الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر2
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

وجهة النّظر في أعمال "غسّان كنفاني" الرّوائية

The viewpoint on Ghassan Kanafani's novels

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل. م. د) في اللغة العربية وآدابها

تخصص: الخطاب السردي المعاصر

إعداد الطالبة:
نعيمة زايدي

إشراف:
أ.د/ انشراح سعدي

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
علي ملاحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	رئيسًا
إنشراح سعدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	مشرفًا ومقررًا
مشري خليفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	عضوًا مناقشًا
شفيقة بن داود	أستاذ محاضر "أ"	جامعة الجزائر 2	عضوًا مناقشًا
صلاح الدين بن ملفوف	أستاذ محاضر "أ"	جامعة خميس مليانة	عضوًا مناقشًا
محمد بلعزوقي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة البليدة	عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية:2021/2020

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر2
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

وجهة النّظر في أعمال "غسّان كنفاني" الرّوائية

The viewpoint on Ghassan Kanafani's novels

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل. م. د) في اللغة العربية وآدابها

تخصص: الخطاب السردي المعاصر

إعداد الطالبة:
نعيمة زايدي

إشراف:
أ.د/ انشراح سعدي

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
علي ملاحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	رئيسًا
إنشراح سعدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	مشرفًا ومقررًا
مشري خليفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	عضوًا مناقشًا
شفيقة بن داود	أستاذ محاضر "أ"	جامعة الجزائر 2	عضوًا مناقشًا
صلاح الدين بن ملفوف	أستاذ محاضر "أ"	جامعة خميس مليانة	عضوًا مناقشًا
محمد بلعزوقي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة البليدة	عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية:2021/2020

People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education and Scientific Research

University of Algiers 2

Faculty of Arabic Language, Literature and Oriental Languages

Department of Arabic Language and Literature

The viewpoint on Ghassan Kanafani's novels

Thèse submitted for obtaining a Doctorate degree (LMD) in Arabic Language and Literature

Specialization: Contemporary Narrative Discourse

Done by:

Naima ZAIDI

Supervisor:

Inchirah SAADI

Discussion Members Committee

Ali MELLAHI	Pr	University of Algiers 2	Président
Inchirah SAADI	Pr	University of Algiers 2	Supervisor
Mechri KHALIFA	Pr	University of Algiers 2	Examinator
Chafika BENDAOUD	HDR	University of Algiers 2	Examinator
Salah eddine BEN MELFOUD	HDR	University of Khemis Mellia	Examinator
Mohamed BELAZOUGUI	HDR	University of Blida 2	Examinator

College year : 2020/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكروعرفان.

أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى الأستاذة الدّكتورة" انشراح سعدي "على تفضّلها بالإشراف على هذا البحث.

وإلى كلّ من أناردربي

الإهـــــــــداء

إلى من علمني أن طلب للعلم مرضاة لوجهه الكريم:

أبي العزيز خليل زايدي.

إلى من حثّتني على طلب العلم ليكون صدقة جارية:

أمي الغالية زاهية زيوش.

إلى من أوصياني بطلب العلم والاجتهاد في تعليمه:

الأستاذ الدكتور: محمد مكي.

الأستاذة الدكتورة: خيرة ولد العزازي.

مقدمة

مقدمة

مقدّمة:

لم نكن لنخرج عن ما يحيط بنا من زخم معرفي يُحاول استجلاء مكونات النّص من داخله ولم نكن أيضاً لنخرج عن هذا الهاجس المتجذّر فينا (القضية الفلسطينية) لذا حاولنا الجمع بين الاثنين؛ مواكبة الدّراسات النّقدية الحديثة التي تستقرئ النّص من داخله ومحاولة تطبيق تلك المنظومة النّظرية على نصٍ يستجيب في حجمه وفي رؤيته لأهدافنا فكانت "وجهة النّظر" وكانت أعمال "غسّان كنفاني" الرّوائية : "رجال في الشّمس" و "ما تبقى لكم" و"أم سعد" وأخيراً " عائد إلى حيفا" ليكون العنوان: وجهة النّظر في أعمال "غسّان كنفاني" الرّوائية.

لا تعدو مقاربتنا أن تكون مقاربة لا تنفي وجود مقاربات أخرى تتجاوزها فهماً وعمقاً؛ لكنّها تحاول ملامسة التّمفصلات والظّواهر الأساسية في النّص من خلال استجلاء وجهة النّظر عند "غسّان كنفاني" في رواياته المكتملة.

لقد كان اختيارنا لمجموع رواياته المكتملة مقصوداً لاعتقادنا أنّ الرّؤية كلٌّ متكامل يمكن تتبُّعها بتتبع أعماله الرّوائية، وقد حاولنا الالتزام بما ورد في الرّوايات المكتملة حتى لا نضيع بين مؤلفاته فهو كاتب قصّة قصيرة بامتياز كما أنّ هناك أعمالا روائية لم يُكمل كتابتها لاستشهاده، وهو بعد كلّ ذلك أصدر مجموعة من الدّراسات حول الأدب الصّهيوني وأدب المقاومة وكذا مجموعة من المسرحيات؛ إنّ الغاية التي ينشدها البحث هي الوصول إلى استجلاء وجهة النّظر، من خلال أعمال روائية لمبدع دفع حياته ثمنا لذلك؛ بتفجيره بخمسة كيلوغرامات من الديناميت وهو لم يتجاوز السّادسة والثّلاثين من عمره وكذا البحث عن الوسائل والكواشف والآليات للوصول إلى وجهة النّظر انطلاقا من المنظومة النّظرية للنّاقد "أوسبنسكي" وتقسيماته لوجهة النّظر حسب المستويات الأربعة التي وضعها: المستوى الأيديولوجي والمستوى التعبيري والمستوى الزمكاني وأخيراً المستوى النفسي؛ لذا فإنّ دراستنا هذه تجمع بين مقاربات عدّة.

فالمستوى النّفسي والمستوى الزّمكاني–باعتبارهما يشكلان الجزء الأكبر من البنية السّطحية–يلتقيان مع "وجهة النّظر" بوصفهما تقنية بنائية–نصيّة بينما ما تبقى من البنية السّطحية –المستوى التّعبيري–وكذلك البنية العميقة –المستوى الأيديولوجي–تبحث في الجانب اللّغوي والأيديولوجي وكذا المرجعيات خارج نصيّة وأبعاد أخرى.

أمّا عن الإشكالية العامة التي أثارت انتباهنا وأردنا الإجابة عنها من خلال هذا البحث هي:

- ✓ ماهي وجهة النظر؟ والتي تفرعت عنها مجموعة الأسئلة التالية :
- ✓ لماذا يُعاني مصطلح "وجهة النّظر" من تعدّد التّسميات؟ وإلى ما تعود حُمّى تعدد هذه المصطلحات في السّاحة النّقدية؟
- ✓ على ماذا قام تصنيف "أوسبنسكي" لوجهة النّظر؟ وفيما تكمن إضافته؟ وما هي تصنيفاته؟
- ✓ هل تستطيع "وجهة النّظر" التّحرر من النّفوذ الأيديولوجي؟ وكيف يُساهم العنوان والإهداء –بصفتهما جزءًا من العتبات النّصية–في الكشف عن المستوى الأيديولوجي؟
- ✓ هل هناك علاقة بين التّقويم الأيديولوجي وصراع الأصوات؟ وما هو تأثير صوت المؤلف والرّاوي والشّخصية بأنواعها في "وجهة النّظر"؟ وماهي الوسائل الخاصّة بها.
- ✓ كيف تُساهم التّسمية في تمظهر "وجهة النّظر"؟ وهل اختيار اللّهجة يُؤثِّر في" وجهة النّظر"؟
- ✓ كيف يؤثّرُ تعالق الكلام (كلام المؤلِّف وكلام الشّخصيات) في "وجهة النّظر"؟ ماذا يفيد تعالق الكلامين؟ وما فاعلية تأثير الكلامين؟ وهل للتّواتر دورٌ في إبراز "وجهة النّظر"؟
- ✓ ما هي "وجهة النّظر" على المستوى الزّمكاني والنّفسي؟

لقد تشابكت عوامل عدّة دفعتنا إلى القيام بهذا البحث لعلّ أهمّها حبّنا العميق لتخصّص" الخطاب السّردي المعاصر" وكذا الرّواية الفلسطينية خاصّة روايات "غسّان كنفاني" التي زادتنا إيمانا بالقضية الفلسطينية؛ أمّا الدّوافع الموضوعية فقد تمثّلت في محاولة في تجاوز المعالجات الكلاسيكية للنّصوص ومحاولة تجنب الأحكام المعيارية المسبقة وقراءة ما يتلاءم والزّخم المعرفي المحيط بنا.

وبما أنّ البحث العلمي عمل تكاملي تتضافر فيه الجهود السّابقة واللاّحقة من أجل الوصول إلى نتائج علمية موضوعية؛ فإنّنا حاولنا الرّجوع إلى الدّراسات السّابقة التي اعتمدت المنهج البنيوي تنظيراً وتطبيقاً؛ إذ سعينا جاهدين إلى أخذ المفاهيم النّظرية من مصادرها وإن تعذّر علينا الأمر نلجأ إلى الكتب المترجمة حيث طبقنا تلك المفاهيم النّظرية مباشرة مع تركيزنا على الجانب التّطبيقي أكثر لقناعتنا أنّ تلك المفاهيم النّظرية يمكن الوصول إليها في بطون الكتب التّي تزخر بها المكتبة العربية.

لقد كان اعتمادنا في البحث على مجموعة من المراجع أضاءت لنا دروب البحث من جهة ومن جهة ثانية كانت معيناً لنا في تقصّي "وجهة النّظر" خاصّة عند "بوريس أوسبنسكي" الّذي تبنينا رؤيته في تقصّي وجهة النّظر في أعمال "غسّان كنفاني" الرّوائية ومن تلك المراجع نذكر:

* المتون الرّوائية المكتملة لغسان كنفاني.

*شعرية التّأليف "بنية النّص الفني وأنماطها الشّكل التّأليفي" لمؤلفه" بوريس أوسبنسكي ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي.

*نظرية السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير لمجموعة من المؤلفين، ترجمة: ناجي مصطفى.

* الرّاوي في السّرد العربي المعاصرة: رواية الثّمانيات بتونس، لمؤلّفه محمد نجيب العمّامي.

إضافة إلى بعض الدّراسات النّقدية العربية الحديثة التي تناولت الخطاب السّردي تنظيراً وتطبيقاً ومقالات في مجلات ودوريات وكذلك بعض أطروحات الدّكتوراه دون أن ننسى تلك الكتب الأجنبية التي اعتمدناها خاصّة في تحديد بعض المصطلحات منها:

- Gérard Genette. Discours de récit in figure Ⅲ.
- Phillip Haman, pour un statut sémiologique de personnage.
- Todorov et Ducrot, dictionnaire encyclopédique des sciences de langage.

واقتضت منهجية البحث تقسيمه إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة وأردفنا ذلك بفهرس للمصادر والمراجع وملاحق تحوي ملخصّات الرّوايات الأربع:" رجال في الشّمس" و "ما تبقى لكم" و "أمّ سعد" و"عائد إلى حيفا" وكذا التّعريف بالرّوائي "غسّان كنفاني" وأهمّ أعماله.

عرضنا في المقدمّة الخطوط العريضة للبحث وكذا الإشكالية التي يطرحها والتي يحاول الإجابة عنها في البحث.

عنونّا الفصل الأوّل بـ "وجهة النّظر وإشكالية المصطلح " حيث وقفنا على مقارباته المتراكمة لأعلام تقصّوا دلالة هذا المصطلح على الرّغم من التّداخل بينه وبين مصطلحات أخرى الأمر الذي أنتج عدّة تسميات نتيجة اختلاف طرق التّناول التي وصلت في بعض الأحيان حدّ التّناقض بدءًا من "هنري جيمس" و" بيرسي لوبوك "و" جون بيون" و" واين بوث" و" تزفيتان تودوروف" مروراً بـ "بوريس أوسبنسكي" "إدوارد موركان فورستر" وصولا إلى "جيرار جينت" و" آلان راباتال"؛ وبتتبّع "وجهة النّظر" عند هؤلاء النّقاد وجدنا أنّ القضيّة قديمة تعود إلى جهود كلّ من أفلاطون وأرسطو وقد استفاد هؤلاء النّقاد من كلّ الخبرات المتراكمة في السّاحة النّقدية والمذاهب الفكرية والأدبية والمناهج التّطبيقية التي ظهرت في العصر الحديث وفي الأخير اخترنا مقاربة النّاقد الرّوسي" بوريس أوسبنسكي " لجملة من الأسباب أهمُّها: أنّ هذا النّوع من الدّراسة يفتح آفاقا كبيرة للمتلقي تمكنّه من دراسة المتن الرّوائي من جوانب كثيرة– نصيّة وخارج نصيّة وأسلوبية– تتلاءم مع بنيته التّحتية والسّطحية.

وخصّصنا الفصل الثّاني لوجهة النّظر في المستوى الأيديولوجي مع التّأكيد على أهميّته لأنّه تُمثِّل البنية العميقة للعمل الإبداعي وضمّ هذا الفصل ثلاثة مباحث حيث خصّصنا المبحث الأوّل للعتبات النّصية باعتبارها كاشفة للمستوى الأيديولوجي فركّزنا على العنوان والإهداء فقط لقناعتنا أنّهما كفيلين بكشف إيديولوجيا الرّوائي مهما حاول إخفاءها.

أمّا المبحث الثّاني عنوناه التّقويم الإيديولوجي وصراع اللّغات إذ وجدنا أنّ التّقويم الأيديولوجي يخضع للفهم الحدسي وأنّ وجهتي النّظر الصّريحة والمستترة لها ثلاثة أشكال للتجلي فنجدها تنتمي إلى للمؤلف ونقصد "غسّان كنفاني" وقد تنعزل عنه لتنتمي إلى الرّاوي بأنواعه وخاصّة الرّاوي العليم بكلّ شيء بنسبة كبيرة أو السّارد الشّاهد بدرجة ثانية أو إلى الشّخصية في مرتبة تالية مهما كان نوعها: رئيسة أو ثانوية أو عرضية.

أمّا المبحث الثّالث فقد ركّز على الوسائل الخاصّة بالتّعبير عن وجهة النّظر الأيديولوجية ولعلّ أهمّها: النّعوت والألقاب و الكُنيات وهي مجموع الوسائل الرّاسخة في الموروث الشّعبي ورغم الدّور الكبير الذي يلعبه التّواتر في ترسيخ أيديولوجيا ما في ذهن المتلقي اقتصرنا على وظيفة التّواتر تعبيريا أي أنّنا أجلنا دراسته إلى الفصل الثّالث أي المستوى التّعبيري كما تغاضينا عن دراسة أهمّ الأحداث والقيم الخلقية التي وردت في المتون لأنّها أخذت مساحة نصّيّة كبيرة ينوء عن حملها البحث واكتفينا بالنّعوت والألقاب و الكُنيات كوسائل لوجهة النّظر.

ويتناول الفصل الثّالث البنية السّطحية والتي يمكن تتبُّعها من خلال المستوى التّعبيري والمستوى الزّمكاني والمستوى النّفسي ولأنّ البحث لا يستقيم بهذا الشكل في جانبه المنهجي أعدنا التّقسيم وشطرنا البنية السّطحية إلى شطرين: الشّطر الأوّل يضمّ المستوى التّعبيري والشّطر الثّاني يضمّ المستوى الزّمكاني والمستوى النّفسي؛ وبالتّالي أصبح الشّطر الأوّل المستوى التّعبيري هو الفصل الثّالث موزّعا على ثلاثة مباحث:

المبحث الأوّل: عنوناه التّسمية واللّهجة بوصفهما مشكلتا وجهة النّظر؛ أمّا المبحث الثّاني فكان لتعالق الكلام وتأثيره في وجهة النّظر، فالتّعالق بين (كلام المؤلّف وكلام الشّخصيات) يُظهر وجهة النّظر وتأثير (كلام المؤلّف وكلام الشّخصيات) يُجسِّد وجهة النّظر وخصّصنا المبحث الثّالث للتّواتر كتعبير عن وجهة النّظر إذ يؤثّر نوع التّواتر أسلوبياً على المتلقي.

وما تبقى من البنية السّطحية ونقصد الشّطر الثّاني المستوى الزّمكاني والمستوى النّفسي تناولناه في الفصل الرّابع وقسّمناه إلى ثلاثة مباحث؛ خصّصنا المبحث الأول للمستوى الزمني فمن خلال الإحداثيات الزّمنية نستطيع تحديد وجهة النّظر خاصّة إذا تعلّق الأمر بتزامن حدثين؛ أمّا المبحث الثّاني فقد تناول المستوى المكاني من خلال حالات تطابق موقع الرّاوي مع إحدى الشّخصيات سواء كان ممتزجا بها أو مرافقا لها أو كان حضوره تقريبيا، وفي حالات اللاّتطابق المكاني للمؤلف والشّخصية يعتمد المسح التّتابعي ونظرة عين الطّائر والمشهد الصّامت.

أما المبحث الثالث فقد تناول وجهة النّظر في المستوى النّفسي بشقيها: وجهة النّظر الذّاتية بنوعيها الدّاخلية والخارجية ووجهة النّظر الموضوعية بنوعيها الدّاخلية والخارجية وما يلاحظ أنّ هذا المستوى يجمع كلّ المستويات السابقة بدرجات معينة إن لم نقل هو أساسها المتين.

إنّ الغاية التي ينشدها البحث هي الوصول إلى استجلاء "وجهة النّظر" من خلال أعمال رّوائية لمبدع دفع حياته ثمنا لذلك بتفجيره بخمسة كيلوغرامات من الديناميت وهو لم يتجاوز السّادسة والثّلاثين من عمره.

إنّ أهمّ ما يمكن التّوصّل إليه هو تشابك مكوّنات الخطاب من زمن وشخصية ومكان؛ إذ لا يمكن دراسة مكون بمعزل عن الآخر وهذا ما يُؤكد تشعب مصطلح" وجهة النّظر" ومن

ثمّ استحالة دراسة عنصر منفصل عن بقية العناصر وتبقى هذه الرّوايات مجالاً خصباً لقراءات أخرى.

في الأخير أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى من منحتني ثقتها وتحمّلت مسؤولية الإشراف على هذا البحث رغم كثرة انشغالاتها فلم تبخل بنصائحها وتوجيهاتها ومنحتني من وقتها وجهدها الأستاذة الدّكتورة "انشراح سعدي" كما أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى أعضاء اللّجنة المشرفة على قراءة ومناقشة هذا البحث مع ما يتطلبه من جهد وصبر لضخامته.

والله الموفق.

الفصل الأوّل

"وجهة النّظر" وإشكالية المصطلح

تقصي مصطلح "وجهة النّظر" عند بعض الأعلام

لاقى مصطلح "وجهة النّظر" اهتمام النّقاد في أواخر القرن التّاسع عشر خاصّة مع ظهور الرّواية الحديثة وقد استخدمنا هذا المصطلح ترجمة للتّعبير الإنجليزي " point of view" الّذي استخدمه (هنري جيمس) (Henery James).

ما نلاحظه ابتداءً أنّ مصطلح "وجهة النّظر" يُعاني من مقاربات مُتراكمة بها من التّداخل ما يجعلها تُنتج تسميات عديدة أحرجت النّاقد و جعلته مضطراً لاختيار أحدها دون الآخر بما يتوافق و منطلقاته الفكرية و تصوراته و كذا طريقة التناول التي تتباين حدّ التناقض أحيانا وما يُصوّغُ هذا التباين في المفاهيم «كون المنظور السردي ذا طبيعة إشكالية إذ هو حصيلة جملة من المفاهيم «القلقة» كالسّرد و الوصف والشخصية والكاتب والرّاوي»[1] فهو – المنظور السّردي– مكون خطابي ونصّي له علاقة بالسّرد كون الخطاب السّردي مجموعة من المكونات الخطابية من حدث وشخصية ومكان وغيرها تتولّد بينها علاقات ترابط وانسجام تُحدث مجموعة من التّحولات يكون لوجهة النّظر الدّور الحاسم في رصد تلك التّحولات عبر كلّ المساحة النّصية.

لقد عرف هذا المصطلح تسميات عديدة ولعلّ السبب في ذلك اختلاف التّرجمات حيث نجده هاجر من أمريكا إلى أوروبا بمختلف المقاربات فتارة وجهة النّظر وتارة الرؤية وتارة أخرى المنظور أوالتبئير ولا يزال يثير نقاش النقاد الّذين أقروا بصعوبته لتشعبه فهو مائع وغير محدّد لتعدّد مفاهيمه الأمر الذي يعطيه خصوصية التّجاور مع مصطلحات أخرى.

"وجهة النّظر"هي التّسمية الأكثر شيوعا كونـها تُركز على السّارد فهي «الزّاوية التي ينظر منها الرّاوي إلى الأحداث والشّخصيات أو هي المنظور الذي تُروى من خلاله القصة

[1] أحمد فرشوخ: جمالية النصّ الروائي (مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان)، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996، ص49.

فيحيط بالإطار السّردي الذي يستعمله الكاتب سواء كان ضمير المتكلم أو الغائب وسواء كان الرّاوي محدودا أو عليما لذلك، كثيرا ما تقارن وجهة النّظر بعين آلة التّصوير (أو الكاميرا)»[1] وهي بذلك تعبّر عن رؤية المبدع (الرّوائي) لواقعه وعلى فلسفة السّارد وموقفه وتدلّ في أبسط معانيها على تلك العلاقة بين المؤلف والرّاوي وموضوع الرّواية.

تتجلى"وجهة النّظر" من خلال البناء الخاصّ بكلّ عالم رّوائي من خلال اختيار الرّوائي لطريقة سرد معينة وكذا اختياره لشخصيات وأماكن معينة كما تعكس طريقته في تنسيق الأحداث من خلال فترات زمنية فنجد الرّواية تتنوع بـ «تعدّد وظائف الرؤى وقابليتها على إنشاء تصاميم مبتكرة تمدّ الرّوائي بحريّة كبيرة في اختيار الواقعة التي يراها تناسب بناء روايته من خلال رؤية الشّخصية التي تقوم ببناء تلك الواقعة»[2] لذلك علينا الإقرار بأنّ اختيار الكاتب لـ "وجهة نظر" معينة هي دلالة على موقف الرّوائي –منذ البداية – ممّا يسرد وكذا تعبير عن الموقف الفكري الذي يتّخذه السارد سواء تعلّق الأمر بعلاقته بالشخصيات أو بنوع الضّمير أو بالمكان والزّمان المختارين فيتحددّ على إثرها نمط العلاقات بين تلك العناصر الفنية ليتحدد بعد ذلك نوع البـــناء السردي فمفهوم «وجهة النظر يحيل فعلًا علــى مجموعة المشاكل التي تثيرها علاقات الراوي بما يحكيه وعلاقاتها بقارئه»[3] والمفهــوم ذاته يحدّد إدراك المتلقي للقيّــم وتركيــب المواقف المــختلفة في الرّواية ليكون بذلك الحــكم على قيمــة الرّواية من خـــلال إدراك المتلقي لـوجهــة النّظــر الموجــودة فيها فوظيفة "وجهة النّظر" هي تشخيـــص الحدث الرّوائـــي الّذي يهتــم بعلاقـــة السارد مع الآخـــر ليفرض علـــيه

[1] بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف" بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة، جامعة كاليفورنيا، ص03.

[2] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص122.

[3] جيرار جينت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر السرد إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، ط1، 1989، ص07.

وجهة نظر معينة فهـــي «حيـلة مـن الحـــيل السرديـــة التي يتوسّل بها الرّاوي إلى تقديم عالمه الروائي وإنهاضه على أسس ذاتية»[1]وبذلك فهي تظهر من خلال المشاكل الفنية التي تقوم بحلّها وكذا من خلال الوظائف الّتي تقوم بتأديتها داخل الرّواية وعلى هذا الأساس يصبح الرّاوي يمثل بدقة متناهية "وجهة النّظر" الّتي يدعو إليها الرّوائي يقول (حميد لحميداني)– فيما نقله عن (واين بوث)(WagneG.Boot) :«إنّنا متفقون جميعا على أنّ زاوية الرؤية، هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه»[2] فهي تعلن عن موقف الرّاوي من الأحداث، كأن يستبطن الشّخصيات أويمرّ على وصفها من الخارج كما يستطيع أن يمزج بين الفعلين فيصف الشّخصية داخلياً وخارجياً وهي بذلك تُعنى بالإطار السّردي ولها أهميّة بالغة في بحث "هيئة السّرد" إذا اعتبرنا السّرد «الكيفية التي تروى بها القصّة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلّق بالقصة ذاتها»[3]؛ فهذه القناة هي "وجهة النّظر" التي تكشف طريقة سرد الرّوائي وعلاقته بالرّاوي وتكشف ذاتية الرّوائي لأنّه يوصل للمتلقي ما يود قوله .

إنّ ما سبق الحديث عنه يدفعنا إلى طرح الأسئلة التّالية: إلى من تعود "وجهة النّظر" في الرّواية؟ إلى الرّوائي ذاته؟ أم إلى الرّاوي الّذي يكون شخصية سواء كانت رئيسية أو ثانوية؟ وإذا افترضنا أنّ "وجهة النّظر" تعود إلى الرّوائي يتبادر إلى أذهاننا مجموعة من الأسئلة تكون هي الأرضية التي بنى عليها النُقاد اهتمامهم بـ "وجهة النّظر" فحواها: إلى أي مدى يمكن

---

[1] محمد نجيب العمامي: الرّاوي في السرد العربي المعاصر، رواية الثمانيات بتونس، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، ط1، 2001، ص341.

[2] حميد لحميداني: بنية النص من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991، ص46، نقلا عن مقال" Wagne G.Booth Distance et Point De Poètique Du rècit, Point , suil, 19977,P87.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص45.

للرّوائي التّدخل في الرّواية؟ ما نيته في تعليقه عن الأحداث؟ ما نسبة تحكّمه في الشخصيات؟ ومتى يكون اتصاله بمكونات الخطاب مباشراً؟ أوغير مباشر؟

إنّ الاهتمام "بوجهة النّظر" يرتبط بتلك النظرة الحديثة للرّواية –والّتي تعتبرها وحدة عضوية متكاملة–وبالغُلو الكبير الّذي استخدمه الرّاوي العليم بكلّ شيء والّذي أخل بمبدأ الإيهام بالواقع وطبعاً سعت الرّواية الواقعية من القرن 18م إلى القرن 19م إلى خلق جوّ الإيهام بالواقع الأمر الّذي حفّز على أهمية تحديد "وجهة النّظر".

لقد تفطن النّقاد منذ البداية إلى أهمية الإيهام بالواقع في الرّواية لكنّهم اختلفوا في وسائل الوصول إلى هذا الإيهام؛ إذ رأت فئة في "الشّاهد العيان"* سبيلا إلى ذلك وفئة أخرى لخّصت دور الرّاوي في نقل وثيقة سُلمت له من طرف الرّوائي وطبعاً كلتا الفئتين يستعمل ضمير المتكلم"أنا" لتحديد "وجهة النّظر" والتي نجد صعوبة في تحديدها إذا كان الأمر يتعلّق بالضمير الغائب "هو".

تقصّي مصطلح "وجهة النّظر" عند بعض الأعلام (النقاد الغرب):

1: هنري جيمس:"Henry James": وإقالة الرّاوي العليم بكلّ شيء:

في مقدماته لمجموعاته الرّوائية– في طبعة نيويورك المعتمدة لأعماله (1907.1909) والّتي شبهها النُّقاد بكتاب "فن الشّعر" "لأرسطو"– ثار (هنري جيمس) على الرّاوي العليم بكلّ شيء إذ عاب على الرّوائي الإنجليزي (أنتوني ترولوب)(Anthony Trollope) غُلوّه وتَفاخره بالتحكم في أحداث وشخصيات الرّواية كماعاب على (ثاكري)(Thackeray) الّذي يقوم بعرض الدُمى بإرادته وكأنّ شخصياته مسلوبة الإرادة وقد طالب (هنري جيمس) باختفاء المؤلف من الرّواية واقتصار السلطة الفوقية للرّاوي العليم واستنتج أنّ هناك راوي مطلق المعرفة مُتواجد في كّل مكان ومهيمن على السرد ومن ثّم خلُص إلى أنّ على القصة حكي نفسها عن

*الشاهد العيان: يقوم بسرد ما حدث له أو لإحدى الشخصيات لكي يوهم بالواقع.

طريق ما يسمى بـ "مسرحة الحدث" وليس عن طريق "السّرد" أو "التّلخيص" حيث تُعرض القصّة عرضاً مشهدياً لتحقيق استقلالية ذاتية وبذلك تصل إلى الوحدة الذهنية والوجدانية وعليه رأى معظم النقاد أنّ الملاحظات التي دونها(هنري جيمس) حول الرّاوي هي المهاد النّظري لـوجهة النّظر" و« التي طرأ عليها تغيير جوهري على يد هنري جيمس فخلق به شكلاً جديداً للرّواية عُرف في النّقد الأدبي برواية "وجهة النّظر»[1] كما لو كانت شخصية معينة تحكيها بضمير الغائب إذ يرى المتلقي الأحداث كما تقع في وعي الشخصية ومن ثم يتجنب الرّوائي استخدام السرد الاسترجاعي بأسلوب ضمير المتكلم.

إنّ ما يجب الإشارة إليه أنّ تجارب (هنري جيمس) ارتبطت بالرّواية المهتمة بمسألتي الشّكل والبناء والاعتماد على وجهة نظر داخلية محدّدة من خلال مسرحة الأحداث واستخدم التّعبير الإنجليزي "Point Of View" للاصطلاح على فكرته والّذي تُرجم إلى "وجهة النّظر" ورغم المساعي إلى تغيير هذه التّرجمة إلّا أنّها تفتقر إلى الدّقة عدا مصطلح "بؤرة السّرد Facus OfNarration" الّذي يقاربها وكلاهما يدل على الموقف العقلي أو الاتجاه الاجتماعي أوالسّياسي للكاتب أو حتّى الاتجاه الديني.

ومن الوسائل التي نادى بها (هنري جيمس) هي أن تحكي القصة ذاتها كما لو كانت شخصية معينة تحكيها بضمير الغائب طبعا؛ فيرى المتلقي الأحداث كما تقع في وعي الشّخصية ومن ثّم يتجنب الرّوائي استخدام السّرد الاسترجاعي بأسلوب ضمير المتكلِّم وقد استخدم (هنري جيمس) هذا الأسلوب في روايته الأخيرة: "السّفراء"The ambassadors في حين كان يستخدم أسلوب ضمير الغائب في روايته الأولى، إنّه باختصار «يفتح دون شك

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع–للطفل–للشباب–للأسرة–جمعية الرّعاية المتكاملة، هيئة الكتاب، 2004، ص182.

الطّريق أمام دوغمائية أتباعه المتأخّرين»[1]وبذلك وضع لكل من (بيرسي لوبوك) و(نورمان فريدمان) و(واين بوث) طريقة تحليل الأوضاع السّردية وفق الآثار الّتي يبحث عنها الفنان.

إنّ هذا التّحليل يدفعنا إلى التّأكيد على أنّ "وجهة النّظر" في مجال السّرديات اكتشفت بواسطة النّقد الأنجلوسكسوني الّذي كثّف مجهوده لإقصاء الرّاوي العليم بكلّ شيء الّذي سيطر على السّرد مدّة طويلة وإفساح المجال للرّواية المتعدّدة الأصوات.

2: بيرسي لوبوكLubboCK Percy": وجهة النّظر والتّقويم المباشر وغير المباشر:

يعتبر(بيرسي لوبوك) و(وارين بيتش)(Warren Beach) أهمّ ناقدين انتشرت بينهما فلسفة (هنري جيمس) خُصوصاً "وجهة النّظر" حيث أخذ (وارين بيتش) على عاتقه مهمّة تنظيم نظرية "وجهة النّظر"وطبقها على أعمال (هنري جيمس) ليُميّز في الأخير بين وجهات النّظر المتعدّدة ويقيمها بعد ذلك فكان التّفريق«بين نقلات جيمس المحسوبة لبؤرة الرّؤيا وبين تغيّر وجهة النّظر غير المدروسة والمفتعلة داخل الفصل الواحد بل داخل الفقرة الواحدة وذلك التّناول المباشر الخارجي لشخصيات كالدّمى الذي يعدّ تهديدا صارخا للإيهام والألفة لدى غيره من الرّوائيين»[2] ليصنع الفارق.

لقد سار(بيرسي لوبوك) على خطى (هنري جيمس) وميّز بين العرض و الحكي وربط بين وجهات النّظر المختلفة من جهة وبين التّقويم المباشر وغير المباشر من جهة أخرى لذلك عُدَّ كتابه "صنعة الرّواية" أوّل عمل منهجي اهتم بوجهة النّظر في الرّواية غير أنّه أقرّ أنّ (هنري جيمس) لم يكن أوّل من اكتشف "وجهة النّظر" وإنّما أحال اكتشافها إلى (أرسطو) الّذي التفت من خلال القصّة عند (هوميروس) وأثنى عليه بسبب عدم تدخل الرّاوي إذ فسح المجال

[1] جيرار جينت وآخرون: نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير، ص 11.

[2] أنجيل بطرس: وجهة النظر في الرواية المصرية، فصول، مجلة النقد الأدبي، مج2، ع2، يناير–فبراير–مارس، 1982، ص105. نقلا عن:(J.W.Beath ; themethod of henry james (new. Haven ,1918

للشّخصيات ثم أضاف أنّ (فلوبير) جاء فيما بعد ليأتي (جيمس) ويمكن تلخيص مبادئ(بيرسي لوبوك) حسبما أوردته النّاقدة الفرنسية(فرانسواز ف.روسوم جيون Van (Francoise Rossum–Guyon" كالأتي:[1]

1/ الكتاب المتقن هو الّذي يتطابق فيه الشّكل مع الموضوع.

2/ الشّكل الأرقى هو الّذي يطور بشكل أفضل الدّعائم الأساسية للموضوع.

3/ يجب على الرّوائي أن يبقى مخلصاً للطّريقة التي قرر تبنيها.

4 / لا يبدأ فن الرّوائي إلاّ حينما يستوعب هذا الأخير محكيه كشيء يجب أن يعرض وأن يقدم للقارئ ويفرض نفسه بنفسه ووفق هذه المبادئ الأربعة حلّل (بيرسي لوبوك) رواية "الحرب والسّلام"لـ(تولستوي) ورواية"مدام بوفاري" لـ (لفلوبير) و"السّفراء" لـ (هنري جيمس) وتبقى هذه المبادئ أساس مقاربة "وجهة النّظر" في البلدان الأنجلوسكسونية التي اصطلح (لوبوك)على تسميتها بمصطلح "الأسلوب" حيث ميّز بين الأسلوب البانورامي والأسلوب المشهدي:

- الأسلوب البانورامي الذي يفترض كاتبا عليما بكلّ شيء فالرّاوي على معرفة مطلقة تتجاوز موضوعه يلقي بها إلى المتلقي.
- الأسلوب المشهدي الذّي يغيب فيه الرّاوي ويحصل المتلقي على الأحداث مباشرة.

أمّا في الرّسم أو اللّوحات فالأحداث تنعكس من وعيين: وعي الرّاوي العليم بكلّ شيء ووعي إحدى الشّخصيات وهذا يعنى أنّ الأحداث تظهر في ذهن الرّاوي أو ذهن الشّخصية لتخضع فيما بعد لمنطق السّارد؛ لقد أكّد «"بيرسي لوبوك" أنّ"جيمس" والرّوائيين الآخرين الّذين يستخدمون هذه الطّريقة غالبا ما يحطون إلى أحد جانبي أبطالهم لكي يستطيعوا وصف

[1] جيرار جينت وآخرون: نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير، ص 12.

المحادثات على نحو درامي»[1]حيث يقوم الرّاوي بالتّعبير عن ما تراه الشّخصية كأنّه يرى بعينها أو كما لو كان يقف بجانبها كشاهد غير منظور فينقل كلّ حركاتها وسكناتها كأنّه داخل ذهن الشّخصية.

3: نورمان فريدمان Norman Fredman: الموضوعية مقياس لتحديد وجهة النّظر:*

في عام 1955 وبعد ثلاثة عقود ظهر (نورمان فريدمان) بأكثر التّصنيفات تعقيداً والمكون من ثماني حالات موزعة على أربع مجموعات؛ حيث ميّز بين العرض والسرد وصنفت من خلاله وجهات النظر التالية حسب درجات الموضوعية:

التّصنيف الأوّل: تدخل الكاتب / حياد الكاتب:

1/: **المعرفة الكليّة للرّاوي:** وجهة نظر الكاتب مطلقة وغير محددة وغير متحكّم فيها بشكل جيد ويتدخل الكاتب من خلالها بطريقتين أولهما لها علاقة بالحكاية والثانية لا علاقة لها بالحكاية مثال: رواية "الحرب والسّلام" لـ (تولستوي).

2/: المعرفة الكليّة المحايدة: لا يقوم الكاتب بالتّدخل مباشرة وإنّما يستعمل ضمير الغائب ليحكي من خلال منظاره ويحلّل الأحداث بطريقة مختلفة عن منظار الشّخصية مثال: رواية "نافخ البوق" لـ (توماس هاري).

التّصنيف الثّاني: السّرد بضمير المتكلّم (أنا–الشّاهد/ أنا – البطل أوالشّخصية الرّئيسية):

1– الأنا الشّاهد: حيث تصل الأحداث إلى المتلقي عبر الرّاوي المتحدث بضمير المتكلم والمختلف عن الشّخصيات ويرى الحكاية من زاوية مختلفة مثال: "لورد جيم" لـ (كونراد").

[1] ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1998، ص176.

*ينظر: جيرار جينت وآخرون: نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير

2- الأنا المشارك: وتكون في الرّواية بضمير المتكلّم ويكون الرّاوي شخصية رئيسية مثال: "الآمال الكبيرة " لـ (ديكنز).

التّصنيف الثّالث: السّرد الكلي المعرفة: السّرد الكلّي المعرفة الانتقائية / السّرد الكلّي المعرفة التّعددية.

1-**المعرفة الكليّة المتعدّدة:** تقدّم الحكاية مباشرة كما تحياها الشّخصيات بتعدّد الرّواة أي كما تنعكس في وعيّهم مثال:" الأمواج" لـ (فيرجينا وولف).

2-**المعرفة الكليّة الأحادية:** لا يتعدّد الرّواة وإنّما راوي واحد يقتصر على وعي شخصية واحدة تقدم من خلالها الحكاية، مثال: "صورة الفنان في شبابه" لـ (جيمس جويس).

3-**الصّيغة الدّرامية:** تقدم أقوال وأفعال الشّخصيات المشاركة وتستثنى الأفكار والمشاعر التي يمكن للقارئ أن يلتمسها من خلال الأقوال والأفعال، مثال: " تلال كالفيلة البيضاء لـ (أرنست همنغواي).

4-**الكاميرا:** دون انتقاء أو تنظيم تنقل عينة من حياة الشّخصية وتصل بذلك إلى أقصى حالات التطبيق؛ بحيث يحصل نوع من التّناقض مع طبيعة الكتابة نفسها بصفتها ذلك الفن الكلامي ".

وهكذا نلاحظ أنّ تصنيف (نورمان فريدمان) اتّسم بالانتقال الّذي« يتمّ بشكل تدريجي من وجهة نظر المؤلف الذّاتية في الصّنف الأوّل إلى ما يمكن اعتباره الطريقة الموضوعية المحايدة في السرد كما في الصّنف الأخير»[1] حيث يقدّم الحكاية دون تدخّل الرّاوي ثم أثر الضمير في تحديد أسلوب السّرد مروراً بحالات اعتماد الرّاوي على وعي شخصية واحدة أو عدة شخصيات في تقديم المتن.

[1] عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في خطاب بين الإئتلاف والاختلاف فصول، مجلة النقد الأدبي، زمن الرواية (ج 1 مج 11، ع04، 1993، ص71.

ولعلّ مجموعة الفروق هذه هي التي ميّزت بين أنواع الرّواة والتي بدورها أدّت إلى زيادة تصنيفات (فريدمان) التي انطوت على قدر كبير من الدقة؛ إنّ «ما يتميز به تصور فريدمان لوجهة نظره هو التّنظيم من جهة والشّمول من جهة ثانية إنّه حاول تقديم مختلف الرّؤيات»[1] وذلك تبعاً لخصائص الرّواة وهو بذلك دون تحفظ يوافق على كلّ الرؤى التي أقرها(هنري جيمس) ويرُكز على أنّ الرّواية تطمح للاهتمام اهتماماً كاملاً بالواقعية كأنّه يستوحي النّظرة الجيمسية وهذا يعني أنّ اختيار وجهة النّظر يتعلّق بالموضوع المتناول وكذا بنوع الإيهام المستهدف وبذلك نجده استوعب آراء سابقيه وخَلُصَ إلى الأشكال التي رأينا والتي تطرح المشكل بتعابير الغايات والوسائل وأنّ الواقعية عنده هي أساس الغايات؛ باختصار يهدف إلى تجانس السّمات الفنيّة والموضوعية.

4: جون بويون Bouillon Jean: علاقة الرّاوي بالشّخصيات أساس وجهة النّظر:

عام 1946 عبّر (جون بويون) عن "وجهة النّظر" بمصطلح " الرّؤية" في كتابه "الزمن والرّواية" وفيه صنّف أنواع الرؤى انطلاقاً من طبيعة علاقة الرّاوي بالشّخصيات وموقعه ومدى إحاطته بالواقع أي حالة الرّاوي «بالنسبة لشخصياته وبالنّسبة لما يرويه وبالنسبة للمخاطب»[2] ولم يركّز على التقنية في الرّواية وإنّما أعطى هذا المصطلح أبعاداً أخرى لتحليل الخطابات المختلفة منطلقاً من مباحث علم النّفس ليفرق بذلك بين الكاتب والسّارد وبين زمانية السّرد وزمانية الحكاية «إنّ مقاربة "ج. بويون" ليست فقط سيكولوجية محضة وإنما ذلك وفق معيارية: إنها تصوغ معايير لطبيعة الرواية... ومعايير لقيمة الرواية»[3] فتعبّر عن التّطور الزّمني للشّخصيات الرّوائية ويحلل جوانبها ليعطيها طابع السّرد وهو أقرب إلى علم النّفس كما تقيس

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي: الزمن–السّرد–التّبئير، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997، ص287.

[2] لطيف زيتوني: معجم المصطلحات اللغوية نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 2002، ص185.

[3] جيرار جينت وآخرون: نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير، ص29.

احترام الرّواية لشروط الواقعية، غير أنّ الخيال يقف حاجزاً بين تطابق الأحداث مع الواقع، لقد صنف (بويون) وجهة النّظر كما يلي:

1/: الرؤية من الخلف*: Vision par Derrière: يتوافق هذا التّصنيف مع ما يسميه

النقد الأنجلوسكسوني بالحكاية ذات السّارد العليم فهو أعلم من شخصياته بل عليما بكلّ شيء ويقدم معلوماته دون الإفصاح عن مصدرها ويظهر ذلك من خلال الأحكام التي يطلقها والتقييمات التي يقدمها كما يقوم بوصف سلوكها الخارجي الّذي يكشف الجانب الخفي لكلّ شخصية ويستخدم عادة في الرّوايات الكلاسيكية" وتروى بضمير الغائب ومن خلال النّظر إلى الشّخصيات الموضوعية في حياتها النّفسية ومواقفها يلازمها السّارد ويلازم عالمها الفني لدرجة التحكم فيه وتجلت هذه الرّؤى بوضوح في روايات (دستويفسكي) وقد أطلق عليه (توما شفسكي)(Toma Chevesky)" السّرد الموضوعي" إذ يصبح الراوي جزءًا وركيزة في سياق الأحداث غير أنّ هذه الطّريقة انتقدت لأنّ هذا القصّ «أدى إلى التفكّك وعدم التّناسق حيث أنّ الانتقال المفاجئ من مكان إلى مكان أو من زمان إلى زمان أومن شخصية إلى شخصية دون مبرّر بل دون الانطلاق من بؤرة قصصية محدّدة تكون نتيجة الّتشتت وعدم الترابط العضوي بين المقاطع المختلفة في الرواية ولذلك نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية تشعُّ منها المادة القصصية أو تنعكس عليها»[1] حتى تساهم في تناسق الهيكل العام للرؤية.

2/: الرؤية معVision avec: وتكون فيها المعرفة متساوية بين الرّاوي والشخصية إذ يتعرفان معاً على الأشياء في اللّحظة ذاتها بالرغم من أن الرّاوي يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات إلّا أنّه يتحفظ عن ذكر تفسير للأحداث حتّى تُفسر الشّخصية أحداثها بنفسها وقد يكون الرّاوي

*اصطح النقاد على تسميتها "الرؤية من الوراء" ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 182.

[1] المرجع نفسه، ص186.

نفسه الشّخصية فتروي أحداثها بضمير المتكلّم وتصبح الشّخصية هي المركز الّذي تروى منه الأحداث حيث يُعرض العالم التّخيلي من وجهة نظر ذاتية وداخلية لشخصية معينة .

وارتبط هذا النّوع من وجهة النظر بالكتابة الرّوائية الجديدة وأطلقت عليه النّاقدة (فرانسواز فانروسو مغيون) اسم "الواقعية الفينومينولوجية Réalisme Phénoménologique" حيث تنعكس الأحداث على صفحة وعي الشخصية الدّاخلي وقد أشار إليها النّاقد (توماشفسكي) بالسّرد الذّاتي.

3/: الرؤيا من الخارج Vision de Dehors: وفيها يعجز الرّاوي عن الغوص في العالم الدّاخلي للشّخصية فلا يتحدث إلّا بما تقوله الشّخصية ولا يستطيع اختراق أزمنتها ولا وُلوج عالمها الدّاخلي أوكشف نواياها أوالاطّلاع على أفكارها «وهو بذلك لا يمكنّه إلّا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد كالحديث عن وعي الشخصيات مثلاً»[1] ولم يشر إليها (توماشفسكي) لأنّ النّصوص وقتها لم توظف هذا الصّنف من الرّؤى.

لقد اختزل(جون بويون)«ما أسماه بالرّؤيات اختزالا دقيقا، إذ جعلها لا تتجاوز ثلاث رؤيات وكان لتصنيفه أثره الأكبر في العديد من التّصنيفات اللاّحقة كما كان له دور هامّ في إعطاء هذا المكوّن السّردي أبعاداً جديدة اعتنى بها هذا المفهوم»[2] إذ تترجم التّصنيفات علاقة الرّاوي بالشّخصيات وبالتّالي يُؤكّد على وجود علاقة بين الرواية وعلم النفس ؛ كما تعدّ هذه الدّراسة من أهم الدّراسات الّتي عرضت لـ " وجهة النّظر" بصفة مركزة ممّا أكسبها مكانة في مجال الدّراسات السّردية وحلّل أكثر من ناقد عمله التّطبيقي على هذا النّوع من التصنيفات.

[1] عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في خطاب بين الائتلاف والاختلاف، ص73.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص287.

5: واين بوث Wayne Booth: وجهة النّظر وإشكالية الأثر المحدث على القارئ:

في ستينات القرن الماضي ظهرت دراسة رائدة تحت عنوان "بلاغة الرّواية" لمؤلفها (واين بوث) حيث عالج إشكالية الأثر المحدث على القارئ ويقصد بالبلاغة «مجموع التّقنيات المستعملة من طرف الروائي ليحقق التواصل مع قرائه أي ليفرض عليهم عالمه المتخيل»[1] وفي ذلك تركيز على مميّزات الرّاوي في مقابل التركيز على الضمائر في عملية التصنيف فقلّل من دراسة وضعيات الرّاوي؛ إذ لم يعد هناك مشكل لعلاقة السارد بما يسرده ولا مشكل البنيات الداخلية للمحكي فالمشكل عنده مشكل غاية؛ فغاية الرّواية بالأساس هي نقل بعض القيّم ولا تقتصر على خلق الإيهام بالواقع وينتقل بذلك إلى تحليل مختلف أصوات الكاتب بدل الاهتمام بتحليل التقنيات.

لقد ابتكر (واين بوث) مصطلح "الكاتب الضمني" وفرق بينه وبين "الكاتب الحقيقي" إذ وضع حداً للخلط بين الرّاوي الّذي ينتج المتن الرّوائي وبين قرينه الّذي يبدو أنّه يحكي الأحداث داخل العمل الرّوائي ورفض المنظور اللّساني لأنّه يعتبره تسطيحاً لـ "وجهة النّظر" بل اعترض على فكرة "وجهة النّظر" لأنّها تهتم بالوصف والتصنيف باعتبارها مرحلة تمهيدية وجدد مفهومه لـ"وجهة النّظر" بتمييزه بين «"المؤلف الضمني"L'auteur implicite" وبين "السّارد" " Le Narrateur المقدم وغير المقدم أي المُصرح به وغير المُصرح به Les Narrateurs Représente ou non Représente كما يميّز في الوقت نفسه بين السارد الجدير بالثقة وغير الجدير بهاNarrateur digne ou non digne de confiance"»[2] ليكون تمييزه كما يلي:

1. هناك فرق بين" المؤلف الضمني" وبين" الرّاوي".

[1] جيرار جينت وآخرون: نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير، ص 15 نقلاً عن: مقدمة كتاب بلاغة الرواية.

[2] عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، ص71

2. هناك فرق بين " الرّاوي الثّقة" وبين" الرّاوي غير الثّقة".

3. هناك فرق بين" الرّاوي الممسرح" وبين " الرّاوي غير الممسرح".

و الغرض من هذه الفروقات إيصال تلك القيّم من طرف المؤلف إلى المتلقي دون أن يفيدنا بالفرق بين "المؤلف الضمني " و"السّارد" كما صنّف الرّواة إلى ثلاثة: الرّواة الممسرحون/ الرّواة غير الممسرحين/ المؤلف الضمني أمّا تصنيفه الثّالث فيكون فيه السّارد شخصية بإمكانها الإعلان عن نفسها بطرق مختلفة وهذا الصّنف فرّعه إلى أصناف أخرى: الرّاوي الملاحظ أوالرّاصد/ الرّاوي المشارك في الأحداث/ الرّاوي العاكس للأحداث وينطلق هذا التصنيف من معيار المسافة الفاصلة بين الأطراف الثلاثة: المؤلف القارئ والشّخصيات وحسب (بوث) «أي رؤية داخلية مؤكدة، مهما كان عمقها، تحول مؤقتاً الشّخصية ذات الذهن ... إلى راوٍ»[1] وطبعاً هذا الّذي جعل التّصنيف يخصّ مشكلة "الصّوت" ولا يخصّ مشكلة "وجهة النّظر" وبالتّصنيف نفسه تناوله النّقد بتعبيرات مخالفة: المفارقة والنّغمة والبعد الجمالي. كما عارض (واين بوث) اختفاء الكاتب ورأى أن الكاتب يمكنّه أن يختار التّنكّر ويشترط في ذلك ألّا يكون الاختفاء دائماً وحدّد أصوات الكاتب التي أوجب إلغاءها:

- ✓ التّوجهات التي تكون للقارئ مباشرة.
- ✓ الأحكام والتّعليقات التي تدور حول الشّخصية.
- ✓ حينما تتغير وجهات النظر داخل العمل الأدبي.
- ✓ كلام السّارد / الشّخصية.
- ✓ الاختزالات الزّمنية.

[1] شلوميت ريمون كنعان: التخيل القصصي–الشعرية المعاصرة، ت: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدارالبيضاء، (د.ت)، ص108.

فـ "وجهة النّظر" عنده مسألة فنية وتقنية لأنّ الأسلوب هو طريقة الكاتب لاكتشاف طريقة تؤثر في المتلقي الّتي قام بها لم يصل إلى تقديم تصور نقدي ثابت حيث عُدّلت دراسته فيما بعد وأعيد ربط الأصوات السّردية بالأوضاع النّحوية التي رفضها (بوث) في دراساته بوصفها تسطيحاً لا معالجة في عمق القضايا الخاصّة بـ"وجهة النّظر".

6: تزفيتان تودوروف Tzveton Todorov: المؤشّرات النّصيّة واللّسانية محدّدات لوجهة النّظر:

عام 1966 قدّم (تودوروف) بحثه المتميّز"الوضوح النّظري والتّكثيف" مقيماً حدوداً تمييزية واضحة بين مختلف أشكال الرّؤية السّردية واقترح «قرائن نصّية ومؤشرات لسانية واضحة تمكنّ من ضبط وتعرف بمظاهر كلّ شكل من أشكال الرّؤية السّردية بخلاف التّصورات الأخرى التي تتميز بالتّشعب حيث تغرق في تفريع المفهوم وفي التّصنيفات وفي تفريع التّصنيفات إلى تصنيفات صغرى»[1] وقد عبّر عنها بصيغ رياضية مبسطة ليدل على طبيعة علاقة السّارد بالشّخصية الواحدة أو كلّ الشّخصيات محاولًا أن يصيب تصنيفه هذا التّعميم والتّجريد مقارنة بقرينه (جون بويون) الّذي يغلب على تصنيفه البعد البصري؛ غير أنّه في الواقع لم يبتعد عن تصنيف (جون.بويون) المذكور سابقاً.

وبعد مجموعة من التّعديلات قام (تودوروف) باستعراض هذه الرؤى مُركّزاً على علاقة الرّاوي بالشخصية مراعياً مدى تطابق أو عدم تطابق علم أحدهما بعلم الآخر حيث يعتبر الرّاوي الأساس في عملية إدراك العمل الحكائي وبذلك قام (تودوروف) بإعطاء المفهوم "الرؤية" أبعاده داخل الخطاب وبتمظهرها في التّطبيق أعطت أهمية بالغة للرّاوي إذ اعتمد تقسيم (جون.بويون) للرّؤيات مع بعض التغيرات ليخلص إلى مايلي:

[1] محمد بوعزة: تحليل النّص السّردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت/ منشورا ت الاختلاف، الجزائر دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص76.

1/ الرّاوي أكبر من الشّخصية: الراوي> الشّخصية أو (الرّؤية من الخلف):

وفيها يعلم الرّاوي أكثر من الشّخصية وهي الصّيغة التي لجأت إليها الرّوايات الكلاسيكية في أغلب الأحيان حيث يُقدم الرّاوي معلوماته دون إخبارنا عن الطريقة الّتي حصل بها عن تلك المعلومات «إنّه يستطيع أن يصل إلى المشاهد عبر جدران المنازل كما أنّه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال وتتجلّى سلطة الرّاوي هنا في أنّه يستطيع مثلاً أن يدرك رغبات الأبطال الخفيّة تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم»[1] فشخصياته لا تستفرد بأسرار ولا تدرك أحداثاً روائية بمفردها لأنّه «سارِدٌ عالمٌ بكلّ شيء وحاضراً في كل مكان»[2] ومن مؤشرات هذه الرؤية استعمال ضمير الغائب في السّرد و فيها يرى الرّاوي أكثر مما ترى الشخصية فهو يعرف ما يقع للشخصية خارجياً من خلال احتكاك شخصيات أخرى أو من خلال احتكاكها بالفضاء ويعرف ما يدور بداخل الشخصية من أفكار وصراعات داخلية وخلجات ومشاعر صريحة وأخرى دفينة.

2/ الرّاوي يساوي الشّخصية: الراوي=الشخصية: أو (الرؤية المصاحبة*):

وفيها لا يكون الرّاوي أكثر علماً من الشخصيات فلا يقدّم المعلومات إلّا بعد أن تصل إليها الشّخصية ذاتها ونحصل من خلالها على عدة وجهات نظر لأنّه بإمكان الرّواية أن تُروى بضمير الغائب مع أنّ الشّكل المهيمن في هذا النّوع من الرؤية هو ضمير المتكلّم «والواقع أنّ الراوي يكون هنا مصاحبا لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الواقع وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث»[3] كما يحدث في السيرة الذاتية وفي هذه الحالة تسمى "الشخصية–

---

1 حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص47: نقلا عن
T.Todorov, Les Carègoriès Du Rècit, Communicacation& Seuil 1981, p.p.147.148

2 محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص77.

*لأن السّارد يصاحب الشّخصية ويتبادل معها المعرفة بصيرورة الأحداث وشاعت هذه الصيغة في القص الحديث.

3 حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص48.

السارد" ومن مؤشراتها استعمال ضمير المتكلم وتتولى الشخصية رواية ما تعرف بنفسها لأنّها شخصية روائية وسارد في الوقت ذاته إذ تسمح « لنا أن نلقي الضوء على المادة الرّوائية بصورة عمودية أي أن تظهر علاقتها مع كاتبها وقارئها والعالم الذي تظهر لنا في وسطه وبصورة أفقية أي أن تظهر العلاقات بين الأشخاص الذين يؤلفونها وحتى خفاياهم النفسية»[1] فيُؤَدي السّرد بالّتنقل بين ضمير الغائب وضمير المتكلّم .

3/: الرّاوي أصغر من الشّخصية: الرّاوي< الشّخصية:(الرؤية من الخارج):

حيث تتناقص معرفة الرّاوي إذ يعرف أقلّ مما تعرفه الشخصيات جميعاً ولا يتوغل في دواخلها ليكشف أسرارها وهذا النّوع اصطلح عليه (تودوروف) كتابياً فقط، لأنّ الرّواية تصبح أكثر غموضاً حيث يكون الرّاوي مجرد شاهد على الأحداث وهذا الجهل شبه التام للرّاوي ليس إلّا مسألة تقنية فهو «ليس إلّا أمرا اتفاقياً وإلّا فإنّ حكياً من هذا النّوع لا يمكن فهمه»[2] ووصف النّقاد الرّواية المنتمية إلى هذه الرؤية بـ "الرّواية الشّيئية" لأنّها لا تحوي المشاعر السيكولوجية بل هناك روايات تكاد تخلو من الأحداث لذلك يجد القارئ نفسه أمام مُبهمات كثيرة تجعله يُوظف كلّ إمكاناته ليكسب الأحداث دلالة معينة و بموضوعية ينقل السّارد ما يراه وما يسمعه من الشّخصيات ولا يدخل أعماقها «ويعتقد "تودوروف" بأن هذا الطّابع الحسّي الخارجي هو نسبي ولا يعدو أن يكون مواضعة وأنواع السّرد التي تنتمي إلى هذا الشكل قليلة بالمقارنة مع الأنواع الأخرى»[3] وقد ظهر هذا النّوع من الرؤية في فرنسا مع تيار الرواية الجديدة في القرن العشرين؛ لهذا يتجاهل (تودوروف) حالة الرؤية من الخلف ويقسم الرّؤية إلى رؤيتين فقط:

---

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط2، 1982، ص.ص76.75.

[2] عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي"مقاربة نظرية"، مطبعة الأمنية، دمشق، الرباط، ط1، 1999، ص190.

[3] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص82.

-**الرّؤية الخارجية:** تقابل أسلوب السّرد الموضوعي عند "توما شفسكي".

- **الرّؤية الدّاخلية:** تقابل أسلوب "السّرد الذّاتي" عند "توما شفسكي" وقد تجمع الرّواية الرؤيتين معاً.

وعموماً أفاد(تودوروف) من اللّسانيات ووجد أنّ "وجهة النّظر" طريقة من طرق الحكي واعتبر الجهة الدّالة عن" وجهة النّظر" هي التي تُدرك من خلالها الرّواية من جهة الرّاوي لذلك وُصف تصنيفه بالرّاصد للظواهر الفنية المختلفة والمحدّد لمستويات السّرد القصصي فقسم العمل القصصي إلى "قصة Histoire" و"خطاب Discours" ثم تناول العناصر الدّاخلية والخارجية للعمل القصصي من: شخصية، سارد، متلقي، ثم مرّ على المنظم التركيبي للأحداث كالتكرار والتوازي وقام بالتّمييز بين الضّمائر المستعملة في التّقديم والعرض بدون أن يعطيها الدّور المهم قي تحديد " وجهة النّظر" فهو-أي تودوروف"- يرى أنّ «كلّ فكرة تتحدّد بالنّسبة للصّوت الّذي يحملها والأفق الّذي تستهدفه ذلك أن أساليب السّرد تتعدد بمقدار تعدّد الرّؤى أوزوايا النّظر أو المنظورات ولهذا يرى الباحثون ضرورة الوقوف عند الرؤية»[1] لأنّها تقدم للمتلقي عالماً فنياً وجماليا وتنقله عن رؤية مغايرة وطبعاً نقف عند الرّاوي مصدر الرّؤية.

غير أنّ (تودوروف) تعرض للنّقد إذ رفض البعض أن تكون "وجهة النّظر" طريقة من طرق الحكي وإنّما هي بداية انفتاح لتطوير الأداء الفني للرّواية الّذي ينطلق من تجاوز الرّاوي العليم بكلّ شيء ولم يطلق (تودوروف) مصطلحاً جديدا لـ "وجهة النّظر" كونّه ركّز اهتمامه على جهات الحكي.

[1] جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي (مقاربة في السرديات)، منشورات الأوراس، 2007، ص41.

7 / بوريس أوسبنسكي "Boris Uspeniski":"وتصنيفاته الأربعة:

طرح الناقد الرّوسي (أوسبنسكي) مفهوم "وجهة النّظر" بطريقة جديدة إذ جعلها تتصل اتصالًا وثيقاً بتوليف العمل الفني وجعل من مبدأ "التآلف" الّذي حققته "وجهة النّظر" منطلقاً منهجياً لأنّها ترتبط بالمؤلف وتُمكنّه من استخدام رُؤى مختلفة داخل العمل الفني ولها علاقة بتلك المواقع التي يبدأ منها الرّوائي لينسج منها خطابه الرّوائي وهي بذلك الموقع الّذي يأخذه الرّاوي أو المؤلف من الأحداث وانطلاقاً من الوجهة ينتج الخطاب السّردي فيستطيع الرّاوي أن يصف أفعال الشخصيات فقط وبإمكانه أن يصف دواخل الشّخصيات كما يستطيع أن يمزج بين الحالتين؛ فيصف شخصية معينة من داخلها ويقرأ أفكارها ويلمس شعورها وينتقل إلى وصف شخصية أخرى من الخارج فقط فهو يسعى في هذا المشروع إلى معاينة المواقع من أربعة مستويات: «فقد تُعد وجهة النّظر موقعاً أيديولوجياً أو تقويمياً، وقد نعدّها موقعاً زمانياً أو مكانياً لمن يصف الأحداث (أي الرّاوي الذي يثبت موقعه في إحداثية زمانية أومكانية) وقد ندرسها من ناحية خصائصها الإدراكية أو ندرسها في معناها اللّغوي الخالص (كأن ترتبط مثلاً بظاهرة الخطاب شبه المباشر)»[1] ومع ما جاء به من تصنيفات إلاّ أنّه صرّح بأنّها قابلة للزّيادة والتّوسع ويرجع ذلك لاجتهادات النّقاد وليست حصرية على المستويات الأربع, الّتي ذكرها.

يربط (أوسبنسكي) هذه المستويات الأربعة بعناصر تتواجد داخل العمل الفني فيقوم بمقابلة ثنائية طرفها الأوّل مستوى خارجي هو المؤلف وطرف ثاني يكون بؤرة داخلية بعدها يُوظف كلّ هذه المستويات ليحدّد عمق الرّؤية السّردية سواء كانت داخلية أو خارجية أقام (أوسبنسكي) تصنيفه لـ"وجهة النّظر" وكثّف مجهوده على محدّدات هذه الوجهة من مؤلف وراوي وشخصية ولم يهتم كثيراً بتقعيد نظرية منهجية فهو« يرى أنّ تغير وضعية الكاتب المعلن عنها على المستوى الشّكلي من خلال استعماله عناصر من خطاب آخر يؤدي إلى ظهور عناصر التأليف؛ إنّ الرّاوي بضمير المتكلم يمكنه تنويع وضعياته أثناء الحكي متموضعاً في

[1] بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، ص14.

وجهات نظر مختلف المشاركين»[1] فإضافته تظهر على المستويات الأربعة والّتي من خلالها صنع ثنائية الدّاخلي والخارجي والزّماني والمكاني.

تصنيفات (أوسبنسكي):

1/: المستوى الأيديولوجي (التقويمي): وفيه يركز (أوسبنسكي) على استقلالية العمل الأدبي عن مؤلفه ومن ثّم ينسب المنظور الأيديولوجي إلى العمل في حدّ ذاته لا إلى مؤلفه فهذه الوجهة يتبناها «المؤلف حين يُقوّم العالم الّذي يصفه ويدركه أيديولوجياً»[2] وقد تكون مُصرحاً بها أو مستترة وتنتمي للمؤلف نفسه أو تنتمي إلى الشّخصية وقد تكون بمعزل عن المؤلف فمن موقع خارجي متعلق بالمؤلف يكون الرّاوي خارج القصة ومن موقع رؤية شخصية ما داخل القصّة يصبح شخصية مشاركة.

يتمثل المنظور الأيديولوجي عند (أوسبنسكي) «في البنية التّحتية التي توجه الأحداث والحوارات في الرّواية وفق منظومة واضحة من القيم الاجتماعية أو مرجعية أخلاقية تلتزم بها جماعة من الناس»[3] فنجد في الرّوايات ذات الصّوت الواحد وجهة نظر تنطلق من بؤرة أيديولوجية واحدة وفي المقابل نجد الرّوايات ذات الأصوات المتعددة تنطلق وجهات نظرها من أكثر من بؤرة أيديولوجية.

2/: المستوى التعبيري: لمّا يستخدم المؤلف لغة مختلفة وينتقل من وجهة نظر إلى أخرى حيث يتخذ الرّاوي موقعاً معيناً ليقدّم ما تلاحظه الشّخصيات بصفة موضوعية حيث «يستخدم فيها المؤلف لغة مختلفة لوصف الشخصيات المختلفة أو حيث يستفيد من شكل أو آخر من

---

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي–دراسة في رواية نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص297.

[2] بوريس أوسبنسكي: شعرية التّأليف، ص19.

[3] شاهو سعيد فتح الله: المرجعية الاجتماعية للمنظور السردي في الروايات متعددة الأصوات رؤية(ميرامار) لنجيب محفوظ نموذجاً، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج14، ع4، آيار20007، ص438.

الكلام المنقول أو المبدل في وصفه»[1] ففي هذا المستوى يبحث فيما يستفيد به الرّاوي من كلام منقول وفي تلك العلاقات الّتي يقيّمها الرّاوي مع خطاب كل شخصية؛ فهو الأسلوب الّذي تعبر من خلاله الشخصية عن نفسها وباستعمالات مختلفة لأشكال كلام الغير يتم الانتقال من وجهة نظر إلى أخرى كأن يُغير في التسمية أو كأن يكون هناك تخالف بين كلام المؤلف وكلام الشخصية في النّص وكأن يتأثر كلام المؤلف بكلام الشّخصيات ويظهر ذلك في الكلام المنقول أو يجمع بين عدّة وجهات نظر في جملة معقدة ويكون ذلك الكلام شبه مباشر وهناك حالات يكون فيها الجمع في جملة بسيطة يجمع بين وجهة نظر المتكلم ووجهة نظر المستمع وهناك حالات أخرى يكون فيها للمؤلف تأثير بكلامه على كلام غيره ويكون ذلك في المونولوج المروى فإذا تبنى المؤلف موقعاً خارجياً كانت رؤية خارجية وإذا تبنى موقعاً داخلياً يكون مشاركاً فيها وتصبح رؤية داخلية.

3/: المستوى الزّمكاني (الزماني والمكاني): يعاين موقع الرّاوي زمانياً ومكانياً اتجاه الأحداث والشّخصيات فبإمكاننا معرفة موقع الرّاوي من خلال إحداثيات المكان والزّمان والتي بواسطتها يُدار السّرد فالرّاوي بإمكانه أن « يتطابق مع موقع شخصية من الشخصيات وكأنّه هو الّذي يقوم بالسّرد من النقطة الّتي تقف فيها الشخصية»[2] ففي المكان بإمكان الرّاوي أن يتطابق مع إحدى الشّخصيات وفي حالات أخرى لا يتطابق الموقع المكاني للمؤلف والشّخصية وقد وصف (أوسبنسكي) هذه الحالات بـ "المسح التّتابعي" عندما تتحوّل "وجهة النّظر" من شخصية إلى أخرى وبـ "نظرة عين الطّائر" عندما تكون وجهة النظر عامة وتحيط بكل تفاصيل المشهد أمّا الحالة الثّالثة نجد "المشهد الصّامت" الّذي يخصّ كلّ الحركات والإيماءات التي يعجز فيها الرّاوي عن السّماع فيكتفي بنقل الإشارات من مسافة معينة .

[1] بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، ص29.

[2] بوريس أوسبنسكي: وجهة النّظر في الرّواية على مستوى المكان والزمان، قراءات تطبيقية، فصول مجلة النقد الأدبي، مجلة علمية محكمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج15، ع 4، شتاء 1997، ص256.

وفي الزمان يمكن للمؤلف أن يتتبع الأحداث من خلال شخصية واحدة وبإمكانه كذلك أن يستخدم ترسيمته الخاّصة للزّمن إذ نجده في المواقع الزمانية المتعددة نجده الرّاوي يجمع بين وجهات النّظر وفي أحيان أخرى يكشف الشّكل اللّغوي عن الموقع الزماني المحرّك للسّرد. كما ترتبط "وجهة النّظر" في هذا المستوى بخصائص الفضاء الفني لذلك يهتم بدرجة التّجسيد أي التّمثيل المكاني والزّماني للعالم ودرجة التّجسيد ذاتها هي التي تحدّد مواصفات المكان أوالزّمان.

4/: المستوى النّفسي (السّيكولوجي): ويتعلّق الأمر بوجهة النّظر النّفسية للكاتب حول شخصية معينة إذ يقدم الرّاوي "وجهة النّظر" من خلال الزاوية المختارة؛ فالشخصية الّتي يختارها المؤلف تتحوّل إلى «حامل لوجهة نظر الكاتب بمعنى أنّ أفكاره ومشاعره توصف بتفصيل أو بصفة عامّة يقدّم إلينا العالم المحيط به من خلال إدراكه»[1] وينتقل الكاتب بذلك من وضعية داخلية إلى وضعية خارجية في نهاية الحكاية.

يقسم (أوسبنسكي) المنظور النّفسي إلى:

- ✓ **المنظور الموضوعي:** الّذي يتصل بكلّ ما يتعلق بإدراك الراوي لأحداث الحكاية وكيفية تقديمها.
- ✓ **المنظور الذّاتي:** ويتعلّق بإدراك الشّخصيات المتفاعلة مع الأحداث؛ وينقسم المنظوران إلى إدراك داخلي وخارجي، ليحصل على التقسيم الرّباعي للمنظور النّفسي:

1. المنظور الموضوعي الخارجي (الرّؤية من الخارج).
2. المنظور الموضوعي الدّاخلي (الرّؤية من الخلف).
3. المنظور الذّاتي الخارجي (الرّؤية مع).

[1] جيرار جينت وآخرون: نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير، ص92.

4. المنظور الذّاتي الدّاخلي (الرّؤية مع).

وقد رأت النّاقدة (سيزا قاسم) أنّ الشكل الأوّل يتناسب مع الرؤية من الخارج، في حين يقابل الشّكل الثاني الرؤية من الخلف أمّا الشكلين الباقيين للمنظور الذاتي فيمثلان "الرؤية مع" ولاحظ (أوسبنسكي) أنّ «التغيير في وجهة النظر– ولا سيما المرور من الرؤية الخارجية إلى الرؤية الدّاخلية – يضطلع بوظيفة مماثلة لوظيفة الإطار بالنسبة للوحة: فهو يصلح للانتقال من العمل إلى محيطه (أي"اللا–العمل")»[1] فهذا التغيير من الرؤية الخارجية إلى الرؤية الداخلية يمكن أن يكون منظماً أوغير منظم إذ لا يكون هذا الانتقال متتبعاً بصرامة حتى نهاية الحكاية.

وعلى الرّغم من أنّ (أوسبنسكي) اهتم بالتّحليل العلمي لـ" وجهة النّظر" أكثر من اهتمامه بإقامة مهاد نظري لها إلّا أنّنا سنتبنى تصوّره كونّه حاول تقديم" وجهة النّظر" متكاملة وفق مستوبات أربعة أهمّها في نظرنا المستوى الأيديولوجي لأنّه يمثل البنية العميقة لـ" وجهة النّظر" ثم بعدها البنية السّطحية المتمثلة في المستويات (التّعبيري النّفسي الزّمكاني) مع التّأكيد على هذه المستويات الأربعة رآها (أوسبنسكي) أساسية لكنّ في الوقت ذاته قابلة للتّجديد والإضافة حيث ترك المجال مفتوحاً للناقدين من بعده.

8/ إدوارد موركان فورستر (A.M Forrester): طريقة القصّ تحدّد وجهة النّظر:

عالج النّاقد (فورستر) مشكلة "وجهة النّظر" في كتابه "أركان القصّة" ترجمة لـ: "Aspects of the novel" والّذي ألفه سنة 1927 حيث عالج عدّة قضايا كالحكاية والنّاس والحبكة الرّوائية والإغراق في الخيال والتّنبؤ وقضية النّموذج والوزن فهو يقرّ مثلا أنّ الحكاية هي الوجه الرّئيسي في الرّواية لأنّها هي الأساس وهي عبارة عن قص مجموعة من الأحداث

[1] تزيفيتانتودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، المغرب، ص54.نقلا عن: B.Uspenski, l'ahevamance Des Poins De Vue Intèrne Et Extern En Tant Qui Marque Du Cadre Dans Une Œuvres Littèraire , Polirique,9 ,1972,p.p.130.134.

تخضع للتتابع الزّمني ويتساءل عن من يحكي الحكاية؛ ثُم يُعالج عنصر الشّخصية مُعرجاً على أنواعها دون أن ينسى الأبطال الّذين أصبحوا نماذج إنسانية عند المتلقي كشجاعة (تولستوي) في رواية" الحرب والسّلام" وما فعله الرّوائي(دستويفسكي) والرّوائي (مارسيل بروست).

وعندما يتحدث عن "وجهة النّظر" كقضية مهمّة في السّرد يشرحها كما يعرضها (بيرسي لوبوك) «وهي وجهة النّظر التي تحكى من الحكاية وهذه تعتبر المسألة الأساسية في رأي بعض النّقاد ويقول في ذلك مستر بيرسي لوبوك»[1] فالرّوائي في نظر (فورستر) يسير في عمله على طريقتين أولهما استخدام شخصيات متعدّدة والطّريقة الثّانية تختصّ بـ "وجهة النّظر"، حيث «إنّ الطريقة في فن القصة وهي المشكلة المعقدة تحددها في رأيي وجهة النظر أي الموقف الّذي يتخذهُ الكاتب من القصة»[2] فالرّوائي له عدّة خيارات فبإمكانه وصف الشخصيات من الخارج وله في ذلك طريقتين: إمّا أن يتحيز أثناء الوصف أو لا يتحيز وله خيار الوصف من الداخل كأنّه يعرف كلّ شيء عن الشّخصية وله خيار آخر كأن يأخذ دور أي شخصية من الشّخصيات ويتظاهر بأنّه لا يعرف شيئا عن بقية الشّخصيات.

يُقرّ(فورستر) أنّه لا يستطيع التأسيس لـ "وجهة النّظر" كونّها مشكلة تخص الرّواية ويرى أنّ النّقاد قد بالغوا في عملية تأكيدها ويراها غير مهمة مقارنة بالتمازج الصّحيح بين الشخصيات، كما يراها مشكلة تواجه كذلك الكاتب المسرحي وأنّ الكاتب بإمكانه أن يتلاعب بالمتلقي ليتقبل ما يقدّمه له ونفس الحقيقة يعترف بها (لوبوك) والفرق بينهما أنّه لا يضعها في الوسط بل يضعها في طرف المشكلة وأورد لنا مثالًا عن ذلك في رواية "المنزل المهجور" لـ (تشارلز ديكنز) (Charles Dicken) إذ يخلص إلى أنّ كاتب الرّواية استطاع أن يتلاعب

[1] فورستر: أركان القصة، تر: كمال عباد جاد، مراجعة: حسن محمود، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، 1960، ص96.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

بالمتلقي رغم عدم تماسكها الأمر الذي جعل –القارئ– يصرف نظره عن "وجهة النّظر" ويحكم (فورستر) على رواية " مزيفو النّقود" لصاحبها (أندريه جيد) (Andrè Gide)على أنّها جيدة بالرّغم ممّا يميّزها من تفكك وانعدام " وجهة النّظر" فهو لا يرى الأهمية في قدرة الرّوائي على إظهار مهاراته الفنية أو في الاهتمام بالحيّل والطرق الفنية وتحليل عقول الشخصيات التي يُفقد الرّواية عنصري الإثارة والتشويق ويضرب مثلا برواية "الحرب والسّلام" الّتي استعمل فيها الرّاوي وجهة نظر واحدة ورغم ذلك لم يقلّل من جودتها ويخرج بالسّؤال التّالي: هل من الواجب على الرّوائي أن يغيّر وجهة نظره إذا كانت ناجحة؟ يجيب بعدها «وأنا أرى أنّ القدرة على امتداد الإدراك أو انكماشه (وتغير وجهة النظر من مظاهر هذه القدرة) وحقّ الكاتب في أن يبرز معرفته أحيانا ويخفيها أحيانا أخرى.. من المميزات العظيمة التي ينتجها لنا التكوين الرّوائي، ولها ما يماثلها في إدراكنا للحياة»[1] فـ"وجهة النّظر" في نظره مظهر من مظاهر القدرة والرّوائي له كامل الحرية في إظهار وجهة نظره أو عدم إظهارها، فهي ميّزة من مميزاته كمبدع ليترك بصمته على الفن الرّوائي و يستطيع المتلقي أن يدخل عقول الشّخصيات بين الفينة والأخرى ولا يستطيع الدّخول باستمرار لأنّ هذا الأمر يُرهقه وهو مع ذلك لا يلوم الرّوائيين رغم أنّ «عقولنا تتعب وهذا التجزؤ يؤدي في النهاية إلى التنوع وإلى تلوين الخبرة التي تحدث لنا وقد سلك حفنة من الرّوائيين وخاصّة الإنجليز نحو الشخصيات في كتبهم هذا السّلوك المتقلِّب وأنا لا أرى سببا للومهم»[2] ثم يّطرح السّؤال التّالي: هل للكاتب أن يشركنا في سرّه عن شخصياته؟ وطبعاً سبق وأن أجاب عن هذا السؤال بقوله «إنّه من الأصوب ألّا يفعل لأنّ هذا أمر خطير ويؤدي عموماً إلى انخفاض في درجة الحرارة وإلى التراخي العقلي والعاطفي والأسوأ من ذلك الهزء والدّعوة الودية لرؤية الشخصيات وكيف تصنع وراء الستار»[3] ولهذا نجده –

[1] المرجع السّابق، ص99.

[2] المرجع السّابق، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص100.

فورستر–في تحليله ومعالجته لـ "وجهة النّظر" انطلق من الشخصيات الفنية وانتهى إليها وهو مع ذلك يراها –وجهة النظر–مسألة غير مهمّة في تمييز العمل الفني.

9/ جيرار جينيتGerrard Genette: التّبئير جزء من المنظور:

استفاد(جيرار جينيت) من اقتراحات كلّ من (كلينث بروكس C.Brooks) و(روبرتبن واران R.PennWarren) من خلال كتابهما: "فهم السّرد الخيالي Understanding Fiction " حيث اقترحا مصطلح "بؤرة السّرد Focus of Narration" حيث صنفاها إلى بؤرتين وكلّ بؤرة تنقسم إلى: بؤرة الشّخصية وبؤرة المؤلف؛ كما استفاد(جينيت) ممّا قام به (جون بويون) و(تزفيتان تودوروف) وقد احتوى مشروعه على قسمين: الأوّل كان في كتابه "الصّور 3" "Figures III" عام 1972 ولما تعرض للنّقد استدركه بكتابه الثّاني "خطاب القصّة الجديدة Nouveau Discours du Récit" 1983 وحتى هذه التّعديلات لم تكن كافية في نظر النّقاد.

إنّ أوّل ما نلاحظه عند(جيرار جينيت) استبعاده لمصطلحي "الرّؤية ""Vision" و"وجهة النظر Point de vue" لاحتوائهما الطّابع البصري "Visuel" واستبدلهما بمصطلح التبئير "La Focalisation" يقول: «سأتبنى هنا مصطلح تبئير الأكثر تجريدا... والذي يتجاوب من جهة أخرى مع تعبير بروكس ووارين: بؤرة السرد»[1] كما قسّم الحكي إلى ثلاث مقولات كبرى: الزّمن، الصّيغة، الصّوت و"وجهة النّظر" في رأيه تندرج ضمن المقولة الثّانية الّتي قسّمها "جينيت" إلى قسمين: المسافة والمنظور وجعل "التّبئير" منتمياً إلى قسم المنظور ونبّه إلى

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص201.

الخلط الّذي وقع فيه النّقاد قبله والّذي يكمن في عدم التفريق بين الصّيغة (Mode) والصّوت (Voix) «أي بين السّؤال: من الشّخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السّردي؟ وهذا السؤال المختلف تماما: من السارد؟ أو بعبارة أوجز: بين السؤال: من يرى؟ والسّؤال: من يتكلّم؟»[1] حيث وقعت معظم الأعمال النظرية السابقة وقعت في هذا الخلط*المزدوج وتصور (جينيت) الأوّل كان من أجل التّنبيه إلى ضرورة الكفّ عن هذا الخلط فالرّاوي هو المتكلّم والشّخصية هي التي ترى وتوجه من خلال "وجهة نظر" بعينها ويقترح ثلاث مصطلحات:

- ✓ القصّة Histoire ويعنى المدلول.
- ✓ المحكي Récit ويعنى الدّال.
- ✓ السّرد Narration ويعنى الفعل السّردي.

وهذا التّرتيب يشترط وجود القصة أي "وجود المحكي" الّدي يرتبط بوجود السّردي وطبعا سيقوم بمراجعة الأمر ويصبح المحكي لاحقاً للسرد لأنّ السّرد يُؤسس تلك الوضعية الّتي يتّم داخلها المظهر التداولي في حين يُؤسّس المحكي الخطاب المنطوق به والدلالي وعرف "المنظور السّردي" على أنّه صيغة لتنظيم الأخبار وعلى هذا الأساس جاء تصنيفه المعروف

---

[1] المرجع نفسه: ص198.

*يصرح "جينيت" بأنه كل الدراسات السابقة وقعت في الخلط وتفاديا لذلك يطالب بالتمييز بين الصيغة "**من يرى**" و بين الصّوت "من يتكلم"، وذلك بعرضه كل التطورات منذ 1943 على يد "كلينتبروكس" مرورا بـ "**شتانزل**" 1955 وصولا إلى "تورمان" و "واين بوث" 1961 ليصل إلى تصنيفات "تودوروف" Gerrard genette, Discoure de Récit, dans Figure III, Paris, seuil, 1972, p 203.

منطلقاً من مشكلات الصّوت و مشكلات الرّؤية و قد أورد (جينيت) "جدولًا لـ (كلينث بروكس) و(روبرت بن وارين) اللّذان يعرضان تخطيطاً رباعي الأطراف على النّحو الآتي:[1]

	أحداث محلّلة من الداخل	أحداث محلّلة من الخارج
سارد حاضر بصفته شخصية في العمل	1-البطل يحكي قصته	2-شاهد يحكي قصة البطل
سارد غائب بصفته شخصية عن العمل	4 -المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة	3-المؤلف يحكي القصة من الخارج

يقول "جينيت" « إلاّ أنّه يبدو طبعاً أنّ الحدّ العمودي الفاصل هو وحدهُ الذي يهم "وجهة النّظر" (الدّاخلية و الخارجية) بينما ينصب الحدُّ الأفقّي الفاصلُ على الصّوت (أي هوية السّارد) دون أي اختلاف حقيقي في وجهة النّظر بين 1 و4 (ليقُلْ: أدولف وأرمانس) ولا بين 2 و 3 جورج واطسن الذي يروي عن شيرلوك هلمز وأكاثا كريستي التي تروي عن هركو ليوارو)»[2] وسمح بتحليل تغيرات "وجهة النّظر" التي تحدث في الحكاية وأطلق اسم التغيرات على هذه "الخروق المعزولة "Infraction" وهي في نظره نمطان: إمّا عن إعطاء خبر أقلّ من اللاّزم مبدئيا وإمّا عن إعطاء خبر أكثر من المسموح به مبدئيا في شفرة التبئير التي تتحكم في المجموع؛ وقد اصطلح على النّمط الأوّل[3]: الإسقاط الجانبي أو النّقصان "Paralipsis" : و هو في شفرة التبئير الدّاخلي إسقاط عمل أو فكرة مهمة للبطل البؤري لا يمكن أن يجهلها

[1] ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 198.

[2] المرجع نفسه، ص 199.

[3] المرجع نفسه، ص 206.

البطل أو السّارد و لكن السّارد يختار إخفاءها عن القارئ ويحدث هذا الأمر في الرّواية البوليسية.

ولا يزال النّمط الثّاني[1] "الزّيادة Paralepse" دون اسم وهو التغيّر المعاكس يمكن أن يقوم على اجتياح لوعي شخصية من الشّخصيات في أثناء حكاية تُحكى عموماً بتبئير خارجي والّتي تمهّد لانتقال تدريجي إلى التّبئير الدّاخلي ويمكن أن تقوم الزيادة أيضاً في تبئير داخلي على خبر عرضي عن أفكار شخصية غير الشّخصية البؤرية وعن مشهد لا تستطيع هذه الأخيرة أن تراه.

وعلى العموم فإنّ تقسيمات (جيرار جينيت) كانت كالتّالي:

1: المحكي غير المبأر: ومعناه التبئير في درجة الصّفر.

2: المحكي ذو التبئير الخارجي: ويكون الرّاوي أقل معرفة من الشّخصية.

3: المحكي ذو التّبئير الدّاخلي: يقتصر علم الرّاوي على ما تعرفه الشّخصية وينحصر على ما تراه وتسمعه ويبلغ حدوده القصوى في المنولوج الداخلي حين تكون الشّخصية بؤرة سردية وتصل حدوده الدّنيا عندما تستطيع أن تعيد كتابة "التبئير الدّاخلي" دون أن يتغيّر المعنى ويعطيه ثلاثة أنواع:

أ: محكي ذو تبئير داخلي ثابت (Fixe): والرّاوي فيه واحد تمرّ عبرهُ كلّ المعلومات الّتي تصل إلى المتلقي ونموذجه رواية "السفراء" حيث تصلنا المعلومات عن طريق شخصية (مستريثر).

[1] المرجع السّابق، ص 207.

ب: محكي ذو تبئير داخلي متنوع (متغيّر) (Variable): تصل المعلومات فيه عبر عدّة رواة فتأخذ المعلومة من منظار شخصية إلى شخصية أخرى وهناك احتمال الرّجوع إلى الشّخصية الأولى ونموذجه رواية "مدام بوفاري" لـ (فلوبير)، حيث يبدأ السّرد مبأرا على شخصية "شارل" ينتقل بعدها إلى (إيما) ثم يعود بعد ذلك إلى (شارل).

ج: محكي ذو تبئير داخلي متعدّد (Multiple): ويصلنا الحدث الواحد عن طريق عدّة شخصيات من وجهات مختلفة ونموذجه رواية "العلاقة الخطرة" ويحدث كذلك في الرّوايات البوليسية وروايات المراسلة.

لقد استعمل (جينيت) مصطلح التبئير من أصل "بؤرة السّرد" ثم قام بتعريف "المنظور السّردي" على أنّه صيغة للتنظيم وعلى هذا الأساس صنّف التبئير إلى ثلاثة أنماط، ودقق تعريفه إلى "حصر المجال" بدل عبارة "كليّة المعرفة" وينفي عن المؤلف المعرفة لأنّه في الأصل هو مخترع كلّ شيء وعدل عن "التّبئير الصّفر" ليصبح "التبئير المتغيّر" و "البّئير الدّاخلي" عنده لا يتحقّق إلّا في القصّة ذات المنولوج الدّاخلي.

كما أعاد (جينيت) صياغة وتنقيح التّرسيمة المتعلقة بالمنظور السّردي وقلّص الصيغة والتي بها مظهران كمّي وكيفي: مظهر كيفي حيث قلّصه إلى "حصر المجال" كما قام بتغييب المظهر الكمي والأصل في "التّبئير" الاهتمام بالمظهرين الكمّي والكيفي كما أُخذ على "جينيت" في "التّبئير الدّاخلي" استحالة التفريق بين "المنولوج الدّاخلي" و "التّحليل النّفسي البسيط".

غير أنّ (جيرار جينيت) تعرض للنقد من قبل "ميك بال MickBal" في كتابها "Narratologie" وصرّحت أنّ التبئير عندها يقترب من مفهوم "الرؤية" عند (بويون) مع تجنبها للمضمون البصري المفرط في حين نجده عند (جينيت) «يكمن في حق الاختيار الذي

يمتاز به السّارد وحده في أن يضيق حقل الرّؤية ينزلق معنى "التبئير" عند "ميك بال" في اتجاه عملية النظر، الإدراك، الفهم.»[1] وتختم تحليلها باستنتاج.

فحواه أنّ «النوعين الأوّل والثّاني يتصلان بالتّرهين السّردي،* "من يرى؟" ففي الأوّل يرى الراوي أكثر من الشّخصيات وفي الثّاني يرى "مع" الشّخصيات أمّا العلاقة بين الثّاني والثّالث فليست من الطّبيعة نفسها»[2] وتضيف أنّه لو ميّز بين "التبئير على" (Focalisation sur) وبين "التبئير بواسطة"(Focalisation par) لما وصل إلى تلك المشاكل التبئيرية الّتي أثيرت حول مشروعه.

10 / آلان رباتالAlain Rabatel: وجهة النّظر واللّسانيات التّلفظية:

تركزت جُهود دارسي السرديات التلفظية على الآثار اللّغوية"Traces Lingistiques لـ "وجهة النّظر" وهي آثار حُضور المتلفظ إذ بحث (راباتال) عن تلك "الآثار اللّغوية في كيفية تقديم مرجع "Référence" أي بعبارة (جيرار جينيت) البحث عن ما هو مرئي فجهود (راباتال) ويتفق أعلام اللّسانيات التّلفظية –من بينهم– دومينيك منغنو "Dominique Mainguneau" و"بيار فان دان "Pierre Van Den Heuvel" و "لوران دانون بوالو " Laurent Danen Boileau" على أنّه لا يمكن الإقرار بوجود "وجهة النّظر" إلّا إذا حُدد مسبقا المبأر وأنّ نسبة

[1] جيرار جينت وآخرون: نظرية السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير، ص 117.

*التّرهين السردي:.يعود هذا المصطلح إلى بنفست الذي استعمله وهو يتحدث عن الترهين الخطابي، قائلا بصدد الضمائر بأن بعضها ينتمي إلى تركيب اللسان، وبعضها الذينسميه" ترهينات الخطاب" بمعنى الأفعال والتي بواسطتها يرهن اللسان إلى كلام بواسطة متلفظ...يتم نقل هذا المفهوم اللساني إلى السرديات، ليأخذ مع جينت بعد"السرد" بما هو ترهين للقصة من خلال فعل السرد أي "الصوت السردي" بمعنى آخر أو الراوي في علاقته بالمرويله(جينت1972–ص:76–226)...وهذه الترهينات السردية كيفما كان الضمير المنتجة بواسطته والمتوجهة إليه لا تحيل إلى شيء خارجي عنها، لأن وجودها مرهن في الفعل الكلامي المنجز، ومرهون به أيضاً. ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص383.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 299.

هذه الوجهة تحدّد عن طريق مجموعة من القرائن النّصية هي:فعل الإدراك (اسم العلم) وفاعله التّركيبي و الفاعل الدلالي، ومن القرائن التي تدل على نسبة وجهة هي تحديد "وجهة النّظر".

bornage premier ⟵ وجهة نظر الحدّ الأوّل.

bornage second ⟵ وجهة نظر الحدّ الثّاني.

وعملية تحديد حدي وجهتي النظر تساعدنا في تمييز "وجهة النّظر" السابقة عن"وجهة النّظر" اللّاحقة لذلك عرف (راباتال) "وجهة النّظر" « الطّريقة التي ينظر بها أحد الفاعلين إلى موضوع ما، بكلّ المعاني الّتي يعنيها الفعل "ينظر" سواء كان الموضوع موضوعا ماديا أو لغويا»[1] ثم يضع تعريفا للفاعل على أنّه «القائم بالإحالة إلى موضوع ما فيعبر عن وجهة نظره سواء بطريقة مباشرة بتعليقات صريحة أو بطريقة غير مباشرة بواسطة الإحالة أي من خلال اختيارات الانتخاب أو التوفيق أو تحيين المادة الألسنية»[2] وطبعاً يكون هذا في «كل الأوضاع انطلاقا من الاختيارات الأكثر ذاتية إلى الاختيارات الأكثر موضوعية ظاهريا ومن العلامات الأثر وضوحا حتى العلامات القرائن الأقل تلميحا»[3].

لقد كلّلت جهود (راباتال) حول "وجهة النّظر" بنشر كتابين: الأوّل عام 1997 عنوانه:"البناء النصي لوجهة النّظر La construction textuelle de point de vue"والثاني 2008 "الإنسان و الراوي في سبيل تحليل تلفظي وتفاعلي للقصة–Homo narranspour une analyse énonciation et interactionnelle du récit" حيث

[1] Rabatel A:, perspective et point de vue, In communication, 85, 2009, L'homme à t–il encore une perspective,p 27.

[2] ibid : p 27.

[3] ibid : p 27.

استعرض في كتابه الأول نظرية (جينيت) إذ تخلى عن مفهوم البؤرة "Foger" ورفض الاهتمام بسؤال: من يدرك؟ ليكثف جهده على التجلي اللّغوي للإدراك "Perception" الموضوعات المرئية في عملية السّرد لأنّه يعتبر الرّؤية بمثابة الصّوت السّردي فهو يجعل "من يرى" و "من يتكلّم" واحداً ولأنّه لا يفصل بين "الرّؤية" و "التّلفظ"–وبذلك يهتم بالرّائي والمرئي في آن واحد– يرفض "الرؤية من الخارج" لانعدام التلّفظ المصرح به.

لقد قارب (راباتال) «في الفصل الأوّل آليات تشكّل وجهة النّظر اعتماداً على معايير لغوية ثم درس في الفصلين الثّاني والثالث على التوالي واصلات وجهتي نظر الشخصية والراوي وبعد أن فصل بين الوجهتين عقد فصلا أخيراً جمع فيه بينهما وخصّصه لتحليل ما يقوم بينهما من علاقات»[1] وسمى هذا الفصل بـ"لعبة وجهتي النّظر"ليستنتج أنّ «تحليل حجم منظور الرؤى الدّاخلية أو الخارجية وعمقها وتحليل التّعدد الصّوتي يقودان إلى أنّ وجهتي نظر الشخصيّة و الرّاوي تدخلان في علاقات معقّدة إلى درجة أنّها تفرض قطع الصّلة جذرياً بكلّ مقاربة قد تحصر وجهة النّظر في منظور و رؤية وحجم منظور وعمقه؛ متسمة بالثبات المطلق»[2] وحتى التّعدد الصّوتي في نظر (راباتال) يعقد وجهة النظر إلّا أنّه لم يضعه محل السؤال.

وخلص إلى أنّه لا يكفي الجمع بين ذات مدركة وعملية إدراك وموضوع مدرك لنكون أمام "وجهة النّظر" ثم أعاد للرّاوي حجمه في تصوره لـ "وجهة النّظر" هذا المفهوم الّذي استطاع أن يدقّقه فاهتم بالبنية كما فعل البنيويون واعتبر "وجهة النّظر" تقنية سردية وبناء نصياً من خلالها يكون التأويل عكس الّذين اعتبروا النّص بنية مغلقة تمنع التأويل.

[1] محمد نجيب العمامي وآخرون: وجهة النظر في الرواية بحوث محكمة/بحوث محكمة، إشراف: محمد نجيب العمامي، نادي القصيم الأدبية، المملكة العربية السعودية/ دار محمد علي للنشر/ دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2015، ص48.

[2] Rabatel Alan, perspective et point de vue, In communication ,p60.

بالرّغم ممّا بذله من جهد إلّا أنّ مشروعه–(راباتال)–تعرض للنّقد لوجود بعض الهنّات والعثرات فعلى مستوى المصطلح رفض مصطلح "التبئير" لكونّه يُحيل على ظواهر التّضخيم في اللّسانيات ولأنّه مشحون بصرياً لانتمائه إلى سميائيات الصورة ولكنّه استخدمه وأطلق عدّة أسماءعلى مسمى واحد «أطلق على ما سماه المبئر تسميات عديدة هي المتلفظ والمصدر التلفظي وذات الوعي وذات الإدراكات وذات وجهة النّظر والشّخصية المرآة العاكسة (personnage réflecteur) وما أسماه المبئر هو أيضا موضوع الإدراكات و/أو الأفكار الممثّلة و موضوع الإدراك و موضوع الإحالة»[1] وأورد مجموعة من المصطلحات لم يخصَّها بالتّعريف مثل:المدد القصيرة والمدد الطويلة والارتدادات اليقينية وكذلك مصطلح الراوي – الشّخصية و مصطلح الشّخصية –الرّاوي.

وامتد هذا الغموض إلى المفاهيم كذلك حيث افتقرت إلى الدّقة لكونه رفض المصطلح وأبقى على المفهوم وتمثلت هذه المفاهيم في: الرؤية، التبئير، وجهة النظر وهناك مفاهيم لم يتمثلها التمثل الدقيق كالمدة والارتداد والمشهد والوقفة وكلّها تتعلّق بالزّمن القصصي ومفاهيم السّرد الآني والرّاوي والشّخصية والرّواة الثواني والشخصية – الرّاوية والرّاوي–الشخصية وهي تتدرج في الصوت القصصي واشتمل نقد (محمد نجيب العمّامي) لمشروع "راباتال" على تلك المفاهيم السّردية التّلفظية الملتبسة: المستوى، التّعدد الصّوتي وتعدّد وجهات النّظر وشمل النّقد مستويي التّأويل والتّوثيق.

نخلص مما سبق إلى:

استقراؤنا لمفهوم "وجهة النّظر" أوصلنا إلى جذورها الأولى التي تعود إلى (أفلاطون) و(أرسطو) حيث درساها كجانب من جوانب الظّاهرة الأدبية وفي أواخر القرن التّاسع عشر أعاد (هنري جيمس) لوجهة النظر الاعتبار لما كثّف جُهوده لإقصاء الرّاوي العليم بكلّ شيء وقام بفسح المجال للرواية المتعدّدة الأصوات وبذلك تحكي الحقيقة ذاتها مثلها مثل الشخصية

[1] محمد نجيب العمامي وآخرون: وجهة النّظر في الرّواية /بحوث محكمة، ص 65.

بعد هذه الخطوات الجريئة هيمنت دراسة "وجهة النّظر" على النقد الأنجلوسكسوني ممثلا في جهود(بيرسي لوبوك) و(تورمان فريدمان) و (واين بوث)، فعلى خطى (هنري جيمس) ميّز(بيرسي لوبوك) بين "العرض" و"الحكي" ووفق مبادئه الأربعة حلّل مجموعة من الرّوايات وظلّت هذه المبادئ هي أساس المقاربات في تلك الفترة كما ميّز بين الأسلوب "البانورامي" والأسلوب "المشهدي"، بعدها بثلاثين سنة وضع (فريدمان) تصنيفا جديدا يحوي ثماني حالات مقسّمة على أربع مجموعات ليظهر عدم تدخل الراوي في تقديم الحكاية موضحا أثر الضّمير في تحديد أسلوب السرد؛ أمّا(بوث) فقد عالج إشكالية الأثر المحدث على القارئ وابتكر مصطلح "الكاتب الضمني" ووضع الفروق بينه وبين "الكاتب الحقيقي" ثم عارض مسألة اختفاء الرّاوي لأنّ هذا الأخير يختار التّنكر فـ"وجهة النّظر" – حسب رأيه – مسألة فنية يستعملها الكاتب ليؤثر على القارئ.

تراجع– بعدها– مصطلح "وجهة النّظر" ليفسح المجال لمصطلحي"حصر المجال" و"الرؤية" لكلّ من (تزفينان تودوروف) و (جون بويون) ومصطلح التبئير لـ (جيرار جينيت) ثم عاد المصطلح للساحة النّقدية على يدّ (أوسبنسكي) الّذي جعله يتصل اتصالًا وثيقا بتوليف العمل الفني وعاين مواقعه من أربعة مستويات:أيديولوجي وتعبيري وزمكاني ونفسي أمّا (فورستر) فقد اعتبرها مسألة نظره غير مهمّة مقارنة بالتّمازج الصّحيح بين الشّخصيات،في حين ركّز"راباتال" جُهوده لتقصي وجود "وجهة النّظر" من خلال آثارها اللّغوية غيرأنّه أورد مصطلحات تفتقر للتّعريفات إضافة إلى أنّه ينهل من اللّسانيات التّلفظية والتّداولية والسّميائية و الظّاهراتية.

لقد استفاد كلّ هؤلاء النّقاد من كلّ الخبرات المتراكمة في السّاحة النّقدية والمذاهب الفكرية والأدبية والمناهج التّطبيقية فكلّ تلك المجهودات كانت خلفية مرجعية استندت عليها دراسة "وجهة النّظر" ومع ذلك لا تزال هذه المسألة شائكة لأنّها ذات طبيعة إشكالية لأنّها حصيلة مجموعة من المفاهيم القلقة كالسّرد والوصف وأطراف متعدّدة كالشّخصية والكاتب والرّاوي.

الفصل الثّاني

وجهة النّظر:

المستوى الأيديولوجي

المبحث الأوّل: العتبات النّصية.

1- العنوان: نص موازي للمستوى الأيديولوجي.

2- الإهداء: كاشف للمستوى الأيديولوجي.

المبحث الثّاني: التّقويم الأيديولوجي وصراع الأصوات.

1- وجهة نظر المؤلف.

2- وجهة نظر الرّاوي.

3- وجهة نظر الشّخصية.

المبحث الثّالث: الوسائل الخاصّة بالتّعبير عن وجهة النّظر الأيديولوجية

1- الألقاب.

2- الكُنيات.

3- النُّعوت.

بداية نعرّج على مصطلح "أيديولوجيا" الّذي ليس له مُرادفا دقيقا إلّا "علم الأفكار"وهو كغيره من المصـــطلحات يختلفُ مفهومُه حســـب الميادين والمجالات التّي تناولتُه فكلٌ ينظرُ إليه من زاويته الأمر الذّي يُصعِّب من إمكانية الإمساك به.

عرَّفَهُ (عبد الله العروي) بِقوله «منظومة كلامية سِـــجالية تحاولُ رغبة ما أن تُحقِّق بواسطتِها قيمَةً ما باستعمال السُّلطة داخل مجتمعٍ معيّنٍ»[1] وهي عندَهُ "الأدلوجة" وقد ميَّز لها ثلاثة معانٍ حسب مجال الاستعمال[2]:

***مجالُ الاستعمال الأوّل:** المناظرة السّـــياســـية: ودارس الأدلوجات في هذا الحقل لا يحكمُ عليها من زاوية الحقّ أو الباطل وإنمّا حســـب فعاليتها أي حســـب قُدرتِها على التّأثير في النّاس.

***مجال الاســتعمال الثّاني:** المجال الاجتماعي: ويعني المجتمع في دور من أدواره التّاريخية وهو تبني مجموعة الأفكار والقيم والمثل المشـــتركة التّي تجدُ لها رُؤيةً في الواقع الاجتماعي والتّاريخي وفق منطق واحد.

***مجالُ الاستعمال الثّالث:** مجال الكائن: كائن الإنسان المتعامل مع محيطِه الطّبيعي ويعني المعرفة السّـطحية في مقابل المعرفة العميقة بالأشـياء المحيطة بالإنســان؛ وهناك مجال رابع مشترك بين كلّ هذه المجالات.

هذا يعني أنّ "الأيديولوجيا" تناولت جميع الميادين الإنســـانية كونّها ظاهرة ذات أوجه متعددة: ســـياســـية واجتماعية وثقافية ومعرفية ونفســـية فتأخذ بذلك معنى جديداً في كلّ مرّة

[1] عبد الله العروي: مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط8، 2012، من هامش: ص 14.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص.ص.12.11.

حسب الخلفية المرجعية التّي تنتمي إلى تكوينها وتُساهم فيها؛ وبذلك يتقاطع الأدب كجنس مع عدّة حُقول تُشكِّل الدّعامة الأساسية لانطلاق إنتاجه وتؤثر في جودته.

كلُّ نصّ مُحمّل بأفكار صاحبه وأيديولوجيته مهما حاول جاهداً التّخلُّص منها لأنّه بين الأديب ومجتمعه علاقةٌ وطيدةٌ جداً هي التّي أقرّت ظُهور الاتجاهات ومن ثمّ المدارس النّقدية التّي تقول أنّ الأدب "اجتماعي" وعلى دَارس النّص الأدبي (الرّوائي) أن يَدْرسه كظاهرة اجتماعية وبذلك يُصبحُ هو المنتج للأنساق الأيديولوجية «فالنّصُّ لا تحكّمُ فيه الذّات الكاتبة وحدها لأنّ هذه الذّات هي نفسها خاضعة في نهاية الأمر لمجال اجتماعي وسياسي واقتصادي وثقافي معقّد»[1] وبالتّالي لا وجود لنصّ بريء ومُحايد فالكتابة في حدِّ ذاتها موقف والصّمت أيضا موقف وهنا تتشابه حياة النّصوص بنظيراتها البشرية حيث «إنّ روح النّص هي الأيديولوجيا التّي يحملها وهي التّي تعطيه الحياة وفي الوقت نفسه تُمثّل دليل موته»[2] فنجدُ نُصوصاً اندثرت وقد وُلدت في نفس اللّحظة مع نُصوصٍ لا تزال حيَّةً حتّى اللّحظة وهي في كامل عطائها وتُؤثر في المتلقي حالياً أكثر من تأثيرها فيه لحظة إنشائها.

إنّ الأدب من صنع المجتمع والأيديولوجيا هي منظومة فكرية يتبناها أفراد مُعينون من طبقة معيّنة وهذا ما يُضفي على النّص أبعادا اجتماعية وأخرى تاريخية وتراكُمات هذه الأبعاد هي التّي تعطي الرّواية شكلها ومضمونها وبالتّالي ديناميكيتها في النّقد– وهذا ما أقرّته "الأيديولوجيا في الرّواية" لمؤلفها (ميخائيل باختين).

علينا أن نفرّق أولًا بين "الأيديولوجيا في الرّواية" والتّي نادى بها (ميخائيل باختين) وهي عندهُ جزء من الأجزاء الدّاخلة في تكوين الرّواية وبين "الرّواية كأيديولوجيا" التّي جاء بها (لوسيان غولدمان) متقفيا خُطى (جورج لوكاتش) والتّي هي بمثابة "رؤية العالم" التّي ربطت

[1] أمين الزّاوي: صورة المثقف في الرّواية المغاربية –المفهوم والممارسة–دار النّشر الرّاجحي، الجزائر، 2009، ص 557.
[2] المرجع نفسه، ص557.

النّصّ بالمصـــالح الطّبقية الموجودة في هذا المجتمع الّذي يحوي الرّواية التّي هي مجموع الرُّؤى.

كان لمفهوم الأيديولوجيا وظيفة عند "الماركسيين" حيثُ درسُوه من خلال علاقة البنية التّحتية والبنية الفوقية وخلُصـوا إلى أنّ فكر الطّبقة الحاكمة هو من يُدير المجتمع-وكنتيجة- ينتمي الأدب إلى البنية الفوقية لهذا المجتمع وتُصـــبحُ -الرّواية بذلك بالضّـــرورة- وثيقة اجتماعية «إنّ النّتاج الأدبي بما في ذلك الرّواية هي شكلٌ من أشكال البنية الفكرية للمجتمع وما دام المجتمع يشـهد صـراعاً بين طبقاته حول المصـالح الماديّةِ فهذا يعني أنَّ الصّـراعَ موجود على مسـتوى الفكر فمِن هنا تدخلُ الرّواية باعتبارها أدباً أي شـكلًا من أشـكال الفكر في خضـــم الصّـــراع الفكري والاجتماعي»[1] وهذا ما فسّـــرته نظرية الانعكاس التّي تُقرّ بأنّ «الأدب والفن مرآةٌ للحياة الاجتماعية إذْ تتحوّلُ العلاقةُ الاجتماعيّةُ مع تحوُّل الأذواق الجمالية للنّاس وكذا إنتاج الفنانين»[2]

في الجهةِ المقابلةِ يأتي (جورج لوكاتش) بنفس المفهوم بطريقة جدُّ معمّقة يأخذُها عنهُ تلميذُهُ (لوســيان غولدمان) ويعيدُ بناءها ليقُومَ بتأســيس مفاهيمَ عديدة من بينها "رؤية العالم".

لا يعتبرُ (غولدمان) النّصّ مُجرَّدَ انعكاس لفكر الطّبقةِ الحاكمة كما رفض عزْل النَّص عن المجتمع لأنّه خلاصـــة الفكر الإنســـاني وهذا ما يجعلُه نصّـــاً محمّلاً برؤية العالم وهي «مرتبطةٌ بشـكل مباشـر بالمصـالح الجماعية والطبقية»[3] فالأفراد يمارسـون احتكاكهم الفكري

---

[1] حميد لحميداني: النّقد الرّوائي والأيديولوجي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 156.

[2] سعيد علّوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكِتاب اللبناني-بيروت/ شُوشيريس – الدّار البيضاء-المغرب، ط1، 1985، ص152.

[3] حميد لحميداني: النّقد الرّوائي والأيديولوجيا، ص23 نقلا عن:

Goldman: Le dieu caché,Edition :Gallimand, Paris :1983. pp 26. 27.

في الواقع «فالطّبقة تعبّرُ من خلال رؤيتها للعالم وهذه الرّؤية تعبّرُ عن نفسِها عبر العملِ الأدبيّ»[1] وبذلك تنشأ علاقةٌ بين الكاتب وعملِه الأدبي والوعي الممكن* ويخضع العمل الرّوائي حسب (غولدمان) إلى التّحليل الدّاخلي ويصبح النّاقد –بذلك– مضطراً للبحث عن تلك العلاقة بين النّص وواقعه الاجتماعي ليُحدِّد بعد ذلك المصدر الفكري الّذي تنشأُ منهُ تلك العلاقة.

