SEBHA UNIVERSITY JOURNAL OF HUMAN SCIENCES VOL.25 NO. 1 2026
DOI: 10.51984/BMESK603

جامعة سبها للعلوم الإنسانية مجلة
Sebha University Journal of Human Sciences

Journal homepage: http://www.sebhau.edu.ly/journal/johs

دور الشخصيات في تشخيص البطل المغترب في مجموعتي موت سرير رقم 12 لغسان كنفاني ومصلاي الصغير لهوشنغ غلشيري

بثينة شموس

مدرس في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة طرطوس، سورية

الملخص

هذه تعد الشخصيات أبرز مكونات العمل الأدبي، إذ تتآزر بقية العناصر لتشكيل الشخصيات وبنائها، وهو ما يسمى بالتشخيص الذي تشكل أكثر طرقه تميزاً أن يُعمد إلى رسم الشخصيات عن طريق شخصيات أخرى، أي تشخيصها من خلال رؤية الشخصيات الأخرى لها أو رؤيتها للبقية بما يعكس داخلها وفكرها ومبادئها، وهو ما اهتممنا به في هذا البحث، إذ عمدنا وفقاً للمنهج المقارن على دراسة تشخيص البطل المغترب عن طريق الشخصيات الأخرى في مجموعتين قصصيتين هما: "موت سرير رقم 12" للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، و"مصلاي الصغير" للكاتب الإيراني هوشنغ غلشيري، ومقارنتهما، وكان مما وصل إليه البحث أن نظرة البطل إلى الشخصيات الأخرى ورأيه فيهم وتعليقاته على أقوالهم أو أفعالهم أظهر عمق اغترابه الذي تجلى في غالباً في العجز والعزلة لدى أبطال كنفاني، والخوف والميل إلى الانسحاب من الجموع وعدم الثقة بالآخرين والعجز لدى أبطال غلشيري، وهو ما عرّى المجتمعين؛ العربي في عدم قبول الناس العاديين في مقابل الأبطال الثوريين مما خلق أبطالاً مغتربين، والفارسي في عدم قدرة أبنائه على الانخراط فيه، وغيرها من النتائج التي سنعرضها لاحقاً.

الكلمات المفتاحية:

البطل المغترب
التشخيص
الشخصية
غسان كنفاني
هوشنغ غلشيري

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

Buthaina Shemous

Arabic Department, University of Tartous, Syria

Keywords:

Alienated Hero
Character
Characterization
Ghassan Kanafani
Houshang Golshiri

ABSTRACT

Characters are the most prominent components of a literary work, as the rest of the elements work together to form and build characters, which is called characterization. Perhaps one of the distinctive methods of characterization is to draw characters through other characters, that is, characterizing them through other characters’ vision of them or their vision of them in a way that reflects their interior, thought, and principles, which is what we were interested in in this research. According to the comparative, we studied and compared the characterization of the expatriate hero through other characters in two short story collections, which are: “Death in Bed No. 12” by the Palestinian author Ghassan Kanafani, and “My Little Prayer Room” by the Iranian author Houshang Golshiri. The research concluded that the hero’s view of the other characters, his opinion of them, and his comments on their words or actions reflected the depth of his alienation, which was often manifested in helplessness and isolation among Kanafani’s heroes, and fear, a tendency to withdraw from the crowd, lack of trust in others, and helplessness among Golshiri’s heroes. This revealed the flaws of both societies: the Arab society's refusal to accept ordinary people as substitutes for revolutionary heroes, which created alienated heroes, and the Persian society's inability to integrate its people, among other outcomes that we will discuss later.

1- المقدمة

نالت الشخصيات أهمية لا حدّ لها في القصة، إذ لا تقوم دون شخصيات، وقد عدها بعض الدارسين العنصر الأهم الذي تقوم القصة عليه، والذي تتضافر بقية العناصر في خدمته، وقد قيست براعة الكاتب في قدرته على التشخيص الذي يمكن أن يكون بطريقة تحليلية وتمثيلية، وقد

*Corresponding author:
E-mail addresses: b.shemous@gmail.com
Article History : Received 03 September 2025 - Received in revised form 21 January 2026 - Accepted 05 February 2026

درست الشخصيات في الأعمال الأدبية المعروفة من خلال وصف الشخصيات الأخرى لها بكثرة، لكن ما لم ينل كثير اهتمام أن تدرس شخصية معينة من خلال وصفها للشخصيات الأخرى أو رأيها فيها أو تعقيبها على مواقف الشخصيات الأخرى وأقوالها، وهو ما نال اهتمامنا في البحث الراهن. لقد عمدنا في الدراسة الراهنة على القيام بمقارنة -تعتمد على أسس المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن- بين البطل المغترب في مجموعتين قصصيتين من ثقافتين مختلفتين؛ هما العربية التي اخترنا منها مجموعة "موت سرير رقم 12" للكاتب الفلسطيني الشهير "غسان كنفاني"، والفارسية التي اخترنا منها مجموعة "نمازخانه‌ی کوچکِ من: مصلاي الصغير" للكاتب المعروف "هوشنگ گلشيری: هوشنغ غلشيري"، فالبطل المعضل أو الإشكالي أو المضاد كان حاصل الضغوطات في العصر الحديث، وأحد أشكاله الاغتراب، وكان هذا نتيجة الشرخ الكبير بين الفرد والمجتمع وعدم قدرة الفرد على الانخراط في مجتمعه، وعلى وجه التحديد في المجتمعات التي تعاني من مشاكل اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية، كالفقر والقيود الاجتماعية والبطالة والضغوط السياسية، والتي انعكست كلها على الفرد، وبما أن الأدب مرآة المجتمع فلا بد من انعكاس ذلك في القصص، لذا عمدنا على تعرية عيوب المجتمعين من خلال أسباب عدم قدرة أفرادهما على الانخراط فيهما، عن طريق كشف مظاهر الاغتراب لدى أبطال القصص المدروسة بما اضطرهم إلى أن يصبحوا أبطالاً معضلين ومغتربين. لا بد من الإشارة أخيراً إلى أننا – على ما بين مصطلحي البطل والشخصية الرئيسة من فرق أشرنا إليه في الدراسة النظرية- أطلقنا مصطلح البطل على الشخصية المدروسة أحياناً، وأحياناً سميناها الشخصية الرئيسة، وذلك لأن منظورنا للبطل هنا البطل المعضل، وهو شخصية في الأحوال كلها، ولا ينطبق عليه ما يطبق على البطل المعروف في فصله عن الشخصية الرئيسة، لذا لم نرَ مانعاً من استخدام المصطلحين للدلالة ذاتها.

1-1- المنهجية

قامت الدراسة على المنهج المقارن وفقاً لمقومات المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن على دراسة دور الشخصيات في تشخيص البطل المغترب في مجموعتي: "موت سرير رقم 12" للكاتب الفلسطيني "غسان كنفاني"، و"نمازخانه‌ی کوچکِ من: مصلاي الصغير" للكاتب الإيراني "هوشنگ گلشيری: هوشنغ غلشيري"، وقد اعتمدت على تقصّي الشخصيات الأخرى وبنائها بما يعكس جانباً من جوانب اغتراب البطل أو علامة من علاماته، كأن تُدرس شخصية ما كما وصفها البطل أو كما علق عليها للوصول إلى أن وصفه أو تعليقه كان من زاوية اغترابه وعكَسَ ذلك الاغتراب، إلا في قصة "مصلاي الصغير" فقد أخذ البحث منحى أشمل، لأن القصة بذاتها تقوم على تغريب البطل للجميع إلا ذاته، وكيفية رؤيته للغرباء ورأيه فيهم، لذا لم نكتفِ بدراسة ما أدى تشخيص الشخصيات الأخرى إليه من نتائج تفيد بتشخيص البطل المغترب، بل درسنا رؤيته للاغتراب لكل شخصية مرّت في القصة المذكورة، وقد بدأنا بحثنا بمقدمة نظرية تناولت دراسة الشخصية والتشخيص والبطل المعروف والمعضل والاغتراب كما جاءت في الكتب الأدبية المختصة، وعرّفنا –بعد ذلك- بالكاتبين، ثم قمنا بدراسة تطبيقية بتحليل دور الشخصيات في تشخيص البطل المغترب لدى أبطال غسان كنفاني في مجموعته المختارة أولاً، عامدين إلى اختيار نماذج لاقى بطلها غربة مكانية واغتراباً نفسياً، وهو ما وجدناه في القصص: البومة في الغرفة البعيدة، وشيء لا يذهب، والعطش، فاستشهدنا بالشواهد المناسبة من القصة بما يظهر علامات اغتراب البطل في رؤيته للشخصيات الأخرى أو في رؤية الشخصيات الأخرى له، وهو ما كررناه في قصص غلشيري المختارة من المجموعة، وهي: مصلاي الصغير، والمعصوم الرابع، وأنهينا ذلك بدراسة مقارنة ونتائج للبحث، ثم انتهينا بثبت للمصادر والمراجع التي أفدنا منها في دراستنا. أخيراً؛ يجب ألا نغفل عن الإشارة إلى أننا لم نعنَ في هذا البحث بدراسة الشخصيات في تقسيماتها المختلفة على أنها رئيسة أو فرعية، ونامية أم ساكنة، ومرجعية ونموذجية وغير ذلك، ولم نهتم بدراسة أساليب التشخيص المباشر أو غير المباشر كذلك إلا فيما ينتهي إلى بيان اغتراب البطل، فاكتفينا بدراسة ما تظهره الشخصيات من اغتراب البطل المغترب في القصص المدروسة في قراءة تحليلية ومقارنة.

