The Islamic University–Gaza

Deanship of Research and Graduate Studies

Faculty of Arts

Master of Arabic Language

الجامعـــة الإســلاميـة – غـزة

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

كـــليـــــــة الآداب

مـاجستـيـر لـغـة عـربـيـة

جدلية الحياة والموت في روايات غسان كنفاني وإبراهيم نصر الله

"دراسة تحليلية"

The Dialectic of Life and Death in the Novels of Ghassan Kanafani and Ibrahim Nasrallah

"An Analytical Study"

إِعدَادُ البَاحِثَة

سمية عصام إبراهيم وادي

إِشرَافُ الأستاذ الدكتور

عبد الخالق محمد العف

قُدمَ هَذا البحثُ اِستِكمَالاً لِمُتَطلباتِ الحُصولِ عَلى دَرَجَةِ الْمَاجِستِيرِ

فِي اللغة العربية بِكُلِيةِ الآداب فِي الْجَامِعَةِ الإِسلامِيةِ بِغَزة

شوال/ 1438هـ – يوليو/ 2017م

إقـــــرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

جدلية الحياة والموت في روايات غسان كنفاني وإبراهيم نصر الله

The Dialectic of Life and Death in the Novels of Ghassan Kanafani and Ibrahim Nasrallah
"An Analytical Study"

أقرّ بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism، and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis، unless otherwise referenced، is the researcher's own work، and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية غزة
The Islamic University of Gaza

مكتب نائب الرئيس للبحث العلمي والدراسات العليا هاتف داخلي 1150

الرقم: ج س غ/35/ Ref:

التاريخ: 2017/08/16م Date:

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة شئون البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحثة/ **سميه عصام ابراهيم وادي** لنيل درجة الماجستير في **كلية الآداب/ قسم اللغة العربية**، وموضوعها:

جدلية الحياة والموت في روايات غسان كنفاني وإبراهيم نصر الله
دراسة تحليلية

وبعد المناقشة التي تمت اليوم الأربعاء 23 ذو القعدة 1438هـ، الموافق 2017/08/16م الحادية عشر صباحاً في قاعة مؤتمرات مبنى اللحيدان، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ.د. عبد الخالق محمد العف	مشرفاً و رئيساً	.....
أ.د. كمال أحمد غنيم	مناقشاً داخلياً	.....
د. أسامة عزت أبو سلطان	مناقشاً خارجياً	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحثة درجة الماجستير في **كلية الآداب/قسم اللغة العربية.**

واللجنة إذ تمنحها هذه الدرجة فإنها توصيها بتقوى الله ولزوم طاعته وأن تسخر علمها في خدمة دينها ووطنها.

والله ولي التوفيق ،،،

نائب الرئيس لشئون البحث العلمي والدراسات العليا

أ.د. عبدالرؤوف علي المناعمة

الملخص

تأتي هذه الدراسة الموسومة بـ (جدلية الموت والحياة في روايات غسان كنفاني وإبراهيم نصر الله) كمحاولةٍ نقدية للوقوف على تحولات ودلالات الموت والحياة في رواياتهما، وأثر هذه الرؤى في الموضوع السردي، وقد تناولت الدراسة أبعاد الموت المباشر والبعث الحقيقي، ومعالم اللاموت واللاحياة عند كلٍّ منهما، كما وكشفت هذه الدراسة عن كثير من التساؤلات في الجانب الموضوعي، والتي يطرحها الروائيان حول توازي الموت والحياة وتداخلهما في حياته اليومية، وقضيته الحتمية، والجدلية القائمة بينهما في حياة الإنسان الفلسطيني، كما وسوّقت للأبعاد النفسية التي تحملها الأفكار الكلية والجزئية حولهما، ومدى عمق الدلالات التي يتناولانها حول الموت والحياة في رواياتهما، على صعيد الجانب الحقيقي البيولوجي والآخر المجازي المعنوي.

كما تناولت الجوانب الفنية المتمثلة في تقانة الزمن والمكان والشخصيات واللغة الروائية، وكيف تضافرت هذه المكونات السردية ووفّق بينها الكاتبان في سبيل تعزيز قيمة الموت والحياة في ميزان القضية، وأوضحت الدراسة أن لكلا الكاتبين أفقاً لا محدوداً من الثنائيات الضدية والصراعات القائمة على تناقض معطيات الحياة وصولاً للهدف الأسمى وهو الحرية. وقد تنبأ بها كنفاني في أعماله السردية، وحذا نصر الله حذوه في غزارة الإنجاز وتكثيف المعاني، واللغة الشاعرية، والشخصيات الواقعية.

Abstract

This study entitled “The dialectic of death and life in the novels of Ghassan Kanafani and Ibrahim Nasrallah” is a critical attempt to identify the transformations and signs of death and life in their novels. This is in addition to the impact of their visions on the narrative context. The study tackled the dimensions of the direct death and real resurrection, in addition to the signs of no-death and no-life in their novels. This study revealed many questions raised by those two writers in the objective context including the aspects of death and life parallelism and overlap in the Palestinian man daily life and inevitable issue, in addition to the ongoing controversy between them in his life. The study also highlighted the psychological dimensions embodied in the broad and detailed ideas about life and death in the investigated novels, and the depth of the indications of these ideas including the real biological and the metaphorical sides.

The study also addressed the technical aspects of these novels including time, place, characters, and narrative language. This is in addition to addressing the matter of how these narrative elements were used by both writers to enhance the value of death and life in the issue context. The study concluded that both writers have an unlimited horizon of opposites and conflicts based on the contradictions of life aspects that were used to reach the optimum goal of freedom. This was anticipated by Kanafani in his narrative works. Nasrallah followed him through his abundant production, intensified meanings, poetic language, and real characters.

بسم الله الرحمن الرحيم

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ وَهُدُوٓاْ إِلَى ٱلطَّيِّبِ مِنَ ٱلْقَوْلِ وَهُدُوٓاْ إِلَىٰ صِرَٰطِ ٱلْحَمِيدِ ﴿٢٤﴾ ﴾

[الحج: 24]

ٱلإِهدَاْءُ

إلى وطنٍ كتبه الأدباءُ بالقلم، ونصره الشهداءُ بالدم..

إلى شهيدٍ أحيا الأدب، وأديب أحيا الشهيد

غسان كنفاني، وإبراهيم نصر الله

وإلى مورد الفكر والحرف في لغتي

أساتذتي الكبار..

وإلى كلّ من عرف للإبداع والتضحية ألفاً ولم يعرف لهما ياءً

شكرٌ وتقديرٌ

في مقام الحمد، لا نملك إلا حمداً يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه، أن سخّرنا لنكون في درب العلم هداةً مهديين، وأن لا يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون.. فالشكر لك يا ربي على نعمك وآلائك ما دامت الأرض قائمةً تحت سمائك..

أستهل شكري بمَن ساروا على درب نبيّهم، فكانوا ورثتهم يحملون مشكاةً تنير للضالين بصيرتهم، وللمتعلمين عقولهم، أساتذتي الكبار عمالقة الأدب، وأخصَّ بالذكر مشرف رسالتي وأستاذي في العلم والأدب والحياة الشاعر الأستاذ الدكتور عبد الخالق العف..

شكري الذي لا تحدّه الحروف إلى أبي الحبيب، الذي رتّلت معه منذ طفولتي أجود الآيات وترجيع الأحاديث، ودندنة القصائد.. مما لم أكن أفهمه طفلةً، ولكنني صغتُ من إيقاعه منذ الصغر لحناً لحياتي، وخارطةً لطموحي، فكلما كبرتُ أمامه كان يذلّل الصعاب من خلفي، ويجمّل الحياة بقلبي، حتى جعلتُ علمي ونجاحي سبيلاً لإرضائه وإسعاده، ولطالما تفطر قلبه شوقاً وحنت عيناه لرؤيتي متقلدة شهادة الماجستير، وها هي قد أينعت ثمارها لأقطفها الآن بين يديه، وكل قصاصة فيها تعترف بأنه سبب وجودها، وكما أنت لي كما أحب يا أبي، فأتمنى أن أكون لك كما تحب وأسأل الله أن يطيل في عمرك ويرزقنا ببرّك ورضاك..

وأقدم شكري لأمي التي أنجبتني، حدّثتني وأنطقتني علّمتني وأدبتني وأسعدتني! أمي التي يرن دعاؤها في صدري فتدقُ أجراس الدنيا كلها حباً وفرحاً، أمي التي فتحت جراح حبي للغة العربية على الشمس فداوتها وطارت بها لعلياء اللغة والشعر، إليها أحمل نجاحي وأصنع منه طوقاً يلفّها ويسجّل باسمها.. والله أسأله أن يديمك لنا نعمةً لا تحصى، وسعادةً لا تزول، ولك أهدي رسالتي لتهديني الرضا والدعاء..

وشكري الكبير إليه.. زوجي، والذي صبر علياً شهوراً طويلة وأنا معتكفة على الدراسة، لقد تمثّلت محبة الله لي فيه، حين اختار أن أكبر بين يديه، ويصنعني على عينيه، إليه وخطوات المستقبل معه جنة، ونجاحي بقربه مكرمة، إليه وقد علمني أن شفاء الأرواح بالمحبة أهم دواء، وأن النجاح يوزّع بين المحبّين بالتساوي، فكل الجهد الذي احتجته وجدته عنده، وكل المحبة التي ابتغيتها وهبها لي، لقد جعل الله منه نوراً بعد ظلمة، وأنساً بعد وحشة، ونعمة بعد بؤس.. فله أقدّم نجاحي ومعه أواصل درب العلم وصولاً لغايتي بإذن الله..

وإليها ابنتي راسيل ذات الثلاثة أشهر، والتي ستسمع ما أقوله لها أمام هذه الكاميرا ذات يوم. لقد بدأتُ مشوار رسالتي وهي بذرةٌ في أحشائي، واستشعرتُ مع كل قطرة أدب وبلاغة أنها تشرب من معين الحب واللغة، وتنام على صدري وبين أوراقي البحثية، فكانت رفيقتي الدائمة، وقد أنجبتها كبيرة حين صبرت عليَّ أيامها الأولى لأتمّ رسالتي ولسان حالها يقول افعلي ما تؤمرين، وستجدينني من الصابرين.. إليها أقدّم حبي ونجاحي، وأنتظرها لتكون من أصحاب العلم والدرجات العلى بإذن المولى عزّ وجل..

وأقدم شكري وأهدي عملي إلى أمي الثانية التي حملتني بحبها وغمرتني بعطائها كما لو كنتُ ابنتها، أمي الغالية ووالدة زوجي الأستاذة سهيلة حمد، وإلى عمي صاحب الفضل والمنة الحكيم إسماعيل حماد..

وإلى عائلتي الرائعة الستة عشر كوكباً من حولي.. إخواني أحمد ومحمود وجميل ومحمد وعز الدين ويوسف، وأخواتي شيماء ووفاء ولينة..

وإلى إخوة زوجي الأفاضل محمد ويحيى وعبد الرحمن، وأخواته الحبيبات ولاء ونور وبراء..

إليكم جميعاً.. أنتم حلمٌ يكبر في وريدي، وضحكة تسري بيننا كلّما مرّ بنا العمر..

فهرس المحتويات

إقـــرار..... أ
الملخص.....ب
ٱلإهدَاْءُ..... ج
شكرٌ وتقديرٌ..... ح
فهرس المحتويات..... خ
المقدمة 1

الفصل الأول: الإطار العام للدراسة..... 7
المبحث الأول: قراءة في الرواية الفلسطينية..... 7
المبحث الثاني: غسان كنفاني وإبراهيم نصر الله.....12
أولاً: قراءة في الهوية 12
ثانياً: قراءة في التجربة السردية 14
المبحث الثالث: جدلية الحياة والموت "توصيف لغوي وفلسفي".....18
تمهيد 18
أولًا: الجدلية.....18
ثانياً: الحياة 19
ثالثاً: الموت.....20
المبحث الرابع: الحياة والموت "دلالات حقيقية وهامشية".....22

الفصـل الثاني: مقاربات موضوعية.....26
المبحث الأول: معالم الحياة.....26
تمهيد 26
أولاً: الأرض/ الوطن 26
ثانياً: الحب 35
رابعاً: الحرية 41
المبحث الثاني: معالم الموت.....46
تمهيد 46
أولاً: القتل.....46

ثانياً: الحرب 57
ثالثاً: الخيانة 70
المبحث الثالث: عالم اللاحياة..... 77
تمهيد 77
أولاً: اللجوء..... 77
ثانياً: الفقر 90
ثالثاً: الذل..... 95
المبحث الرابع: عالم اللاموت..... 103
تمهيد..... 103
أولاً: الشهادة..... 103
ثانياً: المقاومة 115

الفصل الثالث: مقاربات فنية 125
المبحث الأول: المعجم اللغوي للموت والحياة..... 125
تمهيد 125
أولاً: اللغة الشاعرية..... 126
ثانياً: اللغة التصويرية 134
ثالثاً: الرمز..... 143
المبحث الثاني: الشخصية والثنائيات الضدية..... 153
تمهيد 153
أولاً: الشخصيات النامية 156
ثانياً: الشخصيات الثابتة..... 166
المبحث الثالث: زمن المحنة وزمن الولادة..... 172
تمهيد 172
أولاً: زمن المحنة 178
ثانياً: زمن الولادة..... 187
المبحث الرابع: المكان الأليف والمكان المعادي..... 194
تمهيد 194
أولاً: المكان الأليف..... 197

ثانياً: المكان المعادي..... 201
الخاتمة:.....213
المصادر والمراجع.....216

المقدمة

الحمد لله الذي سخّرنا عبيداً في خدمة دينه ومناصرته، وجنوداً في تعظيم ورفعة كلمته، وطلاب علمٍ نبحر في آفاق اللغة العربية وآدابها، المصونة بحفظ قرآنه ودعوته.. والصلاة والسلام على أفصح من نطق بالضاد ولا فخر، وسيد ولد آدم ولا فخر، صاحب جوامع الكلام، والمرفوع لأسمى مقام، صلى الله عليه وعلى آله وصحبه العظام، وبعد..

فإن هذه الدراسة تقف عند جدلية الحياة والموت وتجلياتها وتداعياتها الدلالية في الرواية الفلسطينية المعاصرة ممثلةً في النتاج السردي لبعض أبرز روادها، وهما: غسان كنفاني، وإبراهيم نصر الله.

إن ثنائية الموت والحياة هي أعلى الأسئلة الوجودية وأعتاها وأكثرها تعقيدًا، وذلك للتشابهات الفلسفية والموضوعية والواقعية التي تسكن ذاكرة الأديب ويعيشها واقعًا ويجسّدها سردًا دراميًا مفتوحًا على كل التأويلات الدلالية.

في هذه الدراسة سيتم تناول أشكال الموت والحياة في الرواية الفلسطينية، الحياة والموت البيولوجي والسيكولوجي والممتد عبر تقانات السرد، ويتمثل في الغربة، اللجوء، التشرد، الحصار، الأسر، الموت البطولي في إطار الشهادة وتحت مسمياته الأخرى وفقًا لاختلاف الأيدولوجيا عند بعض الروائيين، وأين يتمثل الخلود في رحلة الحياة والموت؟ وهل هو تضحية ومقاومة وانتصار؟ أم هو انتحار ومأساة؟ وكيف تجلّى الموت والحياة في الأبعاد الفنية للرواية؟

وتقوم هذه الدراسة على استخلاص الأسس الكامنة وراء المآسي التي يحقّقها الموت في الرواية الفلسطينية، والإشراق الذي يفتعل الحياة فيها، وهما ثنائيةٌ لا تنفكّ، فحضور الموت يعني غياب الحياة، وحضور الحياة يغيّب الموت، إضافةً إلى أن الأديب الفلسطيني يعيش الغربة والضياع كحالةٍ وكشعورٍ، حيث ترعرع في سياقاتها بامتلاء ممض، وهذا ما تفيض به حياته ونصوصه معًا على نحو لا يتطلب أي عناء في البحث والتنقيب للتدليل على ذلك، إلا أن

الأهم في ذلك قد تمثل في سعيه لتحويل حالة المعاناة التي كان يعيشها، من تجربة مهلكة إلى فاعلية نصية وسياسية ووجودية مُقاومةٍ لهذه الحالة ولأسبابها وتداعياتها.

تنقسم الدراسة إلى ثلاثة فصول، الفصل الأول إطار عام للدراسة، وانقسم لأربعة مباحث وهي: قراءة في الرواية الفلسطينية، وسيرة غسان كنفاني وإبراهيم نصر الله الذاتية والأدبية، ومعنى الموت والحياة اللغوي والفلسفي، والدلالات الحقيقية والهامشية للموت والحياة.

الفصل الثاني مقاربة موضوعية، واشتمل أربعة مباحث وهي: معالم الموت، معالم الحياة، عالم اللاموت، عالم اللاحياة.

أما الثالث فكان مقاربة موضوعية، وتكون من أربعة مباحث: المعجم اللغوي للموت والحياة، الشخصية والثنائية الضدية، زمن المحنة والحياة، المكان الأليف والمعادي.

ويقف العامل الذاتي وراء اختيار الباحثة للفن الروائي مجالاً لهذه الدراسة، ناهيك عن كون الرواية مرشّحة لأن تكون أكثر الأجناس الأدبية تعبيراً عن الإنسان بكل همومه، أمَّا اختيار الرواية الفلسطينية تحديداً فما ذاك إلا لتلك الخصوصية التي امتازت بها عن شقيقتها العربية من حيث خصوصية الموضوع الذي تتمحور حوله، ولرغبتها في دراسة موقف الروائي الفلسطيني من موضوعه الوطني، وقدرته على التعبير عنه.

أما الأعمال السردية التي بني عليها البحث، فسيتم ذكرها وفق تاريخ نشرها لأول مرة:

1. **موت سرير رقم 12، غسان كنفاني.**
2. **رجال في الشمس، غسان كنفاني.**
3. **أرض البرتقال الحزين، غسان كنفاني.**
4. **ما تبقى لكم: غسان كنفاني.**
5. **أم سعد: غسان كنفاني.**
6. **عائد إلى حيفا، غسان كنفاني.**
7. **الأعمى والأطرش، غسان كنفاني.**
8. **عو، إبراهيم نصر الله.**

9. **مجرد 2 فقط، إبراهيم نصر الله.**
10. **زيتون الشوارع، إبراهيم نصر الله.**
11. **أعراس آمنة، إبراهيم نصر الله.**
12. **زمن الخيول البيضاء، إبراهيم نصر الله.**

ولعل أهمية هذا البحث تكمن في الحضور المكثف لكنفاني في الواقع الفلسطيني وفي المشهد الروائي الفاعل، حيث يدفع هذا إلى جعله حالةً جزئية تعبّر عن العموم الفني آنذاك، كما أنّ إبراهيم نصر الله أيضًا هو الصورة الموازية المعاصرة له، في تجلياته الفنية العميقة، وفي حضوره الكبير، مما يجعل أدب كلٍّ منهما حدسًا نقديًا كاملًا عن صورة الموت وأشكاله، وصورة الحياة وأشكالها.

كما أن قضية الموت والحياة تشكّلان المحطة الأكثر بروزًا في حياة الإنسان العادي، والأكثر حضورًا في ذهنه، فكيف بها في ذهن إنسانٍ أديبٍ فيلسوفٍ يرى التجربة الإنسانية أعمق مما يرى الآخرون، والأنكى من ذلك.. كونه فلسطينيًا يعيش على ناصية الموت ويصارعه بين الفينة والأخرى بكل أشكاله الدامية والصادمة، ويستأصل منه نقيضه (الحياة)، وفق تكوينات وتجليات يراها بإبداعه، ويسعى الناقد لاجتثاثها كي تكمل الصورة الفنية للعمل الأدبي.

ولما لم تتوفر دراسة متخصصة تناولت هذه الظاهرة في الرواية الفلسطينية بشكلٍ موازٍ بين روائيين فلسطينيين منفصلين زمنياً، فقد جعلت هدف هذه الدراسة ومبتغاها يسيران بهذا الاتجاه؛ أي تقديم تصور وافٍ عن فلسفة الموت والحياة يسمح بتحديد خصائصهما، والوقوف على حقيقة إشكاليتهما خلال فترتين زمنيتين في تاريخ القضية، وبالتالي فإن هذه الدراسة تقوم بدورٍ استكماليٍّ لبعض جهود الباحثين الذين تتبعوا مسيرة البطل في الرواية الفلسطينية في دراسات متخصِّصة أفردها أصحابها لتحقيق هذا الهدف، أو ضمن دراسات في باب الرواية الفلسطينية دون أن يكون تتبع هذه المعاني هدفها الرئيس.

وقد واجهت الباحثة صعوبةً في إجراء الدراسة تمثلت في قلة الدراسات السابقة التي تناولت هذا الجانب في الرواية عمومًا، وفي الرواية الفلسطينية خاصةً، إلا أن بعض الأوراق البحثية،

والدراسات تناولت الموت والحياة في الجانب الشعري. كما أن مصادر النقد الروائي الحديث غير متوافرة بكثرة في الجامعات، مما اضطر الأمر لتحميلها إلكترونياً والتعامل مع الألواح الذكية في تحصيل المعلومات النقدية.

إن المنهج العلمي هو "الطريق المؤدي إلى كشف الحقيقة في العلوم، بواسطة طائفة من القواعد تهيمن على سير العقل وتحدِّد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة"[1]، أما منهج البحث، فيقوم على إعطاء الأولوية للنص الروائي للوقوف على بنيته الداخلية وتحليل دلالالته، وتتبع صورة المرأة بكل ما تثيره من أسئلة وقضايا وإشكالات. وكان الهدف أولاً وأخيراً الولوج إلى عالم النص الروائي. ولكنّ الاعتماد على النص الروائي، لم يمنع من الإفادة من معطيات مناهج أخرى ولا سيما المنهجين الاجتماعي والبنيوي. وقد تم الاستعانة بالمنهج الاجتماعي في تحليل الشخصية الروائية في ضوء الواقع الروائي الذي تتحرك فيه، وهو واقع مناظر للواقع الخارجي، وإنْ لم يكن مطابقاً له، وأهم ما ارتكز عليه منهج البحث:

- **المنهج التحليلي**

وهو أحد أهم ركائز البحث الأدبي، حيث يقوم على تحليل الأثر الأدبي تحليلًا يوضح عناصر جماله وتأثيره في النفوس، وإذا كان التذوق هو الأساس الذي يقوم عليه البحث الأدبي فإن التحليل هو البناء كله. كما أن ظاهرة وكل قصيدة وكل عمل أدبي وكل أديب ينبغي أن يحلل إلى العناصر التي يتكون منها، كما يجب أن تحلل المؤثرات التي تعاونت على تكوين غرض معين عند الكاتب، والأخرى التي طبعت إنتاجه وآثاره بطوابع معينة. [2]

- **المنهج الموازن**

الموازنة هي الدراسة المقارنة بين نصين أو عملين أدبيين، إبرازًا لمزاياهما وبيانًا لأوجه الاتفاق والاختلاف بينهما، وهو يعتمد على الاستقراء التام والدراسة التحليلية التفصيلية للوقوف على هذه الظواهر. [3]

---

(1) بدوي، مناهج البحث العلمي (ص5)

(2) المرجع السابق، ص30.

(3) وافي، علم اللغة (ص33)

أخيراً، فإن حقل الدراسة الذي تم إيضاحه في مقدمة الدراسة لهو حقل كبير امتدّ لتسع روايات، ومجموعتين قصصيتين لكلا الكاتبين، فكان انتقاء هذه المجموعة من الكم الكبير للإنتاج السردي لكليهما ضرورة لتحديد مجال الدراسة وتأطيرها ضمن هذه النماذج، وقد توافقت مع الغرض الذي ترمي إليه. كما أن البحث الذي يدرس الروايات اشتمل في داخله على مجموعتين قصصيتين، وما كان ذلك إلا لأنها داخلة ضمن الإطار السردي المتوافق في تقاناته مع الرواية، كما أنها مناسبة للهدف من وراء البحث، والسبب الأخير أن أعمال كنفاني تتنصف ما بين روايات مكتملة وغير مكتملة، فارتأت الدراسة أن تتناول جانباً من رواياته المعروفة، وأخرى غير مكتملة وأخيراً مجموعتين قصصيتين. والله نسأل أن يوفقنا فيما نرمي إليه من إعلاء لقامة الأدب الفلسطيني وجعله منتمياً للأدب العالمي النبيل، لتعلو شهرته وتعلو القضية الفلسطينية التي يقف خلفها أدباؤها مشهرين أقلامهم وسيوفهم.

الفصـل الأول

الإطار العام للدراسة

الفصل الأول: الإطار العام للدراسة

المبحث الأول

قراءة في الرواية الفلسطينية

الرواية هي الجنس الأدبي الأقدر "على التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركبة، المتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا"[1]، ورصد التحولات المتسارعة في الواقع الراهن، وهي الأكثر إبرازاً لملامح القضية التي تكتنف صدر مؤلفها، لما فيها من تقاناتٍ تسهم في تفعيل الرسالة التي تتبناها وخدمتها.

وتعد الرواية الفلسطينية علامةً فارقة في سجل الرواية العربية، فقد تميّزت بشتّى جوانبها، بدءاً بالموضوعات التي طرقتها وفتحت بوابةً مميزةً في عالم الرواية، ومروراً بروّادها الذين نبغوا أيما نبوغٍ في جوقة الروائيين، ووصولاً للفنيات العالية التي أحدثوها والتطورات التي تداعت طوال مسيرتها، والتي تزامنت مع مسيرة النضال الفلسطيني الحافل بالأحداث المتوترة والزخمة، والتي بلا شكٍّ تؤثر على الطابع الفني لدى الشعب.

ويحدد عدد من الدارسين بداية القرن العشرين نقطةً للبدء في دراسة الحياة الأدبية والثقافية في فلسطين، وقد تأخر ظهور الفن الروائي في فلسطين بسبب الاضطرابات التي حلّت بها منذ وقوعها تحت الانتداب البريطاني، وعدم اهتمام النقاد بالجهود الروائية التي ظهرت، كما أن سلطات الانتداب حصرت التعليم في أبناء الأسر الموالية لسياستها. وعلى الرغم من تأخر ظهور الفن الروائي، والأسباب التي أدت إلى تخلفه فإن نهضة أدبية قد حدثت في فلسطين وخصوصًا في مجال الشعر والترجمة، وقد حدد د. قسطندي الشوملي أسباب هذه النهضة الأدبية في عدة عوامل منها[2]:

1- الاتصال بالثقافة الغربية عن طريق الترجمة عن اللغات الأوربية مباشرة، فقد تمت ترجمة بعض الأعمال الأدبية من اللغات الإنجليزية والفرنسية والروسية مباشرة، كما قام

---

(1) عصفور، زمن الرواية المفتتح (ص5)

(2) أيوب، الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة الغربية وقطاع غزة 1967 – 1993م (ص15، 16)

البعض بترجمة بعض الأعمال الأدبية الأوربية من اللغة التركية، وقد قام بالترجمة أولئك الذين تعلموا في جامعات أوروبا وتركيا.

2- انتشار التعليم: فقد تطور التعليم بعد إعلان دستور سنة 1908م، وانتشرت المدارس الحكومية التي كانت تعلم باللغة التركية، والمدارس الطائفية التي كانت تعلم باللغة العربية، مما أيقظ حركة أدبية قوية.

3- انتشار الصحف والطباعة التي ساعدت على نشر العمال الأدبية المؤلفة والمترجمة.

4- الاستشراق وظهور الجمعيات الأدبية مثل: جامعة الأدباء، والجمعية الألمانية الفلسطينية.

إن المشهد الروائي الفلسطيني حتى سنة ١٩٤٧ كان مجرد محاولاتٍ سردية مبعثرة لم تستطع "أن تشكل إرثاً وجذراً تتنامى منهما المحاولات الروائية الفلسطينية في السنوات اللاحقة[1]"، بسبب عدم قدرة كتابها على الإمساك بأدوات الكتابة الروائية، وبسبب ابتعادهم عن معالجة الواقع الذي كان يواجه محاولات مسعورة لنفي الفلسطينيين خارج أرضهم، ولتشويه حقائق وجودهم التاريخي على هذه الأرض. [2]

واستمرت بعد تلك الفترة ما تعرف بـ(رواية النكبة) في تغطية الفترة الممتدة من عام 1948م حتى عام 1967م، حيث ظهر في هذه الفترة الحزينة أكثر من ستين رواية، تسترجع الماضي الذي يسبق النكبة وتصور ما فيه من ألم ودم ورعب وحزن، وما تلا ذلك من تهجير ولجوء إلى دنيا الضياع والمهانة بعيداً عن أرض الوطن. [3]

وقد عدّ النقاد رواية جبرا إبراهيم جبرا الأولى (صراخ في ليل طويل ١٩٥٩م) منعطفاً واضحاً بين ما كان محاولات روائية ورواية بالمعنى الدقيق للجنس الروائي، كما يمكن عدّها أوّل رواية عربية فلسطينية، بسبب استيفائها شروط الفنّ الروائي وامتلاكها لموضوعها من جهة، ومقاربتها لهذا الموضوع بأدوات متقدّمة جمالياً من جهة ثانية. [4]

---

(1) وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية (ص33)

(2) الصالح، نشيد الزيتون، قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية (ص25)

(3) الصليبي، الرواية الفلسطينية وتجلياتها الفنية والموضوعية في الأرض المحتلة (ص32)

(4) الصالح، نشيد الزيتون، قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية (ص16)

وكانت كثيرٌ من الأعمال الروائية في تلك الفترة تعبّر إما بصورةٍ مباشرة عن القضية وويلاتها، والتي ظلت حبيسة الوطن بسبب منع الاحتلال خروجها لتصل للعالم الآخر، أو أنها أعمالٌ لروائيين فلسطينيين يقيمون في الشتات، ولكنها تخلّفت في موضوعاتها عن قضية الصراع الفلسطيني، باستثناء عبقرية غسان كنفاني (رجال في الشمس 1963م) والتي يراها النقاد منعطفاً مهماً في مسار التجربة الروائية الفلسطينية، لأنها أول رواية فلسطينية استطاعت أن "تستوعب شروط تاريخها، محاولة رصد حركة جوهره والإجابة عن أسئلته[1]".

وقد بدأت الرواية الفلسطينية، منذ بداية الستينيات، تنحو منحى واقعياً واضحاً، إذ أدت عوامل كثيرة متضافرة إلى تبلور هذا الاتجاه لدى الكثير من الكتاب، ونذكر من تلك العوامل، سيادة بعض الأفكار والمفاهيم الجديدة، ونمو حركات التحرر في العالم الثالث، وانطلاقة حركة التحرر الفلسطيني عام 1965. مما أدى إلى سيادة الاتجاه الواقعي على مجمل النتاج الروائي[2].

وظهرت على الساحة الأدبية، بعض الأعمال الروائية ذات الصبغة الواقعية، التي تناولت القضية المصيرية بعمق ورؤية واعية متأنية، وبتقنية فنية متطورة، كما هو الأمر في روايات غسان كنفاني. [3]

ولعلّ الرواية الفلسطينية ليست كأي رواية ثقافية أخرى لشعب ما، فالمفروض بالرواية الفلسطينية أن تلعب دورًا هامًا ومميزًا في نضال الشعب الفلسطيني المكافح من أجل العودة إلى دياره وأرضه، لذا يجب أن يأخذ الروائيون الفلسطينيون دورهم الطليعي إلى جانب أولئك الذين يكتبون بالدم طريق العودة إلى فلسطين. تأسيسًا على ذلك تبقى الرواية الفلسطينية عبارة عن مجرد سرد قصصي خيالي أو بعيد عن الواقع إذا لم ترافق وتنقل نضالات وعذابات الفلسطينيين في الداخل والمشردين في كل أصقاع العالم، لتكون بمثابة نداء متواصل يحمل مآسي ومرارة الغربة عن الوطن[4].

---

(1) وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية (ص37)

(2) أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات (ص203– 205)

(3) الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية (16)

(4) صالح، في الرواية الفلسطينية (7)

والتجربة السردية التي خاضها الروائيون الفلسطينيون كانت لصيقةً بالواقع السياسي المعيش، فإنّ ربط الأدب بالسياسة معناه أنّ الأديب أوجد لنفسه مكاناً وسط العملية السياسية، وأصبح طرفاً فيها بين إبداع رسمي هو أدب البلاط، وابداع متمرّد هو الأدب الشعبي المتمرّد[1].

إنّ علاقة الأدب بالحياة هي شكلٌ من أشكال الالتزام بأدب الواقع، وهي انعكاس لحركةٍ ما داخل المجتمع، ويجد الأديب نفسه على صلةٍ بهذه الحركة، فيعبّر عنها بالنزعة السياسية والإنسانية في الكتابة الإبداعية، حيث ينطلق التزامه الأدبي –كما يقول د. صلاح فضل– حين يرى نفسه " قائداً فكرياً في مجتمعه، بحيث لا يستطيع على الإطلاق أن يتجاهل أهم القضايا الجوهرية التي تواجه المجتمع في صراعاته الداخلية، أو صراعاته الخارجية مع الغازي الذي يمكن أن يحتلّ وطنه مثلاً"[2].

وهذا ما يصرّح به الكتّاب الفلسطينيّون أنفسهم، فيقول جبرا إبراهيم جبرا: "الكاتب يراقب مأساة الحياة في المجتمع، إنّه يرقب تخبّط الإنسان بين مطامحه، ومخاوفه وكبريائه، إنّه يرقب الورود ترفع خدّها للشمس، ويرى الأفاعي المتخفّية تحت أوراقها، إنّه يضحك من مجتمعه ويبكي عليه"[3].

وقد عبر الأدب الفلسطيني منذ مطلع الستينات بقوة عن مرحلة الإرهاصات التي سبقت تأسيس منظمة التحرير الفلسطينية، ومرحلة الكفاح المسلح، إذ كتب الأدباء الفلسطينيون من مواقعهم الجغرافية المختلفة إبداعاتهم عن الهوية الفلسطينية وعن ملامح الشخصية الوطنية، وعن التمسك بحق العودة والبحث عن سر القوة، وعن قوة الالتقاء وجحيم الصحراء، وعن ضرورة وجود كيان فلسطيني يلم الشتات ويدافع عن الحقوق ويمثل الشعب الفلسطيني في المحافل العربية والدولية.

وفي لبنان كانت الحركة الأدبية الفلسطينية تتّسم بالحداثة والتجديد، وتتأثر بالمناخ السياسي والفكري، وتتغنى وتتبلور من خلال الجو الديمقراطي، الذي كان سائداً في تلك المرحلة، كما

(1) المزين، السياسة في الأدب، منتديات المشهد الموريتاني.
(2) فضل، مناهج النقد المعاصر (ص45).
(3) جبرا، أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال (ص78).

تتأثر بالمدارس والتيارات الفكرية الأوروبية التي دخلت لبنان من نوافذه وأبوابه المشرعة، وتعبر عن دقات قلب الشعب الفلسطيني من خلال الأساليب الفنية الرفيعة، ولعل أبرزها ما ميز تلك الحركة ببروز الجهود السردية. [1]

وقد حافظ الراوي على مكانته، وأهميته بوصفه عنصراً فنياً ملازماً لجميع أنواع القص منذ القديم في الأدب الشفهي، إلى العصر الحديث حيث اتجهت عناية السردية إلى هذا العنصر الهام بوصفه منتجاً للمحكي أو المروي[2]،

إنّ قيام الكاتب بمواكبة الأحداث السياسية روائياً يفرض عليه جملة من التحديّات، ويطرح العديد من الأسئلة، "ما الذي يريد أن يقوله تجاه هذه الأحداث؟.. وكيف له أن يوازن بين الضرورة الفنيّة والضرورة السياسية والوطنية؟ وما دور الرواية إزاء واقعٍ مشتعل متوهّج؟ وأين تكمن أهميّتها وإضافتها؟ وكيف لها أنْ تُصوّر وتَعني وهي مرتبطة بحدث واقعي دون أنْ تتحوّل مادتها إلى وثيقة فنيّة أو مادة تاريخيّة معروفة؟.. . وكيف يتسنّى لها أنْ تبني نظام توصيل فاعل ومنتج؟"[3].

كل هذه التساؤلات وقفت الرواية الفلسطينية لمواجهتها والإجابة عليها بعد أن أثارتها، بدءاً بروّادها الأوائل، ومروراً بغسان كنفاني مفجّر الثورة الروائية الفلسطينية والعربية أيضاً، ووصولاً إلى فترة الثمانينات والتسعينات التي برز فيها نجومٌ كثر، كان ألمعهم إبراهيم نصر الله صاحب القلم الشعري والسردي، والذي أضاف تقانات مدهشة لعالم الرواية الفلسطينية بما يخدم ويلائم القضية ويفتح الباب على تساؤلاتٍ فنية جديدة، وقدّم الموضوعات الإنسانية والفلسطينية كالموت واللجوء والتشريد بقوالب ابتكاريةٍ خلابة، ليشير بالإدانة لكل من ظن الكتابة في تاريخ القضية عقيماً ولم يطوّر في أسلوبه أو ظل يكتب بشكل سطحيّ سرعان ما ينطفئ قلمه، ويبقي المكان فارغاً لمن أبدع بوطنيته أمثال كنفاني ونصر الله، وغيرهم.

---

(1) كيوان، غسان كنفاني، الجمال الحزين والعطاء المتوهج (ص9)

(2) ابن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية (ص27)

(3) ماضي، الرواية والانتفاضة (17ص)

المبحث الثاني

غسان كنفاني وإبراهيم نصر الله

تمهيد

لم يكتب لسيرة روائيٍّ فلسطينيٍّ الخلود كما كتبت لحياة غسان كنفاني، والتي تحددت في حقبةٍ زمنية قصيرة كانت مدتها ستة وثلاثين عاماً وشهرين وثمانية وعشرين يوماً، لكنها على قصرها أحدثت تغييراً جذرياً في مسيرة الأدب والنضال الفلسطيني. ولم يلحظ الأدب المعاصر كثافة في الحضور الأدبي ونوعية في العطاء الروائي كإبراهيم نصر الله، فهو رقم جديدٌ مميز يضاف إلى سلسلة الأدباء الفلسطينيين الذين أحدثوا عاصفة في التجديد من بعدهم.

أولاً: قراءة في الهوية

غسان كنفاني: ولد في عكّا عام 1936م، وعاش في يافا، واضطر إلى النزوح عنها بعد نكبة 1948 تحت ضغط القمع الصهيوني، إذ أقام مع ذويه لفترةٍ قصيرةٍ في جنوب لبنان، ثم انتقلت العائلة إلى دمشق، عمل كنفاني منذ شبابه المبكر في النضال الوطني، وبدأ حياته العملية معلماً للتربية الفنية في مدارس وكالة غوث اللاجئين الفلسطينيين (الأونروا) في دمشق، ثم انتقل إلى الكويت عام 1956، حيث عمل مدرساً للرسم والرياضة في مدارسها الرسمية، وكان في هذه الأثناء يعمل في الصحافة، كما بدأ إنتاجه الأدبي في الفترة نفسها، ثم انتقل إلى بيروت عام 1960، حيث عمل محرراً أدبياً لجريدة (الحرية) الأسبوعية، ثم أصبح عام 1963 رئيساً لتحرير جريدة (المحرر) كما عمل في (الأنوار) و(الحوادث) حتى عام 1969، حين أسس صحيفة (الهدف) الأسبوعية، وبقي رئيساً لتحريرها حتى استشهاده في 8 تموز 1972م.[1]

---

(1) ترجم لغسان كنفاني عدد من الدارسين والأدباء، فضلاً عن ورود ذكره في كثير من الكتب، ونورد هنا لمن أراد أن يستزيد:

- أحمد عمر شاهين، موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين.
- إسماعيل شموط، الفن التشكيلي في فلسطين.
- أوس داوود يعقوب، غسان كنفاني الشاهد والشهيد.
- سلمى الخضراء الجيوسي، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، الجزء الثاني (النثر).
- دكروب، محمد، مقالات فارس فارس.

إضافةً لمجموعة مقالات عنه من الشبكة العالمية (الإنترنت).

وبينما كان يأفل نجم حياة كنفاني، كان يحفر نجمٌ آخر في الضفة الأخرى من الوطن ليرتقي العلياء من بعده، ويمتاز بالجدة والغزارة والتكثيف، ويصبح رقماً حداثياً صعباً يُبقي الرواية الفلسطينية متزنةً على إيقاع التطور والتحديث.

إبراهيم نصر الله[1] شاعرٌ وروائيٌّ فلسطينيُّ الأصل، ولد في عمّان سنة 1942م، في أقسى الظروف، ظروف اقتلاع أبويه من قريتهما البريج والشعب الفلسطيني من أرضه في عام 1948م، كانت مدرسته الأولى خيمةً بلا مقاعد تابعة لوكالة الغوث في مخيم الوحدات[2]، وعاش كغيره من اللاجئين ظروفاً صعبةَ جعلت حصوله على المعرفة وقراءة الكتب نحتاً في صخر الحياة، إلى أن صنع نفسه بنفسه من خلال اطّلاعه على مجموعة من الأعمال الأدبية ذات التجربة الموازية للمأساة التي يحياها وشعبه، ممّا أضاء نهجه الإبداعي ونوّع تجربته، ووسّع آفاق كتاباته الإنسانية.

تابع إبراهيم نصر الله دراسته في مركز تدريب عمان لإعداد المعلمين وكان المكان فرصة لاطلاع الشاعر والروائي على نصوص غسان كنفاني، وسميرة عزام وهي نصوص تشعّ بالحرية والجمال. وسافر إلى السعودية وتحديدًا إلى القنفذة حيث عمل مدرسًا هناك لمدة عامين (1976– 1978م)، وكانت تجربته قاسية، ثم عمل في الصحافة الأردنية من العام (1978–1996)، وعمل في مؤسسة عبد الحميد شومان دارة – الفنون– مستشارًا ثقافيا للمؤسسة، ومديرًا

---

(1) كتابات تناولت حياة الأديب وإنتاجه:

- محمد صابر عبيد، شعرية طائر الضوء. جماليات التشكيل والتعبير في قصائد إبراهيم نصر الله، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004
- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005
- حسين نشوان. عين ثالثة. تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصر الله الإبداعية. الأردن، منشورات وزارة الثقافة، 2007

وكثير من المواقع الإلكترونية التي نشرت حواراتٍ شخصية معه حول حياته وسيرته، وأهم أعماله.

(2) بريمي، إبراهيم نصر الله، الأدب تنقية للذاكرة وأنسنة للتاريخ (ج4/4)

للنشاطات الأدبية فيها، ثم تفرغ بعد ذلك للكتابة. وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب. [1]

ثانياً: قراءة في التجربة السردية

إن الحديث عن تطور التجربة السردية عند غسان كنفاني يقودنا إلى الوقوف عند أهم المحطات السياسية التي مرّ بها، ويمكن اختصارها إلى:

- ما قبل نكسة حزيران 1967م، وتميز الأدب فيها بالحديث حول النكبة والأبعاد السياسية
- ما بعد نكسة حزيران 1967م.

"ولا تكمن أهمية غسان كنفاني في أنه يرسم الروح في هوانها وسقوطها، أي يؤرخ نفسانياً لتطور هذه الروح في متاهة ترديها، فقط، بل تأتي أهميته كذلك من أنه أول كاتب عربي استطاع أن ينقل الكارثة الفلسطينية إلى حيز الرواية التي يتحقق لها تكامل الشروط الفنية، وفي أنه كان أول من قدّم فهماً تطبيقياً عميقاً للتراجيديا، فجوهر الرواية لديه –بل والأقصوصة أيضاً– أنها تخضع التاريخ للمحاكمة وأنها تدينه لا كعدوانٍ فحسب، بل وكخنوعٍ أيضاً، تدينه في طرفيه النافي والمنفي"[2].

وقد كان كنفاني واعياً بأهمية التجربة الأدبية، وبطريقة تخريج أعماله الروائية والقصصية، فتجده يقول: "الأدب ليس تسلية، وليس قتلاً للوقت، ولكنه درجة عالية من النقد. السخرية ليست تتكيتاً ساذجاً على مظاهر الأشياء، ولكنها تشبه نوعاً خاصاً من التحليل العميق، إن الفارق بين النكتجي وبين الكاتب الساخر يشابه الفرق بين الحنطور والطائرة. وإذا لم يكن للكاتب الساخر نظرية فكرية فإنه يضحى مهرجًا".

كما يعد غسان كنفاني من أوائل الذين وضعوا مصطلح "أدب المقاومة" في كتاباتهم النقدية، وذلك في كتابه (الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1948– 1968م)، حيث يقول: " إن أدب المقاومة في فلسطين المحتلة قد حدد دوره بنفسه، وبالنسبة لشعراء المقاومة على وجه الخصوص فإن الشعر سلاح، ما في ذلك شك، ولم تكن كفاءته وجدارته بالنسبة لهم

(1) بريمي، إبراهيم نصر الله، الأدب تنقية للذاكرة وأنسنة للتاريخ (ج7/4)
(2) اليوسف، رعشة المأساة غسان كنفاني (ص6)

إلا التزامه بدوره المقاوم الواعي. بوسعنا أن نقول إذن إن الالتزام بالقضية الوطنية، الالتزام الواعي، هو الإطار الذي استطاع أن يقود خطوات أدب المقاومة في فلسطين المحتلة نحو مسؤولياته دون أن يفقد من أبعاده، هذه الأبعاد التي نعود فنقول إنها على تعددها تدور في فلكٍ واحدٍ هو فلك المعركة ضد الاحتلال الإسرائيلي"[1].

وقد وقع كثيرٌ من الروائيين والشعراء الفلسطينيين في فخِّ المباشرة والخطابية في كتاباتهم الوطنية، والتي كان الشعر فيها أشبه بشعاراتٍ جماهيرية، والأعمال السردية حكايا واقعية تؤرّخ الحدث بكاميرا صحفيٍّ وليس قلم فنان، ولكن غسّان كنفاني وبشهادة معظم النقاد مثّل مرحلةً فاصلة وتحوّلاً جذرياً في الأسلوب الفني المدهش، والذي يثير في القلب ذاك الإحساس الوطني والثورة العارمة بعيداً عن التأريخ المحض أو البيانات السياسية التي سجّلت للأحداث حرفياً وأفقدت العمل الأدبي حتمية الانتماء إلى الإبداع الأدبي.

تقول الكاتبة سلمى الخضراء الجيوسي: "نستطيع في حالة كنفاني أن نرى كيف أن عبقريته، التي استجابت بشكل مرهف للإمكانات الفنّية التي سادت في أيّامه، كان عليها أن تصارع عبء الالتزام الثقيل، الذي كان يشعر أنه مدين لشعبه بوصفه كاتباً كرّس نفسه لقضيّته"[2].

فبذلك يظهر أن تجربة "كنفاني السردية"، جاءت محلقةً فوق كل الآفاق، حيث لم تلتزم قانوناً يحاصر حركتها على نحو ما تحدده التجربة، بل إن فيض كتاباته قد استحال إلى سؤالٍ دائمٍ لا تجد طريقاً إلى إجابته أبداً، ويشترك في حلّه كلٌّ من (الكاتب) و(شخصياته) و(القارئ) و(النص ذاته).

وقد نتج عن هذه التجربة السردية العريقة والعبقرية، والصغيرة في مدتها الكبيرة في مساحتها مكتبة ضخمة من المنتوجات المختلفة ما بين رواية وقصة ومسرحية وكتابة ساخرة ومراسلات وكتابات للأطفال ودراسات أدبية ونقدية وكتابات سياسية وفكرية واجتماعية وغيرها،

(1) كنفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1948– 1968 (ص32)
(2) الجيوسي، مقدمة موسوعة الأدب الفلسطيني في العصر الحديث (على الانترنت)

كلها تعكس حقيقة ومسار هذه التجربة التي بدأت زمنياً في أول أعماله التي حصدت جائزة أدبية وهي (القميص المسروق) عام 1958م، وانتهت عند وفاته عام 1972م بعد أن انفجرت عبوات ناسفة كانت قد وضعت في سيارته تحت منزله مما أدى إلى استشهاده مع ابنة شقيقته الطفلة لميس. اغتيل كنفاني مخلفّاً كلماته التي لا زالت إلى اليوم شعلة تنير الظلام.

ومن أبرز ما كتب كنفاني: عالم ليس لنا، من قتل ليلى الحايك، مسرحية الباب، مسرحية القبعة والنبي، كتاب عن الرجال والبنادق، كتاب القميص المسروق، موت سرير رقم 12، أرض البرتقال الحزين، مقالات فارس فارس، رواية عائد الى حيفا، رواية رجال في الشمس، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، رواية أم سعد، رسائل غسان كنفاني الى غادة السمان، الأدب الفلسطيني تحت الإحتلال1948-1968، في الأدب الصهيوني، ثورة 1936[1].

أما الحديث حول تجربة إبراهيم نصر الله، فقد بدأ مسيرته الإبداعية شاعراً، حتى تبوّأ منزلةً متقدّمة متفوقة، وحين وجد نفسه ممتلكاً لهذا الإبداع، انعطف نحو الإبداع الروائي بعد أن خاض بعض التجارب في الفنون الأخرى الإبداعية المرئية والمسموعة. ثم أطل من نافذةٍ صغيرةٍ على عالم السينما، وقد أدرك أن هذه النوافذ تطلّ على سائر المجالات الإبداعية، وتتعامل معها بشكلٍ أو بآخر[2].

وحين انعطف إبراهيم نصر الله إلى الإبداعات الروائية لم ينقطع عن إبداعاته الشعرية، فقد كانت في بعض قصائده أنفاسٌ روائية، وظلت هذه الأنفاس تتصاعد وتتجمع وتتشكل، حتى بدأ إنتاجه في المجالين، وأصبحنا مع روائيٍّ شاعر كما كنّا مع شاعرٍ روائيّ[3].

يقول الأديب فيصل درّاج: " يعطي إبراهيم نصر الله نصاً لا يتحدث عن الحرية، بل يعيش الحرية في علاقاته الفنية، ولعل الحرية الداخلية التي ينبني عليها نصه الروائي هي التي تجعل منه صورةً لأدب الإنسان المقموع، وهو أدبٌ جديد يرى الإنسان في صفاته كلها. لقد ذهب إبراهيم بنصه إلى أقاليم جديدة، قوامها الإنسان المغترب والمأساة الفلسطينية المرفوعة إلى

(1) حسيب، عن غسان كنفاني، مقال منشور في الموقع الرئيس لمؤسسة الحوار المتمدن (على الانترنت)
(2) ياغي، في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية (ص162).
(3) المرجع السابق، ص162.

مقام مأساةٍ إنسانية شاملة، ويمكن القول: تشكل كتابة إبراهيم نصر الله الروائية النموذج الأكثر جديةً وموهبةً في تجديد وتطوير الكتابة الفلسطينية، منذ محاولات غسان كنفاني في (رجال في الشمس)، ومأثرة إيميل حبيبي في نصه الكبير (المتشائل).. . "[1]

ولا يزال فيض كتابته السردية غزيراً، وعلى هامشه كتاباتٌ شعرية، حتى غدا أديباً تفتقت ملكته الإبداعية لتشيد رؤى للكون وتبني آفاقاً منسجمةً ومنصهرة في بوتقة جعلت من الجرح العربي/ الفلسطيني، ومن هموم الإنسان وقضاياه الوجودية وعيًا لا ينفصل فيه الجمالي عن الدلالي، والواقعي عن التخييلي، والسردي عن الشعري، والأيديولوجي عن اليوطوبي لبناء هوية تعطي للوجود الفلسطيني والإنساني معنى وللتاريخ قيمة. [2]

ومن آثاره الشعرية: الخيول على مشارف المدينة، نعمان يسترد لونه، أناشيد الصباح، الفتى والنهر والجنرال، عواصف القلب، حطب أخضر، فضيحة الثعلب، أما آثاره الروائية: براري الحمى، الأمواج البرية، عو، مجرد 2 فقط، طيور الحذر، حارس المدينة الضائعة، طفل الممحاة، زيتون الشوارع، أعراس آمنة، تحت شمس الضحى، شرفة الهذيان، زمن الخيول البيضاء، شرفة رجل الثلج، شرفة العار، قناديل ملك الجليل، شرفة الهاوية، وله كتب أخرى تتعلق بالنقد السينمائي، وأبحاث ودراسات في موسوعات وفي نقد القصة ونقد الشعر. وشارك في معارض تشكيلية وفوتوغرافية[3].

(1) درّاج، مقدمة رواية "مجرد 2فقط" (ص3)

(2) بريمي، إبراهيم نصر الله، الأدب تنقية للذاكرة وأنسنة للتاريخ (ص7)

(3) رضوان، الرّوائيّ إبراهيم نصر الله الثقافة العربيّة نفسها بحاجة إلى ثورة 22 مارس 2012، (حوار على الإنترنت)

المبحث الثالث

جدلية الحياة والموت "توصيف لغوي وفلسفي"

تمهيد

تعدّ جدلية الحياة والموت واحدةً من الإشكالات الكبرى التي حاول العلم والفلسفة الوصول إلى كنهها ومعرفة أسرارها، ولكل منهما أبعادٌ وتأويلاتٌ في أصعدةٍ مختلفة، منها بيولوجية، ودينية وفلسفية ومجازية، كما وترتبط تأويلاتها ارتباطاً حتمياً بالواقع اللغوي لهذه المفردات، حيث يوجد لكل منها جذرٌ لغوي، وبعدٌ فلسفيٌّ تحدّث عنه العلماء، وكذلك مصطلح الجدلية، فله بيانٌ لغوي وفلسفي يتم توضيحه بالآتي.

أولًا: الجدلية

الجدل لغوياً : لفظة مشتقة من مفردة الجدل (الديالكتيك) والذي ورد في اللغة جَدَّل – يُجدِّل تجديلاً، خصمه وصدعهُ، وناقشه وخاصمهُ، والموضوع الجدلي موضوع نقاش وخلاف.

وفي اصطلاح المنطقيين، فالجدل هو القياس المؤلف من مقدماتٍ مشهورة أو مسلمة، والغرض منه هو إلزام الخصم وإقحام من هو قاصر عن إدراك مقدمات البرهان، وعند أفلاطون هو فن الحوار والمناقشة عن طريق الأسئلة والأجوبة. [1]

وهي حركة الفكر التي تثبت المسألة أو القضية وتنقضها ثم تتجاوز الإثبات والنقض إلى تأليفٍ يضمها ويتعداهما (من اليونانية Dia بمعنى خلال، و Lekion ويعني الحديث أو التفكير)[2]

وفي كتاب مصطلحات النقد، يعرف الجدلية (Dialectics) بأنها نهج لبحث الواقع من خلال التأكيد على الروابط الديناميكية التي تشد جميع الأشياء بعضها إلى بعض، وكذلك توتراتها وتناقضاتها الداخلية، وهو مذهب الحوار/ الحواري/ الحوارية. [3]

---

(1) سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية (ص131).

(2) المرجع السابق، ص131.

(3) المرجع نفسه، ص17.

أي إحداث علاقة بين ثنائية أو ضدية لمناقشة الأبعاد الداخلية لكلٍّ منهما وتحليلها، وإقامة المعنى النقدي الذي يثير تساؤلاتٍ مترابطة ومتناهية، وصولاً إلى العمق اللغوي أو الموضوعي المطلوب في العملية النقدية.

ثانياً: الحياة

في معجم مختار الصحاح (الْحَيَاةُ) ضِدُّ الْمَوْتِ و(الْحَيُّ) ضِدُّ الْمَيِّتِ. و(الْمَحْيَا) مَفْعَلٌ مِنَ الْحَيَاةِ، تَقُولُ: مَحْيَايَ وَمَمَاتِي. وَ(الْحَيُّ) وَاحِدُ (أَحْيَاءِ) الْعَرَبِ، وَ(أَحْيَاهُ) اللَّهُ (فَحَيِيَ) وَ(حَيَّ) أَيْضًا وَالْإِدْغَامُ أَكْثَرُ. (1)

وفلسفياً، فإن الحياة ضد الموت، ومفهومها بدهيّ لأنها من الكيفيات المحسوسة الغنية عن التعريف، وحياة كل كائن هي سيرته، وما تشتمل عليه من خبراتٍ وأحداث، تقول حياة إنسان، وتعني ما تشاهد من ظواهر ومظاهر كالحياة الاجتماعية أو الفكرية أو الأدبية. وقيل: الحياة هي الوجود. (2)

وعرفها جميل صليبا: الحياة في اللغة نقيض الموت، وهي النمو، والبقاء والمنفعة. والحي من كل شيء نقيض الميت والحي أيضاً كل متكلم ناطق، ومن القدماء من يرى أن من شروط الحي أن يكون له بنيه وهي الجسم المركب من العناصر، والبنية عندهم مجموع جواهر فرده لا يمكن البدن بغيرها أما علماء الحياة المتأخرون فيرون أن الحياة هي مجموع ما يشاهد في الحيوانات والنباتات من مميزات تفرق. (3)

والحياة حالة تميز جميع ما يدعى الكائنات الحية من حيوانات ونباتات، مميزة إياها عن غير الأحياء من الأغراض، وهي تدل على مجمل الأحداث الجارية التي تحدث على الأرض وتشارك بها الكائنات كافة، وهي الفترة التي يحياها كل كائن حي بين ولادته، عندما يعتبر

(1) الرازي، معجم الصحاح (ص86).
(2) روضان، جدلية الموت والحياة في فنون الحضارات القديمة (ص23).
(3) صليبا، المعجم الفلسفي (ج23/2).

كينونـةً مستقلة إلـى لحظـة موتـه وانقطاعـه عن أي فعاليـة ملحوظـة، وتستخدم لتدل علـى حالـة الكائن الحي الذي يستطيع بفاعليته أن يثبت وجوده وأنه لم يمت بعد. [1]

ثالثاً: الموت

فـي اللغـة: المـوت لغـةً مـن معجـم مختـار الصـحاح مصدرٌ للفعـل مَـاتَ، يَمـوت، مُتْ، مَوْتًا، فهو مائِت ومَيْت ومَيِّت، ومَاتَ الرَّجُلُ : زَالَتِ الْحَيَاةُ عَنْهُ، والموت هو زَوَالُ الْحَيَاةِ عَنْ كُلِّ كَائِنٍ حَيٍّ، "كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ" (آل عمران آية 185). [2]

أما اصطلاحاً ففي لسان العرب يقول ابن منظور: "هو ضد الحياة، وهو خلق من خلق الله تعالى، وقد يستعار الموت للأحوال الشاقة، كالفقر والذل والسؤم والهرم والمعصية. والموت يقـع علـى أنـواع بحسـب أنـواع الحيـاة، فمنهـا مـا هـو بـإزاء القـوة النامـية الموجـودة فـي الحيـوان والنبات كقوله تعالى: "يحيي الأرض بعد موتها"، ومنها زوال القوة الحسية "يا ليتني متُّ قبل هذا وكنتُ نسياً منسيا"، ومنها زوال القوة العاقلة وهـي الجهالـة، كقولـه: "أو من كـان ميتاً فأحييناه"، ومنها الحزن والخوف "ويأتيه الموت من كل مكان وما هو بميت"، ومنها المنام، "والتي لم تمت في منامها". [3]

والمـوت حـدثٌ بيولـوجيٌّ حتمـيٌّ يمكـن تقديمـه أو تـأخيره، ولكـن لا يمكـن تجنبـه، ورغـم أن معرفـة آليـات المـوت هـي مـن مشـغولات علـم البيولوجيـا، إلا أن الفلسـفة قـد أولتـه أهميـةً عظمـى باعتباره الأساس الأول والمقولة الرئيسة للحياة الشعورية، فالموت بالنسبة إلى الشعور معيشٌ من نوع خاص، وهو يعاش بوصفه قادماً لا بوصفه حاضراً، وبوصفه نفياً لفعل الحياة ذاته، أي نفياً للشعور بما هو شعور، وهذا النفي للحياة هو مصدر أشد قلقٍ تعرفه الحياة، مما ولّد العديد من ردود الفعـل الدفاعيـة، كالخرافـات والأسـاطير الدينيـة (تواصـل الحيـاة بعـد المـوت)، والطقـوس الجنائزية. [4]

---

(1) حسيبة، المعجم الفلسفي (ص213).

(2) الرازي، معجم الصحاح (ص301).

(3) ابن منظور، لسان العرب (باب الميم فصل التاء).

(4) سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية (ص 453).

وبهذا نقع على معانٍ جمة للموت في معاجم اللغة توصلنا إلى أبعد مما هو ظاهرٌ للعيان، حيث المعاني المجازية المتمثلة في زوال فكرةٍ ما، أو حب أو إرادة أو انتماء، يجعل من الإنسان الموجود فعلياً غير موجود عقلياً وشعورياً، وهذا جزءٌ مهمٌ من موضوعات الأدب، والذي ستتناوله هذه الدراسة في روايات كنفاني ونصر الله.

المبحث الرابع

الحياة والموت "دلالات حقيقية وهامشية"

للموت أبعادٌ كثيرةٌ، لا تحصى، وهو الفعل الذي لا تزال أسراره مجهولةً إلى الآن عند الناس، ولا يدركون عنه إلا ما أتت به الكتاب السماوية، ووصفته العلوم الطبية والحياتية، وهو الشيء الذي يكنّى عن وجوهٍ عديدةٍ للحياة به، فكثيراً ما يعبّر الإنسان في قوله وكتاباته عن حالةٍ ما بأنها موت، وقد ذكرت في القرآن – كما سلف – عوارض حياتية وصفت بأنها موت، وهذه دلالة على تجاوز المعنى الحقيقي لهذه الظاهرة إلى معانٍ هامشية يقدّم الروائي عرضاً لغوياً من خلاله يأخذ بالقارئ لذاك العالم المجهول وكأنه يرى تفاصيله.

وعند غسان كنفاني لم يكن القارئ يرى الموت ظاهراً بشكلٍ كبيرٍ في رواياته، وإنما يلمحه من بعيد، كما أن الحرب لم تكن واردةً باستمرار طوال الأحداث، وإنما نشتم رائحة الرصاص والبنادق فيها، وكذلك الأمر بالنسبة للحياة، فلم يمنح غسان بطلاً حياةً عادية، أو نجاةً سطحيةً من الموت، وإنما يجتثّها اجتثاثاً حتى ليشكّ القارئ إن كانت هذه حياةً أو شيئاً آخر يضارع الموت بقسوته وألمه.

والحرب عند كنفاني أخذت أشكالاً عديدة، بدءاً من رغيف الخبز، إلى الجوع الجنسي، إلى شكل الخيمة إلى الصراع مع الطبيعة القاسية، المطر والأوحال في المخيم ثم الصحراء والعزلة والحرمان، وربما كانت حرب الرصاص هي أسهل الحروب وآخرها عند كنفاني أو في ما سمّاه "زمن الاشتباك". [1]

ولعلّ القارئ لأعمال غسان كنفاني لا يعلق في ذهنه بطلٌ "سوبر مان" كما تقول إحدى الشخصيات العادية في قصته "شيء لا يذهب"[2]، بل نجدهم منهم الهارب في الصحراء، والعاشق لفتاة مناضلة، والطفل المشرد، والكهل الذي اكتوى بنار المخيم وثلجه، ومنهم الخائن والضعيف، وهذه كلها فئات فلسطينية حقيقية تعاني الموت البطيء كما الموت تحت الحرب، بل أشد وأنكى، ولا يمكن للروائي أن يتجاوزها إلى غيرها فقط، إذ تمثّل حالةً مأساوية سائدة في تلك

(1) كيوان، غسان كنفاني، الجمال الحزين والعطاء المتوهج (ص29).
(2) كنفاني، موت سرير رقم 12 (ص54).

الفترة. كما أن هذه المشاهد هي البيئة الخصبة للتعليق وإثارة المشاعر والانثيالات، وإقامة مسرح الأحداث عليها، إذ تمثل تفاصيل مثيرة يمكن للكاتب أن يحوّرها وفق ما يريد، ويقحم الرسالة الفنية التي يتبناها.

ولعل هذا ما دفع أحد الكتاب إلى القول معلقاً على طريقة غسان كنفاني لفكرة الموت: "فجاء عالم الموت في أقاصيصه التي تخصّ الماضي، عالم الذكريات، ولأن هذا الموت مشبعٌ بالهزيمة، كان موته جامداً بارداً يملأ النفس بالقشعريرة"[1].

إن عالم النضال، كما عالم الهزيمة، يقود كتاب الرواية في فلسطين إلى الوقوف على الموت، فكرةً وقضيةً ودلالةً وهو موت يحمل في طياته دلالاتٍ عميقة، فهو الذي تتمخّض عنه ولادةٌ جديدة، فالموت عند كثيرٍ من هؤلاء الكتاب هو حالةُ مخاضٍ تنبئ عن مولود واقعٍ جديد، يتفاءل الفلسطيني بانتظاره وترقبه دائماً، فهو يعيش الموت، لكنه مدركٌ تماماً بأنه باعث على الحياة والتحوّل المنتظر. لقد جسّد ذلك غسان كما جسده إميل حبيبي وسحر خليفة وتوفيق فياض ومحمد علي طه وغريب عسقلاني وعبد الله تايه وزكي العيلة وسميرة عزام، وغيرهم. [2]

كما ويعد غسان كنفاني رائد الرواية الفلسطينية المعاصرة، بما تحمل أعماله من قيمة فنية وفكرية، وحيث كان مشروعه الروائي استكمالًا لمشروعة السياسي المقاوم،[3] والتي تناولت فكرةً (الموت من أجل ماذا!؟ الموت من أجل قضية..). لقد عالج غسان كنفاني هذا المحور في معظم أعماله القصصية والروائية، وأصبح الموت بدلالاته المشار إليها مسبقاً محوراً أساسياً في أعماله، معظمها، وأصبح منطلقه الفكري والإنساني والنضالي هو الوقوف على وجوه نماذج من الشعب الفلسطيني وعلى عددٍ من قضايا نضاله وثورته، من أجل إثبات وجوده وهويته. [4]

والأمر لا يختلف عند نصر الله، فهو أديب عبقريٌّ استطاع في أعماله السردية أن يحاور الموت وهو بعيد عنه، بل استفاد من كل ما يحيط به من دلالات وإيحاءات تحيط بتقانات السرد

---

(1) الحسن، شؤون فلسطينية (ص151).

(2) عباس، الموت الدلالي في الواقعية الجديدة (ص55).

(3) نجم، المقاومة والقص في الأدب الفلسطيني "الانتفاضة نموذجا" (ص66).

(4) عباس، الموت الدلالي في الواقعية الجديدة (ص55).

دون أن يمس حقيقة الحياة ذاتها. كما وجعل من ترتيبات القدر المشرقة في ذهن الشخصيات والأحداث نمطاً من أنماط الحياة النفسية حتى لو كانت بعيدة كل البعد عنها. مستفيداً من عمق لغته وفجاءة أحداثه والتقطيع الدرامي للمواقف السردية.

ومن المشاهد التي استفاد منها نصر الله في تقريب وجه الحياة الحب والتضحية والشهادة في سبيل الله، أما الدلالات الهامشية للموت، فذكر منها المخيم والملاجئ والأسر، والذل تحت يدي الحاكم، والحرب. وهو بهذا يؤكد على أن عوالم العنف والموت والبؤس التي صورتها رواياته ليست شطحًا تخيليًا، بل إن مرارات الواقع تفوق ما احتواه مشروعه السردي. لكنه أتقن دراسته ببراعة وأعطى الجديد في هذه المعاني متحرراً من كل قيد يمكنه أن يسلب إرادته، ويقوقعها في قالب محدد، وثائراً على كل تقليد وشكل فيما يكتب من أحلام ومآس، وملاحم وأسماء. لا ليقدم تجربة أخيرة من تجاربه الروائية، وإنما ليشكل ذاكرة جديدة تنضح بالمدهش والغائب معاً، وليفسح المجال واسعاً أمام الخيال ليفضي بما تراكب فيه من صور وجدت ألوانها أخيراً في زمن أصبحت فيه الألوان باهتة وواهية.

وبهذا يخلص القارئ إلى حقيقة تعامل الروائيين مع الموت والحياة بالصورة غير النمطية، وإنما يبحثان عن تداعيات وصور هامشية يتم إسقاطها على الواقع المألوف بمأساته من نكبة وحرب وتشريد، لتكون هذه المشاهد أقرب إلى الموت منها للحياة، والوجه الآخر لتفاصيل السرد كالحب والنضال والثورة والتي تعطي بهجة وإيذاناً بميلادٍ وحياةٍ مرتقبة وإن كانت لمّا تحن بعد.

الفصـل الثانـي

مقاربات موضوعيـة

الفصـل الثاني: مقاربات موضوعية

المبحث الأول

معالم الحياة

تمهيد

الحديث عن الفرح والسعادة لا يستهوي الأدباء كثيراً إلا بمقدار ما يضخّون به مياهاً للترقب والانتظار الجميل، فالحياة تعني الاستقرار، والاستقرار لا يوحي ذاك الإيحاء الذي يبعث ثورات النفس وغضبها، ولا يثير شعباً ولا يحرّك مظاهرةً ولا يجيّش خاطراً، وقد قال عن ذلك الأصمعي في مقولته الشهيرة: "الشعر نكد يقوى في الشر"[1]، أي هو مناط الألم والحرب والخوف، وقليلٌ من أدبائنا السعيد، ولا تكتمل معاني الحياة إلا بتوارد الموت وانبعاثها من طياته وضجته.

أما أدباء القضية الفلسطينية، فقد فرضت عليهم ظروف الاحتلال والتشريد والبعد، أن يفتشوا عن بقعةٍ مشرقةٍ كي يرووها في كتاباتهم، وقد كانت جميلةً على قلّتها، واهتمّ الراوي الفلسطيني بابتعاث الحياة من بين زخات الرصاص كي يعطي للبعث معنىً صعباً، ويجعل منه الأعجوبة التي يعيشها المواطن، والمعجزة التي تحقّقت له.

ومن ثيمات الحياة التي أوردها كنفاني ونصر الله: الأرض والحب والحرية.

أولاً: الأرض/ الوطن

وتبرز الأرض عند كنفاني ونصر الله بمعناها المعنوي، والذي يعبر عن الانتماء والشعور بالتئام الذات واكتمال الهوية الوطنية[2]، ويحفل أدبهما بنماذج تؤكد وجود الأرض في ذاكرة الفلسطيني واعتبار العودة إلى هذه الأرض هاجسًا دائمًا في وعيه، وتتدفّق في رواياتهما مشاعر الحنين والحب لها، وجعل كلٌّ منهما الوطن هو البقعة المشرقة التي يسعى اللاجئ والمطارد والأسير وكل فئات الشعب للوصول لها كمحطةٍ أخيرة وسعيدة له.

كما وتغلب الرومانسية في علاقة الإنسان الفلسطيني بأرضه، لأنه يعتبرها هويته وفردوسه المفقود، بل وإن حياته ومستقبله مرتبطان بها، وفي هذه العلاقة (النفسية–الرمزية) يبقى الفلسطيني ناقصًا قلقًا طالما هو بعيد عن الأرض، فغربة الفلسطيني – كما تبدو روايات

---

(1) القرطبي، الاستيعاب في معرفة الأصحاب (ت 463هـ) (ج1/ 364).

(2) محمود، بناء الزمن في الرواية المعاصرة (ص147).

هذا البعد – هي غربة عن الأرض الهوية/ الفرودس، "حيث اضطر المواطن الفلسطيني إلى إخفاء حنينه وشوقه إلى الأرض ودفنها في الأهازيج الشعبية والحكايات التراثية التي تطورت على مر العصور"[1].

ففي (أرض البرتقال الحزين) يموت البطل وهو يحتضن زهور الحنون:

"لقد تعذب طويلاً.. وبينما هو يموت دخلت الغرفة امرأة كبيرة في السن.. وقدمت له باقة صغيرة من الزهر الأحمر..

ما اسمه؟.. "الشقيق".. نعم " الشقيق"، يسمونه هناك في القرى " الحنون" وقالت له وهي توشك أن تبكي..

- هذا الحنون".. . من هناك.

وأمسك إبراهيم الزهر.. وضمه بعنف إلى صدره، ثم ابتسم وهو يقول..

- أيها الجرح..

ومات وهو يشد على الزهر الذي دفن معه.. أرأيت كيف يموت الأبطال دون أن يسمع بهم أحد؟ أرأيت؟"[2]

وتمثل "الأرض"، بوصفها فضاء واقعياً ورمزياً، مكوناً أساسياً من مكونات الخطاب في معظم المنجز الروائي العربي، لسببين: بنية المجتمع العربي الذي يشكل الفلاحون الأغلبية وقاع السلم الطبقي فيه أولاً، وانتماء معظم الروائيين العرب والفلسطينيين خاصةً إلى أصول فلاحية ثانياً، وتتمثل الحياة في كل ما يزرعه الفلسطينيّ بأرضه من ثمارٍ اعتمد عليها في غذائه واستمراره، حيث كانت الزراعة كل ما يجيده الفلسطيني، وكانت حقوله معادل الروح في الجسد، والتي لن يتخلى عن تعهّدها ما دام حياً، فهنا في زيارةٍ تفقدية للحقول في رأس الناقورة بعيد النكبة وحين سمح الاحتلال بزيارة الأراضي وقتها، يقول كنفاني في أرض البرتقال الحزين:

"وعندما بدأت رأس الناقورة تلوح من بعيد، غائمة في الأفق الأزرق وقفت السيارة.. ونزلت النسوة من بين الأمتعة وتوجهن إلى فلاح كان يجلس القرفصاء واضعة سلة برتقال

---

(1) محمود، بناء الزمن في الرواية المعاصرة (ص158).

(2) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص28).