يُرفقُ النّاقدُ دراسَة وجهة النّظر في مُستواها الإيديولوجي بالجدل حول تحوُّل رُؤية ما إلى رُؤية العالم بواسطة معايير فكرية كالموضوعية والذّاتية والكُلّية وكذا الجزئية وطبعاً المونولوجية والحوارية على وجه الخُصوص «المتأملين... إيديولوجية ما عن تعصُّبِها لنفسها وحملِها لمضمونٍ انتقادي لذاتها وليس فقط لانتقاد غيرها من الإيديولوجيات فإنّهم يكونون بإزاء إيديولوجيا تتجاوزُ في الواقع الإطار السّياسي لترقى إلى مستوى الرّؤية إلى العالم»[2] وتتحقّقُ جدليةُ رؤية العالم بمختلف المعايير.

لقد رأى (غولدمان) أنّ «كُلَّ حدثٍ إنساني بما في ذلك الأدبي يدخل في عدد من (البنيات الدّالة الشّاملة) حيث يسمحُ توضيحها بمعرفة الطَّبيعة والدَّلالة الموضوعية»[3] وبذلك ذهب إلى أنّ «الشّمولية هنا ترتكزُ على التّجربةِ الاجتماعيةِ والتّاريخيةِ التّي تبلورت في

[1] جمال شحيد: في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)، بيروت، دار ابن رشد، ط1، 1982، ص 67.

* الوعي الممكن: هو ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما، بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي. والوعي الفعلي: هو الوعي الناجم عن الماضي ومختلف حيثياته وظروفه وأحداثه.ينظر: جمال شحيد، في البنيوية التركيبية ص40.

[2] حميد لحميداني: النقد الرّوائي والأيديولوجيا، ص19.

[3] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص53.

الممارسة والصّراع الطّبقي وتأتي أهميةُ هذه النّظرية من كونّها تتيحُ لنا مفهوم شمولية الظّاهرة الاجتماعية التّي يعبرُ عنها الكاتب»[1] ويقصدُ النّاقدُ ربط هذه البنية بالوعي الجماعي.

ما يهمُّنا أنَّ هذا النّاقد ركّز على المرتكزات الفلسفية التّي تبني علاقة الرّواية بالوعي والواقع وبذلك لم يستطع الوصول إلى البنية الدّاخلية للعمل الروائي وبالتّالي لم يصل إلى كُنه الرّواية أي أيديولوجيا الرّواية لأنّ جُهدَهُ انكب على الرّواية باعتبارها أيديولوجيا ومع ذلك لم يُقلّل النُّقاد من جهوده واعتبروا ما قام به من الدّعائم الأساسية في دراسة النّقد الرّوائي إذ يُؤكّدُ (عبد الله العروي) أنّه ما من ناقد عالج الرّواية أيديولوجيا كما فعل (باختين) حيثُ لامسَ المكوّنات الأيديولوجية في النّص الرّوائي وألحّ في مقاربته كثيراً على النّمط الدّيالوجي في الرّواية «فالنّص إذا ليس موجوداً خارج الواقع الأيديولوجي ولكنّهُ منغمسٌ فيه ولذلك فهو ليس بحاجة إلى أن يعكس الأيديولوجيا ما دام يوجد في مجراها الطّبيعي»[2]فلا وجود للّنصِ خارجَ الواقعِ الأيديولوجي وإنّما هو في اتحاد معه لذلك فهو لا يضطرُّ ليكون انعكاسا للواقع.

لقد انتهى (ميخائيل باختين) –من خلال بحثه– إلى دلالة واحدة تقول بـــ :«الصّراع بالتّفاعل بالحوار، بالانفتاح، كسر الحدود، الإنارة المتبادلة...يقول ما يشاء، واجداً أبداً في المجتمع المفتوح أُفُقاً للكلمة الأدبية وفي التّعدد الثّقافي شرطاً لكلّ جنس أدبي ينطوي على التّعدد اللّغوي أيضاً»[3] وبذلك تتمتّعُ الرّوايةُ بالانفتاح على المجتمع ممّا يُكسبُها أساليبَ ولُغات ولهجات لها كُلُّها غايةٌ وهدفٌ تحققُهُما أيديولوجياً كما توصَّل إلى تحديد مفهوم "البنية" واستنبط وسائل تحليلها بواسطة مفهوم "الحوارية" الّذي وظّفه للوصول إلى الأيديولوجيا والّذي

[1] ميساء سليمان الابراهيم: البنية السّردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثّقافة دمشق2011، ص30.

[2] حميد لحميداني: النقد الرّوائي والأيديولوجيا، ص 07.

[3] فيصل دراج: نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص 77.

يقابل"المونولوجية" إذْ نجدُها عند –باختين– في نمطين من الرّواية كُلُّ نمط له أسلوبه للتّعامُل مع العناصر الأيديولوجية في الرّواية:

***النّمط الأوّل:** يضمُّ الرّواية المونولوجية التّي تقومُ على فكرة مُهيمنة تُنتجُ لنا «رؤيا أحادية للعالم» بالإضافة إلى رؤى ثانوية للشّخصيات.

* **النّمط الثّاني:** يضمُّ الرّواية الحوارية التّي تقومُ على فكرة تعدُّد الأصوات تُنتجُ لنا رؤيا عامة للواقع وانطلاقا من النّمطين طرح (باختين) سؤاله: أين يكمنُ صوتُ الكاتب وسط هذه الأصوات المُتعدّدة؟ ومن خلال دراسته لروايات (دوستوفيسكي) وجد أن صوت الكاتب يمكنه أن يمتزجَ مع الأصوات الأخرى ويمكنُ أن يكون تركيبه خاصّاً من نوعه لهذه الأصوات الأيديولوجية وفي الحالات النّادرة يمكنُ لهذا الصّوت الاختفاء نهائيا وأضاف أنّ البطل هُو من يُنتجُ المفهوم الأيديولوجي لما يتمتّعُ به من نفوذ وبالتّالي لا يكونُ البطلُ –عند باختين–موضوعاً لرُؤية الرّوائي وتُصبحُ الرّوايةُ في نظره هي الواقع واستعمل "الحوارية" كوسيلة في تحليل البناء الدّاخليِ للرّوايةِ.

طبعاً ركّــز (باختين) على النّمط الثّاني حيثُ الاختلاف الأيديولوجي بين الشّخصيات ويُصبحُ العالمُ الّذي خلقهُ المُبدعُ ينتمي إلى الشّخصيات ولا ينتمي إلى الرِّوائي وبذلك درس الرّواية من جانبي: الشّكل والمضمون أي دراسة أيديولوجيتها لأنّهُ ينظرُ للأدب على أنّهُ تجسيدٌ للواقع لذلك طابق بينهما –الأدب والواقع–وتبّنى فكرةَ الحِيّاد المطلق للكاتب فالنَّصُّ عندَهُ تفاعلٌ وحوارٌ وكسرٌ للحُدود الضّيقة.

بقي أن نُضيف أنّ التُّراث الباختيني هو الّذي مهّد لدراسات (بوريس أوسبنسكي) خاصّة في كتابه (شعرية التّأليف) الّذي تناول فيه وجهة النّظر من خلال مستوياتها الأربعة: الأيديولوجي والتّعبيري والزّمكاني والنفسي ولم ينف عنها احتمال زيادة مستوى أو أكثر من النُّقاد بعده؛ ويتمثّلُ التُّراث "الباختيني" عند (أوسبنسكي) بشكل خاصّ في المستويين الأوّل

والثّاني أي المستوى الأيديولوجي والمستوى التّعبيري، وحتى كلمة التّأليف "composition" تنتمي لا محال إلى جهود "باختين" ويقصد بها (أوسبنسكي) ذلك الإيقاع الدّاخلي لبناء العمل ككل أي مجموعة من الدّلالات كالإنشاء والتّكوين والتّركيب في النّصوص و النُّظم البلاغية.

ما يهمُّنا أكثر من هذا التّراث الّذي استفاد منه (أوسبنسكي) هو المستوي الأيديولوجي؛ إذْ أشاد (باختين) بالرّواية الحوارية وأصبحت نظريتُه بذلك أقرب إلى النّقد المعياري منها إلى النّقد الوصفي في إصدار أيّ حُكم على الأعمال الرّوائية في المقابل تجاوز –أوسبنسكي–إصدار الأحكام بالإضافة إلى أنّ الأوّل اقتصر عملُه على الرّوايات المتعدّدة الأصوات في حين لم يحدِّد (أوسبنسكي) نوع الرّوايات لتشمل دراسته النّوعين.

إنّ وجهة النّظر «لا تتحرَّر من النُّفُوذ أو السُّلطان الأيديولوجي مهما حاولت أن تكسر نبرة الأيديولوجيا فيها والأيديولوجيا لا تنمُو إلّا ضمن سياق رُؤية عامة تحتاجُ أطرافَها وتُجبرها على التّقدُّم ضمن ما تستدعيه متغيرات وضْعِها وواقِعِها التّاريخي وإفرازاته الاجتماعية»[1] لذلك يعتبر (أوسبنسكي) الجانب الأيديولوجي (التّقويمي) أكثر الجوانب أهميةً في تحديد وجهة النّظر وأقلَّها خُضوعاً للصّياغة الشّكلية لأنّ التّحليل فيه يعتمدُ على الفهم الحدسي لذا يشكّلُ الجانبُ "التّقويمي" عنده «نظاماً عاماً لرؤية العالم تصورياً»[2]ويمكن دراستَهُ من ثلاثة جوانب: المؤلف الرّاوي والشّخصية بوصفهم حوامل مُمكِنة للنّظرة الأيديولوجية ثُمّ تطرّق للوسائل الخاصّة بالتّعبير عن وجهة النّظر الأيديولوجية، ليدرس في الأخير العلاقة بين المستويين الأيديولوجي والتّعبيري من خلال موقف المؤلف وهذا ما تجاهَلَهُ النُّقادُ السابقُون والّذين شَغَلتهُم وسائلُ السّردِ وطبيعةُ الرّاوي وكذا الأصوات؛ كما يتمُّ في هذا

[1] لسانيات النّص وتحليل الخطاب، المؤتمر الدّولي الأوّل، بحوث محكمة في لسانيات النّص وتحليل الخطاب، الجمعية المغربية للسانيات النّص وتحليل الخطاب، جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، المملكة المغربية، مج 2، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، ط1، 2013، ص705.

[2] بوريس أوسبنسكي: شعرية التّأليف، ص 19.

المستوى إعمالُ تركيزنا على ذلك "التّقويم الأيديولوجي" من خلال مجموعة مواقع تكون خارج العمل المحلّل أو حسب رُؤية شخصية من الشّخصيات داخل العمل المُحلّل حيثُ «في الحالة الأُولى نجدنا أمام وُجهة نظر أيديولوجية خارجية حيثُ الرّاوي خارج القصة أمّا في الحالة الثّانية فالوجهةُ داخلية لأنّ الرّاوي الشّخصية مشاركة»[1] وهذا الّذي أكّدهُ (أوسبنسكي) في تحليلِهِ فهي عندهُ تعني تلك الوُجهةُ التّي يتبناها المؤلفُ بنوعيها المستترة والمعلنة؛ كما أنّها قد تنتمي إلى ثلاثة منابع إمّا إلى المؤلف ذاته أو إلى الرّاوي بعيدة عن ذلك المؤلف وفي حالات أُخرى تنتمي إلى شخصية من الشّخصيات ويمكنُ أنْ يتضمَّن نصٌّ معينٌ عدّة وُجُهات نظر أيديولوجية وبذلك فإنّنا «نتحدّث عن نظام الأفكار التّي تُشكِّلُ العملَ فنحنُ نتحدث عن البنية التّأليفية العميقة له في مقابل البنية التّأليفية السّطحية التّي يُمكنُ تتبُّعها على الصّعيد النّفسي أو الصّعيد المكاني– الزّماني، أو الصّعيد التّعبيري»[2] ؛ إنّ التّحليل في هذا المستوى يعتمدُ الفهم الّذي يُقاربُ البنيتين العميقة والسّطحية.

تُمثِّلُ الّروايةُ في المستوى الإيديولوجي «منظومة الأفكار التّي تتجلى في كتابات مُؤلّف ما وتعكسُ نظرتَه لنفسه وللآخرين بشكل مدرك أو بشكل غير مدرك»[3] لذلك على كُلّ دراسة أن تكون عنصراً من عناصر هذه المنظومة ولذلك يقوّم المستوى الأيديولوجي في حالته البسيطة من خلال منظور تقويمي هو الرّاوي العليم بكلِّ شيء وإذا ظهرت مستويات أيديولوجية أخرى فهي تخضع للمبئِّر المهيمن بالضّرورة «مُحَوِّلَةً بالتّالي الذّوات المقيَّمَة الأخرى إلى مواضيع للتّقييم»[4] وبنظرةٍ أكثرَ علواً تُقوِّمُ بقيَّةَ الأيديولوجيات أمّا في الحالات الأكثر تعقيدا يُقوِّمُ المبئِّر الخارجي بفسح المجال لتعددية المواقع الأيديولوجية وهي

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 294.

[2] بوريس أوسبنسكي: شعرية التّأليف، ص 19.

[3] عبد الوهاب المسيري: عزيز العظمة، العلمانية تحت المجهر، دار الفكر، دمشق/ دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، ص302.

[4] شلوموليت ريمون كنعان: التّخييل القصصي – الشّعرية المعاصرة، ص 122.

الأديولوجيات المشكوك في صلاحياتها من حيث المبدأ وهناك مواقعَ منها تتزامنُ كليّاً ومواقعَ تتزامن جزئياً فيما يتعارضُ جزءٌ منها بشكلٍ تبادُلي ويحدثُ ذلك التّفاعل بينها بتعدُّد الأصوات داخل المتن الرّوائي؛ لذلك وضع (أوسبنسكي) مجموعة من الشّروط للمنظور الأيديولوجي للرّواية البوليفونية وهي:

- ✓ عندما يتواجدُ عدّةُ منظورات مُستقلّة داخل العمل.
- ✓ يجبُ أن ينتمي المنظورُ مباشرة إلى شخصية ما من الشّخصيات المشتركة في الحديث أي بعبارة أُخرى ألّا يكون موقفاً أيديولوجياً مُجرّداً من خارج كيان الشّخصية النّفسي.
- ✓ أن يتّضح التّعدّد المبرز في المستوى الأيديولوجي فقط ويبرزُ في الطّريقة التّي تُقيَّمُ بها الشّخصية.[1]

وتعتبر أعمال (دوستويفسكي) مثالاً للعمل المتعدّد الأصوات ويخلصُ أخيراً إلى أنّ تعدُّد الأصوات كما قال به(باختين) هو حالة ظُهور وجهات النّظر المتعدّدة على المستوى الأيديولوجي.

[1] ينظر:سيزا قاسم: بناء الرّواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص 135.

المبحث الأوّل: العتبات النّصية.

1- العتبات: اهتمت الدّراسات الحديثة بدراسة العتبات النّصية كونّها «أساسُ كلّ قاعدة تواصلية تُمكّنُ النّصَّ من الانفتاح على أبعاد دلالية تعني التّركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها؛ بيد أن عتبات النّص لا يُمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوبة النّصية نفسها وبمعزل أيضاً عن تصورات المؤلف للكتابة واختياراتها التّصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية»[1]؛ فهي جزءٌ حيّويٌ من النّصّ تُزيلُ الغموضَ عن المتلقي يُعاينُ من خلالها ما يقرأ وبعدها يُعطي انطباعَهُ الأولي كرّد فعل عمّا تلقّاه من إيحاءات ودلالات تعملُ كالومضات الإشهارية لاستنكاه دواخل النّصوص فهذه العتبات بمثابة إشارات تمدُّ المتلقي بمعطيات تُوجّهه وتساعدُ الباحث في مقاربته النّصية وتتمثّلُ هذه العتبات في العناوين الأساسية والفرعية واسم المؤلف واللّوحة المرسومة على الأغلفة والإهداء والمقدّمة والتّمهيد والاستهلال والهوامش وكلّ الملاحظات.

ومن البنيويين الذين اهتموا بدراسة –العتبات– (جيرار جينيت) إذْ «رصد في كتابه العتبات 1987seuils ذلك مُبيّناً العلاقة بين العتبات وما بعدها من المتن القصصي ومُوضّحاً كيف أنّ تلك العلاقة مفيدة في مقاربة النّصّ الإبداعي وفهمِه والخرُوجِ بنتائج نقديّة عميقة ومفيدة في قراءة النّصّ»[2] فهي مفاتيح الخريطة التّي يستكشفُ القارئُ من خِلالِها جغرافية النّصّ وهي النّقاط الضّوئية التّي تُضيء مناطق النّص المظلمة من خلال مجموعة من الأسئلة يشكلّها القارئ إثر تلقيه تلك العناصر الموازية للنّص فالعتبات تُنير للمتلقي سبيلاً للوصول إلى دلالة المتون إذْ توجه ذهن القارئ وتساعده في فهم كنّه النّص كما تنطوي على

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النّص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 16.

[2] إبراهيم أبو طالب: تطور الخطاب القصصي "من التّقليد إلى التّجريب...القصة اليمنية نموذجا"، دار غيداء للنّشر والتّوزيع عمان، ط1، 2017، ص 278.

تقويم أيديولوجي بطريقة ما «تكون غالبا مقصـــودة لتوجيه منحنى القراءات الممكنة»[1]وتكونُ بشكل مُكثّف لمجموع القيم السّائدة في المتن الرّوائي على طول السّرد.

وباعتبار المســتوى الأيديولوجي البنية العميقة للنّص فالعنوانُ هو النَّص الموازي لهذه البنية الكاملة التّي تتشـكّلُ من عناوين وإهداءات واسـتهلالات وتوضـيحات والتّي تشـكِّل في مجموعها وبصـورة جزئية تلك البنية العميقة للعمل في شـكله العام بالإضـافة إلى العناصـر المتبقية من لغة وسـرد وزمني القصّ والحكي والشّـخصـيات والأماكن وغيرها من عناصـر المتخيّل السّردي وما تُحيلُ عليه في المتن الرّوائي من كُلّ جوانبه الدّاخلية والخارجية.

ما يهمُّ –هنا– أنّ العتبات تُعبّرُ عن وجهة النّظر بدرجة عالية من الوضـوح؛ إذْ يجتهد المبدعُ في اختيار العتبات لتكون دالّة على أيديولوجيا المتون، فهي نوافذَ على تلك الأنســجة الدّاخليـة والمفاتيح التّي تفكُ رموز العلاقـات التّركيبيـة المهيمنـة على النّص وهذا مـا يجعلُ العلاقة بين المســتوى الأيديولوجي من المســتوى التعبيري قريبة، فمجموع الوســائل اللُّغوية الثّابتة للتّعبير عن رُؤية الكاتب يمكنها أن تُؤدي وظيفتين: إحداهما «أنّها تســتطيع أن تُحدِّد ســمات الشّــخص الّذي ينتمي إلى ذلك الملمح الأســلوبي الخاصّ وبذلك يمكن تحديد رؤية العالم عند الشّـخصـية (أو عند المؤلف نفسـه) من خلال التّحليل الأسـلوبي لكلامه»[2] وهذا معناه أنَّ الأشكال التّعبيرية هي التّي تكشفُ ذلك التّقويم الأيديولوجي.

إنّ أهمّ المسـتويات الكاشـفة لوجهة نظر الرّوائي المسـتوى الأيديولوجي فمجموع هذه الدّلالات هي التّي تُعطي التقويم الأيديولوجي الأوّل لذلك ارتأينا التّركيز على العتبات من خلال العنوان والإهداء دون التّطرق إلى باقي العناصر لقناعتنا أنّ العنوان والمـُهدى إليه هما الأكثر كشفاً للمستوى الأيديولوجي للرّوائي من جهة دون الحطّ من أهمية العناصر الأُخرى.

[1] حميد لحميداني: عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، علامات، مج 12، ع 46، ديسمبر 2002، ص 19.
[2] بوريس أوسبنسكي: شعرية التّأليف، ص 25.

1-1: العنوان نصٌّ موازي للمستوى الأيديولوجي:

العنوان «هو العتبة النّصـــيّة الأولى التي يتلقاها هذا القارئ، حيث تُشـــكّلُ له إغراء محفزا لتمثُّل تفاصـــيل النّصّ ودلالاته التي تعمَّد العنوان عدم البوح بها بإرادة الباث الكاتب واكتفى بإيحاءات وإشارات تحديا دافعا لقراءة النّص لكشف تلك التفاصيل»[1] فالعناوين بمثابة إعلان عن «هويّة هذا العمل الأدبي أو ذاك»[2] إذ لم يعُد العنوان زوائد لغوية يمكن الاستغناء عنها؛ ونظراً لأهميتة اهتم النّقاد به وشغل حيّزاً كبيراً من الدراسات الحديثة* حيثُ خلصوا إلى أنّها حلقة مهمّة لا يُســـتهان بها للوُلوج إلى عالم النّص؛ فيجد المتلقي بعدها أجوبة لتلك الأسئلة التّي بذهنه في بداية القراءة.

ومن هذا المنطلق عَدَّ كثيرٌ من النُّقاد العُنوان نصّـــاً مصـــغَّراً له ثلاثة أشـــكال من العلاقات: علاقة ســـيميائية يكون للعنوان فيها علاقة من علاقات العمل وعلاقة بنائية تكون فيها العلاقات بنائية بين العمل وعنوانه وعلاقة انعكاسية يختزل فيها العمل–بناءً ودلالة– في العنوان بصـــفة عامّة ولذلك يقومُ المبدعُ ببذل جهدٍ مضـــاعفٍ في اختيار العنوان ليتلاءم مع المضـــمون وفقاً لمرجعياته الخاصّـــة ســـواء كانت «ذهنية أوفنية أو ســـياســـية أو مذهبية أو أيديولوجية؛ ففي الوقت الّذي يقودُ فيه العنوانُ القارئَ إلى العمل هو من زاوية يخبرنا بشـــيء ما»[3]، فهو إشـــارة مُهمّة يبُثُّها المبدعُ ليُعبِّر من خلالها عن أســـلوبه وأفكاره ووجهة نظره؛ فالعنوان علامةٌ لغوية بالدّرجة الأولى ومفتاحٌ أســـاســـيٌ يســـتعمله الباحث لمقاربة وفهم أغوار

---

[1] محمد مكي: الحضور في نصّ يغيب فيه العنوان، مجلة أدب ونقد، مجلة الثقافة الوطنية الدّيمقراطية، ع 375، يناير 2019، ص103.

[2] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، مورفم للنشر، الجزائر، 2000، ص29.

* لقد تطور مفهوم العنونة في العصر الحديث تطورا مذهلا، إذ أضحى له الخطوة والصدارة في نشر الكتب والمجلاتوالصحف والأفلام وتسويقها، وبأهداف تختلف وتتباين، ولربما كان أبرزها تشويق القارئ أو السامع أو الشاهد وجذب اهتمامه وتركيز وعيه بأهمية ما يتلقاه، ينظر: عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص 29.

[3] بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 31.

النّص ليكون التأويلُ صحيحا والاستقراء صائباً لتلك البنيات الدّلالية والرّمزية وهو بذلك أوّل عتبة يُطوِّعُها الباحثُ لاستقراء النُّصوص وأقرب المداخل لمقاربة العمل الإبداعي لأنّه بمثابة الاسم للمسمّى إذ «يؤدي دوراً استراتيجياً في بناء المنظور الأيديولوجي لدى الكاتب»[1] حيث يرى (أوسبنسكي) أنّ"وجهة النّظر" هي «منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنياً»[2] تستهدف فئة بعينها من اللّحظة التّي بُنيت فيها تلك العلامات اللّسانية من كلمة وجملة على رأس النّص فدلّت عليه وعيّنته عن باقي النّصوص فالمتلقي لن يلج النّص حتّى يمرّ على عنوانه لوجود علاقة بين المؤلف والعنوان الذّي اختارهُ وبين هذا العنوان والنّص وكمرحلة أخيرة بين هذا العنوان والمتلقي؛ كما أنّه في أحايين قليلة يتدخَّلُ النّاشر في اختيار العنوان لكن بعد حوار عميق بينه وبين المؤلف لأنّه عنصر ضروري في تشكيل الدّلالة.

تتأسس وتتدرّج دراسة العنوان* عبر أربع خطوات: من حيث البنية ثُم الدّلالة وبعدها الوظيفة تليها القراءة السّياقية بنوعيها الدّاخلية والخارجية؛ أمّا الوظائف فقد حدَّدها (جيرار جينيت) في أربع وظائف: «وظيفة تعيينية تعطي الكتاب اسماً يميّزه بين الكتب ووظيفة وصفية تتعلّقُ بمضمون الكتاب أو بنوعه أو بهما معاً أو ترتبط بالمضمون ارتباطاً غامضاً ووظيفة تضمينية أو ذات قيمة تضمينية تتصل بالوظيفة الوصفية وتتعلّقُ بالطّريقة أو الأسلوب الّذي يعيّن العنوان به الكتاب ووظيفة إغرائية تتصل بالوظيفة التّضمينية وتسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو بقراءته»[3] وتسعى الدّراسةُ إلى معرفة أثر العنوان في

---

[1] لسانيات النّص وتحليل الخطاب، مج2، ص734 نقلا عن: شجاع مسلم العاني: رواية الرجع البعيد، الرؤيا والبناء، مجلة الأقلام، ع7، 1989، ص 35.

[2] لسانيات النّص و تحليل الخطاب، مج2، ص.ص.735.734 نقلا عن: شجاع مسلم العاني: البناء الفني في الرّواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ت)، ص 391.

* والمهم في العنوان هو سؤال الكيفية، أي كيف يمكننا قراءته كنص قابل للتحليل والتأويل يناص نصه الأصلي؟، ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) الدّار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 67.

[3] لطيف زيتوني: معجم المصطلحات نقد الرّواية، ص 126.

إظهار المستوى الأيديولوجي مُروراً إلى عناوين الفصول إن وجدت والكشف عن القيم التّضمينية.

1-1-1: العنوان في روايات "غسّان كنفاني":

انطلاقاً من أنّ العنوان نصاً موازياً وأنّه موجود بشكل أو بآخر في كُلّ أرجاء المتن الرّوائي سنحاول أن نُحلّل هذه العلامة التّي هي بمثابة الرأس للجسد ومن خلالها نمر إلى العناوين الفرعية داخل النّص من أجل تفكيك العنوان وفرعه ومحاولة إعادة البناء من جديد للوقوف على مقصدية المبدع لما لذلك «من وظيفة في فهم خصوصية النّص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدّلالية»[1] التّي يُريدها المبدع من خلال اختيار عنوان عن الآخر.

تجّلى المنظور الأيديولوجي في روايات (غسّان كنفاني) من خلال العناوين التّي كانت بمنزلة المفاتيح فهي ذات طبيعة مرجعية لأنّ مصدرها خلفية مرجعية أيديولوجية واحدة بالرّغم من اختلافها الظّاهري لذلك على المتلقي أن يُمعن تركيزه أثناء قراءة العناوين للوصول إلى النّقطة المشتركة.

فمن الوهلة الأولى يثيرُ العنوان في المتلقي" أيديولوجيا" يمكن استنباطها بالإجابة عن الأسئلة التّالية: ما القيمة التّي يحملُها؟ وما العلاقة التّي يُقيمها مع النّص؟ ولماذا اختار (غسّان كنفاني) هذا العنوان دون غيره؟

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النّص: البنية والدّلالة، ص7.

أوّلا: العنوان في "رجال في الشّمس":

رجال في الشّمس: رجال (اسم) وفي (حرف) والشّمس (اسم).

رجال: مبتدأ مرفوع بالضّمّة الظّاهرة على آخره.

في: حرف جر.

الشّمس: اسم مجرور بفي وعلامة جره الكسرة والجار والمجرور" في الشّمس" في محل رفع خبر محذوف.

ابتداءً نلاحظ لامنطقية العنوان إذْ لا يمكن لأي مخلوق بشـــري كان أو حجراً أو شـــجراً... أن يكون "في الشّـــمس" لذا يلجأ القارئ إلى داخل النّص كي يُحدّد ما المقصـــود بالشّمس وتُشكِّل "في" بؤرة العنوان ولها معانٍ عدّة منها: «الظّرفية مكانية أو زمانية..الظرفية حقيقية... وقد تكون الظّرفية مجازية... وقد ذكروا لها معاني هي في الحقيقة تَوسُّع في معنى الظّرفية منها أن تكون بمعنى "الباء" وبمعنى "مع"...ومعنى "على"»[1] ولها معنى الظّرفية الزّمانية والمكانية والاستعلاء أي المبالغة في المعنى؛ إذاً مجازاً يكون النّاس في الشّمس ولو تلاعبنا بتغيير "في" بـــ "تحت" لصار العنوان منطقياً ولكنّها اللُّغة تستفزُّ القارئ وتُفجِّر فيه إمكانات المساءلة والبحث فهذه الجملة تطرحُ أسئلة تخُصُّ هويَّة الرّجال وعن سرّ تواجدهم في الشّمس وبذلك عنوان "رجال في الشّمس" كعنوان يطرح مجموعةً من الأسئلة في ذهن المتلقي بحثا عن أجوبة مُلحة قبل أن يدخل إلى المتن الرّوائي «وما ترتبط به من احتمالات دلالية تفتح للقارئ أفق انتظاره، إمّا للمســـاءلة أو لإعادة فهم منطق الحكاية بما يكثف

[1] فاضل صالح السّامرائي: معاني النحو، مج3 شركة العاتك للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص.ص. 51.50.

لحظاتها ويحدد محكياتها»[1] بحيث يكون المتلقي مهيئاً وحاضـــرا للقيام بدور الفاعل في العملية الإبداعية.

لقد احتوى هذا العنوان مكوّنيْن: **المُكوّن لأوّل:** شـخصـية تمثّل في "رجال " والمكوّن الثّاني فضـائي تمثّل في "الشّـمس" وطبعاً الحرف "في" هو الّذي أحدث المفارقة؛ إذ تواتر في الفصـول كما يلي: أبو قيس(39) مرّة أسـعد(37) مرّة، مروان (52) مرّة، الصّـفقة(35) مرّة الطّريق(43) الشّـــمس والظّل (43) مرّة القبر(17) مرّة، أي تكرّرت "في" عبر المســـاحة النّصية 266 مرّة ووردت ظرفية بشكليها؛ ظرفية مكانية وظرفية زمانية.

وطبعاً "في" حرف أصلي من معانيه الظرفية ولها معنى «...السّببية مثل: قول صلى الله عليه وســـلم: "إنّ امرأة دخلت النار في هرة حبســـتها حديث شـــريف ومعنى (مع) والاســـتعلاء... والموازنة بمعنى الباء... ومعنى (إلى) مثل: "دعوت الكســـلان إلى الاجتهاد وأصـــابعه في أذنـه»[2] ولأنّ من معانيها المبالغة في المعنى ورد العنوان بحرف "في" بدل "تحت" ليُعمّق دلالة وجود الرّجال في الشّمس وسواء "في" في دلالتها الحقيقية والمجازية فإنّها تعكس عدم اكتمال رحلتهم زمانياً ومكانياً لاستحالة اكتمال رحلة أشخاص وهم في الشمس.

جاءت "رجال" نكرة فهؤلاء غير معرّفين وبالتّالي غير معروفين والشّمس جاءت معرفة وهي "كوكب" فنجد المتغيّر هم "رجال" هؤلاء العابرين؛ وبالتّالي فإنّ هناك إمكانية وجود رجال آخرين؛ ولو تتبعنا العنوان داخل النّص فإنّه لم يرّد ولا مرة، بينما تواترت ملفوظاته كما تواتر "الظّل" الوجه المقابل للشّـمس بل الأكثر من ذلك ورد عنواناً فرعيا في الفصـل السّـادس من الرّواية.

---

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النّص: البنية والدلالة، ص17.

[2] إبراهيم قلاني: قصة الإعراب كتاب في النحو والصرف لجميع المراحل التّعليمية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،2012، ص88.

تواترت "رجال" اثنتا عشر(12) مرّة عبر المساحة النّصية وارتبطت تارة برجال القرية وبمقاتلي 1948 وبالمهرّبين تارة أخرى وكذلك بموظفي الحدود والرّجال المسلحين.... ثم ينعدم ملفوظ الرّجل بمشتقاته في الفصل الأخير(القبر) لتحل محلها ملفوظات أخرى "أجساد"و"هياكل" و"جثث" الرّجال الثّلاثة، الّذين هربوا من الرّملة واختاروا الهرب في خزّان ليرمي بهم جثثاً هامدة في الصّحراء والرّجل الرّابع (أبو الخيزران) ميت من قبل لفقدانه رجولته.

لقد جاءت شبه الجملة (في الشّمس) وصفاً للرّجال أو بالأحرى تعرية للرّجال من الصّفات الحقيقية فالرّجل الأوّل (أبو قيس) كان يرجّه صديقه (سعد) مثل الزّبدة فتأكسد في الأخير بفعل الحرارة وانتهت صلاحيته أمام القمامة والرّجل الثّاني (أسعد) أراد عمُّه ذات يوم أن يشتريه كما يشتري كيس الرّوث فجفّ في الأخير كسماد كيماوي لم يستغل مفعوله ورمي في القمامة أمّا الرّجل الثّالث (مروان) هو أصغر من أن يكون رجلاً لأنّه منذ البداية كان عجينة طيّعة في يد (أبي الخيزران) وتآمر معه ضد صديقيه أمّا الرّجل الرّابع (أبو الخيزران) فهو فاقد للرّجولة في الأساس لذلك أُبعد من العناوين الفرعية وبالأساس لم يكن؛ رجلاً فالرّجال هم من أجيال مختلفة جمعهم العنوان في كلمة واحدة "رجال" ومن هذه اللفظة المجردة من (الـ) نستنتج أن الظّاهرة المرصودة أي الهرب من الوطن عبر الصّحراء في خزّان يُمكنُ أن تكون ظاهرة عامة حصرها العنوان كعينة من مجتمع أصبح يفكر قي الخلاص الفردي ليصبح بذلك الرّجال الأربعة (أبو قيس، أسعد، مروان، أبو الخيزران) حاضرون مادياً غائبون وظيفياً عكس الرّجال الغائبون مادياً الحاضرون روحياً مثل (الأستاذ سليم) في ذهن (أبو قيس) و (والد أسعد) في ذهن صديقه (أبو العبد).

أمّا **المكوّن الثّاني:** "الشّمس" فقد تواتر بشكلٍ ملفتٍ وكانت ترتبط في كلّ مرّة بالخزّان الّذي اختاره الرّجال وسيلة هرب عبر الصّحراء إلى الكويت وجاءت معرفة بـ (الـ) دلالة على

أنّها ثابتة لا تتغيّر وإنّما يتغيّرُ أولئك العابرون فيها وتحتها كأنّها تشـهدُ سـيرورة غير منتهية من الفرار والخلاص الفردي الّذي أَلِفَه الفلسـطيني ورغم أنّها جاءت –الشّـمس– معرفة ومعروفة–لأنّها كوكب إلاّ أنّها لم تتخلّص من ذلك الغموض الّذي اكتسـحها لذلك حاولنا اقتفاء أثرها في الرّواية فوجدناها اقترنت بصفات عديدة: اللّهب والوهج الحريق، القتل، رهيبة، ملعونة، لا ترحم... كلّها صـفات سـرّعت من نهاية هؤلاء الرّجال لذلك لا يمكن أن تكون "الشـمس" هي المقصـودة من الفضـاء؛ حيث بتتبع "في" عبر ثنايا النّص نجد أنّ الفضـاء الّذي يقصـده العنوان هو" الخزّان" وتجاوزه المؤلف إلى "الشّمس" والعامل المشـترك بينهما هو الحرارة الحارقة في شـهر آب وبالتّالي على المتلقي أن يضـع في ذهنه إمكانية الموت منذ البداية لأنّها ببساطة تلك الشّمس الملتهبة التّي أوصلت الرّجال إلى القمامة جُثثاً باردة.

لقد توزّعت العناوين الدّاخلية ضـمن هذين المكوّنين نجد: "الرّجال": أبو قيس وأسـعد ومروان ونجد "الشّمس": الصّفقة والطّريق والشّمس والظّل والقبر وهي مكوّنات فضائية تُحيل إلى رحلة هؤلاء الرّجال؛ ففي "الصّفقة" اتّفق الرّجال حول تفاصيل الرّحلة وفي "الطّريق" كانت مسيرتهم الشّاقة للوصـول إلى الكويت وفي "الشّمس والظّل" كانت المعاناة في اللّهب وتحت اللّهب أين عجز الظّل عن حمايتهم وفي "القبر" كانت نهايتهم وهي النّتيجة الحتمية التّي يتوقعها المتلقي لنهاية مقيتة لرجالٍ اختاروا الخلاص الفردي كحل وبديلٍ عن الوطن وكان بإمكانهم أن يتفقوا على أمر أهم من هذا لكون (أبو قيس) يملك أكثر قدر من السّـنين في تجربة الحياة و(أسـعد) يملك أكبر قدر من الخبرة عن حيل المهرّبين وأمّا (مروان) يكون عجينة طيّعة بالنّسـبة إليهما مثلما كان سـهل المنال بالنّسـبة إلى (أبي الخيزران) حين اتفق معه –سرّا– على ثمن الرّحلة (عشرة دنانير) في حين يدفعُ زميلاه (خمسة عشر دينار) .

في الفصـل الأخير ازدادت الشّـمس عدائية ولم يسـتطع أيُّ واحدٍ منهم دقّ الخزّان فكيف تُدَقُّ الشّـمسُ؟ وبالتّالي كُلُّ العناوين الفرعية كانت توحي إلى موضـوع جديد في

تضـافرها وتسـلسـلها كانت تقول أنّ النتيجة الحتمية لهؤلاء الرّجال هي الموت لا محال لمن أرادوا الخلاص الفردي بدل الخلاص الجماعي وحتّى الصّرخة الأخيرة "لماذا لم تدقوا الخزان؟" ساهمت في هيمنة العنوان هل يمكن أن تكون هذه الصّرخة والتّي كانت في الصّحراء وردّدت صـداها والتّي سـتحتوي خطوات (حامد) في "ما تبقى لكم" –تحدياً له؟ أم أنّها صـرخة اختزل في صـداها الممتد في الصّـحراء سـنوات الرّجولة الضّـائعة؟ وبذلك يتقاطع الرّجال مع الخزان لتتحوّل وظيفةُ –الخزّان–من نقل الماء –الذي يعني الحياة– إلى نقل الأشـخاص إلى حتفهم وبالتّالي يرتبط بالموت.

ثانيا: العنوان في "ما تبقى لكم":

ما يُلاحظ أنّ "ماتبقى لكم" لا تحوي فصولاً أو لوحات إنـّـما تعتمد نظام التّدخلات، نجد "ما" الّذي يسـتفزُّ القارئ و يُشـغِّلُ كفاءاته التّأويلية "ما" «يعني العنوان هو أنّ شـيئاً ما، تبقى في جعبة الحياة، مع أنّ هذا الشّـيء كما يشـيرُ الحرف الأوّل في العنوان غير معروف وغير محدّد ويبقى غامضـاً في رُؤيته ومنظوره»[1] وطبعاً لو أراد الرّوائي غير ذلك لكان العنوان مثلا "لم يبق لكم شـيء في الحياة" أو "هل تبقى لكم شـيء" أو أي اسـتفزاز يقود للتشـاؤم، لكنّها خلقت طابعا ايجابيا يُحرِّكُ المتلقي؛ يتبادرُ من الوهلة الأولى إلى ذهن المتلقي أنّه "قد تبقى لكم شـيء" ويُدخلُ المتلقي إلى زمرة "لكم" وكمرحلة ثانية يحاولُ المتلقي الإجابة عن هذا السّؤال ماتبقى لكم".

و"ما" في أصـل الجملة هي موصـولة لمبتدأ محذوف تقديره (هذا) لتكون الجملة بعد هذا التقدير: هذا ما تبقى لكم وهنا "ما" كانت موصـولة وفي الأصـل هي حرف له أكثر من دلالة «حرف عامل وغير عامل تأتي موصولة وموصوفة وتعجبية واستفهامية وشرطية وحرفاً

[1] محمد شاهين: آفاق الرواية «البنية والمؤثرات»، دراسة من منشورات اتحاد العرب، دمشق،2001، ص167.

للنفي وزائدة»[1] ونجد العنوان "ما تبقى لكم" تكرّر بالصّيغة نفسها أو بصيغة مشابهة فماذا أراد (غسّان كنفاني) من وراء هذه "الما".

- ✓ **للوصل** أن تصل الخسارة كنتيجة حتمية لما فعله التّخاذل والجبن.
- ✓ **أم لوصف** الحالة التي آلت إليها الشّخصية الفلسطينية بعد الاستسلام.
- ✓ **أم للتّعجّب** من خلال المقدار القليل الذي بقي للفلسطيني وللعرب بصفة عامّة.
- ✓ **أم هي استفهام** يُريد الإجابة بإلحاح عما تبقى للذّين سمعوا بهذا السؤال.
- ✓ **أم أراد بها** أنّه ما تبقى لكم مشروط بما أنتم له فاعلون.
- ✓ **أم هي تنفي** بقاء شيء للمخاطب.

وللوقوف على الاحتمال الوارد في الرّواية أو الدّلالة الّتي حقّقتها "ما" في الرّواية حاولنا تتبع العنوان داخل المتن وجدناه تواتر بصيغتة الكُلّيّة والجزئية أو بصيغه المشابهة؛ فمثلاً نجد (حامد) الّذي يخاطب الصّحراء «أنت تبتلعين عشرة رجال من أمثالي في ليلة واحدة وإنّني أختار حبّك إني مجبر على اختيار حبّك ليس ثمّة من تبقى لي غيرك»[2] هي التّي تبقت له بعد فقدان الأمّ والخالة والأخت وقبلهما العرض؛ وها هي "مريم" تخاطبُ زكريا «ليس ثمة من تبقى لي غيرك... وأنت تبدوا بعيدا، رغم أنّك في فراشي... هو الماضي كلّه وبيدك وأنت ما تبقى لي من المستقبل»[3] والّذي ينام على بعد شبر واحد منها «ليس باستطاعتك أن تكرهني يا زكريا، ليس باستطاعتك أن تفعل ذلك، فأنت كلّ ما تبقى لي»[4] وتخاطبُ حامد الّذي يضربُ بخُطاه في الصّحراء بعد أن عقد

---

[1] علي توفيق الحمد: يوسف جميل الزّغبي، المعجم الوافي في أدوات النّحو العربي، دار الأمل، ط2، إربد،1993، ص299 وما بعدها.

[2] ما تبقى لكم، ص170.

[3] ماتبقى لكم، ص.ص.170.171.

[4] المصدر نفسه، ص 172.

قران أُخته على النّتن زكريا «وتركني وانزلق فوق السلم ثم صفق الباب ما تبقى، ما تبقى لكم جميعا»[1] فهي لم يتبق لها شـــيء بعد أن عاشـــت الخســـارة من (يافا) حيثُ فقدت خطيبها (فتحي) ثم (أبيها) و(أمّها) ومدينتها (يافا) أيضـــا وهاهي الآن تفقد (حامد) بعد ســـقوطها في العار وتفقد (زوجها) ويتكرّرُ العنوان مع (أم ســـالم) التي فقدت ابنها الّذي اســـتشـــهد وهو يُدافعُ عن الوطن بعد أن وشـــى به «ذهبت في اللّيل إلى هناك ولكنني لم أجده، لقد دفنوه خلسة ألا تعرف أين دفنوه؟ ولدي كبدي حشاشي، ما تبقى لي»[2] ولم تجد أثره.

ثم يضيف (حامد) بعد أن التقى الجندي الإسرائيلي قائلا: «لقد حملت أمي السّر معها وتركتنا، ما تبقى لها، ما تبقى لكم ما تبقى لي، حســـاب البقايا، حســـاب الخســـارة، حســـاب الموت ما تبقى لي في العالم كلّه»[3] فتركته الأم مجبرة وهي الأمان الّذي ظلّ محروما منه طيلة ستّة عشر عاماً؛ غير أنّ الّذي يبقى الآن بعد سلسلة الخسائر هو-حساب الموت-أي المواجهة مع الآخر.

فـــــ "لكم" غير محددة بأشـــخاص عكس أبطال الرّواية، فهي تشـــملُ "الأنتم" غير المخصّـص فهي تعني الفلسـطينيين خاصـة والعرب عامّة فالمخاطب "أنتم" «طرحت التجربة الرّوائية الفلسـطينية إشـكالية وعي الذّات والعالم وعي النحن والآخر عكس الاتجاه الذي كان سـائداً في الرّواية العربية حيث باتت بؤرة الصّـدام أو نقطة اللّقاء تقوم في مركز النحن لا في مركز الآخر حيث لم يعد الأخر هو الغرب الاســتعماري المعهود فقط»[4] وهي بقدر ما توحي

---

[1] المصدر نفسه، ص 218.

[2] المصدر نفسه، ص 215.

[3] المصدر نفسه، ص215.

[4] نبيل سليمان: وعي الذّات والعالم، دراسات في الرّوايات العربية، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقية، سورية، ط1، 1985، ص 71.

بالحميمية بقدر ما هي مستفزة فهي لا تتوقف عند إحصاء الخسارة وإنّما تتعدى ذلك إلى ضرورة الخلاص لأنّ الّذي بقي لنا قليل أو بالأحرى لم يبقى لنا ما نخسره لأنّ الخسارة الكبرى هي خسارة الوطن «لقد ضاعت يافا أيها الّتعيس ضاعت، ضاعت.. وضاع كلُّ شيء»[1] لذلك على القارئ أن يجد منفذاً للخلاص ويخرج من نفق الهزائم إذ لم يعد هناك ما يخشاه أو ما يخشى عليه؛ فالكائن خسائر متواصلة تشمل جميع الشّخصيات بما فيهم المتلقي الذي عليه وضع شتات آلامه أرضية يقف عليها لاستعادة طاقته واسترداد نفسه بعدما سمع ما قاله(غسّان كنفاني) لنفسه قبل أن يقولها له «أنا أستطيع أن ألخص ما حدث في كلمات قليلة ربما لا تكون حلاً ولا خلاصاً ولا شفاء بل توقفاً عن الاستمرار في الفرق والعبثية واللاشيء تدبّراً وتأملاً في أمر هذا الوجود عبثياً كان أم غير ذلك»[2] وهي بمثابة الجرعة القوية التي تجعله يتمسّك بالحياة دون المخاطرة بحياته كشيء يشبه الصّمود والتّحدي.

باختصار؛ العنوان مختصر ومكثّف يقر حقيقة واحدة: المواجهة كما فعل (حامد) مع (الجندي الإسرائيلي) والتخلص من الخيانة في الداخل كما فعلت (مريم) مع زوجها الخائن (زكريا).

[1] ما تبقى لكم، ص 195.

[2] محمد شاهين: آفاق الرّواية، «البنية والمؤثرات»، ص 168.

ثالثا: العنوان في رواية "أم سعد":

يأتي عُنوان رواية "أم سـعد" كُنية فهي أمٌّ لفتى اسـمه (سـعد) يتفاءل به الفلسـطينيون كما يتواتر في أعمال (غسّان كنفاني) بصورة مُلفتة إذ في نجده رواياته (رجال في الشّمس) و (أم سعد) و(العاشق) و (عائد إلى حيفا).

جاء العنوان جملة اسـمية فهو خبر لمبتدأ محذوف و(أمّ سـعد) جملة اسـمية لأنّ جلّ الرّوائيين الفلسـطينيين اسـتعملوا الجملة الاسـمية كعناوين لرواياتهم مقارنة بالجمل الفِعلية والاسـم في الرّواية قد يُؤدّي دلالتَه وقد يُؤدي دلالةَ عكسـية لأنَّ الرّوائي الفلسـطيني ينشُـدُ الاستقرار الّذي يفتقده في الواقع والاسمُ يحقّقُ هذا الاستقرار بعد أنْ فقدوا الوطن وتشتتوا في الخيام.

جاء اسم (أم سـعد) معرفة كونه اسماً عَلماً لشـخصـيةٍ تُصـارعُ من أجل البقاء كحالة التّفاؤُل التّي أرادت رواية "أم سـعد" أن تبعثها للمتلقي ففي نفس العام الّذي صـدرت فيه بلغ الكفاح المسـلح أوجّه في معركة الكرامة وانتشـرت عمليات تدريب الصّـبية على السّـلاح في المخيّمات كما فعلت أم سعد مع ابنها.

تضـمُّ رواية "أم سـعد" تسـعة عناوين فرعية داخلية ليكون العنوان جامعاً كما رأينا في "رجال في الشّمس"؛ لذلك يهيمن هَذا العنوان على كلّ اللّوحات.

علينا –أوّلا–أن نُلفت الانتباه أنّ هناك من النُّقاد من قسَّـم هذه اللّوحات إلى ثلاثة فضاءات وكلّ فضاء يضُمُّ ثلاث لوحات: فضاء المخيم بعد الهزيمة وفضاء فلسطين المحتلة وفضاء المخيم الجديد.

أ/: فضاء المخيم بعد الهزيمة:

اللّوحة الأولى: "**أم ســـعد والحرب التّي انتهت**": بعد حرب حزيران 1967 تزور (أم ســـعد) الكاتب وتغرس أمام بيته عرق الدّالية لأنّها تُؤمنُ أنّ الحرب بدأت وانتهت بالرّاديو تُرسل ابنها سعد ليقاتل إعلانا لرفضها الهزيمة.

اللّوحة الثّانية: "**خيمة عن خيمة تفرق**": في هذه اللّوحة تتمنى (أم سعد) الالتحاق بالفدائيين لخدمتهم لأنّها تُفرِّق بين خيمتهم المنتصبة بأوتاد الكرامة وخيمة اللّجوء المنتصبة بأوتاد الذُّل والهوان والقهر.

اللّوحة الثّالثة: "**المطر والرّجل والوحل**": يغرُق المخيّم بسبب المطر وهذا الوحل نفسه تعيشه (أم سعد) مُدّة عشرين عاماً، في هذه اللّوحة يهدي (سعد) أمّه سيارة كما وعدها ويفجرها في العدّو.

رســـمت هذه اللّوحات الثّلاث الأجواء العامّة للمخيّم بعد الهزيمة وأظهرت (أم ســـعد) تكذيبها انتهاء الحرب بدليل إرســـالها ابنها ســـعد إلى خيمة الفدائيين لأنّها تُفرّقُ بين خيمة وأُخرى.

ب/: فضاء فلسطين المحتلة:

اللّوحة الرّابعة: "**في قلب الدّرع**": الدّرع هو المغارة التّي حُوصـر فيها سـعد ورفاقه لتأتي امرأة فلسطينية تشبه أمّهُ تُوفر لهم الطّعام.

اللّوحة الخامســة: "**الّذين هربوا والذّين تقدموا**": ســاهمت (أم ســعد) في تنظيف المخيّم لما تعرّض للقصف فنزعت منه شظايا القنابل الحديدية التّي كانت تُمزّقُ إطارات السّيارات.

اللّوحة السّادسة: "الرّسالة التّي وصلت بعد 34 عاما": أرسل (سعد) رسالة إلى أمِّه لتتوسط عند (عبد المولي) –عضو الكنسات العربي–لإخراج (ليث) من السّجن.

تُشكِّلُ اللّوحات الثّلاث فضاء فلسطين المحتلة من محاصرة الفدائيين إلى قصف المخيّم إلى شخصيات من السّجن تتحكّم في مصيرها طبقةٌ نفعيّةٌ مُستغِلَّة أمثال (عبد المولى).

ج/: فضاء فلسطين الجديدة:

اللّوحة السّابعة: "النّاطور وليرتان فقط": ترفضُ (أم سعد) أن تشتغل من قبل ناطور إحدى البنايات في بيروت هذا الأخير أراد أن يوفر ليرتين بعد أن تشتغل (أم سعد) في مكان امرأة فقيرة لبنانية.

اللّوحة الثّامنة: "أم سعد تحصل على حجاب جديد": جاء ممثل السلطة اللبنانية باحثاً عن (سعد) ليعتقله فاكتشف أنّ (أم سعد) تعلّق في صدرها عقداً غريبا استبدلته بحجاب قديم دلالة على وعيها الثّوري.

اللّوحة التّاسعة: "البنادق في المخيم": يتدرّبُ أبناءُ المخيّم على حمل السّلاح للقتال وفي هذه الأثناء يفاخر (أبو سعد) بابنه المقاتل وتقول (أم سعد) "برعمت الدالية يا بن العمّ برعمت" وهي –نفسها–الدّالية التّي غرستها في اللّوحة الأولى.

ترسمُ اللّوحةُ الثّالثةُ فضاء المخيم الجديد وفيها يتدرّبُ الأبناءُ على السّلاح ومن هذه الصّورة يتحوّل (أبو سعد) من النّقيض إلى النّقيض.

تجتمعُ اللّوحات التّسع لتعبّر عن صوت (أم سعد) –المعادل الموضوعي للفلسطينيين–فهي تعبِّر عن الفئة التّي يتبناها الرّوائي – الشّعب–مقابل فئة عاجزة تمثلت في السلطة وأنظمتها المهزومة والعدّو الصهيوني والفارين من القصف وأصحاب خيمة الذّل وفي النّفعيين (عبد المولى) و(ناطور البناية) من جهة ومن جهة ثالثة تلك الفئة المتمرّدة والمتمثّلة

في الطّبقة المثقفة التّي تُؤمن أنّ الثّورة بدأت وانتهت وكذلك في زوجها (أبو سعد) الّذي تغيّر فكره بمجرد أن رأى ابنه يتدرّب على السّلاح.

يُضيءُ العنوانُ «الطّريق الّذي ستسلكُه القراءة والطّريق الّذي سبق لها أن سلكته»[1] ويعبّرُ عن التّفاؤُل من أجل رفض الاستقرار؛ استقرار الذّل والهوان لقد عرفت (أم سعد) أنّ الحقوق تُنتزَع ولا تُعطى وأنّ الحرب بدأت وانتهت في الرّاديو فقط وأنّ فوهات البنادق أبلغ من أفواه الرّجال لذلك أرسلت ابنها الأول إلى الفدائيين والثّاني إلى التّدريب؛ فهي تُفرّق بين السّجن الذّي وضعوا فيه ابنها سعد والسّجن المعنوي الذّي يعيشه قاطِنوا المخيّم، فهذا الأخير سجن من نوع آخر لذلك رفضت التّعامل مع ساكنيه عبد المولى والنّاطور.

ظهرت قُوّةُ عنوان "أم سعد" لمّا حقّق اكتفاءه الذّاتي وحين رسم التفاؤل عبر كلّ اللّوحات فهو باختياره كنية "الأم" لابن يحملُ اسم "سعد" بما يعنيه من تفاؤل فلكي يمنح المتلقي منذ البداية جرعات إيجابية فالأُمُّ هي العطاءُ دون مقابل تُعطي بتفاؤُل منحت للوطن –ابنها–لأنّها تُؤمنُ بوعيِّها الفطري أنّ قضيتها أهمّ فأعطت للوطن وهي في أمس الحاجة لهذا المُعطى.

[1] عبد الفتاح كليطو: الغائب (دراسة في مقامات الحريري)، الدّار البيضاء، دار توبقال، المغرب، ط3، 2007، ص 29.

رابعا: العُنوان في "عائد إلى حيفا":

صدرت "عائد إلى حيفا" في نفس السّنة التّي صدرت فيها رواية "أم سعد"جاءت بعد حرب حزيران 1967 في أهمّ مُنعطف حدث للأمّة العربية عامة فمن خلال مُكونَيْ الشّخصية والمكان أراد (غسّان كنفاني) تجسيد رؤيته الّتي سيؤكِّدُها في الرّواية.

المكوّن الأوّل: اسم الفاعل غير المعرف(عائد) وصفة التّنكير تفتح باب التّأويل على من عاد؟ فالعودة تعني الرّجوع إلى الأمر الأوّل الذّي يتحدّدُ بالمكوِّن الثّاني المكان "حيفا" لنستشف "عائد" في الرّواية كما يلي:

- ✓ **الفئة الأولى** تمثّلت في عودة (سعيد) وزوجته (صفية) إلى (حيفا) من أجل استرجاع (خلدون) الّذي ضيعوه أثناء حرب 1948.
- ✓ **الفئة الثّانية** تمثّلت في عودة (فارس اللّبلدة) إلى (يافا) من أجل استرجاع صورة أخيه الشّهيد (بدر اللّبلدة).

* فئة المجاميع المجهولة التّي تشكِّلُ في مجموعها الفلسطينيين الّذين يجب أن يعودوا على اختلاف مآربهم لأنّ البوابة قد فُتحت؛ ومن هُنا يتّضحُ أنّ"عائد" هو (سعيد) الّذي رجع للبحث عن (خلدون) الّذي تحوّل إلى (دوف) في كنف عائلة يهودية مُدافعاً عن القضية اليهودية لأنّ الإنسان –في نظره– أصبح قضيّة وبالتّالي لم تكن العودة عودة لأنّ سعيد وزوجته عادا بخيبة أمل ولا صورة الشّهيد (بدر اللّبدة) رجعت مع (فارس اللّبدة) الّذي عاد إلى (يافا) يطلبها حيث حافظت عليها العائلة العربية وسمَّت أحدَ أبنائها بهذا الاسم الرّمز لانَّ الاسم– الشّخصيّة– يأتي «ويفسر دلالتها على الحدث الرّوائي الّذي جاءت في سياقه بالنّفي أو

الإثبات ويُفسِّر منزَعها واتجاهَها الإيديولوجي»[1]ويمكن أن تتوسّع التّسمية إلى علاقة التّعيين الموجودة في العلامات اللّغوية وحتّى المجاميع المجهولة عادت خائبة.

لقد كانت العودة ناقصـــة كون البوابات فُتحت من الجهة غير المنتظرة –من جهة الغرب– وهذا الّذي لم ينتظره مُشردوا نكبة 1948 وبالتّالي لم يكن الرّجوع إلى الأمر الأوّل كاملًا.

ويأتي المكوّنُ الثّاني فضـائيا يُعبِّر عن المكان حيفا*بعد أن تأكَّد أنّ العائد هو سـعيد وزوجته وكانت العودةُ خائبة –ماديا–لم يسـتعيدا (خلدون) ولكنّهُما –معنوياً–عادا بأيديولوجيا تعلّماها من ابنهما (دوف) وغيّـرا مفهوم الانتماء والإنسان اللّذان ظلّا متجذِّرين طيلة عشرين عاماً من الاجترار في ظّل اللّجوء والقهر.

غير أنّه في العودة تجاوز للضّياع والتّشتُّت وسعيٌ لِلَمِّ شتات الذّات ومحاولةٌ لإنقاذ ما تبقى له وكأنّ هذه الرّواية جاءت لتُجيب عن الأسـئلة التّي طرحتها رواية "ما تبقى لكم" فالقضية أكبر من بيت وولد إنـّها قضية وطن وانتماء لهذا الوطن.

لقد جاء (غسّـان كنفاني) بعد هزيمة 1967 ليُقدِّم رؤية جديدة لحركة القوميين العرب بتغيير المفاهيم الّتي اقترنت بالأرض والوطن والهوية والانتماء لجيل 1948 ومن خلال هذا الطّرح استمال الضّمائر العربية المتمثِّلة في القراء يقول (دوف): "منذ صغري وأنا يهودي ... إنّ الإنسـان في نهاية الأمر قضـية" وبذلك كانت طرق معالجة (غسّـان كنفاني) للقضـايا

[1] عثمان بدري: وظيفة اللّغة، ص51.

* تعتبر"حيفا" من أكبر وأهم المدن الفلسطينية التاريخية، وتقع على الساحل الشرقي للبحر المتوسط، وتبعد عن القدس حوالي 158 كم^2 إلى الشمال الغربي، ويقدر عدد سكانها حالياً بحوالي 272.181 نسمة، بالإضافة إلى300.000 شخص يعيشون على ضواحيها، وتحتل المرتبة الثالثة من ناحية عدد السكان بعد مدينة القدس، وتل أبيب https//mawdoo3.com معلومات عن حيفا – موضوع (لها قيمة تاريخية متواصلة عبر الأزمان لكل من الفلسطيني والإسرائيلي، وارتأيت أن أركز عليها في الفترة الحالية ...).

الفلسـطينية بمثابة القالب الّذي تفرغ فيه القصـص والرّوايات واقتصـرت النُّصـوص الرّوائية الفلسـطينية على الّذين يعيشـون في الدّاخل- باسـتثناء عائد إلى حيفا-؛ فالرّوائي حين يكتبُ عن معاناة شعبه إنمّا لتكون عينة وتجربة لكُلّ العالم لا تحُدُّها أوتاد الخيمة وجوّها القاتم.

نخلصُ من خلال دراستنا للعناوين الرّوائية إلى مايلي:

- كلُّ العناوين الرّوائية جملٌ اسـمية وهي محاولةٌ للبحث عن الذّات وإثبات الهوية كما أنها انزياحية تجسّـــد ذلك في رواية "رجال في الشّـــمس" فالشّـــمس لم تكن إلّا المعادل الموضُوعي لهذا الوطن العربي الّذي يتلظى أبناؤه فيه.
- كما ركَّز (غسّان كنفاني) -في عناوينه-على المكان في "عائد إلى حيفا" وفي "رجال في الشّـــمس"؛ لأنّ إشـــكالية الفلســـطيني إشـــكالية مكان ووطن وهو جوهرُ الصّـــراع بين الفلسطيني واليهودي.
- لقد عكسـت العناوين هُموم الفلسـطيني وواقعهُ المرير وفي الوقت نفسـه حملت تطلُّعاته لمســتقبل يحمل في آفاقه الحرية المنشــودة وهي بذلك تُعبِّر عن أيديولوجيته التّي تتبنى الإيمان بالقضية الفلسطينية الّتي تهدفُ إلى الهوية والقومية العربية.

1-2: الإهداء كاشف للمستوى الأيديولوجي:

إنّ «إهداء الكتاب تقليد عريق، عرف على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من أرسطو إلى الآن موطدا مواثيق المودة والاحترام والعرفان وحتّى الولاء»[1] حيث أرجعها (جيرار جينيت) إلى تلك الإمبراطورية القديمة وهي «تشبه بـــ "التّقريظ" الّذي كان معمولا به في هذه الكتابات كالإهداءات السُّلطانية والإخوانية والتّي كثيراً ما تأتي في مستهل العمل الإبداعي، أوفي بداية الكتاب»[2] وبذلك يحتلُّ الإهداء مكانتي المقدمة والتّصدير ويؤدي نفس وظائفهما.

وللإهداء- أهميّةٌ في المشاهد النصّية ويُظهر العلاقة من البداية بين الرّوائي الّذي أرسل الإهداء وبين المهدى إليه إذ يمثل «مشهداً من المشاهد النّصية المتعالية بصرف النّظر عن منزلتها النّصية ورتبتها داخل الهرم العام للنّص وبخاصّة إذا لم ترفق إلى مقام النّص الواصف»[3] فهي وإن اختلفت رُتبتها تُساهم وبشكل فعّال في معرفة الخلفية الأيديولوجية للرّوائي من الوهلة الأولى ويكونُ ذلك بعد تخطي عتبتي التّصدير والعنوان اللّذين يوضعا على رأس النّص الرّوائي بالضّرورة أي خارج المتن لكنّهما-التّصدير والعنوان- يساهمان في توجيه أفق انتظار المتلقي بمحاذاة النّص الدّاخلي.

كما أنّ الإهداء خطاب خاصّ بشكله ومضمونه وكذا بمقصده وهذه هي التّي يتم من خلالها فهم النّص فالإهداء يساهم في فكّ رموز النّص وحل غموضه وإبهامه، فشخصية المُهدى إليه لها اعتبار مُتميّز عند المبدع، إذْ تعمل -الشّخصية-على كشف العلاقة بينها وبين المبدع بدرجات متفاوتة والإهداءات بأنواعها: السُّلطانية والإخوانية والعائلية والخاصّة

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص 94.

[2] محرزية عوادي: خطاب العتبات في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي، مجلة الأثر، ع 27، ديسمبر 2016، ص 276

[3] أحمد يوسف: سيميائية العتبات النصية، مقاربة في الإهداء (شعر اليتيم في الجزائر أنموذجا)، مجلة اللغة والأدب، ع15، الجزائر، أفريل، 2001، ض 171.

والعامّة من رموز تاريخية ومؤسسات مختلفة...الخ؛ كُلُّـــها عرفانٌ من المبدع (الرّوائي) إلى المهدى إليه على ذلك الدّعم الّذي قدّمهُ له سواء كان مادياً أو معنوياً.

يبقى أن نوضِّـــح أنّ الإهداءات قديماً كانت تُقدَّمُ داخل المتن أمّا حديثا فتأتي بمحاذاة المتن وتأخذ أشكالا مختلفة وتكونُ في أغلبِها بعد العنوان وقبل المتن «ويمكنُ أن لا نجده في الطّبعة الأصلية ثم يعمل الكاتب على استدراكه في الطّبعات اللّاحقة»[1] كما يمكنُ للمبدع أن يمنح فرصــة إمكانية كتابة الإهداء لغيره وقد ذكر (جينيت) طرق كثيرة للإهداء «هو أن يهدي كاتب لشــخصــيات تخييليه موجودة في أعمال كتاب آخرين وحتى لشــخصــياته هو»[2]ومهما كانت وجهة الإهداء تبقى معادلتها صعبة وتقبل عدّة حلول لانفتاحها على عدد لا محدود من المُهدى إليهم.

وســـواء حضـــر الإهداء في الكتاب أو غاب، في-نظرنا-المتلقي بشـــكل عام هو المـــُهدى إليه وإن لم يكن اسمه معلنا فهذا الاعتبار هو الّذي يولِّد علاقة وطيدة بين الكاتب وبين من وصـل إليه الكتاب في أي نقطة من العالم وحتى عبارة "هذا الكتاب غير مُهدى إلى أحـد" يمكنُ تـأويلهـا إلى أن الكتـاب مُهـدى إلى الجميع وبـالتّـالي تتولّـدُ العلاقـةُ بين المتلقي (المهدى إليه الضـــمني) مع الكاتب الّذي لم يخُصّ أحدا بإهدائه لأنّ للإهداء وظائف تتمثّل في:[3]

الوظيفـة الـدّلاليـة: هي البـاحثـة في دلالـة هذا الإهداء ومـا يحملـه من معنى للمهدى إليـه والعلاقة التّي ينسجُها من خلاله.

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص95. نقلا عن:
Gerard Genette, seuils, ed, du seuil, paris, 1987, pp 129. 130

[2] المرجع نفسه، ص 97.

[3] المرجع نفسه، ص 99.

الوظيفة التّداولية: وهي وظيفة مُهمّة لأنّـــها تُنشِّط الحركية التّواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاصّ والعام مُحقِّقَةً قيمتها الاجتماعية وقصـــديتها النّفعية في تفاعل كلّ من المهدي والمُهدى إليه.

ما يُلاحظُ ابتداء أنّ (غسّان كنفاني) خصّ بإهداءاته شخصيات معينة سواء كانت واقعية أو رمزية إلاّ "عائد إلى حيفا" جاءت دون إهداء.

1-2-1: الإهداء في روايات غسّان كنفاني:

أوّلا: الإهداء في (رجال في الشّمس):

"TO ANNI.H.KANAFANI. "

G

وهو إهداء عائلي قدّمه (غسّـــان كنفاني) إلى امرأة لها مكانة خاصّـــة في قلبه وهي زوجته الدانّماركية "آني هوفرANNI.HOOVER" وتربطه بها علاقة قبل الزواج فهي مُدرسة دانماركية تعرف إليها (كنفاني) «في دولة أوروبية في إحدى مناسبات التّضامُن مع الشّعب الفلسطيني وكانت تزور تلك الدّولة ودولاً أخرى من أجل التّعرف أكثر على القضية الفلسطينية أو طبيعة الصّراع العربي الصّهيوني»[1] وقد تفرغت بعد استشهاده إلى توعية الرأي العام الأوروبي بعدالة القضية الفلسطينية وترجمة أعماله وإذاعتها.

يُحيلُ الإهداء على مرجعية المـُـهدى إليه وباللُّغة الإنجليزية التي يفهمُها فهي لم تكن تتقن العربية وقد وضـع اسـم (ANNI) دون اللّقب (HOOVER) بالكامل وأشـار إليه فقط بالحرف الأوّل (H) لأنّ اللّقب إرث اجتماعي وشـراكة مع الآخر وانتماء إليه والاسـم ملكية خاصّة وهذا ما جعله يُقرن اسمها بـــ "كنفاني" دون "هوفر" وحتّى التّوقيع كان بالحرف الأوّل من لقبه (G) وكأنّـــها انتماء إليه وإلى قضـيته؛ فهي لم تكن تعرف شـيئا عن آلامه وآلام

[1] أحمد بيضي: مع غسان كنفاني بين المنفي والهويّة والإبداع، دار الرّشاد الحديثة، الدّار البيضاء، ط1، 1986، ص 27.

الفلسطينيين وسرعان ما أسّست جمعيات وشاركت في تظاهرات وجمعت تبرعات من أجل التّعرُّف والتّعريف بالقضية الفلسطينية وتدويلها وتحسيس الرّأي العام العالمي بحقوق الفلسطينيين الّتي هُضمت من قِبل الصّهيونيين، كما تفرّغَت لتعليم أطفال المخيّمات إيماناً منها برسالة زوجها وبقلمه الّذي وقف جنباً إلى جنب مع البندقية.

لقد آمنت (آني) برسالة(غسّان كنفاني) الزّوجُ والفلسطيني المشتّت المدافع عن قضيته بالقلم والبُندُقية وعذرت انشغاله قائلة: «كان دائماً مشغولًا بالكتابة وكأنّه على موعد مع الموت لقد تأثرتّ تأثراً كبيراً بغسان ولو أنّه من جانبه لم يكن ليملي عليّ أو على أصدقائه آراءه ولكنّي كنت أحس بمدى تغلغُل قضية فلسطين في دمه»[1] وهو بدوره –غسّان– رغم انشغاله بالكتابة إلّا أنّه يهدي لها "رجال في الشّمس" الرّواية الّتي كتبها في ذلك الشّهر الّذي لازم فيه البيت لعدم امتلاكه أوراقهُ الثُبوتية وقد أملاها على (آني) كما ترجم لها عدّة قصص وروايات فيما بعد.

فالمتلقي– وهو يتلقى هذا الإهداء– يتأكّد من الطّاقة الإيجابية الّتي منحَها المهدى إليه (آني) للمُهدِي (غسان كنفاني)؛ بل ساهمت في عالمية رواياته في حياته وبعد استشهاده وكأنّها تردُّ الجميل لذلك الّذي « استطاع أن يُصيغ لها علاقة حميمية مع هذا الشّعب فقد أصبحت فيما بعد صديقته الخاصة جداً وبعد ذلك زوجته وأم ولديه فايز وليلى والتي استُشهِدت لحظة انفجاره بعدما كانت تشهد كلّ يوم لحظات ألمه من جرّاء مرض السّكري

[1] سعيدة ميرحق جولنكرودي، فاطمة عليرّاد جمازكتي: "دراسة في رواية ما تبقى لكم لغسان كنفاني"، مجلة التراث الأدبي، السنة 2، ع6، ص 154، عن: ضمرة يوسف، 2005، حارس الحلم الفلسطيني موقع www.inrooh.net/hm/aie/aeye

اللئيم»[1] لذلك لا نتعجب إذا تولى هو بنفسه ترجمة قصصه ورواياته لها ويقوم بإهدائها أوّل أعماله الرّوائية "رجال في الشّمس" اعترافا لها بدورها في حياته وكذا قضيّته.

ثانيا: الإهداء في "ما تبقى لكم":

إلى "خالد" ... العائد الأوّل.الذي ما يزال يسير.

غ–ك

جاء الإهداء إلى خالد ومن خلاله إلى كلّ العائدين الّذين يُجازفون بعُبور الصّحراء التي كانت مُحرّمة عليهم لأكثر من ستة عشر عاماً، فهذا الإهداء «يشير إلى المتلقي شوقاً للبحث عنه وعن خصائصه ونهجه فيتوجه المتلقي إلى المثال الّذي يحضُرُ أو يغيب في النّص»[2] فالمهدى إليه هو (خالد الحاج) أحدُ شهداء الجبهة الشّعبية لتحرير فلسطين وتوضح (آني هوفر) في أحد المقالات «...حيث كانت حركة القوميين العرب في طريق تحوُّلها نحو الفكر الاشتراكي وفي عام 1964 قرّرت الإعداد للكفاح المسلّح في قلب فلسطين بعد ذلك بفترة وجيزة شُكّلت أوّل مجموعة للفدائيين رغم أنّها لم تكن تهدف في بداية الأمر إلّا إلى الاتصال بالعرب في الأرض المحتلة وخلْق قاعدة للكفاح المسلّح وسرعان ما قدّمت حركة القوميين العرب أوّل شهدائها فيما بعدها أهدى غسّان رواية "ما تبقى لكم" إلى "خالد"..العائد الأوّل الّذي ما زال يسير»[3] ليجد المتلقي نفسه يبحث عن هذا العائد داخل المتن وخارجه.

---

[1] مجموعة من الباحثين: أمل العلامة، سعاد كراجة، محمد محسين أبوزيان، ثابت النبراذعية، سلسلة لكي لا ننسى رقم (4) نفحات من التراث الشعبي الفلسطيني، دراسات وصفية وأدبية، إشراف: إدريس جردات، مركز السنابل الدراسات والتراث الشعبي سعير –الخليل، 1998م، ص 05.

[2] فرج عبد الحبيب محمد مالكي: عتبة العنوان في الرّواية الفلسطينية (دراسة في النص الحواري)، إشراف الدكتور: عادل الأسطة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2003، ص 55.

[3] آني كنفاني: غسان كنفاني حيا وشهيدا، تر: محمد عبد القادر، الأقلام، ع3، كانون الأول، 1978، ص 13.

فـ "خالد" خارج النّص هو شهيد الجبهة الشّعبية لتحرير فلسطين وهو العائد الأوّل رغم موته أمّا كونّه ما زال يســـير –رغم موته–فهي بداية صـــحيحة تُقر بالنّهاية المفتوحة التي ترفض الهرب الذي مارسه الفلسطيني لأكثر من ستة عشر عاماً وفي كلّ مرّة يجد نفسه لا يُحقّقُ شيئاً بل الأكثر من ذلك يجد نفسه هياكل عظمية في عمق الصّحراء أو جثث جامدة في القمامة بينه وبين الحدّود بعض الأمتار لذلك عليه الانتفاضـــة وتوقيع قرار "العودة" حتّى ولو كانت حياته ثمناً لهذه العودة لأنّ في موته حياة في الذّين يأتون بعده.

وهي رمز لـ (حامد) الّذي يُقرّر اللّجوء إلى صدر أُمِّه بعد أن خذلتهُ أُختُه مريم وخانته مع النّتن زكريا ليجد نفسه وهو في الصّحراء في مواجهة الإسرائيلي ليقرّر البقاء في الصّحراء منتظرا قدوم أصـــدقاء هذا الجندي حتّى يقتله أمامهم ليكون هذا القرار بداية الطّريق للعودة إلى الوطن.

وهي رمزٌ كذلك لأخته (مريم) تلك الصّـــورة المصـــغّرة لإفرازات الهزيمة في مواجهة الأوضاع الجديدة المتردية التّي تفوحُ بروائح الخيانة من الدّاخل وهي ورمز أيضا لـــ (زكريا) الخائن النّتن الذّي وشـى بالفدائي سـالم وبالتّالي خان القضـيّة والوطن وخان حامد حين دخل بيته في غيابه لتحمل مريم ابنه في أحشـــائها فيضـــطرّ حامد إلى تزويجها ويرحل بعد ذلك لتتجاوز الخيانة زكريا إلى كُلّ الخونة الّذين باعوا الأرض والوطن إلى كُلِّ هؤلاء الّذين يجب أن يعودوا لأنّ الصّـــحراء هي كلّ ما تبقى لكل مَن في"ما تبقى لكم" وكُلّ مَن هم خارجها وتصبح بذلك الصّحراء معادلًا موضوعياً لفلسطين الوطن وفيها يمتزجُ «لون الرّمل بالسّماء وتنعكسُ في ذراته النّاعمة الصّغيرة حقيقتها الصّلبة وعندما يتصوّرُ المرءُ أنّ هذه السِّعَة من الأرض قد تجمعت بتجمع هذه الذّرات الصّـــغيرة يصـــبح العقل في منتهى الدّقة من البعث والسّعي والاستمرار في مواصلة الحياة»[1] وعلى الرّغم من أنّ الصّحراء تُشكِّلُ مساحة كبيرة

[1] ياسين النّصير: الرّواية والمكان، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ص120.

من الوطن العربي إلاّ أنـــــّـــها تغيب كمكان فني وفكري في الأعمال الرّوائية لكن (غسّان كنفاني) من المُبدعين القلائل الّذين لم يهملوا الصّحراء.

ثالثا: الإهداء في "أم سعد":

إلى أمّ سعد الشّعب والمدرسة

غ. ك

أهدى (غسّان كنفاني) هذه الرّواية إلى"أم سعد" الشخصية نفسها التي عالج قضيتها في الرّواية والتي سمّى الرّواية باسمها وهي عندهُ الشّعب والمدرسة الّتي تعلّم منها (غسّان كنفاني) أولاً وأرادنا أن نتعلم منها نحن أيضا صور التّضحية والصّبر والكفاح والانتفاضة من جديد لأنّ الثورة في نظرها بدأت وانتهت في المذياع لكنّ الأهمّ لم يبدأ بعد ولن ينتهي إلّا بحريّة الوطن أوالشّهادة، فاختارت لغة السّلاحً لاسترجاع الحق المسلوب.

كتب (غسّان كنفاني) في رواياته عن الرّجال والنساء وكلّ الفئات الاجتماعية داخل فلسطين لكن هذه الرّواية الوحيدة التّي خصّت المرأة بعنوان وقد كان لها تأثيرها البالغ في حياته كإنسان وككاتب وهي إضافة إلى ذلك تجسيد للطّبقة الكادحة ونموذجٌ لحياة التّشرد والشّتات في المخيمات وقد قال عنها غسّان كنفاني: «أم سعد امرأة حقيقية أعرفها جيداً ومازلت أراها دائماً وأحادثها وأتعلّم منها وتربطني بها قرابة ما»[1] وهذه القرابة لم يحددها المتن.

لقد كان الإهداء إلى «أم سعد، نموذجاً للشّعب–المدرسة الحقيقية وليس افتعالاً ولا سُّفهاً إذا قلنا أن هذه الرّواية حلقة محكمة للروايات السابقة "ما تبقى لكم"»[2]صحيح أنّ (أم

[1] مجموعة من الباحثين: أمل العلامة، سعاد كراجة، محمد محسين أبو ريان، ثابت البراذعية، سلسلة لكي لا ننسى رقم (4) نفحات من التراث الشعبي الفلسطيني، ص 04.

[2] أحمد بيضي: مع غسان كنفاني (بين المنفى والهوية والإبداع)، ص.ص 188. 189.

سـعد) امرأة واحدة لكن (غسّـان كنفاني) أكسـبها نوعاً من التكثيف جعلها تبدو وكأنّها جماعة أو بالأحرى شـعباً بأكمله فهي تحث على الثّورة والتدريب على حمل السّـلاح والتّحريض على الكفاح لأنّها تدرك أنّ الحُبوس أنواع ومن الأنواع المهمّة من هذه الحُبوس حبس الماضـــي الّذي يمتد إلى عشرين سنة والأهم من هذا المهم هو الخـُروج من هذا الحبس وبالأدوات التي اختارتها لأنّها أدركت قوانين اللُّعبة ووعتها جيّدا وها هي تعلِّمها للأجيال؛ لذلك كانت (أم سـعد) نموذج الأم الفلسـطينية ليس لأنّ الرّواية باسـمها ومُهداة إليها وليس لأنّها شـخصـية عايشها الرّوائي أثناء تواجدهُ في لبنان في مخيّمات اللُجوء «بل لأنـــّها تجمّع كثيف لأمّهات في أمّ واحدة فهي الأمّ الثوريّة والعاملة والمربيّة والعاطفيّة»[1] فكتب (غسّـــان كنفاني) عن نموذج متميّز لامرأة حقيقية يعرفها أعطته دروســا في الحياة وعلّمته أنّ غصــن الدّالية يمكن أن يُورق بالعناية والصّـبر؛ لقد علّمته بوعيها البسـيط وأمَدَتهُ بوسـائل مواجهة واقع المخيّمات وجسّدت أمامه مثالا للتّضحية حين صدَّقَ فِعْلُها قَوْلَها وضحّت بابنها.

إنّ هذا الإهداء اعترافٌ بالجميل لهذا الأســتاذ المدرســة من تلميذ وعى دروس الحياة جيّدا واستوعبها وفي الوقت نفسه اعتراف لكلّ النّساء اللّواتي يصنعن الرّجال كما أنه ردٌّ على كلِّ الّذين اتهموا أدبهُ بالذُّكورة فجاءت "أم ســعد" لترســم صــورةً للمرأة «التّي باتت ترى أنّ المقاومة والثّورة والكفاح هي طريق الخلاص والتّحرر»[2] وكذا استعادة الحقّ المسلوب.

[1] أدهم الشرقاوي: قيس بن ساعدة: صورة الأم في أدب غسان كنفاني، "أم سعد أنموذجا"، تدقيق ومراجعة: ماجد مقبل، دار كلمات للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص 08.

[2] هيام عبد الكاظم إبراهيم: الشخصية في قصص وروايات غسان كنفاني، مجلة كلية التربية / واسط، ع11، ص 104.

رابعا: الإهداء في "عائد إلى حيفا"

لم نجدْ إهداءً في "عائد إلى حيفا" بل اكتفى بالتّصـــدير وفي غياب الإهداء يجد أيُّ متلقي نفســه هو المُهدى إليه المُتعيّن لذلك ينفتح الإهداء على عدد غير محدود من المُهدى إليهم ويرى (جيرار جينيت) أنّ غياب الإهداء «داخل هذا النظام يكون احتمالياً ودون دلالة على درجة الصّـفر»[1] ويتسـاءل المتلقي-كما نتسـاءل نحن-: لماذا لم يضـع الرّوائي إهداء ويطرحُ مجموعة من الأســئلة ويفتح باب التّأويل فحواها أنّ روايته لا تســتحق أحداً بعينه للإهداء أو أنّها مهداة لكلِّ من قرأها لتصل الرّواية بعدها إلى كلّ المتلقين.

[1]عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)، ص 99 نقلاعن:
Gerard Genette, seuils, ed, du seuil, paris, 1987, pp 136. 137

المبحث الثّاني: التّقويم الأيديولوجي وصراع الأصوات.

إنّ الحديث عن المستويات الثّلاثة: الّتعبيري والزّمكاني وكذا المستوى النّفسي معناهُ الحديث عن البنية السّطحية في مقابل البنية العميقة التّي تُمثِّلُ نظام الأفكار بمعنى الأيديولوجيا وهنا نتحدث عن وجهة النظر الموجودة في النّص الروائي والتّي يكون التقويم فيها من قبل المبدع أي نحن «وجهة النّظر التّي يتبناها لتنظيم السّرد في عمل معين»[1] وبهذا نصبح بعيدين عن رؤية المؤلِّف المستقلَّة عن العمل الرّوائي وعندما يتبنى المؤلِّف وجهة نظر في عمل ما بإمكانه[2]:

1/: أن يتحدث عن قصده بصوت آخر غير صوته الخاصّ (كما في المنولوجات المؤسلبة Mznologue* المتمثلة Stylized SKZ).

2/: قد يُغيِّر وجهات نظره عدّة مرّات داخل العمل الواحد.

3/: قد يتبنى مواقع متعدِّدة أي أنّه قد ينظر ويقوِّم ما يراه من خلال وجهات نظر كثيرة في وقت واحد.

وهذه التّداخُلات لا تكون إلاّ داخل العمل الرّوائي لأنّ «الرّوائي، وهو يتعامل مع هذه اللّغات والأصوات المتعددة لا يستأصل نوايا الآخرين ولا يحطّم العوالم والرُّؤى التّي تتبدّى من وراء تعدّد الأصوات وتعدّد اللّغات؛ إنّه يُدخِلها عالمه الرّوائي مسكونة بنوايا الآخرين ويسخّرها في الوقت نفسه، لخدمة نواياه الخاصّة هنا تكمُن خصوصيّة الجنس الرّوائي

[1] بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص.ص.21.22.

* الأسلبة: وهي إحدى الآليات التي يتوسلّها السارد للتعبير عن خلفيته الأيديولوجية، ومختلف الرؤى والتصورات التي يبديها حول العالم والعوالم حوله، ينظر: سليمان قوراري، جماليات الحوارية في الرّواية المغاربية، رسالة دكتراه في الأدب المعاصر، إشراف: لحسن كرومي، جامعة وهران-الجزائر، 2010-2011، ص379.

وتميّزهُ»[1] فلا يجد المتلقي نفسه أمام عملٍ جاهزٍ وإنّما يجد نفسه قد دخل هذا الصّراع ليميّز الأصوات ويفرز اللّغات الموجودة من بداية المتن لغاية آخر نقطة فيه وهكذا يسهم القارئ في «إنتاج وجهة النّظر بل إحدى وجهات النّظر التّي يحملها الخطاب صراحةً أو ضمنياً، والقارئ عندما يسهم في إنتاج وجهة نظر مُعيّنة من الخطاب يستعمل هو الآخر أدوات من عندهُ هي في جملتها وجهة نظر أو جزء منها عناصر صالحة لتكوينها ومن هنا يأتي اختلاف القراءات وتعدُّد مستوياتها»[2] ويكون بذلك عنصرا هامّا لكشف أغوار الإيديولوجية وعنصراً ضرورياً لتلقي الرّواية.

بقي أن نلفت النّظر إلى أنّ التّقويم الأيديولوجي يخضع للفهم الحدسي أكثر منه إلى الصّياغة الشّكلية وأنّ وجهة النّظر بنوعيها الصّريحة والمستترة لها ثلاثة أشكال للتّجلي، فقد تنتمي للمُؤلِّف وقد تنعزل عن المؤلف لتنتمي للرّاوي وبإمكانها الانتماء للشّخصية.

وطبعاً يُمكننا في سياق الحديث عن الأيديولوجيا أن نستقرئ النّص « للوصول إلى إيديولوجية الماثلة فيه أو أيديولوجية الرّاوي الّذي يحركها أو حتّى لإيديولوجية المؤلف الّذي يُنشئ هذا العالم ويوجهه أنا [أنّى] شاء»[3] وبذلك يظهر المتكلِّم في الرّواية الّذي يقوم بتحميل الرّواية خطابها الإيديولوجي حيث «عندما ينتهي الصّراع بين الإيديولوجيات في الرّواية تبدأ معالم إيديولوجية الرّواية ككلّ في الظّهور»[4]وهذا ما نقوم بتتبُّعه في كُلّ رواية ثم إمكانية وجود إيديولوجية مشتركة أو متكاملة بين الروايات الأربع حيث تكون إيديولوجية الشّخصيات هي في النّهاية الإيديولوجية العامّة التّي تخلصُ إليها الرّواية وهي النّاطق الرّسمي لأيديولوجيا

---

[1] عبد القادر بوزيدة: فلسفة اللّغة والمبدأ الحواري عند "ميخائيل باختين"، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 15 أفريل 2001، ص70.

[2] محمد عبد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1982، ص11.

[3] محمد القاضي: قي حوارية الخطاب الروائي"، أعمال ملتقى بنغازي، اللّجنة الثّقافية، جربة، تونس، ،ص214.

[4]حميد لحميداني: النقد الرّوائي والأيديولوجيا، ص35.

الكاتب ككُل؛ لقد حاولنا تتبعها عبر الرّوايات الأربع الأمر نفسه حصل مع وجهة نظر الرّاوي مهما كان نوعه إلّا أنّنا قي وجهة نظر الشّخصية أخذنا فقط رواية "ما تبقى لكم" إيماناً منا أنّها لخّصت كلّ تمظهرات الشّخصيات بأنواعها من رئيسة وثانوية وحتّى العرضية التّي كانت مُحفِّزَة ومُحرِّضَة لقيام الشّخصيات الرئيسة بالتّمرد على الجمود والرّوتينية.

1: تمظهرات وجهة النّظر:

1-1: وجهة نظر المؤلف:

أثناء استقباله للنّص الروائي يجد المتلقي نفسه وجهاً لوجه أمام ثلاثة أشخاص: المؤلف L'auteur، السّارد Le narrateur ثم القارئ Le lecteur ووجود الرّوائي يعني إخراج هذا الشّكل الفنّي وفق مضمون يكون خلاصة فكرية ومعرفية وترسُّبات وتراكُمات علقت ثم نمت وتطّورت وخرجت في حلّة عمل إبداعي؛ هنا علينا أن نفرق بين الرّوائي والرّاوي هذا الموضوع الّذي تجنبه الدّارسون منطلقين من فكرة مفادها أنّ المؤلف هو ذاته الرّاوي غير أنهما يختلفان ويمكن أن نجمل ذلك الاختلاف في النّقاط التّالية:

- **مسألة الفارق الكبير بين العصور:** لو افترضنا أنّ المؤلف هو نفسه الرّاوي كم سيكون عمره الآن بيننا وهو يروي عن زمن الأولين وأحوالهم وحالة عيشهم؟ وهل يستطيع نقل أخبار كلّ العصور الماضية؟ وهل يستطيع معايشة العصور كلِّها حتّى يصل إلى لحظة تلقي المتن؟
- **مسألة تعدُّد الرّواة:** ولأنّ دائرة الرّاوي أوسع من دائرة المؤلف نجده «أوسع مجالاً من المؤلف، لأنّه قد يتعدد في النّص الواحد، وقد يتنوّع، وقد يتطوّر، حسب الصّورة التّي يقتضيها العمل القصصي ذاته»[1]؛ حيث يمكننا أن نجد راويا من هؤلاء الرّواة يتفق مع المؤلف، في حين لا نجدهُ يختلف معهم كثيراً.

[1] عبد الرحيم الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2006، ص 18.

- **مسألة القُدرة العجيبة:** مهما بلغت مواصفات المؤلِّف فهي لا تتجاوزه كإنسان بصفات خارقة؛ في حين نجد السّـــارد يمتلك قدرة رهيبة تجعله يخترق كلّ الأزمنة فيعلمُ الأحداث التّي وقعت ويتوقّع الأحداث قبل وقوعها ويعلم تفاصيل الشّخصيات وصفاتِها وينتقلُ داخل أفكارِها ويُترجمُ أحاسِيسها ومشاعِرها.
- **مســـألة الكذب والحقيقة:** يبني المؤلِّف مع المتلقي علاقة الحقيقة ولا يكذب عليه في أيّ حال من الأحوال «يؤمن السّـــارد بهذا العالم حتّى حينما يحكي حكاية حافلة بالأكاذيب لن يعرف كيف يكذب إن لم يعتقد فيما يحكيه، لا يمكن للمؤلف أن يكذب بإمكانه على الأكثر أن يكتب بطريقة جيدة أو رديئة»[1] فالمؤلف لا يحقُّ له ما يحق للسّـــارد الّذي له قدرة على الكذب أثناء نصِّـــه وبعدَه، فله حرية تصـــحيح كذبه قبل الانتهاء من السّرد (إنباءات صريحة) ويمكنّه ألا يصحح كذبه (إنباءات مغلوطة) ولا حتّى التّراجع عما قاله.
- **مسألة نوع التّركيبة:** الرّاوي كائن ورقي والرّوائي كائن بشري ولا يمكن أن يكونا واحداً فالأوّل شخصية ورقية صنعت من قبل الثّاني «لكن هذه الصورة لا تدع أحداً يقترب منها وهي ترتدي باســـتمرار أقنعة متناقضـــة تتراوح بين صـــورة مؤلِّف من لحم ودم وصورة شخصية ما»[2] فالرّاوي غير الرّوائي والشّخصية فهو صورة إنسان له وعي وهو «قناع من الأقنعة العديدة التّي يتســـترُ وراءها الرّوائي لتقديم عمله»[3] وهو بذلك «الأنا الثّانية للكاتب»[4]، يُوكِّلُها عن نفسه للبوح في مكانه.

---

[1] Wolfgang Kayser: Qui raconte le roman ? In poétique du récit, seuil, Paris, 1977, p 71.

[2] Tzevetan todorv: les catégories du récit littéraire in l'analyse structurale du récit, communication, 08/ 1966, édition des seuil, p 80.

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص184.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- **مسألة انتماء الرّاوي إلى العالم المتخيّل والرّوائي إلى العالم الحقيقي:** الرّاوي هو «الخالق الوهمي للعالم»[1] الرّوائي وهو بذلك ليس الرّوائي ولا صورته «هو موقع خيالي ومقالي يضعه المؤلف داخل النّص وقد يتفقُ مع موقف المؤلف نفسه وقد يختلف وهوأكثر مُرونة»[2]؛ هذا المؤلِّف الّذي يقف عاجزاً أمامه اتساع مجال الثّاني وكثرة مُرونتِه ولُيونتِه وقُدرتِه على اختراق أمور يستوعبها العقل، بالإضافة إلى أنّه يختلف مع صانعه (المؤلف) في الأفكار والآراء دون أن ننفي أنّه يمكنُ أن يتفقا في بعض الحالات.

1-1-1: وجهة نظر المؤلِّف في روايات "غسّان كنفاني"

أوّلا: وجهة نظر المؤلف في"رجال في الشّمس":

في "رجال في الشّمس" نجد شخصية قائد الخزّان (أبو الخيزران) عندما يرمي بالجثث في قمامة البلدية يصعد فوق سيارته ويُسند رأسه على المقود ليصرخ بعدها جرّاء كلّ الأفكار التّي جاشت وتكومّت في رأسه «لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا؟ لماذا؟ وفجأة تردد الصّحراء الصّدى: لماذا لم تدقّوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟»[3] وانتهت الرواية على صدى صوت الصّحراء الّذي ردّدته على لسان (أبوالخيزران) ما يمكن قوله هنا أنّ الأفكار والرُّؤى لا تُطرح بطريقة المخاطبة الصريحة وتلك المحاجات المباشرة دائماً بل هناك مجموعة من الصيغ يكون فيها المسرود له حاضراً من خلال علامات ضمنية وطبعاً هذه النّهاية غير المنطقية من قائد أوصل الرّجال إلى القمامة ولم يحفر لهم حتى قبراً واحداً إنْ لم نقل ثلاثة قبور؛ بل الأكثر من ذلك لمّا رمى الرّجال في القبر العاري تنبه وعاد ليخرج النُّقود من جيوبها وينزع ساعة (مروان) وكلّ هذا يُوحي لا

---

[1] Wolfgang Keyser : Qui raconte le roman ? p 80.

[2] عبد الرحيم الكردي: الرّاوي والنص القصصي، ص 17.

[3] رجال في الشمس، ص 152.

محالة إلى أنّ صوت الأخير لم يكن لـ (أبي الخيزران) إنّما لصاحب الرّواية (غسّان كنفاني) ليكون صوته مُدويّا يوقظ من خلاله وبه ضمائر الفلسطينيين خاصّة وضمائر كل العرب وبذلك تكلّم الرّوائي بصوت (أبي الخيزران) لينقذ ما تبقى وتصحو الضمائر ويتخلص الفلسطيني من أنانيته بتفكيره في الخلاص الفردي ويُشكِّل كتلة مع بقية الأفراد ويكون الخلاص الجماعي بالوقوف في وجه العدّو.

طبعاً هذا ما كان وسمع (حامد) في "ما تبقى لكم" صدى الصّحراء الّذي ردّدته على لسان (أبي الخيزران) والّذي ردّده بدوره على لسان (غسّان كنفاني) وتخلّص (حامد) من عقدة التّردد والرّجوع إلى الوراء وراح يقتحم الصّحراء التّي أحست به يقول النّاقد(أحمد بيضي) أنّ الصّرخة لم تكن لـ (أبي الخيزران)، بل هي «صوت كنفاني نفسه كغاية موضوعية/ صادقة نحو مفهوم الموت المقدَّس بأنّه الموت الاستشهادي أي اختيار الموت اللائق إن كان لابدّ من الموت أو بمعنى أخر هو غاية لتمديد أو لإحياء صوت الشّهيد الشّيخ عزّ الدّين القسّام الذي ارتفع في الثّلاثينات من هذا القرن بفلسطين المحتلة: "موتوا شهداء"»[1] وفي هذه الصّرخة إشارة إلى أنّ العربي عموماً والفلسطيني خصوصاً «إنّما يُهدِّد بالموت حين يدفعه اليأس إلى الرّحيل إلى بلد عربي، من قُطر عربي إلى قُطر آخر»[2]، فـ (غسّان كنفاني) يُطلق صرخته في الظّهيرة مقابل تلك الصّرخة التّي ألقاها "جبرا إبراهيم جبرا" في ليل مُظلم في روايته الأولى* "صراخ في ليل طويل" والتّي لخَّص العوامل التّي أثرت في تأخر الوعي العربي في فلسطين.

[1] أحمد بيضي: مع غسان كنفاني (بين المنفى والهوية والإبداع)، ص 156.

[2] مصطفى عبد الغني: الاتجاه القومي في الرواية، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب–الكويت، 1994، ص 181.

* كتبها في القدس في صيف 1946 ولم تنشر إلا في نهاية الخمسينيات دليل على ظروف فلسطين السيئة.

حاول (غسّان كنفاني) أن لا يطغى صوتُه على صوت راويه وشخصياته إلّا أنّه لم يستطع الصُّمود حيث تَنَكّر لهذا الخلاص الفردي الّذي اتخذته الأجيال الثّلاثة وذلك الموت المقيت، كما تنكَّر لذلك القائد الفاقد للرّجولة لآخر لحظة جمعته بالرفاق؛ سلبها حياتها ومنع عنها الهواء في خزان ماء وألقى بها جثثاً هامدة فوق التّراب أمام قمامة البلدية؛ فوجهة نظر المؤلِّف في هذه الرّواية تمثّلت في صرخة عارمة تخطت حدود الصّحراء ليسمعها (حامد) في الجهة المقابلة ويقرّر المواجهة بعدما تخلى (أبو قيس) و(أسعد) و(مروان) عن المواجهة وليعلم المتلقي من خلال هذه الصّرخة أنّ المرء عليه أن يواجه ولا يُسلِّم أمره لقائد فاقد للرجولة، قتل رفاقه ثم ألقى بهم وسرقهم وهم جثث ليستنكر موتهم الصامت ويقول حين لا ينفع القول" لماذا لم تدقوا الجدران".

ثانيا: وجهة نظر المؤلف في "ما تبقى لكم":

في رواية " ما تبقى لكم"جاء كلام المؤلف حاداً كالسّكين على كلّ من وصلته قائلاً: «...ما تبقى لها، ما تبقى لكم، ما تبقى لي، حساب البقايا، حساب الخسارة، حساب الموت، ما تبقى لي في العالم كلّه، ممتد من الرّمال السّوداء، عبارة بين خسارتين، نفق مسدود من طرفيه»[1] "فلكم" لا تُحدّد أشخاصا معيّنين ولا تكتفي بشخصيات الرّواية، إنّما شخصياتها غير محدودة وغير منتهية بنهائية الرواية فها هو (غسّان كنفاني) يخاطب الضّمير العربي ويأمل من خلالها أن يفهمها كل من يقرؤها لذلك جاءت للإجابة لمن يكتب؟ مثلما صرّح به في إحدى المجلات «فهل أنا أكتب من أجل أن يكتب أحد النّقاد في مجلة ما إنّني أكتب رواية جيدة؟ أم أنا أكتب من أجل أن أصل إلى الناس وأن تكون هذه الرّواية شكلًا من أشكال الثقافة الموجودة في مجتمعنا والتي من واجب المثقف أن يتعامل فيها مع النّاس؟»[2] فمثلما سمع منه (حامد) وكان عليه أن يعبر الصّحراء التي لم يعبرها الرّجال الثلاثة في "رجال في

[1] ما تبقى لكم، ص 215.

[2] أحمد بيضي: مع غسان كنفاني (بين المنفى والهوية والإبداع)، ص 185.

الشّـمس" علينا أن نتجاوز عُقدنا ونجتاز الحُدود التي كانت وما زالت محرّمة علينا وعلينا أن نرفع التّحدي ونرفض الخلاص الفردي والموت المجاني لأنّه لم يتبق لنا شـــيء إطلاقا من السؤال الاستفزازي ما تبقى لكم؟ لنخلص إلى أنّ صوت المؤلف وأيديولوجيته موجودان داخل "ما تبقى لكم" المتعددة الأصوات وطبعاً لا يخرج عن صورة الصّوت من مجموع الأصوات المستخدمة داخل الرّواية فيصعب معرفة «الموقف الّذي يتبناه الكاتب ما دام يُدير الصّراع الإيديولوجي فيه شبه حيّاد تام»[1] لذلك ينبغي أن يكون المتلقي في قمة تركيزه وهو يتصفح رواية مُتعدِّدة الأصوات كي يُميِّز صوت المؤلف عن بقية الأصوات.

في آخر رواية "رجال في الشّمس "جاءت الصّرخة" لماذا لم تدقوا "لكي يُغيِّر الرّجال الحالة التي وصلوا إليها ولو بدق جدران الخزان وبعدها الموت فيه؛ حتى لا يكون موتاً صامتاً لتأتي في "ما تبقى لكم" لتقول للجمع الكبير ممّن هم داخل المتن وخارجه، فالرواية الأولى انتهت بسؤال استنكاري لتبدأ الرواية الثانية بسؤال استفزازي فهل يجد صداه في الرّواية الثّالثة.

ثالثا: وجهة نظر المؤلف في "أمّ سعد":

رغم محاولة الرّوائيين واجتهادهم في التّخلص من ذاتيتهم إلّا أنّهم لم يتمكنوا من ذلك وخرجت أفكارهم وآراؤُهم على ألسنة رُواتهم وسقطت الأقنعة عن وجوههم هذا ما نجده في (أمّ سعد) حين قال: « لقد علمتني أم سعد كثيراً وأكاد أقول أنّ كلّ حرف جاء في السّطور التّالية إنّما هو مقتنص من بين شفتيها اللّتين ظلّتا فلسطينيتين رغم كلّ شيء ومن كفيّها الصّلبتين ظلّتا رغم كلّ شيء، تنتظران السّلاح عشرين سنة»[2] لقد أعرب(غسّان كنفاني) عن أفكاره بلسان بليغ يتخفى وراء لسان أميّة في الأربعين عمرها لا تعرف ثقافة الكتب ثم ينزلق لسانه

[1] حميد لحمداني: النقد الروائي والأيديواوجيا، ص36.

[2] أم سعد، ص.ص241.242.

على قلمِه «قلت لها: لا عليك...إنّها جروح بسيطة..هذه؟ طبعاً ستُمحى، ستمحوها الأيام، سيملؤها غبار التعب، سيتراكم فوقها صدأ الأواني التي أغسلها وقذارات البلاط التي أمسحه ورماد المنافض التي أنظفها وعَكورة المياه التي أغسل بها... أجل يا ابن العم»[1]، فهذا الكلام نابع من فكر واعٍ كلماته منسجمة لا تنسجم مع ثقافة (أم سعد).

وإذا افترضنا أنّها فصيحة بدرجة مُعيّنة لا يُمكنها حمل القلم ليسيل عبارات راقية بهذا الشّكل فأصابعها مقوسة من التعب وفكرها مشغول مثل كافة الشعب «أجل... ستغرق هذه الجروح تحت سواقي التعب، يخففها اللُهاث وتغتسل طوال النّهار بالعرق السّاخن الّذي أعجن فيها خبز أولادي نعم يا ابن العم»[2] أصّر (غسّان كنفاني) على الاختباء وأصرت فصاحته وبلاغته على كشفه وفضحه، وهذه ليست سلبية بقدر ما هي إيجابية في نظرنا، إلا أنّ بعض النّقاد أعابوا عليه هذا الأمر وشكّكوا في أنّ(أم سعد) لم تكن شخصية واقعية بقدر ما هي شخصية روائية أراد الرّوائي أن يُحمِّلها رسالة هادئة ويقول من خلالها أفكاره.

قالت (أم سعد)–عفواً– قال (غسّان كنفاني") «ستضع الأيام الذّليلة فوقها قشرة سميكة سيضحى من المستحيل على أي كان أن يراها ولكني أعرف أنا التي أعرف أنّها ستظل تخزّني تحت تلك القشرة أعرف»[3] فـ (غسّان كنفاني) لم يسيطر على المسافة الفاصلة بينه وبين (أم سعد) فاقتحمت حياته مرّتين: مرّة في الواقع ومرّة في الخيال كرّوائي فهي «لم تذهب إلى مدرسة في عمرها ولم تعرف كيف تكتب الأشياء»[4] فراح يُعبِّر عن أفكارها بكلماته؛ أمّا في الواقع فقد اعتمد (غسان كنفاني) مرحلة مُهمّة من مسيرة كفاح الإنسان الفلسطيني ونضاله وأداته أم سعد لذا بدا الواقع هو الخلفية لتداخل الخيال الإبداعي مع

[1] المصدر نفسه، ص297.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر السّابق، ص297.

[4] المصدر نفسه، ص271.

الواقعي، أمّا عن طريق الخيال فراح يتحدث عنها بلسانه بدل أن ينقل كلامها البسيط «فالسارد إذاً ليس هو الكاتب بذاته، وهو إياه في ذاته الآن، باعتباره ممثلًا له وضمن المفارقة الجمالية تتشكل المسافة بين المؤلف والسارد متراوحة بين "التجرد" "التدخلية»[1] وأفصحت (أم سعد) وهي الأميّة التّي لا ولن تُحسن مثل هذا الكلام لو وضعنا كلّ الاحتمالات التّي وصلنا إليها والتّي لم نصل.

وبأخذ (غسّان كنفاني) مكان (أم سعد) وإفصاحه عمّا يجيشُ في خاطرها بكلماته الفصيحة دليل على تبني أفكارها وأيديولوجيتها وبالتّالي أيديولوجية كلّ الفئة الكادحة التّي تشقى طول النّهار والتّي كانت (أم سعد) عيّنة مهمة عنها.

كما أنّ فصاحته هذه إنّما هي أيضاً ردّ الاعتبار لتلك المرأة التي أعادت تنظيم الأمور في المجتمع، بدءًا من أولادها وزوجها وأولاد المخيم وقاطنيه وحتّى النّاطور وصاحب العمارة ليلحق "ابن العم" الّذي هو (غسّان كنفاني) بهذا الوفد الكثير واعترافاً منه على أنّه برغم فصاحته فـ (أم سعد) أفصح منه تعبيراً فهي لمّا خنقتها العبرات وخانتها العبارات، نطقت بالكلمة المهمّة "المارتينه" لأنّها بداية فصاحة "حرب" لا تعترف بغير الرّصاص "حروفاً".

[1] أحمد فرشوخ: جمالية النّص الرّوائي مقاربة تحليلية لرواية لعبة النّسيان، ص 50.

رابعا: وجهة نظر المؤلّف في "عائد إلى حيفا":

في رواية "عائد إلى حيفا" تكلّم (غسّان كنفاني) بلسان شخصياته وظهرت وجهة نظره كرّوائي على لسان (سعيد.س) وابنه (خلدون) الّذي أصبح يدعى (دوف) بعدما ربته عائلة يهودية فنجده يخاطب الفلسطينيين خاصّة والعرب عامّة عن تأخرهم في حمل السّلاح ويخرج هذا اللّوم المشحون بلسان (دوف) سوطاً قاسياً يجلدُ والده كي يحيي فيه الضّمير القومي «ماذا فعلت خلال عشرين عاماً كي تسترد ابنك! لو كنت مكانك لحملت السلاح من أجل هذا! أيوجد سبب أكثر قوة؟ عاجزون– عاجزون...مقيّدون بتلك السّلاسل الثّقيلة من التّخلف والشّلل»[1] فهو بذلك يُبجّل الصّهيوني ويجعله قدوة ويجعله مثالا للصُّمود والمواجه فالمواجهة على رأي (فيصل درّاج) «مرجعاً للفلسطيني وأستاذاً له، طالما أن الأستاذ يتعرف بنجاحه وقدرته على هزيمة من لم يكن أستاذا مثله»[2] فالفلسطيني يتخذ من الخلاص الفردي منفذاً له بدل الخلاص الجماعي ونسي أنّ علاقة الوطن لا تقنع بالانتماء للتراث بل يريد –الوطنُ– المواجهة والتّعبئة بكلّ الطاقات الماديّة والمعنوية لاسترجاع ما سُلب ذات يوم والعودة إلى (حيفا) لا تكفيها أجنحة العواطف وإنّما تتطلّبُ المواجهة قبل–حتّى– الخروج من حيفا «كان عليكم ألا تخرجوا من حيفا–وإذا لم يكن ذلك ممكناً كان عليكم بأي ثمن ألّا تتركوا طفلًا رضيعاً في السّرير وإذا كان هذا أيضاً مستحيلًا فقد كان عليكم ألا تكفُّوا عن محاولة العودة لو كنت مكانك لحمت السّلاح من أجل هذا– أيوجد سبب أكثر قوة..عاجزون..عاجزون، مقيّدون بتلك السّلاسل الثقيلة من التّخلف والشّلل– لا تقل لي أنّكم أمضيتم عشرون سنة تبكون، الدّموع لا تسترد المفقودين ولا الضّائعين ولا تجترح المعجزات »[3] وإنّما السلاح من يفعل ذلك.

---

[1] عائد إلى حيفا، ص406.

[2] فيصل درّاج: صور اليهودي الغائمة في مرايا غسّان كنفاني، مجلة الكرمل (رام الله) خريف 1997، ع 53، ص 25.

[3] عائد إلى حيفا، ص406.

لقد كان الحُلُم في"عائد إلى حيفا" «بالتّحرر ممّا تنكره السّياسة، ليُقدِّم حدثاً جديداً أساسهُ القطيعة التّي بدأت تُفرز محاورها في مخادعة الذّات على نحو مُفجع هكذا تبدأ الأفعال وتنتهي الأحلام والهواجس والطّموحات، لأنّ كلّ شيء لا يبدأ بالأرض ولا ينتهي بها سيكون في الذاكرة سيبتعد، ثم يقترب منها، حتى الموت... (لا يكتسب معناه بعيداً عن الأرض) وبالمقابل فالهرب لا يعني النّجاة (لأنّ الهرب تحقيق معادلة إدراك فعلها الخفي)»[1]؛ فـ(غسّان كنفاني) وجد المعادل الموضوعي الموافق لمعاناة الفلسطيني وعمل على حثه وتحريضه للتّفتيش عن حقيقة الصّراع واتخاذ الإجراءات اللاّزمة من زمان ومكان وغيرهما للمواجهة وتحديد المصير كإعلان صريح لرفض حياة البؤس والحرمان والموت المجاني.