2-1- خلفية الدراسة

تبين لنا أثناء جمع مادة البحث وجود مقالة بعنوان: "جماليات الشخصية الأسطورية لدى غسان كنفاني" (2003م) للباحثة ماجدة حمود، منشورة في العدد 47 في مجلة علامات في النقد، وقد تناولت فيها الشخصيات الأسطورية وحسب، وركزت على رواية "العاشق" فلم تهتم بتشخيص الشخصيات عن طريق شخصيات أخرى، كما لم تتناول أياً من القصص المدروسة في مقالتنا، وهناك مقالة أخرى أيضاً للباحثة هيام عبد الكاظم إبراهيم منشورة في العدد الحادي عشر من المجلد 2012 في مجلة كلية التربية جامعة واسط بعنوان: "الشخصية في قصص وروايات غسان كنفاني" (2012)، والتي درست فيها الباحثة نماذج الشخصيات كالشخصية الخائنة والشخصية الثورية والشخصية المدانة وغيرها، ودرست تحت عنوان "الشخصية الثورية" شخصية ليلى في قصة "شيء لا يذهب" التي وردت في دراستنا، لكن الدراسة السابقة تناولتها كشخصية ثورية دون اللجوء إلى تشخيصها، فهي تختلف عن دراستنا في أنها ركزت على ليلى أما تركيز دراستنا فكان على الشخصية المقابلة لها التي شكلت البطل المغترب، كما أنها لم تعنَ بدراسة التشخيص بشكل عام ولا عن طريق الشخصيات الأخرى، وعليه فهي تختلف عن دراستنا بالمجمل، وهناك –أيضاً- مقالة بعنوان: "جمالية الأفضية الأليفة وفاعليتها على الشخصية القصصية عند غسان كنفاني؛ قصة إلى أن نعود نموذجاً" (2024م) للدكتورة لبنى محمود دوينغ متروك، منشورة في العدد الثالث من المجلد العاشر في مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث، وهي –كما يتضح- لم تقترب من القصص المدروسة هنا، ولم تولِ اهتماماً لدور الشخصيات الأخرى في تشخيص الشخصية الرئيسة التي تؤدي دور البطل المغترب، ولم تهتم بالاغتراب أساساً، كما وجدنا مقالة للباحثين ليلا هاشميان ورضوان صفايي صابر، بعنوان: "شخصيت‌پردازی در شش داستان کوتاه هوشنگ گلشيری: التشخيص في ست قصص لهوشنغ غلشيري" (1389هـ.ش) منشورة في العدد الثاني من مجلة بحوث في النقد الأدبي والأسلوب، تناولت طرق التشخيص في بعض قصص غلشيري، ومنها قصة "مصلاي الصغير" التي درس فيها التأثير النفسي للزائدة التي تشبه الإصبع على شخصية البطل، ولم يتطرق إلى الاغتراب أو إلى دور الشخصيات الأخرى في إبرازه، كما وُجدت مقالة لأمين بني طالي ومسعود فروزنده وجهانكير صفري وإسماعيل صادقي بعنوان: "بازتاب شخصيت اصلی در داستان‌های کوتاه هوشنگ گلشيری قبل از انقلاب اسلامی: انعكاس الشخصية الرئيسة في قصص هوشنغ غلشيري قبل الثورة الإسلامية" (1399هـ.ش) في العدد

السابع والستين من الدورة السابعة عشرة في مجلة: "پژوهش‌های ادبی: تحقيقات أدبية"، وقد تناولت الشخصيتين الرئيستين في القصص الفارسية المدروسة في المقالة الراهنة، إلا أن دراستها –على أهميتها- تناولت الشخصيات في طبقتها الثقافية والاجتماعية وظروفها السياسية وكيف انعكست تلك الأشياء على الشخصيات، ولم تتطرق إلى اغترابها –إلا بتلميح لاغتراب بطل قصة مصلاي الصغير- كما لم تتناول تشخيصها بأي من الطرق، ولم نجد -فيما عدا ذلك- شيئاً يتناول القصص المدروسة أو الموضوع المطروح. وعليه؛ رأينا أن موضوع المقالة يتمتع بالجدّة، فالمقالات السابقة لا تقترب من موضوع مقالتنا بالقليل أو الكثير، مما يتيح إمكانية دراسته لما له من دور في بيان قدرة كلا الكاتبين على التشخيص من جهة، وعلى سعيهما لتعرية عيوب المجتمع من جهة أخرى.

1-3- أسئلة الدراسة

كان الهدف من الدراسة الراهنة أن تطرح مجموعة من الأسئلة وتجيب عليها، وهي:

1- كيف نظر الأبطال في القصص إلى الشخصيات الأخرى بطريقة يمكن معها تشخيص اغتراب الأبطال ذواتهم؟ وكيف تمكنت الشخصيات الأخرى من إبراز اغترابهم؟

2- ما هي نقاط التشابه والاختلاف التي برزت بين القصص فيما يتعلق بقدرة الشخصيات الأخرى على تشخيص اغتراب البطل؟

1-4- فرضيات الدراسة

تنطلق الفرضية الأولى من الاعتقاد بأن للشخصيات الروائية أو القصصية قدرة على رسم بقية الشخصيات، فما تبديه من ردود أفعال تجاه تصرفاتها وأقوالها يعكس مقدار اعتقادها بقوتها أو ضعفها أو رجاحة عقلها أو عدم الثقة فيها، أو غير ذلك، ولهذا فإن الشخصيات القصصية كاملة تعمل بشكل أو بآخر على تشخيص بطلها، وقد خصصنا جانب التشخيص هنا بالاغتراب، أما الفرضية الثانية فتنشأ من الاعتقاد بأن الثقافات المتشابهات تنتج أفراداً متشابهين في دواخلهم، والظروف التي تخضع لها المجتمعات تقود إلى علل نفسية متشابهة، ولا يخرج الاغتراب من ذلك، فالمجتمعات الشرقية تعيش –تقريباً- الظروف ذاتها، لذا فإن إفرادها سيعانون المعاناة ذاتها، وقد خصصنا ذلك بالمجتمعين العربي والفارسي في دراستنا المقارنة لبيان قدرة الأدب على تصوير اغتراب الأفراد في تلك المجتمعات..

1-5- هدف الدراسة

تهدف الدراسة الراهنة إلى بيان مدى تمكن الأدب من عكس الاغتراب الاجتماعي والذاتي الذي يعاني منه الكثير من الناس في العصر الحديث، خاصة في المجتمعات الشرقية، ومقارنتها كانت بهدف بيان أن أدب هذه المجتمعات لا يختلف في اهتماماته أو في عكسه للبنية التحتية، وقد حددنا الدراسة بالشخصيات وحسب، وحاولنا أن نتبع أسلوباً مختلفاً يبين أن الشخصية لا ترسم ذاتها وحسب، بل ترسم الآخر، فيمكن لأي شخصية أن تسهم في تشخيص شخصية أخرى من خلال ظنونها بها أو توقعاتها منها، أو تجاهلها لها، أو غير ذلك، وهذا يبرز مهارة أدبية فائقة في أسلوب التشخيص، ويمنح المتلقي حسّاً بالقناعة بأن ما قرأه لا يبتعد عن الواقع في مضمونه أو في عرضه.

2- الدراسة النظرية

لا بد للبحث من أن يعتمد على أساس نظري قائم على ما جاء في الكتب الأدبية المختصة، لذا عملنا على تعريف مصطلحات الدراسة كما جاءت في المراجع، فبدأنا بتعريف الشخصية والتشخيص، وعرّفنا –كذلك- البطل والبطل المضاد الذي يشمل البطل المغترب في تعريفه، وعرفنا بالكاتبين غسان كنفاني وهوشنغ غلشيري قبل الانتقال إلى الدراسة التطبيقية.