أمامه مباشرة.. وحملن البرتقال.. ووصلنا صوت بكائهن.. . وبدا لي ساعتذاك أن البرتقال شيء حبيب.. وأن هذه الحبات الكبيرة النظيفة هي شيء عزيز علينا. ". [1]

فالفلاح الفلسطيني يحيا بحياة محصوله، ويموت به كذلك، وتجد هذه المعادلة متساوية في طرفيها، فالأرض لا تحتمل البقاء مع غيره، حتى برتقالها يموت إذا تغيّرت يد غارسها:

"**كنتم مكومين هناك، بعيدين عن طفولتكم كما كنتم بعيدين عن أرض البرتقال.. . البرتقال الذي قال لنا فلاحٌ كان يزرعه ثم خرج أنه يذبل إذا ما تغيرت اليد التي تتعهده بالماء..** "[2]

ولم تقف الأمور عند هذا الحدِّ في أنسنة الطبيعة في الأرض، فإبراهيم نصر الله في روايته **(زيتون الشوارع)**، يجعل من الزيتون إنساناً يشعر ويتألم ويخاف، فعليهم ألا يتحدثوا أمامه إلا عن الحياة لكي يبقى حياً:

"**أي مجنون ذاك الذي يترك زيتونة في المقبرة إلى الأبد، وحيدةً.. الزيتون شيءٌ آخر. الست زينب قالت لي: كانت أم علاء الدين توبّخنا إذا ما جاءت سيرة الموت على ألسنتنا في كروم الزيتون: "هذا سيجعل الزهر يسقط، الزيتونة كالمرأة الحامل، علينا ألا نخفيها بمثل هذه الأحاديث"، مرة وجدت بعض الرجال يتدرّبون بين الكروم، فطردتهم: "صوت الرصاص يخيف الأشجار، ألا تعرفون" !؟ ولم تكن تتردد في أن تطلب منا: "وطن صوتكن مش شايفات إنكن بتزعجن الزيتون".** [3]

فالرواية بمجملها تصوّر حالة التحام الإنسان المعذّب بأرضه بحثاً عن حياة، وتشبه المرأة بالأرض، فالإنسان في وطنه إنسان، وفي منفاه خارج الوطن هو زيتونٌ مقلوعٌ من أرضه عنوةً ويبقى يكابد الأسى حتى يعود لتربته:

"**أيّ زيتون ذاك الذي كنّاه وأي زيتون ذاك الذي أصبحناه. يا سلوى، لم نكن خارج الوطن أكثر من زيتون شوارع أيضاً..** " [4]

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص28).

(2) المرجع السابق، ص46.

(3) نصر الله، زيتون الشوارع (ص128).

(4) المرجع السابق، ص126.

فلماذا الرواية زيتون الشوارع؟، لأن الزيتون هو الأصل الضاربة جذوره في الأرض، الزيتون هو الإنسان الفلسطيني رجلاً كان أو امرأة، عندما اقتلعوه من أرضه ورموا به بعيداً في الشتات والمخيمات، فلم يكن أكثر من زيتون شوارع، بعد أن كان الزيتون كروماً ودونماتٍ تزرع في صدر القرية، ولكنهم نسوا أن جذوره هناك مازلت ضاربة في أعماق الأرض، تثبت أنه صاحب الحكاية، وتثبت حقه في أرض سيعود لها وستعود له يوماً.

ومن أجمل ما ابتدعه نصر الله من معانٍ في هذه الرواية، أن فلسطين في حضرة الشهداء هي آمنةٌ مطمئنة لا يمكن المساس بها أو اغتصابها، بينما يمكن في حضور أي شيءٍ آخر أن تنتهك حرمتها، ويعتدى عليها، ورمز لهذا المعنى بسلوى التي ترددت في أن تزور قبر أمها وأيمن ليلاً، خوفاً من الاعتداء عليها، فقالت لها زينب:

"**يمكن أن يغتصبوك نهاراً بألف طريقة، أما في الليل فإنهم يبتعدون، من يجرؤ على الوقوف وجهاً لوجه أمام شهيدين في العتمة، والعار يجلله!؟**"[1]

ويزيد نصر الله من بثه لعنصر الحياة في شجرة الزيتون، وجعلها آدمياً يعطش ويرتوي ويبرد ويلبس فيتدفأ بقوله: "**إنِّي أرى الزيتونة في الشارع ترتجف برداً، فأخلع معطفي وألقيه عليها**"[2]

فالرواية وبرغم الألم الذي ترويه في تلك الفترة من تاريخ فلسطين، الخمسين عاماً المتقلبة التي سبقت النكبة الفلسطينية، وحتى أواسط التسعينات من القرن الماضي، وبالرغم من مأساة سلوى فيها، التي تعذّبت من جريمة اغتصابٍ لها، أدت في النهاية لموتها انتحاراً، إلا أنها تظهر مدى التحام الفلسطينيّ بأرضه، وأنّ الزيتون الذي زرعته سلوى هو اليد المضيئة لها في الحياة، فمتى سقط الزيتونة سقطوا جميعاً إلى الهاوية، فسلوى وفلسطين والزيتون هم جميعهم صورةٌ واحدة للحكاية ذاتها، واغتصاب سلوى يعني اغتصاب الأرض والوطن، وانتهاك حرمات فلسطين، ثم يصفونه بالجنون وأن ما يحدث فيه عبثٌ ولا منطق، تماماً كما هي سلوى خطيبة الشهيد أيمن في الرواية، والتي بقيت متمسكةً بوطنها رغم ما لحقها من عذاب غيّب عقلها.

وقد أثبت نصر الله ببراعةٍ فائقة رمزية الزيتون في ذهن الفلسطيني وتاريخه، ففي نهاية الرواية، يقدّم لسلوى شتلة زيتون، فترى فيها من أحلامها ورؤاها ما لم يره غيرها:

---

(1) نصر الله، زيتون الشوارع (ص128)

(2) المرجع السابق، ص127

"وجاء أيمن بشتلة زيتون وقال: ازرعيها لِي في الحُوش، ولم أجرؤ..

وقال لي: إنها مُنورَة.

فقلتُ له: أنها تحلُم

فسألنِي: وبماذا تحلُم ؟

فقلتُ له: إنها تحلم أنهَا لم تزَل هُناك على أمهَا، لَم تعرف بَعد أنهُم قطعُوها، اغرسوها.. ستثمر من جديد.

سنظل في الزيتون خُضرتَه

وحولَ الأرضِ درعا"[1]

هذه الروح التي أسقطها نصر الله على الزيتون فكان المعادل الموضوعيّ للفلسطيني، تزيد من وعي العالم بانتماء الفلسطيني لأرضه والتحامه بها، فسلوى، والزيتون، والدالية، رموزٌ أراد من خلالها الكاتب بجرأةٍ غير معهودةٍ له، ورسمه لأحداثٍ لا تطرحها الرواية الفلسطينية كثيراً، أراد أن يرمز لهذا الوطن الحبيب، والذي اغتصبه القريب قبل الغريب، وبقي أهله المخلصون ينتمون إليه بحقٍّ ولو كانوا في قبور الغربة أو الموت.

والرواية التي طالعنا بها نصر الله بمعانٍ مبتكرة جديدة حول حب الأرض، والحياة التي تمتد بالتبادل بين طرفي الالتقاء المواطن والوطن، هي عبقرية الملهاة **(زمن الخيول البيضاء)**، حيث تفتح الآفاق على ما يقرب المئتين وخمسين عاماً من التجذر والانتماء والتضحية والحروب في سبيل الوطن. يقول إبراهيم نصر الله عن تجربته في رواية زمن الخيول البيضاء: "كان من الممكن أن يكتب هذه الرواية واحد من الكتاب الفلسطينيين الذي عاشوا في فلسطين قبل عام 1948، وأعني هنا بالتحديد: جبرا إبراهيم جبرا، إميل حبيبي، وغسان كنفاني، ومن الغريب أن كتابة عمل يعبّر عما حدث للفلسطينيين قد تأخر كثيرًا، ولذا، كتبتُ هذه الرواية بسبب حاجتي إليها كقارئ أولا، لكنني حين بدأت العمل على التحضير لها، أحسست أنها يجب أن تلبي طموحي الفني ككاتب أيضًا. كما كان طموحي الجمالي فيها: أن أفاجئ القارئ الذي عرف فلسطين، وعاش فيها، بأنه لم يكن يعرفها جيدا! وهي بمجملها رحلة في ميثولوجيا الخيل في المجتمع الفلسطيني، ومسيرة الدفاع عن فلسطين في ذلك الزمان: فالقسم الأول حول فلسطين في ظل الحكم التركي، والثاني عن فترة ثلاثينات القرن العشرين التي توهجت بثورة 36، أما القسم الثالث فيدور في الأربعينات حتى عام النكبة. إنني أحسست بعد الانتهاء منها بأنني عشت خمسة وسبعين عامًا هناك؛ وهي الأعوام التي تشكِّل زمن الرواية الفعلي. لقد ذهبت إلى

(1) نصر الله، زيتون الشوارع (ص142).

هناك لأعرف كيف ضاعت فلسطين، لأعيش ذلك؛ ولذا كنت أحس كلما تقدمتُ في الكتابة بأن فلسطين ستضيع!! وهذا أمر مرعب. أن تعرف النهاية مسبقًا لكنك كلما اقتربت من النهاية أصابك الفزع !"[1]

ومن مواقف الحب للأرض والاعتزاز بكل ما فيها، حديثهم الطويل عن الخيول ومفاخرتهم بها:

"كنا نخشى أن تقول لنا لن نغرّب مهرتنا، وكنا سنعذرك، قال الحاج محمود: هذه بلاد بجحم القلب يا حاج، لا شيء فيها بعيد ولا شيء فيها غريب. "[2]

في موقف آخر، يذكر نصر الله حين طلب من الحاج محمود أن يوثق انتماءه للأرض، وملكيته لها، فثارت سورة الغضب فيه:

"في يوم طلب منه أن يسجّل الأرض باسمه، فاستنكر ذلك وقال: أعوذ بالله، وهل أنا مجنون!؟ ثم إن هذه الأرض أرضي منذ جد جد جد جدي، والكل يعرف هذا، فقالوا له: افرض لا سمح الله أن أحداً جاء وقال: هذه الأرض هي أرضي، وإذا كنت تقول غير ذلك فهات الكوشان!!

- **ومن يستطيع أن يطلقني من امرأتي**

ثم استلّ سيفه ولوّح به أمام وجوههم وهو في غاية الانفعال، سأقول لهم: هذا هو الكوشان!"[3]

وحدث أيضاً في بيت الحاج محمود وقبله بيت أبيه الحاج عمر أنه كان الشيء الوحيد الذي لا يسمح بأن يقع: إهانة امرأة أو إهانة فرس. [4] والفرس في هذه الرواية رمز الحياة والوجود والقوة والغنى لدى الفلسطينيين في تلك الفترة، وقد ارتبطت عميقاً بالأرض، فهم لا يتخلون عنها كما وطنهم، وكما عرضهم، وقد كانت الأرض والخيول تعنيهم الكثير، وأسقط نصر الله تلك الدلالات على خيولهم، حيث تمنع الفرس نفسها بأصالتها وعزتها من أن يمسها من لا يليق بها، أو من يعترض باقترابه كرامتها وعزتها، ولما أراد أحد رجال القرية أن يزاوج

---

(1) نصر الله، مقال كتابة الحكاية الفلسطينية روائياً (ص11).

(2) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص15).

(3) المرجع السابق، ص35.

(4) المرجع نفسه، ص35.

حصانه العادي بالحمامة وهي المهرة الأصيلة، وحين اقترب الحصان (شداد) محاولاً الوصول إليها بقوة كانت ردة فعلها غاضبة مزمجرة عصية على الانكسار:

"**اندفع شداد مجنوناً خلفها، وعندما رأته انطلقت هاربة وراحت تعدو، غير ذلك العدو الجذل تعصرت مرة مرتين، وفي الثالثة كبت فلامس جسدها الأرض، وعندما فقدت الأمل بنجاتها راحت تصهل وتصهل، انتبه الجميع فاندفعوا يركضون نحوها، كان هناك رجال أقرب استطاعوا قطع الطريق على شداد، صهل مجنوناً وقد حيل بينه وبينها، التفّ على نفسه.. أنشب حافريه في جسد الأرض مثيراً الغبار.. وفجأة أغار عليهم يريد أن يمزّقهم بأسنانه التي لمعت منذرة، ومن لم يرَ من قبل حصاناً يتحول إلى وحش فقد رآه ذاك الصباح..** "[1]

بهذه الصورة المدهشة التي رسمت للخيل، يتضح كم كان الفلسطيني شبيهاً بها، وعزيزاً مثلها، وأن ما أبداه الراوي من كبرياء وعزة نفس في الخيل، هو ذاته في صاحبها الذي يموت ويحيا فداءً وحباً لها.

وعن وصف الهادية وجمالها والتصوير الشاعري الذي أبدعه نصر الله في الحديث عنها:

"**انحدرت الشمس باتجاه البحر البعيد، لكن ما خلفته وراءها من لهيب كان يوقد كل شيء، أن يضع المرء يده على حجر ليعرف أي ظهيرة عاشتها المدينة، الطيور التجأت إلى شجرة الصنوبر في بيت والدي إلياس، أصواتها تبعث فوضى غريبة، كما لو أن هناك شجاراً دامياً بين الأغصان.** "[2]

وفي قصة (**النزال**) من مجموعة كنفاني أرض البرتقال الحزين، يتحدث الراوي عن الشجرة والوطن والحب ويجعل منهم مثلث الحياة في قلبه، فيقول:

"**كان ماضياً إلى الزوج والولد وجدران اللحم والحب التي كانت دائماً هناك، في أيار وفي غير أيار.. التعريشة الخماسية التي تتسلق بأصابع ثابتة جدار الدار الخشن فتصبغه بكل خضرة البعث وتجعل منه شجرة، فرع شجرة عريض يحضن الزوج والولد وجدران اللحم والحب.. بينه وبين الموت ما بين الموت والحب، لم يكن يظن لحظة واحدة، أن بينه وبين**

(1) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص70)

(2) المرجع السابق، ص87

الزوج والولد وجدران اللحم والحب لحظة موت واحدة، واقفة عند المنعطف، مشهرة أظافرها العشرة كأنصال مشرعة بالانتظار.. "[1]

وكم كان كنفاني مبتكراً مدهشاً في توليد المعاني الحية لحب الأرض، حين جعل في هذه القصة من الرجل الذي مات تحت التعذيب ظلماً، وسقطت جثته فوق التراب بذرةً لميلاد طفلٍ جديد من رحم هذه الأرض، فكانت الحياة متمثّلةً في الموت من أجل هذا الوطن:

"**ذلك أنه في المكان الذي سقط فوقه الجبين، في الحفرة المدورة التي صنعتها السقطة، ولد طفل صغير..**

ليس يدري أحد بالضبط كيف حدث ذلك، الآن، بوسع الكثيرين أن يقولوا بأن الطفل الصغير انبثق من الجبين بعد أن أنضجه التراب الساخن الرطيب.. بوسع غيرهم أن يقولوا بأن الطفل كان موجوداً في التراب أصلاً فأيقظته السقطة.. ولكن الحقيقة الأقرب للتصديق أن الطفل انبثق من العينين، لفظته العينان مثلما يلفظ الرحم المترع الوليد.. وأن في عين كل رجل–يقتل ظلماً– يوجد طفل يولد في نفس لحظة الموت.. "[2]

أما في رواية **(أم سعد)** هذه المرأة العجوز والمناضلة بابنها سعد الذي التحق بصفوف الفدائيين، تلتحم بعبق الوطن وخضرته وطبيعته، فتمثل الأرض بالنسبة لها نباتاتها وزهورها وكل ما ينمو فيها، حتى في غربتها وبعد أن أصبح سعد منضماً لصفوف الفدائيين كأخيه سعيد، تصف هذا الخبر بقولها : "**برعمت الدالية يا ابن العم، برعمت !**"[3]

هذه المرأة التي مثّلت طبقةً غالبيةً من الشعب، وهي الصابرة المضحّية، عانت ويلات النكبة وعذاب الفقر، والحرمان من ابنها سعيد الشهيد ثم ابنها سعد الفدائي، لم يكن ليسعدها ويعيد الحياة إلى تشقّقات روحها ووجهها إلا أن يصير مقاوماً بطلاً من أجل أرضه، وبذلك تتحقق السعادة لها، وتزهر عيونها من جديد.

ويفتتح كنفاني روايته **(رجال في الشمس)** بحديث أبي قيس عن الأرض في لحظة ارتخاءٍ وتمددٍ أعادت لروحه الروح، فيقول: "**أراح أبو قيس رأسه فوق التراب الندي، فبدأت الأرض تخفق من تحته، ضربات قلبٍ متعبٍ تطوف في ذرات الرمل مرتجةً، ثم تعبر إلى خلاياه. في**

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص37)

(2) المرجع السابق (ص38)

(3) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة (ص336)

كل مرةٍ يرمي بصدره فوق التراب يحسّ ذلك الوجيب كأنما قلب الأرض ما زال، منذ أن استلقى هناك يشقّ طريقاً قاسياً إلى النور قادماً من أعماق الجحيم[1]".

إن الأرض التي يتوحد أبو قيس بها إلى حد التداخل، أو إلى ما يشبه حال الوجد التي تذيب الفرع في الأصل، وتدغمهما في ذات واحدة، تشكل المقولة الرئيسة للرواية، التي ترى أن ابتعاد الفلسطيني عن أرضه يعني تهديداً له بالعجز والضياع، وضرباً من الوهم والخداع، أو بداية الطريق إلى موت مجاني. فاندماج أبي قيس بالأرض وولهه بها، جعله ينتظر عشر سنوات، بعد النكبة، محتملاً الفقر والمذلة دون أن يفكر في الابتعاد عنها أكثر من المسافة التي كانت تفصل بين قريته ومستقره الجديد في فلسطين نفسها، لأن حلم العودة إلى تلك الأرض ظل هاجسه الدائم، ومناه المنشود.

أما في قصة **(ثلاثة أوراق من فلسطين)**، وفي الفصل الخاص بأوراق من غزة تجلّت معانٍ عظيمة في حب الوطن، فالراوي يخاطب صديقه وينصحه بعدم مغادرة غزة واللجوء للغربة مهما كانت الحياة صعبةً هنا، وأن الحب للأرض يعني البقاء فيها والموت فيها:

"**لا يا صديقي! لن آتي لسكرمنتو، وأنا لست آسفاً البتة، لا ولن أكمل ما بدأناه معاً منذ طفولتنا: هذا الشعور الغامض الذي أحسسته وأنت تغادر غزة.. هذا الشعور الصغير يجب أن ينهض عملاقاً في أعماقك.. يجب أن يتضاخم، يجب أن تبحث عنه كي تجد نفسك.. هنا بين أنقاض الهزيمة البشعة..**

لن آتي إليك.. بل عد أنت لنا.. عد.. لنتعلم من ساق ناديا المبتورة من أعلى الفخذ، ما هي الحياة.. وما قيمة الوجود..

عد يا صديقي فكلّنا ننتظرك.. !"[2]

هذه الدعوة التي وجهها كنفاني لكلّ من ألقى السمع وهو شهيدٍ على حالة وطنه وقيمته، وهو الأكثر درايةً بألم الغربة وويلاتها، فلم يكن ينظّر بقصصه لمعنى الوطن وهو ينعم بثراءٍ أو يذلّ بشقاء، وإنما عاين الحالين وعاشهما، فأدرك أن جحيم الوطن خيرٌ من نعيم الغربة، وأن من يقدّم لفلسطين يوماً من صبر عمره، ستقدّم له أعماراً كثيرة من السعادة والحرية يوماً ما.

---

(1) كنفاني، رجال في الشمس (ص7)

(2) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص36)

ثانياً: الحب

لم ينحصر اهتمام الروائيين الفلسطينيين في رصد ظاهرة الحب بين الرجل والمرأة داخل الأسرة فحسب، بل كان لهم اهتمام بتصوير حدود هذه العلاقة إلى خارج الأسرة أيضاً، فرصدوا أنواعها وتتبعوا أشكالها ومستوياتها والمواقف التي تنم عنها والقيم التي تطرحها، معبرين من خلال ذلك كله عن رؤاهم الفكرية والاجتماعية والسياسية والفنية.

ويجد الباحث في هذا الجانب أن ثمة علاقةً عاطفية صادقة تملأ روح من تسكنه حياةً وإشراقاً مهما كانت ظروفه، وتتجلى معظمها في صفوف المناضلين والمثقفين الثوريين، ممن ينتمون إلى الطبقة الكادحة، والتي يصفها الكاتب بالبياض والشفافية والبعد عن الخداع والكبرياء والمصالح المشتركة.

فغسان كنفاني وإبراهيم نصر الله اختارا في معظم رواياتهما مواطنين عاديين ليقعوا في الحب، أو مقاتلين أبطال ليس لديهم إلا القليل من حياتهم كي تتفتح فيهم بذرة أمل وحياة في حقل هذا الحب. فكنفاني اختار في قصته **(شيء لا يذهب)** فتاةً إيرانيةً من أصل فلسطيني، بملامح هادئة وبطبعٍ إنسانيّ بريء كي يقع في حبها:

"**لم يكن اسمها ليلى.. كنت أدعوها ليلى لأنها كانت تدعوني (قيساً).** "[1]

ويحاول بكل الطرق هذا المحبّ أن يقترب منها ويجد صلةً بينه وبينها، فيتفاجأ أنّ بيتها في حيفا مجاورٌ لبيته، وأن الغربة جمعت قلبيهما، بعد أن جمع الوطن مكان سكناهما:

"**دارنا في حيفا لم تكن بعيدة عن دارها كثيراً.. خلف أول منعطف يقع على يمين دارنا، ليس عليك سوى أن تعد أربعة أبواب ثم تصعد بناية بيضاء إلى الطابق الثالث، فستجد بيت ليلى لا محالة.. إذا لم تكن هذه البناية قد تهدمت بعد قصف حيفا، فلا شك أن ليلى ما زالت تسكن هناك..** " [2]

هكذا دأب الروائي الفلسطيني كنفاني، في مجمل رواياته، على إيجاد علاقةٍ ما بين الحب الشخصي، وحب الوطن، فالأول لا يمكن له أن ينمو ويحيا إلا في ظلال الآخر، وبغض النظر إن كان سيفضي هذا الحب إلى الزواج أم لا، فهو غير مؤمنٍ بالمواضعات الاجتماعية، والقيم الأخلاقية التي يباركها الدين والمجتمع، ولكنه مؤمنٌ أشدّ الإيمان أن الحب يرافق الثورة، وأن

---

(1) كنفاني، موت سرير رقم 12 (ص9).

(2) المرجع السابق، ص10.

المرأة توأم الأرض، وأن من يملك حباً لوطنه يملك حباً للأنثى من حوله. فتلك الفتاة الفلسطينية حين عاد للبحث في حيفا على أمل لقائها يتفاجأ بأنها مقاتلة مجاهدة، وملتحقة بصفوف الفدائيين تقوم بعمليات تفجيرٍ وتحمل السلاح وتقاوم به:

"**كانت ليلى من نوع آخر.. ولكنني لم أكن أعرف ذلك في أيام تعارفنا.. كنت أعرف أنها تخفي شيئاً ما.. ولكنني لم أكن أعلم أن تلك الفتاة الناعمة.. كانت تقوم بعمليات نسف، يعجز عن تصورها رجل متوسط الشجاعة. ولم تقل لي ذلك مطلقاً إلا بعد الحادث المشؤوم الذي وقع.** "[1]

ولعلّ هذا الواقع الذي عاشته الفتاة ليلى منعها من الالتفات لقلبها بالشكل المطلوب، فالهمّ في وطنها كان أكبر من همّها الشخصي وعواطفها المرهفة، فقد تخلّت عن مشاعرها الحية لتجد حياةً أخرى لها هناك، حيث معسكرات الجند، وصفوف الفدائيين السعداء بعذابهم. يصف كنفاني حب تلك الفتاة له:

"**الحب العنيف، الذي كانت تسميه دوامة تغوص في مستنقع، لم يستطع أن ينسيها القضية.. بل كانت تتعذب في سبيل أن تفهمني أن حياتنا ليست شيئاً.. وأنها تبلغ ذروة قيمتها لو قدمت من أجل سعادة آلاف غيرنا.** ".. [2]

وبهذا، رسم كنفاني العلاقة العاطفية الصادقة بين الرجل والمرأة في إطار الأرض والوطن، فكانت الأرض هي القاسم المشترك بين مختلف العشاق أو المحبين، ومحور تفكيرهم وسلوكهم، وكان هذا الحب رغم العذاب يفضي إلى حياةٍ للروح وبؤرةٍ للنور يتعلق بها الفلسطينيّ في زحمة الموت الذي يقابله كل يوم.

"**آهٍ أيتها العزيزة، لقد أحببتك بكل القوى التي تحتويها ضلوع إنسان يبحث عن استقرار.. بكل خفقان القلب الذي تعذب طوال عمره.. . بكلّ صلابة الأضلاع التي جاعت، وتشردت وتألمت.. . من أجل هذه اللحظة.. . كنت المنارة التي أشرقت على حين غرةٍ أمام الزورق التائه.. . ونشبت بهذا الإيجاد بكل ما في زنودي من توقٍ إلى الطمأنينة.** "[3]

فالحب رغم الألم إذاً، ظاهرة لافتة للنظر في روايات كنفاني، وهو مبعثٌ للحياة ومنجٍ من

---

(1) كنفاني، موت سرير رقم 12 (ص10)

(2) المرجع السابق، ص11

(3) المرجع نفسه، ص20

الموت والعذاب، وليس من الضروري أن يكون هذا الألم والقسوة في الحب ناتجاً عن الموت الطبيعي أو الاستشهاد، وإنما نتيجة ظروف النكبة والتشريد التي ضارعت الموت بشاعةً وقسوة، فوجد كنفاني من الحب في زمن الحرب شمعةً يضيئها لقلبه، ومسماراً أخيراً يدقّه في نعش الحياة بعد أن حرمهم الاحتلال إياها.

وقد يكون الحب والاهتمام حاضراً غائباً في الوقت نفسه، نتيجة لظروف اجتماعية تعانيها الأسرة في ظل ظروف سياسية معينة، فزوج أم سعد في رواية **(أم سعد)** حاضرٌ أشبه بالغائب، فهو وعلى الرغم من قسوته في الأيام الطبيعية، حيث يجفوها ويُسيء معاملتها أحياناً نتيجة الألم والهزيمة وظروف الفقر والبطالة التي يعاني منها، فيزيده كبتاً وسوءاً، لكنّ هذا القهر سرعان ما يزول عنه بمجرد أن تدخل البنادق للمخيم، فتنفرج روحه وتعيد الثورة العلاقة بينهما حميمةً ودافئة، ولكنّ هذا لم يكن ليحزن أم سعد، فهي تستطيع بكل قوتها وإيمانها وصبرها أن تخلق توازناً في روحها مع الحياة وتعيش الأمل وتمارس العمل.

"كان نهارها صحراء قاحلة من التعب المضني، منذ أبكر الصبح وهي تعتصر الملابس والمماسح، تنظف الشبابيك وتجلو الأرض وتنفض السجاجيد (في بيوت الآخرين طبعاً، فبيتها في المخيم غرفة مشطورة من النصف بحائط من التنك)، وقد أخذت تعشي ابنها الصغير لتضعه في فراشه وتنام، حين سمعت دوي الانفجار الأول. "[1]

وقد كانت أم سعد رغم كل هذا مقبلةً على الحياة بروحها، ومتحمسةً في كل لحظة إلى أن تعود لوطنها وتحيا فيه من جديد بعد عشرين عاماً من العذاب والمرار، وكانت ترى في ابنها المقاتل سعادةً لا تفارقها، وأملاً لا ينتهي.

"قلت للمرأة التي جلست إلى جانبي في الباص أن ولدي أضحى مقاتلاً (آنذاك بدا صوتها بلا ريبٍ مختلفاً) قلت لها إنني أحبه وسأشتاق له.. "[2]

هذا الحب الذي في قلبها تهديه لوطنها بلا مقابل، بل تدفع من أجله ثمناً كبيراً من الفراق والصبر، والعمل المضني خادمة في بيوت الناس.

ولم يكن كنفاني ونصر الله يسعيان إلى تلك الدرجة لتقديم صورةٍ قاتمة مأساوية للأسرة الفلسطينية، والحب الذي يكتنف أفرادها، وقد فجعت بهذا أو ذاك، ولكنهما كانا محكومين بالواقع

(1) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة (ص294)
(2) المرجع السابق، ص294

السياسي والنضالي للشعب الفلسطيني، هذا الواقع الذي دفع بالمزيد من التضحيات والخسارة التي تكاد توجد في جميع العائلات، ولذا فالصورة المشرقة لا تتأتى إلا في الروح والخيال، والحياة القلبية الجميلة تظهر في نهاية المطاف على هيئة وردةٍ زرعها البطل رغم الألم.

فعلى سبيل المثال، في قصة **(أرض البرتقال الحزين)**، يفاجئنا كنفاني بالحب والحياة التي تعنيها دلال لأمها، ودلال قد ضاعت من أخيها أثناء رحلتهم الهاربة في النكبة، فيبقى عامل الخوف والحزن مسيطراً عليه، إذ كيف سيقتل الحياة في قلب أمه العجوز حين يقول لها ذلك:

"لقد عانى كثيراً من القلق في تلك الأيام السوداء التي أمضاها بعيداً عن أمه، ليس بسببه هو ولكن بسبب دلال التي تعني لأمه كل شيء في البيت، هي التي تعطي العجوز نكهة الحياة حين يكون الموت في الجوار، وهي التي تعني الحياة كلها حين تعني الأشياء كلها الموت. "[1]

وفي رواية **(أعراس آمنة)**، تظهر علاقات الحب بين أبناء غزة بصورةٍ عذبة ومعذّبة، وهي تشمل معظم فئات المجتمع والأسرة، رواية (أعراس آمنة) هي عبارة عن مذكرات وحكايات تروى بإسهابٍ على لسان "رندة" التي تبدأ بالحديث عن لقائها الأول بـ " آمنة " حينما طرقت بابها لأول مرةٍ بحثاً عن بيت للإيجار، فلم تجد سوى البيت المجاوِر معروضاً للبيع، وأصبحت فيما بعد جارتهم التي لا يفصِل بينها وبينهم سوى نافذة تحوّلت فيما بعد إلى باب.

"آمنة" المفجوعة بـ "جمال" زوجها الغائب، تسرد له حكايتها التي لم يسمعها في حياته، تحدّثه عن طفليه "صالح" و"نادية". "صالح" الذي كبُر وكبُر حبه لـ "لميس" رغم الفارق السني بينهما. و"لميس" المفجوعة بـ "سامر" صبي الحارة التي تسكن فيها. بين السطور قرأت حكايات الجدة ومآسيها، حزنها على زوجها الذي غادرها إلى البرازيل وظَلّ يعِدها بالعودة؛ لكنه مات قبل أن يفي بوعده. "صالح" الذي لم يستوعِب معنى أن يستشهد أبوه، وبقي سنوات بعدها يقف في ذات المكان الذي استُشهِد فيه أبوه حاملاً صوره ويحدّث الناس عنه. حكايات وحكايات لا تتكرر في كل مكان، كل الحكايات هناك متشابهة، لكنها منفردة، وفي نهاية الرواية تجري عادة الموت على معظم شخصياتها، فيموت "صالح" إثر طلقٍ ناريٍّ وتفاجأ أمه "آمنة" بذلك حين كانت في المشفى وقد حرّصت أيما حرصٍ على ألا يخرج من البيت وقت الاجتياحات، وأخيراً "لميس" التي تقتلها قناصة وهي على سطح منزلها ذات صباح، إضافةً

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص8)

للكثيرين من أبناء الحي الأباعد كحفّار القبور والصبي المجنون، والشباب المقاتلين من الأقارب والجيران.

ومع أن النهاية توصلنا إلى الفراق بين معظم المحبين إلّا أن الحبّ يبقى عاملاً روحياً لا ينفلت من القلوب المشرقة التي ترى السعادة في أن يجمعها الوطن، حتى لو كان أحدهما فوق الأرض والآخر تحتها.

" **أنا أعرف كيف تصبح الحياة صعبةً ولكنها لن تكون مستحيلةً ما دمنا معاً يا صالح**"[1]

والمذكرات الخاصة برندة، حين تتبعت مجريات الحرب على غزة، ووثّقت قصص الحب والشهادة فيها، ختمت مذكراتها بقول الجدة لها: " **في هذه الأوراق من الحياة – رغم كل الموت الموجود فيها – ما يكفي لأن يجعلك تنفض الموت عنك وتعود للكتابة من جديد** "[2]

ثم تكلّمها عن أولئك المحبين، وكيف تنبلج الحياة في صدروهم بمجرد أن التقت أرواحهم معاً وكانت عيونهم لامعةً ومشرقةً به: " **ألم أقل إنّ الذين يحبون بعضهم البعض يتحولون إلى طيورٍ صغيرة !؟ لا لم تقولي هذا الكلام عمّن يحبون بعضهم قلته عن أولئك الذين يستشهدون صغاراً** "[3]

هذا الردّ الذي ردّت به رندة كان مدهشاً جداً، فقد أعادت للحب بطولته حين كان الشهيد هو الطائر الجميل وليس المحبين، معنى ذلك أن الحب والموت من أجل الوطن وجهان لشيءٍ واحد، وهو الحياة والبعث الجميل.

وتختم رندة مذكراتها وبعد أن كنت وحيدةً مع آمنة وقد استشهدت أمها وأختها وحبيبها وزوج آمنة والكثيرون من أبناء الحارة ومشاهد البؤس والدمار والموت تحاول أن تنفض ذاك الغبار وتنتشل الأمل والحياة والنور حتى من زيت الحزن فتقول:

" **أمس، أحسستُ أن الليلَ كان مضيئاً، خرجتُ إلى السطح ولم أكن خائفة، وحين نظرتُ لم أصدّق عيني.. رأيتُ الناس في الشوارع مثل قناديل الليل، كانوا حزينين نعم.. ولكنهم كانوا مثل قناديل الليل، وكنتُ أنا نفسي مضيئةً وحزينة، تعرفين خالتي.. حين لم**

---

(1) نصر الله، أعراس آمنة (ص124)

(2) المرجع السابق، ص69

(3) المرجع نفسه، ص80

نستطع الوصول لأفراحنا المضيئة، يبدو أنّ حزننا هو الذي أصبح مضيئاً، وإلا، لكنّا انطفأنا كما تقول جدتي منذ مائة عام". [1]

هكذا توحّد الحب مع الآلام والمعاناة لدى أبناء الجرح الواحد، فيشعر الجميع بالسكينة والرضا، وتتغير القلوب تجاه المواقف الحزينة، وتهدأ النفوس، وترتاح النظرات، وتتآلف القلوب والمشاعر في إيقاعٍ إنسانيٍّ واحد، فرندة تحسّ بالآخرين، وتحبهم وتُحيل هذا الحب إلى مبعثٍ جديدٍ للحياة، وتعيد ترتيب الفرح في قلبها رغم الفراق ووحشة الشهداء.

رواية **(زيتون الشوارع)** حملت بطيّاتها قصة حبٍّ بدأت جميلة وانتهت مأساويةً أليمة، وهي تشبه الواقع كثيراً في الرمزية التي ابتدعها نصر الله فيها، فسلوى بطلة القصة والتي فقدت عقلها لسببين، الأول: هو خبر استشهاد خطيبها وحبيبها أيمن، والثاني: هو تعرّضها للاغتصاب من قبل عمها الذي غدر بها بعد استشهاد والدها، فبهذه المواجع يصدمنا ويفجعنا نصر الله، وبروح الإرادة والحب القوي يشرع الأمل والحياة في وجه القارئ، ويجعل من ذكريات سلوى حياةً حقيقيةً تعيشها. ولعل خير عملٍ قام به نصر الله، هو تقطيعه الروائي للزمن السردي، حيث يخيّل للقارئ أنه كتب الرواية متسلسلةً ثم بدأ بقصها على هيئة أشرطة حتى توزّعت مشاهد الحياة والبؤس فيها، ورأينا سلوى المجنونة، وأيمن الشهيد في كل جزءٍ من الحكاية.

كان عليك يا سلوى أن تمتلكي حاسة السمع هذه قبل هذا اليوم بكثير، لربما كان بإمكانك عندها أن تسمعي انفجار الرصاصة وأن تصرخي صرختك

- **الرصاصة يا أيمن !**

وتصمت..

- **صحيح أن ميلادها تأخر، لكنها ولدت من أجله !"** [2]

وكم كانت سلوى صادقةً في عاطفتها حين استشهد خطيبها، فكانت تراه في الدقيقة ألف مرة:

- **وسلوى قد فقدت عقلها بعد استشهاد أيمن، فقد سألوها**
- **كم سنة مرت على استشهاد أيمن؟**
- **ألف سنة!**

---

(1) نصر الله، أعراس آمنة ، (ص138).

(2) نصر الله، زيتون الشوارع (ص14)

- **ومتى آخر مرة رأيته يا سلوى؟**
- **أمس.. نعم أمس رأيته**[1]

ويطالعنا في ذات الرواية مشهد الأم الصابرة المكافحة المعذّبة في غياب زوجها، والمكتوية بنار الاحتلال التي تلاحقها في فلذات أكبادها كل يوم، فأم سلوى التي استشهد زوجها، والتي ستفقد ولدها شهيداً أيضاً، تعبّر عن أمومتها المتفجرة بحبٍّ بالغ، إلى أن يرتطم من يسمع حديثها، بقولها إن الوطن الذي يسحق أبناءه بالموت كل يوم هو أحن وأعظم !

"**كلما سألت امرأة عن الفترة التي تبقي فيها ولدها بين أحضانها، قالت: سنة، سنتين، ثلاثاً، أربع سنوات، خمساً. لكنه ظل هنا في حضنه ست عشرة سنة كاملة، لم أكن أريده أن يموت، بعد أن خسرت أباه، ولكن حين سمعت لأول مرة بوجود الفدائيين، انتزعته من جسدي كما لو أنني أنتزع يدي أو قلبي، وقلت له: حضن بلادك أكبر من حضني وأحن!**"[2]

بهذا الإحساس العميق يطالعنا نصر الله في أعماله المبتكرة، فيرسم الأم المحبة الصابرة والتي ترى السعادة الحقيقية والحياة المثالية لابنها، في أن يكون رهناً لوطنه، وهبةً من أجله.

ثالثاً: الحرية

لعلها الكلمة الأهم، والصورة الأعمق لمسألة الحياة في وطنٍ كفلسطين، فهي رهينةٌ بها رهن الروح بالجسد، فلا تكاد الحرية تأتي إلا وتأتي معها مظاهر الحياة الطبيعية التي تحياها الشعوب، وما تلبث أن تغيب حتى يتساوى الموت والحياة لدى الناس.

والملاحظ في روايات كنفاني ونصر الله، أن الحرية لم تتسنّ كثيراً للمجريات التي ابتدعاها، فغسان كنفاني اقترب من التراجيديا في معظم رواياته، وانفصل عن عالم الانتصار والفوز المؤكد لشعبه، حيث لم ينظّر لحريةٍ ما إلا في طيات ثورةٍ أو جنازةٍ لشهيدٍ ما، ولعلّ مردّ ذلك هو الواقع الضبابيّ الذي عاينه ورأى فيه انهزاميةً مطلقة من قبل عدوه والعرب من حوله والقيادة التي حكمت الوطن آنذاك، إضافةً للطابع النفسي الذي امتازت به رؤاه السردية، فكان المصير المعهود لأبطاله هو أن يتذوّقوا مرار النكبة أو الخيانة أو القسوة المحيطة بهم.

---

(1) نصر الله، زيتون الشوارع (ص94).

(2) المرجع السابق، ص51.

فغسان كنفاني لم يورد كلمة الحرية مطلقاً في أعماله: ما تبقى لكم، أرض البرتقال الحزين، موت سرير رقم 12، أم سعد، عائد إلى حيفا، ولا حتى رجال في الشمس، وهذا الأمر مثيرٌ للتساؤل، ويعلَّل بالقيمة السماوية المفتقدة عنده، والمغيّبة تماماً في سرده ومواقفه، وأنه كان معبّئاً بروح الثورة والنضال دون أن يتطلّع لحلم كبير، أو أنه انغمس في مفردات القضية الصغيرة المتمثلة في التشريد والفقر والشعور بالغربة والذل من الحاكم، والغضب الميداني المتدفق بلا منهجية واضحة من الجماهير، وكان جلّ تركيزه فيما يكتب على أبجديات الثورة والحراك الشعبي البسيط، وأن القوة عنصر الحياة في كبد الفلسطيني، حيث في قصة **(النزال)** يقول:

"**أيها الذي يعيش تحت أكداس الأقدام.. أكبر.. أكبر.. لماذا لا تكون نداً قبل أن تموت؟ يا عين الشهيد.. لا تمت قبل أن تكون نداً.. لا تمت.. !**"[1]

فهذا الذل الذي يحياه الإنسان العادي المكافح، والمطأطئ رأسه، والغارق في يوميات حزنه العادي، عليه أن يهدم أركانه، ويعيد بناء روح الثورة والحرية داخله، فلا يموت إلا وقد حقّق من قوته شيئاً، وجعل من نفسه نداً في الحياة.

وهنا كانت الحرية رهناً بالشهادة والاستشهاد، فالعقل الجمعي عند الفلسطينيين أن الموت هو سبيل الحرية لفلسطين: "**كتب خطاط هناك كان اسمه (قطب) يافطة صغيرة تقول إن بدر اللبدة استشهد في سبيل تحرير الوطن**". [2]

وكم كان كنفاني منصفاً لروح التمرد لدى الجماهير، حين جعل الحرية رهينةً بهم، فأم سعد المرأة المناضلة التي تمرّغت بوحل المخيم، ولم يضئ حياتها إلا أمران، الأول: استشهاد ابنها سعد في الحرب، والثاني: التحاق سعيد بصفوف الفدائيين، تعبر عن حبها لثورة الجماهير:

"**إننا نتعلم من الجماهير ونعلمهم، ومع ذلك فإنه يبدو لي يقيناً أننا لم نتخرج بعد من مدراس الجماهير، المعلم الحقيقي الدائم والذي في صفاء رؤياه تكون الثورة جزءاً لا ينفصم عن الخبز والماء وأكف الكدح ونبض القلب**". [3]

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص41)

(2) المرجع السابق، ص44

(3) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة (ص241)

وكم كانت أم سعد ذات انتماء لقيمة الحرية، حين جعلت من البارودة مرضاً معدياً، والمرض المعدي حين يصيب الشخص، فإنه يعود أقوى حين يتماثل بالشفاء:

"**البارودة مثل الحصبة، تعدي، وعندنا بالفلح كانوا يقولون أن الحصبة إذا أصابت الولد، فهذا يعني أنه بدأ العيش**". [1]

وكم كان بليغاً جار أم سعد في المخيم، حين وصف نضالها بهذه الصورة المدهشة، فكانت ماكينة أولاد تنجبهم لوطنهم الطامح للحرية:

"**هذه المرأة تلد الأولاد فيصيروا فدائيين، هي تخلف وفلسطين تأخذ**". [2]

تبدو بذاك معالم الحرية الرهينة للفداء والثورة، والتي لم تأتِ عند كنفاني بثيمتها المباشرة، وإنما بأبعادها المبطّنة في جوف الصمود والثورة، فالحرية عند كنفاني هي دم الثورة، والعروس هي البندقية والكرامة ولا أرض بدون سلاح ولا ثورة بلا سلاح، والسلاح يعني حياة حرة.

إن فكرة إنتاج النص المأساوي لتسويغ النضال المأساوي، في عالمٍ لا يفقه سوى لغة المصالح، قد كانت تدور في خاطر غسان طوال حياته. حيث "إن مؤلفات غسان قبل سواها لتسوغ للعقل المتأني أن يستقرئ مثل هذا الاستقراء، وربما يوصل غسان إلى فكرة مفادها أن الشعب الفلسطيني كله شعب تراجيدي، هكذا أراد التاريخ بحكم حتمية مجراه الحي. وما كان غسان إلا مواظبة على مطاردة التراجيدي واعتناقه"[3]. والتراجيديا تكون تماماً على عكس الحرية التي هي الركوب على ظهر التمرد والقوة، والتصالح معها، وقد لبست معظم شخصياته ثوب البساطة والطبقة الكادحة المهملة من شعبه، بدءاً بالشبان الثلاثة الذين هربوا من الموت إلى الموت عبر الصحراء وداخل خزانٍ أسود، ومروراً بما تبقى لكم، حين مات حامد في الصحراء فدائياً، انتقاماً من حياته والعار الذي جلبته أخته له، وعائد إلى حيفا حين تبدّلت قضية خلدون وأصبح يهودياً بعد أن تركه والداه في حيفا، وأم سعد التي تجرّعت ويلات النكبة واللجوء مما لا تطيقه الجبال، فكانت حياتها أشبه بجحيمٍ كارثي، ولكنه في ذات الوطن مصبوغٌ بعذوبة الفداء من أجل الوطن، كل هذه التراجيديا التي ابتدعها غسان أنتجت حريةً من نوع خاص،

---

(1) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة ، (ص335).

(2) المرجع السابق، ص334.

(3) اليوسف، غسان كنفاني رعشة المأساة (ص62)

تقلب الطاولة في ذهن القارئ وتثير القهر في روحه، ليصرخ منادياً بالثورة التي نادى بها كنفاني فيما بعد.

ولم يكن إبراهيم نصر الله بعيداً جداً عن كنفاني، لكنه تناول عناصر القضية المثلى بفلسفةٍ منتظمة، تغلغلت في الأحداث المرسومة، وأظهر الحرية بمعانيها المختلفة وكيف أن البطل الفلسطيني يستشهد من أجلها، وينزف دمه وحياته وسعادته في سبيل نيلها، فها هي **(أعراس آمنة)** تصف الشهداء بأنهم طيور، لهذا السبب:

"**أما الشهداء فهم طيور الدنيا الجميلة، أتعرف لماذا ؟ لأنهم أكثر الناس حباً للحرية.. تظل تناديهم وتناديهم، يجرون وراءها، ولأنها تحبهم تواصل اللعب معهم، تعلو وتهبط فيصعدون خلفها وينزلون، يفتشون عنها في كل مكان.. وهم لا يعلمون أنها مختبئة في أجسادهم !**"[1]

هذا معنى سامٍ للحرية التي يراها الروائي مدفونة في أجساد الشهداء، فهي جينات يتوارثونها ويمضون بها كما لو كانت جزءاً من طينتهم التي جبلوا عليها.

وكثيراً ما كانت الحرية والثورة التي في قلب الفلسطيني مستهدفةً من المحتل، فكان يقتلهم لأجل أن يقتلها من صدورهم:

"**الجنود يعرفون هذا السر..**

نعم الجنود هناك خلف الحواجز، في الطائرة المروحية في الدبابة، القناصون فوق الأبراج يعرفون السر، ولهذا السبب يصوبون نيرانهم نحونا، نعم، هذا كل ما في الأمر، لا يصوبون نحونا كي يقتلونا، يصوبون نحونا كي يقتلوا الحرية التي تختبئ فينا..

الحرية التي نطاردها طوال عمرنا كي نمسك بها، هل فهمت؟! "[2]

هكذا إذن يحيا الفلسطيني حياته، بين كنفاني الذي أوضح البؤس في حقبة النضال، وأرانا صورة العذاب والتضحية، وبين نصر الله الذي ابتدع رسم الحرية في نفس الفلسطيني، وجعل من الشهادة ضريبةً لها ندفعها بكل رضا وسكينة.

---

(1) نصر الله، أعراس آمنة (ص41)

(2) المرجع السابق، ص76

وللفلسطيني مرآة يرى فيها نفسه على حقيقتها عند نصر الله، وهي" "**الحرية هي الشيء الوحيد الذي يجعلك تشبه نفسك**". [1]، فحين يسحق العدو ملامح الحب والإبداع والحياة المدنية المتاحة لجميع الشعوب باستثناء الفلسطيني، لن يبقى له من وجهه في المرآة إلا أن يرى الحرية لكي يوقن بأنه حيٌّ على الأرض، فلا يستسلم إلا وقد مات الحب في قلبه، وعاش لنفسه:

"**أتعرفين يا آمنة متى يستسلم الإنسان ؟**

يستسلم الإنسان حين ينسى من يحب، ولا يتذكر سوى نفسه !"[2]

بهذا المفهوم الأفلاطوني من الحب الروحي يحيلنا نصر الله إلى الحرية الحقيقية حين تجعل قوة الإنسان وشخصيته وعظمة تضحيته وعدم استسلامه حين يكون الحب سبيلاً للحرية، والحرية وجه الحياة المتفق عليه عند كافة الشعوب المحتلة، ومرآة الخلود لدى الفلسطيني.

---

(1) نصر الله، أعراس آمنة ، (ص80).

(2) المرجع السابق، ص54.

المبحث الثاني

معالم الموت

تمهيد

"يشكل الموت محوراً أساسياً عند الواقعيين الجدد في الأعمال الروائية، ولعل الموت هنا أن يأخذ أشكالاً متعددة، فهو ليس قاصراً على الموت الفسيولوجي أو العضوي فحسب، بل إن الفشل والضياع والسقوط قد تعطي دلالات الموت عند الروائيين الواقعيين، وهم بهذا إنما يتخذون من الموت ومعانيه ودلالاته رمزاً لمعانٍ أخرى ودلالات أكثر اتساعاً من حيث الرؤية وواقعية الحدث الذي يصورونه، أو الفكرة التي يتم طرحها في أعمالهم". [1]

وكانت فلسطين كقضية قائمة بذاتها، وكوقائع إنسانية شخصية، وكرمز إنساني للموت من أجل الوطن، تمثل الوجه العالميّ في أعمال كنفاني ونصر الله، فكلاهما عاين تجربة الموت في أعماله ببعديها الواقعي التراجيدي والنفسي الملحمي الذي يصوّر هذه الظاهرة كقضية وليست مجرد حدثٍ طبيعيّ، وقد تواءمت رؤية غسان كنفاني وإبراهيم نصر الله تجاه الموت، وبرزت أشكاله المتعددة عندهما لدرجةٍ تثبت الصلة الإرثية العميقة بين السرد الروائي الفلسطيني عبر أزمنته المختلفة، بعيداً عن الصورة الفنية المتمايزة لكلٍّ منهما.

أولاً: القتل

برزت ثيمة القتل بالمعنى المباشر الذي يؤدي إلى فناء الشخصية الفلسطينية في الرواية على يد المحتل أو الخائن أو غيرهما، وهذا المعنى تناوله الروائيان دون إضفاء أي طابعٍ قدسيٍّ على هذا الموت، وإنما كان معبراً عن موت (الضحية/ المظلوم) الذي يتكبده كل الفلسطينيين، ويأتيهم على شكل جريمة اغتيال أو مجزرة في مخيمٍ ما أو تحت سقف بيت، ويطال أيضاً الفئات العمرية المختلفة، ليصل بنا نصر الله وكنفاني للقيمة الإنسانية المفقودة، والحياة البائسة التي يتجرّعها الفلسطيني مظلوماً عبر الحقب الزمنية الممتدة.

فرواية **(ما تبقى لكم)** والتي تصور جانباً من جوانب المأساة الفلسطينية، وما نتج عنها من آثار نفسية واجتماعية واقتصادية، حيث تشير لهرب حامد بحثاً عن أمه وفراره من الفضيحة والعار بعد اعتداء زكريا على أخته مريم وزواجها منه في النهاية، ثم تصور الرواية المواجهة الأخيرة بين حامد والجندي الإسرائيلي من ناحية وبين مريم وزكريا من ناحية وكيف انتهت تلك

(1) عباس، الموت الدلالي في الواقعية الجديدة (ص53).

المواجهة بقتل متزامن للعدو المتمثل في الجندي الإسرائيلي وزكريا كليهما، وهذه النهاية ترمز إلى أهمية المواجهة من أجل التغيير، وأن الموت يعني انتقاماً للذل الذي حاق بحامد وأخته. تقول الرواية في رحلة حامد عبر الصحراء ليواجه المحتل ويقف في وجهه:

"**عليه أولاً أن يجتاز حدودنا ثم عليه أن يجتاز حدودهم، ثم حدودهم ثم حدود الأردن، ومن بين هذه الميتات الأربع توجد مئات من الميتات الأخرى في الصحراء**". [1]

وفي وصف حالة الموت التي تعتري حامد وهو غارقٌ في مأساته يقول:

"**دقات النعش، دقات محشوة بالحياة يقرعها بلا تردد فوق صدري، حيث ثمة لا صدى إلا الرعب**" [2].

وفي قصة **(البومة في غرفة بعيدة)** من مجموعة موت سرير رقم 12، كانت البومة المعلقة على الحائط تذكر الشخصية بعد مرور سنواتٍ طويلة بشيءٍ حدث له سابقاً، فبدأ بوصف حالته الكئيبة تلك، وتعمّق فيها حتى وصل لذاك الحدث القاتل:

"**كان وجه البومة المتحدي لضغط لحظة ليس فيها سوى الاختيار بين الموت والفرار مائلاً في رأسي كأنني لم أحول نظري عنه بعيداً، ملحاحاً، غضوباً يتمسح باشمئزاز ساخر، وعبثاً ذهبت كافة المحاولات التي بذلتها لأسلخ الصورة عن رأسي**". [3]

ثم ما لبث مشهد القتل ذاك أن طفا على وجه ذاكرته ليعيد له الصور الدموية، والقتل الذي لحق بقريته وأهلها، مستعيناً بتقانات السرد المتعددة، وكأنها شريط سينمائي يعرض صوراً متقطعة:

"**كان ذلك قبل عشر سنوات على وجه التقريب، كنت في قريتي الصغيرة التي تتساند دورها كتفاً إلى كتف فوق حاراتها الموحلة، أذكرها الآن أشباحاً تتلامح منذ زمن بعيد، كنت طفلاً آنذاك، وكنا نشهد، دون أن نقدر على الاختيار، كيف كانت تتساقط فلسطين شبراً شبراً وكيف كنا نتراجع شبراً شبراً. كانت البنادق العتيقة في أيدي الرجال الخشنة تمر أمام أعيننا**

(1) كنفاني، ما تبقى لكم، الآثار الكاملة (ص168)

(2) المرجع السابق، ص172

(3) كنفاني، موت سرير رقم 12 (ص3)

كأساطير دموية، وأصوات القذائف البعيدة تدلنا أن معركة تقع الآن، وأن ثمة أمهات يفقدن أزواجهن، وأطفال يفقدون آباءهم، وهم ينظرون عبر النوافذ، صامتين، إلى ساحة الموت".[1]

هذه الميلودراما المأساوية التي توالت في ذهن الشاب، أظهرت للقارئ تلك النار المحرقة، وذاك اليوم الدموي الذي أصاب القرية، وجعل من القتل رجلاً يتمشّى في شوارعها آمناً مطمئناً بلا خوف، حيث يمتطي أسلحةً فتاكة، وقنابل حارقة تقتل الحي والميت:

"ولقد عرفنا، نحن الصغار من أصوات الطلقات أن هناك أسلحة جديدة وأن هناك هجوماً من ناحية أخرى لم تطرق قبل الآن.. وأن قنابل حارقة قد سقطت في وسط القرية فأحرقت بيتاً وأطفالاً، وحين نظرنا من خصاص النافذة الواطئة شاهدنا كمن يحلم أشباح نسوة منحنيات يسحبن جثثاً إلى داخل القرية، وكان يستطيع المستمع بإمعان أن يلتقط صوت نشيج مخنوق، إحداهن – هكذا كانت تشير أمي – فقدت زوجها وصمودها في آن معاً". [2]

وفي نهاية الحدث كانت تلك البومة تقف على غصن تينةٍ في حديقة بيتهم، وكان يراقبها فيما كانت الطلقات تسمع من كل مكان، وبهذا يعطي كنفاني إحساساً مثيراً للهواجس المؤسفة في ذهن القارئ، ويجعل الموت أمامه بأطباقٍ مختلفة الألوان، ولكن تجرعها يؤدي لطعمٍ واحد، هو القتل الأكيد، حين جاء قدراً على المواطن العادي ذي الأحلام العادية والتي لا تتجاوز رغيف الخبز والبيت الآمن.

ولطالما زود الاغتراب وإحساسه المرعب بالموت فاعليته في الرواية، بهدف المضي إلى أبعد مدى ممكن. يقول محمود درويش: "إن سباق كنفاني الذي كان يستشعره مع الموت، كان أحد أجمل تجليات الأنانية الخلاقة والتفاني في آن، وقد شكل مثلاً نادراً من أشكال تحقيق حياته في سياق تبذيرها في حياة الآخرين. "[3]

فكنفاني كان قريباً من الموت إلى حدٍّ جعل من رواياته سيفاً مسلولاً على رقبة القارئ يثير حزنه ويعتصر ألمه، وفي ذات الوقت يبصّره بالقضية ويقرّبه منها بما يكفي ليحال هذا الوعي إلى ثورة حرية، وسبب هذا الالتصاق يتمثل في إحساسه بالموت القريب إثر مرض السكري، وملاحقات الاحتلال له، ونشاطاته الفكرية والثورية التي أثارت براكين في عقول الجماهير، مما

---

(1) كنفاني، موت سرير رقم 12 (ص5).

(2) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص7).

(3) درويش، في وصف حالتنا، نص غزال يبشر بزلزال (ص83).

جعل من كنفاني خطراً على الكيان الصهيوني، وهذا إيذانٌ بالموت القريب له، وقد حدث ما كان يتوقعه.

وقصة **(الأفق وراء البوابة)** من نفس المجموعة القصصية لكنفاني عرضت مشهداً للقتل، يسبقه وصف يشبه الموت، ويليه شيء من ذلك، فدلال الطفلة التي تركتها أمها مع أخيها ليهرب بها بعد النكبة، وينجو معها، كانت قد أصيبت برصاصة محتل مصوّبة نحوها، وظل أخوها يكتم سرّها عن أمه التي هاجرت لمخيمات لبنان، فيما بقي هو في فلسطين، وأمه العجوز لا تعلم من أمر موتها شيئاً، وكان سر موتها يقارب الموت في صدر أخيها.

"كانت الأكتاف قد انهدت فوق الباب، وانفتح رشاش ثرثار فزرع في الغرفة رصاصاً كالمطر، ثم انكشف الدخان عن أربعة رجال يسدون أمام عينيه باب الغرفة الخشبي، ولكنه لم يتحرك، كانت دلال ترتعش في دمها بالخفقات الأخيرة من أنفاسها، وعندما شدها إلى صدره كأنه يريد أن يسكب فيها قلبه ودمه، حدّقت إليه ثم رفعت حاجبيها لتقول شيئاً ولكن الموت سد الطريق أمام الكلمة". [1]

وفي استرجاعٍ قاسٍ للحدث في ذاكرته، وفي اللحظة التي وقف فيها أمام أمه بعد سنواتٍ طويلة من الكذب عليها، يتأجج المشهد في صدره مرة أخرى.

"هل بكى؟ إنه لا يذكر شيئاً الآن، كل الذي يذكره أنه حمل أخته القتيلة بين ذراعيه وانطلق إلى الطريق يرفعها أمام عيون المارة ليستجدي دموعهم كما لو أن دموعه وحدها لا تكفي، ليس يدري متى تيسر للناس أن ينتزعوا الجسد الميت من بين ذراعيه، و لكنه يعرف أنه حين فقد أخته الميتة، حين ضيّع جسدها البارد المتصلب، أحس بأنه فقد كل شيء: أرضه وأهله و أمله، ولم يعد يهمه أن يفقد حياته ذاتها. "[2]

ولا يتوانى كنفاني في جلب مشاهد القتل بصورتها الوحشية كاملةً كما تحدث على أرض الواقع وربما أكثر فظاعة، فهو حين قتل الشبان الثلاثة الذين حملوا أحلامهم وحملناها معهم نحو الكويت، وانتظرنا بشوقٍ شديد أن يجدوا لأنفسهم يوماً سعيداً، قام بقتلهم دفعةً واحدةً خنقاً بصهريج ماء فارغ في صحراء ضارية، وأمام نقطة تفتيش موحشة، ولم تقف الفظاعة لهذا الحد، بل قام أبو الخيزران المهرب السرّي بإلقاء جثثهم في حاويات القمامة بمجرد أن وصل للحدود

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص10)

(2) المرجع السابق، ص8

الكويتية،[1] وهذا إن دلّ فإنما يدلّ على الحالة التراجيدية القاسية التي عاينها وعايشها كنفاني، وأراد إيصالها بتقاناته السردية المتنوعة، وبشخوصه المتفرّدين في ذاك الزمن، والذين انتقاهم من واقعه بعناية تامة، أضاءت عقول الجماهير وحركت مشاعرهم، وجددت مجرى الثورات الشعبية بين الحين والآخر، وجعلت من كنفاني بطلاً أدبياً وثورياً معاً.

وفي قصة **(كعك على الرصيف)** موتٌ بائسٌ لأخ الطفل الذي يبيع الكعك في أحد مخيمات سوريا، حيث يروي قصته لأستاذه:

"كان حميد يستخدم بذراعيه كي يوضح كلامه وكانت دموعه تنساب دون أن يشعر.. لقد أطل في قفص المصعد فقطع المصعد رأسه وهو يهبط". [2]

وفي قصة **(أبعد من الحدود)**، حين كان ضابط المخابرات يستجوب الشاب وهو يزجّ به في السجن وينكّل به في التحقيق، ذكر له قصة قتل عائلته:

"لا يا سيدي.. لا تحاول أن تستدعي كاتبك ليحمل لك الملف الذي يحتوي على كل التفاصيل الهامة وغير الهامة لحياتي.. تريد أن تعرف شيئاً عني؟ هل يهمك ذلك؟ احسب على أصابعك إذن: لي أم ماتت تحت أنقاض بيت بناه لها أبي في صفد، أبي يقيم في قطر آخر وليس بوسعي الالتحاق به ولا رؤيته ولا زيارته، لي أخ، يا سيدي، يتعلم الذل في مدارس الوكالة، لي أخت تزوجت في قطر ثالث وليس بوسعها أن تراني أو ترى والدي، لي أخ آخر، يا سيدي، في مكان ما لم يتيسر لي أن أهتدي إليه بعد.. تريد أن تعرف جريمتي؟ هل يهمك حقاً أن تعرف أم أنت فضولي بريء يا سيدي؟ لقد سكبت دون أن أعي، كل محتويات وعاء الحليب فوق رأس موظف وقلت له أنني لا أريد بيع وطني.. في لحظة جنون أم لحظة عقل، لا أدري.. لقد وضعوني في زنزانة سحيقة العمق لكي أقول أنها لحظة جنون.. ولكنني، في تلك الزنزانة، تيقنت أكثر من أية لحظة مضت بأنها كانت لحظة العقل الوحيدة في حياتي كلها.. " [3]

هذا البحر من المآسي لم يبتدعه كنفاني من وحي الخيال البوليسي في ذهنه، وإنما بكاميرا رأت الواقع المطابق له، فكنفاني ابن المخيم وابن اللجوء وابن الانتماء اليساري مفجّر

---

(1) انظر: كنفاني، رجال في الشمس، الآثار الكاملة (ص1– 112).

(2) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص28)

(3) المرجع السابق، ص3

الثورة في ذاك الوقت، وابن القلم الذي اكتسح ساحة المشجاة الفلسطينية، لينقلنا بين أزقة الموت المترامية في كل اتجاهٍ يسلكه الفلسطيني. صورة القتل هنا متلونة، بين أمٍ قتلت تحت الأنقاض، وعائلة تمرّغت في وحل التشرّد حيث لا أحد يعرف أحداً، ونهاية هذه البطولة والكفاح الذي عاشته الشخصية، أن يزجّ به في سجن المخابرات، ويحقّق معه بوحشيةٍ، لسببٍ بسيط وهو شعار ردده في وجه الموظف ذات غضب، لنصبح أمام غابة موتٍ سحيق، لا ترحم ولا تترك لرحمة الله سبيلاً.

والأمر مختلفٌ قليلاً عند ليلى التي أحبها كنفاني وابنة مدينته حيفا التي حاورها كثيراً في ذهنه عبر قصة **(شيء لا يذهب)**، فبعد مشوارها النضالي الطويل، وبعد أن استنشقت رائحة الحياة في صدر الفداء والمقاومة، تجرّعت ثلاثة أنواعٍ من الموت، استقبلتها وهي هادئة مطمئنة، ترويها لصديقها ومحبوبها، كما لو كانت تتحدّث عن قصةٍ قرأتها:

"اللحظة التي قابلتها فيها بعد عودتها من (الهادار) لم تزل راسخة في ذهني.. كنت أتوقع أن أراها تبكي، أو ترتجف.. إذ كنت قد سمعت من أفواه كثيرة قصص الليالي الفظيعة التي أمضتها في السجن.. قالت لي بصوت منخفض هادئ:

- لقد ضاجعوني طوال تسعة أيام..

لم أستطع أن أقول شيئاً.. بل لقد خيِّل إليَّ أنها قالت: " لقد كنت أصلي طوال تسعة أيام".. شعرت أن الكلمة التي يمكن أن أواسيها بها شيء حقير.. لا قرار لحقارتها أبداً.. وانتشلت الموقف بكلمة أخرى:

- يحسن بك أن تتركني.. أنا امرأة مهترئة.. "[1]

هنا ميتتان قاسيتان تجرعتهما ليلى وهي على قيد الحياة، الأولى: حين أسرت، وعاث السجانون بها تنكيلاً وإجراماً، والثانية: حين اغتصبت بوحشية لم يستطع كنفاني أن يجد لها وصفاً ولا عزاءً، فشعر بنفسه كم هي خسيئة أمام هذا الموت النبيل لصديقته، أما الميتة الثالثة، فهي قتلها واستشهادها في الحرب، والنهاية البطولية التي وصلت إليها ليلى:

"لم تستطع ليلى أن تغيرني.. شعرت بهذا بوضوح الآن.. إنسان لا فائدة منه. هذا كل شيء.. . باقة ورد على ضريح إنسان ميت.. شيء يذهب، لقد قالت لهم أنها تريد أن يبقى لها شيء لا يذهب.. أزّت العجلات وهي تدور حول منعطف واسع، وصفّر القطار..

---

(1) كنفاني، موت سرير رقم 12 (ص12)

ثمة مقبرة في الأفق، وشواهد القبور البيضاء مغروسة في التراب كالقدر.. باردة، قاسية، ولا تذبل.. ترى هل يوجد فوق قبرها رخامة ؟"[1]

بهذا الموت النبيل يختم كنفاني قصة البطلة ليلى، لتصبح رمزاً خالداً للمرأة الفلسطينية التي تقف جنباً لجنب مع الرجل المناضل، وتعيش فصول البطولة والمعاناة كاملةً دون أي اعتباراتٍ استثنائيةٍ لضعفها أو أنوثتها أو براءتها.

وفي الجانب الموازي لكنفاني، يتقارب معه إبراهيم نصر الله في تلك الصورة التي يثيرها للموت حين يأتي على شكل قتلٍ لا إنسانيٍّ بعيد عن ساحة مواجهة أو توازن قوى أو تحديد أطراف حربٍ متنازعة، كما وتشيع في هذا اللون من الموت رائحة الظلم والحزن العميق، وربما البراءة والضعف المصاحب للضحية الميتة.

وبرز هذا الشكل من الموت كثيراً في رواية **(أعراس آمنة)**، حيث تعرّضت مدينة غزة لغاراتٍ عديدة، وتجرّعت ويلات هذه الغارات والاغتيالات المباغتة على المدنيين من شخوص الرواية، فكانت الرواية معجونة بالقتلى الشهداء والضحايا الكبار والصغار، فالبطلة آمنة والتي روت قصتها رندة جارتها الجديدة، آمنة لم تكن آمنة ولم تعش لحظةً واحدة في سلام وطمأنينة مع ابنها أو زوجها وإنما عاشت صراعاتٍ وفقدانٍ ويأس كبير، لكنّها كانت تبدو أمام المحتل قامةً عالية، وهمةً سامقة وصابرة، فبذلك كانت آمنة من الخارج ومزعزعة وحزينةً حد الترهل من الداخل، وهذا ما كانت تريده، تقول آمنة:

" يجب أن يحسّ هؤلاء أنهم ليسوا وحيدين، ليس هناك أصعب من فقدان الابن أو البنت أو الأخ أو الأخت أو الزوج الذي تحبين، والأدهى من هذا الفقدان هو موعده، إنه يأتي في الوقت الذي تتوقعينه أن يأتي فيه تماماً لأنّ هذا الوقت هو كل لحظة"[2]

بهذا يستشعر القارئ حجم الفقد الذي تعانيه هذه المرأة، والمعاناة التي تكبدتها طوال عمرها، مما جعل منها راويةً له بكل تفاصيله، وكم كانت علاقة آمنة برندة وطيدة حيث أحبتها كثيراً وتحدثت معها عن اسمها وسيميائه:

"قلتُ لها: كان يجب أن يكون اسمك رحمة وليس رندة، فقالت: أولاً أنا اسمي لميس، ثمّ هل هناك مكانٌ يمكن أن تعيش فيه الرحمة هنا؟ كنتُ سأموتُ قبل أن أولد كنتُ سأموت

(1) كنفاني، موت سرير رقم 12 (ص14).
(2) نصر الله، أعراس آمنة (ص86)

بمجرد أن يخطر هذا الاسم ببال أمي، انظري إليهم إنهم يقتلون كل شيءٍ أتعرفين لماذا لأنهم قتلوا الرحمة أولاً "[1]

في رواية **(زيتون الشوارع)** الأمر لا يختلف كثيراً عند سلوى، فقد عاشت الفقد وتذوقته بكل ألوانه حتى أفقدها عقلها، وصارت هي ذاتها ميتة على قيد الحياة:

"لمرة واحدة أحسست أن لدي غرفة خاصة، ذلك القبر. قالت له – ولم يفهمها – لكنني خسرته بصراخي، بفزعي الذي أيقظ الموتى ولم أسأل نفسي لماذا تصرخين يا سلوى؟!"[2]

وفي مشهد آخر تقول أم سلوى التي فقدت ابنها وجاء أحد المسؤولين ليعزّيها:

حسدنا البعض حين جاء (حضرته) ليعزينا، ونسي أن ثمن زيارته تلك دفعناه سلفاً، شهيد، ولم أكن فرحةً بهذه الزيارة، حتى لو كانت مقابل ظفره ![3]

فالموت هنا جاء تضحيةً من أجل الوطن، ولكن الضحايا لم يكونوا سوى من الطبقة الكادحة البسيطة التي تنتهك حياتها فيما ينعم الآخرون الكبار بالسيطرة والترف، ولا يقدّمون سوى التعازي والاستجداء المرائي، وكم يظهر الموت سهلاً ومتاحاً لدى المواطن العادي حين تأتي الثورة وقد فغرت فاهها لالتهام مزيدٍ من الضحايا والقتلى:

- **الست زينب.. ست زينب**
- **مين؟**
- **احنا !!**
- **أهلاً وسهلاً، قالتها قبل أن تفتح الباب**
- **الثورة رايحة تنطلق قريباً**
- **الله يفرحكو**
- **بس انت عارفة، هادا يلزموا تضحيات**
- **خذوا، عندي (ذهبة) هي الذكرى الوحيدة من علاء الدين**
- **لأ. بدنا إذا سمحت شهيد!**

---

(1) نصر الله، أعراس آمنة (ص86).

(2) نصر الله، زيتون الشوارع (ص23).

(3) المرجع السابق، ص42

- **شهيد؟**
- **آه، شهيد**
- **أعطيتكم شهيد زمان. نسيتو !؟** [1]

ولا تحتمل زينب أن تأخذ أموالاً تعويضيةً مقابل روح ابنها، بل ترفضها بكبرياء الأم الحزينة:

"**بمال قاتله لن نشتري الخروف الذي سنوزعه من أجل روحه**". [2]

وزاد تعبيرها عن الغصة المغموسة بالقهر، حين بحثوا عن مصدر الرصاصة التي قتلت ابنها، وجرت تحقيقات روتينية حول قاتله:

كانوا قد فتحوا ملف تحقيق، وعينوا لجنة كي تعرف من أي اتجاهٍ جاءت الرصاصة، وكالعادة حين يفتح ملف وتعين لجنة، فإن اللجنة تذوب وكذلك الملف، ولا يبقى سوى السؤال الذي لا يلبث نفسه أن يذوب لتلعب شاهدة القبر دوره كسؤال أخير بلا إجابة أيضاً![3]

أما سلوى، فقد فقدت عقلها بعد استشهاد أيمن، وحين سألوها عن موعد رؤيتها الأخير لأيمن خطيبها، كان الرد مضحكاً مبكياً:

"**كم سنة مرت على استشهاد أيمن؟**

ألف سنة!

ومتى آخر مرة رأيته يا سلوى؟

أمس.. نعم أمس رأيته.. !"[4]

الفاجعة التي لحقت بسلوى أكبر من مجرد موت عادي، فالقتل الذي حاق بأيمن قتل أحلامها وقلبها، وجعل من حياتها فارغةً من السعادة والأمان، وكل ما تحلم به أي فتاة عادية.

وحين استشهد أيمن ورأت سلوى جثته، تصف بلسانها مشهد موته:

---

(1) نصر الله، زيتون الشوارع (ص52).

(2) المرجع السابق، ص53.

(3) المرجع نفسه، ص94.

(4) المرجع نفسه، ص94.

"رحتُ أسد الثقب بيدي، وأضغط على صدره، نجحت وقبل أن أنتبه، كانت بركة دم تتجمع تحته، باحثة عن مسارب لها، تحاول أن تمضي به، أن تستله من يدي. أسندته، أغلقت بصدري جرح صدره. هل تصدق كانت تلك هي المرة الأولى، المرة الوحيدة التي أحتضنه فيها، وفي الشارع لأقول للجميع بأنه حبيبي، حبيبي الذي لا يحق لي احتضانه إلا في لحظة موت! وراحت أصابعي تبحث عن نبع الدم الخفيّ، فاصطدمت بحفرة، حفرة كبيرة، لحم مفروم !"[1]

وتستمر رحلة سلوى الكئيبة في عالم الموت والأموات، لمّا زارت قبر أمها وخطيبها وغيرهم من قتلى المخيم، فيصفها نصر الله:

"بين القبور، وجدت نفسها تدور، تقلّب الشواهد كما تقلب صفحات كتاب، كتابٍ حجري يحفظ أسماء الموتى ويرفعها عالياً للشمس". [2]

القبر يبقى بهذه الصورة شاهداً على تداخل الموت بالحياة، وبقاء الأموات حاضرين في عقول الأحياء ويومياتهم، حتى تذبل زهرة العمر، وتسوء الأيام ويتساوى ليلها بنهارها.

