شموس، بثينة، مجلة القدس للبحوث الأكاديمية-
نسخة العلوم الإنسانية والاجتماعية 2 (1): 66-58، 2026
DOI: https://doi.org/10.47874/swfwfh56

البنية السردية في القصة الترسلية؛ «العروس» و«البطل في الزنزانة» نموذجاً

بثينة شموس

الملخص

شكلت القصة الترسلية نوعاً سردياً راج مدة من الزمن، وكان غسان كنفاني من الأدباء الذين يمكن إيجاد العديد من القصص الترسلية في مجموعاته القصصية، ومنها قصتا: «العروس» و«البطل في الزنزانة». أستُخدِم المنهج التحليلي الوصفي لتتبع البنية السردية في القصة الترسلية في القصتين المذكورتين، بهدف معرفة إمكانية القصة الترسلية على إيضاح العناصر القصصية، وكان مما وصل إليه البحث أن الفضاء لاقى اهتماماً في سرده في القصتين المذكورتين، لما يؤديه من دور في فهم فكرة القصة في «العروس» وفهم الشخصية في «البطل في الزنزانة»، وأن السرد الزمني لم يكن بارزاً في القصة الأخيرة، إلا أن ذلك لم يشكل نقصاً فيها، وغيرها من النتائج التي سترد في نهاية البحث.

الكلمات المفتاحية: القصة الترسلية، البنية السردية، غسان كنفاني، العروس، البطل في الزنزانة.

Narrative Structure in the Epistolary Story: «The Bride» and «The Hero in the Cell» as a Model

Buthaina Shemous

ABSTRACT

The epistolary story has been a popular narrative genre for some time. Ghassan Kanafani was one of the authors whose short story collections included some stories of this genre, including “The Bride” and “The Hero in the Cell”. The descriptive-analytical approach was used to trace the narrative structure in the epistolary story in these two works, aiming to explore the potential of the epistolary story format to elucidate key elements of the narrative. The research found that spatial setting played a significant role in both stories, contributing to the understanding of the central theme in “The Bride” and the character development in “The Hero in the Cell”. Furthermore, while chronological sequence was not prominent in the latter story, its absence did not detract from its overall effectiveness. Additional findings are discussed later in the paper.

Keywords: Epistolary story; narrative structure; Ghassan Kanafani; The Bride; The Hero in the Cell.

الدكتورة بثينة شموس، قسم اللغة العربية- كلية الآداب والعلوم الإنسانية -جامعة طرطوس- سورية. للمراسلة: ButhainaShemous@tartous-univ.edu.sy, b.shemous@gmail.com.
حقوق النشر 2026، جميع البيانات الواردة في هذا المقال محمية ويجب أخذ إذن استخدام عن طريق جامعة القدس،(www.alquds.edu).

Dr. Buthaina Shemous, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, Tartous University, Syria. For correspondence: ButhainaShemous@tartous-univ.edu.sy.
Copyright 2026, all data in this article is protected and permission for use must be obtained through Al-Quds University (www.alquds.edu).

المقدمة

تعدّ قصتا «العروس»، و«البطل في الزنزانة» من القصص التي لم تلقَ حظوة بدراستها من قبل النقاد والباحثين، وهما قصتان لغسان كنفاني، تظهران أسلوبه المميز الذي ينال إعجاب القاصي والداني، وعلى وجه التحديد في «العروس»، وما يميز القصتين أن كلتيهما كانت في قالب رسالة، لذا رأينا من المفيد أن ندرس البنية السردية لعناصرهما، لنرى مدى قدرة الرسالة على تحديد أطر القصة بشكل لا تؤدي محدوديتها إلى انتقاص في إيصال الفكرة أو في طرح شخصياتها وزمانها ومكانها، بما يلزم لجعلها واضحة ومفهومة، وهو ما عملنا عليه في البحث الراهن.

خلفية الدراسة

لا شك في أن كاتباً مثل غسان كنفاني خضع للكثير من الدراسات التي تناولت أدبه، كأن تُدرس عناصر القصة أو عناصر الرواية لديه، وتجنباً للإطالة دون نفع لن نذكرها هنا، إذ لم نجد أية دراسة تناولت القصة الترسلية لديه، ولم نجد أية دراسة ركزت على عناصر القصتين المدروستين، مما يسِمُ هذه الدراسة بالجدّة والحداثة.

أسئلة الدراسة

كان الهدف من هذه الدراسة أن تجد إجابات عن الأسئلة الآتية:

١- كيف بنى غسان كنفاني سرده في الفضاء والزمان والشخصيات في قصتي «العروس»، و«البطل في الزنزانة» مع الأخذ بالحسبان أنهما قصتان ترسليتان؟

٢- إلى أي حد استطاع السرد للفضاء والزمان والشخصيات أن يوضح فكرة القصة من دون أن يخلّ بقالب الرسالة؟

المنهجية

قامت الدراسة الراهنة باتباع المنهج الوصفي التحليلي الذي يهتم بوصف الظاهرة الأدبية وتحليلها في تقصي البنية السردية في القصة الترسلية في قصتين لغسان كنفاني، هما: «العروس»، و«البطل في الزنزانة»، وذلك بغية فهم قدرة الرسالة على تضمين قصة واضحة المعالم، من خلال دراسة سردية الفضاء والزمان والشخصيات، وصولاً إلى معرفة مدى مناسبتها للقصة، واتساعها أو ضيقها في قالب الرسالة، وقد قام البحث على مقدمة تضمنت المنهجية وأسئلة الدراسة، ودراسة نظرية تناولت تعريف القصة الترسلية، وعناصر القصة، وشكلت أساساً للدراسة التطبيقية التي تضمنت تحليل البنية السردية لعناصر القصة في العروس أولاً، بدءاً بالفضاء ثم الزمان وانتهاءً بالشخصيات، وهو ما كررناه في «البطل في الزنزانة»، وانتهت الدراسة بعرض النتائج التي والتوصيات التي وصلت إليها في الخاتمة.

أولاً: الدراسة النظرية

١- القصة الترسلية

الرسالة لغة هي كل ما يرسل، أو هي الكلمة شفوية أو مكتوبة (عتيق، ١٩٧٢، ص.٢٢١)، وتتضمن عادةً شؤوناً خاصة أو عامة تسمح لكاتبها بأن يكون على سجيته بلا تكلف أو تصنع (عبد النور، ١٩٨٤، ص.١٢٢)، فالميزة الأساسية في التراسل هي الطبعية التي تنطلق منها جميع الميزات الأخرى من صدق العاطفة وبساطة الشكل، ويرافق كتابتها السعي لاختيار الألفاظ المفصحة بدقة عن المعاني، والعبارات المبينة عن الخواطر (عبد النور، ١٩٨٤، ص. ٦٤)، وأنواعها: الرسائل الإخوانية، والرسائل الديوانية (التونجي، ١٩٩٩، ص ص. ٤٧٨- ٤٧٩)، والمراسلات القصصية هي الرواية التي توضع في شكل مراسلات متبادلة بين شخصياتها، أو تكتبها شخصية واحدة من الشخصيات، وتقوم كل رسالة مقام فصل من الفصول (وهبة والمهندس، ١٩٨٤، ص. ٣٥٠)، فإن كان كاتبها قد عرض نفسه على أنه كاتب فإن المراسلة توضح آثاره، أما إذا كان شخصية فتكون الرسالة بديلاً عن الآثار (روجو، ١٩٨٥، ص.٢٢٧)، وقد انتشرت عادة نشر الرسائل في القرن السادس عشر (روجو، ص.٢٢٣)، وزعم بعض الباحثين -في نطاق الأدب العربي- بأن الكتابة بدأت بعبد الحميد وختمت بابن العميد، وهو قول لا يمكن التسليم بصوابه (عتيق، ١٩٧٢، ص ص. ٢٢٠- ٢٢١)، فقد عرف فيما سبق ذلك، وتوبع في العصر الحديث في الروايات الترسلية، ورأى بعض النقاد أن العناية بفن الترسل أدت إلى استحداث أغراض وأساليب وموضوعات لم يسبق لهذا الفن أن عرض لها، فتقاطع مع سائر أجناس الكلام الأخرى، مما خلق أشكالاً مختلفة من التداخل والتفاعل (زنور وقدور، ٢٠١٩، ص.٣٤٢).