2-1- الشخصية

الشخصيات هي كائنات أو شخوص مصطنعة في القصة أو الرواية[1]، ويمكن التمييز بين ثلاث مواصفات لمظاهر الشخصية، وهي المواصفات السيكولوجية، أي التي تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية، والمواصفات الخارجية التي تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية، والمواصفات الاجتماعية التي تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي وإيديولوجيتها وعلاقاتها الاجتماعية[2]، وهناك عدة طرق لمعرفة الشخصية الروائية، منها: الدافع، وهو ما يعرف بأنه ما يمنح القيمة الأخلاقية للأفعال التي تقوم بها الشخصيات، فليست الشخصية عبارة عما تقوم به من أفعال، بل ما تنوي أن تقوم به، وماضي الشخصية ونمطها وعاداتها ومُثلها ومقدراتها وإمكانياتها، إذ تؤدي إلى تغيرات في مسير الشخصيات، كما أن للكثير من العلل الجسمية كالنحول أو السمنة أو الضعف تأثيرات شديدة على إحساس الشخص تجاه نفسه وعلى أسلوب الآخرين معه[3]، وللشخصية –كما قسمهما تودوروف- قسمان؛ أولهما الشخصية التي ترتكز على الحبكة أو الشخصية التي تصاغ عبر مشاركتها في الحدث وتفاعلها مع جزئياته، وهي شخصية لا نفسية، وثانيهما هي الشخصية التي ترتكز على ذاتها أو الشخصية السيكولوجية التي ينطبق عليها إلى حد بعيد هذا الزعم بأن كل ما في العمل الأقصوصي من جزئيات يستهدف بلورة ملامحها النفسية[4]، كما تقسم الشخصيات وفقاً لدورها الذي تؤديه إلى الرئيسة والثانوية أو الوسيطة، فالرئيسة هي التي نوليها الأهمّيّة الكبرى وتظهر بشكل متكرّر في القصة أو الرّواية ونتيجةً لذلك تتشكل روابط عاطفية بينها وبين القارئ، ولا يمكن الاستغناء عنها في سير الأحداث وتتابعها، والثانوية أو المساعدة التي تقسم بدورها إلى ما يؤدي دوراً في تغيير مسير الأحداث وتسمى –أيضاً- الفرعية، والنوع الأخير ما لا يؤدي دوراً كهذا، وتسمى بالشّخصيّات المكمّلة، وهي التي تكون هامشية أو تكميلية أو وسيطة في خلفيات المَشَاهد، وذلك لإضفاء واقعيّة على العمل الأدبيّ أو للقيام بعمل ثانويٍّ ولا تظهر بعدها[5]، كما تقسم الشخصيات وفقاً لخضوعها للأحداث إلى ما لا يخضع للأحداث إلا قليلاً وهي الساكنة أو المسطحة، وما يتطور ويتغير إيجابياً أو سلبياً بتطور الأحداث وتسمى النامية أو المستديرة أو الدرامية أو المتطورة والمتكاملة[6]، النّوع الثّالث الشّخصيّات السّطحيّة التي لا يهتمّ الكاتب كثيراً بوصفها ظاهرياً أو نفسياً، والعميقة أو الشّاملة التي لا يمكن للقارئ أن يتنبّأ بأفعالها أو تصرّفاتها أو طريقة تفكيرها[7]، والنّوع الأخير هو الشّخصيّات الاستعاريّة؛ وهي الشّخصيّات الرمزية التي يمكن أن تحلّ محلّ فكرة أو خصلة أو صفة معيّنة، ويطلق عليها كذلك الشّخصيّات المرجعية [8]. أما خلق الشخصية فيسمى بالتشخيص، وغالباً ما يشكل التشخيص مقياساً لبراعة الكاتب في رسم الشخصية، وهو ما يقتضي منه الالتفات إلى ثلاثة أمور: التكوين الجسمي والملامح البارزة في الشخصية، والتكوين الاجتماعي، وهو ثقافتها والبيئة التي تتحرك، والتكوين النفسي والطابع المميز للشخصية[9]، ويمكن أن يكون التشخيص بتقديم الشخصية

بشكل مباشر مع عرض شرحٍ وتفصيل من قِبل الكاتب أو الراوي، فيقوم بالتعليق أو بتحليل أعمال الشّخصيّات ليعرّف القارئ عليها؛ أو بتقديم الشخصية بشكل مباشر بواسطة الشّخصيّة نفسها وهو ما يشكل بناء الملامح الخارجية للشخصية؛ وأخيراً تقديم الشّخصيّة عن طريق أعمالها وأفكارها وتصرفاتها دون شرح أو توضيح وهو ما يشكل بناء الملامح الداخلية للشخصية عن طرق تداعي الأفكار أو النجوى الذاتية[10]، ويمكن إجماله بالطريقة المباشرة أو التحليلية، والطريقة غير المباشرة أو التمثيلية؛ في الأولى يعرض الكاتب الشخصيات ويحلل عواطفها وأفكارها وفي الثانية يقف على الحياد ويسمح لها بأن تكشف عن نفسها بواسطة الكلام والحركة[11].

2-2- البطل والبطل المضاد

ساوى بعض الدارسين بين الشخصية الرئيسة والبطل، وفرق بينهما آخرون، انطلاقاً من الاعتقاد بأن الشخصية الرئيسة تكتسب صفتها من دورها داخل الرواية، أما البطل فيكتسب صفته لا من دوره فقط، بل من خصاله أيضاً[12]، فالشخصية الرئيسة هي التي يقوم عليها محور الرواية، وليس شرطاً أن تكون بطل العمل الأدبي، إنما يشترط أن تقود العمل الأدبي، وتحركه بشكل لولبي تظهر فيه، وقد يكون البطل في العمل مؤدياً دوراً غير محوري، بينما شخصية ثانوية أو شبه ثانوية هي الرئيسة، وقد تكون الشخصية الرئيسة تابعاً للبطل، أو خصماً له[13]، ويمكن للبطل أن يكون بشرياً أو حيوانياً، وطبعياً أو فوق طبعي، والتقسيمات ذاتها تصح لنقيض البطل[14]، وقد عرف البطل بأنه إحدى شخصيتين: ذات فاعلة مستقلة تسعى إلى تغيير العالم من حولها، أو ذات منفعلة يصنع منها العالم كائناً جديداً أو يدمر الوجه البهيمي فيها[15]، فالذات الأولى سميت بطلاً والأخرى سميت بطلاً زائفاً أو مضاداً أو معضلاً أو إشكالياً[16]، وقد عُرّف البطل المضاد بأنه شخصية تمثل الدور الرئيس في الرواية من دون أن تتمتع بالصفات الجسدية أو المعنوية المتفوقة التي تخلعها الراوية على بطلها عادة، كأن يكون ساذجاً أو مغفلاً أو ضعيفاً قصد التعبير عن رؤية معينة للواقع[17]، فالبطل المعضل كان نتيجة من نتائج استناد القص إلى الشخصية استجابة إلى مرض اجتماعي أصاب الحضارة الإنسانية كلها[18]، وهو ليس إلا نتيجة لتلاشي البطل في الرواية الحديثة، والذي كان نتيجة عدة عوامل؛ منها: العامل اللابطولي، فالعصر الحديث عصر الفرد الضائع في غمار الناس أو الفرد العادي، والعامل الثقافي، فالثقافة الرومانتيكية جعلت التحمس والغيرة من نصيب الإنسان العادي، ومن العوامل -أيضاً- ذبول فكرة الحرية، كما أثر التشيؤ على الوعي الفردي والجماعي مما جعل الرواية تقيس انفعال الإنسان بالشيء لا فعله به[19]، فروايات الأبطال المعضلين تهتم بالتكوين النفسي للبطل وسيرته الذاتية، وقصة بحثه عن قيم إيجابية تتيح له أن يعالج الصدع الذي حدث بين الذات والعالم نتيجة رفضه للقيم السائدة، لكن ذلك البحث ليس في الحقيقة سوى بحث متدنٍ في عالم تسوده قيم متدنية، وإن كان عالماً متقدماً بالمقياس المادي[20]، فقد كان ظهور هذا النوع من الأبطال في أدب القرن العشرين ضحية مجتمع ذي آلية غريبة وغير مفهومة، لهذا لا يعرف سوى البؤس والوحدة ولا يعطيه حظه غير السأم، فكان من نماذجه العاطلون عن العمل والفقراء غير القابلين للاستيعاب الاجتماعي[21]، ولهذا فإن علاقات البطل المتشابكة في العمل الروائي تعكس ظروفاً اجتماعية وسياسية واقتصادية بعينها[22]، وهي ذاتها ما يصنع البطل المعضل الذي يكون مقيداً بطبقته الاجتماعية سواء أكانت عالية أم منخفضة، وبشكل تصويراً لمجتمعه المشوه بشكل يبدو هجاء له[23]، وقد تؤدي فردية البطل وانغلاقه في دائرة الذات أو يأسه من تحقق الذات وضعفه في مواجهة واقعه المرفوض إلى تكوين سلبيته[24]، والتي تتمثل في كونه شريراً أو ضعيفاً أو فاشلاً أو غيوراً أو مؤذياً[25].