"الوجوه، الأصوات، إيقاع أقدامهم تحت الشبابيك، وأيديهم فوق صفيح الأبواب وأنينها، ورأيت أزهاراً ذابلة فوق القبور، ريحاناً يانعاً، خبيزةً مزهرةً، داليةً وامرأةً تبكي وهي تتحسس (المدّيدة) فوق أحد القبور بتلك الرقة التي يمكن أن تتحسس فيها جسداً تحبه.. يحق لأمي أن تكون لها ريحانةٌ على قبرها.. "[3]

وأفصحت سلوى عن داخلها الذي رغم جنونها لا يزال يتكلم ويحسّ بالفقد والحرمان الطويل، فقد وقفت أمام القبور تفلسف الموت ببراعةٍ وحدة مؤسفة:

"كم مرة قرأت كتاب الموت ذاك دون جدوى، كم مرة مسحت الغبار المتراكم على الشواهد لكي أتهجّى الاسم المدفون تحته، كم مرةٍ خفتُ وقد خيّل إليّ أنني دستُ أحد القبور وأقلقت نوم صاحبه أو صاحبته، كم مرة وقفت طويلاً عند قبرٍ أخضر، لم يجف ترابه بعد، وقلت: لعل

---

(1) نصر الله، زيتون الشوارع (ص99).

(2) المرجع السابق (ص116).

(3) المرجع نفسه، ص116.

الذي فيه لم يزل بعد على قيد الحياة، وانتظرته أن يصرخ، وكم مرة فكرتُ أن أختار من بينها قبراً مجهولاً إلى أن فعلتها.. "[1]

وكانت نهاية سلوى بعد عذابها الطويل من الموت والحرمان، ثم اغتصاب عمها والشيخ لها دون أن يرعيا فيها حرمةً ولا إنسانية، أن قتلوها وجعلوا من سبب موتها انتحاراً ليخفوا جريمتهم الشنيعة، فقام أحد المسؤولين وكنّى عنه نصر الله بـ(حضرته)، وعبد الرحمن عمها بإلقائها من فوق سطح البيت مرتين أو ثلاثا:

"وصلوا حافة السطح، ألقوا بها وكان عبد الرحمن حذراً فسقطت بعيداً عنه هذه المرة، وصرخوا:

– ماتت، فانحنى عليها، جسّ نبضها، ولم يكن ثمة دماء، لم يكن ثمة سوى عينين مشرعتين.

فصرخ: لسّا ! وأحس أنه يعيش لحظة تحرره من كل شيء.

وراحوا يهبطون الدرج من جديد

حملوها.. وكما لو أنهم لم يتعبوا أبداً وصلوا سريعاً إلى حافة السطح، وألقوا بها، وقبل أن تصل الأرض، كانوا يصرخون به:

- **ماتت ؟؟**
- **.. .. ؟؟**
- **على إحدانا أن تصحو الآن يا سلوى!"[2]**

بهذه المشاهد المباشرة من الموت الذي أبدعه نصر الله وكنفاني، يتّضح الإحساس العميق لكلٍّ منهما بقيمته ووجوده في الحياة، والظاهر أن كليهما كان قاسياً ومتفنناً في إحداث صدمة القتل ورسم الصورة الإجرامية للمحتل حين يعذّب ضحاياه، كذلك على صعيد المستوى الغرائبي يتشاركان في إبراز معالم جديدة للموت الفلسطيني، فكنفاني الذي تحدّث عن فترة ما بعد النكبة في معظم أعماله، واللجوء وغيرها، ونصر الله الذي تناول ذات الزمن في زيتون الشوارع والزمن الحديث في أعراس آمنة يتفقان إلى حدٍّ بعيد في التعبير عن الشجن الفلسطيني، وبناء الشخصيات الثائرة وأمام عينيها قتل أكيد وموتٌ حتمي لا فرار منه.

---

(1) نصر الله، زيتون الشوارع (ص121).

(2) المرجع السابق، ص203.

ثانياً: الحرب

بين الرواية والحرب، علاقة وثيقة أنتجت كماً كبيراً من السرد النثري، فالحرب مسرحٌ للإنتاج الفني العربي والفلسطيني الدال على أبعادٍ إنسانيةٍ عميقة، وأمام الحرب الطاحنة والموت المتربص في كل لحظة وفي كل شبر، تصارع شخوص الرواية عجزها الوجودي، وتبحث عن حياةٍ ما في بحر من العدم الإنساني.

وقد شكلت الحرب مصدر إلهامٍ للكتاب، مما أنتج ما يسمّى بأدب الحرب، وهو جملة الأعمال الإبداعية المعبرة عن التجربة الحربية فهو يعبر عن الجماعة ويدافع عنها سواء كانت الحرب عادلة أو غير عادلة وقد يقع الكاتب بسببها في استعمال الصوت المرتفع على حساب الفن، وقد يحرص الكاتب على التسجيل غير الفني لإبراز الجانب البطولي كما قد يتورط الكاتب في مأزق البعد السياسي المناسب للسلطة على حساب البعد الانساني الفني ويعبر عن تلك التجربة من عايش أهوال ميدان القتال. (1)

وما يهمّنا في هذا الصدد الحديث حول الجانب الإنساني لا البطولي، فغسان كنفاني كان في رواياته أقرب ما يكون لإنتاج مفكرةٍ درامية هائلة من مشاهد الحرب، فهو بحبكاته وشخوصه وسرده المتنوع وأمكنته المتعددة ولغته الشعرية الفائقة الحساسية، يؤرخ لواقعٍ قريبٍ جداً لرواياته، فقد أرّخ لحرب النكبة ومجازر القرى، ومجازر المخيمات في لبنان وفلسطين وغيرها، مما جعل من الموت عنصراً أساسياً من تكوين الحبكة الروائية لديه.

تعرّي رواية **(عائد إلى حيفا)** واقع حرب طويلة الأمد، وتنبش خبايا صراع أزلي يضرب بجذوره عميقاً في التاريخ الفلسطيني ويحول المنطقة إلى بؤرة احتلال مرير يحفل بالدم والحصار والقصف والقتل والأسر والسجون والمطاردات والحواجز والإذلال، وذلك بعد عشرين عاماً من البعد، وحين عاد والد خالد وخلدون بسيارته إلى تلك المناطق في زيارة مختصرة، فأعادته لذكرى الحرب التي لحقت بحيفا آنذاك:

وحين كان يقود سيارته وسط شوارع حيفا، كانت رائحة الحرب ما تزال هناك، بصورةٍ ما، غامضة ومثيرة ومستفزة، وبدت له الوجوه قاسية ووحشية. (2)

---

(1) نجم، الرواية والتجربة الحربية المصرية، موقع الناقد السيد نجم (على الانترنت)

(2) كنفاني، عائد إلى حيفا، الآثار الكاملة (ص345)

هذه بداية الرحلة لزيارة حيفا المدينة المحتلة وشبه الخالية من الفلسطينيين، وبداية رحلة الشخصية أيضاً لذكرى الحرب التي أخرجتهم من حيفا:

"**كانت حيفا مدينة لا تتوقع شيئاً، رغم أنها كانت محكومة بتوترٍ غامض، وفجأة جاء القصف من الشرق، من تلال الكرمل العالية.. ومضت قذائف المورتر تطير عبر وسط المدينة لتصب في الأحياء العربية**". [1]

بهذا الحدث، يبدأ باستعادة ذكريات الحرب المريرة، وكيف كانت النيران تهبّ كالريح من كل اتجاهٍ على السكان، وكان الموت حديث تلك الساعة، حتى ذهلت الأم عن وليدها:

"**كانت تفكر به، عندما جاءت أصوات الحرب من وسط المدينة، حيث تعرف أنه هناك، وكانت تشعر أنها أكثر أمناً فالتزمت البيت فترة، وحين طال غيابه، هرعت إلى الطريق دون أن تدري على وجه التحديد ما الذي كانت تريده..** "[2]

مشاهد هذه الحرب تشبه يوم القيامة بذهوله وهيجانه، حتى انتهت الأمور بالاحتلال التام لمدينة حيفا، ومن خرج منها فقد نجا من الموت إلى موتٍ آخر في الغربة، ومن بقي ناله الموت أو الأسر على يد العصابات الصهيونية وقتها:

"**لم يعد من الممكن الآن تذكر الأمر تماماً، بتفاصيله، ومع ذلك فإنه يذكر أن الهجوم الذي بدأ صباح الأربعاء ظل مستمراً حتى ليل الخميس، وصباح الجمعة فقط، 23 نيسان 1948، تأكد تماماً أن الأمر في حيفا قد انتهى، وأن الهاغناة سيطرت على الموقف كلياً..** "[3]

في قصة **(ثلاثة أوراق من فلسطين)**، يروي الراوي حكايته مع المجزرة التي حدثت في أوراق من مدينته الرملة، والذل الذي لحق برجالها من قبل اليهود، والشعور الأنكى حين انتهكت مجندةٌ إسرائيلية رجولة سادة المدينة، وأذلت أبا عثمان، ثم ما لبث أن قتلوا ابنته وزوجته:

"**لكنني أبداً لن أستطيع تفسير ذلك الشعور العجيب الذي تملكني، ساعة رأيت مجندة يهودية تعبث ضاحكة بلحية عمي أبي عثمان..** "

---

(1) كنفاني، عائد إلى حيفا، الآثار الكاملة (ص346)

(2) المرجع السابق، ص353

(3) المرجع نفسه، ص264

"وعمي أبو عثمان ليس عمي بالضبط، ولكنه حلاق الرملة وطبيبها المتواضع، ولقد تعودنا على أن نحبه منذ وعيناه وأن نناديه بعمي احتراماً وتقديراً، كان واقفاً يضم إلى جنبه ابنته الأخيرة، فاطمة، صغيرة سمراء تنظر بعينيها السوداوين الواسعتين إلى اليهودية السمراء..

- ابنتك؟!

وهز أبو عثمان رأسه بقلق، ولكن عينيه كانتا تلتمعان بتكهن قاتم عجيب، وببساطة شديدة رفعت اليهودية مدفعها الصغير، وصوبته إلى رأس فاطمة، الصغيرة السمراء ذات العيون السوداء المتعجبة دائماً.. "[1]

كان هذا تخويفاً وإرعاباً لأبي عثمان، وتمهيداً للقتل الوحشي لابنته، حيث استدعى كنفاني المؤشرات النفسية والخارجية من حوله ليمثل مسرحاً للموت يحياه القارئ مع الشخصية:

"وفي تلك اللحظة، وصل أحد الحراس اليهود في تجواله أمامي، واستلفت نظره الموقف، فوقف حاجباً عني المنظر، ولكنني سمعت ثلاث طلقات متقطعة دقيقة، ثم تيسر لي أن أرى وجه أبي عثمان يتموج بأسى مريع، ونظرت إلى فاطمة، مدلى رأسها إلى الأمام، ونقاط من الدم تتلاحق هابطة خلال شعرها الأسود إلى الأرض البنية الساخنة. "[2]

ولم يتوقّف الأمر لهذا الحد، فقد قاموا بقتل زوجته أمام عينيه في ذاك الاعتداء:

"هذه المرة، استطعت أن أرى بوضوح كل ما حدث، ورأيت بعيني كيف رفسها الجندي بقدمه، وكيف سقطت العجوز على ظهرها ووجهها ينزف دماً، ثم رأيته، بوضوح كبير، يضع فوهة بندقيته في صدرها، ويطلق رصاصة واحدة.. "[3]

وانتهت تلك المأساة التي حلّت بالعائلة ومن قبلها بالكثير من عوائل مدينة الرملة في حرب النكبة، انتهت بقتلهم لأبي عثمان أمام الملأ، حيث كان هذا مصير كثير من الثوار البسطاء الذين وقفوا بالشيء القليل ليقدموا لوطنهم الشيء الكثير، الأهل والمال وأخيراً الروح.

" نظر إليّ كأنه يمر بي للمرة الأولى ويراني، واقفاً هناك، في منتصف الشارع تحت سطح شمس تموز المحرقة، معفراً مبلولاً بالعرق، بشفة مجروحة مدلاة تجمد عليها الدم، وأطال النظر وهو يلهث، كانت في عينيه معان كثيرة لم أستطع فهمها لكنني أحسستها وما لبث أن

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص23)

(2) المرجع السابق، ص23

(3) المرجع نفسه، ص24

لعاد إلى مسيره، بطيئاً مغبراً لاهثاً، فوقف، وأدار وجهه للشارع، ورفع ذراعيه وصالبهما في الهواء.. . لم يتيسر للناس أن يدفنوا أبا عثمان كما أراد، ذلك أنه عندما ذهب إلى غرفة القائد ليعترف بما يعرف، سمع الناس انفجاراً هائلاً هدم الدار وضاعت أشلاء أبي عثمان بين الأنقاض. " [1]

والسبب في تفجير اليهود لجسد أبي عثمان، أنه كان فدائياً مقاوماً، يأتي بالمتفجرات والأسلحة ويضعها في بيته، كما يتضح في قول كنفاني:

"**وقالوا لأمي، وهي تحملني عبر الجبال إلى الأردن، إن أبا عثمان عندما ذهب إلى دكانه قبل أن يدفن زوجه، لم يرجع بالفوطة البيضاء، فقط..** "[2]

وفي ذات القصة، كان حمد مقاتلاً مع عبد القادر الحسيني، وقد استطاع ذات مرة أن يأتي بلغمٍ كبير ليفجّر طاحونة في المدينة لا يحتاجها السكان، فبلغ هذا الأمر الاحتلال، فعلموا من خلاله أنه فدائي، وكمنوا له ليستولوا على اللغم، ولكنه قتل معه:

"**استطاعت امرأة يهودية أن تعرف هذا السر، فأبلغت بواسطة اللاسلكي مستعمرة تقع بين عكا وحيفا.. اسمها؟ لا أذكر.. المهم.. مر حمد من عكا في المساء مع رفاقه ومن بينهم "سرور برهم" هل سمعت عنه؟ حسناً، لقد وصلوا قرب المستعمرة قبل أن يهبط الظلام وهناك فاجأته قوة يهودية تريد أن تستولي على اللغم، وطلبت منه أن يستسلم، ولكنه رفض.. ودافع دفاعاً مجيداً مع رفاقه القلائل حتى تساقطوا من حوله واحداً إثر واحد.. هل يسلم اللغم وينقذ حياته؟ طبعاً لا.. لقد وقف حمد ورفع يديه، وعندما اقترب اليهود ليمسكوه، أطلق رصاصة واحدة على اللغم الكبير، لقد قال الناس يومها أنهم سمعوا انفجار اللغم من عكا.. وتطايرت أشلاء اليهود، وتمزع الشهيد إلى درجة أنهم لم يستطيعوا أن يجدوا أي شيء منه كي يدفنون..** "[3]

والمعاناة والمأساة في الحروب تستمر، حيث قام الاحتلال بقتل أحد الرجال من ذوي العقول الضيقة الذين لم يفهموا معادلة القوة كما فهمها صغار فلسطين، ومع ذلك فهو ضحية ليد الاحتلال بعد أن كان ضحية جهله:

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين(ص25)

(2) المرجع السابق، ص25

(3) المرجع نفسه، ص29

"اسمع ماذا جرى لهذا المحارب المهذب.. لقد كان سائقاً لسيارة عمومية، وشاهد امرأة يهودية تعدو هاربة أمام مجموعة من الأطفال كانوا يرجمونها بالحجارة.. كانت الحوادث في بدء توترها، فما كان منه إلا أن نهر الأطفال، وأمسك المرأة من يدها، وقادها إلى حيث أوقف سيارته، وذهب بها إلى أهلها في تل أبيب، هل تعرف ماذا حدث هناك؟ لقد سرقوا سيارته، وقتلوه.. مزقوه ورموا جثته مقابل جامع الشيخ حسن.. فكيف يريدوننا أن نحارب أناساً من ذلك النوع؟ بالورود؟!"[1]

بهذا يبين الموت الذي تطال يده كلّ من قال إنني فلسطيني، حتى ولو كان خائناً لوطنه، منتمياً لعدوه، وهذا جزءٌ من الرسالة التي يسعى كنفاني لإيصالها، فقد طفا على وجه رواياته وقصصه المعنى العميق المنقول إلينا بالسرد المباشر أو الحبكة الدرامية أو الرسائل الوصفية التي تنقل مجريات الأحداث من حولها، كما لو كانت تقريراً أدبياً بليغاً.

وعن عذوبة الموت الذي يحبه الفلسطيني في معركته الطويلة مع عدوه، يقول في **(النزال)**:

" لم تكن عنده قدرة إحساس الحياة.. وقالوا له مرة إن هذا خطأ مُهلك، وإن الحياة لا قيمة لها قط إن لم تكن دائماً، واقفة قبالة الموت.. ولكنه لم يكن يبالي.. بينه وبين النظريات المتقعرة ما بين أيار والكفن.. وبينه وبين الموت ما بين تراب أيار والجفاف.. "[2]

وفي ذات القصة، مشهدٌ فظيعٌ من التعذيب يخنق الأنفاس، ويعرّي صورة الموت أمام القارئ، فكنفاني يجعل من تفاصيل التعذيب حكايةً طويلة لا تختصرها كل المشاعر الإنسانية، فالبطل يقاد إلى مكان مجهول، وينكّل به حتى يأتيه الموت من كل مكان، ثم ما هو بميت:

"ما زال يذكر مقاطع مقطعة منه، ممزوجة بالوعي وبالغيبوبة: لقد انهالت الأظافر عليه فأعملت به تمزيقاً، تجمعت حواليه فافترست جلده وانغرزت في خاصرتيه ورئتيه فأخذ يلهث دماءه، كلما استدار سدت عليه الأظافر منافذ الحياة ومنافذ أيار وتشابكت كالسيوف أمام عينيه وأنفه فمنعت عنه الرؤيا ومنعت عنه الهواء.. ومثل من على وشك أن يستيقظ أو ينام تعرف إلى بعض تلك الأظافر ولكن حنجرته كانت قد تجرحت وسدتها الدماء فحشرج: حتى أنت؟ وفي لحظة تالية أحس دبيب الموت، إلا أن أيار كان ضخماً وكان كبيراً وكان قد صبغ

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص30)

(2) المرجع السابق، ص37

الطريق بالخضرة.. أحس بالأصابع تغوص إلى قلبه فتبقره، وانهالت خيوط الدم فوق صدره زاحفة مثل أفاع حمراء رفيعة وتجمعت عند قدميه وسالت جدولاً قانياً في الطريق.. "[1]

وكم ردّد هذا اليافع المعذّب الصغير شعارات الموت البطولي، وهو في حالةٍ يصفها رائيها بأنه منتحرٌ بطولي، ولكنه يرى بعين الواثق المحب لوطنه حتى الموت:

"أنت صغير على نزال أعدائك أيها المسخ.. يا عين أبيك القتيل فوق ربيع أيار.. . أيها الذي يعيش تحت أكداس الأقدام.. أكبر.. أكبر.. لماذا لا تكون نداً قبل أن تموت؟ مت.. مت.. لقد نزفت عرقك وأذبت عضلك دون أن تطفئ تلك النقطة البيضاء المعلقة في صدرك كالقنديل.. مت! ماذا بقي منك؟ تقول الكثير؟ نطقت؟ انفكت شفتاك عن أسنانك؟ لقد نزفت من العرق ما يصنع ألف رجل كبير.. يا عقدة الأصبع! أيها المسخ، يا عين الشهيد.. لا تمت قبل أن تكون نداً.. لا تمت.. !"[2]

أما **(أم سعد)**، فحكايتها مع الحرب طويلة مريرة، فهي رمز المرأة التي لعبت الحرب بتيار حياتها، فقتلت ابنها، وأسكنتها المخيم، وجعلت من ابنها سعيد مقاتلاً، يقول في وصفها:

" لقد اختفت منذ تفجّر القتال، وها هي تعود وكأنما على إيقاع الهزيمة.. لقد قاتلوا من أجلها وحين خسروا خسرت هي مرتين.. "[3]

وتتذكر ابنها الذي يعيش الحرب كما لو كانت يومياته، ويغرق في طوفان الموت كل يوم:

" في مكانٍ ما، قالت لنفسها، يقف سعد الآن تحت سقفٍ من الدخان، ثابت الساقين، كما كان دائماً، كأنه شجرة، كأنه صخرة، يقبض بسلاحه ثمن ذلك الدخان كله.. "[4]

إبراهيم نصر الله، فقد غرق في تفاصيل جديدة للحرب، بحكم تنوع تجربته الأدبية والتاريخية، واستفادته الكبيرة ممن سبقه من روائيي الأدب الفلسطيني أمثال كنفاني، فرواياته أعراس آمنة، ومجرد 2 فقط، امتلأتا بمشاهد غرائبية فظة في التعامل مع البطل الفلسطيني،

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص38).

(2) المرجع السابق، ص41

(3) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة (ص246).

(4) المرجع السابق، ص297

فتجعل من موته خالياً من أي بطولة، إنما هو موت الضحية على يد الجلاد، وموت المظلوم بسكين الظالم.

في رواية **(أعراس آمنة)** تغنّت الشخصيات كثيراً بالموت، وذاقته كل فئات سكان غزة، فالغارات التي واجهتها، أدت إلى موتٍ كبيرٍ باغت سكانها:

رندة في حديثها عندما استشهد عزيز وقد كان سيخطبها، لكن الموت حال بينهما تقول: "**تركتُها ورحت أسير بين الشواهد عندها أحسست بذلك الهاجس الذي خطر لي ذات يوم حول الشهداء يسير في عروقي هل ثمة يومٌ يمرّ دون أن يستشهد فيه أحد !؟** "[1]

وتقول في عزيز: " **كنتُ متأكدةً من أنك أنت الذي رحلت، وكان لا بدّ من موتٍ كبير . موتٍ غير عادي كي يمنعك من الوصول إليّ.** "[2]

أما جمال، فيظهر هذا الزوج المحب لزوجته والمناضل في ذات الوقت بشكلٍ ثابت خالٍ من النمو، حتى استشهد وشاهدته زوجته آمنة على شاشة التلفاز ولم يتعرف أحدٌ إليه لتشوه وجهه فجاءت عشراتٌ من النساء تندبه وتبكيه، وفي تلك الأوقات كانت آمنة تجلس أمام قبره طول اليوم تبكيه وتتذكره وتسرد شيئاً من مواقفها معه في الماضي، من ذلك يقول لها في حديثه عن غسان كنفاني: " **الموت يا آمنة لا يرحمهم، لكنهم لا يرحمونه يحررون الأشياء الجميلة منه حين يصلونها أولاً، يحررون الوردة والشجرة وجناح العصفور، هل تعتقدين أن هذا العالم كان من الممكن أن يكون لو لم ينتزع هؤلاء الجميلون جمال العالم من بين فكّي الموت ؟ هل تعتقدين أن الموت كان يمكن أن يبقي لنا شيئاً لولاهم** "[3]

والتعاطي مع تلك المشاهد التراجيدية كان غريباً وسريالياً ينتقع بالضحك والزغاريد تارةً، والنشيج البكائي الكثير تارةً أخرى، وقد تجد في لحظة الفرح والأعراس الموت نازلاً وصاعداً والبكاء سيد الموقف، وقد وصل الأمر إلى الحد الذي يبكي فيه الإنسان ويضحك في آنٍ واحدٍ لفرط ما يعاني ويكابد من ذروة البؤس والحزن، ففي ذلك تقول آمنة:

---

(1) نصر الله، أعراس آمنة (ص67)

(2) المرجع السابق، ص35

(3) المرجع نفسه، ص68

"وها أنا أضحك وأضحك وأحس بأن ضحكي قد فاق كل الحدود، لا بد لي من أن أبكي قليلاً إذن، ولكنني لا أعرف الآن إن كنتُ أمسح دموع الفرح أم دموع الحزن والله إنكم حيرتموني.. "[1]

هذه الحالة الهستيرية بدت علامةً واضحةً في أبعاد هذا النص الحكائي أمام رؤية الموت، هذا الموت الذي كان ملعباً للإعلام بكل أشكاله وأسيراً لصورةٍ نمطيةٍ جرى ترسيخها بوعي أو من دون وعي، حيث الأم تزغرد والأخت ترقص في استقبال جثمان أخيها، والولد ليس في قاموسه سوى كلمات جاهزة لا تمت بصلة إلى ذلك النشيج الذي يطحن قلبه وهو ينحني قرب وجه أبيه المضرج بالدم. لقد تم ترويج هذه الحالة إلى حدٍّ بات على البشر أن يحسدوا الفلسطيني على هذه السعادة الغامرة التي يرفل بأثوابها، سعادة أن لديه عددًا أكبر من الشهداء، وباتت الأم التي لديها شهيدان أو أكثر، أشد سعادة من سواها التي ليس لديها سوى شهيد واحد !

وقد ذكرت في الرواية ملاحم موتٍ وجنائز كثيرة، من ذلك ذاك الشهيد الذي قتل قبل موعد زفافه بساعتين: **"ذهبت لتلك المرأة لأبارك لها بزفاف ابنها واستقبلتني أمام الباب كما استقبلت غيري وهي تزغرد وتغني، وحين راحت تبكي قلت في نفسي هذا البكاء ليس بكاء فرح وكأن المرأة التي بجانبي سمعتني فقالت لي لقد استشهد ابنها قبل ساعتين من عرسه.. "[2]**

وفي طريق آمنة لشراء ثوب الزفاف للميس تقول في تسديد الرؤية نحو تلك المفارقة المزدوجة:

"كنتُ قادمة ولكنني في الطريق سمعت أن (أبو عنتر) استشهد فقلت أعزّي أهله، كان يمرّ قرب مفرق الشهداء، القذيفة جاءته مباشرةً قذيفة دبابة وأطارت وجهه لم يعرفه أحد.. ثم عرفوه من ثيابه، هل الثياب أوضح من الوجوه !؟ "[3]

---

(1) نصر الله، أعراس آمنة (ص69).

(2) المرجع السابق، ص63

(3) المرجع نفسه، ص48

وجنازة الشهيد سمير تقول فيها: " **أنت تعرفين الشهيد سمير عليوة لم يخرج لشراء بطاطا لأمه فهو أبٌ وله سبع بنات وولد، خرج لكي يوزّع بطاقات الدعوة لعرس أخيه محمد، ولم يعد لأسرته إلا شهيداً** "[1]

وحتى الموت طال مجنون القرية مصطفى لسببٍ تافهٍ جداً: "**مصطفى ما غيرو قتلوه، على مفترق الشهداء، قلبي يوغوشني ويقول: ما داموا وصلوا لقتل مصطفى فلماذا تستبعدون أن يقتلونا جميعاً** "[2]

واستوغلت أنياب الموت في غزة حتى قصفت المقبرة والقبور التي فيها، وحفار القبور كذلك قد فتح قبره بيده ثم دفن فيه في اليوم التالي: "**قبل أيام فاجأونا بصاروخٍ قتل ثلاثة وحين تجمّع الناس لإنقاذ من في السيارة أغارت طائراتهم وأصابت خمسين** "[3]

وجرت عادة البكاء والموت لدرجة أن الحزن صار له مفهومٌ آخر عند سكان المدينة:

"**الدموع ليست الحزن، الحزن هو أن تستطيع أن تمنع نفسك من أن تبكي أمام أحدٍ من أجل هذا الأحد** "[4]

وأصعب وأكثر مشاهد الموت سريالية وحزناً وكانت دلالة الموت فيه ذات طابع مفجع ومهول هو موت جمال زوج آمنة وقد تفحّم وتغير وجهه حتى جاءت كثيرٌ من نساء الحي تندبه وتبكيه، وظللن على هذه الحالة لأيامٍ طويلة يبتن مع القبر إلى أن تبيّن أنه زوج آمنة، هذه العشوائية والهزلية والتراجيدية السوداء العمياء لحالة الموت الذي داهم تلك العائلة تبعث شجوناً وألماً لا يحتمل.

" **نساءٌ كثيراتٌ تحلّقن حول القبر يبكين من فيه، كلّ واحدٍ منهن كانت على يقينٍ بأنّ من في القبر هو زوجها، ابنها، أخوها أو حبيبها، وكلّ واحدةٍ منهن كانت تبكيه وتتطلع لباب المقبرة فلعله يأتي فجأةً ليقول لها: ما الذي تفعلينه هنا !؟** "[5]

---

(1) نصر الله، أعراس آمنة (ص50).

(2) المرجع السابق، ص55

(3) المرجع نفسه ص57

(4) المرجع نفسه، ص67

(5) المرجع نفسه، ص93

وتكتمل مليودرامية المشهد حين تستشهد إحدى النساء التي تنتظر عند ذاك القبر، فبينما هي عائدةٌ من المقبرة قصف بيتها واستشهدت أم فؤاد دون أن تعرف هل زوجها لا يزال حياً أم قد سبقها للموت!؟

هذه الرواية الفلسطينية التي شحنتها الفاجعة بكل ثيماتها مفتوحةٌ على الألم والمحنة، وقد تناولت فصلاً من فصول القضية الفلسطينية وهو الحديث عن حياة الناس في (غزة) في واحدةٍ من أكثر جولات الغدر والعذاب التي حصلت عليها مؤخراً وما يعتري أحياء غزة من قصفٍ واجتياحاتٍ وشهداء، حيث يخرجون ليشيعوا الشهداء فيعودون شهداء محمولين على الأكتاف، هذه الصورة والمشاهد رسمها الروائي نصر الله بطريقةٍ مدهشة جعلت من كل مفردات الرواية مستنطقة وذات لسان يجيب، حتى الصمت كان يتكلم ويروي الألم والعذاب الذي عاشته تلك الشخصيات، وقد رسّخت الرواية مفهوم الموت وكنهه لدى أهل غزة، وكيف تجاوبوا معه في مختلف الظروف، وفي كلِّ موقفٍ يعتريهم فيه هذا الكائن كانت لهم ردة فعلٍ مختلفة عن غيرها، وكأن الرواية مشاهد درامية مشجاةٌ وتراجيدية تحاكي طبيعة الحياة والموت اللذين يسكنان في قارورةٍ واحدة معاً على الدوام، هذه القارورة هي غزة.

رواية **(مجرد 2 فقط)** روايةٌ معتمة من تاريخ القضية الفلسطينية بكل ما تحمل الكلمة من معنى، فهي الرواية الثامنة من سلسلة الملهاة الفلسطينية التي كتبها، والتي غطّت أكثر من قرنين من الزمن من التاريخ الفلسطيني الحديث ويضيء فيها عقوداً من الظلم، والاحتلال، والمذابح، والتيه، والانتفاضات. ويحكي قصة الإنسان الفلسطيني في نزوحه وتشرده وغربته، وقصة وطن عربي لا يزال ينزف. إنها مغامرة البحث في الحقوق، حقوق شعب ضاعت أرضه، وأمة عربية تخلت عن القضية، وانغمست بعض دولها عن عمد أو غير عمد في لعبة الأمم، في عالم مفتوح على المجهول وعلى كل الاحتمالات، ولعل العبرة المستوحاة من الرواية أن الروائي يقرع جرس الإنذار، ويعيد إسقاط **(مجرد 2 فقط)** على الحاضر العربي في هذه الحقبة من التاريخ.

ففي مجزرة مخيم تل الزعتر، تقول الاثنان اللذان يرافقان القارئ في الرواية بذكرياتهما المريرة:

"**الماء الذي كنا نعتقد أنه يملأ الخزانات.. الخزانات العالية، التي نسبناها على السطح حيث نقطة المراقبة وأكياس الرمل تحجبها عن جنوب النار، النار التي ظلت تستعر.. تستعر.. واستمرت المعجزة بقوة المعجزة وحدها، حين قتلوا أفراد نقطة المراقبة.. ولم يقتلوا**

الخزانات، الخزانات التي مرّ بها الرصاص وظل كثير من الماء في قعرها، سقطت القذيفة فيها وملأتها فراغاً، تنبّهنا إلى ماءٍ يسيل يندفع داخل القبو، ماءٌ حارٌ، بارد، صرخات العجوز، العجوز التي كنتُ أعتقد أنها وضعت أواني مطبخها في عبها، الطناجر والصحون.. الملاعق.. العجوز صرخت، ولم تكن لأمي القوة اللازمة لإطلاق صرخةٍ.. لكنها قامت تركض.. قمنا نركض، لم نكن نعتقد أن كل هذا الماء كان فوقنا ونحن عطشى، كلٌّ حمل الإناء الذي طالته يده، اندفعنا باتجاه المزراب، المزراب الذي تدفّق فجأةً.. وكان الماء فيه صافياً، ولم يعد كذلك.. الماء صار أحمر.. المزراب بكى دماً.. ربما بسبب ما رآه فوق السطح.. "[1]

إن القتل كثر وكثر في كل مكان، وفوق السطوح ملأت دماء الضحايا المزاريب التي راحت تقذف، بدلاً من الماء، بالدم، فالمزراب يبكي ويبكي حتى تغدو دموعه دماً، أما لماذا يبكي فالراوي بواسطة (حسن التعليل) يعزو ذلك إلى تعاطف المزراب وتأثره بمنظر أشلاء الضحايا فوق السطوح. ولا تقف المأساة عند هذا الحد، فالفواجع والأهوال والكوارث تشتد وتتفاقم حتى تلتصق لحوم الموتى بأجساد الأحياء:

"**وحين وصلنا إلى ملجأٍ قَبِلنا، ملجأٍ مظلم.. كلٌّ وجوهه ضامرة، حين غامرنا في قطع أرضٍ مكشوفة للوصول إلى هناك.. حين رأتنا الدبابات ورشاشات 500 القابعة في أعالي التلال المحيطة.. وأرسلت نيرانها.. رحنا نزحف طول الليل كي نصل إلى حائطٍ يخفي ظلالنا. حدّق فينا كل من في الملجأ.. وخيّل إلينا عندما رأيناهم أننا الأسمن والأوفر صحةً، واكتشفنا ليس لأننا الأسمن ينظرون إلينا، هكذا بأعينهم الجائعة.. كان لنا رائحة ما غريبة.. تفوح منا. وحين نظرنا إلى بعضنا، وجدنا فتات لحمٍ ملتصقٍ بنا، فانشغلنا بإزالته عنا طول الليل**"[2]

ويتعمّق معنى الحرب والألم، حين تغدو الحرب جزءاً من يوميات الناس، فتأتيهم بموعدها الدقيق، وتحاصرهم في كل وقتهم، ويبقى الملجأ المؤقت مسكناً لهم:

"**حتى بعد توجيه استغاثات بليغة عربية سليمة، لم يكن هناك أحد يجيب، كانت القذائف تزداد اندفاعاً وكثافة، والألوان تختلط ببعضها.**

أمي قالت: يجب إنزال الغسيل عن السطح

---

(1) نصر الله، مجرد 2 فقط (ص131)

(2) المرجع السابق، ص157

فقال أبي: الآن تفكرين في الغسيل؟

قالت: الغسيل سيجعلهم يقصفون البيت

قال: سيقصفون البيت بالغسيل أو دونه.. إنها حرب.

قالت: ليست حرباً.. إنهم يقتلون الناس فقط، وبعد قليل يملون.. حتى الجنود يملون.. عند ذلك سيقصفون حبل الغسيل. "[1]

وتستمر الحرب في المخيم، والصغار والكبار مكوّمين في ملجأ ضيق، والرصاص يحيط بهم، في حالة مخيفة تدفع بهم لانتظار الموت وحسب:

"**ولم أهدأ.. لم يهدأ أبي، لم تهدأ أمي وإخوتي.. وتصاعدت الهواجس.. وتزاحمت في سماء الملجأ الضيقة حين عاد الرجل ذو الأبناء. الرجل الذي كان يهذي جهنم الحمراء.. والرصاص قليَّة.. سيدمرون كل شيء.. ويضربون ليدمروا كل شيء.**

وكنا قد خفضنا صوت الراديو الصغير لنسمع الأخبار من مصدرها.

وقال: هناك القليل من الملاجئ.. البيوت قبور، وخطرة.. هناك تسويات لبعض البيوت. وهناك بيوت متوارية عن الخط المستقيم للقذائف والرصاص، ولكن لا شيء يفلت من مدافع الهاون.. والهاوتزر..

أرحم ما في هذه الحرب الدبابات، تدمر واجهات المخيم.. ويدمرها الشباب، الشباب جيدون يقولون: إذا دخلوا علينا سيذبحوننا كالنعاج". [2]

بهذه الرومانسية السوداء ينتقي مشاهد إنسانية مؤلمة تفتح الجرح الفلسطيني على مصراعيه وبواسطتها يقدم نصر الله مأساة الإنسان الفلسطيني المغلوب على أمره، في أدق تفاصيلها عارية كما هي دون أصباغ ولا مجازات، وبسخرية لاذعة يبين اختلال ميزان القوة بين الجلاد والضحية. يدور الحوار الآتي حين تأتيهم رصاصة طائشة:

"**الرجل ذو الأبناء قال: الملجأ غير آمن.**

وأبي قال: الرصاصة دخلت الملجأ مصادفة.. لا بد أنها ارتطمت بشيء ما فانعطفت.. وأمي قالت: لن أخرج من هنا إلا ميتة.. لن أبتعد أبداً عن البيت، هذا شقاء العمر كله.

وقال أحدنا: ربما قناص..

: ليست رصاصة قنص.

---

(1) نصر الله، مجرد 2 فقط (ص10).

(2) المرجع السابق، ص25.

: ربما عرفوا مكاننا.

: كانوا أطلقوا قذيفة لو عرفوا..

: الرصاصة طائشة.

: أنت الطائش.. في الحرب ليس هناك رصاص طائش، كل الرصاص يطلق ليقتل.. لا ليطيش. "[1]

هذه العبارة المليئة بالفاجعة وترقب الموت، والتي تعطي احتمالاً أكيداً بوحشية المحتل وتعمّده لبث الرعب وتسليط سيف الموت على رقاب الناس الأبرياء الذين لم يجدوا في الملجأ إلا موتاً آخر بشكلٍ جديد.

في رواية **(زيتون الشوارع)** وحين استشهد علاء الدين، ووجدته زينب أمه ملقىً بين التلال أثناء خوضه لمعركة الجسر، أعطت بلغتها وإحساسها المشحون بالأسى بعداً قاسياً للمشهد، ورصدت زاوية جديدة تبثّ الألم والصراخ كما فعلت في ذهن المتلقي:

"**كنت أريد أن أصرخ، لكنني لم أستطع، سيقتلونه ثانية، وكنت مذهولة كأننا لم نعش زمن الشهادة من قبل، ورحت أجره مبتعدةً حين فتحت أبواب جهنم فوق رأسي.** "[2]

أما حين خرج أيمن لمواجهة اليهود الذين حاصروه في بيته على مرأى سلوى، فجاءته رصاصة غدرٍ من خلفه، تقول سلوى في وصف مشهد موته:

"**هل كان يمكن أن يقتل قبل تلك اللحظة التي قتل فيها، لو تركته يخرج!؟ هل كنت السبب في قتل أيمن؟ هل كان إصراري على بقائه فرصة القاتل الأخيرة كي يهيّئ بندقيته، ويلتقط أنفاسه بما يتيح له أن يصوّب، وأن يصيب بكامل راحته.. لكنني أؤكد لك أنني قلت له: انتبه يا أيمن. وكانت المناوشات تتصاعد، وكلما اندلعت شرارة هنا وشرارة هناك هبّت النخوة لإخمادها. لكن النهايات كانت تتطلع للبدايات التي لن تقبل بأن تكون أقل من مجزرة!**"[3]

---

(1) نصر الله، زيتون الشوارع (ص21).

(2) المرجع السابق، ص112

(3) المرجع نفسه، ص98

ويعدد الكاتب مجموعة من المجازر التي تعرض لها الفلسطينيون على لسان زينب، حيث لا تطاق حتى من خميس المجنون الذي لا يعي ما يجري حوله:

- "**أتساءل الآن، ما الذي فعله خميس بعد ذلك؟ ما الذي فعله الآن، بعد "تل الزعتر"، "صبرا وشاتيلا"، "بيروت"، "حرب الخليج"، "مدريد"، "أوسلو"، "غزة"، و"أريحا أولاً"، بعد.. ؟**"[1]

هذه الصراعات التي رسمها نصر الله لتضحيات وعذابات الفلسطيني، تحيلنا لفنية غير نمطية، يمتزج فيها الواقع بالابتكار، ليخلّد نصر الله الفن الحقيقي المعجون بدم القضية الحق.

ثالثاً: الخيانة

هو موتٌ طبيعيّ، ويفتك بروح ضحيته، ولكنه يستلّ السيف من خلف ظهره، ويأتيه على يد من لا يحقّ لهم ذلك، ولا تكاد تخلو رواية من الروايات الفلسطينية من ذكر الخيانة[2]، فهي قضية فتكت بدماء كثير من الفلسطينيين، وأعادت خطواتهم للوراء كثيراً، وأينما وجد الاحتلال يوجد له خونة، يسقطون في شباكه لسبب أو لآخر، أو ينتفعون بما يقدمه لهم كالساسة والقادة المسؤولين والمحسوبين على الفئة المغلوبة من عامة الناس.

وفاعلية الخيانة كبيرة في تحقيق الموت بكل أشكاله، فهي تشكّل جريمة تودي بالمبادئ والكرامة التي اعتاد الروائي أن يتغنّى بها، وتودي بالجسد أيضاً، حين يُسلّم البطل إلى عدوه على يد قريبه أو حاكمه أو غير ذلك، هذا كله جعل كنفاني ونصر الله يربطان الخيانة بالموت الفعلي الحتمي الموجه لجسد الضحية، والموت الروحي ذي البعد النفسي.

في قصة **(أوراق من فلسطين)** في الأوراق الخاصة بالطيرة، يجد البطل نفسه ناجياً من الموت حين نجت روحه من الخيانة، وربط ضياع فلسطين وموت أهلها بخيانة البعض لها، وجبن الآخرين عن حمايتها:

"**الحمد لله أنني لم أكن خائناً ولا جباناً في يوم من الأيام. ولو كنت كذلك إذن لما كنت سامحت هذا الشرطي.. والذنب في هذا ليس ذنبه.. إنه ذنب الذي أضاع فلسطين وحتم علينا حياة الكفاف هذه، حتم علينا أن نعيش وكأننا خرجنا من فلسطين كي نبحث عن عمل ما فقط..** "[3]

---

(1) نصر الله، زيتون الشوارع (ص86).

(2) أيوب، الشخصية في الرواية الفلسطينية في الضفة الغربية وقطاع غزة (ص59).

(3) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص27).

ويستنتج فيما بعد المجرم الحقيقي الذي نكب الوطن ودمّر أهله، فهو لم يكن عدواً يصوّب سلاحه نحونا، ولم يكن سجاناً أو غيره، وإنما خائن جبان لا يعي معنى النضال الثوري الحقيقي:

"على كل حال أنا أعرف ما الذي أضاع فلسطين.. كلام الجرائد لا ينفع يا بني، فهم – أولئك الذين يكتبون في الجرائد يجلسون في مقاعد مريحة وفي غرف واسعة فيها صور وفيها مدفأة، ثم يكتبون عن فلسطين، وعن حرب فلسطين، وهم لم يسمعوا طلقة واحدة في حياتهم كلها، ولو سمعوا، إذن، لهربوا إلى حيث لا أدري، يا بني، فلسطين ضاعت لسبب بسيط جداً، كانوا يريدون منا –نحن الجنود– أن نتصرف على طريقة واحدة، أن ننهض إذا قالوا انهض وأن ننام إذا قالوا نم، وأن نتحمس ساعة يريدون منا أن نتحمس، وأن نهرب ساعة يريدوننا أن نهرب.. وهكذا إلى أن وقعت المأساة.. "[1]

تعليلٌ واقعي مباشر، بعيد عن أي تكلفة من الكلام أو العبارات المنتقاة، وهو يخاطب المنطقية العالية والحس الرفيع في كل إنسان. أما إن صرخ الفلسطيني في وجوههم، وحاول أن يكسر رخامة صمته أمام حاكمه الخائن، فالنتيجة كما في قصة **(أبعد من الحدود)**:

أنا لست أشعر بذلك إذا أردت الصدق.. ولكن لو قلت الصدق هذا، بصوت أعلى، إذن لزجوا بي في السجن. وإذا أغلقوا وراء ظهري المزلاج فمن يستطيع أن يفتحه؟ أنت؟ ولا حتى من هو أعلى منك قيمة ومركزاً. ! أتعرف لماذا يا سيدي؟ لأنني، في الواقع، لست إلا تجارة من نوع نادر، فأنت ستسأل نفسك إذا قدر لك أن تسمع بالخبر: ".. وماذا سأستفيد من إطلاقه؟" والجواب بكل بساطة: "لا شيء!" فأنا لست صوتاً انتخابياً، وأنا لست مواطناً، بأي شكل من الأشكال، وأنا لست منحدراً من صلب دولة تسأل بين الفينة والأخرى عن أخبار رعاياها.. وأنا ممنوع من حق الاحتجاج، ومن حق الصراخ فماذا ستربح؟ لا شيء.. وماذا ستخسر إذا بقيت أنا وراء المزلاج؟ لا شيء أيضاً! إذن لماذا التفكير الطويل؟ "خذ هذه الأوراق يا ولد ولا تزعجني بمثلها مرة أخرى!" أرأيت؟ مشكلة لا أبسط ولا أسهل![2]

أما حين يسعى الخونة والعملاء لقتل شعوبهم من أجل تمرير خطط المحتل، فالضمير ميت قبل أن تموت الضحية:

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص27).

(2) المرجع السابق، ص4

"يا سيدي، أنت ترى، نحن رحمة أحياناً.. أنت تستطيع أن تشنق واحداً منا فتربي بجسده الميت ألفاً من الناس دون أن تحمل هماً أو خوفاً أو تأنيب ضمير.. "[1]

وكم كان الاستسلام قدراً مؤسفاً حين اعتاده المحكوم تحت سيف حاكمه الخائن، حتى ليصرخ في داخله متنازلاً عن حقه في الحياة، وراضياً بالموت:

"إن كثيراً من الناس، إذا ما شعر أنه يشغل حيزاً في المكان، يبدأ بالتساؤل، "ثم ماذا!؟" وأبشع ما في الأمر أنه لو اكتشف بأن ليس له حق ثم، أبداً.. يصاب بشيء يشبه الجنون، فيقول لنفسه بصوت منخفض: "أية حياة هذه!. الموت أفضل منها" والصراخ، يا سيدي عدوى، فإذا الجميع يصرخ دفعة واحدة: "أية حياة هذه!. الموت أفضل منها.. "[2]

وتتجلى الخيانة في شكلها البشع حين يجعل كنفاني من تضحيات الرجال والأبطال، مادة للسخرية والهزال عند محكوميهم، فقتلهم وقتالهم وصمودهم أضحى عبثاً ولهواً لا يقدم شيئاً، بل على العكس، فهو يخلّ بقيم القضية حين يبدو الفلسطيني متوحشاً وقاسياً كما يرون:

"ثم ماذا حدث بعد ذلك، بعد أن قتلنا عشرات اليهود؟ وبعد أن تركنا أعمالنا في "الريفاينري" وأخذنا نتجول في الشوارع كالشحادين كما أتجول الآن، هل تعتقد أنهم أعطونا أسلحة وقالوا لنا: حاربوا معنا.. وموتوا معنا؟ لقد أهملنا المسؤولون إلى درجة أنني سمعت أنهم قالوا أننا جزارون ولسنا محاربين وهم حتماً لا يحتاجون إلينا فلذلك علينا أن نذهب إلى حيث نشاء كي نحارب كيف نشاء.. وضد من نشاء! جزارون! هكذا قالوا.. وأي نوع من المحاربين يريدون؟ محاربون يلبسون المعاطف البيضاء ويردون على الجرائم اليهودية بابتسامات عذاب؟ أم يريدوننا أن نحارب بمحاضر جلسات جامعة الدول العربية؟"[3]

هذه الأصوات المتصارعة فيما بينها، والتي يؤجج كنفاني نارها، ويجعل من ضميرها متكلماً وموحياً بصفاتها الأخلاقية، تفتعل البناء القصصي لكنفاني، وتروي حقيقة الموت المتسرب إلى خزان القضية من كل اتجاه، حتى من القريب حين يكون هو الخائن العميل.

إبراهيم نصر الله تناول معنى الخيانة الحقيقي في روايته **(عو)**، وهي باختصار ذات طابع سياسي يحاكي تجربة الحاكم العربي حين يسيطر على الجماهير كما يسيطر على

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص6)

(2) المرجع السابق، ص7

(3) المرجع نفسه، ص30

محرّكها المتمثل في الإعلام والأدباء والمفكرين، فهو إن مارس خيانته على هذه المحركات، استطاع أن يلجم فم الشعب، فمن المألوف والمعروف منذ قديم الزمان أن يرتبط جسد الكتابة بروح الحرية وكيانها، ولا يزال الكاتب الحقيقيّ هو مَن يعبّر عن ذاته ومجتمعه كما يريد وليس كما تريد السلطة العليا أو قرارٌ سلطانيٌّ يُفرض عليه، فلا كتابةَ بدون حرية، ولا حريّة بدون عدالة، فهذا البطل أحمد الكتاب قام السلطان بلجمه وأوصله لنقطة الخيانة لقضيته وثورته العادلة:

"**هذا الغبيّ صدق أخيرًا أن استدعاءه سيستمر بصورةٍ يومية إلى الأبد! كنا نعرف جيدًا أصله وفصله، ونعرف أننا نتعامل مع كاتبٍ مدجنٍ بحضوره الفارغ!.. . لقد نما هكذا فجأةً في غفلةٍ منا، وإلا لكنّا قصصنا رقبته مبكرًا..** "[1]

أما الجنرال مدير المؤسسة الحاكمة/ المدينة/ الدولة، فمنطقه منطق الحاكم الفرد المتسلط الذي يريد لشعبه الخضوع التام، إذ لا بد لمؤسسته أن تنجح، حتى ولو أدى ذلك الى امتساخ المواطن وتشييئه ولأنه كذلك فهو القادر على كل شيء، والديكتاتور المحافظ الذي لا يؤمن بغير السلاح والقوة والحرص على التقاليد والفعالية والتكنولوجيا الحديثة والتعذيب.

وأخيراً سعد، وهو الناطق باسم الضمير الحيّ في الرواية، حيث يقوم مع عدد من الرفاق بعمليةٍ فدائية، ونجاح العملية يشكل خطرًا على نظام الجنرال ويهدد الأمن الذي حققه بالحديد وبالنار وذلك لأن عملية كهذه تغضب سيدته أمريكا وحليفتها إسرائيل، وهو ليس قادرًا عليهما. يكتشف الجنرال خطورة أحمد لأن دافع سعد الى المقاومة قصة من تأليفه (طفل الليلة الأولى). فحرصًا على أمن النظام ومركز الجنرال وخوفًا من أمريكا وإسرائيل تبدأ عملية ترويض أحمد بعد أن يلقى القبض على سعد.

عملية الترويض هذه، والمتمثلة في التعذيب الجسدي حتى الموت لسعد، والتعذيب النفسي لأحمد وصولاً إلى موت ضميره وخيانته، تشكل الموت الفعلي الذي جرى لسعد على إثر خيانة أحمد ومن قبله حاكمه الجنرال، فزوجته التي تلطّخت بعار خيانته تقول:

"**ستصرخ فتنة: لم أعد أطيق، وستطبق بصراخها على سكينةٍ هشة: سنرحل، لا نستطيع أن نواصل العيش هنا، لقد فعلتُ الكثير من أجل إزالة الحبر عن الجدران، عن المكتبة، عن الكرسي، وعنك، سيرحل الحبر معنا، سترحل البقع السوداء على الجلد، سيرحل**

(1) نصر الله، عو (ص25)

القط الأسود المنفجر في حاوية القمامة، سترحل الشلالات، وتتابعنا الملابس ملابس الجريمة.. . سترحل صرخةٌ تهدم السكينة فوق رأس الصباح، جنرالٌ سيرحل وليلةٌ طويلةٌ طفلها، أين طفل الليلة الطويلة الآن؟ أين أصبح؟ سترحل الذكرى، الدم، مكبر الصوت، صحف، بشر، فراغ، حريةٌ في مقعد"[1]

هذا الحبر هو المعادل الموضوعي لفكرة الخيانة التي أرادها نصر الله، فقد امتلأ روح وحياة أحمد بتفاصيل الموت والعذاب بعد أن كتب ما يدين ضميره، ولعلّ ما اعتدنا عليه حين نجسّد هذه الفكرة هو الموقف البطولي، وانتصار الحقيقة على الوهم والصدق على الكذب، أمّا أن تتعرّى الصورة أمامنا، ونعترف بهزيمة الفكرة أمام سلطان المادة، وسيد لقمة العيش (الحاكم)، فهذا ما باغتنا به إبراهيم نصر الله، حين كشف أمامنا حالةً موجودة في واقعنا العربي، تتمثل في استفزاز النظام الحاكم للأديب الذي يدعو لثورةٍ ضد الظلم والفساد، فتخرج كتابته منددة ومهددة، وتعلو صيحات حروفه في حناجر الجماهير، ليُقاد هذا الكتاب للسلطان مقيّدًا، وقد وعى أن فكرة الثورة يجب أن تقتص من جذورها، ألا وهي الكتاب.

وعلى الطرف الآخر كان سعد يتلذذ بعذوبة الضمير، وعذاب الجسد قبل أن يموت في زنزانته:

"في الأقبية الشبحية الحالكة، مر الصمت محاولًا اقتحام باب غرفة التحقيق، ليختطف روح الفتى المستند إلى الجدار الملطخ برذاذ الدم، كيف لا يصحو الجدار حين ينتشر كل هذا الرذاذ على وجهه، كيف لا يصحو!؟ ولكن سعد وجد لعبةً يتسلى بها، كان يتابعها من شقٍّ صغير بين انتفاخين يحاولان الالتقاء، واحد يهبط من حاجبه والآخر يصعد من خده، لعبة جعلته يضحك مرتين بصوتٍ عالٍ وهو يتلقى اللكمات الخاطفة المتقنة حيثما اتفق.. [2]"

من خلال هذا تظهر صورة الزنزانة المؤسفة، والتي تمثل ضياع الحق، وسحق الكرامة والثورة، فحين غاب سعد في الزنزانة وصولاً إلى موته تحت أيدي المخبرين، غابت الثورة اختفت ملامحها، وذلك تزامناً مع اختفاء الكلمة المحرّضة على الثورة وهي قلم أحمد الصافي، فهنا المفارقة العجيبة، حين يموت تلميذ أحمد الصافي في سبيل فكرةٍ تخلّى عنها الأستاذ بمجرد أن لوّح الجنرال أمامه برغيف الخبز، فيموت هذا منتحراً ببطولته، وذاك يموت منتحراً بخيانته، صورةٌ من السيريالة ابتدعها نصر الله ما سبقه بها أحدٌ من العالمين.

---

(1) نصر الله، عو (ص92)

(2) المرجع السابق، ص93.

إن سلطة الكتابة في تعارضٍ دائمٍ مع سلطة الحكم، فهذه تريد إبقاء ما هو قائم، بكلّ ظلمه، وبشاعته، والكتابة تسعى الى إزالة ما هو قائم، وصولًا إلى ما يجب أن يقوم، لهذا فإن دور الكتابة هو الاستئناف دائمًا، وعدم الاستكانة، عدم الرضا، عدم الخضوع، والسلطة الحاكمة تتأذى من هذا التمرد عليها، وهذا التحريك لسكونية استقرارها، فتلجأ إلى تقييد الحريات، وأولها حرية الكتابة.

في رواية **(زمن الخيول البيضاء)** تظهر الخيانة جليةً في موقفين، الأول حين يعبر خالد عن تلك الفترة من الانحطاط الذي أصاب العرب وخيانتهم لشعوبهم، يصف خالد ما جرى من موت بسبب الخيانة والظلم للشعوب:

"لولا الظلم يا شيخ ناصر لما وصلنا إلى ما نحن فيه من الضعف والانحطاط، فها أنت ترى كيف أصبحت معاملة الضباط الأتراك للجنود العرب، وكيف أصبح هؤلاء يفرّون من الجيش، وبدأت النزعة العربية تستيقظ في وقت استسلم فيه كثيرون من الوجهاء والزعماء لمطالب الأتراك.. ولذا فإن النفوس التي عانت الضغط والاضطهاد كان لا بد أن تضمر السوء للدولة العثمانية.. مشكلتنا أننا لا نستطيع استغلال الشيء، فها هم العرب يتفككون ويبقون آلة صماء بيد الأتراك، كما أن الأتراك أصبحوا آلة صماء بيد الألمان، الذين يسوقونهم لحملات عسكرية ولا هم لهم إلا إشغال بال الإنكليز، وها نحن لا نستطيع تنظيم أنفسنا اجتماعياً، فها نحن لا نستطيع أن نثق بعضنا ببعض، كما أن فكرة الاشتغال بالمسائل العامة تنقصنا، وإذا اشتغل أحدٌ فيها، فإنما يتخذها وسيلة للظهور والمنفعة. "[1]

أما الثاني فخيانة عبد المجيد زوج العزيزة وابنة الحاج محمود، فبعد قتل خالد للدركيين أصبح مطلوباً هو وشباب القرية، وأولاد الحاج محمود الأربعة على رأس القائمة:

"ذات يوم وقد هدأت الأمور قليلاً قال عبد المجيد للعزيزة: لماذا لا ندعوهم لتناول العشاء هنا في البيت؟ انتفضت: وهل تريد أن يلقى القبض عليهم؟

– أنا؟ أستغفر الله، ولكن آن الأوان لأن نصفي ما بيننا، فهم الآن أخوال أولادي، كانت العزيزة تعرف جيداً أنه لا يحبهم لأنهم لم يحبوه أصلاً، وقد كانوا على يقين بأنه من رجال الهباب، وأنه من سرّب الخبر عن الهادية.

قال خالد: ذنب الكلب سيظل أعوج حتى لو وضعته في قالب!

---

(1) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص136)

- **كل زيارة لأهله هناك هي زيارة في الهباب، قال مصطفى: عيوننا التي هناك تخبرنا.** "[1]

وبعد أن قبل محمد ومصطفى الدعوة لبيت أختهما، ورفض خالد وسالم، ورجوهما ألا يفعلا ذلك، كانت المفاجأة لهما بخيانة عبد المجيد لهما، بأن حوصر البيت من كل الجهات:

"**بعد يومين تم إعدامهما في القدس !**"[2]

وكم كان خالد إنسانياً ورحيماً بأخته وأولادها حين ثارت سورة الغضب في نفسه وانطلق ليقتل عبد المجيد قاتل أخويه، وأمسك الخنجر ووضع نصله على رقبته، لكن..

"**لكن الزمان توقف فجأة وتوقف معه النصل حين سمع صراخ أبناء أخته، اعتصر جبينه بأصابع يده اليسرى.. . استدار بوجهه: لن أستطيع قتلك حتى لو تأكدت من أنك أنت من وشى بهما !**"[3]

هذه الخيانة للقريب لم تكن تروق للفلسطيني المغمّس بالوفاء والإخلاص لوطنه وساكنيه، نلمس هذا في موقف العزيزة، فبعد أعوام طويلة لم تر فيها أهلها، عادت لها ثورة الانتقام لأخويها بمجرد أن نبش المطر قبريهما ورأت عظامهما أمامها:

"**سنوات طويلة ينحبس المطر، وفجأة ينفتح باب السماء، كان يجب أن يكون القحط كي يكون هذا السيل، كل تلك الشتاءات الجافة لكي تصل الرسالة إليه، قالت العزيزة، وأضافت: أنا؟ أنا لم أنسَ، وكأن هناك من يسألها.. كيف لي أن أنسى ولكنني أوشكت أن أسامح.**

ما الذي حدث هنا؟ سألها الحاج محمود..

لم تجب. وأدركوا أنها قتلت زوجها.. "[4]

لم تجد العزيزة شيئاً يبرئ جرح الخيانة إلا أن تقتل الخائن ولو كان زوجها. ولا يزال إبراهيم نصر الله يدهشنا مع كلّ عملٍ روائيٍّ له بدراميةٍ مبتكرة، وسردٍ حداثيٍّ غير مسبوق، إضافةً لفنيةٍ عالية تحلّق بنا في جنبات الحبكة المتينة، والصدمة الروائية، والسبك الفني العالي، مكونًا بذلك مزيجه الخاص به، ليكون هذا الفلسطينيُّ -ناهيك عن كونه شاعرًا- إضافةً مذهلةً في عالم الرواية العربية، كما كان كنفاني مبتكراً من قبله.

---

(1) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص144).

(2) المرجع السابق، ص145.

(3) المرجع نفسه، ص146.

(4) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص159).

المبحث الثالث

عالم اللاحياة

تمهيد

وجد الفلسطيني نفسه "يقف وحيداً في مواجهة العالم الذي حكم عليه بالانكسار النفسي الذي لا مثيل له، وبدأ يشعر أن كيانه ناقص، غير مكتمل ـ ليس بسبب تقسيم العمل والتخصص كما في المجتمع الرأسمالي ـ ولكن لسبب أفدح وأعظم، وهو ضياع الوطن، وتشتت الأهل، ولفداحة هذا الظرف على نفسية الإنسان الفلسطيني، سنجد أن انعكاساته تغطي مساحةً كبيرة من الرواية الفلسطينية ولفترة طويلة عقب النكبة التي سببت تلك الآلام وتلك الانعكاسات، فالفلسطيني يملك نفسية خاصة، لها سمات معينة أهمها "القلق والتمزق والضجر وعقد الذنب، والنزق الواقع على تخوم العقاب. "[1]

هذا الواقع يمكن وصفه بالحياة التي تشبه الموت، أو الموت على ذمة الحياة، فلا قرار ولا استقرار، ولا سلطة حتى على لقمة العيش أو المأوى، لذلك تناول الأدباء هذه الثيمات المفتوحة على الألم، ونعتوها بما يشبه العدم أو الموت، وهو ما وصفه هذا الباب بـ اللاحياة، وقسمها إلى ثلاث ثيمات تمثلت في: اللجوء، الفقر، الذل.

أولاً: اللجوء

مثلت ظاهرة اللجوء، المنفى، الغربة، المخيم أعظم وأعمق بعد إنساني عانى منه الفلسطيني، وقلب موازين حياته منذ ما يقارب التسعة وستين عاماً، وكان كذلك مادة زخمة لحديث إبراهيم نصر الله وغسان كنفاني حولها.

وقد تورط غسان كنفاني في المشاكل الإنسانية الأساسية غير المحلولة للاجئ، الجوع، السكن، الغربة، المحيط العادي، الحرمان، وهو (اللاجئ) بحاجةٍ لطاقةٍ نفسيةٍ هائلة لطرد شبح الاغتراب الذي بات يلقي بظلاله الثقيلة عليه أضعافاً مضاعفةً عن غربة الإنسان العادي، ولهذا نجد أن الخريطة اللفظية في قصص كنفاني تحمل رائحة ولون "الذل الجماعي والفردي"، وتهدم البنيان النفسي للاجئ. [2]

ونشتم في تعبير كنفاني عن المخيم رائحة الإهانة والذل اللاذع، فهو يعبر بألفاظ معنوية وحسية عن تلك التعابير القاسية، (الوحل، الحقارة، الصغار، الذل، سجن كبير، العجز، البحث

(1) اليوسف، رعشة المأساة غسان كنفاني (ص22)

(2) كيوان، الجمال الحزين والعطاء المتوهج (ص30)

عن إنسانية ضائعة)، يقول الدكتور إحسان عباس: من يقرأ قصص غسان كنفاني يدرك دون عناء أن أشخاصه من أبناء الشعب البسطاء، وكثير منهم أطفال أو شبان يعملون بدافع من صدق الفطرة دون أن يبلغوا سن الحكمة، وليس فيهم من يحاول أن يفلسف الدور الذي يؤديه أو الغاية التي يسعى إليها، فمنهم من يضحي بحياته دون أن تمر بخاطره "لم"، ومنهم من يتحمل عبء العائلة الكبيرة التي خلفها له أبوه، والتشرد معاً دون أن يتذمر، ومع ذلك فإنهم في مثل هذه المواقف ليسوا سلبيين، كما أنهم ليسوا أطهاراً كالملائكة"[1].

فـ(**أم سعد**) تروي ما حدث في المخيم في تلك الليلة، وسيول الأمطار التي كانت تغرق البيوت، وتجعل من الحياة فيه أشبه بالموت:

"**طاف المخيم في الليل، الله يقطع هالعيشة.. واهتز الجبل أمامي، ثمة دموع حقيقة أخذت تشق طريقها إلى فوق، لقد رأيت أناساً كثيرين يبكون، رأيت دموعاً لا حصر لها، دموع الخيبة واليأس والسقوط، الحزن الكسيح والغضب المهيض الجناح، دموع الندم والتعب، الاشتياق والجوع والحب، ولكنها أبداً أبداً لم تكن مثل دموع أم سعد.** "[2]

ويستمر في وصف حالة الانفجار التي عاشتها أم سعد وكأنها تبكي لأول مرة وجع السنين وآهات المخيم كلها:

" **تفجر البكاء من مسام جلدها كله، أخذت كفاها تنشجان بصوتٍ مسموع، كأن شعرها يقطر دموعاً شفتاها عنقها، مِزق ثوبها المنهك، جبهتها العالية، وتلك الشامة المعلقة على ذقنها كالراية، ولكن ليس عينيها..**

– **لقد بكينا كثيراً كثيراً، أكثر مما طافت المياه في المخيم ليلة أمس.** "[3]

وبدلالة بائسة مميتة يصف كنفاني المنفى بأقسى العبارات على لسان ابن عم أم سعد:

"**كانت أم سعد قد علمتني طويلاً كيف يجترح المنفي مفرداته وكيف ينزلها في حياته، كما تنزل شفرة المحراث في الأرض.** "[4]

---

(1) السوافيري، الأدب العربي في فلسطين (ص72)

(2) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة لغسان كنفاني (ص196)

(3) المرجع السابق، ص270

(4) المرجع نفسه، ص278

ويستميت كنفاني في ترسيخ مفهوم الذل والحصار والألم في المنفى الضيق البائس، حيث يوازي بعتمته وجراحه والفقر فيه ما يكابده السجين بسجنه، فأسعد حين اعتقلته قوات الاحتلال، وهو يقوم بعمليه فدائية، وجد سكان المخيم أنفسهم يكابدون ما يكابده من ذلٍّ وألم:

"أتحسب أننا لا نعيش في الحبس؟! ماذا نفعل نحن في المخيم غير التمشي داخل ذلك الحبس العجيب، الحبوس أنواع يا ابن العم، أنواع.. المخيم حبس وبيتك حبس والجريدة حبس والراديو حبس والباص والشوارع وعيون الناس.. . أعمارنا حبس والعشرون سنة الماضية حبس، والمختار حبس، تتكلم أنت عن الحبوس وطول عمرك محبوس.. أنت توهم نفسك يا ابن العم بأن قضبان الحبس الذي تعيش فيه مزهريات حبس حبس حبس.. أنت نفسك حبس، فلماذا تعتقدون أن سعد هو المحبوس !؟"[1]

وتستمرّ معاناة أم سعد في منفاها، فالحياة شبه معدومة هنا، والطعام بالكاد تستطيع جمع ثمنه لشرائه وطهيه، حيث تعمل خادمةً في أحد البيوت، والألم يبقى مرافقاً لها طوال هذا المنفى:

"هذه؟ طبعاً، ستمحى، ستمحوها الأيام، سيملأها غبار التعب، سيتراكم فوقها صدأ الأواني التي أغسلها، وقذارات البلاط الذي أمسحه، ورماد المنافض التي أنظفها، وعكورة المياه التي أغسل بها.. أجل يا ابن العم، أجل.. .. ستغرق هذه الجروح تحت سواقي التعب يجففها اللهاث، وتغتسل طوال النهار بالعرق الساخن الذي أعجن فيها خبز أولادي، نعم يا ابن العم، ستضع الأيام الذليلة فوقها قشرة سميكة، وسيضحي من المستحيل على أيٍّ كان أن يراها، ولكنني أعرف، أنا التي أعرف أنها ستظل تحزني تحت تلك القشرة.. أعرف!"[2]

بهذه التفاصيل الدقيقة لمعالم الحياة القاسية في المخيم، يأخذنا كنفاني للتوصيف الجزئي المثير للشجن، والمليء بمعالم القسوة هنا، فكل ما في المخيم قاذورات وفقر وذل، وتبقى الأنفاس متلاحقةً في صدور اللاجئين، دون أن يلمسوا لأعمارهم حساباً.

أما حين وقف عبد المولى أمام الناس يلقي كلمته باعتباره رجلاً اعتبارياً مهماً، بينما جاء فضل، وهو مناضل كبير من الجبال حافياً معذباً قال:

---

(1) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة لغسان كنفاني (ص255)

(2) المرجع السابق، ص297

"ولكو، إسا أنا الذي تمزعت قدماه وهذا الذي تصفقون له؟"[1]

بهذا التعبير المختصر يقف كنفاني متحالفاً مع هذا اللاجئ المكافح ضد سطوة سيده الذي يجيد الكلام ولا يجيد الفعال كما كان أبناء المخيم بصبرهم وفدائهم.

ويقف أطفال المخيم ليعبروا عن ملامح البساطة التي تبدو عليهم، وبقائهم في الشوارع باستمرار، حيث الخيام والمساكن ضيقة، والناس يسكنون هنا وكأنهم في بيتٍ واحد لضيق المخيم، فحين مر الشباب المقاتلون في استعراض عسكري، وقف الأطفال يتفرجون:

"أطفال المخيم وبناته ورجاله يقفزون عبر النار، ويزحفون تحت الأسلاك ويلوحون بأسلحتهم، وقد شهد "سعيد" ابنه الأصغر، يقدم أمام حشود الناس عرضاً عما يتعين على المقاتل أن يفعل حين يتعرض لطعنة حربة كي يتجنب الأذى. "[2]

في قصة (عزيزي إبراهيم)، يخاطب الراوي قبر صديقه إبراهيم في الوطن، بينما هو يقبع في سجن الغربة، فيقول له:

"لقد كان عهدي لك أن أحمل إلى قبرك في كل منتصف آيار بعض أزهار الحنون، فأنثرها فوق قبرك.. وها قد وصل منتصف آيار دون أن أجد ولو زهرة حنون واحدة.. "[3]

بهذا التعبير الإنساني العميق، نصل لحالة الموت الذي فرّق بين الصديقين وهو الشهادة، ثم الموت الآخر الذي جاء نتيجة النكبة، حيث صار القبر بعيداً وجافاً في الوطن، والكاتب كذلك يشبه بحالته هذه حالة القبر الجاف الذي لم يرَ الحنون ولم يعد يرى وطناً.

تناول كنفاني كذلك في رواية **(عائد إلى حيفا)** معنى عميقاً من البؤس والألم الذي تكبده الفلسطيني في غربته، فالتشريد كان سبباً في نكبة والد خالد وخلدون، وهو الذي فتح باب الجرح على مصراعيه ليظل ينزف هو وزوجته في الغربة ما يستحيل شفاؤه، فأثناء زيارتهما الأولى لحيفا بعد عشرين عاماً من التشرد، فتحت حيفا من جهة اليهود، وكانوا زوراً لها فحسب:

---

(1) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة لغسان كنفاني (ص308)

(2) المرجع السابق، ص332

(3) كنفاني، موت سرير رقم 12 (ص15)

"أتعرفين؟ طوال عشرين سنة كنت أتصور أن بوابة مندلبوم ستفتح ذات يومٍ.. . ولكن أبداً أبداً لم أتصور أنها ستفتح من الناحية الأخرى.. "[1]

ويصف ما رآه في حيفا حين تحولت إلى مدينة يهودية، وبكاءه الأخير على أطلالها:

"إنني أبكي لشيء آخر، إنه سبت حقيقي، ولكن لم يعد ثمة جمعة حقيقية هنا، ولا أحد حقيقي.. "[2]

ويتفجر معنى الألم الحقيقي الذي ترويه الشخوص بألسنتها حين يكون حديثها عن النكبة وويلاتها، فكنفاني ابن المخيم واللجوء يعتصر ويعصر قارئيه مع كل مشهد يرويه عن لحظات اللجوء أو ما قبلها، كما في قصة **(أرض البرتقال الحزين)**:

"في رأس الناقورة.. وقفت سيارتنا بجانب سيارات كثيرة.. . وبدأ الرجال يسلمون أسلحتهم إلى رجال الشرطة الواقفين لهذا الغرض.. . وعندما أتى دورنا، ورأيت البنادق والرشاشات ملقاة على الطاولة.. . ورأيت إلى صف السيارات الكبيرة يدخل لبنان طاوياً معارج طرقاتها ممعناً في البعد عن أرض البرتقال.. . أخذت أنا الآخر، أبكي بنشيج حاد.. كانت أمك ما زالت تنظر إلى البرتقالة بصمت.. وكانت تلتمع في عيني أبيك كل أشجار البرتقال التي تركها لليهود.. . كل أشجار البرتقال النظيف التي اشتراها شجرة شجرة، كلها كانت ترتسم في وجهه.. . وترتسم لماعة في دموع لم يتمالكها أمام ضابط المخفر.. .. وعندما وصلنا صيدا، في العصر، صرنا لاجئين.. . "[3]

بهذه الكلمات اختصر كنفاني فاجعة المشهد، وحبس الأنفاس، وأسدل الستار على نهاية مأساويةٍ قدرت للشعب، فبين عشية وضحاها انقلبت الحال من حياة بوطن وأرضٍ وفلاح، إلى حياة بخيمة وفقر ومنفى أي ما يشبه الموت ولكن مع وقف التنفيذ.

والملفت فيما يكتب كنفاني، أن كلّ قصة أو راوية تكاد لا تخلو من الحديث حول اللاجئ ومشاعره الحزينة وحياته القاسية، وكأن هذه القضية قد سيطرت عليه بالكلية، فأصبحت رؤيته الفنية متمثلةً في إظهار صورة اللاجئ ومعاناته وما يجب أن يقال فيه ومن أجله.

