Journal of Palestine Ahliya University for research and studies
مجلـة جامعة فلسطين الأهلية للبحوث والدراسات
ISSN: 2959-4839
Vol. 04 Issue 03 (2025)

A Study of the Narrative Elements of Literary Story in Ghassan Kanafani's Short Story; "A Paper from Gaza" as a Model

Buthaina Shemous[1]
[1] Faculty of Arts and Humanities, University of Tartous (Syrian Arab Republic)
✉ b.shemous@gmail.com

Received:24/09/2025 Accepted:25/11/2025 Published:01/12/2025

Abstract:

This study seeks to explore the aesthetic and artistic features of the epistolary short story through an analytical reading of "A Letter from Gaza" by the Palestinian writer Ghassan Kanafani, and to examine its ability to construct a fully-formed narrative structure despite adopting the letter as its formal framework. The study employs a descriptive–analytical methodology to trace the components of this narrative model and analyze its structural elements, in order to reveal how the letter is utilized to perform a complete narrative function. The findings indicate that the epistolary story under investigation is built upon a set of binary oppositions that contribute to the development of the plot and the generation of meaning, most notably: spatial duality (Gaza/California), temporal duality (past/present), and personal duality (Nadia/Mustafa). The study further concludes that narration was not used merely as a means of conveying events, but rather as a device to embody the author's vision and foreground the central idea of the story, such that the letter becomes a fully-fledged narrative tool rather than merely a medium of expression. The originality of this study lies in its attempt to demonstrate the capacity of the epistolary form to function as a complete narrative structure, and in highlighting it as a narrative mode capable of containing, shaping, and generating the story's conceptual impact—thereby expanding the scope of research into unconventional narrative forms and their roles in modern Arabic literature.

Keywords: *Literary Story; Narrative Elements; A Paper from Gaza; Ghassan Kanafani.*

Journal of Palestine Ahliya University for research and studies
مجلـة جامعة فلسطين الأهلية للبحوث والدراسات
ISSN: 2959-4839
Vol. 04 Issue 03 (2025)

دراسة في سردية عناصر القصة الترسلية لدى غسان كنفاني؛ ورقة من غزة أنموذجاً

بثينة علي شموس[1]

[1] كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة طرطوس (سوريا)

b.shemous@gmail.com ✉

تاريخ الاستلام:2025/09/24 تاريخ القبول:2025/11/25 تاريخ النشر:2025/12/01

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن الخصائص الفنية والجمالية للقصة الترسلية، من خلال تحليل قصة "ورقة من غزة" للأديب الفلسطيني غسّان كنفاني، واستقصاء قدرتها على تشكيل بنية قصصية متكاملة العناصر رغم اعتمادها قالب الرسالة. وقد اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في تتبع مكوّنات هذا النموذج السردي، وتحليل عناصر البناء فيه، للكشف عن كيفية توظيف الرسالة لتأدية وظيفة قصصية مكتملة. أظهرت نتائج الدراسة أنّ القصة الترسلية موضوع التحليل ارتكزت على مجموعة من الثنائيات الضدية التي أسهمت في بناء الحدث وتوليد دلالاته، أبرزها: الثنائية المكانية (غزة/ كاليفورنيا)، والثنائية الزمانية (الماضي/ الحاضر)، والثنائية الشخصية (نادية/ مصطفى). كما خلُصت الدراسة إلى أنّ السرد لم يُستخدم بوصفه أداة نقل أحداث فحسب، بل وظّف أيضاً لتجسيد رؤية الكاتب وإبراز الفكرة المركزية للقصة، بحيث غدت الرسالة أداة سردية كاملة الأركان لا مجرّد وسيط للتعبير. تتمثل أصالة الدراسة في محاولة إثبات قدرة القصة الترسلية على القيام بوظيفة قصصية مكتملة من حيث البناء، وإبرازها كنوع سردي قادر على احتواء الفكرة وتشكيلها وتوليد أثرها الدلالي، بما يوسع آفاق البحث في أنماط السرد غير التقليدية وأدوارها في الأدب العربي الحديث.

الكلمات المفتاحية: *القصة الترسلية؛ عناصر القصة؛ ورقة من غزة؛ غسان كنفاني.*

1. مقدمة:

عُرف غسان كنفاني كأديب عربي نال حُظْوة في قلوب القرّاء المثقفين والعاديين، واستطاع بأسلوبه الخاص وأدبه البسيط الممتنع أن ينال إعجاب الأدباء والبسطاء على حد سواء، وقد عُرِفَ عنه التزامه بالقضية الفلسطينية على امتداد حياته، إذ قلما نجده يخرج في موضوعاته عمّا يتعلق بتلك القضية في نضالها أو هزائمها أو التيه الذي أصاب الفلسطينيين الذين غادروا بلادهم مكرهين، ولعلّ إحدى أهم قصصه التي تتناول موضوع الهزيمة والمواجهة قصة "ورقة من غزة" التي جاءت في مجموعة "أرض البرتقال الحزين" على شكل رسالة لصديقه، لذا جاءت هذه الدراسة لتحليل مدى قدرة هذا الأديب الكبير على إظهار براعته وقدرته السردية في بناء القصة وعناصرها، وحُصر الأمر بالفضاء والزمان والشخصيات، أملاً في أن يُترك للسرد ولبنية الرسالة السردية موضعاً آخر في بحث آخر، وستعمل الدراسة في البداية على تعريف المصطلحات النظرية قبل الخوض في الجانب التطبيقي.

1.1 أسئلة الدراسة:

تسعى هذه الدراسة للإجابة عن الأسئلة الآتية:

- كيف ظهر سرد الفضاء والزمان والشخصيات في قصة "ورقة من غزة" كقصة ترسلية؟
- إلى أيّ حدّ تمكّن سرد العناصر المذكورة من إيصال فكرة القصة؟

1.2 المنهجية

تقوم هذه الدراسة وفقاً للمنهج الوصفي التحليلي على بيان السرد لعناصر القصة الترسلية في قصة "ورقة من عزة" لغسان كنفاني، من خلال تعريف الأدب الترسلي، ودراسة عناصر القصة التي ستطالها الدراسة، أي الفضاء والزمان والشخصيات كما جاءت في الكتب المختصة بها، مع إلحاق الدراسة النظرية بدراسة تطبيقية تتناول كل عنصر على حدة، بدايةً من الفضاء ثم الزمان وصولًا للشخصيات، مع التعمّق ضمن كل عنوان فرعي كيف كشف السرد أهمية ذلك العنصر في خدمة القصة وتشخيص أبطالها ومرسلها في قراءة تحليلية، لأجل الاستشهاد على ذلك كله بشواهد مناسبة من القصة. بالإضافة إلى دراسة الجانب الوصفي في السرد من دون التركيز على تقسيمات العناصر، كتقسيم الزمان إلى الوقف والتلخيص وغيره، أو تقسيم الشخصيات إلى رئيسة ومكملة ونموذجية ونامية ومسطحة وغير ذلك، وإنما كان مرورًا عابرًا، مع التركيز على الجانب السردي الوصفي في كل عنصر.

1.3 الدراسات السابقة

يوجد بعض الدراسات التي تناولت الزمان والمكان والشخصيات في أدب غسان كنفاني، لكن أيّاً منها لم يتطرق إلى القصة المذكورة، فمعظم الدراسات عملت على رواياته، من قبيل: الفضيل (2022) التي تناولت جماليات البنية المكانية والزمانية في رواية رجال في الشمس لغسان كنفاني، ودراسة منصوري (2019) التي تناولت الزمن في "رجال في الشمس" لغسان كنفاني، ودراسة حمود (2003) التي تطرّقت لجماليات الشخصية الأسطورية لدى

غسان كنفاني وخصوصًا في رواية "العاشق"، في حين تناولت دراسة إبراهيم (2012) الشخصية في قصص وروايات غسان كنفاني، وتناولت متروك (2024) جمالية الأفضية الأليفة وفاعليتها على الشخصية القصصية عند غسان كنفاني (قصة إلى أن نعود نموذجًا)، وتناولت دراسة الداية (2012) المكان وعنصر المفاجأة في قصص غسان كنفاني، وأخيرًا دراسة التي تطرقت إلى ذاكرة المكان في قصص غسان كنفاني، لكن أيّاً من الدراسات السابقة لم تتطرق إلى القصة المدروسة في هذه الدراسة، بالإضافة لعدم توفر أيّة دراسة تناولت عناصر القصة الترسلية عند كنفاني أو غيره، وهذا ما يُميز هذه الدراسة للكشف عن جمالية القصة الترسلية وقدرتها على رسم عناصر قصة مكتملة.

2. الخلفية النظرية

2.1 الأدب الترسلي

الرسالة لغةً هي كل ما يرسل، أو هي الكلمة شفوية أو مكتوبة (عتيق، 1972، ص 221)، ولها أنواع منها الرسائل الإخوانية بنوعيها الذاتية والأدبية والرسائل الديوانية (وهبة والمهندس، 1984، ص 178؛ التونجي، 1999، ص 478– 479)، وقد تكون القصة في قالب رسالة، وزعم الباحثون أنه فن مبتكر، لكن في الحقيقة كان هناك نوع من التلازم بين الرسالة والنوع القصصي منذ وقت مبكر قبل ظهور رسالتي التوابع والزوابع والغفران في القرن الخامس الهجري (الروبي، 1994، ص 72) فقد عرف الأدب العربي القديم ما يمكن أن يصطلح عليه بالرسالة القصصية، وقد عدت رسالة الغفران لأبي العلاء المعري أكثر النصوص الترسلية تجسيداً لمبدأ التداخل بين أجناس الكلام، لا سيما القصة (زنور وقدور، 2019، ص 347).

والرواية –أو القصة– الترسلية الحديثة هي إحدى طرائق السرد، وتعرّف بأنها رواية تكتب في شكل مراسلات متبادلة بين الشخصيات، أو تكون شخصية واحدة، وقد تقوم كل رسالة مقام فصل، وتستهدف الإيهام بحوارية مباشرة (علوش، 1985، ص 103)، وقد أدت العناية بفن الترسل 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، 2019، ص 342)، فضلاً عن أنه مكّن المؤلف من أن يعرض وجهات نظر متعددة دون أن يقحم نفسه في السياق (فتحي، 1986، ص 318).