٢- العناصر البنائية للقصة

الفضاء

يتضمن الفضاء الروائي المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها، فيرتبط بزمن القصة، ويقيم علاقة وثيقة مع باقي المكونات الحكائية في النص، وتأتي في مقدمتها علاقته بالحدث الروائي والشخصيات التخيلية (بحراوي: ١٩٩٠، ص ص. ٢٧- ٢٩؛ لحمداني، ١٩٩١، ص ص. ٦٣- ٦٥)، فهو يرتبط بواقع الإنسان الاجتماعي والأحكام الثقافية والأخلاقية (بوعزة، ٢٠١٠، ص.١٠٢)، مما يجعله من محددات الحدث والشخصية، إذ يتطور وتزداد أهميته إذا حدث تحول في مفهومه وعلاقة الشخصية أو القارئ به (زيتوني، ٢٠٠١، ص. ١٠١)، وقيمته مرتبطة بما يمنحه له الإنسان من مشاعر وقيم من خلال ما يحلم به، وما يتذكره وما ينسجه من علاقات به، إيجابية كانت كالألفة والحنين أو سلبية كالعداء والنفور والنسيان (بوعزة، ٢٠١٠، ص ص. ١٠٤-١٠٥)، لذا برع المبدعون العرب في رسمه منذ عهد المعلقات في زمن الجاهلية (مرتاض، ٢٠٠٨، ص. ١٣٠)، واستمر هذا الاهتمام بتطور السرد، فلاقى الفضاء اهتماماً بالغاً في الرواية والقصة.

الزمن

يعدّ الزمن عنصراً لا بد منه في القصة، إذ يقتضي حدوث الأحداث بواسطة الشخصيات وتعيينها في زمان ومكان، وقد ربطه النقاد بالإدراك النفسي (عزام، ٢٠٠٥، ص. ٦٦)، وعرّف تودوروف مقولة الزمن بأنها ما يعبر فيها عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب (جينيت، ١٩٩٧، ص.٤٠) شاملاً بذلك ما يحدث في القصص من استرجاع واستباق، وقد عُرِّفا بأنهما مخالفة لسير السرد تقوم في الاسترجاع على عودة الراوي

إلى حدث سابق، وفي الاستباق على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد (زيتوني، ٢٠٠٢، ص ص. ١٥- ١٨)، وهما ما يُحدِث عادةً المفارقات الزمنية التي تؤدي إلى اختلاف ترتيب أحداث القصة (بوعزة، ٢٠١٠، ص. ٨٨؛ لحمداني: ١٩٩١، ص ص. ٧٤- ٧٥)، ومن تلك المفارقات -أيضاً- القلب الزماني -أو طريقة الارتداد- التي يبتدئ فيها الزمن من نهايته (مرتاض، ١٩٩٨، ص ص. ١٨٧- ١٨٨).

الشخصيات

تعرّف الشخصية بأنها أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو الرواية (وهبة والمهندس، ١٩٨٤، ص. ٢٠٨)، وقد قسمها تودوروف إلى ما يرتكز على الحبكة أو ما يرتكز على ذاتها، وهذا ما يُعرف بالشخصية السيكولوجية التي تعمل العناصر جميعاً على بلورة ملامحها النفسية (حافظ، ١٩٨٢: ٢٩)، وقد عرف النقاد الشخوص على أنها كائنات مصطنعة تشكل مقياساً لبراعة الكاتب بمدى نجاحه في رسم كل شخصية وتمييزها بسمات خاصة، بما يستوجب منه الالتفات إلى تكوينها الجسمي والاجتماعي والنفسي (محمد، ٢٠١١، ص ص. ٢٩٦- ٢٩٧)، فاصلين بذلك- بينها وبين الأشخاص في جعل الشخوص كائنات مصطنعة والأشخاص كائنات حقيقة، وقد قُسمت الشخوص أو الشخصيات القصصية إلى أقسام عديدة، منها ما يقوم على اعتبارات معينة، كخاصية الثبات أو التغيير التي تقسمها إلى الشخصيات الساكنة والنامية، أو خاصية الدور التي تقسمها إلى رئيسة وثانوية أو ذات وظيفة مرحلية، كما تقسم إلى معقدة أو متعددة الأبعاد ومسطحة، كما تقسم إلى عميقة وسطحية (بحراوي: ١٩٩٠، ص. ٢١٥؛ محمد، ٢٠١١، ص ص. ٢٩٦-٢٩٧)، ولطرح الشخصيات في العمل الأدبي طريقتان؛ طريقة مباشرة تعتمد على تدخل الكاتب مباشرة، وطريقة غير مباشرة تقوم على إتاحة المجال للشخصية لتفرض نفسها بأقوالها وأفعالها (عزام، ٢٠٠٥، ص ص. ١٧-١٨؛ بوعزة، ٢٠١٠، ص ص. ٤٠- ٤١).

ثانياً: الدراسة التطبيقية

١- قصة العروس

جاءت هذه القصة في مجموعة «عالم ليس لنا»، وقد جاءت في قالب رسالة كتبها الراوي لصديقه، جاءت تعقيباً على رسالة أرسلها المرسِل نفسه في اليوم ذاته لإضافة تفصيل على الرسالة الأولى بتلميح مباشر للرسالة الأولى في الرسالة التي شكّلت القصة، وفيها يطلب من المرسل إليه أن يساعده في البحث عن رجل يبحث بدوره عن العروس، إذ استوقفه غير مرة وسأله إن كان قد رأى العروس، وقد رسخت ملامح الرجل -الذي لاح له كأنه مجنون- في ذهنه لأنه شعر وكأن هناك هالةً من نور تحيط بجسمه، وبرّر طلبه من المرسل إليه للبحث عن المجنون في أنه وجد أخباراً جديدة عن العروس، ثم بدأ بسرد قصة العروس والرجل وبلدته، إذ كان قد حصل على بندقية مميزة أعارها لضابط فرّ بها وباعها، فطوى المسافات والسنوات بحثاً عنها لاستعادتها فيما كانت بلاده تتساقط ورجال بلدته يموتون واحداً بعد الآخر، إلى أن عرف في النهاية أن البندقية في حوزة شيخ اشتراها من الضابط بمهر ابنته التي زوّجها لشيخ نتن مقابل أن يحصل على البندقية، فصار الرجل الذي فقدَ عقله يسأل كل من يراهم عن العروس التي بيعت مقابل البندقية.

الفضاء في «العروس»

إن أول ما يلاحظ على فضاء هذه القصة الترسلية أنه يوجد تحديد دقيق للأماكن والقرى والأفضية من دون وصف لها، فمن تحديد المناطق والقرى قوله: «أنت لا تعرف ما الذي حدث هناك في <شَعَب> [...] لقد مضى صعوداً في قيظ لا مثيل له إلى البِروة ومن هناك إلى مجد الكُرُوم إلى البِعْنَة إلى دَير الأسد إلى كِسرا إلى كَفْر سُميع متعقباً أخبار بندقيته خطوة خطوة» (كنفاني، ٢٠١٤، ص.١٨٢)، وهو ما نلاحظه على امتداد القصة، وقد كانت المبالغة في الاهتمام بذكر القرى محاولة للتأكيد على الامتداد الجغرافي الذي قطعه بحثاً عن بندقيته الضائعة، بما يبين ارتباطه النفسي الشديد بها، كما أن بعض الإشارات إلى الفضاء في القصة أدت دوراً في تعزيز السرد، فمحاولة تهميش الفضاء كانت متناسبةً مع ضياع الرجل الذي يبحث عنه: «ابحث معي حيث أنت عن رجل طويل جداً» (كنفاني، ص.١٧٣)، من دون أن يحدد أين هو المتلقي –المرسَل إليه، وكأنه بذلك جعل الغموض المكاني كاشفاً لغموض الشخصية التي أراد مشاركته في البحث عنها، كما جعل البعد المكاني بينه وبين المرسَل إليه الذي يطلب منه المشاركة في البحث نظيراً للبعد المكاني الذي يفصله عن ضالّة ضائعة لا يملك من خيوط العثور عليها إلا خيطاً واهياً: «أعرف أنك تبعد عن هنا أكثر من ألف ميل» (كنفاني، ص.١٧٦)، فجعل هذا البعد ترجمةً لشعوره بأنه لن يلقى الرجل الذي يبحث عنه، أو -على الأقل- لا يملك مؤشرات تدل على أنه سيجده.

في السياق ذاته؛ كان للفضاء دور في التماهي مع ذوات الشخصيات بإخفائها عند الضرورة، فنلاحظ اختفاء أبطال <شَعَب> في التضاريس عقب كل هزيمة، كقول الراوي: «ففي اليوم التالي اكتسح العدو <شَعَب> مرة أخرى وفرّ الرجال الذين فقدوا خمسة من مقاتليهم إلى التلال المجاورة، حيث يستطيع ابن البلد أن يضيع قطيع ماعز» (كنفاني، ص. ١٨٣)؛ إن قدرة تلك التلال على الإخفاء لا تقتصر على الغرباء وحسب، بل تعدت ذلك إلى أبناء البلد، والكناية التي استخدمها أظهرت أنه ابن جبال خبير بالحيوانات والتضاريس، فلم يقل –مثلاً- قطيع خراف، فالخراف تميل عادة إلى المروج، أما الماعز فلها قدرة فائقة على تسلق المناطق الوعرة، وتصويره لضياع الماعز فيها دليل لا شك فيه على وعورتها وقسوتها، وهذه التضاريس هي ذاتها ما كان يختفي فيها الأبطال ولا يضلّون طريقهم. إن لجوءهم إليها مع وعورتها انعكاس علني لوقع الهزيمة، وقدرتهم على الخوض فيها دليل آخر على أنه لا يمكن أن يتخلوا عن أرض يعرفون كل شبر فيها.

