Derna University Journal of Humanities and Social Sciences, Vol. 4, Issue 7, March 2026.

مجلة جامعة درنة للعلوم الإنسانية والاجتماعية
Derna University Journal of Humanities and Social Sciences (DUJHSS)
Source Homepage: https://dujhss.uod.edu.ly
P-ISSN: 2959-6475 | E-ISSN: 2959-6483 | Impact Factor: 0. 84
https://doi.org/10.58987/dujhss.v4i7.219

البنية السردية في القصة الترسلية؛ "في جنازتي ومنتصف أيار" نموذجاً

بثينة علي شموس
قسم اللغة العربية، جامعة طرطوس، سورية
b.shemous@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2025/09/26 ؛ تاريخ القبول: 2025/12/03 ؛ تاريخ النشر: 2026/03/02

المستخلص

تمتاز القصة القصيرة بإيجاز سرد عناصرها واقتصارها على ما يبين الغرض من القصة، ومن أنواع القصص التي لم تلق رواجاً كبيراً القصة الترسلية، التي يحتم مجيئها في قالب رسالة التركيز في عناصرها، وعدم الإفاضة بما تتطلبه طبيعة الرسالة. عمل هذا البحث –وفقاً للمنهج الوصفي التحليلي– على دراسة البنية السردية في القصة الترسلية لدى غسان كنفاني في قصتين: "في جنازتي ومنتصف أيار"، وكان مما وصل إليه من نتائج أن القصتين تقومان على العنصر الزمني مما استوجب أن يطغى سرده على بقية العناصر، كما وصل البحث إلى أن التركيز في القصتين على فكرة عملت عناصر القصة في بيانها من دون أن تخرج عن حدود ذلك بسرد فائض، وغيرها من النتائج التي سيبينها البحث لاحقاً.

الكلمات المفتاحية:
القصة الترسلية، البنية السردية، غسان كنفاني، في جنازتي، منتصف أيار.

The Narrative Structure in the Epistolary Story; "At My Funeral and Mid-May" as a Model

Buthaina Shemous

Arabic Department, Tartous University, Tartous, Syria

Received :26/09/2025 Accepted: 03/12/2025 Published: 02/03/2026

Abstract

The short story genre is characterized by its concise narrative style, focusing on conveying the main point of the story. Among the less common types of short stories is the epistolary story, which, by its nature as a story told through letters, necessitates a focused narrative and avoids unnecessary elaboration. Using a descriptive-analytical approach, our research focused on the narrative elements of the epistolary story in two works by Ghassan Kanafani: "At My Funeral" and "Mid-May." The findings indicate that both stories are primarily driven by the temporal element, which consequently dominates the narrative. Furthermore, the research reveals that both stories focus on a central theme, with the narrative elements working together to express this theme without straying into unnecessary detail. Other findings will be discussed later.

Keywords

Epistolary Story; Narrative Structure; Ghassan Kanafani; At My Funeral; Mid-May.

© The Author(s) 2026. This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4)

1- المقدمة

شكلت البنية السردية موضع أهمية لدى النقاد والباحثين، ونالت اهتمام الكثير من الدراسات على امتداد عقود، وكان من بين الأدباء الذين حازوا على أهمية ملحوظة في كون أدبهم محطّ الدراسة الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، فدرست رواياته وعناصرها، وكذلك قصصه، غير أننا لم نقع على بحث درس البنية السردية في القصتين المدروستين في هذا البحث، كما لم نعثر على بحث تناول القصة الترسلية وعناصرها، لذا رأينا أن نجري دراسات تتناول قصصه الترسلية وصولاً إلى معرفة أسلوبه العام في هذا النوع من القصص.

1-1- أسئلة البحث

هدف البحث الراهن إلى تحديد أسئلة والإجابة عليها؛ وهي:

1- ما ميزات البنية السردية (الفضاء والزمان والشخصيات) في قصتي غسان كنفاني "في جنازتي ومنتصف أيار" كقصتين ترسليتين؟

2- ما هي حدود إمكانية سرد عناصر القصة في إيضاح الفكرة وخدمة الموضوع ضمن الحدود التي تتيحها الرسالة؟

1-2- المنهجية

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، وقام بدراسة البنية السردية في القصة الترسلية (الفضاء والزمان والشخصيات) في قصتي: "في جنازتي ومنتصف أيار"، فتقدم البحث ملخص ومقدمة تتضمن أسئلة الدراسة، وجاء بعد ذلك دراسة نظرية تناولت التعاريف المهمة التي ارتكز عليها البحث، ثم عقبتها دراسة تطبيقية ابتدأت بقصة "في جنازتي"، فتناولت تلخيصها وعنصر الفضاء والزمان والشخصيات فيها بالترتيب، ثم قصة "منتصف أيار" بالترتيب ذاته، وانتهت الدراسة التطبيقية بنتائج البحث، وجاء في الختام ثبت للمصادر والمراجع. من المفيد أن نشير إلى أننا تناولنا البنية السردية للعناصر المذكورة من جانب وصفي من دون الاهتمام ببقية التفاصيل المتعلقة بكل عنصر على حدة.

2- الدراسة النظرية

سنذكر -تحت هذا العنوان- بعض التعاريف المهمة لموضوعنا كما جاءت في الكتب المختصة، وذلك لما لها من أهمية في ارتكاز الجانب التطبيقي عليها، وسنبدأ بتعريف القصة الترسلية أو التراسلية، وننتقل بعد ذاك إلى البنية السردية في عناصر القصة، مقتصرين على تعريف الفضاء والزمان والشخصيات.

2-1- القصة الترسلية

الرسالة في أحد تعاريفها كلام ينقل بين طرفين شفهياً أو مكتوباً (نصار، 2011: 131)، وهي تعد شكلاً من أشكال السرد القصصي، شأنها كشأن المقال القصصي، والمذكرات اليومية، والمقامة، والقصة الشعرية (محمد، 2011: 293- 294)، وتقسم إلى الرسائل العامة التي عرفت بأنها ما لا يكون بين الملوك، والرسائل الإخوانية التي يرسلها الشخص إلى أصحابه، والأدبية التي يكتبها الكاتب ليقرأها الناس جميعاً، ولا توجه إلى شخص معين (عتيق، 1972: 222- 223؛ التونجي، 1999: 478- 479)، ولعل الرسالة من أكثر الأجناس الأدبية تقاطعاً في الكثير من نماذجها الخالدة مع الفن القصصي، إذ عرف الأدب العربي القديم ما يمكن أن يصطلح عليه بالرسالة القصصية، وقد عدت رسالة الغفران لأبي العلاء المعري أكثر النصوص الترسلية تجسيداً لمبدأ التداخل بين أجناس الكلام، لا سيما القصة (زنور وقدور، 2019، 347) وقد شاعت في العصر الحديث الرواية التراسلية أو الترسلية، وهي رواية تكتب في شكل مراسلات متبادلة بين الشخصيات، أو تكون شخصية واحدة، وقد تقوم كل رسالة مقام فصل، وتستهدف الإيهام بحوارية مباشرة (علوش، 1985: 103)، والرسائل المستخدمة في هذا النوع هي الرسائل الشخصية أو الذاتية، وغالباً ما يلجأ إليها الكاتب ليوهم القارئ أن ما يقصه قد حدث بالفعل، ومن الواجب أن يجعلها ملائمة لمستوى تفكير من يكتب عنه، أي أن تكون الرسائل معبرة عن شخصية المرسل (وادي، 1994: 41).

2-2- العناصر البنائية للقصة

أولاً: الفضاء

يساهم الفضاء في خلق المعنى داخل العمل الأدبي ويكون أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم (لحمداني، 1991: 70)، فهو يرتبط بالشخصيات بطريقة تكسبه قيمة شعورية خاصة تعكس وجهة نظر الشخصيات وتحدد سلوكها وأبعادها الداخلية والخارجية (موسى، 1992: 303)، وهو يتطور وتزداد أهميته بحدوث تحول في مفهومه أو في علاقة الشخصية أو القارئ به، فهو يحدد الشخصية فضلاً عن كونه يحدد الحدث (زيتوني، 2001: 101)، ولكن في الروايات الذهنية -مثل روايات تيار الوعي- لا يكتسب الفضاء الموصوف أهمية كبيرة، لذلك فهو نادر الوجود، وإنما يقتصر الروائي غالباً على الإشارات الخاطفة له، ومن خلالها يتأسس بالضرورة فضاء روائي تكون له أهمية بالغة لأنه يحدد لنا الإطار العام الخالي من التفاصيل، وهو الإطار الذي كانت تجري فيه الأحداث الروائية (لحمداني، 1991: 67)، وغالباً ما يكون وصفه موجزاً قدر الإمكان بإبراز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل، إلا إن كان الفضاء هو البطل، فعند ذاك يكون وصفه طويلاً، وحاوياً للكثير من التفاصيل (أسعد، 1982: 179- 182).

