Journal of Palestine Ahliya University for research and studies
مجلـة جامعة فلسطين الأهلية للبحوث والدراسات
ISSN: 2959-4839
Vol. 05 Issue 01 (2026)

A Semiotic Reading of Internal Textual Thresholds of Ghassan Kanafani's "Anemone Coronaria of April"

Buthaina Shemous[1]
[1] Faculty of Arts and Humanities, University of Tartous (Syrian Arab Republic)
✉ ButhainaShemous@tartous-univ.edu.sy

Received:29/01/2026 Accepted:28/03/2025 Published:01/04/2025

Abstract:

This study aims to examine the internal textual thresholds in "Barqouq Nisan" by Ghassan Kanafani and analyze them semiotically as meaningful sign systems, focusing on the title, the opening, and the footnotes. It adopts a descriptive-analytical approach within a semiotic framework to explore the relationships between these thresholds and the structure of the narrative text. The findings reveal that the title functions as a condensed sign linking events and main characters while opening interpretive horizons related to the text's themes. The opening serves as a central focal point to which the narrative repeatedly returns, reinforcing its role in connecting the title with the characters and guiding the reader toward identifying the true protagonist. The footnotes emerge as a modern and essential narrative technique, forming a parallel layer of narration, associated with the past in contrast to the present-focused main text, and partially grounded in historical references alongside the fictional dimension. The originality of the study lies in highlighting internal thresholds as active structural components rather than marginal elements, and in offering an integrative reading that demonstrates the dynamic interaction between thresholds and the narrative body. This contributes to enriching applied semiotic studies in Arabic fiction and opens new avenues for further research on internal thresholds in narrative texts.

Keywords: *Semiotics; Internal Textual Thresholds; Anemone Coronaria of April; Ghassan Kanafani.*

Journal of Palestine Ahliya University for research and studies
مجلـة جامعة فلسطين الأهلية للبحوث والدراسات
ISSN: 2959-4839
Vol. 05 Issue 01 (2026)

قراءة سيميائية في العتبات الداخلية لرواية "برقوق نيسان" لغسان كنفاني

بثينة علي شموس[1]

[1] كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة طرطوس (سوريا)
ButhainaShemous@tartous-univ.edu.sy

تاريخ الاستلام:2026/01/29 تاريخ القبول:2026/03/28 تاريخ النشر:2026/04/01

ملخص:

هدفت هذه الدراسة إلى تتبّع العتبات النصية الداخلية في رواية "برقوق نيسان" لغسان كنفاني، وتحليلها سيميائياً بوصفها أنساقاً دلالية فاعلة في إنتاج المعنى، من خلال التركيز على العنوان والافتتاحية والحواشي. واعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في إطار المقاربة السيميائية للكشف عن العلاقات الدلالية التي تربط هذه العتبات ببنية النص الروائي. وأظهرت النتائج أن العنوان شكّل علامة دلالية مكثفة أسهمت في ربط الأحداث بالشخصيات وفتح أفق تأويلي مرتبط بمضامين النص، في حين مثّلت الافتتاحية بؤرة مركزية عاد إليها السرد لتؤكد دورها في الربط بين العنوان والشخصيات وتوجيه القارئ نحو البطل الحقيقي. أما الحواشي، فقد برزت بوصفها تقنية سردية حديثة ذات وظيفة مركزية، إذ شكّلت مستوى موازياً للحكي، وارتبطت بزمن الماضي مقابل الحاضر في المتن، كما استندت جزئياً إلى مرجعيات تاريخية في مقابل البعد التخييلي للنص. وتتجلّى أصالة الدراسة في إبراز العتبات الداخلية بوصفها مكونات بنيوية فاعلة وليست عناصر هامشية، مع تقديم قراءة تكاملية تُظهر التفاعل بين العتبات والمتن السردي، بما يسهم في تعزيز الدراسات السيميائية التطبيقية على الرواية العربية ويفتح آفاقاً بحثية لدراسة العتبات الداخلية في نصوص أخرى.

الكلمات المفتاحية: *السيميائية؛ العتبات النصية الداخلية؛ برقوق نيسان؛ غسان كنفاني.*

1. مقدمة:

تعد العتبات النصية ظاهرة قديمة تعمل على توضيح النص، وهي –وإن كانت تتعلق بشكل العمل الأدبي– ليست قليلة التأثير على المضمون، ففهم النص الذي يشكل عالماً خاصاً لا يكون من غير دراسة البنيات المتفاعلة فيه، وقد أولاها "جينيت" أهمية بالغة، فوضع أسساً وركائز لدراستها، لكن انتقالها إلى الدراسات العربية شكّل فوضى في المصطلحات فيما يتعلق بالمصطلح الرئيس وبفروعه، فمن الاصطلاحات الدالة عليه: المناص، وخطاب المقدمات، وعتبات النص، والنصوص المصاحبة، والمحاذية، والمؤطِّرة، والمرادفة، والموازية، وسياجات النص، ولوازمه، وأهدابه، ومحيطه، والمكملات، والترافق النصي.

وتعددت المصطلحات الدالة القسم الأول منه (المتعلق بالكتاب)، ومنها: المناص الداخلي، والعتبات المحيطة، والنص المحيط، واللوازم الملتصقة بالنص، والنص المصاحِب، وقسم بدوره إلى داخلي وخارجي، أما القسم الآخر (غير المرتبط بالكتاب) فسمّي: المناص الخارجي، والمحيط النصي، والنص الفوقي، واللوازم المنفصلة عن النص، والنص الحاف وغيرها. لكن في هذه الدراسة اعتُمد على استخدام "عتبات النص" للمصطلح الرئيس، والعتبات المحيطة الداخلية والخارجية للفرع الأول، والنص الفوقي للآخر، من خلال تتبع تلك العتبات في رواية "برقوق نيسان"، وانطلاقاً من أن الرواية المذكورة غير تامة كان لزاماً على الباحثة الاقتصار على ثلاث من العتبات المحيطة الداخلية "العنوان والافتتاحية والحواشي" بما يتعلق بداخل الكتاب، ولم يتم التطرق إلى العتبات المحيطة الخارجية إطلاقاً؛ لأن الرواية لم ترد مستقلة لعدم اكتمالها، بل جاءت في مجموعة الأعمال الروائية الكاملة للمؤلف، وهو السبب ذاته الذي جعل الباحثة تعدل عن دراسة الرسومات المتفرقة في صفحات الرواية، فهي ليست مختصة بها، بل منتشرة على امتداد مجلد الأعمال الروائية الكاملة.

ومن المفيد أيضاً الإشارة إلى أن عنوان الرواية لم يكن من اختيار المؤلف، بل اختارته "لجنة تخليد غسان كنفاني"، لذا فإن دراسته تبدو أمراً يستحق الوقوف انطلاقاً من أنه يبدو –بشكل ما– من اختيار المتلقي، لا المؤلف، وقد بدا اختياراً موفقاً كما ستعرضه هذه الدراسة، كما تجدر الإشارة إلى الاعتماد على تسمية النص الأصلي بهذا الاسم، والآخر المرتبط بالحواشي بالمستوى أو النص التحتي تسهيلاً لفهم الهيكلية العامة للرواية، والعدول عن تسمية النص الأصلي بالفوقي –نظيراً للتحتي– لئلا يُلتبَس بينه وبين ما عرّفه "جيرار جينيت" بالنص الفوقي كخطابات موجودة خارج الكتاب، كما لا بد من الإشارة إلى الاعتماد في الشواهد على تمييز النص المقتبس من المتن الأصلي بعلامتي تنصيص، والمقتبس من الحواشي بهلالين منعاً للخلط.

1.1 أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى إبراز الجوانب الجمالية المتعلقة بالإشارات الواردة من العنوان "برقوق نيسان" في ارتباطها بالسرد في أحداثه وشخصياته، ومدى قدرة الافتتاحية على احتواء النص بالإفضاء التام بمدلولاته وجعلها مرتكزاً يبدأ منه السرد ويعود إليه، كما يهدف إلى إبراز أهمية الحواشي في تشكيل بنية متينة أو شاعرية لا تقل أهمية عن النص السردي ذاته، ودورها –الحواشي– في الوصول إلى دلالات تأويلية انطلاقاً من علامات كلامية تحرف الدلالة تماماً باتجاه فرض تأويلي ينبع من إشاراتها، وهذا كلّه يتحد في هدف واحد هو إبراز الجوانب السردية في الفضاء النصي للرواية قاطبة، ويُظهر الحد الذي كان قد وصل إليه الكاتب الشهيد من تميّز وتفرّد يستقطب إعجاب القاصي والداني.

1.2 الدراسات السابقة

تطرقت الكثير من الدراسات إلى عتبات النص لدى شعراء وروائيين في العصر الحديث أو في الأدب القديم، لكن ما يرتبط بهذه الدراسة ارتباطاً مباشراً مقالة للباحث خليل قطناني (2019) بعنوان: "عتبة الهامش وفاعلية الخطاب السردي في رواية "برقوق نيسان" للكاتب غسان كنفاني" التي تناولت بناء عناصر القصة في الهامش، فدرست كيف برزت الشخصيات والمكان والزمان واللغة، أي فاعلية الهامش في الدور والوظيفة، ولم تتناول الهامش في نظرة سيميائية تتعلق بعلاماته وارتباطه بالأصل، كما أنها لم تدرس العنوان والافتتاحية، وهي مختلفة تماماً في تحليلها ونتائجها عن المقالة الراهنة، ويمكن عدّ المقالة الراهنة مكمِّلة للأولى في تسليط الضوء من كافة الجوانب على عتبات الرواية المذكورة، وفيما عدا ذلك لم يتضح لدى الباحثة دراسات تتعلق برواية كنفاني المدروسة، وهو ما يخوّل الباحثة إلى إتمام ما بُدِئَ به سابقاً من أجل بيان نقاط القوة والتميز التي كانت من نصيب الرواية التي لم تكتمل.

1.3 أسئلة الدراسة

تعمل الدراسة الراهنة على طرح مجموعة أسئلة ومحاولة الإجابة عليها، وأهمها:

- كيف برزت العتبات النصية الداخلية في رواية "برقوق نيسان" لغسان كنفاني جزءاً من المعطى النصي المنتج لدلالة معينة؟
- ما هي المؤشرات والعلامات التي قام عليها نظام الرواية في تشكيل هيكلية موحدة تساهم في تلقي النص وتأويله؟

1.4 الفرضيات

تقوم الفرضية الأولى على ما لوحظ في رواية "برقوق نيسان" غير المكتملة من اهتمام بالعتبات النصية الداخلية تجلى بالحاشية على وجه التحديد، وأثناء قراءة الراوية يمكن ملاحظة ما لهذه الحاشية –فضلاً عن العنوان والافتتاحية– من تأثير بالغ في تلقي النص وتحديد دلالته واكتمالها، وهو ما عملت الباحثة على برهنته، أما الفرضية الثانية فقامت على الاعتقاد بأن الإشارات الواردة في الرواية عملت على تحديدها بمستويين: بنائي أو هيكلي، وتأويلي، وهو ما دفع الباحثة إلى محاولة تتبع هذه العلامات من أجل قرنها بالبنيوية –كما فعل سوسور– أو بالتأويلية –كما فعل بيرس– من أجل تشكيل الرواية في ذهن المتلقي.

1.5 المنهجية

تقوم الدراسة الراهنة على المنهج الوصفي التحليلي في ضوء المنهج السيميائي نظراً للعلاقة الوثيقة بين العتبات والسيميائية، وتعمل على دراسة العتبات النصية الداخلية "العنوان والافتتاحية والحواشي" في رواية "برقوق نيسان" دراسة سيميائية تقوم على وصف العلامات وتحليلها وتأويلها، وقد بدأت الدراسة بملخص ومقدمة تضمنت أهداف البحث وخلفيته وأسئلته وفرضياته ومنهجيته، عقبها أساس نظري تناول التعريف بالعتبات النصية والمنهج السيميائي، والتعريف بالرواية المدروسة، ثم جاءت الدراسة التطبيقية بتتبع العلامات المميزة في العتبات النصية بدءاً بالعنوان، ومن ثم الافتتاحية، وانتهاءً بالحواشي، إذ ركزت على تحليل تلك العلامات ومفضياتها الدلالية، وهنا برزت الاستعانة بالبنيوية في تشكيل بنية النص، والتأويلية في رؤية ما ترمي إليه، وانتهت الدراسة التطبيقية بنتائج مستخلصة من البحث الذي انتهى بثبت للمصادر والمراجع.