ونرى الصورة ذاتها تتكرر في قوله: «لقد فوجئ المقاتلون المنهكون بهجوم ثقيل ماحق، وفقدوا وهم يتراجعون سبعة رجال وحملوا معهم أربعة جرحى واختفوا في التلال» (كنفاني، ص. ١٨٤).

الزمن في «العروس»

تمتاز هذه القصة زمنياً بابتدائها من حيث انتهت، ففيها قلب زمني، إذ يبدأ الراوي بطلب البحث عن المجنون والعروس بعد أن تكون قصتهما قد انتهت بالمجمل، لكن أكثر ما يقع محطّ الاهتمام في السرد الزمني ما يؤديه من دور في تشخيص شخصيات القصة وتكثيف أحداثها حيناً، وشرحها حيناً آخر، وهو ما سنفصل فيه.

أول ما يطالعنا به عنوان القصة أنه يدل على شخصية اقترنت بلحظة فرح، غير أن السرد لا ينضبط بالفرح الذي أوحى به العنوان، بل يحيل إلى حزن دفين امتد على مدى سنوات عديدة، فالإشارات الزمنية الناشئة من العنوان تتقاطع مع نظيراتها التي توجد في السرد بعلاقة ضدية.
يطل علينا زمن القصة بتكثيف شديد، إذ عمل على طي سنوات من البحث الدؤوب عن البندقية في إطار رسالة، ولكننا نلاحظ تحديداً زمنياً لبعض الأحداث، لعل أهمها تحديد بداية القصة: «لا بد أن قصته بدأت في يوم ما من أيام حزيران الأولى عام ١٩٤٨» (كنفاني، ص. ١٧٨).

إن بدء القصة كان ببدء كارثة حلّت بالوطن، وهو ما أعطى قصته معنى، والأمر الذي جعله يعتقد باتحاد البدايتين القيمة العظيمة والأهمية الخاصة التي أولاها البطل لبندقيته، فلو لم ترتبط بفترة زمنية كانت فيها البندقية لا تقل أهمية عن الإنسان نفسه لما جنح اعتقاده إلى فرضها بدأت في تلك الفترة. إن الكاتب يعترف بقدرة الزمن على طيّ القصة بإيجاز شديد ببعض الإشارات إليه، وهو ما نلمحه في تأطير يوم البطل بحدثين جعلا عمره بالكامل يُطوى بملاحقتهما: «وقد تساقط فوقه حدثان في يوم واحد: في الصباح قيل له إن الضابط قد نقل مركز قيادته إلى الشمال حيث لا يعرف أحد، وفي المساء تلقت <شَعَب> الضربة الأولى، وحرثت قنابل المورتر بيوتها الطينية، وأحرقت أغراس الزيتون في لحظة كانخطاف البصر» (كنفاني، ص. ١٨١). إن تساقط الأحداث تصريح لا يقبل الشك بقساوتها وصلابتها وصعوبة سقوطها بمسار شاقولي، وتأطيرها ليومٍ بصباحه ومسائه إشعار آخر بسحقها للزمن برمته وتغييبه في ملاحقة ما يلتقطه من إشارات عن مكان البندقية ليستطيع بها أن يستعيد <شَعَب>، ولكن ما يلفت الانتباه -هنا- الترتيب الزمني لوقوعها، فأولاً ضاعت البندقية، وثانياً ضاعت <شَعَب> التي تمثل البلاد بأكملها، كما اقترن الثاني بحدوث الأول، وكأن الكاتب يربط بينهما جاعلاً الثانية نتيجة للأولى، ومع استمرار تنقله من قرية إلى أخرى ومن بلدة إلى أخرى لاستعادة البندقية احتُلّت <شَعَب> وحررت مرات عديدة، وقد أرجع الكاتب تتابع الهزائم بشكل غير مباشر إلى غياب البطل والبندقية، ففيما هو يبحث عن بندقيته كانت البلاد تسقط شيئاً فشيئاً: «قلت لك إن الأحداث لا تنتظر» (كنفاني، ص.١٨٣). وقد تكرر تلميح الكاتب بالربط بين الأمرين في قوله: «ولكن أخبار <شَعَب> سبقته إلى ترشيحا حيث لم يستطع أن يعرف أخبار البندقية. لقد فوجئ المقاتلون المنهكون بهجوم ثقيل ماحق، وفقدوا وهم يتراجعون سبعة رجال وحملوا معهم أربعة جرحى واختفوا في التلال» (كنفاني، ص. ١٨٤).

إن هذا الربط بين ضياع البلاد وانشغال أبنائها -ممثَّلين بالبطل- بالبحث عن البندقية يسلط الضوء على عمق الكارثة التي عاشها الفلسطينيون، ففيما كانت أعمارهم تطوى بحثاً عن سلاح كان العدو يطوي البلاد تحت سيطرته. إن عمق الفاجعة هنا ترسيم للزمن الذي هُدر في البحث عن الوسيلة متسبباً بضياع الغاية، وهو أمر جلل، وما يزيد من قتامته أن البندقية ذاتها صارت هدفاً، فحين وصل البطل إليها وعجز عن استردادها لم يبحث عن وسيلة بديلة، بل تخلى عن هدفه بإحلال هدف عَرَضي (إيجاد البندقية) مكان الأصل (استعادة البلدة) تكلل في نهاية الأمر بفقدان عقله وبلاده، والمدة الزمنية الطويلة التي استغرقها الأمر -أي ١٠ سنوات- تطالعنا بعمق الانحدار الذي استمر طيلة هذه الأعوام العشرة، يقابلها في الطرف الآخر مسير وهمي زائف يمثله امتداد لقب العروس على امتداد عشرة أعوام معانداً بذلك منطق الزمن المتجدد، فكان عجز صاحبها عن استيعاب الحركة الافتراضية للزمن السبب في إنهاء زمنه بانتهاء زمنها، لكن ما سُلِب من عقله على امتداد تلك السنوات كان له دور في رسم مصير شخصية المجنون وبيان الأثر الذي طرأ عليها من تغيرات بتحويلها إلى بطل، فتحولها هذا أكسبها إياه الزمن الذي ضحّت به بحثاً عن البندقية وحزناً على ضياعها: «في طول ما تبقى من الجليل مضى ليل نهار يبحث عن بندقيته، من قرية إلى أخرى ومن مقاتل إلى آخر، ينقب وجوه الناس والأشياء متعقباً أخبار البندقية التي لم يشهدها إلا ساعات» (كنفاني، ص. ١٨٢)؛ فمضي الزمن عقيم على الشخصية حتى وجدت البندقية، لكن تلك اللحظة شكلت مخاضاً لأمل مجهض.

من جانب آخر فإن المدة الفارقة بين ما هدره من عمره في البحث عنها (بضع سنوات)، والمدة القليلة التي شهدها بها (بضع ساعات) تبين مدى أهمية الزمن المقترن بوجودها، وتبين أنها قيمة جوهرية ومعادلة للزمن، لا قيمةً إضافية، فهي رمز للسلاح الذي أعطى للمقاومة المسلحة قيمتها إيماناً بنتيجة لا تتحقق لو خلت تلك المقاومة من ذلك السلاح، وهو الأمر ذاته الذي جعلها تحلّ محلّ الهدف كما ذكرنا، وقد تآزر السرد في إحلال العرَضي (البندقية) محل الأصل (الأرض) في جعل البحث عن العرَضي (المجنون) يحلّ محلّ البحث عن الأصل (العروس) مرة أخرى في القصة، جاعلاً الالتفاف المزدوج حول الهدف يُفقِد المسير الزمني الوجهة -كأنهم ركن في الزمن- في الوصول إلى الهدف.
كما أن تكرار الأوصاف كلازمة في البداية والنهاية مع إضافة جملة: «ابحث معي عنه حيث أنت، فلدي أخبار جديدة عن العروس» (كنفاني، ص. ١٨٨)، أي ابتداء القصة وانتهاؤها بالعبارات ذاتها يشير إلى أن القصة نوعاً ما تأخذ شكلاً دائرياً في عجلة الزمن، فالتقت بدايتها ونهايتها في زمن متعاقب، في إشارة إلى أن الدورة ستتكرر والقصة ستعاد طالما أن هناك فلسطينياً من دون سلاح.

