

تقسيم النص الروائي: أعمال غسان كنفاني أنموذجاً

أحمد سعيد العدواني

أستاذ الأدب العربي والنقد المشارك، قسم الأدب، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى

(قدم للنشر في ١٠/٤/١٤٤٢هـ، وقبل للنشر في ٢٣/٧/١٤٤٢هـ)

الكلمات المفتاحية: تقسيم، الفصل، الرواية، الفضاء البصري، كنفاني.

ملخص البحث: يسعى البحث إلى تحليل أنماط تقسيم النص الروائي وفق وحدات وفصول، تتميز بالاستقلال في ذاتها، وتحقق انسجام النص، وذلك من خلال الوقوف على طبيعة التقسيم ومفهومه وحدوده ووظائفه، والكيفية التي يحقق بها جمالياته، ويتفاعل من خلالها مع المكونات السردية. وقد اتخذ البحث أعمال غسان كنفاني الروائية أنموذجاً للدراسة التطبيقية، في سبيل الوقوف على طبيعة كل قسم، وبنيتها، وحجمه، وعلاقته بأقسام الرواية الأخرى، وأثره في السرد، ودلالته، ومن خلال تمثيل أحجام تلك الأقسام وفق رسم بياني، حاول البحث استنباط العلاقة بينها، وربطها بالبنية السردية لكل رواية. حيث تعددت أنماط التقسيم، والبنية المؤثرة فيه، بين الحدث والزمن والشخصية والراوي، وفق ما يكشفه تحليل الرسم البياني لأحجام الفصول وعلاقاتها، وقد لوحظ أن الاتجاه الهابط للمنحنى متناسب مع النهاية المغلقة للرواية، في حين كان الاتجاه الصاعد متناسباً مع النهاية المفتوحة، فضلاً عن ترسيخ الراوي الوعي بالواقع والانعقاد من الماضي.

Narrative Text Division: Novels of Ghassan Kanafani as a Model

Ahmed Saeed Al-Adwani

Associate Professor of Arabic Literature and Criticism, Department of Literature, College of Arabic Language, Umm Al-Qura University
(Received: 10/4/1442 H, Accepted for publication: 23/7/1442 H)

Keywords: division, chapter, novel, visual space, Kanafani.

Abstract: This research seeks to analyze the archetypes of dividing the narrative text according to units and chapters, which are characterized by independence and achieve the harmonization of the text, by examining the nature of the division, its concept, limits and functions, and how it achieves its aesthetics and interacts with the narrative components.

The research took Ghassan Kanafani's novels as an exemplar for this applied study, in order to determine the nature of each section, its structure, volume, relationship to other sections of the novel, its effect on narration, and its significance, through representing the size of these sections according to a graph, the research attempted to draw their relationships and link them to the narrative structure of each novel.

The archetypes of division and the structure affecting it varied, between the event, time, character and narrator, according to what the graph analysis reveals about the size of the chapters and their relationships. It has been observed that the downward direction of the curve is suitable with the closed ending of the novel, while the upward direction was proportional to the open ending, in addition to the narrator's consolidation of awareness of reality and emancipation from the past..

مدخل:

ومع أن القصيدة العمودية قد حافظت على هيئة تناظرية ثابتة، فإن الشعراء حاولوا استئثار أنماط الكتابة في أشكال تتمثل المعنى، وطبيعة الأداء - أحياناً - على نحو ما يلاحظ في الموشح والقلب والتفصيل (الماكري، ١٩٩١، ص ١٥٢-١٥٨). ولكن الأمر أخذ بعداً آخر مع قصيدة التفعيلة التي ولدت في أحضان ثقافة المطبعة، وكسرت العمودية؛ لتتيح للشاعر حرية اختيار عدد التفعيلات في السطر الشعري، فأصبح التشكيل البصري للقصيدة يتضمن دلالة في ذاته، ذلك أن الصفحة تمثل "الحيز الذي يتم فيه التفاعل بين الأنا والعالم، فحركية النص الشعري على الورق تطوع إدراك الطبيعة لحركة الذات وتجسد الحركة الداخلية للذات الشاعرة" (الصفرائي، ٢٠٠٨، ص ١٥٢). فتجربة قصيدة التفعيلة قرائية بصرية، تكتسب دلالتها من فضاء الصفحة وما يحفل به من تقنيات الشكل الطباعي، والسطر الشعري، والسواد والبياض، والحذف والتدرج والتقطيع، وعلامات الترقيم وغيرها.

لقد اكتسبت النصوص ثباتاً ورسوخاً مع اكتشاف الطباعة، فأشكال الحروف النمطية، وتوزيع الكلمات المطرد على فضاء الورق أعطى للنص المكتوب وثوقية في حد ذاته، حيث "حبست الطباعة الكلمات آلياً ونفسياً على السواء في الفراغ، وبذلك رسخت إحساساً قوياً بالاكتمال أكثر مما استطاعت الكتابة أن تفعل، وقد أدى عالم الطباعة إلى ميلاد الرواية، التي أدت في النهاية إلى القطيعة الحاسمة مع البنية المتقطعة" (أونج، ١٩٩٤، ص ٢١٢). فالنص الروائي بنية لغوية ثابتة وممتدة.

إذن، الرواية قد ارتبطت بالمطبعة منذ نشأتها في الآداب جميعها، وساعدت الصحافة على نشرها بين فئات القراء، في مجتمع برجوازي يتبنى مفاهيم الذاتية والتعدد، ويحرص على نشر الوعي بين أفرادها، وقد كانت الرواية العربية أكثر الأنواع السردية تجاوباً مع الوسائط الجماهيرية الجديدة (المسموعة والمكتوبة والمرئية)، وكانت فاعلية القارئ وتجربة التلقي البصري واحدة من خصائص المرحلة الحضارية التي ظهرت فيها الرواية، حيث أصبح معها النص طليقاً متحرراً من سلطة مؤلفه، فهو "خطاب لا يمكن مساءلته أو معارضته، على نحو ما يحدث في الخطاب الشفاهي؛ ذلك لأن الخطاب

ينظر بعض الباحثين إلى علاقة المشافهة بالكتابة بوصفها نمطين ثقافيين متقابلين، بين ثقافة الأذن وثقافة العين، فالأولى تسلطية وثوقية محافظة (سمع وطاعة)، ترضخ لصوت المنبع، في اتجاه أحادي؛ لذلك فهي ثقافة سلطة، وتاريخ وسرد ورواية في ضوء طبيعة الصوت الزمنية، في حين أن العين لديها قوة قلب ذاتي على شبكيتها، وحركة في اتجاهات مختلفة؛ لذلك فهي ثقافة نقدية، تعتمد على اختلاف الرؤية وتعدد التأويل، وهي ثقافة مكانية لأن العين لا تستطيع الرؤية إلا حال الثبات وتحديد أبعاد المرئي، وإذا كانت الأذن تحتاج إلى الاقتراب من مصدر الصوت، فإن العين يلزمها الانفصال كي تتمكن من رؤية موضوعها رؤية واضحة؛ لذلك اقترنت العين بالبصيرة والرأي والانعكاس، في حين اقترنت الأذن بالحفظ والنقل والذاكرة (بن عبد العالي، ٢٠٠٨، ص ٧-٨).

لقد شهدت الآداب الإنسانية مراحل تحول حضارية أسهمت في تغيير الوعي الإبداعي، وشروط تلقيه، إضافة إلى بنية النص ودلالاته، لعل أهمها التحول من الشفاهية إلى الكتابة، وهو تحول من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة الرؤية والعين، "فمن دون الكتابة لا يستطيع العقل الكتابي أن يفكر على النحو الذي يفعله، ليس فقط عندما مارس الكتابة بل حتى في حالة إنشائه أفكاره في شكل شفاهي، لقد غيرت الكتابة شكل الوعي الإنساني، أكثر من أي اختراع آخر" (أونج، ١٩٩٤، ص ١٢٩). فقد تجاوز الاهتمام بدراسة العلاقة بين المشافهة والتدوين إطار عملية التواصل إلى البحث في طرائق التفكير في الثقافة والشعرية العربية.

وإذا كان الأداء الشفهي يستعين بقرائن الحال وسياق التواصل (التنغيم وحركات الجسد) لإضفاء دلالات أقوى للمعنى، فإن ذلك ينعدم في النص المكتوب، فالصوت حياة ووجود في مقابل الكتابة التي تعد وجوداً مادياً، "لذلك نشأت الرغبة في نقل سمات الأداء الشفهي إلى المتلقي عبر الكتابة، وقد تجسدت تلك الرغبة في صورة تشكيلات بصرية تعبر في واقعها عن الجدل بين الشفهي والمكتوب" (الصفرائي، ٢٠٠٨، ص ١٤).

البصرية، يذهب بعض الدارسين إلى اعتبار ذلك التداخل والتفاعل شكلاً من أشكال التناص بين نصوص الأدب وتُظَم الثقافة الأخرى (عبد المقصود، ٢٠٠٧، ص ٢٤٥-٢٤٧).

ويؤكد علماء نفس الإبداع تلازم اللغة والصورة في عملية الإنتاج والإدراك بين نصفي المخ البشري، فالأيسر مختص باللغة، وهو تحليلي منطقي، بينما يختص الأيمن بالصور، وهو ذو طبيعة كلية مجازية عاطفية "وهذا التكامل بين مناطق اللغة ومناطق الصورة مطلوب، لأنه من النادر أن نجد صوراً بلا كلمات، ولا كلمات بلا صور، فالصورة -مثلاً- تكتسب معناها عبر إعطائها اسماً ما، أو ربطها بكلمة ما، بينما الكلمات في الواقع قد تكون مجرد صور" (عبد الحميد، ٢٠٠٣، ١٠١).

لقد بدأ الاهتمام بالتشكيل البصري للنص الروائي لدى النقاد مع دراسة الفضاء، الذي توسعت دلالاته لتشمل الفضاء النصي، ويقصد به "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها - باعتبارها أحرفاً طباعية- على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها" (حميداني، ٢٠٠٠، ص ٥٥). كما يشمل الحذف المعبر عنه بالنقاط، ومؤشرات الانتهاء، والبياض بين الفصول، والتقسيمات، والعناوين الداخلية (حميداني، ٢٠٠٠، ص ٥٨-٥٩).

ويندرج ضمن الفضاء النصي "كل ما يتعلق بالشكل البصري من طبوغرافيا الخط، وأنواعه، وطرائق تشكيله، والدلالات التي يمكن أن يطرحها الشكل على مستوى الصفحة، ودور الحرف والترقيم، والأسطر والبنية الخطية، وعلاقة كل ذلك بمساحة وبياض الصفحات" (الجويدي، ٢٠١٢، ص ٤٤) ذلك كله، بلا شك، يتناسب مع تجربة التلقي الخاصة بالرواية، بوصفها تجربة قراءة تضطلع فيها العين بدور مهم.

٢- مفهوم تقسيم النص الروائي وحدوده

في ظل طبيعة النص الروائي الممتد وعناصره المتسعة برزت الحاجة إلى تجزئته وتقسيمه إلى وحدات أصغر، وفق

المكتوب منفصل عن مؤلفه" (أونج، ١٩٩٤، ص ١٢٩). كما أنه يتيح للقارئ حرية التنقل داخل النص دون تقييد بمبدأ التابع المرتبط بالصوت والمتحدث وسياق التواصل.