2. الدراسة النظرية

2.1 العتبات النصية

يُعرّف الفضاء النصي بأنه الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها على مساحة الورق، ويشمل تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتشكيل العناوين، وهو لا يرتبط بمضمون الحكي، لكنه لا يخلو من الأهمية (لحمداني، 1991، ص 55–56)، فأهميته تنبع من الاعتقاد بأن النص لا يقدَّم عارياً عن النصوص التي تسيّجه، فكثيراً ما تشير الأشياء الهامشية في بناء عظيم (الأحمر، 2010، ص 224)، وقد اصطُلح على تسمية الفضاء النصي المسيِّج للنص بعتبات النص، وعُرّفت بأنها بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها (قنبر، 2020، ص 14)، لكن ترجمة المصطلح الغربي أحدثت ما يمكن تسميته بفوضى المصطلحات، فمن مصطلحاته: المناص، وخطاب المقدمات، عتبات النص، والنصوص المصاحبة، والمكملات، والنصوص الموازية، وسياجات النص، وهي جميعاً تدل على مجموع النصوص التي تحفز النص وتحيط به؛ من عناوين وأسماء مؤلفين وإهداءات ومقدمات وعبارات التصدير والخاتمات والفهارس والحواشي أو الهوامش وبيانات النشر التي توجد على الصفحة الأولى للغلاف وعلى

ظهره (قنبر، 2020، ص18– 19)، وقد اهتم جيرار جينيت بالعتبات النصية وقسمها إلى قسمين: نص محيط، وهو ما يدور بفلك النص من مصاحِبات، كاسم المؤلف والعنوان الرئيس والعناوين الفرعية والإهداء، والاستهلال، أي ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب ويسبق النص، والقسم الثاني يسمى "النص الفوقي"، ويشمل الخطابات الموجودة خارج الكتاب (قنبر، 2020، ص22– 23؛ يقطين، 2001، ص97؛ أشهبون، 2009، ص 28)، وقد طالت فوضى المصطلحات الأقسام الفرعية للعتبات النصية، فاصطلح على القسم الأول اسم المصاحب النصي أو النصية المحاذية، وعلى الثاني المحيط النصي (منصر، 2007، ص 27)، وقد تكون العتبات المحيطة خارجية على الغلاف، أو داخلية كالإهداء والعناوين الداخلية والحواشي (أشهبون، 2009، ص 39)، ولعل أهمية العتبات تكمن في أنها تحقق علاقة مع النص من خلال مجيئها بنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها، فلها بداية ونهاية، كما أن الانتقال من النص إلى المناص يؤدي إلى الانتقال من صيغة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر، ومن فضاء إلى آخر (يقطين، 2001، ص 111–113)؛ ونظراً لأن الدراسة الحالية ستنحصر على العتبات المحيطة الداخلية فقط فستعرّف الباحثة العناصر المدروسة كما أوردتها الدراسات المهتمة بالعتبات النصية.

يعد العنوان علامة جوهرية للنص المحيط، وقد اختلف النقد في صياغة وضعه الاعتباري، فهو تارة جزء من النص، أي المتوالية الأولى فيه، وتارة أخرى مكون خارجي (منصر، 2007، ص 40)، ويعود ذلك إلى ورود العنوان في غير موضع، فأول أماكنه الغلاف، ولا بد من أن يتكرر ضمن الكتاب في صفحته الأولى، وله عدة وظائف؛ منها: الوظيفة الوصفية أو الدلالية والإيحائية، فالعنوان يقول عن طريق الوظيفة الوصفية شيئاً عن النص، وهي ذاتها الوظيفة الدلالية، وتكون الوظيفة الإيحائية شديدة الالتصاق بها (بلعابد، 2008، ص 87)، وقد أولى السيميائيون العناوين الإيحائية أهمية كبرى (الأحمر، 2010، ص 226)، فاستنطاق العنوان أول عتبة لاستنطاق النص واستقرائه، فهو يقوم بتفكيك النص من أجل إعادة تركيبه (حمداوي، 1997، ص 96–97). من جانب آخر تعد الحواشي أو الهوامش منطقة مترددة بين الداخل والخارج (بلعابد، 2008، ص 63)، إذ ترد أحياناً داخل الكتاب، وأحياناً أخرى في أجزاء مستقلة عنه، وتعرّف بأنها ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء ينتهي تقريباً من النص، فإما أن تأتي مقابلاً له، وإما أن يأتي في المرجع، وتأتي توضيحاً أو إخباراً عن شخصية أو زمان أو مكان أو غير ذلك، لكن الوظيفة الأساسية لها تفسيرية وتعريفية، وأحياناً تكون تعليقية أو إخبارية عندما تكون الحواشي متأخرة (بلعابد، 2008، ص127– 131؛ يقطين، 2001، ص111).

لعل أهم المناهج التي ركزت على العتبات النصية عامةً السيميائية، إذ ركز السيميائيون على تحليل العتبات؛ لأن أبحاثهم تسعى إلى تحليل النصوص تحليلاً عميقاً للإحاطة بها من كل الجوانب (الأحمر، 2010، ص 227)، فأكدوا على وسائل الاتصال غير الكلامية (تشاندلر، 2008، ص 36-38)، التي تندرج فيها الأيقونات والرسومات والصور والإشارات التي يمكن أن تندرج في العتبات النصية، لذا شكّلت السيميائية أداة مناسبة لدراسة العتبات، وهي –السيميائية– في أبسط تعريف لها: دراسة الإشارات والعلامات، لكن اختلف أعلامها على ما يتضمنه المصطلح (تشاندلز، 2008، ص28)، وهي تعدّ دراسة شكلية للمضمون تمر عبر الشكل لمساءلة الدوالّ من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى (حمداوي، 1997، ص 79)، فالموضوع الأساسي فيها هو الاستخدام الدلالي للإشارات انطلاقاً من أن الأشياء إشارات مرتبطة بمنظومات واصطلاحات مألوفة (تشاندلر، 2008، ص 45)، ويعد "دي سوسور" و"تشارلز ساندرز بيرس" مؤسسي السيميائية باصطلاح "بيرس" أو السيمولوجيا باصطلاح "سوسور" الذي كان له السبق التاريخي (تشاندلز، 2008، ص30)، وقد اتفقا على أنه لا وجود للفكرة من دون علامات، كما اتفقا في الذرائعية، أي الاختلاف، فالعلامة لا تتطابق مع علامة أخرى (دال، 2004، ص 58)، ولكن اختلفا في المصطلح وفي الكثير مما اندرج ضمنه، فرأى "سوسور" –ومن بعده "رومان جاكبسون"– أنها تقوم على منهجيات بنيوية، أي تتناول المبادئ العامة التي تقوم عليها بنية الإشارات أياً كانت، فكانت السيميائية لديه بنيوية (تشاندلر، 2008، ص 31)، والدالّ عنده يشير إلى مدلول يكون موقعه بين الصورة الذهنية والأفهوم والواقع النفسي (تشاندلز، 2008، ص50)، فاكتفى بالدال والمدلول، أما بيرس فقد اعتمد على تأويل الإشارة بمثلث سيميائي هو الممثل (الدال) والموجودة (المُرجع إليه) وتأويل الإشارة (المدلول) التي سماها سيرورة المعنى، ولتفسير الإشارة يُلجأ إلى مجموعتين من التأويلات: الشيفرة والسياق (تشاندلز، 2008، ص69- 78)، إذ تستدعي أداة التمثيل (الممثل) عند بيرس موضوعاً كشيء للتمثيل، وتستدعي مؤولاً كرباط بين العنصرين (بنكراد، 2012، ص 93-94)، والعلامة عنده تحدد شيئاً آخر هو المؤول الذي يُرجع بدوره إلى موضوعة، فيصير علامة، وهكذا دواليك (دال، 2004، ص 96)، وقد ميّز بين مستويات دلالية ثلاثة؛ الأول هو المؤول المباشر، والثاني يكون باستحضار معطيات معرفية ليست مباشرة، وهو المسؤول عن الدلالة بتوفير العلامات الضرورية للتأويل، وهو يدخل التأويل في سيرورة اللامتناهي، والثالث يحصر المعنى الناشئ عن الثاني في خانة واحدة (بنكراد، 2012، ص 103-107).

2.2 رواية "برقوق نيسان"

تعد الرواية المذكورة آخر أعمال كنفاني قبل استشهاده، فهي من الروايات غير التامة الثلاث، إذ كانت الأخريان: "العاشق" و"الأعمى والأطرش"، وفي حين اختار الكاتب عنوان الأولى "العاشق" بنفسه أشارت "لجنة تخليد غسان كنفاني" إلى أن عنواني الأُخريين "الأعمى والأطرش" و"برقوق نيسان" من اختيارها (كنفاني، 1972، ص 416)، وليسا من اختيار الكاتب، ومع هذا كان عنوان الرواية المدروسة في هذه الدراسة من التوفيق بمكان تشير الباحثة إليه في التحليل، وتتناول الرواية غير التامة قصة أبي القاسم الذي دُفن ابنه الشهيد في مكان غير معروف، إذ كان فدائياً، واستُدعيَ الأب للتعرف على جثته، وأنكرها تجنباً لما سينجر به ذلك عليه، فصار أحد أصدقاء الشهيد –يُدعى طلالاً– يُمدّ الأب بالنقود الكافية لبقائه حياً، وانتقلت تلك المسؤولية فيما بعد إلى فتاة مناضلة اسمها سعاد، فصار الأب يتردد عليها كل شهر لتمدّه بتلك النقود، وفي المرة الأخيرة لتوجهه إليها –والتي شكلت بدء المسار السردي الأساسي– ما إن قرع الباب فاجأه اليهود الذين عرفوا بنشاط سعاد النضالي، وأرادوا اعتقال كل من يزورها وصولاً إلى الشخص الأهم في الخلية، والذي يبدو أنه طلال، فاحتُجز الشيخ مع أناس آخرين أيضاً في البيت، ومن بينهم شخص –يُدعى زياد– ساعد سعاد على التأكد من أن بيتها تحت المراقبة بإرسال ابنه بطبق حلويات إلى بيتها، وساعد –من ثم– على هروبها قبل أن يلقي اليهود القبض عليها، لكن الشخص الذي بقي تحت التهديد هو طلال، لذا تحول المسار السردي من قاسم إلى طلال، وقد تقدمت الأحداث عارضة ما جرى من حوارات بين الجنود اليهود وأبي القاسم وزياد، وهنا؛ حين سُمع وقع أقدام تصعد السلم إلى البيت أصدر أبو القاسم جلبةً جعلت القادم يفرّ من دون أن يتمكن اليهود من القبض عليه، وهنا تنقطع خيوط السرد معلنةً بتر الرواية من دون أن تتمّ أحداثها.

3. الدراسة التطبيقية

3.1 العنوان

يشكل العنوان اقتصاداً لغوياً ملحوظاً في بنيته، وهو يتكون من بنيتين: سطحية وعميقة؛ ترتبط السطحية بالمستوى الأصلي للسرد، والعميقة بالتحتي كما سيتضح.