الشخصيات في «العروس»

يصرف الكاتب انتباهنا عن داخل المجتمع إلى المقاومة بما تحيل به كلمة «عروس»، فأثناء بحثنا عن حقيقة البطل نفاجأ بأن الإشارة الرمزية إلى «العروس» تعود إلى اسم ذات يقابل فكرة، وقد اكتسبت ما نالته من اهتمام بما نسبه إليها الآخر من وصف: «العروس»، لا بما كانت تفرضه شخصية البطل وتدجّنه ليحلّق في أفق المتلقي، فالإطار الدلالي للعروس من صنع الشيخ لا من صنع البطل، إلا أن البطل أجرى عليه عدولاً في مراوغة جعلتنا كمتلقين نفترض منذ البداية أن جنونه ناتج عن قصة حب ذات أبعاد اجتماعية لنفاجَأ بأنها قصة مقاومة، والعنوان يساعد بدوره في توريط السرد في الانحراف عن المعنى الحقيقي قبل الخوض في الأحداث، لكن سرعان ما تتملص القصة من عبئها الذي حُمّلت به عنوة، وتعود إلى هويتها الحقيقية.

إن قلة الشخصيات سمة أساسية للقصة القصيرة، ناهيك عن كونها قصة ترسلية، فمجال الرسالة لا يسمح بأن تتضمن عدداً كبيراً من الشخصيات أو أن تعمل على تشخيصها بدقة، لكن قصتنا هنا جعلت بطلها شخصاً لا يمتّ إلى الراوي بصِلة إلا بكونه رمزاً يطلبه، لكن المراوغة تعود مرة أخرى لترويض ذهن القارئ بالاعتقاد بأن شخصية العروس الرمزية هي محطّ الاهتمام، لنفاجَأ مرة أخرى بأن الوسيلة التي قادت إلى معرفة العروس -الرجل المجنون- نالت من الاهتمام ما لم تنله العروس والراوي معاً.

تطالعنا شخصية بطل القصة منذ بداية الرسالة بوضعنا وجهاً لوجه أمام ضالّتين: الأولى هي الشخصية ذاتها -المجنون- الذي يبحث عنه الراوي، والثانية هي العروس التي يبحث عنها المجنون، وقد ذكرنا أن في القصة مناورة تطالعنا في بدايتها جارفة الفكر إلى الاعتقاد بأننا على مشارف قصة اجتماعية، غير أن الوصف الذي قدمه للبطل -بقليل من التعمق- يفضح أن القصة التي ستطل علينا ثورية تتعلق بالدفاع والصمود؛ إذ يقول: «لست أذكر متى رأيته أول مرة، ولكنني أذكر تماماً كيف رأيته، مثل إنسان ضيع شيئاً، كان يسير محنياً بعض الشيء بكفين مفتوحين متحفزين، وعينين تنقبان وجوه الناس كأنهما محراثان عتيقان. لقد بدا لأول وهلة وكأنه مجنون، حين مر بي نسيته، ولم أذكره إلا حين رأيته مرة ثانية؛ اقتلعتني عيناه فجأة» (كنفاني، ص ص. ١٧٤- ١٧٥). إن الحقل الدلالي الذي فرضته الألفاظ (تنقبان -محراثان عتيقان- اقتلعتني) يرجح كون قصته تنبع من الأرض وتعود إليها، وقد قامت الرسالة بتشخيص البطل ظاهرياً بشكل مفصّل، لكن أبرز سماته كانت شيئاً في تصرفاته يجعله يبدو مجنوناً: «ابحث معي حيث أنت عن رجل طويل جداً، صلب جداً، لا أعرف اسمه ولكنه يلبس بدلة خاكية عتيقة ويلوح لأول وهلة كأنه مجنون» (كنفاني، ص.١٧٣)، وتكرر في قوله: «تيقنت لحظتذاك أنه مجنون، وأن ما انتابني أمام عينيه القاسيتين هو ما ينتاب أي إنسان يجد نفسه هدفاً لعيني رجل مخلوع عن العالم والمعقول» (كنفاني، ص. ١٧٥)، وبمتابعة قصة الرجل نفهم أنه منفصل بالكامل عن الواقع لضياع بندقيته وضياع بلده، وهو ما أورثه الجنون، أما الميزة الأخرى التي يتفرد بها فهي وجود هالة من النور حوله: «إنني على يقين أنك ستكتشفه بنفسك، فهو شيء آخر مختلف، متميز.. كيف؟ لا أستطيع أن أقول لك، فأنا نفسي لا أعرف، ولكن يخيل إليّ الآن أنني حين شهدته لأول مرة كان محاطاً بما يشبه الضوء، نعم، كان محاطاً بشيء يشبه الغبار المضيء، وأعترف لك أنني لم أتأكد من ذلك تماماً حين استوقفني لحظة واحدة في الطريق، إلا أنني أكاد أكون متيقناً الآن أن ذلك الرذاذ المضيء الذي كان يحوط جسده الضخم هو الذي رسخ صورته في ذهني، وإلا كيف تفسر أنني ما زلت أذكره وما زال يلح عليّ من بين مئات الرجال الذين يقابلهم الإنسان في الطريق كل يوم، ثم يذوبون من رأسه وينعدمون» (كنفاني، ص ص. ١٧٣- ١٧٤)؛ ومنه أيضاً: «حين ابتلعه الزحام يا رياض شعرت بأن جسده الضخم كان محاطاً بذلك الشيء الذي يشبه الغبار المضيء كما رسمه فنانو عصر النهضة حول جسد الإله وهو يقدم عونه للفقراء على بطاقات الأعياد التي كنا نتلقاها» (كنفاني، ص. ١٧٦). إن الهالة من الضوء التي تحيط به يسببها الأمر ذاته الذي تسبّب له بالجنون: ضياع العروس، أو بالأحرى الاستمرار طيلة السنوات الماضية بالبحث عن العروس، وهذه الصفة ذاتها تجعلنا على مشارف اليقين بأن هذا الرجل لا يمثل شخصه، بل يمثل فكرة ما، وقد سمت هذه الفكرة في ذهن الراوي حتى أحسها تضيء فعلاً.

ولعل من أهم ما وُصف به ظاهرياً عيناه: «اقتلعتني عيناه فجأة وأحسست نفسي أطوف فوق موجة تستعصي على الرؤية، ولست أدري ما إذا كنت أنا الذي ذهبت إليه مسوقاً بذلك النداء العميق المنبعث من عينيه كتيار لا يقاوم [...] وطبعاً تيقنت لحظتذاك أنه مجنون، وأن ما انتابني أمام عينيه القاسيتين هو ما ينتاب أي إنسان يجد نفسه هدفاً لعيني رجل مخلوع عن العالم» (كنفاني، ص. ١٧٥)، ولكن أهم ما يثير الانتباه أنه لم يذكر أي وصف خارجي للبطل طيلة الفترة التي كان -البطل- لا يعرف فيها مصير البندقية، أما عندما عرف الأخير أن صاحبها اشتراها بمهر ابنته، وعرف أن عروساً بيعت مقابلاً لها صار يصفه وصفاً ظاهرياً، وهو ما رأيناه في بداية القصة بكثرة عندما سأل الراوي رياضاً -المرسَل إليه- عن العروس بعد أن كانت قصة الرجل قد انتهت فعلياً إذ كان قد عرف صاحب البندقية حتى أطلق عليها وصف «العروس»، وعاد إليه في نقطة لاحقة من القصة (سابقة زمنياً إذ عاد بالسرد الاسترجاعي ليبين رحلة بحثه عن العروس)، وقال عنه حين التقى بصاحب البندقية: «وحين استدار هذا الأخير [صاحب البندقية] مذهولاً وشهد أمامه ذلك الرجل الطويل الصلب ذا النظرات القاسية والوجه المنهك...» (كنفاني، ص. ١٨٥)، ولكن أثناء القصة حين عاد الراوي زمنياً في السرد إلى الوراء وبدأ مذ ضاعت البندقية دون أن يعرف الآخَرُ مصيرها لم يذكر شيئاً من تفاصيله وشكله، وكأن الراوي بذلك لمّح بشكل غير علني عن ضياع ملامحه وشخصيته وهويته بالكامل طيلة الفترة التي كان جاهلاً فيها لمصير البندقية، أما حين عرف مصيرها فعاد إليه شيء من ذاته، إلا أنها ذات سامية بالضوء الذي منحها إياه إصراره على إيجاد العروس، ومنقوصة بالجنون، فهو منفصل عن زمانه، إذ لا يخرج من تلك الساعات القليلة التي كانت البندقية فيها معه، ومنفصل عن واقعه ومجتمعه، إذ لا يهدأ في مكان ولا يستكين، فعجزُ البطل عن إقامة روابط مع الواقع دفعت به إلى أمرين؛ الأول: الانفصال التام عن ذلك الواقع الذي أطلق عليه صفة «المجنون» كدليل على حدة ذلك الانفصال، والثاني: الغرقُ في الرمز والحلم (العروس- البندقية)، ورفعُ مكانته بجعله لا يستحق هدر عشر سنوات من العمر وحسب، بل العمر بأكمله.

