مجلة جامعة الملك سعود، م ٥، الآداب (٢)، ص ص ٣٤٩-٤٠٧ (١٤١٣هـ / ١٩٩٣م).

المكان الروائي — روايات كنفاني نمودجًا

محمد سليمان القويفلي

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود،

الرياض، المملكة العربية السعودية

(ورد بتاريخ ١٤١١/١٢/٢٦هـ، وقبل للنشر بتاريخ ١٤١٢/١٠/٩هـ)

ملخص البحث. يحاول هذا البحث دراسة المكان الروائي من خلال علاقات مكوناته وصلتها بطبيعة الشخصيات، متخذًا روايات غسان كنفاني نموذجًا. ويتمحور حول الوظائف الفنية للمعطيات المكانية الموظفة في رواياته: البيت والأرض، والبنى الرحلية، والمقدمات الفراغية، والإطار المكاني، والألوان والأصوات، وطبيعة المكان من حيث الإغلاق والعلو وما يقابلها، والمكان المعبر، وعناصر الأثاث.

مقدمة

نظرًا للخلاف حول دلالة مصطلح (المكان) فلعل من الواجب تقديم الدلالة العامة التي يتعامل معها هذا البحث. المكان: يشير إلى المشهد أو البيئة الطبيعية أو الاصطناعية (البنايات بمختلف أنماطها ووظائفها والشوارع والسيارات... الخ) التي تعيش فيها الشخصيات الروائية، وتتحرك وتمارس وجودها. ويضم المكان أيضًا قطع الأثاث والديكور والأدوات كافة بمختلف أنواعها واستعمالاتها، كما يشمل الوقت من اليوم وما يترتب عليه من أضواء مختلفة أو ظلمة، والطقس بكل أحواله. وتدخل ضمن المكان الأصوات والروائح.[١]

(١) التعريف مستقى بتصرف من:

= Edgar V. Roberts, *Themes about Literature* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1969), p. 40.

إن صلة الإنسان بالمعطيات المكانية صلة وثيقة تتجلى في عدة مظاهر: منها أننا لا نستطيع تصور أي لحظة من الوجود بدون وضعها داخل سياق مكاني.[٢] ويؤكد يوري لوتمان سيطرة الأبعاد المكانية على الخيال الإنساني فيعرض عددًا من الأمثلة التي تبين كيف يستعمل الإنسان المصطلحات المكانية للتعبير عن المنظومات الذهنية مثل: قريب للأهل، بعيد للغرباء، محدود للفاني، لا نهائي للخالد.[٣]

= وهذا التعريف أساس يدخل في كل التعاريف، ثم يختلف النقاد من ناحية إلحاق عنصر بنائي أو آخر في تعريفهم للمكان. وهنالك من يتوسع في تعريف المكان إلى حد إدخال كل عناصر القصة. انظر، مثلا:

Robic Macaulay and George Lanning, *Technique in Fiction* (New York: Harper and Row, 1964), p. 121. ويستعمل ميخائيل باختين مصطلح (الفضاء الروائي) مشيراً إلى المكان والشخصية والحدث... ويلح على تلازم المكان والزمان صائغًا مصطلح كرونطب (الزمكانية) للدلالة على التلازم. انظر: محمد البوريمي، *الفضاء الروائي في الغربة: الإطار والدلالة* (الدار البيضاء: دار النشر المغربية، ١٩٨٥م)، ص ص٢٢-٢٩.

ومن الدراسات العربية التي تناولت المكان في الرواية:

ا - كتاب البوريمي المشار إليه أعلاه، ويحوي دراسة للفضاء الروائي — بحسب مفهوم باختين — في رواية عبدالله العروي *الغربة*.

ب - كتاب سيزا أحمد قاسم، *بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م)، ويحوي الفصل الثاني من الكتاب «بناء المكان الروائي» دراسة مقارنة دقيقة (بين محفوظ وواقعيين أوربيين) تركز على وصف المكان: مثل تقنيات الوصف، وعلاقة الزمان والمكان في الوصف.

جـ - دراسة ياسين النصير المعنونة بـ *الرواية والمكان* — الموسوعة الصغيرة رقم ٥٧ / ١٩٨٠ — وتتناول روايات عراقية. أشار إلى هذه الدراسة البوريمي، هامش ص١٠٧، ولم يذكر عنها شيئًا آخر، ولم يستطع الباحث الحالي الحصول عليها.

(٢) Ian Watt, *The Rise of the Novel* (Berkeley: Univ. of California Press, 1957), p. 26.

(٣) *Mieke Bal, narratology*, Trans. Chrisitine Van Boheemen (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1985), p. 4.

لهذا نجد أن التخييل القصصي عند كل الأمم، ومنذ عصور الفطرة، يزخر بالمعطيات المكانية التي تشكل عناصر رئيسة فيه، ففي الخرافات والحكايات الشعبية نرى تأكيدًا على وضع الإنسان في المكان البعيد المبهر والسحري: في القصور المسحورة وسط الجزر النائية، وداخل الغابات ذات الأشجار والحيوانات العجيبة. واستمر الاهتمام بالمكان قصصيًا في العصور الحديثة، غير أن الأنواع القصصية الأدبية الحديثة ابتعدت عن المبهر لتضع الإنسان وسط محيطه الواقعي.(٤)

ومنذ ظهور المحاولات الروائية في أدبنا في بداية القرن العشرين وحتى قرب منتصفه، وضعت بعض روايات الشخصيات في مكانها الواقعي، إلا أن فعالية المكان كانت ضعيفة. فقد أُتخذت المعطيات المكانية أوعية لإضفاء صبغة واقعية على الشخصيات والأحداث، أو اعتُني بالمكان الواقعي بذاته سعيًا وراء (اللون المحلي). وقبيل منتصف القرن ظهرت الرواية الواقعية الناضجة على يد نجيب محفوظ لتحقق تلاحم الشخصيات مع العناصر المكانية. ومنذ بداية الستينيات، يحاول الروائيون العرب توظيف عناصر المكان وسائل طرح فنية بطرق مختلفة. لكن النقد الروائي لم يعط هذه العناصر الاهتمام الذي تستحق، بالرغم من الدراسات النقدية الكثيرة والمتميزة التي تناولت العديد من الروائيين العرب.

وقد اختار هذا البحث نموذجًا للدراسة كل أعمال غسان كنفاني الروائية، المكتملة منها وغير المكتملة. والروايات المكتملة هي: *رجال في الشمس*، *و ماتبقى لكم*، *و أم سعد*، *و عائد إلى حيفا*. أما غير المكتملة فهي: *العاشق*، *والأعمى والأطرش*، *وبرقوق نيسان*.

أما اختيارها فيعود إلى أن توظيفات المكان البارزة فيها لم تلق العناية النقدية اللازمة؛

---

(٤) ويرى ألن تيت أن المكانة التي يحتلها كتاب أمثال ديفو وستندال في تاريخ تطور النوع الروائي تعود إلى وضعهم الإنسان في مكانه الواقعي، ويؤكد بأن هذه هي القدرة المميزة للنوع الروائي. انظر: Watt, p. 27 .

فهي، من هذه الناحية، تمثل الظاهرة المشار إليها سابقًا. وهذا لا يعني الحكم بتفوق الكاتب على الروائيين العرب الآخرين من ناحية توظيف المكان؛ فحكم مثل هذا لصالح كاتب أو آخر يتطلب، بطبيعة الحال، دراسة كل العطاء الروائي العربي. كما أن اختيار أعمال كنفاني يعود إلى أنها روايات قصيرة novellas؛ مما يسهل تناولها جميعًا تناولا شموليًّا في بحث أريد له أن يشمل دراسة كامل أعمال روائي، مع توخيه الاختصار والتركيز على موضوعه. وهذا أمر لا يمكن تحقيقه لو أن مادة الدراسة كانت جميع روايات نجيب محفوظ، أو جمال الغيطاني، أو حنا مينه، مثلاً. كما أن أعمال كنفاني تتسم مع قصرها بتعددها واختلاف تقنياتها النسبيين.

ويقوم البحث على منهج استقرائي مبني على الاستنباط من خلال وصف الظواهر الملاحظة. ويحاول التركيز على الإجابة عن «كيف،» لا عن «ماذا.» بمعنى كيف يبرز المعنى من خلال ملاحظة المعطيات المكانية في الروايات؟ معتمدًا، بصفة أساسية، على النظر في علاقات تقابل تلك المعطيات وتضادها وتكرارها، من ناحية، وصلتها بالشخصيات من حيث تركيبها النفسي والعقلي، وأحاسيسها والمواقف التي تمر بها، من ناحية أخرى. ولا يهدف البحث إلى تتبع علاقة المكان ببقية عناصر البناء الروائي مثل الزمان والمنظور، وإن كان يفيد من ملاحظتها. كما أن المنهج يحرص على رؤية حد أدنى من تكرار التوظيف حتى يمكن الاطمئنان إلى القصد.

ومفهوم الباحث للمكان الروائي على ضوء المعطيات النقدية الموظفة في البحث يتمثل في التالي: أشير في بداية هذه المقدمة إلى المفهوم العام للمعطيات المكانية باعتبارها مادة تشكل جزءًا من عالم الواقع الإنساني الذي تتعامل معه الرواية. ونظرًا لأن تلك المادة تبتعد في عالم الرواية عن ماهيتها الواقعية وتتحول إلى جزء من نسيج البناء الروائي المتخيل، فالبحث ينظر فيها من حيث هي وسائل أداء فنية، أي باعتبار ما يمكن أن تقوم به من وظائف استعارية، وتشبيهية، ورمزية... إلخ. وهذا يعني الاهتمام بكافة العناصر والإشارات والعلاقات المكانية سوأ كانت متحققة موضوعيًّا داخل عالم الرواية (مثل المنزل وصلة سكانه به وبموجوداته، وما يحيط بالشخصيات من ظروف حقيقية طبيعية أو

اصـطنـاعية . . .) أم غير متحققة داخل ذلك العالم، أي وهمية (مثل توهم شخصية ما مسموعات أو مرئيات أو مشمومات، أو علاقات مكانية لا وجود لها). ولا تحد، بطبيعة الحال، من استفادة الكاتب «فنيا» من المعطيات المكانية بأشكالها كافة إلا قدراته الإبداعية، أي أن ماهيتها في عالم الواقع لا تقيده. فهو يستطيع أن يدمج ما يشاء من تلك العناصر، ويخلق بين بعضها البعض وبينها وبين الشخصيات والأحداث وبقية عناصر البنية الروائية ما تمليه عليه رؤيته الفنية.

وينقسم البحث إلى عشرة أجزاء يحمل كل منها عنوانًا فرعيًّا. ولعل من المستحسن أن نقدم بين يدي القارىء توضيحًا موجزًا لدلالة أهم مصطلحاته:

البيت: حياة الفرد الذاتية وحياة من يتصلون به عن قرب كأفراد عائلته. ويعادل مصطلح (البيت) مصـطلح (الزمن الذاتي). ومما يسوغ استعمال الأخير بالمعنى نفسه أن الكاتب يوظف الساعة رمزًا لحياة الفرد الذاتية.

الأرض: (الوطن) الممثل لحياة الجماعة.

الرحلة: انتقال الشخصية مسافات بعيدة مثلما في *رجال في الشمس*، أو قصيرة مثلما في *أم سعد*.

القطبان: قطب موجب (اتجاه فلسطين) وقطب سالب (عكس اتجاهها).

الإطار المكاني: تضييق المنظور بحيث تشكل العلاقات المكانية خلفية للمشهد دخل إطار ضيق.

العتمة: الظلام بمختلف درجاته والسواد اللوني الطبيعي والاصطناعي.

الضوء: الإشعاع الضوئي بمختلف مصادره واللون المشع مقارنة بالظلام والسواد.

الصمت: انعدام الصوت أو عدم القدرة على تلقيه.

الصخب: الضجيج الصوتي الحقيقي والوهمي.

العالي: المكان المرتفع ارتفاعًا ملحوظًا — طبيعيًّا أو اصطناعيًّا — عن مستوى سطح الأرض العادي.

المنخفض: مستوى سطح الأرض العادي وما انخفض عنه انخفاضًا ملحوظًا.

المغلق: المكان المحاط من كل الجهات بجدران أو ما شابهها.

المفتوح: المكان الواسع كالصحراء والبرية والبحر.
المكان المعبر: مكونات المنزل من الداخل غير الحجرات كالممرات والأبواب. كما أنه يشمل الشوارع والساحات والحوانيت وما في حكمها.
الأثاث: قطع الأثاث العملية المعروفة، وقطع الزينة كالصور والمزهريات.
النظام الإنساني: ابتعاد المعطيات المكانية عن ماهيتها المادية لتدخل في النظام الإنساني من حولها فتعبر عنه.

البيـــت / الأرض

يقـول كنفـاني: «إن فلسـطين تمثل العالم برمته في قصصي... قصصي لا تتناول [الفرد] الفلسطيني فحسب، بل تتناول حالة إنسانية [جماعية] لإنسان يقاسي من المشكلات إياها. ولكن ربما كانت تلك المشكلات أكثر تبلورًا في حياة الفلسطيني.»(٥) مهما قيد تفسير كلام الكاتب أو وسع فلا بد أن تكون نواة التفسير (فلسطين) المعاصرة التي تمثل فطرة يلتقي عالم الإنسان برمته فيها (فطرة الوطن،) أو (الأرض الأم.) وإذا كان (البيت) يمثل كيان الفرد (زمنه الذاتي،) فـ (الوطن) يجسد كيان الجماعة، ذلك أنه ليس مجرد مساحة جغرافية، أو فضاء عيش يمكن استبداله بغيره.

من هنا يأتي انشغال نماذج الكاتب الإيجابية بكيان الجماعة، بالأرض السليبة، مقابل إهمالها البيت (الزمن الذاتي) الذي يشكل بؤرة اهتمام النماذج السلبية. ولعل أفضل اختزال لموقف النـوع الأول قول حامـد بطل *ما تبقى لكم* — وهو من أكثر شخصيات الكاتب إيجابية — قوله مخاطبًا عدوه: «القصة كما ترى قصة مسافة ليس غير، وربما زمن أيضًا. حسنًا، ولكني لا أكترث كثيرًا بالزمن كما ترى.»(٦) وكان حامد — قبل لقائه عدوه — قد

---

(٥) مقتبس في فاروق وادي، *ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية* (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١م)، ص ص٤٣-٤٤.

(٦) غسان كنفاني، *ما تبقى لكم*، ط٤ (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦م)، ص٥٢. وعند الحديث عن الروايات بذاتها سيذكر عنوان الرواية، أما في المقبوسات المفردة فسيكتفى بالإشارة إلى =

تخلص من (زمنه الذاتي) بتخلصه من ساعته اليدوية التي بدت له «مجرد قيد حديدي.» وعندما تحطمت و «انطوى زمنها. . . الأحمق» — كما يصفه — تحقق التحامه بأرض الوطن، بكيان جماعة «غير مربوط بعقربين صغيرين.»(٧)

ومن أجل تجسيد الالتحام الفطري بين شخصياته وأرض الوطن يلجأ الكاتب إلى تصور يعود إلى عصور الفطرة حيث «كان يتم التفكير في. . . الأرض على أنها أكثر إنسية من الإنسان.»(٨) ويتكرر هذا التصور في الروايات بشكل ملحوظ: ففي *ما تبقى لكم* احتضنت الصحراء حامدًا ولفحته أنفاسها كما لفحتها أنفاسه، ثم تجاوبت مع خطاه الفتية، بل نطقت الصحراء معبرة عن نفسها. وفي مطلع *رجال في الشمس* غاب عن وعي أبي قيس لفترة أن الأرض الجرداء قرب شط العرب ليست أرض الوطن: فشعر بأن دقات قلبها تتجاوب مع دقات قلبه كما كانت تفعل أرض حقله في الوطن، وشم فيها الرائحة نفسها التي تشبه رائحة شعر زوجته بالماء مبتلاً.(٩)

وتشبه صورة اختباء سعد ورفاقه — عن أعين العدو — في منطقة «الأهوار» المنخفضة داخل الأرض الأم، تشبه مشهد لجوء الطفل إلى حجر أمه حين خوفه. وزاد من تكثيف فكرة الأرض/الأم، في الموقف ذاته، ظهور تلك المرأة التي أكد سعد — رغم إنكار رفاقه — بأنها أمه، بل ناداها: «يمّا يمّا»؛ فاستجابت صائرة عيونا لهم وأطعمتهم حتى

= الرواية في الهامش. ولم يلتزم بالترتيب الزمني لتواريخ صدور الروايات وذلك لتبيين أن بعضها يفسر بعضا ويحيل إليه.

(٧) كنفاني، *ما تبقى*، ص ص٣٥-٣٦.

(٨) سيدني فنكلشتين، *الواقعية في الفن*، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد ومراجعة يحيى هويدي، ط٢ (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٦م)، ص٢٨. فضل الباحث استعمال كلمة (فطري) بدلاً من (بدائي)؛ لما قد تحمله الكلمة الثانية من أبعاد سلبية، ولأن المركبات الفطرية في الإنسان لا تزال قائمة وفاعلة، على الرغم من الابتعاد عن البدائية.

(٩) غسان كنفاني، *رجال في الشمس*، ط٣ (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦م) ص١١.

أفلتوا.[١٠] أما أم سعد الحقيقية التي بعثت سعدًا إلى الأرض (الأم) فقد كانت منشغلة بإعداد سعيد للحاق به فـ «هي تخلف وفلسطين تأخذ.»[١١] فالكاتب يحاول جعل العلاقة بين المرأة (الأم) وبين الأرض (الأم) تتعدى مجرد التشبيه،[١٢] ذلك أنه «بالتخلي عن مدركات الإنسان العادية فإنه — الإنسان — يتواصل مع المكان... جسديًّا.»[١٣] لذا نرى أم سعد تنبثق «من رحم الأرض،»[١٤] وتخرج منها مثل النبع المتدفق، وتحمل فوق كتفيها الآلام كما تحملها الأرض السليبة.[١٥]

وتتكرر صورة التحام الأرض والإنسان في *العاشق*، عندما هرب عبدالكريم (العاشق/ عاشق الأرض) بمساعدة منحنى جبلي بعد أن أوشك الكابتن بلاك أن يقبض عليه، وقد فسر الكابتن ذلك بقوله: «إن الأرض ذاتها هي المتواطئة والشريكة، وإنك لكي تقبض على عبدالكريم عليك أولاً أن تلقي القبض على الأرض... أخذت أطلق الرصاص على الشجر، على الحجر... وكان عبدالكريم ذاته وراء كل شيء في ذلك الجرد يضحك مع الأرض على غضبي.»[١٦]

ولا تشذ المدن المعمورة داخل أرض الوطن عن التواصل إنسانيًّا مع الإنسان، مثل حيفا التي يقرر سعيد س. بأنه «يعرفها ولكنها تنكره.»[١٧] ولربما أنكرت حيفا سعيدًا غضبًا

---

(١٠) غسان كنفاني، *أم سعد*، ط٣ (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٥م)، ص ص٣٩-٤٢.