ثانياً: الزمن

معرفة البيئة الزمانية والمكانية ضرورية لفهم الواقع والأحداث وسلوك الأشخاص (محمد، 2011: 298)، أي لفهم القصة برمتها، ويمكن لـ لخط الزمني للقصة أن يقوم على أحد الأزمنة أو أكثر، وقد فرق النقاد في الزمن القصصي بين أقسام الزمن المتواصل والمتعاقب والمنقطع والغائب، ولكن أهمها –فيما يخدم بحثنا– الزمن الذاتي أو ما يعرف باسم الزمن النفسي (مرتاض، 1998: 175– 176)، وعادة ما تحدث المفارقات الزمنية بمخالفة زمن السرد لترتيب أحداث القصة، بالاسترجاع بعرض حدث سابق، أو الاستباق بعرض حدث لاحق (زيتوني، 2002: 15– 18؛ بوطيب، 1992: 131– 136)، كما قد يحدث قلب زمني، فإذا بدأنا من الحاضر وعدنا إلى الماضي فإننا نكون قد ألمحنا ضمناً إلى أن الماضي قد يفسر هذا الحاضر أو أن الماضي يتضمن مؤشرات وخصائص تقابل ما في هذا الحاضر الذي يمثل مشكلاً مطروحاً في بداية النص (قاسم، 1982: 146).

ثالثاً: الشخصيات

الشخصية فرد من أفراد واقعيين أو خياليين تدور حولهم أحداث القصة أو الرواية (وهبه والمهندس، 1984: 208)، إذ تتشكل القصة حين تتحاور هذه الشخصيات فيما بينها، أو تجتر ذكرياتها أو تقوم بتجربتها أو أثناء فيضان مشاعرها أو أثناء استعراضها لتجارب الآخرين وطرق حياتهم (الكردي، 2006: 110)، وعادة ما توصف الشخصيات بمواصفات سيكولوجية أو خارجية أو اجتماعية (بوعزة، 2010، 40)، وتقسم وفقاً لأسس متعددة كتقسيمها إلى سكونية أو نامية وفقاً لمبدأ الثبات والتغيير، أو تقسيمها إلى رئيسة وثانوية أو ذات وظيفة مرحلية وفقاً لدورها الذي تؤديه في العمل الأدبي، كما تقسم إلى عميقة ومسطحة وفقاً لبنيتها وتشكيلها النفسي (بحراوي: 1990: 215؛ محمد، 2011: 297)، وتسمى طريقة الكاتب في عرض شخصياته بالتشخيص، ويكون –عادة– بطريقة مباشرة حين توصف توصيفاً دقيقاً، أو بطريقة تمثيلية غير مباشرة، فيترك أمر تشخيصها لأحداث الرواية نفسها (وهبة والمهندس،1984: 162).

3– الدراسة التطبيقية

3–1– في جنازتي

وردت هذه القصة في مجموعة "موت سرير رقم 12"، وقد جاءت في قالب رسالة موجهة إلى امرأة أحبها وتركته في لحظة حاسمة، وتضمنت الرسالة ما قاساه الراوي من تدهور وضعه الصحي وفقدان فرصة استعادة إنسانيته، كما أظهر فيها نيته لترك المحبوبة والتصرف كبطل ليفسح لها مجالاً للحياة مع شخص سليم، لكن المحبوبة

سبقته بلحظة، واعترفت بأنها ستهجره لتتزوج من شخص أفضل، وهو ما حرمه من الفرصة الأخيرة للاحتفاظ بإنسانيته والظهور كبطل، مما ولّد لديه كرهاً عميقاً تجاهها وتجاه الجميع.

3-1-1- الفضاء في "في جنازتي"

عمل الفضاء في هذه القصة على تدعيم ما أفضى إليه الزمان، فالزمان بطل القصة وعنوانها، لهذا جاءت التفاصيل المكانية بما يخدم الفكرة التي يقود إليها العنوان، فجاء كاشفاً لباطن البطل/ الراوي، وشارحاً لما لم يقله علناً، ومن تلك التفاصيل قوله: "وهناك، في ذلك البلد البعيد الذي يحتوي على كل شيء وليس فيه أي شيء؛ البلد الذي يعطيك كل شيء ويضن عليك بكل شيء، وفي ذلك البلد البعيد الذي يتلون أفقه في كل غروب بحرمان ممض، والذي يشرق صباحه بقلق لا يرحم" (كنفاني، 2014: 65). إن وصفه للبلد بهذه الصورة يخرج عن كونه زخرفة لغوية أو حشواً لا طائل منه، ويكتسب درجة من الأهمية في تعرية الشخصية –الراوي– من الداخل، وتأطير الحدث بما يعزز وقعه في نفس الراوي، فذلك البلد البعيد –الذي هو فيه– بعيد عن ماذا؟ ربما يستوقفنا هنا شيئان غير البلد: الأول مقياس البعد، والثاني المركز الذي قيست المسافة بالنسبة إليه، وكلاهما ينتهي بالآخر. إن مقياس البعد في هذه العبارة هو المشاعر، فالبعد نفسي قبل أن يكون جغرافياً، ومجرد قبل أن يكون محسوساً، والمركز الذي قيس البعد نسبة إليه هو الوطن الذي جوف الشخصية إلى هذا الحد حتى صارت أية صدمة تتلقاها قد تودي بها إلى نهاية معلومة تختصرها "جنازة" الواردة في العنوان. إن متابعة وصف البلد "الذي يحتوي على كل شيء وليس فيه أي شيء" تفضي لنا بالكثير من المحمولات الدلالية التي أفرغتها الغربة في روحه، ففيه كل شيء إلا أن أي شيء فيه لا يعود إلى الراوي، فالمقياس هنا شخصي، تفرضه غربته وعدم وجود جذور أو ارتباط نفسي يحدده الانتماء للبلد وتحتم عليه ألا يكون له فيه شيء، لهذا كانت الجملة الثانية "ليس فيه أي شيء" فاضحة لمكنونات نفسه الغريبة وما يعتريها من عدم الانتماء الذي يقود بدوره إلى الشعور بعدم الملكية لأي شيء حتى لو كان بسيطاً، وكل ذلك ما كان بالإمكان إثباته لولا الصفة المستخدمة في اللغة السردية "البعيد"، وما تابع به من وصف الفضاء سيل من المنبع ذاته، فهو يعطي كل شيء، لكن أياً من تلك الأشياء لا يعين بملكية الراوي الذي لا يملك فيه ماضياً ولا ذكريات ولا جذوراً، لذا فالنتيجة متوقعة بأنه يضن عليه بكل شيء. وكما تآزر السرد مع الفضاء في إبراز باطن الراوي نرى الزمان أيضاً يعمل ما بوسعه في تمكين الفضاء من إبراز تلك المشاعر القاسية، إذ كرر ترنيمة البلد البعيد في الجملة الأخرى ليذكر نفسه قبل أن يذكّرنا بأنه عصي على الألفة النفسية التي يحددها "القرب" بالمقياس النفسي، فالأفق مضرج دوماً بلون الغروب مشيراً إلى زوال وأفول ينتهي بليل كئيب، يصبغه الحرمان الذي فرضه الفضاء والشعور بالانخلاع منه والانفصال الشديد عنه، والذي يكبسه صباحه سمتين: القلق والقساوة؛ فالأولى نتيجة حتمية لانعدام الجذور والماضي والتي تحتّم انعدام المستقبل، وهو ما يسبب قلقاً دفيناً يشبه قلق التعلق

في الحاضر بلا ماضٍ ولا مستقبل، والقسوة هي الصبغة النفسية التي أورثها الفضاء للراوي فانعكست عليه – على الفضاء– مقنّعة بالزمن، وليس أي زمن، بل زمن الشروق الذي من المفترض أن يشير إلى التفاؤل والبدايات الجديدة، لكن اللغة السردية التي استخدمها الراوي لوصفه أفرغته من محمولاته الدلالية، وجعلته مكبلاً بالقلق الذي يجهض التفاؤل، والقسوة التي تمحق البدايات وتخمد اندفاعها.