لقد أسهم تبدل الوسيط من الشفهي إلى المكتوب في تبدل آليات إنتاج النص السردي وتلقيه، فبمقابل البعد الجماعي والانفتاح والتحاكي، حققت الكتابة: المبدأ الفردي من خلال المفهوم الجديد للراوي والكاتب، ومبدأ الانغلاق بتقييد المادة الحكائية في صيغة محددة، ومفهوم القارئ، ببعده المتفاعل والمشارك أحياناً بدلاً عن الجمهور، كما فرضت الكتابة على الراوي والكاتب تنظيم المادة السردية وتنسيقها لضمان تماسكها، والمحافظة على نسقية مضبوطة (يقطين، ٢٠١٠، ص ٣٣-٤٤).

أولاً: الإطار النظري

١- فضاء النص الروائي:

تُعد جهود ميشال بوتور في العناية بقضايا الكتابة مساهمة مبكرة مهدت للاهتمام بتشكيل مادة الكتابة، من خلال التركيز على فضاء النص المكتوب، حيث عرف الكتاب بأنه "وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقاً لمقياس مزدوج: طول السطر، وعلو الصفحة" (١٩٧١، ص ١١٢). كما ركز اهتمامه على نصوص الأدب، فتحدث عن عدد من مظاهر الفضاء النصي مثل الصفحة وتأطيرها، وألواح الكتابة، ونمط الخط واتجاه الكتابة، والرسومات والأشكال والفهارس (بوتور، ١٩٧١، ص ١٠٨-١٣١).

إن طبيعة الرواية الحوارية خولتها لاستيعاب تقنيات عدة ضمن بنيتها، سواء من فن الرسم أو النحت أو السينما أو الشعر أو المسرح، لكن الأهم قدرتها أيضاً على تمثيل تلك الفنون ضمن فضاءها البصري، في ظل هيمنة ثقافة الصورة، إذ تعد الرواية "الأنموذج السردية الأكثر استيعاباً وتمثلاً للحراك الاصطلاحي [التشكيل البصري] في الأنموذج السردية" (غبان، ٢٠١٨، ص ٤٠).

إن اللغة لم تعد وسيلة التعبير الوحيدة في الرواية، ولم يعد الإيقاع الزمني القائم على تتابع الكلمات، والأحداث السردية محور الدلالة، بل أصبح إدراك النص الروائي يتم في صورة مكانية تزامنية، وفي ضوء ذلك الاستيعاب الروائي للفنون

"التقسيم يعني، من الناحية الشكلية، التنظيم، فيمكن أن نرى فيه دلالة رؤية إلى العالم بوصفه سيرورة ذات نظام متكرر" (القوي، ٢٠٠٣، ص ٣٢٥).

لقد أولت لسانيات النص اهتمامها بتقسيم النص ودراسة مكوناته فوق مستوى الجملة، من خلال علاقات المتواليات والفقرات والمقاطع، للوقوف على آلية تعالقتها واتساقها لتشكيل النص وتحقيق انسجامه، ذلك "أن الانسجام أعم من الاتساق، كما أنه يغدو أعمق منه بحيث يتطلب بناء الانسجام من المتلقي، صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص وتولده" (خطابي، ٢٠٠٦، ص ٥-٦). ومع أن الاتساق والانسجام يرتبطان بالنص في حد ذاته، إلا أن لسانيات النص تهتم أيضاً بدراسة البنية التواصلية والسياق المرجعي، من خلال القصد والقبول والإعلام والسياق والتناص (حمداوي، ٢٠٢٠، ص ١٢-١٣). وإذا كان المنطلق اللغوي محور لسانيات النص فإن المنطلق السردى سيكون محور هذه الدراسة في سبيل اختبار مبادئ تقسيم النص الروائي وعلاقات أجزائه ودلالات ذلك.

إن عملية تقطيع النص الروائي خطوة أولى في سبيل تحليله، ورصد شبكة العلاقات فيه، لكن معايير التقطيع والتقسيم تختلف باختلاف الأسس والغايات التي تنطلق منها المناهج المختلفة؛ لذلك فإن مفهومه الإجرائي يحيل إلى "كل مقطع سردي يكون قادراً على أن يكون لوحده حكاية مستقلة، وأن تكون له غايته الخاصة به، غير أنه يكون قادراً أيضاً على الاندماج داخل حكاية أكبر توسعاً مؤدياً وظيفة خاصة داخلها" (نقلاً عن: نوسي، ٢٠٠٢، ص ١٣). وهكذا فإن المقطع يمتاز بالاستقلالية بين حدي بداية ونهاية، وفق مبرر دلالي أو معيار سردي، بحيث يهيمن عليه عنصر ما (زمان أو مكان أو شخصية أو حدث)، أو يتغير نمط الخطاب (وصف أو حوار أو سرد)، أو المنظور أو الصوت السردى أو غير ذلك، كما أن المقطع يدخل في علاقة تجاور مع المقاطع الأخرى، لتحقيق امتداد الخطاب.

ومن أوضح محددات التقطيع الاستناد إلى معايير ظاهراتية ذات بعد أيقوني، تمثل الجانب التيبوغرافي (الطباعي) للنص الروائي، وهي معايير "يتبناها السارد لتوزيع فضاء الخطاب ولتنظيم المقاطع التي يتكون منها

أسس دلالية أحياناً وشكلانية أحياناً أخرى، تجعل التعامل معه أكثر يسراً، سواء على مستوى الإبداع أو التلقي، فقد غدا ذلك التقسيم وما يخضع له من أسس وما ينتج عنه من دلالات، ممارسة يراعيها الروائيون بوصفها ميثاقاً أو عقداً سردياً، يضفي على الرواية دلالة أعمق، فمن خلاله "يقترح المؤلف ترتيباً للقراءة، وعلى القارئ -مبدئياً- أن يتبعه، وإن لم يفعل، فهو مع ذلك مضطر لأخذه بعين الاعتبار حين تأويل الكتاب" (كيليطو، ٢٠٠٢، ص ١٩٣).

إن الرواية العربية قد اتخذت طرائق مختلفة لتمييز الوحدات السردية المكونة للنص الروائي، بين تسميتها فصولاً أو أقساماً أو أجزاء، وتمييزها بالاسم أو الترقيم أو إرسالها دون تقييد، وقد شمل الاهتمام بالاعتبات جانباً من ذلك المكون النصي في الرواية، كما شكلت لغة الأعداد -بما فيها ترقيم الفصول- جزءاً من اهتمام الباحثين، "فالعدد باعتباره علامة داخل النسيج الروائي، يقيم علاقات متعددة مع مجمل عنصر الكتابة الروائية" (المبرك، ٢٠١٧، ص ٩٥).

لقد أثرت الوسائط الجديدة -مثل المقالة والتحقيق الصحفي والمسلسلات والأفلام- في بناء الرواية وتنظيمها، وخصوصاً الصحافة التي راعت مبدأ التجزئة والنشر في حلقات متسلسلة (يقطين، ٢٠١٠، ص ٤٩). ومن خلال استقراء تحولات الواقع الحضاري في ظل علاقته الجدلية بالرواية، يلاحظ تأثير "طريقة نشر الروايات وتوزيعها في أي زمن من الأزمنة في معالم وضع الفصول في الرواية" (لودج، ٢٠٠٢، ص ١٨٨).

لقد لاحظ أحد الباحثين ميل الرواية التاريخية في الأدب العربي للعنونة الداخلية؛ لارتباطها بالنشر الصحفي في حلقات متسلسلة قبل صدورها في رواية، وأما الرواية الرومانسية فقد راوحت بين العنونة والترقيم، في حين تجنبت الرواية الواقعية العنونة مراعاة لمبدأ الموضوعية، ولكن روايات مرحلة التجريب التي أعقبت الستينيات تمردت على تلك الأعراف المتعلقة بتقسيم النص الروائي (القوي، ٢٠٠٣، ص ٣٢٢-٣٢٥)، ضمن نزعة التمرد والرفض للأعراف الأدبية، سواء بإلغائه أو استحداث طرائق جديدة للتقسيم، مثل وجود متن وهامش، أو تغيير حجم الخط، وهو ما يؤكد تأثير أعراف تقسيم النص الروائي بالواقع، فإذا كان

وبناء على ما سبق فإن تقسيم النص الروائي يتيح مرونة كبيرة خلال وضع المخطط المبدئي للرواية، وتوزيع مكونات السرد؛ ليحدد مثلاً ظهور شخصية في مرحلة معينة، أو النقلة المكانية في قسم ما، أو تغيير صوت الراوي، حيث يؤكد ميلان كونديرا أنه خلال تأليفه إحدى رواياته، قام لاحقاً بتجزئة أحد أقسامها، "لقد تخيلت بناء الرواية منذ وقت طويل من ستة أجزاء، ولكن القسم الأول بدا بلا شكل، وأدرت أخيراً أنه بالفعل قسمان" (١٩٩٩، ص ٨٢).

كما يُمكن تقسيم النص الروائي من الداخل بطريقة جزئية لإجراء التعديل اللازم دون تقويض العمل كلياً، فالروائي يقوم بعملية تقييم ونقد ذاتي، أو ما يسمى عمليات العائد (عبد الحميد، ١٩٩٥، ص ١٩١-١٩٢)، خلال كتابة الرواية وبعدها، وتشمل تقييم الفكرة، والشكل التعبيري، والتقسيم يتيح له حرية التدخل لتنسيق العمل وتنقيحه، بتعديل ترتيب الأجزاء، أو الإضافة إليها، أو الاختصار، أو الحذف.

ويسمى بعض الدارسين عملية التعديل التي تصل حد إضافة قسم جديد بعد الفراغ من كتابة الرواية (الإحكام)، بهدف إعطاء بعداً آخر للعمل، أو رابطاً بين أجزاء العمل المتعددة، أو إضفاء اللون المحلي، أو سد فراغ زمني، أو تأكيد فكرة الرواية (القوي، ١٩٩٢، ص ٤٨٨-٤٩١).

فمع طول المدة الزمنية للكتابة وتطور تجربة الكاتب، فإنه كثيراً ما يجد نفسه بحاجة إلى إضافة قسم آخر لتفسير حدث ما، أو تقديم مزيد من التحليل لشخصية أو تغيير المنظور أو غير ذلك، حيث يذكر ميلان كونديرا أنه يطور الموضوعات داخل القصة ومعها في الوقت نفسه، كما أنه بعد أن أنهى كتابة رواية (الطرفة) في ستة أقسام أضاف لها قسمًا يتضمن أحداثاً تقع بعد ثلاث سنوات من وفاة البطل (١٩٩٩، ص ٨٠-٨١). ويشير روائيون آخرون إلى أنهم عادة ما يعانون من تمرد الشخصيات، وذلك بانحازها مساراً غير ذلك الذي كان مخططاً لها في البداية، وهو تمرد يحظى بتعاطف الروائيين غالباً (حنورة، ١٩٧٩، ص ١٣٨).

كما يتيح استقلال كل قسم من الرواية إدخال نظم سردية أخرى، مثل الرسائل والتقارير والمذكرات وغيرها، لغايات سردية، منها إبراز أهمية تلك الوثائق عند إفرادها بقسم

الخطاب الروائي؛ لذلك فإن هذه العناصر تعد مرتبطة بالسارد أساساً وتؤدي وظيفة تنظيمية بالنسبة له" (نوسي، ٢٠٠٢، ص ١٥). وعليه فإن تقسيم النص الروائي جزء أصيل في الممارسة السردية، ينبغي مراعاته في تحليل النص، وكشف دلالاته، ودوره في بنية النص، بل إن "مجرد كلمة (فصل) يلفت الانتباه إلى عمليات التكوين الروائي" (لودج، ٢٠٠٢، ص ١٨٥).