(١١) كنفاني، *أم سعد*، ص٧٠.

(١٢) محسن جاسم الموسوي، *البطل الثوري في الرواية العربية* (بغداد: وزارة الإعلام، ١٩٧٥م)، ص٢٣١.

(١٣) جاستون باشلار، *جماليات المكان*، ترجمة غالب هلسا (بغداد: مجلة أقلام، ١٩٨٠م)، ص٢٣.

(١٤) كنفاني، *أم سعد*، ص١٥.

(١٥) ركز كثير من دارسي أعمال كنفاني على رمزية الشخصيات بصفة خاصة كأم سعد وأبي الخيزران...، انظر تعليقة رقم (٢٩)؛ ووادي، *علامات*، ص ص٦٣-٧١، ٨٣-٩١.

(١٦) غسان كنفاني، *العاشق*، ط٣ (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٥م)، ص ص٣٤-٣٥.

(١٧) غسان كنفاني، *عائد إلى حيفا*، ط٣ (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٥٨م)، ص١١.

عليه — كما تغضب الأم — لمغادرتها مفكرًا بزمنه الذاتي، بزوجته وابنه. أما أبو القاسم — الذي قدم ابنه للأرض ورأى جسده منتشرًا على تلة فيها — فقد كان ينظر إلى نابلس من فوق تلك التلة «وكانت نابلس، ذلك الصباح، منكفئة على نفسها وكأنها ما تزال نائمة، وقال أبو القاسم لنفسه إن المدن مثل الرجال تشعر بالحزن وتشعر بالوحدة. تفرح وتنام. وتعبر عن نفسها بصورة فريدة لا تكاد تصدق، . . . . بل إن الأحياء في المدينة مثل الأولاد في العائلة، لكل منهم شخصيته ومنزلته ومزاجه. . . . .»[١٨]

ولقد توحد العاشق[١٩] مع الأرض قائلاً: «إن الزمن خديعة، اصطلاح واحتيال.»[٢٠] لذا سقط زمن حامد الذاتي (ساعته) حينما رحل عن (البيت) مقتحما الصحراء «الزمن الحقيقي الصامد بلا حركة ولا صوت.»[٢١] ولذا ظل المناضل بدر اللبدة ملتصقًا بالأرض رغم انقضاء زمنه الذاتي ورحيل أهله الأحياء عن الأرض.[٢٢] باختصار، لأن الصراع ليس حول بيت، بل حول وطن، حول كيان الجماعة بكاملها فـ «الأبطال المتصفون بالوعي يكتشفون ذواتهم من خلال الآخرين، من خلال اللعبة الجدلية بين النحن والهم، وهم بهذا يعرفون الوطن قبل أن يعرفوا البيت، يعرفون هضابه وسهوله قبل أن يعرفوا كرسيهم في الفصل.»[٢٣] ويستجيبون «لحساسية القطيع لا لحساسية الصفوة.»[٢٤]

---

(١٨) انظر: برقوق *نيسان* في: غسان كنفاني، *العاشق: روايات*، ط٣ (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٥م)، ص٥٠. ويضم هذا المجلد روايات الكاتب غير المكتملة (*العاشق*، *وبرقوق نيسان*، *والأعمى والأطرش*).

(١٩) يرى فاروق وادي أن شخصية العاشق شخصية ملحمية، انظر: *علامات*، ص ص٦٨-٦٩.

(٢٠) كنفاني، *العاشق*، ص٣١.

(٢١) كنفاني، *ما تبقى*، ص٣٦.

(٢٢) بقيت صورة بدر اللبدة في بيتهم عشرين سنة على الرغم من رحيل أهله ووجود الاحتلال، انظر: كنفاني، *عائد*، ص٥٢.

(٢٣) الموسوي، *البطل*، ص١٥٩.

(٢٤) فنكلشتين، *الواقعية*، ص١٣٤.

وفي مقابل ذلك تتعلق النماذج السلبية بذواتها لا بكيان الجماعة، منشدة نحو البيت لا نحو الأرض: ففي *رجال في الشمس* حكمت دقائق وثواني ساعة أبي قيس حياة الرجال الحالمين ببيوت يسكنونها. ووقعت مريم في العيب مع زكريا مدفوعة بهاجس تسرب زمنها الذاتي، أو أنوثتها (تريد أن تكون ربة بيت.) وحتى بعد تحقق حلمها وزواجها من زكريا، نراها داخل البيت معه وعيناها معلقتان بساعة الحائط. وقد عمقت فكرة (الزمن الذاتي) في الرواية نفسها بتخيل مريم أن صندوق الساعة الكبيرة يشبه تابوتًا ودقات بندولها تشبه دقات عكاز في ممر، في حين كان حامد يمارس فعل التخلص من الساعة خارج البيت.

وذهب سعيد س. إلى (بيته) في حيفا يريد إرجاع عقارب زمنه الذاتي (استعادة ابنه خلدون)، وهاجس ذلك الزمن (تجربة فقد خلدون) جعله يحاول منع ابنه الثاني خالد من فعل شيء لاستعادة الوطن. بيد أن سعيدًا وصل إلى القناعة التي لخصها حامد بقوله: «القصة قصة مسافة ليس غير،» وأدرك بأنه إذا أراد استعادة زمنه الذاتي السابق (بيته) فعليه أولًا أن يستعيد الأرض. وأن مجرد تحرك زمنه الذاتي بصورة صحيحة منوط باستعادة الأرض، ذلك أن «رقاص... [الساعة] لا يتحرك إلا إذا كانت معلقة بصورة مستقيمة.»[٢٥] وأن التوقف مع الابن الثاني (معانقته) داخل محيط الزمن الذاتي ومنعه من الذهاب يعني الموت؛ لأن عقربي الساعة «لو التقيا وتعانقا وتوقفا هناك لماتا فورًا.»[٢٦] حينما أدرك سعيد هذا، تمنى أن يكون خالد قد خالف رغبته وذهب لاستعادة (الأرض) بسهولها وجبالها، لا (بيت) مفرد على سفح جبل.

يقول مارك شورر: «إن الفرق بين المضمون، أو التجربة، والمضمون المحقق، أو الفن هو التكنيك.»[٢٧] والتكنيك كما يرى عبدالمحسن بدر ليس محض اختيار، فالفنان يمر

(٢٥) كنفاني، *ما تبقى*، ص٦١.

(٢٦) كنفاني، *ما تبقى*، ص٤٣.

(٢٧) Mark Schorer, "Technique as Discovery," in *Myth and Method*, ed. James E. Miler, Jr. (Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1960), p. 88.

بأنواع من التجارب الحياتية والثقافية وذاكرته لا تستطيع الاحتفاظ بكل شيء «ولكنها تحتفظ بالصور التي تحفر عميقًا في نفس الإنسان، وهذه الصور تصبح بدورها مسؤولة عن اختياره للتكنيك الفني.»(٢٨)

لا شك أن مجمل اهتمامات كنفاني الثقافية والعملية طوال حياته يشير بوضوح إلى أن الصور التي حفرت «عميقًا» في نفسه هي صور الوطن. ولأن فكرة الوطن تعني، في جانب منها، ارتباط الإنسان بالمكان، نجد أن علاقة الشخصية/ المكان في رواياته تتمحور حول مواقف السلب والإيجاب من قضية الوطن، أي الصراع بين البيت/ الأرض.(٢٩)

الرحلة بين قطبين

من أقدم طرائق توظيف المكان قصصيًّا مسيرة الأحداث في أثناء الحركة في المكان (الرحلة)، إذ تعود إلى التخييل القصصي عن الإنسان الفطري.(٣٠) والرحيل قسرًا عن المكان (الوطن) يعني الحرمان من ممارسة الحق الإنساني القديم والفطري في آن معا، واستعادة الحق لا تتم إلا بالرحيل إلى المكان (العودة)؛ فالقضية، في جانب منها قضية رحلة. في طرحها لهذا الحق الإنساني، تتخذ أعمال الكاتب — بدون استثناء — إطارًا (رحليا) كليًّا أو جزئيًّا. والرحلة ليست وسيلة عرض قضية فحسب، بل أداة توصيل رؤية؛ فالرحلة مجردة تحمل فكرة (التحول)،(٣١) وفي كثير من القصص القديمة يتوقع أن تنتج

---

(٢٨) عبدالمحسن طه بدر، *الروائي والأرض*، ط٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٩م)، ص٢٩. ويتفق الكثيرون مع رؤية بدر. انظر تلخيصًا لبعض الآراء في: علي عبدالمعطي محمد، *فلسفة الفن: رؤية جديدة* (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٥م)، ص ص٢٢٧-٢٣٤.

(٢٩) كثيرة هي الكتابات عن أعمال كنفاني الروائية، ومعظمها مقالات وعدد من الكتب الخاصة به أو بالرواية الفلسطينية بصفة عامة. انظر عرضًا جيدًا لما كتب عن رواياته في: إبراهيم خليل، *القصة والرواية الفلسطينية: نقد أدبي* (عمان: دار ابن رشد، ١٩٨٥م) الباب الثالث، ص ص٩٩-١٤٤.

(٣٠) انظر: Roberts, p. 41.

(٣١) Valerie Show, *The Short Story* (London: Longman, 1983), p. 157.

الرحلة بحد ذاتها حرية وتغيراً؛[٣٢] أي أن البنى الرحلية نفسها تعمل (مجردة) أدوات توصيل فنية.

وتتخذ الرحلة في أعماله أنماطًا ثلاثة كل منها يتميز من ناحية طبيعة الفعل:

النمط الأول: انتقال خطي مستقيم ذو اتجاه واحد كما في *رجال في الشمس* حيث يحوي النصف الأول رحلة الرجال الثلاثة إلى البصرة (رحلة أسعد المروية ورحلتا أبي قيس ومروان المفترضتان ضمنا)، ويتضمن النصف الثاني رحلتهم من البصرة إلى الكويت. وطوال النصف الأول من *عائد إلى حيفا* (٣٠ص من ٧٥ص) نرى سعيد س. مع زوجته في طريقهما إلى بيتهما القديم عبر شوارع حيفا، مع استرجاع flashback لرحلة أخرى تمت قبل عشرين سنة داخل شوارع المدينة نفسها انتهت برحيلهما عنها عبر الميناء. وتستغرق رحلة حامد عبر الصحراء نصف *ما تبقى لكم*. وتشترك الرحلات السابقة في أنها جميعًا تنتهي نهايات حادة: ففي الأولى يلقى الرجال مصرعهم، وتنتهي الثانية بتبدل قناعات سعيد س.، كما بين سابقًا. وتختتم الأخيرة باستعادة حامد ذاته أمام العدو. فالرحلات الحادة الاتجاه تنتهي نهايات حادة.

والفرق بين النهايات ربما يعود إلى الفرق في طبيعة (القطب) المتَّجَه إليه من ناحية سلبه أو إيجابه: انطلاقًا من فكرة ميشال بوتور عن أن الرحلة تظهر كأنها «حالة خاصة لحقل ممغنط.»[٣٣] ومن حقيقة أن الشخصيات في الآداب القديمة ترحل دومًا من مكان إلى مكان مضاد،[٣٤] ومقرونًا بهما مصطلحا السلب والإيجاب المتداولان في تصنيف الشخصيات القصصية؛ يمكن عدّ الاتجاه نحو الأرض (قطبًا موجبًا) والعكس (أي البحث عن الزمن الذاتي) (قطبًا سالبًا).

---

(٣٢) Bal, p. 69.

(٣٣) ميشال بوتور، *بحوث في الرواية الجديدة*، ترجمة فريد أنطونيوس، ط٣ (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٦م)، ص١٠٤.

(٣٤) Bal, p. 69.

استنادًا إلى هذا يتضح أن أبا قيس ورفيقيه نماذج (سالبة) اتجهت نحو (ق. سالب) فتولدت سلبية مضاعفة أدت إلى موتهم. أما سعيد س. فقد كان ميتًا معنويًّا (مشدودًا إلى زمنه الذاتي، إلى بيته)، ولكن رحلته كانت نحو الوطن؛ فهو (سالب) اتجه نحو (ق. موجب) فانتفت سلبيته بتفكيره بالوطن عوضًا عن (زمنه الذاتي/ ابنه ومنزله)؛ ومن ثم صار (موجبًا) فتحققت له الحياة. وسار حامد في البدء عكس اتجاه الوطن (ق. سالب) وقد كان آنذاك (وعيا) أنموذجًا (سالبًا) لتعلقه بالزمن الذاتي المتمثل بأمه «لقد جعل من أمه البعيدة ملجأ يؤمه ذات يوم صعب.»[٣٥]؛ إلا أن روح المناضل المترسبة في اللاوعي جعلته يلقي ساعته (رمز سالب)، وبعد إلقائها انحرف خط سيره[٣٦] فشده القطب الموجب (الأرض) إليه ليقابل عدوه وليصبح في النهاية (موجبًا). قصد حامد الذهاب إلى أمه (الحقيقية) فاحتضنته أمه (الأرض)، فبرعم بعد أن كان عودًا يابسًا، مثلما برعم عود الدالية اليابس الذي زرعته أم سعد.

النمط الثاني: الرحلة المتكررة، ونجدها في *أم سعد* حيث نرى أم سعد متنقلة باستمرار بين المخيم (ق. موجب) ودار الراوي (ق. سالب). ويظهر هذا النمط، أيضًا، في *برقوق نيسان* فمنذ تعرف أبو القاسم على سعاد وهو يزورها في دارها (ق. موجب) ثم يعود إلى داره (ق. سالب).[٣٧] ويمكن تشبيه أبي القاسم وأم سعد بالمولد الكهربائي الذي ينتج طاقة بمراوحته بين قطب موجب وآخر سالب، وهذا، في حقيقة الأمر، ما كانا يقومان به؛ فقد قدم كل منهما ابنه للقضية واستمرا في الحشد لها.

النمط الثالث: الرحلة المتعرجة التي تظهر في *العاشق* حيث يعيش العاشق حياة كفاح وانتقال مستمر، متحديًا ببقائه داخل الأرض وبتعرج خط سيره السلطة الاستعمارية،

---

(٣٥) كنفاني، . *ما تبقى*، ص٣٩.

(٣٦) كنفاني، *ما تبقى*، ص ص٢٢، ٢٦.

(٣٧) أصبحت دار أبي القاسم سالبة بعد استشهاد ابنه؛ فأخذ منذ ذلك الحين يتردد على دار سعاد ليبقى فعل الإيجاب. انظر: كنفاني، *برقوق*، ص٣٥.

فالقصة تحدث أيام الانتداب وقبل سلب الأرض بالصورة التي حدثت؛ لذا ينتفي السلب والإيجاب فهو يتنقل داخل حقل موجب. ولعل الذبذبات المعرجة لخط رحيله — كما سيمر بنا — متولدة عن مراوحته بين الاستكانة والتخفي (سالب) والمواجهة والتحدي (موجب).

والعلاقة بين الشخصيات والرحلة علاقة جدلية: فتكوين الشخصيات الداخلي يجعلها ترحل، وفي الرحلة ينكشف ذلك التكوين؛ والسبب كما يقول فاليري شو: هو «أن حياة الشخصيات الداخلية تصبح تحت مجهر مكبر في أثناء الرحيل.»(٣٨) ويؤكد هذه الفكرة الاعتقاد الشائع بأن مرافقة الإنسان في سفر هي أفضل سبيل لمعرفة طبيعته الحقة.

المقدمة الفراغية

وكما كرر الكاتب إضفاء صفات إنسانية على الأرض، وكرر توظيف بنية الرحلة، نجده يعمد، أيضًا، وبشكل واضح، إلى تكرار افتتاح رواياته جميعًا بمشهد إحدى الشخصيات داخل فراغ مكاني واسع. بمعنى أننا لا نلقاها أول ما نلقاها في منزل أو حجرة أو غيرها من الأماكن المغلقة، بل في صحراء أو برية.

ففي المشهد الأول في *رجال في الشمس* يظهر أبو قيس مستلقيًا على الأرض العراء قرب شط العرب، وكانت السماء فوقه بيضاء متوهجة يدور فيها طائر أسود. وفي العمل نفسه يرفع مروان سريره إلى سطح الفندق ليستلقي تحت فراغ القبة السماوية الفارغة إلا من حمامات سود.(٣٩) وفي بداية *عائد إلى حيفا*، أيضًا، نرى سعيدًا في طريقه إلى حيفاء مع زوجته المنصرفة إلى «التحديق نحو الطريق: تارة إلى اليمين حيث كانت المزارع تمتد على مدى البصر وتارة إلى اليسار حيث كان البحر... يهدر.»(٤٠) وتوصف الشمس متوهجة

---

(٣٨) Show, p. 153.

(٣٩) كنفاني، *رجال*، ص ص١١-١٢، ٣٩؛ وهذا هو المشهد الأول لمروان؛ بحسب التوالي العادي للزمن.

(٤٠) كنفاني، *عائد*، ص ص٩-١١.

تحت «قبة من الفراغ المروع . . .» في السطرين الأولين من *أم سعد*، وفي السطر اللاحق نرى أم سعد «قادمة من رأس الطريق . . . أمام خلفية من الفراغ والصمت والأسى .»[٤١]

وكذا الأمر بالنسبة للفقرة الأولى من *ما تبقى لكم* حيث نقرأ: «صار بوسعه الآن أن ينظر إلى قرص الشمس معلقًا على سطح الأفق، يذوب كشعلة أرجوانية تغطس في الماء . . . وفجأة جاءت الصحراء. رآها الآن لأول مرة مخلوقًا يتنفس على امتداد البصر.»[٤٢] وفي مطلع *العاشق* نقرأ عن دخول قاسم الغبسية ذات يوم «كما تدخلها الريح القادمة من الجبل.»[٤٣] ويلقانا أبو القاسم في مقدمة *برقوق نيسان* فوق تلة «في البرية الواسعة.»[٤٤] وفي الصفحة الأولى من *الأعمى والأطرش* يتحدث الأعمى عن رحيله مع أمه وطوا فهما في مساحات شاسعة على قبور الأولياء.[٤٥]

إن تلك المقدمات الفراغية المكانية الواسعة ليست اتباعًا لتقاليد الواقعية (البدء بوصف المكان ثم الانتقال إلى تقديم الشخصيات والأحداث)؛ ذلك أننا نتلقىٰ صورة شمولية عامة لا تفصيلية كما عند الواقعيين التقليديين. والأهم من ذلك أنه، باستثناء مقدمة *ما تبقى لكم*، لا تجري الأحداث في الأماكن المقدمة في البداية، فما وظيفة تلك المقدمات الفراغية؟

لوحظ سابقًا تعامل الكاتب مع الفطري وسيلة أداء، كإضفاء صفات إنسانية على المكان، وتكرار توظيف بنية الرحلة، بل يمكن عد اختيار الكاتب قالب القصة (وهو قالب

(٤١) كنفاني، *أم سعد*، ص١٥.
(٤٢) كنفاني، *ما تبقى*، ص ص١٣-١٤.
(٤٣) كنفاني، *العاشق*، ص١٧.
(٤٤) كنفاني، *برقوق*، ص ص٤٩-٥١.
(٤٥) كنفاني، *الأعمى*، ص ص٧١-٧٢. وسيكتفى بالإحالات السابقة (٣٩-٤٥) عند الإشارة لاحقًا إلى عناصر في افتتاحيات الروايات.