كما بدا لنا دور تحديد تكوينات الفضاء ومستلزماته في الوصول إلى أبعد النقاط في باطن البطل وفهم ما لم ينطقه صراحة في قوله: "كنت أحدق إلى الباب العتيق بعدما أغلقته. كان يخيل إلي أنني ما زلت أراك تدقين أرصفة دمشق، وكنت أسمع خفقات خطواتك بكل وضوح، ولكنني كنت في القاع؛ في آخر الدوامة" (كنفاني، 2014: 71– 72). ليس الباب العتيق إلا إياه، وليس تأكيده على إغلاقه إلا تنبؤاً بمستقبله الذي سيطوى في علاقته بالمحبوبة، وبالمنفذ الذي سيغلق بعد أن كان مفتوحاً بينهما. إن الحائل المكاني بينهما كان الطريق، لكن قساوة الأمر أن هذا الحائل ليس أفقياً كما قد يتوهَّم للوهلة الأولى كأن يكونا على طرفي طريق، بل شاقولياً، فهو في القاع الذي لم يحدَّد مكانه بدقّة، لكنه واضح وضوح مأساة؛ إنه في قاع الأرض، وهي النتيجة الحتمية التي جعل العنوان منها منتهى لكل طريق، فما من طريق إلا وينتهي بما تنتهي إليه الجنازة، فالعنوان لم يحدد اتجاه خطوط الزمان في القصة وحسب، بل حدد الوجهات المكانية أيضاً. لقد عمد الراوي هنا إلى الفرار من الواقع إلى الخيال، لكن الخيال كان من التحقق في ذهنه إلى حدٍ أمكنه أن يراه، فلم يرد له أن يبقى صورة ذهنية، بل أفرغه في صورة محسوسة، وقد اكتملت الصورة بالرؤية والسمع "أراك تدقين" وأدت باكتمالها إلى هيجان مشاعره التي ارتبطت بوقع خطاها. يستوقفنا في هذه الصورة "أسمع خفقات خطواتك" أمران: الأول ما تثيره تلك الخطوات من تهيج في خفقات قلبه، والثاني الموازنة بينهما: بين القلب والخطوات، فمحاولة الراوي لتحقيق موازنة غير عادلة بين قلبه وأقدامها يطل علينا بوجهين: حب عظيم ومسافة شاسعة تقاس بالمشاعر، أما الحب فهو ما أفضت به الخفقات، وأما المسافة فهي ما أفضى به الباعث إلى تلك الخفقات، أي الخطوات، فالأول من متعلقات الراوي الذي كان المنتج الفعلي له، والثاني –المسافة– من متعلقات المحبوبة التي كانت المسبب الأصلي لها، وقد كلّل هذا الحب وهذه المسافة بالوضوح السافر الذي يقطع الشك باليقين في أن النهاية الحتمية لذلك الحب بعد المسافة، والنهاية الحتمية لذلك العاشق أن يصير في القاع بعد الجنازة التي أنبأ بها العنوان مبكراً. إن ما يزيد القاع قتامة كونه في دوامة، وهي نتيجة متوقعة للتخيل مع الخفقان ووقع الأرجل، فكونه في قاع تلك الأرصفة بدلاً من أن تكون جذوره فيها فرض معطيات تؤدي إلى نتيجة متوقعة بالانتهاء بالدوامة، وما سبب له كل تلك المأساة لم يكن في الحقيقة شيئاً سوى انفصاله عن الفضاء وعدم الارتباط به بجذور، والذي زاد من حدته عدم وجود انتماء بديل ينسبه للمحبوبة أو فشله في تحقيق انتماء بديل. لقد كان الفضاء في الصورة عميقاً جداً في إيصال الفكرة التي تستعصي على الإيصال لارتباطها بالمشاعر والذهن،

ولم يكن الراوي في إطار استعراض قدرته على وصف الفضاء، فذلك أبعد ما يكون عن هدفه في رسالة لا يبغي منها استعراض قدرته على الوصف أو حتى الوصف ذاته، فالغرض من بيان تفاصيل الفضاء أعمق من ذلك بكثير، بل يمكن القول –أيضاً– أن الراوي لم يرد وصف الأفضية، فالأفضية ذاتها فرضت نفسها بصورتها التي تبين ما عجز عن بيانه، فترجمت مشاعره بصورة أخرى غير مباشرة.

ومما ذكره من أوصاف الفضاء أيضاً قوله: "أي شباب هذا؟ أية قيمة تبقى يا عزيزة؟ أية قيمة؟ لماذا أسير أكثر إلى الأمام؟" (كنفاني، 2014: 62) إن انطلاقه بالتساؤل عن قيمة الشباب وانتهاءه بالتساؤل عن جدوى المضي إلى الأمام يفرغ الشباب (الزمن) والجهة (الفضاء) من معنييهما، فالسير إلى الأمام يوصله مبكراً إلى الشيخوخة، وهذا ما يبدو حين وصف دمه: "دم يليق بإنسان عجوز، نصف ميت، نصف ساكن" (كنفاني، 2014: 61)، ومنها إلى الموت الذي سبق العنوان بفرضه على القصة. إن الأمام هنا –كجهة مكانية– حملت مدلولاً عكسياً يقتضي علاقة الضدية بما توصل إليه، شأنها في ذلك شأن أفضية القصة جميعاً التي قادت إلى الهاوية والموت، ومن ذلك أيضاً: "كنت أحدقَ إلى الأمام وأدوس على أشواك درب جاف كأنه طريق ضيق في مقبرة" (كنفاني، 2014: 63)؛ وقد قال هذا الكلام في معرض الحديث عن مستقبله الذي كان يرجو أن يصنعه بنفسه حتى قبل أن يخوض التجارب المريرة التي عرضها من مرض وهجر المحبوبة، محتملاً ألما ممضاً من أجل الوصول إليه، فكان حقاً ما تنبأ به سابقاً، إذ أوصلنا سرد الفضاء إلى ذلك الزمن –المستقبل– فمضيه إليه أودى في نهاية المطاف إلى المقبرة، وهو حقاً ما كان يتجه إليه في ذلك المستقبل بعد أن طوَّق الحاضر المرض والوحدة، فأحال سرده إلى النقطة التي تصب فيها نقاط السرد الزماني والمكاني كلها، وهي العنوان: الجنازة.

3–1–2- الزمان في "في جنازتي"

تُظلّل الإشارات الزمنية الناشئة من العنوان نظيراتها الموجودة في السرد، لذا تكون نهاية السرد الزمني في النص برمّته منصبة في العنوان "الجنازة"، فالزمن نبوئي في القصة، وهو يحتل أهمية بالغة فيها جعلته أهلاً ليكون محدّد عنوانها، وأهم ما يلاحظ عنه أنه خرج عن أطر الضبط لكونه نفسياً، فتكثفت الأحداث قبل لحظة الفراق في عَرض الراوي لتفاصيل يوم كامل –أو ربما سنوات– بعبارات قليلة، أي بالحذف، ثم تكثف الزمن وترك للأحداث أن تسيل فيه، فركز على لحظة الفراق وعاش فيها بقية عمره.

يفسر زمن القصة أحداثها، ويترجم باطن راويها بإيجاز شديد، فالجنازة المفترضة المبكرة ترجمة لخلو ذهن الراوي من أي كلام جديد: "أما الآن، فلا شيء أستطيع أن أكرره على مسمعك" (كنفاني، 2014: 61)، وهي ليست إلا انحباسه في الماضي وعدم ظهور أفق المستقبل: "فهو دم يليق بإنسان عجوز، نصف ميت، نصف

ساكن، ليس في صدره سوى صناديق الماضي المقفلة، أما مستقبله فمجرد شمعة تضيء آخر لهبها كي تنطفئ، كي ينتهي كل شيء" (كنفاني، 2014: 61). إن المفارقة الفاضحة بين صناديق مقفلة ولهب تضعنا أمام قراءتين: الأولى ماضٍ قاسٍ ومستقبل واه، والثانية مسير منحدر شاقولياً من صلابة مفروضة في الصناديق المقفلة إلى هشاشة قسرية في اللهب. إن زمناً يبدأ بماضٍ مغلق وقاسٍ وينتهي بمستقبل لم يجد وصفاً أشد هشاشة له من أن يوازيه بشمعة تكاد تنطفئ يسحق حاضراً لم يكن له من الأهمية ما يجعله يذكر بينهما، فقد حكمت الصلابة الأولية على ذلك الحاضر بالانسحاق، وفرض الخمود المعلن مبكراً على ذلك الحاضر الاندثار، وهو ما حققه السرد بإغفاله بالمطلق. ولعل المسير الشاقولي في الانحدار لم يكن كافياً أن يلمح إليه بمسير خفي بين الماضي والمستقبل، فجاء أولاً تلميحاً ثم دعمته الكلمات صراحة: "كنت أعتقد أيتها الغالية أن الأيام حين تمر سوف تبلسم قليلاً من الجرح، لكن يبدو لي الآن أنني أشتد تهاوياً كشيء أفرغ من تماسكه على حين فجأة، فهو لا يعرف ماذا يقيمه؛ إن كل يوم يحفر في صمودي صدعاً لا يعوض، وكل لحظة تصفع وجهي بحقيقة أمر من حقيقة" (كنفاني، 2014: 61– 62). إن الحقيقة الصادمة للأيام التي اعتقد بأن فيها علاجاً تكشف عمق السلبية التي غرق فيها زمنه وتعزز فرض الانزلاق الشاقولي إلى القاع، لكن هذا الانزلاق ليس سببه الفضاء كما يتوهَّم للوهلة الأولى، بل الزمن (الممتد من ماضٍ بصناديق مقفلة إلى مستقبل كلهب) والشخصية (كشيء أفرغ من تماسكه على حين فجأة)، فاكتشاف الشخصية لتجويفها الصادم سبب لها عدم قدرتها على تثبيت نفسها أمام أول منزلق، وما كان أمامها إلا الهاوية، وقد برز الزمان كمتواطئ مع القدر والمحبوبة على شخصية الراوي، فمرور الأيام يحفر صدوعاً. تستوقفنا في هذه الصورة العديد من العبارات الناضحة بالمدلولات (يحفر في صمودي صدعاً لا يعوض). إن الصدع لا يحفر، بل يحدث فجأة أو من تلقاء نفسه، لكن مرور الأيام يحفره، واختياره لهذا الملفوظ "يحفر" يحيل بنا إلى الاعتقاد بأنه شعر بالوطأة القاسية لحدوث الصدع زمنياً (حتى تشكل) ونفسياً (بالألم الذي يحدثه)، وحين وصف الصدع بأنه لا يعوض عزز اعتقادنا، فلم يصفه بأنه لا يرأب أو لا يشفى أو لا يبرأ، فمضي اليوم فقط هو ما لا يعوض، جارفاً سيره بأكمله إلى انحدار: "كل يوم يمر كان يبصق في وجهي شعوراً مراً حاداً بالتقصير" (كنفاني، 2014: 63). لقد تسببت كثرة الصدوع (مضي الأيام) في صموده بإفراغه من تماسكه فجأة، إذ هشّمت صخرة الصمود تماماً، واستحالت إلى حطام لا تماسك فيه، وتحول تكوينه إلى حطام، وصارت اللحظات تؤدي فعلها على كل ذرة بدلاً من الأيام على كتلة الصمود (كل لحظة تصفع وجهي بحقيقة). إن الحقيقة الزائفة التي غلفت أيامه بإيهامه بالصحة والبطولة انقلبت في لحظة وعطفت طريقه بالكامل في الاتجاه المعاكس: "لقد كان الفرق لحظة واحدة فحسب.. لو تأخرت في اعترافك، لكان تغير كل شيء. ولكن الفرصة قد ضاعت الآن" (كنفاني، 2014: 72– 73)، فاللحظة التي ذكرها كانت سداً بين عالمين لدى كل منهما: عالم البطولة والانهيار لدى الراوي، وعالم الحب