تحيل البنية السطحية إلى المفضى الدلالي للبرقوق، وإلى الربيع الذي يرتبط به ويؤطر وجوده زمنياً، إذ ليست إضافة "نيسان" إليه إلا استجلاباً لهذه الفترة وتأكيداً على حضورها، ومحاولة لقهر أي شهر آخر يحيل إلى الهزيمة، فإن كان الكاتب ذاته قد أحال هذا البرقوق إلى أيار في قصة "منتصف أيار" الواردة في مجموعة "موت سرير رقم 12" التي استشهد بطلها في منتصف أيار طالباً من صديقه –الراوي– أن يضع على قبره كل أيار باقة برقوق، رابطاً –بذلك– البرقوق بشهر النكبة، فقرَنه، من ثم، بالهزيمة، نراه قد عدلَ عن ذلك هنا، فإضافته إلى

نيسان حصرته بأول الربيع ومزّقت ارتباطه بأي مدلول سلبي، محيلةً بها إلى حمل الدلالة على النصر بما يرتبط بالمستوى التحتي (الماضي)، فهذا الحَمْل لا يكون من دون ثمن، إذ ارتبط في الرواية بشهادة البطل: (في نيسان من عام 1970 نشرت الصحف أن دورية إسرائيلية اصطدمت بمجموعة من الفدائيين جنوبي البحر الميت، وقد استمرت المعركة عدة ساعات استشهد فيها من أصل سبعة فدائيين كانوا هناك ستة...) (كنفاني، 1972، حاشية 582)، وهو ما حقق ارتباطاً وثيقاً بين الشهادة ومفضيات البرقوق (الربيع– النصر) من جهة، ومن أخرى جعل خيوط البرقوق جميعاً بدءاً من الافتتاحية تبدأ من قاسم وتنتهي إليه. من الملاحظ –هنا– أن ربط البرقوق بالربيع كان في النص الأصلي، وربطه بالشهادة كان في السرد التحتي، لذا فإن المناغمة بين النص والعتبة هي التي حقّقت ارتباطاً بين تأويلي العنوان: الشهادة والنصر.

تتشابك الخيوط السردية الناتجة عن العنوان مع تلك التي تبزغ من السرد، فتربط شخصياته كلها برابط ينتهي إلى العنوان، وينتهي، من ثم، إلى ما يحيل إليه العنوان (الشهادة والنصر)، فالشخصيات الأبرز في القصة قاسم وأبو قاسم وسعاد وزياد، ولكلّ منها ارتباطها بالبرقوق، إذ يَبرز ارتباط قاسم بالبرقوق في الجملة الافتتاحية، ويتكرر في السرد، لذا لن تُفصّل الباحثة فيه الآن اجتناباً للتكرار، أما ارتباطه بأبي القاسم فكان بخيطين؛ الأول باستحضار الصورة التي وردت في الافتتاحية وتحقيق الارتباط بين قاسم والبرقوق، والثاني بإحضار البرقوق للبطلة سعاد، وتحقيق ارتباط موازٍ بينها وبين البرقوق: "منذ سنة وأنا آتي لسعاد بكفين فارغتين كل شهر، ولا ريب أن منظر هذه الزهور سيبدو على الطاولة البيضاء جميلاً" (كنفاني، 1972، ص 584–585)، فبدا الأب حلقة وصل تجمع بين مفضيات البرقوق (الشهادة الفعلية/ قاسم، والشهادة المستقبلية/ سعاد)، وقد حققت سعاد الارتباط الثالث بالبرقوق؛ مرة في تقديمه لها من أبي القاسم، وقبل ذاك في جعله –البرقوق– علامة فارقة تميز بها نفسها ليتعرف إليها أبو قاسم عن طريق البرقوق: "فقد تذكر أنه حين رأى سعاد لأول مرة في أريحا لفت نظره قرص أحمر من زهر البرقوق يتوسط شعرها الفاحم السواد [فاحم السواد]، وأن ذلك بعث فيه السعادة، لأن طلال [طلالاً] قال له بأن سيدة تحمل وردة حمراء ستزوره في أريحا وتحدثه عن قاسم" (كنفاني، 1972، ص 587).

يعمل البرقوق على تعيين الأشخاص في مجيئهم وذهابهم، وحضورهم وغيابهم، فكما عيّن استذكار قاسم واستحضاره إلى السرد ليصبح عمدة فيه في الافتتاحية عيّن –مرة أخرى– دخول سعاد إلى حياة الأب بباقة في شعرها الأسود الفاحم، وعيّن غيابها عن الأب والسرد بباقة على الطاولة البيضاء: "سيبدو على الطاولة البيضاء جميلاً" (كنفاني، 1972، ص 585)، إذ كان اليهود قد سبقوه إلى بيتها، وما إن دخل أخذوا الباقة منه، وتركوها على تلك الطاولة، وهذا ما يعود بنا إلى العلامات والمفضيات التي يحكم بينها ترابط غريب ومنطق يفوق قدرة الآخر على بعثرته، وهو ما توصل إليه الأب قبل الذهاب إلى سعاد: "وما لبثت الأفكار التي كانت تحوم على غير هدى في رأسه أن أخذت تترابط بصورة تبعث على الدهشة" (كنفاني، 1972، ص587). ما عنته الباحثة

آنفاً بالعودة إلى العلامات والمفضيات المترابطة أن التطور المرحلي لوجود البرقوق بين الألوان كان دليلاً على نهاية مرحلة وبداية أخرى، فقد كان البرقوق قريناً بلون الأرض والسترة الخاكية في اقترانه بقاسم في الافتتاحية، وحين اقترن بالأسود –شعر سعاد الأسود– بدأت مرحلة سعاد، وقد أنبأنا السرد ببداية عهد جديد باقتران البرقوق بالطاولة البيضاء، إذ كان قد حلّ بها بعد أن غابت سعاد وبدأ عهد الأب إنباءً ثم فعلياً (بإتاحة الفرصة لطلال ليهرب)، وبهذا كان البرقوق عتبة نصية تطل على مفارق مسارات السرد كلها ناقلة راية القيادة من بطل إلى آخر.

إنّ إنكار اليهود لحقيقة البرقوق المجردة من الرمز في السرد لا يبتعد كثيراً عن الصواب، فقد ألحّ قائدهم في سؤال أبي القاسم "ما هذا؟ [...] أجل ما هذا؟ [...] ما هذا؟ [...] إنني أسأل للمرة الأخيرة ما هذا؟" (كنفاني، 1972، ص591) وفي كل مرة كان أبو القاسم يؤكد على أنه مجرد برقوق، من دون أن يحقق إقناعاً عقلياً أو قلبياً للقائد، فهذا القائد ربطه برمز أو علامة، وهو حقاً كذلك، لكن الفرق يكمن في أن الرمز الذي عقده أبو القاسم في البرقوق نابع من ذاته وعائد إليها، أما ما توهمه اليهودي فكان في أن الرمز نابع من آخر –مناضل– وعائد إلى آخر –سعاد– إذ يقول: "من الذي طلب منك أن تقطفها؟" (كنفاني، 1972، ص595)، ولم يكن أبو القاسم في رأيه إلا واسطة، فلم يبتعد القائد عن الصواب في ربط البرقوق بالرمز، لكنه جانبه –الصواب– في فصله عن أبي القاسم الذي سيبدأ مرحلة جديدة من البطولة كما قادنا التأويل في السرد اللاحق، ولكن البرقوق –في الأحوال كلها– أُخليَ من محموله الدلالي، وصار –شأنه شأن طبق الكنافة الذي أحضره زياد– دليل إدانة صريح في رأي الآخر اليهودي، ودليل انتماء إلى خلية واحدة في نظر الذات الفلسطينية.

2.3 الجملة الافتتاحية

تطالعنا افتتاحية القصة بإحالة إشارية إلى قاسم بدأت بالبرقوق، أي كانت بداية المسار السردي اتحاد نقطتين؛ ظاهرة ومضمرة، الظاهرة هي البرقوق، والمضمرة هي ما أحال إليه البرقوق، أي قاسم: "عندما جاء نيسان أخذت الأرض تتضرج بزهر البرقوق الأحمر، وكأنها بدن رجل شاسع مثقب بالرصاص. كان الحزن وكان الفرح المختبئ فيه مثلما تكون الولادة ويكون الألم؛ هكذا مات قاسم قبل سنة" (كنفاني، 1972، ص581)، فكثرة البرقوق قادت الذهن إلى الجنوح إلى الاستعارات في جعل الأرض جسداً، وأحالت، من ثم، إلى الجسد الحقيقي لقاسم الذي شُوِّهت جثته لكثرة ما تعرض له من رصاص، وهو ما آزره السرد بالبدء بالحديث عن البرقوق والأرض، والانتهاء بالحديث عن قاسم والموت، وهذه الإحالات الانسيابية تقود بدورها إلى فرضين؛ الأول: فرض الأرض معادلاً للجسد، أي فرض الوحدة بينهما، والثاني: فوضى المشاعر التي حققتها هذه الفرضية، والتي عمل السرد على إبراز قطبين متعادلين لكل منها: الحزن والفرح والألم والولادة، جاعلاً –عليه– كلاً منهما مكملاً للآخر، وضرورة حتمية له ولاستمراريته، فلا تكون ولادة من دون ألم، ولا تكون فرحة إلا عقب حزن، وهذا حمّل شهادة قاسم –المعادِلة

للأرض– المعاني السابقة كلها. إن جعل الصور السابقة تكاد تكون فرضاً نتج عنه موت قاسم مفهوم من السرد بجعل الصورة الأولى صورة افتراضية مقابِلة للأخرى الواقعية، ربطت بينهما "هكذا" التي شكلت دليلاً على ذلك التعادل وعلى ما فيه من فوضى منظمة (حزن وألم وفرح وولادة) تقود بدورها إلى نتيجة حتمية (موت قاسم)، فالبرقوق الذي احتل العنوان كان باباً ما إن فُتح حتى أطل علينا قاسم، وأبو قاسم بُعيد حين، وبالمضي في سردابه ستطل سعاد مرة أخرى ليكون هذا البرقوق عتبةً تُشرفُ على موزِّع ينتهي كل فرع فيه إلى شخصية.

ارتبط البرقوق –أيضاً– بأبي القاسم، ففضلاً عن أن ظهور الاستعارة كان بتمخّض مخيلته منذ البداية، والخيط الأول للربط بين قاسم والبرقوق كان بكدّ خياله وتقاذف عواطفه نراه يعيد الربط –مرة أخرى– بين البرقوق وقاسم، جاعلاً من ذلك هدفاً ليأخذ طرفاً من هذا الارتباط، وهو ما أجراه حقاً، فتكرار الصورة ذاتها يعطيها امتداداً طولياً وعرضياً ورأسياً؛ الطولي في السرد، والعرضي في نفس أبي قاسم، والرأسي في الدلالة والمفضى الذي أطاحت به في النص: "لكن أبا القاسم كان منشغلاً بتلك الصورة الغريبة التي اقتحمته كأنها قذفت على رأسه بحجر: بدن الأرض مثل بدن رجل مثقب بالرصاص يتضرج بزهر البرقوق، ويكاد المرء يسمع نزيز الدم يتدفق من تحته، ولا ريب أن قاسم [قاسماً] بدا كذلك بعد هنيهات من سقوطه، ثم ذبلت بقع الدم على سترته الخاكية مثلما تجفف شمس الصيف المتوقدة أوراق البرقوق الهشة" (كنفاني، 1972، ص585). إن تكرار الصورة –فضلاً عن ترسيخها بقوة– جعلها لازمة ارتكازية يعود إليه السرد مؤكداً على أنه يقوم برمته على توضيح تلك العلاقة بين الأرض والجسد والبرقوق والدم، محيلةً إلى الفوضى الأولى التي اجتاحت فكره ومشاعره في أن الولادة تترافق مع الألم، والحياة رهن بالموت، ومفضية إلى نتيجة حتمية لوجوب الموت من أجل الحياة، بما يقود إلى نتيجة مرجوة بتحقق الأمل الذي يطل علينا من البرقوق والربيع، والذي لا يختلف في إحالته عن الأمل بالنصر.