---

(1) كنفاني، عائد إلى حيفا، الآثار الكاملة (ص343)

(2) المرجع السابق، ص337

(3) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص43)

"كانت حياتي دبقة، فارغة، كمحارة صغيرة: ضياع في الوحدة الثقيلة، وتنازع بطيء مع مستقبل غامض كأول الليل، وروتين عفن، ونضال ممجوج مع الزمن، كل شيء كان لزجاً حاراً، كانت حياتي كلها زلقة، كلها توق إلى آخر الشهر!"[1]

وعن مرار الغربة، وما اعترى الكاتب من أسئلة غريبة حول سبب الحب والتعلق الدفين بالوطن، حتى ليغدو جنة بكل ما فيه من بؤس وشقاء:

"غزة هذه، أضيق من نفس نائم أصابه كابوس مريع، بأزقتها الضيقة، ذات الرائحة الخاصة، رائحة الهزيمة والفقر، وبيوتها ذوات المشارف الناتئة.. هذه غزة، لكن ما هي هذه الأمور الغامضة، غير المحددة، التي تجذب الإنسان لأهله، لبيته، لذكرياته، كما تجذب النبعة قطيعاً ضالاً من الوعول، لا أعرف!"[2]

في رواية **(الأعمى والأطرش)**، ذات الرؤية الفلسفية البعيدة، والتي يتبادل الحوار فيها شخصان، ويتكلمان عن مرارات الحياة وبؤسها، وصعوبة العيش في قالب الغربة المهترئ، والذي أودى بمعاني الحياة وجعل منها سجناً وألماً:

" لو كان البؤس بذاراً لنبت في شقوق وجهها شوكه الضاري لفرط ما سقتها بالعرق والدموع.. "[3]

وهكذا يصف بؤس الحياة الدقيق والتفاصيل الموجعة فيها، يقول الأعمى للأطرش:

"الحياة، وإيقاعها الرتيب الذي له صوت التقوض، خطوات العبث تضرب في تيهٍ مجنون إلى أبدي وأبدك وأبد الآخرين.. الصمت 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. إنني أنمو على الحائط الخارجي لهذا الكون، أنمو مثل طحلبٍ مقرفٍ يشمئزّ من نفسه، ويبحث دائماً عن الزاوية والظل. الصمت والعتم، الصخب والضوء، أي بديلٍ لأي شيء؟ الخسارة عدوى، وكذلك الفجيعة، وحين أفتقد الضوء يضحي الصوت عبثاً.. "[4]

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص33).

(2) المرجع السابق، ص34

(3) كنفاني، الأعمى والأطرش، الآثار الكاملة لغسان كنفاني (ص510).

(4) المرجع السابق، ص503

ولا تخلو تفاصيل المخيم أبداً من معالم القوة والنضال، حيث تحوّل إلى ساحة قتال جديدة، بعد أن استعاد الناس قوتهم، فمنهم من طلب السلاح من غيره من القرى، ومنهم من أحضرها معه قبل أن يخرج من بلدته، كما في قصة **(البومة في غرفة بعيدة)**، حيث الخوف من الرصاص والقنابل ومحاولة دسها في مكان لا يراه المحتل في كل مرة يفتّش فيها المخيم:

"- **هذه قنابل كان المرحوم ابني خبأها هنا.**

- **يوشك اليهود أن يدخلوا القرية.. وإذا وجدوا هذه عندي قامت قيامتهم !**

وتباطأت كلماته، وبدأ يحرك إصبعه في وجهي حركة تحذير :

- **أنت صغير، وتستطيع أن تخترق الحديقة.. أريدك أن تدفن هذا الصندوق في أخرها.. تحت شجرة التين الكبيرة.. ربما احتجنا له فيما بعد..** "[1]

في قصة **(أرض البرتقال الحزين)**، رصد واستقصاء ظاهر لمشاهد الموت المؤجّل للاجئ في مخيمات اللجوء، حيث الفقر المدقع والحرمان الشديد:

"**إن الليل مخيف.. . والعتمة التي كانت تهبط شيئاً فشيئاً فوق رؤوسنا، كانت تلقي الرعب في قلبي.. مجرد أن أفكر في أني سأقضي الليل على الرصيف كان يستثير في نفسي شتى المخاوف.. . ولكنه خوف قاسٍ جاف.. . لم يكن أحد على استعداد لأن يشفق علي.. لم أكن أستطيع أن أجد بشراً التجئ إليه.. . وأن نظرة والدك الصامتة تلقي رعباً جديداً في صدري.. .** "[2]

وفي المخيم تضيق الأرض بما رحبت، وتضيق الصدور بما حوت، حتى ليغدو الإنسان كارهاً لكل من حوله، وتبدأ الشجارات بين أعز الناس، وكذلك بين العائلات:

"**كانت مشاكلنا العائلية قد بدأت.. . والعائلة السعيدة المتماسكة خلفناها مع الأرض والسكن والشهداء.. .** "[3]

ويعيدنا كنفاني لتفاصيل موجعة ومؤلمة، تثير في بساطتها الإحساس، وكأنه مركز الفكرة وبؤرة الصراع في القصة، فالوالد كان قد خبأ برتقالة من ذكريات البلاد، وعلّقها على حائط

---

(1) كنفاني، موت سرير رقم 12 (ص6)

(2) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص44)

(3) المرجع السابق، ص44

البيت على أمل أن ينتصر العرب في حرب حزيران، ويعود اللاجئ لأرضه، ولكن النكسة أحالت هذه الأحلام إلى جحيم:

"لقد دخلت الغرفة متسللاً كأنني المنبوذ.. وحينما لامست نظراتي وجه أبيك يرتجف بغضب ذبيح.. رأيت في الوقت ذاته المسدس الأسود على الطاولة الواطئة.. وإلى جواره برتقالة.. وكانت البرتقالة جافة يابسة.. "[1]

كما أن الظاهر فيما كتبه كنفاني أن معظم مسرح رواياته وقصصه كان في مخيمات اللجوء، والحديث عن اللاجئين ومعاناتهم، فعديد من الفلسطينيين لم يهاجروا من مدنهم وقراهم، كما في غزة والضفة، وعديد من القضايا لا تمت للجوء بصلة، لكن كنفاني تبنّى القضية وجعل منها سبباً في كافة أطياف العذاب التي يعانيها الفلسطيني، فالنكبة سبب قتل الشبان الثلاثة في صهريج الماء الحار، حين قرروا الهروب من المنفى والفقر الذي حاصرهم، والمخيم سبب معاناة أم سعد وما تكبدته من ألم فراق ابنها، وضياع زوجها، وزجّها لسعيد نحو الحرب كي يريحها من عناء المخيم بانتصاره وقوته، والمخيم سبب انتشار الخونة والعملاء حين ذهب حامد للقتال هرباً من عار أخته وزوجها العميل، فألقى بنفسه في الصحراء بين الفدائيين ليموت هناك، وهو أيضاً مربط القوة والنضال، حيث نخوة أبنائه وقتالهم الجبار بأسلحة مهترئة من هنا وهناك لأجل فقط أن يعيدوا لأنفسهم مجداً ضاع ولا خيار لاستعادته إلا القتال على حد تعبير كنفاني.

تقول الناقدة نجمة حبيب: "إن أدب غسان كنفاني يدور بأغلبيته حول موضوعي النفي والعودة، ولا تخلو أي من رواياته من رؤية في الموضوع، حتى في الرواية البوليسية "الشيء الآخر" التي تبدو خارجة عن سياق المقاومة، فهي بما فيها من طمس للحقيقة وتجريم لغير الفاعل الحقيقي، إحالة إلى ما في الرواية الإسرائيلية من تلفيق وتغييب للرواية الحقيقية حول فلسطين. إلا أن الروايات الأولى: رجال في الشمس، ما تبقى لكم، وأم سعد، مثلت رؤية متسلسلة تكاملية للمنفى الفلسطيني، بينما خصصت رواية عائد إلى حيفا موضوعها بكليته لمسألة العودة. "[2]

إبراهيم نصر الله، ابن اللجوء كذلك، والكاتب الذي تبنّى القضية بحذافيرها في ملهاته وقصائده وكل ما كتب، لم ينفصل أبداً عن الحديث حول المخيم وويلاته في كتابته، فقد كانت

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص47).

(2) حبيب، رؤى النفي والعودة في الرواية العربية الفلسطينية (ص82)

لهذه الروايات المحدّقة في التفاصيل الموجعة لابن المخيم أبعاد ودلالات نفسية، عاشها الكاتب في طفولته وعاينها في صباه وشبابه، وقد كان إبراهيم نصر الله دائما يقول عن تجربته الطفولية في المخيم: "إن ثمة قيما كبرى عشتها هناك، ولفرط انصهارها فيّ أصبح الدفاع عنها جزءًا أساسًا من حياتي، ولذا أصبحت هذه القيم وما تعنيه هي خط سكة الحديد لهذه الحياة وهذه الكتابة. يمكن أن أتصور نفسي ببساطة خارج تجارب كثيرة عشتها، أما تجربتي مع المخيم فلا أستطيع أن أتصور ذاتي خارجها، لأني عند ذلك لن أكون هذا الإنسان الذي أنا عليه اليوم. فالمخيم رمز كبير لحلم إبراهيم وللحلم الفلسطيني. وبالنسبة لي، عشته في البداية حالة من البؤس واليأس وانعدام اليقين، عشته خيمة، ثم بيت صفيح وغرف أسمنت بائسة؛ وعشته حين تحوّل اليأس في لحظة استثنائية إلى حلم، ثم عشت الحلم وهو يورق، ثم وهو يقتل ويعود ويورق من جديد. وعشت كل ما مر عليه وفيه، ولذا، فسيرة المخيم سيرتي الإنسانية المستمرة. [1]

ونلمس هذا الانتماء الحقيقي له من خلال ملهاته الفلسطينية في الجزء الذي خصصه للحديث عن النكبة وتبعاتها، فرواية زمن الخيول البيضاء تروي المائة وعشرين عاماً التي سبقت النكبة، وصولاً إليها، ومن ثم رواية طفل الممحاة، وهي تروي بدايات القرن العشرين والنكبة الفلسطينية، ثم رواية زيتون الشوارع التي تكلمت عن الخمسين سنة التي تلت النكبة، ورواية طيور الحذر، وأحداث الرواية تدور في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في الأردن، خلال الفترة الممتدّة ما بين (1967 – 1950). أي ما بعد النكبة وما قبل النكسة، ورواية زيتون الشوارع تروي ما قبل عام النكبة حتى أواسط التسعينيات من القرن الماضي. والأحداث تدور في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في الأردن، ثم مجرد 2 فقط وتبدأ بعد النكبة إلى ما بعد اتفاقية أوسلو سنة 1996، ومسرح أحداثها كان في مخيم تل الزعتر والمجازر التي ارتكبت فيه، وأخيراً أعراس آمنة التي تدور أحداثها في قطاع غزة خلال الانتفاضة الفلسطينية الثانية، وكانت كذلك تروى في مخيمات اللاجئين هناك.

في رواية **(زيتون الشوارع)** كانت الشخصيات منخرطةً في توصيف الألم وتعميق مشهده في الغربة التي عانوها، وهي مأساةً رددتها معظم الشخصيات فيها:

(1) آمال عوّاد رضوان: الرّوائيّ إبراهيم نصر الله الثقافة العربيّة نفسها بحاجة إلى ثورة 22 مارس 2012، حوار منشور بموقع ديوان العرب

"قالت لي: في الغربة لا تستطيعين أن تدعي امتلاكك لشيء ما، في الغربة أنت لا تملكين سوى حلمك، تستطيعين أن تقولي هذا حلمك، لكنك إذا ما قلت هذا بيتي وهذا ولدي، فإنك لا تملكين الحق في أن تقولي بأن لك حلمك الخاص بالعودة إلى وطنك.. "[1]

هذه الحياة التي تساوت بالموت، حين ماتت الأحلام فانتهت صلاحية القلوب والعقول ولم تعد تعمل، ووقتها يتوقف الإنسان عن الحياة لأنه لا حياة بلا أحلام:

"لأن كل ما حولنا هنا، يريدنا أن نعيش على الفتافيت، فتافيت الخبز، الكتب، الأمل، الحلم، فتافيت الوطن، وفتافيت الذكريات. لأنهم لا يريدون أن تكون هناك خلفنا، حتى ولو ذكرى واحدة كاملة تكفي لأن نعود إليها.. "[2]

بهذا يتضح المعنى البكائي الحزين للنكبة عند نصر الله، فهو ورغم أنه جاء متقدّماً فيما كتبه عن النكبة، إلا أنه عني بتفاصيل الألم والمرار، بخلاف كنفاني في بعض ما كتب، حين بدأت ملامح الثورة والفداء تظهر عنده، وهي مرحلةٌ متقدمة على التفجع والحسرة. وتأخذنا زينب لأبعد صورة شعرية موجعة حين تعرّف المخيم في وعيها المكلوم:

"قلتُ لها: يا سلوى، المخيم هو كل مكان يمكن أن تكون فيه ما دمتَ خارج وطنك!"[3]

وهنا سقطت كاميرا الروائي على عادة جرت عند الفلسطينيين وتوارثوها، لكنها اليوم مع هذا التشرد والضياع، تحاول زينب كسرها لسببٍ يفتح جبهة الألم في وجه الفلسطيني، فوقتها كان الكفن يوضع مع جهاز العروس، ولكنها رفضت لذاك السبب:

"الست زينب كانت أكثر جرأةً مني بكثير؛ قالت لأبيها: لا أريد الكفن، ولا زوجي الكفن. لا أريد مناشف الموتى هذه.

قالت له: أبي لا يلزمني كفن، ولا يلزم زوجي أيضاً، أعطوه لأي شخص تريدون، نحن لن نحتاج إليه أبداً، أنت تعرف ما يدور هناك في فلسطين، إذا متنا شهداء لن يلزمنا، لأنهم

---

(1) نصر الله، زيتون الشوارع (ص61)

(2) المرجع السابق، ص64

(3) المرجع نفسه، ص94

يدفنون الشهيد بما عليها من ملابس صح!؟.. . وإذا لم نمت شهداء، فإننا سنعيش طويلاً لدرجة سيبلى فيها الكفن قبل أن نستعمله!"[1]

في رواية (أعراس آمنة) تتوزّع الآلام بين حرب وموت ومعاناة لاجئ في مخيم، حتى ليغدو الوجع والألم هو كل الحياة وكل تفاصيلها، فرندة التي رافقت آمنة وصادقتها، وكانت معها في كل صغيرةٍ وكبيرة، وهي صاحبة الحلم الكبير بأن تصبح إعلامية كبيرة، ظلت تخطّ وتوثق أحداث الحرب وتدوّنها وكأنها مرآة التاريخ، وقد مثلت دور المثقفة والمحللة لها، وقفت مع كل من بكى لأجل أن تمسح دمعه، لقد أعطت في الرواية دلالة الفكر والعمق مما جعل الأحداث تبدو أكثر إيحاءً وتأثيراً. تقول رندة:

"أبتسم لكنني لا أستطيع أن أرد بابتسامتي الدموع التي أفلتت من عيني، الحكاية التي لا نكتبها أتعرف ماذا يكون مصيرها؟ اسمح لي يا غسان كنفاني.. . هل تعرف ما مصير الحكايات التي لا نكتبها؟ إنها تصبح ملك أعدائنا"[2]

قام نصر الله باستدعاء كنفاني في صورة الخبير الذي روى وجع النكبة من قبله، وكأنه أبوه الذي علمه كيف يقول السكين، وكيف يغني الجرح المغترب بصورة جديدة كل مرة. أم رندة تقول حين جاءت آمنة لخطبة ابنتها لميس: "**وهل يقام عرسٌ في بيت حين يكون الأب محبوساً والأولاد مطاردين!؟ سنبكي ونحن نتذكرهم أكثر مما سنفرح بالعرسان** "[3]

وقد مزج إبراهيم نصر الله وغيره من الكتاب بين الفن المبتكر والطرح الحداثي، وبين التوثيق والتسجيل للرواية الفلسطينية، سواءً بوعيٍ منه أو بدون وعي، ودلالة ذلك هو تعثر الحياة وصعوبتها لشعبه أمام ناظريه، والحاجة الملحة في داخله لتمثيل ضمير الشعب الجمعي، والذي صبر وتعذب وتحمل، ولا يزال بحاجة لمن يثبت حقه في الهوية والذات والتاريخ والأرض.

يقول شمس الدين موسى: "إن الضمير الجمعي للشعب الفلسطيني أصبح في غاية التيقظ والتعبير عنه جرى بشكل متميز على مساحته الأدبية، وما تلك التسجيلية إلا الإدانة لما يحيط بنا من ضعف وممالأة وتبعية، وفي نفس الوقت فهي تمثل في أحد أبعادها رغبة أكيدة في تثبيت الشخصية والذات، وإصرار على إبراز الهوية، فبعد أن ضاعت أو كادت أن تضيع

---

(1) نصر الله، زيتون الشوارع (ص75).

(2) نصر الله، أعراس آمنة (ص63).

(3) المرجع السابق، ص52

الهوية المكانية، لذا كان التركيز غير الواعي، والواعي في نفس الوقت على الهوية التاريخية أو الزمنية التي تشبث بها الأدباء الفلسطينيون". [1]

وهذا مما لا يعيب نصر الله مطلقاً، فالمزاوجة بين الفنية والتوثيق، جعلت من رواياته ملاحم حداثية، تحيل القارئ إلى مساحة الإبداع كما تشركه بدوامة الوجع، والملفت في نصر الله أنه أضاء أثناء سرده الروائي نقاطاً معتمة لم تضئها روايات قبله، وهذا ما نلمسه كثيراً في روايته **(مجرد 2 فقط)**، حيث الغرائبية والدهشة، وملامح الحداثة في بناء العناصر السردية، واستيحاء المشاهد البانورامية المضطربة، والشخوص الروائية المقنعة، فمجزرة المخيم يرويها اثنان فقط، يتنقلان بالقارئ بين لحظات الهروب من الموت في المخيم، وذكريات المخيم ذاته، فحين وصلوا للملجأ عبّرت الشخصية عن ذاك:

"**لم يكن هناك أحد حين وصلنا، أنا والآخر، لم يكن هناك أحد ينتظرنا حين وصلنا، ولم يكن هناك أحد ينتظر أحداً حين وصل الجميع. كنا سنحتفل، أما الآخرون، فلا، كانت خلفهم الحفلة، وكانوا هاربين من موتٍ ما سمعنا عنه، رأيناه، لكننا لم نعرفه الآن، عرفناه دائماً، هم، هم عرفوه الآن أكثر منا لأن كثيرين منهم ماتوا، أما نحن فلم يمت منا أحد هذه المرة. نساء وأطفال لا أكثر، ولم يكن ثمة رجال.** "[2]

وبعد لحظات من الهروب في الملجأ، كان الموت يسبقهم إليهم، فوصفت تلك اللحظات:

"**ارتفع عمود الدخان عالياً، وحين انقشع لم يكن هناك بيت، كان الفحم، القذيفة صحت مبكراً، صفّرت في قوس مسارها المار من تحت عنق الفجر، الفجر الموزع في الغباش، الفجر الذي يحاول استلال لونه من حلكة الساعة الأخيرة من الليل، ليضيء يوماً، كان مؤهلاً منذ أسابيع لهذا الانفجار.**

أبي قال: قنبلة فسفورية.. ولم أقل له: كيف عرفت.

كان البيت المجاور قد أصبح فحماً، ولم يكن هناك فسحة للأسئلة. حين شد الصغار، وأمي من تحت أغطيتهم، ورحنا نتجمع في الغرفة الثانية، الغرفة التي يحمي واجهتها المطبخ. سقطت القذيفة التالية.. وكنا خط النار، ورحنا نشد أيدي بعضنا، وتزاحمنا في الباب. "[3]

---

(1) موسى، أوراق من وراء الحصار الفلسطيني (ص11)

(2) نصر الله، مجرد 2 فقط (ص7)

(3) المرجع السابق، ص8، 9

ويتكرس مفهوم الألم والموت في تلك اللحظات، حتى لتضيع النداءات هباءً، والصوت أبكم:

"**ولم يكن أحد يجيب: (يا جماهير شعبنا العربي، إن المذبحة التي ترتكب اليوم.. .)، وكان المخيم.. سطوح المخيم.. ساحاته.. وأزقته: ساحة للرماية، ورياح البارود تهب من كل الجهات. وعندما اهتز الملجأ الضيق بمن فيه قلنا: هاوتزر، وقال الرجل ذو الأبناء وهو يشد أولاده إليه ويداري خوفه عليهم: ثلاثة أيام كافية لتحويل الجميع إلى خبراء أسلحة.** "[1]

بهذه المأساة يواصل نصر الله سرد الوجع في المخيم، حين تحول لساحة موت حقيقي، بعد أن هربوا من موتهم الأول في وطنهم:

"**قالت لي أمي فيما بعد: إنها كانت مضطرة أن تقسي قلبها، وإنها كانت تحاول تذكر أقوى صخرة رأتها في حياتها.. أكبر صخرة، واختارتها من الصوان، لتقول لقلبها: كن مثلها.. ، حين كانت تمر أمام الشهداء والوجوه التي شوهتها القنابل الفسفورية. وقالت: كنت أريدكم أن تتماسكوا.. من أجلي ربما، من أجلكم، لو انفرط واحد منكم بكاءً لقتله أنا، وتصمت.. من تستطيع قتل ابنها!؟ وتصمت..**
لا لم أكن سأقتله، ولكنني لم أكن أحتمل. "[2]

ويواصل الموت الذي يأتيهم من كل مكان ثم لا يموتون حضوره المكثف في جنبات المخيم، ويجعل من نفسه حديث النفس وحكاية الناس، إلى أن انهار الملجأ ولم يعد آمناً لهم:

"**وقال: المخيم تجمع في الوسط، وأمسك بصغيريه.. وقال: عليكم أن تغادروا الملجأ.. لأن الهجوم سيبدأ من هنا، وحاول أن يدفع الولد إلى الخارج، حين عاد وسحبه على عجلة.. وهو يرى القذيفة الصاروخية تهبط مجنونة، وتلتها أخرى وأخرى، وسكنت جهنم جوارنا، وسكنا جوارها، لم نتحرك، تناثر تراب، هبط من سقف الملجأ.. ومن جوانبه الصخرية المتفسخة، وكنا نرى بأذنينا انهيار المخازن خلفنا، ونشهد أعمدة النار التي تلفح وجوهنا. وتزرع أرضية الملجأ بمستطيل من الضوء الناري الذي يتسع.. ويضيق، ويتأرجح.** "[3]

---

(1) نصر الله، مجرد 2 فقط، ص11
(2) المرجع السابق، ص14، 15
(3) المرجع نفسه، ص25

بهذه الصور المتناثرة والمتقطعة في سردها الزمني يجسد نصر الله الآلام، ويحدثنا عن أحلام الطفولة الضائعة وعن أيام الشباب الخانقة. عن الموت المحيط وتربص القتل، عن قسوة الخيام والجوع والاحتلال، وعن المعاناة في الوطن، وعن التيه في بلاد لم تعد بلادك وعرب ليسوا عربك، وإنما أنت في مخيم ملوّن بحياة متأرجحة بينها وبين الموت.

ثانياً: الفقر

الرواية من أهم أنواع الأدب التي تُلقى الضوء على الظلم الذي يواجهه الفقراء في المجتمعات مُجسّدة في جرائم الأغنياء أولي الطول في المجتمع ضد الفقراء، أو ما يترتب على الفقر من جرائم يرتكبها الفقراء نتيجة للحاجة والحرمان. ومن هذه الروايات التي صوّرت ذلك: رواية (البؤساء) للروائي الفرنسي (فيكتور هوجو)، وهي تتناول مرحلة ما بعد الثورة الفرنسية وما سادها من فقر مدقع وظلم اجتماعي، ورواية (الفقراء) أو المساكين أو التعساء للروائي الروسي (فيودور دوستوفسكي)، وتصوّر حياة الفقراء التعيسة في روسيا القيصرية، ورواية (الحرام) للروائي المصري (يوسف إدريس) التي تتناول حياة عمال الترحيل في الريف المصري، ورواية (جوع) للروائي المصري (محمد البسطامي)، وتصف أحوال القرية المصرية الغارقة في الفقر والجوع والمرض والتهميش والجهل والخرافة. [1] ولا يزال هذا الموضوع يشغل كثيراً من الروائيين.

وقد عالجت الرواية التي كتبها كنفاني ونصر الله موضوع البؤس والشقاء والجوع والفقر الذي عاناه الفلسطيني خلال حقبه الزمنية المختلفة، وبخاصة في الفترة التي نكب فيها، وما تلاها. وقد كان الفقر وجهاً آخر لعذابات اللجوء وما تبعه من ضنك معيشيّ، فالفقر كما يصوره كنفاني في رواية (**أم سعد**) كائن مجرم يودي بالحياة، ويحيلها لأنفاسها الأخيرة:

"**الفقر يا ابن العم، الفقر، الفقر يجعل الملاك شيطاناً ويجعل الشيطان ملاكاً، ما كان بوسع أبو سعد أن يفعل غير أن يترك خلقه يطلع ويفشه بالناس وبي وبخياله؟ كان أبو سعد مدعوساً، مدعوساً بالفقر ومدعوسًا بالمقاهرة، ومدعوساً بكرت الإعاشة، ومدعوساً تحت سقف الزينكو ومدعوساً تحت بسطار الدولة، فماذا كان بوسعه أن يفعل !؟**"[2]

(1) القططي، مقال الرواية التي لم تكتب بعد عن البؤساء في غزة، موقع دنيا الوطن.
(2) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة لغسان كنفاني (ص335)

فالمأساة التي تعرّضت لها بطلة الرواية أم سعد، حيث عملت في تنظيف بيوت الناس، وعاشت خادمةً لهم، لم تكن مأساة فردية، بل هي مأساة كل البؤساء على الأرض الذين تُقتل أحلامهم البسيطة، هذه الأحلام لا تزيد عن كونها توفير لقمة العيش لهم ولأسرهم. فقصة **(كعك على الرصيف)** تروي معاناة طفل كان ينظف الأحذية في المخيم ليوفّر الطعام له ولعائلته المشردة، فيصف سقف حياته المحدود بين الأرض والحذاء الذي ينظفه:

"**كان الحذاء بالنسبة لي هو كل الكون: رأسه وكعبه قطبان باردان، وبين هذه القطبين كانت تتلخص دنياي.. .** "[1]

ويصف حالة الفقر المدقع الذي يعانيه أبناء المخيم، ويعيشه هذا الطفل البائس:

"**كان شعره الأسود الخشن أقصر من ذي قبل، وكان قميصه المهترئ مجرد محاولة فاشلة لستر عريه.. وكانت عيونه ما زالت تلتمع ببريق رغبة يائسة..** "[2]

فالفقر في المنفى كان في الحرمان من الطعام واللباس والمأوى الصالح للحياة، حتى يضطر الصغار أن يعملوا لينفقوا على عوائلهم، وإن اضطر الأمر للعمل في ظروف البرد والمطر وحتى منتصف الليل، ومع اختفاء الناس من طرقات المخيم:

"**كنا في تشرين، وكانت السماء تمطر في تلك الليلة.. وتصورته واقفا في زاوية ما راعشًا كريشة في زوبعة.. ضامًا كتفيه قدر جهده إلى بعضهما، وداسًا كفيه في مزق ثوبه محدقًا إلى صحن الكعك أمامه.. منتظرًا شخصًا ما يخرج من القاعة جائعًا كي يشترى كعكة.. شخصين.. ثلاثة.. ويتسع فمه بابتسامة، يائسة ويحدق إلى ميازيب تشرين من جديد.** "[3]

والسرد عند كنفاني لم يقف عند حدود جوع لقمة العيش، إنما تناول الجوع المعنوي إضافة للجوع المادي، ويتمثل في أن يركض الإنسان المعدم نحو طموحه وأحلامه وتحقيق ذاته، من خلال العمل أو الحب، فهذه المفاهيم التي عاش الفلسطيني لأجلها، لم يعد يراها في واقعه، بل تحطمت وانحسرت حتى تلاشت من قيم الوجود، ومع ذلك فهو لا يفقد الأمل في النجاة يوماً، ولا في الخلاص، في قصة أوراق من غزة يخاطب الصديق صديقه المغترب في الكويت:

---

(1) كنفاني، موت سرير رقم 12 (ص23)

(2) المرجع السابق، ص24

(3) المرجع نفسه، ص25

"كنت أحس إحساساً غامضاً أنك غير راض تماماً عن هروبك، لم تكن تستطيع أن تعد ثلاثة أسباب وجيهة لهذا الهروب، وكنت أعاني أنا أيضاً من هذا التمزق، ولكن الشعور الأوضح كان: لماذا لا نترك هذه الغزة ونهرب.. ولماذا؟ إلا أن وضعك كان قد أخذ يتحسن، فلقد تعاقدت معك معارف الكويت دون أن تتعاقد معي، وفي غمرة من البؤس الذي كنت أعيش فيه، كانت تصلني منك في بعض الأحيان مبالغ صغيرة، كنت تريدني أن أعتبرها ديناً، خوف أن أشعر بالصغار، لقد كنت تعرف ظروفي العائلية تماماً، وكنت تعرف أن راتبي الضئيل في مدارس وكالة الغوث الدولية لم يكن يكفي لإعالة أمي، وزوجة أخي الأرملة وأولادها الأربعة. "[1]

ولكنه رغم كل هذا البؤس والحرمان، والمغريات الكبيرة في الكويت، إلا أن الحب للوطن يبقى مسيطراً على ذاته، فلا يمكنه من تركه والهجرة لما سواه:

"وجدت غزة كما تعهدها تماماً: انغلاقاً كأنه غلاف داخلي، ملتف على نفسه، لقوقعة صدئة قذفها الموج إلى الشاطئ الرملي اللزج قرب السلخ، غزة هذه، أضيق من نفس نائم أصابه كابوس مريع، بأزقتها الضيقة، ذات الرائحة الخاصة، رائحة الهزيمة والفقر، وبيوتها ذوات المشارف الناتئة.. هذه غزة، لكن ما هي هذه الأمور الغامضة، غير المحددة، التي تجذب الإنسان لأهله، لبيته، لذكرياته، كما تجذب النبعة قطيعاً ضالاً من الوعول؟ لا أعرف!"[2]

وهنا ينقلنا كنفاني بمهارة للقيم التي يحاول زرعها في نفس الإنسان الفلسطيني مهما كان بؤسه وفقره، ويحسب له حرفيته في توظيف ما أمكن توظيفه من تداعيات تُلازم وتدعم الفكرة الرئيسة والحدث المفجر الرئيس دون إخلال أو إسهاب ممل، حيث إن ابنة أخ صديقه الجريحة في المشفى تعلمهما درساً في الصبر والوفاء للوطن:

"ومدت كفها، فرفعت بأصابعها الغطاء الأبيض، وأشارت إلى سياق مبتورة من أعلى الفخذ.. يا صديقي.. أبداً لن أنسى ساق ناديا المبتورة من أعلى الفخذ، لا، ولن أنسى الحزن الذي هيكل وجهها واندمج في تقاطيعه الحلوة إلى الأبد.. لقد خرجت يومها من

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص32)

(2) المرجع السابق، ص34

المستشفى إلى شوارع غزة، وأنا أشد باحتقار صارخ على الجنيهين اللذين أحضرتهما معي لأعطيهما لناديا، كانت الشمس الساطعة تملأ الشوارع بلون الدم. "[1]

واستمر في تداعياته السردية حين أطل بحدث يعطي خلاصة التجربة الوطنية الحقيقية له ولصديقه، وذلك في موقف إصابة ناديا:

"لقد قالوا لي إن ناديا فقدت ساقها عندما ألقت بنفسها فوق أخوتها الصغر تحميهم من القنابل واللهب وقد أنشبا أظفارهما في الدار، كان يمكن لناديا أن تنجو بنفسها، أن تهرب.. أن تنقذ ساقها، لكنها لم تفعل.. لماذا؟"[2]

ولا يفوت أي دراسة نقدية، ما عاناه شبان الخزان في رواية **(رجال في الشمس)**، حين قرروا الهروب من مخيماتهم إلى الكويت لسبب اجتمعوا عليه ثلاثتهم، وهو الفقر، فأبو قيس أراد أن يعمل من أجل تحسين وضعه وزوجته، وزرع شجرات الزيتون في حاكورته مرة أخرى، وسعد يريد أن يعمل ليرد دين عمه ويعود لخطبة ابنته، أما مروان وهو الأصغر سناً، فقد أراد العمل أيضاً بعد تركه مدرسته من أجل أهله ومستقبلهم. [3] كل هذا يلفت إلى توغّل ظاهرة الفقر في شخصيات كنفاني، وأنه رصد هذه الظاهرة بعناية ودقة ملفتة.

ويتشابه الحال عند إبراهيم نصر الله، حيث لم يفرد أي منهما روايةً عن الفقر بصورة مباشرة، وإنما كان في إطار الحرمان الكبير الذي عاناه الفلسطيني، فنتيجة الحرب والنكبة والسجن وقتل الأب أو المعيل، كلها تفضي إلى فقر وبؤس معيشي، وفيما يأتي تحليلٌ لبعض صور الفقر والقهر التي تناولها نصر الله في روايته **(مجرد 2 فقط)**، فمنها صورة الحيلولة بين الإنسان وبين تحقيق أبسط حقوقه، كما يبدو في المشهد الآتي:

"حين أمسكني عمي من يدي وأخذني للسينما وغضب يومها أبي لأن السينما قلة حياء، حين دخلنا هناك حين خرجنا وسألني: هل أعجبك الفيلم؟! قلت:

أعجبتني الكراسي يا الله ما أكثرها

وحين قلت لأمي: لماذا لا يشتري لنا أبي كراسي

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص35).

(2) المرجع السابق، ص35.

(3) انظر: كنفاني، الآثار الكاملة، رواية رجال في الشمس (ص1– 112).

نقلت سؤالي إلى أبي، فقال: أأبيع حالي لأشتري له كراسي!؟ وعندما قال له عمي ثانية سآخذه إلى السينما، عندما تجرأ على ذلك، قال أبي: خذه، ورحت أتقافز محاولاً الجلوس عليها كلها "[1].

في هذا المشهد صورة معبرة عن حرمان الطفل الفلسطيني من حقٍّ بسيط من الحقوق الإنسانية، وهو امتلاك الإنسان لكراسي والجلوس عليها، فاللاجئون الفلسطينيون الذين تركوا وطنهم وصاروا يعيشون في مخيماتٍ بائسة، لم تكن حياتهم الاجتماعية تعرف الكراسي، فهم يجلسون وينامون على الأرض، من هنا عندما رأى هذا الطفل الكراسي في السينما انبهر أمامها وتمنى أن يشتريها له أبوه. وفي الوقت نفسه تتحكم قوى القهر بحاجات الجسد فلا يستطيع الإنسان الفلسطيني أن يقضي حاجته في دورات المياه:

"لا أحب التبول في الليل، لا أحبه، لا تسألني إن كنت بحثتُ عن السبب، ولم يكن للجن علاقةٌ بالأمر، الجن الذي قد نبول عليهم أثناء مرورهم ليلاً لأننا لا نراهم (.. .. ..) إنه البرد، لم أكن أخشى شيئاً أو أكره شيئاً مثل البرد، لا تقل لي إن الأمور تغيرت ومعظم الحمامات داخليةٌ الآن، أنت تعرف كان علينا أن نجلس تحت المطر وأن نشرع مؤخراتنا حيث تصفعنا القطرات الساقطة، أما فوق السطوح الصفيحية فيكون بارداً ومفزعاً، فقد كان بإمكانه انتزاع سمائنا الصغيرة تلك، وإلقائها بعيداً"[2]

في هذه الرواية يقودنا الروائي إلى عمق المأساة الفلسطينية بطريقة فريدة غير متوقعة، فيلتقط المشهد البانورامي العريض لمأساة شعبه على امتداد أكثر من نصف قرنٍ عبر تقنية بصرية سمعية حسية استطاعت أن تمنح المرئيات المألوفة براءةً جديدة وولادة متجددة عمّقت من كثافة شعرية القص، وحررته من الرقابة والآلية، مما جعل هذه الشعرية تسهم في إنتاج المعرفة، وفي إنتاج الحقيقة أيضاً، ولكن على مستوى الإيماء والفن واللامباشرة، وعن طريق زجّ القارئ في عملية القراءة والتأويل وإنتاج الدلالة والحقيقة معاً. [3]

كذلك يشكل التجويع والتحكم بإشباع الحاجة إلى الطعام وسيلةً أخرى أساسيةً للتعذيب ونشر الموت بكل الأحياء، في أجواء من القهر والقمع، وهذا ما نلقاه في الرواية، حيث يضطر الفلسطيني إلى أكل القطط والكلاب، ثم إلى أكل لحوم الموتى:

---

(1) نصر الله، مجرد 2 فقط (ص16).

(2) المرجع السابق، ص182.

(3) المرجع نفسه، ص132

"وقال المذيع: إن فتوى شرعية أصدرها المفتي العام تبيح للمحاصرين أكل لحوم القطط والكلاب، والجراذين في محاولةٍ أخيرةٍ للحفاظ على حياتهم". [1]

وعندما نفدت القطط والكلاب صدرت فتوى أخرى:

"وأغلقت أبواب الدنيا في وجهنا مرةً واحدة حين قال المفتي في فتواه الثانية.. ويبدو أن له جواسيسه الذين يستطيعون أن يعرفوا تماماً أن القطط والكلاب والجراذين باتت مفقودة، فقال: يحقّ لأهل المخيمات المحاصرة أن يأكلوا لحم موتاهم، فكسرنا أبواب الدنيا كلها مرة واحدة"[2]

هذه كوميديا التناقض، وسريالية الواقع التي تعرّي الحقيقة القاسية في حياة المخيمات، فماذا يقول كاتب في القرن العشرين عن المجازر بعد الذي قيل؟ إلا إن كنفاني ابتدع الجديد ونحته من صخر المشاعر المختلطة، بأسلوب غير مبتذل، وباعتماده على موسيقى الزمن وتقطيعه الروائي المذهل، والفوضى الخلاقة التي أحدثها في الفضاء المكاني للسرد.

ثالثاً: الذل

ليس من الحياة بمكان في تصور وتوجه الفلسطيني وقيمه المغروسة فيه أن يعيش الذل حياة عادية، فهو حين يلمح للذل أثراً، أو يرى له لوناً يلوح ينتقل تلقائياً نحو حياةٍ مؤقتة يركلها وتركله، ويرفضها بعد أن ترفضه، ويستحوذ عليه شعور الموت كأن لا حياة له بدون كرامته ومثله العليا.

وتعرض سرديات كنفاني ونصر الله مظاهر من الذل تمثلت في ذل الحاكم، وذل السجن، وذل المرض، ففي قصة **(في جنازتي)**، وعن ذل ووجع المرض الذي أصاب الكاتب، حتى أحال حياته إلى موتٍ مؤكد، ولم يعد يرى فيها غير النهايات توشك أن تجيء وتقضي عليه وعلى حبه وأحلامه وكل ما يملك من أمل:

"وكان كل شيء في الحياة يتحداني ويمتص صمودي ويشمخ أمام ضعفي كسد هائل من اليأس.. . إنني أمشي في جنازتي رغم أنفي"[3]

---

(1) نصر الله، مجرد 2 فقط (ص148).

(2) المرجع السابق، ص151.

(3) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص22).

وتتجلى المشاعر الإنسانية في هذه الحالة أكثر من غيرها، حيث يسيطر الضعف بالكامل على إنسان فقد وطنه، ثم يفقد الآن جسده حين المرض يأكله:

"أتعرفين معنى أن يفقد الإنسان كل شيء في مدى لحظات عودته إلى داره ؟ أتعرفين معنى أن يكتشف شاب بأن حياته القاسية الجافة لم تكن إلا عبثاً محضاً في لحظات قصار؟ ثم، أتفهمين معنى أن يقوم حب ما على أعمدة من الشفقة فحسب؟"[1]

وقد استطاع كنفاني بكافة أبعاده الروحية أن ينقلنا إلى مأساة هذا الشاب المريض، والذي أذله المرض حين قضى على قوته وأحلامه:

"لقد حسبت لمدى لحيظات أن اختياري من بين آلاف الآلاف من البشر لأكون مريضاً الداء الملعون المزمن عملية تقييم فذة، وأن هذا المرض وسام من طراز نادر يزين صدري من الداخل وأنني أكاد أسمع رنينه مع خفقان قلبي.. ولكن الحقيقة كانت شيئاً آخر.. وحينما صحوت كانت المأساة تمتد أمام بصري جهمة، حادة، سوداء، ممتدة في مستقبلي إلى ما لا نهاية، تعبق بالعجز والحرمان ..". [2]

ومردّ هذه القوة في التعبير والطاقة المحتشدة للعاطفة الإنسانية المتألمة هو أن كنفاني كان يعاني من مرض السكري، حيث كان يوصيه الأطباء كثيراً بالعناية بصحته وجسده، وإلا فسيفقده، كما أنه تقيّد بهذا المرض ومنعه عن مواصلة أحلامه وطموحه، خاصةً وأنه أصابه في فترة مبكرة من عمره. هذا كله جعل الكاتب عاجزاً محروماً، يمتص المرض أحلامه وكبرياءه شيئاً فشيئاً.

وقصة (أبعد من الحدود)، عانت الشخصية فيها كثيراً من ذل الحاكم وبطشه وتنكيله بالشاب الفدائي البسيط، فحين كان يستجوبه ضابط المخابرات، كان الذل يعتريه ويخنقه:

" تريد أن تعرف جريمتي؟ هل يهمك حقاً أن تعرف أم أنت فضولي بريء يا سيدي؟ لقد سكبت دون أن أعي، كل محتويات وعاء الحليب فوق رأس موظف وقلت له أنني لا أريد بيع وطني.. في لحظة جنون أم لحظة عقل، لا أدري.. لقد وضعوني في زنزانة سحيقة العمق

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص12).

(2) المرجع السابق، ص21

لكي أقول أنها لحظة جنون.. ولكنني، في تلك الزنزانة، تيقنت أكثر من أية لحظة مضت بأنها كانت لحظة العقل الوحيدة في حياتي كلها.. "[1]

وعن تحويل الإنسان والمواطن ومحاولة تركيعه من قبل الحكومة ليعيش ذليلاً خاضعاً لها:

"لقد حاولتم تذويبي يا سيدي؟ حاولتم ذلك بجهد متواصل لا يكل ولا يمل يا سيدي. هل أكون مغروراً فأقول بأنكم لم تفلحوا؟ بلى! أفلحتم إلى حد بعيد وخارق، ألست ترى أنكم استطعتم نقلي، بقدرة قادرة، من إنسان إلى حالة؟ أنا إذن حالة.. لست أعلى من ذلك قط، وقد أكون أدنى.. ولأنني حالة، أننا حالة، فنحن نستوي بشكل مذهل!"[2]

هكذا ينقلنا الكاتب بمهارة وخفة، ويسرقنا من الحدث الرئيس إلى التداعيات ليكشف عن الدلالات والإيحاءات التي يريد إيصالها، ودون وعي من القارئ يجد نفسه يعاين الذل الحقيقي للمواطن البسيط، والذي لم يذنب قط، ولكن قضيته لا تعني مرؤوسه أبداً، فهو سيخلد في السجن، طالما غيابه لا يشكل ضرراً، وحريته لا تشكل نفعاً له:

"لو قلت الصدق هذا، بصوت أعلى، إذن لزجوا بي في السجن. وإذا أغلقوا وراء ظهري المزلاج فمن يستطيع أن يفتحه؟ أنت؟ ولا حتى من هو أعلى منك قيمة ومركزاً. ! أتعرف لماذا يا سيدي؟ لأنني، في الواقع، لست إلا تجارة من نوع نادر، فأنت ستسأل نفسك إذا قدر لك أن تسمع بالخبر: ".. وماذا سأستفيد من إطلاقه؟" والجواب بكل بساطة: "لا شيء!" فأنا لست صوتاً انتخابياً، وأنا لست مواطناً، بأي شكل من الأشكال، وأنا لست منحدراً من صلب دولة تسأل بين الفينة والأخرى عن أخبار رعاياها.. وأنا ممنوع من حق الاحتجاج، ومن حق الصراخ فماذا ستربح؟ لا شيء.. وماذا ستخسر إذا بقيت أنا وراء المزلاج؟ لا شيء أيضاً! إذن لماذا التفكير الطويل؟ "خذ هذه الأوراق يا ولد ولا تزعجني بمثلها مرة أخرى!" أرأيت؟ مشكلة لا أبسط ولا أسهل![3]

وكذلك قصة المناضلة ليلى التي تمرغت في وحل السجن، وعانت الذل بأشكاله، حين تعذبت طويلاً، ثم انتهك شرفها لمدة تسعة أيام، وفي النهاية أعدمت بالرصاص:

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص3).

(2) المرجع السابق، ص5.

(3) المرجع نفسه، ص4

اللحظة التي قابلتها فيها بعد عودتها من الهادار، لم تزل راسخة في ذهني.. كنت أتوقع أن أراها تبكي، أو ترتجف.. إذ كنت قد سمعت من أفواه كثيرة قصص الليالي الفظيعة التي أمضتها في السجن.. ولكنني عندما رأيتها كانت هادئة هدوءاً مخيفاً.. لم يعد في عينيها أي بريق.. فقط وجه حزين صامت. قالت لي بصوت منخفض هادئ:

– لقد ضاجعوني طوال تسعة أيام..

لم أستطع أن أقول شيئاً.. بل لقد خيل إلي أنها قالت: " لقد كنت أصلي طوال تسعة أيام ".. شعرت أن الكلمة التي يمكن أن أواسيها بها شيء حقير.. لا قرار لحقارتها أبداً.. وانتشلت الموقف بكلمة أخرى:

– يحسن بك أن تتركني.. انا امرأة مهترئة. (1)

هذه الرؤية النموذجية لمفردات الذل الفلسطيني الذي يحاول الاحتلال وكل قواه المساعدة أن تفرضه على الفلسطيني، لكن الراوي يسكت هذا الضجيج بصوت الكرامة الحي في الفلسطيني، فالشاب الذي قتل يهوديين، فحاول الجيش أن يثنيه عن موقفه البطولي، وأن يعترف لهم بمرضه أو جنونه كي لا يذوق مرّ فعتله تلك، لكنه رفض أن يذل نفسه ويجعل منها طائشة مريضة، بل صمّم على مواجهة الموقف بصدرٍ وبأس قويين:

"شدّه من ذراعه فمشى معه وقد أحس بالألفة لأول مرة، منذ ذلك الوقت الذي تلقى فيه ضربة قاسية على مؤخرة عنقه، ثم نقلته سيارة الجيش إلى المستشفى.. وفي غمرة ذلك الشعور المريح لاحظ بأنهم خلعوا عنه بذلته العسكرية وألبسوه لباساً غريباً.. ولكنه لم يشأ أن يحزر متى حدث ذلك.. ؟

ويبدأ الحوار المرتقب بين القاتل الضحية والقاتل المجرم من البداية، ويوصل كنفاني قارئه لمفاجئة غريبة، وهي أن البطل يواصل تسجيل نقاط جديدة في دوره البطولي، فلا يعترف بقتله، ولا ينفيه في ذات الوقت:

– لقد قتلت اثنين..

– من؟

– أنت، حينما أطلقت رصاصك قتلت اثنين منهم..

– وأين المفاجأة؟ حينما يطلق المرء رصاصاً فإنه يطلقه على شيء ما..

– كنت تتعمد ذلك؟

– أوف!. ماذا تحسب إذن؟

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (11)

- كنت أحسب انه انهيار عصبي!..

- وما الفرق؟

- الفرق أن المصاب بانهيار عصبي لا يتعمد ذلك؟.

وقف فجأة فتقطعت خيوط بيت العنكبوت واهتز في مكمنه إلا أنه ما لبث أن انطلق بعناد لإصلاح ما انفتق بمن الشباك

- إنهم يحسبون إذن أنني لم أتعمد ذلك؟

- أجل!

- كلا! لقد تعمدته!

- لو قلت ذلك أمامهم لسجنوك، الأفضل أن تمسك لسانك.. [1]

وانتقالاً لمشهد آخر، فإننا نشتم رائحة الإذلال وليس مجرد الذل في كل ما يمارسه المحتل ضد الشعب، فإبراهيم نصر الله، يحيلنا لهذا المعنى كثيراً عبر روايته **(عو)**، فجنرال الحكومة لا ينسى كلابه كما يقول في مقدمه الرواية، وكلابه هم رعاياه التابعين من الشعب، والذين ألفوا الخضوع والانصياع له، فبذلك يحقق الذل لهم عبر وسائله غير المشروعة كالابتزاز والاعتقال، وأحياناً الإغراءات التي يقدمها لهم، بأسلوب ساخر يشمت بكل متهاون في مبدئه:

"**هناك نوع من البشر يأكله الحرير أكثر مما يأكله الصدأ**"[2]

بهذه العبارة يسيطر الجنرال على الكاتب الذي استمر سنواتٍ طويلة واقفاً مع القضية الفلسطينية في كتاباته الثورية- حتى تم استدعاؤه وإخضاعه بالأسلوب اللطيف المهذب، فهذا الكاتب لم يحتمل قساوة الحرير، في حين احتمل القارئ /البطل /الفدائي / ابن الليلة الطويلة أو أيا كان اسمه، فقد احتمل أكثر من ألف صدأ، فهنا الموقفان الضدان اللذان أذلّ بهما الحاكم من هم دونه من الشعب، الأول مثقف واعٍ كان أهلاً للذل، والثاني شاب تابع لم يتمكن منه الذل.

وحين وجد سعد خيانة أحمد الصافي، وتحول فكره انهزامياً وخاضعاً، أحضر له أحد أصدقائه قصة كنفاني بعنوان "البطل في الزنزانة"، وكانت أهم ما تحتاجه كرامته وقتها:

"**سأل الأنيق سعداً: أما زلت تقرأ لأحمد الصافي!؟**

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص49)

(2) نصر الله، عو (ص18)

-.. .. . !

- تقرأ لغيره إذن، لم يعد يعجبك آه؟ ما رأيك أن نروّض لك غسان كنفاني أيضاً ؟!!!

عندها ضحك سعد، ضحك، لم يستطع أحد أن يوقفه.

وجه له الجندي ضربة قاسية زلزلت معدته، وعندما أفاق على سطل الماء الذي دلق على وجهه، كان الأنيق يسأل بحنق:

- هل ستقول لي لماذا ضحكت؟

جمع سعد آخر ما تبقى في جسده من حروف، ونثرها ثانية مبعثرة في كلمات:

غسان استشهد من "ستعشر" سنة!"[1]

وفي الوقت الذي تصدى فيه سعد للذل الذي مورس عليه، كان أحمد شبيهاً بكلب الجنرال وقد التفّ طوق الحاكم حول رقبته، وفرضت عليه ممارساته الذليلة:

"**أقعى أحمد والطوق محكم حول رقبته.** "[2]

في رواية **(زمن الخيول البيضاء)** نلمس بعضاً من هذه صور الذل ومعانيه، في محاولات الأتراك إخضاع سكان الهادية إلى سياساتهم وأوامرهم العسكرية الجائرة، وذلك عن طريق عناصرهم ومن أبرزهم الهباب، فحين جاؤوا يجمعون الضرائب منهم عام الجدب، والذي لم يثمر فيه محصولهم أبداً، لم يجدوا لديهم شيئاً قاموا بسرقة أغنام ومواشي وخيول القرية جميعها، ومن بينها حمامة خالد، وكان شباب ورجال القرية مستسلمين بذل تامّ لهم:

"**قاسية جاءته الضربة من الخلف، غاصت جزمة الياور في ظهره واقلعته من مكانه، فسقط على وجهه فوق موقد النار ودلال القهوة. وعندما حاول النهوض، تلقى ضربة أخرى بعقب بندقية الياور، فرفعه الألم عالياً وألقى به عند باب المضافة.**

وقت طويل مرّ قبل أن يصل الرجال إليه، كان ملطخاً بالقهوة وأصابعه محترقة وراحتا يديه، يئن بصمت متكوّراً على نفسه وخائفاً من ضربة ثالثة تبدّد جسده"[3]

ومن ثم ذبحوا أبقار الشيخ حسني ليأكلوا منها، والجميع صامت لا يتكلم، واستمر الصمت المطبق عليهم بذل وخضوع، وهم يرتعون في الهادية بلا رقيب ولا حسيب:

---

(1) نصر الله، عو (ص186)

(2) المرجع السابق، ص185

(3) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص115)

"على مدى يومين لم يظهر أي من رجال القرية في المضافة، أو في حوشها، كان الجنود يتصرفون كما لو أن القرية قد تحولت إلى معسكر لهم"[1]

بعد كل هذا الذل والتركيع للقرية، وبعد الذبائح التي ذبحوها، والمراتع التي عاثوا فيها، يطلبون الحمامة قرباناً لواليهم:

"وعندما وصلوا لتحديد الضرائب المترتبة على بيت الحاج محمود، قال محصل الضرائب دون مقدمات: وعلى هذه الفرس البيضاء ضريبة، وعلى ما في بطنها ضريبة. ثم صمت قليلاً وقال تلك العبارة التي كانوا يخشونها: بل، ستكون هذه الفرس هديتكم لوالينا، بدل الضرائب المستحقة على هذا البيت. "[2]

والشخصية الأخرى التي حاولت استعباد الناس وإذلالهم في هذه الرواية، كانت شخصية الهباب، فهو الرجل صاحب السلطة والقوة والذي يستعبد الناس ويخوفهم بقوته، فينزل أسواقهم ليأخذ ما يحلو له من النوق والخيول دون أن يعترض طريقه أحد:

"شقّ الهباب طريقه عبر سوق البادية، العيون تحدّق به وليس هناك من يجرؤ على الوقوف أمامه"[3]

ويدور الحوار الصعب بينه وبين البدوي الذي جاء ليبيع ناقته، فكانت العملية لصالح الهباب، وإلا لاقى البدوي مصرعه وقتها:

- **" كم تريد ثمناً لها؟**
- **عشرين مجيدية.**
- **بل سبع مجيدات.**

تطبق أصابع الهبّاب الغليظة على يد الرجل، يحس الرجل بتلك القوة الهائلة تتزايد شيئاً فشيئا.

- **خمس عشرة تكفي.**
- **بل سبع مجيدات.**

---

(1) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص116)

(2) المرجع السابق، ص116

(3) المرجع نفسه، ص164

وهكذا يتواصل الانقضاض حتى يبدأ العرق يتفصد من جبين الرجل، وتدريجياً من كل جسده، والارتباك يغمره، لأنه لا يستطيع أن يصرخ أو يشكو فيظهر أمام الناس أقل من رجل. "(1)

بهذا الأسلوب المثير، والذي تتداخل فيه اللغة البيانية مع الخطابية مع الوصفية، وتتزاحم الأفكار، فتجد الجديد منها والمبتكر، وتستند في تناول الأحداث لانسجام بين الفن والفكرة دون أن يخلّ بالمزاوجة الإبداعية بينهما، وتظهر العناصر الموضوعية لفكرة اللاحياة أي الحياة التي تشبه الموت في ألمها وصعوبتها، مرتكزةً على بينية سردية عالية، حيث تتوارد الأحداث بسرعة ودقة، ويتبعها توصيف محكم يأخذ القارئ لما يريده نصر الله ويزيد قليلاً.

(1) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص164)

المبحث الرابع

عالم اللاموت

تمهيد

إن الموت يشكل جسر العبور إلى واقعٍ أكثر إشراقاً وأملاً عند الروائيين الواقعيين وأصحاب قضيةٍ ما، بل هو ثمن حرية الآخر الآتي، الذي يشكل مستقبل الأجيال، ويبدو من هذا الفهم للموت أنه معادل موضوعي للحياة ذاتها، ذلك بفعلٍ ما اكتنف ماضي الشعب الفلسطيني من ذكرياتٍ مريرة، وما عايشه من نضالٍ وهزائم في الآن نفسه،[1] وقد دفع هذا كله بعض الكتاب ومنهم غسان كنفاني وإبراهيم نصر الله لأن يقفوا على الموت الماضي بشكلٍ مفجعٍ ومؤلمٍ في بعض الأحيان، لكنه كان ضرورةً لأنه كان جزءاً من واقعٍ حقيقي.

وغسان كنفاني بكتابته يؤكد على ما ذهب إليه (فانون) حين قال بهذا الصدد: " **حين يجيء كفاح التحرير، فإن الشعب الذي كان قبل ذلك مقسماً إلى طوائف وهمية، هذا الشعب الذي كان فريسة رعبٍ هائل لا يغلب وكان مع ذلك سعيداً بضياعه في زوبعة الأوهام، يتبدّل أثناء كفاح التحرير، وينظم نفسه تنظيماً جديداً، ويخلق في وسط الدم والدموع مهماتٍ واقعيةً جداً، مباشرة جداً**"[2].

هذه المقولة مثّلت ما تبتدعه الحقيقة التي تأتي وراء الموت، فليس ثمة في أبعاد البطولة والفداء إلا حياة مرادفة، في أذهان الجماهير والتاريخ، وفي سجلات الملاحم، وفي الخلود الآخر في مكانٍ ما، حيث يولد الحر من جديد كما عودتنا سير البطولة والأمل. في (اللاموت) تبرز ثيمة كل من الشهادة والمقاومة/ الثورة، بالبعد الحي الذي تناوله نصر الله وكنفاني.

أولاً: الشهادة

يخيّل لمن يرى هذه الثيمة أنها ضربٌ من ضروب الموت، والذي يفقد الإنسان فيه حياته على يد عدوّه، فكيف بها ترد في مظاهر اللاموت المعنى المرادف للحياة!؟.. والحق أن الشهادة في الوعي الجمعي للفلسطينيين تمثّل وجهاً آخر للحياة الكريمة تحت الأرض، أو في السماء، وهي اللحظة التي يسجّل فيها الفلسطيني لنفسه الخلود حين عاش عزيزاً كريماً، ولبى

(1) عباس، الموت الدلالي في الواقعية الجديدة (ص54)

(2) فانون، معذبو الأرض (ص59)

نداء وطنه ودينه، فجاءته البشرى من عند الله في قوله تعالى: ﴿ **وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ**﴾. [1]

والشهادة هي مفهومٌ دينيّ شاع للإنسان الذي يقتل في معركةٍ ضد محتله أو عدوه، وهو في الإسلام موتٌ محببٌ للنفوس رغم كراهة الموت عموماً، ولكنّنا طوال مراحل القضية نجد أن الفلسطيني ينتشل حياته من عدوه غصباً، فإن لم يكن فإنه لا يتنازل عن مبدئه ويشتري الموت من سوقه، مقابل أن ينتشي بمفاهيم الحرية ويحيا بالطريقة التي يختارها لنفسه.

فالروائي الفلسطيني كثيراً ما عبر عن القتل في سبيل الوطن حياةً، وكثيراً ما يلي حادثة الموت تلك بالروح القوية المنتصرة والتي تسعد بما لحقها من موتٍ عزيزٍ يتساوى مع حياةٍ تسر الصديق كما وصفها عبد الرحيم محمود.

ولعل الملاحظ في روايات كنفاني هو غياب مصطلح (الشهادة) أو (الشهيد)، أو ندرته لوصف حالة القتل أو الموت البطولي الذي يصيب شخصياته، في المقابل فإنه برز وشاع كثيراً عند نصر الله، ونعت به حالاتٍ عديدة عاشها أبطاله، فجعل منهم الشهداء، وجعل من الموت شهادة، وجعل من المعركة الدموية انتصاراً حقيقياً لأنها تفضي في النهاية إلى شهداء لا قتلى كما يراهم ويصورهم غسان كنفاني في أعماله.

فالدراسة تتبعت مصطلح الشهادة وما يرادفه في أعمال كنفاني ونصر الله، أما كنفاني ففي أعماله المدروسة هنا والمكتملة، وهي: عائد إلى حيفا، أرض البرتقال الحزين، موت سرير رقم 12، أم سعد، رجال في الشمس، ما تبقى لكم، لم يظهر فيها سوى ست مرات، إضافة لإهداء البرتقال الحزين، وهذه المرات هي:

العمل السردي	النص
أرض البرتقال الحزين	"**وتطايرت أشلاء اليهود، وتمزع الشهيد إلى درجة أنهم لم يستطيعوا أن يجدوا أي شيء منه كي يدفنوه..** ". "**صمت الموت: الشهيد يصلي..** " "**يا عين الشهيد**
	أمام تلك الصورة الكبيرة لأخيه الشهيد". "**أجل سميناه على اسم أخيك الشهيد**".

(1)[آل عمران: 169]

عائد إلى حيفا	"**وشيعت العجمي جثمان بدر كما يتوجب على الرفاق أن يشيعوا الشهيد**".
موت سرير رقم 11	**وهكذا أرجعناك إلى بلدتنا حيث دفنوك بكامل ملابسك كما يجب أن يدفن الشهداء..** "
المجموع	7 مرات

والمرجعية والسبب في هذا الأمر عند كنفاني تكمن في البعد الأيديولوجي لظاهرة الشهادة، فكنفاني ابن الحزب الشيوعي، والذي تبنّى أفكاراً ماركسيةً، ومحرر جريدة "الهدف" الناطقة باسم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، فيقول عن نضاله في حركة القوميين العرب واعتناقه للمبادئ الاشتراكية: "يمكنني القول بأن حركة القوميين العرب كانت تشمل بعض العناصر الشابة، وكنت من ضمنها، التي كانت تسخر من حساسية الكبار في السن تجاه الشيوعية وبالطبع لم نكن يومها شيوعيين، ولم نكن نحبذ الشيوعية. غير أن حساسيتنا ضد الشيوعية كانت أقل نسبة من حساسية المتقدمين في السن. وبالتالي، لعب الجيل الجديد دوراً بارزاً في تطوير حركة القوميين العرب إلى حركة ماركسية لينينية. وكان العامل الأساسي في ذلك كون غالبية أعضاء حركة القوميين العرب من الطبقة الفقيرة أما الأعضاء المنتمون إلى البورجوازية الصغيرة أو البورجوازية الكبيرة فقد كان عددهم محدوداً... وقد اطلعت على الماركسية في مرحلة مبكرة من خلال قراءاتي وإعجابي بالكتاب السوفيات.. "[1]

من هذا يتّضح سبب ورود الشهادة عند كنفاني بأشكالها المختلفة بعيداً عن المصطلح ذاته، وفي المقابل كانت هذه المفردات ظاهرةً بشكلٍ كبير عند إبراهيم نصر الله، والذي كان معتدلاً إلى حدٍّ ما، وكانت أفكاره وسطيةً، وأيديولوجيته تقارب ما اصطلح عليه الفلسطينيون حول قتلاهم من تكريمٍ وتمجيدٍ، وشعورٍ بأنهم يضحون من أجل الوطن يعني أنهم يضحون من أجل دينهم، فهم شهداء لا خلاف بينهم، فقد ظهر معنى الشهادة لديه في رواية أعراس آمنة وحدها، ما يقارب الثلاثين مرة، ومنها:

(نزغرد في جنازات شهدائنا)

(الهاجس الذي خطر لي ذات يوم حول الشهداء يسير في عروقي هل ثمة يومٌ يمرّ دون أن يستشهد فيه أحد !؟)

(لقد استشهد ابنها قبل ساعتين من عرسه)

---

(1) يعقوب، مقال غسان كنفاني، الشاهد والشهيد (ص20)

(سمعت أن (أبو عنتر) استشهد)
(أنت تعرفين الشهيد سمير عليوة)

ففي راوية (أعراس آمنة) والتي تضجّ بأحداث الموت، والشهداء الذي يرتقون واحداً بعد الآخر، وفي حالة الحزن والتمرد والعنفوان التي كانت بادية على آمنة، فتبدو قويةً وصابرة تقول:

"**الذي يجبرنا على أن نزغرد في جنازات شهدائنا هو ذلك الذي قتلهم، نزغرد حتى لا نجعله يحسّ لحظةً أنه هزمنا، وإن عشنا سأذكرك أننا سنبكي كثيراً بعد أن نتحرر، سنبكي كلّ أولئك الذين كنا مضطرين أن نزغرد في جنازاتهم، سنبكي كما نشاء** "[1]

وفي جوٍّ من المشجاة والألم تتكسر تلك الإرادة قليلاً أمام العاطفة الجياشة، فتقول آمنة:

"**تسألينني لماذا البكاء؟ ومتى سأبكي إذًا؟ لماذا لا نبكي كلنا؟ كلنا يا ابنتي، مرّة واحدة، من أول "غزَّة" حتى آخرها، لماذا لا نبكي؟ هل يجب علينا أن نُزغرد طوال الوقت، لماذا؟ لأن أولادنا شهداء. ولكنهم أولادنا**"[2]

يظهر هنا أن حكاية الزغرودة مرتبطة جداً بأخبار الشهيد والشهداء، حيث تضطر أمه لأن تزغرد له، وتبتسم لآلامها ودموعها، ولكن حكايةً كبيرة ترويها، ومغامرة قاسية تخوضها في المراحل التي تسبق استشهاد ولدها:

"**أتعرفين لماذا تبكي الأمهات خوفًا على أبنائهن طوال الوقت؟ لأن عليهن أن يزغردنَ مرةً واحدة. واحدة فقط. كي لا يخجلنَ من هذه الزغرودة التي يطالبهنَّ العالم بها. تبكي الواحدة منّا طوال الوت لأنها تعرف أن هنالك لحظة آتية، ستكون فيها مضطرة لأن تخون أحزانها، حين يكون عليها أن تزغرد.** "[3]

وتستمر آمنة في إضحاك نفسها وسط حالة الدموع، في مشهد سريالي يعمق المأساة، ويفتح الجرح في وجه الشمس، لكنه جرح مكابر قوي، ليس له حيلة أمام الشهادة إلا أن يزغرد:

---

(1) نصر الله، أعراس آمنة (ص98)
(2) المرجع السابق، ص98
(3) المرجع نفسه، ص100

سنبكي كما نشاء، ونفرح كما نشاء، وليس حسب المواعيد التي يحدّدها هذا الذي يُطلق النار عليهم وعلينا الآن. فنحن لسنا أبطالًا، لا، لقد فكّرت طويلًا في هذا، وقلت لنفسي نحن لسنا أبطالًا، ولكننا مضطّرين أن نكون كذلك. "[1]

وتظهر الجدة التي حملت سمة النبوءة والقداسة في أحداث الرواية، فهي التي كانت تتكلم لرندة ببعض الحكم والمواعظ والفلسفة الملائمة لإدراك مواقف الموت والشهادة، وقد بدت في بعض المشاهد حزينةً على زوجها الذي غادر للبرازيل وتوفي قبل أن يعود، وهي امرأةٌ حكيمة تعاين الحياة بعين بصير حتى كتبت رندة منها الكثير من الحكم على مذكرتها التي تروي مشاهد الرواية عبرها، من ذلك تقول الجدة: "**أحلامنا لم تكبر لأنها أحلامٌ صغيرة منذ البداية، كل الأحلام تولد صغيرة وتظل صغيرة ولذلك ليس غريباً أننا نحن من نرعاها طول العمر، لو كانت الأحلام كبيرة لقامت بفنسها ترعانا** ". [2]

ومن ذلك قولها عن الأحلام:

"**هل قلتُ لك يا بنت لماذا يحلم الناس ؟ لأنهم لا يشبعون من الحياة، يحلمون حتى يتخيلوا أنهم ليسوا نائمين بل مستيقظين وأنّ شيئاً لم يضع عليهم** "[3]

وفي نهاية مشاهد الرواية، تصف آمنة الشهيدتين لميس ورندة بالملاكين، كانتا أشبه برائحة السماء حين رافقتا آمنة طوال مكوثها في القبر عند زوجها، وقد ساعدتاها على الأنس والخروج من حالة الحزن والبكاء، تقول فيهم آمنة:

"**رأيتهما تعودان، رأيت الأجنحة لأول مرة وكانت أجمل من قبل أجمل بكثير، رأيت بعيني هاتين ضوءهما الشفاف وظلتا تقتربان حتى وصلتا إلي وفجأة سمعت صوتهما، الصوت الذي لا يشبهه صوتٌ آخر، ألقتا عليّ أجنحتهما وقالتا لي: اذهبي الآن، لا تخشي عليه لن يكون وحيداً معنا سنظل هنا إلى أن تعودي**"[4]

---

(1) نصر الله، أعراس آمنة (ص98)

(2) المرجع السابق، ص18

(3) المرجع نفسه، ص98

(4) المرجع نفسه، ص109

ومن علامات الأمل والحياة في خضم وزحمة ذاك الموت والألم، تقول آمنة في وصفها للشهيد وحياته: "**الشهداء هم أكثر الناس حباً للضحك لأنهم أكثر الناس حباً للحياة** "[1]

وفي النهاية ورغم كل ما حدث من موتٍ ودمار تلتحم الحياة والأعراس وتلتصق بروح الموت الأسود، فنسمع الزغاريد في الجنائز وتقام الأعراس في مآدب الموت، فنشاهد سيمياء الحياة هنا: "**يحيرني دائماً أن هناك أفواجاً جديدةً منهم في عمرٍ واحد، فجأةً يبزغون، هم الذين لم يكن لهم أي وجود هنا يبزغون تماماً مثل نوار اللوز أو الليمون، أفواج كاملة لم أكن رأيت أيّاً منهم يتعثّرون وينهضون للشارع يأتي فوجٌ جديدٌ ويملؤون الحارة** "[2]

في رواية **(زيتون الشوارع)** يعترض القارئ ثلة من الشهداء الذين تعامل نصر الله مع حكايتهم بنبلٍ وبطولة، فهم ليسوا في عداد القتلى والضحايا فقط، إنما أضفى على موتهم قدسية وعظمة جعلت من موتهم حياة مهما كان حجم الفاجعة في فقدانهم، كما حدث مع الشهيد علاء، في موقف إحضاره لأمه حين استقبلته بعد أن وجدته ملقى على التلال في معركة الجسر:

"**قالت أمه وهي تحتضن رأسه بين ركبتيها: اتركونا معه.. وكان حصانه هائجاً في الحوش.. صرخت زينب: أدخلوه. أطلوا من الباب:**

- **من؟**
- **حصانه.. حصانه !**"[3]

هنا الحصان والشهيد تركيبة ثنائية من القوة والصمود، ودلالات فجة تتفجّر في إيقاع المشهد حين يأتي الحصان ليودع خياله، حاملاً معنى ينقلنا إلى المعركة، حيث قاتل ودافع علاء عن قريته إلى أن مات شهيداً من أجلها، وهو في الحقيقة لم يمت، فحصانه باقٍ وسيرته كذلك. وتقول زينب أم سلوى حين جاءها المسؤول ليجمع عدداً آخر من الشباب ليقاتلوا، فيما هم منشغلون عن الحرب بالراحة:

- **طيب شو عملتو باللي أخذتوهم؟**
- **هذولاك راحوا ع الجنة،**
- **متأكدين؟**

---

(1) نصر الله، أعراس آمنة (ص53)

(2) نصر الله، زيتون الشوارع (ص117)

(3) المرجع السابق، ص114

- **ولو! طبعًا.**
- **ظلوا كل ليلة يأتون، ويأخذون شهيداً.** [1]

هذه الطينة التي جبل عليها المواطن الفلسطيني، والتي مزجت بروح الإباء والانتماء لديه، وبالطابع الديني المغروس تلقائياً في صدره، تجعل منه فدائياً بالفطرة، فيعطي دون أن يأخذ، ويقدم التضحيات متتالية وإيمانه بالنصر والحياة الأكيدة عميق.

"إن عدم الوفاء للشهداء هو البداية الحقيقة لهزيمة أي أمة !"[2]

وسلوى خطيبة الشهيد أيمن، والتي مثلت ضحية الأرض والإنسان، بانتهاك حرمتها واتهامها بالجنون، فقد رأت أمام عينيها خطيبها البطل وهو يأكل الرصاصة القاضية:

كان عليك يا سلوى أن تمتلكي حاسة السمع هذه قبل هذا اليوم بكثير، لربما كان بإمكانك عندها أن تسمعي انفجار الرصاصة وأن تصرخي صرختك

- **الرصاصة يا أيمن !**

وتصمت..

- **صحيح أن ميلادها تأخر، لكنها ولدت من أجله !**[3]

وحكاية خميس المجنون في القرية حكاية بلونٍ ساخر، طعّمها الراوي بأبجدية البطولة المغناة في تلك القرية، والتي تحمل إيحاءً نفسياً للقارئ، بأن سكان هذا الوطن يرضعون العناد مع الحليب، فهم وحتى مجنونهم يموت واقفاً على قدميه، وهو يغني أغاني الفداء التي حفظها صغيراً، أو ربما وهو عاقل، قبل أن يفقد عقله جراء تعذيب الاحتلال له:

احنا عرب شجعان
ما حد فينا جبان
حين خلع قميصه وأخذ يلوح به
بالنخوة والإيمان
نحمي الحمى والدار

---

(1) نصر الله، زيتون الشوارع (ص148)

(2) المرجع السابق، ص161

(3) المرجع نفسه، ص14

لم يكن في عيني أحد من الجنود قوة تساعده على أن يلتفت إلى خميس ليقول له: اصمت! أو يد تدفعه وتلقي به إلى الرصيف الغارق في الذهول! [1]

وخميس مستمرٌ في غنائه لا يتوقف مهما نهروه وهددوه:

"**وظل يغنيها..**
يركلونه وهو يغنيها.
يصفعونه وهو يغنيها.
يعلقونه من يديه
من قدميه
يدخل الغيبوبة وهو يغنيها
يصحو وهو يغنيها
انهالوا على فمه، وهو يغنيها.
تورمت شفتاه، وهو يغنيها.
نزفتا.. تساقطت أسنانه، وهو يغنيها. "[2]

إيقاع المشهد السريع وتداخل الأصوات بين الموت والحياة، والعذاب والتحدي يجعل من الحدث متحركاً أمام القارئ، ويحوّل الألم الممزوج بالدم والتعذيب إلى حياة تحمل شعار الكبرياء:

"**صرخت: خميس مات.**
- **لا لا أعرف، لكن حياته لم تكن أكثر من موت، كان ميتاً دائماً، ولذا فإن الرحمة تجوز عليه.** "[3]

هنا تظهر قيمة التخييل ليس في سرد مباشر وحسب، وإنما في صورة ذهنية أبعد تنقل إلى تطييب الراوي لثيمة الموت، وتجميلها كي تكون صالحة لأن تشبه الحياة التي يطلبها الفلسطيني.