في الجهة المقابلة لـ (حيفا) ونقصد (يافا) لم يستطع (غسّان كنفاني) إخفاء وجهة نظره إنّما أطلقها على لسان اليافاوي الّذي استأجر بيت (اللّبدة) ومعه صورة الشّهيد، فلمّا استرجع (فارس اللّبدة) الصّورة لم يتكلّم، ولكن عندما رجع بها أعاد له ما قاله لزوجته «...إن كان يتعين عليكم، إن أردتم استرداده، أن تستردوا البيت، يافا ونحن...الصّورة لا تحلّ مشكلتكم ولكنّها بالنّسبة لنا جسركم إلينا وجسرنا إليكم»[2] وفهم (فارس اللّبدة) الرّسالة وحمل السّلاح ليسترجع ما أُخذ منه ومن اليافويين عموماً.

في "عائد إلى حيفا" بدت لنا وجهة نظر (غسّان كنفاني) من خلال أهل (حيفا) (سعيد.س) وابنه (دوف) والّذي سمع الرّسالة هو (خالد) وقرّر حمل السّلاح في وجه الأعداء حتّى ولو كان أخاه الّذي أصبح يهودياً ومن جهة أهل (يافا) تكلّم على لسان (صاحب البيت

[1] أيمن الغزالي: لذة القراءة في أدب الرواية–مقالات، دار نينوى–للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق–سوريا، ط1، 2001، ص77

[2] عائد إلى حيفا، ص393.

الحالي) ومن سمع الرّسالة هو (فارس اللّبدة) وحمل السّلاح وقرّر أن يسترجع ما سُلب منه فوجدنا (غسّان كنفاني) تكلّم نيابة عن السّكوت الّذي دام عشرين سنة كاملة.

لقد حاول (غسّان كنفاني) أن «يتجاوز الذّات تدريجياً ليتأمّل الأشياء الملقصة، ممّا رهف إحساسه بها ويَسَّر إدراكه لوجودها المتمَّم لوجوده»[1] فكأنّه أمام «ذوات كاتبة قد خرجت من حدود إطارها الضّيّق لتتفاعل مع الذّات والموضوع بنفس القدر من الحياد»[2] إلاّ ما ورد عفوياً.

[1] صلاح الدّين بوجاه: في الواقعية الرّوائية (الشّيء بين الوظيفة والرّمز) المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص 95.

[2] المرجع نفسه، ص96.

1-2: وجهة نظر الرّاوي:

يتجلى الاهتمام بالسّارد كونّه أحد مكونات الخطاب؛ إذْ من خلاله تُقدم المادة الحكائية ومن خلال موقعه يمكن تحديد طبيعة الخطاب السّـــردي، فهو يكتب انطلاقا من «عالمه المتخيّل الّذي يصـــنعه فوق توجهاته وانتمائه ووجهة نظره المتطوّرة عبر مراحل كتابته فينتج ما يعرف بالرّواية تلك المرآة العاكسـة للمجتمع وهي الشّـكل الأدبي الرّئيسـي لعالم لم يعد فيه الإنسان في وطنّه ولا مغترباً كلّ الاغتراب»[1] ولذلك صارت الرّواية جنساً متميّزاً.

ففي تصـــوير الأشـــياء على طبيعتها محاولة تحقيق مبدأ الإيهام بالواقع ويظلُّ هذا الشّـكل «الجنس الوحيد الذّي يوجد في صـيرورة وما يزال غير مكتمل»[2] وهي بذلك–الرّواية– تصـبح «الجنس الوحيد الّذي يظلُّ قابلاً للتّطور والتّجدد في كلّ آن»[3] ويعيش بذلك الشّـكل الرّوائي تطوّرات عصره.

يقف الرّوائي في «المنطقة التي تفصـــل بين المؤلف والشّـــخصـــيات والمنطقة التّي تفصل بين القارئ والنّص والمنطقة التي تفصل بين العالم الفني المسجّل في النّص والصُّورة الخيالية للعالم نفسـه عندما يتشـكّلُ من جديد في ذهن قارئ هذا النّص»[4]؛ يقول النّاقد (محمد نجيب العمامي) «الّذي يتكلّم "في القصّـة" ليس الذي يتكلّم "في الحياة" والذي يكتب ليس هو الذي موجود»[5] وبذلك فهو عنده «"خالق" العالم الرّوائي"الوهمي" وهو المتصرف فيه والمتحكِّم

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1990،1، ص 07.

[2] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السّردية في الرّواية المغاربية، دراسة في بنية الشّكل: الطّاهر وطّار، عبد الله العروي، محمد المطوي، منشورات ANEP، 2012، ص 15.

[3]Mickhail Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Traduit de la ruse par daria olivier, èdition Gallimard, 1978, p441.

[4] عبد الرحيم الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، ص 18.

[5] Roland Barthes, introduction a l’analyse structurale des récits, op, cit, p 40.

في العلاقات التّي تربط بين كلّ مكوّناته»[1] يستعين الرّوائي براوي تخيلي لتوضيح الأفكار ودعم الآراء ويلعب دوراً مُهمّاً إلى جانب بقيّة مكوّنات الخطاب السّردي ليستمر السّرد.

فالرّاوي دور يتقمصّه الرّوائي كأنّه يمثِّل دوراً كتبه بنفسه فتصلنا الأحداث من خلاله أو من خلال الشّخصيات التّي تُوكل لها مهمّة السّرد ومع ذلك يبقى «الرّاوي هو بهذا المعنى شخصية ظلّ فني للكاتب والكاتب هو الذي يخلقها؛ إذ يخلق أدوات سرده، أو يتملك تقنيات السّرد ويُمارسها معيدا إنتاجه ومبدعاً لها»[2] وفي حالات معيّنة يشتبه علينا الأمر وتتوهّم أنّ المؤلِّف هو الّذي يكتب بضمير المتكلّم وفي حقيقة الأمر فإنّ هذه الأنا هي الأنا السّاردة التّي تقوم بسرد الأحداث، فإذا اقترب الرّاوي من المؤلف أصبح الأسلوب تقريراً سرديّاً وإذا ابتعد عنه قليلاً تحوّل إلى الأسلوب غير المباشر، فإذا ابتعد أكثر تحوّل إلى الأسلوب المباشر، وإذا ابتعد أكثر كان الأسلوب الحُرّ غير المباشر وإذا ابتعد أكثر كانت الشّخصيات هي التّي تقوم بالسرد وتحوّل الأسلوب إلى الأسلوب الحُرّ المباشر أي الحوار.

فدراسة الرّاوي ما هي إلا دراسة للخطاب السّردي الّذي يصدر عنه وهذا الأخير يمكنه أن يستوعب بقيّة الخطاب في الرّواية (المتن)* أو يمكنّه الابتعاد عنها حدّ التّناقض؛ فالدّراسة تعني تتبّع الأثر الّذي يتركه من خلال وظائفه اللّغوية التي هي كاشفة صورة في الآن ذاته، فالخطاب اللّغوي هو الذي يضع الرّاوي ولا وُجود له –الرّاوي–خارج هذا الإطار وبالتّالي لا رواية دون راوٍ.

---

[1] محمد نجيب العمامي: الرّاوي في السّرد العربي المعاصر، ص 17.

[2] يمنى العيد: تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص 148.

* المتن هو النّص الأصلي للكاتب، ولا يدخل فيه ما يُذكر حوله من شروح وتعليقات، أو يُذَّيل تحته بالحواشي، فالملحقات هي المتون، وما كُتب حولها شرروح لها (ينظر: محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط2، 1999، ص755) والمتن الّذي نقصده هو كل المساحة النصية الّتي تأتي مباشرة بعد العنوان حتى كلمة انتهى، فالمتن هو ذلك المزيج المتناسق من السواد والبياض الّذي له غاية معينة.

ونخلص أخيراً أنّ علاقة الرّاوي بالمؤلِّف مختلفة باختلاف الكائن المتخيّل والكائن التّاريخي، إلّا أنّ إمكانية الخلط بين صوتيهما واردة في مواضعٍ وعلى المتلقي أن يكون حريصاً لتقفي الأثر «فلا يمكن الزّعم أن صوت الرّاوي أجوف لا أثار لصوت المؤلّف فيه»[1] فيأخذ الرّوائي دور راويه ويفلت زمام التّحكم من يده حتى وإن كان يصور ويصف ضمير الغائب.

1-2-1: وجهة نظر الرّاوي في روايات "غسّان كنفاني":

أولا: وجهة نظر الرّاوي في"رجال في الشّمس":

تنقسم"رجال في الشّمس" إلى مجموعة من الفُصول من وجهة نظر مُفردة ولا يُشكل تعدُّد الفصول السّتة عائقاً، بل الرّواية ككل مزيج من التّلاحم والتّكتل من وجهات النّظر لسرد واحد متوحِّد مفاده الخلاص الفردي كبديل للحياة التي يعيشها هؤلاء الأفراد.

تصلُنا مكونات الرّواية من خلال الرّاوي العليم بكلّ شيء نستشفُ حُضوره عندما يُفسح المجال للشخصيات كي تُحدِّد مسارها بفضل منطقها في الحياة غير أنّها – الشّخصيات– لا تتنقلُ بحرّيّةٍ ولا تُصرّحُ عن كلِّ أفكارها ونقصدُ رؤيتها وأيديولوجيتها، فنجدُها تتخبَّط في مشاكل وتعاني ويلات حرب 48 وما خلَّفته على مستوى الوطن العربي؛ فالشّخصيات لا تتحرّك باستقلالية كونّها مُقيّدة "بطابوهات" مجتمع فرض عليها حياة الخُضوع والخُنوع أوْصلَها في أحايين كثيرة إلى التّناقض واليأس «وليس خطاب المتكلّم في الرّواية مجرّد خطاب منقول أومُعاد إنتاجه، بل هو الذّات مشخَّص بطريقة فنية وهو خِلافاً للدراما: مشخّص بواسطة الخطاب نفسه (خطاب الكاتب)»[2] فالرّاوي يؤكّد لنا أنّ(أسعد) تغيَّر من

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، دار محمد علي الحامي، تونس/ دار الفارابي، لبنان/ دار تالة، الجزائر/ دار العين، مصر/ دار الملتقى، المغرب، ط1، 2010، ص 103.

[2] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان الرباط، 1987، ص 103.

سياسي «يتظاهر على أكتاف البغال»[1] غايته الخلاص الجماعي إلى خلاص فردي بعد إطلاق سراحه، فبدأ رحلة البحث عن المال للوصول إلى الكويت بشخصية مناقضة للشّخصية الأولى «أنا شخصياً لا أهتم إلّا بموضوع وصولي إلى الكويت أمّا ما عدا ذلك فإنّه لا يعنيني»[2] فتحوّل بذلك من النّقيض إلى النّقيض فـ (غسّان كنفاني) في تولّيه سرد "رجال في الشّمس" كان يتحدث عن قصد بصوت آخر غير صوته عندما يتحدث عن (قيس) الابن الأكبر لـ (أبي قيس) والّذي ترك المدرسة نتيجة عدم قدرة والده على التّكفُّل بمصاريفه، لذلك شكَّل دافعاً قوياً في اتخاذ والده قرار السّفر إلى الكويت «سيكون بوسعنا أن نعلم قيس»[3] وعبر الذّاكرة نستشفُّ قدرته على الحوار والنّقاش «لقد رأيتك تطل من شباك الصف اليوم"

التفت إلى زوجه فضحكت، أحس بشيء من الخجل،

قال ببطء:

- "إنّني أعرف ذلك من قبل..."
- "كلا، لم تكن تعرفه،...عرفته اليوم وأنت تطل من الشباك" »[4]

كما تُؤكِّدُ الملفوظات السّردية معرفته لـشط العرب الذي لا يعرفه والدهُ «نهر كبير تسير فيه البواخر بالتّمر والقش كان شارع في وسط البلد تسير فيه السّيارات»[5] فالرّاوي يرسمُ لنا شخصية (قيس) على أنّها شخصية لها من الإمكانات ما يجعلها تُؤسِّس لجيل جديد

[1] رجال في الشمس، ص131.
[2] المصدر نفسه، ص 101.
[3] المصدر نفسه، ص 48.
[4] المصدر نفسه، ص.ص44.43.
[5] المصدر نفسه، ص 43.

يمتلك من الشّـدة ما لم يمتلكه والده الّذي عرف شـط العرب في سـنّ متقدِّمة ومع ذلك أراد الفرار إلى بلد لا يحتوي شجيرات الزّيتون الّتي ظلّ يُعيد ويطيلُ الحديث عنها عشر سنوات.

في "رجال في الشّمس" نجد المؤلِّف يُغيِّر وجهة نظره عدَّة مرّات تجسَّد هذا التّغيير لما تعلق الأمر بـ (أبي العبد) ذلك المهرب الفلسطيني وهو أحد الّذين قاتلوا «في الرّملة منذ عشر سـنوات»[1] إلى جانب (أبو أسـعد) وحين اسـتشـهد صـديقه راح يحول وجهته وعمله، فتغيّرت وجهة نظر هذا المجاهد الّذي كان يُقاتل في سـبيل الوطن إلى مهرب ويقودُ الشّـباب إلى الضـفّة الأخرى بعيداً عن الوطن وتُشـير الملفوظات السّـردية إلى أنّ (أبا العبد) عبدٌ لدى «رجل ثري في بغداد كان قد أمضـى شطراً من الصّيف في رام الله ثم أراد أن يعود إلى بغداد بالطائرة»[2] فهُو لا يمتلك حريتة وتشـير ألوان ملابسـه (قميص أزرق) ولون سـيّارته (الأحمر الفاقع) إلى هذا الامتداد مع ما للونين الأزرق والأحمر من ارتباط بالإنجليز واليهود وبالتّالي ولاءه لكليهمـا فهو ينتمي للإنجليز بثلثي الألوان أي بـالأزرق والأحمر ويبقى فقط الأبيض وينتمي لليهود بنصـف الألوان أي الأزرق دون الأبيض وهو بذلك يأخذ ألوان العلمين (علم الإنجليز وعلم اليهود) ويترك اللّون الأبيض لكليهما ونعرف أنّ الأبيض قيمة ضـوئية وليس لون؛ وبالتّالي أظهره المؤلف في الرّواية بدون قيمة «إذ من خلال وصـف اللّونين يتمُّ رسـم الملامح المراد تقريبها للمتلقي»[3] وحافظ على صـورة تلك الشّـخصـية العديمة القيمة عبر كلّ المساحة النّصية.

وعلى الرّغم من كونّه فلسـطيني شـارك في حرب 48 إلّا أنّه الآن يعلنُ ولاءه للعدّو ويشـتغل بالتّهريب كطريق للخلاص والأكثر من ذلك يترك (أسـعد) ابن صـديقه في الصّـحراء

[1] المصدر السّابق، ص 54.

[2] المصدر نفسه، ص 57.

[3] صدوق نور الدّين: عبد الله العروي وحداثة الكتابة، قراءة في نصوص العروي، المركز الثّقافي العربي، ط1، 1994، ص45.

نهباً للكواســـر وهو يدرك تماما أنّه لا يعرف الطّريق «كذب عليه، اســـتغل براءته وجهله، خدعه، أنزله من السّـيارة»[1] ليسـاعدهُ السّـائح الأجنبي على عبور الحدود إلى العراق بعد أن خدعه الفلسطيني صديق والده ومن حارب إلى جنبه في حرب 48 فوجهة نظر الرّاوي الأولى تقول أنّ (أبا العبد) رجلٌ قاتل في ســـبيل الوطن؛ وجهة نظر الرّاوي الثّانية تقول أن نفس الرّجل هو خائن للوطن بولائه للعدّو من خلال اشـــتغاله بالتّهريب ووجهة نظر الرّاوي الثّالثة تقول أنّه لا يشـعر بالفخر لذلك الماضـــي أيّام مشـاركته في القتال في الرّملة بدليل أنّه انتقم من ابن صـديقه (أسـعد) بعد أن تركه في الصّـحراء وبالتّالي غيّر المؤلف وجهات نظر عديدةٍ من خلال شخصية واحدة هي (أبو العبد) في رواية واحدة هي "رجال في الشّمس".

وفي موقع آخر نجِدُ الرّاوي حاضـــرا مع رجال الحُدود حيث رصـــد إجراءات التّوقيع؛ توقيع وثائق العبور وهو الرّاوي نفسه يتخلى عن رصد ما بداخل الخزّان ليتأكّد مرّة أخرى قدرة هذا الخارج (رجال الحدود) على التّحكم في مصير الدّاخل (الرّجال الثّلاثة) ولا يحضُرُ داخل الخزّان إلّا كشاهد على موت هؤلاء وهذه وجهة نظر الرّاوي طبعاً.

ثانيا: وجهة نظر الرّاوي في "أم سعد":

في "أم سـعد" قام الرّاوي بمعالجة قضـايا واهتمامات الطّبقة الاجتماعية الكادحة وعبّر عن أيديولوجياتها وكلُّ ما يتصـــل بها من اهتمام وتطلع ولامس مواطن الضُـــعف الّتي نخرت عظمها بعد الهزيمة في مخيّمات الفقر والذّل ليتأكّد أنّ رواية "أم ســـعد" هي رواية الصّـــوت الواحد من خلالها قام الرّاوي البطل بمهمة رعاية بُرعم الدّالية من اللّوحة الأولى إلى أن برعمت الدّالية في آخر لوحة من الرّواية.

كانت (أم سعد) عيّنة عن تلك الجماهير الفلسطينية المضطهدة وبالتّالي فهي المعادل الموضوعي للطّبقة الكادحة التّي أشعلت فتيل الثّورة فالحرب في نظر (أم سعد) بدأت وانتهت

[1] رجال في الشّمس، ص57.

في المذياع «بدأت الحرب في الرّاديو وانتهت بالرّاديو وحين انتهت قمت لأكسره ولكن أبا سعد سحبه من تحت يدي»[1] لذلك انبعثت من جديد لترسل ابنها الأكبر إلى معسكر القتال وقامت تغرس في ابنها الصّغير حبّ التّدرب على السِّلاح وحوّلت المخيّم إلى مُعسكر للتّدريب بعدما كان غارقاً في الوحل.

في "أم سعد" يروي الرّاوي بضمير المتكلِّم «الشّخص الّذي يروي له قصّته أو شيئاً عنها لايعرفه... فيمكن وجود قصة تروى بصيغة ضمير المتكلِّم تكون دائماً بالنّتيجة قصّة تعليمية*»[2] لأنّه يروي عن نفسه وعن (أم سعد) التّي تربطهُ بها علاقة توافق واحترام وإعجاب وعطف فـ(ابن العمّ) أُسِر بهمتها العالية «قمت ووقفت أمام النافذة المشرعة وأخذت أنظر إليها تمشي بقامتها العالية كرمح يحمله قدر خفي»[3] ليواصل بعد ذلك محدِّثاً نفسه «وقلت لنفسي لست أدري وكنت أنتظرها لا تعلم شيئا»[4] ولأنّ الرّاوي كان يهتم بأمر هذه المرأة وتهمه سعادتها لدرجة أنّه كان ينتظر أن يرى الابتسامة على ثغرها «وشهدت في ركن شفتيها تلك الابتسامة التي لم أرها قط على وجهها والتي صار يتعيّنُ عليا منذ الآن أن أراها هناك دائما منذ هذه اللّحظة تشبه رمحاً مسدداً»[5] فصورة الابتسامة تُوحي بالتّفاؤل الّذي طبع الجيل الفلسطيني في أواخر السّتينات على الرُّغم من أنّ الرّواية صدرت عام 1969 أي سنتين بعد الهزيمة الثانية ورغم الإحباط الّذي أصاب هذا الجيل إلّا أنّ بعضا منه أعاد ترتيب ذاته وحاول الانتفاضة وغرس الأمل من جديد ليسترد ما ضاع «وكنت ما أزال أنظر إلى كفيها

---

[1] أم سعد، ص250.

* لم يستعمل الروائيون ضمير "أنت" بنفس الدرجة التي استعملوا فيها ضميري السرد "هو" و"أنا" فنجد القليل من الروائيين المحددين الذين استعملوه – ضمير أنت–مثل الروائي "Michel Bilo"

[2] ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ص 109.

[3] أم سعد، ص 245.

[4] المصدر نفسه، ص245.

[5] المصدر نفسه، ص251.

منكفئتين هناك كشيئين مصابين بالخيبة تصيحان من أعماقهما تطاردان المهاجر إلى الخطر والمجهول لماذا ياإلهي يتعين على الأمهات أن يفقدن أبناءهن»[1] إنّ هذا الشّـــاهد يُؤكّدُ أنّ الرّاوي يُؤمنُ برســـالة الأم الفلســـطينية التّي عليها أن تُنجب وتمنح فلذات كبدها للأم الكبرى فلسـطين لأنّها في أمس الحاجة لأولادها ليحرروها من قيود الذّل والمهانة فبصـدور رواية "أم ســـعد" بلغ الكفاح المســـلّح أوجه في معركة الكرامة، وانتشـــر التّدريب على السّـــلاح في المخيّمات.

فالرّاوي الّذي عرفنا أنّه متزوج حمل على عاتقه الكتابة عن (أم ســعد) التّي وضـــعها في خانـة الثّوريين الكبار (القادة) ووضـــع في الخانة المقابلة كلّ الّذين لم يؤمنوا بالثّورة من الأنظمة والمهزومة والأفندي النّاطق باسم السُّلطة والّذين يعيشون في خيمة الذّل والفارين من أصحاب السّيارات والنّاطور الّذي باع نفسه لصاحب العمارة وعبد المولى وأخيراً العدّو.

يشـعرُ الرّاوي بتعب وآهات وأوجاع (أم سـعد) فيقول: «تعالي يا أم سـعد، اجلسـي هنا أنت متعبة فقط»[2] قدّم الرّاوي شـخصـية (أم سـعد) إلى المتلقي على أنَّها بطلة واعية جداً فقام بتبئيرها من كلّ الجهات والمواقع فهي امرأة حقيقية تنتمي إلى الطّبقة الكادحة تعيشُ ما يعيشه شـعبُها، ثمّ يرسـمُها على أنّها ثورية تعلّقت بأرضـها فأرسـلت كبدها فالأوّل بعثته إلى جهات القتال والثّاني تدربه على القتال دون إهمال جانبها الأمومي والعاطفي ثم صـــوّرها على أنّها امرأة عاملة تُعيل زوجَها على نفقة البيت وفي ذات الوقت لا تفرّطُ في واجباتها اليومية وأثناء عملها في تنظيف العمارة لم تبع نفســـها مثلما فعل النّاطور الّذي باع نفســـه مقابل أن يوفر ليرتين بل نجدها على العكس تماما اتصـفت بالإيثار وتصـدقت بأجرة الأسـبوعين الأخيرين

[1] المصدر السّابق، ص260.

[2] المصدر نفسه، ص271.

لتلك المرأة فالناطور حاول إشعال النار بينها وبين (أم سعد) لتتكالب الفئات الفقيرة فيما بينها ولكن (أم سعد) تفطّنت لحيلته وخبثه.

ومثلما بدأ الرّاوي في الحديث عن قدوم (أم سعد) إليه ها هو يعكس المشهد بقدومه هو إليها وهي فرِحة بهذا القدوم «لست أدري لماذا مضيت من توي إلى المخيم وفي مستنقع الوحل شهدتها واقفة مثل شارة الضوء في بحر لا نهاية له من الظلام وقد رأتني قادما فلوحت بيدها»[1].

في هذه الرّواية انكشفت "وجهة نظر الرّاوي" التي أراد من خلالها تغيير المواقع بين الطّبقة الكادحة والطّبقة الغنية وفي الجهة المقابلة بين الطّبقة العادية والطّبقة المثقفة ليحدث ذلك التّواصل المفقود بين غني لم يستجب لفقير، وبين مثقف لم يتسمع لأُميّ وأرادت وجهة نظره أن تصل وجهات النّظر الأخرى لتكون الثّقافة في الميدان بدل التّنظير لأنّ الطّبقة الكادحة ملّت الخطابات العقيمة فهاهي (أم سعد) الأميّة التي وعت الواقع وصار الحلم حقيقة وهي تغيّر المخيّم وقبله (ابن العمّ) الرّاوي «وأنت ماذا تشتغل يا ابن العمّ؟ عشرون سنة مضت وأمس تذكرتك، أنا أسمع في اللّيل أنّ الحرب قد انتهت، وقلت لنفسي يجب أن أزوره ولو كان سعد هنا لقال لي: هذه المرّة دوره أن يزورنا فهل ستفعل»[2] وكأنّها تقول إنّنا قمنا بدورنا وبقي دور المثقف وحان وقت الفعل ولم تقل "فهل ستقول" فما عاد القول ينفع.

لقد استيقظ الرّاوي في "أم سعد"من سُبات دام سنوات طوال لكن –في نظرنا–ليس بقدر السُّبات الّذي كانت تُعاني منه الطّبقة الكادحة؛ فهي لم تحث أبناء المخيّم على حمل السّلاح إنّما أدخلت أولادها الميدان ليكونوا قدوة لكنّ عندما تعلّق الأمر بالطّبقة المثقفة –ابن

[1] أم سعد، ص273.

[2] المصدر نفسه، ص252.

العم–حمل القلم ولم تجد له تبريراً يُطيل من مدّة بقائه ساكتاً بل كلّفته مهمة التّبليغ لأنّه يحمل سلاح "القلم" الأقوى من "المارتينه".

ثالثا: وجهة نظر الرّاوي في "عائد إلى حيفا":

في "عائد إلى حيفا" عالج الرّاوي قضية عودة (سعيد.س) وزوجته (صفية) إلى (حيفا) وقدّم لنا شخصيات فلسطينية في حالتي القوة والضّعف وعرّج على توصيف مكامنها الدّاخلية وحالاتها الخارجية المتعدّدة من تناقض واضطراب؛ فرصّد لنا ما انهال على ذاكرة (سعيد.س) دفعة واحدة لمّا انفتح الماضي حادّا كالسّكين.

لقد عاين الرّاوي حالة الشّعب في أقصى وأقسى ضياعه وتشتُّته وحضر الحوارات الّتي عالجت أهمّ الاهتمامات والانشغالات التّي طُرِحت في تلك الفترة: الأرض، الانتماء، الأبوة، البُنُوَّة وصادق على القرارات والنّتائج الّتي كانت خلاصة كُلّ تلك الحوارات وهو أنّ الإنسان قضيّة ومحاولة استرجاع ما أُخذ بالقوة وأنّه لا مجال للعواطف والحنين؛ فالوطن لا يعني الماضي (خلدون) الّذي أصبح (دوف) في الحاضر وإنّما الوطن هو المستقبل؛ حيث رسمه (خالد) وحيث قبل أن يكون الثّمن استشهادهُ.

فها هو الرّاوي يعطينا انطباعاً من الوهلة الأولى عن ثقافة (سعيد.س) والوعي التّاريخي والاجتماعي اللّذان صبغا مستواه «فهو طوال الطّريق كان يتكلّم ويتكلّم ويتكلّم، تحدّث إلى زوجته عن كلّ شيء، عن الحرب وعن بوابة مندلبوم التّي هدمتها الجرّارات وعن العدّو الّذي وصل إلى النّهر والقناة ومشارف دمشق خلال ساعات... وعن وقف إطلاق النّار والرّاديو ونهب الجنود للأشياء والأثاث، منع التّجول»[1] حضر الرّاوي حوارهما ونقل إلينا كلّ ما دار بينهما سمع ماقالاه ونقله إلينا وتفادى ما تفادياه من كلام.

[1] عائد إلى حيفا، ص342.

اقترب من كلّ الشّخصيات ورسم لنا بدّقة تلك الحالة النّفسية التّي كانت تعتريها وهي مقيّدة ومســـلوبة الإرادة؛ رافقها في كلّ الأماكن التّي تنقلت فيها ونقل ما جرى لها تدخّل في الأوقات التّي رآها مناسبة في توجيه وعي وفكر الشّخصية وبقي محايداً في أحايين قليلة حين رأى أنّ في تدخُّله إدانة له «حين وصـلا إلى مدخل حيفا صـمتا معاً واكتشـفا في تلك اللّحظة أنّهما لم يتحدثا حرفاً واحداً عن الأمر الّذي جاءا من أجله!»[1] هنا قام الرّاوي بنقل الأفكار دون مناقشتها ولم يُؤيّدِ فكرة السُّكوت ولم يتكلم عن الأمر الّذي كانت من أجله العودة.

كان الرّاوي حاضــراً يوم فقدت(صــفية) ولدها أو بالأحرى عندما تركته على السّــرير وخرجت تبحث عن زوجها «كانت تفكر به عندما جاءت أصــوات الحرب من وســط المدينة حيث تعرف انّه هناك وكانت تشـــعر أنّها أكثر أمناً فالتزمت البيت فترة وحين طال غيابه هرعت إلى الطّريق دون أن تدري على وجه التحديد ما الّذي كانت تريدهُ»[2] فرســـم لنا كيف ودّعت (صفية) ابنها مرغمة وبدأت تناديه بدل المرّة مليون مرّة.

رافق (ســعيد.س) حين كان يتذكر الأماكن في كلّ المراحل «لم تعد إليه الذّاكرة شــيئاً فشـيئاً، بل انهالت في داخل رأسـه كما يتسـاقط جدار من الحجارة ويتراكم بعضـه فوق بعض لقد جاءت الأمور والأحداث فجأة وأخذت تتســاقط فوق بعضــها البعض وتملأ جســده»[3] إثر دخول (سعيد.س) إلى (حيفا) استحضر كلّ ما يتعلق بهذا المكان لما له مكانة كبيرة في قلبه فعايش ما كانت تعيشـه الشّـخصـية (سـعيد.س) إثر دخول المكان وأحسّ وترجم ذلك الشّـعور الّذي انتابه أثناء القيادة «وأحسّ المقود ثقيلاً بين قبضــتيه اللتين أخذتا تنضــحان عرقا أكثر

[1] المصدر نفسه، ص342.

[2] المصدر نفسه، ص353.

[3] المصدر نفسه، ص341.

من ذي قبل»[1] وبهذه العبارات أظهر التوتر النّفسي الّذي انتاب الشّخصية ولامس القلق الكبير الّذي كانت تعيشه حدّ فتح مسامات جلدّها ونضح العرق.

رسم الراوي السنوات التي استنزفتها(صفية) في انتظار ابنها (خلدون) ولازم (دوف) في لحظات الطّفولة ودخول الجيش ووقف على الأحداث التي عاشتها (ميريام) قبل وبعد وصولها إلى (حيفا) ونقل إلينا على لسان (دوف) أنّ السّيد (افرات كوشن) توفي في حرب سيناء ورافق (فارس اللّبدة) لاسترجاع صورة أخيه وبعد ذلك إعادتها ليُقرِّر فيما بعد حمل السّلاح.

عاين الرّاوي كلّ الشّخصيات باستدعاء الماضي وفي الحاضر أيضاً وخرج مع كلّ هؤلاء بتلك الأفكار الجديدة أهمُّها فكرة حمل السّلاح؛ لأنّها اللّغة الوحيدة التي يفهمها العدّو لاسترداد الوطن والهوية لتختم الرّواية بذلك التّمني الخاصّ بـ (خالد) وفَحواه أن يلتحق بالعمل الفدائي.

بذل الرّاوي جهوداً كبيرة ليُنطق كلّ الشّخصيات بلغتها الخاصّة وخاصة تلك التي قرّرت العودة ولكنّه في نقاط كثيرة أخذ عنها هذا الدّور ليحاول تصوير الواقع المرير الّذي لا تزال أثاره دامية رغم مرور عشرون سنة ليحاول إقناع الآخر أنّ العودة يجب أن تكون فعلية لا قولية وتكون كاملة لا جزئية فهي للوطن وليست للصورة والبيت أو حتّى الولد.

استطاع الرّاوي أن يقنع المتلقي بوجهة نظره حيّال هذا الوضع الرديء بلغة موحية معبرة ومع رصد لكلّ التّفاصيل الدقيقة واستعمل التّكرار في أمور رآها مهمّة وملحة على العقل –ليستوعب ما حدث وما سيحدث– أنّ التّغيير يجب أن يكون من الأساس والجذور وأنّ المفاهيم البالية التي لم تسترجع ابناً مفقوداً ولا وطناً مستعمراً مُغتصباً يجب أن يزول

[1] المصدر السّابق، ص343.

ويجتث؛ فالتّضـــحية هي التّي تكســـر قيود المحتل مهما طال وهي الّتي تســـتردُّ الوطن وما تخفيه وراء اسـم (ابن العم) إلاّ دليلٌ قاطعٌ على اقتناعه بوجهة نظر (أم سـعد) ومن ثمّ رغبته في نقل هذه الوجهة إلى المتلقي لكي يصـــغي للطّبقة الكادحة فقد يفصـــح الأميّ حين يعجز المثقف عن أداء رســالة خُلق لأجلها وقد يلتزم الإنســان العادي ويؤمن بقضــيته حين يتخلى الكاتب عن قضـــية وطنه ويتهرّب من مســـؤوليته اتجاه شـــعبه وبحمل الرّاوي المثقف هذا المشـــعل من يد امرأة أُميّة إلّا اعتراف صـــريح على أنّه تأخّر عن التزامه لكنّه لم يفك عهد الرباط بينه وبين الوطن؛ ولما نقل كلامها العادي وكلامها الممزوج بفصـاحته فهذا دليل على أنّه يعترف بالخطأ ويحاول تدارك الوضـــع ولا يســـتحي من قوله بل على العكس ينقله إلى المتلقي مهما كان انتماءَهُ الطبقي.

1-3: وجهة نظر الشّخصية:

1-3-1: الشّـــخصـــية الرّوائية: هي تلك القوالب التي يُعبّر من خلالها المبدع عن أفكاره ويُقدّمها بمزيد من العناية والاكتمال اعتبرها "ألان روب جريه" "Alain Robbe Grillet" معيار الاعتراف بالرّوائي الحقيقي «بل إنّ النقد لا يعترف بالرّوائي "الحقيقي" إلا بهذا فالروائي الحقيقي هو" ذلك الذي يخلق الشّخصيات»[1] في عالمه المتخيل.

تُمثِّل الشّخصية عنصراً حيوياً في العمل السّردي ولا يمكنُ تصوُّرُ رواية دون شخصية فهي «مع الحدث عمود الحكاية الفقري»[2] ولا تستقيم الرّواية إلّا بها ومع ذلك واجه درس الشّخصية تعثراً لزمن طويل كان سببه جُملة من الصّعوبات المعرفية اعتبرها "أرسطو" ثانوية لأنّها لا تخضع لمفهوم الحدث وجعلتها النظريات السيكولوجية جوهراً سيكولوجياً وتعتبرها النظريات الاجتماعية نمطاً اجتماعياً يُعبِّر عن وعيٍ وأيديولوجيا طبقة من طبقات المجتمع ولم تكن الشّخصية عند الكلاسيكيين إلّا اسماً قائماً بالحدث ضمن مسار سردي ما.

ومع مُرور الزّمن ازداد الاهتمام بالشّخصية ففي بداية القرن 19 أقيمت لها علاقات مع المجتمع على يد (جورج لوكاتش) اعتنى بوجود بطل روائي ضمن الخطاب الرّوائي أسماه" البطل الإشكالي" ومع الشّكلانيين الرُوس (1915-1930) كان التّركيز على الجانب الشّكلي للشّخصية -البناء الداخلي- في محاولة إخضاع الشّخصية إلى الفعل أو استقلالها التدريجي عنه وهذا ما جعل (بروب) يُركِّز على الوظيفة ويُهمل الشّخصية وبذلك يعجز "النّموذج البروبي" في أن يكون أداة تحليلية تكشف عن ما يخفيه النّص، لأنّه ببساطة «يجرد الشّخصية من جوهرها السّيكولوجي ومرجعها الاجتماعي لا يتعامل مع الشّخصية بوصفها "كائنا" أي شخصاً وإنما بوصفها فاعلاً ينجز دوراً أي وظيفة في الحكاية أي بحسب ما

[1] ألان روب جرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، (د ط)، دار المعارف، (دت)، ص 34.
[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، ص 270.

تعمله»[1] وهذا ما جعل (غريماس) فيما بعد يستبدل مفهوم الشخصية بمفهوم "العوامل" مع أنّه يميّز هذه الأخيرة عن "الممثلين" فكلاهما يقوم بالفعل والعامل «وظيفة في الحدث وحقيقة مجردة لا تُحيل بالضرورة إلى كائن إنساني»[2] فيختلف بذلك عن الشّخصية التّي تُجسِّد وظائف مختلفة فهي تُمثِّل عينة من المجتمع أو طبعاً من طباع هذا المجتمع.

ولا ينظر إليها (تودوروف) من جهة التّحليل البنائي إلّا كدليل "Signe" له وجهان أحدهما دال "Signifiant" والآخر مدلول "Signifie" فهي لا تخرج عن كونها «قبل كل شيء قضية لسانية، فالشّخصية لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات من ورق»[3] فهي تعني مجموعة الصفات النفسية والجسمية التي يمكن أن يحملها كائن حي وقد يكون مكان أو حيوان أو شيء أو حالة اجتماعية كالفقر مثلا، كلّ منهم شخصية.

ويرى بعضهم ضرورة "موت الشّخصية" مثل تلك التّصورات السّابقة التي نادت بموت كل من "الآلهة" و"الإنسان" وحتى "التراجيديا" فيقول(بارت): «إنّ ما هو آيل للزوال في الرّواية اليوم ليس الرّوائية وإنّما الشخصية، فما لا يمكن كتابته بعد الآن هو اسم العلم»[4] وبهذا الطّرح لم يجد البنيويون مكانة "للشخصية" لتبنيهم أيديولوجياً تزيح الإنسان من المركز ومع ذلك نجد في المقابل من يُعطي للشخصية مكانها، غير أنّ أهم من نظَّرَ لها (فليب هامون) "Haman Phillip" الّذي يعتبرها بياضاً دلالياً لا يكتمل ملؤه إلّا بعد الانتهاء من القراءة ومواد البناء هي مجموع الصّفات والأفعال والأمزجة التي تتشكل بينها علاقة الائتلاف والاختلاف وكذا التّعايش والصّراع وهو يقسمها إلى ثلاثة أقسام:

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 39.

[2] يونس لشهب: النص الأدبي والنقد بين القراءة والإقراء: نحو نموذج تطبيقي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2012، ص103.

[3] Todorov et Ducrot, dictionnaire encylopèdique des sciences de langage, èdition du seuil Paris 1972, p286.

[4] شلوميت ريمون كنعان: التخيل القصصي–الشعرية المعاصرة، ص 49.

الشّخصيات المرجعية[1]: التّي تُحيل على معان ثابتة تحدِّدُها معرفة المتلقي وثقافته ونقصد المعارف المسبقة تحدد ما تؤول إليه ويدخل في نطاقها مجموع الشّخصيات التاريخية والمجازية والاجتماعية.

الشّخصيات الواصلة[2]: وتعمل على تأكيد حُضور الروائي أو من أوكله النيابة عنه وعلى الرغم من وجودها فهي لا تُقيّد الشّخصيات الأخرى ولا تمنعها من امتلاك وظائفها الخاصة.

الشّخصيات المتواترة[3]: تواتر الملفوظات السّردية يقوم بملء البياض الدّلالي وهذا النوّع من الشخصيات يُشكل لدى المتلقي من خلال الاسترجاع والاعتراف والتنبؤ وأيضاً التذكر ومن خلال هذه الملفوظات السّردية يقوم بتشكيل بطاقة دلالية "Etequette Semantique"[4] ومجموع الدّلالات فيالحالتين قد تأتلف أو تختلف مع هذا الاسم.

فالشخصيات المرجعية تُرسل مدلولات محدودة المعالم والشّخصيات الواصلة تُمثِّل بالضّرورة الباث الّذي هو المؤلف والمستقبل هو القارئ، ثم أخيراً تلك الشّخصيات المتواترة وهي التي تنتقل بين المرسل والمستقبل.

ويمثل الاسم أحد مكونات الشخصية وهو «أن تميّز هذا عن ذاك وأن تمنح شخصية اسماً وتحرم أخرى من هذا الاسم معناه تفضيل الأولى على الثانية، إن السّارد وهو يمنح هذه الشّخصية اسماً، فإنّه يقوم بتحديد قدرها المستقبلي من خلال فصلها عن المجموع غير المتميز»[5] وطبعا لا ندخل في تفاصيل الاسم الآن وإنّما نتركه لاحقاً لنفصل فيه أكثر، عرجّنا

---

[1] Phillip Haman: pour un statut sémiologique de personnage in poétique du récit, coll point seuil Paris, 1977, p p 127. 128.

[2] Ibid, P127.

[3] Ibid, p127.

[4] Ibid, p128.

[5] سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجاً، مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص139.

إليه فقط لنقول عندما يخص الرّوائي شخصيته باسم له دلالة وعندما يحرمها من هذا الاسم له دلالة أيضاً، فالمنح دلالة والحرمان دلالة أُخرى ولا وجود لما يُعرف بالاعتباطية.

نحاول أن نرصد التّقييمات التّي تمت بواسطة الشّخصيات على اختلافها وطبعاً يكون الرّصد كما سبق وقلنا في رواية "ما تبقى لكم" وتقصي أثر شخصيات المتون المتبقية ونقصد الرّوايات الثّلاثة: "رجال في الشّمس" و"أمّ سعد" و"عائد إلى حيفا" لأنّ التّقييمات التي توقعنا وجودها تجسدت في رواية "ما تبقى لكم" أخذت منا حيزاً كبيراً فتجنبنا معالجة التّقييمات في بقية الرّوايات لكي لا ينفلت منّا البحث ونركّز فقط في التّقييمات ويزيد حجم المستوى الأيديولوجي على حساب بقية المستويات.

1-3-2: التّقييمات التّي تتمّ من موقع الشّخصية:

تأخذ الشّخصية دور الكلام وبالتالي الرؤية وطبعاً الراوي هو من «يسرد أفعالها وينقل كلامها وقد ينْزل لها عن الرؤية فتأتي الأحداث والشخصيات منعكسة في مرآتها»[1] وتكون وساطة الرّاوي بين الشخصية والمروي له واضحة أثناء عملية سرد الأفعال وتكون أقل وضوحاً في الشّخصية المتكلِّمة وما يهمنا أنّ القول باستقلالية الشّخصية لا ينفي أبداً أنّها من صُنعه وفي أحايين قليلة نشهد تمرُّد الشّخصية على صانعها فنقف على صراع محتدم بين الطّرفين.

تقدم لنا "ما تبقى لكم" مثالًا عن العمل الرّوائي المتعدد الأصوات؛ حيث توجد خمسة أصوات (حامد) و(مريم) و(الصّحراء) و(السّارد الشّاهد*) الساعة طبعا إذا اعتبرنا دقّ الساعة صوتا؛ غير أنّ الأصوات الأربعة الأولى تتناوب كلّها لتُشكّل حالة من وجهات النّظر

[1] محمد نجيب العمّامي: الرّاوي في السّرد العربي المعاصر: رواية الثمانينات بتونس، ص109.

* السارد الشاهد هو «راو حاضر لكنه لا يتدخل، إنّه يروي من خارج على مسافة بينه وبين من يروي عنه، إنّه بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح بها النظر، وبمثابة الأذن التي تكتفي بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع» (محمد عزام شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق،2005، ص91.)

المتعددة على المستوى الأيديولوجي، فـــ «حضور الشّخصيات في الجنس الرّوائي غالباً ما يتحول إلى إشـارات مبرمجة وفق توجهات اللعبة السـردية والاختيارات الجمالية والإيديولوجية لكاتب»[1] فوجودها المتداخل لا يكون اعتباطاً وإنمّا وفق إســتراتيجية مدروســة بدقة متناهية تخفي وراءها توجه الكاتب .

لا تتكوّن"ما تبقى لكم"من فصـــول بل من مقاطع يمكن التمييز بينها بتغيّر لون الخطّ «إنّ الصّـعوبة الكامنة في ملاحقة عالم مختلط بهذا الشّكل هي صـعوبة معترف بها ولكنّ لا مناص منها أيضـاً إذا كان لا بد أن نقول الرواية ما اعتزمت قوله دفعة واحدة ولذلك الّسـبب لجأتُ إلى اقتراح مطروق لتعيين لحظات التقاطع والتمازج والانتقال، والتي تحدث عادة دون تمهيد وذلك عن طريق حجم الحروف عند النقطة المعنيّة»[2]، ومن ثم نجد مخططها العمراني قائم على نظام التّناوب.

أوهمنا هذا التّعدد للسّـاردين أنّ كلّ شـخصـية مسـتقلة بعالمها غير أنّ التّمعن الجيّد يوصلنا إلى نتيجة التلاحم والتشابك الموجودة تعدد الأصوات وكذا تغير لون الخطّ الّذي يميّز كلّ سارد عن الآخر وهذا النّوع من الكتابة يستعمل لإثارة «انتباه القارئ إلى نقطة محددة في الصـفحة»[3] وهناك من الرّوائيين من يسـتخدم الكتابة المائلة أو الكتابة الممططة وغايتها شـد الانتباه «وستبدو كأنـــّها ترتيب مقصود لعالم غير مرتب في الحقيقة ولكن تجارب سابقة من هذا النّوع أثبت أن مثل هذا العمل هو شـيء لا مفر منه»[4] وبذلك تظهر كلّ شـخصـية متميزة عن غيرها لما تحمله من دلالة وتأويل.

---

[1] فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الرّوائية، تر: سعيد بنكراد، ص55.

[2] ما تبقى لكم (من صفحة التوضيح).

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي (من المنظور النقدي الأدبي)، ص 59.

[4] ماتبقى لكم، (من صفحة التوضيح).

هذا التّناوب بين الشّخصيات نتج عنه ما يعرف بالتّداخل الّذي يحتاج فيه المتلقي إلى تركيز كبير ليفك تشابكه، فنعلم أنّ «الوظيفة الأساسية لتغير الحروف هي تحديد صوت الرّاوي ولكن مع تحديد صوت الرّاوي يمكن في بعض الأحيان تحديد رقعة الحدث»[1] فالفرق بين الخطوط لا يفصل في كلّ الأحوال بين الرُقع المختلفة، فنجدها أحياناً كثيرة الاختلاف في الخطوط ولا تختلف الرُقعة المروية، فالقراءة دُون انتباه إلى طريقة الصّياغة يؤدي بالضّرورة إلى فهم المقصود بشكل غير صحيح.

- ✓ فلقد تعدّدت الأصوات حين ظهرت وجهات نظر الشّخصيات التّالية: (حامد) و(مريم) و(الصّحراء) و(السّارد الشّاهد)، فتناوب هذه الشّخصيات على السّرد خلق نوعاً من التوتر لدى المتلقي، الّذي يصعب عليه التمييز بين السّاردين ولا يقع في ذلك الخلط إلّا بالتّركيز وقوّة الانتباه ووعيه بمضمون تدخُّل الشّخصية الذي يتقاطع أحيانا مع شخصية أخرى.
- ✓ تعدّد الأصوات يعرف من خلال توفّر الشّرط الثّاني وهو أن تنتمي وجهات النّظر في "ما تبقى لكم" مباشرة إلى الشّخصيات المشاركة في الأحداث المروية كأن يشارك في الأحداث ولو مارست الصّمت مثلما فعل (حامد) يوم قادهُ الجنود إلى المعسكر مع بقية الرّفاق، فبالرّغم من تهديد الضُباط بالقتل الجماعي إلّا أنّه لم يبلغ عن صديقه الفدائي (سالم).
- ✓ والشّرط الثّالث يجب أن يأخذ بعين الاعتبار في تعدد الأصوات وجهات النظر التي تتجلى في المستوى الأيديولوجي فقط ويمكن ملامستها من خلال الطريقة التي يقوم بها حاملوا المواقع الأيديولوجية.

[1] محمود غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة (دراسة أسلوبية)، دار الجيل، بيروت، دار الهدى، القاهرة، ط2، 1993م، ص 280.

لقد فتح هذا التّناوب المجال للتّعددية الّتي أثارتها الشّخصيات وتعدد مجموع المواقف وسلسلة الأحداث وتنوع الأصوات فكلّ «شخصية تتميّز بنوع مخصوص من الحُضور وبأسلوب في الخطاب وطريقة التدّخل "Prise de parole" فتبدو بعض الشّخصيات مُكثرة وأخرى شحيحة في الكلام لا تتدخّل إلاّ في مناسبات قليلة ومواقف معيّنة وربّما تؤثر الكلام مع شخصيات دون أخرى»[1]؛ فتناوبها يعطيها فرصة إظهار مواقفها وإسماع صوتها ويفتح لها مجال تعدد الأحداث عبر المساحة النّصية.

أوّلا: التّقويم الأيديولوجي من شخصية مركزية:

مثل هذا النّوع من الشّخصيات –المركزية–في النّص الأدبي والرواية تحديداً تكون موضوعاً للتقويم أو حاملاً لهذا التقويم، يختفي الرّاوي ويبرز فيها تيار الوعي الّذي يُعد «أقرب نقطة يمتزج فيها الرّاوي بالشخصية وتطمح فيها اللغة إلى أن تكون ترجمة مباشرة للشعور»[2] وسنختار على سبيل المثال لا الحصر شخصيتي (السّارد الشاهد) و(الصّحراء) في رواية" ما تبقى لكم".

- **السّارد الشّاهد:** في هذه الرّواية نجد التّقويم من قبل (السّارد الشّاهد) على مستوى مساحة نصيّة معتبرة يقوم من خلالها (السّارد الشّاهد) بتبئير شخصية (حامد) من الدّاخل لما كان يُكابد تلك الصّراعات الباطنية وعندما كفّ عن الحديث مع الآخرين واكتفى بالتّحدث إلى نفسه فلامس أفكار (حامد) ونوازعه النّفسية ثم ردود أفعاله وكذا أحاسيسه، فقدّم لنا بذلك صورة داخلية عن ما كان يعيشه (حامد) فالسّارد الشّاهد تولّى مهمّة السّرد عن (حامد) لما قرّر الرّحيل:« لقد قررت أن أترك غزة"و"سأغادر غدا مساء" و"سأغادر مع غروب الشّمس اليوم"» وبعدها يتولى السارد عن صهره (زكريا) بشأن نفس الموضوع

[1] محمد الناصر العجيمي: سياق التلفظ وقيمته في تحليل الخطاب تعميماً والخطاب السردي تخصيصاً، مجلة النقد الأدبي (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع 62، صيف وخريف 2003، ص59.

[2] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998، ص296.

«إذن يريد أن يذهب أن يعبر الصّحراء»[1]وعندما تخبره (مريم) بقرار رحيل أخيها (حامد) قائلة على لسان السارد الشّاهد «صهرك حامد يريد أن يترك غزة»[2]، ثم يواصل هذا (السّارد الشّاهد) مهمّته بذكر المسافة من غزة إلى الأردن والتي لم يتجرأ أحد أن يتجاوزها قبل هذه اللحظة «على بُعد ساعات من المشي في الأردن لم يستطع أحد أن يمشيها في ستة عشر عاماً وقد عقد عزمه أن يفعل»[3]وهي المسافة الفاصلة بين الابن وأمّه.

واستعمل (السّارد الشّاهد) لغة الشّخصية في الحاضر كأنّه من طبقتها الاجتماعية وظّل يُعلِّق على الأحداث ويصاحب صوته مقيّما شخصية (حامد)–عكس الهيمنة التي كان الرّاوي يفرضها في الرّوايات الكلاسيكية، والتّي تشبه هيمنة "الكورس" في الدراما القديمة الكلاسيكية– معلقاً على الأحداث والشّخصيات، إلاّ أنّ هذه الهيمنة خفّت ولجأ الرّوائي إلى حيل ليُقلِّل من حدّة الأيديولوجيا المهيمنة وأعطت المتلقي فرصة التفاعل مع ذاتية الشّخصيات لقد «حاول أن يفهم كلّ رأي ويُصوغه بطريقته حيث يعبر من خلاله عن إنسان كامل، كما يُعبر في نفس الوقت وإن كان بطريقة معلقة، عن كامل عقيدته من ألفها إلى بائها»[4] فالتّقليل من حدّة الرّاوي العليم بكل شيء يُجبر الشّخصية على الحديث «عن نفسها وترسم صفاتها وملامحها وأغراضها وهنا لابد من التمييز بين إخبار عن معلومات مفيدة في بناء الحدث القصصي وبين المفاخرة والرّغبات المُعلنة التّي تصدر عن الشّخصية»[5] وهذا ما

[1] ما تبقى لكم، ص167.

[2] المصدر نفسه، ص166.

[3] المصدر نفسه، ص165.

[4] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار تويقال للنشر، البيضاء، ص133.

[5] ركان الصّفدي: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، دراسات في الأدب العربي «1»، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة–دمشق 2011، ص333.

يُعطي للشّخصية فرصة الظهور والتّعبير عن إيديولوجيتها بدّل الإيديولوجية المهيمنة طيلة فترة زمنية طويلة.

- **الصّحراء:** شخصية غير بشرية خصّها الرّوائي بالسّرد في حين حرم شخصية (زكريا) من البوح أو حتى الدّفاع عن نفسها، كيف لا وهذه (الصّحراء) هي التي شعرت بما يجول في دواخل (حامد) وآزرته وساندت قراره ودّعمته ليزيد من إصرارهِ على الرّحيل، وجاءت تدخلاتها كلّها رصداً لردود أفعال (حامد) فكانت تحاوره من خلال محاورتها لنفسها.

فالصّحراء لم تشارك في الأحداث لكنّ(غسّان كنفاني) أعطاها صوتًا تتحدث به وهو «تكنيك نجد مثيلا له لدى (جيمس جويس) في "عويس" حيث أنسن الكثير من الجمادات والحيوانات وسجل أصواتها في روايته»[1] فتكلمت وسمعت (حامد) وأحست به واحتوته يوم قرّر الرّحيل لقد حوّلها الرّوائي من فضاء محظور على الفلسطيني مدة ستة عشر عاماً إلى شخصية تملك زمام الأُمور؛ إنّ إطلالة الصّحراء بهذه الصّورة الجديدة تعبير عن وجهة النظر في حدّ ذاتها للصّحراء ذاتها التي كانت في "رجال في الشّمس" تبتلع الرّجال وتلقي بهم أجساداً للحيوانات الجائعة؛ لقد كانت «مساحة للهرب من الذات إلى الموت أمّا هنا فهي جسر للعبور إلى الذات ولذلك يموت الفلسطينيون الثلاثة في الخزّان دون أن يروا عدوهم»[2] في حين نجد الفلسطيني في رواية "ما تبقى لكم" يفتح عينيه بكل ما تبقى له من قوّة ليرى عدّوه الدّاخلي والخارجي، فيتخلص من الاثنين في وقت واحد ويكون بذلك الانتصار بوجهيه الدّاخلي والخارجي .

[1] محمود غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص 262.

[2] ما تبقى لكم، ص1 من التّمهيد.

ثانيا: التّقويم الأيديولوجي من شخصية ثانوية:

لا يرتبط هذا النّوع من الشّخصيات ارتباطاً مباشراً مع الفعل بل يكون الارتباط بسيطاً إنْ لم نقل عرضـياً ومع ذلك قد تُؤدي هذه الشّـخصـيات الثّانوية وظيفة حامل لوجهة نظر المؤلف لأنّها هي المحرض على الفعل «كالجوقة في الدراما الإغريقية، مشـاركاً صـغيراً في الفعل وهو يؤدي وظيفتين: تأدية دور المشـارك ودور المراقب الذي يُدرك الفعل ويقومه»[1] ونأخذ من تلك الشّخصيات (العجوز) و(سالم) لما لهما من دور في التّحريض على الفعل.

العجوز: هي التي أعادت ربط العلاقة بين الأم والأبناء يوم «أطلت عجوز مندثرة ببطانية كالحة تزرب من حواشـيها خيوط المطر وسـألتني أين خالتك يا مريم؟ فوسـعت لها الطريق لتدخل وهناك بسـطت الخبر من بين فكيها الأدردين: أختك أم حامد جاء اسـمها في الرّاديو سـألت عنك وعن حامد وعن مريم وطلبت أن تقولوا لها أين أنتم»[2] لقد حملت- العجوز- وجهة نظر (غسّـان كنفاني) وقالت أنّ الإذاعة لعبت دوراً مهماً أيام الحرب وما زالت تلعب دور الوسيط بين المفقود وأهله وأنّ النّاس تتآزر في المحن فرغم كبر سنّها وتأخر الوقت وكذا الظروف الجوّية السّيئة إلّا أنّها نقلت خبر الأم لأختها وأبنائها لتقرّر العائلة كتابة رسـالة إلى الإذاعة وتتلقى الجواب بعد أربعة أيام وغرسـت أمل اللقاء من جديد وعلى هذا الأمل التي كانت العجوز سـبباً في غرسـه من جديد، كان القرار بالرّحيل إلى حضـن الأم وقامت بذلك الشـخصـية الثانوية (العجوز) على تحريض الشّخصـية الرّئيسـية (حامد) على الفعل والمتمثّل في محاولة عبور الصّحراء بعد ستٍ عشر سنة.

سـالم: رغم أنّها كانت ثانوية وحُضـورها كان آنيا في الرّواية، حيث اسـتشـهد بعد أسـبوع من دخولهم غزة الّذي كان عام 1956 فهو الّذي أوقف حامد "أوقفني ذات يوم" والّذي سـألـه

[1] بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، ص 22.

[2] ما تبقى لكم، ص 193.

"ســـألني" وهو الّذي طلب منه الالتحاق بجماعة الفدّائيين "ووقف فجأة لدينا كل شـــيء هل تأتي؟" لقد تبنى (ســـالم) وجهة نظر (غسّـــان كنفاني) التي تقول أنّ (حامد) يمتلك من المؤهلات ما يجعله فدّائيا بعد يوم واحد من اللّقاء وفي اليوم الثاني جاءت أمّه تسـأل (حامد) دون غيره من أبناء المخيّم عن ابنها وهذه كلّها عوامل محرضـــة على الفعل الذي قام به (حامد) لمّا التقى (الجندي الإسرائيلي) الّذي قتل أصحابه وصديقه (سالم) وقبلها أبيه.

ثالثا: التّقويم الأيديولوجي من شخصية عرضية:

الجنين: إنّ الجنين صاحب الأربعة أشهر لم تكتب له الحياة ولم يصل ليكون شخصية لكنّنا وجدنا فيه أكبر مثال للتّقويم الأيديولوجي، فرغم أنّ وجوده كان عرضـــياً إلاّ أنّه كان فاعلاً «وشـعرت بحركته الصـغيرة تتدفق في بدني، فقد كانت تلك هي المرة الأولى التي أحسـه فيها يتحرك بعيداً في ظلام مجهول ولا نهائي»[1] لقد تكوّن في لحظة عابرة مع بداية الشـهر عندما جاء (زكريا) إلى البيت أخبرته (مريم) أن أخاها غائب وفي نفس الشـــهر أخبرته أنّها تحملُ ابنه في أحشـــائها وبعد شـــهرها الثاني أخبرت (مريم) حامداً بحملها ليطلب بعدها (زكريا) الزّواج من (مريم) ويتم عقد القران وفي ذات اليوم يقرّر (حـامـد) الرّحيل إلى أمّـه كرّد فعل أولي وأما ردّ الفعل الثاني يتمثل في طعن (مريم) لـــــ(زكريا) بعد رفضه لهذا الجنين بعد أن

[1] ما تبقى لكم، ص203

أحسّت بهِ يهطل الّذي «انتفض في أحشائي تلك الانتفاضة الصغيرة المزدوجة كالارتعاد ثم هطل في فخذي وركبتي»[1] فكان لانتفاضته وسقوطه دافعاً قويا لطعن (زكريا) حتى الموت.

[1] المصدر السّابق، ص.ص.230.229.

المبحث الثّالث: الوسائل الخاصّة بالتّعبير عن وجهة النّظر الأيديولوجية.

1: الألقاب والكُنيات والنُّعوت: يعمد الرّوائيون إلى اعتماد أسماء الأعلام كما أجازوا لأنفسهم استخدام الألقاب والنّعوت سواء كانت بالفصحى أو بالعامية وترد على لسان الرّاوي أو الشّخصيات أو تتفق حولها كلّ الشّخصيات بما فيهم الرّاوي.

قد يبدو للقارئ العادي أنّ عنصر (اللّقب)غير مهمّ ولا يحمل أيّ دلالة ولكن الحقيقة عكس ذلك؛ فالرّوائي لم يختر هذه الألقاب عفوياً وإنّما يعطيها الوقت الكافي من الجهد والعناية لِيُحمِّلها من الشّحنات والدّلالات ما يجعلها قادرة على حمل أيديولوجيته واستيعاب أفكاره وبالإضافة للقب يستعمل الرّوائي الكُنية وكذا مجموعة من النُعوت التي تعبر عن موقف الناعت من المنعوت؛ لذلك علينا أن نفرق بين اللّقب والاسم والنّعت قبل التّحليل.

نبدأ بالاسم رغم أنّنا لا نحلّل الأسماء في هذا المبحث وإنّما نؤجله إلى المستوى التعبيري؛ فـ(الاسم) في تعريف (المُبرّد) « هو"ما دل على مسمى تحته" وجعلها مشتقة من (س م و) والماضي (سمّى) أمّا (ثعلب) فيجعل الكلمة مشتقة من (و س م) والاسم عنده: "سمّةٌ توضع على الشيء يُعرفُ بها"»[1] ويعرف (اللّقب) بكونه « لفظ يدّل على ذاتٍ يؤدي استخدامه إلى مدح مثل: الرشيد، الأمين، المعتصم؛ أو ذم مثل: السفّاح، اللّقيط قد يستخدم علماً مركباً مثل: صلاح الدين، ركن الدين، أنف الناقة وإذا كان علماً يردُ بعد الاسم الأصلي مثل: علي زين الدين»[2] أمّا (النّعت) فهو«وصف الشَّيء؛ تنعته بما فيه وتُبالغ في وصفه، فابن الأثير: النعت وصف الشيء بما فيه حُسن ولا يقال في القبيح إلّا أن يتكلّف متكلّف،

[1] محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ص95.

[2] المرجع نفسه، ج2، ص741.

فيقول نعْت سوء والوصف يقال في الحسن والقبيح»[1] فالصّفة التّي يطلقها الرّوائي على شخصياته هي بالضّرورة عاكسة لتكوينها الفكري وموقفها ودوافعها في معالجة أمور الحياة .

وفي كلّ الأحوال تصبح هذه الألقاب والنّعوت جزءاً لا يتجزأ من شخصيات الرّواية؛ لذلك يقوم الرّوائي بـ«تحديد ألقابها وصفاتها وتحميلها بطاقات إيحائية عالية، أسهمت في رسم عوالمها وبيان دورها في الوقت ذاته»[2] لأنّها عنصر مهمٌّ في فكره الأيديولوجي ورؤيته للحياة المرتبطة بالأسرة، أو بذلك المجتمع الّذي ينتمي إليه مجموع الأسر التي حظّيت بهذا الموروث الشّعبي الّذي أصبح زاداً مهماً يستزيد منه الرّوائي الّذي يرضي فضوله ليعبىء متونَه بإيديولوجية.

فالرّوائي غير مجبر في كلّ الأحوال أن يمنح جميع شخصياته أسماء أعلام إذ بإمكانه أن يطلق عليهم «ألقابا مهنية (الأستاذ- المقدم- الخماس) أو يعيّنهم بألفاظ القرابة (الأب- العم- الجد...إلخ) كما يكون في وسعه كذلك أن يسميّهم نسبة إلى مواطن إقامتهم (التدلاوي- التطواشي- الحسناوي)؛ بل إنّنا نجده في بعض الأحيان يطلق عليهم أسماء صفات أو عاهات تميّزهم أو تجعلهم مختلفين عن غيرهم (العرجاء- الأبله- بو رأسين...إلخ) ...»[3] وبإمكانه أن يطلق على شخصياته أسماءً بصيغة المجاز بعيدة عن الدلالة المتفق عليها وفي حالات أخرى يستغني عن كل هذه الخيارات ليُعوِّضها بالضمائر النّحوية المختلفة ويكلفها مهمّة الدّلالة على الشّخصيات .

الرّوائي الفلسطيني كغيره من الرّوائيين العرب عايش أوضاع بلده ونقلها في إبداعاته وحملها أفكاره ليرسل من خلالها أيديولوجيته وطبعاً (غسّان كتفاني) أحد هؤلاء المبدعين

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، كورنيش النيل، النيل-القاهرة، طبعة جديدة محققة، مج 6، ج48، ص 4470.

[2] عبد المنعم ذكريا القاضي: هندسة في بنية السرد الموازي عند محمد قطب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2016، ص50.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص247.

وحاول رسم ذلك النّسيج من واقعه الحياتي لتتماشى رواياته مع قوانين الواقع الفلسطيني بكلّ عقلانية وموضـــوعية، فينقل تلك اللوحات الحيّة من الواقع فتبدو للمتلقي وكأنّها تنبض بالحياة.

لقد حاول (غسّان كنفاني) تصوير حياة الأفراد الفلسطينيين الملتزمة بقيّمها وحرصها على الموروث الشّـــعبي الّذي خرجت به كغيرها من الشّـــعوب، إذْ ركّز على تلك الألقاب والنّعوت المتداولة والشّائعة بين أهل المنطقة، فجعل شخصياته تتحاور فيما بينها بالألقاب التّي اختارتها كما سمح لها باستعمال النُعوت والصّفات التّي كانت تروقها في نعت بعضها البعض بل الأكثر من ذلك كان يوافق على هذه الألفاظ ويُؤكِّدها حينما كان يُوردها على لسان الرّاوي أو يكثر من تواترها على لسان عدّة شخصيات وكان ينقلها بلغة جمالية وصياغة راقية تعمل على جذب المتلقي الفطن المتعمِّق فهو وحده من يســـتطيع كشـــف الأفكار الأيديولوجية.

1-1: الألقاب والكنبات والنّعوت في روايات " غسّان كنفاني":

أوّلا: الألقاب والكنيات والنّعوت رواية "رجال في الشّمس":

- **أبو الجيزران:** ما يلفت الانتباه في "رجال في الشّـــمس" أنّ الشّـــخصـــية القيادية والتي أوصلت الرّجال الثلاثة إلى حتفهم لم تذكر كاسم وإنما ذُكرت كمعطى لها وليست مسمّاة به «إنّهم ينادونني أبو الخيزران»[1] وهي أبوة مجازية تقترن برجل فقد رجولته في حرب 1948 ليترتّب عن هذا الحدث –فقد رجولته– بناء الشّخصية أي تكوينها النّفسي «لقد ضاعت رجولته وضاع الوطن تباً لكل شيء في هذا الكون»[2] وتؤكِّد الملفوظات السّردية أن شخصية (أبو الخيزران) الحاضرة لم تكن إلّا نتيجة الماضي الّذي يختزل في فقد

[1] رجال في الشّمس، ص 75.

[2] المصدر نفسه، ص 110.

رُجولته لتبنى لنا شخصية ساخطة وانتهازية ومتناقضة وناقمة ومخادعة؛ فمنظره يُوحي حقاً بالخيزران «فهو رجل طويل القامة جداً، نحيل جداً ولكن عنقه وكفيه تعطي الشعور بالقوة والمتانة وكان يبدو لسبب ما، أنّه بوسعه أن يقوس نفسه، فيضع رأسه بين قدميه دون أن يسبب ذلك أي انزعاج لعموده الفقري أو بقية عظامه»[1] والخيزران «عود معروف، قال ابن سيدة: الخيزران: نبات لين القضبان أملس العيدان لا ينبت ببلاد العرب إنّما ينبت ببلاد الروم.. والخيزران: لجام السّفينة التي بها يقوم السّكان وهو في الذنب»[2] فله من المرونة ما يجعله يأخذ أشكالاً مختلفة باستمرار حسب التّغيرات ونجده من خلال الملفوظات السّردية يحقق مقروئيته فهو القناة الرّابطة بين الهاربين وأحلامهم وجذوره ضاربة في القدم فهو الشّخصية التّي ترتبط بأطول مدى زمني في الحكي والذي يمتدّ إلى 1943.

تسعى هذه الشّخصية في غياب مقوّمات الرّجولة إلى امتلاك البدائل لتعويض ذلك النّقص «إني أريد مزيداً من النّقود مزيداً من النقود..إنني أريد أن أستريح»[3] وهنا يتبين الوهم الّذي تُطاردهُ هذه الشّخصية لأنّ الحصول على مزيد من المال لم يحقق لها السعادة في غياب الرّجولة وضياع الوطن ؛ كما أنّه شخصية مستوعبة لكلّ ما في المجتمع من تناقضات، من عفن (رجال الحدود) وتنكُّر الأقارب حين يعشقون (زكريا) ومن كلّ القيّم الزّائفة «فالقرش يأتي أولا ثمّ الأخلاق»[4] وقبل ذلك وعي الشّخصية بمصيرها ومكانها لتعيش الازدواجية المرعبة وهذا الانفصال الحادّ إذ يصل عجزه إلى حدّ عدم قدرته على اتخاذ قرار

[1] المصدر السّابق، ص 75.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مج 2، ج7، ص 559.

[3] رجال في الشّمس، 114.

[4] المصدر نفسه، ص 84.

دفنهم كلّ واحد في قبر أو قبر جماعي لينتهي به الأمر إلى وضـــعهم أمام القمامة ليدفنوا بإشراف الحكومة .

لقد باغتنا (أبو الخيزران) بســـؤاله الإنكاري «لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا؟ لماذا؟»[1] لتُردّد الصّحراء صداها بعد هذا السّؤال «لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟»[2]، وكأنّها تستنكر هذا الموت الصّامت.

- **أمّ عمر**: ورد كذلك في رواية "رجال الشّمس" كُنية لِوَلَادَةٍ تشرف على توليد النّساء في المخيّم ونحسب أنّ السّارد اختار هذه الكنية تيَّمناً بها، وليكون للأطفال المولودين على يدها من أصحاب العمر الطويل لكي لا تموت القضية وتستمر باستمرار الأجيال التي تولد في المخيم ومن ثم تولد في فلســطين المحتلة: «"أ أنادي شــخصــاً"..." أم عمر "..."أين أجدها الآن" »[3]وأيديولوجياً يقول الســارد أنّ (أبا قيس) عاجزاً فلو أســرع قليلاً لأحضّــر (أم عمر) ولكانت (حســنا) على قيد الحياة وكتب لها عمر جديد على يد (أم عمر) بدل أن تموت في شهرين.

كما أنّ لأمّ عمر عمل دؤوب في المخيّم لدرجة أنّ (أبا قيس) يعلمُ مسبقا أنّه يصعُبُ عليه إيجادها لكونّها منشــغلة بالتّوليد، أمّا فكرة أنّ (أم عمر) ليس لها بيت معلوم فلأنّها أحد اللاجئين المشــردين الذين يفتقدون إلى الاســتقرار؛ كما أنّ من تشــرف على ولادة كلّ أطفال المخيّم تكون كلّ البيوت بيوتها وبالتّالي تسكن عند الجميع وفي نفس الوقت فهي أم الجميع.

وما يلاحظ أن مجموعة من الشّخصيات في ارتباط اسمها بالكنية وهي: (أبو قيس) (أبوالخيزران) و(أبو العيد) و(أم قيس) و(أبو مروان) و(أم مروان) والكنية تعتبر «القناع

[1] المصدر السّابق، ص152.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص 45.

يغطي الاسم وينقل الشّخصَ من صفة الفرد إلى صفة المـُنجب، إنها تعين شخصاً له امتداد الكنية وثيقة الصّـلة بنظام الأبوة الّذي ينفي الحاضـر ولا يعتني إلّا بالماضـي والمسـتقبل بمسـتقبل يكون تكراراً، ورجوعاً إلى الماضـي»[1]، فيربط الرّوائي الشّـخصـية بابنها كدليل قوي على الأبوّة وبالتالي الاستمرار.

- **روّاد الدّيوانية:** يُخبرنا السّارد عن فكرة أيديولوجية أخرى تمثّلت في إعطاء صورة عاطلة عن رجال عاطلين كنّاهم بـــ (رواد الديوانية) وهم الّذين يرتادون ديوانية المختار يمثلون الفئـة العـاطلـة في المجتمع، يتبين ذلـك من رُدود أفعـالهم التي لا تتجـاوز نظرات الاسـتغراب وحين علموا أنّ (الأسـتاذ سـليم) لا يصـلي زأروا كما أنّهم يمثلون الفئة التي تهتم بالأمور الجانبية فالمدينة (يافا) مُحاصرة منذ سبعة أشـهر وهم يتناقشـون عمن يؤم الناس يوم الجمعة إضافة إلى عدم تفريقهم بين الأستاذ والإمام.
- **أبو باقر:** ثم يرسل إلينا السارد فكرة أيديولوجية عن هؤلاء الّذين من المفروض أن يوفروا الحماية للنّاس وهم رجال الحدود وعلى رأســـهم (أبو باقر) وجاء في لســـان العرب: «الباقر: جماعة البقر مع رعاتها وأصـل البقر: الشـق والفتح والتوسـعة، بقرت الشـيء بقراً، وفتحته ووســـعته»[2] وانطلاقاً من هذه الدّلالات يُعدّ (أبو باقر) راعي هؤلاء (البقر) رجال الحدود الّذين يسـكنون «غرف صـغيرة ذات شـبابيك واصـفة مغلقة»[3] وأصـوات مكـــيّفات الهواء تملأ الساحة بالضجيج، وكانت طاولة أحدهم فارغة تماماً إلّا من كأس شـاي زجاجي صـغير دلالة على الحكي وعدم الشـغلوخارج هذه الغرف سـاحة الجمرك وبعض النسوة الجالسات في ظّل شجرة ملتفات بالعباءات.

[1] عبد الفتاح كليطو: الغائب دراسة في مقامات الحريري، ص63.

[2] ابن المنظور: لسان العرب، مج 2، ج6، ص 438.

[3] رجال في الشّمس، ص124.

يمثل (أبو باقر) و(رجال الحدود) الطّبقة المتعفنة نتيجة عدم إحساسهم بمعاناة هؤلاء المنتظرين في القيظ، إضافة إلى تقلبهم في لظى الحرمان الجنسي هذا الحرمان الّذي جعل (أبا باقر) يتناول القلم دون وعي ويوقع الوثائق، وإذا كان (رجال الحدود) هم "الملائكة" حسب (أبو الخيزران) لأنّهم هم من يوقع مرورهم إلى الجنة: الكويت/ أو النّار: البقاء في الصّحراء فإنّ (أبا باقر) وانطلاقاً من دلالة كنيته نجد أنّه يحقق مقروئيته إذْ أنّه هو من بقر نفس (أبا الخيزران) حين وسع من أحاسيسه بألمه وجرحه حين فتح موضوع (كوكب) وما ترتبط به من عجز بالنّسبة إلى (أبي الخيزران).

الأستاذ سليم: ويعرفنا السّارد كذلك بشخصية (الأستاذ سليم) وهو العجوز النّحيل الأشيب صوته رفيع يحمل عصا ونظارات لا يعرف الصّلاة ولكنّه يجيد أشياء أخرى كإطلاق الرّصاص حضّر لتدريس صبية القرية «وكان قد أمضى شطراً طويلاً من حياته في التعليم حتى صارت كلمة الأستاذ جزءاً لا يتجزأ من اسمه»[1] وعلى الرّغم من ارتياده للدّيوانية إلّا أنّه يمثل الفئة الواعية المدركة للواقع الفلسطيني الّذي يعني (يافا) المحاصرة منذ سبعة شهور وهي معرضة للسّقوط في أي لحظة والنّاس–في الدّيوانية يتجادلون حول من يؤم النّاس يوم الجمعة والمدينة– في نظر الأستاذ سليم– لا تحتاج إلى إمام إنّما تحتاج إلى من يطلق الرّصاص وهو قالها بصراحة لا يعرف كيف يُصلي لكنّه ينفع في أشياء أخرى كإطلاق الرّصاص مثلاً، إضافة إلى مساهمته في بناء الأجيال كتعليم الصّبية وتعريفهم بـ "شطّ العرب" رغم صغر سنّهم وكأنّه يغرس فيهم حب الوطن والمحافظة عليه ومات قبل ليلة واحدة من احتلال (يافا) وحفظ شيخوخته من العار على قول (أبو قيس).

وهناك شخصيات أخرى أهم ما يلاحظ عنها أنّها تستطيع أم تسبق اسم الشخصية بلقب ما وهو كـ «أن تقول "السيد قالدمار"ليس هو الشيء نفسه حين تقول "قالدمار" يستخدم

[1] المصدر السّابق، ص 41.

في كثير من حكاياته مجرّد أسماء شخصية... إنّ حُضور لقب السيّد يحمل الإيهام بواقع اجتماعي وواقع تاريخي»[1] إضافة إلى بعض الوظائف التي تؤديها والتي من أهمها إلى جانب تحديد شخص بعينه من بين أشخاص يشاركونه نفس الاسم الشّخصي ونجد شخصيات أخرى تحظى بسمات معينة «وبعضها يحدد المكانة الاجتماعية التّي يحتلُّها الشّخص وهي بذلك تؤدي دوراً هاماً في تحديد الطريقة التي يمكن أن يتعامل بها هذا الشّخص وما ينبغي أن يراعيه الآخرون في سلوكهم وتصرفاتهم إزاءهُ»[2]، لذلك سنحاول جمع هذه الشّخصيات التي حظيت بالألقاب والسّمات التي تسّمُ هذه الشّخصيات أو حتّى تلك الوظائف التي عُرفت بها وكانت اسماً لها في الرّوائية، لنرى هل حقّقت دلالتها في أم كانت دلالة عكسيّة.

- **الحج رضا:** هو رجل ثري ومعروف ومحترم لا تتعرض سيارته للتفتيش، تواتر ذكرهُ ثلاثين مرّة بصورة مباشرة منها مرة واحدة بالإحالة "صاحب هذه السّيارة" وما يلاحظ أنّه أضيف لاسم العلم "رضا" اللّقب "الحاج" الذي جاء سبعة مرات في مقابل سبعة عشر مرة بدون ألف وكأنّ السّارد يُجرّده من الألف لأنّه مجرد من تلك الصّفات التّي من المفروض أن يتحلى بها "الحاج" في المجتمع العربي وتلك المكانة الاجتماعية المرموقة ذات المرجعية الدّينية والعرفية وفحواها الصّدق والأمانة، لكن بتتبعنا للقرائن النّصية نجد الشّخصية لم تحقق مقروئيتها، لا من حيث الاسم فهي لم ترض بما حققته من أموال ولا من حيث اللّقب فهي لم تُحقِّق صفات "الحاج" بل العكس تماماً وعملت هذه المفارقة على تثبيت التناقض بين اسم العلم وأفعاله وعكست الاسم الشّخصي في كلّ الإيحاءات

[1] رولان بارت: التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تر وتقد: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر–دمشق–سوريا/ منشورات الزمن–المغرب–الرباط، 2009، ص84.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص252.

وأكثر من ذلك نجد السّارد يسخر منه مرّة أخرى ويُجرِّده من الألف والاسم معاً خمس مرّات.

ويكتفي السارد فقط باللّقب أثناء تكلّم (رجال الحدود) مع (أبو الخيزران) على هذا النكرة الّذي كان يدعو عليه وعليهم«يا كذاب! راقصة! كوكب! يا لعنة الله عليكم كلكم»[1]والّذي من المفروض أن تكون اهتماماته تعكس اسمه ومكانته فلا يتكلم عن الجنس ومع (رجال الحدود) بالكذب والافتراء فظهرت هذه الشخصية متناقضة وفيها شيء من سخرية السّارد على ما اقترفته من أفعال مشينة ونتجت هذه الدلالة في المتن في تناقض اسم علم الشّخصية مع المُسمى سواء قولا أو فعلا وهذا ما عكسته هذه الشخصية بالرّغم حضورها غير المباشر على لسان الشخصيات طيلة المساحة النّصية .

- **الرّجل السّمين:** هو المهرب البصراوي نسبة إلى البصرة، وتشير الملفوظات السّردية إضافة إلى وجود(الـ) للتّعريف في "الرّجل" وجود نعت السُمنة "السّمين"، الّذي يُظهر البنية الفيزيولوجية فعيناه واسعتان وجفناه سمينان وذراعه ثقيلة وفيه دلائل الثراء وعدم الحركية له مكتب يستقبل فيه من يريد الذّهاب وبالتالي فهو يعمل على مرأى من الحكومة ويمثل فئة المهربين المحترفين "التّهريب المنظم" مع بقية المهرّبين وإذا كان (الرّجل السّمين) بالنسبة إلى (أسعد) «الرّجل السّمين يبدو طيبا...لقد مال إليه»[2]؛ فإنّه بالنسبة إلى (أبي الخيزران) صورة كلّ المهربين «تحسبون أن الرّجل السّمين بوسعه أن يعمل كل شيء...أعرف رجلا عاش في الصحراء وحيدا مدة أربعة أيام... كان يريد شيئا واحدا في هذه الحياة.. كان يريد أن يعود إلى البصرة ... يريد أم يعود إلى هناك كي يطبق بكفيه حول عنق الرّجل السمين ويخنقه ثم لتقم القيامة....»[3] لأنّ ببساطة نجا

[1] رجال في الشّمس، ص140.

[2] المصدر نفسه، ص111.

[3] المصدر السّابق، 112.

بأعجوبة بعد أن دفن صديقيه على أمل أن يدفن هويتهما في الكويت وهي نتيجة حتمية لمن يضع ثقته في المهرّبين.

- **الرّجل الكريم:** هو الّذي أوى (أبا قيس) وعائلته بعد خروجهم من قريتهم «رجل كريم قال لك: أسكن هنا !هذا كلّ شيء وبعد عام قال لك أعطني نصف الغرفة، فرفعت أكياسا مرقعة من الخيش بينك وبين الجيران الجدد...»[1] وهذا الرّجل الكريم دليل واضح على تضامن الفلسطينيين فيما بينهم أيام المحن والظروف الصعبة.
- **المختار:** صاحب الدّيوانية وهو النّاطق الرّسمي باسم الجماعة ويمّثل الطبقة الاجتماعية البسيطة التي لا تفرق بين الإمام والأستاذ «وما الفرق؟ لقد كان أستاذنا إماما»[2] كما أنّها تقف في الجهة المقابلة للأستاذ سليم" الجمعة الاهتمام بمن يؤم الناس يوم" و(حيفا) تقع في أيدي الأعداء وكأنّه يترأس معالجة القضايا الفرعية الجوفاء بدل أخذ القرار في القضايا المصيرية العميقة، في حين نجد (أبا حامد) يرفض مناقشة زواج ابنته (مريم) و(حيفا) في خطر، بل ويجعل موضوع بلده شغله الشاغل وكل المواضيع الأخر مؤجلة.
- **الضّابط:** هو اليد الطّويلة للسّلطة الحاكمة «تحسب نفسك بطلاً وأنت على أكتاف البغال تتظاهرون في الطريق! بصق على وجهه»[3]، فهذه الملفوظات تؤكد قسوة السلطة الحاكمة أو من يمثلها في وجه كلّ من يقف ضدّها، لأنّ هؤلاء في نظرها "بغال" ولا يرقون إلى درجة الآدميين.
- **الشّرطي:** «سمع الشرطي القابض على ذراعه بعنف يقول بصوت خفيف "يلعن أبو هالبدلة"»[4] إنّه يقع في الطرف المقابل للضّابط/ السّلطة لأنّ وظيفته وارتداؤه بدلة الشرطي هي التي تجعله في كّل مرّة يشهد ذلّ الرّجال، فهذه التراكمات هي التي جعلته

---

[1] المصدر نفسه، ص.ص.46.47.

[2] المصدر نفسه،41.

[3] المصدر نفسه ،131.

[4] المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

يطلق صـراح(أسـعد) وكأنّه يريده أن يفعل ما عجز هو عن فعله ولم نجد في النّص ما يوضـح لنا ما كانت عقوبته بعد هذه المخالفة ولا نراها سـهواً بقدر ما هي رسـالة واضـحة من السّارد.

- **الصّغير**: وهو الابن الثّاني لـــ (أبي قيس) نستشف حداثة ولادته «وأخذت تهدهد طفلها من جديد»[1] وبالتالي تكون ولادته عبئاً ثقيلاً يُضـــاف إلى أعباء العائلة الأخرى «وغدا يكبر هو الأخر»[2] فكان دافعاً آخر لذهاب (أبو قيس) إلى الكويت في رحلة الموت.

* **السّـائح وزوجته:** هو الرّجل الأجنبي الّذي سـاعده على عبور الحدود إلى العراق بعد أنّ خدعه الفلسـطيني صـديق والده ومن حارب إلى جانبه في حرب 48 (أبو العبد) ويتّضـح من لغته –الإنجليزيـة–أنّه لم يكن عربياً «جمع ما في ذهنه ما تعلّمه من الإنجليزية»[3] وهو يدرك أنّ (سعدا) «هارب من هناك»[4] وكأنّ الأمر صار عادة والهرب أصبح هواية، بقوله «لا بأس اصـعد سـأوصـلك إلى بعقوبة»[5] تؤكّد الملفوظات السـردية معرفته وضـع الفلسـطينيين وإيمانه بحق الفلســطيني في أرضـــه «قبل أســبوعين كنت في زيتا...أتعرف زيتا؟ لقد وقفت أمام الأســلاك الشــائكة فاقترب من طفل صــغير وقال بالإنجليزية أنّ بينه يقع على بعد خطوات وراء الأسـلاك»[6] وكذا معرفته بالأسباب التي تجعل أمثال (أسعد) يهربون إلى الكويت والعراق ومعرفته بـــ (رجال الحدود) «ستصل هناك في الثّانية بعد منتصف اللّيل سيكون المسؤولون نيـامـا»[7]؛ والسّـــائح وزوجتـه «كـان قـد التقطـاه بعـد الغروب بقليـل»[8]،هم هؤلاء من غير

[1] المصدر نفسه، ص47.
[2] المصدر نفسه، ص48.
[3] المصدر نفسه، ص65.
[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[6] المصدر نفسه، ص66.
[7] المصدر السّابق، الصفحة نفسها.
[8] المصدر نفسه، ص62.

الفلسطينيين الّذين يقفون إلى جانب الفلسطينيين وهم من وجد(أسعد) عندهم الدّفء الّذي لم يجده عند(أبي العبد) «كان المقعد الخلفي مريحاً وناولته الفتاة البطانية انتفع بها»[1]وهنا دليل واضح على تدويل القضية الفلسطينية وأنّ الفلسطيني ذاع صيته وأصبحت معاناته صارخة ويلقى تجاوباً لآهاته وتضامناً لقضيته، إذ وجد (أسعد) في "الأجنبيين" ما لم يجده في "صديق والده" الّذي هو من أهل بلدته واستحضار الشخصية الغربية إنّما هو دليل واضح على اعتبارها المعادل لإيديولوجية الآخر المتضامن مع القضية.

والد شفيقة: دون أن ندخل في تفاصيل الفرق الشّاسع بين الوالد والأب نقول هو صديق (والد مروان) من عرض الزواج بابنته- شفيقة-على الرّغم من علمه بوضعه الاجتماعي والأفواه التي تنتظرهُ وكأنّه يريد شيئاً واحداً «لأنّ يلقي حمل ابنته..على كاهل زوج»[2] وبالتالي يقف (والد شفيقة) في الطّرف المقابل لـــ (والد ندى) فالأوّل يحاول أن يؤمن حياة ابنته ولو على حساب الآخرين لدرجة أنّه اشترى لها رجلاً بالمال وبالبيت الّذي سقفه من اسمنت والثاني يبيع ابنته بخمسين دينار ويشتري لها ذُلاً كانت في غنى عنه لو قبلت بواحد من مجموع مائة خاطب .

اعتمد (غسّان كنفاني) في روايته "رجال في الشّمس" مجموعة من الألقاب إن لم نقل غالبية الشّخصيات خصّها بلقب يميزها عن البقية، ويعطيها بعدها الدلالي الخاص بها لتكون معروفة عند المتلقي وكلّها ألقاب لشخصيات ثانوية إذا استثنينا شخصية (أبو الخيزران)، فهي «لا تحمل اسما، أو أنّها تحمل اسماً عاماً جداً لا يفيد في تحديد ملامحها أو وظيفتها وربما كان عذرها في ذلك أنّها شخصية عابرة في السرد سرعان ما تظهر وتختفي»[3] فلقد استخدم ألقاب مهنية مثل: المختار، رواد الديوانية، الضابط، الشرطي، رجال الحدود، الأستاذ

[1] المصدر نفسه، ص65.

[2] المصدر نفسه، ص80.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص260.

سليم...وألقاب عائلية مثل: والد شفيقة، والد ندى...وألقاب دالة على الجنسية مثل: السائح وزوجته...وألقاب دالة على القيّم والعرف مثل: الحج رضـــا، الرجل الكريم...وغيرها وكلّها كانت شخصيات لم تحظ باسم علم تحت أي حجة، كأن تكون بدون هوية مثلاً أو تكون نكرة ومهملة ومعدومة، لذلك يكون لهذا الحرمان من الاســـم دافعه الأيديولوجي وطبعاً هذه المقصدية هي التي تضبط «اختيار اسم شخصية معينة، انطلاقاً من الوقع الذي يحدثه المظهر الصوتي للدال، أي من خلال إيحاءاته السلبية أو الإيجابية، وهذه المسألة لبست مجانية، فالمؤلف يشير إلىّ ما يؤكد هذا الاستناد إلى الكثير من الوقائع في تاريخ الكتابة»[1] فإذا كان الرّوائي يأخذ كل وقته لاختيار أسماء الأعلام لتدلل على طبيعة أصحابها، فللسبب ذاته يحرم شخصيات أخرى من الأسماء أو يجعلها فقط بألقاب ونعوت.

لقد خصّ(غسّان كنفاني) شخصيات الجيل الأوّل بالكنية (أبو قيس) و(أبو الخيزران) و(أبو باقر) و(أم عمر) وكلّها حققت مقروئيتها عدا الشـــخصـــية الأولى فلقد أكدت كل الملفوظات السردية على أنّه عجوز عاجز لم يملك قدرة التغيير طيلة عشرة سنوات، عاش في المخيمات بعيداً عن خط القتال وكان أوّل من قبل شـــروط (أبا الخيزران) لعدم معرفته بالمهربيّن ويسلم مصيره لشاب أصغر منه (أسعد) الّذي كان يتفاوض باسمه، وكل هذا يتنافى مع الشّـــدة من معنى القيس وهذه الشّـــدة التي يأمل الرّوائي أن تتحقق في ابنه قيس لاحقاً وقد عبأه بما يكفي ليحمل أيديولوجية الهوية الوطنية المتمثلة في (شـــطّ العرب) الّذي عرفه وهو صغير.

أمّا بخصـــوص النُّعوت كلّها حقّقت مقروئيتها عدا (الحج رضـــا)، فوجدنا (الرّجل السّمين) و(الرّجل الكريم) و(الضّابط) و(الشّرطي) و(الصّغير) و(السّائح وزوجته) وحتى (والد

[1] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقد: عبد الفتاح كيليطو، ط1، 2013، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ص16.

شفيقة) لم يكن أبا بقدر ما كان والدا يؤدي الوظيفة البيولوجية التّي تُرجمت في استئصال أب من عائلته ويترك زوجة وستة أفواه واحتمى ببيت سقفه من اسمنت والّذي لم يحقق مقروئيته كان هو صاحب الخزان الّذي أوصل الرّجال إلى حتفهم وفي الوقت ذاته هو وسيلة يسترزق بها (أبا الخيزران) بأرواح البشر.

ثانيا: الألقاب والنّعوت والكنيات في "ما تبقى لكم":

ما يُلاحظ في –ما تبقى لكمأنّها ضمّت شخصيات بشرية تولت مهمّة السرّد ونقصد بذلك (حامد) و(مريم) بينما حُرِم (زكريا) من ذلك حيث تولّى (حامد) وأخته (مريم) تقديم هذه الشّخصية بينما أُعْطِيَت شخصيات غير بشرية ونقصد بذلك (الصّحراء) فرصة السّرد عبر مساحة نصيّة معتبرة.

وما يهمنا في هذه النقطة أن هناك شخصيات بشرية ثانوية، ذُكِرت بالأسماء، ونخصُّ بالذِّكر (سالم) و(فتحي) بينما اكتفى السّارد الشّاهد بذكر الكنية عندما تعلّق الأمر بـ(أمحامد) و(أبو حامد) و(أم ســـالم) و(أبو فتحية)، ويلجأ إلى هذه الأداة كونُ «الكُنية علامة لغوية لها وجهان: وجه ظاهر هو عبارة عن تركيب إضــافي بسـيط ووجه باطن فيه التّســتر والإخفاء لمقاصد خطابية لها دلالاتها السّيميائية في التّواصل والتّفاعل في السّياق الاجتماعي»[1] فنجد الشّخصيات الخمسة المذكورة بالكُنية كلّها تنتمي إلى الجيل الأوّل من أبناء فلسطين وذُكرت كشخصيات رمزية لامتداد فلسطين في الماضــي وصلتها بأبنائها تؤكِّد تلاحمها مع الجيل الجديد برابطة الدّين والنّسب ثم الدّين والتّاريخ وكذا المصير المشترك.

- **أم حامد:** ذُكرت كقيمة معنوية يلجأ إليها (حامد) عندما تضــيقُ به الدُنيا على سِـــعتها فيختنق ويشعر بالغربة إذْ عليه حينها الاحتماء في حضن أمّه «لقد كانت أمك بالنسبة

[1] إبراهيم إبراهيمي: سمياء أسماء الأشخاص –الكُنية أنموذجا–، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة 08ماي1945 قالمة، مجلة دراسات لجامعة الأغواط، ع 42، ماي2016، ص01.

لك دائماً فارساً غائباً على استعداد ليشرع سيفه في وجه أي تقف أمامك وعشت كل عمرك متكئاً عليها»[1] وحين عقد قِران أخته مع الخائن زكريا قرّر الرّحيل إليها وتنتهي الرّواية دون أن يلتقي (حامد) أمّه لتحنّو عليه وتمدَّه بالقوّة لكي يسترجع أنفاسه وطاقته التي استنزفت نتيجة ما حدث له.

- **أبو حامد:** فيقترن ذكره بالاحتلال فهذه الشّخصية ترفض مناقشة موضوع زواج ابنته (مريم) و(يافا) محاصرة من الاحتلال الإسرائيلي، هذا الاحتلال الّذي قاومه حتّى الاستشهاد وحُمل على أكتاف الرّجال في مشهدٍ مهيب وهذا الموقف البطولي المتجدِّد في ذاكرة حامد هو الّذي أمدّه بهذه الطّاقة الإيجابية التّي يحتفظُ بها من الماضي والتّي كانت تُؤنسُه في الصّحراء ووجّهت مسار(حامد) في تسريع الانتقام من الجندي الإسرائيلي الّذي صادفه في الصّحراء وهو إعلان من حامد عن انتقامه لأبيه.
- **أم سالم:** هي أم لفدائي دوّخ العدّو الإسرائيلي في حياته وقبل استشهاده يُسلِّم نفسه ليُضيّع على (سالم) فرصة أن يشّي به للعدّو ويُصبح في نظر الجميع خائنا، يقول (حامد) على لسان أمّ سالم عندما جاءت لتسأل حامد عن ولدها: «ذهبت إلى هناك ولكنّي لم أجده، لقد دفنوه خلسة ألا تعرف أين دفنوه؟ ولدي، كبدي، حشاشتي، ما تبقى لي»[2]، فهي أم بطل في حياته وفي موته وهي رمز لفلسطين التّي تنجب أبطالاً يتعطشون للشّهادة، تتلاشى أجسادهم وتبقى أرواحهم مثلما بقيت روح (سالم).
- **أبو فتحية:** وهو من الشّخصيات التّي أصّرت على البقاء في (يافا) فهو لم يُسارع في الهرب من (يافا) المحاصرة ولم يُواجه مع مجموعة من الفدائيين ففضلّت البقاء كنوع من الإصرار والتّحدي الصّامت ومثلّت هذه الشّخصية نموذجا للفئة التي بقت في الدّاخل كشكل من أشكال المواجهة.

---

[1] ما تبقى لكم، ص197.

[2] المصدر نفسه، ص215.

لقد كانت هذه الكُنيات وسيلة استخدمها الرّاوي لتوظيف الموروث الشّعبي تعمل نفس الوظيفة التي تقدمها النُعوت الألقاب في الرّواية ونفتح قوسا لنقول أنّ الموروث الدّيني كذلك له أهمية قصوى في المتن الروائي لكننا سنسلط الضوء على الموروث الشّعبي الّذي يخصّ استعمال الكنية لما لها من حضور في المتون الكنفانية.

فهو يرُكز على فئة عمرية ترتبط بمجموعة من القيم والمبادئ وكذا رموزاً لها علاقة وطيدة بـ (يافا) ومن ثمّة بفلسطين الأم، فهذه الكُنيات لا تتطابق مع وجهات نظر الشّخصية الأيديولوجية بقدر ما تتطابق مع وجهة نظر المؤلّف؛ حيث يوظف غالبيتها في توجيه المتن الرّوائي واستعمال مثل هذه الكنية الرّاسخة سمة مميّزة للسّرد الفلسطيني وهذا دليل على انتماء المتن لمجتمعه وعلى أنّه –غسان كنفاني– النّاطق الرّسمي باسم مجتمعه وطبعاً استعمال وسيلة الألقاب أو الكُنيات لا تكون لكلّ الشّخصيات، إنّما تكون لأقلية منها فقط حسب الضرورة التي تقتضي الأفكار الأيديولوجية التّي تريد الظهور.

- **زكريا:** مالاحظناه في "ما تبقى لكم" أنّها خصّت شخصية (زكريا) بمجموعة من الصّفات القبيحة ويشار إليها من شخصيات متعددة كلّها تُترجم الصّفات التي يتميز بها وما يشدُّ الانتباه كذلك أنّ (الّسارد الشّاهد) وافق عليها بطريقة ما وجعلها في مقاطع مترابطة جداً في النّص عنوانها "النتن"؛ فحين عرف (حامد) بما جرى قالت (مريم) أنّه: «قال كلمة واحدة: "أنّه نتن" ومضى»[1] ثم تضيف قائلة: «وكان هذا كل شيء "إنّه نتن!"»[2]؛ حيث بقي محافظاً على ما عرف به منذ وشايته بصديقه إلى غاية عمله في المسكر كمعلم «إنّه نتن»[3] وهي الصّفة التّي لازمته حتّى النّهاية وتضيف (مريم) ما قاله (حامد) عن

[1] ما تبقى لكم، ص173.

[2] المصدر نفسه، ص173.

[3] المصدر نفسه، ص173.

(زكريا) «ذلك النّتن ،الكلب،زكريا...»[1] فاسمه تلخّص في هذه الصّفة «كان يسميه "النتن" هذا كلّ شيء»[2] خصّته (مريم) بخمسة مقاطع كلّها تؤكد ارتباطه بصفة القذارة؛ فهي بالنّسبة إليه جسد مملوء بالنّشاط وتظهر علامات الجمال، لدرجة أنّه لا يفكر في حملها الّذي سيغير تعاليم هذا الجسد ويحوله إلى جبل صغير من اللّحم أمام قطعة من الصّراخ التي تحول الحياة إلى جحيم.

ويخصّه (حامد) بمقطعين حين تموت (مريم) في نظره «وقد دفنتك في سروال رجل "نتن"»[3] وحين يلوم استسلامها له دون مراعاة له ولكلام الجيران «فتحت فخذيك لأول "نتن"»[4] فلقد ارتبط هذا النتن (حامد) بالإذلال، وأخذ ما تبقى له من عائلته ويحمله صوت (سالم) ما تبقى له من ذكرى والده؛ فهذا الفدائي هو الذي وعده بالانتقام ذات مرّة.

ووصف (زكريا) كذلك بالكلب «وهي لم تزل تبتسم تلك الابتسامة الدامية ومن ورائها نبح الكلب»[5] ومن صفات الكلب أنه يشم ويلتقي مع (زكريا) حين تشمّم أخبار الفدائي (سالم) وأخبر عنه القوات الإسرائيلية وبالتّالي يفي (زكريا) لصاحبه العدّو كما يوصف الكلب بالوفاء لصاحبه.

كما وُسِم بالقرد الّذي يلتقي معه –زكريا–في تشابه التكوين الفيزيولوجي بالإضافة إلى أنّ القرد لا يعيش طويلا إذْ لا يتجاوز الأربعين وهذا ما حصل لـــ(زكريا) حيث لقي حتفه بطعنة خنجر غرستها (مريم) في أحشائه لتكون الصفة –قرد–إعلاناً عن موته «كان ضئيلا

[1] المصدر نفسه، ص 165.

[2] المصدر نفسه، ص 173.

[3] المصدر نفسه، ص 186.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر السّابق، ص166.

بشعا كالقرد، اسمه زكريا وكان بوسعه أن يعتصر بين قبضتيه الكبيرتين»[1] وبالتالي تتفق كل هذه الملفوظات السردية على تأكيد خيانة (زكريا).

نخلص إلى أنّ اســـم (زكريا) ارتبط بالخيانة أولاً للوطن من خلال الوشـــاية بالفدائي (ســالم) الّذي فوّت عليه فرصــة أن يكون بطلاً في نظر العدّو حين خرج من الصّــفوف ولم ينتظر حتى يُبلّغ عنه، وبعدها خان صديقه (حامد) بدخول البيت في غيابه وطعنه في شرفه.

وخان زوجته وأم أولاده الخمسة حين تزوج إمرأة أخرى في الظلام دونما اعتبار لمـــّا تقوم به من تضـــحيات لأجله، ليخون أخيراً حتى المرأة التي أعطته نفســـها في ربع ســـاعة مسروقة وبعدها يطلب منها إسقاط الجنين.

لقد أشــار (الرّاوي) إلى شــخصــية (زكريا) من خلال وجهات نظر متعدّدة تُشــكِّلُ في مجموعها صورة مكتملة لزكريا، ومن مواقع مختلفة متنوعة، فحامد بمثابة الصّهر لـــ (زكريا) و(مريم) هي الزوجة التي دخل بيتها فكانت كلُّ الآراء تصب في بوتقة اللاّاحترام لأنّه ببساطة "تتن" وبه من القذارة ما يجعل الجميع يتفق عليها.

ويبني (الرّاوي) موقفه على آراء الشّـــخصـــيات إن لم نقل أنّه يتفق مع كلّ الآراء؛ ليتلخّص ذلك في حجب أفكار (زكريا) ومنعه من الحديث وعدم إعطائه فرصـــة الدّفاع عن نفســه وتكبيله طول المســاحة النّصــية؛ لقد فرض "الرّاوي" على (زكريا) لغة الصّــمت وكلّما وصلنا عنه كان من حامد ومريم فلا كلام لمن خان الوطن.

- **الجيران:** وهم الّذين وقفوا مع (أمّ حامد) يوم اســتشــهاد زوجها في ســبيل (يافا) ووجهة النظر الّتي ظهرت من هذه الفئة هي التآزر بين الفلسطينيين أيام النكبة في مدينة (يافا)

[1] المصدر نفسه، ص 167.

وهذه المعاملات مفقودة في (غزّة) المدينة التي سكنوها مضطرين، حيث وجدنا الجيران يقفون فقط كلوحة ديكور.

- **الضّيوف:** هم ذلك الدّيكور الّذي رافق مراسيم عقد قران (مريم) مع (زكريا) وحضورهم شكلي اقتضاه الموقف، اكتفوا فقط بتلك النّظرات القاسية التي أكلت (حامد) ولم يتكلموا لكن لغة عيونهم سّرعت في تعجيل قرار حامدا لالتحاق بأمّه علّها تنقذ ما تبقى له من كرامة.
- **الشّباب:** هم الّذين اصطفهم العسكر في السّاحة العامة ليحقق معهم عن (سالم) الفدائي الفار وكان معهم (حامد) و(زكريا)، لكنّهم لم يتكلموا ولم يخبروا العدّو عنه فكان صمتهم هذا بطولة أخذوا عنها نظرات الامتنان من البطل قبل استشهاده بلحظات ويقف في مقابل هذا الوفد الكبير الخائن الّذي أراد أن يخبر عن (سالم) الّذي نال منه نظرات الاحتقار من الجميع بما فيهم (سالم).
- **الخالة:** هي التي احتضنت كلّ من (حامد) و (مريم) في غياب أمهما في مدينة (غزّة) فكانت لهما الأم البديل وهي التي كانت تلفت انتباه ابن أختها ليُسرع في تزويج أخته لأنّها فتاة وهي تعرف بنت جنسها «زوّجها يا حامد إنّها صبيّة وأنا أعرف»[1] وهي أول من تلقى نبأ أختها –أم حامد–الّتي سألت عنهم في المذياع على لسان المرأة العجوز.
- **الجندي الإسرائيلي:** وهو الجندي الّذي التقى(حامد) في (الصّحراء) أثناء رحلته إلى أمّه «فتبينت لون عينيه العسليتين كان وجهه المصبوغ بلسعات الشمس الحارقة يبدو كوجه مريض وكان شعر ناعم قد نبت في أسفل ذقنه وتحت سالفيه ومن كمي قميصه، بدت ذراعاه قويتين يكسوهما زغب أشقر ناعم»[2] ولم تحدث بينهما المواجهة لأنّ حامد قرّر قتله أمام رفاقه انتقاما لأبيه وسالم ويُعبِّر هذا القرار عن وعي الشخصية وقدرتها على

[1] ما تبقى لكم، ص.175.

[2] المصدر نفسه، ص226.

الفعل على الرّغم من أنّها لم تكن قادرة حتّى على اختراق الصّحراء مدّة ستّة عشر عاماً وفي المقابل تظهر وجهة نظر أخرى متمثلة في عدم الاتفاق بين الفلسطيني والإسرائيلي رغم أنّهما من نفس المدينة (يافا).

- **العجوز**: ذكرت مرة واحدة على لســـان (مريم) «وأطلّت عجوز مُتدثّرة ببطانية كالحة تزرب من حواشـــيها خيوط المطر وســـألتني أين خالتك يا مريم؟ فوسّـــعت لها الطّريق لتدخل وهناك بســـطت الخبر من بين فكيها الأدردين: أختك أم حامد جاء اســـمها في الراديو ســـألت عنك وعن حامد وعن مريم وطلبت أن تقولوا لها أين أنتم»[1] وحضـــورها اللّحظي كان بمثابة الخط الرّابط بين الأبناء وأمهم.

ثالثا: الألقاب والنّعوت والكنيات في "أم سعد":

- **أمّ ســعد**: الكُنية الأولى التي تبناها (غسّــان كنفاني) هي (أم ســعد) مع العلم أنّ المرأة الأولى التي كتب عنها اسمها "أم حسين" وكانت من الجمع الّذي مشى في جنازته لكنّه كنّاها بـــــ "أم سعد" لتكون بدورها أم لكل الفلسطينيين خاصة وأنّ الفلسطينيين اعتادوا مناداة المرأة المتزوجة باســـم ابنها الأكبر وهو يقول في المدخل أنها امرأة حقيقية ورغم ذلك ليست امرأة واحدة فهي الشّعب والمدرسة «والعرب ترى في الكنية نوعاً من التّبجيل والتفخيم والتعظيم فهي تصـــون الاســـم عن الابتذال»[2] وما نلاحظه عن هذا الاســـم أنّه حقق دلالته الحقيقية في اللّوحات التّسعة التي زخرت بالتّفاؤل وهي (أم سعد) وهذا الاسم يدلُّ على التّفاؤل في التّراث العربي والفلسطيني لذلك استعملها (غسّان كنفاني) في جلّ رواياته* «سعد، السَّعد، اليُمْنُ، وهو نقيض النَّحس والسُّعُودَة: خلاف النّحوسة والسّعادة:

[1] المصدر نفسه، ص193.

[2] فرج عبد الحبيب محمد المالكي: عتبة العنوان في الرواية، الفلسطينية، ص 105.

*استخدم هذا الاسم في رجال في الشّمس، أم أسعد، العاشق، وطبعا كل مشتقاته.

خلاف الشقاوة..، يُقال يوم سَعْدٍ ويوْمُ نحس...»[1] وبذلك يعتبر (سعد) ومشتقاته استبشاراً بالخير.

لقد ذكر(غسّان كنفاني) (أم سعد) في العنوان والإهداء وفي المتنَ وهذه عادة الرّوائيين لتكون الشّخصيات التي اختاروها أكثر واقعية توهم على أنّها شخصيات من لحم ودم بالإضافة إلى هذه الإيهامية يقوم الرّوائيون على «استجماع كل الصّفات التي يمكن أن تخلق تشاكلاً بين الشخصية كتقنية وبينها كإنسان، يكتفون من الصّفات الجسدية والخلفية والفكرية والنفسية وكأننا أمام شخصية بلحم ودم»[2] ولهذا قام (غسّان كنفاني) باختيار هذا الاسم عنواناً لرّوايته وهو ما يُسمى «بالدّلالة الكليّة للاسم، أي أنّ الاسم لا يؤتى به للدلالة على حامله فقط وإنّما على العمل كاملاً وغالباً ما يقترن هذا الاسم بالشخصية المحورية البؤرية في الرواية»[3] وهذا ما تجسد في رواية (أم سعد)؛ حيث شكّلت هذه الشّخصية محور الرّواية فهي رغم سنها المُتقدّم إلّا أنّها تتفاءل بحملها للعرق اليابس مباشرة بعد إعلان الهزيمة لتؤمن أنّه سيأتي يوم ويُبرعم هذا العرق اليابس ويصبح أخضراً «وعلى الرغم أيضاً من أن أمّ سعد نفسها تبدو تمثيلاً دقيقاً وبارعاً لعلاقة الفلاح الفلسطيني بالأرض، فإنّ الرّوائي يكتفي بتقديمها نموذجاً للمرأة الفلسطينية عامة، أكثر منها رمزاً للفلاحة الفلسطينية»[4]، كما أنّها تتفاءل بالحرب فهي ترى أن الحرب بدأت بالمذياع وانتهت به وهي كذلك تفرق بين الحُبوس وترى في خيام اللاجئين تفاؤلًا كبيراً وفعلًا كان ذلك حيث تحوّلت خيّام اللاجئين إلى مراكز للتّدريب التي جفّ وحْلُها.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج3، ج23، ص 2011.

[2] جميل حمداوي: مستجدات النقد الرّوائي، مكتبة الألوكة، ط1 ،2011، ص247

[3] أم سعد، ص 473.

[4] نضال صلاح: نشيد الزيتون، قضية الأرض في الرواية العربية–دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2004، ص105.