ويمكن تحديد مفهوم الفصل الروائي الناتج عن عملية التقسيم بوصفه "ذلك الجزء من الخطاب الروائي (ليس بالضرورة البنية الحكائية)، المتميز طباعياً (ليس بالضرورة سياقياً) بانفصاله عن سابقه ولاحقه، والمحتل بؤرة بذاتها في بنية العمل الفنية/ الدلالية، ذو البداية والنهاية المحدتين" (القوي، ١٩٩٢، ص ٤٧٣). فهذا المفهوم يؤكد فكرتين رئيسيتين، وأولاهما: وجود حد مائز لكل قسم، بين بداية ونهاية. وثانيهما: استقلال كل قسم عن غيره بخصائص تكوينية. وعليه يمكن معالجة كل قسم في ظل وحدة النص الروائي من جهة (علاقة مجاورة)، وفي ظل مكوناته بين الخطاب والحكاية من جهة أخرى (علاقة محاثة).

٣- طبيعة تقسيم النص الروائي ووظائفه

انطلاقاً من تمايز الأجناس الأدبية فإن تجربة الإبداع والكتابة فيها تمتاز كذلك، فإذا كانت القصيدة والقصة القصيرة -مثلاً- نتيجة لحظة إبداعية محددة، وتُكتب في جلسة واحدة، فإن الرواية خلاف ذلك في حاجتها إلى فترة اختمار، حيث إن "الفكرة تبدأ صغيرة ثم تتطور، ويبدأ الكاتب بعد فترة طويلة نسبياً في الجلوس لمعالجتها في رواية، وهو في كل هذه الأثناء يعيش مع فكرته، ينميها ويدعمها" (حنورة، ١٩٧٩، ص ١٩١). وبما أن كتابة الرواية تتطلب فترة زمنية ممتدة، على مستوى التخطيط وتجميع المعلومات وتوزيع الأدوار والصياغة اللغوية، فإنه يطرأ عليها الكثير من التعديل، وتؤكد مسودات كتابة الروايات مدى التغيير الذي يطرأ عليها، من خلال تجارب الروائيين أنفسهم، التي قد تبلغ ست مسودات لفصل واحد (حنورة، ١٩٧٩، ص ٢٧٣-٢٨٢).

كثيراً ما ترتبط بشعرية الرواية، ذلك أن التقسيم كثيراً ما يثير الانتباه إلى نفسه، ليحقق جماليته الخاصة، سواء من خلال العنونة أم الدلالة المتحققة في طريقة ترتيب الفصول (القوي، ١٩٩٢، ص ٤٨٠). إضافة إلى دوره في تغيير التبئير أو صوت الراوي، وهو ما يظهر بوضوح في رواية وجهات النظر الذي تتولى فيه شخصيات مختلفة تقديم الحكاية نفسها. ويتفاوت اهتمام الروائيين بتقسيم النص الروائي بحسب اتجاهاتهم الفنية، ونضج تجربتهم الإبداعية، إذ يلاحظ أنه "كلما حاول الروائي أن يكون واقعياً قلّت إمكانياته لجذب انتباه القارئ إلى هذا الجانب من جوانب التنظيم النصي لروايته، وبالعكس ينحو الروائيون الواعون جيداً بالأساليب الأدبية المختلفة إلى استعراض معرفتهم لها" (لودج، ٢٠٠٢، ص ١٨٥).

ويجد القارئ في الفصل الروائي محطات استراحة تمكنه من ضبط إيقاع القراءة، في ضوء الفترة الزمنية الممتدة، وربط أقسام العمل المختلفة، ومتابعة المكونات السردية، والاستيعاب والتأويل، وتأكيد فكرة العمل الرئيسية، كما "يمكن أن يكون بدء فصل جديد ذا أثر تعبيرى أو بلاغى، خاصة إذا كان يسبقه نص تقديمى في شكل عنوان أو اقتباس أو ملخص للمحتويات" (لودج، ٢٠٠٢، ص ١٨٥) حيث يتم من خلاله توجيه القارئ، وتحديد أفق التوقع.

ثانياً: الإجراء التطبيقي

١- تقسيم رواية (رجال في الشمس):

تقدم الرواية حكاية ثلاثة فلسطينيين يحاولون عبور الحدود بين العراق والكويت، بعد أن غادروا وطنهم بحثاً عن حياة أفضل، فيجمعهم القدر مع أحد المهريين، حيث يحاول أن يجتاز بهم الحدود في صهريج ماء، ولكن عامل الزمن يكون ضدهم، فيموتون اختناقاً.

تنقسم الرواية إلى سبعة أقسام، تتباين بالعنونة فقط، وقد تضمنت في أقسامها الثلاثة الأولى التمهيد للحدث الرئيس (العبور) بتقديم نماذج ثلاثة، تمثل فئات الشعب الفلسطيني (أبو قيس/ الشيخوخة - أسعد/ الرجولة - مروان/ الشباب).

مسقل، والإيجاء بعدم معرفة الشخصية في القسم الآخر عن تلك الوثائق، وإبطاء السرد، وتحييد الراوي، وحث القارئ على التحليل والربط (القوي، ١٩٩٢، ص ٤٨٠-٤٨١).

وإذا كانت كتابة الرواية تستغرق وقتاً ومجهوداً كبيراً، فإن الاكتمال الجزئي مع نهاية كل قسم يمثل محطة استراحة، ويعطي إحساساً بالإنجاز، وحافزاً لمواصلة الكتابة، ولكن الأهم من ذلك ما يضطلع به التقسيم من دور في تحديد وجهة بوصلة الإبداع، أو ما يسميها علماء النفس (عامل مواصلة الاتجاه)، ويقصد به تكريس الأفكار حول محور يتسم بالمرونة، وغاية يسير باتجاهها السرد، وتلمس الأسباب لربط الأجزاء المتفرقة، واتخاذ القرار أمام عدد من المتغيرات (حنورة، ١٩٧٩، ص ١٩١). وكان بداية كل قسم من الرواية إعادة ضبط وتوجيه، بالنظر إلى الأمام والخلف لتحقيق التماسك، وهذه الوظيفة مرتبطة بعلاقة أقسام الرواية مع بعضها، "فتوالي الفصول داخل العمل بشكل أو بآخر له قيمة تجريدية في حد ذاته" (القوي، ١٩٩٢، ص ٤٩٧).

وعلى مستوى عناصر الحكاية فإن الانتقال من فصل إلى آخر يكفل حرية التنقل بين الأزمنة من خلال إيجاده فراغات زمنية يوحي بها ذلك الانتقال، والحال كذلك بالنسبة للشخصية والمكان الذي يتغير بتغير الفصل (لودج، ٢٠٠٢، ص ١٨٥). وأما الأحداث فإنها غالباً ما تربط بطول كل قسم، إذ توحى الفصول القصيرة مثلاً بسرعة الأحداث، بخلاف الفصول الطويلة.

كما يلاحظ في علاقة الفصول ببعضها استقلالية الفصول ذات البناء الدائري، التي تبدأ بحدث وتنتهي بنهايته، ليبدأ الفصل التالي بحدث جديد، أما الفصول المسطحة فتكون في الروايات ذات النسق الزمني المتصاعد، حيث يمثل كل قسم امتداداً منطقياً لسابقه، ويكون التقسيم فيها نمطياً. في حين أن الفصول التراكمية، التي يحكمها خط تفكير المؤلف، إذ لا تبدأ وتنتهي استناداً إلى البنية القصصية، وإنما تحكمها بنية تفكير المؤلف تجاه القضايا المطروحة، وفي الفصول العضوية التي تتمتع فيها الشخصيات بحرية أكبر تتعاضد رؤية المؤلف مع الحالة الفكرية والنفسية للشخصيات، لتحكم منطق ترابط الفصول (القوي، ١٩٩٢، ص ٥٠٣-٥٠٦). حتى على مستوى الخطاب فإن النظرة إلى تقسيم النص الروائي

ويرتبط الفصلان الخامس والسادس (الطريق- الشمس والظل)، اللذان يمثلان تصاعداً حديثاً هو الأقوى بين الفصول من خلال رحلة العبور، فالخامس يسرد عبور نقطة الحدود العراقية داخل الخزان، ثم خروجهم منه للاستراحة، والسادس يسرد دخولهم للمرة الثانية في الخزان وعبور نقطة الحدود الكويتية، واختناقهم داخل الخزان، ونظراً لطغيان الحدث في ذينك الفصلين فقد جاء أكبر حجماً بين بقية الفصول (١٨- ١٥)، ولأن الفصل السادس قد سرد حادثة الاختناق المأساوية فقد جاء عنوانه الأطول (الشمس والظلال)، جامعاً بين الثنائيتين الجدليتين، (الشمس/ الواقع/ الهلاك) و (الظلال/ الأمل/ النجاة)، ذلك أن الاختناق كان سببه حرارة الشمس، وهي الثنائية التي تتكرر في الرواية بين (الصمت/ الاستسلام) و (الكلام/ الفعل)، فضلاً عن تعالق عنوان هذا الفصل مع عنوان الرواية (رجال في الشمس)، لتضمنه الحادثة المحورية (الاختناق/ الشمس)، التي حولت أولئك الثلاثة من معارف داخل الرواية (اسم علم أو معرف بالإضافة) إلى نكرات في العنوان (رجال)، وفق ذلك المصير المجهول.

ويستمر تطور الحدث في الفصل السابع (القبر) ليسرد خاتمة الرحلة، وتخلص أبي الخيزران من الجثث في الصحراء، في صفحات لا يتجاوز عددها أربع صفحات، وبذلك يكون الأقصر بين الفصول؛ ليؤكد الإيجاز السردى لتلك التراجيديا، ويرسخ فكرة الرواية الناقمة على استسلام الشخصيات لواقعها، من خلال تلك التساؤلات التي ما تزال حاضرة بنصها في وعي كل من قرأ الرواية، "لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم ترقعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ١٥٢).

وإذا كان التسلسل الرقمي (١، ٢، ٣... إلخ) يؤدي دوراً مهماً في تنظيم حياة الإنسان، وبالتالي تنظيم محتوى النص السردى، فإن انعدامه في الرواية متناسب مع رحلة الضياع، التي أخطأت فيه الشخصيات طريقها، في التعامل مع واقعها، يلاحظ ذلك في الفصول الثلاثة الأولى، التي يمكن إعادة ترتيبها دون تأثير على الرواية. ويمكن ربط عدد فصول الرواية السبعة بمعيار الزمن اللازم لعبور النقطة الحدودية، حيث حدده المهرب في سبع

حيث تتوازي الفصول الثلاثة الأولى بسرد واقع تلك الشخصيات الثلاث في البصرة، مع استرجاعات تضيء ماضي كل واحدة منها وظروفه، وقد كان الجامع بينها تفاوضها مع أحد المهربين (الرجل السمين)، لكن الملاحظ أن التقاء (أبو قيس/ الشيخ) بالمهرب يكون في نهاية الفصل الأول؛ تناسباً مع تجربة الماضي التي تثقله، وقد استسلم لشروط المهرب، "وقف أمامه حاملاً على كتفيه كل الذل وكل الرجاء اللذين يستطيع رجل عجوز أن يحملهما" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ٤٩). في حين كان لقاء أسعد/ المكتمل رجولة بالمهرب في أول سطر من الفصل الثاني، في مشهد تفاوضي، كان فيه ملجأ، "ثم انفجر (...). سأدفعها لك؟ لا بأس! لكن بعد أن أصل" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ٥٣). أما مروان/ الشاب الذي يمثل أحدث الأجيال فقد بدأ فصله الثالث بسرد خروجه من مكتب المهرب، رافضاً الاتفاق، "هناك، داخل الدكان، تقطعت آخر خيوط الأمل (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ٧١).