---

(1) نصر الله، زيتون الشوارع (ص85)
(2) المرجع السابق، ص87
(3) المرجع نفسه، ص95

يختلف الأمر قليلاً لدى نصر الله في روايته **(زمن الخيول البيضاء)**، حيث نرى الموت حين يطال الخيل فهو مثله حين يطال الإنسان، فالقارئ أمام حالة من القدسية والتمجيد لحياة الخيل وأهميتها في الدفاع والقوة، وبالتالي بطولتها حين تموت، فالخيل لديهم فارس مغوار لا يجرؤ أحد أن يعترضها كما يقول خالد:

لا يمكن لأحد أن يجرؤ على اعتراضهم حتى لو كان مجنوناً فمهما كان حجم العداوات بين القرى، فإن العدو يستطيع المرور بأمان في حالتين: إذا ما تعلق الأمر بأصيلة، أو بعودة مهرة ولدتها إلى أصحاب الفرس الأصليين، ولا يستطيع أحد كسر هذا العرف. (1)

وحين مات مولود الحمامة، وهي أجمل وأهم فرس أصيلة في القرية، بكى الجميع عليه، وعاملوه كما يعامل المولود الآدمي، وبكت أمه عليه كما لو كانت امرأة فلسطينية:

"**ما الخبر؟ قال: عزيز مات.**

- **من؟**
- **مولود الحمامة. كان ذكراً.**

راحوا يكفنونه، ويحفرون له قبراً عميقاً يليق بأمير.

- **كريم لا يجوز أن تنهش لحمه كلاب البر أو وحوشه.** "(2)

نلاحظ هنا أنسنة الخيل حين بكت على ابنها، ومسح خالد دموعها بطرف عباءته، فركضت بعيداً واختفت عن الأنظار، لتواري دمعها بكبريائه اللامتناهي.

وقصة الحصان الأدهم، وهو صاحب زوج ريحانة، والذي لم يستطع أحد أن يروّضه أو يمتطيه بعد موت صاحبه، فعاش عزيزاً حراً لا يطاول بنيانه أحد، كما لو كان وطناً لا يصلح أن يعيش به سوى ساكنه الأصلي، فحتى الهباب بكل طرقه وحيله الماكرة انهزم أمام أصالته، مما دفعه بكل وحشية إلى الغدر به، وقتله بالرصاص:

"**عندما وصل البيت ظلت فرسه تعدو عبر الحوش بالاندفاع نفسه، حتى ظن كل من رآه أنه يريد اجتياح الأسوار العالية والاسطبل بصدر الحمدانية. وفي اللحظة الفاصلة بين تهشم العظم وانبثاق الصرخة، وقفت فرسه وقد تشبثت قوائمها كلها بالأرض، فحفرت عميقاً بالتراب، قفز أمسك بمسدسه البرابلو وثبته تماماً في جبين الأدهم الذي تراجع خطوتين وقد**

---

(1) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص75)

(2) المرجع السابق، ص150

أحس بما يدور.. ارتجفت يده، أطل وجه ريحانة خطفاً كانت تبتسم ويدها اليمنى على ظهر الحصان، تراجع وعندها تقدم الأدهم خطوتيه اللتين دفعتا الهباب نحو الجدار الذي خلفه، وتلاشت صورة ريحانة كما لو أنها استقرت داخل الحصان، كما لو أنها أشرعت باباً لم يره من قبل في جسد الأدهم ودخلت منه. رفع المسدس ثانية، أغمض عينيه ودخل على الزناد بكل قوته كما لو أنه يسحق تلك اليد التي جللته بالعار. "[1]

يبدو أن مشهد موت هذا الحصان أشبه بكابوس وشبح يلاحق قاتله، بينما كان هذا الموت بالنسبة للحصان هادئاً مطمئناً، فهو يتساوى مع الحياة بدون صاحبه، وقد قتل على يد الهباب من قبل، وظلت الفاجعة تكوي صدر الأدهم إلى أن انتهى من الوجود.

يلاحظ من خلال ما ذكر أن نصر الله هيّأ لأبطال رواياته موتاً محترماً قدّرهم فيه، ورفع من مكانتهم، ليشبهوا به حياة السعداء الكرماء، وموت الشهداء العظماء، ويكون لهم ما أرادوه من بقاء وخلود لا ينتهي بانتهاء حياتهم، وهذا إن دل فإنما يدل على المثل العليا التي يتمثلها، والقيم الوطنية المتجذرة في وعيه، حتى انعكست على شخوصه، وروت موتهم على هيئة حياة.

الأمر يختلف قليلاً عند غسان كنفاني في بعض الأحيان، فغسان انتقى لكثير من أبطال رواياته وقصصه موتاً غير لائق بمقام البطولة، ولعله موتٌ مأساوي بعد مسيرة من الفداء والقوة، اتشح في بعض الأحيان بالحزن والغدر والتنكيل. فأبطال رواية رجال في الشمس ماتوا حرقاً في خزان هاربين من حياتهم الصعبة والتي خاضوا كل ما فيها من ألم وصبروا طويلاً، وانتظروا أخيراً الفرج وتحقق الأمنيات، ليصدمنا بموتهم قبل الوصول بدقائق. وكذلك حامد في رواية ما تبقى لكم، فقد مات في صحراء ملتهبة هرباً من عار أخته، وقبل أن يكمل مشواره النضالي الذي بدأه مع الفدائيين.

وتبقى بعض المواقف التي لم يعدها كنفاني انتحاراً بطولياً، وإنما عظمة ترسخ مفهوم الفداء والتحدي الذي سعى له، وتبرز كم كان منتمياً في سرده كما في حياته العملية لفكرة الثورة والقتال والموت لأجل إحياء الوطن، ودعم الصمود للثوار، وجعل الموت النبيل قصةً تخلد في أذهان الجماهير وعقول، ففي قصة **(ثلاثة أوراق من فلسطين)** ظهر رجال الطيرة

(1) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص171)

فدائيين تمجّدهم ذكريات الناس، ومنهم إبراهيم أبو دية الذي قاتل مع عبد القادر الحسيني وقتل معه:

"لقد تيسر لي أن أدخل معركتين مع إبراهيم أبو دية، رحمه الله لم يكن يحارب إلا وهو واقف على قدميه كأنه يلقي خطاباً، وكنا كلنا نندفع إلى الأمام كأننا ذاهبون إلى عرس.. أنا أعرف شيئاً كثيراً عن حياته، لقد بدأ صغيرًا مع عبد القادر الحسيني يأخذ الرسائل عبر الجبال إلى الرفاق، ثم كبر إبراهيم، وحمل البارودة، ونزل إلى المعركة، كان ذكياً جداً.. وفي 1948 خاض مع رجاله معركة في "ميكور حاييم" وخرج منها بست عشرة رصاصة في ظهره كانت سبب شلله، ثم أمضى أربع سنوات بعدها يتعذب.. أنت تستطيع أن تتصور كيف يكون شعور رجل مشلول أمضى حياته واقفاً على قدميه.. لقد كان ينظر، فقط، ثم يبتسم.. . "[1]

استمرت معاناته طويلاً، ولا أحد يشفق على جراحه العنيدة، إلى أن مات منتصباً، دون منٍّ ولا جميل من أحد، لتترسخ ثنائية الجراح والتحدي لديه:

كان يتعذب.. إلى أن فكرت بعض الدول العربية في أن تساعده وبعد مشاورات قررت له راتباً شهرياً لمدى الحياة، وسافر مندوب عن هذه الدول إلى بيروت ليزف البشرى.. وعندما دخل الغرفة، كان إبراهيم أبو ديه يحتضر، وكان ثلاثة رجال يقفون إلى جانب سريره يبكونه.. وطلب إبراهيم منهم بصوت خفيض أن ينشدوا له نشيد موطني.. ووقف الرجال الثلاثة ينشدون له النشيد، وهم يبكون، بينما كان هو يموت.. "[2]

" ويستمر كنفاني في تلوين وتجميل هذا الموت الفلسطيني، فتغادر روحه وقد ترك من نفسه شيئاً لهذا الوطن، وإبراهيم مات وهو يمسك بالحنون:

لقد تعذب طويلاً.. وبينما هو يموت دخلت الغرفة امرأة كبيرة في السن.. وقدمت له باقة صغيرة من الزهر الأحمر..

ما اسمه؟.. "الشقيق".. نعم " الشقيق"، يسمونه هناك في القرى " الحنون" وقالت له وهي توشك أن تبكي..

- هذا الحنون".. . من هناك.

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص28).

(2) المرجع السابق، ص28.

وأمسك إبراهيم الزهر.. وضمه بعنف إلى صدره، ثم ابتسم وهو يقول..

- أيها الجرح..

ومات وهو يشد على الزهر الذي دفن معه.. أرأيت كيف يموت الأبطال دون أن يسمع بهم أحد؟ أرأيت؟"[1]

في قصة **(عزيزي إبراهيم)**، يحاور الكاتب الشهيد الذي أهالوا التراب عليه ويصف حالة موته العظيمة، وعلوّه في الوقت الذي يهبط فيه تحت الأرض:

"كيف حملوك وألقوك في الحفرة بملابسك كلها.. ثم أهالوا التراب، بينما مزق صمود رفاقك صوت نحيب مجروح أخذ يعلو خلفنا شيئاً فشيئاً، ثم يصمت.. . "[2]

بهذه المثالية العالية يوارى الشهيد في مثواه الأخير، وقد سيطرت الذاتية في الحزن والألم على صديقه، إلا أنه يعاود الالتصاق بالسبب الذي دفن جسده، وهو ذاته الذي سيبقيه خالداً حياً:

"وهكذا أرجعناك إلى بلدتنا حيث دفنوك بكامل ملابسك كما يجب أن يدفن الشهداء.. وكانت أمك تبكي خلف رفاقك.. . بينما أخذت أنا – في غمرة عاري – أزرع التراب الندي باقة حنون جمعناها في طريق عودتنا. "[3]

وقد اكتسب شهداء روايات كنفاني بطولتهم من وعيهم بالمهمات التاريخية والاجتماعية كإنسان عادي بسيط، ودون بطولة، والذهاب بها إلى طورها الأعلى، طور ممارستها في الواقع، ما سيضفي على هذا الإنسان العادي البسيط، ودون بطولة، الصفة البطولية، والتي "هي صفة اجتماعية مكتسبة، لها انعكاسات الواقع الثوري الجديد، وليست أبدًا ما فوق– الواقع"[4].

فغسان كنفاني، وهو الكاتب الواقعي في رواياته، لم يعد يروي عن بطله بما يتسم به من مثالية، ويكيفه وفق هواه ومرآه، وإنما أصبح الشهيد لديه تصوراً لما ينبغي أن يكونه في ظل هذا الواقع الكائن، والمشوب بتغيرات مفاهيمية كثيرة، وانحرافات في رحلة النضال.

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص28).

(2) المرجع السابق، ص15

(3) المرجع نفسه، ص15

(4) القاسم، عبد الرحمن مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة (ص22)

ثانياً: المقاومة

لقد شاركت الرواية في التعبير عن الذات العربية المقاومة وقد ادّعى البعض أن نشأة الفن الروائي، بشكله المعاصر، لم ينضج وربما لم ينشأ أصلاً، إلا بوازع المقاومة،[1] وقد يتضح هذا الأمر كثيراً عند متابعة الرواية في مراحل النضال الفلسطيني، بدءاً من كنفاني وجبرا وإيميل حبيبي، ووصولاً إلى نصر الله وسميرة عزام وسلمى الخضراء. وأدب المقاومة فهو ذاك الأدب المعبر عن الذات الجمعية والداعية بهويتها والمتطلعة إلى الحرية في مواجهة العدو، وهنا يضع الكاتب نصب عينيه أمته محافظًا على كل ما تحافظ عليه من قيم عليا وسعيًا للخلاص من العدو والحصول على الحرية. [2]

وقد سعى نصر الله وكنفاني في رواياتهما إلى تحقيق روح النضال وغرسها لدى العقل الجمعي لشعبهما، من خلال توريد المواقف البطولية الناجحة وذات الأثر البالغ في إحداث ثورة أو تأجيج صراع قائم يسعى نحو الحرية والانعتاق للقضية الفلسطينية.

فكنفاني مفجّر الثورات بطاقته الجسدية والقلمية الهائلة، ينظّر لهذه الفكرة من خلال هذا الأدب، ولا تخلو رواية من رواياته من دعم للمقاومة المسلحة بكافة أشكالها، ولو كانت بسكين، فعلى سبيل المثال كانت أم سعيد أم الشهيد وأم الفدائي سعد قد غمست بماء المقاومة والفداء، حتى لم يكن حديثها إلا في هذا الإطار، وتلبس قلادة تعلق بها رصاصة، ففي حوارها مع الأفندي:

- **وكيف قلت أن سعداً لم يأتِ؟**
- **بلى، أتى وراح..**
- **ألم أقل لك أن تقولي لنا حين يجيء؟**
- **خفت.**
- **خفت عليه؟**
- **خفت عليك !**

كانت أصابعها متمسكةً لا تزال بالرصاصة المتدلية من السلسلة على صدرها، وتحت ثوبها أحست بالدفء ينبعث من صورة سعد. [3]

---

(1) قديش، أثر الحرب على الرواية العربية، أدب المقاومة (على الإنترنت)

(2) المرجع السابق.

(3) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة لغسان كنفاني (ص325)

وعن الشباب المقاتلين في استعراض عسكري، والحالة المهيبة التي ابتدعها لهم، حين وقف الجميع ينظرون إليهم منبهرين ومعجبين بالعرض الذي يقدمونه:

"**أطفال المخيم وبناته ورجاله يقفزون عبر النار، ويزحفون تحت الأسلاك ويلوحون بأسلحتهم، وقد شهد "سعيد" ابنه الأصغر، يقدم أمام حشود الناس عرضاً عما يتعين على المقاتل أن يفعل حين يتعرض لطعنة حربة كي يتجنب الأذى..** "[1]

تلك الحالة تمهد لمواجهة مع المحتل، وموت يلوح في الأفق، وهؤلاء الرجال مع اقتراب الموت أن يقع، تقترب حالتهم النفسية من الاستقرار، فهذا الموت الذي ينتظرونه قبل أن ينتظرهم لأنهم لا يروم فيه موتاً إنما حياة بطريقة أخرى أكثر عزة وكرامة.

"**البارودة مثل الحصبة، تعدي، وعندنا بالفلح كانوا يقولون أن الحصبة إذا أصابت الولد، فهذا يعني أنه بدأ العيش.** "[2]

هكذا يظهر الحب الحقيقي للفداء، ويمارسه الناس على أنه سلوك حرّ لم يجبروا عليه قط، وإنما اختاروه لأنفسهم، حين وجدوا الحياة مستحيلة مع الذل المفروض عليهم، وهكذا تبدو أم سعد امرأةً لا خيار لها إلا القتال، لتنجو بنفسها وقريتها وما بقي لها من عمر تؤوب به إلى فلسطين:

"**هذه المرأة تلد الأولاد فيصيروا فدائيين، هي تخلف وفلسطين تأخذ..** "[3]

فالمقاومة تعبير غير مباشر عن الخلاص والنجاة، إذ تنتظر أم سعد من قتال ابنها وذهابه للحرب مع الفدائيين أملاً لها في الحياة، قبل أن تلفظ الرمق الأخير:

"**قلت لجارتي هذا الصباح أود لو عندي مثله عشرة، أنا متعبة يا ابن عمي، اهترأ عمري في ذلك المخيم، كل مساء أقول يا رب ! وها قد مرت عشرون سنة وإذا لم يذهب سعد فمن سيذهب!؟**"[4]

---

(1) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة لغسان كنفاني (ص332).

(2) المرجع السابق، ص335

(3) المرجع نفسه، ص334

(4) المرجع نفسه، ص363

وعن ليلى التي أحبها الكاتب ورآها البحث بعين الحب ثم الحزن ثم الموت الأكيد، تتجلّى أبهى صورها في المقاومة، حين كانت المناضلة البطلة والتي رسمت سير حياتها كما أرادته لنفسها، موتاً يشبه الخلود، ونضالاً في حيفا تمارس فيه حبها للكاتب، ولن يكون إلا بقتالها حتى الموت:

"**إنني لا أستطيع أن أنسى التسعة أيام القاسية.. ولكني أريد أن أستمر في.. الدفاع عن حيفا.. أنا أعرف أنني قدمت شيئاً أكثر من حياتي.. ولكنني أريد أن أقدم حياتي نفسها فهذا أفضل. باستطاعتك أن تغادر حيفا، أن تهرب من حيفا. ولكن سيأتي يوم لا بد من أن تصحو.. وتكتشف.. وتندم..** "(1)

ونلمس عظمة صمود أبي عثمان حين قتلوا ابنته وزوجته، في أوراق من الرملة، حيث قتلوا ابنته وزوجته أمام عينه جوراً وقهراً، لكنه بدا صلباً يتحدى إرادة الكون بأسره:

"**وقطع أفكاري مرور أبي عثمان من أمامي عائداً إلى مكانه بعد أن دفن فاطمة، وعندما حاذاني، غير ناظر إليّ البتة، تذكرت أنهم قتلوا زوجته، وأن عليه أن يواجه مصاباً جديداً الآن، وتابعته مشفقاً، خائفاً بعض الشيء، إلى أن وصل إلى مكانه فوقف هنيهة موليا ظهره المحدودب المبلول بالعرق، لكنني استطعت أن أتصور وجهه: جامداً صامتاً مزروعاً بحبيبات من العرق اللامع، وانحنى أبو عثمان ليحمل على ذراعيه الهرمتين جثة زوجته..** "(2)

يتدرّج الكاتب في إحداث المشهد البطولي، وتعميق حالة الصمود لهذا الشيخ الهرم، وإحالة الصورة من دموية أليمة إلى ثورية تبدأ بنظراته الصلبة المتحدية، وتنتهي حيث يموت حراً غير مبالٍ بالمجندة الساخرة منه، أو مقتل ابنته وزوجته:

"**لقد كف الناس عن البكاء. وخيم سكون فاجع على النساء والشيوخ.. وبدا كأنما ذكريات أبي عثمان تنحر في عظام الناس بإصرار، هذه الذكريات الصغيرة التي حكاها أبو بعثمان لكل رجال الرملة وهم مستسلمون له على كرسي الحلاقة.. هذه الذكريات التي بنت**

(1) كنفاني، موت سرير رقم 12 (ص12)

(2) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص25)

لنفسها عالماً خاصاً في صدور كل الناس هنا.. هذه الذكريات بدت كأنما تنخر في عظام الناس بإصرار". [1]

يظهر من خلال هذا المشهد أن ذكرياته تمثلت في مواقفه البطولية والحروب التي خاضها، والمساعدات التي كان يقدمها للفدائيين من أسلحة وعتاد، وإخفاء للقنابل والمتفجرات في بيته:

"لقد كان أبو عثمان، كل عمره، رجلاً مسالماً محبوباً.. . فعندما قذفته ثورة جبل النار إلى الرملة كان قد فقد كل شيء، وبدأ من جديد: طيباً كأي غرسة خضراء في أرض الرملة الطيبة، وكسب حب الناس ورضا الناس، وعندما بدأت حرب فلسطين الأخيرة، باع كل شيء، واشترى أسلحة كان يوزعها على أقاربه ليقوموا بواجبهم في المعركة، لقد انقلبت دكانه إلى مخزن للمتفجرات والأسلحة، ولم يكن يريد لهذه التضحية أي ثمن، كل ما كان يطلب هو أن يدفن في مقبرة الرملة الجميلة المزروعة بالأشجار الكبيرة، هذا كان كل ما يريده من الناس.. كل رجال الرملة يعرفون أن أبا عثمان لا يريد إلا أن يدفن في مقبرة الرملة عندما يموت.. "[2]

والحال مشابه في أوراق الطيرة، حيث يسرد الراوي ما فعلوه في محتلهم حين قتل أحدهم بريئاً أمام أعينهم، فلم يكن لنار الغضب إلا أن تصحو، وتقول الكلمة التي اتفق عليها الشعب كاملاً، وصدّقتها سرديات كنفاني، وهي المقاومة ولو كانت باليدين:

"لقد ألقى يهودي قنبلة على حارس عربي كان يقف على باب المصنع، فقتله، وكان حزننا شديداً عندما سمعنا عن موت الحارس ورفاقه، فأغلقنا الباب الكبير للمصنع ثم استعملنا في قتل الصهاينة جميع الوسائل، لقد تقابلنا يومذاك وجهاً لوجه وكلانا مجرد من سلاحه، ولم يكن أي محل يتسع لسوى الرجولة فقط، واستطعنا أن نتغلب عليهم، لم يكن عندنا في الداخل، سلاح من أي نوع، فاستعمل بعضنا "التراكتور" واستعمل أكثرنا الرفش والفأس ذا الرأسين الطويلين، وحدثت المعركة. لم نبق على عدو واحد، كان معظمنا جديداً على هذا النوع من القتال، ولكن الجميع قاتلوا كأنهم رجل واحد، رامين إلى الشيطان بمستقبل

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص25)

(2) المرجع السابق، ص26

وظائفهم، غير آبهين البتة إلى توسلات اليهود الذين كانوا يقولون أننا عمال أكلنا العيش والملح سوية.. [1]

يبدو من خلال هذه الأدوات النضالية البسيطة ردة الفعل المباشرة للرجال، والحالة الفجائية التي رسمتها الرواية لتبين الحس اللاواعي في ذهن الفلسطيني تجاه الثورة والثأر، حتى ولو ظهر البطل السلبي في صورة الخائن فيما بعد، حين يسخر من هذا الصمود والنضال. كما تبين هنا مظاهر البطولة الجماعية التي ينحو الكاتب لتفعيلها، حيث تثور القرية أو المدينة أو الجماعة كاملة لتحقيق عنصر النضال الذي يدعو له كنفاني.

ويواصل إبراهيم نصر الله خلق عالمٍ نضالي موازٍ ليدعم فكرة الصمود والقوة التي يسعى لتحقيقها في روح وعقول الفلسطينيين، فهو يبتدع صوراً جديدة بقوالب فنية حداثية، يمزج فيه بين المستوى الواقعي والابتكاري، ومن خلال إحداث التداخل بينهما، فعندما هجم رجال الدركي لينهبوا أملاك القرية من أغنام ومواشي وخيول، عوضاً عن أموال الضرائب، وأخذوا الحمامة معهم، تربص لهم خالد في أثناء مغادرتهم ليعيد الحمامة:

"**أطبق الليل تماماً على الدنيا بعد أقل من ساعة، الصمت وحده يحرث المكان، بألسنته المقطوعة وأطيافه التي تسير ملتصقة بالجدران مخافة أن يراها أحد. في الغرفة الطويلة كان الدمع يجري منحدراً وثمة خجل يعتصر الجميع..**

- الآن أمضي، قال خالد

- إلى أين، الليل ليس لك، قالت منيرة أمه

- الليل ليس لي، والليل ليس لسواي.. . "[2]

واستمر خالد يغزو جنبات الليل ببطولة تفرد بها من بين شخوص الرواية، حيث أعاد حسابات الأتراك حول قرية الهادية:

"**في ليلٍ مضاء بهلال شاحب، يزيد البرية اتساعاً، كان لا بدّ من أن يلمحوه وقد أصبح على مسافة أمان منهم، صاحوا منذرين: من هناك؟.. وظل صامتاً، ترجل عن فرسه، ربطها بعيداً وتقدم نحوهم، رؤيته للحمامة أعادت الطمأنينة إلى قلبه، قفز فوق صخرة عالية، فجلس.. صاحوا ثانية: من هناك؟!**

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص29)

(2) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص117)

- هي أو حياتكم، اتركوها وخذوا كل ما سرقتموه منا

- ماذا!؟ سمع صوت الياور ينطلق.

- هي أو حياتكم، اتركوها وخذوا كل ما سرقتموه منا

- انج بحياتك وعد للطريق الذي جاء بك

سمع صوت خطوات تتقدّم نحوه، نزل عن الصخرة واختفى.. بعد دقائق سمعوا صوت صرخة وتهشّم عظم، وأنات تتلوّى، وهدأ كل شيءٍ ثانية..

- هي أو حياتكم، اتركوها، وخذوا ثلاثة أرباع ما سرقتموه منا

لم يكد يكملها، حتى سمع صوت خطى تتقدّم نحوه، اختفى، تعثر الجندي بجثة رفيقه جعله يدرك أنه وصل إلى موقع الصوت، لكنه لم ير أحداً، صاح برعب وقبل أن يكمل الصرخة كان نصل الخنجر يغوص بعيداً في جسده، ويجعل نصف صرخته الثانية أكثر وحشية، وهدأ كل شيء من جديد.. "[1]

حين عرفوا أن الأمر ليس سهلاً، وأنه ليس بالخصم العادي، هربوا فلحق بهم على ظهر فرسه ريح، واستمر يصعّد المشهد، ويزيد من حدته:

قطعوا أكثر من مئتي خطوة حين رأوا الظل فوق التل من جديد، لكنه ظل الفرس وحدها، فيقول الياور: فلاحون أغبياء لا يعرفون أن كل مراجلهم لا تصمد أمام لمسة زناد!

عاد الصوت ثانية، وخيل إليهم بأنه يأتي هذه المرة من الجهة الأخرى عن يمينهم:

- هي أو حياتكم، اتركوها وخذوا نصف ما سرقتموه منا![2]

"ارتفع الهلال أكثر فتلاشى بعض شحوبه، ورأى خالد الحمامة تسطع، أراد أن يصيح باسمها كما يفعل دائماً، لكنه يعرف أن ذلك سيكون كفيلاً بإثارتها، وذلك آخر ما يريده، كان هروبها يعني موتها، لكنها فاجأته.. صهلت فبدا له وكأنها تنطق باسمه.. "[3]

وهكذا قضى خالد على الرجال واحداً بعد الآخر، حتى بقي اثنان فقط، الياور ورجل آخر، فعاد صوت خالد يصدح في عتمة الليل، وينذر بالموت الأكيد للرجلين:

- هي أو حياتكم، اتركوها وخذوا ربع ما سرقتموه منا !

بعد زمنٍ سمع الياور صرخةً فأحس بقلبه يقفز من حلقه، كانت الصرخة غامضة، وبعد أقل من لحظة جاءه صوت جنديه: هل أذبحه!؟

---

(1) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص118)

(2) المرجع السابق، ص118

(3) المرجع نفسه، ص119

- وهل أرسلتك لتعانقه؟ فوراً !

انطلقت ضحكات الياور ممزوجة ببقايا فزع وأمل كان يتوقع أن ينير ليلته أبداً.. سار حتى أصبح أمام الحمامة مباشرة: أنت أو حياتنا، آه.. أنت أو حياتنا !؟ ثلاث أرباع، نصف، ربع.. !"[1]

ولحظة قتل خالد للياور، فتمثل الروح الحقيقية للمقاوم المغامر:

"فوق التل أبصر تلك القامة متجهة نحوه، كان يود أن يطير ويعانقها، لكنها كانت بعيدة وما أن اقتربت حتى راح يركض باتجاهها، صهلت الحمامة، وحين أصبح على مسافة خمس خطوات، خيل إليه أن القامة لا تعود لجنديه رغم لباسه الذي لم يتغير وطوله، خيل إليه أن أصبح أعرض وأضخم، لكن الوقت كان قد فات، فقد غاص الخنجر في صدر الياور."[2]

وتنتهي معركة الفارس الشهم خالد، بموقفه مع محصّل الضرائب، حين كان يقف بعيدًا فناداه خالد بعبارته المرعبة:

- هي أو حياتكم، اتركها وكل ما سرقتموه منا!

- حياتي، صرخ بفزع، رد خالد: لكنك تأخرت![3]

ويتوّج نصر الله هذه الملحمة من الشهامة والكبرياء بلحظة التقاء البطل بحمامته التي ناضل من أجلها، وكأنها الوطن الذي كافح طويلاً، ووقف لحمايتها واستعادتها أو الفناء لأجلها، وهو ما تعارف عليه الحس الجمعي للفلسطينيين. ولحظة عودة الحمامة لخالد:

"عادت الحمامة تصهل وبهدوء مضى نحو القامة البيضاء، أمسك بوجهها بين راحتيه، قبّله، ثم انحنى حتى لامست ركبتاه التراب، أمسك بقائمتها اليمنى، رفعها نحو شفتيه، قبلها، وبرفق أعادها إلى حيث كانت، ثم تناول قائمتها اليسرى وفعل نفس الشيء.. كانت المرة الأولى التي يقبل فيها قوائم مهرة، ولكنه أحس كم أصبح عالياً حين انحنى، وكم أصبحت فرساً أكثر. "[4]

---

(1) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص121)

(2) المرجع السابق، ص121

(3) المرجع نفسه، ص121

(4) المرجع نفسه، ص122

وعن الذل الذي ألحقه الفلسطيني بعدوه، وأنه لا يستحق أقل من حصان/ سلاح عادي ليواجهه به، فقد ظل محصّل الضرائب الذي كان يحوم في المكان حين أطلق خالد سراحه، شعرت به الحمامة فصهلت لخالد، فقال لها هادئاً ومؤمناً بقدسيتها وأنها خصم لا يليق إلا بندٍّ مثلها:

"**لا، من العيب أن ألاحق سارقاً مثله، على ظهر فرسٍ أصيلة مثلك، انتظريني هنا.. قفز فوق ظهر واحدٍ من خيول الدرك، وبعد دقائق دوت الصرخة الأخيرة.** "[1]

وبهذا الموقف البطولي، أصبح خالد بطل القرية بعد أن كان مجنونها، إذ كان يحب خيال فتاةٍ ما رآها في حمامته، والتي بعد مدة وجدها حقيقةً وخطبها. وأثناء مطاردة الدركيين لخالد وشباب الهادية، سجلوا شهادة اعتراف بروح المقاومة والتحدي فيهم، وأنهم لا يبالون لا بروحٍ ولا مال ما دام الوطن باقياً، والكرامة تسطع أمام أعينهم:

"**أحرقتم، خربتم، عقرتم مواشيهم. صدقني ذلك لا يعني بالنسبة لهم أي شيء في النهاية ما دام شبابهم قد أفلتوا من قبضتنا، فشعار حياتهم: (في المال ولا في العيال)، قال الهباب.** "[2]

وتكتمل ملامح الشعور بالقوة والنضال حين يبقى سكان الهادية سنينهم الطويلة يحاربون الإنجليز، بعد مواجهاتهم مع الأتراك، ليستلم جبهة القتال فيها الشباب الذين رسمهم نصر الله نماذج موازية لما ينبغي أن يكون عليه الفلسطيني، وقد اختصر فكرة المواجهة بقوله:

"**أنا لا أقاتل كي أنتصر بل كي لا يضيع حقي**"[3]

وفي **(زيتون الشوارع)**، حين تأخر علاء الدين الذي ذهب ليمدهم بالسلاح في القرية، فكانت عقيدة الكفاح لا تنفك عن كهولة السنين، ولم تقف حائلاً أمام نضاله ومقاومته العنيفة:

"**مصادر السلاح معروفة لهم، والحاج عبد الحميد صديق قديم للثورة، حارب معهم كثيراً، وهم يرجونه: يا حاج، استرح أنت، عمرك لا يساعدك، ويحرجهم: اعترفوا، أنتم زهقتم مني، أصبحت ثقيلاً عليكم!**

---

(1) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص122)

(2) المرجع السابق، ص133.

(3) نصر الله، زيتون الشوارع (ص372)

- **لا والله، اذهب إلى وطنك، وأحضر أسرتك وتعال، ثم ادخل البلد من الجهة التي تريد، واختر البيت الذي يعجبك**
- **اسمعوا، لم يزل فيّ بعض القوة، ومن العيب إهدارها في مكان آخر، أو مهمة أقل نبلاً من هذه المهمة"[1]**

يقدم إبراهيم نصر الله بهذه الروح المقاومة عالماً حكائياً يزاوج بين التاريخ والفن الحداثي، ويمزج بين عناصر السرد المباشر والبناء الروائي بنسيجٍ تتعدد ألوان خيوطه، لكنها تنسجم فيما بينهما، وتحقق قدراً عالياً من التواؤم مع ما فيها من تداخل وتنوع. ليبقى الهاجس الوطني لديه كما لدى كنفاني البساط الذي يمتد خلال رحلته السردية، وعليه يبنيان الحبكة الدرامية، والتنوع القصصي بين الشخوص والأزمنة، مع فارق وتنوع في الخطاب السردي، والذي لجأ كنفاني فيه إلى اللغة الشاعرية المكتنزة بالحوارات الداخلية والخارجية، إضافة للشخصيات المتصارعة فيما بينها ليتنامى المشهد وصولاً لهدف الراوي. مع فارق بينه وبين نصر الله الذي لجأ للتقطيع السردي كثيراً، واعتماد الأسلوب الحداثي المدهش على صعيد اللغة والسرد، وكلاهما كانت معالم اللاموت مسرحاً أزاح الستار فيه عن قيمة النضال والثورة والشهادة من أجل الوطن فيه، حيث لا موت لمن يكافح، ولا نهاية لمن جعل نفسه فداء لوطنه وشعبه وانتمائه.

(1) نصر الله، زيتون الشوارع (ص105).

الفصـل الثالث

مقاربات فنيـة

الفصل الثالث: مقاربات فنية

المبحث الأول: المعجم اللغوي للموت والحياة

تمهيد

تعدّ اللغة القالب الأساس الذي يسكب القاصّ فيه كل ما يريد تمثله في النص الروائي من أفكار ودلالات محسوسة وغير محسوسة، من خلال توظيفه للألفاظ والتراكيب والتعبيرات المباشرة والانزياحية بطريقةٍ مبتكرة تحيل النص إلى ما وراءه، وتوصل المتلقي لمبتغى الكاتب.

وصحيح أن البناء الروائي لا يكون متميزًا في نوعه، ولا يؤدي الوظيفة الفنية المرجوة منه إلا من خلال تآلف جميع عناصره من حكاية وأحداث وشخصيات وزمان ومكان وموضوع ومغزى إلا أن هذه العناصر لا وجود مادي لها إلا من خلال اللغة. وعليه فإن اللغة هي القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة، وينقل من خلاله رؤيته للناس الأشياء من حوله، "فباللغة تنطق الشخصيات، وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب". [1]

وبالتالي فإن الملتقي من خلال اللغة يستطيع التعرف على أعماق الشخصيات الروائية، ودلالات الأحداث المتتالية، وآفاق السرد ومكنوناته التي أراد الكاتب إيصالها، ويصل أيضاً إلى أبعد مما تحكيه الصورة الخطابية للموقف السردي، سواءً للحدث أو الشخصيات الروائية، ويتعرف القارئ بواسطة اللغة كذلك على البيئة وعلى الجو العام الذي يطرح من خلاله الموضوع في الرواية، أو في أي عمل أدبي يكتبه كاتب إلى قارئ أو متلقي.

ولعل اللغة في الرواية عادةً ما تكون بسيطة، لأنها خطابٌ موجّهٌ إلى مختلف شرائح المجتمع، وهي تعبر عن لغة هذه الشرائح المتنوعة، إلا أن الروائي العربي المعاصر أصبح يرتقي بلغته الروائية في سرده لتتحوّل الرواية إلى رواية شعرية في كثيرٍ من الأحيان. [2] وهذا ما نلاحظه في كثيرٍ من روايات غسان كنفاني وإبراهيم نصر الله، حيث استثمر كلٌّ منهما قدرته اللغوية والبلاغية، ليعلو مستوى اللغة من مجرد التبليغ والسرد إلى المستوى المجازي العميق،

---

(1) عثمان، بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية) (ص199)

(2) حمو، محمد علي الخلف، شعرية اللغة الروائية (ص83)

فبرزت في نصوصهما لغة شعرية قائمة على كلٍّ من: (اللغة الشاعرية، اللغة التصويرية، اللغة الرمزية).

وسيتم في هذه الدراسة تناول اللغة الروائية بمستواها المجازي المستخدم في رسم أبعاد الموت والحياة لديهما، وكيف تجلّت هذه الثنائية في قالب فني يزيد من تعميق المشهد الروائي، ويعزز من قيمتها في نقل الصورة المعبرة والموحية، والمنتمية لحقيقة السرد.

أولاً: اللغة الشاعرية

إن المادة الأساسية التي تبنى منها الرواية هي اللغة، واللغة أصلٌ لكثيرٍ من الفنون الأدبية القائمة، وبالتالي فإن الرواية قد تستفيد من تلك الفنون التي ترتكز على اللغة، وخاصة الشعر، حيث تنال الرواية من معطياته المجازية وصوره ورموزه وإيحاءاته بما يخدم المشهد الروائي، ومما يعمّق من مستواها، وينقل الصورة العادية إلى مستوى شعري يحلّق في فضاء المعنى، ويضمن للغة أن تحقق وظيفتها المنشودة في هذا السياق.

والشعرية أمرٌ لا يقتصر على الشعر وحده، إنما هو فنٌّ متداخلٌ مع الآداب اللغوية كافة، ويمكن اعتبار الشعرية "عملية الكشف عن القوانين الجمالية التي تسمح بالقبض على وحدة النصوص الإبداعية وتنوّعها في الوقت نفسه، من خلال تحديد قواسم مشتركة بين تلك القوانين، وتعيين لقاءات ممكنة بين المقولات الجمالية التي تؤطر النص الإبداعي، والتي ترتكز على الرسالة بحدّ ذاتها، ولحسابها الخاص أو على الجانب الملموس من العلاقات بمعزل عن الأشياء التي تدل عليها". [1] أي إنها تتداخل مع الجنس الأدبي وتتغلغل فيه حتى تعطيه الصبغة الفنية العالية، والجودة في الإحساس والرقي في نقل الصورة المكتوبة.

ومن المتفق عليه أنّ الرواية جنس أدبي لا يعرف الاستقرار يعيش حركة التطور والبحث عن جدة الأساليب وفنيات الكتابة. والرواية أكثر الفنون انفتاحا على بقية الأجناس، ولمرونتها فهي تستلهم الشعري وتدخله في نسيجها مما يضفي عليها جمالية مثلما يضفيه السرد على القصيدة فيكسبها عمقا وطرافة. يقول الناقد الفرنسي (جان إيف تاديي) في كتابه (القصة الشعرية): "إن كل رواية هي بقدر ما قصيدة، وكل قصيدة هي في بعض الدرجات قصة". [2]

(1) تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين (ص55)

(2) العيساوي، مفهوم الشعرية في النص الروائي (على الانترنت)

وقد تعرض أدونيس للفرق بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية، من حيث الإشارة والإيضاح؛ فاللغة العادية واضحة لا تتجاوز المعنى المعجمي بينما اللغة الشعرية هي الخروج عن هذا المعنى الواضح والمعلوم إلى معاني أخرى لم تتعود الغوص فيها. وهذا في قوله: "إذا كان الشعر تجاوزًا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة، مشتركة. إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله". [1]

وقد اهتمت الرواية الجديدة باللغة اهتماماً كبيراً، فالفنّ الروائي قوامه بالدرجة الأولى اللغة التي تحوّلت لدى الجيل الجديد من كتّاب الرواية إلى حقل للتأمل والاشتغال على اللغة بعلاماتها ورموزها، ولقد طالب نقاد الرواية الكتاب أن يتبنوا "لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر، ولغة عالية المستوى، ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعراً وتفيهقاً، غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها.. . وذلك على أساس أن أي عملٍ إبداعي حداثيّ هو عملٌ باللغة قبل كل شيء"[2]. ومن هنا كان لـ(غسان كنفاني) لغة فنية شاعرية عالية تستحق أن تدرس في هذا الإطار، وقد ارتقت هذه اللغة في سياق الحديث عن الموت وما يتبعه من آلامٍ وأحزان، وعن الحياة وما يتوالد عنها من حرية وسلام، ارتقت لغته تدريجياً من عملٍ روائيٍّ لآخر، لتصل في مراحلها الأخيرة لدرجةٍ من المجازية والشعرية الفائقة التي تجعل من الموقف العادي باللغة البليغة أجمل بدرجات من الموقف المدهش باللغة العادية.

فكنفاني في رواية **(أم سعد)** أعطى لهذه المرأة التي تعيش حياة برزخيةً في المخيم، حيث تفتش عن حياة ما، وتقاسي ألواناً من الموت، أعطاها توصيفاً شاعراً مليئاً بالإحساس وعذوبة اللغة:

" **لقد اختفت منذ تفجّر القتال، وها هي تعود وكأنما على إيقاع الهزيمة.. لقد قاتلوا من أجلها وحين خسروا خسرت هي مرتين..** "[3]

---

(1) أدونيس، مقدمة للشعر العربي (ص126)

(2) مرتاض، في نظرية الرواية (ص126)

(3) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة لغسان كنفاني (ص246)

وكم تبدو مظاهر الشعر وجمال الشعور حين يصف جو الحقل ونساء القرية الفلاحات، حين يحين موسم قطاف البرتقال، وتبدأ طقوس الحياة الجميلة الباعثة على الطمأنينة والراحة قبل أن يتشرد الأهل، وتغدو هذه اللحظات ذكرى:

"**وعندما بدأت رأس الناقورة تلوح من بعيد، غائمة في الأفق الأزرق وقفت السيارة.. ونزلت النسوة من بين الأمتعة وتوجهن إلى فلاح كان يجلس القرفصاء واضعة سلة برتقال أمامه مباشرة.. وحملن البرتقال.. ووصلنا صوت بكائهن.. . وبدا لي ساعة ذاك أن البرتقال شيء حبيب.. وأن هذه الحبات الكبيرة النظيفة هي شيء عزيز علينا.** ". [1]

وفي مشهد شاعري أعمق يمتدّ الحوار الداخلي بين أحد الثوار وذاته، حيث يمتزج الحوار بعبارات الثورة والقوة ودبّ الحماسة في روحه بقالبٍ فنيٍّ عالٍ:

"**أيها الذي يعيش تحت أكداس الأقدام.. أكبر.. أكبر.. لماذا لا تكون نداً قبل أن تموت؟ يا عين الشهيد.. لا تمت قبل أن تكون نداً.. لا تمت.. !**"[2]

وبذات اللغة الفنية يصف مشهد الموت الذي قاساه حامد في الصحراء في رواية **(ما تبقى لكم):**

"**دقات النعش، دقات محشوة بالحياة يقرعها بلا تردد فوق صدري، حيث ثمة لا صدى إلا الرعب**". [3]

وصورة الخنوع التي يغرسها القائد في نفوس مرؤوسيه مؤثرة بلغتها العالية حين يقول:

"**يا سيدي، أنت ترى، نحن رحمة أحياناً.. أنت تستطيع أن تشنق واحداً منا فتربي بجسده الميت ألفاً من الناس دون أن تحمل هماً أو خوفاً أو تأنيب ضمير..** "[4]

ولعل الدارس لما كتبه كنفاني يلحظ سيطرة اللغة التي تروي الأبعاد الذاتية للشخصيات أكثر من وصفها للمشاهد الخارجية بطريقة شاعرية، فقد كانت اللغة تجسد الأبعاد النفسية، والتي تعبر عن المستوى الثقافي البدائي لشخصياته، وتحقق انسجامًا مباشرًا بين الشخصية

---

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص38)

(2) المرجع السابق، ص41

(3) كنفاني، ما تبقى لكم، الآثار الكاملة (ص172)

(4) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص6)

والدور الذي تؤديه في الرواية، فهو يتنقل من شخصية لأخرى ويعطيها النص الروائي المناسب للمستوى الثقافي لها والمكنون النفسي الخاص بها، وغالباً ما يقدّم الخيال والوحي الشعري في رواياته من خلال إدراك الشخصيات لذواتها، وتعريفها عما بداخلها من شعور وإيحاء تجاه الموت والحياة، بطريقة فنية مدهشة، لتتضح معالم الشعر في سرده من خلالها، وتظهر براعة كنفاني اللغوية عن طريق ما تقوله شخصياته، كأم سعد وحامد وأخته الذين عاشوا صراعاً طويلاً مع الذات، ووالد خلدون في عائد إلى حيفا، والذي قضى نصف وقت الرواية وهو يتذكر مأساة ولده وما جرى في تلك الليلة، وغيرها من الشخصيات، وهو بهذا يحقق مستويات اللغة ووظيفتها المتمثلة في كونها "الوعاء الذي يحمل جميع العناصر الروائية كالمكان والزمان والشخصيات والسرد والحوار والوصف، وكونها الأداة التي تحمل أفكار الكاتب وتعبر عنها. [1]"

أما عن إبراهيم نصر الله، فالأمر يختلف عنده، فالشاعرية أكثر ظهوراً وبياناً في رواياته، فالصورة الشاعرية في توصيف الموت والحياة طاغية على مشاهده السردية، ولعل مردّ ذلك كونه شاعراً قبل أن يكون روائياً، فهو يجيد لعبة الكلمات، ويدرك مدى تأثيرها العميق في المشهد الدرامي، وأن الفعل لن يكتمل حضوره ولن يبهر أداؤه إلا بلغة مدهشة تعطي ردة فعل قوية له، وتجعل من تداعيات الموقف أعمق بكثير، لتمتزج أدوات لعبة الأدب فيما بينها دون أن يعترضها نقص في جانب فني ما، وقد استفاد نصر الله كثيراً من الفنون المتنوعة لديه، فنراه يتبع تقانة التقطيع السينمائي في عرض الحدث –كما ذكر سابقاً وكما سيتم ذكره في عنصر الزمن–، ويستخدم أيضاً تقانات المزج بين الأمكنة والأزمنة والشخصيات بلغة متمكنة تشد القارئ وتأسر ذهنه وخياله إلى أن يكتمل المشهد لديه، وتتضح الصورة الفنية ويصل الإحساس الشاعري الذي أراده بكل سهولة وعذوبة.

"لم يكن هناك أحدٌ حين وصلنا، أنا والآخر، لم يكن هناك أحد ينتظرنا حين وصلنا، ولم يكن هناك أحدٌ ينتظر أحداً حين وصل الجميع. كنا سنحتفل، أما الآخرون، فلا، كانت خلفهم الحفلة، وكانوا هاربين من موتٍ ما سمعنا عنه.. هم عرفوه لأن كثيرين منهم ماتوا، أما نحن فلم يمت منا أحدٌ هذه المرة، نساء وأطفال لا أكثر، ولم يكن ثمة رجال". [2]

(1) حمداوي، اللغة في الخطاب الروائي العربي (على الإنترنت)

(2) نصرالله، مجرد 2 فقط (ص7)

ويلعب السارد بترتيب المفردات واصطفافها، محققاً بذلك معنىً فلسفياً بليغاً، وإحساساً فنياً مدهشاً تحقق اللغة هنا قيمة بلاغية عالية، وتزيد من تأثير الموقف، حيث تبحث الأم عن أقسى أنواع الصخر لتجعل قلبه شبيهاً به، وتتحمل فيما بعد ما ستراه في المجزرة من مشاهد:

"**وقالت لي أمي: إنها كانت مضطرة أن تقسّي قلبها، وإنها كانت تحاول تذكّر أقوى صخرةٍ رأتها في حياتها، أكبر صخرة، واختارتها من الصوان لتقول لقلبها: كن مثلها.. حين كانت تمرّ أمام الشهداء والوجوه التي شوّهتها القنابل الفسفورية**"[1]

ويستمر في السرد مستخدماً أدقّ العبارات وأجملها في وصف الموت الذي غيّر نظرتهم للحياة، وجعل من سقف أحلامهم أرضاً تداس ويطأ ترابها كل من تطاول عليهم:

"**الموت الذي خلفنا.. الموت المصوّب إلى أعناقنا غيّر كل شيء، طغاة لا يهم.. أنصاف طغاةٍ لا يهم.. نريد معجزتهم.. . علينا أن نأكل الأجنحة التي نحلق بها دائماً، التي قلنا إننا سنحلق بها..** "[2]

والموت فعلٌ يمتلك قوة الإضاءة والتعتيم، فكأنما تكون الذات غارقة في عماها وعندما تكتشف موتها تنفتح في أعماقها طاقات وإمكانيات عدة لمعرفة الوجود، ومعرفة ذاتها وتجاوزها، ولا يمكن لهذه المعرفة أن تتم دون التأمل العميق، والبحث بين القبور عن إجابة شاعرية لسؤال شاعري فلسفي كذلك:

"**كم مرة قرأت كتاب الموت ذاك دون جدوى، كم مرة مسحت الغبار المتراكم على الشواهد لكي أتهجّى الاسم المدفون تحته، كم مرةٍ خفتُ وقد خيّل إليّ أنني دستُ أحد القبور وأقلقت نوم صاحبه أو صاحبته، كم مرة وقفت طويلاً عند قبرٍ أخضر، لم يجف ترابه بعد، وقلت: لعل الذي فيه لم يزل بعد على قيد الحياة، وانتظرته أن يصرخ، وكم مرة فكرتُ أن أختار من بينها قبراً مجهولاً إلى أن فعلتها..** "[3]

إن قلق السؤال وتزاحم مشاهد الموت، والإحساس الفجائعي بهشاشة الحياة وما تلتقطه الذات من سمات واقعها وعصرها من أزمات وما تلقاه من مظالم وقتل، وما تعيشه من انكسارات وتناقضات أضفى على سرد إبراهيم نصر الله مسحة مأساوية أقحمته ضمن القضايا

(1) نصرالله، مجرد 2 فقط (ص14)
(2) المرجع السابق، ص65
(3) نصر الله، زيتون الشوارع (ص121)

الإنسانية الوجودية التي لا يتراءى له ما يدل على المآل، حتى صار عنصر الخيال طاغياً على حقيقة الموت، وإن كان الموقف مشرقاً أو محرقا:

" **الموت يا آمنة لا يرحمهم، لكنهم لا يرحمونه يحررون الأشياء الجميلة منه حين يصلونها أولاً، يحررون الوردة والشجرة وجناح العصفور**" [1]

ولا عجب أن تقف سلوى أمام شواهد القبور، ويقف وحي نصر الله خلفها يتتبع خطواتها بلغة عالية المستوى، ويصفها كما لو كانت عجلة تدور في الهواء بلا سبيلٍ تصل إليه:

"**بين القبور، وجدت نفسها تدور، تقلّب الشواهد كما تقلب صفحات كتاب، كتابٍ حجري يحفظ أسماء الموتى ويرفعها عالياً للشمس**". [2]

ثم مرة أخرى، تبحث عن قبر أمها، ويقتنص بعدسته الشاعرية تفاصيل صغيرة حولها، تحول المشهد من عادي إلى مؤثر مدهش، ليعطي للموت وللمقبرة هالة من الرهبة والخوف، تجعل منه ذا إيقاعٍ مؤثر، وكل هذا بفعل اللغة:

"**الوجوه، الأصوات، إيقاع أقدامهم تحت الشبابيك، وأيديهم فوق صفيح الأبواب وأنينها، ورأيت أزهاراً ذابلة فوق القبور، ريحاناً يانعاً، خبيزةً مزهرةً، داليةً وامرأةً تبكي وهي تتحسس (المدّيدة) فوق أحد القبور بتلك الرقة التي يمكن أن تتحسس فيها جسداً تحبه.. يحق لأمي أن تكون لها ريحانةٌ على قبرها..** "[3]

ويعاود أحمد في رواية (**عو**) الحديث مع ذاته في حوارٍ طويل تختزله كلمات عفوية منه، ومقصودة من نصر الله، حوار تأنيب الذات لخيانتها للوطن، وكأنه يصارع موتاً ما، أو أن روحه تصّاعد من جسده ويدخل في سكرات الموت فيهذي هذيان الشعراء:

"**سيرحل الحبر معنا، سترحل البقع السوداء على الجلد، سيرحل القط الأسود المنفجر في حاوية القمامة، سترحل الشلالات، وتتابعنا الملابس ملابس الجريمة.. . سترحل صرخةٌ تهدم السكينة فوق رأس الصباح، جنرالٌ سيرحل وليلةٌ طويلةٌ طفلها، أين طفل الليلة الطويلة**

(1) نصر الله، أعراس آمنة (ص68)

(2) نصر الله، زيتون الشوارع (ص116)

(3) المرجع السابق، ص116

الآن؟ أين أصبح؟ سترحل الذكرى، الدم، مكبر الصوت، صحف، بشر، فراغ، حريةٌ في مقعد"[1]

ويتفاوت المستوى المجازي لروايات نصر الله، لكنها السمة الغالبة على لغتها، فرواية أعراس آمنة ضجّت بتلك العبارات المنتقاة من وحي شاعرٍ ملهم يقرأ ما وراء المشهد، ويصيغه بكلمات بليغة مؤثرة وذات معنى مدهش:

"في هذه الأوراق من الحياة – رغم كل الموت الموجود فيها – ما يكفي لأن يجعلك تنفض الموت عنك وتعود للكتابة من جديد "[2]

وهنا يتحول المحبون والشهداء إلى طيورٍ جميلة محلّقة في الفضاء:

"ألم أقل إنّ الذين يحبون بعضهم البعض يتحولون إلى طيورٍ صغيرة !؟ لا لم تقولي هذا الكلام عمّن يحبون بعضهم قلته عن أولئك الذين يستشهدون صغاراً "[3]

يتضح أن المجاوزات والانزياحات التي تقوم بها لغة النثر غرضها الأول هو خدمة الدلالة، لأن اللغة الشعرية لغة زئبقية تحتم على القارئ تتبعها دون أن يقبض عليها ويدرك سرها لذا فهي تحتمل التأويل[4]، وتتشكّل وفق الصورة الذاتية التي يراها القارئ بالتشارك مع عناصر الفن التي يوحيها إليه السارد، فهنا عن علاقة الفلاح الفلسطيني بزيتون أرضه، هي علاقة حية تفتح آفاق الحلم، وتعيد الفرح وتفتح باب الأمل من جديد لصاحبها، حتى لو كان في الشتات:

"وجاء أيمن بشتلة زيتون وقال: ازرعيها لِي في الحُوش، ولم أجرؤ..
وقال لي: إنها مُنورَة.
فقلتُ له: أنها تحلُم
فسألنِي: وبماذا تحلُم ؟
فقلتُ له: إنها تحلم أنهَا لم تزَل هُناك على أمهَا، لَم تعرف بَعد أنهُم قطعُوها، اغرسوها.. ستثمر من جديد.
سنظل في الزيتون خُضرتَه

---

(1) نصر الله، عو (ص92)
(2) نصر الله، أعراس آمنة (ص69)
(3) المرجع السابق، ص80
(4) مجموعة باحثين، مفهوم اللغة الشعرية (ص68)

وحولَ الأرضِ درعا"[1]

ويبدع نصر الله في تكثيف نصه حول غزة التي جمعت أضداد الحياة، ورتبت بداخلها كل معاني الموت والولادة، وكأننا أمام نص شعري ينقصه الوزن والقافية:

"**غزة هذه، أضيق من نفس نائم أصابه كابوس مريع، بأزقتها الضيقة، ذات الرائحة الخاصة، رائحة الهزيمة والفقر، وبيوتها ذوات المشارف الناتئة.. هذه غزة، لكن ما هي هذه الأمور الغامضة، غير المحددة، التي تجذب الإنسان لأهله، لبيته، لذكرياته، كما تجذب النبعة قطيعاً ضالاً من الوعول، لا أعرف!**"[2]

من ذلك كله يتبين أنه لا وجود لفرق كبير بين لغة الشعر ولغة السرد، وأن هناك تداخلاً كبيراً في الأجناس الأدبية في الأدب المعاصر، لدرجة أن الحدود التي تفصل بين الشعر والرواية تكاد تغيب، بل "إن غياب الحدود بين النثر والشعر أقل من حضورها"[3]، بالتالي يمكن للنثر أن يرتقي إلى مصاف الشعر ويحلق في أجوائه، في حالة تمرده على طبيعته وخروجه عن أعرافه، أو الارتفاع بمكوناته النثرية.

---

(1) نصر الله، زيتون الشوارع (ص142)

(2) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص34)

(3) مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين (ص35)

ثانياً: اللغة التصويرية

التصوير الفني هو كل ما يرتبط بالمجاز في التعبير عن شيءٍ ما في اللغة، كالاستعارة والتشبيه والكناية، وهو جزءٌ أساسٌ من البلاغة العربية التي تخرج النص عن المألوف إلى ما وراء المباشرية، لإحداث دهشة في إيصال المعنى. وتعد اللغة التصويرية جانبًا من جوانب الصياغة الجمالية المولدة للمعنى في العملية الإبداعية، إذ بواسطتها يتم استنطاق المعاني الكامنة في الذهن وإخراجها إلى الواقع المادي في تعبير مميز، وإيحاء دلالي خاص يركن إلى جعل "الصورة المجازية تحل محل مجموعة من العبارات الحرفية.. إنها لا تقود المتلقي إلى الغرض مباشرة مثلما تفعل العبارات الحرفية، وإنما تنحرف به، فتبرز له جانبًا من المعنى، وتخفي عنه جانبا آخر، حتى تثير شوقه وفضوله، فيقبل المتلقي على تأمل الصورة، وعندئذ ينكشف له الجانب الخفي من المعنى"[1].

"فالأدب وفق تعريفه البنيوي الأول تخيل"[2]، والتصوير الفني يعتمد بالدرجة الأولى على الخيال الذي يمتعنا ويبهرنا بلغته المجازية وصوره الفنية التي يخلقها من خلال الملكة الشاعرية والفنية التي تعد آلة التصوير التي فيها تتجمع الصور، ومنها تتوزع بعد إعادة تركيبها وتشكيلها من جديد، ولكن يجب أن تعطيها النفس من سعة الإحساس وقوته ما يمكّنها من التقاط كل صور العالم في صورة كاملة، وتقديمها إلى المتلقّي نابضة بالحياة. [3] وبالتالي فالتصوير الفني أداةٌ بلاغية يتم توظيفها في فنون الأدب ببراعة الكاتب ومهارته وقدرته على الابتكار والربط بين موقف سردي ما وصورة أخرى لها ارتباط بها من قريب أو بعيد، بغض النظر عن المجال الذي استخدمت فيه هذه الخاصية إن كان شعراً أو نثراً، وفي ذلك قيل: "والتعبير بالصورة خاصية شعرية ولكنها ليست خاصة بالشعر، لقد آثرها التعبير القرآني والحديث النبوي كثيرا، واعتمد عليها المثل كما فضلتها الحكمة"[4].

(1) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (ص326، 327)

(2) تودروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى (ص8)

(3) العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره (ص264)

(4) حسن، الصورة والبناء الشعري (ص16)

كما إن أكبر ميزة في اللغة الأدبية، تكمن في اختلافها عن اللغة العادية، وتعود العلة في ذلك إلى اعتماد لغة المجاز مع الارتكاز على خصيصة "الخيال"، فكان أن اعتبرت اللغة الأدبية كسرًا للنمطية سواء على مستوى الشعر، أو على مستوى النثر الفني. [1]

"إن التصوير الفني يعتمد في الغالب على التشبيه والاستعارة، والرواية تعتمد في تصويرها الفني على التشبيه في كثير من صورها، لأنه يعوّض التركيز والتكثيف الموجود في اللغة الروائية، والمعنى البلاغي للتشبيه هو وجود طرفين بينهما وجه شبه واحد أو أكثر، يثير حواس المتلقي ليعقد مقارنة بينهما، والتشبيه على هذا الوصف يقتضي عدم تشبيه الشيء بنفسه، ولا بغيره من كل الجهات، فالشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحداً[2]". "والتشبيه البليغ يقوم على عنصرين أحدهما مشبه والآخر مشبه به، ويحاول الروائي أن يقيم بينهما علاقة ويقارن بينهما، ومن خلال هذه المقارنة يكشف التشبيه عن معاني الشيء المراد تصويره ويوضّحها ويبيّنها، ويضفي عليها ألواناً من المشاعر والعواطف. "[3]

أما الاستعارة فكما يعرفها الجرجاني: "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه وتجريه عليه"[4]. فهي إذن كالتشبيه في غرضها، إلا أنها تختلف في شكلها حيث يحذف أحد طرفي التشبيه، وذلك يزيد من تعميق المعنى، فهي أكثر رونقاً وتأنقاً، كما أن في غموضها شيءٌ من الطرافة والابتكار.

ولم تفت براعة التصوير وإحداث الدهشة في عالم الصورة البلاغية جوانب الوحي في روايات كنفاني ونصر الله، ففي كل مشهدٍ كان كل منهما يربط الحالة التي تعيشها شخصياته أو أحداثه بأداة بيانية تثير في النفس خيالاً ممزوجاً بدرجة عالية من الشعور، مما يعمّق الرؤية ويحدث انسجاماً كبيراً بين الحدث والمتلقي، وكلما كانت الصورة أكثر غرابة وجدة، كان التأثير أكبر.

ومن أمثلة التشبيه التي وردت في روايات كنفاني:

---

(1) عبداوي، التصوير الفني في الإبداع الأدبي (على الإنترنت)
(2) مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها (ج2/ 168)
(3) حمو، محمد علي الخلف، شعرية اللغة الروائية (ص89)
(4) الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني (ص114)

"لو كان البؤس بذاراً لنبت في شقوق وجهها شوكه الضاري لفرط ما سقتها بالعرق والدموع.. "[1]

فهنا تشبيه لذاك الوجه البائس الذي علّم الزمن خطوطه عليه، بأرض خصبة تنبت عليها بذور البؤس وأشواك الحياة، وهي معالم لشقاء تعيشه أم سعد في المخيم الذي يفتقر لأدنى مقومات الحياة، إضافة لوجع سعد الغائب عنها في العمل الفدائي:

" في مكانٍ ما، قالت لنفسها، يقف سعد الآن تحت سقفٍ من الدخان، ثابت الساقين، كما كان دائماً، كأنه شجرة، كأنه صخرة، يقبض بسلاحه ثمن ذلك الدخان كله.. "[2]

وهنا تشبه سعداً بالشجرة التي تقف شامخة بطول السنين لا تنحني لا لريحٍ ولا لغريب يحاول اجتثاث جذورها الراسخة في أعماق الوطن، وهو كالصخرة العنيدة تتكسّر أمام صلابتها كل محاولات التحطيم والهزيمة.

"حين يسقى فولاذ الرشاشات تضحي له رائحة الخبز"[3]

تبدو الصورة مدهشة أمام قارئها حين يرتبط الرشاش والقوة بالحياة ارتباطاً حتمياً، فالبارودة خبز كلاهما يسقى بماء الوطن، وكلاهما سبب النجاة والحياة للإنسان الفلسطيني، ولا سبيل للعيش بكرامة بدونهما.

"لم تكن كلماتها الطائرة فوق ذلك الزحام الذي لا ينتهي لتصل إلى أي أذن. لقد ردّدت كلمة "خلدون" ألف مرة، مليون مرة، وظلت شهوراً بعد ذلك تحمل في فمها صوتاً مبحوحاً مجروحاً لا يكاد يسمع. وظلّت كلمة "خلدون" نقطة واحدة لا غير، تعوم ضائعة وسط ذلك التدفق اللانهائي من الأصوات والأسماء. "[4]

تظهر براعة التصوير الممتد في وصف الأحاسيس وإحالتها للتجسيم بكل انسيابية تأخذ ذهن القارئ لها لأفق من الجمال، فالكلمات شبيهةٌ بطائرة تحلق فوق ازدحام الأفكار والمخاوف، وكلمة خلدون تحديداً هذا الابن الذي أنهي حياة والديه بتعذيب ضميرهما أولاً حين نسياه، ثم

---

(1) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة (ص510)

(2) المرجع السابق، ص297.

(3) المرجع نفسه، ص281

(4) كنفاني، عائد إلى حيفا، الآثار الكاملة (ص358)

بانتمائه اليهودي وتنكره لهم حين عادا إليه، فاسم خلدون يشبه نقطة في بحر من الأسماء والمعاني والأصوات، والتي تاهت ولم يعد لها في الحقيقة أي وجود.

"شعرتً بذلك النصل الذي ينبثق فجأة من أحضان الكلمة البسيطة، وينقذف في صدورنا بسرعة الرصاصة وتصويب الحقيقة، ولوهلة رأيت شريط الوحل الداكن الذي كان يتدلى على طرف ثوبها شيئاً يشبه تاج الشوك"[1]

هذا البؤس والشقاء هنا يرتدي تشبيهاً قاسياً عذباً، فآلامها وهي تتكلم كنصل السكين، والوحل الذي علق بثوبها شوك يؤذي أم سعد، ويضع جرحاً وألماً فوق كومة الجراح العالقة في قلبها.

ويلاحظ في تلك الصور مدى تلاحمها وتلاحقها، والتحليق في أجواء خيالية بشكل يضمن عرض المشخصات من زاوية رؤية معينة، ويضمن إيجاد علاقات بين المادي والمعنوي، فيحدث استحضار الغائب والغريب في نفس الوقت، وتتعدد الدلالات.

ولدى إبراهيم نصر الله الكثير من التشبيهات العذبة، والتي يمتد فيها وحي الصورة لأبعد مدى ممكن، يجعل منها خيالاً مكتملاً يحلق في فضاء النص:

"أما الشهداء فهم طيور الدنيا الجميلة، أتعرف لماذا؟ لأنهم أكثر الناس حباً للحرية.. تظل تناديهم وتناديهم، يجرون وراءها، ولأنها تحبهم تواصل اللعب معهم، تعلو وتهبط فيصعدون خلفها وينزلون، يفتشون عنها في كل مكان.. وهم لا يعلمون أنها مختبئة في أجسادهم !"[2]

إن إحساس نصر الله بالشهداء وجمالهم جعله يضم المتنافرات في بوتقة عذبة، حيث رحلوا عن الحياة وقتلوا، إلا أنهم أحياء كالطيور المحلقة في الفضاء، وهم أكثر الناس حباً للحرية والحياة رغم انتهائها، وذاك منطق العملية الإبداعية، المرتكزة على عمق الوجدان وإمكانية تجاوز تناقضات الحياة من أجل خلق نوع من الحيوية الباعثة على الاستمرارية.

---

(1) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة (ص271)

(2) نصر الله، أعراس آمنة (ص41)

"يحيرني دائماً أن هناك أفواجاً جديدةً منهم في عمرٍ واحد، فجأةً يبزغون، هم الذين لم يكن لهم أي وجود هنا يبزغون تماماً مثل نوار اللوز أو الليمون، أفواج كاملة لم أكن رأيت أيّاً منهم يتعثّرون وينهضون للشارع يأتي فوجٌ جديدٌ ويملؤون الحارة "[1]

ويستمر نصر الله في تشبيه الشهداء بأجمل المشاهد وأعذبها، فهم نوار الليمون واللوز الذي خرج من رحم الأرض وعاد إليها، وسيستمر في البزوغ لأنهم خالدون بخلود حقهم والمناضلين من أجلهم، فهم شاهدٌ على الحياة هنا، وإن كانوا في عداد الميتين.

" أمس، أحسستُ أن الليلَ كان مضيئاً، خرجتُ إلى السطح ولم أكن خائفة، وحين نظرتُ لم أصدّق عيني.. رأيتُ الناس في الشوارع مثل قناديل الليل، كانوا حزينين نعم.. ولكنهم كانوا مثل قناديل الليل[2]".

وبذات أداة التشبيه (مثل) يشاهد القارئ الناس في مدينة الحرب والموت غزة، وكأنهم قناديل مشتعلة من الإيمان واليقين، رغم أن الحزن والموت حاق بهم ونكّل بأحبابهم إلا أنهم قناديل وشموع تضيء عتمة هذا الكون القاسي.

"لأن كل ما حولنا هنا، يريدنا أن نعيش على الفتافيت، فتافيت الخبز، الكتب، الأمل، الحلم، فتافيت الوطن، وفتافيت الذكريات. لأنهم لا يريدون أن تكون هناك خلفنا، حتى ولو ذكرى واحدة كاملة تكفي لأن نعود إليها.. "[3]

يلحظ أن أعراس آمنة تروي تفاصيل الموت والحياة بطريقة متضادة عنيفة، فتجتمع الأضداد في كأس واحد، وتغدو مقومات الحياة والسعادة فتاتاً وقليلاً ما يلتقطها الباحثون عنها. الخبز والكتب والحلم والوطن والذكريات، كلها فتافيت يبحث عنها أصحابها فلا يجدونها.

أما الاستعارة ففيها من عذوبة الصورة وروعة الخيال ما يزيد، ذاك أنها تخفي جانباً من طرفي التشبيه، فتعمل العقل أكثر، وتجمّل المعنى وتزيد من تأثيره، وتعد الصورة الفنية مظهراً من مظاهر الإبداع والتميز لدى الكاتب، ففيها يظهر إدراك الكاتب وفكره من خلال دق وتر الشعور والإحساس، فالاستعارة يجب أن تختار اللفظ الجميل والصياغة المناسبة والتصوير الشاعري المدهش بين طرفي الاستعارة، وأن تكون اللغة سماوية بعيدة عن الحرفية والمباشرة.

---

(1) نصر الله، زيتون الشوارع (ص117)

(2) نصر الله، أعراس آمنة (ص138)

(3) نصر الله، زيتون الشوارع (ص64).

ولدى كنفاني استعارات عذبة في رواياته وأعماله السردية، مما لا يدع مجالاً للشك أن عبقريته الفنية لا تقتصر على الحبكة الدرامية وتكامل العناصر الفنية وحدها، وإنما يجيد لعبة الكلمات، ويثير قضية الموت والحياة بلغة فنية عالية واستعارات جميلة خلابة.

"**واهتز الجبل أمامي، ثمة دموع حقيقة أخذت تشق طريقها إلى فوق، لقد رأيت أناساً كثيرين يبكون، رأيت دموعاً لا حصر لها، دموع الخيبة واليأس والسقوط، الحزن الكسيح والغضب المهيض الجناح، دموع الندم والتعب، الاشتياق والجوع والحب، ولكنها أبداً أبداً لم تكن مثل دموع أم سعد.** "[1]

هذه الاستعارة المكنية التي تصور أم سعد بجبل يهتز، ودموعها شلال من المياه التي تشق طريقها الصعب في مدارك الحياة. ويستمر في صوره التمثيلية وكأنها تتحرك في شاشة تلفاز:

"**جاءت مثلما تنفجر الأرض بالنبع المنتظر منذ أول الأبد.. مثلما يستل السيف من غمده الصامت.. تفجر البكاء من مسام جلدها**"[2]

هذه هي صورة المرأة الفلسطينية عند كاتبنا، لها ثورة الغضب كما لو أنه مياه تتفجر من باطن الأرض، ولها حدة السيف كما لو كانت ضربة قاضية لكل ظالم، ثم هي في وقت آخر صابرة كبركان يتفجر فيه الدمع والألم لكن من الداخل، ليظل صامداً مكابراً.

"**لم تعد إليه الذاكرة شيئاً فشيئاً، بل انهالت في داخل رأسه، كما يتساقط جدار من الحجارة ويتراكم بعضه فوق بعض..** "[3]

يصور الذاكرة والذكريات الجميلة التي كانت عذبة في ذلك الوقت بجدار صلب انهار فجأة على رأسه وتراكم فوقه لا يقوى على حملها، من شدة الألم والحزن الذي ألقت به عليه.

"**والآن ينبثق ذلك كله من بين الحطام والنسيان والأسى، ويأتي على ركام الهزيمة المريرة التي ذاقها مرتين على الأقل في حياته**"[4].

---

(1) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة لغسان كنفاني (ص269)

(2) المرجع السابق، ص279

(3) كنفاني، عائد إلى حيفا، الآثار الكاملة (ص341)

(4) المرجع السابق، ص346

ثم الآن هذه الذكريات التي غدت قاسية جاءت لتضيف ألماً جديداً فوق صدره فيكتمل مشهد الألم والهزيمة داخله، بعد أن فقد وطنه وعبثت الذكريات بجراحه.

ونصر الله لم يختلف كثيراً عن كنفاني في تحقيق المجازات في مجال الاستعارة، إلا أنه أكثر من استعمالها، وطغت على لغته جوانب الاستعارة والمجازات والصور المركبة، ولعل مردّ ذلك كما ذكر آنفاً امتلاكه للأدوات الشعرية، وبراعته في تطويعها في مجال الرواية، حتى تمتزج العناصر الفنية لديه معاً، وتعطي انسجاماً يحقق من فاعلية النص وإدهاشه.

"**أحلامنا لم تكبر لأنها أحلامٌ صغيرة منذ البداية، كل الأحلام تولد صغيرة وتظل صغيرة ولذلك ليس غريباً أننا نحن من نرعاها طول العمر، لو كانت الأحلام كبيرة لقامت بفنسها ترعانا**". [1]

فالأحلام يصورها بكائنات حية ملائكية تولد صغيرة تحتاج لرعاية من قلوبنا ومشاعرنا، من أجل أن تنمو وتكبر وتصير محققة واعدة، ونصر الله يعطي لها روحاً وكياناً كما لو أنها طفلٌ بريءٌ نحبه ونعتني به، لنبعث فيه الحياة كما يبعثها هو فينا بجماله وروحه.

"**إنّي أرى الزيتونة في الشارع ترتجف برداً، فأخلع معطفي وألقيه عليها.** "[2]

فالتشخيص هنا للزيتون الذي هو علامة على الهوية الفلسطينية والانغراس في عمق الأرض، وهو وجه الفلسطيني المزروع في تراب الوطن، وقد أصبح الآن في الشارع الذي هو اللجوء والغربة، وحين يراه الفلسطيني واقفاً في الشارع كإنسان يرتجف من هول البرد يخاف عليه ويغطيه بمعطفه كي يعود له شيءٌ من دفء الوطن وحياته.

"**وكان الماء فيه صافياً، ولم يعد كذلك.. الماء صار أحمر.. المزراب بكى دماً.. ربما بسبب ما رآه فوق السطح..** "[3]

وفي مشهد مختلف دموي وقاسٍ يصور المزراب بإنسان يبكي ألماً وموتاً، لكنه هذه المرة يبكي دماءً بعد أن صارت المياه حمراء ملونة بدماء الضحايا والشهداء، وقد تطايرت أشلاؤهم ودماؤهم هناك على الأسطح والرفوف.

