ماجستير علم الاجتماع

"الرؤية الفكرية والمخيم الفلسطيني في روايات غسان كنفاني"

"Intellectual Vision and the Palestinian Refugee Camps in Ghassan Kanafani's Novels"

رسالة ماجستير مقدمة من الطالبة:

لبابة صبري

بإشراف: د. إسماعيل الناشف

د. مجدي المالكي

د. محمود العطشان

مايو 2009

"الرؤية الفكرية والمخيم الفلسطيني في روايات غسان كنفاني"

"Intellectual Vision and the Palestinian Refugee Camps in Ghassan Kanafani's Novels"

إعداد: لبابة صبري

د. إسماعيل الناشف_____

د. مجدي المالكي_____

د. محمود العطشان_____

تمت المناقشة بتاريخ 4-7-2009

"الرؤية الفكرية والمخيم الفلسطيني في روايات غسان كنفاني"

"Intellectual Vision and the Palestinian Refugee Camps in Ghassan Kanafani's Novels"

إعداد: لبابة صبري

بإشراف: د. إسماعيل الناشف

د. مجدي المالكي

د. محمود العطشان

هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في برنامج علم الاجتماع من

كلية الدراسات العليا في جامعة بيرزيت

تموز 2009

الإِهْدَاء

إِلَى المُقَاوَمَة الفِلِسْطِينِيَّة

شكر وعرفان

أشكر جامعة بيرزيت بكل كوادرها

وأشكر دائرة علم الاجتماع والإنسان بكل أساتذتها وموظفيها

أشكر الأستاذ الدكتور اسماعيل الناشف الذي تابع بحثي في خطواته
لى والأخيرة، ليجد في كلامي هذا خالص التقدير. كما أقدم شكري
ل للدكتور مجدي الماكي والدكتور محمود العطشان اللذين رافقاني
في البحث في الفترة الأخيرة.

أشكر الدكتور أحمد إغبارية لما قام به من تدقيق لغوي للرسالة.

كما أشكر كل مَنْ وفّر لي مراجع ومصادر أفادت بحثي.

خر والدي الدكتور عكرمة ووالدتي الأستاذة نائلة وأختي لبنى على
ما تفضّلوا به من تشجيع لاستكمال بحثي.

المحتويات

1- تلخيص: 1-1 تلخيص باللغة العربية	9
1-2 تلخيص باللغة الإنجليزية	13
2- مقدمة عامة	17
3- الفصل الأول: المقدمة النظرية	22
1. الرواية والتاريخ	24
2. الرواية والمجتمع	27
3. الرواية والأدلوجة	31
4. الإنتاج الأدبي الفلسطيني والغساني	34
4- الفصل الثاني: 1. منهجية البحث: البنيوية التكوينية	39
2. السؤال المركزي والأسئلة الفرعية	43
3. عينة البحث	43
4. أداة البحث	44

5. عملية إجراء البحث 44

6. الصعوبات الموضوعية التي واجهها البحث 45

5- الفصل الثالث: تكوين البنية الأدبية الغسانية 46

1. بنية الهروب: 1-1- تعبيرات بنية الهروب 47

1-1-1- الموت كتحوير للهروب 52

1- 2- بنية الفقدان 53

1-2-1- السرقة كتحوير للفقدان 65

2. بنية المواجهة: 2-1- تعبيرات بنية المواجهة 67

2-2- بنية الرفض 71

3. بنية المقاومة: 3-1- تعبيرات بنية المقاومة 76

3-2- بنية الثورة 84

3-2-1- الولادة كتحوير للثورة 88

4. الرؤية الغسانية وآليتها 90

6- الفصل الرابع: البنية الاجتماعية وعلاقتها بالبنية الأدبية الغسانية

1. العلاقة بين البنية الاجتماعية والبنية الأدبية 92

2. موضعة البنية الأدبية الغسانية 96

3. استنتاجات وتساؤلات 103

7_ الملحقات: 1. عرض الروايات:-

1- 1- **رجال في الشمس** 106

1- 2- **ما تبقّى لكم** 111

1- 3- **أم سعد** 115

2. ترجمة غسان كنفاني: 2-1- حياته 120

2-2- مؤلفاته 121

8- قائمة المراجع 122

تلخيص

ذا البحث من فرضية أن غسان كنفاني يعبّر في رواياته عن بنيته الفكرية الخاصة، لكنه لا يعبّر ى الفكرية المتعددة الموجودة في الطبقة الاجتماعية لما تحويه الأخيرة من تناقضات واختلافات ومع ذلك، يبقى الإنتاج الأدبي الغساني إنتاجًا شعبيًا؛ فهو يعبّر عما يريد الشعب قوله وفعله.

بحث في العلاقة بين الرواية والتاريخ إلى أنّ الرواية الغسانية تدحض جزءًا من التاريخ المكتوب بين أيدينا؛ فهذا الأخير يعرض الأحداث والعلاقات الاجتماعية بلسان السلطة وقلمها، ويحرص بة ما يخدم مصلحته. في المقابل، تعبّر الرواية الغسانية عن جمل تاريخية توقظ الفكر وترفض السلطوي بما يحمله من تبعات معرفية، فالمعرفة لا تؤخذ على طبق من ذهب، بل يتوجّب البحث حليلها بناءً على الواقع الموجود في الحاضر، كما أنها تراكمية، فما يحدث اليوم هو استمرار لما لأمس ولما سيحدث غدًا.

ي الدراسات التي ناقشت العلاقة بين اليوم والأمس والغد- أو بتعبير آخر بين الحاضر والماضي ل- على أنها علاقة تلاحمية، كما يقول باختين، وممتزجة كما تشير بعض الدراسات العربية، الحافظ وشبيل والقصراوي؛ فدراسة الماضي تتم من بوابات الحاضر، كما أن الماضي يستقبل والحاضر يحضّر المواد الإنشائية للمستقبل وينطلق نحوه، والرواية ترى الماضي بعين والحاضر رى، وهذه الرؤية تشكّل عدة رؤى متجهة صوب المستقبل.

علاقة بين الرواية والمجتمع بالعلاقة الجدلية الحتمية التي تعبّر عنها الرواية الغسانية من خلال ت والصراعات داخل الطبقة الاجتماعية، كما أن كثيرًا من الباحثين، وعلى رأسهم باختين

وغولدمان، كانوا قد شددوا على أنّ الرواية تعبير عن إحداثيات الطبقة الاجتماعية والتاريخية. اية الغسانية لم تستطع، برأيي، التعبير عن كل الجمل المتناقضة التي تحملها الطبقة، وينطبق هذا لوجة التي تحملها الرواية الغسانية وعلى أية رواية كانت أو أي نص مكتوب مهما كان، إذ يحمل دلوجة معينة مشروطة، أولاً، بالبنية الفكرية والطبقية والاجتماعية التي ينتمي إليها الأديب، وثانيًا، ب الاقتصادية والسياسية والثقافية التي يعيش فيها. والأدلوجة لا تستطيع حمل التناقضات المختلفة ل وقوة هذه الأخيرة وعجز الأدلوجة عن استيعابها.

التساؤل الأساسي في هذه الدراسة حول الرؤية الفكرية الغسانية وعلاقتها بالرؤى الفكرية عية السائدة في المجتمع الفلسطيني تحت الاستعمار. بالإضافة إلى ذلك، يتطرق البحث إلى موقف لغسانية من الأدلوجة والأدب الفلسطينيين السائدين من ناحية، ومن الاستعمار من ناحية أخرى، ن ماهية نموذج الرواية الغسانية وعلاقتها بأدب المقاومة والثورة.

اسة الروايات الغسانية الثلاث: **رجال في الشمس** (1963)، **ما تبقّى لكم** (1966) و**أم سعد** ا؛ استخدمت المنهجية البنيوية التكوينية بمرحلتيْها، الفهم والتفسير. وقد قادت هذه المنهجية إلى ح البنى الروائية الثلاث وهي: الهروب، المواجهة والمقاومة وما تحويها من تعبيرات روائية ت كالموت، السرقة والولادة؛ وبنىً صغرى كبنية الفقدان، بنية الرفض وبنية الثورة.

لى العلاقة بين ما ذكر، تم إنتاج الرؤية التكوينية الغسانية للمجتمع الفلسطيني، وهي التشكيل ي المقاوِم والثوري. كما تم ربط هذه الرؤية التكوينية بالعمليات الاجتماعية السائدة والمتمثلة ن، الإقطاعي الفلسطيني التقليدي السائد والاستعماري، واللذين يشكّلان معًا الفكر الرسمي في ، وهو الفكر نفسه الذي يناوئه الفكر الشعبي والثوري الغساني.

الظرف الاستعماري الذي تواكبه الكتابة الفلسطينية، والرواية الغسانية كجزء منها، فُرضت قيود معينة أدت إلى تقييد الرواية الغسانية في جانب وجعلتها حرة في جانب آخر؛ فهي كانت مقيدة في ها للمفردات التعبيرية، بمعنى أنه تحتّم عليها استخدام مفردات الهروب، الفقدان، الضياع، السرقة، المواجهة، الرفض، المقاومة، الولادة والثورة كشرط من شروط نفي الظرف الاستعماري؛ من جانب آخر، حرة في التعبير عن العلاقات الاجتماعية العينية التي نفت المنظومة الاجتماعية بما تحمله من عادات وتقاليد تعيق فهم مسيرة الحياة اليومية. في كل الأحوال، كان الصدى الذي رواية الغسانية أقوى من أن نضعها على رفوف المكتبة دون قراءتها، فهي تدغدغ مَنْ يبحث عن ساني من النظام الفلسطيني والاستعماري على حدّ سواء. كما أنها، وفي الآن نفسه، تنفي كليهما تعبيري قوي وبسيط. ويحسب لغسان استخدامه الأدوات والآليات الفنية كالتكثيف والترميز ، فضلاً عن استخدام مفردات وتعابير بسيطة لتعبر عن الوقائع المعيشية اليومية، بعض هذه ما زال فاعلاً حتى اللحظة. على سبيل المثال، يذكر لنا غسان بطله أبو الخيزران والذي ما زال ميًا رجالاً ونساء ليهرّبهم من الضفة إلى القدس والمناطق الفلسطينية المحتلة عام 1948. وتحدّث ذلك عن الفلسطينيين الذين ما زالوا يهجّرون أو يهاجرون للبحث عن العمل والرزق، وما زالت الفُرقة تلقيان بظلالهما على البلدان العربية **رجال في الشمس** (1963). وتحدّث أيضًا عن قطع هربًا من فلسطين إلى الأردن والذي لا زال مستمرًا حتى الآن، كما تحدّث عن المشكل الذي تعيشه تزوج بعد في مجتمعها العربي وهو قائم حتى الآن، وتحدّث أيضًا عن العميل الذي يشي بالمناضل د أشكال المعاناة التي يعيشها المجتمع الفلسطيني حتى الآن؛ فما زال العميل يباع للاستعمار لأثمان، وما زالت الخيانة تستشري وتزداد في أحضان السياسي والاجتماعي، وما زال الإسرائيلي

الحوار مع الفلسطيني، وما زالت الدماء الفلسطينية تسيل في غزة **ما تبقى لكم** (1966). وعبّر عن الفدائي المطارد، والأسير الذي لا يتزحزح عن مبدئه، والعميل الذي يشتغل في البرلمان لي، وهؤلاء هم فئات من المجتمع الفلسطيني اليوم. وما زال الأطفال يرمون الحجارة ويلمون ن الفارغ، وما زال الفدائي يلعب في الفضاء الفلسطيني، وما زالت أمه تزغرد، وما زالت تتنفس على الرغم من التضييق والحصار **أم سعد** (1969).

Abstract

This study embarks on the hypothesis that Ghassan Kanafani's represent the intellectual structures of the author, but do not neces reflect the structures inherent in social class, characterized by va contradictions and paradoxes. Kanafani manages to reflect the tens his own intellectual structure but does not manage to cover the complicated tensions in the Palestinian class system. Kanafani's work nevertheless be classified as popular productions, since they often su to reflect the general public mood.

The study of narrative and history in Kanafani's works reveals tha works contravene with the current historical narrative which often ten present events and social relations in such a way that serves the int of the existing dominating authorities. In contrast, Kanafani's novels r an alternative language that awakens the conscience, rejecting totalitarian narrative and its recurrent epistemological connotations.

When looking at novels as a literary genre, one is often confronte representations of time, whereby the past, present and future in the are merged and entangled and could reveal various structures misrepresentations. A large number of studies have been devot making analogies between past, present and future. The "forms of

and the chronotope in the novel" were elaborated by Bakhtin perceives novelistic time as open and unrestricted. Relations and me of time in narrative discourse were also discussed in a number of references, including Hafez, Shbayyel and Al-Qasrawi.

In relation to society, novels often reflect the dialectics and power in relations, including social class contradictions and paradoxes. Ba Lukacs and Goldman gave consideration to class, social and hist dimensions in their analysis of narrative discourse. It could be argue Kanafani's works, like several other narrative discourses, fail in this r to confront the different controversies and dialectics in social clas reality, narrative productions are affected in their ideology firstly b author's intellectual, social and cultural characteristics, and secondly b general surrounding economic, political, cultural and social conditior ideology is often unable to withstand the challenges of the latter.

The major question in this study focuses on Ghassan Kanafani's visi related to the intellectual and social narratives of the Palestinian s under colonization. Kanafani's position toward the mainstream Pales ideology and literature, on the one hand, and colonization on the ot examined. The study also looks at Kanafani's literary style as relat other resistance and revolutionary literature.

Three Kanafani novels were analyzed: ***Men in the Sun*** (1963), ***All T Left to You*** (1966) and ***Um Sa'ad*** (1969). The formative structu method was used in two phases: understanding and interpretation. narrative structures were identified: escapism, confrontation resistance. These included different literary motifs and metap including death, theft and birth; smaller structures were also nc including loss, rejection and revolt.

Based on what is mentioned above, the genealogy of Kanafani's nar on the Palestinian society as an expression of resistance and revoluti narrative has been constructed. This narrative is inseparable fror existing social processes dominated by the traditional Palestinian feu structure, on the one hand, and the structure of colonization, on the These two processes have constituted the formal Palestinian authori discourse, and have both been challenged by the popular and revoluti productions of Kanafani.

In light of the colonial conditions challenging Palestinian writing Kanafani's writings in this case, the existing conditions and their recu limitations have had both a constraining and a liberating impa Kanafani's works. The constrained reactions could be grasped in his u motifs of escapism, loss, displacement, theft, death, confront rejection, resistance, birth and revolution as a prerequisite for rejectir colonial condition. The liberated reactions on the other hand are noti

motifs rejecting conventional social relations, including traditional cu impeding the progress of daily life. Kanafani's literature cannot be lightly in this regard. His works are exemplified by a quest to be libe from both the Palestinian traditional norms and colonialism. This described in simple but firm expressions. Kanafani succeeded in emp artistic/aesthetic tools and mechanisms, including the use of alleg symbolism and metaphor, as well as simple expressions illustratin realism of daily life. Some of these expressions are still very signi today. For example, Kanafani's protagonist Abu Al-Khayzaran daily a men and women who are escaping from the West Bank to Jerusale hoping to cross the Green Line. Displaced Palestinians or immigrant searching for work and income. Local and partisan relations inside the world, witnessed today, can be retrieved in his novel ***Men in the*** (1963). These issues are still relevant. Border crossing between Pal and Jordan, the status of unmarried women in Arab society, the disl of the collaborator giving in to the colonizers, social and political infi Israelis refusing dialogue with Palestinians, Palestinian bloodshed in discussed in ***All that is Left to You*** *(1966),* are still vibrant today wanted freedom fighter under surveillance and threat, the political pri insisting not to surrender, the collaborator working on the Israeli si still constitute part of the Palestinian life. The children mentioned i ***Sa'ad*** *(1969)* are still throwing stones and collecting empty bullet described freedom fighters are still taking part in the daily Pales landscape, their mothers are still ululating and the resistance i breathing despite the various methods of harassment and state of sie

مقدمة عامة

فرد الاجتماعي حياته حلوها ومرّها، وإذا كتب فهو يكتب عن مرّ حياته، هذه المرارة سريعة في المجتمع أجمع، تصيب المجموع الاجتماعي كما تصيب الفرد، وأتساءل هل تفعل المجموعة ء هذه المرارة التي هي منتج عن المشكلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية؟ أم أنها توكل أمر فرد الاجتماعي باعتباره المتحدّث باسم هذه المجموعة؟ وإذا كان ذلك كذلك فيمسي الفرد بي، الكاتب والمتحدّث، هو الضمير المستتر في محل المجموعة الاجتماعية. يشترط في هذا الفرد أحوال الاجتماعية بصدق يفتقر إليه التاريخ العام للمجتمع حين يُكتب بقلم النظام أو السلطة. كما على الفرد الاجتماعي الكاتب ألا يكون من المنتمين إلى السلطة؛ لأنّ المنتمين إليها لا يتحررون رتها أو تأثيرها، ويكتبون التاريخ وفق قواعدها وقوانينها وأدواتها. والصدق وعدم الانتماء إلى هما من ضمن الشروط الأساسية التي نعتبر فيها الكاتب معبّرًا عن الواقع الاجتماعي بعمق، هذا فتقده عند مؤرخ السلطة الذي عادةً ما تتسم كتابته الرسمية بالسطحية، ويعدّ خطاب الكاتب ي للسلطة بمثابة خطاب بديل للخطاب الرسمي أو خطاب مناهض وثوري على الخطاب الرسمي 2004: 153).

ذه الدراسة عن لون من ألوان الحقيقة والتي هي مقوّم من مقوّماتنا الإنسانية، ومع أننا لم نختر لاجتماعي والطبقي ولا حتى أسماءنا أيضًا، إلا أنّ هذا لا يعني أنه ستُختار لنا الحقيقة، علينا أن نها لنقرأها أو لنكتبها، أو نراها أو نعيشها ونحلّلها، وفقط بعد ذلك نكتشفها. وتبقى المسألة: ما

ومِنْ وجهة نظر مَنْ تُكتب؟ سيتم بسط الحقيقة التي تكشّفت في أعمال الروائي الطلائعي[1] غسان بعد أن بحث عنها وسجّلها في رواياته المتعددة. تلك الحقيقة هي رؤيته التكوينية للمجتمع ي وتعبّر عن وجهة نظر المجموعة الاجتماعية التي يمثّلها ويتحدّث باسمها.

امي بروايات غسان كنفاني منذ دراستي الإعدادية، وكانت تقودني إلى حالة مفعمة بالحركة . لم أتساءل وقتئذ عن حيثيات هذا المنتوج الأدبي. في الوقت ذاته شكّل هذا الاهتمام الذاتي جسرًا ي الأكاديمي والذي يتمثّل في البحث السوسيولوجي الأدبي لفتح المعابر إلى العالم الروائي وتحليله ، منهجية محدّدة هي منهجية البنيوية التكوينية. أما الفترات الزمنية التي حدّدتها للدراسة فهي ثلاث عام 1963، العام المفصلي 1966 وعام 1969. وقد أسميت عام 1966 "مفصليًا" لأن دراسة الروائي عاميْ 1963 و1969 لا تكتمل بدون الخوض في رواية عام 1966، حيث التحوّلات ت في الأحداث التاريخية والثقافية الفلسطينية على السواء؛ فقد دخلت الرؤية الاشتراكية الثورية ودخل الكفاح المسلح (الخطيب 1996: 177؛ صالح 2004: 88؛ ماضي 1978: 129) إلى فلسطيني، وأثّر هذا الدخول على الحياة الأدبية وأثْراها بحيث قوّت من دعائمها المكبّلة بالحظر الاستعماريين؛ فقد منع الاستعمار الأمسيات الشعرية في القرى الفلسطينية في داخل مناطق 48، ح إلا بشعر الغزل ونثر الغرام، وعزل الثقافة الفلسطينية عن الأدب العالمي. تتمثّل قوة الأقلام ية في مواجهتها لهذا العزل بمفردات المقاومة التي تم تداولها شفويًا في تلك الفترة (كنفاني 1987 – 30).

[1] للبيعة مستمد من القاموس العسكري أي المتقدمين والأوائل، ودخل في قاموس علم الجمال عام 1820، والذي يؤكد أن الفن يجب أن يكون في طليعة سان ولابيكا 2003: 932)، والطلائعي هنا هو الذي يتحدّث باسم المجتمع الذي ينتمي إليه.

الدراسة في الفصل الأول إلى العلاقة بين الرواية والتاريخ، وتعرض بإيجاز تميّز الرواية عن جناس الأدبية الأخرى؛ فلغة الرواية الاجتماعية والحرية التي تمتلكها في التعبير، واستيعابها ، والتحولات في الأحداث المتعاقبة، وتأمّل تلك الأحداث إنما تحيلها إلى ما يشبه التأريخ للمجتمع.

هذا الفصل كذلك إلى العلاقة بين الرواية والمجتمع؛ فالرواية تكشف وتعيد صياغة مجتمع خاص بالضرورة تعبير عن مجتمع الواقع من وجهة نظر البنية الفكرية والطبقية والاجتماعية التي ينتمي وائي، وبتعبير العروي أدلوجته[2] التي يحملها ويعبّر عنها، الأمر الذي يقود إلى تكوين رؤية ما روي. كما سيتم الحديث عن وجود أدلوجات متنوعة ومتعارضة في المجتمع الواحد، وهذا يرجع د بنى فكرية متنوعة في البنية الاجتماعية الكلية، وبالتحديد في الطبقة الاجتماعية ككل، وتعمل على إتاحة الطرق والآليات للتعامل مع الواقع بهدف كشف الأدلوجات المختلفة والمبطّنة أو خر الأدلوجات الرسمية والمناهضة للرسمية. وسيتم التطرق أيضًا إلى الإنتاج الأدبي الفلسطيني ، والتساؤل حول الواقع الفكري والاجتماعي والطبقي الذي ينتمي إليه غسان والإطار الاجتماعي ي العام الذي يضمه، عدا عن الإنتاج الأدبي الروائي الغساني والإطار الأدبي العام الذي يضمه

ستعرض الدراسة في الفصل الثاني المنهج العلمي الذي سيستخدم في معالجة الروايات الثلاث كنفاني، وهو منهج البنيوية التكوينية بمرحلتيْها، الفهم والتفسير، كما سيتم التعرض للتساؤل ي في الدراسة حول الرؤية الفكرية الغسانية وعلاقتها بالرؤى الفكرية والاجتماعية السائدة في

.11 :198

الفلسطيني تحت الاستعمار، بالإضافة إلى الأسئلة الفرعية حول موقف الرؤية الغسانية من ة والأدب الفلسطينيين السائدين، من ناحية، ومن الاستعمار من ناحية أخرى، وكذلك ماهية نموذج الغسانية وعلاقته بأدب المقاومة والثورة. وعينة البحث هي الروايات الغسانية الثلاث: **رجال في** (1963)، **ما تبقّى لكم** (1966) و**أم سعد** (1969). أما أداة البحث فهي تحليلية، وسيتم استخدام الروايات الثلاث للكشف عن أنساق العلاقات وآلية الحركة بين عناصر النص. وتكمن عملية لبحث في الربط بين الرواية الغسانية والحقل السيسيولوجي الأدبي. وأخيرًا سيتم التطرق إلى ت الموضوعية التي واجهت البحث.

ل الثالث سأسعى إلى استخلاص البنى الروائية الثلاث، وهي: الهروب، المواجهة والمقاومة وما من تعبيرات روائية وتحويرات عليها كالموت، السرقة والولادة؛ وبنىً صغرى كبنية الفقدان، بنية وبنية الثورة. وتأسيسًا على العلاقة بين ما ذكر سيتم إنتاج الرؤية التكوينية الغسانية للمجتمع ي وهي التشكيل[3] المجتمعي المقاوِم والثوري، والذي سيتخلله رسم بياني يوضّح تلك التعبيرات والتحويرات وتشكيل البنى.

ل الرابع والأخير سيتم الربط بين البنية الاجتماعية، البنية الأدبية الغسانية والرؤية التكوينية مع الاجتماعية السائدة في فترة كتابة الروايات الثلاث المذكورة؛ كالنظام الإقطاعي الفلسطيني

الاجتماعي" هو مصطلح ألتوسيري يعبّر عن بنية تتضمن مختلف المستويات وفيها علاقات معقدة ذات تناقض داخلي قد يهيمن عليه في مرحلة ما خر من المستويات، وهذا التعبير بديل عن تعبير النظام الاجتماعي الذي يوحي ببنية ذات مركز (سلدن 1996: 66). وقد استخدمنا في هذا البحث ظام الاجتماعي" الذي يحيل إلى النظام الإقطاعي الفلسطيني والنظام الاستعماري على اعتبار أن هذين النظامين يتمتعان ببنية ومركز سيطرة ما، صطلح "التشكيل الاجتماعي" الذي يحيل إلى التشكيل الاجتماعي الغساني الذي يتمتع ببنية لا مركزية ولا مسيطرة، وبتعبير آخر بنية مزاحة عن المركز ت اجتماعية متناقضة ومستويات متعددة للهيمنة كالمستوى الاقتصادي في مراحل متعددة.

السائد والنظام الاستعماري اللذين يشكّلان الفكر الرسمي في المجتمع. وبعدها سأثبت ملحقًا يضم لروايات المدروسة وترجمة لغسان كنفاني وقائمة المراجع.

الفصل الأول: المقدمة النظرية

ممارستنا ومواقفنا لليومي المعاش بناء على تجاربنا الحياتية وتراكماتها بما تولده هذه التجارب من
ية تشكّل المحرّك الأساس لهذه الممارسات والمواقف، ويسعى النظام المسيطر إلى تحويل
ت المتكررة في الحفاظ على بنية فكرية معينة، إلى أشكال تخدم مصلحته وأدلوجته. يحمل هذا
مسيطر فكرًا يمينيًا بإنتاجاته، وينسب للفكر وللإنتاج صفات الجمال واللذة، في مقابل وصفه لإنتاج
مل لصالحه أو لإنتاج اليسار بأنه ممل.

دى إنتاجات الفكر في الأدب وفي حقوله المتعددة، وسنعتني في أحد حقوله في هذا البحث وهو
روائي. يقول بارت في هذا الصدد: "إنّ واحدة من أكثر الأساطير سذاجة تجعلنا نظنّ أن اللذة، ولا
النص، هي فكرة يمينية. في اليمين ينسب الناس جملة واحدة، كل ما هو مجرد وممل وسياسي
ار، ويحتفظون باللذة لأنفسهم: أهلاً وسهلاً بكمْ بيننا، أنتم يا منْ وصلتم أخيرًا إلى لذة الأدب! وفي
تَّهم الناس باسم الأخلاق كلّ أثرٍ للمتعية، متناسين لفافة التبغ الفاخرة لماركس وبرخت" (1998:
بالرغم من الاتهام الذي ينسبه النظام المسيطر إلى الفكر وإنتاجاته التي لا تخدمه، فقد بقيت
ت مستمرة في الدفاع عن هذا الفكر وإنتاجاته من خلال ممارسات وأفعال وكتابة وذلك للحاجة
لى الحياة بمقوماتها الإنسانية.

بة أسلوبًا من أساليب التعرّف على الذات وتعبّر عن حاجاتنا المتجددة والمتطورة والمتحولة إلى ما
(بارت 2002: 11). من هنا، فإن البحث في الكتابة يتخذ عمليات تحليلية متعددة ولا نهائية.
ي بحثي هذا واحدة من أشكال الكتابة، وهي الكتابة الروائية، وواحدة من العمليات التحليلية القادرة

ص الكتابة الروائية والمجتمع الذي أنتجها وتنتجه، وهي البنيوية التكوينية التي تدرس النص فتهدمه دون أن تنفيه، وتبنيه لتكوّن أعمدته البنائية الجديدة والقديمة على السواء لإنتاج الجديد توى البنية وعلى مستوى المفردات، وهذه المفردات هي جزء لا يتجزأ من الواقع، ويتم تأويلها س الروائي من ناحية وللكشف عما يريد قوله هذا النص من ناحية أخرى.

واية على المعرفة، والمعرفة بدورها تقوم على رواية الأحداث والتنبؤات، وهذه الأحداث ت فاعلة في المجتمعات البشرية عامة، إذ لا يخلو مجتمع بشري من رواية، كما أنّ الرواية لا ي مجتمع بشري، وكل مجتمع بشري يحمل أدلوجته الخاصة التي تعتبر إحدى علامات تميّزه ، عن بقية المجتمعات البشرية الأخرى. ولا تخلو أية رواية من أدلوجة وتوجه الرواية نحو رؤية الرؤية هي فعل مكثّف من الأحداث والتنبؤات، أو بتعبير آخر من التاريخ ومن المجتمع البشري لوجة، سأفرد لكل منها بندًا خاصًا:

الرواية والتاريخ

ـواية الأحداث والشخصيات، وتعبّر عن وقائع يومية معيشية وعلاقات اجتماعية للأفراد في أمكنة معينة، وتتميز عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى؛ فلغتها اجتماعية ليست فردية ولا معزولة عن ت الاجتماعية كما هو مثلاً حال الشعر، الذي لا يستطيع الإلمام بالمصائر التاريخية (باختين 151؛ قطامي 2008: 410). أما اجتماعية الرواية فتعني الإمساك بالخيوط الاجتماعية التي لاقات الشخصيات بعضها ببعض كما هي في الواقع، ولا يمكن عزل عملية الإنتاج الروائي عن الاجتماعي (شبلاق 1996: 5)، من ناحية، ومن ناحية أخرى، تتمتع الرواية بالحرية في التعبير توجد ضوابط وقواعد تحكمها كما يقول غولدمان وآخرون (1984: 101– 102)، وهي قادرة تراق جميع جوانب الحياة الإنسانية (شهاب 2004: 390). أما الشعر فيخضع لنظام الوزن، ية لخشبة المسرح، والموسيقى تخضع لسيمفونية معينة (بريه 1986: 293). من ناحية ثالثة لا رواية بحدث أو لحظة ما للتعبير عنها كما في الشعر والقصة، وإنما تحتاج إلى التغيرات المجملة ث وتلك اللحظة ومن ثم يتمّ التعبير عنهما. كما أن الشعر والقصة هما أبناء اللحظة الوامضة التي رق، أما الرواية فهي ابنة اللحظات المتعاقبة كالنهر المتدفق الذي يحتاج من يستوعب تغيراته ه ويتأملها. يشير العيلة في هذا السياق إلى أنّ كتابة الرواية تحتاج إلى التأمّل أكثر من كتابة صحيفة "الأيام" 1–2–2000: 5) ويقول عسقلاني إنّ القصة هي لبنة من لبنات الرواية وهي رواية كلّ (صحيفة "الأيام" 18–1–2000: 5). هذه الصفات التي تتمتع بها الرواية تُحيلها إلى : تأريخ للنظام القائم الذي يحرص على تأريخ ما يرى ويريد في خدمة مصالحه، متجاهلاً أو جاهل وقائع يومية تحدث، ويمارس الخداع والتمويه في رواية الوقائع، وهذه الرواية هي الرسمية،

ا يشير درّاج يقينية تقدّس المسافة بين الحاكم والشعب وتقبل تفسير واحد لا تقبل غيره (درّاج 87، 91). وتأريخ آخر للأفراد العاديين، وهو التأريخ الصادق إذا ما قورن بتأريخ النظام القائم خ السلطوي، فهو –أي تأريخ الأفراد العاديين– يكشف ما أخفاه التأريخ السلطوي وما أراد قصدًا ه، يقوّضه وينفيه. وتسمى هذه الرواية بالرواية المناهضة للرسمية، وهي كما يشير درّاج جاءت وم الإنسان، وتتطوّر وتتغيّر بشروط الإنسان المتبدّلة، وتحتمل تأويلات متعدّدة، وتكتب تأريخ يكتب تأريخهم أحد، أو تكتب تاريخ المقموعين (درّاج 2004: 87، 91، 92، 124). هذا في رواية التأريخ هو الذي سنتحدث عنه في هذا البحث. وفي كلتا الحالتين، تعتبر الرواية تأريخًا والعلاقات ونمط لإنتاجهما. ويُعتبر التأريخ، على رأي فوكو، مجموعة هذه الأحداث والعلاقات، ط معرفي خاص في مجتمع معين ونمط إنتاجه (يانج 2003: 128 و153). والتأريخ الصادق الأحداث والعلاقات كما هما عليه في الواقع، أما الرواية فتقوم بهدمهما وإعادة بنائهما من جديد، ه العملية من خلال العلاقة البنيوية بين الرواية والتاريخ وما يولدانه من رؤية للعالم، حيث تبدأ من الرواية وتنطلق نحو التاريخ، ثم تنفصل الرواية عن التاريخ انفصالاً بنيويًا لتعود إليه مرة وسيعًا وتعميقًا وإبداعًا وتجديدًا لطبيعتها البنيوية التاريخية نفسها (العالم 1993: 16)، وتستمر بينهما في حركة لولبية دائبة. وتصبح الرواية هي منسوج التاريخ الإبداعي متعدد الألوان بات والأبعاد المعرفية والوجدانية للتاريخ الموضوعي نفسه، حتى لو اقتصرت على جانب جزئي ، أو جمعي أو مجتمعي أو قومي أو موضوعي حقيقي أو متخيّل في هذا التاريخ ويمسي الروائي، ، غرامشي، ذاتًا فردية ذاتية وكتلة مادية موضوعية (Joll 1977: 86 –87؛ كليب 1998: 78)،

ـ عما يريد في لحظة تاريخية محددة (شغموم 1998: 52)، ومردّه الطبقة[4] الاجتماعية التي أتى
ـعرع فيها (Goldmann 1980: 40 و41)، أو بتعبير آخر هو يعبّر عن الواقع الاجتماعي
أما المادة الموضوعية التي يرويها، فهي لم تكن المادة التاريخية المحضة، وإنما المادة بعد
بعملية الهدم وإعادة البناء من جديد، وذلك لإنتاج مادة جديدة تحتوي على قيم جديدة أيضًا، وهذه
ـ جمعية وخاصة بالطبقة الاجتماعية المعينة، كما أنها منظّمة بطريقة ضمنية مضمرة (ياسين
27 و30) هي بالنهاية القيم المعيشية اليومية للاجتماعي الجمعي. والأرضية التي يقوم عليها
لصياغة مجتمع طبقته بما تحويه من قيم روائية هي اللحظة التاريخية؛ حيث يعيش الروائي في
ظات تاريخية (إغبارية 2008: 3): لحظة البرزخ (الدخول في الماضي وبنائه من بوابات
)؛ فيروي الروائي أحداثًا ماضية على لسانه أو على لسان الفرد الروائي الحاضر في حاضره.
الثانية تقوّض وتنفي اللحظة الأولى حيث يظهر المقت والسخط لدى الفرد الروائي مما لاقاه من
فسّخ من الأحداث الماضية، ويحاول إزاحتها وإن استطاع يمحيِها لتحضير أرضية اللحظة الثالثة،
ظة البناء والإنشاء التي تُنتج النص برموزه المكثّفة والمعبّرة عن آمال وآلام الفرد الروائي وعن
ـمشاعره الوعيوية الجمعية. تغدو الرواية متداخلة في الماضي لاستقبال مرحلة أخرى، وفي

ـ مجموع العلاقات الإنسانية الموروثة اجتماعيًا، فكريًا، اقتصاديًا، ماديًا، ثقافيًا وتاريخيًا، تحمل في طياتها تناقضات، تعارضات ومجادلات مثلها مثل أي
ة اجتماعية، ويحرّكها الصراع على الدوام، وهي التي تحدد موقع الفرد أو الجماعة تجاه وسائل الإنتاج. والطبقة هي ابنة لحظتها التاريخية المكانية
ـ يتغير تركيبها بتغيّر وتحوّل العلاقات والظروف داخلها وخارجها. وسنلجأ في دراستنا إلى الطبقة من خلال تعبيراتها الفنية الجمالية في الرواية، أي
ـه البنى وما تحويه من مجموع العلاقات الإنسانية، الاجتماعية والاقتصادية المادية الجدلية على السواء. ولعل لكل طبقة أدلوجتها الخاصة، ناهيك عن
متناقضة المتصارعة داخلها، تمامًا وبصورة أعم ما سنراه في الرواية التي تحمل أدلوجة معينة، أو هي في حدّ ذاتها أدلوجة وتضم عدة أدلوجات

المنطلق نحو المستقبل (شبيل 1987: 71)، ويكاد الماضي والحاضر أن يكونا متمازجين
ن (الحافظ 1978 :256). هذه العلاقة الحركية الملتحمة بين الماضي والحاضر وبين الزمان
يسميها باختين "الكرونوتوب" وهي رؤية اللوحة الأدبية في زمنيتها بحيث لا تظهر قيمتها في
الثابتة، بل في علاقتها بتاريخيتها (العيد 2005: 71)، أي بأحداثها وعلاقاتها الاجتماعية
على الدوام، هذا التحوّل هو المضخ الأساس في سير المجتمعات، إذ لا يوجد مجتمع ثابت.