كان السّعد مهيمناً على كلّ مفاصل الرّواية عبر كلّ لوحاتها شكل من أشكاله، ففي "اللّوحة الأولى" تفاءلت (أم ســـعد) بعرف دالية يابس وفي "اللوحة الثانية" تفاءلت بخيمة الفدائيين هي التي ســتنفض كرامة الفلســطيني وفي "اللوحة الثالثة" تفاءلت بهدية ســعد لها المتمثلة في السّـــيارة المفخخة وفي "اللّوحة الرّابعة" ترى في الدرع ذلك الوطن المفقود وفي "اللّوحة الخامسة" ترى في أبناء المخيم نوعاً من التفاؤل خاصة لما نظفوا الشّارع من شظايا القنابل الحديدية حين هرب أصــحاب السّــيارات تاركين ســياراتهم ويظهرُ التّفاؤل في"اللّوحة السّـادسـة" لما يرسـل سـعد رسـالة إلى أمّه يرفض توسـط (عبد المولى) لكي لا يعمل على إخراجه كنوّع من رفض القيّم البالية لهذا المختار وأتباعه، ثم تتفاءل في "اللّوحة السّـابعة" لما انتصـــرت لنفســـها ولم تشـــارك في اســـتغلال المرأة الفقيرة، وفي "اللّوحة الثّامنة" تتفاءل بالرصاصة وترمي الحجاب القديم ليتجسد التفاؤل في "اللّوحة التاسعة" ببرعم الدّالية الّذي كان يابساً كنوع من فقدان الأمل ليسترجع اخضراره بعد أن عادت الحياة .

لقد أبرزت (أم ســـعد) درجة كبيرة من الوعي ومن المفارقة الطّبقية بين فقراء المخيم وأثرياء يمتصـونها بلا رحمة ولا شـفقة فهي انتصـار للفلسـطيني الكادح الّذي عليه أن يحمل البندقية ليستعيد أرضـه فالكفاح المسلّح هو طريق إلى المستقبل الخالي من قيود الاستعمار، فـــــ (أم سعد) جسّدت حركة الشّعب وفيها «تكون الثورة جزءاً لا ينفصم عن الخبز والماء وأكف الكدح ونبض القلب»[1] وهذه الحركة قوامها النّاس البُسطاء.

- **أبو ســـعد:** لم يظهر تفاؤله إلّا في "اللوحة التاســـعة": "البنادق في المخيم" فغيّر رأيه ونظرته عندما رأى الأشبال يتدرّبون في المخيم وبعدما رأى ابنه الصـغير(سـعيد) يصـرع خصمه في حلبة التّدريب ويصغي لذلك الرّجل العجوز عندما يقول: «لو هيك من الأوّل

[1] الرواية الآثار الكاملة 6 –4.

ما كان صـار لنا شـيء»[1]، بعدها يضـم زوجته لأنّها أهدته ولدا في مخيم الثوار والثّاني في مخيم الّتدريب وكليهما لفلسـطين، فأخذ (أبو سـعد) هذا التّفاؤل في "اللّوحة التّاسـعة" بعد ما غرسـتها (أم سـعد) في كلّ اللّوحات لوحة بعد لوحة حتى وصـل إلى ما وصـل إليه.

- **ناطور البناية:** لم تحظ هذه الشّـخصـية بالاسـم ولا بالكُنية ولأنّها حظيت بعنوان اللّوحة السـابعة، مع إرفاقها بنقطتين في العنوان وإضـافة كلمة... وليرتان فقط ارتأينا أن نضـعه في قسـم الكُنيات وكان هذا الرّجل القصـير الغامض الّذي ينتمي إلى طبقة فقيرة «يظل طول النهار يكرج على البسكليت ليوفر لهم ليرتين»[2] ليوفر لأصـحاب الطّبقة البرجوازية ليرتين «يريدون ضربنا ببعضنا، نحن المشحرين، كي يربحوا ليرتين»[3] فصـاحب العمارة في نظر (أم سعد) بوجه القرد ولكن الناطور عمله كريه كونّه استغل نساءً ينتمين لنفس طبقته، فلا الأخلاق ولا الظرف يقبل أو يغفل مثل هذا العمل الكريـه، لذلك كانت (أم سعد) أحسن منه وأوفى منه لنساء طبقتها وراحت تتنازل عن أجرة الأسبوعين الأخيرين للمرأة اللّبنانية صـــاحبة الأربعة أولاد وتترك لها العمل رغم حاجتها إليه وربحت كرامتها وبرهنت أن الانتماء للطّبقة المسحوقة لا يعني التّفريط في الكرامة كما فعل النّاطور.
- **ابن العم:** وهو الرّاوي في الرّواية كاتب ومثقّف ولكنّه لم يحظ باســـم وكأنّ الرّوائي حرم نفسه من الاسم لسبب ما وكنّاها بـــــــــ" ابن العمّ" واكتفى ببعض الجزئيات، تشير الملفوظات إلى أنّه متزوج وتربطه مع (أم سـعد) قرابة من أيام"الغبسـية" صـنعت بينه وبينها علاقة وطيدة تجعله يصـــغي لكلامها ويتعلّم منها رغم أنّها كانت خادمة في بيته يوم الثلاثاء وخادمة في بيوت أخرى بقية الأســـبوع لتجمع قوتها وقوت عيّاله، فلقد أخذ

[1] أم سعد، ص 334.

[2] المصدر نفسه، ص 319.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

عينة من الشّـــعب واعتبرها الشّـــعب كلّه، وركّز في الاختيار على أن تكون من المخيم تحديداً لأن طبقة المخيمات هي من دفعت ثمن الهزيمة في مقابل مصـــطلح (النّكبة) الّذي تفادى ذكره في هذه الرواية؛ ليعطي هذه الطبقة حقها ويعلن نفســه منحازاً لها ومن خلالها المجتمع الواقعي الاشـــتراكي، فالرّوائي ركّز على تبادل المواقع بين البســـطاء والمثقفين الّذين يضـيعون ثقافتهم في التنظير والثرثرة « وأنت؟ ماذا تشـتغل يا ابن العم؟ عشـرون سـنة مضـت وأمس تذكرتك، وأنا أسـمع في الليل أن الحرب قد انتهت، وقلت لنفســـي يجب أن أزوره، ولو كان ســـعد هنا لقال لي: هذه المرة دوره أن يزورنا، فهل سيفعل؟»[1]، وكأنّه يقتنع بأن دور الفعل قد حان.

وطبعاً هناك شـــخصـــيات أخرى حظيت فقط بألقاب أمثال: المختار الّذي لعب دور الوسيط بين شباب المخيم وبين السلطات راح يطلب من الشباب السّجناء التوقيع" على ورقة يتعهدون فيها أن يكونوا أوادم" لينالوا عفو السّـــلطات وتفرج عنهم، لذلك يرفض السّـــارد دور المختار كرفض قاطع للقيادات التّقليدية الّتي حاولت ترسـيخ الاسـتسـلام والخضـوع والأمن الوهمي المخادع والتعامل مع العدّو وكان من المفروض أن تتولّى مسؤولة أفراد شعبها وتتكلّم باسمها.

[1] المصدر السّابق، ص252

رابعا: الألقاب والنّعوت والكنيات في رواية "عائد إلى حيفا":

قليلة هي الألقاب التي استخدمها (غسّان كنفاني) في روايته "عائد إلى حيفا" التي لم تحو شخصيات كثيرة، لتركيز الرّوائي على عائلتين فلسطينيتين قررتا العودة بعد فتح الأبواب، مع جمع كثير لم يحظ بأسماء الأعلام لاستحالة إلحاق كل فرد فيها باسمه وما يلاحظ ابتداءً أن اللّقبين الموجودين هما معاً من (يافا) لقب (اللّبدة) للأخوين فارس وبدر ولقب (الرّجل) لرجل المعتقل اليافاوي الّذي سكن بيتهما بعد النكبة وبقي وفياً لذكرياته، وذكرى (يافا) التي لم يستطع الخروج منها.

- **اللّبدة:** الذّي يعني «اللَّبدة واللُّبدة: الجماعة من الناس يقيمون وسائِرهم يظعنون كأنّهم بتجمُّعهم تلَبدوا... ويقال: الناس لُبَدٌ أي مجتمعون... وفي التنزيل العزيز: وأنّه لما قام عبدُ الله يدعوهُ كادوا يكونون عليه لُبدا... وقيل: اللُّبدة الجزاء»[1] وعائلة اللبدة اليافوية حضرت باسمين «يرد الاسم الشّخصي مصحوباً بلقب يميزهُ عن الآخرين الّذين يشتركون معه في الاسم نفسه، كما يزيد في تحديد التراتب الاجتماعي للشّخصية الّذي تخيرنا عنه المعلومات حول الثّروة أو درجة الفقر»[2] فرتبة هذه العائلة تمثلت في وسام الشّهادة مع (بدر) ووسام المقاومة مع (فارس) بعد عشرين سنة؛ إنّ (فارس اللّبدة) يافاوي الأصل غادر بيته مرغماً وعاد إليه بعد عشرين سنة لاسترجاع صورة أخيه الشّهيد «دخل فارس كأنه يمشي عبر حلم لا يُصدق، وجلس في مقعده يواجه صورة شقيقه، تلك هي المرة الأولى التّي يرى فيها صورة شقيقه منذ عشرين سنة»[3] ومباشرة بعد جلوسه في مقابل الصّورة تذكّر أمّه من عشرين سنة وهي ترفع كلّ «الصُّور التّي

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج5، ج44، ص3985.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 324.

[3] عائد إلى حيفا، ص390.

كانت معلقة على جدران غرفة الجلوس وعلّقت صـورة بدر على الجدار المقابل للباب»[1] من مكانه استطاع رؤية المسامير التي كانت تحملُ الصُّور القديمة، حسبها لوهلة أنّها تقف بانتظام يسمح لها باحترام صورة الشّهيد.

هي شـخصـية ثانوية ارتبط ظهورها بذاكرة (سـعيد) نَابت عن اليافويين الّذين قرروا العودة وهي جهة مقابلة سـارت في خط موازٍ مع الحيفاويين الّذين عادوا لكنّه سـبقهم بأيام، مثلما سـبق (سـعيد) في اتخاذ قرار المقاومة من أجل اسـترجاع الصّـورة والبيت ويافا والوطن الجريح وكأنّه بذلك يُحقِّق دلالة اسـمه التي فقدت معناها طيلة عشـرين سـنة، فهو من المفروض أن يكون فارساً منذ البداية في صفوف المقاومة وخاصّة أنّ أخاه هو قائدها، هرب وفر مثل فارس جبان وضـيّع طريقه لعقدين من الزمن وكأنّه كان ينتظر الموافقة من قائد المقاومة وأخذها بمجرّد رؤية الصّورة، كما انتظر رؤية الرّجل اليافاي الّذي شحذ همته «دعنا نتحدّث، لقد انتظرناكم طويلاً وكنّا نريد أن نراكم في مناسـبة غير هذه»[2] وسـمع من الاثنين ثُمّ حمل السّلاح أمّا أخاه(بدر اللّبدة) فقد كان ظهوره معنوياً «يبتسم في الصّورة مليئاً بالشّباب والعنفوان»[3]وهو أول من حمل السّـلاح في (يافا) وكان قائد المقاومة في تلك النّاحية استشـهد بعد أشـهر قليلة من المواجهة حقق الدّلالتين فاسـمه كان بدراً وبالفعل كان بدر في مقاومته وبعد استشهاده فكان رمزاً للمقاومة وأكبر دليل على ذلك عندما استأجر الرّجل اليافاوي البيت من أجل صورته «حين جئت إلى كانت الصورة أول شيء شاهدته وربما كنت قد استأجرت البيت بسببها»[4] وسمّى أحد أبنائه باسمه.

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص392.

[4] المصدر نفسه، ص391.

كما حقّق دلالة لقبه بشـــقيها فهو من جهة يمثل جماعة لأنّ عمله كان عظيماً رغم المدّة القصـيرة التي قضـاها في صـفوف المقاومة ومن جهة أخرى كان بمثابة الجزاء الّذي منحته له (يافا) أخلص نية الجهاد في ســـبيل الوطن فنال الشّـــهادة التّي جعلته يبقى من الأحياء ومثالاً وقدوة يُسمى باسمه الكبير ويسير على نهجه وحقّق للعائلة وسام الشّرف في الجانب الاجتماعي وسمة الخلود في سجلات التّاريخ ولأمّه التّي ولدته لقب أم الشّهيد.

- **الرّجل:** الّذي كان عيّنة من فئة أصّرت على البقاء في (يافا) ولو كان بين جدران سجن بدل جدران بيت مثقوب بالرّصاص، فالرّجل من الرُّجولة والاقتدار على الفعل وهو البقاء في مدينته بدل موقف الهرب والعيش لاجئاً وفعله تلخّص في اســـتئجار بيت اللبدة والمحافظة عليه ليقينه بعودته أصـــحابه الأصـــليين، في حين وجدنا (ميريام) غيّرت أهم شـيء في بيت (سـعيد) وهو الرضـيع العربي (خلدون) والّذي أصـبح بفعل تربيتها شـاباً يهودياً اســـمه (دوف) وهي كذلك كانت تعلم بقدوم والديه ذات يوم وأمّا الرّجل اليافاوي حافظ على أصـالة الأثاث فما بالك البشـر «كانت غرفة الجلوس على حالها كأنه تركها ذلك الصباح»[1] ولأنّه يافاوي كان يعرف البيت وأصحابه وربما استأجره من أجل الّصورة ووجد «فيها رفيقاً يخاطبني ... إليّ ويذكرني بأمور أعتز بها وأعتبرها أروع ما في حياتنا»[2] فسكن الدّار وسمّى ابنه على اسم صاحبها الشّهيد الّذي بقيت روحه تُعبِّق المكان وظّل ينتظر حتى يعود أحياؤها الفّارين والرّاضـين بحياة اللّجوء عشـرين سـنة عكس (ميريـام) التي غيّرت أهم عنصـــر في البيـت وهو (خلـدون) العربي إلى "دوف"اليهودي.

[1] المصدر السّابق، ص 388.

[2] المصدر نفسه، ص392.

بقي أن نلفت النّظر إلى أن هذا اللّقب – الرّجل– سبق وأن استعمله (غسّان كنفاني) في رواية "رجال في الشّمس" بصيغة الجمع "رجال" إلاّ أنّه في الفرد استعمل المعرفة (الـــــ) وفي الجمع تركها نكرة لأنّهم كانوا في حياتهم نكرة بقرارهم فعل الهروب والخلاص الفردي وبموتهم كذلك أصبحوا نكرة و"الرّجل" في هذه الرّواية كان معرفة لأنّه حاضر مادياً ووظيفياً وحتّى روحياً عندما سمت رُوحُه وبدأت تحادث صورة الشّهيد الّذي بات رمزاً له ولأمثاله من الرّجال الّذين يفرقون بين الرُّجولة والذُكورة.

لقد استعمل (غسّان كنفاني) في "عائد إلى حيفا" لقبين اثنين والغريب في الأمر أنّهما من (يافا) وليس من (حيفا) التّي حظي أصحابُها ووجدنا عائلة اللّبدة صنعت المجد ونالت شرف الشّهادة وابنهم (فارس) كان أسرع من (سعيد) في اتخاذ القرار ورجل المعتقل كان عيّنة لأولئك الّذين بقوا في (يافا) كنوع من التّحدي في حين لم نجد في الرّواية من بقي في (حيفا) بهذا الشّكل ولم نجد شخصية حيفاوية تضاهي شخصية الرّجل اليافاوي الّذي حافظ على الأصول العربية وحتى ردّة فعل (سعيد) كانت بطيئة مقارنة بما قام به (فارس اللّبدة) ورأينا إيديولوجيا أن اليافاويين أكثر إصـــرارا وتحديا من الحيفاويين وحتى ردّ فعلهم في المواقف الحاسمة أسرع.

الفصل الثّالث

وجهة النّظر:

المستوى التّعبيري

المبحث الأوّل: التّسمية والّلهجة بوصفهما مُشكلتا وجهة النّظر.

1: التّسمية بوصفها قرار لوجهة النّظر في الرّواية.

2: اللّهجة بوصفها اختيار لوجهة النّظر في الرّواية.

المبحث الثّاني: تعالق الكلام وتأثيره في وجهة النّظر.

1: التّعالق بين الكلامين (كلام المؤلف وكلام الشّخصيات) يُظهر وجهة النّظر.

2: تأثير الكلامين (كلام المؤلف وكلام الشخصيات) يُجسِّد وجهة النّظر.

المبحث الثّالث: التّواتر تعبير عن وجهة النّظر.

1: التواتر وأنواعه.

2: تأثير التّواتر أسلوبيا على المتلقي.

إذا كان المستوى الأيديولوجي يمثِّلُ البنية العميقة للمتن الرّوائي فإنّ المستوى التعبيري يمثِّلُ جزءًا من البنية السّطحية إلى جانب المستويين: النّفسي والزّمكاني، ورغم ذلك فإنّ وجهة النّظر في المستوى التّعبيري تتكشف بشكل أكبر ممّا تكون عليه في المستوى الأيديولوجي الّذي يكون أقلّ خضوعاً للصّياغة الشكلية ويعتمد فيه التّحليل على الفهم الحدسي.

وجهة النّظر في المستوى التّعبيري هي «الأسلوب الّذي تعبِّر به الشّخصية عن نفسها من خلاله»[1] ويظهر ذلك جليّاً في مجموع الحالات الّتي يستخدم فيها المؤلف لغة مختلفة لإبداء مواصفات الشّخصيات المختلفة أو عندما يستخدم الكلام المنقول عن الشّخصيات أو حتّى ذلك الكلام الّذي يتبدّلُ من شخصية إلى أخرى ينقله كلّه ليحتكم إلى أحسنه من وجهة نظره.

تُربط وجهة النّظر التّعبيرية أساساً «بأساليب التّعبير المختلفة التي يستعملها ويرسم من خلالها الشّخصيات والأمكنة والأحداث»[2] فتظهر من خلال التّعابير المختلفة التي تظهرها الشّخصية فيقوم الرّاوي بوصف مكان معين أو تقديم شخصية معينة بواسطة نقل كلامها أو التّعبير عن أفكارها مثلا أو ما يختلجها من مشاعر وأحاسيس وينتج ما يعرف بالعلاقة الدّينامية بين الكلامين وهي علاقة متداخلة جداً ومعقّدة تنشأ عن كلام الشّخصية المنقول الّذي يظهر جليّاً للمتلقي لا يحتاج فيه إلى تركيزه إذا لم يحدث له تغيير، في حين الكلام المُبدّل في وصفه يكون فيه المتلقي أكثر حرصاً على تقصّي أثره فهو يتبدّل من المؤلف إلى الشّخصية المشاركة في الفعل وبطبيعة الحال سيتبدل في الجهة المقابلة إن كانت شخصية ما تتفرج على ما تقوم به الشّخصية المشاركة فكل من الأطراف سيقدم وصفه لهذا الفعل؛ وبالتّالي تتغيّر صيغ الخطاب بتغيُّر وجهات النّظر.

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص222.

[2] محمد نجيب العمّامي وآخرون: وجهة النظر في الرواية بحوث محكمة، ص135.

يختلف كلام الشّخصية عن كلام ناقلها؛ فالرّاوي «الذي ينقل الحدث أو يصف الأماكن والشّخصيات ويعبر عن أفكارها قد يقوم بنقل كلام الشّخصية كماهو أو قد يقوم يصبغه بصبغته الخاصّة»[1] وينتج بذلك مستويات مختلفة للمنظور التّعبيري وهذا ما بحثه الناقد" (أوسبنسكي) ونقصد مجموع التحولات لـ "وجهة النّظر" وذلك الانتقال من وجهة نظر إلى وجهة نظر أخرى إذ بحث تلك العلاقات التي تنشأ بين الرّاوي وشخصياته وقسّمها إلى وجهتي نظر: «في الأولى يأخذ الرّاوي وضع الملاحظ الموضوعي فينقل خطاب شخصياته بكلّ جزئياته حتّى الصّوتية منها في هذا الوضع نحن أمام وجهة نظر خارجية وفي الثّانية يأخذ وضع المقرّر الذي يتبنى وجهة نظر داخلية لأنّ الراوي هنا لا يركّز على جزئيات الخطاب ولكنّه يتدخّل فيه عن طريق التفسير والتوضيح»[2] وبين ملاحظ موضوعي ووصي يتغيّر الأسلوب بالضّرورة.

للرّاوي الحريّة المطلقة في التصرف في تنظيم سرده إذ «قد يصف الرّاوي في العمل نفسه إحدى الشخصيات من وجهة نظر شخصية أخرى في البداية، ثمّ قد يلجأ لاستعمال وجهة نظره الخاصة (يتحدث بصوته هو) ثم يستعمل وجهة نظر شخص ثالث»[3] وهذا الانتقال بين كلام الشخصيات هو الّذي يؤدي بالضرورة إلى اختلاف أشكال الكلام، كيف لا وهو ينتقل بنا داخل المتن الواحد من وجهة نظره- المؤلف- إلى وجهة نظر الشّخصيات المقحمة في عملية السّرد غير أنّ هذا الانتقال بين وجهات النظر تحتاج إلى تركيز كبير من المتلقي «فلا نعرف إن كانت الشّخصية هي التي تنقل وجهة نظرها أم إنّ الرّاوي هو الّذي ينقل عنها ويبرز التنافر اللفظي»[4] ويتوه المتلقي بين الكلامين ؛غير أنّ لهذا التّعدد بين وجهات النّظر مزايا تتمثّل في أنّ المؤلف «لا يكون محشوراً مع شخصية واحدة في الرّواية بكاملها فعندما يُوشك المشهد

[1] ناصر محي الدين: بناء العالم الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2012، ص 78.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص295.

[3] بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، ص29.

[4] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد الغربي المعاصر، رواية الثمانينات بتونس، ص65.

على الانتهاء وعندما لا يكون لدى المؤلف ما يقوله في ذلك المشهد عن شخصية وجهة النظر الواحدة، يكون بوسعه أن يترك مسافتين ثم يبدأ في تناول شخصية من الشّخصيات الرّئيسة الأخرى»[1] ومع ذلك يحتاج المتلقي إلى جهد لربط وجهات النّظر بأصحابها إذ يحتاج إلى بعض الوسائل والخصائص التّعبيرية كي تعينه على عملية الربط والتنسيق بين الكلام ومصدره دون أن ننسى الحالات التي يتعالق فيها كلام الرّاوي بكلام الشّخصيات فتظهر "وجهة النّظر" في المستوى التعبيري من خلال تضمين كلام الغير ولا يتوقف الأمر عند مسألتي استعمال أسماء الأعلام واللّهجات اللتين ارتأينا البدء بهما قبل مسألة التّعالق إذ تتضافر كلّ هذه المسائل مجتمعة للكشف عن وجهة النّظر من جانب المستوى التعبيري دون أن ننسى التّقارب الكبير بين المستويين التعبيري والإيديولوجي.

أثناء السّرد نكون أمام عدّة خيارات؛ إذ قد تتوافق وجهة نظر المؤلف (أو الرّاوي) التّعبيرية مع وجهة نظر إحدى الشخصيات المشاركة في سرد الأحداث فيحاول كلّ من الرّاوي والشخصية الظهور على شكل يشبه التّنازع لـ «يزيح الآخر ويبسط سلطته على النّص»[2] لكي يهيمن أحد الأطراف على السّرد وحالات أخرى يهيمن الرّاوي ويكشف المستوى التعبيري وجهة نظر طاغية في كلّ المتن وفي الحالات المتبقية تنفلت الشخصية وتعبِّر عن نفسها بنفسها وتتصارع وجهات النّظر من أجل الظّهور.

بقي الإشارة إلى تراجع صوت الرّاوي لتحل محلّه الشّخصية وظهرت الأساليب التّعبيرية الجديدة، كـ «ظاهرة متعددة في أساليبها متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها يقع الباحث فيها على عدّة وحدات أسلوبية غير متجانسة توجد أحياناً في مستويات لغوية

[1] لورانس بلوك: كتابة الرواية (من الحبكة إلى الطباعة)، تر: صبري محمد حسن، دار الجمهورية للصّحافة، مصر، 2009، ص223.

[2] محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، دراسة في السّردية التونسية، الوكالة التونسية للصّحافة، تونس2005، ص138.

مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة»[1] فهذا التّداخل «للأشكال اللّغوية ذات التّنويعات الأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلف في لغة الرّواية»[2] ويوظفه الرّوائي في متونه لتظهر وجهة النّظر في مستواها التّعبيري.

والرّوائي (غسّان كنفاني) كغيره من الرّوائيين كتب بأساليب متنوعة يتقمصها تارة ويُوظفها تارة أخرى، إذ استعمل أسماء أعلام واللّهجات المتعدّدة للشّخصيات واهتدى في كتاباته إلى أساليب الخطاب المباشرة وغير المباشرة؛ حيث قام بوصف شخصياته لتحمل وجهات نظره وحرص على تقديمها ونقل كلامها بمختلف أشكاله والتعبير عن ما يجيش في نفسها وما يدور في أفكارها بطريقة مباشرة وغير مباشرة، وأثناء عملية النقل يحدث ذلك التّفاعل والتّمازج الّذي يُربك المتلقي ويجعله أكثر حرصاً في ربط كلّ وجهة نظر بصاحبها مهما بلغت نسبة التّمازج.

[1] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص09.

[2] فيصل دراج: في نظرية الرواية والرواية العربية، ص69.

المبحث الأوّل: التّسمية واللّهجة بوصفهما مشكلتا وجهة النّظر.

1: التّسمية بوصفها قرار وجهة النّظر في الرّواية:

لم يكن الاهتمام بالتّسمية حديثاً إذ أثار جدلاً كبيراً لدى النّقاد لما لهُ من وظائف إذ تضيء التسمية جانبا من الشّخصية ويُضفي اختيار الأسماء تنويعاً مُهمّاً يُنوع بدوره في الإيحاءات والأبعاد الدّلالية وقد يشير إليها بألقاب وكُنيات وكذا نُعوت وفي أحايين أخرى لا يُخصّ الشّخصية باسم بل يكتفي بالإشارة إليها برقم أو حرف أو ما شابه ذلك.

غير أنّ اختيار الرّوائي لأسماء شخصياته عادة ما يكون مؤسّسا إذ «يسعى إلى أن تكون أسماء شخصياته معبرة عن دور الشخصية ووظيفتها فمن المناسب مثلاً أن يكون اسم الشّخصية الخيّرة: فاضل، ومحمود، وحسن...الخ، ومن غير المناسب أن يكون اسم الشّخصية الشّريرة كذلك، إلا إذا أراد الكاتب المفارقة والتباين»[1] فالاسم يحدّد الشّخصية ويميّزها ويختزل صفاتها ليتعرف عليها المتلقي وعلى وجهة نظر المؤلف من خلالها.

في المستوى الأيديولوجي وجدنا الكُنيات والألقاب والنُعوت هي مُنطلق لوجهات نظر الشّخصيات ومن ورائها وجهة نظر الرّوائي وارتأينا في المستوى التّعبيري إلى دراسة أسماء الأعلام لأنّ «لها وظيفة واحدة هي اختزال المجهول إلى المعلوم»[2] لنقف على وجهة النّظر التي يتبناها الرّوائي من خلال شخصياته أثناء العملية السّردية فـ «حُضور الشّخصيات في الجنس الرّوائي غالباً ما يتحوّل إلى إشارات مبرمجة وفق توجهات اللّعبة السّردية والاختبارات الجمالية والإيديولوجية للكاتب»[3] والاسم هو الّذي يعلن عن الخصوصيات التي ستمنح له وبإمكان الأسماء أن تقيم علاقات تداولية مع الشخصية «فهي تعين على تعيينها وتكشف

[1] محمد عزام: " البطل الروائي"، الموقف الأدبي، دمشق، ع 346، 2000، ص49.

[2] جون كوهين: النّظرية الشعرية، بناء لغة الشعر العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ص344.

[3] فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص55.

جانباً كبيراً منها في أول ظهور لها ولهذا يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقّق للنّص مقروئيته وللشّخصية احتماليتها ووجودها»[1] بل إنّ التّسمية ترتبط «بالوظيفة التي وكّلت للشخصية وهذا الصنيع في حدّ ذاته جزء من البناء العام لملامح الشّخصيات وتحديد إطار حركتها عبر الخطاب السّردي»[2] إذ لا أحد ينكر الجهود المضنية التي يتكبدها الرّوائي لاختيار أسماء شخصياته لأنّه يساهم «في إبراز الحركية السّيميائية للشّخصية»[3] لذلك عُدّت أسماء الشّخصيات دوال تُحيل بالضّرورة إلى مدلولاتها إذ «لا تكون الأسماء بلا دلالة فهي دائماً تعني شيئاً ما حتى لو كان المعنى السّطحي العادي... وتسمية الشّخصيات هي دائماً جزء مهم من عملية خلقها، وينطوي على اعتبارات جمة»[4] فاسم العلم لا يعني التعامل مع مجرد كلمة وإنّما التعامل مع موقف نفسي يثير مجموعة من المواقف المرتبطة بهذا الاسم لدى القارئ «عندما تصرح دلالة اسم علم على شخص مخصوص قارة تستمر هذه العلاقة في التحقق ويهدف الاسم للدلالة على المسمىّ بطريقة متواترة في مقام التكلّم»[5] لأنّه –الاسم– يُحيل على دلالة راسّخة في ذهن المتلقي كونّه يشير إلى شخصية بعينها.

غير أنّ الرّوائي يخصّ شخصيات دون غيرها بأسماء الأعلام مع أنّها ثانوية أو عرضية بينما يحرم شخصيات رئيسة من هذا الاسم لذا فمن المهم «أن نبحث في الحوافز التي تتحكم

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص247

[2] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص135.

[3] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص63.

[4] ديفيد لورج: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص45.

[5] عز العرب حكيم بناني: الظّاهرتية وفلسفة اللّغة (تطور مباحث الدلالة في الفلسفة النمساوية)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص121.

في المؤلف وهو يخلع الأسماء على شخصياته»[1] ناهيك عن منح شخصيات غير بشرية اسما وحرمان شخصيات بشرية من ذلك «فأن تسمي معناه أن تميّز هذا عن ذاك وأن تمنح شخصية اسماً وتحرم أخرى من هذا الاسم معناه تفضيل الأولى على الثّانية إنّ السّارد وهو يمنح هذه الشخصية اسماً فإنّه إنّما يقوم بتحديد قدرها المستقبلي من خلال فصلها عن المجموع غير المتميّز»[2] وبين المنح والحرمان لا يخضع الاسم للعفوية وإنّما يكون الاختيار في غاية الدّقة ليتناسب والتّأثير الذي يحدثه في للمتلقي.

وكما أنّ هناك حالات يغيب فيها الاسم نجد في المقابل حالات يحضر فيها الاسم لكن يحمل معه دلالة مناقضة للوظيفة التي أوكلت للشّخصية لذلك يلجأ الرّوائي إلى الاعتماد على الدّور أو الوظيفة التي تقوم بها الشّخصية التي تحمل نقيض ما يحمله اسمها؛ حيث «إنّ الاسم الّذي يطلق على الشخصية السّردية لا يعني إعطاءها صفة لازمة، ولا توكيد شريّتها أوخيّريتها من مجرد الاسم الّذي يطلق عليها فأي علامة يمكن أنّ تحل محل الاسم كما أنّ أي ضمير من الضمائر يمكن أن ينهض بهذه المرونة ولا حرج»[3] ناهيك عن الشّخصيات التي تحمل عدّة أسماء.

يعمد السّارد منح فئة معينة من الشّخصيات أسماء أعلام تكون دالة عليها لأنّ الاسم «هو أمير الدوال»[4] فللأسماء دلالات بعينها تُميز الشخصية عن غيرها وهي «هوية الشّخصية الرّوائية وتستثنى بالطّبع الحالات التي يكون فيها غياب الاسم جزءاً من إستراتيجية سرديّة

[1] المرجع السّابق، الصفحة نفسها.

[2] سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية، (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجاً)، دار مجدلاوي للطباعة والنشر، ط1، عمّان، 2003، ص139.

[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص98.

[4] سعيد بنكراد: سميولوجية الشخصيات السردية، ص193.

قائمة على اللغز، بحيث تترافق معرفة الاسم مع الاستنفاذ الكلّي للإمكانيات السردية»[1] وأغلب الشخصيات التي لا تحمل أسماء هي شخصيات ينسجها التذكر والاستدعاء، ويكون لها دور التنظيم والتنسيق والترابط لتساعد القارئ على التأويل.

ولا يهتم الرّوائي بكلّ أسماء الشّخصيات بنفس الدّرجة وإنّما يختار أسماء تليق أكثر بالشّخصيات الرّئيسة «فهي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام وليس من الضروري أن تكون الشّخصية الرّئيسة بطل العمل دائماً ولكنّها الشخصية المحورية وقد يكون هناك منافس لهذه الشّخصية»[2] لِما لها من وظائف مهمة في تطوير الأحداث داخل العمل السردي بعكس الشّخصية الثّانوية التي تكون موضوعاً للحدث، فلا تلقى نفس الاهتمام من الروائي في عملية اختيار الأسماء

وإذا اتفق غالبية الرّوائيين على وضع أسماء لشخصياتهم علينا أن نقف على أهمّ المرجعيات التي اتكأ عليها "غسان كنفاني" في اختيار أسماء شخصياته وأهم دلالاتها اللغوية كيف قدمها وهل أقنعت المتلقي؟

[1] المرجع نفسه، ص71.

[2] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص110.

1-1: التّسمية في روايات " غسان كنفاني":

أوّلا: التّسمية في"رجال في الشّمس":

***أسعد:** جاء في لسان العرب: «سعد: السّعد: اليمن وهو نقيض النّحس وقد سعد يسعد سعدا وسعادة فهو سعيد نقيض شقي»[1]وهو فتى بوسعه أن يتحمل قليلا من القيظ ساقاه صلبتان وهو في غاية القوة كالثّور وهو ابن أحد اللّذين قاتلوا في الرّملة منذ عشر سنوات اسمه «مسجل في كلّ نقاط الحدود إذا رأوك معي الآن،لاجواز سفر ولاسمه مرور... ومتآمر على الدولة»[2] غير أنّ سقوطه في يد الشّرطة وهو يتظاهر على أكتاف البغال ثم إطلاق سراحه جعله يتراجع عن الخطّ الّذي سار عليه ليسلك طريقا آخر للخلاص حين لجأ إلى الهرب إلى الكويت عبر العراق ثم الصّحراء؛ هذا الطريق بدأه بالاستدانة من عمّه الّذي يريد تزويجه ابنته ندى لمجرد أنّ أباه قرأ مع عمّه الفاتحة حين وُلدا-أسعد وندى-في يوم واحد.

يبدأ (أسعد) هذا الطّريق والإهانة تجرح حلقه لأنّ عمّه «يريد أن يشتريه لابنته مثلما يشتري كيس الرّوث للحقل»[3] غير أنّه لم يرجع النّقود لعمّه لأنّه «لو أتاح له الآن لخنقه أن يسيطر عليه ليرجع النّقود إلى عمّه إذن لما تيسرت له قطّ فرصة الحصول على خمسين دينار بأي شكل من الأشكال»[4] في مرحلة تالية يقبل بالسّفر مع صديق والده (أبو العبد) من الأردن إلى الكويت بعشرين دينار كاملة لأنّه لايحمل أوراق تثبت هويته ولا جواز سفر ومتآمر على الدّولة.

غير أنّ (أبا العبد) استغل براءته وجهله فخدعه وتركه في منتصف الطريق ليكمل طريقه مع سائح أجنبي -لا يعرف هويته- ليتأكد لنا مرة أخرى سذاجته ويدخل العراق ويسكن

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج 3، باب السين، ج23، ص2011

[2] رجال في الشّمس، ص58.

[3] المصدر نفسه، ص61.

[4] المصدر نفسه، ص62.

ككل الهاربين في فندق الشّط غير أن تجربته مع (أبو العبد) جعلته يحاول تجنب ما يمكن أن يقع له مع (الرّجل السمين) إذ نجده يتفاوض معه ويُلح على معرفة التفاصيل؛ غير أنّه سقط بين يدي مهرب فلسطيني آخر (أبو الخيزران) ويسلّمه أمره ليكون هدف الوصول إلى الكويت هو ما يريد «أنا لا أهتمّ إلا بموضوع وصولي إلى الكويت أمّا ما عدا ذلك فإنه لا يعنيني»[1] ليتحوّل من مناضل إلى هارب.

تبدو شخصية (أسعد) أكثر وعياً بواقعها لأنّها تمتلك بعض مؤهلات التّعبير ولا أدّل من ذلك أنّه كان يُحمل على أكتاف المتظاهرين غير أنّه ينتقل من النقيض إلى النقيض لتكون بداية طريقه الذّل الّذي كان يُحس به وهو يستدين من عمّه ثم الهرب الّذي كاد يُوصله إلى أحد السّجون "معتقل الجفر الصحراوي" وبالتّالي يبدو واقع شخصية (أسعد) أكثر ملاءمة لتحقيق السّعادة إنّه يملك الزّوجة، المال والشباب غير أنّه يرى في حياة (أبي الخيزران) حياة أفضل «كنت أقول لنفسي إنّ حياتك رائعة...لا أحد يشدك من هنا ولا أحد يشدك من هناك...وتطير أنت منفردا حيث شئت ،تطير...تطير...تطير... »[2] لأنّه يفتقد الحرية ويعيش هاجس عدم امتلاك أوراقه الثُبوتية وهي الحالة ذاتها الّتي عاشها (غسّان كنفاني) في الفترة الّتي كتب فيها روايته " رجال في الشمس".

إضافة إلى أنّ (أسعد) يمثل تلك القيادة المندفعة الّتي يمكن أن تتراجع في منتصف الطّريق فقد كان يُحمل على الأكتاف وحين أُلقي عليه القبض تراجع عن الخط الّذي رسمه لنفسه ليبدأ في البحث عن الخلاص الفردي؛ ثم تُسلّمه (الجماعة/ العصابة)- (مروان/ أبوقيس)- مهمّة التفاوض مع (أبي الخيزران) غير أن سيطرة فكرة الخلاص الفردي جعلته لا

[1] المصدر السّابق، ص101.

[2] المصدر نفسه، ص106.

يرى –الرّحلة من البصرة إلى الكويت– من كلّ الجوانب إذ لم يكن احتمال الموت واردا لديهً لأنّ همّه كان الوصول إلى الكويت.

***مروان:** مشتق من «المرو: حجارة بيض براقة تكون فيها النار، وتقدح منها النار... واحدتها مروة والمروة: جبل بمكّة ومروان: اسم رجل ومروان: جبل»[1]؛ لم يتجاوز السّادسة عشر «ما بالك تفكر بهذا الشكل؟ إنّ التفكير غير ملائم لك يا مروان، مازلت صغير السن»[2]؛ يجد نفسه –رغم خبرته–القليلة يتحمل عبء أسرة كاملة الأم وأربعة إخوة لأنّ أباه تزوج وأخاه توقف عن إرسال النّقود لأنّه تزوج هو الآخر؛ هذان الحدثان جعلاه يبحث عن أسرع الطرق لأنّ الأفواه لا تنتظر وذهابه إلى الكويت كان من أجل أن «يجعل من كوخ الطين جنة إلهية»[3] ويُعوض أمّه عما لقيته من خيانة زوجها وجفاء ابنها البِكر.

إذا تتبعنا الدّلالة اللّغوية لاسم (مروان) نجده كالحجر الّذي يستعمل لقدح النّار للحظات ثم تنطفئ وتتغير درجة الحرارة بسرعة من المرتفعة إلى المنخفضة بعد الاشتعال لدرجة التّجمد وهذا ما آلت إليه جثة (مروان) بعد احتكاكها بسطح الخزان وأمّا الدلالة الصوتية لـ(مرو+آن) فهي (المرّ/ أوان) بمعنى (صلابة+آنية) التي تعني المرور السريع؛ وظهر ذلك من خلال الشخصيات التي تولى تقديمها مثل أبيه وزوجته بآراء متقلبة وغير ثابتة، يسخط عليهم تارة وتارة أخرى يجد لهم أعذاراً فأبوه كان في بداية الأمر مجرد كلب منحط ليصبح فيما بعد الوالد الّذي ما زال يحبهم جميعاً أمّا (شفيقة) كانت بداية الأمر المرأة الشّوهاء أخذت والدهم لمجرد أنّ لها بيت سقفه أسمنت وبه ثلاث غرف لتتحول هي الأخرى إلى امرأة بريئة... وصبية يافعة وحتى موقفه وقرار الذهاب إلى الكويت ما هو إلّا صلابة آنية لأنّها تبخرت مع أول مواجهة مع (الرّجل السّمين) حين «هوت اليد الثقيلة فوق خدّه، فضاعت الكلمة في طنين شيطاني أخذ

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج 6، باب الميم، ج46، 4188.

[2] رجال في الشّمس، ص81.

[3] المصدر نفسه، ص85.

يدور بين أذنيه...لم يستطع أن يحتفظ بتوازنه للحظة فخطا إلى الوراء خطوتين صغيرتين»[1] لتتلاشى تلك الصّلابة ويصبح طعاماً لـ (أبي الخيزران) حين هربّه في خزّان عبر الصّحراء.

وعلى الرّغم من صغر سنّه إلّا أنّه كان يعرف طريق خلاصه؛ أن يصبح طبيباً غير أنّ زواج الأخ والأب جعلاه يغوص في المقلاة كي يُطعم الأفواه المفتوحة ويتبخر حُلمه.

كما يرُكز السّارد على وصفه جثة باردة داخل الخزان لآخر لحظة "كان الجسد الآخر مازال متماسكا بالعارضة الحديدية" ثم يصف فمه "سقطت في فم مفتوح على وسعه "يرصد هذا الوصف فظاعة موت مروان لشاب متمسك بالحياة يشّد في عوارض حديدية غير أنّه يموت مختنقاً في خزّان؛ لقد مرّ (مروان) سريعاً في هذه الحياة كونّه كان ضحية المجتمع؛ مرة بيد أبيه ومرة بيد أخيه ومرة بيد (أبي الخيزران) ومرة بيد (رجال الحدود) واُختزلت الستة عشر سنة في ستة دقائق.

* **قيس:** جاء في لسان العرب: «القيس: الشدة ومنه امرؤ القيس أي رجل الشدة، القيس: الذّكرُ، المقاساة معالجة الأمر الشديد ومكابدته»[2] وهو الابن الأكبر لـ (أبي قيس) ترك المدرسة نتيجة عدم قدرة والده على التكفل بمصاريفه لذلك شكّل دافعاً قوياً في اتخاذ والده قرار السّفر إلى الكويت «سيكون بوسعنا أن نعلم قيسا»[3] وعبر الذاكرة نستشف جُرأته وقدرته على الحوار والنقاش:

- «...لقد رأيتك تطلّ من شباك الصف اليوم.

- "إنّني أعرف ذلك من قبل..."

[1] المصدر السّابق، ص72.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مج 5، باب القاف، ج41، ص3794.

[3] رجال في الشمس، ص48.

– "كلاّ، لم تكن تعرفه...عرفته اليوم وأنت تطل من الشباك.."»[1]

كما يؤكِّد السّارد معرفته "بشط العرب" «نهر كبير تسير فيه البواخر محملة بالتمر والقش كان شارع في وسط البلد تسير فيه السيارات...»[2] لذا فإنّ–قيسا–من الشخصيات الّتي يمكن أن تؤسّس لجيل جديد يمتلك من الشدّة ما لم يمتلكه والده.

***حسنا:** فهي ابنة (أبو قيس) ماتت بعد شهرين من ولادتها وكان ذلك في آب 1948 أي بعد سقوط المدينة ونزوح العائلة للعيش في المخيمات؛ وبالتالي يكون موت (حسنا) أحد نتائج سوء التغذية في المخيمات وحظيت بنت الشهرين بالاسم في حين حُرم أبوها منه وكأن وجودها العرضي جاء ليقول من حق الطفولة أن تعيش بينما يشكّل موتها إدانة للكيان الصّهيوني.

سعد: هو صديق (أبو قيس) ومن الشّخصيات التي تحقق مقروئيتها؛ «اشتغل سواقا وعاد بأكياس من النقود»[3] وها هو يختار طريق الخلاص لصديقه «أتعجبك هذه الحياة هنا؟ لقد مرت عشر سنوات وأنت تعيش كالشحاذ...حرام»[4] ثم أخذ «يهزهُ مثلما يهز الحليب ليصير زبداً»[5] ليحرضه على السّفر إلى الكويت عبر الصّحراء على الرّغم من معرفته بارتباط (أبو قيس) بالأرض وشجيرات الزيتون ودفعه دفعاً إلى وطن ليس به أشجار.

***زكريا:** هو الشّقيق الأكبر لـ (مروان) ورغم ذلك لم يأخذ والدهُ كُنيته منه مع أنّه البكر، فالعرب من عادتها أخذ الكُنية من الابن الأكبر، أو أحسن الأبناء وكذلك تأخذ الكُنية من البنت الكُبرى إذا لم يرزق الأب ذكرا قدّمه السّارد شخصية أنانية منعت عن أسرتها الإعانة لمجرد أنّه تزوج

[1] المصدر نفسه، ص43.

[2] المصدر نفسه، ص43.

[3] المصدر نفسه، ص46.

[4] المصدر السّابق، ص47.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ليُحمِّل أخاه (مروان) المسؤولية بتعليمات خطّية في «رسالة صغيرة قال له فيها أن دورهُ قد أتى أنّ عليه أن يترك تلك المدرسة السّخيفة التي لا تعلم شيئاً وأن يغوص في المقلاة مع من غاص»[1] ليقرّر (مروان) على إثر قراءة الرّسالة الذّهاب إلى الكويت لقد كان وجود (زكريا) ثانويا إلاّ أنّه حرّض الشّخصية الرّئيسة –مروان– على الفعل «إنّ هذه الشّخصيات لم تؤثر فيه فقط وإنّما كانت صاحبة الدور الأكبر في تركيب هذه الشخصية فكرياً ونفسياً وأخلاقيا، ممّا قد تقوم به الشّخصية الثّانوية هو إنتاج أو توليد الشّخصية الرّئيسة أين تتلاشى أوصاف وسلوكات الشخصيات الثانوية ويصبح حاصل جمعها الشّخصية الرئيسة»[2] فترك (مروان)المدرسة وغاص في المقلاة ليطعم أفواها جائعة وأمّا مفجوعة في زوج وولد.

* **شفيقة:** نجدها ترتبط بمروان اسمها مشتق من «شفق، الشّفق والشّفقة: الاسم من الإشفاق والشفق: الخيفة، إذا قلت: أشفقت منه فإنّها تعني حذرته، الشفقة: أن يكون الناصح من بلوغ النصح خائفا على المنصوح...وأشفق منه: جزع، والشّفيق: النّاصح الحريص على صلاح المنصوح... والشفق: الرديء من الأشياء»[3].

هي الزّوجة الثّانية لوالد مروان «امرأة بريئة كانت صبية يافعة حين طوّحت قنبلة مورتر بساقها فبترها الأطباء من أعلى الفخذ»[4] فقدت ساقها اليمنى نتيجة القصف الّذي تعرّضت له المدينة وهي العاهة الّتي «"رفضها الجميع بسبب تلك السّاق وجهها جميل ولكنّه حاد الملامح"و" كانت شفتها السفلى مقوّسة كأنّما على وشك أن تبكي"»[5]، غير أنّ عاهتها تلك حقّقت لها

---

[1] المصدر نفسه، ص.ص.85.85.

[2] محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء للطباعة، ط1، الإسكندرية، 2007، ص136.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مج 4، باب الشين، ج26، ص2292.

[4] رجال في الشمس، ص130.

[5] ينظر: المصدر نفسه، ص 86.

الاستقرار الّذي يفتقده كثير من الفلسطينيين –من بينهم (أبو مروان)– فهي تملك «بيتا من ثلاث غرف ولقد دفعت ثمنه من تلك النقود التي جمعتها لها منظّمة خيرية»[1] وإذا تتبعنا دلالة اسم شفيقة عبر الرّواية فإنّنا نجده يحقّق مقروئيته فهي النّاصحة المشفقة على مروان وإخوته وأمّه «قلنا لأمّك أن تأتي وتسكن معنا لكّنها لم تقبل»[2] و«حين قام رفعت شفيقة ذراعها في الهواء ودعت له بالتوفيق، كان صوتها فاجعاً وحين التفت إليها بل أن يجتاز الباب بدأت تشهق بالبكاء»[3] كدليل صادق أنّها تشفق عليه وتدرك ما سيواجهه من صعاب ومخاطر.

تتبني شخصية (شفيقة) في دلالة اسمها اللّغوي على ثنائية "منها وإليها" فهي النّاصح الحريص على صلاح المنصوح (مروان وأمّه وإخوته) وهي «بقية ضوء الشّمس وحمرتها وقيل بياضها في أوّل اللّيل»[4]، بتوفيرها المسكن لـ (أبي مروان) فهي تيّسر ما تبقى من حياته وإذا كان "الشفق هو الرديء من الأشياء" فهي الرديء من النساء كونّها شوهاء، وإذا كان "أشفق منه بمعنى جزع" فهي أشفقت على (مروان) عندما أراد السّفر وعلى أمّه وإخوته عندما طلبت منهم السكن معها، ورغم أنّ حالتها تثير الشفقة إلاّ أنّها تشفق على من حولها وبذلك حقّقت الشّفقة من جهة وأشفقت على من حولها من جهة أخرى.

***ندى:** نجدها ترتبط بأسعد وهي ابنة عمّه وزوجته المحتملة لأنّ والديهما قرآ فاتحتهما يوم ولدا غير أنّ أسعد لا يرفضها لشخصها «من قال له أنّه يريد أن يتزوّجها؟ من قال له أنّه يريد أن يتزوّج أبدا؟»[5] فهي مفتاح المستقبل بالنّسبة إليه إن استطاع الوصول إلى الكويت ولولا ذلك لما حصل على الخمسين دينارا طوال حياته من جهة لأنّ والدها أعطاه الخمسين دينارا لأنّه

[1] المصدر نفسه، ص80.

[2] المصدر نفسه، ص86.

[3] المصدر نفسه، ص86.

[4] ابن منظور، لسان العرب، مج 4، باب الشين، ج26 ص2292.

[5] رجال في الشّمس، ص61.

يريده «أن تبدأ ولو في الجحيم حتّى يصير بوسعك أن تتزوّج بندى..إنّي لا أستطيع أن أتصوّر ابنتي المسكينة تنتظر أكثر»،[1] ومن جهة ثانية هي الّتي تشعره في كلّ مرّة بالإهانة «أحسّ الإهانة تجترح حلقه ورغب في أن يرد الخمسين دينارا لعمّه»[2]، لم تكن ندى بالنسبة إلى أسعد إلاّ حقلا ولم يكن هو إلاّ كيسا روث يريد والدها أن يشتريه «يريد أن يشتريه لابنته مثلما يشترى كيس الرّوث للحقل»[3] وبذلك اشترى لها ذُلًا بخمسين دينار كانت في غنى عنه وهي الفتاة المرغوب فيها.

***كوكب:** والتي أوجدها خيال (الحج رضا) ونسج منها خيال (أبو باقر) كلّ المجون الذي خلّفهُ حرمانهُ الطويل وإذا تتبعنا دلالة الاسم فهي النجم[4] نجد أنّها تحيل إلى الشيء الّذي لا يُنال وهو ما يرتبط بعجز (أبي الخيزران)؛ كما أنّها تعني الماء[5] وشدّة الحرّ ومعظمه[6] فهي تحمل النقيضين معاً وهو ما يرتبط بـ (أبي باقر) و(رجال الحدود)؛ حيث «كان وجهه محمراً وكان من الواضح أنّه أمضى وقتا طويلا وهو يفكّر في القصة»[7] فهي الماء الّذي يمكن أن يطفئ هذا الحرّ الّذي يتلظى فيه (أبو باقر) نتيجة حرمانه.

لقد استخدم (غسّان كنفاني) خمسة عشر اسم علم ارتأينا أن ندرجها في المستوى التّعبيري في المقابل استخدام عشرين لقباً وكُنيةً ونعتاً كما نجد أصغر شخصيتين سناً (أسعد) و(مروان) حظيت بالاسم، وفي المقابل وجدناه في المستوى الأيديولوجي كَنًّى أكبر شخصيتين

---

[1] المصدر نفسه، ص61.

[2] المصدر نفسه، ص61.

[3] المصدر نفسه، ص61.

[4] ابن منظور: لسان العرب، مج 5، باب الكاف، ج44، ص3957.

[5] المرجع نفسه، ص3958.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7] رجال في الشمس، ص.ص.138.139.

وهما (أبوقيس) و(أبو الخيزران) ولم يكن ذلك سهواً وهذا الأخير حُرم من الاسم وذُكر له ابن عمّه (حسنين) تلك الشّخصية العرضية الّتي كانت تروي له قصص الفارين إلى هناك كما حظيّ كلّ من (قيس) و(حسنا) ابني (أبو قيس) وكذا صديقه (سعد) بالاسم لأنّهم كانوا دوافعه إلى قرار الرّحلة الفاشلة منذ البداية لعدم توفر الشروط، كما وردت أسماء إخوة (مروان) الأخ الأكبر (زكريا) الّذي كان المحرِّض الأوّل على الرّحلة وإخوته الصّغار الّذين حضروا كأفواه تريد أكلاً وأجساداً تريد لباساً وهي من المشردين الّذين تكبدوا معاناة النّكبة وهم: (مي) و(رياض) و(سلمى) و(حسن)، ثم صديقه (حسن) الّذي اشتغل في الكويت أربع سنين وأوصاه أن يَمثُل أمام المهرب بشجاعة كي لا يستغله ويخدعه.

أمّا النّساء اللّواتي ذُكرت أسماؤهن هن: (ندى) و(شفيقة) و(كوكب)؛ فالأولى باعها والدها بخمسين دينار والثانية اشترى لها والدها زوجاً بيتٍ به سقف وثلاث غرف، أمّا الأخيرة فقد نالت الاسم الرمز بالرّغم من حُضورها الافتراضي وكأنّه يُريد أن يقول هي لم تحضر وقتلت ثلاثة رجال فماذا لو حضرت؟

ثانيا: التّسمية في "ما تبقى لكم":

***حامد:** مشتق: حمد «الحمد نقض الذّم؛ ويقال: حمدته على فعله ومنه المحمدة خلافُ المذَّمة.... محمّداً وحميداً وحمّاداً وحميداً وحُميداً والمحمَّدُ: الّذي كثرت خصالُهُ المحمُودَة»[1] و«حامد: كثير الحمد...الشاكر»[2] والحمد أعمّ من الشّكر ورأسه لأنّ الأوّل إظهار للنّعم والإشادة بتلك الصفات الذاتية التي يمتلكها، ولا يشكره على الصفات ذاته.

وإذا تتبعنا دلالته نجده لم يبتعد عن دلالة اسمه فهو يحمل الصّفات الحميدة التي تعجب الشّخصيات من حوله والمتوافقة مع المعنى اللّغوي، فها هو بالنّسبة إلى (مريم) «صغيراً وشجاعاً بصورة لا تصدق»[3] وهو الّذي ظلّ يحرسها طيلة خروجهم من (يافا) و «ينظر بعينيه الحادتين إلى كلّ الرجال نظره النّد... وقد صرف الليل كلّه يحدق إليّ بعيني نسر صغير»[4] وكان لا يزال في العاشرة من عمره وعندما عرف أنّ خالته ستموت اصطحبها إلى غرفته خوفاً على أخته.

وقف مع صديقه موقفا بطوليا ولم يشي به ونال ثناء (سالم) بنظرات الاحترام والتقدير هذا الأخير الّذي اختاره ذات يوم دون الشباب جميعا لينضم إلى صفوف الفدائيين ويُكمل مشوار والده الّذي توقف باستشهاده، لتثني عليه (الصّحراء) وتبارك عمله الّذي قرّر تحقيقه مساء يوم عقد قران أخته مع الخائن زكريا وراحت تشعر بتعبه وغربته وهو الّذي اخترقها وكانت من قبلُ منطقة ممنوعة على الفلسطينيين وهو من غيّر طعم الخطو فوق صدرها فمنحته الدفء على الرّغم من وجود الخطر «هذه المرة بدت وقفته صارمة ونهائية، وخُيِّل إلي

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج 2، باب الحاء، ج12، ص.ص988.987.

[2] وليد ناصيف: الأسماء والمعاني، دار الكتاب العربي، ط1، دمشق، ص58.

[3] ما تبقى لكم، ص186.

[4] المصدر السّابق، ص186.

أنّ قدميه غرستا في صدري كجذعي شجرة لا تقتلع»[1] وفي الصّحراء يتخيّل زواج أمّه فيسقط على ركبته ويجد صعوبة في مواصلة طريقه إلى الأردن أو عودته إلى غزّة.

وبالنّظر إلى المعنى الصّرفي لـ (حامد–فاعل) نجده حقّق الفعل وقام بالتّغيير عكس بقية الشّخصيات رغم أنّه لم يقتل الجندي الإسرائيلي وقرّر قتله في الصّباح أمام رفاقه مما يعني الموت الحتمي لحامد وتشير "خالدة سعيد" إلى هذا القرار والّذي اكتشفت من خلاله أنّ (غسّان كنفاني) كان روائياً كبيراً حين «ترك بطله "حامد" بين نار الصّحراء ونار السماء، فوق تلة عارية، وحيداً مع جندي عدو وبينهما سلاح قاطع هو كلّ اللّغة المشتركة التي يمكن أن يتبادلاها»[2] وهي في نظرنا "وجهة نظر" أراد من خلالها الرّوائي أن يبين أن حالة الفرار التي كانت في "رجال في الشّمس" بل الموت الصّامت في خزّان قد ولّت وجاءت مرحلة المواجهة في "ما تبقى لكم" جسّدها وبشكل متوازي المواجهة بين (مريم) و(زكريا).

***مريم:** «جمع مريمات: علم امرأة سريالية معناه المرتفعة»[3] الشخصية الثّانية ظهوراً لها مرجعية دينية ذُكرت في القرآن وسميت سورة منه باسمها؛ وهي أم النبي (عيسى) عليه السّلام والمتلقي يتذكر مباشرة قصّة ارتباطها بالنّبي (زكريا)عليه السّلام؛ تولّت السّرد وكانت الدّافع المحرِّك لأفعال باقي الشّخصيات كما ساهمت في تأزم الأحداث، غادرت (يافا) استقرت في (غزّة) رفقة أخيها وخالتها ترعى شؤونهما كانت في كلّ يوم تتحوّل إلى أمّ بينما يتحوّل (حامد) إلى رجل محرّم وتصبح هي"عانس أخرى" في عالم تافه لا يتقبلها، فتقيم علاقة مع (زكريا) وتحمل منه فيضطر أخوها إلى الموافقة على زواجها الشّكلي ويغادر البيت في اليوم الّذي عُقد فيه القران.

---

[1] المصدر نفسه، ص195.

[2] خالدة سعيد: حركيّة الإبداع –دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة بيروت، ط1، 1979، ص242.

[3] يوسف معلوف: المنجد في اللغة والإعلام، الطبعة الكاثوليكية، بيروت، ص759.

لقد كانت الأم الحاملة للقيّم المعنوية السّامية والشّيء ذاته حققته مع (زكريا) ولكن– ماديا–بجسد جذاب وبيت مستقل يُؤمِنَان له المتعة والرّاحة ورأى (زكريا) أنّ جسدها الهائل يمكن أن يُفسده هذا الجنين الّذي يتخبط في أحشائها فألح على ضرورة إسقاطه ممّا ولّد صراعاً بينهما فتأخذ (مريم) النّصل وتطعنه انتقاماً منه على الجنين الّذي فقدته.

***زكريا:** جاء في المعجم الحديث: « زكر: ذكرى، تذكرة الموت: جمجمة أو نحوها تُتخذ مُذكرا بالموت، تذكر، تذكار: شيء يحتفظ به للذّكرى»[1] وهذا ماحقّقه معنى(زكريا) الّذي ارتبط بالموت بالنّسبة لكلّ من (مريم) و(حامد) فبالنّسبة إلى (مريم) قتل عفّتها ودفن طهرها «...أنت مستغرق في النّوم على بعد شبر واحد مني...بعيد...كالموت»[2] ممّا يؤكد الحياة الرّتيبة التي تعيشها (مريم) معه، أمّا بالنّسبة إلى (حامد) فيُحمله موت (سالم) وعدم ذكر اسمه يعني في نظره قتله لأخته فهو الّذي قضى على نقائها، وهذا الموت المعنوي تُقابله بموتٍ مادي في الأخير بطعنة حادّة من (مريم) بعدما أسقط جنينها.

إنّ أهمّ ما يلاحظ أنّ (زكريا) لم يتول السّرد وكلّ ما وصلنا عنه كان عن طريق مونولوجات مريم وحامد فحرمه الرّوائي من الكلام في حين سمح لـ (الصّحراء) بذلك مع أنّها شخصية غير بشرية وبذلك فهو يختلف عن شخصية "شو" الّذي يرى «أنّ كُلّ كائن سواء كان وغداً أم قديساً عنده من وجهات النّظر ما يبرر لنفسه أن يكون على ما هو عليه فالوغد أو النّذل له من المبادئ ما يراه بمنطقه هو سليماً ومعقولاً ولا يستطيع المجتمع أن يقتلع الشّرير قبل أن يرى هو نفسه قبل أن يرى الشّرير كما يرى هو نفسه ولم يقف ليوجه شتائمه وهجومه للأوغاد أو مدحه لغير الأوغاد ليخلق صورة حية من هؤلاء حتّى يعيشوا أمامنا على المسرح

[1] ربحي كمال: المعجم الحديث عبري–عربي للمترجم والطالب الجامعي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1975، 134.
[2] ما تبقى لكم، ص170.

يعرضون أنفسهم على ضوء المبررات النّفسية والاجتماعية الّتي برّرت وجود كلّ نوع على ما هو عليه »[1] واكتفى بسرد من حوله.

***الصّحراء:** مع أنّها شخصية غير بشرية غير أنّها تشبه البشر «غامضاً ومريعاً وأليفاً في وقت واحد»[2] «استلقى على الأرض وأحس بها تحته ترتعش كعذراء... وبدا له أنّها تنفست في وجهه فاشتد الوجيب الغامض...»[3] أحسّت بخطوات (حامد) فوق جسدها وهي خلاص الفلسطيني عكس ما كانت قبل ستة عشر عاماً منحها الرّوائي وظيفة السّرد في حين حرم شخصيات بشرية من ذلك «إعطاء الصّحراء صوتاً تتحدث به تكنيك نجد له لدى جيمس جويس في "عوليس" حيث أنّس الكثير من الجمادات والحيوانات وسجّل أصواتها في روايته كما يظهر مثلا من تأنيس المروحة وحديث بلوم أحد أبطال الرّواية معها أو أصوات العنزة والسرير والعصفور وغيرها»[4] وهذه الأنسنة «أعطتها بعدا وجدانيا وعمقت العلاقة بين الإنسان والمدى الّذي يحيط به»[5] فكشفت حُبّاً دفيناً ومشاعراً عميقة يُكنّها (غسّان كنفاني) للصّحراء الوطن حيث اتخذ صوتها صوتاً يفضي أسراره.

لقد كانت محرّمة على الفلسطيني لا يعبرها إلاّ ليلًا كانت تبتلع عشرة رجال في ليلة واحدة تمنح الدّفء والحنان لـ (حامد) بعدما تخلت عنه أخته مريم مع إمكانية تخلي أمّه عنه بعد غيابها لترتبط برجل آخر يشتري لها كفنها حين تموت فكانت له الأم البديل تبادله الشعور مع كلّ ملامسة بينهما؛ فهو الّذي «يبعث فيها وهجاَ حاراً من السّلوك الواقعي البعيد عن

---

[1] محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1983، ص196.

[2] ما تبقى لكم، ص161.

[3] المصدر نفسه، ص169.

[4] محمود غنايم: تيار الوعي في الرّواية العربيّة الحديثة، ص.ص.261.262.

[5] خالدة الشيخ خليل: الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي، بحث لنيل شهادة دكتوراه من الدرجة الثالثة، إشراف: د/ محمد سواق، جامعة الجزائر 1986/1987، ص147.

التّجريد»[1] فلا تقسو عليه وتتعاطف معه ورغم أنّها محفوفة بالمخاطر فهي «تمثِّل الجسر الوحيد الّذي يمكن أن ينقله من واقع العجز والوهم إلى الفعل الحقيقي»[2]؛ هي تتفاعل مع (حامد) عكس القطيعة التي كانت بينها وبين عابريها في (رجال في الشّمس) وهذا التّجاوبُ الّذي حلّ مكان القطيعة هو من أعطى لـ (حامد) الشجاعة والإقدام على مواجهة (الجندي الإسرائيلي) إذ تصبح حليفاً له على عدّوه وبفضلها ينزاح كابوس العجز والذّل وتفتح ذراعيها لهذا المغامر.

***السّاعة:** الأولى ساعة يد حملها (حامد) في معصمه والثّانية ساعة حائط سرقها (حامد) في شهر "تموز"[*] «تشبه نعشا صغيرا...دقاتها المعدنية تشبه صوت عكاز مفرد»[3] فهي تدق بمعدنها البارد لتقرع بصوتها وتشعر مريم بانتظارها الطويل لتعيش زمنها الرتيب؛ لقد خضعت مريم للساعة وشغلت تفكيرها ليلاً ونهاراً لآخر لحظة في بيتها وحتى عندما أراد(زكريا) أن يوقفها رفضت «أتعرفين يا مريم إذا أملناها قليلاً إلى الجنب توقف الرّقّاص أنا أعرف هذا النّوع اللّعين من ساعات الحائط... واستدار وخطا خارجاً إلاّ أنّني لحقته وسبقته إلى باب المطبخ وسددته بجسدي»[4] لقد كانت دقّات السّاعة المعادل الموضوعي للزمن المتسرب من بين يديها والّذي يُخولها مع كل دقيقة إلى عانس ولدقات الجنين في بطنها وكذا دقّات خطوات حامد في الصّحراء «وهذا ما جعل دقات الساعة تظل حاضرة في مناجاة مريم لنفسها من جهة ولأخيها وزوجها من جهة أخرى حتّى تحوّلت تلك الدقات لما آلت إليه إلى نذير بالموت والانفصال

---

[1] غالي شكري: المنتمي–دراسة في أدب نجيب محفوظ، ط2، دار المعارف، ص176.

[2] رفيقة البحوري بن رجب: الأدب الرّوائي عند غسان كنفاني، دار التقدم للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1982، ص58.

[*] تموز: هو الشهر السابع يسمى بهذا الاسم في بلاد الشام والعراق، وأحياناً يُولْيَه في مصر، وجويلية في تونس والجزائر، وبالمغرب يُوليوز ويُوليه بموريتانيا.

[3] ما تبقى لكم، ص.ص.171.170.

[4] المصدر نفسه، ص221.

عن الآخرين على شدة قربهم»[1] غير أنّ علاقة حامد بالسّاعة تختلف إذا نفصل عن زمن ساعة الحائط لما رحل من البيت، وعن زمن ساعة يده لما رماها في الصّحراء «يفصل حامد عن عالم الساعة وزمنها المعدني المصطنع حين يرمي ساعة يده في الصّحراء مستعيضاً عنها بزمن الخطي؟.»[2] رماها لأنّها في نظره «غير ذات نفع حيث الأهمية هنا للعتمة والضوء، وفي العالم الممتد إلى الأبد من السواد القاتم تبدو الساعة مجرد قيد حديدي يفرز تلاعبا... »[3] فعلاقة حامد بالزّمن تختلف عن مريم لأنّه رجل ومرور الزمن لا يعني له شيئاً لأنّه لا يتلقى لوم المجتمع بعدم الزواج، فهي «تدق لنفسها دون أن يكترث لها أحد»[4] فـ «مرور الزمن لم يكن يعني شيئاً فيما كان بالنسبة لي موتا يعلن عن نفسه كل يوم مرتين على الأقل»[5] لم تبتعد (مريم) عن (السّاعة) لأنّ مرور كلّ دقّة يعني غُصة في حلقها وخيبة في قلبها فارتبطت بها لما منحتها الوحدة والوحشة، وتولت عنها السرد لأنّها لم تنفرد بسرد أحداثها مثلما كان مع (الصّحراء) التي ارتبطت بـ (حامد) وأعطته الحنان والأمان وأكملت عنه مهمّة سرد حاضره.

***فتحية:** اسم لشخصيتين مختلفتين في المتن، كان الأوّل لصديقة (مريم) التي أرادت تزويجها (فتحي) والثانية زوجة (زكريا) وهذا التّعدد في الأسماء من عادة الرّوائيين؛ فقد «سمّى فوكنر شخصين باسم واحد في رواية واحدة»[6] وعندما ذكر (زكريا) اسم زوجته تذكّرت (مريم) صديقتها

[1] مريم جبر فريحات: الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني، مجلة جامعة دمشق–مج26، ع 3+ 4، 2010، ص.ص.320.319.

[2] خالدة سعيد: حركيّة الإبداع، ص24

[3] ما تبقى لكم، ص190.

[4] المصدر نفسه، ص195.

[5] المصدر نفسه، ص187.

[6] محمد عزام: فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996، ص86.

«كانت زميلة صغيرة في ثانوية الانكليز بيافا لها عينان تغمزان دائما كأنها حين تتحدث دائما عن الحب وكان فمها الصغير يدعك بانتظام فتبدو شفتاها ثقيلتين مضرجتين... وكان جسدها المشدود داخل الثوب الكحلي يبدو كجسد قطّة مهتاجة»[1] فاسم (فتحية) اسم مركب من (فتح+هي) وكأنّها تقول–مريم– كانت ستكون بمثابة الفتح لي وهي مفتاح حل مشاكلها بتزويجها أخيها غير أنّ الزواج لم يتم وتزوجت بـ (زكريا) وتصبح (فتحية) الثانية رفيقتها إلى جانب خمسة أطفال وتتحول دلالة الاسم من الفتح إلى الغلق على حياة مظلمة تحت ظّل رجل لا يمنح فرصة التعبير للزوجة الأولى «لم تقل شيئاً كانت تعيّط طوال الوقت فلم تجد وقتا للكلام»[2] فكيف يمنح للزّوجة الثّانية حق الكلام .

* **فتحي:** أخو فتحية كان يعمل في صمت وكبرياء، اسمه مركب من (فتح+ لي)، خطبت له أخته صديقتها (مريم) لكن أبوها رفض لتدخل (مريم) عالم "العنوسة"، وهو الرّجل الوحيد الّذي خطبها رغم أنّها كانت «وردة المنشية بأكملها، الطموحة المتعلمة، ذات الأصل والفصل»[3] فهو الذّكرى الطّيبة التي تبقّت لها من المنشية.

* **سالم:** فدائي خطير حمل السّلاحً التقاه (حامد) بعد مرور أسبوع من دخولهم غزّة وفي اليوم الموالي اقتادوهم إلى المعسكر حيث قُتل «تقدم سالم من تلقاء نفسه ووقف أمامنا مباشرة...

[1] ما تبقى لكم، ص188.

[2] المصدر السّابق، ص185.

[3] المصدر نفسه، ص195.

وغاب وراء الجدار هنيهة ثم جاء صوت طلقة واحدة»[1] ورغم المدّة القصيرة التي حمل فيها السّلاح إلاّ أنّه أنجز عملاً جعله يكون بطلاً في نظر الجميع بما فيهم (حامد) «لن يتبقى ثمّة سوط يجلدك مثلما فعل سوط سالم طوال أعوام من الفراغ والصمت خلّفها وراءه حين ذهب»[2] وتحدّى في الوقت ذاته الأعداء بكلّ أسلحتهم.

لقد استعمل (غسّان كنفاني) أسماء الأعلام لشخصيات بشرية ذات المرجع الدّيني (زكريا، مريم) وأسماء لشخصيات غير بشرية (الصّحراء، السّاعة) وسُمّيت شخصيتان باسم واحد (فتحية) وحضرت شخصيات ثانوية وأخرى عرضية بدون أسماء «كان الجدار عالياً وراء المعسكر، وقد اقتادونا جميعاً إلى هناك، وفيما كنا تتزاحم على الممّر الضّيق المؤدي إلى ذلك الفناء كانوا يزجروننا تارة بالعبرية وتارة بالعربية المكسّرة»[3] فعددهم كبير منعهم من حظ التسمية.

[1] المصدر نفسه، ص 176.

[2] المصدر نفسه، ص200.

[3] المصدر السّابق، ص175.

ثالثا: التّسمية في" أم سعد":

***سعد:** رمز التّفاؤل قالت عنه أمّه «لا يقول شيئاً ثم لا يفعله...أنا أعرفه جيداً »[1]وهو من تفاءل به –ابن العم– الرّاوي وخيّره ليسد المزراب وهو من زرع في رفاقه التفاؤل لمـّا وقعوا في الحصار، وهو من أرسل رسالته لـ (عبد المولى) وأشباهه يعلن فيها رفضه للقيّم البالية التي ورثها المجتمع فغيّر فكرة "أوادم" بقوله «يا حبيبي، أوادم يعني بنحارب، هيك يعني هيك»[2] ثم أنّه هو من قال للمختار ذلك اليوم "يا بني" استصغاراً «فزعل لأنّه أكبر من سعد، من جيل أبيه، وقال لي أن سعد لم يحترمه، وأنه قال له "يا بني"، كأنّه ولد..»[3]، وبذلك حمّله الرّاوي وجهة نظر تتلاءم مع حالة المخيم الجديدة.

***سعيد:** مشتق من (س.ع.د) والّذي يعني اليمن والبركة، والابن الثاني من الجيل الجديد الّذي يحمل معه الخير ويبعث في النفس الفرح والتفاؤل، وهو رابع طرف–باستثناء الطفل الصغير الّذي لم يحظ بالاسم– ألحقت به سمة السّعد إلى جانب أمّه (أم سعد) وأبيه (أبو سعد) وأخيه (سعد) لقد منح الرّوائي لهذه العائلة أسماء مشتقة من السّعد وكأنّه يحاول بعث السّعادة في كامل الشعب الفلسطيني، وهذا الشّعور ينتاب المتلقي أثناء قراءته للرّواية التي تزخر بالتّفاؤل فـ (أمّ سعد) متفائلة بغدٍ جديدٍ مشرق لأنّ الحرب في نظرها بدأت في الرّاديو وانتهت فيه و (أبو سعد) غيّر من تعاليم وجهه المتشائمة إلى تعاليم مُشرقة مُستبشرة بولديها اللّذين وضعتهما أمهما في الطريق الصحيح «المرأة تلد الأولاد فيصيروا فدائيين، هي تخلف وفلسطين تأخذ»[4] كأنّه يقتنع بما تؤمن به زوجته ويتبنى وجهة نظرها لاسترجاع ما ضاع.

---

[1] المصدر نفسه، ص273.

[2] المصدر نفسه، ص 254.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر السّابق، ص334.

***فضل:** ارتبط بالكرم حيثّ منح حياته في سبيل وطنّه، ولما له من فضل على (عبد المولى) الّذي صعد على ظهره كما قالت (أم سعد) «المسكين فضل ركبوا على ظهره، في المعصرة وفي الجبل ثم في المعصرة، ولو جاء إلى المخيم لركبوا أيضا على ظهره»[1] والفضل «والفضيلة معروف: ضده النقص والنقيصة، والجمع فضول،...ورجل فاضل: ذو فضل»[2] فكان أوّل من حمل سلاحه على ظهره عام 1936 ولحق به الرّجال فيما بعد؛ هو فلاح من "الغبسية" يعمل بالمعاصر صعد الجبل بدون حذاء وعاد منه حافي القدمين وبوصوله الساحة لم يُكرَّم ولم يُصفق له بل الأكثر من ذلك لم يجد مكاناً يحتويه ويحتوي تعبه إلّا "عتبة* **دار**"، وأصبح "فُضلى" كشيء زائد على الحاجة، فمر مرور الكرام تاركاً جملة لا تزال في ذهن (أم سعد) كلّما تذكرته «ولكو إسّا، أنا الّذي تمزّقت قدماه، وهذا الذي تصفقون له؟ »[3] ثم رحل، فهذه الشّخصية تنتمي إلى جيل المقاومة الفلسطينية.

***عبد المولى:** رجل من "الغبسية" اشتغل مع الإسرائيليين حتى تحصّل على منصب نائب في البرلمان ولا يحظى باحترام (أم سعد) ولا بثقتها «هذا الرّجل يا سبحان الله كنت أتوغش منه منذ زمان، من أيام فلسطين»[4] وحين تذكره تذكّر (فضل) لما له من أفضال على هذا العبد (عبد المولى) بالرّغم ممّا امتلكه من أرزاق –زيتون وتبغ– تجعله يُشَّغل مجموعة من الفلاحين عنده ليتمكن من بيع محصوله لشركة "فرمان"؛ حقّق مقروئيته وظلّ عبداً لمولاه الإسرائيلي ولم

---

[1] المصدر نفسه، ص 310.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مج5، ج38، ص 3428.

*العتبة: جمعها عَتَبَات وأَعْتَاب وعَتَب، وهي خشبة الباب التي يُوطأ عليها قبل اجتيازه، وللباب عتبتان: العتبة السفلى والعتبة العليا. متفق عليه في غالبية القواميس.

[3] أم سعد، ص 308.

[4] المصدر السّابق، ص 306.

يعترف يوماً بفضل (فضل) ورفاقه الّذين نزلوا من الجبل، فبفضلهم أقام الحفلة ولولاهم لما حظي بتلك التّهاني والتّصفيق والزّغاريد.

***ليث:** وهذا الاسم غالباً ما يُطلق على الثُوار والشجعان والفدائيين، وهو صديق (سعد) الّذي أمسك به العدّو، وعندما أراد أهله إخراجه بواسطة؛ رفض هذا الاقتراح بل الأكثر من ذلك توعدهم بالانتقام إن هم فعلوا وهو من وراء القضبان الحديدية «يتحدث عن رفيق له اسمه "ليث" وقع في الأسر»[1]، فكان ليثاً حين أُسر، وليثاً بقَبوله الأسر، وليثاً عندما رفض أن يخرج بوساطة برسالة تهديد بالقتل لو تم اللجوء إلى عميل قريتهم.

بقي أن نلفت النّظر إلى أنّنا اخترنا التّسميات التي أعطاها الرّاوي الصلاحيات لانعدام التّسميات التي تطلقها الشخصيات على نفسها من جهة وكذا قلّة التّسميات التي أطلقتها الشّخصيات على غيرها فكانت هذه التّسميات: سعد، سعيد، فضل، عبد المولى، فضل بالإضافة إلى (حسن) الّذي حضر ليقرأ الرسالة لـ (أم سعد) ثم يرحل دون أن يترك أثر «قرأها لي حسن ومن ساعتها وأنا مهمومة»[2] وما يلاحظ على هذه الرّواية قلّة الشّخصيات وقلّة أسماء الأعلام، والجزء الأكبر منها حرمه الرّاوي من الأسماء: المرأة العجوز، المرأة اللّبنانية، صاحب العمارة... بما فيهم زوجة السّارد ووالدي (سعد) اللّذين اكتفيا فقط بالكُنية وجمع آخر «هل كنت وحدك هناك؟ وحدي؟ ماذا تعتقد يا ابن العم؟ كنا كالنمل، كل نساء المخيم وأولاده وشبابه خرجوا كأنّهم اتفقوا على ذلك سلفاً، ووقفنا جميعاً هناك...»[3] والمنطق يحرم الجمع الكبير من الاسم ممّا يتلاءم مع المساحة النّصية.

---

[1] المصدر نفسه، ص.ص.304.305.

[2] المصدر نفسه، ص304.

[3] المصدر السّابق، ص294.

رابعا: التّسمية في "عائد إلى حيفا":

***سعيد:** مرّة أخرى يوظّف (غسان كنفاني) هذا الاسم وهو رجل مثقّف ويعرف تاريخ (حيفا) وظروف الاستيلاء عليها، مع أنّها في البداية كانت في نظره «لا تتوقع شيئاً رغم أنّها كانت محكومة بتوتر غامض»[1] جعلته ثقافته يعي أنّ « كلّ الأبواب يجب ألّا تفتح إلّا من جهة واحدة وأنّها إذا فُتِحت من الجهة الأخرى فيجب اعتبارها مغلقة لا تزال»[2] وأنّ عملية فتح الحدود كانت فور أن أنهوا الاحتلال ليظهروا أكثر وعياً من الفلسطينيين، بعد فتح الأبواب ظهر للمتلقي ثابتاً في موقفه اتجاه قضيته وتمثّل ذلك في إصراره على العودة «ومثلما كان يفعل قبل عشرين سنة تماماً خفّف سرعة سيارته إلى حدّها الأدنى قبل أن يصل إلى ذلك المنعطف الّذي يعرف أن سفحاً صعباً يكمن وراءه، وانعطف بسيارته كما كان يفعل دائما»[3] لكّن سرعان ما أصاب هذه الشّخصية نوعٌ من الاضطراب بعد الحوار الحاد الّذي جرى بينها وبين الابن (دوف) الّذي رفضه هو ووالدته «أنا لا أعرف أما غيرك، أما أبي فقد قتل في سيناء قبل 11 سنة، ولا أعرف غيركما»[4] ولأنّه مثقف أدرك قوانين اللُعبة بسرعة وأنّهم «علموه عشرين سنة كيف يكون يوما بعد يوم ساعة بعد ساعة مع الأكل والشّرب والفراش لنخرج من هنا ولنعد إلى الماضي، انتهى الأمر سرقوه»[5] وحسم أمره وقرر ماذا يفعل بمجرد الخروج من ذلك البيت الّذي ظّل ينتظر العودة إليه عشرين عاماً.

حقّق اسم (سعيد) مقروئيته من فرح وسعادة قبل نكبة 1948 بوظيفة محترمة وزوجة أنجبت له ولد تحت سقف بيت محترم بحي "الحليصة" بـ(حيفا)، وعلى إثر صوت الرّصاص

[1] المصدر نفسه، ص 346.

[2] المصدر نفسه، ص344.

[3] المصدر نفسه، ص361.

[4] المصدر نفسه، ص397.

[5] المصدر السّابق، ص384.

الّذي اقتحم مدينته انقلبت سعادته إلى حزن وشتات مدة عشرين سنة وبعد العودة استعاد سعادته المفقودة بأمل استرجاع ما ضاع منه، لكن المواجهة مع ابنه والمفاهيم البالية التي دخل بها إلى بيته القديم ومدينته جعلته يفقد السعادة لدقائق بدل السنوات، لأنّه غيّر مفاهيمه بسرعة إلى أخرى جديدة متشبعة بالعودة الفعلية، بالإضافة إلى أنّه أدرك ما فعله ابنه (خالد) هو الصّحيح «وأحس بتلك اللحظة بشوق غامض لخالد وَوَدَ لو يستطيع أن يطير إليه ويحتويه ويقبله ويبكي على كتفه»[1] فسعادته تمثلت في موقف خالد البطولي واستبشر بالمقاومة والنّضال لاسترجاع (خلدون) و(حيفا) معاً وتكتمل السّعادة.

***صفية:** المرأة الريفية السّاذجة« منصرفة إلى التّحديق نحو الطّريق»[2] كونّها غير فعّالة وبسيطة في تفاعلها وطريقة تفكيرها تتكئ على ثقافة زوجها ضعفها واندفاعها جعلاها لا تتكيّف مع «ذلك التعقيد الّذي كان يبدو راعباً لها وغير قابل للحل، تُرى ما الذي يُمكن أن يحدث لها الآن»[3] وسرعان ما فقدت ابنها (خلدون) في الوقت الّذي كانت تفكر في زوجها «جاءت أصوات الحرب من وسط المدينة حيث تعرف أنّه هناك وكانت تشعر أنّها أكثر أمناً فالتزمت البيت فترة وحين طال غيابه هرعت إلى الطّريق دون أن تدري على وجه التّحديد ما الّذي كانت تريده»[4] وتركت رضيعاً في شهره الخامس وظلّت تردد اسمه ألف مرّة في اليوم وتبكيه عشرين سنة.

لقد حقّقت (صفية) دلالتها من الصّفاء الخالص والسّذاجة المطلقة فسذاجتها أفقدتها ابنها في الماضي وحرمتها من استرجاعه في الحاضر فعندما قرّر زوجها ما سيفعله بعدما

[1] المصدر نفسه، ص411.

[2] المصدر نفسه، ص343.

[3] المصدر نفسه، ص349.

[4] المصدر السّابق، ص353.

رفضهما (دوف) وهّم بالخروج، وقفت «إلى جانبه وهي تفرك منديلها محتارة»[1] دون أن تفهم ما تفعله وما تقوله لأنّها ببساطة لا تعرف اللّغة الإنجليزية.

خالد[*]: ذو المرجعية الدّينية واسمه على صيغة (اسم الفاعل) دليل على الفعالية التي بدت واضحة من إصراره على استرجاع الأرض بالقوة «وهكذا أراد خالد أن يحمل السّلاح عشرات الألوف مثل خالداً لا تستوقفهم الدموع المغلولة لرجال يبحثون في أغوار هزائمهم عن حطام الدروع وثقل الزهور، وهم إنّما ينظرون إلى المستقبل ولذلك هم يصحّحون أخطاءنا وأخطاء العالم»[2] يقف (خالد) في الجهة المقابلة لأخيه (دوف) الّذي أصبح يهودياً «إنّ" دوف" هو عارنا ولكن خالد هو شرفنا الباقي...»[3].

خالدة: من الجذر(خ ل د) هي أصغر من (خالد) بعام ونصف ولها نفس مواصفاته اللّغوية من صيغة اسم الفاعل وصفة الفاعلية وكذا الانتماء الديني، ويكمن الفرق بينهما فقط في تاء التأنيث (ة) لأنّ الاسم مؤنث لم تكن تعرف (خالدة) أنّ لهما أخ يكبرهما «إنّ أولادهما لم يعرفا قط أنّ لهما أخا اسمه خلدون»[4]ووفاء من الوالدين لابنهما الضائع اشتقت عاطفتهما من اسمه اسمين «كانا قد أطلقا على أكبرهما اسم "خالد" وعلى البنت التي أنجباها بعد ذلك بعام ونصف "خالدة"»[5] على أمل أن يُعوضانهما مرارة فقد ذلك الّذي اختصر اسمه إلى "هو"، كأنّ الأب والأم كانا يعيشان أمنية خفية تحرجا من ذكرها "التشبث بالأرض والبقاء فيها" وفعلاً ستتحقق

---

[1] المصدر نفسه، ص412.

[*] سبق ذكر هذا الاسم في الإهداء الخاص برواية " **ما تبقى لكم**" ...العائد الأول...الّذي ما زال يسير.

[2] عائد إلى حيفا، ص412.

[3] المصدر نفسه، ص412.

[4] المصدر السّابق، ص358.

[5] المصدر نفسه، ص358

الأمنية بمجرد أن حدّد (خالد) مسار حياته بمشروع الكفاح لتحقيق البقاء ففعل البقاء يكون في الأرض الأم وليس في أرض اللّجوء.

***محجوب السّعدي:** حضرت اسماً وغابت شخصية «في الطّابق الأوّل حيث كان يعيش محجوب السّعدي»[1] وهي شخصية مُفرغة من أي حُمولة دلالة دلالية ما عدا الاسم الّذي جاء مصحوباً باللّقب العائلي وهذا اللّقب من مشتقات الجذر (س.ع.د) لما له من وقع على قلوب كلّ الفلسطينيين، وجاء شخصية ثانوية تُضاف إلى الخلفية التي اتكأ عليها (غسّان كنفاني) لإعمار روايته.

***ميريام:** تلك اليهودية التي رُحلّت إلى (حيفا) مع زوجها فشهدت التّخطيط الاستيطاني من بولونيا إلى فلسطين مروراً بميناء ميلانو كان ذلك سنة 1948 بعد أن أعدم النّازيون أباها في "أوشيفيتر" قبل ثماني سنوات، وقتلوا أخاها أيضاً، قبلت العيش في بيت عربي مع التّسليم بعدم امتلاكه والبقاء المؤقت في فلسطين بعد وفاة زوجها مع رغبتها المُلِحّة بالعودة إلى أوربا سرعان ما تلاشت عندما فقدت زوجها قي الحرب وقرّرت أن تحتفظ بالولد كبديل.

هي يهودية لامسنا طيبتها من موقف الطفل العربي المقتول الّذي أثر فيها ورسّخ في ذهنها «ألم تر كيف ألقوه في العربة الساخنة كأنّه حطبة؟ لو كان يهوديا لما فعلوا ذلك»[2]؛ حيث ذكرتها الحادثة بصورة أخيها الّذي قتله النّازيون في "أشتيفيتر" وهو في السّن العاشرة وكشف المتن الرّوائي تدينها الّذي قابل فرح زوجها ببكاء على وجود «سبت حقيقي، ولكن لم يعد ثمة جمعة حقيقية هنا ولا أحد حقيقي»[3] وهي بذلك تتأسّف على المسلمين والمسيحيين والتزييف الّذي لحق بسكان المنطقة.

---

[1] المصدر نفسه، ص363.

[2] المصدر السّابق، ص378.

[3] المصدر نفسه، ص377.

ربّت (دوف) بشكل يجعله يهودياً يرفض العودة إلى أبويه الحقيقيين وعندما حانت اللّحظة الحاسمة طلبت من (سعيد) وكلّها ثقة أنّه سيختارها « لندعه يختار؛ لقد أصبح شاباً راشداً وعلينا نحن الاثنين أن نعترف بأنّه هو وحده صاحب الحق في أن يختار...أتوافق؟»[1] فهي لا تنفي أنهما والديه الحقيقيين فهو يشبه أباه تحديداً ورغم ذلك كانت تتوقّع الرّد فمفهوم الأمومة عندها «كلّ لا يمكن تجزأته فهي إنجاب من جهة ورعاية من جهة ثانية، وإنّ إحداهما منفصلة عن الأخرى مهما كانت أهميتها لا يمكن أن تؤدي الغرض ولا يمكن أيضاً أن تلغي الأخرى»[2] وهذا الاعتقاد لا يقتصر على (ميريام) وإنّما كلّ اليهوديات يعتقدن أنّ المولود اليهودي لا يُلحق بأبيه لعدم التأكد من الجنس الأبوي، والمرأة «هي التي تتحكم إلى اليوم في صلة القرابة فاليهودي مهما كان الأب هو من كانت أمه يهودية»[3] وهي الأمّ اليهودية التي ربّت "دوف" والذي يحق لها أن يلحق بها.

من الحوار الّذي دار بينها وبين (سعيد) نُدرك أنّها تتكلم اللّغة الإنجليزية دليل على تمتعها بقدر معين من التعليم أو «أنّها تمارس مهنة معينة سمحت لها بإتقان اللغة الإنجليزية ولو بلكنة ألمانية كدليل على قرب المسافة الجغرافية وليس السياسية بين بولندا وألمانيا...»[4] وهي عكس (صفية) التي كانت جالسة بدون أن تعي ما يجري حولها لعدم إتقانها اللّغة الإنجليزية والأكثر من ذلك لامسنا قدرتها على النقاش وقوتها في الدفاع على مبادئها ومعتقداتها، حتى أنّها أدارت الحوار في أكثر من موضع لجرأتها وعدم خوفها، وجعلت التّفاوض ثنائي حول مصير (دوف) مع أنّ (صفية) هي الأمّ البيولوجية .

---

[1] المصدر نفسه، ص.ص.383.384.

[2] حسين أبو النجا: اليّهودي في الرّواية الفلسطينية، رابطة إبداع الثقافة الوطنية، دار هومه، ط1، 2002، ص70.

[3] المرجع نفسه، ص25.

[4] المرجع السّابق، ص72.

- **دوف:** هو الرّضيع ذو الخمسة أشهر (خلدون) الّذي تُرك وحيداً في البيت بعد إطلاق الرّصاص، سمعت صراخه (زونشتاين) فسلمته إلى الوكالة وهذه الأخيرة سلمته لـ (ميريام) وزوجها (ايفراتكوشن)، بالتالي تلقى تربية يهودية «منذ صغري وأنا يهودي، أذهب إلى الكنيس وإلى المدرسة اليهودية وآكل الكوشير، وأدرس العبرية»[1] حتى أصبح شاباً عسكرياً في الجيش الاحتياطي؛ لم تخبره أمّه اليهودية عن أصله العربي إلاّ لما اشتد عوده فاستنكر عمل والديه الطبيعيين «بعد أن عرفت أنكما عربيان، كنت دائماً 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»[2] رفض والديه الحقيقين حيث كان «يغالي في التّصهين إلى حدّ القطيعة مع والديه الحقيقيين ولا يتورع في اتهامهما بمختلف صفات العجز والاستخذاء»[3] وحمّلهما مسؤولية تركه مقابل الثناء على شجاعة العائلة اليهودية التي احتضنته وتكفلت به اجتماعياً حتى أنّه لمّا عرف أنّهما حضرا لأجله تقدّم من (ميريام) قائلاً «بصوت أراد منه أن يكون قاطعاً ونهائياً ومسموعاً تماما: وماذا جاءا يفعلان؟ لا تقولي لي إنّهما يريدان استرجاعي! وقالت ميريام بصوت مماثل: اسألهما واستدار كقطعة خشب كأنه ينفذ أمراً، وسأل سعيد: ماذا تريد ياسيدي؟»[4] فهو مطيع لوالدته بالتبني رافض وغير مصغٍ لصوت العاطفة إن وجد.

التقى والديه وهو بهيئة عسكرية تظهر عليه علامات الوعي والثقافة اضطرب في البداية «وخطا الشاب الطويل القامة خطوة بطيئة إلى الأمام، وتغيّر لونه فجأة، وبدا أنّه فقد ثقته

[1] عائد إلى حيفا، ص400.

[2] المصدر نفسه، ص401.

[3] حسن أبو النجا: اليهودي في الرواية الفلسطينية، ص116.

[4] عائد إلى حيفا، ص398.

بنفسه دفعة واحدة»[1] لكن سرعان ما استرجع أنفاسه ورفض والديه البيولوجيين ورفض تخاذل الفلسطينيين «لقد مضت عشرون سنة يا سيدي!عشرون سنة! ماذا فعلت خلالها كي تسترد ابنك؟ لو كنت مكانك لحملت السلاح من أجل هذا»[2] لأنّ الإنسان في نظره قضية «كان يمكن لذلك كلّه ألا يحدث لو تصرفتم كما يتعين على الرجل المتحضر الواعي أن يتصرف (...) كان عليكم ألا تخرجوا من حيفا وإذا لم يكن ذلك ممكنا، فقد كان عليكم بأي ثمن ألا تتركوا طفلاً رضيعاً في السرير وإذا كان هذا أيضاً مستحيلاً، فقد كان عليكم ألا تكفوا عن محاولة العودة»[3] إنّ كلّ هذا التّأنيب وكلّ هذه الطّاقة الانفجارية لم تشفع لهما ويعود إلى أحضان والديه.

***افراتكوشن:** وهو زوج (ميريام) وصلا معاً إلى حيفا «برعاية الوكالة اليهودية، قادماً إليها مع زوجته من ميناء "ميلانو" الايطالي في وقت مبكر من شهر آذار، كان قد غادر وارسو مع قافلة صغيرة في أوائل تشرين الثاني من عام1947»[4]، لا يعرفان مكان إقامتهما الجديد غير الّذي قرآه عنه في الكتب والأخبار «وفي الحقيقة فانه لم يكن ليعرف الكثير آنذاك عن فلسطين وبالنسبة له كانت مجرد مسرح ملائم لأسطورة قديمة، ما يزال يحتفظ بنفس الديكور الذي كان يراه مرسوماً في الكتب الدينية المسيحية الملونة المخصصة لقراءات الأطفال في أوربا»[5] وطبعاً لن يصدق أن حيفا كانت صحراء أعادت الوكالة اليهودية إعمارها بعد زمن طويل.

جسّد صفات وطبائع اليهود اللّصيقة بهم؛ طمع في أرض غير أرضه واقتحم بيتاً غيره وسمح لنفسه أن يربي طفلاً عربياً، والأكثر من ذلك شجع زوجته على ذلك وهو يدرك أنها لا

---

[1] المصدر نفسه، ص 397.

[2] المصدر نفسه، ص406.

[3] المصدر نفسه، ص401.

[4] المصدر السّابق، ص.ص.372.371.

[5] المصدر نفسه، ص373.

ترفض كونها عاقر وذهب إلى أبعد من ذلك حين اعتقد أن الأرض أرضه وراح يشارك في الحرب بسلاحه من أجل وطنه الجديد حتى قُتل في سيناء عام 1956، وترك بذلك لقباً لابنه يفتخر به كلما كانت مناسبة تستدعي ذلك والدليل على ذلك أنه واجه أباه البيولوجي بذلك ليضيف أنّه لا يعترف بغير (افراتكوشن) أباً له لأنّه تحمّل أعباء تربيته وضحّى بنفسه من أجل الوطن وهاهو يسير على نفس الطّريق، في حين لم يفعل (سعيد) ذلك من أجل ابنه ووطنه.

* **تورا زوشتاين:** جارة (سعيد) و(صفية) في حيفا حيث كانت تسكن- مع ابنها الصغير بعد طلاقها- في الطابق الثالث للعمارة التي كانا يقطنان بها، وهي من سمعت صراخ (خلدون) مساء الخميس 22 نيسان 1948 يوم تركته أمّه في البداية لم تصدق «ما ذهبت إليه أفكارها إلّا أنّها تحركت من مكانها بعد استطال البكاء الواهن، ونزلت إلى الطابق الثاني وأخذت تقرع الباب، وأخيراً اضطرت إلى تحطيم الباب، وكان الطفل في سريره منهمكاً تماماً، فحملته إلى بيتها»[1] ولكن الأمر لم يكن كما توقعته وطال غياب الوالدين ولا يمكنها الاحتفاظ أكثر من يومين بالطفل لإجراءات قانونية، وكذلك لظروف اجتماعية قاهرة فهي مطلقة وحاضنة لولد.

[1] المصدر نفسه، ص380.

2: اللّهجة بصفتها مشكلة وجهة النّظر في الرّواية:

اللّهجة تلك المفردات التي يستعملها السّواد الأعظم من النّاس أثناء تعاملاتهم اليومية فهي «مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة ويشترك في هذه السمات جميع أفراد هذه البيئة»[1]؛ فالبيئة الواحدة تضم عدة لهجات لها مجموعة من الخصائص ولكنّها تشترك في الأخير في مجموعة من الظواهر اللغوية ليسهل الاتصال والتفاهم بين الأفراد داخل البيئة.

اتصلت اللّغة*بلهجاتها منذ القديم ويُحدثُ هذا الاتصال التّأثير والتّأثر اللّذان يُؤديان بدورهما إلى انتقال صفات اللّهجات إلى اللغة وهذا ما حدث مع اللغة العربية الفصحى، خاصّةً إذا تعلق الأمر باللغة في الأعمال الإبداعية لأنّها «أداة التوصيل الحقيقي للفعل الإنساني والحدث الزّماني والمكاني الّذي يريد الكاتب أن يعبر عنه ويجب أن يعي أنّها جزء أساسي في بناء الشرح الفنّي الّذي يربط أجزاء الحبكة القصصيّة والعناصر الفنيّة الداخلية في تكوينها»[2] فاللّهجة جزء أساسي في عملية الرّبط ومرتبطة بفكر الرّوائي أو وجهة النظر التي يريد إيصالها للمتلقي عبر مجموعة من التعابير تعكس بالضّرورة المنطلقات الفكرية للشّخصية وانتماءاتها الدّينية والسّياسية وحتى الطّبقة الاجتماعية والبيئة التي تنتمي إليها .

ولأنّ اللّغة مُترجمة لأفكار الرّوائي ومحتوى كتاباته كالرّيشة في يد الرّسام عليه أثناء كتاباته مراعاة كلّ مستويات شخصياته الروائية الثقافية والاجتماعية والفكرية «إنّ تعدّد المستويات الكلامية في الرّواية ونزوعها إلى محاولة قول أيّ شيء وكلّ شيء أمران يفرضان

[1] إبراهيم أنيس: في اللّهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1992، ص 16.

* العلاقة بين اللّغة واللّهجة هي العلاقة بين العام والخاص، فاللغة تشتمل عادة على عدة لهجات، لكل منها ما يميزها، وجميع هذه اللهجات تشترك في مجموعة من الصفات اللغوية، والعادات الكلامية التي تؤلف لغة مستقلة عن غيرها من اللغات، ينظر: إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية، ص 16.

[2] عبد السلام فاتح: اللغة القصصية عند يوسف إدريس في ضوء الشخصية الريفية، الأقلام، ع6، 1987، ص29.

عليها التّوجه إلى مستويات من القراءة والقراء»[1] وطبعاً هناك فرق بين مستويات اللّغة واستعمال عدّة لغات في المتن الرّوائي الواحد.

تلعب لغة الشّخصيات دوراً مهماً في نقل الواقع ولا تكمن في الأهمية عن فصاحة اللّغة وعاميّتها وإنّما تأتي من قدرتها على التّعبير إذ «تستخدم الكلمة الواحدة ليس على أساس من فصاحتها وعاميّتها، بل على أساس قدرتها على التعبير الفنّي، فإذا كان تمام التعبير عن فكرة ما أو عن شخص لا يتأتى إلّا باستخدام العاميّة فقد وجب استخدامها وإذا كان التّعبير بها يُسيء إلى الفكرة أو الشخصية فقد وجب استعمال الفصحى»[2] وظاهرة وجود اللّهجة العاميّة إلى جانب لغة القصص هي ظاهرة لغوية عامّة.

إنّ مسألة اختيار اللّغة العاميّة لها علاقة برغبة الرّوائي ووجهة النظر التي يُريد إيصالها للقُراء فهو «مطلق الحق والحريّة في اختيار الشكل التعبيريّ الّذي يراه مُصوراً حقيقياً لمشاعره وأحاسيسه وأفكاره، إنّ للقارئ أيضاً مطلق الحق والحرية في الحكم على مدى نجاح الفنّان في التعبير عن هذه الأحاسيس والمشاعر والأفكار»[3]؛ غير أنّ النّقاد انقسموا إلى مؤيّدٍ ومعارض حول استخدام العاميّة فريق يتشبث باستعمال اللّغة الفصحى وحجته في ذلك أنّ كثرة اللّهجات المحليّة وتباينها يُعسّر عملية الفهم داخل الإقليم الواحد ونذكر الناقد (عبد المالك مرتاض) الّذي يعتبر الأمر مرفوضا من أساسه خاصة كتابة الحوار ويُؤثِرُ «أن يُترك للغة الحرية المطلقة لتعمل بنفسها عبر العمل الإبداعي...فلا واقعية، ولا تاريخ، ولا مجتمع، ولا هم

[1] صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 17.

[2] عبد السلام فاتح: اللّغة القصصية عند يوسف إدريس في صورة الشخصية الريفية، ص29.

[3] غالي شكري: الديك الأحمر بين القرية والمدينة، الآداب، بيروت، ع10، 1962، ص31.

يحزنون... وإنْ هي إلّا أساطير النقاد الآخرين !»[1]؛ غير أنّ هناك فريق آخر يناصر استعمال اللّغة العاميّة ويشجع على استعمال كلّ اللّهجات من أجل الثّقافة والإثراء ولكي يلمس المتلقي نوعاً من الصّدق في نقل الواقع الّذي يحرص الرّوائي على نقله والالتزام به ويتفادى بذلك ازدواجية التّفكير على الشخصيات كأن يجعل الرّوائي «شخوص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التي تفكِّر وتتكلّم بها في الحياة يهدم من أساسها الواقعية التي هي السبب في كيانه؛ لأنّ الحدث إنّما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم بعضهم من بعض فإن جاءت محاكاة الأشخاص ناقصة جاء الحدث ناقصاً، وبالتالي انعدمت الواقعية»[2]؛ فباستطاعة الرّوائي أن يستخدم بعض الكلمات العاميّة في روايته حتى «يضفي نكهةً حقيقية لعناصر الرواية ويضيف إليها روحاً فنية خاصة تجعله أقرب لتصوير الواقع»[3]؛ أمّا الفريق الثّالث فقد أوجد حلاّ وسطا بين الفريقين السّابقين

سمي"اللغة الوسطى*" التي تتواجد بين المثقفين العرب و«التي يمكنّها–روائياً–أن تقرب الفصحى من الحياة ومن العصر، وتستفيد من العاميّة وتراكيبها، لإعطاء الصنيع الفنّي ظلالاً إبداعية تحمل نكهة شعبيّة حياتية ثُم الشغل على الحوار، بحيث لا يتجمد في الفصحى ولا يدفع به إلى الغرق في بحر العامية»[4]، فيمزج بين الفصحى والعاميّة التي استحسنها بعض

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998، ص 106.

[2] رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1964، ص 120.

[3] محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة، نشأة المعارف، الإسكندرية، 1973، 368.

* فهي حالة وسطية « ومن الأفضل تجنب استعمال اللهجات إذ أنّها تضع .صعوبات أمام القارئ في مناطق أخرى من البلاد ومن الصواب تماماً أن تجعل شخصية تتكلم كلاما غير فصيح لأنها اعتادت ذلك نفسه ينطبق على اللّغة الفصحى المتماسكة.ينبغي أن تتلاءم اللغة مع الشخصية »، ينظر: الموسوعة الصغيرة العدد (99)، مقال: الرّواية وصنعة كتابة الرواية، تر: سامي محمد، منشورات دار الجاحظ للنشر، الجمهورية العراقية، أيلول1981، ص.ص.62.63.

[4] عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى (هموم وآفاق الرواية العربية)، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992، ص191.

الرّوائيين لما لهذه الأخيرة من قدرة تعبيرية هائلة، ولكونّها لا تستهلك كلفة لغوية كبيرة لتكثيفها الدلالي في الحوار.

إنّ الرّواية في مجملها متعددة الأساليب واللّغات والأصوات والنّاقد الرّوائي عليه أثناء تحليله أن يجد تبريرا لاختيارات المبدع ولمَ استعملها دون غيرها؟ وما وظيفتها الدلالية؟ فمثلا نجد لهجة معينة تتكون نظيراتها في أمة من الأمم وتصبح مع الوقت هي اللّهجة القومية لهذه الأمّة ونفس الشيء نلاحظه بصورة مصغرة في الأعمال الإبداعية؛ حيث نجد في بعض الأحيان كلمات من العامية تصبح بفعل التّكرار كلمات فصحى يستعملها الرّوائيون بالاتفاق اللاّإرادي.

وإذا كانت اللّهجة تعني عدّة صفات لغوية ذات انتماء إلى بيئة معينة يشترك أفرادها في صفات معينة؛ فإن (غسّان كنفاني) ينقل أوضاع الطبقة الفلسطينية الكادحة من خلال ما يصدر عنها من ألفاظ عامية تكون أكثر ترجمة لأحاسيسهم وعنوان لبيئتهم الفقيرة التي تُعاني من ويلات التّشرد ولكي تكون قادرة على توضيحما صعب على المتلقي، فاستعملت اللغة العاميّة على لسان الشّخصيات لتدخل أذهان القراء بطريقة مرنة وسلسة ومنعكسة من المجتمع الّذي نشأت فيه .

صاغ الرّوائي (غسّان كنفاني) رواياته باللّغة العربية الفصيحة إلاّ بعض المفردات والألفاظ التي رآها تؤدي المعنى بالعامية أكثر منها بالفصحى، ولأنّ «الرّواية دون غيرها من الأنواع الأدبية تتسع لأنماط متعددة من اللغات»[1] لعبت لغته الرّوائية أهمية بالغة في نقل الواقع وقدرة كبيرة على التّعبير بشكليها: الفصيح والعاميّ وما بينهما وعموماً أكثر من استعمال

[1] إبراهيم خليل: بنية النّص الرّوائي، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2009، ص 234.

اللّهجة العامية في رواية "أم سعد" نوعاً ما مقارنة بالاستعمال في الرّوايات السّابقة الذّكر؛ وذلك لجملة من الاعتبارات سنراها لاحقاً في التّحليل.

2-1: اللّهجة في روايات "غسّان كنفاني":

أوّلا: اللّهجة في "رجال في الشّمس":

استعمل (غسّان كنفاني) اللّهجة الفلسطينية مرة واحدة فقط كوجهة نظر تعبيرية مع أن أغلب* الشخصيات فلسطينية باستثناء الأجنبيين اللذّين التقى بهما (أسعد) يوم ألقى به صديق والده في الطريق، فالحوار وجدناه باللغة العربية عبر كلّ المساحة النّصية وحتى حوار الأجنبيين مع (أسعد) في السّيارة كان باللّغة الفصيحة بالرّغم أنّه كان يتكلّم بالإنجليزية.

والملفت للانتباه أنّه استعمل اللّهجة مرّة واحدة عندما أُلقي القبض على (أسعد) إثر تظاهره في الشّارع وداخل مركز الشّرطةً «حينما كان في الممرّ سمع الشّرطي القابض على ذراعه بعنف يقول بصوت خفيض: "يلعن أبوها البدلة"»[1] تخرج هذه العبارة من بين شفتي ذلك الشرطي الفلسطيني البسيط الذي يفترض أن يحمي أبناء بلده؛ لكنّه يشهد ذلّهم؛ إنها ثورة كامنة تحت بدلة هذا الشرطي البسيط لتكون هي «اللّهجة الحاسمة المشكلة للمستوى الأيديولوجي المضمن للمادة المسرودة في صيغته الفطرية اللّصيقة ببنيات المجتمع»[2] إذْ ورآها الرّوائي أكثر تعبيراً وأبلغ من الفصحى في إيصال ما كان يشعر به الشرطي من إهانة وظلم خانقين وهنا تتشكّل لدينا ثنائية أسعد/الشّرطي؛ أسعد حيث بصق عليه الضابط وسقطت «بصق على وجهه ولكنّه لم يتحرك فيما أخذت البصقة تسيل ببطء، نازلة من جبينه، لزجة كريهة تتكوم على قمة

* هناك لهجات أخرى : لهجة الرجل السمين في البصرة من (العراق) ، لهجة رجال الحدود في "صفوان" من (العراق) ، لهجة رجال الحدود في "المطلاع" من (الكويت) ، ونختلف بالضرورة عن اللهجة الفلسطينية رغم التقارب الحدودي.

1 رجال في الشّمس، ص 80.

2 أحمد فرشوخ: جمالية النّص الرّوائي، مقارنة تحليلية لرّواية "لعبة النّسيان"، ص 54.

أنفه»[1] وقد كان يُحمل على الأكتاف والشّرطي الذي يرفض (ها البدلة) لأنّه لم يستطع رؤية الذّل الّذي يتكرّر أمامه والّذي جلبته له (هاالبدلة) وما حذف حرفين (هذه) والإبقاء على الهاء فقط (ها) مرتبطة بالبدلة (ها البدلة) إلّا دلالة على التقارب بين البدلة وما يشعر به مرتديها ولا يمكن أن تؤدي (يلعن أبو هذه البدلة) ذلك الامتزاج وذلك التقارب وذلك الشعور بالإهانة الذي أوجدته (ها البدلة)؛ إنّه الصوت الوحيد الّذي عبر عن نفسه إنّه –في الرّواية– الفلسطيني البسيط يضع تميُّزه من خلال لهجته.