3-2- الاغتراب

كثيراً ما يحدث خلط بين الغربة والاغتراب، فتستخدمان للمدلول ذاته[26]، ويعرّف بأنه نوع من الضياع الذاتي وسط المجتمع، وفقدان الجوهر الإنساني الاجتماعي، والانسحاق تحت وطأة إيديولوجية مناقضة لواقع فرد ما، وهو وجود الفرد في مجتمعه لكنه غريب فيه مستبعد[27]، وله أنواع منها المكاني والزماني والروحي والنفسي، كما يمكن أن يكون إرادياً أو قسرياً[28]، وحين يأخذ طابعاً نفسياً يؤدي مفهوماً عاماً وشاملاً يشير إلى الحالات التي تتعرض فيها وحدة الشخصية للانشطار أو الضعف والانهيار بتأثير العمليات الثقافية والاجتماعية التي تتم داخل المجتمع[29]، وأبرز صفاته اللاانتماء في محاولة لكشف انخلاع الإنسان وابتعاده عن الواقع المعيش[30]، وقد يكون ثقافياً ونفسياً واقتصادياً وسياسياً ودينياً، كما قد يكون ذاتياً أو اجتماعياً، فالأول ويتولد عن شعور حاد بالتوتر والقلق وانعدام الثقة والثاني يبرز في المجتمعات التي تسطو على الأفراد لتسلبهم فاعليتهم وحريتهم وإنسانيتهم[31]، ولعل من أهم العوامل المؤدية إلى الاغتراب البنية النفسية الفردية القابلة للاغتراب، واضطراب شخصية الفرد، وامتلاكه شخصية مهيأة لحال الانفصال عن الذات وعن الآخرين، وعوامل متعلقة بالنشأة الأسرية [32] ، وليس الاغتراب إلا وسيلة لفضح التناقضات الاقتصادية والاجتماعية وكشف الممارسات السياسية الشاذة والمستبدة في المجتمع الرأسمالي خاصة[33]، فبعض الظروف الاقتصادية والاجتماعية مثل الفقر والبطالة ووجود فجوة اجتماعية قد تؤدي إلى انعدام الشعور بالأمن والأمان والاستقرار، وتكون تبعاتها على المغترب الانسحاب والعزلة الرفض والتمرد والعجز واللاهدف واللامعنى واللامعيارية والتشيؤ والعزلة الاجتماعية وغربة الذات[34]، كما أن العلاقات بين الدولة والمجتمع، وتمكن الدولة من الهيمنة على المجتمع بسحق المجتمع المدني أو تعطيله تؤدي دوراً بارزاً في حدوث الاغتراب السياسي[35].

4-2- التعريف بالكاتبين

2-4-1- غسان كنفاني

ولد في عكا عام 1936م، وانتقل بعد أحداث 1948 إلى سورية مع عائلته، وعمل مدرساً بإحدى مدارس وكالة غوث اللاجئين بأحد المخيمات، وعاد إلى بيروت 1960 وعمل بالصحافة، وأصبح عضواً في المجلس الأعلى للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، وأصبح الناطق الرسمي باسمها حتى اغتاله الصهاينة في 8 يوليو 1972م[36].

2-4-2- هوشنگ گلشيرى "هوشنغ غلشيري"

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

إقبالاً ملحوظاً في المجتمع الإيراني[37].

3- الدراسة التطبيقية: دور الشخصيات الأخرى في تشكيل شخصية البطل المغترب

3-1- في مجموعة موت سرير رقم 12

تتكون المجموعة المذكورة من عدة قصص جمع بين أبطالها أو شخصياتها الرئيسة كونهم أبطالاً معضلين، ولعل أهم أشكال سلبيتهم تتمثل في الاغتراب الذي عانى منه الكاتب فأسقطه على شخصيات قصته، وقد اخترنا من هذه المجموعة ثلاث قصص لندرس إمكانية تشخيص اغتراب الأبطال فيها عن طريق بقية الشخصيات، وهو ما سنفصل فيه.

3-1-1- البومة في الغرفة البعيدة

القصة الأولى في المجموعة قصة "البومة في الغرفة البعيدة"، وهي تتكون من قصتين متداخلتين إحداهما إطارية تعود إلى حاضر الشخصية الرئيسة، والأخرى مضمّنة تعود إلى ماضيها، وهي ككلٍّ تناولت ما كشف الغبار عن ذكرى عميقة في ماضي شخصية البطل نفض غبارها أنه وجد صورة لبومة بعينين غاضبتين في مجلة، فاقتصّها وألصقها على الجدار، ولكثرة ما حدق بالصورة استفاقت في ذاكرته الذكرى التي كانت البومة شريكة معه فيها، وهي ذكرى نضاله حين كان صبياً في بلاده، واختارته الصدفة لأن يؤدي خدمة لجارهم ارتبطت بالثورة، وهي إخفاء صندوق عتاد يعود إلى ابن الجار الشهيد في حديقة المنزل، فكانت البومة شريكاً معه في ذلك المشهد، إذ رآها تقف على شجرة وفي عينيها الغضب ذاته الذي يختصر لحظة الاختيار بين الموت أو الهرب، وحين يعود إلى حاضره بعد انتهاء الذكرى يجد نفسه ما يزال في الغرفة البعيدة في الغربة، وما تزال صورة البومة تحدق به بالعينين ذاتهما، إلا أن نظرتها امتلأت شفقة بدلاً من الغضب الذي كان يكسوها.

تظهر علامات الغربة على بطل القصة المغترب في انعزاله وفوضويته وخوفه وانهزامه وتجريد حياته من الهدف والمعنى، وقد كان للشخصية القصصية المقابلة له دور بارز في بيان ما ظهر من مظاهر الاغتراب، إذ توسل الكاتب إليها في تشخيص صورة البطل، وهو ما سنبينه في القصة بالشواهد المناسبة.

إن موازنة بناء شخصية الراوي بشخصية البومة يكشف عمقاً لا بأس به داخل الراوي- البطل المغترب، فلو لاحظنا ما عرضه عن نفسه: "أطفأت النور الشاحب ودفنت رأسي في الغطاء الموسخ بعرق الصيف اللزج"[38]، وما يقابله في الوجه الآخر من حدّة وتصعيد في وجه البومة في الصورة: "كان في العينين غضب وحشي، وكانت النظرة –رغم ذلك- تحتوي خوفاً يائساً مشوباً بتحفز بطولي"[39]؛ وكرر وصفها بقوله: "تخترق برعشتها الحية جمجمتي"[40]؛ وتطرق مراراً إلى العينين والحدّة والصرير، كما في قوله: "كنت أرى العينين الغاضبتين الخائفتين تخترقان الظلمة وتحدقان فيّ. كان وجه البومة المتحدي لضغط لحظة ليس فيها إلا الاختيار بين الموت والفرار ماثلاً في رأسي كأنني لم أحول نظري عنه بعد ملحاحاً غضوباً يتمسح باشمئزاز ساخر، وعبثاً ذهبت كافة المحاولات التي بذلتها لأسلخ الصورة عن رأسي. كانت شيئاً ما دخل إلى الغرفة العارية وإلى إحساسي، وتمزق الصمت الميت تحت الصرير الحاد الذي كان ما يزال ينحدر من المنقار الأسود المعقوف..."[41]. تقابل صورة الراوي في الضوء الخافت وهو يدفن رأسه أو لا يحيل بصره في فضاء يخنقه صمت ميت صورة البومة بعينين غاضبتين محدقتين ووجه يتحدى ويلح ويغضب مع الصرير الحاد والمنقار المعقوف؛ صمت وانطواء يواجه غضباً عارماً، أو موت يواجه ثورة الحياة. إن البومة تمثيل لماضي الشخصية في الوطن، إذ كانت إنعاشاً لذكرياته وهو يقاوم ويصمد قبل أن يفقد هدفه ومعنى وجوده، فهي -بشكل أو بآخر- رمز لذلك الماضي أو للبطل في ذلك الماضي، وعدم ربطها بماضي البطل تعقيم لدورها الدلالي، إذ تبدو كوجود مفتعل مقحم في الفضاء لا يعدو دوره الوظيفي أن يكون تزيينياً لولا ذلك الدور الإحالي إلى الماضي، وعليه؛ فإن المفارقة بين الصورتين الآنفتين –صورة البطل والبومة- تبدي لنا الفرق الشاسع بين ماضي الشخصية وحاضرها؛ الماضي في الوطن- شخصية حية ثائرة غاضبة، والحاضر في الغربة –شخصية منطوية وصامتة ومستكينة وخانعة لا تملك هدفاً لوجودها. لقد مُنحت الصورة المعلّقة – البومة- دور شخصية فاعلة طغى حضورها على حضور الراوي نفسه، وبيّنت لنا جانباً مهماً من داخل الشخصية يعود إلى ماضيها لم يكن بالإمكان اكتشافه لو لم تُرسم البومة كشخصية مستقلة ليس الهدف منها ذاتها، بل إيضاح معالم شخصية الراوي- البطل المضاد، وتكون البومة بهذا قد أدت دوراً بارزاً في تشخيص البطل المغترب. إن ما يثير الاهتمام في هذه الشخصية –البومة- أنها رُسمت من الداخل والخارج خلافاً لشخصية البطل المغترب الذي لم يلقَ الاهتمام بوصفه ظاهرياً بطريقة تحليلية أو تمثيلية، أما ملامح البومة فمرسومة بدقة بالعينين واللون والمنقار والحاجبين، وإذا ما نظرنا إليها على أنها رمز لماضي الشخصية لتبيّن لنا أن الكاتب تعمّد إظهار ملامحها وإخفاء ملامح الراوي، تأكيداً منه على فكرة الامّحاء في الغربة والتهميش والضبابية. إن شخصية البومة نظير لما كان عليه البطل، أو لما يتمنى أن يكون عليه: "كان ضوء القنابل المباغت يعطي لعيونها ظلالاً مرعبة، وبدت لي أنها مصرّة على وقوفها المتحدي، وأنها سوف تبقى رغم كل الرصاص والموت"[42]. يبدو أن الراوي افتقر لما وجده في البومة من صمود وتحدٍّ، فقد اختار الخيار الثاني الذي طرحته عينا البومة، أي الهرب أو الغربة نتيجة العجز، أما البومة فاختارت الأول، أي الصمود والتحدي: "كانت لا تزال تحرك رأسها بتحذير إنساني عميق، وعلى إيماضة قنبلة بعيدة شاهدتُ في عينيها ذلك التحدي الباسل الخائف بعض الشيء، ولكن الصامد لضغط لحظة اختيار واحدة بين الفرار أو الموت"[43].