اية والمجتمع

وي الرواية الأحداث والعلاقات الاجتماعية فهي تنتج مجتمعًا خاصًا بها، هو بالضرورة مجتمع
و على علاقة به مع شيء من الاختلاف. وعليه، لا تعتبر الرواية مرآة أو انعكاسًا للمجتمع
وإنما هي دخول إليه وخروج منه وتشكيل مجتمع خاص هو بالضرورة جزء لا يتجزأ منه.
بنيوي، تكوِّن الرواية إحدى البنى المتشكّلة من البنية الأوسع أي المجتمع كما هو في الواقع، تقوم
ة المتشكّلة أو الرواية بوظائف متعددة قوامها التعرف على بوابات جديدة للمجتمع والتي قد لا
ليًّا للأفراد المنتمين إليه، وذلك نتيجة لتلهيهم بالاحتياجات المعيشية اليومية الرتيبة. بفتحها تلك
تضحى الرواية خروجًا عن المألوف والتقليدي، وعندما يتجاوز الفرد الاجتماعي عتبات تلك
فهو يرى أفرادًا وعلاقات وأحداثًا اجتماعية لم يرها من قبل، وقد يكون هو واحدًا من هؤلاء
وهنا تكمن أهمية الرواية؛ فهي تكشف واقعًا ما وتعيد صياغة هذا الواقع، كما تقوم بتشكيله (حافظ

69 و78) مستخدمة آليات التكثيف والتأويل[5] والترميز[6]، وهذه الآليات هي شكل من أشكال
عند الوعي الجمعي للمجموعة الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب، ومنها تأتي خصوبة العلاقة بين
والمجتمع الذي صدر عنها (حافظ 1981: 66– 67). وقد أشار غولدمان إلى أن الرواية هي بنية
تنتج عن بنية اجتماعية محددة لطبقة أو مجموعة اجتماعية (Goldmann 1980: 40 –41).
بقة الاجتماعية أو المجموعة الاجتماعية لا تنتج فكرًا واحدًا، وإنما مجموعة من الأفكار المختلفة
ة والمتضاربة والمتناقضة في آن واحد، كالبيت الواحد الذي ينتج أفرادًا مختلفين فكريًا، إذ نجد
أفراد العائلة ذا فكر يساري وآخر ذا فكر يميني، فالبيت لا ينتج ثمارًا من صنف واحد. وإذا أراد
التعبير عن الرؤية الفكرية العامة لهذا البيت، فهو لا يعبّر بالضرورة عن رؤية فكرية واحدة
ن عدة رؤى متناقضة ومتضاربة. ويشير غولدمان في مجمل نظرياته أن الكاتب يعبّر عن الطبقة
موعة الاجتماعية التي ينتمي إليها، وهذه بعينها "رؤية العالم" (Goldmann 1980: 154)،
لعالم هي منظومة فكرية لمجموعة بشرية تعيش في ظروف اقتصادية واجتماعية متماثلة (عزّام
235). ومما لا شك فيه أن هذه المجموعة البشرية تعيش ظروفًا متماثلة ومتشابهة، إلا أنها لا
ية واحدة للعالم، بل تنتج عدة رؤى مختلفة لا نستطيع اختزالها في رؤية واحدة دون التطرق إلى
المتناقضة والصراعات داخلها. كما لا تحتمل هذه العمليات والصراعات وضعها في بوتقة

ر أسلوب من أساليب الكلام يسائل المعنى والمضمون ويبحث في الفكرة المستترة وراء اللفظ ويُظهر ما هو خفي، وهو فيض من المعاني والدلالات
ات مؤسسة ومبدعة (بغورة 1999: 123).

شيء يذكّر بشيء آخر أو يأخذ مكانه، وهو اختصار مكثف لواقع ما وإطلاقه في آن معًا وهو يعبّر عن رؤية محدّدة تدّعي التعميم لظاهرة ما على
جتماعي والتاريخي (صناوي 1994: 210؛ سويدان 2000: 66).

لأن الحلول البنيوية – التي تبغي ترتيب العلاقات وتبحث عن وضع جديد لاستيعاب التناقضات – تتوعب حل هذه التناقضات والصراعات، وإذا ما نجح هذا الحلّ فهو مؤقت يُخفي ما كان وما هو معجز عن إخفاء ما سيكون، وبتعبير آخر، إن الحل البنيوي هو حل غير مضمون، لأن الأحداث ية المستمرة تتحوّل إلى ما قد لا تتوقعه الحلول البنيوية نفسها. ومن هنا لا بد لنا من تحديد ما قاله ، حول ما يسعى الكاتب للتعبير عنه، فهو يشير إلى أن الكاتب يعبّر عن طبقته أو مجموعته ية (Goldmann 1980: 40 –41). ونفترض أنّ الكاتب لا يعبّر عن طبقته الاجتماعية كاملة، بّر عن مجموعة اجتماعية هي بالضرورة جزء لا يتجزأ من هذه الطبقة الاجتماعية، أو بتعبير ر يعبّر عن بنية فكرية هي من ضمن البنيات الفكرية الموجودة في الطبقة الاجتماعية ككل، ولا ن هذه البنيات جميعها وذلك لاحتوائها عناصر متناقضة ومتضاربة، وبهذا يقوم بتشكيل رؤية بنيته الفكرية.

: الفكرية التي ينتمي إليها الكاتب عبارة عن مجموعة بشرية منظمة تعيش في ظروف اجتماعية ية متشابهة كونها جزءًا لا يتجزأ من الطبقة الاجتماعية، وتشترك هذه المجموعة في التوجه ، الفكري كأن تكون مثلاً بنية فكرية يسارية، أي تعتنق المعتقدات اليسارية وبالتالي تقوم ت يسارية، أو أن تكون بنية فكرية يمينية، أو بنية فكرية وسطية تجمع بين اليسارية واليمينية في ا أو ممارساتها، أو بنية فكرية محايدة وما إلى ذلك.

ا التعدد في التوجهات الفكرية داخل الطبقة الاجتماعية الواحدة لا يستطيع الكاتب التعبير عن أو رؤية تضمها جميعًا؛ فالكاتب يملك أدلوجة ورؤية فكرية معينة ومحددة يعبّر عنها، وهذا لا

يره ولو عرضًا للأدلوجات المختلفة الموجودة في طبقته الاجتماعية، لأن الكاتب يكتب مجتمعًا في والمجتمع كما ذكرنا يحتوي على عدة بنيات فكرية وأدلوجات متناقضة.

ر لحميداني وإيجلتون والنقاد الجدليون من قبلهما إلى أنّ العلاقة بين الرواية والمجتمع ليست بل تنشأ بين الرواية وأحد البنى الفكرية أو الأدلوجية في المجتمع، والبنية الفكرية التي يعبّر عنها هي إحدى المكوّنات الأساسية لكل من الرواية والبنية الكلية الاجتماعية على حد سواء (لحميداني 67؛ Eagelton 1976: 18 – 19، 69؛ إبراهيم 1998: 11).

إلى أنّ الكاتب يعبّر عن بنيته الفكرية التي ينتمي إليها، ويستخدم اللغة[7] بآليات تتوافق وبنيته تلك؛ ، والتأويل اللذين يعطيان روايته رونقًا خاصًا اعتبره بعض دارسي الأدب، أمثال رينيه ويلك وارين، بأنه أسلوب من أساليب الكشف عن الحقيقة (1981: 29) من وجهة نظر الكاتب والتي ه الفكرية، إلا أنّ لحميداني يقول إنّ الكاتب ليس صاحب الرؤية الفكرية، وإنما هو مبرزها ها فقط (1990: 66)، ولكنه أيضًا مساهم في صياغتها، وهي ليست وجهة نظره وحده وإنما هي جهة نظر بنيته الفكرية، كما أنها ليست بالضرورة وجهة نظر المجموعة أو الجماعة التي ترعرع تب كما يقول غولدمان (1980: 40 و41). بالإضافة إلى ذلك، فإن الصوت الذي يخرج من هو صوت البنية الفكرية وليس صوت الكاتب وحده، وقد أشار غولدمان إلى أن الصوت الذي ن الرواية هو صوت المجموعة الاجتماعية (1980: 150)، وقد دحضت ذلك أعلاه من منطلقي

نظام إشارات مبنيّة بناء اجتماعيًا (سلدن 1996: 31)، وتعبّر عن أحاسيس ومشاعر المجموعة البشرية (جماعة من الأساتذة السوفييت 1981: 98 لباب الروائي لا يتطور بدون التغيير في حقل اللغويات (Hafez 1993: 47)، ويتم هذا من خلال التغيير في عناصر اللغة الموجودة (لانسون ومايبه ؛)؛ فالفرد الاجتماعي محكوم بالقواعد اللغوية حتى وإن حاول نقد اللغة نفسها، وهو يعبّر بها ويفكر من خلالها.

ب يعبّر عن بنيته الفكرية وليس عن البنية الكلية للطبقة الاجتماعية، على الرغم من أن بنيته هي جزء لا يتجزأ من الطبقة الاجتماعية؛ فالتناقضات أقوى من استيعابها في بنية كلية واحدة إلا إخفائها، ونحن في هذه الدراسة هدفنا الكشف وليس التغطية أو الإخفاء.

ة البنية الفكرية آليات للغة خاصة بها وآليات للكشف عن الحقيقة من وجهة نظرها وصدى صوتها رج من الرواية، ودراسة الرواية تعتمد على هذه الثلاثية المُنْتَجة من البنية الفكرية، وتشارك هذه ، صياغة وتشكيل المادة الروائية أو العالم الذي يتناتج في الرواية في لحظة تاريخية معينة تنتجه في آن معًا.

اية والأدلوجة

جتمعات البشرية بالتطور والتحوّل المستمر، وهذا يمسّ كل ما له علاقة بالمجتمع، كالنواحي ية والاجتماعية والسياسية والثقافية والأدبية. والرواية كحقل من حقول الأدب واكبت أو تخلّفت التطور والتحول المجتمعي؛ فقد تخلصت الرواية من ارتباطاتها الأولى ببعض الأبنية التعبيرية أي من المقامات والحكايات والسير الشعبية (العالم 1993: 20)، وأنشأت أبنية تعبيرية وعملية جديدة كتعبير عن مواكبتها لتحولات المجتمع المستمرة. لكل مجتمع بشري أدلوجته ورؤيته به، وتصبّ رواياته المتعددة في هذه الرؤية وتحت مظلة هذه الأدلوجة، ولكن على رأي ماركس سف عامّ وغير محدّد أو مدروس ويخفي الحقيقة (أبو ديب 1985: 52؛ الخطيب 1990: 112)، ، بالاختلاف الذي ينبثق من تحت تلك المظلة الأدلوجية. يقوم ذلك الاختلاف باختراقها، ويعني

ـرفة الأدلوجة العامة في المجتمع بما فيها من علاقات مركّبة ومتشابكة والتعامل معها، وكما إنجلز وماركس، كوظيفة بنيوية اجتماعية تحتوي على التناقضات داخلها (طرابيشي 1971: قسم من هذه التناقضات يتم استيعابه في هذه الأدلوجة وقسم آخر لا تستطيع استيعابه. ويعني ، أيضًا القدرة على كشف آليات عمل الأدلوجة بهدف نقدها وتجاوزها (إيجلتون 1986: 26؛ ، وروبي 1992: 285)، والكشف عن أدلوجات ورؤى أخرى تخرج عن النمط الأدلوجي العام ويرجع ذلك إلى التنوع في البنى الفكرية الموجودة في البنية الاجتماعية الكلية، وتحديدًا في في بنية الطبقة الاجتماعية. وكما لكل طبقة أدلوجتها الخاصة، يوجد داخل كل طبقة أدلوجات ومتصارعة.

Deleted: ،

نا التوقف قليلاً عند الأدلوجة؛ فهي نتاج لعلاقات اجتماعية، ملموسة، متخيلة مشتركة تقوم بين ي أزمنة وأمكنة محددة، وهي الطريقة التي يعيشون بها حاملين جملة تقاليدهم، مشاعرهم، ، أدوارهم، معتقداتهم، قيمهم، أفكارهم، سلوكهم، سبل عيشهم والصور التي تقيّدهم بوظائفهم ية، فتشكّل فهم الناس لذواتهم وللعالم بطريقة محددة (العروي 1980: 30؛ العيد 1993: 105)، ليسوا أحرارًا في اختيار واقعهم وعلاقاتهم الاجتماعية، فهي قائمة قبل أن يولد الفرد وهي التي سار حياته، بالإضافة إلى الظروف المادية المرتبطة بتطور نمط الإنتاج الاقتصادي ومرحلته. هذا ة تعريف الأدلوجة، أما عن العملية الأدلوجية نفسها، فتتم من خلال اختلاف الأفراد في تعاملهم ع، أي في طريقتهم، كيفيتهم وآليتهم، من ناحية، ومع العلاقات الاجتماعية والظروف المادية، من ىرى، وذلك بناء على اختلافهم في معتقداتهم وأفكارهم، رغم أن هذه المعتقدات والأفكار معطاة موجودة أصلاً في المجتمع الواحد. مِنْ خلال تلك الطرق والآليات في التعامل تتحدّد رؤية الفرد

ي إلى عالمه ومجتمعه وعلاقاته الإنتاجية الموجودة والمتجددة، ويتحدّد موقفه من الأحداث
ة والتاريخية من جانب، ومن جانب آخر يتحدد موقعه وموقع بقية أفراد المجتمع من السلطة.
هذه العملية الأدلوجية، فيما تكشف، ما أخفته وبطّنته الأدلوجة السائدة في المجتمع من علاقات
وبُنَى أثّرت عليها، وكما أشار لحميداني، أثّرت على مجرى التاريخ بشكل عام (1990: 113)،
لونًا من ألوان الحقيقة (إيجلتون 1986: 73–Eagelton 1978: 169).

الكاتب العملية الأدلوجية في كتابة روايته؛ فهو يعيد تشكيل الأحداث والعلاقات الاجتماعية بعد
ما كانت عليه في الواقع (Macherey 2006: 84–85) ليكشف ما خفي بفعل الأدلوجة السائدة
يستطع أفراد المجتمع رؤيته أو رؤيته دون إدراكه، وذلك نتيجة لسطوة القوانين الاجتماعية
السائدة التي تحملها الأدلوجة العامة. ولنعرض مثالاً على ذلك موضوعة النظام العائلي: تسعى
السائدة في المجتمع إلى تكريس النظام العائلي مقتصرة على تبيان الجوانب الإيجابية لهذا النظام
بعض الجوانب السلبية له دون الخوض في عمق العلاقات التي تحدث داخله، وتتبنّى رؤية واحدة
له، دون الأخذ في الحسبان الرؤى المتناقضة الموجودة داخل هذا النظام، وبالتالي لا تكون هذه
صادقة في تعبيرها عن النظام؛ فهي تخفي التناقضات والصراعات التي لا بدّ وأن تحدث داخل
عائلي كأيّ نظام اجتماعي. تقوم العملية الأدلوجية بتبيان الحالات المختلفة التي تحدث داخل هذا
كالعلاقة بين الشريكين، أو بين الأبناء أو بين الاثنين معًا، والتي لا نستطيع وصفها إيجابًا أو سلبًا،
ة إلى العوامل المشتركة والمختلفة والمتناقضة. وبهذا تطرح العملية الأدلوجية عدة رؤى تعبيرية
النظام مع تبيان قدرتها على الاحتواء في رؤية واحدة أو عدم قدرتها على ذلك، وهذا يعتمد على
، الفكرية الموجودة كإحدى مكوّنات الرؤية العامة للنظام العائلي خاصة والاجتماعي عامة.

اج الأدبي الفلسطيني والغساني

تأريخ الأدبي الفلسطيني في تحديد أول إنتاج أدبي روائي له، وذلك لما أصاب العمل التأريخي من إتلاف وحرق وضياع عام 1948 (ياغي 2001: 10)، وما أصاب الإنسان الفلسطيني قبله ب وحرق وضياع. فما الحاجة للتأريخ والأدب عندما يُصاب الإنسان بهول فقدانه نفسه أو أهله ؟ ثمّ مَنْ سيكترث بالعمل التأريخي والأدبي في تلك اللحظة؟

با بعض الأفراد الفلسطينيين جسديًا وماديًا من أهداف الاستعمار، فقد نجت بعض الأوراق ة والأدبية كذلك، ولكن أبدًا لم ينجُ لا الإنسان الفلسطيني ولا التأريخ ولا الأدب الفلسطيني من ر الذي آثر البقاء. ويعنينا في هذا السياق التأريخ لأول إنتاج أدبي روائي فلسطيني شمل ثلاث صدرت عام 1920 هي: رواية **الوارث** لخليل بيدس، **ظلم الوالدين** ليوحنا دكرت و**الحياة بعد** لاسكندر الخوري (ياغي 2001: 63؛ أبو مطر 1980: 49). وقد تميزت هذه الروايات بالهزالة ورنت بروايات عام 1943 كرواية **الملاك والسمسار** لمحمّد دروزة ورواية **مذكرات دجاجة** الحسيني (وادي 1981: 33)، ولم يرد ذكر أي إنتاج روائي ما بين هذين التاريخين، ولا يعني جع الرواية في هذه الفترة. بعد عام 1947 تميّزت الرواية بالإنتاج المثمر نظرًا للأرضية الروائية التي وفّرت أدوات متنوعة للكتابة الروائية وتصدّت لمَنْ لا يريد لها الولادة، أي الاستعمار. ومنذ ن بقيت الكتابات الروائية في ولادة مستمرة وإن كان بأساليب تعبيرية مختلفة.

ابقًا أن الرواية التي تؤرخ مجتمع الأفراد العاديين هي الأصدق تعبيرًا عن الواقع الاجتماعي من ُريخ النظام السلطوي القائم التي تقتصر على رواية الأحداث والعلاقات الاجتماعية التي تخدمه.

اية مجتمع الأفراد العاديين، كما ذكرنا، عن الواقع الفكري والاجتماعي والطبقي الذي ينتمي إليه ، ولنا أن نتساءل هل عبّر غسان كنفاني في رواياته عن هذا الواقع؟ وإذا كان ذلك كذلك، هل نفى هذا تأريخ النظام السلطوي القائم؟ وهل نفى تأريخ الاستعمار؟

. الأسئلة من مجرد كون رواية تأريخ مجتمع الأفراد العاديين منبثقة من إحدى المنظومات أو ت الفكرية الموجودة في المجتمع الفلسطيني، وهي التشكيلة الفكرية اليسارية والثائرة على بقية ات الفكرية الأخرى كاليمينية السائدة، التي تتمثل في منظمة التحرير الفلسطينية، من ناحية، ارية السائدة أيضًا، من ناحية أخرى. كما أنّ الروائي الذي يعبّر عن تشكيلته الفكرية وعن اللتين تتضمنان إرادة تغيير الواقع، يكون بالضرورة على معرفة دقيقة بالمنظومات أو التشكيلات الأخرى أو الأدلوجات المطروحة في المجتمع (زيدان 1985: 14). وحريّ بنا الالتفات إلى لتشكيلة الفكرية اليسارية في سنوات الستينات والتي أنتجت الرواية الغسانية التي تعنى بها هذه ، فقد كانت هذه التشكيلة في أوائل الستينات مشبعة بالبرنامج السياسي، الثقافي والأدبي الروائي لقوميين العرب (ياغي 1999: 9)، هذا الأخير، الأدب الروائي، كان منمذجًا في عدة أنواع منها ة، الاجتماعية النقدية والموروثة (الموسوي 1988: 12). ويمكن إدراجها في صنفين اثنين: الواقعية والاجتماعية التي تصوّر الواقع وتناقضاته من منظور جدلي، وهذا الصنف ملتزم بالقضية ية. والصنف الثاني هو الرواية الرومانسية والعاطفية المغلفة بالقضايا الاجتماعية المختلفة (شهاب 367). في مقابل هذين الصنفين سعت الحركات الاشتراكية إلى تضييق مجالات التعبير الفردي صنفين لصالح التعبير الجمعي (حسن 1983: 240؛ نيوتن 1996: 94). وبناء على ذلك، عن أيّ المذكورين تعبّر الرواية الغسانية؟

فة إلى التساؤل حول الواقع الفكري والاجتماعي والطبقي الذي ينتمي إليه غسان والأدبي الذي اذا عن الإطار الاجتماعي الفلسطيني العام الذي يضم، مِنْ ضمن ما يضم، هذا الواقع الذي ينتمي اذا عن الإطار الأدبي العام الذي يضم، مِنْ ضمن ما يضم، هذا الإنتاج الأدبي الغساني؟

ا الإطار أو المبنى الاجتماعي والأدبي العام على مقوّمين اثنين؛ الأول اجتماعي وله جانبان: التقيّد بالعادات والتقاليد المتعارف عليها في المجتمع، والتي يتم فهمها دون تعليل أو أسباب ، 1980: 74)، ويقوم هذا التقيّد بإنتاج الحكم الاجتماعي الأخلاقي على الأفعال والممارسات بأنها ردیئة. مثال ذلك طريقة اللباس، فعلى الفرد الاجتماعي أن يتقيّد بطريقة معينة في الملبس، من من ناحية أخرى، عليه أن يتقيّد بالملابس الموجودة في الأسواق، وما دون ذلك يعتبر غريبًا عن ة الاجتماعية العامة. مثال آخر هو سلوك المرأة، حيث يتم رسم حدود لممارسات المرأة عليها ألا . مثلاً ممارسة المرأة لفعل القرار هو خارج الدائرة المسموح بها. هذا بالنسبة للجانب الأول من لأول، أما الثاني فهو الالتزام ببرنامج منظمة التحرير الفلسطينية الذي شكّل خطابًا مناهضًا لخطاب ر وينحو منحى التحرّر منه بغية استعادة الأرض المفقودة. وإلى جانب ذلك تمسك هذا الخطاب من سمات النظام الإقطاعي والزراعي وممارسة نظام ملكية الإقطاع. هذا بالنسبة للجانب الثاني ّم الأول.

مقوّم الثاني الأدبي في ممارسات الاستعمار وهي طمس معالم المكان، تهجير وتشريد للأفراد، وسهم بحرق آمالهم وأحلامهم ومحي الإرث الاقتصادي والاجتماعي والثقافي والرأسمال الأدبي؛ ال الاستعمار دون التعبير الأدبي الفلسطيني الحرّ في مناطق 1948، لا سيما في سنوات ت. ومن الأمثلة على ذلك، التحكم في دور النشر، فرض مستوى ومضمون معينين في الكتابة لا

عن الأسلوب الرومانسي الحالم. كما فرض الاستعمار الانغلاق عن الأدب العالمي لكي لا ينفتح فلسطيني على آفاق أدبية معاصرة، ومنع الأمسيات الشعرية في القرى الفلسطينية والتي غالبًا ما تقلب إلى مظاهرات وطنية (كنفاني 1987 (أ): 26 – 30). وعلى الرغم من هذا المنع وذاك إلا أنّ الأقلام الفلسطينية لم تتوقّف عن محاولاتها، لكنها ظلّت تفتقر للمقاومة والتي كانت ة على الأدب الشفوي. ومع تداعيات الحياة اليومية المعيشية المتقلّبة والمشحونة بالممارسات رية البائسة والتي وصلت إلى ذروتها هزيمة حزيران عام 1967، تعمّقت المقاومة وتجذّرت شيئًا ظهر الأدب الفكري اليساري الثوري (عبّود 1982: 39؛ كنفاني 1987 (أ): 35 – 54).

المذكوران أعلاه، الاجتماعي والأدبي، هما الأساس الذي يقوم عليه النمط العام والسائد وهو ذي يعنينا في هذه الدراسة. ويعتني الإنتاج الأدبي الروائي الرسمي لهذا النمط، بناء على ما ذكرناه لاجتماعي كقضية سياسية وكنموذج فلاحي (الموسوي 1988: 179 و181). هنا يتم طرح حول موقع الإنتاج الأدبي الروائي الغساني في ظل هذا النمط الأدبي المستعمَر، حيث يعتبر الواقع الاجتماعي الطبقي الذي ينتمي إليه غسان جزءًا لا يتجزأ من الواقع النمطي الفلسطيني السائد. ن التساؤل حول المغايرة والاختلاف في الإنتاج الروائي الغساني، وموقفه إزاء النمط الفلسطيني ذاك، أي في ستينات القرن العشرين، من ناحية، والاستعماري من ناحية أخرى. وذلك باعتبار الأول، هو التحويرات التي مرّت بها التشكيلة الفكرية اليسارية والتي نعتبر غسان كنفاني عضوًا تي كانت معبّأة ببرنامج حركة القوميين العرب في أوائل الستينات، ففي عام 1964 أقيمت منظمة الفلسطينية، وفي عام 1965 دخلت الرؤية الاشتراكية الثورية ودخل الكفاح المسلح، وانطلقت ساصة لحركة التحرير الوطني الفلسطيني (الخطيب 1996: 177؛ صالح 2004: 88؛ ماضي

129)، جميع هذه التحوّلات شكّلت محفّزًا لتحوير التشكيلة الفكرية الغسانية. في عام 1967– عام حزيران، انطلقت المقاومة الشعبية المسلّحة ضد الاحتلال الاسرائيلي، واعتنقت التشكيلة الفكرية لشعبية لتحرير فلسطين والتي اتخذت مبادىء الماركسية – اللينينية قوامًا لها، في الوقت الذي حركة القوميين العرب اسمها إلى "حزب العمل الاشتراكي" رافضة اتخاذ تلك المبادىء. وبناء ضحت رؤية تلك التشكيلة وأصبحت أكثر شمولاً وعمقًا وأرحب إنسانية، وانسحبت هذه الرؤية تاج الأدبي. كما أعطت الهزيمة الكتّاب دفعة قوية وجريئة نحو الابتكار والتمرّد ونفي كل ما سبق ب الكتابة وإنتاج[8] الجديد منها (ياغي 1999: 9؛ دكروب 1990: 68). وهنا نتساءل عن أثر هذا والتحوّل في كل من التشكيلة الفكرية اليسارية، التي ينتمي إليها غسان وحركة القوميين العرب، واية الغسانية. فضلاً عن ماهية الأدب الاستعماري في الجانب الآخر والذي يفتقر للتجربة الفعلية ية على أرض الواقع، ويقوم بتزوير الأخير وتحويل الأحداث الموضوعية إلى أوهام نظرية. أما ناومة الذي قدّم رؤية تقدّمية ثورية فيحارب على جبهتين: جبهة التوعية، وجبهة الرد على الأدب ري (كنفاني 1987 (أ): 87 – 89).

ضع التساءل حول العلاقة بين أدب المقاومة والثورة وبين الرواية الغسانية.

ي هذا البحث مصطلح "الإنتاج" بدلاً من مصطلح "الخلق"، وذلك لأن الأدب هو منتَج اجتماعي (Macherey 2006: 84 –85).

الفصل الثاني

جية البحث

التكوينية

منهج النقدي الغولدماني "البنيوية التكوينية" العمل الأدبي بنية معبّرة عن رؤية ما للعالم Gold 1980: 154)، هذه الرؤية محكومة بالفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأديب، وهي ة من الأفكار والتطلعات والمشاعر التي تربط أفراد جماعة إنسانية معينة وتضعهم في موقع عن باقي الجماعات الإنسانية الأخرى (الرويلي والبازعي 2002: 78)، وعليه فإنّ رؤية العالم بالضرورة، وكما أشار الكثير من نقّاد الأدب العرب أمثال مروّة، العالِم، عصفور ودرّاج إلى أنّ يب هو أدب جماعة أو مجموعة (مروّة 1976: 38؛ العالم 1989: 208؛ عصفور 1998: رّاج 1999: 49)؛ فالأديب يعبّر عن حالة جماعية للمجموعة التي ينتمي إليها فكريًا والتي هي يتجزأ من طبقته الاجتماعية التي نشأ وترعرع فيها.

اس الذي تقوم عليه "البنيوية التكوينية" هو العمل على البنية وعلى التكوين، بحيث أن المرحلة هي المتعلّقة بدراسة البنية وفهمها (Goldmann 1980: 158 و159). ويشير مفهوم البنية إلى ن العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية المتشابهة والمشتركة بين الأفراد والتي تتأثر ما بعضها ببعض، كما أنّ فهم إحداها مرتبط بفهم العناصر أو المفاهيم الأخرى. تتطلب الفكرة النظر بكليتها لا إلى واحد منها (العيد 1999: 45؛ فضل 1987: 176– 177)، وإذا حدث تبدّل في إحدى العلاقات، سواء الاجتماعية أو الاقتصادية أو الثقافية، فإن باقي العلاقات ستتغيّر

ويقول لبيب إنّ التغيير والتبديل قد يحدث داخل العلاقة الواحدة، ويوجد في البنية نظامًا ما يتحكم وبالعلاقات المستمرة والمتجددة (لبيب 1994: 43). ولكن ألا يمكن أن يحدث تغيير أو ربما لنظام الموجود في البنية في حال استمرارية وتجديد العلاقات الاجتماعية وتدفق التناقضات فات؟

نا سابقًا، لا يوجد مجتمع ثابت، ولا شك بأن البنية تعيد ترتيب العلاقات الاجتماعية وفقًا تها، وهي تهيّء وضعًا جديدًا ومتجدّدًا لاستيعاب التناقضات والاختلافات، إلا أنّ هذه الأخيرة تنتج ت مستمرة أسرع من أن تلحقها الحلول البنيوية، وقد تتخلّف البنية أحيانًا عن مواكبة الصراعات . وقد ذكرنا بأنه إذا استطاعت هذه الحلول استيعاب الصراعات فهي تستخدم آلية الإخفاء لبعضها، الصراعات مستمرة، فالبنية تعجز عن إخفائها على الدوام، ناهيك عن أنها أقوى من أن تخفيها أو ا. لا تتوافق هذه النظرة مع ما يعرضه غولدمان حول استيعاب البنية الكبيرة لهذه العلاقات ية المتناقضة والمتصارعة، حيث يسمّي الأخيرة بـــ"البنى الصغيرة"، ويطبّق هذه الآلية على الروائي بغض النظر عن التناقضات والتعارضات الموجودة داخل كل رواية أو بين الروايات ، ويقول إنها تشكّل كلاً متماسكًا من إنتاج كاتب واحد، أي تشكّل بنية شاملة قامت ببنائها جميع ،، وإنّ كل رواية على حدة تحفل بالبنى الصغيرة المتناقضة والمتعارضة والتي تلعب في ميدان كبيرة ولا تخرج منه (Goldmann 1975: 162). وقد تغافل غولدمان عن التناقضات سات التي يحتمل أن تؤثر ببنية الروايات لنفس الكاتب. ومثلما الحال في بنية النظام الواحد كذا هو الإنتاج الواحد أيضًا، كما يتفاعل كل من النظام والإنتاج مع التناقضات والصراعات على الدوام، ' يمكن اعتبار ما ينتجه الكاتب متماسكًا ومعزولاً عن هذه التناقضات والصراعات. ومثال ذلك

تشكيلة الفكرية اليسارية التي ينتمي إليها غسان بتغيّرات خلال مسيرتها، الأمر الذي أثّر على لإنتاجية. يضاف إلى ذلك ما أشار إليه بارت حول المداخل الألف للنص الأدبي الواحد أو الرواية (جوف 2004: 33)، فما بالنا في اتخاذ عدة نصوص أدبية أو عدة روايات؟ حيث يعني وجود العديدة للنص الأدبي الواحد أو الرواية الواحدة أنّ هنالك مداخل عدّة لإنتاجات الروائي الواحد. ـ غولدمان إلى المداخل المتعددة لمنهجية البنيوية التكوينية (المناصرة 1999: 19–63؛ البدوي 180)، وبهذا التعدّد يتحقق عمق التحليل، وتمسي الرواية تشكيلاً بنيويًا مفتوحًا على إمكانات إبداعية لا حدّ لها ولا نهاية لتنوعها (العالم 1993: 16).