في المقابل يعين (غسّان كنفاني) جنسيات مجموعة من الرّجال ويتحفظ على لهجاتهم وهم: الرّجل السّمين المهرب (بصراوي) ومن المفروض لهجته بصراوية ورجال الحدود في "صفوان" من العراق ومن المفروض لهجاتهم عراقية ثم نجد رجال الحدود في "المطلاع" من الكويت ومن المفروض أن لهجتهم كويتية؛ ورغم ذلك وجدنا أنّ لغتهم هي الفصحى «الكتابة بالفصحى تجعل في النّص ميسورة قراءته في جميع أقطار البلاد العربية دون عناء خلافاً لو كان مكتوبا بالعامية أو ممزوجاً بها بغير ضرورة فنية... فقد تقف كثير من الكلمات حائلا دون الوصول إلى المعنى المقصود وحينها يحبس النص داخل حدود المكانية، وفي ذلك ولا شك إعاقة للنّص على أن ينشر في مختلف الأقطار العربية»[2] وإذا كان الرّوائيون لا يستعملون اللّهجات مخافة الإدانة فإنّ عامل الإدانة ينتفي هنا على اعتبار أن (غسّان كنفاني) ذهب إلى أبعد من ذلك فقد حدّد جنسياتهم؛ وبالتالي يكون توحيد اللغة الفصحى نتيجة رؤية المبدع الذّي يرى رجال الحدود والمهربين كلّهم صورة واحدة، واهتماماتهم واحدة وإن اختلفت أوطانهم العربية.

[1] رجال في الشّمس، ص131.

[2] عبد المجيد عيساني: التّعدد اللّغوي في الإبداع السّردي (نموذج الفصحى والعامية) الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، ع 4، ماي 2005م، ص 270.

إضافة إلى جنسية السّائح الأجنبي الذّي لم يحدّد جنسيته لكنّه تعاطف مع الفلسطينيين وهنا وجهة نظر صريحة تُقرّ أنّ القضية صارت عالمية يحترمها الأجنبي، وما حديث (أسعد) معه بالإنجليزية إلاّ للدلالة على أنّه من طبقة مثقفة وله مستوى تعليمي فاق حدود لغته بالإضافة إلى أنّ اللّغة الإنجليزية هي اللّغة العالمية التي يمكن التّحاور بها وهي اللّغة التي وقّع بها إهداءه إلى زوجته (آني هوفر) وهي اللّغة التي تفهمها دونما وسيط.

ثانيا: اللّهجة في "ما تبقى لكم":

مرّة أخرى يشِحُّ (غسّان كنفاني) في استعمال اللّهجة، جاءت على لسان شخصية ثانوية أي شخصية عابرة وفي نفس الوقت محرِّضة على عمل مهم وهذه الكلمة لو سمعها (حامد) حين قالتها الخالة ذات صباح لتفادى ضياع شرف أخته مريم «دير بالك على الصبية»[1] هي من كانت تحث ابن أختها (حامد) على التسريع في تزويج أخته (مريم) لأنّها امرأة مثلها «زوجها يا حامد زوجها، إنها صبية وأنا أعرف»[2] غير أنّها أعطت نفسها إلى زكريا «في ربع ساعة مسروقة منه، وحين زرع الطفل في رحمها كان قد أمسك به من عنقه»[3] وهذا الّذي جعله يسرع في مراسيم الزواج، ولم يستوعب أو لم يكترث لما كانت تقوله له خالته سابقاً.

أمّا "عقبالك" فكانت (مريم) ترددها دون وعي وكأنّها تقول أنا تزوجت أم عوقبت بهذا الزّجل بالإضافة إلى أنّها هي النتيجة الحتمية "دير بالك على الصبية" من جانبها السلبي، فهي

[1] ما تبقى لكم، ص 174.

[2] المصدر نفسه، ص 175.

[3] المصدر نفسه، ص 167.

لم تقصد هذا الزواج الشكلي المبني على الأخطاء، لذلك كانت تتقبل تهاني وكأنها غائبة عن الوعي.

ثالثا: اللّهجة في رواية "أم سعد":

ما يلاحظ ابتداءً أنّ الراوي استعمل اللّهجة في كلّ اللوحات عدا اللّوحة الخامسة "الذين هربوا والذين تقدموا" تكلّمت (أم سعد) بفصاحة لا تنسجم مع ثقافتها المحدودة إن لم نقل أميتّها وهذه النقطة بالذات عالجناها في "وجهة نظر الرّوائي" والتي خلصنا فيها إلى أنّه هناك نقاط لا يستطيع فيها الإمساك بلسانه، ولا نستطيع حجب إيديولوجيته ويتكلّم بمستوى يفوق مستوى الشخصية التي يُوهمنا أنّها هي التي تُفصح.

بعدها وجدنا "أم سعد تحصل على حجاب جديد" احتوت على كلمة واحدة بالعامية "هيك" وهي تقابل "هكذا" بالفصحى، ومعناها أنّه كانت عليها من الأوّل أن تتفطن أن الحجاب الّذي ارتدهُ لسنوات لم يُبعد عنها النحس وسوء الطالع وفي نفس الوقت بإرادتها لتلك السلسلة– من المعدن والتي تنتهي برصاصة مدفع رشاش مثقوبة ومفرغة من بارودها– إعلان صريح على إيمانها الجديد بأفكار الثورة والكفاح واللهجة في هذه الحالة «تعتبر بمثابة تواطؤ محدد لفئة من المتكلمين في نسق اجتماعي معين، حيث يبرز الطابع النفسي والمهني والأيديولوجي، الذي تؤثر فيه جوانب عدة»[1]، فعبارة "هيك" جاءت لتعكس المفاهيم الأيديولوجية الجديدة التي حلّت محل المعتقدات البالية.

[1] نزار مسند قبيلات، تمثلات سردية، دراسات في السرد والقصة القصيرة جداً والشعر، كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1،2017، ص152.

في لوحة "المطر والرّجل والوحل" اعتمد الراوي تركيبين من الدّعاء باللّهجة العامية تمثل الأول في السّخط من هذه العيشة «الله يقطع هالعيشة»[1] وهذا بعدما طاف في الليل وهذا تمهيد لما قام به من تمرد على تلك الحالة المزرية التي يعيشها أهل المخيم ويقابله دعاء مبارك من أمّ حنونة على ولّدها وفي نفس فخورة بما يفعل «يخزي العين»[2] وكأنّها بذلك تدفع عنه البلاء وفي هذه الحالة استعملت اللهجة «للإشارة إلى الانفعال إذا كانت الشخصية تتحدث برزانة ولكنّها تنتقل إلى لهجتها الأم حين تنفعل بشدّة»[3]وبالتّالي لا تعتبر –اللّهجة– تعبيراً عن العاطفة إنّما نعتبرها كلام عام يستعمل دليلاً عن الانفعال.

في اللّوحة الثّانية "خيمة عن خيمة تفرق" حوّلت مجموعة من الأدعية من مفردات وعبارات كلّها تبارك خطوات (سعد) وتتمنى له من خلالها الصحّة والعاميّة "يا نور عيني" وتتمنى لو كانت معه تطمعه طعاماً من يدها "صنع يدي" هو ورفاقه فهي تدعوا لهم جميعاً "اسم الله عليهم جميعاً" لكنّها تُلح في الدّعاء لفلّذة كبدها "خذ بالك على سعد" وتُلح في التوصية عليه "الله يخليلك ولادك" وتُكثر من الإلحاح بقولها "دخيلك" ليتحقق له ما يُريد وهو الذّهاب للحرب.

في اللّوحة السّادسة "الرسالة التي وصلت بعد 32 سنة" مازالت (أم سعد) تتذكر ما قاله (فضل): «ولكو، إسا أنا الّذي تمزقت قدّماه»[1] لمّا كان الناس يصفقون لـ (عبد المولى) وهي تقول "تفو عليكم" وهي التي لم ترتح له "أتوغش منه "وتمنت لو "يطخه" خصوصاً أنّه يحمل "مارتينه" على ظهره، لكّن للأسف صار مهماً هناك في البرلمان واكتفت (أم سعد) بقولها: "يا

[1] أم سعد، ص269.

[2] المصدر نفسه، ص272.

[3] نانسي كريس: تقنيات كتابة الرواية (تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات دينامية ووجهات نظر ناجحة)، تر: زينة جابر إدريس، مراجعة وتحرير: مركز التعريب والبرمجة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009، ص165.

حيف!" كتعبير على العجز الّذي شلّها وعلى استنكارها لتغيير المناصب، وتستنكر أكثر لما يجهل كلّ الناس مصير (فضل) وكأنّهم ينكرون فضله وينسونه.

في اللّوحة الأولى "أم سعد والحرب التي انتهت" عالج الرّاوي معنى كلمة "أوادم" التي نُوقشت في حوار (سعد) ورفاقه مع المختار في الزنزانة وحين سأل (سعد) قائلاً:" شو يعني أوادم" ليجيب رجلٌ ثاني "أوادم يعني قاعدين عاقلين"، ثمّ رجلٌ ثالث يقول: "يعني ناكل كف ونقول شكراً؟" ليرد (سعد) بعد ذلك قائلاً: «يا حبيبي، أوادم يعني بنحارب، هيك»[2] وبعد ذلك يقول (سعد) للمختار «سلم عالأهل يابني»[3] وهذا الرّد القاسي أعجب (أم سعد) وعبرت عنه بقولها كنت "أضحك بعبي" لأنّها كانت توقعت أكثر" مليح اللي ما ضربوك، أحمد ربك عالسلامة! وتنقل تأثره لما "زعل" بالرّغم من أنّها كانت تباركهم وتدعو لهم "يخزي العين عليهم!".

في اللّوحة السابعة" الناطور...وليرتان" كان الرّاوي يرّكز على النّاطور الّذي باع نفسه من أجل ليرتين يظل طول النهار "يكرج" على "البسكليت" ليوفرها، ورغم أنّه وعدّ (أم سعد) أن صعود البناية يكون بـ "الأسانسير" إلاّ أنّها رفضت عرضه ومن الرّاوي–غسّان كنفاني– أن يقول له على لسانها «أن يرك عرض أكتافه، ويكفيني شرّه»[3] ومن خلاله تسخط على كلّ المنتهزين «الله يقطع ها البناية وصحابها»[4] الّذين يستغلون ظروف الفقراء وأمّا باقي اللوحة شمل الحوار الّذي دار بينها وبين المرأة اللبنانية التي تُكن لها كلّ الوّد والاحترام" خير" و" خمس ليرات يختي"و" منين الأخت بلا صغرة" و"يختي" وتثبت لنفسها ولمن حولها أنّها لا تتقابل مع قريناتها من أجل لقمة العيش.

في اللّوحة الرّابعة" في قلب الدّرع" نقل الرّاوي الحوار الّذي دار بين (سعد) وتلك المرأة التي قدمت لهم الطعام وآمنتهم من خوف، وهي المرأة الخامسة التي تكلمت بالعامية؛ فإذا ما حسبنا (أم سعد) فالأولى كانت المرأة التي التقت معها (أم سعد) في الباص والثانية كانت المرأة

اللّبنانية التي التقتها في العمارة، وكذلك (أم ليث)؛ وهنا تأكيد على أنّ كلّ شخصيات الرّواية –النّساء عدا زوجة الرّاوي التي نُقل حوارها باللّغة العربية الفصيحة– لهن نفس المستوى مع (أم سعد) وخاصّة المرأة التي شبّهها (سعد) بأمه قائلاً: "يا اخوت" وكان يناديها" يايما، ردّي علي! "ويقول لها: "أنا هون يما" وما إن يتقدم نحوها يفصح "أنا سعد، يايما، جوعان" ويفصح أكثر" يما، بدنا ناكل "ولمّا تتأثر بحالهم يسرع قائلاً: «حلفتك بالنبي لا تبكي يا يما!»[1] وعندما تُحضر لهم الأكل يشْكرها بالنيابة عن بقية الرفاق" يسلموا ايديكي يما"، أما المرأة فهي من الأول تبادله شعور الأم منذ البداية وتتأثر لحاله "يجوع عدويك يا بني...تعال لعند أمك" ولمّا يقترب منها تحتضنه «يا حبيبي...يا ابني..الله يحميك»[2] وتسأله إن كان وحده "معاك بقية الأولاد؟ أطعمهم في المغرب سأمزق من هنا وأضع الزوادة على الطريق...الله يحميكم يا أولادي" ولما تعطيهم الأكل تدعوا لهم بالحماية الإلهية "الله يحميك"ورغم أنّ الرّفاق حذّروه من أن تُحضر العسكر «لنغير مكاننا، فقد تعود بالعسكر»[3] إلّا أنه لم يكترث لرفاقه، وظلّت المرأة تأتيهم بالأكل حتّى آخر يوم مكثوا فيه في الدّرع منادية لهم "العسكر راحوا... الله يوفقكم".

وأمّا أكثر اللوحات التي شملت أكثر عدد من اللّهجات العاميّة سواء كانت ألفاظ* أم عبارات فكانت اللوحة التاسعة وهي آخر لوحة "البنادق في المخيم" فأكثر فيها الراوي اللهجة وتمثلت المفردات التي استعملها الرّاوي في أنواع السلاح "البارودة" و"المرتينة" ثم "الكلاشنكوف" في مقابل المفردات التي تدل على حالة الفقر التي يعيشها الناس "الزينكو" و"سِطار".

---

[1] أم سعد، ص 286.

[2] المصدر نفسه، ص 285.

[3] المصدر نفسه، ص 286.

*أطلقت على الألفاظ التي يستخدمها العامة التي أصلها فصيحٌ، ولكنّهم حوَّروا نطقها ولفظها بشكل يناسبهم.وتختلف الألفاظ العامية من بيئة إلى أخرى كلّ منطقة عربية، فما هو عامي في بلاد الشام مختلف عما هو عامي في المغرب أو مصر .ينظر: صبّور عبد النّور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 126.

أمّا اللّفظة المهمّة التي ذُكرت بإلحاح هي صار "يشوف" وصار "بشوفني" و"يشوف" وهي بمعنى انظر للتّدريب الّذي صار واقعاً في أرض الميدان أصبح أولاد المخيم "غير" أي مختلفين عمّا كانوا عليه ثم ليختم ما قاله بعبارة «والله يا أم سعد عشنا وشفنا»[1]، ويقصد ما رآه في المخيم وبعد ما قاله ذلك الرّجل من ثناء على الأولاد الّذين كانوا يتدربون على السّلاح في المعسكر وكأنّه حصل على الأمر الّذي كان ينتظره من زمان وأنّ العبرة بالأفكار لمّا تُجسّد في الميدان وتراها العين ولا تبقى شيئا مجرّدا.

والعبارات كانت "لو هيك من الأول، ما كان صار لنا شي" ثم "ياريت من الأوّل هيك" ثم يدعوا لابنه سعيد "الله بخليلك إياه، ولد جدع" ويعني ذلك أنّه شجاع ما دام قادراً على حمل السّلاح وإسقاط خصمه، فعمد (غسّان كنفاني) إلى «انطاق شخوص رواياته مما يتناسب مع فكرهم وثقافتهم وموقعهم الاجتماعي وزاوية رؤياهم، دار ذلك الحوار بالفصحى أو العاميّة»[2] وأجاز لنفسه أن يستخدم العاميّة الممزوجة بالفصحى مع المحيطين بـ (أم سعد).

فـ (أبو سعد) غَيّر وجهة نظره في الحياة ووجهة نظره لزوجته ولأولاده قائلاً بافتخار «هذه المرأة التي تلد الأولاد فيصيروا فدائيين، هي تخلف وفلسطين تأخذ!»[3] وصار في نظر

[1] أم سعد، ص 336.

[2] رياض كامل: اللّغة في الخطاب الرّوائي لدى الأديب يحي يخلف، موسوعة آفاق ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ج4، ص395.

[3] أم سعد، ص 334.

(أم سعد) "زلمة" لما أعجبته حالة المخيم الجديدة، فـ "البارودة" مثل الحَصْبَة تُصيب بالعدوى وتَضمن الصحة لصاحبها فيما بعد حسب اعتقاد الفلسطيني.

احتوت "أم سعد" كمّا هائلا من المفردات والعبارات العامية لأنّها لغة الشّعب وهذا يعكس معايشة الرّاوي لأحوال الطّبقة الكادحة وملامستهِ معاناتهم وآلامهم أثناء وجودهم في المخيم ثمّ شهد ذلك التّغير الّذي أصابهم انطلاقاً من إصابتهم بعدوى "البارودة" والإيمان بأفكار الثّورة. وفي نفس الوقت تمرّد على أسلوبه في الكتابة وأسلوب أقرانه وأكثر من اللهجة وخرج عن النمطية كما خرجت (أم سعد) على نمطية أهل المخيم.

رابعا: اللّهجة في "عائد إلى حيفا":

لم نجد في "عائد إلى حيفا" أثراً للهجة لا على مستوى الألفاظ ولا على مستوى العبارات وما يلفت النّظر أنّ اللّغة الإنجليزية هي كانت لغة التحاور المصيرية حول موضوع (دوف) فكانت (ميريام) «لغتها الإنجليزية بطيئة، وذات لكنة أقرب إلى الألمانية»[1] تحدثت بها مع (سعيد. س) وبدوره كان يترجم لـ (صفية) التي لا تعرف اللّغة الإنجليزية وتحدث بها كذلك مع (دوف) لأنّها لا تتقن اليهودية؛ حيث قالت ميريام بالإنجليزية «تعال هنا يا دوف، يوجد ضيوف يرغبون برؤيتك»[2] غير أنّ (دوف) يعرف اليّهودية بالإضافة إلى الإنجليزية «منذ صغري وأنا

[1] عائد إلى حيفا، ص 366.

[2] المصدر السّابق، ص 396.

يهودي، أذهب إلى الكنيسة وإلى المدرسة اليّهودية وآكل الكوشير وأدرس العبرية»[1] وطبعا هو لا يعرف اللّغة العربية ورغم ذلك نقل الراوي الحوار باللّغة الفصحى.

بقي أن نذكر الكلمة الوحيدة المذكورة هي «...فيات»[2] وهي ليست لهجة وإنّما كلمة معربة لنوع من السّيارات وذكر هذه الماركة لم يكن اعتباطيا وإنّما كنوع من التحفيز على أن العودة كانت أحسن لو كانت بنوع من السّلاح.

[1] المصدر نفسه، ص 400.

[2] المصدر نفسه، ص 342.

المبحث الثّاني: تعالق الكلام وتأثيره في وجهة النّظر.

مثلما يظهر المستوى التّعبيري من خلال أسماء الأعلام التي ميّزت الشّخصيات واللّهجات التي استعملها الرّاوي بصورة مقصودة وهادفة، فإنّ هذا المستوى يظهر كذلك من خلال الحالات التي يستفيد منها الرّاوي بشكل أو بآخر من الكلام المنقول وغيرها؛ فيكون المتن الرّوائي متنوعا من حيث أسماء الأعلام وكذا اللغة ومستوياتها، ويصعب علينا في هذه الحالة أن نفرق بين كلام المؤلف وكلام الشّخصيات وعلى المتلقي أن يكون متفطناً ومركّزاً بدرجة عالية ليميّز بين هذا التمازج والانسجام بين أسلوب الكاتب (المؤلف) وبين أسلوب شخصياته التي اختارها لتقوم بأدوار معينة.

ثم على النّاقد تفحّص هذا التّعالق بين الكلامين لأنّه السّبب في تغيّر وجهة نظر المؤلف فنفُوذ كلام إلى كلام آخر هو الّذي يعمل على كشف رؤية الرّوائي مهما أحاط نفسه بوسائل التخفي؛ إنّ نفاذية «عناصر من كلام شخص آخر في نصّ المؤلف أو تقتحمه أي عناصر من كلام تتميز به شخصية أخرى، فتضمين عناصر من كلام الغير هو إحدى الوسائل الأساسية للتّعبير عن تغيّرات وجهة النّظر على المستوى التعبيري فهي ليست محصورة أبداً باستعمال الأسماء الشخصية فقط»[1] ولا في تلك اللّهجات التي يعتمدها المؤلف، إنّما التّعالق له دور كبير في كشف وجهة النظر وتجسيدها.

وطبعاً للفصل بين هذا التّعالق الّذي يتجسد في مفردات المتن الرّوائي والّذي يظهر في أسلوب الرّوائي يُغير بالضرورة في وجهة نظر المؤلف إذا لم ينتبه له المتلقي وللكشف عن هذا التّعالق هناك طريقتين يعتمدها النّاقد في إجراءات التّحليل من خلالهما يميّز تلك العناصر الّتي نفذت من كلام شخصية ما واقتحمته ودخلت بشكل ما في نص قاله المؤلف والإجراءات التي حددها (أوسبنسكي) تمثلت فيما يلي:

[1] بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، ص 43.

أولا: تعديل نصّ المؤلف في ظل تأثير كلام الغير.

ثانيا: تعديل نصّ الشّخصية في ظلّ تأثير كلام المؤلف.

وأثناء التّحليل علينا أن نراعي تلك "التلويثات"*التي احتوتها روايات (غسّان كنفاني) ونناقش «الطّرق المختلفة لنقل كلام الغير–أي الجمع بين كلام الغير والكلام الخاص بالمؤلف ولاسيّما مشكلة الخطاب شبه المباشر»[1] ويتمّ ذلك بعدما نُقابل كلام المؤلف لكلام الشّخصيات تتكشف بالضّرورة وجهة النّظر المتخفية فكشف التّعالق هو مفتاح وجهة نظر الرّوائي.

1: تأثير كلام المؤلف في كلام الشّخصيات يُظهر" وجهة النّظر":

ويكون هذا التّعالق بين تأثير كلام المؤلف (الرّاوي) وكلام غيره (الشّخصيات) من خلال عدّة حالات: فمنها التي تكون واضحة وجلية مثل خطاب الشّخصيات المباشر ومنها ما يكون أقلّ وضوحاً كالمنولوج المروى هاتين التّقنيتين الحكائيتين يعتمدهما المؤلف كوسيلتين للتأثير في شخصية من الشّخصيات ويُظهر بذلك وجهة نظر أراد لها الحضور في هذه النّقطة دون غيرها من نقاط السّرد.

*التلويثات: هي مجموع العناصر التي تنتمي إلى نص شخصية واقتحمت نص المؤلف أو كلامه، أو حتى كلام شخصية أخرى، فإرجاع عناصر النص إلى صاحبه الّذي قاله معناه التخلص من "التلويثات" التي حصلت للنصوص غير النقية، اجتهاد خاص.

[1] بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، ص 43.

1-1: الحالات الأكثر وضوحا: الخطاب المباشر البديل:

يظهر تأثير كلام المؤلف في كلام شخصية من شخصياته حينما ينوب عنها في الكلام وتُسمى هذه التقنية بـ "الخطاب المباشر البديل"، حسب المناسبة وفي أحايين كثيرة تكون حالات صياغة المؤلف لخطاب الشّخصيات غير واضحة بشكل كافٍ؛ لذلك فإنّ «التّغير في درجة تأثير المؤلف في الكلام المنقول (وهو في هذه الحالة خطاب الشّخصيات المباشرة) هو مؤشر الانتقال في موقع المؤلف (أي وجهة نظره) في خلال مجرى السّرد»[1] وهذا النّوع من الخطاب المباشر من أشهر الأساليب السّردية التي يستحضر فيها المؤلف كلام الشّخصيات وهو أكثر استخداماً في الرّواية وفيه «يقتصر دور السّارد على تقديم أقوال الشّخصيات المتحدثة بكلمات وجمل يُشير فيها السّارد إلى بدء الحديث أو كيفيته أو إلى هيئة المتحدث به وأشكال الحركات التي ينشأ في فعلها أثناء الحديث»[2] وبذلك تُرسم لنا حالة الشّخصية أثناء الحديث أي ترسم حياة الشّخصيات بكلّ سلبياتها وإيجابياتها فينقلها الرّاوي ويجري الأحداث كما وردت من لسانها ليكون التّأثير في كلامها ومن ثمّ على المتلقي أن يعيش أبعادها وكلّ تفاصيلها فهو «يطلق العنان للشّخصية كي تتكلم وتقول ما تشاء بصورة مباشرة إلى القارئ ويتيح لها ضرباً من الاستقلال الذّاتي لتعبّر عن ما يجيش في نفوسها من خواطر ومشاكل وآلام حِيال المجتمع والنّاس وحياتها وغربتها»[3] وبعد ذلك يتدخل المؤلف بجمل قصيرة لتقوية كلام الشخصيات وتأكيده ويكشف إيماءات الشّخصية أثناء الكلام لكي يؤثر في المتلقي بصفة سريعة وموحية

[1] المصدر السّابق، ص 53.

[2] عبد الرحيم الكردي: الرّاوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2006، ص 198.

[3] كبرى روشن فكر، نعيمة براندوجي، خليل برويني، قراموز ميزابي: أساليب الكلام السردي في أدب المقاومة الفلسطينية رواية "باب الساحة" أنموذجا، إضاءات فصلية (محكمة)، السنة الثالثة، ع 12، شتاء 1392 هـ/ كانون الأول 2013م، ص 117.

خاصّة وأن كلام الشّخصيات من الواقع المعيش وتختزله في جمل قصيرة مكثفة، فتلبس الرّواية نوعاً من الواقعية.

ويرد الخطاب المباشر البديل على شكل حوار أو منولوج وكذا خطاب فوري* الّذي «تتكلم الشخصّية كلاماً داخلياً دون إذن من الرّاوي يعلن عن انتقال القول إليها»[1] وما يحسب على هذا النّوع من الخطابات أنّه يبقى منقوصاً لأنّه لا يستطيع نقل المقام الّذي قالت فيه الشّخصيات ما قالته ويُشكك بذلك في مصداقية الأقوال لذلك يمكن تأثير كلام المؤلف في كلام شخصياته لمّا يستطيع التّحكم في مجموع السّياقات المقاليّة والمقامية التي قالت فيها شخصية من الشّخصيات كلامها.

ولأنّ المقام لا يسعنا أن نذكر كلّ أنواع هذه الخطابات المباشرة ارتأينا أن نأخذ مقتطفات من "الحوار " و"المنولوج" و"الخطاب الفوري".

أوّلا:"رجال في الشّمس":

تمثّل الخطاب المباشر في كثرة المشاهد الحوارية المسترجعة في الفصول الثلاثة الأولى نتيجة استقلال الشخصيات نسبياً غير أنّها تشترك في حوار الحاضر، ويكثر الحوار المباشر كلّما تقدم الخطاب إلى النهاية، ويؤكد ذلك الظفران («...») أو المطة (–) التي تُحيل على المتكلم، وتعدّد الحوار بسبب تعدّد الرؤى حول السفر ليلاً أو وسيلة السفر فوق سطح الخزان وطبعاً وجود الحوار لا يلغي تواجد المؤلف إذ يبقى الحوار في حاجة إلى الكاتب الخفي

*الخطاب الفوري هو نوع من القول في القصص الحديث تفريع على أصل واحد هو الخطاب المباشر، وقوامه تخلص كلام الشخصية من سلطان الراوي عليها إذ تتكلم دون أن يأذن لها بذلك، ويكون كلامها باطنيا لكن دون أن تتوجه به إلى شخصية أخرى، وعلى هذا النحو يكون صاحب القول متكلما وخطابا في الوقت نفسه، ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 183.

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

«فهو يظلّ موجوداً في الفراغات وفي ترتيب الردود ساهراً على هذا الاتصال الّذي يلغي لحظات الصمت الموجودة في الحديث العادي ويعطي الكلام الأدبي حسن القول»[1] فهناك أوقاتاً ميتة لا يترجمها الحوار وعليه أن يستند على معين آخر لتجسيد مشاهد ما.

في الفصل الأوّل (أبو قيس) نلاحظ ابتداءً عدم وجود حوار خارجي نتيجة عدم وجود محاور وكلّ المشاهد الحوارية مسترجعة إذ تلجأ الشّخصية إلى المنولوج ينفجر حاضر (أبوقيس) على مجموعة من المشاهد الحوارية المسترجعة، وما العودة للحاضر إلاّ للتّعليق عليها، أمّا حوار (أبوقيس) وجاره الّذي يقاسمه الحقل هو من أعطى لنا "حوار مجردا*" لما اقتضى الموقف الحديث عن الأرض وكان "حوارا موجزا" لأنّه مجمل ما دار بينه وبين جاره ويأتي بعدها "حوارا محلّلاً" لأنّ السّارد يلجأ إلى التعليق عن حوار الشّخصيات واستعان هنا بالمعقوفين لنقل كلام الشخصيات «هذا صوت قلبك أنت تسمعه حين تلتصق صدرك بالأرض»[2] وهذا راجع للعلاقة الحميمة بينه وبين الأرض ولشجيرات الزيتون العشر التي فقدها وظلّ يردّدها باستمرار ثم يأتي المنولوج للتّعليق على هذا الحوار المسترجع وجدنا الرّاوي يعيد صياغة خطاب (أبو قيس) لنقل كلامها «في السنوات العشر الماضية لم تفعل شيئاً سوى أن تنتظر.. لقد احتجت إلى عشر سنوات كبيرة جائعة كي تصدق أنّك فقدت شجيراتك وبيتك وشبابك وقريتك كلّها... في هذه السنوات الطويلة شق الناس طرقهم وأنت مقع ككلب عجوز في بيت حقير...»[3]؛ ليأتي المنولوج تعليقاً على هذا الحوار المسترجع بشكل الحاضر منطلق المشاهد المسترجعة والتي تتفاوت طولًا وقصراً حسب الحُمولة الدلالية لكل مشهد.

---

[1] فليب دوفور: فكر اللّغة الروائي، تر: هدى مقص، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2011، ص45.

*أنواع الحوار: قسّمها "وليد النّجار" إلى: الحوار المجرد والحوار المحلّل. ينظر: وليدالنّجار: قضايا السّرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1،1985، ص35.

[2] رجال في الشّمس، ص37.

[3] المصدر نفسه، ص46.

وإذا تتبعنا – الحوارات*– في الخطاب نخلص إلى المشاهد التالية: حوار الطفل والأستاذ (سليم) حول شط العرب ثم حوار (المختار) و(رجال الدّيوانية) و(الأستاذ سليم) حول من يوم الناس يوم الجمعة وحوار (أبو قيس) وابنه (قيس) حول شط العرب وحوار (أبو قيس) وزوجته –أم قيس– حول موعد الولادة، ثم حوار (أبو قيس) وزوجته أثناء المخاض وولادة (حسنا) وكذلك حوار كلّ من (أسعد) و(أبو قيس) حول السفر إلى الكويت، وأخيراً حوار (أبو قيس) مع (الرّجل السّمين) حول تفاصيل الرحلة والمشاهد الحوارية مسترجعة وكلّها تنطلق من الحاضر الّذي تعيشه الشّخصية وكلّ هذه المشاهد الحوارية مجردة وموجزة ومحلّلة إلاّ مشهداً حوارياً واحداً وهو (حوار المختار ورجال الدّيوانية والأستاذ سليم حول من يؤم النّاس يوم الجمعة) إذْ لا يمكن التّحاور حول من يؤم الناس–والموقف– أن المدينة محاصرة وستسقط في أيدي اليهود.

أمّا في فصل (أسعد) وقفنا على حوار (أسعد) مع (الرّجل السّمين) حول ثمن الرّحلة من البصرة إلى الكويت ثمّ عن مكان تسليم النّقود ويليه حواراً عن تعامل الدّليل معهم وحواراً آخر حول مُدة السّير ثم على بدء الرّحلة وتسليم النّقود وبعدها حوار على ضرورة تسليم النّقود عندما ينتهز الفرصة لينتهي الحوار الرّجلين (أسعد) و(الرّجل السّمين) باتفاقهما حول الرّحلة فتتساوى المشاهد الحوارية الحاضرة والمسترجعة بالنسبة إلى (أسعد) لأنّ الّذي يوجهها هو (الرّجل السّمين) الّذي يكاد صورة مطابقة لــ (أبي العبد)؛ إذْ لهما نفس" الكلام" وبالتّالي تُفجر كلماته ما حدث له مع (أبي العبد) بعد كل هذه الحوارات المتتالية.

*الحوار: هو اللغة المعترضة التي تقع وسطاً بين المناجاة، واللغة السردية ويجري الحوار بين شخصية وشخصية.ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص176.ومن وجهة نظر السيد خضر نجد الحوار هو: « أنواع وفنون، ولكن أصله أن يكون ثمة طرفان يتداولان الحديث حول مسألة ما أو قضية، فيجري بينهما كلام حول تلك المسألة أو القضية هدا الكلام هو الحوار أيا كان موضوعه أو أطرافه، إنّه عملية لغوية تواصلية »، ينظر: السيد خضر: أبحاث في النحو والدلالة، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2009، ج1،ص125.

يتمّ الحوار مع (الرّجل السّمين) في الآن وبالتالي يتساوى الزّمنان (زمن القصة وزمن الحكاية) وحين ينفتح الحاضر على حوار مشابه له في الماضي فإنّ الحوار يتمطّط؛ إذْ يلجأ السّارد إلى التّحليل والتّعليق بل إنّه يوقف الحوار ويلجأ إلى وصف الشّخصيات أو المكان ممّا جعل المشاهد المسترجعة تأخذ حيّزاً نصيّاً قد يتجاوز أربع صفحات (حوار أسعد والسائح الأجنبي) بينما قد لا يتجاوز حوار الحاضر ثمانية أسطر:

«أبو العبد...يلعن أبوك...يلعن أصلك.

ما ذا قلت؟

أنا؟ لا شيء، لا شيء...متى ستبدأ الرحلة؟

حال يصير عددكم عشرة...أنت تعرف، لبس بوسعنا أن نرسل دليلاً مع كل واحد منكم ولذلك فنحن ننتظر حتى يرتفع العدد إلى عشرة أشخاص وترسل معهم دليلاً واحداً... هل ستعطيني النقود الآن؟»[1]، فهي هذه الكلمات تحكي تفاصيل الرّحلة.

ما يلاحظ عدم وجود حوار داخلي بالنسبة إلى (أسعد) نتيجة وجود المحاور–الرجل السمين– ثّم يتساوى زمن القصة والحكاية في المشاهد الحوارية الحاضرة، غير أنّ الانقطاع الحاصل نتيجة المشاهد الاسترجاعية يعطل هذا الحوار، وإذا كانت المشاهد المسترجعة تمتاز بالطول نتيجة تدخل السّارد وتعليقاته فإنّنا نجده أحياناً يلجأ إلى التعليق على الحادث دون الحوار مثلما هو الحال بالنّسبة إلى مدّة السّير «بعد أربع ساعات وصل إلى الطريق كان قد خلف الاتشفور وراءه...»[2] وهنا فضّل التّعليق دون التقديم لهذا الحوار المتعلق بزمن ومكان الطّريق.

[1] رجال في الشمس، ص60.

[2] المصدر السّابق، ص60.

في فصل (مروان) كان حوار (مروان) و(الرّجل السّمين) حول ثمن الرحلة، ثم حوار (مروان) مع (أبي الخيزران) حول الرّحلة إلى الكويت، وبعدها حوارهُ مع أمّه حول زواج أبيه ويليه حواره مع (زكريا)، ثم حوار والد (مروان) مع والد (شفيقة) حول موضوع الزواج، وحوار (مروان) مع (زكريا) وضرورة ترك المدرسة وأخيراً حواره مع والده حين ذهب إلى توديعه، وما نلاحظه هو أنّ المشاهد الحوارية الحاضرة أكثر طولاً لأنّ السّارد يلجأ إلى توقيف الحوار ويبدأ في الوصف أو إعطاء معلومات عن الشخصية قد يتجاوز خمسة أسطر.

نلاحظ كذلك استعمال المنولوج رغم وجود المحاور (أبو الخيزران) إذْ تلجأ الشّخصية (مروان) إلى سرد مقتطفات من حوار مكتوب من الرسالة التي كتبها لأمه؛ حيث يأخذ دور المتحاورين –دورهُ ودور أمّه– ثم يعلّق دون أن ننسى الحوار المسترجع الذي يرتبط بوالده أو(زكريا) أو (شفيقة) يرصد فيه اللّحظات الدّرامية الأمر الّذي جعله ينقل كلام الشّخصيات مباشرة «ألم يقل ذلك زكريا راح، زكريا ضاعت أخباره من الّذي سيطعم الأفواه»[1] لذلك يمكن أن نخلص إلى المشاهد الحوارية مع (أبي الخيزران) و(أمّه) وحين يُحاور أمّه –عبر الرّسالة– نجد الحوار المسترجع.

في فصل (الصّفقة) كان حوار الحاضر حول الاتفاق حول كلّ شروط الرّحلة، ولا توجد مشاهد حوارية استرجاعية لأنّ الشّخصيات بصدد الاتفاق حول شروط الرحلة ثمّ إنّ الحوار لا ينقطع إلاّ لتعليق السّارد أو إعطاء معلومات عن شخصية أو للتّعليق أو لرصد ردّ فعل شخصية ما وهذا ما أعطانا تعدّدا في الرؤى من خلال الحوار نتيجة تعدّد الشّخصيات ورؤيتها لكيفية الرّحلة.

[1] المصدر نفسه، ص80.

وفي فصل (الطّريق) ينفجر الحاضر على منولوج «قال أسعد محدثاً نفسه سوف يأتي دور العجوز»[1] وهناك حوار (أبو الخيزران) و(أسعد) حول"المهرّبين، الرّجل السّمين، الطّريق وأبي قيس"، ليليه منولوج (أبو الخيزران) حول فقده لرجولته، دون أن ننسى مشهد الدّخول إلى الخزان، ما يلاحظ في هذا الفصل كثرة المنولوجات حيث سجلنا أربعة منها: منولوج (أبو الخيزران) حول هضبة "صفوان" وكذلك منولوج نفس الشّخصية والرّجال الثّلاثة حول الدّخول الأول إلى الخزان وطبعاً ترتبط –المنولوجات– أكثر بشخصية (أبي الخيزران) قائد الرّحلة لأنّها ترصد ماضيه أو تعلق على حاضر الشّخصيات داخل الخزّان.

ما لاحظناه كذلك هو توقف المشاهد الحوارية لتفتح المجال للتّعريف بالشّخصية مثل شخصية (أبي الخيزران)، كما ينفصل على قصص مضمنة* (حكاية حسين ابن عم أبي الخيزران، قصص رجال حاولوا الهرب عبر الصحراء، حكاية رجل عاش في الصحراء أربعة أيام) كلّ هذه الحكايات تفسّر القصة المضمنّة نتيجة تشابه بينها (محاولة الهرب عبر الصحراء)؛ إذ تلعب وظيفة التأثير على المتلقي (أسعد) دون مشاهد حوارية مسترجع؛ أمّا مشهد الدّخول فيكاد يتوارى فيه الحوار بين الشّخصيات ويحل محلّه الوصف؛ لأنّه لا مكان للحوار إضافة إلى أنّ (أبا الخيزران) هو من يوجهّه لأنّه بَيّن لهم كيفية الدّخول والتّعامل داخل الخزّان، وهي كلّها مشاهد مجردة سواء الحاضرة منها أو المسترجعة.

وفي فصل (الشّمس والظّل) انفردت كلّ شخصية بمنولوجها الخاص فجاء منولوج (أبوقيس) وبعد منولوج (مروان) وثالثها خاص بـ (أبي الخيزران) وآخرها منولوج (أسعد) ليأتي دور الحوار الّذي تجسد في اجتماع الثلاثة: (أبو قيس) و(أبو الخيزران) و(مروان) حول توقف

[1] المصدر السّابق: ص105.

*مضمنة من لتضمين وهو ورود مقطع كامل خلال مكونات مقطع آخر أو حتى قصة في قصة، سنعرفه لاحقاً حسب جيرالد برنس.

الرحلة، ثم حوار (أبو الخيزران) و(رجال الحدود) حول موضوعين هما على التّوالي: تعطّل السّيارة وكذلك موضوع (كوكب).

تؤسس هذه الملفوظات للمنولوج الّذي يرصد اللّحظات الدّرامية لدى كلّ الشّخصيات من المشاهد الحوارية المسترجعة التي رأينا:

«سوف يكون بوسعنا أن نعلم قيساً...

- نعم.
- وقد أن نشتري عرق زيتون أو اثنين
- طبعا...
- وربما نبني غرفة في مكانما....
- أجل.
- إذا وصلت... إذا وصلت...»[1]

وتلعب المنولوجات حال الصّراع والضياع والخوف أيضاً الذي تعيشه الشّخصيات وهي على بعد أمتار من دخولها الثّاني إلى الخزّان؛ لذلك نجدها تقفز على اللّحظات الدّرامية في الماضي غير أنّ الأمر يختلف بالنّسبة إلى (أسعد) حيث يكشف حواره الدّاخلي عن السّبب الحقيقي وراء تنقله هذا لأنّه كان معارضاً سياسياً.

يتوارى الحوار مرّة أخرى ويحلّ محله الوصف؛ وصف الشّخصيات قبل الدّخول إلى الخزّان وصف الطّريق ووصف الشمس أمّا في المشهد الحواري لـ (أبي الخيزران) و(رجال الحدود) الّذي تمثل في "تعطل السيارة" و"كوكب"؛ فإنّه يأخذ مساحة نصيّة تتجاوز الخمس صفحات ولا يتنازل السّارد عن وظيفته بل إنّه يلجأ إلى التّعليق ووصف حركات (أبي الخيزران)

[1] رجال في الشمس: ص49.

السريعة، وما يلاحظ أنّه ليس حواراً مجردّاً لأنّ الموقف لا يقتضي الحديث عن (كوكب/الجنس) ولكنّ الحديث عن(الجنس) هو الّذي أخّر توقيع الوثائق وكان سبباً في موت الرّجال الثّلاثة.

وفي فصل (القبر) كانت البداية بمنولوج (أبي الخبزران) حول دفن الجثث الثّلاثة ويليه حوار (أبو الخيزران) مع الصحراء حول الجثث كذلك ويكاد الحوار يختفي لأنّ الشّخصيات كانت قد كتبت نهايتها ولم يبق الآن إلّا الحوار حول موتها وطريقة دفنها وهذا ما أكدّه الحوار الدّاخلي لـ (أبي الخيزران) حين قرر دفنهم أمام القمامة، ثم يأتي الحوار اللاّمنطقي وهو حوار يحمل دلالة إدانة هؤلاء على موتهم دون قرع الخزان " لماذا لم تدقوا؟".

ممّا تقدم نخلص إلى أنّ كثرة الحوارات الاسترجاعية في الفصول الثّلاثة الأولى نتيجة استقلالية الشّخصيات غير أنّها تشترك في حوار الحاضر ويكثر الحوار المباشر كلّما تقدم الخطاب إلى النّهاية ويؤكّد ذلك الظّفران والمطّة اللذان يُحيلان على المتكلّم وتغيّر صوت الرّاوي ثم إنّ تعدد الحوار ينجم عنه تعدّد الرؤى أو اختلافها للموضوع الواحد (السّفر ليلاً/ أو فوق سطح الخزّان).

وقفنا كذلك على وجود الرّاوي العليم بكلّ شيء الّذي يُعلّل ويُقدّم ويُعطي معلومات أحياناً ووجود حوارين غير مجرديين في كامل الخطاب (حوار رجال الدّيوانية حول من يؤم النّاس والمدينة محاصرة)، ووجدنا حوار (رجال الحدود) مع(أبي الخيزران) حول موضوع (كوكب/ الجنس)، وطبعاً هذان الحواران كانت نتيجتهما سقوط المدينة في الأوّل وموت الثّلاثة اختناقاً في الثّاني، وهي طبعاً وجهة نظر ظاهرة العيان.

ثانيا: ما تبقى لكم:

كان الخطاب المباشر في المستوى التّعبيري أكثر تعقيداً من ذلك التّعالق بين كلام المؤلف وكلام الشّخصيات الّذي رأيناه في رواية "رجال في الشّمس" حيث وقفنا من خلالها على مجموع التّقنيات من الحوار الأحادي* والتّداعي والمنولوج الدّاخلي والتي أدّت كلّها إلى ظاهرة التداخل المنسجم الّذي جُسد دون فواصل ولا علامات الوقف ممّا سرّع الانتقال بين الأحداث والشّخصيات القائمة بها وعليها.

ويعتمد الرّوائي على هذا الانتقال لأنّه «يتّم بدون إشعار فني أو أسلوبي بل وحتّى دون إعطاء علامات الوقف عند الانتقال إلى فقرة جديدة، بحيث يصبح من الصعب التنبيه إليه ممّا ينشئ جوّاً من الغموض يفرض على القارئ التفكير والتأني ليتمكن من الربط بين جزيئات الحدث الواحد»[1] وطبعاً هذه الطّريقة والتي تجلّت في تقنية تغيّر نوع الخطّ وهي الطّريقة نفسها التي اعتمدها كثير من روائيو تيار الوعي ونخصّ بالذّكر الرّوائي (وليام فوكنر) في رواية "الصّخب والعنف" والتي اعتمدت –الرواية– استعمال الأحرف المائلة بإشارة من الرّوائي لبداية المنولوج الدّاخلي وهذه الطّريقة تنبه القارئ إلى هذا التّغير المفاجئ الذي له وظيفة «وإذا لم يكن القارئ على وعي بهذه الوظيفة يصاب بالاضطراب»[2] وبنفس التّقنية عالج (غسّان كنفاني)

*الحوار الأحادي: خطاب طويل تقضي به شخصية واحدة ولا يكون موجهاً لأشخاص آخرين، إذا كان هذا الحزار غير منطوق أي مؤلفاً من التفكير ذي الصوت العالي للشخصية فإنه يشكّل منولوجا داخلياً، وإن كان منطوقاً فإنّه يشكل مونولوجا خارجيا أو مناجاة النفس. ينظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي–معجم المصطلحات، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003، ص136.

[1] سعيدة ميرحق جولنكرودي، فاطمة عليرّاد جمازكتي "دراسة في رواية ما تبقى لكم لغسان كنفاني"، مجلة التراث الأدبي، السنة 2، ع6، ص 154.

[2] روبرت همنري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة وتقديم: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ص 80.

روايته "ما تبقى لكم" واستعمل تغيّر لون الحروف من الأسود إلى الأسود القاتم بدل الخطوط المائلة فكانت الرّواية مجموعة من المقاطع المتداخلة التي تستدعي تفطن المتلقي.

ويمكن أن نميّز بين هذه المقاطع عندما يتغيّر لونها على مدى ما يقارب ستين صفحة دون أن يكون بين المقاطع فراغ أي اعتماد نظام التّناوب المتمثّل في «رواية حكايتين في الآن نفسه وذلك بقطع الواحدة والانتقال إلى الأخرى التي تقطع بدورها لمزاولة الأولى وهكذا دواليك»[1] وهذا ما يجعله–التناوب–يعتمد على الانقطاع المنتظم ممّا يشكل حالة من التوتر لدى المتلقي الفطنة الشّديدة على طول المساحة النّصية.

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص119.

وتغيّر لون الخطّ في "ما تبقى لكم" لم يكن بغرض إظهار الكلام المنقول بقدر ما كان لإبراز تناوب الشّخصيات على السّرد وما يهمُّنا أنّ كلام المؤلّف على لسان السّارد الشاهد* كان على مستوى خمس صفحات الأولى تلاهُ بعد ذلك تناوب السّاردين على مدى الصّفحات المتبقية وصولًا لآخر صفحة من المتن خلق نوعاً آخر من التّداخل لم نعهده في أعمال (غسّان كنفاني) التي لم تشهد هذا التغيير الفني المتفرّد وما يمكن قوله كذلك هو أنّ هذا التّداخل بقدرما يؤدي إلى الارتباك يحقّق بالضّرورة المتعة التي يبحث عنها القارئ وحتّى تقول الرّواية كلمتها.

في "ما تبقى لكم" تولى السّارد الشّاهد مهمّة السّرد عن (حامد) لما قرّر الرّحيل وبعدها عن صهره (زكريا) بشأن نفس الموضوع ويتولى السرد كذلك عن (مريم) ثم نجده يواصل مهمّة السّرد بذكر المسافة الفاصلة عن الأردن والتي لم يتجرأ أحد على تجاوزها قبل هذه اللّحظة «على بُعد ساعات من المشي في الأردن لم يستطع أحد أن يمشيها في ستة عشر عاماً وقد عقد عزمه أن يفعل»[1] واستعمل السّارد الشّاهد لغة الشّخصيات في الحاضر كأنّه من نفس طبقتها الاجتماعية وظلّ يعلّق على الأحداث ويصاحب صوته مقيّما شخصية (حامد) على طول الخطاب.

وطبعاً هذا عكس الهيمنة التي كان الرّاوي يُقيمها ويفرضها في الرّوايات الكلاسيكية والتي تشبه تلك الهيمنة التي كان الكورس يلتزم بها ؛إلّا أنّ هذه الحالة خفّت ولجأ المؤلف إلى

*السارد الشاهد: الراوي الشاهد هو راوي حاضر لكنّه لا يتدخل، لا يحلل، إنّه يروي من خارج، عن مسافة بينه وبين ما، أو من، يروي عنه، مثل هذا الراوي هو بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر، وبمثابة الأذن التي تكتفي أيضاً بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع.وظيفة هذا الراوي هي التسجيل. أي أنه يميل إلى أن تكون وظيفة الآلة.إنه تقنية آلية. ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، الفارابي، منتدى سور الأزبكية، ص151.

[1] ماتبقى لكم، ص165.

حيل أخرى ليقلّل مدّة التّأثير وأُعطي للمتلقي فرصة التّفاعل مع ذاتية الشّخصيات المتكلِّمة في المتون الرّوائية فحظيت الشّخصيات بفرصة التّعبير عن أفكارها ووجهات نظرها اتجاه الأحد «فقد حاول أن يفهم كلّ رأي ويصوّغه بطريقته بحيث يعبر من خلاله عن إنسان كامل كما يعبِّر في نفس الوقت، وإن كان بطريقة مُعلقة، عن كامل عقيدته من ألفها إلى يائها»[1] في حالات كثيرة تولى مهمة السّرد فتارة عن (حامد) لما قرر الرّحيل وتارة أخرى عن صهره (زكريا) بشأن نفس الموضوع وغيرها من الحالات التي كان فيها السّارد الشّاهد يقتفي أثر الشّخصيات.

في هذه الرّواية –ما تبقى لكم– تستعمل الشّخصيات الضمائر لتُعبر من خلالها عن الفلسفة والرأي والموقف في الحياة والعلاقة بين الضمير والمنولوج تسمح بإلقاء الضوء على العالم الداخلي للشخصية حيث إنّ «العلاقة بين الضمير والحوار الذاتي متباينة، فإنّ حديث الشخصية مع ذاتها يُغني السّرد ويُلقي الضوء على العالم الدّاخلي للأشخاص ويُقرِّب المسافة بين الشخصية والمتلقي، ويُشركه في الجوّ العاطفي، والنفسي المتوتر الّذي تعيشه»[2] وتستخدم المناجاة النفسية بضمير المتكلّم وضمير الغائب على حدٍّ سواء للكشف عن الحالة النّفسية للشّخصية وإظهار موقفها من المجتمع إذ اعتمد (حامد) على المنولوج الدّاخلي لما ضاقت به السُبل في الصّحراء ووجدنا (مريم) –وعلى الرّغم من أنّ (زكريا) كان نائماً بقربها– تستعمل ضمير الغائب "هو" بقولها «وجهه خشنا...عينيه السوداويين الضيقتين»[3] ونستشف من هذا المنولوج أنّها ترصد فقط العلاقة الحميمية غير أنّها تلجأ إلى ضمير المخاطب "أنت" عندما تكون مناجاة للنفس «ليس باستطاعتك أن تكرهني يا زكريا ليس باستطاعتك أن تفعل ذلك»[4] فهذه المنولوجات تجسد صراعات (مريم) الذّهنية وتمثِّل الحالات المضطربة التي عاشتها.

---

[1] ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ص 133.

[2] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص 261.

[3] ما تبقى لكم، ص196

[4] المصدر نفسه، ص172.

ولأنّها تُطيل الجلوس مع نفسها –مريم– كثر حديثها مع هذه الأخيرة –النفس– ونتج لدينا ما يُعرف بالمناجاة وهي «خطاب طويل تنتجه شخصية واحدة (ولا يوجه إلى الشخصيات الأخرى) إذا كان منطوقا عُدّ "منولوجاً خارجياً" أو "مناجاة"»[1] وشغل (زكريا) تفكيرها فكانت تخاطبه باستمرار منولوجياً «خطاب طويل تنتجه شخصية (ولا يوجه إلى الشخصيات الأخرى) فإذا كان المنولوج غير منطوق (إذا كان يتألف من الأفكار اللفظية للشخصية) فإنّه يشكل "منولوجا داخليا"»[2] وظهر ذلك في قولها المذكور سابقاً "ليس باستطاعتك أن تكرهني يا زكريا..."، نجدها تستعمل "الأنت" وتتولى عنه مهمة الرّد مثلما تولت عنه مهمة السرد.

ثم نجد في منولوج آخر ودقات السّاعة تنقر في قلبها ورأسها معا «ودقّت السّاعة وصمتت لحظة، ثم بدأت خطواته المفردة تقرع من حديد في رأسها وفوق الجدار لقد منحتني هذا النعش، علّقته أمامي كي أدفنك فيه، ولكن خطواتك هي التي ستظلّ تقرع إلى الأبد حوله ولن يدفن إلّا أنا، وحتى بعد أن أدفن في أعماقه ستظل خطواته تقرع فيه وحوله وفوقه إلى الأبد، هذا النعش الصّغير المعلّق سيحتوينا جميعا»[3] وكلّها أحاديث نفس تؤكِّد انكسار مريم.

والأمر ذاته بين (الصّحراء) مع (حامد) «قال أنّه يطلب حبّي لأنّه ليس باستطاعته أن يكرهني»[4] فالصّحراء هي الأم الثّالثة لـ (حامد) بعد أمّه و(مريم) التي عوضته فكانت له الحضن الدافئ وهي الآن تدخل مثل كائن حيّ يحسّ بوجع (حامد) ويُترجم شعوره في الوقت الّذي تخلى عنه الجميع.

---

[1] جيرالد بيرنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1، 2003، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ص 115.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ما تبقى لكم: ص 211.

[4] المصدر نفسه، ص 172.

فالصّحراء تتداخل منولوجياً وتتتبع خطوات (حامد) والأمر نفسه بالنّسبة إلى (مريم) إذ نجد «تداخلاً يُوحي بالتشابه حيناً وبالتوازي حيناً آخر: مريم تسمح لزكريا الخائن بامتلاكها والصّحراء تسمح للعدّو بامتلاكها وحامد يحبهما معاً» [1] فهاهي تناجي (حامد) وهو يخترقها من الوهلة الأولى «...وهو يخطو فيبدو أمام الجدار الأسود، المرتفع وراءه مباشرة حيواناً ضئيلاً يعقد العزم على رحلة دفء لا نهاية لها مشحونة بالغيظ والأسى والاختناق وربما الموت، أغنية الموت الوحيدة في جسدي منذ اللحظة التي أحسست فيها بخطواته الأولى على الحافة عرفت أنّه رجل غريب» [2] وشعرت بما يختلج وجدانه.

والّذي علينا أن لا نتغافله هو عدم تخصيص منولوج لـ (زكريا) يحمل مشاعرهُ وأحاسيسه ولا حتى كلامًا مباشرًا؛ بل وصل إلينا من خلال منولوجات (مريم) «لكنّه عاري الوحيد في خمس وثلاثين سنة نظيفة ومخزونة» [3] ولا «مُبرّر لخيانته فهو مدرس له مرتب قار ولم يتعد بعد حدود الكهولة» [4] وها هو بعدما طردهُ (حامد) من مخيلته بعد استشهاد (سالم) وحَسِبَ أنّه أخرجه من حياته جاءت (مريم) لتدخله البيت ليلطخ شرفها الّذي حرص كلّ الحرص أن لا يُلطخ.

لكن هذه التقنية ليست جديدة فكون (زكريا) لم يحظ بأي منولوج فهذا تكنيك يستخدمه الروائي في الروايات «بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية وعملياتها الذهنية، وكذا محتوى وعيها في مرحلته غير المكتملة قبل أن تتشكّل للتعبير عنها بالكلام» [5] وبهذا قدّم لنا الرّوائي (غسّان كنفاني) شخصية مفرغة من أي حُمولة نفسية فلا نجد له منولوجاً ولا إدراكاً لواقعه

[1] خالدة سعيد: حركة الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، ص 245.

[2] ما تبقى لكم، ص 172.

[3] المصدر نفسه، ص 180.

[4] رفيقة البحوري بن رجب: الأدب الروائي عند غسان كنفاني، ص 56.

[5] روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص44.

طبعاً فهو لا يرى من النساء إلّا أجسادهن، ولا يرى من الأطفال إلّا الصراخ، وهنا لم يدخل المتلقي إلى ذهن (زكريا) لانعدام المنولوجات التي تقدم وجهة نظره.

علينا أن نوضِّح شيئاً مهمّاً فحواه أنّ استخدام الشّخصية وجهة نظر المفرد الغائب يضعنا أمام مناجاة ويكون المنولوج مباشراً «فالمنولوج يتيح استخدام ضميري المتكلّم والمخاطب المفردين المحيلين إلى ذات واحدة»[1] وإذا استخدمت الشخصية وجهة نظر المفرد المتكلّم فنحن أمام منولوج ويكون المنولوج غير مباشر «هو ذلك النمط من المنولوج الداخلي الّذي يُقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنّها كانت تأتي من وعي شخصية ما هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقه من خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق والوصف»[2] هذين الأخيرين يساعدانه في إلحاق وجهة النظر بصاحبها.

وطبعاً يختلف هذا النّمط من المنولوج الدّاخلي غير المباشر عن نظيره المباشر في كون الرّوائي يتدخل فيه بين ذهن الشّخصية المتلقي؛ حيث المنولوج «تقنية تسمح بالاطلّاع المباشر على الأفكار الحميمية للشخصية، وتساهم في بناء هذه الشخصية وفهم عوالمها»[3]، فـ (غسّان كنفاني) تكلّم بقصد بصوت (الصّحراء) لما كان (حامد) يواجه (الجندي الإسرائيلي) وأقحم صوتها كتقنية تساعد وتعمل على استمالة المتلقي وتوجيهه.

فكثرة «المنولوجات الدّاخلية أدّت إلى ظهور صوت الصحراء، ليس كمنولوج داخلي إذ من غير المعقول أن تُناجي الصحراء نفسها، بل كراو مراقب للأحداث ملازم لشخصية حامد

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 432.

[2] روبرت همفري: تيار الوعي في الرّواية الحديثة، ص 66.

[3] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 434.

وذلك لملء الفراغات التي تُعاني منها الرّواية لكثرة المنولوجات الدّاخلية»[1] فالسّارد (الصّحراء) جعلها تُبئر شخصية (حامد) وتُتَرجم لنا أفعالها ورُدودّها.

لقد جاءت "ما تبقى لكم" رواية منولوجات بامتياز، لأنّها رواية ذهنية ورغم ذلك لا ننفي وجود بعض الحوارات الخارجية التي أقامتها الشّخصيات؛ فقط نذكر أنّه من الممكن «كما سبق ورأينا أن تتعارض الأفكار مع الحوار فمن شأن الشّخصية أن تشعر بشيء (الغضب) وتُظهر عمداً شعوراً مختلفاً (اللاّمبالاة) ولكنّ القارئ سيفترض عموماً وبغياب أي دليل آخر أنّ الانفعال الظّاهر هو الصحيح»[2] وهي كالتّالي:

- حوار (حامد) مع (الجندي الإسرائيلي) رغم عدم وجود لغة مشتركة للتّحاور بينهما فالأوّل يتكلّم العربية والثّاني يتكلّم العبرية لأنّه ببساطة خارج خلجات النّفس ومكامنها «"هيا، كن رجلاً طيباً ودعنا نتحدّث عن يافا، إن الانتظار الصامت... ولكنه ظل يحدق..." هيا! كيف انتهى الأمر بكل ذلك الحي، الذي كان يمتد بين جامع الشيخ حسن وحمام اليهود المحروق في المنشية؟". وفجأة لست أدري...فمضيت" سيكون ذلك حديثاً مفيداً فأنا اعرف ذلك الحي تماماً، كنا نهيش هناك»[3] ورغم أنّ الحوار من طرف واحد لكنّ (الجندي الإسرائيلي) كان يعي الكلام ويفهمه من خلال ما لقيه (حامد) من متابعة وانتظار لنهاية كلّ ذلك.
- حوار (زكريا) و(مريم) حول مصير أخيها «–لم تنام بعد؟– كلا، ولكن قل لي يا زكريا كم يحتاج المرء إلى قطع المسافة مشياً من غزة إلى الأردن؟...»[4] وينتهي الحوار بذكر المسافة

[1] محمود غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة (دراسة أسلوبية)، ص 262.

[2] نانسي كريس: تقنيات كتابة الرواية، ص156.

[3] ما تبقى لكم، ص 227.

[4] المصدر نفسه، ص 180.

المقدرة إثنتا عشرة ساعة ومسافة الساعتين إذا كان يعرف الطّريق ولم يصادف دورية في الساعة الأولى.

- حوار(زكريا) و(مريم) حول الجنين تلاه حوار حول زوجته الأولى الّذي كان متأخراً نوعاً ما ليختم بحوار حول إسقاط الطفل الذي رفضت(مريم) إسقاطه بل أنّ سقوطه عجّل قتلها زكريا.

ثالثا: أمّ سعد:

كانت أغلبها حوارات من واقع مرير ليدخلنا (غسّان كنفاني) عالم الشّخصيات ويكسر رتابة السّرد منذ البداية ويُدخل المتلقي في الأحداث من المرّة الأولى ويكشف لنا بعض مواصفات الشّخصية «فقد تنبثق شخصية معينة فجأة من الحوار وترتسم أوصافها ومعالمها دون الوصف السّردي لأنّ الحوار يقوم بخلقها وإكسابها هيكلتها العامة»[1] فتنبثق من خلال الحوار شخصيات وتظهر من خلاله أوصاف كثيرة لشخصيات أخرى.

أغلب شخصيات الرّواية من السّواد الأعظم"الشعب" لذلك كانت الحوارات مباشرة وكثيرة غير أنّنا سنأخذ عينة قليلة منها ولا نراعي في ذلك الأسبقية لأنّنا نراها كلّها مهمّة لأن الحوار يعكس وجهات النظر المختلفة وخاصة ما جاء فيه لمسة العامية التي تعكس كلّ ما يحيط بالشّخصية.

فالحوار يوسع دائرة القراءة ويجد القارئ من خلال هذه الدائرة ممتعة وسهولة التّعرف على معالم الشخصية وأوصافها مهما كان نوعها كما سبق ذكره «وليس هناك أفضل من استراق السّمع على الشّخصيات لتعرف طبيعة هذه الشّخصيات على حقيقتها وليس هناك وسيلة لجذب القارئ إلى خط القصة في الرواية أفضل من جعل القارئ يستمع إلى ذلك الخط

[1] سليمان حسين: مضمرات النص والخطاب–دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق 1999، ص 379.

من خلال شخصيتين يسردان هذا الخط»[1] وسنحاول كذلك تجاوز الحوارات التي كانت بالعامية أو أمثلة بالعامية أو حتى كلمات من اللهجة الفلسطينية لأنّنا ببساطة عالجنا هذا الأمر في مبحث "اللهجة بوصفها اختيار وجهة النظر" وليس تقليلاً من أهمية الحوارات العامية بل على العكس فنحن نراها أكثر ترجمة لأفكار الشّخصية وبالتّالي أكثر انعكاساً للبيئة الفلسطينية فهي حوارات يومية من مخيمات اللاجئين تحمل في طياتها معاناة الفلسطيني المشرّد من ديارها والّذي يعيش من ذلّ طوابير الإعاشة غارق في وحل الكيان الصّهيوني.

نبدأ بحوارات (أم سعد) مع (ابن العم) وكلّها ترتبط بتغيير الأوضاع والانتفاضة على الأوضاع الراهنة، ببعث الشباب إلى ساحات المعارك وبعث الصبية إلى ساحات التدريب، لأنّ حمل السّلاح هو الحل.

في البداية كان الحوار لنقل أجواء غرفة الراوي وزوجته، ورأيهم في هذه المرأة قبل أن تصل ويشاركوها الحوار حول أجواء البلاد والعباد، هاهو (ابن العم) ينقل لنا حواره مع زوجته «ثم قالت لي: هاهي أم سعد، وقد جاءت "مثل دقات السّاعة جاءت هذه المرأة تجيء دائما تصعد من قلب الأرض وكأنها ترتقي سلماً لا نهاية له وقالت زوجتي فيما نحن نحصي خطواتها" ترى... كيف تشعر الآن؟"»[2] بعد ذلك يعيد لنا الكاتب منولوجه «وقلت لنفسي: لست أدري وكنت أنتظرها لا تعلم شيئاً، فوراء ظهورنا تراكمت دروع الجنود المحطمة فوق الرمل المهجور وشقت طوابير النّازحين مسافات جديدة»[3] فالمتلقي يُوضع في الصّورة منذ الوهلة الأولى ويأخذ معلومات عن شخصية (أم سعد).

[1] لورانس بلوك: كتابة الرّواية (من الحبكة إلى الطباعة)، ص 217.

[2] أم سعد، ص245.

[3] المصدر السّابق، ص.ص.245.246.

آمنت (أم سعد) بقضيتها وأقنعت الرّاوي بما آمنت فهي ترى أنّ الحرب بدأت في الرّاديو وانتهت به كذلك، وآمنت بابنها (سعد) وبقدرته الرهيبة على إخراجهم من الوحل لذلك كانت تشعر بالفخر كلما جاءت المناسبة «قلت لها، محاولا أن أضيعها وأضيع نفسي: –ماذا قال لك؟ – لم يقل شيئاً، فقط ذهب، وقال لي رفيقه في الصّباح أنه ذهب إليهم–أم يذكر لك قبلاً أنه سيذهب؟ –بلى: قال لي مرتين أو ثلاث مرّات أنّه ينوي الالتحاق بهم–ولم تصدقي آنذاك؟ –بلى. صدقت، أنا أعرف سعد، وقد عرفت أنه سيذهب. – فلماذا، إذن، فوجئت؟ –أنا؟ لم أفاجأ، إنما أعلمك بالأمر، قلت لنفسي: قد تكون ترغب في معرفة أخبار سعد–ولست حزينة أوغاضبة؟»[1]، فهي تفتخر لأنّ فلذة كبدها أخبرها مرّتين برغبته في الالتحاق بالفدائيين وفي المرّة الثّالثة فعلها.

من حوار (أم سعد) عرفنا يوم حبس (سعد) أوّل مرّة مع رفاقه ومفاوضات (المختار) مع المحبوسين، ونتيجة التّفاوض، لينتهي بنا الأمر إلى معرفة أنواع الحُبوس من شخصيّة (أم سعد) ذاتها، كما كشفت لنا التحاق ابنها بالفدائيين وافتخارها به أمّا جارتها والمرأة التي وجدتها في الباص، وغم هذه الغبطة التي تعتريها لم تخف نيتها في إيصال توصيّات لفلذة كبدها حتى ولو كانت من (ابن العمّ) نفسه.

حوار الشّخصية الرّئيسة ذاتها قدم لنا حالة المخيّم وهو يغرس في الوحل وتقزّز (سعد) من هذه الأوضاع المزرية هذا ودون أن نتغافل ذلك الحوار المسترجع بينها وبين رفيق ابنها حول الهديّة المتمثّلة في نسف سيّارة ولم تهمل ذكر إصابة ذراع ولدها أثناء القتال ثُم استرجعت حوار (المرأة العجوز) التي تشبهها والتي تطعم (سعد) ورفاقه مدة خمسة أيام طيلة مدّة الحصار.

لم تنس (أم سعد) ذكر حادثة جمع القطع المعدنية الحادة التي كانت تجمعها مع بقية النساء بأيديهن العارية خشية أن تفرقع دواليب السّيارات واسترجعت لنا حوار (عبد المولى) مع

[1] المصدر نفسه، ص263.

(فضل) الذي تمت منذ عشرين سنة إثر وصول رسالة (ليث) الّذي كان وراء القضبان وحادثة خصامها مع (ناطور البناية) وتسترجع مع الحادثة حوارها مع (المرأة اللبنانية) التي تنازلت لها عن العمل.

ولأنّ موضوعها الشّاغل هو (سعد) حدثت ابن عمها عن الحوار الّذي دار بينها وبين (الأفندي) الّذي جاء يبحث عن ابنها وعن يوم عودته، ودخلت معه في موضوع (الحجاب) الّذي كانت ترتديه وكيف غيرته بمجرد أن غيرت المفاهيم البالية التي كانت تؤمن بها لتنتهي إلى نقل أجواء المخيّم الّذي تغيرت حالته بعدما أصبح الصّبية يتدربون على السّلاح وجسد هذه الحالة تغيير في وجهة (أبي سعد) من خلال حديثه مع زوجته ومع (الرّجل العجوز) الّذي كان موجوداً في المخيم.

وجدناها تكنُّ للدّالية حبّاً كبيراً جعلها تقرّر غرس ذلك العرق اليابس الّذي وجدته بالصدفة أمام بيت ابن عمّها ليأكل منه عنباً بعد أعوام قليلة «وقالت: " قد لا تعرف شيئاً عن الدّالية ولكنها شجرة عطاءة لا تحتاج إلى كثير من الماء، الماء الكثير يفسدها تقول: كيف؟ أنا أقول لك، إنها تأخذ ماءها من رطوبة التّراب ورطوبة الهواء، ثم تعطي دون حساب. قلت: "قضيب ناشف". – "إنه يبدو كذلك، ولكنه دالية". – "هذا ليس مهماً "قالت فجأة: –"انتهى الأمر أليس كذلك؟". – "بلى". – وأنت تقول ذلك".»[1] وطبعاً كانت فكرتها صائبة وطبعاً «برعمت الدّالية يا ابن العم برعمت!»[2] قبل نهاية الرّواية إيماناً بوجهة نظرها فكان أوّل موضوع تناوله الحوار وخُتمت به الرّواية كذلك.

[1] المصدر السّابق، ص،249.

[2] المصدر نفسه، ص، 336.

رابعا: "عائد إلى حيفا":

كانت غنيّة بالحوارات السّياسية لتعطينا دُروساً في: الأبوة والبنوة والهُوية والوطنية وأنّ الإنسان في نهاية المطاف قضية وليس لحماً ودماً يتوارثه جيل وراء جيل مثلما يتبادل التّجار معلبات اللّحم المقدّد فالرّواية من البداية حوت الحوار لتعرفنا على كلّ من (سعيد) و(صفية) وسر عودتهما إلى (حيفا) فبعد عشرين سنة «-هذه حيفا يا صفية! وأحس المقود ثقيلاً بين قبضتيه اللتين أخذتا تتضحان العرق أكثر من ذي قبل...-أتعرفين؟ طوال عشرين سنة كنت أتصور أن بوابة مندليوم ستُفتح ذات يوم...وقالت فجأة: -لم أكن أتصور أبداً أنني سأراها مرة أخرى وقال: -أنت لا ترينها، إنهم يرونها لك-وعندها فقط فقدت أعصابها... وصاحت فجأة: -ما هذه الفلسفة التي لم تكف عنها طوال النهار؛ الأبواب والرؤيا وأمور أخرى، ماذا حدث لك؟»[1] فهذا المشهد الحواري يلخص ماضي الشخصيتين ورغبتهما في العودة وأسباب العودة ونقطة الانطلاق ونقطة الوصول وأحداث أخرى.

وتسدل الرّواية ستارها على حوارين خارجيين الأوّل يحمل رسالة فحواها «تستطيعان البقاء مؤقتاً في بيتنا، فذلك شيء تحتاج تسويته إلى الحرب»[2] وهذه قناعة أنّ وقت الكلام انتهى وحان دور الفعل أمّا الحوار الثّاني فقد حمل معه أمنية لم ينطق بها إلاّ عندما وصل إلى مشارف (رام الله) وستكون إجابة للرسالة إن جسدها (خالد) على أرض الواقع «أرجو أن يكون خالد قد ذهب..أثناء غيابنا!»[3] وهو يتمنى هذه الأمنية يُدرك تماما أن الأخوين يمكنهما أن يلتقيا في ساحة المعركة مع ذلك يفضل هذا اللّقاء لأنّ الأمر في نظره يحتاج إلى تسوية لاسترجاع ما سُلب منهم.

---

[1] عائد إلى حيفا، ص.ص.343.344.

[2] المصدر نفسه، ص413.

[3] المصدر السّابق، ص413.

وطبعاً كلّ الحوارات عالجت نفس المواضيع من زوايا مختلفة فقبل أسبوع تساءلت (صفية) عن العودة إلى (حيفا) وليلة الأمس أخبرها زوجها أن الغد يكون لزيارة مدينتهم وفعلاً كان اللّقاء الّذي كلل كذلك بحوار مع صاحبة البيت الجديدة (ميريام) وقبل مجيء (دوف) كانت هناك حوارات مسترجعة بين ما دار من حديث بين (فارس اللّبدة) و(الرّجل اليافاوي) الّذي سكن بيته في (يافا) وبعد تفاوض توصّل (فارس اللّبدة) إلى «أنّه يحمل السّلاح الآن»[1] لأنّه الطّريقة الوحيدة لاسترجاع الصّورة والبيت و(يافا) وكلّ الأرض.

وحين كان اللّقاء الحاسم تكلّل أيضاً بحوارات خارجية حادّة وعنيفة من الشّاب الّذي أصبح يهودياً واعتبر أباه من "الجهة الأخرى" من اللّحظة الأولى وينكر وجودهما «بعد أن عرفت أنكما عربيان كنت دائماً 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؟»[2] حينه لا يستطيع الأب الردّ لهول ما سمع وطبعاً الأم لا يصلها من الحوار إلاّ الصراخ لأنّها لا نعرف اللغة الإنجليزية، لا نذكر تفاصيل كل الحوار إنما نذكر فقط النتيجة «إن دوف هو عارنا، ولكن خالد هو شرفنا الباقي... ألم أقل لك منذ البدء أنه كان يتوجب علينا ألا نأتي.. وإن ذلك يحتاج إلى حرب؟ هيا بنا؟»[3]. لأنه ليس ثمّة ما يقال وإنما ما يُفعل.

ما أثار انتباهنا أنّ المنولوجات تعلقت كلّها بخواطر وأفكار (سعيد) وتلك الاضطرابات التي كان يعاني منها «...هل أحس ذلك الشيء الفاجع قبل أن يحدث؟ أحيانا يثول لنفسه: "لا. أنا أتصور ذلك بعد أن حدث، لم يكن من الممكن أن أتوقع شيئاً مروعاً من ذلك النوع»[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص393.

[2] المصدر نفسه، ص393.

[3] المصدر السّابق، ص412.

[4] المصدر نفسه، ص351.

وحدث نفسه قبل أن يدخل بيته بعد عشرين عاما «وقال لنفسه: "شخص عجوز بلا شك" وفرقع المزلاج بصوت مكتوم، وببطء انفتح الباب."ها هي ذي"، ليس يدري إن قال ذلك بصوت مسموع، أو قال لنفسه كمن يتنفس الصعداء»[1]، وهذا يعكس حالة التوتر التي يعيشها قبل الدّخول.

وحدّث نفسه عن الأبوة " ماهي الأبوة"، وعن الفقد " لقد فقدناه، ولكنّه بلا ريب فقد نفسه بعد هذا كلّه ولن يكون أبدا كما كان قبل ساعة"، وعن خيبة أمل زوجته أخبر نفسه" لقد شاخت هذه المرأة حقاً، واستنزفت شبابها وهي تنتظر هذه اللحظة، دون أن تعرف أنّها لحظة مروعة" كما استنتج في قرارة نفسه ماهية الوطن "هذا هو الوطن" وصنع قراراته لاسترجاع المفاهيم الحقيقية المفقودة.

[1] المصدر نفسه، ص364.

2-1: الحالات الأقل وضوحا:

وهي حالات يحتاج فيها المتلقي إلى تركيز كبير ليميز بين الكلامين ليقف على ذلك التّأثير الّذي يُحدثه المؤلف في كلام غيره ونقصد كلام الشّخصيات التي حمّلها وجهات نظره كأنّه يُعيد الصّياغة من أجل زيادة درجة التّأثير في المتلقي.

1-2-1: المنولوج المروى:*

تُبرز هذه المناقشة الحالات التي تتكلّم فيها الشّخصيات مع نفسها وبين جوانحها ويقوم المؤلف بتعديلها بطريقته ثم ينقلها ونعني بالمنولوج المروى هو ذلك المنولوج الّذي يعتبر «تقنية من تقنيات تمثيل الحياة الداخليّة في القصّ بضمير الغائب شأنها في ذلك شأن القصّ النفسّي والمنولوج المنقول ويتجلى المنولوج المسّرد في تكفّل خطاب الرّاوي بنقل الخطاب الذهني لشخصية ما»[1] وهذا يعني أن المنولوج الذي يحدث للشّخصية لا يصل إلى المتلقي في صفته الأولى وإنمّا يصله بعد صياغة من المؤلف ليحدث تأثيراً ما في المتلقي.

يُقدم هذا المونولوج شكلياً بضمير المتكلم أو الغائب ليكتسب هذا الحديث النّفسي للشّخصيات «علامات من تأثير المؤلف ويتغير تحت هذا التأثير»[2] ونلامس هذا التّأثير من المؤلف وإعادة صياغة كلام الشّخصيات لما يكون باستطاعة المؤلّف أن يعرف ما يختلج في صدرها وما يدور في فكرها فيكون هذا التّغيير والتّحوير وإعادة الصّياغة باستعمال ضمير الشّخص الثّالث الغائب الّذي يعطينا يقيناً أن المؤلف قد تماهى مع شخصية وأصبح يتكلم كلامها ويشعر بما تشعر ويترجم أفكارها مستعملاً ضمير "هو".

ففي المنولوج المروي يُحَوِّر الرّاوي مونولوج الشّخصية وينقل ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب ويبقى زمن الملفوظ يطابق زمن السرد ولكنّ الرّاوي لا يغيّر اللّغة الخاصّة للشخصية

*أسمته "كون" بالمنولوج المسرد وأسماه "جينيت" بالمنولوج المحور (المنقل).

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 438.

[2] بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، ص 50.

أثناء نقل حياتها الدّاخلية بينما تنسب صياغته إليه –الرّاوي– وتبقى أفكار الشّخصية «وفي هذه الحالة تختلط وجهة نظر المؤلف بوجهة نظر الشخصية على نحو لا انفصال فيه في النّص ونتيجة لذلك فإنّنا حين نتفهم مشاعر الشخصية من وجهة نظرها، فإنّنا نُصغي باستمرار إلى صوت المؤلف»[1] وهذه التّقنية تحافظ على المؤشرات الزمنية للشخصية وتعمل على محوّ الحّد الفاصل بين العالم الدّاخلي للشّخصية وعالمها الخارجي.

وبإمكان المتلقي أن يتعرّف على المنولوج المروى رغم حالاته القليلة الوضوح بإجراء تغيير تركيبي يسميه (رولان بارت) بـ "إعادة الكتابة" «للتمييز داخل السرد بضمير الغائب بين الكلام الشّخصي والكلام اللاّشخصّي، وتتمثّل الطّريقة في تعويض ضمير الغائب بضمير المتكلّم فإذا لم تُلحق هذه العمليّة أيّ تغيير بالخطاب عدا التغيير الناجم عن استخدام الضمير النحويّ الجديد كان الكلام شخصيا»[2] وللرّاوي الحرّية المطلقة أمام هذا المنولوج المروى والمنقول من الشّخصية بإمكانه أن يسخر منها وبإمكانه كذلك أن يتعاطف مع هذا المنولوج «إنّ تسلُّح الرّاوي بنمط رؤية أقوى من رؤية الشخصية لتكذيبها أو السّخرية منها والكشف عمّا تعتبرهُ حقيقتهما يهدف إلى إبراز المسافة التي أصبحت تفصل بينهما»[3] مع العلم أنّ استبدال الضمائر يُرجع الكلام من المؤلف إلى الخطاب المباشر للشخصيات لأنّ المؤلّف قد أعاد صياغة كلمات الشّخصية وفي هذه الحالة تختلف الوجهتين ويصعب حدّ التّمازج.

وبخصوص المنولوج المروى ستكون احتمالية وجوده في رواية "ما تبقى لكم" أكثر من الروايات المتبقية لأنّ الشّخصيات تعبّر عمّا يجيش في نفسها أكثر «كأنّ حدّة الطرح الدّلالي الذي عرفته الرّواية استدعى تجديداً في الشّكل والأسلوب المعتمد للتّعبير عن جهد الرّوائي في

[1] المصدر السّابق، ص 51.

[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 31.

[3] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر: رواية الثمانينيات بتونس، ص 78.

الرّد عليه والملائمة بينه وبين الرؤية التي يتبناها، فكان تقاطع الأصوات في الراوية»[1] ومع ذلك سنوفر جهد البحث عن شواهد لهذا النّوع من المنولوجات المروية لأنّنا نعلم أنّها قليلة من البداية وأقل وضوحاً لذلك سنكتفي بهذا القدر من الجزء النظري الذي وقفنا فيه على المنولوج المروى.

2: تأثير كلام الغير في كلام المؤلف يُجسّد وجهة النّظر:

يتأثر المؤلف بكلام شخصياته وهو خالقها رغم تعدّد أشكاله؛ كأن يتأثر مثلاً بالكلام المنقول الّذي يظهر متميزاً من حيث الطّباعة وتغيّر شكل الحروف ويظهر كلام الغير في شكل كلمات مبعثرة تنتمي بالضرورة إلى شخصية المؤلف تؤثّر فيه بالضّرورة ويظهر كلام الغير أيضاً في الجمع بين وجهات النّظر في جملة واحدة تكون إمّا بسيطة أومعقدة التّركيب.

ويتخذ الكلام المنقول أشكالًا متعدّدة وما يعتبر شائعا هو التّميز في الطباعة؛ غالباً ما يكون الكلام المنقول مختلفاً كتابته كأن يكون بالحروف المائلة أو الحروف الصّغيرة أو الحروف الكبيرة وكل حسب وجهة نظر المؤلف التي يتبناها حيث لا يكون الاختبار اعتباطيا ونجد الكلام المنقول قليلا مقارنة بالحجم النّصي ويتمثل في جمل حوارية منقولة هي في الأصل «وثيقة الصلة بسياقات السرد ومحافظة على تركيبها التلفظي إنّها جملة منقولة لاستجابتها لوجهة نظر السارد أو الشخصية الروائية، مما يجعلها جملة موقع إحالي على موقف أو قول أو فعل يهم السارد أو الشخصية»[2] يؤثر كلام الشّخصيات في كلام المؤلف فيحدث اضطرابا

[1] سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة (من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح)، دار الأدب، بيروت، ط1، 1997، ص (23/ 24).

[2] عبد الفتاح الحجمري: التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 98.

لدى المتلقي أثناء معالجته لهذا التّركيب اللّفظي ليلحق التركيب إمّا بوجهة نظر الشّخصية أو يلحق بوجهة نظر السّارد ويلاحظ درجة التّأثير.

ويكون التأثير كذلك بالخطاب شبه المباشر* وهو مركب من ظاهرتي الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر «فهما يجمعان بين كلامين ينتميان إلى مؤلفين مختلفين: إلى المتكلم نفسه وإلى الشّخص الّذي يتكلّم عنه»[1] وبذلك يتأثر كلام المؤلّف بوجهة نظر الشّخصيات ويظهر هذا النّوع من الخطابات في حالتين من الجمع بين وجهات النّظر فقد يكون هذا الدّمج في جملة بسيطة أو في جملة معقدة كما ورد ذكره في البداية.

ويظهر الخطاب شبه المباشر في الأسلوب العامي أكثر منه في الكلام العادي ونحن خصّصنا الجزء المتعلق بدراسة "اللّهجة بوصفها اختيار لوجهة النّظر في الرّواية" لذلك سنمر على الأسلوب العامي دون أن نفصل في الأمر لأن الأمر في نظرنا قد تمّت معالجته لذلك سندرس فقط على تلك الجمل البسيطة والمعقدة التي دمجت فأصبح من خلالها الخطاب شبه مباشر الّذي تخصّه الشخصيات الرئيسة خصوصاً ويؤثر لا محالة في كلام المؤلف.

ففي الجملة المعقّدة يجتمع منطق الشّخصية الأولى مع منطق الشخصية الثّانية ويتحدان في جملة واحدة دون أن تفرط أي من الجملتين في ملامحها النّحوية ونرى تغيراً في وجهة نظر كلام المؤلف في حين نجد الجملة البسيطة تقف على ذلك التّلاحم بين كلام الشّخصيات وكلام المؤلف في جملة واحدة دون تدخل شخصية ثالثة بكلامها أو بتركيبها اللفظي إن صحّ القول.

---

* هو ظاهرة حديثة نشأت في اللغة الروسية، نقلت إليها تحت تأثير الفرنسية، ينظر: بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، ص45.

[1] بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، ص 45.

ثم علينا أن نفرق بين الخطاب المباشر الّذي هو قول ينقله الرّاوي بجزئياته من لسان الشخصية وبين الخطاب غير المباشر الّذي هو قول الشخصية يُنقل بلغة الرّاوي بضمير الغائب « ويكون الخطاب غير المباشر منطوقاُ وقد يكون غير منطوق»[1] فهو يرجع إلى قول الرّاوي يقول ما قالته الشخصية وسبق كذلك شرح هذا الأمر لا نجد ضرورة في إعادته.

علينا كذلك أن نوضح أنّنا لا نقوم بالتقسيم الّذي قام به الناقد (أوسبنسكي) حيث بدأ بالحالات الواضحة المتمثلة في الكلام المنقول ثم انتقل إلى حالة الجمع بين وجهات النّظر المختلفة في جملة معقدة، تتمثل في الغالب في الخطاب شبه المباشر وانتهى إلى حالة الجمع بين وجهات النظر في جملة بسيطة والمتمثّلة في دمج وجهتي نظر المتكلّم والمستمع؛ حيث أخذنا عينة من رواية" رجال في الشّمس" عينة أخرى من رواية "ما تبقى لكم" لنلتفت إلى نوع آخر من التّداخل.

وطبعاً هذا التّداخل استحوذ على قسم كبير من البحث لذلك اكتفينا بهذا القدر من التّداخل الموجود في الرّواتين، واستثنينا الرّوايتين المتبقيتين –"أم سعد" و"عائد إلى حيفا"– من استخراج عينات التداخل، كما أننا لم نركز في نوع الحالة بقدر ما ركزنا على التّأثير الّذي تحدثه الحالة؛ التي لا تخضع في نظرنا إلى التّساوي في حضور مجموع الحالات ولا إلى عدد الحالات في حدّ ذاتها لأنّ السّياق هو المتحكم في درجة التّداخل بشكليه البسيط والمعقد

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 180.

وبمجموع وجهات النظر التي يريد الروائي إرسالها للمتلقي من خلال هذا التّأثير في كلام المؤلف.

أولا: "رجال في الشمس":

في رواية "رجال في الشّمس" نجد تداخلاً بين الرّاوي وشخصية (أبو قيس) التي تجتر ماضيها «في السنوات العشر الماضية لم تفعل شيئاً سوى أن تنتظر... لقد احتجت إلى عشر سنوات كبيرة جائعة كي تصدق أنك فقدت شجراتك وبيتك وشبابك قريتك كلّها...في هذه السنوات الطويلة شق الناس طرقهم وأنت مقع ككلب عجوز في بيت حقير...»[1] وهذا التداخل يحدث تنازع بين الرّاوي والشّخصية لـ «يزيح الآخر ويبسط سلطته على النّص»[2] بجملة بسيطة تحوي ملفوظات شخصية (أبو قيس) وملفوظات السّارد العليم بكلّ شيء.

ونفسه –الرّاوي–يعيد صياغة كلام صديق (أبو قيس) حين: «كف سعد عن الإلحاح ولكن الصوت الغليظ انفجر في رأسه هو: –نموت؟ هيه؟ من قال إنّ ذلك ليس أفضل من حياتك؟ منذ عشر سنوات وأنت تأمل أن تعود إلى شجيرات الزيتون العشر التي امتلكتها مرة في قريتك...قريتك!»[3] وهنا لا يظهر جليّاً أنّ الرّاوي ترك الحرية لـشخصياته لتعبر عما في ذهنها وبعد ذلك عقّب على الأحداث وأخذ موقفاً منها وإنّما للوهلة الأولى بدا الخطاب موحدا بين المخاطِب والمخاطَب وكأنها شخصية واحدة تتكلم ولا يتفطّن المتلقي لذلك التداخل بسهولة.

وفي الحالات التي يكون فيها الجمع بين كلام الرّاوي وكلام الغير يظهر ذلك في الخطاب غير المباشر الحرّ؛ حيث «يمكن به دمج أقوال الشخصية (ومنطوقاتها) أو أفكارها في أقوال أخرى (عادة وليس دائما) من خلال تحويل الأزمنة والانتقال من ضمائر المتكلمين

[1] رجال في الشّمس، 46.

[2] محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، دراسة في السردية التونسية، ص138.

[3] المرجع نفسه، ص 48.

إلى ضمائر الغائبين، وتلك الأفكاروالأقوال تُنقل بأمانة حرفية تقريباً»[1]وهنا سيتشكل معنا «خطاباً واحداً لا يمكن إسناده برمتّه إلى الرّاوي وحده ولا إلى الشخصية بمفردها، فنحن في هذا الخطاب نسمع صوتين متداخلين بطريقة مبهمة قد يعسر الفصل بينهما»[2] وتختلف الشّخصيات الحاملة لوجهات النظر باختلاف أهميتها في المتن الرّوائي من شخصية رئيسة إلى شخصية ثانوية أو شخصية عابرة.

ثانيا: "ما تبقى لكم":

أمّا في"ما تبقى لكم" تجدر الإشارة إلى أنّ صوت (زكريا) لا يتداخل مع بقية الأصوات ولم نجد له منولوجاً واحداً خاصاً بها، ولا نمسك عليها كلاماً إلّا بطريقة السرد غير المباشر تارة وتارة أخرى بطرقة التضمين الذي هو حسب جيرالد برنس (التداخل/ الإدراج) enbedding بـ« تآلف من المتواليات السردية أو (المروية بنفس الصوت السردي أو أصوات أخرى)، بحيث ينم إدراج إحدى المتتاليات في متتالية أخرى...إنّ "التضمين" أو ("التداخل" nesting) إلى جانب ("التسلسل.living") و("التناوب" alternation)، هو أحد الطرق العديدة لربط المتتاليات السردية»[3] أمّا باقي الأصوات فتداخلت لتجعل «الرّاوية بكامها حديثاً واحداً فليست هناك فصول وأبواب وأقسام»[4] ولنوضح هذا التكنيك الّذي استعمله (غسّان كنفاني) في هذه الرّواية نأخذ هذا المشاهد على سبيل المثال لا الحصر: «وكان حامد يصر أن تكون الرسالة موجهة إلى أم حامد، إلّا أنّنا اتفقنا بعد ذلك على صيغة ما وتلقينا الجواب بعد أربعة أيام، قام ومر من جانبي كالشبح ومضى إلى غرفته»[5]؛ ففي هذا الشاهد تتحدث شخصيتان في الآن ذاته ثم نجد السّارد

[1] جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1، 2003، ص92.

[2] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي، ص64.

[3] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص56.

[4] خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، ص 202.

[5] ما تبقى لكم، ص194.

يُعيد صياغة ما قاله (حامد) عندما كان يعيش حالة الاحتقار لنفسه « صغير، كلهم يقولون ذلك، صغير. وها أنت ذا من فرط صغرك، مكب في هذا الفراغ المطلق كفقاعة هواء عائمة حيث لا يراها أحد، وحيث لا تستطيع أن تختار طريقها ربما كان أفضل لك أن تمضي عمرك راكعاً ها هنا..»[1]، فصوت(حامد) يسير تدريجياً حتى يلتقي وجدانه بوجدان (الصّحراء) في خطاب صريح.

وتتحدّث (مريم) عن الرّسالة التي أرسلتها مع أخيها (حامد) إلى الإذاعة ردّا على النّداء الّذي قامت به الأم في الإذاعة، وأتتهم –بخبر هذا النداء المرسل عبر الإذاعة–تلك العجوز التي سألت (مريم) عن خالتها لتكون أوّل من تسمع البشارة لكنّ (مريم) تقطع هذا الاسترجاع عندما تقول "قام ومرّ" لتخبرنا هذه المرة عن (زكريا) وليس عن (حامد) كما بدأت حديثها، فيأتينا صوت (حامد) مثلاً ويستمر هذا الحديث حتى تتداخل ويتقاطع مع شخصية (حامد) التي كانت تبئره حين يتعب عن مهمة السرد أو حين يضعف ولا يستطيع.

وتكرّر تداخل صوت (حامد) مع صوت أخته عدّة مرّات، نذكر منها عندما يتكلّم عن ذكرى سقوط (يافا) أو ألم الرّحيل وحادثة ترك الأم على الشّاطئ تنتظر الرّحلة الموالية وهكذا يستمر الصّوت الأوّل بالكلام حتى يتقاطع تارة مع الصّوت الثّاني وتارة أخرى مع الصّوت الثّالث وحتى صوت (الصّحراء) كان يأخذ دوره مع الأصوات المتناوبة بالرّغم من أنّه لم يشارك في الأحداث لكن (غسّان كنفاني) أعطاها صوتاً تتحدث به وهو «تكنيك نجد مثيلًا له لدى جيمس جويس في عوليس حيث أنسّ الكثير من الجمادات والحيوانات وسجل أصواتها في روايته»[2] قد تكلّمت وسمع (حامد) وكانت مسرحاً لأهم حدث وهو قرار الرّحيل وبعده المواجهة.

[1] المصدر نفسه، ص199.

[2] محمود غنايم: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 262.

ونجده مرّة أخرى مثلاً المخاطِب هو (مريم) والمخاطَب المتخيل هو (حامد) و"الأنت" هنا ليست ذاتها "الأنا" «وما الذي تعتقد أنها ستقوله لك، هذه الأم التي لم تعرفوها حقاً: أيتها المسكينة الصغيرة يا مريم! أي بؤس أمضيت حياتك فيه جعلك تقبلين بهذه النهاية! أنت يا أعوامه كلها وزوجته وأولاده زوجاً؟ يا حبيبتي الصغيرة.. وإلّا ماذا تصورت حين قررت في لحظة محروقة أن تترك كل شيء، وتمضي إلى أمك؟»[1]، فنسجت (مريم) هذا الخطاب بينها وبين (حامد) في غيابه.

وهناك تداخل مع (مريم) و(زكريا) يوم قالا «لقد اشتراها هو وحملها من السوق في تموز ما، وحين وصل إلى الباب لم يستطع تناول المفتاح من جيبه، كان يحملها بذراعيه، كما قال لي، ثقيلة جداً»[2] فالجملة الأخيرة من هذا الشّاهد تجمع بين كلامين ينتميان إلى شخصيتين مختلفتين فهي تجمع بين كلام (مريم) حين تقول "كما قال لي" وكلام (حامد) عندما يرد عليها "ثقيلة جداً" ومنه نرى تغيراً لوجهة النظر في كلام المؤلف.

وفي التّركيب التّالي «ولكن لماذا لا تريدين أن أراك؟ لقد أعطيته من وحشيتي كل ما أملك، وهو يضرب دون أن يعي بعيداً عن طريقه»[3] فالجملة تنتمي إلى كلام (زكريا) حين كان يتكلم مع (مريم) على موضوع الزواج الّذي كان شبه مستحيل أن يقبله (حامد) لو لا الضغوطات وأمر الجنين الّذي كان ملحاً وقلب الكفة من جهة (زكريا) وأقيم حفل الزّفاف أمّا الجملة الثّانية فهي للسّارد الصّحراء حين كانت تتبع خطوات (حامد) وهو يخترقها كسبيل للوصول إلى الأردن أين تقيم والدته وأخوها وعلى طول المساحة النّصية نجد مثل هذا التّمازج بين الجمل القصيرة والطّويلة التي تتناوب فيها.

---

[1] ما تبقى لكم، ص 195.

[2] المصدر نفسه، ص170.

[3] المصدر السّابق، ص 177.

لقد أوهمنا هذا التّعدد في السّاردين أنّ كلّ شخصية مستقلة بعالمها غيّر أنّ التّمعن الجيّد يوصلنا إلى نتيجة التّلاحم والتّشابك برغم التّعدد في الأصوات وكذا التغير في لون الخط وحجمه وكلّها تُفرق بين سارد وآخر، وهذا النّوع من التشكيل التوبوغرافي يستعمل لإثارة « انتباه القارئ إلى نقطة محدّدة في الصفحة»[1] وهناك من الرّوائيين من يستخدم الكتابة المائلة أو الكتابة الممّططة، وغايتها شدّ الانتباه وبذلك تظهر كلّ شخصية متميزة عن غيرها لما تحمله من دلالة وتأويل و قد نتج عن هذا التّناوب بين الشخصيات ما يعرف بالتّداخل الّذي يحتاج فيه المتلقي إلى تركيز كبير ليفك تشابكه لأنّ «الوظيفة الأساسية لتغيّر الحروف هي تحديد صوت الرّاوي، ولكن مع تحديد صوت الرّاوي يمكن في بعض الأحيان تحديد رقعة الحدث»[2] فالفرق بين الخطوط لا يفصل في كلّ الأحوال بين الرقع المختلفة، فنجد أحياناً كثيرة اختلافاً في الخطوط ولا تختلف الرقعة المروية والقراءة دون انتباه إلى طريقة الصيّاغة يؤدي بالضرورة إلى فهم غير صحيح.

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 59.

[2] محمود غنايم: تيار الوعي في الرواية الحديثة (دراسة أسلوبية)، ص 280.

المبحث الثّالث: التّواتر تعبير عن وجهة النّظر.

1: التّواتر"La fréquence":

1-1: تحديده: تقنية تعبيرية يلجأ إليها الرّوائي لترسيخ إيديولوجية معينة يجسِّدها بتكرار مفردات أو تراكيب عبر المساحة النّصية لذلك رأينا أنّه من الضّروري إدخاله في وجهة نظر الرّوائي لأنّه يخدمه في مستواه التّعبيري.

لذلك على المتلقي أن يقرأ الرواية عدّة مرّات لأنّها تحمل صفات طبيعة النص الأدبي «الذي لا يمكن إدراكه في كليته دفعة واحدة لا تضع القارئ في مواجهة النّص بل تقحمه داخل عالم النّص، لأنّها تفرض عليه الانتقال عبر وجهات النّظر والمستويات الدّلالية المختلفة التي تمنحها إياه الأجزاء النّصية المتتالية باستمرار أثناء القراءة»[1]؛ فالمتلقي يُركز في النّص لتصله غايات المؤلف بالتّدرج ويستطيع أن يفكِّك كلّ التّداخلات والّتفاعلات التي يحدثها التّواتر أو تُحدثها تقنية أخرى تحمل في طياتها وجهة نظر ما.

فالرّواية هي عبارة عن نص والنّص فضاء يضم مجموعة من الأنساق تستدعي بالضرورة متلقي فطن يتقن فنون القراءة وبالأخصّ لما تكون مجموعة من الألفاظ أو التراكيب تتكرر لأكثر من مرّة، أو تحدث عدة مرات ولا يقوم الكاتب بتكرارها «فينبغي على القراءة أن تؤسس فعلها كإنتاج وممارسة، وليس كاستهلاك»[2] فالرّواية تحوي وجهات نظر متعدّدة يمكن أن يغفل عنها المتلقي لكن ما لا يجب أن يتغافله المتلقي ولو بشكل عفوي هو تلك الجمل المتكررة بصيغ مختلفة قد تصل إلى تعدد في السارديين، فالتّواتر يستشف وجود متلقي جدير بالقراءة الدلالية لكل ما تكرّر على لسان السّارد أو الشّخصيات بالطريقة التي يراها الرّوائي

[1] عبد الكريم شرفي: من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية للعلوم–ناشرون، لبنان، ط1، 2007، ص182.

[2] محمد بوعزة: استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر–دار الأمان، الرباط، ط1، 2011، ص42.

ويصل إلى وجهات نظره المقصودة بالضرورة، لكي يكون فاعلاً ملموساً ولا يضيع جهد الرّوائي في أنواع التّواترات.

هذه التّقنية لها علاقة ثنائية بين الحكاية والقصة فالأحداث التي يرويها السّارد تحكمها «علاقة التّكرار بين الحكاية والقصة، فالحدث ليس مؤهلاً للحدوث مرّة واحدة فقط بل قادر أيضًا على الحدوث مرة أخرى»[1] يعني تلك العلاقة بين تكرار حدث واحدٍ أو عدة أحداث في الحكاية، وتكرارها في القصة، ويكون لهذا التّكرار أوجه كثيرة وفق قواعد تنظمه.

1-2: أنواع التّواتر ً :

ونقصد بأنواع التّواتر نماذج التكرار والتي حصرها النّقاد في ثلاثة أنواع:

1-2-1: القصّ المفرد: Récit singulative

هو أكثر الأنواع استعمالاً في النّصوص القصصية؛ إذ يسرد الرّاوي مرّة واحدة ما حدث مرّة، أو يسرد عدة مرّات ما حدث عدة مرات؛ لأن القص المفرد يتعلّق بتساوي الأحداث في القصة والحكاية معًا ولا يتعلّق الأمر بعدد تكرار الأحداث في الحالتين ويكون كالتّالي:

م ←م

ع م← ع م

[1]Gerard Genette : Discoure du Récit in figure III.p.125

1-2-2: القصّ المكرّر: Récit repetitive

إذ يتكرر عدّة مرات ما حدث مرّة واحدة نتيجة «عمليات مختلفة: عن استعادة الشّخصية ذاتها للحكاية نفسها استعادة ملازمة أو عن وجود متكاملة من قصّ عدة شخصيات للحدث نفسه أو عن القصّ المتناقص لشخصية أو عدّة شخصيات تشككّنا في الواقع أو في المحتوى الحقيقي لحدث بعينة»[1]؛ ويكون هذا النوع من التواتر بسبب تعدد الساردين أو تغير أو تعدد وجهات النظر أو تغيّر الأسلوب ويكون كالتّالي: م ← ع م

1-2-3: القصّ المؤلف: Récit interative

وهذا النّوع من القصّ هو شكل تقليدي؛ حيث نجد فيه مقطع نصي واحد يحوي ويستوعب ويكتفي بسرد مرّة واحدة ما حدث عدة مرات؛ كأن يكثف مجموعة عادات شخصية ما أو روتين معين في جملة واحدة ويلخص مجموعة من الأحداث في نص قصير «لم يتمكّن من لإثارة أي اهتمام جاد حتى الآن يمكن أن نجد له الكثير من الأمثلة بدءًا من الملحمة الهوميرية وعبر كلّ تاريخ الرّواية الكلاسيكية والحديثة»[2] ويحتاج الروائي إلى قدرة في التّعبير ويعتمد على قرائن نصية تدل على ذلك: دائما، كل عمره، كلّ يوم، عدّة...الخ.

ويكون كالتالي: ع م ←م.

لقد أدرجنا "التواتر" ضمن المستوى التّعبيري لإيماننا أنّ (غسان كنفاني) لم يعتمد على هذا النّوع من القصّ بمحض الصّدفة ولم يكن يورد هذه الأنواع من التّواترات اعتياطياً، وإنّما كان نابعاً من خلفية إيديولوجية يتم كشفها بالأساليب التعبيرية.

لقد حاولنا الوقوف عند أهمّ التّواترات خاصّة "التّواتر المكرّر" لعلمنا أنّه هو الّذي يوجه الخطاب وبالتّالي يكشف وجهة النّظر ويحدّدها فهو يجهد الرّوائي –لأسباب خفية–في تعديل

[1] تزفينان تودوروف: الشعرية، ص 49

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 132

أسلوبه وصياغة عباراته، ليفرق المتلقي بين ما ورد على لسان الرّاوي وما ورد على لسان الشّخصيات والفرق بينهما وما غاية كلّ تواتر.

في حين يجعل "التّواتر المؤلف" الرّوائي يستعمل طاقاته الكبيرة في محاولة تكثيف عدّة حوادث في مساحة نصيّه صغيرة وهذا بالضّرورة يعكس موهبة المبدع وكيفية اعتماده على الاقتصاد اللغوي لِمَا يُجْمل مجموعة من الأحداث في جملة واحدة، ثُم نراهُ يعيد أكثر من مرة ما حدث عدّة مرّات بأكثر من صياغة، ويسرد ما حدث مرّة واحدة مرّة واحدة وكلّ هذه الاختيارات التي تبناها الرّوائي نابعة من منطلقات فكرية وخلفيات مرجعية تخدم بالضّرورة المتن ومن خلاله وجهة نظر الرّوائي (غسّان كنفاني).

2: تأثير التّواتر أسلوبيا على المتلقي:

للوقوف على تأثير "التواتر" في وجهة النظر علينا الوقوف على نوعه من خلال إحصاء عدد تواجده، ونحاول قراءة هذه التواترات حسب الصيغ الأسلوبية التي وردت بها والهيئة التي وصلتنا عليها، وعلينا أن لا نغفل على لسان من وردت أو اكتفى السّارد فقط ببثها وحرم الشّخصيات من أن تُكرّر هذه الأحداث على ألسنتها.

2-1: التّواتر في روايات (غسّان كنفاني):

أوّلا: "رجال في الشّمس":

ما يلاحظ ابتداءً ارتباط التّواتر"المفرد" بأحداث ماضية تخصّ كلّ الشّخصيات الرّئيسة وكأن السّارد يعطينا لمحة عن شخصية في المتن الرّوائي.

سنبدأ بالنّوع الأوّل وهو الذي حدث مرّة واحدة وأعيد سردهُ مرّة واحدة؛ وكأنّ السّارد يُساعد الشّخصية على نسيان ذكراها المؤلمة.

فالنّسبة إلى (أبي قيس) حادثة "موت حسنا" اكتفي السّرد بإعادة ذكره مرّة واحدة، لأنّها حادثة عرضية والطفلة لم تعش إلاّ شهرين وكانت وفاتها نتيجة حتمية لما كان الملجأ يعيشه من حالة الفقر وقلّة الطّعام.

ثم تذكره لحادثة "موت الأستاذ سليم" لأنّ حياته لم تدم طويلاً فقد استشهد في ليلة قبل سقوط (يافا) وحفظ ماء وجهه كما لم يستطع فعل ذلك (أبو قيس) وكأنّه يحسدهُ على الاستشهاد.

ثم تلك المشاركة في المظاهرات التي قام بها (أسعد) والتي انتهت به إلى الوقوع في أيدي الشرطة ليتحوّل بعدها (أسعد) إلى اختيار الفرار والخلاص الفردي بعدما كان يعيش التشابك مع (رجال الشّرطة) من أجل الخلاص الجماعي وهذا التّحول من النّقيض إلى النّقيض هو الّذي جعل (أسعد) لا يفضل تذكر هذه المرحلة لما تحدثه من ألم في نفسيته.

وأمّا بالنّسبة إلى (أبي الخيزران) نجد حادثة "قيادته لدّبابة"؛ وكأنّه لم يأخذ من تلك التجربة الطّويلة المقدرة بخمس سنوات إلاّ رخصة السّياقة التي أهّلته أن يكون قائدة رحلة الشّخصيات الثلاث فيما بعد والتي كانت نقطة وصولها قمامة البلدية، فتجربته في السياقة صنعت منه مهربا وقاتلا في نفس الوقت لذلك يؤلمه نذكرها.

كما تمثّل التواتر"المفرد" في ذهاب الشّخصيات الثّلاثة إلى مكتب (المهرب البصراوي) تكررت عملية سردها في كلّ مرة وكان يصاحبها التّركيز على هيئة الدّخول وإلى الدّكان، ثم وقع هذا الدّخول على الشّخصيات ليتفقوا كلّهم دون اتفاق على الخروج المصحوب بالذّل بدرجات متفاوتة ؛ فـ(أبو قيس) صُفع معنويًا فامتلأت عيونه دموعًا ولم يبك وأظهر لنا السّارد قلة تجربته وحيلته رغم شيخوخته، و(مروان) صُفع ماديًا ومعنويًا فبكى، والسّارد أظهر لنا أنه دخوله الأوّل وقليل التّجربة وهذا منطقي لصغر سنه وحداثة انقطاعه عن المدرسة، أمّا دخول (أسعد) صاحبه خروج متميز عن سابقيه فهو قبل أن يجتاز الباب الدّكان سمع الرّجل السمين

يقهقه، فلم تمتلئ عيونه بالدّموع ولم يبك والسّارد أخبرنا على أنّه مُعتاد على دخول مثل هذه الدّكاكين ولقاء مثل هذه الشّخصيات المهرّبة وكأنّه يقول أنّ (أسعد) صاحب تجربة وخبرة.

ومن الدّخول إلى الخزّان والخروج منه ننتقل إلى الدّخول والخروج من فوهة الخزّان والقفر منه نقلها إلينا السّارد كلّها وإن تواتر مع الشّخصيات الثّلاث والتي كانت تسع مرّات وطبعًا كان يركز كذلك على هيئة الشخصية قبل الدخول وبعد الخروج، ثم أن حادثه "تخفيض سرعة المحرك" التي تواترت ست مرّات ولم يتوانى السّارد في ذكرها وهذا التواتر الذي أحدث نوعًا من التّوتر للسّائق ذكرت بنفس العدد.

وطبعاً تواتر حركة تخفيض سرعة المحرّك وحركتي الصّعود والهبوط وكذا حالتي الدّخول والخروج من الخزّان وقبلهما حالتي الدّخول والخروج من دكان المهرب، كلّها رُصدت من أجل أن تُمهد لما هو آتٍ أو بالأخرى تنبؤنا لما سيحدث للشّخصيات لاحقاً.

أمّا التّواتر "المكرّر" فكان له حضورهُ القوى نتيجة لتعدد السّاردين من جهة وتعدّد الأسلوب من جهة أخرى وكذلك تعدّد وجهات النّظر واتفقنا على أنّه له وظيفة إيديولوجية مجسّدة بأساليب تعبيرية.

وجدنا مثلا عبارة "شط العرب[1]" تكرّرت على لسان (أبو قيس) عدّة مرّات ولم يغفلها السارد "اسمه شط العرب" و "ها هو إذن شط العرب الذي تحدث عنه الأستاذ سليم"و "إذن هذا هو شط العرب نهر كبير" و"وراءهُ فقط تُوجد كل الأشياء" والهاء طبعًا تعود على شط العرب وكذلك قوله "إذا وصلت إلى الشط بوسعك أن تصل إلى الكويت" وبهذه العبارات المكررة كأنّه يخبرنا أنّ (أبا قيس) اعتقد سذاجة أن بإمكانه الوصول إلى الكويت بمجرّد أن يصل إلى شطّ العرب والسّارد يؤكّد لنا أنّ الرسالة التي أراد (الأستاذ سليم) غرسها في أولاد القرية بما فيهم (قيس) كانت أعمق تحدّها حدود الشطّ كما فعلت في تأويل (أبو قيس).