مما لا شك فيه أن العروس رمز لسلاح المقاومة كما توضح القصة، لكن ما قد يُشكّ فيه أن الرجل ذاته رمز، ولعل ما يدعم ذلك -عدا عن هالة النور- محاولات متكررة لإبقائه ضمن دائرة المجهول حتى بعد أن عُرفت قصته: «كان هو -وأنا ما زلت أجهل اسمه- سيد الذين يندفعون إلى القتال» (كنفاني، ص. ١٧٨)، فقد بقي دون اسم يميزه على امتداد القصة، في محاولة لإطلاقه وعدم تقييده باسم يحدّه، كما أبقى منتهاه إلى المجهول، فالتلاشي النفسي أدى إلى تلاشي المكان: «وبهدوء استدار كشيء محطم ومضى. كانت تلك آخر مرة شوهد بها في تَرشِيحَا، وليس يدري أحد إلى أين ذهب» (كنفاني، ص. ١٨٧)، وظل مصير بلدته -التي خاض مجازفة إحضار البندقية وعاش تيهاً استمر سنوات للبحث عنها من أجل الدفاع عن تلك البلدة- في عداد المجهول أيضاً، والأهم من هذا كله أنه لا يدري مصير المقاتلين الذين كانوا أربعين قبل أن تغربلهم المعارك: «كذلك فأنا لا أعرف كيف انتهت قصة <شَعَب>، وكيف انتهت أخبار أولئك الرجال الأربعين الذين ذابوا بالتدريج كما تذوب النار قطعة الدهن» (كنفاني، ص. ١٨٧)، ومنه: «أهو الرجل الوحيد الذي تبقى من مقاتلي <شَعَب>؟ ربما لست أدري» (كنفاني، ص. ١٨٧).
إن تغييب الرجل في المجهول بتفاصيل مستقبله كلها محاولة لجعله نموذجاً، وهو أمر مقبول إذا ما نظرنا إلى المعادلة التي تجمع بينه وبين العروس، فالرجل رمز للمقاومة، والعروس رمز للسلاح، والجمع بينهما «المقاومة المسلحة» هو فقط ما يمكن أن يعيد البلاد إلى أصحابها، ويوصلهم إلى الهدف المنشود.

إن التأكيد على تحديد القرية التي توجد فيها البندقية بشكل دقيق وانطلاق البطل في اتجاه آخر بحثاً عنها بالتقابل مع العودة إلى المقاتلين في <شَعَب>، وحدوث معركة طاحنة تنتهي بالنصر أو الهزيمة مع خسارة عدد من الرجال ثم مكان ذي تضاريس تخفي انهزامهم لا يمكن أن يفسَّر إلا بمحاولة ربط الهزيمة بغياب البطل والسلاح، وربط ختامها بالاختفاء في التضاريس القاسية، أي إن الكاتب ربطَ الهزيمة بالشخصية، وجعل منتهاها إلى الفضاء، لكنه في المرة الأخيرة غيّر الموازين: «لو ذهب شمالاً لكان من المؤكد أنه سمع قبل أن تتيسر له مغادرة الحدود أن رفاقه العشرة الذين تبقوا من مقاتلي <شَعَب> قد هبطوا التلال بعد يومين وبسلاحهم اليسير استرجعوا تلك القرية الصغيرة المهدمة مرة رابعة» (كنفاني، ص. ١٨٧), أما في اليوم الذي وجد فيه البندقية فقد سقطت <شَعَب> مجدداً، فحين قال لصاحب البندقية: «هذه مرتينتي [...] أريدها لأعود إلى شَعَب [رد الرجل:] شَعَب! لقد احتلها اليهود مرة أخرى قبل قليل» (كنفاني، ص. ١٨٦). لقد ربط منذ البداية ضياع البندقية بضياع البلاد صراحة في قوله: «لكنه شيء ضروري أن تعرف ما الذي حدث هناك كي تدرك حقيقة القصة» (كنفاني، ص. ١٨٢)، فربط ما جرى هناك (في بلدة الرجل- شَعَب) ليفهم حقيقة قصة البندقية والعروس.

من الشخصيات التي برزت في القصة -أيضاً- شخصية الراوي، ولعل أول ما نقابله في فهم تلك الشخصية اهتمامها الشديد بكثرة الأخبار والاستنتاجات لما سمعه من أجل حَبْك القصة التي تدفع الأحداث إلى التكوّن، وهذا -بدوره- أدى إلى تشكيل القصة، فكانت البذرة الأولى التي نمت في رحم الحكاية أنه تخيل الغريب بطلاً حوله هالة من نور، وقد عملت الأحداث على تأكيد ذلك الحدس الأولي، إذ لم يأخذ من تلك الأقوال إلا بالجزء الذي يثبت صواب حدسه، وهذان الأمران -اهتمامه بالنور ومحاولة تأكيده- يجعلنا على اعتقاد بأنه يرغب في خلق بطل، فما أحاط به البطلَ -من مبالغات: «طويل جداً وضخم جداً»، وغموض: «لا أعرف اسمه»، ومظهر: «يلبس بدلة خاكية عتيقة» بتقريبها من الأرض كلون وقِدَم- يُخرج ذك البطل من حيز الشخصيات المعتادة إلى كونه رمزاً أو فكرة، وما يؤيد ذلك أنه «يلوح لأول وهلة كأنه مجنون»، ولعل من أهم ما يلاحظ أن غياب البطل طغا على حضور الراوي حتى صار يرى الجميعَ كذلك: «فالمرء يصادف في اليوم الواحد إذا ما سار في الطريق مئة رجل يحملون هذه الصفات، فأي واحد منهم تراني أقصد؟» (كنفاني، ص. ١٧٣)، وحتى صار يظن أن ذلك الجنون سرى إليه نفسه: «لا شك أنك تقول الآن إنني قد جننت [...] لقد اكتشفت أنه محض جنون أن أكتب إليك وأقول لك...» (كنفاني، ص. ١٧٣)؛ ومنه: «فأنا أعرف هذه اللحظة أنك ما زلت تعتقد أنني شبه مجنون» (كنفاني، ص. ١٧٤)، وتأكيده على الرذاذ المضيء يكسبه طابعاً روحياً وقدسياً: «كل الذي أضفته إلى هذه الصفات تلك الصفة المعقدة الجديدة: إنه محاط بشيء يشبه الغبار المضيء» (كنفاني، ص. ١٧٤), وهو ما أكد عليه غير مرة. إن هذه الصفة بذاتها استدعت كتابة رسالة أخرى للمرسل إليه في اليوم ذاته، مما جعلها تشبه العلامة المميزة التي يمكن أن تفرق بين البطل والرجال المئة الذين قال الراوي بأنه يمكن أن تصادفهم في الشارع بصفات البطل ذاتها. إن المبالغة في رفعه إلى درجة المثال أو النموذج محاولة لرفع الراوي ذاته إلى درجة البحث عن نموذج، فعلى ما يبدو كان الراوي -شأنه شأن كل فلسطيني- قد أضاع أرضه بسبب عدم وجود سلاح بين يديه، فصار يبحث عن شيء يتمسك به ليشعر أن التمسك بالسلاح لا يقل شأناً عن التمسك بالأرض.

لقد ذكرنا أن العروس رمز لسلاح المقاومة، والعروس شخصية ضامرة في القصة لولا الإشارة إليها بالرمز الذي منحها قيمة فنية، ولولا الطريقة التي بودلت فيها لشيخ نتن والتي منحتها قيمة إنسانية، لكن أهم من هذا وذاك أن معظم الناس يعرفون تلك العروس: «ما زلت غير قادر على التخلص من تلك القسوة المجهولة التي تدفعني نحو عيون العابرين لأسألهم عن العروس الضائعة» (كنفاني، ص. ١٧٧). إن القسوة فقط هي ما يدفعه إلى العيون ليسأل؛ هذه القسوة التي سمحت بأن تباع العروس مقابل البندقية، وهي ذاتها التي سمحت للبندقية بالضياع، وكأن مسؤولية ضياع العروس والبندقية على عاتق الجميع، لا على عاتق الأب وحسب حين قال عن البندقية: «دفعت بها مئة جنيه مهر ابنتي الوحيدة، لقد رفضت كل عمري أن أزوجها لذلك العجوز النتن، ولكن ماذا تريدني أن أفعل الآن؟» (كنفاني، ص ص. ١٨٦- ١٨٧)؛ إن أزمة الأب في مقايضته البندقية بابنته تتضاءل أمام أزمة الرجل الذي فقد البندقية والعروس وفقد عقله معهما، ففقدان السلاح أهم من فقدان الذات نفسها، ولعل تغييب العروس في مجهول يطالها من كل جانب دليل على ضياع تلك الذات حقاً: «لم أهتدِ بعد إلى اسم العروس التي بيعت ثمناً للبندقية» (كنفاني، ص. ١٨٧).

