فيحاء عبد الهادي

الجمعية الفلسطينية الاكاديمية للشؤون الدولية ـ القدس الشريف

الجمعية الفلسطينية الأكاديمية للشؤون الدولية، مؤسسة فلسطينية مستقلة، لا تسعى للربح أو التجارة أو المنفعة المالية، وغير مرتبطة بأية جهة حكومية أو حزبية أو تنظيمية أو طائفية، وتهدف إعداد بحوث ودراسات وعقد ندوات ومؤتمرات متخصصة في المسألة الفلسطينية في مضمونها الوطني الفلسطيني واطارها القومي العربي وابعادها الدولية، والاسهام في توظيف هذا الجهد الأكاديمي للتعريف بخصوصية وعناصر المسألة الفلسطينية محليا وإقليميا ودوليا.

إن ما ورد في هذه الدراسة من اراء وأفكار، يعبر عن وجهة نظر الباحثة الشخصية ولا يعكس أو يمثل بالضرورة موقف أو رأي الجمعية الفلسطينية الأكاديمية للشؤون الدولية، أو العاملين فيها. وقد قدمت الباحثة فيحاء قاسم عبد الهادي من نابلس هذه الدراسة لبرنامج البحوث في الجمعية الذي يبرز التعددية الفكرية والمنهجية في اعداد البحوث في اطار من الحرية الأكاديمية.

جميع الحقوق محفوظة للجمعية
آب ١٩٩٠ - الطبعة الأولى

Faiha Kashem Abdul Hadi

GHASSAN KANAFANI

(The play and short story)

PASSIA Publication

First Edition - August 1990

PASSIA

TEL: (02)894426 FAX: (02)282819

P.O. Box 19545 East Jerusalem

المحتويات

الموضوع	الصفحة
(١) مقدمة	٥
(٢) حياة غسان كنفاني	١٠
(٣) ثقافته	١٦
(٤) أعماله	٢٠
الباب الأول :	
(١) التطور التاريخي	٣١
(٢) التحليل الموضوعي	٣٤
(٣) الشخصية	٤٠
(٤) الرمز	٤٣
(٥) السرد والوصف	٥٧
(٦) الحوار	٦٠
(٧) مناجاة النفس	٦١
الباب الثاني :	
الفصل الأول : غسان الروائي (الروايات الكاملة)	
١) رجال في الشمس	٦٧
٢) ما تبقى لكم	٨٥
٣) ام سعد	١٠٦
٤) عائد الى حيفا	١٢٦
الفصل الثاني : (روايات غير كاملة)	
١) العاشق	١٤٧

٢) الأعمى والأطرش ١٥٥
٣) برقوق نيسان ١٦٧

الفصل الثالث : القصة القصيرة
١) مقدمة ١٧٤
٢) التطور التاريخي ١٧٥
٣) التحليل الموضوعي ١٨٨
٤) الشخصية في القصة القصيرة ١٩٧
٥) - الوصف ٢١٠
٦) - السرد ٢١٨
٧) - الحوار في القصة القصيرة ٢٢٤

الخاتمـــة ٢٤٥

المصادر والمراجع ٢٤٧

(١) مقدمـــة

برز الأدب الفلسطيني بشكل متميز في الأدب العربي المعاصر عاكسا خصوصية القضية الفلسطينية والنضال في سبيلها.

> "واذا كانت قضية النضال الوطني الفلسطيني هي قضية من نوع خاص، فان مقاومة هذا الشعب لها خصائصها المميزة، كما ان صوته الأدبي ونبرته الفنية لهما جوهرهما وطابعهما الخاص والمختلف، فهما محاولة لتأكيد الذات واثبات الوجود في مواجهة واقع التشرد والمنفى كما انهما دعوة الى رفض الواقع السائد، والخروج منه والعودة الى الارض" (١).

لقد استطاع غسان كنفاني ان يمزج الحلم الفلسطيني بواقع النضال، كما استطاع ان يحدد هويته بشكل واضح المعالم : الأديب الناقد المناضل، الذي ساهم بشكل واضح في تطوير النظرة الى دور الأدب وتعامله مع الواقع تأثرا وتأثيرا. ولقد استوعب غسان كنفاني واقعه الفلسطيني استيعابا متبصرا منذ النكبة عام ١٩٤٨ حتى استشهاده عام ١٩٧٢، وقدم هذا الواقع في قصصه محاولا التخلص من الرومانسية التي اتسمت بها معظم الكتابات السابقة التي تناولت نفس الموضوع . لم يهتم كنفاني باثارة الحزن أو الشفقة لدى القارىء حين يكتب عن فلسطين ، فهو لم ينظر لمشكلة الشعب الفلسطيني على انها مشكلة لاجئين . لقد حاول ان يقترب من عالم الفلسطينيين الحقيقي. ورأى قوتهم الكامنة في ايمانهم بقضيتهم، وأحس القوى القاهرة التي تحاول فرض الأمر الواقع عليهم.

> "كان غسان كنفاني من أوائل الروائيين العرب الذين بدأوا بمواجهة انسانية الفلسطيني، وحين يواجه الكاتب انسانية شخصياته فلا يمكن ابدا ان يقدمهم في شكل مسطح او عاطفي رخيص" (٢).

وفي الوقت الذي كان غسان كنفاني مع بعض من الأدباء الفلسطينيين يكشف جوانب الحياة الفلسطينية بواقعية واضعا يده على السمات الإيجابية للخروج من هذا ضمن حركة النضال، كان غيره من الكتاب الفلسطينيين يتناولون القضية من زاوية

اخرى بعيدة عن الواقع مما جعلهم يراوحون بين الدعوة الى العجز وبين اليأس والاحباط . فهذه سميرة عزام الكاتبة الفلسطينية تحاول ان تجد حلا للقضية الفلسطينية فلا تجد الا الحل السريع السهل: الارهاب الفردي. وهذا ما نلمسه في مجموعتها القصصية الساعة والانسان (٣).

ونجد حليم بركات في روايته (ستة أيام). يعطي صورة المثقف الفلسطيني العاجز عن الاندماج في حركة تطور شعبه، الذي يريد ان يتحرر بسرعة وباللجوء الى اقصى الطرق، والذي يتمرد ويثور على كل أنواع الفساد والتخلف والكبت الجنسي. يظهر من الرواية وبصورة واضحة ان بركات يكتب من خارج حركة الجماهير الواقعية. لهذا فهو لا يجد حلا يقدمه لمعضلات الواقع الفلسطيني سوى التمرد الفردي. وتلتقي رؤية حليم بركات مع رؤية كاتب آخر هو "جبرا ابراهيم جبرا"، اذ يعتقد جبرا أن المثقفين "هم المغيرون وهم الثوريون الحقيقيون سواء حملوا السلاح في سبيل هذا التغيير او لم يحملوه" (٤). إن جبرا لا يرى المثقفين ضمن إطار طبقة اجتماعية ولهذا فهو يصورهم في عزلتهم عن المجتمع وكأنهم يتحركون بمعزل عن حركة المجتمع لا يتأثرون بتناقضاته ولا شأن لهم بصراعاته.

ولو أخذنا روايته (السفينة) مثلا على كتاباته، لبدت رؤيته الفكرية بشكل واضح. اذ يقدم لنا في (السفينة) عددا من المثقفين العرب عاجزين يائسين محبطين. انهم في سفينة وسط البحر بعيدا عن ارض الواقع. ولا شك ان المكان هنا قد أحسن اختياره للدلالة على الانقطاع عن الواقع. ان الحوار بينهم مقطوع، والصلات بينهم لصلتهم بالارض كلها مقطوعة. انهم ينحدرون من اصول ثرية او اقطاعية. وهو حين يتوصل الى فقدان الصلة بين هؤلاء المثقفين وبين المجتمع فكأنه يرى انهيار هذه الطبقة من داخلها دون ان يلمح دور القوى الجديدة التي ورثت الاقطاع نفسه لتناقض مصالحها معه.

وفي مقابل هذا الفهم، العاجز عن استيعاب الواقع من أجل تجاوزه يقف غسان كنفاني مع قلة من الكتاب الفلسطينيين، ليقدموا رؤية مختلفة لتجاوز الواقع مثل اميل حبيبي في روايته :
"سداسية الأيام الستة.(٥) والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابى النحس المتشائل" (٦).

"يقدم الأدب الفلسطيني المناضل رؤية جديدة بالغة الاهمية والدلالات على مستوى الرواية العربية. فهو لا يتحمل فقط هموم شعبه المباشرة، انما يوسع الدائرة ليصل الى التقاط لحظة الانغراس في الوسط الجماهيري، بل مآساويتها وفرحها، وهذه المساهمة لعبت دورا بارزا في تطوير الرواية العربية على المستوى التشكيلي، حيث استطاعت ان تلتقط اكثر العلاقات تعقيدا وتشابكا، واحالتها الى مسار فني ضمن رؤية محددة. والدور الاساسي في هذه العملية قام به غسان كنفاني في اخلاصه لقضيته وتجربته الاصيلة"(٦).

إهتم غسان كنفاني بالتجريب الفني محاولا ان يطور ادواته الفنية مستفيدا من انجازات الرواية الغربية التقنية مما جعله يضيف فعلا الى الرواية الفلسطينية والعربية، كما نجد لغسان جهدا رياديا في محاولته تقديم انسان اسرائيلي كشخصية روائية في "عائد الى حيفا". واهتم ايضا باستطاعته رؤية الوطن في منظوره الطبقي، انه يسرق المصلحة العميقة التي تربط بين الكادحين وبين الثورة ما يفسر اندفاعهم لحمل السلاح قبل غيرهم.

"إن كتابات غسان مع تقدم مسيرته الفنية، تتجه اكثر للانحياز للكادحين من أجل فلسطين وتأكيد ثقته اللامحدودة بامكاناتهم". (٧)

ومن أهم ما يميز أدب غسان لغته الشعرية المكثفة، انها اللغة التي تتحول في دلالاتها كما نجد في "ما تبقى لكم" وهي القادرة على الإيحاء ، الطيعة في يد كنفاني يستخدمها كما يستخدم الرسام الوانه بخفة وحيوية ومقدرة شديدة على الايصال.

في روايته (رجال في الشمس) و (ما تبقى لكم) نجد اضافة للرواية الفلسطينية موضوعا وشكلا. يبين في الرواية الأولى ان اختيار طريق الهرب من المسؤولية يؤدي الى طريق الموت وان لا خلاص الا بالفعل الجماعي الذي يشير اليه دون تصريح آخر الرواية. وفي الرواية الثانية اشار الى الفعل والى المجابهة التي هي طريق الخلاص. أما بالنسبة للشكل فقد لجأ في الرواية الأولى الى اسلوب "الرواية ذات الأصوات المتعددة" في الفصول الأولى واتجه بعدها الى البناء العضوي التقليدي ليكمل تتابع الحدث. وفي الرواية الثانية اهتم بالشكل الفني بدرجة كبيرة مستفيدا من انجازات الرواية

الاوروبية والامريكية في الثلث الأول من هذا القرن وخاصة رواية (الصخب والعنف) للكاتب الامريكي ويليام فوكنر، وسيتعرض البحث الى المقارنة بين الروايتين عند الوقوف المفصل برواية "ما تبقى لكم".

في (عائد الى حيفا) نجد ربطا ما بين الشخصية اليهودية وتاريخها لأول مرة في الأدب العربي كما لاحظت رضوى عاشور (٨) ، حيث يربط غسان بين عذاب المضطهدين في كل مكان، عذاب الانسان الفلسطيني على يد الصهاينة وعذاب الانسان اليهودي على يد النازية. وفي (ام سعد) نجد تبلورا لرؤية غسان للوطن في منظوره الطبقي، اذ انه منذ بدايات كتاباته استطاع ان يلتقط امكانيات التمرد والرفض في المخيم ورأى القضية الفلسطينية من وجهة نظر فقراء الوطن، الذين يثورون على واقعهم ويحملون السلاح من أجل تحريرهم، لكن رؤيته هذه تبدأ في الوضوح اكثر فاكثر في اعماله المتأخرة التي تنسجم مع تبلور رؤيته السياسية كما نرى في (ام سعد) في الرواية و (عن الرجال والبنادق) في القصة القصيرة.

قدم غسان كنفاني للادب العربي والادب الفلسطيني اربع روايات مكتملة وثلاث روايات لم تكتمل، واربع مجموعات من القصص القصيرة وثلاث مسرحيات، واربع دراسات، اثنتان في ادب المقاومة الفلسطيني وواحدة في الأدب الصهيوني وواحدة عن ثورة عام ١٩٣٦ عدا عشرات المقالات النقدية والأدبية الهامة التي لم تجمع.

ان الدراسات التي تناولت أدب غسان كنفاني ليست كثيرة. صحيح ان هناك مقالات كتبت عنه وعن أدبه، ولكننا لا نجد كتبا مستقلة كتبت عنه بشكل تحليل دراسي الا قليلا (٩). ورغم قيمة المقالات المنشورة في الكتب او الدوريات عن حياة غسان وأدبه في توضيح جوانب معينة وتسليط الضوء على اخرى والمساهمة في تحليل مختلف اعماله النقدية والأدبية، فان هناك ضرورة ملحة للدراسة المتأنية الدقيقة لأعمال غسان الأدبية لتبيان دوره في توطيد اركان الرواية الفلسطينية وتطور الرواية العربية بشكل عام.

وهذه الدراسة تقدم تحليلا دقيقا لروايات غسان كنفاني وقصصه القصيرة، يتناول كل رواية من زاوية بنائها الفكري وبنائها الفني مع التركيز - ما امكن - على البناء

الفني. كذلك بالنسبة لمجموعات الكاتب القصصية، وصولا الى تحديد مكانة الكاتب وابراز قدراته الابداعية بشكل يسهم في فتح الطريق امام دراسات اعمق واشمل للأدب الفلسطيني عامة وأدب غسان كنفاني خاصة.

والمنهج الذي سيسير عليه هذا البحث هو الذي ينطلق من النص ويبحث عن دلالاته الكامنة. ثم يبحث عن رؤية الكاتب للعالم، تلك التي تشاركه فيها فئة اجتماعية محددة. ويعود ليربط ما بين النص ورؤية الكاتب للواقع من حوله ولوجود الانسان بوجه عام.

إن الأدب انعكاس للواقع بمركباته الاجتماعية، فالأدب ليس نتاجا مجردا من ملابساته، لكن نظرية الانعكاس لا تعني الانعكاس المرآوي وانما الانعكاس هنا معناه الاستعانة بالواقع للتعبير عن رؤية الاديب للعالم ولقضيته من خلال رؤية كلية للعالم كله. والاديب فنان باحث يحاول الوصول الى شكل يرضى عنه ولو جزئيا من حيث انه يعبر به عما يحس. لذلك فهو دائم التجديد في الشكل والتململ من خلاله لينطلق الى افق ارحب من خياله محاولا دائما وأبدا الا يفقده التحليق الارتباط بالواقع الذي انطلق منه.

(٢) حياة غسان كنفاني

تمثل مسيرة حياة غسان كنفاني الشعب الفلسطيني اصدق تمثيل. فلقد ولد بمدينة عكا بفلسطين يوم ٩ ابريل سنة ١٩٣٦، وهذا التاريخ يحمل دلالة معينة عميقة عند ابناء الشعب الفلسطيني. في هذا اليوم الذي ولد فيه غسان ولدت ثورة فلسطينية مميزة استمرت لأكثر من ثلاث سنوات، اذ اعلنت الجماهير في مدينة يافا في ١٩ نيسان (ابريل) الاضراب وتبعتها بقية مدن وقرى فلسطين.

> "وقد نفذت المدن العصيان العام، في حين اقدم الفلاحون في اليوم نفسه، على خطوة اكثر تقدما، اذ هجر عدد كبير منهم اراضيه، وتفرقوا في جماعات مسلحة بادئين بذلك الكفاح المسلح في الجبال. وقد نسبت جريدة الأهرام لمتحدث رسمي لحكومة الانتداب في ١٩٣٦/٥/٢٤ قوله : إن الطائرات البريطانية اكتشفت تجمعا لعصابات عربية في الجبال، وانها طاردتهم بقنابلها، واعلن المتحدث ان الاضطرابات والاضرابات قد تحولت الى ثورة مسلحة، وقد هاجمت مجموعة من الشباب العربي معسكرا للجيش البريطاني واستولت على البنادق والذخيرة" (١٠).

إستمر الاضراب ستة أشهر، وهو أطول اضراب في التاريخ العربي الحديث، واستمرت الثورة ثلاث سنوات كاملة، وسميت بالثورة الكبرى، وهي كبرى بالهبات المستمرة التي قام بها الشعب الفلسطيني ضد الاستعمار الانكليزي والاستيطان الصهيوني في اعوام ١٩٢٤، ١٩٢٦، ١٩٢٩. وحين انتهت الثورة بالفشل بسبب رخاوة قياداتها، ولتآمر سلطة الانتداب البريطاني والصهاينة وضربهما للثورة بشراسة، كان غسان كنفاني في الثالثة من عمره. وحين سقطت مدينة عكا في آذار (مارس) سنة ١٩٤٨ في أيدي القوات الصهيونية كان غسان قد بلغ الثانية عشرة فقط. وخرج الصبي من بلده مع اسرته مهاجرا الى دمشق ولم تعد احواله المعيشية مع والديه كما كانت عليه من قبل.

كان والد غسان ينتمي الى الطبقة المتوسطة الفلسطينية، لكنه لم يعد في نفس وضعه منذ ان ذهب الى المنفى، وان لم ينتقل من طبقة اجتماعية الى اخرى كما يقول غسان وكما يرى بعض الدارسين. يقول غسان :

"لم أكن بروليتاريا حقيقيا، بل انضممت الى ما يشبه في لغتنا ب "البروليتاريا الرثة" "*Lumpen Proletariat*" التي لا يشكل أفرادها جزءا من الجهاز المنتج، فهم يعيشون على هامش البروليتاريا"(١١).

وتقول رضوى عاشور:

"كان ترك فلسطين معناه انتقال اسرة كنفاني من طبقة اجتماعية الى طبقة اخرى" (١٢).

لكنني أرى انه لم يخرج عن كونه ابنا للطبقة البرجوازية الفلسطينية. صحيح انه انتقل من حالة معيشية طيبة الى حالة اقل مستوى، ولكنه لم يخرج من اطار طبقته الاجتماعية. كان مع والده المحامي يعيش حياة متوسطة الدخل مما مكنه من الالتحاق بمدرسة فرنسية تبشيرية، لكنه حين عاش في المنفى، اضطر الى العمل مع اخوته كي يعول اسرته. عمل معلما في المخيم واكمل تعليمه الثانوي في نفس الفترة.

"لم يعترفوا بشهادة والدي حين ذهبنا الى سوريا بادىء الأمر. لكنه كان قد حضر مؤتمرا في دمشق للمحامين مما جعلهم يعترفون بشهادته ولقد رجع الى ممارسة المحاماة بعد فترة" (١٣).

هذا يعني انه لم ينتقل من طبقة اجتماعية الى اخرى. لقد ساءت احواله المعيشية حقا، لكنه ما زال ينتمي الى الطبقة البرجوازية الصغيرة التي تحتوي ضمن شرائحها المختلفة على مستويات متفاوتة من الدخل المتوسط الطيب الضعيف. ولا يمكننا ان نعتبره بحال من الاحوال كما وصف نفسه. من البروليتاريا الرثة بمفهومها العلمي (١٤)، لانه لم يعدم موقعا من الانتاج رغم الضيق الذي اصابه مع اسرته.

"عمل غسان مع شقيقه غازي في لصق أكياس الورق الكبيرة بالصمغ، ثم عمل مدرسا في الاليانس (مدرسة في حي اليهود) كانت تضم ١٢٠٠ طالب. كان يدرس مع صديقه محمود رمضان ولما يبلغا سبعة عشر عاما. كونا أصدقاء من

الطلبة وكانت مشاكل الطلبة محلولة على أيديهما، وساهما في تنظيم اضرابات للمطالبة بحقوق المعلمين. ولقد بدأ غسان نشاطه السياسي منذ تلك الفترة. وتحسنت فيما بعد اوضاع الأسرة: فالوالد اشتغل وفايزه وغازي عملا معا" (١٥).

التحق غسان بالجامعة في قسم الأدب العربي في دمشق. وذهب الى الكويت ليدرس بالانتساب من هناك. وفي نفس الوقت انتسب الى حركة القوميين العرب بعد أن جمعته الصدفة بالدكتور جورج حبش، وهو الرجل الأول في قيادة الحركة. عمل غسان في الكويت مدرسا في مدرسة ابتدائية، هي مدرسة الغزالي يدرس التربية الفنية، وكان مسؤولا عن المكتبة، وكان مهتما بتربية الحس الموسيقي للأطفال حيث كان يحضر لهم اسطوانات مخصصة. ولم تهمه الدراسة الأكاديمية حتى انه فشل في الامتحان في السنة الثانية الجامعية. لانه كان ذا نشاط واسع في الاندية الثقافية والمجالات الصحفية. بالاضافة الى نشاطه السياسي ضمن حركة القوميين العرب كما يقول فضل النقيب (١٦). وربما فصل من الجامعة بعد قضائه ثلاث سنوات فيها لأسباب سياسية كما يقول غسان. (١٧) ولا تعنينا الاسباب ولكن النتيجة هي انه ترك الدراسة الجامعية وانصرف الى مشاغله السياسية والادبية وظل يعشق الموسيقى ويعشق الرسم. وليس أدل على عشقه للموسيقى من تأمل كتابته عن السيمفونية الخامسة لبتهوفن سنة ١٩٦١ (١٨) :

"السمفونية الخامسة لبتهوفن لو استمعت اليها كيف تدق في العروق كشيء الهي. كيف تخفق عميقا عميقا كأنها الشروش. ثمة بوق بوسعه ان يحمل اثقل فكرة في رأس اثقل رجل ثم يجعل منها عصفورا صغيرا يحلق في سماء صافية عالية، ثمة وتر، اوتار بوسعها ان تعصر الهم الى الصدر كما يعصر "اوليس" العنب فيجعل منه ارتواء ليس غير .. آه ايتها الغالية كم انا في حاجة لاسمع، لاكتب، لاقرأ، لاتمدد في الفضاء، لاعصر همومي واجعل منها ارتواء سعادة. لاقف تحت شباك بتهوفن واغتسل بفيض النغم الالهي ينسكب من فوق، وينبع من تحت، ويحوم الى اللاحد، فوق المكان، خلف الزمان .. الى حيث لا أين ولا هنا .. كم احتاج،كم نحتاج الى هذا الوميض، هذا البرق الدائم، ينير كل شيء كما ينغسل العالم بذوب الفضة، يضيء كل شيء، ولهول الضوء ينحجب كل شيء ويعيش اعيش، نعيش فوق فوق، لا تراب ، لا أرض، لا سماء. ليس الا الفراغ وهواء

الصنوبر وجسد من رئه ليس غيرها. هذه حمى بيتهوفن تجرجر يدي كعربة فلّتها الحصان فوق منحدر لا أشد ولا أرهب .. ويخيل الى انك من فرط ما دق بتهوفن عروقي، تحسينه الآن، يهز باصابعه المعروقة القاسية، وحاجيبه المتصلين فوق عينيه الحادتين، تحسينه يهز قدسية الصوت العلي. فيملأ آذان الناس بالنغمة التي حرمها .. انهم يصفقون الآن. انتهت السيمفونية والناس منذ دقيقتين واكثر يصفقون بجنون، كل واحد منهم الآن صار انسانا. لقد غسله بتهوفن غسل كل قاذوراتهم فوقفوا يصفقون لانتصارهم على انفسهم".

أما عن الرسم فلم يعشقه فقط ، بل مارسه بشغف واتقان، مارسه في الكويت وفي بيروت.

"عندما دخل المستشفى في الكويت، علقوا لوحاته في قسم الامراض الباطنية، رسم لوحة جميلة عن مرض السكر، مثل فيها المرض بالوحش ثم الانسولين الذي يقاوم المرض" (١٩).

وحين اقيم معرض لرسومات غسان بعد استشهاده ٩ نيسان (ابريل) ١٩٧٣ في النادي الثقافي العربي في بيروت وجد انه :

"رسم اكثر من ثلاثين لوحة عدا تصميمه لكثير من اغلفة الهدف وغلاف فلسطين (ملحق المحرر). كما خلف عددا قليلا من الروائع النحتية وبعض رسوم الكاريكاتور" (٢٠).

وحين يعلم بمرضه، مرض السكر البشع، يفاجأ، وتكون تلك فترة سيئة من حياة غسان تراوده فيها افكار الموت ويعيش في ذهول. يقرأ الشعر، يفكر في المطلق، يكتب رسائل شخصية، يصمت الفلسطيني في غسان، يتحرك الآخر برومانسية حالة حزينة متحركة (٢١). وتكون وسيلته الوحيدة لمقاومة المرض والتغلب على افكاره الذاتية الرومانسية الاستغراق في القضية الكبرى، في عمل ينسيه مشاكله وامراضه، وتتضائل معاناته الشخصية امام معاناة شعب بأسره.

ويسافر الى بيروت بناء على طلب من "حركة القوميين العرب" التي ينتمي اليها. ويعمل ضمن هيئة تحرير مجلة "الحرية" (١٩٦٠-١٩٦٣) ويقرر:-

"ما دمت لست ميتا فسأتصرف وكأني لست مريضا. منذ الآن وحتى النهاية، لن اسمح للمرض ان يتدخل في حياتي الا مرة واحدة. مرة واحدة فقط" (٢٢).

ثم عمل في "المحرر" وهي جريدة ناصرية (١٩٦٣ - ١٩٦٧) ورأس ملحق "فلسطين" وهو ملحق اسبوعي كان يصدر عن "المحرر". ثم عمل في "الانوار" (١٩٦٧ - ١٩٦٩). وفي ٢٦ تموز (يوليو) ١٩٦٩ ظهر العدد الأول من مجلة الهدف الاسبوعية الناطقة باسم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين. وتولى غسان رئاسة تحريرها (٢٣).

لقد واكب غسان مسيرة "الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين" منذ تاريخها كحركة قوميين عرب الى أن تبنت الفكر الماركسي اللينيني - مرشدا ومنهجا للعمل - مواكبة فاعلة، اذ انه كان عضوا بارزا في حركة القوميين العرب، ثم انه حين شكلت الحركة تنظيما فدائيا هو "الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين" رأس تحرير مجلة "الهدف" الناطقة باسم الجبهة والمعبرة عن فكرها. ووصل الى مرتبة قيادية كبيرة داخل الجبهة الشعبية. فكان قبل استشهاده عضوا في المكتب السياسي للجبهة. وأهمية موقعه داخل التنظيم نابعة من فكره السياسي المرتبط بأفكار التنظيم الذي ينتمي اليه، وضرورة تعبيره عنه في كتاباته.

لكن الكتابة في الأدب تختلف عن الكتابة في السياسة رغم العلاقة الفكرية بينهما، ان الأدب حقل متميز، له استقلاله النسبي الذاتي، ولا يمكن ان يقيم الا بواسطة ادوات تنتمي الى حقله لا الى حقل آخر، والسياسة ايضا حقل خاص لممارسة متميزة. لكن هذا التمييز لا ينفي العلاقة بينهما، على شرط ان تكون علاقة مبصرة لا علاقة عمياء.

"يقدم الأديب من حيث هو ذات انسانية حرة موقفا سياسيا من العالم بينما يقدم عمله موقفا ادبيا من العالم له اثر سياسي. ولا يتطابق موقف الأديب مع أثر

موقف عمله الا عندما يستطيع تحقيق التوازن بين مفهومه للعالم وبنائه الفني. فالأديب كانسان، كفرد، يقدم اذن موقفا سياسيا مباشرا في حين يقدم عمله موقفا لا مباشرا. لهذا فبين الأديب والسياسة علاقة تداخل أي علاقة مباشرة وبين العمل الادبي والسياسة علاقة تخارج اي علاقة لا مباشرة". (٢٤)

لذلك لا ندهش حين نقرأ لغسان مقالا سياسيا متفائلا وآخر ادبيا يعبر عن الحزن والمعاناة.

"في العالم الأول يعيش غسان متفائلا باسما ليكتشف ان ذلك ليس من حقه فيعيش في العالم الثاني حزينا متحفزا، "الفلسطيني" فيه يتنفس من كل الاتجاهات، ولكنه في القضية يتنفس من جهة واحدة، وبهواء خاص هو ما زال يخشى ان يذيبه العالم على الهامش، وما زال يخشى ان يعامل كرقم، اي رقم (٢٥).

ولعل هذه النظرة التي لا تربط الأدب بالسياسة بشكل اعمى هي التي تفسر تطور غسان الأدبي قبل تطوره السياسي، لقد دهش غسان حين تابع تطور ابطاله في قصة (رجال في الشمس) حين شاهدها فيلما ولم يكن قد قرأها مجددا.

"لقد دهشت حين سمعت (مجددا) حوار ابطالي حول مشاكلهم واستطعت ان اقارن حوارهم بالمقالات السياسية التي كنت قد كتبتها في الفترة الزمنية ذاتها، فرأيت أن أبطال القصة كانوا يحللون الأمور بطريقة أعمق واقرب الى الصواب من مقالاتي السياسية" (٢٦).

(٣) ثقافة غسان كنفاني

كانت ثقافة غسان كنفاني منوعة وواسعة، فلقد درس في مدرسة فرنسية تبشيرية، لكنه لم يكمل تعليمه فيها بسبب الهجرة. وكانت هذه الدراسة التي افادته في فتح باب الاطلاع على الآداب الأخرى سببا في الاحساس بالحرج لانه لم يكن يتقن اللغة العربية، مما جعله ينكب على دراسة الأدب العربي قبل ان يسجل تخصصه في الجامعة، يقول :

"كان ذلك عام ١٩٥٤ على الأغلب، اظن انني كسرت ساقي في ذلك العام في حادثة. وكان علي ان الازم الفراش طوال ستة شهور عندما ابتدات المطالعة بالعربية بصورة جدية" (٢٧).

ولم يكتف غسان بدراسة اللغة العربية فقد اطلع على انجازات الغرب في دنيا الأدب بشكل عام والرواية بشكل خاص، ووجد في القصص الرومانسية والكلاسيكية المعروفة - في بداية حياته - صلة رائعة بأحلامه (٢٨). اطلع على كتابات فيكتور هيجو، وقرأ دوستويفسكي وديكنز وبلزاك وغوركي وتشيكوف. ووجد في قصصهم اصدقاء كثيرين.

"ويستطيع بغريزة الفن وصغر سنه ان يجرد كل اولئك الأبطال من ظروفهم الموضوعية والتاريخية ليعيشوا معه حياة واحدة، حياة الذين يثورون على الظروف المحيطة بهم ويوجدون لهم عالما خاصا، عالم التحدي" (٢٩).

لقد غيرته الكتب، ويريد ان يغير الآخرين. يريد ان يفعل بالقارىء ما فعلته به "البؤساء" او "الام" ولكن بشكل فلسطيني. يقول :

"صعوبة القصة اني اريدها واقعية مئة بالمئة وبنفس الوقت تعطي شعورا هو غير موجود" (٣٠).

ونلمس تأثر غسان المباشر في قصصه القصيرة الأولى بهؤلاء الكتاب الذين شغف

بعالمهم، فنجد مثلا عالم الأطفال المتشردين يجتذب غسان، ويلتقط نماذجه من واقعه المحيط به. نجد "حميد" المشرد في (كعك على الرصيف) يقابل غافروش المشرد في (البؤساء). بعد ذلك نجد "ام سعد" المناضلة تقابل "الام" المناضلة عند غوركي، رغم الاختلاف الجذري في تصوير الشخصيتين عند الكاتبين لان كلا منهما يرسم صورة لها اصلها المختلف في واقعه، ويرمز بها الى اصل مغاير تماما. ويكون تأثر غسان بقراءاته كما هو الحال عند كل الادباء اكبر في بداياته الأولى، لانه مع قراءاته المتعمقة اكثر، ومع نضج شخصيته الأدبية، استطاع ان يكون لنفسه طريقا خاصا يميزه من غيره من كتاب القصة والرواية. ومن خلال الاطلاع المتجدد الذي يفرض نفسه على كل اديب، نرى ان غسان لم يقطع الصلة بأخر انجازات الغرب في ميدان الأدب بشكل عام والرواية بشكل خاص. تابع انجازات الرواية الامريكية والاوروبية في الثلث الأول من هذا القرن، مما جعله يتأثر بجيمس جويس الايرلندي ووليم فوكنر الامريكي. ويظهر هذا التأثر في روايته (ما تبقى لكم) من زاوية التقنية الفنية واستخدام تيار الوعي في الرواية، واعتماد الزمن عنصرا اساسيا في البناء الروائي، ويعترف غسان بتأثره هذا في حديث اذاعي اعيد نشره في مجلة "الهدف" بعد استشهاده:

> "بالنسبة لفوكنر أنا معجب جدا برواية "الصخب والعنف"،وكثير من النقاد يقولون ان روايتي "ما تبقى لكم" هي امتداد لهذا الاعجاب ب "الصخب والعنف" وأنا اعتقد ان هذا صحيح .. أنا متأثر جدا بفوكنر .. ولكن "ما تبقى لكم" ليست تأثرا ميكانيكيا بفوكنر بل هي محاولة للاستفادة من الأدوات الجمالية والانجازات الفنية التي حققها فوكنر لتطوير الادب الغربي" (٣١).

كما نجد غسان يستخدم التكتيك الفني الذي دعاه هنري جيمس ب (وجهة النظر) في روايته "رجال في الشمس" بشكل جزئي و "الاعمى والاطرش" بشكل كلي (٣٢). لقد قرأ غسان في الفلسفة الوجودية وفي فلسفة العبث، وتظهر آثار قراءاته في كتابته لمسرحياته "الباب" و "القبعة" و "النبي". وتذكرنا المحاكمة في "القبعة والنبي" بالمحاكمة عند كافكا. وحين نقارن مقارنة عابرة بين الاثنتين نجد ان المتهم عند كافكا يموت كالكلب اما عند غسان فهو يرفض حتى الحكم بالبراءة. أما "الباب" فانها تذكرنا بمسرحية "الذباب" لسارتر، اذ يشترك البطلان في ان الأول ابن اسطورة

يونانية والثاني ابن اسطورة غربية، فضلا عن ان كليهما يقبل اي شيء الا الانكسار امام هذه القوة التي تنفي عنه اختياره.

إن المقارنة السريعة (ذلك ان المقارنة التفصيلية المتمهلة مكانها عند تناول المسرحيات بشكل خاص) تقودنا الى اكتشاف ان غسان يقدم تمرده كفلسطيني من خلال رفضه لمستويات قهر مختلفة، وبتقنية تعتمد على التجريد حينا وعلى الرمزية حينا آخر.

كذلك قرأ في الفكر الماركسي في بداية حياته قبل ان يعتنق هذا الفكر وما يفرضه من منهج أدبي، فيقول غسان :

"لقد كنت ولا ازال معجبا بالأدباء السوفييت. غير ان اعجابي بهم كان مطلقا آنذاك، وقد ساعدني ذلك في اذابة الجليد بيني وبين الماركسية. وقد اطلعت على الماركسية في مرحلة مبكرة من خلال قراءاتي واعجابي بالكتاب السوفييت. وكان زوج شقيقتي قائدا شيوعيا بارزا. وكانت شقيقتي قد تزوجت عام ١٩٥٢. وقد اثر زوج شقيقتي على حياتي في تلك المرحلة المبكرة. وايضا عندما ذهبت الى الكويت أقمت مع شبان آخرين في بيت واحد، وكان مجموعنا سبعة أشخاص. وبعد بضعة اسابيع من وصولي اكتشفت بأن الستة الآخرين كانوا يشكلون خلية شيوعية. اذن باستطاعتي القول بأن اتصالاتي كانت ممتازة، وبالتالي باشرت بالقراءة عن الماركسية في مرحلة مبكرة جدا. ولا أدري كم استوعبت في ذلك الحين وفي تلك المرحلة، تحت تأثير تلك الانفعالات في ظل حركة القوميين العرب. ليس في وسعي ان اقيس مدى فهمي او استيعابي للمادة التي اقرأها، غير ان المضمون لم يكن غريبا علي" (٣٣).

ويؤكد غسان ان التأثير الأكبر في كتاباته كان يرجع الى الواقع نفسه. مشاهداته، تجارب اصدقائه وعائلته واخواته وتلاميذه، تعايشه في المخيمات مع الفقر والبؤس ، فيقول :

"ربما كان ولعي بالأدب السوفيتي عائدا الى ان ذلك الأدب يعبر عما كنت اشاهده

في الواقع، ويحلله ويعالجه ويصفه. لقد استوحيت كافة ابطال رواياتي من الواقع الذي كان يصدمني بقوة وليس من الخيال، كما انني لم اختر ابطالي لاسباب فنية (أدبية). لقد كانوا جميعا من المخيم وليس من خارجه، أما الشخصيات الفنية في قصصي الأولى، فقد كانت دائما شريرة، وذلك عائد الى (تجربتي مع) مرؤوسي في العمل. اذن كان للحياة نفسها التأثير الأكبر (على كتاباتي)" (٣٤).

(٤) أعمال غسان كنفاني

كان غسان بين الرابعة عشرة والخامسة عشرة من عمره، حين أحس احساسا حقيقيا بواقعه، واستوعب النكبة الفلسطينية التي كان يعيشها مع اسرته. أحس بالغربة في هذا العالم، كان يذهب الى المدرسة، ويعمل في المطعم، وفي المطبعة، وفي هذا الجو كان كل شيء يبدو رتيبا مملا بالنسبة اليه. أمسك أولا بالفرشاة والألوان ليكون عالما خاصا به، مضيئا مختلفا عن العالم الباهت المحيط. وفتح الرسم لغسان عالما خاصا يتحرك فيه ويرتاح اليه، ويبحث فيه عن اشياء. كان يقرأ في كتب الفلسفة والتاريخ فيملها، وأخيرا وجد ما يريد. انها القصص الرومانسية التي تقربه الى العالم الذي يعيشه. "وأول ما دفعه الى الكتابة حادثة هزته :

> "اقترب طفل فقير من المارين يطلب حسنة، فأعطاه الرجل خمسة قروش، ويركض الطفل فورا لميزان على باب صيدلية قريبة ليزن نفسه بالقروش الخمسة، يضحك غسان طويلا وتستحوذ الحادثة على احساسه. هل هو غافروش فلسطيني؟ هل هناك مشردون لهم عالم خاص يعيشون بيننا ولا نعرف عنهم" (٣٥).

يهرع للقلم كي يكتب قصة. يكتب ويمزق، يريد ان يكتب ما يمكن أن يحدث اثرا قويا كما أثرت فيه قصص غوركي وهيجو وغيرهم. يكتب بداية لقصة "أول عائد" ثم لا يكملها، يكمل ما يريد بالالوان والريشة، يرسم وجها حاد الملامح يريه لاصدقائه. هذا هو ما يريد التعبير عنه.

وينشر غسان اول قصصه القصيرة عام ١٩٥٦ بعنوان "شمس جديدة" تدور حوادثها حول طفل من غزة (٣٦). وبعدها يواصل الكتابة والنشر، حيث نجد انه كتب سنة ١٩٥٦ قصتين قصيرتين نشرهما فيما بعد في قصة واحدة (ثلاث أوراق من فلسطين)، حيث صور تاريخ الشعب الفلسطيني من خلال الورقات الثلاث.

ويبدأ احساس الكاتب الطبقي منذ نزوحه الى دمشق وتعليمه في مخيم اللاجئين.

> "كنت أغضب دائما لدى مشاهدتي طفلا نائما اثناء الصف، وببساطة اكتشفت

السبب: لقد كان هؤلاء الاولاد يعملون في الليل، يبيعون الحلوى أو العلكة او ما شابه في دور السينما والطرقات، وبالطبع كانوا يأتون الى الصف وهم في غاية التعب، ان حالة كهذه تقود الانسان فورا الى جذور المشكلة" (٢٧).

كما ان حادثة اخرى جعلته يدرك واقع اللاجئين اكثر ويفهمهم، ويحاول ان يقوم بدور مختلف عن دور المعلم العادي معهم. انها اللحظة التي وقف فيها الى اللوح يحاول رسم تفاحة وموزة كما هو مطلوب في برنامج التعليم السوري :-

"في تلك اللحظة انتابني شعور بالغربة والغرابة وعدم الانتماء، واذكر جيدا بأنني شعرت في تلك اللحظة بأن علي ان اقوم بعمل ما" (٢٨).

باشر غسان عمله : محا اللوح وطلب من الاطفال ان يرسموا المخيم.
ان التصاق غسان بالواقع الحياتي للاجئين في تلك الفترة، جعلته قادرا على التقاط الاحساس بالظلم الطبقي والتعبير عنه بشكل عاطفي منذ البداية. وفي الكويت تصبح الكتابة هاجسه الأول، يكتب وينشر في مجلات متفرقة الى ان يصدر اول مجموعة قصصية سنة ١٩٦٠.

ويأتيه المرض. مرض السكر، فيتوقف عن الكتابة ويعيش في ذهول. يقرأ الشعر، ويفكر في المطلق، ويكتب رسائل شخصية.

"يصمت "الفلسطيني" في غسان، ويتحرك "الشخص الآخر" برومانسية حالمة وحزينة ومتحركة" (٢٩).

وتكون عودته الى الكتابة مقترنة مع العمل السياسي، اذ انه يذهب الى بيروت ملبيا طلب هيئة تحرير مجلة "الحرية" التي عرضت عليه الانضمام اليها. يترك كل شيء ويلتحق بها.

يقنع غسان نفسه انه مع تغيير الجو سيستعيد نفسه ويعاود الكتابة كالسابق، ويكتب لصديق له:

"في البداية اعترف اني خفت من المرض وحتى الموت، خصوصا لحظات الاغماء. فقدت كل قدرة على التصرف بشكل منطقي، ولكن يبدو لي الآن انه من المفروض على الذين يهتمون بالكتابة ان يتعاملوا مع المنطق أخيرا. لقد حاولت ان اكتب عن مرضي، فلم اجد شيئا اكتبه، لذلك تبدو لي القضية ابسط من بسيطة. ان اقوى شكل يأخذه المرض هو عندما يسبب الموت، وهذا ما يحدث مع الانسان مرة واحدة"(٤٠).

في بيروت يكتب غسان بغزارة، يكتب الرواية، القصة القصيرة، المسرحية، المقالة الأدبية، عدا كتاباته السياسية المتعددة.

ولا يتدخل المرض في حياة غسان (كما وعد)، الا مرة واحدة فقط، حين استشهد في صباح الثامن من تموز يوليه ١٩٧٢. وقد ترك لنا بالاضافة الى نضاله السياسي وعمله الصحفي اربع مجموعات من القصص القصيرة هي:

- "موت سرير رقم ١٢"، منشورات دار منيمنه - بيروت ١٩٦٢.
- "أرض البرتقال الحزين"، منشورات الاتحاد العام لطلبة فلسطين، بيروت، حزيران ١٩٦٣.
- "عالم ليس لنا"، منشورات دار الطليعة - بيروت، شباط ١٩٦٠.
- "عن الرجال والبنادق"، منشورات دار الآداب - بيروت، تشرين الأول ١٩٦٨ .

وقد ظهر فيها الفلسطيني المعذب الذي يتنفس مشاكل مجتمعه وواقعه ويتقدم الى الأمام بايجابية. كما ترك أربع روايات مكتملة هي :

- "رجال في الشمس"، منشورات دار الطليعة - بيروت، كانون الثاني ١٩٦٣.
- "ما تبقى لكم"، منشورات دار الطليعة، بيروت، أيلول ١٩٦٦.
- "ام سعد"،منشورات دار العودة، بيروت، ١٩٦٩ .
- "عائد الى حيفا"، منشورات دار العودة، بيروت، ١٩٦٩ .

وأبطال رواياته جميعا هم الجماهير البسيطة، كذلك نجد تجديدا في التشكيل

الجمالي خاصة في "رجال في الشمس" و "ما تبقى لكم" مما يضيف الى الرواية العربية ويثريها.

وهناك ثلاث روايات لم تكتمل هي :

- "برقوق نيسان": نشرت أولا في مجلة شؤون فلسطينية، أيلول (سبتمبر) ١٩٧٢، العدد ١٣ (١٨١-١٩١) ثم نشرت ضمن الآثار الكاملة مع بقية الروايات.
- "العاشق": تشرين الثاني (١٩٧٢)، الآثار الكاملة، ج١ منشورات دار الطليعة، بيروت.
- "الأعمى والأطرش": تشرين الثاني (١٩٧٢)، الآثار الكاملة، ج١ منشورات دار الطليعة، بيروت.

وكان غسان في هذه الروايات يتجه الى مرحلة اكثر نضجا في فن الرواية بالرغم من انها غير مكتملة.

وكتب ثلاث مسرحيات هي (٤١):-

- "الباب"، كانون الثاني ١٩٦٤، بيروت.
- "القبعة والنبي"، نشرت في مجلة شؤون فلسطينية، نيسان ١٩٧٣ ثم اعيد نشرها ضمن المجلد الثالث، المسرحيات.
- "جسر الى الأبد"، وهي تمثيلية اذاعية ارادها ان تذاع في حلقات، واغلب الظن ان غسان احتفظ بها مخطوطة (٤٢).

والحقيقة ان غسان لم يكن كاتبا مسرحيا وان حاول الكتابة للمسرح. اما كتبه النقدية فقد اثرت المكتبة العربية والفلسطينية بكتب هامة هي :-

- "في الأدب الصهيوني" ، منشورات مركز الابحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت، تشرين الثاني ١٩٦٧. تناول في الكتاب بالدراسة والتحليل والنقد نتاج الصهاينة الأدبي.
- "أدب المقاومة في فلسطين المحتلة" ١٩٤٨-١٩٦٦، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٦٦.

- "الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الأحتلال" (١٩٤٨-١٩٦٨)، منشورات مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ١٩٦٨.

لقد كشفت هذه الكتب عن الأدب، الفلسطيني تتبعا ونقدا وكان له الفضل في ابراز الشعر الفلسطيني في الأراضي المحتلة.

> "قام غسان بعمليته الفدائية الشهيرة: الاعلان عن وجود شعر في الأرض المحتلة، كما انه حين كتب عن الأدب الصهيوني كان قد قدم أول دراسة عربية عن واحدة من أخطر الموضوعات الصهيونية، وكان بذلك جديدا وكاشفا ورائدا كعادته" (٤٣).

وأخيرا كتب قصة واحدة للاطفال بعنوان "القنديل الصغير" (٤٤) : دار الفتى العربي، ط١ يناير (كانون الثاني) ١٩٧٥، سلسلة الأفق الجديد، ط٢ آب (اغسطس) ١٩٧٥، بيروت.

ولقد رسم رسوماتها بنفسه وهي تعبر عن حبه الشديد للاطفال وحرصه على تعليمهم قيما هامة في حياتهم، فقد بين لهم ان الهام ليس اكتساب المعرفة وانما الهام اشراك الجماهير في اكتسابها حتى تكون لها قيمة ممتعة.

وبعد استشهاده تألفت لجنة لتخليد اعماله، نشرت اربعة مجلدات (٤٥) :-
- المجلد الأول - الروايات - تشرين الثاني ١٩٧٢.
- المجلد الثاني - القصة القصيرة - حزيران (يونيو) ١٩٧٣.
- المجلد الثالث - المسرحيات - تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٧٨ .
- المجلد الرابع - الدراسات الأدبية - كانون الأول (ديسمبر) ١٩٧٧.

وهناك مجموعة من الروايات والدراسات الفكرية والتاريخية والنقدية التي لم تنشر في كتب وهي :

الشيء الآخر، أو "من قتل ليلى الحايك"؟ رواية، وقد نشرت على حلقات اسبوعية عام ١٩٦٦ في مجلة "الحوادث" ولم يقم كنفاني باعادة نشر الرواية في كتاب مستقل"اللوتس الأحمر الميت"(رواية) ١٩٦١ (٤٦).

"ثم أشرقت آسيا"(كتاب عن رحلة الى الصين) نشر على حلقات اسبوعية عام ١٩٦٥. ترجمة "صيف ودخان" لتنيسي ويليامز ١٩٦٤.

وفي عام ١٩٨٠ اعيد نشر المجلدات الاربعة التي سبق نشرها في فترات متفاوتة، وكذلك نشرت ستة مؤلفات منفردة في طبعات مجزأة ومنها واحدة، لم يسبق نشره في المجلدات سابقا ولم يسبق ان صدر في كتاب ، وفي عام ١٩٨١ اعدت ستة مؤلفات اخرى بنفس الاسلوب للنشر (٤٧).

وتنشر في الدانمرك ترجمة لمجموعة من قصص غسان، كما سبق ان نشرت قصة "رجال في الشمس" في السويد والنرويج وقدمت تمثيلية في الاذاعة السويدية، كذلك نشرت مجموعة من قصصه بالانكليزية والفرنسية والهولندية واليابانية والروسية والهنغارية والالمانية ومجموعات اخرى تعد للنشر في بولندا وتشيكوسلوفاكيا، وفي فيتنام قدمت قصة من قصص غسان على التليفزيون.

وهناك مجموعة من قصصه مقررة على طلاب الصفوف التكميلية في سوريا واخرى على طلاب البكالوريا. وفي المغرب قررت "عائد الى حيفا" على طلاب البكالوريا، و "رجال في الشمس" تدرس لتقريرها على طلاب الأدب العربي، كذلك في تونس. والنسخة الانكليزية مقررة على طلاب الأدب الانجليزي في الجامعة اللبنانية، كما قررت احدى قصصه القصيرة على طلاب الجامعة الاميركية في بيروت (٤٨).

الكتب التي تناولت أدب غسان كنفاني قليلة، ولكن هناك مقالات كتبت عنه وعن أدبه، ونستطيع حصر الكتب التي تناولت حياة غسان كنفاني وادبه ثم حصر الكتب التي تحتوي مقالات أدبية عنه. وهناك الدوريات التي احتوت مقالات هامة عن أدبه.

الكتب : د. رضوى عاشور: الطريق الى الخيمة الأخرى (دراسة في أعمال غسان كنفاني) (٤٩).

احسان عباس، فضل النقيب، الياس خوري: غسان كنفاني انسانا واديبا ومناضلا (٥٠).

كتب فيها مقالات عنه : الياس خوري: تجربة البحث عن افق.
د. خالدة سعيد: حركية الابداع (دراسات في الأدب العربي الحديث
فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية.
شكري عزيز ماضي: انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية.
محسن جاسم الموسوي: الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة.
د. شكري عياد: دراسات في التفسير الحضاري للأدب (الرؤيا المقيدة).
أحمد أبو مطر: الرواية في الأدب الفلسطيني من عام ١٩٥٠ - ١٩٧٥، رسالة دكتوراه.

عبد الرحمن بسيسو: المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، رسالة ماجستير.
يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي.

دوريات فيها مقالات عنه: احمد خليفة، بلال الحسن، ف. المنصور: شؤون فلسطينية - العدد ١٣.
فاروق عبد القادر (غسان المنفى والفداء) : الطليعة.
د. فيصل دراج (الشعب - البطل في التاريخ) : شؤون فلسطينية سبتمبر ١٩٧٥ .
افنان القاسم (طريق الكاتب والمناضل الثوري) : شؤون فلسطينية تموز ١٩٧٥ .
سهيل عمرو الخالدي (محاولة في قراءة أدب غسان) : الأقلام، العدد ٧ نيسان ١٩٧٧ .
محمود درويش (مقدمة المجلد الرابع - الآثار الكاملة - المجلد الرابع).
يوسف ادريس (مقدمة المجلد الثاني - الآثار الكاملة - المجلد الثاني).

ورغم أهمية الكتب والمقالات المنشورة في كتب ودوريات عن حياة غسان وأدبه، في توضيح جوانب وتسليط الضوء على اخرى، وفي المساهمة في تحليل مختلف اعماله النقدية والأدبية، فان هناك أهمية كبيرة للدراسة المتكاملة الشاملة التحليلية الدقيقة لاعمال غسان الأدبية.

أما بحثي هذا فقد قصرته على أعمال غسان كنفاني القصصية (الرواية والقصة القصيرة)، ذلك ان كونه روائيا وقاصا هو اساس عمله الابداعي، هذا الى جانب كون فنه المسرحي وانتاجه النقدي يحتاج درسا خاصا ليتناول بالتركيز كل ضرب من الابداع لديه على حدة، وليتناول دراسته الأدبية والنقدية على حدة، اي يحتاج باحثا يعطي كل جانب من الجوانب حقه من التركيز وحقه من البحث الجاد وصولا الى نتائج محددة موضوعية.

هوامش المقدمة

١) الياس خوري، غسان كنفاني انسانا وأديبا ومناضلا. منشورات الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، تموز - ١٩٧٤.

٢) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، دار الأداب، بيروت، ط١، حزيران يونيو ١٩٧٧. ص ١٧٩.

٣) سميرة عزام. الساعة والانسان - المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر - بيروت.

٤) من الحوار الذي اجراه الياس خوري مع جبرا ابراهيم جبرا عام ١٩٧٤، شؤون فلسطينية. العدد ٧٧ - نيسان ١٩٧٨.

٥) اميل حبيبي، سداسية الايام الستة، دار الهلال، العدد ٢٤٩. يوينو ١٩٦٩.

٦) اميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل، دار ابن خلدون، بيروت ط٢، نوفمبر، ١٩٧٤.

٧) الياس خوري، تجربة البحث عن افق (مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة، منظمة التحرير الفلسطينية. مركز الابحاث، ص ٤٧.

٨) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص ١٨٠.

٩) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص (١٤٥، ١٤٦).

١٠) هناك حصر، ص ٢٤ من البحث للكتب والدوريات التي تناولت حياة غسان كنفاني وأدبه.

١١) عبد القادر ياسين. كفاح الشعب الفلسطيني قبل ١٩٤٨. مركز الابحاث منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت، لبنان، ايار (مايو) ١٩٧٥، ص ١٦٥.

١٢) كاتب سويسري "حوار مع غسان كنفاني، غسان كنفاني انسانا واديبا ومناضلا" ص (١٤٦).

١٣) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى. ص (٢١).

١٤) فايزة كنفاني، من حديث اجرته الباحثة معها في الكويت، مايو ١٩٨١. نشر في مجلة الهدف ١٩٨٢/٥/٢٩/ ص ٣٨-٣٩ - العدد ٥٨٩.

١٥) المجموعات التي تنتمي الى البروليتاريا الرثة كما حددها ماركس هي :
"مجموعات المتشردين والجنود وزبائن سجون مطلقو السراح ونصابون ومشعوذون ومتسكعون ونشالون ومحتالون ومقامرون وقوادون واصحاب مواخير

وحمالون ونساخون ومتسولون وباختصار جميع هذا الجمهور السائب، المتنوع غير المحدد". (ماركس الثامن عشر من برومير لويس بونابرت، دار التقدم، فرع طشقند. ص (٨٧).

١٦) الحديث الذي اجرته الباحثة مع فايزة كنفاني، مايو ١٩٨١ نشر في مجلة الهدف ١٩٨٢/٥/٢٩.

١٧) فضل النقيب، غسان كنفاني انسانا واديبا ومناضلا، (ص ٥٣).

١٨) كاتب سويسري، حوار مع غسان، ص (١٣٢).

١٩) من رسالة لغسان كنفاني الى شقيقته فايزة. نشرت في مجلة الهدف ٨٢/٥/٢٩.

٢٠) من حديث مع فايزة كنفاني اجرته الباحثة، مايو ١٩٨١م الهدف ٨٢/٥/٢٩.

٢١) من حديث مع آني كنفاني زوجة غسان كنفاني اجرته الباحثة، مايو ١٩٨١ الهدف ٨٢/٥/٢٩.

٢٢) فضل النقيب، عالم غسان كنفاني، ص ٥٦-٥٧.

٢٣) المرجع نفسه - ص (٥٩).

٢٤) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص ٢٤.

٢٥) فيصل دراج، الأدب والسياسة علاقة تلاقي ام علاقة اغتصاب، شؤون فلسطينية عدد ٦٦ سنة ١٩٧٧، ص ١٣٤-١٤٤.

٢٦) فضل النقيب، عالم غسان كنفاني، ص (٦٠).

٢٧) كاتب سويسري، حوار مع غسان كنفاني، ص (١٣٨).

٢٨) كاتب سويسري، حوار مع غسان، ص (١٣٤).

٢٩) فضل النقيب، عالم غسان كنفاني، ص (٤٩).

٣٠) المرجع نفسه، ص (٤٩).

٣١) المرجع نفسه، ص (٥١).

٣٢) "غسان كنفاني في آخر لقاء اذاعي"، الهدف، السبت ١٥ ايلول ١٩٧٣. العدد ١٢٩، المجلد الخامس، ص (١٨).

٣٣) "سمى هنري جيمس الطريقة في تكشف حقائق القصة، القائمة على انارة الموقف والشخصيات القصصية عن طريق عقل احدى الشخصيات او عقول عدة شخصيات باسم "وجهة نظر".

عن كتاب ليون ايدل، القصة السيكولوجية، ترجمة د. محمود السمرة، منشورات

المكتبة الاهلية، بيروت، نيويورك، ١٩٥٩، ص ٧٨.

٣٤) كاتب سويسري، حوار مع غسان، ص ١٣٩.

٣٥) المصدر نفسه، ص (١٣٩).

٣٦) فضل النقيب، عالم غسان كنفاني، ص (٥٠).

٣٧) كاتب سويسري، حوار مع غسان كنفاني، ص (١٣٧). لم تنشر القصة ضمن اي مجموعة قصصية لغسان ولم تعثر الباحثة على مكان نشر القصة الاساسي.

٣٨) كاتب سويسري، حوار مع غسان، ص (١٣٥).

٣٩) المرجع نفسه، ص (١٣٦).

٤٠) كاتب سويسري، حوار مع غسان، ص (٥٩).

٤١) لم ينشر في حياته سوى واحدة من المسرحيات هي : الباب.

٤٢) جبرا ابراهيم جبرا - مقدمة - الآثار الكاملة، المجلد الثالث، المسرحيات.

٤٣) محمود درويش - مقدمة - الآثار الكاملة، المجلد الرابع، الدراسات الأدبية ١٩٧٧، دار الطليعة، بيروت ، ط١.

٤٤) كتب (القنديل الصغير) الى ابنة اخته لميس في عيد ميلادها، وكان قد تعود ان يهديها كتابا من تأليفه مزينا برسوماته في عيد ميلادها، واستمر على هذا من سنة ٥٠ يوم ولادتها حتى سنة ٦٦. لم ينقطع عن هذه العادة سوى مرة واحدة ارسل لها (مجلد فلسطين) معتذرا عن كتابه المتوقع، وبعدها درج على اهدائها نسخا خاصة من كتبه - من حديث السيدة فايزة كنفاني شقيقة غسان الى الباحثة، نشر في الهدف ١٩٨٢/٥/٢٩.

٤٥) لقد اعتمدت في دراستي على هذه المجلدات.

٤٦،٤٧)لم تستطع الباحثة الحصول على المؤلفات المنفردة التي تحتوي على الجديدة التي لم يسبق ظهورها في كتاب وذلك لصعوبة الاتصال بمركز النشر في بيروت.

٤٨) مؤسسة غسان كنفاني الثقافية - تقرير عن اعمال المؤسسة لعام ١٩٨٠-١٩٨١ - بيروت، لبنان.

٤٩) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، دار الآداب، بيروت، ط١، حزيران، يونيو ١٩٧٧.

٥٠) احسان عباس والياس خوري وفضل النقيب، غسان كنفاني انسانا واديبا ومناضلا، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، تموز ١٩٧٤.

الباب الأول

(١) التطور التاريخي

لغسان كنفاني اربع روايات مكتملة هي :
- رجال في الشمس، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٣.
- ما تبقى لكم، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٦.
- ام سعد، دار العودة، بيروت ١٩٦٩.
- عائد الى حيفا، دار العودة، بيروت ١٩٦٩.

وله ثلاث روايات لم تكتمل هي :
- العاشق، مجلة شؤون فلسطينية، العدد ١٦، كانون الأول ١٩٧٢.
- الأعمى والأطرش، مجلة شؤون فلسطينية، العدد ١٦، كانون الأول ١٩٧٢.
- برقوق نيسان، مجلة شؤون فلسطينية، العدد ١٣، أيلول ١٩٧٢.

وهذه الروايات السبع اعتمدتها لجنة تخليد ذكرى الشهيد غسان كنفاني عندما نشرت أعماله الكاملة.

فاذا نظرنا الى الزمان الروائي داخل كل رواياته نجد أن العاشق: ما قبل سنة ١٩٤٨. (رجال في الشمس) و (ما تبقى لكم): بعد احداث سنة ١٩٤٨ وقبل هزيمة ١٩٦٧. و (ام سعد) و (عائد الى حيفا) بعد هزيمة سنة ١٩٦٧. وأما (الأعمى والأطرش) و (برقوق نيسان) فقبل سنة ١٩٧٢.

ولا بد أن نذكر أن نضوج رؤية الروائي لعالمه وواقعه لا ترتبط لا بالزمن الداخلي ولا بالزمن الخارجي للرواية، فمثلا (رجال في الشمس) التي كتبت عام ١٩٦٣ وتناولت أحداث ما بعد سنة ١٩٤٨، يعدها النقاد أنضج رؤية للعالم من روايته (عائد الى حيفا) التي كتبت سنة ١٩٦٩ وتناولت احداث ما بعد سنة ١٩٦٧.

اننا نرى أن الأولى بنا ان نتناول العمل الأدبي في علاقته بالمجموع وان نحاول تحديد الدلالات المشتركة في الروايات وصولا الى علاقتها بعضها بالبعض، ومن ثم علاقتها بالعالم الخارجي.

إن قضية الثورة الفلسطينية هي موضوع كنفاني في كل ما كتب، ولا نجد لديه اوهاما حول طريق الخلاص وهو الايمان بالكفاح المسلح وسيلة وحيدة لتحرير الارض. ففي روايته الأولى (رجال في الشمس) يدين الحلول الفردية ويحذر الفلسطينين من المصير الذي ينتظرهم اذا ظلوا سجناء داخل الصهريج الكبير، في حال ركضهم وراء لقمة العيش لدول النفط دون محاولة الخروج من هذا الموت المؤكد.

ويطرح السؤال الذي كان يلح على وجدان الكاتب في تلك الحقبة التاريخية: لماذا لا يصرخ الفلسطينيون داخل الصهريج الكبير الذي يعيشون داخله، لماذا لا يبحثون عن الطريق، لماذا لا يدقون باب الخزان؟ ويعطي الأشارة بانهم في ذروة الأزمة في روايته الثانية (ما تبقى لكم) إذ يشير الى الطريق، طريق الفعل فالبطل هنا داخل الفعل التاريخي.

"لقد بدأت تتكشف له امكانية صنع اللحظة" (١). تجسد العدو في هذه الرواية واصبح ملموسا بعدما كان غائبا في روايته الأولى. ونجد انه كتب في السنة نفسها عام ١٩٦٦ رواية "العاشق" ولم يكملها، ونحن لا نرى في الرواية مجرد اشارة الى الفعل، انما نرى العمل الفلسطيني المسلح متجسدا من خلال شخصية العاشق، تلك الشخصية التي تردنا الى سنوات الاحتلال البريطاني في تاريخ فلسطين لتجسد لنا ملامح البطل الملحمي، الذي لا يطرح سؤالا وانما يباشر العمل المسلح ضد الاحتلال. وبعد ثلاث سنوات تصدر "ام سعد" ثم "عائد الى حيفا" في نفس السنة، "ام سعد" في مطلعها و"عائد الى حيفا" آخرها. وهذه هي السنة التي شهدت امتدادا جماهيريا واسعا للثورة الفلسطينية المسلحة.

لقد انبثقت الثورة المسلحة، الثورة التي بشر غسان لها ورأى حتمية انبثاقها ولما كان ملتحما بها فقد اخذ يتأثر بها ويؤثر فيها. ويلتقط نماذجها الايجابية مسلطا عليها الضوء من خلال علاقتها بالجماهير.

فأم سعد جاءت لتحمل نبض الثورة ومادتها الاساسية: الجماهير الكادحة، تلك الجماهير التي آمن بها، جماهير تعلم الفنان ويعلمها. ومن خلال روايته نرى الثورة التي جاءت لتدك القيم البالية الاجتماعية القديمة وتقدم مكانها قيما ثورية جديدة. أما

"عائد الى حيفا" فشخصياتها تنتمي الى الطبقة الوسطى الفلسطينية، وبهذه الحقيقة تفسر مواقفها المختلفة في الرواية.

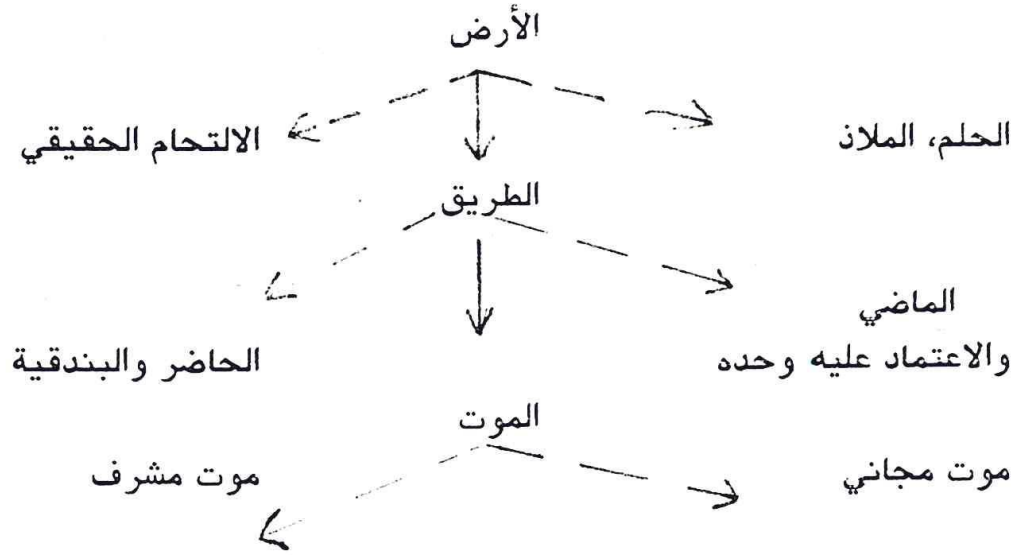
ويتوقف غسان سنوات أخرى لم يعرف عددها تحديدا، يكتب روايتين ولا يكملهما: (الأعمى والأطرش) و(برقوق نيسان).

وتذكر لجنة تخليد غسان كنفاني ان الأعمى والأطرش قد كتبت في فترة ليست بعيدة (٢). وقد قطع غسان في كتابتها شوطا كبيرا، ومع انها لم تكتمل فهي هامة واساسية في دراسة فنه الروائي. ذلك ان بها تصويرا لنموذجين اختيرا بعناية شديدة يعبران عن اقصى آيات الانسحاق الانساني، مما يجعلهما صالحين لان يرمزا لاكثر من معنى. انهما معذبان فلسطينيان يرتبطان بصورة المعذبين في كافة انحاء الارض.

أما (برقوق نيسان) فقد كانت آخر رواية كتبها غسان قبل استشهاده لكنه لم يكتب منها الا صفحات قليلة، وهي تتحدث عن فترة الاحتلال الصهيوني للارض المحتلة، بعد سنة ٦٧. وتتميز بشاعرية مكثفة، وبتجديد واضح في الاسلوب، اذ انه عمد الى اسلوب الهوامش الموازية التي ترد الحاضر الى الماضي وترسم للقارىء خلفية غنية عن الشخصية.

(٢) التحليل الموضوعي

روايات غسان كنفاني الأربع المكتملة والثلاث غير المكتملة تحتوي على عناصر اساسية تتكرر في كل منها: الأرض، الطريق، الموت. هذه العناصر يختلف تمثلها والنظر اليها من رواية الى اخرى لكنها تمثل المحاور التي ينطلق منها كنفاني في رواياته. وهذه المحاور تكشف لنا رؤية غسان للعالم بشكل واضح، تلك الرؤية التي تتمثل في المراوحة بين الارض المغتصبة والطريق الذي يبشر بوجوب اتباعه للوصول الى هذه الارض والموت المرصود في طريق الفلسطيني للوصول الى هدفه.



ونجمع المتوازيات على الشكل التالي :

الحلم، الملاذ	الماضي السلبي	الموت الرخيص المجاني
الالتحام الحقيقي	البندقية	الموت المشرف

ونجد اساس هذه الرؤية في حركة الشعب الفلسطيني المسلحة التي بدأ يصورها غسان بشكل جنين منذ أول رواياته ثم في حركة المقاومة المسلحة التي برزت بشكل علني بعد عام ١٩٦٧. ونجد ان المنظور الذي ينطلق منه غسان في رؤيته للعالم ممثلا في رواياته هو منظور واقعي يتلمس ابعاد حركة الواقع مكتفيا حينا بنقد الواقع بمرارة شديدة مبرزا بعض العوامل الايجابية دون التركيز عليها كما في - رجال في الشمس - عائد الى حيفا وما تبقى لكم. كما نجده في روايات اخرى يجسد العوامل الايجابية وقوى التغيير مبرزا اياها بشكل مميز كما في - ام سعد - العاشق - برقوق نيسان.