تعبيري فطري) والتركيز عليه وسيلة تعبير — وقد كانت لدى الكاتب قنوات أخرى[٤٦] — جزءًا من المنظومة الأدائية الفطرية المنسجمة مع الحق الفطري (الوطن) الذي تدور حوله أعمال الكاتب. يضاف إلى ما تقدم أن عددًا من تلك المقدمات تحوي عناصر طبيعية كانت تلعب دورًا رئيسًا في تعامل الإنسان الفطري مع عالمه مثل: السماء والشمس والنجوم والريح والطبيعة التي تبدو ممتدة إلى مالا نهاية.

استنادًا إلى هذه الملاحظات يمكن النظر إلى تكرار وضع الشخصيات في فراغ مكاني واسع في افتتاحيات الروايات باعتباره جزءًا من منظومة الأداء الفطري؛ إذ تحدثنا الأنثروبولوجيا الثقافية بأن الإنسان الفطري كان يجمل مصنوعاته الفخارية تلبية لرغبته الهادفة إلى تعبئة المساحة الفارغة بسبب رعبه من الفراغ، ويقول هربرت ريد: «تلك هي على الدوام، إحدى خاصيات الإنسان السيكولوجية.»[٤٧] ويؤكد عفيف بهنسي وجود هذه الظاهرة لدى العرب ويربط الخوف من الفراغ بالخوف من الشيطان والمجهول،[٤٨] ويمكن أن نضيف أن الإسلام نفسه (دين الفطرة) يدعو إلى تراص الصفوف في الصلاة وعدم ترك فراغ للشيطان. ونظرًا لظروف شخصيات الكاتب، فمن الطبيعي أن نجد الخوف من المستقبل والمجهول مترسبًا في أعماقها؛ فالمستقبل أمام فاقد الوطن ليس صفحة فارغة لم تعبأ بعد مثل كل البشر، بل هي مفتوحة، أيضًا، لكل الاحتمالات المفزعة «لذلك الارتطام المخيف مع المجهول،» على حد تعبير إحدى شخصيات الكاتب.[٤٩]

ويتخذ خوف الشخصيات من الفراغ أنماطًا ثلاثة:

---

(٤٦) مارس كنفاني الصحافة والدراسة الأدبية، ولكنها لم تصرفه عن التركيز على الإنتاج القصصي (القصة القصيرة، والرواية، والمسرحية).

(٤٧) هربرت ريد، *الفن والمجتمع*، ترجمة فارس متري ضاهر (بيروت: دار القلم، د. ت.)، ص٣٦.

(٤٨) عفيف بهنسي، *جمالية الفن العربي*، سلسلة عالم المعرفة ـ ١٤ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٩م)، ص٤٥.

(٤٩) كنفاني، *الأعمى*، ص١١٧.

ا ـ صورة شمولية فعلية مباشرة لما تراه الشخصية توصلُ إلينا بواسطة السارد، الناظر إلى المحيط والمحاط (الشخصية والفراغ) في آن معا، كما في الأمثلة السابقة.

ب ـ تعبير الشخصيات الصريح عن خوفها من الفراغ مهما كانت صفته، مثل: «بـدت الشمس. . . وكأنها قرص من النار يلتهب تحت قبة من الفراغ المروع» و «ذلك الفراغ المروع الذي يضعك على عتبة قرار جبان» و «وها أنت ذا. . . مكب في هذا الفراغ المطلق كفقاعة هواء عائمة حيث لا يراها أحد.»(٥٠) حتى الفراغ الوهمي الصغير في الجدار يبدو مروعًا ومقلقًا: فعندما طلب فارس اللبدة من الساكن في بيتهم القديم صورة أخيه «قام فأنزل الصورة عن الجدار، وبدا المكان الذي خلفته وراءها [لفارس] مستطيلاً من البياض الذي لا معنى له، والذي يشبه فراغًا مقلقًا.» وقال الساكن (الفلسطيني) لفارس عندما أعاد الصورة: «شعرت بفراغ مروع حين نظرت إلى ذلك المستطيل الذي خلفته على الحائط.»(٥١)

جـ ـ تعبير الشخصيات غير المباشر باستعمال الصورة المتصلة بالفراغ لتجسيد مخاوفها بصـورة عامـة مثل: «. . . نتوء في جدار تلك الهوة المروعة» و «أحسب أنني في قاع بئر سحيق» و «بدا له المدى غامضًا مثل هاوية.»(٥٢)

وقـد لخصت الصحـراء شمولية خوف الشخصيات من الفراغ عندما تحدثت عن صلابة خطوات حامد، مستثنية موقفه من الفراغ قائلة: «ولكنه مثلهم كلهم، خاف من الانبسـاط الذي لا نهاية له، حيث لا تلة ولا علامة ولا طريق. . .»(٥٣) ولأن المقدمات الفراغية جزء من منظومة الخوف من الفراغ، من الصفحة التي لم تملأ بعد؛ نجد إشارات

(٥٠) كنفاني، *أم سعد*، ص١٥؛ *الأعمى*، ص١٠٦؛ *ما تبقى*، ص٤٤، على التوالي.
(٥١) كنفاني، *عائد*، ص ص٥٦ـ٥٧.
(٥٢) كنفاني، *الأعمى*، ص٧٧؛ *العاشق*، ص٢٧؛ *ما تبقى*، ص٦٧، على التوالي.
(٥٣) كنفاني، *ما تبقى*، ص٢٢.

صريحة لإحساس الشخصيات بالعجز والأسى في تلك المشاهد. فأبوقيس امتلأ في ذلك المشهد «بشعور آسن من الغربة. حسب لوهلة أنه على وشك أن يبكي. وشعر العاشق بأنه «صار شيئًا صغيرًا من أشياء الغبسية.» وولدت الصحراء في نفس حامد إحساسًا «بالعجز المهيض الكامل.» وفي الطريق إلى حيفا حيث البحر والمزارع على مد البصر «أحس [سعيد س.] بالأسى يتسلقه من الداخل.» وسيمر بنا أن الشخصيات السلبية تتقوقع داخل المغلق لتتخلص — ضمن أسباب أخرى — من تلك المشاعر، أما النماذج المناضلة فتواجه قدرها المستقبلي محاولة تعبئة تلك المساحة الفارغة بشيء إيجابي.(٥٤)

---

(٥٤) ليس الخوف من الفراغ فقط يجعل الشخصيات تشعر بتلك الأحاسيس، بل إن «انفساح المكان أكثر مما يجب يشعرنا بالاختناق أكثر من المكان الأضيق مما نحتاج.» باشلار، *جماليات*، ص٢٢٤.

وفي مقابل الإيحاء بشعور الشخصيات بالتيه في المحيط المكاني الواسع. نجد أن حركتها في الأماكن المحصورة الضيقة تصور بدقة شديدة. بل تتكرر ظاهرة حساب الخطوات بالعدد (من لدن السارد الخارجي والشخصيات نفسها) بشكل لافت للنظر. ولقد أحصى منها ما يقارب الستين موضعًا — وهذا كثير مقارنة بعدد رواياته وأحجامها — ووجد أن هذه الظاهرة تبرز — مع استثناءات قليلة — عندما تكون الشخصيات في حالة توتر نفسي؛ مما يرجح كونها تعبيرًا ماديًا عن الانفعالات النفسية. أو لعلها تجسيد للشعور بالتقييد والحصر. أو لعلنا نرى هنا كنفاني (كاتب المسرحية) يمسرح حركة شخصياته الروائية لإضفاء نوع من الحيوية على المشاهد، خاصة تلك التي يتحول الصراع فيها إلى صراع أفكار وقيم، وتتحول الشخوص فيها إلى رموز (مشهد سعيد س. وخلدون دليل حي وقوي على هذا). ووصف حركة الشخصيات بدقة، على أية حال، مظهر من مظاهر تأثير التصوير السينمائي على التصوير الروائي. وتأثير الأداء السينمائي واضح في أعمال الكاتب منذ *رجال في الشمس* فتقطيع المشاهد وتداخلها في تلك الرواية فعل سينمائي، لاشك. وقد سيطر هذا التوظيف فيما بعد على بنية *ما تبقى لكم* الحدثية والسردية. انظر — على سبيل المثال لا الحصر — نماذج من ظاهرة وصف الحركة بدقة في: *رجال*، ص ص٢٣، ٣٥، ٦٧؛ وفي *ما تبقى*، ص ص٥١، ٥٦-٥٧، ٦٠، ٦٥؛ وفي *عائد*، ص ص٣٥، ٣٠، ٥٧، ٦١-٦٦ (مشهد سعيد. س وخلدون)؛ وفي *أم سعد*، ص ص١٥، ٣٧، ٤٠، ٦٨؛ وفي *الأعمى*، ص ص٨٢، ١٠٠، ١١٤، ١٢٦.

ولكن هل يسـوغ التعبير عن الخوف من المستقبل والمجهول تكرار تلك المقدمات الفراغية بشكل نمطي؟ لا شك أن النمطية تولد سلبيات، لكن تلك المقدمات تحوي أيضًا ظاهرة تكسر حدة نمطيتها، إذ تحمل الأشياء القليلة المبثوثة في تلك الفراغات مفارقات (تخـالف الفـراغ/ المستقبل المجهول) وتتمثل في إشارات تلقي بظلالها على طبيعة ذلك المستقبـل (في حدود حياة الشخصيات داخـل العمـل)، كما أنها تحوي تلخيصًا لحاضر الشخصية وماضيها.

ففي مشهد أبي قيس، على سبيل المثال، نرى أباقيس مستلقيًا على ظهره على الأرض الجرداء ينظر إلى السماء الفارغة إلا من «طائر أسود يحوم.» يكثف فراغ السماء رمز فراغ الأرض أمـام أبي قيس من علامات ترشده أين يذهب، ويرمزان معًا إلى واقعه الحياتي. وصـورة الـطائر الأسود المحوم في السماء الفارغة رمز متعدد الأبعاد، فالصورة في مجملها انعكاس لصورة أبي قيس المحوم على الأرض الشاعر بالفراغ والوحدة. وسواد الطير (غراب البين؟) نذير شؤم لمستقبل أبي قيس (الموت). وقد كثف تحويم الطائر في السماء هذا البعد؛ فهـو يذكرنا بصورة تحويم الجوارح فوق جثة تراها على الأرض. وصفاء السماء وتوهجها ووضوح الأشياء (بصريًا) مفارقة تخالف بصيرة أبي قيس وحياته المفتقرتين إلى الصفاء. كما أن تشابه إحساسه تجاه الأرض الغريبة عليه مع إحساسه القديم نحو أرضه يرمز لجيله الذي عاش على الأرض وخـبرها. وكون الأرض الغريبة أرضًا زراعية (جرداء) على الرغم من محاذاتها لمياه شط العرب، وتحوله بعد ذلك إلى الصحراء تناقض يظهر أنه لم يحرث الأرض لتنبت (لم يقدم أبناء للمقاومة ولم يسهم فيها)، كما فعلت أم سعد التي تشبه بمحراث شق «ثلما في الأرض» وتعهـدت سعدًا مثلما تتعهد الأرض ساق العشبة الطرية.»[٥٥] ويجعلنا التضادّ بين الصحراء الجرداء العطشى والأرض الزراعية قرب شط العرب نعيش تجربة دراما التضاد صوريًا، تلك «الدراما الأساسية للصور المادية المتصلة بالماء والقحط.»[٥٦]

(٥٥) كنفاني، *أم سعد*، ص ص٣٤، ٣٦، على التوالي.

(٥٦) باشلار، *جماليات*، ص٩٢.

ويتكرر في العمل ذاته توظيف المعطيات نفسها في الفراغ، حيث نرى عدة حمامات سود تحوم فوق مروان المستلقى أيضًا ولكن على سطح فندق (ينتمي إلى الجيل الذي لم يعرف الأرض الأم.)[٥٧] وكانت السماء فوقه صافية والجو نديًّا، فكل ما حوله يبدو أنه يعكس إحساسه بالسعادة والتفاؤل الذي لا يجد مبررًا له. لكن ثمة عدة حمامات سود تحوم فوق سطح الفندق مقتربة منه. إن تعدد الطيور واقترابها أكثر من طير أبي قيس تكثيف تصعيدي لرمز تهيئها لافتراس جيفة مطروحة في العراء؛ فمروان مصيره لاحقًا هو مصير أبي قيس، ويشتركان مع بقية الرجال في أنهم لا يواجهون الموت فحسب، بل يطرحون في العراء بعد الموت في مزبلة حيث تكثر الطيور الباحثة عن طعام (نتذكر هنا الفئران في فصل أسعد). فتفاؤل مروان غير مبرر، إنها حمامات (رمز السلام)، ولكنها سود (غربان) وليست بيضًا.

وفي مشهد دخول حامد الصحراء، صور الكاتب تغير ألوان الأفق تصويرًا عامًا سريعًا مثل: «تموج الضوء» و «الخطوط المتوهجة» و «جدار أشهب صعد لامعًا بادىء الأمر ثم تحول إلى مجرد طلاء أبيض.» ومثل صورة بدن الصحراء الغامض الممتد الذي رآه البطل (فجأة). يبدو أن الكاتب هدف من خلال هذه الصور المتوالية في الزمن الآني إلى القبض على (جو المكان) ومن ثم إدخال القارىء منذ البدء في جو العمل (الصراع الدرامي المتسارع) كما أن تغير ألوان الأفق السريع يعمل على مستوى ماضي الشخصية ومستقبلها، ففي الماضي القريب دخلت أفق حياة حامد أحداث سريعة مفاجئة كمفاجئة الصحراء له، ومتعاقبة كتعاقب ألوان الأفق: ما فعله زكريا مع مريم واضطرار حامد، رغم إرادته تجنبًا للفضيحة، قبول زكريا زوجًا لأخته. ومقتل سالم في معسكر الاعتقال الإسرائيلي بسبب خيانة زكريا... وكل الأحداث التي دفعت حامدًا لعبور الصحراء. ثم قبل نهاية العمل تتغير ألوان الأفق، كرة أخرى، تغيرًا سريعًا (مفاجئًا) معبرة عن قرب تبدل الأمور فزكريا الخائن والإسرائيلي سيلاقيان الموت. وتعود حياة حامد المعنوية فجأة بعد أن كادت تتلاشى.

---

(٥٧) معظم الذين كتبوا عن رواياته ركزوا على ملاحظة الفرق بين الصحراء في *رجال في الشمس* والصحراء في *ما تبقى لكم*.

وفي مشهد أبي القاسم على التلة نجد بعض تفصيلات تعكس الواقع صراحة وتشير إلى المستقبل: فالأرض «تتضرج بزهر البرقوق الأحمر وكأنها بدن رجل شاسع مثقب بالرصاص. . . » ويقول أبو القاسم محدثًا نفسه: «لا ريب أن قاسما بدا كذلك بعد هنيهات من سقوطه، ثم ذبلت بقعة الدم على سترته الخاكية مثلما تجفف شمس الصيف المتوقدة أوراق البرقوق الهشة. » وزهر البرقوق الحاضر في الفراغ الآني والمعبر عن الموت سيرمز لاحقًا للطريق نحو الحياة المستقبلية الصحيحة، كما سيمر بنا. ولأن الرواية غير مكتملة لا نستطيع تبين ما سيحدث مستقبليًا، بيد أننا نجد إشارات للمستقبل في ذلك المشهد مع الضابط الإسرائيلي الذي يعقب مشهد التلة. إن اجتماع المتضادات في المشاهد السابقة يعبر عن حدة صراع الشخصيات النفسي من ناحية، وحدة صراع حاضرها مع مستقبلها من ناحية أخرى.

إن فراغ الافتتاحيات المكاني الواسع المتشابه من حيث هو فراغ مفزع ومستقبل مجهول تشترك جميع الشخصيات في الإحساس به، يختلف في تفاصيله القليلة ليعبر (فنيًا) عن تشابه الصورة العامة لحياة الشخصيات من ناحية إحساسها بالوحدة والضياع والعجز مقابل العالم. ولكنها تختلف في (تفصيلات المشهد) من ناحية خصوصية تجربة كل منها وسبيل بحثها عن مخرج. بعبارة أخرى، يقدم الكاتب معطيات الطبيعة من خلال تشاكل رمزيًا حياة الشخصيات حاضرًا ومستقبلاً وتزخر بألوان متضادة تملأ المشهد بدرامية تحاول تجنب الافتعال.(٥٨)

وقد أدت (النظرة الشاملة) overview التي صوّرت من خلالها مشاهد المقدمات إلى اختفاء التفصيلات التي لا حاجة لها.(٥٩) وأتاح استخدام هذا المنظور وتوزيع الألوان المجال لخلق رؤية موضوعية في المشهد لأعماق الفراغ المكاني، وأضيف إلى العنصرين السابقين

(٥٨) فنكلشتين، *الواقعية*، ص١٣٠.

(٥٩) Bal, p. 99.

استعمال مقياس الرسم الأفقي الذي «يتيح المجال للتعبير عن مشاعر الانكماش والكآبة والتشاؤم.»(٦٠)

الإطـــار المكـانـي

إذا كان وضع الشخصية في فراغ مكاني واسع، والنظر إليها عن بعد نظرة تشملها والمكان يعني تحجيمها وضآلتها، فالكاتب يعمد إلى إبراز بعض شخصياته بوضعها (داخل إطـار) أوسـع منهـا. ويتغـير المنظور والمقياس أيضًا، فعلى حين كنا في السابق ننظر إلى الشخصية والفضاء المكاني الواسع من خلال (منظور شامل) وبمقياس أفقي له دلالة كآبة، فإنـه هنا يستعمل المقياس العمودي المعبر عن «السمو والاندفاع.»(٦١) ويوظف (المنظور المحدود) لتركيز الانتباه على الشخصية ذاتها والإطار الذي يحيط بها؛ مما يولد وهما بصريًا يتمثل في رؤية الشخصية أكبر من حجمها الحقيقي، يقول باشلار: «إننا نستعمل العدسة المكبرة حتى نركز انتباهنا، ولكن، أليس تركيز الانتباه هو نوعًا من العدسة المكبرة؟ الانتباه ذاته هو عدسة مكبرة.»(٦٢) وحينما تلتحم عدسة الانتباه المكبرة مع الضوء وحجم المحيط وبعد الأشياء عن الشخصية أو قربها منها تخلق تقابلاً يطبع على شبكة العين المواد بصورة تخالف صفتها القائمة في الفراغ الفعلي.(٦٣)

وأوضـح مثـال على هذا وقـوف شخص في وسط باب خارجي نهارًا عندما تكون الإضاءة في الخارج أكثر منها في الداخل. ومثل هذه الصورة ينقلها إلينا راوي *أم سعد* وهو

---

(٦٠) ليكال يولد اشيف، *قضايا البحث الفلسفية في الفن*، ترجمة زياد الملا (دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر، ١٩٨٤م)، ص١٨٦. وتقترب لوحة أبي قيس خاصة من المنظور العربي الشمولي (من ناحية كشف كل أبعـاد المكان في آن معا)، بقدر استفادتها من المنظور الغربي. انظر: بهنسي، *جمالية*، الفصل الثاني.