إن وصف شخصية البومة نفسياً قادنا -بشكل ما- إلى ما ستكون عليه شخصية البطل المغترب، أي قادنا منذ البداية إلى أن اختيار البطل سيكون الهرب، فقد ركز الكاتب عند وصف البومة على ثلاثة أمور في كل مرة وصفها بها؛ الأول أنها كانت تخاف شيئاً ما، والثاني أن في عينيها صمودَ لحظة اختيار بين الفرار أو الموت، والثالث الغضب في عينيها، ومن الأمثلة على ذلك: "كان في العينين غضب وحشي، وكانت النظرة -رغم ذلك- تحتوي خوفاً يائساً مشوباً بتحفز بطولي، وتشبه إلى حد بعيد نظرة إنسان خضع فجأة للحظة ما عليه أن يختار فيها بين أن يموت أو أن يهرب"[44]؛ وقوله: "كنت أرى العينين الغاضبتين الخائفتين تخترقان الظلمة وتحدّقان فيّ. كان وجه البومة المتحدي لضغط لحظة ليس فيها سوى الاختيار بين الموت أو الفرار ماثلاً لرأسي كأني لم أحول بصري عنه بعد، ملحاحاً غضوباً، يتمسح باشمئزاز ساخر"[45]؛ وقد ورد ذكرها في ست مواضع أخرى على امتداد القصة ركز فيها جميعاً على النقاط الثلاث السابقة: الخوف وصمود الاختيار والغضب؛ فأما الخوف فمن لحظة القرار، وأما الصمود فكان نتيجة لنية اختيار البقاء والمواجهة، وأما منشأ الغضب في عيني البومة في كل مرة ذكرت فيها فناجم عن كونها تعرف أن الآخر –الراوي- سيختار الهرب فيما اختارت هي الموت، فحتى عينا

البومة كشخصية أدت دوراً ليس بقليل في سبر غور شخصية البطل المغترب، وحددت لنا أن خياره سيكون الهرب منذ البداية، ناسفاً بذلك معنى وجوده، وتاركاً هدفه وراء ظهره، ومفضلاً الغربة والاغتراب على البقاء والدفاع.

كما رأينا كان للبومة كشخصية مقابلة للبطل المغترب دور لا يستهان به في بيان ما آلت إليه شخصية البطل من غربة تمثلت في انهزاميته وخوفه واستسلامه وهربه من المواجهة وعجزه عنها، وما كان ذلك ليتضح لولا قدرة الشخصية المساعدة –البومة- على سبر أغوار باطن البطل للوصول إلى تشخيصه.

3-1-2- شيء لا يذهب

القصة الثانية في هذه المجموعة هي قصة "شيء لا يذهب"، وقد طرحت على شكل مناجاة الراوي أثناء سفره إلى طهران بالقطار وبيده كتاب رباعيات عمر الخيام، وفيها رباعية مميزة بدائرة مرسومة بقلم رصاص، خطّتها محبوبته القديمة التي كان يسميها ليلى وتسميه قيساً، مما أدى إلى استدعاء الذكريات المريرة التي ترتبط بهذه المحبوبة، والتي كان أشنعها أنها اعتقلت تسعة أيام غيرت مسير حياتها وفرقت بينهما، إذ حولتها إلى شخص آخر بعد الاعتقال والاغتصاب على امتداد تسعة أيام، ومن جملة الأمور البارزة التي تهم موضوعنا أن البطلة "ليلى" كانت تصفه بالجبن أحياناً، وبأنه لا يشعر أحياناً أخرى، في مقابل تصرفاتها الثورية والإنسانية في الآن ذاته، وقد كان أحد أحلامه وضع إكليل ورد على قبر الشاعر عمر الخيام الذي أحبته ليلى كثيراً، ونقلت حبه إلى الراوي، أما حلمها فكان أن تضحي بحياتها بعد أن فقدت في الأيام التسعة ما هو أثمن من حياتها، فكان حلمها شيئاً لا يذهب، وحلمه شيئاً يذهب، وانتهت القصة أثناء مروره من جانب مقبرة فيها شواهد لقبور كثيرة، فتساءل في نفسه إن كان قبر محبوبته يحمل شاهدة، مرجحاً بذلك أن تكون قد وصلت إلى حلمها وإلى ذاك الشيء الذي لا يذهب.

تبدي لنا القصتان وجهين للبطولة، إيجابي وسلبي، أي بطل ثوري وبطل مضاد، مثّل أحدهما المحبوبة، والآخر الراوي، وقد كان جزء كبير من عبء الكشف عن علامات اغتراب الشخصية الرئيسة يقع على عاتق الشخصية المقابلة –البطل الثوري، والتي اختيرت كشخصية مقابلة للبطل بهدف مقابلة التفاصيل التي تؤدي في النهاية إلى وضوح صورة البطل المضاد المغترب، فرأي الراوي بهذه الشخصية وتعقيبه على أفعالها وأقوالها، ومقابلة نفسه بها بين الفينة والأخرى كشف جانباً كبيراً من علامات اغترابه، كاللاانتماء والعجز، بما في ذلك جبنه وتركه للوطن وغربته الروحية التي تكللت بالغربة الزمنية، وعدم قدرته على الخلاص من الماضي ممثلاً بالأرض والمحبوبة، وعدم وجود هدف نبيل يعيش من أجله كما هو لدى المحبوبة، وغيرها من الأمور التي سنبينها من خلال الشواهد.