مرحلة الثانية بدراسة التكوين، أي ربط بنية العمل الأدبي بإحدى البنى الفكرية الموجودة في . وكما ذكرنا سابقًا، تتعدد البنى الفكرية الموجودة في المجتمع كما تتعدد الرؤى الفكرية لكل عمل الرؤية الفكرية أو رؤية العالم في العمل الأدبي هي أسلوب تعبيري عن المجموعة الفكرية التي يها الأديب. هذا بالنسبة لتعريف المنهجية، أما تطبيق المنهجية فيقوم على مرحلتين؛ الأولى هي فهم: أي الكيفية التي يفهم بها الباحث العناصر المكوّنة للعمل الأدبي، وهي أعمدة البناء فيه التي عبر التعرّف على شبكة المعاني المكوّنة للنص. وسيتم استخراج البنية الأدبية للنصوص الروائية في الفصل الثالث. والثانية هي عملية التفسير، أي النظر في البنية الأدبية من حيث هي مماثلة وظيفيًا لبنية اجتماعية أو فكرية أوسع منها (غولدمان 1981: 105)، بمعنى فحص العلاقة بين أدبية وإحدى البنى الفكرية الموجودة في المجتمع، عندها يتم إدخال شبكة المعاني الموجودة في لأدبي في حقل المعاني الخاص بالجماعة (مندور 1973: 24؛ سلدن 1996: 32) الفكرية

عية التي ينتمي إليها الأديب، بحيث تعبّر هذه المعاني عن الأحداث والعلاقات بين الأفراد في من وجهة نظر تلك المجموعة الفكرية. وسيتم استخراج البنية الاجتماعية من الواقع الاجتماعي د في سنوات الستينات لعرضها في الفصل الرابع.

لى ما سبق، فإن عملية الفهم تنتج بنية أدبية تخص النص الأدبي، وعملية التفسير تنتج بنية ة تخص المجموعة الفكرية والاجتماعية والطبقية التي ينتمي إليها الأديب، وهي بنية أوسع وأشمل ة الأدبية. يقول غولدمان إنّ لكل واحدة من هاتين العمليتين إطارها المرجعي الخاص بها، ولكنهما تلفتين ولا منفصلتين عن بعضهما، بل هما عبارة عن عملية واحدة مركبة (خشفة 1997: 69). كيب قد يأخذ معاني عدة، فقد يُفهم منه أنه إلصاق أو وضع العلاقات بجانب بعضها، وقد يراها بمعزل عن بعضها، ولسنا بصدد ذلك البتة، بل بصدد رؤيتها كعملية واحدة متداخلة متفاعلة في ولحظتها التاريخية.

ا ذكرناه حول بنية النظام الواحد على منتوج التفسير، وهو البنية الاجتماعية الواسعة والشاملة م منتوج الفهم، أي البنية الأدبية وما يرافقها من تناقضات وصراعات داخل النص الأدبي، ويعني دراستنا للبنية الأدبية والاجتماعية التي تشملها ستقودنا إلى رؤية للعالم الذي ينتمي إليه الأديب. ؤية لن تكون الرؤية الواحدة والوحيدة، وذلك بناء على أنّ البنية الاجتماعية الواسعة والشاملة ة قد لا تستوعب جميع التعارضات والتناقضات والصراعات المتجددة على الدوام، والتي قد تقود ى أخرى للعالم، إذ ما يتجلى في العام يتجلى في الخاص أيضًا. وهذا ما سيعالجه الفصل الرابع.

ال المركزي:

الرؤية الفكرية الغسانية وما علاقتها بالرؤى الفكرية والاجتماعية السائدة في المجتمع الفلسطيني ستعمار؟

الفرعية:

ـ الرؤية الغسانية من الأدلوجة والأدب الفلسطينيين السائدين من ناحية، ومن الاستعمار من ناحية وما هي ماهية نموذج الرواية الغسانية، وما علاقتها بأدب المقاومة والثورة؟

ة البحث:

لروائي الغساني" أي مجموع نصوصه الروائية، والتي سيتم اختيار ثلاثة منها هي رواية **رجال في** (1963)، **ما تبقّى لكم** (1966) و**أم سعد** (1969). وقد اخترت دراسة الروايات وليس دراسة لأن النظريات الأدبية حول الرواية أغنى منها حول القصة[9]، علمًا أنني سأستشهد بأحداث عينية صص التالية التي اخترتها بناءً على سنوات صدورها لتتوافق والفترة الزمنية لصدور الروايات: **رير رقم 12** (1960)، **العروس**[10] (1965) و**مدخل**[11] (1968)؛ وذلك لتقوية دعائم البنيتين، الاجتماعية، اللتين سأستخرجهما من دراسة الروايات والمجتمع على السواء.

ز الرواية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، أنظر/ ي الفصل الأول من هذه الدراسة، وتحديدًا بند "الرواية والتاريخ".

جموعة القصصية **عالم ليس لنا**.

موعة القصصية **عن الرجال والبنادق**.

البحث:

يل علاقات النص الأدبي وأنساقه الداخلية وبنائه ورؤيته التخييلية. وسيتم استخدام مفردات
، الثلاث التي تكشف عن أنساق العلاقات وآلية الحركة بين عناصر النص، وتكشف الرؤية التي
(العيد 1999: 47 و49)، وتردّ النصوص الروائية إلى مرجعيتها الاجتماعية والسياسية والثقافية
نقدية اجتماعية، والاستعانة بهذه المرجعيات لشرح العمل الأدبي وصياغته وإنتاجه وإعادة إنتاجه
ـ مستويات متباينة.

ة إجراء البحث:

لرواية الغسانية بأحداثها وعلاقاتها ورؤيتها وانشغالاتي الفكرية، وهذا ببساطة ما دعاني للبحث
د أتاح الحقل السيسيولوجي الأدبي المجال لي لوضعها قيد البحث، إذ يتميّز كل من الرواية
، الحقل السيسيولوجي الأدبي والمنهج البنيوي الغولدماني بالانفتاح اللامتناهي في القراءة والتحليل
والدراسة؛ حيث أن الرواية الغسانية هي رواية ثورية وغير رسمية تقدّم ما لا نهاية من
ت، وحيث المنهج البنيوي الغولدماني يفتح لا نهاية من المداخل البحثية، مما يعطي البحث ذاته
مفتوحة لا نهائية يستطيع الجميع، كتّابًا وقرّاءً، التعرّف عليها، وقد يشكّل هذا رفضًا لما تعطينا
ـايات والأبحاث والدراسات من تفسير واحد أوحد مغلقةً مجال التفكير كما هو حال الرواية
.

عوبات الموضوعية التي واجهها البحث:

راسات حول الإنتاج الأدبي الغساني، مما قد يلغي التميّز الذي تريد هذه الدراسة تحقيقه. كما أن هذه الدراسة لمنهجية البنيوية التكوينية المنفتحة غير المضبوطة بقواعد معينة، حالها حال الإنتاج نفسه، يعطي هذه الدراسة طرقًا وآليات منفتحة في التحليل. هذا إذا علمنا أن الدراسات المتعددة التي تناولت الإنتاج الأدبي الغساني لم تطبق هذه المنهجية، مع أنها تناولت موضوعتي: البنيوية العامة، كما هو الحال عند سامي سويدان (2000) الذي عني بدراسة رواية **رجال في الشمس** وضوعة البنيوية في تناوله للأحداث الروائية. إلا أن هذه الدراسة كانت مجيّرة ومتماشية مع ما الرواية من أحداث، بمعنى أنها لم تتطرق للتناقضات في داخلها، وغالت في استخدامها لنظام في الرواية كالتثليث والتسديس والتتسيع، إلخ. أما دراسة كريم المسعودي (2006) فتناولت ة الرؤية العامة لروايات غسان كنفاني دون استخدام منهجية البنيوية التكوينية، وإنما اكتفت لجوانب الأسلوبية: الشخصية الروائية، السرد، الحوار والزمكانية. وجدير بالذكر أن الدراسات ولت الجوانب الأسلوبية، الجمالية والفنية كثيرة، أذكر منها دراسة نجمة حبيب (1999)، التي النموذج الإنساني في أدب غسان كنفاني والرؤية الفنية لأعماله مع إظهار مواقفها الشخصية؛ صبحية زعرب (2006)، التي عالجت جماليات السرد في الخطاب الروائي عند غسان كنفاني، صورة البطل، الزمان، المكان، رسم الشخصيات، بناء الأحداث، الأسلوب واللغة. هذه الكثرة في ت الأسلوبية، الجمالية والفنية دفعتني إلى تطبيق منهجية البنيوية التكوينية التي افتقرت إليها ت المذكورة، وفي ذات الوقت، ثنتني عن تناول ما تناولته تلك الدراسات من جوانب فنية.

الفصل الثالث: تكوين البنية الأدبية الغسانية

علاقات الروائية المتنوعة أحجار أساس لبناء العالم الروائي، هذه العلاقات هي منظومة من
، الإخبارية الصادقة النابعة من إحساس الأديب وإحساس مجموعته الفكرية والاجتماعية والطبقية
، تخص هذه المفردات هذه المجموعة (مندور 1973: 24)، وتسمى، حسب تعبير غولدمان،
الصغيرة" التي تشكّل بنىً أكبر منها يتم التعبير عنها بمفردات جديدة. وهذه البنى بدورها تشكّل
اسعة والشاملة أو الرؤية التكوينية الغسانية. سنستعرض فيما يلي العلاقات الروائية من النص
، ثم نستخلص منها المفردات التي تشكّل التعبيرات والتحويرات والبنى الروائية الصغيرة، ومنها
بنىً أكبر منها بغية تشكيل البنية الروائية الواسعة والشاملة التي تضمّ جميعها. ولسهولة العرض،
بنى الروائية الثلاث الكبيرة وندرج في طيّاتها تعبيراتها المباشرة وتحويراتها من خلال جملة من
، الروائية وإحدى البنى الصغيرة التي تشكّلها، ومن ثم سنربط بين البنى الروائية الثلاث الكبيرة
الخروج بالبنية الواسعة والشاملة أو الرؤية التكوينية الغسانية:

ة الهروب

تعبيرات بنية الهروب

الشخصيات الرئيسية الثلاث: أبو قيس، أسعد ومروان في رواية **رجال في الشمس** إلى الهروب، دت الظروف ومجريات الحياة المكوّنة لشخصياتهم في تشكيل هذه البنية؛ الهروب من العلاقات ية الخانقة والاقتصادية القائمة، والتي أجبرت أبو قيس على ترك زوجته التي يحبها "كلما تنفس لأرض وهو مستلقٍ فوقها خيّل إليه أن يتنسم شعر زوجه حين تخرج من الحمام وقد اغتسلت بارد" (كنفاني 1994أ: 37)؛ وأجبرته كذلك على ترك أطفاله الأذكياء مع حبّه لهم، فذات يوم مرّ بمحاذاة المدرسة في قريته، و"أخذ يتلصص من الشباك" (كنفاني 1994أ: 37) ليرى ابنه وهو في أجبرت تلك العلاقات أسعد أنْ يَعِدَ عمّه بأن يتزوج ابنته ندى مقابل خمسين دينارًا ويوافق عمه طائه المبلغ قائلاً له: "إنني أريدك أن تبدأ ولو في الجحيم حتى يصير بوسعك أن تتزوج ندى" 1994أ: 61)، مع أن أسعد كان يقول لنفسه إنه لا يفكّر إطلاقًا بالزواج من ندى. كما أجبرت المذكورة أعلاه أبو زكريا أن يتزوج ابنة صديقه على أن يعيش في بيت من الإسمنت، فأبو يد شيئًا واحدًا: "أن يلقي حمل ابنته التي رفضها الجميع بسبب تلك الساق المبتورة من أعلى الفخذ مل زوج! إنّه على حافة قبره ويريد أن يهبطه مطمئنًا على مصير ابنته" (كنفاني 1994أ: 80). ت العلاقات نفسها ابنه مروان على ترك مدرسته التي كانت مأواه الجميل والعزيز، ثمَّ انتشرت مل في العائلة، فأم زكريا، تزوّج زوجها عليها، وذاق أطفالها هروب والدهم، مروان على سبيل يحب والده، لكنه هرب" (كنفاني 1994أ: 84).

مثلة الأخرى حول الهروب ما يمكن استخراجه من الحديث الذي دار بين أبو قيس وزوجته. تقول "لا تحكي أمامه[12] بهذا الشكل، الولد مبسوط لأنه يعرف ذلك، لماذا تخيّب أمله؟ وعندها قام منها ثم وضع كفه على بطنها وهمس: متى؟" (كنفاني 1994أ: 44). لم يكمل أبو قيس حديثه ه قيس، وتهرّب من الإجابة عن سؤال زوجته بسؤال آخر عن موعد ولادتها، ويشكّل هذا التهرّب ى هروب لاحق، علّه هروب من الوطن.

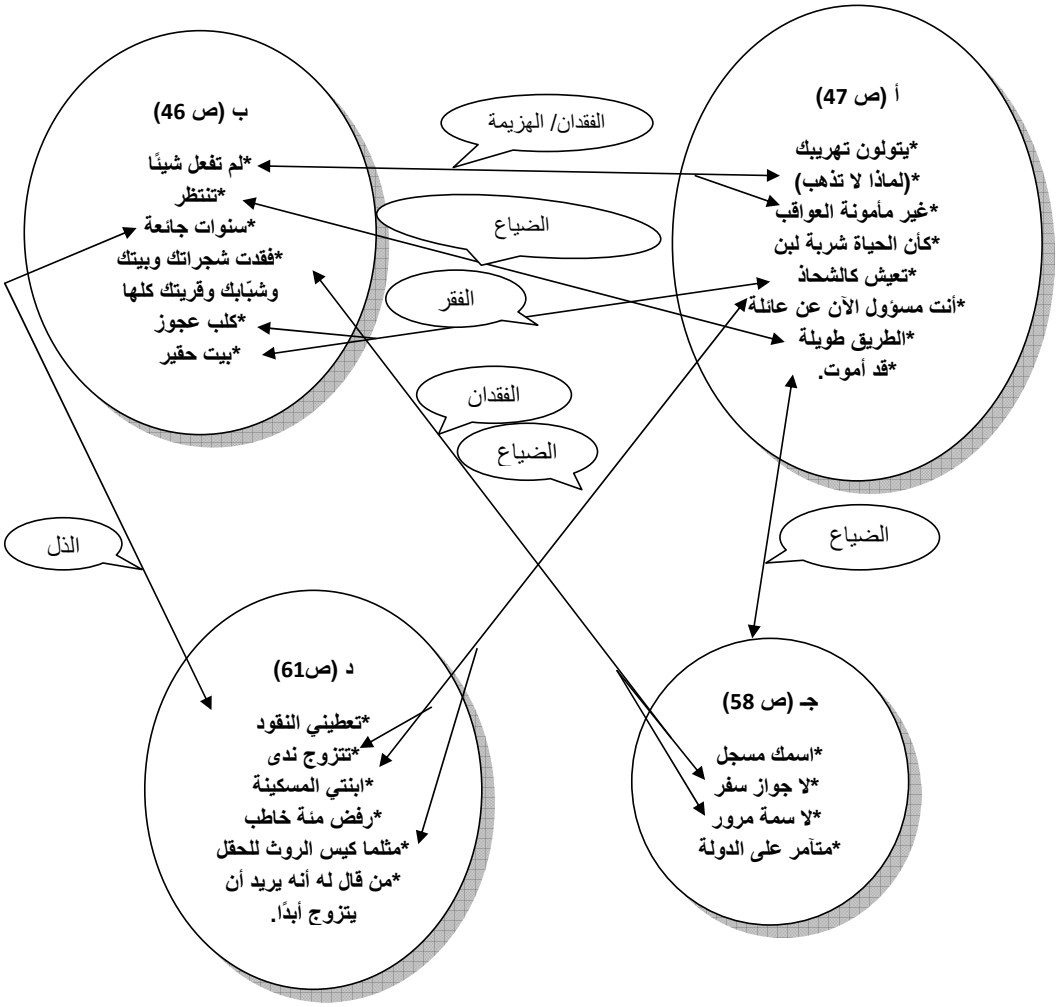
غسان عن العلاقة بين الهارب وكيفية هروبه قائلاً على لسان أسعد لأبو قيس "يتولون تهريبك، تذهب؟" (كنفاني 1994أ: 47). ولتحقيق الهروب ينتج طرقًا وأساليب كالتآمر، من مثل التآمر ولة: "اسمك مسجّل، لا جواز سفر، لا سمة مرور" (كنفاني 1994أ: 58). وكذلك التآمر على وتقاليده، فكما ذكرنا سابقًا يوافق عم أسعد أن يعطي لابن أخيه خمسين دينارًا مقابل أن يتزوج ى. ويغدو التآمر آلية يستخدمها كلاً من عم أسعد وأسعد، وهو دلالة من دلالات بنية الهروب. التآمر الاجتماعي والاقتصادي في إحدى العلاقات الاجتماعية، أي في الزواج.

ضافة إلى ما ورد في قصة **موت سرير رقم 12** حول عدم نجاح زواج محمد علي أكبر من الفتاة ة السمراء، الأمر الذي دفعه إلى الهروب إلى الكويت من أجل جمع ثورة عله يستطيع بها الزواج محبوبته "ويتحدّى بها كل (إيخا)[13] " (كنفاني 1987 (ب): 138 و139).

د أمام الولد قيس".

ى قرية في دولة عُمان.

ذه العلاقات الروائية، وغيرها مما يرد في الخطاطة التالية، الأعمدة البنائية لبنية الهروب كالفقدان، الهزيمة، الفقر والذل.



، دائرة أعلاه على اقتباسات مأخوذة من إحدى صفحات رواية **رجال في الشمس**. وتشير العلاقات المتعددة بين لأربع إلى تطبيق الآلية البنيوية التي ترصد هذه العلاقات على أنها كل واحد متجانس. فكما هو واضح، هنالك متعددة كالفقدان الذي ينتج، أولاً (الدائرة أ) من اعتماد أبو قيس على شخصية روائية أخرى، وهي شخصية لسمين، لكي تهرّبه من وطنه، ويتم ذلك بعد أن تقنعه شخصية أخرى (سعد) في الهرب من وطنه. أي أن أبو قيس ى غيره للمضي في قرار الهروب، واعتماده هذا يؤكد عدم فعله لأي شيء (الدائرة ب)، إذ يكتفي أبو قيس حول هذا الهرب الذي سيقوم به إذا كان مأمون العواقب. ويقول: "كأن الحياة شربة لبن" كما يرد في الدائرة (أ). ى ذلك، فهو لا يملك جواز سفر ولا حتى سمة تأشيرة دخول، ويعدّ هروبه هذا تآمرًا على الدولة (الدائرة جـــ).

خصية الأخرى (سعد) أبو قيس بأنه "شحاذ" (الدائرة أ)، وأنه فَقَدَ شجراته وبيته وشبّابته وقريته كلها، وأنه يعيش وع في بيت حقير يعتريه الذل كالكلب العجوز (الدائرة ب). يقول له سعد إنه مسؤول عن عائلة، ولكن أبو قيس ل إن الهرب غير مأمون العواقب وإن الطريق طويلة وإنه قد يموت (الدائرة أ).

بو قيس الشخصية الروائية الوحيدة في هذه الرواية التي تشككت من نجاحها في الهرب، بل إن أسعد، الذي حاول ر الآخر فشل، يقرر الهرب ثانية مع تشككه في النجاح، لكنه، على خلاف أبو قيس، يقرر الهرب من تلقاء ذاته، ن بحاجة إلى من يقنعه ويدفعه إلى ذلك. دفعت ظروف الفقر والذل المشابهة لظروف فقر أبو قيس أسعد إلى أن عمه مدخرات عمره للهرب لقاء زواجه من ابنة عمه في صفقة تشبة صفقات البيع والشراء، واصفًا ابنة عمه وث المستخدم في الحقل، وذلك تعبيرًا عن عدم قناعته من هذا الزواج (الدائرة د).

ة العلاقات الروائية في الدوائر الأربع تعبيرات: الفقدان، الضياع، الفقر، الذل والتي تشكّل مجتمعة بنية الهروب.

ة **ما تبقى لكم** يتجلى الهروب ليشكّل منفذاً لإحدى الشخصيتين الرئيسيتين وهي شخصية حامد، عتمدت الرواية على هروبه كحلّ أو كتجنّب للعار الذي جاءت به الشخصية الرئيسية الأخرى،

يترك حامد غزة هاربًا من هذا العار وباحثًا عن أمه التي تعيش في الضفة الشرقية، ويرى فيها هارة والنقاء: "إنني أختار حبك، إنني مجبر على اختيار حبك" (كنفاني 1994ب: 169).

ن ذلك فإنّ زكريا "خائن لأنه متزوج وله خمسة أولاد" (كنفاني 1994ب: 188)، ويقيم علاقة مع قيقة حامد غير المتزوجة والتي تجاوزت الخامسة والثلاثين من عمرها، ويجد حامد نفسه مضطرًا جها لعميل خائن؛ فقد لطّخ زكريا شرف شقيقة حامد، وقبل ذلك "وشى بأحد المناضلين لجنود الإسرائيليين" (كنفاني 1994ب: 200).

زكريا الهروب عندما تسأله مريم عن علاقته بزوجته الأولى، ويكتفي بالقول: "قلت لك كفّي عن بها وفكري بي أنا معك" (كنفاني 1994ب: 187). كما ويمارس هروبه من مسؤوليته كزوج الأولى والثانية، فتحية ومريم، وكأب لأبنائه. وهو لا يكف عن محاولة إقناع مريم مرة تلو بإسقاط الجنين الذي صار عمره ستة أشهر، راغبًا في جعلها مجرد عاهرة ومتنفسًا لرغبته (كنفاني 1994ب: 222–223).

ة **أم سعد** تمارس الشخصية الرئيسية سعد الهروب، يقول المختار لأم سعد: "لا تخافي، سأعود لك بل، يعتقد أن ذلك ما أريده، ولد شقي، أخرجته من الحبس، هرب إلى الجبل وقطع الحدود" (كنفاني ـــ: 251). ولم يقتصر الهروب على سعد، وإنما لحقه الراوي المثقف الذي يهرب من الإجابة لة أم سعد، حيث تقول للمثقف: "أنت تكتب رأيك، أنا لا أعرف الكتابة، ولكنني أرسلت ابني إلى ت بذلك ما تقوله أنت، أليس كذلك؟" (كنفاني 1994جـــ: 271). وتقول سائلةً: "لماذا لا تقوله أنت ت الذي تعلّمت من الكتب والمدارس، لماذا لا تقوله لأهل ليث؟" (كنفاني 1994جـــ: 310).

ية الهروب عند أم سعد عندما كانت تهرب من الناطور الكريه الذي يريدها أن تعود لتنظيف درج ، قائلة للراوي المثقف: "إن لم تفعل أنت، سأنزل أنا وأضربه" (كنفاني 1994جـــ: 315). أي أن يريد حملها على العودة إلى العمل لتنظف الدرج بينما هي ترفض ذلك. وتقول: "ذلــك النــاطور ستجيب لهم، لو أنا والناطور والحرمة قلنا للخواجا، صمتت تنظر صوب المدينة المكوّمة في غبار لحزين" (كنفاني 1994جـــ: 319). والناطور هنا يستجيب لأوامر الخواجا، بينما تسعى أم ســعد ى الحرمة والناطور على الخواجا.

ية الهروب في شكل آخر هو الهروب من الحجاب القديم واستبداله بحجاب جديد أو إنتــاج آخــر حجاب؟ إنني أعلّقه منذ كان عمري عشر سنين، ظللنا فقراء، وظللنا نهترىء بالــشغل، وتــشرّدنا، نا عشرين سنة. حجاب؟" (كنفاني 1994جـــ: 326). إنّ الحجاب لا يحمي ولا يــدفع الفقــر ولا فالحجاب الحقيقي والحامي الفعلي هو الكفاح المسلّح لا غير.

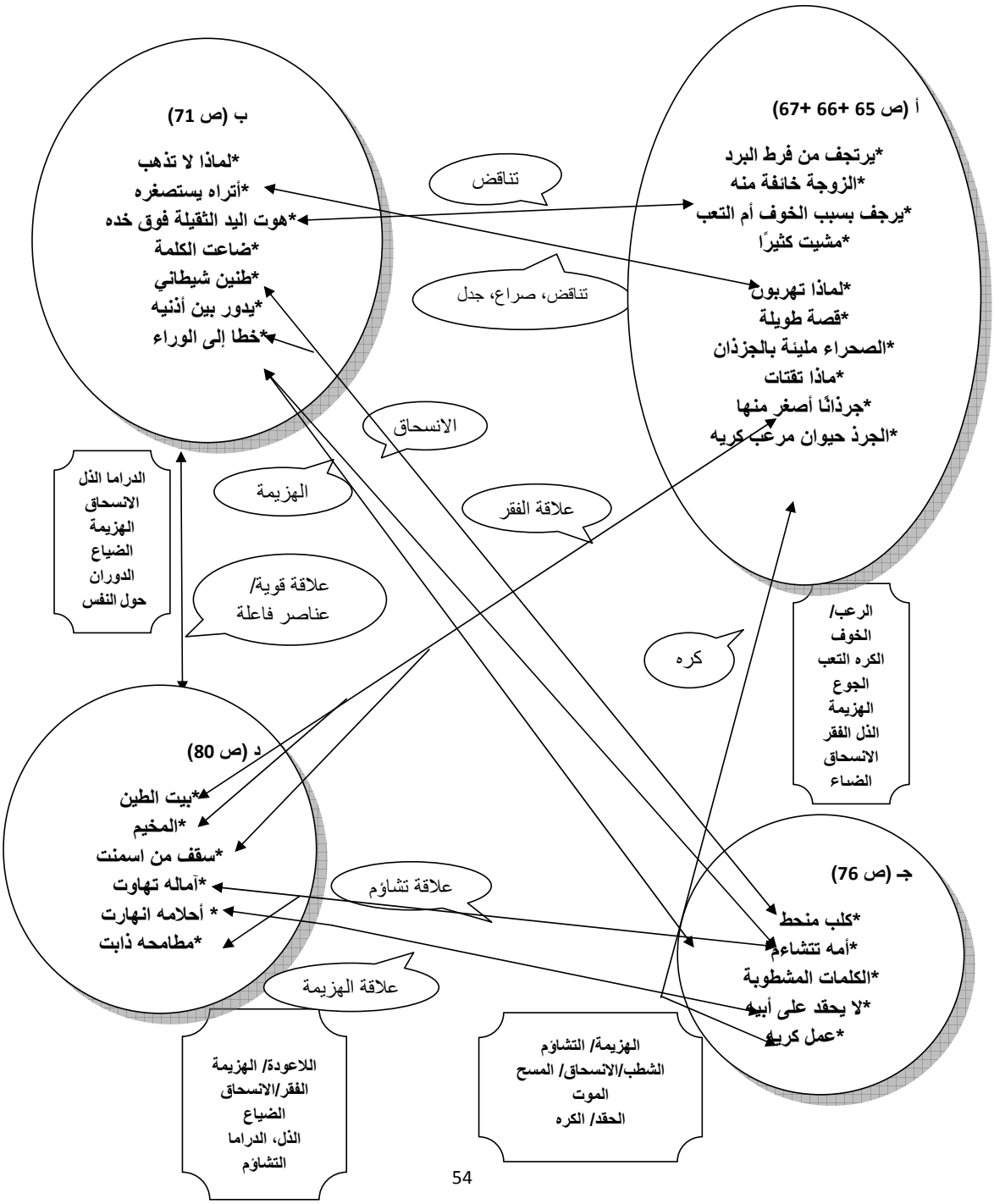
1 الموت كتحوير للهروب

الهروب الذي قام به الرجال الثلاثة في رواية **رجال في الشمس** هو المحرّك الأساس لموتهم 1994أ: 152)، وفي قصة **موت سرير رقم 12** كان الهروب وما تلاه من شعور بالضعف هو الدافع لموت شخصية محمد علي أكبر (كنفاني 1987 (ب): 128 و129 و146). كما أن **ا تبقّى لكم** تحمل موتيفات عن الموت: تموت الشخصيتان الرئيسيتان (مريم وحامد) أكثر من مرة رتا المواجهة من جديد، فهما تواجهان الموت. كما أنّ فعل الهروب لدى حامد هو الذي دفع

اللاحقة إلى مواجهة الموت. وتحوّل التعبير عن الموت في رواية **أم سعد** ليصبح جمعيًا؛ فقد غسان الطائرة التي تقذف الرصاص فوق رؤوس أفراد المخيم: "جاءت الطائرة مطلية باللون وحلقت على علو خفيض، وأخذت تزخ رصاصها على الشارع" (كنفاني 1994جـ: 294 في الوقت الذي هرب به سعد مواجهًا ومقاومًا للموت.

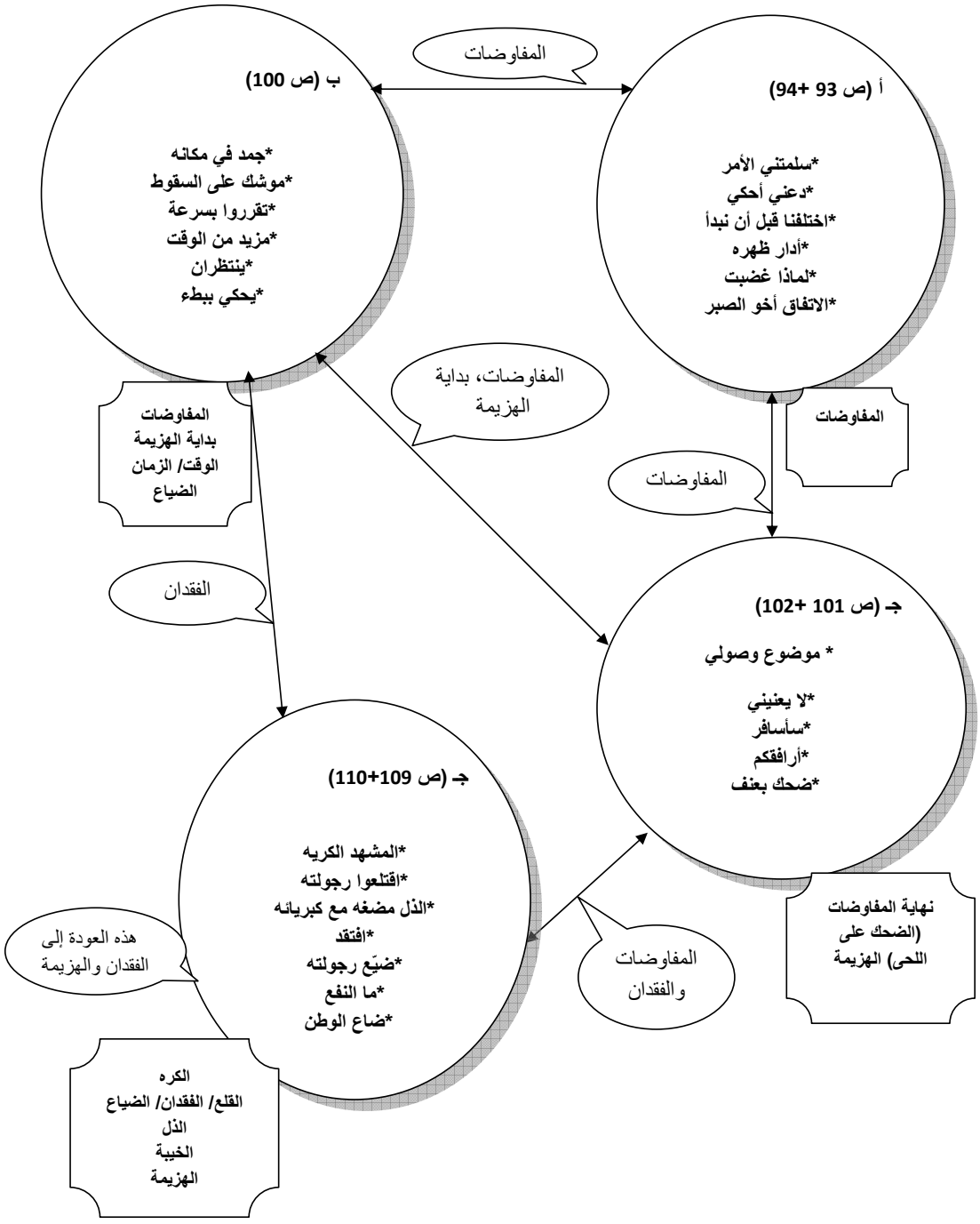
بنية الفقدان

ان عن هذه البنية في رواية **رجال في الشمس**، وتحديدًا في الحوار الدائر بين أبو قيس وسعد ذ في إقناعه بالهرب حيث يقول له: "فقدت شجراتك وبيتك وشبّابك وقريتك كلها... أنت مسؤول عائلة كبيرة، لماذا لا تذهب إلى هناك؟" (كنفاني 1994أ: 46– 48). وتعرّض أبو الخيزران للضياع: "اقتلعوا رجولته، الذل مضغه مع كبريائه" (كنفاني 1994أ: 109)، و"لقد ضاعت وضاع الوطن وتبًّا لكل شيء في هذا الكون الملعون" (كنفاني 1994أ: 110)، ويقول أبو ن "ما النفع؟ ضاع الوطن" (كنفاني 1994أ: 110). وكان الهم الأكبر عند أبو الخيزران أن يهرب العلاقات ليستلقي في الظل (كنفاني 1994أ: 114). بالإضافة لما ذكر هنالك علاقات روائية شكّل الأعمدة البنائية لبنية الفقدان كالضياع، الفقر، الانسحاق، الحقد، الكره والتشاؤم كما يظهر في ين التاليتين:


أ (ص 65 +66 +67)
*يرتجف من فرط البرد
*الزوجة خائفة منه
*يرجف بسبب الخوف أم التعب
*مشيت كثيرًا
*لماذا تهربون
*قصة طويلة
*الصحراء مليئة بالجزذان
*ماذا تقتات
*جرذانًا أصغر منها
*الجرذ حيوان مرعب كريه
ب (ص 71)
*لماذا لا تذهب
*أتراه يستصغره
*هوت اليد الثقيلة فوق خده
*ضاعت الكلمة
*طنين شيطاني
*يدور بين أذنيه
*خطا إلى الوراء
تناقض
تناقض، صراع، جدل
الانسحاق
الهزيمة
علاقة الفقر
الدراما الذل
الانسحاق
الهزيمة
الضياع
الدوران
حول النفس
علاقة قوية/
عناصر فاعلة
كره
الرعب/
الخوف
الكره التعب
الجوع
الهزيمة
الذل الفقر
الانسحاق
الضاع
د (ص 80)
*بيت الطين
*المخيم
*سقف من اسمنت
*آماله تهاوت
* أحلامه انهارت
*مطامحه ذابت
جـ (ص 76)
*كلب منحط
*أمه تتشاءم
*الكلمات المشطوبة
*لا يحقد على أبيه
*عمل كريه
علاقة تشاؤم
علاقة الهزيمة
اللاعودة/ الهزيمة
الفقر/الانسحاق
الضياع
الذل، الدراما
التشاؤم
الهزيمة/ التشاؤم
الشطب/الانسحاق/ المسح
الموت
الحقد/ الكره

الخطاطة أعلاه تعبيرات لبنية الفقدان وردت في رواية **رجال في الشمس**، والتي تم استخلاصها من العلاقات ين الدوائر الأربع. لم تقتصر هذه التعبيرات على "الأشجار"، "البيت"، "الشبّابة" و"القرية" كما ورد في الخطاطة إنما أضيفت إليها "الآمال"، "الأحلام" و"الطموح" (الدائرة د)، فضلاً عن إنتاج "التشاؤم" (الدائرة جـ)، والذي خصية أم مروان حين كانت تتشاءم من الكلمات المشطوبة في الرسائل التي كانت تصلها من ابنها مروان على حاله (الدائرة د). بالإضافة إلى تعبير "التشاؤم"، يرد تعبير "الضياع" الذي يشمل أيضًا ضياع الآمال والأحلام إلى جانب ضياع الكلمة (الدائرة ب). ويغدو كلا التعبيرين ("التشاؤم" و"الضياع") متداخلين، فهما يحتويان على الروائية ذاتها. كما يرد تعبير "الفقر" في تساؤل زوجة الرجل الذي ساعد سعد في العودة إلى وطنه عندما فشل في ى الكويت في المرة الأولى، عندها سألت الزوجة الشقراء: "ماذا تقتات تلك الجرذان؟" (الدائرة أ). أي لم يقتصر لى فقر الشخصيات الروائية التي تعيش في المخيم في بيوت من طين وسقف من إسمنت (الدائرة د)، وإنما أيضًا ذ– الحيوان "الكريه". وقد يرمز ذلك إلى الوضع البائس الذي تعيشه الشخصيات الروائية والمشابه لوضع الجرذان). يضاف إلى ذلك أن الزوج أجاب زوجته بأن الجرذ الكبير يأكل الجرذان الصغيرة، وفي ذلك تلميح إلى أن ثلاثة، الذين قرروا الهروب، فاقدون للسمات الإنسانية بتشبيه وضعهم بوضع الجرذان الصغيرة.