إن هذه الصورة هي التي جعلت الأب بطلاً بعد أن كان قد اكتفى بدوره أباً للبطل، وقد أفضت إلينا بذلك منذ البداية، فالأب –الذي كان حتى اقتحام الصورة لمخياله قد اكتفى بكونه أباً للبطل قاسم– سيكون ذاته البطل في السرد الأصلي تاركاً بطولة السرد التحتي لابنه الشهيد، لكن الرواية تُبتر من دون أن تطالعنا ببطولته إلا قليلاً، إذ أنقذ بطلاً –يرجَّح أنه طلال– من الوقوع في أيدي اليهود، إذ جاء على لسان قائدهم: "لقد تعمدتَ ذلك أيها الثعلب العجوز [...] لقد صرختَ كي يهرب [...] كنت على وشك أن أعتقد أنك عجوز بريء، أما الآن فقد تيقنت من كل شيء. لم أكن على خطأ حين شككتُ بهذه الباقة اللعينة" (كنفاني، 1972، ص 608)، وقد ذكرت الباحثة أن الصورة ذاتها للبرقوق والأرض جعلته بطلاً، وأنبأت بذلك، أما الإنباء فكان في الاقتحام والقذف في الشاهد الأول: "اقتحمته كأنها قذفت على رأسه بحجر" (كنفاني، 1972، ص 585)، فالصورة المضمَّنة للاقتحام والقذف تشي بأمرين؛ الأول: ما تُحدثه من ألم يحيلنا بدوره إلى المعادلة الأولى معروفة الطرفين: الألم والولادة والحزن والفرح، تاركة لنا أن نخمّن أن ذلك الألم الذي أحدثته ما هو –في الحقيقة– إلا ألم ولادة بطل في داخله، وثانياً

أن هذه الفجائية التي دلنا عليها الاقتحام تدلنا على انتفاضة داخلية تطيح بالسلام –أو الاستسلام– الداخلي أرضاً، وتمهد لفكرة أن العودة إليه ليست بالأمر اليسير، فيُترك لنا أن نتصور أن قرارة الطمأنينة التي كان يفرضها الربيع، والركود الذي يستحضره لا يمكن أن يستمرا بالانسياب ذاته.

لكن الإحالة في الصورة المكررة التي ابتدأت بالبرقوق وانتهت بقاسم كانت صريحة ومباشرة، غير أن ربيع قاسم كان قصيراً جداً "هنيهات" ثم أزاحه الصيف: "ثم ذبلت بقع الدم على سترته الخاكية مثلما تجفف شمس الصيف المتوقدة أوراق البرقوق الهشة" (كنفاني، 1972، ص 585)، والذي يبدو –فيما يبدو– أنه فصل البطل الآخر: الأب، ولا يبدو بعيداً عن الصواب ربط الربيع بالشباب، والصيف والنضج بالشيخوخة، وهو ما ستعمل الباحثة على تأكيده في هذه الدراسة.

3.3 بين السرد الأصلي والحواشي (السرد التحتي)

تبدو هيكلية القصة ابتداءً من أسّها الأول بناءً محكماً، وقد قامت على مستويات؛ مستوى تحتي ومستوى أصلي، ويحققان معاً ترابطاً يقودنا إلى حدس إنبائي قائم على التأويل مما يُفهَم من الإفضاءات الدلالية، وكلها تجتمع تحت مستوى العنوان كعتبة أولى تفضي إلى المضمون بارتباطها بالشخصيات جميعاً.

شكّل المستوى الأول (التحتي) الحواشي، والآخر (الأصلي) النص الرئيس، وقد تميز المستوى الأول بثلاث مميزات والتي سيتم التفصيل فيها تباعاً؛ الأولى أنه أحال إلى الماضي في كثير من المواضع مواجهاً للحاضر الذي أحال إليه النص السردي، والثانية أنه كان سرداً إخبارياً أعطى دلالات صريحة على كون الشخصيات والأحداث حقيقية في كثير من المواضع –أيضاً– مواجهاً للمتخيَّل السردي في المستوى الأصلي، والثالثة أنه لا يمكن النظر إليه إطلاقاً على أنه هامش يقابل المركز في النص الأصلي، بل يفرض مركزيته –هو الآخر– بقوة تعادل المستوى الأصلي إن لم تكن تفوقه، ولا يقل عنه في شاعريته وميزاته الأدبية.

ركزت الميزة الأولى للمستوى المذكور في حاشية الرواية على أحداث تتعلق بماضي الشخصيات والأحداث، فيما شكّل النص الأصلي حاضر تلك الأحداث، فالمسار السردي الأول الذي انطلقت منه القصة وشكّل افتتاحيتها يرتكز على شخصية قاسم الذي لم يظهر في النص إلا كاسم لشخصية طيفية تغيب في الأحداث: "هكذا مات قاسم قبل سنة" (كنفاني، 1972، ص 581)، لكنه في النسق الآخر بطل حقيقي وروائي، وقد أبدت المعلومات التي قُدّمت عنه أنه شخصية لا تكتفي بأن تعود في ارتباطاتها إلى الحقيقة الواقعية، بل وتتجذر فيها، إذ ذُكر اسمه الكامل، وأصله وأهله وعمله وتعليمه وتاريخ ميلاده: (كان قاسم خليل قد وُلد في طيرة دندن قرب يافا في الخامس من أيلول من عام 1940، وأصبح بعد سنة واحدة الابن الأوحد في العائلة بعد أن مات شقيقه الذي يكبره سنتن إثر إصابته بالحصبة...) (كنفاني، 1972، حاشية 581)، وإن كان قد اكتُفي بتلك الإشارة المقتضبة عنه

في السرد الأصلي مع الإشارة إلى أن مكان قبره مجهول: "وقد دُفن حيث لا يعرف أحد دون اسم" (كنفاني، 1972، ص 581–582)، فقد قوبِل ذلك في البناء التحتي بتفاصيل متفرعة تتجاوز واحداً وثلاثين سطراً، فتضمنت المعلومات المرفقة بالإحالة الأولى معلومات عن حياته، والمرفقة بالثانية أخباراً عن موته: (في نيسان من عام 1970 نشرت الصحف أن دورية إسرائيلية اصطدمت بمجموعة من الفدائيين جنوبي البحر الميت، وقد استمرت المعركة عدة ساعات استشهد فيها من أصل سبعة فدائيين كانوا هناك ستة، وتمكن السابع من الفرار [...] وأبدى أحد الأسرى شكه في أن تكون إحدى الجثتين الباقيتين لشاب يدعى قاسم [قاسماً]، كان يعمل ميكانيكياً في أريحا، وفي اليوم التالي أحضرت الشرطة والد قاسم الذي اعترف بأن ولده يعيش شرقي النهر...) (كنفاني، 1972، ص حاشية 582).

يظهر ارتباط السرد التحتي بالأصلي في فهم بنية الترابط بين الشخصيات، فالشخص الذي بقي حياً من بين الشهداء الستة في الأرجح هو طلال الذي أنقذه الأب لاحقاً بتنبيهه ليفرّ من أيدي اليهود، ولم يَرِد ما يحيلنا إلى معرفة السبب الذي من أجله يحاولون إنقاذ طلال هذا، لكن ارتباطه بأبي القاسم في النص الأصلي، وبقاسم في التحتي يحيل إلى أنه البطل الذي بقي حياً من بين الفدائيين الذين قتلوا وبينهم قاسم، فعاد الارتباط بين التحتي والأصلي مرة أخرى ليحيل إلى من غادروا –قاسم– من أجل من بقوا –طلال، وقد رُجّح أن طلال هو البطل الناجي؛ لأنه أُكسِب رمزية خاصة في الرواية، لذا كان من المفترض أن يقوم على عاتقه جزء لا بأس به من السرد، وقد بيّن السرد ارتباطه بالبطولة في أمرين؛ الأول أنه –إذا ما فرضنا أنه الناجي كما يجنح الظن– أكسِب رقماً ذا دلالة مباشرة على القدرة والقدسية في الثقافة العربية، وهو ما أفضى به الهامش: (وتمكن السابع من الفرار) (كنفاني، 1972، حاشية 582)، والثاني في قدرته على اجتياز النهر، وهي قدرة أخرى طمسها النص الأصلي وأفشاها الهامش: (كان طلال شاباً قصير القامة لم يبلغ العشرين بعد، ويبدو أنه كان يتقن عبور النهر ونقل الرسائل، وفي الماضي كان يزور أبو القاسم [أبا القاسم] مرة في الشهر ويعطيه ثلاثة دنانير...) (كنفاني، 1972، ص حاشية 587)، فهذه القدرة المنسوبة –هنا– إلى طلال في جعله قادراً على اجتياز النهر دليل دامغ على قدرته على العبور والاجتياز من مستوى إلى آخر، لكن هذا العبور يتسم بالصعوبة بما ترافق به من اختلاف أفضية اليابسة التي فصل بينها النهر، وقدرتُه على نقل المساعدات من يابسة إلى أخرى تعادل نقل القوة من مستوى إلى آخر، أي إمداد مستوى ضعيف بشيء من القوة ليقاوم، وهذا بدوره محاولة للحفاظ على المقاومة وتعزيزها، وهو ما لا يقلّ شأناً عن المكوِّن الموجود في الفضاء الآخر الذي هو السُّلّم في فضاء أبي القاسم كما سنرى بُعيد حين، لكن مقارنة المكوِّنين الرابطين بين مستويين (النهر والسلَّم) تدل في الأول على انتقال أفقي بين فضاءين، وفي الآخر على انتقال عمودي، وهذا في ذاته دليل على مستوى الانتقال لدى الشخصيتين– البطلين، فالأول –طلال– كان مناضلاً، وسيبقى في الجزء المبتور من الرواية بطلاً ومناضلاً، لذا كان انتقاله أفقياً، أما أبو القاسم فكان

إنساناً عادياً لكن ما تخبّئه له الأحداث يعلو به عن هذا المستوى بكثير، لذا كان ارتقاؤه للسلّم ناقلاً له بين فضاءين منفصلين عمودياً، ناهيك عن إشارة كل من الوسيلتين –النهر والسلّم– عن بطولة أصحابها الفعلية في الانتقال بين المستويات.

من جهة أخرى فإن وجود طلال بالنسبة لأبي القاسم كان وسيلة لإيصال رسالتين: مادية ومعنوية، أي اقتصر وجوده في حياة أبي القاسم على كونه واسطة بينه وبين ابنه: (وفي الماضي كان يزور أبو القاسم [أبا القاسم] مرة في الشهر ويعطيه ثلاثة دنانير، ويقول له: "قاسم يسلم عليك" ولا يزيد كلمة واحدة) (كنفاني، 1972، حاشية 587)، فالمادية تمثلت بالدنانير الثلاثة، والمعنوية بالسلام، ناهيك عما في السلام من سلام وأمان يتماشى مع اللفظ المصاحب للمعنى، وكان ذلك السلام من ابن لأبيه، وتأكيد الراوي على الاكتفاء بالسلام في قوله: (ولا يزيد كلمة واحدة) يحمل إشارتين؛ الأولى: الاكتفاء بالسلام كمطلب وحيد للأب ومبعوث وحيد من الابن، بما يحقق دعامة نفسية تقوم بين الأب والابن على الاكتفاء به من دون إضافات تخدش حدود السلام الواسعة أو تقيدها فيها، بما يجعل حاجة الأب تلبى مادياً ومعنوياً بقدر يسير من المال وقدر أيسر من الكلام، والثاني: الإفضاء بعدم وجود مساحة فضفاضة من القول، بما يذهب باعتقادنا بالانشغال بالعمل والفعل، أي العمل فعلاً –لا قولاً– على تحقيق الاكتفاء للأب مادياً ومعنوياً، وقد قام نقل الحمل الدلالي والمعنوي من الابن –البطل الحالي– إلى الأب –البطل المستقبلي– على يد بطل آخر –طلال– قادرٍ على عبور النهر واجتياز المشقة، ويرقى ليكون جسراً بين بطلين.