[1] ينظر: رجال في الشمس ص 37 وما بعدها

والعبارة المكرّرة والّتي كان لها حضورا قويا هو "عشر سنوات" وتكرّر بتعدّد السّاردين فتارة على لسان (أبي قيس) وتارة أخرى على لسان (أبو الخيزران) ولم يُهمله السّارد وأعاد سردهُ «... "قبل عشر سنوات" و"السنوات العشر الماضية لم نفعل شيئًا سوى أن تنتظر" و"احتجت إلى عشر سنوات كبيرة جائعة" و"في هذه السّنوات الطّويلة" و"مرت عشر سنوات وأنت تعيش كالشّحاذ" و"منذ عشر سنوات وأنت تأمل أن تعود إلى شجيرات الزيتون العشر"...»[1]، فكلّها تذكر وطأة العشر سنوات على هذا الرّجل العجوز.

كما ترتبط بـ (أبي الخيزران) على لسان السارد «..."مرت عشر سنوات على ذلك المشهد الكريه" و"عشر سنوات على اليوم الذي اقتلعوا فيه رجولته" و"عاش هذا الذّل يومًا بعد يوم... وافتقد كل لحظة عن السنوات العشر" و"عشر سنوات طوال وهو يحاول أن يتقبل الأمر" و"إنه لم يقبل بعد عشر سنوات أن ينسى مأساته"...»[2] وتُسجل هذه العشر تأثيرها في نفسية (أبي الخيزران).

يمارس فقد "الأرض" بالنّسبة إلى (أبي قيس) وفقد "الرجولة" بالنّسبة إلى (أبي الخيزران) –قبل عشر سنوات–فعلهما في الشّخصيّتن؛ بل إنّهما يتلاحمان ويلتحمان ليصبح "فقد الأرض" المعادل الموضوعي لـ "فقد الرجولة"، غير أنّنا نلاحظ عدد التّواتر الخاصّ بـ (أبي الخيزران) هو خمسة ومعناه الشهر الخامس "ماي" الّذي سقطت فيه "يافا"؛ وبالتّالي "فقد الأرض" و"فقد الرّجولة" نتيجة ما حدث في هذا الشّهر.

بالنّسبة إلى (أسعد) نلاحظ تواترت حادثة "النقود" خمس مرّات "وأنني أريد مزيدًا من النقود" لأنّها تشكل القيمة البديلة والملحّة في غياب القيّم الأصل "الرّجولة" فهذا الّذي كان

[1] المصدر السّابق، ص ص 16←21

[2] المصدر نفسه، ص ص 63←64

يتظاهر في الأماكن العامّة من أجل الخلاص الجماعي أصبح يختبئ في الأماكن المشبوهة بحثاً عن الخلاص الفردي بالمال المشبوه.

نلاحظ كذلك تواتر كتابة رسالة (مروان) إلى أمّه نتيجة ارتباطها بعدم قدرة (مروان) على تميز حالة السّعادة من جهة وقدرته على تجاوز عجزه وعدم قدرته على الحديث بصراحة مع أمه؛ هذه الرّسالة هي التي حوت التّواترات الماضية حيث يتواتر حادثة "ذهاب زكريا" وحادثة "زواج الأب" لأنّهما السبب في تغيير مسار كلّ الشّخصيات المتصلة بهما وخاصة شخصية (مروان) التي تركت المدرسة ومعها تخلت عن حلم الطّب وراحت تَغُوص في المقلاة من أجل أن تُطعم أفواهاً وتحول كوخ الطّين إلى جنة إلهية.

إضافة إلى تعدّد السّاردين؛ إذْ يتولى السّارد العليم بكلّ شيء تواتر حادثة "زواج الأب" خمس مرّات ويتولى (مروان) سرد الحادثة مرّتين لما لها من تأثير على مجريات الأحداث الأخرى، فالتّواتر كان سبعة مرّات وهذا لن يكون اعتباطاً إنّما المتتبع لهذه الأساليب بدقّة سيدرك أن فعل "الزواج" سيغير بالضّرورة مجريات الأحداث وهذا ما وقفنا عليه سابقاً.

ثم نجد التواتر "المؤلف" يرصد الصّفات المشتركة للمهربين وحديثهم المشترك «..لقد ترك الدليل...إذ ذلك يحدث دائما.»[1]، ونجده في موقف آخر كذلك يذكر المهربين «كلهم يتحدثون عن طريق... يقولون تجد نفسك على الطريق! وهم لا يعرفون من الطريق إلاّ لونها الأسود وأرصفتها! وهاهو المهرب البصراوي يكرر القصة نفسها»[2]، وذكر السارد هذين الشاهدين ليؤكد لنا أن المهربين لهم صفات واحدة، وهو في الأصل يجهلون الطريق، والأدهى أنّهم يمارسون هذا العمل الحقير أمام مرأى الحكومة وفي مكان عام ودليل ذلك وجود أمكنة الاتفاق مع المسافرين في الشّوارع العامّة.

[1] المصدر السّابق، ص 65.

[2] المصدر السّابق، ص 58.

ويبين الشاهدان التاليان: «يترك تلك المدرسة السخيفة التي لا يعلم شيئا وأن يعوض في المقلاة مع من غاص»[1] وقوله كذلك في نفس الصفحة «... كل عمره كان على طرفي نقيض مع زكريا» محاولة السّارد أن يُظهر اختلاف طرق التفكير ووجهة نظر الأخوين؛ فالكبير يرى أنّ المدرسة لا تعلم شيئاً والحياة هي أكبر مدرسة، والصغير ترك المدرسة وقلبه معلقاً بها ولأنّه دخل مُعترك الحياة بلا قناعة مات قبل أن يبدأ المشوار، وهو لم يُكمل الستة عشر سنة.

ثم نجد السّارد يُوفر جهدهُ في سرد مجموعة من الأحداث رغم أنّها تكررت أكثر من مرة وحصرها في مساحة نصية قصيرة: كقول الأستاذ سليم «الأستاذ سليم قال ذلك عشر مرّات بصوته الرّفيع»[2] ورفض أبو الخيزران لمجموعة من العروض كان بالعبارة التّالية «إنّ أبا الخيزران رفض عروضًا عدّة للعمل عند سواه...»[3] ولم يُجهد نفسه في ذكر عدد الّمرات التي تمّ فيها هذا الرّفض ؛ فقول (الأستاذ سليم) لم يأت بنتيجة ولم يُتعظ لكلامه أحد ولم يُهتم بأمر "يافا" وسقطت في يد العدّو والجماعة تناقش المواضيع الجافة، وعروض (أبو الخيزران) كذلك لم تأت بجديد لأنّه لو حدث ذلك لتغيرت طباع (أبو الخيزران) أو مهنته من تهريب الرجال إلى نقل البضائع وفقط.

ثم نجد تواترات تُرصد من أجل أن تثبت لنا تعلق (أبو قيس) بالأرض وهي المعادل الموضوعي للزوجة بالنّسبة إليه، كما ذكرنا سابقًا، في قول السارد «ففي كل مرة يرمي بصدره فوق التراب يحسّ ذلك الوجيب كأنّما قلب الأرض مازال منذ أن استلقى هناك أوّل مرّة... في الأرض التي تركها منذ عشر سنوات»[4] وأيضاً في قوله «كلّما تنفس رائحة الأرض وهو متسلق

[1] المصدر نفسه، ص.ص 85.84.

[2] المصدر نفسه، ص38.

[3] المصدر نفسه، ص96.

[4] المصدر السّابق، ص37.

فوقّها خيّل إليه أنه يتنسم شعر زوجه من الحمام...»[1]، وكلّها تؤكد مدى تعلّق (أبوقيس) بالأرض لدرجة أنّه يُخطط جيداً لهذه الرّحلة لأجل أن يُوفر أسباب العيش لعائلته ثم وجدنا تواتر مجموعة من التراكيب نذكرها منها: «.."وكان ثمة طائر أسود يحلق عاليًا وحيدًا على غير هدى.. مازال الطائر يحوم فوق نقطة سوداء في ذلك الوهج المتنامي فوقه "..»[2] وتركيب آخر يؤكد الفكرة ذاتها في قوله «والطائر الأسود مازال يحوم على غير هدي»[3] فما تحليق الطّائر وضياعه وغربته إلاّ المعادل الموضوعي لضياع (أبي قيس).

ثم نجد أيضًا مجموعة التراكيب التي رصدت حركة السّيارة: «.." السّيارة تمضي فوق الأرض الملتهبة ويدوي محركها بلا هوادة.. "و.. " السّيارة تمضي فوق الأرض الملتهبة ويدوي محركها بهدير شيطاني"و.. " السّيارة تمضي دون الأرض الملتهبة ويدوي محركها بالهدير "و.." السيارة تمضي فوق الأرض الملتهبة ويهدر محركها مثل فم حار يزدرد الطّريق»[4] تكاد تُشكِّل هذه الملفوظات لازمة يعود من خلالها السّارد إلى الحاضر بعد رصد الاسترجاعات المفاصل عند الشخصيات الأربع، غير أن تواترها في كلّ مرة يزيد من شحنته دلالية؛ إذْ تزيد من الإحساس بلهب الشّمس والصّمت المطبق في الصّحراء كما أنّها تُمهِّد للآتي الّذي لا يمكن أن يكون أكثر رحمة من هذا.

[1] المصدر نفسه، ص37.

[2] المصدر نفسه، ص37.

[3] المصدر نفسه، ص 45.

[4] ينظر: المصدر نفسه، فصل الطّريق، ص129 وما بعدها.

ثانيا: "ما تبقى لكم":

نتحدث بداية عن القصّ المفرد في نوعه الأوّل ويمثل في مجموعة الحوادث التالية: "حادثة فراق الأم" وهي تلك الحادثة التي جعلت العائلة تعيش حياة التشرد والحرمان واللاأمان مدّة ستة عشر عامًا، وخاصة على (حامد) الّذي كان هدفه طيلة مدة الفراق هو لحظة اللقاء، لذلك لم يكرر لحظة "فراق أمه" بالقدر الذي كان يُحي في ذاكراته لحظة لقائها، ويعيش على الأمل الذي لم يفارقه طيلة المدة الطويلة.

كما أن حادثة "لقاء مريم مع زكريا" لم تكرر؛ وكأنّها كانت تهرب من فعلها تارة وتحاول أن تقنع نفسها تارة أخرى أن هذا الرجل هو ما تبقى لها في هذه الحياة، ثم إنّ حادثة "شراء الساعة" لم تذكر إلاّ مرة واحد لأنها مسروقة في الأصل ولم يشتريها، لأنّها كذلك استبدلت الساعة في كليتيها لتعوض بجزئيتها وبقرينة تدل عليها وهو فعل "دق"، فالدق في عقل (مريم) وقلبها فعل فعلته، حتى أنّه أفقدها عقلها وعلى وقع عقارب الساعة راحت تسلم نفسها لـ (زكريا)، وكأنّ عقارب السّاعة وجهت حياة (مريم) إلى طريق جديد.

ووجدنا لفعل "الدق" وقعاً مميّزا «المجاديف تدق سطح الموج، تدق...تدق...تدق»[1] ثم يواصله قوله على لسان (مريم): «خطواته تملأ رأسي وتدق»[2] وبالتّالي نسج (غسّان كنفاني) روايته على أنغام دقات الساعة وعلى وزن فعل "دق".

ثم نجد القصّ المكرّر نفعل فعله ككلّ مرّة، فوجدنا حادثة "خطبة مريم من فتحي" تكررت مع أن الحادثة مرت عليها سنوات طوال والحادثة ذاتها لم تكتمل ولم تنته بزواج إلاّ أن كررت، وكأنّ السارد يلوم الأب على عدم قَبول هذا المشروع "زواج مريم" الّذي كان بإمكانه تجنب ما حدث لـ (مريم).

---

[1] ما تبقى لكم، ص 186

[2] المصدر نفسه، ص 220

وكرّر (حامد) حادثة "مرض الخالة" ليسترجع وصية خالته بتزويج (مريم) قبل فوات الأوان، ويُكرر ذلك إعلاناً منه على ندمه وعدم سماعه لكلام خالته، وحادثة "زواج مريم" تكرر ثلاث مرات، وكان فعل التكرار أو إعادة السرد من قبل (حامد) الّذي وقع عليه مشقة تحمل نظرات الجيران، لأنّه ولي الزوجة وصاحب تلك الحفلة الشكلية المفبركة لإتمام مراسيم زواج قديم في الخفاء قبل أربعة أشهر، وهو الّذي كان يحلم بتزويجها برجلّ شريف وليس النتن (زكريا) فهي كانت في نظره «امرأة شريفة تتزوج رجلاً شريفًا»[1]، لكن الآن أصبحت مُلطخة في نظره ونظر المجتمع.

أما حادثة "استشهاد سالم" فكان لفعل تذكرها يعطى الطّاقة لـ(حامد) على اختيار الطّريق الّصحيح وتصحيح مسار الرّحلة؛ بالإضافة إلى أنّ إعادة تكرار لحظة استشهاد (سالم) تؤكد لنا أنّه عاش بطلاً ومات بطلاً مقابل شخصية (زكريا) الذّي عاش خائنًا ومات جباناً؛ وكأنّ هذا التواتر شكل من أشكال المصادقة على وضاعة (زكريا).

ثم نلاحظ أنّ (مريم) أعادت حادثة "مضغ زكريا لفافته" فراحت تُبئر زوجها وترصد بذلك الحادثة وكأنّها ترسم (زكريا) من جانبه الغريزي، والمتمثّل في «..."إلاّ أنّه ظلّ متردّداً بمضغ لفافته " و" وامتص لفافته فتوهجت نقطة ضوءٍ تسبح في العتمة"...»[2] ثمّ تأخذ من جانبه المادي الوجه واليد والشفتين فتقول: «..."اقترب واضعًا لُفافته على شفتيه" و"...أشغل لفافته فأضاء وجهه المرّبع الخشن" و"...سحب يده فجأة وامتصّ لفافته من جديد"»[3]، فهي بهذا التواتر لا تخبر المتلقي على أنّها سعيدة بهذا الاختيار بل على العكس بقولها "وجهه المربع" إعلان صريح على الاختيار السيئ فكأنّها تراه للمرة الأولى وما صفة "الخشن" إلاّ دليل على أنّ (مريم) غير راضية لهذا الاختيار.

---

[1] المصدر نفسه، ص 186

[2] المصدر السّابق، ص 183.

[3] المصدر نفسه، ص184.

رغم مرور ستّ عشر سنة إلاّ أن ذكر حادثة احتراق "يافا" تحافظ على نفس الشّحنة المأساوية والنظرة الحزينة المكسورة على قلبي (حامد) و(مريم) على السواء فهي آخر صورة لهما للوطن الأم بعد تركهما له بعد استشهاد الأب وفقدان الأم، فيظهر الخطاب قول مريم أولاً «"وراء الشاطئ كانت يافا تحترق ونحن نطوّف موج داكن من الصّراخ والدّعاء" و"ونحن نطوّف في فراغ أسود بلا نهاية، والمجاديف تدق سطح الموج ويافا تغطس كالشّعلة في مياه الأفق البعيد وتنطفئ في عيوننا نقطة نقطة" و"لقد ضاعت يافا وضاع كلّ شيء"»[1] فهي تكرر هذه الحادثة لأنّها تعلم فقدانها لكل شيء حتى الزوج فتذكرت من المشهد الصّراخ والدّعاء وبعدها تنطفئ "يافا" كالشّعلة لتقول لا الصّراخ نفع ولا الدّعاء لحماية "يافا" من الضياع.

أمّا (حامد) فارتبطت الحادثة عندهُ بأصوات الرّصاص وبالزورق الذي أنقذهم من ألسنة النيّران «وفي اليوم التالي اشتغلت يافا وأضحت المنشيّة ركامًا مسودّا لا تكفّ فيه أصوات الرصاص»[2]، ليُخلف وراءهُ العالم الأسود «وأخذ ٱلزورق المثقل يهتزّ فوق سطح العالم الأسود المضطرم»[3]، فكان الدمار المادي ٱلذي أدى فيما يعد إلى تواتر بمرارة فقدان الوطن، ليجد الفلسطيني نفسه مضطراً للبحث عن ملجأ آخر فتصبح فكرة الهروب الاضطراري هي التي تسيطر على تفكير الفلسطيني، وكأنّه يجد لهم تبرير مند البداية.

---

[1] المصدر نفسه، ص186.

[2] المصدر السّابق، ص، 186.

[3] المصدر نفسه، ص ،186.

ثم نجد تواتر قرار (حامد) مغادرة عزّة يأخذ النصيب الأكبر من مجموع التواترات؛ فها هو (السّارد الشّاهد) يرصد الحركة (حامد) داخليا وخارجيا ثلاث صفحات على التوالي؛ وكأنّه يُعلن عجز (حامد) عن مهمة السرد المتعلقة ببداية الرحلة؛ ولأنّ القرار كبير كان التواتر مكثف «"لقد قررت أن أترك غزّة" على بعد ساعات من المشي في الأردن لا يستطيع أحد أنّ يمشيها في ستّة عشر عامًا وقد حقد عزْمه أن يفعل ذلك" و"صهُرك يريد أنّ يترك غزّة"و"إذن يريد أنّ يذهب، أنّ يعبر الصّحراء"و"سأغادر غدًا مساء" و"سأغادر مع غروب شمس اليوم"»[1]، فنجد الرصد يتلازم مع القرار لم يهمل أي حركة من هو لأنّ نفس الحادثة –قرار حامد مغادرة غزّة– كان لها نفس التأثير على (مريم) هاهي تكرّر هذا الرّحيل الذيكانت سببا في التّعجيل به «"كاد أخوها يُجن فهرب بعاره"»[2] فهي موقنة أنّ أخاها رحل بسبب ما فعلته، لذلك ظلّت تردد هذا الرّحيل الّذي أثر عليها نفسياً وطبعا قرار الرّحيل هذا ترتبت عنه قتل (مريم) لـ (زكريا) وقرارهُ –حامد– فيما بعد قتله للجندي كبداية الإعلان عن المواجهة بين الطرف ألّذي ظلّ صامتًا طيلة ستة عشر عامًا وبين طرف مازال مسيطرًا داخل الوطن وحدوده.

وأمّا التواتر "المؤلف" تعلق بمجموعة الأفعال التي اختزلها السارد، وكثّف من تكرارها بقرائن نصية لأنّها تعلقت بعادات تعلقت في أغلبها بشخصية (حامد) «ثم جاء التوقيع الصغير

[1] المصدر نفسه، ص 165 وما بعدها.

[2] المصدر نفسه، ص 210.

"حامد" مكتوبًا بهدوء غمامًا كما كان يكتبه على حفا علبة تبغه حين يغادر البيت لسبب من الأسباب» فهو يلخص مجموع العادات التي يقوم بها (حامد) قبل خروجه من البيت.

وقبل أن ندخل إلى رواية "أم سعد" نعيد التركيز على تكرار المفردات التي غيرت مجرى المتن؛ شكلت كلمة "تدق" في رواية "ما تبقى لكم"لازمة الحاضر، فنجدها تكررت وتواتر ذكرها واحد وثمانون مرّة واختزلت وظيفتها في اعتبارها زر يُوقف ويكسر الماضي لترجع الشخصية من خلال هذه الكلمة إلى اللحظة الآتية، فكلمة "تدق" تشعر المتلقي بحركية الأحداث برغم السرعة البطيئة ونفس الكلمة تشعر (مريم) أنّها مازالت في نفس النقطة كونّها لم تحقق أملها في الحياة وهو الزواج.

ثم نجد تواتر كلمة "النتن*" سبعة مرات، على لسان (حامد) تواترت مرتين وعلى لسانه أخته تواترت خمس مرات، وكلّها تمثل رأي الساردين في (زكريا) ّاللذين اتفقا على أنّه نتن؛ فهو مرة خان (حامد) عندما دخل البيت في غيابه وطعنه في شرفة، ومرة عندما أراد أن يحرم (مريم) من الجنين الّذي تحملت من أجله غضب أخيها ونظرات الجيران.

*النتن: درسنا هذه الصفة في مبحث الألقاب والكنيات في فصل المستوى الإيديولوجي.

ثالثا: "أم سعد":

في "أم سعد" هناك أحداث لم يقم السّارد بإعادة ذكرها؛ حيث حدثت مرة واحدة أو بما يسمى التواتر "المفرد" ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر لما قام العدو بحبس (سعد) «والآن ماذا سيفعل سعد؟ ألم خروجه من السجن أفضل؟»[1]، وكذلك "حالة الحصار" التي أقيمت وفرضت على المخيم لم تذكر إلاّ مرة واحدة، ثم حالة طواف المخيم بالمطر والمحل «كان يقف ويتفرّج على الرّجال وهم يجرفون الوحل.»[2] وربما يعود ذلك لاعتماد السّرد الآني؛ كما أنّ هناك من النّقاد من عدّها عدّها قصة ولم ترتقي في نظرهم إلى مرتبة الرّواية.

كان السارد مع بداية كلّ فصل يُعيد لنا قدوم (أم أسعد) إلى بيته كلّ يوم ثلاثاء لتعمل في بيته، وكان هذا التّواتر "المكرّر" يتكرر كلّ أسبوع وكان السّارد يعيد سرده كلّ مرّة بتفاصيله لأنّ القدوم في كل مرّة كان يحمل معه أعباء اليوم «كان صباح يوم الثلاثاء ماطرًا، ودخلت أم سعد وهي تقطر ماء، كان شعرها مبتلا وينقط على وجهها فيبدو وكأنه تراب مسقي..»[3]؛ فالتواتر "المفرد" المتشابه هو القدوم كل صباح ثلاثاء وإن اختلفت هيئته فتارة تقطر ماءً، وتارة ضاحكة وتارة بآثار الجروح التي لم تلتئم.

وهناك أحداث تؤكد أنّ الحرب بدأت في الرّاديو وانتهت بالرّاديو وكأن السّارد عندما يعيد ذكره يصادق على ما قالته وأكدته (أم سعد) «كنت أسمع هدير الحرب من الراديو ومنه سمعت صمت المقاتلين وهو يتكئ على الطاولة ورائي ينوح مثل أرملة»[4] «بدأت الحرب

---

[1] أم سعد، ص255.

[2] المصدر نفسه، ص272.

[3] المصدر نفسه، ص 269.

[4] المصدر نفسه، ص 246.

بالراديو وانتهت بالراديو، وحين انتهت قمت لأكسره»[1]، فـ (أم سعد) تؤمن أنّ الحرب تكون في الميدان لذلك أرسلت أبناءها إلى معسكرات التدريب ومعسكرات الفدائيين.

أمّا حين يتعلق الأمر بالتواتر المؤلف فقد لخّص عادات (أم سعد) كلّها تقريباً ليختم بعادات زوجها في الأكل قبل النوم مباشرة «هذه المرأة تجيء دائما»[2] فهي مواظبة على مواعيدها «وأخذت تعيد ربط شالها كما تفعل دائما»[3]وهي طريقة الفلسطينية في تغطية شعرها ثم يقول «جاءت مبكرة كالعادة»[4] وفي ذلك يظهر دوامها على المجيء صباحًا «شيئًا شامخًا عاليًا كما كانت تبدو...»[5] ليختم بزوجها «كان يأتي دائمًا منهكًا يطلب طعامه بسؤال فظ، يكاد ينام وهو يعلك لقمته الأخيرة»[6] وكأنّ شدّة التّعب لا تمنع من أن يسمعها الكلام الجارح كجرعة آخر النهار، وطبعاً هي عادات متعاكسة بين زوجين يعيشان في الملجأ الزوجة تعمل طول النهار وتحافظ على نشاطها وزوجها يجلس طول النهار في المقهى وفي آخره يطلب الطعام بفظاظة وينام قبل إكماله.

ولما تواتر حمل الطعام اكتفى السارد بقوله «تحمل له كلّ يوم طعامه»[7] ونفس الشّيء بالنّسبة إلى الأحداث التي تواترت وقام (غسّان كنفاني) بتكثيفها «كل مساء أقول يا رب وكلّ صاح أقول يا رب»[8] فاكتفى السارد بكلّ يوم وكلّ مساء.

---

[1] المصدر السّابق، ص250.

[2] المصدر نفسه، ص245.

[3] المصدر نفسه، ص249.

[4] المصدر نفسه، ص253.

[5] المصدر نفسه، ص253.

[6] المصدر نفسه، ص331.

[7] المصدر نفسه، 264.

[8] المصدر نفسه، 264.

وهناك حوادث تتكرّر باستمرار منها"وفي كلّ مرّة كان سعد يناديها" وقوله "في ثياب الفراش" دون أن ننسى ذلك التّواتر الذي تعلق بالأفندي و(أم سعد)"كان قد اعتاد أن يمرّ عليّها كلّ يوم في أبكر الصبح ويسأل عن سعد... وفي كلّ مرّة كانت أم سعد تنظر إلى الأفندي صامتة ولا تقول شيئا..."، ذكرت هذه التوترات مرة واحدة رغم أنّها حدثت عدّة مرّات.

رابعا: "عائد إلى حيفا":

في "عائد إلى حيفا "تواترت حوادث مرّة واحدة وذُكرت مرّة واحدة كحادثة "موت افراتكوشن" زوج (ميريام) والتي وردّت على لسان (دوف) في قوله «...أما أبي فقد قتل في سيناء قبل أحد عشر سنة...»[1]؛ وكأنّه يُحمل والدهُ الحقيقي–البيولوجي–مقتل والده بالتبني.

وبالنّسبة إلى (ميريام) نجد ذكر مقتل أخيها على يد النازيين لم يتكرّر لكون الحادثة كانت عرضية، وربّما ذكرته لكون صفة القتل صفة مشتركة بين النّازيين والإسرائليين.

ثم تجنب السّاردين ذكر حادثة "زواج سعيد بصفته" لأنّه بعد فترة قصيرة من الزّواج رزقا بـــ "خلدون" فكان أوّل ثمرة لزواجهما وتلك الثّمرة فقدت في لحظة ما كانت هي نقطة تحول لحياة الوالدين؛ لذلك تجنب كلّ منهما أن يعيد هذه الذكرى المريرة.

أمّا التّواتر "المفرد" والّذي حدث عدة مرات وأُعيد سرده عدة مرات هو حادثة "عملية عدّ ريشات المزهرية" التي قام بها (سعيد) والّذي كانت ست مرّات، لم يغفل عنها السارد وأعاد ذكرها ولكنّ بصيغٍ مختلفة؛ ليؤكد لنا أنّ العدد أصبح خمسة بعدما كان سبعة «كان هنا سبع رشات ماذا حدث للريشتين المفقودين؟»[2] ليؤكّد هذا التّواتر أنّ فلسطين أكثر من ذاكرة يحويها قلب وأكثر من ريشة طاووس موضوعة في مزهرية.

[1] المصدر السّابق، ص 397

[2] المصدر السّابق، ص 369

والأمر عندما تعلّق بالتواتر "المكرّر" وجدنا الحادثة المفصلة "فقدان خلدون" والتي ترتبت عنها كلّ الأحداث فيما بعد، والّتي شكلت ما يُعرف بـ" الرؤية المجسمة la Vision stéréos copique" فهي تقدم للمتلقي من زوايا عديدة بكلّ تفصيلاتها وكلّها مقترنة بأصوات الرّصاص التي جعلت الأم (صفية) تخرج إلى الشارع بحثاً عن زوجها غير واعية بأنّها تركت فلذّة كبّدها، والأمر كذلك كان في "يافا" حيث رسمه (فارس اللّبدة) بصورة مقابلة وطبعاً ما حدث في "يافا" و"حيفا" هو صورة مُصغرة لما حدث في فلسطين عام 1948م وعلى المتلقي أن يسأل عن (خلدون) فُقِد في تلك الأحداث، في نفس العام ضاع الوطن وضاع ابن البطن وسقوط الثّاني نتيجة حتمية لسقوط الأول.

أمّا التواتر "المؤلف" «في المرّات القليلة التي تحدثنا عنه كانا يقولان هو»[1] وذلك للشعور بالذنب الذي لازمهما فاكتفيا بذكر الضمير "هو" وعندما تعلق الأمر بتقديم التعازي لعائلة الشّهيد (بدر اللّبدة) بقوله «ظّل النّاس يأتون فيجلسون في الغرفة وينظرون إلى الصورة ويقدّمون التّعازي» [2]ودليله في ذلك أن الشهيد يحظى بمكانة عند الجيران ويعترفون له بالفضل بعد استشهاده.

ونجده أعطى صورة موجزة عن حياة الفوضى التي كان يعيشها (دوف) بقوله «لم يلتزم طوال عمره بموعد لعودته إلى البيت»[3] وكأنّه يُعطينا صورة مُصغرة عن اليهودي الّذي لا يلتزم بالوعود ولا المواعيد ثم ينتقل السّارد إلى تلخيص حياة شخصيات ويسرد روتينه االيومي، «يتحدث النّاس كلّ يوم عن نتائج زيارتهم إلى حيفا وعكا ويافا...»[4] ولم يستثن(ميريام)، ثم

[1] المصدر نفسه، ص 358.

[2] المصدر نفسه، ص 390.

[3] المصدر نفسه، ص 382.

[4] المصدر السّابق، ص 360.

وردت مجموعة من التّوترات كانت صفية تردد «كلمة خلدون مليون مرة»[1] وفي المقابل يحاول (سعيد) الرّجوع لاسترجاع ابنه «عاد سعيد للمرّة المئة فاشلاً عاجزًا عن الدّخول إلى حيفا»[2] لأنّ البوابة مغلوقة ولمّا عاد (سعيد) إلى بيته أعاد معه السّارد تفاصيل عودته كلّ يوم كما كان بفعل قبل عشرين عامًا وجاءهذا التواتر ليرسم معه وجع اللّقاء بعد الفراق «ومثلما كان يفعل قبل عشرين سنة تمامًا خفف سرعته إلى الحدّ الأدنى قبل أن يصل إلى ذلك المنعطف الذي كان أن....صعبا يمكن وراءه ... سيارته كما كان يفعل دائمًا وتسلّق السّفح محتفظًا بالموقع الصّحيح في الطّريق الذي أخذ يضيف»[3] يتعلّق هذا الشّاهد بعلاقة الشّخصية بالمكان أكثر مما يتعلّق بالتّواتر لكنّ ارتأينا أن نذكره لأنّه رسم لنا عادة (سعيد) في كيفية سياقة سيّارته إلى البيت كما كان يفعل دائماً، ولدينا في ذلك أن طيلة المدّة لم تنسى صاحب البيت من معرفة ورصد كلّ التّفاصيل التي تجنبُّه الاصطدام.

[1] المصدر نفسه، ص 355.

[2] المصدر نفسه، ص 381.

[3] المصدر نفسه، ص 361.

الفصل الرابع:

المستوى الزماني

والمستوى النفسي

المبحث الأوّل: وجهة النّظر: المستوى الزّماني.

1- المفارقات الزّمنية.

2- وجهة النّظر من خلال المفارقات الزمنية في روايات "غسان كنفاني".

المبحث الثّاني: وجهة النظر: المستوى المكاني.

1- تطابق الرّاوي مع الشّخصية.

2- لا تطابق الرّاوي مع الشّخصبة.

المبحث الثّالث: وجهة النظر: المستوى النّفسي.

1- وجهة النّظر الموضوعية.

2- وجهة النّظر الدّاخلية.

يرى النّاقد (أوسبنسكي)– من خلال تقسيماته لوجهة النّظر– أنّ القارئ «يستطيع تحديد موقعه عبر الإحداثيات المكانية والزّمانية الّتي يُدار بواسطتها السّرد»[1] ليتجلى من خلال ذلك كلّه مدى التّطابق أو اللاّتطابق بين الرّاوي وشخصياته؛ فإذا كان الزّمن هو الأحداث في حركتها وتطوُّرها؛ فإنّ المكان هو الإطار الفيزيائي الّذي تجري فيه الأحداث يرتبط الأوّل بالإدراك النّفسي أمّا الثّاني فيرتبط بالإدراك الحسّي المجسَّد في الواقع ومن المكان يقرأ المتلقي نفسية قاطنيه في فترات زمنية مختلفة إذ يتّداخل الزّمان والمكان ويتفاعلان فينجُمُ عنهما انسجام يجسّده مصطلح (الزّمكانية) وهذا الانسجام– بين المستويين–من الدّعائم الأساسية التي تعطي للعمل تماسكاً متوقعاً حيث يَتحِد الإدراك (البصر، السّمع الشم،...الخ) عن طريق رابطتين أساسيتين: المكان والزّمان: اللّتان «تمثلان– على مستوى الملاحظة المباشرة في حياتنا اليومية – الإحداثيات التي تحدّد الأشياء الفيزيقية فيستطيع أن يميّز بين الأشياء من خلال وضعها في المكان كما نستطيع أن تحدّد الحوادث من خلال تاريخ وقوعها في الزمان»[2] فالزّمان والمكان ضروريان لتحديد الحوادث وتمييز الأشياء.

أطلق (باختين) مصطلح (chrono tope) (كرونوتوب) على التّداخل بين مصطلحي الزمان والمكان في كتابه "أشكال الزّمان والمكانفي الرّواية" موضحاً سبب التّسمية «ما يحدث في الزّمكان الأدبي هو انصهار علاقات المكان والزمان في كلّ واحد مدرك ومشخّص؛ الزمان هنا يتكثَّف ليندمج في حركة الزّمان والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث وتاريخ وعلاقات الزّمان تنكشفُ في المكان والمكان يُدْرك ويُقَاس بالزّمان»[3] فالعلاقة بينهما متبادلة وبها تتوازى القوى عل طول المساحة النّصية ؛ ممّا يعني أنّ « الزّمان فراغ دون مسكنه في المكان والمكان فراغ دون أن ينجدّل مع الزّمان فهما يُمثلان الطّبيعة التي تعني مرجعية الفنان الأولى

[1] بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، ص69.

[2] صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية مدن الملح لعبد الرحمن منيف، عالم الكتب الحديث، ط1 2010، ص 42

[3] جمال شحيد: تقاطع الزمان والمكان في رواية المدينة، ملتقى القاهرة الثاني للإبداع الروائي العربي"الرواية والمدينة"(دورة إدوارد سعيد)، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، ج1، ط1، 2008، القاهرة، مصر، ص298.

فيعيش الإنسان في عالم يتّصف بوجود بُعدين أساسين هما الزّمان المكان يأخذ في وجودهما رصيده المعرفي والفكري والثّقافي فالمكان أقدم من الإنسان وبوجوده كينونته في المكان يُعيد تشكيله وتحويله احتياجاته الحياتية والثّقافية»[1] فالزّمان يُمَكَّنُ بالمكان والمكان يُزمَّنُ بالزّمان فهما يمثِّلان «شقي الإطار الذّي يكشف أعمال المغامرة، كما أنّ الفعل الإنساني وإن كان تخيلاً محضاً لا يتصوّرُها جارياً قي غير زمان فإنّه لا يتصوّر في غير مكان أيضاَ»[2]حيث في حالات كثيرة تكون وجهة النّظر–من خلالهما– ظاهرة للعيان ونجد الرّاوي في بعض الأحيان يقومُ بمهمَّة السّرد مثله مثل الشّخصية كأنّه يقف في النّقطة التي تقف هيفيها أومعها في اللّحظة ذاتها التّي تقوم بفعل ما.

لقد عالج (أوسبنسكي) وجهة النّظر في مستواها الزّمكاني حيث أكّد أنّ لها «علاقة وطيدة بالفنون التّشكيليّة لذلك استعارها من حقل الرّسم وأحكم توظيفها في فنّ السّرد»[3] إذْ يتعيَّن في هذين المستويين «دراسة مدى ابتعاد الموصوف عن الواصف لذلك تُصنَّف المنظورات فيها حسب تقنيّة القرب والبعد أو الإخفاء والإبراز وغير ذلك من التّقنيات وهي تختَصُّ كذلك بالنّظر في نسق الأحداث وطرائق ارتباطها وانتظامها في المحور الزّمني»[4] فأثناء التّحليل يهتَمُّ المحلِّل بمراعاة المكان الفاصل بين السّارد وشخصياته كما يضع في الحسبان النّسق الّذي رتَّب عليه السّارد أحداثه.

فى المستوى الزّماني –على القارئ–أن يُحدِّد المواقع الزّمانية للرّاوي إذ يستطيع الرّوائي تفادى تعيين المكان لكن لا يمكنّه إهمال ذكر الزمن المحدَّد غالباً في ثلاث تقنيات تَتَمثَّلُ في:

---

[1] شاكر النّابلسي: جماليات المكان في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، ط1، 1994، بيروت، لبنان، ص328.

[2] زهيرة بنيني: البناء الكرونوتوبي في الإبداع من خلال الدّراسات السّردية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ديسمبر2008، ع1، ص227.

[3] محمد نجيب العمامي وآخرون: وجهة النّظر بحوث محكمة، ص139.

[4]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الاسترجاع والاستباق والتّزامن وهي حالات تُحدِّد الموقع الزّماني للمراقب الرّاوي في الوقت الّذي يكون تحديد موقع الرّاوي في مكان ثلاثي الأبعاد.

أمّا المستوى المكاني حسب (أوسبنسكي) هو «منظومة لتمثيل مكان ثلاثي أو رباعي الأبعاد بوساطة وسائل فنيّة خاصّة بشكل فني معيّن ونقطة الأصالة في منظومة المنظور الخطّي هو موقع الشّخص الّذي يقوم بالوصف»[1] فتحديدُ الحيّز الزّمكاني ينطلقُ من تحديد المنظور أو كخلاصة منطقية له سواء من جانبه الموضوعي أو من جانبه الذاتي الّذي تتدخَّلُ فيه جوانب عديدة سيتمُ شرحها لاحقاً.

لرصد وجهة النّظر فى المستوى المكاني عليه–القارئ– أن يُحدِّد المواقع المكانية التي تتمُّ عبرها عملية الرّصد إذ توكلُ المهِمّةُ للعين التي تُعتبَر حاسّة المكان وكاشفتَه «لا ترى موضوعها رؤية جيدة إلا إذا استطاعت أن تثبته وتحدد أبعاده »[2] وبعد تحديد المواقع المكانية يلتفتُ القارئ إلى كُلِّ النّتائج المتوَصَلِ إليها والمتعَلِقة بالرّاصد والمرصود في الأمكنة ويكونُ ُموقع الرّاوي المنظور في المستوى المكاني على حالتين؛ تَتَمثَّلُ الأولى في تطابُق الرّاوي مع إحدى الشّخصيات وتكونُ بمظهرين في المظهر الأوّل يمتزجُ بالشّخصية وفي الثّاني يُرافق الشّخصية فقط حيثُ لا يتَطابقُ الموقعُ المكاني للرّاوي والشّخصية وتتَخِذُ هذه الحالة أشكالاً مختلفة منها: المسح التَّتابعي (الرّاوي المتحرِّك) وعينُ الطّائر والمشهد الصّامت.

[1] بوريس أوسبنكي: شعرية التأليف، ص 66.

[2] عمر عبد الواحد: السّرد والشّفاهية: دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، القاهرة، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط2، 2003، ص10.

المبحث الأوّل: وجهة النّظر: المستوى الزّماني.

1: الزّمن:

فى المستوى الزّماني –على القارئ– تحديد المواقع الزّمانية للرّاوي في حالاتها المختلِفة لذلك يُؤكِّدُ (أوسبنسكي) على أنّ «الأدب الّذي يرتبط ارتباطاً جوهرياً لا بالمكان؛ بل بالزّمان يلحُّ كقاعدة عامّة على بعض التّجسيد الزّماني، ويتيحُ للتّمثيل المكاني أن يظلّ غير محدّد تماماً»[1] إذ يستطيع الرّوائي تفادى ذكر المكان لكن لا يمكنّه إهمال ذكر الزمن والمحدَّد غالباً في ثلاث تقنيات تَتَمثَّلُ في: الاسترجاع والاستباق والتّزامن وهي حالات تُحدِّد الموقع الزّماني للمراقب الرّاوي في الوقت الّذي يكون تحديد موقع الرّاوي في مكان ثلاثي الأبعاد .

لقد اهتم النّقاد بالزّمن كأحد مكوِّنات الخطاب السّردي وأثارت إشكاليته جدلاً فكرياً في مختلف الميادين الفلكية والنّفسية والنّقدية وغيرها باختلاف الرُّؤى التّي تدارسَته فهو بكُلِّ أبعاده يُعدُّ عنصراً مهمّاً يتجسّدُ في مجموعة من الأحداث تتراوح بين الطّول والقِصر والتّساوي والحذفِ حسب الأحداث المسرودة والمرتبطة بوجهة النّظر المرجوَة من نسجِ هذه الأحداث في إطارها الزّمني الّذي شُيِّدت عليه؛ فالزّمن–حسب سيزا قاسم– يُعَدُّ «عنصراً من العناصر الأساسية التّي يقومُ عليها فنّ القصّ، فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمانياً– إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية– فإنّ القصّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزّمن»[2] إذْ على أرضيته تُرتَّبُ عناصر التّشويق كما أنّه يتخلَّلُ المساحة النّصية كلّها وهو هيكلها الّذي تُشيّدُ عليه الرّواية.

ولأنّ الرّواية قصّة فهي فن زمني بامتياز «يلتقي بفن الموسيقى عامّة وبالسّيمفونية بوجه خاص وذلك على خلاف الفنون المكانية مثل الرسم والنّحت، وليس المقصود بزمنية الرّواية

[1] بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، ص85.

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص33.

زمنها الخارج –فقط–أي المرجع الّذي تصدر فيه أو تعبّر عنه فحسب، وإنما المقصود كذلك –بل وربّما أساسا–زمنها الباطني المحايث المتخيّل الخاص»[1].

تُطرح قضية –الزّمن–بسبب وُجود زمنين تحكمهما علاقات: «زمنية العالم المُقدّم وزمنيّة الخطاب المقَدَّم له وهذا الاختلاف بين نظام الأحداث ونظام الكلام البديهّي»[2] حيث يسمحُ لنا هذا التّفريق بين الزّمنين الانتقال من الخطاب إلى التخيّل.

ما يتفق حوله النّقاد أنّ الشكلانيين الرّوس هم من أدرج الزّمن في نظرية الأدب بتركيزهم على العلاقات التي تجمع بين الأحداث وربط أجزائها في حين كان الاهتمام الأوّل هو طبيعة الأحداث ذاتها...فميزوا بين المتن والمبنى «فالأوّل لا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمّنُها؛ أمّا الثّاني فلا يأبه لتلك القرائن الزّمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعاً للنظام الّذي ظهرت به في العمل»[3] وتكمن أهميّة دراسة هذا العنصر في «هذا النّوع من البحث يُفيد في التعرف على القرائن التي تدلُّنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي»[4]وما يهمنا أكثر هو حُضور الزمن الملِحّ في الخطابات الروائية أكثر من حُضور المكان ؛ حيث «نستطيع سرد قصة دون تحديد المكان الذي تدور فيه أحداثها، ويكاد يكون مستحيلاً علينا سردها دون تعيين الإطار الزمني لها»[5] فهو من يُحدِّد مسار الأحداث وبتتبعه تتضح للمُتلقي دلالات معينة في المتن الروائي كان قد فتح من أجلها نوافذ كثيرة للتأويل؛ كما أنّ الرّوائي لا يستطيعُ تجاوزه لأنّه يُشكّل «في الرواية بُعداً إيحائيا ورمزياً ولم يعد يقف عند الوظيفة البنائية؛ بل تجاوز ذلك إلى وظيفة دلالية تتوافق مع الواقع الحياتي من ناحية ومع الحالات الشّعورية من ناحية ثانية»[6] هذه الدّلالات تُحوِّل الزمن الحقيقي إلى

---

[1] محمود أمين العالم: الرواية بين زمنيّتها وزمنها، مجلة النقد الأدبي(فصول)، ع1، م12، ربيع 1993، ص13.

[2] تودوروف: الشعرية، ص47.

[3]حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص107 نقلا عن:

Théorie de la Littérature, Ed.Seuil1965, p.p.267.268. :Formalistes Russe

[4] المرجع نفسه، ص113.

[5] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص56.

[6] مراد عبد الرّحمان مبروك: بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2006، ص157.

الزّمن الفنّي الّذي يرتبطُ بالشّخصية من ثلاثة أبعاد «الماضي والحاضر والمستقبل وهي جوهر ديمومة اتصال النّص السّردي بالشّخصية الرّوائية وتُعدُّ حلقات وصل تساعد القارئ على الاندماج في النصّ الروائي الذي يقرؤُه وتجعلُه يقترب من الشّخصيات الروائية ويعيش أحداثها عن قرب فهي تمنح الرواية الدّيمومة والحركة بعد ارتباطها بالشّخصيات والأحداث»[1] فهذه الأزمنة هي التي تعقِد التواصل بين القارئ والشّخصيات.

يختلفُ الزّمن في الخطاب عنهُ في القصّة وأبرز المقاربات التي تحدثت عن تعددية الأزمنة في الرّواية مقاربة (ميشال بوتور) الذي يرى أنّ هناك ثلاثة أزمنة على الأقل «زمن المغامرة أي الزّمن الحقيقي للأحداث وزمن الكتابة أي الزمن الّذي يستغرقه الكاتب لإنجاز الرّواية وزمن القراءة أي الزّمن الذي تُنجز فيه قراءة الرواية»[2] فالرّوائي يعمدُ إلى تقديم أحداث روايته دون اعتماد الّتتابع الكرونولوجي ولا التّسلسل المنطقي أو حتّى المنطق التاريخي للأحداث فيحدث فرق بين زمني الحكاية والقصّة فتتبدّلُ مواقع الوقائع وقد تتزامن فتأتي دفعة واحدة في نفس الحكاية، وهذا ما يجعل الأحداث غير متعاقبة طبيعياً ويحدث ما يُعرفُ بالمفارقات الزّمنية .

1-1: المفارقات الزّمنية:

أي «مقابلة ترتيب الأحداث والمقاطع الزّمنية في القصّة بنفس المقاطع والأحداث الزمنية في الحكاية»[3] مما ينتُجُ عنه الاسترجاعات والاستباقات وبالتّالي تُتاح للسّارد إمكانات لا حدود لها من التّقديم والتّأخير انطلاقا من نقطة بداية السّرد وعندما تتداخل الأزمنة تُلغى الحدود فيصبح هذا التلاعب بالأزمنة تقنية جمالية وظيفية وهي بهذ «لا تؤثر على الأحداث من ناحية الماهية والوجود ولكن من حيث الصّياغة والتّرتيب»[4] فتفتح الاحتمالات.

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص68.

[2] ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ص101،102

[3]Gerard Genette:Discours de recit in figureⅢ.1972.p.p78/79.

[4] موريس أبو ناصر: السّرد القصصي في أنهار الربيعي، الآداب اللبنانية، ع1، كانون الثاني،1980،ص61.

1-1-1: الاسترجاع:

1-1-1-أ: تحديده:

هو «كلّ ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»[1] إذ يخضع لحافز قوي في لحظة السّرد تجعل السّارد يحكي أحداثاً وقعت في الماضي ولا يخضع هذا الأخير– الاسترجاع –للتسلسل الكرونولوجي وإنّما يكون انفعالا لّلحظة الحالية هو المحفِّز لانتقاء أحداث معينة واختيارها دون غيرها فهو يخالف سير السّرد؛ فالسّارد يترك مستوى القصّ الأوّل ليسرد بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها.

تقوم الذّات باستدعاء الماضي الّذي له علاقة باللّحظة الرّاهنة وهو بذلك ليس عملية زمنية فقط «إنما تكشف في جوهرها عن وعى الذّات بالزّمن في ضوء تجربة الحاضر الجديد، حيث تتخذ الوقائع الماضية مدلولات وأبعاد جديدة نتيجة لمرور الزّمن إذ رؤية الإنسان للحدّ الماضي وفي وقت لاحق تتعرّض لكثير من التّغيرات بفضل مرورها عبر بوتقة العقل، فحركة الزّمن وما تحدثه من تغيّرات جسدية ونفسية تجعل رؤية الإنسان لأحداث مضت تتغيّر مع تغيّر معطيات الحاضر وتطوره.»[2] وبهذا تكون الإحالة إلى الوراء بوعي تام. ما يلاحظ أنّ النّقاد العرب لم يستقروا على مصطلح ولكلّ حجّته فيما ذهب إليه فقد اعتمد (صادق قسّومة) مصطلح (اللاّحقة)[3] ويطلق عليه (حسن بحراوي) مصطلح (الاستذكار)[4] أمّا (عبد الملك مرتاض) فيفضل مصطلح (الارتداد) ويؤسّس لهذا الاختيار بمبدأ الاقتصاد اللّغوي «فهو مكتّف بذاته دقيق الدلالة.»[5] فالقول بالارتداد يعني مباشرة الرّجوع إلى الوراء ويطلق عليه (سعيد

---

[1] جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص51.

[2] مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار فارس للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص193.

[3] صادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص117.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص121.

[5] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائة مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995، ص217.

يقطين) مصطلح (الإرجاع)[1] غير أنّنا سنتبنى مصطلح (الاسترجاع) الّذي اعتمدته (سيزا قاسم) في كتابها (بناء الرواية) لأنّه يأخذ بعداً نفسياً مع ما لهذا البعد من علاقة بوجهة النّظر.

1-1-1-ب: أنواع الاسترجاع:

هناك عدّة أنواع من الاسترجاعات نتيجة لتمايز زمن الماضي بين ماض بعيد وآخر قريب واختلف كذلك النقاد حول تقسيمات الاسترجاع هناك سبعة*ونذكر منهم: عبد الرزاق الموافي غير أنّنا سنعتمد تقسيم (سيزا قاسم) لأنّها تنطلق من نظرية (جيرار جينت) وهو عندها: استرجاع خارجي، استرجاع داخلي، استرجاع مزجي[2]

أوّلا: الاسترجاع الخارجي: يتجاوز مداه نقطة الصفر، حيث يعود الراوي إلى الوراء وينتقي أحداثا ماضية فتُكسر رتابة هذا التّتابع بمجرّد استدعاء الأحداث الماضية التي «يؤتي بها لتزيد من توضيح الأخبار الأساسية وهي بهذا تسير وفق خطٍّ زمنِي خاصّ بها لا علاقة له بخطّ سير الأحداث في القصة»[3] وهو بهذا يرتبط مع الزمن بعلاقة عكسية نتيجة لكثافة الزّمن «كلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر»[4] لذلك نجده أكثر في الرّواية.

ثانيا: الاسترجاع الدّاخلي: لا يتجاوز مداه نقطة الصّفر «يتداخل والحكي الابتدائي.»[5] لذا يندرج ضمن زمن الحكي الابتدائي فيأتي صريحا يُفهم مباشرة أو ضمنيا يُفهم من خلال السّياق؛ يسترجع الرّاوي أحداثاً كاملة قد تمتد عدة أيام بعد حدوثها، كما يُؤتي بهذه الأحداث لسد ثغرات تركها السّارد لتربط هذه الأحداث الحالية بأخرى مماثلة لها حدثت في نفس السّياق.

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير)، ص91.

* بالإضافة إلى الاسترجاعات الثلاثة التي ذكرتها "سيزاقاسم" يضيف"ناظر عبد الرزاق الموافي"أربعة أنواع نذكرها بدون شروح ولمن أراد الاطلاع عليه بكتاب "ناصر عبد الرزاق الموافي"، القصة العربية عصر الإبداع، دراسات لسرد القصص في القرن الرابع الهجري-دار النشر- مصر،ص154-155 و الاسترجاعات على التوالي:ذاتي،موضوعي،محدد ومبهم.

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص58.

[3] Gerard Genette : Discours du recit in FigureⅢ, p91.

[4] سيزاقاسم: بناء الرواية، ص59.

[5] Gerard Genette : Discours du recit in FigereⅢ.p91.

ثالثا: الاسترجاع المزجي: يعتبر الاسترجاع المزجي أقل أنواع الاسترجاع تداولًا وهو مجموع استرجاعين أحدهما داخلي والآخر خارجي، وله نفس وظائف الاسترجاعين السابقين.

1-1-1-ج: وظائف الاسترجاع: للاسترجاع حسب "جينيت" وظائف حكائية أهمّها «ملء الفجوات التي يخلفها السّرد وراءه بإعطائه معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت بالظهور من جديد»[1] وله وظيفة ذاتية «المتمثّلة عادة في ارتداد لا تتطلبه القصة تريده ذات معينة»[2] فالتذكير بمجموعة من الأحداث الماضية وإيرادها لأكثر من مرّة يكون لأهميتها أو من أجل قراءتها وتأويلها تأويلاً جديداً.

1-1-2: الاستباق:

1-1-2-أ:تحديده: هو الوجه الثّاني للمفارقات الزّمنية إذ يتنامى صعوداً من الحاضر إلى الأمام متخطياً النّقاط التي وصل إليها السّرد متجهاً إلى المستقبل ليفاجئ المتلقي فيحدثُ تكسير لخطيَّة السّرد من خلال القفز على أحداث «فالشّكل الرّوائي الوحيد الّذي يستطيع الرّاوي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة هو شكل التّرجمة الذّاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلِّم، حيث أنّ الرّاوي يحاكي قصّة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع قبل وبعد لحظة بداية القصّ ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاّحقة دون إخلال بمنطقية النّص ومنطقية التسلسل الزمني»[3] أي أن الرّاوي يستبق الأحداث.

وقد اختلف النقاد العرب في وضع مصطلح لهذه التّقنية فيعتمد (جميل شاكر) و(سمير المرزوقي) مصطلح (السابقة)؛ إذ يتم إيقاف «مسار السرد لإيراد حدث قبل أوانه»[4] ويُطلق عليها (صادق قسومة) مصطلح (السّوابق)[5] ويتفق في ذلك مع (جميل شاكر) و(سمير

---

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية"بحث في المنهج"، ص55.

[2] صادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص119.

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص61.

[4] جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصّة، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنّشر،ص.....

[5] صادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص119.

مرزوقي) أمّا (حميد لحميداني) فيفضل (الاستباق) «إذ يتعرّف القارئ إلى وقائع قبل أوانّ حدوثها الطّبيعي في زمن القصّة وترجمه (حسن بحراوي) بـ (السّرد الإستشرافي)؛ إذْ يرى «أبرز خصّيصة للسّرد الاستشرافي هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية»[1] فهي ترتبط بالتّنبؤات وكسر أفق الانتظار.

1-1-2-ب: أنواع الاستباق:

ينقسم الاستباق إلى استباقات داخلية وأخرى خارجية وثالثة مزجية.

أوّلا: الاستباق الدّاخلي:

هو أكثر الأنواع استعمالًا وفيه يُطرح مشكل التّداخل وقصّة الحكي الابتدائي ولا تتجاوز مداها الزّمني زمن نهاية القصّ حيث تبقى محصورة داخليا ويسمى "متممة" ويُؤتى بها لسدّ ثغرة سابقة لأوان حدوثها ويكون الإعلان عنها صراحة فتسمى"إخبارا" وتكون "تلميحا" يُفهم من خلال السّياق فتسمى"فاتحة".

لذا يمكن التّمييز بين نوعيين من الاستباقات الدّاخلية:

الإخبار: ويسمّى الأنباء أو الإعلان حيثُ يُخبر عنها صراحةً والسارد ملزم بالوفاء بها أو تصحيحها وتتمثلُ وظيفتها في خلق حال انتظار لدى المتلقي وهي ثلاثة أقسام:

إنباءات بعيدة المدى: إذْ تتسع المسافة بين موضع الإعلان ومكان تحقُّقِه بالفعل لذا يمكن أن يطرح إشكالية للقارئ الّذي قد يفقد القدرة على تتبُّع الخيط الرّابط بين الإعلان والتّحقق.

إنباءات قصيرة المدى: لا توجد مسافة كبيرة بين الإعلان والتّحقق حيث يُحسَم فيها بسرعة.

إنباءات مغلوطة: توقع بالقارئ وتلعب وظيفة خداعية فيصبحُ «في مأزق الشّك لفترة قد تطول

[1] حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص132.

أو تقصر ثم يعمد بعد ذلك تصحيح الإعلان وإعادة السّرد إلى مجراه الطّبيعي»[1] وهي بذلك لا تتحقّق في النّص بل تصحح.

الفواتح: هي معطيات ترتبط بفن التّمهيد القصصي تُفهم ضمنيا تمهِّد للأحداث اللاّحقة والسّارد ليس مُلزماً بالوفاء لما مهّد له فهي تأتي لتتكهّن بما ستؤول إليه الأحداث وأحوال الشّخصيات في المستقبل

ويُعرفها (جينيت) بـأنّها عكس«الإنباء فهي ليست مبدئياً في المكان الذي تحتله من النّص إلا كبذرة بلا معنى نكاد لا نحسّ بها ولا تعرف قيمتها كبذرة إلا فيما بعد وبصفة استذكارية»[2]ويسميها النّاقد ذاته بـ" السّوابق التّكميلية" التي تعمل على خلق أفق انتظار لدى المتلقي.

ثانيا: الاستباق الخارجي:

هو أقل الأنواع استعمالًا مقارنة بالاستباق الدّاخلي وفيه يمكن أن يتجاوز المدى الزّمني لتلك الاستباقات نهاية زمن القصّ فلا تحجز داخل الحكي الابتدائي بل تتجاوزه.

ثالثا: الاستباق المزجي:

وهو خليط بين الاستباق الدّاخلي والاستباق الخارجي وهو أقلّ أنواع الاستباق استعمالا وهو أيضا يشكل نوعاً من الرؤية الاستكشافية تدخل تحته أمور مستجدة مفاجئة لتركيز المتلقي.

1-1-2-ج: وظائف الاستباق:

للاستباق كذلك مجموعة من الوظائف يمكن حصرها في:

- مثله مثل الاسترجاع يُؤتى به لكسر التّتابع السّردي.

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص143.

[2] سمير المرزوقي: جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص.ص.84.85.

- ثم أنّها تأتي لتلقي الضوء على حدث بعينه.
- ويستعمل الراوي أنواع الاستباقات دفعاً منه لعنصر الصُّدفة وجذباً لعنصر القصدية لأنّه –الراوي–يمتلك خطة ويأتي بأحداث لها أهمية كبيرة في السّرد.
- إنباء المتلقي وكسر أفق انتظاره هي غاية غالبية الاستباقات.

1-2: وجهة النّظر من خلال بنية الاسترجاعات في روايات (غسان كنفاني):

أولا: "رجال في الشّمس":

كثُرت الاسترجاعات خاصّة في الفصول الثّلاثة الأولى (أبو قيس، أسعد، مروان) كخلفية للتّعريف بالشّخصيات الثّلاث وتبرير سفرها فيما يليمن السرد إذ يشكل ماضيها حاضرها لذلك تهيمن هذه الاسترجاعات بل وتتداخل وتتوازى مع الحاضر الّذي تحياه الشخصية ينضافُ إلى ذلك ماضي (أبي الخيزران) الّذي يمتد إلى 1943 «كان أبو الخيزران سائقاً بارعاً فقد خدم في الجيش البريطاني في فلسطين قبل عام 1948 أكثر من خمس سنين»[1] وحين ترك الجيش التحق «بمجاهدي الطّيرة ليقود مصفحة عتيقة»[2] وفيها ركَّز السّارد على مهارته في قيادة السيارة الجبارة على أرض خادعة؛ حيث يلجأ إلى "التزامن" لأنّه يُقارن بينه وبين سائقي (الحج رضا) حين انضم إلى سائقي سيارات (الحج رضا) والّذي كان في 1956 أي سنتين قبل التقائه بالرّجال الثلاثة «وقاد أبو الخيزران سيارته الضخمة طوال ست ساعات فوق تلك الأرض الخادعة التي تبدو بيضاء صلدة بسبب طبقة رقيقة من الملح.. »[3] وهذا ما يُؤهلُه لقيادة السّيارة وعبور الصّحراء بالّرجال الثلاثة فيما بعد.

كما استرجع الرّاوي حادثة اقتلاع رجولته –والتي كانت في سنة 1958–بكلّ تفاصيلها لما لها من تأثير على انفصام شخصية (أبي الخيزران) لاحقاً حيث انفجر هذا الماضي بعد

[1] رجال في الشّمس، ص94.

[2] المصدر نفسه، ص94.

[3] المصدر نفسه، ص96.

سؤال (أسعد) له " ألم تتزوج أبداً؟ " «عشر سنوات وهو يحاول أن يقبل الأمور ولكن أية أمور؟ أن يعترف ببساطة بأنّه قد ضيّع رجولته في سبيل الوطن؟ وما النّفع؟ لقد ضاعت لرجولته وضاع الوطن..»[1] حيث تذكّر دخوله المستشفى والعملية الجراحية، وهروبه قبل أن يشفى نهائياً وكلّما تذكّر أنّه كانت هناك امرأة تساعد الأطباء يعبق وجهه بالخجل.

ما يلاحظ على استرجاع هذه الحادثة هو استعمال لفظ "الآن" على الرغم من أنّها ليست من الحكي الابتدائي، واستعمال أدوات الرّبط التي تواترت ثماني مرّات وذلك لتجسيد الحالة النّفسية التي كانت تلبس (أبا الخيزران) كلّما تذكر هذه الحادثة وتواترت كذلك بعض العبارات التي فعلت فعلها وعكست درجتي الألم والوجع اللّذان أصابا الشّخصية في قول السّارد" كان الضوء ساطعاً" والتي تكررت ثلاث مرات وفي قوله "إحساسه بالألم" والتي تكررت مرتين، وعموما استرجاعات (أبو الخيزران) جاءت بمثابة النّمط الّذي «يقدم شخصية يجهل طبيعتها القارئ إذ قدمت تعريفا كاملا لها من خلال ماضيها وطبيعة علاقتها بالشّخصيات»[2] وكان لها كُلُّها مُهمَّة التّعريف بالشّخصية القيادية التي أوصلت الرّجال الثّلاثة إلى قمامة البلدية.

نفس الشيء بالنّسبة إلى (أبي قيس) الّذي يتكئ على أحداث ماضية لتبرير سفره إلى الكويت امتدت تلك الاسترجاعات سبعة أشهر قبل تاريخ النّكبة «متى؟ بعد سبعة أشهر .أوف!»[3] أيام كانت زوجته حاملاً كما ارتبط ماضي (أبو قيس) كذلك بشخصية (الأستاذ سليم) الّذي توفي ليلة 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 المسكينة في أيدي اليهود.. وفرت على نفسك الذُّل والمسكنة وأنقذت شيخوختك من العار.. ترى لو عشت أكنت

[1] المصدر نفسه، ص110.

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص54.

[3] رجال الشمس، ص44.

تفعل ما أفعل الآن؟»[1]، فاستحق الاحترام لأنّه حفظ شيخوخته من العار ولأنّه عرّف (قيساً) "شط العرب" وهو لا يزال طفلاً صغيراً قبل فوات الأوان «لقد رأيتك تُطلُّ من الشُّباك»[2] وفطن لوالده وهو يُطل من النافذة.

غير أنّ الاسترجاع الّذي كان له وقعه الخاصّ على (أبي قيس) فقدهُ لشُجيراته؛ هذا الفقد الّذي بقي يلوكه لعشر سنوات كاملة «في السنوات العشر الماضية لم تفعل شيئا سوى أن تنتظر.. لقد احتجت إلى عشر سنوات كبيرة جائعة كي تصدّق أنك فقدت شجراتك وبيتك وشبابك وقريتك كلّها.. في هذه السّنوات الطّويلة شقّ الناس طرقهم وأنت مقع ككلب عجوز في بيت حقير.. ماذا تراك كنت تنتظر؟ أن تثقب الثّروة سقف بيتك..بيتك؟ إنّه ليس بيتك.. رجل كريم قال لك: اسكن هنا، وبعد عام قال لك أعطني نصف الغرفة»[3] فها هو يتذكر الشجيرات التي امتلكها والبيت الّذي سكنه والقرية كلّها، دون أن يفعل شيئا حيّال استعادة هذه المفقودات سوى محاولة السّفر وهو يعرف نتيجته مسبقاً.

واسترجع لنا السّارد كذلك ماضي (أسعد) الّذي يصل مداه إلى الطّفولة وهو يعطينا معلومات عن ميلاده في يوم واحد مع ابنة عمّه التي ستكون زوجته «لمجرد أن أباه قرأ الفاتحة»[4] كما يمتدُّ تذكرُهُ لوالده لعشر سنوات حيثُ حارب إلى جانب المهرِّب (أبو العبد) «في الرّملة منذ عشر سنوات»[5] أي في عام 1948 فيرسمُ لنا هذان الاسترجاعان التزام (والد أسعد) اتجاه العائلة من خلال قراءة فاتحة زواج ابنه على ابنة أخيه والتزامه اتجاه وطنه ليسير ابنه فيما بعد على خطاه.

---

[1] المصدر نفسه، ص43.

[2] المصدر نفسه، ص34.

[3] المصدر نفسه، ص.ص.47.46.

[4] المصدر السّابق، ص61.

[5] المصدر نفسه، ص54.

كما يسترجع حادثة إلقاء القبض عليه «دفعه شرطي أمام الضّابط فقال له: تحسب نفسك بطلا وأنت على أكتاف البغال تتظاهرون في الطريق.. ثم أطلقه فمضى»[1] وكذلك محاولة هربه الفاشلة حيث تُرك وحيداً في الصّحراء «نطّ جرذ الحقل عبر الطريق فلمعت عيناه الصغيرتان في ضوء السيارة، وقالت الفتاة الشقراء لزوجها المنهمك بالسياقة: إنه ثعلب.. كانا قد التقطاه بعد الغروب بقليل..»[2] وجاء هذا الاسترجاع «لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السّابقة المماثلة لها ولم تذكر في النّص الروائي من باب الاقتصاد»[3].

كما استذكر تفاصيل تفاوضه مع عمّه واستدانته لمبلغ الخمسين دينار من أجل أن يتم مشروع الزواج ويستعمل تقنية "التزامن" في حادثة ملامسة النقود في الجيب؛ حيث يشعر بأنّه يقبض على مفاتيح المستقبل، ولم تخرج الاسترجاعات الداخلية بالنسبة لهذه الشخصية عن وظيفة التذكير بشروط الرّحلة مع أبي الخيزران.

وامتدت استرجاعات أصغر الرّجال (مروان) إلى عشر سنوات أيضا حين رحل أخوه إلى الكويت من أجل إعالة أسرته «لم يكن يستطيع أن يفهم قط لمَ يتوجّب عليه أن يصرف على العائلة طوال عشر سنوات»[4] ليتوقف عن مساعدته للعائلة، ويتذكر كذلك أنّه بمجرد زواج أخيه (زكريا) فقدت العائلة المعيل الوحيد الّذي يُطعم الأفواه الجائعة «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 تعتقدين أنه فكر؟ لقد عرض عليه صديقه القديم والد شفيقة أن يتزوجها، قال

[1] المصدر نفسه، ص131.

[2] المصدر نفسه، ص62.

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص58.

[4] رجال في الشّمس، ص85.

له إنها تمتلك بيتاً من ثلاث غرف»[1] وكأنّه–بذلك –يجدُ مبرّرا لزواج والده في الوقت الّذي كان يرفض فعله وتتمثلُ وظيفة هذا الاسترجاع في رسم شخصية (مروان) الّذي ما يزال صغيراً على اتخاذ قرار السّفر لأنّه لم يستطع أن يأخذ موقفاً ثابتاً في موضوع زواج أبيه.

وبعد توقف وصول الإعالة بشهرين يترك (مروان) المدرسة ليأخذ مكان أخيه «لقد كنت في المدرسة قبل شهرين، ولكنني أريد أن أشتغل الآن كي أعيل العائلة»[2] وتتقد الاسترجاعات حتى تقفعلى تلك الأسطر التي كتبها في رسالة لأمه «كان أول شيء فعله ذلك الصباح الباكر هو كتابة رسالة طويلة إلى أمّه.. لقد كان بديعا أن يعيش بعض ساعة مع أمه»[3] وهو في هذه الرّسالة يتذكر طلاق أمّه دون سبب «أن يترك أربعة أطفال.. أن يطلقك أنت بلا أي سبب ثم يتزوج من تلك الامرأة الشوهاء.. هذا الأمر لن يغفره لنفسه حين يصحو ذات يوم ويكشف ما فعل..إنني لا أريد أن أكره أحداً، ليس بوسعي أن أفعل ذلك حتى لو أردت..ولكن ماذا فعل ذلك معك أنت؟»[4] لا يُدرك ما يفعله.

ما نلاحظه هو قلّة الاسترجاعات الدّاخلية في "رجال في الشّمس" لعدم وجود ماضٍ مشترك يربط هذه الشخصيات وإن وجدت تنحصر وظيفتها في التذكير وترتبط بتفاصيل الرّحلة وارتبطت أكثر بـ (أبي الخيزران) لأنّه بصدد توضيح تفاصيل الرّحلة «أكان من الضّروري أن تتفلسف يا أباقر»[5] حيثُ ارتبط هذا الاسترجاع الدّاخلي بشخصيات أخرى هي التّي حدّدت نهاية الأحداث وكانت وظيفتها التّعليق على الماضي وربطه بالحاضر؛إذ كان في كلِّ مرّة يذكرهم بالاتفاق، كما استعملت تقنية تضمين مجموعة من الحكايات، لتشابهها وقصّة الرّجال

[1] المصدر نفسه، ص.ص.80.79.

[2] المصدر نفسه، ص83.

[3] المصدر نفسه، ص.ص.76.75.

[4] المصدر السّابق، ص79.

[5] المصدر نفسه، ص140.

الثّلاثة في الحاضر وقصّة هؤلاء –حكاية حسين ابن عم أبي الخيزران وقصص رجال حاولوا الهرب وحكاية رجل عاش في الصّحراء أربعة أيام – في فترة سابقة.

ثانيا: " ما تبقى لكم":

أمّا استرجاعات "ما تبقى لكم" فوصل مداها إلى ستة عشر عاماً يوم استشهد والد (حامد) وحُمل على أكتاف الجيران إلى البيت «لقد حملوه من طرف الطريق مضرجا، وكنت أقف على الباب الخارجي وسألني أحد الرجال: أنت حامد؟ وفجأة أخذت أبكي...وفي اليوم التّالي تماما اشتغلت يافا كلها وأضحت المنشية ركاما مسودّا لا تكفّ فيه أصوات...»[1] تضطرُّ على إثرها العائلة إلى الرّحيل، فيسترجع السارد مشهد خروجهم الاضطراري من "يافا" إلى "غزّة" تستذكرُ (مريم) جانبا من هذا الخُروج «أخذ حامد يهزني بكلتا راحته معتصراً كتفيّ بين كفّيه الصغيرتين المتشنجتين. كان صغيراً وشجاعاً بصورة لا توصف، وقد ظلّ ينظر بعينيه الحادتين إلى كل الرجال نظرة الند وهو ملتصق فيّ كأنّه درع صغير..ووراء الشاطئ الأسود كانت يافا تحترق..ونحن نطوّف فوق موج داكن من الصراخ والدعاء»[2]، فرسم لنا هذا الاسترجاع مشهدين، يتمثل الأول في شجاعة (حامد) في سنّ العشر سنوات، ومشهداً ثانيا تمثل في الصورة التي أظهرت (يافا) وهي تحترق ويحترق معها أمل الرجوع إلى المدينة مسقط الرأس.

ويسترجع (حامد) يوم تعرُّفه على (سالم) بعد أسبوع من استقراه مع عائلته في "غزّة" «ذات يوم بعد أن مضى أسبوع واحد فقط على دخولهم إلى غزة»[3]، ويستذكر مع هذا اللقاء حين ساقوهم «في اليوم التالي إلى ما وراء المعسكر وأوقفونا صفا واحدا..زكريا..كنت أتوقع ذلك ولم يصدقني أحد..ثم سمعنا الطلقة الأخرى، وخشّخشت الأرض، وعاد الضابط وعلى

[1] ما تبقى لكم، ص.ص.190.189.

[2] المصدر السّابق، ص.ص.186.185

[3] المصدر نفسه، ص.ص.201.200.

وجهه ابتسامة رضا صغيرة وصاح بنا: انصرفوا إلى بيوتكم»[1] ليأتي الاسترجاع الأهمّ «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 أدلكم على سالم"»[2]، ليرسم لنا بشاعة الخيانة التي اتسمت بها شخصية (زكريا) اتجاه أبناء وطنه كمرحلة أولى، وأبنائه كمرحلة ثانية، وهذا الاسترجاع في عُمومه كان الدافع القوي فيما بعد إلى اتخاذ قرار المواجهة الّذي اختاره (حامد) يوم كان في "الصحراء" وجهاً لوجه مع الجندي الإسرائيلي.

كما تستذكر (مريم) حادثة شراء السّاعة «لقد اشتراها وحملها من السّوق في تموز ما..نظر إليها بين ذراعيه: ساعة حائط، ولكنّها تشبه نعشا صغيرا أليس كذلك؟.. ودخلنا فاتجه مباشرة إلى الغرفة التي كنا ننام فيها، كان المسمار الكبير مثبتاً مباشرة أمام سريره فعلّقها وأنا أسند له الكرسي..»[3]التي أصبحت –الساعة التي سرقها في الأصل ولم يشتريها– فيما بعد جزءاً مهماً في حياتها الرّتيبة تتأثر لوقع دقاتها على عقلها وقلبها لأنّ مرورها كان يعني أن تتحوّل هي إلى عانس ويتحوّل حامد بالنّسبة إليها إلى رجل محرّم ممّا أدى بها إلى أن تلوك حُلُم البحث عن رجل هذا الحُلُم الذي رمى بها في أحضان الخائن زكريا في لحظة عابرة لتحمل منه ويكون هذا الجنين سببا في قتلها زكريا.

كما هيمن حادث عقد قران (مريم) مع (زكريا) في بيت (حامد) «كرّر ورائي: زوّجتُك أختي مريم على صداق قدره عشرة جنيهات كله مؤجل. ثم أخذت العيون تأكل ظهره وهو جالس أمام الشيخ، كل الذين كانوا يعرفون أنّه يزوجها وأنها حامل..كله مؤجل.طبعا. فالمعجل

[1] المصدر نفسه، ص.ص.201.200.

[2] المصدر نفسه، ص.ص.213.212.

[3] المصدر نفسه، ص170.

هو جنين يتخبط في رحمها»[1] وطبعاً هذا التّعجيل في الزّواج هو لّذي عجّل في رحيل (حامد) إلى أمه بعد غياب دام ستة عشر سنة.

ثالثا: "أم سعد":

ما يلاحظ أنّ "أم سعد" لم تعتمد تقنية الاسترجاع لاعتمادها السّرد الآني، فالسّارد يستعمل الاسترجاع الخارجي ليُعرف بشخصية (أم سعد) التي يعرفها منذ زمن «أم سعد المرأة التي عاشت في الغبسية سنوات لا يحصيها الغدّ، والتي عاشت بعد ذلك في مخيمات التمزّق سنوات لا ..لأحد بحملها على كتفيه (..) حين تدقّ باب البيت تفوح في رأسي رائحة المخيمات بتعاستها وصمودها العريق»[2]، وبتقنية الاسترجاع نجد (أم سعد) تستعيد قصّة (فضل) من خلال رسالة ابنها (سعد) بعدما أُسِر صديقه (ليث) وعادت بها اللّحظات إلى أيام الصّبا يوم «طلع فضل إلى الجبل، كان حافي القدمين وحمل مرتينة وغاب طويلاً»[3] وبعدها عاد بنفس الهيئة ولم ينل الشّكر من الأهالي؛ فتذكرهُ «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..في البرلمان كما قلت: يا حيف..»[4] وهذا الاسترجاع يقول أن العميل موجود في كلّ الحروب، ولم يختف عمله المشين المتمثل في قتل العباد وتدمير البلاد.

وعندما سألها (ابن العم) عن الجرح الّذي كان في ذراعها أثناء تحدثهما عن إصابة ابنها (سعد) «آه..ذلك جرح عتيق من أيام فلسطين. سرق الواوي دجاجة فسحبته تحت سلك شائك وطققت له رقبته، فجرحني السّلك يومها»[5] فالجرحُ ساهم في تذكر جرح آخر بتقنية

[1] المصدر السّابق، ص.ص.163.162.

[2] أم سعد، ص307.

[3] المصدر نفسه، ص307.

[4] المصدر السّابق، ص309.

[5] المصر نفسه، ص278.

التّداعي ثم نجدها تستحضر بطولات ابنها «أتعرف ماذا كان يفعل سعد حين كان يطوف المخيم؟ كان يقف ويتفرّج على الرجال وهم يحرفون الوحل، ثم يقول لهم: ذات ليلة سيدفنكم هذا الوحل ومرّة قال له أبوه: ماذا تريدنا أن نفعل؟ هل تعتقد أنه يوجد مزراب في السماء وأنّ علينا أن نسّده؟ وضحكنا كلنا ولكنني حين نظرت إليه رأيت في وجهه شيئا أرعبنني، كان منصرفا إلى التفكير وكأنّ الفكرة راقت له كأنّه سيذهب في اليوم التالي ليسّد ذلك المزراب»[1] ووجهة النظر تقول أنّها كانت تتوسم خيراً في هذه الشّخصية الشّابة التي أرادت أن تغيّر الواقع.

وكانت أغلبُ الاسترجاعات الخارجية لا تتعدى الأيام فيوم الاثنين مثلاً طلع ابنها (سعد) من المخيم «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 اختفى عن أنظاري..ولكن يا حسرة !»[2] وتمثّلت وظيفةُ هذه الاسترجاعات في الإخبار بحبس (سعد) ولأنّ الحُبوس أنواع ولا تنحصر أبداً في تلك الجدران التي تحد من حرية ابنها، فحتى جدران ابن عمها حبس ولكن بشكل آخر.

وأمّا الاسترجاع الداخلي الّذي كان له وقعه على مجريات أحداث رواية "أم سعد" هو لقاؤها في ذلك الصباح مع المختار «مرّ عليّ في الصباح وقال لي: لا تخافي يا أم سعد سأعود به»[3] والأحمق –على حدّ قولها– لا تريد عودته؛ بل على العكس هي تفتخر بما صنعه وتؤمن بالتزاماته اتجاه وطنه وتدرك أنّ الحبوس أنواع وأنّ الّذي يحاصر ابنها ليس حبساً وراحت تسير على خطى ابنها بعكس الفطرة والعادة التي تُحتِّم على الأبناء السّير على آثار

[1] أم سعد، ص272.

[2] المصدر نفسه، ص253.

[3] المصدر السّابق، ص251.

آبائهم وأرسلت ابنها الثّاني إلى ساحة المخيَّم ليتدرَّب على حمل السّلاح ويسير هو كذلك على خُطى أخيه لأنّها تؤمن أنّ الحرب بدأت في الرّاديو وانتهت بالرّاديو والعبرة بالخاتمة.

رابعا: " عائد إلى حيفا":

كثُرت الاسترجاعات في "عائد إلى حيفا" ووصل مداها الزمني إلى أكثر من عشرين سنة، «ولأوّل مرّة منذ عشرين سنة تذكر ما حدث بالتّفاصيل وكأنه يعيشه مرة أخرى وفجأة جاء القصف من الشرق»[1] فنجد (سعيد.س) يتذكّر سنوات طوال بمجرد دخوله ذلك الشّارع «وفجأة جاء حادّاً مثل السّكين كان ينعطف بسيارته عند نهاية شارع الملك فيصل متجها نحو التقاطع الذي ينزل بسيارته إلى الميناء ويتجه يمينا إلى وادي النسناس..وعندها جاء الماضي الرّاعب بكل ضجيجه ولأوّل مرة منذ عشرين سنة تذكر ما حدث بالتفصيل كأنّه يعيشه مرة أخرى»[2] وجاء هذا الاسترجاع ليؤكد لنا تلك العلاقة المتينة التي تربط الشّخصية بمكانها الأصل وبما تركت في ذلك المكان «وعندها فقط تذكّر"خلدون" الصّغير ابنه الّذي أتم في ذلك اليوم بالذات شهره الخامس»[3] فهاهو يستحضر كلّ التّفاصيل التي عاشها في هذا المكان وكأنّه لم يبرحه؛ فيتذكّر (سعيد) حالة الهلع التي لبسته عند سماع صوت إطلاق الرّصاص وهو مدرك أنّه ترك في البيت زوجته وابنهما «كان ضائعا تقريبا ولم يكن يعرف على وجه التّعيين أين يحدث القتال وكيف.. ليس يدري كم من السّاعات أمضى وهو يركض في شوارعها مرتدا من شارع إلى شارع.كانت السّماء نارا تتدفق بأصوات رصاص وقنابل وقصف بعيد وقريب، وكأنما هذه الأصوات نفسها كانت تدفعهم نحو الميناء»[4] ورغم ذلك يُقِرُّ أن ترك الولد في البيت

[1] عائد إلى حيفا، ص346.

[2] المصدر نفسه، ص346.

[3] المصدر نفسه، ص351.

[4] المصدر السّابق، ص.ص.350.351.

وحده جريمة «لقد بدأت الجريمة قبل عشرين سنة..بدأت يوم تركناه هنا»[1] ويتجسّد هذا الشّعور لما يتواجه مع ابنه الضائع بعد عشرين سنة .

وهاهو السّارد يسترجع ما قامت به (صفية) أثناء غياب زوجها قبل عشرين سنة «كما قالت له أكثر من مرّة في السنوات الماضية تفكر به وحين دوى الرّصاص انطلق النّاس يقولون إن الانكليز 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] ففي غياب زوجها زاد قلقها عليه وراحت تبحث عنه تاركة ابنها في البيت وحده «وظلت شهوراً بعد ذلك تحمل في فمها صوتاً مبحوحاً مجرحاً لا يكاد يسمع، وظلت كلمة "خلدون"نقطة واحدة تعوم ضائعة..»[3] وتُظهر لنا وجهة النظر الاسترجاعية هنا أنّ سلطة المشهد وحجم الانفجارات أفقدت (صفية) تركيزها الأمر الّذي دفع بها إلى فقدان ابنها.

وقام السّارد باسترجاع المدة – بين الثلاث والأربع سنوات– التي تم فيها معرفة النسب الأصلي لـ (دوف) «أنا لم أعرفأنّ ميريام وايفرات ليسا والدي إلا قبل ثلاث أو أربع سنوات، منذ صغري وأنا يهودي..وحين قالا لي إنني لست من صلبهما لم يتغير أيّ شيء..وكذلك حين قالا لي أن والدي هما عربيين لم يتغير أيّ شيء»[4] ولم يكن ذكرُ هذا الاسترجاع اعتباطياً إنّما جاء ليخبرنا أنّ هذه الشّخصية لم تتأثر بمعرفة نسبها؛ بل ظلت وفية للوالدين اللّذين ربيّاها وغرسا فيها مبادئ وقيم يهودية ثابتة كما ذهبت إلى أبعد من ذلك واعتبرت أنّ الوالدين هما من يقومان بالتّربية فالبنوة ليست كتلة من لحم ودم والأبوة والأمومة لا تقتصران على الإنجاب فقط.

---

[1] المصدر نفسه، ص385.

[2] المصدر نفسه، ص353.

[3] المصدر نفسه، ص355.

[4] المصدر نفسه، ص385

ثم نجد السّارد يسترجع –على لسان (سعيد)–ما جرى قبل أيّام لـ (فارس اللّبدة) بعد عودته إلى (يافا) وقراره بحمل السّلاح «وشعر سعيد بأن جميع الجدران التي عيّش نفسه طوال عشرين سنة داخلها قد تكسرت وصار وسعه أن يرى الأشياء أكثر وضوحاً، وانتظر لحظات حتى خفّ نشيج صفية 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؟..وهمس بصوت لا يكاد يسمع: إنه يحمل السلاح الآن»[1] إذ يمتدُّ هذا الاسترجاع إلى أسبوعين حيث سبقهما (فارس اللّبدة) إلى بلدته ليسترجع الصّورة ووجهة النظر الاسترجاعية جاءت لتقول أنّه هناك أشياء أخرى على اليافويين استرجاعها لها الأولوية كالبيت والمدينة وبالتّالي الوطن وذلك بقوة السّلاح فيسترجع السارد لنا حميمية المكان مع (فارس اللّبدة) مثلما حدث لـ (سعيد) عندما «كانت 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 الكسيح، وأخيرا انفتح الباب..وقال بالهدوء الذي يحمل كل معنى الغضب: جئت ألقي نظرة على بيتي..»[2] وكل مشاعر الاشتياق لبيته جعلته يشعر بتلك اللّحظات التي انتظرها أمام الباب تبدو له كأنّها دهراً طويلاً حال بينه وبين كلّ ما يحويه هذا البيت من ذكريات جميلة خاصّة صورة أخيه الشّهيد.

وأمّا الاسترجاع الدّاخلي «إنّه السلاح الآن»[3] هو الّذي أثر على أحداث "عائد إلى حيفا" فيما بعد هو تذكره لصديقه (فارس اللّبدة) الّذي قرّر أن يحمل السّلاح باليد التي كانت تحمل صورة أخيه الشهيد التي أرجعها لمكانها ليعود إلى تحريرها مرّة أخرى بطريقة أخرى فالتحق بصفوف المقاتلين ليرد لـ "يافا" اعتبارها وهاهو يتمنى الشيء نفسه لابنه (خالد) الّذي كان يتوعد بالالتحاق بصفوف المقاومة ليرد لـ "حيفا" اعتبارها، مع أنّه كان رافضاً للفكرة من الأساس، وسبق وشرحنا أن الاستجابة عند (فارس اللبدة) كانت أسرع من قرينتها عند (سعيد) لكن ما يهمنا أنّها حدثت ليتم استرجاع ما أُخذ من "يافا" و"حيفا" على حدّ سواء.

---

[1] المصدر السّابق، ص393.

[2] المصدر نفسه، ص387.

[3] عائد إلى حيفا، ص393.

1-3:" وجهة النّظر" من خلال بنية الاستباق في روايات (غسّان كنفاني):

أوّلا: "رجال في الشّمس":

في الفصول الأولى من الرواية استقلت كلّ شخصية باستباقاتها وهي ترسم أهدافها من الرّحلة، فهاهو (أبو قيس) يهدف إلى تعليم ابنه وبناء غرفة في أرضٍ بها شجيرات الزيتون «سيكون بوسعنا أن نعلّم قيس..وقد نشتري عرق زيتون أو اثنين..وربما نبني غرفة في مكان ما»[1] رغم أنّه يُدرك مُسبقاً أنّ طاقته لا تكفي للوصول إلى الكويت الهدف «الطّريق طويلة وأنا رجل عجوز ليس بوسعي أن أسير كما سرتم أنتم..قد أموت..»[2] وهو بمثابة الإعلان المغلوط حيث تردّد في السّفر ويعود السّارد لتصحيحه فيما يلي من السّرد حين يُصرّ (أبوقيس) على الذّهاب.

أمّا استباقات (أسعد) فرصدت تفاصيل الرّحلة من المساومة على ثمنها إلى طريقة التّسليم «خمسة عشر دينارا سأدفعها لك ولكن بعد أن نصل..لأن الدليل الّذي سترسلونه سوف يهرب.. سأسلّمك النقود حالما تجهز الرحلة تماما»[3] لأنّه أكثر الرّجال خبرة في الرحلات وطرقها وتمثّلت استباقات (مروان) في تعويض أمّه وإخوته «يرسل كلّ قرش يحصّله إلى أمّه سوف يغرقها ويغرق أخوته بالخير حتى يجعل من كوخ الطين جنة إلهية.. ويجعل أباه يأكل أصابعه ندما»[4] لينتهي جثةً هامدة دون أن يُحقق حلمه.

وكانت استباقات (أبو الخيزران) في أغلبها إنباءات لأنّه يوضح ما يجب فعله في الرحلة «يجب أن تقرروا بسرعة ! ليس لدي مزيد من الوقت لأضيّعه»[5]، وهذا كان بمثابة الإعلان

---

[1] رجال الشمس، ص.ص.48.49.

[2] المصدر نفسه، ص48.

[3] المصدر السّابق، ص48.

[4] المصدر نفسه، ص85.

[5] المصدر نفسه، ص116.

الصّريح المغلوط وبنفس الصّفة جاء هذا الاستباق «سينام أبو قيس معي..سأزمر لكم في الصباح»[1] معلناً بذلك بداية الرحلة، وتأتي الاستباقات الموالية لتشرح لهم طريقة الجلوس على السيارة وطريقة التنفس داخل الخزّان «أتعرفون ماذا تفعلون إذا راود أحدكم العطاس»[2] حيث رصدت الاستباقات بالتفصيل دقائق حركات كل شخصية ولعب هذا الرّصد الدّقيق وظيفة التّمهيد للدّخول الثّاني–للخزّان– الّذي يجعل احتمال موت الثلاثة وارداً خاصّة مع الحرارة المتزايدة.

واحتوى الفصل الأخير على سبعة استباقات كلّها ارتبطت بـ (أبي الخيزران) ومحاولته الجادة في إيجاد طريقة دفن تليق بمقام الرجال «"سوف تنتهي بعد قليل حينما يغرق في البعد عن المدينة "و" سوف يعم الظلام " و" وأطراف الصحراء ستكون صامتة " و" لا يروقه أن تذوب أجساد الرفاق في الصحراء ثم تكون نهباً للجوارح والحيوانات... ثم لا يبقى منها بعد أيام إلّا هياكل بيضاء فوق الرمل "و" لو ألقيت الأجساد هنا لاكتشفت في الصّباح ولدفنت بإشراف الحكومة "و" أحس بالارتياح لأنّ ذلك سوف يوفر عليه رؤية الوجوه "و" كي تتيسر فرصة رؤيتها لأول سائق قادم في الصباح"»[3]؛ كانت الثلاثة الأولى منها إنباءات متحققة

مالاحظناه عن استباقات (أبي الخيزران) كلّها داخلية متعلقة بتفاصيل الرّحلة ورصدت هذه الاستباقات طريقة الدخوليين للخزان بكلّ تفاصيلها، والاستباق الخارجي الوحيد وصل مداه عامين «وبعد عامين سأترك كلّ شيء واستقر، أريد أن أستريح أتمدد أستلقي في الظل وأفكر أو لا أفكر»[4] ليبقى تحقيقه خارج النّص.

---

[1] المصدر نفسه، ص102.

[2] المصدر نفسه، ص100.

[3] ينظر: المصدر السّابق، فصل القبر، ص146 وما بعدها.

[4] المصدر نفسه، ص114.

ثانيا: " ما تبقى لكم":

ارتبطت الاستباقات في "ما تبقى لكم" بكيفية تعامل حامد مع (الجندي الاسرائيلي) أثناء المواجهة التي كانت صدفة وكذا تعامل مريم و زكريا مع الجنين المعجل، مع العلم أن الموضوع الأول المتمثل في قرار الرحيل نجم عن الموضوع الثاني المتمثل في قرار الزّواج بل سرّع في تحققه؛ فـ (حامد) قرّر الرّحيل «سأذهب إلى الأردن، عن طريق الصّحراء»[1] وكانت أخته وراء هذا الرحيل المفاجئ «كان يعرف تماماً أنّه سيبدو سخيفاً إذا تكلم ولكنه لم يستطع أن لا يفعل.فقام عن كرسيّه واتجه إلى الباب بلا تردد، وفي اللحظة المناسبة استدار: "سأغادر غداً مساء"»[2] ومع ذلك بعث إلى أخته (مريم) «مع صبي الخباز تسلمت منه أوّل الكلمات وآخرها: " سأغادر مع غروب شمس اليوم وسأكتب لك من الأردن– إذا وصلت" ثم جاء التوقيع الصغير: "حامد" مكتوباً بهدوء...»[3]، ووعدها بالكتابة لها من الأردن وهذا الاستباق لم يحدث لأنّه لم يصل إلى الكويت ؛وفي الصّحراء يعرف أنّ الصّحراء هي ما تبقت له لكنّه يتساءل عن إمكانية نشوء علاقة بينهما «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»[4] وطبعاً هذا الاستباق تحقق وفرشت له ذراعيها وأخذته بالأحضان و (مريم) تستبق إخفاقه في الرحلة بقناعات زوجها «وحين لحقت به أكدتَ لي أنه سيعود وأنه أصغر من أن يقتحم الصحراء وحده، وأنّه سيكتشف بنفسه تفاهة الموضوع الذي سمح له أن يتغلب على عقله»[5]، غير أنّ حامد لم يعد لكن في الوقت نفسه لم يصل إلى الكويت.

---

[1] ما تبقى لكم، ص165.

[2] المصدر نفسه، ص168.

[3] المصدر نفسه، ص171.

[4] المصدر السّابق، ص170.

[5] المصدر نفسه، ص171.

تحدث (زكريا) عن سفر حامد ليمهِّد لنا عدم قدرته على ذلك «وأخيراً استقر بصرهُ عليها فأخذ يتحدث فاتحاً فمه على وسعه: "إذن يريد أن يذهب، يريد أن يعبر الصحراء»[1]، ويعرف أنّ هذا الطريق صعب «عليه أولاً أن يجتاز حدودنا ثم عليه أن يجتاز حدودهم، ثم حدودهم، ثم حدود الأردن، وبين هذه الميتات الأربع توجد مئات من الميتات الأخرى في الصحراء.. ألست متأكدة من أنّه يمزح مزاحاً سخيفاً»[2] ليتتحقق ما تنبأ به زكريا وإن كان بشكل مخالف؛ فحامد لم يسافر لكنّه اقتحم الصّحراء وهو وإن لم يصل إلى الكويت إلا أنّه حقق الأهمّ حقّق ما لم يستطع أحد تحقيقه منذ ست عشر سنة؛ اختراق الصّحراء ومواجهة الإسرائيلي بل أسره حتى الصّباح ليتسنى له قتله أمام أصدقائه.

وقد شغل مستقبل الجنين أهمية سواء في الماضي أو الحاضر" وهو نتيجة حتمية لتلك اللّحظات المسروقة من حامد يوم ذهب ليقف في طابور الإعاشة بينما دخل زكريا بيته في غيابه لتكون النّتيجة جنين تحسّ دقاته في أحشائها «وحامد سيذبحني لو عرف..»[3] ليتمّ الزواج «إنّ الكلب الّذي سيصبح صهره يجلس إلى جانبه يضحك في أعماقه بصوت مسموع. كلّه مؤجل، والمعجل هو جنين يخبط في رحمها»[4] و(زكريا) لا يهمّه أمر الجنين لأنه يراها «جسد هائل لا تدركين حمالة، وغداً حين تبيضين بيضتك الكبيرة ستنقلبين إلى جبل صغير من اللحم وتفقدين كل شيء عدا قطعة الصراخ تلك التي ستقلب حياتك إلى جحيم»[5]، في حين تُصر هي على الاحتفاظ به.

---

[1] المصدر نفسه، ص167.

[2] المصدر نفسه، ص168.

[3] المصدر نفسه، ص179.

[4] المصدر السّابق، ص165.

[5] المصدر نفسه، ص184.

ويستخدم الاستباق ضمن منظومة الحوار والنقاش ليشي بنوع من التخدير وإثارة القلق في هذا المعجل، ويتضح ذلك مثلاً في «سنغير قليلاً في أثاث البيت، على قدر ما يسمحُ الجيب، أعتقد أن السريرين لا بأس بهما، ولكن سنحاول استبدال مقاعد الجلوس في الغرفة الأخرى.

- ✓ يجب أن نفكر بالصبي.
- ✓ أنت مجنونة. صدقيني! تفتكين شبابك من أجله.

وغداً ستلعنينه وتلعنين أباه والساعة التي لم تستمعي فيها إلى النصيحة، ستتحولين إلى امرأة مترهلة ببطن منقوش كأنه مصاب بالجدري، أنا أعرف، وقد رأيت ذلك بعيني. وطوال عام كامل لن تكوني امرأة، مجرد زجاجة حليب»[1] غير أنّ (مريم) تتمسك بجنينها وحين أحسّت به "وفجأة تحرك مرة ثالثة: انتفض في أحشائي تلك الإنتفاضة الصغيرة المزدوجة كالارتعاد.ثم هطل في فخذي وركبتي فأغمضت عيني برهة صغيرة." أخذت السّكين وطعنت (زكريا) مع بداية دقات يوم جديد.

ثالثا: " أم سعد":

بدأ السّارد في "أم سعد" باستباق داخلي «لقد قاتلوا من أجلنا وحين خسروا خسرت هي مرتين، تراها ماذا ستقول الآن: لماذا تجيء وكأنها تريد أن تبصق في وجوهنا؟ كيف تراها رأت المخيم حين غادرته هذا الصباح؟»[2] لكن سرعان ما أفصحت (أمّ سعد) عما يختلجها من أوجاع ومن سُكوت على هذه الأوضاع المزرية التي تستدعي الانتفاضة بدل سياسة الصّمت.

عالج الاستباق الدّاخلي موضوعا واحدا تستشرفُ فيه الأم أحوال ابنها (سعد) داخل السّجن والأمر ذاته تفعله إن خرج ابنها من هذا المكان وتسأل السّارد ومن خلاله كلّ من همّ

[1] المصدر نفسه، ص184.

[2] أم سعد، ص246.

خارج السجن ماذا يفعلون خارج الأسوار«وأنت؟ ماذا ستفعل يا ابن العم؟ عشرون سنة مضت وأمس تذكرتك وأنا أسمع في الليل أن الحرب انتهت، وقلت لنفسي: يجب أن أزورهُ ولوكان سعد هنا لقال لي: هذه المرّة دورهُ هو أن يزورنا..»[1]، فهي تنتظر الفعل من أولئك الّذين خارج السّجن لأنّ ابنها ورفاقه يفعلون داخل السّجن وخارجه.

تمثلت استباقات المتعلقة بـ (سعد) داخل السّجن في ذهاب المختار لزيارة الشباب في السجن «مرّ عليّ هذا الصباح وقال لي: لا تخافي يا أم سعد، سأعود لك به. الأهبل يعتقد أن هذا ما أريده..الأهبل، يعتقد أن ذلك ما يريده سعد، أتعرف؟ سيعود المختار في الليل ويقول لي: ابنك ولد شقي، أخرجته من الحبس فهرب مني نحو الجبل وقطع الحدود»[2] ويتساءل السارد عن طريقة خروج (سعد) من السّجن «هل قال لك المختار كيف سيفك سعد في الحبس»[3] ويواصل تساؤله عن مصير أسعد بعد رفضه للوساطة « والآن ماذا سيفعل سعد؟ ألم يكن خروجه من السجن أفضل»[4] وكأنّه لم يفهم أن الحُبوس أنواع حتى تأتي (أمّ سعد) المرأة الأمية لتشرح له أن بيته حبس والمخيم حبس وأماكن أخرى هي حُبوس كذلك؛ فـ (سعد) من أولئك القلائل الّذين يفعلون داخل السجن وخارجه فهي تُدرك أنّ داخل هذا المكان – المحدود الّذي يحد الحرية–يمكن لابنها أن يتعلم سلوكاً مشيناً لكنّها لا تستنكر الأمر «إنّ سعد لا يدخن، ولكنني متأكدة أنه سيتعلم ذلك هناك، يا نور عيني أمه. أود لو كان قريباً فأحمل له كلّ يوم طعامه من صنع يدي»[5] فهي تراه رجلا في كلّ شيء خاصّة إذا وعد وفى بما وعد «قال لي: "سعد يسلم عليك. إنه بخير، سيهديك غداً سيارة" ثم ذهب»[6] وطبعاً تحقق هذا الاستباق وفجّر (سعد) سيّارة في أرض الأعداء مثلما وعد أمه.

---

[1] المصدر نفسه، ص252.

[2] المصدر نفسه، ص251.

[3] المصدر نفسه، ص253.

[4] المصدر السّابق، ص255.

[5] المصدر نفسه، ص264.

[6] المصدر نفسه، ص272.

وأمّا الاستباق الخارجي في اللّوحة الأولى تمثل موضوعه في عرق الدّالية الّذي أحضرته (أم سعد) إلى بيت ابن عمّها «قطعته من دالية صادفني في الطريق سأزرعه لك على الباب وفي أعوام قليلة تأكل عنبا»[1] وتصرّ على غرسه متفائلة باخضراره ذات يوم «سأزرعه، وترى كيف يعطي عنباً، هل قلت لك أنه لا يحتاج إلى ماء، وأنه يعتصر حبات التراب في عمق الأرض ويشربها؟»[2] ويكاد يتحقق هذا الاستباق الخارجي في اللّوحة الأخيرة من الرواية «برعمت الدالية يا ابن العم!»[3] على أن يأكل السّارد عنباً من هذه الدّالية في السّنوات القليلة القادمة.

رابعا: " عائد إلى حيفا":

تفتتح الرّواية على استباقات تأهب الوالدين لزيارة حيفا «لنذهب غداً إلى حيفا نتفرج عليها على الأقل وقد نمرّ قرب بيتنا هناك»[4] والأصل أنّهما ذهبا من أجل ابنهما الّذي وجداه مفتخراً بمهنته العسكرية ويستبق مشاركته في الحرب التي قد يتواجه فيها مع أخيه «لم يقدر لي خوض معركة مباشرة إلى الآن لأصف لك شعوري ولكن ربما في المستقبل أستطيع أن أؤكد لك مجدداً ما سأقوله الآن»[5] وبالرّغم من الصّدمة التي تلقاها الوالد راح يستبق المواجهة بين ولديه في جهتين متضادتين «فقد تكون معركتك الأولى مع فدائي اسمه خالد»[6] وكأنّه يحفظ ماء وجهه أو ما تبقى له من كرامة.

وقابله الوالد بالصدّ ذاته «أتعرف لماذا أسميناه خالد ولم نسمه خلدون؟ لأننا كنا نتوقع العثور عليك.. ولا أعتقد أننا سنعثر عليك»[7] فهو مُوقن أنّ التربية فعلت فعلها وتغلبت

[1] المصدر نفسه، ص247.
[2] المصدر نفسه، ص253.
[3] المصدر نفسه، ص336.
[4] عائد إلى حيفا، ص360.
[5] المصدر نفسه، ص402.
[6] المصدر نفسه، ص402.
[7] المصدر نفسه، ص402.

المكتسبات على الوراثة لذلك يرجو «أن يكون خالد قد ذهب..»[1] أثناء غيابهما «من يدري فربما اقتنص خالد الفرصة أثناء وجوده في حيف فهرب...آه لو فعل! كم سيكون من المخيب لكل قيم هذا الوجود إن عاد هو عاد إلى البيت فوجدنا خالد بانتظاره!»[2] سيكون ذلك خيبة كبيرة سيشعر من خلالها أنّه فقد الاثنين معا لعلم أنّ الوالدين في بداية الأمر تكلّما بلغة العاطفة وظنّا أنّ الدم واللّحم هما من يحسم الأمر «وأنا واثقة أنّ خلدون سيختار والديه الحقيقيين.. لا يمكن أن يتنكّر لنداء الدم واللحم»[3] وتحققّ ذلك الشّعور بالنّكران «إنه ينكرنا ألا ينتابك هذا الشعور؟ إنّني أعتقد الأمر نفسه سيحدث مع خلدون..وسترين»[4] لا لشيء إلاّ لأنّهما تركاه ذات يوم قبل عشرين عاماً وهو في شهره الخامس فجعلهما يدفعان الثّمن مثلما يدفع أي فلسطيني يتخاذل في أخذ حقّه «يبدو لي أن كل فلسطيني سيدفع ثمناً، أعرف الكثيرين دفعوا أبناءهم»[5]، فهذا قانون الحياة كما تَدين تُدان.

وجاء الاستباق الثاني بشكل توعدٍ «وأنا أعرف أنك ذات يوم ستدرك هذه الأشياء وتدرك أن أكبر جريمة يمكن لأي إنسان أن يتركها، كائنا من كان، هي أن يعتقد ولو للحظة أن ضعف الآخرين وأخطاءهم هي التي تشكل حقه في الوجود على حسابهم، وهي التي تبرر له أخطاءه وجرائمه..»[6] ولم يتحقق هذا الاستباق الخارجي لا بالنّسبة إلى (دوف) ولا بالنّسبة إلى اليهود لكن المنطق يقول أن هذه المهزلة المحزنة «ستنتهي ذات يوم بقوّة السّلاح»[7] لأنّ التاريخ على مدى العصور أثبت أن الحقوق المهضومة تسترد إلى أصحابها بلغة السّلاح

[1] المصدر نفسه، ص414.
[2] المصدر نفسه، ص403.
[3] المصدر نفسه، ص384.
[4] المصدر السابق، ص385.
[5] المصدر نفسه، ص413.
[6] المصدر نفسه، ص.ص.411.410.
[7] المصدر نفسه، ص387.

المبحث الثّاني: وجهة النّظر: المستوى المكاني:

1: المكان:

منذ الأزل ارتبط البشر بالكرة الأرضية بحكم جاذبيتها من جهة ولأنّها توفر لهم عناصر الحياة من جهة أخرى «إن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء أساسا»[1] والفضاء هو العالم الفسيح ّالذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال ومثلما يتفاعل الإنسان مع الزّمن يتفاعل أيضا مع المكان.

وقبل الحديث عن المكان –باعتباره مكوّنا خطابيا–علينا التّطرق إلى (فوضى المصطلحات) التي غرق فيها مصطلح "المكان" ويعود ذلك إلى المنطلقات الفكرية وكذا زاوية النّظر التي ينطلق منها كلّ ناقد للتّأسيس لهذا المكوّن.

هو أحد مكونات الخطاب ّالذي تصنعه اللّغة وقد يتطابق أو يبتعد عن المكان الواقعي ويعود ذلك إلى مجموع الأوصاف التي يُوردها الرّوائي لذلك المكان ولأنّه لا توجد رواية بدون مكان نجد بالضرورة روايات (غسّان كنفاني) تحوي هذا المكون المهم؛ بل إنّ إشكالية (غسّان كنفاني) نشأت من وعيه «بحقيقة العلاقة بين القضية الوطنية والقضية الطبقية، وتفتح وعيه على اغتراب مادي–مكاني صدر عن رحيله عن وطنه وتنقله بين الأقطار العربية، وعلى اغتراب معنوي–اجتماعي ونفسي يُعد نتيجة طبيعية للغربة المكانية»[2] وذلك الابتعاد القسري عن فلسطين "الأرض" فإشكالية المكان تُبنى «أساسًا في تجربة جمالية بما يعنيه ذلك من بُعد أو انزياح عن مجموع المعطيات المباشرة أي أن مجاله هو حقل الذاكرة والتخيل»[3]؛ المكان* يؤثر على الإنسان وسلوكياته اليومية وله قدرته على تخطي مفهوم البنية مثله مثل «الأزمنة

[1] حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 32.

[2] مريم جبر فريحات: الحس الاغترابي في أعمال كنفاني الروائية، مجلة جامعة دمشق–المجلد 26–ع3+4، 2010، ص293.

[3] حسن نجمي: شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص 47

(فهي) متصلة برؤى معينة وقد شهد المكان تطوراً سواء فيما يتعلّق بتصوره ذاته أو بوظيفته في القصص...فهو مطلق أو كالمطلق غير محدد...أو غريب عن الواقع»[1] فذكر المكان يستدعي بالضرورة ذكر الأحداث التي وقعت أو تلك التي ستقع فيه.

ويمكن أن نميّز بين فضاءين: الأوّل هو كلّ ما شغلته الكتابة وتعتبره الدّراسات السميائية «موضوعًا مهيكلاً objet couturait تحوي عناصر منتشرة –تشكل نظامًا مميزًا– هذا النظام المميز يشهد علاقات الذّوات الفاعلة وتحويلاتها في تعاملها مع الفضاء داخل الخطاب السردي»[1]، ويطلق عليه (غريماس) موضحاً: «الفضاء الإدراكيespace cognectif وينطلق من خطيته وصورته الشكلية التي تقدم للمتلقي»[2]؛ الّذي يكون في انتظار الصور الشكلية التي يبثها المؤلف في خطية ثابتة؛ فالفضاء النّصي «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 الرّمزي أو التخييلي في داخل النّص، لكنّها تُعنى بالمكان الّذي تشغله الكتابة في النص الرّوائي، أي جغرافية الكتابة النّصية باعتبارها طباعة مجسّدة على الورق»[3]، لذا يجب أن يكون المبدع والمتلقي على درجة كبيرة من الوعي بدلالة تلك الرّموز الطّباعية .

لقد تناولنا هذا الفضاء في المستوى الإيديولوجي، لذلك سنركز على الفضاء الجغرافي (الفضاء الجغرافي) الّذي صنعه خيال الرّوائي (غسّان كنفاني) وما وظفه من أمكنة تعكس الأحداث التي اختارها والتي بدوها تعكس الواقع الفلسطيني وبالتّالي وجهة نظره الرّوائية.

2:"وجهة النّظر": المستوى المكاني في"روايات غسّان كنفاني":

يتفق النقاد على أنّ «الكاتب لا يتكلم ولو من خلال المؤلف الضمني أو الراوي العارف بكل شيء وهو متحرر تماماً من نزعات بعينها أو منطلقات إدراكية أو هو متحرر من الإصرار

---

[1] A.G.Gremas et Jourtes, sémioaue : Dictionnaire Raisoné de la théoRie du langague, Hachetteuniversaire, PARIS, 1979, P.P133-134

[2] المرجع نفسه، ص ص 133-134

[3] مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي–تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا، دار الوفاء، ط، الإسكندرية، 2002، ص28.

على تأثير يتعلق بسبل محددة للرؤية أو تقديم الأشياء»[1]، وهذا ما يُفسر أنّ المواقع المخصصة لرصد الأمكنة والتي تكون من أجل إظهار وجهة نظر معينة يتبناها المؤلف ويُريدها أن تصل إلى المتلقي.

وعلى العموم توزعت الأمكنة في روايات (غسان كنفاني) بين مكانين: مكان الحاضر وهو الّذي تجري فيه الأحداث الآن أي الّذي يرتبط بالحكي الابتدائي أو قصّة الحاضر والمكان المسترجع الذي تصنعه «الذّاكرة وتمنحه دلالة مكانية وجغرافية تدلّ على الصّورة المتخيّلة للمكان الحقيقي»[2] ولا يتم تشكيل هذا الفضاء إلاّ بمقدار الاسترجاع الّذي تقوم به الشّخصيات.

تظهر وجهة النّظر في المستوى المكاني بدرجات متفاوتة من خلال موقع الرّاوي المكاني أين يتم رصد الأحداث مثلاً يقف مع الشّخصية في نفس المكان الّذي تقوم فيه بالسّرد ويظهر لنا أنّه هو الّذي يقوم بالسّرد وهناك نقاط لا يتطابق فيها الموقع المكاني للمؤلف مع الشّخصية.

لقد وظّف (غسّان كنفاني) المكان ومنحه وظيفة السّرد في "ما تبقى لكم" في حين حرم شخصيات بشرية من ذلك وهو ما يُطلق عليه بالفضاء المشخّص إذ «يمكن اطلاع على الأثر الذي تركه الفضاء الرّوائي في المتلقي بأثر فضاء سيما حينّما يصير ناطقا»[3] ونقصد بذلك الصّحراء التي تولت السّرد وردّدت صرخة أبو الخيزران في "رجال في الشّمس".