2.2 العناصر البنائية للقصة

2.2.1 الفضاء

لا تُعبّر العلاقات المكانية عن مجرد إحداثيات مكانية هندسية مجردة لا علاقة لها بواقع الإنسان ومحيطه الاجتماعي والسياسي والأخلاقي، بل تتمثل مفاهيم تصورية أساسية في وصف الواقع الاجتماعي وفي الأحكام الثقافية والأخلاقية وفي التصنيفات الإيديولوجية (بوعزة، 2010، ص 102)، وقد اختلف النقّاد على تسمية العنصر المكاني في الأدب بين مؤيد لمصطلح الحيز بدلاً من المكان (مرتاض، 2008، ص 122)، ومؤيد لمصطلح الفضاء؛ إذ عدّ بعض الدارسين الفضاء الروائي أعم من المكان لقدرته على ربط المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ولقدرته على إقامة علاقة وثيقة مع باقي المكونات الحكائية في النص، وعلى رأسها علاقته بالحدث الروائي والشخصيات التخيلية (بحراوي، 1990، ص27–29؛ لحمداني، 1991، ص 63–65).

والفضاء في الرواية هو كل شيء مصنوع تنصهر فيه عناصر متفرقة جغرافية أو نفسية أو اجتماعية أو ثقافية (زيتوني، 2001، ص 101)، وترتبط الشخصيات به بنسب متفاوتة بما يكسبه قيمة شعورية خاصة تعكس وجهة نظر الشخصيات وتحدد سلوكها وأبعادها الداخلية والخارجية (موسى، 1992، ص 303) فوصفه ليس إلا انعكاساً لوصف شخصياته، إذ يعكس صفات تلك الشخصيات وطبائعها (عزام، 2005، ص 69)، ولا يمكن للكاتب الوقوف عند الفضاء ووصفه طويلاً والإكثار من التفاصيل المرتبطة به إلا إذا كان الفضاء نفسه هو البطل (أسعد، 1982، ص 182).

2.2.2 الزمن

يشكل الزمن عنصراً مهماً في القصة، ويشترط في الزمن القصصي أن يكون محرراً، أي أن يكون متكاملاً، له ماضيه وحاضره مستقبله، وألا يبدو وكأنه مقتطع من سياق زمن عام (حافظ، 1982، ص 28)، ومن أنواعه الزمن المتواصل والمتعاقب والمنقطع والغائب، والذاتي وهو الزمن النفسي (مرتاض، 1998، ص 175–176)، وهذا الأخير هو السائد في الروايات الذهنية كروايات تيار الوعي، إذ يشكل خليطاً عجيباً في حركة دائمة وسيولة ليس لها مدى، ولا يمكن تحديده بلحظات منفصلة (عبد الدائم، 1982، ص 156)، وهو يرتبط بالإدراك النفسي كنظير للمكان الذي يُربط بالإدراك الحسي (عزام، 2005، ص66). وغالباً ما تحدث المفارقات الزمنية عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر أم استرجاع حدث حين يروى للقارئ فيما بعد ما قد وقع من قبل، أم استباق حدث قبل وقوعه عندما يعلن السرد مبكراً عما سيحدث قبل حدوثه (بوعزة، 2010، ص 88؛ لحمداني، 1991، ص 74–75)، ومما يندرج ضمن الشبكة الزمنية في السرد الروائي ما

يمكن أن يُطلق عليه القلب الزمني أو اللاتسلسل الزمني أو طريقة الارتداد؛ إذ يبدأ الفعل السردي من آخره (مرتاض، 1998، ص 187–189).

2.2.3 الشخصيات

تُعرف الشخصية بأنها أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو الرواية (وهبه والمهندس، 1984، ص 208)، ولها عدة أنواع؛ منها الرئيسة والثانوية أو الوسيطة والمكمّلة أو الهامشية والشخصيات الساكنة أو المسطحة، والشّخصيّات النامية أو المتطورة والمتكاملة (بوعزة، 2010، ص57– 61؛ التونجي، 1999، ص 547).

وتشخيص الشخصيات مقياس لقدرة الكاتب وبراعته، وهو منهج لتقديم الشخصية، ويكون عادةً بإحدى طريقتين: الوصف الدقيق والوصف من خلال أحداث الرواية نفسها وتفاعل الشخصية معها (وهبة والمهندس، 1984، ص 162)، أي الطريقة المباشرة أو التحليلية، والطريقة غير المباشرة أو التمثيلية؛ ففي الأولى يرسم الكاتب شخصياته من الخارج ويشرّح عواطفها وأفكارها وبواعثها ويعقّب على تصرفاتها، وكثيراً ما يعطي رأيه فيها صريحاً دون التواء، وفي الثانية ينحّي نفسه جانباً ليتيح للشخصية أن تعبّر عن نفسها وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة (أمين، 2012، ص 110؛ عزام، 2005، ص 17–18).

وغالباً ما تعتمد الملفوظات السردية في التشخيص صيغة الأفعال في تقديم الشخصية، أو الصفات؛ إذ تقدم هذه الملفوظات معلومات ظاهرة ومباشرة أو غير مباشرة لا تحتاج إلى استنباط أو تأويل (بوعزة، 2010، ص 42)، وقد ذُكر الكثير من طرق التشخيص، أهمها الحركة والمحاورة وحديث الفرد إلى نفسه (أمين، 2012، ص125– 128).

3. الجانب التطبيقي

3.1 الفضاء في "ورقة من غزة"

وردت هذه القصة في مجموعة: "أرض البرتقال الحزين"، وتُعرض أحداثها على شكل رسالة كتبها القاص إلى صديقه مصطفى، عرض فيها أحداث القصة الفرعية، فبدأها بإعلان رفضه للهجرة إلى أمريكا لصديقه الذي كان قد تعاهد معه على أن يبقيا معاً ويُصبحا غنيين في تلك الأرض البعيدة عن غزة التي أنهكتها الحرب وأظلمها الموت والهزائم، وكان هدف هجرته الدراسة، إذ رتب صديقه مصطفى ما يلزم من إقامة ومسكن وعمل وغيرها. يعرض الكاتب أنه توجه إلى الكويت للعمل من أجل إعانة أمه وأرملة أخيه وأبنائها وتأمين مستلزمات تلك السفرة إلى أمريكا حيث يقيم الصديق، ووضّح للمرسل إليه وللمتلقي سبب عدوله عن فكرة الهجرة إلى أمريكا والعمل فيها في أن روح المقاومة انتفضت في نفسه بعد عودته إلى غزة ليودع أمه وزوجة أخيه وأبناءه بعد أن عقد العزم على

الذهاب وتركِ كل ذلك وراءه، لكن نقطة التحول كانت حين التقى بابنة أخيه نادية في المشفى وقد بُترت ساقها وهي تحمي إخوتها من اللهب والقصف مما أيقظ في نفسه روح المقاومة التي كانت نائمة، وجعله يعدل عن فكرة الهروب والاغتراب، ويطلب من صديقه العودة بدلاً من أن يتبعه بنفسه.

يبدو التحديد الدقيق للفضاء –غزة والكويت والقاهرة وساكرامنتو– في القصة ووصفه سلبياً كعلامة من علاماته، وهذه السلبية لا ترتبط بمكان واحد، بل بالفضاء في معظم أمكنته ومدنه؛ ولكن غزة كانت الأكثر سلبية ووضوحاً، فغزة تُمثل فضاءً طاردًا، وهي تتكشف عن صورتين متناقضتين لفضائها بعد أن أولاها المؤلف جلّ اهتمامه بجعلها من مكونات العنوان؛ الأول سلبي تكسبه بما تُفقده لأبنائها من قدرة على تحمل الهزيمة التي تشكل معادلاً لها، فكانت مدينة الهزيمة، والثاني إيجابي إذ جعلها مدينة المقاومة، وهو ما وصل إليه في نهاية القصة، ولم يكن غرض الراوي من ذكر الأفضية أو وصفها إضافة عنصر تزييني للقصة، فمجال الرسالة لا يتيح هذا الرخاء اللغوي، بل كان وصفه لها ضرورياً ولازماً لإتمام مفهوم الرسالة ولتشخيص أبطالها –وهو منهم– بطريقة تحليلية، وهو –الفضاء– في هذه القصة على درجة من الأهمية لأنه –ممثَّلاً بغزة– يشكل بطل القصة.

يتحد الفضاء والزمان في محاولة سبر أغوار الشخصية، فحين يقول الراوي على لسان صديقه موجهاً الخطاب له: "بقي ربع ساعة وستقلع الطائرة، لا تحدق هكذا باللا شيء، اسمعني، ستذهب في العام القادم إلى الكويت، وستوفر من راتبك ما يقتلعك من غزة إلى كاليفورنيا، لقد بدأنا معاً، ويجب أن نستمر" (كنفاني، 2013، ص 64) فاللاشيء هو اللامكان، وهو المستقبل أيضاً، الذي ينظر إليه الراوي من فراغ يتلاقى مع الفراغ في داخله، ويبدي لنا ما تضمره الشخصية من قلق وتوتر.

إن ما يبديه السرد محاولة لفضح ما يعتري باطن البطل من تمسك دفين بالأرض ورغبة عارمة بالخلاص منها، فما ارتبط بالصديق –هنا– إقلاع طائرة كانت ستقلّه إلى المقصد، والإقلاع انتقال من فضاء سطحي إلى فضاء آخر، أما ما ارتبط بالراوي فكان التحديق باللاشيء أو اللامكان والأمل الذي سيتحقق العام القادم، أي: الاقتلاع من غزة، والاقتلاع لا يكون إلا من عمق الجذور، فاستخدامه لهذه المفردة بيّن لنا أمرين: تمسكه الدفين بالأرض فلا يرى إمكانية الخلاص إلا بانتزاع قد ينزع الروح معه، حتى إنّ الأرض بقيت محطّ إلهامه في إيجاد استعاراته، والثاني نظرته المبكرة للفضاء الآخر على أنه لن يتمكن من التأصل فيه أو الانتماء إليه، إذ لا جذور له فيه من جهة، لأنه وصفه باللاشيء في حكم مبكر يفضح شعوره تجاهه. لقد شكلت غزة في هذه القصة وهذا المقطع بالتحديد وجهين متناقضين: الأول الأصل والانتماء، والثاني باعث الغربة ومسبّب النفور والهرب. يتكرر الأمر في صورة أخرى أراد بها الراوي إظهار نفوره الشديد من الفضاء، غير أن لغته فضحت تعلقه الضمني به: "كنت أعاني أيضاً من هذا التمزق، لكن الشعور الأوضح كان: لماذا لا نترك هذه الغزة ونهرب" (كنفاني، 2013، ص64) تبدو كلمة "تمزق" موجة تعبيرية عما يعتري الراوي من تضارب في المشاعر بين أن يبقى أو أن يرحل،

لكن هذا التضارب لم يكن على درجة من الوضوح، بل كان ضبابياً لا يجلو ضبابَه إلا الشعور الأوضح: الرغبة في الهروب.