وبالرغم من توازي تلك الأقسام الثلاثة الأولى، إلا أن هنالك تدرجاً دلاليًا بين مواقف الشخصيات الثلاث في التفاوض، إضافة إلى حركة زمنية بطيئة، لا تلغي السرد المتوازي بين تلك الفصول، حتى على مستوى العلاقة بالماضي، ومساحة استرجاع ظروف كل منهم، فإنه طاعية على الفصل الأول مع أبي قيس، ومتوازن مع أسعد، ثم مستشرق للمستقبل مع أصغرهم (مروان) الذي يكتب رسالة لأمه صباح ذلك اليوم، ويلتقي مع أبي الخيزران (المهرب الجديد) الذي سيفتح أمامه خياراً جديداً، كما يلاحظ أيضاً أن تلك الفصول الثلاثة التي مهدت بتقديم الشخصيات جاءت متساوية تقريباً في عدد صفحاتها، على التوالي: (١٢ - ١٢ - ١٤)، وهذا ما يؤكد علاقة التوازي بينها.

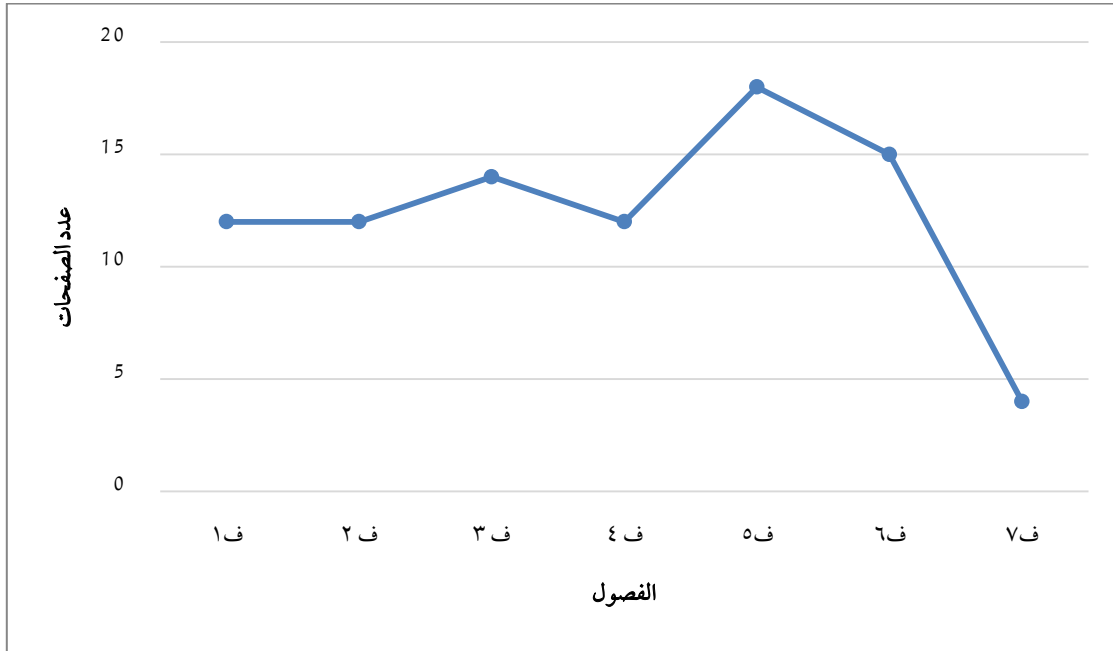
وأما الفصل الرابع المعنون (الصفقة) فإنه محور ارتكاز وتحول بين فصول الرواية السبعة، سواء بموقعه أو محتواه، إذ تتم فيه المفاوضات بين الثلاثة وأبي الخيزران (المهرب الجديد)، الذي ينجح في إقناعهم، وتغيير رأيهم حول طريقة التهريب؛ ولذلك فقد خلا ذلك الفصل من الاسترجاع، وكان الاعتماد فيه على الحوار، كما أنه يمثل إيقاعاً زمنياً بطيئاً لا يتعد كثيراً عن الثلاثة الأولى.

الحديث " (نقلاً عن: المبارك، ٢٠١٧، ص ٤٨). وانطلاقاً من الرؤية الواقعية للرواية ذات المنزع العقلائي المتنافي مع الخوارق والأساطير، فإن سحرية ذلك العدد تلاشت؛ لذلك أصبح الموت مقترناً به في الفصل السابع (القبر).

وتتسم الرواية عموماً ببناء تعاقبي في تسلسل أحداثها وعلاقة فصولها، يتناسب ذلك مع النزعة الواقعية الواضحة في الرواية، التي تحاول مشاكللة الواقع في تعاقبه الزمني، " فقد درج الروائيون الواقعيون على اتباع خط مستقيم في التسلسل الزمني الرئيسي في بناء الرواية" (قاسم، ٢٠٠٤، ص ٥٧). وبما أن الشخصيات الثلاث رضخت للواقع فقد رضخت الرواية للأعراف التقليدية في تقسيمها، كما تولى الراوي العليم سرد الحكاية في جميع فصول الرواية، ترسيخاً لمبدأ الاستلاب والعجز الذي اتسمت به الشخصيات.

دقائق، ونجح الأمر في المرة الأولى، "قلت لكم سبع دقائق، ورغم ذلك لم يستغرق الأمر أكثر من ست" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ١٢٢). فالوصول إلى السابعة يعني الموت، وهو ما حدث في الفصل السابع (القبر)، حتى عند حساب المدة التي كانت سبب اختناقهم في المرة الثانية سنجد عدد دقائقها واحداً وعشرين، من مضاعفات العدد سبعة، "إنها الحادية عشرة والنصف، احسبوا سبع دقائق على الأكثر وأفتح لكم الباب" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ١٣٣)، لكنه لم يتمكن من إنجاز أوراق العبور إلا في الثانية عشرة إلا تسع دقائق.

ويحظى العدد سبعة بدلالات كثيرة في مختلف الثقافات القديمة، أكسبته قوة سحرية وقدسية خارقة، حيث "ارتبط بالميثولوجيا أكثر مما ارتبط بالتأمل العقلي والتجربة العلمية؛ لذلك غاب هذا الإيقاع عن الفكر العلمي والفلسفي



شكل ١: التقسيم وفق محور الحدث

إنقاعهم، ثم عودتهم إلى الرضوخ، كما كان الحال في الفصلين (الأول والثاني)، في حين تتصاعد وتيرة الحدث في الفصل الخامس ليلبلغ أعلى نقطة توتر؛ لأن تجربة الاختباء في الخزان نُفذت فيه لأول مرة. وأما الفصل السادس فقد بدأ في الهبوط بعد تكرار المحاولة والإخفاق، ليكون الفصل السابع (القبر) هبوطاً حاداً في المنحنى بعد وقوع المأساة.

ويمكن أيضاً قراءة الرسم البياني انطلاقاً من عنصر المكان، حيث يظهره الرسم في الفصول الأربعة الأولى مطرداً

انطلاقاً من محورية الحدث في الرواية وربطه بأحجام فصول الرواية - كما يمثله الرسم البياني - نلاحظ اتساق الفصلين الأول والثاني برضوخ الشخصيتين فيهما لشروط التفاوض مع المهرب، في مقابل تصاعد المنحنى في الفصل الثالث الذي رفض فيه (مروان) شروط المهرب أثناء، ولكن الفصل الرابع عكس هبوطاً في الرسم البياني، وعودة إلى النقطة نفسها؛ لأنه لم يتضمن بُعداً حديثاً، بل اقتصر على عقد الصفقة مع المهرب الجديد (أبي الخيزران)، الذي نجح في

تعيشه الشخصية، فبينما يمتد زمن السرد لعشرين عامًا لا يتجاوز الزمن الحاضر يومًا واحدًا، منذ دخول حيفا حتى الخروج منها، كما يبدو الاهتمام بالزمن في دقة تحديد الوقت واليوم والشهر مقترنًا بالعام، واطراد ذلك في الرواية، مثلاً: (صباح الأربعاء ٢١ نيسان، عام ١٩٤٨).

ولعل ما يؤكد هيمنة عنصر الزمن ووطأة تجربة الماضي تكرار عبارة (بعد عشرين سنة) اثنتين وأربعين مرة، بوصفها لازمة سردية، وكذلك تكرار الأعداد المرتبطة بالزمن الماضي، بوصفها مؤرخة لأحداث شكّلت وعي الشخصية، حيث يتكرر تاريخ (١٩٤٨) ثلاث عشرة مرة، في مقابل (٦٧) الذي يرد مرة واحدة فقط في بداية الرواية (المبرك، ٢٠١٧، ص ١٣٨).

يبدأ الفصل الأول بوصول سعيد وزوجته مشارف مدينة حيفا، ليمضي الفصل الأول وفق إيقاع زمني نفسي بطيء، يرصد حاضر الشخصيتين في النصف الأول منه، ويسترجع الماضي قبل عشرين سنة في النصف الثاني منه؛ ليضيء تفاصيل اجتياح اليهود للمدينة ودفعهم الناس عنوة نحو الشاطئ، دون أن يتمكنوا من العودة إلى البيت وأخذ الرضيع، "طوال عشرين سنة تجنبت الحديث عن ذلك، عشرين سنة، ثم ينبثق الماضي كما يندفع البركان" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ٣٤٤).

ويستمر الفصل الثاني في رصد ما يثيره الحاضر من ذكريات الماضي في إيقاع زمني بطيء جدًّا، حيث يكرر ما سرده الفصل الأول في تناوب بين الحاضر والماضي، يغلب عليه استرجاع تجربة الماضي (التهجير والفقْد)، "وتذكر الآن بالضبط أنه هناك، وهناك فقط، سقطت عليه الذاكرة كما لو أنه ضرب بحجر" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ٣٦٢)؛ لذلك فقد كانت بداية الفصل الثاني هي النقطة الزمنية التي بدأ به الفصل الأول تقريبًا.

والحال كذلك في الفصل الثالث الذي يرسخ مبدأ الاستعادة والتكرار، مع بقاء إيقاع حركة الزمن الحاضر والاعتماد على الاسترجاع، وهو ما يتأكد في بداية ذلك الفصل، "الآن، بعد ساعتين من حديث متقطع، يمكن إعادة ترتيب الأمور من جديد" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ٣٧١).

لقد كان موقع هذا الفصل (الثالث) المتوسط بين فصول الرواية الخمسة ملائمًا لسرد رواية التهجير اليهودية من

ثابتًا تقريبًا؛ لأن فضاءها نفسه (البصرة)، ولكن في الفصلين الخامس والسادس يبلغ المنحنى أعلى مستواه؛ لأن فضاءهما ضيق متوتر، ومرتفع متحرك (الصهرنج)، وأما الفصل السابع فيتناسب الهبوط الحاد لمنحناه مع فضاء الصحراء الواسع، الذي رُميت فيه الجثث.

وكذلك يمكن تحليل الرسم انطلاقًا من دور الضد أو المعيق لرغبة الشخصيات الثلاث في كل فصل، فحين يمثل الرجل السمين ذلك الدور في الفصول الثلاثة الأولى تمثيلًا علنيًا وواضحًا نجد اطرادًا في الرسم البياني، والحال كذلك حين يؤدي أبو الخيزران دور الضد بالخداع والحيلة، في الفصل الرابع يستمر الرسم البياني كما هو، أما رجال الحدود الذين يمثلون سلطة الضد القانونية في الفصلين الخامس والسادس فيبلغ فيها الرسم أعلى مستوياته، ثم يأتي الفصل السابع (الأخير) غاية في الهبوط، بعد انتفاء علاقة الضد بموت الشخصيات.