الارض

علاقة الكاتب بالارض علاقة وثيقة الى درجة التوحد. لا نجد رواية من رواياته تخلو من ذكر الارض - الارض في فعلها فهي تخفق، تتفجر، تتضرج، وفي لونها، فساعد ام سعد الأسمر القوى يشبه لونه لون الارض. ثم في كونها كائنا حيا. فهو يستخدم تعابير مثل: قلب الارض، رطوبة الارض، رحم الارض، عمق الارض. في (رجال في الشمس) نجد الارض حبيبة تجسد الحلم بالراحة والطمأنينة والاستقرار. يقترب ابو قيس من الارض ويحس "ذلك الوجيب كأنما قلب الارض ما زال منذ ان استلقى هناك اول مرة، يشق طريقا قاسيا الى النور قادما من اعمق اعماق الجحيم"(٣). الأرض التي حين يتنفس رائحتها يحس كأنه يحمل بين كفيه الحانيتين عصفورا صغيرا، هي الأرض التي يحملها بين أضلعه، حلما واعدا لا يدري الطريق الأمثل الى تحقيقه وهي الملاذ الذي يلجأ اليه كلما اشتدت به أزمة كما حصل بعد لقاء ابو قيس بالمهرب السمين. وحين أحس أبو قيس "ان رأسه كله قد امتلأ بالدمع من الداخل فاستدار وانطلق الى الشارع عاد فارتمى ملقيا صدره فوق التراب الندي، أخذ يخفق تحته من جديد بينما انسابت رائحة الارض الى أنفه وانصبت في شراييته كالطوفان" (٤). ويلتقي حامد في (ما تبقى لكم) مع ابو قيس (رجال في الشمس) في كونه يلتجىء ايضا الى الارض حين يحس بالاحباط لكن الارض هنا تتجاوب معه على عكس ما تفعل في (رجال في الشمس).

"احس نبضه يسيل دافئا فيما مضى الصمت ينقل اليه عبر مسافة لا تقدر، اصوات خطوات ثقيلة تنسحب فوق الرمل الناعم، وراء النبضة تماما" (٥)،

اذ ان حامد هنا رغم تردده وحيرته وضياعه، لكنه ماض في اتجاه الفعل في سبيل الوصول الى هدفه. وبينما تلفظ ارض الصحراء في (رجال في الشمس) ثلاث جثث فلسطينية فارة من مواجهة مصيرها ومن تحمل المسؤولية، نجدها تحتضن حامد الذي يواجه مصيره. الارض هنا تبارك الفعل وتشارك فيه.

اما في (العاشق) فنجد التوحد الكامل بين العاشق والارض، ونجد الاحتضان الكامل من الارض للعاشق، يغير اسماءه في سبيل الارض وينتقل من مكان الى آخر،

ومن بقعة الى اخرى، لكنها الارض الواحدة التي تمتد - مهما بعدت المسافة - بين المكان والآخر. تبقى الارض المتوحدة بالعاشق، تتعاطف معه وتحميه، ينفصل عن اسمه، مكانه، عمله، لكنه لا ينفصل عنها ابدا. وحين يسجن، يعود ثانية ممتدا في الارض "كالمد عاد فجأة فاذا به يملأ الجرود مرة اخرى من الجرمق الى ترشيحا الى جدين الى عكا" (٦).انها الدلالة على الترابط الذي لا ينفصم بين الثائر والارض. الارض هي التي تنبت الثوار، والثوار هم الذي ينذرون انفسهم في سبيل الارض، في ترابط جدلي، الارض انبتت ام سعد وام سعد انبتت سعد الذي يقاتل في سبيل الارض.

"وبدت أمام تلك الخلفية من الفراغ والصمت والاسى مثل شيء ينبثق من رحم الارض" (٧).

وام أسعد تحمل نبتة وتزرعها، نبتة معطاءة تأخذ ماءها من رطوبة التراب ورطوبة الهواء وتعطي دون حساب (٨).

وما هي الارض وما هو الوطن كما يتساءل (سعيد . س) في عائد الى حيفا. ان الارض والوطن ليست ذكريات (سعيد.س) و (صفية) عنه، ليست ذكريات من كانوا في الوطن عن الوطن. انها أهم من ذلك، خالد لم يعترف الوطن مع ذلك فهو مستعد ان يموت من أجله.

"ما هي فلسطين بالنسبة لخالد؟ انه لا يعرف المزهرية ولا الصورة ولا السلم ولا الحليصة ولا خلدون، ومع ذلك فهي بالنسبة له جديرة بأن يحمل السلاح ويموت في سبيلها" (٩).

وحين يحمل الثائر سلاحه ويموت في سبيل الارض وعلى الارض فانها تحتويه وتكتسب لون دمه وهي تتشكل على شاكلة الشهيد.

"عندما جاء نيسان اخذت الارض تتضرج بزهر البرقوق الأحمر وكأنها بدن رجل شاسع، مثقب بالرصاص" (١٠).

أما في (الأعمى والأطرش) فنحن لا نجد الارض الا في الوعي. حيث انها المكان الذي تنبت منه المعجزة.

"أنا الأعمى الذي أعرف ان المعجزة انما تجترح من القاع، فالثمرة هي معجزة الجذور الضاربة في رحم الارض، الضاربة في غور هذا البدن المقدس للتراب الذي ليس له ملامح" (١١).

لقد التقى الأعمى والأطرش في مكان واحد وجاءا من ارض واحدة، "اثنان من طيرة حيفا يلتقيان بالصدفة حول حبة فقع" (١٢). ويسقط الاثنان في معضلة البحث عن الحلول الفردية لمشاكلهما الذاتية، فيتوسلان الغيب وارث سنوات الوهم الطويلة، قبل ان يكتشفا ان توسلهما يتكىء على جدار الوهم، لكن الارض رغم غيابها، تظل حاضرة في الوعي، بل ان الأعمى يستمد من مثالها وعيه وحدسه (١٣)، اذ انه قال:

"وعرفت كما تعرف الأرض ان عشبة ما ستنمو هنا، انني سأذهب" (١٤).

الطريـــق

يسير أبطال غسان كنفاني في طرق مختلفة لكنها تدور اساسا حول اتجاهين: طريق الضياع وطريق البندقية.

رجال في الشمس ـــ ما تبقى لكم ـــ العاشق ـــ ام سعد ـــ
طريق الضياع الاتجاه الى الطريق الصحيح طريق البندقية طريق البندقية
عائد الى حيفا ـــ الأعمى والأطرش ـــ برقوق نيسان
اشارة الى الطريق الصحيح البندقية المسيسة التنظيم والفكر الذي يوجه السلاح

رجال غسان الثلاثة في (رجال في الشمس) يمشون في طريق الضياع، معتمدين على الماضي بسلبية فيكون طريقهم جهنم حارقة، جهنم الله، وترتفع الشمس في وسط السماء لتكون شمسا قاتلة:

"الشمس في وسط السماء ترسم فوق الصحراء قبة عريضة من لهب ابيض وشريط الغبار يعكس وهجا يكاد يعمي العيون" (١٥).

أما الطريق في "ما تبقى لكم" فهي طريق البندقية في ابتدائه، لهذا فان الشمس تكون حانية وليست قاسية.

وتختلف اللحظة التي يختارها لسير حامد في طريقه، انها غير اللحظة التي يختارها لسير الثلاثة الهاربين في الرواية الأولى في طريقهم.

"قرص الشمس يذوب كشعلة ارجوانية تغطس في الماء، وفي اللحظة التالية غاصت الشمس كلها" (١٦).

وفي (العاشق) و (ام سعد) نجد التأكيد على طريق البندقية الذي يسلكه كل من العاشق و (سعد)، ذلك الطريق الذي يعتمد على الحاضر وتوهجه في (ام سعد) وعلى رؤية مستقبليه للواقع في (العاشق) فيكون طريق البندقية هو طريق العاشق سعد. أما في (عائد الى حيفا) فان طريق الضياع الطويلة التي يقطعها (سعيد.س) و (صفية) الى الماضي لا ترتد الا عليهما حيث يكون طريق الحلم بالماضي السلبي، بالماضي الذكريات هو طريق الاحباط والفشل.

ويبقى طريق (خالد) الأمل الذي يريد أن يذهب الى الفدائيين هو الاشارة الى الطريق الصحيح. كذلك بالنسبة الى (أبو حمدان) في (الأعمى والأطرش) حيث لا يقتصر الحديث ولا تقتصر الاشارة الى طريق البندقية وحده، بل الحديث الى البندقية "المسيسة" طريق الفكر الموجه للسلاح في معركة التحرير.

"يقول ان اطلاق الرصاص نوعان، نوع يسميه "الطق طق" ونوع يسميه السياسة" (١٧).

كما نرى الرؤية نفسها للطريق في (برقوق نيسان) حيث التنظيم الفكري الذي يوجه السلاح ويقوده لتحقيق اهداف النضال، و(سناد) و (قاسم) هما المثل على اتباع

هذا الطريق. وحين نعود الى حركة الواقع المشتعلة بالأحداث اوائل السبعينات، نجد اساس هذه الرؤية في تنظيمات المقاومة الفلسطينية التي تسترشد بالفكر الاشتراكي العلمي موجها للبندقية في المعركة، وهذا ما آمن به غسان وعكسه بشكل محدود في روايتيه (الأعمى والأطرش) و (برقوق نيسان)، حيث ان الواقع الفلسطيني في تلك الفترة كان واقعا موارا بالحركة، متنوعا غنيا بالأحداث والتفاصيل.

وغسان يختزل هذا الواقع الرحب المتنوع ويعبر عنه بصورة رمزية من خلال شخصيات لا نراها في حركتها الفاعلة في الواقع الفلسطيني بشكل كاف. ومن البديهي انه "كلما كانت متنوعة وغنية ومعقدة كانت اقدر على التقاط المتناقضات الحية في الوجود وكانت الواقعية اعمق واعظم" (١٨). وفي (برقوق نيسان) كان غسان يتجه بشكل واضح الى العالم المتنوع الغني يتحرك فيه من خلال شخصيات فاعلة ومتفاعلة مع الواقع الفلسطيني، نراها في حركتها الواعية من الماضي الى الحاضر مشيرة الى المستقبل، ممثلة للقوى الاجتماعية الفاعلة في الواقع. لكننا لا نستطيع ان نتبين اكثر من هذا والرواية لم تتم، انها الاتجاهات التي بدأها غسان واستشهد قبل ان يكملها.

المـــوت

الطريق الذي يسير فيه أبطال كنفاني يؤدي الى نوعين من الموت : موت مجاني رخيص وموت كريم مشرف.

رجال في الشمس	ما تبقى لكم
موت رخيص يقابله موت مشرف	موت رخيص يقابله موت مشرف
الأعمى والأطرش	برقوق نيسان
موت الوهم	موت مشرف

يتقابل الموت الرخيص مع الموت المشرف في روايتي غسان (رجال في الشمس) و (ما تبقى لكم).

فميتة الاستاذ سليم في (رجال في الشمس) تقابل ميتة الرجال الثلاثة في نفس الرواية. يموت الاستاذ سليم حاملا بندقيته دفاعا عن الارض حين تدوسها ارجل الغزاة، بينما يموت الرجال الثلاثة الهاربون من المسؤولية متكومين على الارض كما تتكوم القمامة. والموت البشع الرخيص الذي يلقاه كل من زكريا (النتن) والصهيوني على ايدي مريم وحامد في (ما تبقى لكم) يقابله الموت المشرف الذي يكون مصير سالم الذي وشى به زكريا، ووالد حامد في نفس الرواية.

"لقد اكتسى وجهه فجأة وبلا تردد بتلك الملامح الراعبة الجامدة والمتكبرة التي تتخذها عادة وجوه الذين يعرفون انهم سيموتون في ساحة عامة. وتحت انظار الناس جميعا، وفي سبيل شيء يحترمه الناس كلهم" (١٩).

وفي (الأعمى والأطرش) يتخذ الموت معنى مختلفا، اذ يكون موت الولي، موت الأم المؤمنة بالقدر المرتبطة بموت الأوهام حول المخلص. هذا النوع من الموت يضع الانسان امام مسؤولية كبيرة حيث يواجه مصيره بنفسه.

"تصبح الأمور عسيرة حين يموت الأولياء، تنهار جسور الوهم وتتعفن الوعود ويتعين عليك ان تحمل قدرك" (٢٠).

ويتكرس مفهوم غسان الاساسي للموت في (برقوق نيسان) : حيث يكون الموت المشرف يختبىء الفرح، ويوعد الغد.

"كان الحزن، وكان الفرح المختبىء فيه مثلما تكون الولادة ويكون الألم. هكذا مات قاسم قبل سنه، وقد دفن حيث لا يعرف احد، دون اسم" (٢١).

(٣) الشخصية

حين نتابع تطور غسان في كتاباته للرواية (فكريا وفنيا) نلاحظ ان هذا التطور يتجلى في رسم الشخصيات. لا يقدم لنا الكاتب شخصياته كما عرفنا في نماذج الرواية في القرن التاسع عشر عند بلزاك، ديستويفسكي وتولستوي، لا نرى نموذجا يشبه

نموذج (أحمد عبد الجواد) في ثلاثية نجيب محفوظ، حيث يقدمه محفوظ من خلال عرض تمهيدي يسبق ظهور الشخصية ثم يطالعنا بصورته الفوتوغرافية المرسومة بشكل دقيق والتي توحي بدلالة نفسية أيضا، وبعدها تنمو الشخصية من خلال تفاعلها مع الحدث.

"إن غسان يفضل الشكل الأحدث للرواية المقتصدة التي تميل الى القصر" (٢٢).

ذلك لانه يؤمن بمبدأ الانتقاء لا الاستقصاء في الوصف فهو يلجأ الى الخطوط العريضة جدا حين يصف وهذا ما ينسجم مع طبيعة الرواية القصيرة التي تميل الى التكثيف واستخدام الرمز أكثر من ميلها الى التفصيل في مظاهر الحياة الواقعية. في روايات غسان لا نرى البطل في صورته التقليدية، ان ابطال غسان هم العاديون البسطاء، وهو يتجه في تجسيده لشخصياته الى النمطية (٢٣)، اذ أن "صدق الفن في كونه يعيد خلق ما هو نمطي بالتحديد" (٢٤). وبفضل النمطية يكشف الفنان حقيقة ظواهر الحياة ومعناها، والقوانين الداخلية القائمة في اساسها (٢٥). ولا شك ان تطور غسان الفكري قاد تطور مفهومه للبطل وللشخصية. نرى عنده تطور الشخصية الايجابية حين تكون كامنة أولا، لا تشكل خط الرواية الاساسي، ثم حين تظهر بوضوح لتشكل خط الرواية الصاعد وتتجه الى النمطية. لدينا نماذج متنوعة في الروايات نستطيع ان نحصرها في أطر ثلاثة :

- النموذج المنكسر (الهارب).
- النموذج المتردد.
- النموذج الايجابي.

واذا تابعنا النماذج كخط اساسي في الروايات نجد أن :

رجال في الشمس
النموذج المنكسر
يقابله نموذج ايجابي كامن

ما تبقى لكم
النموذج المتردد
يقابله نموذج ايجابي كامن

ام سعد
النموذج الايجابي هو الاساس
يقابله نموذج حالم ضائع

عائد الى حيفا
النموذج المتردد
يقابله اشارة الى النموذج الايجابي

العاشق
النموذج الايجابي هو الاساس

الأعمى والأطرش
النموذج المتردد يقابله نموذج ايجابي كامن

برقوق نيسان
النموذج الايجابي
هو الاساس

ونلاحظ ان التقابل ما بين الشخصيات الفاعلة والشخصيات المنكسرة او المترددة ظاهرة تتكرر في اعمال الكاتب ولا يشذ في الروايات الا في روايتين غير كاملتين هما : العاشق وبرقوق نيسان. ولا شك ان ابراز انكسار النموذج وانهزاميته يتأكد بتقابله مع نموذج ايجابي كامن كما في (رجال في الشمس)، كما ان ابراز ايجابية النموذج يتأكد بالتقابل مع نموذج متردد حالم كما في (ام سعد). ان التقابل والتضاد في رسم الشخصيات يساهم في ابراز وجهة نظر الكاتب بشكل فني مميز، ويتيح الفرصة الى حوار حي بين طرفي وجهة النظر في القضية التي افترشت كل اعمال غسان كنفاني، ولكن تكرار هذين النموذجين ادى الى الوقوع في نوع من نمطية النقاش نفسه، ولذلك كنا نجد محاولات لجعل الشخصية الايجابية من بيئات مختلفة وان كانت محدودة بالبيئة العامة للقضية ذاتها. وكذلك الأمر في الشخصية المترددة، وكثيرا ما نحس ان الشخصيتين هما عبارة عن انشطار في شخصية الراوي او المؤلف، وابرز مثل على ذلك رواية (ام سعد).

(٤) الرمـــز

لم يكن استخدام غسان للرمز في قصصه متناقضا مع واقعية هذه القصص - كما ارادها - لقد ادرك غسان ان قيام القصة على الرمز يمنح القصة عمقا خاصا ويجعلها مليئة بالايحاءات، قابلة للفروض والاحتمالات، وبقوة الرمز وتجدد ضروب التفسير تحتفظ القصة بالديمومة، وتتجدد فيها الطاقات رغم تغير الظروف" (٢٦). ويلجأ غسان الى البناء الرمزي اسلوبا عاما في معظم قصصه، انه ينحو نحو البناء الرمزي في "رجال في الشمس" و "ما تبقى لكم" ثم في "الأعمى والأطرش" و "العاشق" من رواياته، وبعض قصصه القصيرة مثل (الأخضر والأحمر). كما انه بشكل عام يلجأ الى استخدام الاسلوب الرمزي بشكل جزئي في كتابته بعد ذلك.

> "ولعله ادرك ان درجة المائة بالمائة من الواقعية لا تتلائم والبناء الرمزي. بل ربما لم تكن بحاجة اليه، لان واقعا يحوي كل القدر اللازم من الثقل الفني يستطيع ان يكون - من جميع جهاته - بناء مستقلا قائما بنفسه" (٢٧).

لكن هذا الواقع المكثف الذي يخص جماعة بأكملها يحتاج الى مفردات موحية قادرة على ايصال كثافة المعاني والاحاسيس المرتبطة بهذا الواقع .. صورة بومة معلقة على جدار او محارة فارغة يحلم فاتحها بأن يجد لؤلؤة فيها. أو برتقالة جميلة تجف بعد حين، أو خزان فارغ تقبر فيه حياة رجال ثلاثة، او عاشق يطأ النار بقدميه فلا يشعر بها من عنف انشغاله بناره الداخلية .. صور يمتلىء بها عالم غسان ويعتمد عليها في ايصال رؤيته الى قارئة .. وسواء اتخذت هذه الصور شكل رمز واحد له دور محوري في العمل او كانت جزءا من مجموعة صور مترابطة تشكل معمارا داخليا مرافقا لبناء العمل نفسه. فان هذه الصور تصل الى وجدان القارىء وتستقر فيه، تتفاوت قيمة صورها من عمل الى آخر .. فهناك صور ترتبط بالعمل الفني المحدد الذي تظهر فيه وهناك صور اخرى تتجاوز هذا العمل لتصبح استعارات لواقع امة او جوهرها (٢٨).

ولا شك ان استخدام كنفاني للرمز في أدبه يستحق من الدارسين وقفة خاصة، فلقد حفلت قصص الكاتب بالصور الأدبية، الثرية في تصويرها، لكننا لن ندرس

الصور الادبية تلك الا حينما تغدو رمزا ورمزا متكررا في اغلب الاحيان، ذلك ان "الصورة يمكن استثارتها مرة على سبيل المجاز، لكنها اذا ما عاودت الظهور بالحاح، كتقديم وتمثيل على السواء، فانها تغدو رمزا قد يصبح جزءا من منظومة رمزية (أو اسطورية) (٢٩). ونقتصر هنا على الرموز التي تتكرر وتشكل ملامح اساسية في دراسة الرمز عند كنفاني. ونترك الرموز الخاصة لندرسها عند معالجتنا لكل رواية على حدة.

الصحـــراء

ترمز الصحراء بوصفها امتدادا لا نهائيا للتيه والضياع الذي يمكن ان يتعرض له الانسان، والوحدة والعزلة التي يستشعرها الضارب في تيهها. ترمز الى طريق قاحل مجدب لا يؤدي الا الى الموت، الى الهلاك المؤكد، ولطالما دفنت جثثا في اعماقها بعد أن ضربتهم شمسها الحارقة. وقد شكلت الصحراء طريقا للهرب في تاريخ الشعب الفلسطيني، طريقا للهروب الفردي من واقع الخيمة والذل والتشرد، الى حيث الحلم بالمال والطمأنينية والراحة، ونجد الرمز يتشكل في أدب غسان كنفاني ويطوع بحيث يعطي معنيين مختلفين في روايتيه "رجال في الشمس" و "ما تبقى لكم".

في "رجال في الشمس" تسير شخصيات الرواية في الصحراء، وقت اشتداد القيظ وكأنها تسير الى حتفها بنفسها.

ويشكل وصف غسان لأثر الشمس الحارقة وسط السماء، عاملا نفسيا يمهد لنا الحدث، ويجعلنا نحس طبيعته وحتميته بعد ذلك.

> "الشمس في وسط السماء ترسم فوق الصحراء قبة عريضة من لهب أبيض، وشريط الغبار يعكس وهجا يكاد يعمي العيون .. كانوا يقولون لهم ان فلانا لم يعد من الكويت لانه مات، قتلته ضربة شمس، كان يغرس معوله في الارض حين سقط فوقه وفوقها، وماذا؟ ضربة شمس قتلته، تريدون ان تدفنوه هنا او هناك؟ هذا كل شيء. ضربة شمس هذا صحيح. من الذي سماها ضربة؟ الم يكن عبقريا؟ كأن هذا الخلاء عملاق خفي يجلد رؤوسهم بسياط من نار وقار مغلي" (٣٠).

هنا يتطابق استخدام غسان للرمز مع دلالة الواقع العامة. الصحراء هنا تقابل الموت، الموت الذي يبرز كالعملاق ويجلد الرؤوس بسياط من نار وقار مغلي. لا وجود للظل في هذه الصحراء، لا وجود للامان الذي يرمز اليه الظل، الأمان الذي يجده ابو قيس في شجر أرضه، والذي يعرف انه سيفتقده في الكويت ومع ذلك يسير في طريق لا يجد بديلا عنه. ولقد جرب بعضهم مثل (أسعد) طريق الصحراء، المهلكة قبل هذه المرة، جرب شمسها الحارقة، حين خدعه احد المهربين وتركه في الصحراء وحيدا. لكنه وقد عجز عن ايجاد حل ينقذ به نفسه، لم يجد طريقا غير تكرار الهرب عله ينجح. لكن الصحراء كانت قد اصدرت حكمها الذي لا يرحم على اسعد وعلى رفاقه، ولم تصدر الحكم فحسب، بل انها اشتركت مع الخزان والزمن في احكام الدائرة حول المسافرين وساهمت في تنفيذ الحكم القاسي.

الخيمـــــة

رمز الخيمة في أدب غسان يؤدي الى طريقين: طريق الصحراء الذي يبرز الكاتب سلبيته وطريق البندقية الذي يبرز الكاتب ايجابيته. التقط غسان منذ اوائل كتاباته الفلسطيني الذي يعيش في المخيم وجسد مشاكله وهمومه ووعى منذ ذلك الزمن البعيد علاقة ابن المخيم بالثورة، التي يرى خلاصه وآماله معلقة بها. لكن رؤيته للمخيم في عام ١٩٥٧ وعام ١٩٥٨ تختلف عن رؤيته للمخيم في عام ١٩٦٩، وهو الاختلاف بين صورة المخيم نفسه وهو يصنع الثوار في البداية فيخرج منه المقاتلون ثم حين يفرض المقاتلون وجودهم العلني داخل المخيم فتدخل الثورة كل البيوت. وفي قصة من اوائل قصصه (الى ان نعود) عام ١٩٥٧، نجد الخيمة في وضعها المتحرك، لم يرها غسان في واقعها البائس الساكن الذي يجسد الاحساس بالذل فحسب لكنه رآها وهي تصنع الثوار. بطل القصة هنا يذهب الى بلده متسللا من الخيمة، كي يؤدي مهمة فدائية هناك، هو مكلف من قبل قيادته بنسف خزان الماء الذي انشأه الصهاينة ليسقي المستعمرات القريبة من قريته. ويؤدي المهمة بنجاح، وصورة الجرائم التي اقترفها الصهاينة في حقه وحق ابناء قريته تلح على ذاكرته، كأنما تدعوه الى انجاح العملية والى اتمام المزيد من العمليات. ويعود الى الخيمة، كما ذهب من الخيمة، كي ينطلق بعدها من جديد.

أما في قصة "القميص المسروق" عام ١٩٥٨ فهو يجسد وضع الفلسطيني في المخيم بشكله العام، يجسد حالة الفقر الشديد التي يعيشها، ثم حالة النهب التي يتعرض لها. من خلال شخصية (ابو العبد)، وابو العبد رجل فلسطيني يعيش مآساة المخيم حتى النخاع، يبحث عن عمل ولا يجد، ويفكر في حفر خندقه، القريب من مخازن وكالة الغوث مما يفتح في ذهنه امكانية السرقة، انه يفكر في الدخول في عصابة السارقين وعلى رأسهم الامريكي الاشقر كي يتسلم مالا بعد البيع، مالا يستطيع بواسطته شراء قميص جديد لابنه، والعودة الى ام العبد بأغراض صغيرة، لكنه لم يفكر بذلك طويلا، لقد جاءته صور اخرى، صور أهل المخيم الذين ينتظرون اول الشهر بفارغ الصبر كي يحصلوا على الخبز، وخيبة الأمل التي ترتسم على وجوههم حين يعرفون عن تأخير التوزيع. ولم يدر كيف رفع الرفش وكيف هوى به على جسد (ابي سمير) ذلك المتعاون مع الامريكي الاشقر في سرقة اهالي المخيم جميعا، كل ما يهمه ان لا يؤجل التوزيع هذا الشهر على اهل المخيم جميعا.

لقد صور غسان عبر هذا النموذج، حالة الفلسطيني النفسية واوضاعه الحياتية القاسية التي صاحبت لجوءه، والتي صاحبت عيشه في المخيم. هذه الأوضاع التي تتحول مع امتداد الثورة الفلسطينية المسلحة ما بعد عام ١٩٦٧ الى حالة ثورية عامة، لم تعد حالة فردية طليعية كما رأيناها في (الى ان نعود) بل هي حالة جماهيرية عامة كما نراها في (ام سعد). إن خيمة عن خيمة تفرق. كما تعبر (ام سعد) بحسها العفوي البسيط، هي تدرك ان العمر يهترىء في مخيم الذل:

> "اتدري؟ ان الاطفال ذل، لو لم يكن لدي هذان الطفلان للحقت به، لسكنت معه هناك، خيام؟ خيمة عن خيمة تفرق،لعشت معهم، طبخت لهم طعامهم، خدمتهم بعيني، ولكن الاطفال ذل" (٣١).

تحسن ام سعد بثقل وطأة العيش في مخيم الذل، ويتضح الفرق بين المخيم حين يكون حالة بؤس وذل دائم، وحين يكون حالة فخر وعزة لاهل المخيم. يعقد غسان مقابلة جميلة بين الوضعين، يبين كيف تتحول الخيمة نفسها من حالة الى اخرى. الوضع الأول تنقله ام سعد الى الراوي، حين تحدثه عن المياه التي طفحت في المخيم، وعن الليل التي امضته هي واهل المخيم غرقى في الوحل والماء.

"أمضيت كل الليل غارقة في الوحل والماء، عشرون سنة" (٣٢).

لكن حالة الذل نفسها هي التي تجعل الانسان يتغير، كما تغير سعد، كان يعتقد ان الوحل سيدفن اهل المخيم ذات يوم:

"أتعرف ماذا كان يفعل سعد حين كان يطوف المخيم؟ كان يقف ويتفرج على الرجال وهم يجرفون الوحل، ثم يقول لهم "ذات ليلة سيدفنكم هذا الوحل".

ومرة قال له أبوه: لماذا تقول ذلك؟ ماذا تريدنا ان نفعل؟ هل تعتقد انه يوجد مزراب في السماء وانه علينا ان نسده؟ وضحكنا كلنا، ولكنني حين نظرت اليه رأيت في وجهه شيئا ارعبني، كان منصرفا الى التفكير وكأن الفكرة راقت له كأنه سيذهب في اليوم التالي ليسد ذلك المزراب" (٣٣).

وذهب سعد، ولم يذهب وحده، ذهب مع رفاقه ليسدوا المزراب، ليغيروا حالة المخيم البائسة. وامتد العمل الطليعي ليصبح حالة جماهيرية عامة، وانتزعت الثورة الفلسطينية حقها في التواجد داخل المخيمات. هذا ما تعكسه لنا لوحة (البنادق في المخيم) في رواية (ام سعد)، تعكس لنا ترابط الأمور، التي تدركها (ام سعد) ببساطة، ان هذا الوضع الثوري العام لم يكن ليمتد بهذه الصورة لولا مبادرة الطليعة، سعد ورفاقه:

"آه لو تعرف يا ابن العم البارودة مثل الحصبة، تعدي، وعندنا بالفلح كانوا يقولون ان الحصبة اذا اصابت الولد فهذا يعني انه بدأ العيش، وانه صار مضمونا ومنذ ذلك اليوم الذي شهدت فيه سعد يحمل رشاشا قلت للأفندي الذي مر علي ذلك الصباح: "اللي حوش حوش" ويوم الاربعاء كان الافندي اول من بدأ المشي خارج المخيم وولع المخيم مثلما يضع الانسان عود كبريت في كوم تبن وعينك عالشباب لو رأيت" (٣٤).

لقد دخل الكاكي والرشاش الى كل بيت في المخيم، مما جعل أهل المخيم يرفعون رأسهم ويؤثر ذلك في حالتهم النفسية. هذا الوضع المشتعل هو الذي اثر في تغيير قيم

اهل المخيم، ومثال ذلك ابو سعد الذي احس بوضع مشرف حين التحق ابنه بالمقاومة، وحين رأى احوال المخيم التي انقلبت، كان يحس انه مدعوس بالفقر، بالمقاهرة وكرت الاعاشة، لكنه مع تغير احوال المخيم اصبح يمشي مثل الديك، يشعر بالزهو بكل بارودة يحملها شاب من المخيم.

"وكأنها بارودته القديمة كانت مسروقة ولاقاها" (٣٥).

البندقيـــة

البندقية على امتداد تاريخ الشعب الفلسطيني تمثل رمزا ايجابيا للمقاومة، وهي الرمز المعبود إن وجد، المعبود حين يغيب، المعشوق حين يمنع بالقوة عن ابناء هذا الشعب. ينتشر هذا الرمز بشكل مكثف، عميق، في أدب غسان كنفاني. نتتبعه في قصة "المدفع"، "السلاح المحرم"، "العروس"، وفي مجموعته القصصية "عن الرجال والبنادق"، كما نجده في روايته "ام سعد". نجدها تمثل حلم الآلاف من ابناء الشعب الفلسطيني في الفترة التي منع الناس من حملها بشكل علني كما انها تمثل تجسيدا واعيا لارادة هذا الشعب في الفترة التي انتزع فيها حقه في استخدامها والتدريب عليها، واستعمالها كأعلى درجات الكفاح السياسي. إن الرمز يتطور تطورا صاعدا في ادب الكاتب، فنحن نرى البندقية في تحولها من التعلق الفردي الطليعي بها الى التعلق الجماعي، من رجل يحلم بالبندقية ويضمها الى صدره ويخاف من فقدانها، الى رجال يحملون البنادق، ويحافظون عليها ولا يجرؤ احد على انتزاعها منهم. في قصته "المدفع"، احدى قصص غسان المبكرة عام ١٩٥٧، السلاح فيها هو المدفع. ولقد اشترى اهل القرية هذا المدفع بمبادرة من سعيد الحمضوني (أحد ابطال ثورة ١٩٣٦) وأبنائه، واضحى جزءا من القرية.

"المهم، ان هذا المدفع الأسود صار قوة هائلة تكمن في نفوس أهل السلمة، وهو يعني بالنسبة لهم أشياء كثيرة يعرفونها، وأشياء كثيرة لا يعرفونها ولكنهم يشعرون بها، هكذا، في ابهام مطمئن. ان كل كهل وكل شاب في السلمة، صار يربط حياته ربطا وثيقا بوجود هذا المدفع، وصار يستمد من صوته المتتابع الثقيل اثناء تجربته في كل امسيتين، نوعا من الشعور بالحماية" (٣٦).

ونرى السلاح في فعله، وقد قام بدور عظيم في حماية القرية من الهجوم الصهيوني، رغم العطب الذي اصابه. لقد ضحى سعيد الحمضوني بنفسه كي يرى المدفع يصد المعتدين، لم يكن يتصور ان يتعطل، شد الماسورة الى بطن المدفع بكفه واطلق الرجال، كان المدفع هو الذي سيسهم في انجاح المعركة، وليست طلقات البنادق الهزيلة. وصحيح ان القصة تركز على البطولة الفردية برومانسية، لكن هذه البطولة الفردية لم تكن لتنجح لو لم تتضافر مع بطولة الشعب بأسره.

أما في "السلاح المحرم" (٣٧) عام ١٩٦١ و "العروس" (٣٨) عام ١٩٦٥ فان الفلسطيني يبحث عن البندقية بعد ان تمكن من امتلاكها بعرقه وجهده الخاص، لكنه لا يهتدي الى مكانها. في "السلاح المحرم" يغنم ابو علي بندقية بعد عراك مع الجندي الأجنبي، ورغم مرضه وتعبه كان يحلم باقتنائها، هذا الحلم الذي اكسبه قوة كبيرة هائلة استشعرها بين جنبيه حين قرر ان يحصل على البندقية بذراعه. ونسي جراحه والآمه وكل شيء وهو ينظر الى البندقية على كتف الجندي، لكن الجندي ادرك ان المعركة قد بدأت فشد كتفيه على ماسورة البندقية وادناها من صدره دون ان ينزع بصره عن (ابو علي) الذي صار امامه مباشرة. مد (ابو علي) ذراعيه، صلبتين مستميتتين، وشد كفيه حول ماسورة البندقية فوق كفي الجندي، ثم جذب جذبتين خفيفتين ليقيس قوة الجندي، وحين لمس تشبثه بسلاحه شد بعنف، الا ان الجندي قاوم الشد بأن قرب البندقية الى صدره وقد تصلب جسده اكثر فأكثر واحمر وجهه، وحين شد ابو علي بكل قوته انزلق حذاء الجندي على بلاط الساحة ووقع على ظهره. وبسرعة شديدة دور ابو علي البندقية دوريتين فانفك حزامها عن الساقين الملوحتين في الهواء، وتلقف البندقية بكفيه الكبيرتين الخشنتين، وبسطها امام صدره محدقا اليها، ثم صاح بصوت عال:

- "وسعوا الطريق يا شباب" (٣٩).

لكن (ابو علي) لم يستطع ان يحتفظ بها طويلا، بعد ان حصل عليها، بعد ان ضمها الى صدره بحنو واعتقد انه اصبح يملك العالم حينما تملكها. فاجأه رجلان من اللصوص، فترة ضعفه ومرضه، وتمكنا من سرقتها، ولكن، رغم انفه. وفي "العروس" يصاب الرجل بجنون حين يفقد بندقيته، التي تشكل امله في متابعة القتال ضد

الصهاينة. وقبل أن يمتلك الرجل بندقيته، كان يستعير بندقية من أي صاحب يقاتل بها ثم يرجعها الى اصحابها، لكنه وقد امتلك بندقية بجهده الخاص، وخلال المعركة، لم يتحمل فكرة ان يرجع الى عهده الأول ويستعير بندقية للقتال، ولم يكن الرجل ليفقدها الا فوق جثته، لكنه سلم بندقيته للقيادة كي يفحصوها، ولم تعد. ولقد أخطأ حين سلم سلاحه للقيادة، كما أخطأ رجال الثورة جميعا حين وثقوا في تلك الفترة في قيادة خائنة. وتنتهي القصة، والرجل يبحث عن عروسه، بندقيته، ويدعو الراوي، الذي يدعو الجماهير الفلسطينية كلا بدوره، ان يبحث عن القيمة الايجابية الثمينة التي لا تضاهيها قيمة في حياته، عن البندقية.

أما في مجموعته "عن رجال والبنادق" (٤٠)، فنحن مع رؤية انضج لدور البندقية، نحن مع رجال يحملون البنادق لا مع رجل واحد. ويشمل الرمز المجموعة كلها، يبتدىء التحام الماضي الايجابي الفاعل مع الحاضر الثوري لصنع المستقبل، رغم الفشل الذي يصيب الثورة في النهاية، لكنها بداية الطريق الايجابي وقد اتضحت في هذه المجموعة، حيث نرى "منصور" في ارتباطه الوثيق بسلاحه الذي يستعيره، وخاله في عشقه لسلاحه القديم الذي يمتلكه، وأبوه في حرصه على الاشتراك بالمعركة كي يغنم بندقية يهديها الى ولده منصور ليلة زفافه. هذه الرؤية الناضجة لدور الرمز تتضح فيما بعد بصورة اشد في رواية (ام سعد):

نتتبع هذه الرؤية حين يتحول مخيم الذل الى مخيم الثورة، وحين يمتلك أهل المخيم السلاح بشكل واسع. حين تنتزع الثورة المسلحة حقها في التواجد داخل المخيمات الفلسطينية، عندها لا يخاف الفلسطيني على سلاحه من السرقة او الاختطاف بل انه يصبح ظاهرة جماهيرية عامة، الجماهير تشكل قوة تحمل السلاح وتحميه في نفس الوقت.

البـــاب

يشكل الباب في أدب غسان رمزا للهزيمة، لكل العوائق التي تقف حائلا بين الانسان وبين الفعل. هذا الاستخدام الخاص يلتقي مع دلالة الرمز العامة. نتتبع هذا الرمز في قصة غسان "الأفق وراء البوابة" عام ١٩٥٨، ثم في روايته "عائد الى حيفا" عام ١٩٦٩ و "الأعمى والأطرش" الرواية غير المكتملة. ففي قصته القصيرة "الأفق

وراء البوابة" (٤١)، بوابة مندليوم تقف رمزا للهزيمة ولسيطرة المحتل بشكل واضح لا يحتمل لبسا. وتبدو في العنوان صورة البوابة التي تفصل بين الكذب والحقيقة (٤٢). اذ ان ذلك البعد ما بين الأهل بعضهم عن البعض، يشجع على زرع الاوهام والاكاذيب حفاظا على صور جميلة محفورة في الذاكرة.

يكذب بطل القصة على امه البعيدة بشأن شقيقته (دلال)، ويبعث لها رسائل طوال عشر سنين يخبرها فيها انه وشقيقته دلال بخير.

وحين يقرر ان يصارحها بحقيقة الأمر، بحقيقة قتل شقيقته على ايدي الصهاينة منذ فترة بعيدة، يذهب الى مندلبوم، لكنه يجد خالته بدل امه، ويفهم كل منهما الأمر دون مصارحة احدهما للآخر. وفي "عائد الى حيفا" تفتح بوابات مدينة حيفا اثر الهزيمة، انها لا تقتحم ولا تفتح اثر قتال يخوضه اهل البلاد ضد المحتلين، بل هي تفتح بعد هزيمة عام ١٩٦٧، حيث دخل العدو الضفة الغربية من الاردن، واحتل غزة والجولان وسيناء ايضا. لذلك تعتبر ابواب المدينة المفتوحة من المحتل عنوانا للهزيمة وتجسيدا لها.

> "طوال عشرين سنة، كنت اتصور ان بوابة مندلبوم ستفتح ذات يوم ولكن ابدا ابدا لم اتصور انها ستفتح من الناحية الأخرى، لم يكن ذلك يخطر لي على بال، ولذلك حين فتحوها هم بدا لي الأمر مرعبا وسخيفا الى حد كبير مهينا تماما، قد أكون مجنونا لو قلت لك: ان كل الأبواب يجب الا تفتح الا من جهة واحدة وانها اذا فتحت من الجهة الأخرى، فيجب اعتبارها مغلقة، لا تزال، ولكن تلك هي الحقيقة" (٤٣).

أبواب المدينة تحمل دلالات الهزيمة المرتبطة بالماضي المعشعشة بالحاضر في الرواية. اما في "الأعمى والأطرش" فمع ان البداية تستمر في حمل المعنى نفسه لكن الرمز يأخذ بعدا جديدا مع تكشف الحقائق. يعمل الأطرش في مكاتب وكالة الغوث، يفرق كيس الاعاشة على اللاجئين. يوزغ بشكل روتيني اكياس الطحين والسمن والفول دون ان يفكر في حقيقة وضعه. انه يقف بالتوازي مع الباب المغلق لمخزن

وكالة الغوث. لقد أدرك (الأطرش) انه كان بوابة حديدية لقصر المحسنين. ولا شك ان صممه مرتبط - كما أدرك - بالباب الحديدي المغلق. وتأتي التحولات من طبيعة الشخصية ومن داخلها. اذ لم يعد الباب مغلقا بالنسبة للأطرش كما كان.

لقد ادرك ضرورة تحطيم الباب، ضرورة تدميره، وبيد الجماهير التي تأخذ المعونات وليس من غيرها، بقبضات الجموع الثائرة. لكن حدود ادراكه لم تصل الى اكثر من هذا، لقد تمكن اولا من نبذ الاولياء وطريق الأوهام التي كان يؤمن بها سابقا، ثم رأى واقعه بعد ذلك، وتمكن من الاحساس ببؤسه ومحدوديته، لكنه كان عاجزا عن ادراك ما هو ابعد من ذلك.

"أخذت انظر الى المخزن عبر الباب نصف المفتوح، حيث كنت اقف في حلمي واخطب بصوت مجلجل، وخيل الي ان الباب الكبير للمخزن سيتحطم تحت قبضة الجموع في لحظة واحدة وان اللاجئين سيتقدمون صفا وراء صف، مثل سيل لا يكف عن الهدير، وان اصواتهم الغاضبة ستحطم فيما ستحطمه، بوابات الصمت المغلقة في اذني، سيحدث ذلك، هذه اللحظة، هذه اللحظة" (٤٤).

انه ينظر الآن الى المسألة عبر باب نصف مفتوح، نصف مفتوح على الحقيقة لكنها ليست الحقيقة الكاملة، لم يدرك بأية وسيلة يمكن للجموع ان تقتحم هذا الباب وما الذي يمكن ان يقدمه هو لهذه العملية الثورية. لقد رأى الفعل وحلم بتحقيقه لا غير، وهذا ما عبر عنه غسان ببراعة برمز الباب نصف مفتوح. ثم انه رأى ان صممه سيتقوض مع تقدم الجموع، صممه الذي يعبر عنه بالبوابة الصامتة المغلقة.

"كانت عيناي تنفجران وأنا اصوب نظري الى ذلك الباب المغلق، كأنه باب الصمم، باب الموت، باب القدر الذي لا يهزم والذي يوشك في اللحظة التالية ان يتقوض" (٤٥).

هو بوعيه المحدود، يقف مقابل الصمم المطلق، البوابة نصف المفتوحة تقف مقابل الباب المغلق. ان توازي الرموز وتضادها من اهم خصائص فن غسان الروائي، وان كان التوازي والتضاد بشكل حاد لكنه مع ذلك لم يفقد طاقة الايحاء الفني.

العاشـــق

يستخدم الكاتب رمز العاشق في قصته القصيرة "العروس" ثم في روايته التي تحمل الاسم نفسه "العاشق". في قصته القصيرة الأولى نجد صورة العاشق التي نجدها في صور الحب الرومانسية وان كانت في اتجاه آخر. فنحن لسنا ازاء مجنون ليلى الذي يهيم على وجهه، باحثا عن حبيبته، اننا بازاء عاشق يبحث عن حبيبته حقا، يهيم على وجهه من اجل ان يجدها، ويسأل عنها الناس حتى يلقبونه بالمجنون ايضا، لكن حبيبته ليست ليلى او لبنى، انها البندقية. عروس جميلة، تستحق ان يهيم العاشق بها حبا، وان يهيم الشعب بها حبا، على الا يستأثر بها احد لنفسه.

ان جمالها يكمن في كونها معشوقا يرتفع عن الانانية الضيقة وحب الامتلاك الفردي من اجل الامتلاك الخاص. عاشقها يبحث عنها - في القصة - ويدعو الآخرين ان يبحثوا عنها كي يستخدمها من اجل الحب الأكبر.

وحين يصفه الكاتب، يربطه بالنور والضوء الخافت، بالغبار المضيء.

> "يخيل الي انني حين شهدته لأول مرة كان محاطا بما يشبه الضوء نعم كان محاطا بشيء يشبه الغبار المضيء" (٤٦).

لم يصفه بانه يشبه الضوء فحسب، بل انه كان محاطا بما يشبه الضوء، ما يشبه الغبار المضيء. وهذا ما يضفي على العاشق صفته الواقعية المرتبطة بالصفة الرمزية.

> "وحين ابتلعه الزحام، يا رياض، شعرت بأن جسده الضخم كان محاطا بذلك الشيء الذي يشبه الغبار المضيء، كما رسمه فنانو عصر النهضة حول جسد الآله وهو يقدم عونه للفقراء، على بطاقات الاعياد التي كنا نتلقاها معا" (٤٧).

وفي روايته (العاشق) نجد صورة واقعية مختلطة بالصورة الرمزية للشخصية فالعاشق هنا يسير فوق النار بثبات دون ان يحس بها.

"لم أنتبه الا حين خطوت الخطوة الأولى فوق الرماد، لقد بدا لي باردا في ذلك الفجر المسالم، لم يخطر على بالي على الاطلاق انه كان مجرد فخ ملعون، واحسست بالنار تسلخ راحتي قدمي، وكدت اسمع نزيز الدم ينطفىء بصوت مسموع تحت بدني" (٤٨).

"إن نار العشق التي تكويه من الداخل أشد حرارة من النار التي داس عليها ولذلك، لم يحس بها، انه عاشق" (٤٩).

هذه الصورة مع صورته في القصة القصيرة لا ترتبط بالعمل الفني المحدد الذي تظهر فيه، انها تتجاوز هذا العمل لتصبح استعارات لواقع امة او جوهرها (٥٠). قاسم في الرواية يذكرنا مباشرة بصورة لا تنسى في تاريخ الشعب الفلسطيني، صورة الشيخ "عز الدين القسام"، الذي كان له دور كبير في الاعداد لثورة ١٩٣٦ - ١٩٣٩ في فلسطين (٥١).

وهناك اشارة في الرواية الى انشطة الشيخ القسام، عند تقديم زينب (الفتاة التي يريد الحاج عباس ان يزوجها الى قاسم)(٥٢).

قاسم، العاشق في الرواية رمز للمقاومة، رمز لتجدد العشاق وديمومتهم (تجدد النضال ضد أعداء الشعب الفلسطيني، مهما تغيرت الظروف وبمختلف أشكال النضال)، كما نلمح في تغير اسماء العاشق.

الزهـــر :

يتكرر استخدام الكاتب لهذا الرمز في اكثر من موضع في أدبه:

في قصصه القصيرة (شيء لا يذهب) ١٩٥٨، (الشاطىء) سنة ١٩٦٢ (منتصف ايار) سنة ١٩٦٠، وفي روايتيه (ام سعد) سنة ١٩٦٩، و (برقوق نيسان) روايته غير المكتملة. ولم يكن استخدام غسان للرمز بشكل واحد في أدبه، انه يستخدمه بشكل خاص غير مرتبط بالرمز العام في قصصه القصيرة، حيث يصبح رباطا رومانسيا بالماضي يشله عن التقدم الى الامام ويبقيه في اطار السلبية ثم نجده يستخدمه بشكل مرتبط مع رمزه العام في روايتيه (ام سعد) و (برقوق نيسان) حيث يصبح ارتباطا ثوريا بالحاضر.

في قصته (شيء لا يذهب) يسافر خيري الى ايران كي يضع باقة ورد على قبر عمر الخيام، هذه الباقة ترمز الى ارتباطه العاطفي بالماضي، تعبر عن حنينه الى ماض جميل دون التفاته نحو المستقبل. وعمر الخيام يذكر خيري بليلى، رمز المقاومة والتصدي، ان ليلى هي الجانب المشرق في حياة خيري، هي الجانب الذي يطمئن له ويرى فيه سلبيته، لكنه غير قادر على الالتحام معه، تدافع ليلى عن حيفا بينما يعجز هو عن ذلك.

"شعرت بانني انسان لا يعيش على أرضه، انسان كان يجب ان يبقى طفلا كما كانت تقول ليلى .. وبدا لي في لحظة ان ماضي شيء مخجل في الحقيقة.
ثماني سنوات أجتر ذكرى ليلى كأنها انسانة صنعتها فقط لأذكرها ..
تراها كانت موجودة حقا انسانة اسمها ليلى؟ أم انني صنعتها ثم صدقتها؟" (٥٣)

إن خيري يصر على هذا الارتباط المرضي بالماضي دون ان يتطلع نحو المستقبل. ويستمر الرمز في قصة (منتصف ايار) ليحمل ذات المعنى. يحمل الراوي في كل منتصف ايار بعض ازهار الحنون وينثرها فوق قبر ابراهيم، لكنه وبعد اثنتي عشرة سنة لا يجد زهرة حنون واحدة، ثم انه لا يستطيع الوصول الى قبر صديقه كي يضعها.

"ألم يكن الأجدر بي، وقد فشلت في حمل ازهار الحنون الى قبرك، ان استمر في الصمت الذي بدأ منذ اثنتي عشرة سنة؟ يبدو لي انه من المستحيل ان استمر في صمتي .. ان منتصف ايار يضغط على صدري وكأنه قدر مجنون، اخطأ ذات مرة فقتلك بدل ان يقتلني" (٥٤).

لكن الراوي لا يفعل وقد خرج من صمته الا الاعتراف بخطئه مع صديقه ومع قضيته. هذا الاعتراف الشجاع لا يحمل روح البحث عن البديل الايجابي، لا زال الارتباط بالماضي عاملا سلبيا في هذه القصة.

وفي قصة (الشاطىء) (٥٥) : تحمل السيدة باقة ورد ابيض لتحضر به عرس صديقة ابنتها لكنها تصل متأخرة، مع حرصها الشديد على ان تأتي في الموعد المحدد، وباقة الورد الابيض، الذي اشترته السيدة بعد جهد كبير، وبعد صيام اربعة ايام ترمز الى شدة الارتباط العاطفي بالماضي وصعوبة التخلص منه.

أما في رواية (ام سعد) فالزهر عبارة عن فرع دالية يابس تزرعه (ام سعد) في اول الرواية ليبرعم آخر الرواية. إن (ام سعد) هنا ترى الاشياء في تطورها وليس في ثباتها، فالفرع الناشف الجاف لا يمكن ان يبقى جافا ما دام هناك من يسقيه ويتعهده، انها تنظر للثورة من منطلق متفائل واثق من النتيجة حتى وسط الهزيمة. ذلك انها تزرع عرق الدالية الجاف بعد عشرة ايام من الهزيمة فقط، وتثق انه سيبرعم بعد اعوام قليلة.

"وضعت صرتها الفقيرة في ركن، وسحبت من فتحتها عرقا بدا يابسا، ورمته نحوي:

- "قطعة من دالية صادفتني في الطريق، سأزرعه لك على الباب، وفي اعوام قليلة تأكل عنبا" (٥٦).

وفي (برقوق نيسان) نجد ان الرمز قد تشكل بصورة اخرى. لقد ارتبط الزهر هذه المرة بصورة المقاومة، الزهر ليس زهرا فقط، بل انه يشير الى موضوع آخر، "فيه ما يؤهله لان يتطلب الانتباه اليه لذاته، كشيء معروض" (٥٧) يمتزج لون زهر البرقوق مع لون الدم ويصبحان شيئا واحدا.

"الصورة الغريبة التي اقتحمته كأنها قذفت على رأسه بحجر: بدن الارض مثل بدن رجل مثقب بالرصاص، يتضرج بزهر البرقوق، ويكاد المرء يسمع نزيز الدم يتدفق من تحته" (٥٨).

هذا ما تصوره ابو القاسم، مما جعله يلتقط باقة من الزهر المخضب بالاحمرار ويقرر اهداءها لسعاد.

"تذكر انه حين رأى سعاد لأول مرة في اريحا لفت نظره قرص احمر من زهر البرقوق يتوقد وسط شعرها الفاحم السواد، وان ذلك بعث فيه السعادة لان طلال قال ان سيدة تحمل وردة حمراء ستزوره في اريحا، وتحدثه عن قاسم" (٥٩).

وتمتزج باقة الزهر الاحمر باللهب في يد (ابو القاسم) وتذكره بلقائه الاول مع (سعاد):

"حين دخلت البيت وانتزعت الزهرة الحمراء من شعرها وهي تقول: "البرقوق ورد الفقراء يا ابا القاسم". وبعد هنيهة قالت له: "أهل القسطل كانوا يقولون: هذه دماء الشهداء تحل علينا" (٦٠).

إنه امتزاج العطاء وحدة العطاء، امتزاج ارض البرقوق وزارع البرقوق، امتزاج مرحلتين من تاريخ النضال الفلسطيني الايجابي ضمن الفعل التاريخي الدافع الى الامام(٦١). وهكذا يتحول الارتباط بالماضي قيمة ايجابية فاعلة، ويتشكل الرمز بصورة جديدة جميلة مختلفة باختلاف واقع النضال الفلسطيني ورؤية الكاتب لهذا الواقع.

(٥) السـرد :

ينقسم النص الروائي في جملته اساسا الى مقاطع وصفية ومقاطع سردية بخلاف الحوار الذي له دور مختلف.

"وتتناول المقاطع السردية الأحداث وسيران الزمن، اما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الاشياء الساكنة" (٦٢).

ويرتبط السرد باللحظة الزمنية التي يصور المؤلف فيها الواقع. في روايات غسان نلاحظ انه اتبع اساليب مختلفة في سرده. ففي روايته (رجال في الشمس) و(الأعمى والأطرش) يقدم الأحداث والشخصيات والمكان والزمان من خلال منظور شخصية بعينها.

وفي (ما تبقى لكم) يقتصر على استخدام المنظور الذاتي الداخلي الذي يتنقل من شخصية الى اخرى على التوالي. لكنه في (ام سعد) و (برقوق نيسان) يخلط بين استخدام المنظور الموضوعي الداخلي والمنظور الذاتي الخارجي. أما في (عائد الى حيفا) و (العاشق) فهو يستخدم المنظور الموضوعي والذاتي على التوالي والتداخل (٦٣).

الوصـــف :

لا يستخدم غسان في رواياته الوصف التسجيلي الذي يعتمد على الملاحظة الخارجية للشيء المرئي، انما يهتم بالوصف التحليلي، ذلك انه يربط ما بين الملاحظة الخارجية للطبيعة والحالة النفسية للانسان. إن للوصف عند الكاتب وظيفة تفسيرية واضحة، انه يكشف عن حياة الشخصية النفسية، وحين يصف غسان صورة شخصياته، يكتفي بالوصف المكثف الموحى، مما يجعلنا نحس اننا ازاء شخصيات ذهنية فكرية، لا شخصيات انسانية من لحم ودم.

والوصف عند غسان يقوم على مبدأ الانتقاء لا الاستقصاء.

> "وقد قامت الخلافات بين الكتاب على ايهما اكثر واقعية وايهما اكثر تعبيرا، اما بلزاك فقد كان من انصار الاستقصاء ولم يترك تفصيلا من تفاصيل المشهد الا ذكره، ويرى ستندال ان الوصف القائم على التفصيل يحد من خيال القارىء ويقتله، فكان يفضل الخطوط العريضة الموحية، وكان تولستوي يرفض الاستقصاء" (٦٤).

ويظهر مبدأ الانتقاء عند غسان حين يصف الاشياء فهو يكتفي بالخطوط العريضة جدا، واعتقد ان لجوء غسان الى الانتقاء منسجم مع طبعية الرواية القصيرة التي يكتبها، والتي تميل الى التكثيف واستخدام الرمز اكثر من ميلها الى التفصيل.

> "إن جوهر الفن يكمن في ان يوصل الفنان احاسيسه ومشاعره، فان هذا التوصيل للشاعر لا يتطابق مع وصف التفاصيل بل على العكس فان ترجمة التفاصيل تعوق عملية الاتصال" (٦٥).

ونلاحظ ارتباط الوصف بفن آخر لصيق به هو الرسم.

الوصف والرسم :

كثيرا ما ربط النقاد بين الرسم والأدب من حيث ان الأدب لون من التصوير. ولا شك ان العلاقة اكثر لصوقا بالوصف على وجه الخصوص. ونذكر هنا قول الجاحظ المعروف: "الشعر ضرب من التصوير". وبالنسبة لغسان نجد ان الرسم قد شكل مسألة رئيسية بالنسبة الى محور اهتماماته منذ صباه المبكر، اذ انه لجأ اليه اولا وقبل ان يلجأ الى الكتابة، واهتمامه لم ينصرف عن هذا الفن نهائيا بعد ذلك، اذ نجده يرسم مناظر قصة كتبها للاطفال بعنوان "القنديل الصغير" (٦٦)، ويظهر اهتمامه بهذا الفن في أدبه، في دقة ملاحظاته للعلاقات بين الاشكال والالوان والحركات والظلال والضوء.

"الشمس في وسط السماء ترسم فوق الصحراء قبة عريضة من لهب ابيض، وشريط الغبار يعكس وهجا يكاد يعمي العيون .. كانوا يقولون لهم ان فلانا لم يعد من الكويت لانه مات، قتلته ضربة شمس، كان يغرس معوله في الارض حين سقط فوقه وفوقها، وماذا؟ ضربة شمس قتلته، تريدون ان تدفنوه هنا او هناك؟ هذا كل شيء، ضربة شمس! هذا صحيح، من الذي سماها ضربة؟ الم يكن عبقريا؟ كأن هذا الخلاء عملاق خفي يجلد رؤوسهم بسياط من نار وقار مغلي" (٦٧).

الزمان :

ويرتبط وصف الاشياء عند غسان بالفعل ولا يرتبط بالسكون، انه يدخل الحركة على الوصف ولا يترك الوصف ساكنا، وهذا منسجم مع طريقة الانتقاء التي يستخدمها الكاتب في وصفه. وهناك اتجاهان في الوصف :

"أحدهما يخضع لدفع الزمن "فيزمن" المقاطع الوصفية.
والآخر يستسلم للاستقصاء "فيمكن" الزمن (٦٨).

وإدخال الفعل في المقطع الوصفي يزيل التوتر القائم بين النص والوصف ويوجه النص الى الحركة (٦٩). كما يلعب المكان دورا كبيرا في تطور الحدث ودفعه الى

الامام كما يظهر في رواية (رجال في الشمس)، ذلك ان الصحراء بحرقة اشعة شمسها، والخزان بكونه جحيما الهيا على الارض جعلا مسار الحدث طبيعيا في الرواية، وسيتبين هذا الدور الذي يلعبه المكان في (ما تبقى لكم) أيضا حين نعرض لها.

(٦) الحوار : (الديالوج)

يقوم السرد والوصف والحوار (الديالوج) بتقديم ابعاد الشخصية الظاهرية، بينما يقوم المونولوج بتقديم ابعاد الشخصية الداخلية. ونتعرف بواسطة الحوار على الشخصيات الرئيسية ماضيها وحاضرها، نتعرف على اسلوبها في التفكير، طريقتها في معالجة الأمور، مستواها الثقافي والاجتماعي، تفكيرها السياسي، رد الفعل عندها ازاء الأحداث التي تعترض طريقها. وعندما نتتبع سير الحوار في روايات غسان نجد انه يكثر استخدام الحوار في بعض رواياته ويقل في روايات اخرى تبعا لاستخدامه تيار الوعي.

يستخدم غسان الحوار باتساع وبشكل دال في رواياته، "رجال في الشمس" "ام سعد" "عائد الى حيفا" "برقوق نيسان". ويتقاطع الحوار مع السرد كي يقوم بمهام كثيرة فهو يقوم بمهمة الكشف عن الحدث الذي نجهله، ثم ان الحوار يساعد في الكشف عن احوال الشخصيات الرئيسة، ويجعلنا نتمثل افكارها، وضعها وتاريخها وماضيها. كما يقوم الحوار بمهام اخرى كالكشف عن الشخصيات الثانوية التي لا نريد ان نقف امامها طويلا، ويكشف الحوار ايضا عن مشاعر خفية للشخصية.

الحوار : (المونولوج)

يقوم (المونولوج) (الحوار الباطني) بالكشف عن حياة الشخصية الداخلية. ولقد ظهر هذا التكنيك في الرواية الحديثة مع ظهورها اذ اخذ صوت الراوي يخفت وصوت الشخصية يعلو، وذلك نتيجة لظهور تقنية "البوليفونية" في البناء الروائي، واتجاه الرواية نحو المنظور النفسي الذاتي، وترتب على ذلك ظهور بعض الاساليب التعبيرية الجديدة أهمها ظهور المونولوج الداخلي (٧٠). ويختلف المونولوج الداخلي عن المونولوج التقليدي "انه من حيث مادته يعبر عن اكثر الافكار خفاء، تلك الافكار التي تكون

اقرب الى اللاوعي، اما من حيث روحه فهو حديث سابق لكل تنظيم منطقي، ذلك لانه يعبر عن الخاطر في مرحلته الأولى لحظة وروده الى الذهن، اما من حيث شكله فيعبر عنه بجمل لا تخضع لاقل ما يمكن من قواعد النحو" (٧١).

هذا التكنيك هو واحد من انواع اخرى من التكنيك المستخدمة في تيار الوعي في الرواية الحديثة وهي: "المونولوج الداخلي غير المباشر، الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، مناجاة النفس" (٧٢). لقد استخدم غسان المونولوج غير المباشر بشكل جزئي ومحدود في (رجال في الشمس)، ومزج بين المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج الداخلي غير المباشر في (ما تبقى لكم)، بينما مزج بين المونولوج الداخلي المباشر ومناجاة النفس في (العاشق) و (الأعمى والأطرش). "والفرق" الأساسي بين تقنية كل من (المونولوج الداخلي المباشر) و (المونولوج الداخلي غير المباشر) ان المونولوج غير المباشر يعطي القارىء احساسا بحضور المؤلف المستمر، بينما يستغني المونولوج المباشر عن هذا الحضور كلية او على نحو واضح، وهذا الفرق يعني فوارق اخرى خاصة مثل استخدام وجهة نظر المفرد الغائب بدلا من وجهة نظر الفرد المتكلم في المونولوج غير المباشر، ومثل استخدام الطرق الوصفية والتفسيرية على نحو واسع في تقديم ذلك المونولوج، يضاف الى هذا امكان تحقيق المزيد من الترابط والمزيد من الوحدة الشكلية في اختيار المواد المعالجة، وامكان تحقيق الانسياب والاحساس بالواقعية في تصوير حالات الشعور في الوقت نفسه". (٧٣)

(٧) مناجاة النفس :

تطور تكنيك تقديم تيار الوعي تطورا كبيرا في الفترة المتأخرة.

"وقد أتى هذا التطور من نمو الاهتمام بالتحليل النفسي من ناحية وأتى من العرض المتمكن لهذا التكنيك في "يوليسيس" من ناحية أخرى، ولكن العامل الأهم فيه هو ظهور الروائيين الذين ادركوا قيمة تصوير الوعي السابق على الكلام، والذين ارادوا مع ذلك ان يستخدموا ميزات الرواية التقليدية كالحبكة والفعل وهذه الروايات التي تستخدم "مناجاة النفس" تقدم مزيجا ناجحا من تيار الوعي الداخلي ومن الفعل الخارجي" (٧٤).

ويمكن أن يعرف تكنيك "مناجاة النفس" في رواية تيار الوعي بانه تكنيك تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية الى القارىء من دون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض ومجود الجمهور افتراضا صامتا. لذا، فان هذا التكنيك - بالضرورة - أقل عشوائية، وأكثر تحديدا - بالنسبة لعمق الوعي الذي يمكن ان يقدمه - من المونولوج الداخلي، فوجهة النظر هنا هي دائما وجهة نظر الشخصية، وطبقة الوعي هنا عادة قريبة من السطح، أما من الناحية العملية فان هدف رواية "تيار الوعي" التي تستخدم تكنيك "مناجاة النفس" يتحقق احيانا عن طريق مزج "مناجاة النفس" ب "المونولوج الداخلي" (٧٥). ونلاحظ هذا المزج بصورة واضحة في "العاشق" و "الأعمى والأطرش"، كما سيتبين حين يقف الباحث وقفة تفصيلية عند الروايات كل على حدة فيتعرض للسمات الخاصة التي تنفرد بها كل رواية بعد ان تعرض هذا الفصل للسمات العامة التي تجمع الروايات.

هوامش الباب الأول

١) الياس خوري "البطل الفلسطيني في قصص غسان كنفاني" غسان كنفاني انسانا واديبا ومناضلا، ص (١١٢).

٢) الآثار الكاملة، ج١، منشورات دار الطليعة، بيروت، تشرين الثاني، نوفمبر، ١٩٧٢، ص (٤١٥).

٣) غسان كنفاني. الآثار الكاملة، الرواية، منشورات دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٢، ص (٣٧).

٤) المصدر نفسه، ص (٥٠).

٥) المصدر نفسه، ص (٢٠٤).

٦) المصدر نفسه، ص (٤٣٩).

٧) المصدر نفسه، ص (٢٤٥).

٨) المصدر نفسه، ص (٢٤٩).

٩) المصدر نفسه، ص (٤١١-٤١٢).

١٠) المصدر نفسه، ص (٥٨١).

١١) المصدر نفسه، ص (٥٠٦).

١٢) المصدر نفسه، ص (٥٠١).

١٣) فاروق وادي، سقوط زمن الوهم (دراسة في ادب غسان كنفاني الروائي) مجلة شؤون فلسطينية، العدد ١٠٧. تشرين الأول (اكتوبر) ١٩٨٠.

١٤) الآثار الكاملة، الجزء الأول، الرواية، ص (٤٧٨).

١٥) المصدر نفسه، ص (١٣١).

١٦) المصدر نفسه، ص (١٦١).

١٧) المصدر نفسه، ص (٥٦٧).

١٨) صلاح فضل، منهج الواقعية في الابداع الادبي، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٠ ، ص (١٢٩).

١٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الرواية، ص (٢٠٠-٢٠١).

٢٠) المصدر نفسه، ص (٥٢٣).

(٢١) المصدر نفسه، ص (٥٨١).

(٢٢) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص (٧١).

(٢٣) نستخدم مصطلح (النمط) كما جاء في النقد الواقعي الذي بدأ استخدامه مع ما كتبه انجلز الى مارجريت هاركنيس في ١٨٨٨ قائلا - ان الواقعية فيما ارى تتضمن الى جانب صدق التفاصيل صدق تقديم شخصية نمطية Typical Character في ظروف نمطية Typical Circumstances - د. جابر عصفور (قراءة في ادب نجيب محفوظ، مجلة فصول، ص (١٧٨).

(٢٤) جماعة من الاساتذة السوفييت، اسس علم الجمال الماركسي اللينيني، دار الجماهير، دار الفارابي، ١٩٧٨، ص (٢١٤).

(٢٥) المصدر نفسه، ص (١٧).

(٢٦) احسان عباس (تقديم)، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (١٤).

(٢٧) المصدر نفسه، ص (٢٣).

(٢٨) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص (١٨٢،١٨٣).

(٢٩) اوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، دمشق، ط١، ١٩٧٢ ، ص (٢٤٤).

(٣٠) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، ص ١٣١، ١٣٢.

(٣١) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٢٦٤-٢٦٥).

(٣٢) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٢٧٠).

(٣٣) المصدر نفسه، ص (٢٧٢).

(٣٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٣٣٥).

(٣٥) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٣٣٦).

(٣٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، القصص القصيرة، دار الطليعة، بيروت، حزيران (يونيو) ١٩٧٣. ١٧، ص (٨٠٦-٨٠٧).

(٣٧) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص (٢٩٩).

(٣٨) المصدر نفسه، ص (٥٨٩).

(٣٩) المصدر نفسه، ص (٣٠٩).

(٤٠) المصدر نفسه، ص (٦٠٧).

(٤١) المصدر نفسه، ص (٢٨٩).

(٤٢) افنان القاسم، طريق الكاتب والمناضل الثوري، شؤون فلسطينية، ٤٧، تموز (يوليو) ١٩٧٥، ص (٨٤).