إن المقابِلات في الاختيار بين هذه الغزة والهروب تبدو في ظاهرها مائلة باتجاه الهروب، لكن السرد يكشف شيئاً آخر، فغزة معرفة لأنها عَلَم، ولا تحتاج إلى تعميق تعريفها مرتين بأل والإشارة، فما الذي جعل الراوي يبالغ في تعريفها؟ إنّ الهروب غير محدد الوجهة في المقطع، ولكن المحدد هو المبدأ، وحين قال "نهرب" لم يركز على ما حمله الفضاء الآخر من مغريات بقدر ما أشعَرَنا بسلبية الفضاء الأول/ غزة التي بالغ في تعريفها، وهو ما كرره في قوله: "وقذفوا غزة، غزتنا بالقنابل واللهب. سأخلف هذه الغزة ورائي وسأمضي إلى كاليفورنيا أعيش لِذاتي التي تعذبت طويلاً" (كنفاني، 2013، ص 65-66). لقد عمل لاوعي الكاتب -عن طريق سرده- على إبراز تعريف غزة مقابل مجهول، مبيّناً -بذلك- سبب صعوبة الاختيار وسبب ذلك التمزق. إنّ هذا التمزق الداخلي (في باطن البطل وصديقه) يقابله تمزق آخر في الصورة التي ستُشطر إلى اثنتين، ولن يكون فيها الراوي والصديق في الطرف نفسه، فاختار الراوي البقاء في النهاية فيما كان الصديق في بلاد أخرى.

وقد عاد الكاتب إلى استبدال الهروب بالرحيل في قوله: "ما هذا الشيء الغامض الذي كان يربطنا إلى غزة فيحدّ من حماسنا إلى الهروب" (كنفاني، 2013، ص 66) لكنه هذه المرة درّع الهروب بالحماس، وصدّ اندفاعه بالحدّ منه، فأفرغه كالفقاعة من محتواه. كما يبدو من سرد الفضاء على امتداد القصة أنه استبدل الهروب بالرحيل في كل مرة، كاشفاً بشدة سلبية الفضاء المتروك، وفاضحاً وجود نفور دفين يبطن حباً جماً لها، إذ لجأ إلى غربلة المفردات لاختيار أفضلها معادلاً للخروج من غزة بالاقتلاع والهروب الذي تكرر في قوله: "يجب أن أهرب" (كنفاني، 2013، ص 66)، وليست محاولة الراوي للهروب من غزة إلا لعجزه -أو اعتقاده بالعجز- عن إقامة صلة أو إيجاد الصلة بينه وبين الأرض، أو ربما تثبيت تلك الصلة، أي كانت فكرة القصة -والرسالة- تدور عن ذلك الخيط الواهي الذي بقي يربطه بالأرض -الفضاء القصصي- في محاولة منه لتدعيمه أو قطعه، وتأكيده على الهروب منها يحيل الذهن مباشرة إلى عدائية فضائها، وما تهميش مقصد الهروب وجعْل الهروب هدفاً بحد ذاته إلا طريقة لتبيين سلبية الفضاء من جهة وإيجاد تبرير مبطَّن لرحيله منه من جهة أخرى، فكون غزة تشكل الماضي والجذور لا يعني كونها الحلم والمستقبل، وهو ما بيّنه قوله: "إنني أكره غزة، ومن في غزة.

كل شيء في البلد المقتول يذكرني بلوحات فاشلة رسمها بالدهان الرمادي إنسان مريض، لكنني –أيضاً– سأتحرر من هذا الخيط الأخير" (كنفاني، 2013، ص 66)، ومنه: "غزة هذه، أضيق من نفس نائم أصابه كابوس مريع، بأزقتها الضيقة، ذات الرائحة الخاصة، رائحة الهزيمة والفقر، وبيوتها ذوات المشارف الناتئة" (كنفاني، 2013، ص 66)، فكل الأوصاف تفضي إلى نتيجة واحدة؛ هي أن الفضاء معادٍ بالنسبة للراوي. لقد قَرَن غزة بالضيق والعلة النفسية في كل مرة: "إنسان مريض أو نائم أصابه كابوس"، غير أن نفوره منه لا يقلل من محبته الدفينة: "لكن ما هي هذه الأمور الغامضة، غير المحددة، التي تجذب الإنسان لأهله، لبيته، لذكرياته، كما تجذب النبعة قطيعاً ضالاً من الوعول؟" (كنفاني، 2013، ص 66). يطالعنا في المقطع السابق فضاءان وزمانان (ماضٍ ووطن– ومستقبل ومهجر)؛ يمثل الأول البيت أو النبعة والذكريات، ويُختَصر الثاني بالتمثيل (قطيعاً ضالاً). إن تشبيهه لنفسه ولأبناء جيله بالوعول الضالة كفيل بإبلاغنا عما يعتري باطنه من ضياع في الفضاء وفي المستقبل المجهول، وهذا الشعور الحاد هو الذي يجذبهم إلى النبعة/ غزة التي لم ينفك عن وصف سلبية فضائها في غير موضع.

ولم يكن تفاعل الراوي مع الكويت أفضلاً حالاً، بل كان الفضاء سلبياً ومعادياً فيها أيضاً، وهو ما دلنا عليه الاختيارات الموفقة لمفردات جاءت مفصّلة على حجم موقعها لتملأ فراغ المعنى كاملاً دون حشو يفسد نسيج القصة في وصفه لحياته وحاله: "وبعدها تعاقدت معي معارف الكويت، لا داعي لأن أكرر عليك كيف كانت تجري تفاصيل حياتي هناك، فلقد كنت أكتب لك دائماً عن كل شيء، كانت حياتي دبقة، فارغة، كمحارة صغيرة: ضياع في الوحدة الثقيلة، وتنازع بطيء مع مستقبل غامض كأول الليل، وروتين عفن، ونضال ممزوج مع الزمن، كل شيء كان لزجاً حاراً، كانت حياتي كلها زلقة، كلها توق إلى آخر الشهر!" (كنفاني، 2013، ص 65)، فالأوصاف الواردة في المقطع السردي السابق مفصّلة على مقاس المعنى، لترسم لنا حياة فارغة تنوء تحت وطأة وحدةٍ ثقيلة تقعّرها وتشوهها، وقد اجتمع الدبق والعفن واللزوجة الحارة في وسطها ليتلف ما بقي حياً من روحه، والتي يعرّي شعوره بها ما جاء في الجملة الأخيرة: "توق إلى آخر الشهر"، فما كان يجعلها فضاء معادياً هي الأخرى الوضع المادي السيئ الذي يجعله يمضي الشهر منتظراً راتبه، والفضاء الآخر المطروح هو القاهرة: "نعم، إنني لا زلت أذكر تماماً يوم وقفتُ في ساحة المطار في القاهرة، أشد على يدك وأحدق في المحرك المجنون، كان كل شيء ساعتئذ يدور مع المحرك ذلك الدوران الصاخب، وكنتَ أنت تقف أمامي، بوجهك المليء الصامت" (كنفاني، 2013، ص64)، والتي لم يكن نصيب فضائها أفضل من سابقتيها، فتصوير الفضاء عند الرحيل منه فقط، واقترانه بالمغادرة دائماً يفرغه من الألفة أو الانتماء، وهو شعور متوقَّع من شخص خلّف بلاده وراء ظهره هارباً إلى أي فضاء آخر لا يبغي وجهة إلا الهروب. إنّ سكون الفضاء مع تحرك الطائرة تلميح خفي برتابة الحياة في هذا الفضاء، وبالميل الضمني إلى الرحيل بما تستحضره الطائرة التي تعدّ الشيء الوحيد المتحرك فيه.

أما كاليفورنيا فقد ولّدت تعارضاً مكانياً مزدوجاً قائماً على الثنائية (غزة– أمريكا) نشأت عليه القصة، وما كان له أن يكون لولا ما أظهره الراوي –المرسِل– من نفور شديد من الأول وانطلاق شديد باتجاه الثاني، فالفضاء في كاليفورنيا ليس على ما صُوّر سابقاً من عدائية وسلبية، إذ إن الراوي ينظر إليها على أنها الملاذ والمفرّ وأرض الآمال والحياة، ورغبته في التوجّه إليها نتيجة حتمية لنفوره من غزة، من قبيل: "هناك، في كاليفورنيا الخضراء البعيدة عن رائحة الهزيمة التي تزكم أنفي منذ سبع سنوات" (كنفاني، 2013، ص 66)، ومنه: "لكنه لم يكن لي ما آبه له كثيراً، فأنا سأخلف هذه الغزة ورائي، وسأمضي إلى كاليفورنيا أعيش لِذاتي التي تعذبت طويلا" (كنفاني، 2013، ص 65–66)، إن المقابلة بين التخليف للمدينة والوراء والعذاب من جهة والمضيّ والعيش من أجل الذات من جهة أخرى تكشف التناقض بين الفضاءين: الوطن والمهجر؛ الوطن بما فيه من سلبية تجعله في المؤخرة والغربة بما فيها من حياة تجعلها جديرة بالمضيّ إليها. إنّ تطويع السرد للإفضاء بمحمولات الفضاء (المضيّ والتخليف في الوراء) يطالعنا بتضارب المشاعر الحاد تجاه الوطن والمهجر.

لكن تغيرت نظرته للفضاء الأم/ غزة بعد وقع الصدمة التي ولدتها رؤية نادية وقد بُترت رجلها، وتغيّر – بدوره– الفضاء الإيجابي للمهجر بربطه بالاستسلام والهروب، وانقلب الفضاء السلبي للوطن بربطه بالمقاومة: "كانت غزة يا مصطفى جديدة كل الجدة، أبداً لم نرها هكذا أنا وأنت. الحجارة المركومة على أول حي الشجاعية حيث كنا نسكن كان لها معنى، كأنما وضعت هناك لتشرحه فقط، غزة هذه، التي عشنا فيها ومع رجالها الطيبين سبع سنوات في النكبة كانت شيئاً جديداً، كانت تلوح لي أنها... بداية فقط، لا أدري لماذا كنت أشعر أنها بداية فقط، كنت أتخيل أن الشارع الرئيسي، وأنا أسير فيه عائداً إلى داري، لم يكن إلا بداية صغيرة لشارع طويل طويل يصل إلى صفد، كل شيء كان في غزة هذه ينتفض حزناً على ساق نادية المبتورة من أعلى الفخذ، حزناً لا يقف على حدود البكاء، إنه التحدي، بل أكثر من ذلك، إنه شيء يشبه استرداد الساق المبتورة" (كنفاني، 2013، ص 69–70). تكفي الموازنة بين النظرة السابقة والحالية بالموازنة بين التعبيرين: "رائحة الهزيمة التي تزكم أنفي منذ سبع سنوات" (كنفاني، 2013، ص 66) وقوله: "عشنا فيها ومع رجالها الطيبين سبع سنوات في النكبة" في المقطع السابق، فتحول النظرة للماضي كان كفيلاً بتحويل النظرة إلى إيجابية للفضاء الذي اختص بذلك الماضي أيضاً، مع أن المدة والفترة ذاتهما والفضاء ذاته، لكن ما تغير في الحقيقة هو مشاعر الراوي وحسب. إنّ النقطة التي صارت تشكل نهاية مأساة ونهاية مرحلة مظلمة على امتداد القصة صارت بداية منيرة لشيء ما؛ بداية لطريق الصمود والتحدي، وقد اختار الحجارة المركومة في أول حي منزله كوصف لمحتويات الفضاء في محاولة لاستحضار صلابة الحجارة ليستمد منها صمودها في هذه البداية التي تتناسب مع موقع الحجارة في أول الحي. إنّ الطريق الذي سيبدأ في غزة سيتابع إلى مدن فلسطين، والشارع الذي كان بداية لشارع ممتد أكبر ما هي إلا

محاولة فرضية للتعويض عن البتر والانتقاص اللذين لاقتهما شخصية نادية حين بترت ساقها، وصولاً استرداد الساق المبتورة.