٢- البطل في الزنزانة

جاءت قصة «البطل في الزنزانة» في مجموعة «القميص المسروق»، وقد سردت على شكل قصة إطارية وأخرى مضمّنة وردت كلتاهما في رسالة، أما الإطارية فيتناول فيها موضوع الافتعال في الأدب ويضرب مثالاً عليه القصة المضمنة، وهي حكاية بسيطة عن مستأجر فلسطيني متورّط بمنشورات ضد الحكم في الأردن، تشي به صاحبة المنزل ويُزَجّ به في السجن. تُعرض القصة ببساطتها ومعطياتها، وهي قصة لا تملك نهاية في الواقع، فيضطر «كنفاني» للبحث عن نهاية تخدم القصة فنياً، فيطلب من اثنين من أصدقائه مساعدته في إيجاد نهاية، وفي غمرة البحث عن نهاية تخدم القصة، وتحافظ على ما بُذِلَ من إنسانية البطل، يشتكي كنفاني من موضوع الافتعال في الأدب ويناقشها، إذ يجد أنّ النهايات التي يقترحها أصدقاؤه، والتي تنصف البطل؛ (مثل أن يهرب الرجل من السجن ويخبر السيدة بأنّها قد سبّبت ألماً لإنسان آخر، ثمّ يتركها لتأنيب ضميرها، أو أن تكتشف السيدة أنّها تحبّ البطل، فتقدم له الطعام والسجائر مع رفضه لها، لتشعر السيدة آنذاك بجريمتها) هي نهايات مغلّفة بالافتعال، لأنّ احتمالات توبة السيدة وإنصاف البطل غير واردة في الواقع، وفي النهاية يقدم كنفاني تصوّراً واقعياً لخاتمة القصة، إذ يعيدُ البطل إلى قضيته من غير أن ينتصر لذاته.

الفضاء في «البطل في الزنزانة»

يهمَّش الفضاء في القصة الأولى التي تتناول فكرة معينة ورأيَ المرسِل فيها، وهي فكرة الافتعال في الأدب، فلا يذكر الكاتب شيئاً عن أفضيتها، وهو أمر مبرّر ومتوقَّع لكونه يناقش فكرة لا حادثة، أما في القصة الفرعية المضمّنة فيذكر بعض الأفضية دون إفاضة في وصفها، فالبطل في القصة شخص، وليس مكاناً حتى يُطال في وصفه، ومن تلك الأفضية البيت والزنزانة.

يحمل فضاء «البيت» مدلولاً يوحي بالضدية مع المألوف، فلم يكن في القصة فضاءً للأمان والطمأنينة، بل كان وسيلة طمأنينة زائفة تجعل البطل على حقيقته لتكشف ما يخفيه بالتجسس على ما يتعمّد إخفاءه، خلافاً للزنزانة التي شكلت الفضاء الآخر في القصة؛ والتي -على طبيعتها القاسية في العرف المألوف- كانت تبدي مدلولها دون نفاق، فاقتران البيت بالزيف والزنزانة بالصدق والحقيقة محاولة لعكس رؤية الكاتب لطبيعة علاقة الفلسطيني بالفضاء، إذ لا يجد نفسه في البيت، بل في السجن الذي يودي به إليه النزال والمواجهة، وهو ما أقرّه العنوان، إذ ترك البطل في الزنزانة، جاعلاً من فضاء القصة فضاءً إنبائياً.

وعلى امتداد القصة حدد الكاتب معالم الفضاء للضرورة فقط، إذ اكتفى ببعض الأوصاف له بما يفضي إلى مدلولات عميقة في القصة تخرجه عن كونه زخرفة أدبية، ومن ذلك وصفه للغرفة التي استأجرها البطل: «استطاع أن يجد غرفة متواضعة منعزلة في دار تسكنها امرأة في حوالي الثلاثين من عمرها، مع زوجها» (كنفاني، ١٥ ـ ٢، ص.٤٣). إن رغبة الراوي في إظهار الغرفة المتواضعة والمنعزلة كانت بغاية تصوير الشخصية، لا رغبةً في الاستفاضة برسم تفاصيل الفضاء، فذِكرُهُ لكونها متواضعة ومنعزلة تمهيد لما جاء في وصف البطل: «كان يمضي وقتاً طويلاً في غرفته، ويتم أعماله الخاصة غير مهمل البتة القيام بالواجبات الصغيرة التي تحتمها المجاملات مع أصحاب الدار» (كنفاني، ص.٤٣)، إذ يحتّم التواضع ما كان يقوم به من مجاملات، ويفرض الانعزال الاستمرار بالأعمال التي كان قد بدأ بها قبل رحيله إلى الأردن حيث استأجر تلك الغرفة. أما تتمة وصف الفضاء: «تسكن امرأة» فهو ما سيؤدي إلى انعطافات حادة في مسير القصة، إذ سيقع عبء تغيير مجرى الأحداث على عاتق تلك المرأة، وعُطِف عليها زوجها مستجيباً منفعلاً غير فاعل سلباً ولا إيجاباً «مع زوجها»، فلم يقل: «زوجان» مثلاً، بل ترك الأسبقية للمرأة، وألحق الزوج بها بالمعية، لأن التغيير برمته كان بسببها، موضحاً -بذلك- أن أي وصف من أوصاف الفضاء كان ضرورياً ولازماً في القصة، ولم يكن حشواً أو تجميلاً لا جدوى منه.

كما يبدو تقرير الكاتب لمستقبل البطل من خلال اختيار الفضاء للنهاية المفترضة، فالنهاية الأولى المقترحة على الكاتب من زملائه كانت بأن يعود البطل إلى البيت ويخبر المرأة بشناعة ما فعلته، فالبيت نهاية، والنهاية المفترضة الثانية أن تأتي المرأة إلى الزنزانة لتخبر البطل بندمها، فالزنزانة هي النهاية الثانية، غير أن الكاتب ينسفهما ولا يختار أياً منهما، بل يختار أن رياضاً سيخرج «... من السجن مع زملائه الأحرار، وسينغمس مرة أخرى في مشاغل القضية التي آمن بها» (كنفاني، ص.٥١)، فالحرية في الفضاء هي الاختيار الموفق للنهاية في رأي الكاتب، إذ ينسف فكرة أن يبقى الفلسطيني في بيت يحيط به العدو دون أمان، وينسف فكرة أن يبقى سجيناً، ويختار مجتمعاً حراً باختياره لتركيب: «زملائه الأحرار» الذي يعكس رغبته في النهاية والفضاء.

إن القصة المضمنة تتكون في فضاءين مغلقين، وقد زاد من انحصارهما كون أحدهما سجناً والآخر ارتبط بخديعة أودت بالبطل إلى السجن، وهي إحالات الفضاء الإنبائي الذي ورد في العنوان، فلا وجود للأماكن المفتوحة في القصة. من جانب آخر فإن كلا الفضاءين كان معادياً؛ الأول بزيفه، والثاني بحقيقته، وفي كليهما كان البطل حبيس ما أريد له فيه.
لقد أراد الكاتب تصوير ما يعاني منه البطل -ممثِّلاً للشعب الفلسطيني- في فضاء بلد آخر، مما يواجهه -فضلاً على انغلاقه على واقع ومجتمع لا ينتمي إليهما- من ودّ زائف يحوّل ارتباطه بأي فضاء وأي شخص في الفضاء إلى مجرد وهمٍ يقوده في نهاية المطاف إلى حقيقة مؤلمة.

الزمان في «البطل في الزنزانة»

أهم ما يُلاحظ عن زمان القصة أنه هُمّش في سرده وتعيينه، ولم ينل من الاهتمام ما يُذكر، إذ يبدو أنه لا يؤثر على فهم القصة، ولا يساهم في تشخيص بطلها، فقلّما وجدنا فيها تفصيلاً زمنياً يستحق الوقوف، ولكن ما يمكن تأكيده أن الزمان المفهوم يتشعب في هذه الرسالة لأنها كانت قصة مضمنة، فالزمن الأول ماضٍ قريب بالنسبة لوقت كتابة الرسالة، تناوبت أفعاله بين الماضي: «قرأت، فكرت، لمحت»، والماضي القريب: «قد تخلصت»، والحاضر: «يدعونه، أعرف»، والقصة المضمَّنة حدثت قبل كتابة الرسالة بعدة أشهر، أي في ماضٍ منقطع، وقد عُرضت باستراجاعات واستباقات بين ماضٍ منقطع قريب وبعيد من دون أن تدل الأفعال ذاتها على الجهة الزمنية المعنية، إلا أن التصريح المباشر كان فاصلاً بين زمني القصتين: «أحب أن أكتبها كما هي... وكما حدثت قبل عدة أشهر» (كنفاني، ص.٤٢)، وفيما عدا ذلك لم يُحمل الزمان على محمل الأهمية في جعله يشغل حيزاً من الرسالة، وهو أمر ينسجم مع طبيعتها حين لا يكون هناك ضرورة لذكر أي تفصيل ثانوي.