---

(1) نصر الله، أعراس آمنة (ص18)

(2) نصر الله، زيتون الشوارع (ص127)

(3) نصر الله، مجرد 2 فقط (ص131)

كنتُ أنا نفسي مضيئةً وحزينة، تعرفين خالتي.. حين لم نستطع الوصول لأفراحنا المضيئة، يبدو أنّ حزننا هو الذي أصبح مضيئاً، وإلا، لكنّا انطفأنا كما تقول جدتي منذ مائة عام" ! [1]

أما الحزن المضيء، فهو استعارة جميلة لحزنٍ نبيل يصوره الكاتب بقمر يشع في درب رندة التي حرمت من الفرح وما عاد له وجود في حياتها بعد كم الشهداء والضحايا الذين سقطوا في الحرب على مدينة غزة.

وكثيرةٌ هي تلك الاستعارات التي ابتدعها نصر الله في رواياته، وبرزت بشكلٍ لافت للنظر، حيث استفاد من مهاراته الشعرية في ابتكار وتوليد المعاني والإيحاءات العذبة، وصياغة المعاني في قوالب فنية تعطي للمشهد السردي شعوراً وجمالاً ينساب في ذهن المتلقي بسلاسة، ويدعم من فكرته والمعنى الذي يريد إيصاله.

ومن الاستعارات التي وردت أيضاً في روايات نصر الله:

"**الرصاصة يا أيمن، صحيح أن ميلادها تأخر، لكنها ولدت من أجله !**"
"**لمرة واحدة أحسست أن لدي غرفة خاصة، ذلك القبر!**"
"**حسدنا البعض حين جاء (حضرته) ليعزينا، ونسي أن ثمن زيارته تلك دفعناه سلفاً، شهيد**"
"**حضن بلادك أكبر من حضني وأحن!** "
"**فإن اللجنة تذوب وكذلك الملف، ولا يبقى سوى السؤال الذي لا يلبث نفسه أن يذوب لتلعب شاهدة القبر دورة كسؤال أخير بلا إجابة أيضاً!**"
"**الصمت وحده يحرث المكان، بألسنته المقطوعة وأطيافه التي تسير ملتصقة بالجدران مخافة أن يراها أحد. في الغرفة الطويلة كان الدمع يجري منحدراً وثمة خجل يعتصر الجميع..** "
"**ارتفع الهلال أكثر فتلاشى بعض شحوبه، ورأى خالد الحمامة تسطع..** "

وقد يستخدم الروائي أحياناً في تصويره الفني صوراً مركبة، تتداخل فيما بينها، وتتناسل من بعضها البعض، وكل واحدة منها تحيل على الأخرى لتؤلف من ذلك جواً تصويرياً رائعاً ولغة شعرية متألقة:

---

(1) نصر الله، أعراس آمنة (ص138)

"غبار رملي مطفأ يتزاحم في مساماتهم، وآثار مبيت في العراء تقصف ملامحهم، وتبدد أعمارهم الحقيقية، ولكنهم انشغلوا يشدون الحقائب من آذانها"[1]

هنا يمتزج غبار الرمل بصورة الوهج المنطفئ، وملامح العذاب وما يقاسونه في عراء اللجوء هو طائرة تقصف الملامح لتغيرها بل لتبيدها وتنسف شكلها تماماً، ثم الحقائب لها آذان يشدونها بعنف موازٍ للعنف الذي يتجرعونه في غربتهم.

"انحدرت الشمس باتجاه البحر البعيد، لكن ما خلفته وراءها من لهيب كان يوقد كل شيء، أن يضع المرء يده على حجر ليعرف أي ظهيرة عاشتها المدينة، الطيور التجأت إلى شجرة الصنوبر في بيت والدي إلياس، أصواتها تبعث فوضى غريبة، كما لو أن هناك شجاراً دامياً بين الأغصان. "[2]

صورةٌ حية تتحرك أمام عيني مشاهدها، فالشمس تشعل لهيباً قاسياً يحرق المراكب من خلفه، والطيور تصرخ بأصوات مختلفة قوية تبعث على الفوضى والعنف، ليعلو صوت شجارها مع الأشجار فيسمعه كل من قرأ النص، ويشاهده بين السطور.

(1) نصر الله، مجرد 2 فقط (ص7)

(2) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص87)

ثالثاً: الرمز

تعرف الكلمة عند الرمزيين بأنها "طاقة إيحائية ذات إشعاع قوي، وتتبع قيمتها في ذاتها، وفي السياق وما تستدعيه طاقتها اللغوية من مدلول آخر يتشكل في سياقها، وهنا تكمن القدرة الفنية في تفجير تلك الطاقات الكامنة"[1]، وبالتالي فإن الرمز مدلولٌ لغوي يحمل إيحاءات ذات دلالات ظاهرة وأخرى خفية غير مباشرة، فهو يشير لمعنىً آخر وموضوع آخر، وعوالم لا حدود لها من المعاني، حيث إن الكلمة تتحول إلى رمز حين تعني "أكثر من معناها الواضح المباشر، إذ إن لها جانباً باطنياً أوسع، فلا يحدد بدقة ولا يفسّر تفسيراً تاماً، بحيث يأمل المرء تحديده أو شرحه كما هو"[2]. أي إنها ذات علاقة بموروث ثقافي أو ديني أو او اجتماعي أو نفسي يقوم بالتوارد وشحن السياق بالمعاني المتولدة وإيضاح الإيحاءات التي يجلبها النص بمجرد ذكرها، مع ربطها بالعناصر السردية الأخرى بشكل منسجم وفعال.

والأدب الروائي مفعمٌ ومليء بالكلمات ذات الرمزية العالية، والتي تحمل معاني عاطفية ونفسية يلمّح لها الكاتب ليحقق متعةً ودهشة في ذهن الملتقي، حتى إذا ما وصل لمدلول العبارة أو اللفظة، فإن ذلك يعطي انسجاماً ويحدث وقعاً كبيراً في فكره، ويهيئ للأفكار أن تصل بطريقةٍ أكثر أمناً وجمالاً وفناً.

ونلحظ أن أدب كنفاني لم يستطع تجاوز عتبة الرمز، الذي أصبح هو نفسه فيما بعد رمزاً عريقاً للتراجيديا والموت الثائر، والحياة الملحمية التي أعطى لها قيمةً فوقها بأدبه وكتاباته الخالدة عن فلسطين واللجوء والموت والبطولة وغيرها، حيث استطاع تأسيس صورة الوطن من الكلمات والرؤى والأحلام والذاكرة. ولقد تشكلت هذه الصورة في المنفى، لتتنازعها عوامل الموت والحياة الفلسطينية، فأخذ كلّ منهما رمزاً وشكلاً متطوراً، تجاوز الشكل البدائي الذي اعتدنا عليه من عديد من الروائيين كالحجر والكوفية والزيتون، إلى ما هو أعمق وأبعد أثراً، وكنفاني كان قريباً جداً من بيئته وواقعياً في رمزيته، فهو "لا يعيش في ملكوت خاص به، ولا يستمد من خياله فقط مادته الروائية، ومهما أغرق في الخيال لا بد أن يستمد رموزه من مجتمعه، ولا بد أن يعكس صورة لواقعه، كما يفعل المؤرخ". [3]

---

(1) عيد، القول الشعري (ص117)

(2) الملحم، الحلم والفعل الإبداعي والصحة النفسية (ص61)

(3) إسماعيل، الرمز في أدب غسان كنفاني (على الإنترنت)

وقد رمز كنفاني للمرأة (الأم الفلسطينية) في رواية (**أم سعد**)، حيث وهبت ولديها للثورة، يقول عنها زوجها أبو سعد: "**هذه المرأة تلد الأولاد فيصيروا فدائيين، هي تخلف وفلسطين تأخذ..** "[1].

فأم سعد هي أم الجميع، إنها الفلسطينية في داخل فلسطين، وهي أم الفدائي الذي شب على أرض المنفى، هي أيضا الأم الروحية للمثقف الثوري الذي يريد أن يكون ابناً باراً لفلسطين الثورة وفي فلسطين الكادحين، فحين جاع الرفاق وحوصروا في الجبل لعدة أيام، مرت عليهم هذه العجوز، وقد شعرت بحالهم لتطعمهم. يقول لهم سعد:

"**ها قد جاءت أمي، أحد الرفاق يقول له إنه جن لأنه أمه في المخيم، لكن سعداً أصر: أنتم لا تعرفون أمي.. إنها تلحق بي دائما، وهذه أمي..**

ورغم اعتراض رفاقه، وخوفهم من أن تشي بهم العجوز لليهود، إلا أن سعداً يناديها قائلاً: يا يما ردي علي.. يا يما ردي علي.. أنا هون يما..

ويتابع.. أنا سعد يا يما جوعان..

يقترب سعد من المرأة لتحتضنه.. ثم في الأيام التالية تأتيهم بالطعام، وتدعو لهم بالتوفيق وتخبرهم عن اليهود"[2].

أم سعد هي رمز المرأة الفلسطينية التي ترى في المقاومة حياةً وروحاً جديدةً لها، ولكنها في ذات الوقت تعاين الموت والألم كل لحظة، فتقاسيه وتقابله كالطود الشامخ الذي لا يهتز لعاتيات، ولا ينصاع لمأساة، ولعلها تنفلت في لحظة ألمٍ تجبرها على البكاء، وتدفعها للشكوى بالدموع الصامتة، فتظهر إنسانيتها ومشاعرها الحقيقية المتخفية.

"**طاف المخيم في الليل، الله يقطع هالعيشة.. واهتز الجبل أمامي، ثمة دموع حقيقة أخذت تشق طريقها إلى فوق، لقد رأيت أناساً كثيرين يبكون، رأيت دموعاً لا حصر لها، دموع الخيبة واليأس والسقوط، الحزن الكسيح والغضب المهيض الجناح، دموع الندم والتعب، الاشتياق والجوع والحب، ولكنها أبداً أبداً لم تكن مثل دموع أم سعد.** "[3]

هكذا هو وجه المرأة الفلسطينية الحقيقي، مرآة بصورتين، صورة الموت الفعلي المختبئ خلف صورة التحدي ومواجهة الحياة بكل ما تملك من إرادة وصمود.

---

(1) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة (ص334)

(2) المرجع السابق، ص285

(3) المرجع نفسه، ص269

ولو بحثنا عن رمزية المخيم الذي يعج بالأضداد، فهو يرمز إلى التبدد والموت، وهو بذات الوقت فاتحة الحياة، فلولا المخيم لما أطل شتاء الولادة، وربيع الشباب وصيف النضج، والولادة سر التفتح والبداية.. . وهذه هي سيرورة الحياة. فهو يفتح لسكانه رؤية تفاؤلية مليئة بالأمل والإيمان والحياة، وذلك حين يخرّج الشباب المقاوم الذي لا تزال تضاريس الوطن منسوجة في صدره يصحو وينام وهي كل تفكيره ومصيره، وكأنما هذا الخريف الذي يحياه في اللجوء ما هو إلا فصل عابر يهيئ لولادة الربيع والإشراق الذي هو العودة وحلم الحرية والعدالة والحياة، وأن كل ما يحياه الآن من غربة ومرار وموت لن يدوم طويلاً ما دامت الذاكرة حية، وما دام أمثال سعد وأمه يسكنون شقاء المخيم الذي يطل على واحات الوطن.

ولا تخلو رواية **(الأعمى والأطرش)** –والتي لم تكتمل بعد– من الرمزية المدهشة، حيث يتمثل الرمز في تسمية الأعمى بالوليّ أولا، وفي حمل الأعمى للميزان وتشبيهه بفورتونا، (ربة الحظ والنصيب)، حيث يبحث كلاهما عن حجر حظ في خيال معلّق على شجرة، ويتسمّران طويلاً أمامه، ليكتشفا فيما بعد أنه محض فطر نما عليها، وأن على كلّ منهما أن يبحث عن نصيبه في دفتر القدر الذي كتب لهما، وألا يتعلّقا بأستار الأوهام وألعاب الأولياء الفارغة.

ويتضح من خلال النصوص أن للرموز دورًا هامًا، ليس فقط في المساهمة بالإبداع والتجديد، بل في التمييز بين ما هو أدب وغير أدب، فكما يقول جبرا: "الأدب في حاجة إليها، إذا أراد صاحب الأدب ألا يكون مجرد صحفي التقارير الآنية، أو مؤرخ يؤرخ هذه الأحداث، أو فيلسوف يرى النظريات التي تتحكم بها، أو عالم اجتماعي يتابع تغيرات الحياة.. "[1]

ففي رواية (ما تبقى لكم) تظهر رموزٌ هي شخصيات في الرواية، وهي شرائح مختلفة وفئات تعيش بيننا وتقاسمنا الحياة والنضال، فمصطفى يمثل الجانب الانتهازي للثورة، والذي يرجع خطوات النضال والحياة للوراء كثيراً بما أقدم عليه من اغتصاب لأخت حامد، والتي مثلت رمزاً للضحية والمأساة في الرواية،

أما حامد، بطل الرواية، فقد أوصلته الخسارات (خسارة يافا وأمه وأبيه وشرف اخته)، إلى حزم أمره بعد طول تردد، فأخذ قراره برفض اللجوء والمنفى المتمثلين بالمخيم والتوجه نحو الوطن، جاهزاً لكل ما يستلزمه هذا التوجه من تضحيات.

---

(1) جبرا، الرمز في أدب غسان كنفاني (على الإنترنت)

"وقف فجأة. نظر إلى السماء فجأة ثم إلى ساعته وعرفت الصحراء أنه يفكر مثلهم كلهم.. ولكنه مثلهم كلهم خاف من الانبساط إلى ما لا نهاية"[1]

ولم تكن هذه اللحظات سوى ترددٍ بسيط يدعم فيه الكاتب تطور وتنامي الصراع في داخل الشخصية، لكنها ما لبثت أن تمسكت بخيار الالتحاق بالصحراء للنجاة أو للموت، فلم يعد هذا مهماً بالنسبة إليه بعد أن أحرقت ظروف الحياة كل أوراقه، وجعلت من خيارات الحياة متساوية لديه، فهو الشاب الباحث عن الخلاص في كومة العجز واليأس الذي يعانيه وطنه، فلا عمل ولا استقرار ولا حياة كريمة. وهو الآن الفلسطيني الذي يتخطى كل حدود الحياة فيجمع كل ما فيه من غيظ وحزن واختناق، ويجعل منها ثقة بالنفس تظهر فجأة مع أول مواجهة له مع المحتل، ليكتشف وقتها أنه قويّ وقادر على التصدي لعدوه وإن لم يكن يملك سلاحاً غير غضبه ونقمته على المحتل الذي فرّق شتاتهم، ودسّ المكيدة والمصيبة بينهم، حتى تدمرت حياتهم، وهو الآن يحاول استعادة ما تبقى منها.

"كنت مسلحاً بقدرتي على مفاجأته فقط، وفي اللحظة التي أمسكت بها عضديه بكفي وأنا أضغط جسدي فوقه، تيقنت أنني أقوى منه[2]".

إلى أن انتهى المشهد، وقد وضحت رؤيته ووثقت خطوته وصار بوسعه أن ينظر مباشرة إلى قرص الشمس معلقاً على سطح الأفق، ليغدو حامد رمزاً حقيقياً لا وهماً ابتدعه كنفاني للشاب الفلسطيني الذي يحمل صخرة سيزيف على ظهره، وكل مرة يصعد فيها لما يريد يعاود السقوط في وعثاء الحياة، غير أن شيئاً من المجد قد بناه اليوم، وهو لا يزال إلى اليوم يحاول أن يصل قمةً ما يرى نفسه فيها في نهاية المطاف. فالرمز هنا يظهر لنا القدرة على اجتراح المعجزة التي تدل على قيامة شعب بأكمله هو الشعب الفلسطيني، وكل معذبي الأرض.

في رواية **(عائد إلى حيفا)** فإن هناك شخصيات كثيرة تحمل رموزاً ودلالات عديدة تحمل في طياتها سمات للموت وأخرى للحياة، فهذا "دوف" كما أسمته أمه اليهودية، أو "خلدون" كما أسماه والده الفلسطيني ما هو إلا رمز لجيل فلسطيني طويل ترك الوطن دون حتى أن يتباكى عليه أو يأسف على ضياعه، وترك لنفسه أن يموت جهلاً في غياهب وطن آخر وقضية أخرى تبناها طوعاً. في المقابل فإن هناك "خالداً" أخاه من أمه وأبيه، لكنه رمز لجيل جديد مناقض

(1) كنفاني، ما تبقى لكم، الآثار الكاملة (ص176)
(2) المرجع السابق، ص227

لـه، يحمـل السـلاح ويقـاوم دفاعـاً عـن الـوطن والقضـية. ومـا كـان هـذا الصـمود والانتمـاء وتلـك الخيانة والنسيان إلا نتيجة قيادة عليا دفعت بهذا للتضحية، وأهملت ذاك فصار ضحية الخيانة، وقد رمز إلى هذه القيادة بالوالد "سعيد"، حيث أهمل ابنه الأول وتركه حين هرب من حيفا كغيره الكثيرين، وهو ذاته القائد الشجاع المخلص حين دفع بابنه خالد للقتال من أجل الوطن، فما كان الأول إلا ضحية الضياع والشتات العام، والثاني مثال للوعي الذي شهد فيما بعد في فلسطين وشعبها.

وكم كانت الشخصيات والمشاهد عند كنفاني حية ومطابقة لما هو موجود في واقع الشعب الفلسطيني، فهي وإن حملت أبعاداً رمزية تنسحب اللغة فيها على بعض الدلالات والإيحاءات إلا أن الواقعية والمباشرة في الحديث عن مواقفه الوطنية في غالب أعماله تتضح وتبدو كما لو كانت اعترافاً بقيمه ومبادئه وانتمائه الكبير لقضيته. وكأن كنفاني الذي عاش كاتباً ومات شهيداً ممزق الأشلاء في بيروت تحول في حياته وموته لحبرٍ خفيّ يشارك الأدب والنضال الفلسطيني مائدة الكلمات وأفق البحث عن الحرية.

كما ويمكن القول إن الرمزية في إطار الواقعية هي ما تظهر في كتابات كنفاني، فقد جمع بين البساطة والتعقيد، وتأرجح في رواياته بينهما بكل مهارة وعبقرية خالدة.

وحين يأتي الباحث للحديث عن اللغة الرمزية في أعمال إبراهيم نصر الله، فإنه يقف على عمق مدهش، ورمزية عالية في شخصيات ومواقف يسردها الكاتب في معظم رواياته.

أما الخيول البيضاء، وهي أحد أشهر أبطال رواية **(زمن الخيول البيضاء)**، وقد شغلت مساحات واسعة من هذه الرواية، فإن لها أكثر من دلالة، بحيث إنها تضع القارئ أمام باب كبير من الدلالات ذات العلاقة بالموروث الاجتماعي والتاريخي لها، فالخيول البيضاء الجميلة ناهيك عن أصالتها وفخامتها، هي خيول وفيّة لفارسها، لا تتزاوج إلا مع الأحصنة الأصيلة من بنات جنسها، فمثلما لا تنقاد لغريب ولا تسمح له بامتطاء ظهرها، فإنها لا تسمح لحصان غريب عن جنسها أن يتزاوج معها حتى ولو كان أصيلاً هو أيضاً.

وكذلك لا يفرط الفلسطيني وقتها بفرسه الأصيلة، ويعمل لها شهادة ميلاد متسلسلة من جهة الأم والأب، ونادرًا ما يقدم على بيعها مهما دفعته الحاجة الى ذلك، وكأنها فرد من أفراد الأسرة أو العائلة، واذا ما اضطر الى إهدائها إلى عزيز عليه فإن العرف والعادة أن يعيد المُهدى إليه أوّل مهرة تنجبها إلى من أهداه إياها، وقد سقطت "الريحانة" قتيلة في نفس المعركة

التي قتل فيها صاحبها، وكأنها ظل الحياة وظل الموت له وينسحب عليها ما ينسحب على البشر من قيم نبيلة ووفاء مطلق، وعزة نفس لا تلين.

ويتضح أن الخيل في هذه الرواية ترمز للإنسان الفلسطيني الشامخ أولاً، وللأرض المقدسة ثانياً، فحين يتوارث الخيل الكفاح والجهاد والنبل والأصالة عن صاحبه، وحين تبدو وكأنها امرأة محصنة وفية لا تطيب إلا لصاحبها، وتعامل وكأنها إنسان له حقوقه وله انتماؤه القوي، الذي يثبت شرفه ويعزز وجوده على هذه الأرض، حيث لا تتخلّى الخيل عن موطنها ولا تترك الوطن، إلا تحت وطأة الموت، وكذلك الفلسطيني الذي يأبى الحياة خارج أرضه لأن الموت أهون عليه.

ومن جهة أخرى يمكن تخيل أن فلسطين هي الخيل البيضاء النقية، وكأن فلسطين تراءت للكاتب على شكل فرس بيضاء لا يمسها السوء مهما اختلفت الظروف وتكالب الزمن عليها، فهي من جهة لاعب مؤثر في حياة الإنسان الفلسطيني، ومن جهة أخرى يقع عليها الفعل المباشر لسلوك ذاك الإنسان، فهو مطالب بشكل أساسي بالحفاظ على أصالة وعروبة هذه المهرة/ الوطن، عبر عدم السماح لها بالمزاوجة مع غير الأعراب والأصيل من الخيل: "**إن المهرة الأصيلة لا يقربها سوى فحل أصيل**"[1].

ويقول أيضاً: "**صنها تصنك، وارعها برفق تكن حصنك**"[2]. وكأنها الأرض الأم والتي يقبّلها صاحبها لتبقى عزيزة وشاهداً على حياة روحه وبقائه في هذه الوجود، فلا أحد يعطي للفلسطيني قيمة حياته خارج وطنه، فبقاؤه على قيد الحياة مرتبط بها، ولن يذوق للسعادة طعماً بعيداً عنها. فالأدهم لم يصلح للحياة بعد وفاة صاحبه، حتى إن الهباب لم يستطع أن يقوده أو يضع له سرجاً، وخالد الذي يقدّس فرسه كما لو كانت أمه الحقيقية ووطنه الذي ينحني ليقبله احتراماً وإجلالاً: " **عادت الحمامة تصهل وبهدوء مضى نحو القامة البيضاء، أمسك بوجهها بين راحتيه، قبّله، ثم انحنى حتى لامست ركبتاه الترب، أمسك بقائمتها اليمنى، رفعها نحو شفتيه، قبلها، وبرفق أعادها إلى حيث كانت، ثم تناول قائمتها اليسرى وفعل نفس الشيء..**

(1) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص19)

(2) المرجع السابق، ص20

كانت المرة الأولى التي يقبل فيها قوائم مهرة، ولكنه أحس كم أصبح عالياً حين انحنى، وكم أصبحت فرساً أكثر". [1]

وقد أشار الكاتب في إحدى المقابلات التي أجريت معه: "ليس هناك شيء مباشر فيما يتعلق بتجربتي بالخيل، لكن الخيل ظاهرة أساسية شغلت الفكر الإنساني والطموح الإنساني للاقتراب منها ومعايشتها، وكان لها مكانها في الحياة العربية، والحياة الفلسطينية امتدادا لتلك الحياة، ولعل الخيل والطير من أقوى الرموز حضوراً في الحياة البشرية". [2]

وبالذهاب لرواية عو، نصل لأعلى درجات الرمزية عند نصر الله، وتدور الرواية حول أربع شخصيات رئيسة تتصارع: جنرال، كاتب، قارئ، كلب، وكل واحدٍ من هذه الشخصيات مشحونٌ بالترميز والإيحاء ولكن الترميز هنا ليس من ذلك النوع الفجّ أو المستغلق بل ترميز ينبع من ضرورة الفكرة، وهم: الجنرال مدير المؤسسة الحاكمة/ المدينة/ الدولة، المواطن خادمٌ للمؤسسة لا غير، ممنوعٌ عليه أن يرفع صوته، أن ينتقد، أن يؤشر على الجرح حتى. وقد زاوج في الرواية بين صورتين محوريتين، وهما تنبعان من فكرتها الرئيسة التي تطرح الصراع الحاد والشرس بين الدكتاتورية وأحلام الانسان البسيطة وتكشف بجرأة محاولة تحويل الإنسان إلى مسنن في دولاب السلطة، ليكون بالتالي جزءًا من لعبتها أو ألعابها. وبالقدر الذي تعكس فيه وترصد نمو وعي السلطة ترصد بالمقابل ظاهرة سقوط المثقف في شراكها من خلال الدعوة المزيفة، وهي التعايش بين المبدع والحاكم أو ما يسمى جسر الهوة بين المثقفين والسلطة. فأحمد الصحفي الذي يكتب في إحدى الصحف مقالات تدعو للثورة والتمرد ما هو إلا رمز لكل صحاب فكرة مشيّئة لصالح السلطة يتنازل عن مبادئه ومواقفه لأجل لقمة عيشه، والقارئ هو جمهور الشعب والمواطنين الذين ترسخت في أذهانهم فكرة التمرد والحرية من قبل ساستها الكبار، وبقي يصارع الكون حتى الرمق الأخير دون أن يتنازل عن موقفه.

أما الجنرال، فهو رمز الطغيان والظلم الذي يقاسيه الشعب جراء وعيه ومطالبته بأبسط أنواع حقوقه، فيستمر في ترويض مؤسسات المجتمع التي تبثّ الفكر الثائر، فيقص أجنحة أحمد الصافي ويمنع خواطره الوطنية من التحليق حتى يبتزه بالمال والزوجة والحياة، فيسحب بساط الحرية من تحته ويقيده دون أن يعي تدريجياً حتى يصل إلى الخنوع والاستكانة وتسليم

---

(1) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص122)

(2) طافش، رمز الحصان في رواية زمن الخيول البيضاء لإبراهيم نصر الله، (على الإنترنت)

رأسه وقلمه للسلطة العليا، فكأنما هو أسير دون أسر، بخلاف القارئ الذي أسروه وعذبوه وبقي فكره حراً محلقاً في فضاءات الحرية.

أما الكلب، وهو كلب حراسةٍ للجنرال، والذي كان ينبح طوال الليل، هذا الكلب جاء به الكاتب ليرسم لنا صورة الإنسان التابع بكليته لسيده، فالكلب يفعل ما يأمره الجنرال، والجنرال ينظر للإنسان الخادم له بهذه الصورة، كما لو كان كلباً ينبح متى أراد له، فجيء به ليبشّع لنا صورة أحمد الصافي ومن هم على شاكلته.

وبذلك انعدمت حياة القارئ وصار قريباً للموت بعد ثباته وبقاء الوطن حياً بداخله، بخلاف أحمد الصافي الذي ربح أن يبقى على قيد الحياة، لكنه في الحقيقة ميت بموت حبره وموت روحه وفكره، فلقد سال هنا دم كثير وحبر كثير، ومن مزيج الدم والحبر وُلدت حكاية ورُسمت صورة وتشكلت هوية، والبداية الجديدة ستُبنى على البداية الأولى التي صنعها كبار الرواية الفلسطينية أمثال نصر الله، فالنص الفلسطيني صار اليوم أرضًا ثانية تحمي الأرض التي يدور حولها الصراع، وتعطيها تاريخاً وشخصية ووعياً يمهد لحياة جديدة وولادة أكيدة.

أما عن اللغة الرمزية في رواية **(زيتون الشوارع)**، فتمثلت في رمزين بارزين يشعّ كل منهما بالتناقضات الحية، وتلتحم حتمية الموت باحتمالية الحياة حتى ليخيل للقارئ أنه يشربهما في آن واحد وبكأس واحدة، هذان الرمزان هما الزيتون وسلوى.

أما سلوى، الشخصية الرئيسة في القصة، فهي مثال حيٌّ لهذا الإنسان المقهور، المعذب، المهزوم من الداخل، المقتلع من جذوره، سلوى المرأة التي عانت من اغتصاب عمها لها، وحرمت الحب الذي وجدته في حضن معلمتها زينب التي عوضتها حنان الأم وعطفها، وخطيبها الفدائي الذي منحها الأمل بمستقبل مختلف، واستشهد في حادثة غامضة، لتقع فريسة لأحد المتنفذين فيعاملها على أنها محظيته بكل دناءة، وبمساندة من عمها الذي باعها طمعًا في وعود بمكاسب مادية، ويظهر أن نصر الله أراد أن يسقط شخصية سلوى على الوطن المحتل الذي دمرته وأضعفته القوى الداخلية والخارجية، دون أن تبدي مقاومة وأن تستسلم لما يراد بها، فظلت النموذج اليائس المتوقف عن الحياة، إلا من محاولات قليلة لعدم الاستسلام للضعف والانتحار.

أما الزيتون فهو هوية الأرض، وشهادة الاعتراف بأحقية الفلسطيني بأرضه، وهو وجه الحياة وميلادها الخصب حين يكون مزروعاً في تربة الوطن، أما حين نزعوه منها واقتلعوه ليزرع

فـي الغربـة والمنـافي، لـم يكـن إلا زيتـون شـوارع وشـجراً لا قيمـة لـه ولا فائـدة منـه، وهكـذا هـو الفلسطيني، فهـو لا يسـاوي شـيئاً خـارج وطنـه، ولا يسـتطيع العيش ولا يجيد الحيـاة، وكأنمـا بـلا وطن هو ميت على قيد الحياة.

وفـي روايـة **(مجـرد 2 فقـط)**، يشـاهد القـارئ رمزيـة مفرطـة، ولكنهـا إيجابيـة وذات دلالـة عميقة مؤثرة ومفجعة في واقع الشعب الفلسطيني، فهي مغامرة في البحث عن الحقوق، حقوق شعب ضاعت أرضه، وأمة عربية تخلت عن القضية، وانغمست بعض دولها عن عمد أو غير عمـد فـي لعبـة الأمـم، فـي عـالم مفتـوح علـى المجهـول وعلـى كـل الاحتمـالات، ولعـل العبـرة المستوحاة من الرواية أن الروائي يقرع جرس الإنذار، ويعيد إسقاط "مجرد 2 فقط" على الحاضر العربـي فـي هذه الحقبـة من التـاريخ. فالشخصـان اللـذان يتحـدثان عـن طفولـة المخـيم ومذبحـة المخيمـات ومأسـاتها، مـا همـا إلا شـعبٌ ضـائع بـلا هويـة ولا اسم، ولعلهمـا كانـا عشـرين وربمـا أكثر، فضياع الهوية والحق والاسم يرمز لضياع الحياة بأكملها، ففي الرواية الاثنان بلا اسم، الأبُ والأمّ والعجـوز والشـيخ والجـار بـلا أسـماء، والخونَـةُ بـلا أسـماء، والقتلـةُ بـلا أسـماء، حتـى المذبحـة لا تملِـكُ اسـماً، فلسـطين فقـط تملِـكُ اسـماً، همـا مجـرّد اثنـين فقـط، والجـوعُ ثالثهمـا، والرصاصـةُ رابعهمـا. هذان الشخصـان رمز لفلسطينيين يبحثان عن ذاتهما، فـي طفولـةٍ تائهـة، وخلالَ مذبحةِ "تلّ الزعتر" الوحشيّة، مروراً بوجودِهِم في بلادِ النفطِ ليتمّ قمعهم.

وبذات الحس التراجيدي والمأساة المتكررة على الإنسان الفلسطيني، مع اختلاف الزمن والمكان جعل نصر الله في رواية **(أعراس آمنـة)** كل ما في المدينة رمز للموت، وكأنها مسرحٌ للضـياع والنهايـة، وفيهـا يسـتدعي غسـان كنفـاني الـذي قتـل كمـا يشـتهي هـو، لا كمـا يشـتهي الموت، استدعاه كصورة مرجعية ثقافية ووطنية وأدبية تضفي على نصه رمزية مكثفة في هيئة من التناص؛ يلبي حاجة الروائي إلى إنجاز عمل فني يتجاوز التقليد ويشارك المتلقي في إدارة الحوار مع قامات أدبية ووطنية على السبيل التوازي.

"أبتسم لكنني لا أستطيع أن أرد بابتسامتي الدموع التي أفلتت من عيني، الحكاية التي لا نكتبها أتعرف ماذا يكون مصيرها؟ اسمح لي يا غسان كنفاني.. . هل تعرف ما مصير الحكايات التي لا نكتبها؟ إنها تصبح ملك أعدائنا"[1]

(1) نصر الله، أعراس آمنة (ص63)

في النهاية من خلال هذه الشواهد، تتضح السخرية السوداء التي أراد نصر الله إيصالها للقارئ مع اختلاف الشخصيات والعناصر السردية، ومع تعميق الرموز اللغوية التي تحيل الموت المباشر إلى دلالات أكبر وأعمق، ويتضح أن دراسة اللغة في الأعمال السردية لا يكون من خلال دراسة المفردات والحروف والأسماء في الغالب، إنما من خلال تكالب عدة عناصر فنية تمتزج فيها الصورة والإيحاءات الفنية والرمز اللغوي مع عناصر السرد الروائي بأنواعها وتفاعلاتها فيما بينها، لتحقق انسجاماً متكامل الأطراف، وتعطي مشهداً مؤثراً قوامه النسيج اللغوي، ومحاور القوة فيه سائر العناصر الفنية للرواية والتي سيتم دراستها في الفصول القادمة.

المبحث الثاني: الشخصية والثنائيات الضدية

تمهيد

يعتمد الفكر عامة في نشاطه على الثنائيات الضدية، وحوار الحدود المتقابلة والمتباينة، وهو ما يسمى بالفلسفة الجدلية أو الديالكتيك، فتجتمع في النفس البشرية ثنائيات ضدية يمكن عدّها كامنةً في أغوار النفس الإنسانية، فالحياة غريزة واضحة الأثر في حركاتنا وسكناتنا، والموت غريزة ماثلة أمام أعيننا، والسواد والبياض موجودان جنباً إلى جنب، ويحدث أن يحاول طرف من الثنائية أن يشلّ حركة الطرف الآخر، ويحدث أن نجد منطقة وسطى بين الطرفين.[1]

والحديث عن ثنائية الحياة والموت يعني حديثاً عن توازي هاتين الظاهرتين، وسير طرفيها جنباً إلى جنب، ففي حياة كل شخصية في هذا الكون يسير الخير والشر، النور والظلام، السعادة والشقاء جنباً إلى جنب، مما يقيم كثيراً من ظاهر الحياة على الأضداد والمفارقات.

تقوم الثنائية بوصفها فكرة فلسفية على فكرة أن ثمة قدرة على الربط بين الظواهر التي يبدو أنها منفصلة، فالتضاد رابطة مثل التماثل، والتناقض رابطة؛ لأنه يعني نفي النقيض، فوجود النور ينفي وجود الظلام؛ لذا يدخل النور والظلام في علاقة تناقض، أما وجود الأبيض فيتضاد مع الأسود، فالعلاقة بينهما علاقة تضاد، فالحالتان المتضادتان إذا تتالتا، أو اجتمعتا معاً في نفس المدرك كان شعوره بهما أتم وأوضح، وهذا لا يصدق على الإحساسات والإدراكات والصور العقلية فحسب بل يصدق على جميع حالات الشعور كاللذة والألم والتعب والراحة.. فالحالات النفسية المتضادة يوضح بعضها بعضاً، وبضدها تتميز الأشياء، وقانون التضاد أحد قوانين التداعي والتقابل. [2]

لكن ثمة منطقة وسطى بين السالب والموجب في الفكر الفلسفي تربط بين الطرفين، ويستطيع الدماغ البشري أن يلتقط المنطقة الوسطى بين طرفي الثنائية، أو الجزء الأوسط الواقع بين حديها، إذ لا يرضى "الدماغ البشري عن الانفصال الناجم عن إقامة مثل هذا التقابل القطبي، فيبحث عن موقع وسط". [3]

---

(1) الديوب، الثنائيات الضدية، دراسة في الشعر القديم (ص4)

(2) صليبا، المعجم الفلسفي (ص379)

(3) ليتش، كلود ليفي شتراوس دراسة فكرية (ص24)

وتعدّ الشخصية الروائية وسيلة الكاتب لتجسيد رؤيته، والتعبير عن إحساسه بواقعه، وهي "ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرّك الواقعَ من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها، فالشخصية من المقومات الرئيسة للرواية، وبدون الشخصية لا وجود للرواية، لذا تجد بعض النقاد يعرفون الرواية بقولهم: "الرواية شخصية"[1]، والروائي يركب عددًا من الكتل الكلامية بصورة غير مصقولة واصفًا نفسه، مطلقًا عليها اسمًا وجنسًا، كما يختار لها ملامح معقولة، ويجعلها تتكلم بوساطة فواصل مقلوبة، هذه الكتل الكلامية هي شخصيات"[2].

والشخصية هي النقطة المركزية أو البؤرة الأساسية التي يرتكز عليها العمل السردي، وهي عموده الفقري، فلا يمكن تصوّر قصةٍ بلا أعمال، كما لا يمكن تصور أعمالٍ بلا شخصيات[3]، و"الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة، ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه، إذ لا يسوق القاص أفكاره العامة منفصلة عن محيطها الحيوي، بل ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في المجتمع، وإلا كانت مجرد دعاية، وفقدت بذلك أثرها الاجتماعي وقيمتها الفنية معا، فلا مناص من أن تحيا الأفكار في الأشخاص، وسط مجموعة من القيم الإنسانية يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلًا مع الوعي العام، في مظهر من مظاهر التفاعل، حسب ما يهدف إليه الكاتب، في نظرته إلى هذه القيم، وفي أغراضه الإنسانية، ولا مناص من اتساق هذه الأغراض مع الغرض الفني، وهذا مظهر الصراع النفسي أو الاجتماعي، يقوم به الأشخاص ضد المجتمع وعوامل الطبيعة، وقد يقوم به الشخص ضد نفسه"[4].

والشخصية تعد عنصرًا مهماً من عناصر النص القصصي، وكذلك الروائي، ودراسة الشخصية منفردة والاعتناء بفاعليتها في النص لا يعني عزلها عن سائر المكونات الأخرى للنص القصصي والروائي، بل التعمق في دراسة الشخصية وما تؤديه في النص من جهة ودراسة فاعلية الشخصيات وعالمها الخارجي فضلاً عن عالمها الداخلي لها، وكذلك عالمها

(1) الماضي، فنون النثر العربي الحديث (ص30)
(2) فورستر، أركان الرواية (ص37)
(3) فاسي، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم (ص96)
(4) مرتاض، في نظرية الرواية (ص83)

النفسي من جهة أخرى لاستكشاف جوانب الإبداع الخلاق في أدب غسان كنفاني وهو يواجه كل المحاولات الصهيونية لسحق الشخصية العربية. [1]

وانطلاقاً من فكرة أن كل شخصية في الوجود تحمل بداخلها نقيضها، توجهت الدراسة للبحث في أغوار الشخصية الروائية وما تجلّى فيها من ظواهر الحياة والموت عند كنفاني ونصر الله، لأن خيطاً شعورياً يجمع شخصيات هذين الروائيين، ويميزها عن غيرها، ففيها تتجلى القدرة والعجز، والماضي والحاضر، والشعور الذاتي والجمعي، والحياة والموت عموماً.

كما أن الواقع المعيش قد فرض على هذه الشخصيات قدراً متناقضاً متشرذماً، بين أن تنعم باستقرارٍ ما متمثل في الحرية أو السعادة أو الحب، وبين أن تعاني اضطراب الحياة القائم على الاحتلال والتشريد والفقدان، وأخيراً الموت الفعلي لهذه الشخصية.

والشخصية الروائية تختلف عن الواقعية أو التاريخية بكونها أكثر تفردًا وتميزًا عند القارئ، ويمكنه فهمها فهمًا كاملًا إذا رغب الروائي بذلك، فهو قادرٌ على عرض حياة الشخصيات الداخلية والخارجية إلى حدِّ معرفة أسرارها، وتتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية، التي ليس لتنوعها واختلافها من حدود، ويُسخّر الروائي الشخصية لإنجاز الحدث، فتخضع بذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته وتصوراته وأيديولوجيته، أي فلسفته في الحياة. [2]

"ويمكن للشخصية الروائية أن تؤدي وظائف متنوعة في العالم الخيالي الذي يخلقه الروائي، وبما أن الرواية تركز على الإنسان وقضاياه فمن الطبيعي أن تكون الشخصيات هي محور المعاني الإنسانية، ومدار الأفكار العامة للعمل الروائي، وتكمن أهمية الشخصية في الكشف عن الصلات العديدة بين ملامحها الفردية والمسائل الموضوعية العامة، وفي إدغامها ما هو ذاتي بما هو عام وموضوعي، ويمهد سلوك الشخصيات لوقوع الأحداث وتطورها. "[3]

"والشخصية الروائية قادرة على تغيير ما لا يقدر عليه أي عنصرٍ آخر من المشكّلات السردية، بحيث نلفيها قادرةً على تعرية أجزاءٍ منا، نحن العقلاء الأحياء، كانت مجهولةً فينا، وقادرة على تقمّص الأدوار المختلفة التي يحملها إياها الروائي، بحيث يمكن تعرية أي نقصٍ

(1) إبراهيم، الشخصية في قصص وروايات غسان كنفاني (ص93)
(2) انظر: مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما (ص82)
(3) مرتاض، في نظرية الرواية (ص80)

وإظهار أي عيبٍ يعيشه أفراد المجتمع، وحين يقرأ الناس تلك الشخصية في روايةٍ من الروايات يقتنعون بأن تلك الشخصية تمثلهم على نحوٍ ما، وربما رأوا أنفسهم فيها على هونٍ ما"[1].

كما تشكّل أبعاد الشخصية الروائية أهميةً خاصةً في نقد الرواية، وتتبدى الشخصية بالتدريج وعلى دفعات وفق المنطق الذي تفرضه أحداث الرواية وجوها العام، وسيتم في هذا الفصل الحديث عن الشخصية على نمطين، الأول بناءً على بنية الشخصية وتنقسم لقسمين: الشخصيات الرئيسة والثانوية، والنمط الثاني بناءً على علاقتها مع ثنائية الموت والحياة وما يلحق بهما من صور وأشكال توازيه، وهي: شخصية الموت، شخصية الحياة، الشخصية الغائبة الحاضرة.

أولاً: الشخصيات النامية

وتسمى بالمتحركة أو المتطورة أو المدورة، وهي متواجدة في معظم الروايات إن لم يكن جميعها، وتقوم بوظيفة فاعلة في الرواية، ويعرّفها محمد يوسف نجم بأنها: "التي تتكشف لنا تدريجياً وتتطور بتطور حوادثها، ويكون تطورها ظاهراً أو خفياً وقد ينتهي بالغلبة أو بالإخفاق، والمحك الذي نميز به الشخصية النامية هو قدرتها الدائمة على مفاجأتنا بطريقة مقنعة، فإذا لم تفاجئنا بعمل جديد فمعنى ذلك أنها مسطحة، أما إذا فاجأتنا ولم تقنعنا فمعنى ذلك أنها شخصيات مسطحة تسعى لأن تكون نامية"[2]. أي إنه تتغير وتيرة الأفعال فيها وتتحرك بناءً على المواقف التي تخوضها وتمر بها، فلا تبقى بمستوى واحد من التصرفات، والتكوينات الثقافية والفكرية والنفسية والأبعاد الخارجية أيضاً.

والتطور في الشخصية يعني تغير الحال من شكلٍ لآخر، بغض النظر عن أفضلية الحالين، فلا يتطور إلى الجيد، وإنما تعلو حدة الصراع، وتتأزم المواقف حتى تصل الشخصية لاختلاف في واقعها الروائي، وبذلك تغدو متطورة ذات أبعاد يضع الكتاب من خلالها ما يربو إليه في جوقة الصراع خلال الأحداث.

وقد تتركز الأحداث حول شخصية واحدةٍ تدور حولها الأفكار والاتجاهات، بحيث تفرض سيطرتها على مجرى الأحداث والشخصيات وتسخرها لخدمتها، فهي تقوم بدور رئيس، هذه الشخصية قد تكون فرداً أو مجموعة أفراد يهتم الكاتب بإبراز سلوكهم ودوافعهم وغاياتهم، ولا

(1) مرتاض، في نظرية الرواية (ص79)

(2) عبد الخالق، الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني (ص35)

يمكن للبطل أن يعيش في عزلة، فلا بد من وجود شخصيات ثانوية تحيط به وتؤازره، وجود هذه الشخصيات يخدم الفكرة الرئيسية للرواية، ويساعد على نمو الشخصيات الفاعلة. [1]

والشخصيات المتطورة عنصرٌ أساس في كل عمل روائي، فعليها تقوم قائمة العناصر السردية الأخرى، وبها ينمو الصراع وتنفلت الحبكة، وتتغير الأمكنة والأزمنة وصولاً للفكرة من هذا العمل السردي. وقد برزت في أعمال كنفاني ونصر الله شخصيات متطورة بدأت بمعالم الحياة والاستقرار في أبعادها الذاتية وما حولها، وانتهت بما يشبه الموت والعذاب وتغير الحال، كما وهناك شخصيات تطورت من حالة الألم والعذاب كما لو كانت على حافة الموت، ووصلت إلى الحياة والاستقرار كالنصر أو الحرية أو تحقيق هدفها المنشود في الوجود.

1- شخصيات متطورة للموت

وهذه الشخصيات تغيرت في أبعادها الداخلية أو مكنوناتها النفسية أو في محيطها الخارجي، حيث تكالبت عليها الظروف التي يصنعها الروائي ووصلت لمرحلة الموت أو انتهاء الحياة بسجن أو عذاب، وكانت ملامحها في الرواية تشي بحالة الألم والعنف والموت. وهي كثيرة في سرديات أديبينا، حيث طغى على أدب كل منهما الطابع المأساوي التراجيدي، فكانت محصلة معظم الأحداث موت البطل واستشهاده، أو تعذيبه من قبل الراوي. ولم يكن هذا الأمر مصطنعاً مفتعلاً أو متكلفاً لديهما، فالحالة العامة في تاريخ القضية والتي أرّخ لها الكاتبان تنذر بالألم والفجيعة، وتسير من تلقاء نفسها نحو البؤس واليأس، وإن كانت حالة الإشراق ظاهرة لديهما، إلا أن الصورة العامة للشخصيات قد تطورت وتنامت وصولاً لطريق مسدود قد يكون موتاً أو أسراً أو غربةً لا فكاك منها.

وشخصية (محمد علي أكبر) من مجموعة **(موت سرير رقم 12)** تروي لنا كيف تنامت أحداث الرواية وصولاً لموته، حيث عاين الفقر والخيبة من عدم تزوّجه للفتاة التي يحبها وعدم قبول أهلها به لقلة حيلته، فيرى في الثروة حلاً لمأساته وانتقاماً لذاته، فيقرر الخروج من الوطن والتوجه نحو الكويت أرض الفرص والحياة كما يظن، فيعمل فراشاً هناك ويعيش حياة بائسة بلا هدف ولا هوية ولا يجني من عمره سوى صندوق خشبي فيه عباءة اشتراها من ماله الذي ربحه، وينتهي به المطاف ميتاً على سرير يحمل الرقم 12 يناديه به الأطباء بلا اسم ولا هوية ولا

(1) عثمان، بناء الرواية (ص180)

وطن، حيث مات هذا البطل بعيداً عن وطنه موتاً مجانياً، لتظل هذه نتيجة كل من يفكر بالخلاص والهروب من وطنه ظناً منه أن ثمة حياة خارجه.

"**إن قضية الموت ليست قضية الميت، إنها قضية الباقين الذين ينتظرون بمرارة دورهم ليكونوا درساً صغيراً للعيون الحية.. علينا أن ننقل تفكيرنا من نقطة البدء إلى نقطة النهاية، فالمشكلة تبقى مشكلة نهاية.. مشكلة انعدام أو خلود**"[1].

وأكثر الشخصيات التي تنامت مواقف حياتها وتطورت حتى كانت نتيجتها الموت المجاني الذليل هي شخصيات رواية (رجال تحت الشمس)، فأبو قيس وسعد ومروان لكل منهم حكاية حزينة في حياته الخاصة دفعت ثلاثتهم للهروب من الوطن عبر الصحراء بحثاً عن ملاذٍ آمن لهم في الكويت، وظناً منهم أن حياةً أخرى ستبدأ فإذ بحياتهم تنتهي بعد أن تأزمت ظروفهم في الصحراء اللاهبة، واحترقوا بالخزان الذي مكثوا فيه فترة طويلة. إن كارثة هؤلاء الرجال هي أنهم ماتوا كما عاشوا في حالة أمل كبير، ونهايتهم كانت غير متوقعة، فالطبيعي أن تنمو الأحداث بهم ويصلوا هناك ويعيشوا حياة جديدة جيدة، ولكن كنفاني بحسه التراجيدي والموت الذي عاينه كثيراً في بلاده يريد أن يقول إن الفرار بعيداً عن الأرض ينتهي بالموت الفاجع المجاني الذي لا ثمن له.

ولم تعتمد هذه الرواية على جمال الوصف واللغة، بقدر ما ركزت على معالجة نفسيات الشخوص ودواخلهم المنكسرة في مواجهة الهزيمة المرة على أرض الواقع، والهروب نحو أحلامهم، وإن كانت الرحلة أشد وطأة من الظروف التي يعايشونها.

أما الشخصية المتطورة النامية في رواية (**عائد إلى حيفا**)، فقد كانت هناك شخصيتان، وكل منهما كانت لها أبعاد نفسية داخلية وظروف واقعية خارجية أخذت تتصاعد حتى اتخذت شكلاً أخيراً لها يكشف عن الفكرة التي يزرعها كنفاني في شخصياته. فـ"خلدون" تنامت أفكاره وصولاً إلى الضياع واعتناق الفكر الصهيوني الظالم، فحين تركه والداه في حيفا دون قصدٍ التقطته سيدة يهودية سكنت بيتهم وتبنته حتى أصبحت قضيتها قضيته، وحين عاد له والده وأخبره بالحقيقة لم تعجبه، بل وعاتبه على غبائه وعدم اهتمامه به حتى غدت خيانته ضحية القضية، والتي ستودي به للموت على يد أصحابها الحقيقيين.

---

(1) كنفاني، موت سرير رقم 12 (ص98)

و"سعيد" وهو والده، والذي بدأت الرواية بالحديث عن حنينه وشوقه لعكا، وذكرياته الطويلة هناك والغصة التي تكتنف روحه على ولده خلدون، وتنامت الآمال في داخله وهو يحدّث نفسه على أمل اللقاء بابنه والعودة به للمخيم، ولكنها سرعان ما خابت وتغيرت حين وجد خلدون أصبح "دوف"، وأصبح مقاتلاً في جيش الاحتلال، ولم يعبأ بنداءات وحوار والده معه ليعدل عن فكره، فما كان من سعيد إلا أن يحثّ خالداً ولده للقتال على الجبهة المضادة، لينتقم ممن سرقوا عقل خلدون، وليعطي موقفاً مفاده أن الفلسطيني أحق بالدفاع عن قضيته من هذا الولد الذي تشرّب قسوة الاحتلال وتنكّر لدمه وأصله العربي.

"أي خلدون يا صفية؟ أي خلدون؟ أي لحم ودم تتحدثين عنهما؟.. لقد علموه عشرين سنة كيف يكون، يوماً يوماً، ساعة ساعة، مع الأكل والشرب والفراش"[1]

فالتطور الذي جرى في شخصية دوف وإن لم يكن متتبعاً في البداية، كان يجري به نحو الهاوية وهي أن يعتنق فكر الخيانة والظلم ويتخلى عن أصله ولحمه ودمه وعدالة قضيته، مقابل العشرين عاماً التي قضاها في المجتمع اليهودي حتى بعد أن عرف الحقيقة.

وقد كان التنامي في الشخصيات تنامياً فكرياً نفسياً، فخلدون عربي الأصل تغير إلى دوف اليهودي، وسعيد فكّر في ابنه اليهودي الشاب الذي لم يتخلّ عن قضيته التي تبناها، ليندم على فكرته الأولى في ترك الوطن والخروج من بيته، وعلى رفضه إرسال خالد للانضمام للفدائيين وقراره الحاسم أن يرسله فور وصوله إليه.

إضافة إلى أن كنفاني يبطّن فكرته ورسالته بندم سعيد الشديد على الخروج من عكا، فقد أخطأ في ترك بيته، وسعيد نموذج لكل فلسطيني، أياً يكن السبب الضاغط الذي دعاه لذلك، وقد ذكر قصة جارهم الذي ذهب لبيته ووجده بيت رجل عربي فلسطيني بقي هناك. وهذا باعتراف صريح من سعيد عندما قال لصفية:

"بلى، كان علينا أن لا نترك شيئاً. خلدون، والمنزل، وحيفا! ألم ينتابك ذلك الشعور الذي انتابني وأنا أسوق سيارتي في شوارع حيفا؟ كيف أشعر أنني أعرفها وأنها تنكرني. وجاءني الشعور نفسه وأنا في البيت، هنا. هذا بيتنا! هل تتصورين ذلك إنه ينكرنا!. ألا ينتابك هذا الشعور! إنني أعتقد أن الأمر نفسه سيحدث مع خلدون... وسترين!"[2]

---

(1) كنفاني، عائد إلى حيفا، الآثار الكاملة (ص421)

(2) المرجع السابق، ص475

لعل هذا نوع من مؤاخذة النفس، والندم على القرار الذي اتخذ سابقاً بالهجرة، حتى لو كانت هجرة قسرية، فالكاتب يرى أنه لا بد من التشبث بالأرض والبيت والولد تحت أي ظرف، حتى لا تتكره هذه الأشياء، يجب أن يحميها ويتشبث بها حتى لو دفع دمه مقابل ذلك، هذه هي القناعة التي توصّل إليها سعيد بعد مضي كل تلك السنين، وهي الحقيقة التي أراد إيصالها لنا الكاتب من خلال رؤيته للأمور.

"**قد تكون معركتك الأولى مع فدائي اسمه خالد، وخالد هو ابني.. أرجو أن تلاحظ أنني لم أقل أخوك، فالإنسان كما قلت قضية، وفي الأسبوع الماضي التحق خالد بالفدائيين..** "[1]

أما بالنسبة للتطور في شخصيات نصر الله، فهو تنامٍ فريد قائم على استنزاف الشخصيات وخلق ظروف قاهرة تعذبهم تؤدي بهم لموت جسدي أو روحي.

فلميس في رواية (**أعراس آمنة**)، تلك الفتاة الملائكية الوديعة التي كان صوتها شبه صامتٍ في الرواية كونها فجعت منذ البداية بموت سامر الذي أحبته وقد شاهد بيان النعي، فلم تعر صالحاً اهتماماً وظلت حزينة طيلة فصول الرواية، كانت ستتزوج من صالح لولا أن رصاص الاحتلال قد داهمه ثم داهمها في فترةٍ قريبة، لميس تمثل صورة الحلم الضائع والأمل الأخير في محاولة إقامة عرسٍ ناجحٍ لكن ذلك لم يتمّ ولم تفرح آمنة، لأن ابنها وخطيبة ابنها قد استشهدا، وفي صورة الحزن التي في وجهها تقول: " **أصبحت حزينة إلى الحد الذي لا يحتمل فقلت له: لميس إذا أردت أن أكون أنا لميس، يومين، ثلاثة، عشرة حتى تستريحي من أحزانك هذه قليلاً فسأكون، وقالت لي: كنتُ أريد أن أقول لك الكلام نفسه فأنت تبدين أكثر حزناً مني لأنك لا تبكين**[2]

أما آمنة، تلك الأم والزوجة والجارة المكلومة التي انتظرت طويلاً وخلال أحداث الرواية كلها اللحظة التي يتزوج فيها ابنها ممن يحب وهي لميس لكنها تفجع بموته ومن قبله موت والده جمال بقصفٍ من قوات الاحتلال، تكشف هذه المرأة روحاً من الطيبة والخير، والوجه المحب الذي هو سمة معظم نساء غزة. وقد كانت آمنة جارةً وحيدةً لرندة ولميس وأمهما، والتصقت بهم حتى صارت جزءاً منهم، آمنة تلك المرأة الوفية المحبة لزوجها والمدبرة لحياتها معها وبعد استشهاده، وقد حملت أبعاداً إنسانية ومأساويةً في ذات الوقت، وكانت أكثر ما

(1) كنفاني، عائد إلى حيفا، الآثار الكاملة (ص402)

(2) نصر الله، أعراس آمنة (ص52)

يبكي في الرواية، ولاسمها اتساقٌ خاص فهو ذات اللفظ على غلاف الرواية، فآمنة لم تكن آمنة ولم تعش لحظةً واحدة في سلام وطمأنينة مع ابنها أو زوجها وإنما عاشت صراعاتٍ وفقدانٍ ويأس كبير، لكنّها كانت تبدو أمام المحتل قامةً عالية، وهمةً سامقة وصابرة، فبذلك كانت آمنة من الخارج ومزعزعة وحزينةً حد الترهل من الداخل، وهذا ما كانت تريده، تقول آمنة:

"**يجب أن يحسّ هؤلاء أنهم ليسوا وحيدين، ليس هناك أصعب من فقدان الابن أو البنت أو الأخ أو الأخت أو الزوج الذي تحبين، والأدهى من هذا الفقدان هو موعده، إنه يأتي في الوقت الذي تتوقعينه أن يأتي فيه تماماً لأنّ هذا الوقت هو كل لحظة**"[1]

وللروائي في تصوير الشخصيات النامية طريقتان: أولاهما: أن يكون الشخص في القصة متكافئًا مع نفسه، أي منطقيًّا في صفاته، بحيث يمكن تفسيرها كلها بالحالة النفسية والموقف، ولا يكون فيها تناقض غير مفهوم، والثانية: يحرص فيها الكاتب على ألا يكون الشخص منطقيًّا مع نفسه في سلوكه، ويبلغ التصوير النفسي أقصى درجات التعقيد بحيث يتعذر الحكم على الشخصيات، بإخضاع دوافعهم النفسية لمنطق معين. [2]

وظهر هذا جلياً في شخصيتين مهمتين مدوَّرتين في رواية (عو)، وهما: أحمد الصافي والذي يمثل الحالة الثانية، وسعد والذي يمثل الحالة الأولى، فأحمد قد تحوّل بصورةٍ غير منطقيةٍ وغير معهودة، وإن كنّا تدرجنا في المشهد وعايناه حتى عذرناه على فعلته، إلا أن الصورة العامة لا ينبغي لها أن تكون كذلك.

أما سعد فقد كان نموذجاً فريداً لا يتناقض مع الفكرة والضمير الحي الذي يختلج في داخل كلٍّ منا، لذلك ظهرت بطولته منطقية وتصرفاته كذلك، وإن أبدى في الحقيقة شجاعةً غير معهودة أحياناً، وتمثل صورةً مثاليةً في بعض المشاهد، منها الضحك والسخرية من معذّبيه، وعدم المبالاة بجراحه المؤلمة، والتحدي الكبير لسجانيه وللجنرال. وهنا الموت كان لكلا الشخصيتين، الموت الجسدي الفعلي للقارئ الشاب، والموت النفسي والروحي وإعدام الكيان والشخصية للكاتب أحمد الصافي، وإن كان على قيد الحياة فهو أشبه بميت مذ أصبح مصيره بين أيديهم.

---

(1) نصر الله، أعراس آمنة (ص77)

(2) هلال، النقد الأدبي الحديث (ص534)

وقد اتجه الكتاب الحديثون نحو تفعيل عنصر المفاجأة في سلوك الشخصيات، وهو جانبٌ مهمٌّ في الصراع والتفاعل، وتكتسب فيه الشخصيات حيويتها، ويتحاشى الكتاب فيه التفسير والتعليل، والكشف عن الجوانب النفسية التي تتحكم في سلوك الشخصية. [1]

وفي رواية "عو" تتجلى لدينا حالة التطور والنمو في شخصية (أحمد الصافي) بدءًا من تغير الحالة النفسية والصراعات التي يحياها، مرورًا بتغير موقفه وأبعاده الخارجية، ولعلّ تطور وتنامي شخصية أحمد الصافي ليس من الإيجابية بمكان على اعتبار أنه البطل في السرد الروائي، فهو قد عدل عن موقفه الشجاع في نشر القصص والمقالات الحرة إلى أن يصبح عميلًا لدى الجنرال يسبح باسمه، ويكتب ما يريد مقابل المال والمنصب والسلامة.

بخلاف البطل الآخر وهو سعد الذي ما انفك يصرّ على موقفه ومبدئه، فهو مثال الشخصية التي تنامت من حولها الأحداث واصّاعدت حدة التعذيب لتثنيه عن فكرته المتجذرة، وانتمائه العميق للثورة، لكنه أصرّ فكان أقوى منها، ولعل النمو في شخصيته يتمثّل في أمرين، الأول أنه كان مواطنًا عاديًا يقرأ كتابات أحمد الصافي بشكلٍ دائم، وقد تأثر بقصته (طفل الليلة الأول) بشكلٍ كبير، مما دفعه للانضمام لصفوف الثوار ليصبح بطلًا متمردًا تلاحقه السلطات، وتسجنه فترة طويلة تحت ضغوطٍ وتعذيبٍ قاهرين، أما النمو الثاني فهو في زيادة إصراره على موقفه، ومناجاته الطويلة لمثله الأعلى فيما يفعل، وهو أحمد الصافي –كما يظن–.

وإذا كانت البطولة في الرواية التقليدية أو عند بطل الرومانس فرصته للتحقق والتفرد البطولي؛ فإنها في الرواية الحديثة، لا تعني أكثر من حرص شديد على التنسيق مع الآخرين واهتماماتهم،[2] ولذلك فالشخصية في رواية عو –كما هو واقع الإنسان العربي– بين: منبوذ ومتمرد وحاقد، وقتيل ومعذب، ومخنوق ومطارد ومُستغَلّ، ومتعب ومجهد ومجنون ومتصدع ومهمل، مدللة على أن ظروف القهر والاستعباد والاستبداد والتجاوز على أبسط الحقوق الديمقراطية والاجتماعية، لا يمكن أن تتيح ولادات مختلفة عن هذه المطروحة، وإذا كان لرواية عو شيءٌ تتفاخر به في الواقع، فإنها تفخر بطرحها الموضوعي لمأساة الإنسان العربي ومحنته، الغريب في أرضه، المقهور في منزله، الذي تسهم المجتمعات، والحكومات، وقوى الاغتصاب والاحتلال جميعا في سحقه والبطش به.

---

(1) هلال، النقد الأدبي الحديث (ص534).

(2) الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول (ص33).

وبالذهاب لشخصية "سلوى" في **(زيتون الشوارع)**، يلحظ القارئ حجم المأساة والكارثة التي وصلت إليها تلك الشخصية في ظروفها الصعبة، فسلوى الشخصية الرئيسية في القصة، بدأت حياتها بحرمانها من حنان الأم، ثم استشهاد خطيبها الذي ذاقت معه لحظات حب جميلة سرعان ما تلاشت، ثم ظلت سلوى مستسلمة وضعيفة بما يمكن تسميته أنها سلبية تجاه مواقف حياتها واستغلالها من عمها وأحد المتنفذين، حتى وقعت فريسة الاغتصاب وانتهاك حرمتها، فبلغت ذروة المأساة والفاجعة هنا، فما كان منها إلا الانتحار وإنهاء حياتها بنفسها، ليكون موتها شاهداً على موت قضية بأكملها حين باعها أصحابها لمن لا يستحقونها بكل دناءة ووحشية.

أما عن رواية **(مجرد 2)**، فقد أُسِّست مع غياب اسم الشخصية المركزية في هذا العمل، وهي ما اصطلح على تسميتهم "مجرد2"، أو كما ظهر المتكلم بقوله "أنا والآخر"، وسيلاحظ قارئ العمل كيف حققت خلخلة تركيبة الشخصية المركزية الطرح العادي الممارس في الكثير من الروايات، عن طريق حضور هاتين الشخصيتين كمركز لحركة السرد، فهما الوحيدتان الحاضرتان بصيغة الآخر، وعن طريق غياب اسمهما، أي مع ذلك الحضور الكثيف للشخصية نجد غياب اسمهما على طول العمل. وقد سارت هاتان الشخصيتان مع تواتر الأحداث وتأزمها، وهما تعيشان الموت بدءاً بذكرياتهما في الوطن، ومروراً بمجزرة مخيم تل الزعتر التي سلبت معظم أحداث الرواية وكيف تلاعب الراوي بمشاهد الموت وقسوة المجزرة حولهما، وانتهاءً بنفيه في بلاد النفط والمال ليظل هناك بلا هوية ولا حياة. حياة بدأت بالموت والفراق وانتهت بالذل والنفي المؤبد، هي حياة اثنين بل كثير من الفلسطينيين الذين وقعوا ضحايا الاحتلال.

وقد كانت الشخصيات تتحدث عن حالها ومأساتها والمواقف المؤلمة ومن قبلها ذكريات الطفولة، وتنساب تلك المشاهد بسلاسة يعيشها القارئ كما لو كان تلك الشخصية، "فكثيراً ما ينحّي الكاتب نفسه جانباً ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة، وذلك بالدخول إلى أعماق الشخصية ومحاولة استقراء ما يعتمل داخلها من أفكار". [1]

وفي هذه الرواية ماتت الشخصيات وأطفال المخيم وشبابه بهدوء وبمواقف ترويها الشخصيتان كما لو كانا يسكنان بيتاً وحدهما، ويرويان ما جرى معهما، وهي تقانة جميلة تحيل القارئ لحالة شعورية عالية الألم والعذاب دون أن يملي عليه الكاتب ذلك.

---

(1) نجم، فن القصة (ص98)

2- شخصيات متطورة للحياة

وهي الشخصيات النامية ولكن باتجاه الحياة، أي تغيرت الأبعاد الداخلية والخارجية من حولها، ووصلت من حافة الألم أو الموت إلى النجاة والخلاص، وكانت تطوراتها تسير نحو التفاؤل والإشراق. وهذه الشخصيات لم تكن متوفرة بكثرة في روايات نصر الله وكنفاني إلا في ترسيم مشاهد البطولة والقوة، لأن كلاً منهما أناخ برحله في بقعة المأساة وسلط قلمه على الجانب التراجيدي للقضية. فكانت معظم شخصياتهم تتجرع الموت والذل. ولكن ثمة شخصيات عاشت دور البطولة وحققت انتصارها الذاتي أو مجدها الوطني، فكانت مثالاً للحياة والحرية التي يسعى لها الفلسطيني، ورمزاً للإشراق يرفعه عالياً نصر الله وكنفاني.

حامد في رواية **(ما تبقى لكم)**، كان في هذه الرواية في مواجهة دائمة مع الموت، يواجه الجندي الإسرائيلي وبينهما حد السكين، فتكون المواجهة هي سبيله للنجاة بحياته، فالأرض هنا هي الأم التي يسعى حامد إليها مواجهاً أهوال الصحراء التي تتعاطف معه.

"**وفجأة جاءت الصحراء. رآها الآن لأول مرة مخلوقاً يتنفس على امتداد البصر، غامضاً ومريعاً وأليفاً في وقت واحد**"(1).

هنا تستجيب له الصحراء، وتمنحه الحياة إذ إنه عاقد العزم على الخلاص الحقيقي من الواقع المهين، خلافاً لصحراء "رجال في الشمس" التي قضت عليهم واجتثت أملهم الكاذب في العيش الرغيد بعيداً عن الوطن. وبينما يواجه حامد عدوه، وينتصب حد السكين بينهما، تواجه مريم زكريا الذي دفعها لإجهاض حملها، وتطعنه بسكين، بينهما كانت خطوات أخيها حامد "**تدق فوقه. مكوماً هناك قطعة من الموت**"(2).

أخيراً، وبعد أن تأزمت الأحداث حول حامد، وبلغت المأساة ذروتها، حيث فضيحة أخته وخيانة زكريا للوطن ووشايته بصديقه الفدائي، ومن ثم اغتصابه لأخته، والواقع الصعب الذي يعيشه من موت والده وبعد أمه ووطن لا يعطي سوى الموت، كلها تكالبت في صدره كومة واحدة، ولكن هذه المرة من أجل أن تحيي فيه شيئاً ما. إنه دافع الانتقام والثورة على المحتل الذي هو سبب كل هذه المآسي، فيقتلهم ويصبح بطلاً عظيماً شق طريقة من خلال الموت نحو الحياة الحقيقية.

---

(1) كنفاني، ما تبقى لكم، الآثار الكاملة (ص140)

(2) المرجع السابق، ص161

ويسطر "خالد" في رواية **(زمن الخيول البيضاء)** أجمل مثال للشخصية التي تسير نحو اصطناع الحياة العزيزة الكريمة، كما أن فرسه "الحمامة" هي أكثر ما شغل الرواية وأهل قريته "الهادية"، وهي وإن كانت غير عاقل إلا أنها تعد شخصية حية متنامية، فهي فرس اصيلة يعتقد أهلها أنها تفهم أكثر من الكثير من البشر، وتعرف الصح من الخطأ وتعرف الحصان الأصيل من الهجين، وترفض السفاد من حصان عابر أو عادي، تماما مثل العروس بنت الأصول التي لا ينكحها إلا ابن اصول. وقد تعلّق بها خالد ابن الشيخ حتى اقترب من الجنون والهذيان وهو يفكر بها وربط ذلك بعروسه التي أحبها من أول نظرة ربما، وصمت زمنًا طويلاً، لأنه يريد عروسًا جميلة أصيلة بنت أصول، فالفتاة التي عشقها حين رآها مرة، أبى أهلها تزويجها له، فتعلق بالحمامة الفرس الأصيلة التي استردها أهلها، للمحافظة على نقاء سلالتها. فصار في الرواية أكثر من ملهاة تتراكم وتترابط حلزونيًا، حتى وصل لذلك الموقف الذي ظهرت فيه بطولة خالد لأعلى ما يمكن، عندما هجم رجال الدركي لينهبوا أملاك القرية من أغنام ومواشي وخيول عوضاً عن أموال الضرائب، وأخذوا الحمامة معهم، فتربص لهم خالد في أثناء مغادرتهم لعيد الحمامة من رجال الدركي، فقاتلهم وحده ببسالة وقوة وتمكّن منهم، فكانت تلك المعركة شهادة على عقلانيته بعد أن أشاعوا جنونه، وانتصاراً لقريته ورداً لاعتبارها، وإعادة إحياء له ولأهله حين رجعت الحمامة لهم وهي أغلى ما يملك.

"**عادت الحمامة تصهل ويهدوء مضى نحو القامة البيضاء، أمسك بوجهها بين راحتيه، قبّله، ثم انحنى حتى لامست ركبتاه التراب، أمسك بقائمتها اليمنى.. رفعها نحو شفتيه.. قبلها.. وبرفق أعادها إلى حيث كانت، ثم تناول قائمتها اليسرى وفعل نفس الشيء.. كانت المرة الأولى التي يقبل خالد فيها قوائم مهرة، ولكنه أحس كم أصبح عالياً حين انحنى، وكم أصبحت فرساً أكثر**". [1]

بهذا يعيد خالد تحقيق الأمجاد لنفسه، ويعزز الصمود الحقيقي الذي يجرّ وراءه حياة حقيقية، قائمة على المقاومة وصولاً للحرية والكرامة. وهذا هو شعاره والكثير من رجال القرية.

"**أنا لا أقاتل كي أنتصر بل كي لا يضيع حقي**"[2].

(1) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص122)

(2) المرجع السابق، ص372

ثانياً: الشخصيات الثابتة

وتحمل مسميات عدة، فهي المسطحة أو الجامدة أو النمطية، "وهي التي تبنى حول فكرة واحدة، ولا تتغير طوال الرواية وتفتقد الترتيب ولا تدهش القارئ أبداً بما تقوله أو تفعله"[1]. ويعرفها عبد الملك مرتاض بأنها "تلك البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة"[2]. وعادةً فهما لا يدخلان مجرى الأحداث إلا من أجل تقديم المساعدة للأبطال أو وضع العراقيل أمامهم لمنعهم من الوصول إلى تحقيق رغباتهم.

والشخصية الثابتة مفيدة للكاتب الروائي لأنه يلتقطها من الحياة ويرسمها بلمسة واحدة، ولا تحتاج منه إلي كبير عناء في ذلك، ويجد القارئ فيها فائدة لأنها تذكره ببعض معارفه، فهي " تتبدل نتيجة الظروف، إنها تتحرك من خلال الظروف التي تمنحها صفة استعادة حوادث الماضي". [3]

وتستخدم الشخصية المسطحة لإلقاء الضوء على الشخصية الرئيسة أو البطل، عن طريق إبراز تطوره وتفاعله الدينامي مع الحياة، في مقابل ثبات الشخصية المسطحة، أو لتساعد البطل على كشف آرائه وآماله للشخص الثانوي، وقد يلجأ الكاتب لاستخدامها كي يخلق لدى القارئ إحساسًا بتنوع الشخصيات أو ليعبر بواسطتها عن رؤية معينة في الحياة، رؤية قد ترتبط بالمثالي والثابت والمطلق في مقابل الرؤية التي تؤمن بدينامية الحياة وتطورها وتحترم فردية الإنسان. [4]

"والشخصية الثابتة لا تستطيع أن تؤثر في العمل الروائي، كما لا تستطيع أن تتأثر. كما أنه لا يمكنها أن ترد في العمل الروائي من دون غناء، بل كثيرًا ما تتوهج الشخصية المدورة أو ما يعادلها في الاصطلاح (النامية/ الإيجابية) بفضل هذا الضرب من الشخصيات. كما لا يمكن أن تكون الشخصية المركزية في العمل الروائي إلا بفضل الشخصيات الثانوية التي ما كان لها لتكون هي أيضًا لولا الشخصيات العديمة الاعتبار. فكما أن الفقراء هم الذين يصنعون مجد الأغنياء فكأن الأمر نفسه ها هنا. "[5]

---

(1) فتحي، معجم المصطلحات الأدبية (ص212)

(2) مرتاض، في نظرية الرواية (ص98)

(3) بدر، تطور الرواية العربية في مصر (ص30)

(4) انظر عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية في مصر (ص32)

(5) الكيري، مكون الشخصية في رواية "الحي اللاتيني" لسهيل إدريس (على الإنترنت)

وكثيرة هي الشخصيات التي جاءت لتخدم الشخصيات الرئيسة في روايات كنفاني، وهناك من خدمت الشخصيات وسارت بها نحو مراسم الموت والآلام، فدعمت فكرة المأساة التي تبناها في معظم شخصياته المتنامية، وهناك شخصيات أخرى رسمت حول الشخصيات البارزة ظروفاً سارت بها نحو ما تصبو إليه من نجاح وانتصار وحياة. ومن أبرز الشخصيات الساكنة التي تبدّت أمام شخصية "أم سعد" هو ابن عمها الذي كان يتحدث عنها ويروي ما يجري معها، ويصف مشاعرها ومواقفها المريرة التي تحياها، ولعله كان يسليها ويسري عن نفسها، فكانت تبث همومها وقلبها المليء بأسى المخيم وفرقة ابنها الفدائي له. كما أن زوجها صاحب المزاج السيء، والذي يعود لعمله مساءً غاضباً كان ذا تأثير قاسٍ على نفسية وحياة أم سعد.