(٦١) يولد اشيف، *قضايا*، ص١٨٦.

(٦٢) باشلار، *جماليات*، ص١٨٦.

(٦٣) انظر: يولداشيف، *قضايا*، ص٨٢، عن انطباع الألوان والأحجام على عين الإنسان بفعل الضوء وقرب الأشياء أو بعدها.

ينظر إلى أم سعد تهم بدخول داره: «كانت تبدو أمام الباب المفتوح عملاقًا يدخل مع ضوء الشمس.» وفي مشهد آخر بدت لعينيه «وهي تمشي عبر الممر شيئًا شامخًا عاليًا.» ويقول وهو ينظر إليها قادمة عبر الطريق الضيق: «كانت أم سعد ترقى الطريق نحونا. . . وتسير عالية كما لو أنها علم ما، تحمله زنود لا ترى.»(٦٤)

ويرسم الشيخ حمدان الصورة البصرية الآتية مسلطا انتباهه على العاشق: «وبدا لي لوهلة وهو منحن فوق الوهج أمام صفحة السماء الشهباء، يشبه الحصان الفتي. . . وفي اللحظة التالية انتصب واقفًا فبدا أطول. . . ثم بدأ يتجه نحوي.»(٦٥) وقبل أن يصل إلى الشيخ حمدان يطأ العاشق على جمر كان على الأرض، ولكنه يستمر في سيره وكأن شيئًا لم يحدث؛ مما يكثف فكرة العملاق (المارد).

ونجد أكثف توظيف للمعطيات السابقة في مشهد يتحدث فيه الأطرش عن وقوفه في الجهة المقابلة من الشارع يتأمل صديقه الأعمى واقفًا بباب الفرن. يقول الأطرش: «كنت أعتزم عبور الشارع إلى الفرن عندما لاح لي عبدالمعطي واقفًا قرب الواجهة. كان ما يزال لابسا ثوبه الليلي الأبيض، وكان يزن خبزًا لزبون لم يكن بوسعي أن أراه من مكاني، وهكذا فقد كان واقفًا بطول قامته وذراعه أمامه ترفع عصا الميزان النحاسي ذي الكفتين المربوطتين إليها بالسلاسل وهو يقوم بوزن الخبز وقد وضع تحت إبط ذراعه الأخرى عدة أرغفة إضافية، فيما مضى يتجه بعينيه الضريرتين إلى الأمام مثلما يفعل العميان حينما ينصرفون إلى التركيز على وعي حواسّهم الأخرى.

كان الصباح الممتلىء بجو الليل يخيم على الطريق، والفرن من الداخل ما يزال مظلما تقريبًا، وهكذا فقد بدا عبدالعاطي الواقف قرب الباب بثوبه الأبيض الطويل وكأنه يتوهج

---

(٦٤) كنفاني، *أم سعد*، ص٢٠.

(٦٥) كنفاني، *العاشق*، ص١٨.

بنور خاص . . . أراه مثل تمثال من الرخام المتوقد بالحياة . . . تمثال العدالة . تلك المرأة التي تحمل ميزانًا وسيفًا . . . . »(٦٦)

تلبس الشخصية هنا ثوبًا أبيض أمام خلفية معتمة ، وفي مشهد آخر في *أم سعد* تضاء الخلفية وتلبس الشخصية ثوبًا أسود . كان سعد ورفاقه مختبئين في الأغوار متنبهين لكل حركة ، وفجأة تركزت «عدسات انتباههم» بحدة — نظرًا لحالتهم النفسية — على امرأة فلسطينية بدت لهم فارعة الطول وهي تنحدر من على التلة عبر الطريق الضيق وضوء النهار خلفها وهي «في ثوبها الريفي الأسود الطويل» وقد زاد طول قامتها أنها كانت «تحمل على رأسها بقجة . »(٦٧)

حتى العدو توظف معه معطيات مشابهة لحظة القضاء عليه لتختفي معالم وجهه ويصبح (تمثالاً) ، رمزًا ممثلاً لمن ينتمي إليهم لا مجرد فرد . وإذا حدث وضخم العدو؛ فهذا لا يولد تناقضًا ، بل يعطي القضاء عليه معنى أكبر . ففي مشهد قريب من السابق ، كان حامد كامنا تحت كثيب رملي والعدو في أعلى الكثيب : «وكان بالوسع مشاهدته [رأسه] كرة أشد سوادًا من سواد السماء وراءها . . . وفي اللحظة التالية وقف فوق قمة التل المسطحة فبدا خيالاً قاتمًا لتمثال حجري دبت فيه روح شبحية . » ويتزامن مع هذا المشهد مشهد زكريا (الخائن) قبل أن تقتله مريم ، ولا يبدو مختلفًا كثيرًا ، فزكريا كان يقف أمام النافذة المفتوحة ووجهه إلى مريم «وكان الضوء الكامد المعلق على حافة السماء ينحدر فوق كتفيه فيبدو وجهه معتمًا . »(٦٨)

---

(٦٦) كنفاني ، *الأعمى* ، ص ص١١٢-١١٣ .

(٦٧) كنفاني ، *أم سعد* ، ص٣٩ . وتظهر صورة تضخيم لشخصية وتوحدها مع الأرض في رواية مواطن كنفاني إميل حبيبي *الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل* ، حيث تتخذ المبالغة الفانتازية وسيلة طرح ، وهو أسلوب يتكرر في هذا العمل . يقول بطل الرواية سعيد متحدثًا عن امرأة فلسطينية : «فكلما ابتعدت المرأة وولدها عن مكاننا . . . ، ازدادا طولا حتى اختلطا بظليهما في الشمس الغاربة ، وصارا أطول من سهل عكا . » انظر : إميل حبيبي ، *الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل* (القاهرة : دار شهدي ، د . ت .) ، ص٦٨ .

(٦٨) كنفاني ، *ما تبقى* ، ص ص٤٨ ، ٦٤ ، على التوالي .

والفرق بين هذين المشهدين والمشاهد السابقة هو أنه نظرًا لأن المصور عدو فالألوان معتمة كلها وتتمايز في درجة العتمة فقط. وهنالك دقة أكثر في صورة زكريا، فالخلفية لم تكن سوداء تمامًا بل نص على أنها (ضوء كامد) مما يعني أن زكريا «سواد يحجب النور الساطع.» يحجب نور الفجر(٦٩) يتأكد هذا عندما نخبر بأن مريم بعد القضاء عليه رأت شهابا في السماء، مثلما أشرقت الشمس عندما أجهز حامد على عدوه.

من خلال توظيف المعطيات المكانية المختلفة في اللوحات السابقة يبدو أن الكاتب يحاول تحقيق معادلة (المنظور/ وجهة النظر) الروائية الدقيقة التي يُعرِّفها فرد ميللت بأنها تجمع بين الزاوية النفسية التي نرى من خلالها الأحداث والمشاهد، وزاوية النظر إلى لوحة تشكيلية ترى من خلالها الأحجام والفراغات المكانية والألوان.(٧٠)

الضوء ـ العتمة

لقد اشتغل الكاتب مدرِّسًا لفن الرسم فترة من الزمن، ولعل هذا سبب ميله إلى توظيف معطيات الضوء والعتمة، في محاولة لتقريب الصور الروائية من الفن التشكيلي الذي يتم فيه إظهار حجم المواد وتوزعها في الفراغ بواسطة الألوان بهدف التعبير عن المشاعر.(٧١) بيد أن توظيفه اللون يكاد يقتصر على الضوء والعتمة. وربما كان ذلك عائدًا إلى تحاشيه ما يسمى بالتلوين (الكرنفالي) حيث تتنوع الألوان الزاهية المتضادة والمتقاربة متداخلة في المشهد نفسه؛ وذلك لأن الحركة في عالم شخصياته ليست دائرية احتفالية، بل تقابلية: صراع بين متضادات كالصراع بين الضوء والعتمة. ولقد رأينا نماذج من هذا سابقًا، وسنرى نماذج أخرى

---

(٦٩) عن التوظيف الروائي للتبادل بين الضوء والعتمة وشيوع الرمز بحجب شخصية سالبة الضوء، انظر:

J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition* (Cambridge, MA : Harvard Univ. Press, 1982), pp. 37-41 *passim.*

(٧٠) Fred Millet, *Reading Fiction* (New York: Harper, 1950), p. 14.

(٧١) يولد اشيف، *قضايا*، ص٧٣؛ وانظر أيضًا: كلام ليفيفر حول توظيف الألوان والأصوات لتجسيد الغرائز والانفعالات، ص٣٠.

لاحقًا، لكن نريد هنا أن نركز — من خلال بعض أمثلة — على ما يبدو أنه يمثل تقابلاً خالصًا بين الضوء والعتمة.

ويتخذ التقابل نمطين: نمطًا رمزيًّا يتصل بشخصيات تجسد أمل الخلاص بإصرارها على رفض الواقع. لقد كان زكريا في المشهد السابق عتمة تحجب الضوء. أما أم سعد فتمثل ضوءًا وسط العتمة، فعندما رآها الراوي واقفة وسط الوحل غب المطر بدت له، على الرغم من ثيابها الموحلة الداكنة: «شارة ضوء في بحر لا نهاية له من الظلام.» أم سعد أنموذج مضيء يقع في مركز ظلمة (وحل) الهزيمة والتشرد «وبسبب كون الضوء الأعلى [الشمس] أساس المركزية أصبح قيمة مهمة في سلم الصور.»[٧٢] لذا تتحول أم سعد إلى شمس تشق العتمة، فعندما أقبلت على الراوي مرة — «شقت الشمس طريقها وسط الغيوم الداكنة.»[٧٣]

وسعاد كأم سعد؛ إذ عندما قابلها أبو القاسم لأول مرة لفت نظره «قرص أحمر من زهر البرقوق يتوسط شعرها الفاحم السواد.»[٧٤] وزهر البرقوق عند الكاتب — كما سيتبين — رمز للمقاومة. فسعاد تحمل الأسى (السواد) وتحمل الخلاص منه معه. وعندما قتلت مريم رمز الخيانة(زكريا) «توهجت نقطة ضوء تسبح في العتمة.» لعلها كانت قبسًا من ضوء حامد «الشهاب الساقط من وسط المجهول.» وحامد نفسه عندما قرب خلاصه النفسي بالخلاص من عدو بدت له أشعة شقت سواد الليل البهيم.[٧٥] ولأن الأمل بالوجدان ألصق ولأن الخيال بوابة الوجدان، قدمت الرمزية اللونية نفسها جسر عبور. صحيح أن الكاتب يصل اللون بشيء ليعطيه ثقلاً، ولكن ذلك بحد ذاته لا يكدر صفاء التعبير باللون.[٧٦]

---

(٧٢) باشلار، *جماليات*، ص١٨٩.

(٧٣) كنفاني، *أم سعد*، ص ص٣٤، ٣٥، على التوالي.

(٧٤) كنفاني، *برقوق*، ص٥٢.

(٧٥) كنفاني، *ما تبقى*، ص ص٢٩، ٥١، على التوالي.

(٧٦) *David I. Grossvoge, Limits of the Novel: Evalution of a Form from Chaucer to Robbe Grillet* (I thaca: Cornell Univ. Press, 1986), p. 197.

ولكن الأمل يتراجع أحيانًا أمام ضربات الواقع والأسى لتصطدم الحقائق بالعقل؛ كاسرة جسر الرمز، مغلقة بوابة الخيال، متخذة حلة حقيقية حرفية. ولأن السليب وطن، فالمضيئة دائمًا مدن مثل حيفاء التي عندما غادرها سعيد س. «نظر إلى الشاطىء حيث كانت حيفاء تغيم وسط غبش المساء وغبش الدموع.»(٧٧) ويتكرر المشهد نفسه بصورة أكثر حدة عندما ترك حامد وأخته يافا: «ووراء الشاطىء الأسود كانت يافا تحترق تحت شهب مذنبة.» و «تغطس كالشعلة في مياه الأفق البعيد.» وتنسحب صورة خيبة الأمل على كل مدن المنفى بعد المدينة الأم حتى داخل الوطن. فعندما غادر حامد غزة — التي سكنها بعد يافا — خائب الأمل «أضحت الأضواء الآن [وراءه] في نهاية الأفق باهتة وصامتة.»(٧٨)

ومن الطبعي أن ينعكس هذا الإحساس على المدن خارج الوطن: فعندما فقدت أم سعد عملها وغادرت بيروت «أخذت تنظر صوب المدينة المضيئة المكومة في غبار المساء الحزين.»(٧٩) وفي *رجال في الشمس* نقرأ: «وبعد مسيرة أكثر من عشر ساعات، حل الظلام. . . عندها أشار المهرب إلى مجموعة من الأضواء البعيدة وقال: تلك الكويت. . . لم تكن الكويت. . . كانت قرية عراقية نائية!»(٨٠) عندما حملت الأضواء دلالة إيجابية كانت ساطعة ثابتة. بينما في التوظيف الثاني الواقعي السلبي نراها باهتة مهتزة منسجمة مع دلالتها السلبية من ناحية، ومع مشاعر الشخصيات من ناحية أخرى.

الصمت ـ الصخب

وكما وظف الكاتب تقابل الضوء والعتمة بصريًا يحاول توظيف التقابل السمعي بين الصمت والصخب للهدف نفسه غالبًا، أي التعبير عن الصراع الحاد في عالم شخصياته. لقد شغل الكاتب بالثلاثية الفراغية (المكانية واللونية والصوتية) إلى حد جعلها شخصيات فاعلة؛

(٧٧) كنفاني، *عائد*، ص ٢٢.

(٧٨) كنفاني، *ما تبقى*، ص ص٣١، ٣٢، ٣٥، على التوالي.

(٧٩) كنفاني، *أم سعد*، ص٦١.

(٨٠) كنفاني، *رجال*، ص٧٨.

وتتكرر الظاهرة نفسها في مشهد اكتشاف الأعمى أن رأس الولي لم يكن إلا «ثمرة فطر» وتعالى صياحه وسط الصمت ليسمع صديقه الأطرش: «إنه فطر. فطر. . .»، إلا أن الأطرش لم يسمع. «وصحت بكل قدرتي: فطر، وراق لي صوتي يرتد في البرية وكأنه صراخ آلاف من النـاس المختبئين تحت الحجارة ووراء الأشجار. . . واشتبكت الأصوات. . . قادمة من كل مكان.»(٨٨) وفي مشهد إفلات العاشق وهربه بنقود الضرائب خيم صمت المفـاجـأة، وفجـأة خرقته سيارة نقل برزت من المنعطف ليمتلأ المشهد بصرخات بشرية وصهيل خيل.(٨٩)

(٨٨) كنفاني، *الأعمى*، ص ص٨١-٨٣.

(٨٩) كنفاني، *العاشق*، ص٣٣. وعندما تكون الشخصيات في حالة تأرجح نفسي يتأرجح معها الصمت بمعنى أن الصمت يخيم ولكنه ليس صمتًا مطبقًا يعمل على تكريس السلبية، والصوت موجود ولكنه ليس من الحدة بحيث ينتج فعل تبديد الصمت فيصير موجبًا. والأصوات المخترقة للصمت المقدمة في المشاهد هي المحسوس بها من قبل الشخصيات فقط. انظر تعليقة (٨٢). ويكاد لا يخلو موقف توتر من سكون يجرحه صوت، والأصوات غالبًا ليست أصواتًا آدمية عادية تريح النفس، بل أسـماء أصوات كالخشخشة والصرير والصليل. . . إلخ. وربما يمكن أن يقال: إن توظيف هذه الأصوات بالذات ربما يعود إلى منظومة التغليف الفطري المشار إليها سابقًا، إذ يرى بعض الباحثين في أصول اللغة أنها انبعثت في عصور الفطرة من أسماء الأصوات التي لا تزال اللغة تحتفظ بالكثير منها. انظر: أنيس فريحة، *نظريات في اللغة* (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٣م)، ص ص ١٧، ١٩-٢٠. وعنـدمـا يأتي صوت يتصـل بآدمي فهو صوت خطوات تخترق السكون بخفة. وكإحصاء عدد الخطوات يكثر ورود أصواتها بشكل واضح. وما عدا *رجال في الشمس* لا تخلو رواية من هذه الظاهرة. إن اختراق الصمت بهذه الصفة في حالة التوتر يزيده حدة، وفي حالة الترقب والانتـظار يصبـح إيقـاع الخـطو بالذات معادلاً محسوسًا للزمن (دقات السـاعة في *ما تبقى* تشبه بأصـوات خطو)؛ مما يجذر قلق الانتـظار ويجسـده، وربـما يعمـل أيضًـا على المحـور الرئيس: «القصة. . . قصة مسافة ليس غير. . .» انظر أمثلة على أسماء الأصوات وأصوات الخطو في: *ما تبقى*، ص ص٢٠، ٢٩، ٤٥، ٤٨؛ و *عائد*، ص ص٥٢، ٣٠، ٤٦، ٥١؛ و *أم سعد*، ص ص٣٩، ٤٥، ٦٠، ٦٧؛ و *العاشق*، ص ص٢٩، ٣٢، ٤٢، ٤٥؛ و *برقوق*، ص ص٥٩، ٦٥، ٦٦، ٦٧؛ و *الأعمى*، ص ص٦٨، ٧٢، ١٠٩، ١٣٣.