الشخصيات في «البطل في الزنزانة»

شخصيات القصة معدودة كما هو متوقع، فعدا عن الشخصيات الهامشية للقصة الإطارية ذات الوظيفة المرحلية التي يمثلها: المرسِل -الكاتب- والمرسَل إليه والصديق الأول للكاتب الذي اقترح عليه النهاية الأولى، والصديق الثاني الذي اقترح النهاية الثانية؛ نلاحظ وجود البطل والمرأة وزوجها والمحقق في القصة المضمّنة، لكن ما يستحق فنياً أن نسلط الضوء عليه هو فقط: البطل والمرأة؛ فالبطل هو محور القصة وأساسها، والمرأة هي المنعطف الذي حرفَ القصة باتجاه آخر ظهر -فيما يبدو- كاتجاه منحدِر.

أول ما نلمحه في بطل القصة أنه لا يحمل اسماً، لا لتغييبه في المجهول، بل لإطلاقه من القيود، ولعل رغبة الكاتب في تخصيصه جعلته يطلق عليه اسماً مفترضاً: «إن صديقي -بطل القصة- ولنسمه رياضاً...» (كنفاني، ص.٤٢)، وهو بهذا ميّزه عن الجميع باسم، وغيّب الكل في المجهول، لكن هذا الاسم المفترض لا يلتصق به التصاقاً حقيقياً يحدّ من إمكانية إطلاقه وجعله نموذجاً للأبطال جميعاً.
ويطالعنا من صفات البطل أنه قام في كل مرة على تناقضات ظاهرية تنتهي في نهاية المطاف إلى انسجام وائتلاف، وهذا ينسجم بطبيعته مع تقابل وجودين؛ الأول داخل الراوي، وكيانُه الوطنية يصده وجود آخر خارجي تكوّنه المؤامرة، مما خلق شرخاً في وجود البطل، وجعله مشتتاً بين الحقد والصدمة التي يغلفها الحزن الشديد، وما رسمُ نهايتين مفترضتين إلا بلورة لذلك التشظي، غير أن الراوي منحه وجوداً آخر بفرض نهاية أخرى، وعزز وجهه البطولي بتلك النهاية.

تقابلت داخل البطل -أيضاً- صفتان تبدوان على وجهي نقيض لكن الحقيقة تبيّن خلاف ذلك، وهما: القوة والليونة، ففي كليهما لا يخرج عن البطولة التي نسبها إليه العنوان: «كان قاسياً على نفسه غير متهاون أبداً في مطالبتها بالواجبات. كان رفاقه يحترمونه. لقد كان قوياً وقد فرض هذا الشعور على جميع من تعاون معه، فرضه إلى حد جعل بعضهم يتساءل هل يمكن ألا يكون لهذا الإنسان -رياض- جوانب أخرى غير قوته في ذاته؟ وأتى الجواب في لحظة عابرة؛ رأوه مرة يبكي» (كنفاني، ص ص. ٤٣- ٤٤)، فالليونة التي اتسم بها لا تعدّ ضعفاً، بل وجهاً آخر للقوة، إذ نتجت عن الإحساس العميق بالمسؤولية وعن الإنسانية المفرطة. إن الجانب الأول الذي رُسم في البطل -القوة- يفرض نهايته الأولى في أن يبقى في الزنزانة مليئاً بالحقد على المرأة التي وشت به، والجانب الثاني -الليونة- يقود إلى النهاية الثانية التي يعود فيها إلى بيتها لعتابها على ما فعلته، وكلا الجانبين يصور وجهاً من وجوه شخصيته.

كما برزت سمتان أخريان تبدوان ظاهرياً متناقضتين، لكن الحقيقة أن تناقضهما ظاهري يقود إلى تآلف داخلي: «رغم أن قسماً من هذا الجميع عندما تعرّف إلى رياض قال عنه إنه إنسان يحب التظاهر، وإنه في باطنه يريد أن ينطلق إلى أقرب ملهى كي يلعب مع العصافير -حسب تعبيرهم- ولكن رياضاً ما لبث أن فرض نفسه بتشامخ ارتباطه مع القضية الكبيرة» (كنفاني، ص. ٤٣)، وقد حكم الكاتب/ الراوي بأنه صادق في ذلك: «لم يكن رياض -إذن- مزيفاً بهذا الارتباط» (كنفاني، ص. ٤٣)، فالظن به أنه يحب الحياة ويتظاهر بارتباطه بالقضية، لكن الحقيقة أنه يرى حب الحياة لصيقاً بالنضال الذي لا يبتعد بأي شكل عن الدفاع عنها وعن الحرية فيها، وهو ما انسجم مع النهاية التي اقترحها الكاتب -الحرية- لهذا كان يراه بعيداً عن الزيف.

التناقض الثالث الذي يخفيه في داخله أنه كان على قدر كبير من الحذر لئلا يُكتَشف أمره: «ذهب رياض إلى هناك [التحقيق] هادئاً، وهناك قالوا له إنه يتآمر على العرش، ولكنه نفى ذلك بهدوء. إنه كان على يقين كبير أن أحداً لن يجد ضده إثباتاً واحداً. لقد كان حريصاً في إخفاء أوراقه، قديراً في التخلص منها في الملائم» (كنفاني، ص. ٤٦)، لكنه في الحقيقة على قدر من حسن النية مما أوقعه ضحية غفلته وانخداعه: «لقد رأى رياض في المصنف مجموعة من الأوراق كان قد كتبها في غرفته تلك؛ منشورات، وبعضها الآخر رسائل إلى هاربين، وأوراق أخرى. لقد أحس رياض لا شك وقع المفاجأة [...] إن صاحبة الدار هي صاحبة الوشاية» (كنفاني، ص. ٤٧). إن عمق الصدمة يتناسب مع عمق الحذر فيما مضى وعمق الشعور بالخديعة الراهنة التي جعلته يصدق زيف ادعائها بأنها أمّيّة في قوله عنها: «إنك يا أم... من الناس الذين قيل عنهم إنهم متعلمون رغم أنهم لا يعرفون القراءة» (كنفاني، ص. ٤٦)، وهذا الوجه من التناقض هو الوجه الآخر للتناقض الأول بين القوة والليونة، فقوّته حتّمت عليه أن يكون حذراً، وليونته جرفته إلى ألا يسيء الظن دون مبرر وأن يُخدَع بالمظاهر.

إن جدية الرسالة تحول دون ترسيم خارجي وظاهري لأيّ من الشخصيات، وحتى البطل شُخّص داخله وحسب، وهو أمر لا يبدو مستبعداً أمام غرض الرسالة في إيجاد نهاية للقصة تخلو من الافتعال، فإيجاد نهاية كهذه يستوجب الانتباه إلى تفاصيل القصة وداخل البطل وحسب.

لقد رأينا أن النهايات المقترحة للقصة تتناسب مع صفات البطل كما ذكرنا، فصفة القوة أودت به إلى السجن، وصفة الليونة أودت به إلى العودة إلى البيت، وصفة الانطلاق للحياة أودت به إلى الحرية، لكن يجب أن نلاحظ أن الغرض من الرسالة الاستفسار عن موضوع الافتعال في القصة، والنهايات المفترضة تبدو فيها سمة الافتعال، فالنهاية الحقيقية للقصة هي أنه بعد أن يواجه رياض بالأدلة يقول للضابط: «<إنكم أذناب صغيرة في بالوعة القاذورات المنتنة. فليسقط العرش ولتسقط الوزارة ولتسقط أنت> ويصفع بالسوط ويلقى في السجن» (كنفاني، ص. ٤٨)، وهي النهاية الأكثر واقعية، والتي تبتعد عن الافتعال الذي كتبت عنه القصة في البداية، كما أنها تترك المجال مفتوحاً لنهايات كثيرة. من جانب آخر رأينا أن إبراز صورة البطل كان بالاعتماد على ذاته وعلى غيره عن طريق مقابلته بشخصية مناقضة تمثلها المرأة، وقد ذكرنا أن البطل مُنح اسماً «رياض» إمعاناً في تثبيته وتهميشاً للآخرين، أما الشخصية المناقضة «المرأة التي وشت به» فلم يشأ الكاتب أن يكتفي بعدم منحها اسماً شأنها شأن زوجها والمحققين والمعذّبين والأصدقاء الذين استشارهم في تحديد نهاية القصة، بل اختار أن يمنحها لقب «أم...» إمعاناً في تهميشها وترسيخاً لبروز مفارقتين مع لقبها تربطها بهما في الحالين علاقة ضدية: الأولى تَظهر من تناقض فعلها مع فعل أي أمّ، ناسفاً عنها صفة الأمومة، مثلما يوصف الشيء بضده، والثانية مفارقة في إظهار تقليد اجتماعي عربي أصيل بنداء المرأة بأم بكرها، ناسفاً -أيضاً- عنها كونها جزءاً من هذا التقليد وهذا المجتمع الذي تنخرط فيه، وكأنه بمنحها هذا اللقب (أم...) يصفعها بما تفتقر إليه من صفات، خاصة مع تغييب اسم الابن، والاستعاضة عنه بنقاط تأكيداً على عدم أهميته، وإبرازاً للدعامة الأولى التي يقوم عليها اللقب «أم» بعلاقة ضدية، وهو ما دعمته بقدرتها على النفاق: «لقد توطدت صداقته مع أصحاب الدار فصاروا يحبونه حباً جماً [...] لقد كانت (أم...) صاحبة الدار تأتي إلى غرفته كل ليلة تقريباً مع زوجها [...]، وفي مرة رفعت أم... جريدة موضوعة على السرير أمام عينيها، ولاحظ رياض أن الجريدة مقلوبة، وقبل أن يتكلم رمت أم... الجريدة جانباً وهي تقول: <الله يلعن أيام زمان. على كل حال أنا تزوجت وصار عندي أولاد، ولم يبقَ في العمر قدر ما مضى>» (كنفاني، ص ص. ٤٥- ٤٦). إن ما بدأه السرد من محاولة إظهار الود المفتعل الذي تكنُّه المرأة للبطل أُفرِغ من محتواه بالجريدة المقلوبة، فقلبُها ينبئنا بأمرين: الأول قلب الرأي المفاجئ فيما يتعلق بالعلاقة بين أصحاب الدار والبطل، والثاني قدرة المرأة الفائقة على النفاق وقلب المواقف، وقد أيدت تصرفها بالإفصاح الذي يدعم نفاقها ويعززه.