والشخصيات الثابتة التي أوصلت حامد لذروة الصراع مع المحتل، فغيرت حياته وسارت بها نحو أفق القتال مع المحتل حتى ارتقى مرتقى البطولة وخاض تجربة القتال معهم في الصحراء، تمثلت في زكريا، هذا الرجل الخائن الذي غيّر من مسار حياة حامد وأخته حين وشى للمحتل بصديقه الفدائي وخانه مع أخته وجلب له العار. ولعل زكريا ذاته كان شخصية مسطحة ساهمت في تغيير موقف أخت حامد، حين ثارت ثورتها تجاهه وخرجت عن صمتها وقامت بذبحه بسكين بعد أن حاول إجبارها على إسقاط جنينها. كما كان الجنود على الحدود هم شخصية ثابتة، مثلت دوراً في ترسيخ مشهد الموت والألم في بداية الرواية، ثم أصبحوا وجهاً ودافعاً لنضال حامد الذي قلب حياته وأعاد لروحه الأمل من جديد.

ومن الشخصيات الثابتة التي لم يكن لها دور في هذه الرواية أيضاً: أمه البعيدة عنه، ووالده الذي قتله المحتل، وكذلك الفدائي صديقه، فهو حين استشهد على يد العميل زكريا ساهم في رفع وتيرة الغضب في قلبه، وكان جزءاً من دافع الانتقام لديه.

ولو تتبع القارئ الشخصيات في رواية **(عائد إلى حيفا)**، فالشخصيات الثابتة هي: زوجة سعيد وابنه خالد والمرأة اليهودية التي تبنت دوف وعاشت معه في بيت سعيد في عكا. وقد أثرت هذه الشخصيات على بطلي الرواية تأثيرين مختلفين. فدوف تأثر بحياته مع المرأة اليهودية، وسعيد تأثر بموقف دوف الذي اتخذه. والحقيقة أن دوف لم يتأثر بامرأة تبنّته وحدها، وإنما الفكرة والقضية بأكملها قد عاشها وتشرّبها من المجتمع اليهودي الذي عاش فيه. كما أن سعيداً عدل عن فكرة إقصاء ولده عن النضال بعد أن تأثر بابنه دوف حين ناضل لفكرةٍ وصل إليها بنفسه وحملها على عاتقه بعيداً عن أي رابطة دم أو أب، والأولى بسعيد صاحب الفكرة العادلة والقضية الحق أن يتمسك بها، ويدفع بابنه للقتال من أجلها، وهذا ما حدث بعد أن طوّع

الكاتب ظروف الجدة اليهودية ودوف وخالد الذي يحب القتال ومنعه والده، طوعهم ليصل سعيد لذاك القرار.

والشخصية البسيطة أو ذات المستوى الواحد، تخلو من التعقيد والمفاجأة، فلا نتوقع تغييراً جوهرياً في موقفها من الأحداث أو الشخصيات الأخرى، وهي لا تصور نمو الإحساس الإنساني وتطور الفرد إزاء قضايا الحياة وصراعه المستمر في سبيل تأكيد وجوده، وتتميز بطابعها الفكاهي وتساعد على حركة الشخصية المستديرة. [1]

وفي قصة رجال في الشمس، تضافرت كثير من الشخصيات البسيطة لتخدم المشهد النهائي للأبطال الثلاثة، وهذه الشخصيات كثيرة منها: المعلم في القرية، الرجل الأجنبي وزوجته في الصحراء، عم أسعد الذين أعطاه مبلغاً من المال، وابنة عمه التي يريده أن يتزوج منها، والد مروان الذي تزوج بامرأة أخرى ثرية ووالدته التي لا يوجد من يعيلها، والجنود الإسرائيليون الموزعون على نقاط التفتيش التي مر منها أبو الخيزران. وأكثر شخصية مسطحة أحدثت تغييراً فارقاً في مجرى أحداث الرواية هي الضابط الإسرائيلي الذي التقى به أبو الخيزران في نقطة التفتيش الأخيرة، حيث أطال في حديثه الفارغ الذي لا قيمة له في الوقت الذي كان الرجال الثلاثة يصارعون الموت، وتحرقهم شمس لم يروا ضوءها، وهو لا يعلم أنه بهذا الكلام التافه يلعب بأرواح، ويقتل أحلاماً ويبيد شباباً وجد في الهرب فرصته الأخيرة للحياة، فإذ بها تتحول لموت غير متوقع كانوا سينجون منه لولا هذا الضابط.

وبالنظر لما تميزت به شخصيات كنفاني في أعماله السردية، فإنها قدمت لما يريد أن يضع القارئ فيه تماماً، فهو يسعى من خلال تنامي الصراعات بين الشخصيات المدورة بمساعدة الأدوار الثابتة المحيطة بها لإيصال الفكرة الثورية الهائمة في عقله وقلبه، فكانت ماثلة بحق بقوله في الأدب وفعله في الميدان السياسي.

والكاتب المبدع يقدم شخصياته الإنسانية على دفعات من خلال أفعالها وصراعاتها مع نفسها ومع البيئة المحيطة، وتشكل الشخصيات مرآةً عاكسةً تعكس الرؤية الفنية للكاتب، فإذا كان الكاتب يهدف إلى تقديم مجموعة أحداث لإثارة فضول القارئ، فإن الشخصية تتراجع لتكون

(1) انظر: عثمان، بناء الرواية (ص1160)

خادماً للحدث، أما إذا نبعت الأحداث من طبيعة الشخصية فإنها تأتي مبررةً ومنطقيةً ومنسجمة مع الواقع. [1]

وقد مضى كنفاني بشخصياته كما لو كانت صنعت وحدها دون كاتب له فكر وتوجه خاص. وهذا من مقومات الإبداع الحقيقي، "فالرواية الحديثة تسعى إلى تقليل سيطرة الراوي العالم بكل شيء وتعزيز مكانة الشخصية، فقد ذهب كل من (سكولز وكيلوج) إلى أن سبب علو شأن منظور الشخصيات يرجع إلى التطورات الثقافية الكبيرة التي تميز بها العصر الحديث، بحيث أصبح العقل البشري لا يميل إلى الرؤية الواحدة للأشياء، وإنما يميل إلى التشعب والنسبية، فكل شيءٍ في عصرنا الحديث له طابع نسبي، ومع اقتراب الشخصية من القارئ تزداد تدوراً وحيوية فيتوهم القارئ أنها شخصية حقيقية. "[2] وهذا هو الوتر الحساس الذي ضرب عليه كنفاني بعوده، فقد مدّ بصر القارئ نحو أفق من الأحداث التي تحياها شخصيات متناقضة أو مبعثرة أو محطمة، وأعطاه المجال الواسع ليصل للحكم الأخير عليها، محترماً بذلك عقليته وحقه في الوصول الحر للمبدأ الذي يحمله كنفاني دون أن يلقنه ذلك تلقيناً. وهذا هو سر انفلات الإبداع لديه، ووصوله للجماهيرية العالية التي آمنت بموهبته وأنه أكفأ من سطر واقع حياة الفلسطيني وموته على شكل أدب وخيال ولغة سردية متقنة.

وبالنسبة لشخصيات نصر الله الثابتة، فينطبق عليها ما انطبق على كنفاني، من حيث الثبات والوقوف تجاه دعم موقف الشخصية الرئيسة، ففي رواية (عو) يمكن القول إن معظم الشخصيات جاءت لتخدم بطلي القصة المتناقضين، أحمد الصافي وسعد، ومنها: العاملون في مكتب تحرير الصحيفة التي يعمل بها أحمد الصافي، الأفراد الآخرون المشاركون في العملية التي قادها سعد، المحققون في السجن، فارس ابن أحمد الصافي، أفراد الحكومة العاملون مع الجنرال.

ولم تكن رواية **(مجرد 2 فقط)** تحمل الوجوه والملامح المباشرة لشخصيات برزت لتؤدي دوراً ما ثم تمضي، فغالب شخصيات الرواية جاءت أشبه بـ فلاشات عابرة، مرت في موقف سريع وانقضت، كالجيران الذين هربوا مع عائلاتهم واختبأوا في الملاجئ ثم قتلوا واحداً تلو الآخر، وعمّ أحد الشابين الذي أخذه للسينما ووالده، وجنود الاحتلال الذين مارسوا دور القتل والإبادة. وغيرهم من الشخصيات التي وردت لمرة فقط خلال المشاهد المتقطعة في الرواية.

---

(1) انظر: أيوب، الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة (20)

(2) غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة دراسة أسلوبية (ص130).

ولعل هذا العمل لم يشهد حضورا كثيفاً أو مهماً لشخصيات ثابتة، فالشخصيات الرئيسة تنامت بفعل الأحداث التي مرت بها والظروف التي خاضتها، ولم يقد لذروة المأساة لدى الشابين وخروجهما من الوطن سوى المجازر بفعل المحتل، والذي أوصلهما للذل والإهانة في الشتات هي المواقف السياسية لتلك البلد وما يمليه قادتها.

والأمر قريب إلى حدٍّ ما في رواية **(أعراس آمنة)**، لكنها ضجّت بالشخصيات الثابتة العابرة التي أزّمت حدة الألم والصراع في قلب رندة وآمنة، وأحالت حياتهما إلى فراغ عميق وموت قاسٍ، وساهمت في رفع حالة الألم. ومما يلاحظ بشكلٍ كبيرٍ في شخصيات رواية أعراس آمنة الحضور الكبير لعنصر النساء فيها، وكانت مرتكزات الأحداث قائمةً عليها، وقد كانت المرأة تخييلاً مشرقاً وشخصيةً مرجعيةً تقدّم صورةً متلألئةً من النضال والكفاح حدّ التمرّد والنهوض من زحمة الموت إلى الحياة ومحاولة التعالي على الجراح التي أثخنها بها المحتلّ من فقدٍ ومرارٍ وحرمان من كل معطيات الحياة.

وقد قدّم الروائي لنا نماذج مختلفة للمرأة الفلسطينية وأخرجها برسالةٍ مشفّرةٍ تحاول من خلالها إخراج المرأة الفلسطينية من حالة الثبات والركود إلى حالة الحركة والتميز والمساهمة في بناء النضال الفلسطيني. وتجد في معظم الروايات المرأة عنصراً ثابتاً تحركها الأحداث من حولها ولا تؤثر المرأة فيها شيئاً، لكنّها هنا بدت عاملاً مؤثراً وفاعلاً في تسيير حركة النضال وإن كانت قوةٌ خفيةٌ هي سيدة الموقف في معظم أحداث هذه الرواية ألا وهي الموت، لكنّ ردة فعلها كانت واضحة وظاهرة ولم تعد مجرد عنصرٍ ثابت أو (حمّالة أسية) كما يقولون. فإضافة للعنصرين الرئيسين رندة وآمنة، هناك لميس الفتاة الشهيدة وابنة وخطيبة الشهيد، وأم رندة ولميس والجدة الحكيمة التي استوحت رندة منها معظم خواطر مذكراتها.

ومن الشخصيات الثابتة التي مثلت دوراً بسيطاً في حجمه، كبيراً في أثره على صراع الشخصيات الرئيسة: جمال زوج آمنة الذي شاهدت جثته وعرفت أنه ميت من خلال التلفاز، وصالح الشاب الذي مثّل في البداية صورة الأمل والحياة في حياة لميس، وقد كافح بعد وفاة والده ليرسم لنفسه الحياة السعيدة، لكنه سرعان ما استشهد. وهناك مصطفى مجنون القرية، والمرأة التي انتظرت على قبر زوجها ليالي طويلة، ونساء المدينة وغيرهم.

وأكثر الروايات التي امتلأت بالشخصيات الثابتة لتعزز حضور الموت والحياة للشخصيات المتحولة رواية **(زمن الخيول البيضاء)**، بحكم حجمها الكبير، وتواتر الأحداث فيها وتغطيتها لحقبة تاريخية طويلة. ومن هذه الشخصيات: الحاج حسني، الحاج عمر والد

الحاج محمود ورجال القرية ووجاؤها، الهباب صاحب رجال الدركي، الجنود الأتراك والجنود الأردنيون وجنود الاحتلال، سمية زوجة الحاج محمود، ريحانة زوجة صاحب الأدهم، خالد وأمه، وغيرهم..

وقد امتازت الشخصيات الروائية عند إبراهيم نصر الله بكثير من القوة والقدرة على تحمل ظروف قاسية، فقد كان نصر الله يعذّب شخصياته ويدخلها في معارك نفسية وحربية طاحنة تعبر عن حالة الواقع الصعب الذي نظّر له، وهو بذلك يستحدث شخصيات جديدة مدهشة تتصرف وفق رؤية حداثية. وقد كانت أعماله متمسكةً بنظرةٍ جديدة الى الأدب: النظرة التي تطلب من الأدب أن يساهم في بناء الإنسان الجديد حتى يمكن له الصمود أمام التحديات الجديدة التي تواجهه، وحتى يمكن له أن يقدم للأجيال القادمة ما يطلبونه دون كبير عناء، فأصبحت قضية بناء الشخصية من القضايا المهمة في رواياته، فرواياته روايات ذات رسالة، وهذا النوع لا يستهدف لذة القارئ فقط، وإنما يهدف إلى درسٍ خلقيٍّ وفكريٍّ واجتماعي وسياسي، ويدعو المتلقي إلى التدبر والتفكر، من خلال التوفيق بين الواقع وبين الفكرة التي يريد إيصالها للمتلقي، ومن خلال شخصياتٍ مختلفةٍ في نظرتها إلى الحياة، وهي شخصيات نابضةٌ بالحياة، مصورةٌ بشكلٍ فنيٍّ دقيق لا يحس القارئ بأنها شخصيات فنية ليس لها وجود حقيقي إلاّ في ثنايا الكلمات للروايات وتعابيرها، لأنها مصورة بطرق مختلفة ودقيقة جدًا.

المبحث الثالث: زمن المحنة وزمن الولادة

تمهيد

يمثل المكان والزمان أحد المكونات الأساسية في بناء الرواية، فكل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة إدماج في المكان، أو على الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزماني والمكاني معاً، فالرواية القائمة أساساً على المحاكاة لا بد لها من حدث، وهذا يتطلب بالضرورة زماناً ومكاناً. [1]

ويبدو أن لفظ الزمن مشتقٌّ معناه من "الأزمنة" بمعنى الإقامة، ومن اشتقت الزمانة، لأنها حادثةٌ عنه، يقال: رجلٌ زمن، وقومٌ زمنى. [2] وتعني: المكث والبقاء والبطء جميعًا؛ فكأن الزمن في ألطف دلالاته يحيل على معنى التراخي والتباطؤ: أي كأن حركة الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن التي تحول العدم إلى وجودٍ حينيٍّ أو زمنيٍّ يسجّل لقطةً من الحياة في حركتها الدائمة، وديمومتها السرمدية[3].

ويعد الزمن أهم عناصر العمل الروائي وأكثر ضرورة وحضوراً، وهو بمثابة عصب العمل السردي الذي يتداخل ويشق طريقه طويلاً في البنية السردية أجمع. ويكتسب العمل الفني قيمته –إضافة للعناصر الأخرى– من خلال حضور الزمن الذي رويت فيه الحكاية، ومدى تلاحمه مع عناصر السرد لإظهار قيمة كل منها، وإعطائها البعد المستوحاة منه. كما أن "الزمن يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها حقيقة مجردة سائلة، لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"[4]. أي إن الالتحام يظهر براعة العمل ويحقق القيمة الإبداعية.

وقد أكد الكثير من الدارسين " أن الرواية هي فن شكلَ الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتخصه في تجلياته المختلفة". [5] ويعرّف الدكتور عبد الملك مرتاض الزمن بقوله " هو خيط وهمي مسيطر على التصورات والأنشطة والأفكار. "[6]

---

(1) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص29)

(2) انظر: مرتاض، في نظرية الرواية (ص200)

(3) انظر: المرجع السابق، ص202

(4) قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ (ص27)

(5) قاسم، بناء الرواية (ص36)

(6) مرتاض، في نظرية الرواية (ص179)

وينقسم الزمن تبعاً لتشكيله في داخل العمل الأدبي لقسمين: الزمن الطبيعي والزمن النفسي.

1. الزمن الطبيعي

هو زمن غير متناهي الوجود، يسير دائما نحو الأمام بحثا في سيلانه عن الآتي، فهو عبارة عن جريان منتظم، يمضي دائما نحو الأمام بحركته، لا يلتفت إلى الخلف و لا يمكنه العودة إلى الوراء. لذا يتم التعامل معه على الدوام كتدفق أحادي الاتجاه وغير عكسي، شبيه بشارع وحيد الاتجاه[1]. ويتمثل هذا الزمن بزمن الحياة الذي يعيشه الإنسان، وتوالي الأيام والشهور والفصول، حيث يسير ولا يتوقف، ويمضي للأمام دون عودة للوراء، وهو غير مختصٍ بالعمل الأدبي إلا في إطاره الخارجي، كونه حقيقي ولا يمثل الواقع السردي إلا من خلال الأحداث المقتطعة منه والتي يمكن تخيلها وإسقاطها على واقع المواقف والمشاهد المبتدعة.

2. الزمن النفسي

"يمتلك الإنسان زمنه النفسي الخاص المتصل بوعيه ووجدانه و خبرته الذاتية، فهو نتاج حركات أو تجارب الأفراد، وهم فيه مختلفون حتى إننا يمكن أن نقول إن لكل منا زمانًا خاصًا يتوقف على حركته و خبرته الذاتية. فالزمن النفسي لا يخضع لقياس الساعة، مثلما يخضع الزمن الموضوعي وذلك باعتباره زمنًا ذاتيًا خاصاً بقيمة صاحبه وبحالته الشعورية[2]". أي لا يتم قياسه ولا تحديد وقته، فهو مختلف باختلاف الشخصيات والظروف التي تحياها، ويبقى مكتنزاً داخل ذات كل إنسان يعيشه بناءً على تجربته وحياته الخاصة.

"وتعتمد الرواية التي تختص بالزمن النفسي على الأحداث الداخلية التي تقع في أعماق الشخصيات الروائية، فهو يبدو في الخبرات الإنسانية كما تحسه وتراه الشخصيات في ضوء الأحداث، فتنعكس التحولات الزمنية على نفسيتها ومواقفها. "[3]

ولا يمكن أن تقوم للرواية قائمة دون وجود الزمن الذي تنتمي إليه، "فبإمكاننا سرد قصة دون تحديد المكان الذي تجرى فيه الأحداث، كما أنه باستطاعتنا سرد تلك الأحداث على مسافة تبعد أو تقرب عن مكان وقوعها، لكنه يكاد يكون مستحيلاً سرد أحداث دون تعيين الإطار

---

(1) النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية (ص2)

(2) قصراوي، الزمن في الرواية العربية (ص23)

(3) العف، الزمان والمكان في رواية "رابع المستحيل" للقاص عبد الكريم السبعاوي (ص21)

الزمني لها"[1] أو بمعنى آخر لا يمكن أن نتصور ملفوظاً شفوياً أو كتابة ما دون نظام زمني ترتيبي. [2]

ويشكل الزمن عنصراً أساسياً في الأعمال السردية عامةً وفي الأدب الفلسطيني خاصةً، "وقد حفلت به الروايات الفلسطينية؛ ذلك أن الزمن في الرواية الفلسطينية له ارتباط وثيق بحياة الإنسان عامة، وبحياة الإنسان الفلسطيني خاصة، وكيف لا؟! ولذلك الزمن ارتباط بقضيتنا الفلسطينية، ذاك الزمن الذي يذكرنا بالماضي الجميل في زمن ما قبل النكبة، وفي الوقت ذاته، يذكر بالماضي الأليم المرير الذي يذكرنا بزمن النكبة يوم ضاعت فلسطين وأجبر أجدادنا على هجر مدنهم وقراهم في: عكا وحيفا ويافا.. . ، فالزمن ملتصق بجميع لحظات حياتنا، فكل حركة من حياتنا وكل سكنة لها ارتباط بالزمن، حيث لا معنى لها أبداً بدون الزمن"[3].

ويجمع المحللون والنقاد على أن وعي الإنسان الفلسطيني المبكر لواقعه ولقضيته هو الذي أبرز عنصر الزمن في الأعمال الأدبية الفلسطينية. وقد سبق وعي الفلسطينيين بقية الوطن العربي لواقع قضيتهم، ولقد تجسد ذلك الوعي العميق بأشكال متفاوتة فأوجد لنفسه مسارات متعددة مع مسيرة التجربة الفلسطينية[4].

إن بناء الرواية يقوم من الناحية الزمنية على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن الروائي التخييلية، فمنذ كتابة أول كلمة يكون كل شيء قد انقضى ويعلم القاص نهاية القصة، فالراوي يحكي أحداثاً انقضت، لكن بالرغم من هذا الانقضاء فإن الماضي يمثل الحاضر الروائي، أي أن الماضي الروائي له حقيقة الحضور.. . ولا شك أن هذا الاهتمام بالحاضر جاء نتيجة لاهتمام الروائي بحياة الشخصية الروائية النفسية أكثر من حياتها الخارجية فتزامن الماضي والحاضر والمستقبل في النص[5].

وقد برزت تقانة مهمة من تقانات الزمن قائمة على المفارقة السردية، و"تحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر أو استرجاع حدث، أو

---

(1) بودبية، الرؤية والبيئة في روايات الطاهر وطار (ص98)

(2) يحياوي، البنية الزمانية والمكانية في رواية "زقاق المدق" (ص7)

(3) انظر: العف، الزمان والمكان في رواية "رابع المستحيل" للقاص عبد الكريم السبعاوي (ص15)

(4) انظر: عودة، الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية (ص16)

(5) انظر: قاسم، بناء الرواية (ص28)

استباق حدث قبل وقوعه"[1]. فيختلط بذلك الترتيب الزمني، وتنفلت مسارات التاريخ الواقعي للحدث أمام عدسة الكاتب وتسليطه الضوء على مشاهد سردية يختارها هو ويضعها في قالب فني ينتقي به ما يشاء من أحداث ويرتبها ترتيباً زمنياً وفق ما يريد، ويعني الترتيب الزمني "المسار الزمني في مسار الرواية من حيث الاستحضار أي استحضار الماضي في زمن الحضور والاستباق أي تداعي المستقبل في زمن الحضور وهذا الترتيب يختلف من موضع لآخر تبعًا لطريقة التكنيك في العملية السردية الروائية". [2]

وقد اعتمد كنفاني في معظم أعماله السردية على الترتيب الزمني المتتالي المتقطع في بعض أجزائه، والسير المباشر في سرد الأحداث الفعلية في الرواية، إضافة للزمن النفسي الذي عبر به عن شخصياته وحواراتها الذاتية. وقد برع كثيراً فيه، ولو تتبعنا سير الأحداث في رواية **(عائد إلى حيفا)** على سبيل المثال، ومدى التنظيم في عرض المواقف، سيلاحظ القارئ انتظاماً متوسطاً للأحداث، ووجود بعض التقطيعات السردية بين المشاهد، ونعرضها كالآتي:

مضمون الحدث	الزمن	الصفحة
سعيد يذهب بسيارته إلى حيفا	30 حزيران 1967	342
سعيد يصل إلى حيفا ويدخل شوارعها	30 حزيران 1976	344
بدء الحرب على عكا	21 نيسان 1948	346
سعيد يقرر مع زوجته زيارة عكا	قبل 30 حزيران بأيام	355
سعيد يلتقي العجوز في بيته في عكا	أول تموز 1967	371
دخول عصابات الهاجناة على عكا	29 نيسان 1948	372
سعيد يبحث عن ولده خلدون	30 نيسان 1948	381
سعيد يلتقي بابنه ويتحاور معه	أول تموز 1967	387
يعود مع زوجته إلى المخيم	أول تموز 1967	413

يتضح من خلال هذا الجدول وجود تقانة التقطيع واختلاط الأزمنة، إضافة لتقانات الاستباق والاسترجاع والحذف، وقد كانت الرواية التقليدية تعمد إلى بناء وقائعها وفق ترتيب زمني موضوعي، باعتماد التطور التدريجي للأحداث، في حين اختفى هذا التسلسل في الرواية الحديثة ولم يعد يخضع لمنطق الواقع، وإنما تفكك الزمن إلى وحدات يتأرجح فيها السرد بين

(1) بو عزة، تحليل النص السردي (ص88)

(2) محمود، بناء الزمن في الرواية المعاصرة (ص23).

الماضي والحاضر. وتتم دراسة الترتيب في الرواية من خلال "مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة[1]".

أما إبراهيم نصر الله، فللزمن في رواياته أبعاد مختلفة، وله تشظيات أكبر، فقد استطاع أن يظهر مدى براعته في تقطيع الزمن الروائي وتداخل الأحداث فيما بينها بطريقة ذكية مثيرة. ونضرب على ذلك مثالين من أمثلة رواياته، وهما: رواية **(زيتون الشوارع)** و**(مجرد 2 فقط)**.

فرواية زيتون الشوارع تميزت بالقفزات الطويلة الكثيرة بين الأحداث، وظهرت كل حلقة فيها مفرغة داخل حلقة مفرغة أخرى، فلا يكاد يكتمل مشهد إلا ويدخل فيه مشهد آخر يقطع سيره، ولا يصل القارئ لمضمون وفكرة الرواية إلا بعد قراءتها كاملة ولمّ شمل الأزمنة فيها وإعادة ترتيبها في ذهنه. ويتضح ذلك بالجدول الآتي:

مضمون الحدث	رقم الصفحة
سلوى تكلّم نفسها بحزن بعد موت خطيبها	5
مسؤول يعزّي أم سلوى باستشهاد أخيها	10
عم سلوى يجبرها على الزنا لمطامعه الخاصة	12
سلوى تفقد عقلها وتحاور خميس المجنون	14
لحظات اختراق الرصاصة جسد أيمن	17
سلوى تكتب القصص والمسرحيات أثناء مرحلتها الدراسية	18
عبد الرحمن يبث مشاعره لسلوى	19
سلوى تمثل على خشبة المسرح في المدرسة	20
سلوى تعاتب عمها الخائن وتبث همها	22
سلوى تكلّم خطيبها في المقبرة	25
سلوى تهذي ويصفونها بالجنون بعد استشهاد خطيبها	28
سلوى تلتقي أيمن ويتبادلان الحديث	32

يتضح أن زمن زيتون الشوارع يظهر بصعوبة كبيرة إلى درجة تجعل من التتبع الزمني الدقيق له أمرا يكاد يكون مستحيلاً؛ نظرًا للتداخل الشديد بين زمن الحاضر الذي يرتد إلى

(1) مفقودة، نصيرة زوزو، بنية الزمن في روايات بحر الشمال لواسيني الأعرج (ص61).

لحظات الماضي البعيد، وهذه الرواية تكثيف لخمسين سنة من تقلبات الحال التي تعرض لها الإنسان الفلسطيني خارج وطنه، منذ ما قبل عام النكبة حتى أواسط التسعينات من القرن الماضي، وتأمل عميق لفكرة المنفى والاقتلاع.

والأمر مشابه في رواية مجرد 2 فقط، فالزمن فيها يتوزع ما بين لحظات المجزرة وهي الحدث الرئيس، وذكريات الوطن قبل العيش في المخيم، ولحظات السفر والخروج من الوطن لدول الخليج والعيش فيها وكمية الذل التي لاحقتهما هناك.

مضمون الحدث	الصفحة
وصل الاثنان للملجأ	4
كبر الاثنان في السن ويتذكران الطفولة	4
وصل الاثنان للمطار في إحدى دول الخليج هاربين من المجزرة	5
لحظات الحرب وسقوط الصواريخ في المجزرة	6
الاثنان يصلان المطار للسفر	7
الاستغاثات ونداءات الناس في المجزرة	9
الاثنان في طريقهما للسفر	11
مشاهد في الغربة وموقفه مع امرأة عابرة	12
مشهد من ذكرياته في الوطن	15
من ذكريات الطفولة وذهابه للسينما	16
مشهد للاثنين في الطائرة	17
لحظات من المجزرة والموت في مخيم تل الزعتر	22

لقد اتضح من خلال هذا الجدول استحالة ضبط حوادث القصة وترتيبها؛ نتيجة التداخل الشديد بينها، وقام بتقطيع المشاهد بصورة لا يمكن إحصاؤها، حتى ليظن القارئ أن هذا ضرب من الهذيان والعشوائية في الطرح السردي. كما أنه لا يتضح أبداً زمن حدوثها فلو استطعنا تحديد وقت الماضي وافتراض زمن له، فإنه لا يمكن تحديد أو التكهن بزمن حدوث ما بعده، لانعدام مؤشرات تدل على ذلك. وكأن نصر الله أراد لها أن تكون صالحة لكل زمان ومكان، واختار للمجزرة أن تكون أي مجزرة وللاثنين أن يكونا سيناً من الناس، وكذلك المكان والأحداث.

وبالنظر للزمن الذي عاشته الشخصيات وعاشت فيه أحداثاً متصارعة تحيل للموت أحياناً وللحياة أحياناً أخرى، فإنه يمكن تقسيم الزمن بناءً على طبيعته، وعلاقته بالثنائيات الضدية التي تسهم في الترويج لزمن وتهميش آخر، والتي تؤثر في أبعاد البنى السردية الأخرى، فالزمن أهم العناصر في تحديد قيمة الحياة، فبه تقع الأحداث، وعليه تبنى المواقف، وتبعاً لطبيعتها يمكن تقسيم الزمن إلى: زمن المحنة، وزمن الولادة.

أولاً: زمن المحنة

وهو الزمن الذي شهد المحنة والمأساة على شخصياته والمواقف التي جرت فيه، واقترن في روايات غسان كنفاني ونصر الله غالباً بالألم الذي عاشته فلسطين طوال تاريخها والحروب والويلات التي مرت بها، فاقتران الزمن بالمحنة في فلسطين يحيلنا إلى زمن مختلف عن أي زمن آخر، "وزمن المحنة هو زمن المأساة زمن اللأمن زمن الفجيعة، زمن الموت، هذه باختصار حمولة زمن المحنة. "[1]

وقد غطت الرواية الفلسطينية الكثير من المساحات الزمنية التي واكبتها القضية الفلسطينية قبل نكبة 1948 وحتى الزمن الحاضر، حيث استفاد الروائيون من الزمن التاريخي "الذي يمثل المقابل الخارجي الذي يسقطون عليه عالمهم التخييلي"[2]، في استثمار فيض الذاكرة الجمعية لتوثيق ما أغفل التاريخ توثيقه، البطولات الفردية والجماهيرية وتصوير المجازر التي تعرض لها أبناء الشعب الفلسطيني في مراحل زمنية متعددة، وكيف ترك الزمن بصماته على الشخوص، حيث كانت المهمة الأساسية للروائي تأريخ الأحداث التي تتصل بشخوصه في مرحة تود الرواية رصدها. [3]

وروايات كنفاني كانت في معظمها تغطي الحالة الفلسطينية الصعبة التي عاشها هو بنفسه، رأى ما فيها من بؤس وشقاء فوجد من الأدب فسحة ليسرد ما جرى معه أو سمعه باستخدام خياله وإبداعاته اللغوية والسردية. فرواية **(أم سعد)** روت مرحلة من أصعب وأعتى مراحل البؤس الفلسطيني، وهي مرحلة ما بعد النكبة، حيث شقاء المخيمات وتعاسة الحياة

(1) بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية (ص117)

(2) قاسم، بناء الرواية (ص46)

(3) العيلة، فضاءات المكان والزمان في الرواية الفلسطينية، موقع واحة الأدب.

" لا، قلت لجارتي هذا الصباح.. أود لو أن عندي مثله عشرة.. اهترأ عمري في ذلك المخيم. كل مساء أقول يا رب! وكل صباح أقول يا رب!. وها قد مرت عشرون سنة، وإذا لم يذهب سعد فمن سيذهب !؟"[1]

هكذا تجّسد (أم سعد) هذا الإحساس العميق والحاد بمرور الزمن، فيتضح بذلك الدور الذي يؤديه الزمن في حياة هذه الشخصية، من خلال سياق معناه الدلالي الذي يمثل سياق الرواية كلها. فالرواية هي رواية الزمن الفلسطيني الناهض الذي تمثّله أم سعد. وها هي تعيش فضاء ذلك الزمن الفسيح والجديد الذي ترافق مع المكان الجديد وهو الخيمة الأخرى. ويتضح أن ما بعد النكبة بعشرين عاماً كانت امتداداً لما قبلها من محنة وعذاب، فقد ظل الشعب رهين الحبس وبقيت أم سعد تتجرع مرار الغربة والفقر والحرمان، مع قليل من الأمل في العودة أسندته على كتف ابنها حين أودعته للفدائيين ليقاوموا على الحدود، وهي في هذا الوقت المؤلم العصيب تنتظر يوم عودتها الذي سينهي محنتها ويوقف عداد الموت في حياتها الرهينة بالألم في هذا المخيم البائس.

هذه الرواية في معظم أحداثها تؤرخ لزمن لم يشهد فيه الفلسطينيون أي انفراجة أمل أو فسحة حياة إلا بمحاولات المقاومين في التصدي للمحتل، وهي فتات يقتاتونه ليستمروا في الحياة. ما عدا ذلك فقد كانت المخيمات مهملة والتصريحات للسياسيين القادة لا تقدم شيئاً لهم، وكل ما صرح به كنفاني فيها من أحداث ومواقف مؤلمة مرت بها الحاجة يحيلنا لزمن عصيب كان شعاره الموت في كل لحظة مع وقف التنفيذ.

ويشرح زكي العيلة الزمن في رواية **(ما تبقى لكم)** بقوله: "يلعب الزمن دوراً هاماً وأساسياً فهو يمثل إحدى الشخصيات الرئيسة، وتشير إليه أداته، ساعة الحائط التي ترصد دقاتها الرتيبة القاسية حياه أولئك الذين يعيشون في مستنقع العجز والانتظار الذي دام ستة عشر عاماً بعد النكبة، فالزمن التاريخي للشخصيات واحد على حين نجد الزمن النفسي ليس كذلك، إذ يبلغ الإحساس بالزمن الثقيل ذروته لدى "مريم"، فتتحول دقات الساعة من حال الضياع والقلق والانتظار الممض إلى دقات مخنوقة تدق في رأسها باعثة فيها الشعور باليأس والمرارة، معلنة عن موتها البطيء وهي تتحول مع دقاتها إلى عانس بلغت من العمر خمسة وثلاثين عاماً تكابد القلق وهي تقوم بدور الأم بالنسبة لأخيها حامد: "**لقد كان دائماً رجلاً رائعاً، لم يكن أبداً إلا أخي، مرور الزمن لم يكن يعني لديه شيئاً فيما كان بالنسبة لي موتاً يعلن عن نفسه كل يوم**

(1) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة (ص263)

في عالم تافه غير مستعد لقبول عانس أخرى"[1]. وبسبب إدراك "زكريا النتن" والذي وشى بالفدائي للاحتلال نقطة ضعف "مريم" المتمثلة في حاجتها إلى رجل قبل أن يفوتها قطار العمر، تقع فريسة سهلة لإغراءاته. [2]

الزمن في رواية **(عائد إلى حيفا)** هو زمن ممتد في جنبات الرواية كافة، ذاك أنها تنقلنا لأزمان ثلاثة: زمن النكبة، وزمن الخروج لزيارة عكا بعد عشرين عاماً من المنع واللقاء الذي جمع سعيد بابنه خلدون في بيته في عكا، وزمن الذكريات وهو زمن نفسي امتد في داخل الشخصيات، حين كان يستذكر أيامه الجميلة قبل حدوث الهجرة. وزمن المحنة فيها هو تلك اللحظات التي يصف فيها مشاهد النكبة ودخول العصابات للمدينة وإطلاقها النار على المواطنين لإخراجهم بالقوة.

"**صباح الجمعة فقط 23 نيسان 1948، تأكد تماماً أن الأمر في حيفا قد انتهى.. لقد بدأ القصف من الهادار..** " [3]

هذا الموقف المر هو من ذكريات سعيد، حيث قام باسترجاعه وسرده من جديد كما لو كان حاصلاً الآن، وهو في وعيه قريب جداً من واقعه، وقد تعامل معه كنفاني على اعتباره يقع الآن ليضع القارئ في ذلك الزمن الصعب الذي تجرعته الشخصيات من جديد وعاشت ويلاته كأنها المرة الأولى لها والمأساة الحية.

"**طوال الطريق كان يتكلم ويتكلم ويتكلم، تحدث إلى زوجته عن كل شيء، عن الحرب وعن الهزيمة، وعن بوابة مندلبوم التي هدمتها الجرارات. وعن العدو الذي وصل إلى النهر والقناة ومشارف دمشق خلال ساعات. ونهب الجنود للأشياء والأثاث، والجار الذي لمّ أغراضه وهرب، والرجال الذين خلعوا بزاتهم وقاتلوا في شوارع القدس.. .** "[4].

وفي موقف آخر كان الزّمن فيه يعجّ بالمشاهد الدّاميّة حيث نجد ذلك جلياً في قوله: "**الفاجعة الكبرى الّتي حدثت لسعيد وزوجته صباح يوم الأربعاء 21/ نيسان عام 1948 فقد**

---

(1) كنفاني، ما تبقى لكم، الآثار الكاملة (ص117)

(2) العيلة، فضاءات المكان والزمان في الرواية الفلسطينية، موقع واحة الأدب.

(3) كنفاني، عائد إلى حيفا، الآثار الكاملة (ص743)

(4) المرجع السابق، ص342

جاء القصف من الشّرق فجأة، ومضت القذائف تطير وسط المدينة، وانقلبت شوارع حيفا إلى فوضى واكتسح الرّعب المدينة التي أغلقت حوانيتها ونوافذ بيوتها". [1]

هنا يسترجع المحنة الحقيقية ولحظات رؤيته للموت بعينه، وهو تاريخ حقيقي وذكرى لا تزوير فيها. فكثيراً ما يربط كنفاني أحداث رواياته بالزمن الفعلي والتأريخ الواقعي لبعض الأحداث، فما حدث في عكا والهجوم المسلح واحتلال المدينة في غضون ساعات هو واقع فعلاً أضفى عليه الكاتب شيئاً من خياله والزمن النفسي الجاري في ذهن الشخصية حتى اكتملت مشاهد الزمن المرير الذي عاينته الشخصيات في الرواية.

"لطالما شق تلك الطريق بسيارته الفورد الخضراء موديل 1946. إنه يعرفها جيداً، والآن يشعر بأنه لم يتغيب عنها عشرين سنة، وهو يقود سيارته كما كان يفعل، كما لو انه لم يكن غائباً طوال تلك السنوات المريرة! "[2]

سنوات الغياب تلك كانت أشبه بغفلة أهل الكهف التي لم يشعر بها الكاتب، وحين عاد لعكا وجد كل شيء ينتظره ليقود سيارته ويواصل طريقه فيها، والأهم من ذلك ليجد ابنه كما تركه ذلك اليوم. وعن اللحظات التي جمعت سعيد بابنه خلدون، فهي أكثر الأوقات تأزماً وتشظياً في الرواية، إذ حملت في البدء المشاعر اللاهفة للقاء الابن بعد غياب طويل، فقد سيطر الأمل على الأبوين أن يجدا ابنهما ينتظرهما في مكان ما ويعودا به، لكن الصدمة كانت فوقهما حين وجدا عامل الزمن قد غيّر من شكله ومبدأه في الحياة. فكان وجهاً من وجوه المحنة التي أضيفت لكم المآسي التي اجتمعت فوق صدره.

يظهر من خلال ما ذكر أن غسان كنفاني قد استفاد من التاريخ والقضية في رواياته، وجعل منها مزاراً لمن يريد أن يعرف حقيقة تلك الفترة والحالة التي عاشها الفلسطينيون، "وقد وعى الروائيون الفلسطينيون الأهمية الكبيرة للزمن، ولدوره في العمل الروائي، وفي بناء الشخصية الروائية، وتأثيره في حياتها، وفي حركة الأحداث. فانطلقوا في تعاملهم معه من خصوصية الواقع الفلسطيني الحافل بالأحداث والتطورات والتحولات، فجسدوا ذلك برؤية فنية تتسم بالصدق والواقعية. وحرصوا على تحديد الزمن الخارجي للحدث الروائي الذي يُراد تجسيده

(1) كنفاني، عائد إلى حيفا، الآثار الكاملة (ص344)

(2) غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، الآثار الكاملة (ص345)

في رواياتهم أو اتخاذه إطاراً لها، لارتباطه الوثيق بالزمن التاريخي للقضية. هذا، الزمن الذي يمثّل المقابل الخارجي الذي يسقطون عليه عالمهم التخييلي". [1]

والأمر مشابه عند نصر الله، فلا يخفى على أحد أنه صاحب الملهاة الفلسطينية التي دوّنت حقباً طويلة من تاريخ القضية الفلسطينية على شكل روايات فنية، فالملهاة الفلسطينية "مشروع روائي ضخم يتكون من مجموعة روايات لكل واحدة عالمها الخاص والمتفرد؛ سواء من حيث مبناها الحكائي أو من حيث بناؤها الفني. وقد غطت الملهاة الفلسطينية ما يقرب 290 سنة من التاريخ الفلسطيني الحديث؛ منذ نهايات القرن السابع عشر حتى زمن ما بعد الانتفاضة الفلسطينية الثانية. وهذه الروايات هي: قناديل ملك الجليل، زمن الخيول البيضاء، طفل الممحاة، طيور الحذر، زيتون الشوارع، أعراس آمنة، تحت شمس الضحى. وإن العلاقة التي تجمع بين نصوص إبراهيم نصر الله السردية هذه والقارئ تمكن هذا الأخير من اكتشاف الباعث على الكتابة والمتمثل في مقاومة النسيان والرغبة في تأثيث وملء البياضات التي تهدد الإنسان الفلسطيني والعربي، وتشرخ علاقته بأرضه ووجوده في هذا العالم ككل". [2]

في رواية **(زيتون الشوارع)** ظهرت علاقة الكاتب بالزمن علاقة ثنائية الأبعاد، بين ماضٍ تحياه البطلة سلوى حين كان أيمن ابن الست زينب خطيبها حياً والأيام الجميلة بينهما، وقد تناولها الكاتب كما لو كانت سرداً مباشراً في الزمن الحاضر، ثم يسير للمستقبل حين حدثت بسلوى الفاجعة من قبل عمها، فظهرت علاقة الكاتب بالزمن علاقة مباشرة تسير على خط واحد، وتحمل كل الأبعاد الزمنية على لسان الشخصيات مرة واحدة لدرجة الهلوسة والهذيان معتمداً في ذلك أسلوب تيار الوعي، حيث انتقلت الرواية بأمكنة وأزمنة مختلفة، البيت، غرفة حضرته وهو أحد المسؤولين، المدرسة، بيت المعلمة زينب، المقبرة، ثم الزمن الماضي والحاضر والمستقبل.

"وسلوى قد فقدت عقلها بعد استشهاد أيمن، فقد سألوها
كم سنة مرت على استشهاد أيمن؟
ألف سنة!
ومتى آخر مرة رأيته يا سلوى؟

---

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية (ص46)

(2) بريمي، إبراهيم نصر الله الأدب تنقية للذاكرة وأنسنة للروح (ص7)

أمس.. نعم أمس رأيته ![1]"

وفي سياق الزمن الموسوم بالموت يأخذنا نصر الله في روايته **(أعراس آمنة)** لأكثر وأشد رواياته معاينة لزمن الموت والشهادة، ففي غزة، هذه المدينة التي اختار لها الكاتب حرباً من حروبها الثلاث لا يهم أيها، فكلها أزمنة تشي بالموت والفقدان، وهو موضوع يغري بالعويل والبكاء والندب والميلودراما، لكن السارد ابتعد ببراعة عن كل ما فيه من مباشرية في الحزن، وراح يستبطن الحالة الفلسطينية التي تقع بين حدي الفرح والحزن، العرس والجنازة، وراح يحاور الموت بعمق وذكاء، ليضيء جانباً جديداً في تجربة الفلسطينيين العصيبة. فالشخصيات الروائية والتي كثرت فيها النساء يصارعن وقتاً عصيباً يسقط فيه الشهداء واحداً تلو الآخر، فكانت الدقائق والساعات متوترة قلقة طوال الأحداث، وكأن نصر الله يروي زمناً عنوانه العريض هو الفقدان وسقوط الصواريخ على رؤوس الضحايا، وكأن الشخصيات تترقب إعلان موت قادم.

"**تركتُها ورحت أسير بين الشواهد عندها أحسست بذلك الهاجس الذي خطر لي ذات يوم حول الشهداء يسير في عروقي هل ثمة يومٌ يمرّ دون أن يستشهد فيه أحد !؟** "[2]

وهذه الأحداث متصلة اتصالاً وثيقاً بما جرى في الحرب على غزة، فقد استوحت من تلك الأيام أبعاد الموت والقصف العشوائي على كل مكان، فالمساجد والمقابر والبيوت الآمنة، كلها طالتها صواريخ الطائرات وجعلت من غزة بأكملها في ذلك الوقت مسرحاً للجريمة يحق للقاتل أن يؤدي دورها في أي مكان وزمان يشاء.

أما في رواية **(مجرد 2 فقط)**، فإننا نجد أن الزمن عنصر له خصوصية وهيمنة مختلفة في هذه الرواية، فهو يتربع على عرش السرد فيها ويبشر بغايته، وهو يسير في ثنائية غير متوازنة، يطغى فيها الماضي على المستقبل، ويتلون الحاضر بأصباغ الماضي وأطيافه، فللماضي فيها بعدان؛ أحدهما بعد النكبة والمخيمات التي حدثت فيها مجازر جديدة كمجزرة تل الزعتر، وهو الذي يرخي ظلاله على القصة وأحداثها، وثانيهما قبل النكبة في مرحلة الطفولة التي عاشتها الشخصيات في قراها الأصلية، وللحاضر كذلك بعد ثالث وهو وقت حدوث المجزرة، وكيف تفاعلت الشخصيات مع الأحداث المتتالية من القصف والموت والتدمير، وأما البعد الثالث فهو المستقبل والذي أخذنا الكاتب إليه لنرقب حياة الشخصيتين في الكويت إحدى دول الخليج التي أذاقت الفلسطيني المر والعذاب هناك. فكانت الأزمنة متلاصقة كأنها تسير

(1) نصر الله، زيتون الشوارع (ص94)

(2) نصر الله، أعراس آمنة (ص47)

على خط مستقيم، وذاك لأن الرابط المشترك بينها هو الموت والانهزام والمحنة القاسية التي عاشها الفلسطيني أينما كان. في بداية حياته وقسوة العيش حتى حدثت النكبة، ومروراً بالمجزرة في المخيم المشرف على الوطن، وانتهاءً بالغربة حيث الذل والحرمان.

ولعل نصر الله خرج كثيراً عن المألوف في إحداث خلطة الزمن، وابتكر توليفة جديدة للمجزرة، وربما السبب في ذلك أن هذا الموضوع مطروق بشكل كبير، وقد أراد أن ينتج شيئاً جديداً، لينجو من فخ المباشرة حيث ابتعد عنها بحذر خبيث، والقارئ هنا لا يستطيع أن يحدد في أي مكان بالضبط وقعت هذه المأساة.. إنه مخيم ما، فلا فرق في زمن الموت إن كان مخيم صبرا، شاتيلا، أو حتى مخيم في إفريقيا أم في جزر الكناري، إنه عزف محموم على مأساة رقص الجميع على إيقاعاتها الشبقة.. إنها شهوة الدم.. كانت وستبقى.. الشارب الحليق أو الذراع المبتورة إنها إشارات واضحة إلى العجز الكلي.. لا سيما وأن الاثنين في الرواية هما من رموز الرجولة العتيدة في المخيال الثقافي العربي.

أما سائر روايات نصر الله في الملهاة فقد اختلفت تماماً عن هذه الرواية، فقد جاءت تأريخاً مباشراً لمرحلة من مراحل التاريخ الفلسطيني، وإن كانت لعبة الزمن بداخلها والتقانات السردية المبتكرة والتقطيعات السينمائية المدهشة قد غطت على أسلوبه الفني، إلا أن الوضوح في الفكرة وبيان المرحلة التي تناولتها الرواية كان غرضاً من أغراض الكاتب.

رواية **(عو)** هي إحدى الروايات التي تناولت جانباً مظلماً من جوانب أزمنة الظلم الذي تمارسه الحكومات ضد مرؤوسيها، وخاصة الطبقة المثقفة منهم والكاتبة. فالبطل أحمد الصافي مر بزمن المحنة العصيبة حين استدعي ليمثل أمام الجنرال الحاكم، فكان يبتزه يوماً بعد يوم في كل ما يملك من حياة ليعدل عن فكرة الكتابة عن الثورة والحرية، فاستمرت المحاولات مستندة على عامل الزمن الذي سيرهق البطل وصولاً إلى الرضوخ والاستسلام، إلى أن تحقق ذلك لهم، فيما بقيت على الجانب الآخر الشخصية المناضلة سعد، والذي لم يتغير بمرور الوقت، فكان موقفه تجاه محنته أقوى وأصلب، ولم يفعل به مرور الوقت إلا أن زاده صبراً وإيماناً بقضيته. وهذه

ويظهر أن الرواية المعاصرة قد ابتعدت عن الخطية، حيث أصبح يتحكم بصددها اللامنطق، أو بالأحرى عدم تطابق الأحداث مع الترتيب الزمني، وذلك من خلال تقنيّات الزمن التي تكمن في الاستباق والاسترجاع وغيرها، والرواية المعاصرة ابتدعت نمطًا جديدًا يتمثل في أن تتخبط الأزمنة كما تتخبط الضمائر وأنماط السرد وأنماط الحدث، فيحتاج القارئ فيما بعد

إلى إعادة تشكيلٍ للأحداث في ذهنه، وإعادة ترتيبٍ لمسار الزمن الحقيقي، ولهذا كله دلالاتٌ نفسيةٌ كبيرة.

"فقد شكّل الزمن في رواية تيار الوعي بعدًا إيحائيًا ورمزيًا، ولم يعد يقف عند الوظيفة البنائية للرواية، بل تجاوز ذلك إلى وظيفةٍ دلالية تتوافق مع الواقع الحياتي من ناحية، ومع الحالات الشعورية للذات من ناحيةٍ ثانية"[1].

ومقتضيات السرد كثيرًا ما تتطلب أن يقع التبادل فيما بين المواقع الزمنية، فإذا الحاضر يرد في الماضي، وإذا المستقبل يجيء قبل الحاضر، والماضي قد يحلّ محل المستقبل على سبيل التحقيق أو التعتيم السردي، وإذا المستقبل قد يحيد عن موقعه ليتركه للحاضر على سبيل الانزياح الحدثي أو التضليل الحكائي إلى ما لا نهاية من إمكان أطوار التبال في هذه المواقع الزمنية[2]. كما أن الكاتب يرسم دوائر الفعل والتذكر والسرد حول هذه الأنماط الأساسية من الشخصيات، وهكذا تنفسح أمامه مجالات الكتابة، ومن خلال العلاقة بين أوضاع الشخصيات في حاضرها وفي ماضيها وفي مسار تكونها تنفسح الرواية للتفاصيل والتمايزات ونسير مع أحمد الجنرال، مع احمد وزوجته وابنه، مع احمد وقرائه، عبر رحلة في فضاءين زمنيين: حاضر الرواية أو الحدث الذي لا يستغرق سوى عددٍ من الأيام/ الأشهر ربما، وماضي الشخصيات الذي يمتدّ أمداً بعيدًا.

فمن جهةٍ يشعر أحمد بعجزه وبانحداره أمام سلطة الجنرال وخداعه وأساليبه الذكية، كما يشعر بانقطاعه عن محبيه وعن قرائه وعما كانوا يتوقعون منه، ومن جهةٍ أخرى يشعر بأنه بحاجةٍ ملحّةٍ لما يقدمه له الجنرال من منصبٍ ومالٍ وبيتٍ وسيارةٍ وحياةٍ هادئةٍ آمنة. يأتي هذا الصراع على شكل مونولوجات ناجحة جدًا تسبر غور الشخصية وذلك من خلال ضمير البطل/ قرائه خاصة سعد الذي يمثلهم. فسعد يرمز إلى ما كان يتمناه أحمد ولم ينجح فيه وهذا ما يعذبه على طول زمن الرواية. وحين يسقط أحمد يسقط معه كل شيء، يسقط ضميره/ قراؤه/ حبه/ زوجته وابنه، ونشعر من خلال كل ذلك أن ما كان يعجز عنه أحمد في حاضره وواقعه صار يقيمه في خياله وأحلامه، لذلك يبلغ عنصر التخييل ذروته في الرواية في هذه المونولوجات.

---

(1) النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة (ص157)

(2) مرتاض، في نظرية الرواية (ص220)

وكل ما ذكر لا يؤثر على بنية الرواية أو على خطابها الروائي/ الإبداعي بل العكس هو الصحيح، حيث نجد الموازنة الناجحة بين الخطابين التاريخي والروائي، والشواهد على ذلك كثيرة. كالمشهد الذي يسترجع فيه سعد عملية المقاومة والقبض عليه وانتحار حميدان الجندي الذي أُلقي القبض عليه هربًا من عار فعلته مثلاً.

ولو تتبّعت جزءاً من المونتاج السينمائي الذي أبدع فيه نصر الله، نلاحظ وكأنه شكّل الزمن في ذهنه، ثم قام بقصه لقطع فسيفساء وقام بإلصاقها جنباً إلى جنب، مشكلاً لوحةً فنيةً درامية مأهولة بالأزمنة المتشظية والمتناثرة، حتى نسرح مع الشخصيات معاً، وفي الأزمنة كلها معاً، وفي الأمكنة كلها معاً، وأذكر جزءاً منها حين دخل البيت بعد أو زيارةٍ له لمكتب الجنرال، وشاهد زوجته، ثم عودةٌ للماضي وتلك الأمسية الثقافية التي التقاها بها والحوار الذي دار بينهما، ثم عودة للحظة ذاتها التي عاد فيها للبيت ولم يكن يرغب برؤيتها. [1]

وفي سلسلةٍ يمكننا تتبع المسار الزمني المتشظي للرواية كالآتي:

الجنرال يفكر ويبني بيته (الحاضر)، أحمد الصافي أمام الجنرال (الحاضر)، أحمد الصافي مع المحقق (قبل شهر)، أحمد الصافي في الأمسية (الماضي البعيد)، أحمد مع الجنرال (الحاضر).

والزمن في رائعة نصر الله **(زمن الخيول البيضاء)** هو زمن ممتد بعيد طويل، لكنه يسير بتتابع وانتظام نوعاً ما، ومردّ ذلك يعود لطول سرد الرواية وكثرة وتزاحم الأحداث فيها، والحقبة الزمنية الطويلة التي ترويها، مما يؤدي لتفكك أبعادها وعدم مقدرة الكاتب ولا القارئ الإمساك بزمام الأحداث وخيوط الأفكار، فكان التسلسل في العرض بارزاً مريحاً ينساب بالفكرة والصراعات الطويلة حتى يصل لأوجها في أكثر من مشهد.

وتبدأ الرواية بسرد زمان هادئ خالٍ من الحروب والصراعات إلا من بعض المناوشات بين أفراد القرى، ورجال الدرك الأتراك، ويستمر الصراع بين مدٍّ وجزر للاستيلاء على خيرات القرية وتشريد أهلها، إلى أن انتهت بالمشهد الحتمي الذي طوى زمناً مستقراً، وفتح زماناً جديداً يقطر بالمرارة. فقد غابت "الحمامة" و"الأدهم" و"الشهباء" وكلهم. وانتهت قرية "الهادية"، ودمرت وحرقت. ثم ها هم أهلها يغادرون بعد حصار وجوع وخذلان جيش الإنقاذ. حُشروا في

(1) نصر الله، عو (ص19)

شاحنات نقلتهم إلى المجهول، ومن فوقها كانوا يلقون النظرات الأخيرة على زمن يلفظ حشرجته الأخيرة أمامهم. كانت "العزيزة" أخت الحاج خالد تراقب هبوط السماء الحزينة:

"دوت عدة انفجارات، التفتوا، فإذا بنار تلتهم عددًا من بيوت القرية. حدقت "العزيزة" التي كانت تبكي بصمت مسندة وجهها إلى الحافة الحديدية لصندوق الشاحنة. كانت إحدى القنابل قد سقطت في بيت أبيها، اندلعت النار فيه وسقطت قنبلة أخرى فاشتعل برج الحمام. راحت "العزيزة" تراقب النار التي تتصاعد ملتهمة البرج وما فيه، وعندها رأت ذلك المشهد الذي لن تنساه أبدًا. كان الحمام يطير محترقا، قاطعًا مسافات لم تفكر يومًا أن حمامًا بأجنحة مشتعلة يمكن أن يبلغ نهاياتها، وحيثما راح يسقط في البساتين والكروم والسهول المحيطة كانت نار جديدة تشتعل. وحين وصلت العربات إلى تلك النقطة العالية الي تتيح للناس مشاهدة "الهادية" للمرة الأخيرة، كانت ألسنة الحرائق تلتهم الجهات الأربع". [1]

فالزمن هنا لا يفرض سيطرته على المكان ليمنحه قيمته المستحدثة المؤلمة، فلا يملك المكان إلا أن يجرح بلة الزمن الحادة التي تغيره من وقت لآخر، من الأمن إلى اللاأمن، إنها مرحلة ما قبل الاحتلال الإسرائيلي، التي حولت المدن خراباً، وأربكت حياة الناس فأضحوا بلا سكن هرباً من الموت المتجول في قراهم ومدنهم.

وزمن المحنة في هذه الرواية هو زمن تاريخي بالدرجة الأولى، يؤطر الرواية زمنيًا، بفترة الثلاثينات من القرن الماضي، وسواءً تحدد هذا الزمن تحديداً صريحاً أو تمكن القارئ من أن يستشفه من داخل الرواية من خلال بعض القرائن والفقرات الدالة على سياق هذا التاريخ، الذي يعتبر بمثابة المرجع الذي تتمحور حوله الأحداث. على أن هذه الفترة المرجعية تمثل أحلك الفترات التي عاشتها الشخصيات في الرواية، فقد عاشت تكابد صراعات الموت والحياة.. صراع الزمن كي تبقى على قيد الحياة في قريتها الهادية ولو ليومٍ أخير.

ثانياً: زمن الولادة

وهو الزمن الذي تنفتح فيه أمام الشخصيات بوابة من الأمل والسعادة من خلال الأحداث التي تعيشها والمواقف التي تحياها. زمنٌ من الحرية والانتصار والاستقرار النفسي والحياتي يؤثر إيجابياً على تنامي الشخصيات وتداعي المواقف خلال السرد الروائي. ويتصل هذا الزمن

(1) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص493)

بمفاهيم وآراء يعتقد القارئ أنها مصدر الحيوية والإشراق، ويعطيها السارد إشارات وتعبيرات تُفهم من السياق أنها أوقات حياة تبث السعادة والأمل في حياة الشخصيات الروائية.

وتختلف أوقات الحياة في روايات كنفاني ونصر الله قليلاً عما هو مألوف، فأولاً هي أوقات قليلة لم يسلط الكاتبان ضوء القلم عليها، ولم يفتحا طاقة الانفراج كثيراً، فلا حديث عن انتصارات وبشائر وحياة مستقرة إلا في لحظات سرعان ما تنتهي باحتلال أو فاجعة ما، وهذا أمر طبيعي في الأدب الفلسطيني، فإن معظم المواضيع المطروحة هي معالجة لهم وقضية أتعبت الناس وأرهقت الشباب وكان أثرها على الجميع قاسياً، فكان الحديث عنها في إطار الروايات يحمل الطابع المأساوي، وينقل الهم المشترك الذي نعيشه، ويصور هذه الحالة بصورة فنية بليغة وخيال يبدأ بالإحراق وينتهي بالإشراق.

وثاني الأسباب هو أن الأدب عامة يؤدي وظيفة علاجية يضيء فيها بؤرة الصراع ولحظات التأزم، فلو لم تكن هناك مشاكل ومآسٍ لما كان هناك أدب يحلّها ويعطي وجهة نظره وسبيله الصحيح نحو التغيير. وبالتالي أخذ كاتبانا على عاتقهما مسؤولية القضية وهمها، وأعطيا القضية حقها في التعبير عن جانبها الحزين.

ورغم كل هذا فكنفاني كانت له مشاعره الخاصة، ولحظاته المميزة التي أخرج منها الحياة، لينقلب الزمن فيها إلى فرح ملون، وسعادة تتمناها الشخصيات وتعبر عنها بطريقتها. فأم سعد عاشت وقتاً من الحياة برز في عودة ابنها إليها في خيالها للحظات معدودة، رأت في لقياه العيد والسعادة، فبدأت تجهز نفسها للقائه وتعد له ما يريد من الطعام مع رفاقه.

"كانت الضحكة تملأ وجهها كما لم أرها أبداً، ووضعت أم سعد أشياءها الفقيرة في الزاوية وقالت: جاء سعد.. وحومت في الغرفة فيما كان الدوي في الخارج يستقبل مجيء العيد"[1]

ورغم أنها مصرة على أن يكون في الميدان مع الفدائيين وأنها هي من أرسلته إليهم ليخلصهم من حبس اللجوء، إلا أن لحظات رؤيتها له كانت تبث لها السعادة وتحييها من جديد، وقد رأت في خيمتها في المخيم عذاباً لا حدّ له، فيما كانت خيمة الفدائيين مبعثاً للحياة والسعادة.

(1) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة (ص263)

"**خيمة عن خيمة بتفرق**"[1]. فزمن العيش في خيمة المخيم هو زمن موت، بينهما زمن العيش في خيمة الفدائيين طريق نحو الولادة والحياة القادمة في الوطن.

وهنك وقت رأت أم سعد فيه الحياة تشرق وتبتسم قليلاً لها، حين استقرت نفسية زوجها، واستبشر بابنه سعد أن يكون بطلاً ويفخر به وبقوته فهدأت نفسه.

"**فجأة تغير كل شيء، كف أبو سعد عن الذهاب للقهوة، وصار حديثه لأم سعد أكثر ليونة، بل إنه ذلك الصباح سألها إن كانت ما تزال تتعب..** "[2]

وزمن آخر عاشته أم سعد لأيام معدودة كانت سعيدة فيه سعادة بالغة، بالتحاق ابنها الكبير بالفدائيين، وتدرّب ابنها الصغير سعيد معهم على عروض لناشئين، فكان هذا بالنسبة لها ميلاداً آخر لروحها، ونذيراً قريباً للسعادة التي ترقبها حين ينتصر هؤلاء الصغار وتعود فلسطين على أيديهم، ويتخلصوا من زمن الغربة وينتقلوا لزمن الوطن زمن الحياة.

"**وحين نزل سعيد إلى حلقة العرض أخذ الناس يصفقون، ووصلت أم سعد فوقفت إلى جانب زوجها على سطح واطئ وأخذت تطل نحو الساحة، وحين ميزت سعيد هناك أطلقت زغرودة طويلة تجاوبت بزغاريد نبعت على طول المكان وعرضه**"[3]

في رواية **(ما تبقى لكم)** كان الزمن ذا بعدين ظاهرين تماماً، فزمن المحنة والفجيعة بجريمة العميل وزواجه من أخت حامد مريم، والفقر والتشرد وموت الأب، وبالتزامن مع كل هذا بدا "حامد" محبطاً وخائباً، بعد أن قُتل رفيقه المناضل وهو الذي كان سيرشده الى طريق الحرية، فراح يتحرك في الصحراء للوصول إلى الأرض الأم، فيقتل عدوه الذي شكّل حاجزا بينه وبينها. وهكذا تتحول الرتابة في حياته والزمن المر إلى تفاعل مع القضية لتحقيق الذات. وهذا ما حصل أيضاً لأخته مريم التي تتحوّل من امرأة دائمة الانتظار (انتظار الأم، الزوج، الطفل، الفرج) إلى مالكة لزمام أمورها وحاسمة لموقفها، فتقتل الزوج العميل لتستعيد علاقتها بالأرض الأم وتقلب الزمان من محنة إلى ولادة جديدة.

"**ودوى صوت الصمت فجأة ،حين أخذت الكلاب خارج النافذة تنبح نباحاً مسعوراً لا ينقطع. ولم تصمت إلا حين جاءت خطواته، مثلما كانت دائماً خارج ذلك النعش المعلق فوق**

---

(1) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة (ص257).

(2) المرجع السابق، ص331.

(3) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة (ص332)

الجدار: تدق في جبيني إصرارها القاسي الذي لا يرحم. تدق فوقه مكوماً هناك قطعة من الموت. تدق. تدق. تدق"[1].

بهذه الخاتمة يبشّر كنفاني بولادة جديدة بعد أن قتل طرفا الصراع القاسي في الرواية، في الوطن زكريا الخائن، وفي الصحراء أحد الجنود الذين واجههم، فالزمن الأول عند الأخوين قد اختلف في ذات الوقت رغم بعدهما. فصارت دقات الساعة تشي بالحياة وموت الظلم والخيانة.

ولعل الوقت الجميل الذي يتناوله الروائيون في مجملهم هو وقت الحياة التي يعيشها الفلسطيني في وطنه وأرضه يحرثها ويزرعها، وغالباً ما يعتمد فيه الروائي على الاسترجاع، حيث يعود بالزمن إلى الوراء ليأخذنا لجولة من الماضي تحمل لحظات من القرب والحب التي عاشها الفلسطيني هناك. ويستخدم كذلك الزمن النفسي وتيار الوعي بطريقة فنية تقرّب القارئ من ذاك الزمن وكأنه يحياه الآن معها. ويظهر هذا جلياً في رواية **(عائد إلى حيفا)**، وقد بدا الزمن كآلة متحركة يتنقل فيها الكاتب ببراعة. حيث أخذنا سعيد بجولة لمدينته عكا قبل أن تحين النكبة فيها، وقبل أن يزورها فيراها كما هي جميلة هادئة وخضراء، وذاك زمن كان يشع بالحياة والطمأنينة كما يرى.

وزمن الحياة عند نصر الله لا يختلف كثيراً عنه عند كنفاني، فقد اختار لشخصياته أن تعيش زمن المأساة أكثر من زمن الاستقرار والرخاء، وما عاينته من لحظات حرية وسعادة، كان في مخيلتها استدعاه على شاكلة زمنٍ نفسي يتوارد في ذهنها وذكرياتها.

والرواية التي تناولت زمن الحرية والسعادة الحقيقية بشكل كبير، هي **(زمن الخيول البيضاء)**، فقد قامت برصد الخيل الراكضة بلا توقف لزمن متلاحق الأحداث، فرغم أن أطرافه دول وإمبراطوريات، ومشروعاته أكبر من بساطة ناس القرى وسذاجتهم وبطولتهم، ورغم ما فيها من تصوير لذلك التمزق بين مقاومة المستبد التركي، والدير اليوناني الغريب الذي حط على رابية القرية ثم استولى على أراضيها، ثم مقاومة المستعمر البريطاني، وخليفته المستوطن اليهودي الذي سرق أرض القرية وأقام مستعمرته عليها، وأيضا مقاومة خيانات مختار القرية وتواطئه مع كل أولئك الغرباء، إلا أنها فيها من لحظات القوة والحياة المستقرة التي عاشها الفلسطيني في قريته، وفيها من طقوس الحياة الطبيعية واليومية دون خوف ووجل، وفيها كذلك من تحدي المحتل والدخيل على قريتهم الهادية وتصديهم له، ودفاعهم عن خيولهم وممتلكاتهم.

---

(1) كنفاني، ما تبقى لكم، الآثار الكاملة (ص233)

كل هذا ظهر جلياً في مشاهد عاينها الكاتب وسلط كاميرته عليها بهدوء وانسيابية. فقرية الهادية عاشت استقراراً ورخاءً في تلك الفترة.

"**انحدرت الشمس باتجاه البحر البعيد، لكن ما خلفته وراءها من لهيب كان يوقد كل شيء، أن يضع المرء يده على حجر ليعرف أي ظهيرة عاشتها المدينة، الطيور التجأت إلى شجرة الصنوبر في بيت والدي إلياس، أصواتها تبعث فوضى غريبة، كما لو أن هناك شجاراً دامياً بين الأغصان.** "[1] يصف الكاتب تلك الأيام وصفاً جميلاً، فكل الهم كان في ملاعبة الخيول وملاطفتها واقتناء أجودها، وإقامة مسابقات السرعة وغيرها. ومن وصف لحظات السعادة الغامرة التي عاشها رجال القرية مع خيولهم:

"**راحا يقطعان السهول، يصعدان التلال، ويلتفّان بفرسيهما حول الحقول والكروم الخضراء، وبين لحظة وأخرى، كان الشيخ يستحثه: توكل على الله يا ولدي لا يكون إلا الخير..** "[2].

واحتوت الرواية في زمان الاستقرار ولادات لأفراس عديدة، واحتفالات بهيجة بها واهتماماً شديداً فيها، كما حدثت أعراس لخيول وشبان وغنت النساء فيها أغاني تحمل الفرح والسعادة، ومنها:

"**ثم راحت ترقص وتغني:**
ما تغرب حبيبي لكنه رجع/ حامل فرحة كبيرة وقلبي ما وسع
فرحة غسلت روحي من غم ووجع/ وضوت لي سمايي ووسعت هالدار"[3]

ويسهب نصر الله في وصف أصالة الخيول والدفاع عنها، فلا ندري إن كنا نقرأ عن أصالة الخيول أم ناس الخيول أم بلد الخيول. فكما يخلط نصر الله بين قلوب عاشق الخيول البيضاء وقلوبها هي فإنه يخلط عن عمد مخبوء في الحروف بين صفاتها وصفات ملاكها وصفات أرضهم. فيقول في حبهم للفرس: "**إذ إن العاشق لم يكن أقل شجاعة في معركته من أجل عشقه من معركته من أجل فرسه**". [4]

---

(1) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص87)
(2) المرجع السابق، ص19
(3) المرجع نفسه، ص85
(4) المرجع نفسه، ص123

فهذا الزمن هو زمن الخيول، والتي هي آيات الجمال التي تصهل مع الريح في بيادر الفلاحين، تغازلهم وتدندن معهم أغانيهم. "يميل إليها اليافعون الفائرون فتوة فلا يرون فيها إلا العاشقات المشتهيات، فيهمسون في آذانها شيئا ما يصير رابطة السحر بين العاشق والمعشوق. الفرس تكبر بينهم كطفلة صغيرة، يرعونها، ويحافظون عليها برموش العين كعذراء شرفها دونه الدم والغضب. عندما تكون الفرس من "الأصائل" فمعنى ذلك مزيدًا من الحماية والخوف خشية أن يمسها حصان عابر لا ينتمي إلى نفس الفصائل الأصيلة. وعندما تبلغ الفرس مطالع الأنوثة الفوارة وتهيج طالبة وصال ذكر يأخذونها إلى حصان أصيل لـ(يشب عليها) "**ليجري في جسدها الناهض ماؤه النبيل**"[1]، فتواصل أصالتها وسلالتها الأصيلة. [2]

بهذا نلحظ أن نصر الله قد أبدع في رسم بياض الحياة وجمالها، وبياض الناس والخيل والثوار الذين ما كانوا لينهزموا لولا خذلان جيوش الإنقاذ لهم. فحتى في أشد لحظات الحرب ومحاولات وقف الثوار، لم يرض الحاج محمود أن يوقع على بيان وقف الثورة، ومزقه ورماه، ولم يقبل لفرسه أن تأكل تلك الورقة.

"**تلبية لنداءات ملوكنا وأمرائنا العرب، ونزولا عند طلب اللجنة العربية العليا نطلب توقيف أعمال العنف تماما وعدم التحرش بأي شيء يفسد جو المفاوضات التي تأمل فيها الأمة العربية الخير ونيل حقوق البلاد كاملة، وأن نتجنب أي عمل من شأنه أن يُعد حجة علينا في قطع المفاوضات.. إننا نرحب بالسلم الشريف ولن نعتدي عليه ولكننا عند اللزوم ندافع ولن نرمي السلاح ...**"[3]

وبهذا بقي زمن الخيول البيضاء زمناً موسوماً بالحرية والحياة الحقيقية التي ينعم بها أبطالها بالكرامة والإباء، ويجدون معنى الحياة بأن يناضلوا دفاعاً عن أرضهم وخيولهم لآخر لحظة من أعمارهم. فكانت حياتهم سواء مع موتهم إن لم تكن بشرف وكرامة. ولكن هذا الحال لم يدم فقد تبدّل حالها كحال غيرها من المدن الفلسطينية، وبدأت الهزيمة تتغلغل في صفوف الناس والثوار، كما تنبأ بهذا الحاج محمود بقوله: "**لا يمكن لأحد أن ينتصر إلى الأبد، لم يحدث أبداً أن ظلت أمة منتصرة إلى الأبد..** "[4].

---

(1) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص92).

(2) الحروب، الملهاة الفلسطينية لإبراهيم نصر الله، (على الإنترنت).

(3) إبراهيم نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص482)

(4) المرجع السابق، ص371

ولعل هذا يشي بأن اليوم الجميل والزمن المشرق الحر الذي غاب مع غياب شمس الوطن عن عيون الشعب وأقلام كتابه، سيفتح زمناً جديداً يؤذن بنصر أكيد وكتابات تتحدث بطلاقة الطيور، وسعادة الغيوم عن هذا الزمن. زمن الحياة المرتقب.