2-1: حالات تطابق ولا تطابق الرّاوي مع الشّخصية:

2-1-1: تطابق موقع الرّاوي مع إحدى الشّخصيات:

ونعني بذلك تطابق الرّاوي مع الشخصية يكون ملازماً لها ويكون هذا التلازم أيضا في حالتين: فحالة يلازم الرّاوي الشخصية على طول السّرد وحالة أخرى يكون فيها هذا التلازم بشكل مؤقت وفي الحالتين يكون موقع الرّاوي المكاني نفسه الّذي احتلته وستحتله الشخصية الرّوائية.

---

[1] روجر.ب.هنكل: قراءة الرواية –مدخل إلى تقنيات التبئير، تر: صلاح زرق، دار غريب، القاهرة، ط1، 2005، ص149.

[2] محمدي محمد أبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، دراسات في الأدب العربي 13، منشورات الهيئة العامة السورية لكتاب، دار الثقافة، دمشق 2011، ص 131

[3] محمد سويرتي: النقد البنيوي والنّص الرّوائي، نماذج تحليلية من النقد الغربي، الزّمن الفضاء، السرد، منشورات إفريقيا الشرق، 1991، ص 97

2-1-1-أ: الرّاوي يلازم الشّخصية حدّ الامتزاج:

هناك حالات يتطابق الرّاوي مع إحدى الشّخصيات، ويظهر ملازماً لها وقد تكون هذه الملازمة مؤقتة «وبالتالي تكشف وجهة النظر التي يتبناها المؤلف عن نفسها على جميع المستويات المقابلة لها لدى الشخصية»[1] أو متواصلة على طول المساحة النّصية وهذا ما يجعل الرّاوي يتبنى الأفكار الإيديولوجية للشّخصية وكذا مشاعرها النّفسية حتى أساليبها التّعبيرية.

أوّلا:"رجال في الشّمس":

في "رجال في الشّمس" لازم الرّاوي الشّخصيات الثّلاث (أبو قيس، أسعد، مروان) وكذا شخصية سائق الشّاحنة التي شقّت بهم الصّحراء في خزان (أبو الخيزران)؛ حيث رصّد وراقب كلّ حركاتها وسكناتها حتى آخر لحظة سمع أحاديثها وتلمس مواطن القوة والضّعف فيها عبر كل المراحل التي عاشتها؛ في ماضيها وحاضرها ومستقبلها أيضاً من خلال تطلعاتها وانتقل من شخصية إلى أخرى في ارتباطها بالمكان ليُصحح للمتلقي الفكرة التي يأخذها في بداية المشاهد عن علاقة الشخصيات بأمكنتها.

يرصد لنا الرّاوي علاقة (أبي قيس) الجسدية بالأرض «كلما تنفس رائحة الأرض وهو مستلق فوقها خُيّل إليه أنّه يتنسم شعر زوجته حين تخرج من الحمام وقد اغتسلت بالماء البارد»[2] وهي وجهة نظر يخبرنا من خلالها الرّاوي أنّ الأرض هي المعادل الموضوعي للزوجة فكل ملامسة لهُ بأرض الوطن هي ملامسته لزوجته فيكون الارتباط الجسدي بالمكان هو الزوجة؛ لأنّه يُشكّل قيمة مفقودة يفعل فقدها في الشّخصية فعله «وفرشت شعرها فوق وجهه وهو لم يزل رطباً»[3] وإن لم تكن وطناً "شط العرب" هي رائحة لامرأة اغتسلت بالماء البارد.

إنّ (أبا قيس) «غنيّ بالأرض وفقير بدونها حين يفقدها يشعر بالذّنب حين يهملها أو يتخلّى عنها إنّه يرتبط وبشكل عضوي بها بالجسد والرّوح فثمارها ليست رزقا وطعاما فحسب

[1] بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، ص.ص.70.69.

[2] رجال في الشمس، ص37.

[3] المصدر نفسه، ص37.

بل هي تشكّل عنصرا مهما في حياته»[1] ورغم أنّ (سعيد يقطين) يرى أنّ «العديد من الشخصيات وبالأخص الفواعل المركزيين مهما ابتعدوا عن موطنهم الأصلي يعودون إليه»[2] إلّا أنّ ذلك لا يتحقق مع (أبي قيس)؛ إذْ أنّه يموت في مكان ملتهب ضيق تحت شمس حارقة في صحراء لم يطأها من قبل ويبقى مشروع استرجاع شجيرات الزّيتون مجرد حلم.

كان الرّاوي مع (أسعد) في الأماكن الضيقة والأماكن التي لا يدخلها إلاّ أشخاص معينون –غرفة التحقيق– حين أهانه الضابط «دفعه الشرطي أمام الضابط... بصق على وجهه»[3] ورافقه في الأماكن المفتوحة ودار معه حول الاتشفور –وهي المنطقة الملعونة: نقطة التفتيش بين الأردن والعراق– حين اضطر (أسعد) للدوران حولها كي يتلافى الوقوع في أيدي رجال الحدود وإذا كان الاتشفور الحدّ الفاصل بين الأردن والعراق، وفيه إمكانية الموت على اعتبار أنّ (أسعد) لا يملك سمة ولا جواز سفر، واسمه مسجّل عبر نقاط الحدود؛ فإنّه أيضاً –الاتشفور– المكان الّذي يرتبط في ذاكرته بخيانة (أبي العبد) صديق والده ومن قاتل معه في الرّملة عام48 «ومع ذلك فسوف أقدم لك خدمة كبرى لأنّني كنت أعرف والدك، رحمه الله ..بل إنّنا قاتلنا سوية في الرملة منذ عشر سنوات..»[4] وهو كذلك المكان الّذي فيه كذب عليه و «استغل براءته وجهله، خدعه، أنزله من السيارة، بعد رحلة يوم قائظ وقال له أن يدور حول الاتشفور كي يتلافى الوقوع في أيدي رجال الحدود ثم يلتقيه على الطريق!»[5] فدوران الرّاوي لم يكن اعتباطاً وإنّما جاء ليُحرض المتلقي على استرجاع كل الأحداث التي لها علاقة بمنطقة الاتشفور وإذا حاولنا الوقوف عند الأمكنة المسترجعة يمكن أن نعتبر الأردن والعراق والبصرة هي فضاء عبور الشخصيات الثلاث إلى الكويت، لكنّ الرّاوي يُركز على (أسعد) لأنّ ماضيه يرتبط بتلك الرّحلة.

يقف الرّاوي مع (مروان) وهو في دكان (الرّجل السّمين) عندما اشترط خمسة عشر دينار حتى يأخذه إلى الكويت وكان يعتقد أنّ الرحلة لا تُكلفه إلّا خمسة عشر دينار حسب ما

---

[1] الأخضر بركة: الرّيف في الشعر العربي الحديث، قراءة في شعرية المكان، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002، ص24.

[2] سعيد يقطين: قال الراوي، ص237.

[3] رجال في الشمس، ص131.

[4] المصدر السّابق، ص54.

[5] المصدر نفسه، ص57.

قال له صديقه (حسن) «لقد قال له حسن- الذي اشتغل في الكويت أربع سنوات- أنّ تهريب الفرد الواحد من البصرة إلى الكويت يكلف خمسة دنانير فقط لا غير»[1]، لقد شهد الراوي ذلّه حين أراد الوشاية بالرجل السمين «هوت اليد الثقيلة فوق خده، فضاعت الكلمة في طنين شيطاني أخذ يدور بين أذنيه... لم يستطع أن يحتفظ بتوازنه للحظة فخطا إلى الوراء خطوتين صغيرتين»[2] وشهد عجزه عن القيام بردّة الفعل «تحفز في مكانه لبرهة وجيزة، ولكنّها كانت كافية ليكتشف فيها عبث أية محاولة يقوم بها لترميم كرامته، بل إنّه أحس حتى عظامه – بأنّه قد أخطأ خطأ لا يُغتفر، فأخذ يمضغ ذُلّه وعلامات الأصابع فوق خده الأيسر تلتهب.. »[3]، إنّ الراوي يمتزج مع (مروان) يشعر بثقل يد الرّجل السمين كأنّها تصفعه وبغصة العجز –عن إعادة الاعتبار للذّات- التي أحسّ بها (مروان) .

وبعد وصفه للشخصية داخل دكان (الرّجل السّمين) ينتقل معه للشارع المزدحم «دار على عقبيه، واجتاز البابّ إلى الخارج فصفعت أنفه روائح التمر وسلال القش الكبيرة... كانت جموع الناس تعبر حوليه دون أن تلتفت إليه»[4]؛ لقد امتزج الرّاوي مع شخصية (مروان) وتبنى أنظمتها النفسية، وراح يشمّ معها روائح التّمر في سلال القشّ الكبيرة.

ودخل مع (أبي الخيزران) إلى المستشفى واختزل المكان في غرفة العمليات «فوق السرير الأبيض المريح »[5] وعرف المساعدات التي قدمتها الممرضة «كانت، ثمة، امرأة تساعد الأطباء»[6] ولازمه في هذا المكان «حتى أنّه بلا وعي- هرب من المستشفى قبل أن يشفى نهائياً»[7] وكان معه كذلك وهو في شط العرب جالس على "مقعد الإسمنت" ليُظهر لنا أنّ هذه الشخصية القيادية اعتادت الجلوس على المقعد «جلس أبو الخيزران على مقعد الإسمنت ووقف

[1] المصدر نفسه، ص.ص.72.71.

[2] المصدر نفسه، ص72.

[3] المصدر نفسه، ص73.

[4] المصدر السّابق، ص73.

[5] المصدر نفسه، ص130.

[6] المصدر نفسه، ص131.

[7] المصدر نفسه، ص110.

الثلاثة حواليه ومضى يشرح مستعيناً بيديه الطويلتين»[1] فهو سائق سيارة ومن تتوفر فيه شروط القيادة المحتملة لقيادة الرّحلة إلى الكويت في سيارة مرخصة لاجتياز الحدود.

نجد الوظيفة نفسها –رصد التّفاصيل– مع (أبي الخيزران) في فصل (القبر) «حين وصل إلى باب السّيارة ورفع ساقًا إلى فوق تفجرت فكرة مفاجئة في رأسه... بقي واقفًا متشنجًا في مكانة محاولاً أن يفعل شيئا، أو يقول شيئاً»[2]؛ إنّ الراوي يلازم (أبا الخيزران) يقف معه أمام السيارة ليتفاجأ معه بتلك الفكرة التي جالت برأسه أحسّ بتشنجه في مكانه ومحاولة فعل شيء، وبعدم قدرته على الصراخ أو على صعود السيارة، إنّ كل هذا التلازم حدّ الامتزاج لم يمنع مباغتة (أبو الخيزران) للرّاوي حين صرخ "لماذا لم تدقوا جدران الخزان" حتى أنّ الصّحراء ردّدت الصّرخة ذاتها.

ظهر لنا هذا السارد حُراً في سرعة السّرد وفي رصد المشاهد والتحكم في تقديم تفاصيلها أو المرور عليها مباشرة وما أثار انتباهنا هو التحكم في مكان تواجده حين يتزاّمن حدثان؛ إذْ لا نجده حين دخل هؤلاء الثلاثة الخزان، لأنّه لو دخل الخزّان لا يمكن أن يهرب من احتمالية الموت فلا يُعقل أن بموت لأنّه المتتبع والناقل للأحداث، ومن عليه– الراوي– أن يصل بالضرورة إلى نقطة النهاية ولا يختفي في منتصف الطريق، كما أنّه ومن خلال دخولهم الأول يدرك أنهم ميتون لا محالة ولا يريد أن يكون شاهداً على موت مؤكدٍ مع سبق الإصرار والترصد؛ بل إنّ يختار التموقع مع (أبو الخيزران) وهو يوقع أوراق العبور إلى الكويت ليكون شاهداً على هؤلاء الّذين قال عنهم (أبو الخيزران) أنّهم الملائكة الّذين يُدخلون النّاس يوم القيامة الجنّة أو النّار لذلك انتقل مع (أبي الخيزران) إلى ظهر السيارة وتنازل عن وظيفة السّرد للشخصيات في حدّ ذاتها واكتفى فقط بوظيفة الرّبط والتعليق، لأنّه يُدرك أنّ مصير هؤلاء داخل الخزّان؛ إنّما يصنعه من هم خارجه من "شمس حارقة" و(رجال الحدود) و"سيارة ضخمة" وقيادة فقدن رُجولتها حين فقدت الأرض .

[1] المصدر نفسه، ص94.

[2] المصدر نفسه، ص.152.151.

ثانيا: "ما تبقى لكم":

في "ما تبقى لكم" يسير الرّاوي مع (حامد) بكلّ قوة وصلابة عندما «خطا إلى الأمام تاركا لخطواته أن تصدر فحيحا مخنوقا مستشعرا ذاك الإحساس الّذي كان... دائما حين كان يلقي بنفسه في أحضان الموج»[1] يرافق (حامد) في الصّحراء ويمتزج معه ليؤكِّد لنا شدّته وتحمّله للمسؤولية فظهر تفاعل مع المكان جسّده الوصف الّذي له أهمية «في تجسيم الأمكنة الروائية قوة دلالية وجمالاً فنياً لمتابعة الحوادث ومصير الشخصيات والتعاطف معها من قبل القارئ»[2]؛ إذ استطاع الرّاوي أن يرسم العلاقة الحميمية لـ(حامد) بالصّحراء الّتي احتضنت أوجاعه وآنست وحدته وهو الّذي يراها لأوّل مرّة «رآها لأوّل مرّة مخلوقاً يتنفس على امتداد البصر، غامضاً ومريعاً وأليفاً في وقت واحد»[3] وكذا «مخلوقا يتنفس على امتداد البصر، غامضاً ومريعاً وأليفاً في وقت واحد يتقلّب في تموّج الضوء... واسعة وغامضة ولكنّها أكبر من أن يحبها أو يكرهها، لم تكن صامتة تماماً، وقد أحسّ بها جسداً هائلاً يتنفس بصوت مسموع»[4]، إنّ هذا الامتزاج بالصّحراء لا يختلف عن امتزاج (أبو قيس) بالأرض؛ نفس العلاقة الشبقية بالأرض «يتنفس جسد الصّحراء فأحسّ بدنه يعلو ويهبط فوق صدرها»[5]، ولم يكن للراوي إلّا أن يمتزج هو الآخر بهما ليشعر بخطوات (حامد) في الصّحراء.

لقد تجاوز امتزاج (حامد) بالصّحراء حدّه حتى إنّه لم يعد يؤمن –كما لم يعد السّارد يؤمن–أيضا أنّ هناك في العالم من يشعر بوجعه وعجزه وكذا عدم قوته أيضاً لذلك هو مجبر على حبّها «ليس بمقدوري أن أكرهك، ولكن هل سأحبك؟ أنت تبتلعين عشرة رجال من أمثالي

---

[1] ما تبقى لكم، ص162.

[2] فرامرز ميرزابي ومريم رحمتي تركاشوند: جمالية اللغة السردية عند ميسون هادي (دراسة الوصف في "حلم وردي فاتح اللون"نموذجا)، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية، اللغة وآدابها، فصلية محكمة، ع19، الصيف2001، ص 61.

[3] ما تبقى لكم، ص121.

[4] المصدر نفسه، ص161.

[5] المصدر نفسه، ص162.

في ليلة واحدة–إنني أختار حبّك، إني مجبر على اختيار حبّك، ليس ثمّة من تبقى لي غيرك»[1] فكانت الصّحراء هي ملاذه يوم تخلى عنه الجميع.

وفي لحظة الخوف واحتمال زواج الأمّ تصبح الصّحراء المعادل الموضوعي للأمّ «سقط الظّلام تماماً الآن وسقطت معه ريحٌ باردة ضفرت فوق صدر الصّحراء كأنّها لهاث مخلوق ميت ولم يعد يدري ما إن كان خائفاً فثمة قلب واحد كان ينبض ملء السّماء في ذلك الجسد المترامي على حافة الأفق»[2] فقلب الصّحراء من احتضنه حين سقط الظّلام كما تفعل الأم دوماً.

ثالثا: "عائد إلى حيفا":

يمتزج السّارد منذ البداية بالشّخصية الرّئيسة (سعيد.س) كان معه لما راودته فكرة الرّجوع قبل بداية الرّحلة «أحسّ أن شيئاً ما ربط لسانه، فالتزم الصمت، وشعر بالأسى يتسلقه من الداخل، وللحظة واحدة راودته فكرة أن يرجع.»[3] وكان معه حتى قبل أن تعرف زوجته «يعرف أنّها تدرك تماما كل فكرة تعبر رأسه وهذه المرّة أيضاً قاطعته وهو في منتصف الطّريق فقد قّرر في الليل أن يذهب وحده وهاهي تكتشف قراره من تلقائها وتمنعه»[4]، فهو يعرفه جيداً كما يعرف هو صفية.

وكان قريباً من مسامات جلده وهو يقود السّيارة متوتراً «وأحسّ المقود ثقيلاً بين قبضتيه اللتين أخذتا تنضحان العرق أكثر من ذي قبل»[5] ومثلما شهد تعرق يديه شهد كذلك بالعرق البارد «كان العرق يتصبب بارداً على جبين سعيد وهو يقود سيارته صاعداً المنحدر، لقد

[1] المصدر نفسه، ص170.
[2] المصدر السّابق، ص168.
[3] المصدر نفسه، ص341.
[4] المصدر نفسه، ص360.
[5] المصدر نفسه، ص343.

حسب أن تلك الذاكرة لن تعود بهذا الصخب المجنون الّذي لم يكن لها إلا لحظات حدوثها»[1] وحتى تعرقه أثناء وصوله إلى باب بيته «فثبت عينيه ناحية الباب مستشعراً العرق يتفصد بقوة من جميع خلايا جسده دفعة واحدة»[2]؛ فهو يشعر باضطرابه ويشهد إفرازات هذا الاضطراب.

وكان أقرب إليه من زوجته لحظة تذكره لكلّ أسماء الأمكنة «وأخذت الأسماء تنهال في رأسه كما لو أنها تنفض عنها طبقة كثيفة من الغبار، وادي النسناس، شارع الملك فيصل ساحة الحناطير، الحليصة، الهادار..»[3] وبعد هذا الاسترجاع للأمكنة تختلط عليه الأمور فجأة، لكنّه سرعان ما يُمسك نفسه في تلك اللّحظات التي عادت به عندما «كان يسارع الخطو كان يعرف تماما أن عليه أن يتجنب المناطق المرتفعة المتصلة بشارع هرتزل، حيث كان اليهود يتمركزون منذ البدء ومن ناحية أخرى كان عليه أن يبتعد عن المركز التجاري الّذي يقع بين حارة الحليصا وبين شارع اللبني، فقد كان ذلك المركز نقطة القوة في السلاح اليهودي»[4] يشعر بوقع تلك الأمكنة.

وكان معه في تردده قبل أن يطفئ محرك سيارته «ولكنه كان يعرف في أعماقه أنه لو ترك نفسه يتردد فترة أطول لانتهى الأمر، ولعاد فحرك سيارته عائداً أدراجه»[5] ودخل معه البيت في اللّحظات الحزينة والهستيرية عندما «ضحك بقوة، وشعر بأنّه عبر تلك القهقهة العالية كان يدفع بكل ما في صدره من أسى وتوتر وخوف وفجيعة إلى الخارج، ورغب فجأة في أن يظل يقهقه حتى يتقلب العالم كلّه، أو ينام، أو يموت، أو يندفع خارجاً إلى سيارته، إلا أن الشاب قاطعه بحدة»[6]، فالسّارد يمتزج مع (سعيد.س) لدرجة معرفته حقيقة هذه القهقهة،

---

[1] المصدر نفسه، ص353.

[2] المصدر نفسه، ص396.

[3] المصدالسّابق، ص345.

[4] المصدر نفسه، ص350.

[5] المصدر نفسه، ص362.

[6] المصدر نفسه، ص399.

كما امتزج مع حين أدرك أنه عبثاً ضيع عمره في الانتظار «الآن فقط شعر أنّه متعب، وأنّه أهدر عمره بصورة عابثة، وساقه هذا الشعور إلى كآبة لم يكن يتوقعها، وأحس بأنه على وشك أن يبكي، فقد كان يعرف أنه كذب»[1] ويواصل هذا الامتزاج لدرجة أنه بشعر معه بنفس الدوار «وأحس بدوار مفاجئ يعصف به، أيمكن أن يكون ذلك كله حقيقيا؟»[2] وهو يصطدم بأفكار ابنه بعد عشرين عاما من الغياب.

وظلّ السارد ممتزجاً بـ (سعيد.س) حتى لحظة رغبته في الخروج من البيت «وشعر ثمّة أنّ عليهما أن ينهضا وينصرفا فلقد انتهى الأمر كلّه ولم يعد هناك ما يقال بعد وأحسّ تلك اللحظة بشوق غامض لخالد، وود لو يستطيع أن يطير إليه ويحتويه ويقبله ويبكي على كتفه»[3] وهكذا امتزج السارد بـ (سعيد.س) منذ أن راودته فكرة العودة إلى (حيفا) حتى لحظة الخروج منها غير أنّ الأمر يختلف بالنسبة إلى (صفية) أم ابنه أو بالنسبة لـ(ميريام) أم ابنه بالتبني ومع صديقه اليافاوي، فهاهو مع (صفية) عندما فقدت ابنها «كانت تفكر به، عندما جاءت أصوات الحرب من وسط المدينة حيث تعرف أنه هناك، وكانت تشعر أنها أكثر أمناً، فالتزمت البيت فترة»[4] ومع أنّه كان معها طيلة فترة فقدها لابنها إلاّ أنّ امتزاجه بالأمّ كان قليلاً جداً مقارنة بامتزاجه بالأب مدة عشرين عاماً.

وهاهو أيضاً مع (ميريام) عندما سُئلت عن بقية ريشات الطاووس «وكان الكون كلّه يقف على رأس لسانها، نهضت من مكانها واقتربت نحو المزهرية وأمسكتها كما لو أنّها تفعل ذلك لأوّل مرّة»[5] مستغربة من بحث الوالدين عن مصير ريش المزهرية.

---

[1] المصدر نفسه، ص402.

[2] المصدر نفسه، ص409.

[3] المصدر السابق، ص411.

[4] المصدر نفسه، ص353.

[5] المصدر نفسه، ص396.

ونجد السّارد في قمة الامتزاج مع (فارس اللّبدة) عندما قرّر إرجاع الصّورة إلى مكانها «وعندها فقط انتابه شعور مفاجئ بأنه لا يملك الحق في الاحتفاظ بتلك الصورة ولم يستطع أن يفسر الأمر لنفسه»[1] ورافقه حتى أرجعها واختار طريق السّلاح لاسترجاع الصّورة والبيت و(يافا) وكلّ الّذين ينتظرون عودتهم الفعلية.

2-1-1-ب: الرّاوي يرافق الشّخصيات في الأماكن ولا يمتزج لها: في مواقف ما يفترق الرّاوي عن الشّخصية بالرّغم من تواجدهما في مكان واحد فهو معها لكن لا يمتزج بها؛ لذلك لا يكون وصف الرّاوي مقروناً بمشاعر الشّخصية ولا أفكارها ولا حتى أساليبها التّعبيرية؛ وهذا يعني أنّ السّارد تخلى عن وصفها فهو يرسم ويُصوِّر ولكن لا ينقل نظامها الإدراكي إذ يصف الحدث دون أن ينقل وجهة نظر الشّخصية الموصوفة؛ إذ يترك التأويل للمتلقي في النّهاية.

ففي بعض الحالات «يمكن تعريف وصف مشابه بأنه تم استقباله عبر جمع بين وجهات نظر متعددة مثلاً عبر كلّ وجهة النّظر النّفسية لإحدى الشّخصيات ووجهة نظر الراوي الحاضر بشكل غير منظور إلى جانب الشخصية»[2] ومن مرافقة الرّاوي للشّخصيات نستطيع أن نحدّد موقعه تحديداً دقيقاً وقد يرافقها دون أن يتقيّد بها ويكون بذلك الرّاوي غير منظور للشّخصيات.

أوّلا:" رجال في الشّمس":

لقد رافق السّارد شخصياته في كل الأمكنة منذ وصولها إلى شطّ العرب إلى أن أمست جُثثاً هامدة أمام القمامة؛ غير أنّه في مواطن قليلة جداً أظهر السّارد نفسه للمتلقي أنّه ليس في المكان بالرّغم من أنّه عليم بكلّ شيء «لا فائدة...يبدو أنّه لن يستطيع اختراق الحجاب الكثيف من خيبة الأمل...»[3] ويبتعد كذلك عن شخصية (أبو الخيزران) حين «كان يبدو،

[1] المصدر نفسه، ص393.

[2] بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، ص89 هامش1.

[3] رجال في الشمس، ص74.

لسبب ما، أن بوسعه أن يقوس نفسه»[1] فمن غير المعقول أن لا يعرف ما يجري للشخصيتين وهو العليم بماضيهما والعليم بكلّ شيء.

نجده مع (أبي قيس) في المكان لكن يخالفه في الإدراك «وأخذ يتطلع إلى السماء، كانت بيضاء متوهجة، وكان ثمّة طائر أسود يحلق عالياً وحيداً على غير هدى ليس يدري لماذا امتلأ فجأة بشعور آسن من الغربة»[2] لا نستطيع أن نصدق أنّ السّارد في هذه الحالة لا يعرف شعور (أبو قيس) وإنّما جاء هذا الانفصال عن الشخصية على مستوى الإدراك، ليساهم في إيصال جرعات كبيرة من شعور (أبي قيس) للمتلقي حتى يُحس بما تعانيه الشّخصية التي ضاق بها المكان وهنا استعان الرّاوي بمشهد الطّائر ليشعر المتلقي بالشّخصية وهي منكسرة من خلال رؤية الطائر في السماء وهو يُحلق عالياً و «ترتبط صورة الطائر بفضاء المدينة، فإنّها تمس الذات في انكساراتها ومعاناتها التي تلحقها»[3] فالنّظر إلى الطّائر يُحيل على الإحساس الدّاخلي الّذي يُؤيد أن يمتد عبر السّماء فالّذي يدريه المتلقي ولم يُصرح به السّارد أنّ ضياع الطائر ما هو إلّا المعادل الموضوعي لضياع (أبي قيس) في المكان بل في الحياة كلّها خاصّة بعد فقده لشجيرات الزيتون.

ونجدهُ كذلك مع (أبي الخيزران) في مراكز القتال حين انضم إلى الجيش البريطاني ركب معه السيارات التي كان يقودها فاستنتج مهارته في السّياقة ودخل معه حتى غرفة العمليات وكان معه حين انفجرت القنبلة لكنّه لا يذكر تحديدًا مصدر الانفجار «ربّما كانت قنبلة مزروعة في الأرض تلك التي داس عليها فيما كان يرخص، أو ربّما قذفها أمامه رجل كان مختبئا في خندق قريب»[4] فلم يتبنى أفكارها –لأنّه من غير المنطقي أن يكون في النقطة

---

[1] المصدر نفسه، ص75.

[2] المصدر نفسه، ص38.

[3] صدوق نور الدين: عبد الله العروي وحداثة الرواية (قراءة في نصوص العروي الروائية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص60.

[4] رجال في الشمس، ص130.

ذاتها ولم يلحقه الأذى- واهتم فقط بالنتيجة ولا تهمّه من أين كان مصدر القنبلة بقدر ما كانت نتيجتها قاسية على (أبي الخيزران) ألّذي فقد رجولته وحولّته إلى شخصية ناقمة وعاجزة لا تلهث إلّا وراء النّقود «وها أنت أعجز من أن تنام إلى جانب امرأة..مزيداً من النقود»[1]، ودخل معه غرفة العمليات أيضاً وعرف مرضه.

غير أنّه -السّارد- لا يتفق النظام الإدراكي لـ (أبي الخيزران) على طول السّرد رغم أنّه رافقه مدة ثلاثة عشر سنة؛ إذ نجد نظرة السارد في حالات معينة تتجاوز شخصية (أبو الخيزران) لتصل من خلاله إلى شخصيات الّرجال الثلاثة (أبو قيس، أسعد، مروان) فالسّارد يتطابق مع (أبي الخيزران) في المكان متى ما أراد ولا يتفق معه في بقية المستويات الإيديولوجية والتعبيرية وحتى النفسية في الأوقات التي لا يراها مناسبة، ومع ذلك يمكن وسّمها ورسمها للمتلقي، لأنّه كان معه مكان الانفجار وشهد الكارثة التي حلت به وقلبت حياته -أبي الخيزران- إلى النقيض عندما فقد كلّ مقومات الحياة والسّعادة .

ثانيا: "ما تبقى لكم":

في رواية "ما تبقى لكم" قليلة هي المواقف التي رافق فيها الشخصيات داخل أمكنتها ولم يمتزج إن لم نقل تكاد تنعدم لحرصه على نقل كلّ الامتزاجات التي حدثت بين الشّخصية والمكان خصوصاً وأنّ المكان أُنْسِنَ في أكثر من مرة، والأمر ذاته لما نظر (حامد) إلى صورة (الجندي الإسرائيلي) «في هويته الصغيرة حيث بدا أكثر شباباً مما هو عليه هنا: كان شعره مفروقاً من جانبه، وكان يبتسم ابتسامة كبيرة، فيبدو مضحكاً، وتحتها كتب اسمه، كما يبدو

[1] المصدر نفسه، ص131.

بالعبرية»[1]، فالسّارد في ذات المكان لكنّه لم يطلعنا على ثقافة (حامد) في العبرية واكتفى بعبارة "كما يبدو" التي تؤكّد أنّه لم يمتزج بشخصيته اختياراً في هذه النقطة تحديداً.

ثالثا: "أم سعد":

في رواية "أم سعد" قليلة هي الأماكن التي يحضرها السّارد مع شخصياته ولا يمتزج بها لجملة من الأسباب أهمّها قلّة الشّخصيات وانحصار المكان الّذي كانت عليه هذه الشّخصيات فها هو–السّارد– يدور مع الأفندي «في غرفة الصفيح دورة بطيئة يحدّق إلى الأشياء ويرمق الأفرشة المكوّمة في الركن وصحون المعدن التي لم تغسل بعد والسّقف المعدني الّذي بدأ يتّوهج بحرارة الصيف وكومة الوحل على الباب»[2] فهو لا يمتزج مع (الأفندي) ولا يتنازل لـ (أم سعد) لتتمازج معه؛ لأنّ الأمر لا يستدعي ذلك فهذا الأخير لم يأت بالخير لهذا البيت وأصحابه بالإضافة لأنّ السّارد فضّل أن يمتزج مع (أم سعد) في هذه النقطة خاصّة وأنّها غيّرت مفاهيمها القديمة بأخرى جديدة.

غير أنّه لا يمتزج مع (أم سعد)عندما جاءت «يومها مهمومة، وأخذت تدور في أنحاء الدار غير عارفة ماذا يتعين عليها أن تفعل بالضبط، وبدت لي ضائعة لا تسمع ما أقوله»[3] ولم يُفسّر سبب الضّياع ولا عدم إصغائها مع أنّه كان يعرف أنّها لا تسمعه وهو يكلّمها وكأنّه يُوهمنا بأنّ الشّخصية بين الفينة والأخرى لا تعي ما تفعل وتصيبها حالات من الضياع في

[1] ما تبقى لكم، ص226.

[2] أم سعد، ص325.

[3] المصدر السّابق، ص303.

هذا المكان المحدود لا يكون لها مصدر واضح أو كأنّه يُعطي للشّخصية نوعاً من الحرية في التّنقل في المكان دون أن يمتزج بها ويترك المجال للمتلقي كي يُخمن سبب الحالة النفسية التي تعيشها (أم سعد) .

رابعا:"عائد إلى حيفا":

في رواية (عائد إلى حيفا) كان السّارد يمتزج مع شخصياته في كلّ الأمكنة خاصّة الشخصية الرئيسة منها، لذلك لم نقف على حالات المرافقة دون الامتزاج كثيراً، إذ رافق (سعيد.س) عندما كان يعدّ الرّيشات «وليس يدري كيف سقط نظره على تلك الريشات الخمس من ذيل الطاووس التي كانت مزروعة في الإناء الخشبي وسط الغرفة»[1] ورافق أخو (ميريام) عندما أراد أن يخبرها بمكان والديهما «وقد جاء آنذاك ليخبرها، أغلب الظن–أن والدها قد سيق إلى المعتقل وأنّه الآن صار وحده»[2]، وقبل أن يُكمل كلامه صار جثة هامدة.

[1] عائد إلى حيفا، ص368.

[2] المصدر نفسه، ص379.

2-1-1-ج: أحيانا لا يتحدّد موقع الرّاوي إلاّ تحديدًا تقريبا فقط:

أوّلا:" رجال في الشّمس":

في بعض المواقف يتفق السّارد والشّخصيات اتفاقاً نسبيا تقريبياً ولا يستطيع المتلقي أن يحدد موقعه المكاني لأنّه لا يُلازم الشخصية بذاتها فقط بل هو مشغول بملازمة عدّة شخصيات في آن واحد ورغم هذا الوجود التّقريبي إلّا أنّ المتلقي يُمكنه تحديد المكان بقليل من التركيز والدّقة متلازمين طيلة القراءة المتأنية على طول أحداث الرّواية.

فنجد السّارد يسمع حوار (أبو قيس) مع زوجته «.."يا أبا قيس أحس بأنني سألد!"..." طيب، اهدئي..."»[1] فهو يرافقهما داخل الغرفة وهما يتكلمان عن الولادة وينتقل بعد ذلك إلى دواخل (أبي قيس) ويسمع مناجاته «بودي لو تلد المرأة بعد مئه شهر من الحمل! أهذا وقت ولادة؟»[2]، ثم يكمل حوار الزوجين داخل الغرفة «..«يا إلهي»... أسرع...أسرع يا رب الكون!»[3]، بعدها نجده يخرج مع (أبو قيس) من الغرفة « هرول إلى الخارج، وحين صفق ورادهُ الباب سمع صوت الوليد فعاد وألصق أذنه فوق خشب الباب»[4]؛ بل إنّنا نجده يسبق (أبا قيس) في الخروج من الغرفة ودليلنا في خروجه مع (أبي قيس)هو قوله « حين صفق الباب»[5]؛ وكأنّه في الجهة المقابلة يشاهد حالته بعد الخروج، ويواصل وصف تلك الحالة المتوترة والقلقة على زوجته «فعاد وألصق أذنه فوق خشب الباب»[6]، فهو مع (أبي قيس) في لحظات الولادة أقرب إليها من زوجها، ورغم ذلك تركها أثناء المخاض، لينتقل إلى وصف عجز (أبو قيس) حالته المتوترة فهو ليس مع (أم قيس) أثناء الوضع ولا يتبنى أنظمتها الإيديولوجية والتعبيرية

[1] رجال في الشمس ص،45.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والنفسية وبطبيعة الحال لا يشعر بآلام مخاضها وإن فعل سيتجاوز قيماً اجتماعية ممنوعة ولا يتوافق معها في الإدراك في حين نجده يدرك ما حّل بزوجها، والغرفة ذاتها لم يخرج منها عندما قام (أبو قيس) واقترب من زوجته، ثم وضع كفه على بطنها وهمس في أذنها عن موعد الولادة، وشاركهما اللحظات الحميمية، استخدم وجهة نظرها النفسية «نريد بنتاً هذه المرة...»[1] في مقابل وجهة نظر (أبو قيس) الأيديولوجية المعبر عنها لفظياً والمتمثلة في رغبته في خلفة الصبي* كما اقتسم معهما اللحظات المصيرية عندما كانا مع (سعد) ّالذي جاء ليقنعه بضرورة السفر إلى الكويت؛ فظلّ يرصد عجز (أبا قيس) وعدم قدرته على مواجهة زوجته التي تُجبرهُ على الرّحيل بصمتها، فالمتلقي يحتاج إلى تركيز كبير ليحدد مواقع السارد التقريبية.

ثانيا:"ماتبقى لكم":

في "ما تبقى لكم" كان الراوي قريباً جداً من شخصياته في كلّ الأمكنة لدرجة أنّه كان يمتزج بها في أكثر المواقف لذلك كنا نستطيع تحديد مكانه بدقة فهو يراقبها باستمرار رغم أن ظهوره الجلّي كان في الصفحات الأولى وأمّا ذلك الاختفاء والتراجع كان ظاهرياً فقط؛ حيث وجدناه هو ّالذي يقسم الأدوار بين الشخصيات حين تتكلم، وهو ذاته ّالذي يقطع الكلام عن شخصية في لحظة معينة لكي تواصل أخرى.

فكلام (الصّحراء) صادر من وعي شخصية مثقفة وكذلك كلام (مريم) ّالذي ظهر بالمستوى المختلف عن مستوى فتاة لم تُنه دراستها فالسّارد تكلم بلسان شخصيته لأنّه كان قريباً جداً منها إلّا نادراً «... ثم مدّ عنقه وقال شيئاً مشيراً إلى زجاجة معدنية كانت قد سقطت منه، في غمار...»[2] في هذه النّقطة لم نستطع تحديد مكان الرّاوي لأنّه نقل إلينا المشهد بصورة تقريبية، أو كأنه تظاهر بعدم التّأكد من الأمر وفي نقطة أخرى «نهض كأن المقعد قذفه وأخذ

[1] المصدر السّابق، ص 44.

* الرجل العربي يفكر في معظم الأحيان في إنجاب الذكر بدل الأنثى ليحمل اسمه ويحمل عنه التعب عندما يكبر.

[2] المصدر نفسه، ص225.

يتحول في الغرفة ناظراً إلى الأرض»[1] وهذا أيضاً وجود تقريبي لم نستطع تحديد المكان الّذي كان يراقب منه الرّاوي.

ثالثا: "أمّ سعد":

في رواية "أم سعد" كان السّارد مختلفاً عن بقية الرّوايات فهو في هذه المرّة الرّوائي في حدّ ذاته، وكانت في بيته وتحت أنظاره، فالأماكن محدودة والشخصية الرئيسة أمامه لذلك تمكنا من تحديد موقع الرّاوي ولم نقف على تلك النّقاط التّقريبية به.

رابعا:"عائد إلى حيفا"

في رواية "عائد إلى حيفا" نجد حضور السّارد مع شخصياته في كلّ الأمكنة لذلك لا نقف على الحالات التّقريبية لتموقعه ومع ذلك ما يلفت الانتباه هذا الموقع التّقريبي «ويبدو أنه، بصورة ما، وجد نفسه في المدينة القديمة، ومنها اندفع كأنها بقوة لا يعرفها، نحو جنوب شارع ستانتون»[2] وطبعاً لا يعقل أنّ السّارد لا يعرف شعور شخصيته إزاء هذا المكان.

2-1-2: لا تطابق الموقع المكاني للمؤلف والشّخصية:

هناك حالات لا يتطابق فيها الموقع المكاني للمؤلف والشخصية وقد درسها (أوسبنسكي) وحدّدها في ثلاثة أنواع من سمّاها على التوالي بـ: "المسح التتابعي " و" نظرة عين الطّائر " و" المشهدالصّامت" فبالإضافة إلى وجهات النظر المتعددة التي من خلالها يمكن للرّوائي أن يقدّم أمكنة من خلال وصفها وفقًا لموقعه منها والزاوية التي ينظر منها، نجده يلجأ إلى هذه الأنواع من الرصد إليها لاقتفاء أثر الشخصية أثناء قيامها بالأحداث المتطورة فوق أرضية هذه الأمكنة.

[1] المصدر السابق، ص167.

[2] عائد إلى حيفا، ص350.

فنجد "الرّؤية المسحية" التي تقوم على "المسح التّتابعي" الّذي يقوم على مراحل بانتقال المراقب الواصف عبر المكان الذي يريد وصفه وهناك ما يعرف بـ"الرّؤية العمودية" والتي تكون الرؤية فيها من مكان عالٍ لتُمسك بكل الّتفاصيل وتكون في بداية السّرد أو نهايته يسمّى بـ "نظرة عين الطّائر" ونجد كذلك "الرّؤية التّصاعدية" وطبعًا يكون الوصف فيها بصفة تصاعدية من الأسفل إلى الأعلى في حين نجد "الرّؤية المتحرِّكة" وفيها يتحرك الرائي في وسيلة نقل وأثناء السير يرصد المكان الموصوف.

فحركة موقع المراقب السّارد يمكن نقلها من تصوير مشهد واحد من مكان متحرك مع ما للحركة من تشويه للأشياء، ولا يتحقّق تواجد المراقب المتحرك كثيرًا لذا يصعب إيجاده في الرّواية لكنّ علينا أن نضع في الحساب إمكانية وجود هذه التقنية في الاتصال البصري «حين نريد تصوير شيء متحرك، فإنّ أمامنا خيارين:

*إمّا أن نلتقط له متوالية من اللّفظات السّريعة ونستخدم العرض السّريع ثم ترتّب هذه الصور وفق نظام لنا بإعادة الحركة.

*أو نستخدم عرضًا أطول، ونترك التشويه أو التصبيب للميل الحركة»[1] ويكون المشهد بنظرة شاملة من الرّاوي المتحرك وبإمكان السّارد نفسه أن يقتصر وصفه على تلك الحركات والإشارات حين يكون بعيدًا عن سماع كلام الشخصيات فيما بينها.

2-1-2-أ: المسح التّتابعي:

إذ تقوم الرؤية المسحية على المسح التتابعي بتقديم أوصاف شخصية معينة أو وصف جزئيات مكان ما بشكل مجزء والمتلقي يقوم بتجميع تلك الصّفات المنفصلة «أحياناً تتحول وجهة نظر الراوي على نحو تتابعي من شخصية إلى أخرى ومن تفصيل إلى آخر وتستند إلى القارئ مهمّة تجميع أوصال الوصف المنفصلة في صورة متماسكة وحركة وجهة نظر المؤلف

[1] بوريس أوسنبسكي: شعرية التأليف، ص74.

هنا مشابهة لحكات آلة التصوير أو الكاميرا في الفيلم التي تقدم مسحاً تتابعياً لمشهد معين»[1] فيكون بذلك "المسح التتابعي" كفيلم أنتجته آلة التّصوير.

فمن مجموع الصّور النّاتجة عن وجهة نظر المؤلف ينتج لنا نظرة عامة عن شخصية أو مكان ما؛ إذ له الحرية المطلقة في ذكر الموصوف بصفة العموم أو الأجزاء أي «بفضل الانتقال من الموصوف إلى أجزائه ومكوناته أو بالانتقال إلى المحيط الضام لهذا الموصوف أو المضموم ضمته»[2] ومثّل (أوسبنسكي) لذلك عندما «يركّز المؤلف كاميرته أو آلة تصويره أوّلاً على اثنين من المحاربين ثم على اثنين آخرين وليست حركة كاميرا المؤلف بالحركة الاعتباطية؛ بل هي تتابع الشخصية حتى تُهزم، وحين تُقتل تنتقل إلى منتصر آخر وتظلّ معه حتى تُهزم – أيضا– وهكذا ومن هنا تُحصر وجهة نظر المؤلف مثل التّحليل النّص من المنهزم إلى المنتصر»[3] فتراقب الكاميرا الشّخصيات بالتّناوب ولا يكون هذا الانتقال اعتباطياً؛ بل يكون محسوباً ومنظّماً ويكون وجه الشبه بين هذه التّقنية وتقنية آلة التّصوير وتظهر عملية المونتاج بشكل دقيق جداً.

أوّلا:" رجال في الشّمس":

في "رجال في الشّمس"ينتقل السّارد في الوصف من شخصية إلى أخرى أثناء خروجهم من الخزان في المرة الأولى «خرج مروان أولا: رفع ذراعيه فانتشله أبو الخيزران بعنف وتركه مفروشًا فوق سطح...»[4] ثم ينتقل إلى وصف (أبا قيس) وهو يحاول الخروج «أطل أبو قيس برأسه ثم حاول أن يخرج إلاّ أنّه لم يستطيع، عاد فأخرج ذراعيه وترك أبا الخيزران يساعده...»[5]، وأخيراً ينتقل إلى وصف (أسعد) «أما أسعد فقد استطاع أن يتسلق الفوهة، كان قد خلع

[1] بوريس أوسنبسكي: وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، ص258.

[2] عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ط1، 2009، ص49.

[3] بوريس أوسنبسكي: شعرية التأليف، ص71.

[4] رجال في الشمس، ص121.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

قميصه»[1] ثم يواصل تتبعه للشخصيات الثلاث إضافة إلى شخصية (أبي الخيزران) «جلس أبو الخيزران فوق سطح الخزان الساخن كان يلهث وبدا أنه كبر عن ذي قبل..بينما انزلق أبو قيس ببطء فوق العجلات واستلقى في ظلّ السّيارة منبطحاً على وجهه، وقف أسعد هنيهة يتنشق بملء صدره، كان يبدو أنّه يريد أن يتكلم إلّا أنّه لم يستطع.. نهض مروان وهبط السلم الحديدي بإعياء..كانت عيناه حمراوين وكان صدره مصبوغاً بالصّدأ»[2] بعد خروجهم من الخزّان قام الرّاوي بالوصف التّتابعي جاعلاً كاميرته ترصد كلّ حركات وأحاسيس الشّخصيات الأربع من جلوس (أبو الخيزران) وانزلاق (أبو قيس) ببطء، إلى وقوف (أسعد) لاستنشاق الهواء، وهبوط (مروان) من السلم الحديدي وهو مصبوغ بالصدأ ليس من أجل مُراكمة الصّور بل لدفع المتلقي لتجميع هذه التفاصيل وتكوين صورة كاملة من هذه الجزئيات ليصل في الأخير إلى احتمال الموت بل الموت المؤكد في الدّخول الثّاني للخزّان.

في مشهد تتابعي آخر ينقل إلينا السّارد جزئيات "السّيارة*" وهذه السّيارة تحديدًا تحمل خزاناً احتوى الرّجال الثلاثة أثناء الرحلة، فهذه السيارة الجبارة «سيارة الماء الكبيرة التي سترافق القافلة طوال الرحلة وتؤمن الماء الوفير للرجال أثناء الرّحلة التي قد تستغرق أكثر من يومين»[3]، فهي ليست سيارة (أبو الخيزران) وكلّ علاقته بتلك السّيارة أنّه سائقها فصاحب هذه السّيارة رجل ثريّ ومعروف « والسيارة نفسها معروفة ومحترمة»[4] لأنّها سيارة رجل ثريّ ومعروف، لأنّها سّيارة مرخصة لاجتياز الحدود غير أنّ هؤلاء الثلاثة سينزلون إلى الخزّان قبل نقطة الحدود في (صفوان) وفي نقطة الحدود الثّانية (المطلاع) لخمس دقائق أو ستّ وهي المدّة التي يفترض أن يستغرقها توقيع أوراق العبور.

---

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص121.

[3] المصدر نفسه، ص97.

[4] المصدر نفسه، ص 94.

فالسّارد حرصَ في ذكر أجزاء السيارة على مراحل؛ أي في مواقع مختلفة من الرواية ليتمكن المتلقي في الأخير من تجميع هذه الجزئيات لتحصل على المكان المتحرك – السيارة– وفق الرؤية التي أرادها السّارد وتتم وتتمثل هذه الجزئيات في: "باب السّيارة" الّذي كان (أبو الخيزران) يفتحه ويقفز «من الباب إلى ظهر الخزّان»[1]، وهو الفضاء الفاصل بين الداخل والخارج وبين فوق الخزان وتحته وداخله وصف "مقعد السّيارة" الّذي «كان المقعد الجلدي يلتهب»[2] وعلاقة (أبو الخيزران) بهذا المقعد «حين وصل إلى كرسّيه»[3] والتي ارتبطت بمكان القيادة قيادة سّيارة تحمل في خزانها ثلاثة رجال سلّموا لـ (أبي الخيزران) حياتهم مقابل الوصول بهم إلى الكويت فكان وصولهم إلى قمامة البلدية.

و"زجاج الواجهة" المغبر «كان زجاج الواجهة مغبراً يتوهج بريق الشمس»[4] و«الزجاج يتّوهج»[5] وإذا كان هذا الزّجاج لرؤية من يشاركونك الطريق فإنّ وظيفته تتعطّل نتيجة عدم وجود السّيارات، واكتفى (أبو الخيزران) من خلالها برؤية الهضبة التي تحدته، لذا يأخذ زجاج الواجهة بعداً زمانياً من خلاله رأينا ماضي (أبي الخيزران) المؤلم ولم يغفل السّارد "مضغط البنزين" «لم يرفع قدمه عن مضغط البنزين قيد شعرة»[6]، «لم يرفع قدمه إلّا حين ضغط المكبح»[7] وكان يزود «زود ضغط قدمه فوق المضغط»[8]، ليرتبط الضّغط على المكبح وتزايد الضغط عليه وعدم الضغط عليه بحال التوتر الّتي يعيشها .

[1] المصدر السابق، ص121.
[2] المصدر نفسه، ص140.
[3] المصدر نفسه، ص142.
[4] المصدر نفسه، ص140.
[5] المصدر نفسه، ص120.
[6] المصدر نفسه، ص119.
[7] المصدر نفسه، ص119.
[8] المصدر نفسه، ص120.

دوّر (أبو الخيزران) خاصة بعد خروجه من توقيع أوراق العبور بقوة كبيرة "مقود السّيارة" ليتجاوز حفرة عميقة في الرّمل «كان المقود ساخناً»[1] إنّه من يوجه السّيارة ويقودها غير أنّه – ككل أجزاء السّيارة– لا يتوانى السّارد في ربطه بحرارة الشمس، ونجد في موقع من الخطاب يُعد المقود متكأ الشخصية سواء للرّاحة أو تأنيب الضمير«أسند رأسه فوق المقود»[2] ليقوم بالفعلين، وأمّا "حاجبة الشّمس" فقد تحددت وظيفتها في إنهاء الحدّ الفاصل بين الدّاخل /داخل السيارة والخارج/الشّمس، غير أنّها ترتبط بوظيفتين: حجب الشمس عن (أبي الخيزران) إضافة إلى العودة إلى الحاضر «مدّ أسعد يدهُ وأنزل حاجبة الشمس المستطيلة ليقع الظل على وجه أبي الخيزران»[3] ليرى الطريق جيداً.

كانت "النّافذة" هي الرّابط بين الأمام والخلف بين (أبو الخيزران) والشّخصيات الأخرى؛ ولكنّها رابط مشبوك محاصر لأنّها «النافذة المشبكة الصغيرة»[4]، جعلت (أبا الخيزران) يشاهد القرص الحديدي مفتوحاً وقد أكله الصدأ، أمّا "العجلات" تأخذ وظيفة السّلم «إلّا أنّ أسعد سبقه فتسلق العجل.»[5]، هي حلقة وصل بين ثنائية (الفوق/التحت)، وهي في موقع آخر مكان للظلّ «مدّد جسده إلى جانب العجل»[6]، غير أنّها في موضع آخر الشاهد الّذي يجب أن يمحي آثاره لكي لا يكون إثبات وإدانة «يخلط آثار عجلات سيارته بالآثار الأخرى»[7]، وهي قبل

[1] المصدر السّابق، ص140.
[2] المصدر نفسه، ص142
[3] المصدر نفسه، ص110.
[4] المصدر نفسه، ص143.
[5] المصدر نفسه، ص111.
[6] المصدر نفسه، ص111.
[7] المصدر نفسه، ص151.

ذلك«صفرت العجلات صفيراً»[1] ولها «أزير عريض ترسله العجلات»[2] فتصفيرها وأزيرها دليل على القوة وشدة الاحتكاك مقابل الرغبة في محو الآثار.

وإذا كانت السلالم «حلقة مهمة للاتصال بين عالمين عالم الحركة وعالم السكون»[3] فـ "السّلم الحديدي" الّذي وصفه السارد هو حلقة وصل بين السّيارة وخزانها منه يكون الصّعود إلى ظهر الخزان؛ وعبره يتم النزول إلى داخل الخزّان «صعد بخفة فوق السّلم الحديدي الصغير»[4] ثمّ بدأ (أبو الخيزران) «يتسلق السّلم الحديدي»[5] وبعد ذلك «هبط السّلم إلى الأرض»[6] وهذه الملفوظات تؤكد أنّه الموصول إلى الدّاخل مكان تواجد الرّجال الثلاثة.

تشترك كل الشخصيات في هذا المكان–السلم الحديدي–الّذي لا تكمن قيمته في حدّ ذاته؛ بل تكمن في المكان الموصول إليه سطح الخزان الّذي كان ملتهباً وداخل الخزان الّذي كان مقلاة، وبين صعود الشخصيات وهبوطها كانت النهاية.

في حين يندرج "الخزّان" ضمن الأمكنة المتحركة وعادةً تكون وظيفته نقل الماء، وبالتالي الحياة «وقد كلف أبو الخيزران بقيادة سيارة الماء..يومين»[7]، ونتيجة تعطلّ سيارته اضطر إلى البقاء في البصرة لإصلاحها، غير أنّ وظيفة الخزان تغيّرت من نقل الماء إلى تهريب البشر عبر الصحراء إلى الكويت «قلت لنفسي: لماذا لا تنتهز الفرصة فترتزق بقرشين نظيفين طالما

[1] المصدر السّابق، ص140.
[2] المصدر نفسه، ص140.
[3] ياسين النصير: الرّواية والمكان، ص109.
[4] رجال في الشمس، ص114.
[5] المصدر نفسه، ص117.
[6] المصدر نفسه، ص151.
[7] المصدر نفسه، ص97.

أنت هنا، وطالما أن سيارتك لا تخضع للتفتيش»[1]، وتؤكد الملفوظات السردية أنّها ليست المرة الأولى الّتي تستعمل للتهريب ورجال الحدود غافلون عن ذلك أو يتغافلون.

تناول السارد وصف جزئيات الخزان من الخارج (باب الفوهة والسطح) ومن الداخل (العوارض الحديدية)، فكان يمكن للسارد إغفال "باب فوهة الخزّان" الّذي يتلازم مع الخزان في حدّ ذاته لكنّه ألح على وصفه، فالفوهة عادة مدخل ضيق يرتبط بالأماكن العميقة المظلمة، وهذا ما نجده يرتبط بدخول شخصيات الخزّان «فوق الفوهة المفتوحة»[2] وبعد ذلك «دسّ رأسه داخل الفوهة»[3] وإذا سلمنا بأنّ تسمية الفندق بـ " فندق الجرذان" نسبة إلى ساكنيه فإنّ (أسعد) و(مروان) من ساكنيه وما دخولهم من الفوهة بتلك الطريقة إلّا تفسير لدخول الخزان وانتقالها في الأماكن المظلمة تشكّل الفوهة الفاصل بين الدّاخل والخارج، وبينهما كانت نهاية الشخصيات.

وأمّا "سطح الخزّان" في أعلاه حيث كانت الشّخصيات تستلقي لتستطلع ما كان بدّاخله، وعليه كذلك استلقت لتستريح كما فعل (أبو الخيزران) مع الأرض؛ فالسّطح الحديدي كان في احتكاك دائم بأجساد الشّخصيات وهي حيّة، وبجثثها وهي جثث هامدة كما لامس أيضاً (أبو الخيزران) هذا السّطح «سقطت نقطة عرق على جبينه إلى سطح الخزان الحديدي وما لبثت أن جفت»[4]، فكان السطح بذلك شاهداً على شدة الحرارة بدليل جفاف نقطة العرق بسرعة كبيرة.

أمّا "العوارض الحديدية" فهي عوارض توجد داخل الخزّان «في كلّ زاوية عارضة»[5]، تتمثل وظيفتها في أنّها تساعد الشخصيات حتى لا تتدحرج مع السرعة الفائقة في الخزان «أن

---

[1] المصدر نفسه، ص97.

[2] المصدر السّابق ، ص116.

[3] المصدر نفسه، ص116.

[4] المصدر نفسه، ص141.

[5] المصدر نفسه، ص115.

تتمسكوا بها جيّدا وإلاّ تدحرجتم كالكرات»[1]، وهي العوارض ذاتها التي تمسك بها (مروان) «كان الجسد الآخر مازال متمسكاً بالعارضة الحديدية»[2]، وكأنّه يتشبث بالحياة.

وبعد كلّ هاته التفاصيل تسند للمتلقي مهمة تجميع هذه الأجزاء المتفرقة ليحصل على صورة كاملة متماسكة، وتظهر صورة السّيارة في شكل منسجم الأجزاء، كل جزء منها يُوجب ويؤكد أن النهاية الحتمية للشخصيات الثلاث، وبالتالي تنقلهم إلى القمامة/ الموت بدل الحياة/ الكويت، إذْ أن هذا التراكم للجزئيات يُمهد لإمكانية حدوث شيء ما؛بل يُبرّر حُدوثه –أي موت الشخصيات– وهو ما يتحقق في الأخير.

ومن خلال خمس صفحات كاملة ذكر فيها السارد أجزاء السيارة قام في الأخير بإعطائنا مقطع يجمع فيه كل تلك التفاصيل بصفة تدريجية عن طريق "المسح التتابعي" لنخرج بصورة نهائية لهذه المركبة فهي ذات سلم حديدي صغير وباب مستدير يصدر قرعة عند فتحه، غطاء الباب قرص حديدي باطنه أحمر من فرط الصدأ وله يد مضلّعة، وفي داخل الخزان عوارض حديدية في كل زاوية عارضة، وهو واسع المرء أن ينام فيه، لكنّه مظلم والطقس في داخله كالآخرة.

ثانيا: "ما تبقى لكم":

وفي "ما تبقى لكم" نجد (مريم) أمّام المرآة ترسم تفاصيل جسدها «لم يكن في البيت كلّه مرآة واحدة لأرى جسدي مرة واحدة، كنت أرى وجهي وحين أحرّك المرآة فتمرُّ صورة صدري وبطني وفخذي، تبدو لي قطعاً غير موصولة ببعضها لجسد فتاة مقطّعة تشيعها دقات مبحوحة قاطعة وساخرة تدق في الجدار بلا رحمة»[3] لقد عكست هذه الجزئيات المتراكمة تمزّق (مريم) لسنوات وهي التي كانت تتطلع لظل رجل آخر غير أخيها (حامد) الّذي لم يكن إلا رجلاً

[1] المصدر نفسه، ص115.

[2] المصدر نفسه، ص142.

[3] ما تبقى لكم، ص 177.

محرماً وهذا المسح التتابعي لأجزاء من جسم (مريم) عكس معاناتها الجسدية والنفسية التي تؤدي بها في الأخير إلى أن تمنح نفسها للنتن زكريا في لحظة عابرة مسروقة من حامد .

وفي مشهد تتابعي آخر نقل حادثة استشهاد (أبو حامد) «لقد حملوه من طرف الطريق..كنت أقف على الباب..سألني أحد الرجال..أطلت أمي ثم مضت..وأخذت الأصوات تندب..وقد أرسلتني انتظرها في رأس الطريق لأقول لها أن تمضي الليل في بيت خالتي، ثم أرسلت إلى هناك بدوري، وظلت أمي وحدها محاطة بجيرانها الباكيات..»[1]، فالكاميرا كانت تلتقط الشّخصية بعد الأخرى لترسم لنا اللّحظات الحزينة التي أصابت أهل الشهيد وجيرانه، فالكاميرا تتبع الشهيد حين حمله الجيران إلى البيت، ثم عندما أرسلت الأم ولديها على التوالي لخالتهما لتبقى محاطة بالنّساء الباكيات وفي هذا المشهد كان في حركة وتغير وبالتالي يكون الرائي «تبعاً لذلك متحركاً متنقلاً فتحصر الموضوعات في النّص تبعاً لحركة تنقله واتجاهه فلا يوصف مكان ولا شخصية مثلاً إلّا عندنا يقعان تحت طائلة خاصة من حواسّه أو أكثر»[2]، وهذا ما فعله (حامد) فوصف لنا الشخصيات يوم الحادثة وكأنّه كان يتحرك مع كل شخصية؛ وبالتالي يُغير في أمكنته كلما غيرت الشخصية مكانها ليكون الوصف دقيقاً.

ثالثا: "أم سعد":

في رواية" أم سعد" لامسنا طريقة "المسح التتابعي" في الزنزانة التي حُبس فيها (سعد) ورفاقه يوم قال المختار «كانوا محشورين في زنزانة، وأنّهم أخذوا يضحكون جميعاً، وأن شخصاً لا يعرفه كان بينهم قال له: "أوادم يعني قاعدين عاقلين؟" فقال رجل ثالث: "يعني ناكل كف ونقول شكراً؟" وأن سعد قام وقال له: "يا حبيبي، أوادم يعني بنحارب، هيك يعني هيك.."»[3] إنّ

[1] المصدر السّابق ، ص.ص.189.190.

[2] محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردي بين النظرية والتطبيق، ط1، 2010، دار محمد علي للنشر، تونس، ص33.

[3] أم سعد، ص254.

هذا الانتقال من رجل إلى آخر هو تعديل لمفهوم "الأوادم" لدى المختار بطريقة تتابعية ليصل إلى مفهوم "الآدمي" أن لا يأخذ كف ويقول شكراً، وأن لا يقعد عاقل وأن يحارب في الأخير ليحافظ على آدميته.

رابعا:"عائد إلى حيفا":

في رواية "عائد إلى حيفا" استعمل السّارد "المسح التتابعي" كثيراً لوصف شخصياته داخل أمكنتها، فهاهو مع (صفية) وهي قلقة على زوجها «في البدء كانت تطل من كانت تطل من الشباك، ومن الشرفة، ..وأحست أنها محاصرة كلياً، وعندها فقط أخذت تعدو نازلة الدرج، واندفعت على طول الطريق نحو الشارع الرئيس.. وحين وصلت إلى أول الطريق أخذت ترقب السيارات المندفعة بسرعة وقادتها خطواتها من سيارة إلى أخرى ومن رجل إلى آخر، تسأل دون أن تحصل على جواب وفجأة رأت نفسها في موج الناس، يدفعونها»[1] فالسّارد يتتبع (صفية) من بيتها حتى وصولها إلى وسط الشارع باحثة عن زوجها الذي تأخر كثيراً.

يواصل السّارد مسحه التتابعي لـ (سعيد.س) حين يرافق زوجته إلى البيت «أمسك بذراعها، وأخذ يقطع بها الشارع، الرصيف، البوابة الحديدية الخضراء، الدرج، وبدآ يصعدان دون أن يترك لنفسه أولها فرصة النظر إلى الأشياء الصغيرة التي كان يعرف أنها ستخصه وتفقده اتزانه»[2] ويواصل هذا المسح التتابعي «الجرس، لاقطة الباب النحاسية، وخربشات الأقلام الرصاص على الحائط، وصندوق الكهرباء والدرجة الرابعة المكسورة من وسطها وحاجز السلم المقوس الناعم الذي تنزلق عليه الكف وشبابيك المصاطب ذات الحديد المتصالب والطابق الأول حيث كان يعيش محجوب السعدي...إلى الباب الخشبي المغلق المدهون حديثا والمغلق بإحكام»[3] وكلّ هذا الوصف التتابعي للأمكنة قبل الوصول إلى الباب الأصل الذي يفتح جرحاً دام أعواما.

حين دخل الوالدان إلى البيت استعمل السارد المسح التتابعي لكل تلك الأشياء التي تحتل مكانة في الذاكرة، فلقد استطاع (سعيد.س) أن «يرى مقعدين من أصل خمسة مقاعد

---

[1] عائد إلى حيفا، ص354.

[2] المصدر نفسه، ص363.

[3] المصدر نفسه، ص363.

هما من الطقم الذي كان له أمّا المقاعد الثلاثة الأخرى فقد كانت جديدة، وبدت هناك فظة وغير متسقة مع الأثاث وفي الوسط كانت الطاولة المرصعة بالصدف هي نفسها وإن كان لونها قد صار باهتاً وفوقها استبدلت المزهرية الزجاجية بأخرى مصنوعة من الخشب وفيها تكومت أعواد من ريش الطاووس»[1] وفي البيت ذاته «ونقل الشاب بصره مرة أخرى: من سعيد إلى ميريام ثم قبعته المتكئة على المزهرية، وارتد إلى الوراء كأن شيئاً دفعه بقوة نحو المقعد المجاور لميريام»[2]، جاء هذا التتابع ليرسم درجة التوتر التي أصابت (دوف) فكان ينقل بصره بين من انجبه وبين من رباه، وبينهما تلك القبعة التي تعبر عن انتمائه إلى قوات الجيش.

ثم جاء السارد بمشهد الطفل العربي بتقنية المسح التتابعي «وجاء التغير حين شهدت وهي تدور قرب كنيسة بيت لحم في الهادار، شابان من الهاغنا يحملان شيئاً ويضعانه في شاحنة صغيرة كانت واقفة هناك، واستطاعت في لحظة كانخطاف البصر أن ترى ما يحملانه، فأمسكت بذراع زوجها وصاحت وهي ترتجف..إلا أن زوجها، حين نظر حيث كانت تشير، لم ير شيئاً، كان الشابات يمسحان كفيهما على طرفي قميصهما الحاكيين، وقالت زوجته...وأخذها زوجها إلى الرصيف الآخر وسألها..»[3] فلم يفعل السارد هذا اعتباطاً لأن هذا المشهد هو الذي بنت عليه (ميريام) وجهة نظرها عن اليهود الذين ستسكن معهم.

2-1-2-ب: نظرة عين الطائر:

عندما نريد وصف مشهد بكلّ تفاصيله بنظرة واحدة شاملة فيجب أن تتوفر لدينا آفاق رحبة حتى يتحقق ما يسمّى "نظرة عين الطّائر" وطبعًا ليحصل السّارد على هذه النتيجة عليه أن يأخذ موقعا مطلاً على الحدث فـ «نجد نظرة شاملة من وجهة نظر واحدة عامة جدًا»[4] وتستعمل هذه التّقنية في بداية المشهد أو في نهايته وقد يستعمل في بداية المتن الرّوائي أو في نهايته؛ إذ «تعطى في البداية نظرة شاملة عامة للمشهد كاملاً، من وجهة نظر الطائر، ثم يتحول المؤلف إلى أوصاف نهاية المشهد يستخدم نظرة عين الطائر مرة أخرى في الغالب»[5]

---

[1] المصدر السّابق ، ص365.

[2] المصدر نفسه، ص398

[3] عائد إلى حيفا، ص378.

[4] بوريس أوسبنسكي: وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزّمان، ص 260.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أوّلا:"رجال في الشّمس":

في بداية فصل (الطّريق) يُعطي السّارد نظرة شاملة للمشهد كاملاً إذ قام برصد كلّ شخصيات الرّحلة من وجهة نظره "عين الطّائر" حيث يقول: «لم يكن الركوب فوق ظهر السيارة الجبارة مزعجًا كثيرًا، فرغم أنّ الشّمس كانت تصب جحيمها بلا هوادة فوق رأسيهما إلاّ أن الهواء الّذي كان يهب عليها بسبب سرعة السيارة خفف من حدّة الحرّ»[1] بعد ذلك يتحول السارد إلى وصف وضعيات الرّجال الثّلاثة بالإضافة إلى قائد الرّحلة (أبو الخيزران) «كان أبو قيس قد صعد مع مروان إلى فوق وجلسا على حافة الخزان متجاورين أما أسعد فقد رست عليه القرعة ليجلس إلى جانب السائق في الفترة الأولى من الرحلة»[2] فأرسلها بذلك السّارد نظرة شاملة كشفت هيئة الرّجال فوق سطح السّيارة.

بعد ذلك يقوم السّارد بتقطيع المشهد إلى مجموعة مشاهد المجزءة وفي آخر المشهد يعود السّارد لنظرة عين الطّائر «نهض أبو قيس واتجه إلى غرفة السائق بينما تسلق أسعد السّلّم الحديدي... صعد مروان فجلس إلى جانب أبي قيس بينهما صاح أبو الخيزران...هدر المحرك ومضت السيارة الكبيرة ترسم في الصحراء خطًا من الضباب يتعالى، ثم يذوب في القيظ...»[3] فهي نظرة عامة في بداية المشهد وأخرى في نهايته تضعنا أمام صورة عامّة للرّجال.

وتشكّل "نظرة عين الطّائر" في بداية السّرد وفي نهايته وظيفة "الإطار"* للمشهد أو للعمل كاملاً والمشهد في هذا الفصل يعبّر عن حالة الرّجال الثلاثة، وهم في صحبة قائدهم على ظهر سيارة جبارة تشق الطّريق بلا هوادة توصلهم إلى نهايتهم؛ إذ أنّه يمكن أن «يتحول

---

[1] رجال في الشمس، ص 105.

[2] المصدر نفسه، ص 105.

[3] ينظر: المصدر السّابق، فصل الطريق، ص104 وما بعدها.

*الإطار: الهيكل العام للقصة.

التبئير المكاني أو النظرة من عين الطّائر على الملاحظ المحدود أو نظرة ملاحظة محدودة إلى نظرة أخرى»[1] ليظهر لنا في الأخير المشهد الكلّي.

ثانيا : "ما تبقى لكم":

في رواية "ما تبقى لكم" كان الأمر مختلفاً حيث تُمنح فرصة نقل مشهد "عين الطّائر" لشخصيّة (حامد) التي راحت تُبئر الجمع الّذي شهد استشهاد البطل (سالم)؛ فها هو يعطينا صورة كاملة للمشهد ثم يفّصل لينتهي في الأخير إلى العودة النهائية إلى المعسكر«ولكنهم ساقونا.. إلى وراء المعسكر، وأوقفونا صفاً واحداً..وفقط حين اقتادوه إلى وراء الجدران رأيته بعيني يشيع زكريا باحتقار..، لقد اكتسى وجهه.. الملامح الراعبة..، وتحت أنظار الناس جميعاً، .. ثم كففنا عن النظر إليه، وأخذنا ننظر إلى زكريا واقفاً أمامنا ..، وتحت زخ المطر انتظرنا بترقب صوت الطلقة..فاهتز زكريا كأنه تلقاها..، وتوقعنا أن يسقط، ثم سمعنا الطّلقة الأخرى..وعاد الضابط..وصاح بنا...وانزلقنا إلى المعسكر من جديد»[2]، فكانت عين (حامد) كعين الطائر ترصد الجميع من المعسكر إلى ورائه لتنقل لنا تفاصيل قتل ذلك البطل وتعود بهذا الجمع إلى المعسكر لأنّهم شاهدوا ما فيه الكفاية.

وفي هذه النّقطة تنازل السّارد لشخصية (حامد) لتعطينا المشهد بصفة عامة بتوجيه بسيط منه «بإمكان الشّخصية متحركة كانت أو موجودة في مكان مفتوح، أو "ثابتة" في نافذة، أن "تحلم" أو"تستوعب" أو" ننظر بعدم اكتراث" أو تكون منتبهة كما يُمكن أن "تُفتتن" أو "تتسمر" أمام فرجة، أو تنظر"شكل آلي" أو" تُطلق العنان لنظرتها" أو"تنسى نفسها" إنّها تفعل ذلك كله في انتظار عودة الفعل السردي والقيام، من خلال نظراتها أو حوارها الدّاخلي بعرض

[1] شلوميت رامون كنعان: التخيل القصصي–الشعرية المعاصرة، ص 117

[2] ما تبقى لكم، ص201.

أو تعليق حول الديكور والفعل»[1] فاستطاع (حامد) أن ينقل استشهاد صديقه بكل التفاصيل التي تُؤثر فيه كلّما استرجع الحادثة.

ثالثا: "أم سعد":

في "أم سعد" ختم السّارد بمشهد راقٍ بتقنية "عين الطّائر" لمّا أخذ (سعيد) «يتقدم خطوة خطوة نحو خصمه وهو يشد على قبضتي يديه...وعندها وضع أبو سعد كفه على كتف زوجته...وتدفقت الدموع في عيني أم سعد..ودوى تصفيق كالرعد...حين تجنب سعيد ضربة الحربة..واستدار ثم رفعها...أخذت رفاقه تصدر صوتاً..صفق أبو سعد كثيراً...التقت نظراته بنظرات أم سعد..وفجأة التفت رجل عجوز...وشد أبو سعد زوجته نحوه وأشار لها قائلاً للرجل العجوز الذي كان ما يزال ينظر إلى السّاحة»[2] فكان المشهد الأخير لساحة المخيّم الّذي شهدت تغييراً في المفاهيم.

وكان هذا التّغيير في المفاهيم على مستوى الشّخصيات البالغة وتجسيداً في الميدان على مستوى الشّخصيات الفتية التي أدركت قوانين اللّعبة وبدأت بعملية التّدريب على السّلاح كمرحلة أساسية لاسترجاع ما أُخذ منها تحت غفلة من جيل قديم اعترف بأنّ هذا الأمر جاء متأخراً لكنّها تحمد الله عل أنّه حصل وترى فيه الخلاص من هذه الحُبوس التي شلّت أفكارهم وأيديهم عن التّغيير.

رابعاً: "عائد إلى حيفا":

استعمل السّارد تقنية "عين الطّائر" بواسطة (ميريام) التي «التجأت إلى جيران كانوا يسكنون فوق منزلها ولم يجد الجنود الألمان أحداً إلاّ أنّهم في طريق نزولهم على السّلم صادفوا أخيها الصّغير قادماً إليها كان عمره عشر سنوات وقد جاء آنذاك ليخبرها- أغلب الظّن- أن

[1] فليب هامون: سميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص134.

[2] أم سعد، ص.ص.332.333.

والدها قد سيق إلى المعتقل وأنّه الآن صار وحده إلاّ أنه حين رأى الجنود الألمان استدار وأخذ يعدو هارباً وقد استطاعت أن ترى ذلك عبر تلك الكوّة الضّيقة التي تتيحها المسافة الصّغيرة المتروكة بين مجموعة السلالم ومن هناك شهدت كيف أطلق عليه الرصاص»[1]، وسقط جثّة هامدة دون أن يوصل الرّسالة إلى أخته؛ فالمشهد كان من مكان عالٍ استطاعت (ميريام) أن ترى نزول الجنود من السّلم وفي طريقهم قتلوا أخاها صاحب العشر سنوات فالسّارد منح للشّخصية فرصة التّعبير والتّعليق في المشهد وكان هو في الجهة المقابلة يرى المشهدين معاً مشهد (ميريام) وهي في بيت الجيران تُراقب الجُنود ومشهد الجنود وهم يُطلقون الرّصاص على الطّفل الصّغير.

2-1-2-ج: المشهد الصّامت:

في هذه التّقنية يقوم السّارد «بوصف الحركات والإيماءات لا الكلمات»[2] من خلال الوصف التمثيلي الصّامت لسلوك الشّخصيات، إذ يمكن أن يرى الشخصية ما يجعله يكتفي بذكر الجانب الّصامت من المشهد المتمثل في الإشارات والإيماءات في المشهد الصّامت «يمكن للمراقب الذي يقف على مسافة من الفعل، أن يرى الشخصيات، ولكنّه لا يستطيع أن يسمع ما يقولونه بسبب هذه المسافة نفسها، ويمكنّ الموقع البعيد للمؤلف من تقديم نظرة عامة للمشهد كله»[3] فالسّارد هنا يرى الشّخصيات لمن لا يسمع الحوار بسبب المسافة الفاصلة بينه وبينها لوجود عارض منع من وصول الصوت وأغلب الأحيان يكون المانع هو المسافة الفاصلة بينه وبينها .

[1] عائد إلى حيفا، ص379.

[2] بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، 13.

[3] المرجع السّابق، ص 42.

أوّلا:"رجال في الشّمس":

نجد السّارد مثلاً في الغرفة مع (أبي قيس) وزوجته وصديقه (سعد) كان يراقب سلوك زوجة (أبو قيس) الصّامت حين سمعت كلام صديق زوجها «سمعت زوجته كلام سعد فنقلت بصرها بين وجهيهما وأخذت تهدهد طفلها من جديد»[1]، مكتفية بلغة الصمت ولم تتكلّم حتى عندما طلب منها (سعد) ذلك من أجل إقناع زوجها بضرورة السفر إلى الكويت «لم ترفع بصرها إليه وكان هو يرجو أن لا تفعل»[2] ورغم استمرار الحديث بين الصّديقين لم تشاركهما (أم قيس) الحديث «زوجته مازالت صامتة وفكر هو...»[3]، ولم تشارك في الحديث مع أنّه كان من الضّروري أن تتكلّم.

وهذا الصّمت في المشهد من (أم قيس) ينتهي بصمت يضم بقية الأطراف الثلاثة «لم يتكلم أحد في الغرفة، زوجته مازالت تهدهد طفلها وكف سعد عن الإلحاح..»[4] لم يكن المشهد الصّامت الّذي يقصده (أوسبنسكي) لأنّ الحوار أصلاً كان صامتاً، ولم يكن هناك كلام اكتفى السارد بذكر حركاته فقط ورغم ذلك رأينا أنّه من المهمّ أن نذكر هذا المشهد لأنّه هو الّذي سّرع في رحيل (أبي قيس) الّذي لا يقوى على السّفر.

وفي نقطة أخرى من السّرد نجد السّارد يصف تمثيلياً سلوك شخصية (أبو الخيزران) حين «وضع أبو الخيزران يديه في جيبه ومضى يسير بخطوات واسعة حتى أوشك مروان أن يضيعه فاضطر إلى اللّحاق به مسرعاً إلّا أنّ أبا الخيزران وقف فجأة وهز إصبعه أمام فمه»[5] وهنا يشير إلى (مروان) بكتم سر مبلغ الرحلة الذّي قبله منه "خمسة دنانير فقط" لأنّه سيطلب

[1] رجال في الشمس، ص47.

[2] المصدر نفسه، ص47.

[3] المصدر نفسه، ص48.

[4] المصدر نفسه، ص48.

[5] المصدر السّابق، ص82.

من الرجلين الآخرين "عشرة دنانير" لكلّ واحد منهما وهذا أيضاً ليس المشهد الّذي لم تصلنا كلماته، وإنّما اكتفى بالسلوك.

ثانيا:"ما تبقى لكم":

وفي "ما تبقى لكم" وقفنا كذلك على المشهد الصّامت حين «انفتحت الشّبابيك فجأة وأخذت الأصوات تندب وتسلّق الرّجال السلّم صامتين وهو ملفوف بمعطفين وذراعه العارية تتدلّ بينهم وتتأرجح جيئة وذهاباً»[1]، استشهد (أبو حامد) وهو يدافع عن (يافا) حمله الرّجال صامتين في شكل من التآزر في الأوقات الصعبّة وهذا ما يحدث غالباً في الأحياء الشعبية حيث توحدهم ظّروف الحياة القاسية.

ونجد مشهداً* من الصّمت الرّهيب مع البطل (سالم) بعيني (حامد) هذه المرّة «حين اقتادوه إلى ماوراء الجدار رأيته بعيني يشيّع زكريا باحتقار جارح، لقد اكتسى وجهه فجأة وبلا تردد بتلك الملامح الرّاعبة الجامدّة والمتكبرة الّتي تتخذها وجوه الّذين يعرفون أنّهم سيموتون في ساحة عامة وتحت أنظار النّاس جميعاً»[2] ونحن هنا أمام أمرين مهمين لا يمكن تغافلهما يتمثل الأول في تفويت (سالم) الفرصة عن (زكريا) أن يكون خائنا حقيقيا واحتقاره له، أمّا الموقف الثاني تمثل في صمت الشباب مقابل الخطر الّذي كان ينتظرهم، وينالوا بعدها لشّكر من (سالم) بنظرات الامتنان التي رمقهم بها وهذا الصمت البليغ عجزت الكلمات عن وصفه.

وجدنا كذلك (فتحية) تستقبل خبر إعادة زواج (زكريا) بالصّمت «لم تقل شيئاً كانت تعيّط طوال الوقت فلم تجد وقتا للكلام»[3]، عجزت عن الكلام والتعبير تعبيراً رفضها لما فعله

---

[1] المصدر نفسه، ص189.

*هذا الشاهد ككل أخذناه كمثال لوجهة نظر"**عين الطائر**" وأخذنا ذلك الصمت الّذي غلب على المكان كمثال للصمت في المشهد وليس المشهد الصامت، وليس من باب التكرار أو عدم التركيز.

[2] ما تبقى لكم، ص200.

[3] المصدر السّابق، ص185.

زوجها وما حصل لها، لأنّها غارقة في تربية خمسة أطفال، بالإضافة امرأة لا حول لها ولا قوة لا تملك إلّا الدّموع سلاحاً تُداوي به همومها وقلّة حيلتها.

وهناك مشهد صامت مع (مريم) حين وصفت تلك اللحظات «إلّا أنّني كأنما بقوة مجهولة كانت تقف ورائي، رفعت يديّ إلى أذنيّ وأغلقتهما شادّة فوقهما ما وسعني ذلك فسقط صوته ولم يصل منه إلّا حفيف غامض، فيما كان ينتصب أمامي ملّحاً بذراعيه غاضباً حزيناً ومطعوناً في وقت واحد، ثم تقدم واجتازني. وشفتاه ما تزالان تتحركان بسرعة إلّا أن صوته كان يرتطم بكل الأشياء المحيطة بنا ويرتّد دونما ضجيج ويذوب في ذلك الضوء الرمادي الكريه الذي يشبه سطح مستنقع ظليل»[1]، فهنا تعمدت الشّخصية أن لا تسمع وأيدها السّارد في موقفها ولم ينقل لنا كلمة مما قالها (زكريا) وكأنه يفضِّل صمته على الكلام فمثلما حرمه الحديث عن نفسه وتقديم معلومات عن شخصيته، جاء ليواصل ما بدأه مع هذه الشخصية، واكتفى بنقل الإشارات والإيماءات التي كانت آخر ما فعله (زكريا) قبل موته؛ والأمر ذاته فعله مع (الجندي الإسرائيلي) حين تكلم لم يأبه بكلامه «كان ينظر إلى الأرض ورائي، وبذل محاولة ليزحف على مؤخرته، ثم مدّ عنقه وقال شيئاً، مشيراً إلى زجاجة معدنية»[2]، وكأنّه بهذا الإهمال "قال شيئاً" يوافق (حامد) الذي كان يتمنى أن يموت هذا الجندي عطشاً فهو لا يهتم لأمره.

ثالثا: "أمّ سعد":

لم نبحث عن "المشهد الصّامت" في رواية "أم سعد" لأنّ السّارد كان يلازم الشّخصية فلم نقف عند إشكالية بُعد المسافة التي تمنع السارد من سماع حوار الشّخصيات، فيكتفي بنقل الحركات من إشارات وإيماءات، فـ (أم سعد) موجودة في بيت السّارد وكانت تتحدث إليه دون

[1] المصدر نفسه، ص224.

[2] المصدر نفسه، ص225.

فاصل أو عراقيل تعترض وصول الصّوت إلى السّارد بل على العكس تماماً كان يسمعها بكل تركيز واهتمام.

رابعا: "عائد إلى حيفا":

أمّا في رواية "عائد إلى حيفا" تمثل المشهد الصّامت في «إلاّ أنّه لم يفعل شيئاً، وظل صامتاً كأنه لم يسمع حرفاً، وكانت ميريام تنظر إليه متحفزة، وأخيراً التفت إلى صفية وشرح لها ماقالته ميريام، فقامت من مكانها ووقفت إلى جانبه»[1] وهنا يكتفي السارد بكلمة "شرح" لوجود حاجز بين المتحاورين منعه من سماع الكلام، وهذا الامتناع عن نقل الكلام له تبريرين أحدهما لم يُرد نقل الحوار، وثانيهما لم يستطع سماع الحوار وجود فاصل بينه وبين (سعيد.س) وزوجته وما نبني نحن عليه هو التبرير الثاني لأن المشهد الصامت يكون لما لا يستطيع السارد بشكل من الأشكال نقل الكلام ويكتفي بالإشارات والإيماءات أو ما ينوب عنهما مثل كلمة "شرح" وغيرها من الكلمات التي تعني وجود أثر للكلام مع أن السارد لم يستطع نقله لسبب ما.

وفي موقع آخر استعمل السّارد نفس التقنية في قوله «وأمام عجزها وتعبها أخذت تصرخ بكل ما في حنجرتها من قوة، ولم تكن كلماتها الطّائرة فوق الزحام الذي لا ينتهي لتصل إلى أي أذن لقد رددت كلمة "خلدون" ألف مرة، مليون مرة، وظلت شهوراً بعد ذلك تحمل في فمها صوتاً مبحوحاً محرجاً لا يكاد يسمع»[2] والحاجز الذي منع وصول صوت (صفية) إلى السارد

[1] عائد إلى حيفا، ص384.

[2] المصدر السّابق، ص.ص.354.355.

هو الجمع الغفير، ومع ذلك كان يعرف ما كانت تصرخ به وتفادى ذكره، فترديد اسم ابنها لعدة شهور متواصلة هو الذي جعلها تُصاب بالبّحة.

المبحث الثّالث: وجهة النّظر: المستوى النّفسي.

1: أهميّة المستوى النّفسي في "وجهة النظر":

يجمع المستوى النّفسي كلّ المستويات السّابقة بدرجات معينة فعلى سبيل المثال يتقاطع المستوى–النفسي–من جهة "المنظور الموضوعي" بشقيه "المنظور الموضوعي الخارجي" و"المنظور الموضوعي الدّاخلي" ويظهر ذلك جليّاً في أشكال هيمنة الرّاوي العليم بكلّ شيء على أحداث ما أو ترك فرصة الظّهور للشّخصيات.

ويتقاطع المستوى ذاته –النّفسي–في شقه "المنظور الذّاتي" مع المستوى التّعبيري ويظهر ذلك جليّاً في "أشكال المنولوجات المروية وتلك الأساليب غير المباشرة الحرة، في حين يتقاطع في شقّه "المنظور الذّاتي" مع المستوى المكاني ويتضح جليّاً في علاقة الشّخصيات بالأمكنة وخصوصاً في الحالات المطابقة مع الأمكنة حدّ الامتزاج.

يتعلّق المستوى النفسي بدرجة معرفة الرّاوي وعلاقته بعالمه الممثّل والّذي يتجسّد في الجانب الإدراكي لفعل السرد؛ فهذا المستوى تحكمه درجة خضوع السّرد لإرادة الرّاوي وموقعه داخل العملية السردية وطريقة بناء أحداث السرد وشخصياته من خلال وجهتي النّظر الذّاتية والموضوعية؛ لأنّ هذا المستوى مبني على ثنائية (الذّاتية والموضوعية)* فالرّاوي له حرّية وصف الأحداث بذاتية مقصودة سواء تعلّق الأمر بوعي فرد أو بمجموعة من الأفراد، كما يمتلك حرية الوصف بموضوعية قدر المستطاع «فقد يتم من خلال وجهة نظر ذاتية مقصودة

*ولثنائية الذاتية والموضوعية عند "تودوروف" تعريف آخر ويتمثل في وجود نمطين رئيسين للحكي « سرد موضوعي ، وسرد ذاتي ، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال، أما نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال عينيي الراوي(أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبرة متى وكيف عرفه الراوي (أو المستمع) نفسه» نظرية المنهج الشكلي إيخنباوم بوريس وأخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للتاشرين المتحدين، بيروت، لبنان/ مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص189، فالحكي يقدم للمتلقي باسم الكاتب بصورة موضوعية، أو باسم راوٍ أو شخصية من الشخصيات بصورة محددة بدقة.

لوعي فرد محدّد (أو أفراد)، وقد يصف الأحداث على نحو موضوعي قدر الإمكان»[1] وهناك طريقة ثالثة ناتجة عن مزج الطريقتين.

فالرّاوي مثلما يمتلك حرية المناوبة بين الطّريقتين الذّاتية والموضوعية له كذلك حرية الدّمج بين هذين الأسلوبين في السّرد فيقوم بمزجها «بطرق وأساليب مختلفة مؤكداً أن وجهة النظر النفسية تتجلى في الحالات التي تعتمد وجهة نظر المؤلف على وعي الفرد»[2] ويستطيع الراوي المرور على الطريقتين معاً، التي تحدث في قص الأحداث المكتوبة من قصص وروايات، كما في الأحداث اليومية لأنّها أحداث عادية وينتج معنا في الأخير نوعان أساسيان من السّرد، أحدهما يتبنى وجهة نظر ذاتية في عرض الأحداث يعكس انطباعات الشخصية من وموقع تزامني، وثانيها يتبنى وجهة نظر موضوعية في عرض أحداثه بمجموعة من الحقائق المباشرة، من وجهة نظر المؤلف ومن موقع استرجاعي، وأمّا النوع الثالث فهو مزج بين النّوعيين الأساسيين المذكورين سابقاً ونقصد به ذلك المزج بين السّرد الذّاتي والسّرد الموضوعي أي بالتناوب.

ولا يخرج السّرد عن هاتين العمليتين التأليفيتين «إنّ الأخبار التي نحصل عليها عن العالم المتخيّل إمّا أن تكون ذات طبيعية موضوعية وإمّا أن تكون ذات طبيعية ذاتية»[3] كما يمكن أن تكون داخلية وخارجية من حيث الامتداد* فالرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحّدد كلُّ مظهرٍ من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدّمه لنا.

---

[1] بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، ص93.

[2] المرجع نفسه، ص93.

[3] تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص54.

*أمّا "الامتداد" فعادة ما نسّمي فُطبية الأقصيين رؤية داخلية أو خارجية أو كذلك رؤية «من الداخل» وأخرى «من الخارج» ينظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص53.

في حالات يتّم التعبير عن المستوى النفسي من خلال مجموعة من الخصائص التعبيرية أو بعض ملامح الشخصيات في الجهة المقابلة مثلاً نجد التعبير من خلال أساليب التعبير أو من خلال مواقع الرّاوي الزّمانية تكون تعبيراً عن المستوى الأيديولوجي.

1-1: وسائل وصف السّلوك في المستوى النّفسي:

يُقرّ (أوسبنسكي) أنّه يمكن وصف السّلوك الإنساني عموماً بطريقتين متميزتين.

1-1-1: الحالة الأولى: وجهة النّظر الموضوعية: وفيها يمكن أن يصلنا الوصف «من وجهة نظر مراقب خارجي يكون موقعه في النص محدداً أو غير محدد، ولا يستطيع أن يصف إلّا السلوك الّذي يمكن أن يراه المشاهد»[1] ولا يُضيف شيئاً على ما شاهدهُ وما التقطته عيناه للمواقع المختلفة ويكون هذا الوصف لسلوك الشّخصية خارجياً بطريقتين:

1-1-1-أ:الطّريقة الأولى: وجهة النّظر الموضوعية الخارجية للشخصية الموصوفة:

في مثل هذا النّوع من السّرد تصل الحقائق إلى المتلقي دون الاعتماد على الشخص الواصف، بالإضافة إلى أنّ موقع المراقب غير محدّد تحديداً زمانياً أو تحديداً مكانياً وبالتّالي يصبح الواصف حيّادياً ينتقي وصفه بطريقة موضوعية وبعيدة عن المشاركة ويستخدم في مثل هذا النوع من الوصف عبارات تؤكِّد لمجموعة من الحقائق مثل (قال، فعل، أعلن) والعبارات ذاتها نلاحظها في سجلات المحاكم، بدّل أن يقول المؤلف عبارات مثل (شعر، فكر، كان خجلاً) التي لا تعتمد على الحقائق.

[1] بوريس أوسبنسكيي: شعرية التأليف، ص94.

وجهة النّظر الموضوعية الخارجية في روايات "غسّان كنفاني"

أوّلا: "رجال في الشّمس":

وقف السّرد على سلوكيات الشّخصيات دون الاعتماد على الشخصية في حدّ ذاتها وكان عن طريق راوي غير محدّد تحديداً زمكانياً استعمل "قال" في أغلبها مقارنة بالعبارتين "فعل" و"أعلن".

واستخدمت لفظة –"قال"–عندما تعلّق الأمر بموضوع الحقل الّذي كان يتقاسمه (أبو قيس) وجاره قبل عشر سنوات، وبلفظة ذاتها نُقل ما قاله (الأستاذ سليم) عن شطّ العرب ذات يوم إلى جانب اللّوح الأسود في المدرسة وبعدها ما قاله الأستاذ نفسه عن جهله للصلاة وإتقانه لأمور أخرى كحمل السّلاح مثلاً.

كما وصلنا السّرد كذلك بلفظ "قال" عندما تعارك (أبو قيس) مع زوجته من أجل ابنهما (قيس) الذي كان مبسوطاً وهو يعرف معنى الشطّ في سن صغيرة، ووصلنا اشمئزاز الطبيب من وفاة ابنتهما "حسنا" التي ماتت بعد شهرين من ولادتها «لقد كانت نحيلة للغاية»[1] وبنفس اللفظة عرفنا من (سعد) أنّه لا توجد أشجار في الكويت لأنّه سافر إليها قبل صديقه (أبو قيس) ولم نعرف لماذا يُصر على بعث عجوز ضعيف إلى بلد لا توجد فيه أشجار.

وعرفنا كذلك أنّه قد أخذت من (أبي قيس) نصف الغرفة، ورفع أكياساً مرقعة من الخيش بينه وبين جيرانه الجدد ولم نعرف شعوره حيال هذا الموقف ولكنّه قال لجماعته لمّا تعلّق الأمر بذهابه إلى الكويت «الطريق طويلة، وأنا رجل عجوز ليس بوسعي أن أسير كما سرتم أنتم..قد أموت...»[2]؛ وبالتّالي كان هذا الوصف بموضوعية وبحيادية تامة لا علاقة له بالمشاعر.

[1] رجال في الشمس، ص44.

[2] المصدر نفسه، ص48.

في فصل (أسعد) كان (أبو العبد) يقول بلؤم أنّه لا يجبر (أسعد) على شيء والحقيقة أنّه كذب عليه واستغل براءته وقال له أنّ عليه أن يدور حول منطقة الإتشفور وعندما التقى بالسائحين الأجنبيين جمّع ما في ذهنه ما تعلمه من اللّغة الإنكليزية وقال لهما أن صديقه تركه بعدما اضطر للعودة بالسيارة، وبنفس اللفظة تساءل عن الّذي أخبر عمّه أنّه يريد أن يتزوج (ندى)، ومن قال أنّه يريد أن يتزوج أصلاً.

وبلفظ "قال" صرّحت الفتاة عن الجرذ «إنّه شيء مرعب! الجرذ نفسه حيوان مرعب كريه...»[1] وفي نفس الموضوع قال الرّجل السمين صاحب المكتب «الجرذ حيوان كريه.. كيف بوسعك أن تنام في ذلك الفندق!»[2]، ولم يتدخل الرّاوي ليشرح لنا عن حقيقة العلاقة بين الرجل (أسعد) والجرذان، واستعمل الموضوعية والحيادية التّامة لتقل الأقوال، مع أنّه في الأخير أنهى الرواية بمشهد أخير يحمل صورة جثث الرجال الثلاثة وهي ملقاة في القمامة كأنّها جرذان ميتة لقيت حتفها.

وعن (مروان) قال له (حسن) الّذي اشتغل في الكويت أربع سنين أنّ تهريب الفرد الواحد من البصرة إلى الكويت يكلف خمسة دنانير مع أنّ الرحلة كلفته عشرة دنانير التي منحها له أبوه «خذ، عشرة دنانير..قد تنفعك...واكتب لنا دائما»[3] بعدما دعا له بالتوفيق، كما أخبره أنّ زوجته الجديدة تملك بيتاُ من ثلاث غرف.

وبلفظة "قال" عرفنا ما جرى من حديث بين (مروان) و(أبو الخيزران) عن (زكريا) الّذي تزوج وأرسل له رسالة صغيرة يخبر فيها أن دوره قد حان ليتكفّل بمصاريف العائلة، «قلنا لأمك

[1] المصدر السّابق، ص67.

[2] المصدر نفسه، ص67.

[3] المصدر نفسه، ص86.

أن تأتي وتسكن هنا لكنها لم تقبل..ماذا تريدنا أن تفعل أكثر من ذلك!»[1]، وكل ما وصلنا كانت بموضوعية تامة لم نعرف رأيه بصراحة عن زواج الأب وابنه.

وفي فصل (الصّفقة) وصلنا قول (أسعد) ببطء وسخرية الّذي يريد من خلاله معرفة تفاصيل الرحلة، ليجيبه (أبو الخيزران) أنّه سيخبرهم عن التفاصيل بعد الاتفاق وليس قبل ذلك، وطبعاً كان (أسعد) يتفاوض عن بقية الرّجال بعيداً عن موضوع الشرف لأنّ الأمور ستكون أفضل حين لا يقسم المرء بشرفه حسب رأيه؛ فـ (أسعد) لا يهتم إلّا بوصوله إلى الكويت «أنا شخصيا لا أهتم إلّا بموضوع وصولي إلى الكويت، أمّا ما عدا ذلك فإنه لا يعنيني.. ولذلك فإنني سأسافر مع أبي الخيزران»[2]، ليقول (مروان) أنه سيسافر مع الجماعة في حين يتساءل الرجل العجوز من إمكانية الوصول إلى الهدف بتلك الطّاقة الضّعيفة وفي موضوع تفاصيل الرّحلة نقله إلينا السرد بموضوعية من مواقع مختلفة دون أن تدخّل في التفاصيل ولا نقل للمشاعر، إنّما تعلق الأمر فقط بنقل وجهاتنظر الشخصيات بحيادية تامة.

أمّا في فصل (الطّريق) قال (أبو الخيزران) بصوت عال يصل فوق صوت المُحرك «هل تتصور؟ إنّ هذه الكيلوميترات المئة والخمسين أشبهها بيني وبين نفسي بالسراط الذي وعد الله خلفه أن يسيروا عليه قبل أن يجري توزيعهم بين الجنة والنار»[3]، ولم يعبر السّارد عن القول والشيء ذاته فعله عندما فتح (أسعد) موضوع عدم زواج (أبو الخيزران) ونقل سلوكات الشخصية عندما اكتسى وجهها الهزيل بالأسى كأنّه لم يكن يضحك قبل هنيهة.

وفيما يخص القصص التي رواها (أبو الخيزران) عن المهربين وعن ابن عمه (حسنين) الّذي هرب مرّة عبر الحدود، ونجا بصعوبة وأراد العودة إلى البصرة كي يطبق بكفيه خول عنق الرّجل السمين ويخنقه انتقاماً لمّا حدث له، وراح بعدها (أبو الخيزران) يشرح تفاصيل

[1] المصدر السّابق، ص86.

[2] المصدر نفسه، ص101.

[3] المصدر نفسه، ص108.

طريقة العطس داخل الفرن، ونقل السارد إلينا هيئة الرّجال داخل الخزّان وخارجه دون التّدخل في التّفاصيل ودون رصد لمشاعر الشّخصيات وعواطفها.

في فصل (الشّمس والظّل) نقل إلينا السّارد ما حدث سابقاً لـ(أسعد) مع الضابط أيام المظاهرات وطبعاً دون تدخل، بعدها راح يروي ما يحدث بين الرّجال من نقاشات حول الرحلة والتخوف من مصاعبها، ثم نقل إلينا إجراءات توقيع الأوراق دون تدخل كذلك مع أنه كان يعلم أن الرجال سيلقون مصرعهم داخل الخزان، فقط نقل استعجال (أبو الخيزران) لتوقيع الأوراق «والآن يا أبو باقر..لا وقت لديّ للمزاح..أرجوك»[1]، وراح يعيد مشهد تعجيل توقيع الأوراق وتحمله للاهانة والتّهم.

ثانيا: "ما تبقى لكم":

نقلت لنا لفظة "قال" كل ما تعلق بـ (مريم) وما يتصل بها من مواضيع فهي تساءلت عن مكان رحيل أخيها في يوم زفافها «وابتسمت فبدا فمُها الملطَّخ بالحمرة جرحا دامياً انفتح فجأة تحت أنفها"أين ستذهب؟" قالتها وتركت فمها مفتوحاً كأنها تريد أن تقول له أنّه لا يستطيع..»[2] وطبعا لم يعلّق السّارد، إنّما فسح المجال لـ (حامد) ليقول أنّ وجهته ستكون الأردن وتقول (مريم) لزوجها صهرك يريد أن يترك غزّة وتساءلت كم يحتاج المرء إلى قطع المسافة مشياً من غزّة إلى الأردن، وسيكتب لها هكذا قال لها.

كما نقلت لنا اللفظة حادثة شراء السّاعة «وصل إلى الباب لم يستطع تناول المفتاح من جيبه، كان يحملها بذراعيه وكانت، كما قال لي، ثقيلة جداً»[3] ولم نعرف رأي السّارد عن مصدرها وسبب تأخر(مريم) في فتح الباب وفسح المجال لأخيها ليعاتبها عن ذلك التأخر ومن (حامد) وبلفظة "قال" كذلك عرفنا أنّ ساعة الحائط إن لم تكن مستقيمة لا تشتغل.

---

[1] المصدر السّابق، ص136.

[2] ما تبقى لكم، ص165.

[3] المصدر نفسه، ص170.

في علاقتها بـ (زكريا) لم يتدخل السّارد في تصرفاتها حين أخفت عن أخيها لقاءها مع صديقه «ولكنه لم يعرف إطلاقا أنك استوقفتني بعد ثلاثة أيام في الطريق وقلت لي: "سلّمي على حامد" وأنا لم أوصل له سلامك، لأنني عرفت أنك استوقفتني لسبب آخر»[1] وبكل حيّادية نقل إلينا ما قالته دون إبداء رأيه، والشيء ذاته فعله عندما قال (زكريا) أنّ الرّجل لا يتمسك بالجنين ما دام أن لديه خمسة أولاد من قبل.

ألحت (مريم) لمعرفة اسم ضرتها «لم تقل لي ما اسمها»[2] ولم ندري إن كان السّارد يؤيدها لأنّه بقي محايداً، في حين وصلنا رأي (زكريا) لما قال «لم تفهمي من كل ما قلته إلاّ فتحية..فتحية..ماذا تريدين أن أفعل؟ أطلقها؟..»[3]، ولم يعطينا السّارد رأيه في إصرار (حامد) على تسمية صهره بالنتن «ثم قالها كما اعتاد وكما توقعت: "نتن"»[4] وترك المتلقي يتعرف على أسباب إصراره على هذه التّسمية التّي ألصقها به.

أخبرتنا (مريم) أنّ أخاها نقل خالته –وهي في فراش الموت– إلى سريره ولم يقل قط لماذا والسارد نفسه لم يتدخل ليوضح الأمر، وهذه الخالة ذاتها التي حذرت (حامد) «وقالت وهي لم تزل تنظر إليها: "دير بالك على الصبية" عندها خرجت من الغرفة «الصبيّة.. الصبيّة..الصبيّة..»[5] ثم جاءت (مريم) «وقالت: سأعترف لك بشيء خطير، فخفق قلبي وقلت لها: "اجلسي إذن". فجلست وطرت راحتها فوق حضنها فسقط بصري فرقهما وعرفتُ فوراً»[6]، ولم يُعلّق السّارد عن هذا الموضوع كذلك، وبلفظة "قال" اعترفت لأخيها وأخذت تذرف الدموع، حتى وصل السرد إلى نقل تفاصيل وفاة (زكريا) على يد (مريم) ولم يتحرك السارد واكتفى بنقل

[1] المصدر السّابق، ص173.
[2] المصدر نفسه، ص174.
[3] المصدر نفسه، ص177.
[4] المصدر نفسه، ص217.
[5] المصدر نفسه، ص174.
[6] المصدر نفسه، ص175.

«هل سمعت ما قلت لك؟ وهزني بعنف هزات متتالية وكرر: "قولي أنّك فهمت" وفي اللّحظة التّالية جذبني إليه ثم دفعني إلى الجدار وقبل أن يستدير ارتطمت بالحائط»[1]، وواصل نقل المشاهد حتى سقط (زكريا) جثة هامدة.

أمّا فيما بخص (حامد) ولفظة "قال" وصلنا وضعه مع الجندي الإسرائيلي «رفعت ركبتي ووضعتها بين فخذيه، فأخذ يئن بصوت واهن، ثم قال شيئاً. وقبل أن أترك له لحظة تفكير واحدة، خليت إحدى يديه ونثرت حفنة رمل في وجهه»[2] وسرد بذات اللّفظة ردّة فعل الجندي الإسرائيلي عندما كان ينظر إلى الأرض وراء (حامد) ثم حاول أن «يزحف على مؤخرته ثم مد عنقه وقال شيئا، مشيرا إلى زجاجة معدنية كانت قد سقطت منه»[3]، ولم يعبر السّارد عن رأيه وإنّما نقل ما قاله (حامد)عل مرحلتين في الأولى عندما قال «وقلت له ببطء، محاولاً كلّ جهدي أن يفهم: "لتمت عطشاً"»[4] وفي الثّانية عندما قال له «وقلت له مرة أخرى ببطء: "لتمت عطشاً"»[5]، وحتّى الموت بالعطش لم يحرّك ساكناً في السّارد؛ إنّما التزم الحيّادية، وراح ينقل ما قاله (حامد) للجندي حول رغبته في الحديث عن يافا.

ووصلنا السّرد بلفظة "قال" على لسان الصّحراء وهي تتكلّم عن (حامد) «والليل يسرب من حوله دون أن يدري وددت لو أستطيع أن أقول شيئاً إلا أنّ الصّمت هو قدري»[6] فحين صمتت الصّحراء لم يكمل عنها السّارد وبقي محافظاً على القول دون تغيير أو تدخل فهو يشهد الحوار لكنه لا يثري النّقاش.

---

[1] المصدر السّابق، ص230.

[2] المصدر نفسه، ص205.

[3] المصدر نفسه، ص225.

[4] المصدر نفسه، ص226.

[5] المصدر نفسه، ص226

[6] المصدر نفسه، ص198.

ثالثا:"أم سعد":

عندما جاءت (أم سعد) من قلب الأرض وكأنّها ترتقي سلما لا نهاية له راحت زوجة السارد تتساءل بلفظ "قال" عن شعورها «ترى..كيف تشعر أم سعد الآن؟»[1] وبنفس اللّفظة شرحت (أم سعد) نيّة ابنها للمختار «قلت له أن سعد قلبه أبيض. وأنه حين قال له يا ابني فهو لم يقصد إهانته، كلّ ما قصده أن الدور الآن دوره.. »[2]؛ وعندما حمل (سعد) السّلاح والتحق برفاقه لم يخبر أمّه وقال لها رفيق ابنها أنه ذهب إليهم، وبذات اللفظة "قال" أخبرها (سعد) فيما سبق مرّة أو مرتين أنه ينوي الالتحاق برفاقه، وجاء رفيق آخر يخبرها أنّ ابنها بخير «وقال لي أنه بخير»[3] وقال لها أيضاً انك يسلم عليك، وسيهديك سيارة وطبعاً يقصد أنه سيفجرها في العدّو، وعندما علق (سعد) ورفاقه عند الظهر قال لرفاقه جاءت أمّي وهي تلحق بي دائماً ونقلت اللفظة "قال" كل الحور الذّي دار بين الأطراف الثلاثة (المرأة) –التي تشبه (أم سعد) –و(سعد) والرّفاق.

وفي لوحة "الذين هربوا والذين تقّدموا" نقلت الأحاسيس لـ(أم سعد) أنّ الجو يحيل بخطر أشد وبذات اللّفظة نقلت (أم سعد) على لسان ابنها «ليث قال لسعد أنّه إذا حدث له شيء، وحاول أهلُه الكتابة لابن عمّهم عبد المولى فما على سعد إلّا أنّ يطخهم»[4]وهي تعرف ابنها سينفذ وصية رفيقه ونقلت لنا لفظة "قال" قصتها مع الناطور الّذي باع ضميره بليرتين والأفندي الّذي جاء يسأل عن ابنها (سعد) الّذي رحل.

---

[1] أم سعد، ص245.

[2] المصدر نفسه، ص254.

[3] المصدر نفسه، ص272.

[4] المصدر نفسه، ص305.

رابعاً: " عائد إلى حيفا:

بعد عشرين سنة «كانت تعرف، فلماذا تسأل؟ وهي التي قالت له أن يذهب، فطوال عشرين سنة تجنبت الحديث عن ذلك، عشرين سنة، ثم ينبثق الماضي كما يندفع البركان»[1].

وبلفظة "قال" نقل لنا السّرد مقالة (ميريام) دون أن تجعل تلك الابتسامة تفتر «منذ زمن طويل وأنا أتوقعكما»[2] وذات اللفظة نقلت قولها كذلك «ذلك خيار عادل..وأنا واثقة أن خلدون سيختار والديه الحقيقيين..لا يمكن أن يتنكر لنداء الدّم واللّحم»[3].

وقال بالهدوء الّذي يحمل كلّ معنى الغضب «جئت ألقي نظرة على بيتي هذا المكان الذي تسكنه هو بيتي أنا ووجودك فيه مهزلة محزنة ستنتهي ذات يوم بقوة السلاح.. »[4] وقال الرّجل لفارس «ادخل.اجلس في الداخل.دعنا نتحدث قليلاً.لقد انتظرناكم طويلاً، وكنا نريد أن نراكم في مناسبة غير هذه»[5] وعندما أراد (فارس) أخذ الصّورة سمح له الرّجل اليافاوي بذلك لأنّها بعد كلّ شيء وقبل أي شيء آخر لأنّ الصورة لأخيه وعندما أرجع الصّورة أخبره أنه ندم لأنه سمح له باستردادها فهي في نهاية المطاف لرجل أصبح من هذه العائلة ويقصد نفسه وزوجته والطّفلين.

بلفظة" قال"وباللغة الإنجليزية تعرف (دوف) على والديه العربيين وبنفس العبارة نُقل إلينا الحوار الّذي دار بين الابن ووالديه البيولوجيين وأمّه بالتربية حتى وقف الوالد ليردّد ما قاله ابنه: أنّ الإنسان قي نهاية المطاف قضية ثم تصر (ميريام) على بقاء الوالدين ليتحدثوا كفاية عن الموضوع ليرد عليها (سعيد) «ليس ثمة ما يقال....تستطيعان البقاء مؤقتاً في بيتنا،

---

[1] عائد إلى حيفا، ص344.

[2] المصدر نفسه، ص366.

[3] المصدر نفسه، ص384.

[4] المصدر نفسه، ص387.

[5] المصدر نفسه، ص390.

فذلك شيء تحتاج تسويته إلى حرب»[1]، لتنقل لنا "قال" آخر نقطة في السّرد والتي جاءت على لسان (سعيد) وهو يتمنى التحاق ابنه (خالد) بصفوف المقاومة «أرجو أن يكون خالد قد ذهب..أثناء غيابنا»[2].

1-1-1-ب: الطريقة الثّانية: وجهة النّظر الموضوعية الدّاخلية للشخصية الموصوفة:

التي تحيل إلى مراقب ما يستخدم عبارات (يبدو أنّه فكّر، من الواضح أنه عرف يبدو عليه الخجل)، وهنا يجد المتلقي صعوبة في الفصل بين ما ينتمي إلى الحقائق وبين ما هو معبر عن الانطباعات مع العلم أنّه في وجهة النظر الموضوعية الداخلية تغلب الحقائق على مجموع الانطباعات؛ لذلك وسّمها (أوسبنسكي) بـ (الداخلية) وهي تتعلق بوصف حالة داخلية بطريقة الاحتمال.