إن شخصية ليلى في هذه القصة تجسيد لفكرة البطولة الحقيقية الإيجابية التي توسل الكاتب إليها لإبراز نقيضها، فقد قامت القصة على ترسيم وجهي البطولة، إذ شكلت ليلى الوجه الإيجابي كاشفة عن عمق المفارقة بينها وبين البطل السلبي الذي مثله الراوي، فالتناقض الحاصل بين الراوي والمحبوبة يبدي لنا شخصية بطل انهزامي مغترب مقابل بطل ثوري صار ضحية بشكل ما، واهتمامنا -هنا- على البطل المغترب الذي جسده الراوي، إذ يبدو أنه لا يشبه ليلى كما صرّح غير مرة، مما استوجب انفصالهما، لكن ليلى تبدو لنا راسخة متمسكة بأرضها وجذورها وبيتها: "دارنا في حيفا لم تكن بعيدة عن دارها كثيراً، خلف أول منعطف على يمين دارنا، ليس عليك سوى أن تعدّ أربعة أبواب ثم تصعد بناية بيضاء إلى الطابق الثالث فستجد بيت ليلى لا محالة، إذا لم تكن هذه البناية قد تهدمت بعد قصف حيفا فلا شك أن ليلى ما زالت تسكن هناك"[46]. إن الصمود الذي تبديه ليلى –على الأقل في ذهن الراوي- يتناقض بالكامل مع شخصية الراوي-البطل في تخليه وهروبه: "لقد خرجتُ من حيفا قبل أن تسقط في يد اليهود"[47]. ليلى التي لا يمكن أن تكون قد غادرت بنايتها إلا إذا تهدمت، والراوي الذي غادر بيته قبل القصف. إذا نظرنا إلى البيت بما يحمله من طابع نفسي يجعله يرقى ليكون رمزاً لما تحققه الذات بكينونتها الأولى، فإن ليلى تمسكت بذاتها، أما الراوي فتخلى عنها واغترب، ولكن هذا التخلي لا يبدو شنيعاً إلا إذا ما قورن بتمسك ليلى التي لا يفقدها هويتها إلا الموت. كما برز لنا جانب آخر في شخصية ليلى سلط الضوء على جانب مناهض له في شخصية الراوي، وهو ما أظهره قوله: "كنت أعرف أنها تخفي عليّ شيئاً ما، ولكنني لم أكن أعلم أن تلك الفتاة الناعمة كانت تقوم بعمليات نسف يعجز عن تصورها رجل متوسط الشجاعة مثلي"[48] فميل ليلى للأعمال الثورية والنضالية، والتعقيب على ذلك بعجزه حتى عن تصور الأمر دليل على عدم تمسكه بتلك الأرض التي تناضل ليلى من أجلها، أي على عدم عمق جذوره فيها، وبقليل من الاستشراف يمكن الحتم منذ البداية بأنه سيتخلى عن تلك الأرض ويهاجر نتيجة عجزه عن الحفاظ عليها، بما يبدي اغتراباً مبكراً. من جانب آخر فإن اتساع الأحداث التي كانت ليلى تقوم بها، والتي كسبت اتساعها من طابعها الثوري، وضيق الأحداث التي كان يقوم بها الراوي، والتي لا تنفك عن كونها ملاحقة الفتيات كما أبدت القصة أو الاكتفاء باسترجاع الذكريات من جهة، ومن جهة أخرى اتساع الفضاء والزمان المرتبط بليلى –القرية والماضي- مقابل ضيق الفضاء والزمان المرتبط بالبطل –المقطورة والحاضر- ينبئ بانشطار شخصية البطل بين ماضٍ وقرية وثورة تتأصل جذور الذكريات فيها، وحاضر ورحلة ورتابة لا يدري إلى أين تودي به، ويبين عدم قدرته على الاحتفاظ بتلك الجذور وذلك الماضي، ولا على ترك المجال لنفسه بالنمو في ذلك الحاضر.

كما عرضت القصة جانباً آخر في شخصية ليلى وهو الحب، فليلى كانت عاشقة، لكن عشقها لأرضها فاق حبها للراوي كما بدا في النهاية: "لم يكن اسمها ليلى. كنت أدعوها ليلى لأنها كانت تدعوني قيساً"[49]. إن التخلي عن الاسم قد يُبدي –بظاهره- نوعاً من التخلي عن الهوية والذات، لكن بما تحمله الأسماء المختارة من رمزية على الحب فإن التحول في الاسم عمّق وجوده بما يستدعيه من أشهر قصة حب في التاريخ العربي، فإطلاق اسم ليلى عليها يجعلها من الشّخصيّات المرجعيّة التي قد تكون تاريخيّة أو أسطوريّة أو مجازيّة أو اجتماعيّة[50]، فكان لليلى الاحتفاظ بالمدلول الذي أكسبها إياه الاسم الجديد وأعادها إلى أصول عريقة في الحب والتفاني، لأن اختيار اسم شخصية معيّنة يتحدد من خلال إيحاءاته السّلبيّة والإيجابيّة[51]، إذ بقيت ليلى على امتداد القصة تُعرف بهذا الاسم المستعار، لكن الراوي الذي اكتسب اسم "قيس" تخلى عن الاسم المكتسب في القصة، وتخلى -بذلك -عما منحه إياه ذلك الاسم من أصالة، إذ عاد مرة أخرى ليكشف عن هويته الحقيقية: "كان شباب حينا يقولون: إذا أردت أن ترى خيري ففتش عن أجمل فتاة في الشارع تجده خلفها"[52]، فاحتفاظها باسمها المستعار، وخسارة البطل له دليل على احتفاظها بشروط الحب والأصالة التي حققتها مبكراً بتمسكها بأرضها وبيتها، وفقدان البطل لها، أي كانت أصيلة بما عرى زعزعته وطفو جذوره، وكشف سهولة انتزاعه من الأصل وتخليه عنه،

ففضح غربته الروحية، ولكن حب ليلى الحقيقي هو حب الأرض: "الحب العنيف [...] لم يستطع أن ينسيها القضية، بل كانت تتعذب في سبيل أن تفهمني أن حياتنا ليست شيئاً، وأنها تبلغ ذروة قيمتها لو قدمت من أجل سعادة آلاف غيرنا"[53]؛ إذ إن نظرتها للحب تبدي لنا جانباً من شخصيتها، لكن هذا لا يعنينا إلا في أنه يكشف جانباً من شخصية البطل، فالميزة الواضحة لشخصية ليلى الإيثار والتضحية في سبيل سعادة الآخر، لكن عذابها في سبيل إفهامه ذلك يبين لنا أنه كان أنانياً بطبعه؛ إن إيثار ليلى يقودنا منذ البداية إلى أنها ستختار البقاء والصمود والدفاع والمواجهة، وبالمقابل سيختار بطلنا المغترب ذاته من خلال اغترابه عن تلك الأرض التي لا يستطيع أن يدافع عنها، أو ربما لا يريد. كما أن اهتمام ليلى بعمر الخيام يظهر اهتمامها بالجانب الفلسفي العميق الذي كان يعرضه الخيام في رباعياته، وقد نقلت ذلك الاهتمام إلى الراوي الذي قال: "ثمة كتاب ملون أستطيع أن أقرأه في الليل. كتاب ألفه إنسان كان يحس أكثر من اللازم، ويفهم أكثر من اللازم"[54]، لكن اهتمامه بظاهره فقط فضحه وعرّى زيف اهتمامه بمضمونه، إذ وصفه بالملون، وكرر اهتمامه بالظاهر في قوله: "كان كتاباً بديعاً طباعته أنيقة وصوره فذة، وكلماته ليست سوى غطاء بئر سحيقة إذا ما تمكنت من رفعه فسوف لن ترى القاع البعيد مطلقاً"[55]، ومما قاله أيضاً: "في الحقيقة إنني لم أكن أعرف من هو عمر الخيام، وهي التي علمتني عنه أشياء كثيرة. كنت أعجب بصور كتابه أكثر من إعجابي برباعياته التي كنت أعتقد أنها هذيان إنسان مريض بنزلة صدرية حادة"[56]، وسبب الاهتمام به ليس سوى اهتمام المحبوبة به: "قيمة الكتاب بالنسبة لي هي أنه أشير مرة إلى رباعية فيه بالقلم الرصاص وضعتها الفتاة التي أحببتها"[57]. يظهر لنا مما سبق أن اهتمامه بالخيام كان في ظاهره وحسب كما ذكرنا، خلافاً للمحبوبة التي عرّفته شيئاً من مضامين رباعياته؛ الظاهر الذي جعله يتمسك بالقشور، والباطن الذي جعلها تتمسك بالأصل، أي تقابلَ انتماؤها مع لاانتمائه، وهو ما جعلها تختار البقاء خلافاً لاختياره: الرحيل.