إنّ تقلب مشاعره تجاه الفضاء تتيح لنا العودة إلى بداية تفريق فضاء الراوي والصديق في قوله: "لقد بدأنا معاً، ويجب أن نستمر" (كنفاني، 2013، ص 64)، فقد كان المراد من توحيد فضائهما أن يكونا معاً في خط مكاني واحد في الغربة، ولكن كان للأحداث رأي آخر، فبعد أن عمل الراوي ما بوسعه للذهاب واللحاق بصديقة نرى تغييراً جذرياً يصيب آراءه واعتقاداته فيقرر أن يبقى، فتُشطر الصورة المكانية ولا يبقيان "معاً"، ولكن تطالعنا نهاية القصة بمحاولة أخرى لتوحيده: "لن آتي إليك، بل عد أنت لنا، عُد، لتتعلم من ساق نادية المبتورة من أعلى الفخذ، ما هي الحياة، وما قيمة الوجود، عد يا صديقي، فكلنا ننتظرك" (كنفاني، 2013، ص 71). يبدي لنا المقطع السابق محاولة أخرى لتوحيد الفضاء، فيبدو أن الحب الذي كان يضمره للصديق لم يتغير قيد أنملة، فهو ما يزال يريد أن يبقيا معاً إلى الأبد، لكن ما تغيّر حقاً هو حبه للفضاء الذي كان في البداية نفوراً يصل حدّ الكره. إنّ رغبته في الاجتماع به مرة أخرى اختلفت باختلاف الفضاء، فبعد أن كان الهروب يجمع بينهما يظهر رغبته الصادقة في أن تعود المقاومة لتجمع بينهما في أرض الوطن، فقيمة الوجود مرتبطة بساق نادية المبتورة من أعلى الفخذ، وهي ذاتها الأرض الممتدة من غزة، فلا قيمة الوجود إلا في الوطن، لذا أراد الراوي أن يخبر الصديق أن الوجود الحقيقي مرتبط بالفضاء الذي يجمعهما، لا بالزمان/ الحياة التي تُعاش في أي مكان، وهذا التغير المفاجئ في شعوره تجاه الفضاء ونظرته إليه جعلت ذلك الفضاء منطلَقاً للقصة والرسالة، فالعنوان "ورقة من غزة" شكّل العتبة الأولى التي تنبئ المتلقي بالمضمون، وقد كان لعتبة عنوان رسالة كنفاني هذه دور بارز في ترجمة مضمون الرسالة، إذ أنبأتنا الكلمة الأولى "ورقة" بأن قصته هذه ترسلية، واحتل الفضاء الجزء الآخر من العنوان، فحين نقرأ القصة نكتشف في تفاصيلها كافة أن فضاء "غزة" كان ظلاً يخيّم على بقية الأفضية على اختلافها "كاليفورنيا والقاهرة وعمان"، فأنبأتنا القصة أن البطل الحقيقي في القصة هو غزة، لذا نالت من الاهتمام ما جعلها تشغل العنوان، وبكونها المصدر الذي تنطلق منه تلك الرسالة، والذي تنطلق منه المقاومة، ليبقى مضمون تلك الورقة متروكاً للقصة.

مما يُلحظ على امتداد القصة أن الاهتمام كان بالأفضية الكبيرة للمدن، لكن الأفضية الجزئية كالبيت والمشفى مرت مروراً عابراً في القصة، فالمشفى كانت مكاناً نمطياً اكتفى بالإشارة إليه باللون كما سيتضح بعد قليل، والبيت لم ينل من الأهمية ما يجعله موازياً لغزة أو الوطن، بل أشيرَ إليه عرَضاً في قوله: "وكل الذي أعرف أنني ذهبت لأمي في دارنا ذلك الصباح، وهناك قابلتني زوجة أخي المرحوم ساعة وصولي" (كنفاني، 2013، ص 67). إنّ هذا المرور العابر لا يقلل من أهمية فضاء البيت، لكن إذا ما قيسَ بموازنته بغزة يمكن عندها ملاحظة خُفُوته، إذ يبدو أن الراوي لم يشأ التركيز على الأفضية الصغيرة المنسوبة إلى الفضاء الكبير لئلا يشتت

الفكرة بين أن تكون للفضاء الأول أو لمحتوياته، كما لا بد من أن نذكر أن أفضية القصة مفتوحة في معظم الأحيان، فأفضية المدن التي ذكرها جميعاً تكلم عنها كفضاء مفتوح ولم يذكر مكاناً مغلقاً، فلم يتكلم عن بيت أو مدرسة أو مكتب حيث كان يعيش، لكن هذه الأفضية المفتوحة أغلقت على نفسه كل فتحة فرح بما تحمله من طاقات سلبية، حتى فضاء غزة المفتوح كان مطبقاً على صدره، لكن في غزة بالتحديد ذكر فضاءً مغلقاً في المستشفى طال مكوثه فيه دون الاهتمام بوصفه، وهذا الفضاء على ما فيه من ضيق فتح قلب الراوي على ما كان قد غض الطرف عنه على امتداد أعوام، فكانت مدلولات الأفضية مقلوبة بالكامل، إذ أدى الفضاء المفتوح أداء المغلق، وكان للفضاء المغلق تأثير المفتوح على ما أصاب الراوي من انشراح بعد دخوله.

وبما أن الألوان جزء من الفضاء يمكن أن تسهم في بناء القصة، إذ يمكن تشخيص الراوي من الألوان التي يطلقها على الأفضية التي ترسم بألوانها الشخصية من الداخل، فحين تكلم عن كاليفورنيا قرنها باللون الأخضر تارة، كقوله: "إلى حيث الخضرة والماء والوجه الحسن" (كنفاني، 2013، ص 63)؛ وقوله: "في كاليفورنيا الخضراء البعيدة عن رائحة الهزيمة" (كنفاني، 2013، ص 66)، وبالألوان المجتمعة تارة أخرى، كقوله: "لماذا لا نترك هذه الهزيمة بجراحها، ونمضي إلى حياة أكثر ألواناً وأعمق سلوى" (كنفاني، 2013، ص 66)؛ وقوله: "وجمعت كل ما أملك توقاً إلى الانطلاقة الحلوة، إلى هذه الأشياء الصغيرة التي تعطي الحياة معنى لطيفاً ملوناً" (كنفاني، 2013، ص 67)، أمّا غزة فاقترنت بالرمادي حيناً: "كل شيء في البلد المقتول يذكرني بلوحات فاشلة رسمها بالدهان الرمادي إنسان مريض" (كنفاني، 2013، ص 66)، وجزء منها –غرفة المستشفى– تغرق وأثاثَها بالبياض: "لقد دخلت الغرفة البيضاء بهدوء جم" (كنفاني، 2013، ص 67)؛ ومنه: "وظهرها معتمد على مسند أبيض" (كنفاني، 2013، ص 67)؛ وقوله: "فرفعت بأصابعها الغطاء الأبيض" (كنفاني، 2013، ص 69)، وذكر السواد حين اقترن الأمر بنادية: "ودمعة هي أبداً في قاع بؤبئها الأسود البعيد، وجهها كان هادئاً ساكناً، لكنه موجٍ كوجه نبي معذب" (كنفاني، 2013، ص 67)، وبالأحمر الذي يفرضه لون الدم: "كانت الشمس الساطعة تملأ الشوارع بلون الدم..." (كنفاني، 2013، ص 70)، ولون السروال الذي أحضره لابنة أخيه: "ولقد اشتريت لك البنطال الأحمر الذي أرسلت تطلبينه مني... نعم... لقد اشتريته" (كنفاني، 2013، ص 68)؛ ومنه: "قولي يا نادية... ألا تحبين البنطال الأحمر؟" (كنفاني، 2013، ص 69)، ولم تكتسِ بضوء الشمس إلا بعد أن نفض الحادث الذي تعرضت له نادية الرماد عن جمرة التحدي التي كادت تخمد في قلب الراوي: "لقد خرجت إلى شوارع غزة، شوارع يملؤها ضوء الشمس" (كنفاني، 2013، ص 70).