والمصلحة لدى المحبوبة، وقد حددت لدى الأول النهاية، ولدى المحبوبة الحياة والانطلاق: "وابتدأت أنت تماماً من حيث انتهيت أنا" (كنفاني، 2014: 73)، فصار يذوي أمام كل لحظة توقظه بالصفعة من غفلته وزيف ادعائه الذي صدقه بنفسه قبل أن يصدقه الآخر ففرغت حياته بأكملها من معناها: "أي شباب هذا؟ [...] أي شيء أفدته من حياتي كلها؟" (كنفاني، 2014: 62)، وصار مضي الزمن اقتراباً من الموت: ولهذا كان يمضي بطيئاً ثقيلاً بالاقتراب من السكون: "لقد مضت قاسية بطيئة" (كنفاني، 2014: 62)، فبدا الزمن ساكناً مفضياً إلى اليأس الذي سحق الشخصية ومزقها بين الزمن الحقيقي والزمن النفسي.

تبدو القصة ككل استرجاعاً لما مضى من قصة حب عاشها، ولكن انتهى ذلك الاسترجاع بانكسار حدث في لحظة حاضر أو ربما ماضٍ قريب –المواجهة أو المقابلة مع المحبوبة– وبدلاً من الاستمرار في الحاضر والسير مع الزمن عاد للانعطاف انعطافاً حاداً والدوران حول تلك اللحظة لا يبرحها حتى يصل إلى لحظة السكون المطلق التي أنبأنا بها العنوان، لهذا فإن الزمن في القصة لا يمضي كما هو في الحياة، بل يعمل كعدسة على تجميع الأشعة عند لحظة المعاناة، ولا يخرج منها، وذلك ما تمليه عليه الذات، فاتسام الزمن بكونه نفسياً يخول له أن يكون بوصلة لإظهار توجه الذات وما تعانيه من خيبة أو عزلة أو آمال أو آلام لا تفصح عنها، أي ليكون مرآة للذات الدفينة، وتغليف تلك اللحظة للزمن حدَّ امتداده وأفرغه من معناه: "وحينما صحوت كانت المأساة تمتد أمام بصري جهمة، حادة، سوداء، ممتدة في مستقبلي إلى ما لا نهاية، تعبق بالعجز والحرمان" (كنفاني، 2014: 68– 69)، وهو ما جعل المستقبل ينتهي عنده بالسكون والموت والجنازة، خلافاً لما كان الراوي يحلم به في ذلك المستقبل: "كنت أعيش من أجل غد لا خوف فيه [...] وكنت أريد أن أصل إلى هذا الغد. لم يكن لحياتي يومذاك أية قيمة سوى ما يعطيها الأمل الأخضر بأن السماء لا يمكن أن تكون قاسية إلى لا حدود، وبأن هذا الطفل [...] سوف يمضي حياته هكذا ممزقاً كغيوم تشرين، رمادياً كأودية مترعة بالضباب ضائعاً كشمس جاءت لتشرق فلم تجد أفقها" (كنفاني، 2014: 62). لقد تكثفت الرموز الزمانية في القصة لتحيل إلى شيء واحد: العنوان؛ فالغد الذي لا خوف فيه هو الموت وحسب، كما تآزرت الرموز المكانية مع الزمانية في منح الملفوظات قيمتها الدلالية، فالأمل الأخضر أرضي يتعلق بألا تكون السماء قاسية، وقد سلب خضاره ونوره في وادٍ رمادي بلا أفق، فالزمن مفصل في النص على مقاس الخيبة.

كما رأينا؛ تتكاثف رموز السرد في إظهار ما تعانيه الشخصية من هشاشة داخلية انطلاقاً من الزمن الذي كونه العنوان "في جنازتي" وانتهاء إليه، فكل زمن في القصة وصل في نهايته إلى حيث وصل العنوان، فالشباب – الذي يشكل مقابلاً ضدياً في الذهن للجنازة– ورد في السرد باستفهام إنكاري لطبيعته وجوهره: "اليوم صباحاً صعدت الدرج راكضاً وحين أشرفت نهايته أحسست بقلبي ينشد على ضلوعي ويتوتر حتى ليكاد ينقطع. أي شباب هذا؟" (كنفاني، 2014: 62)، والثنائية ذاتها تتشكل في مقابلة الأمام بالموت: "لماذا أسير أكثر إلى

الأمام؟" (62)، وحقيقة الزمن كلها كانت مخالفة لأمانيه، فانتهى المستقبل برمته في بؤرة العنوان: "وأحسست [...] أن الأيام التي سوف تأتي لا تحمل في جوانحها أي خفقة لهذا القلب المسكين" (كنفاني، 2014: 66). فالأيام التي تخلو من الخفقان تجرف معنى الحياة بأكمله إلى الموت، والليل الممتد ليس إلا زمناً نفسياً أو انعكاساً لزمن الشخصية: "أي شيء يلوح كالشبح في ظلمة سوادها أقتم من ضمير طاغية؟" (كنفاني، 2014: 62). وبهذا تكون القصة بأكملها قد حملت على الزمن وقدرته في نقل المدلولات التي أراد الراوي إظهارها في الرسالة. إن المبالغة في السرد الزمني في الرسالة– القصة تبين أن الغرض منها تعيين هذا الزمن وحسب، وهي رسالة مبطنة للمرسل إليه –المحبوبة– بأن الزمن برمته انعدم بانعدام وجودها، فالغاية من الرسالة زمانية، وإلا لما كان له نصيب وافر من السرد.

3–1–3– الشخصيات في "في جنازتي"

تبدو القصة قائمة على شخصيتين تبدي كل منهما نقائض الأخرى؛ الأولى في إيثارها الزائف وبطولتها الوهمية ويمثلها الراوي، والثانية في أنانيتها الصادقة وتمثلها المحبوبة، غير أن شخصية المحبوبة لم تلق اهتماماً إلا بما يخدم إبراز أزمة الراوي، أي إن عناصر القصة تمثلت في تشخيص الراوي وحسب، وقد اقتصر ذلك على الوصف السيكولوجي، فظهرت أزمته فيما يبديه من اختلاف واضح بين داخله الذي ينعكس في رغبته العارمة بأن يتخذ موقفاً بطولياً ويكون في عداد الأبطال، وخارجه الذي يبدي هشاشة كبيرة وضعفاً جسدياً ونفسياً، وقد أدت هذه الحدة في ا لانفصال إلى تعزيز أمنية الارتقاء بالنفس إلى مستوى البطولة واتخاذ موقف بطولي، وبالحبيبة إلى جعلها معادلاً للحياة والحلم، والتي أحدثت بفقدها صدعاً يصعب رأبه؛ إذ بدأ يستنزف لحظاته وحياته، فبدأ مسيره بالانحدار إلى الموت الذي سينتهي إليه قبل وقته كما يبدو في العنوان.