٤٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص ٣٤٢.

٤٤) المصدر نفسه، ص (٥٣٠).

٤٥) المصدر نفسه، ص (٥٣٠).

٤٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، القصص القصيرة، ص (٥٩١).

٤٧) المصدر نفسه، ص (٥٩٣).

٤٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الرواية، ص (٤٢٣-٤٢٤).

٤٩) المصدر نفسه، ص (٤٢٨).

٥٠،٥١) Kilpatrick, Hilary, Tradition and Innovation In the Fiction of Gassan Kanafani, P. (62).

٥٢) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الرواية، ص (٤٥٦،٤٥٧).

٥٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، القصص القصيرة، ص (٦٧).

٥٤) المصدر نفسه، ص (٧٢).

٥٥) المصدر نفسه، ص (٥٣٠).

٥٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الرواية، ص (٢٤٨-٢٤٩).

٥٧) وردت الملاحظة في الكتابين :

(أ) اوستن دارين، رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص ٢٤٣.

(ب) Tindall, William, The Literary Symbol, Bloomington, Indian Uiniversity Press, P. (125).

٥٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الرواية، ص ٥٨٥.

٥٩) المصدر نفسه، ص (٥٨٧).

٦٠) المصدر نفسه، ص (٥٨٩).

٦١) افنان القاسم، شؤون فلسطينية، ص (٩٢).

٦٢) سيزا احمد قاسم، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الآداب يونيو ١٩٧٨، ص (١١٧).

٦٣) سنعرض لذلك تفصيلا في موضع لاحق من هذا الفصل عند تناولنا لكل رواية بالتحليل المستقل.

٦٤) سيزا احمد قاسم، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر، ص (١٢٥-١٢٦).

(٦٥ L. Tolstoi, "What is Art?" In Criticism: The Major Texts, Harcourt Brace. Jawonorich, 1970, P. (514-519).

(٦٦ غسان كنفاني، القنديل الصغير، دار الفتى العربي، ط١، يناير (كانون الثاني) ١٩٧٥، بيروت.

(٦٧ غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (١٣١-١٣٢).

(٦٨ سيزا احمد قاسم، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر، ص (١٦٩).

(٦٩ المرجع نفسه، ص (١٧٢).

(٧٠ سيزا احمد قاسم، ص (٢٤٠).

(٧١ ليون ايدل، القصة السيكولوجية، ص (١١٦-١١٧).

(٧٢ روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعي دار المعارف بمصر، ط٢، ص (٤٢).

(٧٣ المرجع نفسه، ص (٤٩).

(٧٤ روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص (٥٨).

(٧٥ المرجع نفسه، ص (٥٦).

الباب الثاني

الفصل الأول : الروايات الكاملة

رجال في الشمس: ١٩٦٣

أ- الرؤية الفكريـــة

تتألف الرواية من سبعة فصول :

ويحدثنا كل فصل من فصول الرواية الثلاثة الأولى عن عالم شخصية من شخصيات الرواية الثلاثة من خلال وجهة نظرها الخاصة، حيث ندخل عالم ابو قيس اولا ثم أسعد ثم مروان. فأبو قيس مزارع مسن، اثقلته هموم الحياة، وسقطت قريته بأيدي الصهاينة، واضطر الى الهرب مع عائلته حيث بقي يحلم بحياته الأولى التي تعني عنده الاستقرار والبيت الآمن. وحلمه هذا جعله يقبل العرض الذي اتاه به سعد، ان يذهب الى الكويت حيث فرص العمل، ويعود بمال كثير، يستطيع بواسطته ان يرجع سعدا الى المدرسة، ويمكنه من بناء بيت في مكان ما. وأسعد شاب فلسطيني مطارد من قبل السلطات بسبب نشاطه السياسي، يريد ان يهرب الى الكويت حتى يكون آمنا على نفسه، ثم يجمع نقودا يبعث اول مبلغ منها الى عمه كي يرد اليه دينه، ويجعل نفسه في حل من ارتباطه الذي لا ارادة له فيه بابنة عمه. ومروان صبي في السادسة عشرة يريد الرحيل الى الكويت حتى يتمكن من اعالة اسرته التي هجرها معيلها (والده) الى زوجة اخرى، وجد عندها المأوى والاستقرار الذي طالما حلم به. هذه النماذج الثلاثة تمثل بأعمارها أجيالا مختلفة، يجمعها هم واحد، هم الخلاص الفردي من الواقع السيء.

ونلاحظ التقابل الدائم ما بين حاضر الشخصيات وماضيها، هذا التقابل بين الماضي الأخضر والحاضر المجدب. وتلتقي الشخصيات الثلاث مع شخصية اخرى، لها عالمها المميز، تقودها في رحلة الموت الى الكويت. لا نتعرف الى هذه الشخصية (ابو الخيزران) من خلال عالمها الخاص، كما رأينا في الفصول الثلاثة الأولى، انما من خلال عالم مروان الخاص في الفصل الثالث. أبو الخيزران مجاهد قديم، فقد ذكورته في معركة في فلسطين وفقد معها ايمانه بكل شيء، يريد ان يجمع مالا من اي طريق حتى يستقر.

"أريد أن استريح، اتمدد، استلقي في الظل وافكر او لا افكر، لا أريد ان اتحرك قط، لقد تعبت في حياتي بشكل اكثر من كاف" (١).

وتمضي الفصول الاربعة الباقية لتروي تتابع الحدث: يجتمع الرجال الثلاثة معا في رحلتهم الى الكويت مع قائد الرحلة: ابو الخيزران، ويتفقون على ان يهربهم بواسطة صهريج الماء الذي يسوقه مقابل عشرة دنانير عن كل فرد يقبضها في الكويت. وتبدأ رحلة الموت، يبدأ الصراع ما بين الرجال الثلاثة والزمن. عليهم ان يتحملوا فترة دقائق داخل صهريج المياه حتى تمر السيارة من نقطة الحدود العراقية، ثم دقائق حتى يتجاوزوا نقطة الحدود الكويتية. لكن المفارقة التي تحدث انه في اللحظة التي يؤخر فيها حرس الحدود (ابو الخيزران) ويثرثرون معه حول مواضيع خاصة، يموت المسافرون داخل الخزان. انه العجز الذي يقابل الموت. لقد عجز الرجال عن اختيار الطريق الصحيح واختاروا طريق الهرب من مسؤليتهم، عجزوا عن اختيار قائدهم في الرحلة، الذي هو بدوره رجل عاجز، عجزوا حتى عن دق جدران الخزان، اي عن رفض الموت.

لقد تغلب الحاضر التعس المجدب على الماضي المشرق الخصب لان علاقة الشخصيات بالماضي لم تكن علاقة ايجابية، كانت علاقة عاطفية سلبية فلم تدفعهم للامام. كما تغلب الحاضر ببشاعته على المستقبل (الأمل) الذي كان الرجال يتطلعون لبلوغه. اذ ان الرجال الثلاثة لا يضعون اي ثقل في صراعهم مع الزمن من اجل الوصول الى املهم (الكويت). انهم يستسلمون للزمن الذي لا يرحم. الزمن الذي يتغلب عليهم بمساعدة عناصر اخرى، شدت ازره في الصراع الصحراء بقسوتها ساعة الظهيرة والخزان الخالي من الماء. لقد تضافر الزمان والمكان معا وانهيا الصراع لصالحهما وحكما على الرجال الجبناء بالموت.

وتتلاحم الموضوعات الفرعية مع الموضوعات الرئيسية لتعميق الرؤية. إن التقابل بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية يزيد في ابراز سلبية الشخصيات الرئيسية ويساهم في بلورة الصورة الكلية للواقع الذي يرسمه غسان. فهو يبرر شخصية (الاستاذ سليم) الثانوية من خلال شخصية (ابو قيس) وباستعمال (الفلاش باك) حتى يظهر الفرق بين النموذجين بشكل واضح. كما يبرز شخصية (والد مروان)

وشقيقه من خلال شخصية (مروان) وعالمه بواسطه (الفلاش باك) أيضا.

وتترابط الصور الجزئية فيما بينها لتساعد على تفهم الشخصيات اكثر والوقوف بأسباب سلبيتها. انها ظروف القهر والتشتت والضياع الناتجة عن وضع الفلسطينيين الخاص الناتج عن النكبة الفلسطينية سنة ١٩٤٨، لكن هذه الظروف التي تجعل بعضا من ابناء هذا الشعب يفكر في خلاصه الفردي عبر الهروب الاناني الى حيث يتخيل خلاصه، هي الظروف نفسها التي انتجت جيلا من الثوار يرى خلاصه الخاص في خلاص الشعب بأسره.

الرواية تصور حال الشعب الفلسطيني ما بعد سنة ١٩٤٨، مبررات اليأس كثيرة وقوى التغير الجنينية غير واضحة. هذا الواقع لا يجعلنا نقر مع الكاتب احمد خليفة قوله:

> "إن غسان كنفاني كان يعكس بصورة امينة وصادقة واقع الشعب الفلسطيني كما كان قائما في فترة ما قبل ١٩٦٥، ولم يكن صدفة الذي يسمح له انه يجترح بشكل تعسفي "معجزة" تشق امام ابطاله القصصية طريقا وهميا الى الامام لم يكن موجودا بعد في العالم الواقعي، ان عالم الشعب الفلسطيني الواقعي في تلك الفترة كان قاتما، وهكذا كان عالم غسان الفني، الانسان الفلسطيني المقاتل لم يتأخر ظهوره عند غسان وان كان قاتما في البداية ثم واضح المعالم" (٢).

صحيح ان عالم الشعب الفلسطيني - تلك الفترة ما بعد سنة ٤٨ - كان قاتما لكنه لم يكن قاتما الى هذه الدرجة. لم يكن عالم الفلسطينين ضيقا بهذه الصورة، رغم قتامة الصورة العامة الظاهرة، كان في الواقع نماذج غنية جدا، نجد اشارة اليها في شخص الاستاذ سليم.

لقد كان غسان نقديا في تعامله مع الواقع، هذا ما يلتقي مع رؤيته للعالم في تلك الحقبة من الزمان. يدين الكاتب هنا كافة الحلول الفردية التي يلجأ اليها الفلسطيني متصورا خلاصه، ويرينا ان لا خلاص الا بالفعل الجماعي الذي يشير اليه دون تصريح في آخر الرواية.

انه السؤال الكبير الذي يتردد ويقرع اذن (ابو الخيزران) بعنف وقسوة: "لماذا لم يدقوا الخزان"، "لماذا ارتضوا ان يموتوا دوت صوت، دون حركة؟".

ومن خلال السؤال يتضح ما يريد ان يدعو اليه الكاتب: انه يدعو الفلسطينيين الى الفعل، الى دق الجدار، الى رفض الموت الذي يساقون اليه ويرضون به. لم يبرز الكاتب - الا بشكل عابر - عوامل التقدم وقوى الثورة الجنينية الكامنة حتما فيه، الذي يهتم بابرازها الكاتب الذي ينظر للواقع بمنظور متحرك. إذ أن :

> "فناني الواقعية الاشتراكية يكونون واقعيين اكثر تماسكا، ليس فقط حين يصورون الواقع في اللحظة الراهنة، بل حين يستشرفون آفاق تطوره في المستقبل" (٣).

نحن لسنا مع التفاؤل الساذج، ولا مع تصوير خيالي للواقع، لكننا مع الواقع في حركته وفي تغيره.

> "إن الفنان الصادق لا ينبغي له ان يزيف الواقع بتفاؤل ساذج يرضى به شعور القارىء المتلهف، وان كان هذا لا يعفي الكاتب من تصوير القوى المحركة وهي تصوغ خمائر المستقبل" (٤).

ب- بناء الأحداث

يلجأ غسان الى اسلوب "الرواية ذات الأصوات المتعددة" وهي الرواية التي يلج فيها القارىء الى عقول الشخصيات يتعرف بواسطتها على الأحداث وعلى المكان والزمان. ونلاحظ ان الكاتب قد اختار لموضوعه هذا شكلا مناسبا بحيث يترابط الشكل مع المضمون ترابطا وثيقا في بناء الرواية. هذا الشكل الذي استخدمه فتحي غانم في "الرجل الذي فقد ظله" في الرواية العربية ثم استخدمه نجيب محفوظ في "ميرامار" وجبرا ابراهيم جبرا في "السفينة".

وجاء غسان ليستخدمه في بداية الرواية وفي الفصول الثلاثة الأولى، لكنه يتجه

بعدها الى البناء العضوي التقليدي ليكمل تتابع الحدث. ولقد جاء هذا البناء متسقا مع المضمون الذي طرحه غسان بشكل متين: اذ جعلنا غسان نفهم عالم الشخصيات من خلال الدخول في وجهة نظرها رأسا وحين جعلنا نحيط علما بكل ما نحتاجه من الشخصية (ماضيها وحاضرها)، أحلامها، تقاطعها مع غيرها من الشخصيات الرئيسية والثانوية. اخرجنا من عالمها لانه حكم عليها بالموت، واصبح لزاما ان يأخذ الحدث مجرى آخر في البناء.

أما الشخصية التي بقيت حية دون الشخصيات، شخصية (أبو الخيزران)، فلم يجعل لها صوتا خاصا (لسبب خاص فهي تمثل وحدها عجزا خاصا وسلبيا لها ظروفها المتميزة)، حيث انه تتجمع عندها، بسبب وضعها، كل الشخصيات على اختلاف عمرها وماضيها، لانها التقت مع العجز بوصولها الى العزم على حل فردي. لذلك فقد ادخلنا الكاتب الى عالمها من خلال غيرها من الشخصيات. أبو الخيزران خلقيا عاجز وهو لا يستطيع اكثر من ان يوصل العجز الى ميناء الموت. وهكذا يتكامل البناء كي يؤدي دوره الوظيفي في خدمة الأفكار الاساسية التي اراد الكاتب ان يعبر عنها.

ج- الشخصيات :

حين نستعرض شخصيات الرواية نجد انها جميعا تمثل النموذج المنكسر مقابل نموذج ايجابي يرد كشخصية ثانوية "الاستاذ سليم". وحين نقابل ما بين شخصية "الاستاذ سليم" وشخصية "أبو قيس" يبدو الفرق بين النموذجين: الايجابي الذي يمثله الاستاذ والسلبي الذي يمثله ابو قيس. انهما شخصيتان متضادتان، ولولا هذا التضاد لما اتضحت بذور الشخصية الايجابية التي يمثلها (الاستاذ سليم).

أبو قيس مزارع كهل، فقد بيته وكل ما يمثله وجود البيت من طمأنينة وراحة حين فقد الوطن، يعيش وضعا معيشيا بائسا، ويحن حنينا جارفا الى ارضه وما تمثله من احاسيس يفتقدها في المنفى. يعيش (أبو قيس) مع الماضي، ولا يرى غير الماضي، بحيث يختلط مع الحاضر بشكل يجعله عاجزا عن اي رؤية مستقبلية حقيقية. ويقدم الينا الكاتب شخصية (ابو قيس) من خلال احاسيسه النفسية تجاه الواقع الحاضر ويربط بين حال الطبيعة وحال الشخصية النفسية، بحيث يجعلنا نحس احاسيسها.

"دور جسده واستلقى على ظهره حاضنا رأسه بكفيه واخذ يتطلع الى السماء: كانت بيضاء متوهجة، وكان ثمة طائر اسود يحلق عاليا وحيدا على غير هدى، ليس يدري لماذا امتلأ فجأة بشعور آسن من الغربة، وحسب لوهلة انه على وشك ان يبكي" (٥).

أبو قيس، يعيش حالة الغربة والتشرد، مما يذكره رأسا بماض مشرق محفور في اعماقه، الاستاذ سليم، الذي يمثل نموذجا يعتز به، ويقف في مقابلته. وتقدم الينا الشخصية الثانوية (الاستاذ سليم) من خلال شخصية (ابو قيس)، من خلال استرجاعها لماضيها. ولا نعرف عن الشخصية الا ما يضيء، وبسرعة، موقفها من الأحداث. الاستاذ سليم، الكهل النحيل الاشيب، الذي يأتي قريتهم من يافا كي يعلم الصبية ويعتقد الناس انه سيؤم الجميع يوم الجمعة، لكنه يستنكر ذلك، ويفاجيء الناس بما لا يتوقعون، انه لا يعرف كيف يصلي ولكنه يعرف شيئا أهم بالنسبة اليهم. يعرف كيف يطلق الرصاص ويدافع عن القرية عند مواجهتها الاعتداء الصهيوني. ويعود (أبو قيس) الى الحاضر، الى واقع الذل والفقر، الذي يعميه عن ارتباطه الايجابي بالحاضر، ويجعله يصغي لسعد حين جاء يحدثه عن حل فردي ينقذه من واقعه. ويعطيه املا في الغد. ويقرر ان يذهب الى الكويت، رغم عدم تأكده من حتمية وصوله، وتلتقي حالته النفسية مرة اخرى مع حالة الطبيعة، مما يجعلنا اقرب الى تمثلها.

"اتصل افق النهار بالسماء، وصار كل ما حوله مجرد وهج ابيض لا نهائي، عاد، فارتمى ملقيا صدره فوق التراب الندي الذي اخذ يخفق تحته من جديد.. بينما انسابت رائحة الارض الى انفه وانصب في شراييته كالطوفان" (٦).

أسعد، مروان، أبو الخيزران، شخصيات منكسرة أيضا تقف بالتوازي مع شخصية (ابو قيس).

(أسعد) يختلف في تكوينه النفسي عن (أبو قيس)، ويظهر هذا الاختلاف حين تقديمه منذ اللحظة الأولى : يقدم الينا من خلال حوار مساومة بينه وبين الرجل السمين صاحب المكتب الذي يتولى تهريب الناس من البصرة الى الكويت (٧). هذا الحوار الذي يكشف عن طبيعة الشخصية؛ التي تعرف تماما ما هي مقدمة عليه، مما

جعل حوارها مع صاحب المكتب مختلفا تماما عن طبيعة حوار (أبو قيس) مع صاحب المكتب.

أما (أبو الخيزران) فنحن نتعرف عليه من خلال تطور الحدث ومن خلال وصف لاهم سماته الخارجية، بما يمكن ان يرتبط بملامحه الداخلية، ويسهم في فهم بواعث تصرفه حين يتعرف مروان على (أبو الخيزران).

> "لأول مرة منذ رآه لاحظ الآن ان منظره يوحي حقا بالخيزران، فهو رجل طويل القامة جدا،نحيل جدا، ولكن عنقه وكفيه تعطي الشعور بالقوة والمتانة، وكان يبدو لسبب، انه بوسعه ان يقوس نفسه، فيضع رأسه بين قدميه دون ان يسبب ذلك اي ازعاج لعموده الفقري او بقية عظامه" (٨).

إن هذا الوصف يدل على الشبه بين الاسم والشكل، كما يدل على صفة رئيسية من صفاته، مرونته التي تدل على تكيفه حسب الظرف وليس الثبات على المبدأ. ذلك انه يستطيع ان يقوس نفسه دون ان يسبب ذلك اي ازعاج لعموده الفقري، انه لا يحس بأي قيمة من القيم التي جاهد من أجلها سابقا، مما يجعله مؤهلا ان يقود رفاقه في رحلتهم الى الهلاك. وهذه السمات التي نراها عند (أبو الخيزران) جعلته شخصية شديدة الخصوصية مما يفقدها تعبيرها عن السمات الجوهرية في الشخصية.

ويرتبط "أبو الخيزران" - كما أسلفنا - بالماضي ارتباطا يشله عن اي تفكير في تجاوز أزمته الشخصية. هذا الارتباط بالماضي يذكره بمأساته الخاصة، ويجعله يفكر في حلها بشكل خاص، المزيد من النقود ثم الراحة الشخصية بعد ذلك. وهكذا تلتقي الشخصيات المنكسرة في طريق منكسر، طريق الهروب، الذي يؤدي بهم الى الموت. نلاحظ ان بناء الشخصيات مقنع الى حد كبير، مما يجعل تصرفاتها منطقية وطبيعية "ليس فيها ما هو تجسيد كامل للخير او تجسيد كامل للشر". (٩)

د- الرمـــز :

يترابط رمز الصحراء مع الخزان والزمن لتشكيل معادل للجحيم والموت في الرواية.

الخـــزان :

يستخدم الكاتب هذا الرمز معادلا للموت في الرواية. فالخزان في الرواية يتفق مع دلالة الرمز العامة بعكس ما وجدنا في قصته القصيرة (الى ان تعود) التي كتبها سنة ١٩٥٧ (١٠). الخزان يحوي الماء، الذي يرمز للحياة وانقاذ الحياة، لكنه حين يحمل الماء ليسقي مستعمرات الصهاينة يتحول الى رمز يجب ان ينسف، يجب ان يدمر كما حدث في القصة القصيرة وحين يستخدم في غير غايته الاصلية، حين لا يحمل الماء، يحمل الموت في الرواية. فحين كان فارغا من الماء، كان جهنم الله على الارض، ولم يخدع (ابو الخيزران) المسافرين معه في حقيقية الصعوبة التي تنتظرهم داخل خزان الماء الفارغ من الداخل وان بشرهم بتجاوزها. لقد حذرهم ان الطقس سيكون كالآخرة، في الداخل.

> "أنصحكم ان تنزعوا قمصانكم .. الحرخانق ومخيف هنا، وسوف تعرفون كأنكم في المقلى، ولكن .. لخمس دقائق او سبع، وسوف اقود بأقصى ما استطيع من السرعة، توجد في الداخل عوارض حديدية .. في كل زاوية عارضة .. انني افضل ان تمسكوا بها جيدا والا تدحرجتم كالكرات .. طبعا ستخلعون احذيتكم" (١١).

وتشتد القبضة على الشخصيات بحيث لا يمكن ان توجد فرصة لاي نجاة. انه الموت الذي يتنظرها. وعلى الرغم من ان الخزان معادل للموت في كل من القصة القصيرة والرواية، لكننا عندما نحس بطبيعة الجزاء الذي يلقاه المسافرون في قلب الخزان في الرواية نثور لهدمه وتفجيره لانه يرمز الى شيء وافد بغيض كما كان في القصة القصيرة.

الزمـــن :

في الرواية تتضافر الرموز سوية كي تشكل مجرى الرواية كما قرأنا.

يسير المسافرون في (الصحراء) ويدخلون (الخزان)، وكان يمكن ان يتحملوا حريقه لولا (الزمن)، الذي جاء رمزا آخر، يزيد من القبضة المحكمة على المسافرين ويؤخرهم مما يفرض هلاكهم. في المرة الأولى، حين دخل (أبو الخيزران) ساحة

الجمرك، كان الزمن عنصرا مساعدا اذ انه انهى مهمته في دقائق معدودة. لكنه في المرة الثانية لم يكن عنصرا غير معين فحسب، بل انه ساهم في القتل ايضا، اذ تأخر على المسافرين فترة اطول مما توقعوا، فكانت النتيجة موتهم.

هـ- السـرد :

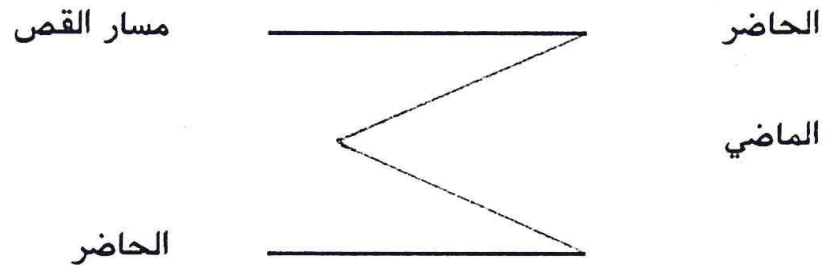
تبدأ الرواية من لحظة من لحظات حياة الشخصية. يبدأ ب (أبو قيس) ثم يعود الى الماضي عن طريق الاسترجاع الداخلي ويعود مرة اخرى الى الحاضر (١٢). ولحظة الحاضر في حياة (أبو قيس) لحظة متعبة يعيشها في بيت حقير خارج بلدة تذكره بالماضي الجميل الذي كان يعيشه في قريته آمنا مطمئنا، ثم يعود الى واقعه المتعب الذي يذكره بوجوب التخلص منه بأية طريقة ولو لم تكن مأمونة العواقب. وفي مقاطع الاسترجاع التي تعتمد على الذاكرة نجد استخداما للمونولوج الداخلي:

> "كلما تنفس رائحة الارض وهو مستلق فوقها خيل اليه انه يتنسم شعر زوجه حين تخرج من الحمام وقد اغتسلت بالماء البارد.. الرائحة اياها، رائحة امرأة اغتسلت بالماء البارد وفرشت شعرها فوق وجهه وهو لم يزل رطيبا.. الخفقان ذاته كأنك تحمل بين كفيك الحانيتين عصفورا صغيرا" (١٣).

> "والاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغته الخاصة ويعطيه مذاقا عاطفيا" (١٤).

هذا ما يتبين بوضوح في مقاطع الاسترجاع التي تتعلق ب (أبو قيس)، هذه المقاطع تقربنا من شخصيته اكثر وتجعلنا اكثر فهما للشخصية من الداخل ومن الخارج. وفي المقطع السابق الذي يستخدم به غسان (المونولوج الداخلي) تتكشف لنا شخصية (أبو قيس) الداخلية التي تمتلىء عواطف متفجرة وحنينا جارفا الى الوطن والاسرة، ولا يمكن ان تتكشف لنا الشخصية بمثل هذا الوضوح دون استخدام اسلوب الاسترجاع.

وفي الرواية نجد ان الأحداث والشخصيات والمكان والزمان تقدم كلها من خلال منظور شخصية بعينها.. أولا أبو قيس ثم أسعد ثم مروان. ولقد سمى الكاتب الاميركي (هنري جيمس) الطريقة في تكشف حقائق القصة، القائمة على انارة الموقف والشخصيات القصصية عن طريق عقل شخصية واحدة منها او عقول عدة شخصيات باسم "وجهة النظر" (Point of view). ونحن منذ اللحظة الأولى في الرواية ندخل عقل احدى الشخصيات (أبو قيس) لنتتبع الأحداث من وجهة نظره بالذبذبة بين الحاضر والماضي على التوالي.



ونستطيع تبين هذه الذبذبة بين الحاضر والماضي من خلال الفقرة التالية:

"(١) أراح أبو قيس صدره فوق التراب الندي، (٢) فبدأت الأرض تخفق من تحته: ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجة ثم تعبر الى خلاياه.. (٣) في كل مرة يرمي بصدره فوق التراب يحس ذلك الوجيب كأنما قلب الأرض ما زال منذ ان استلقى هناك اول مرة،يشق طريقا قاسيا الى النور قادما من أعمق أعماق الجحيم، (٤) حين قال ذلك مرة لجاره الذي كان يشاطره الحقل هناك، في الارض التي تركها، منذ عشر سنوات، اجابه ساخرا:

"هذا صوت قلبك أنت تسمعه حين تلصق صدرك بالأرض، أي هراء خبيث..
والرائحة اذن؟ تلك التي اذا تنشقها ماجت في جبينه ثم انهالت مهومة في عروقه؟"

(٥) الأرض الندية - فكر - هي لا شك بقايا من مطر امس.. كلا، أمس لم تمطر!..
لا يمكن ان تمطر السماء الآن الا قيظا وغبارا! أنسيت اين أنت؟ أنسيت؟
(٦) دور جسده واستلقى على ظهره حاضنا رأسه بكفيه وأخذ يتطلع الى السماء.."(١٥).

(١) الحاضر (٢) الحاضر (٣) الحاضر (٤) الماضي (٥) الحاضر (٦) الحاضر.

وكذلك بالنسبة لأسعد فالحاضر الذي ينطلق منه هو مثوله امام المهرب السمين الذي سيتكفل بتهريبه عبر الصحراء. هذا الموقف الحاضر جعله يعود الى موقف مشابه في الماضي حين خدعه المهرب السابق وجعله يدور حول "الاتشفور" وحده في القيظ واختفى، ثم يعود الى واقع المساومة مع المهرب السمين محاولا الاستفادة من التجربة السابقة مع المهرب الأول، مما يتيح مجالا آخر لاسترجاع موقفه السابق المماثل امام المهرب، وأخيرا يعود الى الحاضر.

أما مروان فهو يبدأ بالحاضر، ويعود الى الماضي ويرجع الى الحاضر ولكنه يفكر في المستقبل ثم يعود الى الماضي. وحاضر مروان هو مثوله امام المهرب السمين كما رأينا عند أسعد (لكن مروان يبدو ساذجا في طريقة حواره مع المهرب مع محاولته ان يكون شجاعا) ثم لقاؤه مع ابو الخيزران الذي يتبعه رجوع الشخصية الى الماضي بواسطة الاسترجاع، مما يتيح التعرف على اعماقها، ويقربها الينا اكثر ثم يعود مروان الى الحاضر ويفكر في المستقبل الذي يطمح في تحقيقه، مما يعيده مرة اخرى الى ماضيه المر، حين اضطر ان يترك امه واخوته ومدرسته كي يغوص في المقلاة مع من غاص ويعول اسرته.

ونلاحظ من تتبعنا لسرد الأحداث عند الشخصيات ان الاهتمام الاساسي بالحاضر وان السرد من الماضي انما جاء ليختزل الزمن وليخدم السرد الحاضر. وبعد دخولنا الى عقل الشخصيات في الرواية والتزامنا بوجهة نظرها نعود الى السرد بصيغة الحاضر.

> "هذا الاهتمام بالحاضر جاء نتيجة لاهتمام الروائي بحياة الشخصية الروائية النفسية اكثر من حياتها الخارجية فتزامن الماضي والحاضر والمستقبل في النص. وقد يكون ازيادة اهمية الحاضر يرجع لتأثير السينما في الرواية حيث لا تعرف السينما الا زمنا واحدا وهو الحاضر" (١٦).

فالشخصيات الثلاث، تهتم اساسا بالحاضر، رغم ارتباطها المتفاوت بالماضي .. ذلك ان ما يجمع الشخصيات الثلاث هو رغبتها في التخلص من حاضرها البائس بأي طريقة

ممكنة. اما الارتباط بالماضي فبينما نجده عاطفيا شديدا، عند (أبو قيس) و (مروان)، نجده بعيدا عن العاطفة والارتباط المتين عند (أسعد). لكن هذا التفاوت في الارتباط بالماضي لا يجعل الواقع والحاضر مختلفين فكلهم امام الرغبة في الخلاص الفردي سواء مما يجعل مصيرهم واحدا ايضا.

وفي (الصفقة) و (الطريق) و(الشمس والظل) نجد صورة الحاضر بلحظته الراهنة في تداخل مع الماضي، اما في (القبر) فالحاضر يتجسد فقط في لحظته الحالية وفي (الصفقة) تجتمع الشخصيات لتتحدث فيما بينها وتتفق على سفرها مع (ابو الخيزران). هذا هو الحاضر الذي يتداخل مع الماضي الذي يكشف لنا شخصية (أبو الخيزران) الداخلية ويجعلنا أقرب الى فهمها، مما يجعلنا نحاط علما بحياة الشخصيات الداخلية جميعها، ثم نعود بعدها الى الحاضر كي نتابع سير الحدث.

وفي (الطريق) يسير المسافرون في طريقهم عبر الصحراء، ويأتي الماضي مرة اخرى ليحيطنا علما بشخصية (أبو الخيزران) اكثر فأكثر، ويعود مرة اخرى الى مسيرة الحدث، بينما في (الشمس والظل) يواصل المسافرون طريقهم عبر الصحراء المشتعلة ويتداخل الماضي مع الحاضر أيضا كي يذكر الشخصيات بماضيها ويعطيها املا في مستقبلها. فيذكر (أبو قيس) ماضيه الذي يدفعه الى هذا الطريق الشاق، ام قيس وقيس والبيت الذي يحلم ببنائه لهما، ويذكر (مروان) ماضيه الذي اجبره أن يحمل العبء مبكرا زوجة ابيه، شفيقة وأمه المسكينة واخاه الذي تخلى.

أما (أبو الخيزران) فان ذكرياته الخاصة المرة تسيطر على تفكيره، وهي لحظة العملية التي يفقد خلالها ذكورته. و(أسعد) يذكر مطاردة السلطات له، كما يذكر عمه الذي يريد ان يزوجه ابنته التي لا يرغب فيها. وهنا تظهر اهمية الذاكرة في استرجاع الماضي وربط الماضي بحياة الشخصية النفسية وعرضها من خلال منظور الشخصية. ويعود السرد الى لحظة الحاضر كي يتابع الحدث سيره.

أما في (القبر)، فالحاضر الماثل هو الاساس، فقد لقيت الشخصيات مصيرها المحتوم، الموت، ولم يعد هناك سوى قائد الرحلة (أبو الخيزران). وينتقل الايقاع في السرد في الرواية من البطء في البداية الى السرعة في النهاية. وبناء الرواية يتيح هذا،

ففي الفصول الثلاثة الأولى يقدم عالمانشخصيات ثلاث، مما يجعل البطء في السرد مبررا وطبيعيا، أما في الفصول الاربعة الباقية فان الحدث يفرض نفسه، ولا بد من تتابعه وتصاعده مع نبض السرد السريع.

و- الوصـــف :

للوصف في الرواية وظيفة واضحة، انه يكشف عن حياة الشخصية النفسية، حين يصف الكويت فهي مرتبطة بما في ذهنه من أحلام:

" لا بد أنها شيء موجود، من حجر وتراب وماء وسماء، وليست مثلما تهوم في رأسه المكدود .. لا بد ان ثمة أزقة وشوارع ورجالا ونساء وصغارا يركضون بين الاشجار" (١٧).

وفي وصفه شخصياته يكتفي غسان بالقليل المكثف، فهو حين يصف الاستاذ سليم:

"الاستاذ سليم : العجوز النحيل الاشيب" (١٨).

وحين يصف ابو الخيزران:

"هو رجل طويل القامة جدا، نحيل جدا، ولكن عنقه وكفيه تعطي الشعور بالقوة والمتانة وكان يبدو لسبب ما، انه بوسعه ان يقوس نفسه فيضع رأسه بين قدميه دون ان يسبب ذلك أي ازعاج لعموده الفقري او بقية عظامه" (١٩).

ويصف الشط باستخدام الكلمات الموحية:

"ها هوذا يرتمي على بعد الآف من الأميال والأيام عن قريته وعن مدرسة الاستاذ سليم" (٢٠).

ثم يعود في موضوع آخر ليصفه:

"اذن هذا هو شط العرب: "نهر كبير تسير فيه بواخر محملة بالتمر والقش وكأنه شارع في وسط البلد تسير فيه السيارات" (٢١).

وحين يصف الشارع يكتفي بالقول:

"الشارع المسقوف المزدحم الذي تفوح فيه رائحة التمر وسلال القش الكبيرة"(٢٢).

ويصف ساحة الجمرك:

"ساحة الجمرك ساحة رملية واسعة في صفوان تتوسطها شجرة كبيرة يتيمة تتهدل اوراقها المتطاولة فترمي ظلا واسعا في الساحة .. وعلى الأطراف تنتصب بحجرات ذات ابواب خشبية واطئة في داخلها مكاتب مكتظة ورجال مشغولون دائما" (٢٣).

والكاتب يدخل الحركة على الوصف كما يظهر حين نتابع حركة الشمس وهي ترسم القبة في الرواية ثم الحركة في وصفه:

"الشمس في وسط السماء ترسم فوق الصحراء قبة عريضة من لهب أبيض، وشريط الغبار يعكس وهجا يكاد يعمي العيون .. كانوا يقولون لهم ان فلانا لم يعد الى الكويت لانه مات، قتلته ضربة شمس، كان يغرس معوله في الارض حين سقط فوقه وفوقها، وماذا؟ ضربة شمس قتلته، تريدون ان تدفنوه هنا أو هناك؟ هذا كل شيء، ضربة شمس، هذا صحيح من الذي سماها ضربة؟ الم يكن عبقريا؟ كأن هذا الخلاء عملاق خفي يجلد رؤوسهم بسياط من نار وقار مغلي" (٢٤).

نلاحظ ان الألوان والحركة في النص السابق ترتبط بالموت ولا ترتبط بالحياة. الشمس ترسم لهبا أبيض، وهي والغبار يعكسان وهجا يكاد يعمي العيون، ثم ان

الخلاء يشبه عملاقا خفيا يجلد رؤوس المسافرين بسياط من نار وقار مغلي. فكل هذه المفردات والألوان التي تتركز (بالأسود) توحي بالحدث المقبل، انه الموت الذي لا مفر منه. ولا شك ان استخدام غسان لالوان الارض والسماء لا يخدم الحدث والشخصيات فحسب، بل هو يعطي الصورة حيوية أيضا.

"ويجعل الكلمات القليلة تبلغ اشد الصور سينمائية" (٢٥).

ز- الحـــوار: (الديالوج) (Dialogue)

يساعدنا الحوار في الرواية على التعرف على شخصية (أبو الخيزران) التي هي شخصية رئيسية هامة، نتعرف على حاضرها، ثم على ماضيها من خلال حوار الشخصية ذاتها مع أسعد. فنتعرف على (ابو الخيزران) بداية من خلال حواره مع مروان:

"- انه لص شهير .. ما الذي قادك اليه؟
أجاب بعد تردد قصير:
- كلهم يأتون اليه ..
اقترب الرجل منه وشبك ذراعه بذراعه كأنه يعرفه منذ زمن بعيد:
- أتريد ان تسافر الى الكويت؟
- كيف عرفت؟
- لقد كنت واقفا الى جانب باب تلك الدكان .. وشهدتك تدخل ثم شهدتك تخرج .. ما اسمك؟
- مروان .. وأنت؟
- انهم ينادونني "أبو الخيزران" (٢٦).

يتضح من خلال النص ان الحوار جاء يكشف الشخصية من خلال واقعها، اولا هو مهرب، يلتقط من يريد الهرب الى الكويت لقاء مبلغ من المال بترقبه الذين يدخلون ويخرجون دكان الرجل السمين، صاحب مكتب التهريب. هكذا نتعرف على الشخصية بواقع حالها الحاضر اولا دون التعمق بجوانب الشخصية الداخلية ثم نتعرف بعد ذلك على ماضيها من خلال حوارها مع أسعد (٢٧).

إن هذا الحوار الطويل مع أسعد يجعلنا نلم بماضي الشخصية، وأحوالها الداخلية الخفية التي تتكشف شيئا فشيئا. فحين يسأل (أسعد) (أبو الخيزران) اذا كان قد تزوج قبل ذلك، تعود اليه صورة الماضي بشكل حاد لنعرف عقدة حياته الخاصة، حين فقد ذكورته نتيجة معركة سنة ١٩٤٨. ويتم هذا التقاطع بين الحاضر والماضي نتيجة الاسترجاع الذي يحتمه الحوار ويأتي من خلاله. كما يعرفنا الحوار على شخصية ثانوية، نتعرف على شخصية الاستاذ سليم، من خلال حوار بينه وبين أهل القرية.

"- .. وسوف تؤم الناس يوم الجمعة .. اليس كذلك؟"

وأجاب الاستاذ سليم ببساطة:

- "كلا، انني استاذ ولست اماما .."

قال له المختار:

- "وما الفرق، لقد كان استاذنا اماما .."

- "كان استاذ كتاب، انا استاذ مدرسة.."

وعاد المختار يلح:

- "وما الفرق؟ .. (٢٨)

وكما مر سابقا تعاون السرد والحوار على قربنا الى الشخصية اكثر وجعلنا نفهم مبعث سلوكها.

"بعد فترة طويلة تنحنح الاستاذ سليم وقال بصوت هادىء:

- ".. طيب، أنا لا أعرف كيف أصلي ..

- "لا تعرف؟"

زأر الجميع، فأكد الاستاذ سليم مجددا"

- "لا أعرف"

تبادل الجلوس نظرات الاستغراب ثم ثبتوا ابصارهم في وجه المختار الذي شعر بأن عليه ان يقول شيئا، فاندفع دون ان يفكر:

- ".. وماذا تعرف اذن؟"

وكأن الاستاذ سليم كان يتوقع مثل هذا السؤال، اذ انه اجاب بسرعة وهو ينهض:
- ".. أشياء كثيرة.. انني أجيد اطلاق الرصاص مثلا.." (٢٩)

هكذا ومن خلال هذا الحوار المتقاطع مع السرد نتعرف على نموذج ثانوي ايجابي، "الاستاذ سليم" من الزاوية التي اراد الكاتب ان يسلط الضوء عليها، اذ اننا عرفنا من خلال ذاكرة (أبو قيس) أولا المظهر الرئيسي للشخصية.. الاستاذ سليم مدرس للاولاد في القرية، لكن الحوار سرعان ما يكشف جوانب اخرى خفية لهذه الشخصية الثانوية. اذ ان جانبها الخفي هو الجانب الايجابي للشخصية، يظهر الاستاذ الذي يستعد للموت عن القرية.

ويكشف لنا الحوار ما بين اسعد والمهرب عن مشاعر اسعد الخفية نحو المهرب، فهو لا يثق به مطلقا:

"خمسة عشر دينارا سأدفعها لك؟ .. لا بأس، ولكن بعد ان أصل وليس قبل ذلك قط" ..

حدق اليه الرجل من وراء جفنيه السمينين وسأل ببلاهة:

- لماذا؟

- لماذا؟ ها لان الدليل الذي سترسلونه معنا سوف يهرب قبل ان نصل الى منتصف الطريق. خمسة عشر دينارا، لا بأس .. ولكن ليس قبل ان نصل" (٣٠).

لقد تعامل أسعد مع المهربين، هذا ما تبين من خلال الحوار، وعرف طرقهم الملتوية. ومع ذلك فهو يلجأ اليهم حتى ولو كان في هذا هلاكه المحتم.

الحوار: (المونولوج) (Monologue)

نتتبع المونولوج الداخلي غير المباشر الذي يجري في عقل (أبو قيس) في الرواية: "وراء هذا الشط، وراءه فقط، توجد كل الاشياء التي حرمها. هناك توجد الكويت .. الشيء الذي لم يعش في ذهنه الا مثل الحلم والتصور. يوجد هناك .. ولا بد انها شيء موجود، من حجر وتراب وماء وسماء، وليست مثلما تهوم في رأسه المكدود .. لا بد ان

ثمة ازقة وشوارع ورجالا ونساء وصغارا يركضون بين الاشجار .. لا .. لا .. لا توجد اشجار هناك .. سعد، صديقه الذي هاجر الى هناك واشتغل سواقا وعاد بأكياس من النقود قال انه لا توجد هناك اية شجرة .. الاشجار موجودة في رأسك يا ابا قيس .. في رأسك العجوز التعب يا ابا قيس .. عشر اشجار ذات جذوع معقدة كانت تساقط زيتونا وخيرا كل ربيع .. ليس ثمة أشجار في الكويت، هكذا قال سعد .. ويجب ان تصدق سعدا لانه يعرف اكثر منك رغم انه اصغر منك .. كلهم يعرفون اكثر منك .. كلهم.

في السنوات العشر الماضية لم تفعل شيئا سوى ان تنتظر .. لقد احتجت الى عشر سنوات كبيرة جائعة كي تصدق انك فقدت شجراتك وبيتك وقريتك كلها .. في هذه السنوات الطويلة، شق الناس طرقهم وانت مقع ككلب عجوز في بيت حقير .. ماذا تراك كنت تنتظر؟ ان تثقب الثروة سقف بيتك؟ انه ليس بيتك .. رجل كريم قال لك: اسكن هنا! هذا كل شيء. وبعد عام قال لك اعطني نصف الغرفة، فرفعت أكياسا مرقعة من الخيش بينك وبين الجيران الجدد .. وبقيت مقعيا حتى جاءك سعد وأخذ يهزك مثلما يهز الحليب ليصير زبدا" (٣١).

من خلال وعي (ابو قيس) يقدم الروائي لنا اقوالا لا يتفوه بها، ويقوم بارشاد القارىء ليجد طريقه خلال تلك الاقوال وذلك عن طريق الوصف. عندما يذكر الاشجار فهي عشر ذات جذوع معقدة كانت تساقط خبزا وزيتونا. وعندما يتصور سكوته فترة السنين السابقة يصف ذلك بكلمات موحية: انت مقع ككلب عجوز في بيت حقير. ثم ان سعد يهزه مثلما يهز الحليب ليصير زبدا. وهكذا يطل علينا المؤلف باستمرار بين الأقوال والمناجاة، كما انه يستخدم بعض الصيغ الانشائية كالتعجب والاستفهام. هذه الصيغ التي تشعر القارىء بالحيرة والتردد اللذين يستشعرهما (أبو قيس) في نفسه حيال واقعه، انه يعنف نفسه على استسلامه لهذا الواقع طيلة السنين السابقة ويتعجب من تقبله ورضوخه، مما يدعوه الى الاستجابة لعرض سعد مع ما فيه من مخاطر متوقعة. ويلجأ المؤلف في تعبيره عن الاشياء التي يفكر بها (ابو قيس) الى استخدام ضمير المفرد الغائب مختلطا آخر المونولوج بضمير المخاطب مما يرتبط مع تدخل المؤلف بشكل غير مباشر في النص، لان ضمير المتكلم لا يتيح مثل هذا التدخل بالوصف والتعليق كما يتيحه ضمير الغائب والمخاطب.

وتظهر في النص أيضا بعض الصيغ التي تظهر في لغة الكلام مثل التكرار، مما يؤكد على الأفكار الملحة على وجدان (أبو قيس) : وراء الشط، وراءه فقط.هذا الاعتقاد ان وراء هذا الشط الغريب ليس غير الحل السحري الذي يتصوره (أبو قيس) وهو الذي دفعه الى الهروب الفردي. كما ان كلمة الاشجار المكررة في النص بشكل ملحوظ، تبين ارتباط (أبو قيس) العاطفي بالماضي وبالقرية التي احبها وخوفه من عدم وجودها في الكويت، ذلك ان الشجرة ترمز الى الظل والطمأنينة التي طالما حلم بها.

ثم ان تكرار: سعد قال. هكذا قال سعد. رجل كريم قال لك، وبعد عام قال لك، يعطي فكرة واضحة عن الشخصية المهزوزة التي يمثلها (أبو قيس)، الشخصية التي لا تفعل سوى ما يراد لها ان تفعل، ليس بامكانها ان تقرر مصيرها.

ما تبقى لكم : ١٩٦٦

١- الرؤية الفكرية :

كتب غسان روايته الثانية بعد ثلاث سنوات من الأولى وبعد انبثاق الثورة الفلسطينية المسلحة، يناير ١٩٦٥. ولقد اتاحت هذه الفترة للكاتب ان يرى أبعد من الأمس، ان يرى عوامل التغير الجنينية التي لم تأخذ حجمها الطبيعي بعد. والتي لم يعبر عنها بأكثر مما رأى حتى ذلك الحين.

لقد اتضحت أهمية الفعل الثوري، ومورست على ارض الواقع ولو بشكلها المحدود، مما حدا بالكاتب ان يلتقط هذا الفعل وان يدعو الى ممارسته بشكل ايجابي اكثر. لكن الكاتب بقي اسير وضع خاص. ويظهر هذا في اختيار الشخصيات وفي المكان والزمان الذي تتحرك من خلاله هذه الشخصيات، وفي البناء العام للرواية الذي يعتمد اسلوب تيار الوعي المتداخل مع الشخصيات الخمس: حامد، مريم، زكريا، الزمن ثم الصحراء.

فحامد الشخصية النقية التي لا تحتمل الشخصية النقيضة الانتهازية. لم يستطع تحمل زواج اخته من زكريا بالذات، حيث انها اختارت الشخصية النقيضة والضدية. فتحرك عبر الصحراء ناشدا الوصول الى امه، الحلم القديم المؤجل.

أما مريم الشابة ذات الخمسة والثلاثين، التي يطاردها شبح الوحدة، فتلتقي زكريا وتحمل منه رغم معرفتها بكره حامد له، ويضطر حامد للموافقة على زواجها من زكريا،تربطها علاقة وثيقة بحامد حيث انه يشكل كل ما تبقى لها فهو الأب والولد والمثال كما انه يعتبرها كل شيء، الوطن والأم والأب. وزكريا الذي يسميه حامد "النتن" والذي نتعرف عليه من خلال مريم وحامد، اذ انه لا يتكلم بصورة مباشرة ابدا وليس له مونولوج يجمل مشاعره.

الساعة، تقرع دقاتها لتصاحب أحداث الرواية، تذكر بالماضي وتعمق الاحساس بالحاضر، تعبر عن السكون وتشبه نعشا صغيرا كما عبر حامد.

"انها صورة الركود الفلسطيني على المستوى النفسي والسياسي والعسكري لاكثر من خمسة عشر عاما، وهي صورة الصمت والموت، وليست صورة الحركة والفعل والكينونة التي عادة ما يرتبط الزمان بها" (٣٢).

الصحـــراء :

تدخل في الرواية ككائن حي، لها صوتها المباشر الخاص عبر المونولوج. هي الطريق التي عبرها حامد حتى يصل الى منطقة الأمان (امه)، ويتداخل تيار وعيها مع تيار وعي حامد ومريم. ويسير حامد في طريقه عبر الصحراء، ويلتقي بعدوه وجها لوجه، يجرده من سلاحه. يأخذ أوراقه ويعتبره سجينا. يحاول ان يكلمه، لكن ليست هناك لغة مشتركة للكلام. لا حوار بين العدوين، ان الذي يتكلم فقط هو الجرائم التي اقترفها العدو الصهيوني في حق حامد وأهله وقومه.

حامد يرى في خصمه قاتل ابيه وقاتل سالم وقاتله في اية لحظة. لطالما صمت حامد، وصمته تعبير عن الصمت الفلسطيني المتراكم قبل انفجاره. ولطالما علق حامد همومه كلها على امه وعلل قصوره عن الفعل بوجوب المحافظة على شقيقته مريم، لكنها وقد طعنته وتزوجت اسوأ رجل يعرفه، لم يبق الا ان يشق طريق المستقبل. طريقه الوحيد المستقل، الذي يمكن ان يخلصه من كافة همومه. لقد تمت المواجهة المباشرة في الرواية، ولكننا لم نعرف كيف يمكن أن تنتهي، لم يعطنا الكاتب اشارة

توحي بالنهاية. بل اكتفى بالاشارة الى بداية الطريق، اللجوء الى الفعل، الذي يقف عند هذا الحد. التقى فعل حامد مع فعل مريم اذ قتلت زكريا بفعل سكين حاد من المطبخ. لقد اشتبك الصهيوني والفلسطيني معا، هذا ما حصل فعلا، وما سوف يحصل بصورة اكبر فيما بعد.

والتخلص من الخيانة مرتبط بالاشتباك مع العدو كما تشير الرواية. ان طريق المستقبل هو المضي قدما نحو الفعل، دون الالتفات الى الماضي السلبي الذي يشل عن الفعل، طريق استلهام اعمق ايجابيات الماضي والنماذج المشرقة فيه ونبذ كل ما هو سلبي منه.

ولو قارنا بين الرواية التي نحن بصددها و (رجال في الشمس) لتبدى الفارق في الرؤية والفارق في الشكل بين الروايتين لنثبت التطور الذي حدث، فاننا نجد بعض الرموز التي تتكرر ولكن بمدلول مختلف في الروايتين. فالصحراء تعني الموت عندما يهرب عبرها ناشدا خلاصه الفردي في (رجال في الشمس) والصحراء تجسد الحياة حين يهرب المرء عبرها باتجاه الفعل وخلاصا من العجز في (ما تبقى لكم).

كما نجد الزمن الذي يتعاون مع الصحراء والخزان في القضاء على المسافرين في "رجال في الشمس" نجده يلعب دورا آخر في (ما تبقى لكم) انه يقرع في وجدان الشخصيات ليضعها امام مسؤلياتها ويذكرها بضرورة الفعل.

والعقم الذي يجسده (أبو الخيزران) يقابله الخصب الذي تجسده مريم، أما الشخصيات المستسلمة لقدرها الخاضعة لمجرى الحدث دون ان تحاول الوقوف امامه في (رجال في الشمس)، فنجد مقابلها الشخصيات المتمردة رغم ترددها في (ما تبقى لكم).

وفي هذه الرواية يظهر التقدم النسبي في الرؤية الفكرية والمضمون لدى المؤلف. ذلك ان مسألة التجريب الفني، التي شغلت ذهنه دوما، جعلته يضيق مساحة الواقع ويختزلها كما فعل في (رجال في الشمس)، كما جعلته يختار شخصياته ذات الوضع الخاص وليست ذات الملامح النمطية بشكل اساسي. لقد حصرنا في الرواية في واقع

جزئي له دلالات عامة، وكان يمكن ان نرى عالما أغنى وأوسع من خلال الرؤية الفكرية عينها، لو لم يهتم غسان ويفتتن بالتجديد الفني. لقد استفاد من التقنيات الحديثة، لكن المهم ان لا يحول بؤرة اهتمامه الى مجرد استخدام تقنية جديدة، بحيث ان لا يمنعه هذا من الالتفات الكامل الهام الى العالم الواقعي الذي يعيشه، والاهتمام بالمشكلات الفنية المتنوعة التي يطرحها.

يقول ابراهيم فتحي :

> "وتطور الكاتب الفكري، الذي يصاحبه التزامه بالواقع لا يعني رفض الأدوات الجديدة في التعبير التي صاحبت الاتجاهات الجديدة، ولا رفض الاستفادة من منجزاتها الفنية دون التورط في حبائلها الايديولوجية، ودون ان نلقي بالنواة الحية في كنوز التراث الروائي الى البحر المحيط باعتبارها شيئا كلاسيكيا مات مع القرن التاسع عشر، وتلك النواة الحية ليست الا الفعل المتبادل بين النماذج المتعددة للشخصية الانسانية، وبين الاوضاع المحيطة بها دون التقيد باساليب صياغة محددة" (٣٣).

ب- بنـــاء الاحداث :

يبني غسان روايته بشكل تجريبي معتمدا على تداخل تيارات الشعور بالنسبة لشخصياته، كما يشمل التداخل المكان والزمان بحيث لا يبدو هناك اي فارق محدد بين الامكنة المتباعدة او بين الأزمنة المتباينة واحيانا بين الازمنة والامكنة في وقت واحد، كما يحدد الكاتب في مقدمة الرواية (٣٤). ولو قارنا مقارنة عابرة بين رواية "ما تبقى لكم" و رواية "الصخب والعنف" للكاتب الاميركي ويليام فوكنر، التي أكد غسان كما ذكرنا في المقدمة - تأثره بها، لظهرت قضايا التقارب البنائي بين الروايتين. وظهرت قضايا الاختلاف في الرؤية بينهما.

ونحن نلاحظ انه بالاضافة الى تأثر غسان بالتكنيك الكلي لرواية فوكنر وهو تداخل تيارات الشعور والماضي والحاضر، "فان (ما تبقى لكم) تحمل اصداء واسعة في الفصل الثاني بالذات من (الصخب والعنف) وهو الفصل الذي يقدم لنا تيار شعور

كوينتين الأخ. ان علاقة كوينتين بأخته كادي وارتباطه الشديد بها واشتهاءه لها، وحمل الأخت بوليد غير شرعي من صديق يحتقره الأخ، نجدها جميعا وبدرجات متفاوتة في علاقات حامد ومريم، ومريم وزكريا. كذلك يدين غسان لفوكنر بصورة الساعة التي ترمز للزمن" (٣٥). ومع ان غسان استفاد من رمز الساعة الا انه يعطيه مدلولا مختلفا عما وجدنا في (الصخب والعنف).

في رواية فوكنر نجد الزمن الميت الذي يزرع اليأس ويعطي دلالات الانهيار، ويظهر هذا من خلال تيار وعي كوينتن، الذي يوشك على الانتحار :

"أبي قال أن الساعات تنحر الزمن، لقد قال أن الزمن ميت لا محالة ما دام مفتتا بدواليب صغيرة، ولن تعود الحياة الى الزمن الا عندما تقف الساعة" (٣٦).

إن النصر على الزمن، كما عرف كوينتن من أبيه ما هو الا وهم من أوهام الفلاسفة والمجانين.

"لا تنفق كل مالك من نفس محاولا ان تقهر الزمن، لان ما من معركة ربحها أحد، قال أبي: لا بل ما من معركة حارب فيها أحد" (٣٧).

لكن الساعة تعطي مدلولا مختلفا في (ما تبقى لكم)، فهي ترتبط بسيطرة الماضي الشديدة على الحاضر.

"إن ساعة فوكنر هي "في قول والد كوينتن" مقبرة كل الآمال، أما ساعة غسان فهي مقبرة العجز الناتج عن الارتباط بماض مهزوم وجريح، وحين يكسر كوينتن ساعته فهو يقوم بتحصيل حاصل أي يؤكد ما يفقده بالرمز. أما حامد حين يلقي ساعته في الصحراء فهو يلقي وراء ظهره بقيود الماضي الذي يؤكد له عجزه وهزيمته لكي ينطلق بعد ذلك ويتقدم في رحاب الحياة والفعل" (٣٨).

نحن نرى عالما ينهار في (الصخب والعنف) لكننا نجد عالما يفتح ابوابه ويبدأ الفعل منه ليستكمل السير من أجل اهدافه في (ما تبقى لكم).

ج- الشخصيـات :

لقد أخذ النمط المنكسر والمهزوم عند كنفاني يتوارى وان كنا نجد نموذجا لهذا النمط من روايته (ما تبقى لكم) في شخصية زكريا، لكنه شخصية ثانوية ويبرز الكاتب حقارتها من خلال مقابلتها مع الشخصيات المترددة و الشخصية الايجابية في الرواية. يقدم لنا الكاتب شخصية زكريا من خلال تيار وعي حامد :

"كان ضئيلا بشعا كالقرد، اسمه زكريا، وكان بوسعه ان يعتصره بين قبضيته الكبيرتين وان يخنقه بمجرد الاطباق حول خصره، ولكنه كان عاجزا وكانت اخته مريم تتسمع وراء الباب والجنين يضرب في احشائها" (٣٩).

وندرك منذ اللحظة الأولى العلاقة النفسية ما بين حامد وزكريا، فزكريا في نظر حامد ليس الا شخصية حقيرة، كان حقيرا حين تعرف عليه في المعسكر وكان حقيرا حين تعرف عليه صهرا. كما تتضح شخصية (زكريا) اكثر حين تقدم الينا بالتضاد مع شخصية ايجابية - شخصية (سالم) في المعسكر. فحين تقدم الضابط بعد ان جمع الرجال جميعا ونادى سالم، بقي الصف مستقيما وصامتا ومبللا، وحين هدد الضابط بعقاب جماعي ينزله على رؤوسهم جميعا

"اندفع زكريا خارج الصف المستقيم وقذف بنفسه راكعا وكفاه مضمومتان الى صدره وأخذ يصيح فتراجعت الفوهات الفولاذية مترددة بطيئة، ثم تقدم الضابط فركله وتولى جنديان ايقافه على قدميه الواهنتين: "أنا أدلكم على سالم"، وقبل أن يفعل تقدم سالم من تلقاء نفسه ووقف امامنا مباشرة، وقد رأيناه يغسلنا بنظرة الامتنان التي لا تنسى فيما كانوا يقتادونه امامهم، الا انه عاد فالتفت الى زكريا وشيّعه بنظرات رجل ميت" (٤٠).

وبينما تقدم الينا الشخصيات المنكسرة في (رجال في الشمس) بشكل يدعو الى التعاطف مع ظروفها، تقدم الينا شخصية (زكريا) بشكل منفر يجعلنا نحتقرها ولا نفجع لمصيرها حين تقتل في النهاية. نرى الشخصية في علاقتها مع (حامد) و(مريم) و(سالم) تتخذ خطا واحدا، خط الجبن والهروب الى حيث الانانية الضيقة التي لا تتسع

لاكثر من مصلحة فردية غاية في الضيق، حتى انه يهرب من مسؤوليته الخاصة بالنسبة للطفل الذي ستنجبه مريم.

"ستة أفواه علي أنا أن اطعمها، ثم أنت وهي أيضا، ان هذا كله يحتاج الى معجزة، آه منكن جميعا، تعتقدن ان هذا مربط الرجل! هذه هي قطعة اللحم التي تشده اليكن ولكنك! أنا أقول لك، على خطأ، فان رجلا عنده خمسة اولاد لا يكترث"(٤١).

ويلتقي الهرب من المسؤولية الشخصية مع الهروب من المسؤولية الأكبر، حين يشي بسالم. أما حامد ومريم فهما شخصيتان مترددتان تقابلان (زكريا)، الشخصية الهاربة في الرواية، كما انهما يتوازيان ويتضادان مع (سالم) الشخصية الايجابية. فحامد، استشهد أبوه في سنة ٤٨، وانفصل مع اخته عن امه، حيث بقيا في غزة، وبقيت هي في الضفة الغربية. تحمل مسؤولية شقيقته كاملة، معللا بها هروبه وتردده عن تحمل المسؤولية الكبرى، وعلق كل متاعبه على امه الغائبة عبر النهر.

"لقد كنت أنت كل شيء، وأنت ملطخة وأنا مخدوع .. لو كانت امك هنا" (٤٢).

ويقدم لنا الكاتب الشخصية بحيث يجعلنا نستنتج حالتها النفسية، اذ انه يربط ما بين الشخصية وعناصر الطبيعة، ويقدمها منذ البداية في حالة انسجام لا في حالة تضاد.

"قرص الشمس يذوب كشعلة ارجوانية تغطس في الماء، وتغوص الشمس كلها مباشرة وتأتي الصحراء "مخلوقا" يتنفس على امتداد البصر، غامضا ومريعا واليفا في وقت واحد. يتقلب في تموج الضوء الذي اخذ يرمدّ منسجما خطوة خطوة امام نزول السماء السوداء من فوق" (٤٣).

ويبدو تردد الشخصية منذ البداية، كان (حامد) يعتقد ان مهمته الاساسية ان يحافظ على اخته، ولكن حين فقد هذه المهمة بزواجها من زكريا، الذي لا يريده، أحس بمسؤوليته التي كان يتناساها. لقد وضع في مواجهتها ولم يعد هناك مجال للتراجع.

وتتضح شخصية (حامد) في تقابلها مع شخصية (سالم) الايجابية، حين يفكر في تردده وصغاره امام المسؤولية الكبيرة، فيبرز سالم ليمثل تفكيره.

"صغير، كلهم يقولون ذلك، صغير، وها انت ذا من فرط صغرك، مكب في هذا الفراغ المطلق كفقاعة هواء عائمة حيث لا يراها احد، وحيث لا تستطيع ان تختار طريقها. ربما كان افضل لك ان تمضي عمرك راكعا ها هنا، مكبا يكاد جبينيك يمس الارض بانتظار ان تركلك قدم ثقيلة، فتنتصب واقفا والذل يتأكلك في جسدك كالجرب، ولكنك هنا ستفتقد حتى نظرة سالم التي ما تزال تشتعل في احشائك، حتى هذا التشييع لذلك الابدي ستفتقده هنا" (٤٤).

سالم يذكر حامد بتردده ويدفعه الى اتخاذ خطوة ايجابية جريئة، كما يفعل هو ورفاقه. لقد جاءه بعد مضي اسبوع على دخولهم غزة وسأله اذا كان راغبا في اطلاق رصاصة في معركة فاتته دون ان يطلق فيها اية رصاصة. لكن سالم اعدم في اليوم التالي رميا بالرصاص، بسبب اعتراف زكريا. اما حامد فان صورة (سالم) المشرقة وخلاصه من مسؤوليته الخاصة التي كان يتهرب بواسطتها من اي مسؤولية عامة (مسؤولية مريم)، وضعاه امام مسؤوليته الحقيقية. ويهرب عبر الصحراء باتجاه الفعل، وحين يلتقي بالجندي الاسرائيلي في الصحراء ويشتبك معه يكون قد خطا خطوة نحو الفعل، ونحو حسم التردد. كذلك نرى بالنسبة لشخصية مريم، اذ يلتقي فعل مريم مع فعل حامد في نفس اللحظة، وفي نفس الوقت الذي يواجه حامد، عدوه الحقيقي، تواجه مريم القيمة السلبية في حياتها وفي حياة الامة، حيث تقتل زكريا، القيمة السلبية في حياتها، بفضل سكين حاد. ونعود الى الشخصية من بداية تقديمها في الرواية، لندرك مبعث تصرفاتها واقدامها على الارتباط بالقيمة السلبية التي ارتبطت بها. لقد عاشت مريم خمسا وثلاثين سنة من عمرها مع حامد، الشخصية الموازية لها. فتاة جميلة، طموحة متعلمة، لكنها تحس ثقل السنين وتراكمها، مما يجعلها يائسة من اللقاء بفتى يليق بها، مما يدفعها الى الالتقاء بزكريا.

"من أين يستطيع حامد ان يفهم؟ لقد كان دائما رجلا رائعا ولكنه لم يكن ابدا الا اخي، ومرور الزمن لم يكن يعني لديه شيئا فيما كان بالنسبة لي موتا يعلن عن نفسه كل يوم مرتين على الاقل. بالنسبة له كنت اتحول كل يوم الى مجرد ام،

وكان يتحول كل يوم بالنسبة لي الى رجل محرم، ولم يدرك قط طوال عمره ان لحظة ارتطام واحدة مع رجل حقيقي ستودي بنا معا، وأيضا بعالمنا الصغير التافه الذي اجبرنا انفسنا على اختياره" (٤٥).

مريم شخصية خاصة جدا، كما يظهر في رسمها، لا تشكل نمطا يبرز ما هو جوهري في اناس الواقع الفلسطيني، انما شكلت وضعا ضيقا يشبه وضع (ابو الخيزران) من حيث خصوصيته المرسومة بدقة. وتتوازى شخصية (مريم) مع (زكريا) وتتضاد في نفس الوقت. تتوازى الشخصيات في هروبها من واقعها الى واقع اسوأ، كما فعلت مريم، وهذا خط التلاقي فيما بينها، لكن هذا التلاقي والتوحد يحمل في طياته عوامل فعاله اذ لا يمكن ان تدوم الوحدة بين شخصيتين متضادتين بشكل حاد كما هو مع (زكريا) و (مريم).

لا يمكن ان تتعايش (مريم) التي تلتقي بالنهاية مع حامد، وتعبر عن الشروع بالفعل، مع (زكريا)، الشخصية الهاربة السلبية منذ بداية الرواية حتى نهايتها. بل يظهر التناقض بين (مريم) و (زكريا) حادا، منذ ان جمعهما سقف واحد. مريم تفكر في حامد، وترسم صورة ابيها الشهيد الايجابية، وصورة سالم في وجدانها وتدق خطوات حامد في رأسها، تلك الخطوات التي تمتزج بدقات الساعة. تتقابل الصورة في ذهنها وباستمرار بصورة (زكريا) الحاضر الموجود امامها، وتتضح شخصيته اكثر واكثر- الهروب والجبن والنذالة، وآخرها هروبه من مسؤوليته كأب لابنه الذي في احشائها والذي يريدها التخلص منه، مما يدفعها الى الاجهاز على كل هذا الجبن والنذالة والهروب بواسطة سكين حاد.

د- الرمـــز :

الصحراء

الصحراء في (رجال في الشمس) تلفظ اجساد الهاربين الجبناء بقسوتها، لكنها في (ما تبقى لكم) تحتضن الهاربين الايجابيين بدفئها وحنوها (٤٦). ويظهر الاختلاف في استخدام الرمز منذ البداية، اذ يختار الكاتب لهرب شخصيته الاساسية (حامد) ساعة مختلفة عن التي اختارها سابقا، ساعة غروب الشمس.

"وفجأة جاءت الصحراء، رآها الآن لاول مرة مخلوقا يتنفس على امتداد البصر، غامضا ومريعا واليفا في وقت واحد. يتقلب في تموج الضوء الذي اخذ يرمد منسحبا خطوة خطوة امام نزول السماء السوداء من فوق" (٤٧).

والاختلاف يظهر أيضا من خلال استخدام وصف خاص، يعكس اثرا نفسيا خاصا، اذ ان الصحراء هذه المرة مخلوق غامض ومريع واليف في الوقت نفسه، والشمس تنزل من فوق ولا تشرق في وسط السماء. استعمال الرمز هنا لا ينسجم مع دلالة الرمز العامة كما رأينا في (رجال في الشمس) انما هو هنا هروب باتجاه الفعل، ومشاركة ايجابية في اتجاهه. ولهذا فان تيار وعي الصحراء يتداخل مع تيار وعي شخصيات الرواية، بحيث تتجسد شخصية هامة، تشارك الشخصيات تأثرها وتأثيرها.

"لقد وقف فجأة، نظر الى السماء اولا ثم الى ساعته، وعرفت انه يفكر مثلهم كلهم: ان عليه قطع اطول مسافة تستطيعها ساقاه الفتيتان قبل ان يبزغ الضوء المبكر، وكنت مبسوطة امامه، مستسلمة لشبابه بلا تردد، ولخطواته وهي تدق في لحمي، ولكنه مثلهم كلهم خاف من الانبساط الذي لا نهاية له، حيث لا تلة، ولا علامة ولا طريق، وظل واقفا ينظر الى سواد الارض المتصل بسواد السماء في نقطة تقع مباشرة امام قدميه، ثم سار فجأة، شابا، كما كان دائما مملوءا بالغيظ، والاختناق والحزن. ولم استطع ان اقول له بانه لو انحرف شبرا صغيرا الى الجنوب سيصل به في الصباح الى قلب الصحراء والشمس" (٤٨).