في سياق متصل؛ إن إيصال السلام من الطرف الآخر من النهر –بالمعنى الشامل للسلام– يجعل السلام والأمان مُسقَطاً على الطرف الآخر بأكمله، وكأن النهر صار حداً بين فضاء سلام وفضاء خوف، ولم تقتصر قدرة الفضاء الأول على منح ساكنيه –قاسم– إمكانية نقل الشعور إلى الآخر –الأب– في الطرف الآخر، بل تعدّتها إلى جعلِ السلام والأمان حكراً على ذلك الفضاء يُطمَح باللجوء إليها، فقد واجهتنا الإشارة ذاتها في هروب سعاد إلى الطرف الأول بعد أن افتُضِح أمرها وكشفها اليهود، (وقد مضت سعاد متنكرة باتجاه النهر بعد ربع ساعة من غياب وليد) (كنفاني، 1972، حاشية 602)، فالإحالة في الحاشية أكسبت ذلك الفضاء –مرة أخرى كما فعلت أولاً– قدرته على منح الأمان، وجعلت النهر فاصلاً وحدّاً يصعب عبوره، فبدت الإحالات في الحاشية لافتةً تشير إلى ذلك الطرف ونهرِه الفاصل عن هذا الطرف، كما يفصل النص التحتي عن النص الأصلي بفضائه المريب خط يُشبه نهراً صغيراً.

يصر السرد على جعل قاسم بطلاً حقيقياً وروائياً غير مرة، فعدا عن جعله مبدأ السرد ومنتهاه والقاسم المشترك بين الشخصيات الفلسطينية جميعاً، نراه مرة أخرى يحيل إليه البطولة بحرمانه من الاسم في السرد الأصلي، والتعريف به في السرد التحتي، فألحقت عبارة "دون اسم" (كنفاني، 1972، ص 582) في الأصلي بفائض تعريفي جعل العلاقة بين السردين في هذه النقطة تقوم على الضدية (دون اسم– معرّف بشدة)، وإذا ما نظرنا إلى الاسم على أنه هوية للذات تحدّها وتحفظها من الاندماج في الآخر، وإلى أن انتفاء الاسم إلغاء للحدود يحرر الذات من قيودها في الانتساب إلى تأطير يفرضه الاسم، لكان قاسم –هنا– جامعاً للمجد من طرفيه، لكن المثير للانتباه أنه –هنا– في السرد المتخيَّل تبرّأ من تلك الحدود التي قد يفرضها الاسم على مسماه، وفي السرد الواقعي– التاريخي إن صحّ القول– أثبت ذلك الاسم مؤكداً وجوده ومرسخاً ماضيه، فارتباط عبارة "دون اسم" بقبره تحيل إلى ارتباط وثيق بين صاحب القبر والأرض التي هو بها، حتى صار نفوراً أن يحمل اسماً وهو فيها، فبامتلاك الاسم يجرّد نفسه عنها، ويجعل من نفسه شيئاً إضافياً فيها، لذا كان انتفاء الاسم في النص الأصلي الذي عرضه ميتاً ضرورةً حتمية للاندماج بالأرض من جهة، ولإتاحة التعميم على كل مناضل من أخرى، وهو ذاته الأمر الذي جعله يرقى فيه إلى أن يكون حلماً: "ويبدو الآن بعيداً كأنه لم يكن طوال العمر إلا واحداً من هذه الأحلام العظيمة التي تطل مع المرء وكأنها جزء منه، وترافقه إلى الفناء دون أن توجد حقاً" (كنفاني، 1972، ص 582)، وقد اتحد السرد التحتي مع الأصلي حين جعله التحتي معمَّماً إلى أن يصير مجهولاً أو منكَّراً من أقرب المقربين: ("ولكنه [الأب] بعدما تفحّص الجثة أنكر أن تكون لولده) (كنفاني، 1972، حاشية 582) في محاولة للتعمية مع رسوخ الحقيقة ووضوحها، ومحاولة للطمس مع استحالة الإنكار والمحو.

يعمل السرد التحتي على الدوام على تفسير الماضي في الرواية كما ذُكر، فالنبذة التعريفية بقاسم التي جاءت في المستوى التحتي تشكل الأساس الذي قام عليه المستوى الأصلي، فلم يعد بالإمكان النظر إلى قاسم إلا بما أطره التأريخ الذي ورد عنه، ولم يعد بالإمكان معاملته إلا على أنه بطل، وهو ما لم يصرح به المستوى الأصلي في حينه، والأمر ذاته ملحوظ بالنسبة للأب، فإن كان يظهر في الرواية شخصية مسطحة ماضيها غامض شيئاً ما، فإن هذا الغموض أزيل دفعة واحدة في إحالة واحدة: (... ويردد لنفسه أن الكوارث التي نزلت به ينوء تحتها جبل: فقدان قريته ونزوحه عام 1948، وموت أم القاسم بالسل عام 1953، واستشهاد قاسم قبل سنة) (كنفاني، 1972، حاشية 585). إن ما أفضاه السرد السابق حدد شخصية الأب بماضٍ مرير ومؤلم وحاضر وحيد، أي فرض أطر الشخصية بالاقتران بالألم والعزلة، ناهيك عن كونه إفضاءات تحيل الخيال إلى الاعتقاد بواقعيتها بتعيين التاريخ وسبب موت الزوجة.

مرة أخرى تحيلنا إحالة تناولت سعاد إلى معلومات دقيقة تقودنا إلى تحديد ماضي الشخصية بما يُشعِر بالواقعية حين جاء عنها: (ولدت سعاد وقاد في نابلس عام 1945، وكان والدها موظفاً صغيراً في دائرة النفوس التي كانت آنذاك تابعة لحكومة الانتداب [...]، وهكذا تمكن من إرسال ابنته سعاد إلى جامعة دمشق عام 1962، وقد درست لمدة سنة في كلية الآداب، إلا أنها عادت والتحقت بقسم العلوم السياسية...) (كنفاني، 1972، حاشية 585-586)، فالمعلومات المفصلة ترسم ماضيها بدقة، وتبين ميولها وانتماءها السياسي وفكرها الإيديولوجي، ناهيك عن تعيين اسم عائلتها وتاريخ ولادتها وانتسابها للجامعة بما يفرض كون تلك المعلومات المقدَّمة في الحاشية معلومات إخبارية تشكل جزءاً من التاريخ الحقيقي للشخصية، وهو أمر نلاحظه مرة أخرى مع زياد الذي لجأت إليه سعاد لتعرف فيما إذا كان بيتها مراقباً من اليهود أم لا، فزياد هذا كان محركاً قوياً للأحداث في المستوى الأصلي، لكن ماضيه برمته تُرك في الأساس التحتي، فذُكر اسمه الكامل وعمله وانتماؤه وكل ما يمكن أن يُخرج هذه الشخصية من دائرة التنكير في السرد: (لم يكن زياد حسين يعرف سعاد معرفة حقيقية [...] كان زياد عضواً قديماً في الحزب الشيوعي، ثم ترك الحزب منذ أن بدأت المصاعب تشتد في أوائل الستينات لكنه لم يترك حماسه له، كان أستاذاً في المدرسة الثانوية، وكان يعتبر من المثقفين الأكثر اطلاعاً في نابلس...) (كنفاني، 1972، حاشية 600). وفي المقابل كانت الإفضاءات الواقعية التي تطفو على سطح المستوى التحتي مطلَّةً على ذلك الأصلي مرة من نصيب شخصية يهودية نكّرت في السرد الأعلى بالاكتفاء بذكر المهنة: "وأخذ الجندي الواقف قرب الطاولة يضحك" (كنفاني، 1972، ص 595) مع كل ما في تلك المهنة من تهميش لأي شيء يتعلق به مقابل عمله ومهنته، فيما جعلَه السرد التحتي معرَّفاً بشدة: (كان يهودياً مغربياً اسمه إبراهيم، وُلد في الدار البيضاء عام 1945، وكان أبوه يمتلك دكاناً صغيراً في حي شعبي لبيع الأقمشة...) (كنفاني، 1972، حاشية 595)، والأمر اللافت هنا أن السرد الأصلي ساواه بقاسم في تنكيره له سابقاً، والسرد التحتي ساواه به في جعله من المعرفة بمكان يخوله أن يكون مميِّزاً للبقية، فإن كان تعريف قاسم الشديد ناتجاً عن كونه فدائياً أفنى نفسه مقابل الأرض فإن هذا ينبئنا بأن هذا الجندي سيكون له من الشأن ما له في الجزء المبتور من الرواية، لكننا لا نستطيع الجزم بذلك إن لم يفضحه السرد.

أما فيما ذهبنا إليه من أن السرد التحتي مركزية معادلة في المستوى السردي للأصلي ومكملة له فموزَّع على امتداد القصة فحين "قال أبو القاسم لنفسه إن المدن مثل الرجال تشعر بالحزن وتشعر بالوحدة، تفرح وتنام..." (كنفاني، 1972، ص585) أحال إلى ما أحال إليه السرد التحتي من موت أفراد أسرته جميعاً، سبقها بشيء عن الشيخوخة: (في الواقع إنه يشعر الآن بأنه أكبر سناً مما هو عليه حقاً، ويردد لنفسه أن الكوارث التي نزلت به ينوء تحتها جبل: فقدان قريته ونزوحه عام 1948، وموت أم القاسم بالسل عام 1953، واستشهاد قاسم قبل سنة)

(كنفاني، 1972، حاشية 585). بالمقارنة بين مشاعر المدن أعلاه (الحزن والوحدة) ومسببات تلك المشاعر للشخصية أدناه (النزوح وموت الزوجة والابن) يمكن من دون عناء فهم مرمى الكاتب في محاولته لتشبيه أبي القاسم بالمدينة، لكن ما يستوجب الوقوف أكثر من هذا التشبيه الخفي بدايةُ الإحالة ذاتها: (في الواقع إنه يشعر الآن بأنه أكبر سناً مما هو عليه حقاً) وبموازنة المعطيات نصل إلى الآتي: مدينة حزينة ووحيدة مقابل رجل حزين ووحيد وشيخ أكبر من عمره، فما يميزه عن المدينة هو شيخوخته وشعوره بعمر افتراضي أكبر مما هو عليه في الحقيقة، وإذا ما تابعنا في المستوى الأصلي لانتهى السرد من المدينة إلى الصورة التي بدأ السارد بها الرواية: "ولكن أبا القاسم كان الآن منشغلاً بتلك الصورة الغريبة التي اقتحمته وكأنها قذفت على رأسه بحجر: بدن الأرض مثل بدن رجل مثقب بالرصاص يتضرج بزهر البرقوق، ويكاد المرء يسمع نزيز الدم يتدفق من تحته، ولا ريب أن قاسم [قاسماً] بدا كذلك بعد هنيهات من سقوطه، ثم ذبلت بقع الدم على سترته الخاكية مثلما تجفف شمس الصيف المتوقدة أوراق البرقوق الهشة" (كنفاني، 1972، ص585)، وقد ذهبنا قبل قليل إلى القول إن ربيع قاسم قصير "هنيهات" إذ أزاحه الصيف، وذهبنا إلى أن الصيف فصل بطل آخر، هو ذاته الأب، والعمر الافتراضي السابق الذي يزيد عن الحقيقي ويتقدم عليه ليس إلا صيفاً وسط الربيع الذي رأى أبو القاسم علائمه في أزهار البرقوق، وهذا تأكيد على أن البطل الحقيقي الذي كان يطمح السرد إلى أن يقوم عليه هو أبو القاسم ليس غير.