لا يحتاج فهم دلالة الألوان إلى كثير عناء، فالرمادي يفضي إلى التشاؤم الذي يخيم على المدينة ومشاعر الراوي تجاهها، والأبيض يوحي بالفراغ الذي يملأ الراوي فيها، والأحمر لون الدماء التي لم تحقن على امتداد سنوات عمره فيها، وضوء الشمس في النهاية لون الأمل المشرق، أما كاليفورنيا فكانت بالأخضر ذي الإيحاء بالعطاء، والألوان ذات الدلالة على الحياة والفرح. لا يمكن فصل اللون عن الفضاء الذي يشكل اقترانُه به تعرية لمشاعر الشخصية من الداخل، وإفصاحاً عما لم يفصح به علانية، إذ كانت حيادية الألوان في فضاء الوطن (الرمادي والأبيض والأسود) حيناً واقترانها بلون الدم حيناً آخر دليلاً قاطعاً على ما في الفضاء من فتور وقتامة أحد مسبباتها الحرب والدم، ولكن الخصب والحياة اللذين كانا في الفضاء الآخر شكلا بعلاقة الضدية مقابلة لونية ترجمت لنا شعوره تجاه الفضاءين، ففضحت الألوان ما تتوق إليه الشخصية من رغبة في الحياة والاستقرار، وما تفرّ منه من تشاؤم وفراغ وسوداوية وموت، وهو ما آزره السرد في إطلاق بعض الصفات على أفضية ما، وصفات نقيضة على أفضية أخرى، فقد كانت الأفضية في غير كاليفورنيا –أي في غزة والكويت– زلقة ودبقة، إذ وصف حياته في الكويت بأنها: "دبقة، فارغة، كمحارة صغيرة: ضياع في الوحدة الثقيلة، وتنازع بطيء مع مستقبل غامض كأول الليل، وروتين عفن، ونضال ممزوج مع الزمن، كل شيء كان لزجاً حاراً، كانت حياتي كلها زلقة، كلها توق إلى آخر الشهر" (كنفاني، 2013، ص 66)، ووصف غزة باللزوجة أيضاً: "وجدت غزة كما تعهدها تماماً: انغلاقاً كأنه غلاف داخلي، التف على نفسه، كقوقعة صدئة قذفها الموج إلى الشاطئ الرملي اللزج قرب المسلخ" (كنفاني، 2013، ص 66–67)، أما كاليفورنيا فقد وصفها بمكان الماء: "حيث الخضرة والماء" (كنفاني، 2013، ص63). يبدو الفرق شاسعاً بين الماء واللزوجة أو الدبق، ولا تقلل الرطوبة المشتركة بينها مما تفرضه تلك المفردات من إحساس يكاد المرء يشعر به ملموساً، فاللزوجة والدبق رطوبة تؤدي إلى العفن والموت، أما الماء فطريق الحياة الوحيد، وقد ترجمت لنا هذه الأوصاف مشاعر الراوي مرة أخرى، فقالت ما لم يقله، وبيّنت ارتباطه بتلك الأفضية، فبقاؤه في الكويت أو غزة سيقوده إلى العفن والموت، أما الحياة فكانت تنتظره في أمريكا، إذ تآزر السرد بجزئه الوصفي مع الفضاء في رسم الشخصية من الداخل، وأسهمت في ربط المشاعر بالمبررات لمعرفة ما تكنّه الشخصية وما يدفعها إليه.

3.2 الزمان في ورقة من غزة

أول ما يلاحظ في زمن القصة أنها كانت برمتها استرجاعاً لأحداث ماضية، وهو أمر منطقي في قصة ترسلية انتهت أحداثها جميعاً قبل كتابة الرسالة، لكن الأمر لا يخلو من وجود بعض الاستباقات، فالسفر إلى أمريكا والعيش مع الصديق حياة مريحة بعيدة عن رائحة الهزيمة كلها تنبؤات زمنية كان قدَرُها ألا تحدث، والميزة الأخرى لزمن القصة أنه منقطع، وأن قلباً زمنياً حدث في القصة، فابتدأت القصة من نقطة انتهائها بتغيير رأيه في الهجرة، وعادت بنا الأحداث لبيان ذلك الرأي وسبب تغيره والمستجدات التي طرأت على حياته. من جانب آخر تميز زمن

القص بالتلخيص، فسرد علينا ما جرى في عامه في الكويت –مثلاً– ببضع عبارات، وبالثغرات كحذفه لمجريات حياته في القاهرة، وبالوقف كما في تفاصيله حين التقى بابنة أخيه في المشفى، لكن هذه الأمور يمكن العروج عليها بشكل سريع، أما ما يمكن الوقوف في دراسته فيما يقع محطّ اهتمام هذه الدراسة فهو السرد الزمني وكيفية توظيفه في القصة في تعرية الشخصيات وكشف ما تخفيه، وشرح القصة وبيان دوافعها.

يمكن الانتباه إلى أن الراوي يحرص على تعيين الزمن بدقة حيناً، من قبيل قوله: "بقي ربع ساعة وستقلع الطائرة" (كنفاني، 2013، ص 64)؛ وقوله: "اسمعني جيداً، أكتب لي كل يوم... كل ساعة... كل دقيقة" (كنفاني، 2013، ص 65)، ومنه: "وفي منتصف العام، ذلك العام، ضرب اليهود مركز الصبحة، وقذفوا غزة، غزتنا، بالقنابل واللهب" (كنفاني، 2013، ص 65) وقام بتغييبه دون حدود حيناً آخر، بالاكتفاء بالإشارة إلى اتجاهه الماضي أو المستقبل، والذي يظهر من خلال الأفعال غالباً، ولو دققنا في الأحايين التي كان يؤكد فيها على تثبيت الزمن لوجدناها مقترنة بالحوار حين يستلم دفته الصديق، وليس هذا إلا إفصاحاً عن مكنونات الكاتب في نظرته للوطن (الذي يمثله المرسِل) والغربة (التي يمثلها المرسَل إليه)، فهو يقرّ بأن الوقت مطموس في بلاده، والعمر لا يتعين بحدود فيها، وهو ما يرغمه على أن يجتث جذوره ويترك الماضي/ الوطن، بحثاً عن المستقبل/ الغربة، ويبحث عن كعبة أمانيه "وأدرت عني وجهك ميمماً شطر الطائرة" (كنفاني، 2013، ص 65) حتى وإن كان في ذلك ما فيه من ألم.

من جانب آخر من المعروف أن مهمة الزمن غالباً ما تكون تحميل الواقع أبعاداً عميقة تكشف معاناة الشخصية وعذابها ومشاقها وتهميشها، فضلاً عن مهمته الأصلية في دفع الأحداث، لذا فإن بعض المؤشرات الزمنية تؤدي دوراً مهماً في فهم باطن الشخصيات، أو دفع الأحداث ومعرفة مبررات حدوثها، ومن ذلك –مثلاً– تناوب الإشارات الزمنية بين السكون والحركة في تضاد حادّ ينبئ عن نزاع صارخ داخل النفس، خاصة حينما يدور السرد حول السفر قبل أن يطرأ عليه تغيّر اللحظة الصادمة برؤية نادية في المشفى، ومن ذلك: "إنني لا زلت أذكر تماماً يوم وقفتُ في ساحة المطار في القاهرة، أشد على يدك وأحدق في المحرك المجنون، كان كل شيء ساعتئذ يدور مع المحرك ذلك الدوران الصاخب، وكنتَ أنت تقف أمامي، بوجهك المليء الصامت" (كنفاني، 2013، ص 64)، فوقوفهما سكون، والشد على اليد والتحديق محاولة للتثبيت، والوجه الصامت سكون، ودوران المحرك الصاخب حركة عنيفة في وجه ذلك السكون، وهو ليس إلا ترجمة للعراك الصاخب في دواخل الشخصيتين كمحاولة للحفاظ على السكون والثبات والطمأنينة في مواجهة موجة الصخب تلك، والتي هي التردد، فهذا المحرك المجنون الذي يدور صاخباً جاء تماشياً مع داخل الشخصية التي يتنازع فيه صراعان بين التمسك بالماضي والأرض، والهرب إلى المستقبل والمغترَب، وهو يُترجِم لنا رغبة مصطفى في أن يكون دوران محرك الزمن سريعاً

في إبعاده ليس مكانياً وحسب، بل نفسياً أيضاً، فالثابت في اللوحة السابقة هو المرسِل (وقوف– شد– تحديق) والمرسل إليه (وقوف– وجه صامت) والمتحرك بعنف هو الزمن وبواطن الشخصيات، والمقابلة بين فضاء ساكن وزمان صاخب وبين شخصيات ساكنة وحركة عنيفة للحياة تطالعنا بقراءتين: زيف ادّعاء السكون الذي تفضحه السريرة المضطربة، وشعورها بالموت الداخلي الذي يخيم على أرواح كل من في ذلك الفضاء.

كما تبدو المؤشرات الزمنية أحياناً بأشكال غير مباشرة، فتأتي على شكل طيّ للزمن، مثلما يتضح في قوله: "لم يتغير وجهك عن الوجه الذي نشأت به في حي 'الشجاعية' في غزة، لولا هذه الغضون المسطحة" (كنفاني، 2013، ص 64)، فليست تلك الغضون إلا دليلاً على مضيّ الزمن في محاولة لطيّ سنوات في غضون مسطحة، والتي إن أشارت إلى شيء فهو أن تلك السنوات لم تحمل ما يستحق أن يُقال، إلا أنها لم تكن من اليسر بما يكفي ليجعلها تمضي دون أثر.

ومن تلميحاته للعلامات الزمنية في القصة قوله الذي مرّ آنفاً: "وبعدها تعاقدت معي معارف الكويت، لا داعي لأن أكرر عليك كيف كانت تجري تفاصيل حياتي هناك، فلقد كنت أكتب لك دائماً عن كل شيء، كانت حياتي دبقة، فارغة، كمحارة صغيرة: ضياع في الوحدة الثقيلة، وتنازع بطيء مع مستقبل غامض كأول الليل، وروتين عفن، ونضال ممزوج مع الزمن، كل شيء كان لزجاً حاراً، كانت حياتي كلها زلقة، كلها توق إلى آخر الشهر!" (كنفاني، 2013، ص 65). لقد تآزر الزمان مع الفضاء في إبراز نفور الراوي، فبيّن لنا كرهه للفضاء –الكويت– من سرده للزمن فيه، فالحياة التي تُشكّل فترة زمنية لعمر الإنسان كانت دبقة وفارغة. إنّ تشبيهها بمحارة يحمل إفضاءً دلالياً بإمكانية كونها غنيمة تحمل لؤلؤاً، لكن ما سبقها وما تبعها يفرغها من ذلك المدلول ويثقلها بأثقال الخيبة. لقد اختصر المستقبل بجعله معادلاً لأول الليل، فاضحاً شعورين عميقين متأصلين في ذات الراوي في نظرته لذلك المستقبل: الأولى أنه غامض كما أقر بنفسه، والثاني أنه امتداد لليل طويل، فاضحاً –بذلك– نظرة تشاؤمية وسوداوية لذلك المستقبل. في سياق متصل فإنّ الحقل الدلالي للأوصاف المختارة في هذا المقطع: "دبقة، عفن، لزج وحار، زلقة" يحيل إلى فضاء موبوء، ودبقُه ولزوجته لا تلطخ سطح الفضاء وحسب، بل الدقائق أحياناً بما يحمله الشعور بتلك الدقائق من إفضاء سلبي تجاه الزمان والمكان.

ولعل من أبرز علامات السرد الزمني مما بيّن خط القصة الرئيس، ووضّح التحولات التي طرأت على شخصية الراوي ما ظهر في قدرة الخط الزمني المرجوّ على إظهار رغبة الكاتب الدفينة في قوله: "إنه لشيء يزعجني حقيقة، يا مصطفى، ألا نكمل ذلك الجريان لحياتينا في خط واحد، فإني أكاد أسمعك تذكرني بعهدنا على الاستمرار معاً" (كنفاني، 2013، ص 63)، فأمنية كون خط الزمن على وتيرة واحدة على امتداد الحياة ليس إلا مؤشراً علنياً يفصح عن رغبة الكاتب في الطمأنينة والحياة الرتيبة، فالزمن هنا يعري أماني الشخصية الدفينة. إنّ الرغبة الضمنية في الاستمرار على خط زمني واحد كانت تماشياً مع رغبة الآخر في ذلك (فإني أكاد أسمعك...)،

وما غيّر تلك الرغبة حقاً قرار البقاء الذي يحيل استمرار الخط إلى مجرد ماضٍ، ويحول دون استمراره، لكن الرغبة الحقيقية باستمرار ذلك الخط تبلغ ذروتها في نهاية الرسالة عندما يطلب من صديقه العودة.