الصحراء هنا طريق مختلف، طريق يفضي الى المواجهة والاشتباك، اذ ان حامد يلتقي مع عدوه في تيهها، ويشتبك معه ويطعنه وهو ما زال على رملها. طريقها الآن يودي الى طريق البندقية وليس الى التيه، وهذا ما يجعل لاستخدام الرمز قيمة خاصة في الرواية.

وحين يتم الفعل، حين تطعن مريم زكريا، وحين يطعن حامد عدوه في نفس اللحظة، يضيء "شعاع الشمس الضيق المتسرب من النافذة خطا رفيعا من الدم" (٤٩). وشعاع الشمس الضيق هنا الذي يصاحب الحركة الى الامام في (ما تبقى لكم) يقف مقابل اللهب المتوهج الذي ترسمه الشمس وسط الصحراء، الذي يصاحب الحركة الى الخلف في (رجال في الشمس).

وكما يترابط رمز الصحراء مع رمز الزمن والخزان ليشكلا معادلا للموت في قصة (رجال في الشمس)، يترابط رمز الصحراء ورمز الزمن ليشكلا معادلا للحياة في قصة (ما تبقى لكم).

الزمـــن :

"تعتمد الرواية على التوافق الزمني في حبكتها العامة، اي ان الاحداث والشخصيات ترتبط بزمن واحد، رغم التباعد المكاني، وبتلاعب القاص في ابراز معنى الزمن بالنسبة الى كل منها، وهذا هو الذي حدا به الى ان يجعل "حضور" كل شخصية قائما على التداعي وكأن احاديثها النفسية وافعالها متداخلة لارتباطها بعنصر الزمن" (٥٠).

الساعة في بيت مريم، والساعة في يد حامد تدقان، ثم نبض الجنين يدق في رحم الام، وخطوات حامد تدق على صدر الصحراء، والمجهول نفسه يدق.

"وكان حامد يبتعد، يدق فوق جباهنا خطواته العنيدة بلا رحمة فيبدو وقد ذوبه المدى، ولم يتبق منه الا اصداء خطواته العنيدة التي لا تنتهي، آخر قطار غادر المحطة المهجورة، وتركنا على رصيفها المحطم، نستمع الى صوت الصمت المفعم بالغربة والوحشة والمجهول يدق، يدق، يدق" (٥١).

ويكاد الزمن ان يكون شخصية حية، من شخصيات الرواية، بل هو القاسم المشترك بين الشخصيات جميعا يؤثر فيها ويتأثر بها.

اشترى حامد ساعة حائط ذات يوم وعلقها في الغرفة التي ينام فيها مع اخته، ومنذ ذلك الحين والساعة تدق في وجدان الشخصيات كلها، وقد لاحظ كل من مريم وحامد منذ البداية ان دقاتها المعدنية تشبه صوت عكاز مفرد. إنها صورة الماضي في الحاضر، وعنوان العجز واليأس والاحباط، ولذا فان حامد حين اقدم على الفعل، وذهب باتجاه امه عبر الصحراء، خلع ساعته ورماها.

لقد رمى الماضي اذ رمى ساعته، واتجه الى الالتحام بالحاضر من اجل صنع المستقبل.

"ولقد حاولت ان انظر الى الساعة، الا ان الظلمة كانت حالكة تماما، وفجأة بدت لي الساعة غير ذات نفع، حيث لا أهمية هنا الا للعتمة والضوء. وفي هذا العالم الممتد الى الابد من السواد القاتم. تبدو الساعة مجرد قيد حديدي يفرز رعبا وترقبا مشوبا، وفي اللحظة التالية فككتها بهدوء واطرحتها وسمعتها تخبط بصوت مخنوق على الارض" (٥٢).

هكذا يكون خلاص حامد من الماضي الذي يشله عن الفعل مترابطا مع تقدمه نحو العمل، وبهذا الفهم رمى حامد بساعته التي لا تعني عنده سوى هذا الماضي الذي يمنعه من التقدم. اما الساعة في بيت مريم فتتشابك دقاتها مع دقات الجنين في رحمها:

"وجاءت آخر الدقات كانتفاضة متعبة لوقفة المنى الأخيرة، وما لبث العقرب الكبير ان انسل ومضى يبتعد قارعا خطوته المفردة في الفراغ، منتصف الليل. وبعد اربع ساعات على الأكثر سيولد الضوء عدوا لدودا وقاسيا للهاربين جميعا. وفجأة اخذ ينبض في احشائي، وشعرت بحركته الصغيرة تدفق في بدني. فقد كانت تلك هي المرة الأولى التي احسه فيها يتحرك بعيدا في ظلام مجهول ولا نهائي" (٥٢).

ومع كل خطوة من خطوات مريم، تدق الساعة في وجدانها، وتذكرها بواقعها المر.

"أي انتظار طويل ينتهي بك الى مجرد ممر، اي انتظار تدق خطواته فوق الجدار طوال الليل وهي تعبر فوقك في الطريق من .. والطريق الى .. تدق .. تدق .. تدق"(٥٤).

كانت دقاتها تذكرها بالمجاذيف التي كانت تدق سطح الموج حين غادروا يافا، وكأنها تدعوها في كل دقة من دقاتها، الى ان تدق دقتها الخاصة، وتتحرك باتجاه ايجابي. وتخطو مريم خطوتها الايجابية والدقات جميعها تتشابك في كيانها، دقات الساعة ودقات الطفل ودقات خطوات حامد، وتقتل زكريا.

إن الماضي الذي يظهر في الرواية هو الماضي الذي يدفع في اتجاه ايجابي ولا يشل عن الفعل، كما رأينا في (رجال في الشمس) وفي بعض من قصصه القصيرة. في (رجال في الشمس) الماضي الذي يلح على وجدان الشخصيات (أبو قيس) (أسعد) (مروان) (أبو الخيزران) ويدفعهم في اتجاه سلبي ضار هو اتجاه الهروب من الواقع الحقيقي.

هـ- الســـرد :

يختفي الراوي كلية في رواية (ما تبقى لكم)، وهذا اتجاه حديث نسبيا في تاريخ الرواية عامة، لان ذلك مرتبط بتحول هام طرأ على بنية التوصيل القصصي. في الرواية يختفي السرد التقليدي لنلج منذ اللحظة الاولى الى عقل احدى شخصيات الرواية. ويتداخل المنظور الذاتي للشخصيات بعضها مع بعض بشكل كبير. نحن منذ البداية مع المنظور الذاتي الداخلي (الرؤية مع) لحامد، الذي يتقاطع مع منظور الصحراء الداخلي ومنظور مريم تقاطعا حادا. ويمثل التقابل في الافكار نقطة التقاء كبيرة بين شخصيات الرواية ومنظورها الذاتي.

ان هذه التقنية هي التي تجعل الانتقال ما بين منظور الشخصية والاخرى مبررا وطبيعيا، تشترك الشخصيات هنا في شعور واحد. نجد ان الشعور بالوحدة والطريق الوحيد المتبقي للشخصية يجعل الانتقال من منظور الشخصية الأولى (حامد) الى منظور الشخصية الثانية (مريم) طبيعيا، فحامد ينهي منظوره الذاتي بقوله:

> "ليس بمقدوري ان اكرهك، ولكن هل سأحبك؟ أنت تبتلعين عشرة رجال من أمثالي في ليلة واحدة - انني اختار حبك، انني مجبر على اختيار حبك، ليس ثمة من تبقى لي غيرك" (٥٥).

هذا الاحساس بالوحدة، تستشعره مريم بالمرارة عينها. وعندما ينتقل المنظور الذاتي اليها تقول:

> "ليس ثمة من تبقى لي غيرك، وانت تبدو بعيدا، رغم انك في فراشي" (٥٦).

وينتهي منظورها الذاتي باحساسها بدقات اخيها تدق مع دقات الساعة المعدنية. "يسير منذ ثلاث ساعات على الاقل، وخطواته واحدة واحدة احصيها مع الدقات المعدنية المختومة في الجدار. امامي. دقات النعش" (٥٧).

وبدأ منظور الصحراء من نفس الاحساس بدقات حامد على صدرها:

"دقات محشودة بالحياة يقرعها بلا تردد فوق صدري حيث لا صدى ثمة، الا الرعب" (٥٨).

وينتهي منظور الصحراء باحساسها ان ليس امام حامد سوى حبها، وانه ليس من طريق آخر سوى هذا الاختيار:

"قال انه يطلب حبي لانه ليس باستطاعته ان يكرهني" (٥٩).

ويلتقي احساس الصحراء مع احساس مريم بالطريق الوحيد المتبقي لها:

"ليس باستطاعتك ان تكرهني يا زكريا" (٦٠).

ونلاحظ ان الايقاع السردي يبدأ ساكنا في الرواية، رتيبا مختلطا بالوصف لكنه يتسارع مع اتجاه الشخوص نحو الفعل في نهاية الرواية. ويتقاطع منظور الشخصيات الذاتي بعضها مع البعض الآخر بشكل سريع حين يلتقي العدوان وجها لوجه:

"كانا في ذلك الخلاء المترامي جالسين كشبحين لا يفصل بينهما الا فصل، وظهرا كشيئين غير حقيقيين، تحوم حولهما ريح الموت الباردة، بانتظار لحظة الحقيقة الوحيدة التي بدت بعيدة عن كتفيهما القريبتين الى بعضها قربا لا يصدق. لقد بدا ارتطامهما ببعضهما في ذلك المدى اللانهائي قدرا غريبا وربما مصادفا، ولكن لا مفر منه، وقد جلسا معا يستوعبانه ليصدقاه. وأخيرا سألته: أين كنت؟ فرفع رأسه وحاول ان يستشف الظلمة ليراه عن كثب، الا ان الظلام كان حالكا تماما فأخذ يمضغ كلمة واحدة وبصق. فنعرته برأس السكين المثبت في خاصرته وسألته مرة

أخرى: أين كنت؟ فصمت قليلا وهو يفكر بترو، ثم فرش كفيه امامه يائسا وهز رأسه، وقذف كلمة مقطوعة وحاول ان ينهض، ولكنني اجلسته بعنف، فاستسلم فارشا كفيه امامه محتارا مرة اخرى، وحاولت ان اكون هادئا فسألته من جديد "هل تبعد الظاهرية كثيرا عن هنا؟" ولكنه أخذ يهز كتفيه ويفرش يديه أمامه"(٦١).

يتقاطع هنا منظور الصحراء ـــ حامد ـــ الصحراء ـــ الصحراء ـــ حامد ـــ الصحراء ـــ حامد ـــ الصحراء ـــ حامد بشكل سريع ومكثف في هذه الفترة القصيرة، مما يجعل ايقاع السرد اسرع عما بدأ به الرواية. كذلك يتقاطع منظور حامد مع منظور مريم تقاطعا حادا في آخر الرواية، هذا التقاطع الذي يسرع أيضا في ايقاع الرواية مرتبط بالفعل.

"تناهي الى صوت نزيز الدم يتدافع حول النصل، ثم انتفض وتساقط وتكوم بين قدمي الطاولة، واضاء شعاع الشمس الضيق المتسرب من النافذة خطا رفيعا من الدم. كان يزحف برأس مدبب، وسط بلاط المطبخ الناصع البياض. ودوى صوت الصمت فجأة، حين اخذت الكلاب خارجَ النافذة تنبح نباحا مسعورا لا ينقطع ولم تصمت الا حين جاءت خطواته، مثلما كانت دائما خارج ذلك النعش المعلق فوق الجدار: تدق في جبيني اصرارها القاسي الذي لا يرحم. تدق فوقه مكوما هناك قطعة من الموت. تدق. تدق. تدق" (٦٢).

لقد اقدم حامد وقتل، واقدمت مريم وقتلت القيمة السلبية في حياتهما. هذا اللقاء من خلال الفعل، هو الذي جعل التقاطع في السرد طبيعيا وموظفا بشكل فني منسجم مع المضمون الذي اراد ان يطرحه الكاتب من خلال الرواية: تمجيد الفعل والدعوة لتخطي السكون والثبات ومجابهة العدو وكل القيم السلبية في حياتنا.

و- الوصـــف :

يهتم الكاتب هنا بالوصف التحليلي، يربط بين الملاحظة الخارجية للطبيعة والحالة النفسية للانسان. يترابط احساس (حامد) مع مظاهر الطبيعية :

"تنفس جسد الصحراء، فأحس بدنه يعلو ويهبط فوق صدرها، وفي قلب الجدار الاسود الذي انتصب وراء الافق اخذت المصاريع تتفتح واحدا وراء الآخر، فتنبثق وراءهما نجوم ذات لمعان قاس. عندها عرف انه لن يعود" (٦٢).

وحين سقط الظلام وتشكك في مدى خوفه "وحدق الى السماء خيمة سوداء مثقبة، وبدا له المدى غاضبا مثل هاوية، رفع راية معطفه وغرس كفيه في جبينه الكبير وفجأة ذاب الخوف وسقط" (٦٤).

وغسان يصف شخصياته مكتفيا بالتكثيف:

"حين يصف مريم "أنت يا وردة المنشية بأكملها، الطموحة المتعلمة، ذات الاصل والفصل" (٦٥).

ويصف شعر حامد :

"كان شعره خشنا ملتفا حول نفسه صعبا قاتم السواد وكان اذ يمشطه لا يحتاج الى مرآة" (٦٦).

وزكريا لا نجد له وصفا الا (النتن الكلب) (٦٧) :

"كان ضئيلا بشعا كالقرد اسمه زكريا" (٦٨).

وحين يصف الجندي الاسرائيلي:

"تبينت لون عينيه العسليتين، كان وجهه المصبوغ بلطعات الشمس الحارقة، يبدو كوجه مريض، وكان شعر ناعم قد نبت في اسفل ذقنه وتحت سالفيه. ومن فتحتى كمي قميصه، بدت ذراعاه قويتين يكسوهما زغب اشقر ناعم" (٦٩).

ز- المكان والزمان :

ويلعب المكان دورا في تطوير الحدث في الرواية، فللصحراء دور مختلف عنه في (رجال في الشمس) بسبب اننا نلقاها ليلا. تلعب الصحراء دور الدافع الى الفعل بالنسبة لحامد في (ما تبقى لكم) بينما تتحول الى قاتل للرجال الاربعة الباحثين عن خلاصهم الفردي في (رجال في الشمس).

كما ان المكان الذي توجد فيه مريم (البيت) و (الساعة) يساعدان في تطوير الحدث ودفع مريم نحو الفعل، اذ ان الساعة تدق في وجدانها بشكل دائم، تذكرها بحامد وحاضرها وتدفعها نحو الفعل.

ونلاحظ ان غسان يدقق في وصف الزمن في روايته كما رأينا في (رجال في الشمس) اذ نجده حين يصف عقربي الساعة يصفهما في حركتهما.

> "وركزت بصري قدر ما استطيع على ذلك العقرب الاسود وهو يزحف فوق ميناء الساعة الابيض وفكرت، اي جهد يبذله طوال يومه من أجل لقاء عابر. ولا وقوف فيه مع ذلك الرمح القصير الآخر الذي ينتظره ببرود معلقا كالوتد على رأسه؟"(٧٠).

وهذه هي طريقة الانتقاء في الوصف التي اختارها الكاتب كما اسلفنا. وحين يتحدث عن الشمس في (ما تبقى لكم) يجعلنا نتابع حركتها:

> "صار بوسعه الآن ان ينظر الى قرص الشمس معلقا على سطح الافق يذوب كشعلة ارجوانية تغطس في الماء، وفي اللحظة التالية غاصت الشمس كلها، وبدأت الخطوط المتوهجة التي خلفتها معلقة على حافة السماء، تتراجع امام جدار أشهب صعد لامعا بادىء الأمر ثم تحول الى مجرد طلاء ابيض" (٧١).

وتتحول الالوان عنده في حركة حيوية يرسمها من خلال الصحراء:

"لقد ظل العمود الارجواني من الضوء، معلقا بين السماء والارض هنيهات، ثم اخذ ينقلب الى الاخضر فتتحرك معه الكثبان البعيدة مغيرة لونها من البني الى الاصفر الكامد، بينما ترتد السماء السوداء مرة اخرى صاعدة في الافق بسرعة هائلة، وهي تزرع وراءها النجوم في امكنتها الثابتة. لقد وقف هناك كأنه امام بوابة مشرعة. فتحت كفيها على حين فجأة" (٧٢).

نلاحظ انه يكثر في استعمال التوهج ويضغط دائما على اللون الارجواني والاسود. ثم تتحرك الالوان في صورة جميلة اخرى من خلال الصحراء:

"انطلق شهاب ارجواني صغير من وراء الهضبة، واخذ يتسلق العتمة مندفعا بنطات عصبية جارا وراءه ذيلا مقطعا من الشرر الازرق حتى اذا ما استنفذ جهده، انفجر بصوت اجوف، وتحول الى سحابة بنفسجية متوهجة ظلت معلقة بصورة ثابتة على علو منخفض في نهاية نصف قوس من الدخان الابيض رسمه انقذاف الشهب. ثم اخذت السحابة تغيم شيئا فشيئا وتمطر شررا صغيرا. لقد اضيئت الارض فجأة وبدت غامضة اكثر مما كانت، وغير حقيقية على الاطلاق" (٧٣).

ونلاحظ ان تحول الالوان هنا لا ينفصل عن احاسيس الشخصية وحركتها. إن هذا الوصف المتحرك، والالوان المتغيرة توحي بموقف الشخصية المتحول. الالوان تتحول من الارجواني الى الشرر الازرق، الى البنفسجي المتوهج. وتغيم السحابة وتمطر شررا يوحي بقرب حدوث الفعل بالنسبة لحامد. انها لحظة ما قبل المواجهة مع العدو. توحي بقربها وتتنبأ بحدوثهما. ويظهر هذا الأستخدام للالوان أيضا المرتبط بالشخصية وتغيرها حين نقارن بين الحركة واللون في (ما تبقى لكم) ثم الحركة واللون في (رجال في الشمس).

بينما ترتبط الالوان والحركة في (رجال في الشمس) بالموت، نجدها هنا في (ما تبقى لكم) ترتبط بالحياة. الحياة التي ترتبط بالحركة والفعل، لذلك نجد ان اللون الاسود غالب في (رجال في الشمس). واللون الارجواني غالب في (ما تبقى لكم)،

وحركة التوهج والتلاشى اذا راقبناها في الروايتين نجد انها تكثر في (ما تبقى لكم) وتقل في (رجال في الشمس). الوهج يكاد يعمي العيون في (رجال في الشمس)، لكنه يفتحها وينبيء بالحدث المقبل في (ما تبقى لكم).

ح- المونولوج :

تعتمد الرواية على استخدام انواع من التكنيك المستخدمة في تيار الوعي. وينوع غسان في استخدام تكنيك المونولوج الداخلي فنراه يمزج بين استخدام المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج غير المباشر، يجعلهما متآلفين أحيانا.

"واستخدام الكاتب للمونولوج الداخلي المباشر يجعله موجودا فحسب بارشاداته المتمثلة في عبارات "قال كذا" و "فكر على نحو كذا" كما انه موجود بتعليقاته الايضاحية، اي انه يوجد غياب كلي او قريب من الكلي للمؤلف من القطعة الأدبية" (٧٤).

وفي (ما تبقى لكم) يأتينا صوت حامد الداخلي من خلال المونولوج المباشر :

"لقد شعرت، من ثم، براحة أكبر وأنا انفرد بالليل دون وسيط، انهدم الجدار فجأة، واصبحنا ندين في مواجهة مباشرة لعراك حقيقي بسلاح متكافيء وبشرف، وامامي انبسطت المسافة السوداء عالما من الخطوات غير مربوطة بعقربين صغيرين" (٧٥).

ثم يأتينا صوت الصحراء الداخلي من خلال المونولوج غير المباشر :

"لقد انطوى زمنها الصغير المتوتر الأحمق. وبدت فوق الحصى البارد، الشيء الوحيد في هذا الكون الخارج عن الزمن الحقيقي، كزنبور يطن بلا هوادة، دائر بجنون حول نفسه، فوق نهر لا تبدو ضفتاه ولا يسبر غوره" (٧٦).

فبينما يستخدم الكاتب في الأول ضمير المتكلم (شعرت) نراه يلجأ الى المفرد

الغائب في الثاني (زمنها) كما انه بينما في الاول يمثل فيضان وعي حامد دون تدريج منطقي، ودون استخدام للوصف، نجده في الثاني يتدخل غير مباشر مستخدما الوصف، فهو يصف الساعة التي تطن كزنبور بشكل دقيق، كما اننا نحس انسيابا وواقعية في التصوير في المونولوج الأخير يتيحها استخدام ضمير الغائب والمونولوج غير المباشر بشكل عام.

ويتألف المونولوجان في الرواية، في موقف الصحراء :

"دقات محشودة بالحياة يقرعها بلا تردد فوق صدري حيث لا صدى ثمة، الا الرعب، وهو يخطو فيبدو امام الجدار الاسود المرتفع وراءه مباشرة حيوانا ضئيلا يعقد العزم على رحلة دفء لا نهاية لها، مشحونة بالغيظ والأسى والاختناق وربما الموت، اغنية الليل الوحيدة في جسدي. منذ اللحظة التي احسست فيها بخطوته الأولى على الحافة عرفت انه رجل غريب. وحين رأيته تأكدت من ذلك، كان وحيدا تماما، بلا سلاح، وربما بلا أمل أيضا. ورغم ذلك فمنذ لحظة الرعب الأولى، قال انه يطلب حبي لانه ليس باستطاعته ان يكرهني" (٧٧).

هذا التأليف مناسب بصفة خاصة وطبيعي، لان المؤلف الذي يستخدم المونولوج غير المباشر ربما رأى ان من المناسب ان يختفي من المنظر لفترة من الزمن، بعد ان يكون قدم القارىء لذهن الشخصية وقدم له من المعلومات الاضافية ما يكفي لكي يتقدما معا على نحو مريح (٧٨). وقد قدمنا غسان في النص السابق الى ذهن الصحراء واحساسها بحامد الذي يجعلها تدرك مساره واتجاهه. تدرك (لانها شخصية حية) انه عقد العزم على رحلة ويصف هذه الرحلة انها رحلة دفء، ثم انه يبدو حيوانا ضئيلا. هذا ما يتيحه استخدام المونولوج غير المباشر في البداية، حيث نحس بحضور الكاتب. ونقرأ التزاوج بين التكنيكين في هذا النص :

"وأخيرا سألته: أين كنت؟ فرفع رأسه وحاول أن يستشف الظلمة ليراه عن كثب الا ان الظلام كان حالكا تماما، فأخذ يمضغ كلمة واحدة وبصق، فنعرته برأس السكين المثبت في خاصرته، وسألته مرة أخرى: أين كنت؟ فصمت قليلا وهو يفكر بترو، ثم فرش كفيه امامه يائسا وهز رأسه، وقذف كلمة مقطوعة وحاول ان

ينهض، ولكنني اجلسته بعنف، فاستسلم فارشا كفيه امامه، محتارا مرة اخرى. وحاولت ان اكون هادئا، فسألته من جديد، "هل تبعد الظاهرية كثيرا عن هنا؟" ولكنه أخذ يهز كتفيه ويفرش يديه أمامه" (٧٩).

إن هذا التنوع في استخدام الضمائر من المتكلم الى الغائب الى المتكلم ثم الى الغائب يتيح للكاتب ان يتدخل في المونولوج، ثم يختفي دون ان يخل ذلك بالنص، كما يتيح للكاتب ان يمدنا بالمعلومات بحيث نكون على صلة مستمرة بالحدث، دون ان يلجأ الى الطريقة التقليدية في النص. والتقاطع ما بين تيار وعي حامد وتيار وعي الصحراء يعطي دلالة هامة أيضا وهي الاتجاه الواحد الذي يسير فيه وعيهما، ثم ذلك الاحساس المشترك ما بين الصحراء وحامد تجاه الخصم ولحظة المواجهة.

يسأل حامد مستخدما ضمير المتكلم، وتصف الصحراء الموقف باستخدام ضمير الغائب. ويتابع حامد سؤاله وكلامه بحيث لا يشعرنا بتدخل المؤلف، وتتابع الصحراء وصفها للموقف والحدث الذي يتيحه لها المونولوج الداخلي غير المباشر، بحيث نحس وجود المؤلف بقوة.

وفي الرواية يلجأ غسان الى وسيلة فنية مساعدة، هي تغيير حجم الحروف عند نقاط معينة.

"وهي احدى "الوسائل الميكانيكية" تستخدم في قصص "تيار الوعي"، وهي غالبا ما تكون علامات على تحولات مهمة في الاتجاه، والمكان والزمان، أو حتى في بؤرة الشخصية. وفي بعض الاحيان تكون هي المؤشرات الوحيدة الى مثل هذه التحولات" (٨٠).

وفي "ما تبقى لكم" يلعب تغيير حجم الحروف دورا في الرواية، فهو يعطي دلالة على التغيير في المكان في بؤرة الشخصية. نتبين ذلك من خلال تتبعنا لتغيير حجم الحروف في الرواية :

"انقلب زكريا على جنبه ونظر الي، ثم عاد فنام مرة أخرى كأنه اعتقد انه هو

الآخر مستغرق في حلم جنوني. (وهنا يتغير حجم الحروف).

قد لا تكون تعرف غير العبرية فهذا لا يهم. فقط اسمع، اليس من المثير حقا ان نلتقي في هذا الخلاء، مباشرة، بالشكل الذي حصل، ثم لا نستطيع ان نتحدث؟ وظل وجهه متجها الي غامضا ومترددا وشاكا بعض الشيء، ولكنه كان خائفا بلا شك (يتغير حجم الحروف مرة أخرى).

أما أنا، فكنت قد تجاوزت الخوف الى شعور غريب لا يفسر. (يتغير حجم الحروف).

وعلى أي حال، فليس بوسعك ان تظل شبحا بهذه الصورة، يجب ان نجد لك اسما وحياة ما، لدينا متسع من الوقت لنفعل، وحتى يجدوك وراء انوف كشافاتهم وكلابهم، سنكون قد انتهينا من خلقك، وعندها يصبح ذبحك عملا له قيمة ما" (٨١).

إن مريم هنا تتحدث عن لحظة زمنها الحاضر، لحظة وجودها مع زكريا. وتتقاطع هذه اللحظة مع تيار وعي حامد في اللحظة الحاضرة أيضا، لحظة لقائه مع العدو واشتباكه معه. وتعود اللحظة لتتقاطع مع تيار وعي مريم لتتقاطع مع تيار وعي حامد. هذا التقاطع التي يتبين باستخدام تغيير حجم الحروف يعطي دلالة على تغيير الشخصية والمكان، حيث اننا ننتقل من مريم في بيتها الى حامد في الصحراء الى مريم في بيتها الى حامد في الصحراء. ولا شك ان تغيير حجم الحروف الذي يتيح معرفة لحظات التقاطع والتغير في المكان والشخصية يساهم في ارشاد القارىء ومساعدته اثناء القراءة، ويشعره بوجود المؤلف بطريقة غير مباشرة.

ام سعد: ١٩٦٩

أ- الرؤية الفكرية

يبحث غسان عن طريقة في الكتابة بعد (ما تبقى لكم). لقد طرحت الرواية اسئلة عديدة: لمن يكتب؟ من سيقرأ كتابته؟ بدأ الكاتب يمارس عمله السياسي وسط

الجماهير، واكتشف طريقة من خلالها مما جعله يتجه نحوها عمقا في روايته (ام سعد). وأراد غسان لروايته ان تكون نموذجا في الأدب الاشتراكي، الذي آمن به لكن الى اي مدى وفق؟

نتعرف على (ام سعد) من خلال الراوي الذي يحدثنا طوال فصول الرواية. انه يحدد هويتها الطبقية منذ البدء في تقابلها مع هويته الطبقية:-

"القرابة التي تربطني بها واهية، اذا ما قيست بالقرابة التي تربطها الى تلك الطبقة الباسلة المسحوقة والفقيرة، المرمية في مخيمات البؤس، والتي عشت فيها ولست ادري كم عشت لها" (٨٢).

ثم ان (ام سعد) ليست امرأة واحدة كما يكرر الراوي "لقد كان صوتها دائما بالنسبة لي هو صوت تلك الطبقة الفلسطينية التي دفعت غاليا ثمن الهزيمة والتي تقف الآن تحت سقف البؤس الواطىء في الصف العالي من المعركة، وتدفع وتظل تدفع اكثر من الجميع"(٨٣).

تبدأ الرواية زمنيا بعد الحرب، بعد الهزيمة والنكسة، وتصل بنا ومعنا الى زمن انتشار العمل المسلح حين شكل ظاهرة جماهيرية لها قواعدها في المخيمات والجبال. (وام سعد) هي عنوان الطبقة التي لا تعرف الاستسلام، صحيح انها تستشعر الهزيمة حتى النخاع، لكنها ترى مستقبلها المشرق امامها، وتعرف ان عليها ان تصنعه وان لا تنتظر حدوث معجزة من السماء.

يرسم غسان شخصيتها في التوازي والتقابل مع شخصية الراوي. (ام سعد) ثورية منذ البدء، كان اول ما فعلته بعد الهزيمة ان حملت عرقا يابسا قطعته من دالية صادفتها في الطريق واخذته الى بيت الراوي وقالت انها ستزرعه امام الباب، وانه حتما سوف يثمر عنبا بعد اعوام قليلة. وبينما لم ير الراوي في هذا العرق اية فائدة، تدرك (ام سعد) بحسها العفوي الساذج ان العود اليابس لن يبقى يابسا، وان الهزيمة لن تبقى هزيمة، فمن رحم الهزيمة عينها سوف يولد النصر.

"أنا أقول لك، انها تأخذ ماءها من رطوبة التراب ورطوبة الهواء، ثم تعطي دون حساب" (٨٤).

هي امرأة كادحة شقية تسكن المخيم هي وأولادها وزوجها، وتشتغل في البيوت حتى تدمي يديها وقدميها، ومن ضمنها بيت الراوي.

وفي المقابل نجد الراوي، يتعاطف مع الطبقات الكادحة التي تمثلها (ام سعد لكنه يعيش اوضاعا حياتية حسنة ويكتب من خلال الواقع الذي يعيشه ويتعلم منه يتمثل التوازي بين (ام سعد) والراوي في موقف التعاطف المشترك من الاحداث التي تجري حولها، لكن التقابل يبرز حادا في نفس الوقت وحول نفس الاحداث التي يريانها معا. حين يقبضوا على سعد، ولد ام سعد، عنوان فخرها وأملها ورمز المستقبل كله امام عينها:

"لقد ذهب سعد ولكنهم امسكوه، ومنذ يومين كنت أعتقد انه يحارب، هذا الصباح عرفت انه كان محبوسا، يا للعار" (٨٥).

ولما ذهب المختار كي يطلب منهم ان يكتبوا استرحاما رفضوا وجعلوا من المختار اضحوكة. إن كونهم "اوادم" يعني ان يحاربوا.

وبينما يكون موقف الراوي من المسألة ان خروج سعد ربما كان افضل من بقائه في السجن، تأخذ (ام سعد) موقفا آخر:

"الحبوس انواع يا ابن العم! انواع! المخيم حبس، وبيتك حبس، والجريدة حبس والراديو حبس والباص والشارع وعيون الناس، أعمارنا حبس تتكلم أنت عن الحبوس؟ طول عمرك محبوس، انت توهم نفسك يا ابن العم، بأن قضبان الحبس الذي تعيش فيه مزهريات" (٨٦).

وعندما اجابها الراوي انه لم يقصد قالت: ولماذا لا تتركون الطريق للذين يقصدون؟. تعطي (ام سعد) اشارة رمزية هنا لوجوب التخلص من كل المترددين والمتذبذين الذي يحاولون الهرب باسم التعقل ويجبنون حين تجب الشجاعة. ويخرج سعد من سجنه ليلتحق بالمقاومة، انها لا تندب حظها كما تفعل بعض النساء اللواتي يعرفن نبأ التحاق ولدهن بالمقاومة.

نموذج المرأة الكادحة يعي بشكل عفوي ان الثورة هي حياته، وانها رمز لتخلصه من كل أنواع العفن والذل.

"أود لو عندي مثله، انا متعبة يا بن عمي، اهترأ عمري في ذلك المخيم، كل مساء أقول يا رب؟ وكل صباح أقول يا رب؟ ها قد مرت عشرون سنة واذا لم يذهب سعد، فمن سيذهب؟" (٨٧).

ام سعد تشكل ضمير الراوي الذي يقف مقابله، يؤلمه ويقذفه بحقائق ينساها حينا ويتناساها حينا آخر.

"أنت تكتب رأيك، أنا لا أعرف الكتابة، ولكنني أرسلت ابني الى هناك، قلت بذلك ما تقوله أنت.. اليس كذلك؟" (٨٨).

والثورة التي يمارسها سعد ورفاقه هي رمز للتغيير الاجتماعي أيضا، انها رمز لقيم جديدة نقية، تبدل المفاهيم السائدة وتحولها بالثورة. واصبح للثورة لغة جديدة، سعد يهدي امه سيارة، هذا يعني بلغة الثورة ان سعدا سوف ينسف سيارة للعدو، وتلك أكبر هدية يمكن ان يقدمها ثائر لمن يحب.

ام سعد تلبس حلية مكونة من رصاصة مفرغ قلبها وسلسلة، وترمي بالحجاب القديم جانبا، انها اجمل حلية يمكن ان يقدمها ثائر لمن يحب. وتتبدى النمطية في شخصية (ام سعد) في فصل رائع من الرواية، اذ ان سعدا يأتي الى امه يوما ويروي لها انه رآها في فلسطين، وانها زودته بالماء والطعام ولولا ذلك لمات جوعا مع رفاقه، يريدها ان لا تبكي عليه، وان لا تأسف لانه يراها اينما يذهب. سعد يرى الأم الفلسطينية (التي تعبر عنها ام سعد)، تمد الثورة بالزاد وتعطي اولادها الشعور بالطمأنينة والراحة.

ظهرت (ام سعد) في اللحظة الحاسمة، حين فكر رفاق سعد المحاصرون المختبئون انهم امام خيارين: إما ان يظلوا كامنين جائعين، او ان يتركوا احدهم يتسلل الى القرية، لكن مجيء (ام سعد) الرمز، حسم الأمر. نادى سعد عليها "يمايما يما ردي

علي" ثم تقدم بعد ذلك وقال "أنا سعد، يايما، جوعان" (٨٩).

استجابت امه - كما اعتقد وآمن - وامنتهم بالزاد طيلة خمسة أيام، وامنت عودتهم، وفي لوحة اخرى تستعيد (ام سعد) ذكريات ثورة ١٩٣٦، حين يأتيها طلب من ولدها، ان تذهب الى أهل رفيقه، تخبرهم ان لا يتوسطوا احدا في امره والا طخ اهله. تذكر كيف صعد الرجال الى الجبل ومن بينهم (فضل)، وقاتلوا حتى دميت أكفهم وأرجلهم، وحين نزلوا الى بيوتهم بناء على وعود من الملوك والرؤساء العرب، عملت احدى القرى احتفالا للرجال، وبادر عبد المولى، احد الانتهازيين بالصعود الى الطاولة وخطب خطبة حماسية، وجرى تصفيق حاد له: مما جعل فضل الفدائي الذي تنز قدماه دما يقول:

"ولكو، إسا أنا الذي تمزعت قدماه، وهذا الذي تصفقون له" (٩٠).

انه الدرس الذي تريد (ام سعد) ان يكتبه الراوي ويقوله للناس. كان الافضل لو لم يصدق الثوار وعود الزعماء، لو لم ينزلوا من الجبل، وواصلوا القتال. وام سعد تعي ان مصيرها مرتبط بمصير غيرها من (المشحرين)، هي مضطهدة مستغلة، واللبنانية التي تعيش اوضاعها مستغلة مضطهدة. لذلك فهي ترفض - في لوحة من اللوحات الرائعة - ان تأخذ مكان اللبنانية لقاء اجرها الذي تأخذه من صاحب العمارة، ترفض ان يضربوها بصاحبتها اللبنانية الكادحة مقابل بضعة ليرات.

"يريدون ضربنا ببعضنا، نحن المشحرين كي يربحوا ليرتين" (٩١).

انها تدرك أيضا ان عملية الاستغلال لا تتوقف، وانه لو تم اتحاد كل المستغلين لنالوا حقوقهم، لكن المسألة لم تصل الى هذا الوضوح بشكل كاف حتى تمارسه على وجهه الصحيح.

"لو أنا والناطور والخواجا .." لكنها لا تكمل (٩٢).

تدرك (ام سعد) بوعيها الفطري ترابط مصلحتها كفلسطينية مع مصلحة اللبنانية،

لكنها تتوقف عند هذا الحد، لان المسائل غير واضحة في ذهنها حتى النهاية. إن المهام اللبنانية مرتبطة بالمهام الفلسطينية في الساحة اللبنانية بشكل لا يمكن فصله، لان مصلحة الطرفين واحدة: بناء لبنان وطني ديمقراطي حر. وتنتشر الثورة المسلحة ظاهرة علنية، تنتشر في المخيمات، وتحولها من مخيمات البؤس الى مخيمات الثورة.

هذا الجو العام يؤثر فعلا في شباب المخيم ورجاله وشيوخه. أبو سعد يكف عن الشجار والفظاظة المتناهية مع زوجته، ينظر اليها الآن نظرة مختلفة، انه يعتز بولده سعيد حين يراه وسط حلقة تدريب بين أشبال المخيم :

> الفقر يا ابن عمي الفقر، الفقر يجعل الملاك شيطانا، ويجعل الشيطان ملاكا، ما كان بوسع ابو سعد ان يفعل غير ان يترك خلقه يطلع ويفشه بالناس وبي وبخياله؟ كان ابو سعد مدعوسا، مدعوسا بالفقر ومدعوسا بالمقاهرة ومدعوسا بكرت الاعاشة، ومدعوسا تحت سقف الزينكو، ومدعوسا تحت بسطار الدولة، ذهاب سعد رد له شيئا من روحه وتحسن يومها قليلا، وحين رأى سعد تحسن اكثر، اكثر بكثير، رأى المخيم غير شكل، رفع رأسه، صار يشوف، صار يشوفني ويشوف اولاده غير. فهمت؟

لو تراه الآن يمشي مثل الديك، لا يترك بارودة على كتف شاب يمرق من جانبه الا ويطبطب عليها، كأن بارودته القديمة كانت مسروقة ولاقاها (٩٣).

نحن الآن نتنفس عالما اوسع عند غسان كنفاني، لا يضيق علينا الخناق كما فعل في رواياته السابقة، انما ادخلنا عالم المخيم وجعلنا نتحرك مع الشخصيات ولا نقف نرصدها في مأزقها الخاص جدا في الصحراء والخزان. لقد برعمت الدالية الآن، الأخضر يشق طريقه بعنفوان له صوت، يطلع ويمتد وسوف ينمو من جديد مهما ذبل، انه لن يموت أبدا. وتقول رضوى عاشور في معرض تقييمها للرواية :

> يلتزم غسان بالعديد من سمات الرواية الاشتراكية، كما أصلها النقاد الاشتراكيون (١) الانحياز للانسان الكادح (٢) ديناميكية الحركة (٣) التفاؤل (٤) التعليمية.

ان الرواية تنتمي لما يسمى بالأدب القومي، اي الأدب الذي يضطلع بتقديم صورة الذات القومية" (٩٤).

أما احمد أبو مطر فيرى ان غسان يكتب نموذجا للرواية الاشتراكية :

"إتضح الموقف الطبقي عند غسان بشكل حاسم في رواية (ام سعد). وقد كان ذلك ايضا مرافقا لتطوره السياسي نتيجة مأطراً على فكره من التزام كامل بايديولوجية الطبقة العاملة، التي اصبحت تشكل العمود الفقري للثورة. وفي هذا العمل تبلغ الرواية الفلسطينية قمة واقعيتها الاشتراكية حيث الانحياز الكامل للانسان الكادح، الذي اصبح يشكل عند غسان مدرسة على الكتاب ان يتعلموا فيها كي يتخرجوا منها" (٩٥).

لكنني أرى المسألة من وجهة نظر اخرى. صحيح ان الرواية تحمل بعض سمات الأدب الاشتراكي، لكننا لا يمكن ان نعتبرها نموذجا للرواية الواقعية الاشتراكية، إذ نلمس الفارق بوضوح حين نقارنها بروايات الواقعية الاشتراكية العظيمة مثل رواية (الام) لمكسيم غوركي. وغسان كنفاني تبنى النظرة العلمية للحياة، تبنى الماركسية اللينينية حقا، لكنه لم يقطع شوطا كبيرا في امتلاك منهجها حتى يخرج رؤيته الشاملة بشكلها الفني الى الحياة. لقد آمن منذ زمن طويل بالانسان الكادح، وهذا ما تدلنا عليه قصصه القصيرة الأولى ورواياته المبكرة، ويتجسد ايمانه هذا المرتبط بوعيه الفكري في روايته (ام سعد).

"لكن المشكلة ليست ماثلة في اي الطبقات يصور الفنان، بل في موقفه الفكري الذي يلون انفعاله بالعالم" (٩٦).

إن ابراز ملامح الحركة الشعبية من الناحية الفنية لا يشترط تقديم نماذج من العمال وفقراء الفلاحين:

"ففي فترات معينة قد يعبر أفراد من البرجوازية الصغيرة عن الاتجاه الثوري بطريقة اكثر اكتمالا، وعلى الاخص الجانب العقلي من ذلك الاتجاه، وقد يعبر

المثقفون عن اكثر اماني الطبقة العاملة تقدما، وانه لتبسيط ساذج ذلك الذي يفترض ان يكون البطل الرئيسي من زاوية البناء الفني هو بالضرورة البطل الرئيسي من الزاوية الطبقية في الصراع الاجتماعي التاريخي، فليس هناك في واقع الأمر صراع نقي يدور بين طبقات كاملة التبلور واعية كل الوعي بمصالحها" (٩٧).

بقي غسان أيضا، أسير اللحظة السياسية الآنية، دون ان يستشرف آفاقها، ويرى الأشياء في تطورها ومستقبلها، كما يراها الكاتب الاشتراكي. لم نلمس تطورا بارزا في شخصية (ام سعد)،لقد لمسنا جرأتها، تحديها، شجاعتها مساندتها الفاعلة لولدها، منذ بداية الرواية حتى نهايتها. لقد أراد غسان رسم النموذج في الحياة (٩٨)، لكن النموذج هنا بقي ساكنا كما هو دون ان نراه في حركته، اذ ان صدق الفن هو في كونه يعيد خلق ما هو نموذج بالتحديد كما يقول لينين :

"إن مقياس عظمة الفنان هو عمق معرفة الجوانب الهامة للواقع، لان العمل الفني الاصيل يتضمن حتما الحقيقة الموضوعية" (٩٩).

عكس غسان صورة الواقع الصادقة في تلك الفترة، عمل المرأة لم يتعد الطليعية لكن النساء بشكل جماهيري عام ما زلن متخلفات عن اللحاق بالرجل في الثورة. وقد صور غسان هذا الواقع بأمانة، لكن هل هذا هو المتوقع من كاتب يحمل رؤية ثورية علمية للواقع؟! فالواقع يتغير، وعلينا ان نساهم في تغييره. نموذج (ام سعد) مع ما فيه من صفات ايجابية الا انه يحمل في طياته سلبية واضحة للمرأة، دور المساند وليس دور الفاعل.

هذا ما لمسته رضوى عاشور في قولها "ما دام غسان كنفاني قد اضطلع بمهمة الكتابة عن الوجود القومي لامة وماهيتها، فان غياب المرأة الا كأم او كأخت اي كامتداد للرجل مركز الوجود والصورة، يظل عيبا يؤخذ عليه" (١٠٠). أما (أحمد أبو مطر) فهو يناقض نفسه في قوله :

"إن رأى د. رضوى خاطىء ناتج عن قصور في استقراء صورة المرأة في الرواية الفلسطينية، لان هذا الاستقراء يثبت ان الكاتب الفلسطيني كان مواكبا لحركة

الواقع الاجتماعية والسياسية، فكما شهد الواقع تطورا ملحوظا في وضع المرأة في المجتمع، كذلك عكست الرواية هذا الواقع، وقدمت صورا مختلفة للمرأة، فهي ليست المرأة الأم التي تقدم اولادها الذكور للعمل الثوري، إنما هي الى جانب ذلك المرأة الثورية بذاتها التي تمارس العمل السياسي والاعلامي والعسكري، فتحمل السلاح في قواعد الثورة، وفي عمليات عسكرية ضد العدو، وتجرح، ويسيل دمها، وتسقط شهيدة جنبا الى جنب الفدائي الذكر، وليس هذا تطلعا من الكاتب الى ما ينبغي ان يكون، لكنه الواقع الذي تعيشه حالة الثورة فعلا" (١٠١).

والدارس هنا يتحدث عن الطليعة، التي خاضت ميادين الحياة جميعها، المرأة الفلسطينية الطليعية التي شاركت في الثورة مشاركة فعالة، وخاضت جميع الميادين، ميدان القتال وميدان التنظيم، مما جعل المئات من فتيات شعبنا المناضلات يقعن في الاسر ويقتلن، ومنهن ما زلن يمارسن عملهن السياسي والتنظيمي والعسكري في تنظيمات المقاومة الفلسطينية. لكننا لا نتطلع الى الواقع وحده، بل نتحدث عن الواقع المتغير، نتحدث عن الفلسطينية التي لا تبقى اسار الدور الطليعي، نتطلع الى تنظيم ملايين جماهير النساء في صفوف الثورة، وهذا ما لم يجسده غسان ولم تجسده الرواية الفلسطينية التي درسها احمد ابو مطر. ان الرواية الفلسطينية التي صورت المرأة الطليعية لم تصور سوى الواقع فعلا، الواقع الساكن الذي تطمح الرواية الى تحريكه.

لو قارنا مقارنة عابرة بين رواية غسان كنفاني (ام سعد) وبين رواية مكسيم غوركي (الأم) لبدا لنا الفرق واضحا بين الروايتين، وبين وجهتي النظر الى العالم. (الأم) عند غوركي شخصية حية ديالكتية حقا، انها تتطور مع أحداث الرواية، فهي ليست ثورية جاهزة منذ البدء كما هي عند (ام سعد) غسان كنفاني. (بيلاجي نيلوفنا)، ام عادية يمتلىء قلبها حبا لابنها، املها الوحيد الباقي بعد موت زوجها القاسي، الذي كان يضربها دونما رحمة، لم تكن الأم لتحس او تعرف سبب الظلم الذي تعانيه، كانت تشعر وحسب، لكنها وقد انخرط ابنها (بول) في النضال الحزبي لخدمة بلاده، بدأت تحس أشياء جديدة حولها، بدأت تتضح القضايا في ذهنها تدريجيا. فأحبت أولا أصدقاء بول، حيث وجدت فيهم رجالا وفتيانا مختلفين عن النماذج التي تعرفها، يتكلمون بصوت منخفض، يسلكون سلوكيات اخلاقية محترمة فعلا، لكنها مع تطور وعيها تدرك اكثر. تدرك صحة القضية التي يناضل من أجلها ولدها، وتبدأ

اولا بمساعدته، الى ان تصل الى الانخراط الكامل المؤمن، في الطريق التي سلكها ولدها واولادها جميعا (رفاقه)، وهنا تكمن النموذجية التي يتحدث عنها لينين حين يعتبر ان صدق الفن في كونه يعيد ما هو نموذجي بالتحديد.

تكمن عظمة الرواية في هذا التطور، الذي نحس بطبيعتيه، هذا التفاؤل المبني على الرؤية الشاملة للقضية وهذا التدرج البطيء العميق من الغفلة تقريبا الى الوعي العميق الشامل. وقد رسم غوركي واقع الأمة الروسية في فترة من تاريخها ببراعة، واضعا انهيار الماضي بأسسه العفنة، مستوعبا الحاضر بكل حذافيره مما جعله قادرا على استشراف المستقبل المشرق الآتي حتما.

"إن التوازي والتضاد المتواقت في تطور "نيلوفنا" و "ريبين" يتميزان بدقة خارقة للعادة، وغنية ومتوازنة توازنا رائعا. ان غوركي يدع ابطاله الثوريين ينخرطون في العمل الحزبي ومن خلال ذلك يرسم شخصياتهم ابتداء من احساسهم العفوي بالحياة الى سيمائهم الفكرية رسما خصبا بليغا" (١٠٢).

ويبين، نموذج الفلاح الذي احس ما يدور حوله، احس بالواقع السيء، لكنه لم يعرف كيف يتخلص منه، حتى التقى ببول ورفاقه، ونلمس تطور ريبين من رجل ثوري صادق النية الى رجل ثوري يؤمن بأفكار عظيمة تعطيه قوة ودفعة كبيرة. انه فكر الطبقة العاملة، مما يجعل ريبين مستعدا للموت في سبيل نشر افكاره التي هي افكار الحزب الثوري.

"انه ليسير ان يموت الناس، اذاكانوا سيبعثون، اذا كانوا سينتفضون من قبورهم" (١٠٢).

هكذا فعل جوركي في رسم شخصية الأم بيلاجي نيلوفنا وشخصية الفلاح ريبين وجعلهما ينموان معا وربطهما ببول الأبن، هذه أمه وهذا رفيق نضاله وزعيم الفلاحين الثائرين معه. ولكننا لا نقف بالفلاح ريبين كثيرا فليس عند كنفاني من يقابله، والفرق كبير بين ثورة على ارضها لتغيير اوضاع الاستغلال وثورة شعب شرد واغتصبت ارضه بالاستغلال الدولي. ويتضح الفرق بين التوازي والتضاد حين يرسمها

غوركي في شخصيتي نيلوفنا وريبين في تطورها، وبين التوازي والتضاد حين يرسمها كنفاني دون ان يبين تطورها او حركتها، انها علاقة تأثر وتأثير بين الراوي وام سعد تبدأ وتنتهي على نفس المستوى.

وأم سعد وكأنما هي ضمير الراوي تتحدث لغة المثقف المتقن لفنون الرمز الساخر، فتسخر بطريقة أرقى من طريقة المثقفين، وتذكر الراوي بما يجب عمله. ويتضح هذا حين ينصح الراوي (أم سعد) بقوله: ألم يكن خروجه من السجن أفضل؟ فتسخر وعلى شفتيها ابتسامة بقولها :

"طيب أنت غير محبوس، فماذا تفعل؟"

وتحدث الراوي حديثا طويلا عن السجون وانواعها مذكرة اياه ان السجون انواع وانه نفسه يعيش في حبس دون ان يعرف :

"حبس، حبس، حبس. أنت نفسك حبس .. فلماذا تعتقدون ان سعد هو المحبوس؟ محبوس لانه لم يوقع ورقة تقول انه آدمي .. آدمي؟ من منكم آدمي؟ كلكم وقعتم هذه الأوراق بطريقة او اخرى ومع ذلك فأنتم محبوسون ..." (١٠٤).

ب- بناء الأحداث :

اختار الكاتب الشكل الملحمي الذي يصور من خلاله واقع امة في فترة من تاريخ حياتها وانتقى لغة بسيطة متماسكة لم تخل من التكثيف للتعبير عن هذا الشكل الروائي، مختارا نموذجه الايجابي من واقع الجماهير الكادحة الصلبة المستغلة. وفي البناء الملحمي غير العضوي تقترب حبكة الرواية مما يسمى الحبكة المفككة (Loose).

و"وحدة العمل القصصي فيها لا تعتمد على تسلسل الحوادث ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة او على الشخصية الأولى فيها أو على النتيجة العامة التي تنتظم الحوادث والشخصيات جميعا وهكذا يستطيع الكاتب ان يقدم لنا مجموعة

من الحوادث الممتعة التي تقع على شكل حلقات متتابعة لا تنحدر الواحدة منها على الأخرى ولا تتصل الا بذلك الرباط الذي يخفيه الكاتب حتى نكتشفه اخيرا بعد الفراغ من القصة" (١٠٥).

الرواية تتكون من لوحات تسع، كل لوحة يمكن اعتبارها قصة قصيرة بحد ذاتها لكن الذي يربط بين اللوحات التسع هو شخصية (ام سعد)، والأحداث التي تكمل كل لوحة فيها الأخرى في الرواية، وحين تكتمل اللوحات نكون قد تعرفنا على مجموعة الأحداث التي نتمثل من خلالها الواقع الفلسطيني في فترة محددة من تاريخه.

"وإن ما يميز العمل الدراماتيكي عن الملحمي هو قدرتنا على تقطيع الأخير الى أجزاء ومع ذلك فان كل جزء يحافظ في حدود معينة، على قدرته الحياتية"(١٠٦).

ونلاحظ ان روائيا مبدعا آخر اختار نفس هذا البناء الملحمي، هو اميل حبيبي الكاتب الفلسطيني، في روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل". ورغم الاختلاف الكبير بين الروايتين وبين شخصيتي المتشائل و (أم سعد) وزاوية التناول التي يختارها كل من الكاتبين، فهناك شيء اساسي مشترك بين العملين، الا وهو التصدي لواقع صمود امه للهزيمة الكاملة عبر مسيرتها التاريخية" (١٠٧).

ج- الشخصيات :

(أم سعد) هي النموذج الايجابي الذي يلتقطه غسان من واقع الشعب الفلسطيني ليمثل بطلا من نوع خاص. ام سعد، الشعب، المدرسة كما يقدمها غسان. لا يمهد الكاتب لظهور الشخصية، ان حضورها قوي منذ بداية الرواية حتى نهايتها.

"مثل دقات الساعة جاءت. هذه المرأة تجيء دائما، تصعد من قلب الارض وكأنها ترتقي سلما لا نهاية له" (١٠٨).

"إنها سيدة في الاربعين، كما يبدو لي، قوية كما لا يستطيع الصخر، صبورة كما

لا يطيق الصبر، تقطع أيام الاسبوع جيئة وذهابا، تعيش عمرها عشر مرات في التعب والعمل كي تنتزع لقمتها النظيفة ولقم اولادها" (١٠٩).

المرأة الكادحة الصبورة المؤمنة بالمستقبل، تتكشف لنا مرة ومرة من خلال تطور الحدث: يسجن سعد فتود لو كان عندها عشره مثله، يذهب الى القتال مع رفاقه فتود لو توصي رئيسه ان ينفذ رغباته كلها، اذا اراد ان يذهب للقتال فلم لا يبعثه، لقد استطاع غسان بموهبته الأدبية ان يعطي صورة مادية متسقة لام سعد، فهي ليست البطل - الفكرة، الذي يتحرك في عالم ميكانيكي، عالم عقلي، بل هي انسان حي، نراه ونلمسه في كل منعطفات حياتها اليومية. ويذكرنا حذق غسان هنا بكلمات بريخت حين يقول :

"لا يجب ان نرى البطل الايجابي في صميم المعركة فقط، بل يجب ان نراه أيضا حين يذهب الى الخباز ويشتري خبزه" (١١٠).

ونتتبع الشخصية في مسار حياتها اليومية لنرى كيف تكافح وتكدح في سبيل لقمة عيشها، نراها في تضامنها العفوي والمبدئي مع اختها اللبنانية الكادحة حين يحاول السماسرة ضربهما سويا. وعن طريق الاضاءة الخلفية، نتعرف على ماضي الشخصية، هذا الماضي المرتبط ارتباطا وثيقا بالحاضر. إنها تذكر خطأ الرجال سنة ١٩٣٦ حين وثقوا بالقيادات وسلموا امرهم لها، وتتمنى الا يتكرر ذلك، هي تدعو المثقفين من خلال (الراوي) الى القيام بدورهم في نشر الحقائق والدعوة الى الاستفادة من دروس الماضي.

ويربط غسان ما بين نظرة (أم سعد) و (الرمح) بشكل يجعل الدلالة أعمق :

"استدارت ونظرت الي مباشرة: ذلك الرمح الذي تسدده في لحظات النبوءة بسرعة الرصاصة وتصويب الحقيقة، ومدت نحوي بذراع بطيئة ولكن تلك الورقة المهترئة البيضاء التي تشبه جناح طائر قادم من مكان يعبق برائحة الموت والصمود. جاءت كلماتها كأنها القصف - لم يقل أحد ذلك كله لفضل المسكين .. فلماذا لا تقوله أنت الآن، أنت الذي تعلمت من الكتب والمدارس، لماذا لا تقوله لأهل ليث؟"(١١١).

ونلاحظ ان غسان ينوع في صورة الرمح التي ربط بها ام سعد في أول الرواية فهي تارة رمح وتارة علم وتارة نبع (١١٢). والدلالات كلها تلتقي فيما تمثله (أم سعد) من نظرة صائبة كما يفعل الرمح، وراية خفاقة تشير الى هويتها الفلسطينية، ثم كل ما يرمز اليه النبع من تفجر في العطاء والخير.

ومن خلال شخصية (أم سعد) نتعرف على الشخصيات الأخرى في الرواية ووجهات نظرها وتصرفاتها. وهي شخصيات ثانوية من حيث البناء، قوية من حيث الحضور. فسعد رمز الفعل الايجابي الثوري، لا يظهر الا من خلال شخصية امه والراوي، شخصية الكاتب كما يتبين، نموذج المثقف الذي يتعلم من (أم سعد)، رمز الجماهير الكادحة. وأبو سعد شخصية تتغير مع الأحداث، مع انها شخصية ثانوية، تترك حالة القسوة والفظاظة ونراها في تأثرها بقيم الثورة ومعاييرها تتخلق بأخلاق جديدة، النموذج الثوري من الطبقات الكادحة.

> "أما الطبقة المتوسطة فلم تعد تستطيع ان تقدم نموذجا ثوريا، لقد كانت في الماضي تثور على نفسها، وتنتقد نفسها، اذ لم يكن ثمة خطر حقيقي من عدو متربص، اما الآن فلم تعد الطبقة المتوسطة تحتمل النقد لانها تبصر أكفانها تعد"(١١٣).

د- الرمز :

في (الرواية) نجد الخيمة ونجد البندقية. لقد شكلت الخيمة علامة بارزة في تاريخ الشعب الفلسطيني، اقيمت دلالة على التشريد منذ اغتصاب الارض سنة ٤٨ الى يومنا هذا. والانسان الفلسطيني في المخيم وعى واقع البؤس الذي يعيشه في مخيم الذل وباشر البحث عن طريق الخلاص من هذا الواقع. و(الخيمة) في (أم سعد) تؤدي الى (البندقية)، حيث يحمل سعد ورفاقه السلاح ثم يحمله معظم اهالي المخيم.

هناك رؤية ناضجة لدور الرمز حيث اننا نرى المخيم في حركته، من البؤس الى الثورة، وهذا ما عالجه البحث في تناول الرمز في أدب غسان كنفاني بشكل عام (١١٤). لكننا في الرواية بشكل خاص، ندخل عالم المخيم من زواياه المتعددة، حالة البؤس الاقتصادية التي تتبين من خلال مصاحبتنا (لام سعد) وعملها في بيت الراوي، ثم عملها الذي اراد به السمسار ان يضربها باختها اللبنانية الكادحة. ونحس قسوة الطبيعة على أهالي المخيم حين يطوف المخيم ويباشرون بالعمل على جرف الوحل الناتج عن المطر.

ثم اننا نلمس العلاقات الوثيقة التي تربط أهالي المخيم بعضهم ببعض، ويتبين هذا أول ما يتبين حين يحسون خطرا خارجيا، اذ يندفعون كالنمل يفكرون بما يجب عمله، ويباشرون العمل فورا. ومن البؤس المعشعش في المخيم تنبع الحركة والثورة على الواقع لتغييره، فهذا سعد لم يرض ان يشارك اهل المخيم في جرف الوحل عن المخيم معتقدا ان الوحل سيجرفهم بالتأكيد (١١٥). كان يعتقد ان العمل الذي سينقذ المخيم من الغرق في الوحل هو العمل الجذري الذي يقلب اوضاع المخيم ويحوله الى مخيم ثورة.

والرواية تدخلنا في عالم المخيم الثورة بعد ان ادخلتنا في عالم المخيم (البؤس)، إذ يرسم الكاتب صورة حية للرشاش الذي يدخل كل بيت، ويستخدم رموزا جزئية تتضافر ما بينها لتشكل اسلحة حرب مختلفة. الرمح (١١٦) والسيف (١١٧) التي هي أسلحة قديمة للحرب ثم الرصاصة (١١٨) في البندقية، ورصاصة المدفع الرشاش (١١٩)، الكلاشينكوف (١٢٠)، البندقية (١٢١)، المرتينة او الرشاش (١٢٢)، البارودة (١٢٣). كل هذه الاستخدامات لاسلحة الحرب تدل على مخيم الثورة الممتليء بالأسلحة والذي يدرب ابناءه على استخدامها.

هـ- السرد :

تبدأ الرواية باستخدام الكاتب للمنظور الموضوعي الداخلي (الرواية من الوراء) حيث نتعرف على (أم سعد) من خلال منظور الراوي.

"كنا نطوي أنفسنا على بعضها كما تطوى الرايات، وفجأة رأيتها قادمة من رأس الطريق المحاط بأشجار الزيتون، وبدت أمام تلك الخلفية من الفراغ والصمت والأسى مثل شيء ينبثق من رحم الأرض، قمت ووقفت امام النافذة المشرعة وأخذت أنظر اليها تمشي بقامتها العالية كرمح يحمله قدر خفي" (١٢٤).

وننتقل الى المنظور الذاتي (الرؤية مع) حيث نصاحب أم سعد، وندرك بعض الشخصيات والأحداث من خلال رؤيتها. وفي الفصل السادس نتعرف على وجهة نظر (أم سعد) بالنسبة لأحداث الماضي.

"وبعدين جاء المكتوب من ملوك العرب، ونزل الرجال الى بيوتهم، وأنا لا أذكر الأشياء تماما، واذا سألتني الآن كيف.. لما عرفت، ولكنني أذكر تماما حادثا واحدا، فقد قالوا ان القرية الفلانية ستقيم احتفالا، يا حسرة احتفال لماذا؟ على كل حال يومها قالوا لنا ان نذهب الى هناك، وكان الذهاب ببلاش، فرحنا نتفرج"(١٢٥).

ويختلط المنظوران حيث ننتقل من الموضوعي الى الذاتي، وتنتهي الرواية بهذا التمازج في الفصل الأخير (البنادق في المخيم)، نبدأ من منظور الراوي الموضوعي حيث يتحدث عن الحالة السائدة في المخيم، ويختلط مع منظور (أم سعد) الذاتي.

"فجأة تغير كل شيء. كف أبو سعد عن الذهاب للقهوة، وصار حديثه لام سعد اكثر ليونة، بل انه ذلك الصباح، سألها ان كانت ما تزال تتعب وابتسم طويلا حين رمقته متسائلة عن السبب، فقد كان يأتي دائما منهكا، ويطلب طعامه بسؤال فظ، ويكاد ينام وهو يعلك لقمته الأخيرة" (١٢٦).

"وتغير أبو سعد منذ تلك الظهيرة، هكذا قالت لي أم سعد "طبعا" قالت "الحالة صارت غير.. الزلمة قال لي انه صار للعيشة طعم الآن، الآن فقط" (١٢٧).

إن اختلاط المنظور بين الراوي وأم سعد يجعل الراوي على معرفة بما تعرفه الشخصية، يلاحظ ما تلاحظه ويعكس احساساتها دون ان يزيد عليها، وهذا التقابل له دور من منظور ساذج واقعي واع الى منظور مركب يثب ليصل الى سلامة الوعي.

ونلاحظ ان بناء الرواية المفكك غير العضوي ينسجم مع ما يريد ان يطرحه الكاتب من أفكار عن واقع شعب بأكمله، ولا يتيح اكثر من استخدام ضيق للمنظور الذاتي. اذ ان أكثر فصول الرواية تبدأ وتنتهي من خلال استخدام المنظور الموضوعي الداخلي، بحيث لا نتبين العالم الداخلي للشخصيات بقدر ما نتبين عالمها الخارجي المرتبط بالأحداث.

و- الوصف :

هناك محدودية في الوصف التحليلي في الرواية، لكن الوصف يربط ما بين الطبيعة ونفسية الراوي رغم محدوديته. حين تظهر ام سعد فان الأمل يتواكب مع ظهورها من رأس الطريق المحاط بأشجار الزيتون - كما رأينا في النص السابق - أما العودة التي حملتها معها منذ بداية الرواية فهي :

"تنظر الى رأس أخضر كان يشق التراب بعنفوان له صوت" (١٢٨).

هذا العود الذي يمتزج مع حالة الراوي النفسية المفعمة بالأمل في نهاية الرواية. وحين يصف غسان شخصياته فهو يتوقف عند السمات الرئيسية الجوهرية كما فعل عند وصفه (أم سعد)، اذ التقط ما هو جوهري ورئيسي في شخصيتها وجسده لنا من خلال الوصف بحيث لا نحس أي صفة انسانية خاصة عند (أم سعد).

"إنها سيدة في الأربعين، كما يبدو لي، قوية كما لا يستطيع الصخر، صبورة كما لا يطيق الصبر، تقطع أيام الاسبوع جيئة وذهابا، تعيش عمرها عشر مرات في التعب والعمل كي تنتزع لقمتها النظيفة، ولم أولادها" (١٢٩).

وحين يصف كفيها :

"رأيتهما جميلتين، قويتين، قادرتين دائما على أن تصنعا شيئا، وشككت أن كانتا حقا تنوحان" (١٣٠).

أما شعرها :

"كان شعرها مبتلا، ينقط على وجهها، فيبدو وكأنه تراب مسقي" (١٣١).

ودموعها :

"لقد جاءت مثلما تتفجر الارض بالنبع المنتظر منذ أول الأبد، مثلما يستل السيف من غمده الصامت، تفجر البكاء من مسام جلدها كله، وليس من عينيها" (١٣٢).

وساعدها :

"الأسمر القوي الذي يشبه لونه لون الأرض" (١٣٣).

وحين يصف غسان فهو ينتقي ولا يفصل - كما تبين - يكتفي بالخطوط العريضة الموحية. حين يصف الورقة التي اعطته اياها ام سعد :

"الورقة المهترئة البيضاء التي تشبه جناح طائر طريد قادم من مكان يعبق برائحة الموت والصمود" (١٣٤).

ويصف غرفة الصفيح في بيت أم سعد :

"دار الأفندي في غرفة الصفيح دورة بطيئة، يحدق الى الاشياء ويرمق الأفرشة المكومة في الركن، وصحون المعدن الني لم تغسل بعد، والسقف المعدني الذي بدأ يتوهج بحرارة الصيف وكومة الوحل على الباب" (١٣٥).

كل ما في الوصف مكثف موح، غرفة الصفيح تعطي فكرة عن البيوت في المخيم، السقف المعدني والوحل على الباب وصحون المعدن التي لم تجد (أم سعد) وقتا لغسلها بينما هي تشقى ليل نهار تغسل صحون الآخرين.

ز- الحـوار - الديالوج :

يكثر استخدام الحوار في الرواية للكشف عن أبعاد الشخصية الظاهرية، كما يكشف عن الحدث أيضا. فموقف سعد ورفاقه حين رفضوا التعهد من المختار بأن يخرجوا من السجن لقاء تصرفهم كأوادم بعد الخروج يتضح من خلال الحوار (١٢٦). ولكن حين ينبئنا عن حدث هام، عن خروج سعد الى الفدائيين، نراه يستخدم السرد القصير اولا ثم يلجأ الى الحوار القصير أيضا.

"آخر ثلاثاء جاءت كعادتها، وضعت أشياءها الفقيرة واستدارت نحوي :

- يا ابن عمي، أريد أن اقول لك شيئا، لقد ذهب سعد.
- الى أين؟
- اليهم.
- من؟ - الى الفدائيين" (١٢٧).

كذلك يكشف الحوار عن افكار (أم سعد) ويحدد بوضوح موقفها من الواقع، كما يدل هذا الحوار الذي تديره (أم سعد) وهي تسأل نفسها وترد ثم ترد على سؤال الراوي، قالت:

"- قد لا تعرف شيئا عن الدالية، ولكنها شجرة عطاء لا تحتاج الى كثير من الماء. الماء الكثير يفسدها..

تقول : كيف؟

أنا أقول لك.. انها تأخذ ماءها من رطوبة التراب ورطوبة الهواء، ثم تعطي دون حساب.

قلت:

- "قضيب ناشف"
- "انه يبدو كذلك، ولكنه دالية" (١٢٨).

فالايمان بالارض وعطائها، باخضرار العود مهما كان ناشفا في البداية، يوضح صفاتها الشخصية، التي تتبين منذ البداية.