فمجموع الحقائق وكثرة المشاهدات هي التي تؤدي إلى وصف المشاعر والأفكار وهذا الّذي يجعل هذا النّوع من الوصف يختلف عن وجهة النظر الذاتية الخارجية التي يتم فيها وصف الأفكار والمشاعر عن طريق الانطباعات ويقابل وجهة النظر الموضوعية الدّاخلية "الرؤية من الخلف" عند (بويون) التي يعلم فيها السّارد أكثر مما تعلمه الشّخصية ويستطيع القول أكثر من كلّ الشّخصيات الموجودة في المتن.

وجهة النّظر الموضوعية الدّاخلية في روايات (غسّان كنفاني):

أوّلا: "رجال في الشّمس":

استخدم السارد في هذه الرّواية طريقة وصف حالات الشخصيات بطريقة الاحتمال في حالات نادرة جداً لأنّه يعلم كل شيء عن الشخصية من بداية الأحداث إلى نهايتها، فنجده مثلا مع مروان يتظاهر أنه لا يعرف بقوله «يبدو أنه لن يستطيع اختراق الحجاب الكثيف من

[1] المصدر السّابق، ص413.

[2] المصدر نفسه، ص414.

خيبة الأمل الذي ارتفع دونه ودون ذلك الشعور الملتف على نفسه في مكان ما من رأسه..وقرر»[1]وأمر الذين يكفون عن إرسال النقود لأهاليهم بمجرد زواجهم حسبه (مروان) سراً «وهاهو الآن يبدو على لسان أبي الخيزران كأنه قاعدة معروفة وبديهية»[2] والسؤال الّذي عليه أن يطرحه هو لماذا يفعلون؟

ثانيا: "ما تبقى لكم":

في هذه الرّواية لم يستخدم المؤلف وجهة النّظر الموضوعية الدّاخلية على طول المساحة النّصية، والعبارات التي وردت أغلبها " يبدو.." جاءت على لسان الشخصيات ولم ترد على لسان السارد الشاهد، فمثلا تقول (مريم) وهي تتكلّم عن (زكريا) «فيبدو جامداً وبعيداً وربما لم ير الساعة بعد»[3]، ثم تقول كذلك "يبدو وجهه معتماً" وعن هذا الزوج يقول (حامد) عبارته «ويبدو أنه أحس بأن دخوله للموضوع كان دخولا غاضبا، فقام واتجه إليّ ثم واجهني تماما: ليس بوسعي أن أمنع الزواج فقد رتبتماه رغم إرادتي»[4]، وهي الحادثة التي أحبرته على الرحيل.

وعلى لسان (الصّحراء) وردت عبارة «فيبدو أنه ما زال مغيظاً من أمر لا علاقة لي به، ولا علاقة له بوقفته تلك نصف ساعة بعيداً عن الطريق الصحيح»[5] ثم تصف شعره الأسود القصير الممتزج بالغبار فبدا فضيا لامعاً، وتواصل قولها «أما الآن فيبدو ذلك مستحيلا وفوق طاقتي ولا جدوى منه على الإطلاق وكنت أحبه وأتتبع أنفاسه إلى جانبي، فيبدو متعبا وضائعا ومحتارا»[6] وكلّها عبارات الاحتمال أراد من خلالها السّارد أن يقنع المتلقي أنّه لا يعرف الحقيقة وإنما فقط يقاربها.

---

[1] رجال في الشّمس، ص74.

[2] المصدر نفسه، ص84.

[3] ما تبقى لكم، ص.ص.220.221.

[4] المصدر نفسه، ص217.

[5] المصدر نفسه، ص178.

[6] المصدر نفسه، ص208.

وبنفس العبارات راح (حامد) يرسم الجندي الإسرائيلي «كان وجهه المصبوغ بلطعات الشمس الحارقة يبدو كوجه مريض»[1] بلسان (حامد) وردت أيضاً أنّ الجندي الإسرائيلي يبدو أنّه احتاج إلى وقت طويل صعب كي يصدق ما حدث له، ثم يواصل قوله بخصوص بطاقة الهوية التي تحتها كتب اسمه كما يبدو بالعبرية وأيضاً قال «ويبدو أنه أدرك ذلك فأمسك زندي بكفيه القويتين وأنزل ذراعيّ إلى جنبي»[2]، كل عبارات الاحتمال رسمت خلفيات سقوط الجندي الإسرائيلي في يد (حامد) ولم يستوعب الأمر بعد.

ثالثا: "أم سعد":

يتظاهر السّارد أنّه لا يعرف (أم سعد) «إنّها سيدة في الأربعين.كما يبدو لي، قوية كما لا يستطيع الصخر، صبورة كما لا يطيق الصبر»[3] وهذا غير صحيح فهو يعرفها جيداً وينقل أيضاً «فقد قرأ الجواب، كما يبدو واضحاً في عينيها وفي أصابعها التي كانت ما تزال تدوّر الرصاصة المربوطة إلى صدرها بسلسلة معدنية،»[4] وطبعاً هنا أيضاً تظاهر بعدم المعرفة وهو الّذي يعرف (أم سعد) أكثر من غيره التي رفعت شعار التحدي وغيّرت الحجاب القديم الّذي لم يمنع عنها الذّل والفقر ولبست مكانه رصاصة فارغة إعلاناً منها عن بداية عهد جديد.

رابعا: "عائد إلى حيفا":

في (عائد إلى حيفا) يعرف السّارد كلّ معالم المدينة القديمة «ويبدو أنه.بصورة ما وجاء نفسه في المدينة القديمة ومنها اندفع كأنما بقوة لا يعرفها، نحو جنوب شارع ستانتون..»[5] لذلك لا نجد مبرّرا لقول السّارد لفظة "يبدو" التي تدعو للاحتمال والأمر ذاته نقوله عن الاحتمال الذي قرنه السارد بالنّاس الّذين زاروا قراهم السّابقة «كلهم يقولون كلاماً متشابهاً ويبدو أنّ أفكار

[1] المصدر السّابق، ص226.

[2] المصدر نفسه، ص228.

[3] أم سعد، ص259.

[4] المصدر نفسه، ص326.

[5] عائد إلى حيفا، ص350.

كلّ منهم كانت أحسن مما رأوا بأم أعينهم.جميعهم عادوا يحملون خيبة كبيرة»[1] والمعجزة التي تغنى بها اليهود لم تكن إلّا وهماً

1 -1-2: الحالة الثّانية: وجهة النظر الذاتية:

ويتعلّق الأمر بتلك الأفكار والعواطف والمشاعر وكلّ الإدراكات الحسية فيصلنا وصف السلوكات المختلفة من وجهة نظر الشخص نفسه أو من وجهة نظر مراقب كلي الحُضور وتصبح بذلك العملية الداخلية مكشوفة للمتلقي لما لقيته من مُعاينة تظهر وجهة النّظر الذّاتية التي تكون عن نيّة وقصد متعلقة بوعي فرد معين أو وعي مجموعة من الأفراد ونتعرّف عليها من خلال لجوء الرّاوي لاستعمال معطيات إدراك وعي واحد أو أكثر من الشخصيات فهي تشير إلى حال داخلية لا يمكن للمشاهد الوصول إليها.

وتحدث هذه الحالة عندما توصف الشخصية من وجهة نظرها هي أو يوصف سلوك الشخصية من وجهة نظر آتية من الخارج ويكون هذا الأمر عندما يضع المؤلف نفسه في موقع مراقب كلّي الحضور له قدرة التغلغل في وعي الشّخصية ليكون الوصف متشبعاً بالانطباعات وخال من الحقائق وبذلك تبدو العملية الدّاخلية مكشوفة ويتمكّن المتلقي من معرفة أفكار الشّخصيات ومشاعرها والعواطف والأحاسيس وكلّ الإدراكات الخفية في كوامن كلّ شخصية حسب وجهة النّظر التي يريد المؤلف أن يبثها في ذهن المتلقي.

يكون هذا الوصف لسلوك الشخصية داخلياً بطريقتين:

1-1-2-أ: الطّريقة الأولى وجهة النّظر الذاتية الدّاخلية للشّخصية الموصوفة :

وهي الحالة التي نجد فيها تعبيرات تصف الوعي الدّاخلي لشخصية ما ويكون ذلك بالأفعال التي تسمى أفعال الشعور من مثل (فكر أو شعر أو بدا له أو عرف أو أدرك) ونحو ذلك من أفعال لها دلالة أفعال الشعور لأنّها أفعال معروفة بكشف الحالة الداخلية والإشارات

[1] المصدر السّابق، ص360.

الشكلية للوصف من وجهة نظر داخلية وهذه الحالة تقابل عند (جيرا جينيت) ما يعرف بـ" التبئير الداخلي" وتحدد وجهة النظر هذه طبقاً لحضور هذه الأفعال أو غيابها.

وجهة النّظر الذّاتية الدّاخلية للشّخصية الموصوفة في روايات (غسّان كنفاني):

أوّلا:"رجال في الشّمس":

في رواية (رجال في الشّمس) كان الرّاوي العليم بكلّ شيء حاضراُ بقوة على كلّ المساحة النّصية فمثلاً في فصل (أبو قيس) كان مع (المختار) حين كان في الديوانية وشعر بأن عليه أن يقول شيئاً لـ (الأستاذ سليم) وكان مع (أبي قيس) حين «أحسّ، أكثر من أي وقت مضى، بأنه غريب وصغير، مرر كفه فوق ذقنه الخشنة ونفض عن رأسه كل الأفكار التي تجمعت كجيوش زاحمة من النّمل»[1] ولازمه كذلك عندما فكّر هو وزوجته في مصير ابنهما في المستقبل، وعرف عندما أوشكت (أم قيس) على البكاء والشيء ذاته مع زوجها «ثم أحس بها، ساخنة تملأ مقله وعلى وشك أن تسقط..أحس أن رأسه كله قد امتلأ بالدمع من الداخل فاستدار وانطلق إل الشارع»[2]، فعبر عن ما جاش في خاطره.

في فصل (أسعد) كان مع هذه الشّخصية في وحدتها «وأحسّ فيما كان يرتقي الوهاد الصفر، أنه وحيد في كل هذا العالم »[3] وكأنه دار معه حول الإتشفور، ونقل انطباعه يوم «أحسّ الإهانة تجترح حلقه ورغب في أن يرد الخمسين ديناراً لعمه يقذفها بوجهه بكل ما في ذراعه من عنف وفي صدره من حقد»[4]، ودخل معه جيبه وشعر بدفء النقود معه وقاسمه شعور القبض على مفاتيح المستقبل كله.

---

[1] رجال في الشمس، ص46.

[2] المصدر نفسه، ص50.

[3] المصدر نفسه، ص59.

[4] المصدر نفسه، ص61.

في فصل (مروان) شهد محاولة ترميم الكرامة«..بل إنه أحسّ- حتى عظامه- بأنه قد أخطأ خطأ لا يغتفر، فأخذ يمضغ ذلّه وعلامات الأصابع فوق خده الأيسر تلتهب.. »[1] ولازمه كذلك حين أحسّ بخيبة أمل صغيرة تنمو في صدره لمّا عرف أنّ أمر الّذين يكفون عن إرسال النّقود لذويهم بمجرد زواجهم ليس سراً، كما كان مع (مروان) لما فكر أين ينتهي فخذ (شفيقة) التي بترت ساقها.

في فصل (الصّفقة) كان مع (أبي قيس)عندما جمد في مكانه وبدا للحظة أنه موشك على السقوط، ومع (أبي قيس) حين بدا أنّه لا يريد أن يجيب (أسعد) بخصوص عملية القنص وبدا للحظة أخرى أنّه غبي، وفي الفصل الّذي يليه شعر بألم (أبي الخيزران) عندما أحس بألم فظيع يتلولب بين فخذيه وأنّ يداً تطبق فوق فمه بعنف، لينتقل إلى نقل انطباعات (أسعد) الّذي «أحسّ بأن أبا الخيزران يريد تغيير موضوع الزّواج الذي أثاره بسؤاله فاستجاب لذلك ببساطة»[2] وعندما أحسّ بأنّ عضلة ساقه قد تكوّرت حتى أوشكت أن تتمزّق وأحسّب أمعاء (أسعد) التي كانت على وشك أن تقفز من بين أسنانه المصطكة خوفاً. وعن كان الرّاوي مع موضوع العطاس الّذي فتحه (أبو الخيزران) ونقل لنا ابتسامة (أسعد) وكيف بدا (أبو قيس) لم يفهم السؤال.

في فصل (الشّمس والظّل) لازم الرّاوي (أبو الخيزران) عندما ارتقى الدّرج مسرعا واتجه إلى الغرفة الثالثة إلى اليمين وأحسّ بمجرد التقائه بالموظّفين أنّ شيئاً سيحدث ثم لازمه أيضاً عندما «كان المقود ساخناً وكان يحسه يحرق كفيه الخشنتين ولكنه لم يخفف من تمسكه به»[3] والمقعد الجلدي يلتهب وزجاج الواجهة يتوهج، حتى السطح الحديدي كان كذلك فلم يستطع أن يبقي كفاه وسحبهما واتكأ بكفيه فوق حديد السطح وعندما فتح الفوهة شعر باختناقه.

---

[1] المصدر السّابق، ص73.

[2] المصدر نفسه، ص111.

[3] المصدر نفسه، ص140.

في فصل (القبر) لم تغب أفعال الشّعور ففكر (أبو الخيزران) في مصير الجثث «لو ألقيت الأجساد هنا لاكتشفت في الصباح. ولدفنت بإشراف الحكومة»[1]، ولما حلّ الظلام أحس (أبو الخيزران) بالارتياح لأنّ الظلام الكثيف سيوفر عليه رؤية الوجوه الثلاثة، وفي آخر المطاف فكّر في الصّياح وسرعان ما شعر بغباء الفكرة كم شعر بأنّ رأسه على وشك أن ينفجر.

ثانيا:"ما تبقى لكم":

وتعلقت أفعال الشّعور بشخصية الصّحراء «وقد أحسّ بها جسداً هائلاً يتنفس بصوت مسموع. وفجأة انتابه الدوار وهو يغوص فيها»[2] و«أحس بدنه يعلو، ويهبط فوق صدرها»[3] ثمّ«نظر إلى بطنها المكور برفق تحت الثوب وفكر»[4] ودون « أن ينتابه خوف أو تردد استلقى على الأرض وأحس بها تحته يرتعش كعذراء، فيما أخذ شريط الضوء يمسح ثنيّات الرمل بنعومة وصمت، عندها فقط شد نفسه إلى التراب وأحسه دافئاً ناعماً»[5]، وبدا« له أنها تنفست في وجهه فلفح لهاثها المستثار وجنتيه»[6]، فوقف «أمام الباب محتاراً وطفق يفكر، ثم ما لبث أن نسي نفسه هناك وطل واقفاً حتى أتيت وحين نظر إليّ كان ينصب عرقاً ولكنه لم يكن غاضباً، وقال لي: لماذا تأخرت؟»[7]، وبدا «تلك اللحظة واضحاً وصلباً وينظر إليّ مباشرة بعينيه الغاضبتين اليائستين وحيداً أبدا وربما ضائعا أيضاً»[8]، كطفل تائه.

---

[1] المصدر السّابق، ص148.

[2] ما تبقى لكم، ص161.

[3] المصدر نفسه، ص162.

[4] المصدر نفسه، ص166.

[5] المصدر نفسه، ص169.

[6] المصدر نفسه، ص169.

[7] المصدر نفسه، ص170.

[8] المصدر نفسه ص194.

أمّا المتعلقة بالجندي الإسرائيلي فكانت «وبدا جسده الفتي تحت ثيابه الضيقة متينا ومتحفز كجسد قط بريّ، كان شديد السمرة، تلك السمرة التي لا يكتسبها إلا الجسد الذي احترق بشمس حقيقية جيلا وراء جيل»[1] وبدا «مترددا للحظة كأنه هو الآخر يستشعر خطرا غامضا، ثم أخذ يتسلق ببطء محنيا بعض الشيء»[2]، ولكنّه «حين أحس بالسكين تضغط فوق بطنه تراجع وأخذ ينظر حواليه مرة أخرى محتاراً، وفجأة اكتشفت أنّه لم يستسلم أمام قوتي»[3] وأمام كلّ الإصرار الموجود.

بخصوص الصّحراء وحامد لامسنا قوله «بدا وهو راكع هناك، وكفّاه فوق فخذيه المطويتين مخلوقاً قذفته حزم الضوء فوقي وهي ترتد كما جاءت، بوقار وبلا ضجيج.»[4] وبقوله كذلك «لقد بدا يائساً ومحطوماً ومثقلاُ وكان بعيدا أيضا عن الطريق»[5]، ثمّ «أضحى الزمن خصما فيما بدا حامد جامداً عاقداً العزم على البقاء ها هنا حتى النهاية، وكان يتفوق على خصمه بأنه لم يكن ينتظر شيئاً»[6] وبدت بذلك الصحراء تشعر بعابيريها عكس ما رأيناه في رواية "رجال في الشمس" التي كانت لا تشعر بعابيريها.

وعندما يتعلّق الأمر بمشاعر (مريم) المختلطة بين أخيها وجنينها وجدناها «أحسست بغيابه رهيباً ولا يصدق، وينمو بدلاً من أن يذوب، وانتظرت وانتظرت وبدا لي مخيفا أن ننتظر معاً واقفين هناك، كلمته، أنا وهو في أحشائي يلتفت مختبئاً»[7]، هذا الجنين الّذي أحست تلك الليلة وهي تفكر في مصير أخيها قي قلب الصحراء.

---

[1] المصدر السّابق، ص196.

[2] المصدر نفسه، ص205.

[3] المصدر نفسه، ص206.

[4] المصدر نفسه، ص196.

[5] المصدر نفسه، ص198.

[6] المصدر نفسه، ص210.

[7] المصدر نفسه، ص223.

ثالثا: "أم سعد":

في هذه الرّواية بدت (أم سعد) للرّاوي أمام تلك الخلفية من الفراغ والصمت والأسى مثل شيء ينبثق من رحم الأرض، وعندما دخلت الغرفة فانتشرت فيها رائحة الريف بدت له كما كانت قبل عشرة أيام، لتبدو له فيما بعد القصة كلّها على جبينها وعندما تمشي عبر الممر شيئاً شامخاً عالياً.

اقترنت عبارة "بدت لي" بـ (أم سعد) «وبدت لي ضائعة لا تسمع ما أقوله»[1] إلاّ نادرا فعندما تعلق الأمر بالرسالة عبارة "بدا لي" خصّت (سعد) بقوله «وحاولت أن أمضي في قراءة الرسالة الغريبة إلاّ أنّ الخطّ بدا مشوشاً وغائباً في ثنيات الورقة واهترائها»[2] حتى أخبرته – السارد–زوجته أنه ثمّة شيء ثقيل على عاتقها وها هي تفكر في سعد وتحسّه في جسدها كما كان يوم ولد.

رابعا: "عائد إلى حيفا":

في هذه الرواية وردت أفعال الشّعور لأنّ الرّاوي العليم بكل شيء لازم الشّخصيات الرّئيسة عبر المساحة النّصية فهاهو مع (سعيد) حينما وصل إلى مشارف حيفا «أحسّ أن شيئاً ما ربط لسانه.فالتزم الصمت، وشعر بالأسى يتسلقه من الداخل.... فلقد أحس بجبهته تلتهب..»[3]، وأيضاً عندما أحس المقود ثقيلاً بين قبضتيه اللتين أخذتا تنضحان بالعرق، وكان مع الشخصية ذاتها عندما شعرت قبل عشرين سنة أنها تندفع دونما اتجاه، وأن الأزقة المغلقة بالمتاريس أو الجنود دون أن يحس، وفكر (سعيد) أن لحظة لقائه مع ابنه آتية و«شعر أن

[1] أم سعد، ص303.

[2] المصدر نفسه، ص305.

[3] عائد إلى حيفا، ص.ص.342.341.

اللحظات القليلة التي مضت بين قرع الباب وبين سماعه لخطوات رجل قادم لفتحه قد امتدت دهوراً من الغضب والحزن العاجز الكسيح»[1]، ليكون اللّقاء المنتظر.

وكان أيضاً مع (صفية) في الماضي وهي تفقد ابنها عندما أحست أنها محاصرة كلياً وعندما رافقها تأنيب الضمير وأحسّت أنّها لن تستطيع إلى الأبد النّظر إلى عينيي زوجها بعد الّذي فعلته، ليكون فيما بعد هذا الولد –وهو في عمر الشباب – ينظر إليهما معا ولا يتغير لونه في حضرة والديه وأثناء نقاشه الحاد وبدا كأنّه فقد ثقته أثناء الحوار، كما بدا تلك اللحظة كأنه حفظ عن ظهر قلب درساً طويلاً، وعندما قاطعه والده ارتبك ولم يعرف كيف يكمله.

ختم السّرد هذا النّوع من وجهة النّظر بـ (سعيد) حين نهض متثاقلاُ وشعر أنه متعب وأحسّ أنّه على وشك أن يبكي، وبدت له الأيام القليلة الماضية مجرد كابوس انتهى على صورة مفزعة، بدت له الأشياء مختلفة تماماً عما كانت عليه حين دخل الغرفة للمرة الأولى قبل ساعات، أثناء خروجه ارتد إلى الوراء وأحس بدوار مفاجئ يقصف به، كما شعر بحزن عميق من أجل زوجته التي عاشت خيبة الأمل، ليشعر في الأخير أنّ عليهما أن ينهضا ويسرعا في الانصراف وتحول شعوره الحزين إلى شوق لابنه (خالد).

1-1-2-ب: الطّريقة الثّانية وجهة النّظر الذّاتية الخارجية للشّخصية الموصوفة:

وهي الحالة التي تكشفها التعبيرات عندما يتخذ الراوي وجهة النظر الخارجية في وصف حالة داخلية متمثلة في الدوافع اللاشعورية وكذا الأفكار والمشاعر، فقد يعرض المؤلف على المتلقي شخصية ما من الخارج عبر وجهة نظر شخصية أخرى حينها يلجأ الرّاوي لاستخدام تعبيرات الاحتمال والإمكان ومنها على سبيل المثال (من الواضح، من البديهي، كما لو أنه، ويبدو أنه خجل) عندما يتعلق الأمر بوصف أفعال الشخصية التي لا يستطيع التأكد منها.

[1] المصدر السّابق، ص387.

وفي هذه الحالة تكون نظرة المراقب ثابتة أو متنقلة عبر الراوي يكون على حالتين فقد يكون مشاركاً في الأحداث التي يصفها وقد يكون غير مشارك في هذه الأحداث، ويكون هذا الوصف من وجهة نظر شخصية ما، ثم ينتقل دور الوصف إلى شخصية أخرى، ويقابل هذه الحالة عند (جون بيون) ما يعرف بـ"الرؤية مع".

وجهة النّظر الذّاتية الخارجية للشّخصية الموصوفة في روايات (غسّان كنفاني):

أوّلا: "**رجال في الشّمس**":

لم يستعمل السرد هذه الطريقة من وجهة النظر وبالتالي انعدمت وجهة النظر الذاتية الخارجية على طول المساحة النصية لأنّ الرّاوي العليم بكلّ شيء كان متأكدا من كلّ الأفعال التي وصفها، وكان بذلك قريباً من كل الشخصيات بل حتى كان ملازما لها.

ثانيا:"**ما تبقى لكم**":

في هذه الرّواية لم يستعمل السرد هذه الطريقة من وجهة النظر وبالتالي السارد الشاهد فسح السارد الشاهد المجال للشخصيات الرئيسة من وصف أفعالها بنفسها لذلك كانت إمكانية عدم التأكد ضئيلة، لذلك لم نجد أثراُ للعبارات التي تدل على أنّ الرّاوي يصف أفعالاً لشخصيات ما لا يستطيع التأكد منها.

ثالثا: "أم سعد":

في هذه الرّواية لم ترد العبارات التي توحي أنّ السّارد يصف أفعالاً متعلقة بالشخصيات ولا يستطيع التأكد منها لأنّ السّارد ببساطة كان ملازماً للشخصية الرّئيسة التي وصلنا السّرد عن طريقها، كيف لا وهي التي كانت معه في بيته قريبة منه لدرجة أنّه يستطيع أن يصف كلّ أفعالها ويتأكد من تلك التصرفات عن كثب وهي التي أمامه وما ورد في قوله «وظلت الأسئلة معلقة في الهواء.كما لو أنّها الغبار الّذي لا يرسو»[1] كان عفوياً فهو متأكد من كل أفعال (أم سعد) دائماً.

رابعا: "عائد إلى حيفا":

في هذه الرواية تمثلت وجهة النظر في قوله «كما لو أنّه لم يكن غائباً طوال تلك السنوات المريرة !..وأخذت الأسماء تنهال في رأسه كما لو أنها تنفض عنها طبقة كثيفة من الغبار»[2] ثم قوله «سقطت عليه الذاكرة كما لو أنه ضرب بحجر وهناك بالضبط تذكر خلدون وانقبض قلبه يومها.قبل عشرين سنة»[3]، أمّا بالنسبة لـ(ميريام) نهضت من مكانها واقتربت من المزهرية «وأمسكتها كما لو أنها تفعل ذلك لأوّل مرّة»[4] وهنا وصف دقيق دقة المشاعر يوحي بالنظرة الذاتية الداخلية.

---

[1] أم سعد، ص246.

[2] عائد إلى حيفا، ص345.

[3] المصدر نفسه ص362.

[4] المصدر نفسه، ص369.

وعموما تنّوعت وجهات النظر بين الذاتية والموضوعية بنوعيها الداخلية والخارجية في كل المتون ممّا يوحي بسعة الاطلاع وسرعة الانتقال واختلاف الرؤى لدى الروائي.

الخـــــاتمة

الخاتمة

نخلص بعد رحلة بحثنا إلى:

لمصطلح "وجهة النّظر" مقاربات مُتراكمة بها من التّداخل ما يجعلها تُنتج تسميات عديدة أحرجت النّاقد وجعلته مضطراً لاختيار أحدها دون الآخر بما يتوافق ومن طلقاته الفكرية وتصوراته وكذا طريقة التّناول التي تتباين حدّ التناقض أحيانا.

أقام "أوسبنسكي" تصنيفه لـ "وجهة النّظر" وكثّف جُهوده على محدّدات هذه الوجهة من مؤلّف وراوي وشخصية ولم يهتم كثيراً بتقعيد نظرية منهجية لأنّه يرى أنّ تغيّر وضعية الكاتب المعلن عنها على المستوى الشّكلي من خلال استعماله عناصر دخيلة على الخطاب سيؤدي إلى ظهور عناصر التّأليف.

ظهرت إضافة النّاقد من خلال ثنائية الدّاخلي والخارجي والزّماني والمكاني؛ وتمثّلت تصنيفاته في أربعة مستويات: المستوى الأيديولوجي الذي يُمثِّل البنية التّحتية التي تمظهرت في الأحداث والحوارات في روايات "غسّان كنفاني" وفق منظومة من القيم الاجتماعية والمرجعيات الأخلاقية التي التزم بها الشّعب الفلسطيني.

أمّا المستوى التّعبيري فإنّه يبحث فيما يستفيد منه الرّاوي من كلام منقول وفق تلك العلاقات التي يُقيمها الرّاوي مع خطاب الشّخصيات إضافة إلى المستوى الزّمكاني المتعلّق بخصائص الزّمان والمكان الفنيين اللّذان يهتمان بدرجة التّجسيد ذاتها التي تحدّد مواصفات المكان والزّمان؛ أمّا المستوى النّفسي فيتعلّق بالشّخصيات الّتي اختارها (غسّان كنفاني) والتي تحوّلت إلى حامل لوجهة نظره بمعنى أنّ أفكاره ومشاعره توصف بتفصيل أو بصفة عامّة إذ يُقدّم إلينا العالم المحيط به من خلال إدراكه له وينتقل الكاتب بذلك من وضعية داخلية إلى وضعية خارجية في نهاية الحكاية.

وجهة النّظر لا تتحرَّر من النُّفُوذ الأيديولوجي مهما حاولت أن تكسر نبرة الأيديولوجيا فيها؛ والأيديولوجيا لا تنمُو إلّا ضمن سياق تاريخي واجتماعي وباعتبار المستوى الأيديولوجي البنية العميقة للنّص فالعتبات النّصية هي النّص الموازي لهذه البنية الكاملة وهي نوافذ على تلك الأنسجة الدّاخلية والمفاتيح الّتي تفك رُموز العلاقات التّركيبية المُهيمنة على روايات "غسّان كنفاني".

ويعتبر العنوان والمُهدى إليه الأكثر كشفاً للمستوى الأيديولوجي؛ حيث كانت عناوينه: "رجال في الشّمس" و "ما تبقى لكم" و "أم سعد" و"عائد إلى حيفا" جملا اسمية وهي محاولةٌ للبحث عن الذّات وإثبات الهويّة كما أنّها انزياحيه تجسّد ذلك في "رجال في الشّمس" فالشّمس لم تكن إلّا المعادل الموضُوعي لهذا الوطن العربي الّذي يتلظى أبناؤه فيه، كما ركَّز "غسّان كنفاني"–في عناوينه–على المكان في "عائد إلى حيفا" و"رجال في الشّمس"؛ لأنّ إشكالية الفلسطيني إشكالية مكان ووطن وهو جوهرُ الصّراع بين الفلسطيني واليهودي.

في" رجال في الشّمس" أهدى زوجته خيبة أمل بل تراجيديا لأنّه لا يستطيع إخفاء الحقيقة –حقيقة حياة أبناء وطنه–عنها وتلك أسمى درجات الصّدق الفني من جهة والواقعية من جهة ثانية أمّا في "ما تبقى لكم" فقد أهداها إلى "خالد" الّذي انتفض واستشهد لأنّهُ آمن أنّ ما أُخِذ بالقوة لا يستردّ إلاّ بالقوّة ؛ ولأنّه آمن بما يريد فهو يستطيع ؛ ليتحوّل الوعي إلى الشّعب لتكون "أم سعد" فيما بعد اعتراف بالجميل لهذا الأستاذ المدرسة من تلميذ وعى دروس الحياة جيّدا واستوعبها وفي الوقت نفسه اعتراف لكلّ النّساء اللّواتي يصنعن الرّجال كما أنّه ردٌّ على كلِّ الّذين اتهموا أدبهُ بالذُّكورة فجاءت (أم سعد) لترسم صورةً المرأة الفلسطينية وكذا استعادة الحقّ المسلوب.

غير أنّنا لاحظنا غياب الإهداء في "عائد إلى حيفا" ليتساءل المتلقي–كما نتساءل نحن لماذا هذا "التّغييب" و حين تصفحنا الرّواية وجدنا أنّها مهداة لكلّ من قرأها لأنّها تعالج قضيّة الإنسان التي تتجاوز حدود الوطن.

لقد انتهت "رجال في الشّمس" على صدى صوت الصّحراء الذّي ردّدته نتيجة صرخة (أبي الخيزران) وهي نهاية غير منطقية من قائد عبر الصّحراء وقايض على ثمن رحلة مع أبناء وطنه في خزّان في شهر آب لتكون النّهاية لهؤلاء الرّجال "القمامة" وبذلك تكلّم الرّوائي بصوت (أبي الخيزران) عن طبيعة الموت الصّامت لهؤلاء الرّجال لتكون الصّرخة رفضاً واستنكاراً لهذا الموت المجاني وللخلاص الفردي علّها تُنقذ ما تبقى وتصحو الضّمائر ويتخلّص الفلسطيني من أنانيته بتفكيره في الخلاص الفردي و من الهرب من الوطن إلى المجهول؛ ومواجهة الآخر–العدّو– وهذا ما تحقّق في "ما تبقى لكم"؛ صدى الصّحراء الّذي ردّدته على لسان (أبي الخيزران) والّذي لم يكن إلّا صوت "غسان كنفاني" يقرعُ دون هوادة على جسد الصّحراء التي لم يعبرها أحد منذ ست عشرة سنة؛ لتكون خطوات "حامد" بداية التّخلّص من عقدة التّردد و الخوف والخلاص الفردي المقيت.

في رواية "أم سعد" يتخفّى "غسّان كنفاني" وراء لسان أميّة في الأربعين لا تعرف ثقافة الكتب ليكتب كلمات منسجمة لا تنسجم مع ثقافة (أم سعد) وهذا ما يُرجِّح صدق الّذين شكّكوا في أنّ (أم سعد) لم تكن شخصية واقعية بقدر ما هي شخصيّة روائية أراد الرّوائي أن يُحمِّلها رسالة هادفة ويقول من خلالها أفكاره.

وفي "عائد إلى حيفا" تكلّم "غسّان كنفاني" بلسان (سعيد. س) وابنه (دوف) ليخاطب الفلسطينيين خاصّة والعرب عامّة عن تأخُّرهم في حمل السّلاح ويخرج هذا اللّوم المشحون على لسان (دوف) سوطاً قاسياً يجلدُ والده كي يحي فيه الضّمير القومي فـ "غسان كنفاني" وجد المعادل الموضوعي الموافق لمعاناة الفلسطيني وعمل على حثّه وتحريضه للتّفتيش عن

حقيقة الصّراع واتخاذ الإجراءات اللاّزمة من زمان ومكان وغيرهما للمواجهة وتحديد المصير كإعلان صريح لرفض حياة البؤس والحرمان والموت المجاني.

بخصوص وجهة نّظر الرّاوي في "رجال في الشّمس" وصلتنا من خلال الرّاوي العليم بكلّ شيء نستشفُ حضوره عندما يُفسح المجال للشّخصيات كي تُحدّد مسارها من خلال منطقها في الحياة غير أنّها لا تتنقّل بحرية ولا تُصرّح عن كلّ أفكارها لأنّها مقيدة بإملاءات مجتمع فرض عليها حياة الخُضوع والخنوع أوصلها في أحايين كثيرة إلى التّناقض واليأس.

في "أم سعد" قام الرّاوي بمعالجة قضايا الطّبقة الاجتماعية الكادحة وعبّر عن أيديولوجياتها واهتماماتها وكلُّ ما يتصل بها من تطلعات ولامس مواطن الضُعف الّتي نخرت عظمها بعد الهزيمة في مخيّمات الفقر والذّل ليتأكّد أنّها رواية الصّوت الواحد الّذي قام بمهمّة رعاية بُرعم الدّالية من اللّوحة الأولى إلى أن برعمت في آخر لوحة من الرّواية.

وفي "عائد إلى حيفا" عاين الرّاوي حالة الشّعب في أقصى وأقسى ضياعه وتشتُّته وحضر الحوارات الّتي عالجت الاهتمامات والانشغالات التّي طُرِحت في تلك الفترة: الأرض الانتماء الأبوة، البُنُوَّة وصادق على القرارات والنّتائج الّتي كانت خلاصة كُلّ تلك الحوارات وهي أنّ الإنسان قضيّة وأنّ ما أُخِذ بالقوّة لا يُسترجع إلاّ بالقوّة وأنّ لا مكان للعواطف والحنين فالوطن لا يعني الماضي(خلدون) الّذي أصبح (دوف) وإنّما للمستقبل الذي رسمه (خالد) والذي آمن به والده.

أمّا وجهة "نظر الشّخصية" فإنّ "ما تبقى لكم" تُقدّمُ لنا مثالًا عن العمل الرّوائي المتعدّد الأصوات حيث يوجد خمسة أصوات (حامد) و(مريم) و(الصّحراء) و(السّارد الشّاهد) و(السّاعة) –طبعا إذا اعتبرنا دقّ السّاعة صوتا– إذ تتناوب الأصوات الأربعة الأولى على السّرد لتُشكّل حالة من وجهات النّظر المتعدّدة في المستوى الأيديولوجي.

اعتمد "غسّان كنفاني" في "رجال في الشّمس" مجموعة من الألقاب ليعطيها بعدها الدّلالي الخاصّ لتكون معروفة لدى المتلقي وكلّها ألقاب شخصيات ثانوية إذا استثنينا شخصيّة(أبو الخيزران) واستخدم ألقاباً مهنية وألقاباً عائلية وألقاباً دالة على القيّم والعُرف غير أنّه خصّ شخصيات الجيل الأوّل –في "رجال في الشّمس"– بالكُنية الأمر نفسه بالنّسبة إلى الجيل الأوّل في "ما تبقى لكم" ممّا يؤكِّد رمزيتها وكذا تلاحمها مع الجيل الجديد برابطة التّاريخ والمصير المشترك فهو يركز على فئة عمرية ترتبط بمجموعة من القيّم كما أنّها تشكِّل رموزاً لجيل 48 وكلّها حققت مقروئيتها عدا شخصية (أبو قيس) التي أكّدت الملفوظات السّردية على أنّه عجزه وعدم قدرته على التغيير.

ما لاحظناه كذلك في "ما تبقى لكم" أنّها خصّت شخصية (زكريا) بمجموعة من الصّفات التي اتفقت حولها شخصيات كلّها تُترجم الصّفات التي يتميّز بها وما يشدُّ الانتباه كذلك أنّ (السّارد الشّاهد) وافق عليها بطريقة ما وجعلها في مقاطع مترابطة جداً في النّص.

أمّا في "أم سعد" الكُنية الأولى التي تبناها "غسان كنفاني" هي (أم سعد) لتكون بدورها أمّا لكلّ الفلسطينيين مع ما للسّعد من ارتباط بالتّفاؤل و الّذي صبغ الرّواية و الّذي يتساوق وتدريب الأشبال على السّلاح من أجل استرداد الحق المسلوب –الأرض و الوطن–، في" عائد إلى حيفا" استعمل "غسّان كنفاني" لقبين اثنين وهما من "يافا" وليس من "حيفا" التّي صنع أبطالها المجد ونالوا شرف الشّهادة فاليافويين أكثر إصراراً وتحدياً من الحيفاويين وحتى ردّ فعلهم في المواقف الحاسمة أسرع.

أمّا بالنّسبة إلى الأسماء وظّف "غسّان كنفاني" خمسة عشر اسماً علماً في "رجال في الشّمس" كما استعمل في "ما تبقى لكم" أسماء أعلام لشخصيات بشرية ذات المرجع الدّيني (زكريا، مريم) وأسماء لشخصيات غير بشرية (الصّحراء، السّاعة) كما تناوبت شخصيتان على اسم واحد (فتحية) وحضرت شخصيات ثانوية وأخرى عرضية بدون أسماء وما يلاحظ على

رواية "أم سعد" قلّة الشّخصيات وقلّة أسماء الأعلام والجزء الأكبر منها حرمه الرّاوي من الأسماء بما فيهم زوجة السّارد ووالدي (سعد) اللّذين اكتفيا فقط بالكُنية.

وفي (عائد إلى حيفا) تنوّعت الأسماء بين العربية واليهودية حيث التقت معاني الأسماء العربية في السّعادة والتّفاؤل الممزوجين بالصّفاء للدّفاع بالرّوح عن الأرض المغتصبة أمّا الأسماء اليهودية فقد حقّقت مقروئيتها بتجسيدها لصفات وطبائع لصيقة باليهود كالطّمع في الأرض واقتحام بيوت الغير والأكثر من ذلك القدرة على تربية طفل عربي ليصبح رجلاً يهودياً يدافع عن اليهود بكلّ إصرار وجرأة وإقدام.

استعمل "غسّان كنفاني" في "رجال في الشّمس" اللّهجة الفلسطينية مرّة واحدة فقط كوجهة نظر تعبيرية مع أنّ أغلب الشّخصيات فلسطينية باستثناء الأجنبيين اللذّين التقى بهما (أسعد) يوم ألقى به صديق والده في الطّريق إذ وجدنا الحوار باللّغة العربية عبر كلّ المساحة النّصية وحتّى حوار الأجنبيين مع (أسعد) في السّيارة كان باللغة الفصيحة على الرّغم من أنّ السّائح كان يتكلّم الإنجليزية والملفت للانتباه أنّه استعمل اللّهجة مرّة واحدة عندما أُمسك بـ (أسعد) إثر تظاهره في الشّارع وداخل مركز الشرطةً تخرج هذه العبارة من بين شفتي ذلك الشّرطي الفلسطيني البسيط الذي يفترض أن يحمي أبناء بلده؛ لكنه يشهد ذلهم؛ إنّها ثورة كامنة تحت بدلة هذا الشّرطي البسيط.

يوظّف "غسّان كنفاني" جنسيات مجموعة من الّرجال ويتحفّظ على لهجاتهم فـ(رجال الحدود) منهم من هو من العراق أو الكويت غير أنّهم يتكلمون الفصحى؛ الأمر نفسه في "ما تبقى لكم"، استعمل اللّهجة على لسان شخصية ثانوية (الخالة) هذه الكلمة لو سمعها (حامد) حين قالتها الخالة ذات صباح لما وقعت مريم فيما وقعت مع النّتن (زكريا))؛ غير أنّ الأمر يختلف في "أم سعد" حيث استعمل الرّاوي اللّهجة في كلّ اللّوحات عدا اللّوحة الخامسة " الذين هربوا والّذين تقدموا" تكلّمت (أم سعد) بفصاحة لا تنسجم مع ثقافتها المحدودة إن لم نقل

أميتّها، أمّا أكثر اللّوحات اشتمالا على العاميّة سواء كانت ألفاظا أم عبارات فكانت اللّوحة التّاسعة وهي آخر لوحة "البنادق في المخيم" فأكثر فيها الرّاوي اللهجة وتمثلت المفردات التي استعملها الرّاوي في أسماء السّلاح "البارودة" و "المرتينة" ثم "الكلاشنكوف" إضافة إلى المفردات التي تدلّ على حال الفقر التي يعيشها النّاس "الزّينكو" ممّا يؤكد أنّ الرّواية عكست لغة الشّعب واهتماماته؛ أمّا في "عائد إلى حيفا " فلم نجد أثراً للهجة لا على مستوى الألفاظ ولا على مستوى العبارات وما يلفت النّظر أنّ اللّغة الإنجليزية هي لغة التّحاور حول (دوف) غير أنّ الروائي اعتمد اللّغة الفصحى.

أمّا تعالق الكلام فقد كان التّأثير متبادلا بين المؤلف وشخصياته إذ أظهر تأثير كلام المؤلف في كلام الشّخصيات وجهة نظر الرّوائي وظهر ذلك جليًّا في الخطاب المباشر وأقلّ وضوحاً في المنولوج المروي، دون إهمال مدى تأثير كلام الغير في كلام المؤلف الّذي بُجسد وجهة نظره.

أمّا بالنّسبة إلى التّواتر نلاحظ ارتباط المفرد بنوعيه بالحاضر لاعتماد السرد الآني؛ أمّا المكرّر فكان نتيجة تعدّد السّاردين من جهة وتغيّر الأسلوب من جهة ثانية ويُقر وجهات النظر حول الموضوع الواحد من جهة ثانية بينما يقلُّ التواتر المؤلّف نتيجة عدم التركيز على عادات معينة أو سلوكات ما، غير أنّنا نلاحظ تواتر الكلمات لما لهذا التواتر من دور في تغيير مسار الشّخصيات خاصّة ما رأيناه في "ما تبقى لكم" وتواتر "دقّ" الذي يكاد يُشكِّلُ لازمة جاءت لتزيد من سرعة النّص والتّمهيد لما هو آت.

بالنّسبة إلى الزمن نخلص إلى كثرة الاسترجاعات في "رجال في الشمس" خاصّة الفصول الثّلاثة الأولى نتيجة استقلالية الشّخصيات بماضيها و إن تشابهت حال البؤس الذي كانت تعيشه حتّى تبرّر الشّخصيات –انطلاقا من ماضيها– قرار السّفر إلى الكويت بحثا عن عمل أو بحثا عن الاستقرار ليكون حاضرها مشتركا؛ رحلة في خزّان في شهر آب على يد رجل

مُهرِّب فاقد للرّجولة؛ الأمر الّذي يبرّر كثرة الحوار المباشر كلّما تقدم الخطاب إلى النّهاية يُؤكِّد ذلك الظّفران أو المطّة اللّذان يُحيلان على تغيُّر الصّوت الرّاوي الّذي ينجم عنه تعدّد الرّؤى أو اختلافها حول الموضوع الواحد؛ كما يُلاحظ قلّة الاسترجاعات الدّاخلية لأنّ السّارد اعتمد السّرد الآني وبالتّالي فإنّ وظيفة تلك الاسترجاعات الدّاخلية تنحصُر في الوظيفة التّذكيرية والتي ترتبط بتفاصيل الرّحلة.

في "ما تبقى لكم" أوهمنا تعدّد السّاردين أنّ كلّ شخصية مستقلة بعالمها غيّر أنّ التّمعن الجيّد يُؤكّد التّلاحم والتّشابك بينها بالرّغم من تعدّد الأصوات كما نتج عن تغيّر لون الخطّ وحجمه هذا التّناوب بين الشّخصيات الذي لا ينفي التّداخل بينها؛ إذ نجد تغيُّراً في الخطوط غير أنّ المروي لا يختلف الأمر الذي يدفع المتلقي إلى التّركيز حتّى يفك التّشابك بين التّدخلات.

ما يلاحظ في "ما تبقى لكم" كثرة الاسترجاعات الخارجية التي يمتد مداها إلى يوم سقوط يافا أي عام 48 لينتقل إلى عام 56 وحادثة استشهاد سالم ليصل إلى أربعة أشهر قبل بداية الرواية يوم دخل زكريا بيت حامد في غيابه ويسرق منه لحظات كانت نتيجتها جنين يخبط في رحم أخته ليضطرّ إلى تزويجها لذا هيمن حادث عقد قران أخته مع النتن (زكريا) على استرجاعات (حامد) والذي لا يتجاوز مداه السّاعات وطبعاً هذا التّعجيل في الزّواج هو الّذي عجّل في رحيل (حامد) واتخاذه قرار الرّحيل إلى أمّه بعد غياب دام ستة عشر سنة.

أمّا الاسترجاعات الخارجية في "أم سعد" فإنها لا تتعدى الأيام فيوم الاثنين مثلاً طلع ابنها (سعد) من المخيم وتمثّلت وظيفةُ هذه الاسترجاعات في الإخبار عن حبس (سعد) وأنّ الحُبوس أنواع ولا تنحصر أبداً في تلك الجدران التي تحدُّ من حريّة ابنها، فحتّى جدران (ابن العم) حبس ولكن بشكل آخر.

كثُرت الاسترجاعات في "عائد إلى حيفا" ووصل مداها الزمني إلى أكثر من عشرين سنة إذ يتذكّر (سعيد) –بمجرّد دخوله ذلك الشّارع– حالة الهلع التي لبسته عند سماع صوت إطلاق الرّصاص وهو مدرك أنّه ترك في البيت زوجته وابنه لتكون هذه الحال دافعا في ترك ابنه أو على الأرجح في نسيانه وما ترتب عن هذا النّسيان من ألم لازمه وزوجته كلّ هذه السنين.

أمّا الاستباقات في "رجال في الشّمس" فقد استقلت كلّ شخصية باستباقاتها وهي ترسم أهدافها من الرّحلة مكان به شجيرات بالنّسبة إلى (أبي قيس) كبديل عن تلك الشّجيرات التي تركها في أرضه وتحسين مستوى معيشي يسمح بتعليم ابنه (قيس)؛ والعيش بحريّة حيث لا متابعات شرطة ولا زوجة تشدّه إلى الأرض بالنّسبة إلى (أسعد)؛ والحصول على راتب يسدّ جوع أفواه تأكل بالنّسبة إلى مروان بعد أن استقال الأب ومن بعده الأخ من إعالة العائلة وتحصيل المال، كثير من المال كبديل عن الرّجولة المفقودة بالنّسبة إلى (أبي الخيزران)؛ غير أنّ كلّ هذه الاستباقات لم تتحقّق وكانت النّهاية الموت المجاني وإن كان (أبو الخيزران) قد تحصّل على المال واستولى على كلّ ما في جيوب الرّجال الثّلاثة غير أنّه لم يحصل على الرّاحة التي كان ينشدها.

في "ما تبقى لكم" ارتبطت الاستباقات بكيفية تعامل حامد مع (الجندي الإسرائيلي) أثناء المواجهة التي كانت صدفة وكذا تعامل (مريم) في (زكريا) مع الجنين الذي يخبط في رحم (مريم) ليتحقّق موت الجنين بينما يبقى قتل الإسرائيلي خارج النّص ممّا يعني البنية المفتوحة للرّواية.

وفي "أم سعد" بدأ السّارد باستباق داخلي تستشرف فيه الأمّ أحوال ابنها (سعد) داخل السّجن لكن سرعان ما تفصح عن ما يختلج بداخلها من أوجاع وسُكوت عن هذه الأوضاع المزرية التي تستدعي الانتفاضة بدل سياسة الصّمت ولتسأل السّارد بعد ذلك –ومن خلاله كلّ

من همّ خارج السّجن– ماذا يفعلون خارج الأسوار وأمّا الاستباق الخارجي في اللّوحة الأولى تمثّل فيعرق الدّالية الّذي أحضرته (أم سعد) إلى بيت ابن العمّ مع إصرارها على غرسه متفائلة باخضراره ذات يوم ويكاد يتحقق هذا الاستباق الخارجي في اللّوحة الأخيرة من الرّواية على أن يأكل السّارد عنباً من هذه الدّالية في السّنوات القليلة القادمة ممّا يعني البنية المفتوحة للرّواية.

تُفتتح رواية "عائد إلى حيفا" على استباقات تأهب الوالدين للعودة إلى حيفا بعدما غادراها قبل عشرين سنة، ليتحقّق هذا مع بداية النّص لتنتهي الرّواية أيضا باستباق خارجي حين تمنى الوالد لو أنّ ابنه (خالد) يلتحق بصفوف الفدائيين ممّا يؤكد البنية المفتوحة للنّصّ.

كما تؤكّد "عائد إلى حيفا" تعلّق الرّوائي بالمكان لذلك تطابق مع شخصياته في الأمكنة الحاضرة والمسترجعة من خلال مرافقته لهمَا وفي حالات عدم التّطابق استعمل المسح التّتابعي والرّاوي المتحرّك وعين الطّائر والمشهد الصّامت.

وما أثار انتباهنا تحكُّم الرّاوي في مكان تواجده حين يتزامن حدثان فنحن لا نجده حين دخل هؤلاء الثّلاثة الخزّان لأنّه لو دخل الخزّان لما تمكّن من احتمالية الموت؛ فلا يُعقل أن يموت لأنّه المتتبع والنّاقل للأحداث ومن عليه–الرّاوي–الوصول بالضّرورة إلى نقطة النّهاية ولا يختفي في منتصف الطّريق فكان خارج الخزّان يتتبع (أبا الخيزران) وهو يُوقّع أوراق عبور الحدود ليكون شاهدا على موتهم المجاني.

في "ما تبقى لكم" يسير الرّاوي مع (حامد) بكلّ قوة وصلابة في الصّحراء ويمتزج معه ليؤكِّد لنا شدّته وتحمّله للمسؤولية فظهر تفاعله مع المكان جسّده الوصف الّذي له أهمية فهذا الامتزاج بالصّحراء لا يختلف عن امتزاج (أبو قيس) بالأرض؛ نفس العلاقة الشّبقية بالأرض.

أمّا في "عائد إلى حيفا" فقد امتزج السّارد بشخصياته منذ البداية خاصّة شخصية (سعيد. س) حيث كان معه حين راودته فكرة الرّجوع إلى بينه بعد غياب دام عشرين سنة إلى

غاية قناعته أنّ ما أُخذ بالقوّة لا يسترجع إلاّ بالقوة وحتى اللحظة التي تمنى فيها التحاق ابنه بصفوف الفدائيين.

لقد رافق السّارد شخصياته في "رجال في الشّمس" منذ وصولها إلى شطّ العرب في كلّ الأمكنة وامتزج معها إدراكياً في غالبية الحالات إلّا نادراً حتى أمست جُثثاً هامدة أمام القمامة؛ إذ في مواطن قليلة جداً أظهر السّارد نفسه للمتلقي أنّه ليس في المكان بالرّغم من أنّه عليم بكلّ شيء واستعان الرّاوي بمشهد الطّائر ليجعل المتلقي يشعر بالشّخصية وهي منكسرة من خلال رؤية الطّائر في السّماء وهو يُحلق عاليا؛ وفي "ما تبقى لكم" قليلة هي المواقف التي رافق فيها الشّخصيات داخل أمكنتها ولم يمتزج إن لم نقل تكاد تنعدم لحرصه على نقل كلّ الامتزاجات التي حدثت بين الشّخصية والمكان خصوصاً وأنّ المكان أُنسِنَ من خلال شخصية الصّحراء.

وفي "عائد إلى حيفا" كان السّارد يمتزج مع شخصياته في كلّ الأمكنة خاصّة الشّخصية الرّئيسة منها لذلك لم نقف على حالات المرافقة دون الامتزاج كثيرا أمّا في الحالات التي لا يتحدّد موقع الرّاوي إلاّ تحديدًا تقريبا فقط وجدنا بعض المواقف يتفق السّارد والشّخصيات اتفاقاً نسبيا تقريبياً ولا يستطيع المتلقي أن يحدّد موقعه المكاني لأنّه لا يُلازم الشّخصية بذاتها فهو مشغول بملازمة عدّة شخصيات في آن واحد ورغم هذا الوجود التّقريبي إلّا أنّ المتلقي يُمكنه تحديد المكان بصورة ضعيفة بقليل من التّركيز والدّقة المتلازمين طيلة القراءة المتأنية على طول أحداث الرّواية؛ فهو ليس مع (أم قيس) أثناء الوضع ولا يتبنى أنظمتها الإيديولوجية والتّعبيرية والنّفسية وبطبيعة الحال لا يشعر بآلام مخاضها وبالتالّي؛ لا يتوافق معها في الإدراك في حين نجده يدرك ما حّل بزوجها في الغرفة ذاتها إذ لم يخرج عندما قام (أبو قيس) واقترب من زوجته ثم وضع كفّه على بطنها وهمس في أذنها عن موعد الولادة وشاركهما اللّحظات الحميمية كما اقتسم معهما اللّحظات المصيرية عندما كانا مع (سعد) الّذي جاء ليقنعه بضرورة

السّفر إلى الكويت؛ فظلّ يرصد عجز (أبو قيس) وعدم قدرته على مواجهة زوجته التي تُجبرهُ على الرّحيل بصمتها، فالمتلقي يحتاج إلى تركيز كبير ليحدّد مواقع السّارد التّقريبية.

في "ما تبقى لكم" كان الرّاوي قريباً جداً من شخصياته في كلّ الأمكنة لدرجة أنّه كان يمتزج معها في أكثر المواقف لذلك كنا نستطيع تحديد مكانه بدقة فهو يراقبها باستمرار رغم أن ظهوره كان في الصّفحات الأولى وأمّا ذلك الاختفاء فقد كان ظاهرياً فقط؛ فهو الّذي يُقسِّم الأدوار بين الشّخصيات حين تتكلّم وهو ذاته الّذي يقطع الكلام عن شخصية في لحظة معينة لكي تواصل أخرى.

وفي "أم سعد" كان السّارد مختلفاً عن بقية الرّوايات فهو في هذه المرّة الرّوائي في حدّ ذاته هو ابن العمّ كانت "أمّ سعد" في بيته وتحت أنظاره فالأماكن محدودة والشّخصية الرّئيسة أمامه لذلك تمكّنا من تحديد موقع الرّاوي ولم نقف على تلك النقاط التّقريبية للرّاوي إلّا في بعض الحالات حيث يُعمِلُ المتلقي تركيزه ليعرف موقعه؛ أمّا في "عائد إلى حيفا" نجد حضور السّارد مع شخصياته في كلّ الأمكنة حيث يعرف شعورها تجاهها.

وفي حالات لا تطابق الموقع المكاني للمؤلف والشّخصية ومن خلال خمسة صفحات كاملة ذكر فيها السّارد أجزاء السّيارة قام في الأخير بإعطائنا مقطعا يجمعُ فيه كلّ تلك التّفاصيل بصفة تدريجية عن طريق "المسح التّتابعي" لنخرج بصورة نهائية لهذه المركبة التي تشبه جهنّم؛ ومع (حامد) وصف لنا الشّخصيات يوم حادثة استشهاد والده وكأنّه يتحرّك مع كلّ شخصية؛ وبالتّالي يُغيِّر في أمكنته كلّما غيّرت الشّخصية مكانها ليكون الوصف دقيقاً ومضبوطاً فرصد حمل الرّجال لوالده الشهيد كما رصد بكاء النّسوة مع أمّه ولم ينس نفسه وأخته في ذلك الرّصد، وفي "أم سعد" لامسنا طريقة "المسح التّتابعي" في الزّنزانة التي حُبس فيها (سعد) ورفاقه، كما استعمل التقنية ذاتها في "عائد إلى حيفا" كثيراً لوصف شخصياته داخل أمكنتها.

استعمل السّارد "نظرة عين الطّائر" في "رجال في الشّمس" في بداية السّرد وفي نهايته إذ تُؤطِّرُ المشهد كمشهد الرّجال الثّلاثة مع قائدهم على ظهر سيارة جبارة تشقُّ الطّريق بلا هوادة توصلهم إلى نهايتهم بجانب قمامة البلدية؛ غير أنّ الأمر يختلف في "ما تبقى لكم" حيث تُمنح فرصة نقل مشهد "عين الطائر" لشخصية (حامد) التي راحت تُبئر الجمع الّذي شهد استشهاد البطل (سالم) ليعطينا صورة كاملة للمشهد ثم يُفصِّل لينتهي في الأخير إلى العودة النّهائية إلى المعسكر.

إضافة إلى ذلك استعمل السّارد "المشهد الصّامت" فها هو –مثلاً–في الغرفة مع (أبي قيس) وزوجته وصديقه يراقب سلوك زوجة (أبو قيس) الصّامت حين سمعت كلام صديق زوجها؛ وفي "ما تبقى لكم" وقفنا كذلك على نوع من المشهد الصّامت حين وصفت (مريم) تلك اللحظات التي كان فيها زكريا يصارع الموت بالتّزامن رصد (حامد) بنفس التقنية الإشارات التي صدرت من طرف (الجندي الإسرائيلي) وهو يواجه الموت.

غاب "المشهد الصّامت" في "أم سعد" لأن السّارد كان يلازم الشّخصية فلم نقف عند إشكالية بُعد المسافة التي تمنع السّارد من سماع حوار الشّخصيات فيكتفي بنقل الحركات من إشارات وإيماءات فـ (أم سعد) موجودة في بيت السّارد وكانت تتحدّث إليه دون فاصل يمنع وصول الصّوت إلى السّارد؛ بل على العكس تماماً كان يسمعها بكلّ تركيز واهتمام.

أمّا في "عائد إلى حيفا" اكتفي السّارد بكلمة "شرح" لوجود حاجز بين المتحاورين منعه من سماع الكلام وهذا الامتناع عن نقل الكلام له تبريرين: أحدهما أنّه لم يُرد نقل الحوار وثانيهما لم يستطع سماع الحوار لوجود فاصل بينه وبين (سعيد. س) وزوجته وما نبني نحن عليه هو التّبرير الثّاني لأنّ المشهد الصّامت يكون لما لا يستطيع السّارد بشكل من الأشكال نقل الكلام ويكتفي بالإشارات والإيماءات أو ما ينوب عنهما مثل كلمة "شرح" وغيرها من الكلمات التي تعني وجود أثر للكلام مع أنّ السّارد لم يستطع نقله لسبب ما.

أمّا في المستوى النّفسي تناول "غسّان كنفاني" وجهة النّظر في الرّوايات الأربع من جانب المنظور بشقيه المنظور الذّاتي بنوعيه الدّاخلي والخارجي والمنظور الموضوعي بنوعيه الدّاخلي والخارجي.

إنّ "وجهة النّظر" الكنفانية لا تكتمل إلّا من خلال تتبُعنا لرواياته التي تساوقت ووعيه بقضيّة أبناء شعبه إذ عايش معاناتهم في المخيّمات وكذا أحلامهم والحلول التي كانت تتراءى لهم من خلال خلاصهم الفردي لينقل تلك المعاناة إلى إبداعاته فكتب –لِيُدِين– تراجيديا "رجال في الشمس" وتحسّس دقّات خطوات (حامد) في الصّحراء ليتحوّل "الموت المجاني الصّامت" إلى "الموت المعنى" ويتحوّل حلم الخلاص الفردي إلى حلم تأكيد الذّات لأنّ الفلسطيني أدرك من خلال (حامد) أنّه قادر على الفعل الذي عُطِّل منذ ست عشرة سنة كما عايش يوميات (أم سعد) وسقى بكلماته عرق الدّالية الّذي برعم فكانت (أم سعد) المدرسة والشّعب الّذي يُلقِّنُ دروس الحياة التي تتلخّص في حمل السّلاح ومواجهة الآخر ليصل في الأخير في (عائد إلى حيفا) إلى أنّ القضية كلّها قضية إنسان، إنّ الوعي –بوجهة نظر "غسان كنفاني"– هو وعي بالقضية الفلسطينية الّذي وصل حدّ الموت.

إنّ مقاربتنا هذه لا تدّعي الكمال بل إنّ رحلة بحثنا أكّدّت مقولة (عماد الدّين الأصفهاني) «إني رأيت أنّه لا يكتب أحدٌ كتاباً في يومه إلاّ قال في غده: لو غُيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل ولو ترك هذا لكان أجمل وهذا من أعظم العبّر وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر» فكم مرّة أضفنا وكم مرّة أنقصنا وكم مرّة غيّرنا وكم مرّة قدمنا وأخرنا لأنّ الرّوايات الأربع: "رجال في الشمس" و "ما تبقى لكم" و "أم سعد" و"عائد إلى حيفا" مجال خصب لقراءات أخرى إضافة إلى مجموعاته القصصية لأنّها حلقات مترابطة بعضها يحيل إلى بعض لتكّون كلّها رؤيته التي دفع من أجلها حياته.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. غسان كنفاني: الآثار الكاملة، الروايات، مج1، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1972.
2. .....: رجال في الشمس، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1980.
3. .....: ما تبقى لكم، مؤسسة الأبحاث العربية، ط3، بيروت–لبنان، 1983
4. .....: أم سعد، دار منشورات الرمال، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، قبرص، 2013.
5. .....: عائد إلى حيفا، دار منشورات الرمال، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، ط2، قبرص، 2015.

المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم أبو طالب: تطور الخطاب القصصي "من التّقليد إلى التّجريب...القصة اليمنية نموذجا"، دار غيداء للنّشر والتّوزيع عمان، ط1، 2017.
2. إبراهيم أنيس: في اللّهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1992.
3. إبراهيم خليل: بنية النّص الرّوائي، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2009.
4. إبراهيم عباس: تقنيات البنية السّردية في الرّواية المغاربية، دراسة في بنية الشّكل: الطّاهر وطّار، عبد الله العروي، محمد المطوي، منشورات ANEP، 2012.
5. أحمد بيضي: مع غسان كنفاني بين المنفي والهويّة والإبداع، دار الرّشاد الحديثة، الدّار البيضاء، ط1، 1986.
6. أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996.
7. الأخضر بركة: الرّيف في الشعر العربي الحديث، قراءة في شعرية المكان، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002.

8. أدهم الشرقاوي: صورة الأم في أدب غسان كنفاني، "أم سعد أنموذجا"، تدقيق ومراجعة: ماجد مقبل، دار كلمات للنشر والتوزيع، ط1، 2014.
9. أمين الزّاوي: صورة المثقف في الرّواية المغاربية –المفهوم والممارسة–دار النّشر الرّاجحي، الجزائر، 2009.
10. أيمن الغزالي: لذة القراءة في أدب الرواية–مقالات، دار ننوى–للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق–سوريا، ط1، 2001.
11. بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.
12. جمال شحيد: تقاطع الزمان والمكان في رواية المدينة، ملتقى القاهرة الثاني للإبداع الروائي العربي"الرواية والمدينة"(دورة إدوارد سعيد)، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، ج1، ط1، 2008، القاهرة، مصر.
13. جمال شحيد: في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)، بيروت، دار ابن رشد، ط1، 1982.
14. جميل حمداوي: مستجدات النقد الرّوائي، مكتبة الألوكة، ط1 ،2011.
15. جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصّة، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنّشر.
16. جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي (مقاربة في السرديات)، منشورات الأوراس، 2007.
17. حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
18. حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
19. حسين أبو النجا: اليّهودي في الرّواية الفلسطينية، رابطة إبداع الثقافة الوطنية، دار هومه، ط1، 2002.
20. حميد لحميداني: النّقد الرّوائي والأيديولوجي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

21. حميد لحميداني: بنية النص من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991.
22. خالدة سعيد: حركيّة الإبداع –دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة بيروت، ط1، 1979.
23. رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1964.
24. رفيقة البحوري بن رجب: الأدب الرّوائي عند غسان كنفاني، دار التقدم للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1982.
25. ركان الصّفدي: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، دراسات في الأدب العربي «1»، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة– دمشق 2011
26. سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة (من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح)، دار الأدب، بيروت، ط1، 1997.
27. سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية، (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجاً)، دار مجدلاوي للطباعة والنشر، ط1، عمّان، 2003.
28. سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجاً، مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003.
29. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي: الزمن–السّرد–التّبئير، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997.
30. سليمان حسين: مضمرات النص والخطاب–دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق 1999.
31. السيد خضر: أبحاث في النحو والدلالة، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2009، ج1.
32. سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجبيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع– للطفل–للشباب–للأسرة–جمعية الرّعاية المتكاملة، هيئة الكتاب، 2004.

33. شاكر النّابلسي: جماليات المكان في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، ط1، 1994، بيروت، لبنان.
34. الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي–دراسة في رواية نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.
35. الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000.
36. صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية مدن الملح لعبد الرحمن منيف، عالم الكتب الحديث، ط1 2010.
37. صدوق نور الدين: عبد الله العروي وحداثة الرواية (قراءة في نصوص العروي الروائية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
38. صدوق نور الدّين: عبد الله العروي وحداثة الكتابة، قراءة في نصوص العروي، المركز الثّقافي العربي، ط1، 1994.
39. صلاح الدّين بوجاه: في الواقعية الرّوائية (الشّيء بين الوظيفة والرّمز) المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1993.
40. صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
41. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998.
42. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) الدّار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
43. عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى (هموم وآفاق الرواية العربية)، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992.
44. عبد الرحيم الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2006.
45. عبد الرحيم الكردي: الرّاوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2006.

46. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي "مقاربة نظرية"، مطبعة الأمنية، دمشق، الرباط، ط1، 1999.
47. عبد الفتاح الحجمري: التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
48. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النّص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
49. عبد الفتاح كليطو: الغائب (دراسة في مقامات الحريري)، الدّار البيضاء، دار توبقال، المغرب، ط3، 2007.
50. عبد الكريم شرفي: من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية للعلوم–ناشرون، لبنان، ط1، 2007.
51. عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ط1، 2009.
52. عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.
53. عبد الله العروي: مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط8، 2012.
54. عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
55. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998.
56. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائة مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995.

57. عبد المنعم ذكريا القاضي: هندسة في بنية السرد الموازي عند محمد قطب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2016.
58. عبد الوهاب المسيري: عزيز العظمة، العلمانية تحت المجهر، دار الفكر، دمشق/ دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1.
59. عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، مورفم للنشر، الجزائر، 2000.
60. عز العرب حكيم بناني: الظّاهرتية وفلسفة اللّغة (تطور مباحث الدلالة في الفلسفة النمساوية)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003.
61. عمر عبد الواحد: السّرد والشّفاهية: دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، القاهرة، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط2، 2003.
62. غالي شكري: المنتمي–دراسة في أدب نجيب محفوظ، ط2، دار المعارف.
63. فيصل دراج: نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.
64. محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، دراسة في السردية التونسية، الوكالة التونسية للصحافة، تونس، 2005.
65. محمد القاضي: في حوارية الخطاب الروائي"، أعمال ملتقى بنغازي، اللّجنة الثّقافية، جربة، تونس.
66. محمد بوعزة: استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر–دار الأمان، الرباط، ط1، 2011.
67. محمد بوعزة: تحليل النّص السّردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت/ منشورا ت الاختلاف، الجزائر دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.
68. محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة، نشأة المعارف، الإسكندرية، 1973.

69. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1983.
70. محمد سويرتي: النقد البنيوي والنّص الرّوائي، نماذج تحليلية من النقد الغربي، الزّمن الفضاء، السرد، منشورات إفريقيا الشرق، 1991.
71. محمد شاهين: آفاق الرواية «البنية والمؤثرات»، دراسة من منشورات اتحاد العرب، دمشق،2001.
72. محمد عبد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1982.
73. محمد عزام شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق،2005.
74. محمد عزام: فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996.
75. محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء للطباعة، ط1، الإسكندرية، 2007.
76. محمد نجيب العمامي وآخرون: وجهة النظر في الرواية بحوث محكمة/بحوث محكمة، إشراف: محمد نجيب العمامي، نادي القصيم الأدبية، المملكة العربية السعودية/ دار محمد علي للنشر/ دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2015.
77. محمد نجيب العمّامي: الرّاوي في السرد العربي المعاصر، رواية الثمانيات بتونس، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، ط1، 2001.
78. محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردي بين النظرية والتطبيق، ط1، 2010، دار محمد علي للنشر، تونس.
79. محمدي محمد أبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، دراسات في الأدب العربي 13، منشورات الهيئة العامة السورية لكتاب، دار الثقافة، دمشق 2011.

80. محمود أمين العالم: الرواية بين زمنيّتها وزمنها، مجلة النقد الأدبي(فصول)، ع1، م12، ربيع 1993.
81. محمود غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة (دراسة أسلوبية)، دار الجيل، بيروت، دار الهدى، القاهرة، ط2، 1993م.
82. مراد عبد الرّحمان مبروك: بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2006.
83. مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي–تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا، دار الوفاء، ط، الإسكندرية، 2002.
84. مصطفى عبد الغني: الاتجاه القومي في الرواية، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب–الكويت، 1994.
85. مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار فارس للدراسات والنشر، ط1،2004.
86. ميساء سليمان الابراهيم: البنية السّردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثّقافة دمشق2011.
87. ناصر محي الدين: بناء العالم الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2012.
88. نبيل سليمان: وعي الذّات والعالم، دراسات في الرّوايات العربية، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقية، سورية، ط1، 1985.
89. نزار مسند قبيلات، تمثلات سردية، دراسات في السرد والقصة القصيرة جداً والشعر، كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1،2017.
90. نضال صلاح: نشيد الزيتون، قضية الأرض في الرواية العربية–دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2004.
91. وليد النّجار: قضايا السّرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1،1985.

92. ياسين النّصير: الرّواية والمكان، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد.
93. يمنى العيد: تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.
94. يونس لشهب: النص الأدبي والنقد بين القراءة والإقراء: نحو نموذج تطبيقي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2012.

المراجع المترجمة:

1. ألان روب جرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، (د ط)، دار المعارف، (د.ت).
2. إينخنباوم بوريس وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدّين، بيروت، لبنان/ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
3. بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف" بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة، جامعة كاليفورنيا.
4. تزيفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، المغرب.
5. جون كوهين: النّظرية الشعرية، بناء لغة الشعر العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.
6. جيرار جينت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر السرد إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، ط1، 1989.
7. جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.
8. ديفيد لورج: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

9. روبرت همنري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة وتقديم: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015.
10. روجر.ب.هنكل: قراءة الرواية –مدخل إلى تقنيات التبئير، تر: صلاح زرق، دار غريب، القاهرة، ط1، 2005.
11. رولان بارت: التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تر وتقد: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر –دمشق– سوريا/ منشورات الزمن–المغرب–الرباط، 2009.
12. شلوميت ريمون كنعان: التخيل القصصي–الشعرية المعاصرة، ت: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، (د.ت).
13. فليب دوفور: فكر اللّغة الروائي، تر: هدى مقص، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2011.
14. فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، نقد: عبد الفتاح كيليطو، ط1، 2013، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية.
15. فورستر: أركان القصة، تر: كمال عباد جاد، راجعه: حسن محمود، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، 1960.
16. لورانس بلوك: كتابة الرواية (من الحبكة إلى الطباعة)، تر: صبري محمد حسن، دار الجمهورية للصّحافة، مصر، 2009.
17. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان الرباط، 1987.
18. ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988.
19. ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار تويقال للنشر، البيضاء.
20. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط2، 1982.

21. نانسي كريس: تقنيات كتابة الرواية (تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات دينامية ووجهات نظر ناجحة)، تر: زينة جابر إدريس، مراجعة وتحرير: مركز التعريب والبرمجة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009.

22. ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1998، ص176.

المراجع الأجنبية:

1. A.G. Grimas et Joutes, séminaux : Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage, Hachette univers aire, PARIS, 1979
2. Gérard genette, Discoure de Récit, dans Figure III, Paris, seuil, 1972 .
3. Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Traduit de la ruse par Daria olivier, édition Gallimard, 1978.
4. Phillip Haman: pour un statut sémiologique de personnage in poétique du récit, coll. point seuil Paris, 1977.
5. Raba tel A:, perspective et point de vue, In communication, 85, 2009, L'homme à t-il encore une perspective.
6. Roland Barthes, introduction a l'analyse structurale des récits, op, cite.
7. Todorov et Ducrot, dictionnaire encyclopédique des sciences de langage, édition du seuil Paris 1972.
8. Tzevetan Todorov: les catégories du récit littéraire in l'analyse structurale du récit, communication, 08/ 1966, édition des seuil.
9. Wolfgang Keyser: Qui raconte le roman ? In poétique du récit, seuil, Paris, 1977.

الموسوعات والمجلات والدراسات والرسائل:

***الموسوعات والمعاجم:**

1. إبراهيم قلاني: قصة الإعراب كتاب في النحو والصرف لجميع المراحل التّعليمية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،2012.
2. ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، كورنيش النيل–القاهرة، طبعة جديدة محققة.
3. جبّور عبد النّور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984.
4. جيرالد برنس، المصطلح السردي–معجم المصطلحات، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003.

5. جيرالد بيرنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1، 2003، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة.
6. ربحي كمال: المعجم الحديث عبري–عربي للمترجم والطالب الجامعي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1975.
7. سعيد علّوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكِتاب اللبناني–بيروت/ شوش يريس – الدّار البيضاء–المغرب، ط1، 1985
8. علي توفيق الحمد: يوسف جميل الزّغبي، المعجم الوافي في أدوات النّحو العربي، دار الأمل، ط2، إربد،1993.
9. فاضل صالح السّامرائي: معاني النحو، مج3 شركة العاتك للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
10. لطيف زيتوني: معجم المصطلحات اللغوية نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 2002.
11. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط2، 1999.
12. محمد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، دار محمد علي الحامي، تونس/ دار الفارابي، لبنان/ دار تالة، الجزائر/ دار العين، مصر/ دار الملتقى، المغرب، ط1، 2010.
13. موسوعة آفاق ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ج4.
14. الموسوعة الصغيرة ع (99)، مقال: الرّواية وصنعة كتابة الرواية، تر: سامي محمد، منشورات دار الجاحظ للنشر، الجمهورية العراقية، أيلول1981.
15. وليد ناصيف: الأسماء والمعاني، دار الكتاب العربي، ط1، دمشق.
16. يوسف معلوف: المنجد في اللغة والإعلام، الطبعة الكاثوليكية، بيروت.

***المجلات والدراسات:**

1. مجلة كلية التربية / واسط: ع11.
2. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ديسمبر2008، ع1، ص227.
3. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر: مج2، ع2، يناير–فبراير–مارس، 1982.
4. .....، الهيئة المصرية للكتاب: زمن الرواية (ج 1 مج 11، ع04، 1993.
5. ..... ، ع 62، صيف وخريف 2003.
6. .....، مج15، ع 4، شتاء 1997.
7. مجلة علامات: مج 12، ع 46، ديسمبر 2002، ص 19.
8. مجلة دراسات: جامعة الأغواط، ع 42، ماي2016.
9. مجلة جامعة دمشق–مج 26–ع3+4، 2010.
10. .....،: مج26، ع 3+ 4، 2010.
11. مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية: مج14، ع4، آيار2007.
12. مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع 346، 2000.
13. مجلة اللغة والأدب، ع15، الجزائر، أفريل، 2001.
14. .....، ع 15 أفريل 2001.
15. مجلة الكرمل (رام الله) خريف 1997.
16. مجلة الجمعية العلمية الإيرانية: اللغة وآدابها، فصلية محكمة، ع19، الصيف، 2001.
17. مجلة التراث الأدبي: السنة 2، ع6.
18. مجلة الأقلام، ع3، كانون الأول، 1978.
19. مجلة الآداب اللبنانية، بيروت، ع10، 1962.
20. .....، ع1، كانون الثاني،1980.
21. مجلة الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، ع 4، ماي 2005م.

22. .....، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر ع 27، ديسمبر 2016.
23. مجلة أدب ونقد: مجلة الثقافة الوطنية الدّيمقراطية، ع 375، يناير 2019.
1. لسانيات النّص وتحليل الخطاب، المؤتمر الدّولي الأوّل، بحوث محكمة في لسانيات النّص وتحليل الخطاب، الجمعية المغربية للسانيات النّص وتحليل الخطاب، جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، المملكة المغربية، مج 2، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، ط1، 2013.
2. مجموعة من الباحثين: أمل العلامة، سعاد كراجة، محمد محسين أبوزيان، ثابت النبراذعية، سلسلة لكي لا ننسى رقم (4) نفحات من التراث الشعبي الفلسطيني، دراسات وصفية وأدبية، إشراف: إدريس جردات، مركز السنابل الدراسات والتراث الشعبي سعير –الخليل، 1998م.
3. مجموعة من الباحثين: كبرى روسن فكر، نعيمة بران دوجي، خليل بوريني، فراموز ميزابي: أساليب الكلام السردي في أدب المقاومة الفلسطينية رواية "باب الساحة" أنموذجا، إضاءات فصلية (محكمة)، السنة الثالثة، ع 12، شتاء 1392 هـ/ كانون الأول 2013م.

***الرسائل:**

1. خالدة الشيخ خليل: الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي، بحث لنيل شهادة دكتوراه من الدرجة الثالثة، إشراف: د/ محمد سواق، جامعة الجزائر1986/1987.
2. سليمان قوراري، جماليات الحوارية في الرّواية المغاربية، رسالة دكتوراه في الأدب المعاصر، إشراف: لحسن كرومي، جامعة وهران–الجزائر، 2010–2011.
3. فرج عبد الحبيب محمد مالكي: عتبة العنوان في الرّواية الفلسطينية (دراسة في النص الحواري)، إشراف الدكتور: عادل الأسطة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2003.

مواقع الأنترنت:

1. https//mawdoo3.com

الملاحق

الملاحق

1/ ملخص الرّوايات :

- ملخّص رواية " **رجال في الشّمس**".

- ملخّص رواية "**ما تبقى لكم**".

- ملخّص رواية "**أم سعد**".

- ملخّص رواية "**عائد إلى حيفا**".

2/ التّعريف بالرّوائي "غسّان كتفاني".

3/ مؤلفاتُهُ:

1/ ملخص الروايات:

أولا: ملخّص رواية "رجال الشّمس"

تروي حكاية ثلاثة الفلسطينيين اختلفت دوافعهم وتعدّدت أهدافهم وتوحّدت وجهتهم إلى أرض غير أرضهم، بحثوا عن المال بحجة الخلاص الفردي فانتهي بهم الأمر جثثاَ هامدة أمام مرمى القمامة بعد أن اخذ منهم سائقهم ممتلكاتهم ونقودهم فكان الموت الجماعي بدل الخلاص الجماعي الذي تنتظره وتأمله فلسطين.

(أبو قيس) العجوز الذي ترك أشجار الزيتون في حرب 48 وبقى يلوك حلم العودة إلى الأرض ليأتي صديقه سعد بعد عشر سنوات ويهزّه كما يُهزُّ الحليب ويدفعه إلى السّفر لكسب القوت ويوفّر عن نفسه الإهانة التي تعتريه في طابور الإعاشة كلّ شهر وحتى يضمن عودة ابنه للمدرسة.

أمّا (أسعد) الذي تطارده الشرطة فهو في حال فرار دائم ولا يحمل وثائق رسمية، إضافة إلى فراره من عمّه الذي يريد تزويجه ابنته (ندى) .

أمّا (مران) فلم يتجاوز السّادسة عشر من عمره و قد قرّر الرّحيل من أجل تغيير بيت الطين الذي تسكنه أمّه إلى جنة، لأنّ والده رحل بعدما تزوج شفيقه التي تملك بيتا من الاسمنت به ثلاث غرف وأخاه زكريا امتنع عن إرسال النقود لمجرد ارتباطه.

يصل الثلاثة إلى العراق غير أنّهم صدموا بالرّجل السّمين المهرب البصراوي الذي اشترط خمسة عشر دينارا ثمنا للرحلة مع التسديد المسبق، وإذا كان(اسعد) يملك ثمن الرحلة فان (أبو قيس) و(مروان) غير قادريين على ذالك، لتظهر شخصية (أبو الخيزران) الذي يقوم الذي يتفق معهم على تهريبهم داخل خزان فارغ في منتصف النّهار من شهر آب مقابل عشرة دنانير وهو في الأصل يعمل سائق شاحنة لدى رجل ثري من الكويت، ولتجاوز الحدود عليهم

ان يدخلوا الحزّان ولا يتجاوز الأمر ستّ دقائق على الأكثر ؛طبعا ينجحون في تجاوز الحدود الأولى لكنهم يتعطلون في الثّانية بسبب المزاح الثّقيل لرجال الحدود ومناقشته مسالة مغامرات (أبو الخيزران) مع الرّاقصة (كوكب) في البصرة وهو الذي فقد رجولته بسب إصابته بقذيفة في حرب 1948 وبانتهاء اللّقاء مع رجال الحدود الذي تجاوز السّت دقائق يموت الرّجال الثلاثة اختناقا داخل الخزّان فيضطر (أبو الخيزران) إلى إلقاء جثثهم أمام القمامة حتى تتولى البلدية دفنهم في الصّباح وعلى وقع الصّدمة يطلق(أبو الخيزران)صرخته المدوية "لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟

ثانياً: ملخص رواية "ما تبقى لكم"

تروي "ما تبقى لكم" قصّة شاب فلسطيني يدعى (حامد) يعيش مع أخته(مريم) في (غزّة) بعد سقوط (يافا) في أيدي اليهود؛ توفّي والُده وهو في العاشرة من عمره في معركة القتال دفاعا عن يافا أمّا أمّه فقد تُرِكت على الشّاطئ لتجد نفسها عند بيت أخيها في الأردن تعيش الانفصال الاضطراري عن ولديها وأختها التي توفيت بعد سماع أخبار مطمئنة عنها ؛ لتعيش(مريم) مع أخيها (حامد) على أمل الالتقاء بالأمّ غير أنّ الوقت كان يمضي و إذا كان مروره لا يعني شيئا بالنّسبة إلى حامد فإنه بالنّسبة إلى(مريم) كان يُشيّع نفسه كلّ يوم ليُحوّلها إلى عانس الأمر الذي جعلها تمنح نفسها إلى الخائن (زكريا) وتحمل جنينا يخبط في أحشائها فيضطر أخوها (حامد) إلى تزويجها ليقرّر بعدها السّفر إلى الأردن مشيا على الأقدام ويرتمي في أحضان أمّه عابرا الصّحراء التي لم يعبرها أحد منذ ست عشرة سنة غير أنّه يلتقي جنديا إسرائيليا فيضطرُ إلى أسره حتى يقتله أمام رفاقه في الصّباح.أمّا مريم فإنّها تعيش على وقع دقّات خطوات حامد في الصّحراء وبالقرب منها (زكريا) االذي يريد منها إسقاط الجنين فتضطرّ الى طعنه بالسّكين بعد أن أحسّت أنّها فقدت جنينها.

ثالثاً: ملخّص رواية "أم سعد"

تحكي "أم سعد" حكاية امرأة في الأربعين تؤمن أنّ أنّ الحرب بدأت وانتهت في الرّاديو لذلك تُرسل ابنها ليقاتل في جبهات القتال إعلانا منها لرفضها للهزيمة بل أنّها تتمنى الالتحاق بالفدائيين لتخدمهم لأنّها تفرق بين خيمتهم المنتصبة بأوتاد الكرامة وخيمة اللّجوء المنتصبة بأوتاد الذّل والهوان والقهر. ذات يوم يغرق المخيّم في الوحل ويرحل ابنها على إثر ذلك غير انّه يقع مع رفاقه في الحصار وتساعدهم امرأة تشبه أمّه التي تعوّض عدم التحاقها بالفدائيين بتنظيف المخيم لما تعرّض للقصف.

ترفض (أم سعد) العمل في مكان امرأة لبنانية، ولما جاء ممثل السلطة اللبنانية يبحث عن (سعد) لم يجده ووجد (أم سعد) قد غيّرت الحجاب بعقد يحملُ رصاصة فارغة لتنتهي الرواية على صورة أبناء المخيّم وهم يتدربون على السّلاح، وتُبرعم الدّالية التي غرستها مع بداية الرّواية .

رابعاً: ملخص رواية "عائد إلى حيفا"

تحكي (عائد إلى حيفا) عودة (سعيد) و(زوجته) إلى "حيفا" حيث البيت المفقود والولد المتروك بمجرد ما سمح لهم الصّهيوني بالدّخول عقب حرب 1967 بعد خروجهم الاضطراري عام1948 وأثناء رحلة العودة لم يتوقفا عن البوح طيلة المسافة المقطوعة حيث يفعل التذكّر فعله في الوالدين ويكتسح الماضي نفسيهما فيقفز إلى الحاضر ذلك اليوم الذي تركا فيه ولدهما الذي لم يتجاوز الأربعة أشهر نتيجة هول القصف ليضطرا إلى الاستقرار في "رام الله" غير أنّهما عاشا حلما مؤجّلا طيلة عشرين سنة؛ ولأنّ الحدود فُتحت عاد الوالدان يحملان حلم استرداد ولدهما غير أنّهما يصطدمان بأنّه أصبح جنديا في الجيش الإسرائيلي بعد أن تولّت عائلة يهودية تربيته فيضطرُّ الوالد إلى مواجهة ابنه الذي لم يتوقف عن إلقاء اللّوم على والديه ويصرُّ على البقاء في "حيفا" حتى ولو كلّفه الأمر مواجهة أخيه (خالد) في جبهات القتال.

2/ التّعريف بغسان كنفاني:

حين تعالى صوت عز الدّين القسّام في صرخته الشهيرة "موتوا شهداء" واستشهد مع جماعته في شهر نوفمبر 1935، كانت أم غسّان حبلى بـه في شهرها الرابع وبعد خمسة أشهر بزغت "الشمس الكنفانية" في 09 أفريل 1936.

فأبوه محام كانت أغلب مرافعاته ذات قضايا وطنية خاصّة أثناء ثورات فلسطين، فاعتقل لذلك عدّة مرّات، كانت إحداها بإيعاز من الوكالة الصّهيونية.

في مارس1948 زحفت القوة الصهيونية على مدينة عـــكـــا مسقط رأس غسان، فشردت عائلته وفي 15مـــاي1948أعلت الصّهيونية قيا2م دولتها في مـــخ العالم العربي.

عمل غسّان مدرسا بدمشق وفي عام 1952 التحق بأخته "فايزة" التي انضمت إلى أخيها "غـازي" في الكويت ليرسل الثلاثة رواتبهم للعائلة.

في بيروت التقى غسّان كنفاني بمدرِّسة دانماركية تدعى آنـــي هـوفـر Anni Hoover ليكون "فـايز" و "لـيلـى" ثمرتا زواجهما، لتتفرغ الزوجة فيما بعد لتوعية الرأي العالم العربي الأوربي بعدالة القضية الفلسطينية وتترجم أعمال زوجها وتذيع بعضها

ولّـــج غسان كنفاني العمل السّياسي ولـــم يكن ذلك بجرة قلم ولا بقرار سياسي وإنّـما كان له عدّة منطلقات رسمت اتجاهه:

- لاحظ نوم تلاميذه الفلسطينيين أثناء الدّرس ليس استخفافا بالعلم أو المعلّم وإنّما كانوا يعيلون عائلاتهم مساءً فيأتوا مرهقين صباحا فلم يجد بُدّاً من إدراج هذه الصورة في "كعك على الرّصيف" عـام 1959 في الكويت.
- حين طلب من تلاميذه ذات يوم رسم تفاحة أو مـوزة ليفاجأ أنّ أغلبية الّتلاميذ لا يعرفون رسمها لأنهم لم يروها قط سرعان ما انقلب طالباً منهم رسم مخيّم.

1- مشهد مذبحة "دير ياسين" والكبت الذّي عاشه مُذْ كان طفلاً يحتفل بعيد ميلاده الثّاني عشر في عام 1948.

2- التقاؤهُ بالدكتور "جورش حبش" سنة 1952 أدّى إلى انخراطه في صفوف حركة القوميين العرب.

هذه الممهّدات جعلت "غسّان كنفاني" مع زملائه يفكرون في تكوين حركة سياسية تسعى للقضاء على ثلاثة أنواع من التّهديدات الجديدة للأمّة العربية هي:

-التجزئة السياسية /الإمبريالية / إسرائيل.

إنّ عمل "غسان كنفاني" في الّتدريس جعل ثلاثة أرباع ممّن لامست قريحتهم هذه الشّخصية الفذّة أصبحت على وعي بالقضية؛ فغسّان كنفاني ضمير من ضمائر القلم الثّقافي العربي الفلسطيني.

وفي نهـار السبت 08 تموز(أوت) 1972على السّاعة 11سا و45 دقيقة؛ خمسة كيلوغرامات من الديناميت (ت.ن.ت) إضافة إلى قنبلة شديدة المفعول لقتل إنسان أو محو آثار شمس طالت أشعتها.

3/ مؤلفاته:

أوّلا: الأعمال الرّوائية المكتملة:

* رجال في الشّمس.

* ما تبقى لكم.

* أمّ سعد.

* عائد إلى حيفا.

وهناك روايات لم يكمل كتابتها: من قتل ليلى الحايك/ الأعمى والأطرش/ العاشق.

ثانيا: الأعمال القصصية:

* موت سرير رقم 12

* أرض البرتقال الحزين.

* عالم ليس لنا.

ثالثا: المسرحيات:

الباب / القبعة والنبي /جسر إلى الأبد.

رابعا: الدّراسات:

- ✓ الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال1948 -1968.
- ✓ أدب المقاومة في فلسطين المحتلة.
- ✓ في الأدب الصّهيوني

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء

شكر

مقدّمة .....ب

الفصل الأول: "وجهة النظر" وإشكالية المصطلح

تقصي مصطلح "وجهة النّظر" عند بعض الأعلام 10

تقصّي مصطلح "وجهة النّظر" عند بعض الأعلام (النقاد الغرب):..... 13

1: هنري جيمس:"Henry James": وإقالة الرّاوي العليم بكلّ شيء:..... 13

2: بيرسي لوبوكLubboCK Percy": وجهة النّظر والتّقويم المباشر وغير المباشر: ... 15

3: نورمان فريدمان Norman Fredman: الموضوعية مقياس لتحديد وجهة النّظر:* . 17

4: جون بويون Bouillon Jean: علاقة الرّاوي بالشّخصيات أساس وجهة النّظر: 19

5: واين بوث Wayne Booth: وجهة النّظر وإشكالية الأثر المحدث على القارئ:..... 22

6: تزفيتان تودوروف Tzveton Todorov: المؤشّرات النّصيّة واللّسانية محدّدات لوجهة النّظر: 24

7 / بوريس أوسبنسكي "Boris Uspeniski":"وتصنيفاته الأربعة: 28

8/ إدوارد موركان فورستر (A.M Forrester): طريقة القصّ تحدّد وجهة النّظر: 32

9/ جيرار جينيتGerrard Genette: التّبئير جزء من المنظور:..... 35

10 / آلان رباتالAlain Rabatel: وجهة النّظر واللّسانيات التّلفظية: 40

الفصل الثّاني: "وجهة النّظر": المستوى الأيديولوجي

المبحث الأوّل: العتبات النّصية. 56

1-1: العنوان نصٌّ موازي للمستوى الأيديولوجي:..... 58

1-1-1: العنوان في روايات "غسّان كنفاني": 60

أوّلا: العنوان في "رجال في الشّمس": 61

ثانيا: العنوان في "ما تبقى لكم":..... 65

ثالثا: العنوان في رواية "أم سعد":..... 69

رابعا: العُنوان في "عائد إلى حيفا": 73

1-2: الإهداء كاشف للمستوى الأيديولوجي: 76

1-2-1: الإهداء في روايات غسّان كنفاني: 78

أوّلا: الإهداء في (رجال في الشّمس): 78

ثانيا: الإهداء في "ما تبقى لكم":..... 80

ثالثا: الإهداء في "أم سعد": 82

رابعا: الإهداء في "عائد إلى حيفا" 84

المبحث الثّاني: التّقويم الأيديولوجي وصراع الأصوات. 85

1: تمظهرات وجهة النّظر: 87

1-1: وجهة نظر المؤلف: 87

1-1-1: وجهة نظر المؤلِّف في روايات "غسّان كنفاني" 89

أوّلا: وجهة نظر المؤلف في"رجال في الشّمس":..... 89

ثانيا: وجهة نظر المؤلف في "ما تبقى لكم": 91

ثالثا: وجهة نظر المؤلف في "أمّ سعد": 92

رابعا: وجهة نظر المؤلّف في "عائد إلى حيفا": 95

2-1: وجهة نظر الرّاوي: 98

1-2-1: وجهة نظر الرّاوي في روايات "غسّان كنفاني": 100

أولا: وجهة نظر الرّاوي في"رجال في الشّمس": 100

ثانيا: وجهة نظر الرّاوي في "أم سعد": 103

ثالثا: وجهة نظر الرّاوي في "عائد إلى حيفا": 107

3-1: وجهة نظر الشّخصية: 111

1-3-1: الشّخصية الرّوائية: 111

2-3-1: التّقييمات التّي تتمّ من موقع الشّخصية: 114

أوّلا: التّقويم الأيديولوجي من شخصية مركزية: 117

ثانيا: التّقويم الأيديولوجي من شخصية ثانوية: 120

ثالثا: التّقويم الأيديولوجي من شخصية عرضية: 121

المبحث الثّالث: الوسائل الخاصّة بالتّعبير عن وجهة النّظر الأيديولوجية. 123

1: الألقاب والكُنيات والنُّعوت 123

1-1: الألقاب والكنبات والنّعوت في روايات " غسّان كنفاني": 125

أوّلا: الألقاب والكنيات والنّعوت رواية "رجال في الشّمس": 125

ثانيا: الألقاب والنّعوت والكنيات في "ما تبقى لكم": 136

ثالثا: الألقاب والنّعوت والكنيات في "أم سعد": 142

رابعا: الألقاب والنّعوت والكنيات في رواية "عائد إلى حيفا": 147

الفصل الثّالث: "وجهة النّظر": المستوى التّعبيري

المبحث الأوّل: التّسمية واللّهجة بوصفهما مشكلتا وجهة النّظر..... 157

1: التّسمية بوصفها قرار وجهة النّظر في الرّواية: 157

1-1: التّسمية في روايات " غسان كنفاني": 161

أوّلا: التّسمية في"رجال في الشّمس": 161

ثانيا: التّسمية في "ما تبقى لكم": 170

ثالثا: التّسمية في" أم سعد": 178

رابعا: التّسمية في "عائد إلى حيفا":..... 181

2: اللّهجة بصفتها مشكلة وجهة النّظر في الرّواية: 189

2-1: اللّهجة في روايات "غسّان كنفاني":..... 193

أوّلا: اللّهجة في "رجال في الشّمس":..... 193

ثانيا: اللّهجة في "ما تبقى لكم": 195

ثالثا: اللّهجة في رواية "أم سعد": 196

رابعا: اللّهجة في "عائد إلى حيفا":..... 201

المبحث الثّاني: تعالق الكلام وتأثيره في وجهة النّظر..... 203

1: تأثير كلام المؤلف في كلام الشّخصيات يُظهر" وجهة النّظر":..... 204

1-1: الحالات الأكثر وضوحا: الخطاب المباشر البديل:..... 205

أوّلا:"رجال في الشّمس":..... 206

ثانيا: ما تبقى لكم:..... 214

ثالثا: أمّ سعد: 222

رابعا: "عائد إلى حيفا":..... 226

2-1: الحالات الأقل وضوحا:..... 229

1-2-1: المنولوج المروى: 229

2: تأثير كلام الغير في كلام المؤلف يُجسّد وجهة النّظر: 231

أولا: "رجال في الشمس":..... 234

ثانيا: "ما تبقى لكم": 235

المبحث الثّالث: التّواتر تعبير عن وجهة النّظر. 239

1: التّواتر "La fréquence":..... 239

1-1: تحديده: 239

2-1: أنواع التّواتر ً : 240

1-2-1: القصّ المفرد: Récit singulative 240

2-2-1: القصّ المكرّر: Récit repetitive 241

1-2-3: القصّ المؤلف: Récit interative..... 241

2: تأثير التّواتر أسلوبيا على المتلقي:..... 242

2-1: التّواتر في روايات (غسّان كنفاني):..... 242

أوّلا: "رجال في الشّمس":..... 242

ثانيا: "ما تبقى لكم":..... 249

ثالثا: "أم سعد":..... 254

رابعا: "عائد إلى حيفا":..... 256

الفصل الرّابع: "وجهة النّظر": المستوى الزّمكاني والمستوى النّفسي

المبحث الأوّل: وجهة النّظر: المستوى الزّماني..... 263

1: الزّمن:..... 263

1-1: المفارقات الزّمنية:..... 265

1-1-1: الاسترجاع:..... 266

1-1-1-أ: تحديده:..... 266

1-1-1-ب: أنواع الاسترجاع: 267

أوّلا: الاسترجاع الخارجي..... 267

ثانيا: الاسترجاع الدّاخلي..... 267

ثالثا: الاسترجاع المزجي 268

1-1-1-ج: وظائف الاسترجاع..... 268

1-1-2: الاستباق: 268

1-1-2-أ:تحديده:..... 268

1-1-2-ب: أنواع الاستباق:..... 269

أوّلا: الاستباق الدّاخلي: 269

ثانيا: الاستباق الخارجي: 270

ثالثا: الاستباق المزجي:..... 270

1-1-2-ج: وظائف الاستباق:..... 270

1-2: وجهة النّظر من خلال بنية الاسترجاعات في روايات (غسان كنفاني): 271

أولا: "رجال في الشّمس":..... 271

ثانيا: " ما تبقى لكم": 276

ثالثا: "أم سعد":..... 278

رابعا: " عائد إلى حيفا":..... 280

1-3:" وجهة النّظر" من خلال بنية الاستباق في روايات (غسّان كنفاني): 283

أوّلا: "رجال في الشّمس":..... 283

ثانيا: " ما تبقى لكم": 285

ثالثا: " أم سعد":..... 287

رابعا: " عائد إلى حيفا":..... 289

المبحث الثّاني: وجهة النّظر: المستوى المكاني: 291

1: المكان:..... 291

2:"وجهة النّظر": المستوى المكاني في"روايات غسّان كنفاني": 292

2-1: حالات تطابق ولا تطابق الرّاوي مع الشّخصية: 293

2-1-1: تطابق موقع الرّاوي مع إحدى الشّخصيات:..... 293

2-1-1-أ: الرّاوي يلازم الشّخصية حدّ الامتزاج:..... 294

أوّلا:"رجال في الشّمس":..... 294

ثانيا: "ما تبقى لكم": 298

ثالثا: "عائد إلى حيفا": 299

2-1-1-ب: الرّاوي يرافق الشّخصيات في الأماكن ولا يمتزج لها 302

أوّلا:" رجال في الشّمس":..... 302

ثانيا: "ما تبقى لكم": 304

ثالثا: "أم سعد":..... 305

رابعا:"عائد إلى حيفا":..... 306

2-1-1-ج: أحيانا لا يتحدّد موقع الرّاوي إلاّ تحديدًا تقريبا فقط: 307

أوّلا:" رجال في الشّمس":..... 307

ثانيا:"ماتبقى لكم": 308

ثالثا: "أمّ سعد":..... 309

رابعا:"عائد إلى حيفا"..... 309

2-1-2: لا تطابق الموقع المكاني للمؤلف والشّخصية: 309

2-1-2-أ: المسح التّتابعي: 310

أوّلا:" رجال في الشّمس":..... 311

ثانيا: "ما تبقى لكم": 317

ثالثا: "أم سعد":..... 318

رابعا:"عائد إلى حيفا":..... 319

2-1-2-ب: نظرة عين الطائر:..... 320

أوّلا:"رجال في الشّمس":..... 321

ثانيا : "ما تبقى لكم": 322

رابعاً: "عائد إلى حيفا":..... 323

2-1-2-ج: المشهد الصّامت: 324

أوّلا:"رجال في الشّمس":..... 325

ثانيا:"ما تبقى لكم": 326

ثالثا: "أمّ سعد":..... 327

رابعا: "عائد إلى حيفا":..... 328

المبحث الثّالث: وجهة النّظر: المستوى النّفسي..... 330

1: أهميّة المستوى النّفسي في "وجهة النظر":..... 330

1-1: وسائل وصف السّلوك في المستوى النّفسي: 332

1-1-1: الحالة الأولى: وجهة النّظر الموضوعية 332

1-1-1-أ:الطّريقة الأولى: وجهة النّظر الموضوعية الخارجية للشخصية الموصوفة: . 332

وجهة النّظر الموضوعية الخارجية في روايات "غسّان كنفاني" 333

أوّلا: "رجال في الشّمس":..... 333

ثانيا: "ما تبقى لكم": 336

ثالثا:"أم سعد":..... 339

رابعاً: " عائد إلى حيفا: 340

1-1-1-ب: الطريقة الثّانية: وجهة النّظر الموضوعية الدّاخلية للشخصية الموصوفة: 341

وجهة النّظر الموضوعية الدّاخلية في روايات (غسّان كنفاني): 341

أوّلا: "رجال في الشّمس":..... 341

ثانيا: "ما تبقى لكم": 342

ثالثا: "أم سعد":..... 343

رابعا: "عائد إلى حيفا":..... 343

1 -1-2: الحالة الثّانية: وجهة النظر الذاتية:..... 344

1-1-2-أ: الطّريقة الأولى وجهة النّظر الذاتية الدّاخلية للشّخصية الموصوفة : 344

وجهة النّظر الذّاتية الدّاخلية للشّخصية الموصوفة في روايات (غسّان كنفاني):..... 345

أوّلا:"رجال في الشّمس":..... 345

ثانيا:"ما تبقى لكم": 347

ثالثا: "أم سعد":..... 349

رابعا: "عائد إلى حيفا":..... 349

1-1-2-ب: الطّريقة الثّانية وجهة النّظر الذّاتية الخارجية للشّخصية الموصوفة: 350

وجهة النّظر الذّاتية الخارجية للشّخصية الموصوفة في روايات (غسّان كنفاني):..... 351

أوّلا: "رجال في الشّمس":..... 351

ثانيا:"ما تبقى لكم": 351

ثالثا: "أم سعد":..... 352

رابعا: "عائد إلى حيفا":..... 352

الخاتمة..... 356

قائمة المصادر والمراجع 371

الملاحق..... 387

فهرس الموضوعات 397

الملخص:

تناول البحث موضوع "وجهة النّظر" عند غسّان كنفاني من خلال مقاربة لأعماله الرّوائية المكتملة:(رجال في الشّمس، ما تبقى لكم، أم سعد، عائد إلى حيفا) والتي شكلت عبر صيرورتها وجهة نظر غسّان كنفاني التي ترتبط بالقضية الفلسطينية، ولتجسيد ذلك اعتمدنا تقسيمات الناقد "بوريس أوسبنسكي" التي رأيناها كفيلة باستقراء هذا المكوّن السردي.

لقد انطلق بحثنا من مجموعة من الأسئلة تبحث الخلفية المرجعية والمنطلقات الفكرية التي كتب على إثرها "كنفاني" رواياته والتي تمثل وجهة نظره : ما وجهة النّظر التّي أراد "غسّان كنفاني" إيصالها إلى المتلقي؟ ماهي الوسائل التّعبيرية والفنيّة التي تمظهرت من خلالها وجهة النّظر تلك؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة قسّمنا بحثنا إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة وملحقا ضمّ ملخّصا للرّوايات الأربع إضافة إلى التّعريف بغسّان كنفاني وأعماله الإبداعية.

عَنونا الفصل الأوّل "وجهة النّظر" وإشكالية المصطلح تتبعنا فيهمصطلح وجهة النّظرعند بعض الأعلام من"هنري جيمس" إلى "بيرسي لوبوك" و"نورمان فريدمان" و"جون بويون" و"واين بوث" و"تزفيتان تودوروف"وجيرا جينت" و"ألان راباتال"وغيرهم وصولاً إلى" بوريس أوسبنسكي" الّذي اعتمدنا تقسيماته.

خصّصنا الفصل الثّاني لوجهة النّظر في المستوى الأيديولوجي مع التأكيد على أهميته لأنّه يُمثِّلُ البنية العميقة للعمل الإبداعي وقد ضمّ هذا الفصل ثلاثة مباحث معنونة كالآتي: العتبات النّصية؛ التّقويم الأيديوجي وصراع الأصوات؛ الوسائل الخاصّة بالتّعبير عن وجهة النّظر الأيديولوجية ومن أهمّ تلك الوسائل: الألقاب والكنيات والنّعوت.

أمّا الفصل الثّالث: خصّصناه للمستوى التّعبيري الّذي شمِل الوسائل التّعبيرية التي اعتمدها "غسان كنفاني" لتجسيد وجهة نظره، وقد قسّمناه إلى ثلاثة مباحث معنونة كالآتي:

التّسمية واللّهجة بوصفهما مُشكلتا وجهة النّظر؛ تعالق الكلام وتأثيره في وجهة النظر ثم المبحث الثّالث التّواتر تعبير عن وجهة النّظر.

وأخيراً الفصل الرّابع خصّصناه: للمستوى الزّمكاني والمستوى النّفسي موزعا على ثلاثة مباحث أولها وجهة النّظر في المستوى الزّماني؛ إذ ترتبط وجهة النّظر الكنفانية بالأحداث التي ركز عليها– الروائي– أمّا المبحث الثّاني وجهة النّظر في المستوى المكاني من خلال حالات تطابق ولا تطابق موقع الرّاوي مع إحدى الشّخصيات وتناول المبحث الثّالث وجهة النّظر في المستوى النّفسي و الّذي جمع كلّ المستويات السّابقة بدرجات متفاوتة كما عالجنا وسائل وصف السلوك في المستوى النّفسي.

ثمّ أنهينا بحثنا بخاتمة شملت أهمّ النتائج التي توصّل إليها البحث حيث بدا لنا تطور"وجهة النّظر"عند غسّان كنفاني و تكاملها نتيجة تطور وعيه بالقضيّة الفلسطينية لتتحوّل الكتابة عنده من المتعة الفنية إلى التزام بالقضية لتبقى هذه الرّوايات مجالا خصبا لقراءات أخرى .

الكلمات المفتاحية : وجهة النظر، المستوى الأيديولوجي، المستوى التّعبيري، المستوى الزمكاني، المستوى النفسي.

Abstract

″The point of view″ dates back to the efforts of both ”plato ”and ”aristolle” in ancient criticism .and in the late nineteeth century .” henry james ”re-accounted the point of view when he intensified his efforts to exclude the narrator who knows everything . after these bold steps .the study of view dominated on” anglosaxon ”criticism by” percy Lubbock” . ″turmanfriedman″ .and″ wayne booth″ .

The term point of view retreated to give way for the terms field limitation and vision for each of″ tzvetantodorov″ and ″john boyon″ and the centering term for Gerard gent . then it returned to the critical arena by ″borisospinsky ″and ″Edward forkanforster″ . and″ alanrappatal″ focused his efforts on investigating the existence of ″point of view ″ through its linguistic implications

Critics have benefited from all the accumulations in the critical arena .intellectual doctrines .and applied approaches that emerged in the modern era.

And these efforts were a reference background for the study of view point of view . and this issue remains trickey because of its problematic nature as it is the outcome of a group of anxious concepts .

In our research . we took the idea of the critic ″borisuspenskey″ who linked the concept of point view in a way that is closely related to the synthesis of artwork and made the principle of harmony a methodical starting point for him the point of view is related to the author and enables him to use different visions within the artwork wich is – the point of view the location that the narrator or author takes from the events so he can only describe the actions of the characters and he can describe the personalities inside as he can mix the two cases he reads the ideas toushes the feeling and moves on to describe the movements and signs .

The uspensky projects aims to examin these sites from four levels that are essential in his view .but he kept the possibility of adding one or more levels –by critic after him to preview the sites .butwat he deems necessary is that these levels must be linked within the artwork . so he conducts a bilateral interview . the first of wich is an external level . wich is the author and the second party is an internal focus after wich he employs each of these levels to determine the dept of the narrative vision of the perspective whether internel or external .

Uspensky intensified his efforts and his focus on the determinents of this destination from an author narrator and charater and did not care much about the systematic theory but his addition culminated in the emergence of the four levels

through wich he made the duality of internal and in his footsteps we show these four levels of point of view in the novelist works of ″ghassankanafani″ men in the sun what is left for you umm saad and finally returning to Haifa ,

At the ideological level wich is the superficial structure that guided the events and dialogues of the our texes according to asset of social and moral values to wich the personalities chosen by ″ ghassankanafani″ adhered to his novels were utterd in one voice when there was one ideology and where pronounced with multiple voices when there was more than one ideological focus and because the theresholds are like the waves that provide the reader with an enormous amount of data we studied the little and dedication then we stadied the ideological evaluation and the conflict of voices from the author,s point of view and the narrator's point of view and then the character's point of view in each novel . finally we studied the epithets and titles that ghassankanafani used in his novels.

At the expressive level we stood one the total expressive methods that the utterer uses in all novels through which character places and events are drawn and this diversification gives the text a kind of vitality repelling monotony we studied narration as a part of the point of view and then description as it is belonging to it and naming as a choice and we concuded by the relationship between the words of the author and the words of the characters as well as the effect of the silencer of others one the words of the author .

Then at temporal level. We followed the narrator.s location through the coordinates of time .

In the place the narrator may accompany thacharactors in the places but not mix with them and the spatial locating of the author and the character may not coincide for the time the arrangement and speed of the narration were the main factors in judging the point of view .

For the psychological level it is related to the psychological" point of view" of "ghassankanafani "

About a specific personality the narrator presents; the point of view through the chosen angle . and in brief we focus on the frequency of its types singular .repeated .author because of its impact on the psyche of the novelist and receiver.

key words : The point of view - the ideological level - the expressive level - temporal level - the psychological level