إنّ قرار البقاء لم يغيّر تلك الرغبة، لكن ما تغيّر حقاً هو المكان الذي يُفترض أن يستمر فيه ذلك الخط الزمني كما أشرنا، وهو ما يدعمه قوله: "قد نشأنا معاً، وكان واحدنا يفهم الآخر تمام الفهم، وتعاهدنا على الاستمرار معاً الى النهاية" (كنفاني، 2013، ص 64)، فابتداؤهما بالخط الزمني في نقطة واحدة، واستمرارهما معاً على وتيرة واحدة باتجاه واحد خلق ذلك الانسجام العميق الذي جعل كل واحد منهما يفهم الآخر، والعهد على الاستمرار فيه إلى النهاية شابَهُ منغص واحد هو اختلاف المكان كما قلنا، وكان من المفترض أن يعود ذلك المكان للاتحاد أيضاً بسفر الراوي، لكن ما طرأ عليه من مستجدات جعلته يعمل ما بوسعه في الرسالة ليقنع الآخر بالتخلي عن مكانه والعودة، وهو ما طالعتنا به نهاية الرسالة: "عد يا صديقي، فكلنا ننتظرك" (كنفاني، 2013، ص 71). إن الانتظار يفرض سكوناً مؤقتاً أو قتلاً مؤقتاً للوقت، وهي إشارة ضمنية عميقة عن مدى أهمية المخاطَب بالنسبة للراوي، إذ يُقرّ بموت الوقت إذا ما كان منفصلاً عنه، وما طلبه منه العودة إلا لبعث الروح في الزمن الذي أراداه أن يستمر وهُما معاً على خط واحد، وانطلاقاً من أن المستقبل يكشف لنا الرغبات المكبوتة يمكننا أن نلتمس من فهمنا لتطلعات الراوي للمستقبل التغيير الجذري والنمو الملحوظ لشخصيته؛ إذ كان يحلم بأن يكون مستقبله في كاليفورنيا، ويعمل ما بوسعه لتحقيق ذلك: "استلمت رسالتك الآن، وفيها تخبرني أنك أتممتَ لي كل ما أحتاج إليه ليدعم إقامتي معك في ساكرامنتو، وكذلك وصلني ما يشعر أنني قبلت في فرع الهندسة المدنية في جامعة كاليفورنيا" (كنفاني، 2013، ص 63)، ولكن صار يرى المستقبل في بلاده وبين أهله، ويطلب من الآخر الانضمام لهم في ذلك المستقبل. إن توقعاته وأحلامه كانت في البداية شخصية تفرضها عليها نفسه، ولكنها تحولت إلى إملاءات يفرضها عليه ضميره، فكشف لنا الزمن عمق التحول وتغير الهدف والرؤية.

لعل الملاحظة الأخيرة كان حقّها أن تكون الأولى فيما يتعلق بالزمن في القصة، وهي أنه يمكن لهذه القصة أن تكون من نوع القصة اللحظة، إذ جعلت لحظة المعاينة البصرية للحقيقة الغائبة عن العين خط الأحداث ينعطف انعطافاً حاداً، وجعلت الراوي يعود أدراجه في طريق كان يظن أنه لن يطويها أبداً، فلحظة الكشف تلك أوقفته على شفا حفرة في قعرها مرآة ذاته، وأرغمته على تأمل باطنه ونبش ما تراكم عليه الإهمال ليكتشف حقيقة تلك الذات في تلك اللحظة، أي كانت اللحظة جوهر القصة الرئيس.

3.3 الشخصيات في ورقة من غزة

من المؤكد أن مجال الرسالة لا يُفسح للإفاضة في عدد الشخصيات أو في تشخيصها، ولكن لا بد للقصة في الرسالة من أن تحتوي على شخصيات، وعلى أسوأ تقدير لا بد لها من أن تتكلم عن الراوي –المرسِل– فقط، لكن قصتنا –هنا– تكوّنت من بضع شخصيات، وإن لم تعتنِ بتشخيصها بالكامل بما تفرضه طبيعة الرسالة، لكن ما جاء عنها كان كافياً لفهم القصة وتحديد معالمها بالتفضيل.

الشخصية الرئيسة في هذه القصة هي الراوي– المرسل، يقابلها شخصيتان: المرسل إليه، ونادية، وكلتاهما رئيسة بدورها، أما الجدة وزوجة الأخ فشخصيات مكملة. قد يبدو من الساذج الاكتفاء بتقسيم الشخصيات وحسب، ولكن هذا التقسيم لا بد منه للاهتمام بتعرية الشخصيات من الداخل، فالراوي مربوط من وسطه على شفا حفرتين؛ حفرة يشدها إليه الصديق الذي كان شخصية مقابلة، وهي الانطلاق للمستقبل –أمريكا– والهروب من الماضي – غزة– والتخلص منه، وهي تتناسب مع رغباته في الحياة والانطلاق نحو مطالب الذات التي تعذبت طويلاً، والأخرى تشده إليها ابنة أخيه (نادية)، وهي التخلي عن تلك الذات، والتحدي، أي التمسك بالماضي والتخلي عن المستقبل، ويشكل الراوي الحاضر المزعزع الذي تتجاذبه تلك القوتان.

تقوم القصة على بناء حدثي قائم بدوره على التناقض بين العجز والقدرة، اليأس والأمل، الهروب والمقاومة، النفور والحب، وقد أكسبها الصراع جدارتها بالوجود، فمثّل الطرف الأول من كل ثنائية (العجز واليأس والهروب والنفور) الراوي، وكان الجزء الثاني من كل ثنائية (القدرة والأمل والمقاومة والحب) من نصيب نادية التي دفع بتر ساقها بالأحداث إلى غايتها، وترجم توترَها –الأحداث– الذي بدت علاماته منذ البداية في توتر الراوي، وقد كان لنادية يد في عنف اكتشاف اللحظة التي أظهرت رغبة الراوي الدفينة في المقاومة والبقاء والإيثار، فقلبت مدلولات الثنائيات السابقة جميعاً.

شخصية الراوي شخصية مثقفة متأزمة تنازع على امتداد القصة للاختيار بين الانسحاب والهرب والرفض الضمني للواقع من جهة والمواجهة والمصالحة الداخلية مع الواقع من جهة أخرى، وقد تُرجمت لنا تلك الأزمة بإظهار الاغتراب الذي كان على مستوى الشخصية وعلى مستوى النص، أما الأول فقد ظهر في أفكار الكاتب التي بدت كنجوى، وتجلّى في انفصاله عن الوطن بالهروب، وعن الأهل بصيغة التنصل من الإحساس بالمسؤولية تجاههم، وفي نظرته إليهم على أنهم عبء لا مناص من التخلص منه، وفي اندثار القيم والإيمان بجدوى الصمود والتحدي، مما فصله عن الجماعة، وعزز لديه الرغبة في تجسيد اغترابه النفسي باغتراب مكاني يؤديه بالهروب، وقد ظهر هذا الاغتراب بما أبداه من تفاعل سلبي مع الفضاء في موطنه وفي المغتربات الأخرى التي كان فيها (الكويت والقاهرة)، وأما ظهوره على مستوى النص فكان بالسرد؛ إذ دعم السرد ذلك في اتجاهين؛ الأول أنه اعتمد على مفردات معينة تبدي اغترابه، مثل الهروب والاقتلاع والصمت، واختيار الألوان الداعمة كالرمادي والأبيض

والأسود والتبرير المبطن للهروب باختيار اللون الأحمر الذي يشير إلى كثرة الدماء والموت في بلده، وكل ما سبق يبدي علاقته بالفضاء كما أشرنا آنفاً، والاتجاه الثاني الذي لعبه السرد في بيان اغترابه ظهر في الحوار، إذ كان الحوار أحادي الجانب حين كان الراوي ما يزال غارقاً في قراره بالهروب، ولم يُسمع فيه إلا صوت الآخر (الصديق)، فلم يبدِ الراوي تفاعلاً في هذا الحوار، ولم يعلُ صوته إلا بعد أن انقشع ظلام غربته، ونظر إلى موطنه في ضوء الشمس، فأظهر السرد انجلاء الاغتراب بارتفاع صوت الراوي في الحوار مع نادية في أواخر القصة.

تبدو براعة الكاتب في سبر دواخل الشخصيات بما يبديه من دقة في انتقاء المفردات التي جاءت على لسان راوي الرسالة، فعندما استخدم الفعل "أزف" في قوله: "لكن سيبدو لك غريباً بعض الشيء، أن أزف إليك هذا النبأ، وثق تماماً يا مصطفى أنني لا أشعر بالتردد قط، بل أكاد أجزم أنني لم أر الأمور بهذا الوضوح أكثر مني الساعة" (كنفاني، 2013، ص 63) دلنا مباشرة على مدى اتساع فسحة الفرح في داخله إذ وجد الطريق بعد أن تاه، وهو ما نراه في استخدامه للاقتلاع في قوله: "ستوفر من راتبك ما يقتلعك من غزة إلى كاليفورنيا" (كنفاني، 2013، ص 64)، يعدّ وجهاً من وجهي العملة التي تظهر مكانة الفضاء "الوطن" بالنسبة له، يقابلها في الوجه الآخر ما تعانيه تلك الشخصية داخل الفضاء من مشقات كما ذكرنا في دراسة الفضاء، ويتكرر حسن انتقاء المفردات في استخدامه لفظة "الهروب" مكان السفر في كل مرة كما مرّ أيضاً، وهي مفردات تفضح لنا عمداً ما تكابده الشخصية في بقائها، وتعمل –بشكل ما– على إلباس الرحيل رداء النجاة من مكان موبوء.