ونتعرف على ماضي الشخصية من خلال حوارها الطويل مع الراوي" (١٣٩). هذا الحوار المتقاطع مع السرد يعلمنا بوضوح ماضي الشخصية، هذا الماضي المرتبط بماضي الثورة الفلسطينية. وليس ماضي الشخصية بالمعنى النفسي الخاص، كما راينا عند (أبو الخيزران). ودروس ام سعد التي استفادتها من الماضي تبرز لنا مثل عدم الانسياق وراء وعود الزعماء ووجوب استمرار الثورة مهما كانت الظروف. ثم اننا نتعرف من خلال الحوار على الشخصيات الثانوية، كما حدث حين تعرفنا على شخصية (أبو سعد) من خلال حواره مع عجوز: "وفجأة التفت رجل عجوز كان يجلس على حافة الجدار الى ابي سعد وقال له:

- "لو هيك من الأول، ما كان صار لنا شيء"

ووافق (أبو سعد) مدهوشا من الدموع التي رآها في عيني جاره العجوز:

- "يا ريت من الأول هيك"

وعاد، فأمسك العجوز من كتفه وأشار بذراعه الممدودة الى وسط الساحة وقال له:

- "ترى ذلك الولد الذي يرفع المرتينة؟ انه ابني سعيد. أتراه؟" (١٤٠).

ويبين الحوار التغير الذي حدث في شخصية (أبو سعد)، بعد أن عرفنا ذلك التغير من خلال السرد على لسان الراوي في أول الفصل التاسع (١٤١)، ولكننا نحسه من خلال كلمات (أبو سعد) المليئة بالفخر والاعتزاز بالحال الجديدة التي يعيشها المخيم: البنادق في أيدي الجميع - والتدريب يشمل الصغار والكبار. و (أبو سعد) يحس الزهو بابنه سعيد الذي يتدرب الآن وبابنه سعد الذي التحق بالفدائيين قبل ذلك.

والحوار يمدنا بدفقة من المشاعر الايجابية لمتايشة الشخصية بوصفها كائنا حيا نسمعه ونتمثله (١٤٢)، ففي ام سعد نعايش الشخصية بايجابية من خلال حوارها الطويل مع الراوي :

"واستدارت، ومضت الى الشرفة فلحقت بها بخطوات بطيئة، وسألتها :

- "كيف كان المخيم اليوم؟"

وفجأة نظرت الي، وبدت لي القصة كلها على جبينها الذي له لون التراب ثم فرشت كفيها امامي:

- بدأت الحرب بالراديو وانتهت بالراديو، وحين انتهت قمت لاكسره، ولكن أبا سعد سحبه من تحت يدي، آه يا ابن العم! آه!"

واتكأت على حاجز الشرفة، واخذت تنظر الى حقول الزيتون المطلة على مدارج التلة، ثم سحبت يدها فوقها جميعا وقالت :

- "والزيتون لا يحتاج الى ماء ايضا، انه يمتص ماءه عميقا في بطن الأرض من رطوبة التراب" (١٤٢).

إن الحوار الطويل السابق يشعرنا ببساطة الشخصية، بقدرتها على التنبؤ بشحنة هائلة من الرمز الموحى.

عائد الى حيفا ١٩٦٩

أ- الرؤية الفكرية :

كانت قد مرت فترة على هزيمة ١٩٦٧، حين احتلت الضفة الغربية من الأردن وقطاع غزة وقطاع سيناء ومنطقة الجولان، وبدأ الناس يذهبون من مناطقهم في نابلس ورام الله وجنين والقدس وبيت لحم، لزيارة حيفا وعكا ويافا وغيرها من المدن المحتلة منذ ١٩٤٨. وفي هذه الزيارة بالطبع كثير من الصور والمفارقات المحزنة، فاختار لنا كنفاني قصة رئيسية لاسرة من الطبقة الوسطى الفلطسينية، مكونة من والدين "سعيد.س" و "صفية" يذهبان الى حيفا بعد فترة طويلة من التردد ليبحثا عن ولدهما خلدون. والقضية التي يبحثها غسان من خلال الواقع الفلسطيني ليست جديدة في تاريخ الأدب بشكل عام.

"فلقد سبق ان صاغها كل من الشاعر الانجليزي - الامريكي ت.س. اليوت والشاعر الالماني برتولد بريخت مستندين الى اسطورة قديمة ترجع الى عهد سليمان الحكيم (١٤٤).

والأسطورة تروي قصة الأم التي أدعت مع الأم الحقيقية ان الطفل طفلها، وعند التهديد بشطره نصفين ابت لانها هي الأم الحقيقية (١٤٥).

ولقد طرح الشاعر ت.س. اليوت في مسرحيته "كاتم السر" القضية بشكل

التطور بشكله الطبيعي ومن خلال نماذج بشرية مختلفة يتعرض لها. نراها في اكتمالها الانساني حينا كما في اللوحة الأولى حين يتعرض لواقع مسعود الطفل وعلاقته بالحي الذي يسكن فيه، وكيف تتغير من خلال لقائه بابن عمه ونراها في لقاء العادي بالاسطوري في (أم الروبابكيا) حيث تعبر المرأة عن الأرض وعلى ضرورة البقاء عليها. ثم تتطور العلاقة أخيرا في اللوحة السادسة (الحب في قلبي) الى علاقة ترابط متين ما بين شهداء ليننغراد ورسائل المناضلين في الأرض المحتلة.

نحس حين نقرأ عمل (حبيبي) اننا فعلا داخل واقع غني ثري لا يمجد القيم الايجابية فحسب، بل يعبر عن جوانب مختلفة من هذا الواقع بسلبيتها وايجابيتها. لكنه يلتقط الايجابي ويسلط الضوء عليه بشكل لا يجعلنا نلمحه كما حصل عند كنفاني، حين لمحنا (خالد) رمز الأصل المشرق، بل نراه واقعا يتجسد من خلال صور عديدة، أهمها صورة الرسائل العادية المشرقة التي نلمح فيها ارادة النضال والتي يتبادلها السجناء العرب مع ذويهم. وتتضح شخصية العدو الصهيوني بصورة أوضح من المحاولات السابقة لتجسيد الناحية الانسانية عند العدو في الأدب الفلسطيني (١٠٤).

ولقد لمحنا العدو في معظم روايات غسان، لكن اشارته لم تتجاوز التمليح، لكنها في (عائد الى حيفا) تتجسد بصورة واضحة. فميريام، شخصية اسرائيلية مخدوعة، جاءت الى اسرائيل التي تصورتها، لكنها لم تجدها أبدا كما حلمت، انها الانسانة التي اضطهدها النازيون. وقد ودت ميريام الرجوع الى بلدها، بعد ان اتضح لها وجه الصهاينة البشع، لكن ما اقنعها بالبقاء اساسا طفلها المتبنى، ثم وجود بيت لها في حيفا. وميريام امرأة عاطفية - كما تظهر في الرواية - تتحرك عواطفها حين ترى جرائم الصهاينة في البلد، لكن هذا لا يبرز وجودها أصلا في بلد آخر وبيت آخر غير بيتها، ولا يبرز اشتراكها بالجريمة بشكل غير مباشر، حين تكون جزءا من هذا الوجود الصهيوني اللاشرعي على أرض فلسطين.

يقيم (ف.المنصور) الرواية فيقول :

"إن (عائد الى حيفا) هي بلا شك، تحفة أعمال غسان كنفاني، وانضج أعماله الأدبية على الاطلاق. هو قد صاغ ما يمكن اعتباره وثيقة سياسية تاريخية هامة

في اطار قصة سلسة الأسلوب، تعتمد على السرد المباشر" (١٥٥).

ولكنني اخالفه في هذا كل المخالفة فلا هي تحفه ولا هي انضج أعماله الأدبية على الاطلاق. صحيح ان الرواية سلسة الاسلوب - كما يقول - وانها تعتمد على السرد المباشر، لكن صوت كنفاني الحاد المباشر يعلو على الطابع الفني بشكل لا يحتمل التجاوز عنه. ويتمثل هذا الصوت المباشر الحاد في الحوار الخطابي الذي يدور بين (سعيد .س) و (دوف). انه حوار فكري يوضح ما أراد غسان، مما أفقد الشخصيات طابعها الانساني المتفرد. لقد ظهرت نماذج ذهنية مجردة لا نماذج انسانية واقعية حية. كما ان المباشرة لا يمكن اعتبارها ميزة من ميزات الكاتب.

"اذ ان المباشرة تجعل المنتجين محصورين في ذلك الظاهر بكليته وجزئيته، بينما (الجمالية) تجعل الفنان مرتبطا بذلك الباطن وامتداده في الماضي وحركته الى المستقبل، وليس معنى هذا الارتباط مفارقة (الواقع) بل معناه عكس باطن متحرك لا عكس ظاهر واقف الواقع حركة متطورة موارة بالصاعد والمتوارى" (١٥٦).

ب- بناء الأحداث :

لا يختار الكاتب لروايته بناء تجريبيا هذه المرة، انه يختار البناء الكلاسيكي للرواية.

"لقد اختار غسان لروايته بناء تقليديا يبدأ بالموقف فتطور الحدث ثم اكتشاف يؤدي الى تغير فالنهاية، والكل مترابط في بناء عضوي قوامه حبكة اساسية واخرى فرعية. ان غسان باختصار يختار الكلاسيكي كما قدمه وشرحه لنا ارسطو قبل الفي عام في كتابة "الشعر" ولكن البناء وحده لا يخلق عملا فنيا جيدا"(١٥٧).

والموقف الذي تبدأ به الرواية هو وصول (سعيد.س) و (صفية) الى مشارف حيفا ـــ تطور الحدث يجعلنا نصاحب الرجل وزوجته الى بيتهما القديم الذي تركاه منذ

عشرين سنة ـــ اكتشاف ان ابنهما الذي حلما بلقائه انكرهما وانه ليس خلدون الفلسطيني بل دوف اليهودي، الذي رباه ابوان يهوديان ـــ تغير يؤدي الى تمني (سعيد.س) ذهاب ابنه الى الفدائيين. اما الحبكة الفرعية التي تعترض الحبكة الاساسية فقد جاءت لتعمقها: تلك هي قصة فارس اللبدة، وفارس اللبدة عربي من يافا، فوجيء عند رجوعه الى يافا ان الذي يسكن بيته ليس صهيونيا، بل عربيا مثله، اخذ فارس صورة اخيه الشهيد (الذي طالما حلم باستردادها) وعاد الى رام الله، لكنه ارتد وعاد معه الصورة ليسلمها للرجل الذي أحس انها باتت من حقه وليس من حق صاحبها الأصلي. إن البيت للرجل الذي صانه ودافع عنه وبقي فيه وليس للذي تركه وحلم به دون ان يعمل على استرداده.

ج- الشخصيات :

الشخصيات المترددة أساس رواية (عائد الى حيفا). (سعيد.س) و (صفية) شخصيتان متوازيتان، هاربتان من ذكريات الماضي الذي لاحقهما فترة طويلة، عشرين سنة. أما (خالد) شخصية مقابلة للشخصيتين، لا نلمح سوى طيفها، ولا نتعرف عليها سوى من خلال (سعيد.س) وبشكل عابر. ولا نلمس رسما دقيقا للشخصية في هذه الرواية (١٥٨). تقدم الينا شخصية (سعيد.س) من خلال الحدث. وصول الزوجين الى مشارف حيفا، ثم نعرف آراء الشخصية من خلال حوارها مع (صفية). ونعيد ترتيب الأحداث من خلال (الفلاش باك) الذي يكشف لنا عن عمق ارتباط الشخصيات بماضيها، ويكشف عن شدة خصوصية هذه الشخصيات.

وخصوصية الشخصيات تظهر في هذا الوضع المقعد الذي جاء ليشكل اساس ظاهرة غير جوهرية، يبحثها الكاتب ويعطينا آراءه تجاهها. مشكلة ترك الزوجين لطفلهما الرضيع اثناء سقوط حيفا، وموقفهما تجاه هذه المشكلة الخاصة بعد رجوعهما مهزومين الى البلد، بعد عشرين سنة.

نحن لا نعرف عن (سعيد.س) و (صفية) و (دوف) الا من خلال الحوار الذي يشكل ملامح خارجية لا تقربنا الى الشخصية بعمق. فنعرف عن (سعيد.س) انه من البرجوازية المتوسطة الفلسطينية، التي لا يشدها الى الماضي سوى ذكريات جميلة

تلتصق بها ولا تدفعها نحو العمل. وهذا ما يفسر موقف (سعيد.س) من ولده (خالد) حين منعه من الالتحاق بالفدائيين. وشخصيته المترددة تظهر لحظة مواجهته مع ماضيه، حيث تتضح مسؤوليته. وبعد ان كان ذاهبا الى حيفا مع زوجته، كي يبحث عن ابنه، لم يعد متأكدا من صحة ما فعل. ويتضح له ذلك من خلال حواره مع (دوف) الصهيوني، الذي لم يعد خلدون (ابنه).

- "إن الانسان هو قضية؟"
- "بالضبط".
- "اذن لماذا جئت تبحث عني؟"
- "لست أدري، ربما لانني لم أكن أعرف ذلك، أو كي أتأكد منه أكثر، لست أدري، على أي حال لماذا لا تكمل؟" (١٥٩)

لم يعد (سعيد.س) متأكدا من صحة ما آمن به طوال عشرين سنة لحظة ارتطامه بالحقيقة امامه. لكنه لا يستمر في تردده. بل يحصل التحول في شخصيته بعد ذلك، مع اننا لا نحس ان هذا التحول متسق مع طبيعة الشخصية، ولا نحس انه قد أخذ مداه في التفاعل بين الشخصية وذاتها من الداخل. صحيح ان زعزعة افكار (سعيد.س) طبيعية جدا ومتسقة مع الحدث ولكن التحول الكامل من موقف الى آخر يفرض فرضا على الرواية مما يؤكد ذهنية الشخصيات. ويظهر التحول من خلال حوار ما بين (دوف) و (سعيد.س):

"- انني في قوات الاحتياطي الآن، لم يقدر لي خوض معركة مباشرة الى الآن، لاصف لك شعوري، ولكن ربما في المستقبل استطيع ان اؤكد لك مجددا ما سأقوله الآن، انني انتمي الى هنا وهذه السيدة هي أمي، وانتما لا أعرفكما ولا أشعر ازاءكما بأي شعور خاص".

"- لا حاجة لتصف لي شعورك فيما بعد، فقد تكون معركتك الأولى مع فدائي اسمه "خالد" وخالد هو ابني، ارجو ان تلاحظ انني لم أقل انه اخوك، فالانسان كما قلت قضية، وفي الاسبوع الماضي التحق خالد بالفدائيين .. أتعرف لماذا اسميناه خالد ولم نسمه خلدون؟ لاننا كنا نتوقع العثور عليك، ولو بعد عشرين سنة، لكن ذلك لم يحدث، لم نعثر عليكم ولا أعتقد اننا سنعثر عليك" (١٦٠).

خالد في الرواية، لا يقدم الينا الا من خلال (سعيد.س) الشخصية المترددة، نلمح ما يوحي الى هويته الشخصية واتجاهها، مما يؤكد انه مجرد فكرة.

"الوطن عند خالد هو المستقبل، عشرات الألوف مثل خالد لا تستوقفهم الدموع المغلولة لرجال يبحثون في أغوار هزائمهم عن حطام الدروع وتفل الزهور، وهم انما ينظرون للمستقبل، ولذلك هم يصححون اخطاءهم واخطاء العالم كله"(١٦١).

يظهر خالد كاتجاه هنا كي يبرز تردد وسلبية (سعيد.س) و (صفية).

هـ- السرد :

في الرواية يستخدم الكاتب وجهة نظر الراوي بالتوالي مع منظور الشخصية الذاتي. وتبدأ (عائد الى حيفا) من منظور ذاتي خارجي، نصاحب فيه (سعيد.س) و (صفية) الى مشارف حيفا، ونتعرف منه على سبب رحلته اليها. ونتابعه وهو يستحضر الماضي.

"ولأول مرة منذ عشرين سنة، تذكر ما حدث بالتفصيل، وكأنه يعيش مرة اخرى. صباح الاربعاء ٢١ نيسان، عام ١٩٤٨. كانت حيفا مدينة لا تتوقع شيئا، رغم انها كانت محكومة بتوتر غامض" (١٦٢).

ومن خلال منظور الشخصية الأولى الذاتي، ننتقل الى منظور الشخصية الثانية (صفية) ونتعرف من خلال منظورها الذاتي على الماضي الذي عاشته بمرارة. "كانت - كما قالت له أكثر من مرة في السنوات الماضية - تفكر به، وحين دوى الرصاص وانطلق الناس يقولون ان الانكليز واليهود اخذوا يكتسحون حيفا، راودها خوف يائس" (١٦٢).

ونعود الى (سعيد.س) ونستعيد معه الأحداث الماضية تذكرا مرة اخرى، مما يجعلنا نربط ما بين الأحداث التي يذكرها والأحداث التي تذكرها زوجته (صفية) ويساعدنا في فهم وجهة نظر الشخصيتين عن الماضي. وننتقل الى منظور موضوعي

داخلي (الرؤية من الوراء) حيث يتحدث الراوي، ونعيد ترتيب الأمور من جديد.

"الآن، بعد ساعتين من حديث متقطع، يمكن اعادة ترتيب الأمور من جديد" (١٦٤).

هذا التدخل الواضح من الراوي لاعادة ترتيب الأحداث يجعلنا على معرفة أعمق بأحوال الشخصية الداخلية والخارجية معا. ومن خلال منظور الراوي يتداخل منظور ذاتي لشخصية جديدة هي (افرات كوشن) ومن خلاله ننتقل الى منظور ذاتي آخر، منظور (ميريام) زوجة افرات كوشن. ونرجع الى الراوي الذي يتدخل كي يرتب الأحداث والتاريخ والتواريخ، ومنه الى (سعيد.س) وتنتهي الرواية كما بدأت بمنظور الشخصية نفسها. منظور ذاتي خارجي (سعيد) ـــ منظور ذاتي (صفية) ـــ منظور ذاتي (سعيد) ـــ منظور موضوعي (الراوي) ـــ منظور ذاتي (افرات كوشن) ـــ منظور ذاتي (ميريام) ـــ منظور موضوعي داخلي (الراوي) ـــ منظور ذاتي (سعيد.س).

أما الايقاع في السرد فنجد انه بطيء في بداية الرواية ثم يتسارع نحو نهايتها. ذلك لان السرد في البداية مرتبط بمنظور كل من (سعيد.س) و (صفية) الذاتي. ثم منظور الراوي. مما يجعل الاحاطة باحوال الشخصيات من خلال استخدام الذاكرة أولا، ووجهة نظر الراوي ثانيا أساسا في أول الرواية. وحين يتصل الماضي (الذي وقفنا عنده طويلا مع الشخصيات) مع الحاضر يأخذ الايقاع في الاسراع، ويرتبط هذا الاسراع أيضا بظهور (دوف) أو (خلدون) ذلك ان جريان الحدث مرتبط ارتباطا وثيقا بالموقف المنتظر من خلدون.

لقد جاء كل من (سعيد.س) و (صفية) كي يريا ولدهما ويعرفا موقفه منهما، وعندما التقت الاطراف سويا واتضح موقف (دوف) اقترب الحدث من النهاية بسرعة. حدد (خلدون) أو (دوف) موقفه من الأبوين اللذين تعهداه منذ الصغر وهما (افرات كوشن) المتوفى و(ميريام)، ولم يعد هناك مبرر لبقاء الوالدين الأصليين (سعيد.س) و (صفية) مما يحتم عودتهما من حيفا، هذه العودة التي بها تنتهي الرواية.

و- الوصـــف :

في (عائد الى حيفا) نلمح الارتباط بين الطبيعة والحالة النفسية في الوصف لمحا. حين يصف الكاتب هروب (سعيد.س) و (صفية) الى الميناء:

"كانت السماء تتدفق بأصوات رصاص وقنابل وقصف بعيد وقريب، وكأنما هذه الأصوات نفسها كانت تدفعهم نحو الميناء" (١٦٥).

وحين تندفع صفية للبحث عن زوجها يجرها السيل الذي لا ينتهي من الناس:

"يمر حولها ويتدافع على جانبي كتفيها وكأنها شجرة انبثقت فجأة في مجرى سيل هائل من الماء" (١٦٦).

إن اندفاعها هنا يمتزج مع اندفاع الماء. ولكن قلة اهتمام الروائي بالوصف في هذه الرواية عائد الى طبيعة الرواية التي تهتم أول ما تهتم بالأفكار والحوار، كما ان ضيق الرقعة المكانية في الرواية وعدم تنوعها يقربها من مسرح الأفكار الى حد كبير. وحين يصف الكاتب شخصياته في الرواية فهو يكتفي بالقليل الموحى، حين يصف افرات كوشن يقول :

"رجل عجوز له وجه يشبه الدجاجة" (١٦٧).

وحين يصف (دوف) يكتفي بالقول :

"الرجل الطويل القامة" (١٦٨).

هذا الوصف القليل المكثف ينسجم مع الشخصيات التي تعبر عن افكار اكثر مما تعبر عن ملامح انسانية لها وجودها الحي لانها في الواقع حملة فكرة ليس غير.

وهو حين يصف الاشياء ينتقي - كما عهدناه - ولا يفصل. فحين يصف المنزل

الذي يقصده (سعيد.س) و (صفية) يصفه مرتبطا بذكريات الاثنين عنه، مكتفيا بما يوحى :

"بدأ يصعدان، دون أن يترك لنفسه او لها فرصة النظر الى الاشياء الصغيرة التي كان يعرف انها ستخضه وتفقده اتزانه: الجرس، ولاقطة الباب النحاسية، وخربشات اقلام الرصاص على الحائط، وصندوق الكهرباء، والدرجة الرابعة المكسورة من وسطها، وحاجز السلم المقوس الناعم، الذي تنزلق عليه الكف، وشبابيك المصاطب ذات الحديد المتصالب" (١٦٩).

ز- الحوار (الديالوج) :

يستخدم الكاتب في الرواية الحوار القصير كي يكشف لنا مسار الحدث. حين يذهب (سعيد.س) و (صفية) الى بيتهما، يستخدم الكاتب سردا مطولا يصف فيه سير الحدث ثم يقطع السرد الطويل الذي يتخلله الوصف بالحوار القصير الذي يجعلنا نتابع الحدث :

"وضع اصبعه على الجرس وهو يقول بصوت خافت لصفية :

- "غيروا الجرس"

وسكت قليلا وتابع :

- "والاسم طبعا" (١٧٠).

إن هذا الاستخدام للحوار بعد السرد الطويل يقطع رتابة السرد ويضفي حيوية عليه، ثم انه يكشف ظاهر الشخصية وما تفكر فيه. ويكشف الحوار في الرواية عن احوال الشخصيات الرئيسية والثانوية، ويجعلنا نتعرف عليها، ماضيها، أفكارها، وضعها.

حين سافر (سعيد.س) وزوجته (صفية) الى حيفا، بعد عشرين عاما، نعرف من خلال الحوار بينهما الذي يتقاطع مع السرد أفكار الشخصية الرئيسية (سعيد.س) :

"قالت فجأة :

- "لم أكن أتصور أبدا انني سأراها مرة أخرى".

وقال :

- "أنت ترينها، انهم يرونها لك".

وعندها فقط فقدت أعصابها، كان ذلك يحدث للمرة الأولى، وصاحت فجأة :

- "ما هذه الفلسفة التي لم تكف عنها طوال النهار؟ الأبواب والرؤيا وأمور أخرى، ماذا حدث لك؟"

- "ماذا حدث لي؟"

قالها لنفسه وهو يرتجف، ولكنه تحكم باعصابه وعاد يقول بهدوء :

"لقد فتحوا الحدود فور أن أنهوا الاحتلال فجأة وفورا، لم يحدث ذلك في اي حرب في التاريخ، أتعرفين الشيء الفاجع الذي يحدث في نيسان ١٩٤٨، والآن، بعد هذا؟ لسواد عينيك وعيني لا. ذلك جزء من الحرب. انهم يقولون لنا. تفضلوا كيف اننا احسن منكم وأكثر رقيا. عليكم ان تقبلوا ان تكونوا خدما لنا، معجبين بنا .. ولكن رأيت بنفسك. لم يتغير شيء.. كان بوسعنا ان نجعلها أحسن بكثير.."(١٧١).

ومن خلال الحوار بين (صفية) و (ميريام) نتعرف على ماضي الشخصية الثانوية (ميريام)، وأحوالها :

- "من أين جئت؟".
- "من بولونيا".
- "متى؟".
- "في سنة ١٩٤٨".
- "متى بالضبط؟".
- "أول آذار ١٩٤٨" (١٧٢).

ويكشف الحوار بين (ميريام) وزوجها "افرات كوشن" مشاعرها الخفية تجاه الصهاينة:

"قالت زوجته:- "كان ذلك طفلا عربيا ميتا، وقد رأيته مكسوا بالدم".
وأخذها زوجها الى الرصيف الآخر وسألها:
- "كيف عرفت انه طفل عربي؟"
- "ألم تر كيف أُلقوه في الشاحنة كأنه حطبة؟ لو كان يهوديا لما فعلوا ذلك" (١٧٣).

يبين هذا الحوار جانبا آخر في شخصية (ميريام) لا يتكشف من خلال السرد وحده. انها ليست شخصية احادية الجانب تتصرف بشكل أعمى، هي تكتشف من خلال هذا الموقف وغيره، زيف ادعاء الصهاينة بحقهم وزيف ادعائهم بانسانية مواقفهم، مما يجعلنا نلم ببعد من أبعاد الشخصية هام وأساسي.

هوامش الفصل الأول

١) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الرواية، ص (١١٤).

٢) احمد خليفة، عالم القضية الفلسطينية في أدب غسان كنفاني، مجلة شؤون فلسطينية، عدد (١٣)، ايلول (سبتمبر) ١٩٧٢. ص (١٥٦-١٦٦).

٣) جماعة من الاساتذة السوفييت، اسس علم الجمال الماركسي اللينيني، تعريب يوسف حلاق، توفيق عدنان جاموس، ج١، دار الفارابي، ١٩٧٨، دار الجماهير العربية، ص (٢٦٥).

٤) استورياس (امريكا اللاتينية) من كتاب صلاح فضل (منهج الواقعية في الابداع الادبي) ص (٣٠٨).

٥) غسان كنفاني، رجال في الشمس، الآثار الكاملة، ص (٣٨).

٦) المصدر نفسه، ص (٥٠).

٧) المصدر نفسه، ص (٥٣).

٨) المصدر نفسه، ص (٧٥).

٩) Doglas, Rowland - Howland, The Arab-Israeli conflict As Represented In Arabic fiction, Michigan, 1971 P. (349).

١٠) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٧٩٥).

١١) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (١١٥).

١٢) نشأت انواع مختلفة من الاسترجاع: استرجاع خارجي، داخلي، مزجي، للتفصيل راجع سيزا احمد قاسم، رسالة دكتوراه، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر. ص (٥٣).

١٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٣٧).

١٤) ليون ايدل، القصة السيكولوجية، ترجمة د. محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، نشرت بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر بيروت، نيويورك، ١٩٥٩، ص (٧٨).

١٥) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٣٧-٣٨).

١٦) سيزا احمد قاسم، ص (٣٢-٣٣).

١٧) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٤٦).

١٨) المصدر نفسه، ص (٣٨).
١٩) المصدر نفسه، ص (٧٥).
٢٠) المصدر نفسه، ص (٤٢-٤٣).
٢١) المصدر نفسه، ص (٤٣).
٢٢) المصدر نفسه، ص (٧١).
٢٣) المصدر نفسه، ص (١١٩).
٢٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (١٣١-١٣٢).
٢٥) محسن جاسم الموسوي، الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة. منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٥ ، ص ٢٢٨.
٢٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٧٤-٧٥).
٢٧) المصدر نفسه، ص (٨٩-٩٤).
٢٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٤٠).
٢٩) المصدر نفسه، ص (٤٢).
٣٠) المصدر نفسه، ص (٥٣).
٣١) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٤٦-٤٧).
٣٢) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص (٧٦).
٣٣) ابراهيم فتحي، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، دار الفكر المعاصر ص (١٦).
٣٤) غسان كنفاني، توضيح (ما تبقى لكم)، الآثار الكاملة. الرواية، ص (١٥٩).
٣٥) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص (٨٣).
٣٦) وليم فوكنر، الصخب والعنف، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، دار الآداب، بيروت، ط٢، تموز (يوليو) ١٩٧٩، ص (١٣٦).
٣٧) المرجع نفسه، ص (١٢٦).
٣٨) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص (٨٥).
٣٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص ١٦٧.
٤٠) المصدر نفسه، ص (١٧٦).
٤١) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٢٢٤).
٤٢) المصدر نفسه، ص (١٦٥).
٤٣) المصدر نفسه، ص (١٦١).
٤٤) المصدر نفسه، ص (١٩٩-٢٠٠).

٤٥) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (١٨٧).

٤٦) يتفق مع هذه الملاحظة الكاتب رولاند دوجلاس والكاتبة هيلارى كيلباترك

Doglas, Rowland. The Arab-Israeli Conflict As Represented In Arabic Fiction, Michigan. P.H.D. 1971 P. (349)

Kilpatrick, Hilary, Tradition and Innovation In the Fiction of Ghassan Kanafani, 1976 P. (59).

٤٧) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (١٦١).

٤٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (١٧٣).

٤٩) المصدر نفسه، ص (٢٣٣).

٥٠) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص ٢٢٥.

٥١) المصدر نفسه، ص (١٩٠).

٥٢) المصدر نفسه، ص (١٩٠).

٥٣) المصدر نفسه، ص (٢٠٢-٢٠٣).

٥٤) المصدر نفسه، ص (٢٠٧).

٥٥) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (١٧٠).

٥٦) المصدر نفسه، ص (١٧٠).

٥٧) المصدر نفسه، ص (١٧٢).

٥٨) المصدر نفسه، ص (١٧٢).

٥٩) المصدر نفسه، ص (١٧٢).

٦٠) المصدر نفسه، ص (١٧٢).

٦١) المصدر نفسه، ص (٢٠٧-٢٠٨).

٦٢) المصدر نفسه، ص (٢٣٣).

٦٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (١٦٢).

٦٤) المصدر نفسه، ص (١٦٨).

٦٥) المصدر نفسه، ص (١٩٥).

٦٦) المصدر نفسه، ص (١٩٨).

٦٧) المصدر نفسه ص (١٧٥).

٦٨) المصدر نفسه، ص (١٦٧)

٦٩) المصدر نفسه، ص (٢٢٦).

٧٠) المصدر نفسه، ص (٢٠٢).

٧١) المصدر نفسه، ص (١٦١).

٧٢) المصدر نفسه، ص (١٩٦).

٧٣) المصدر نفسه، ص (٢٠٣).

٧٤) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعي، ص (٤٤-٤٥).

٧٥) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (١٩٠-١٩١).

٧٦) المصدر نفسه، ص (١٩١).

٧٧) المصدر نفسه، ص (١٧٢).

٧٨) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. الربيعي ص (٤٩-٥٠).

٧٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٢٠٧-٢٠٨).

٨٠) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعي، ص (٨٠).

٨١) المصدر السابق.

٨٢) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٢٤١).

٨٣) المصدر نفسه، ص (٢٤٢).

٨٤) المصدر نفسه، ص (٢٤٩).

٨٥) المصدر نفسه، ص (٢٥٠).

٨٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٢٥٥).

٨٧) المصدر نفسه، ص (٢٥٦).

٨٨) المصدر نفسه، ص (٢٦٣).

٨٩) المصدر نفسه، ص (٢٨٥).

٩٠) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٣٠٨).

٩١) المصدر نفسه، ص (٣١٩).

٩٢) المصدر نفسه، ص (٣١٩).

٩٣) المصدر نفسه، ص (٣٣٥-٣٣٦).

٩٤) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص (١٣٤، ١٣٥، ١٣٦).

٩٥) احمد ابو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني من عام ١٩٥٠ - ١٩٧٥، رسالة دكتوراه - ١٩٧٩ ، ص (٢٣٤).

٩٦) ابراهيم فتحي، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، ص (٨٠).

٩٧) المصدر نفسه، ص (٨).

٩٨) استخدام النموذج هنا بمعنى لوكاش. النمط (Type) وليس بمعنى النموذج (Typical).

٩٩) جماعة من الاساتذة السوفييت، اسس علم الجمال الماركسي اللينيني، تعريب يوسف حلاق، ص (٢١٤).

١٠٠) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص (١٣١).

١٠١) احمد ابو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني من عام ١٩٥٠ - ١٩٧٥، ص (٣٢٣).

١٠٢) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ص (٦٧).

١٠٣) مكسيم غوركي، الأم، نقله عن الروسية الى الفرنسية رينيه هانز بكلر، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان ج١، ص ١٤٢.

١٠٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٢٥٥).

١٠٥) محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٦، ص (٧٤،٧٣).

١٠٦) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، وزارة الاعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٣، ص (١٠٥).

١٠٧) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص (١٣٣).

١٠٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٢٤٥).

١٠٩) المصدر نفسه، ص (٢٥٩).

١١٠) فيصل دراج، البطل في التاريخ بين ام سعد غسان وعجوز افنان القاسم، شؤون فلسطينية، ٢٩ ايلول سبتمبر ١٩٧٥، ص (١٢٥).

١١١) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٣١٠).

١١٢) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص (١٢٣).

١١٣) شكري عياد، البطل في الأدب والاساطير، دار المعرفة، ط١ فبراير، ١٩٧١، ص (١٦١).

١١٤) يمكن الرجوع الى التفصيل في الرمز في الباب الأول ص (٤٤).

١١٥) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٢٧٢).

١١٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص (٢٤٥).

١١٧) المصدر السابق ص (٢٧٠).

١١٨) المصدر السابق ص (٣١٠).
١١٩) المصدر السابق ص (٣٢٢).
١٢٠) المصدر السابق ص (٣٣٢).
١٢١) المصدر السابق ص (٣٣٣).
١٢٢) المصدر السابق ص (٣٣٥).
١٢٣) المصدر السابق ص (٣٣٥).
١٢٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٢٤٥).
١٢٥) المصدر نفسه، ص (٣٠٧).
١٢٦) المصدر نفسه، ص (٣٣١).
١٢٧) المصدر نفسه، ص (٣٣٤).
١٢٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٣٣٦).
١٢٩) المصدر نفسه، ص (٢٥٩).
١٣٠) المصدر نفسه، ص (٢٦٣).
١٣١) المصدر نفسه، ص (٢٦٩).
١٣٢) المصدر نفسه، ص (٢٧٠).
١٣٣) المصدر نفسه، ص (٣١٠).
١٣٤) المصدر نفسه، ص (٣٢٥).
١٣٥) المصدر نفسه.
١٣٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٢٥٣).
١٣٧) المصدر نفسه، ص (٢٦٠).
١٣٨) المصدر نفسه، ص (٢٤٩).
١٣٩) المصدر نفسه، ص (٣٠٤،٣٠٥).
١٤٠) المصدر نفسه، ص (٣٣٣،٣٣٤).
١٤١) المصدر نفسه، ص (٣٣١).
١٤٢) جهاد الكبيسي، ثلاثية نجيب محفوظ، ص (١٣٣).
١٤٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (٢٥٠).
١٤٤) ف. المنصور، غسان في كتبه الأحد عشر، مجلة شؤون فلسطينية عدد ١٣، ص (٢٢٠).
١٤٥) الاصحاح الثالث، الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في العالم العربي ص (٥٢٦).

(١٤٦ T.S. Eliot, The confidential clerk, London, Faber and Faber Limited, 1974.

(١٤٧ T.S. Eliot, The confidential clerk, P. (77).

(١٤٨ Brecht, Bertolt, The caucasian Chalk Circle, England Penguin Books, 1965.

(١٤٩ حدد لينين مواصفات البرجوازية الصغيرة بأنها "العناصر المتذبذبة والمتأرجحة غير الثابتة والواقفة بين بين" في (مرض اليسارية الطفولي في الشيوعية) المختارات، دار التقدم، موسكو، المجلد ٣، الجزء الأول، ١٩٧٦، ص (٥٥١).

(١٥٠ علي حسين خلف، د. رضوى عاشور: الطريق الى الخيمة الأخرى، شؤون فلسطينية عدد ٧٣.

(١٥١ ابراهيم فتحي، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، ص (٧٩).

(١٥٢ رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص (١٤٤).

(١٥٣ اميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، روايات الهلال، يونيه ١٩٦٩، العدد ٢٤٦.

(١٥٤ سبق ناصر الدين النشاشيبي غسان بسنوات الى كشف الابعاد اللانسانية في الشخصية اليهودية كما اشار احمد ابو مطر في (الرواية في الأدب الفلسطيني من عام (١٩٥٠-١٩٧٥)، ص (١٨٤).

(١٥٥ (ف. المنصور)، غسان في كتبه الأحد عشر، شؤون فلسطينية، عدد ١٣، ص ٢٢٠.

(١٥٦ عبد المنعم تليمه، مداخل الى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨، ص ٤٤.

(١٥٧ رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص (١٤٤-١٤٥).

(١٥٨ غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص ٤٠١.

(١٥٩ غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص ٤٠١.

(١٦٠ المصدر نفسه، ص ٤٠٢.

(١٦١ المصدر نفسه، ص (٤١٢).

(١٦٢ غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٣٤٦).

(١٦٣ المصدر نفسه، ص (٣٥٣).

(١٦٤ المصدر نفسه، ص (٣٧١).

(١٦٥ غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٣٥١).

١٦٦) المصدر نفسه، ص (٣٥٤).

١٦٧) المصدر نفسه، ص (٣٧١).

١٦٨) المصدر نفسه، ص (٣٩٧).

١٦٩) المصدر نفسه، ص (٣٦٢).

١٧٠) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٣٦٣).

١٧١) المصدر نفسه، ص ٣٤٣،٣٤٤.

١٧٢) المصدر نفسه، ص ٣٦٧.

١٧٣) المصدر نفسه، ص ٣٧٨.

الفصل الثاني : روايات غير كاملة

العاشـــق

أ- الرؤية الفكرية :

نشرت الرواية بعد استشهاد غسان. ومما يدعو للدهشة ان الرواية كانت قد كتبت بدايتها عام ١٩٦٦، وهذا يعني ان غسان قد تركها وكتب بعدها رواياته المكتملة: (ام سعد)، و(عائد الى حيفا). لماذا لم يكمل غسان روايته؟

لقد أراد ان يصور واقع امه من خلال تقديم مجموعة من الأحداث لا مجرد حدث واحد، وهذا هو الأسلوب الملحمي الذي اتبعه بصورة واضحة فيما بعد في روايته (ام سعد). إنه يقدم لنا صورة الانسان الكادح الفلسطيني الذي يشكل مادة الثورة ومستقبلها، والذي شارك في الكفاح طيلة الثلاثينات. عبد الكريم، قاسم، السجين رقم ٣٦٢ ، حسنين. هو ليس شخصا فحسب بل نمطا استثنائيا.

تبدأ الرواية بسرد تقليدي من الراوي يختلط مع تيار وعي قاسم. وقاسم كان يعمل بصمت عند الشيخ سليمان، كبير الغبسية، لا يعرفه ولا ينتبه لوجوده أحد، حتى حصلت حادثة غريبة: لقد داس قاسم على الرماد الذي تخلف من نار ليلة ماضية، واشتعلت النار في قدميه. ومع ذلك فلم يهتز أو يتأثر، كان يسير بهدوء وثبات فوق النار. وشهرته الحادثة فجأة بين الناس، تناقلوا حكايته مع النار، حتى ان استاذ المدرسة الذي سمع الحكاية قرر ان هذه الحكاية لا تحدث الا لعاشق.

> "إن نار العشق الذي تكويه من الداخل أشد حرارة من النار التي داس عليها، ولذلك فلم يحس بها، إنه عاشق" (١).

هكذا غاب اسمه مرة أخرى، وظهر باسم رمزي جديد، العاشق. والعاشق هو وحده الذي يتحمل النار المشتعلة تحت قدميه دون أن يتاوه، يتحمل في سبيل مشقة ما لم يتحمله البشر. يتحمل ان يسير دون إسم، مطاردا، ملاحقا، غير عابىء ببيت أو عيش في سبيل محبوبه.

"إنه نوع من الرجال ينبت فجأة أمامك، فاذا بك غير قادر على نسيانه" (٢).

اكتشف أمره حين ذهب الى الحسبة ومع الخضار، حوصر واطبقت عليه الأيدي، وكان الكابتن بلاك يقف مزهوا بالانتصار على قاسم. والكابتن بلاك هو الذي تعب تعبا شديدا مع قاسم، عبد الكريم، العاشق، وكانت امنيته الكبيرة ان يقبض عليه، وأخيرا تحققت الامنية. هو طرف الصراع الذي يمثل سلطة الاحتلال البريطاني والاقطاع الفلسطيني، الذي يحاربهما العاشق (طرف الصراع الأول). يقول عبد الرحمن بسيسو :

"العاشق هو الطرف الأول في الصراع. هو البطل الملحمي الذي أراده غسان ليدل على الثوار الفلسطينيين الأوائل، بعشقهم للأرض، ونضالهم من أجلها، ويتمثل الطرف الثاني في الكابتن بلاك الذي يمثل سلطة الاحتلال البريطاني وفي الاقطاع الفلسطيني، وهما الطرف الذي يكافحه العاشق، قوميا وطبقيا" (٣).

والعلاقة التي تربط بين الطرفين (وحدة وصراع الاضداد) :

العاشق والكابتن بلاك وجود كل منهما شرط لوجود الآخر، فلولا الاحتلال البريطاني (الممثل بالكابتن بلاك) لما وجدت المقاومة الفلسطينية الممثلة ب (العاشق)، لكن هذه الوحدة شرطية، مؤقتة، عابرة، اما الصراع فهو الدائم المطلق (٤). لذا فان الأساس هو صراع الاضداد، حتى يحل التناقض الذي تخلقه الوحدة ويقلب الوضع في اتجاهه الصحيح (٥).

ويتحول قاسم الى رمز، وتتضح أبعاد شخصية عبد الكريم الرمزية حين يقول الراوي:

"اللحظة المناسبة التي ولد فيها قاسم من جديد في طول الجليل وعرضه بعد غياب طويل، كالمد عاد فجأة فاذا به يملأ الجرود مرة أخرى، من الجرمق الى ترشيحا الى جدين الى عكا. طار الغبار عن خيوط غير مرئية، وربطها الناس باعتناء شبكة من الاساطير، كانت مجرد أحداث لا يكترث بها أحد، وفي اللحظة التي أغلق فيها الباب الحديدي في سجن عكا على قاسم، أو عبد الكريم، أو العاشق أو السجين

رقم (٣٦٢)، انفتحت المصاريع عنه في القرى التي كانت تتواصل كالشريط البائس الخجول من صفد الى عكا، وصار فجأة موجودا لحما ودما حين غاب" (٦).

حار الكثيرون في أمر العاشق حيرة كبيرة: الشيخ سليمان، الكابتن بلاك، الحاج عباس. الشيخ سليمان عرف العاشق باسم قاسم، والكابتن بلاك عرفه بأسماء كثيرة والحاج عباس عرفه باسم حسنين وآواه وجعله يعمل عنده، واعدا اياه بالزواج من ابنته المتبناه (زينب). لكن (حسنين)، (العاشق)، (عبد الكريم)، (قاسم)، السجين رقم (٣٦٣)، انسان لا يمكن ان يهدأ أو يركن الى بيت او يعيش مستقرا كما يعيش الكثيرون. انه عاشق أولا، ونار العشق تكويه، لذا فهو يشارك في النضال في فترة هامة من تاريخ الشعب الفلسطيني، فترة الثلاثينات.

يؤرخ غسان بهذه الرواية للثورة الفلسطينية منذ بداياتها بأسلوب روائي راق. كما انه يتنبأ بحتمية استمرارها، وهذه ميزة بالغة الأهمية للرواية، اذ ان الفن الصادق يشد من اللحظة ما ترهص به من مستقبل فينبىء ويتنبأ (٧). وقد كتبت الرواية ١٩٦٦ ، أي قبل هزيمة ١٩٦٧ بعام، وهذا ما يعطيها قيمة كبيرة أيضا، ويجعل السؤال أكبر: لماذا لم يكمل غسان روايته؟ لقد رأى غسان عوامل النمو الجنينية في شعبه، ولم تتوقف رؤيته عند عوامل الانحلال والهزيمة، لكنه مع ذلك، توقف عند هذا. لم يستطع أن يرى البدايات الجنينية في تطورها، أكثر من ذلك، فوقف عند البدايات. لهذا لم يكمل روايته.

بداية المسائل واضحة في ذهنه، لكن تطورها الحتمي غير واضح، وهذا هو منهج الواقعية النقدية، ووقوفها عند هذه الرؤية هو عين قصورها. لان الواقعية النقدية كما يقول فيشر، او الأدب والفن البرجوازي في مجموعه "يتضمن نقدا للواقع الاجتماعي المحيط بالفنان". أما الواقعية الاشتراكية، وبعبارة أوسع الأدب والفن الاشتراكي في مجموعه، فيتضمن الموافقة الاساسية من جانب الكاتب او الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكي الناهض، والفارق هنا هو فارق في الموقف لا في الاسلوب فحسب" (٨).

ب- الشخصيات :

العاشق يمثل الجماهير الكادحة التي شكلت مادة الثورة وجسمها الاساسي منذ ثورة ١٩٣٦، حتى يومنا هذا. وتقدم الينا الشخصية من خلال الراوي، لنلمح منذ البداية نمطية الشخصية. يروي الشيخ سليمان عن قاسم ما يعطي انطباعا غير عادي عن الشخصية، لقد رأى الشيخ سليمان قاسما يدوس على النار بهدوء وثبات، والشرر يتطاير من تحت قدميه الحافيتين وهو يغوص في حقل الرماد الواسع، هذه الاشارة الى ارتباط قاسم بالنار، وما يعنيه اللهب من ارتباط بالثورة، كانت عميقة الدلاله بالنسبة للشخصية. وحين يكشف امره عند الشيخ سليمان، ويقبض عليه، ويغلق باب الزنزانة الحديدي عليه، تنفتح المصاريع عنه في كل القرى.

تتضح شخصيته - كما نرى - حين يقبض عليه، انه ليس قاسم، هو عبد الكريم كما يعرفه الكابتن بلاك، وهو السجين رقم "٣٦٢" كما تعرفه الزنزانة التي سجن فيها، وهو حسنين كما يعرفه الحاج عباس وزينب. انه الرقم الذي لا يهتم باسمه، بل يمثل اسماء عديدة من ابناء الشعب الفلسطينين، وهنا تكمن بطولته، بطولة الانسان العادي الذي يسعى لتغيير واقعه.

إن الاسماء العديدة للشخصية لها دلالتها الخاصة، حيث ان كل اسم له معنى جاء اختياره معبرا عن جانب من جوانب العاشق، و "قاسم" بالتحديد يذكرنا رأسا بالقائد الفلسطيني الشهيد عز الدين القسام الذي فجر ثورة ١٩٣٦، المسلحة بالجبال واطلق صيحته المشهورة "موتوا شهداء". كما ان للاسماء دلالتها العامة حيث انها تدل على ديمومة الثورة وتجددها، رغم تغير الشخصيات. فالثورة لا تتوقف لاعتقال او استشهاد مناضليها، ان سجن العدو مناضلا فالشعب يقدم الف مناضل، وان استشهد مناضل فالارض تنبت الف مناضل.

"انك كي تلقي القبض على عبد الكريم عليك أولا ان تلقي القبض على الأرض" (٩).

ويرتبط العاشق طيلة القصة بالفرس ارتباطا وثيقا، وتتعدد اسماؤها، مما يدل على ارتباط الثائر بما تمثله الفرس من قيم اصيلة، اذ انها تشكل ملاذا للثائر ووسيلة معينة، كما انها تشكل حماية له وقت الخطر.

"إن أقدار الخيل مثل أقدار الرجال، أفي ذلك أيضا شك؟ ومثل أقدار الرجال تتلاقى أقدار الخيل في البراري وتحت جبال الليل، ولولا ذلك لما لاقيت الهيجا، ولما كان بوسعي ان اكمل فراري من الطيرة" (١٠).

العاشق يطمئن الى الفرس ويحدثها ويجعلها كاتمة سره، مما يقربها من كل ما هو معطاء وخصب، يقربها من المرأة، الشجرة، رمز الاخضرار والتجدد والعطاء.

"من أي أرض جئت يا أصيلة، يا امراة، يا شجرة؟" (١١)

ورغم ارتباط الخيل بالرجال فانها تساعده على الهرب وتختفي حين يمكن ان يكشفه وجودها معه، كما حصل مع "ريح"، حين نفذ القرار الذين اتفق عليه مع العاشق في ان يفترقا خوف ان يكشف احدهما الآخر.

ج- السرد :

في (العاشق) يتداخل في الرواية المنظور الموضوعي الداخلي بالمنظور الذاتي (الرواية مع) بشكل واضح ودون حدود كبيرة بين هذا وذاك (١٢)، إذ تبتدىء الرواية بمنظور موضوعي داخلي (الرواية من الوراء) حيث ينبئنا الراوي بدخول قاسم الى الغبسية، ونعرف منذ البداية ان في دخوله غرابة وان هناك شيئا غير طبيعي.

"في البدء لم يعرف أحد في الغبسية كيف جاء قاسم اليها وسكن فيها، دخلها ذات يوم كما تدخلها الريح القادمة من الجبل وصار لتوه شيئا من اشيائها الصغيرة، ولكنه لم يستطع ابدا ان يكون من ناسها، ويبدو انه هو ذاته لم يكن راغبا ان يصبح كذلك" (١٢).

ويتقاطع هذا المنظور مع منظور ذاتي للشيخ سلمان ومع منظور قاسم الذاتي ليعود الى المنظور الموضوعي للراوي، هذا المنظور الذي يستخدمه غسان في معظم رواياته ليعيد ترتيب الأحداث ويضع القارىء في صورة الحدث بشكل أوضح. ويستخدم الكاتب المنظور الموضوعي والذاتي على التوالي والتداخل في هذه الرواية، ولا شك ان

التلاحم والتوافق بين مستويات المنظور المختلفة من العناصر الاساسية التي تضفي على العمل تماسكا ورصانة (١٤). ويتوالى نوعا المنظور على هذا النحو :

منظور موضوعي (الراوي) ـــ ذاتي (الشيخ) ـــ ذاتي (قاسم) ـــ ذاتي (الشيخ) ـــ ذاتي (قاسم) ـــ موضوعي (الراوي) ـــ ذاتي (قاسم) ـــ موضوعي (الراوي) ـــ ذاتي (الشيخ) ـــ موضوعي (الراوي) ـــ ذاتي (قاسم) ـــ موضوعي (الراوي) ـــ موضوعي (الراوي) ـــ ذاتي (قاسم) ـــ موضوعي (الراوي) ـــ ذاتي (قاسم) ـــ ذاتي بلاك ـــ ذاتي (الحاج عباس) ـــ ذاتي (قاسم) ـــ ذاتي (عباس) ـــ ذاتي (قاسم) ـــ ذاتي (الرئيس) ـــ ذاتي (عباس) ـــ ذاتي (قاسم).

لا نحس الانتقال التعسفي من المنظور الى المنظور، انما يتم في حركة انسيابية متقنة، ويتم الانتقال من خلال الفكرة الرئيسية التي تتضح من خلال استخدام منظور كل من الشخصيات بشكل منسجم. ففي بداية الرواية وفي الفصل الأول: يريد الراوي ان يشعرنا ان دخول قاسم الى الغبسية كان غريبا وليس عاديا وان وراءه سرا كبيرا. اراد ان يشعرنا برمزية الشخصية لذلك فان المنظور ينتقل من موضوعي الى ذاتي بشكل انسيابي بحيث تتضح لنا الفكرة التي ارادها المؤلف. كذلك ينتقل المنظور في بعض الأحيان من خلال النظر.

يبدأ الراوي بمنظوره الموضوعي الذي ينتقل من خلال النظر الى منظور الشيخ سلمان. ينظر قاسم الى قدميه وقد رفعها قليلا الى فوق فينتقل المنظور الى الشيخ سلمان. ينظر الشيخ سلمان الى النار فينتقل المنظور الى قاسم. ينظر الشيخ سلمان وقاسم الى بعضهما فينتقل المنظور الى الشيخ سلمان. ينظر الشيخ سلمان الى ابريق القهوة فينتقل المنظور الى قاسم. وفي الفصل الثاني :

عندما تلتقي ابصار الرئيس مع العاشق ينتقل المنظور من الراوي الى الرئيس. وحينما استدار الرئيس وقاسم وذهبا لالقاء نظرة على الحمير انتقل المنظور الى الراوي، وحين نظرت الحمير باحثة عن اتجاه ما انتقل المنظور الى قاسم. ونلاحظ ان الفصل الثاني والثالث قد بدأ وانتهيا بمنظور موضوعي خارجي. وعندما يبدأ الفصل وينتهي بمنظور موضوعي خارجي، يسمى اوسبنسكي هذا الاستخدام للمنظور

الموضوعي "بنية الاطار" حيث ان المنظور الموضوعي يلعب دور الاطار الذي يحيط باللوحة، فيحيط بالنص كما يحيط الاطار باللوحة فاذا انتقل النظر الى اللوحة ليتأملها تلاشى الاطار واختفى وظهرت اللوحة (١٥).

د- الوصف :

في الرواية نجد وجودا محدودا للارتباط الذي لمسناه في روايات اخرى ما بين الطبيعة والحالة النفسية للانسان.

"كانت السماء جدارا عاليا من البللور النقي باردا وبعيدا، وكان الفضاء يشبه الدخان، وراء البيت سمعت صهيلا صغيرا، وصوتا زاجرا ثم رأيت رجلا يطل من وراء الجدار مع الفرس" (١٦).

حالة الطبيعة هنا تنبىء بما يمكن ان يطل وراءها، ان مجيء قاسم ليس مجيئا عاديا، لقد احس الشيخ سلمان ان قاسم شخص غير عادي وان قدومه ليس عاديا ايضا وهذا ما نحسه من حال الطبيعة في نفس اللحظة. وحين يصف غسان (العاشق) تظهر لنا ملامحه الرمزية كما رأينا في (أم سعد) حيث يلتقط الرئيسي والجوهري في شخصية العاشق ويعبر عنها من خلال الوصف المكثف دون ان نستشعر صفاته الانسانية الخاصة.

"كان شابا في اواسط العشرين، ان كنت احسن تقدير الاعمار، صلبا طويلا وله كفان كبيرتان تلفتان الانظار، انهما تذكران بالحائط، وكان قميصه الفضي ممزقا ومفتوحا عن صدر اسمر مشدود العضلات، وكانت عنقه مشعرة وقوية تحت ذقنه تكاد تكون مربعة كحجر محطم سقط هناك بالصدفة ونبت عليه طحلب اسود شرس وقصير .. وحين نظرت الى كتفه لاحظت ذلك الخط الداكن الذي خلفه هناك، بلا ريب، حزام بندقية" (١٧).

ونلاحظ الحركة التي يدخلها الكاتب على الوصف في وصفه زنزانة السجن :

"العتبة ترتفع ثلاثة أشبار، وفوقها يلامس كعب الباب الحديدي الاسود البلاط الرمادي الداكن، طول الغرفة عشرة اشبار وعرضها عشرة اشبار، أما سقفها فيرتفع دون حساب، وفي أعلاه تنفتح كدة صغيرة ينبثق منها قش غاضب" (١٨).

إن وصفه هنا يجعلنا نتمثل الزنزانة بما يوحي بقتامة السجن ووحشته، فاستخدام الأسود، الرمادي الداكن هنا، عودة الى الاستخدام الموحي للالوان، كما ان القش الغاضب يجعل الصورة القاتمة اكثر وضوحا وترسيخا.

و- الحوار : المونولوج

نتتبع (المونولوج) الداخلي المباشر في الرواية عند الشيخ سلمان، الذي يمتزج بمناجاة النفس :

"وظل يتقدم كأنه يمشي على عشب، لقد هزني الرعب وسمعت نبض قلبي جنبا الى جنب مع الفحيح المكتوم للنار الراقدة تحت قدميه الحافيتين، وقلت بيني وبين نفسي "نبي أو مجنون". إن ضوء الفجر جدير بأن يحبل بالاعاجيب، ولكنه وصل. ووقف امامي بالهدوء ذاته فيما أخذت أحدق الى قدميه، كان الابهامان فقط يرتفعان عن التراب بحركة راجفة. سكب القهوة بثبات، ووضعها على الحجر المستدير الى جانبي وتحرك مبتعدا دون ان يوليني ظهره، وصرخت: "قاسم" فوقف دون ان يقول شيئا، وعدت أقول : "ماذا فعلت بنفسك يا فتاح يا عليم؟" فنظر وراءه الى حقل النار، ورأينا معا دخانا صغيرا يتعالى من الحفر التي خلفتها خطواته، ثم عاد فنظر الى قدميه ثابتتين فوق التراب ... ثم الى ... وانتظرت ان يقول شيئا الا انه فرش راحتيه محتارا، وعاد ينظر الى ابريق القهوة" (١٩).

نلاحظ من المثال السابق استخدام الكاتب ضمير المتكلم ممتزجا مع ضمير الغائب. ونشعر بحضور المؤلف عن طريق ايضاحاته حينا :

(إن ضوء الفجر جدير بأن يحبل بالاعاجيب)،وعن طريق ارشادات مثل: (وقلت بيني وبين نفسي).

هذا التدخل يشعرنا بأن المؤلف مفترض وجود الجمهور مسبقا حين يكتب. كما ان هناك استخداما لبعض الصيغ الانشائية كالتعجب والاستفهام مثل:

"ماذا فعلت بنفسك يا فتاح يا عليم؟"

هذا الاستخدام الذي لا يتيحه المونولوج الداخلي المباشر وحده.

الأعمى والأطرش :

أ- الرؤية الفكرية :

الرواية الثانية من اعمال غسان غير المكتملة، وقد كتبت في فترة ليست بعيدة (٢٠) . عندما نقرأ (الأعمى والأطرش) نحس بتكامل الرواية الفني اكثر من روايتيه الآخريين غير المكتملتين. وعنوان الرواية مرتبط ارتباطا وثيقا بالمضمون، فهو يجسد نموذجين انسانيين يعانيان اشد انواع الانسحاق الانساني: هما محرومان من حاستي السمع والبصر، فلسطينيان من طيرة حيفا، مشردان عن الوطن، بالاضافة الى وضعهما الطبقي المسحوق. واختيار الكاتب لهذين النموذجين يجيء متناسبا مع اسلوب بناء الرواية الذي يعتمد على تقنية تيار الوعي. هذا الاسلوب يتيح للكاتب ان يسبر اغوار الشخصية بطريقة لا تشعرنا بوجوده.

ونبدأ بالتعرف على الأعمى، مباشرة، حين يقرر حقيقة هامة، معبرا عن افكار الكاتب: "إن المعجزة ليست اكثر من الجنين الغريب الذي ينمو في رحم اليأس، ثم يولد على غير توقع من احد ليضحي جزءا من الاشياء، تبدو ثمة، ناقصة، دونه" (٢١). هذه الحقيقة تتفجر في كيانه كله حين يرتطم بالمسائل بشكل مباشر. لطالما سمع بالولي عبد العاطي، وقدرته على اجتراح المعجزات، لكنه لم يكترث بشكل جدي، فهو يذكر دموع امه وعرقها حين كانت تأخذه من قبرولي الى قبرولي، وحين كانوا يسكبون الزيت والدعاء على عينه بما يمكن ان يذوب جبلا. يذكر عرق امه المتفصد من جبينها حين كانت كفه الصغيرة تنزلق الى جبهتها وتلمسها. ولم يتغير حاله ابدا، مما جعله يشك بان ذلك هو قدره، منذ ولادته الى حين وفاته، لكن شيئا في داخله كان يدعوه للذهاب الى قبر عبد العاطي، رغم كرهه ذلك. أفكار (الأعمى) تلتقي مع أفكار (الأطرش)، الذي يشبه حاله حاله.

قرر هو ايضا منذ البداية ان الحقائق الكبيرة، كما يبدو، لا يحتاج مجيؤها الى مناسبات (٢٢). والأطرش يعمل في مكتب لاعاشة اللاجئين، يوزع عليهم الطحين والحليب والفول والتمر. وكان اختيار مكان عمله توفيقا كبيرا من الكاتب، اذ لم يكن من الممكن الا لأصم ان يحتمل هذا النوع من العمل فترة طويلة.

"عرفت انهم وضعوني هنا قصدا، فلم يكن من الممكن لأي رجل آخر ان يحتمل ذلك الطوفان من الغضب الكسيح عشرين سنة متواصلة، يوما وراء يوم، ويد ممدودة وراء يد ممدودة" (٢٣).

أما الأعمى فكان يعمل في مخبز، هذا النوع من العمل الذي يمكن له ان يجيده ويتقنه، لقد اصبح يرى الرغيف بيديه.

"أنا اتساءل بين الفينة والأخرى عما يستطيع الأعمى ان يفعل غير ان يبيع خبزا" (٢٤).

ويحس (الأعمى والأطرش) برغبة جارفة في التخلص من وضعهما الحالي، الوضع اللاانساني الذي يعيشانه، ويرغبان في خلاص فردي، لا تكون نتيجته غير الفشل الذريع. لقد اكتشفا معا ان الولي ليس سوى فطر له شكل رأس آدمي، وهكذا انكسر ذلك الشيء الكبير الذي كان مشجبا علقا عليه آمالهما وايمانهما فترة طويلة.

"ولست أريدك بعد، لا درعا ولا زورقا ولا وعدا، اخلعك عن شجرتك، عن عمرك، عن معجزاتك كما يسترد العاري قميصه المعلق على خطاف يتدلى من السماء. وأقول لك لم يعد في جدار اوهامي مكان لمسمار جديد اعلق عليه وعدا بالاصوات التي لم اسمعها قط، وقد خلقت لنفسي اذنين اسمع بهما العالم، اما انت فلست الا حبة فقع، سقطت بالصدفة في مستنقع الناس المهزومين، ورأوا فيها جزيرة طافية من وعود ليس بالوسع تلمسها باليد، ولا سماعها بالأذن، ولا رؤيتها بالعين والاصابع" (٢٥).

كانت المعجزة كما عبر عنها (الأطرش)، في ان يلتقي اثنان من طيرة حيفا حول حبة فقع.

لقد اختار الكاتب نموذجين خاصين من ابناء الشعب الفلسطيني، وحصرنا مرة اخرى داخل عالم الشخصيات الخاص بشكل ضيق الواقع الخصب الغني الذي كان يطرح مشكلات كثيرة التنوع في الساحة الفلسطينية والعربية. ولقد اعادنا غسان مرة اخرى الى المشكلات الاولى التي تجاوزها منذ زمن، والتي طرحها في كتاباته الأولى: الفعل وعدم الفعل، العجز ثم البحث عن الطريق. هذه المشكلات التي تجاوزها الواقع منذ زمن بعيد، تجاوزها غسان ايضا منذ زمن. يصطدم (الأعمى والأطرش) بالواقع، بعد ان تأكدا بنفسيهما من سقوط اوهامهما الكبيرة. يبدآن البحث عن الطريق، بعد ان سقط السكون الذي كان يغلف حياتهما، وبدأت الحركة. هذا ما يصوره غسان من خلال تيار وعي الشخصيتين:

"الحياة وايقاعها الرتيب الذي له صوت التقوض، خطوات العبث تضرب في تيه مجنون الى أبدي وآباد وآباد الأخرين، الصوت الذي له مذاق البئر المهجورة، العتم الذي له صوت النواح، هذه الجسور التي لم توجد قط، لم تبن قط، لم تكن قط بيني وبين العالم. انني انمو على الحائط الخارجي لهذا الكون، انمو مثل طحلب مقرف يشمئز من نفسه، ويبحث دائما عن الزاوية وعن الظل، الصمت والعتم الصخب والضوء، اي بديل لأي شيء؟" (٢٦).

لقد تغير مفهومهما للمعجزة، لم تعد المعجزة هي ذاك الولي الذي اخترعه الناس، ذلك الفطر.

"فالثمرة هي معجزة الجذور الضاربة في رحم الأرض، الضاربة في غور هذا البدن المقدس، للتراب الذي ليس له ملامح، وليس بوسع الفطر الا ان ينزلق على الجذوع الجوفاء، ان يطل الناس من فوق وان يخدعهم، ولكنه ليس المعجزة" (٢٧).

ويبدأ (الأعمى والأطرش) يفكران بالفعل، من أين يبدآن وما الذي يمكن ان يفعلاه؟ أول تفكيرهما كان في الذهاب الى قبر عبد العاطي، نبشه وهدمه، لكنهما اكتشفا قبل ان يخبرهما احد ان هذه المسألة غير مجدية. إنها لن تقدم او تؤخر، لن تكون سوى احتفال بما قد تم حسمه في تفكيرهما. بدأت الاشياء اليومية التي تعودا ممارستها تتشكل بصورة جديدة، اصبح لها لون مختلف وطعام مختلف. أخذا يفكران

في واقعها اليومي ويريانه كما هو على ارض الحقيقة. اكتشفا في هذا الواقع سكونه، وأخذا يفكران في طريقة زحزحته من هذا السكون، في تغييره. إنهما الثورة على الواقع من أجل تغييره، القيمة الاساسية في كتابات غسان، يكتشفها (الأعمى والأطرش) بعد ان سقطت قيم الوهم جميعا عن ذهنيهما.

يحلم (الأطرش) انه يقف وسط جميع اللاجئين، يلقي فيهم الخطابات الحماسية ويحرضهم على الثورة. هو وجميع المضطهدين والمستغلين ممثلين في شخص زينه، الفتاة التي استغلها مصطفى (الانتهازي) مقابل خدمة يؤديها لها. ويخيل اليه ان الجموع تتحرك وتتسرع في الفعل، تحطم المخزن، وتندفع الى الامام، صانعة مصيرها بيديها، ووقتها فان الجماهير ستحطم فيما تحطم بوابات الصمت المغلقة في اذنيه. اتضحت المسألة امام (الأطرش)، عرف ان خلاصه الفردي لن يكون الا بخلاص الامة الجماعي. ومع ذلك فقد حلم حلما لم يمارسه على أرض الواقع، انه يبحث عن طريق تجسيده بشكل حقيقي. اما (الأعمى) فقد رأى واقعه القاسي حين رأى الرغيف بيديه لا بعينيه. ان كلا منهما يرى الواقع بشكل جديد.

يتبدى (الأعمى) لصاحبه (الأطرش)، وقد لبس ثوبه الابيض الليلي وهو يزن خبزا لطفل صغير أشبه ما يكون بتمثال العدالة.

> "كان الصباح الممتلىء بجو الليل يخيم على الطريق، والفرن من الداخل ما يزال مظلما تقريبا، وهكذا فقد بدا (عبد العاطي) الواقف قرب الباب بثوبه الأبيض الطويل وكأنه يتوهج بنور خاص، رأسه الى الامام وكأنه ينظر الى آفاق لا يراها غيره، ويضع تحت ابطه عدة أرغفة فمرآه مثل تمثال من الرخام المتوقد بالحياة" (٢٨).

لقد خيل اليه ان المنظر غير حقيقي تماما، ولما احس الأعمى بقدوم صاحبه تبسم، فواجهه الأطرش برأيه في منظره قائلا:

> "لا تتحرك، ابق واقفا لحظة واحدة اخرى، انك تبدو مثل تمثال قديم، تمثال العدالة، تلك المرأة التي تحمل ميزانا وسيفا، ويبدو لي رغيف الخبز تحت ابطك

اكثر معنى من ذلك السيف الذي تحمله امرأة معصوبة العينين" (٢٩).

تقول رضوى عاشور تعليقا على هذا الربط بين الأعمى والمرأة: ان العدالة هنا ليست عدالة تمثلها المرأة المعصوبة العينين كما في التراث الايطالي والاوروبي عموما "لكنها عدالة يفرضها المجرمون والمعذبون في الأرض، المتمردون على كل شرائع الأمر الواقع، انها عدالة الجوعى (صانعي اللقمة ايضا) انها عدالة الثورة، والثورة هي المعجزة والخلاص.

إن الولي عبد العاطي ينتمي لنفس العالم الذي تنتمي اليه ربة العدالة العمياء. أما الأعمى الذي صار اسمه (عبد العاطي) فهو ينتمي لعالم الثوار حين يكتشفون ان المعجزة الوحيدة الممكنة هي الثورة" (٣٠).