٢- تقسيم رواية (عائد إلى حيفا):

تعرض الرواية حكاية زوجين يعودان إلى مدينتهما حيفا بعد عشرين عامًا؛ بحثًا عن ابنهما الذي ضيعاه عندما هُجّرا في ١٩٤٨م، حيث سُمح لهما بالدخول عقب النكسة للزيارة فقط؛ ليجدا عائلة يهودية سكنت البيت وربت الابن وغيرت اسمه، فأصبح مجنّدًا في الجيش الإسرائيلي، وحين يعجز الأب عن استعادته بالمنطق التقليدي (الدم والوراثة)، تتغير قناعاته بأن الحرب وحدها كفيلة باستعادة الحقوق.

تنقسم الرواية إلى فصول خمسة، تخلو من العنونة، وتتمايز بالترقيم فقط (١، ٢، ٣، ٤، ٥)، حيث يوحى التعاقب الرقمي وغياب العنوان بوجود حس زمني تعاقبي، ولعل تجريدية الفصول تتناسب مع اقتران الرمز (س) باسم الشخصية الرئيسة في الرواية (سعيد. س)، بوصفها أنموذجًا فلسطينيًا عامًا، فقد حرص غسان كنفاني بواقعيته الروائية على "إدانة الإنسان الفلسطيني الذي لم يفعل شيئًا لاسترداد وطنه، لقد مزج غسان كنفاني الزمن الماضي بالحاضر ليستخرج منها تباشير المستقبل" (زعر، ٢٠٠٦، ص ٩١).

تعتمد الرواية في بنيتها السردية على عنصر الزمن، في تناوب مستمر بين استرجاع تفاصيل الماضي والواقع الذي

الأول بالخامس ضمن البناء اللولبي نفسه، حيث يمثل الخروج من المكان في نهاية الفصل الخامس مقارنة بالدخول في بداية الأول، اكتمال حلقة (دورة لولبية) امتدت عشرين عامًا، وبدء أخرى بوعي جديد، فضلاً عن الدورة اللولبية من خلال تقابل حالتي (الكلام / الصمت) في البداية و(الصمت / الكلام) في النهاية (العدواني، ٢٠١٦، ص ١٣١-١٣٢). وكذلك الدورة المكانية التي تتضمنها دلالة العنوان (عائد إلى حيفا) باكتمال العودة إلى المكان نفسه.

إن الانعتاق من الماضي (الاسترجاع) أول خطوة لفهم الواقع؛ ولذلك فقد خلا الفصل (الخامس) من الاسترجاع تمامًا، وكان أطول فصول الرواية حجماً (خمس وعشرون صفحة)، كما تضمن المقولة المحورية التي تلخص فكرة الرواية، وتكرر في هذا الفصل مرات عديدة (الإنسان في نهاية الأمر قضية)، وهي مقولة تتناسب مع الحركة اللولبية، حين يكون اكتمال بناء الإنسان الفكري في التزامه موقفاً محددًا وقضية يتمثل فيها وجوده، وبذلك فقد رسخ الفصل الخامس "تهشيم فكرة الزمن العبثي الذي عاش فيه الفلسطينيون عشرين عامًا دون فعل" (العدواني، ٢٠١٦، ص ١٣١).

وبما أن عدد فصول الرواية كانت خمسة، فقد كان لهذا الرقم حضوراً لافتاً في الرواية، إذ نجد خمس شخصيات تمثل فكرة الرواية (سعيد-صافية-فارس- المرأة اليهودية- الابن)، كما أن عمر الطفل حين هجر أبواه كان خمسة أشهر. كذلك فقد كان تأييد المكان مكوناً من خمسة مقاعد خشبية، وعدد ريشات الطاووس التي تزين المزهريّة خمس.

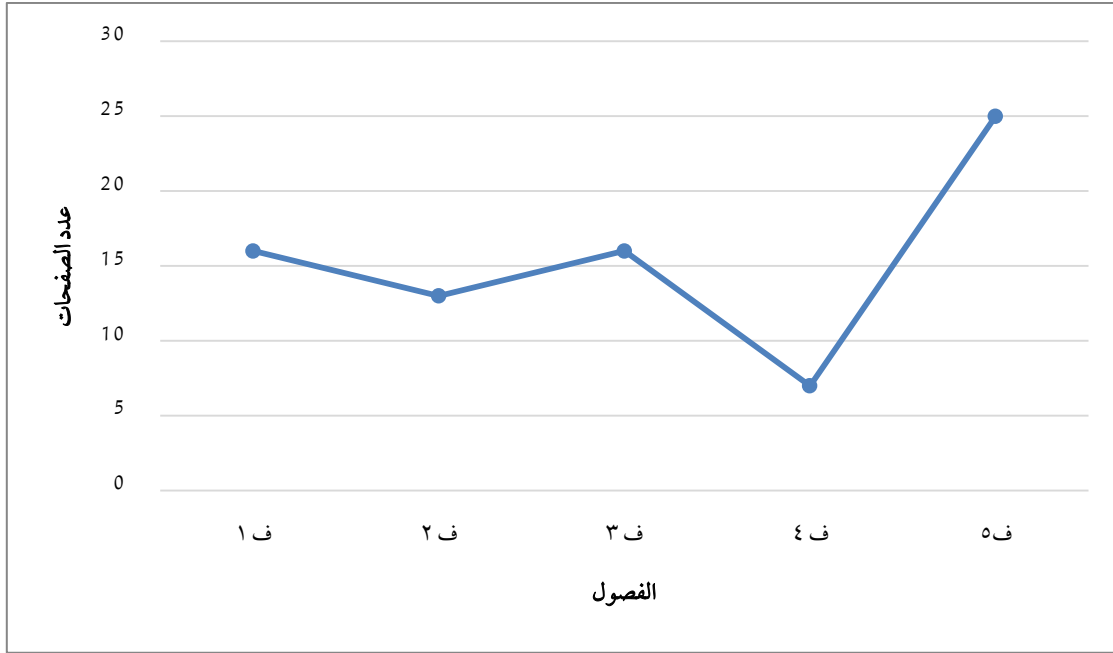
فوصف العدد (خمس) للريشات يتكرر في تسعة مواضع، بطرق مختلفة تعكس اختلافاً في التبئير، وترصد وجهة نظر الشخصية للمكان (المبرك، ٢٠١٧، ص ٢٦٩)، ولعل في هذا الرقم اكتمال دورة عددية في اليد الواحدة، وترسيخاً لمبدأ الفعل باليد لمواجهة الواقع، في مقابل أوهام الذاكرة وتلفظ اللسان.

أوروبا، في مقابل الرواية الفلسطينية؛ لإحداث تأزم وحشد نحو المواجهة الكبرى، حول الأحقية في الابن (خلدون/ دوف) الذي يرمز للوطن، حيث تطلب المرأة اليهودية من سعيد أن يترك له القرار ليختار، "لندعه يقرر بنفسه، لندعه يختار، لقد أصبح شاباً راشدًا، وعلينا نحن الاثنين أن نعترف بأنه وحده صاحب الحق في أن يختار. أتوافق؟" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ٨٤).

وبما أن الفصول الثلاثة الأولى كانت تمهيداً للمواجهة الكبرى بين الماضي والحاضر، من خلال غلبة الاسترجاع عليها وامتداده عشرين عامًا، فقد كانت أحجامها متقاربة (١٦- ١٤ - ١٦)، بخلاف الفصل الرابع الذي لا يمتد الاسترجاع فيه أكثر من أسبوع؛ ولذلك فقد كان حجمه صغيراً (سبع صفحات)، حيث قدم حكاية موازية لحكاية سعيد وزوجته من خلال أحد العائدين إلى (يافا).

وتمتاز الرواية ببناء زمني لولبي يراوح بين الماضي والحاضر في حركته الأفقية، مع تقدم طفيف في حركة الزمن العمودي المتجه نحو الأمام، إذ يمثل كل فصل حركة سرد ما تلبث أن تعود إلى النقطة نفسها، حيث تحتشد الفصول الأربعة نحو مواجهة أكبر في الفصل الخامس، الذي يمثل فكرة الرواية من خلال المواجهة بين الابن (الماضي/ خلدون)، والأب (الحاضر/ سعيد)، بما يفضي إلى إحداث تغيير في قناعات سعيد، وتصحيح مفهوم العلاقة بالماضي والوطن. "لقد اخطأنا حين اعتبرنا أن الوطن هو الماضي فقط، أما خالد فالوطن عنده هو المستقبل" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ٤١٢) فقد كان تبدل القناعات في الفصل الخامس متناسباً مع دلالة العدد خمسة، فهو عدد عشتار الأثير، ورمز الخصوبة (نقلاً عن: المبرك، ٢٠١٧، ص ٤٩)، الذي سينبتق منه الوعي الجديد.

وانطلاقاً من فكرة الزمن التي عاجتها الرواية، والبناء اللولبي لفصولها المتعاقبة، يمكن ملاحظة علاقة فصلها



شكل ٢: التقسيم وفق محور الزمن

في مقابل تعلقه بالابن (خلدون/ دوف/ الماضي) المنغمس فيه، ذلك أن "فكرة (الماضي المستقبل) لم تلح على ضمير عربي بقدر ما ألحت على الضمير الفلسطيني" (عياد، ١٩٨٢، ص ٢٥).

٣- تقسيم رواية (أم سعد):

تقدم الرواية حكاية امرأة فلسطينية بسيطة، تكدح في مخيمات الشتات، وتحضر مرة في الأسبوع إلى بيت الراوي للتنظيف، فتروي له حكايات المخيم، عن واقع القضية، وابنها الذي التحق بالمقاومة، والعملاء، وزوجها الذي تبدل حاله بعد أن رأى في ابنه مستقبل الخلاص، وقد عكست الرواية موقفاً أيديولوجياً هو الأوضح بين الروايات عينة الدراسة.

تنقسم الرواية إلى تسعة فصول، تتمايز بالترقيم والعنونة معاً، على التوالي: (أم سعد والحرب التي انتهت - خيمة عن خيمة تفرق - المطر والرجال والوحل - في قلب الدرع - الذين هربوا والذين تقدموا - الرسالة التي وصلت بعد ٣٢ عاماً - الناطور وليلتان فقط - أم سعد تحصل على حجاب جديد - البنادق في المخيم)، ولعل أول ملاحظة طول عناوين الفصول، وتضمّن كل عنوان فكرة الفصل تضمناً مباشراً، ذلك أن الرواية ذات اتجاه واقعي اشتراكي واضح،

يعكس الرسم البياني تشابه الفصول الثلاثة الأولى في دلالتها، من خلال استغراقها في الماضي وغلبة الاسترجاع وتأرجح وعي الشخصية، أما الفصل الرابع ففيه مقاربة للواقع من خلال تجربة معاصرة لنموذج فلسطيني آخر قرر حمل السلاح؛ مما أكسب ذلك الفصل حالة من الرضا والطمأنينة، وبالتالي هبوط منحنى الرسم البياني، لكن التوتر الأكبر يحدث في الفصل الخامس حيث المواجهة وتبدل الأفكار بتجاوز الماضي (المهزيمة) تماماً، والخروج من الوضع الراهن (التأرجح) نحو المستقبل (المقاومة)، وهو ما يتأكد في آخر أسطر الرواية حين يغادر سعيد وزوجته المكان، بأفكار وحال مختلفة عن تلك التي سيطرت عليهم في فصول الرواية الأربعة، "بدأ ينزل السلم، محدقاً بدقة إلى كل الأشياء وقد بدت له أقل أهمية مما كانت قبل ساعات وغير قادرة على إثارة أي شيء في أعماقه" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ٤١٣).