المغلق / المفتوح

وينسحب التضاد الداينميكي على الفراغ المكاني من حيث كونه مغلقًا أو مفتوحًا، ولكـل منهما دلالة مبدئية، فالمغلق قد يوحي بالأمان أو الحماية، والمفتوح قد يحمل معنى الضياع أو الخطر. ويحتمل أن يوحي الأول بالعزلة والانسحاب، والثاني قد يعني الحرية أو التواصل.(٩٠) والنظرة العامة للأعمال ترينا الآتي:

الروايـة	المفتوح	المغلق
رجال في الشمس	الصحراء/ شط العرب	الخزان
عائد إلى حيفاء	شوارع حيفاء/ الميناء	صالتا المنزلين
ما تبقى لكم	الصحراء	المنزل
أم سـعـد	مخيم/ الأرض المحتلة	منزل الراوي
الأعمى والأطرش	مكان قبر الولي	الفرن ـ دكان توزيع الإعاشة
العاشق	مساحات هروبه	السجن/ المنازل التي تخفي فيها
برقوق نيسان	التلـة	صالة منزل سعاد

ومن الواضح أن الروايات جميعها، بلا استثناء، لا تتخذ فضاء من المكان المفتوح فقط أو المغلق فقط، ولا تجري في أماكن بين بين مثل الساحات والأسواق. بل إن هنالك تقـابلاً حادًا بين المفتوح وتمثله أماكن مشروعة تمامًا، والمغلق وتمثله أماكن محصورة تمامًا، كصـالة استقبال متواضعة، وزنزانة سجن، وصهريج مياه. إن تضاد المكانين في الأدب يعـطي كلا منهـما عادة، معناه الخاص، لكن هذا لا يكفي؛ حيث إن طبيعة الأحداث والشخصيات التي يحتويها كل منهما تترجم المعنى. تظهر الأحداث والشخصيات في روايات الكـاتب تقـابـلاً حادًا/ مزدوجًـا بين وظيفة كل من المكانين، وهي ليست مجرد وظائف ميكانيكية، بل دلالات تعمل على تقريب المعطى المكاني من مرتبة الرمز أو الكناية.(٩١) ومما

(٩٠) Bal, p. 44.

(٩١) ويؤكد عدد من النقاد أن المعطيات المكانية بحد ذاتها تحمل دلالات مزدوجة تتصل ليس بالفرد فحسب، بل بالأمة وقيمها الثقافية والسياسية والاجتماعية. . . إلخ. انظر، مثلاً: =

قد يرجح هذا أن لكل من هذين المكانين مستويين من الدلالة أو دلالة مزدوجة تعمل — إذا استعـرنا التعبير الأرسطي، دون دلالته — على مستوى ماهو كائن (إحساس الشخصية الآني) ومستوى ما يجب أن يكون (مجابهة الواقع).

فأحداث *رجال في الشمس* تجري في مكانين حادي التقابل: المفتوح وتمثله الصحراء بين مراكز انطلاقهم حتى وصولهم للبصرة، والصحراء بين البصرة والكويت. وقد مر بنا أن الشخصيات تشعر بالوحدة والفزع والضياع في المكان المفتوح، هذا صحيح على مستوى الإحسـاس الآني للشخصيات، ولكن مواجهة الواقع المستقبلي تحتم عكس ذلك؛ فعلى الرغم من أننا لا نخبر عن كيفية عبور أبي قيس ومروان إلى البصرة إلا أننا نراهما فيها ونخبر ضمنا أنهما وصلاها لتوهما سالمين. ونعطي صورة تفصيلية لرحلة أسعد مهربًا عبر الصحراء وكيف أنه لم يختبىء عن حرس الحدود بل تجاوزهم سائرًا على قدميه في العراء منفردًا (في الشمس) الملتهبة (تذكر برحلة حامد الليلية، فيما بعد) ما يجعل اكتشافه أسهل. ومما زاد احتمال القبض عليه، أو موته في الصحراء عطشا أن المهرب لم يلقه بعد نقطة الحدود كما وعد، بل تركه يواصل الرحلة على قدميه منفردًا دون مؤونة. بيد أن القدر تدخل، على الـرغم من كل تلك الـظروف، لينقذه بواسطة سائق سيارة أجنبي (القدر في صف من يواجهون قدرهم). لكن هناك إشارة سلبية في آخر لحظة هي تدثره ببطانية وانزوائه في المقعد الخلفي، ولم نره قبل ذلك داخل السيارة التي هربته على الإطلاق، بل خارجها يتفاوض مع السائق.(٩٢)

وفي النصف الثاني من الرواية لا نرى رحلة رجل واحد بل ثلاثة رجال، والجماعة أقدر على مواجهة الخطر من الفرد. ويدخل الرجال خزان سيارة مياه مغلقًا بحثا عن الأمان من حرس الحدود. والدوريات لا تسير في النهار. وأبو الخيزران يعرف حرس الحدود شخصيًا،

Terence Hawkes, *Strutturalism and Semiotics* (Berkeley:Univ. of California Press,1977), pp.134-35.

(٩٢) كنفاني، *رجال*، ص٣١. وعن دقائق الرحلة ينظر الفصل «أسعد»، ص ص٢٣-٣٣.

ولم يحاول خداع الرجال بتركهم في الصحراء، وهو ما يفعله المهربون عادة كما تقول الرواية، بل كان حريصًا عليهم، أو على عدم بقائهم في الخزان أكثر مما يجب. كل شيء تقريبًا في صفهم فاحتمال اكتشافهم أقل ورودًا.

وهنا تحدث المفارقة، إذ رغم كل الظروف السلبية التي واجهها أسعد منفردًا مثلت الصحراءُ المفتوحةُ (المفزعة) النجاة/ الحياة. وعلى الرغم من الظروف الإيجابية في الخزان المغلق (الموحي بالاطمئنان!) جاء الموت: إن الاختباء عن الخصوم (يرمز لهم حرس الحدود) قد يعطي الإحساس المزيف بالأمان ولكنه في النهاية يؤدي إلى (مزبلة التاريخ) التي رمزت لها المزبلة التي ألقى أبو الخيزران جثث الرجال فيها. والمكان المفتوح قد يعطي الإحساس بالخوف والضياع — كما مر بنا — ولكنه رمز مواجهة الواقع وسبيل الأمان الحقيقي وصنع المستقبل.

ونجد في *ما تبقى لكم*، أيضًا، تقابلا حادًا ينتظم الرواية من بدايتها إلى النهاية. فأحداثها تجري بالتناوب في مكانين لا تعدوهما: حامد منفرد في الصحراء يشعر شعورًا صريحًا بالضياع والفزع، على حين مريم في غرفة مغلقة على سرير مع زكريا رمز تحقق أحلامها. ولكن دلالة المكانين الحقيقية تبرز في النهاية: حامد يحيى معنويًا يحقق ذاته (يقتل الإسرئيلي) وتموت مريم موتًا معنويًا نهائيًا بقتلها (زكريا) أملها في استدراك شبابها، والجنين في أحشائها (ربما كان رمزًا لثمرة خيانة لا تزال باقية).

وقد يكون لهذه الحادثة بعد دلالي آخر (في المكان المغلق يقتل الفلسطيني ذاته)، فمثلما أن الرجال قتلوا أنفسهم بدخولهم الخزان، فإن مريم قتلت زكريا (رمز تحقق ذاتها). بعبارة أخرى، الهرب من مواجهة الواقع = الانتحار. وقرب قتل مريم زكريا تركز على الخارج المفتوح حيث تنظر عبر النافذة إلى السماء المفتوحة، والفراغ فوق سطوح المنازل، لقد تحررت من الخوف.

وفي *عائد إلى حيفا* كان سعيد س. يحاول الوصول إلى الأمان في منزله (المغلق) — حيث زوجته وولده — هربا من الموت، وقد كان يدور في الشوارع (المفتوحة عرفا) التي

أدت به إلى الميناء، أما زوجته فقد خرجت من المغلق إلى الطريق تحاول لقاءه فتحقق ما تريد إذ جرفتها الجموع نحو الميناء (المفتوح) لتلقاه صدفة وسط الجموع الحاشدة المضطربة (نتذكر هنا مصادفة أسعد الرجل الأجنبي، ومصادفة حامد الجندي في أمكنة مفتوحة). ثم استقل سعيد وزوجته قاربا (مغلقا) وسط البحر (المفتوح) ولكن الأمر ينتهي بهما إلى مكان (مغلق) «صف»/ غرفة في مدرسة.[٩٣] ومع أن سعيد س. وجد الشوارع مغلقة إلا أنها أوصلته في النهاية إلى لقاء زوجته، والزوجة بدورها خرجت إلى المفتوح فلقيته. لو أنها لم تخرج إلى المفتوح لما لقيته، ولو وصل هو إلى المغلق لما لقيها.

لقد حققت دلالة المفتوح في *عائد إلى حيفا* بعض مداها (النجاة من الموت)، ولكنها لم تحقق الحياة (المعنوية) بسبب أن سعيد س. وزوجته ظلا — على الرغم من تصنعهما النسيان — يفكران في ابنهما (= جزء من حياتهما) الذي تركاه في المغلق. ولم يقتلهما المغلق لأن شخصيتهما تحملان بذور (كفاح) تظهر في نهاية العمل. وعندما تحدثا — بعد سنين طويلة من الصمت — عن (خلدون) الذي تركاه في حيفاء طفلا؛ اكتنز المشهد بإشارات إغلاقية فعندما سأل سعيد س. زوجته: «نذهب إلى حيفاء.. لماذا؟» جاءه صوتها خافتا: «نرى بيتنا هناك، فقط نراه.» و«كيف يمكن أن تندفع الأمور من الباب الخلفي.» و«أخذ يخطو عائدًا إلى طاولته.» و«مضى إلى فراشه.» و«وظل الأمر كله معلقا في سقف أيامهما ولياليهما.» وفي الطريق إلى حيفا أتى إحساسهما الحاد بالبيت القديم، وهما قرب بلدة يحمل اسمها كلمة (بيت) بالذات «بيت غاليم.»[٩٤] ثم عبر سعيد س. — في نهاية الرواية — عن تغير نظرته إلى الأمور مبدئيا؛ وهو على باب بيته القديم خارجًا. وطوال الطريق المفتوح ظلت الفكرة تختمر في ذهن سعيد ولكن قبل نهاية المكان المفتوح وعلى مشارف رام الله اتخذ قراره قائلًا لزوجته: «أرجو أن يكون خالد قد ذهب أثناء غيابنا.»[٩٥] والمكان الذي ذهب إليه خالد مفتوح ضرورة.

---

(٩٣) كنفاني، *عائد*، ص ص١٤-٢٢. وعن لجوئهم إلى مدرسة، انظر: ص٤٥.

(٩٤) كنفاني، *عائد*، ص ص٢٣-٢٧.

(٩٥) كنفاني، *عائد*، ص٧٦.

ويعـود التقابل المكاني إلى الوضوح تمامًا في (أم سعد) «التي تقف . . . تحت سـقف البـؤس الواطىء . »[٩٦] ونرى أم سـعد في الأماكن المفتـوحـة بـين المخـيم وبيت الـراوي ، وبـين المخـيم والمـدينـة ، وداخـل طرقات المخـيم تجمع قطـع الحديد المدببـة التي تلقيـها طائـرات العدو في الطرقـات ، وتقف في العراء وسـط الوحل ، وابنهـا سعد هناك في أحراش مفتوحـة يصنع الأخبار. على حين كـان الراوي يستمع إلى الأخبار عبر الراديـو داخل منـزله المغلـق ، ناظـرًا دومًا عبر النافذة إلى أم أسعد قادمة دوما عبر الطريق المفتوح . حتـى عندما كانـت أم سعد تغرس الدالية قرب عتبة الباب ظل الـراوي ينظر إليها من الداخل ، ثم سمع منها خبر برعمة الدالية وهـو في الداخل ما زال . وعندما أخبرت أم سعد الراوي أن سعدًا ذهب ليـعـبر الحـدود سـألها : إلى أين؟ فدارت حول نفسها مشيرة إلى الراوي وزوجـته وصحن الطعام والراديو. ودارت في مناسبة أخرى دورة مشـابهة مشيرة إلى أن حيطان البيت وكل ما فيه «حبس . حبس» وفي البيت/ الحبس نرى الراوي طوال الرواية ، خلا مرة واحدة يخرج فيها بصحبـة أم سعد بالذات . [٩٧]

ولا يمثل الانزواء داخل المكان المغلق انقطاعا عن العالم الإنساني فحسب ، بل يدني من الحيواني ، يقول الرسام فلا منك : «السعادة التي أشعر بها وأنا جالس أمام النار ، على حين تهدر العاصفة غاضبة في الخارج هي هناءة حيوانية خالصة . فالفأر في جحره ، والأرنب في وجاره والأبقار في الأسطبل تشعر دون شك بالرضى ذاته الذي أشعر به . »[٩٨] لقد انزوى الراوي في بيته والعواصف تهدر في الخارج (فعلا) ، والطائرات تدوي ملقية قطع حديد مدببة كانت أم أسعد مع بقية نساء المخيم يرفعنها عن الطريق .

ودلالة المفتوح/ المغلق دلالة ممتدة تظهر أبعادها واضحة في الأعمال المكتملة . أما في الأعمال غير المكتملة فلا نستطيع تبينها تمامًا ، بيد أن تلك الأعمال تحوي إشارات تدل على

---

(٩٦) كنفاني ، *أم سعد* ، ص١٤ .

(٩٧) كنفاني ، أم سعد ، ص ص٤٤-٤٥ ، ٣٩-٤٢ ، ١٥-١٦ ، ٧٢ ، ٢٢ ، على التوالي .

(٩٨) باشلار ، *جماليات* ، ص١٤٢ .

استمرار هذه الدلالة فيها. ففي *العاشق* عندما قرر العاشق العيش في المغلق خلف منزل شيخ «الغبسية» قبض عليه في صباح اليوم التالي من استقراره، وقد حدث ذلك قرب (مقبرة) بالذات؛ فلربما كانت المقبرة رمزًا للموت. وفي مرة سابقة اختار العاشق الاستقرار، ولا ندري عن بقية الحدث شيئًا، لكن يمكن التخمين من خلال السياق العام أنه ألقي القبض عليه تلك المرة أيضًا. أما في المرة التي كان يسير فيها العاشق في الطريق الجبلي (المفتوح) فلم يستطع الكابتن بلاك القبض عليه، بل هرب بنقود الضرائب أيضًا، لاجئًا إلى بطن واد مفتوح لا مكان مغلق كما يفترض في الهارب أن يفعل.

وعاش الأعمى والأطرش عشرين سنة حياة لا معنى لها في أماكن مغلقة (دكان توزيع الإعاشة والفرن). وعندما ذهبا إلى قبر الولي في المكان المفتوح بدأت رحلتهما نحو تحقيق معنى لحياتهما. أما في *برقوق نيسان* فقد شعر أبو القاسم بالأسى في المكان المفتوح على التلة، لتخيله أن التلة وزهر البرقوق الأحمر عليها تشبه جسد ابنه مضمخًا بالدماء في لباسه العسكري الكاكي اللون، ثم ذهب أبو القاسم إلى بيت سعاد. «لقد صعد درجات السلم ذلك الصباح من غير أن يراوده شك بأنه سيعود فينزلها كما صعدها.»[٩٩] ولكنه لم ينزل (في الجزء المكتمل من الرواية، على الأقل) فقد كان الضابط الإسرائيلي وجنوده داخل البيت المغلق.

إن المكان المفتوح يقرأ (لا) في روايات كنفاني: أما المغلق فيقرأ (نعم)، يقول باشلار: «إن الداخل والخارج يشكلان جدلية للتمزيق، كما أن الهندسة الواضحة لهذه الجدلية تبهرنا لدى توظيفنا لها في الحقول المجازية (أي الاستعارية)، إنها تمتلك صرامة جد واضحة بخصوص جدل (النعم) و (اللا).»[١٠٠]

---

(٩٩) كنفاني، *برقوق*، ص٥٤.

(١٠٠) مقتبس في: البوريمي، *الفضاء*، ص١٠.

العالـــي / المنخفض

يؤدي جدل المغلق المفتوح إلى ثنائية أخرى ممتدة تتداخل مع الثنائية السابقة هي: العالي/ المنخفض. وكما في الثنائية السابقة المعطى المكاني هنا ليست له وظيفة مكيانيكية (مجرد وعاء يحوي الشخصيات ويجعلها أكثر واقعية، مثلا)؛ حيث تبرز شواهد على ما يسمى بـ «التوتر الدرامي بين الهوائي والأرضي.»[١٠١] وهو توتر يحول العالي/ المنخفض إلى رمز. يستعمـل العلو عادة للتعبـير عن الرفعة وسمو الشأن ويعبر المنخفض عن عكسها؛ أما روايات كنفاني فتعكس هذه الدلالة. ونجد أن ما اتصف بالإغلاق سابقًا يتصف غالبًا بالعلو هنا والعكس. إن كثافة وحدة توظيف هذه التقابلية ليست بكثافة التقابلية السابقة ومع ذلك تمثل هيكلا مسيطرًا يستطاع تبينه.

فكل أحداث *رجال في الشمس* تجري في مستوى مكاني واحد منخفض، وسبب ذلك أن جميع شخصيات الرواية سلبية، فهي تدور في محيط الهموم الذاتية/ الأسرية، وليس بينها من يقلقه الهم العام (على الأقل في زمن الرواية). هذا من ناحية؛ ولكن، من ناحية أخرى، إذا اعتبرنا خزان المياه المرتفع نسبيًا عن سطح الصحراء يمثل رمزيًا المكان العالي؛ نجد أن التقابلية تظهر في الجزء الثاني من العمل؛ حيث يمثل العلو — كما مثل الإغلاق سابقًا — قيمة سالبة. لذا نجد أبا الخيزران قرب نهاية العمل يفكر تفكيرًا محمومًا بتلك الهضبة: «يا إلهي العزيز القدير، كيف يمكن لقمة هضبة ما أن تعني كل هذه المشاعر التي تحوم في شرايينه وتصب لهبها على جلده.»[١٠٢] وربما لهذا السبب أيضًا لا تنزل جثث الرجال في النهـاية بكـرامة من الخزان، بل تقذف من فوقه. ويتصف منزل حامد وأخته في (ما تبقى..) بالعلو، وتـدل على علوه عدة قرائن منها: وجود (سلم) قبل مدخله لا (عتبة) عادية، ورؤية أسـطح المنـازل المجاورة من نافذته.[١٠٣] ويقابل المنزل المرتفع الصحراء المنخفضة. ونرى مريم وزكريا السلبيين في المنزل العالي، بينما يسير حامد في المنخفض.

---

(١٠١) باشلار، *جماليات*، ص٥٩.

(١٠٢) كنفاني، *رجال*، ص ٧٨.

(١٠٣) كنفاني، *ما تبقى*، ص ص٥٨-٦٠، ويفرق الكاتب بوضوح بين «العتبة» الصغيرة و «السلم.»

وتتكرر التقابلية عند اصطدام حامد بعدوه حيث كمن الأول أسفل التلة بينما نرى الثاني واقفًا في أعلاها قبل أن ينحدر.