مرة أخرى تطل علينا سردية الحاشية كبناء مكمّل وإشاري تأويلي في الآن ذاته ولا يمكن أن يقوم الأول من دونه، إذ شكّل سردية لما قبل الحدث، فحين ورد في السرد الأصلي: "... وطلبت [سعاد] منه أن يحدثها بالتفصيل عما حدث له حين استدعي إلى المخفر الإسرائيلي قبل أسبوع لتعرض عليه جثة أحد الفدائيين القتلى" (كنفاني، 1972، ص 587) طالعنا –بدايةً– مسار سردي معين (معاينة الجثث)، لكن ما جاء في الإحالة كان ما سبق ذلك في اليوم ذاته، وما حدث حتى لحظة معاينة الجثث وأثناءها، أي ذلك الماضي القريب غير المذكور في السرد أعلاه، فضلاً عما لم يقله السرد أعلاه من ذلك الجزء من الحاضر، والذي اختُصَّ بعلامتي تنصيص لتمييزه: (توجس خيفة منذ الصباح، وكان يشعر بثقل غامض يجثم على صدره، وعند الظهر جاء شرطيان وأخذاه إلى المخفر، وأخذ رجل أبرص يلمع كأنه مدهون يسأله عن قاسم، وبعد وهلة عرف في قرارة نفسه أن ولده قد قتل، لكن الأبرص لم يكن قد أشار إلى ذلك بعد "أتعرفين كيف يتصارع الرجل مع دموعه؟ مثلما يحاول فلاح أن يسد ثقوب الساقية بكفيه، وظل الأبرص يسأل ولم أكن أعرف بماذا كنت أجيب" وأخيراً أدخلوه إلى غرفة مترعة برائحة الموت "وكان قاسم هناك ممدوداً على طاولة وقد نظرتُ إليه للحظة واحدة فحسب، ثم أخذت أنظر إلى راحة يده، ورأيت فيها إرادة رجل ظل ممسكاً بسلاحه حتى اللحظة الأخيرة، ولم تفرد أصابعه إلا بالقوة، وبعد أن مات" وسألوه إن كان يعرفه، فنفى ذلك بشدة "إن قاسم شاب أطول وأشد سمرة، ثم إنه سافر إلى الكويت، وهو يعمل في كراج للسيارات هناك" وشعر بالعار لأنه يكذب، ولم يكن يعرف لماذا كان خائفاً إلى هذا الحد "لقد أنكرته، لكنه سيغفر

لي، فأنا رجل عجوز لا أتحمل السجن ولا الضرب، وأريد أن أموت هنا وليس شرقي النهر، أنت تفهمين ذلك أيتها السيدة، أليس كذلك؟") (كنفاني، 1972، حاشية 587- 588). إن أهم ما في المقطع السردي السابق أنه شكّل بنية يقوم عليها زمنان: ماضٍ وحاضر، وراويان: (هو وأنا)، وتمثيلان لشخصية واحدة في الفضاء: (على الطاولة وفي الكويت)، وفي الذات: (شهيد مجهول وابن معلوم).

اختُصَّ ما كان خارج الأهلّة بالماضي وهو، وما كان داخلها بالحاضر وأنا، فكان الأول أساساً قام عليه المستوى الأصلي، والآخر مكملاً لذلك المستوى، لكن هذا التواتر بين الزمنين والراويين لا يمكن أن يكون خالياً من الهدف: (ماضٍ- هو) ثم (حاضر- أنا)، وتتكرر الترنيمة مفضيةً إلى ما أردنا تأكيده في كل مرة: الأب هو البطل الحالي، وهو بطل الحاضر الذي تظهر أناه في هذا الحاضر ناسفة أية محاولة لتقويضها على مستوى السرد، إذ كان بإمكان الراوي العالِم (هو) –أو ما يُعرف بالرؤية من الخلف، وهي الحاكمة في الرواية هنا- أن يسبر غور الشخصية والموقف معاً، فهو يحيط علماً حتى بما يخفى، ويكون عارفاً أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، وبإمكانه أن يُدرك ما يدور بخلد البطل (لحمداني، 1991، ص 47)، لكن الكاتب اختار أن يحيل السرد في كل ما يتعلق بالحقيقة (الوصول إليها والتملص منها) إلى "أنا" الشيخ ذاتها، لأمرين؛ الأول: أن يبدي ذلك الكشف حقيقةً، أي أن يجعل الحقيقة موثقة لا تراها عين ترصد من الخلف بل من الداخل، تأكيداً على حدوثها، والثاني أن تكون المشاعر التي اعترت الشخصية بتقلباتها كافة لصيقة في النفس لا يحكي الآخر عنها بل تحكي الذات وتفيض فيها، ونسبتُها إلى "الأنا" يغني عن الكثير من الشرح الظاهري لمشاعر الحزن والخزي وما أثاراه بما يمكن لعين خارجية رصده، ويحيل إلى الداخل الذي لا يمكن إلا للذات رصده والشعور به، محقِّقاً سمة الذاتية والوحدة، وكأن التبئير في هذا المقطع السردي آلة تصوير لا تفتأ تنتقل إلى خلف المشهد ثم إلى قلب الشيخ الأب، موجزةً في الكلام، ومسرفة في الدلالة.

في سياق متصل يتعلق بالشاهد السابق؛ يمكن أن يُلاحَظ أن ما أفضى إليه التصريح الأول لما كان سرداً مباشراً للأنا تصريح بالإحساس بالحدث الأهم –حقيقة موت الابن- "أتعرفين كيف يتصارع الرجل مع دموعه؟"، تبعها تأكيد تلك الحقيقة ومعاينتها بالمشاهدة: "وكان قاسم هناك ممدوداً..."، ثم إنكارها: "إن قاسم شاب أطول وأشد سمرة"، ثم إقرار بإدانة الذات ومحاولة التبرير والشعور بالخزي: "لقد أنكرته لكن سيغفر لي"؛ فالتدرج الحاصل في سرد الأنا ينقل لنا مستويات صاعدة إلى الحقيقة، وما إن تصل إليها تتهاوى من جديد، وهذا التهاوي مبتور في السرد الأصلي، والتصريحات بأكملها شكلت فجوة في ذلك المستوى، إذ اختُصِرت بكونها "قصته" في قول الراوي: "وحين كان يروي لها قصته أخذت عيناها السوداوان تنضحان دمعاً من تلقائهما" (كنفاني، 1972، ص 588)، وهو أمر –مرة أخرى- ليس مفرغاً من الهدف، فالقصة التي حُذفت مما ظهر أعلاه شكلت أساساً صلباً

لذلك الجبل الذي لم يظهر منه إلا القمّة، أما السفح المدفون في الأرض فخافٍ، لكن لولا وجوده لما كانت تقوم للقمة قائمة.

ويبدو الإحكام والتماسك بين التحتي والأصلي واضحاً –أيضاً– في رد سعاد في الأصلي على ما قاله أبو القاسم في التحتي: "يا أبا القاسم، ليس بوسع أحد أن يملأ مكان أحد، وقد كان قاسم بطلاً، وعليك أن تكون فخوراً به، وقد فعلتَ شيئاً حسناً حين أنكرته، لأنك أنقذت الكثيرين من رفاقه، لا تقل الحقيقة لأحد، وخذني أنا مكان قاسم" (كنفاني، 1972، ص 588). هذه الحركة المتناوبة للقارئ بين الأعلى والأسفل تحثّه دائماً على العودة إلى الوراء في كل ما يراه في الأمام، والعودة إلى الرابط في الماضي في كل ما يراه في واقعه، ومن هذا السرد بدأت مهمة أبي القاسم، إذ بدأ إنكاره لابنه بدافع شخصي ذاتي (الخوف من السجن ومن الموت وراء النهر) لكن صار ما بدأه شيئاً مهماً للبقية (لحماية الرفاق)، ويبدو –فيما يبدو من القصة قبل البتر– أنه تابع تلك المهمة وحمى الرفاق.

ذُكر أن الحواشي كانت تفسر الواقع والماضي، وتتم السرد الأصلي وتسد ثغراته، وهو أمر نعود لنلمحه في تبرير إمداد سعاد لأبي القاسم بالمال، إذ جاء في السرد الأصلي: "ومنذ ذلك اليوم وهو يزورها في نابلس، ويقيم في بيتها يوماً أو يومين، ويأخذ الدنانير الخمسة ويعود إلى أريحا" (كنفاني، 1972، ص 588)، وكأنه بذلك حصر العلاقة بين سعاد وأبي القاسم بالمال، لذا كان لا بد من تصوير وضعه المادي، لئلا يتساءل المتلقي لماذا يقطع هذه المسافة إلى بيت غريبة ليأخذ المال، فجاء في السرد التحتي ما يبرر ذلك: (كانت وكالة الغوث قد قطعت إعاشته، وسحبت منه الدفتر الأحمر الذي كان يخوله تناول المؤن، وذلك لأن تقارير شعبة التحري في الوكالة قد أثبتت بأن ابنه يحصل مدخولاً شهرياً يزيد عن عشرة دنانير) (كنفاني، 1972، حاشية 588)، وهذه الإضافة لا تبدو معلومات فائضة لا حاجة لها، بل تبين أمرين؛ الأول: أن هذا الشيخ الوحيد ليس لديه معيل، لذا بدا ارتباطه المستمر بسعاد أمراً حتمياً ناهيك عن وده الشديد لها إذ عرض عليها أن يكون أباها، والثاني أن الآخر قد صدق أن الابن يعمل في الكويت، وأنه ليس ذلك الشهيد الذي أُحضِر –أبو القاسم– ليتعرف إلى جثته، ناهيك عن مدى الإقناع الذي يمدنا به المقطع في أن ما حدث مجريات واقعية أقرب ما تكون إلى الحقيقية، وأن الكاتب يؤرخ لحياة أحد ما بطريقة أدبية، لذا كان لا بد من وجوده، لكن انتقال الرابطة بين سعاد وأبي القاسم من المادة إلى ما هو أسمى مركون في إحالة أخرى تبين القفزة الحاصلة بين مرحلتين كما سنتبين راهناً.

يطل البرقوق –الركن الأساسي للعنوان– مرة أخرى بدلالتين في إحالة مذكورة في المستوى التحتي ربطاً مع ما جاء في المستوى الأصلي، فبالعودة إلى سعاد في زيارة أبي القاسم لها "قرر أن يبادرها بالجملة ذاتها التي بادرته بها حين زارته لأول مرة في أريحا" (كنفاني، 1972، ص 589) من دون أن يذكر الجملة، لكنها حتماً مرت في ذاكرته، لذا جاء السرد التحتي استجلاءً للذاكرة واسترجاعاً للذكرى، وإكمالاً لما خفي في النص الأصلي:

(دخلتِ البيت، وانتزعت الزهرة الحمراء في شعرها وهي تقول له: "البرقوق ورد الفقراء يا أبا القاسم"، وبعد هنيهة قالت له: "أهل القسطل كانوا يقولون: هذه دماء الشهداء تطل علينا") (كنفاني، 1972، حاشية 589). يُلاحظ تماماً أنه لا يمكن الاستغناء عن هذا الجزء من السرد الذي بيّن لنا ماضي الحدث الراهن وقراءة سريعة لذهن أبي القاسم وخياله وذكرياته، كما يُلاحظ أن هذا المقطع يبدو وكأنه مقطع منتزَع من الأعلى ومصبوب في الأسفل، فلا يختلف عنه في سياقه أو لغته السردية، لكن لماذا نُزِع وصُبَّ في الأسفل بدلاً من أن يكون في المكان الذي يبدو مكاناً وجودياً مناسباً له؟ لو بحثنا في سبب أهمية الشاهد السابق لما طال بنا الأمر قبل أن نخلص إلى أن أهميته تكمن في وجود مقولتين عن البرقوق فيه؛ الأولى مقولة سعاد، والثانية مقولة أهل القسطل؛ أما الأولى فموجَّهة لأبي القاسم، ولبّها ارتباط البرقوق بالفقر، وأما الأخرى فليست موجَّهة، ولبّها ارتباط البرقوق بالشهادة.