لقد خضعت ليلى لتجربة قاسية غيرتها، لكن ذلك التغيير لم يلمس الأصل الراسخ فيها: "قبض اليهود على ليلى وهي تحاول القيام بعمل لم أتمكن من معرفته قط [...] اللحظة التي قابلتها فيها بعد عودتها من الهادار لم تزل راسخة في ذهني. كنت أتوقع أن أراها تبكي أو ترتجف [...] ولكنني عندما رأيتها كانت هادئة هدوءاً مخيفاً. لم يعد في عينيها أي بريق؛ فقط وجه حزين صامت. قالت لي بصوت منخفض هادئ: <لقد ضاجعوني طوال تسعة أيام> لم أستطع أن أقول شيئاً، بل خيّل إليّ أنها قالت: <لقد كنتُ أصلي طوال تسعة أيام>"[58]. لم تقابل ليلى مأساتها بالبكاء والارتجاف، بل بالصمود، ومع أن الشغف بالحياة مات فيها إلا أن ذلك لم يُنقِص شيئاً من صمودها، فاختارت البقاء والمواجهة: "ليلى الحزينة البائسة بقيت في حيفا ورفضت أن تخرج منها، وقالت لجيرانها عندما أتوا ليجروها معهم أنها فقدت كل شيء ولا تريد أن تفقد ماضيها الجميل في حيفا الجميلة. تريد أن يبقى لها شيء لا يذهب"[59]، فالشيء الذي لا يذهب هو الأرض فقط، وقد أبدى ذلك جانباً من داخل الراوي الذي أظهر على امتداد القصة اختلاف طباعهما ومبادئهما، والذي توقع منها البكاء والارتجاف، فكان واضحاً منذ البداية أنه سيختار الشيء الذي يذهب؛ فكانت لها القدرة، وكان له العجز، واختارت البقاء، واختار الهرب كما جاء على لسانها: "باستطاعتك أن تغادر حيفا؛ أن تهرب من حيفا، ولكنك في يوم سيأتي لا بد من أن تصحو وتكتشف وتندم"[60]. لقد اختار الغربة والهرب وجاء اليوم الذي ندم فيه، فعلى امتداد الأعوام لم يستطع أن يخرج من قصة ليلى وحيفا: "ثماني سنوات أجتر ذكرى ليلى كأنها إنسانة صنعتُها فقط لأذكرها"[61]. إن ليلى معادل للصورة التي يود الراوي لو كان عليها، فهو لم يحمل سلاحاً ولم يدافع ولم يصمد كما أقر بنفسه، بل استسلم وهرب: "بدا لي في لحظة أن ماضيّ شيء مخجل في الحقيقة"[62]. إن هذا الماضي المخجل المعفّر بالعجز اعتراف صريح بشعور العار الذي يغسله كونه لم يكن مثل ليلى، وما احتفاظه بذكراها إلا محاولة للتمسك بالصورة المثال، فهي وعمر الخيام شيئان مرتبطان، وهو ما زال يحتفظ بهما لأنهما صورة يود لو كان عليها ولا يشعر بالعار منها: "...صفع وجهي هواء بارد، وشعرت باللحظة نفسها أن ليلى لا يهمها أن أضع باقة ورد سخيفة على قبر عمر الخيام.. كي أوهِم نفسي بأنني ضحية حب عنيف. لماذا أصرّ على الاحتفاظ بكتاب الخيام؟ إن أحداً لا يعرف في الحقيقة. تراني أريد من الكتاب أن يوهم الآخرين بأنني ما زلت مرتبطاً بحيفا؟"[63]. إن ليلى والكتاب هما الرابطة الوحيدة التي تربطه بأرضه في المغترَب؛ إنهما الحقيقة الوحيدة التي لا تنفك تذكّره دائماً بأنه غريب، وأن الأرض ليست أرضه: "شعرت بأنني إنسان لا يعيش على أرضه"[64]، فكانت ذكرى ليلى وكتاب الخيام الكف التي لا تنفك تصفعه وتذكره بأنه غريب على أرض ليست أرضه، ولا هدف لوجوده، وكانت هذه الذكرى المرساة التي تعيده مهما جنح مركبه في الغربة.

لقد أخفق البطل في قصتنا في تمتين الروابط التي كانت بينه وبين العالم المادي الواقعي، ففشل فشلاً ذريعاً في الارتباط بالمكان، وقرر الخروج من بلاده، وفشل فشلاً ذريعاً آخر في الاحتفاظ بصِلته بالمرأة، مما جعل هذا الواقع ممثلاً بالمرأة والأرض يرتقي في نفسه إلى أن يصبح حلماً وهدفاً مستحيلاً لارتباطه زمنياً بالماضي فقط.

لا بد من الإشارة أخيراً إلى أن وجود البطل المغترب روحياً في هذه القصة والقصة السابقة يفضح المجتمع الذي ينبذ أناسه العاديين، ولا يعترف إلا بوجود الأبطال الثوريين القادرين على المواجهة والصمود والتحدي، مما يخلق لدى من ليست لديهم تلك المقدرة شعوراً بالعجز والتقزّم يُضطرّ المرء معهما إلى البحث عن مفرّ، فيتحول إلى شخص سلبي منهزم ومراوغ يبحث عن بطولة يرضي بها مجتمعه، وهذه الهوة السحيقة بين الفرد والمجتمع تخلق إنساناً مرائياً وغريباً بشدة.

بهذا رأينا أن المحبوبة كبطل ثوري كشفت لنا ما عجز البطل المغترب عن كشفه صراحة من مظاهر اغترابه من خلال مقابلات معينة فضحها الراوي في مناجاته عن عمد أو غفلة، لكنها -في الحالين- هدفت إلى تشخيص المحبوبة، وكانت نتيجتها تشخيص الراوي ذاته.

3-1-3- العطش

قصة "العطش" تخلو من الشخصيات، وتُعرض عن طريق مناجاة الراوي الذي انقطع الماء في بيته ليلة وهو في أشد العطش، ولشدة غربته ووحدته -التي بدأها طوعاً وانتهى إلى ما هو عليه قسراً- لم يجد شخصاً يشكو إليه تلك الحادثة البسيطة عن انقطاع الماء، فوجد نفسه غارقاً في وحدة مريرة يبحث فيها عمن يتبادل معه بضع كلمات هدفها المبادلة وحسب، لا الموضوع المتبادَل.

إن عدم وجود شخصيات في هذه القصة بالمطلق يعزز الغربة بشكل كبير، ويسهم في رسم الوحدة والعزلة التي يعيشها البطل المغترب في عالم ليس فيه إلا شخصيات مفترضة وعامة جداً، كقوله متكلماً عن نفسه التي

حوّلها إلى غائب مرة ومخاطب مرة أخرى: "لو كان في الغرفة إنسان آخر لقال له متأففاً: <أريد أن أشرب>. ليس من المهم أن تشرب، المهم أن تجد من تقول له أنك تريد أن تشرب، أنك ظامئ. أكان من الضروري أن يحدث هذا لتكتشف أنك ملقى في الفراغ؟"[65]؛ أو قوله: "...لن تقول لأحد أنك تحمل الجدران الكئيبة معك... لن يقول لك أحد كيف نمت... سوف تركض باحثاً عن إنسان تجلس معه، أي إنسان تجلس معه لتسمع صوتاً موجهاً إليك عبر الجدران..."[66]؛ ومنه أيضاً: "الإنسان الذي سوف تجلس معه لن تسمع كلمة من كلماته.. أنت تبحث عنه فقط كي تقول له كأنك تحكي شيئاً عابراً: أمس انقطع الماء عن منزلي"[67]. الشخصيات التي ظهرت جميعاً من الشخصيات المكملة أو ما يُعرف بالهامشية، ولم يكن لها دور، كما أن وجودها كان افتراضياً في ذهن البطل المغترب، وكلها مجهولة وغير معينة: (إنسان، أحد، إنسان آخر، أي إنسان، الإنسان الذي). لقد أدى هذا النموذج من الشخصيات دوراً في إبراز غربة البطل المغترب على مستويين: الأول: تعميمها السافر الذي ينفي وجود أي شخص يعرفه البطل في محيطه يمكن أن يستعيض به عنها، والثاني: الأفعال الموكلة إليها أو الأحداث المتوقعة منها، فوجودها ضروري لأمرين كما اتضح من الشواهد السابقة؛ الأول: أن يُسمِع صوته للبطل عبر الجدران، والثاني أن يَسمع شكواه عن الحدث الأهم في القصة: انقطاع الماء. ما سبق يدعو إلى اليقين بأن البطل يعيش غربة تجعله في عزلة تامة لا يرى فيها أحداً، ويبدي رفضاً مريراً وعاجزاً في الآن ذاته لوضعه، وقد كان انفصاله عن ذاته –الذي يمكن ملاحظته في دراسة السرد- دليلاً قاطعاً على غربته الذاتية، بما يعكس إشكالية البطل واغترابه، وعجزه عن الاحتفاظ بالتوازن بين ذاته والعالم بعد العزلة التي فرضها على نفسه، والتي كان يطلب وجهها الإيجابي، غير أن وجهها السلبي كان أقوى، فنال من البطل قبل أن ينال منه البطل الذي لم يجد حرجاً من فضح عزلته قبل أن ينهار في مواجهتها.

3-2- في مجموعة مصلاي الصغير

3-2-1- قصة مصلاي الصغير

لدى حسن –بطل القصة- زائدة على شكل إصبع صغرى لا ظفر لها تقع على طرف إصبعه الصغرى في رجله اليسرى، وقد نمّت تلك الزائدة لديه شعوراً منذ طفولته بأن لديه ما يخفيه عن البقية، وكان للأم دور بارز في تضخم ذلك الشعور، فصار يشعر بأن الجميع غرباء باستثناء الأم، وغربة الجميع عنه جعلته يشعر بأنه يتميز عن البقية بوجود تلك الزائدة، إذ أخذ ينظر إليها على أنها سبب اكتفائه واستغنائه عن البقية، فأخذت الغربة لديه طابعاً مختلفاً يميزه الاكتفاء بالذات، وصار مفهومه لتصنيف الغرباء ذاتياً، فكان يميزهم بشعورين: من لا يجمعه معهم همّ مشترك يمثله الشعور بأن هناك شيئاً ينقصه أو يزيد عليه، ومن لا يشعر بالارتياح لهم، وقد تعرّض لتجربتين في فترتين زمنيتين مختلفتين؛ الأولى في طفولته مع صبي ظنّ أن في ساقه عيباً جعله يشعر بأن همّهما مشترك، وأن ملامحه مريحة وأليفة، والثانية في سن الخامسة والثلاثين حين أحب امرأة ظنّ أنها تعاني من مشكلة في قدمها وأن قسماتها مريحة وأليفة، ولكن ظنونه خابت في المرتين، ففي الأولى فضحه الصبي في الحي وصار الجميع ينادونه باسم "حسن ذي الأصابع الست"، واضطروا إلى تغيير الحي على إثر ذلك، وفي الثانية تعاملت الفتاة مع الزائدة -التي كان يشعر بأنها تميزه عن البقية- بتقزز وازدراء، وطلبت منه استئصالها، مما حال دون استمرار العلاقة بينهما.