ويقع منزل راوي *أم سعد* السلبي في منطقة مرتفعة؛ فأم سعد تأتي دائمًا: «صاعدة الطريق» نحو المنزل. ويؤكد علوه هذا المشهد أيضًا: «اتكأت [أم سعد] على حاجز الشرفة [شرفة منزل الراوي]، وأخذت تنظر إلى حقول الزيتون المطلة على مدارج التلة.» على حين تعيش أم سعد في المخيم المنخفض. أما ابنها سعد فقد قرر أن يكون أكثر إيجابية: فذهب مع رفاقه إلى الأهوار الأكثر انخفاضًا من المخيم. على حين جلس أبو سعد السلبي — الذي تحمس للقضية تحمسًا كلاميًّا في نهاية العمل — على جدار عال يطل على الساحة التي يتدرب فيها سعيد الصغير على القتال مع رفاقه.(١٠٤)

وفي *عائد إلى حيفا* يحاول سعيد س. بلهفة وتوتر الوصول إلى بيته حيث زوجته، و«كان هو أقرب ما يكون إلى البحر وكانت هي أقرب ما تكون إلى الجبل.» وعندما غادر المدينة ظل يفكر في المكان العالي عشرين سنة. وبعد تغير اقتناعه ترك العالي بهدوء وصمت «اتجه إلى سيارته وتركها تنزلق على السفح دونما صوت. . .»(١٠٥) ثم سار بمحاذاة البحر.

ونظرًا لحجم المأساة لا يمكن لأي شخص مسته إلا أن يكون واعيًّا بها. في أعمال الكاتب (المكتملة على الأقل) لجأت النماذج السلبية إلى التعويض عن سلبيتها عامورديا.(١٠٦) بمعنى أن وعيها يهرب من مواجهة الواقع آملاً «أن يقضي على تماسك العقد النفسية بعدم مواجهتها.» كما يقول كارل يونغ الذي يرسم الصورة التالية: «الوعي هنا يسلك كرجل سمع صوتًا مريبًّا في القبو فأسرع إلى العلية، وحين لم يجد لصوصا فيها قدر أن ما سمعه هو

(١٠٤) كنفاني، *أم سعد*، ص ص١٧ـ١٨، ٦٩، على التوالي.
(١٠٥) كنفاني، *عائد*، ص ص٢٠، ٧٦، على التوالي.
(١٠٦) باشلار، *جماليات*، ص٣١.

مجرد وهم. في حقيقة الأمر إن هذا الرجل الحذر لم يجرؤ على المجازفة بدخول القبو.»[١٠٧] وتبين هذه الصورة بجلاء سلبية العالي.

بينما، كما يقول جوزيف جوبير: «الحس السليم يسكن الطابق الأرضي، وهو على استعداد دائمًا للمتاجرة مع الآخرين الذين يشبهونه، والذين هم دائمًا رجال غير خالصين.»[١٠٨] لذا يصف الكاتب عالم (أم سعد) في مدخل الرواية بأنه عالم الذين «يعيشون تحت سقف البؤس الواطىء.»[١٠٩]

المكان المعبر

رأينا أن المغلق والمفتوح يتوزعان الأحداث الرئيسة، وأن المغلق تمثله أماكن ضيقة كغرفة جلوس أو نوم. على حين مثلت المفتوح أماكن منفكة الصلة بالمبنى وحتى بالمدينة كلها، مثل الصحراء والبحر والبرية الواسعة. وبين هذين تقع أماكن مثل الشوارع والساحات والحوانيت وما في حكمها، يسمى مايك بال[١١٠] هذه الأماكن «المكان المعبر» على اعتبار أنها ليست أماكن عيش عادة بل مجرد نقاط انتقال[١١١] سريع أو توقف مؤقت. ولعل

---

(١٠٧) باشلار، *جماليات*، ص ص٥٥-٦٥.

(١٠٨) باشلار، *جماليات*، ص١٧٦.

(١٠٩) كنفاني، *أم سعد*، ص١٤. ونجد ظاهرة التقابل بين العالي والمنخفض في *الوقائع الغريبة* . . . أيضًا، فالرواية تنتهي بجلوس سعيد (المتعاون مع المحتل) على رأس «خازوق» شاهق الارتفاع، في حين يكون ابنه ولاء (المقاوم) في «كهف» في أكثر الأماكن انخفاضًا على سطح الأرض «قاع البحر،» انظر: حبيبي، *الوقائع*، ص ص١٤٨-١٥٦، ١٥٩-١٦١.

(١١٠) Bal, p. 45.

(١١١) تظهر السيارة خمس مرات في رواياته: سيارة نقل المياه التي مات في صهريجها الرجال؛ والسيارة التي استقلها أسعد إلى الحدود ولم نره داخلها (كانت شخصيته تحمل شحنة إيجابية، فقد كان مطاردًا بسبب موقفه من القضية)، ولكن عندما تبين عزمه على ملاحقة الزمن الذاتي استقل سيارة الأجنبي ووصف لنا تقوقعه متدثرًا ببطانية في المقعد الخلفي. ونرى سعيد س. في سيارته متجهًا إلى حيفا عندما كان سلبيًّا، ونراه في مشهد سابق زمنيًّا في سيارته داخل شوارع حيفا، وبعد تغير =

هذين الاعتبارين (الانتقال السريع، والتوقف المؤقت) يسوغان توسيع دلالة المصطلح السابق ليشمل أماكن عبور متصلة بالمنزل، أعنى كل ماهو داخل المبنى ولكن خارج الغرف مثل الأبواب والممرات والسلالم الداخلية والخارجية.(١١٢)

ولا نجد عنصرًا من بين مكونات المنزل الثابتة تتكرر الإشارة إليه، ويتكرر توظيفه في روايات الكاتب مثل الباب. وباب الغرفة يمثل منطقة وسطى بين الغرفة المغلقة والممر الداخلي، أما باب المنزل فإنه متوسط بين الممر الداخلي والعتبة الخارجية؛ فالباب يفصل بين عالمين. وهذا ينسحب على وظيفته الاستعارية في حياة شخصيات الكاتب؛ فعند الباب تبرز ثلاثة مواقف: إما اتخاذ شخصية قرارًا بالتحول من عالم لآخر، أو الحيرة والتعلق بينهما، أو تحويل القدر قسرًا لها.

وتظهر الصلة المبدئية بين القدر/ التحول والباب في الاستعارات والتشبيهات الجاعلة للقدر بابا، يقول راوي *رجال في الشمس*، على سبيل المثال: «كانت السيارة تشق الطريق بهم وبأحلامهم... كما لو أنها آخذة في نطح باب لقدر جديد مجهول... وكانت العيون كلها معلقة فوق صفحة ذلك الباب كأنها مشدودة إليه بحبال غير مرئية.»(١١٣) ويقول الأطرش مزاوجا بين بابين حقيقي واستعاري: «وكادت عيناي تنفجران وأنا أصوب نظري

= قناعاته نحو الإيجاب لا تذكر السيارة بالنسبة له. هذه الظاهرة توضح بجلاء القيمة الرمزية السلبية للسيارات باعتبارها أماكن مغلقة تشبه قواقع الرخويات وتتأكد سلبيتها بتذكرنا أن «الرخويات تحمل معها بيوتها أينما سارت.» باشلار، *جماليات*، ص١٥١. ومن عجائب القدر أن تنعكس سلبية السيارة على كنفاني نفسه؛ فقد اغتيل بمتفجر وضع في سيارته.

(١١٢) يسمي مخائيل باختين هذه الأمكنة (العتبة) ويربطها بالزمان، انظر: باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف ومراجعة حياة شرارة (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م) ص ص٢٥٠-٢٥١. ويشير باختين إلى أن هذا النوع من الفضاء عند دوستويفسكي فضاء «أزمة.»

(١١٣) كنفاني، *رجال*، ص٧٦.

إلى ذلك الباب [باب الفرن] المغلق . . . باب القدر الذي لا يهزم والذي يوشك في اللحظة التالية أن يتقوض . » لذا يرى في عدة مشاهد أن الماضي والحاضر والمستقبل بشخصياتها وآمالها وآلامها تتمثل له خلف ذلك الباب الخشبي القدري .

ويمثل مشهد حمدان يسد بجسمه باب الفرن وهو نائم ، يمثل للأعمى سدا لباب قدره الجديد : «كان نومه هناك تمثيلاً طريفًا لواقع أحسه إحساسًا صميما ، فقد كان فعلا يسد الباب بجسده القوي ، ويعرقل أمامي طريق الخروج . »[١١٤] ويرى سعيد س . أن القدر المرجو لم يتحقق بفتح العدو الحدود : «كل الأبواب يجب ألا تفتح إلا من جهة واحدة ، وأنها إذا فتحت من الجهة الأخرى فيجب اعتبارها مغلقة لا تزال . »[١١٥] وأتى خبر برعمة عرق الدالية (شجرة العنب) — الذي زرعته أم سعد عند باب منزل الراوي — أتى عبر باب قدر الكفاح الذي انفتح (المتمثل في ابنيها سعد وأسعد ورفاقهما) ، يقول الراوي : «سمعت صوتها يعبر من بين المصراعين المفتوحين على وسعهما :- برعمت الدالية يا ابن العم ، برعمت . »[١١٦]

لذا عندما تتأرجح الشخصيات بين عالمين ، حينما تكون واقفة عند باب قدر جديد تكون واقفة عند باب فعلي : كخلدون (دوف) الذي عندما رأى والديه الأصليين لأول مرة جلوسا مع مريام «ظل مسمرًا أمام الباب ، ينقل بصره بين الثلاثة محتارًا . . . تغير لونه . . . ثم بدأ ينظر إلى بزته وعاد ينظر إلى سعيد . . . »[١١٧] وكأبي قيس عندما سمع صوت الوليد وهو ملصق أذنه فوق خشب الباب . ومثل حيرة مروان وأسعد عند باب دكان الرجل السمين الذي يهرب الناس .[١١٨]

---

(١١٤) كنفاني ، *الأعمى* ، ص ص١٠٧ ، ١٠٥ ، ١٠٨-١٠٩ ، على التوالي .

(١١٥) كنفاني ، *عائد* ، ص١١ .

(١١٦) كنفاني ، *أم سعد* ، ص٧٢ .

(١١٧) كنفاني ، *عائد* ، ص٦١ .

(١١٨) كنفاني ، *رجال* ، ص ص١٧ ، (٣٢-٣٦) ، على التوالي .

وعنـدما تنتفي الحيرة وتتخذ شخصية قرارًا وتعلنه يحدث ذلك عند «باب» بحركة مسرحية صرح مرة بأنها «مناسبة»: فعندما عزم حامد على إعلان قراره المصيري بالمغادرة «قام عن كرسيه واتجه إلى الباب وفي اللحظة المناسبة استدار: — سأغادر غدا مساء.» وأعلن أبو فتحية قرارًا معاكسًا بالهيكل المسرحي نفسه، فقد «خطا خارج الباب إلا أنه عاد والتفت إلينا: — ولماذا أغادر إذا جاءت كارثة فأهلا وسهلاً، . . . يستطيع القدر أن يمسخ أكثر من قرد.» وتنقل مريم مشهدًا مشابهًا لوالدها: «وقف أبي أمام الباب، كان غاضبًا، وكان يرتجف شأنه كلما تحير في غضبه، وصاح بصوته العريض المبحوح: ـ لا تتحدثوا عن الزواج قبل انتهاء القضية.»[١١٩] يلاحظ تكثيف هذا المعطى في *ما تبقى لكم* لأن شخصياتها تقف بالفعل بين عالمين. وفي *رجال في الشمس* نقرأ: «وصل [الأستاذ سليم] إلى الباب فالتفت، وكان وجهه النحيف يرتجف: — «إذا هاجموكم أيقظوني، قد أكون ذا نفع. . !!»[١٢٠]

والباب صلة بين عالمين ليس من ناحية قرارات الشخصيات فقط، بل من ناحية قرار القدر بتحولها من عالم إلى آخر: فالعاشق عرف أن قدر له ألا يستمر شيئًا مجهولاً من أشياء الغبسية — وهو مالا يريده — وهو واقف عند باب ديوانية الشيخ سلمان.[١٢١] ورؤية أبي القـاسم سعـادا — التي غيرت حياته — لأول مرة تمت عند الباب.[١٢٢] وبسطت تلك العجوز الخبر عن مكان أم حامد وهي، أي العجوز، بالباب واقفة.

ولعـل أكثـر المشاهد دلالة على مقصدية توظيف الباب/ القدر مشهد ذلك اللقاء المصـيري بين مريم وزكريا؛ الذي حول حياتها وحياة حامد تحويلاً جذريًا، وفيه تتكرر الإشارة إلى الباب ثلاث مرات في أقل من ثلاثة أسطر، تقول مريم: «كنت أرتجف خائفة ومستثارة في وقت واحد حين رأيته أمام الباب، كان حامد قد غادر منذ خمس دقائق فقط،

---

(١١٩) كنفاني، *ما تبقى*، ص ص١٧، ٣٤، على التوالي.

(١٢٠) كنفاني، *رجال*، ص١٤.

(١٢١) كنفاني، *العاشق*، ص٢٠.

(١٢٢) كنفاني، *برقوق*، ص١٥٢.

وكان زكريا واقفًا أمام الباب واثقًا من نفسه ودون أن ينتظر وضع قدمه في الباب . »[١٢٣] لقد وضع زكريا قدمه في الباب مدخلاً مريم وحامدًا معه عبر باب قدر جديد . وفي ذلك المشهد — الذي مر بنا — رأى الأطرش تحويل القدر صديقه الأعمى عند باب الفرن ، عندما بدا له شبيها بتمثال الحرية .

وتقع الممرات بين أبواب الغرف الداخلية والباب الخارجي . ولأن الممر مكان مغلق نرى أن سلبية الإغلاق — التي ظهرت في الغرف مثلا — تنعكس عليه بصورة مباشرة وغير مباشرة . وكما مر بنا ، تعبر الشخصيات أحيانًا تعبيرًا مباشرًا عن الإحساس نحو معطى مكاني معين بواسطة الصور الاستعارية والتشبيهية ، ويعني الممر (استعاريًا) التفاهة واليأس والنفق الطويل المسدود .

ففي منعطف حاد في *ما تبقى لكم* يقول حامد مرددًا عنوان الرواية ، ملخصًا عناصر عالمه وعالم الآخرين : «ما تبقى لها . ما تبقى لكم . ما تبقى لي . حساب البقايا . حساب الخسارة . ما تبقى لي في العالم كله : ممر من الرمال السوداء ، عبارة بين خسارتين . . . » وتوظف مريم الممر ، لتجسد وعيها بطبيعة مستقبلها مع زكريا : «سوف أحكم على نفسي بالموت لو سمحت له أن يعتبرني مجرد ممر في حياته . . . أي انتظار يا مريم ، أي انتظار ينتهي بك إلى مجرد ممر! . . . تنتهي بك هذه الرحلة إلى مجرد هذه التفاهة . ممر . »[١٢٤] والأعمى يتمشى في الممر معبرًا رمزيًا عن ضيق عالمه .[١٢٥] وفي كل زيارة لبيت الراوي تضع أم سعد رموز البؤس المادية «أشياءها الفقيرة» في الممر فتفوح في رأس الراوي «رائحة المخيمات بتعاستها . . . ببؤسها وآلامها . »[١٢٦]

---

(١٢٣) كنفاني ، *ما تبقى* ، ص ص٣٨ ، ٦ ، على التوالي .

(١٢٤) كنفاني ، *ما تبقى* ، ص ص٥٦ ، ٥٠ ، على التوالي .

(١٢٥) كنفاني ، *الأعمى* ، ص١٠٢ .

(١٢٦) كنفاني ، *أم سعد* ، ص٢٥ .

وتنعكس سلبية الممر على ما يحدث فيه فعليًّا، فقد اقتيد سالم مع رفاقه حيث أعدم عبر «ممر ضيق.»[١٢٧] والعاشق بعد القبض عليه اقتيد عبر «ممر طويل ضيق» أيضًا[١٢٨] وبصق على وجه أسعد في ممر.[١٢٩]

وتتصل سوداوية الممر بالشخصيات السلبية خاصة، حيث يقترن مع الخطوات مكثفًا إحساس الشخصيات المقلق بالحيرة والتوجس والانتظار، ومجسدًا شعورها بحركة الزمن البطيئة. ويتكرر هذا التوظيف بشكل ملحوظ في كل الأعمال ويسيطر على مشاهد بعينها سيطرة تامة. فعندما وصل سعيد س. وزوجته إلى بيتهما القديم «وراء الباب سمعا صوت خطوات تجر نفسها ببطء.» وفي أثناء انتظارهما خلدونا في غرفة الاستقبال «مضت مريام تذهب وتجيء، وحين كانت تغيب وراء الباب كانا يواصلان الاستماع إلى خطواتها البطيئة تجر نفسها جرا على البلاط.» وبدقة أيضًا ينقل لنا استماعهما إلى خطوات خلدون وهو يتجه نحو الغرفة عبر الممر.[١٣٠]

ويتكرر تصور مريم — الساهرة القلقة — لدقات الساعة عكازا مفردًا يدق في ممر: «أمعنت دقات الساعة في الابتعاد عني كأن العكاز المفرد عثر على ممر فمضى يجربه كدأبه كلما خرجت من الغرفة.» و «ومضت الساعة البعيدة المعلقة أمام السرير تدق، فتعبر الممر وتدخل إلى المطبخ حيث كنا نقف وجها لوجه صبيحة يوم عرسنا.»[١٣١] إن أصوات الخطوات = خوف الشخصيات السلبية من تسرب زمنها الذاتي وهذا ينعكس على الممر سلبيا. ولأن الممر يمثل السلبية والاستسلام لتصاريف الزمن نجد أن أم أسعد الرافضة للهزيمة تقهر الممر حين بدت للراوي في مشهدين وهي تمشي في الممر «شيئًا شامخًا عاليًّا»،

(١٢٧) كنفاني، *ما تبقى*، ص٢٣.
(١٢٨) كنفاني، *العاشق*، ص٢٧.
(١٢٩) كنفاني، *رجال*، ص٧٨.
(١٣٠) كنفاني، *عائد*، ص ص٣٠، ٤٦، ٦٠، على التوالي.
(١٣١) كنفاني، *ما تبقى*، ص ص٣٧، ٦٨، على التوالي.

و «عملاقا يدخل مع ضوء الشمس . »[١٣٢] وتتأكد سلبية الممر بملاحظة أن *برقوق نيسان* تخلو من أي ذكر للممر أو إشارة مباشرة أو غير مباشرة إليه؛ وذلك لأن كل شخصياتها إيجابية .