ويؤكد الاتجاه الصاعد بقوة للمنحنى الحالة الإيجابية التي تنتهي إليها الرواية، والتحول من حالة الارتهان للماضي (الاسترجاع) نحو حالة المبادرة بالفعل واستشراف المستقبل، "الآن أنا أكثر من يعرف أن الإنسان هو قضية، وليس لحماً ودمًا يتوارثه جيل وراء جيل" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ٤١٠)، وهو الاستشراف الذي يتجلى من خلال الابن الآخر (خالد/ المستقبل) الذي كان (سعيد) يمنعه من الانخراط في المقاومة،

المعنى الكلي لهذه الرواية ويجولها من مجموعة لوحات إلى عمل فني متكامل" (عاشور، ١٩٨١، ص ١٢٤).

إن عدد الفصول التسعة للرواية هو مدة اكتمال حمل الجنين في الرحم (أم سعد/ الأرض/ الشعب)، وإذا كانت عملية التخصيب تمت في الفصل الأول، فإن الميلاد قد تحقق في فصل الرواية التاسع (الابن سعيد/ الدالية/ الثورة)، يُلاحظ ذلك أيضًا في المدة التي استغرقها ميلاد (البطل/ الابن/ سعد) بعد إصابته أثناء المقاومة، "لقد غاب سنة/ كلا، تسعة شهور وأسبوعان، جاء أمس" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ٢٧٧).

كما يتمثل اكتمال الدورة في دلالة التقابل بين مشهد دخول أم سعد في الفصل الأول، مقترنًا بالصمت والأسى، وخروجها في الفصل الأخير مقترنًا بالصوت والأمل، ففي مقابل (الصمت/ العجز) في بداية الرواية تكون حالة (الكلام/ الثورة) في نهايتها، حيث "نلاحظ فيها ارتباط ولادة الفعل النضالي بحركة الصوت مما يعد ميزة أسلوبية في الخطاب الأدبي الفلسطيني لدى كنفاني (فتح الباب، ٢٠٠٣، ص ٣٣).

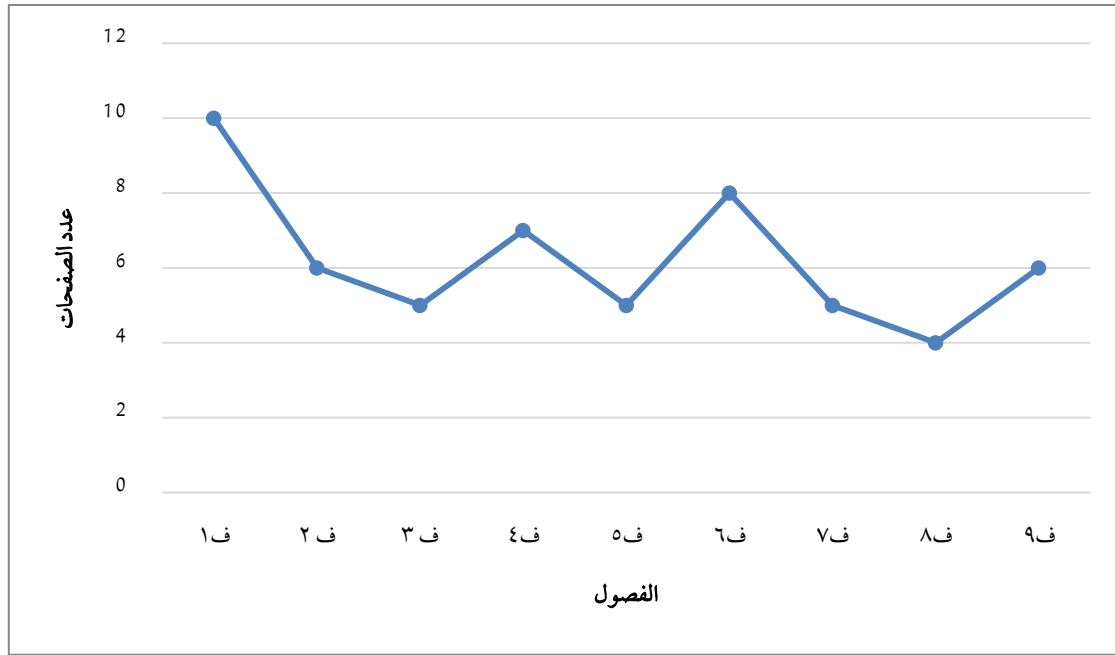
كذلك فإن التحول بين الدخول والخروج يلاحظ في علاقة كل فصل بالتالي، وفق مبدأ (خروج- دخول- خروج... إلخ)، وعليه تكون حتى العلاقة بين بداية كل فصل ونهايته على ذلك النحو، وهو ما يتأكد في النهاية المفتوحة للرواية بوصفها حالة خروج، وهي الحالة التي تناضل من أجلها أم سعد للخروج من السجن الكبير معنويًا (النكسة) وماديًا (المخيم).

من خلال نموذج المرأة المناضلة (أم سعد)، وهو ما يؤكد الإهداء والمدخل.

هذه الرواية بسيطة في بنيتها السردية، إذ يقدم كل فصل حكاية مغايرة، يمكن معه أن يستقل كل فصل عن بقية الفصول، فالرواية "التي تحمل فصولها عناوين إلى جانب الترقيم المسلسل، يتجاذب كل فصل فيها الانفصال عن غيره بالعنوان" (القوي، ٢٠٠٣، ص ٣٣١) وبما أن (أم سعد) تمثل الرابط بين تلك الفصول، فضلًا عن ورود اسمها في عنوان الرواية، فإنه يمكن اتخاذ الشخصية مفتاحًا لتحليل الرواية، وانسجامًا مع واقعية الشخصية وبساطتها، فقد "جاءت رواية (أم سعد) غاية في السهولة؛ لتقدم في كل قسم من أقسامها لوحة من يوميات المخيم، ودرسًا واضحًا ومحددًا للقارئ" (العدواني، ٢٠١٦، ص ١٢١).

فالعلاقة بين الفصول قائمة على مبدأ التراكم؛ لذلك يمكن الإضافة لها دون أن تختل بنية الرواية، ومع أن الراوي المشارك في هذه الرواية يتولى سرد حكاية الإطار، إلا أن الشخصية المحورية تتولى بمنظورها وصوتها تقديم الحكايات في جميع الفصول، تأكيدًا لأهميتها ودورها الإيجابي، فهي (الرحم/ الأرض) الذي ينبت الثورة، وكما تلد الفدائين فإنها تلد الحكايات.

لقد أسهم الفصل الأول والأخير في تأطير الحكايات المستقلة لكل فصل، من خلال دلالة عود الدالية الذي زرعه أم سعد في الفصل الأول، ليظهر في آخر سطر من الفصل التاسع نابتًا مخضرًا في دلالة استبشار بالثورة، إذ إن "زرع الدالية في البداية وإثمارها في النهاية هو الذي يعطي



شكل ٣: التقسيم وفق محور الشخصية

(البندق في المخيم) اتجاهاً صاعداً، باتجاه تماس جديد مع العدو، بعد أن سرت روح المقاومة المسلحة في المخيم. ولكن الملاحظ أن موقع إحدائيات الفصل التاسع تأتي في المستوى الأفقي رقم (٦)، الذي يتقاطع فيه المنحنى ست مرات قبل ذلك، كونه مستوى مثالياً يتناسب مع النهاية المفتوحة للرواية، والرؤية المتفائلة، إذ لا يمكن أبداً تحقق ذلك العدد من نقاط التقاطع في أي وضع آخر، وعليه فإن هذه الرواية تمثل الوضع النموذجي للمقامة، كما يظهر في الرسم البياني المتأرجح والمقاوم، ولعل مشاركة الشخصية في السرد في الفصول جميعها، وعدم تسليمها الأمر لراوٍ يقدم وجهة نظرها، يؤكد تلك الوضعية المثالية؛ كي لا تخسر مرة أخرى مثلما خسرت حين أسلمت أمر القضية لغيرها من قبل.

٤- تقسيم رواية (ما تبقى لكم):

تقدم الرواية حكاية الأخوين (حامد ومريم)، اللذين استشهد والدهما، وهجرا إلى غزة، بينما استقر الحال بأمه في الأردن، حيث يستغل زكريا (الخائن) تلك الحال، فيخدع مريم ويجبر أباها على قبول تزويجها إياه بعد أن حملت منه، ليقرر حامد مغادرة غزة، والتسلل عبر إسرائيل للوصول إلى أمه، وخلال الرحلة يجد نفسه في مواجهة جندي إسرائيلي،

من خلال تحليل المنحنى البياني، استناداً إلى عنصر الشخصية، نلاحظ تأرجح المنحنى علواً وهبوطاً بحسب توتر الشخصية، حيث يمثل الهبوط اللافت (التالي للفصل الأول) حالة التوتر التي أعقبت نكبة ٦٧م، في حين تكون حركة المنحنى الصاعد مقترنة بالفصلين الرابع والسادس، حين يحاصر الابن مع رفاقه، ويتعرض للإصابة في الفصل الرابع، وحين يقع صديقه (ليث) أسيراً في الفصل السادس، وهكذا فنقاط التوتر العالي (الأول والرابع والسادس) يكون فيها الاشتباك المباشر مع العدو.

وأما الفصول (الثالث والخامس والسابع) فيبدو فيها هبوط المنحنى هبوطاً متساوياً، ويقل فيها التوتر؛ ذلك أنها تحكي أحوال الكادحين ومعاناتهم في المخيم، على نحو ما تعكسه الدلالة المباشرة لعناوين تلك الفصول، وما يدل عليه تواتر واو العطف فيها من مكابدات الحياة اليومية، (المطر والرجال والوحل - الذين هربوا والذين تقدموا - الناطور وليرتان فقط).

ويُعد الفصل الثامن أكثر الفصول هبوطاً في المنحنى واسترخاء، كونه يتضمن بشائر التحول ونضج الوعي، على نحو ما تتضمنه دلالة العنوان (أم سعد تحصل على حجاب جديد)، وبذلك يأخذ المنحنى في الفصل التاسع الأخير

والاختفاء التدريجي، والقطع، والصور عن قرب، والمنظر الشامل، والارتداد (همفري، ٢٠٠٠، ص ٥٨-٩٣). ومع أن الزمن الحاضر بين بداية الرواية ونهايتها، لا يتجاوز ليلة واحدة، إلا أن زمن السرد المعتمد على الاسترجاع والتداعي يمتد إلى أكثر من ستة عشر عامًا.

إن إعطاء الزمن (الساعة) دورًا بطوليًا في الرواية ناتج عن كونه معضلة تواجهه الشخصيتان الرئيستان (حامد ومريم)، وتعانيه القضية الفلسطينية عمومًا، ذلك أن الذات في "تيار الوعي كثيرًا ما تشعر بالضآلة أمام الزمن، وتحاول أن تثبت ذاتها عن طريق الاستحضار والتداعي" (مبروك، ١٩٩٨، ص ١٩٥)، وهو ما يُلاحظ في الرواية من خلال المناجاة والمنولوج، ومشاعر الوحدة والاعتراب والتشتت، والاستغراق في رصد تفاصيل اللحظات الزمنية، وفضاء الليل والصحراء، بمشاعرها الغامضة ومصيرها المجهول.