تُحيلنا الأولى إلى ارتباط المكوِّن الأساسي للعنوان (البرقوق) والشخصيتين: القائل والمقول له في حينه، أي سعاد وأبي القاسم، فالفقر وتلك الدنانير الخمسة هما ما جعل سعاد تزوره أول مرة وفي شعرها الأسود الفاحم باقة برقوق حمراء، وهما ما جعل أبا القاسم يزورها في بيتها على امتداد عام كان آخرها المرة التي جمع لها فيها باقة برقوق من قارعة الطريق قبل دخوله، فقد حدث هذا الاسترجاع في زيارته الأخيرة لها قبل أن يكتشف أن اليهود يطوقون البيت، وفي تتمة الاسترجاع: (وبعد هنيهة قالت له: "أهل القسطل كانوا يقولون هذه دماء الشهداء تطل علينا")، فهذه "الهنيهة" هي الحد الفاصل بين أن يكون أبو القاسم معنياً بالمقولة الأولى، وبين أن يصير معنياً بالثانية، وهي لا تعادل إلا اجتيازه للسلم: "آخر شيء يذكره أبو القاسم من عالمه القديم كان ذلك السلم الطويل الخشن الذي يُوصِل إلى بيت سعاد، إلا أن الباقة الحمراء التي كانت تتوقد في كفه ظلت أكثر رسوخاً في ذاكرته، منذ هذه اللحظة، أكثر من أي شيء آخر: لقد صعد درجات السلم ذلك الصباح دون أن يراوده أي شك بأنه سيعود فينزلها كما صعدها، ويعود إلى عالمه القديم الذي يبدو له الآن أنه غادره تماماً" (كنفاني، 1972، ص 589)، أي لا تعادل الهنيهة في الاسترجاع التحتي إلا اجتيازه للسلم الخشبي في السرد الأصلي، لينتقل من عالم قديم من الطمأنينة والانسياب يربطه بالبرقوق فيه أنه وردُ الفقراء، إلى عالمه الجديد الذي يصبح فيه معنياً بالمقولة الثانية التي لم توجَّه لأحد، بما يعني تعميمها. تحيل المقولة الأولى إلى علاقة مادية تجمع بين أطراف البرقوق (الشخصيات)، وتحيل الأخرى إلى أرقى درجة من الروابط بين أطرافه، والإشارة الصريحة إلى انتقال أبي القاسم من عالمه القديم إشارة خفية لصيرورته طرفاً من الأطراف المعنيين بالمقولة الثانية، ويبدو تحوله إلى أن يصير معنياً بالخطاب في المقولة الثانية بارزاً في ظنه حينما دخل بيت سعاد وأمسك به الجنود وسأله قائدهم عن باقة البرقوق في يده "وأخذ ينظر بفضول نحو باقة الزهر الأحمر فيما كان وجهه يكتسي بملامح تشبه الدهشة، وتذكَّر سعاد فيما كانت الأفكار تعود إلى التراكب في رأسه، وتساءل إن كان يتعين عليه الآن مرة أخرى أن يدخل

إلى الغرفة الثانية وينظر إليها ممددة على السرير، وراحة يدها مفرودة الأصابع بالقوة وملطخة بالدم" (كنفاني، 1972، ص591)، وهي ذاتها الصورة التي رأى ابنَه فيها آخر مرة، لكن ما يستوجب التوقف هنا أنه استحضر هذه الصورة إلى مخيلته حينما نظر إلى باقة البرقوق، وكأنه فهم أنه معنيّ بالخطاب في ربط البرقوق بالشهادة، فتصوَّر الفتاة شهيدة وهي ليست كذلك في الواقع.

يبدو ظاهرياً أنه من المفترَض للمكان الوجودي للإحالة الآنفة التي تناولت القولين السابقين أن يذوب في السرد أعلاه، لكن وضعها في إحالة حقق لها ميزتين جليتين؛ الأولى: جعلُها أُسَّاً يقوم عليه النص الأصلي، والثانية فصلُها وإعطاؤها حدوداً مميزة ومكاناً لا يتزحزح لئلا تذوب في النص، ولتكون ركيزة يمكن للمتلقي العودة إليها في كل مرة أراد رؤية الحدود بين عالمي أبي القاسم اللذين قام بينها سلّم له ما له من المفضيات الدلالية على الارتقاء والفصل بين عالمين أدنى وأعلى، فارتقى به محموله الوظيفي إلى دلالي يجعله ركيزة دلالية تفصل بين مستويين كما يفصل الخط –عادةً– بين الإحالة في الحاشية والنص تماماً.

إنّ الفاصل الحقيقي بين العالمين باقة البرقوق المتوقدة في كفه والراسخة، فالشاهد السابق يفضح لنا الحد الحقيقي بين العالمين من جهة، وبين الذاكرة والنسيان من أخرى، فآخر شيء يذكره من عالمه القديم السلّم، فيما عمّ النسيان ذلك العالم، وتلك الباقة المتوقدة التي بدأت معه من العالم القديم إلى الجديد عصيّة على النسيان مستمرة معه إلى الجديد، فقوله: "منذ هذه اللحظة" محاولة للتعميم الزمني بالامتداد المستقبلي يوازي –بدوره– الامتداد الذي تعمّه الذاكرة وتخوّله إياه الذكرى في كونها انتشاراً مباحاً في الخيال المرتبط بالزمن، وكون ذلك الرسوخ للذكرى المتعلقة بالبرقوق "أكثر من أي شيء آخر" يحيل إلى جعل ذلك البرقوق مدرَكاً حسياً في حاستين بتميزه بصفتين: التوقد والرسوخ، وكلاهما يجعله مدركاً بصرياً (بالتوقد) ولمسياً (بالدفء والصلابة)، وهو ما يجعله منعطَفاً يقودنا إلى مفضيات الافتتاحية –لا إليها ذاتها– مرة أخرى: "وقد شعر بالتعب وهو يستل الزهور الغضة، وبدت له أشد تمسكاً بالأرض مما خيّل إليه حين كان ينظر إليها من بعيد، وما لبثت الأفكار التي كانت تحوم على غير هدى في رأسه أن أخذت تترابط بصورة تبعث على الدهشة" (كنفاني، 1972، ص 586–587)، فالرسوخ الذي قاده إليه البرقوق –بتمسكه بالأرض– وجه آخر للترابط الفكري الذي حلّ به بُعيد قطفها، وكأن الرسوخ والترابط إرثا البرقوق للرجل، ناهيك عن التوقد ومفضياته التأويلية التي تنتهي إلى الهداية، ولم تكن هذه المرة الوحيدة التي برز فيها تأكيده على توقد باقة البرقوق، إذ ورد قبل ذلك: "كانت باقة الزهر الأحمر قد أصبحت كبيرة، وبدت في يده الخشنة شعلة من اللهب" (كنفاني، 1972، ص 588)، فليس خافياً ما تُفضي إليه المحمولات الدلالية لكل من الشعلة والتوقد بالدلالة على الهداية ودحر الضلال، والهداية معنىً يفضي إلى معنى المعنى الذي يتمثل في اهتدائه إلى النضال والفداء.

في سياق متصل؛ كانت الحواشي مكملة للسرد الأصلي في أن للإحالات الموجودة في المستوى التحتي مكاناً خالياً في المستوى الأصلي لا يمكن إغفاله، فبدت –في كثير من الأحيان– جزءاً من البنية أسقطت للأسفل، فما جاء –مثلاً– عن والد سعاد في الإحالات لا يرسم صورة قديمة لتصور أبي قاسم له وحسب، بل لتصور ابنته أيضاً، والهيئة الحالية لشخصية أبي سعاد –الصورة المعلَّقة– لم تُعامَل كشخصية إلا بعد ما أفضته الإحالات السفلية عنها: "بدت صورة والدها المعلقة على الجدار بشاربيه العظيمين أكثر غرابة مما كانت في أي وقت مضى" (كنفاني، 1972، ص 590)، فالحديث عن الصورة –هنا– كان بعد أن هربت سعاد، وألقي القبض على أبي القاسم في بيتها، لكن ما استرجعه من ذكريات تتعلق بتلك الصورة لا يكتفي بتشخيص أبيها وحسب، بل يحيل إلى ما يتطلبه ذلك الموقف: (حين قال لسعاد مرة أن شاربي والدها في الصورة يبدوان مخيفين ضحكت برهة، ثم انصرفت إلى التفكير، وأخيراً سألته: "ماذا يحدث للشوارب يا أبا القاسم حين يأكل الدود جسد الرجل الميت؟" ومنذ ذلك الحين وهو غير قادر على صرف هذا السؤال عن ذهنه كلما رأى صورة الأب بشاربيه الكبيرين) (كنفاني، 1972، حاشية 590). يشكل الشاربان العلامة الأبرز للرجولة، وتساؤلُ الفتاة عن مصير الشاربين بعد تآكل الجسد يشبه إقراراً باعتقادها بأن الموت لا يطال الشاربين، إذ لا يأكلهما الدود، أي بأن الرجولة لا تُمسُّ، واسترجاعه لهذا القول وهذه الذكرى وهو بين يدي اليهود إشعار آخر بأن الموت لن يطال رجولته، وأن الدود –اليهود– لن ينالوا منها، ومتابعة السياقين الأصلي والتحتي تملأ الثغرات التي تتشكل في المسار، وتوجِّهه في سياق يُظهره التحتي– الرجولة، ففي السرد الأصلي عاد إلى الحاضر برهة: "... وبهدوء أرغمه الضابط على فتح كفه ببطء، وتناول الباقة بحذر مبالَغ فيه، وسحبها بما يشبه الاحتفال المنظم على الطاولة الرخامية" (كنفاني، 1972، ص 590)، وهذه العودة إلى الحاضر عادت به إلى القوة الممارَسة عليه، والمأزق الذي وجد نفسه فيه، فأعادته الطاولة الرخامية –مرة أخرى– إلى الماضي واسترجاع صاحب الشاربين، وأعادته، من ثم، إلى الرجولة المطلوبة لمواجهة الموقف: (مرة قالت له سعاد وهي تشير إلى الطاولة وكانت مغطاة بشرشف سكري اللون مشغولة حواشيه بالصنارة: "انظر ماذا كانت تفعل أمي طيلة عمرها؛ تشتغل بالصنارة وتفني عينيها كي تبدو طاولة أبي محترمة أمام ضيوفه") (كنفاني، 1972، حاشية 590)، فالصورة التي رسمتها للأم محاولة لإظهار مدى الاحترام الذي كان يلقاه والدها حتى يستحق إفناء عيني زوجته، وما كانت له تلك المكانة لولا تلك الرجولة التي أشيرَ إليها تلميحاً في الإحالة السابقة. إن هذه الإحالة عودة أخرى إلى الماضي لاستحضار تلك الشجاعة التي تجعل الآخر يفنى احتراماً للذات، وهي لا تختلف في إفضاءاتها عن الشاربين، فتكرار الإحالات هنا حقق تناوباً بين الماضي والحاضر، واليهود وأبي سعاد، والرجولة والمأزق، وهذا التناوب –عدا عما يخلقه من حيوية تتطلب من المتلقي التنقل بين الأعلى والأسفل والماضي والحاضر والوصف والحوار– يجعل استحضار ملزَمات الصورة المسترجَعة –الرجولة– تعويذةً

يواجه بها حاضراً وجد نفسه فيه رغماً عنه، وتؤدي دورها في التأثير في القرار الذي سيتخذه أبو القاسم في قرارة نفسه.