شخصية الراوي كبلها المرض واليأس وحاولت أن تؤدي دور البطل الذي يؤثر حبيبته على نفسه: "ولكن الشيء الذي أذكر أنه كان في رأسي حينما قررت قراري هو أنني يجب أن أكون بطلاً ولو مرة واحدة حقيقية.. أن أكون واحداً من أولئك الذين ترد أسماؤهم في القصص بصفتهم واجهوا مواقفهم الحادة بشجاعة فائقة، وصفعوا أقدارهم الخاصة بكل ما في وسعهم من قسوة" (كنفاني، 2014: 69)؛ لكن مساعيه خابت، واكتشف عجزه: "كنت لا أقدر أن أقف كما يقف أي بطل شكسبيري ليزف مأساته بجرأة القرون الماضية" (كنفاني، 2014: 70– 71)، غير أن قرار الحبيبة بالسبق عرى الشخصية وما تعانيه من زيف، فكان الفارق بين كونه بطلاً وكونه ضحية لحظة واحدة، إذ سبق اعترافها اعترافه بلحظة حسمٍ كشفت الوعي الفاضح بالواقع أمام الوهم الذي كان يمني نفسه به: "أنت لا تعرفين أنك أضعت علي فرصتي الأخيرة في أن أستعيد إنسانيتي التي امتصها المرض حتى آخرها.. أنت لا تعرفين كم حرمتني من وسيلتي الوحيدة التي كنت أريد أن أقنع نفسي بأنني ما

زالت أستطيع أن أكون شجاعاً" (كنفاني، 2014: 72)، وكشف زيف الادعاء يطل علينا مفضوحاً بسرده منذ البداية: "أأقول لك كما يقول أي إنسان سوي بأن حبك يجري هادراً في دمي كطوفان لا يلجم؟ كنت أستطيع أن أقول لك هذا لو كان هذا الذي يجري في شراييني شيئاً ذا قيمة، لكنني في الحقيقة إنسان مريض" (كنفاني، 2014: 61)؛ إذ تبدو المفردات المحملة بالمعنى في بداية المقطع صاخبة تشي بثورة عارمة (يجري هادراً كطوفان لا يلجم)، لكن ذلك الطوفان يفرغ فجأة وبالكامل من أي معنى كفقاعة واهية حين قوبل بوخزة المرض. إن الجوف السحيق والقعر البعيد الذي ألقيت فيه المفردات يبدي خواء الاندفاع والهياج فاضحاً زيف البطل وخواءه من القدرة على احتضان القيم النبيلة التي كان يطمح بأن يرقى لها، فما ادعاه من إيثار فضحه الموقف واللحظة حين سبقته المحبوبة لبيانه، وما ادعاه من حب عارم فضحه ما بعد اللحظة بالإقرار بكره الجميع علناً، وبمحاولة إفساده سعادة المحبوبة سراً، فالرسالة ذاتها ليست إلا محاولة لإيقاظ ضمير المحبوبة بعد فوات الأوان، لعلّه يفسد عليها سعادتها كما أفسدت عليه خطته، وسواء أنجح ذلك أم لا فقد أقر بالكره الدفين لها: "من يستطيع أن يحرمني من أن أكرهكم جميعاً.. وأتمنى الموت لكم.. ولي.. ولكل شيء؟ القيم والمثل؟ كلا، إنها قيمكم ومثلكم أنتم.. الناس الأصحاء السعداء.. أما قيمي ومثلي فهي شيء آخر.. شيء خاص مختلف يتناسب وأكوام المرارة التي أعيش فوقها" (كنفاني، 2014: 72).

يعي الراوي أزمته بالمرض، فيقرر الانسحاب من الحب، إذ لا خيار أمامه سوى ذلك، لكن هذا الانسحاب قوبل بصد حاد أعطاه شكل رفض وإقصاء من الآخر، مما جعله ينكفئ على ذاته معززاً لمأساته وغارقاً في يأسه وانسحاقه تحت وطأة المرض والخيبة: "كان كل شيء في الحياة يتحداني ويمتص صمودي ويشمخ أمام ضعفي كسد هائل من اليأس" (كنفاني، 2014: 66– 67). إن المفارقات التي استمدت وجودها من الخط الزمني المسمى الحياة تبين مدى الهشاشة التي تسيطر على قلب الراوي، ففي الجهة الأولى المتصلة بالراوي نرى ضعفاً ويأساً في كل شيء، وفي الأخرى نرى شموخاً وسداً ليس بالضرورة أن يكونا على مكانة من القوة، فما يمنحهما مكانتهما ضعف الطرف المقابل.

إن القصة بأكملها تكرار للمضمون ذاته بعبارات مختلفة وصور مختلفة، ليؤكد لذاته، لا للآخر أنه كان أضعف من أن يكون بطلاً حقيقياً في مواجهة المرض والخيبة، فتشخيص البطل في القصة كان يدور حول محور هذه الفكرة وحسب، وفيما عدا الراوي لا شخصيات إلا المحبوبة التي لم تذكر إلا عرضاً بإبراز حبه الشديد لها، ورفضها النهائي له عندما أتيحت لها فرصة أفضل.

3-2- منتصف أيار

جاءت هذه القصة في مجموعة "موت سرير رقم 12" في قالب رسالة أرسلها الراوي لصديقه الذي استشهد منذ اثنتي عشرة سنة، والذي كان قد وعده بأن يضع أزهار الحنون على قبره كل عام في منتصف أيار، لكن أيار ذلك العام الذي كتب فيه الرسالة خلا من أزهار الحنون، مما استدعى كتابة الرسالة للتقليل من عبء الوعد، وقد ذكر في رسالته شيئاً من ذكرياته مع صديقه ذاك حين دفعه إلى الاقتصاص من القط الذي سرق زوج حمام عن سطح بيتهم، ودعاه إلى الذهاب مع المناضلين للاقتصاص من اليهود، لكن أثناء المواجهة واجهت الصديق مشكلة في بندقيته حالت دون تمكنه من إطلاق النار، فطلب من الراوي القضاء على اليهودي المواجه لهما قبل أن يكتشف مكانهما، غير أن خوفه وتردده منعاه عن القيام بالأمر حتى تمكن اليهودي من قتل الصديق، مما جعل الراوي يغرق في عاره طيلة السنوات الماضية، ويقرر الاعتراف بذلك بعد مضي اثنتي عشرة سنة على الحادثة.

3-2-1- الفضاء في "منتصف أيار"

يتكون الفضاء القصصي لأحداث القصة من ثلاثة أفضية؛ فضاء قتل القط، وفضاء موت الصديق، وفضاء كتابة الرسالة الذي لم يشر إليه صراحةً، ويبدو أن الأفضية الثلاثة فرضت الهزيمة على الراوي، ففي الأول وصل إلى قتل اللص (القط)، ولكن ضعفه وجبنه ترجم باعتلال الصحة: "ولكني كنت قد بدأت اتقيأ.. ثم لزمت الفراش أكثر من أسبوعين" (كنفاني، 2014: 36)، وفي الثاني لم يتغلب على اللص (العدو)، بل جبن، ولم يجرؤ على قتل العدو قبل أن يقتل هذا الأخير الصديق، وفي الثالث اعترف بخذلانه للصديق وضعفه، ومحاولة تهميش الفضاء في الأوصاف أو ذكر التفاصيل عنه تنسجم مع ما يشعر به الراوي من تهميش لنفسه في كل منها، فلم يكن اهتمامه على ما يحيط بقدر اهتمامه على ما يكشف ما في نفسه، فالراوي لا يظهر اهتماماً بإيصال تفاصيل الفضاء في هذه القصة إلا بما يفرض تفسير شيء في مضمونها، أو يعكس جانباً من تشخيص بطلها أو نفسه، وهو ما يتناقض مع اهتمامه بإظهار التفاصيل الزمنية، فالزمن هو بطل القصة، أما الفضاء فعنصر مساعد في التشخيص وفي بيان ما خفي منها، ومن اهتماماته بإظهار بعض تفاصيل الفضاء بما يخدم القصة قوله: "وأعتقد أنك بعدت كثيراً عن كل شيء، فكما أنت تغور إلى أعماق الأرض وتتفتت، فأنت أيضاً تغور في ذاكرتنا، وتتلاشى ملامحك، حتى ملامحك، لم أعد أذكرها جيداً" (كنفاني، 2014: 33)، فبعد المرسل إليه عن كل شيء يفسَّر بأمرين؛ الأول محسوس وصريح يغلفه الموت الذي أبعد الشخصية زمانياً اثنتا عشرة سنة ومكانياً في باطن الأرض، وآخر غير محسوس هو البعد النفسي بين الراوي وبينه، والذي يفسر لنا قدرته على النسيان، فلولا ذلك البعد المضاعف –زمانياً ومكانياً ونفسياً– لما أمكن للراوي التخلص من عبء ما اقترفه يوماً، أي ترجم لنا البعد المكاني البعد النفسي بوضوح جلي.