كما يمكن الانتباه إلى أن شخصية الراوي ترتكز على ذاتها، إذ يتوسل الكاتب إلى إبرازها بعناصر السرد كافة، فقد تآزر الزمان والمكان والسرد في كشف باطنها، لكن نادية لم تنل ما ناله من اهتمام في كشف باطنها، إلا فيما يتعلق بإيثارها وصمودها، وهو أمر مفروغ منه في قالب الرسالة التي تركز –دون شك– على "أنا الراوي"، غير أنه لم يهتم بتشخيص ذاته ظاهرياً –حتى عن طريق الآخرين– ولا بتشخيص صديقه ظاهرياً، ولكن ذلك لم ينطبق على نادية التي نالت اهتماماً بالوصف الخارجي كان –على ضآلته– أكثر من نصيب الراوي، واهتمامه بما برز من ملامحها يتناسب مع الاهتمام في جعلها شيئاً مدرَكاً وواضحاً يعادل مقدار إدراكه لها ووضوحها في ضميره: "أنت تعرف نادية ابنة أخي الجميلة ذات الأعوام الثلاثة عشر" (كنفاني، 2013، ص 66)؛ ومنه: "انتثر عليه شعرها، كفروة ثمينة، كان في عينيها الواسعتين صمت عميق، ودمعة هي أبداً في قاع بؤبئها الأسود البعيد، وجهها كان هادئاً ساكناً، لكنه موجٍ كوجه نبي معذب" (كنفاني، 2013، ص 68)، وقد حملت نادية قساوة ما يجري في محيطها، ووزر الوعي الذي حمّلها إياه المؤلف/ الراوي في جعل وعيها العميق بالواقع يؤهلها لتكون المعادل الموضوعي لصحوة الضمير النائم، فلو أريد لها أن تكون فتاة جيلها التي تشربت الهزيمة لما واجهت

تقاعس الماضي ممثلاً بالكاتب، وقسوة الحاضر ممثلاً بالاحتلال، وليس بتر القدم إلا رمزاً لمحاولة تثبيت الهزيمة وتثبيط العزيمة.

إنّ الحكم المبكر على نادية بأنها من جيل رضع الهزيمة: "اعتدت أن أحب كل ذلك الجيل الذي رضع الهزيمة والتشرد إلى حد حسب فيه أن الحياة السعيدة ضرب من الشذوذ الاجتماعي" (كنفاني، 2013، ص 67)، والحكم الفعلي عليها بأنها مدرسة لتعليم معنى الحياة والوجود: "... لتتعلم من ساق نادية المبتورة من أعلى الفخذ، ما هي الحياة، وما قيمة الوجود" (كنفاني، 2013، ص 71) يضع ذلك الجيل بين حدي مقصّ يمثله تقليل من القيمة الحقيقية بتحجيمه باليأس، وتضخيم للقيمة المتوقعة بإطلاقه بالأمل، فيجعل الجيل بأكمله –ممثَّلاً بنادية– يضيع بين تجاذب قوتين: قوة تقزّمُ وجوده بتوقعات أصغر من مقاسه، وقوة تثقلُه بآمال أكبر من مقاسه، فلا يكون أمام هذه الجيل إلا أن يبدي عزيمة عرجاء تنوء تحت أثقالها، وهو ما جسّده الراوي ببتر القدم من فوق الفخذ. لقد مثّلت نادية دور البطل، أما الراوي فخرج في اللحظة الصادمة عن كونه بطلاً معضلاً، وعاد صوب البطولة الحقيقية، إذ كان يبحث عن قيم يتدرّع بها، وأنقذته نادية، فقابل نفسه بها: "كان يمكن لناديا أن تنجو بنفسها، أن تهرب، أن تنقذ نفسها، لكنها لم تفعل، لماذا؟" (كنفاني، 2013، ص 70) إنّ المقابلة بين ذاته وذات نادية كانت في التعامل مع الأزمة الشخصية التي كانت لدى نادية لحظة حاسمة للاختيار بين موت إخوتها وموتها، وكانت لدى الراوي أزمة مادية استوجبت ضرورة الاختيار بين الهرب والبقاء، فاختار نفسَه: الهرب، واختارت نادية الآخرَ: إخوتها، كما أن الفرق الحاد بين هول المسبِّب لدى نادية وفداحة النتيجة وضآلة المسبب والنتيجة لديه قاده إلى المفارقة بين ذاته وذاتها، فأحس بضآلة ذاته لضآلة موقفه ومسبّبه، وهو ما قاده إلى تغيير موقفه، فموقف نادية أسهم في رأب الصدع الداخلي بين ما يضمره الراوي وما يبديه، فبعثت فيه النزعة إلى العودة إلى المُثُل وخلصته من حدة الاختلاف بين الواقع والحلم، إذ جعلته يعود إلى الواقع مع رفضه الضمني له، ومع عدم يقينه بجدوى محاولات تغييره، إلا أن التحدي الذي أصرّ عليه في النهاية خلصه من المناورات الفاشلة بين الرغبة والضمير، وكشف الضبابَ أمام ناظريه، لهذا يمكن فرض بتر ساق نادية –أو نادية كلياً التي سببت الصحوة– معادلاً لفكرة البطولة والمقاومة، فما كشفته من ثبات وعزيمة وإيثار جعلت منها نموذجاً.

أما المخاطب –مصطفى– فهو تجسيد للراوي قبل أن ينقشع الضباب من أمام ناظريه، أي هو معادل له قبل نادية وما أصابها، وقلما تطرقت القصة إلى إظهاره إلا بما يجعله استمرارية للراوي، في تطلعه للمستقبل، وانفصاله عن الواقع، وسعيه للهروب، وفي بحثه عن فرصة عمل أو دراسة جيدة، وقد اختصّ بميزة واحدة لم يشمل الراوي اتصافه بها معه، وهي ما ظهر في قوله: "هكذا كانت طريقتك في الكلام: لا فواصل ولا نقاط، لكنني كنت أحس إحساساً غامضاً أنك غير راضٍ تماماً عن هروبك، لم تكن تستطيع أن تعد ثلاثة أسباب وجيهة لهذا الهروب، وكنت أعاني أنا أيضا من هذا التمزق، ولكن الشعور الأوضح كان: لماذا لا نترك هذه الغزة ونهرب..

لماذا؟ (كنفاني، 2013، ص 64)؛ إذ عكس السرد من جانبه ما تخفيه الشخصيات من خفايا، فطريقته في الكلام تظهر المفارقة الشاسعة بين استمرار ما يبديه من كلامه دون انقطاع، وتقطع ما يخفيه من أفكار يسببها توتر يحاول إخفاءه بتسريع سيرورة الكلام والسرد.

في سياق متصل فإنه بحثه عن ثلاثة أسباب وجيهة دليل على ما ينازعه من شك يقتضي جعله يبحث عن سبب وجيه، ولو كان قراره نابعاً عن يقين لما احتاج إلى أدلة، وهو ما آزره استخدام مفردة التمزق كدليل على مقدار صعوبة التنفيذ، ولكن عدم رضاه عن الهروب متقاطع مع المخالفة القلبية للراوي بالهروب، وهذا الشعور ذاته ما سيعطي الراوي الحق في دعوته في النهاية للانضمام إليهم كما سنرى. فيما عدا ذلك فإن ما كان من نصيب الراوي من تمزق بين الانتماء للأرض والنفور الشديد منها، ممثلاً بالانتماء إلى الماضي والنفور الشديد من الحاضر في الوطن، والتطلع نحو مستقبل في مكان آخر كان من نصيب الصديق أيضاً، إذ تكلم عنهما معاً في كل مرة: "نترك، نهرب، نبقى معاً..." فكان امتداداً للراوي حتى لحظة الصدمة برؤية نادية في المشفى، وعندها انفصل عن عدّه مشمولاً معه بالأفعال، بل صار يخاطبه كشخص مستقل: "لقد غيرت رأيي، فأنا لن أتبعك 'إلى حيث الخضرة والماء والوجه الحسن' كما كتبتَ، بل سأبقى هنا، ولن أبرح أبدًا" (كنفاني، 2013، ص 63)، ومنه قوله: "لن آتي إليك، بل عد أنت لنا، عد، لتتعلم من ساق نادية المبتورة من أعلى الفخذ، ما هي الحياة، وما قيمة الوجود، عد يا صديقي" (كنفاني، 2013، ص 71). يُظهر لنا السرد الانعطاف الحاد في تحول شخصية البطل –الراوي– ونموها بما يعنيه من الضمير المتصل "نا" على امتداد القصة، ففي الأحداث الماضية التي تعود إلى ما قبل الانعطاف الحاد في الرأي، والهدف كان هذا الضمير يجمع الراوي وصديقه كما ذكرنا، ثم فصله الراوي عنه، وجاءت لحظة الحقيقة في نهاية القصة تماماً حين قال: "فكلنا ننتظرك" (كنفاني، 2013، ص 71) فجعل "نا" هنا تجمعه وعائلته بما يعطي دليلاً بأنه تخلص من اغترابه ومن تردده، وحسم أمره في أن يبقى، وقد دعا الصديق للعودة والانضمام إليهم ليعود الضمير "نا" ويلمّ شملهم جميعاً.

لقد اهتم الكاتب بالصفات السيكولوجية التي تحددها الأفكار والمشاعر، لا الخارجية، إلا مع نادية، وأغفل الصفات الاجتماعية، لأن اهتمام الرسالة ينصب على تصوير داخل الشخصية والصراع الذي نشب من أجل اتخاذ القرار، وبرسمه للشخصية عرى الواقع الاجتماعي (الغربة) والاقتصادي (الفقر) والسياسي (الاحتلال والمقاومة).

4. خاتمة

نتج عن دراسة عناصر القصة الترسلية في قصة "ورقة من غزة" لغسان كنفاني أن هذه القصة قامت على عدة ثنائيات ضدية أولها مكانية (غزة وكاليفورنيا) والثانية زمانية (ماضٍ ومستقبل) والثالثة شخصية (مصطفى ونادية)، وأن هذه العناصر لم تتمتع بالإفاضة الكافية إلا بما يخدم الفكرة والقصة، فلم يتضح وجود وصف للمكان أو الزمان أو الشخصيات إلا بما كان ضرورياً لبناء القصة وتوضيح فكرتها وتشخيص راويها، ولم يكن حشواً أو استعراضاً لمقدرة الكاتب وحسب، فطابع الرسالة العفوي وضيق مجالها لا يتيح ذلك، وبالنظر إلى السرد فيما يتعلق بالفضاء تبيّن أن الفضاء هو البطل، لذا فقد نال حُظْوة الارتقاء لكونه أحد مكونات العنوان من جهة، وللامتداد نسبياً في وصفه، كما أن أهميته نتجت عن كونه منتهى لشخصية الراوي، فضلاً على كونه مبدأً للرسالة.