ظاهر أعلاه، تتعدد العلاقات الروائية التي تشير إلى تعبير "الفقدان"، نذكر من بينها : الفقر، الضياع، التشاؤم


المفاوضات
ب (ص 100)
*جمد في مكانه
*موشك على السقوط
*تقرروا بسرعة
*مزيد من الوقت
*ينتظران
*يحكي ببطء
أ (ص 93 +94)
*سلمتني الأمر
*دعني أحكي
*اختلفنا قبل أن نبدأ
*أدار ظهره
*لماذا غضبت
*الاتفاق أخو الصبر
المفاوضات، بداية الهزيمة
المفاوضات بداية الهزيمة الوقت/ الزمان الضياع
المفاوضات
المفاوضات
الفقدان
جـ (ص 101 +102)
* موضوع وصولي
*لا يعنيني
*سأسافر
*أرافقكم
*ضحك بعنف
جـ (ص 109+110)
*المشهد الكريه
*اقتلعوا رجولته
*الذل مضغه مع كبريائه
*افتقد
*ضيّع رجولته
*ما النفع
*ضاع الوطن
هذه العودة إلى الفقدان والهزيمة
المفاوضات والفقدان
نهاية المفاوضات (الضحك على اللحى) الهزيمة
الكره
القلع/ الفقدان/ الضياع
الذل
الخيبة
الهزيمة

خطاطة أعلاه علاقات روائية تخدم تعبير "الفقدان" كما يتجلى في رواية **رجال في الشمس**. فبالإضافة إلى علاقة ي وردت في الخطاطة السابقة والتي تم التعبير عنها بالجرذ "الكريه"، يرد تعبير "المشهد الكريه" الذي عاشته أبو الخيزران عندما اقتلع الجنود الإسرائيليون ذكورته في حرب 48، وما رافق ذلك من شعور بالذل والإهانة تم فقدان وضياع الوطن (الدائرة د). أما في الدوائر الأخرى (أ، ب، جـ) فيرد تعبيرا "الفقدان" و"الضياع" من اوضات التي تمت بين الرجال الثلاثة ومهرّبهم، أبو الخيزران، والتي آلت إلى موافقة الرجال على تهريب أبو لهم بعد أن طلب منهم الإسراع في اتخاذ القرار (الدائرة ب)، وذلك بالرغم مما يغلّف هذا التهريب من شعورهم يكتفي أبو الخيزران، بعد إقناع الرجال بالهرب، بالضحك بعنف (الدائرة جـ). وقد أظهرت طريقة أبو الخيزران ع مهارته في التحدّث والتفاوض (الدائرة أ)، وتبدو هذه السمة السمة الإيجابية الوحيدة التي تميّز هذه الشخصية فيما لم تخرج سماتها الأخرى من دائرة الفقدان.

إذًا تعبيرات بنية الفقدان وهي: الضياع، الاقتلاع، الذل والكره.

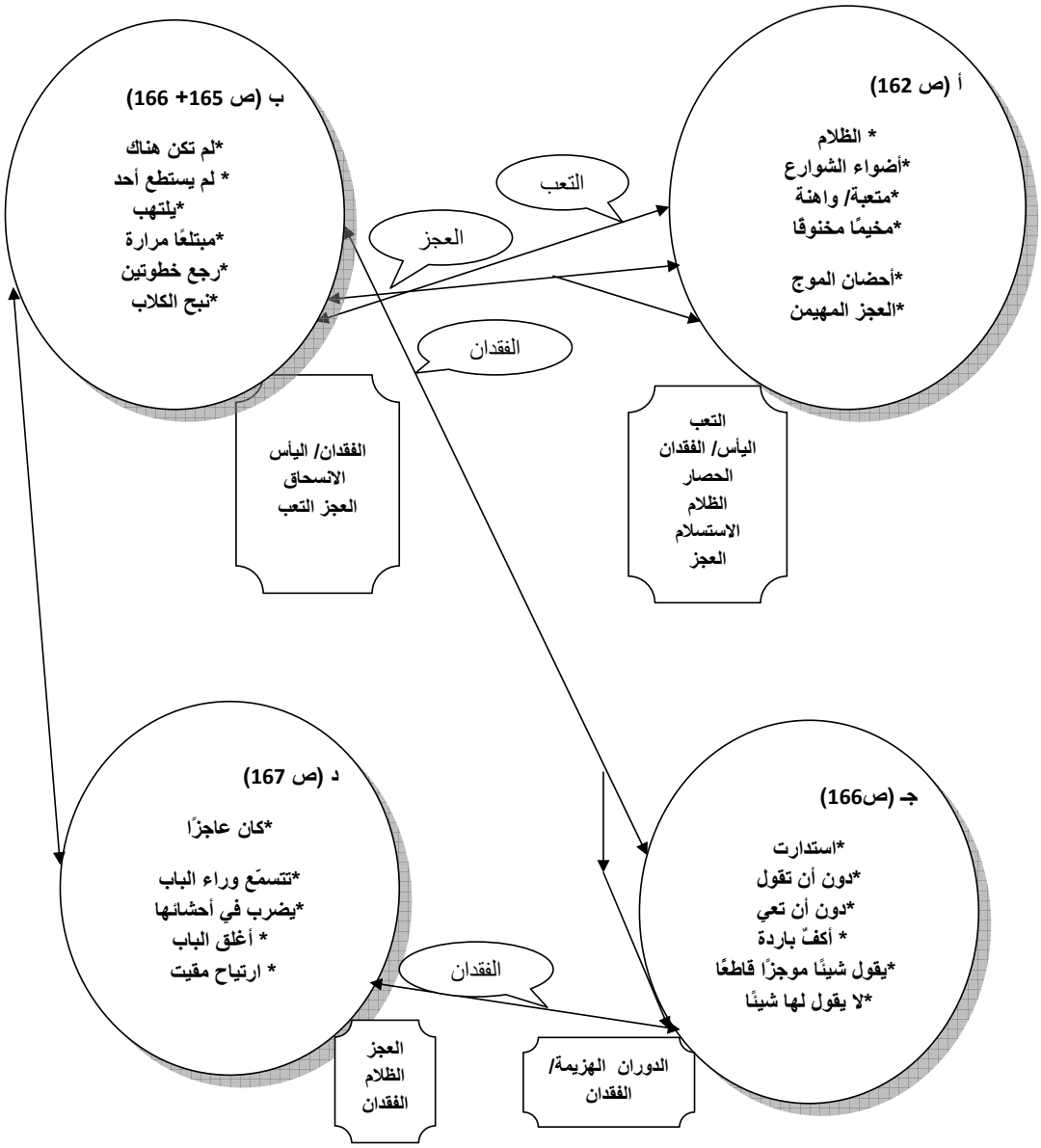
اية **ما تبقى لكم** تم التعبير عن الفقدان والضياع من خلال أقوال الشخصيتين الرئيسيتين، حامد: ة تعيسة جعلتك تقبلين بزكريا يا حبيبتي الصغيرة"؛ ومريم: "ضاعت يافا أيها التعيس، ضاع كل لّقت النعش أمامي ليدق الحقيقة الفادحة ليل نهار، أنت الذي عرّفني بزكريا" (كنفاني 1994ب:

يم بكارتها نتيجة علاقتها بزكريا؛ وهذه "الزلّة" الوحيدة التي وقعت فيها. يُعدّ هذا الفقدان المؤثر في بنية هروب حامد، فضلاً عن الضياع الذي عانته الشخصيتان، مريم وحامد. وخوفًا من : فإن زكريا يتزوجها، ويجد شقيقها حامد نفسه مضطرًا أن يزوجهما مرددًا ويكرر وراء الشيخ:

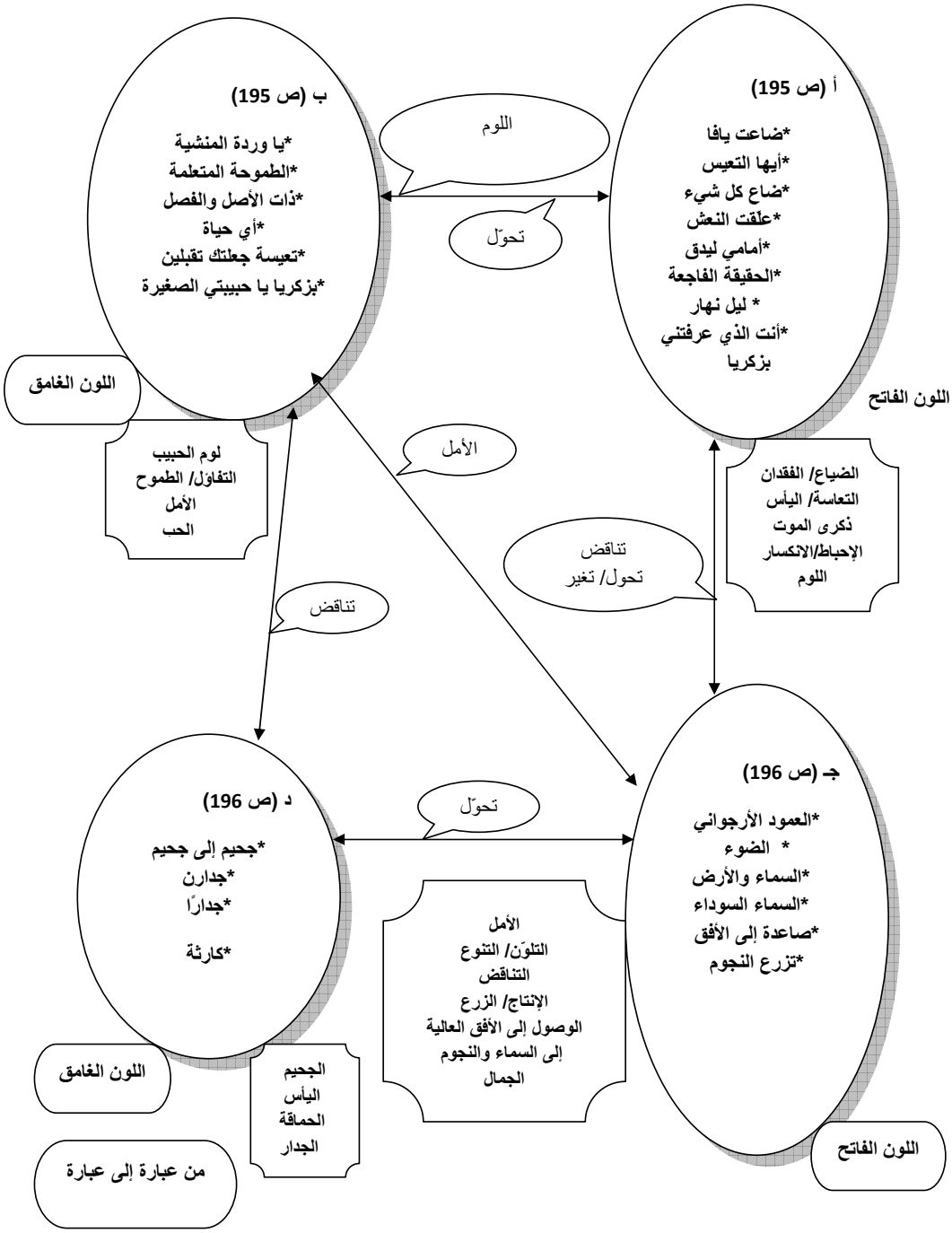
أختي مريم_ زوجتك أختي مريم_ على صداق قدره عشرة جنيهات_ عشرة جنيهات_ كله مؤجل"

1994ب: 162).

مدة البنائية الأخرى التي تنتجها العلاقات الروائية لبناء الفقدان فهي: الضياع والتعـــب، العجـــز، لحصار، الظلام، الاستسلام واللوم وغيرها كما يرد في الخطاطتين التاليتين:


أ (ص 162)
* الظلام
*أضواء الشوارع
*متعبة/ واهنة
*مخيمًا مخنوقًا
*أحضان الموج
*العجز المهيمن
ب (ص 165+ 166)
*لم تكن هناك
* لم يستطع أحد
*يلتهب
*مبتلعًا مرارة
*رجع خطوتين
*نبح الكلاب
التعب
العجز
الفقدان
الفقدان/ اليأس
الانسحاق
العجز التعب
التعب
اليأس/ الفقدان
الحصار
الظلام
الاستسلام
العجز
د (ص 167)
*كان عاجزًا
*تتسمّع وراء الباب
*يضرب في أحشائها
* أغلق الباب
* ارتياح مقيت
جـ (ص166)
*استدارت
*دون أن تقول
*دون أن تعي
* أكفّ باردة
*يقول شيئًا موجزًا قاطعًا
*لا يقول لها شيئًا
الفقدان
العجز
الظلام
الفقدان
الدوران الهزيمة/
الفقدان

طاطة أعلاه علاقات روائية في صفحات محدّدة من رواية **ما تبقى لكم**، وتعبّر هذه العلاقات عن بنية الفقدان التي .ة تعبيرات منها: "التعب" الذي تحس به الشخصيتان الرئيسيتان في الرواية (مريم وحامد) نتيجة للوضع المخيمي الذي تعيشان فيه (الدائرة أ)؛ و"العجز" الذي يخيّم على أجواء المخيم في بداية الرواية، فقد كان حامد عاجزًا عن ائرة د)، حيال أخته مريم التي أقامت علاقة جنسية مع صديقه المتزوج والخائن لوطنه وحبلت منه، وقد وُصف هو يضرب في أحشائها (الدائرة د). وكانت كذلك عاجزة عن البوح لأخيها حامد عما حلّ بها. يرد تعبير "العجز" ي الدائرة (أ)، وهو الذي أدى بكل من مريم وحامد إلى الاستسلام لما حصل، سواء لواقعهم الاجتماعي اليائس، والمرير (الدائرة ب)، أو للعلاقات التي نشأت بينهما في هذا الواقع. أبت هذه العلاقات إلا أن تفقد الأمل والنور، على العيش في الظلام وتغرق في أحضان الموج (الدائرة أ). تعدّ تعبيرات "العجز"، "الاستسلام"، "الظلام" "اليأس"، " والمرارة هي المقوّمات الأساسية لبنية الفقدان.


أ (ص 195)
*ضاعت يافا
*أيها التعيس
*ضاع كل شيء
*علّقت النعش
*أمامي ليدق
*الحقيقة الفاجعة
* ليل نهار
*أنت الذي عرفتني
بزكريا
اللون الفاتح
ب (ص 195)
*يا وردة المنشية
*الطموحة المتعلمة
*ذات الأصل والفصل
*أي حياة
*تعيسة جعلتك تقبلين
*بزكريا يا حبيبتي الصغيرة
اللون الغامق
اللوم
تحوّل
الأمل
تناقض
تحول/ تغير
تناقض
الضياع/ الفقدان
التعاسة/ اليأس
ذكرى الموت
الإحباط/الانكسار
اللوم
لوم الحبيب
التفاؤل/ الطموح
الأمل
الحب
جـ (ص 196)
*العمود الأرجواني
* الضوء
*السماء والأرض
*السماء السوداء
*صاعدة إلى الأفق
*تزرع النجوم
د (ص 196)
*جحيم إلى جحيم
*جدارن
*جدارًا
*كارثة
تحوّل
الأمل
التلوّن/ التنوع
التناقض
الإنتاج/ الزرع
الوصول إلى الأفق العالية
إلى السماء والنجوم
الجمال
اللون الغامق
الجحيم
اليأس
الحماقة
الجدار
من عبارة إلى عبارة
اللون الفاتح

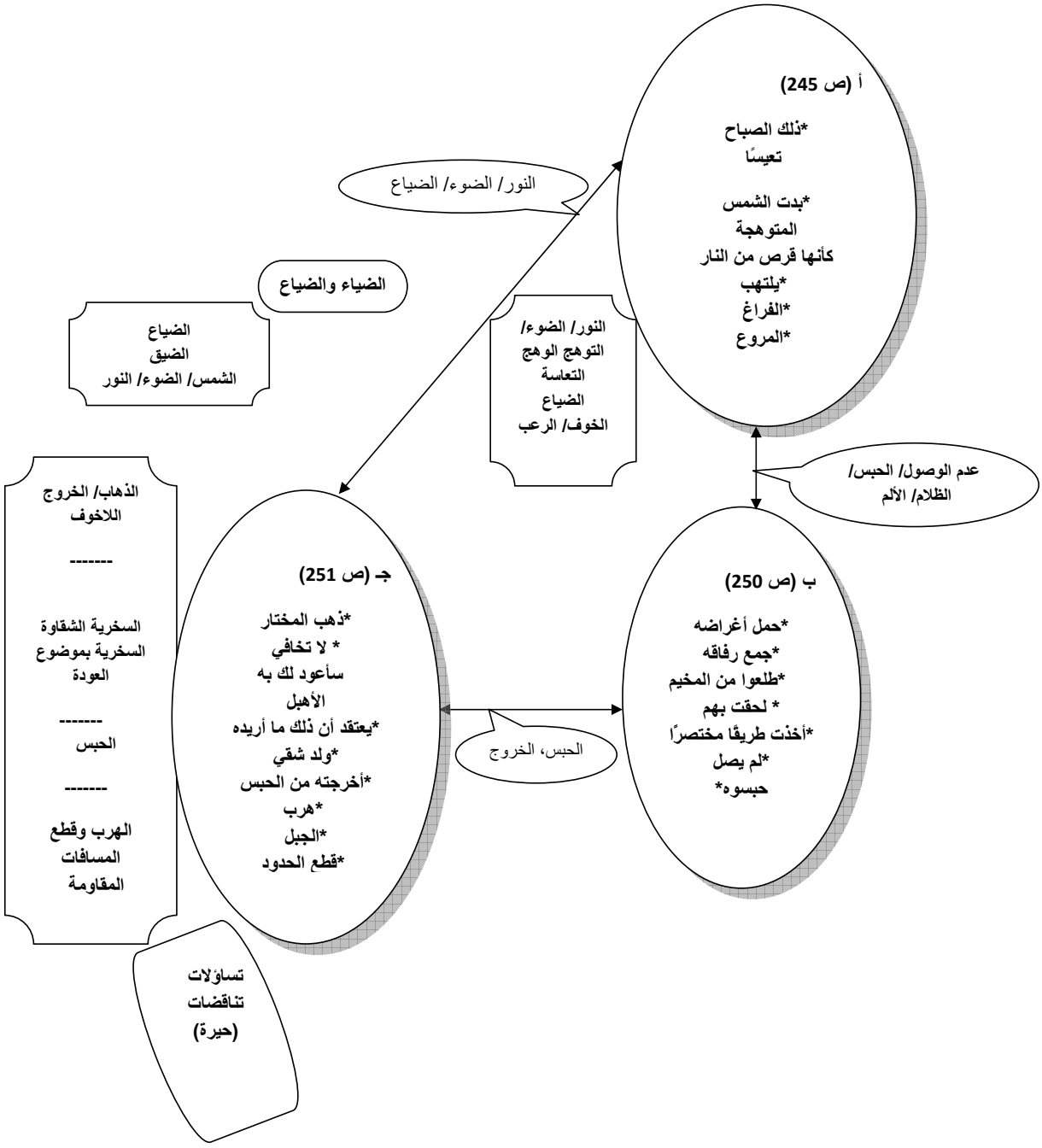
خطاطة أعلاه تعبيرات أخرى تقوّي دعائم بنية الفقدان في رواية **ما تبقى لكم** منها: "الضياع"؛ فقد ضـــاعت يافـــا بلد شخصيات الرواية، وقاد ذلك إلى ضياع كل شيء منهم (الدائرة أ)؛ بالإضافة إلى "اللـــوم" الـــذي اســـتخدمته ن (مريم وحامد)، حيث لامت مريم أخاها على أنه هو الذي عرّفها بزكريا، وعلى أنه علّق نعـــشًا علـــى جـــدار ام سريرها (الدائرتان أ، د)، وتم تحوير النعش بالساعة المسروقة. كما يشير النعش إلى الموت، وهذا بدوره تحوير باط الذي يعدّ مقوّمًا من مقوّمات بنية الفقدان، وأيضًا لامت مريم أخاها على عدم اكتراثه بمشاعرها، ولام حامـــد علاقتها المحظورة اجتماعيًا مع رجل متزوج وخائن لوطنه قائلاً لها: "أي حياة تعيسة جعلتك تقبلـــين بزكريـــا" ب). لقد شكّل كل من التناقض والتحوّل المحرّكين لهذه العلاقات، ففي مقابل "الضياع"، "اللوم" و"المـــوت" هنالـــك لأمل والإنتاج وهي: "الضوء"، "الصعود" إلى الأفق و"زراعة" النجوم (الدائرة جـــ)، بالإضافة إلى تعبيرات جميلة ا حامد أخته: "يا وردة المنشية، الطموحة، المتعلمة وذات الأصل والفصل" (الدائرة ب).

فقدان والضياع في رواية **أم سعد** فيما تقوله أم سعد للراوي: "وأنت؟ ماذا ستفعل يا ابـــن العـــم؟ سنة مضت وأمس تذكّرتك وأنا أسمع في الليل أنّ الحرب انتهت، وقلت لنفسي يجـــب أن أزوره، سعد هنا لقال لي: هذه المرة دوره هو أن يزورنا... فهل ســـتفعل؟"، "ولـــم تنتظـــر جـــوابي..." 1994جـــ: 252).

: الفقدان دلالات متعددة كالحيرة والهمّ؛ الحيرة من الوضع السياسي البائس، والهمّ مـــن الاحـــتلال ع الخيانة ويجني العملاء: "الرجل يشتغل مع الإسرائيليين وقد صار عندهم نائبًا فـــي البرلمـــان" 1994جـــ: 304)؛ "وعبد المولى صار مهمًا هناك، خاين ولذلك هو مهم عندهم، فـــي البرلمـــان" 1994جـــ: 309). وهذه الدلالات هي دلالات حيرة وهمّ من الوضع الاجتماعي الـــذي يتبـــاهى

ة والمحسوبية ويستطيب الذل والمهانة: "إنّ أهله قد يبعثون إلى "عبد المولى" طالبين منـــه بحكـــم عائلية قديمة تربطهم به أن يتوسّط لابنهم الأسير" (كنفاني 1994جـــ: 304 و305).

مدة بنائية أخرى لبنية الفقدان وهي الضياع، التعاسة، الخوف، الحبس، الظلام والألم. تبيان ذلـــك اطة التالية:


أ (ص 245)
*ذلك الصباح
تعيسًا
*بدت الشمس
المتوهجة
كأنها قرص من النار
*يلتهب
*الفراغ
*المروع
النور/ الضوء/ الضياع
الضياء والضياع
الضياع
الضيق
الشمس/ الضوء/ النور
النور/ الضوء/
التوهج الوهج
التعاسة
الضياع
الخوف/ الرعب
عدم الوصول/ الحبس/
الظلام/ الألم
ب (ص 250)
*حمل أغراضه
*جمع رفاقه
*طلعوا من المخيم
* لحقت بهم
*أخذت طريقًا مختصرًا
*لم يصل
حبسوه*
الحبس، الخروج
جـ (ص 251)
*ذهب المختار
* لا تخافي
سأعود لك به
الأهبل
*يعتقد أن ذلك ما أريده
*ولد شقي
*أخرجته من الحبس
*هرب
*الجبل
*قطع الحدود
الذهاب/ الخروج
اللاخوف

السخرية الشقاوة
السخرية بموضوع
العودة

الحبس

الهرب وقطع
المسافات
المقاومة
تساؤلات
تناقضات
(حيرة)

الخطاطة أعلاه تعبيرات بنية الفقدان كما جاءت في رواية **أم سعد** وهي: "الضياع" الذي لحق بسعد، حيث كان في خرجه المختار شريطة ألا ينضم إلى صفوف المقاتلين، بيد أن سعد يؤثر الهرب من أجل مقاومة الاحتلال (الدائرة الوقت الذي كانت أمه قلقة عليه وتشعر بالتعاسة لهروبه ولما حلّ به (الدائرة أ، ب). بالإضافة إلى مشاعر الخوف من الأحداث التي ستلحق بسعد بعد خروجه من الحبس (الدائرتان أ، جـ).

يّن، تتعدد تعبيرات بنية الفقدان وهي: "الضياع"، "الحبس"، "التعاسة"، "الخوف"، "الرعب"، "الظلام" و"الألم".

1 السرقة كتحوير للفقدان

ي أبو الخيزران الساعة في رواية **رجال في الشمس**، "وعاد يسير إلى حيث ترك الجثث فأخرج ن جيوبها وانتزع ساعة مروان" (كنفاني 1994أ: 151)، كما تمت سرقة ذكورته عندما "اقتلعوا الذل مضغه مع كبريائه" (كنفاني 1994أ: 109). وسرق حامد الساعة في رواية **ما تبقّى لكم** 1994ب: 171)، كما تمت سرقة شرف أخته وسرقته هو حيث استرق زكريا منه ربع ساعة 1994ب: 176). بالتالي يكون كل من أبو الخيزران وحامد قد تعمّد سرقة الساعة سعيًا نحو ما سرق منهما.

بل اتخذت سرقة السيارة في رواية **أم سعد** شكلاً آخر، حيث قالت أم سعد للراوي: "ما الذي أن أفعله حين يؤشر صاحب سيارة عليّ، وأنا في ملابسي الرثة وشعري الذي طير ريح الطائرة ووجهي الملطخ بالرمل والعرق ويقول: رأيتها تسرق سيارتي؟" (كنفاني 1994جـ: 296)، علمًا قم بالسرقة.

تعبيرات بنية الهروب؛ سواء بالتعابير المباشرة من خلال علاقات النص الروائي والعلاقة بين ات الروائية، وبتحوير البنية التي تمثّلت بالموت، وبالتعبير عن بنية صغرى هي الفقدان، وتحوير بالسرقة. ساهمت كل هذه التعابير مجتمعة ببناء بنية الهروب.

لى موقف دارسي الروايات الغسانية من الهروب؛ نجد أن دراسة سويدان تعتبر أن الهروب يُنتج لا جدوى على الإطلاق في الهروب لحل المشاكل المطروحة (2000: 70). أما دراسة القاسم ، الهرب هو حل خاطىء يؤدي إلى الطريق المسدود (1978: 114)، وهو ما لم نستخلصه من البنيوي للعلاقات الروائية الخاصة ببنية الهروب؛ حيث تعبّر الشخصيات في الروايات الغسانية عن استخدامها لأداة تقويض الوضع القائم ونفيه؛ ففي رواية **رجال في الشمس** نفى الرجال الثلاثة ، أسعد ومروان) حياتهم المعيشية البائسة في المخيم من خلال قرار الهروب، وذلك بعدما فقدوا م وبيوتهم ومصدر رزقهم، ونفى المهرّب أبو الخيزران اقتلاع رجولته بالبحث عن النقود والظل صبحا ملجأً بعد ذلك الاقتلاع: "ولم يعد له من همٍّ سوى جمع المال ليرتاح في الظلّ" (كنفاني 114). وفي رواية **ما تبقّى لكم** ينفي كل من مريم وحامد فقدانهما أرضهما، كما دفع فقدان مريم حامد للهروب نفيًا لهذا الفقدان، وتعبّر مريم عن نفيها لهذا الهروب وذلك الفقدان بالمواجهة، حيث ت بذور المواجهة التي تطورت في رواية **أم سعد** حين اتضحت معالم بنية الهروب؛ ويتجلى ذلك ، ممارسة سعد الفدائي الهروب في سبيل الدفاع عن الأرض والوطن ومواجهة العدو. كما ، عن هدم بنية الهروب وما يرافقها من تعابير بنية جديدة ومتجددة هي بنية المواجهة.

ة المواجهة

تعبيرات بنية المواجهة

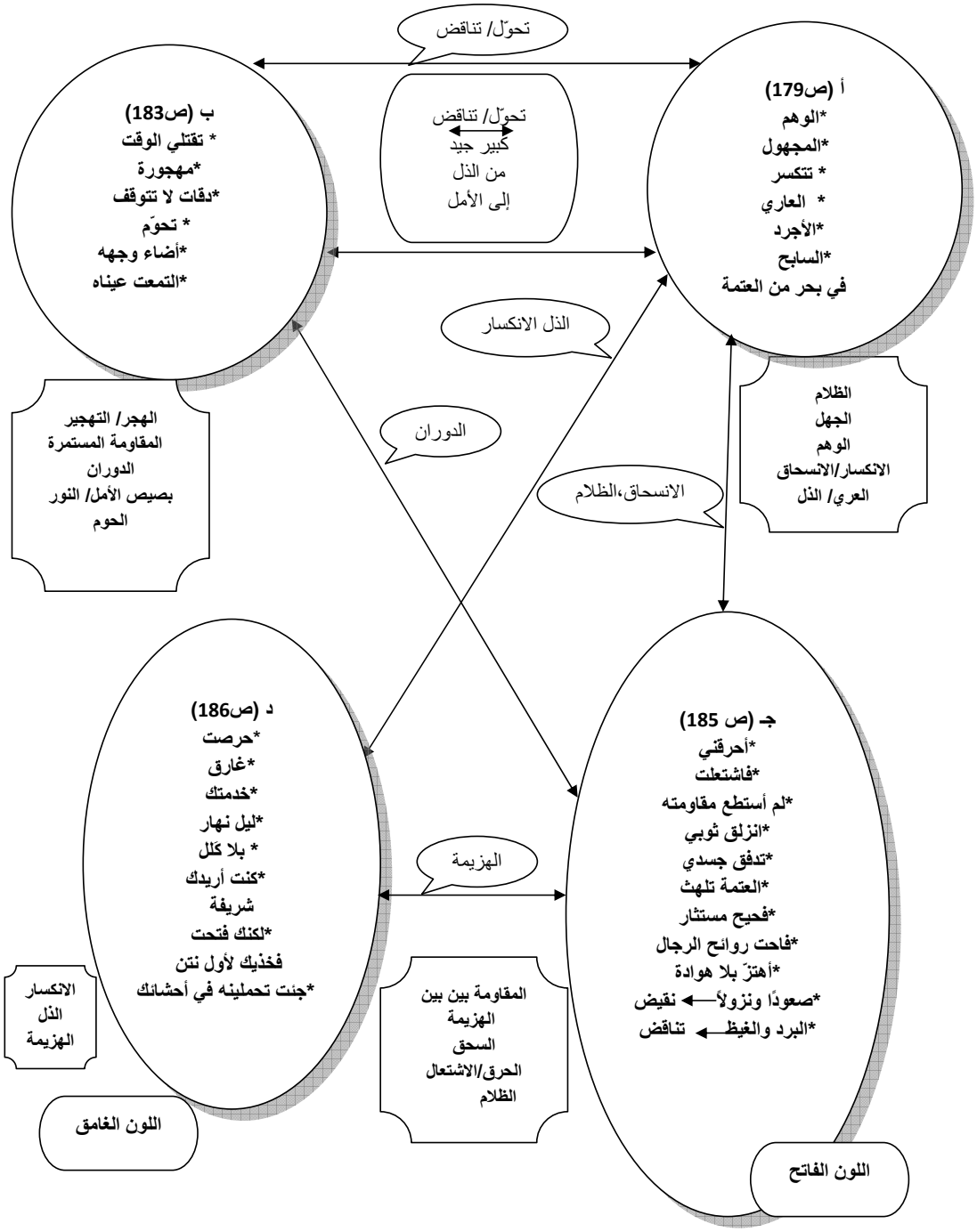
جال الثلاثة في رواية **رجال في الشمس** القيام برحلة شاقة عبر الصحراء؛ ويقول أبو قيس لسعد: لتُ.. إذا وصلتُ... هل تضمن أننا سنصل سالمين؟" (كنفاني 1994أ: 49). يشك أبو قيس، لعجوز، في أن يصل إلى الكويت، لكنه يؤثر مواجهة حياته الصعبة في الذهاب عبر الصحراء أمّا أسعد فيصرّ على مواجهة واقعه البائس للمرة الثانية؛ حيث سبق له وأن واجه هذا الواقع إلى الكويت، ولكنّ المهرّب في حينه تركه فعاد أسعد أدراجه يائسًا. يقول أسعد: "الطريق! أتوجد ن في هذه الدنيا؟ كلهم يقولون ذلك، ستجد نفسك على الطريق" (كنفاني 1994أ: 53). يصرّ أسعد لك على المواجهة المزدوجة؛ أي مواجهة واقعه البائس ومواجهة غدر المهرّبين. قرّر مروان حياته؛ فقد تركه أبوه فترك هو المدرسة لإعالة إخوته وليؤمن لهم ما يحتاجونه. يقول: "لقد كنت رسة قبل شهرين، ولكنني أريد أن أشتغل الآن كي أعيل عائلتي" (كنفاني 1994أ: 83). مروان اجه المهرّب ويهدّده بأن يشكيه للشرطة. يقول للمهرّب: "سوف تأخذ مني خمسة دنانير.. وإلاّ.. حتك في مخفر الشرطة" (كنفاني 1994أ: 72). وما كان من المهرّب إلا أن صفع مروان على سر، ومع ذلك ثمة شعور يحس به مروان "يوحي له بالارتياح والسعادة.. ويحس بأن الحياة كبيرة " (كنفاني 1994أ: 73– 74).