كما كان لبعض أفضية القصة دور لا بأس به في تشخيص الراوي، ومن ذلك قوله: "وقد وقفنا –أنت وأنا– إلى جانب الحجر الكبير الذي يشكل مقعداً أمام بيت جدك" (كنفاني، 2014: 34). كان هذا الوصف للفضاء في المرة الأولى التي أراد فيها الاقتصاص من اللص –القط– الذي سرق زوج حمام. إن وجود الحجر مرتكز أساسي في ذهن الراوي، إذ استحضر الفضاء لصلابته، خاصة وأنه يستخدم للجلوس الذي يمنحنا إمكانية تفسيره بأنه كان يجد في صديقه مستراحاً ومتكأً صلباً، ووجوده أمام البيت تأكيد على ترسيخ الأمان الذي يستحضره البيت في النفس، كما أن التأكيد على وجود الحجر الكبير دليل على الثقة والعزيمة التي كان الصديق يمنحهما له: "لقد وقفنا إلى جانب الحجر الكبير ثم سمعت صوتك: ألست تريد الانتقام؟"(كنفاني، 2014: 35)، خاصة مع تأكيد الصديق الدائم على إثبات الذات وأخذ الحق: "سوف أقتله أنا إذا خانتك شجاعتك" (كنفاني، 2014: 35).

كما عزز الفضاء فكرة موت الصديق بالإشعار بها مبكراً، وأعطى للمتلقي حدساً تنبئياً بأن نهاية مهمتهم ستكون بموت أحدهم: "ولكزتني فجأة ملفتاً نظري إلى الحقول وقد بدأ أيار يعطيها لون الحياة: هذا الحنّون..." (كنفاني، 2014: 37)، فالحقول بما فيها يغطيها الحنّون الأحمر، واقتران ذلك بشعور الراوي بأنه لون الحياة تنبؤ سابق بالانتقال إلى حياة أخرى مصبوغة بالدماء، وإن كانت أزهار الحنون قد زينت هذا الفضاء فإن خلوه منها كان ميزة الفضاء الثالث، أي فضاء كتابة الرسالة، وكان ذلك الشرارة التي أوقدت ذكر الحادثة في ضميره وجعلته يعترف بما اقترفه قبل اثنتي عشرة سنة: "لقد كان عهدي لك ان أحمل إلى قبرك في كل منتصف أيار بعض أزهار الحنّون، فأنثرها فوقه.. وها قد وصل منتصف أيار دون أن أجد ولو زهرة حنّون واحدة" (كنفاني، 2014: 33)، أي كان المحرك الأساسي للقصة زماني –منتصف أيار– إلا أن خلو الفضاء مما يمنحه إياه الزمان – أزهار الحنّون– كان الدافع الأول للاعتراف، ولو كان أيار ذلك العام كبقية الأعوام يصبغ الفضاء بالأحمر وبأزهار الحنون لما اعترف البطل ولما كانت القصة.

في سياق متصل؛ تبدو أفضية القصة مفتوحة بالكامل، ففضاء الاقتصاص من القط وفضاء موت الصديق مفتوحة، ولا يوجد إلا فضاء واحد مغلق هو مكان اعتكافه عند مرضه، والذي أشير إليه بشكل عابر، لكن انفتاح أفضية القصة لا يعكس لنا نفسية الراوي، ففي الفضاء الأول أصابه من الارتباك والخوف ما أصابه وانتهى الأمر بمرضه، وفي الثاني أصابه ارتباك أشد من الأول وانتهى الأمر بموت الصديق، فالفضاء المفتوح اقترن لدى الراوي بالارتباك الشديد والمرض الجسدي أو النفسي، وهو بهذا يخلي الأفضية المفتوحة من أي انشراح قد تحققه عادة، كما أن الأفضية تنوعت بين أليف ومعاد، فالأليف ارتبط بذكرياته لطفولته قبل قتل القط، ولكن الأفضية ذاتها تحولت إلى معادية بعد خيبة التجربة، فما أثقلته به الحادثتان حولت المكان الأليف إلى معاد، وبهذا فهو يضع على الواقع مسؤولية الإطاحة بالألفة وخلق النفور في قلوب الشخصيات. لقد كان

ما ورد من تفاصيل الفضاء –على قلّتها– مفسراً لمشاعر الراوي وفاضحاً للحال الشعورية له، ومعززاً لفهم ماضيه وحاضره.

3-2-2- الزمان في "منتصف أيار"

أول ما يلاحظ في القصة أن منتصف أيار (فصل الربيع ووقت الخصب) يرتبط بثنائيتين متناقضتين، الأولى نمو أزهار الحنّون، والثانية نكسة الراوي الداخلية في مفارقة زمنية نفسية، فالإشارات الزمنية الواردة من العنوان لا تتلاقى بتلك التي تطالعنا في السرد إلا بعلاقة ضدية، والموقع الدقيق الذي تواجهنا به كلمة "منتصف" تحيل الذهن إلى الوقوف بين أمرين لا يتعدى تفسير دلالته عن الحيرة، فتجعلنا نتخيل الراوي يسعى لاهثاً للوصول إلى هذا الطرف أو ذاك؛ طرف الثورة والشجاعة وطرف النسيان والراحة، ويبدو باعترافه أن ذاك الاعتراف جذبه إلى الطرف الثاني بالتخفف والتخلص من الحبل الذي يشده من وسطه إلى الطرف الأول، إذ تحرر مما كان يحول بينه وبين الاستقرار، لكن إقراراته الأخيرة تبين نقيض ذلك كما سنرى، كاشفة عن أن التخفف الحقيقي كان بحمل المسؤولية والإحساس بواجب النضال.

يبدي لنا الزمن (منتصف أيار) صورة إنسان يخفي في داخله عوالم من الجبن التي تَجبل مع شخصيته، فتعكس مكونات الهزيمة التي بزغت في طفولته واستمرت بالنمو معه، ولولا تعيين الزمن (منتصف أيار) لما كان لتلك البذرة –الهزيمة– أن تنمو كل عام مع ما تشكله الشخصية المهزومة (الراوي) من أرضية خصبة تعين على ذلك، فبعثَ تحديد الزمن الروح فيها كل عام، وكان للتتابع الزمني دور في إظهار الأثر الذي طرأ عليها والتغيرات التي قامت بتحويلها إلى بطل إشكالي جبان متخاذل.

شكّل انتهاء أزهار الحنون شرارة البوح والاعتراف على ما مضى عليه سنوات وهو طي الكتمان: "وها قد وصل منتصف أيار دون أن أجد ولو زهرة حنون واحدة" (كنفاني، 2014: 33)، ولو وجدها لما كسر صمته: "ألم يكن الأجدر بي، وقد فشلت في حمل أزهار الحنون إلى قبرك أن استمر في الصمت الذي بدأ منذ اثنتي عشرة سنة؟" (كنفاني، 2014: 34) فأزهار الحنون –التي تنمو عادة في منتصف الربيع، أي في منتصف فصل الخصب والنمو– ما عادت لتنمو، وكأن خصوبة الأرض كانت تغطي على قحط الصحوة، وما إن غابت الأزهار جلي ما أخفته النفس، والصمت الذي غلّف السنوات موت خيم عليها، مستمراً منذ موت الصديق وحتى لحظة يقظة الراوي التي تكللت باعترافه: "يبدو لي من المستحيل أن أستمر في صمتي" (كنفاني، 2014: 42)، فالمنغص الوحيد لذلك الصمت ولاستمراريته نقطة زمانية تتكرر كل عام، هي منتصف أيار، والانسياب الزماني المستمر على امتداد اثنتي عشرة سنة كان يختل في منتصف أيار وحسب، وهذا ما يمنح هذه النقطة الزمانية إيحاء متمرداً وعاصياً مخالفاً لطبيعة الراوي الانهزامية والمترددة، لذا كان يضغط على صدره، فأدت

تلك اللحظة دور المحرض لتلك الصحوة: "إن منتصف أيار يضغط على صدري وكأنه قدر مجنون" (كنفاني، 2014: 34).

من جانب آخر فإن الوضوح الشديد لبداية القصة ليس إلا وضوحاً للماضي: "ولكن الغريب أن قصتنا معاً لها بداية واضحة، بل أكاد أقسم أن بدايتها من الوضوح بحيث تستطيع أن تعتبرها فصلاً مستقلاً عن جريان بقية أحداث حياتنا" (كنفاني، 2014: 34)، وكون هذه البداية بعيد العصر يفضي بالقصة إلى مستقبل مظلم: "كان الوقت بعيد العصر بقليل، وقد وقفنا –أنت وأنا– إلى جانب الحجر الكبير الذي كان يشكل مقعداً أمام بيت جدك" (كنفاني، 2014: 34)؛ ومن تأكيده على ذلك: "كان الوقت عصراً؛ نعم، سوف أؤكد على هذا مرة أخرى لأن الصورة لا يمكن أن تكتمل عناصرها إلا إذا دخل إليها ضوء العصر" (كنفاني، 2014: 35). لقد رسم لنا الزمان ملخصاً للقصة، فالبداية واضحة، والضوء خافت يكاد ينجلي، والمستقبل مظلم بما لف شخصيتي القصة الرئيستين من تغييب الموت لإحداهما، وخفوت الأخرى تحت وطأة عذاب الضمير، والإصرار على ضوء العصر تأكيد على أن الذكرى مضاءة في الذاكرة أكثر من وجود الشخص ذاته.