لقد رسمت القصة الترسلية الشخصيات الرئيسة بما يكفي ويفي بغرض القصة دون حشو أو إفاضة، فأظهرت البطل بإبراز التناقضات الداخلية لديه، والتي يبرز أهمها في المفارقة التي يضمّها العنوان بين البطولة والزنزانة، وشُخّصت الشخصية المناقضة بما يلزم في القصة وحسب، ولم تعطَ من الأهمية إلا ما يستوجبه إتمام مفهوم القصة وإيضاح فكرتها.

الخاتمة والتوصيات

انتهت دراسة «البنية السردية في القصة الترسلية؛ العروس والبطل في الزنزانة نموذجاً» لقصتين لغسان كنفاني إلى مجموعة من النتائج تتلخص في أن الكاتب لم يسرف في سرده فيما يتعلق بعناصر البنية السردية المدروسة (الفضاء والزمان والشخصيات) بما ينسجم مع طبيعة الرسائل التي تبتعد عادةً عن الإطناب، ولكنها كانت مفصّلة على مقاس الفكرة، ولم يُغفل الاهتمام بها على حساب الفكرة، كما كانت طريقاً يؤدي في نهايته إلى تشخيص البطل، وهو بدوره ما يتناسب مع طبيعة الرسائل الشخصية التي تكون مليئة بالبوح مما يسهم في فهم فكر المرسِل ومشاعره، وكان من النتائج أيضاً أن الاهتمام بتحديد فضاء القصتين كان مقتصراً على إظهار ما لاقاه البطل من تيه سبّبته كثرة الأفضية في «العروس»، وما لاقاه بطل «البطل في الزنزانة» من تقييد سبّبه كون أحد أفضية القصة منافقاً في ألفته والآخر صادقاً في قسوته وعِدائه.

من الملاحظ أيضاً أن فضاء البيت والزنزانة حُدّدا كتعيين في القصتين دون أن يلاقيا وصفاً إلا بما يخدم الفكرة في «العروس»، والشخصية في «البطل في الزنزانة»، إذ قوبل البيت فيها بالزنزانة طارحاً تناقضاً في داخل الشخصية وفي نهايتيها المفترضتين، وبيّن التحليل أيضاً أن الزمن في «العروس» ساهم في بيان تأزم الشخصية الذي ظهر بانفصالها عن الواقع والحاضر، وحُمل على محمل نفسي يعكس ما تضمره الذات الدفينة، كما كان انعكاسه في السرد امتداداً لما كان عليه في العنوان بعلاقة ضدية. أما الزمن في «البطل في الزنزانة» فهُمِّش تناسباً مع مقتضيات الرسالة التي لم تجد حاجة إلى إظهار تفاصيل في السرد الزماني.

على صعيد الشخصيات وجد البحث أن الكاتب ترك لشخصية الراوي في العروس المجال لحبك خيوط سرد قصة المجنون في محاولة لإيقاف الامّحاء في التهميش، فقد كان البطل المفترض الذي شكّله الراوي تدرّعاً بإيجاد بطل يفتقر إلى وجوده في الواقع الذي ينفصل عنه كبديل لخلق المواءمة معه، فجعل القصة تتمحور حول شخصية البطل على أنها شخصيات مركزية لا هدف للقصة إلا رسمها بدقة، وعمل على رفع شخصيتي المجنون والعروس ليكونا رمزاً أو نموذجاً لُبّسا بقالب الوطن نتيجة العجز عن حماية ذلك الوطن، ونظراً لكون القصة في رسالة فقد أتيح للراوي أن يفرض نبوءته حيال شخصية المجنون على أنها بطل، وأن يعمل على إثبات ذلك الجزء من الحدس برسم ماضيه برمّته، وكان لجوء الراوي إلى رسم الشخصية المثال هروباً من الواقع بالابتعاد عن الخيال، فبحث عن الحقيقة، وأعاد تشكيل نسيج القصة التي لم يكن قد ظهر منها إلا خيط رفيع، أما شخصية البطل في «البطل في الزنزانة» فاعتمدت في إبراز بطولتها على ذاتها وأفعالها، لا على ما نسبه إليه الراوي كما في القصة الأولى، وقد قامت هذه الشخصية على مجموعة من التناقضات الخارجية التي أدت في جوهرها إلى تشكيل اثتلاف داخلي عميق انسجم في كل جزء من تناقضاته الظاهرية مع نهاية محتمَلة للقصة، وقد لمحنا في القصة الأولى «العروس» أن إظهار البطل (المجنون) كان بمؤازرة الشخصيات الموافِقة (العروس والأبطال)، أما في القصة الثانية فكان إظهار البطل قائماً على شخصية مناقضة (المرأة) لم تنل من الأهمية أكثر من كونها محرّكاً للأحداث وعاطفاً لمسيرها.

يمكن مطالعة المزيد من التحليلات بالمزيد من التعمق، كما يمكن الوصول إلى المزيد من النتائج للوصول إلى السمات الأسلوبية للرسالة القصصية عند كنفاني بمتابعة بقية القصص الترسلية لديه ومقابلتها معاً للوصول إلى سمات عامة، كما يمكن دراسة قصص ترسلية لكتّاب مختلفين لبيان الملامح العامة لهذا النوع السردي المميز، وهو ما نعدّه اقتراحات وتوصيات لمقالات أخرى تكمل المقالة الراهنة وتدعمها.

المراجع

- بحراوي، حسن. (١٩٩٠). *بنية الشكل الروائي الفضاء والزمان والشخصية*. المركز الثقافي العربي.
- بوعزة، محمد. (٢٠١٠). *تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم الاختلاف*.
- التونجي، محمد. (١٩٩٩). *المعجم المفصل في الأدب*، ج١ و٢ (ط٢). دار الكتب العلمية.
- جنيت، جيرار. (١٩٩٧). *خطاب الحكاية* (ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، ط٢). الهيئة العامة للمطابع الأميرية (المجلس الأعلى للثقافة).
- حافظ، صبري. (١٩٨٢م). خصائص الأقصوصة البنائية وجماليتها. *مجلة فصول*. ٢(٤)، ١٩- ٣٢.
- روجو، جاك. (١٩٨٥). *الأدب الترسلي*، من مجموعة: الأدب والأنواع الأدبية (ترجمة: طاهر حجار). طلاس.
- زنور، مريم وقدور، سكينة. (٢٠١٩). أدب الترسل وتداخل الأجناس. *مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية*، ٣٣(٣)، ٣٣١- ٣٦١.
- زيتوني، لطيف. (٢٠١٠م). *معجم مصطلحات نقد الرواية*. مكتبة لبنان ناشرون.
- عبد النور، جبور. (١٩٨٤). *المعجم الأدبي* (ط٢). دار العلم للملايين.
- عتيق، عبد العزيز. (١٩٧٢م). *في النقد الأدبي* (ط٢). دار النهضة العربية.
- عزام، محمد. (٢٠٠٥م). *شعرية الخطاب السردي*. اتحاد الكتاب العرب.
- كنفاني، غسان. (٢٠١٤م). *عالم ليس لنا* (ط٢). منشورات دار الرمال.
- كنفاني، غسان. (٢٠١٥م). *القميص المسروق*. دار منشورات الرمال.
- لحمداني، حميد. (١٩٩١م). *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*. المركز الثقافي العربي.
- محمد، حسين علي. (٢٠١١م). *التحرير الأدبي: دراسة نظرية ونماذج تطبيقية* (ط٧). العبيكان.
- مرتاض، عبد الملك. (١٩٩٨م). *في نظرية الرواية*. سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠).
- وهبة، مجدي، والمهندس، كامل. (١٩٨٤م). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب* (ط٢). مكتبة لبنان.