واجهة مركز رواية **ما تبقى لكم**، حيث تدور الأحداث حولها، وتشترك جميع الشخصيات فيها؛ بض زكريا، ونقيض مريم أيضًا، الأم نقيض لمريم، سالم نقيض زكريا، الأرض نقيض لمريم، قيض للصهيوني.

ريم العادات والتقاليد الاجتماعية التي تريد إرغامها على الزواج؛ فتقيم علاقة مع زكريـــا، إلا أن ان متزوجًا وعنده أولاد (كنفاني 1994ب: 188)، وهذا ما لا تقبله العادات والتقاليد فهـــو خـــائن وأولاده، كما أنه خائن لزميله سالم إذ وشى به للجنود الإســـرائيليين (كنفـــاني 1994ب: 200). م يكن زكريا مرغوبًا به اجتماعيًا، هذا بالإضافة إلى أنّ مريم حبلت منه قبل الزواج، وهذا مناف الاجتماعية لكن مريم واجهت مجتمعها وتزوجته، وبعدما عرفت حقيقته واجهته وطعنته في عانته "كان النصل يغوص في عانته... دفعته نحو الحائط بقوة وصوت النصل يغوص بطيئًا وثابتًا يحك (كنفاني 1994ب: 230 – 233).

امد الجندي الصهيوني من أجل العودة إلى الأم، إلى النقاء والطهارة والشرف التي هـــي رمـــوز فحين يلتقي الضدان يتصارعان (كنفاني 1994ب: 167). يمنع حامد عن الجندي الصهيوني إناء تظر اللحظة المناسبة ليقتله، فالوصول إلى الأم والوطن لن يتم إلا بقتـــل العـــدو الخـــارجي، أي ي، وهو ما يتكفل به حامد؛ ومواجهة العدو الداخلي، أي الخائن والعميل، وهو ما تتكفل به مريم، ل إذًا من المواجهة وعلى الجبهتين في اللحظة ذاتها.

عمدة البنائية المشكّلة لبنية المواجهة متناقضة ومتحوّلة، فمن الذل، الانكسار، الانسحاق، الظـــلام، الوهم؛ تحوّلت هذه الأعمدة البنائية إلى الأمل والنور. يظهر هذا التحوّل في العلاقـــات الروائيـــة ا تبيّن الخطاطة التالية:


تحوّل/ تناقض
أ (ص179)
*الوهم
*المجهول
* تتكسر
* العاري
*الأجرد
*السابح
في بحر من العتمة
تحوّل/ تناقض
كبير جيد
من الذل
إلى الأمل
ب (ص183)
* تقتلي الوقت
*مهجورة
*دقات لا تتوقف
* تحوّم
*أضاء وجهه
*التمعت عيناه
الذل الانكسار
الظلام
الجهل
الوهم
الانكسار/الانسحاق
العري/ الذل
الدوران
الهجر/ التهجير
المقاومة المستمرة
الدوران
بصيص الأمل/ النور
الحوم
الانسحاق،الظلام
د (ص186)
*حرصت
*غارق
*خدمتك
*ليل نهار
* بلا كلل
*كنت أريدك
شريفة
*لكنك فتحت
فخذيك لأول نتن
*جئت تحملينه في أحشائك
الهزيمة
جـ (ص 185)
*أحرقني
*فاشتعلت
*لم أستطع مقاومته
*انزلق ثوبي
*تدفق جسدي
*العتمة تلهث
*فحيح مستثار
*فاحت روائح الرجال
*أهتزّ بلا هوادة
*صعودًا ونزولاً ← نقيض
*البرد والغيظ ← تناقض
الانكسار
الذل
الهزيمة
المقاومة بين بين
الهزيمة
السحق
الحرق/الاشتعال
الظلام
اللون الغامق
اللون الفاتح

ـطاطة أعلاه على تعبيرات بنية المواجهة كما تجلت في رواية **ما تبقى لكم:** يصف حامـد يأسـه حينمـا واجـه ، في الصحراء، فقد كان يعتقد أن أخته مريم رمز للأرض الخصبة، وبعدها وصف هـذه الأرض "بـالوهم"، أي ـطرته لأخته، ورافق ذلك وصفه للصهيوني "الجاهل" بأنه ذو صدر "عارٍ"، أجرد وسابح في بحـر مـن "العتمـة")). كما لام أخته بقوله إنه كان غارقًا في خدمتها وهي التي قابلت خدمته بفقدانها بكارتها وبحملها جنينًا من رجـل ائرة د). إلا أنّ السمات التي وصفها لأخته، و"اللوم" الذي وجهه لها دفعاه إلى مواجهة الصهيوني، في الوقت الذي ريا من زوجته مريم أن تنام لتقتل الوقت، إلا أنها تأبى ذلك، مما دفع زكريا إلى إشعال لفافته وهذا ما جعل وجهه عينيه تلمعان في "العتمة" (الدائرة ب). تشكّل "العتمة" دافعًا من دوافع المواجهة، فقد لهثت "العتمة" مع لهثات مريم ضلاً عما يشير إلى ممارستهما الجنس معًا (الدائرة جـ).

ت تعبيرات "الوهم"، "الجهل"، "العري"، "اللوم"، "العتمة" و"الظلام" لتشكّل دوافع ودعائم بنية المواجهة.

جهة في رواية **أم سعد** بين سعد ورفاقه المناضلين من جهة، وبين المختار من جهة أخرى، حيث هم الأخير العودة إلى بيوتهم والتنحي جانبًا عن المواجهة والقتال. وما كان من سعد ورفاقه إلا أن عليه وطردوه وذلك قبل أن يقول له سعد: "يا ابني". أي قام سعد الشاب بالاسـتخفاف بالمختـار إياه "يا ابني"، ولتلطيف الأجواء قالت أم سعد للمختار أن سعد لـم يقـصد الاسـتخفاف (كنفـاني ـ: 253– 254).

جهة بين أم سعد والأفندي الذي لم يعجبه حجابها الجديد وهو رصاصة مـدفع رشـاش، إلا أنّ أم جهته بعدم الاكتراث لتعليقاته (كنفاني 1994جـ: 326). كما تتم المواجهة بينها وبـين النـاطور ذي يريدها أن تنظف درج الخواجا، وبذلك تحرم السيدة اللبنانية الجنوبية مـن عملهـا (كنفـاني ـ: 315– 319). وتتم المواجهة أيضًا بين أم سعد والراوي حيث تقول له: "ماذا تقـول أنـت؟

سعد من أجل هذا الحجاب؟"، "إنه مجرد حجاب"، ويضيف غسان علـــى لـــسان الـــراوي وبـــين "كان شيء يشبه السخرية في نظرتها تلك، وهي تحدّق بي، واقفة على عتبة جواب فهمته قبل أن تنفاني 1994جـــ: 326). وتسأل أم سعد الراوي: "لماذا لا تقصد شـــيئًا؟" (كنفـــاني 1994جـــــ:

واجهة بين أبو سعد والفقر الذي يرافقه: "الفقر يجعل الملاك شيطانًا ويجعل الشيطان ملاكًا، ما كان و سعد أن يفعل غير أن يترك خلقه يطلع ويفشّه بالناس وبي وبخياله؟" (كنفاني 1994جـــ: 335). ب سعد له شيئًا من روحه فتحسنت نفسيته يومها قليلاً، وحين رأى ســـعيد تحـــسن أكثـــر: "رأى غير شكل، رفع رأسه.. لو تراه الآن يمشي مثل الديك، لا يترك بارودة على كتف شاب يمرق من ، ويطبطب عليها" (كنفاني 1994جـــ: 335). يسهب غسان في تصوير شخصية أبو سعد في نهاية ويبيّن أن أبو سعد واجه النكسات والإهانات، وعندما رأى ولديه يواجهان واقعهما بقوة تسللت إليه اختلفت نظرته للحياة، وأصبح شخصًا مؤمنًا بما يقوم به ابناه وأبناء المخيم على العموم.

بنية الرفض

أبو قيس، في رواية **رجال في الشمس**، حياته ووضعه القائم في المخيم، ويبدي رغبته بتعليم ابنـــه ن "يشتري عرق زيتون أو اثنين"، وبأن "يبني غرفة في مكان ما" (كنفـــاني 1994أ: 58). كمـــا أسعد حياته ويرفض أن يتزوج من ابنة عمه، حيث يقول لعمه في سره: "مَنْ الذي قال إنه يريد أن

دى؟" (كنفاني 1994أ: 61). ويرفض مروان الحياة التي يحيا، فقد تزوّج أبوه غير أمه، وتوقّف ريا عن إرسال المال: "كان زكريا يرسل لنا من الكويت، كل شهر حوالي مئتي روبيه... مَنْ طعم الأفواه؟... مَنْ الذي سيكمل تعليم مروان؟" (كنفاني 1994أ: 79– 80). وكما رفض مروان أمه وأخوته جائعين. وورد في نهاية الرواية السؤال التالي: "لماذا لم تدقّوا جدران الخزان؟" 1994أ: 152) الذي يشكّل رفضًا لبنية الهروب.

مره، يرفض الرجل العجوز، في قصة **العروس**، تزويج ابنته للضابط النتن الذي أخذ بندقية الشاب عطيها للرجل العجوز مقابل أن يتزوج ابنته، ويوافق العجوز تزويج ابنته للضابط النتن بعد ربع ن إتمام الصفقة (كنفاني 1987 (ب): 597 – 605).

حامد، في رواية **ما تبقّى لكم**، زواج أخته مريم من زكريا النتن مخاطبًا إياها: "أنت يا وردة بأكملها، الطموحة المتعلمة، ذات الأصل والفصل، أي حياة تعيسة جعلتك تقبلين زكريا بأعوامه وجته وأولاده زوجًا؟" (كنفاني 1994ب: 195).

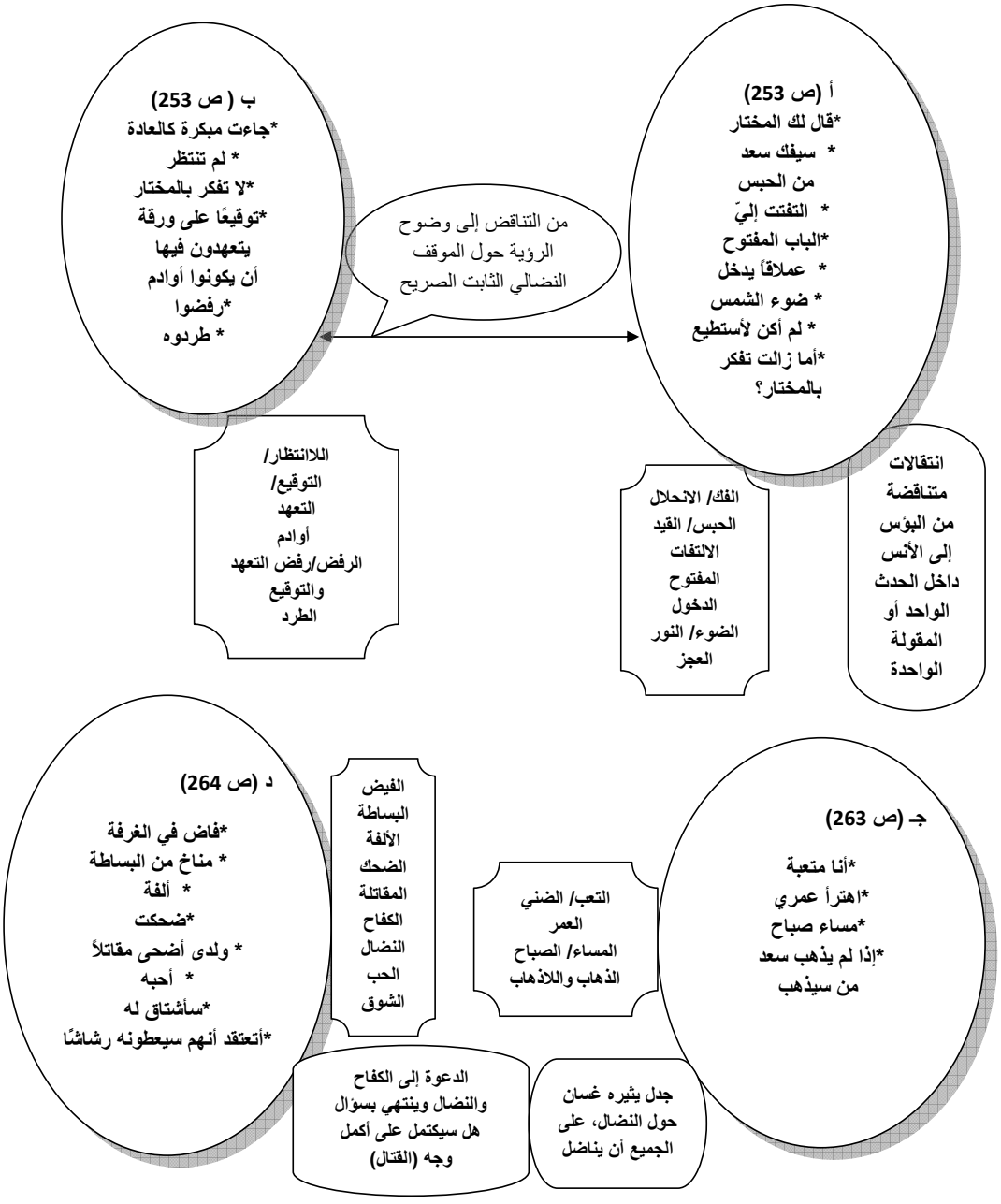
مريم أن تبقى دونما زواج وهي في الخامسة والثلاثين من عمرها، لذا أقامت علاقة مع زكريا ن معرفتها بأنه نتن، فقد دار حديث بين مريم وحامد حول زكريا: "ما اسمه؟ زكريا، من أين زميلي في مدرسة المعسكر. صديقك؟ كلا إنه نتن" (كنفاني 1994ب: 173). ثم رفضت مريم من زكريا بعدما تأكدت أنه نتن. يقول زكريا لها: "هل حسبت أنني تزوجتك لتنجبي لي ولدًا أيتها

" (كنفاني 1994ب: 229)، عندئذ قررت رفض جنينها وقررت إجهاضه. وهذا الإجهاض لـــيس ن جنينها ذي السلالة النتنة فحسب، وإنما هو تخلّص من العار الذي لحق بها اجتماعيًا؛ فقـــوانين ، المتمثّلة بالعادات والتقاليد، تفرض نفسها على أفراد المجتمع مـــن دون أن يفهمـــوا مـــصدرها ا (العروي 1980: 74)، من جهتها، تلتزم مريم بهذه العادات والتقاليد؛ فقد قررت الزواج حتى لا انسًا"، على الرغم مما يرافق هذا الزواج مِنْ معضلات اجتماعية؛ فتزوجت رجلاً متزوجًـــا ولـــه لم يمضِ وقت طويل حتى قررت قتله لتقتل الدنس الذي أتى إليها منه، فبالإضافة إلى ذلـــك فهـــو ائن وعميل لصالح العدو الاسرائيلي. أجهضت مريم جنينها لتجهض كل ما يمـــتّ لهـــذا الـــدنس لتستعيد الطهارة الاجتماعية، أي تلتزم بشكل تام بتلك العادات والتقاليد الاجتماعية.

ة **أم سعد**، يرفض سعد طلب المختار؛ فقد "ذهب المختار وأراد من سعد ورفاقه توقيعًا على ورقة فيها أن يكونوا أوادم، ولكنهم رفضوا وطردوه. تقول أم سعد: "قال لي المختار أنهـــم ضـــحكوا فضوا توقيع التعهد، قالوا للمختار: راحت عليك... قال سعد للمختار: يا ابني." وتقـــول أم ســـعد: صده سعد أنّ الدور الآن دوري" (كنفاني 1994جـــ: 253– 254).

م سعد طلب الناطور الكريه الذي يريدها العودة إلى تنظيف درج الخواجا قائلة للـــراوي: "إن لـــم ، سأنزل أنا وأضربه، يريد حملها على العودة إلى العمل لتنظف الدرج" (كنفـــاني 1994جـــــ:

اقض والتحوّل في المفردات المشكّلة لبنية المواجهة إلى رفض الواقع المعاش والدعوة إلى الكفاح ، ويظهر ذلك في الخطاطة التالية:



خطاطة أعلاه بنية الرفض الموجودة في رواية **أم سعد**، ففي الوقت الذي قلقت فيه أم سعد على ابنها سعد بسبب إلى صفوف المقاومة، نجدها قد فرحت أيضًا (الدائرة جـ)، وأشرقت الشمس للتدليل على فرحها هذا (الدائرة أ). المختار أخرج ابنها من الحبس، إلا أنها لم تغيّر موقفها الصريح من مطلب المختار من سعد ورفاقه التوقيع على بدون فيها عدم الانضمام إلى صفوف المقاومة، حيث رفضوا ذلك وطردوا المختار (الدائرة ب). ولم يختلف موقف ن موقف أم سعد، بل عبّرت عن فرحها للراوي مما فعله الشباب للمختار، وضحكت قائلة بأن ابنها أصبح مقاتلاً). وبالتالي بزغا تعبيرا "الكفاح" و"النضال" كمحفّزين لرفض الوضع القائم.

نية المواجهة تعبيرات متعددة وذلك من خلال العلاقات داخل النص الروائي، ومن خلال العلاقة خصيات الروائية، وكذلك في التعبير عن بنية صغرى هي الرفض؛ إذ أن قرار الفرار والهروب هذه الرجال الثلاثة في رواية **رجال في الشمس** هو بمثابة مواجهة ورفض لواقعهم الاجتماعي ادي البائس، حيث باتت الشخصيات الروائية الثلاث تلهث وراء الرغيف والمسكن ومجرد البقاء، قعهم السياسي بائسًا؛ حيث تم طردهم من بيوتهم فسكنوا المخيم؛ وواقعهم النفسي كذلك، فكل منهم ضره وضائع فيه وينتظره مستقبل غامض ومجهول: "كانت السيارة الضخمة تشق الطريق بهم هم وعائلاتهم ومطامحهم وأمالهم وبؤسهم ويأسهم وقوتهم وضعفهم وماضيهم ومستقبلهم.. كما لو ة في نطح باب جبار لقدر جديد مجهول.." (كنفاني 1994أ: 129).

ة **ما تبقّى لكم**، لم يكن أمام حامد ومريم الرافضين لما أحلّ بهما إلا مواجهة العدوين الخارجي ؛ الخارجي المتمثّل بالعدو الصهيوني والداخلي المتمثّل بالعميل الخائن، وذلك للعودة إلى الوطن

لهارة. إذ لن تتم العودة إلى الوطن إلا بقتل العدو الصهيوني، والعودة إلى الطهارة لن تتم إلا بقتل لخائن. هنا تظهر بذور المقاومة التي تطورت في رواية **أم سعد**، فقد رفضت أم سعد العمل عنـــد (كنفاني 1994جـــ: 315)، كما رفض سعد توقيع الورقة التي قدّمها له مختار القريـــة (كنفـــاني ـــ: 253– 254). وواجه كل من أم سعد وسعد المختارَ ومخبرَ الـــسلطة رافـــضين الخـــضوع ، ومصرّين على مقاومة العدو. تقول أم سعد للمختار: "كل ما قصده سعد أنّ الـــدور الآن دوري" 1994جـــ: 253– 254). وبهذا تهيأت بنية المواجهة لتكون الطريق الذي ستسلكه بنية المقاومة.

ة المقاومة

تعبيرات بنية المقاومة

قيس، الرجل العجوز، الفقر الذي اجتاحه وعائلته، بقرار مواجهة هذا الفقر. تمثلت مواجهته في سبيل العمل والمال، وقد أقنعه سعد بذلك حيث قال له: "لقد مرت عشر سنوات وأنت تعيش .. حرام! ابنك قيس، متى سيعود للمدرسة؟ وغدًا سيكبر الآخر.." (كنفاني 1994أ: 47). قاوم مه المزدوج؛ من تجربة هروبه الأولى الفاشلة، ومن أحلام عمه في تزويج أسعد ابنته. تمثلت أسعد في إعادة تجربة الهروب على الرغم من معرفته أنها ستنتج هباء منثورًا، وإعادة التجربة اجهة قرار الهروب وفعل الهروب ذاته. كما قاوم العادات والتقاليد البالية، حيث قال في قرارة لن يتزوج ابنة عمه ندى (كنفاني 1994أ: 61). قاوم مروان وضعه البائس بقرار مواجهة هذا وتمثلت مواجهته بترك مدرسته للهروب من أجل العمل والمال، وقد سبق أن هرب أخوه زكريا

يت من أجل العمل، إلا أنه كفّ عن إرسال المال لأمه وأخوته (كنفاني 1994أ: 79– 80)، كما كريا رسالة لمروان: "زكريا الذي تزوج وأرسل له رسالة صغيرة قال له فيها إن دوره قد أتى، ه أن يترك تلك المدرسة السخيفة التي لا تعلم شيئًا وأن يغوص في المقلاة مع من غاص" (كنفاني 85). أراد مروان بهذه الرسالة وكأخ صغير لزكريا، أن يثبت قدرته على إعاشة أمه وأخوته، على الاستغناء عن أخيه الأكبر، إذ من باب العادات والتقاليد الاجتماعية السائدة النظر للأخ الأكبر الأقدر على الإعاشة وإعالة العائلة. مروان الذي حاول مقاومة هذه النظرة، قاوم رغبته في طب حيث كان يحب مدرسته والعلم (كنفاني 1994أ: 85)، ثمّ تركها لاحقًا من أجل العمل وإعالة

الرجال الثلاثة، في رواية **رجال في الشمس**، مقاومة اليأس الذي يعيشونه في المخيم من خلال هذا اليأس والذي تمثّل بفرارهم إلى بلد العمل والمال. عقب ذلك لم يستطيعوا مقاومة الشمس التي ضربت حرارتها رؤوسهم باستمرار وبدون رحمة، وقد "فرش أسعد قميصه فوق رأسه ساقيه إلى فخذيه وترك للشمس أن تشويه بلا مقاومة.." (كنفاني 1994أ: 129). أما أبو ن، فقد قاوم خصيه وفقدانه لذكورته بقرار المواجهة لما هو عليه. تتمثّل مواجهته بقيادة الرجال ى مستقبل مبهم، فيحاول أن يُظهر نفسه كرجل قوي قادر على قيادتهم واعدًا إياهم بالوصول إلى ويدون، وهو العاجز عن الوصول إلى حيث يريد، أي حيث الظل والنقود (كنفاني 1994أ: والعاجز عن الوصول والفعل هو بالضرورة عاجز عن المقاومة. ويقول أبو الخيزران لأبو قيس : "كانوا يقولون لهم إن فلانًا لم يعد من الكويت، لأنه مات، قتلته ضربة شمس" (كنفاني 1994أ: أي أنّ الهاربين إلى الكويت من أجل العمل ما كانوا ينجون من "ضربة الشمس".

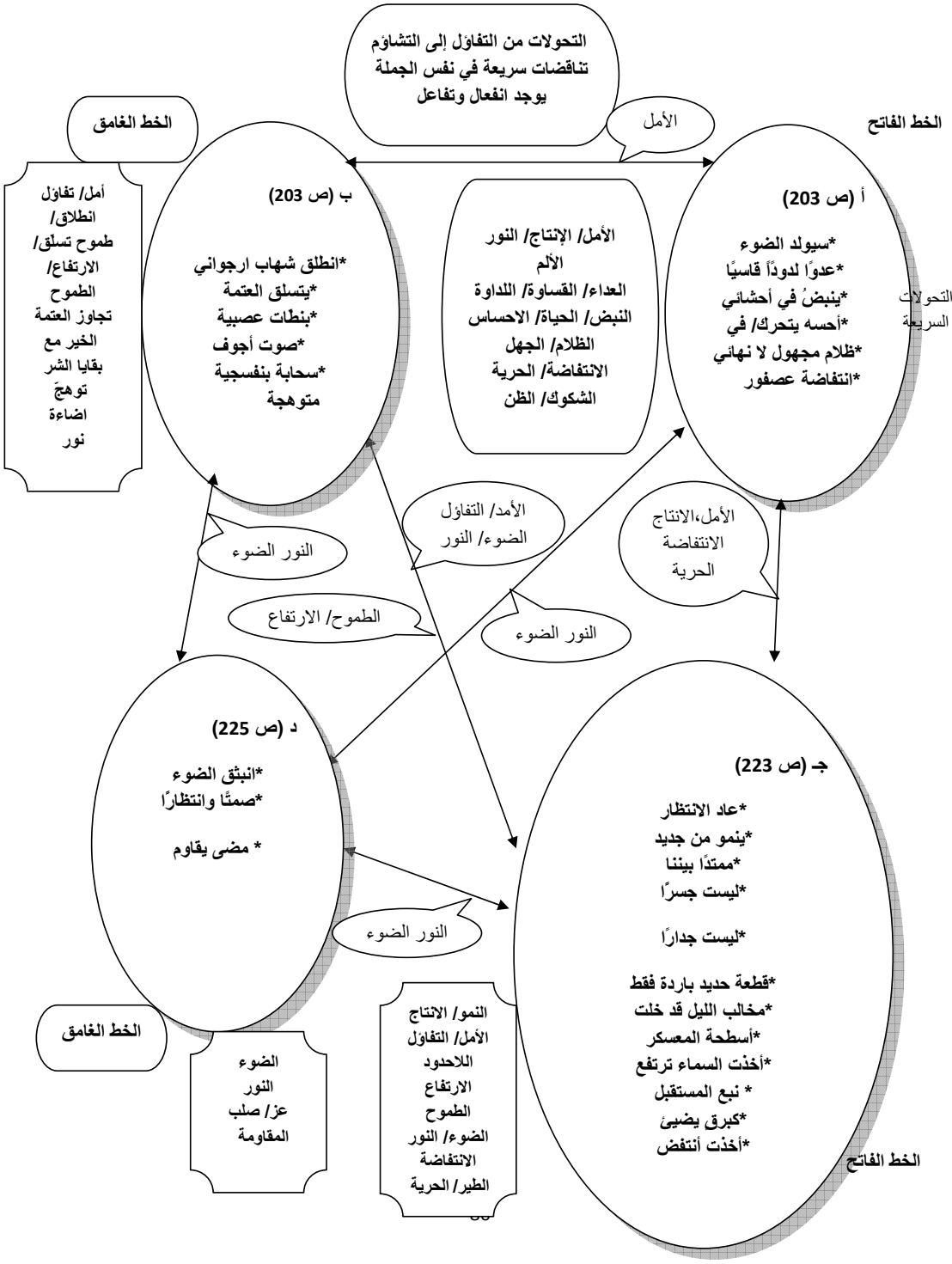
لت شخصية محمد علي أكبر، في قصة **موت سرير رقم 12**، مقاومة موتها بيديها المرتجفتين تين بغطاء الفراش، إلا أن الغطاء سحبها إلى الموت، وبالتالي لم تنجح مقاومتها (كنفاني 1987 12 – 129). في حين، وفي قصة **العروس**، أصرّ شاب من قرية "شعب" في معركة الجليل أن :قية نادرة ليقاوم بها العدو (كنفاني 1987 (ب): 596).

ريم مع زكريا علاقة هي نتاج وضعين اجتماعيين متناقضين: الأول يتمثّل في تماشي مريم مع والتقاليد التي تحتّم عليها ألا تبقى "عانسًا" وإلا اعتبرت منبوذة اجتماعيًا. تقول مريم: "عالم تافه تعد لقبول عانس أخرى" (كنفاني 1994ب: 187). يتخذ هذا الوضع جانبان متناقضان أيضًا؛ من تماشى مريم مع هذه العادات، ومن ناحية أخرى، تتنافى معها من حيث أن زكريا متزوج ولديه بالتالي هو خائن لزوجته وأولاده، كما أنه خائن لوطنه فهو قد وشى بسالم المناضل للجنود ليين (كنفاني 1994ب: 200). أما عن مريم، فقد حبلت منه قبل الزواج. أما الوضع الآخر المنتِج هو مقاومة مريم لأخيها حامد الذي يريد فرض سيطرته عليها كونه رجل البيت، وهذا ما ورد في نالته له: "دير بالك على الصبية" (كنفاني 1994ب: 174)، وذلك على الرغم من أن مريم تكبره عشر سنوات (كنفاني 1994ب: 186). تقول مريم: "لقد كان دائمًا رجلاً رائعًا، ولكنه لم يكن أبدًا .. بالنسبة له كنت أتحول كل يوم إلى مجرد أم. وكان يتحول كل يوم بالنسبة لي إلى رجل محرم. ك قط طوال عمره لحظة ارتطام واحدة مع رجل حقيقي ستودي بنا معًا" (كنفاني 1994ب: 187) ريدها أن تقيم علاقة مع رجل، ومقاومتها له تمثّلت في إقامة علاقة مع زميله.

سر مقاومة مريم على العادات والتقاليد الاجتماعية وعلى أخيها فقط، وإنما شملت أيضًا وضعها
ت إليه بعد زواجها من زكريا ومعرفتها بأنه استخدمها أداة لتنفيس رغباته الجنسية (كنفاني
: 207 و229): "تدفّق جسدي، العتمة تلهث، اهتزّ بلا هوادة، صعودًا ونزولاً، أُقذف أُدفع،
أُكوّم، أُهمل، أُجرّ، أُعتصر، أُبلل بالماء" (كنفاني 1994ب: 185). من هذه العلاقة ومن هذا
تتولد مقاومتها له والتي تتسم بالانطلاق الثابت والمستقر والإصرار والتحدي، وفي النهاية آلت
هذه إلى قتله. "انفتحت الشبابيك... انهدم الجدار، أصبحنا ندين، مواجهة مباشرة وعراك حقيقي
متكافيء وبشرف" (كنفاني 1994ب: 190 و191).

فقد قاوم ما حلّ بأخته واختار الهروب بهذا العار قائلاً: "يا وردة المنشية الطموحة المتعلمة ذات
الفصل" (كنفاني 1994ب: 195). وفي طريقه إلى أمه عبر الصحراء، التقى بالصهيوني وواجهه
وكانت المواجهة تؤول مآلات متناقضة، تارة يائسة ومتشائمة وتارة آملة ومتفائلة لصالح حامد.