إن كان الممر يمثل المكان المغلق من ناحية بعده السلبي، فالعتبة الخارجية تقابله، بتمثيلها المكان المفتوح ودلالتها الإيجابية . فكما رأينا في *عائد إلى حيفا* سعيدًا وزوجته السلبيين (حينها) يستمعان تكرارًا إلى خطوات في الممر، نجد في *برقوق نيسان* ذات الشخصيات الإيجابية انعكاسًا تامًا لمواقع الاستماع، ومكان الخطوات، ودلالتها، فالمستمع هذه المرة عدو ينصت من داخل صالة منزل سعاد لأصوات وقع أقدام مناضلين على العتبة الخارجية . ويتكرر فعلاً إصدار الصوت والاستماع كهذا المشهد: «في الخارج أتى الصوت خافتًا في البدء، ثم أخذ يعلو شيئًا فشيئًا: كانت ثمة خطوات تصعد الدرج . . . » ويتوالى تكرار المشهد ذاته ليطول مرة مستغرقًا صفحات ثلاث[١٣٣] مجسدًا بالفعل رمزية (الصعود) ورمزية المفتوح مكان الباحثين عن حل .

وارتبط الممر في *ما تبقى لكم* — كما مر بنا — بمريم المنشغلة بذاتها، بينما نجد السلم يرتبط (دومًا) بحامد المنشغل بالقضية . ويتكرر ارتباطه بالسلم كثافة تكرار ارتباط مريم بالممر «وتركني وانزلق فوق السلم ثم صفق الباب . » ويفكر حامد أن «يندفع خارج الدار نازلاً السلم بحثًا عن زكريا الخائن ليطفئه . » ومريم القلقة على حامد وعلى ذاتها تتجول في ممرات المنزل ليلاً متشوفة عودة حامد، فلا تنظر من النافذة أو حتى من الباب نظرة عامة على الطريق، بل تقرر بأنها «فتحت الباب وحدقت إلى السلم المعتم . »

وبين هذه المشاهد يطل علينا مشهد لحامد والساعة يحمل دلالة عميقة: «لقد اشتراها [الساعة] وحملها من السوق في تموز ما، وحين وصل إلى الباب لم يستطع تناول المفتاح من

(١٣٢) كنفاني، *أم سعد*، ص٢٠ .

(١٣٣) كنفاني، *برقوق*، ص ص٥٩، ٦٥-٦٧، على التوالي .

جيبه، كان يحملها بذراعه وكانت، كما قال لي، ثقيلة جدًا. فوقف أمام الباب محتارًا وطفق يفكر، ثم مالبث أن نسي نفسه هناك وظل واقفًا حتى أتيت. وعندما سألته: ما هذا؟ نظر إليها بين ذراعيه وقال: ساعة حائط، ولكنها تشبه نعشًا صغيرًا، أليس كذلك؟» (إشارة أخرى واضحة إلى أن الساعة تعني التعلق بالزمن الذاتي الذي يعني الموت). لقد انمحى (الزمن) من الذاكرة لارتباطه بحامد «في تموز ما.» أما (مكان) الوقوف فقد سجلته الذاكرة بدقة. ولم يدخل حامد بالساعة المكان المغلق لئلا تجتمع سلبيتا الإغلاق والزمن، بل ظل واقفًا حتى تأتي مريم وتفتح المغلق. وفي مشهد سابق (زمنيا) يرى حامد والده الشهيد في أثناء صعود الرجال بجثمانه السلم بالذات وذراعه الصفراء تتدلى بينهم تدعوه إلى اللحاق به.[١٣٤]

وفي *عائد إلى حيفا* عندما وصل سعيد س. إلى بيته، لا نرى السلم، بل ينقل إلينا استماعه إلى خطوات في الممر، كما مر بنا. ولكن بعد تبدل موقفه قبل خروجه، نراه خارجًا وهو «ينزل السلم... ووراءه كان يسمع أصوات خطى صفية أكثر وثوقًا من ذي قبل.» والمشهد نفسه يتكرر في العمل نفسه في الصورة الموازية لموقف سعيد س. من الزمن الذاتي/ البيت تلك صورة فارس اللبدة الذي عندما أتى إلى بيتهم القديم للمرة الأولى ركز على الاستماع إلى أصوات الخطوات في الممر، وعندما تغير موقفه وعاد ليعيد صورة أخيه نقرأ: «صعد السلم مرة أخرى بخطى بطيئة [= واثقة] وقرع الباب.»[١٣٥]

أما البطل فضل في *أم سعد* فلم «يجد [مكانا يجلس فيه] في الساحة المحتشدة بالناس [المستمعين إلى الخطيب] غير عتبة الدار.» وتقول أم سعد: إنه من حينها وأنا أتصوره دائمًا جالسًا على العتبة والدم ينزف ممزوجًا بالتراب والغبار من قدميه.» ويتكرر مشهد فضل والعتبة

---

(١٣٤) كنفاني، *ما تبقى*، ص ص٥٨، ١٦، ٥٦، ١٩، (٣٥، ٤٣) على التوالي. وانظر أيضًا: ص ص١٧، ٥٩.

(١٣٥) كنفاني، *عائد*، ص ص٧٦، ٥٧، على التوالي.

مرة أخرى.[١٣٦] ولا ترد بيوت في *الأعمى* . . ولكن الأعمى يتذكر أيام كان يتقاوى على عتبة المسجد،[١٣٧] وقبل أن يلتحق بالفرن وتتسرب من حياته عشرون سنة دونما فعل.

وكما اختفى الممر من *برقوق نيسان* ذات النماذج الإيجابية، تختفي العتبة تمامًا من *رجال في الشمس* ذات النماذج السلبية. ولأن العتبة رمز إيجابي زرعت أم سعد عرق الدالية رمز الأمل المستقبلي عند بيت الراوي (السلبي) وبجانب العتبة تحديدًا.

وتقع بين المكان المغلق تمامًا (المنزل)، والمكان المفتوح تمامًا الصحراء. . . إلخ، عناصر مكانية مثل الشارع والساحة والحانوت وما شابهها. الشوارع في أعمال كنفاني ليست أمكنة عيش فعلية؛ وإن كان لا يستطاع التفريق بوضوح بين الشوارع وغرف الصفيح المهترئة في المخيمات. كما أنها ليست مجرد جسور عبور (محايدة) بين مكانين؛ إذ على الرغم من رؤيتنا المحدودة للشخصيات في الشارع أو الساحة؛ فهي لا تختلي بنفسها. كما أن الدكاكين ليست مجرد نوافذ سلع استهلاكية؛ ففي كل مكان يحدث شيء ما يمس حياة الشخصيات مسا مؤثرًا.

يظهر الدكان خمس مرات في أعمال الكاتب: ففي *رجال في الشمس* نرى أبا قيس خارجا من دكان المهرّب، ونرى أسعد لأول مرة داخلًا إليه، ونرى مروان أول مرة خارجًا منه.[١٣٨] لقد كانوا هناك لا لشراء قوت بل لشراء عبور إلى حياة جديدة؛ ولكنهم يكتشفون أن الثمن أغلى مما يمتلكون؛ فيدفعهم ذلك إلى قبول عرض أبي الخيزران (الأرخص) ولكنهم جميعًا يشترون جسر عبور، لا من الفقر إلى الغنى أو الكفاف، بل من الحياة إلى الموت.

---

(١٣٦) كنفاني، *أم سعد*، ص ص٥٣-٥٥.

(١٣٧) كنفاني، *الأعمى*، ص٩٠.

(١٣٨) كنفاني، *رجال*، ص ص٢٣، ٣٤.

وفي *الأعمى والأطرش* لا يظهر الفرن مجرد مكان لتحويل العجين إلى خبز يؤكل؛ بل نرى فيه حياة الأعمى (العجينية) طوال العشرين سنة السابقة، ونرى في الزمن الآني بدايات نضج حياته خلال أيام، كما ينضج بيت النار الخبز في ثوان بعد كونه عجينًا لمدة ساعات طويلة؛ لذا يتكرر سماعه الخبز يقذف في الفرن مصدرًا شبه صوت صفعة مكتومة، وسماعه نشيش العجين متحولاً بفعل النار إلى خبز يستفاد منه. ولقد صفعت الأعمى تجربته عند قبر الولي،(١٣٩) وعلى الرغم من أن الرواية لم تكتمل، إلا أنه يظهر — كما يرى فاروق وادي — أن تجربة أبي حمدان هي المثال (بيت النار) الذي سينضج الأعمى والأطرش معا(١٤٠) ليعيشا حياة لها معنى.

وكـالأعمى في الفرن، عاش الأطرش أيضًا العشرين سنة الماضية في دكان الإعاشة التابع لوكالة الغوث، بل وضع هناك كما توضع أكياس الدقيق وعلب السمن: «وعرفتُ، يومًا بعد يوم، أنهم وضعوني هناك قصدًا.» «فمما لا ريب فيه أن هذه الأرتال من البائسين كانوا يكيلون لي سبابًا لا يحتمل، فأنا — أمامهم — يد وكالة الغوث التي تمتد لهم بالطحين والسمن والفول. وقد يكون الطحين قليلاً أو فاسدًا، وقد تكون حبوب الفول أقل من قشوره، ولكنني لم أكن لأسمع. كانت يداي تمتدان بالأكياس، وكنت أرى شفاههم، ولكنني لم أكن لأسمع.»

ولكن بعد اكتشاف الأطرش معنى لحياته تحولت معطيات المكان من تعميق سلبي لحياته إلى تصعيد إيجابي: فقد تداخل حلم عشرين سنة مع الحقيقة الآن؛ إذ بدت له أسماء الناس في القوائم التي ظل ينظر إليها عشرين سنة من غير أن تعني شيئا، بدت له «مثل طريق لا نهاية له.» وصارت الجموع التي لم يكن يسمع غضبها في الواقع الفعلي الممتد عقدين من الزمن، صارت تتراءى له مدوية في أحلام المنام وأحلام اليقظة أيضًا: «وخيل إليَّ أن الباب الكبير سيتحطم تحت قبضة الجموع في لحظة واحدة، وأن اللاجئين سيتقدمون صفا وراء صف مثل

(١٣٩) كنفاني، *الأعمى*، ص ص٧٢، ٦٨، والفصل الثالث، على التوالي. وانظر أيضًا: ص ص، ٦٨، ١٢٢.

(١٤٠) وادي، *علامات*، ص ص٦٩-٧٠.

سيل لا يكف عن الهدير، وأن أصواتهم الغاضبة ستحطم، فيما ستحطمه، بوابات الصمت المغلقة في أذني. سيحدث ذلك هذه اللحظة. هذه اللحظة. وقفت واستندت على الطاولة وأخذت أحدق ببوابة المخزن. هذه اللحظة. الدوي سيتفجر الآن. الآن. الآن.»[١٤١]

وتظهر الساحة خمس مرات فاقدة صفة العبور والحياد: فقد قبض الميجور بلاك على العاشق في *العاشق* في ساحة. ونرى سالمًا — ساعة إعدامه في *ما تبقى لكم* — مع رفاقه مصطفين في ساحة السجن. وفي *رجال في الشمس* تقف السيارة مرتين في ساحتي مركزي الحدود والرجال داخلها يحوم الموت حولهم، وفي *أم سعد* نرى الساحة مرتين: مرة فضل المناضل الفعلي المحطم يقابل الخطيب مجترًا الكلام فيها. وفي المرة الثانية تتحول ساحة المخيم من مكان عبور بين أكواخ المخيم، وفضاء صناعة كلام إلى مكان صنع عبور؛ حيث نرى فيها أسعد يتدرب على القتال مع بقية أطفال المخيم.

حتى الشارع لا يتصف بالحياد على الإطلاق؛ إذ لا نراه إلا محتويًا لقاء يتم بالمصادفة دائمًا: فعندما خرج مروان من دكان الرجل السمين، و «اتكأ على الحائط. . . كانت جموع الناس تعبر حواليه من غير أن تلتفت إليه، ربما يحدث هذا للمرة الأولى في حياته: أن يكون منفردًا. . في مثل هذا الجمع من البشر.»[١٤٢] ولكن الشعور بحيادية المكان لم يستمر طويلاً إذ يلقاه أبو الخيزران لتتغير الأشياء. وقابلت مريم زكريا الذي غير حياتها «مصادفة بالطريق» وهي تسير مع حامد، وفي المنعطف الحاسم كان زكريا يمشي في الشارع «مارا بالمصادفة قرب المركز [مركز توزيع الإعاشة]» فرأى حامدًا مصطفا في الزحام، فقرر الذهاب إلى مريم لتبدأ الدراما. وقابل سالم حامدًا مصادفة بالطريق وأوحى إليه بالمقاومة.[١٤٣]

---

(١٤١) كنفاني، *الأعمى*، ص ص٧٥، ١٠٨، على التوالي.

(١٤٢) كنفاني، *رجال*، ص ص٣٦-٣٧.

(١٤٣) كنفاني، *ما تبقى*، ص ص٢١، ٢٦، ٤٤، على التوالي.

قد يضع الكاتب مصادفات في عمله لا لخلق مناسبة لربط أجزاء الحبكة، بل لتأكيد رؤية معينة تتخلل أعماله.[١٤٤] إن صح هذا على كنفاني؛ فلربما كانت تلك المصادفات (المصيرية) في الشارع تعني أن الفلسطيني خارج أرضه (وداخل أرضه السليبة) لا يمكن أن يمارس الحياد التام حتى لو أراد؛ فالقدر يلاحقه ملغيا حتى حيادية الشارع.

الأثاث/ النظام الإنساني

للأثاث فلسفة — كما يعتقد بوتور — يمكن أن توظف فنيًّا.[١٤٥] هذا التوظيف يحد منه لدى كنفاني أن بيئة أعماله ليست «ستاتيكية» مستقرة، وإذا اقترن عدم الاستقرار بالعوز قلت بالضرورة عناصر الأثاث. وهو لا يتعامل مع قضايا أسر تمثل شرائح اجتماعية بعينها؛ بل مع قضية تمس شعبًا بأكمله، وهذا في الوقت ذاته قد يضفي أهمية خاصة على كل قطعة أثاث تظهر. بمعنى أننا نراها، لا لأنها كانت هناك؛ بل لتقول لنا شيئًا أو ليقال لنا شيء من خلالها، وفي هذه الحالة تؤدي قطع الأثاث دور فاعل فني مباشر، وليس مساعد فاعل يكتفي بإظهار حدود الشخصيات أو إعطائها مسحة واقعية. والأثاث على قلته في أعمال كاتبنا يمتد من مقاعد الجلوس وطاولة الشاي إلى الصور وآثارها على الحيطان.

وكما تتخذ طاولة الشاي موقعًا مركزيًّا في غرفة الاستقبال، تمثل عند الكاتب مركزًا يحمل رموزًا تلقي بظلالها على ما يجري في المكان والزمان: ففي *عائد إلى حيفا* يلاحظ سعيد س. بقاء طاولته القديمة نفسها، وفي إشارة لطبقته نخبر بأنها «مرصعة بالصدف،» ولكنها بهتت كما بهتت طبقة سعيد. وفوق الطاولة مزهرية خشبية استبدلت بالمزهرية الزجاجية القديمة، وفيها خمس ريشات طاووس من أصل سبع كانت هناك. لا يسأل سعيد عن المزهرية الزجاجية؛ ربما لأنها تعادل الأرض المفقودة (لم يأت بحثًا عن الجغرافيا بل عن تاريخه الذاتي)، أو لأن الكاتب أراد صب التركيز على الرمز الرئيس؛ حيث يسأل سعيد عن الريشتين المفقودتين

---

(١٤٤) انظر: محمود أمين العالم، *تأملات في عالم نجيب محفوظ* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠م)، ص ص٣، ٧، ومواضع أخرى.

(١٤٥) انظر: بوتور، بحوث، «فلسفة الأثاث،» ص ص٥٠-٦٢.

(التعلق بالتاريخ الذاتي) فتجيبه مريام . . . ربما كان دوف (خلدون) قد لعب بهما وضيعهما بعد ذلك حين كان صغيراً . » إن تضييع خلدون أمه وأبيه (الريشتين) مفارقة تكثف مأساة الواقع ، وواقع يكثف المأساة ؛ فخلدون صار (دوف) ، أصبح جزءًا ممن أخرجوا الريشتين من مكانهما وكسروا الآنية الزجاجية .

وتتكرر الإشارة للريشات نفسها ، لتتغير ، مع تقدم العمل ، دلالتها تبعًا لتغير مواقف سعيد : وأهمها إحساسه بأن خلدون (دوف) لم يعد يمثل التاريخ ، بل مغتصب الجغرافيا . ومع تبدل موقفه تدريجيًّا بدأت تزول عنه خشية العدو التي تلبسته في شوارع حيفا قبل عشرين سنة ؛ ليرى أن قبعة دوف العسكرية «بدت قرب المزهرية الخشبية وريش الطاووس فيها شيئاً غير مناسب ، وإلى حد ما مضحكا . وفي مشهد لاحق «كانت قبعته متكئة على المزهرية وتبدو هناك . . . مضحكة تمامًا . » وبين هذين المشهدين نقرأ (في الريشات) أثر تبدل موقفه «كان [دوف] ما يزال واقفًا منتصب القامة ، وبدت ريشات الطاووس المطلة وراءه وكأنها تشكل ذيلاً لديك كبير خاكي اللون يقف هناك ، وابتعث فيه [في سعيد] المنظر انتعاشًا غير متوقع . » وهكذا أصبح دوف (العدو) مجرد ديك في نظر سعيد ، لذا تنتهي الرواية بقوله : «أرجو أن يكون خالد قد ذهب . . . أثناء غيابنا ! [لإعادة الريشتين المفقودتين إلى مكانهما] . »

وفي مشهد آخر يقترب الرمز من التصريح : فعندما أراد سعيد إطفاء سيجارته اضطر إلى «زحزحة القبعة» من مكانها ![١٤٦] لن تنطفىء حرقته إلا بزحزحة العدو . إن ريشات الطاووس وما حولها على الطاولة تلمس — في كل مرة نراها — قلب الحكاية (القضية) محدثة صدى نسمع فيه ذبذبات كل مافي ذلك المكان : الأشياء والأشخاص وما بينهم من علاقات متشعبة . وتقع طاولة الشاي وما فوقها من أغراض في مركز الصالة ، حاملة عناصر القضية المركزية .

---

(١٤٦) كنفاني ، *عائد* ، ص ص٣٥-٣٦ ، ٦٢ ، ٧٥ ، ٧٢ ، ٦٤ ، على التوالي ؛ وانظر أيضًا : ص ص ، ٣٠ ، ٦٧ ، ٦٩ .

ويبرز الصراع مرة أخرى بصورة أكثر شمولية من خلال طاولة الشاي وما تحمله من رموز في منزل سعاد في *برقوق نيسان*: إن كان غطاء الطاولة السابقة الصدفي يشير إلى طبقة سعيد؛ فكذلك يفعل الغطاء هنا حيث قضت أم سعاد عمرها وهي تشتغل الغطاء «السكري اللون» بالسنارة قبل الاحتلال (ستائر بيت سعيد كانت سكرية اللون أيضًا ولكنها بدلت)، والغطاء هنا لم يبق فقط، بل نرى فوقه صينية كنافة تكثف بذاتها (السكرية)، ويزداد التكثيف بالإشارة إلى قشرتها التي تلمع «من فرط ما أشبعت قطرا.»