ويتوزع تقسيم النص بالتناوب بين الخط العادي الذي يمثل ثلثي النص تقريبًا (٦٧٪)، والخط المحبر الذي يشكل ثلث النص تقريبًا (٣٤٪). حيث يرد سرد أحداث الحاضر - غالبًا - بالخط العادي، بينما الخط المحبر يغلب عليه التداعي والمناجاة والاسترجاع والتأمل، كما تتناوب الأصوات بتناوب المقاطع بين أربعة رواة، (راو خارجي - حامد - مريم - الصحراء)، يمثل كل منهم تبييرًا وصوتًا مختلفًا، وبالتالي وعيًا مغايرًا، خصوصاً بين حامد وزينب؛ لذلك فإن متابعة حركة الضمائر عند الانتقال بين نمط خط وآخر تؤدي دورًا مهمًا في ربط كل مقطع براوٍ من الأربعة، مع أنها قد تتطابق أحيانًا لغايات سردية مقصودة.

ويتقاطع الرواة الأربعة عمومًا في وعيهم المفرط بالزمن، سواء في المقاطع العادية أو المحبرة، بوصفه زمنًا مزيّفًا، ووهماً تشرقت الشخصيات داخله فقيدها عن الفعل؛ لذلك جاءت بنية الرواية على مستوى السرد والتقسيم النصي، مقاومة للزمن ومخلخلة لبنيته التعاقبية المنتظمة، ويتجلى ذلك الزمن (الخطيئة) من خلال دلالة ساعة الحائط، التي سرقها حامد وأحضرها إلى البيت، حيث يبدو الاهتمام "بالزمن النفسي حينما أشار إليه بساعة حائط مصلوبًا عليها الإنسان الفلسطيني، فكانت أحد أبطال هذه الرواية وشاهدًا على أحداث حقبة زمنية" (زعر، ٢٠٠٦، ص ٧٧).

لكنه يتمكن منه، وفي اللحظة نفسها تواجه مريم العدو الداخلي (زكريا)، فيقتل كل منهما ذلك العدو.

وقد اعتمدت الرواية على تقنية تيار الوعي، من خلال تداخل أصوات شخصيات عدة وتقاطعها في الرواية (حامد ومريم وزكريا والساعة والصحراء)، كما يذكر في المقدمة، متأثرًا في ذلك بتجارب عالمية، مثل رواية (الصخب والعنف) لفوكنر، وإدراكًا منه للصعوبات المصاحبة لذلك التداخل، في ظل تداعي الأفكار المصاحب لتيار الوعي، فقد اعتمد تغيير حجم الخط (محبر) لتمييز ذلك، حيث يقول: "لذلك السبب لجأت إلى اقتراح مطروق لتعيين لحظات التقاطع والتمازج والانتقال، والتي تحدث عادة دون تمهيد، وذلك عن طريق تغيير حجم الحروف" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ١٥٩).

كما يبدو من الاقتباس السابق فإن كنفاني عمد إلى تجاوز الطريقة التقليدية في تقسيم الرواية إلى فصول، واختار بدلا عن ذلك (أن تقول الرواية ما اعترمت قوله دفعة واحدة)، فجاءت الرواية كتلة نصية واحدة دون تقسيم، ذلك أنه اختار معالجة القضية الفلسطينية في هذه الرواية من الداخل (وعي الشخصيات)، اعتمادًا على تيار الوعي الذي "يركز فيه أساسًا على مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات" (همفري، ٢٠٠٠، ص ٢٧).

وبما أن تيار الوعي يقدم الحالة الإنسانية في سياق غير منتظم فكريًا، وغير متسلسل سرديًا، فقد جاء النص غير مقسم إلى وحدات دلالية، لها منطق وجودها، ذلك أن تيار الوعي، موقف من الزمن، يهتم برصد الزمن الآني في وعي الشخصية، متحررًا من الزمن الطبيعي المتسلسل، من خلال الهواجس والذكريات والتخيلات والحدس والرموز، بعد أن غاب اليقين المتمثل قدرة الإنسان على مقارعة الزمن، والانتظام وفقه، وقد كان كنفاني على وعي بذلك فعمد إلى تقنيات الطباعة، و"كأنها ترتيب مقصود لعالم غير مرتب في الحقيقة" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ١٥٩).

إذن، فعملية التداعي في روايات تيار الوعي تخضع لعوامل ثلاثة، هي الذاكرة والحواس والخيال، في سبيل تعويض الذات عن إحساسها بفقدان الزمن، ويُعد (المونتاج) من أبرز أساليب تيار الوعي، التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار وتداعيها، حيث اللقطات البطيئة، والمنظر المضاعف،

فوق صدري" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ١٧٢)، وكذلك مشهد حامد واقفاً يضع يديه في جيبه، ثم وهو يفتش الجندي الإسرائيلي، بين وعي الصحراء لذلك المشهد ووعي حامد، حيث يعكس تبدل الضمائر ذلك الانتقال، "قام فوقف وأخذ ينظر حوله منقباً في الظلمة عن أثر ثم عاد، ومضى ينقب في جيوبه حتى إذا ما لامست أصابعي محفظته الرقيقة سحبتها وفتشتها" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ٢١٢)، أو الانتقال بين وعي حامد في مواجهة الجندي، ومريم في مواجهة الزوجة الأخرى. "عندها يصبح ذبحك عملاً له قيمة ما، واحد فقط يجب أن يظل موجوداً: أنا أو هي" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ٢٠٩).

وقد يكون التنقل بين الوحدات النصية انتقالاً بين زمنين، من خلال وعي الشخصية نفسها، بين رحلة التهجير (الماضي)، ورحلة حامد في الصحراء (الحاضر)، "فمضت خالتي وجاءت بأمي إلى بيتها / أضحت الأضواء الآن ورائي ملتصقة في نهاية الأفق" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ١٩٠)، كما يمكن أن يكون الانتقال من الخارج إلى الداخل من خلال المناجاة والتساؤلات، مثلما يبدو في الانتقال من وعي الصحراء بحالة حامد عليها، واستغراق حامد في هواجسه، "كأنه أمام بوابة مشرعة، فتحت كفيها على حين فجأة، من جحيم إلى جحيم آخر، فما الذي فعلته أيها الأحق غير أنك قذفت نفسك بالهواء، ما الذي تريد لأملك أن تقوله؟" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ١٩٦).

وكذلك فإن الانتقال بين نمطي الخط يكون في آخر الرواية تمثيلاً لاتحاد الوعي والمصير بين حامد ومريم، حين يقتل كل منهما عدوه، من خلال جمل قصيرة محبرة في سرد زينب لحكايتها مع زكريا (الزوج الخائن)، في مقابل حامد الذي قيد الجندي، وأمسك بالسكين، "وقبل أن يستدير ارتطمت بالحائط، ولعت أمامي بنصلها الطويل المتوقد فوق الطاولة" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ٢٣٠).

وقد يكون التداخل بين نمطي الخط كبيراً، ضمن سرد الحاضر، من خلال أسطر بسيطة يظهر فيها صوت رواة عدة بها يلائم تأزم الحالة الشعرية، على نحو ما يلاحظ في حوار حامد مع الجندي الأسير، "جلسنا معاً يستوعبانه ليصدقنا، وأخيراً سألته أين كنت؟ فرفع رأسه (...). وبصق، فنعرتة

تبدو مأساة حامد وزينب في رضوخها لمنطق الزمن، حينما حاولت مريم تحقيق حلمها الذاتي بالزواج (الزمن/ المستقبل)، بعد أن بلغت الخامسة والثلاثين بطريقة غير شرعية، ودون تحقق الشروط الموضوعية، لتجد نفسها وحيدة أمام تلك الساعة، بعد مغادرة حامد هروباً من عارها، "وحدي أحصي تلك الخطوات المعدنية الباردة تدق في الجدار، تدق. تدق. تدق. داخل النعش الخشبي المعلق" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ١٧٠).

وكذلك حامد حين قيد نفسه ستة عشر عاماً في وهم استعادة الأم (زمن/ الماضي)، لكنه تخلص من ساعته (قيد الزمن) بعد أن أدرك عدم جدواها في مواجهته مع الصحراء (المكان/ القضية)؛ ولذلك تمكن من مواجهة العدو والتغلب عليه، "تبدو الساعة مجرد قيد حديدي يفرز رعباً وترقباً مشوباً" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ١٩٠) وكأنه بذلك يرفض واقعه المقيد بالزمن بحثاً عن عالم مفتوح، خالٍ من الحدود والقيود، رسخه دلاليًا بالعدول عن تقسيم النص، رفضاً لواقع العرف الروائي (القوي، ٢٠٠٣، ص ٣٢٨).

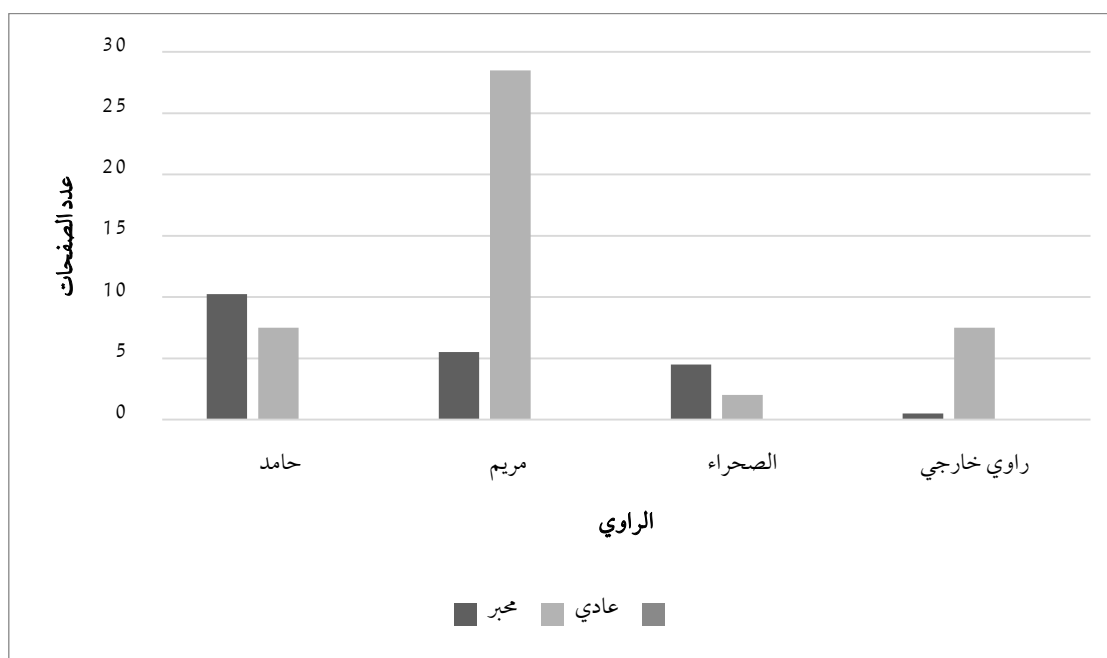
ويعكس التكتل النصي للرواية جدل العلاقة بين الزمن والمكان، حيث يحقق ذلك التكتل ثباتاً مكانياً على مستوى الفضاء النصي، بتضاريسه المتنوعة بين المحبر والعادي، في مقابل تكسير الإيقاع الزمني والتحرر من هيمنته، وهو الأمر الذي ترسخه الرواية في معالجة القضية الفلسطينية، من خلال المقابلة بين الرضوخ لقيد (الزمن/ الساعة) والمواجهة في فضاء (المكان/ الصحراء)، بل كذلك التعاطف الذي تبديه الصحراء مع حامد، بوصفها صوتاً في الرواية، وهي القناعة التي انتهى إليها حامد بعد أن تمكن من أسر الجندي الإسرائيلي، "القصة كما ترى، قصة مسافة ليس غير، وربما زمن أيضاً. حسناً، ولكنني لا أكثر كثيراً بالزمن كما ترى، والمسافة لصالحني" (كنفاني، ٢٠٠٥، ص ٢٠٩).