ون المواجهة قد هيّأت للمقاومة المستمرة في رواية **أم سعد**، لكن قبل التطرق للمقاومة نورد
ة التالية التي توضح التناقضات في رواية **ما تبقّى لكم:**

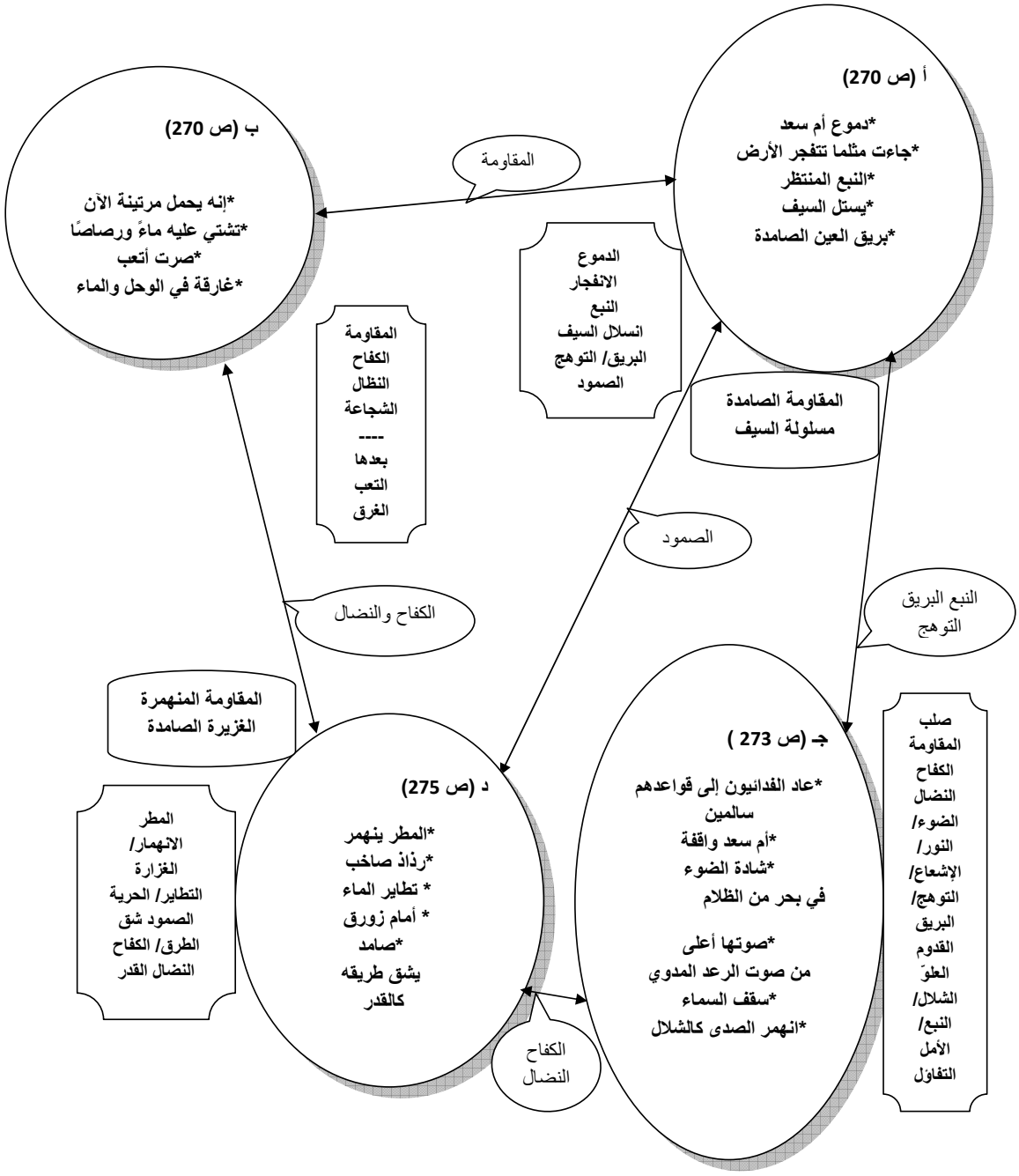

التحولات من التفاؤل إلى التشاؤم
تناقضات سريعة في نفس الجملة
يوجد انفعال وتفاعل
الخط الغامق
الخط الفاتح
الأمل
أ (ص 203)
*سيولد الضوء
*عدوًا لدودًا قاسيًا
*ينبضُ في أحشائي
*أحسه يتحرك/ في
*ظلام مجهول لا نهائي
*انتفاضة عصفور
التحولات السريعة
ب (ص 203)
*انطلق شهاب ارجواني
*يتسلق العتمة
*بنطّات عصبية
*صوت أجوف
*سحابة بنفسجية متوهجة
أمل/ تفاؤل
انطلاق/
طموح تسلّق/
الارتفاع/
الطموح
تجاوز العتمة
الخير مع
بقايا الشر
توهجّ
اضاءة
نور
الأمل/ الإنتاج/ النور
الألم
العداء/ القساوة/ اللداوة
النبض/ الحياة/ الاحساس
الظلام/ الجهل
الانتفاضة/ الحرية
الشكوك/ الظن
الأمد/ التفاؤل
الضوء/ النور
الأمل،الانتاج
الانتفاضة
الحرية
النور الضوء
الطموح/ الارتفاع
النور الضوء
د (ص 225)
*انبثق الضوء
*صمتًا وانتظارًا
* مضى يقاوم
جـ (ص 223)
*عاد الانتظار
*ينمو من جديد
*ممتدًا بيننا
*ليست جسرًا
*ليست جدارًا
*قطعة حديد باردة فقط
*مخالب الليل قد خلت
*أسطحة المعسكر
*أخذت السماء ترتفع
* نبع المستقبل
*كبرق يضيئ
*أخذت أنتفض
النور الضوء
الخط الغامق
الضوء
النور
عز/ صلب
المقاومة
النمو/ الانتاج
الأمل/ التفاؤل
اللاحدود
الارتفاع
الطموح
الضوء/ النور
الانتفاضة
الطير/ الحرية
الخط الفاتح

طة أعلاه تتجلى بنية المقاومة في رواية **ما تبقى لكم** والتي احتوت على تعبيرات عديدة، وقد عزز التناقض في علاقات الروائية مفهوم المقاومة. ففي الوقت الذي تعيّن على مريم أن تتخلص من جنينها الآتي من صلب "تتن"، ن ينبض في أحشائها كما ينتفض العصفور في إشارة إلى الحرية و"الضوء" (الدائرة أ). كما أن مريم كانت قد هذه الانتفاضة، وبأن السماء سترتفع دلالة على وجود الأمل و"الضوء"، ورافق ذلك شعورها بمخالب الليل "المظلم" ة" (الدائرة جـــ). أما الأمل، التفاؤل والضوء التي ظهرت جزئيًا في كل من الدائرتين (أ، جـــ)، فظهرت جليًا في (ب، د) حيث انبثقت المقاومة داعية إلى تجاوز ما يعيق انبثاقها.

أعلاه هو تحوّل تعبيرات العلاقات الروائية من "ظلام" و"برد" إلى "دفء" و"نور"، وهذا من أساسيات بنية المقاومة.

د مطلب المختار في توقيع ورقة يتعهّد بها ورفاقه بأن يكونوا "أوادم" (كنفاني 1994جـــ: 253)، لا ينتسبوا في صفوف المقاومة والكفاح ضد الاحتلال. وتقاوم أم سعد مطلب الخواجا حول عملها ف الدرج (كنفاني 1994جـــ: 263)، حيث يريدها أن تحلّ محل امرأة لبنانية جنوبية كانت سبع ليرات، وأم سعد رضيت بخمس ليرات. تقول أم سعد للمرأة: "جعلوني أنا أقطع رزقك، الله زقهم" (كنفاني 1994جـــ: 317). كما تقاوم أم سعد تعليقات الأفندي حول حجابها الجديد وهو سة (كنفاني 1994جـــ: 326)، وتعلن أنّ هذا الحجاب الجديد سيحقق ما لم يستطع الحجاب القديم هو المقاومة والكفاح (كنفاني 1994جـــ: 263)، كما أن المقاومة والكفاح لن تقتصرا على سعد ى جميع شباب المخيم، أي إيقاظ الجماعة وتوجيهها صوب المقاومة، وهو فعل حتمي وجمعي

ت تعبيرات المقاومة، تقول أم سعد للراوي: "قد لا تعرف شيئًا عن الدالية، ولكنها شجرة معطاءة
ع إلى كثير من الماء. الماء الكثير يفسدها" (كنفاني 1994جـ: 249). "برعمت الداليـــة... حيـــث
منذ زمن بدا لي في تلك اللحظة سحيق البعد، ذلك العود البني اليابس الذي حملته إليّ ذات صباح،
ن رأس أخضر كان يشقّ التراب بعنفوان له صوت" (كنفاني 1994جـ: 336). والخطاطة التالية
لاقات الروائية المشكّلة لأعمدة بناء المقاومة، وهي الكفاح، النضال، الصمود، الانفجار والبريق:


أ (ص 270)
*دموع أم سعد
*جاءت مثلما تتفجر الأرض
*النبع المنتظر
*يستل السيف
*بريق العين الصامدة
ب (ص 270)
*إنه يحمل مرتينة الآن
*تشتي عليه ماءً ورصاصًا
*صرت أتعب
*غارقة في الوحل والماء
المقاومة
الدموع
الانفجار
النبع
انسلال السيف
البريق/ التوهج
الصمود
المقاومة
الكفاح
النظال
الشجاعة

بعدها
التعب
الغرق
المقاومة الصامدة
مسلولة السيف
الصمود
الكفاح والنضال
النبع البريق
التوهج
المقاومة المنهمرة
الغزيرة الصامدة
جـ (ص 273)
*عاد الفدائيون إلى قواعدهم
سالمين
*أم سعد واقفة
*شادة الضوء
في بحر من الظلام
*صوتها أعلى
من صوت الرعد المدوي
*سقف السماء
*انهمر الصدى كالشلال
صلب
المقاومة
الكفاح
النضال
الضوء/
النور/
الإشعاع/
التوهج/
البريق
القدوم
العلوّ
الشلال/
النبع/
الأمل
التفاؤل
د (ص 275)
*المطر ينهمر
*رذاذ صاخب
* تطاير الماء
* أمام زورق
*صامد
يشق طريقه
كالقدر
المطر
الانهمار/
الغزارة
التطاير/ الحرية
الصمود شق
الطرق/ الكفاح
النضال القدر
الكفاح
النضال

خطاطة أعلاه تعبيرات بنية المقاومة في رواية **أم سعد**، وفيها تشبيه عيون أم سعد بالأرض، حيث دموع الأولى ع الثاني، وهذا يرمز إلى العطاء والإنتاج الذي يقدمانه من أجل المقاومة (الدائرة أ). بالإضافة إلى ذلك، هنالك ي يعتري أم سعد من الرصاص الذي يمكن أن يمطر على رأس سعد المقاوم (الدائرة ب)، مثلما أمطر سابقًا من لإسرائيلية التي حلّقت فوق المخيم على رؤوس أفراد المخيم جميعهم، ومع وجود هذا القلق إلا أنه كان محفّزًا بالإضافة إلى ذلك فإن لتعبيري "المطر" و"الماء" جانبين: جانب "العطاء" و"الإنتاج" من أجل المقاومة (الدائرة د)، غرق في الوحل عندما يتجمع الماء فوق التراب (الدائرة ب). إلا أن الوحل لم يعق استمرارية المقاومة بقدر ما ر الارتباط بالأرض. بالإضافة إلى ذلك، هنالك تعبير "الظلام" الذي لم يعق المقاومة وإنما دفع بأم سعد إلى هذا إلى جانب صوتها الذي علا على صوت "الرعد" (الدائرة جـ)، أي لم يأتِ تعبير "الرعد" إلا ليبيّن أن صوت قوى منه.

ن تعبيرات: "الوحل"، "الظلام" و"الرعد"، والتي لأول وهلة تأخذ معنى اليأس والاستسلام؛ تحوّرت لاحقًا إلى فاؤلية: كـ"العطاء"، "الإنتاج"، "النضال" و"الكفاح"، والتي كانت كلها في خدمة بنية المقاومة.

نية الثورة

لثورة في رواية **رجال في الشمس** على الوضع المعيشي اليومي في المخيم الذي يعيشه الرجال ولذلك قرّروا ترك حياتهم على الرغم من أن أبو قيس يحب زوجته وأطفاله وأخذ يستذكر الأستاذ و يقول بتمرّد وإصرار للمختار ولرجال القرية: "إنني أجيد إطلاق الرصاص مثلاً..." (كنفاني 42).

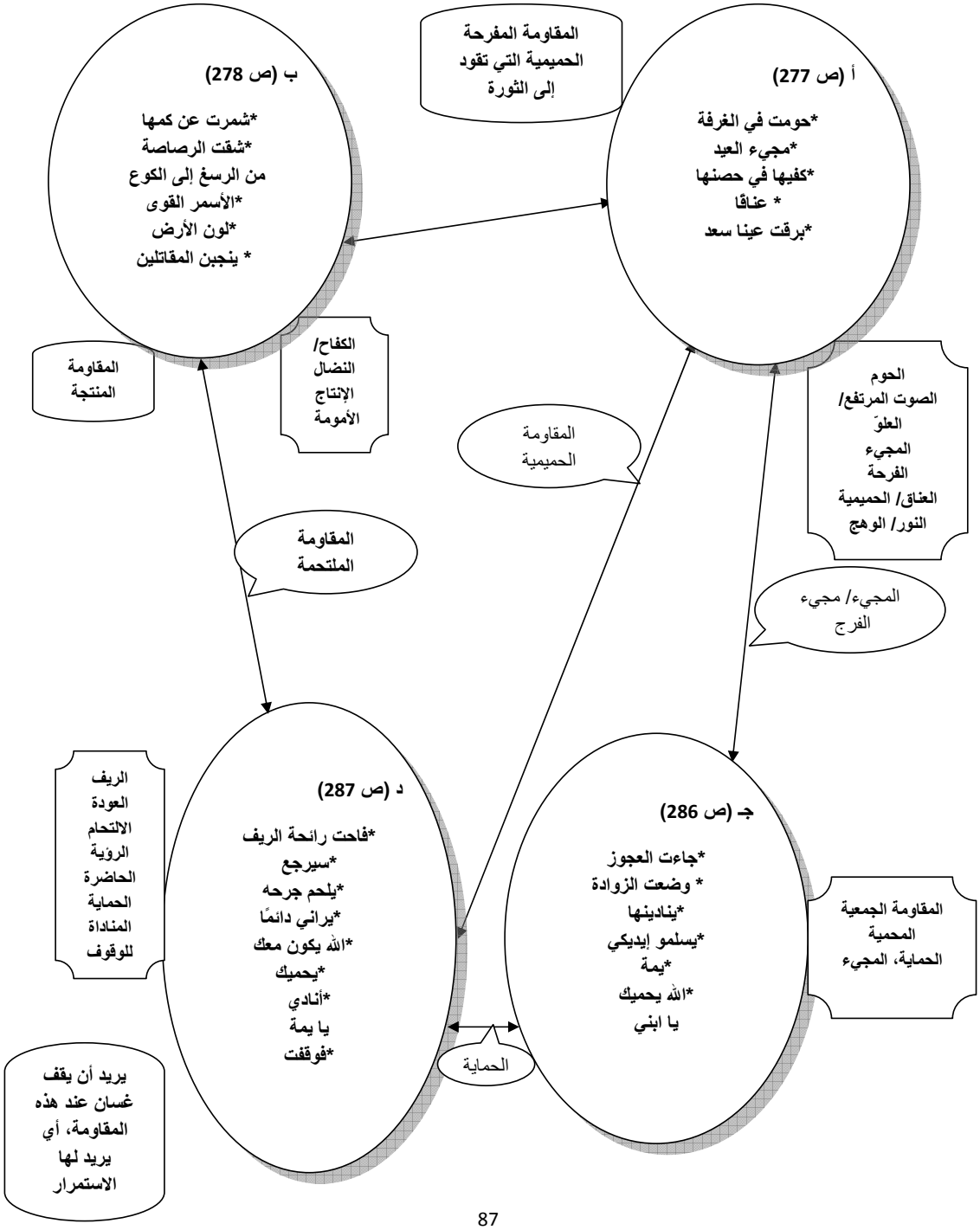
كل من مريم وحامد، الشخصيتان الرئيسيتان في رواية **ما تبقّى لكم**، على وضعهما؛ قامت مريم .واجي متناقض، فقد ثارت على وضعها كفتاة لم تتزوج بعد بسبب نظرة المجتمع إليها قد تجاوزت

والثلاثين من عمرها، وبالتالي فهي تماشت مع العادات والتقاليد. كما ثارت على العادات والتقاليد
ية بإقامة علاقة مع رجل متزوج وحبلها منه على الرغم من معرفتها أن هذه العلاقة غير
ا اجتماعيًا. ولم تقف ثورتها عند هذا الحد، بل حين علمت بمدى نتانة زوجها زكريا قتلته،
ت جنينها الذي تمنّته في يوم من الأيام: "انتفض في أحشائي تلك الانتفاضة الصغيرة.. ثم هطل في
ركبتي" (كنفاني 1994ب: 230). كما ثار حامد على وضع أخته فتركها وترك المخيم وواجه
ي قائلاً له: "لدينا متسع من الوقت لنفعل. وحتى يجدونك وراء أنوف كشافاتهم وكلابهم، سنكون قد
ن خلقك، وعندها يصبح ذبحك عملاً له قيمة ما" (كنفاني 1994ب: 209).

رواية **أم سعد** ثارت أم سعد على حجاب القماش القديم بعد أن اختبرته عشرات السنين بلا جـــدوى،
ه إلى رصاصة مدفع رشّاش، وثارت على تعليقات الأفندي الحاقدة حول التغيرات التي تحدث في
والحوار التالي دار بين مخبر السلطة الذي أتى يؤكد لأم سعد إصراره على تعقّب ســـعد وبينهـــا:
حجابك القديم؟ هو كذلك. ولماذا؟ لكنه لم يكمل، فقد قرأ الجواب.. واضحًا فـــي عينيهـــا وفـــي
التي كانت ما تزال تدوّر الرصاصة المربوطة إلى صدرها بسلسلة معدنية.. وخـــرج" (كنفـــاني
ـــ: 326).

سعد: "ضحكت. ولدي أضحى مقاتلاً، أحبه، سأشتاق له. أتعتقد أنهم سيعطونه رشاشًا؟" (كنفاني
ـــ: 264). ونجد سعد الثائر مصممًا على المضي حتى لو كلفه ذلك حياته: "حمل أغراضه، جمع
طلعوا من المخيم" (كنفاني 1994جـــ: 250). كما "كفّ أبو سعد عن الذهاب للقهوة، كان يأتي
هكًا يطلب طعامه بشكل فظ... وانطلقت أم سعد تزغرد" (كنفاني 1994جـــ: 332– 333).

"العود الناشف" وبرعم في نهاية رواية **أم سعد** (كنفاني 1994جـــ: 336) كناية عن الدعوة إلى في الخطاطة التالية، ترد علاقات روائية أخرى تشكّل أعمدة بناء الثورة وهي: المقاومة المفرحة بة والملتحمة والمنتجة:


المقاومة المفرحة الحميمية التي تقود إلى الثورة
أ (ص 277)
*حومت في الغرفة
*مجيء العيد
*كفيها في حصنها
* عناقا
*برقت عينا سعد
ب (ص 278)
*شمرت عن كمها
*شقت الرصاصة
من الرسغ إلى الكوع
*الأسمر القوى
*لون الأرض
* ينجبن المقاتلين
المقاومة المنتجة
الكفاح/ النضال الإنتاج الأمومة
المقاومة الحميمية
الحوم الصوت المرتفع/ العلوّ المجيء الفرحة العناق/ الحميمية النور/ الوهج
المقاومة الملتحمة
المجيء/ مجيء الفرج
الريف العودة الالتحام الرؤية الحاضرة الحماية المناداة للوقوف
د (ص 287)
*فاحت رائحة الريف
*سيرجع
*يلحم جرحه
*يراني دائمًا
*الله يكون معك
*يحميك
*أنادي
يا يمة
*فوقفت
جـ (ص 286)
*جاءت العجوز
* وضعت الزوادة
*يناديها
*يسلمو إيديكي
*يمة
*الله يحميك
يا ابني
المقاومة الجمعية المحمية الحماية، المجيء
الحماية
يريد أن يقف غسان عند هذه المقاومة، أي يريد لها الاستمرار

طة أعلاه ترد سمات عديدة لبنية المقاومة قادت إلى بنية الثورة في رواية **أم سعد:** ففي الوقت الذي ضمت أم سعد حضنها وهي جالسة في بيت الراوي، برقت عينا سعد وهو في صفوف المقاومة (الـدائرة أ). تنجـب أم سـعد كغيرها من نساء المخيم: أسعد ورفاقه وهذه الأمهات لم يتنحوا جانبًا عن القتال؛ فأم سعد كانت قد أُصـيبت، فـي ، في ذراعها الأسمر القوي الذي يشبه لون الأرض (الدائرة ب). فضلاً عن ذلك، هنالك سيدة أخرى كانت تتجوّل باحثة عن المقاتلين بغية إطعامهم (الدائرة جـ)، وهنالك أيضًا دعوة النساء لأبنائهن بالتوفيق فيمـا يفعلـون، أو فيما يقاومون ويحاربون (الدائرة د)، لتغدو المقاومة شعورًا جمعيًا مستمرًا يأبى إلا أن يقود إلى الثورة.

- الولادة كتحوير للثورة

ة **رجال في الشمس،** تلد أم قيس بنتًا لكنها "ماتت بعد شهرين من ولادتها. وقال الطبيب مشمئزًا: ، نحيلة للغاية!" (كنفاني 1994أ: 44) كان ذلك بعد شهر من تركهم قريتهم، فقد تمت الولادة لكنها في رواية **ما تبقّى لكم،** تجهض مريم جنينها "انتفض في أحشائي تلك الانتفاضة الصغيرة.. ثم ، فخذي وركبتي" (كنفاني 1994ب: 230)، فلم تتم الولادة و"والد الجنين ليس إلا زكريا" (كنفاني ، 188)، وهو نتن وخائن. وفي رواية **أم سعد،** يقول أبو سعد: "هذه المرأة تلد الأولاد فيصيروا هي تخلّف وفلسطين تأخذ" (كنفاني 1994 جـ: 334)، أي أن الولادة تعطي استمرارية.

بيرات المقاومة في الروايات الثلاث، سواء من خلال علاقات النص الروائي، أو العلاقة بين ات الروائية أو بالتعبير عن بنية صغرى هي الثورة وتحويرها بالولادة؛ ففي رواية **رجال في** ، قاوم الرجال الثلاثة واقعهم بمواجهته على طريقتهم وهي الهروب منه، ومن ثم لم يكن أمامهم ما

ء؛ فحرارة الشمس اللاهبة (كنفاني 1994أ: 129) وحرارة وسُمْك الخزان كانت أقوى من أن
ا، بالإضافة إلى أن الثورة كانت قد ماتت نتيجة لضعفها وهزلها وتم تحويرها بولادة البنت التي
عد شهرين" (كنفاني 1994أ: 44). في رواية **ما تبقّى لكم**، اتجهت الشخصيتان إلى مقاومة
ما؛ فمريم قاومت العميل الخائن زكريا ولم تسمح له بقتلها بل هي قتلته، كذلك قاوم حامد العدو
ي ولم يسمح له بقتله كما أن حامد لم يقتله، فقد عبّر غسان هنا عن القلق الوطني الذي يعتمل في
أفراد المجتمع بأسره. ومع أن بذور الثورة نبتت وتم تحويرها بالجنين، إلا أن مريم أجهضته لأنه
"والد الجنين ليس إلا زكريا" (كنفاني 1994ب: 188) ولن يثمر، وإذا أثمر فثمرته "نتنة" كذلك.
شير غسان إلى أنّ ولادة الثورة مشروطة بالطهارة الوطنية من العملاء والخائنين. تثمر الثورة في
م **سعد** هي الأخرى، وقد تم تحويرها باستمرارية الولادة، يقول أبو سعد: "هذه المرأة تلد الأولاد
ا فدائيين، هي تخلّف وفلسطين تأخذ" (كنفاني 1994 جـــ: 334). وتساءلت أم سعد "أتعتقد أنهم
ه رشاشاً؟" (كنفاني 1994جـــ: 264). يضاف إلى ذلك مقاومة أم سعد وسعد للمختار، ومقاومة
طفال المخيم للرصاص الذي تقذفه الطائرة الإسرائيلية: "جاءت الطائرة مطلية باللون السود،
على علو خفيض، وأخذت تزخ رصاصها على الشارع" (كنفاني 1994جـــ: 294 و295).

ية الغسانية وآليتها

أعلاه أن بذور المواجهة والمقاومة كانت منثورة في رواية **رجال في الشمس**، لكنها لم تثمر بسبب الحارقة واللاهبة، كما تم تحوير هذه البذور بالبنت التي ولدت وماتت. ولم تنبت هذه البذور إلا في **ا تبقّى لكم** أولاً، فقد أنبتت هذه البذور وتم تحويرها بالجنين، وأثمرت هذه البذور ثانية في رواية حيث تم تحويرها بالولادة المستمرة للأولاد الفدائيين. حوّل مفهوم "الإخصاب" رواية **ما تبقّى لكم** ية مفصلية قياسًا للرواية التي قبلها والرواية التي بعدها. وباستخدام منهجية البنيوية التكوينية، تثمر ية المتداخلة بين الروايات الثلاث، وتتيح رؤية الروايات عبر بنىً هي: الهروب، المواجهة ة، والتي تكوّن الرؤية التكوينية الغسانية، وهي التشكيل المجتمعي المقاوم والثوري، وهذا التشكيل ه الأدلوجة التي يتبنّاها غسان ويعبّر عنها. تتخذ العملية الأدلوجية الغسانية آليات للتعامل مع وقد تم استخلاص آليتين: الآلية الأولى هي حمل الرشاش، حيث أنّ ما أُخذ بالقوة لا يُسترد إلا قد أشار فانون قبل غسان إلى أن تحرر الجماهير لن يتم إلا بالقوة (فانون 1963: 77)، أما قد دعا صراحة في روايتي **رجال في الشمس** و**أم سعد** إلى حمل الرشاش. يقول الأستاذ سليم ورجال القرية: "إنني أجيد إطلاق الرصاص مثلاً..." (كنفاني 1994أ: 42). ويقول الراوي لأم هم يعطون رجالهم رشاشات دائمًا" (كنفاني 1994جـ: 264). وفي قصة **العروس** يقاتل الرجال وسكاكينهم لاسترجاع قريتهم (كنفاني 1987 (ب): 602). أما في رواية **ما تبقّى لكم** فإنه يحيل اش مستخدمًا النصل؛ حيث حملته مريم لقتل زكريا الخائن "صوت النصل يغوص في لحمه بطيئًا تًا" (كنفاني 1994ب: 233). وهنا يبشّر غسان بولادة رمزين جديدين هما الرشاش والنصل

عن رمزيْ الزيتون والزعتر، كما أنتج النقّاش رمزًا جديدًا هو شجرة الأرز ليتجسّد لاحقًا في علَم
.(57 :1993 Hafe

ة الثانية فهي المقاومة الجمعية؛ ففي رواية **رجال في الشمس** قتل غسان الأبطال لأنهم كانوا
، بمصالحهم وبمقاومتهم الفردية، وليبيّن أنّ الفعل الفردي لا يحصد إلا جثثًا في سلة المهملات. في
ا تبقّى لكم يصوّر لنا غسان القلق الاجتماعي والوطني بين الأبطال، وتوقّف القلق الاجتماعي
يتوقّف القلق الوطني؛ حيث استطاعت مريم أن تقتل زكريا وتحقق الطهارة الاجتماعية، وفي
اته لم يستطع حامد قتل المستعمِر، لذا لم يحقق الطهارة الوطنية. وبالتالي نخلص بأن الفعل
الفلسطيني ملتزم اجتماعيًا وقلق وطنيًا. أما في رواية **أم سعد** فقد تطوّر مفهوم الفعل الجمعي
كما في التعبير التالي: "كنا كالنمل. كل نساء المخيم وأولاده وشبابه خرجوا كأنهم اتفقوا على ذلك
ِقفنا جميعًا هناك" (كنفاني 1994: 294). وهنا غدا الفعل الجمعي الفلسطيني الملتزم اجتماعيًا
ثوريًا ووطنيًا، أي تم تحوير القلق الوطني بالمقاومة والثورة. وهنا المكان لنتساءل حول موقع هذا
الغساني وهذه الرؤية أو الأدلوجة في الأدب الفلسطيني، وما موقفها من الأدلوجات الأخرى
ة في المجتمع الفلسطيني وما موقفها من الاستعمار؟

ل التالي ستتم الإجابة على هذا التساؤل.

الفصل الرابع: البنية الاجتماعية وعلاقتها بالبنية الأدبية الغسانية

قة بين البنية الاجتماعية والبنية الأدبية

د الذي أصاب التأريخ الأدبي الفلسطيني في تحديد أول إنتاج أدبي روائي له، نتيجة الإتلاف والضياع عام 1948 (ياغي 2001: 10)، أصاب كذلك سرد الأحداث التي وقعت على ن، التأريخي والاجتماعي، الأمر الذي آل بالمؤرخ، عادة، إلى محاولة سرد الأحداث على لسان بهم الحدث. تعتبر هذه المحاولة واحدة من الاتجاهات التأريخية الاجتماعية لوصف الحالة التي مجتمع الفلسطيني. في محاولتي هذه التي قصدت من ورائها رصد الواقع الأدبي، على اعتبار أن ثيقة تاريخية، استخرجت بنىً أدبية ثلاث، هي: الهروب، المواجهة والمقاومة؛ وذلك بغية ربطها أجيال نسوية قامت بسرد جملة من الأحداث التأريخية الاجتماعية الفلسطينية، باعتبار ما للسرد ة في تكوين الذاكرة الجماعية للحياة الاجتماعية. والأجيال الثلاثة التي أعنيها هي: (1) "جيل الهجرة الذي يعتبر أن هجرة عام 1948 كانت بمثابة التضحية المشكّلة للمأساة والخسارة ، وتقوم النساء في هذا الجيل بعرض الأحداث منذ ولادتهن وحياتهن المبكّرة مرورًا بالنكبة بالفترة الحالية. (2) أما الجيل الثاني فهو "جيل النكبة"، ونساء هذا الجيل كنّ في العام 1948 قد لى جيل الرشد ، وشرعن بسرد الأحداث منذ لحظة النكبة، حيث حلّت النكبة محل ولادتهن طاوية يخ الوجود لتبدأ حياة اللجوء والمأساة. (3) أما الجيل الثالث فهو "جيل الثورة"، وفيه روت النساء التاريخية في المخيم عبر استرجاع ذاكرتهنّ حين كنّ صغيرات (صايغ 2008: 28– 31).

ة إلى هذه الأجيال النسوية الثلاثة، ظهرت أيضًا ثلاث أدلوجات لتحرير النساء ضمن الحركة الأولى ترى أن تحرير النساء هو نتيجة طبيعية للتعليم والتطور الاجتماعي. وترى الثانية أن ذلك لا من خلال التغيير الجذري الاجتماعي، والذي يتضمن اندماج النساء في الكفاح المسلح. وتعتبر ن تحرير النساء ما هو إلا فكرة غربية ضارة بالثقافة العربية، وأن دور النساء المنزلي والتقليدي من الكفاح الوطني (صايغ 1980: 120).

اذنا للأجيال النسوية الثلاثة، والأدلوجات الثلاث لتحرير النساء، والمستخلصة جميعًا من بحثي حول النساء الفلسطينيات؛ يحيلنا إلى تعميق فهم دور المرأة ورؤيتها للأحداث التاريخية، من يحيلنا إلى الأوضاع والظروف التي كان عليها الرجال في ذلك الوقت، من ناحية أخرى، الأمر عّب علينا رصد الوقائع التاريخية الاجتماعية اعتمادًا على الوضع النسوي دون الذكوري، اللهمّ بْن: حالة الاعتماد على روايات نساء الأجيال الثلاثة عن علاقتهن بالرجال، وحالة رواية الرجال ة الثالثة والتي تكرّس مكانة المرأة التقليدية في البيت.

ساء الجيل الأول، "جيل فلسطين"، حياتهن منذ ولادتهن إلى الآن، فهنّ لم يكنّ متعلمات ومكانهنّ كان البيت. وتعرّضت نساء هذا الجيل أيضًا إلى دور الرجال المألوف الذي يمنع المرأة من ومن روايتها للأحداث، وينظّر كذلك إلى دورها التقليدي في المنزل، على ما جاء في الأدلوجة ترد التعبيرات الأدبية للدور التقليدي للمرأة في رواية **رجال في الشمس**، خاصة، عندما أراد أبو شارة زوجته في السفر إلى الكويت للعمل، إلا أنها لم تجبه وبقيت صامتة (كنفاني 1994 (أ): ترد كذلك في قصة **موت سرير رقم 12**، حيث عجزت أم الفتاة السمراء عن اتخاذ قرار تزويج ن محمد علي أكبر، على الرغم موافقتها على ذلك، بمجرد أن زوجها قرّر عدم تزويجهما (كنفاني

(ب): 136 – 137). بالإضافة إلى ذلك، نذكر تفضيل الأبناء الذكور على الإناث كما في عدم
ـ قيس من إنجاب زوجته بنتًا وليس ولدًا (كنفاني 1994أ: 44). يضاف إلى ذلك، تقدير عمل الأخ
الأقدر على الإعاشة وعلى الإعالة، من عمل الأخ الأصغر. كما تم حرمان الأخ الأصغر من
ليمه، حيث كانت آماله نحو دراسة الطب (كنفاني 1994أ: 85).

التعبيرات الأدبية المذكورة مع ما هو متعارف عليه اجتماعيًا من عادات وتقاليد، وقد اقتصر
عليها في قرار أسعد عدم الزواج من ابنة عمه ندى (كنفاني 1994أ: 61)، وتطليق أبو مروان
ليتزوج غيرها، وثورة مروان على نظرة أخيه الأكبر إليه، وذلك بترك مدرسته التي يحبها
ـ عن أحلامه في دراسة الطب (كنفاني 1994أ: 85). قادت هذه التعبيرات إلى تشكيل بنية
، والتي تشكّل حلاً من الحلول التي ينبغي تبنّيها للوقوف ضد الحالة الاستعمارية، ومن الممكن
ذا الحلّ حلاً أوليًا يرهص لحلول أخرى.

ل الثاني، "جيل النكبة"، فقد روت نساؤه حياتهنّ منذ لحظة النكبة بما انطوت عليه من مأساة
وامتلكت نساء هذه الجيل دافعية للحيلولة دون الاستمرار في حياة اللجوء، وللردّ على ما أصابهنّ
بر وتشرّد. وقد تردد ذلك في الأدلوجة الثانية لتحرير النساء، حيث يعدّ تحرير النساء نتيجة حتميّة
وتقدمهنّ. وتمّ التعبير أدبيًا عمّا يكتنف نساء جيل النكبة من تمرّد، وورد ذلك في اتخاذ مريم، في
ا تبقّى لكم، قرارًا يخصّ ذاتها في إقامة علاقة مع رجل من أجل الزواج منه. تأرجحت هذه
ين مسايرة العادات والتقاليد الاجتماعية والتمرد عليها، حيث تماشت مريم مع العادات والتقاليد من
ارها بالزواج حتى لا تبقى من دونه. كما تماشت ابنة الرجل العجوز، في قصة **العروس**، مع
ها في تزويجها من الضابط النتن (كنفاني 1987 (ب): 605). وتمرّدت مريم، في رواية **ما تبقّى**

ن أقامت علاقة مرفوضة اجتماعيًا مع رجل أدت إلى حبلها منه، ناهيك عن كون هذا الرجل له أولاد وعميلاً للعدو الاسرائيلي كان قد وشى بصديقه سالم للجنود الاسرائيليين (كنفاني ،: 173 – 174– 188– 200). وبهذا استطاعت نساء جيل النكبة ممارسة فعلاً مواجهًا للعادات ، فتشكّلت أدبيًا بنية المواجهة التي تعدّ إحدى الحلول المقترحة للوقوف ضد الحالة الاستعمارية.

الجيل الثالث، "جيل الثورة"، فقد روين الأحداث التاريخية في المخيم عبر استرجاع ذاكرتهنّ وهنّ ت، ويترافق ذلك مع ما دعت له الأدلوجة الثانية لتحرير النساء في أنّ ذلك لا يتمّ إلا من خلال لاجتماعي الجذري الذي يتضمن اندماج النساء في الكفاح المسلح. يتجلى ذلك واضحًا في عدد من ت الروائية في رواية **أم سعد**، حيث شجّعت أم سعد ابنها سعد وجميع أبناء المخيم على الثورة، سبيل مواجهة العدو فقط، كما كان عند الجيل السابق_ "جيل النكبة"، وإنما مقاومته في سبيل أيضًا. ولم يقتصر جيل الثورة على النساء وحدهنّ، وإنما تعدّى ذلك إلى الأبناء الذين أصبح لهم .ي في تقرير مصيرهم وفي مواجهتهم للعدو، ويرد ذلك في تقابل مع أبناء الجيل السابق عليهم، ل الملطّخ بالهزيمة (اليوسف: 1988: 7 و64) مثل: المختار المسؤول عن المخيم، الخواجا، عبد المسؤول في البرلمان الإسرائيلي والأب. وجدير بالذكر وقوف الأب لاحقًا مع الجيل الجديد والحامل للثورة (كنفاني 1994جـــ: 253).