ويواصل الاثنان بحثهما عن الحل، ويلوح لهما هذا الرجل في شخص والد حمدان، هذا الوالد الذي ظهر فجأة. والذي نحس ان الكاتب قد فرضه على الرواية كي يكشف الحل. ويظهر التطور في شخصية حمدان فجائيا ايضا، بمجرد ظهور والده. وحمدان يصاحبنا منذ بداية الرواية، انه الشاب القوي الذي يعمل مع الأعمى في الفرن. انه الشخصية التي تؤمن بوجوب بقاء الاشياء كما هي عليه، وتلقي كل التبعات على قوى غيبية تؤمن بها. هي الشخصية الفلسطينية الجامدة، الثابتة، التي تملك قوى هائلة بين جبينها لكنها لا تستخدمها، وانما تنميها اعتمادا على قوى اخرى اقوى من نظرها واعظم شخصية لا ترى امكانيات فعلها العظيمة الكامنة في داخلها. وحمدان ولد بائس، لم تتح له فرصة التعليم، تزوجت امه بعد الحكم على ابيه بالسجن وعامله زوج امه بفظاظة وقسوة الى ان وجد عملا يقتات منه ويجد فيه ملاذا وهو الفرن :

> "لقد كان فعلا على قناعة عميقة بأن امور هذا العالم لا تحتاج الى تقويم، وان القوة في جسد الرجل وليس الا رفاها اضافيا يمكن الاستغناء عنه، وانه اذا ما اعترضت حياة الانسان معضلة ما فلا سبيل لزحزحتها الا بالمعجزة، وليست بقوة العناد او بعناد القوة" (٣١).

يعلم حمدان منذ البداية ان (الأعمى والأطرش) قد اكتشفا خديعة الولي، لكنه لم يصدقهما، وانما ظل على ايمانه الذي يخاف أن ينكسر بقوة الولي. وبينما كان الرجلان يتساءلان عن امكانية الخلاص وكيفيته، كان هو ما زال ساكنا راغبا عن التفكير، مستمرئا عيشه، الى ان تغير حاله فجأة اثر حادث خارجي زلزله وجعله يفكر بصحة اقوال الاعمى.

خرج والد حمدان من السجن، والد حمدان الذي اتضح انه كان فدائيا، تدرب في سوريا. ذهب في عمليات الى الداخل، ثم اعتقل حين دافع عن نفسه باطلاق الرصاص على الجند الذين اعترضوا طريقه. خرج من السجن في الاربعين من عمره، خرج وهو اكثر فهما لواقعه السياسي من ذي قبل، فهم السياسة وتثقف، اصبح يفرق ما بين جماعة (الطق طق) اي جماعة الانتهازيين السياسيين، وجماعة الثوار الذي يملكون الفكر السياسي.

وبخروج والد حمدان من السجن فجأة، اتسع عالم الرواية، وبدأنا نرى نماذج مختلفة متنوعة تعكس زخم الواقع وحركته، وترى المشكلات التي يطرحها. قلب هذا الواقع ذهن الولد حمدان، بينما استمر والده في العمل الفدائي الذي اصبح ظاهرة سياسية علنية، مما جعل قوى كثيرة تتمكن من الدخول في الثورة، حتى مصطفى الانتهازي الكبير الذي استغل ضعف اللاجئة زينه من اجل اغراض شخصية اصبح فدائيا. يركب الموجه ويحاول الاستفادة منها.

ويشتبك (الأطرش) في جدال مع مصطفى، يضطر معه (الأطرش) ان يستعمل يديه كي يذكر مصطفى ان البدلة لا تصنع رجلا. وعندما يلجأ (الأطرش والأعمى) الى والد حمدان، يطلبان رايه ومساعدته. يأتي رأيه صريحا: ان مصطفى من جماعة الطق طق، وان على (الأطرش) ان يقلع شوكه بيده.

هكذا دخل (أبو حمدان) - الذي يجسد الفعل الثوري - حياة الأعمى والأطرش دون ان يرياه، مما يؤكد ان ابو حمدان (الفكرة) هو الذي دخل حياتهما. وتتوقف الرواية، والأحداث تتجه نحو الممارسة الثورية التي يجسدها والد حمدان، المسألة تتلخص فعلا، في نهوض الجماهير الشعبية المسلحة، والقيام بالثورة حتى يتحقق الخلاص الجماعي،

لان القضية ليست قضية فردية. إنما هي يقظة الجماهير الطيبة الساكنة (ممثلة بحمدان)، واندفاعها نحو العمل الجماعي الثوري المنظم، لذلك فقد رفض (والد حمدان) ان يساعد (الأطرش) حين عرض عليه قضية مصطفى.

القضية كما يصورها - كنفاني -، تحتاج اولا ان نتخلص من كل العوائق الوهمية (عبد العاطي) التي تعودنا ان نتكل عليها، وان ندرك انه ليس سوى سواعدنا وحركتنا ما يمكن ان يشكل وسيلة لخلاصنا. ثم ان التخلص من الجوانب الانتهازية في الثورة (مصطفى وأمثاله) ضرورة ايضا تتطلبها المسيرة.

ويتبدى الفرق ما بين معجزة ومعجزة. معجزة يمكن القضاء عليها وهي المعجزة التي ترتبط بالوهم والخديعة، والمعجزة التي يفهمها غسان بشكل جدلي، والتي لا يمكن القضاء عليها، وهي المعجزة التي تنمو من الداخل، المستقبل الذي لا ينمو فجأة، انما من رحم الضد نفسه، انه يتكون من أروع ما في الماضي، وينمو وينمو الى ان يخرج ثمرة طيبة هي المستقبل، الذي يبدو كأنه معجزة. هذه هي المعجزة التي لا يمكن القضاء عليها، وكل ما يمكن ان يعترضها من أوهام وحواجز سهلة التحطيم.

ب- الشخصيات :

(الأعمى والأطرش) تعود بنا الى شخصيات غسان المترددة لتكون اساس الرواية. شخصيتا الرواية الرئيسية هنا، شخصيتان خاصتان الى ابعد حد، تمثلان انواع الانسحاق الانساني، ضرير واخرس. وقد اخذت الشخصيتان حقهما في التصوير ورسمتا ببراعة شديدة. إن اختيار وضعهما الانساني كان مسألة هامة في فهم الشخصيتين ودوافع سلوكها، والظروف البيئية التي عاشت فيها الشخصيتان، بالاضافة الى العوامل الجسيمة الطبيعية ساهمت في تطوير الشخصيات والقاء الضوء المشع عليها، وساهمت في فهمها. فالعمى والطرش عاهتان كبيرتان ولدتا مع الشخصيتين، مما جاء متلائما تماما مع الوظائف التي يشغلانها. كما ان وضعهما الطبقي المسحوق ساهم ايضا في اتجاههما وتفكيرهما.

اما الاحداث التي كشفت لنا عن الشخصيتين وساهمت في تطورهما الى حد بعيد،

فبدأت بلقائهما عند الولي عبد العاطي حيث يكتشفان خديعتهما الأولى.

"إثنان من طيرة حيفا، يلتقيان بالصدفة حول حبة فقع اليس كذلك، معجزة يا عبد العاطي؟" (٣٢).

هذا الاكتشاف يبلور شخصيتيهما المترددتين. لقد ادركا ان موت الاولياء يعني انهيار جسور الوهم، ويعني ان عليهما ان يحملا قدرهما. وكان لقاء الشخصيتين طبيعيا وضروريا، بدأ يفكران بالامور سويا، لم يعودا يقبلان المسائل الموروثة المسلم بها.

لقد جمعتهما البداية، وتمضي الأحداث لتجعل الصراع يتقدم اكثر في نفسيهما. امتد رفضهما ليشمل كل شيء، ليشمل العام بالاضافة الى الخاص. الشخصيات المترددة هنا لا تهرب من واقعها ولا تتحول من موقع الى موقع بسرعة مما يجعل بناءها منطقيا ومنسجما. يحلمان بانهيار السدود وبالخلاص الجماعي، لكنهما لا يعرفان الطريق الى ذلك ومن خلال ظهور شخصية (والد حمدان) يتجه تفكيرهما الى الحل الذي يمثله (والد حمدان)، الفدائي الذي تعلم السياسة في السجن، والذي يقف بالتوازي والتقابل مع الشخصيتين المترددتين في آن واحد.

إن التوازي ما بينهم يظهر في صدقهم في البحث عن الخلاص، اما التقابل بينهم فهو التقابل بين النمط الايجابي الذي يمثله (والد حمدان) الذي يظهر بوضوح النمط المتردد الذي يمثله (الأعمى والأطرش). لكننا لا نرى (والد حمدان) شخصية مكتملة النمو - هي شخصية مرسومة على عجل. جاءت لتؤكد افكار الكاتب دون ان تكتسي لحما ودما. وتتوقف الرواية واتجاهها يشير الى التحولات التي يمكن ان تطرأ على شخصية (الأعمى والأطرش)، باتجاه الايجابية.

ج- السرد :

في (الأعمى والأطرش) نعود الى التكنيك الفني الذي دعاه هنري جيمس بوجهة النظر.

"منذ اللحظة التي نلج فيها الى عقل الشخصية القصصية فاننا نلتزم "بوجهة نظر" تلك الشخصية، وينتج عن هذا انه كلما كان ادراك هذه الشخصية اعمق، كانت تجربة القارىء امتع واعنف. ويجب الا يفوت الكاتب ان لوعي شخصيته حدودا يجب ان يقف عندها. فيجب الا يجعل من الشخصية، ذات الذكاء المحدود، شخصية واسعة الادراك، كما ان عليه الا يفرض حدودا على شخصية بامكانها، بما فيها من كفاءات ان تذهب الى مدى أبعد" (٣٢).

ومنذ اللحظة الأولى في الرواية ندخل الى منظور شخصية الأعمى لنرى الاحداث والمكان والزمان والشخصيات من خلالها. ولا يدخل الكاتب هنا بين المنظور الذاتي والموضوعي. ولا ينتقل من منظور ذاتي الى منظور ذاتي في نفس الفصل. إن كل فصل في الرواية يدخلنا الى منظور احدى الشخصيتين الرئيسيتين: الأعمى والأطرش.

الفقرة الأولى (الأعمى) ـــ الثانية (الأطرش) ـــ الثالثة (الأعمى) ـــ الرابعة (الأعمى) ـــ الخامسة (الأعمى) ـــ السادسة (الأعمى) ـــ السابعة (الأطرش) ـــ الثامنة (الأعمى) ـــ التاسعة (الأطرش) ـــ العاشرة (الأعمى) ـــ الحادية عشرة (الأطرش) ـــ الثانية عشرة (الأعمى) ـــ الثالثة عشرة (الأعمى) ـــ الرابعة عشرة (الأطرش) ـــ الخامسة عشرة (الأعمى) ـــ السادسة عشرة (الأطرش).

نلاحظ من هذا التتبع ان المنظورات لا تتوالى بين الأعمى والأطرش بشكل دائم. اذ اننا نلحظ تكرر توالي منظور شخصية الأعمى في الفقرات الثالثة، الرابعة، الخامسة، السادسة. ثم يعود التكرار في الفقرتين الثانية عشرة والثالثة عشرة. وهذا التكرار لمنظور (الأعمى) له دلالة هامة. ان شخصية (الأعمى) اوسع ادراكا من شخصية (الأطرش)، كما ان حدود تفكيرها أعمق. مما يجعل الدخول الى منظور وعيها ارحب من الدخول الى منظور شخصية (الأطرش).

منذ اللحظة الأولى في الرواية تأتينا الحكمة من خلال (الأعمى) وفي الفقرة الأولى يأتينا فهم عميق للمعجزة على لسانه.

"إن المعجزة ليست اكثر من الجنين الغريب الذي ينمو في رحم اليأس. ثم يولد

على غير توقع من أحد ليضحي جزءا من الأشياء. تبدو، ثمة، ناقصة دونه (٣٤).

وهو الذي يتملس بيديه في الفقرة الثالثة الفطر الذي خدعهما طويلا وخدع غيرهما تحت اسم الولي عبد العاطي. وفي الفقرة الخامسة تأتي الحكمة ايضا من خلال منظوره ومن خلال مناجاته لنفسه:

"وللرجال وراء دخان المعجزة حظ ان يتقدم متلصصا الى صف الامام في طابور المنسيين.(٣٥) كما انه يكرر مفهومه السابق للمعجزة مرة اخرى" (٣٦).

وفي الفقرة الحادية عشرة تظهر صورة الأعمى، التي تمثل الحكمة بشكل جلي ومن خلال منظور (الأطرش).

"بدأ عبد العاطي الواقف قرب الباب بثوبه الأبيض الطويل وكأنه يتوهج بنور خاص. يمد ذراعه بخط مستقيم وهو يرفع حلقة الميزان ويصوب رأسه الى الامام كانه ينظر الى آفاق لا يراها غيره، ويضع تحت ابطه عدة ارغفة، فأراه مثل تمثال من الرخام المتوقد بالحياة" (٣٧).

هي صورة تمثال العدالة التي يراها الأطرش في صاحبه.

"تلك المرأة التي تحمل ميزانا وسيفا، ويبدو لي رغيف الخبز تحت ابطك اكثر معنى من ذلك السيف الذي تحمله امرأة معصوبة العينين" (٣٨).

تتضح صورة العدالة التي يجسدها الأعمى، عدالة الجوعى والمظلومين، التي تجعل من الشخصية اوسع دلالة من شخية الأطرش، مما يجعل الوقوف عندها وتكرار منظورها امرا مفهوما ومبررا في العمل الفني. أما المنظورات التي لا تتابع بين (الأعمى) و (الأطرش) بشكل دائم فانها تجعل القارىء مشتركا في ترتيب الاحداث وربطها بمنظور الشخصية، مما يجعل العلاقة بين الكاتب والقارىء قائمة على التفاعل المتبادل.

د- الوصف :

يرتبط وصف غسان في (الأعمى والأطرش) بحالة الشخصيات النفسية. حين يصف عبد العاطي لغة اللاجئين، لا يصف مفرداتها وانما يصف انعكاسها على الحالة النفسية للاجئين وارتباطها بها.

"لغة اللاجئين، لغة البؤس التي لا يسمعها، ولكنه يراها، لغة البؤس التي لا اراها ولكنني اسمعها وغالبا احسها تارة في رغيف الخبز، وتارة حين تتفصد راحتا يديه بالعرق والدموع" (٣٩).

وحين يصف شخصياته فنحن نلحظ وصفا تحليليا مرتبطا بأفكار الشخصية ونفسيتها كما يتبين حين يصف عبد العاطي :

"عندما لاح عبد العاطي واقفا قرب الواجهة، كان ما يزال لابسا ثوبه الليلي الابيض، وكان يزن خبزا، لم يكن بوسعي ان اراه من مكاني، وهكذا فقد كان واقفا بطول قامته وذراعه امامه ترفع عصا الميزان النحاسي ذي الكفين المرتبطتين اليها بالسلاسل وهو يقوم بوزن الخبز. وقد وضع تحت ابط ذراعه الأخرى عدة ارغفة، بينما مضى يتجه بعينيه الضريرتين الى الامام مثلما يفعل العميان حين ينصرفون الى تركيز وعي حواسهم الأخرى" (٤٠).

وحين يصف الفطر الذي اكتشفه الأعمى والأطرش نجده يفصل الوصف مما يجعل الصورة حية الى حد كبير ويوحي بالنتيجة التي توصل اليها:

"لا بد ان يكون ذلك الذي لمسته هو الرقبة، كان شيئا طريا ولكنه اكثر نشافا من اللحم، شيئا بين اللحم والثمر، هذه الذقن، ملتصقة من جهة بالعنق، ومن جهة اخرى بخشب الغصن، وفوقها انبساط صغير، هنا ينبغي ان تكون الشفتان، ولكن لا يوجد اي شيء، ثمة نتوء يكاد يكون مستديرا الى الأعلى. هذا الأنف، ثم تلمست الخدين اللذين كانا خشنين قليلا، وببطء بحثت فوقهما عن العينين، ولكنن لامست سقف المحجر، لا توجد عينان، والى فوق جاء نتوء الجبهة مندفعا

الى الخارج اكثر من المعتاد، وتأتي الجبهة منبسطة عالية، وبدت لاصابعي وكانها لن تنتهي، وعدت فوق استدارة الرأس اتحسس الصدغ، لا توجد اذنان، وكانت اصابعي تقول انه رأس غريب وغير ودود. عنق ثخين قصير وذقن عريضة تكاد تكون مربعة، وانف مستدير وبارز، وخدان قصيران وجبهة عالية ناتئة اكثر من المعتاد، وعدت لاتحسسه من جديد، بجميع راحتي كله، اضغط عليه قليلا، واعتصر ندواته برفق. اي راس هذا بلا عينين وبلا فم ولا اذنين؟" (٤١).

انه الاكتشاف الذي نصل اليه تدريجيا مع الوصف الدقيق المتحرك: رأس الولي المبارك، انما هو مجرد فطر.

الحـــوار :

هـ- (المونولوج)

في (الأعمى والأطرش) يمتزج "المونولوج الداخلي" مع "مناجاة النفس" في ذهن "الأطرش".

"لم يكن هنالك ما هو غير عادي. ذلك اليوم، كان يوما من تلك الأيام التي عشتها سنوات لا حصر لها، ولكن الحقائق الكبيرة، كما يبدو، لا يحتاج مجيئها الى مناسبات، كنت اناول رجلا ما كيس الاعاشة، وكنت اقول :

"عيشة النكد هذه اود لو .. وفجأة جاء ذلك الشيء الغامض، وانقلب العالم رأسا على عقب، وقلت لنفسي: "يا ولد انت منذ عشرين سنة تقول ذلك الف مرة في اليوم". وللتو شعرت بشيء من الخجل، واقتحمني ذلك مثل شيء لا يريد .. كنت ارى شفاههم تتحرك، ولكن الصوت كان يتكسر امام جدار رهيب يسد اذني، ولذلك فان اقوالهم لم تكن لتعنيني، اعتدت ذلك؟ لا شك. فجسور الصمت التي تمتد بين الانسان والانسان كانت مقوضة تماما. ولكن الانسان يتعلم. وكما يعتاد الميت الموت فان الاطرش يتعود الصمم، احيانا اقول:
كما يعتاد الانسان العيش، فان الأصم يعتاد الصمت، ولكن المسألة الأكيدة هو ان الاشياء أكثر تعقيدا" (٤٢).

نلاحظ من المثال السابق ان الكاتب يستخدم ضمير المتكلم وحده بينما لاحظنا في مثال (العاشق) انه يستخدم ضمير الغائب ممتزجا مع ضمير المتكلم. نحس احساسا واضحا بحضور المؤلف عن طريق ايضاحاته: (ولكن الحقائق الكبيرة، كما يبدو، لا يحتاج مجيئها الى مناسبات). ونحس عن طريق ارشاداته مثل (كنت أقول) (وقلت لنفسي) أن هذه الايضاحات والارشادات تتيح استخدام العبارات الموضوعة بين قوسين بعد القول.

إن استخدام تكنيك (مناجاة النفس) مع (المونولوج الداخلي) يتيح توصيل المشاعر الخفية والافكار المتصلة بالحبكة الفنية والعمل الفني. ويقدم لنا الكاتب المعلومات التي لا يتيح استخدام المونولوج الداخلي وحده تقديمها.

برقوق نيسان :

أ- الرؤية الفكرية

رواية غسان الأخيرة، التي لم يكتب منها سوى صفحات قليلة، متوهجة متجددة، لم يتوقف قلمه عن التجديد، والبحث عن الشكل الانسب لطرح افكاره. يلجأ هنا الى هوامش جانبية تضيء لنا معالم شخصياتّه، وتربطها باتجاه واقعي اراد ان يحيطنا الكاتب به علما. كنفاني يسير مع مسيرة الثورة الفلسطينية، يتعلم منها كما يعلمها. انه يرى الاشياء في تحولها، وان لم يصل بعد ذلك الى رؤية جدلية جذرية واضحة. ما زال عند رؤيته للبدايات وتحولها. هذه الرؤية التي لازمته حتى آخر عمل لم يتمه.

في (برقوق نيسان) يجسد انتماءه ونظرته الفكرية لقوى الثورة الاساسية وقيمها ومفاهيمها.. البرقوق ورد الفقراء، هذه مفاهيم الفقراء او من ينتمون الى فكر الفقراء. وندخل عالما واسعا رحبا منذ الصفحة الأولى في هذه الرواية، نحن مع (ابو القاسم) الذي يذهب الى سعاد كي يزورها ويتسلم منها بعض الجنيهات بعد استشهاد ولده قاسم. يقطف لها ورد البرقوق كي يحمل معه شيئا جميلا لتلك الجميلة التي يكن لها كل الحب والاحترام. ويفاجأ عند وصوله الى بيتها بجنود يوقفونه، ولا يجد اثرا لسعاد. (وسعاد فتاة تمثل نموذجا خاصا للفلسطينية المثقفة، التي انتمت اولا الى

تنظيم بورجوازي صغير (حزب البعث) ثم التحقت بالذراع الفلسطيني لحركة القوميين العرب (شباب الثأر) وكلفت بمهمة في بلدها نابلس.

يحاول (أبو القاسم) ان يتوازن ويربط الأمور بعضها ببعض، خاصة حين يصل شخص اسمه (زياد حسين) الى البيت. ويوقفه الجنود ايضا، مع انه يصر ان مجيئه انما كان من أجل اخذ ولده الذي جاء سعاد بطبق كنافة بحكم الجيرة. ويلتقط الشيخ من (زياد) رسالة يفهم منها كلمة (طلال). اذ يكررها الرجل مرتين مما جعل الشيخ يربط الأمور. ويتذكر (طلال) الفدائي الذي كان يسلمه النقود قبل ان يتعرف على (سعاد). وتذكر انه عرف من (سعاد) ان (طلالا) ذو قيمة كبيرة بالنسبة لتنظيمه. وتصدر حركة فجائية منه حين يحس بخطوات خائفة تتقدم نحو الباب.

إنتصب وصاح :

"لماذا تقبضون علينا؟ ماذا فعلنا؟ اننا ابرياء" (٤٣).

هكذا يفعل الشيخ شيئا استطاعه من اجل هؤلاء الذين احبهم وقدرهم، من أجل رفاق قاسم، ولده الشهيد. وتتوقف الرواية قبل ان نرى الشخصيات في اكتمال نضجها، قبل ان نرى التحول الذي يلازم الشخصيات كما نتوقع. لكن ما نحسه في صفحات الرواية القليلة كثير. ذلك العالم المتسع الذي يدخلنا اليه غسان، عالم العمل الثوري بتداخل تفاصيله وتشابكاته. ثم تلك الثقة بالجماهير التي تحمي ذلك العمل، الجماهير التي تتعلم من الثورة كما رأينا عند (ابو القاسم) وتعلمها في نفس الوقت. تعلمها الاستفادة من الطاقات جميعها، مهما كانت صغيرة.

نرى التحولات في شخص (أبو القاسم)، الذي يتحول من مجرد اب لشهيد عادي، متفرج جبان، الى مشارك في العمل الثوري، تلك المشاركة التي تقوم بحماية العمل الثوري. ويتضافر خط الواقع - في بناء الرواية - الذي يتمثل بالهوامش الاضافية، مع خط الحركة والتحول في الرواية ليجعل من الرواية ذات الصفحات القليلة عملا هاما متميزا من اعمال غسان كنفاني.

ب- السرد :

في (برقوق نيسان) يتمازج منظور الراوي مع منظور الشخصية، ان وجهة نظرهما تتضح بشكل متناسق (٤٤). ولا ينفرد الراوي بالاخبار عن الأحداث وانما يبدأ الرواية، ثم يصاحب الشخصية في رؤيتها (الرؤية مع). حيث يبدأ من منظور موضوعي داخلي (الرؤية من الوراء) الذي يختلط مع المنظور الذاتي الخارجي (الرؤية مع) - حيث نصاحب (أبو القاسم) الشخصية التي نستطيع من خلالها ان نتعرف على شخصيات اخرى مثل (زياد، سعاد، طلال).

> "وكانت نابلس، ذلك الصباح، منكفئة على نفسها وكأنها ما تزال نائمة، وقال ابو القاسم لنفسه ان المدن مثل الرجال، تشعر بالحزن وتشعر بالوحدة، تفرح وتنام، وتعبر عن نفسها بصورة فريدة لا تكاد تصدق، وتتعاطف بغموض مع الغرباء او تركلهم... ثم يتابع :
> "خطا نحو التلة، واخذ يجمع باقة من الزهر المخصب بالاحمر القاني، وقال لنفسه وهو ينحني: "منذ سنة وانا آتي لسعاد بكفين فارغتين كل شهر، ولا ريب ان منظر هذه الزهور سيبدو على الطاولة البيضاء جميلا، ثم ان ..." (٤٥).

هذا التمازج بين المنظورين يتيح لنا التعرف على الشخصية من الداخل ومن الخارج، كما ان الكاتب قد استخدم اسلوبا آخر في السرد، هو اسلوب الحاشية التي يتدخل فيها الراوي بشكل حاسم، وبأسلوب علمي، يعطينا خلفية واضحة عن الشخصيات والأحداث لا تتيحها الاساليب الأخرى بهذه الدقة.

هـ- الوصف :

في (برقوق نيسان) نجد الارتباط واضحا بين الملاحظة الخارجية للطبيعة وحالة الانسان النفسية. فموت (قاسم) مرتبط بالزهر الأحمر، انها التناقضات التي تسير جنبا الى جنب في هذه الحياة: الولادة، الموت، الفرح والألم.

"أخذت الأرض تتضرج بزهر البرقوق الأحمر وكأنها بدن رجل شاسع مثقب بالرصاص. كان الحزن وكان الفرح مثلما تكون الولادة ويكون الألم. هكذا مات قاسم قبل سنة" (٤٦).

وحين يصف غسان نجده يفصل الوصف، ففي الرواية نجد صورة متحركة للموت :

"بدن الأرض مثل بدن رجل مثقب بالرصاص، يتضرج بزهر البرقوق، ويكاد المرء يسمع نزيز الدم يتدفق من تحته، ولا ريب ان قاسم بدا كذلك بعد هنيهات من سقوطه، ثم ذبلت بقع الدم على سترته الخاكية مثلما تجفف شمس الصيف المتوقدة اوراق البرقوق الهشة" (٤٧).

وحين يصف شخصياته في الرواية نجد وصفا تحليليا يرتبط بأفكار الشخصية ونفسيتها، حين يصف طلال :

"كان طلال شابا قصير القامة لم يبلغ العشرين بعد، ويبدو انه كان يتقن عبور النهر ونقل الرسائل، وفي الماضي كان يزور (أبو القاسم) مرة في الشهر ويعطيه ثلاثة دنانير ويقول له: "قاسم يسلم عليك" ولا يزيد كلمة واحدة" (٤٨).

كما اننا لا نجد وصفا تفصيليا انما نلاحظ التكثيف الذي يلتقط الرئيسي والجوهري في الشخصية. حين يصف طلال في الفقرة السابقة فهو يكتفي اولا بالقول انه قصير لم يبلغ العشرين بعد. وهذا وصف قليل. كأنه حين يتحدث بعد ذلك يصف ما يمكن ان يضيء موقفه من الأحداث، وهذا هو الرئيسي والجوهري بالنسبة لطلال حيث نعرف انه شخصي قيادي في حركة المقاومة التي كان قاسم ينتمي لها، وانه اختفى عن الحياة العلنية مما يدل انه مطلوب لسلطات الاحتلال الصهيوني.

د- الحوار: (المونولوج)

يتقاطع الحوار مع السرد في الرواية (برقوق نيسان) ليكشف اولا مسار الحدث حيث نجد ان الحوار يقطع السرد الطويل في بداية الرواية كي يخبرنا بالهدف المطلوب من وراء الجنود في دار سعاد :

"- ما هذا؟
- هذا؟
- أجل هذا.
- كما ترى. زهر يا سيدي. برقوق نيسان.
- هه" (٤٩).

لقد عرف الجنود الاسرائيليون ان هناك صلة بين سعاد وبين القادمين الى الدار لكنهم لا يعرفون مدى هذه الصلة، وما يمكن ان تدلهم عليه. كما ان الحوار يكشف لنا شخصيات ثانوية جديدة لم يكشف عنها السرد:

"صيد ثمين اليوم، هذه الملعونة سعاد كانت تعيش تحت بصرنا ونحن لا نعرف، وها هم افراد العصابة يتقاطرون الى بيتها واحدا اثر الآخر، انت، ما اسمك؟
وأجاب الرجل الجديد ووجهه ما يزال الى الحائط:
- انني زياد حسين، والد الطفل الجالس هنا، يا سيدي، جئت افتش عنه بعد ان تأخر.
قال الضابط :
- اذن انت الذي ارسلته ..
- نعم يا سيدي، خبزنا اليوم صدرا من الكنافة، وكعادتنا في الحي بعثنا مع وليد صحنا لسعاد، وعندما تأخر وليد جئت ابحث عنه" (٥٠).

كشف لنا الحوار شخصية (زياد حسين) والد الطفل الذي امسكه الجنود والذي كان يحمل صحن الكنافة، كما عرفنا من الحوار، ونحس من الحوار ان الأمر مرتب ويبدو انه غير عادي كما لا يبدو لأول وهلة. وينبئنا الحوار بموضوع نجهله وهو الرسالة التي يريد زياد حسين ابلاغها للشيخ ابو القاسم: ان (طلال) في خطر. "وقال زياد بلهجة ضارعة، متجها نحو الضابط :

- "الا أستطيع يا سيدي ان آخذ ابني وليد، وأمضي؟ ان صديقه طلال ينتظره" (٥١).

هوامش الفصل الثاني

١) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (٤٢٨).
٢) المصدر نفسه، ص (٤٣٠).
٣) عبد الرحمن بسيسو، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، رسالة ماجستير، اشراف د. جابر عصفور، ١٩٨٠.
٤) قال لينين: وحدة الاضداد مشروطة، مؤقتة، انتقالية، نسبية، وصراع الاضداد مطلق" - موريس كورنفورت، مدخل الى المادية الجدلية، دراسات فلسفية، ترجمة محمد مستجير مصطفى، ط٢، دار الفارابي، ١٩٨٠، ص (١٢٤).
٥) موريس كورنفورت، مدخل الى المادية الجدية، ترجمة محمد مستجير مصطفى، ط٢، دار الفارابي، ١٩٨٠، ص (١٢٤).
٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (٤٣٠).
٧) عبد المنعم تليمه، مداخل الى علم الجمال الأدبي، ص (٤٥).
٨) ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص (١٤٠).
٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (٤٤٧).
١٠) المصدر نفسه، ص (٤٦٠).
١١) المصدر نفسه، ص (٤٦٢).
١٢) هناك محظور اساسي بالنسبة للرواية، هو كون الرواية غير مكتملة.
١٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (٤٢١).
١٤) سيزا احمد قاسم، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر، ص (٢٣٨).
١٥) سيزا احمد قاسم، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر، ص (٢٣٢).
١٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٤٢٢).
١٧) المصدر نفسه، ص (٤٦٢).
١٨) المصدر نفسه، ص (٤٣٥).
١٩) المصدر نفسه، ص (٤٢٤).
٢٠) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الرواية، ص (٤١٥).
٢١) المصدر نفسه، ص (٤٧٣).
٢٢) المصدر نفسه، ص (٤٧٩).

٢٣) المصدر نفسه، ص (٤٨١).
٢٤) المصدر نفسه، ص (٤٧٧).
٢٥) المصدر نفسه، ص (٥٠٤،٥٠٥).
٢٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٥٠٣).
٢٧) المصدر نفسه، ص (٥٠٦).
٢٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٥٣٨).
٢٩) المصدر نفسه، ص (٥٤١).
٣٠) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص (١٦٣).
٣١) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (٥٣٥).
٣٢) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٥٠١).
٣٣) ليون ايدل، القصة السيكولوجية، ص (١٠٦-١٠٧).
٣٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص (٤٧٣).
٣٥) المصدر السابق، ص (٥٠٤).
٣٦) المصدر السابق، ص (٥٠٦).
٣٧) المصدر السابق، ص (٥٣٨).
٣٨) المصدر السابق، ص (٥٤١).
٣٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٥٢١).
٤٠) المصدر نفسه، ص (٥٣٧،٥٣٨).
٤١) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٤٩١).
٤٢) المصدر نفسه، ص (٤٧٩،٤٨٠).
٤٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٦٠٧).
٤٤) هناك تحفظ اساسي في حكمنا على الرواية، هو كون الرواية غير مكتملة.
٤٥) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٥٨٥،٥٨٦).
٤٦) المصدر نفسه، ص (٥٨١).
٤٧) المصدر نفسه، ص (٥٨٥).
٤٨) المصدر نفسه، ص (٥٨٧).
٤٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الأول، ص (٥٩١).
٥٠) المصدر نفسه، ص (٥٩٨).
٥١) المصدر نفسه، ص (٦٠٥).

الباب الثالث : القصة القصيرة

مقدمـــة :

بدأ غسان تجربته في الحياة الأدبية بكتابة القصة القصيرة، لقد اختار هذا الشكل الفني كي يعبر عن افكاره في تلك الفترة من الزمن، مستخدما التجريب، هادفا الوصول الى الشكل الفني الملائم الذي يستطيع بواسطته ان ينفذ الى القارىء بصورة أفضل وبفرصة اوسع للتجديد. وأكثر النقاد يرون ان القصة القصيرة اكثر فنية من الرواية "لأن القصة القصيرة تملي الطول المناسب لها كما تملي شكلها الخاص، حتى انه يمكن القول ان كل قصة قصيرة هي تجربة جديدة في التكنيك" (١).

ولو تتبعنا فترات كتابته للقصة القصيرة ثم كتابته للرواية من خلال رسم بياني (٢) ، لوجدنا ان كتابته للقصة القصيرة تزداد وتستمر حتى سنة ٦٣، وهي السنة التي بدأ فيها كتابته للرواية حيث يهبط عدد قصصه فجأة هذه السنة الى قصة واحدة ليس غير، ثم لا يكتب بعدها رواية او قصة قصيرة سنة ٦٤ بل يلجأ الى المسرح ويكتب مسرحيتين (الباب) و(القبعة والنبي)، ويعود مرة اخرى الى الاقلال من القصة القصيرة حين يكتب روايته (ما تبقى لكم) سنة ٦٦، وترتفع نسبة كتابته للقصة القصيرة سنة ٦٧ و سنة ٦٨ ليكتب خمس قصص وتهبط مرة اخرى الى قصة واحدة سنة ٦٩، حين يكتب قصتيه (أم سعد) و (عائد الى حيفا). لقد اختار شكل القصة القصيرة اولا، متناولا جانبا واحدا من الحياة، مسلطا الضوء عليه، مكثفا موضوعه، ملتقطا أهم جوانبه، بينما نجده حين انتقل الى الرواية يتناول جوانب متعددة من الحياة، لا جانبا واحدا.

"ومن المعروف ان كاتب الرواية يمتاز بأن نظرته اكثر شمولية من نظرة كاتب القصة القصيرة الى الحياة، لانه لا ينظر الى زاوية واحدة، وانما ينظر الى الحياة بشموليتها" (٣). وفي كتابة غسان نجد اقتصادا في رسم الشخصيات واقتصادا في تصوير الزمان والمكان. "والاقتصاد هو الصفة المميزة للقصة القصيرة دائما، فهو شرط لا بد منه لاداء وحدة الانطباع، وهو اقتصاد لا يشعر به القارىء ولا الكاتب على انه

نوع من الخوف والضغط، بل العكس الزيادة تبدو افتعالا" (٤). "ولقد استطاعت قصص غسان في مجموعها ان تجسد باقتصاد وذكاء لب لحظة فلسطينية بالذات او جوهر واقع بعينه له خصوصيته الشديدة بشكل لم يحدث من قبل في القصة الفلسطينية، على الرغم من التعثرات الفنية الواضحة في بعض قصصه القصيرة التي تحتويها مجموعاته الأولى (موت سرير رقم ١٢) و(أرض البرتقال الحزين) و(عالم ليس لنا)" (٥) . لكن هذا الشكل الفني شهد محاولات غسان المستمرة من أجل تطويع أدواته الفنية وامتلاك القدرة على توصيل رؤيته الى قارئه، لذلك نجد انه في روايته الأولى قد تخلص من بعض العثرات الفنية التي نجدها في قصصه القصيرة الأولى، وسيظهر ذلك من خلال تحليلنا الموضوعي لقصصه ثم رواياته.

ونلاحظ انه في السنة التي كتب فيها (جدران من الحديد)، (كفر المنجم) سنة ٦٣ كتب (رجال في الشمس)، التي عبر فيها بصورة انضج عن نفس الأفكار التي حاول التعبير عنها في قصتيه القصيرتين. كانت في ذهنه صورة الفلسطيني الذي يبحث عن الثروة الهائلة والتي ترادف الموت، فعبر عنها من خلال (كفر المنجم)، لكن تعبيره لم يكن كافيا لاحداث التأثير الذي يريده لأفكاره، كان يبحث عن الشكل الأنسب للتعبير فجاءت الرواية. أما سنة ٦٦، فلم يكن في ذهنه سوى الرغبة في انجاز تجديد شكلي يناسب الموضوعات التي تشغله، فلم يكتب قصة قصيرة وانما كتب (ما تبقى لكم) لتقدم اجابة عن الاسئلة التي كانت تلح على ذهنه تلك الفترة. وجاءت الهزيمة سنة ٦٧، وكتب قصصه القصيرة التي ترتفع فيها وتيرة المقاومة عاليا كما فعل سنة ٦٨ حين كتب (حامد يكف عن سماع قصص الأعمام) يعلن فيها ان الحاضر انهى ارتباطه السلبي بالماضي، وكانت هذه الفكرة تحوم في رأسه، وقد عبر عنها بصورة أعمق في روايته (أم سعد) التي كتبها سنة ٦٩، وفيها نجد تعبيرا انضج عن الواقع الواسع الذي يمور بالأحداث في تلك الفترة، هذا الواقع الذي عبرت عنه الرواية في نظرتها الشاملة للحياة اكثر من القصة القصيرة.

التطور التاريخي :

كتب غسان أربع مجموعات قصصية هي على التوالي :

- (موت سرير رقم ١٢) ١٩٦١.

- (أرض البرتقال الحزين) ١٩٦٢.
- (عالم ليس لنا) ١٩٦٥.
- (من الرجال والبنادق) ١٩٦٨.

كما كتب قصصا قصيرة متفرقة نشرت في المجلات والجرائد، ولم تنشر مجموعة مستقلة (٦). ولما كان تاريخ النشر للقصة يأتي احيانا كثيرة بعد فترة من تأليفها فسأعتمد على تاريخ التأليف لا النشر.

نحن ازاء كاتب ملتزم بالواقع، ملتزم التزاما حادا بقضية شعبه، لذلك تبرز روح الصمود والمقاومة والتمسك بالسلاح والدعوة الى حملة من اجل النضال. فنجد صورا من حياة الشعب الفلسطيني في تشرده وفي لجوئه ثم في صموده ومواجهته عدوه بشكل فردي حينا وجماعي حينا آخر. هذه هي الروح العامة المسيطرة على قصص غسان منذ بداية كتابته للقصة حتى آخر قصة كتبها، لكننا نلمس عند تتبع القصص تاريخيا ان حدة التعبير عن الصمود وروح المقاومة هي النغمة الاساسية في كتاباته الأولى سنة ٥٦ و٥٧ ثم تتسع دائرة اهتماماته بعد ذلك، ليتناول جوانب متعددة للواقع الفلسطيني سنة ٥٨، وسنة ٥٩، وسنة ٦٠، ويتجه بعدها الى داخل النفس الانسانية ليغوص في اعماقها موسعا دائرة اهتماماته اكثر فأكثر، باحثا عن اساليب جديدة يستخدمها في كتاباته. يعود سنة ٦٠، ٦٧، ٦٨، ٦٩ ليعزف النغمة الاساسية التي ارتفعت اولا ثم انخفضت ثم عادت الى الارتفاع عاليا كي تشكل الموضوع الرئيسي الحاد في كتابات غسان: الصمود والمقاومة.

كتب سنة ٥٦، ٥٧ ست قصص :
- شمس جديدة (لم تنشر) ١٩٥٦.
- الورقة الأولى / دمشق (ثلاث اوراق من فلسطين) ١٩٥٦.
- الورقة الثالثة / الكويت (ثلاث اوراق من فلسطين) ١٩٥٦.
- الورقة الثانية / دمشق (ثلاث اوراق من فلسطين) ١٩٥٧.
- درب الى خائن / دمشق ٩-٩-١٩٥٧.
- المدفع / دمشق ١٢-٨-١٩٥٧.
- الى ان نعود / دمشق ٢٤-٦-١٩٥٧.

وهي كلها تؤكد التزام غسان بقضيته، نجده في (ثلاث اوراق من فلسطين) يقدم صورا من تاريخ الشعب الفلسطيني، يرسمه بواقعية. فالفلسطيني الصامد من الرملة، الذي يرتبط بقضيته حتى النخاع، في الورقة الأولى، يقتل الصهاينة زوجته وابنته امام عينيه، وينتقم لهما بالصمت نفسه الذي استقبل به موتهما، حيث يفجر مكتب القائد حين يذهب ليعترف بما يعرف. ونجد "أبو عثمان" رافضا الواقع ولا يرضاه، انه يرفضه رفضا ايجابيا يعبر عنه تعبيره الخاص، حين يموت مؤديا واجبه لحظة دخوله مكتب القائد.

ونجد النموذج المقابل ل (أبو عثمان) في الورقة الثالثة، نموذجا سلبيا يتحول الى نموذج ايجابي من خلال ارتباطه التدريجي بالواقع. كانت الشخصية تتوق الى الخلاص الفردي، وخططت بناء على رغبتها هذه، ارادت أن تحيا حياتها الفردية بعيدة عن المسؤوليات الخاصة والعامة، وكانت توشك ان تسافر الى امريكا، لكن الواقع الحي الذي تعيشه بلدها غزة والذي جعل ابنة اخته تضحي بساقها في سبيل انقاذ اخوتها من القذائف، اعطت الشخصية درسا كبيرا، جعلت صاحبها يغير خططه جميعها ويصمم على البقاء في بلده. لقد اكتشف ان طريق الخلاص الفردي، طريق الجبناء، وانه اذا اراد ان يرتاح فعلا فأمامه الارتباط مع الآخرين، وتحمل مسؤولياته.

أما الورقة الثانية فهي ترينا نموذجا مقاتلا من سنة ٤٨، يكتشف سبب الخطأ ببديهية وعفويه يتميز بها البسطاء الصادقون. يعيش (بائع العجوة) حياة بائسة، رغم ان حياته - قبل ذلك - كانت مليئة بالحركة والحياة، ومع ذلك فهو لا يشعر باليأس والاحباط، بل نجده يتذكر الايام الماضية المشرقة بكل اعتزاز وايمان، يتذكر قادة المعارك المخلصين الذين دفعوا حياتهم اثناء القتال، ويحدد الخطأ الذي اضاع كل التضحيات هباء. انه خطأ المسؤولين الذين لم يصونوا هذه التضحيات، وقبلوا المساومات، خطأ القيادة العليا. كان يمكن ان تؤدي الأحداث نفسها بانسان آخر الى طريق غير الطريق الذي رسمه لنفسه بائع العجوة، لكن هذا الانسان البسيط الذي ينتمي الى الطبقات الكادحة لم يكن ليخون تاريخه ويختار حلا انانيا ضيقا.

وفي قصة (درب الى خائن) يحسم غسان فكرة الخيانة منذ البداية، حيث لا مجال للتسامح في هذه القضايا المبدئية، حتى لو كان الخائن اقرب الاقرباء الى الانسان.

جزاء الخائن ببساطة: القتل. أما قصة (الى أن تعود) ففيها تجسيد للفعل المسلح في لحظته المبكرة، مما يجعل الطريق واضحا أمام الشعب الفلسطيني .. طريق الكفاح المسلح الذي رآه غسان منذ بداياته وتنبأ باستمراره.

وفي سنة ٥٨ يستمر الكاتب في تأكيد قضايا هامة وترسيخها: قيمة المقاومة، التشبث بالأرض واعتبارها قيمة عليا في حياة الشعب الفلسطيني، لكنه يوسع دائرة اهتمامه، ويكتب عن واقع حزين، يعيشه بعض ابناء هذا الشعب، واقع اللجوء والتشرد. يكتب مجموعة قصص:

- القميص المسروق - الكويت
- البطل في الزنزانة - الكويت
- قرار موجز - دمشق
- شيء لا يذهب - دمشق
- لؤلؤ في الطريق - الكويت
- الرجل الذي لم يمت - الكويت
- الأفق وراء البوابة - الكويت
- أرض البرتقال الحزين - الكويت

وفي قصة (الرجل الذي لم يمت) يبين مدى تعلق الفلسطيني بالأرض والفلاح منه على وجه التحديد. يهدد الفلاحون (السيد علي) بالقتل اذا صمم على بيع ارضه لليهود، وحين يفعل ولا يبالي بالتهديد يدبر (حمدان) ابن السيدة زينب ووالده واخته خطة لقتله. لكنه لم يقتل بل جرح فقط وقتل حمدان حين انفجرت الرصاصة الأخيرة فمزقت صدره ووجهه. ورغم واقع بيع بعض الاراضي لليهود من قبل بعض الفئات القليلة المتملكة للاراضي، الا ان رفض هذه الجريمة هي السمة المميزة لغالبية ابناء هذا الشعب. كما رأينا في احاسيس اسرة (السيدة زينب) التي تمثل نموذجا مصغرا للاسرة الكادحة الفلسطينية.

وفي قصة (أرض البرتقال الحزين) نرى واقع اللجوء والتشرد الذي يحفر في اعماق الفلسطيني على امتداد السنين. هناك ذكرى جميلة مؤلمة تقرع رأس الراوي

باستمرار، هي ذكرى الارض التي عاش فيها مع عائلته ثم اضطر الى تركها والنزوح عنها. والراوي هو الأخ الأكبر لاسرة كبيرة. يتوجه الى الاسرة جميعا بالحديث، واحيانا يتوجه الى الأخ الأصغر مذكرا اياهم بواقعهم السابق. وحديثه يضع القضية بوضوح امام العيون، كيف يمكن ان يتحول الانسان الى لاجيء:

"في رأس الناقورة وقفت سيارتنا بجانب سيارات كثيرة، وبدأ الرجال يسلمون اسلحتهم الى رجال الشرطة الواقفين لهذا الغرض. وعندما أتى دورنا، ورأيت البنادق والرشاشات ملقاة على الطاولة، ورأيت صف السيارات الكبيرة يدخل لبنان طاويا معارج طرقاتها ممعنا في البعد عن ارض البرتقال، اخذت انا الآخر ابكي بتشنج حاد. كانت امك ما زالت تنظر الى البرتقال بصمت، وكانت تلتمع في عيني ابيك كل اشجار البرتقال التي تركها اليهود، كل اشجار البرتقال النظيف التي اشتراها شجرة شجرة، كلها كانت ترتسم في وجهه، وترتسم لماعة في دموع لم يتمالكها امام ضابط المخفر. وعندما وصلنا صيدا، في العصر، صرنا لاجئين" (٧).

ثم يصف الشعور العميق بالخزي الذي يصيب الأب والانهيار الشديد الذي يحس به حين يشعر انه لا يستطيع ان يعيل اسرته حتى انه يفكر في لحظة ما بالتخلص منهم ثم التخلص من حياته.

"أريد ان اقتلهم وأريد أن اقتل نفسي، اريد ان انتهي، اريد ان" (٨).

لقد بعدت الاسرة عن ارض البرتقال فتشتت وتفرقت، لكن البرتقالة الباقية اليابسة تبقى تعبيرا عن الذكرى القاسية الجميلة في نفس الوقت، وتعبيرا عن امل الرجوع.

وتحتل الذكريات جانبا اساسيا من كتابات غسان، الذكريات التي تقرع رأس الفلسطيني أينما ذهب. وفي سنة ٥٩ يكتب :

- البومة في غرفة بعيدة - الكويت
- كعك على الرصيف - الكويت
- في جنازتي - دمشق

- قتيل في الموصل - الكويت
- عشرة امتار فقط - الكويت
- علبة زجاج واحدة - الكويت

وفي سنة ٦٠ يكتب :
- منتصف ايار - الكويت
- قليعة العبيد - الكويت
- ستة نسور وطفل - بيروت
- القط - دمشق
- الخراف المصلوبة - الكويت
- عطش الأفعى - بيروت
- موت سرير رقم "١٢" - الكويت

ويختار الراوي في (البومة في غرفة بعيدة) صورة من مجلة ليعلقها في غرفته، صورة ملونة لبومة مبتلة بماء المطر، ولا يأتي اختيار الراوي للصورة عبثا، اذ ان براعة الصورة تكمن في نظرة معينة من عيني البومة. هذه النظرة توقظه من نومه وتلح عليه، تذكره بضرورة الاختيار وحتمية المواجهة. صورة البومة تستدعي صورا اخرى غاية في الاهمية من حياة الراوي. ذكريات طفل فتح عينيه على واقع استلاب بلده، وشارك رغم سنه الصغيرة في مقاومة الاحتلال.

البومة تحدق فيه الآن بعينيها وتذكره ببومة اخرى كانت تحدق فيه بينما كان يحفر في الارض حفرة كي يدفن صندوق السلاح بعيدا عن أعين العدو، وهي ترمز الى المقاومة في القصة، اذا ان البومة التي كانت تحدق فيه في طفولته. كانت تقف في اعلى الشجرة متحدية رغم الرصاص والموت اللذين يتربصان بها. والذكريات في القصة ايجابية تدفع الراوي الى اتخاذ موقف ايجابي من الواقع المأساوي الذي يعيشه، التحدي والمقاومة هما روح الموقف الايجابي في القصة.

أما في (عشرة امتار فقط) (٩)، (علبة زجاج واحدة) (١٠)، (موت سرير رقم ١٢) (١١) ، (في جنازتي) (١٢)، فان بها صورا مختلفة لقسوة المنفى الذي يعيشه

الكاتب والآلاف من الفلسطينيين، يعبر عنه ويرسمه في قصصه، باردا، قاسيا، لا يحتضن من يلجأ اليه انما يقتله دون رحمة.

في (علبة زجاج ملونة) نجد صورة واضحة لعالم المنفى بشكل بشاعته وقسوته، هذا العالم الذي يأتي وصفه سريعا على لسان الراوي في بداية القصة:

"كنا نعيش كفئران التجارب، في علبة من زجاج نظيف" (١٣).

ويمضي الراوي في تجسيد صورة حية لهذا الواقع من خلال تجربته هو، كان هذا العالم مليئا بكل شيء ولا شيء في نفس الوقت. الطعام متوفر والنوم مريح، لكن لا مجال لأي احساس انساني. اذ ان العطش الى المرأة الذي يفتقده الراوي واصحابه في مكان العمل يرمز الى العطش الانساني الذي لا يجده الراوي داخل علب الزجاج وخارجها. وعندما سافر وقت عطلته باحثا عن الارتواء الانساني لم يجد غير القسوة والعطش، لم يكن للعالم الرخيص، عالم العاهرات ان يشعره بالانتماء والدفء الانسانيين، لقد رأى ما نفره وأبعده عن هذا العالم، كان يقترب ويبتعد عن دور العاهرات، ولكنه في اللحظة التي اوشك ان يقرع فيها بابا منها قرأ جملة مكتوبة على خشب الباب "هنا بيت عمال".

ورغم اننا نحس بالافتعال في الطريقة التي ابرز بها الكاتب هذا التناقض، الا انه اراد ان يحسم للراوي تردده فيتجه الى المدينة دون ان يلتفت الى الوراء مستشعرا علبة الزجاج تحيطه خارج عمله كما احاطته داخل عمله.

"تقول علب زجاج؟ انها علبة زجاج واحدة كبيرة ... نحن نتحرك داخلها، ولكننا لا نغادر .. نحن ننتقل من طابق الى آخر ... ولكننا لا نغادر" (١٤).

هذا هو عالم المنفى الذي يصطدم به الفلسطيني خارج بلاده والذي يعبر عنه غسان بمرارة كبيرة.

وتتجه قصص غسان في السنوات التالية سنة ٦١، ٦٢، ٦٣ الى داخل النفس الانسانية لتعبر عن خلجاتها.

في سنة ٦١ يكتب : في بيروت
- الارجوحة /
- العطش /
- المجنون /
- ثماني دقائق /
- اكتاف الأخرين /
- السلاح المحرم /
- الصقر /
- المنزلق /
- لو كنت حصانا /
- نصف العالم /
- رأس الأسد الحجري /

وفي سنة ٦٢ يكتب : في بيروت
- أبعد من الحدود /
- الأخضر والأحمر /
- لا شيء /
- ذراعه وكفه واصابعه /
- الشاطىء /
- رسالة من مسعود /
- جحش /
- يد في القبر /

وفي سنة ٦٣ يكتب : في بيروت
- جدران من حديد.
- كفر المنجم /

كثير من هذه القصص تصور حالة التمزق والوحدة التي تعانيها الشخصية الفلسطينية، حين ينقطع التواصل بينها وبين العالم. ففي قصة (العطش) تعاني

الشخصية احساسا عميقا بالوحدة، فهو مؤلف فاشل لم يستطع ان ينجح في عمله، ولم ينجح في تكوين علاقات مع الآخرين، وهذا ما جعله يستشعر الكآبة ويعترف بحاجته الى المشاركة والى العلاقات الانسانية.

"لو كان في الغرفة انسان آخر لقال له متأففا: "اريد ان اشرب" ليس من المهم ان تشرب .. المهم ان تجد من تقول له انك تريد ان تشرب .. انك ظامىء" (١٥).

وفي (الصقر): يرسم غسان عالمين: عالماانيقا مرتبا، هو العالم الذي يعيش فيه المهندسون، وعالم انسان بسيط كادح (جدعان) يرفض العالم الأول ويصر على بناء عالمه هو كما يفهمه ويرضاه. لهذا يرفض "جدعان" ان ينام على غير سريره، يصر على العيش ضمن عالمه هو، يرفض النوم على السرير الابيض الذي تغير اغطيته باستمرار.

"ويبني لنفسه سريرا عجيبا من ثلاثة الواح خشبية انتزعها من صندوق كبير ثم رفعها على ست قوائم وفرش فوقها قطعة من جلد ماعز اسود" (١٦).

كما انه كان يرفض لبس البدلة الانيقة ذات الازرار الصفراء الكبيرة. التناقض هنا بين الانسان المستغل، صاحب العمل، وبين المستغلين الكادحين الذين يمثلهم جدعان، الذي هو رمز للانسان الكادح، الذي يرفض عالم الاستغلال بطرقه الخاصة ويتوازى عالم جدعان (بدلالة الاسم) مع دلالة الصقر (نار).

(ونار) صقر شديد البأس توقف عن الاصطياد حين احب غزالا من الغزلان، كذلك نجد ان جدعان قد توقف عن الاصطياد حين احب الفتاة ذات الشعر الأحمر. يرفض جدعان هذا النوع من الحياة، لذلك فقد تركها وبدأ يرسم في مخيلته صورة عالم جديد كل الجدة. إن هذا العالم البشع المقيت المستغل ليس الانسان الفلسطيني الذي ينشد الحرية ويكره قيود السجن، يكره استغلال الانسان لاخيه الانسان.

ولم يتخل الكاتب في اي فترة من فترات حياته الادبية عن الدعوة الى المقاومة فنحن نلمسها في كتابته خلال هذه السنين ايضا. ففي (السلاح المحرم) سنة ٦١ يخطف (ابو علي) البندقية من الجندي الاجنبي كي يستخدمها في محاربة الضباع، ولم

يكن خطف البندقية سهلا اذ ان (ابو علي) بذل جهدا كبيرا في انتزاعها من يد الجندي، رغم تعبه الذي نسيه بمجرد تفكيره بامتلاك البندقية. لكن الرجل لا يصل الى بيته لان لصين تعرضا له في الطريق وانتزعا البندقية منه، و ات ابو علي. مات بعد ان استمات في سبيل المحافظة على البندقية، مبينا الطريق الذي يوضحه الكاتب والذي لا حياة للشعب الفلسطيني من غيره، طريق السلاح والمحافظة عليه او الموت.

وفي (الأخضر والأحمر) سنة ٦٢ يدعو الى مقاومة الموت مهما كانت المقاومة هزيلة وصغيرة، ويعبر عن هذا من خلال الاسود الصغير الذي يولد في نفس اللحظة التي يموت فيها الشهيد. انه لا يرى الموت فحسب ولكنه يرى الحياة التي تنشق من الموت ايضا، يرى ولادة الأمل من اعماق الهزيمة.

الليل يصاحب النهار والنهار سيشرق حتما رغم ساعات الليل الطويلة. والقصة مقسمة ثلاثة اقسام: النزال، جدول الدم، الموت للند. يصف القسم الأول في غنائية عالية النبرة ولغة شاعرية مصرع الشهيد. الشهيد الذي احب الحياة ولم يشأن ان يموت، لكن الموت كان له بالمرصاد.

"لحظة موت واحدة ولكنها حاسمة ونهائية .. ولم يكن يعرف هو، انها واقفة هناك، بالانتظار، كان بينه وبينها يقف ايار" (١٧).

ومع ذلك لم يستسلم للموت بسهولة فكان النزال بينهما الذي انتهى بانتصار الموت، لكن ايار كان ضخما وكان كبيرا وكان قد صبغ الطريق بالخضرة" (١٨).

لقد استخدم غسان ايار كي يرمز الى الحياة الكامنة في اعماق الموت ويشعرنا بحتمية ولادة النقيض. ويولد النقيض في القسم الثاني (جدول الدم)، انه الاسود الصغير.

"ذلك انه في المكان الذي سقط فوقه الجبين، في الحفرة المدورة التي صنعتها السقطة، ولد طفل صغير" (١٩).

ويشق الصغير طريقه بأظافره، كالدودة.

"لا يلتفت الى الوراء ولا يتطلع الى فوق ولا يحول رأسه الى الجوانب.. وكان يحس، فيما هو يشق طريقه المظلم، اقدام الناس فوق رأسه تروح وتجيء فيشعر بأنه لو جرب ان يصعد الى فوق اذن لديس كما تداس الخنافس" (٢٠).

انه التعبير الأدبي الجميل عن ولادة المقاومة وعن الموت الذي يلاحقها والذي يضطرها ان تبقى تحت الأرض حتى تتمكن من البقاء.

وفي القسم الثالث (الموت للند) دعوة للأسود الصغير ان يقف متحديا، فقد كبر الصغير وحان الوقت كي يثبت وجوده وينتزع شرعية هذا الوجود.

"أيها الذي يعيش تحت اكداس الأقدام .. أكبر .. أكبر .. لماذا لا تكون ندا قبل ان تموت؟" (٢١).

وفي سنة ٦٥ تعلن المقاومة عن وجودها، وتكون انطلاقة الثورة الفلسطينية المسلحة ويكتب غسان في هذه السنة :

(العروس / بيروت).
(الدكتور قاسم يتحدث لايفا عن منصور الذي وصل الى صفد) / شباط.
(أبو الحسن يقوص على سيارة انكليزية) / آذار.
(الصغير وأبوه والمرتينة يذهبون الى قلعة جدين) / نيسان.

ونجد في هذه القصص استمرارا لموضوعاته التي كتبها سنة ٥٦، ولكننا نحسها اكثر نضجا واعمق زاوية رؤية. ففي قصة (العروس) (٢٢) مواكبة خلاقة لانطلاقة الثورة المسلحة سنة ٦٥، وليست مجرد اعلان او دعاية عن هذه الثورة .. ولقد وجد غسان نفسه في هذه الثورة التي طالما بشر بولادتها، ورأى حتمية وجودها.

تبدأ القصة برسالة من الراوي الى صديقه رياض يحدثه عن "رجل طويل جدا، صلب

جدا، لا أعرف اسمه، لكنه يلبس بدلة خاكية عتيقة، ويلوح لأول وهلة كأنه مجنون" (٢٣) . التقط غسان هذا الارتباط بين الرجل الفلسطيني والبندقية وجسدها في القصة. قابل الراوي هذا الرجل. الباحث عن عروسه، واوصل اليه التأثير مما جعله بدوره يبحث عنها. أما حكاية الرجل فيلخصها لنا بالآتي :

بدأت قصته لا بد في يوم من أيام حزيران عام ١٩٤٨، كان هذا الرجل فقيرا لا يملك ثمن بندقيته، وعندما كان يسمع بنبأ هجوم على موقع صهيوني يستعير بندقية من أحد ما مع تعهده بارجاعها. وحدث ان تمكن من الحصول على بندقية بجهده الخاص، كانت بندقية جميلة تضارع اجمل الفتيات، لكن الضابط بعثها الى القيادة كي يتبين نوعها. قاتل الرجل في سبيل ان لا تذهب البندقية وحدها الى القيادة، واراد ان يرافقها لكنه يحصل على وعد قاطع ان تعود له البندقية ومعها فشك جديد. تذهب ويبقى الرجل منتظرا عروسه. يهاجم الصهاينة القرية، ويحتلونها، لكن رجال القرية يستردونها من الصهاينة ويعود الهجوم، كل هذا يحدث وهو مجرد من سلاحه.

يجن الرجل ويمضي ايامه بحثا عن البندقية الى ان يجدها مع رجل دفع ثمنها مائة جنيه. اخذها من رجل عجوز مهرا لابنته. ترك العاشق عروسه مرغما لرجل ضحى بابنته في سبيل البندقية. ونعرف ان القرية قد عادت الى اهلها بسواعد رجال القرية للمرة الرابعة. ويدعونا الراوي جميعا ان نبحث: "ولكن يا عزيزي رياض لماذا لا تفتش معي عن ذلك الرجل؟ انه رجل طويل جدا، صلب جدا، لا أعرف اسمه ولكنه يلبس بذلة خاكية قديمة، ويبدو كأنه محاط برذاذ مضيء، ويلوح لأول وهلة، حين يستوقفك ليسألك: "هل رأيت العروس؟" يلوح كأنه مجنون. ابحث معي عنه، حيث أنت: فلدي اخبار جديدة عن العروس" (٢٤). يريد غسان ان يبشر الرجل انه سيستطيع ان يجد عروسه الآن، وحين يبشر غسان ذلك الرجل فانه يبشر الشعب الفلسطيني بوجود البندقية المقاتلة.

إن العروس موجودة الآن في مخازن الثوار الذي انطلقوا في الفاتح من يناير عام ١٩٦٥ استجابة لأعمق ما في هذا الشعب من اماني وآمال. ونلاحظ تكثيف الأحداث في القصة، مما يجعل للقصة قيمة فنية كبيرة.

"إنها تقدم الملحمة الفلسطينية والبطل الفلسطيني ممثلا بالعاشق وشاري البندقية ورجال القرية والآف غيرهم لا يظهرون في القصة" (٢٥).

لقد هزموا، كما يبين الكاتب، في قصة سابقة على يدي القيادة (ورقة من الطيرة) لكنهم بقوا صامدين في عشقهم، في بحثهم عن العروس، عن قيادة حكيمة يثقون بها ويلتفون حولها (٢٦).

تمثل قصة غسان (العروس) احدى العلامات الهامة على تحول غسان الى رؤية اكثر واقعية،الى اتجاهه نحو التعبير عن ارتباطه بالفكر الجديد، ذلك الفكر الذي جعله لا يلمس الجرح فحسب، بل يغوص الى اعماق المآساة غير هياب يكتشف جذورها ويرى الأمور في ترابطها الماضي مع الحاضر ثم المستقبل. ويستمر غسان في السنوات التالية في الكتابة الواقعية فيكتب سنة ٦٧ :

الصغير يذهب الى المخيم - آذار
الصغير يكتشف ان المفتاح يشبه الفأس - أيار

وسنة ٦٨ :

مدخل كتب في كانون ١ - ٦٨
صديق سلمان يتعلم اشياء كثيرة في ليلة واحدة / شباط
حامد يكف عن سماع قصص الأعمام / شباط

وسنة ٦٩ :

كان يومذاك طفلا / بيروت - أيار

لقد جاءت هزيمة سنة ٦٧ كي توضح الطريق اكثر امام الانسان الفلسطيني، جاءت لتبين اهمية الارتباط بالماضي الايجابي وضرورة تحطيم الارتباط بالماضي السلبي. في قصة (حامد يكف عن سماع قصص الأعمام) شباط ٦٨ . يفقد حامد سمعه بسبب

الدوى الراعد المتسبب عن القذيفة التي اطلقها عن قرب على دبابة العدو ويذهب بعد انتهاء مهمته مع صاحبيه اسعد والراوي الى بيت الراوي. هناك كان عم الراوي يزور البيت، وتحدث كثيرا عن الحذر والخوف وكل ما يدعو الى احـ ـاط الهمم، توجه بالحديث الى حامد، لكن حامد لم يسمعه. لم يكن ليسمع سوى صوت واحد : الدوى الذي لا يهدأ، الصوت الوحيد الذي يطمر كل ما عداه ويدفنه" (٢٧). حامد، رمز الفلسطيني الثائر، ينهي هنا ارتباطه بالماضي السلبي، الماضي الذي يشل الانسان عن التقدم الى الامام ويتحدث دائما عن الحكمة ووجوب الحذر والانتظار. ولقد اختار الكاتب الصمم لكي يرمز الى تحطيم الرابط المتخاذل الضعيف مع الماضي كي يستطيع الفلسطيني ان يغير واقعه دون اية عوائق. اما شخصية الراوي فهي تقنية يلجأ اليها كثيرا، يريد بواسطتها ان يبشر ويعظ ويصوغ الشعور بالموقف في اسلوب شعري ثابت.

التحليل الموضوعي

عندما نقرأ قصص غسان القصيرة قراءة تحليلية دقيقة، ترتسم امام اعيننا موضوعات اساسية شغلت ذهن الكاتب فعبر عنها من خلال القصة القصيرة.

١) نجد ان الارض الفلسطينية قد شكلت محورا لاعمال غسان القصصية كلها. فقد حمل غسان بلاده بين ثنايا جلده، صورها معتمدا على ذكرياته شبرا شبرا، صور اغتصاب الارض ثم خروج الشعب من هذه الارض ومعاناته المترتبة على خروجه. المعاناة في الخيمة والمعاناة في المنفى. وحين صور نضال الشعب الفلسطيني فقد جسد لنا هدف هذا النضال وهو استعادة الارض الفلسطينية المغتصبة او الموت دونها.

ونجد كتاباته الأولى التي تصور النكبة الفلسطينية وفقدان الارض مشبعة بالرومانسية، والصراخ والخطابية احيانا، ولكنها لا تلبث ان تخرج منها الى رؤية اكثر نضجا بعد ذلك.

تظهر هذه البدايات واضحة في قصة (ارض البرتقال الحزين) حيث يسجل واقع

الهزيمة المر ثم الاحساس بالهزيمة والعار من جراء الهزيمة. في القصة، هناك ذكرى جميلة مؤلمة تقرع رأس الراوي باستمرار، هي ذكرى الارض التي عاش فيها مع عائلته ثم اضطر الى تركها والنزوح عنها. والراوي هو الأخ الأكبر لاسرة كبيرة، يتوجه الى الاسرة جميعا بالحديث، واحيانا يتوجه الى الأخ الاصغر مذكرا اياهم بواقعهم السابق. وحديثه يضع القضية بوضوح امام العيون: كيف يمكن ان يتحول الانسان الى لاجيء.

"في رأس الناقورة وقفت سيارتنا بجانب سيارات كثيرة، وبدأ الرجال يسلمون اسلحتهم الى رجال الشرطة الواقفين لهذا الغرض، وعندما اتى دورنا ورأيت البنادق والرشاشات ملقاة على الطاولة، ورأيت صف السيارات الكبيرة يدخل لبنان طاويا معارج طرقاتها ممعنا في البعد عن ارض البرتقال اخذت انا الآخر ابكي بتشنج حاد. كانت امك ما زالت تنظر الى البرتقال بصمت. وكانت تلتمع في عيني ابيك كل اشجار البرتقال التي تركها لليهود، كل اشجار البرتقال النظيف الذي اشتراها شجرة شجرة، كلها كانت ترتسم في وجهه، وترتسم لماعة في دموع لم يتمالكها امام ضابط المخفر، وعندما وصلنا صيدا في العصر، صرنا لاجئين" (٢٨).

ثم يصف الشعور العميق والخزي الذي يصيب الأب والانهيار الشديد الذي يحس به حين يشعر انه لا يستطيع ان يعول اسرته حتى انه يفكر لحظة في التخلص منهم ثم التخلص من حياته.

"أريد ان اقتلهم، أريد أن اقتل نفسي، اريد ان انتهي، اريد ان ... " (٢٩).

كان الأب يضع المسدس الاسود على الطاولة والى جانبه برتقالة. هذه البرتقالة هي التي تبشر بالأمل رغم جفافها ويبوستها، انها الذكرى المرة الجميلة، في نفس الوقت، ذكرى الأرض واغتصابها في نفس الوقت.

وفي قصة (أبعد من الحدود) سنة ٦٢، (٣٠)، يمتلىء الخطاب الذي يلقيه الشاب الهارب من السجن امام الرجل الهام بالصراخ، صحيح انه صراخ يحوي بعض الحقائق لكنه يأتي وكأنه خطبة سياسية، منشور ثوري، لكنه لا يمكن ان يكون قصة فنية لها قيمتها.