إن ارتباط الزمن بشخصية ميتة في القصة دل على التوقف أو السكون الزمني، وهذا الإيحاء بالسكون يوصل للمتلقي عمق مصيبة الراوي، ومكانة الصديق في حياته، إذ عده معادلاً للحياة، أي معادلاً للزمن، خاصة أنه جعل منه معادلاً له منذ البداية، فظن أنه مات بدلاً منه: "إن منتصف أيار يضغط على صدري وكأنه قدر مجنون، أخطأ ذات مرة.. فقتلك بدل أن يقتلني" (كنفاني، 2014: 34)، وانتهى إلى اعتناق أفكاره في النهاية في الاعتقاد بوجوب قتل اللص: "فالقط الذي قتلته لم يفعل سوى أنه سرق زوج حمام يأكله، وكان السبب هو جوعه حتماً، أما الآن فأنا بإزاء جوع آلاف من الرجال والنساء، أقف معهم أواجه لصاً سرق منا كل شيء" (كنفاني، 2014: 40) ، فالقط سرق الحرية التي مثّلها الحمام، واللص الأكبر سرق الحرية والحياة بأكملها، وانتهت القصة بمعاصرة الراوي للحظة الكشف بوجوب الاقتصاص منه كما كان الصديق قد آمن قبل اثنتي عشرة سنة، والحكمة التي وصلا إليها –الراوي والصديق– في وجوب موت البعض ليحيا الآخرون لم تحقق المزامنة مع الوقت الحاضر إلا بعد أن تخفف من عبء عاره: "لقد اكتشفت أنا – كما يجب أن تكون اكتشفت أنت منذ بعيد– كم هو ضروري أن يموت بعض الناس من أجل أن يعيش البعض الآخر. إنها حكمة قديمة، أهم ما فيها الآن أنني أعيشها" (كنفاني، 2014: 40) وقد أفضت هذه المزامنة إلى جعل الراوي يجعل من نفسه معادلاً للصديق، فالواضح أنه قرر أن يكون الشخص الآخر الذي يموت ليحيا البقية، أي هيأ نفسه ليصبح شخصاً شبيهاً بصديقه، وهو ما أعفاه من واجبه تجاهه بعد أن كان قد التزم به على مدار الأعوام، لأنه كان ينظر إليه نظرة الأدنى إلى الأعلى، أما وقد قرر أن يصبح نداً له فقد تحرر من عبئه، وهو أمر ما كان ليتضح لولا اتحاد الحكمة بحاضر الراوي: "أهم ما فيها الآن أنني أعيشها" (كنفاني، 2014: 40). لقد ساهم

الزمن في تحديد المبررات التي أدت إلى تغيير في الشخصية ونموها، ولولا فهمنا للخط الزمني لما فهمنا أن هذه الشخصية نامية أصلاً، وهو ما دعا الراوي إلى الدقة في تعيين الزمن في رسالته، فذكر شهر وفاة الصديق كما مر، ووقته: "لقد نزلنا، عند الظهر، في حقول المستعمرة. كانت الخطة جريئة ولكنها ممكنة" (كنفاني، 2014: 38)، والمدة الفاصلة بين استشهاد الصديق وكتابة الرسالة: "لقد مر اثنا عشر عاماً على ذلك اليوم، وأنا ملاحق من عاري. كل أيار يثقل على صدري ككابوس لا يرحم" (كنفاني، 2014: 39)، في محاولة لتثبيت النقطة التي بدأ فيها تحوُّل الشخصية نحو الانحدار في عارها الشخصي، والتي تبدأ بعدها تلك اللحظة بطمس الحدود الواضحة لبقية اللحظات، وما وقت الرسالة والرسالة ذاتها إلا محاولة للتخفف من عبء تلك اللحظة التي طال مكوثها على ضميره، للوصول إلى لحظة التحرر.

3-2-3- الشخصيات في "منتصف أيار"

الشخصيات في هذه القصة قليلة جداً، فهي تَختَصر بشخصيتين؛ الراوي– المرسِل، والمتلقي– المرسل إليه الذي لن تصله الرسالة أبداً، إذ كان قد مات قبل اثنتي عشرة سنة، وعدم وجود وجهة محددة أو مرسل إليه محدد يلقي شيئاً من جوانب اغتراب الشخصية، أو ربما صعوبة الاعتراف بما ستعترف به لأي كان: "لست أدري لمن سوف أرسل هذه الرسالة" (كنفاني، 2014: 71)، لذا فالرسالة موجهة في الحقيقة إلى ذكرى أو حس مجرد يوجهه ضميره، في محاولة منه لتخلية كتفه من العبء الذي حمله على امتداد أعوام بالبوح فقط مما أثقله على امتداد الأعوام الماضية، فإخفاق الراوي في أن يكون نداً للصديق حال دون اعترافه من جهة، وجعل ذلك الصديق يكسب مكانة سامية أحالته إلى كونه رمزاً، ولكن ما إن شعر الراوي بكونه نداً له نسف المكانة العمودية بينهما وتخلى عن مسؤوليته تجاهه بإيصال أزهار الحنّون إلى القبر "أيكون هذا السبب الذي جعلني أنفك عن صمتي؟ كي أزيد التصاقي بك" (كنفاني، 2014: 40).

تبدي القصتان؛ الأولى (مع القط) والثانية (مع اليهودي)، أن الراوي لم يكن أبياً بذاته، بل بدفع الآخرين له، وكان لا بد من القصة الأولى لمقابلتها بالثانية، فاللص الذي سرق زوج حمام بدافع الجوع نال جزاءه بدفع من الصديق، أما العدو –اللص الأكبر– فقد سرق وأجاع الناس ولما ينل جزاءه بعد، لكن الراوي تقاعس في حماية صديقه الذي أراد الاقتصاص من ذلك العدو، وفي القصتين تبدو شخصية الراوي مترددة وجبانة، إذ أعلن صراحة: "لا أدري أي شيطان جعلني أهتف: أخطأته، سوف أجرب حظي" (كنفاني، 2014: 35)، فعد محاولته للاقتصاص من القط السارق من وساوس الشيطان، لكنه أرغم على الاستمرار فيما بدأه: "وحينما رأيته مقعياً على السور من خلال انفراج علامة التصويب في مقدمة بندقيتي شعرت برجفة واضطرب التصويب لفترة" (كنفاني، 2014: 36)؛ وهو ما يبدو في قوله أيضاً: "ومرت لحظات دون أن يستطيع إصبعي شد الزناد. كنت أرتجف..." (كنفاني، 2014: 38)، أما الصديق فعلى النقيض من ذلك، إذ عمل الراوي على إبراز صورته

كبطل بجعل نفسه صورة مضادة، فأبرزَ صفات الراوي جبنه، وأبرز صفات الصديق شجاعته؛ الجبن الذي جعل الراوي يفوت الفرصة في اللحظة الحرجة لإنقاذ صديقه: "ولكن ذلك اليهودي الذي انتصب أمامنا واقفاً على حين فجأة، شل تفكيري. كان يحمل قنبلة يدوية ألقاها فوقنا، وسمعت صوتك والدخان يكاد يعمينا: اقتله. <لقد علق رصاص مشطي.> وانجلى الدخان. كان ما يزال واقفاً يحمل قنبلة ثانية ويفتش بين الزرع عنا، ورأيته من خلال علامة التصويب يقف هناك، بعيون مذعورة. مرت لحظات دون أن يستطيع أصبعي شد الزناد. كنت أرتجف، وبقي الهدف واقفاً في منطقة تصويبي. كنت أشاهده من خلال أداة التصويب، ومن خلال هذه الأداة، شاهدته يكتشفك، ويلقي فوقك بقنبلته الثانية ويولي الأدبار" (كنفاني، 2014: 38- 39)، وأما شجاعة الصديق فكانت في مبادرته بقتل القط الذي سرق من بيت الراوي زوج حمام: "سوف أقتله أنا إذا خانتك شجاعتك" (كنفاني، 2014: 35)، وفي دفعه له للاقتصاص من العدو الأكبر: "القط المنقط اللص.. يجعلك تذوي هكذا؟ شيء مضحك! ألم تعد نفسك لخوض معارك تقتل فيها رجالاً لا قططاً؟" (كنفاني، 2014: 37)، لكن ملامح الصديق التي بدأت تغيب بعد تلك السنوات تتوازى مع محاولة تغييبه في نفس الراوي، فالملامح المتلاشية ضمور وانجراف في النسيان: "فكما أنت تغور إلى أعماق الأرض وتتفتت، فأنت أيضاً تغور في ذاكرتنا، وتتلاشى ملامحك، حتى ملامحك، لم أعد أذكرها جيداً. أما صوتك فلست أعرف كيف كان. عيونك، لم أعد أذكر كيف كان بريقها، ويصعب علي كثيراً أن أتصور حركتك. كل الذي بقي منك في ذهني جسد جامد، كفاه فوق صدره، وخيط رفيع من الدم يصل بين شفتيه وأذنه" (كنفاني، 2014: 33) ولكن عندما اتحد التغييب المكاني -في القبر- مع التغييب في الذاكرة صارت الرؤية واضحة: "وأذكر -بوضوح هنا- كيف حملوك وألقوك في الحفرة بملابسك كلها، ثم أهالوا التراب" (كنفاني، 2014: 33) وهو ما تواتر مع علو الصوت وانخفاضه مع تلك اللوحة البصرية في الذاكرة: "بينما مزق صمود رفاقك صوت نحيب مجروح أخذ يعلو خلفنا شيئاً فشيئاً، ثم يصمت" (كنفاني، 2014: 33- 34). إن وضوح الرؤية في هذه النقطة بالتحديد من الذكرى العامة دليل على أن ما أيقظ ضمير البطل طريقة موت البطل، لا البطل ذاته، فلم يكن احتفاظ الذاكرة به لما لمسه منه من مواقف بطولية أو نبيلة، بل لموته نتيجة تقاعسه عن حمايته، أي ما رسخ في نفس الراوي حقاً هو جبنه الشخصي في ذلك الحين، فحتى التفاصيل القليلة التي ذُكرت عن الصديق كانت بغاية إيضاح داخل الراوي، وتشخيصه ذاته، لا لتشخيص البطل الذي ما كان بطلاً لولا جبن الراوي من جهة وحاجته -الراوي- إلى خلق بطل من جهة أخرى، وهي حاجة يبديها كمحاولة للتمسك برمز ما، بعد أن أثبت على امتداد السنوات أنه غير قادر على التمسك بأي شيء.