عة البنية الأدبية الغسانية

واية الغسانية صوب الرواية الرومانسية والعاطفية التي تتطرق لقضايا اجتماعية مختلفة (شـــهاب 367)، وقد شاع هذا النوع من الروايات في سنوات الستينات. وعبّرت الروايـــة الغـــسانية عـــن اجتماعية متناقضة ذكرناها أعلاه، بالإضافة إلى إدراجها للعلاقات الإنسانية كالحـــب والـــبغض، بّر غسان عن حبّ أبو قيس لزوجته وابنه وأرضه ووطنـــه (كنفـــاني 1994أ: 37–58)، وحـــبّ وجته التي أنْسته عائلته، حيث يسأل أبو الخيزران مروان: "أخوك لم يعد يرسل لكم نقودًا، ألـــيس ماذا؟ هل تزوج؟" (كنفاني 1994أ: 83). يندرج ضمن ذلك حبّ مريم لزكريـــا ولأخيهـــا حامـــد، امد لأمه وأخته ووطنه (كنفاني 1994ب: 169– 195)، وحبّ أم سعد لأبناء المخيم جميعًا، كمـــا سعد جميع نساء المخيم، ومن ضمنهن تلك التي كانت تدعو لهم بالتوفيق، وتقـــول: "الله يـــوفقكم" 1994جـــ: 287). أما علاقة البغض فيعبّر غسان عنها من خلال بغض الإنسان للجـــرذ، حيـــث رأة الشقراء– زوجة الرجل الذي أوصل أسعد عندما تاه في طريقه أثناء محاولته الأولى للهـــرب: يوان مرعب كريه"، ويقول الرجل المهرّب السمين لأسعد: "الجرذ حيوان كريه... كيف بوســـعك في ذلك الفندق؟" (كنفاني 1994أ: 67). وهنالك أيضًا بغض مريم وحامد لزكريا الخـــائن لعائلتـــه للعدو الإسرائيلي (كنفاني 1994ب: 188– 200)، وهنالك بغض سعد ورفاقه للمختار، وبغـــض كل من المختار، الأفندي، الناطور الكريه، الخواجا وعبد المولى الذي صار نائبًا فـــي البرلمـــان ي (كنفاني 1994جـــ: 253– 254– 304 – 309– 319). وبهذا تعبّر الرواية عـــن الجانـــب ي والعاطفي. وفي حين أن الرواية الشائعة آنذاك كانت تـــستخدم لغـــة فرديـــة، إلا أنّ الروايـــة استخدمت اللغة الجمعية التي رسختها الحركات الاشتراكية تعزيزًا لدعائم فكرها (حـــسن 1983:

وتن 1996: 94). وهذا هو الجانب الأول من ماهية الرواية الغسانية، أما الجانب الثاني فيتمثّل رواية اجتماعية وواقعية تحلّل الواقع وتناقضاته جدليًا وبلغة جمعية؛ وقد عبّر غسان عن الأرضية وعن عناصرها لينفيها بغية إنتاج مجتمع جديد ومتجدد نافٍ للعادات والتقاليد من ناحية، ونافٍ السياسي البائس من الممارسات الاستعمارية ولحياة مجتمع المخيم القلق والمتسائل والمتميّز بفقره من ناحية أخرى. وعليه فقد بلور غسان نفيًا لممارسات الإقطاع وممارسات الاستعمار على حد دحض، كما مرّ معنا، خطابيهما المتقابلين في سبيل امتلاك الأرض، وأسّس تشكيلاً اجتماعيًا ما قوامه، كما ذكرنا سابقًا، الجمع الفلسطيني والذي اتصف بالهروب والمواجهة والمقاومة ومآله الكفاح المسلّح.

كت العلاقات الروائية في الروايات الثلاث بهذه الصفات، أي أنّ كل علاقة روائية كانت تُقرأ ا هروب ومواجهة ومقاومة في آن معًا؛ فالوضع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي البائس أدى ب كل من أبو قيس، أسعد، مروان وأبو خيزران في رواية **رجال في الشمس**. والوضع ذاته أدى جهتهم لما حلّ بهم. غير أنّ الرجال الثلاثة لم يستطيعوا مقاومة الشمس اللاهبة والخزان المغلق، ستطع أبو الخيزران المقاومة لأنه عاجز عن الفعل. وكاستمرارية للبنى الثلاث كتب غسان رواية **لكم** التي عايشت ظروفًا اجتماعية واقتصادية وسياسية مشابهة مع بعض التغييرات التي أتت بها الكفاح المسلح عام 1965؛ حيث هرب حامد من العار الذي جاءت به أخته مريم، وواجه كل قعه المضني؛ حامد واجه الصهيوني ومريم واجهت الخائن والعميل بشكل مباشر. وقد كانت ة أقوى من تلك التي تمت في رواية **رجال في الشمس**، واتضحت معالم البنى الثلاث أكثر فأكثر ة **أم سعد** بعد هزيمة حزيران عام 1967، حيث تطوّرت المقاومة وأطلت الثورة إلى الفضاء

نت كامنة في رواية **رجال في الشمس**، وبدأت تتحرك لتعلن نبضها في رواية **ما تبقّى لكم**، حيث ض من المقوّمات الأساسية في بناء هذه الرواية. لم تقتصر رواية **أم سعد** على التعبير عن بنيـــة ، فهي أيضًا عبّرت عن بنيتيْ الهروب والمواجهة؛ فقد هرب سعد ورفاقه إلـــى الجبـــل وكوّنـــوا ليواجهوا به العدو الإسرائيلي وليقاوموه وليقاتلوه.

يل غسان للمجتمع الفلسطيني وكأنه تأويل لكل مجتمع إنساني يتمتع أفراده بـــالبنى والتحـــويرات ة أعلاه. لا يبدو وضع المجتمع الفلسطيني حسب تأويل غسان استثناءً، فهو جزء من هـــذا العـــالم يز على الدوام بجماله وضراوته، أحلامه ونكبته، اشتراكيته ورأسماليته، إلخ. وكـــل مـــا يمكـــن من التعابير اللانهائية للواقع الذي يعيشه الإنسان. أما استثناء المجتمـــع الفلـــسطيني عـــن بقيـــة ت والتحدّث عن القضية الفلسطينية بتجاهل أبعادها الإنسانية فهو ما حاول غـــسان دحـــضه فـــي وتحقيقًا للشخصيات الروائية التي قامت بفعل الهروب، يهرب _على الأقل_ آلاف الأفراد مـــن ع التاريخية والاقتصادية والاجتماعية البائسة في بلادهم إلى بلاد العمل والمال. كما هو حال آلاف ن والسودانيين والمغاربة الذين يقومون بالهرب إلى إيطاليا واليونان متخذين المراكب عبر البحر المهرّبين السماسرة، فمِنْهم مَنْ ينجو ومِنْهم مَنْ يغرق في البحر (القناة الفضائية BBC: 2009).

ة إلى أن الرواية الغسانية قد دمجت صنفي الرواية المتعارف عليها في ستينات القرن الماضـــي، معنا، وهي الرواية الرومانسية التي تتطرق إلى قضايا اجتماعية مختلفة، من جانب، مع الروايـــة ية والواقعية والتحليلية والجدلية، من جانب آخر؛ فالرواية الغسانية هي أيضًا الروايـــة الإنـــسانية

ة النافية لما هو غير ذلك، أي لما هو غير إنساني وغير شعبي والمتمثّل في النظامين الرسميين، ي والاستعماري. وقد عاش النفي الاستعماري ونفي النفي[14] الاستعماري في الفضاءات التاريخية ، حيث تجوّل غسان في ثلاث لحظات تاريخية: هي "لحظة البرزخ" و"لحظة النفي" و"لحظة البناء " (إغبارية 2008: 3)، وعبّرت "لحظة البرزخ" عن بنية الهروب بما فيها من تعبيرات روائية ت، والبنية الصغيرة التي عبّرت عنها هي بنية الفقدان، وهذه البنية مهّدت الطريق إلى لحظة نفيها ة المواجهة بما فيها من تعبيرات روائية وتحويرات، والبنية الصغيرة التي شكّلتها وهي بنية والتي كما ذكرنا رفضت ونفت بنية الهروب، وتم التعبير عن هذا النفي بالتساؤل الذي ورد في اية **رجال في الشمس:** "لماذا لم تدقّوا جدران الخزان؟" (كنفاني 1994أ: 152). من بنية ة تم بناء وإنشاء بنية المقاومة بما فيها من تعبيرات روائية وتحويرات فضلاً عن البنية الصغيرة لتها وهي بنية الثورة. تعبّر هذه اللحظات الثلاث الماضية، الحاضرة والمستقبلية المتداخلة عن لاث التي استخلصناها من الدراسة والتي هي متداخلة بدورها، ويسمى الدمج بينهما (الكرونوتوب) ية اللوحة الأدبية في علاقتها بتاريخيتها (العيد 2005: 71)، أي بأحداثها وعلاقاتها الاجتماعية ة المتحولة على الدوام؛ فالماضي كان هروبًا، والحاضر نفاه بالمواجهة، والمستقبل إنتاج جديد هو

ني: إن المحدد النهائي الأول (الشيء) يتحول في الثاني (النقيض) وهذا التحول يمثل النفي الأول (الشيء) لاستقلالية وثباتية المحددات النهائية. فكل يؤوي عدوه عنده، أو بجملة اخرى، كل مرحلة تحمل بذور إنتهائها. لكن، ضمن هذا الكل وليس خارجه، حيث يتقاطع النهائي بالنهائي يرتد كل منهما ولى، لا في شكله الأول، بل بعد المرور بالأول أي بواسطته. هذه العودة إلى تحديد الأول تمثل عندئذ نفيا للنفي الأول (نفي النفي)، بيد أنّ تلك العودة أكثر ثراءً وأرقى قياسا إلى وضعه المباشر السابق. وذلك بفعل مروره بالوسيط الآخر: يحافظ على التحديد الأول حتى داخل مجال تجاوزه، فالنفي إذا لغاء للمحدد النهائي الأول إلغاءً شاملا، بل إذابة لمحتوى معين أي لتلك الاستقلالية المباشرة التي تهم المحدد النهائي في ثباتيته (سوسان ولابيكا 2003:

والثورة. والجدير بالذكر أنّ غسان كان قد انتقل أدلوجيًا من القومية العربية والناصـــرية، حيـــث نظومة الفكرية التي يعبّر عنها ملتزمة ببرنامج القوميين العرب في بداية الستينات، ثم ومع دخول والرؤى الثورية في منتصف الستينات، اتخذت هذه التشكيلة الفكرية مبادىء الماركسية – اللينينية، ون قد انتقل من القومية إلى الماركسية وتعلّق في أدلوجة المقاومة التي تقود إلـــى الثـــورة (درّاج 17).

سان بالفرد الفلسطيني الذي يقاوم يوميًا اجتماعيًا وسياسيًا واقتصاديًا ليكمل مشواره عنوة. وغدت جزءًا من ثقافته، يقاوم التضاد والاقتتال الداخلي والتنافس على لقمة العيش، إضافة إلى أنه يقاوم ويقاوم كذلك الرصاص والحواجز لينتهي به الأمر أما إلى العمل خارج قريته في معاناة يوميـــة و العيش بعيدًا عن قريته وأسرته، أو العجز في البيت حيث لا يستطيع تأمين حاجاتـــه الأساســـية ، عائلته معتمدًا على كرت الإعاشة (كرت المؤن). نستطيع القول إذًا بأنّ شعب فلـــسطين شـــعب جاوز ما أمكنه من الصعاب والصراع والتضاد والاقتتال ليستمر في مقاومته، ولذلك نراه يعـــيش قاتلاً من دون سلاح قتالي بل بسلاح معرفته ووعيه بقضيته (كتيل 1977: 35). وقد كان غسان رفة بالأدلوجات الأخرى الموجودة في المجتمع، كأدلوجة النظام الإقطاعي الفلـــسطيني التقليـــدي الذي يحتّم على شخصية الأستاذ سليم في رواية **رجال في الشمس** أن يعرف كيف يصلي ولكنه لا استخدام البندقية (كنفاني 1994أ: 42). ويقود هذا النظام أفراد المجتمع إلى استخدام آلية التـــآمر هروب خارج الوطن (كنفاني 1994أ: 58)، والتآمر أيضًا على تقاليد وعادات المجتمع كما فعـــل يث أخذ هذا الأخير من عمه خمسون دينارًا مقابل أن يتزوج ابنته ندى وهو يقول في نفسه إنه لا يتزوجها (كنفاني 1994أ: 61) كما جاء في رواية **رجال في الشمس**. أما في رواية **ما تبقّى لكم**

ت مريم علاقة مع رجل متزوج وحبلت منه قبل الزواج الأمر الذي يتنافى مع العـــادات والتقاليـــد 1994ب: 188)، كما قام حامد بالهروب من الـــوطن (كنفـــاني 1994ب: 168– 169). وفـــي **سعد** رفض سعد الانصياع لأوامر مختار القرية (كنفاني 1994جـــ: 253– 254)، كما رفضت الانصياع لأوامر الخواجا (كنفاني 1994جـــ: 315). هذا بالنسبة لمفهـــوم غـــسان عـــن النظـــام ي التقليدي السائد، أما مفهومه عن أدلوجة الاستعمار، إذ هرب الرجال الثلاثة (أبو قـــيس، أســـعد) من وطنهم رفضًا للممارسات الاستعمارية من تهجير وفقدان للأرض والأشجار والبيوت والحياة جاء في رواية **رجال في الشمس** (كنفاني 1994أ: 53، 58، 71). في رواية **مـــا تبقّـــى لكـــم** مريم زكريا العميل الخائن لوطنه وقتلته، كما واجه حامـــد الـــصهيوني وجهًـــا لوجـــه (كنفـــاني ب: 167، 209) ولم يقتله، لأن قتل الاستعمار يحتاج إلى الثورة التي ركّز عليها غسان في رواية حيث غيّرت أم سعد حجابها (وقد كان هذا المعتقد شائعًا في أجواء المخيم آنذاك وربما إلـــى الآن) ة قماش إلى رصاصة مدفع رشاش (كنفاني 1994جـــ: 324– 326)، وواجهت المثقّف ورفضت خنوعه عن القول والفعل "لماذا لا تقوله أنت الآن، أنت الذي تعلّمت مـــن الكتـــب والمـــدارس؟" 1994جـــ: 310) "إن لم تفعل أنت، سأنزل أنا وأضربه" (كنفاني 1994جـــ: 315). أما سعد فقد جميع الأوضاع التي جلبها الاستعمار وحمل رشاشه وتوجّه للجبل للقتال (كنفـــاني 1994جـــــ: ستعادة الأرض والكرامة الإنسانية.

مِنْ أدلوجة النظام الإقطاعي الفلسطيني التقليدي السائد وأدلوجة الاستعمار الموقف الرسمي فـــي ، وجاءت أدلوجة غسان بما فيها من تعبيرات روائية (والتي ذكرنا أعلاه أمثلة منها) فـــي تقابـــل مع هذا الموقف بل ونفي له؛ فالرواية الغسانية تنفي التأريخ الفلسطيني الـــسلطوي والرســـمي،

نفي الاستعماري الذي يحمله ذلك التاريخ، أي تنفي الخطـــابين المتـــضادين: خطـــاب الإقطـــاع ي وخطاب الاستعمار المقابل له. كما تنفي الاستعمار من باب الندّية المباشرة، فيما تعبّـــر عنـــه قاومة والثورة الذي يعرف طريقه واثقًا حاملاً الفكر الشعبي واللارسمي، وكما يشير إيجلتون إلى معرفة الأدلوجات الأخرى الموجودة في المجتمع للتحرر والانعتاق مـــن أســـرها (1986: 26)، سان إلى أنّ التحرّر والانعتاق مقوّمان أساسيان للإنسانية لا يتحققان إلا من خلال الثورة، التي هي انية عامة يستطيع أي إنسان اكتسابها من خلال الوعي بالقضية والتضحية والإيثـــار والـــشجاعة . ويذكر كل مِنْ ماضي، مرتاض والمسعودي أنّ معيار إنسانية الإنسان في الاستمرار هو النضال المسلح اللذين يشكّلان الثورة، وهي الطريق الوحيد لنيل الحريـــة (1978: 129؛ 1998: 34 – 20(131). ولأن الفقر هو أحد أهم العوامل المحرّكة للثورة، ووسيلة مهمة في تحريك الإنـــسان ه، نجد أن أبطال الثورة هم من الجماهير الكادحة المسحوقة (عطية 1974: 91؛ توفيـــق 1983: وهؤلاء هم صانعو الثورات والانتفاضات في التاريخ الفلسطيني. فالذي صنع الثـــورة الفلـــسطينية عت عام 1965، والانتفاضتين الفلسطينيتين، الأولى عام 1987 والثانية عام 2000، هم أفـــراد ت (اللاجئون). ولي أن أتساءل هنا حول مصير مجتمـــع المخيمـــات الفلـــسطينية؛ فالمحـــاولات رية مستمرة حتى اللحظة في نفيها؛ وقد حاول الاستعمار نفي مخيم جنين في الانتفاضة الثانية عام وحاول نفي مخيمات غزة في الحرب عليها عام 2009. وماذا سيكون النفي اللاحق؟ وماذا سيحل جتمع المخيمات؟ هل سيتم نفيهم ليعيدوا إنتاج المنفى؟ أم سيتم قتلهم كما يقـــوم الاســـتعمار بـــذلك

تاجات وتساؤلات

ذكرت في مقدمة دراستي هذه شرطيْ الكتابة المعبّرة والمعمّقة، وكجزء منها الكتابة الروائية المناهضة للرسمية، وهما شرطا الصدق وعدم الانتماء إلى السلطة؛ فشرط الصدق يمكن للإنسان ن يكتسبه، ويبقى شرط عدم الانتماء إلى السلطة هو الإشكالية. ولي أن أطرح السؤال: هل فعلاً لطة أدوات سيطرة قوية حتى تمكّنها من شلّ تجاوز الكتّاب لها وهذا في حالة أنّ الكتّاب واعون وات ولا يستطيعون أو لا يجرؤون على تجاوزها؟ أم أنهم يجهلون هذه الأدوات ولا يرونها، لذلك معون لها ولا يعبّرون عن حالهم خارج قضبانها، ولا يستطيعون دحضها ومناهضتها؟ يفترض الذي يمسك قلمًا ليكتب أن يكون لديه على الأقل وعي بما يحدث من حوله، ولأنه ليس كذلك في لأحيان فإنّ الإنتاج الأدبي الفلسطيني على العموم يتميّز بالسطحية. ولكن ماذا عن التطورات اليومية التي يشهدها المجتمع الفلسطيني كأي مجتمع بشري آخر؟ حيث التطور هو سمة أساسية لاجتماعية، وإذا لحق التطور جانبًا واحدًا من جوانب هذه الحياة، فلا بدّ له أن يصيب بقية ، والمجال الأدبي هو واحد منها؛ فالمجتمع هو تركيبة من الجوانب والعلاقات المتشابكة والتي ضها ببعض، وقد أشرت لذلك في تعريفي للبنية الاجتماعية[15]، وإذا لم يصل التطور إلى الحياة هذا يعني أنّ هنالك إشكالية ما؛ إما في التطوّر نفسه أو في الحياة الأدبية نفسها، أو أن الإشكالية لا ما وإنما في الحياة الاجتماعية التي تضمهما؛ فيعدّ التطور محرّكًا أساسيًا لها وتعدّ الحياة الأدبية اسيًا أيضًا من مقوّماتها، وهذه الحياة الاجتماعية تتعرّض لتبعات سلطوية واستعمارية تسعى إلى سيرة الحياة الأدبية وعرقلة عن التطوّر والتقدّم والنمو التي تشكّل الشروط الأساسية لقيام حياة

ي تعريفي للبنية الاجتماعية في الفصل الثاني من هذه الدراسة، وتحديدًا في البند المتعلق بمنهجية البحث.

ة. ومن هنا أتساءل أيضًا: هل يتوجب على الكاتب أن يكون متحررًا من السلطة وألا يكون
ا حتى ينتج نصًا معبّرًا ومعمّقًا عن حاله؟ إن تحرّره هذا هو أحد أهم الشروط للتعبير عن الحال.
وز دحض عدم كون الكاتب مستعمَرًا بكثرة ووفرة الإنتاجات الأدبية المستعمَرة أو الواقعة تحت
ر. ويبقى شرط التحرّر هو الإشكالية التي يعيشها الكاتب. لقد استطاع غسان الاحتفاظ بحريته
وذلك على الرغم من المحاولات المتكرّرة لمصادرة هذه الحرية من قِبَل النظام الإقطاعي
ي ومن قِبَل الاستعمار على السواء. ولكن لماذا استطاع هو من دون غيره من الكتّاب الاحتفاظ
ربما لأنه كان يفعل ما يقول أو يطبّق ما ينظّر إليه، مقارنة مع الكتّاب المنظّرين والعاجزين عن
هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد فتحت التشكيلة الفكرية اليسارية التي ينتمي إليها غسان باب
في التفكير والتعبير آنذاك، أي في سنوات الستينات. وأقول "آنذاك" لأن التشكيلة اليوم، على
أنّ بقاياها لا زالت مبلورة في فكر الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، قد وقعت في أسر الفكر
ب، أي في الفضاء الفكري المأسور من جانب السلطة ومن جانب الاستعمار على السواء.

تساؤل آخر حول ما يتحتّم على الكاتب من شروط لإنتاج نص معبّر: فهل عليه أن يكون من
حتى يعبّر عن حال اللجوء؟

سابقًا إلى المعاناة التي على الكاتب أن يعيشها لينتج نصًا معبّرًا بقلم متألم. وهذه هي شروط
لأدبي، وبهذا يكون اللجوء محفّزًا للإنتاج الأدبي، ولكنه لا يكون أبدًا شرطًا لهذا الإنتاج، بل هو
ريخيّ يؤول إلى شروط الإنتاج، وقد يكون هنالك شروط تاريخية أخرى تؤول إلى ما آل إليه
جوء، قد يكون الفقدان وقد يكون الموت وقد تكون الولادة أيضًا، كل هذه الشروط مجتمعة أو
وغيرها تستطيع إنتاج نص أدبي معبّر عن الوضع القائم. وليس من الضرورة أن يكون الكاتب

تج نصًا معبّرًا عن اللجوء، فمن الممكن أن يكون مقيمًا في وطنه، والأهم هو أن يعــيش مــرارة اللجوء ويعيش الواقع المستعمَر فكرًا وموقفًا وقولاً وفعلاً ثوريًا، لأنه السبيل الوحيد للعيش بكرامة .

إلى أنّ على الكاتب أنْ يكون أولاً متحرّرًا من داخله حتى ينتج نصًّا فكريًّا متحررًّا، وثانيًا عليــه نداء واقعه الذي يدعوه إلى التمرّد والثورة لينهض بهذا الواقع نافيًا مَنْ يريد له الزوال والموت.

، هو ما إذا تمّ التعبير عن البنى الفكرية الأخرى الموجودة في المجتمع الفلسطيني وعلاقتها بالبنية الغسانية؛ هل تشكّل البنى مجتمعة بنية أدبية فلسطينية واحدة، وهل لديها موقف واحد إزاء ر؟ أم أن هنالك إشكالية في التعبير عن بنية أدبية فلسطينية واحدة، كما هو الحال في إشكالية عن بنية اجتماعية فلسطينية واحدة، لما تحويه هذه الأخيرة من بنىً فكرية متعددة؟ وإذا كان ذلك ىتتعدد ربما المواقف الفكرية إزاء الاستعمار. هذا بالإضافة إلى التساؤل عمّا إذا تم التعبير عن كرية الغسانية، وهل هنالك تراكم أدبي للبنية الفكرية الغسانية؟ وهل هنالك تراكم أدبي للبنى الفلسطينية المتعددة؟ أم أنّ التعبيرات الأدبية الفلسطينية مشتتة وبذلك يتحقق التناظر مع المجتمع ي المشتت؟ في هذه الحالة، يتحقّق التناظر الذي أشار إليه غولدمان بين البنية الأدبية والبنية ية، إلا أنه يتناقض مع ما يدعو إليه من التماسك والتكامل البنيوي الأدبي المعبّر عن البنية أو لاجتماعية، سواء على مستوى الإنتاجات الأدبية لكاتب واحد، أو على مستوى الإنتاجات الأدبية لكتّاب متعدّدين في البنية الاجتماعية الواحدة.

الملحقات

ص الروايات

رجال في الشمس

ات في الرواية: أبو الخيزران، أبو قيس، مروان، أسعد. عمومًا جميعهم من مجتمع محافظ، أبو الخيزران، فهم يشكّلون بنية؛ فالأسباب التي حذت بهم للسفر (للغربة) واحدة (البحث عن المال)، وحالاتهم الاجتماعية متشابهة (الضياع)، وأصولهم تعود إلى نفس المكان (فلسطين)، كما هم واحدة (الفقدان).

ب أبو قيس تجاه أسرته المدقعة في الفقر للسفر تاركًا زوجته وأولاده. من غربته يحاول توفير يطمح إلى إعادة زرع شجرات الزيتون وإعادة بناء غرفة في مكان ما. يحاول أبو قيس الانطلاق ته وعزلته والتي هي في جوهرها محاولة دفاع عن النفس في واقع الاغتراب. فالواقع أقوى من ح له بالاستمرار في تجاهله، إذ هناك حاجات إنسانية يومية تضغط على هذا اللاجئ وتضطره إلى في الصحراء (الضياع) بحثًا عن المال معتقدًا أو حالمًا أنّ هذا المال سيعوّضه عن الوطن، نه سيستنسخ ماضيه المفقود (الفقدان). وقد قرر ترك زوجته التي يحبها "كلما تنفس رائحة الأرض تلقٍ فوقها خيّل إليه أن يتنسم شعر زوجه حين تخرج من الحمام وقد اغتسلت بالماء البارد" 1994أ: 37). وترك أطفاله وأخذ يستذكر مروره بمحاذاة المدرسة في قريته، و"أخذ يتلصص من (كنفاني 1994أ: 37) ليرى الأستاذ سليم وهو يدرّس ابنه ثم أخذ أبو قيس يذكّره قائلاً بتمرّد

ر للمختار ولرجال القرية: "إنني أجيد إطلاق الرصاص مثلاً..." (كنفاني 1994أ: 42). لقد حـــافظ اضي بتقاليده وعاداته. تقول له زوجته عندما وبّخ ابنه قيس: "لا تحكي أمامه بهذا الـــشكل، الولـــد لأنه يعرف ذلك، لماذا تخيّب أمله؟ وعندها قام واقترب منها ثم وضع كفه على بطنهـــا وهمـــس: كنفاني 1994أ: 44). فقد هرب من الإجابة وسيهرب من الوطن، ولعل سعد أخـــذ فـــي إقناعـــه حين يقول له: "فقدت شجراتك وبيتك وشبّابك وقريتك كلها... أنت مسؤول الآن عن عائلة كبيرة، تذهب إلى هناك؟" (كنفاني 1994أ: 44). و"سيتولون تهريبك، لماذا لا تذهب؟" (كنفـــاني 1994أ: سمك مسجّل، لا جواز سفر، لا سمة مرور" (كنفاني 1994أ: 47).

ة الثانية هي شخصية أسعد، وهو شاب يريد السفر (الغربة) لكنه لا يملك فلسًا واحدًا، إلا أنّ عمّه دخراته التي تقدّر بخمسين دينارًا، وذلك حتى يتمكن من الرحيل وإيجاد عمل ويعود ليتزوّج مـــن ـ. يقول عمّه: "إنني أريدك أن تبدأ ولو في الجحيم حتى يصير بوسعك أن تتزوج نـــدى. إننـــي لا أن أتصور ابنتي المسكينة تنتظر أكثر هل تفهمني؟" (كنفاني 1994أ: 61). إذًا بالرغم من كل ما ستمر الحياة، وبعيدًا عن الشعارات، فإنّ سلّم الأولويات عند عمّه هـــو تـــزويج المـــسكينة ابنتـــه ؛: ضياع الوطن وتعويضه بتأمين حياة لابنته، خوفًا من الضياع مـــرة أخـــرى وهـــو الـــضياع ي). هنا بدأت عملية اللجوء تبتعد عن كونها ظاهرة مؤقتة، وبدأ الواقع الجديـــد (اللجـــوء) يأخـــذ لاستمرارية والعودة إلى الحياة الاجتماعية (كيوان 2003: 69) ولكن بـــصورة مـــشوّهة يغلفهـــا

ة الثالثة هي شخصية مروان، وهو شاب في مقتبل العمر يترك المدرسة كي يذهب إلى الكويت للعمل وإرسال المال لأسرته، وذلك بعد أن ترك والده الأسرة (الفقدان) وتزوّج من شفيقة الساق (الفقدان)، لا لسبب إلاّ لأنها تملك ثلاث غرف من الطين. ومع أنه بقي "يحب والده، لكنه كنفاني 1994أ: 84). أما صديق والد مروان، وهو والد شفيقة، يريد أن يتخلّص من عبء ابنته ى زوج ما، فالأب "على حافة قبره ويريد أن يهبطه مطمئنًّا على مصير ابنته" (كنفاني 1994أ: ضياع: ضياع الوطن وتعويضه، كما بالنسبة لعم أسعد، وذلك بتأمين حياة لابنته، خوفًا من الضياع ي مرة أخرى. وللأسرة نفسها ابن يدعى "زكريا" سبق وسافر إلى الكويت وأرسل لهم المال من كنه منذ تزوّج هناك كفّ عن ذلك، وهذا ما حذا بمروان أن يسافر لإعالة أمه ونصف دزينة من لمفتوحة، ويبقى يراسل أمه ولكن بكلمات تخلو من التشطيب إذ أن: "أمه تتشاءم من الكلمات ة" (كنفاني 1994أ: 76). هنا يشير كنفاني إلى الخذلان، بدأه بزكريا وأردفه لاحقًا بأبو الخيزران.

سر المذكورة إلى التفسّخ بسبب هذا السفر (الغربة) غير مأمون/ة العواقب. أبو قيس الكهل سيبتعد جته ويذهب إلى العمل في الكويت لإعالتها وضمان تعليم قيس ولاستنساخ وطنه المفقود وليس أسعد حصل على النقود من عمّه الذي يريد أن يزوّجه من ابنته ندى التي لا يحبها، بل ويتساءل: ظرته ألمجرد أنهم قرأوا لهما الفاتحة يوم ولادتهما؟ فهو يرضى بأخذ النقود من عمّه رغم عدم وعدم نيّته الزواج من ندى. أما والد مروان، فقد تزوّج من شفيقة، ابنة صديقه، لسعيه إلى ر أو لاستنساخ مزيّف له، فقد حصلت شفيقة على الغرف الثلاث من جمعية خيرية، ومقابل هذا ر المزيّف والرضا بزواج مصلحي ترك أسرته تضيع، الأمر الذي اضطر ابنه لأن يترك

. أما زكريا، شقيق مروان، فقد تزوّج في الكويت وانقطعت أخباره (استقر خـــارج وطنـــه، فـــي وربما ضاع، فأخباره مفقودة)، وربما كان مصير مروان مشابهًا لمصيره.

ة الرابعة هي شخصية أبو الخيزران الذي فَقَدَ ذكورته بانفجار قنبلة أثناء حرب 48، حيث "اقتلعوا الذل مضغه مع كبريائه" (كنفاني 1994أ: 109)، ولم يعد له من هم سوى جمع المال ليرتاح في نفاني 1994أ: 114). فيما بعد، في الظل بعيدًا في الصحراء وليس في الوطن "ضاعت رجولتـــه لوطن وتبًّا لكل شيء في هذا الكون الملعون... ما النفع؟ ضاع الوطن" (كنفـــاني 1994أ: 110)، لضيق والحرج عندما يُسأل "لماذا لا يتزوّج؟".

فكك الأسري للعائلة الفلسطينية موضوعة هامة في هذه الرواية، وهو تعبير عن تفكـــك مجتمـــع بات أفراده يلهثون وراء الرغيف والمسكن ومجرد البقاء في محاولة لتحقيق استقرار مؤقت يستعيد ل أشكال الحياة الطبيعية لأفراده على حساب العمل من أجل العودة إلى فلسطين. أما مقوّمات هـــذا ـ البنى الصغيرة فهي الفقدان والضياع، وهما المشترك بين الشخصيات، فكل واحـــد منهـــا فاقـــد وإن كانت له شخصيته المستقلة في الوقت ذاته. وكما لا نستطيع معالجة كل رواية علـــى حـــدة ص فهم للنص الغساني الكامل، كذلك لا نستطيع اتخاذ كل شخصية على حدة فـــي فهـــم الروايـــة

لاثتهم، أي أبو قيس ومروان وأسعد، القيام برحلة شاقة عبر الصحراء بهدف العبور إلى الكويت الحصول على عمل. ترمز الصحراء هنا إلى البيئة القاسية غير المضيافة على الإطلاق، إذ أثناء م الوصول إلى ضالتهم المنشودة تضرب الشمس رؤوسهم بحرارتها اللاهبة باستمرار ودونما ينتشر في مناطق قريبة من الحدود وسطاء أو سماسرة مهمتهم خدمة مثل هؤلاء المسافرين، لهم خلسة أو بتهريبهم بصورة غير شرعية إلى الكويت عبر مسالك بعيدة عن مواقع البدو الذين كل ما في حوزتهم إذا ما التقوا بهم.

ثلاثة لرجل مهرّب سمين فيقول لهم: "كلكم تأتون إلى هنا ثم تبدأون بالنوح كالأرامل" (كنفاني 71). ثم يلتقون بأبو الخيزران، وهو سائق إحدى سيارات الصهريج والمخصيّ، فيوافق على ر الحدود داخل الصهريج، وهذا ما يعطي الأحداث اللاحقة طابعًا عبثيًّا يجسّده الوضع المأساوي بط بالرجال الثلاثة. تسير الأمور على ما يرام عند الحدود العراقية، إلا أنه لدى وصول الصهريج ة العبور الكويتية، تتأخر إجراءات العبور حين يأخذ موظف الجمارك في التهكم على أبو ن وعلاقته مع فتاة من البصرة قائلاً: "يا ملعون، لماذا لا تحكي لنا قصصك؟ تمثّل أمامنا رجلاً مارس الشرور" (كنفاني 1994أ: 137). تمر لحظات مميتة وشديدة "الصقيع داخل الخزان" 1994أ: 117)، يفتح بعدها أبو الخيزران الخزان ليجد ركابه الثلاثة جثثًا هامدة، وبحركة يائسة ى رمزي واضح ومدمر، يحمل الجثث الثلاث ويلقي بها فوق أكوام القمامة، ثم يتركها هناك بعد لي على كل ما بحوزة الرجال: "وعاد يسير إلى حيث ترك الجثث فأخرج النقود من جيوبها ساعة مروان" (كنفاني 1994أ: 151) وهو يتساءل: لمَ لمْ يقرعوا جدران الخزان قبل أن يصلوا النهاية: "ألقى بالجثث... لماذا لم تدقّوا جدران الخزان؟" (كنفاني 1994أ: 152).

ما تبقى لكم

ات والأشياء التي تمثل حالة التمرّد على الصمت والرّكود الذي يلفّ القضية الفلسطينية في هــذه هي حامد، مريم، زكريا، الصحراء والساعة.

ن هذه الشخصيات، يقول غسان مبيّنًا أن مسائل التكنيك الفني هي التي كانت تشغله لدى كتابتــه **ما تبقى لكم** في بدايتها: "الأبطال الخمسة في هذه الروايــة، حامــد ومــريم وزكريــا والــساعة اء، لا يتحركون في خطوط متوازية أو متعاكسة، كما سيبدو للوهلة الأولى، ولكن فــي خطــوط تلتحم أحيانًا إلى حد أنها تبدو وكأنها تكوّن في مجموعها خطين فحسب. وهذا الالتحــام يــشمل مان والمكان بحيث لا يبدو هنالك أي فارق محدد بين الأمكنة المتباعــدة أو الأزمنــة المتباينــة، ين الأزمنة المتباينة، وأحيانًا بين الأزمنة والأمكنة في وقت واحد" (كنفاني 1994ب: 159).

التوضيح عددًا من النقاط الهامة الخاصة بالتكنيك الذي استخدمه كنفاني، وأكثر هذه النقــاط لفتًــا و تلك العلاقة بين عنصري الزمان والمكان، وبين الشخصيات الرئيسية الثلاث في الرواية. يلعب ورًا بالغ الأهمية في أحداث الرواية التي تستغرق ثماني عشرة ساعة تقريبًا، معظمها أثناء الليــل، ملء خلفية الأحداث بالاستخدام الغزير للقطات الارتجاع الفني. غير أن الزمن يبقى البطل الأبرز ، وترمز إلى دوره أداتان تدلان عليه وهما:

ساعة حائط تسجل دقاتها حوادث كثيرة في الرواية (كنفاني 1994ب: 174)، ويتم التساؤل عن
ا: من أين اشتراها؟ أيكون سرقها؟ (كنفاني 1994ب: 171)، ولا تنقطع إلا للحظات لتخلي
لأولئك الذين يعيشون في البيت الفلسطيني، وهو الفضاء المركز الذي تسلّط عليه الأضواء.
وساعة يد يحملها حامد ويرمي بها خلال رحلته في الصحراء إذ يعتبرها عديمة الجدوى.

بة إلى الشخصيات كما تبدو بالفعل من خلال الأحداث، فحامد ومريم شقيقان انفصلا عن والدتهما
ب 48. الأم تعيش في الأردن، بينما يقيم الشقيقان في مخيم للاجئين في قطاع غزة، فيما تقوم
على تربيتهما. وعلى الرغم من أن حامد يصغر أخته مريم بنحو عشرين عامًا، فإن خالته تحثه
، باعتباره رجل العائلة، على أن يعمل على تزويج شقيقته التي بلغت الخامسة والثلاثين من
واستطاعت رغم ذلك الحفاظ على عفتها. ولكنها وقعت في "زلّة": "تدفّق جسدي، العتمة تلهث،
هوادة، صعودًا ونزولاً، أُقذف أُدفع، أُسحب، أُكوّم، أُهمل، أُجرّ، أُعتصر، أُبلل بالماء" (كنفاني
: 185). حملتْ مريم فأخذت تلح على والد الطفل بأن يتزوجها، وعادة ما يعتبر هذا حلاً سارًا
ولكن ليس في حالتها بالذات. إذ إن والد الطفل ليس إلا زكريا، وهو متزوج ولديه خمسة أطفال
1994ب: 188)، "استرق" من حامد ربع ساعة (كنفاني 1994ب: 176). وفي لقطة ارتجاعية
ن معدن زكريا، يعيد حامد إلى الأذهان ما حلّ بشاب اسمه "سالم" اشترك منذ سنوات في
ت السرية ضد قوات الاحتلال الإسرائيلي. فقد طُلِبَ من جميع فتيان المعسكر أن يصطفوا. وأُمِر
ه "سالم" أن يتقدم. لم يتحرك أحد، ولكن عندما بدر أول تهديد من الجنود كان زكريا هو الذي

. عندها كان لا بد لسالم أن يتقدم ليقتاده الجنود ويطلقوا عليه النار تحت أسماع رفاقه (كنفاني ،: 200).

وج زكريا، الذي وجدت مريم نفسها مجبرة على الاقتران به، بالنسبة إلى حامد وأبناء وطنه إلاّ ل ما هو كريه ومقيت ونتن، وتجسيد لخيانة القضية الفلسطينية من الداخل. ومما زاد الأمر سوءًا ا أخذ يتصرف في بيت زوجته وكأنه بيته "كأن البيت بيته: خلع حذاءه وتمدد على المقعد" (كنفاني ،: 167) مستخدمًا إياه كمحطة بين عمله وبين بيته الثاني الذي تسكنه فتحية زوجته وأطفاله ،. وهو "خائن لأنه متزوج وله خمسة أولاد" (كنفاني 1994ب: 188)، وكلما تسأله مريم عن قول لها "قلت لك كفّي عن التفكير بها وفكري بي أنا معك" (كنفاني 1994ب: 187). وهو خائن ى بأحد المناضلين لجنود الاحتلال الإسرائيليين" (كنفاني 1994ب: 200)، كان هذا أكثر مما حامد احتماله، ولذا قرر التوجه إلى الأردن بحثًا عن أمه على الرغم مما يحفّ تصرفه هذا من و"صفق الباب، الساعة تدق" (كنفاني 1994ب: 179).

سرح لأحداث الرواية اللاحقة، تبقى مريم فيمن تبقّى من بيت العائلة في غزة، محاولة حسم بين كونها قد تزوجت زكريا وحملت منه، وبين سعي أخيها حامد إلى عبور صحراء تملؤها والعوائق الطبيعية والبشرية في ذلك الليل المدلهم. خلّف حامد وراءه في غزة واقعه الذي لم يعد احتماله وذهب بحثًا عن أمه، رمز الأمان وشرف العائلة المفقود.

هذا الإطار الغني بالاحتمالات يبرز التكنيك الذي استخدمه كنفاني، وبصورة ناجحة، في التعبير قضات والتعقيدات القائمة، على الرغم من أن الحاجة لتمييز الشخص المتكلم والأزمان المختلفة استعمال أحجام مختلفة من الحروف لدى طباعة الرواية، وهو التكنيك الذي أضاف مزيدًا من ي مسار الرواية. لا يجد النوم سبيلاً إلى عينيّ مريم طوال الليلة التي يقطع خلالها حامد منطقة وهي تشعر بداخلها بالضربات النابضة لمواطئ أقدامه تتداخل مع صوت دقات ساعة الحائط بحوحة قاطعة ساخرة"، "تدق في الجدار بلا رحمة" (كنفاني 1994ب: 177)، ووخزات الجنين مله في أحشائها. وتقول: "ضاعت يافا أيها التعيس، ضاع كل شيء، علّقت النعش أمامي ليدق الفادحة ليل نهار، أنت الذي عرّفني بزكريا" (كنفاني 1994ب: 195). أما حامد فيتواصل معها يق تكتكة ساعة يده في البداية، وبعد أن يرميها يستبدل تكتكات الساعة بنبض الأرض يحسه تحت يتساءل: "أي حياة تعيسة جعلتك تقبلين بزكريا يا حبيبتي الصغيرة" (كنفاني 1994ب: 195). "إنني أختار حبك، إنني مجبر على اختيار حبك" (كنفاني 1994ب: 169). وحين يقطع قلق مريم ريا حبل نومه، يحاول إقناع عروسه الجديدة أن تنسى أمر شقيقها المتهور الذي أقدم على هذه : الطائشة. ولكنها تقول له إن الجنين هو الذي يمنع عنها النوم، ويعود للحديث ثانية، في تزامن دقات ساعة الحائط، عن الفضيحة التي سيثيرها مولد الطفل بعد وقت قصير من الزواج، ويلحّ ن تعمل على إسقاط الجنين (كنفاني 1994ب: 222 و223). حينها تدرك مريم شؤم قرارها من زكريا، ومدى انتهازيته وجبنه، وترى نفسها "قطعًا غير موصولة، مقطعة" (كنفاني 1994ب: ويترافق إدراكها هذا مع ضربات قدمي حامد وهو يتقدم عبر الصحراء (كنفاني 1994ب: 225).

واية من ذروتها يواجه كل من الشقيق والشقيقة العدو، الخـــارجي والـــداخلي. يلتقـــي الـــضدان عان (كنفاني 1994ب: 167)، حامد والصهيوني، "العربية والعبرية" (كنفـــاني 1994ب: 175). امد عليه ويأسره، ثم يدرك تدريجيًّا بأن عليه أن يقتل أسيره إن كان يريد الوصول إلـــى الأردن. "يا وردة المنشية الطموحة المتعلمة ذات الأصل والفصل" (كنفـــاني 1994ب: 195). فـــي هـــذه انفتحت الشبابيك... انهدم الجدار، أصبحنا ندين، مواجهة مباشرة وعراك حقيقي وسلاح متكـــافىء " (كنفاني 1994ب: 189 و190)، ويهدد زكريا زوجته بالطلاق إن لم تسقط الجنين. وحين يبـــدأ تنتزع سكينًا ليتزامن هذا التصاعد الدرامي مع تصاعد موازٍ يجري في الـــصحراء علـــى وقـــع باح كلاب مرعب. تطعن مريم زوجها في عانته بالسكين وتقتله: "دفعته نحو الحائط بقوة وصوت غوص بطيئًا وثابتًا يحك بالجدار" (كنفاني 1994ب: 233).

- أم سعد

والراوي/المثقف هما الشخصيتان المركزيتان في الرواية التي تعرض الأحداث على صيغة حوار م سعد هي الإنسان الفلسطيني المتفائل في أواخر الستينات، وهي الطبقة الفلسطينية العاملة التـــي اليًا ثمن الهزيمة لتئن تحت وطأة البؤس ولتقف في "الصف العالي من المعركة وتدفع وتظل تدفع الجميع". وهي الثورة على الأحداث المأساوية للفلسطيني/ة لقطع الصلة بالماضي الذليل والتطلّـــع تقبل الذي يستعيد فيه الفلسطيني/ة كرامته/ا وهويته/ا المفقودة.

خصيات تبرز إرادة الاستمرار والصمود بل والثورة التي أخــذ الجيــل الجديــد مــن الــشباب ين يتحلى بها. فبينما يحاول مختار المخيم الذي يمثل الجيل الأول من الفلسطينيين جيلاً مهزومًــا فيه الهزيمة وأدانه كنفاني في **رجال في الشمس**، أن يقنع سعدًا ورفاقه بالتخلي عــن محــاولاتهم ، فقد طلب المختار من سعد ورفاقه توقيعًا على ورقة يتعهدون فيهــا أن يكونــوا أوادم، ولكــنهم وطردوه. "قال لي المختار أنهم ضحكوا عليه، رفضوا توقيع التعهــد، قــالوا للمختــار: راحــت قال سعد للمختار: يا ابني. تقول أم سعد: كل ما قصده ســعد أنّ الــدور الآن دوري" (كنفــاني ــ: 253– 254). نجد سعد الثائر مصممًا على المضي حتى لو كلفه ذلك حياته: "حمل أغراضه، اقه وطلعوا من المخيم" (كنفاني 1994جــ: 250). "وإذا لم يذهب سعد، فمن سيذهب؟" (كنفــاني ــ: 263). وتسأل الراوي: "وأنت؟ ماذا ستفعل يا ابن العم؟ عشرون سنة مضت وأمس تــذكّرتك ع في الليل أنّ الحرب انتهت، وقلت لنفسي يجب أن أزوره، ولو كان سعد هنا لقال لي: هذه المرة ـ أن يزورنا... فهل ستفعل؟"، "ولم تنتظر جوابي..." (كنفاني 1994جــ: 252)، في تلك اللحظات . يرى أمه أنّى يتجه. يقول المختار لأم سعد: "لا تخافي، سأعود لك به، الأهبل، يعتقد أن ذلك مــا لد شقي، أخرجته من الحبس، هرب إلى الجبل وقطع الحدود" (كنفاني 1994جــ: 251).

الراوي: "هل قال لك المختار كيف سيفك سعد من الحبس؟ التفتت إليّ والباب مفتــوح عملاقًــا ـوء الشمس، لم أكن لأستطيع سماعها، لكنني سمعتها: أمــا زلــت تفكّــر بالمختــار؟" (كنفــاني ــ، 253). أما أم سعد فتسأل الراوي: أتعتقد أنهم سيعطونه رشاشًا؟" (كنفاني 1994جــ: 264)، رمز الأرض، تمامًا كما كانت الأرض واصلاً بالأم في **ما تبقى لكم**.

م سعد للراوي عن عبد المولى: "الرجل يشتغل مع الإسرائيليين وقد صار عندهم نائبًا في البرلمان" 1994جـــ: 304) "وعبد المولى صار مهمًا هناك، خاين ولذلك هو مهم عندهم، فـــي البرلمـــان" 1994جـــ: 309). وأهل الأسير ليث قد يبعثون إلى "عبد المولى" طالبين منـــه بحكـــم علاقـــات يمة تربطهم به أن يتوسّط لابنهم الأسير" (كنفاني 1994جـــــ: 304 و305). "لمـــاذا لا تقـــصد كنفاني 1994جـــ: 256)، وتقول أم سعد للمثقف الكاتب: "أنت تكتب رأيك، أنا لا أعرف الكتابة، أرسلت ابني إلى هناك، قلت بذلك ما تقوله أنت، أليس كذلك؟" (كنفاني 1994جـــ: 271)، وتقـــول ماذا لا تقوله أنت الآن، أنت الذي تعلّمت من الكتب والمدارس، لماذا لا تقوله لأهل ليث؟" (كنفاني ـــ: 310).

اتب الإنجليزي سنو: "تتنفس الرواية بملء الحرية في حالة واحدة فقط: عندما تمتلك جذورًا فـــي " (منيف 2001: 72). في هذا السياق تتصف بنية شخصية أم ســـعد المنغرســـة فـــي المجتمـــع ي بأنها مشرقة ومضيئة، مفعمة بالحب والشوق والأمل في العودة، هواؤهـــا الكفـــاح والنـــضال، ا العلوّ والشجاعة، مسلول سيفها، تزهو بالالتحام والعناق الحميمي مع الثورة. كل هـــذه الـــصفات م بها تعود إلى بنية الثورة لتشكّل البنية الأوسع المقاومة الحتمية والصامدة والمنهمـــرة، والفعالـــة بة، ويجيب الراوي تساؤل أم سعد حول الرشاش: "إنهم يعطون رجالهم رشاشات دائمًا" (كنفـــاني ـــ: 264). لتظهر المقاومة متمكنة ومتمسكة بالرصاصة بدلاً من الحجاب "حجاب؟ إنني أعلّقه منذ ي عشر سنين، ظللنا فقراء، وظللنا نهترىء بالشغل، وتشرّدنا، وعشنا هنا عشرين سنة. حجاب؟"

1994جـــ: 326). وتقول أم سعد مستنكرة للراوي: "ماذا تقول أنت؟ أيعاقبون سعد من أجل هـــذا ؟"، "إنه مجرد حجاب" (كنفاني 1994جـــ: 326). وتتفرع من تلك البنية (المقاومة) بنيات صغرى ي رفض الذل والمهانة والانسحاق، ورفض المعاهدات، ورفض التوقيع عليها، ورفض الـــصمت ه بالصراخ حيث "انطلقت أم سعد تزغرد" (كنفاني 1994جـــ، 333).

و معبق بالرصاص الذي تقذفه الطائرة الإسرائيلية في فضاء المخيم "جاءت الطائرة مطلية باللون حلقت على علو خفيض، وأخذت تزخ رصاصها علـــى الـــشارع" (كنفـــاني 1994جـــــ: 294 وابتعدت أم سعد عن سيارة مرتخية على جانبي الطريق قائلة للراوي "ما الذي أستطيع أن أفعلـــه سر صاحب سيارة عليّ، وأنا في ملابسي الرثة وشعري الذي طير ريح الطائرة غطاءه، ووجهـــي بالرمل والعرق ويقول: رأيتها تسرق سيارتي؟" (كنفاني 1994جـــ: 296).

ا الجدل الموجود في الحوار القائم بين أم سعد والراوي حيث تقول له: "إن لم تفعل أنت، ســـأنزل ربه، يريد حملها على العودة إلى العمل لتنظف الدرج" (كنفاني 1994جـــ: 315). "انتـــصبت أم تها العالية شادّة ظهرها تستشعر الألم" (كنفاني 1994جـــ: 317). وتقول للراوي: "ذلك النـــاطور ستجيب لهم، لو أنا والناطور والحرمة قلنا للخواجا، صمتت تنظر صوب المدينة المكوّمة في غبار لحزين" (كنفاني 1994جـــ: 319).

سعد فكان مدعوسًا بالفقر وبالمقامرة وبكرت الإعاشة تحت سقف الزينكو وتحت بسطار الدولة..." (كنفاني 1994جـــ: 335)، والآن قد "كفّ أبو سعد عن الذهاب للقهوة، كان يأتي دائمًـــا منهكًـــا يطلـــب شكل فظ" (كنفاني 1994جـــ: 332). إن الغرس يأتي محل الدعس من الفقر وبه. تقول أم ســـعد "قد لا تعرف شيئًا عن الدالية، ولكنها شجرة معطاءة لا تحتاج إلى كثير من الماء. الماء الكثيـــر (كنفاني 1994جـــ: 249)، وغرست أم سعد "منذ زمن بدا لي في تلك اللحظة سحيق البعد، ذلـــك ني اليابس الذي حملته إليّ ذات صباح، تنظر إلى رأس أخضر كان يشقّ التـــراب بعنفـــوان لـــه (كنفاني 1994جـــ: 336) وبتعبير لطيف "برعمت الدالية" (كنفاني 1994جـــ: 336).

مة غسان كنفاني

حياته

ان كنفاني في عكا عام 1936، وعاش في يافا واضطر إلى النزوح عنها كما نزح آلاف يين بعد النكبة 1948 تحت ضغط القمع الصهيوني، حيث أقام مع ذويه لفترة قصيرة في جنوب ، انتقلت العائلة إلى دمشق.

فاني منذ شبابه المبكر في النضال الوطني، وبدأ حياته العملية معلمًا للتربية الفنية في مدارس غوث اللاجئين الفلسطينيين (الأونروا) في دمشق، ثم انتقل إلى الكويت عام 1956 حيث عمل لرسم والرياضة في مدارسها الرسمية. وكان في هذه الأثناء يعمل في الصحافة، كما بدأ إنتاجه ي الفترة نفسها.

ى بيروت عام 1960، حيث عمل محررًا أدبيًا لجريدة "الحرية" الأسبوعية، ثم أصبح عام 1963 حرير جريدة "المحور"، كما عمل في "الأنوار" و"الحوادث" حتى عام 1969 حين أسس صحيفة الأسبوعية، وبقي رئيس تحريرها حتى استشهاده في 8 تموز (يوليو) 1972. فقد اغتالته ت الإسرائيلية أمام منزله في الحازمية (ضاحية بيروت الشرقية)، وذلك عبر تفجير سيارته بعدما وإلى جانبه ابنة شقيقته لميس التي تطايرت أجزاؤها ومعها تحولت جثة غسان أشلاء وشظايا، ير عن أشلاء شعب ممزق، جسده استعارة لأرضه (خوري 2002: 4).

ناني نموذجًا خاصًا للكاتب السياسي والروائي والقاص والناقد، فكان مبدعًا في كتاباته كما كان ي حياته ونضاله واستشهاده. وقد نال عام 1966 جائزة "أصدقاء الكتاب في لبنان" لأفضل رواية يته **ما تبقى لكم**، كما نال جائزة منظمة (كنفاني 1987 (أ): 7) الصحافيين العالمية (I.O.J) عام ونال جائزة "اللوتس" التي يمنحها إتحاد كتاب آسيا وإفريقيا عام 1975.

مؤلفاته:

رير رقم 12 (قصص) 1961، **أرض البرتقال الحزين** (قصص) 1962، **رجال في الشمس** 1963، **الباب** (مسرحية) 1964، **عالم ليس لنا** (قصص) 1965، **أدب المقاومة في فلسطين** (دراسة) 1966، **ما تبقى لكم** (رواية) 1966، **القبعة والنبي** (مسرحية) 1967، **في الأدب ي** (دراسة) 1967، **عن الرجال والبنادق** (قصص) 1968، **أم سعد** (رواية) 1969، **عائد إلى واية)** 1969، **العاشق** (رواية غير كاملة) بدأ بكتابتها عام 1966، **الأعمى والأطرش** (رواية غير **برقوق نيسان** (رواية غير كاملة) 1971–1972، **جسر إلى الأبد** (مسرحية) 1965، **المقاومة تها** (دراسة) 1970، **ثورة 36–39 في فلسطين** (دراسة) 1972.

ة إلى مجموعة أخرى من الروايات والدراسات السياسية والفكرية والتاريخية والنقدية التي لم تنشر . منها: **الشيء الآخر**، أو **من قتل ليلى الحايك؟** (رواية) 1961، **ثم أشرقت آسيا** (كتاب عن ى الصين) نُشر على حلقات أسبوعية عام 1965، ترجمة **صيف ودخان** لتينيسي وليامس 1964 1987 (أ): 8).

قائمة المراجع

، تيري (1986). **الماركسية والنقد الأدبي**. ترجمة: جابر عصفور. ط2. الدار البيضاء: ت.

، أحمد (1981). **الرّواية في الأدب الفلسطيني**. بيروت: المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر.

ولان (1998). **لذّة النص**. الرياض: المجلس الأعلى للثقافة.

ولان (2002). **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**. ط2. حلب: مركز الإنماء الحضاري.

محمد (2004). **علم اجتماع الأدب: النظرية والمنهج والموضوع**. الاسكندرية: دار المعرفة .

يرمين (1986). **مارسيل بروست والتخلص من الزمن**. ترجمة: نجيب المانع. ط2. بغداد: دار الثقافية.

الزواوي (1999). **مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو**. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

رفيق محمد (1983). **الواقعية في أدب غسان كنفاني**. رسالة ماجستير. جامعة بغداد: كلية

، آن وروبي، ديفيد (1992). **النظرية الأدبية الحديثة: تقديم مقارن**. ترجمة: سمير مسعود. منشورات وزارة الثقافة.

من الأساتذة السوفييت (1981). **أسس علم الجمال الماركسي اللينيني**. ترجمة: جلال الماشطة. دار التقدم.

بانسان (2004). **الأدب عند رولان بارت**. اللاذقية: دار الحوار.

سن، حسين (1983). **علم الاجتماع الأدبي**. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر .

ياسين (1978). **الهزيمة والأيديولوجية المهزومة**. بيروت: دار الطليعة.

جمة (1999). **النموذج الإنساني في أدب غسان كنفاني**. بيروت: بيسان للنشر والتوزيع .

حمد (1997). **المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان: تأصيل النص**. حلب: مركز الإنماء ي.

، حسام (1996). **النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات**. بيروت: المؤسسة العربية ن والنشر.

يصل (1999). **نظرية الرواية والرواية العربية**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

يصل (2002). **ذاكرة المغلوبين: الهزيمة والصهيونية في الخطاب الثقافي الفلسطيني**. الدار
: المركز الثقافي العربي.

يصل (2004). **الرواية وتأويل التاريخ: نظرية الرواية والرواية العربية**. الدار البيضاء: المركز
لعربي.

، محمد (1990). **الأدب الجديد والثّورة**. ط3. بيروت: دار الفارابي.

، ميجان والبازعي، سعد (2002). **دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا
اصرًا**. ط3. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

صبحية (2006). **غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي**. عمان: دار مجدلاوي
لتوزيع.

امان (1996). **النظرية الأدبية المعاصرة**. ترجمة: سعيد الغانمي. بيروت: المؤسسة العربية
ت والنشر.

، جيرارين ولابيكا، جورج (2003). **معجم الماركسية النقدي**. بيروت: دار الفارابي.

سامي (2000). **أبحاث في النص الروائي العربي**. بيروت: دار الآداب.

رئيفة (1996). **تحولات المجتمع في الرواية الفلسطينية**. القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة

بد العزيز (1987). **الفن الروائي عند غادة السمان**. تونس: دار المعارف.

أسامة (2004). **القصة النسوية المعاصرة في الأردن وفلسطين: دراسة وتحليل 1948 –** عمّان: وزارة الثقافة.

ضال (2004). **نشيد الزيتون: قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية**. دمشق: تّاب العرب.

ي، سعدي (1994). **مدخل إلى علم اجتماع الأدب**. بيروت: دار الفكر العربي.

ي، جورج (1971). **الماركسية والأيديولوجيا**. بيروت: دار الطليعة.

حمود أمين (1989). **مفاهيم وقضايا إشكالية**. القاهرة: دار الثقافة الجديدة.

نّا (1982). **النّزوحات الكبرى: معالم الأدب العربي بعد الحرب العالمية الثّانية**. ط2. بيروت: ائق.

، عبد الله (1980). **مفهوم الأيديلوجيا: الأدلوجة**. ط3. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

حمد (2003). **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية: دراسة في نقد النقد**. منشورات اتحاد الكتّاب العرب.

، جابر (1998). **نظريات معاصرة**. بيروت: دار المدى.

حمد (1974). **الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث**. طرابلس: دار الكتاب العربي.

نى (1993). **الكتابة: تحوّل في التحوّل**. بيروت: دار الآداب.

نى (1999). **في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي.** ط 4. بيروت: دار الآداب.

نى (2005). **في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية: دراسة وحوارات.** بيروت: دار الفارابي.

، لوسيان وآخرون (1984). **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي.** ترجمة: محمد سبيلا. بيروت: الأبحاث العربية.

رانز (1963). **معذبو الأرض.** ترجمة: جمال الأتاسي وسامي الدروبي. بيروت: دار الطليعة.

سلاح (1987). **نظرية البنائية في النقد الأدبي.** ط3. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق

أفنان (1978). **غسان كنفاني: البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني.** بغداد: وزارة الثقافة

نولد (1977). **مدخل إلى الرواية الإنجليزية.** ترجمة: هاني الراهب. دمشق: منشورات وزارة

عد الدين (1998). **النقد الأدبي الحديث: مناهجه وقضاياه.** حلب: منشورات جامعة حلب.

غسان (1987) (أ). **أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1948 – 1966.** ط3. بيروت: مؤسسة العربية.

غسان (1987) (ب). **موت سرير رقم 12. الآثار الكاملة**، مج2، القصص القصيرة. ط3. مؤسسة الأبحاث العربية.

غسان (1994). (أ) **رجال في الشمس. الآثار الكاملة**، مجـــ1، الروايات. ط4. بيروت: مؤسسة العربية.

غسان (1994). **(ب) ما تبقى لكم. الآثار الكاملة**، مجـــ1، الروايـــات. ط4. بيـــروت: مؤســـسة العربية.

غسان (1994). **(جـــ) أم سعد. الآثار الكاملة**، مجـــ1، الروايات. ط4. بيروت: مؤسسة الأبحاث

سهيل (2003). **غسان كنفاني: الجمال الحزين والعطاء المتوهج**. رام الله: المؤسسة الفلـــسطينية القومي.

طاهر (1994). **سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجًا**. القاهرة: سينا للنشر.

، حميد (1990). **النقد الروائي والأيديولوجيا: من سيسيولوجيا الرواية إلى سيسيولوجيا النص** . بيروت: المركز الثقافي العربي.

ي، شـــكري عزيـــز (1978). **انعكـــاس هزيمـــة حزيـــران علـــى الرّوايـــة العربيّـــة**. المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر.

، عبد الملك (1998). **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات الـــسرد**. الكويت: المجلـــس الـــوطني الفنون والآداب.

سين (1976). **الموقف الثوري في الأدب**. بيروت: منشورات الفكر العربي.

ي، كريم (2006). **الواقع الفلسطيني في الرواية: دراسة نقدية في أدب غسان كنفاني وجبرا جبرا**. دمشق: دار النمير.

ة، حسين (1999). **ثقافة المنهج**. دمشق: دار المقدسية.

محمد (1973). **في الأدب والنقد**. القاهرة: دار نهضة مصر.

عبد الرحمن (2001). **الكاتب والمنفى**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ب، محسن جاسم (1988). **الرواية العربية: النشأة والتحول**. ط2. بيروت: دار الآداب.

ك. م. (1996). **نظرية الأدب في القرن العشرين**. ترجمة: عيسى العاكوب. القاهرة: عين ت والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

اروق (1981). **ثلاث علامات في الرّواية الفلسطينيّة**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات

ينيه ووارين، أوستن (1981). **نظرية الأدب**. ترجمة: محيي الدين صبحي. ط2. بيروت: ة العربية للدراسات والنشر.

لسيد (1970). **التحليل الاجتماعي للأدب**. القاهرة: المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية.

عبد الرحمن (1999). **في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية**. عمان: دار الشروق.

عبد الرحمن (2001). **حياة الأدب الفلسطيني الحديث: من أول النهضة حتى النكبة**. ط2. رام رة الثقافة الفلسطينية.

ـبرت (2003). **أساطير بيضاء: كتابة التاريخ والغرب.** القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

، يوسف سامي (1988). **غسان كنفاني: رعشة المأساة.** ط2. عكا: دار الأسوار.

Eagelton, Terry (1976). **Marxism and Literary Criticism**. Lo Methuen.

Eagelton, Terry (1978). **Criticism and Ideology**. London: Verso.

Goldmann, Lusyan (1975). **Toward A Sociology of the Novel**. B Tavistock.

Goldmann, Lusyan (1980). **Essays on Method in the Sociolo Literature**. ST. Louis, MO: Telos Press.

Hafez, Sabry (1993). **The Genesis of Arabic Narrative Discourse**: A in the Sociology of Modern Arabic Literature. London: Kalimatexts.

Joll, James (1977). **Gramsci.** Glass gow: Fontana Modern Master, Co

Macherey, Pierre (2006). **A Theory of Literary Production**. S Edition. USA and Canada: Routledge.

ت والدوريات:

جودت (1998). "وظيفة الأدب في عالم متغير". **جامعة البعث**. مجـــ20، ع1. ص 9–27.

، كمال (1985). "الأدب والأيديولوجيا". **فصول**. مجـــ5، ع4. القاهرة: الهيئة المـــصرية العامـــة ص 51– 89.

ميخائيل (1985). "الخطاب الشعري والخطاب الروائي". ترجمة: محمد برادة. **الكرمـــل**. ع17. مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع. ص 142– 158.

سبري (1981). "الأدب والمجتمع: مدخل إلى علم الاجتماع الأدبـــي". **فـــصول**. مجـــــ1، ع2. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص 65–77.

، منير (1990). "مفهوم الأيديولوجيا في الفكر العربي المعاصر". **الوحدة**. مجـــــ7، ع75. ص 12.

عبد القادر (1985). "الأدب والأيديولوجيا". **فصول**، مجـــ5، ع4. القاهرة: الهيئة المصرية العامة ص 12– 26.

الميلودي (1998). "الرواية العربية: الذات الكونية والمغايرة". **فصول**. مجـــــ1، ع4. القـــاهرة: مصرية العامة للكتاب. ص 49–59.

روز ماري (1980). "لقاءات مع نساء فلسطينيات تحت الاحتلال". **قضايا عربية: في الوحدة وقضايا المجتمع العربي: فلسطين**. ع11. بيروت: المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر.ص 119–

روز ماري (2008). "حكايات النساء عن النكبة: بين الوجود والمعرفة". **رؤى تربوية**. ع27. مركز القطان للبحث والتطوير التربوي. ص 26–35.

حمود أمين (1993)."الرواية بين زمنيتها وزمنها: مقاربة مبدئية عامة". **فصول**. ع1. القاهرة: مصرية العامة للكتاب. ص 13–20.

، لوسيان (1981). "علم اجتماع الأدب: الوضع ومشكلات المنهج". **فصول**. ع2. القاهرة: الهيئة ة العامة للكتاب. ص 101–113.

ي، مها (2008). "الخطاب الثقافي العربي بين اللغة والصورة". ضمن كتاب: **ثقافة الصورة: في النقد**. جامعة فيلادلفيا: كلية الآداب والفنون. عمان: دار مجدلاوي. ص 257–277.

سمير (2008). "أمين معلوف بين التاريخ والفن: رواية ليون الإفريقي نموذجًا". ضمن كتاب: **والتاريخ: ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي**. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. ص 395–

سامية (2004). "الكتابة خارج المكان". **ألف** (مجلة البلاغة المقارنة "حفريات الأدب: اقتفاء أثر ي الجديد)، ع 24. القاهرة: الجامعة الأمريكية. ص 153–165.

من الانترنت:

ـة، أحمـــد (2008). "البنيـــة الإبـــستملوجية للـــذاكرة النـــصية". **أجـــراس العـــودة**.

http://www.ajras.org/?page=show_details&Id=34&CatId=&table=s

إلياس (2002). "رجل تحت الشمس يُدعى غسان كنفاني: الموت باعتباره كاتبًا خفيًّـــا". **الحـــوار**

. ع 193. http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=2168

:

لأيام (18–1–2000). "لقاء مع غريب عسقلاني". عاطف أبو سيف. رام الله.

لأيام (1–2–2000). "لقاء مع زكي العيلة". عاطف أبو سيف. رام الله.

قدس (26–11–2008). "عراقيون يختبئون داخل حقائب سفر للتسلل من اليونان إلى إيطاليا".

ضائية بي بي سي (6–1–2009) الساعة 9:00 مساءً. "برنامج لجنة تقصي الحقائق حول الهجرة

رعية".