إنّ أهم ما في الأفضية في القصص المذكورة كانت تعرية لداخل الراوي –الكاتب– وفضحاً لمشاعره، فكون القصص المدروسة ترسلية يعني اكتسابها طابعاً ذاتياً تفرضه الرسالة، وهذا الطابع مستوحىً من فكرة البوح من جهة بما تتسم به الرسائل الإخوانية عادة، وبفكرة أن المخاطب ليس القارئ، بل صديق أو أخ أو قريب يمكن أن يسرَّ له بمكنونات النفس من جهة ثانية، وهذا ما يجعل عروجه على أي فضاء محاولة غير مباشرة لكشف باطنه. من جانب آخر فإن أفضية المدن في القصص (غزة– الكويت– أمريكا) عمّقت أزمة الشخصيات التي تغور في القلق، فقد صُوّرت الأفضية في إطار شعور الشخصية تجاهها، فكانت خاضعة لتقييمها، وخافية لها، إذ أسهمت بحدة في تشكّل تلك الشخصية وذلك الشعور تجاهها.

فيما يتعلق بالسرد الزمني فإن أول ما يلاحظ أن القصة بأكملها قامت على لحظة الكشف، وبما أن القصة جاءت على شكل رسالة فهي تشبه إلى حد كبير قصص تيار الوعي، لذا فالزمن فيها نفسي، فهو يتعلق بالوضع النفسي للمرسِل، ويُقاس بالتجربة الشعورية لا بالدقائق، وغالباً ما يبدو وقعه شديداً على الشخصية التي تتشظى بينه وبين الزمن الحقيقي، فيعكس ما تضمره الذات الدفينة، وقد أسهم السرد الزمني القائم على الصراع بين الماضي والمستقبل في تعرية البطل/ الراوي من الداخل، إذ كان ضحية ذلك الصراع بين الماضي (الجذور والوطن) والمستقبل (الهجرة والاغتراب)، وهو ما بيّن كونه بطلاً معضلاً، كما أسهم في تشخيص "نادية" أيضاً التي حملت وزر الصراع بين الماضي والحاضر، فأثبتت كونها بطلاً حقيقياً.

أما فيما يتعلق بالشخصيات فإن أهم ما يُلاحظ أن ظهور الراوي كمتكلم ومرسِل جعلت الأحداث جميعاً تبدأ منه وتنتهي إليه، فتآزرت عناصر السرد في تشخيص شخصيته، ومن الملاحظ –أيضاً– أن تشخيص شخصيات القصة كان سيكولوجياً، إذ كانت عناصر البناء الأقصوصي تستهدف تعيين ملامحها النفسية، وقد اتسمت تلك الشخصيات بالاعتلال النفسي ممثَّلة بالراوي والصديق، أو الجسدي ممثّلة بنادية، لكن الاعتلال الجسدي للآخَر أسهم لدى الراوي إسهامًا حقيقيًا في البرء من الاعتلال النفسي، فقد عمل كنفاني في القصة على

رفع شخصية نادية لتكون أنموذجاً. إنّ التدقيق في تحليل العناصر يمكن أن يدرّ علينا الكثير من النتائج، لذا فمن الجيد لو تحلّل عناصر بقية القصص الترسليّة لدى الكاتب وصولاً إلى فهم أعمق لأدبه، وكشف أجلى لبراعته، وهو ما يمكن أن يشكّل اقتراحاً لمقالة أخرى مكمّلة لهذه المقالة.

المراجع

إبراهيم، هيام. (2012). الشخصية في قصص وروايات غسان كنفاني. *مجلة كلية التربية*، العدد 11، 93-114.

أسعد، سامية. (1982). القصة القصيرة وقضية المكان. *مجلة فصول*. 2(4)، 179-186.

أمين، أحمد. (2012). *النقد الأدبي*. القاهرة، هنداوي.

بحراوي، حسن. (1990). *بنية الشكل الروائي الفضاء والزمان والشخصية*. بيروت، المركز الثقافي العربي.

بوعزة، محمد. (2010). *تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم*. الجزائر، الاختلاف.

التونجي، محمد. (1999). *المعجم المفصل في الأدب*. (ط 2)، بيروت، دار الكتب العلمية.

حافظ، صبري. (1982). خصائص الأقصوصة البنائية وجماليتها، *مجلة فصول*. 2(4)، 19-32.

حمود، ماجدة. (2003). جماليات الشخصية الأسطورية لدى غسان كنفاني. *علامات في النقد*، 12(47)، 373-388.

الداية، علياء. (2012). المكان وعنصر المفاجأة في قصص غسان كنفاني. *الموقف الأدبي*، 41(495)، 201-208.

الروبي، ألفت. (1994). تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران. *مجلة فصول*. 13(3)، 72-93.

زنور، مريم؛ قدور، سكينة. (2019). أدب الترسل وتداخل الأجناس. *مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية*. 33(3)، 331-361.

زيتوني، لطيف. (2001). معجم *مصطلحات نقد الرواية*. لبنان، مكتبة لبنان- ناشرون.

عبد الدائم، يحيى. (1982). تيار الوعي في الرواية اللبنانية المعاصرة. *مجلة فصول*. 2(2)، 153-172.

عبدو، باسم. (2012). ذاكرة المكان في قصص غسان كنفاني. *الموقف الأدبي*، 41(495)، 175-178.

عتيق، عبد العزيز. (1972). *في النقد الأدبي*. (ط 2)، بيروت، دار النهضة العربية.

عزام، محمد. (2005). *شعرية الخطاب السردي*. دمشق، اتحاد الكتاب العرب.

علوش، سعيد. (1985). معجم *المصطلحات الأدبية المعاصرة*. بيروت، دار الكتاب العربي.

فتحي، إبراهيم. (1986). معجم *المصطلحات الأدبية*. تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.

الفضيل، زايدي. (2022). *جماليات البنية المكانية والزمانية في رواية رجال في الشمس لغسان كنفاني*. (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة محمد بوضياف، الجزائر.

كنفاني، غسان. (2013). *أرض البرتقال الحزين*. قبرص، دار منشورات الرمال.

لحمداني، حميد. (1991). *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*. بيروت، المركز الثقافي العربي.

متروك، لبنى. (2024). جمالية الأفضية الأليفة وفاعليتها على الشخصية القصصية عند غسان كنفاني (قصة إلى أن نعود نموذجًا). *مجلة جامعة الحسين بن طلال البحوث*، 10(3)، 108–138.

مرتاض، عبد الملك. (1998). *في نظرية الرواية*. الكويت، سلسلة عالم المعرفة 240.

منصوري، جميلة. (2019). *الزمن في "رجال في الشمس" لغسان كنفاني*. (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة البويرة، الجزائر.

موسى، إبراهيم نمر. (1992). جمالية التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف. *مجلة فصول*. 12(2)، 302–316.

وهبة، مجدي؛ المهندس، كامل. (1984). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. (ط 2). بيروت، مكتبة لبنان.

المراجع العربية بنظام الرومنة:

Ebrahym, Hyam. (2012). alshkhsyh fy qss wrwayat ghsan knfany. *mjlh klyh altrbyh*, al'edd 11, 93-114.

As'ed, Samyh. (1982). alqsh alqsyrh wqdyh almkan. *mjlh fswl*. 2(4), 179-186.

Amyn, Ahmd. (2012). *alnqd aladby*. alqahrh, hndawy.

Bhrawy, Hsn. (1990). *bnyh alshkl alrwa'ey alfda' walzman walshkhsyh*. byrwt, almrkz althqafy al'erby.

Bw'ezh, Mhmd. (2010). *thlyl alns alsrdy tqnyat wmfahym*. aljza'er, alakhtlaf.

Altwnjy, Mhmd. (1999). *alm'ejm almfsl fy aladb*. (t 2), byrwt, dar alktb al'elmyh.

Hafz, Sbry. (1982). khsa'es alaqswsh albna'eyh wjmalytha, *mjlh fswl*. 2(4), 19-32.

Hmwd, Majdh. (2003). jmalyat alshkhsyh alastwryh lda ghsan knfany. *'elamat fy alnqd*, 12(47), 373-388.

Aldayh, 'Elya'. (2012). almkan w'ensr almfajah fy qss ghsan knfany. *almwqf aladby*, 41(495), 201-208.

Alrwby, Alft. (1994). thwl alrsalh wbzwgh shkl qssy fy rsalh alghfran. *mjlh fswl*. 13(3), 72-93.

Znwr, Mrym؛ Qdwr, Skynh. (2019). adb altrsl wtdakhl alajnas. *mjlh jam'eh alamyr 'ebd alqadr ll'elwm aleslamyh*. 33(3), 331-361.

Zytwny, Ltyf. (2001). *m'ejm mstlhat nqd alrwayh*. lbnan, mktbh lbnan- nashrwn.

'Ebd Alda'em, Yhya. (1982). tyar alw'ey fy alrwayh allbnanyh alm'easrh. *mjlh fswl*. 2(2), 153-172.

'Ebdw, Basm. (2012). dakrh almkan fy qss ghsan knfany. *almwqf aladby*, 41(495), 175-178.

'Etyq, 'Ebd Al'ezyz. (1972). *fy alnqd aladby*. (t 2), byrwt, dar alnhdh al'erbyh.

'Ezam, Mhmd. (2005). *sh'eryh alkhtab alsrdy*. dmshq, athad alktab al'erb.

'Elwsh, S'eyd. (1985). *m'ejm almstlhat aladbyh alm'easrh*. byrwt, dar alktab al'erby.

Fthy, Ebrahym. (1986). *m'ejm almstlhat aladbyh*. twns, alm'essh al'erbyh llnashryn almthdyn.

Alfdyl, Zaydy. (2022). *jmalyat albnyh almkanyh walzmanyh fy rwayh rjal fy alshms lghsan knfany*. (rsalh majstyr ghyr mnshwrh), jam'eh mhmd bwdyaf, aljza'er.

Knfany, Ghsan. (2013). *ard albrtqal alhzyn*. qbrs, dar mnshwrat alrmal.

Lhmdany, Hmyd. (1991). *bnyh alns alsrdy mn mnzwr alnqd aladby*. byrwt, almrkz althqafy al'erby.

Mtrwk, Lbna. (2024). jmalyh alafdyh alalyfh wfa'elytha 'ela alshkhsyh alqssyh 'end ghsan knfany (qsh ela an n'ewd nmwdjana). *mjlh jam'eh alhsyn bn tlal albhwth*, 10(3), 108-138.

Mrtad, 'Ebd Almlk. (1998). *fy nzryh alrwayh*. alkwyt, slslh 'ealm alm'erfh 240.

Mnswry, Jmylh. (2019). *alzmn fy "rjal fy alshms" lghsan knfany*. (rsalh majstyr ghyr mnshwrh), jam'eh albwyrh, aljza'er.

Mwsa, Ebrahym Nmr. (1992). jmalyh altshkyl alzmany walmkany lrwayh alhwaf. *mjlh fswl*. 12(2), 302-316.

Whbh, Mjdy؛ Almhnds, Kaml. (1984). *m'ejm almstlhat al'erbyh fy allghh waladb*. (t 2). byrwt, mktbh lbnan.