وكانت الكنافة قد بعثها إلى سعاد جيرانها المشتركون معها في المقاومة، فالرمز شامل يحمل تفاؤلا مستقبليًّا (ما دامت المقاومة الجماعية قائمة فالأيام السكرية تعتبر في حكم المستعادة)، وبجانب الكنافة وعلى المفرش السكري عصا الضابط الإسرائيلي (قوة الاحتلال) ولكن بجانبها أيضًا باقة زهر البرقوق الحمراء: لحماية المعطيات السكرية من العصا لابد من الزهر (الدم) الأحمر — لوحظ سابقًا توظيف الرمز نفسه على التلة (جسد قاسم المضرج بالدماء) وفي شعر سعاد — لذا تقلق الباقة الضابط الإسرائيلي فيسأل أبا القاسم عن معناها؟ ومن أين أتى بها؟ ولماذا؟ حتى امتد حوارهما حولها ثلاث صفحات.[١٤٧] وينطبق على توظيف كنفاني للأغراض هنا وفي الأمثلة اللاحقة قول بوتور: «إن لكل غرض وظيفته المباشرة الواضحة، ولكننا حين ننظر إليه من الناحية «الفنية،» فإن هذا الغرض يتعدى وظيفته الأولى ويكتسب وظيفة أخرى غير التي صنع من أجلها.»[١٤٨]

لقد ظهر الصراع في الطاولتين السابقتين بين (نحن) و (هم)؛ أما في *أم أسعد* فيظهر الصراع على الطاولة بين القيم السالبة والموجبة داخل الشخصيات الفلسطينية نفسها؛ إذ «نجد أشياء قليلة موصوفة، ولكنها تتخذ أهمية كبرى، وتمتلىء بشعور هذا أو ذاك كأنما تشحن بالكهرباء، ولا تلبث أن تولد شرارة حقيقة.»[١٤٩] ففي بيت الراوي حملت الطاولة رمزين

(١٤٧) كنفاني، *برقوق*، ص ص٥٥، ٦٠، ٥٥-٧٠، على التوالي.

(١٤٨) بوتور، *بحوث*، ص٥٠.

(١٤٩) بوتور، *بحوث*، ص٥٣.

متضادين: المذياع، الذي يمثل سماعة عجز الراوي وانهزاميته: «كنت أسمع هدير الحرب من المذياع، ومنه سمعت صمت المقاتلين، وهو يتكىء على الطاولة.» ويجسد المذياع، أيضًا، الهزيمة بكاملها؛ فقد كان «يطلي بصوته المهزوم كل أشياء الغرفة. . . المقعد والزوجة والأطفال. . . وأحلام المستقبل، ويجعل الحبر بلا لون.» ولكن أم سعد أعطت الراوي «عرق الدالية» الذي يمثل نقيض الإحباط والهزيمة فوضعه بجانب الراديو.(١٥٠) ثم تزرع أم سعد العرق على الباب الخارجي لتتولد — في نهاية الرواية — «شرارة حقيقية» حيث نراها «تنظر إلى رأس أخضر كان يشق التراب بعنفوان له صوت.»(١٥١)

وتحيط بالطاولة المقاعد.(١٥٢) وتحيط بالمقاعد الستائر التي ترد في مشهدين في العمل نفسه، ففي *عائد إلى حيفا* يتنبه سعيد س. إلى «أن. . . [الستائر]. . . السكرية اللون قد اختفت من هناك، واستبدلت بستائر ذات خطوط متطاولة.» وتؤدي الستائر السكرية هنا الوظيفة نفسها التي قام بها المفرش السكري في بيت سعاد، لكن ستائر بيت سعيد س. استبدلت بأخرى لا نخبر عنها إلا أنها ذات خطوط متطاولة تذكر بقضبان السجن (البيت القديم/ التعلق بالزمن الذاتي سجن). وقد ترمز الخطوط المتطاولة إلى الطرق الطويلة المحتم قطعها قبل الوصول إلى الستائر السكرية القديمة، ويستجيب سعيد لهذه الإشارة فيتخذ في نهاية الرواية الخطوة الأولى.

---

(١٥٠) كنفاني، *أم سعد*، ص ص١٥-١٦، ٢٠، على التوالي.

(١٥١) كنفاني، *أم سعد*، ص٧٢. وتظهر طاولة (منضدة) الكتابة سبع مرات في ثلاث روايات، ولا يعدو دورها إضفاء حيوية حركية درامية على المشهد من خلال الدوران حولها أو الضرب عليها باليد. . . إلخ. انظر: *رجال*، ص ص٣٥، ٥٨، ٨٣؛ و *عائد*، ص٥٢؛ و *الأعمى*، ص ص٦٧، ٩٢، ١٢٦.

(١٥٢) وينطبق على المقاعد القليلة التي تظهر في أعماله — مع الفارق — قول بوتور «إن مصير الفرنسيين مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمقاعد التي يجلسون عليها.» بوتور، *بحوث*، ص٥٦. كمثل ملاحظة سعيد س. أن المقاعد القديمة لم يبق منها إلا اثنان فقط (سعيد وزوجته)؛ أما المقاعد الثلاثة الأخرى، فقد كانت جديدة؛ انظر، *عائد*، ص ص٣١، ٦٨. ومثل تفكير زكريا — رغم عوزه — باستبدال مقاعد الجلوس في بيت مريم والإبقاء على السريرين، انظر، *ما تبقى*، ص٩٢.

وفي المرة الثانية تقوم ستارة النافذة بمهمة ستارة المسرح؛ مشيرة إشارة مبكرة إلى أن ما يقوم به دوف كان قد حفظه جيدًا كما يحفظ الممثل دوره قولا وحركة، فمع قدوم دوف هدر صوت محرك على الطريق «وتقدمت العجوز القصيرة بخطى بطيئة نحو النافذة، فأزاحت الستائر برفق، ثم أعلنت بصوت مرتجف: — «ها هو دوف قد جاء.» ويأتي المشهد التالي ممسرحًا بكامله حوارًا وحركة حتى «انتاب سعيدًا شعور غريب بأنه إنما يشاهد مسرحية معدة سلفًا بدقة.»[١٥٣] لقد خرج سعيد من صالة المسرح مقررًا مواجهة الواقع.

ويستخدم الفراش استخدامًا تقابليًا ليظهر على الدوام الفارق بين حالتين،[١٥٤] عدا صورة واحدة في *ما تبقى لكم* حيث تخبرنا مريم أن سرير حامد كان مقابل الساعة الجدارية في الغرفة. وحين كانت الخالة في مرضها الأخير قرر نقلها إلى سريره فجأة، ثم ماتت بعد أن دقت الساعة دقة واحدة في الليل بدت أنها «الخطوة الأخيرة.» ولكنها لم تكن كذلك. لقد أراد حامد أن تموت خالته على سريره مقابل الساعة ليتخلص من أسر الساعة، ولكنه لم يستطع، إذ بعد موت الخالة «بقي مقابل الساعة، على هذا السرير، يستمع أغلب الظن إلى دقاتها المعدنية المبتورة تخطو فوق الجدار حول نفسها دون لحظة توقف واحدة. . . .»[١٥٥]

وعندما أدرك حامد أن الخلاص الوحيد يكمن في فعل ذاتي لا تعلق بوهم؛ قرر القيام بفعل الخطو خارج المكان المغلق والزمن الذاتي؛ فتوجه إلى الصحراء المفتوحة، وكانت لا تزال في نفسه بقايا زمن ذاتي — كما مر بنا — ولكنه لم يلبث أن طرح ما بقى من ترسبات زمنية ذاتية (ساعته اليدوية) متخلصًا من «زمنها الأحمق» ومن أسر عقربيها. تخلص حامد من أسر الفراش ولكن أخته ظلت أسيرته «لها بيت فيه غرفتان وسريران ومقلاة.» لذا يقول زكريا

---

(١٥٣) كنفاني، *عائد*، ص ص٣١-٣٢، ٥٩، ٦٢، على التوالي.

(١٥٤) ويتخذ التقابل صفة المفارقة بين حالتين: (أم سعد النشطة/ الراوي الكسول)، في *أم سعد*، ص٢١؛ و (العاشق السجين/ الكابتن بلاك السجان) في *العاشق*، ص ص٢٨، ٣٠؛ و (الأعمى المعادي للولي/ حمدان حارس الولي) في *الأعمى*، ص١٠٩.

(١٥٥) كنفاني، *ما تبقى*، ص٢٢.

«السريران لا بأس بهما، ولكن سنحاول استبدال مقاعد الجلوس.» ومريم تعتقد أنها حققت ذاتها فوق السرير مع زكريا، وفوق السرير أيضًا تتضح حقيقة ما هي فيه، ويبدأ فعل خلاصها من الفراش (الوهم) عندما «دفعها الفراش» خارجه.(١٥٦)

ويطال التوظيف الرمزي الصور وآثارها ووسائل تعليقها على الجدران (المسامير): مثل تنبه أبي القاسم — في صالة منزل سعاد — إلى وجود طفل في العاشرة. . . ثم تعلق بصره مباشرة بصورة والد سعاد «بشاربيه العظيمين.» وتذكره لسؤال سعاد «ماذا يحدث للشوارب، يا أبا القاسم، حيث يأكل الدود جسد الرجل الميت؟»(١٥٧) إن الطفل والصورة يكثفان فكرة الأمل المستقبلي/ الموت التي تطالعنا منذ بداية *برقوق نيسان*.

وعندما دخل سعيد بيته «استطاع أن يرى أشياء كثيرة اعتبرها ذات يوم، ولا يزال، أشياءه الحميمة الخاصة التي تصورها دائمًا ملكية غامضة مقدسة. . . ثمة صورة للقدس يتذكرها جيدًا لا تزال معلقة حيث كانت، حين كان يعيش هنا. وعلى الجدار المقابل سجادة شامية صغيرة كانت دائمًا هناك أيضًا.» إن تكرار الإشارات الزمنية المكثف (ذات يوم، ما يزال، دائمًا، كان، كانت. . .) لا يترك شكا في أن الكاتب أراد منذ البدء تكثيف تعلق سعيد بالزمن الذاتي. إذ عندما تحول سعيد من التاريخ إلى الجغرافيا (الزمن الجماعي) كف عن التفتيش عن شيء «تحت غبار الذاكرة.» مدركًا أن «فلسطين. . . أكثر من ذاكرة.» فخالد «لا يعرف المزهرية ولا الصورة. . . ومع ذلك فهي بالنسبة له جديرة بأن يحمل السلاح ويموت في سبيلها.»(١٥٨)

وتلعب الصورة في العمل نفسه *عائد إلى حيفا* دورًا رئيسًا في تأصيل فكرة العمل الأساسية التاريخ/ الجغرافيا. فصورة الشهيد بدر اللبدة ظلت في بيتهم حتى بعد رحيل

(١٥٦) كنفاني، *ما تبقى*، ص ص٥٣، ٢٩، ٣٣، على التوالي.

(١٥٧) كنفاني، *برقوق*، ص٥٤.

(١٥٨) كنفاني، *عائد*، ص ص٣١، ٧٤، على التوالي؛ وانظر أيضًا، ص ص٦٣، ١٢٥.

أهله، بل هي التي جعلت الساكن الفلسطيني يقرر استئجار البيت، ويتذكر فارس «كيف رفعت أمه كل الصور. . . وعلقت صورة بدر. . . .» ولكن مسامير الصور المرفوعة لا تزال في مكانها،[١٥٩] على الرغم من مرور عشرين سنة وإعادة طلاء البيت مرات عديدة! لقد لبثت في مكانها منتظرة أن تعلق عليها صور الملتحمين بالأرض وتبقى. ويأخذ فارس صورة أخيه (بدر)، لكنه يعيدها عندما أدرك أنها ملك للمكان الذي مات من أجله، لا ملكا لزمن (العائلة).

إن توظيف معطيات المكان الأثاثية[١٦٠] على هذا النحو يجعل الأشياء «تحقق درجة من الواقعية أعلى من [تلك] التي تحققها الأشياء المحايدة، وهي بذلك تأخذ واقعها ليس ضمن نظام فقط، بل ضمن نظام إنساني.»[١٦١] وهذا النظام يهب الأشياء قدرة رمزية لتصوير عالم الشخصيات من حولها والتعبير عنه.

* * * *

من خلال الصفحات السابقة يتضح أن بناء المكان الروائي عند الكاتب يقوم على التقابل. وهو تقابل ينبع من المادة المدروسة نفسها (وقد قدمنا عدة أدلة واضحة على كل حالة) وليس مجلوبا من الخارج أو شيئًا فرضه منهج الدراسة. ولعل طبيعة القضية التي يتعامل معها الكاتب هي سبب البنية التقابلية؛ ذلك أن قضيته المركزية (من وجهة نظره على الأقل) لا تحتمل موقفًا محايدًا من لدن أبنائها.

ولقد اختلفت تقنيات الكاتب — بوضوح — في *أم سعد* عنها في *ما تبقى لكم*، ولكن من الواضح أيضًا أن المعطيات المكانية فاعلة (فنيًّا) في الاثنتين، على تفاوت بينهما. وهو تفاوت

---

(١٥٩) كنفاني؛ *عائد*، ص ص٥٢، ٥٤.

(١٦٠) ويوظف الكاتب قطع الأثاث ومكونات المنزل كافة ليساوي بينها وبين البشر، انظر مثلاً: *ما تبقى*، ص١٦؛ و*أم سعد*، ص ص١٩-٢٠.

(١٦١) باشلار، *جماليات*، ص ١٠١.

ينتظم كل أعماله، بمعنى أننا نرى في كل عمل ميلا إلى تأكيد عناصر مكانية محددة، تبعا لنـوعية الشخصيات والرؤى المطروحة في ذلك العمل. كما أن تركيز الكاتب على توظيف عناصر مكانية بعينها في أعماله بصفة عامة وفر للأعمال نوعًا من الوحدة العامة. وقد أدى هذان الأمران إلى جعل أعماله أشبه ما تكون بالأواني المستطرقة كل منها مستقل بذاته، ويحيل إلى غيره في آن معا. إن الفنانين الحقيقيين، كما يقول لالاند، هم من تتشابه أطرهم ولكننا نجد اختـلافًا وشيئًا جديدًا رغم التشابه.(١٦٢) لكن الموضوعية تقتضي التفريق بين تشابه الأطر العامة وبين تكرار توظيف معطيات مكانية بعينها بالأسلوب نفسه، مما قد يؤدي إلى خطر نمطيتها.

على الرغم من الملاحظات السابقة، فلم تهدف الدراسة إلى إصدار أحكام قيمة على توظيف المعطيات المكانية في روايات الكاتب. فقد هدفت الدراسة — كما ورد في المقدمة — إلى اتخـاذ رواياته نموذجًا للنظر في معنى المعطيات المكانية عند روائي عربي وكيف وظفها وسائل تعبير.

وككل دراسة تتكون دراسة المكان الروائي من موضوع ومنهج. أما الموضوعات فلا إشكال فيها، وهي عديدة منها: دراسة المكان في كل أعمال روائي أو في رواية مفردة. أو مكان مفرد عند روائي بعينه: نشير على سبيل المثال إلى (المقهى) الذي يظهر بوضوح في عدد من روايات نجيب محفوظ، حتى أن كلًّا من *الكرنك* و*قشتمر* اتخذت اسم مقهى عنوانًا لها. أو دراسة معطى مكاني معين عند عدد من الروائيين مثل العالي والمنخفض. ويمكن أن نقارن دلالة معطى مكاني (مثل المغلق أو المفتوح) في الرواية العربية الحديثة بدلالة المعطى نفسه في قصص التراث الشعبي العربي، أو في *ألف ليلة وليلة*، خصوصًا تلك القصص التي يشير الباحثون إلى أنها إضافات عربية. كما يمكن أن تقوم دراسات مقارنة لأوجه الشبه والاختلاف بين روائيين عرب وغربيين. كما يمكن أن يدرس التأثر والتأثير مثل دراسة مدى تأثير الرواية

---

(١٦٢) محمد، *فلسفة*، ص ٢٣٠.

الفرنسية الجديدة — التي دفعت (الأشياء) المكانية لتحتل الصدارة بحيث يمكن أن نسميها (رواية المكان) — على تعامل الرواية العربية المعاصرة مع المعطيات المكانية.

لكن مشكلة منهجية ستظل قائمة — أو هكذا يظن الباحث — وتتمثل في هل يمكن أن ندرس المعطيات المكانية معزولة عن بقية عناصر البنية الروائية؟ هذا، بالطبع، غير ممكن. ومادام الأمر كذلك فهل نعالج المكان باعتباره جزءًا واحدا من عموم عناصر البنية، مما قد يؤدي إلى تناول البنية بكاملها وفقد التركيز على المعطيات المكانية؟ أم هل نقتصر على دراسة علاقة المعطيات المكانية بالزمان (الزمكانية)، أو علاقتها بالمنظور الروائي، أو أي معطى بنائي آخر؟ وهل يمكن عزل معطى بنائي عن آخر؟ لقد اجتهد الباحث في اتباع منهج يقوم على استقراء المعطيات المكانية من خلال محاولة «التركيز» على علاقاتها الداخلية من ناحية، وصلتها بطبيعة تكوين الشخصيات والمواقف التي تمر بها من ناحية ثانية. ختامًا، إن المكان الروائي والقصصي بصفة عامة أرض شبه مجهولة ليس على المستوى العربي بل على المستوى العالمي كما يقرر مايك بال.[١٦٣] وكلما كثر عدد الدراسات عنها؛ ازدادات سبل السير فيها وضوحًا من ناحية إحكام المنهج، ومن ناحية تأسيس مصطلحات مستقرة.

(١٦٣) Bal, p. 93.

Space in the Novel: Kanafani's Novels as a Sample

Muhammed S. Al-Goaifli
Assistant Professor, Department of Arabic, College of Arts, King Saud University, Riyadh, Saudi Arabia

Abstract. Since the 1960s Arab novelists have been growing more keenly aware of the spatial elements' technical faculty. However, literary criticism of fiction - with a few exceptions - has not paid due attention to such mediums of expression. In this paper, the complete and incomplete novels of Ghassan Kanafani are looked at via their technical use of spatial elements. The paper consists of: (a) the house-land duality; (b) the travel framework; (c) the empty space opening; (d) space as a frame; (e) colors and sounds; (f) the high-low opposition; (g) the open-closed opposition; (h) the transitory place; (i) the elements of furniture. The focus of the paper is on "how" rather than "what," how does meaning arise from the encounter with the spatial elements of the novels?