من الإغناءات التي قدمتها الإحالات أيضاً– في بعض مواضع السرد تغيير الرؤية التي تنتسب إلى راوٍ من دون آخر، ومن ثم، تغيير مفهوم الخطاب برمته، فحين التقت عينا زياد بأبي القاسم قرأ الأخير في نظرة الأول رسالة في المستوى الأصلي، قابله في المستوى التحتي المعنى الحقيقي لتلك الرسالة كما أطلقها زياد، لا كما فهمها أبو القاسم، فما جاء في الأصلي: "فقد التقت عيناه بعيني زياد، ولمح فيهما بومضة تشبه البرق رسالة قصيرة تشبه أن يقول المرء للآخر: أيها الرجل، إننا نعرف بعضنا، فاطمئن" (كنفاني، 1972، ص 601)، فالرسالة التي أرادها أبو القاسم الوصول إلى ما تصبو إليه روحه من طمأنينة بوجود شخص يعرفه، فقرأ تلك النظرة على هواه، وقد أتاح له ذلك أنها ليست مباشرة ولا صريحة، وأنه متلقيها ويحقّ له استقبالها كيفما شاء، أما زياد (مرسِل الرسالة/ النظرة) فكان يعني بها شيئاً آخر جاء في المستوى التحتي: (الصحيح أن تلك النظرة لم تكن رسالة بالمعنى الحقيقي، والصحيح أكثر أنها كانت تشبه أن يقول المرء للآخر: "ها! هذا هو أنت إذن!"، وسببها لا ينفصل عما حدث ليلة أحس، فعند منتصف الليل قُرع باب بيته بشدة...) (كنفاني، 1972، حاشية 601). تبدو الرؤية الذاتية لقراءة أبي القاسم لنظرة زياد مغلوطة من جانبين؛ الأول: أنه حملها أهمية تجعلها ترقى لتكون رسالة، والحقيقة أنها مفرَغة من تلك الرسالة، والثاني أنها تحمل إشعاراً بالطمأنينة، وهي مفرغة من ذلك أيضاً، لكن ما يستوقفنا سبب تلك الرؤية الذاتية، والذي لا يمكن أن يُفهَم إلا بحاجته إلى رسالة طمأنينة تدحر الخوف كما ذُكر، لكن الرؤية الموضوعية التي شكلت رؤية زياد تحيد بها عن الغلط إلى الصواب، وتخرجها من الإطار الذي حدّها به فهم أبي القاسم في السرد أعلاه، فيخرجها السرد أدناه عما ارتقت إليه في كونها رسالة أولاً: "لم تكن رسالة بالمعنى الحقيقي"، ويُخرج فحواها عما فهمه أبو القاسم أعلاه "إننا نعرف بعضنا" إلى: أنا أعرفك: "هذا هو أنت إذن"، والمفارقة الأخيرة الحاصلة بين (نعرف بعضنا) و(أعرفك) تُخرِج في الرؤية المشتركة –بين الذاتية والموضوعية– زياداً من نطاق المعرفة، وتبقي على أبي القاسم، وهو ما يقود إليه السرد حقاً، إذ تُبتَر القصة قبل أن نعرف فيما إذا كان أبو القاسم تعرّف على زياد وعرف شيئاً عن نشاطه، لكن قبل ذلك تفضح الأحداث أبا القاسم، إذ يُنقِذ طلالاً، ويعرف زياد أنه –أبا القاسم– صار مع الفدائيين وصار يدافع عنهم، وهو ما يمكن أن يُقرأ من زاوية أخرى بأن فعلة أبي القاسم جعلته معروفاً عند زياد، ولم يبدر عن زياد ما يجعل أبا القاسم يعرفه، وقد وجدت الدراسات أن لتلك النظرة ثلاث وظائف: "وظيفة بصرية تجسدها المعاينة أو المشاهدة، وما يترتب عنها من إخبار بحال أو وضع الشيء المشاهد، ووظيفة لسانية تترتب عن العلاقة التواصلية للنظرات المتبادلة، ووظيفة إدراكية تترتب عن القدرة الإدراكية التي تمكن العين الناظرة من التعرف على الشيء" (ذاكر، 2001، ص 21)، والسرد التحتي لا يتوقف عند ترجمة النظرة، بل يذكر سبب إقرار زياد بمعرفة أبي القاسم، إذ يبدو أن سعاد ذكرته له، فصار يعرفه بالاسم فقط: (سيأتي

رجل عجوز اسمه أبو القاسم. إذا أدركتَه قبل الوصول إلى البيت دعه يأخذك إلى طلال، إنه وحده الذي يعرف أين يجده) (كنفاني، 1972، حاشية 602)، فذكرُ أحداث الليلة الفائتة في الحاشية شكل منعطفاً دلالياً عطف فهمنا للقصة، فقد كان من الممكن أن يقع المتلقي في الخديعة التي وقع بها الجنود بتصديق ادّعاء براءة زياد من كل ما حدث وتصديق جهله بالأمور لولا تلك الإحالة.

في الصفحات الأخيرة للرواية ينقطع السرد التحتي بُعيد تشكيل الفرش الذي سيستمر عليه الأصلي، ويمكن القول ما إن اكتملت صورة الماضي وصار الحاضر خطاً مستقلاً واضحاً انقطعت استقلالية خيوط السرد الدنيا في الصفحات الأخيرة للرواية باتحادها مع العليا موحدة المسار السردي للوصول إلى إفضاءات وحيدة الاتجاه، لكن بيان ذلك يمنعه بتر الرواية وانقطاع أحداثها.

4. النتائج

انتهت الدراسة إلى مجموعة من النتائج؛ أهمها أن العنوان شكّل محوراً دارت حوله خيوط السرد وارتبط بشخصياته جميعاً، فارتباطه بخيوط السرد بدا في جعله مرتكزاً أساسياً يقوم عليه التأويل والتصريح، وارتباطه بشخصياته ناتج عن إفضائه إلى مرحلة بطلية لكل شخصية، فكان قريناً بالبطل وبالشهادة. كما وصلت الدراسة إلى أن الافتتاحية احتوت على حلقة وصل متينة بالعنوان من جهة؛ إذ خرجت إليه استعاراتها، وبالمتن كاملاً من جهة أخرى، إذ شكلت ركيزة عاد إليها السرد مرة أخرى معلناً عن البطل السابق –قاسم– وفاضحاً البطل اللاحق الذي يمهّد له السرد.

أما الحواشي فشكلت تياراً موازياً في السرد، واتسمت تلك الإحالات إلى الحواشي بعدة مميزات، أهمها؛ أولاً: التوازي الزمني؛ إذ كانت سرداً لماضي الأحداث والشخصيات شغل حاضرها السرد الأصلي، فكان السرد الأصلي مختصاً بجهة زمنية وحيدة الاتجاه، فيما جُعل الاتجاه الآخر في المفارقة الزمنية القائم على الاسترجاع في الحواشي، فحفظت الحواشي –بذلك– فصل الزمنين، مبرزةً رغبة الكاتب في تعطيل التشظي الزمني المنجر إلى تشظي الشخصية، وتماشياً مع إعادة تكوين البطل –أبي القاسم– بالفصل بين ماضٍ لم يكن فيه بطلاً، وحاضر ومستقبل قرر أن يكون فيهما كذلك، فحفظت الحواشي ذلك المسار من التقطع. ثانياً: التوازي الواقعي؛ إذ شكّلت الإحالات في الحاشية –أحياناً– تياراً يفضح واقعيتها بسرد إخباري يقوم على تعيين دقيق للتواريخ والأسماء والتفاصيل التي لا يشك المتلقي في صحّة تأريخها، خاصة فيما يتعلق بالبدايات: بدايات الظهور وبدايات الأحداث، فيما شكّل النص الأصلي مجالاً للخيال السردي في إبراز الأحداث المرتبطة بذلك التاريخ وتلك الشخصية بخيال سردي ومسحة أدبية لا تخفى. ثالثاً: التوازي في المركزية والبنية السردية؛ إذ لم تبدُ تلك الحواشي جزءاً منفصلاً عن النص، بل بنية مكملة سدت الثغرات المرتبطة بالحدث في البنية الأصلية، وحولت مسار السرد الأصلي إلى

منحى تأويلي معيّن من دون آخر، وقد حققت سرديتها من خلال التواتر الذي شكلته بوجوب العودة إليها في كل مرة لفهم النسق أولاً، وبالسردية المميزة لبنيتها ثانياً، إذ تواترت فيها –فضلاً عن التواتر العام بين المسارين الأصلي والتحتي– مستويات مختلفة للعناصر أو للعنصر ذاته، فتواتر فيها الماضي والحاضر، والراوي (بين أنا وهو)، الرؤية (بين الذاتية والموضوعية)، وكانت تلك الإحالات رقعة تكاد لا تُلحظ لشدة الانسجام بينها وبين السرد، وهو ما حال من دون إمكانية فرضِها هامشاً، بل جُعلت أساساً وركيزة قام عليها السرد الأصلي كما يكون الأساس في البناء، ومنحت القصة، من ثمّ، هيكلية مميزة وبنية فريدة قلّ نظيرها إلى حدّ الانعدام.

المراجع:

الأحمر، فيصل. (2010). *معجم السيميائيات*. الجزائر، دار الاختلاف.

أشهبون، عبد المالك. (2009). *عتبات الكتابة في الرواية العربية*. سورية، دار الحوار.

بلعابد، عبد الحق. (2008). *عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص*. الجزائر، الاختلاف.

بنكراد، سعيد. (2012). *السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها*، ط3، اللاذقية، دار الحوار.

تشاندلر، دانيال. (2008). *أسس السيميائية*. (ترجمة طلال وهبه). بيروت، المنظمة العربية للترجمة.

حمداوي، جميل. (1997). "السيموطيقيا والعنونة". *مجلة عالم الفكر– الكويت*، 25(3)، 79–112.

دال، جيرار دولو. (2004). *السيميائيات أو نظرية العلامات*، ترجمة عبد الرحمن بوعلي. اللاذقية، دار الحوار.

ذاكر، عبد النبي. (2001). "سيمياء النظرة". *مجلة النقد الأدبي والبحث الفلسفي*، 3(3)، 23–25.

قطناني، خليل. (2019). "عتبة الهامش وفاعلية الخطاب السردي في رواية "برقوق نيسان" للكاتب غسان كنفاني". *مجلة النجاح للأبحاث– العلوم الإنسانية*، 33(1)، 27–42.

قنبر، مصطفى. (2020). *الإهداء؛ دراسة في خطاب العتبات النصية*. برلين، المركز الثقافي العربي.

كنفاني، غسان. (1972). *الآثار الكاملة– الروايات*. مج1. بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر.

لحمداني، حميد. (1991). *بنية النص السردي*. بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.

منصر، نبيل. (2007). *الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة*. الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.

يقطين، سعيد. (2001). *انفتاح النص الروائي*. ط2. الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

المراجع العربية بنظام الرومنة:

Alahmr, Fysl. (2010). *m'ejm alsymya'eyat*. aljza'er, dar alakhtlaf.

Ashhbwn, 'Ebd Almalk. (2009). *'etbat alktabh fy alrwayh al'erbyh*. swryh, dar alhwar.

Bl'eabd, 'Ebd Alhq. (2008). *'etbat jyrar jynyt mn alns ela almnas*. aljza'er, alakhtlaf.

Bnkrad, S'eyd. (2012). *alsymya'eyat mfahymha wttbyqatha*, t3, alladqyh, dar alhwar.

Tshandlr, Danyal. (2008). *ass alsymya'eyh*. (trjmh tlal whbh). byrwt, almnzmh al'erbyh lltrjmh.

Hmdawy, Jmyl. (1997). "alsymwtyqya wal'enwnh". *mjlh 'ealm alfkr- alkwyt*, 25(3), 79-112.

Dal, Jyrar Dwlw. (2004). *alsymya'eyat aw nzryh al'elamat, trjmh 'ebd alrhmn bw'ely*. alladqyh, dar alhwar.
Dakr, 'Ebd Alnby. (2001). "symya' alnzrh". *mjlh alnqd aladby walbhth alflsfy*, 3(3), 23-25.
Qtnany, Khlyl. (2019). "'etbh alhamsh wfa'elyh alkhtab alsrdy fy rwayh "brqwq nysan" llkatb ghsan knfany". *mjlh alnjah llabhath- al'elwm alensanyh*, 33(1), 27-42.
Qnbr, Mstfa. (2020). *alehda ؛'drash fy khtab al'etbat alnsyh*. brlyn, almrkz althqafy al'erby.
Knfany, Ghsan. (1972). *alathar alkamlh- alrwayat*. mj1. byrwt, dar altly'eh lltba'eh walnshr.
Lhmdany, Hmyd. (1991). bnyh alns alsrdy. byrwt, almrkz althqafy al'erby lltba'eh walnshr waltwzy'e.
Mnsr, Nbyl. (2007). *alkhtab almwazy llqsydh al'erbyh alm'easrh*. aldar albyda', dar twbqal llnshr.
Yqtyn, S'eyd. (2001). *anftah alns alrwa'ey*. t2. aldar albyda', almrkz althqafy al'erby.