كما لاحظنا قلّما ظهر تشخيص البطل أو الراوي إلا فيما يتعلق بتلك الحادثة وما ارتبط بها، وهو ما دار في الأصل حول فكرة واحدة، هي جبن الراوي وشجاعة الصديق التي مثلت صفات سيكولوجية اقتصرت الرسالة

على إظهارها لأنها تشكل لب الرسالة، أما فيما عدا ذلك من صفات فلم تلق اهتماماً يذكر، سواء أكانت ظاهرية أم نفسية، بما يتناسب مع طبيعة الرسالة التي لم تذكر إلا ما يوضح الفكرة.

4- نتائج

انتهت دراسة "البنية السردية في القصة الترسلية؛ في جنازتي ومنتصف أيار نموذجاً" إلى أن الرسالة ركزت على العنصر الذي أرادت إبرازه في القصة كمحدد في تشخيص الراوي، فنال الزمان الأهمية الكبرى في القصتين، لأن الزمان نوعاً ما بطل القصتين، ولأن الإشارة الزمنية المنطلقة من العنوان في القصتين تقيد نظيراتها في السرد، ففي القصة الأولى كانت الجنازة محدداً لتشعبات الأزمنة التي وردت في السرد جميعاً، والتي كانت عناصر القصة جميعاً تصب في بؤرتها، وفي الثانية كانت النقطة الزمانية محفزاً لتجدد الذكرى وبداية لنكسة الراوي ولانحداره إلى بطل إشكالي، فالزمان في كلتيهما نال ما لم تنله العناصر الأخرى مجتمعة من الأهمية بما جعل سرده يطغى على البقية، وهو ما نلاحظه بوضوح بارز في قصة "في جنازتي"، كما كان الزمن في القصتين نفسي، وقد أدى دوراً في توجيه قراءة القصة وفهمها، ورسم الشخصيات بآمالها ومخاوفها، بما عملت عليه تلك الشخصيات من توسيع حدود الزمن وتكثيفه من خلال جعله يتركز على لحظة ما (لحظة الفراق في "في جنازتي" ولحظة موت الصديق في "منتصف أيار")، فقد كثفت الأحداث داخل الزمن بجعل هاتين اللحظتين كدوامة لا يستطيع الزمن الخروج منها بعد أن دخلها، أما عنصر الفضاء فلم ينل ذلك الاهتمام، خاصة في "منتصف أيار" لهذا لم تعن به الرسالة، ولم تُفض في تفصيلاته ووصفه، فذاك لا يناسب قالبها، ولكن فيما يتعلق ببعض التفاصيل السردية وجدنا أن مهمة الفضاء اقتصرت على تعرية الشخصيات من الداخل وكشف خباياها، فالاهتمام بالوصف ليس غاية في الرسالة، لكن الأشياء والأفضية تذكر كما هي في عين الراوي، مما يجعلها تؤدي دور المرآة في عكس باطنه، وقد كشفت الدراسة أن الأفضية في القصتين تميل إلى العدائية، ولم يتطرق الراوي إلى الأمكنة الأليفة، فحتى البيت كفضاء أليف كان محطّ التجاهل، إذ ذكر الراوي بعض الأحداث في قصتيه مما لا يحدث إلا في البيت دون أن يأتي على ذكر البيت أو وصفه، كمرضه في "في جنازتي"، ومرضه في "منتصف أيار" التي ذكر فيها برج الحمام في بيتهم دون أن يذكر البيت، وذكر أنه لزم الفراش مستعيضاً به عن البيت، في تجاهل ملحوظ لهذا الفضاء بما يعكس أزمة داخلية ملحوظة. كما خلص البحث إلى أن الشخصيات في القصتين اقتصرت على الراوي، وقد عمل على تشخيصه بالاستعانة بشخصية نقيض في الصفة الأبرز له، فالصفة الأبرز للراوي في "في جنازتي" كان الحب ومحاولة التضحية، فكانت الشخصية النقيض أنانية تعطي الأولوية لمصلحتها، والصفة الأبرز للراوي في "منتصف أيار" كانت الجبن والتردد، فكانت الشخصية النقيض على قدر من الشجاعة والحزم، غير أن دور الشخصية النقيض وتشخيصها اقتصر على إبراز الضد في الراوي، ولم تنل من الأهمية أكثر من ذلك، إذ لا تفسح الرسالة المجال

لتعدد الشخصيات أو لتشخيصها بعناية إلا فيما يتعلق بالراوي، فطابع الرسالة الذاتي يجعله محور الاهتمام، ومن الملاحظ أيضاً أن شخصيات كنفاني سيكولوجية في قصتيه، لذا كان الهدف الأول تحديد تركيبها النفسي، لكن المهم فيها أن الراوي عمل على رفع النقيضِ (المحبوبة والصديق) إلى درجة ربط الحياة والزمن به، وكنوع من إيجاد مواءمة حاول الراوي أن يفرض الآخر بطلاً في "منتصف أيار" ويجعل من نفسه بطلاً في "في جنازتي". هناك العديد من النتائج التي يمكن الوصول إليها إذا درست العناصر من زوايا أخرى، خاصة إذا ما درست في قصص أخرى للكاتب، للوصول إلى ملامح عامة لأسلوبه، وهو ما نقترحه كمقالة مكملة لهذه المقالة.

المصادر والمراجع

-أسعد، سامية، 1982، القصة القصيرة وقضية المكان، **مجلة فصول**، مج 2، ع4، 179- 186، مصر.

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

-بوطيب، عبد العالي، 1992م، إشكالية الزمن في النص السردي، **مجلة فصول**. مج 12، ع2، 129- 145، مصر.

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

-التونجي، محمد، 1999، **المعجم المفصل في الأدب**، ج1 و2، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت.

-زنور، مريم وقدور، سكينة، 2019، أدب الترسل وتداخل الأجناس، **مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية**، مج 33، ع3، 331- 361، الجزائر.

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

-عتيق، عبد العزيز، 1972، **في النقد الأدبي**، ط2، دار النهضة العربية، بيروت.

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

-قاسم، سيزا، 1982، المفارقة في القص العربي المعاصر، **مجلة فصول**، مج 2، ع2، 143- 152، مصر.

-الكردي، عبد الرحيم، 2006، **السرد في الرواية المعاصرة- الرجل الذي فقد ظله نموذجاً**، مكتبة الآداب، القاهرة.

-كنفاني، غسان، 2014، **موت سرير رقم 12**، دار منشورات الرمال، قبرص.

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

-محمد، حسين علي، 2011، **التحرير الأدبي: دراسة نظرية ونماذج تطبيقية**، ط7، العبيكان، الرياض.

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

-موسى، إبراهيم نمر، 1992، جمالية التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف، **مجلة فصول**، مج 12، ع2، 302- 316، مصر.

-نصار، نواف، 2011، **معجم المصطلحات الأدبية**، دار المعتز، عمان.

-وادي، طه، 1994، **دراسات في نقد الرواية**، ط3، دار المعارف، القاهرة.

-وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، 1984، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط2، مكتبة لبنان، بيروت.