إن عملية التنقل بين الوحدات النصية المحبرة والعادية تخضع لمبدأ التداخي بين وعي الرواة وأصواتهم، من خلال وجود قرينة لفظية أو دلالية، بين نهاية كل وحدة والتالية لها، من ذلك الانتقال المتزامن بين وعي زينب، ووعي الصحراء بخطوات حامد عليها، "الدقات المعدنية المخنوقة في الجدار، أمامي. دقات النعش. دقات محشوة بالحياة يقرعها بلا تردد

تفرد مريم بأكثر مقاطع ذلك النمط، بروايتها مقاطع حاضر السرد في معظمها، أما أطول المقاطع المحبرة فيبلغ ثلاث صفحات لحامد (٢٢٥-٢٢٨)، وهي مواضع توتر شعوري عالٍ، ترتبط باسترجاع تفاصيل خطيئة مريم، ولكن كثيرًا ما تتفاوت المقاطع بين صفحة وجزء من الصفحة، ونصف سطر أحيانًا، بحيث بلغ عدد المقاطع في الرواية حوالي ثمانين مقطعًا بين العادي والمحبر.

جدول ١: مجموع مقاطع كل راوٍ

الراوي / الخط	حامد	مريم	الصحراء	الراوي الخارجي	المجموع / صفحة
محبر / صفحة	١٠,٢٥	٥,٥	٤,٥	٠,٥	٢٠,٧٥
عادي / صفحة	٧,٥	٢٨,٥	٢	٧,٥	٤٥,٥



شكل ٤: التقسيم وفق محور الراوي

وقد كان تغليب الخط العادي على المحبر في الرواية محاولة لترسيخ الوعي بالواقع، وفهم القضية من داخلها، وتجاوز الماضي.

كما يكشف الرسم البياني أن المقاطع التي تتضمن صوت الصحراء (المكان) كانت تداعيات شعورية متعاطفة مع حامد في رحلته الليلية، وبناء على ذلك جاء الغالب عليها مقاطع محبرة، مثلما كان الحال مع حامد، المهيم على تلك المقاطع، في حين أن الراوي الخارجي يغلب عليه حاضر السرد (خط عادي)، وهو الأقرب إلى وعي مريم التي هيمنت على ذلك

برأس السكين المثبت في خاصرته وسألته مرة أخرى: أين كنت؟ فصمت (...) وحاول أن ينهض، ولكنني أجلسته بعنف، فاستسلم (...) مرة أخرى (...) وفجأة تذكرت شيئاً" (كفاني، ٢٠٠٥، ص ٢٠٧-٢٠٨).

لقد تفاوت طول المقاطع، فبلغ أطولها سبع صفحات بخط عادي في أول الرواية، من خلال صوت الراوي الخارجي الذي يمهد للحكاية، ويحدد أدوار الشخصيات، ثم

إن وجود نمطين من الخط يتناسب مع وجود زمنين سرديين يهيمنان على وعي الشخصيتين الرئيسيتين، حاضر (خط عادي) حاولت مريم أن تعيشه، واقتربت به خطيئتها، فروت معظم مقاطعه، في مقابل تقلص حجم مقاطع الماضي المباشرة لديها، كما يبين الرسم البياني، وماضٍ (خط المحبر) اقترن به حامد، من خلال الاسترجاع سواء الماضي البعيد (الأم)، أو الماضي القريب (الأخت)، فكان الأوفر حظاً بين بقية الرواة، في مقابل تراجع حاضر السرد الذي وجد نفسه مرغماً على خوض غماره، بوصفه ردة فعل على خطيئة مريم،

٤- يشير تمثيل أحجام الفصول من خلال الرسم البياني إلى تناغم تلك الأحجام في علاقتها ببعض مع دلالة الرواية، فضلاً عن الدلالة الخاصة لحجم كل فصل في ذاته، كما يتناسب الاتجاه الهابط في آخر المنحنى مع النهاية المغلقة، والاتجاه الصاعد مع النهاية المفتوحة، في حين كان لهيمنة راوٍ معين دلالة ترسيخ وعي محدد بالواقع.

٥- اقتصر التجريب في تقسيم النص على رواية واحدة (ما تبقى لكم)، في حين كانت النزعة التقليدية غالبية في ثلاث روايات، استناداً إلى اتجاهها الواقعي.

٦- تنوع تمييز أقسام الروايات عينة الدراسة بين العنونة والترقيم، أو الدمج بينهما، وانعدام التقسيم أحياناً، ويمكن تأويل عدد أقسام كل رواية في ضوء الدلالة الكلية، وكذلك تأويل رقم كل فصل وعنوانه استناداً إلى محتواه وبنائه وعلاقته بالفصول الأخرى.

المصادر والمراجع

- أونج، والترج، ترجمة: عز الدين، حسن البنا (١٩٩٤)، *الشفاهية والكتابية، الكويت، عالم المعرفة*.
- بن عبد العالي، عبد السلام (٢٠٠٨)، *ثقافة العين وثقافة الأذن، الدار البيضاء، توبقال للنشر*.
- بوتور، ميشال، ترجمة: أنطونيوس، فريد (١٩٧١)، *بحوث في الرواية الجديدة، بيروت، منشورات عويدات*.
- الجويدي، مهدي (٢٠١٢)، *التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، إربد: عالم الكتب الحديث*.
- حمداي، جميل (٢٠٢٠)، *لسانيات المقطع والمتواليات النصية: المقطع الروائي أنموذجاً، تطوان: دار الريف*.
- حنورة، مصري (١٩٧٩)، *الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب*.
- خطابي، محمد (٢٠٠٦)، *لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي*.
- زعر، صبيحة (٢٠٠٦)، *غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، عمان، دار مجدلاوي*.
- الصفواني، محمد (٢٠٠٨)، *التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي*.

النمط، ويندر لديه النمط المحبر، لأن أوكل إلى الرواة تقديم وعيهم الخاص، وعرض وجهات نظرهم، ومحتواهم الشعوري.

إن اختلاف نمط الخط في المقطع الأخير (محر) عن نمط الخط الذي ابتدأت به الرواية يعكس التحول في الوعي بين البداية والنهاية، بموقعيها وعلاقتها المتقابلتين، حيث يأتي الشروق في النهاية مقابلاً للغروب في البداية، والعودة مقابلة للارتحال، والإرادة مقابلة للعجز. إضافة إلى التقابل الذي تعكسه النهاية المفتوحة للرواية، من خلال ثنائيتي المصير (حامد/ الجندي) و(مريم/ زكريا) (العدواني، ٢٠١٦، ص١١٧-١١٨)، فهي نهاية مفتوحة بالضرورة، تتحول إلى بداية تنفلت من يأس الماضي وعجزه (عاشور، ١٩٨١، ص٨٢).

وكذلك فإن عنوان الرواية (ما تبقى لكم) يتضمن تينك الثنائيتين، من خلال التقابل بين طرفي الخطاب (المتكلم - ميم الجمع)، بما يتناسب مع ثنائيتي الخط المستخدم في الرواية، بوصفها وعين مختلفين، انعكسا في شخصيتي حامد ومريم.

الخاتمة

١- يأتي الاهتمام بتقسيم النص الروائي في سياق التأثر بالوسائط الجديدة، ويتقاطع مع دراسات فضاء النص، والتشكيل البصري للرواية، كما يتأثر تقسيم النص الروائي بالمرحلة الحضارية، والاتجاهات الفنية، ووعي الروائيين به، حيث يتيح التقسيم التقييم المستمر للعمل، والتدخل للتعديل، وضبط حركة السرد، وإعادة تحديد الاتجاه.

٢- يتجاوب تقسيم النص الروائي مع طبيعة المكونات السردية وتوزيعها في النص، ويخضع للبنية المهيمنة في كل رواية. ومن خلال عينة الدراسة كان تأثير التقسيم بالحدث والزمن والشخصية والراوي، فضلاً عن دور التقسيم في ضبط عملية القراءة وتحفيز المتلقي للمشاركة في إنتاج الدلالة.

٣- مفهوم الفصل الروائي ناتج عن تقسيم النص، حيث يحقق الاستقلالية، ويدخل في علاقة مع فصول الرواية الأخرى.

- عاشور، رضوى (١٩٨١)، *الطريق إلى الخيمة الأخرى: دراسة في أعمال غسان كنفاني*، بيروت، دار الآداب.
- عبد الحميد، شاكر (١٩٩٥)، *علم نفس الإبداع*، القاهرة، دار غريب.
- عبد الحميد، شاكر (٢٠٠٣)، ندوة ثقافة الصورة، مجلة *فصول*، بدون رقم مجلد (٦٢)، ٩٦-١٢٥.
- عبد المقصود، أحمد (٢٠٠٧)، *الصورة والمعادل البصري في الرواية العربية المعاصرة، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام*.
- العدواني، أحمد (١٠١٦)، *النهايات السردية في روايات غسان كنفاني، مجلة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها*، بدون رقم مجلد (١٧)، ٩٩-١٤٨.
- عز الدين، حسن البنا (٢٠٠٣)، *الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملاحظته في الشعر العربي القديم*، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
- عياد، شكري (١٩٧٢)، *الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي*، مجلة *عالم الفكر*، ٣(٣)، ٩-٣٨.
- غبان، مريم (٢٠١٨)، *جماليات التشكيل البصري في الرواية العربية*، بيروت، الانتشار العربي.
- فتح الباب، منار (٢٠٠٣)، *الخطاب الروائي عند غسان كنفاني: دراسة أسلوبية*، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- قاسم، سيزا، *بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ*، (٢٠٠٤)، القاهرة، مكتبة الأسرة.
- القويطلي، محمد (١٩٩٢)، *النقد والفصل الروائي*، مجلة *جامعة الملك سعود (الآداب)*، ٤(٢)، ٤٧٣-٥٠٨.
- القويطلي، محمد (٢٠٠٣)، *البياض السردية، الأعراف ودلالات العدول*، مجلة *جامعة الملك سعود (الآداب)*، ١٥(٢)، ٣١٧-٣٥٤.
- كنفاني، غسان (٢٠٠٥)، *الآثار الكاملة*، مج ١، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية.
- كونديرا، ميلان، ترجمة: شاهين، أحمد، (١٩٩٩)، *فن الرواية*، القاهرة، دار شقيقات.
- كيليطو، عبد الفتاح، ترجمة: الشرفاوي، عبد الكبير، (٢٠٠٢)، *المقامات: السرد والأنساق الثقافية*، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.
- لحمداني، حميد (٢٠٠٠)، *بنية النص السردية: من منظور النقد الأدبي*، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
- لودج، ديفيد، ترجمة: البطوطي، ماهر، (٢٠٠٢)، *الفن لروائي*، القاهرة، المشروع القومي للترجمة.
- الماكري، محمد، (١٩٩١)، *الشكل والخطاب*، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
- المبرك، تهاني، (٢٠١٧)، *العدد في الرواية العربية: التجليات والوظائف والدلالات*، تونس، دار صامد.
- مبروك، مراد، (١٩٩٨)، *بناء الزمن في الرواية المعاصرة: رواية تيار الوعي نموذجًا*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- نوسي، عبد المجيد، (٢٠٠٢)، *التحليل السيميائي للخطاب الروائي*، الدار البيضاء، المدارس للنشر والتوزيع.
- همفري، روبرت، ترجمة: الربيعي، محمود، (٢٠٠٠)، *تيار الوعي في الرواية الحديثة*، القاهرة: دار غريب.
- يقطين، سعيد، (٢٠١٠)، *قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود*، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع.