Al-Mukhtar Journal of Social Science 44 (1): 81-120, 2026
Doi: https://doi.org/10.54172/1qcn2m79

Research Article

Open Access

دور اللغة السـردية في تشـخيص البطل المغترب بين مجموعتي "موت سـرير رقم 12" لغسان كنفاني و"مصلاي الصغير" لهوشنغ غلشيري

بثينة شموس[1]*

الباحث الاول[1]*:
قسم اللغة العربية ، جامعة طرطوس، سورية.

المستخلص: يعد التشخيص من أهم الأمور التي تحكم على نجاح القصة في تقريبها للواقع، ونظراً لأن الاغتراب ظاهرة اجتماعية زاد ظهورها في شخصيات العصر الحديث فقد كان الاعتماد على بيانه في بناء الشخصية أمراً يعين براعة الكاتب ويبدي الخلل الاجتماعي الذي أسفر عنه، ومن أهم الكتاب الذين تطرقوا للبطل المغترب في قصصهم الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني والكاتب الإيراني هوشنغ غلشيري. عملنا وفقاً للمنهج المقارن على مقارنة دور اللغة السردية في تشخيص البطل المغترب في قصص مختارة من مجموعتي: موت سرير رقم 12 للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، ومصلاي الصغير للكاتب الإيراني هوشنغ غلشيري، وكان مما وصل إليه البحث أن الأوصاف والمفردات والصور الفنية التي استخدمها الكاتبان عرّت اغتراب الأبطال وارتبطت بالوطن أو بالغربة، وبيّن البحث أن الحوار انسجم مع الروح المغتربة، فكان أحادي الجانب في قصص كنفاني بما يظهر عزلة البطل، وهادفاً إلى إثبات الذات في مصلاي الصغير، ومبيناً لهشاشتها وانهزاميتها في "المعصوم الرابع" وغيرها من النتائج التي سنتبين منها في الدراسة.

الكلمات المفتاحية: اللغة السردية، التشخيص، البطل المغترب، غسان كنفاني، هوشنغ غلشيري

[1]***Corresponding author:**
Buthaina Shemous
b.shemous@gmail.com
Department of Arabic language, University of Tartous, Tartous, Syria.

Received:
12/02/2026

Accepted:
09/03/2026

Publish online:
30/04/2026

The Role of Narrative Language in Characterization the Alienated Hero between the two Collections of “Death of Bed No. 12” by Ghassan Kanafani and “My Little Chapel” by Hushang Golshiri

Abstract: Characterization is one of the most important aspects of a story's success, ensuring it closely matches reality. Given that alienation is a social phenomenon increasingly prevalent in modern-day characters, emphasizing it in character development enhances the author's skill and exposes the social dysfunction it has led to. Among the most prominent authors who have explored the alienated hero in their stories are Palestinian author Ghassan Kanafani and Iranian author Houshang Golshiri. This study, based on the comparative approach, compared the role of narrative language in characterizing the alienated hero in selected stories from the collections: Death of Bed No. 12 and My Little Prayer Room, by the two aforementioned authors. The research concluded that the descriptions, vocabulary, and artistic images used by the two authors showed the alienation of the heroes and were linked to the land or to alienation. The research showed that the dialogue was in harmony with the alienated spirit, and was one-sided in Kanafani's stories, showing the isolation of the hero, and aiming to prove the self in "My Little Prayer", and showing its fragility and defeatism in "The Fourth Infallible" and other results that we will discover in the study.

Keywords: Narrative Language, Characterization, Alienated Hero, Ghassan Kanafani, Houshang Golshiri

The Author(s) 2024. This article is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) , which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium ,provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made.

1. المقدمة

شــكّل الاغتراب ظاهرة عانت منها المجتمعات البشــرية بعد التقدم التكنولوجي، وهو ما انعكس في الأدب، فحل البطل المغترب كبطل معضــل محل البطل الحقيقي، وقد رأينا هذه الظاهرة بكثرة في أدب المجتمعات الشــرقية، وانطلاقاً من كون القصة القصيرة قصة البطل العادي أو الإشكالي فقد كانت مسرحاً لظهور الأبطال المغتربين، ولهذا عمدنا إلى دراسة ظاهرة الاغتراب في قصص كاتبين شهيرين في مجتمعين مختلفين والمقارنة بينهما، ولكن دراســة الاغتراب لم تكن عامة، بل كانت مختصــة بالطريقة التي تمكنت فيها اللغة الســردية من عكســها في القصــص، أي كان التركيز على دور اللغة الســردية في تشــخيص البطل المغترب في قصــص مختارة من مجموعتين قصصيتين، هما: "موت سرير رقم 12" للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، و"نمازخانه كوچک من: مصلای الصغير" للكاتب الإيراني "هوشنگ گلشيری: هوشنغ غلشيري"، وذلك بعد دراسة الأسس النظرية التي قام عليها البحث كما سنرى.

1.1. المنهجية

قامت هذه الدراسة وفقاً للمنهج المقارن بالاعتماد على أسس المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، على معرفة دور اللغة السردية في تشخيص البطل المغترب في مجموعتي: "موت سرير رقم 12" للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، و"نمازخانه كوچک من: مصلای الصغير" للكاتب الإيراني "هوشنگ گلشيری: هوشنغ غلشيري"، وقد بدأت بمقدمة تضمنت المنهجية والدراسات السابقة والأسئلة التي تطمح الدراسة للإجابة عليها، ثم أتت الدراسة النظرية لتعريف كل من الشخصية والتشخيص، واللغة السردية بعناصرها كافة، كالوصف والحوار والمونولوج، وثم عرفنا البطل المضــاد الذي يشــمل البطل المغترب، وعرفنا الاغتراب وذكرنا مسـبباته وعلاماته قبل الانتقال إلى الدراســة التطبيقية، وفي الدراســة التطبيقية درســنا قدرة اللغة الســردية على تشــخيص البطل المغترب في مجموعة "موت سـرير رقم 12" أولاً، واخترنا منها القصـص: "البومة في الغرفة البعيدة، وشــيء لا يذهب، ولؤلؤ في الطريق، والعطش"، ثم انتقلنا إلى مجموعة "مصــلاي الصــغير" واخترنا منها قصــتين: "مصــلاي الصــغير والمعصــوم الرابع"، ثم انتهينا بدراســة مقارنة ونتائج قبل الختام بثبت للمصــادر والمراجع، ولا بد من الإشــارة إلى عدة أمور في المنهجية، أولها أننا اخترنا قصــصــاً يتحقق فيها اغتراب مكاني للبطل في القصــتين، وثانيها أن اختلاف عدد القصص المدروسة عند كنفاني عنه عند غلشيري يعود إلى اختلاف طول القصص لدى الكاتبين، وهو أمر ملحوظ في مجموعتيهما، وقد أكثرنا القصــص المدروســة لدى كنفاني لتتعادل دراســتها مع قصــص غلشـيري في الطول في هذا البحث، ولئلا يكون عدم تناسـب الصـفحات المخصـصـة لكل منهما مثيراً للانتقاد، ومما تجب الإشارة إليه أيضاً أننا لسنا نعنى –هنا– بالوقفة الوصفية التي تعني إبطاء زمن القصة، أي تلك التي تتعلق بالزمن السردي، بل نقصد باللغة تلك التي غلفت بالوصف بقية العناصر، كالزمان والمكان والشخصيات والأحداث، وحين نتحدث عن الوصــف لن ندخل في تفاصــيله فيما إذا كان يبين انفعالاً داخلياً أو ممهداً للحدث

أو دالاً عليه، بل سنتناول الوصف واللغة بما دلّا به على الاغتراب فقط في رؤية تحليلية مقارنة، وسنعدل عن اختيار اللغة السردية المرتبطة مباشرة بالزمن السردي أو الفضاء إن اختصت بأحدهما فقط، فقد خصصنا لذلك بحثاً مستقلاً.

1.2. خلفية الدراسة

لم نجد دراسات تمس لب بحثنا في القصص الراهنة لدى كنفاني، ولكن وجدنا دراسات عامة تهتم بالسرد لديه دون أن تركز تلك الدراسات على القصص المختارة في بحثنا من جهة، ولا على اللغة السردية وتوظيفها لتشخيص البطل المغترب من جهة أخرى، ومن أمثلتها مذكرة: "البنية السردية في القصص الفلسطيني، غسان كنفاني نموذجاً" في قسم اللغة العربية- كلية الآداب- الجامعة العراقية في بغداد، للباحثة لبنى عبد العزيز الغصين، بإشراف د. جبير صالح القرغولي للعام الدراسي (2019- 2020م)، التي ورد في مقدمتها أنها درست اللغة في القصص الفلسطينية بالتركيز على الكاتب غسان كنفاني، ومع أنه لم يُتح لنا الاطلاع إلا على مقدمتها لكن يمكننا الجزم بأنها لم تدرس دور اللغة في إبراز اغتراب البطل لدى الكاتب، ناهيك عن أنها ربما لا تكون قد تناولت القصص التي تناولناها في دراستنا. أما فيما يتعلق بالموضوع عند هوشنغ غلشيري فوجدنا مقالة: "روايت¬شناسى سه داستان كوتاه هوشنگ گلشيرى: السرد في ثلاث قصص لهوشنغ غلشيري" (1395هـ.ش) للباحثتين: نرجس شيخ وشيرين خرمالي، منشورة في المؤتمر الحادي عشر لترويج اللغة الفارسية وآدابها في جامعة غيلان، والتي ورد فيها مرور بسيط على الشخصية الرئيسة في قصة "مصلاي الصغير" التي وردت في بحثنا، وتكلمت عن حبكة القصة، لكن الدراسة لم تتناول اللغة، ولم تركز على أي عنصر غير الحبكة، كما أنها لم تتناول شيئاً عن اغتراب الشخصية، فهي لا تقترب من دراستنا كثيراً أو قليلاً، وهناك مقالة: "تفاوت نوشتار مردان وزنان در آثار غزاله عليزاده وهوشنگ گلشيرى بر اساس رابطه¬ى زبان وجنسيت: الفرق بين كتابة الرجال والنساء في أعمال غزاله عليزاده وهوشنغ غلشيري بناءً على علاقة اللغة والجنس" (1397هـ.ش.) للباحثين: محمد تقي جهاني ومهناز حاتمي، منشوره في العدد الثالث من الدورة الخامسة في مجلة "دوفصلنامه تخصصى مطالعات داستانى: مجلة متخصصة في الدراسات القصصية"، إذ يبدو أن الباحثين درسا لغة الكاتب غلشيري كونه رجلاً لمقابلتها بكتابة كاتبة أنثى، ولكن الدراسة ركزت على إحصاء مفردات معينة كالألوان والألفاظ العاطفية والألفاظ النابية وغيرها لدى الكاتبين لبيان مدى استخدام الرجال والنساء لهذا النوع من الألفاظ، كما أنها جعلت الدراسة محصورة في ثلاث روايات لغلشيري تختلف عن القصص المدروسة، فالمقالة لا تقترب بشكل أو بآخر من مقالتنا الراهنة. وعليه؛ نرى أنه لا يوجد دراسات سابقة تناولت الموضوع المطروح، لذا فأهمية الموضوع تكمن في جدّته من جهة، وفي الإضاءة على العيوب الاجتماعية التي انعكست على الفرد في المجتمعين من خلال أدبيهما.

1.3. أسئلة الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلى الإجابة على السؤالين الآتيين:

كيف برز دور اللغة السردية كسرد وحوار وتكرار وأوصاف وصور في قصص مجموعتي "مصلاي الصغير وموت سرير رقم 12" في إظهار اغتراب الشخصيات الرئيسة؟

ما هي نقاط التشابه والاختلاف بين الكاتبين غسان كنفاني وهوشنغ غلشيري في لغتهما السردية التي ساهمت في تشخيص البطل المغترب في القصص المذكورة؟

2. الدراسة النظرية

2.1. الشخصية والتشخيص

الشخصية هي كائنات أو شخوص مصطنعة في القصة أو الرواية (ميرصادقي، 1394هـ.ش: 122)، وهناك عدة طرق لمعرفة الشخصية الروائية، منها: الدافع، وهو ما يعرف بأنه ما يمنح القيمة الأخلاقية للأفعال التي تقوم بها الشخصيات، فليست الشخصية عبارة عما تقوم به من أفعال، بل ما تنوي أن تقوم به، وماضي الشخصية ونمطها وعاداتها ومُثلها ومقدراتها وإمكانياتها وعللها الجسمية، إذ تؤدي إلى تغيرات في مسير الشخصيات (كارد: 1387هـ.ش: 18- 32)، والتشخيص هو خلق الشخصية أو رسمها، وهو منهج يقدم به المؤلف شخصياته في القصة أو المسرحية، وقد يكون بوصف الشخصية وصفاً دقيقاً وهي الطريقة المباشرة أو التحليلية، أو من خلال أحداث الرواية نفسها وتفاعل الشخصية معها وهي الطريقة غير المباشرة أو التمثيلية (وهبة والمهندس، 1984م: 162؛ أمين، 2012م: 110/1)؛ في الطريقة الأولى يشكل الكاتب بناء الملامح الخارجية للشخصية؛ وفي الثانية تُشكل الملامح الداخلية للشخصية عن طرق تداعي الأفكار أو النجوى الذاتية (ميرصادقي، 1394هـ.ش: 125- 132)، أي يمكن للتشخيص أن يكون على عدة مستويات سردية أو وصفية يمكن إجمالها في الوصف، أي ما توصف به الشخصية، سواء أكان وصفاً ذاتياً بما تقدمه الشخصية من أوصاف غيرها، أو وصفاً غيرياً، بما يقدمه السارد أو الشخصيات الأخرى من أوصاف عن الشخصيات الموصوفة، والحكي أي ما تفعله الشخصية من أفعال، والحوار أي ما تقوله الشخصية والمونولوج أي ما تفكر به الشخصية بما يعرف بالخطاب الذاتي (بوعزة، 2010م، 40- 41؛ أمين، 2012م: 125- 128)، كما يمكن أن يُعتمد في صيغة تقديم الشخصية على الملفوظات السردية كصيغة الأفعال في تقديم الشخصية أو الصفات، إذ تقدم هذه الملفوظات معلومات ظاهرة ومباشرة أو غير مباشرة لا تحتاج إلى استنباط أو تأويل (بوعزة، 2010م، 42)، وعادةً تقاس براعة الكاتب بمدى نجاحه في رسم كل شخصية وتمييزها بسمات خاصة، وهو ما يقتضي منه الالتفات إلى ثلاثة أمور: التكوين الجسمي والملامح البارزة في الشخصية، والتكوين الاجتماعي، وهو ثقافتها والبيئة التي تتحرك، والتكوين النفسي والطابع المميز للشخصية (محمد، 2011م: 296- 297؛ بوعزة، 2010م، 40).

2.2. اللغة (السرد والوصف والحوار)

يعرّف السرد بأنه نقل الأحداث والمواقف من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية تجعل القارئ يتخيلها وكأنه يراها بالعين (محمد، 2011م: 299)، وأساس السرد اللغة، إذ يقوم العمل الروائي على نشاط اللغة الداخلي (مرتاض، 1998م: 106)، لأن عدم امتلاك ناصية اللغة يوقع الروائي في خطر (كوك، 1994م: 236)، فاللغة تقوم مقام العدسة وتكشف جوانب مختلفة في الموضوعات (الكردي، 2006م: 164)، وهي كائن اجتماعي حضاري ينمو ويتطور بتطور المستعمِل وبتطور ثقافة المتلقي ومعرفته (مرتاض، 1998م: 107)، ولكن الاهتمام في العمل الأدبي ينصب على اللغة كملفوظ، أي في الخطاب، وهي المحملة بالقصدية والوعي والتي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية (باختين، 1987م: المقدمة 16)، فالمشاهد التي تقدمها اللغة في الرواية لا تأخذ مكانتها القصصية إلا بقدر ما ينبغي أن تكون صدى لحقيقة في الواقع (كوك، 1994م: 239)، أي إن اللغة صفة تختص بالمتكلم كما فرضها النقد منذ القدم (راضي، 2003م: 110)، واللغة المعنية في القص أو الروايات هي لغة السياق، وهي لغة تتميز بالتكثيف والإيجاز والإيحاء (حافظ، 1982م: 31) ومن أشكال اللغة الروائية: لغة النسج السردي التي تشكل الشكل المستبد باللغة الروائية، وتتجسد وظيفتها في تقديم الشخصيات ووصف المناظر والأحياز، واللغة الحوارية، وهي التي تقع معترضة بين المناجاة واللغة السردية، ولغة المناجاة (مرتاض، 1998م: 116- 118). أما الحوار -كركن في النسج السردي- فهو حديث الأشخاص، وفائدته جعل القارئ أكثر قرباً من المواقف، وبعث الحيوية في المشهد، وهو أمر مكمّل، فالاعتماد يكون أساساً على السرد (محمد، 2011م: 299)، فأهم وظائفه التخلص من جمود الأسلوب الأدبي، وكشف التعاطف بين الشخصيات، وتنويع وجهات النظر، وتحويل الشخصية إلى شيء موضوعي، وتعبير الشخصية عن نفسها بصورة لا توفرها التقنيات الأخرى وتأكيد الواقعية في الرواية وترابطها (زيتوني،2001م: 82- 83)، ويفترض فيه أن يكون بلغة الشخصيات، أي أن يكون بناء لغتها بناء واقعياً يعكس ثقافتها وبيئتها، فمنطق كل شخصية يجب أن يتوافق مع ما تنطق به من عبارات، إذ يُظهر الفروق الفردية الدقيقة بين الشخصيات في طريقة التفكير وأسلوب التعبير (زيتوني،2001م: 82؛ وادي، 1994م: 45). أما المناجاة -كركن في النسج السردي- فهي حديث النفس ونجواها، وهي لغة حميمة تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبوح (مرتاض، 1998م: 118- 120؛ وادي، 1994م: 46)، وغالباً ما يشكل المونولوج الداخلي أو المناجاة تكنيكاً في تيار الوعي يستخدم لتقديم المحتوى النفسي والذهني للشخصية ويصورها على نحو دقيق وواقعي، لسبر الإنسان من الداخل (همفري، 2000م: 22- 37).

ومن أركان النسج السردي أيضاً الوصف، إذ يشكل جزءاً من اللغة السردية، وإن كان بعض النقاد قد عدوه زمناً ميتاً أو مبطّئاً لحركة المسار السردي (مرتاض، 1998: 249؛ محفوظ، 2009م: 42)، وقد وُصف بأنه دخول من عمل السارد والقارئ وحدهما، أما ممثلو المشهد فيتفرغون أن تنفصل الحكاية بالعودة إليهم وإعادتهم إلى

الحياة حتى يستأنفوا مشاغلهم (جينيت، 1997م: 113) وعرّف بأنه أسلوب يتخلل العمل القصصي كله، ويمهد له الكاتب بعبارات المتحاورين (محمد، 2011م: 299– 300)، ويسم كل ما هو موجود، فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه (محفوظ، 2009م: 13) وهو ذو أهمية حيوية في العرض (فضل، 1998م: 295) وغالباً تعتمد بؤرة السرد الوصفي على أن الكلام يحمل رؤية خاصة هي الرؤية القولية، فالمتكلم أو السارد يقدم الأشياء أو الأحداث أو الأفكار أو الأزمان، لكنه خلال السرد يختار الكلمات ويوردها بطريقة تكشف عن زاوية معينة في الشيء المصور دون الزوايا الأخرى، أو عن معنى دون آخر، أو شيء خاص في الموصوفات (الكردي، 2006م: 162– 163)، وفي الوصف السردي يعبر عن كل حدث بعدد من الأفعال، فاختيار فعل معين هو انتقاء لحالة وصفية تحدد نوعية الحدث أو نوعية الوعي به، فيكون كل فعل عملية وصفية معادلة للعملية السردية (محفوظ، 2009م: 42– 43)، وغاية الوصف أن يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال أو لهيئة من الهيئات (مرتاض، 1998م: 245)، كما قد يكون منصباً على الشخصيات والأشياء والأماكن التي تنتمي جميعاً إلى سيرورة السرد الروائي (محفوظ، 2009م: 47)، وله وظيفتان: الأولى تجميلية، والثانية ذات طبيعة تفسيرية ورمزية معاً (فضل، 1998م: 294– 295)، ولا ينفصل عن الوصف الصور البلاغية، فحين تُستخدم اللغة في سياق أدبي يقصد بها اللغة الانزياحية، وقد شمل الانزياح الاستعارة أو الرمز (مرتاض، 1998م: 88 و107)، وسماه بعض الدارسين بالانحراف، انطلاقاً من الاعتقاد بأن اللغة الأدبية تنحرف عن المستوى العادي (راضي، 2003م: 534)، وعنوا به الصور البلاغية، لكن هذا لا يعني أن لغة القصة والرواية يجب أن تكون بلاغية بالضرورة (كوك، 1994م: 234 و236)، بل قد تكون لغة عادية، إلا أن احتمالية كونها بلاغية موجودة أيضاً، وهو أمر قد يبدو مستحبّاً بالنظر إلى تعريف القصة على أنها نوع أدبي يجب ألا يخلو أسلوبها من ومضة بلاغية في السرد والحوار (وادي، 1994م: 40)، والانحراف عن المثال في اللغة في كل صورها كانت المحور الذي دارت حوله المباحث الأساسية التي تشكل صلب النظرية العربية في اللغة الأدبية (راضي، 2003م: 294)، وعرّف –الانحراف أو الانزياح– بأنه خروج عن اللغة المعيارية على المستوى الدلالي، ويكمن في كسر مجموعة علاقات تقليدية تنشأ بين الكلمات خلال عملية استخدامها العادي ووضعها ضمن علاقات جديدة خاصة بالنص الأدبي (متولي، 2014م: 105)، بما يشكل إضافات فردية من جانب الأديب، فالمتكلم صاحب لمسة فنية زائدة على الاصطلاح (راضي، 2003م: 118– 119)، وعند الانحراف أو الانزياح قد تشير أية جملة إلى شيء محسوس أو مدرك (كوك، 1994م: 239)، ولكن انحرافها يرتبط بدوافع خاصة تتعلق بذات القائل أو موضوع القول (راضي، 2003م: 523) فلغة القصة مزاوجة بين لغة الشعر وما فيها من صور فنية، ولغة المسرح وما فيها من حوار (وادي، 1994م: 39).

2.3.تعريف البطل والبطل المضاد

تميز الروائي الحديث بتخليه عن شخصية البطل من أجل تصوير الناس العاديين في ظروف عادية، وهو ما يسمى بموت البطل (فوكس، 1994م: 187)، ومن هنا نشأ التفريق بين البطل والشخصية التي استند إليها القص ملغياً بذلك البطولة من اعتباره استجابة إلى مرض اجتماعي أصاب الحضارة الإنسانية كلها (مونسي، 2012م: 10– 13)، وقد أدى دور هذه الشخصية البطل المعضل أو المضاد أو الإشكالي أو الزائف على اختلاف المصطلحات التي استخدمت للدلالة على المدلول ذاته (زيتوني،2001م: 34؛ عثمان، 1982م: 92)، وهو – خلافاً للبطل الذي يمثل ذاتاً فاعلة مستقلة تسعى إلى تغيير العالم من حولها– يتميز بذات منفعلة يصنع منها العالم كائناً جديداً (زيتوني،2001م: 34)، ويتميز بأن صفاته الجسدية والمعنوية لا ترقى لكونه بطلاً، بل غالباً ما يكون رجلاً ضعيفاً أو ساذجاً أو مغفلاً بغية انتقاد المجتمع (زيتوني،2001م: 36)، فهو غالباً ما يؤتى به لإظهار مرض اجتماعي يؤدي إلى تلاشي البطل في المجتمعات الحديثة تحت ضغط عدة عوامل ثقافية واجتماعية (منصوري، 2013، 104– 107)، وغالباً ما تكون نمذجة الشكل الروائي ترتكز على رصد وعي البطل الإشكالي لعدم تلاؤمه مع العالم شكلين: أن يكون أوسع من العالم الخارجي المكون لأفعاله، أو أضيق منه (باختين، 1987م: المقدمة 12– 13)، كما أن فردية البطل وانغلاقه في دائرة الذات أو يأسه من تحقق الذات وضعفه في مواجهة واقعه المرفوض تشكل الأسباب التي تؤدي إلى تكوين سلبية البطل (منصوري، 2013، 98– 101؛ عثمان، 1982م: 96).

2.4.الاغتراب

الاغتراب مرادف للغربة والتغرب (رجب، 1965م: 23؛ أمعضشو، 2012م: 189)، وهو مقابل سلبي للانتماء (دحو، 2011م: 164؛ أمعضشو، 2012م: 193– 194)، ويعني ضياع الذات وسط المجتمع، وفقدان الجوهر الإنساني الاجتماعي، والانسحاق تحت وطأة إيديولوجية مناقضة لواقع فرد ما، وبتعبير آخر يعني وجود الفرد في مجتمع يشعر بأنه غريب فيه مستبعد (التونجي، 1999م: 1/ 114)، وقد تطورت المفردة دلالياً، بدءاً من الانتقال من المكان أو الانفصال عنه، وانتهاءً بدلالة العزلة والانسلاخ وعدم القدرة على الاندماج، ويمكن تتبع ذلك التطور بالاستقراء التاريخي للكلمة عبر المراحل التاريخية المتعددة التي شهدت انتقالها من حقل اللاهوت والفلسفة إلى حقل العلوم الإنسانية والاجتماعية (دحو، 2011م: 164)، وقد يكون مكانياً وزمانياً وروحياً ونفسياً، وثقافياً واقتصادياً وسياسياً ودينياً، كما يمكن أن يكون إرادياً أو قسرياً (أمعضشو، 2012م: 190؛ خليفة، 2003م: 82– 102)، وكثيراً ما يحمل إشارة إلى حالات تتعرض فيها وحدة الشخصية للانشطار أو الضعف والانهيار بتأثير العمليات الثقافية والاجتماعية التي تتم داخل المجتمع (خليفة، 2003م: 81)، فأشهر أنواعه الاغتراب الذاتي الذي يتولد عن شعور حاد بالتوتر والقلق وانعدام الثقة، والاجتماعي الذي يبرز في المجتمعات التي تسطو على الأفراد لتسلبهم فاعليتهم وحريتهم وإنسانيتهم (أمعضشو، 2012م: 195)، فيشعر فيه المرء بالبعد عن مجتمع لا

ينتمي إليه أو لا يحب الاختلاط بالناس فيه، فذاك مسبب لضياع ذاته وشخصيته الفردية (رجب، 1965م: 23)، ويكون الاغتراب النفسي والاجتماعي متعلقاً بما يحدث للفرد من اضطرابات نفسية وعقلية، وما يستشعره من غربة وجفاء وفتور في علاقته بالآخرين (رجب، 1988م: 35)، ولعل من أهم العوامل المؤدية إلى الاغتراب البنية النفسية الفردية القابلة للاغتراب، واضطراب شخصية الفرد، وامتلاكه شخصية مهيأة لحال الانفصال عن الذات وعن الآخرين، وعوامل متعلقة بالنشأة الأسرية (سعد الدين، 2021م: 89)، وحدوث الاغتراب يفضح التناقضات الاقتصادية والاجتماعية ويكشف الممارسات السياسية (أمعضشو، 2012م: 195)، فقد تؤدي الظروف الاقتصادية والاجتماعية كالفقر والبطالة والفجوات الاجتماعية إلى حدوث عوارض تقود إلى الاغتراب، كالانسحاب والعزلة الرفض والتمرد والعجز وفقدان الانتماء أو الهدف أو المعنى أو المعايير والتشيؤ والتنافر الثقافي والعزلة الاجتماعية وغربة الذات (سعد الدين، 2021م: 90– 104؛ بركات، 2006م: 36)، فتشكل ما يعرف بالاغتراب الاجتماعي أو الذاتي، لكن الاغتراب السياسي يكون بسبب هيمنة الدولة على المجتمع مما يؤدي إلى سحقه (بركات، 2006م: 92).

2.5. التعريف بالكاتبين

2.5.1. غسان كنفاني

ولد في عكا عام 1936م، وانتقل بعد أحداث 1948 إلى سورية مع عائلته، وعمل مدرساً بإحدى مدارس وكالة غوث اللاجئين بأحد المخيمات، وتنقل بين الكويت وبيروت، وفي عام 1960 عمل صحفياً ومحرراً في جرائد يومية، وأصبح عضواً في المجلس الأعلى للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، وأصبح الناطق الرسمي باسمها حتى اغتاله الصهاينة في 8 يوليو 1972م (الزركلي، 2002: 119/5؛ دوارة، 1982م: 329).

2.5.2. هوشنغ غلشيري

ولد غلشيري في أصفهان عام (1316هـ.ش) وعمل فيها بالتدريس، وبدأ بنشر قصصه القصيرة في مجلات متفرقة، قبل أن يبدأ بطباعتها في مجموعات، له العديد من المجموعات القصصية والروايات، ويعدّ من أهم الكتّاب الإيرانيين المعاصرين. يتميز أدبه بقدرته على النفوذ في طبقات المجتمع واكتناه دواخل الشخصيات وعرض ما تعانيه من شكوك وحيرة وصراعات، وقد كان مؤسساً مشاركاً للدائرة الأدبية المعروفة باسم "جُنگ اصفهان: سفينة أصفهان"، وله الكثير من القصص والروايات التي لاقت إقبالاً ملحوظاً في المجتمع الإيراني (ميرعابديني، 1380هـ.ش: 672– 698).

3. الدراسة التطبيقية، دور اللغة في تشخيص البطل المغترب

3.1.في مجموعة موت سرير رقم 12

تشكل هذه المجموعة واحدة من أبرز إنتاجات غسان كنفاني، وقد تميز أبطالها بكونهم ممثلين للعديد من العلل الاجتماعية التي يعاني منها الإنسان العربي عامة، والفلسطيني خاصة، ومن تلك العلل الاغتراب، الذي يمكن ملاحظته دون كثير عناء لدى شخصيات قصصه جلّها، ومن مميزات لغته فيها أنها كانت حاملاً للدلالات التي أراد الكاتب إبرازها عن طريق أبطال قصصه، وهو ما سندرسه في نماذج منها بالتركيز على دور اللغة السردية في إبراز اغتراب الشخصيات.

3.1.1. البومة في الغرفة البعيدة

تتكون القصة من قصتين متداخلتين إحداهما إطارية تعود إلى حاضر البطل المغترب، وما يعانيه من غربة في غرفة بعيدة، إذ يرى صورة لبومة في مجلة، فيقتصّها ويلصقها على الجدار، لكنها تطالعه بعينين غاضبتين فيتذكر ما حدث منذ أعوام في قصّة مضمّنة يرويها عن طريق الاسترجاع، ويذكر أنه ساعد جارهم في نقل صندوق عتاد وإخفائه في الحديقة حين دخل اليهود أرضهم، وشاهد حينذاك بومة في أعلى الشجرة تنظر إليه بالعينين ذاتهما نظرة ملؤها لحظة الاختيار بين المواجهة أو الهرب، وما إن استفاقت الذكرى عاد إلى حاضره وإلى صورة البومة وقد امتلأت نظرتها شفقة عليه.

أول ما تبديه القصة إلصاق صورة البومة على الجدار، وقد أبدى السرد أن هذا الحدث ليس عبثاً، بل جاء معبراً عن مقدار ما تشعر به الشخصية من حاجة إلى أليف، حتى ولو كان صورة، وهو ما ظهر عن طريق ما داخَلَ الحدث من مناجاة عرت الموقف والقصد من الحدث من جهة، وما تبع تعليق الصورة في بيان الراوي من جهة أخرى، فما داخَل الحدث شارك في إظهار اغتراب الشخصية في جانبين: خفوت الصوت؛ إذ لا يعلو مع صوت الراوي صوت طرف آخر يكسر رتابة السرد في حوار حتى وإن كان قصيراً في الفضاء المتعلق بالحاضر الذي اقترن بالغربة، حتى صوت الراوي الخافت لم يسمع على امتداد القصة إلا في مناجاة خافتة تبدأ منه وتنتهي إليه، وثانياً في مضمون تلك المناجاة، إذ يقول: "قلت في نفسي وأنا أشد بصري إلى صورة البومة الرائعة: <يجب أن تعلق هذه الصورة على حائط ما، فذلك يكسب الغرفة بلا شك شيئاً من الحياة والمشاركة>" (كنفاني، 2014م: 11- 12). يمكن الاعتقاد في البداية أن ما في هذا المقطع نجوى ذاتية رددها البطل في سريرته، لكن ما حاجة المرء ليعلل أعماله لنفسه أو ليبررها؟ إن بقية العبارة: "فذلك يكسب..." تشكل شرحاً ما لتبرير إلصاق الصورة، وهو ما يفعله المرء عادة مع الآخر، وقد عرى لنا الموقف هنا أن انشطاره الذاتي بلغ حداً جعله لا يتردد في معاملة نفسه كالآخر مفضياً بنا إلى فهم غربته المريرة، كما أن مضمون الكلام يظهر أنه لا يبغي من الصورة إلا إيجاد أليف يكسر رتابة الموقف ويخلق حياة ومشاركة في مكان يحمل نقيض ما يبحث عنه الراوي:

الموت والوحدة والغربة. وأما ما تبع الحدث ففي قوله: "ألصقت الصورة بالفعل على الحائط المقابل للسرير، وأطرتها بورقة بنية كي تنسجم مع الحائط بشكل من الأشكال" (السابق: 12)، فاختيار اللون البني للإطار يفضح القصد الداخلي في خلق الائتلاف الذي أُكِّد بالكلمات أيضاً، ويكشف الحالة الداخلية في سعيه ما بمقدوره لإبعاد التنافر الذي يعكس داخله، ولخلق الانسجام الذي يطمح إليه مع المحيط، فالوصف هنا "ورقة بنية" تآزر مع الحدث وأكمله مظهراً كم ساهم الحدث في تشخيص اضطراب شخصية البطل المغترب وزعزعتها. من جانب آخر فإن محاولة التأطير بحد ذاتها دليل على السعي والرغبة في إظهار حدود واضحة للأشياء تلمّ شتاتها، وهو تماماً ما يحتاج إليه البطل في وجه، ويعكس مدى شعوره الحاد بالتشتت والغربة في الوجه الآخر. هل يمكن الاعتقاد بأنه اختار اللون البني لجعل الإطار مستوحىً من الطبيعة، وكأنه إطار خشبي، أو ربما كأنه نافذة تجعله يطل من خلالها من عالمه الداخلي إلى عالم آخر فيه شخص أليف، خاصة إذا ما أخذنا بالحسبان رأي بعض الدارسين في أن اللوحة الغربية –منذ عصر النهضة– كانت مجازاً لفكرة النافذة، وأن إطارها لم يكن بقصد التأطير وحسب، وإنما تعميقاً بالمعية لفكرة النافذة وإطارها الخشبي، خاصة وأن موطن اللوحة هو ذاته فضاء النافذة وشرطها الوجودي: الجدار (بلال، 2023م: موقع متراس)؛ إن كان كذلك فستكون الصورة كشريك يرغب بالتواصل معه عوضاً عن العالم الخارجي، بشكل يبقى فيه في عالمه الداخلي فلا تفسده النافذة الحقيقية التي تشكل مواجهة بين عالمين، ويجد فيه أليفاً يسامره وينتهي من غربته معه.

من مميزات الوصف في القصة –أيضاً– تكراره في أمرين: الأول صوت البومة الحاد، والآخر عينا البومة؛ فتكرار وصف حدة صوت البومة له مبرراته في إفضاءاته الدلالية، وهو غياب صوت الراوي في الحوار على امتداد القصة –مع أمه وجاره ومع البومة– إذ لم نسمع إلا صوت المحاوِر الآخر حتى في القصة الأولى التي اختارته الصدفة فيها لأن يؤدي دوراً بطولياً كما سنرى، وبالمقابل حدّة صوت البومة في كل مرة ترك لها المجال الذي أكسبتها إياه الأنسنة دليل على أن الراوي –البطل المغترب– شخصية منفعلة تنتظر أن تؤمَر أو تُسأل، أما البومة –الشخصية النظيرة– التي لم تخضع لتغيير في قراراتها واختياراتها فسُمع صوتها حاداً في كل مرة، كقوله: "وفي اللحظة التي أسقطتُ فيها الصندوق بالحفرة سمعتُ صيحة حادة من أعلى الشجرة" (كنفاني، 2014م: 19)؛ وقوله: "وتخترق برعشتها الحية جمجمتي وتقول بصرير حادّ: أتذكر؟ لقد التقينا مرة أخرى من قبل" (السابق: 12– 13)؛ ومنه: "وينحدر من منقارها صرير حادّ: إيه أيها المسكين! هل تذكرتني الآن؟" (السابق: 20)؛ ومنه: "كانت شيئاً قد دخل إلى الغرفة العارية وإلى إحساسي، وتمزق الصمت الميت تحت الصرير الحاد الذي كان ما يزال ينحدر من المنقار الأسود المعقوف: لقد تقابلنا قبل الآن، أتذكر؟" (السابق: 13)، فالحدة في كل ما يتعلق بها بين انحدار الصوت وحدّة صريره وانعقاف منقارها تبين أمرين: حدة الانقلاب المفاجئ في اختياره الموت على الهرب كما أظهرت نهاية القصة، وطغيان حضور البومة على حضور الشخصية الأخرى–

الراوي، فالبومة صوت ضمير الراوي؛ صوت الشخصية التي يودّ الراوي لو كان ذاتها، وصورتها هي صورة البطل قبل أن تعيد الغربة تكوينه.

أما تكرار وصف عيني البومة فقد ورد في تسعة مقاطع على امتداد القصة، وقد أجمعت المقاطع الوصفية جميعاً على اجتماع الغضب واللحظة المصيرية لاختيار الموت أو الهرب في عيني البومة، ومن ذلك: "كان في العينين غضب وحشي، وكانت النظرة –مع ذلك– تحتوي خوفاً يائساً مشوباً بتحفز بطولي، وتشبه إلى حد بعيد نظرة إنسان خضع فجأة للحظة ما عليه أن يختار فيها بين أن يموت أو أن يهرب" (السابق: 12)؛ ومن ذلك أيضاً: "كانت لا تزال تحرك رأسها بتحذير إنساني عميق، وعلى إيماضة قنبلة بعيدة شاهدتُ في عينيها ذلك التحدي الخائف بعض الشيء، ولكن الصامد لضغط لحظة اختيار واحدة بين الفرار أو الموت" (السابق: 20)، إن الجمع بين الموت أو الهرب يبين أن أحد الاحتمالين اللذين طرحتهما البومة –الموت– مرافق للبطولة والبقاء في الوطن دون شك، والهرب لا يعني حينها إلا الاستسلام والخروج من الوطن، أي الغربة، وهو ما اختاره الراوي حينذاك، وتسبَّب –بناء عليه– بالغضب الموجود في عيني البومة. إذا ما دققنا في الاحتمالين لوجدنا ما وراء الكلمات غربة أعمق بكثير مما تفترضه الكلمات: لقد ساوى السرد بين الموت والبطولة والوطن، واختصرها جميعاً بكلمة الموت التي ستكون النتيجة الحتمية للبقاء في الوطن والبطولة، وعادلَ –أيضاً– بين الهرب والغربة والاستسلام، واختزلها بكلمة الهرب أحياناً والفرار أحياناً أخرى، لكن مفردة "الهرب والفرار" لا تطالعنا بأهمية الحدث والفعل أو المقصد بقدر ما تطالعنا بالنفور من المبدأ، فلو سماها خروجاً أو رحيلاً لما حمّل الفضاء – الوطن– الطابع السلبي والمعادي ذاته الذي حمله فرضاً وعنوةً باستخدام مفردة "الهرب أو الفرار". إن المحمول الدلالي الذي نضحت به الكلمة لم يدلنا فقط على الغربة، بل دلنا على سبب عميق يحتم تلك الغربة، وهو الفضاء المعادي، وبيّن –في الوقت ذاته– كون البقاء أشدّ خطراً من الرحيل بما يؤازره استخدام "الهرب" للخروج، والموت للبقاء. لقد أدى تكرار الوصف لعيني البومة دور اللازمة التي لم تكد تنتهي في مقطع إلا وتبدأ في الآخر لتشكل دليلاً على الغربة وتبريراً مبطَّناً لها. في سياق متصل نلاحظ أن الأوصاف التي يستخدمها الراوي لوصف صورة البومة تدلنا على أن لا وعيه يعمل جاهداً على ربط صورة البومة بالأرض والوطن، لكن الذكرى تقاوم أن تتضح: "العيون هي؛ لم تزل تطل غاضبة واسعة مغروسة في الوجه المفلطح العجيب، والمنقار المعقوف كنصل عريض لمنجل أسود لم يزل يطبق بعنف على ضرب من الاشمئزاز الساخر، والريش الرمادي الملون بحمرة وقحة يتجمع..." (السابق: 14)؛ العيون مغروسة والمنقار نصل منجل؛ استعارات تعود بنا إلى الأرض، والأرض تقودنا بدورها إلى الوطن، لكن لماذا اختار الغرس والمنجل؟ إن ما في الملفوظات من محمولات دلالية يودي بنا إلى النهاية، أي نهاية القصة التي استفاق الراوي فيها إلى خطأ اختياره عندما قرر الهرب والغربة منذ البداية، وأدرك أنه كان عليه اختيار المواجهة، وهو ما قرره إذ ما دققنا بتفاصيل الزمان بإشارته لطلوع الصبح، وما ظهر على وجه البومة من زوال الغضب وارتسام الشفقة، وهو ما تآزر في ألفاظ

المقطع السردي السابق –الغرس والمنجل– بمفضياتها الدلالية على حلول وقت الحصاد والنضج. إن نضج الثورة لا بد من أن يجنى، وهو ما تضعه البومة على عاتقه. من جانب آخر فإن اختلاط لون الريش بالرمادي والأحمر الوقح ليس إلا مزجاً بين اليأس والقتال، أو الهرب والمواجهة كما أكد على بيانه في كل مرة وصف فيها نظرة البومة، أي بين البقاء في الوطن والغربة.

فضلاً عما شهدناه في اختيار المفردات وفي الصور البيانية التي كان أولها أنسنة البومة، وتابعها تشبيه منقارها وعينيها أو الاستعارة لهما، تستوقفنا صورة أوردها الراوي في ذكرياته فاضحاً في سرده استشرافه لغربة لا قرار لها، إذ يقول: "كنا نشهد دون أن نقدر على الاختيار كيف تتساقط فلسطين شبراً شبراً، وكيف نتراجع شبراً شبراً" (السابق: 14– 15). يتناسب سلب الإرادة والعجز عن الاختيار مع ما أفضى إليه من نتائج التراجع المستمرة، ولعل أكثر ما يجعلها تترسخ حدوثها على مهل، فالتساقط لم يحدث دفعة واحدة، ولم يكن بسقطة واحدة، بل كان انجرافاً يسحب كل شيء ببطء إلى الهاوية، وهذه الرويّة تنبئ باستحالة الاستعادة، فلو حدثت مرة واحدة حتى لو كانت قاسية وعميقة لكان بالإمكان طمأنة النفس بأنها جولة وقد يكون بعدها جولات مضادة تعيد الأمور إلى نصابها والأشياء إلى مكانتها، لكن التساقط شيئاً فشيئاً إشارة موجعة إلى أن كل الجولات كانت انتكاسات، وأن الزمن أعطى الحدث مدة كافية للرسوخ والاستقرار ليصبح لا رجعة فيها، وهو المقياس ذاته الذي قِيس به التراجع، إذ حدث شبراً وشبراً إلى أن صار في الغرفة البعيدة بالقياس إلى المركز –فلسطين، ولهذا كان وصف الغرفة بالبعيدة في العنوان.

إن البومة استفاقة ضمير الراوي وبعثٌ لروح المقاومة لديه، فالسرد ينبئنا بما كان عليه الراوي وما آل إليه: "سقطت الذكرى بعد فترة مدوية صاخبة إلى رأسي، فأورثتني دواراً مفاجئاً، والتمعت خلال الضباب المتكاثف كل الأشياء التي ذكرتني بها البومة المخيفة" (السابق: 14). سقطت الذكرى فشعرَ بالدوار؛ إذن ليست تلك الذكرى سوى الراوي، أو بتعبير أدق: الوجود الحقيقي للراوي، وإلا فلماذا يشعر بالدوار حين تسقط؟ يبلغنا السرد بطريقة عفوية أن الراوي يدرك تمام الإدراك أن وجوده الحقيقي كان في ذلك الحين –حين حدوث الذكرى– أي إنه معادل للذكرى التي التمعت وسط ضباب الحاضر– الغربة، معيدةً إياه إلى الماضي– الوطن، وإذا تأملنا قليلاً فسنرى أن المدة الطويلة لاسترجاع هذه الذكرى من الطفولة كمرحلة عمرية اقترنت بالقرية، وما مورس فيها من مهمة ثورية في فضاء القرية في ماضيه على ما فيه من اتساع مقابل العودة القصيرة إلى الحاضر والغرفة الضيقة والأفعال الرتيبة؛ هذه المقابلة المثلثة بين فضاء القرية والماضي واتساع الحدث فيه وضيق الغرفة في الحاضر وضيق الحدث فيه تبدي الضيق الذي تعاني منه الذات ومحاولتها الدائمة للخلاص منه بالعودة إلى الفضاء المتسع والأحداث المتسعة فيحدث فيها انشطار يؤدي بدوره إلى اللاانتماء للحاضر وفضائه.

وعلى الوتيرة ذاتها يبدي لنا الحوار جانباً مهماً جداً من غربة البطل، فالقصة كاملة تتكون من قصتين إحداهما تشكل إطاراً للأخرى كما ذكرنا؛ في القصة الأولى –الإطارية– التي تحدث في الحاضر نلمح فتوراً في السرد وانعداماً للحوار، وخفوتاً في الأحداث يفضي إلى حدوثه في فضاء تنفصل فيه الشخصية عن محيطها، ولا تنخرط فيه، أي يعزز كونها في غربة ذاتية واجتماعية، أما القصة الثانية –المضمَّنة– فكانت في الوطن، تعود إلى ماضٍ منقطع، فنرى فيها تصاعداً في الأحداث وانفعالاً ظاهراً مردُّه إلى دخول اليهود إلى قرية الراوي، وتناوباً متواتراً للسرد والحوار بين شخصيات متعددة، منها الجيران والأب والأم، كدليل لا يخالطه الشك على ما في الفضاء من ألفة مع ما فيه من شجون، إلا أنه بعيد عن الغربة، وبما أن القصة من قصص العصف الذهني أو تيار الوعي، فإن صوت الداخل فيها مسموع دون شك، وقد قامت على إظهار منحنيين زمنيين؛ ماضٍ وحاضر لفضاءين مختلفين: قرية وغرفة بعيدة، واتضح في القراءة أن صوت الراوي لم يظهر إلا في مناجاته، ولم يسمع في حوار في أيّ من المنحنيين والفضاءين، فيمكن في القصّة المضمّنة أن نسمع صوت الجار: "صاح صوت العجوز جارنا راجفاً: افتحوا.. افتحوا" (السابق: 17) لكن حين يحين موعد الراوي للكلام نراه يصمت: "فتساءلت برأسي، وأتاني الجواب من فمه الأدرد: <هذه القنابل كان ابني المرحوم قد خبأها ها هنا> [...] فراودني شعور بالخوف بينما استمر الشيخ: <يوشك اليهود أن يدخلوا القرية [...]> وبدأ يحرك إصبعه في وجهي حركة تحذير: <أنت صغير وتستطيع أن تخترق الحديقة...>" (السابق: 17– 18). يتضح لنا أن الطرف الآخر ينتظر رداً من الراوي، وعندما لا يلقى الرد يتابع بمفرده، وهو ما شهدناه أيضاً في الفضاء الآخر المتصل بالحاضر، إذ كان يُسمع صوت البومة حاداً فيما يشبه الصرير دون أن تلقى رداً من الراوي، لكن الملاحظ أن حوارات البومة كانت كلها أسئلة أو عبارات انفعالية تعجبية، وكلها صادرة بصرير حاد كما رأينا في الشواهد التي طرحناها لبيان تكرار وصف صوت البومة، بما يبين نظرتها للراوي بين استغراب واستنكار لاختياره الفرار على الموت. لقد دلنا الحوار بدوره على شخصية البطل المغترب المنفعلة لا الفاعلة، وأكّد منذ البداية بقليل من الاستشراف أنه كان سيختار الفرار.

بناءً على ما مضى رأينا أن لغة الراوي في سرده اتسمت باستخدام مفردات معينة مختارة للدلالة على غربة قائمة أو متوقعة، وهو ما دعمته الصور البيانية التي استخدمها، وأكده الحوار بدوره.

3.1.2. شيء لا يذهب

عُرضت القصة عن طريق نجوى الراوي أثناء رحلة بالقطار تتجه إلى طهران، لوضع باقة ورد على قبر الشاعر عمر الخيام الذي كان يحمل كتاب رباعياته بين يديه، ويفتحه على رباعية مميزة بدائرة تكاد تمّحي مرسومة بقلم رصاص، خطّتها محبوبته القديمة التي كان يسميها ليلى وتسميه قيساً، وقد استرجع برؤية الرباعية ذكريات مريرة ترتبط بالمحبوبة، كاعتقالها تسعة أيام تركت أثرها على روحها، وحولتها إلى شخص آخر بعد الاعتقال

والاغتصـــاب على امتداد تلك الأيام، ومع ذلك اختارت المحبوبة أن تبقى وتقاوم ليبقى لها شـــيء لا يذهب، أما الراوي فهجر بلاده، وبعد مضـيّ أعوام قرر أن يضـع إكليل ورد على قبر الشـاعر عمر الخيام الذي أحبته ليلى كثيراً، ونقلت حبه إليه، وانتهت القصـة أثناء عبوره بالقطار من جانب مقبرة فيها شواهد لقبور كثيرة، فتسـاءل في نفسه إن كان قبر محبوبته يحمل شاهداً، مرجحاً بذلك أن تكون قد حققت حلمها بالوصول إلى ذاك الشيء الذي لا يذهب.

عمل السرد على إظهار باطن البطل وما يعانيه من هشاشة وعجز وضياع معنى الوجود وعدم انتماء الذات، وكلها من علامات الاغتراب، فظهر ذلك في الأوصاف والمفردات التي اختارها الراوي في بيان قصته، وفي الصور الفنية وفي الحوار والمناجاة، وهو ما سنبينه بالشواهد.

برز اغتراب البطل باختياره لمفردات وأوصـاف معينة بمحمولات معينة، إذ تآزر السرد في عناصـر القصـة لبيان ذلك الاغتراب، ومن ذلك قول الراوي: "فتحت على تلك الصـفحة دون أشـعر، فرائحة الطريق الطويل بدت مثيرة. كانت الدائرة المرسومة حول الرباعية بالقلم الرصاص تكاد تختفي. لقد مرت سنوات ثمانٍ على اليوم الذي رُسمت فيه هذه الدائرة، ورغم ذلك فأنا لن أنساها مطلقاً" (السابق: 23). يتفق الزمان والمكان والسرد في المقطع السابق في محاولات تبعيد الذكرى وتهميشـها؛ فالطريق طويل، والقطار الذي انطلق في بداية القصـة وشكّل مسرح الواقع وفضـاءه –عدا فضـاء الاسـترجاع– يعمل على قطع مسـافة زمانية ونفسـية تحقق تجاوزاً نفسـياً للماضـي وتقاس بالذاكرة أكثر منها مسـافة مكانية جغرافية تقاس بالأبعاد، ولكن القطار يفشـل في إفراغ محتواه الدلالي والوظيفي بنقله من عالم إلى عالم، فيبقى عالقاً بين عالمين: عالم الذات وعالم الآخر؛ عالم الماضي وعالم الحاضر، فيبدو وجوده إضـافياً مكملاً وعقيماً عاجزاً عن تحقيق الانفصـال الحقيقي بين العالمين، والدائرة المرسـومة تكاد تمّحي، والسـنوات الثمانية تمثيل معادل زمانياً للطريق الطويل مكانياً، والتي تحاول متعاضـدةً أن تجعل الدائرة تختفي ليتحرر، لكن عبثاً، فقد أقر بأنه لن ينسـاها مطلقاً. ليسـت الدائرة هنا إلا قيداً يؤطره فلا يسـتطيع منه فكاكاً. إن تقييده بالذكرى ربما كان الشـيء الوحيد الذي ما يزال يربطه بالوطن والمحبوبة، فقد أقرّ سـابقاً بأنه لم يفكر بأن يقاوم أو يحمل سـلاحاً، وأقر بأنه لم يصـمد وأنه خرج من بلدته قبل قصـفها، خلافاً للمحبوبة التي التزمت بصمودها، فتأطيره بذكرى دائرة تكاد تمّحي يدل على أنه لا يستطيع أن يتخلص بالكامل من ذلك الماضي، فهو أسير فيه غريب في زمانه.

من جانب آخر تظهر دقة اختيار الألفاظ من أجل بيان اغتراب الراوي الذي تمثّل بعجزه وتخليه وهشـاشـته فيما تعكسـه لنا نظرته لتجربة ليلى العنيفة في سـجن الاحتلال: "قبض اليهود على ليلى وهي تحاول القيام بعمل لم أتمكن من معرفته قط [...] اللحظة التي قابلتها فيها بعد عودتها من الهادار لم تزل راسـخة في ذهني. كنت أتوقع أن أراها تبكي أو ترتجف [...] ولكنني عندما رأيتها كانت هادئة هدوءاً مخيفاً. لم يعد في عينيها أي بريق؛

فقط وجه حزين صامت. قالت لي بصوت منخفض هادئ: <لقد ضاجعوني طوال تسعة أيام> لم أستطع أن أقول شيئاً، بل خيّل إليّ أنها قالت: <لقد كنتُ أصلي طوال تسعة أيام>" (السابق: 26– 27). يُظهر لنا المقطع السابق موقفين من الاعتقال: موقف الراوي وموقف ليلى؛ الراوي توقع من ليلى الهشاشة والاستسلام والعجز والانسحاب إذ توقع أن يراها تبكي وترتجف، أما الموقف الحقيقي الذي اتخذته ليلى فهو أنها كانت هادئة وصامدة. يفضح رأيه بمقابلتها لمصيبتها أنه إنسان لا يتدرّع الصمود في داخله، على العكس من المحبوبة تماماً، لكن زعزعته وتخليه يتناقض واللحظة التي رسمها موقفها في ذهنه: "اللحظة التي قابلتها فيها بعد عودتها من الهادار لم تزل راسخة في ذهني" (السابق: 26)، فرسوخ اللحظة لا يتلاءم مع البكاء والارتجاف اللذين كان ينتظرهما منها؛ إن ما رسخ في ذهنه موقف ليلى، لا التجربة المريرة التي مرت بها، وما ذلك إلا لعجزه عن اتخاذ موقف مشابه لها في صمودها، وهو ما أُكِّد مراراً على امتداد القصة بمواقف مختلفة، ومن ذلك –مثلاً– أن ليلى تصرّ على أنها لا تريد أن تفقد ماضيها الجميل، ولا أن تخرج من حيفا: "ليلى الحزينة البائسة بقيت في حيفا ورفضت أن تخرج منها، وقالت لجيرانها عندما أتوا ليجروها معهم أنها فقدت كل شيء ولا تريد أن تفقد ماضيها الجميل في حيفا الجميلة. تريد أن يبقى لها شيء لا يذهب" (السابق: 29). قد يخيل للمتلقي أن الراوي الذي ناقضَ ليلى في كل شيء فقدَ ماضيه، إذ بقيت ليلى لئلا تفقد ماضيها أما هو فهرب، ولا بد فقدَ ماضيه، لكن ما يكشفه السرد لاحقاً أنه –على العكس من ذلك– ظل أسير ذلك الماضي: "لماذا تلاحقني هذه الإنسانة الرائعة طوال ثماني سنوات؟ لماذا تلح على رأسي كما تلح صفارة القطار قبل أن يدور المنعطف؟" (السابق: 29). إن الصورة الفنية المؤازرة للوصف تطالعنا بقراءتين: الأولى أن حضور ليلى كان من القوة والحدة بقدر يجعله يطوّق أي صوت آخر يظهر معه، أي إن ذلك الماضي منعه من أن يسمع أي صوت في الحاضر مهما كان، والثانية أن ذلك الصوت كان يفعل فعله في عطفه عن قراره وإعادته إلى الطريق الأول، ويبدو أنه نجح في ذلك، فقد تكررت الصورة ذاتها في نهاية القصة، لكن ما أتبع بالصورة حمل محمولات دلالية عميقة جرفت القصة والراوي باتجاه آخر: "أزت العجلات وهي تدور حول منعطف واسع، وصفر القطار. ثمة مقبرة في الأفق وشواهد القبور البيضاء مغروسة في التراب كالقدر.. باردة.. قاسية، ولا تذبل. ترى هل يوجد فوق قبرها رخامة؟" (السابق: 31). لقد دار قطاره عند المنعطف، وصفرَ كصوت ليلى، لكن ما وجده عند ذلك المنعطف كان مقبرة قادته إلى التفكير بقبر ليلى. إن الوصول بالمنعطف إلى التفكير بقبر ليلى دليل على وصولها إلى شيئها الذي لا يذهب – كما سنوضح بُعيد حين– ورسوخ ذلك الشيء مقارنة بشيئه الذي يذهب ويذبل.

لقد بيّن السرد أنه غريب في زمانه، وأنه ما يزال يعيش ماضيه، وأنه حاول المضيّ في قطاره لكن إلحاح الذكرى منعه من اجتياز ذلك الماضي، وقد كانت ليلى بالنسبة له ذلك الشيء الذي لا يذهب، والماضي كذلك وحيفا كانا شيئاً لا يذهب ولا يمضي. إن المفارقة بين الشيء الذي يذهب والذي لا يذهب في قوله: "باقة ورد على ضريح إنسان ميت شيء يذهب. لقد قالت لهم أنها تريد أن يبقى لها شيء لا يذهب" (السابق: 31) تكشف لنا الفرق

بين ما يذهب وما لا يذهب؛ إنه وصـــل أخيراً إلى ما قالته ليلى في البداية: "الحب العنيف [...] لم يســـتطع أن ينسـيها القضـية، بل كانت تتعذب في سـبيل أن تُفهمني أن حياتنا ليسـت شـيئاً، وأنها تبلغ ذروة قيمتها لو قُدمت من أجل سـعادة آلاف غيرنا" (السـابق: 25). لقد وصـل إلى أن الأرض أبقى من الحب، فهو لم يرد أن يضـع باقة الورد إلا للسـبب الذي اسـتطاع رفاقه فهمه فيه: "عندما قلت لهم وأنا في الكويت أنني أريد أن أذهب لإيران كي أضع باقة ورد على قبر الخيام ضحكوا جميعهم وقالوا: <إنه يريد أن يعيش تجربة عنيفة يوهم نفسه فيها أنه يحب>" (السـابق: 30). يمكن أن يُحمل كلام أصـدقائه على محملين: الأول أنهم تمثيل للمجتمع الذي لا يقبل إلا بالأبطال الحقيقيين، فيجبر ذوي الإمكانيات المتواضعة على أن يختلقوا لأنفسهم قصصاً يكونون فيها أبطالاً، أي يرغمونهم على أن يصـــبحوا أبطالاً معضـــلين، والثاني أنهم فهموا حقيقة ريائه، وحولوا خطابه إلى غائب تهميشاً لصدقه ولوجوده الحقيقي معاً، فقد أقر سابقاً بأن ارتباطه بالخيام لم يكن إلا بدافع حبه لليلى: "في الحقيقة إنني لم أكن أعرف من هو عمر الخيام، وهي التي علمتني عنه أشياء كثيرة" (السابق: 25)، وأقر لاحقاً بأنه لا يحاول أن يخدع البقية بقدر ما يحاول أن يخدع نفسـه: "...صـفع وجهي هواء بارد، وشـعرت باللحظة نفسـها أن ليلى لا يهمها أن أضـع باقة ورد سـخيفة على قبر عمر الخيام كي أوهِم نفسـي بأنني ضـحية حب عنيف. لماذا أصـرّ على الاحتفاظ بكتاب الخيام؟ إن أحداً لا يعرف في الحقيقة. تراني أريد من الكتاب أن يوهم الآخرين بأنني ما زلت مرتبطاً بحيفا؟" (السـابق: 30)؛ فشـيئه الذي يذهب هو الحب، وشـيئها الذي لا يذهب هو الصـمود والنضـال والبقاء والأرض. لقد تمسكت ليلى بأرضـها، أما هو فتمسك بحبه في الظاهر فقط، وترك أرضـه وحبه واغترب كما أقرّ قبل قليل، وقد وصـل كل منهما إلى شـيئه، فكاد يصـل إلى شـيئه الذي يذهب، إذ انطلق ليكلل حبه بباقة ورد يضـعها على قبر عمر الخيام حين راودته كل هذه الذكريات وهو في القطار متجهاً إلى هناك كما أبدت القصة، ووصلت ليلى إلى الشيء الذي لا يذهب وماتت في سبيل أرضها كما اعتقد الراوي حين قال: "ثمة مقبرة في الأفق، وشـواهد القبور البيضـاء مغروسـة في التراب كالقدر.. باردة، قاسـية، ولا تذبل.. ترى هل يوجد فوق قبرها رخامة؟" (السابق: 31). إن استخدامه لوصف الشاهدة بأنها "لا تذبل" دليل على اكتشافه لعدم جدوى مسعاه بوضع الورد وبعدم دوام شيئه الذي يذهب ويذبل، وعلى أنه وصل إلى ما وصلت إليه ليلى في أن الأرض فقط هي الشـيء الذي لا يذهب. من جانب آخر فإن اجتماع الوصـفين للشـيء الذي يمثل الهدف: الذي يذهب والذي لا يذهب، كوصـفين متناقضـين لملفوظ زمني يعادل "الذي ينقضـي والذي يدوم" في خط زمني واحد يلتحم فيه الأول –الذي يذهب– مع هذا الخط الزمني مؤقتاً بالانقضـــاء، ويلتحم الآخر –الذي لا يذهب– مع الخط الزمني دائماً بالديمومة ينقل للمتلقي الشعور بأنهما يتوازيان ولا يتقاطعان حتى باجتماعهما على خط زمني واحد. إن الذهاب أو عدمه هنا للزمن، والتقاؤهما في الخط الزمني دون أن يتقاطعا يبدي لنا مفارقة صـــادمة بين رؤية الراوي الذاتية لهما (شـيء يذهب وشـيء لا يذهب) والرؤية الموضـوعية لهما (الاسـتمرار بالحياة– الموت). لقد كان الشـــيء الذي يذهب هو اسـتمراره بالحياة، وشـيئها الذي لا يذهب الموت، فالمفارقة الحقيقية تكمن بين ما

ينقضـــي بالحياة وما يســـتمر بالموت، لكن اقتران الحياة بالهروب والغربة، والموت بالوطن والبقاء يطلعنا على سـفور الحقيقة المرة التي تعشـش في أعماق الراوي بأنْ لا حياة في الوطن، وعلى الحقيقة المؤلمة التي عشـشـت في قلب ليلى بأن استرجاع الحياة في الوطن لا يكون إلا بالموت في سبيله. لقد أسفرت لنا المقبرة التي اعترضته عند المنعطف عن حقيقة أنها وصلت لشيئها الذي لا يذهب كما رجّح بتساؤله الختامي، لكن القصـة انتهت ولمّا يصـل بعدُ إلى شيئه الذي يذهب، غير أن المنعطف والصـفارة قد تحيدان بالذهن إلى أنه ربما يكون قد عدل عن هدفه، وانتهى إلى حقيقة ما اكتشفته ليلى قبله بأعوام كما ذكرنا، فقفل عائداً أدراجه، أو كاد، إذ يبدو وجود شواهد القبور في الطريق كصـــورة أخيرة في القصـــة كوجود مفتعل بمحمولات دلالية عميقة، فحين ظن أن الحياة في الطريق –الذي يمثل الغربة– وجد الموت يعترضه فيها.

يؤيد فكرة عدوله عن رأيه وإظهار اغترابه في الآن ذاته عن طريق اللغة والوصـــف ما اختاره من أوصـــاف في مقطع آخر، إذ عكس ارتباطه بالماضي بفضائه السابق –الأرض– ظلَّه على أوصافه للأشياء في القصـة، فنراه حين يتكلم عن الشـيخ الذي كان ينام في المقطورة التي هو فيها يقول: "صـحا العجوز من نومه الطويل، وحدق بعيون ضيقة كأنها شقوق أرض جافة بأنحاء القاطرة" (السابق: 29). إن تشبيه عيني الشيخ بشقوق أرض جافة تفتح عيوننا على احتمالين: الأول أنه –الراوي– ما يزال مرتبطاً بأرضـه يسـتقي منها حتى تشـبيهاته، والثاني أنه يدرك أن المدة التي ابتعد بها عنها كفيلة بأن تجعل عطشـــه يبلغ حدّ التشـــقق، وهو ما يجيز لنا إعادة الوقوف على وصفه للنوم بأنه طويل. إن هذا الشيخ شاخ بالبعد في نوم طال به والقطار يسير، فاستيقظ ليجد نفسه في أرض ليست أرضه وفضاء ليس فضاءه، وليس ذلك الشيخ إلا الوجود النفسي للراوي.

وبالنظر إلى جانب آخر يتعلق باللغة والسرد نلاحظ أن سرد القصة كان هادئاً وخافتاً ينقل ما في قلب الراوي من خفوت ومضت فيها المناجاة على امتداد القصة، وجاءت حوارات القصة على شكل نقل قول غير مباشر لا يُنقل فيه إلا قول الطرف الآخر، من قبيل: "قال لي صـديقي إن وجه الإيرانية لا يعجبه" (السـابق: 22)؛ ومنه: "كان شـــباب حينا يقولون: ..." (الســـابق: 24)؛ وقوله: "قالت لي ليلى بعد أن..." (الســـابق: 24)؛ ولم يكن للراوي ظهور أو صوت في معظم الحوارات، إلا في حوار قصير مع طفل في استراحة المحطة: "سألتُه بالعربية: ماذا تبيع؟..." (الســـابق: 28)، حتى إن الطرف الآخر حين كان يطيل الانتظار لتلقّي رد الراوي يعاود إلى متابعة حواره حين لا يلقى الرد: "قالت لي بصـوت منخفض هادئ: <لقد ضـاجعوني طوال تسـعة أيام> لم أسـتطع أن أقول شيئاً [...] وانتشلتِ الموقف بكلمة أخرى: <يحسن بك أن تتركني، أنا امرأة مهترئة>" (السابق: 26– 27). إن خفوت الصـوت وأحادية الحوار تبدي جانباً انطوائياً انهزامياً في البطل، وتعكس شـخصـية منفعلة تخضـع لما يُفرض عليها، ولا تملك زمام الأمور لفرض ذاتها أو لإثبات وجودها، وهو أمر متوقّع من شخصية مغتربة.

لقد عملت اللغة عمل المرآة في عكس اغتراب البطل، فكانت الأوصاف والصور البيانية مختارة باعتناء يكشف ما لم يقله البطل، ويبين الجذور العميقة لما في صدره من أحاسيس تتلخص بالعجز وعدم الانتماء، وهو ما آزره الحوار وكشفه على امتداد القصة.

3.1.3. لؤلؤ في الطريق

"لؤلؤ في الطريق" تحكي عن مجموعة شبان يعيشون معاً في بلاد الغربة جمعتهم ليلة بدء العام الجديد، فتحدث أحدهم كاسراً حاجر الصمت بينهم عن ذكرى مريرة واجهته في مطلع عام، فكانت قصّته مضمَّنة في قصة اجتماعهم معاً في مطلع العام على ما يشبه القصة الإطارية، وفيها أن صديقاً له يعاني من مرض في القلب يدعى "سعد الدين" تبعه إلى الغربة رغبة في إيجاد وظيفة دون امتلاك مقوماتها من شهادات، أو بغية الوصول إلى ثروة عن طريق الحظ، وبعد مدة من اليأس في الوصول إلى هدفه أصغى إلى نصيحة صديقه –الراوي للقصة الضمنية– وقرر العودة إلى بلاده، فانطلقا في التو واللحظة إلى مكتب الحجز، وفي الطريق قرر سعد الدين أن يجرب آخر فرصة له في اختبار حظه، فوقف أمام بائع متجول يبيع محاراً، وقرر شراء محار بما لديه من مال لعل إحداها تخفي في داخلها لؤلؤة، ولكنها جميعاً لم تكن كذلك، إلى أن فتح البائع اللؤلؤة الأخيرة من الكومة التي اشتراها سعد الدين، وحين كانت أنظار سعد الدين معلقة بالمحارة الأخيرة وأنظار الراوي الضمني – الصديق– معلقة بسعد الدين أصابت نوبة قلبية سعد الدين، فمات أمام عيني صديقه الذي عجز عن أن يفعل أي شيء، وبعد الانتهاء من نقل الجثة طرح الراوي الضمني تساؤله عن سبب موت سعد الدين، فيما إن كان قد مات لشدة سعادته بكونها لم تكن فارغة أم لخيبته العظيمة بأنها كانت فارغة كغيرها.

تبدي لنا اللغة باطن البطل وتكشف اغترابه في عدة مستويات، منها اختيار الألفاظ والأوصاف، والمفارقات التي تكشف في أمور معينة تظهر ما وراء القصد، ومن ذلك قوله "صمت المذياع فجأة وسُمعت دقات ساعة منهوكة تأتي من أقصى المدينة، ثم اندلق الصوت دفعة واحدة، فدوت أغنية صاخبة قطعها صوت يهنئ بحلول العام الجديد" (السابق: 111) قد يبدي لنا تناغم الحركة والسكون في منحنى هذا المقطع انطلاقة الحياة ومسيرها بين سكون فحركة هادئة ثم صاخبة ثم سكون، لكن هذا الظاهر يخفي باطناً عميقاً يفضحه السرد، فالساعة المنهَكة تشي بوقت عصيب، وكونها في أقصى المدينة يجردها من كونها أليفة، واندلاق الصوت دليل صارخ على ما يتسبب به الصوت من مباغتة ونفور وعلى ميل الراوي إلى عودة الهدوء والسكينة، ووصف الأغنية بالدويّ والصخب يؤكد ذلك، والتهنئة بحلول العام الجديد قد تُوهِم بحلول الفرح، لكن ما تبعها ينفي عنها ذلك الإيهام: "لكن الغرفة بقيت صامتة كما كانت. كان صمتاً من ذاك الطراز الذي يحار الإنسان في تفسيره: "أنصمت يا ترى لأننا ودعنا عاماً حافلاً بالعذاب أم لأننا سوف نستقبل عاماً آخر لا يبدو أقل عذاباً؟ أم للأمرين معاً"

(السابق: 111) إذ تؤكد لنا هذه التتمة ما كشفه السرد بالأوصاف والمفردات منذ البداية في أن الأوقات عصيبة وأن الراوي يسعى إلى الوصول إلى السكون؛ سكون العزلة أو سكون الموت.

كما تظهر اللغة اغتراب البطل فيما استُخدم فيها من صور بيانية، ومنها: "الحظ مدفون تحت ركام عذاب عشرة أعوام" (السابق: 117)، إذ يبدي لنا السرد –هنا– عمق الغربة التي يعاني منها البطل، فالماضي مقبرة الأمل، والحظ الذي فتحته الغربة أمامه مدفون تحت ركام ذلك الماضي. إن استخدامه للركام والدفن كمفردات لوصف ما يحمله الماضي في نفسه يبدي جانبين: الأول أنه يرى ضرورة الاجتثاث من الجذور، أي اجتثاث الوطن وما فيه من عروقه، والتخلي عن الماضي ممثَّلاً بذلك الوطن، والأمر الثاني الذي يبديه أنه لم يرَ في ذلك الوطن إلا الدمار والحطام والركام. إن استخدامه لمفردة "مدفون" في هذا السياق محاولة منه لتحطيم كل المعابر التي تربطه بالوطن، وليس استخراج الحظ من الدفن سوى تصريح بتداعي الأسس التي بني عليها عالمه القديم، وترسيخ اعتقاده بأن خلاصه في الغربة، فالسرد يكشف لنا رغبته العميقة في الغربة، ويبدي مدى قساوة الوطن عليه حتى تبدو الغربة كنزاً دفيناً يستحق معه أن يجتث وطنه من الجذور من أجله، ومضمون هذه الجملة يتناسب مع مضمون العنوان ذاته، فاللؤلؤ لم يكن في الأرض أو على الشاطئ أو في البحر أو في أي مكان ثابت، بل كان في الطريق؛ إن الطريق هنا ليس إلا وسيلة للغربة ودعوة صريحة إليها، والنهاية المفتوحة التي لم نعرف معها فيما إذا كان البطل قد مات لفرط الحزن أم لفرط السعادة تترك إمكانية التأويل مفتوحة لحدسنا بهذا الطريق فيما إذا كنا سنفرضه ملجأً أم مقبرة، أي إن كان ظن الراوي قد خاب فيه أم كان الطريق/ الغربة عند حسن ظنه، لكن انتهاءه بالموت يُفرغه من طابعه الإيجابي إن وُجد، وهو في الأحوال كلها يبين وجهة النظر الشائعة في الدول النامية في أن الكنوز خبيئة في الغربة لا في الوطن، فيكون المرء حينها غريباً في وطنه بفقره وتطلعاته إلى الخروج منه، وحين يكون المرء غريباً إلى هذا الحد في وطنه ففي أيّ مكان يمكن له ألا يكون غريباً؟ إن مضيّ الأعوام العشرة طُويَ بإضافته إلى العذاب، مختصراً بذلك كمّاً هائلاً من الضغط الذي ولّد انفجار تلك الرغبة في البعد والهروب والهجرة لدى البطل. كما يميز سرد العنوان "لؤلؤ في الطريق" أيضاً أنه عرضه بأوصاف مختلفة في المتن: "ولقد قال لي أنه لا يمكن له أن يعود بلا عمل، وبلا مال [...] كيف يعود من وادي الذهب بلا ذهب؟" (السابق: 115)، وفي كل مرة يشير إلى الغربة بألفاظ فيها من الرفعة والسمو ما يجعلها ترقى إلى مستوى الحلم، فمرة تكون وادي الذهب، وأخرى تكون معجزة: "كان يريد معجزة ما شأن كل من يأتي إلى هنا، معجزة تملأ جيوبه بالذهب، وتمسك بيده وتقوده بلطف شديد إلى داره على بسط ممدودة" (السابق: 116). تشكل المعجزة فجوة عميقة بين افتراضين: ما يُتوقع منها (الذهب واللؤلؤ والعودة إلى الوطن ظافراً)، وما يُقدّم إليها (الحظ– اللاشيء)، لكن الفارق بين رؤية البطل الذاتية لهذه الغربة (المعجزة أو وادي الذهب)، والرؤية الموضوعية لها (الاستحالة) تقلب موازين الطريق بأكمله، وهو ما قاد إلى نهاية متوقعة: "سقط سعد الدين على وجهه في الوحل، وعندما حاولت رفعه وجدته ميتاً" (السابق: 120). تتكاثف الملفوظات التي تدل على عمق

الفاجعة؛ من حدث: سقوط، وكيفيته: على الوجه، ومكانه: في الوحل، وهو ما يقود طوعاً إلى نهاية تتناسب مع عمق الفاجعة (الموت): "أنساني الجسد المطروح في الوحل كل شيء عن المحار واللؤلؤ" (السابق: 121)، فاللؤلؤ الذي كان في الطريق كان في وحل الطريق، ولا يمكن أن يُحصل عليه إلا بمكابدة عناء الوقوف والتوازن وسط فضاء لا يبرأ المرء فيه من التلطخ في ذلك الوحل، ولا يمكن أن يُحصَل عليه بالحظ.

من الملفوظات التي مرت في السرد ودلت على مدلولات عميقة تفضي إلى اغتراب البطل أيضاً قول الراوي الضمني "حسن" لصديقه البطل المغترب: "هل تعرف أنه بين كل ألف محارة توجد محارة واحدة حبلى بلؤلؤة، وقد يكون الجنين الثمين صغيراً كحبة العدس؟" (السابق: 118). إن الحقل الدلالي الذي افترضه الراوي يحيل إلى الخصب أو الإنجاب: "حبلى، الجنين" لكن هذا المنحنى المتصاعد في ذهن المتلقي يتنازل فجأة تحت قوتين: قوة المُلازم الآخر من الحقل الدلالي ذاته في وصفه للمحارة في قوله: "ثم تلقى المحارة العاقر في سل النفايات" (السابق: 119)، وقوة الجذب نحو الأسفل في السقوط على الوجه في الوحل والانتهاء بالموت في نهاية الحدث الذي تبع الحوار المذكور، فبغض النظر عمّا إذا كانت المحارة الأخيرة خالية أم لا، تقودنا "حبلى" في هذا السياق إلى استدعاء الإجهاض لا الولادة، وهو إجهاض يتفق مع موت الحلم قبل رؤيته للنور، ومع الهوة التي سيسقط فيها حين سيكتشف زيف الأمل: "لقد بدا شكل سعد الدين مخيفاً. شكل إنسان على وشك السقوط في هوة، وكان يبدو أنه قد تعلق نهائياً بهذه المحارة وأن المستقبل لا بد وأن يكون هناك" (السابق: 119) تلك الهوة التي تشرف على مستقبل لم يجد مفردة أكثر اختزالاً للتعبير عن بعده عنه من الإخبار عنه بالقول: "هناك"، وحين يكون الفضاء هوة والزمن –المستقبل– هناك لن يكون الحدث شيئاً سوى سكون الموت. يمكن التوقف عند استخدام ظرف الزمان "هناك" للغربة بموازنة استخدامه لها في سياق منفصل بالظرف "هنا" في قوله: "قلت له في مرة إن العجلة التي تدور هنا شرسة إلى حدود أسطورية [...] وأن الناس هنا يركضون لاهثين وراء القرش إلى حد أنهم لا يلتفتون خلفهم كي يشاهدوا الزاحفين" (السابق: 114)، وقوله: "كان يريد معجزة ما شأن كل من يأتي إلى هنا، معجزة تملأ جيوبه بالذهب" (السابق: 116). كانت الغربة "هنا" حين أراد إقناعه بالعودة وباستحالة البقاء، وحين الأمل صارت "هناك" بإشارة إلى الفضاء ذاته (فضاء الغربة)، وهو ما يطل علينا بوجهين: الأول أن الأمل بعيد لا يقبل المساومة بالاقتراب، والثاني عدائية فضاء الغربة، فحين ارتبط الأمر بالقسوة والاستحالة كان المكان قريباً، وحين ارتبط بالأمل واللين صار بعيداً، بما يعري ذلك الأمل الذي كان أجوف كالغربة، وككل محارة عاقر، وكلؤلؤة ملعونة: "هل كان ثمة لؤلؤة داخل تلك المحارة الأخيرة الملعونة فمات فرحاً، أم كانت فارغة كإخوتها العاقرات فمات غماً؟" (السابق: 120). تشكل المفارقة الحادة بين لؤلؤة مليئة وملعونة وأخرى فارغة ومحاطة بإخوتها العاقرات جوهر القصة؛ إذ تمثل الأولى الغربة المليئة بالمال والملعونة، وتمثل الثانية الوطن الخالي من الخيرات والمحاط بالعقم في كل شيء إلا بالوجود إلى جانب الأهل، فاقتران الامتلاء باللعنة دليل على أن ما يجنونه من الغربة ليس عطاءً أو خيراً بمقدار ما هو غرق في وحل لعنة تلطخ

الحياة بأكملها، وهي تتآزر مع المفارقة الصادمة بين لحم طري وآلة شرسة في اختصار القصة واختزال مضمونها بالإفضاء بحقيقة الغربة في قوله: "وبدأت السكين تعمل بالمحارات. كان يدخلها ببراعة فائقة في رأس المحارة، حيث شققت الشمس نافذة صغيرة تكفي لرأس النصل، ثم ترفعها بحركة دائرية فتنفتح المحارة عن كتلة لزجة شبيهة باللحم الطري، كأنها أحشاء حيوان صغير، وتعمل السكين تنقيباً في قطعة اللحم، ثم تلقى المحارة العاقر في سل النفايات، وترسم خيبة في عيني سعد الدين..." (السابق: 119). إن بقاء اللحم الطري والكتلة اللزجة بما فيهما من هشاشة وليونة لا يمكن أن يدوم بحال من الأحوال في فضاء تحكمه آلة شرسة: "قلت له في مرة إن العجلة التي تدور هنا شرسة إلى حدود أسطورية" (السابق: 114). في السياق ذاته تستوقفنا مفردة "نافذة" في قوله السابق: "نافذة صغيرة تكفي لرأس النصل" (السابق: 119)؛ إن المحمول الدلالي للنافذة يكسبها قيمة خاصة بكونها مكاناً يطل على عالمين، عالم الوطن وعالم الغربة، أو عالم الماضي وعالم المستقبل، لكن ذلك المحمول أُخمد دفعة واحدة تحت معطَيين: صغرها، والوظيفة الموكلة إليها: "دخول النصل". إن التمثيل السابق اختزل القصة أيضاً بما جاء ما بين الكلمات، وبيّن أن استشراف النافذة للمستقبل لن يُعطى من الزمن ما يكفي إلا للموت.

لقد شكل السرد في كثرة الأوصاف والصور البيانية مسرحاً تتعدد وجوهه إلا أنه يفضي إلى مضمون واحد: الغربة، ولكن الهوة بين تصوّر البطل للغربة وواقعيتها جعلت العثرة الأولى تكون الأخيرة، وهو ما أظهره الراوي الحقيقي –راوي القصة الإطارية المعادل للكاتب– بجعل القصة تبدأ بالحديث عن الموت وتنتهي به، وقد تناسب سكون الموت ورعشة محاولة الإحياء مع الحوار في النص، فالحوار غالباً كان أحادي الجانب، يقوده الراوي الضمني "حسن" الذي شهد حادثة موت البطل المغترب، وتشكلت لديه ردة فعل دفاعية تعمل على بعث الروح في القصة، فقد سُمع صوته في الحوار على امتداد القصة الإطارية والمضمنة، و"حسن" هو المرافق للبطل المغترب، أي هو أحد طرفي القصتين، وفي كل مرة بدأ فيها بالحوار لم يجد رداً، فاستأنف بنفسه، فالراوي الأصلي –الذي يمثل صوت الكاتب– لم يشارك في الحوار إلا ضمن مجموعة أشار إليها عرضاً على أنه جزء منها في التعقيب على كلام "حسن" بسؤال، ومما ظهر من اندفاع حسن إلى الحوار: "عاد إلى صمته، وبدا لنا أنه كف عن رغبته في التحدث، لكنه عاود من جديد:..." (السابق: 112)؛ ومنه: "ولم يكن يهمنا ساعتها أن نناقش حسن فيما إذا كان واهماً أو مبالغاً أو كاذباً [...] ووصل صوت حسن مرة أخرى راجفاً متوتراً: ..." (السابق: 120)؛ ومنه أيضاً: "لقد أصبح من الواجب الآن أن يسأل أحدنا، ولو دون أن يرغب في ذلك: وما هي القصة؟" (السابق: 113). إن عدم رغبتهم بالكلام، وتوق حسن إليه يبين وجهين متناقضين للغربة؛ الأول: انقطاعُ من لا يرغب في الحديث وعزلته، والآخر: توق المنعزل إلى من يتبادل معه الكلام؛ يمثل الأولَ الراوي الحقيقي وبقية الجماعة، ويمثل الآخرَ الراوي الضمني "حسن"، إذ كان يستأنف في كل مرة دون أن يَطلب منه الآخر المتابعة. أما الشخصية الرئيسة في القصة التي مثلت أبرز وجوه البطل المغترب فكانت شخصية "سعد

الدين" الذي لم يُسمع صوته في الحوار إلا في الفرصة الأخيرة التي ظن أنها ستحقق له المعجزة بتجربة حظه، فكانت جمله أطول من جمل الراوي حينها كما لاحظنا في القصة (السابق: 116– 117). إن قيام الحوار غالباً على طرف واحد يبين فتوراً عميقاً في المشاعر وخفوتاً في الحركة ويأساً يتلاقى مع ذاتٍ ضالة لا تستطيع إثبات نفسها حتى تثبت أقوالها، وتعجز عن التفاعل، وتنعدم لديها الرغبة في خلق أية حيوية في فضاء يخيّم عليه صمت ثقيل، وكل ذلك من ظلال الغربة الممتدة على نفوس أبطال القصة.

لقد أبرزت اللغة بأوصافها وصورها وحواراتها وسردها اغتراب البطل، وتآزرت مع بقية العناصر في تعزيز شعور الاغتراب وفضحه، وهو ما يبدي براعة الكاتب في قدرته على الولوج إلى الأعماق لإحكام غلاف الحالة الشعورية لشخصياته.

3.1.4. العطش

تخلو قصة "العطش" من الشخصيات، وليس فيها من الأحداث ما يثير الاهتمام إلا انقطاع الماء عن منزل الراوي وهو في أشد عطشه، وقد عرض الأمر عن طريق المناجاة، لكن المهم في هذا الحدث أنه لم يجد من يقصّه عليه كأنه أمر عابر لشدة غربته ووحدته، فوجد نفسه غارقاً في وحدة مريرة يبحث فيها عمن يتبادل معه بضع كلمات هدفها المبادلة وحسب، لا الموضوع المتبادَل.

إن بطء الزمن القصصي هنا مقياس تعيّنه رتابة الأحداث غير المجدية وتكرارها، فلا نرى حدثاً مهماً إلا انقطاع الماء –كرمز لانقطاع الحياة الحقيقية بما يستجلبه الماء من حياة– والذي حرك بقية الأحداث كالتمدد على السرير والنهوض عنه وتشغيل الراديو وشرب القهوة والتدخين وغير ذلك من الأفعال الخافتة التي دلنا على غربة صاحبها خلوُّها من الإثارة أو كونها عادية تفرض وجود حياة منعزلة لشاب يعيش وحده من جهة، وتكرارها باستمرار من جهة أخرى: "عشرة فناجين قهوة بلا سكر.. علبة سجائر كاملة.. ألف مرة خرجت إلى الشرفة ثم عدت.. هل تذكر كم مرة دورت إبرة الراديو؟ كم مرة غيرت الأسطوانة؟ كم مرة حاولت أن تشرب جرعة من الخمر الذي تخبئه في خزانة الملابس [...] تجوّلْ في الغرفة كقطة محبوسة في خزانة طعام فارغة. لماذا قلبت الأسطوانة؟ أشعِل لفافة أخرى" (السابق: 140– 141)، فالقيام بالأمر ذاته مرات عديدة دليل على التيه الذي يعشش في داخل البطل حتى تُصَور حياته بتلك الرتابة، ويعزِّز ذلك السؤالُ عن التكرار؛ فاستفساره عن عدد المرات التي قام بها بفعل كل أمر دليل على عدم حضور ذهنه من جهة، وعلى استنكاره المبطن وعدم رضاه لتكرار الأمور على تلك الوتيرة التي تشي لنا بوحدته وضياعه النفسي.

إن الأحداث الجوفاء وتكرارها يخلقان نسقاً رتيباً يعصى على الاختراق بحدث آخر، كاشفة عن عمق الفراغ الذي يجوف البطل، لكن الحدث الأوضح والأهم انقطاع الماء، إذ عرّى غربة الشخصية أمام نفسها، وبيّن الزيف الذي

لجأ إليه البطل لإخفاء غربته عن نفسه، والصلابة الواهية للذات، والذي انكشف عن طريق تساؤل يصفع به وجه الحقيقة التي وجد نفسه أمامها عارياً من الادعاءات كلها بالصلابة: "أنت تعيش وحدك الآن. هل كان من الضروري أن ينقطع الماء عن منزلك لتكتشف أنك وحيد؟" (السابق: 141). لقد كان السؤال مزيجاً من الاستنكار والسخرية اللزجة التي وجد نفسه غارقاً فيها حتى النخاع، إذ أوقفه على فتحة بئر عميقة تعكس في قعرها هشاشة ذاته في وحدتها: "سوف تركض باحثاً عن إنسان تجلس معه، أيّ إنسان تجلس معه لتسمع صوتاً موجهاً إليك عبر الجدران. أنا أعرفك. كبرياؤك القبيحة تلجم لسانك" (السابق: 142)، فكبرياؤه هي الحاجز الوحيد أمام سفور الحقيقة، لكن عدم وجود من يشكو له حدثاً بسيطاً كهذا أظهر مقدار الفراغ في حياة البطل وبيّن غربته الحقيقية عن الناس جميعاً: "هل كان من الضروري أن ينقطع الماء عن منزلك لتكتشف أنك وحيد؟ [...] ثم صحا في منتصف الليل أشد عطشاً. لو كان في الغرفة إنسان آخر لقال له متأففاً: <أريد أن أشرب>. ليس من المهم أن تشرب، المهم أن تجد من تقول له أنك تريد أن تشرب، أنك ظامئ. أكان من الضروري أن يحدث هذا لتكتشف أنك ملقى في الفراغ؟" (السابق: 142). إن بساطة الحدث تعرض عظم الموقف، وتبين مدى افتقاره إلى إنسان يكسر غربته: "الإنسان الذي سوف تجلس معه لن تسمع كلمة من كلماته، أنت تبحث عنه فقط لكي تقول له كأنك تحكي شيئاً عابراً: أمس انقطع الماء عن منزلي" (السابق: 143). لقد طغت أهمية الحدث على حضور الشخصيات فيه، فتناقلُ الحدث أو نقله أهم ممن يُنقل له، وهذه المسافة الفاصلة بين بساطته ووقعه في نفس الراوي تكشف عمق المسافة التي نخرت بها الغربة في عظامه، وقد بدا ذلك في اللغة فضلاً عن تكرار الحدث وما رافقه من استنكارات مبطنة باستفهام، ومن كشوفات اللغة لذلك الاغتراب التعبيرُ عن صوت النغم الباكي بالزعيق الذي شكّل دليلاً حاداً على الأزمة النفسية العنيفة: "الصوت يدوي الآن في الغرفة زاعقاً كمليون بومة كئيبة" (السابق: 139) فالبومة التي حملت مدلول الحكمة في القصة الأولى–البومة في الغرفة البعيدة– إذ أعادت الراوي إلى الصواب نراها هنا تفقد مدلولها الأول وتكتسي رداء التشاؤم والاكتئاب بوصفها بالكئيبة، وقد شكل اجتماع صورتين: (تشبيه: زاعقاً كمليون بومة، واستعارة: يدوي) تصاعداً في السرد دل على مدى الانحدار في النفسية، وعلى عمق الألم النفسي الذي تسببت به الغربة الذاتية والاجتماعية على الأرجح، إذ فصل بين ذاته في الماضي وذاته في الحاضر جاعلاً إياها غائباً مرةً: "إنه يحمل.. ذهب.. يضحك.. يدري.. لسانه.. جلده..." (السابق: 139)، ومقرباً إياها قليلاً مرة أخرى جاعلاً منها مخاطباً: "أتذكر أيها الكئيب يوم سمعتَ هذه القطعة لأول مرة؟ كيف حملتْ إليك الشعور بأنك ملقى في دوامة من تدفق لا تريد أن تغادره..." (السابق: 140)، وهو في الحالين يتكلم عن ذاته. هذه الانتقالات المتعددة لضمير "أنا" بين "أنت وهو" دليل قاطع على غربة داخلية عميقة أدت إلى انشطار الذات؛ وقد بدأ بالغائب حين كان يتكلم عن حاضره: "آه لو يستطيع الرجل الكئيب..." (السابق: 139)، وتابع بالغائب حين كان يتحدث عن ماضيه: "يبدو أن الماضي كان لإنسان آخر، أما هو.. آه! إنه يحمل ..." (السابق: 139)، ولكن حين بدأت ذكريات دافئة بعض الشيء تتسرب إلى ذاكرته بما يتعلق

بالنغم الذي كان يسمعه قرّب نفسه إلى نفسه وعاملها كمخاطب: "أتذكر أيها الكئيب يوم سمعتَ..." (السابق: 140)، كما عاملها كمخاطب حين زجرها ووبخها إمعاناً منه في انتقادها: "تجوّلْ في الغرفة كقطة محبوسة في خزانة طعام فارغة. لماذا قلبت الأسطوانة؟ أشعِل لفافة أخرى" (السابق: 140– 141)، لكن الخطاب في اللغة السردية حافظ على المسافة بين المتكلم والمخاطب (الأنا والأنت) معرباً عن غربة حادة ظهرت فيما وراء الكلمات أولاً ثم ظهرت في الكلمات علناً: "لماذا لا تجلس على طرف السرير وتضع رأسك بين كفيك وتعترف بهدوء: أنا غريب؟" (السابق: 140). لقد وصلت غربة البطل حداً جعله يخلق من نفسه نفساً أخرى يوجّه الخطاب إليها لعله يكسر جدار الغربة والعزلة في واقع وصف نفسه فيه دائماً بالرجل الكئيب، مع وجود ذكرى ارتبطت شعورياً بمعزوفة، فإن لم يكن في المعزوفة التي أحبها يوماً ما شيء قد تغير ومع ذلك صار يمقتها فهذا يعني أن شعوره قد تغير، وابتعاده عن ذاته صار واضحاً يظهر في هذه التفاصيل التي تسمى المشاعر: "أتذكر أيها الكئيب يوم سمعتَ هذه القطعة لأول مرة؟ كيف حملت إليك الشعور بأنك ملقى في دوامة من تدفق لا تريد أن تغادره، ماذا حدث لك؟ هل تذكر كيف كان البوق الفاجع يهز عروقك والطبل يدوي في حلقك؟ لا تنهض، القطعة نفسها؛ نفس التوزيع.. نفس الفرقة.. بل نفس شركة التسجيل.. هل تريد أن تقول إنها تغيرت؟ الكذبة لا تنفع" (السابق: 140). يكشف السرد في المقطع السابق أن سبب تغير المشاعر تجاه المقطوعة اختلاف زمن سماعها وتلقيها، مما غيّر من قيمتها الشعورية لديه، فيبدو أنه أحبها في وطنه، ولكن بعد أن تأصلت الغربة في نفسه غيّرت القيمة الشعورية الممنوحة للأشياء الذاتية والمعنوية، فلو دققنا في المفردات التي استخدمها في وصف حبه للمقطوعة لوجدناها صاخبة، فدوامة التدفق كانت محببة وجاذبة له، والبوق الفاجع يهز العروق، والطبل يدوي في الحلق؛ الصخب هو ما أحبه فيها نقيضاً سافراً للعزلة والوحدة والسكون القاتل، لقد أحب فيها بعدها عن السكون والهدوء، فكانت نقيضاً مواجهاً لما تحمله الغربة من هدوء وعزلة، لكن هذا الضجيج تحول إلى سبب للنفور بدوره: "صوت البوق شيء فاجع! ورغم ذلك فإنه ليس هنا، كأن صدرك صفائح قصدير يضربها الصوت ويرتد مرناً كشيء تافه إلى الجدار" (السابق: 140)؛ لقد عاد إلى طلب السكينة في داخله، تلك السكينة التي تتحقق في الأحلام فقط: "قم، أخرِس عواء البوق وأطفئ النور واغرز رأسك في أحلام وسادتك" (السابق: 140)، فتحولت الأشياء التي كانت فيما مضى مصدر سعادة إلى مصدر إزعاج ملحّ اختزله باستعارة العواء له، وشكلت الرغبة في قطع الصوت والنور محاولة علنية لتعطيل الحواس والدخول في سبات عقلي وشعوري يريحه من صخب يعلو كلما سكن المحيط، وينتفض كلما همد الفضاء. إن التناقض المتعب بين نفس تكاد تمّحي لشدة ما اعتادت السكون ومحيط روّض تلك النفس على الهدوء ثم ضجّ بالموسيقا خلق في ذات البطل انشطاراً أرغم معه على محاولة خلق الائتلاف بين داخله وخارجه، والمطالبة بالسكون تماشياً مع متطلبات الانجراف بالوجود والفضاء، ولم يجد بدّاً من الانجراف للأحلام باحثاً عن فضاء آخر.

من جانبه يكشف الحوار عن عمق غربة الشخصية في مستويين: الأول انعدام الحوار بالمطلق في القصة، وهذا أمر منطقي ومتوقَّع بالقياس إلى انعدام الشخصيات فيما عدا الراوي، والثاني أن القصة بذاتها قائمة لغاية واحدة هي طلب الحوار: "لو كان في الغرفة إنسان آخر لقال له متأففاً: <أريد أن أشرب>. ليس من المهم أن تشرب، المهم أن تجد من تقول له أنك تريد أن تشرب، أنك ظامئ" (السابق: 142)؛ إن القصة قائمة على البحث الضمني عن إنسان يوجه إليه كلاماً أو يستمع إليه: "لن تقول لأحد أنك تحمل الجدران الكئيبة معك... لن يقول لك أحد كيف نمت... سوف تركض باحثاً عن إنسان تجلس معه، أي إنسان تجلس معه لتسمع صوتاً موجهاً إليك عبر الجدران..." (السابق: 142)؛ ويبرز فيها انشطار ذاته بين أن تجد من تتبادل معه الحديث، وألا تسمع شيئاً من كلماته، أي أن تكون محور الكلام وحسب، لا محور الإصغاء والمبادلة، وأن تبحث عن وجودها الحقيقي بوجود من يسمع صوتها: "الإنسان الذي سوف تجلس معه لن تسمع كلمة من كلماته.. أنت تبحث عنه فقط كي تقول له كأنك تحكي شيئاً عابراً: أمس انقطع الماء عن منزلي" (السابق: 143). إن تنبؤه بعدم سماع كلام محاوِره يفضي بنا إلى دلالة أخرى تختلف عن حاجته للحوار كأساس قامت القصة من أجله، وهو أن الغربة عششت في داخله فصار عاجزاً عن التفاعل والتبادل، وبالعودة إلى معطيات المعزوفة التي أحبها لصخبها وكرهها لصخبها يمكن –بقليل من الاستشراف– التنبؤ بأنه لن يخرج من غربته وعزلته أبداً، وما إن تنطفأ الشرارة التي أوقدت يقظته على مأساته بعزلته الشديدة سيعود إلى إيصاد الباب على ذاته واحتجازها خارج المحيط بأكمله، وهذا بحدّ ذاته وجه لاغتراب متأصل لا يزول من أعماق النفس.

لقد انعكس اغتراب بطل القصة على سردها بأكمله، فبدا في مفرداته وأوصافه وصوره وتلمّسه للحوار، وأبدى عجزه وانشطار ذاته بما يعلن عن غربة مريرة وعزلة قاسية.

3.2.دور اللغة السردية في تشخيص البطل المغترب في مجموعة مصلاي الصغير

3.2.1. مصلاي الصغير

تدور أحداث القصة عن شاب يدعى حسن يعيش انعزالاً عنيفاً بسبب وجود زائدة على شكل إصبع صغرى لا ظفر لها تقع على طرف إصبعه الصغرى في رجله اليسرى، تسببت منذ طفولته –وبتأثير الأم– بشعور حادٍ بالنقص لوجود ما يخفيه عن البقية، فصار يشعر بأن الجميع غرباء ما عدا الأم، وغربة الجميع عنه جعلته يشعر بأنه يتميز عن البقية بوجود تلك الزائدة، إذ أخذ ينظر إليها على أنها سبب اكتفائه واستغنائه عن البقية، فأخذت الغربة لديه طابعاً مختلفاً يميزه الاكتفاء بالذات، وصار مفهومه لتصنيف الغرباء ذاتياً، فكان يميزهم بشعورين: من لا يجمعه معهم الشعور بأن هناك شيئاً ينقصه أو يزيده، أي من لا يشعر معهم بوجود هم مشترك، ومن لا يشعر بالارتياح لهم، وقد تعرّض لتجربتين في كشف سره في فترتين زمنيتين مختلفتين؛ الأولى في طفولته مع صبي ظنّ أن في ساقه عيباً جعله يشعر بأن همّهما مشترك، وأن ملامحه مريحة وأليفة، والثانية

في سن الخامسة والثلاثين حين أحب امرأة ظنّ أنها تعاني من مشكلة في قدمها وأن قسماتها مريحة وأليفة، ولكن ظنونه خابت في المرتين، ففي الأولى فضحه الصبي في الحي وصار الجميع ينادونه باسم "حسن ذي الأصابع الست"، واضطروا إلى تغيير الحي على إثر ذلك، وفي الثانية تعاملت الفتاة مع الزائدة –التي كان يشعر بأنها تميزه عن البقية– بتقزز وازدراء، وطلبت منه استئصالها، مما حال دون استمرار العلاقة بينهما.

تُظهر اللغة السردية مدى اغتراب الراوي بإبراز عجزه وانشطار ذاته بين داخل يعمل على تضخيمها وخارج يعمل على تقزيمها، وقد بدا ذلك في لغة القصة بين وصف وصور ومناجاة وحوار ساهمت جميعاً في تعرية المجتمع الذي يُضطرّ أبناؤه إلى اتخاذ العزلة ملاذاً لا مفرّ منه.

يحاول الراوي أن يقرب أفكاره بالتمثيل، معلناً عن إدراكه لمدى غرابة ما يقوله، لذا يعمد إلى تبسيط وصفه للزائدة وتقريبه غير مرة: "كانت أصغر من الأصابع الصغرى في العالم كله، مثلما نرى زائدة توأميّة في ثمرة بطاطا أو خيار. أرأيت ذلك؟ أحياناً نرى زائدة صغيرة على طرف ثمرة البطاطا أو الخيار، ولكن الأمر يختلف في أن تلك الزائدة في البطاطا أو الخيار هي بطاطا أو خيار، حتى إن بعض زوائد الخيار الصغيرة تحمل في نهايتها زهرة صغيرة بيضاء، ولكن هذه التي لي ليست إلا زائدة لحمية لا ظفر لها، لهذا أعتقد أنه ما كان عليهم أن يطلقوا عليّ اسم حسن ذي الأصابع الست" (غلشيري، 1364هـ.ش: 8– 9). تبدو المفارقة المفاجئة في أن المتلقي يعتقد أن الراوي استخدم التمثيل بالزائدة التوأمية في الخيار والبطاطا لإقناعه –المتلقي– بأن تلك الزائدة الموجودة إلى جوار إصبعه الصغرى هي إصبع أيضاً، وإلا فما الفائدة من التمثيل، غير أنه يقابلنا بنفي الشبه بينهما بالمطلق: "ليست إلا زائدة لحمية لا ظفر لها...". إنه يرى في قرارة نفسه أن تلك الزائدة غريبة عن أصابعه، لا كتوأم الخيار. لقد عزز سرده التمثيلي كونه غريباً كما أن هذه الزائدة غريبة عن الأصابع، وعزز نفي انتمائه إلى البقية كما عزز نفي تصنيف تلك الزائدة إلى الأصابع، فأعان السرد والتمثيل على رسم غربته وبيانها.

من التمثيلات الأخرى التي قد تحيلنا إلى جانب من جوانب باطن البطل وصفه للقلق أو للوسواس وما يولده لدى الناس: "لكن البعض هكذا؛ دائماً قلقون، قلقون من ألا تكون مثلاً قبعاتهم فوق رؤوسهم؛ ألا يكونوا قد أحضروها، أو أضاعوها أثناء تنقلهم في السيارات؛ وأنا قلق دائماً، وكنت قلقاً دائماً. حدث أحياناً أن أنهض من النوم ولديّ شعور بأنني قد فقدت شيئاً ما، أو أن أهبّ من النوم منتصف الليل لاعتقادي بأن شيئاً ما ليس موجوداً، شيئاً لم أكن أستوعب ما هو في البداية، ولكن كان يكفي أن أمدّ يدي في العتمة إليها دون أن أُشعل النور لأتأكد من أنها موجودة، بالصِّغر نفسه، وربما بالاحمرار نفسه ودون ظفر. وعندها، لا بأس فيما إذا كانت المدفأة مطفأة، أو لو ماتت أمي بهيئتها العظمية وعينيها اللتين تبدوان وكأنهما تبكيان أبداً" (السابق: 10). يصل الراوي إلى وصف الأمان بدءاً بالحديث عن القلق من أن يكون المرء قد نسي شيئاً إضافياً مهماً في مكان ما، لكن الأمر مختلف بالنسبة إليه، فعندما يبدأ القلق لديه من أن يفقد ذلك الشيء الإضافي –الزائدة– سرعان ما يتحول إلى

أمان مطلق عندما يتأكد من وجودها، ولن يكترث حينها بانطفاء المدفأة والبرد، ولا بفقد أهم أشـــخاص حياته – أمه. لو دققنا في الأشـــياء التي لن يكترث لوجودها إذا ما اطمأنّ إلى بقاء الزائدة حين يهبّ مذعوراً من نومه لوجدنا أن فقْدها من رموز الغربة الواضـحة؛ أي البرد وموت الأم، لكن الراوي لا يحدِّثنا هنا عن القلق من الفقد، فلو كان كذلك لما ضـرب لنا مثالاً عدم اكتراثه بفقد أمه إلى الأبد، بل يتحدث عن الفقد الذي يجعله وحيداً: "بعد ذلك أشعر وكأنه لا يمكن أن يكون أحد في الدنيا وحيداً" (السابق: 10)، ففقد الأم لا يسبب له الوحدة، لكن فقد الزائدة يسببها، لأنها تشكل الاختلاف بينه وبين البقية، وهي سبب أمانه ووجوده، وهي الشيء الوحيد الذي يقاوم شعوره بالغربة والوحدة ويشكّل ملاذاً آمناً منهما.

التمثيل الثالث الذي استخدمه جاء –أيضاً– مخالفاً للنتيجة المرجوة منه: "قلت: <اسمعي يا عزيزتي! هل بإمكانك أن تخبريني لماذا تعجبك السّحب؟> قالت: <حسناً! لأنها جميلة، ولأنها مثلاً دائماً ما تغير شكلها.> قلت: <لا، ليس وصفاً دقيقاً.> ولكنني كنت أتمنى أن أقول لها أن السبب يكمن في امتلاكها – السّحب– لإصبع سادسة. قالت: <لماذا توقفت؟> قلت: <لأن فيها شيئاً إضافياً؛ شيئاً إذا ما فكرتِ في أن تحولاته انتهت بالكامل، وأن هذه هي طبيعته الدائمة، عندها ستدركين أنه ليس كذلك إطلاقاً وأن شكله سيتحول في اللحظة نفسها دون شك.> قالت: <لقد قلت هذا.> قلت: <أعرف، ولكنني أخبرتك أن هذا ليس دقيقاً. اسمعي! أنتِ –مثلاً– لو اتضحتْ لي أشياؤك كلها منذ الليلة الأولى فلن تبقي مثيرة بالنسبة إلي!> قالت: <أتقصد أن هذه هي نفسها...> [ما كنت تخفيه؟]" (السابق: 15)؛ إذ يأتي مرة أخرى ليوهمنا أنه يقرب الأمر، لكنه يعود إلى نفي أية مشـابَهة بينهما، فالسّحب تغير شكلها، أما تلك الزائدة فثابتة لا تتغير، إذ أكد على وصفها في كل مرة وردت فيه في القصة بالشكل والحجم واللون والمكان، لكن ما تغير في الحقيقة هو مشاعره تجاه المحبوبة، فبعد اكتشاف المحبوبة للزائدة جاءت خيبة اكتشافه لكونها غريبة: "تكلمتْ عنها بطريقة هازئة [...] لقد فسخنا كل شيء." (السابق: 15– 16)، فتغيرات السحب المتقلبة التي تملك إصبعاً سادسة هي ذاته ونفسه التي تتغير باستمرار، والتي تغيرت في تلك اللحظة، وأعادت المحبوبة غريبة: "ظننت مرة أخرى أن هذه الأخرى ليست كذلك؛ ليست غريبة، لم تكن في البداية كذلك، ولكنها الآن غريبة" (السابق: 12). بقراءة أخرى للحوار المطروح يمكن ترجيح احتمال آخر لغربته، مردُّه إلى أن رغبته العميقة بالتقدير الخارجي دفعته إلى اختيار السّحب ليشبّه بها نفسه، ولكن ارتباط السحب رمزياً بالوحدة تعرّي خواء تلك الرغبة، فمن الرائج –أحياناً– تشبيه الوحدة بالسحابة، فعندما يقال: (همت وحيداً مثل السحابة) تكون كلمة "وحيد" متفقة مع "السحابة"، من قبل أن يشيرا معاً إلى مشار إليه في الواقع، فهناك مناظرة بين الشعور بالوحدة والسحابة (كوك، 1994م: 239). إن الاعتقاد بأن السحاب مقابل للوحدة من جهة، وكون هذا السحاب يملك إصبعاً سادسة كما صرّح بنفسه في اعتقاده من جهة أخرى يزيدان الاحتمال بكون السحاب يقاربه في الارتباط بالوحدة، وفي كونه لديه ما يغنيه عن تلك الوحدة.

من السمات الأخرى للغة السردية في هذه القصة أن الراوي يُظهر الكثير من التردد أثناء حديثه أو مناجاته مبيناً اضطراباً نفسياً عميقاً، فكثيراً ما يناقض نفسه ويتراجع عن فكرته أو مقولته، أو ربما يستدرك أمراً كان قد نفاه للتوّ، أو يهمّ بالكلام وينسى ما أراد الإخبار به؛ من قبيل: "... وذلك ليس بسبب ضيق الأحذية أو شكلها، بل ربما كان بسبب ذلك، من يدري؟" (غلشيري، 1364هـ.ش: 11)؛ وقوله: "بعد هذا العمر لا أحد يعيب رجلاً بالغاً بأن يصفه بالقول: <ذو الأصابع الست>، بل ربما يصفونه، من يدري؟" (السابق: 12)؛ وقوله كذلك: "حسناً، هذه بعض الأشياء وأشياء أخرى مثل... لست أدري" (السابق: 10)؛ ومنه: "ولمَا قالت الفتاة أني وحيد، أو... لا أدري" (السابق: 15)؛ ومنه أيضاً: "واسمها... لا، الأمر لا يستحق أن يُذكر الاسم" (السابق: 12)؛ وقد تكون جمله أحياناً غير تامة، من قبيل: " ولكنها كانت... [غريبة]" (السابق: 11)؛ أو كقوله نقلاً عن المحبوبة: "أتقصد أن هذه هي نفسها... [ما كنت تخفيه؟]" (السابق: 15)؛ وعلامات الاضطراب هذه نتيجة للاغتراب والعزلة، والانطواء على الذات، وقلة الاختلاط بالناس، فالسرد الذي سرده عن حوادث معينة أو مناجاته أو حواراته أبدت جانباً هشاً في داخله مردُّه إلى غربة حادة.

كما يميز لغته السردية اتسامها بالتكرار؛ فعدا عن كون القصتين الرئيستين للصبي والمحبوبة تعدّان تكراراً قهرياً للتجربة ذاتها، وسرداً مؤلماً لها وإن اختلفت عناصرهما فإن تكرار الحدث بصور مختلفة كان مهماً لإظهار ما طرأ على البطل في تلقي ذلك الحدث، وفضلاً عن تكرار الحدث فإن سرده يتسم أيضاً بتكرار الأحداث البسيطة، فمعظم الأحداث التي تحققت تدور حول أمر واحد، هو عرض الزائدة أو الاهتمام بها، من قبيل: "وضعت إصبعي تحتها ورفعتها للأعلى" (السابق: 8)؛ وقوله: "عندما أردت أن أنام في الليل خلعت جوربي، ونظرت إليها كما نظر إليها ذلك الصبي، وحاولت أن أبتسم ابتسامة سخرية مثله، وهو ما أفعله الآن أيضاً وعمري خمسة وثلاثون عاماً؛ أضع يدي تحتها وأريها لنفسي، ولكني لم أعد أبتسم بسخرية" (السابق: 9)؛ وقوله: "أجلس أمام المرآة وأضع مرآةً أخرى على يسار قدمي اليسرى، ثم أرفعها بإصبعيّ بهدوء حتى أتمكّن من رؤية أسفلها وحتى أرى الخطّ الفاصل لتلك الزائدة اللحمية الحمراء الشبيهة بالإصبع في قدمي. وعندما يغلي الماء أسكبه في حوض صغير... أضع قدمي في الماء وأنتظر حتى تصبح قدماي حمراوين بتأثير المياه الساخنة ثم أبدأ بتدليك أصابعي بدءاً من الإصبع الكبرى، فأبدأ مثلاً من إبهامي الأيمن، ولكن دائماً ما يحدث أن أشعر بالملل قبل أن أنتهي إلى قدمي اليسرى فأترك التدليك وأتوجّه إلى الزائدة مباشرة، أدلكها بهدوء ولطف وأغسلها وحدها بالصابون، وحين أجفف قدميَّ أنظر إليها في المرآة مرة أخرى، في المرآتين معاً. إنها موجودة، موجودة دائماً" (السابق: 10)؛ ومنه أيضاً الشاهد الذي أوردناه في التمثيل: "حدث أحياناً أن أنهض من النوم ولدي الشعور بأنني قد فقدت شيئاً ما..." (السابق: 10)؛ فاهتمامه بالتفاصيل الدقيقة والسرد المفصل يكشف أهمية الحدث الناتجة عن أهمية الزائدة التي تشكل ذاته، وتكرار الحدث بصور مختلفة دليل على هيمنته على باطن الشخصية، وهو أمر امتد على امتداد القصة، ولن نطيل الشواهد عنه أكثر. إن ما مر ذكره يؤكد شيئاً واحداً هو أن أمر هذه

الزائدة التي تبدو بسيطة لأي إنسان تشكل أعظم اهتمامات الراوي، فلا أهمية لشيء لا يدور عنها، فأفعاله تجسيد لأفعال شخص غريب في عالم خاص لا يشاركه فيه أحد، ولا يهتم لشؤونه أحد سواه، كما أن بعض الأفعال البسيطة التي كان يؤديها تدل بذاتها على غربة حادة: "كنت أقفز إلى الماء حتى دون أن أخلع ملابسي، وعندما كنت أخرج من الماء كان يكفي أن أدفن قدمي بقليل من الرّمل والحصيّات لتختفي" (السابق: 7)، إذ إن اهتمامه بذكر تفاصيل طرقه في التخفي تبين مدى الغربة التي تعشش في قلبه، فبساطة الأمر وعدم أهميته لا تتنافى مع مدى رغبته الشخصية في تضخميه وإيلائه أهمية بحجبه بالانعزال والبقاء بعيداً عن الناس والأعين، وهو أمر يتكرر حتى مع محبوبته: "سحبت جوربي للأعلى، وابتدأت بجورب القدم اليسرى وصرت مرغماً بعدها على أن أرتدي كامل ملابسي" (السابق، 11)، إن الراوي على يقين من أنه سينتهي في عين أي شخص يرى سرّه، لذا تتركز الأحداث البسيطة على إخفائه: "كانت قد استيقظت قبلي في الصباح الباكر وجلست فوق الأرض إلى جانب السرير تنظر إلى قدميّ. أعتقد أنني استيقظتُ من ملامسة إصبعيها الباردين لقدمي. قالت: <ما هذا؟> قلت: <أي شيء؟> وجمعتُ أصابع قدمي اليسرى؛ فقط جمعتها لتنسى أنها رأت، ولم أحاول حتى أن أثني قدمي أو أخفيها في طيات الفراش الناعمة. لقد رأت، ولهذا انتهى كل شيء" (السابق، 15). إن محاولته للتخفي هنا توقفت عند جمع أصابعه، لكن ذِكره لما لم يحاول فعله دليل على أنه فكّر فيه، غير أنه شعر أن الأوان كان قد فات، وأن سرّه قد افتُضح، أي عادت الفتاة غريبة عنه كما كانت، أو ربما عاد غريباً عنها، مما جعله يتخلى عن متابعة محاولاته، وتركيز اللغة على سرد ما حاول إخفاءه أو فكر فيه ولم يفعله يكشف حقيقة لا يمكن إنكارها، وهي غربة حقيقية وحادة تدفع بالبطل المغترب في القصة إلى أن يتخفى، وقد تكررت محاولات اللغة لفضح ما يفكر فيه عن طريق سرد ما لم يفعله، فليس محطّ الاهتمام –هنا– سردُ ما فعله، بل سرد ما لم يفعله، من قبيل ما أسرّه في نفسه عندما أراد أن يفشي سره للصبي: "لو كان هنالك حتى شجرة أو كلب لكنت قد ذهبت من هناك متبعاً الظل" (السابق: 8). إنه يفكر في أن يفرّ، لكنه لم يفعل؛ يفرّ من أن يفشي سر امتلاكه لإصبع سادسة لأحد، وهو ذاته سرّ تميزه بأن لديه ما يغنيه عن العالم كله، ويجعله مكتفياً بذاته، لكن "لو" أسقطت المعنى وعكسته، فيبدو أن ذلك لم يتحقق، كما نلاحظ ذكره لما لم يحدث في قوله: "وعندها لن أكون مضطراً إلى إشعال سيجارتي كبقية الناس أو البحث عن خمارة خالية يكون فيها طاولة واحدة ومقعد واحد فقط" (السابق: 11)، أي لن يكون مضطراً لفعل ما يفعله الأشخاص الانعزاليون والمغتربون ممن لا يملكون تلك الزائدة، الذين يبحثون عن خمارة خالية أو يشعلون سجائرهم حين يضيق صدرهم بكل شيء، فهذه طريقتهم في الخلاص من الاضطراب، أما هو فلديه الزائدة، وليس مضطراً لاتباع طرقهم، ومنه أيضاً: "لو كان أحدنا مع أي شخص آخر، حتى لو كان ذلك الشخص عاهرة، فلا حاجة له لخلع جواربه" (السابق: 11). إنه ينفي عن نفسه الأفعال التي تدل على اغترابه عن الآخرين وعزلته، لكن هذا النفي يؤدي مدلولاً عكسياً، إذ يثبت اغترابه ويثبت

أنه دائماً يبحث في ذهنه عن سبل التحرر من ذلك الاغتراب، وهذا بدوره يؤكد شعوره به وانصياعه له، غير أن الحل لديه، فلديه ما يخلصه من ذلك الشعور، وهو الزائدة الموجودة في جوار إصبعه الصغرى في قدمه اليسرى.

من الأمور الأخرى التي أكدت عليها اللغة في دلالتها على اغتراب البطل التأكيد على فكرة الامّحاء والزوال عند التحقق؛ فقد ارتبط عنده زوال كل شيء برؤيته أو بالإقرار بوجوده: "ولكني كنت أعلم أن كل شيء سينتهي فيما إذا عرفتْ تلك الفتاة أو إذا رأت، والذنب بالطبع ليس ذنبها، فكلنا كذلك؛ حين يتضح لنا أمر ونراه تحت ضوء الشمس فسينتهي بالنسبة لنا، وإذا بقينا نحبه فذلك من باب الشفقة" (السابق: 14)؛ ومنه قوله: "لقد رأت، ولهذا انتهى كل شيء، لقد انتهيت بالنسبة لها" (السابق: 15)؛ وقوله: "ولكني ربما كنت أخاف من أن أقول، أقول وينتهي كل شيء" (السابق: 13)، ومنه: "قالت: <قل إنك تحبني.> قلت: <أيجب أن أقولها؟ ألا تشعرين بنفسك؟> لا أدري لماذا لا يصدقون إذا لم نقل؛ تماماً مثل ذاك الفتى النحيل ذي القدم المكسورة. قلت له: <انظر.> قال: <ليس هنالك ما يثير الانتباه.> وضعت إصبعين من أصابعي تحتها ورفعتها فرآها، أنا متأكد، ولكنه قال: حسناً ماذا؟! قلت: انظر! لدي ست أصابع" (السابق: 13). إن تأكيده المستمر على الانتهاء والزوال يحدث بتحقق القول أو الرؤية يؤكد نقيض ذلك في الأذهان، أي يؤكد أن الاستمرار والدوام يكون بالتخفي بالقول والفعل، فيبين أن الأمر المكشوف لا يثير رغبة الآخر بالاحتفاظ به، بل ما يثيرها بقاء ما لم يُكتشف، وبهذا يعطي مكانة لنفسه بالتخفي والبقاء مجهولاً عن أعين البقية، ويؤطر الذات بإطار يصعب اختراقه من كل جهاته لئلا تُكتشف، مما يبرر له البقاء في الظل أو العتمة بعيداً عن الآخر أياً كان.

كما برز دور اللغة جلياً في بيان اغتراب البطل في تكرار وصف الزائدة، ففي كل مرة وردت فيها ذُكر وصفها الدقيق بالشكل والنوع والحجم واللون والموضع، من قبيل: "لا يصحّ أن يُقال إني ذو ستة أصابع؛ فهي ليست إلا زائدة لحمية حمراء صغيرة دون ظفر تستقر بالقرب من الإصبع الصغرى لقدمي اليسرى، ليس إلّا" (السابق: 7)؛ ومنه أيضاً: "زائدة لحميّة حمراء لا ظفر لها. كانت أصغر من الأصابع الصغرى في العالم كله" (السابق: 8)؛ وقد مرّ وصفها أيضاً –عدا عن هذين الموضعين– في أربع مواضع أخرى. إن التأكيد الشديد على وصفها يبين اهتمامه الشديد بها وكأنه لم يكن يرى في العالم سواها، كما يجعلها التكرار كالتعويذة التي لا ينفك يرددها ليبعد الاغتراب عن قلبه، إذ بيّنت القصة قدرة الإحساس بهذه الزائدة على إبعاد الاغتراب والمشاعر السلبية المرافقة له كالوحدة والانعزال عن البطل. وقد أكد النقاد على أهمية دور تأثير العلل الجسمية في إحداث تغيرات في مسير الشخصيات كما ذكرنا في الدراسة النظرية، إذ تؤدي العلل الجسمية إلى تأثيرات شديدة على إحساس الشخص تجاه نفسه وعلى أسلوب الآخرين معه (كارد: 1387هـ.ش: 32). لقد كان لهذه العلة تأثيرها البارز في تشكيل عالم خاص بالشخصية وقوقعتها به لدرجة وصفها بالمصلى الذي نال مركز العنوان، ومن ذلك التأثير إحساس الشخصية بنفسها التي رفعتها حدّ الاكتفاء بذاتها عن كل شيء، وإحساسها بالآخر الذي أبعدته إلى حد التغريب،

وتكرار وصف الزائدة على امتداد القصة كان تدرّعاً بالاكتفاء في وجه التغريب المستمر نفسياً. من جانب آخر يمكن الاعتقاد بأن الاهتمام بذكر التفاصيل الدقيقة للزائدة في كل مرة وردت فيها كان مفضياً إلى غربة عميقة، فالأوصاف المكررة محاولةٌ لدفع وهم المتلقي في أن تكون تلك الزائدة إصبعاً، والإيهام بنقيض ذلك، أي الإيهام بأنها ليست إصبعاً، فركز على ما يبعد عنها المشابهة بالإصبع: لحمية (لا عظم فيها)، حمراء (لا بيضاء أو سمراء)، ودون ظفر (خلافاً للإصبع). إن هذه التفصيلات محاولة لتأكيد كون الزائدة غريبة عن الأصابع، كما هو غريب عمن حوله، لأن هذه الزائدة تمثله، فهي المعادل الوجودي لذاته، إذ لا يشعر بالتحقق إلا بالإحساس بها.

من الجوانب الأخرى التي تبدي فيها اللغة اغتراب البطل في القصة حواراتها، إذ يظهر في مرحلة الطفولة مما استرجعه من ذكريات أن صوت البطل لم يكن يُسمع في حوارات الأم والأب في ردّ أو بيان رأي أو فكرة، إلا في موضع واحد؛ حين كان يريد أن يقطع الزائدة ومنعته أمه، فسُمع صوته في جملة قصيرة تنفي الفعل عن نفسه: "لو لم تصل أمي فجأة لكنت قد قطعتها، ولكن عندما رأت سكّين المطبخ في يدي قالت: <ماذا تريد أن تفعل؟> قلت: <لا شيء> قالت: <قل لي الحقيقة، ماذا كنت تريد أن تفعل؟> [...] ولهذا انتقلنا إلى هذا الحي" (غلشيري، 1364هـ.ش: 9)، وفيما عدا ذلك كان ينقل أوامر الأم ونواهيها فيما يتعلق بإخفاء تلك الزائدة عن أعين الغرباء، وتبريرات الأب لوجود تلك الزائدة، فمن نواهي الأم: "كانت أمي تقول: لا تخلع جاربيك، لا تخلعهما إطلاقاً" (السابق: 7)، ومنها: "عندما كنت أذهب مع أبي إلى الحمام لم نكن نذهب إلى حمام السوق العام، فلم تكن أمي تسمح بذلك [...] وربما لهذا كانت توصيني: <إياك أن تذهب مع الصِّبية إلى السباحة>" (السابق: 7)، ومن تبريرات والده: " قال أبي: لدى الجميع، جميع من تراهم، لديهم شيء ما إضافي أو ناقص" (السابق: 10). إن التحليل العميق للأمر يبين لنا أن نواهي الأم وأوامرها وتبريرات الأب هي من جعلت العقدة تنمو في ذهن الصبي، ولهذا تسببا بمحو شخصيته ووجوده بالكامل في تلك الزائدة، والشعور الدائم بتقزيم ذاته مقارنة بأهمية إخفاء وجود تلك الزائدة، وفي المحاولة الوحيدة التي حاول فيها أن يثبت ذاته ويتخذ قراراً بقطعها سُمع صوته في الحوار، أي إن حواره ارتبط بإثبات الذات، فغاب حين غابت، وتكوّن حين أُثبِتت. إن انعدام شخصيته تناسب مع انعدام صوته، وضعف حجته تناسب مع خفوت صوته حين سمع صوته في الحوار، أي تناسب حواره مع بدء تشكل غربته، ولكن في التجربتين اللتين عرضهما –مع الصبي ومع المحبوبة– نلاحظ اختلافاً في مستوى حواراته وطولها، ففي كلتا التجربتين نراه يطيل الحديث ويبادر دائماً به، ويسأل وينتظر الجواب ويعقّب: "قلت له: <ماذا حصل لقدمك؟> قال: <ألا ترى؟> [...] قلت له: <هل جبّروها لك؟> لم يكن معلوماً. أعتقد أن ساقه كانت مكسورة. أومأ لي براسه وحسب. كان ينظر إلى المكان نفسه في آخر الزقاق، ولم يكن هنالك أحد [...] قلت له: <ستتحسن، ستتحسن سريعاً> قال: <لا. إنها المرة الثانية التي يجبّرونها لي> كانت ساق قدمه اليسرى نحيلة جداً [...] قلت له: <أتريد أن أريك شيئاً؟> نظر إليّ واكتفى بالقول: <ماذا؟> قلت: <قدمي> نظر

إليّ وقال: <ماذا حدث لها؟> قلت: <لا أدري. يجب أن تراها> كنت أفكّ رباط حذائي حين قال: <هل هي مكسورة؟> قلت: <لا. ولكن عِدني بألّا تُخبر أحداً> لم يقل شيئاً، نظر إليّ وحسب [...] قال: <ليس هناك ما يثير الانتباه> قلت: <انظر إليّ>" (السابق: 8).

يبدي لنا هذا الحوار مع الصبي في الطفولة أن شخصيته كانت تعاني انشطاراً مريراً بين وجودها مع الأب والأم اللذين حاولا نفي الذات واستبعادها فقابلهما بانعدام الحوار، وبين وجودها مع الآخر الذي عدّه نظيراً وحاول معه إثبات ذاته بنقصها وعيبها، أي أراد عرضها على حقيقتها كما هي تماماً، فكان حواره طويلاً وواضحاً ومبادراً في كل مرة حاول الآخر بتر الحوار، لكنه خيبة التجربة مع الصبي قوقعته في حدود العائلة، وحجّمت ذاته وأطّرتها بالقالب الذي وضعتها فيه الأم بمؤازرة الأب، فصار حواره في شبابه محاولة لإثبات تضخيم تلك الذات كردة فعل دفاعية على الانتقاص منها، لا عرضها على حقيقتها بنقصها وعيبها، وهو ما ظهر في حواره مع المحبوبة، إذ عمد إلى تمييزها باختلافها، وتشبيهها بالسحب كما رأينا في شاهد سابق، وقد حاول الحوار مع المحبوبة أن يظهر رؤيتين مختلفتين: رؤية الآخر ورؤية المغترب، وأبدى –الحوار– أن الآخر يرى المغترب غريباً أكثر مما يرى المغترب الآخر غريباً كما رأينا في حديثهما عند تشبيه الزائدة بالسحب، وكشاهد آخر أيضاً: "قالت ذات مرة: <لماذا لم تتصل بي؟> فأجبتها: <كنت مشغولاً> فقالت: <بماذا؟! أنت دائماً تذهب إلى غرفتك ولا أدري... [ماذا تفعل] هل هذا هو عملك؟ ثم إنك تخاف من الوحدة، أليس كذلك؟>" (السابق: 13)، إن رؤية الآخر للشخص الغريب تزيد من عمق غربته، وهذه الرؤية تبين أن السبب الأصلي للغربة نابع من تغريب الآخر لها.

لقد أدت جوانب السرد دورها في إكمال تشخيص البطل المغترب، فأظهرت لغته التردد والتكرار كجوانب لضمور الذات، وعمل التمثيل على بيان اغترابه أيضاً بمفارقات ظاهرة بين نيّته وهدفه من استخدام التمثيل والنتيجة الفعلية له، وأخيراً أبرز الحوار أن ذات البطل كان ممحوةً بوجود الأهل، وحاول إثباتها بعيبها ونقصها أمام الآخر النظير، غير أن الفشل الذريع للتجربة جعله يظهر الذات المضخّمة في حواراته مع المحبوبة.

3.2.2. المعصوم الرابع

تعرض القصة الحياة الرتيبة لموظف يعاني من خوف وتوتر دائمين من أن أحداً يتعقبه لأسباب سياسية تتعلق بماضي أبيه الذي كان معتقلاً، والذي لا يَذكر منه إلا ذكرى اعتقاله، وقد سبب شعوره ذاك رغبة عارمة بالانسحاب من التجمعات وأوساط الناس وعدم التعبير عن أي رأي في أي موضوع، وقد وردت أحداث القصة في رسالة يكتبها للأخ يشرح فيها حلماً رآه عن صاحب الرأس المقطوع ومجموعته من الأسرى التي كان – الراوي– منها، وبضع حوادث تتعلق بأولئك الذين يتعقبونه، وعدم شعوره بالأمان بشكل دائم، وبضع حوادث أخرى تتعلق بزميله في العمل وزيارته له في بيته، عارضاً عجز البطل عن تشكيل علاقات مع المحيط، ورغبته بالبقاء وحيداً مهما جرّت عليه الوحدة من تبعات.

تُظهر لنا اللغة السـردية غربة البطل من خلال تكرار سـرد بعض الأفعال البسـيطة التي تدل على عدم شـعوره بالأمان حتى وهو بين الجموع، من قبيل: "...فأصـــبحُ مرغماً على أن أحييهم وأجاملهم، وقد أصـــافحهم، وقد أشاركهم في الشراب أيضاً [...] ماذا يحدث لو تهربتُ منهم، ولم ألقِ عليهم التحية، واستدرت بوجهي إلى واجهة المحلات حين أرى أحدهم، وأبقيتُ ســـيجارتي بين شـــفتيّ حينما يأتيني أحدهم لئلا أُرغم على تقبيله أثناء مصـافحتي له؟" (السـابق: 117)؛ إن هروبه المتكرر من أية محاولة للاحتكاك بالآخرين ظناً منه بأنهم يتعقبونه تعكس غربة عميقة وخوفاً دائماً من الناس والحياة الاجتماعية، وهذا ما كان يدفعه عادة إلى الانعزال والابتعاد عن الجموع: "ثم بدأت بالتفكير بأنه لا بد من أنه يتعقبني الآن، لهذا دخلت في أحد الأزقة" (السابق: 118).

كما تبدي الأوصـاف والصـور البيانية جانباً كبيراً من باطن البطل، وتعكس الهشـاشـة المتأصـلة في نفسـه، فحين ذكر دخول أحد أولئك الغربـاء الذين يتعقبونـه إلى بيتـه بهـدف التفتيش وجمع المعلومـات ذكر جزءاً من الحـادثـة بقوله: "عندها مدّ يده إلى أســـفل طاولة التدفئة وأخرج الكتاب، وأخذ يلوّح به في يده وكأنه علَم النصـــر، ثم قرأ بضـع صـفحات منه بصـوت مرتفع، وعندما أدرتُ الحاكي أخذ يرفع صـوته أكثر. حتى إنه بدأ بالصـراخ تقريباً. ولكن لا تقل لي الآن: <ذاك لأنك أحمق!> كنت قد أخفيت الكتاب خلف رفوف الكتب بعد أن انتزعت غلافه وصـنعت له غلافاً جديداً بنفســي من الورق المقوى" (السـابق: 124). إن تناقض أفعال كل من الراوي والغريب تكشف جانباً عميقاً من غربة الراوي على مستويين: بصري وسمعي؛ فبصرياً لوح الغريب بالكتاب كعلم النصر، أما الراوي فكان قد أخفاه خلف رفوف الكتب بعد أن انتزع غلافه وصـنع له غلافاً جديداً؛ إذ تكشـف المبالغة في الإخفاء من جانب الذات والمبالغة في الإجهار من جانبِ الآخر عمق محاولة التخفي وعقمها، كما أن تغيير غلاف الكتاب وموضـعه تحت طاولة التدفئة أو خلف الرفوف يطل علينا بوجهين: الأول تغيير للهوية تصـاحبَ مع تغيير للفضـــاء المتعارف الذي من المفترض أن يكون الكتاب فيه، والثاني محاولة قلب دوره الدلالي بجعله حُجة يدان بها الراوي؛ يتمخض الوجه الأول عن غربة عميقة جعلت الأشـــياء في محيطه غريبة عن محيطها وذواتها بما يبدي غربة ذاتية عميقة، والثاني يبرز محاولة سلب الأشياء –وبالتالي البطل– لأدوارها ومدلولاتها بما يكشف غربة ثقافية عميقة.

أما سـمعياً فإن ارتفاع صـوت الغريب في القراءة وتشـغيل الراوي للحاكي ليطغى صـوت الحاكي على الصـوت الآخر، ومقابلة الآخر للفعل برفع صـوته أكثر يبين انخفاض صـوت الذات وانطواءها على نفسـها وجنوح صـوت الآخر للطغيان على داخل الذات وخارجها، وفرض ســطوته على حضــورها بالكامل، ويعري ضــعفها وعجزها بالكامل، فلم يحاول الراوي أن يواجه الآخر بصـوته، بل اسـتعان بصـوت خارجي مبدياً هشـاشـة واضـحة أثبتت إخفاقها من جهة، وعرت انطوائيته وضـعفه في مواجهة الغريب من جهة أخرى، ويبدو طغيان الصـوت الخارجي على صـوت الداخل أمراً شـائعاً ومتكرراً في القصـة، فنراه حين يصـف زميله في العمل يبدي اسـتغرابه واسـتنكاره

لارتفاع صوته: "هو أيضاً يقرأ الجرائد كل يوم صباحاً، حتى أنه يتجادل مع الجميع أيضاً –ولكن ليس معي– ويتناقش معهم، بل إنه يفعل ذلك بصوت مرتفع جداً" (السابق: 120)؛ يفضح السرد في المقطع السابق أمرين: الأول أن استدراك الراوي في سرده بمحتوى الجملة المعترضة التي تقضي بنفي مناقشة زميله له يعكس لنا على مستوى الخطاب –بدوره– أمرين: خوف الراوي الشديد من أي حوار أو إبداء رأي علناً مع أيٍّ كان، وإدراك الآخر –الزميل– لهذا الأمر، وعزله لا شعورياً من إظهار الوجود أو من التمثل كوجود مقابل، والشيء الآخر الذي يفضحه السرد أن الراوي لا يخشى النقاش وحسب، بل يخشى أكثر كونه بصوت مرتفع، وهما وجهان متعادلان، فالنقاش إثبات للذات، وكونه بصوت عالٍ تأكيد أكبر على إثباتها ورسوخها واتضاح حدودها ونضجها، لكن الراوي باستنكاره لهما يغور في قعر ذاته ويثبت أنه مهمش من الداخل إلى أقصى درجات التهميش، وقد كرر التأكيد على تأطير الصوت بصوت أعلى في قوله عن الزميل أيضاً: "وبدأ بعد ذلك بالجدال مع ابنته، بشكل لو لم يكن التلفاز يعمل ولم يكن صوتها –أعتقد أنها كانت أم الفتاة– مرتفعاً، لما انتهى الأمر على خير" (السابق: 126). إنه دائماً ما يعتقد بأن الصوت الخارجي يقوّض الصوت الداخلي ويمنع الكارثة، فتذرّعه دائماً بصخب خارجي بغاية التستر على الصوت الداخلي يفضح عري هدوئه الزائف، ويبين عمق جذور الخوف في لا وعيه، وإن لم يجد صوتاً خارجياً مقوِّضاً يعمد إلى إخماد الصوت الداخلي: "ولكنه أيضاً يتفوه أحياناً بكلام لولا احترامي لمجلسنا لوضعت أصابعي في آذاني، وعندما أنهضُ وأغلقُ الباب أو أسترقُ النظر إلى الخارج لأرى إن كان هنالك أحد ينفجرُ صارخاً في وجهي، ويبدأ برفع صوته أكثر وأكثر، ويكرر كلامه، ويضرب على المنضدة أمامه" (السابق: 121). لقد صار رفع الصوت الخارجي جزءاً من طقوسه اليومية: "أضع في الحاكي قرص موسيقا كلاسيكية، وأرفع صوته، ليس كثيراً، أقصد أنني أرفعه إلى حدّ إن سكرتُ وبدأتُ بالكلام فجأة.. أنت تفهم قصدي" (السابق: 125)، لقد ارتبط لاوعيه بالكلام بصوت مرتفع حين غياب العقل في السُّكر أو في النوم، مما يجعله يبحث عن صوت خارجي يغيّب صوت اللاوعي، وهو ما نراه مرة أخرى في قوله: "لا! أنا لا أعتقد أنني قلت مثل ذاك الكلام، وبصوتٍ مرتفع أيضاً! لكن لا توجد عداوة بيني وبين ضابط الدورية. قال [الضابط]: <كان يجلس قرب جدول الماء ويقرأ بصوت مرتفع جداً.> ربما قرأتُ له الجريدة وقلت كلاماً آخر لا أذكره" (السابق: 126)؛ وكان قد أقرّ بأنه أسرف في الشرب حتى الثمالة قبل ذلك، ومن ذلك في النوم: "حتى إنني صرخت كثيراً إلى درجة أن العجوز أتت لصراخي وأخذتْ تطرق الباب. قالت لي: ماذا حدث؟ هل هناك أحد في غرفتك؟" (السابق: 131)؛ وقوله: "تقول صاحبة البيت العجوز بأنني كنت أصرخ في نومي. أفعلتُ ذلك حقاً؟ لا أظنها تكذب، فهي امرأة طيبة. قالت: <عليك أن تحاول أن تنام.> حسناً! لا أستطيع! وهل الأمر بيدي؟" (السابق: 117)، ولهذا كان الصخب الخارجي المنقِذ بالطغيان والتمرد كاشفاً لأمرين: صخب داخلي هائج ينتجه الاضطراب والغليان من شدة التوتر، ورغبة عارمة في ضياع الصوت الداخلي تتناسب مع رغبته العارمة في

الانخراط في أي ازدحام بهدف الضياع بين الجموع والبقاء مجهولاً بين أواسط الناس التي عبر عنها في وصفه لبعض الأمكنة حين قال: "فكرت في سرّي: تبقى الأماكن المزدحمة في ألف رحمة" (السابق: 118).

كما تظهر اللغة السردية للراوي جانباً كبيراً من اغترابه عن طريق إظهار التردد في الأقوال وأحياناً في الأفعال، كقوله: "وأنا غارق في التفكير بالحلم الذي كنت قد رأيته في الليلة السابقة... أعتقد أنني كتبته لك.. نعم! كتبته.. ولكني لم أرسله" (السابق: 118)؛ فبين التردد في فعل الأمر والتأكيد على عدم إكماله بالكتابة دون الإرسال تبدو استمرارية حالة التوتر في البدء بالفعل وعدمه، وفي إتمامه وعدمه، وهو ما كرره مؤكداً في قوله: "كتبت لك عن ذلك؛ لا، ربما نسيت أن أرسلها لك. صدقني! ربما نسيت ذلك لأنه لم يكن بالإمكان إرسالها، بل أنا الذي لم أتمكن من ذلك في الحقيقة" (السابق: 122)؛ وقوله: "لا أدري إن كنت قد كتبتُ لك ما حدث حينما أكثرتُ من الشرب في إحدى الليالي؟ لم يكن الخطأ خطئي. لا، بل كان خطئي لأنني أصغيت إلى زميلي" (السابق: 125)؛ ومنه كذلك: "ربما سبب ذلك أنني سرت كثيراً البارحة. لا، ليس كثيراً، ولكني كنت مرغماً على الانعطاف في الأزقة، والتسكع من هذا الزقاق إلى ذاك" (السابق: 117)؛ ومن ذلك أيضاً نسيانه لما قام به أو قاله، كقوله: "ثم تكلمتُ بعد ذلك، ولكن عمَّ؟ أخبرتك بأنني نسيت" (السابق: 131)؛ وقوله كذلك: "سألتُ زين العابديني حينها: <ألم يخبرك من هو؟> أو ربما سألته: <ألم يخبرك ماذا يريد مني؟>" (السابق: 122)؛ وقوله: "لقد رأيت ذلك بنفسي في أحد الأفلام الأمريكية، لم أعد أذكر اسمه الآن، وحتى لو كنت أذكره لما كتبته لك. فما الفائدة؟" (السابق: 124). ومن تردده الواضح في التمنع لا عن إبراز رأيه وحسب، بل عن ترديد آراء الآخرين أيضاً قوله: "قلت له ذات مرة: <كان هناك العديد ممن لم يكونوا مع هذا الطرف ولا مع ذاك> خطّأني لأن... الآن لا أذكر لماذا بالتحديد. لا يمكن كتابة كل ما يقوله. زين العابديني لا يخشى شيئاً. أو أنه... لست أدري" (السابق: 121). تبدي الشواهد السابقة هشاشة الذات تجاه أي وجود خارجي، وتعلن توتراته وجمله الحائرة عن وجودٍ منتهك لا يقوى على التحقق، وهو ما يظهر جلياً –أيضاً– في الجمل المبتورة وغير التامة التي يتوزع وجودها على امتداد القصة، كقوله: "ثم لو مثلاً... أعني أنك تعلم أنني أخاف من الرجال ذوي النظارات" (السابق: 117)؛ ومنه أيضاً: "ليس خوفاً، لكن.. حسناً" (السابق: 118)؛ وقوله: "طبعاً كان هناك أناس آخرون، ولكن.. لست أدري" (السابق: 119)؛ ومنه أيضاً: "ذات مرة –ولا أذكر متى بالضبط– قال: "للمال الحرام طعم آخر. المعاشرة الحقيقية والصحيحة تكون عندما... لست أدري أين، ومع امرأة مستعدة لفعل ذلك مقابل المال" (السابق: 121)، وكذلك: "لهذا دخلت في أحد الأزقة، قلت في نفسي: <ربما...>، ثم عدت إلى الشارع المحاذي للنهر" (السابق: 118)؛ وقوله: "خشيت أن... طبعاً هو رجل طيب. لديه زوجة وابنان" (السابق: 119)؛ ومنه: "وبعد ذلك... أنت أدرى" (السابق: 118)؛ ومنه: "أقصد أنني أرفعه إلى حدّ إن سكرتُ وبدأتُ بالكلام فجأة... أنت تفهم قصدي" (السابق: 125). ففضلاً عن الجمل المبتورة التي تدل على بتر في الذات وتوتر عميق يمنع الفكرة من التحقق والجملة من التشكل نلاحظ أن غربة الذات تتجلى بوضوح في الاستخدام المتكرر للعبارات المبهمة،

من قبيل: "لست أدري، وأنت أدرى، وربما". إن تهشّم مرآة الذات مقابل أي حدث أو أي شخص لا يعكس ضعفاً داخلياً متأصلاً وحسب، بل يسلط الضوء على عمق ذلك التأصل الذي ألغى أصل الذات وأحرق جذورها، وعلى مسبباته التي تتمثل في المجتمع والكبت، فالمجتمع المريض لا ينتج أفراداً أصحاء. إن أسلوبه في كتابة الرسالة هنا بما فيه من تردد وشكوكية واضطراب معلن يعكس شخصيته بالكامل، فالرسائل عادة ما تكون معبرة عن شخصية المرسِل (وادي، 1994م:41)، وهو أمر أظهر بوضوح مدى عجزه وعدم جدوى أفعاله وخلوّها من المعنى، فاضحاً بذلك اغتراباً يطل علينا مما وراء السطور.

كما تبدو الهشاشة النفسية على مستوى السرد واللغة في التداعي الفكري، الذي تمثله انتقالاته الكثيرة بين القصص والأخبار المختلفة التي لا يربط بينها رابط في كثير من الأحيان، وإن كان هناك رابط فهو رابط واهٍ كما يتضح، فبعد أن كان يتحدث عن الليلة التي أتاه فيها رجل غريب يتعقبه نراه يقص عليه قصصاً تاريخية ودينية دون مبرر بعد أن ضبط الرجل بحوزته كتاباً ممنوعاً: "أخبرته بما حدث في المدينة. حتى إني قصصت عليه أيضاً ما جرى في هجرة النبي وقصة اللجوء إلى الغار والعنكبوت وشبكته التي حمت النبي وصاحبه... وأريتُه كتبي" (غلشيري، 1364هـ.ش: 124)، كما يظهر تشتته بطريقته في السرد؛ إذ قامت القصة على السرد السيكولوجي الذي يقوم على ترتيب الأحداث في الصورة السردية حسب توارد أجزاء التجربة على ذاكرة السارد أو إحدى الشخصيات، أو حسب فيضان المشاعر التي تضطرم داخلها، فتأتي الأحداث مضطربة متداخلة لتعبر عن اضطراب الرؤية وعن تداخلها (الكردي، 2006: 162؛ زيتوني،2001م: 105- 106)، فنراه في بداية القصة يقصّ جزءاً من حلم يدّعي أنه لا يذكر تفاصيله، وأنه ليس مهماً، لكنه بعد أن يقصّ عدة حوادث جرت معه يعود إلى قصّ جزء آخر من الحلم، ومرة ثالثة يخرج منه وينتهي إليه مرة رابعة في تفاصيل جديدة، وهو ما اتبعه في قصّ بقية الأحداث التي جرت معه، فنزاه يقصّ شيئاً يتعلق بحادثة جرت معه، ويخرج منها قبل أن يبين تفاصيلها، ثم يعود بعد حين ليضيء جانباً آخر من الحادثة ذاتها، ويكرر الأمر حتى تنتهي القصة، وتنتهي معها كل الأحداث التي تطرق للحديث عنها هنا وهناك. إن هذا الأسلوب السردي –على جماله وتشويقه– يبين تشتت أفكار الراوي الذي أظهر لنا ذلك عن طريق مناجاة يكتبها في رسالة لأخيه، وهذا التشتت الذهني يعكس نفسية مضطربة وروحاً غريبة لا تكاد تجد مستقراً وراحة من أمر حتى يطالعها آخر.

من جانبه يبدي لنا الحوار جانباً من خفوت حضور البطل في الجمع، وهذا ما يظهر على مستوى السرد في جانبين؛ الأول: غياب صوت البطل في الحوار المسموع معظم الأوقات، غير أن صوته الداخلي –المناجاة– دائم الحضور، إذ تتحدد معالم القصة عن طريق هذه المناجاة في قصة ترسلية، والثاني أنه حينما يُسمع صوته في استرجاع الحوار تكون جمله قصيرة ومبتورة، على نقيض الطرف الآخر –المحاوِر– الذي تتسم حواراته بالطول والامتداد، ولعل انخفاض الصوت المسموع وما يقابله من امتداد الصوت الداخلي على امتداد الرسالة

تقريباً دليل على محاولة البطل عدم الانخراط بالمحيط، والاحتفاظ بعالمه الداخلي لنفســـه هارباً من الخارج إلى الداخل. من جانب آخر تبدي لنا محاوراته مع الزميل في العمل أو ابنته ذاتاً منكمشـة تسـعى إلى اختزال الحوار وبتره، وانهزامية تظهر في الانسـحاب المسـتمر من الحوار من جهة، وفي رضـوخه لرأي الطرف الآخر، لا عن قناعة، وإنما عن رغبة ضـمنية بإنهاء الحوار وحسـب من جهة أخرى، من قبيل: "قال زين العابديني: <هل تجيد الكاراتيه؟> هو يجيد بعض فنونها. قال لي: <هناك أناس يعرفون كيف يحطمون عنق المرء أو عموده الفقري بضـــربة واحدة بأيديهم> أعتقد أنه تعلّم ذلك من كتاب كاراتيه. اقترح عليّ أن أقرأه. قال لي: <ســـيفيدك أيها الشـاب. أسـتطيع أن أعيرك إياه إن شـئت> أجبتُ: <شـكراً> في الحقيقة كنت أود لو أقرؤه، ولكني فكرت في أنه سيطلب مني بالمقابل كتباً، ومن يدري طبيعة تلك الكتب؟" (غلشيري، 1364هـــ.ش: 124- 125). إن رغبته في إنهاء أي نوع من المبادلة بالكلمات أو الأدوات –الكتب– جعله يبتر الأمر على رغبته فيه، وهو ما ظهر أيضـاً بصـورة صـدٍّ للفتاة التي فكر في الارتباط بها: "عندما سـألتني ابنته: <أترغب في لعب الشـطرنج؟> أجبتُ: <لا أجيدها>. أنت تعلم لماذا. قالت: <ســأعلّمك. انظر...> ثم شــرحتْ لي. طلبتُ الإذن بالخروج" (الســابق: 129). إن هذه الحوارات تبدي تفاعلاً اضـطرارياً مع المحيط، وتعكس في مضـمونها وشـكلها رغبة بالهروب من أي احتكاك أو تفاعل، معلنة عن انغلاق على الذات وميل إلى الداخل، وهذا وجه من وجوه الاغتراب الشائعة.

لقد ظهر الاغتراب واضـحاً في لغة البطل وتردده وجمله الناقصـة، وظهر أيضـاً في مواقفه وفي طريقة سـرد تلك المواقف، كما أبدى الحوار جانباً مهماً من ميل الراوي إلى الداخل واتجاهه إليه دون أن يرغب بأية محاولة لإجراء مبادلة كلامية أو غيرها، وهو ما تُرجم كله بالكلمات ليبرز لنا اغتراباً عميقاً وهشاشة لا يُشكُّ بوجودها.

4. دراسة مقارنة ونتائج

بعد دراسـة دور اللغة السـردية في تشـخيص البطل المغترب في قصـص من مجموعتي: "موت سـرير رقم 12" لغسان كنفاني، و"مصلاي الصغير" لهوشنغ غلشيري بيّنت النتائج أن السرد في القصص المدروسة جميعاً خافت ورتيب، وهو أمر متوقع مع شـخصـيات تعيش اغتراباً وعزلة قسـرية أو اختيارية، وقد تميزت اللغة في القصـص جميعاً بالتكرار في وصف الأحداث والأشياء، فالأحداث كالأفعال الرتيبة في "لؤلؤ في الطريق والعطش" لكنفاني، وإظهار الاهتمام بالزائدة في "مصـلاي الصـغير" والأفعال الوقائية لملاحقة الآخرين في "المعصـوم الرابع"، وتكرار وصف الأشياء كتكرار وصف عيني البومة وصريرها الحاد في "البومة في الغرفة البعيدة"، وتكرار وصف الهدف الذي يذهب والذي لا يذهب في "شـيء لا يذهب"، وتكرار وصـف الزائدة في "مصـلاي الصـغير"، ومن الملاحظ أن القصــص المدروســة جميعاً اهتمت بانتقاء المفردات التي تعبر عن الحالة الشــعورية للبطل، وقد كانت هذه المفردات منتقاة من الأرض غالباً في قصـــص كنفاني، ودالة على الكثير من الشـــك والتردد والجمل المبتورة والتكرار في قصص غلشيري، وقد عكست لدى كليهما غربة البطل وعدم انتمائه، كما أن استخدام الصور الفنية

كان واضحاً في القصص جميعاً بما يعكس الاغتراب، إلا أن الأمر البارز في قصة "مصلاي الصغير" لجوء البطل عدة مرات إلى التمثيل، لكن ذلك التمثيل كان ينفي المقاربة بين طرفي التمثيل، ويفضي –بدوره– إلى الحالة الشعورية العميقة باغتراب البطل، ومما ميز صور كنفاني كونها كثيراً ما كانت تستمد عناصرها من الأرض أو الغربة، وميز صور غلشيري كونها تحتوي على الكثير من الملفوظات التي تنتج مفارقات تظهر الاغتراب فيما وراء الكلمات، وقد كان الراوي هو الشخصية المغتربة في القصص كلها باستثناء "لؤلؤ في الطريق"، لذا غلب ضمير المتكلم على اللغة السردية في "أنا" الراوي، إلا في لؤلؤ في الطريق، ولكن ما يثير الانتباه أن الراوي عمد إلى مخاطبة نفسه مرة في "العطش" وتبعيدها كغائب على امتداد سرده تقريباً في القصة ذاتها، في محاولة للإمعان في تغريب الذات، كما أن أصدقاء الراوي في "شيء لا يذهب" عاملوه مرة على أنه غائب، في محاولة لتهميش هدفه الذي وصفه نفسه بأنه يذهب، وكشف زيف ادعاءاته.

كما يلاحظ أن القصص جميعاً اعتمدت على المناجاة بكثرة في محاولة لاستنطاق الداخل، واستخدمت الحوار أيضاً، ويتميز الحوار بهيمنة الآخر عليه في "البومة في الغرفة البعيدة وشيء لا يذهب ولؤلؤ في الطريق" وانعدامه في "العطش" لكنفاني، وحوارات البومة في القصة الأولى كانت كلها أسئلة أو عبارات انفعالية تعجبية بما يبين نظرتها للراوي الذي أحاطه استغرابها لاختياره الفرار، كما يُلاحَظ أن الحوار في القصص الثلاث الأولى كان أحادي الجانب، وكانت أحاديته تقوم على الآخر في "البومة في الغرفة البعيدة" بما يقلل من الحيوية ويظهر رغبة البطل في الالتفاف إلى نفسه والانغلاق عليها ويظهر شخصيته المنفعلة أيضاً، وفي القصتين الأخريين كان أحادي الجانب غير أن أحاديته تقوم على ذات البطل، بما يُظهر رغبة عارمة في كسر العزلة وإضفاء روح على الفضاء، ونرى نموذجاً آخر في "لؤلؤ في الطريق" يمثله الراوي الحقيقي والبقية –عدا الراوي الضمني– ويعمل هذا الجانب على محاولة بتر أي حوار والاحتفاظ بالصمت وعدم المشاركة لئلا تكسر العزلة، كما أن انعدام الحوار بالمطلق في "العطش" أمر متوقع لانعدام الشخصيات، ويمكن أن يُقرأ قراءتين: الأولى أنه يبدي عزلة شديدة وتقوقعاً للذات يصعب كسر قشرته، والأخرى أن القصة قائمة على الحاجة الماسّة إلى الحوار الذي شكّل دافعاً قامت القصة من أجل بيانه، ولكن السرد فضح أن تلك الحاجة كانت لإثبات الذات مدة، لا لكسر العزلة وخلق المشاركة، أما في "مصلاي الصغير" لغلشيري فجاء الحوار معادلاً لمحاولة إثبات الذات، فكان شبه معدوم في مرحلة الطفولة بحضور الوالدين اللذين عملا على تطويق حضور الصبي بتكرار تحذير الأم وتبرير الأب، مما خلق ردة فعل جعلت شخصيته تُمحى بحضورهما، أما في محاورته للصبي الآخر في طفولته والذي عدّه نظيراً له فكان حواره محاولة لتأكيد ذاته على ما هي عليه من نقص، ولكن فشله وعدم تحقق الذات جعل حواره في مرحلة الشباب مع المحبوبة يأخذ طابع محاولة تضخيم الذات ورفع مكانتها، أما "المعصوم الرابع" لغلشيري فجاءت على شكل رسالة، لذا فإن الحوار منقول فيها، لكن فيما نقله نجد أن حوارات الآخرين –خاصة الزميل في العمل وابنته– كانت في أغلبها سجالاً يغلب عليه طابع الجدل، خلافاً لحوار البطل الذي كان يبدو

استسلامياً ومطاوعاً ومقتضباً يعكس هروباً إلى الداخل وشخصية منغلقة تعمل ما بوسعها لإنهاء الحوار وإنهاء أي نوع من أنواع المبادلة أو التعامل مع الآخر.

لقد كانت اللغة عند الكاتبين ناقلاً أميناً لشخصية البطل، وعملت على بيان الخلل النفسي في شخصيته وإيضاحه بما يعكس خللاً اجتماعياً عميقاً في المجتمعين العربي والإيراني في فترة أحداث القصص، ويعكس أيضاً مهارة الكاتبين وإبداعهما في أساليب التشخيص، وهو ما يمكن أن يدرس على مستوى أشمل في قصص أخرى كمقالة مكملة لهذه المقالة.

5. المصادر والمراجع

المراجع العربية

أمعضشو، فريد (2012م)، "الاغتراب مفهوماً وواقعاً"، الأزمنة الحديثة، ع1، صص 189- 197.

أمين، أحمد (2012م)، النقد الأدبي، ج1، هنداوي، القاهرة.

باختين، ميخائيل (2987م)، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة.

بركات، حليم (2006م)، الاغتراب في الثقافة العربية متهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

بلال، عوني (2023م)، "البومة التي حدقت في عين كنفاني"، موقع متراس، نشر في 9 مارس، تم الاسترجاع من الرابط:
https://metras.co/%D8%B4%D9%8A%D8%A1-%D9%84%D8%A7-%D9%8A%D8%B0%D9%87%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D9%88%D9%85%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%BA%D8%B1%D9%81%D8%A9-%D8%A8%D8%B9%D9%8A%D8%AF%D8%A9/

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

التونجي، محمد (1999م)، المعجم المفصل في الأدب، ج1 و2، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت.

جنيت، جيرار (1997م)، خطاب الحكاية، ت. محمد معتصـــم، عبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية (المجلس الأعلى للثقافة)، لا مك.

حافظ، صبري (1982م)، "خصائص الأقصوصة البنائية وجماليتها"، مجلة فصول، مج 2، ع4، صص 19- 32.

خليفة، عبد اللطيف محمد (2003م)، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، القاهرة: دار غريب.

دحو، لحسن (2011م)، "اغتراب المصطلح أزمة مفهوم وتغريب هوية"، مجلة مقاليد، ع1، صص163- 168.

دوارة، فؤاد (1982)، "مخاض الثورة الفلسطينية في قصص غسان كنفاني القصيرة"، مجلة فصول، مج 2، ع4، صص 329- 338.

راضي، عبد الحكيم (2003م)، نظرية اللغة في النقد الأدبي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

رجب، محمود (1988م)، الاغتراب سيرة ومصطلح، ط3، دار المعارف، مصر.

رجب، محمود (1965م)، "الاغتراب أنواع"، مجلة الفكر المعاصر، ع5، صص19- 25.

الزركلي، خير الدين (2002م)، الأعلام، ج5، ط15، دار العلم للملايين، بيروت.

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

سعد الدين، نادية عباس (2021م)، الفلسفة والمشكلات المعاصرة (التطرف والاغتراب الثقافي نموذجاً). وزارة الثقافة، عمان.

عثمان، اعتدال (1982م)، "البطل المعضل بين الانتماء والاغتراب"، مجلة فصول، مج 2، ع2، صص 91- 102.

فضل، صلاح (1998م)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة.
فوكس، رالف (1994م)، "موت البطل في الرواية"، من مجموعة دراسات في نقد الرواية– القسم الثاني المترجم، ترجمة: د. طه وادي، ط3، دار المعارف، القاهرة.
الكردي، عبد الرحيم (2006م)، البنية السردية في القصة القصيرة. الرجل الذي فقد ظله نموذجاً، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة.
كنفاني، غسان (2014م)، موت سرير رقم 12، دار منشورات الرمال، قبرص.
كوك، آلبرت (1994م)، "لغة الفن القصصي"، من مجموعة دراسات في نقد الرواية– القسم الثاني المترجم، ترجمة: د. طه وادي، ط3، دار المعارف، القاهرة.
متولي، نعمان عبد السميع (2014م)، الانزياح اللغوي أصوله وأثره في بنية النص، دار العلم والإيمان، مصر.
محفوظ، عبد اللطيف (2009م)، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر.
محمد، حسين علي (2011م). التحرير الأدبي: دراسة نظرية ونماذج تطبيقية، ط7، العبيكان، الرياض.
منصوري، عليّ (2013م)، "إرهاصات البطل الروائي"، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 28، صص 83.
همفري، روبرت (2000م)، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة.
وادي، طه (1994)، دراسات في نقد الرواية، ط3، دار المعارف، القاهرة.
وهبة، مجدي، والمهندس، كامل (1984م)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت.

المراجع الفارسية

غلشيري، هوشنغ (1364هـ.ش)، نمازخانه كوچک من: مصلاي الصغير، ط2، كتاب طهران، طهران.
كارد، أورسون سكوت (1387هـ.ش)، شخصيت¬پردازى وزاويه¬ى ديد: التشخيص وزاوية الرؤية، ترجمة: بريسا خسروي ساماني، ط1، رسش، الأهواز.
مونسي، حبيب (2012م)، "البطل أم الشخصية؛ لماذا تخلت الرواية عن البطل لصالح الشخصية؟"، مجلة إشكالات– المركز الجامعي لتامنغست– الجزائر، ع1، صص 9– 17.
ميرصادقي، جمال (1379هـ.ش)، عناصر داستان: عناصر القصة، ط6، سخن، طهران.
ميرعابديني، حسن (1380هـ.ش)، صد سال داستان نويسي در إيران: مئة عام على كتابة القصة في إيران، ج1 و2، ط2، جشمه، طهران.