"سيدي ان مؤسستنا تقدم خدمات اخرى لا يحصيها العد .. نحن مثلا اكثر جماعة ملائمة من أجل ان تكون مادة درس للبقية .. الأحوال السياسية مستعصية صعبة؟ اذن، اضرب المخيمات، اسجن بعض اللاجئين، بل كلهم ان استطعت، اعظ مواطنيك درسا قاسيا دون ان تؤذيهم .. ولماذا تؤذيهم اذا كان لديك جماعة مخصصة تستطيع ان تجري تجاربك في ساحاتها؟" (٣١).

نلمس الخطابية والمباشرة في كلمات الشاب الهارب السابقة، ان غسان يشرح حالة الفلسطينيين الناتجة عن تشريدهم، ويبين حالة الحصار الشديد التي فرضت عليهم، كل ذلك من خلال كلمات واضحة كان يمكن ان يكتبها في مقال اسبوعي من مقالاته الصحفية. وتتبين المباشرة الشديدة من خلال وصفه المقارن بين الرجل الهام الذي يشرب الساخن ويستمتع بالدفء مع افراد اسرته والشاب الهارب الذي يرتعش من البرد ولا ينتعل حذاء يدفىء قدميه. ويعلن الشاب هذه الحقيقة من خلال خطابه امام الرجل الهام :

"هذا صوت اسناني تصطك من شدة البرد يا سيدي، لا تخف انا لا أحمل سلاحا اذا كنت تعتمد ان اسناني ليست سلاحا. ان ساقي عاريتان ممزقتان لانني قفزت من نافذتك" (٣٢).

هذه الحقائق التي يقولها الكاتب تشعرنا بتسطح القصة. وحين نقارن بين هذه القصة وقصة اخرى لنفس الكاتب (ثماني دقائق) نحس الفارق الكبير بين لمس المسائل من خلال الحدث وتطوره ومن خلال رسم الشخصية وبين ان يقولها الكاتب على لسان ابطاله (٣٣). ففي (ثماني دقائق) نحس المقارنة بين الانسان الكادح المستغل والانسان المستغل اعمق وانضج، اذا اننا من خلال سير الحدث نبدأ في تلمس موقف الشخصية الى ان تنكشف تماما عند نهاية القصة. حين يستخدم السيد علي تيسير، في خدمة تشكل خطرا على حياة تيسير. نبدأ تملس الموقف والتفكير الذي يميز شخصية السيد علي: يتبين موقف الانسان المستغل الذي لا يهتم الا براحة الشخصية وبما يدخل البهجة على قلبه دون اي اهتمام بالانسان الذي يمكن ان يدفع حياته ثمنا لراحته. وحين يفكر تيسير في الشرفة التي سيقفز عليها، والتي يمكن ان تؤدي الى وفاته، ويفكر في نفسه وفي الليرات التي يمكن ان يكسبها ثمنا لهذه

الخدمة والتي يمكن ان يسعد بها شقيقته، يتضح موقف تيسير من هذا العالم، موقف الانسان المستغل الذي يفكر بصمت في وضعه وفي قهره.

٢) عانى الفلسطيني طويلا واقع التشرد واللجوء وكل ما نجم عن ذلك من بؤس لكن هذا البؤس ليس ساكنا، يلتقط الكاتب بذرة الايجابية ويصورها في حالتها الجنينية هذه. ويبتدي هذا في قصة مميزة من قصصه (كعك على الرصيف) (٣٤) ، أن حميد في القصة ليس الا نموذجا لآلاف من الاطفال الذي سلكوا طريق الرجولة منذ الصغر. ولقد احتك حميد بالحياة احتكاكا قاسيا، جعله قادرا على التصدي لها، وجعله راغبا في الاحتفاظ بحياته الخاصة التي يعتقد انها الشيء الوحيد الذي يملكه، ولذلك لجأ الى شبكة اكاذيب حتى لا يقر بواقع لا يرضاه لنفسه.

"كنت احس انني ادرس اطفالا اكبر من اعمارهم، اكبر بكثير، كل واحد منهم كان شررا انبعث من احتكاكه القاسي بالحياة القاسية، وكانت عيونهم جميعا تنوس في الصف كنوافذ صغيرة العوالم مجهولة، ملونة بألوان قاتمة، وكانت شفاههم الرقيقة تنطبق بأحكام كأنها ترفض ان تنفرج خوف ان تنطلق شتائم لا حصر لها دون ان يستطيعوا ردها، كان الصف اذن عالما صغيرا، عالما من بؤس مكوم ولكنه بؤس بطل" (٣٥).

هذا البؤس البطل الذي يصفه غسان، هو العلامة على الاتجاه الذي يسلكونه، والذي هو طريقهم الوحيد الى الخلاص، الى حل مشاكلهم، انه طريق الثورة القادمة ولا ريب، والتي بشر بها غسان.

يعمل حميد في الليل كي يوفر قوته في النهار، وهذا امر ضروري في زمن الاشتباك، ليس الاشتباك في ميدان القتال الذي هو مؤقت، بل انه الاشتباك المستمر من أجل توفير اللقمة في (الصغير يذهب الى الجحيم) (٣٦)، كان الجوع هو الهم اليومي الذي يسميه الصغير: زمن الاشتباك.

"كنا نقاتل من أجل الاكل، ثم نتقاتل لنوزعه فيما بيننا، ثم نتقاتل بعد ذلك" (٣٧).

في القصة صراع مستمر من أجل البقاء، الفضيلة الأولى التي يسعى الجميع الى تحقيقها. القاص الصغير وعصام يذهبان الى سوق الخضار للم بقايا الفواكه والخضروات. والجد يهتم بقراءة الجريدة وهو لا يعرف القراءة فيسرق خمسة قروش من اي جيب كي يشتري واحدة يدفعها لمن يعرف القراءة كي يقرأها له. وحين يعود الصغير وعصام الى البيت يلقيان بما معهماللاسرة التي تنتظر، وذات مرة رأى الصغير ورقة نقدية من فئة الخمس ليرات تلمع الى جانب حذاء عصام الذي رآها بعده في نفس اللحظة. ركض عصام بالثروة الكبيرة التي يملكها، واحس ان العالم كله يركض وراءه، ولم يسلك طريقه العادي للعودة، انما غير طريقه بحسه الطفولي خوف ان يكون هناك من يلحقه. وحين وصل البيت، كان الجميع متحفزين بانتظاره، كل يريد الخمس ليرات او نصفها، وبدأت المعركة التي لم يكن لها سوى هدف واحد، ولكن الطفل قاوم الضربات :

"لكنهم لم يكونوا يعرفون حقا معنى ان يكون الطفل ممسكا بخمس ليرات في جيبه زمن الاشتباك" (٣٨).

انها رمز لثروة اكبر، ولم تكن اهميتها ابدا في قيمتها المادية، كان يحس الصغير وهو بمتلكها ان بيده مفتاحا للخلاص وانه بفقدانها سيفقد الأمل الذي تمثله النقود. "والقصة ليست من ابرع ما كتبه غسان من الزاوية الفنية فحسب بل انها اشد قصصه طواعية لابراز فكرة النسبية في العلاقات" (٣٩) . لقد تغيرت علاقة الصغير بأهله منذ هذه الليرات الخمس، اصبح يحس بشيء خاص به يزرع في نفسه الأمل، كما احس الاهل ان كلا منهم يمكن ان يحقق املا خاصا به من خلال ليراته هو. وحين حصلت حادثة للصغير ودخل المستشفى، لم يجد الليرات وقت صحوته ومع ذلك لم يغضب، كان قد اتى دور عصام ليحس بالأمل.

"لم أكن غاضبا لانه كان ملهيا وانا انزف دمي بأخذ الليرات الخمس" (٤٠).

٣) حين يغترب الفلسطيني عن وطنه ويعيش في المنفى تمتلكه احاسيس الحنين الجارف الى الوطن، وينكشف الوهم الكبير الذي عاشه وهو يحلم بالثروة والجاه والراحة في غير بلاده. المنفى معادل للمعاناة الشديدة في

قصص غسان كنفاني، هذه المعاناة تدفع بعض الفلسطينين باتجاه الفعل، باتجاه تحطيم الوهم وحمل البندقية، وتدفع البعض الآخر باتجاه الموت.

في (لؤلؤة في الطريق) (٤١) وصف لحياة المنفى بقساوتها وبشاعتها، حياة الركض في سبيل القرش، هذه الحياة التي لا ترحم احدا، اما ان يلحق المرء بعجلتها الدائرة بجنون او تقتله وتطحنه. يسافر سعد الدين الى الكويت طامحا طموحا لاحد له في الربح المادي. وينزل ضيفا عند صاحبه حسن، لكن سعد الدين لم يكن مؤهلا بما يمكن ان يكفل له الربح المادي الذي يطمع في تحصيله. ويحاول حسن ان يبين لسعد الدين صعوبة بحثه، وان يقنعه بالرجوع الى بلده.

"قلت له في مرة ان العجلة تدور هنا شرسة الى حدود اسطورية، وانها لا تهتم بالانسان الفرد على الاطلاق، وان الجوع بالنسبة للبذخ الماثل لا يمكن ان يكون الا منظرا سلبيا فحسب، وان الناس هنا يركضون وراء القرش الى حد انهم لا يتلفتون خلفهم كي يشاهدوا الزاحفين" (٤٢).

لكن سعد الدين لا يقتنع ويصمم على المضي في البحث، وحين تقارب نقوده على الانتهاء يلجأ الى وهم اخير، يشتري محارات بكل ما تبقى معه من نقود متصورا انه سيلقى لؤلؤة حقيقية كبيرة تعوض عن كل معاناته، لكن المحارات كانت فارغة. تابع سعد الدين الرجل وهو يفتح المحارات وكأنه يتابع آخر أمل له في الحياة. وحين تبقت محارة واحدة كان قد وصل الى حافة الهاوية، ولم ينتظر حتى يفتح الرجل المحارة الأخيرة، سقط على وجهه ميتا، انه المنفى بكل وحشيته، المنفى الذي يجابه الفلسطيني بواقعه اللاانساني، وحين يضع الفلسطيني امله وحياته كلها فيه يقتله دون رحمة وينتصر عليه، اما حين يترك الفلسطيني المنفى دون اسف ويتجه نحو البندقية فانه يكون المنتصر لنفسه على المنفى.

"لم يكن الموت بالنسبة لكنفاني مغامرة تعايش، او احاسيس نادرة تقتنص بقدر ما كان معشعشا في نسيج حياته الشخصية بصورة جعلت منه شيئا اليفا، هذه الالفة جعلته يتخطى الذاتية في معالجته لقضية الموت وان يطرحها جزءا من نسيج العمل الفني، دون ان تفرض عليه من الخارج" (٤٣).

كانت القضية الفلسطينية اساس كتابات غسان كنفاني، وكان الموت مرتبطا بهذه القضية باستمرار. وقد ادى وجود الفلسطيني في المنفى الى موته، وادى حمل الفلسطيني البندقية الى موته. لكن طعم الموت لم يكن واحدا ابدا. فهناك فارق كبير بين الموت الذليل على (سرير رقم ١٢) او على كومة نفايات وبين الموت المشرف في ميدان القتال او فوق (المدفع) لحظة النزال. في (موت سرير ١٢) (٤٤) يموت المريض (محمد علي اكبر) دون ان يحس بموته احد. مات رقما مهملا كما عاش رقما مهملا في مستشفى من مستشفيات الكويت، بعد ان فشل في الحصول على الارباح التي كان يحلم بها. ولم يكن الى جانب المريض وهو يموت سوى صندوق كان يصاحبه في حله وترحاله. هذا الصندوق الذي يحمل دلالة مزدوجة. انه رمز للوهم الكبير في الحصول على ثروة كبيرة كما تبين من قصة الراوي المتخيلة عن الصندوق، وهو رمز للفقر والمرارة في الحقيقة دون اوهام.

وفي (لؤلؤة في الطريق) يموت سعد الدين ميتة حقيرة بشعة في المنفى، حين يكتشف الوهم الكبير الذي عاشه. لكننا نجد طعما آخر للموت في (الصغير وأبوه والمرتينة يذهبون الى قلعة جدين) انه الموت في سبيل القضية، الموت في ساحة القتال.

وفي (المدفع) نلمس الموت المشرف لحظة القتال (٤٥): احضر سعيد الحمضوني الى قريته رشاشا من طراز (الماشينغن) اشتراه من يافا، وكانت القرية بحاجة ماسة الى هذا السلاح، وعرف سعيد حاجة القرية واصبح اسم سعيد مقترنا بالمدفع، واصبح وجوده ضروريا للمدفع، وكأنه اصبح اداة من ادوات المدفع.

يتقدم اليهود باتجاه القرية بينما المدفع مصاب بالعطب، ويفكر في طريقة تجعل المدفع ينطلق ويقترح على احد رجاله :

> "سأشد الماسورة الى بطن المدفع بكفي، وحاول أن تطلق .. لا يوجد أية دقيقة لتضيع في الكلام .. دعنا نجرب" (٤٦).

وتقترب نهاية سعيد مع اطلاق المدفع، ولكنها النهاية المشرفة التي يتوق اليها الفلسطيني.

"شعر بانها النهاية .. نهاية تاق اليها طويلا وها هي ذي تتقدم اليه بتؤده. كم هو بشع الموت .. وكم هو جميل ان يختار الانسان القدر الذي يريده" (٤٧).

لقد مات سعيد باختياره، ليس كما مهملا، انما كان يؤدي اعظم الخدمات لشعبه، كان يضحي بحياته ويموت لتعيش القرية وتبقى الأرض.

(٥) اذا رجعنا الى تاريخ الشعب الفلسطيني وجدنا السلاح جزءا اساسيا من تاريخه: حين يريد العدو ان ينتزع ارضه يلجأ الى تجريده من سلاحه، وحين يسعى الى تدجينه يلجأ الى سحبْ سلاحه ايضا. لذلك يعي الفلسطيني معنى ان يكون لديه بندقية، ويعي ايضا معنى حرمانه منها. تحركت قوى التغيير في الشعب الفلسطيني كي تحصل على السلاح وتحمله ثم لتعلن عن وجودها سنة ٦٥ وتصبح حقيقة واقعة تمتد في التأثير سنة ٦٧ بعد الهزيمة. صور غسان كنفاني عشق الفلسطيني للبندقية عبر المراحل المختلفة التي مر بها. صور العشق ما بين الفلسطيني والبندقية ما قبل سنة ٦٥ وتنبأ ان المحب الحقيقي لا ينسى حبيبته، وحين يفقدها لا بد ان يسعى لاستردادها مهما طال الزمن.

وحين انطلقت الثورة الفلسطينية سنة ٦٥ وامتد تأثيرها وظهرت بشكل علني بعد سنة ٦٧، واكب غسان هذه الانطلاقة التي طالما بشر بولادتها. ففي (عن الرجال والبنادق) (٤٨) تصوير لتاريخ الشعب الفلسطيني من سنة ٣٦ - سنة٣٧، ان رؤية الكاتب السياسية جعلته يدرك مهمته كفنان. لقد هزمت الثورة سنة ٣٦ لكنها كانت هزيمة مؤقتة، كانت وقفة من اجل النهوض الجماهيري العارم بعد ذلك، ثم انها اثبتت فشل القيادة الفلسطينية والعربية والاقطاعية في تحمل مسؤولياتها تجاه الثورة.

يمسك الكاتب بخيوط الواقع بشكل دقيق وامين ويجسده، من خلال شخصيات القصص القصيرة الاساسية: الصغير منصور، الخال، الأب، قاسم، ثم البندقية حيث نجدها شخصية خامسة لها وجود فعلي مثل وجود الشخصيات جميعها في القصص. يركز الصغير منصور على شيء واحد، ضرورة حصوله على سلاح من اجل قتال اعدائه، انه لا يغلسف الأمور ولا يستطيع ذهنه الصغير ان يجد جوابا لاسئلة عنها، كل ما

يعرفه ان هذه الارض غالية وعزيزة وانه يجب ان يذود عنها بكل امكانياته. وخال منصور شخصية مؤمنة بسلاحها حتى لو كان قديما، ولبندقيته.

"لقد عامل خاله البندقية كما كان يعامل اشجار حقله الصغير، يقصقص عروقها، يسلخ فروعها منها ليطعم فروعا اخرى، يرقعها ويشد بها ويملأ نواقصها حتى تعود فتبدو كتلة واحدة من جديد" (٤٩).

اعار بندقيته لابن اخته منصور، الذي يحس النبدقية مستريحة فوق فخديه.

"مثل شيء اسطوري يبعث في صدر الانسان اطمئنانا مجهولا" (٥٠).

اما الأب فهو رغم تعنيفه لولده على الذهاب للقتال من بلد الى اخرى لكنه يستأجر بندقية ويذهب مع رجال القرية كي ينصبوا كمينا للانجليز ويفشل مع رفاقه بسبب سوء تخطيطهم وينسحبون، بينما يلاقي الأب مصرعه. انجب الاب ولدين: منصور وقاسم. منصور الابن الحقيقي للأرض، لم يتلوث بقيم اخرى غير قيمه الاصلية: الاعتزاز بالارض والدفاع عنها. وقاسم، الفلاح الذي عاد طبيبا، والذي خيب امل والده في فتح عيادة في قريتهم وفضل الذهاب الى المدينة حيث الرزق واليهوديات.

ويستشهد الاب بعد فشل الهجوم في موقعة جديدة حيث كان يحلم ببندقية في الهجوم يهديها لولده منصور ليلة عرسه.

"لقد انتفضوا جميعا معا، الشجرة والرجل و "المارتينة" (٥١)، من وراء غبش المطر الغاضب ودموعه خيل لمنصور انهم معا، ليسوا سوى جثة هامدة" (٥٢).

لقد هزم الفلسطينيون في حرب ١٩٤٨ ، لكن الارتباط العميق بين الشجرة والرجل والمارتينة تجعل مواصلة الكفاح المسلح امرا حتميا مهما طال الزمن. نجد المادة الخصبة للثورة وهم الفلاحون احياء في شخصيات القصص جميعها، اما القيادة فهي غائبة تماما، كما وقع في تلك الفترة من تاريخ الشعب الفلسطيني وهنا تتجلى امانة الكاتب للواقع. قام الفلاحون اساسا بقتال البريطانيين الصهاينة معا ببطولة

نادرة، اما المثقفون فلم يكن لهم الدور عينه، نجد المثل الحي لهم هو الدكتور قاسم.

الشخصية في كتابات غسان القصصية :

ان فهم الكاتب لدور الشخصية في قصصه القصيرة، لا يختلف عن فهمه لها في رواياته، الا بمقدار اختلاف تقنية القصة القصيرة عن تقنية الرواية. فالقصة القصيرة لا تتسع لتفاصيل حياة الشخصية، ولا تسمح بسرد او حوار مطولين. ذلك

"ان القصة القصيرة لحظة اضاءة مركزة تركيزا بالغا لموقف او شخصية" (٥٣).

ونجد ان الاساس في رسم الشخصيات ليس رسم النماذج المحددة كما وجدنا في الروايات، بل اننا امام شخصيات متفردة في القصة القصيرة، تمثل قطاعات مختلفة من قطاعات الشعب الفلسطيني، تصور تصويرا يعتمد على تجسيد ما هو جوهري او رئيسي في شخصية هذا الشعب. وكما يقول ماركس "ان الفن لا يكون صادقا الا عندما ينقل نقلا حيا ما هو جوهري وقانوني في الموضوع او الظاهرة ويعبر عن نواحيها الرئيسية" (٥٤).

وحين نتتبع شخصيات غسان في قصصه نجد انها تنحصر في نماذج محددة.

- النموذج المنكسر (الهارب)
- النموذج المتمرد.
- النموذج الايجابي.

اما النموذج المنكسر فهو النموذج المتعلق بالماضي تعلقا مرضيا، كما سنرى، وهو نموذج يهرب من واقعه البائس الى واقع يتخيل انه افضل، لكنه لا يصطدم بغير اليأس والموت. في قصة (منتصف ايار): نتعرف على احداث القصة من خلال شخصية الراوي. يبعث الراوي رسالة الى صديقه الشهيد، يحملها صدق احاسيسه، وصدق ندمه، ويستخدم اسلوب "الاضاءة الخلفية" كي نتعرف على شخصية الشهيد، الذي يجسد نموذجا مقابلا لنموذج الراوي، وبذلك نعيش مع الماضي لحظات كي تتضح لنا شخصية الراوي كما اراد لها ان تتضح. كما انه يستخدم الحوار القصير كي يكشف لنا عن

شخصية صديقه بشكل اوضح ويتقاطع الحدث مع الحوار كي يسهما معا في توضيح مواقف الشخصية، لنكون اقرب الى فهم سلوكها. فالحدث الذي يرويه الراوي، كان له ابلغ الأثر في نفسيته بعد ذلك. كان الصديقان يتعلمان استخدام الاسلحة، وكانت اهدافهما علب الأطعمة المحفوظة الفارغة .. وصفائح الزيت العتيقة، لكن الهدف تغير بعد ذلك، لقد اقترح الصديق ان ينتقما من قط سرق زوج حمام من البرج. ويبادر الصديق الى ضربه بالنار لكنه يخطىء الاصابة، مما يجعل الراوي يجرب حظه معه:

"انني اذكر كيف صوبت الى رأسه ... وحينما رأيته مقعيا على السور من خلال انفراج علامة التصويب في مقدمة بندقيتي، شعرت برجفة ... واضطرب التصويب لفترة ... كانت عيونه تحدق - ما تزال - حواليه بجزع ودهشة ... بينما اخذ ذيله يضرب الارض بانتظام واذناه تنتصبان وتميلان بحثا عن الخطر ... وفي لحظة ثانية رأيته تماما وفي منتصف علامة التصويب فضغطت الزناد ... لقد لطمته الرصاصة في وجهه .. فانقلب وتشنجت ارجله في الهواء، تتحرك راجفة .. ثم هوى الى جنبيه وأخذ الدم يتدفق .. وقدتني اليه، وقلبته بمقدمة سلاحك .. وهتفت
- اصابة رائعة .. في منتصف رأسه .. لقد قطعت سلسلة افكاره. ولكنني قد بدأت اتقيأ .. ثم لزمت الفراش اكثر من اسبوعين" (٥٥).

يسوق الكاتب هذه الحادثة لتكشف ببراعة عن التفاصيل بين الشخصيتين ثم تمهد للحدث الأكبر الذي يسوق لاستشهاد الصديق وندم الراوي. يقف الصديقان امام مهمة كبيرة، الهجوم على مستعمرة، لكن العدو يفاجئهما. ويستطيع ان يرمي قنبلة يدوية فوقهما. ويدعوه صديقه الى قتل اليهودي اذ ان رصاص مشطه كان قد علق، لكن الراوي يجبن في تلك اللحظة كما جبن قبل ذلك عندما قتل القط.

"وانجلى الدخان .. كان ما يزال واقفا هناك يحمل قنبلة ثانية ويفتش بين الزرع عنا ورأيته من خلال علامة التصويب يقف هناك .. بعيون مذعورة .. ومرت لحظات دون ان يستطيع اصبعي شد الزناد .. كنت ارتجف .. وبقي الهدف واقفا في منطقة تصويبي كنت اشاهده من خلال اداة التصويب .. ومن خلال هذه الأداة شاهدته يكتشفك .. ويلقي فوقك بقنبلته الثانية، ويولي الأدبار" (٥٦).

ان الحوار الذي يتقاطع مع الحدث يجعلنا نحس بالشخصية احساسا اقرب الى تمثلها، فالشخصية تحمل عارها، وتجتر ندمها، دون ان تتخذ موقفا ايجابيا يقتل هذا الندم. والماضي هنا سلبي بالنسبة الى الشخصية يجعلها تكتفي بتعذيب نفسها باجترار الذكريات. وفي (موت سرير رقم ١٢) نجد الراوي يتحدث ويروي لنا الأحداث متخذا من رسالته الى صديق اسلوبا يشبه اسلوبه في قصته السابقة. يكتب الراوي لصديقه لان صديقه هذا يذكره بالموت، والموت مسألة كبرى يجابهها الراوي حين يكون مريضا في مستشفى.

وبينما نذكر ان الراوي في القصة السابقة كان يستخدم الاضاءة الخلفية ليحدثنا عن الماضي نجد الراوي هنا يسرد لنا الأحداث الحاضرة في رسالته لصديقه. يبدأ من لحظة موت الشخصية التي يحدثنا عنها، لان الكاتب ليس مشغولا بالحدث نفسه ولا يريد من القارىء ان يتتبع القصة ليعرف نهاية الحدث. لقد مات المريض محمد علي اكبر "سرير رقم ١٢" ولا يبدو ان في الحكاية ما يدعو الى الاهتمام لولا براعة المؤلف. ونعرف من الراوي، ومن خلال سرده للاحداث ما يجعلنا نتفهم دقة اختيار الكاتب لهذا النموذج من البشر.

"وحينما كان ينتفض والاطباء حوله ينتظرون، تضخمت البطاقة المعلقة على ذيل السرير. كنت قد تسللت من غرفتي ووقفت هناك، وكان الاطباء مشغولين عني بمحاولة يائسة لانقاذ الميت، وقرأت "الاسم: محمد علي اكبر، العمر: ٢٥ عاما، الجنسية عماني". وقلبت الورقة قارئا مرة اخرى، "سرطان في الدم" (٥٧).

هذا ما نعرفه اول الأمر عن المريض، ثم يفصح الراوي عن شخصية المريض بواسطة السرد اساسا ثم بواسطة الحوار احيانا بينه وبين الممرضتين، وبينه وبين اقاربه الذين يتخيلهم. كان المريض لا يملك في الدنيا سوى اسمه الذي يصر على مناداته به كاملا: محمد علي أكبر، وصندوق خشبي عتيق، وملابسه المحفوظة في خزانة المستشفى. وتعيش شخصية محمد علي اكبر مع شخصية الراوي، ويشغل بها الى درجة انه يرسم حولها احداثا غير حقيقية، لكنها تبدو وكأنها حقيقية فعلا، ويستخدم لذلك اسلوب "الاضاءة الخفية" التي يخلقها الراوي نفسه، كي يوضح لنا شخصية "سرير رقم ١٢". وهذا ما يجعلنا نرى النمطية في هذه الشخصية، انها

شخصية لا تحد بزمان ولا مكان. لقد تخيل الراوي ان محمد علي قد صدم في حبه الخاص، واراد ان يبحث عن ثروة، فلم يجد الا طريقا فرديا، طريق السفر الى الكويت بحثا عن الثروة.

> "بدأت "ابخا" تتحول في عينه شيئا بعد شيء الى مقبرة قاتمة .. لقد رفض اصرار اخته على تزويجه .. وبدأت دودة اسمها "الثروة" تنخز في رأسه، لقد اراد ان ينتقم من كل شيء، ان يتزوج امرأة يتحدى بها كل "ابخا" .. وكل الذين لا يصدقون انه محمد علي أكبر، وليس محمد علي الشقي .. ولكن اين يجد الثروة؟ وهكذا قرر ان يركب البحر الى الكويت" (٥٨).

هكذا نرى محمد علي اكبر يمثل الشخصية الهاربة من واقعها الى واقع تخيلت فيه خلاصها. لكن الواقع الجديد ليس اكثر من قبر تحفره لنفسها بنفسها. وحين يكشف الراوي لصديقه ولنا حقيقة الرجل التي تخالف الحقيقة التي تخيلها عنه، لا نفاجأ، وانما نرى الأحداث متسقة مع توقعنا. ويهمنا تفاصيل الأختلاف بين شخصية محمد علي اكبر كما توقعها الراوي وبين شخصيته الحقيقية، انما الذي يرسخ في ذهن القارىء ذلك النوع من الموت الذي يبشرنا به غسان لهذا النموذج الهارب من البشر. هو الموت الذي يتربص بالشخصيات التي تبحث عن خلاصها الفردي، الموت الفاجع المأساوي الذي ينتظر الشخصية السلبية الفلسطينية، مقابل الموت المشرف الذي يعنى الاستشهاد الذي ينتظر الشخصية الايجابية الفلسطينية.

وفي (ارض البرتقال الحزين) تنطلق الشخصية الهاربة من الماضي. وبواسطة السرد المركز نعرف ان القصة تضعنا وجها لوجه امام تحزل قطاع كبير من الفلسطينين الى لاجئين. وتختصر القصة منذ البداية حتى النهاية بلحظة اضاءة مركزة حول الماضي. انه الماضي الذي يعيش في وجدان الشعب الفلسطيني، يقدمه الكاتب، من خلال نموذج لاسرة فلسطينية تنزح من بلدها يافا الى صيدا. هذا الماضي الذي يستحيل في ذهن رب الاسرة الى قيد يشله عن التفكير في حل مشكلته الخاصة، اذ انه حين وجدت الاسرة نفسها وجها لوجه امام الواقع الأليم، عجزت عن الوصول الى طريق ينقذها من اسر هذا الواقع.

"كانت مشاكلنا العائلية قد بدأت .. والعائلة السعيدة المتماسكة خلفنا ها مع الأرض والسكن والشهداء" (٥٩).

وعاش رب الاسرة مع الاحلام، احلام العودة الى ارض الوطن عن طريق الجيوش العربية، هذه الطريق التي لم يكتشف الشعب الفلسطيني عظم خديعته الا بعد وقوع الكارثة، وهزيمة هذه الجيوش في سنة ٤٨.

"بعدها، مضت الأمور ببطء شديد "لقد خدعتنا البلاغات ثم خدعتنا الحقيقة بكل مرارتها .. واخذ الوجوم يعود الى الوجوه من جديد .. وبدأ والدك يجد صعوبة هائلة في التحدث عن فلسطين، وفي التكلم عن الماضي السعيد في بياراته وفي بيوته .. كنا نحن نشكل جدران المأساة التي تملك حياته الجديدة. وكنا نحن ايضا، اولئك الملاعين الذين يكتشفون بسهولة شديدة، ان الصعود الى الجبل في الصباح الباكر بناء على اوامر والدك معناه الهاؤنا عن طلب الفطور" (٦٠).

لقد هدت الأحداث الشخصية الاسرة التي لم تعد قادرة على تفكير عملي يحل مشكلتها الخاصة، اذ انه حين فكر الأب ان يحل مشكله اسرته، توصل الى حل عاجز، هو ان يقتل اولاده بنفسه ويستريح. وهذا هو العجز الذي يصيب النموذج الهارب، عن الرؤية المستقبلية، عن التخلص من ذكريات الماضي.

اما النموذج المتمرد، فنجد له رسما بارعا في قصتي "كعك على الرصيف" و "المنزلق". ففي كعك على الرصيف، نجد "حميد" غلاما فلسطينيا عمره احدى عشرة سنة يعمل في مسح الاحذية، ويدرس في مدرسة اللاجئين، يمثل نموذجا لالآف الأطفال مثله.

"لقد كان الصف كله مزيجا من عدد كبير من اشباه حميد، صغار ينتظرون بفارغ الصبر صوت الجرس الأخير كي يشدوا انفسهم الى ازقة مترامية في مجاهل دمشق الكبيرة، يصارعون الغروب من اجل ان يكسبوا العشاء، كانوا ينتظرون الجرس بتوق جائع كي يتوزعوا تحت السماء الرمادية الباردة، كل منهم يمارس طريقته الخاصة في الحياة". (٦١)

ومن خلال حوار الراوي مع حميد، الذي تخيله السرد القصصي ندخل حياته ونعرف عنه تفاصيل مهمة.

"- لماذا لا تدرس؟

- لانني اشتغل.

- تشتغل حتى متى؟

وتطل العيون الواسعة الحزينة فيما تأخذ الاصابع الصغيرة تدور باضطراب طاقية متسخة ثم يهمس بصوت بائس :

- حتى منتصف الليل، "استاذ" ان الخارجين من دور السينما يشترون كعكي دائما اذا انتظرتهم .." (٦٢).

وتكتسب شخصية حميد طابعا خاصا مع احتكاكه بالحياة وبالأحداث، فيسلك طريق الكذب والتلاعب للتخلص من العقبات التي تعترضه. يكذب حميد على استاذه اذ يخبره بأشياء لا تمت بصلة الى حياته الخاصة، يغير مهنته وأخبار عائلته، بما يتلاءم مع ما يريد. ان واقع حياته البائس يجعلنا نقدر مبعث سلوكه، ونفهم حرصه الشديد على الكذب فيما يتعلق بحياته الخاصة.

"كان بنطاله القصير ممزقا وكان قميصه الأزرق متسخا مهترئا .. وحين شاهدني اطالعه باستغراب لملم نفسه واحمر وجهه قليلا .. وازدادت سرعة الطاقية الصوفية الدوارة بين اصابعه" (٦٣).

ويتضح كذب الصبي حين يراه الاستاذ مكبا على صندوق خشبي ينتظر حذاء ما ليلمعه. ويستخدم الكاتب للحظة الكشف هذه الحوار المطول بين الاستاذ وحميد، نفهم منه نفسية الشخصية ومبعث سلوكها.

"- اسمع يا استاذ".

- ايها الكذاب .. انت تعيش مع امك .. اليس كذلك ايها الكذاب ؟

- كلا يا استاذ .. كلا .. ان امي ميتة ولكنني لا استطيع ان اقول .. فحينما ماتت امي طلب والدي منا ان لا نقول شيئا عن موتها .. ان نصمت .. تراخت قبضيتي وسألت :

- لماذا ؟

- لم يكن يملك اجرة الدفن .. وكان خائفا من الحكومة" (٦٤).

ولم يصور غسان حالة الشخصية كما هي فحسب، بل انه لمح فيها، وجعلنا نلمح معه تمردا كامنا، يمثله حميد وآلاف الاطفال معه.

"كنت احس بانني ادرس اطفالا اكبر من اعمارهم .. اكبر بكثير، كل واحد منهم كان شررا انبعث من احتكاكه الشرس بالحياة القاسية .. وكانت عيونهم جميعهم تنوس في الصف كنوافذ صغيرة لعوالم مجهولة، ملونة بألوان قاتمة وكانت شفاهم الرقيقة تنطبق بأحكام كأنها ترفض ان تنفرج خوف ان تنطلق شتائم لا حصر لها دون ان يستطيعوا ردها. كان الصف اذن عالما صغيرا .. عالما من بؤس مكوم ولكنه بؤس بطل .." (٦٥).

وتصور هذه القصة حسا تنبئيا خاصا عند غسان. يتنبأ بها لهذا الجيل الذي يمثله حميد، والذي يعيش اوضاعا حياتية بائسة في المخيم، ان يثور على اوضاعه.

كذلك نرى في قصة (المنزلق)، طفلا يقف في موازاة حميد، نجد صفاته ولا نجد اسما مميزا له، مما يعطينا دليلا اخر على نموذجيته. ويستخدم الكاتب اسلوب السرد القصصي في بداية القصة. ونتابع الاستاذ محسن، الذي يمثل الكاتب فيما يظهر، حين يسير في خطواته نحو الصف الذي يدخله لاول مرة (عالم التدريس). وندخل الى الصف مع غسان لنعيش واقع الاطفال الفقراء مرة اخرى. تتفتح ملكات الطفل، ويتسع الخيال لديه مما يجعله قادرا ان يروي حكاية واحدة بشكل مختلف كل مرة.

وتتداخل شخصية الاستاذ محسن مع شخصية الطفل، اذ بينما يرى المدير في الطفل وفي حكاياته انه مجنون، يرى الاستاذ محسن فيه نفسه والآلاف غيره. ويشارك الاستاذ الطفل في حكاياته، ويروي الحكاية نفسها (التي رواها الطفل بأوجه كثيرة) وبطريقة مختلفة جديدة.

"نظر المدير الى الاستاذ محسن من جديد، كان واقفا هناك الى جانب الطفل،

ملتصقين ببعضها كأنهما شيء واحد، وهز رأسه مرارا دون ان يقول شيئا. ثم عاد فجلس في كرسيه الجلدي الوثير واخذ يراجع اوراقه فيما كان يرمق الاستاذ محسن والطفل بطرفي عينيه بين الفينة والأخرى" (٦٦).

إن لقاء الطفل مع الاستاذ محسن نابع من التقاء احساسيهما، ذلك ان الاستاذ الذي جرب الفقر والبؤس في طفولته، استطاع ان يفهم مشاعر الصبي، الذي يعاني الفقر والتشرد. وما اختلاف الروايات التي يرويها الصبي والاستاذ سوى تعبير عن واقع حياتي بائس.

"وهذه الحكايات، وان كانت لها مئة رواية مختلفة فهي تعبر عن حقيقة واحدة واصيلة يعرفها ويعيها اي انسان فلسطيني من اصول كادحة على درجة من الوعي والحساسية حتى ولو كان طفلا صغيرا" (٦٧).

ونلاحظ ان هناك تركيزا على اختيار الأطفال ابطالا لقصص غسان وهذا ما يشير الى ان امله مستقبلي وان هؤلاء الأطفال هم امل الثورة. وتبدأ شخصيات كنفاني تأخذ موقفا ايجابيا في مجموعاته القصصية بشكل جنيني اولا الى ان تتضح معالمها في مجموعته القصصية الأخيرة (عن الرجال والبنادق). تظهر بذور الموقف في قصة (ثلاث اوراق من فلسطين) (٦٨): ورقة من الرملة، ورقة من الطيرة، ورقة من غزة. ونلاحظ هنا تكرار كلمة ورقة بدلا من قصة، ولا شك ان استخدامها جاء لينبهنا ان الورقة ليست قصة بالمعنى الفني الكامل وانما هي لقطة مركزة لموقف من الرملة ثم الطيرة ثم غزة.

في (قصة من الرملة) نلتقي بالراوي ليحدثنا عن شخصية ايجابية. هي شخصية (أبو عثمان) مستخدما اسلوب السرد القصصي خلال القصة كلها. والسرد القصصي هنا ينطلق من لحظة اضاءة مركزة على شخصية من الماضي. هي شخصية (ابو عثمان)، حلاق الرملة وطبيبها المتواضع. و(ابو عثمان) شخصية ايجابية منذ البداية، اننا نرى ايجابية الانسان العادي لحظة مواجهته مع الحدث. لقد رأى (ابو عثمان) ابنته وزوجته تقتلان امامه، فما كان منه الا ان فجر نفسه في مقر الحاكم العسكري الاسرائيلي. هي بطولة الشعب في مواجهة الاحتلال الاسرائيلي.

ونلتقي بالراوي في (الورقة الثانية) (ورقة من الطيرة). نلتقي مع بائع العجوة الذي يحدثنا منطلقا من واقعه الحاضر البائس مستحضرا ومضات الماضي المشرقة. وواقع بائع العجوة الآن هو الذي يجعله يلجأ فورا الى الماضي ليقارن ما بين واقع وواقع. لقد مر شرطي به وامره ان ينقل بضاعته من مكانها، ودفعه دفعة شديدة :

"كأنني يهودي، ولكنني لست يهوديا، وانت تعرف ان هذه اهانة كبيرة اذ اين كان هذا الابن الحلال يوم كنت احارب اليهود في الطيرة وفي حيفا؟ اين كان؟ آه حذار ان تتصور انني ناقم على هذا الشرطي" (٦٩).

الذكريات الماضية هنا لا تشكل ارتباطا سلبيا يشل العمل. بائع العجوة يذكر الايام المشرقة، ايام ابراهيم ابو دية واخلاصه حتى النفس الأخير للثورة، ايام حمد الحنيطي الذي فضل ان يفجر نفسه بلغم على ان يسلم سلاحه. هذه الذكريات بالرغم من مرارة بعض احداثها لا تجعل بائع العجوة يهرب او يفكر بالهرب، ذلك انه يذكر اخطاء الماضي كي لا تتكرر بعد ذلك، كما كانت ذكريات اخطاء سنة ٣٦ بالنسبة لام سعد حافزا يدفعها للتعلم من هذه الأخطاء، لا التمسك بها لتبرير الهرب.

"المهم ان علينا ان لا ننسى ما حدث عندما نلتقي مرة اخرى .. وان علينا ان نحارب اليهود كما يفعل محررو الجرائد اولئك في غرفتهم عندما يجدون كمية كبيرة من الذباب" (٧٠).

الماضي يشكل هنا قوة ايجابية، تدفع الى اختيار اروع ما فيه من اجل صنع الغد. ونلاحظ الشخصية النموذجية الفلسطينية تظهر في (بائع العجوة) حين لا يحقد على الشرطي الذي دفعه وطرده ويدرك ان جهله هو سبب تصرفه هذا، ويتصرف بنفسية الفلسطيني الطيب الاصيل الذي يتسامح مع اصدقائه لكنه على استعداد ان يأكل لحم اعدائه عند الضرورة (٧١).

"لو انيي حكيت لذلك الشرطي قصتي، وقلت له من أنا، اذن لضحك ضحكا متواصلا، ولقلب الطبق على رأسي كما كان ينوي ان يفعل، لذلك فأنا لن اذهب لاطلب منه ان يحترمني .. فهذا شيء مضحك .. لكنني يوما ما، سأتي من فلسطين ماشيا على

قدمي، كما اتيت في المرة الأولى. وسأبحث عن الشرطي هذا ما استطعت، ثم سأدعوه لان يقضي شهرا كاملا في طيرة حيفا على حسابي .. له الخيار في ان يتنقل فيها كما يشاء، ويقف حيث يشاء" (٧٢)

وفي (ورقة من غزة): نعود الى اسلوب استخدام الرسائل التي يوضح فيها الراوي مواقفه ويكشف عن شخصيته. ومن خلال رسالة الراوي الى صديقه مصطفى: تتضح لنا شخصيتان متقابلتان كانتا حتى فترة قصيرة متوازيتين. كان الاثنان يفكران في الخلاص الفردي، في السفر، حيث البعد عن الواقع، وعن الآلام وحيث خيل لهما ان فيه الملاذ. ويخبرنا الراوي عن طريق صديقه عن سبب التحول الذي يطرأ على موقفه. انه الحدث الذي يزلزل بناء الشخصية. يصل الراوي الى بلده ليجد ابنة اخيه ناديه قد ضحت بساقها كي تنقذ اخوتها من النار، وهي الفتاة الجميلة الصغيرة ذات الاعوام الثلاثة عشر.

هذا الحدث يطور الشخصية ويضعها وجها لوجه امام مسؤولياتها، مما يجعلها تدرك ان لا مفر من المواجهة مع الواقع ولا سبيل الى الهروب منه. ويلقي الراوي على صديقه درسا في المواجهة :

> "لا يا صديقي لن آتي "لسكرمنتو". وانا لست آسفا. لا ولن اكمل ما بدأنا معا منذ طفولتنا: هذا الشعور الغامض الذي احسسته وانت تغادر غزة .. هذا الشعور الصغير يجب ان ينهض عملاقا في اعماقك .. يجب ان يتضاخم. يجب ان تبحث عنه كي تجد نفسك .. هنا بين انقاض الهزيمة البشعة. لن آتي اليك .. بل عد انت لنا .. عد .. لتتعلم من ساق "ناديا" المبتورة من اعلى الفخد ما هي الحياة .. وما قيمة الوجود" (٧٢).

وحين نتابع قصص غسان لنلتقط جنينه النموذجي الايجابي، وبداية نضجه وتبلوره، نتوقف عند قصة (الأخضر والأحمر) لنرى فيها بذرة التحول وحقيقة الولادة .. الاسود الصغير بذرة الشخصية الايجابية في القصة. هذا ما نعرفه من خلال القصة، لقد ولد الاسود الصغير من الرجل الذي قتل ظلما.

"كان مخلوقا ضئيلا له ملامح رجل .. كان وجهه حاد الملامح حتى ليخيل للمرء، لو يراه بأنه منحوت من حجارة صلده بازميل خشن، كان فمه مطبقا باحكام فو لا يتكلم، وكانت جفونه ملتقصة بعضها ببعض فهو لا يرى، وكان ضئيلا ضئيلا مثل عقدة الاصبع، اسود اللون قاتما قاتما كالليل، الا ان قلبه كان شديد البياض، كان الشيء الأبيض الوحيد في الجسد الضئيل .. وكان بوسع المحدق الى الصدر الاسود ان يراه ينتفض، كمنقار عصفور قزم، داخل تلك الضلوع المتشابكة السوداء، كانت له احلامه وآماله واوجاعه ومطامحه وذكرياته تماما مثل سائر البشر.. كل الفرق هو انه كان صغيرا جدا، وكانت عيناه مغلقتين وشفتاه ملتصقتين ولكنه كان يتنفس، وكانت اكوام التراب المتراكمة فوقه وحوله غير قادرة على قتله" (٧٤).

الشخصية عند الكاتب تتجه نحو الايجابية والوضوح، لا من منطق فردي هارب انما من منطق حتمي. لا يرى الواقع كما هو، بل يرى المتحرك فيه من قوى التغيير التي يمثلها الاسود الصغير، وان لم تتضح وتتبلور بشكل كاف.

وفي قصة قصيرة اخرى نجد الاتجاه نحو الشخصية الايجابية روح القصة واساس بنائها: في "العروس" تتجسد العلاقة الخاصة التي تربط الفلسطيني بالبندقية. تلك العلاقة التي لمحناها في كثير من قصص غسان القصيرة منذ بواكير كتابته. ومرة اخرى نعود معه الى اسلوب الرسائل للتعبير عن افكاره، انها رسالة من الراوي الى صديقه رياض يدعوه فيها ان يبحث معه حيث هو عن .

"رجل طويل جدا، صلب جدا، لا اعرف اسمه ولكنه يلبس بدلة خاكية عتيقة، ويلوح لأول وهلة كأنه مجنون" (٧٥).

وتتضح لنا شخصية الرجل من خلال السرد القصصي المتقاطع مع الحوار بينه وبين الرجل. وضع كفه الكبيرة على كتفي وسأل :

"- هل رأيتها؟

- رأيت ماذا؟

- العروس

- كلا، لم ار العروس

وعندها سقطت يده من تلقائها الى جنبه واستدار الا انني سمعته يقول، كأنما لنفسه.

- كلكم تقولون هذا، منذ عشر سنوات" (٧٦).

لقد عرفنا عن الشخصية اكثر، ان الرجل يبحث عن عروسه منذ عشر سنوات، ويتسقط الراوي اخبار الرجل ليعرف التفاصيل عن عروسه. وننتقل عن طريق الاضاءة الخلفية الى الماضي الى سنة ١٩٤٨، لنعرف ونتحقق من شخصية الرجل وشخصية عروسه الضائعة. كان القتال قد اندلع في قرية الرجل "شعب" ولم يكن يملك سلاحا يقاتل به، لكنه لأول مرة يفكر في الحصول على سلاح، ذلك ان القتال قد تركز بصورة جادة في الجليل، كل الذي فعله الرجل ان تسلل الى خندق محفور، واستطاع ان ينتزع لنفسه بندقية، لكن الرجل استدعى الى القيادة، وطلبوا منه اخذها لعرضها على القيادة العامة، وسلمها الرجل بعد ان تعهد له القائد ان تعود اليه، بأمشاط اضافية، خلال يومين. ولم تعد اليه البندقية، وتمضي احداث القصة لتكشف لنا المزيد من تعلق الرجل ببندقيته، وبحثه الدائب عنها. ولم يفقد الرجل الامل في الحصول على عروسه، بندقيته، انه نموذج ايجابي للفلسطيني الذي لم تقتله المحن ولم يستسلم لها، وتتوحد شخصيته مع البندقية حتى نخالها امرا واحدا، كما ان شخصية الراوي تتوحد معها، بحث تتضح نموذجية الشخصية في البناء. الراوي والرجل نموذج لشخصية واحدة، الفلسطيني الايجابي اصبح في استطاعته ان يجد بندقية بعد ان وجد تجسيدا لامانيه وآماله في ثورة الشعب الفلسطيني التي تفجرت في الأول من يناير ١٩٦٥.

وحينما يكتب غسان مجموعته القصصية (عن الرجال والبنادق)، نجده يكتب عن واقع قائم، عن نماذج ايجابية واضحة اشرقت مع البنادق. نجد في مجموعته القصصية نماذج ايجابية واضحة، كما اننا نجد نماذج سلبية واضحة تقابل النماذج الايجابية تلك لتزيد بالتضاد من وضوحها.

في اللوحة التي يحتويها القسم الأول "الصغير يستعير مرتينة خاله يشّرق الى صفد" (٧٧). يبتدىء الكاتب بالشخصية الايجابية مصورا لنا ادق احاسيسها، ويكشف الشخصية من مختلف جوانبها ويوضحها لنا. ويكشف الحوار بين الصغير وخاله عن

عالمين متوازيين، عالم الصغير الذي يعشق البندقية وعالم الخال الذي يملك البندقية ويحرص عليها حرصه على حياته، ويكشف لنا الحدث عن ايجابية شخصية الخال، اذ انه حين يأتي بيت خاله ليستعير البندقية بسبب هجوم على صفد، يجيبه الخال الى طلبه رغم حرصه الشديد عليها.

ويذهب الصغير حاملا سلاحه الى صفد، بينما تبرز في نفس الوقت صورة ابيه وامه في مخيلته. ويحرص الكاتب ان يبرز صورة متناقضة معه، هي صورة اخيه قاسم، وتتضح الشخصية المقابلة من خلال وجهة نظر الأب، الذي يكشف حواره مع ابنه الصدمة الشديدة. لقد تعلم قاسم الطب في بيروت، وجاء ليستعلي على ابيه وسكان قريته، ويقرر فتح عيادة في حيفا.

ونتعرف على شخصية الأب (التي تقف في موازاة شخصية الصغير وشخصية الخال وفي مقابل شخصية قاسم) من خلال موقف صغير يقفه بعد ان اوصل قاسم الى البيت كي يحتفل الناس به، وبعد ان عرف وجهة نظر ابنه المتعالية عليه وعلى ابناء قريته.

"وبينما كانت العائلة تزف قاسم الى البيت كان ابو قاسم يسير بعيدا وراء الحشد الصاخب يتلقط عودا ويضرب به جانب قنبازه فيصدر صوتا كالتمزق، ومن مكانه شاهد الصغير يعدو وراء الحشد محاولا تلمس اخيه العائد. قصف العود وطواه الى بعضه ثم القاه الى الأرض، وبدأ يحث خطاه :

-"بقي الصغير".

وفي اللوحة الثالثة (الدكتور قاسم يتحدث لايفا عن منصور الذي وصل الى صفد) يعقد الكاتب مقارنة حادة صارخة بين الدكتور قاسم ومنصور، بين شخصيتين متضادتين، رغم كونهما من صلب واحد.

"من مكانه على الكرسي الهزاز في بيت عائلة "ايفا"، شاهد الدكتور قاسم بيوت حيفا تتكوم على سفح الكرمل ثم تنغرس حقلا من حجارة حتى الميناء، كلها مكشوفة لفوهة المدفع المثبت على سطح البيت، ولم يتذكر تماما تفاصيل الخبر الذي قرأه في الصباح عن قتيلين عربيين اصطادتهما رصاصات مدفع بعيد، وعما اذا كان الحادث قد وقع قريبا من هذه المنطقة" (٧٨).

وبينما كان قاسم يتناول شريحة الخبز المحمص بالزبدة، "كان اخوه منصور في الوعر المحيط بصفد يرش خفنة من الزعتر الجاف في نصف رغيف اسمر شديد الخشونة، ويعيد النصف الآخر الى سرواله الكبير فيسقط فوق الرصاص فيما يواصل عقب البندقية التركية القديمة ضرب مؤخرة فخده كلما اضطرته الصخور للقيام بقفزة واسعة" (٧٩).

هو التناقض بين موقفين، ووجهتي نظر الى العالم، وموقف من الواقع، يوضحه غسان بشكل مباشر يكاد يفقد الطابع الفني، لان القصة تكاد تكون درسا بهذا التضاد الصارخ. ابو القاسم والخال ابو حسن هما وجه مشرق للماضي، ومنصور امتدادهما في الحاضر، اما قاسم فرغم انه ينتمي لجيل الحاضر لكنه يحمل سمات الشخصية السلبية التي تقف مقابل الشخصيات الايجابية وتبرز ثراءها ولكن بشكل واضح ساذج. الماضي الآن قوة دافعة للامام وليس قوة معوقة كما لمسنا في بعض قصصه الأولى. ابو القاسم يشترك في الهجوم على جدين كي يغنم بندقية يقدمها لولده منصور ليلة عرسه، ورغم عقم المحاولة الواضح، لكن (ابو القاسم) يصر على الاشتراك بالهجوم. ويرسم غسان صورة المعركة الخاسرة بدقة، كما رسم سابقا صورة معارك ناجحة.

ويمضي الحدث الى نهايته ليكشف عن موت (ابو قاسم)، بينما يحتضنه رفاقه وبينهم ابنه منصور، فيما تدور السنتهم بالسؤال عن طبيب. لكن هزيمة الرجال في سنة ٤٨ لا تعني هزيمة الثورة المسلحة. ان الارتباط ما بين الرجل و"المارتينة" والشجرة يجعل استمرار الثورة حتمية يؤكدها التاريخ وتؤكدها قوى التغير الايجابية.

الوصف :

يلجأ الكاتب في فن القصة القصيرة الى الوصف، رابطا بينه وبين الحال، النفسية اي الوصف التحليلي. حين يصف الصبي في قصة (كعك على الرصيف) فانه يعبر عن خلجات الصبي.

"كان مقرفصا هناك، كأنه لم يزل كذلك حتى اليوم: بشعره الأسود الخشن،

وعينيه اللامعتين ببريق رغبة يائسة منكبا على صندوقه الخشبي يحدق الى لمعان حذاء باذخ" (٨٠).

ونجد صورة اخرى للصبي :

"تصورته واقفا في زاوية ما راعشا كريشه في زوبعة .. ضاما كتفيه قدر جهده الى بعضهما، داسا كفيه في مزق ثوبه محدقا الى صحن الكعك امامه .. منتظرا شخصا ما يخرج من القاعة جائعا كي يشتري كعكة" (٨١).

ان هذا الوصف يطلعنا على اعماق الشخصية المرتبطة بمظهرها الخارجي، شخصية الصبي البائس من الداخل ومن الخارج على حد سواء، اذ ان بؤس مظهر الصبي الخارجي ينعكس على نفسيته بشكل واضح، ويتبين هذا من خلال نظرة الرغبة اليائسة التي تطل من عينيه. وحين يصف المرأة في قصة (الشاطىء) فان هذا الوصف يوحي بحالتها النفسية:

"كانت تلبس ثوبا فاتح الزرقة، وقد لفت عنقها وكتفيها بشال ابيض خشن. وكان صوت حذائها يقرع بلاط السلم بصوت اجوف جعله يعتقد ان مقاسه اكبر من مقاس قدمها" (٨٢).

فالوصف هنا يصور فقرها، فالشال الابيض خشن ومقاس حذائها أكبر، وعلى وجهها ضيق.

ان وصفه للشخصيات يساهم في تعميق ادراك الشخصية، لكن هذا الوصف غالبا ما يعتمد على التكثيف،انه يكشف اساسا جوهر الشخصية ومدلولها الاساسي الرمزي، ولا يعمد الى ذكر تفاصيل وصفية لجوانب متعددة من الشخصية بأبعادها الانسانية الحية. فحين يصف والد الطفل في قصة المنزلق يكتفي الطفل بقوله:

"كان والدي رجلا طيبا، كان شعره شائبا، وكانت له عين واحدة اما عينه الأخرى فقد اقتلعها بنفسه حين كان يخيط نعلا سميكا لحذاء رجل ضخم" (٨٣).

"كان ابي رجلا طيبا، لم تكن لحيته طويلة، ولكنها لم تكن قصيرة ايضا، كان يعمل كثيرا، وكان يجيد عمله، وكان لديه دائما الكثير من الأحذية ليصلحها ويجعلها ملائمة من جديد" (٨٤).

هذا الوصف للأب يجعلنا نستدل على الرمز الذي اراده الكاتب من خلال الأب. والد الطفل تجسيد للانسان المستغل، الذي يعي هذا الاستغلال، لكننا لا نحس باكثر من هذا، لا نحس بصفات انسانية للشخصية تميزه عن غيره. يصف الرجل في قصة (العروس) بحيث تبدو صفاته الرمزية بشكل واضح:

"ابحث معي حيث انت، عن رجل طويل جدا، صلب جدا، لا اعرف اسمه ولكنه يلبس بدلة خاكية عتيقة ويبدو لاول وهلة كأنه مجنون" (٨٥).

صفات الرجل هنا ترمز الى المقاومة بشكل واضح، ولا يبدو الرجل من خلال الوصف الا في ضوء الرمز.

كما ان وصف منصور في قصة "الدكتور قاسم يتحدث لايفا" عن منصور الذي وصل الى صفد يوحى ايضا بدلالة الشخصية الرمزية:

"كانت تبدو كفاه تحت القميص مكورتين صلبتين، وكان زنداه عريضين كقطعتي خشب. اما كفاه فقد كانتا من فولاذ مطلي بلون بني، كان فتيا وكانت عيناه سوداوين تغوران قليلا تحت حاجبيه الكثين وتلتمعان كعيني ضبع وكان ينبعث منهما تيار من العزم لا يناله الوهن" (٨٦).

فمنصور هنا مرتبط بالمقاومة، ولا نراه الا من خلال هذا الارتباط . الكفان مكورتان صلبتان تحت القميص، وهما من فولاذ مطلي بلون بني، والعينان تلتمعان كعيني ضبع ينبعث منهما.

وتتضح رمزية الشخصية من خلال الوصف ايضا في قصة (الأخضر والأحمر):

"كان مخلوقا ضئيلا له ملامح رجل .. كان وجهه حاد الملامح حتى ليخيل للمرء، لو يراه، بأنه منحوت من حجارة صلدة بازميل خشن، كان فمه مطبقا بأحكام فهو لا يتكلم، وكانت جفونه ملتصقة ببعضها فهو لا يرى وكان ضئيلا ضئيلا مثل عقدة الاصبع، اسود اللون قاتما قاتما كالليل الا ان قلبه كان شديد البياض. كان الشيء الابيض الوحيد في الجسد الضئيل، وكان بوسع المحدق الى الصدر الأسود ان يراه ينتفض، كمنقار عصفور قزم، داخل تلك الضلوع المتشابكة السوداء .. كانت بنيته الصغيرة متينة ومتناسقة وبديعة. كفاه فيهما عشرة اصابع كل اصبع له ثلاث عقد تماما مثل الانسان، وكانت له احلامه وآماله واوجاعه ومطامحه وذكرياته تماما مثل سائر البشر .. كل الفرق هو انه كان صغيرا جدا، وكانت عيناه مغلقتين وشفتاه ملتصقتين ... ولكنه كان يتنفس، وكانت اكوام التراب المتراكمة فوقه وحوله غير قادرة على قتله" (٨٧).

المخلوق هنا رمزي بشكل واضح، ليست له ملامح بشرية متميزة كسائر البشر، كل ما فيه من صفات توحي بدلالات رمزية، الوجه منحوت من حجارة والذي يوحي بالعزم والقوة، والضآلة المتناهية التي توحي بالبدايات الصغيرة في حجمها والتي تكبر وتصبح قوة لا يستهان بها.

المكـــان :

يرتبط وصف المكان عند غسان بحالة الشخصيات النفسية ايضا. اذ ان للمكان دلالة على حالة الشخصية. ففي قصة (البومة في غرفة بعيدة) نجده يربط بين احساس الوحدة والعزلة وحال الغرفة، ففقر اثاث المكان واتساخ ارضه يوحي بحال الشخصية النفسية.

"غرفة عازب بجدران عارية تشابه احساسه بالوحدة والعزلة، ارضها متسخة بأوراق لا يدري احد من اين جاءت، والكتب تتكدس فوق طاولة ذات ثلاث قوائم رفيعة، اما القائمة الرابعة فلقد استعملت يدا لمكنسة ما لبثت ان ضاعت .. والملابس تتكوم فوق مسمار طويل حفر عدة ثقوب بظهر الباب قبل ان يرتكز نهائيا في ثقبه الحالي" (٨٨).

احساس الشخصية بالوحدة والفراغ يتجسد من خلال وصف المكان. ونجد توظيفا لوصف المكان في (قليعة العبيد) حيث ترتبط القلعة بأفكار الشخصية وحالتها النفسية.

"قليعة العبيد هذه كانت صخرة كبيرة، اكل الموج من اساسها فأصبحت تشبه جناح طائر عملاق دفن رأسه في الرمل ومد جناحه فوق صخب البحر" (٨٩).

وبائع المحار العجوز اكل الدهر من عمره ولفظه ابناؤه فلجأ الى هذه القلعة التي تشبه حالها حاله، يبيع املا زائفا بوجود لؤلؤة في المحار للواهمين الباحثين عن ثروة ما.

وفي قصة (جدران من الحديد) يصف الراوي القفص الخشبي الذي يوضع فيه الحسون بشكل يوحي بحالة العصفور النفسية.

"كان القفص الخشبي الصغير دون طلاء وكانت قاعدته قد فرشت بقطعة زجاج صقيلة وامتدت قصبته تطل بين الجدارين الأكثر ابتعادا، وفي ركنين متجاورين ثبت وعاء الحب ووعاء الماء، وكان سقف القفص قد جعل كالهرم وبدت اسياخ الحديد جديدة ومتقنة النصب. وفي قمة القفص تعلق الحسون المذكور بساقيه الرفيعتين فيما كان يرجف نافضا راسه بعنف محدقا الينا بعينين صغيرتين غارقتين في السواد الداكن المحيط بهما متوقدتين بالتماع حاد" (٩٠).

المكان خال من الجمال كما هو واضح من الوصف، يوحي بالسجن، اذ ان الحسون كان متعلقا في قمة القفص، مذعورا، والحسون تواق الى الحرية والمكان بعيد عن ان يتيح له اية حرية.

وفي قصة (علبة زجاج واحدة) نجد وصفا لغرفة المومس تشي بحالتها النفسية.

"غرفة صغيرة ذات سقف من قش وحطب ارضها ترابية فيها بحيرات صغيرة من الماء. وفي الزاوية كان ينطرح فراش قمىء فوق التراب وقد تهدل صوفه لاهثامن

ثقوب احدثتها الفئران بلا شك، والى جانب الفراش يوجد ابريق من الماء وكرسي صغير" (٩١).

ان ضيق المكان وفقره المادي يرتبط بحال المومس المعنوية، حيث ان الفقر فيما يبدو كان سبب انحراف المومس.

وحين نتتبع الطبيعة في وصف غسان لا نجد لها وجودا كبيرا واذا وجدت فهي لترتبط بحال الشخصية النفسية. وفي قصة (في جنازتي) حين تنبثق الغيوم من ضوء بعيد .. يتعرف صاحبنا الى حبه الكبير.

"لقد انشقت الغيوم المتكومة عن ضوء بعيد، تحررت قليلا من ضغط الحاجة .. ثم .. تعرفت اليك" (٩٢).

وفي (لؤلؤ في الطريق) حين يخيم الظلام بقسوة ويرتفع اللهب الأحمر تحس الشخصيات وطأة الصمت الميت.

"كان الظلام ما زال يخيم بقسوة، واللهب الأحمر يرتفع بقوة نحو الأفق ثم يهمد فجأة ومرت لحظات من الصمت الميت، لم يكن احد منا يرغب في التعليق او الحديث" (٩٣).

ويصف الشمس في قصة (ثلاث اوراق من فلسطين) فنجد انها تملأ الشوارع بلون الدم (٩٤) : انها توحي بالواقع المأساوي الذي تعيشه الشخصية. كما ان صوت ارتطام الموج بالصخرة في قصة (قتيل في الموصل) يعزف لحنا جنائزيا للشمس الوردية التي اخذت تهبط ببطء، خلال غيوم قرمزية نحو الماء (٩٥). وفي نفس القصة نجد ان الظلمة حين تهبط، وصوت الموج حين يعلو، يطوي كل صوت آخر (٩٦). مما يجعلنا نحس بالموت الذي يحل بالشخصية.

والراهب في قصة (الشاطىء) منقبض النفس :

"كان الوقت عصرا، وكانت السماء قد امطرت قبل قليل فبللت الدرج وغسلت قرميد السقف واعطت الاشجار الكبيرة في حديقة الكنيسة لونا متوقدا، وكانت نتيجة ذلك كله ان اكتسى الجو بطابع جديد تماما، ولكنه طابع متعب" (٩٧).

وحين يدهم الخطر منصور، يرتبط احساسه بالخطر حال الطبيعة في قصته: (الدكتور قاسم يتحدث لايفا عن منصور الذي وصل من صفد).

"وراءه كانت الشمس تغرب صابغة اطراف الغيوم الداكنة بلون دموي، نظر فوقه هنيهة، كانت كتل سوداء من السحاب تركض باتجاه بعضها وفي اللحظة التالية قصف رعد ثقيل من بعيد) (٩٨).

كان هذا لحظة تفكيره بأبيه وبالموقف الصعب الذي سيجابه. وحين يصاب ابوه تشاركه الطبيعة حزنه وصمته في قصة (الصغير وابيه والمرتينة يذهبون الى قلعة جدين):

"لقد اشرقت الشمس تماما الان وماتت كل الأصوات، فاتخذ الانين في ذلك الصمت المطبق وقعا فاجعا فيما كان الدم يتسرب من بين الاصابع المتشنجة بنزيز يكاد يسمع" (٩٩).

والوصف له دلالة الاشارة الى الحدث .. انه يندفع باتجاهه، بحيث لا يكون الحدث مفاجئا. وفي قصة (القط) يرتبط القط بتطور الحدث. ان صورة القط تقابل صورة الرجل.

"كان مقعيا على مؤخرته في ركن مبلول من الزقاق. باسطا ذيله بصورة مستقيمة. رافعا عنقه الى فوق. مستعرضا المارة بعيون مدورة. جامدا على غير عادة القطط" (١٠٠).

ويواصل وصفه رابطا الوصف بحالة الطبيعة النفسية :

"واجتاحته رجفة صغيرة، ولكنها سريعة وقاسية، حينما شاهد الساقين الخلفيتين للقط مهروستين، وتكاد تستويان مع الأرض .. كان الدم جامدا ومخلوطا بشعر القط وكانت الساقان ملقاتين وكأنهما ليستا لهذا القط" (١٠١).

في قصة "كان يومذاك طفلا" نجد وصفا للطبيعة موحيا بالحدث المقبل.

"مسح الزمن المتوهج باحمرار الشروق رمال الشاطىء الفضي. وكانت اشجار النخيل المعوجة تنفض عن سعفها الكسولة المسترخية نوم ليلة البارحة. وترفع اذرعتها الشوكية الى الافق حيث كانت اسوار عكا تشمخ فوق الزرقة الداكنة. والى يمين الطريق القادم من حيفا، مصعدا الى الشمال كان قرص الشمس الكبير يطل من وراء التلال فيصبغ رؤوس الاشجار، والماء، والطريق، بلون ارجواني متضرج بالحياء المبكر (١٠٢).

ثم حين يصف عكا في القصة نفسها نجد المقبرة الى يمين الطريق مما يعطي ايحاء كبيرا بالحدث. انه الموت الذي يترصد الناس في تلك اللحظة:

"عكا امام الشبابيك، المقبرة اولا الى يمين الطريق مع المنعطف، ثم محطة الى اليسار وتمضي فيما بعد، البيوت المبنية بالحجر القدسي المنفوخ، مثل الرغيف ووراءها حدود "الحديقة العامة" تصفر فيها اشجار الكينيا العالية، ومن بعيد تبدو قمم السور وابراجه من حجر بني اطلت الاعشاب الخضراء من شقوقه. والى اليمين كانت بيوت جديدة. صغيرة ومزروعة مع ورد عنابي غزير تنبثق صفا وراء صف" (١٠٢).

ويلاحظ المتتبع للوصف عند غسان كنفاني انه قليل ومكثف، لكنه متحرك وحى مثلما نجد في قصته (الى ان نعود) :

"كان قصيرا اسمر البشرة، محروقا، لم يكن في وجهه اي شيء يستلفت النظر

لاول وهلة، كل ما هنالك ان لفمه شفتين رقيقتين تنطبقان في تصميم. ان شكل وجهه يثير في الانسان - لدن تدقيق النظر - شعورا بانه يشاهد حقلا صغيرا، بل واكثر من هذا الخطين اللذين يشقان جبهته يحب الانسان ان يشبهها بأثار (شفرات) محراث مر لتوه من ذلك المكان" (١٠٤).

وهكذا ترتبط معالم الشخصية الخارجية بالداخلية رباطا وثيقا، والوصف يوحي بالفعل الذي سيأتي. وحين يصف زوجته الميتة. فان الصورة الحية تتحرك ايضا :

"في تلك الليلة .. شنق اليهود زوجه على الشجرة العجوز بين الساحة والجبل انه يراها مدلاة عارية تماما .. كان شعرها محلوقا ومربوطا الى عنقها وينزف من فمها دم اسود لماع .. لقد شدوا خصرها النحيل شدا مجنونا ولم يكن في وجهها كله ما يشير الى انها كانت قبل هنيهة، تملأ الساح رصاصا ونارا ودما" (١٠٥).

والتضاد بين الصورة الحالية والماضية يضفي عليها قوة وعمقا.