المبحث الرابع: المكان الأليف والمكان المعادي

تمهيد

تعد الرواية في الأساس فناً زمانياً مكانياً، لذلك فإن الحديث عن أحد هذين العنصرين يصبح بالضرورة حديثًا عن الآخر، ومنه جاء مصطلح الزمكانية، فالزمن لابد أن يأتي مناسبًا متناغمًا مع طبيعة المكان، فالزمان والمكان هما مكونا الفضاء الذي تشكل فيه الوجود الإنساني، ولكل بيئة مكانية خصائصها الطبيعية والمناخية والجيولوجية كما لها ذاتيتها التاريخية؛ ذلك أن الرواية تحتاج نقطة انطلاق في الزمن، ونقطة اندماج في المكان، يسند للأولى تنظيم حركة الأحداث في الزمن وللثانية تنظيم حركة الشخصيات في المكان. [1]

وتعد دراسة المكان في الأعمال الأدبية عامةً وفي الفن القصصي خاصةً من المسائل المهمة والعسيرة التي لا تقبل الجدل أو التسليم حول جدواها في جلاء فكرة العمل والتشكيل الفني، وهما العنصران اللذان يمنحان الدراسة مسوّغها الوحيد تقريباً.. [2]

وللمكان أهميته في الدراسات الأدبية متمثلة في زوايا متعددة الاتجاهات، جعلت غالب هلسا يقول: "إن العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته، وبالتالي أصالته"، كما نحا ياسين النصير هذا المنحى بقوله: " إن المكان دون سواه يثير إحساسا ما بالمواطنة، وإحساسا آخر بالزمن والمخيلة حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه"[3].

كما حدد مساراتٍ ثلاثة للأديب يجب أن يحتذيها حين يورد المكان في النص الأدبي، هي: "أن يصبح مكان القصة أو القصيدة هويةً تاريخيةً ووطنية، وأن يحمل طموحات الأديب الثقافية؛ بأن يجعله أمام امتحانٍ ثقافيٍّ مع العصر، وأن يتحوّل – لدى الأديب – الفعل في المكان فعلًا في البحث عن الشخصية المستقبلية والمتطلعة إلى الواقع". [4] وبالتالي فإن أهمية المكان ليست في ذاته والمادية التي يضفيها على النص الروائي، وإنما فيما يؤديه من وظائف ودلالات يسخرها الكاتب بأسلوبه لخدمة الغرض الروائي.

---

(1) يحياوي، البنية الزمانية والمكانية في رواية "زقاق المدق" (ص4)

(2) السعافين، تحولات السرد (ص127)

(3) بلاشار، جماليات المكان (ص6)

(4) النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي دراسة نقدية (ص8)

ومما لا شك فيه أن هناك علاقةً وطيدةً بين عنصري الزمان والمكان، "فالزمان هو البعد الرابع للمكان، كما أن المكان يلون الزمان بلونه، إلا أن الإنسان هو الذي يعطي القيمة الحقيقية لهذين العنصرين[1]". "وإذا كان السرد هو أداة صياغة الزمن الروائي، فإن الوصف هو المادة التي يتخلّق بها شكل المكان في الرواية. ويؤكد هذا المعنى بعض النقاد بالإشارة إلى أن السرد يروي أحداثًا في تعاقب زمني، في حين يتعلق الوصف بالأشياء في تجاورها المكاني. "[2]

"وقد ظهر المكان في الأعمال الروائية من خلال وجهة نظر شخصية معينة أو من خلال وجهة نظر الراوي، إذ يبدو المكان – سواء أكان واقعياً أم خيالياً – مرتبطاً بل مندمجاً بالشخصيات كارتباطه بالحدث أو بجريان الزمن[3]، فيتجاوز قيمته كإطار جغرافي صرف ليدخل في جدلية مع الأشخاص ونفسياتهم والأحداث ودلالاتها، فيكون وصف الطبيعة والمنازل والأثاث وسيلة لرسم الشخصيات وحالاتها النفسية، بذلك يصبح المكان عنصراً بنائياً ودلالياً في القصص، مساهماً في تحديد طباع الشخصيات وأمزجتهم. "[4]

وتزيد أهمية المكان وفاعليته حين يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمجريات الأحداث والشخصيات التي تفاعل فيه، بل يكون الصراع قائماً في العمل الروائي من أجل هذا المكان لاعتبارات وطنية وانتمائية ترفع من قيمته وتعزز من أهمية وجوده في السرد. "لذلك يكتسب تصوير المكان خصوصية بالنسبة للرواية الفلسطينية التي تتحدث عن مكان مغتصب وعن نضال الشعب لاسترداده، وإشكاليات هذا النضال سواء في المكان المغتصب، أو في أمكنة اللجوء".[5]

"وتبعاً لهذا التفرد في الوضع الفلسطيني قام الخطاب الروائي برمته على الإحساس المؤلم بالفضاء، ونهض مفهوم الفضاء على أساس التناقض بين ما كان، وما هو كائن، بين حلم الوطن وحقيقة المنفى". [6]

"وقد آثر المشتغلون بدراسة عنصر المكان في الرواية استخدام مصطلح الفضاء الروائي عن مصطلح المكان الروائي؛ حيث وجدوا في الأول شمولية أوسع، لكونه يشمل المكان.

---

(1) عودة، الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية (ص11)

(2) المرجع السابق (ص11).

(3) الصمادي، زكريا تامر والقصة القصيرة (ص171)

(4) المرجع السابق (ص171)

(5)العيلة، فضاءات المكان والزمان في الرواية الفلسطينية (على الإنترنت)

(6) حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية (ص77)

فالمكان الروائي، مكان بعينه تجري فيه أحداث الرواية، بينما يشير الفضاء الروائي إلى المسرح الروائي بأكمله، ويكون المكان داخله جزءا منه. "[1]

ويوجد للمكان أو الحيز كما في بعض الكتب مظهران: "المظهرُ الجغرافيُّ المباشر، الذي يرصد المكان بشكلٍ تقليديٍّ واضح، ويرصد جزئياته بوصف الجبل والطريق والبيت والمدينة وغير ذلك، وهناك المظهر الخلفي غير المباشر للمكان، حيث يمكن تمثل المكان بواسطة كثيرٍ من الأدوات اللغوية ذات الدلالة غير التقليدية، مثل سافر، خرج، أبحر، مر بحقل. فيكون المكان حاضرًا كصدىً، وضمن الخلفية"[2].

وعندما يُقرأ النص من منظورٍ مكاني، لا يقف القارئ الفطن عند المظهر الجغرافي ولا المظهر الخلفي، وإنما يقرأ المكان ضمن الهرمنيوطيقا (علم تأويل النصوص) وهو "نظام من الممارسات التفسيرية الضمنية أو المضمرة، يتّصف نسبيًّا بالانفتاح والاتساع، وينشط غالبًا على مستوى اللاشعور، وذلك في مقابل الشفرات الأكثر وضوحًا وتحديدًا من الناحية الشكلية"[3]، وهذا يحفز القارئ إلى إعادة التعاطي مع المكان بوصفه عالما يتجاوز المادي إلى اللامادي، وتتفاعل في أعماقه العلامات التي يوردها السارد عن المكان، ليعيد تلقّي النص بشكل مختلف، ولا شك أن قراءة علامات المكان ستسهم في فهم النص بشكلٍ مختلفٍ، وتعطي المزيد من الدلالات والتأويلات[4].

وقد اختلف النقاد والباحثون في تحديدهم لأنواع الحيز في الرواية، كالاختلاف في تحديد مسميات هذه الأنواع واختلافهم في تحديد المنطلقات التي ينطلقون منها في تحديدهم لأنواع المكان من أبعاد مختلفة، وقد أدرجها إبراهيم جنادري على شكل مجموعة من التقابلات المكانية على النحو الآتي:[5]

١-فضاء العتبة / الفضاء الواصل
٢-المكان الأليف / المكان المعادي
٣-المكان الواقعي / المكان الخيالي

---

(1) لحميداني، بنية النص السردي (ص62)
(2) قاسم، العلامة والدلالة (ص60)
(3) تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (ص69)
(4) المرجع السابق، ص69
(5) جمعة، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا (ص99)

٤-المكان التأريخي / المكان الآني
٥-المكان الذاتي / المكان الجماعي
٦-المكان المسرحي/ المكان الكوني

وفي هذه الدراسة سيتم تناول المكان في روايات نصر الله وكنفاني بما يتناسب مع إظهار القيمة الإيجابية للمكان وما يقدمه من تفاعل حي يبعث الطمأنينة والهدوء ويعطي قيمة الحياة، أو ما يقدمه من تفاعل سلبي يبعث الموت والألم في أحداث الروايات وعلى شخصياتها. ويقسم المكان في هذه الدراسة إلى نوعين: المكان الأليف والمكان المعادي.

أولاً: المكان الأليف

المكان الأليف: هو المكان الذي تشعر فيه الشخصيات بالألفة والأمان، وهذا ما تناوله الكثير من النقاد، يقول غاستون باشلار: "حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى ننخرط في ذلك الدفء الأصلي في تلك المادة لفردوسنا المادي، هذا هو المناخ الذي يعيش فيه الإنسان المحميُّ في داخله"[1]، فالمكان الأليف حسب فكرة باشلار، هو مكان العيشة المقترنة بالدفء والشعور، إذ إن ثمة حمايةً لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته. وبالتالي فالمكان الأليف هو المكان الباعث على الحياة، والذي تتفجر من مكنوناته مشاعر الراحة والطمأنينة للشخصيات التي تمارس دورها فيه.

وغسان كنفاني في رواياته قد أضفى جوانب كبيرة نفسية وروحانية على الأماكن التي تتواجد فيها شخصياته، حيث أعطى لكثير منها توصيفاتٍ فنية ومشاعر ذاتية ذات قيمة إيجابية. ومن الأماكن الأليفة في روايات غسان كنفاني، كانت الصحراء التي خاض غمارها حامد، ولعل هذا أمر غير منطقي للوهلة الأولى، لكن حين يجد القارئ مدى الحميمية والحياة التي وجدها حامد في الصحراء يتضح له ذلك البعد الأليف للمكان.

"مرر **شفتيه فوق التراب الدافئ وقال: ليس بمقدوري أن أكرهك، ولكن هل سأحبك؟ أنت تبتلعين عشرة رجال من أمثالي في ليلة واحدة.. إنني أختار حبك، إنني مجبر على اختيار حبك. ليس ثمة ما تبقى لي غيرك..** "[2]

(1) بلاشار، جماليات المكان (ص9)
(2) كنفاني، ما تبقى لكم، الآثار الكاملة (ص170)

فـ "حامـد" بطـل الروايـة، يحـاول أن يلملـم ذاتـه الـممزقة ليشـرع بالعمـل، يكتشـف طريـق القضية، في أرض فلسطين. يبدأ رحلته عبر الصحراء والتي يجب عليه من خلالها قطع أربعة حواجز حدود غزة ثم المحتلين ثم المحتلين ثم الأردن، وهذا يعني الموت المؤكد له على إحداها.

"**وفجـأة جـاءت الصـحراء. رآهـا الآن لأول مـرة مخلوقـاً يتـنفس علـى امتـداد البصـر، غامضاً ومريعاً وأليفاً في وقت واحد، يتقلب في تموج الضوء الذي أخذ يرمد منسحباً خطوة خطوة أمام نزول السماء السوداء من فوق..** "[1]

ومع ذلك قرر ممارسة خياره الشخصي، ونفض غبار العار الذي كان يجلله، خرج الى الصحراء؛ ليعبرها باتجاه الأردن، حيث ألفت أمه نفسها تقيم هناك بعد سقوط يافا، وفي رحلته؛ أصبح لهذه الأرض الشاسعة، المقفرة، الصامتة، حيث لا معنى للزمن، ولا وجود للحياة. أصبح لها رائحة خاصة، يستنشقها الشاب الذي كان يشعر بصغره بهذه الشاعر، وبدأ يشم رطوبة استساغ معانقتها، حتى أضحت الصحراء كائنًا حيًا، يمنح الدفء والألفة له. خاصة وأنها قد أعادت له مجده وشعوره بذاته وانتقامه ممن سببوا لهم الضياع بالحرب أولاً، وبقتل صديقه وخيانة العميل له ولأخته.

ومن الأماكن الحميمية الباعثة على الحياة أيضاً (الوطن)، وهذه الكلمة تتسع للكثير من الأماكن التي عاشتها الشخصيات عند كاتبينا، فالوطن أولاً قد يكون في الذاكرة والسنوات الماضية قبل النكبة أو الغربة والتشريد. ومن ذلك ما يستذكره سعيد في **(عائد إلى حيفا)**، حيث يمر على الأحياء والشوارع في مدينته ويجد كل شيء على حاله، وكأنه لم يغب عن هذا المكان الجميل الباعث على الحياة في صدره، حتى إنه بعد غياب عشرين عاماً عاد إلى المدينة يتجول فيها، فبدأ شلال الذكريات ينهار على صدره.

"**وأخذت الأسماء تنهال في رأسه كما لو أنها تنفض عنها طبقة كثيفة من الغبار: وادي النسناس، شارع الملك فيصل، ساحة الحناطير، الحليصة، الهادار..** "[2]

فهو ما زال يحفظ الأماكن والأسماء، وإن استبدلوها بأسماء أخرى، فما زالت هي هي بالنسبة إليه، فاحتلال الأرض وتغيير الأسماء لا يغير واقعها، ولا يسقط ملكيتهم لها، ولا يفقدهم الحق فيها، فهي ستبقى كما كانت في السابق بالنسبة إليه، وإن كان واقع القوة والتسلط والقهر

(1) كنفاني، ما تبقى لكم، الآثار الكاملة (ص168)
(2) كنفاني، عائد إلى حيفا، الآثار الكاملة (ص345)

يفرض واقعاً غير هذا، وهذا يعبّر عن رغبة الفلسطيني بالتمسك بأرضه، وسعيه إلى العودة إليها، وحلمه بأن يتمكن من تغيير هذا الواقع.

وفي قصة أرض البرتقال الحزين، كان الوطن مبعثاً للسكينة وطعماً للحياة الحقيقية الدافئة، فهو وإن كان الآن مغتصباً محتلاً، فقد عاش سكانه لحظات من السعادة لم تنفك عنهم.

"**وعندما بدأت رأس الناقورة تلوح من بعيد، غائمة في الأفق الأزرق وقفت السيارة.. ونزلت النسوة من بين الأمتعة وتوجهن إلى فلاح كان يجلس القرفصاء واضعة سلة برتقال أمامه مباشرة.. وحملن البرتقال.. ووصلنا صوت بكائهن.. . وبدا لي ساعتذاك أن البرتقال شيء حبيب.. وأن هذه الحبات الكبيرة النظيفة هي شيء عزيز علينا.** ". [1]

أما في رواية **(أم سعد)**، فيقدّم كنفاني شخصيّة بطلته "أم سعد"، وهي تتحرك في فضاء المخيّم، الواقع في إحدى ضواحي بيروت. متنقّلة بين المخيم وبيت الراوي، خارج المخيم. وقد اعتادت أنْ تتردد إليه في أوقات محددّة. ويدور جانب كبير من أحداث الرواية في هذا الحيّز المكاني، أمّا البعد المكاني الآخر وهو الجانب المشرق في قلبها، والذي تجري فيه بقية الأحداث، فينشأ من خلال استرجاع أم سعد لذكريات الماضي في فلسطين عام 1936. وفلسطين الواقع الروائي عام 1967، وكل الأحداث المريرة التي خاضتها الشخصية كان لأجل العودة للوطن واستعادة لحظات السعادة والحياة والأمان التي عاشتها هناك.

والوطن المكان الأليف، قد يكون واقعاً تعيشه الشخصيات وتحيا فيه لحظاتها الحية الآن. كما في **(زمن الخيول البيضاء)**، فقد عاشت الشخصيات زمناً طويلاً في قرية الهادية آمنة مطمئنة، تحصد الخيرات، وتسابق الخيول، ويعيش هؤلاء السكان قصصاً من الحب والسعادة والاستقرار، فكانت الهادية اسماً على مسمى تبعث في أصحابها جواً من الألف والحميمية والحياة الهانئة، وهذه هي طبيعة الوطن وفلسطين قبل أن يغزوها الغزاة ويشتتوا أهلها.

"**كنا نخشى أن تقول لنا لن نغرّب مهرتنا، وكنا سنعذرك، قال الحاج محمود: هذه بلاد بجحم القلب يا حاج، لا شيء فيها بعيد ولا شيء فيها غريب.** "[2]

فمعاينة المكان في هذه الرواية يأخذك إلى رحلة تجوال في دروب القرى الصغيرة، ومجالسة أهلها، ومرافقتهم في أسفارهم القصيرة إلى يافا والقدس بحثا عن محامٍ يدافع عن قضية

(1) كنفاني، أرض البرتقال الحزين (ص38)

(2) نصر الله، زمن الخيول البيضاء (ص15)

استلاب أرضهم، أو عن قسيس وطني يساندهم في وجه الدير الأجنبي. فهنا في أبجدية هذا المكان الحميمي الدافئ يتمازج "الريح" و"التراب" و"البشر"، حيث يصير الوجد والوله بالفرس والخيول البيضاء لغة سرية من يفكها ينتمي للمكان، وتصير التفاصيل صلوات قداسة هادئة، من صوت المهباش، إلى ميلان الشجر، إلى تلون الأرض مع شدة لون الشمس، حتى يصبح المزيج كله صورة بالغة الرهافة والتكامل لا تسمح لأي نشاز بالانضمام إليها.

وفي رواية **(عو)** كانت المدينة تسبب اضطراباً وأزمات نفسية حانقة لدى شخصية الرواية أحمد الصافي، وسيظهر ذلك في حديثنا عن المكان المعادي، ومع ذلك فإنه في بداية الرواية كان يتحدّث بكلّ قوةٍ وانتماءٍ وحبّ لكل ما في هذه المدينة، فهو كاتبها الأول، وهو طفل الليلة الأولى، وصاحب القلم الذي جرّ وراءه ثورةً في صدر سعد دون أن يدري.

- **هل تنتمي فعلاً لهذا البلد بكل ما فيه أم لا؟**
- **أنا أنتمي لهذا البلد**
- **أنت مع خراب هذا البلد**
- **بل أنا مع عماره !**

فهو الآن في حواره هذا وفي كل حواراته بدايةً يتمسك بحبه وولائه، إلى أن يسقطه الجنرال بالتدريج في فخ لقمة العيش، فيضطرّ للتدليس بدايةً، حتى يصبح مقتنعاً بما يفعل، وإن كان غير مقتنعٍ بذلك، فالتظاهر سبيله الوحيد للحياة!

يظهر أن المكان الأليف والذي يشحن أصحابه بالحياة هو البقعة الآمنة الضائعة والمشتركة عند جميع الروائيين الفلسطينيين، وهي صورة الوطن. سواءً تراءت لهم هذه الصورة في الحياة أو في الذكريات والأمنيات أو في المستقبل المنشود، وهذا الوطن متمثل في القرى والمدن والبيوت الآمنة التي غادرها أصحابها وبقيت ذكراها تغزو عقولهم، وتطرب لها مسامعهم، وهم بين أمل الرجوع وهم الغربة التي يصارعونها. ووسط صخب المرار والحروب والمخيمات والسجون هذه الأماكن المرعبة، تلوح رايات الدفء وروائح الأشجار وعبير الوطن المنعش في ذكريات وآمال الكتّاب فيصدرونها لتتكلم عنها الشخصيات وتسجّل لحظات من الفجر المرتقب، والنهاية المشرقة بالعودة للوطن.

ثانياً: المكان المعادي

المكان المعادي هو المكان الباعث على الضنك والألم والمؤدي للعذاب وشعور الإنسان بأنه في مكان لا يصلح للحياة، وهو مصدر للضيق للشخصيات تتأثر به فتقوم بإظهار مشاعرها تجاهه من خلال التوصيف اللغوي الذي يلجأ إليه الروائي.

والروائي حين يلجأ إلى وصف المكان أو الفضاء الروائي، فإنه يرمي من وراء ذلك إلى بث المصداقية فيما يروي، بجعل المكان في الرواية مماثلاً في مظهره الخارجي للحقيقة، نابعًا من مرجعيته الواقعية. ذلك أن الروائي حين يصف المكان الطبيعي، يستثمر عناصره الفيزيائية لتجسيده، بحيث يجعلنا نقف على الصور الطوبوغرافية للمكان، والتي تخبرنا عن مظهره الخارجي[1]. "إذ إنه يرسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بواسطة اللغة ممكنًا، جاعلاً من الوصف أداة لتصوير المكان وبيان جزئياته وأبعاده. وهو بتوظيفه عناصر المكان المحسوسة لتشكيل مكانه المتخيل، إنما يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع". [2]

وقد عمد كنفاني إلى وصف الأماكن الطاردة المعادية على ألسنة الشخصيات الروائية، فكانت تضفي عليه قيمته السلبية، وتعطي للقارئ الأثر الحقيقي الذي يحدثه هذا الحيز في الرواية. حتى إنه قد يكون ذات المكان باعثاً على الألفة أو المعاداة في مكانين مختلفين، وما كان هذا دون أن تتحدث الشخصيات بلسانها وتواجه القارئ بشعورها الحقيقي تجاه المكان.

ومن ذلك نضرب مثالين: الخيمة، والصحراء. فالخيمة في رواية **(أم سعد)** أعطاها الكاتب بعدين مكانيين مختلفين، الأول كان الخيمة التي ضربها الفدائيون على الحدود والتجأوا إليها ليعسكروا فيها، فكانت بمثابة حلم وسبيل لتحقيق العودة بالنسبة لأم سعد، وهي المكان الذي يسكنه ابنها الفدائي، فظلت تتغنّى بها وتتمنى لو تزوره هناك، وتنتظر أن يعود لها حاملاً مفاتيح العودة وراداً لها وطنها، وكم وقفت بعيداً ترقبه في خيالها وتلتقي به قرب الخيمة تعطيه الطعام وتقبله وتودعه. وقد قالت في مدح خيمتهم: "**خيمة عن خيمة بتفرق**". [3]

---

(1) البوعلي، أهمية المكان في النص الروائي (على الإنترنت)

(2) قاسم، بناء الرواية (ص82)

(3) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة (ص257)

والخيمة ذاتها في الرواية مصدر البؤس والفقر والغربة التي تحياها أم سعد مع باقي اللاجئين منذ عشرين عاماً. فالمشهد الأول في الرواية يمّثل الخلفيّة المكانية التي تضفي على الشخصية حضوراً متميزاً كثيفاً وذا معنى. يقول الراوي عن أم سعد:

"**وفجأة رأيتها قادمة من رأس الطريق المحاط بأشجار الزيتون. وبدت أمام تلك الخلفية من الفراغ والصمت.. .. مثل شيء ينبثق من رحم الأرض**"[1]

ومن خلال تتابع بعض المقاطع الوصفية لفضاء المكان (المخيم)، وما يشمله من أماكن فرعية، كوصف الدروب الضيقة، وبيوت الصفيح والطين الواطئة، وكذلك وصف بيت "أم سعد" الذي يتألف "**من غرفة مشطورة من النصف بحائط من التنك**"[2]، يتضح الواقع الاجتماعي البائس، والظروف الصعبة التي تعيشها تلك المرأة مع أبناء شعبها، ومن مظاهر البؤس والألم الذي عانته أم سعد في المخيم، وأدى لمعاداتها إياه قولها:

"**ماذا نفعل في المخيم غير التمشي داخل ذلك الحبس العجيب؟ الحبوس أنواع يا ابن العم، المخيم حبس وبيتك حبس.. .** "[3]

"**عاشت في مخيمات التمزق سنوات لا قبل لأحد بحملها على كتفيه**"[4]

ولعل كل هذا هو ما يدفعها إلى بذل المزيد من الجهد والتضحية لتجاوز هذا الواقع. ولا تلبث تلك الصورة البائسة لفضاء المخيّم أنْ تتبدّد بفعل الحركة الناهضة لأم سعد، ولأبناء المخيّم، عقب النكسة، إذ تحوّلت مخيمات اللجوء والتشّرد إلى معسكرات للتدريب وقواعد للفدائيين، تمثّلت في تلك الخيمة الجديدة، التي تعقد "أم سعد" عليها كل الآمال، والرجاء، وتنظر إليها بإعجاب وإجلال، بعد أن انتظرت عشرين عاماً، وبذلت الكثير، وأعطت بسخاء، لترفع بنيانها، وترسّخ دعائمها في نفوس أبنائها، وأبناء الوطن.

وقد كان للوطن في رواية **(ما تبقى لكم)** صورة يسردها حامد بطريقته الخاصة تضفي عليه جانباً مأساوياً يؤذيه ويحيله إلى الألم واختراق الحدود باحثاً عن حياة هناك.

---

(1) كنفاني، أم سعد، الآثار الكاملة (ص254)

(2) المرجع السابق، ص294

(3) المرجع نفسه، ص255

(4) المرجع نفسه، ص259

"ما تبقى لها.. ما تبقى لكم.. ما تبقى لي.. حساب البقايا.. حساب الخسارة.. حساب الموت.. ما تبقى لي في العالم كله: ممر من الرمال السوداء، عبارة بين خسارتين، نفق مسدود من طرفيه.. "[1].

وفي السياق ذاته يكلم الصحراء التي مزّقت أحلام الكثيرين من قبله، وجعلت من حياتهم سراباً لا وجود له، وموتاً لا نجاة منه، فيقول معادياً هذا الوطن الذي رماه للموت.

"أنت أرض خصبة أيتها الشيطانة.. أقول لك، أرض خصبة مزروعة بالوهم والمجهول تتكسر كل أنصال الفولاذ في العالم إذا مرت فوق صدرك الأصفر العاري، صدرك الأجرد الممتد إلى أبدي وإلى آبادهم والسابح بجلال في بحر من العتمة.. كل نصال الفولاذ في العالم ليس بمقدورها أن تحصد من فوقك عرقاً واحداً.. ولكنها تتكسر واحداً وراء الآخر أمام حصادك الصلب النامي أكثر فأكثر. كلما خطا الرجل إلى أعماقك خطوة وراء الأخرى حتى ليتحول إلى عرق مجهول يستقي منك انتصابه وخطواته وليس بالوسع أن يحصد.. "[2]

وتمتزج الحوارات في هذا النص، حيث يبدأ بأن يكلم زكريا مريم، ثم يحاور حامد الصحراء، ثم يعود زكريا يصف مريم وما تمثله شخصيتها من أبعاد مكانية مؤلمة وقاسية وذات اتساع وغموض لا معنى له.

ومن الأماكن المعادية للشخصيات أيضاً ثلاثة أمكنة في رواية **(رجال في الشمس)**. جاءت هذه الأمكنة لتعطي للرواية صبغتها المأساوية المؤلمة، فأغلقت كل الأبواب أمام هؤلاء الرجال، حتى بقي لهم خيار الموت وحده، الموت الصعب والأكثر صعوبة. فالمكان الأول تمثّل في الوطن. وهو الخيار الذي رفضوه وكرهوا ما قدمه لهم من فقر وذل وضنك معيشيّ، فحاولوا بشتى الطرق أن يخرجوا منه ظناً منهم أن ثمة حياة في مكان آخر، وأن بقاءهم فيه يعني استمرار المعاناة وصولاً إلى الموت. فكل من الرجال الثلاثة حمل قصته معه، وخبأ جروحه في حفرة في وطنه، وقرر الرحيل من هذه البقعة المميتة أملاً في مكانٍ آخر يؤويهم ويعيد لهم الحياة التي فقدوها ولم يتذوقوا طعمها للحظات في وطنهم.

وكان المكان المعادي الثاني هو الصحراء، فقط رسمت خطوطها النارية في جبهاتهم، وسلخت عن وجوههم ألوانها، وأعطتهم درساً من العذاب والقسوة ما لم يتخيلوه أبداً. ولم يكن

---

(1) كنفاني، ما تبقى لكم، الآثار الكاملة (ص215)

(2) المرجع السابق (ص179)

لهم من سبيل للهرب إلا من خلالها، فكانوا يتجرعون نيرانها غصباً ظناً منهم أن وراءها برداً وسلاماً، وأن ما بعد هذا الموت حياة تلوح في أفق الصحراء.

"**بدأت الأرض تخفق من تحته، ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجّة ثم تعبر إلى خلاياه.. . في كل مرة يرمي بصدره فوق التراب يحس ذلك الوجيب.. . يشقّ طريقاً قاسياً إلى النور قادماً من أعمق أعماق الجحيم**"[1]

فالصحراء التي هربوا إليها من وطنهم لم تسعفهم طويلاً، ولكنهم ظلوا متعلقين بأستارها طامعين في الوصول للكويت أرض الميعاد بالنسبة لهم، وهو حلم عابث ومحض وهم لن يكشف إلا عن سراب مختبئ في جنبات الرمال الملتهبة.

"**جرجر ساقيه فوق الرمال كما لو أنه يمشي على رمل الشاطئ بعد أن سحب زورقاً كبيراً امتص صلابة ساقيه.. تراهم لو حملوني إلى سجن جفرا الصحراوي هل سيكون الأمر أرحم مما هو الآن؟! عبث.. الصحراء موجودة في كل مكان** " [2]

وفي الصحراء الميتة كانت هناك ميتات أخرى كثيرة وأماكن مرعبة نجا الثلاثة منها، ولكنهم علقوا في غيرها، ومنها: سجن جفرا، وسيارات المهربين الآخرين الذين كانوا سيحتالون عليهم، ونقاط الإتشفور (التفتيش) فلو كشفت أمرهم لابتلعتهم الصحراء هناك بلا رحمة.

أما المكان المعادي الثالث فقد كان الخزان. وهو يمثل السجن الكبير الذي حوصر فيه الفلسطيني إثر التشرّد واستلاب كل شيء منه، ويمثل أيضاً الضياع والتشرّد بحد ذاته ضمن حدود ضيّقة، محصورة تكتم على أنفاس بشرية تتطلع نحو الحلم بالخلاص من الاستلاب والغربة، وتارة هو الأمل بالخلاص الوهمي. ولكنه في النهاية حقيقة مرّة واقعة، وهو خزان ضيّق الحدود يخزن كل أشكال التشرّد والضياع للإنسان ولا يتسع لهذا المد المترامي من الغضب الحقيقي داخل تلك النفوس البشرية التي قدم منها غسان كنفاني ثلاث نماذج هي أسعد ومروان وأبو قيس.

وبذلك، نجد أن المكان في هذه الرواية قد خضع لعوامل الزمان القاسي الذي جاءت فيه الأحداث، وأن الفلسطينيين الثلاثة قد خضعوا لسلطة هذا الزمان والمكان، فجاء الحدث الدرامي محتفلاً بموتهم دون أدنى صراع خارجي، وإنما كان الصراع في داخلهم، صراع حول المكان

(1) كنفاني، رجال في الشمس، الآثار الكاملة (ص37)
(2) المرجع السابق (ص59)

الآمن الذي ينجيهم من عذاب الحياة، فقرروا أن يبتعدوا عن مكانهم (أرض فلسطين)، ومن ثم توارى المكان في طي النسيان، وظهر مكان جديد لم يستقبلهم إلا جثثاً باردة.

وبالانتقال إلى المكان في روايات نصر الله، نجد أن المكان الروائي قد أدّى دوراً أساسياً في التعبير عن رؤية الروائي، ونظرته إلى العالم، حيث أسقط رؤيته الفكرية على المكان، مخضعاً إياه لحركة الذات المبدعة، فتجلى وفق مستويات دلالية عدّة، تحددها السياقات الحكائية، وتكشف مدى إحساس الروائي بالمكان. [1]

وقد تنوعت الأماكن في رواياته، وحملت أبعاداً مختلفة متشظية، وإن كانت قد التقت في قيمتها السلبية التي تفرضها على شخوصها في الأزمنة الحالكة. "ولهذا عبّرت الأماكن عن ثقافة الروائي "ثقافة المكان" لأن المكان، لم يكن بعيداً عنه، إنه ملتحم به، إنه ساحة تمتد عليها خيوط حياته الشخصية، وتجربته الحياتية، وعقيدته الأيديولوجية، لذلك يتوافر "المكان الروائي" على دلالة أيديولوجية محدّدة، طالما أنه يتقاطع مع مفهوم المكان الذي يقدّمه النصّ الثقافي الأيديولوجي في مجتمع محدّد.. وفي لحظة تاريخية محدّدة أيضاً. [2]

فرواية **(زيتون الشوارع)** جمعت بين ثنائية متضادة تمثلت في الوطن والمنفى، حيث انتقلت بنا لهذين المكانين حين رسمت زمن ما قبل النكبة بقليل، وما بعد النكبة مرحلة اللجوء إلى المخيمات. وفي وقتها كانت المخيمات مثار الموت والجحيم للناس الذين خرجوا من ديارهم الجميلة وأراضيهم التي يزرعونها بقلوبهم فيحصدون حباً وحياة إلى مكانٍ لا يقدم لهم سوى الموت والشعور بالوحشة والضياع.

"قلتُ لها: يا سلوى، المخيم هو كل مكان يمكن أن تكون فيه ما دمتَ خارج وطنك!"[3]

"إنّ المكان في روايات إبراهيم نصر الله هو البنية الروائية، والمركز الذي اتجهت إليه باقي المكونات الحكائية في النصّ الروائي، وعبر عن ذاته وجسّد المحتوى ودلّ عليه، محققاً جماليات تلقيه[4]. " فالوقت الذي خرج فيه الفلسطيني من وطنه، أرسى مركبه إلى بقعة لا هوية

(1) أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله (ص172)
(2) المرجع السابق (ص175)
(3) نصر الله، زيتون الشوارع (ص94)
(4) أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله (ص177)

فيها ولا انتماء ولا حياة، حتى جعل من الشخصيات أجساداً بلا أرواح، وأناساً بلا معنى ولا هدف يسعون إليه في هذه الدنيا المتعبة لهم.

"**أيّ زيتون ذاك الذي كنّاه وأي زيتون ذاك الذي أصبحناه. يا سلوى، لم نكن خارج الوطن أكثر من زيتون شوارع أيضاً..** " [1]

فالغربة هي الجحيم الذي لا يطاق، وهي المكان الذي ألقت الظروف به شعباً لا يرى لنفسه سبيلاً للحياة دون وطنه، ولا حتى الحلم بالحياة والعيش بوطن سلب غصباً من أهله.

"**في الغربة لا تستطيعين أن تدّعي امتلاكك لشيء ما، في الغربة أنتِ لا تملكين سوى حلمك، تستطيعين أن تقولي: هذا حلمي، لكنكِ إذا ما قلتِ هذا بيتي، وهذا ولدي، فإنك لا تملكين الحق في أن تقولي بأن لك حلمكِ الخاص في العودة إلى وطنك.** "[2]

أما في رواية **(مجرد 2 فقط)**، فقد حضر المكان التخييلي في هذا النص، وتمثل في كل مسرح يوحي بالمجزرة والدماء والضحايا ولم يتعين بشيء محدد. حيث كان اللون الأسود يجلل النسوة الفلسطينيات القادمات من الكويت إلى مطار عمان بعيد حرب الخليج الثانية "**كن مجللات بالسواد**"[3]، والذي ذكره مباشرة بتفحم بيت جيرانهم، إبان حرب المخيم.

"**ارتفع عمود الدخان عالياً، وحين انقشع لم يكن هناك بيت، كان الفحم. القذيفة صحت مبكرة.. كان البيت المجاور قد أصبح فحماً**"[4].

ولأن الأحداث الروائية تقع في أجزاء محددة من المخيم، أو في مساحته الكلية، اعتمد السارد في بنائه لهذا المكان على ثنائية (الجزء والكل) متنقلاً بالحكي من أحد بعديها إلى البعد الآخر، أو مجاورتهما وفق ثنائية (الداخل والخارج)، وذلك حسب مقتضيات الحكي. [5]

"**فلما بدأت القذائف المتواترة تنهمر على المخيم واضطر أهله للاحتماء بأحد الملاجئ.. الضوء الساقط من بوابة الملجأ يضيء أرضيته بمستطيل يشكل ثلث مساحته، وفي الثلثين**

---

(1) نصر الله، زيتون الشوارع (ص126)

(2) المرجع السابق، ص118

(3) نصر الله، مجرد 2 فقط (ص8)

(4) المرجع السابق، ص9

(5) أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله (ص180)

الآخرين توزعنا، كل له قطعة من العتمة، قطعة من الظل، والرصاصة عبرت فتناثر التراب في وجوهنا.. كنا خائفين.. الملجأ غير آمن"[1].

اعتمد السارد هنا في موضعة الملجأ على ثنائية الضوء والظلام، ليبين مدى حالة الرعب التي تهيمن على هؤلاء الذين هربوا من النور إلى الظلام طلباً للحياة بالتواري عن رصاص قتلهم، وعلى ثنائية الداخل والخارج ليبين انعدام الفرق بين الداخل وهي الحياة، والخارج وهو الموت وتوازيهما في تمثيل حالة الموت، بسبب عجز المكان (الملجأ) عن حماية الملتجئين إلى داخله، الأمر الذي يضاعف الرعب في نفوسهم ويقوي إحساسهم بخطر الموت.

"الملجأ الضيق، كان يضيق لمن فيه، بظلمة الليل، ببابه الذي لم يعد يفضي إلى أرض سوى تلك الأرض المحروقة.. بالدمار المحيط وبالهدوء القاتل الذي انتشر مترصداً ضحاياه، مصغياً إلى أنينهم.. "[2].

ويستمر نصر الله في إعطاء الملجأ صورته المأساوية المعادية لمن لجأوا إليه، فقد ضاق بهم واتسع لكل معاني البؤس والدمار، وصولاً إلى تهدمه على رؤوس الناس وسقوط الضحايا منهم، حتى هربوا لمكان آخر وهو قبو إحدى البنايات، وما لبثت القذائف أن وصلت إليه أيضا.

"في البناية التي قرر صاحبها على طرف المخيم أن يحاكي بها ناطحات السحاب، كانت بلا أعمدة وبلا جسور، عملاق دون هيكل عظمي، بطوبها المقعر، وشبابيكها الصغيرة التي لم تعد صغيرة، التي اتسعت.. الشبابيك التي تنفست دخان الحرائق وجمعته في الغرف.. المزراب المبقور في موضعين.. "[3]

وتستمر معاناة اللاجئين في هذا المكان، حيث لا خبز ولا حماية لهم من الدبابات القادمة، وكلما همّ أحد بإحضار شيء من الخارج يذهب دون رجعة. في هذه الرواية كمٌّ كبير من الموت والدماء واللحوم المتناثرة، يصور فيها كنفاني المجزرة بأبشع ما تكون التصاوير، وينقل القارئ بكليته لساحة الجريمة متفرجاً على كل الصور المعذبة الممكنة، راسماً بذلك يد الإجرام وهي تعبث بأرواح الناس وتحيل حياتهم البسيطة وملاجئهم المقفرة إلى موت آخر دون

(1) نصر الله، مجرد 2 فقط (ص25)
(2) المرجع السابق، ص52
(3)المرجع نفسه، ص59

أن يرحموهم أو يتركوا إلى رحمة الله سبيلا. ومن العبارات التي تعطي للملجأ بعده المأساوي المعادي:

"**وكانت أخبار مجازر صغيرة قد وقعت على أطراف المخيم، يبدأ بعضها بالسحل، والآخر بالفسخ، وأكثرها رحمة كانت بالرصاص أو قنبلة يدوية.. وحاولنا أن نستحلب المزراب، فلم ينزل الماء، الماء الممزوج بالدم..** " [1]

ومن أكثر المشاهد إثارة وبعثاً للحياة من بين زخات الموت المترامية، كانت نقطة ثورة وتفجر وانطلاق رسمها نصر الله لسكان الملجأ حين خرجوا دفعة واحدة بعد مجزرة الجوع التي عانوها لأيام، خرجوا كلهم على قلب رجل واحد ليواجهوا بنادق العسكر بصدورهم العارية، فالموت بتلك الحالة أشرف من ميتة الجوع والذل. فكانت هذه المشاهدة إيقاعاً مدهشاً ردّ للصورة الكلية اعتباراً إيجابياً، ووحياً مشرقاً بعد كم الموت المتناثر في الرواية.

"**وفجأة دبت فيه قوة.. انفجرت حنجرته، وصرخ الله أكبر.. وانطلقت الأصوات من كل صوب الله أكبر.. من الداخل والخارج.. . وخرج الناس من الملاجئ. الأطفال والنساء والشيوخ. اشتعل ليل المخيم بالتكبير.. توقفت القذائف وعم صمت مرعب، جليل، مبكٍ، وراح البشر يتجمعون في الشارع الرئيسي، وكأنهم متفقون على ما يقومون به منذ زمن.. اندفعوا في الطرق باتجاه هدف واحد.. باتجاه البنادق..** "[2]

ويلاحظ أن نصر الله في روايتيه عو ومجرد 2 فقط قد نكّر المكان وجرّده من الاسم بخلاف المكان في زمن الخيول البيضاء وقد كان الهادية، وأعراس آمنة في غزة، وزيتون الشوارع في مخيم الوحدات، وذلك بهدف "تجسيده محتوى الحكاية وإحالته إلى مكان أو أمكنة تتقاطع معه في مظاهر الحياة القائمة فيه، ولعل سبباً آخر هناك، يتمثل في هربه من المساءلة السياسية التي تترتب عليها أمور لا تعد ولا تحصى.

فمثلاً في رواية عو، ذكرت المدينة التي تعيش فيها الشخصيات، وهي مدينة نكرة تصلح لكل زمان ومكان، ولعلها في بداية الرواية بدت مدينةً عادية مكوّنةً من أناسٍ وشوارع وأحياء، ولكن الكاتب ذكر وصفًا لهذه المدينة يعطيها بعداً خانقاً للشخصية:

---

(1) نصر الله، مجرد 2 فقط (ص145).

(2) المرجع السابق، ص163، 164

"**حيث وسط المدينة، حيث الضيق وانعدام الهواء والظهيرة المجنونة، والعربات المحتقنة بلهيب محركّاتها، حيث الحديد أكثر من اللحم!**"[1]. وأردف واصفًا بقوله:

اندفع المساعد ثانيةً وخلفه الحراس باتجاه المحلات التجارية، باعة مواد البناء والفلافل، والتلفزيونات الملونة، سينما الشعب والمبولة العامة، أكشاك الصحف، محلات النوفوتية، وأحذية الشعب المغلقة منذ زمنٍ طويل، لأنها علقت يافطة بالأحمر العريض –عن حسن نية– كتب عليها: أحذية الشعب تهنّئ الجنرال بحلول شهر رمضان[2]!

هنا تبدو صورة المدينة كغيرها من المدن، المترفة بالضوضاء والازدحام المروري والمحال التجارية، فإذا ما تبدى الموقف الأخير ظهر لنا البعد التعسفي الذي تعاني منه هذ المدينة، مما سيجعله مصاحبًا للقارئ طيلة الرواية، مدعومًا بمشاهد التعذيب في سجون المدينة، ومواقف القمع السياسي والإعلامي كما حدث مع أحمد الصافي.

ومن شدة ما ضاقت على أحمد الصافي هذه المدينة، وقد كانت ذات أبعاد موحشةٍ وضيقة بالنسبة لأحمد الصافي الذي لم يعد يرى متسعاً حتى للتنفس في مدينته:

"**هذه المدينة ستبقى قريةً مهما اتسعت**[3]".

ومن أصعب حالات أحمد الصافي التي وصف فيها المدينة حين وصل حالة الذروة في التخبط والاضطراب، فعبر عنها بقوله:

الليل يمتدّ جرحاً باهتاً، والمدينة نصف نائمة كعادتها، نصف غائبة، كان يود أن يشعل الفتيل ويفجّرها، هذه المدينة دفعةً واحدة، لكنه كان يعرف أنها مدينةٌ من ديناميتٌ مبتل، تلزمها شمسٌ كبيرة قبل ذلك كي تنفجر[4]

هذه الصورة البائسة، وكأن ثقل المدينة كله فوق رأسه، بعد أن كانت أمله الوحيد في الحياة، أصبحت الضيق والاختناق حتى يود لو يفجرها، لكنه بليدةٌ ولا تشعر أبداً، وتلزمها شمسٌ كبيرةٌ من الحقّ، ومحاولاتٌ كثيرةٌ لإيصالها نحو النور كي تشعر بما يشعر.

---

(1) نصر الله، عو (ص90)

(2) المرجع السابق، ص90

(3) المرجع نفسه ص63

(4) المرجع نفسه، ص102

ووصفٌ آخر للمدينة والغابة التي تحيط بها، فالمفترض أنّ الغابة هي المكان الأخضر الجميل والمزروع بالأشجار والممتلئ بالطبيعة الساحرة، لكنك ستراه في هذه الصورة غير التي عهدتها بناءً على المشهد التالي:

"**كل الأشياء تأتي معلّبةً.. . حتى الأشجار تأتي معلّبة، فعندما تقرر اجتماع طارئٌ للجنرالات لتدارس الأوضاع الخطيرة التي تعصف بالمنطقة، قامت بلدية المدينة بالعمل ليل نهار، وقد نقل الشجر بالطائرات من بلادٍ لا يعرف الشيطان اسمها، وفجأةً امتلأت الشوارع بأشجارٍ عالية، غريبة عن التراب والهواء؛ كل ذلك ليتمتّع الجنرالات بالمشهد الجميل في ذهابهم إلى قصر المؤتمرات وعودتهم منه**[1].. "

هنا تتجلّى صورة المكان (الغابة) وقد غدت بلاستيكيةً، وكأنها خرجت من مصنعٍ كما يصفها الراوي، ومع ذلك تعطي إيحاءً باقتراب الطبيعة من الناس، لكن الكاتب يصدمك في النهاية حين يهمل الجنرال الأشجار فيقول:

"**ولكنهم في اللحظة الأخيرة قرروا الوصول إلى قصر المؤتمرات مستخدمين الطائرات العمودية، فأهملت الأشجار، بحيث لم تُتح الفرصة الكافية للأغنام لقضمها ذابلة.. بسبب تمديد اجتماعات المؤتمر..** "[2]

الواضح إذن أن السبب الحقيقي لم يكن ليتمتع الجنرال بمنظر الأشجار، ولا لزراعة الطبيعة في المدينة، إذن ثمة سببٌ مختلف تمامًا، سيبدو جليًا في فصول الرواية حين تظهر العمليات الفدائية، وتظهر خلف الغابة حدود الدولة مع ما تسمّى (إسرائيل)، والتي كان غرض الجنرال من قطع الأشجار منع الفدائيين من التخفي هناك للتسلل لتلك الحدود، أو الاختباء للتخطيط والقيام باقتحام تلك الحدود المحمية مع العرب!

وثمة مكان آخر يعطي بعداً مأساوياً مؤلماً لطفل الليلة الأولى (سعد)، هذا المكان هو الزنزانة، وهو أقسى وأعنف وأوحش الأماكن على الإطلاق، وهو المعنى الحقيقي للظلم والاستعباد، وهو الحياة في أحقر أشكالها، حين يحوي الأبرياء والشجعان الذين يجربون دكّ المحتل المشترك للعرب (إسرائيل)، أو يحرّضون على الحرية والبطولة، بينما يتصدره وحوشٌ يعيثون في أجساد الضعفاء خرقاً وتمزيقاً، ومع ذلك فهي معقل الصابرين والمكابرين، فالزنزانة

(1) نصر الله، عو (ص22)
(2) نصر الله، عو (ص23)

شهدت في الرواية تعذيب ونهش جسد سعد الفتى المناضل، وصاحب الفكرة الثورية التي تحولت لواقعٍ عمليّ، وقد استقاها من قصة (طفل الليلة الأولى) للكاتب الذي تنازل عن فكرته أحمد الصافي، المهم أن سعداً يتراوح ما بين الكبرياء وما بين العذاب، فالمشهد يوحي بالألم والمرارة، فيما هو يجرّب الانتحار البطولي في سبيل كرامته، ومن تلك المشاهد:

"**دار النهار دورتين، والليل لما يزل في إثره، الوقت خطوةٌ في ضبابٍ كثيف، فكل شيءٍ غارق في الشحوب، شحوب الممرات، الصرخات والعزل عن تدفق نهر الضوء حتى من طاقة زنزانةٍ، جسدٌ في الداخل يرمم أجزاءه المبعثرة، يلملم جراحه، كان الزمن ضائعًا في الزنزانة..** "[1]

وهنا يبتسم الجرح، لا بل النزيف، لا بل اللحم المتطاير" "**في الأقبية الشبحية الحالكة، مر الصمت محاولًا اقتحام باب غرفة التحقيق، ليختطف روح الفتى المستند إلى الجدار الملطخ برذاذ الدم، كيف لا يصحو الجدار حين ينتشر كل هذا الرذاذ على وجهه، كيف لا يصحو!؟ ولكن سعد وجد لعبةً يتسلى بها، كان يتابعها من شقٍّ صغير بين انتفاخين يحاولان الالتقاء، واحد يهبط من حاجبه والآخر يصعد من خده، لعبة جعلته يضحك مرتين بصوتٍ عالٍ وهو يتلقى اللكمات الخاطفة المتقنة حيثما اتفق..** "[2]

من خلال هذا تظهر صورة الزنزانة المؤسفة، والتي تمثل ضياع الحق، وسحق الكرامة والثورة، فحين غاب سعد في الزنزانة وصولاً إلى موته تحت أيدي المخبرين، غابت الثورة اختفت ملامحها، وذلك تزامناً مع اختفاء الكلمة المحرّضة على الثورة وهي قلم أحمد الصافي، فهنا المفارقة العجيبة، حين يموت تلميذ أحمد الصافي في سبيل فكرةٍ تخلّى عنها الأستاذ بمجرد أن لوّح الجنرال أمامه برغيف الخبز، فيموت هذا منتحراً ببطولته، وذاك يموت منتحراً بخيانته، صورةٌ من السيريالة ابتدعها نصر الله ما سبقه بها أحدٌ أبداً.

يتضح من خلال ما سبق أن المكان غير محكوم بالمطلق بصورة أو بأخرى تفرضها الصورة الذهنية لدى القارئ، وإنما تستمد أبعادها وقيمتها ومعناها الفعلي من خلال لغة الكاتب وسرده، وتوظيفه لهذا البعد المكاني في ظروف خاصة وأحداث متواترة تجعل منه مكاناً ذا أمن ودعة لشخوصه، أو مكاناً يبعث الموت وينفي الحياة عنه، فيصير طارداً لهم معادياً لطقوس النجاة في حياتهم. وقد أدى كاتبانا هذا الدور ببراعة مدهشة، فتنقلا بين الأمكنة من رواية

(1) نصر الله، عو (ص105)
(2) المرجع السابق، ص94

لأخرى، وأعطيا لكل مكان وحيه الخاص، ليفرض صورة مشرقة أو محرقة من خلال اللغة الفنية البليغة، والأداء الدرامي العالي، وتمازج الوصف مع الحدث في الزمن الفعلي المناسب، لتكتمل للقارئ صورة السرد البليغ الذي قدمه لنا هذان الكاتبان، وتبقى الأبعاد الذاتية والخارجية لمكنونات الحيز المكاني ذات فكرة متنامية ورسالة هادفة قدمها كل من كنفاني ونصر الله بأدبهما ليقولا للعالم إن المكان هو الهوية والذات، وإن الزمن كفيل بأن يعطي لكل فضاء قيمته ويقدم لكل شخصية روائية جسدت شخصية فلسطينية حقيقية همّشها التاريخ، حقها في النضال والكفاح إلى أن تصل لمبتغاها وحريتها المنشودة. فهذا الأدب هو تضافر الشخصيات الواعية لحقها في المكان/ الوطن، والذي سلبه الزمن الماضي زمناً طويلاً في الحاضر، ولا بد من عودةٍ حقيقية كما رسمت في هذا الأدب عودة تبشيرية نظّر لها هذان الأديبان.

الخاتمة:

كانت هذه الدراسة محاولة لتأمل تجربة إبراهيم نصر الله وغسان كنفاني السردية، بدءاً بسيرتهما وربط واقعهما المعيشي بما نظّرا له في أعمالهما، ومروراً بحالات الموت والحياة البيولوجية والنفسية التي احتوتها مواقف السرد، وكيف تفاعلت مع مكنوناتهما وقضيتهما الفلسطينية، واحتوت أيضاً بعض التقانات الفنية التي تلازمت معها أبعاد توحي بدلالات الموت والحياة الحقيقية والهامشية، فكانت تعبيراً صادقاً عن إحاطة هذان الضدان بحياة الفلسطيني، في كل زمان ومكان، وفي كل شخصية عايشت هذا الواقع، وأيضاً في اللغة السردية التي اعتمدها الكاتبان في أعمالهما.

وقد خلصت الدراسة إلى بعض النتائج والتوصيات، من أهمها:

- امتازت روايات كل من غسان كنفاني وإبراهيم نصر الله بالإشراق في المستوى الدلالي والتعبير عن الموت والحياة، إضافة إلى المستوى الفني، فقد تنبّأ كنفاني بحوادث القضية المستقبلية، ووثّق نصر الله ما عاينه الشعب من تلك الأحداث، فعاش كلّ منهما زمناً غير طبيعي يترجم مراحل متقدمة وسابقة على صعيد القضية والفن الروائي الحديث.
- اختلفت منهجية الروائيين في قتل وإحياء الشخصيات في أعمالهما، فكنفاني كان يتعامل بقسوة وتراجيدية لا ترحم في اختيار شكل الموت، كما وسلط الضوء على شخصيات صارعت الموت الانهزامي والانتحار البطولي، وعبّر عن كثير من ضحايا أعدائه وأصدقائه. أما نصر الله فكان مهذباً في الغالب في اختيار الموت لشخصياته، وقد رسم صورة الموت والحياة لها بلطافة في معظم الأحيان، إلا أنه أيضاً استدعى هزلية وميلودرامية كبيرة في بعض المشاهد، كما استوحى كل منهما صورة الموت بما عاينه من واقع وتاريخ الشعب الفلسطيني، مع إضفاء الصبغة الفنية الإبداعية.
- تعد روايات غسان كنفاني وإبراهيم نصر الله روايات زمكانية بامتياز، فكلاهما تواصل مع أبعاد المرحلة التاريخية والجغرافية التي انتمى إليها بروحه أو فكره، وكلاهما ألقى بظلاله الفنية والجمالية على بقية المكونات والمحركات السردية الأخرى، آخذاً بعين

الاعتبار رسالةً فنية ووظيفية يسعى لتحقيقها في أذهان الجماهير القراء أصحاب الذوق الرفيع، وكذلك في أذهان المناضلين.

- برزت معانٍ جديدة وتجليات ضدية مدهشة في عالم الموت والحياة، فقد اختار كنفاني موضوعات مأساوية تراجيدية ظهرت فيها قسوته الموازية للواقع في تعذيب الشخصيات وإيصالها لحالة الموت الغرائبي الصعب، واختار نصر الله أن يوثق حالة شعب بأكملها في معظم رواياته، فكانت المأساة تحلّ على الجسد الجمعي للمجتمع الفلسطيني، فالجميع مهاجر أو محاصر أو يقصف بالطائرات، فيما كنفاني اعتمد على أبطالٍ فرادى يخوضون معترك العذاب في أوطانهم.
- كان الموت لدى الروائيين موازياً للنفي والغربة والسجن وغيرها من الواقع الظالم للشعب الفلسطيني، فيما كانت الحياة تعني الحب والمقاومة والوطن والأرض حتى ولو كان قبراً في ذاك الوطن أو نضالاً يخلّد للفلسطيني سيرته العظيمة.
- استخدم الروائيان أساليب ووسائل محفزة وباعثة على اجتذاب المتلقي، وذلك من خلال اللغة الشعرية المدهشة للتعبير عن الحالات الإنسانية تجاه الثنائية الضدية، وكذلك الولوج إلى أعماق أعماق الشخصيات وسبر أغوارها الذاتية لتوصيف حالتها المعذبة أو السعيدة، إضافة إلى التصويرات العميقة والمجازات التعبيرية. واستخدما كذلك تقنيات سردية حداثية كالتقطيع الزمني الروائي، والتفاعلات الحياة بين الأمكنة، والربط بين عالمي الإنسان الواقعي والخيالي، وأخيراً النهايات المفتوحة التي تبقي الأسئلة في ذهن المتلقي مشرعة أمام نافذة الحقائق والأهداف المرجو تحقيقها من هذا العمل.
- يلحظ القارئ تنوعاً في تفعيل مشاهد البؤس والحرمان ومشاهد الحرية والاستقرار، وإن كان الوجه الحقيقي للمأساة أكثف في الحضور، ولكن الظاهر أن كلا الروائيين قد نوّع في شخصياته بين شخصيات إيجابية مشرقة وشخصيات ميتة حزينة، وكذلك الأماكن تنوعت بين الطاردة المعادية والأمومية الأليفة، والأزمنة أيضاً احتوت أبعاداً نفسية حزينة وأخرى مشرقة تبعث الولادة في الحاضر.

بقي أن يقال إن الروائي الفلسطيني بشكل عام، وكنفاني ونصر الله بشكل خاص قد استفاد من التوتر القائم في حياته وتاريخ شعبه، ووظفه ليعمق المأساة في رواياته، كما أن مسألة الحياة والموت قد أثارت اهتمام هذا الأديب بوصفها فكرة وجودية أولاً، نتيجة الظروف السياسية التي ألمت به شخصياً، فكنفاني عاين النكبة بنفسه فيما نصر الله يتجرع مرّ اللجوء إلى الآن، وبوصفه واقعاً يعيشه ويسير معه ومع وطنه جنباً إلى جنب، وهو في طريقه للتخلص منه، والبدء بمرحلة جديدة من الإشراق والحياة المكتملة بالنصر والحرية.

وفي الختام نأمل أن تكون الدراسة موفقة في تقديم صورة الموت والحياة التي عبر عنها كنفاني ونصر الله، ورصدتها الدراسة قدر الإمكان، وما كان من توفيق فيها فهو من الله، وما كان من تقصير فمن أنفسنا، واللهَ نسأل القبول والسداد والسير فيما يحبه ويرضاه.

سمية وادي

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

إبراهيم، هيام عبد الكاظم. (2009م). الشخصية في قصص وروايات غسان كنفاني، *مجلة كلية التربية*، جامعة القادسية، كلية الإدارة والاقتصاد، ع(11).

أحمد، مرشد. (2005م). *البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله*. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

أدونيس. (1997م). *مقدمة للشعر العربي*. (د. ط). بيروت: دار العودة.

إسماعيل، توفيق علي. (د. ت). *الرمز في أدب غسان كنفاني*. تاريخ الاطلاع: 15 مارس 2017م. الموقع: موقع الناقد توفيق علي إسماعيل (http://www. ghassankanafani. com/arabe/alhadaf8. html)

أيوب، محمد. (1996م). *الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة الغربية وقطاع غزة 1967 – 1993م*. ط2. ميدان الباشا المنيل: مكتبة النيل للنشر.

بحراوي، حسن. (1990م). *بنية الشكل الروائي*. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي.

بدوي، عبد الرحمن. (1997م). *مناهج البحث العلمي*. ط3. الكويت: وكالة المطبوعات.

بدر، عبد المحسن طه. (2014م). *تطور الرواية العربية في مصر*. ط5. مصر: دار المعارف.

بريمي، عبد الله. (د. ت). *إبراهيم نصر الله، الأدب تنقية للذاكرة وأنسنة للتاريخ*. (د. ط). القاهرة: موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث.

بلاشار، غاستون. (1981م). *جماليات المكان*، (ترجمة غالب هلسا). ط2. بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات.

بودية، إدريس. (2000م). *الرؤية والبيئة في روايات الطاهر وطار*. ط1. قسنطينة: منشورات جامعة منتور.

البوعلي، آسية. (2002م، أبريل). أهمية المكان في النص الروائي، *مجلة نزوى*. ع(86). تاريخ الاطلاع: 27 نوفمبر 2016م. الموقع: http://www.nizwa. com/

تاديه، جان إيف. (1993م). *النقد الأدبي في القرن العشرين*، (ترجمة قاسم المقداد). ط1. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية.

تشاندلر، دانيال. (2002م). *معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات "السيموطيقا"*، (ترجمة د. شاكر عبدالحميد). (د. ط). القاهرة: منشورات أكاديمية الفنون.

تودروف، تزفتيان. (2002م). *مفهوم الأدب ودراسات أخرى*، (ترجمة عبود كاسوحة). ط1. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

جمعة، إبراهيم جنداري. (1990م). *الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا* (رسالة دكتوراه غير منشورة)، جامعة الموصل– العراق.

الجيوسي، سلمى الخضراء. (1997م). *مقدمة موسوعة الأدب الفلسطيني في العصر الحديث*. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

جبرا، جبرا إبراهيم. (1992م). *أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال*. (د. ط). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

حبيب، نجمة خليل. (2014م). *رؤى النفي والعودة في الرواية العربية الفلسطينية*. (د. ط). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الحسن، بلال. (1972م). *مجلة شؤون فلسطينية*. بيروت (13).

حسن، عبد الله محمد. (د. ت). *الصورة والبناء الشعري*. (د. ط). القاهرة: دار المعارف.

حسيبة، مصطفى. (2009م). *المعجم الفلسفي*. ط1. الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.

حطيني، يوسف. (1999م). *مكونات السرد في الرواية الفلسطينية*. (د. ط). دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

الحروب، خالد. (2008م، أبريل). الملهاة الفلسطينية لإبراهيم نصر الله، مجلة نزوى. ع (86). تاريخ الاطلاع: 5 يونيو 2016م. الموقع: http://www. nizwa. com

حسيب، شحادة. (2013م، 23 يوليو). *عن غسان كنفاني*، مؤسسة الحوار المتمدن. ع(4148). تاريخ الاطلاع: 22 أبريل 2017م.

الموقع: http://www. ahewar. org/debat/show. art. asp?aid=316919

حمداوي، جميل. (2006، 27 نوفمبر). *اللغة في الخطاب الروائي العربي*. جريدة الرأي، المغرب.

حمو، حورية و الخلف، محمد علي. *(2011م)*. شعرية اللغة الروائية (إبراهيم خليل نموذجاً)، *مجلة جامعة تشرين للعلوم والبحوث*، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، 33(2).

درّاج، فيصل. (1999م). *مقدمة رواية "مجرد 2فقط". ط2*. *عمان:* المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الشروق.

درويش، محمود. (1987م). *في وصف حالتنا*، نص غزال يبشر بزلزال. ط1. بيروت: دار الكلمة.

الرازي، زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر الحنفي. (1999م). *معجم الصحاح*، (تحقيق يوسف الشيخ محمد). ط5. بيروت صيدا: المكتبة العصرية– الدار النموذجية.

روضان، حمدية كاظم. (2016م). جدلية الموت والحياة في فنون الحضارات القديمة، *مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية بجامعة الكوفة العراق*. ع(18).

رضوان، آمال عوّاد. (2012م، 22 مارس). *الرّوائيّ إبراهيم نصر الله الثقافة العربيّة نفسها بحاجة إلى ثورة*. (حوار). تاريخ الاطلاع: 11 مارس 2017م.

الموقع: ديوان العرب (http://www. diwanalarab. com/spip. php?article32310)

السعافين، إبراهيم. (1996م). *تحولات السرد*. ط1. عمان: دار الشروق.

سعيد، جلال الدين. (2004م). *معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية*. ط1. تونس: دار الجنوب للنشر.

السوافيري، لاتا كامل. (د. ت). *الأدب العربي في فلسطين (1840– 1940)*. *(د. ط)*. *القاهرة:* دار المعارف.

الشامي، حسان رشاد. (1998م). *المرأة في الرواية الفلسطينية (1965– 1985)*. ط1. لبنان: اتحاد الكتاب العرب.

صالح، فخري. (1985م). *في الرواية الفلسطينية*. ط1. بيروت: مؤسسة دار الكتاب الحديث.

الصليبي، حسين محمد. (2008م). *الرواية الفلسطينية وتجلياتها الفنية والموضوعية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو 1993* (رسالة ماجستير غير منشورة). الجامعة الإسلامية، غزة.

الصمادي، امتنان عثمان. (1995م). *زكريا تامر والقصة* القصيرة. ط1. عمان: المؤسسة العربية للدراسات.

الصالح، نضال. (2004م). *نشيد الزيتون، قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية*. ط1. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

طافش، كفاح. (2016م، 8 فبراير). *رمز الحصان في رواية زمن الخيول البيضاء لإبراهيم نصر الله. تاريخ الاطلاع: 30 مايو 2017م.* الموقع: الحوار المتمدن (http://www. m. ahewar. org/s. asp?aid=504140&r=8000&cid=149&u=&i=0&q)

عباس، نصر محمد. (د. ت). الموت الدلالي في الواقعية الجديدة، رواية "رجال في الشمس" لغسان كنفاني نموذجاً، *مجلة فكر وإبداع*، رابطة الأدب الحديث– القاهرة.

عبداوي، حفيظة. (2014م). التصوير الفني في الإبداع الأدبي، *مجلة عود الند*. ع (94). تاريخ الاطلاع: 5 يناير 2017م. الموقع: http://www. oudnad. net/spip. php?article1064

عبد الخالق، نادر أحمد. (2009م). *الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني (دراسة موضوعية وفنية)*. ط1. دار العلم والإيمان.

عثمان عبد الفتاح. (2002م). *دلائل الإعجاز في علم المعاني*، (تحقيق: ياسين الأيوبي). ط1. بيروت: المكتبة العصرية.

عصفور، جابر. (1993م). زمن الرواية المفتتح. *مجلة فصول*، القاهرة، 11(4).

العف، عبد الخالق محمد. (2010م). الزمان والمكان في رواية "رابع المستحيل" للقاص عبد الكريم السبعاوي، *مجلة الجامعة الإسلامية– غزة*.

العقاد، عباس محمود. (1982م). *ابن الرومي*، حياته من شعره. ط1. بيروت: المكتبة العصرية.

عودة، علي. (1997م). *الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية*. ط2. (د. م).

العيساوي، ريم. (2010م، الخميس 17 يونيو). *مفهوم الشعرية في النص الروائي*. تاريخ الاطلاع: 27 يونيو 2017م. الموقع: منتديات اتحاد الكتاب والمثقفين العرب (http://alexandrie. yoo7. com/t271-topic)

العيلة، زكي. (2011م، 9 سبتمبر). *فضاءات المكان والزمان في الرواية الفلسطينية*. تاريخ الاطلاع: 22 يونيو. الموقع: واحة الأدب والفن، مؤسسة القدس للثقافة والتراث (http://alqudslana. com/index. php?action=article&id=2118)

غنايم، محمود. (1992م). *تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة دراسة أسلوبية*. ط1. بيروت: دار الجيل.

فتحي، إبراهيم. (1988م). *معجم المصطلحات الأدبية*. (د. ط). صفاقس تونس: دار محمد علي الحامي للنشر.

فاسي، مصطفى. (1997م). *بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم*. (د. ط). الأردن: منشورات الأوراس.

فانون، فرانتز. (د. ت). *معذبو الأرض*، (ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي). ط2: دمشق.

فضل، صلاح. (1997م). *مناهج النقد المعاصر*. ط1. القاهرة: دار الآفاق العربية.

فورستر، أ. م. (د. ت). *أركان الرواية*، (ترجمة موسى عاصي). سمر روحي الفيصل. لندن: جروس برس.

القاسم، أفنان. (1984م). *عبد الرحمن مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة*. ط1. بيروت: عالم الكتب.

قاسم، سيزا. (1984م). *بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)*. ط1. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

قديش، نبيل. (2017م، الاثنين 23 يناير). أثر الحرب على الرواية العربية، أدب المقاومة، *مجلة الوحدة*، مؤسسة الوحدة للدراسات- اللاذقية، ع(8801). تاريخ الاطلاع: 5 مارس 2017، الموقع: http://wehda. alwehda. gov. sy/node/316500

القرطبي، أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد النمري. (1992م). *الاستيعاب في معرفة الأصحاب*، (تحقيق: علي محمد البجاوي). ط1. بيروت: دار الجيل.

قصراوي، مها حسن. (2004م). *الزمن في الرواية العربية*. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

القططي، وليد. (2016م، 3نوفمبر). *الرواية التي لم تكتب بعد عن البؤساء في غزة*. تاريخ الاطلاع: 17 مايو 2017م. الموقع دنيا الوطن:

https://www. alwatanvoice. com/arabic/news/2016/11/03/986094. html)

كنفاني، غسان. *الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1948-* 1968، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ط1: 1968م.

كنفاني، غسان. (1963م). *أرض البرتقال الحزين*. ط1. بيروت: دار الفجر الاتحاد العام لطلبة فلسطين في بيروت.

كنفاني، غسان. (2015م). *رجال في الشمس*. ط2. قبرص: منشورات الرمال مؤسسة غسان كنفاني.

كنفاني، غسان. (1961م). *موت سرير رقم 12*. د. ط. بيروت: دار الطليعة.

كنفاني، غسان. (1994م). *الآثار الكاملة*، الروايات، المجلد الأول. ط4. لبنان: مؤسسة الأبحاث العربية.

كنفاني، غسان. (1966م) *ما تبقى لكم*. ط1. بيروت: دار الطليعة.

كنفاني، غسان. (1969م). *أم سعد*. ط1. بيروت: دار العودة.

كنفاني، غسان. *عائد إلى حيفا*، دار العودة، بيروت، 1969.

الكيري، لحسن. (2001م، نوفمبر). *مكون الشخصية في رواية "الحي اللاتيني" لسهيل إدريس*، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، ع(3925). تاريخ الاطلاع: 21 يوليو 2016م.

الموقع: http://www. almothaqaf. com/readings/81519. html

كيوان، سهيل. (2003م). *غسان كنفاني، الجمال الحزين والعطاء المتوهج*. ط1. رام الله: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد غسان كنفاني، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي.

لحميداني، حميد. (1991م). *بنية النص السردي*. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي.

ليتش، إدموند. (2002م). *كلود ليفي شتراوس دراسة فكرية*، ترجمة: ثائر ديب. ط1. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

ماضي، شكري. (2005م). *الرواية والانتفاضة*. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

مجموعة باحثين. (2009م). *مفهوم اللغة الشعرية*. (د. ط). الجزائر: مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيذر بسكرة.

محمود، مراد عبد الرحمن. (1998م). *بناء الزمن في الرواية المعاصرة*. (د. ط). مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

مرتاض، عبد الملك. (1983م). *النص الأدبي من أين وإلى أين*. ط1. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

مرتاض، عبد الملك. (1998م). *في نظرية الرواية*. ط1. الكويت: عالم المعرفة.

مرتاض، عبد الملك. (1998م، ديسمبر). *في نظرية الرواية*، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ع(240).

المزين، أيوب. (2016م). السياسة في الأدب. تاريخ الاطلاع: 22 مايو 2017م، الموقع: منتديات المشهد الموريتاني (www. almashhed. com)

أبو مطر، أحمد. (1980م). *الرواية في الأدب الفلسطيني*. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات.

مطلوب، أحمد. (1983م). معجم *المصطلحات البلاغية وتطورها*. ط1. بغداد: مطبوعات المجمع العلمي العراقي.

مفقودة، صالح وزوزو، نصيرة. (2005م، يونيو). بنية الزمن في روايات بحر الشمال لواسيني الأعرج، *مجلة الأثر، مجلة الآداب واللغات*، جامعة ورقلة- الجزائر. ع(4).

مندور، محمد. (د. ت). *الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما*. (د. ط). القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

ابن منظور. (2003م). *لسان العرب*. ط1. القاهرة: دار الحديث.

موسى، شمس الدين. (1991م). *أوراق من وراء الحصار الفلسطيني*، دراسات في بعض الأعمال الأدبية. ط1. القاهرة: دائرة الثقافة م. ت. ف، ومؤسسة العروبة.

الملحم، إسماعيل. (2009م). الحلم والفعل الإبداعي والصحة النفسية، *مجلة الموقف الأدبي*، اتحاد الكتاب العرب بدمشق. (455).

ابن موسى، فريدة إبراهيم. (2012م). *زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية*، دراسة نقدية. ط1. الأردن: دار غيدا للنشر.

الموسوي، محسن جاسم. (1986م). *الرواية العربية النشأة والتحول*. ط1. بغداد: مكتبة التحرير.

نجم، السيد. (2014م، 18 أغسطس). *الرواية والتجربة الحربية المصرية*. تاريخ الاطلاع: 7 مايو 2017م. الموقع: موقع الناقد السيد نجم (http://negmmb. blogspot. com/)

نجم، السيد. (د. ت). *المقاومة والقص في الأدب الفلسطيني "الانتفاضة نموذجا"*. (د. ط). عمان: اتحاد الكتاب الفلسطينيين.

نجم، محمد يوسف. (1995م). *فن القصة*. ط1. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

نصر الله، إبراهيم. (2012م، السبت 24 نوفمبر). *كتابة الحكاية الفلسطينية روائياً*. جريدة القدس العربي، العدد (7291).

نصر الله، إبراهيم. (1990م) *عو*. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

نصر الله، إبراهيم. (1992م) *مجرد 2 فقط*. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

نصر الله، إبراهيم. (2013م). *زيتون الشوارع*. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

نصر الله، إبراهيم. (2014م). *زمن الخيول البيضاء*. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

نصر الله، إبراهيم. (2004م). *أعراس آمنة*. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

النصير، ياسين. (1986م). *إشكالية المكان في النص الأدبي دراسة نقدية*. ط1. بيروت: دار الشؤون الثقافية.

النعيمي، أحمد محمد. (2004م). *إيقاع الزمن في الرواية العربية*. ط1. الأردن: المؤسسة العربية للدراسات و النشر

هلال، محمد غنيمي. (1997م). *النقد الأدبي الحديث*. ط1. عمان: دار العودة.

وادي، فاروق. (1981م). *ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية*. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

وافي، علي عبد الواحد. (2004م). *علم اللغة*. ط9. مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر.

ياغي، عبد الرحمن. (1999م). *في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية*. ط1. مصر: دار الشروق.

يعقوب، أوس داؤد. (د. ت). غسان كنفاني: الشاهد والشهيد، *ملحق مجلة الفكر*. ع(113).

يحياوي، جويدة. (2015م). *البنية الزمانية والمكانية في رواية "زقاق المدق"* (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة محمد بوضياف– المسلية.

اليوسف، يوسف سامي. (1985م). *رعشة المأساة، غسان كنفاني*. ط1. عمان: دار منارات للنشر.