السـرد :

الزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الايقاع (١٠٦) فلنتابع الزمن في القصة القصيرة عند كنفاني من خلال جدول يوضحه كي نستخلص من هذا التتبع نتائج محددة.

القصـة	خط الـزمـن	الضميـر
البومة في غرفة بعيدة	حاضر / ماض / حاضر	المتكلم
شيء لا يذهب	حاضر / ماض / حاضر	المتكلم
منتصف ايار	حاضر / ماض / حاضر	متكلم مع مخاطب
كعك على الرصيف	حاضر/ماض/حاضر/مستقبل/حاضر	متكلم
في جنازتي	حاضر/ماض/حاضر/مستقبل/حاضر	متكلم مع مخاطب
الارجوحة	حاضر / مستقبل / حاضر	متكلم
موت سرير رقم ١٢	حاضر / ماض / حاضر	متكلم مع مخاطب

لؤلؤ في الطريق	حاضر / ماض / حاضر	غائب مع متكلم
الرجل الذي لم يمت	حاضر/ماض/حاضر/ماض/حاضر	غائب
العطش	حاضر / ماض / حاضر	غائب مع مخاطب
المجنون	حاضر / ماض / حاضر	متكلم
ثماني دقائق	الحـــاضـــر	غائب
اكتاف الأخرين	الحـــاضـــر	متكلم
قلعة العبيد	الحـــاضـــر	غائب
ستة نسور وطفل	المـــاضـــى	متكلم
القط	الحـــاضـــر	غائب
الخراف المصلوبة	الحـــاضـــر	متكلم
ابعد من الحدود	الحـــاضـــر	متكلم مع غائب
الافق وراء البوابة	حاضر / ماض / حاضر	متكلم مع غائب
السلاح المحرم	الحـــاضـــر	غائب
ثلاث اوراق من فلسطين		
١) ورقة من الرملة	حاضر / ماض / حاضر	متكلم
٢) ورقة من الطيرة	حاضر / ماض / حاضر	متكلم
٣) ورقة من غزة	حاضر / ماض / حاضر	متكلم
الأخضر والأحمر	حاضر / مستقبل / حاضر	غائب مع متكلم
ارض البرتقال الحزين	المـــاضـــي	متكلم
قتيل في الموصل	حاضر / ماض / حاضر	غائب
لا شيء	الحـــاضـــر	غائب
جدران من الحديد	الحـــاضـــر	متكلم
الصقر	المـــاضـــى	متكلم
كفر المنجم	حاضر / ماض / حاضر	متكلم
ذراعه وكفه وأصابعه	حاضر / ماض / حاضر	غائب
عشرة امتار فقط	الحـــاضـــر	متكلم
المنزلق	حاضر / ماض / حاضر	غائب مع مخاطب
علبة زجاج واحدة	ماض / حاضر	متكلم
عطش الأفعى	حاضر / ماض / حاضر	غائب

لو كنت حصانا	حاضر / ماض / حاضر	غائب
نصف العالم	حاضر/مستقبل/ماض/حاضر	غائب
الشاطىء	حاضر / ماض / حاضر	غائب
رسالة من مسعود	الحـــاضـــر	غائب
جحـــش	حاضر / ماض / حاضر	غائب
رأس الاسد الحجري	المـــاضـــى	متكلم
العـروس	حاضر / ماض / حاضر	متكلم مع مخاطب
١) مدخـل	حاضر / ماض / حاضر	متكلم
٢) الصغير يستعير مرتينة خاله ويشرق الى صفد.	الحـــاضـــر	غائب
٣) الدكتور قاسم يتحدث لايفا عن منصور الذي وصل الى صفد.	الحـــاضـــر	غائب
٤) الصغير وأبوه والمرتينة يذهبون الى قلعة جدين	الحـــاضـــر	غائب
٥) الصغير يذهب الى المخيم	المـــاضـــى	متكلم
٦) الصغير يكتشف ان المفتاح يشبه الفأس.	المـــاضـــى	متكلم
٧) صديق سلمان يتعلم اشياء كثيرة في ليلة واحدة.	المـــاضـــى	غائب
٨) حامد يكف عن سماع قصص الاعمام	المـــاضـــى	غائب
ام سعد تقول: (خيمة عن خيمة تفرق)	الحـــاضـــر	غائب
القميص المسروق	الحـــاضـــر	غائب
الى ان نعود	حاضر / ماض / حاضر	غائب
المدفع	الحـــاضـــر	غائب
درب الى خائن	المـــاضـــى	متكلم
البطل في زنزانة	حاضر / ماض / حاضر	غائب مع متكلم
قرار موجز	المـــاضـــى	غائب
يد في القبر	المـــاضـــى	متكلم
كان يومذاك طفلا	الحـــاضـــر	غائب

والنظرة الحديثة الى الزمن تعرفه بأنه لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غير منظم وغير مرتب (١٠٧). ولما كان لا بد للراوية من نقطة انطلاق تبدأ منها، فان الروائي يختار نقطة البداية التي تحدد حاضره وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل، وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة غير انه يتأرجح ويتذبذب في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل (١٠٨).

خط الزمن : الماض الحاضر المستقبل
النـــص : حاضر / ماض / مستقبل / حاضر / مستقبل / ماض / ماض

وعندما نتتبع قصص غسان كنفاني في مسارها الزمني. نلاحظ ان غالبية قصصه تبدأ من الحاضر وتعود الى الماضي ثم ترجع الى الحاضر: الحاضر / الماضى / الحاضر وحين نحصر قصصه التي تعبر عن هذا المسار نجدها (٢٤) قصة قصيرة. نأخذ مثلا على هذا الخط في القص في قصته (الى ان نعود):- فان القصة تبدأ من لحظة حاضرة: "تذهب الشخصية لتنفيذ عملية فدائية داخل الارض المحتلة (١٠٩). وهناك يتذكر الماضى المرير الذي عاشه، حين دخل اليهود بيارته وشنقوا زوجه امامه (١١٠)، وبعدها يعود الى اللحظة الحاضرة بعد اتمامه العملية بنجاح ورجوعه الى خيمته سالما (١١١). وهكذا نجد ان الكاتب يقدم حدثا في الحاضر، ثم يطلق به مجرى الذكريات مما جعل الاسترجاع يبدو طبيعيا. واكثر ما يعتمد عليه غسان في الاسترجاع هو الذاكرة. فالاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة يعطيه مذاقا عاطفيا" (١١٢). وهذا ما نلحظه عندما نعود الى القصة القصيرة نفسها (الى ان نعود):- اذ ان الحاضر يجسد لحظة عملية تعيشها الشخصية، لحظة القيام بمهمة فدائية، لكن الاسترجاع يضعنا فعلا في نطاق منظور الشخصية، بحيث نتحسس همومها واحاسيسها الداخلية، ويجعلنا نتعاطف معها، ثم نعود الى الحاضر، الى واقع سير الحدث لنستكمله وتنتهي القصة.

ومع تطور الفن عند الفنان ازدادت اهمية الحاضر عنده. فاهتم غسان بلحظة الحاضر وشملت مساحة كبيرة من قصصه فهي تشمل تسع عشرة، نأخذ مثالا عليها "قصة ثماني دقائق" حيث تصور القصة الحاضر في حركته:-

"خرج السيد علي متعبا من عمله ورغم انه اعتاد أن يقطع المسافة من الدائرة التي يعمل فيها الى بيته ماشيا. الا انه فضل ان يستأجر سيارة تقله الى هناك" (١١٣).

ونصحب السيد علي منذ خروجه من الدائرة حتى وصوله الى باب بيته وفقدانه مفاتيح البيت، ثم لقائه مع تيسير، بواب العمارة، الذي اقترح ان يفتح له الباب من الداخل. نصاحب الشخصيتين في موقفهما الحالي: تيسير ولحظات تردده، ثم لحظات اقدامه على القفز من الشرفة، والسيد علي وتفكيره الخاص في جارته وفي نفسه، ثم تنتهي القصة بنجاح تيسير وسرور السيد علي، رغم المرارة التي احسها تيسير والرغبة الحارة في البكاء التي استشعرها.

اما السرد من لحظة الماضى فيتمثل في عدد اقل، في اثنتي عشرة قصة. والسرد من لحظة الماضي يصور الوقائع والأحداث على انها اخبار قد وقعت، والواقع يكود قد تشكل وانتهى. وقصة (ارض البرتقال الحزين) مثال على السرد من لحظة الماضى. حيث يستخدم الكاتب شخصية الراوي كي تحدثنا عن واقع النزوح والهجرة من يافا الى صيدا في لبنان. ونلاحظ ان الراوي يعلم الاحداث التي وقعت، مما يجلعه متمكنا من روايتها بطريقة منسجمة "عندما خرجنا من يافا الى عكا لم يكن في ذلك اية مأساة" (١١٤). ونتابع الشخصية في حديثها عن ماضيها، من خلال اسرة الراوي الصغيرة التي تمثل الاسرة الفلسطينية المهاجرة، معاناتها، مشكلاتها اليومية، ارتباطها الرومانسي بالماضى.

والكاتب يبدأ بالماضى وينتهي بالماضى في القصة. ولقد فصل غسان فصلا كبيرا بين عناصر الزمن الثلاثة. ماض - حاضر - مستقبل، ولكنه قلما يدخل المستقبل. فالاشارات الى ما سيحدث قليلة، فترتيب الاحداث في النص يتذبذب في مسيرته كما رأينا، تذبذبا منتظما او غير منتظم بين الحاضر والماضى. ووجود الحاضر مع الماضى مع المستقبل لا تشغل سوى خمس من قصصه:-

كعك على الرصيف، في جنازتي، الارجوحة، الأخضر والأحمر، نصف العالم.

واعتقد ان السبب في قلة هذا الاتجاه، يتعلق باتجاه الكاتب نحو القصة الواقعية، التي ترى الواقع في تفاعله الحي، ولكنها لا تراه في حركته نحو التغيير نحو المستقبل.

في (الأخضر والأحمر) نجد مثالا على هذا الاتجاه: حاضر / ماض / مستقبل. ولكنه يعود الى الحاضر آخر الأمر. انه الحاضر الذي يواجه الموت ويقتل رغم بعد هذا عن توقعه.

"لم يكن يظن لحظة واحدة انه قريب من الموت قرب أنفه من الهواء، لم يكن يظن ذلك قط .. كل الطريق كانت تعبق بحياة بكر كأنها خلقت لتوها، كأن الله صنعها الان فحسب ليتنشقها. وليتركها تغسل صدره مثل شلال من الريش" (١١٥).

ولم ير الكاتب الموت في سكونه، انه متمثل في الحياة، في ايار، اذ انه من الموت، من لحظة الحاضر، يولد المستقبل، فيولد الاسود الصغير.

"ذلك انه في المكان الذي سقط فوقه الجبين في الحفرة المدورة التي صنعتها السقطة، ولد طفل صغير" (١١٦).

وعند تتبع قصص كنفاني نلاحظ انه كثيرا ما يلجأ الى استخدام ضمير المتكلم في السرد. يستخدمه في اربع وعشرين قصة. هذا الاستخدام مرتبط باهتمام الكاتب بشخصية الراوي اهتماما جوهريا.

"وتؤدي العلاقة ما بين الراوي والشخصية الى اساليب مختلفة في صياغة النص القصصي بعضها يتصل بالبناء الزماني والمكاني للرواية وبعضها يتصل ببنية الشخصية نفسها واخرى لغوية تتعلق بوسائل التعبير" (١١٧).

ونلاحظ ان الراوي في اكثر قصص غسان يعرف اكثر من الشخصية، وهذا ما يجعلنا نطلق على العلاقة تسمية "J. Pouillon" (الرؤية من الوراء) (١١٨).ان وجود الراوي ملموس في القصص .. من التعليقات التي يسوقها والأحكام العامة التي يطلقها، ومن الحقائق التي يدخلها على العالم التخيلي مستمدة من العالم الحقيقي والتي تتجاوز محور معرفة الشخصيات. فكأنه ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة ويرفع اسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في خارجها ويشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ويتعرف على اخفى الدوافع واعمق الخلجات، وتستوي في ذلك عنده

جميع الشخصيات فكأنها كلها من اكبرها شأنا الى اقلها شأنا كتاب منشور امامه يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها (١١٩). و(كعك على الرصيف) مثال على هذا النوع من القصص (١٢٠). إذ يعرف الراوي هنا الكثير عن أحوال حميد وأمثاله، عن صنوف البؤس التي يتجرعها الاف الشباب لانه كان واحدا منهم.

ونجد الراوي في بعض الروايات يعرف ما تعرفه الشخصية. وهذا ما اطلق عليه "جان بويون" (الرؤية مع)، يتبنى الراوي فيها منظور الشخصية ويرى معها ويلاحظ ملاحظاتها، فنرى العالم التخيلي من خلالها معكوسا على شاشة وعيها. و(لؤلؤ في الطريق) مثال على هذا النوع من القصص (١٢١). حيث يعرف فيها الراوي ما يعرفه (سعد الدين) الرجل الذي حصر همه واحلامه في المحار وسقط ميتا عند أخر محارة.

"صدقوني انني لا اعرف ايها الأخوة لماذا مات سعد الدين؟ هل كان ثمة لؤلؤة داخل تلك المحارة الأخيرة الملعونة فمات فرحا ام هل كانت فارغة كاخواتها العاقرات فمات غما؟" (١٢٢).

الحـــوار :

يتقاطع الحوار مع السرد في قصص كنفاني القصيرة ليكشف في الغالب عن احوال الشخصية الاساسية في القصة، واقعها، تفكيرها، ماضيها وحاضرها ومصيرها. ففي قصة (كعك على الرصيف) مثلا نتعرف على واقع شخصية حميد من خلال حواره مع الراوي:-

"- كم عمرك.؟

- احدى عشرة سنة.

- فلسطيني .؟

هز راسه فوق الحذاء دون ان يجيب. وأحسست بأنه يخفي شعورا بخجل صغير.

- أين تسكن؟

- في المخيم.

- مع أبيك.؟

- لا، مع امي ..
- انت طالب، اليس كذلك.
- نعم" (١٢٣).

هذه الصورة تساعدنا على الدخول في عالمه، الذي يتكشف شيئا فشيئا.

وفي قصة (قتيل في الموصل) نعرف من خلال الحوار مصير الشخصية:-

"- قتل فجأة ..
- هل تعرف طالبا اردنيا يدرس في جامعة بغداد اسمه "معروف"؟
- قابلته مرة.

كان الموج قد بدأ يرتفع مع المد حاملا في خط مستقيم اسراب الجراد التي سقطت في البحر حينما عجزت اجنحتها الشفافة عن حملها الى الشاطىء.

قال بهدوء :-
- لقد قتل ..
- كيف؟ معروف؟ كيف قتل؟ (١٢٤).

فحركة الحوار هنا تتقاطع مع صورة المشهد الطبيعي، فالموج الذي يرتفع مع المد تتقاطع حركته مع حركة الحوار التي ترتفع في توترها لتنبىء بمصير الشخصية. الصورة تحمل شبح الموت، قبل تأكيده، ثم يأتي التأكيد للخبر كي يكون منسجما مع السياق وأسراب الجراد تسقط لان اجنحتها تعجز عن حملها كما تعجز قدرات معروف عن ان توصله الى الامان سالما.

ونتعرف على افكار الشخصية في قصة (نصف العالم) من خلال حوارها مع بعض الاصدقاء:

"- واذا ماتت امك يا عبد الرحمن .. الا تحزن؟"
- هكذا سألوه محاولين اقناعه. لقد فكر قليلا ثم قال:
- امي لا تموت.
- كيف؟

- لانها لم تمت قبلا.
- لو افترضنا انك ذهبت الان الى داركم فوجدتها ميتة ماذا ستفعل؟
- لا شيء.
- الا تحزن ..؟
- أحزن؟ كلا .. لقد ماتت وهذا يعني انها لم تعد حية ولذلك فان الحزن لا مبرر له وغير موجود.
- ولكن امك كانت حية وماتت الا يختلف الأمر؟
- كلا طبعا حينما تكون ميتة فهي غير حية اذن - وهكذا فانه لا يوجد الا شيء واحد وكل شيء اخر وهم (١٢٥).

وفي قصة (الصغير يستعير مرتينة خاله ويشرق الى صفد) نجد تحديدا لملامح الشخصية (منصور) في حواره مع خاله:

"قال له خاله مرة اخرى:-
- الطريق بين مجد الكروم وصفد وعر يستعصي على الماعز، ان ولدا مثلك سوف يموت في الشول قبل ان يقطع نصف المسافة.
- ودون ان يلتفت اليه رد، للمرة العاشرة منذ الصباح، على كلمة "ولد" التي لا ينفك خاله يوجهها اليه:
- انا لست ولدا.
- عمرك سبعة عشر عاما، والبندقية التي تحملها تزن اكثر من نصف وزنك والطريق طويلة شرسة.

وانتابه الرعب لحظة واحدة فقط، فشد البندقية الى صدره واستدار فواجه خاله من جديد:
- اذا كنت خائفا على بندقيتك فقل ذلك بصراحة" (١٢٦).

فشخصية منصور التي يظهرها الحوار شخصية قوية وصلبة، تعرف طريقها وتصمم عليه دون ادنى تردد. يريد بندقية خاله حتى يذهب الى صفد ويحارب مع الرجال هناك.

ومقابل هذه الشخصية نجد شخصية قاسم، التي تتكشف لنا من خلال حوار قاسم مع والده:

- يا دكتور قاسم منذ عشرات السنين تعلمت في القراءة الرشيدة ان ...

وقاطعه قاسم ضاحكا:

- الحمار حمار ولو بين الخيول ربا. دائما تقول ذلك حين اقول لك انني ساصير طبيبا. الامر يختلف الان. الحمير والخيول ستبقى في مجد الكروم ومحسوبك سيفتح عيادة في حيفا.

وبنفس السرعة التي يستطيع الفرح ان يجتاح بها صدر(ابا قاسم)اجتاح الغضب عروق جبهته:

- حيفا؟ قلةأطباء في حيفا؟

- أين تريدني ان اعمل اذن؟

- في مجد الكروم يا ولد يا عاق.

- مجد الكروم؟ تحسب انني حلاق اداوي الأمراض بالعلق؟ ان اتخن راس في مجد الكروم سينقدني تعريفه على الأكثر. ماذا؟ اتريدني ان اموت جوعا؟" (١٢٧)

ان قاسم يعرف ما يريد تماما مثلما يعرف منصور ما يريد، يريد قاسم ان يصل الى الغنى في اقرب فرصة ممكنة ولا يفكر في ابعد من ذلك، لا يفكر في اهل قريته، ولا في خدمتهم ولا في مصالحهم، اي انه لا يفكر في مصلحة بلده ايضا. وفي قصة (الصغير وأبوه والمرتينة يذهبون الى قلعة جدين) نجد ان الحوار بين منصور والحاج عباس يكشف لنا جانبا من شخصية الاب لم تتكشف من خلال السرد (١٢٨). فنحن نعرف (ابا قاسم) قبل هذا الحوار رجلا جادا وشجاعا لكننا لم نعرف علاقته بالثورة ومدى استعداده للمشاركة فيها. لكننا نعرف من كلام الحاج عباس لمنصور ان ابا القاسم قد جاءه كي يستعير بندقيته ويتعهد بدفع جنيه عن كل يوم يتأخر في تسليمها لصاحبها اما اذا اصابها عطب او ضاعت فسيدفع ابو قاسم ثمنها زيتونا. اما كيف يتصرف ابو قاسم في البندقية، فهذا ما سنعرفه بعد ذلك الحوار حين يلحق منصور بوالده، ويعرف انه ذاهب مع رجال الثورة لاحتلال القلعة ومن خلال الحوار بين منصور وابيه تتكشف افكار الاب ويتضح:

تريث منصور هنيهة ثم سأل بصوت حاسم :
- ولماذا تشترك في الهجوم على جدين؟
- لقد بدأت الثورة، هذا هو كل شيء.
- كلا، انت تريد الحصول على مرتينة من جدين تعطيها لي ليلة العرس كما وعدتني (١٢٩) .

ان جراءة الاب واقدامه على المشاركة في احتلال القلعة تعبر عن شخصيته ابلغ التعبير سواء أكان ذلك من اجل الثورة فحسب ام انه كان من اجل ان يغنم بندقية يهديها لولده ليلة زفافه. ومنصور امتداد لابي قاسم كما يظهر في الرواية ومن خلال الحوار. كما ان الحوار يقوم بمهمة الكشف عن مشاعر الشخصية الخفية التي لا يظهرها السرد. وفي قصة (الرجل الذي لم يمت) يكشف لنا الحوار بين السيد علي وزينب عن مشاعر زينب الخفية تجاه اليهود:-

"- يجب ان لا تبيع الارض لليهود يا سيد علي.
- ولكنني اذا لم ابعها لن تحصلوا على اي قرش يساعدكم فيما بعد اليس كذلك؟
- يجب ان لا تبيع الارض لليهودي يا سيد علي ..

عرف لحظتها ان عليه ان يتخذ موقفا مغايرا واكتشف ان التساهل الذي كان يعامل به فلاحة لم يكن في محله، وبذل جهدا كبيرا كي ينصب قامته في وجهها وكي يصيح بصوته الراجف:

- على اي حال .. هذا عملي أنا .." (١٢٠).

كما يكشف الحوار في قصة (ابو الحسن يقوص على سيارة انكليزية) عن مشاعر ابو الحسن الخفية تجاه الانجليز. بعد ان سارا عشر دقائق توقف ابو العبد ووضع يده على كتف ابي الحسن :

"- اتعرف؟ يجب ان نعود الى ذلك الجندي فنضربه. لقد نسينا ان نفعل ذلك.
- ماذا ؟
- لقد كنت كل عمري اشتهي ان اصفع جنديا انلكيزيا على وجهه ورغم ذلك فقد نسيت ان افعل" (١٢١).

وفي قصة (درب الى خائن) يكشف الحوار بين سائق الديزل والراكب عن مشاعر السائق الخفية تجاه الخيانة:-

"- وسألته انا هذه المرة؟

- من تريد ان تقتل؟

- أخي .....

وصمت .. وعاد يسند ظهره. ووقف البدوي وقد كان على وشك ان يدخل العريشة واستدار ينظر اليه، وندت عن زميلي صيحة صغيرة مكتومة وقال كلاهما:

- أخوك.

- نعم.

وسكت مرة اخرى ثم قال بهدوء:-

انه خائن انه يعمل لحساب اليهود. قالوا لنا ذلك، قلنا يريد ان يعيش .. قالوا: الا يجد طريقا آخر .. قلنا: هو حر اما الان فالأمر يختلف تماما.

- ماذا صنع؟

- قبل عدة اسابيع، قدم وشاية لليهود عن اولاد عمه" (١٢٣).

كما ان الحوار يقوم بالكشف عن الحدث الذي نجهله ثم يتبين لنا كيف تطور. والحوار عند غسان يقوم بدور كبير في هذا الاتجاه. ففي قصة (الرجل الذي لم يمت) يكشف الحوار بين السيدة زينب وزوجها عن الحدث وما تم بشأنه:

"- لقد مات ..

وخفق قلبها بخوف رهيب .. ترى اي شيطان دفعها لكي تسال:-

- من؟ .. السيد علي؟

أي والله، جاء جواب زوجها المبحوح

- لا .. حمدان" (١٢٣).

اما قصة (السلاح المحرم) فالحوار يقوم بالكشف عن مسار الحدث وتطوره (١٢٤).

نعرف عن طريق الحوار الذي يتقاطع مع السرد ان (ابو علي) اضطر ان يترك بندقيته التي غنمها من الجندي، حين هاجمه اثنان من قطاع الطرق وهدداه بقوة اجبرته ان يفعلها. كذلك نجد في قصة (قتيل في الموصل) حوارا يتعاون مع السرد في الكشف عن تطور الحدث.

"الحياة هناك تقوم على خطأ ... ما هو هذا الخطأ؟.. انه يحس احساسا صلبا ويحاول ان يقتلعه من (شروشه).

- ولماذا كل هذا التعب؟ اتركهم .. انهم الاسياد الآن .. ولكن ذلك كان مستحيلا .. كان من العسير رده:-
- انها ثورة الزنج من جديد .. العبيد يحملون سوادهم في قلوبهم هذه المرة ..
- يا معروف.

- ماذا تفعلون هنا؟ لقد تعودتم ان تعيشوا بلا هواء كالخفافيش يجب ان نفعل شيئا.
- ماذا نفعل؟

فرضت المعركة عليه فرضا .. كان في الموصل حينما حدثت الشرارة ... واضطر ان يقدم نفسه للحريق" (١٣٥).

ويتطور الحدث في اتجاه تضحية معروف بحياته ثمنا لارائه التي يعتنقها. ويقوم الحوار احيانا بالكشف عن محور القصة وموضوعها الاساسي الذي لا يقوم بكشفه السرد.

في قصة (ستة نسور وطفل) يكشف الحوار بين مدرس الموسيقى والفلاح العجوز عن الموضوع ومحور الاهتمام في القرية:

"- هل لاحظت هذه الصخرة يا استاذ؟
قالها فلاح عجوز ذات يوم مشيرا عبر النافذة الى صخرة مدببة تنتصب فوق تلة صغيرة:

- نعم اني اراها ثلاث مرات في الاسبوع.
بقيت اصبعه ممدودة تجاه الصخرة وهو يسأل من جديد
- هل تعرف قصتها؟
- حتى هذه الصخرة لها قصة" (١٢٦).

الموضوع في القصة هو الصخرة ونظرة الناس المختلفة اليها، هذا ما يتكشف من خلال الحوار.

كما ان الحوار كثيرا ما يأتي بعد فترة من السرد الطويل ليقطع به الملل الذي يمكن ان يتأتى من طول السرد. وفي قصة (موت سرير رقم ١٢) يأتي الحوار القصير بين سرد طويل وسرد طويل آخر.

"أذكر يومها انني سألت الممرضة.
- ماذا في هذا الصندوق العتيق؟
وقالت الممرضة وهي تضحك.
- لا أحد يدري انه يرفض ان يتخلى عن هذا الصندوق لحظة واحدة" (١٢٧).

لقد عرفنا سابقا من خلال السرد الطويل وجهة نظر الراوي بالنسبة للمريض (سرير رقم ١٢) وكيف تعاطف معه! وما الذي جعله يتوقف عنده بالذات ..! وكيف يعامله الممرضون، وشيئا عن احواله الشخصية. ثم جاء الحوار القصير مع الممرضة ليقطع السرد الطويل ويحركه، وبعده يعود الكاتب الى السرد الطويل الذي يكشف عن شخصية الراوي وشخصية المريض معا.

ولو قارنا بين الحوار في القصة القصيرة والحوار في الرواية لوجدنا ان السرد في القصة القصيرة قصير مركز بينما هو في الرواية ممتد وطويل. ولنأخذ مثالا على الحوار في الرواية النص التالي:

وقف اسعد امام الرجل السمين صاحب المكتبة الذي يتولى تهريب الناس من البصرة الى الكويت، ثم انفجر:

- خمسة عشر دينارا سأدفعها لك؟ لا بأس .. ولكن بعد ان أصل وليس قبل ذلك قط ..

حدق اليه الرجل من وراء جفنيه السمينين وسأل ببلاهة:

- لماذا؟

- لماذا؟ ها! لان الدليل الذي سترسلونه معنا سوف يهرب قبل ان نصل الى منتصف الطريق! خمسة عشر دينارا، لا بأس .. ولكن ليس قبل ان نصل ..

طوى الرجل اوراقا صفراء امامه وقال بلؤم :

- انا لا اجبرك على اي شيء، انا لا اجبرك (١٢٨).

ونأخذ مثالا على الحوار في القصة القصيرة النص التالي :

"جلس مبارك فوق علية جدعان، وحدق الي بعينين شامتتين ثم قال:

- حدث ذلك منذ زمان بعيد .. كان يريد ان يتزوج بنتا لها شعر احمر شاهدها مرة قرب مضارب اهله مع رجال كانوا قد اتوا لاصطياد الغزلان.

قلت مدهوشا :

- جدعان؟ جدعان عاشق؟

- نعم، كان شيخهم قد كلفه بمرافقة الرجال والمرأة لمطاردة الغزلان .. أتعرف ماذا؟ اقول لك، احبها وحينما غادرت صار كالمجنون.

تناول مبارك غصنا صغيرا واخذ يحز الارض دون غاية ثم قال:

- انت تعلم، هناك يحكون اشياء كثيرة يقولون، اقول لك انها هي الأخرى احبته..

- احبته؟ لماذا لم يتزوجا؟

- اية امرأة لها شعر احمر تقبل ان تتزوج بدويا؟ كان رجلا طيبا ولكن لا فائدة .. اتدري؟ اقول لك، لقد طعن زوجته" (١٣٩).

نلاحظ من المقارنة ان السرد في الرواية اطول منه في القصة القصيرة، كما انه بينما نجده ممتدا في الرواية نجده مركزا في القصة القصيرة.

المونولوج :

يلجأ غسان في كثير من قصصه الى استخدام العبارات التقليدية في تقديم حياة الشخصية النفسية :- قلت لنفسي، قالت في ذات نفسها، سأل نفسه، هجمت فكرة خبيثة على رأسه قائلا لنفسه، قال في نفسه، قال الشيخ في ذات نفسه، ثم فكر، هكذا قال لنفسه. وهذه العبارات توضح الانتقال من المنظور الموضوعي الخارجي الى المنظور الموضوعي الذاتي. في قصة (القط) مثلا يستخدم الكاتب عبارة (هجمت فكرة خبيثة على رأسه) ليوضح الانتقال الى منظور الشخصية الذاتية:

"حينما شاهد اول سيارة اجرة اشار اليها واندفع الى المقعد الخلفي هاتفا بالسائق:
- الشارع الفلاني.
وحينما استقر في المقعد هجمت فكرة خبيثة على رأسه:
- أيها الكذاب" أنت تذهب الى سميرة لانه ليس ثمة مكان اخر تذهب اليه "الفراغ هو الذي يجرك اليها" (١٤٠).

فالعبارة تمهد الى الانتقال من المنظور الموضوعي الخارجي حيث تفصح الشخصية عن افكارها وما تريد، وبين المنظور الذاتي حيث تفصح الشخصية عن أفكارها الداخلية التي لا تصرح بها. غير ان غسان كثيرا ما يسقط هذه العبارات ويربط بين خط القص ومقطع التأمل. في قصة (ثماني دقائق) مثلا نرى هذا الالتحام بشكل واضح:

"مد صدره فوق الحاجز وحاول ان يتطلع الى الشقة الاخرى ليرى ما اذا كان الباب مفتوحا الا انه لم ير شيئا .. عاد فنزع سترته ثم نزع حذاءه، ونظر مرة اخرى الى الطريق:-
- حسنا يا تيسير انت لست خائفا، ولكن لماذا كل هذا؟" (١٤١).

انها لحظة الكشف بالنسبة للشخصية، حيث يكتشف تيسير احساسا بالخوف لم يكن يتوقع ان يشعر به قبل ذلك.

وفي قصة (الافق وراء البوابة) يأتي الالتحام بين خط القص ومقطع التأمل ليكشف موقف الشخصية ويحدد مصيرها:-

"مد كفه الى السلة فقبض على ذراعها يعنف واندفع الى فوق كأنه يقتلع نفسه اقتلاعا من بحيرة طين ..

لا! هذه المرة لن اعود! انه من العار ان اكون جبانا الى هذا الحد - لقد حملت على كتفي قدرا قميئا طيلة عشر سنوات طويلة .. وعلي الان ان اغسله في ظل بوابة مندلبوم! التي ترتفع فاصلا من حجارة بين الارض المحتلة والارض الباقية" (١٤٢) .

الماضي يلتقي مع الحاضر في النص السابق، بحيث، يأتي الكشف عن موقف الشخصية ليحدد اتجاهها. ان موقف الشخصية الان فاصل ومحدد، سوف يكف عن الكذب على امه ويصارحها بحقيقة وضعه ومصير شقيقته.

وفي قصة (ذراعه وكفه وأصابعه) نتبين اللحظة الكاشفة التي يتلاقى فيها الماضي مع الحاضر ليحدد موقف الشخصية :

"هز عصاه بغضب وضيق جفنيه ليستطيع ان يرى بوضوح، ولكنه لم يستطع ان يخطو خطوة واحدة، كان الغضب قد نما في صدره حتى سد حلقه! ايها العجوز الخرف! ترنح قليلا ثم اتكأ على جذع قريب .. عجوز خرف ! ولكن ليس الان .. لقد تعلمت اخيرا هذا الدرس الصغير المفيد: اذا اردت شيئا فخذه بذراعيك وكفيك واصابعك .. لا لن اقف ذليلا امامك يا خيري مرة اخرى" (١٤٣).

ان الجمل التي تحتها خط تعبر عن خواطر وافكار العجوز وهي لم تقدم بفعل من افعال القول للنفس او ما في معناه ثم انها لم تقدم في اطار علامات تنصيص.

لقد استخدم الضمائر فيما سبق بشكل متنوع يتيح للكاتب اكثر من امكانية. ضمير الغائب اولا يشعرنا باستقلال الشخصية عن العالم وعن القارىء، يجعل الكلام غير المترابط مفهوما، لكنه حين يعود ليمزج الكلام مع ضمير المخاطب تزداد فاعلية التوصيل بين الشخصية والقارىء، ونحس ان المؤلف يفترض وجود الجمهور ولو انه لا يظهر في النص بشكل مباشر. وتكنيك (مناجاة النفس) في القصة جاء منسجما مع موضوعها .. اذ انها تصور وحدة الشخصية وعزلتها عن العالم، وما تجره هذه العزلة من

احساس بائس تجاه الاخرين، وتجاه النفس ذاتها، وكان يمكن ان يتم هذا التصوير عن طريق استخدام المونولوج الداخلي، لكن الكاتب وقد استخدم (مناجاة النفس) فقد تمكن من تصوير جانبي الشخصية الداخلي والخارجي.

لقد عرفنا عن طريق الاسلوب الذي اتبع في القصة ان البطل قد جرب كتابته وانه فشل في عمله ثم حدثنا عن احساساته بالكآبة والفشل والعزلة مما جعلنا امام الشخصية من الداخل والخارج فعلا.

أما في القصة (المجنون) فنحن نجده يستخدم تكنيك (المونولوج الداخلي المباشر)، هذا المونولوج الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف ... وعدم افتراض ان هناك سامعا (١٤٤).

"والشيء الذي ينبغي ان يؤكد عليه هو انه لا يفترض هناك وجود سامع، وان الشخصية لا تتحدث الى اي احد داخل المنظر القصصي، بل ان الشخصية لا تتحدث في الواقع حتى الى القارىء .. وباختصار فان المونولوج يقدم على نحو عشوائي تماما. كما لو لم يكن هناك قارىء" (١٤٥).

"أنا أقرفص وراء المنعطف بخمس خطوات واسعة. اضع كوعي على ركبتي واركز ذقني على راحتي واغمض عيني قليلا، واتطلع الى الناس، ولكنهم لا يروننني. اقرفص هنا منذ لم اعد كلبا صغيرا، هذا المكان لي، ليس من انسان يقرفص فيه سواي، ان احدا لم يجده حتى الان .. آتي اليه في الفجر، واظل مقرفصا حتى تسقط الشمس وراء سطح بيت الولد الاشقر، يأتي الولد الاشقر، يمشي ببطء على رؤوس اصابعه. فأراه من طرف عيني. لا ادعه يراني ابدا يصل الى المنعطف، يضع الطعام، ويركض الى درج بيته، يفتح الباب وينظر الي حتى اقوم فآخذ الأكل وارجع الى مكاني مسرعا فيصيح : متى ستصبح كلبا مرة اخرى؟

هذا المكان لي، انا لا ارد عليه .. انا لا انام الا بعد ان يؤذن العصر، انا اعرف المؤذن ولكني احرص على ان لا يعرفني، انا انام في العصر لان الناس لا ينامون في وقت العصر لذلك فانا الوحيد الذي ينام وقتذاك في كل العالم .. حينما انام اغمض

عيني واسند رأسي الى الحائط واحلم احلاما رائعة، مرة حلمت ان بقرة قدمت الي قطعة جبن لانني كنت جائعا وحينما اكلتها شعرت ان طعمها يشبه طعم الحليب، واخذت البقرة تضحك ثم هربت وتركت ذيلها ملقى على كتفي (١٤٦).

لا يوجد شرح سابق على هذه السطور في القصة، كذلك اذا تمعنا في الموقف نجد الشخصية التي تقدم شخصية وحيدة، واذن لا يوجد سامع في المنظر، وتؤكد عناصر عدم الارتباط والفيضان في القصة بقطع الفكرة بأخرى على نحو متكرر:-

(هذا المكان لي انا لا ارد عليه) ثم (انا لا انام الا بعد ان يؤذن العصر) لقد اختفى المؤلف تماما كما هو واضح، والكلام بضمير المتكلم، وزمن الجملة يتردد بين الماض والحاضر، وليست هناك تعليقات او توجيهات من المؤلف. ونلاحظ في النص السابق التكرار، واستخدام علامتي التنصيص احيانا ثم الاستفهام التعجبي مما يدل على الاضطراب في وعي الشخصية، ويساعد في بعثرة الكلام وعدم ترابطه.

وحين نربط بين اسلوب القصة ومضمونها نجد ان (المونولوج الداخلي) كان افضل معبر عن مضمون القصة. ذلك انها تتحدث عن عقلية مجنون، وما يمكن ان يفكر فيه وهو مضطرب دون ترتيب في الافكار التي هي فيضان وعي (المجنون). يصلنا الكاتب بعالمه الداخلي ويجعلنا نعيد ترتيب الاحداث بالنسبة للشخصية دون ان يتدخل فيها.

وهناك بعض القصص التي يحس فيها القارىء بحضور المؤلف المستمر دون ان يكون ذلك بشكل مباشر. وحين يتبع الكاتب مثل هذا الاسلوب فهو يتبع تكثيك (المونولوج الداخلي غير المباشر)، "وهو ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متلكم بها، ويقدمها كما لو انها كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بارشاد القارىء ليجد طريقه خلال تلك المادة وذلك عن طريق التعليق والوصف" (١٤٧). ففي قصة (ثماني دقائق) نجد استخداما جيدا لهذا الاسلوب. لدينا صوتان في القصة: صوت تيسير، وصوت السيد علي، ومن خلال المونولوج الداخلي لكل من الشخصيتين تتكشف لنا الابعاد الداخلية التي تتضافر مع الابعاد الخارجية لتضعنا في جو الشخصيات بشكل متكامل.

يطالعنا صوت تيسير:-

"وصل المصعد، ففتح تيسير الباب، ثم تركه ينغلق وراءه، كانت الساعة العتيقة في معصمه تشير الى الثانية وسبع دقائق، وكان العقرب الاحمر يدور على محوره كشيطان صغير. اسقط ذراعه على فخده باهمال ثم اخذ يحدق الى وجهه بمرآة المصعد المكسورة، كان في حلقه مذاق زيت القطن، وشعر بأن تنفسه ثقيل بعض الشيء .." لا، انا لست خائفا". هز رأسه في مواجهة المرآة، وابتسم مادا شفتيه الى اقصى ما يستطيع، ثم فرد ذراعيه واستند بهما الى جداري المصعد واخذ يحدق، منحنيا بعض الشيء، الى الدوائر الزرقاء المرسومة حول عينيه. كانت في رأسه فكرة ملفوفة بشرنقة من حرير بنفسجي وكان يدور حولها دبور يستمتع بالانتظار، ولكن الفكرة كانت هناك، وكان الدبور عاجزا بملء رغبته عن الوصول الى ما في داخل الشرنقة ... عما قليل سيصل الى الشقة رقم ١٣ التي لم تؤجر ولا حتى لنصف يوم. وفي طريقه الى الشرفة سوف يمر بباب الحمام، هناك لا بد ان يجد صرصارا في ركن ما، مقلوبا على ظهره متظاهرا بانه ميت، ثم سيصل الى غرفة النوم وسوف يجد كرات صغيرة من الغبار ملتفة على هيكل من الشعر، الى غرفة لم تسكن قط، ثم سيدور مقبض باب الشرفة الزجاجي .. لا، يحسن أن لا يفكر بهذا الأمر.

"أنت خائف يا تيسير! "عقد ذراعيه على صدره وفكر:

"ان المصعد يزحف ببطء قاتل كأنه ثعبان بلا ذيل، لا بد من اصلاحه ذات يوم" (١٤٨).

ويأتي صوت السيد علي ليقابل صوت تيسير :

"حينما اغلق تيسير باب المصعد ادار السيد علي ظهره وخرج الى الشارع:-

"تيسير ولد شجاع .. العمل بالنسبة له شيء عادي" رفع رأسه الى فوق.

ولكنه لم يكن متأكدا من ايما شيء. كان في غاية التعب .. فأخذ يعد الطوابق حتى ركز بصره على الطابق التاسع .. "هناك شرفتي كان علي ان اعرفها من المنشفة الخضراء المعلقة على الحبل ..." لم يكن تيسير قد وصل بعد وتذكر ان المصعد في هذه العمارة بطيء بشكل مخز، الا انه عاد فأخذ يتصور كيف تجري الاشياء دون قصد .. كان مرة ينتظر المصعد، حينما شعر بأن انسانا يقف خلفه، التفت، كانت جارته واقفة هي الأخرى بانتظار المصعد وكانت هذه هي المرة الأولى التي التقيا فيها .. وصل المصعد .. ففتح لها الباب ثم دخل هو الآخر: "لا بد من ان اقول كلمة يجب ان ابدا علاقة ما (١٤٩).

من خلال النصين السابقين نتعرف على عالم الشخصيتين الداخلي :

تيسير الذي يغامر بحياته في سبيل بعض الليرات يأخذها من السيد علي، رغم خوفه الداخلي الذي يظهر بواسطة المونولوج، والسيد علي الذي لا يرى من الامور الا ظواهرها ويعتقد ان العمل بالنسبة لتيسير شيء عادي، ولا يفكر الا في نفسه ومتعتها. هذا التقابل بين الشخصيتين يكشفه لنا (المونولوج الداخلي غير المباشر) بشكل واضح، اذ يستخدم الكاتب ضمير الغائب - كما نرى - ولا يغيب عن القصة ويترك الشخصيات، بل نجده يمدنا بالمعلومات يفسر ويصف، كما نلاحظ من العبارات التي تحتها خط في مونولوج تيسير خاصة. وتتجلى براعة الكاتب في انه قد قدم لنا مادة غير متكلم بها، كما لو انها كانت تأتي من وعي شخصية ما، مع قيامه بارشادنا عن طريق التعليق والوصف. "وفكر" "ثم دخل هو الأخر" والعبارات الموضوعة بين علامتي التنصيص بعدها. وقد استطاع غسان من خلال هذا الاسلوب ان يقدم لنا عالمين مختلفين لهما صوتاهما المختلفان وتعبيرهما المختلف. قدم لنا عالم الانسان البرجوازي المستغل، وعالم الانسان المستغل بطريقة غير مباشرة ولا تقريرية، بل انه لجأ الى اسلوب (المونولوج الداخلي) كي يتمكن من تقديم هذين العالمين دون تدخل كثير.

من كل هذا نرى ان كنفاني رغم الفترة الزمنية القصيرة التي الف فيها قصصا قصيرة قد طور الكثير من تقنياته وكان حريصا على ان يستعمل تقنيات مختلفة وان يستغل الى جانب موهبته الكثير مما افاده من قراءات في النقد او في قصص قصيرة عالمية، ولعل ارتباطه بالكتابة في الصحف والمجلات كانت حافزا على ان يكثر من هذا النوع من التأليف، يضاف الى ذلك انشغاله المستمر بالقضية والكتابة عنها وجعلها هي كل حياته، وكأنه يتنفس مأساة الوطن السليب ويزفر تصميما على استرداد الارض مهما غلت التضحيات، بل مهما طال الزمن، مما جعل شكل القصة القصيرة انسب الاشكال الادبية للتعبير عن آرائه واحاسيسه.

هوامش الباب الثالث

١) شكري محمد عياد، القصة القصيرة (تأصيل فن ادبي)، محاضرات القاها الدكتور علي طلبه الدراسات الأدبية واللغوية، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٧، ١٩٦٨، ص (٣٧).

٢) انظر ص ١٩٣.

٣) شكري محمد عياد، القصة القصيرة (تأصيل فن أدبي)، ص ٣٨.

٤) غسان كنفاني، الاثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٣٨).

٥) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص (٣٥ - ٣٦).

٦) اعتمدت في اشارتي الى هذه القصص وتأريخها على المجلد الثاني من الآثار الكاملة والذي صدر عن لجنة تخليد غسان كنفاني. المجلد الثاني، الآثار الكاملة القصص القصيرة، دار الطليعة، بيروت ط١، حزيران (يونيو) ١٩٧٣.

٧) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٣٦٧.

٨) المصدر السابق، ص (٣٧٤).

٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٤٥٩.

١٠) المصدر نفسه، ص ٤٧٩.

١١) المصدر نفسه، ص ١٢٥.

١٢) المصدر نفسه، ص ٩٩.

١٣) المصدر نفسه، ص ٤٨١.

١٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٤٩٤.

١٥) غسان كنفاني، الاثار الكاملة، القصص القصيرة، ص ١٨٥.

١٦) المصدر نفسه، ص ٤٢٦.

١٧) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٣٥٤.

١٨) المصدر نفسه، ص ٣٥٥.

١٩) المصدر نفسه، ص ٣٥٦.

٢٠) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٣٥٨.

٢١) المصدر نفسه، ص ٣٥٨.

٢٢) نشرت هذه القصة للمرة الأولى في ٢٩-١-٦٥ في "ملحق فلسطين" الذي كان يصدر عن جريدة المحرر البيروتية ثم اعيد نشرها في مجموعة "عالم ليس لنا" (١٩٦٥).

٢٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٥٩١.

٢٤) المصدر السابق، ص (٦٠٦).

٢٥) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص (١٠١).

٢٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٧٦٣.

٢٧) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٢٦٩).

٢٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٣٦٧).

٢٩) المصدر نفسه، ص (٣٧٤).

٣٠) المصدر نفسه، ص (٢٧٥).

٣١) المصدر نفسه، ص (٢٨٦).

٣٢) المصدر نفسه، ص (٢٨٠).

٣٣) المصدر نفسه، ص (١٩٧).

٣٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٨١).

٣٥) المصدر نفسه، ص (٨٦).

٣٦) المصدر نفسه، ص (٧١٣) سبق ان نشرت هذه القصة تحت عنوان "زمن الاشتباك".

٣٧) المصدر نفسه، ص (٧١٦).

٣٨) المصدر نفسه، ص (٧٢٣).

٣٩) احسان عباس، شؤون فلسطينية (١٣) الجسور والعلاقات في قصص غسان، ص (١٤١).

٤٠) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٧٢٦).

٤١) المصدر نفسه، ص (١٥٣).

٤٢) المصدر نفسه، ص (١٥٨).

٤٣) بلال الحسن، شؤون فلسطينية، عدد (١٣)، غسان والموت، ص (١٥٠).

٤٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (١٢٥).

٤٥) المصدر نفسه، ص (٨٠٣).

٤٦) المصدر نفسه، ص (٨٠٩).

٤٧) المصدر نفسه، ص (٨٠٩).

٤٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٦١٧).

٤٩) المصدر نفسه، ص (٦٣٦).

٥٠) المصدر نفسه، ص (٦٣٤).

٥١) المارتينة تعنى البندقية في تلك الفترة.

٥٢) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٧١٠).

٥٣) عبد المحسن طه بدر، نجيب محفوظ (الرؤية والاداء) (١)، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة، ١٩٧٨، ص ٥٠.

٥٤) جماعة من الاساتذة السوفييت، اسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ج١، ط٢، ١٩٧٨، ص (٢١٤).

٥٥) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص ٧٣، ٧٤.

٥٦) المصدر نفسه، ص (١٢٩).

٥٧) المصدر نفسه، ص (١٢٩).

٥٨) المصدر نفسه، ص (١٣٨، ١٣٩).

٥٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٢٦٩).

٦٠) المصدر السابق، ص (٣٧٣).

٦١) المصدر السابق، ص ٨٥، ٨٦.

٦٢) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٩١).

٦٣) المصدر نفسه، ص (٩٦).

٦٤) المصدر نفسه، ص (٨٦).

٦٥) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٩٦).

٦٦) المصدر نفسه، ص (٤٧٧).

٦٧) رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، ص (٥٠).

٦٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٣١٧).

٦٩) المصدر نفسه، ص (٣٣٠).

٧٠) المصدر نفسه، ص (٣٣٨).

٧١) يذكرنا هذا القول بقصيدة محمود درويش حين عبر عن الشخصية الفلسطينية النموذجية بايجابيتها:

"أنا لا اكره الناس

ولا اسطو على احد

ولكني اذا ما جعت

آكل لحم مغتصبي

حذار حذار من جوعي ومن غضبي".

٧٢) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٣٣٨، ٣٣٩).

٧٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٣٥٠).

٧٤) المصدر نفسه، ص (٣٥٧).

٧٥) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٥٩١).

٧٦) المصدر نفسه، ص (٥٩٣).

٧٧) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٦٢٥).

٧٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٦٤٨).

٧٩) المصدر نفسه.

٨٠) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٨٣).

٨١) المصدر نفسه، ص (٨٧).

٨٢) المصدر نفسه، ص (٥٣٨).

٨٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٤٧٧).

٨٤) المصدر نفسه، ص (٤٧٣).

٨٥) المصدر نفسه، ص (٥٩٢).

٨٦) المصدر نفسه، ص (٦٥٣).

٨٧) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٣٥٧).

٨٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٤٣).

٨٩) المصدر نفسه، ص (٢٣٠).

٩٠) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٤١٢).

٩١) المصدر نفسه، ص (٤٩٢).

٩٢) المصدر نفسه، ص (٤٩٢).

٩٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٣٩٠، ٣٩١).

٩٤) المصدر نفسه، ص (٥٣٧).

٩٥) المصدر نفسه، ص (٦٩٢).

٩٦) المصدر نفسه، ص (٧١٠).

٩٧) المصدر نفسه، ص (٢٥٢).
٩٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الجزء الثاني القصص القصيرة، ص (٦٩٢).
٩٩) المصدر نفسه، ص (٧١٠).
١٠٠) المصدر نفسه، ص (٢٥٢).
١٠١) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص (٢٥٣).
١٠٢) المصدر السابق، ص (٨٦٩).
١٠٣) المصدر السابق، ص (٨٧١، ٨٧٢).
١٠٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص (٧٩٤).
١٠٥) المصدر نفسه، ص (٧٩٩).
١٠٦) سيزا احمد القاسم، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر، رسالة دكتوراه غير مطبوعة، ص ٢٩.
١٠٧) سيزا احمد قاسم، ص (٣٢).
١٠٨) المرجع نفسه، ص (٣٣).
١٠٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص (٧٩٣).
١١٠) المصدر نفسه، ص (٧٩٦).
١١١) المصدر نفسه، ص (٨٠٠).
١١٢) سيزا احمد قاسم. الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر، ص (٥٩).
١١٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص (١٩٩).
١١٤) جهاد عبد الجبار الكبيسي ثلاثية نجيب محفوظ، رسالة ماجستير ١٩٧٨، جامعة القاهرة، ص (٢٨٠).
١١٥) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٣٥٣).
١١٦) المصدر نفسه، ص (٣٥٦).
١١٧) سيزا احمد قاسم، ص (١٩٨).
١١٨) المرجع نفسه، ص (١٩٨).
١١٩) المرجع نفسه، ص (١٩٩).
١٢٠) يندرج تحت نفس هذا النوع: (منتصف أيار) (في جنازتي) (موت سرير رقم ١٢) (السلاح المحرم) (الأخضر والأحمر) (قتيل في الموصل) (ذراعه وكفه وأصابعه) (المنزلق) (الشاطىء) (رسالة من مسعود) (جحش) (العروس) (قرار موجز) (كان يومذاك طفلا).

١٢١) يندرج تحت نفس النوع: (البومة في غرفة بعيدة) (شيء لا يذهب) (الرجل الذي لم يمت) (العطش) (ثماني دقائق) (أبعد من الحدود) (عطش الأفعى).

١٢٢) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (١٦٣).

١٢٣) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٨٤.

١٢٤) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٨٤.

١٢٥) المصدر نفسه، ص ٨٤.

١٢٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ٦٢٧، ٦٢٨.

١٢٧) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص (٦٤٠).

١٢٨) المصدر نفسه، ص (٦٩٠ - ٦٩١).

١٢٩) المصدر نفسه، ص (٧٠٠).

١٣٠) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص (١٦٩).

١٣١) المصدر نفسه، ص (١٨٣).

١٣٢) المصدر نفسه، ص (٨١٨).

١٣٣) المصدر نفسه، ص (١٧٨).

١٣٤) المصدر نفسه، ص (٣١٤، ٣١٥).

١٣٥) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص (٣٨٧).

١٣٦) المصدر نفسه، ص (٣٨).

١٣٧) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص (٢٣٨).

١٣٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الرواية، ص ٥٣.

١٣٩) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٤٢٨، ٤٢٩).

١٤٠) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة، ص (٢٤٩).

١٤١) المصدر نفسه، ص (٢٠٣).

١٤٢) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص (٢٩٢).

١٤٣) المصدر نفسه، ص (٤٥٠).

١٤٤) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٤٤، ٤٥.

١٤٥) المصدر السابق.

١٤٦) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص (١٨٩، ١٩٠).

١٤٧) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٤٩.

١٤٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص (٢٠١، ٢٠٢).

١٤٩) المصدر نفسه، ص (٢٠٥).

الخاتمـــــــة :

عالج البحث أدب غسان كنفاني - الرواية والقصة القصيرة - من خلال منهج يجعل اساس انطلاقه النص، ويبحث عن الدلالات والعلاقات التي تربط بين اجزائه، ثم يبحث عن رؤية الكاتب للعالم ويعود ليربط ما بين النص ورؤية الكاتب لواقعه المحيط به وللعالم بشكل عام. وقد اهتم البحث - في الباب الأول - بالسمات العامة التي تجمع الروايات، محاور الرؤية ثم الاشكال الفنية، تصوير الكاتب لكل من الشخصية والبناء العام، ووقف بالوصف، السرد، الحوار. أما الباب الثاني فقد تناول في فصلين كل رواية على حدة، موضوعا وبناء فنيا، الروايات الكاملة والروايات غير الكاملة، فاتضح ان المنظور الذي ينطلق منه الكاتب هو منظور واقعي، يتلمس ابعاد حركة الواقع، مكتفيا حينا بنقد الواقع بمرارة شديدة (مبرزا بعض العوامل الايجابية دون التركيز عليها، كما في - رجال في الشمس - ما تبقى لكم - عائد الى حيفا)، مجسدا العوامل الايجابية وقوى التغيير حينا آخر كما في روايات - ام سعد - العاشق - برقوق نيسان.

وفي تناوله للشخصية وجدنا انه ضيق مساحة الواقع واختزلها، واختار شخصيات متفردة ذات وضع خاص، وليست ذات ملامح نمطية، في اكثر رواياته، ووجدناه اتجه الى بناء الشخصية النمطية في (ام سعد) من الروايات الكاملة و (العاشق) (برقوق نيسان) من الروايات غير المكتملة، حيث اننا - في هذه الروايات - نتحرك مع الشخصيات التي تعبر عن جوهر اللحظة الفلسطينية، وتعبر عن المنحى العام لحركة المجتمع.

ولا شك ان الموضوع الذي شغل غسان والذي افترش جميع اعماله، هو القضية الفلسطينية. لقد عاش لها وكتب لها، ومات في سبيلها، مما جعله كاتب قضية بالدرجة الأولى، وأدبه ادبا ملتزما بقضية الشعب وفقراء الوطن. ولا شك ان لهذا الالتزام اثره في البناء الفني لادب غسان كما تبين من خلال البحث. وقد لاحظنا كثيرا من التشابه في استخدام النماذج، حيث انه يقابل بين شخصية الانسان المثقف والانسان البسيط، وبين الانسان الايجابي والسلبي، بشكل يتكرر كثيرا في اعماله. كما انه يكرر استخدام شخصية الراوي، الذي يبشر ويعظ، في أدبه، ذلك ان الانسان السياسي المقاوم

في غسان يريد ان يستخدم كافة اساليبه للمقاومة، ووسيلته هي الكتابة، لذلك نرى ان كتابته الساسية تطغى على الفنية في بعض رواياته وقصص القصيرة، بينما تطغى الفنية على الأدب في اعمال اخرى. أما اثر الموضوع الواحد في الشخصيات فقد رأيناه في تكوين الشخصيات الفكري اكثر من تكوينها الانساني، حيث اننا نراها نماذج مجردة غالبا، لانماذج انسانية واقعية حية - كما يتجسد في رواية - عائد الى حيفا.

وفي الباب الثالث وقفنا عند القصة القصيرة، وتبينا السمات العامة التي تجمعها بالرواية، حيث ان محاور الرؤية واحدة بين الاثنتين: الارض، الموت، السلاح. لكنه ابرز في القصة القصيرة واقع التشرد واللجوء بشكل مميز. ورأينا غسان في القصة القصيرة يتحرك بحرية، ويدخلنا عوالم متعددة متنوعة، ويتجه الى النمطية في تصوير الشخصيات اكثر مما رأيناه في الرواية.

لقد لاحظنا الاقتصاد في رسم الشخصيات، والاقتصاد في تصوير الزمان والمكان بشكل جلي في القصة القصيرة، كما كانت من صفاته في الوصف والتصوير في الرواية، لكنها صفات كاتب القصة القصيرة اساسا، ولهذا نجد ذلك مرتبطا مع كتابته للرواية القصيرة لا الطويلة، واعتماده مبدأ الانتقاء لا الاستقصاء في الوصف، حيث ان الرواية القصيرة تميل الى التكثيف واستخدام الرمز اكثر من ميلها الى التفصيل في مظاهر الحياة الواقعية. ولا شك ان القصة القصيرة كانت انسب الاشكال الأدبية التي عبر بواسطتها غسان عن نفسه مما جعله كاتب قصة قصيرة بالدرجة الأولى.

ولا يعدو هذا البحث ان يكون خطوة على طريق الاجابة عن بعض الاسئلة التي تطرح نفسها على الادب الفلسطيني المقاوم، وادب غسان بالذات، لذلك تبقى الحاجة ملحة الى دراسات اخرى تتناول الأدب الفلسطيني بشكل عام والمواضيع التي لم تدرس في ادب غسان بشكل خاص : المسرحية، المقالات النقدية المتعددة، الروايات والقصص القصيرة التي لم تنشر بعد والتي لا بد ان تصدرها لجنة تخليد اعمال غسان كنفاني قريبا.

× × ×

×× المصادر والمراجع العربية ××

١- المصادر العربية

غسان كنفاني، المجلد الأول، الروايات، تشرين الثاني، بيروت، ١٩٧٢م.

المجلد الثاني، القصة القصيرة، حزيران (يونيو)، بيروت، ١٩٧٣م.

المجلد الثالث، المسرحيات، تشرين الأول (اكتوبر)، بيروت، ١٩٧٨م.

المجلد الرابع، الدراسات الأدبية، كانون الأول (ديسمبر)، بيروت، ١٩٧٧م.

ثورة ٣٦-١٩٣٩م في فلسطين، خلفيات وتفاصيل وتحليل، الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، لجنة الاعلام المركزية، بيروت، ١٩٧٤م.

القنديل الصغير، دار الفتى العربي، ط١، يناير (كانون الثاني)، بيروت، ١٩٧٥م.

٢- المراجع العربية :

ابراهيم فتحي، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٨م.

احسان عباس والياس خوري وفضل النقيب، غسان كنفاني انسانا واديبا ومناضلا، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، ١٩٧٤م.

احمد ابراهيم الهواري، البطل المعاصر في الرواية المصرية، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧١م.

الياس خوري، تجربة البحث عن افق، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الابحاث، بيروت، لبنان، حزيران (يونيو)، ١٩٧٤م.

أمل زين الدين/جوزيف باسيل، تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية، ط١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٠م.

اميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، دار الهلال، العدد ٢٤٩، يونيو القاهرة، ١٩٦٩م.

الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل، دار ابن خلدون، ط٢، بيروت، نوفمبر، ١٩٧٤م.

جورج سالم، المغامرة الروائية (دراسات في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٣م.

رضوى عاشور، الطريق الى الخيمة الأخرى، دار الآداب، ط١، بيروت، حزيران، (يونيو) ١٩٧٧م.

سميرة عزام، الساعة والانسان، المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر، بيروت.

سهير القلماوي، النقد الأدبي، دار المعرفة، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة.
شكري محمد عياد، القصة القصيرة (تأصيل فن أدبي)، محاضرات القاها الدكتور على طلبة،الدراسات الأدبية واللغوية، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة، ١٩٦٧ - ١٩٦٨م.
دراسات في التفسير الحضاري للأدب (الرؤيا المقيدة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨م.
البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، ط٢، فبراير، القاهرة، ١٩٧١م.
شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨م.
صلاح فضل، منهج الواقعية في الابداع الأدبي، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨٠م.
عبد القادر ياسين، كفاح الشعب الفلسطيني قبل العام ١٩٤٨م، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت، لبنان، ايار (مايو) ١٩٧٥م.
عبد المحسن طه بدر، حول الأديب والواقع، دار المعرفة، ط١، القاهرة، مارس، ١٩٧١م.
نجيب محفوظ (الرؤية والأداء) (١)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م.
مقدمة في نظرية الأدب، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٣م.
غالي شكري، الرواية العربية في رحلة العذاب، عالم الكتب، ط١، ١٩٧١م.
فاطمة موسى، بين اديبين، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، ١٩٧٥م.
السيد يس، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م.
الاصحاح الثالث: الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في العالم العربي.
لويس عوض : الثورة والأدب، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربي للطباعة، القاهرة، ١٩٦٧م.
دراسات في ادبنا الحديث، مطابع الطناني وشركاه، ط١، دار المعرفة، القاهرة، مايو ١٩٦١م.
محسن جاسم الموسوي : الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٥م.
محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، ط١، بيروت، ١٩٦٦م.
محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطبع، القاهرة، ١٩٧٤م.
محمود الربيعي، قراءة الرواية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٤م.
محمد مفيد الشوباشي، الأدب ومذاهبه، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة، ١٩٧٠م.

٣- المراجع الاجنبية المترجمة :

ارنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١م.

اوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، دمشق، ط١، ١٩٧٢م.

أ.ف تشيتشرين، الأفكار والأسلوب (دراسة في الفن الروائي ولغته)، ترجمة د. حياة شرارة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ١٩٧٨م.

برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، وزارة الاعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٣م.

جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٢م.

جون فريغيل، الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٠م.

جماعة من الاساتذة السوفييت، اسس علم الجمال الماركسي اللنيني، تعريب يوسف حلاق، تدقيق عدنان جاموس، دار الجماهير، دمشق، ١٩٧٨م.

روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٤م.

طائفة من الاساتذة المتخصصين، حاضر النقد الادبي، ترجمة وتقديم وتعليق د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٧٥م.

فلاديمير ايليتش لينين، المختارات، دار التقدم، موسكو، المجلد ٣، ج، ١٩٧٦م.

ليون ايدل، القصة السيكولوجية، ترجمة د. محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، نيويورك، ١٩٥٩م.

ماركس، الثامن عشر من برومير لويس بونابرت، دار التقدم، فرع طشقند، موسكو.

مكسيم غوركي، الأم، نقله عن الروسية الى الفرنسية رينيه هانز يكلر، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان.

موريس كورنفورت، مدخل الى المادية الجدلية، دراسات فلسفية، ترجمة محمد مستجير مصطفى، ط٢، دار الفارابي، ١٩٨٠م.

ناسكل بلوك - هيرمان سالنجر، (الرؤيا الابداعية)، ترجمة اسعد حليم ، مراجعة محمد مندور مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٦٦م.

هنري لوفيفر، المنطق الجدلي، ترجمة ابراهيم فتحي، دار الفكر المعاصر ط١، القاهرة، ابريل، ١٩٧٨م.

٤- الدوريـات :

ابراهيم فتحي (الواقعية الاشتراكية مرة اخرى) نشرت في الثقافة القاهرية، يوليو ١٩٦٤م.

احسان عباس، (الجسور والعلاقات في قصص غسان)، شؤون فلسطينية، العدد ١٣، ايلول، ١٩٧٢م.

احمد خليفة، (عالم القضية الفلسطينية في ادب غسان كنفاني)، مجلة شؤون فلسطينية عدد ١٣، ايلول (سبتمبر) ١٩٧٢م.

افنان القاسم، (طريق الكاتب والمناضل الثوري)، شؤون فلسطينية، عدد ٤٧، تموز (يوليو) منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، ١٩٧٥م.

الياس خوري، (حوار مع جبرا ابراهيم جبرا عام ٧٤م) شؤون فلسطينية، العدد ٧٧، نيسان، ١٩٧٨م.

بلال الحسن (غسان والموت). شؤون فلسطينية، العدد ١٣، ايلول ١٩٧٢م.

جابر عصفور، (قراءة في ادب نجيب محفوظ)، مجلة فصول، القاهرة، ١٩٨١م.

(عن البنيوية التوليدية)، مجلة فصول، العدد الثاني، المجلد الأول، يناير، ١٩٨١م.

سهيل عمر الخالدي، (محاولة في قراءة ادب غسان كنفاني)، الأقلام، العدد السابع، بغداد، ١٩٧٧م.

علي حسين خلف، (د. رضوى: الطريق الى الخيمة الأخرى)، شؤون فلسطينية عدد ٧٣، ١٨٧٨م.

غسان كنفاني، (غسان كنفاني في آخر لقاء اذاعي قبل استشهاده)،مجلة الهدف، المجلد الخامس، العدد ١٢٩، السبت ١٥ ايلول، ١٩٧٣م.

فاروق وادي، (سقوط زمن الوهم)، مجلة شؤون فلسطينية، العدد ١٠٧، تشرين الأول (اكتوبر)، ١٩٨٠م.

ف. المنصور، (غسان في كتبه الأحد عشر، شؤون فلسطينية، عدد ١٣، ايلول، ١٩٧٢م.

فيصل دراج، "توفيق زياد شاعر الواقعية المقاتلة"، شوؤن فلسطينية عدد ٥٣-٥٤، كانون الثاني/شباط (يناير، فبراير)، ١٩٧٦م.

(البطل في التاريخ بين ام سعد غسان وعجوز افنان القاسم)، شؤون فلسطينية، العدد ٤٩، ايلول (سبتمبر)، ١٩٧٥م.

(الأدب والسياسة علاقة تلاقي ام علاقة اغتصاب)، شؤون فلسطينية، عدد ٦٦، ١٩٧٧م.

لوسيان جولدمان، (الوضع ومشكلات المنهج)، مجلة فصول، الجزء الأول، العدد الثاني، القاهرة، ١٩٨١م.

٥- رسائل جامعيـة :

أحمد ابو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني من عام ١٩٥٠ - ١٩٧٥م، رسالة دكتوراه، القاهرة، ١٩٧٩م.

جهاد عبد الجبار الكبيسي، ثلاثية نجيب محفوظ، رسالة ماجستير، القاهرة، ١٩٧٨م.
سيزا احمد قاسم، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الآداب، يونيو، ١٩٧٨م.
عبد الرحمن بسيسو، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، رسالة ماجستير، القاهرة، ١٩٨٠م.

٦- مقابلات :

حوار اجرته الباحثة مع فايزة كنفاني في الكويت، مجلة الهدف، العدد ٥٨٩، بيروت، لبنان، مايو ١٩٨٢م.

المراجع الأجنبية :

Brecht, Bertolt, The Caucasian Chalk Circle, Penguin Books, England, 1965.

Camus, Albert, The Rebel, Translated by Anthony Bower. Penguin Books, London, 1962.

Doglas, Rowland, The Arab-Israeli Conflict as represented in Arabic fiction, Michigan, P.H.D.

Fischer, Ernst, The Necessity of Art, Translated by Anna Bostock, Penguin Books, London, 1963.

Forster, E.M. Aspects of the Novel, Penguin Books Middlesex, 1927

Kafka, Franz, The Trial, Printed in G. Britian by Hazell Waston & Viney Ltd Aylesbury, Bucks 1935.

Kilpatrick, Hilary, Commitment and literature : The Case of Ghassan Kanafani, British Society for Middle Eastern Studies Bulletion, Vol. 3 No. I, 1976.

Tradition And Innovation in the fiction of Ghassan Kanafani, Journal of Arabic Literature, VII, 1976.

L. Tolstoi, What is Art? in Criticism, The major texts, Harcourt Brace, Jowonorich, 1970.

Lubbock, Perey, The Craft of fiction, London, Jonathan Cape, 1954.

T.S. Eliot, The Confidential Clerk, London, Faber and Faber Limited, 1974.

Tindall, Willam, the literary Symbol, Bloomington, "Indian University Press", 1955.