تبدو شخصيات القصة كلاً على حدة تعاني من أزمتها الخاصة، وتتفق في رسم اغتراب الشخصية الرئيسة، وقد أبدت بقية الشخصيات سلوكيات معينة كشفت سبب اغتراب البطل، كما أن البطل تطرق إلى وصف بعض الشخصيات بالحديث عنها مما كشف جانباً عميقاً في داخله يدل على انفصاله عن ذاته وعن المجتمع، وبيّن لنا من خلال ذلك مفهومه للغرباء، وهو ما سندرسه من خلال الأمثلة والشواهد من القصة.

شخصيات القصة معدودة، وهم عدا الراوي: الأم والأب والطفل الزميل والمعشوقة العاهرة، وهم جميعاً ممن كان لهم دور بارز في تعزيز اغتراب البطل وتكوين مفهومه للاغتراب، فالأم هي الوحيدة التي لم تكن غريبة في نهاية الأمر: "كانت أمي تقول: <لا تخلع جاربيك، لا تخلعهما إطلاقاً> كانت تقصد ألّا أفعل ذلك أمام الغرباء، وقد كان الجميع غرباء بالنسبة إليّ، باستثنائها وربما باستثناء والدي"[68]. يبدو أن شخصية الأم هي التي عززت الشعور بالعزلة والاغتراب لدى البطل، فكل ما نُقل عن لسانها كان نقلاً لأوامرها ونواهيها بما يتعلق بتأطير الابن والحفاظ على غموضه بالنسبة للجميع: "عندما كنت أذهب مع أبي إلى الحمام لم نكن نذهب إلى حمام السوق العام، فلم تكن أمي تسمح بذلك. لم يكن أحد يعلم بأمرها [الزائدة] في حيّنا، وربما لهذا كانت توصيني: <إياك أن تذهب مع الصِّبية إلى السباحة>"[69]؛ وهي التي فرضت عليهم تغيير الحي: "لهذا قالت أمي بعد أن عرف الجميع بالأمر: <لا بدّ من أن نترك هذا الحيّ>"[70]؛ وهي التي كانت تنهاه عن أن يتخلص من تلك الزائدة: "لو لم تصل أمي فجأة لكنت قد قطعتها، ولكن عندما رأت سكّين المطبخ في يدي قالت: <ماذا تريد أن تفعل؟> قلت: <لا شيء> قالت: <قل لي الحقيقة، ماذا كنت تريد أن تفعل؟> [...] ولهذا انتقلنا إلى هذا الحي" [71]. بيّن الراوي من الجانب الذي عرضة من شخصية الأم جزءاً لا يستهان به من دوافع تلك العزلة؛ إذ يظهر للمتلقي أن العقدة تشكلت ونمت بفعل الأم التي لم يُرسم لنا جانب من شخصيتها إلا محاولاتها لعزل خصوصية الطفل عن البقية، فلم يظهر منها وصف ظاهري أو داخلي غير هذا، وقد جعلت البطل هنا يتسم بالانسحاب من أي جمع، وينفصل عن ذاته معلناً ضمنياً عن اغتراب اجتماعي وذاتي، ودور الأب كما ظهر في المقطع كان أقل وقعاً وتأثيراً، غير أن الظاهر أنه كان منقاداً لها هو الآخر كما رأينا في الشاهد السابق: "لأن أمي لم تكن تسمح بذلك"[72]، وقد حاول أن يؤثر على شخصية الصبي باتجاه مخالف للأم التي أظهرت اختلاف الصبي عن البقية بالتحذير، أما الأب فأظهر هذا الاختلاف بالتبرير: "قال أبي: <لدى الجميع، جميع من تراهم، لديهم شيء ما إضافي أو ناقص> ولكن أبي لم يكن لديه. عندما كان يغسل رأسه ووجهه بالماء والصابون ويُرغم على إغماض عينيه كنت أنحني وأنظر. أعتقد أن أمي أيضاً لم يكن لديها. الكثيرون أيضاً لم يكن لديهم. ولكن أبي كان واثقاً من كلامه، وكأنه قد شاهدها لدى الجميع. ربما قال ذلك لأجلي" [73]، لكن محاولة الأب لجعل الصبي يشعر بأنه ليس غريباً عن البقية باءت بالفشل، فإن كان الصبي مردداً في تصنيف أبيه مع الغرباء، فليس للأب أن يزيل شعور ابنه بأنه غريب عن الجميع: "وقد كان الجميع غرباء بالنسبة إليّ، باستثنائها وربما باستثناء والدي"[74].

الشخصية الثالثة في القصة التي تبين جانباً من غربة الراوي تتعلق بمرحلة الطفولة، وهي صبي كان يلعب معه، وقد شعر حين رآه أثناء اللعب أنه لا يمكن أن يكون غريباً كالبقية، فأفشى له بسر وجود الإصبع السادسة لديه، غير أن الصبي فضحه في الحي فاضطروا إلى تركه والانتقال إلى حيّ آخر

لا يعرف سكانه بسره: "لقد شعرت حينها بأنه ليس غريباً ربما لشدّة صغره ونحوله وخصلات شعره السوداء التي تتدلى على جبين ناصع كالقمر، أو ربما لأن عينيه كانتا ساطعتين إلى درجة جعلتني أشعر بأنه ليس غريباً"[75]؛ ووصفه أيضاً بقوله: "كما فعل ذلك الغريب الصغير ذو الجبين الوهاج والشفاه الصغيرة التي تكاد تقطر لشدة احمرارها دون أن يتفوه بحرف واحد"[76]. يتضح من قوله السابق أن الغربة تأخذ بالنسبة إليه طابعاً مميزاً يحدّده الشعور بعدم الارتياح، فإن انتقى ذلك الشعور لم يكن الشخص غريباً، فالغربة –هنا- ذاتية تتعلق بمقاييس الشخص ذاته، لا بالمحيط والمجتمع، وليست على ما هو متعارف عليه، والألفة بالشخص تحكم بشأن تصنيفه مع الغرباء أو لا، والدليل على ذلك أنه يصف الشخص ظاهرياً باهتمام حين يريد إخراجه من دائرة الغرباء، ليخيب مسعاه في النهاية ويكتشف أن الظاهر لا يعكس شيئاً واقعياً، وربما كان الشيء الآخر –غير الارتياح- الذي جعل الراوي يشعر بأن الشخصين الخارجين عن محيط عائلته –الصبي والمعشوقة كما سنرى- ليسا غريبين وجود وجع مشترك وهمٍّ مشترك بينهما وبين الراوي، فالصبي كان يعاني من مشكلة في ساقه جعلت الراوي يظن أن لديه ما يخفيه مثله: "كان –ذلك الفتى- قد أسند العصا التي كان يتكئ عليها على عتبة بيتهم للتو... قلت له: <ماذا حصل لقدمك؟> قال: <ألا ترى؟> قلت له: <هل جبّروها لك؟> لم يكن معلوماً. أعتقد أن ساقه كانت مكسورة. أومأ لي براسه وحسب، ثم قال: <لا، إنها المرة الثانية التي يجبّرونها لي> كانت ساق قدمه اليسرى نحيلة جداً؛ نحيلة وبيضاء وكأنها قصبة، أو كأنها التوأم الصغرى لساقة اليمنى، مثل التوأم الصغرى للإصبع الصغرى في قدمي"[77]. لقد شعر البطل أن الهمّ المشترك جمعه مع هذا الصبي، ولهذا أفشى له بسره ظناً منه أنه بذلك يخفف عنه، وأنه ليس غريباً، إذ يجمعهما شيء ما ينفي الغربة عن كليهما، لكن الصبي يقابله بسخرية: "لقد أيقنت أنها كانت موجودة بالفعل من عينيّ ذلك الصبي ونظراته، أو ربما لكثرة ما ردّد الجميع ذلك لاحقاً. عندما أردت أن أنام في الليل خلعت جوربي، ونظرت إليها كما نظر إليها ذلك الصبي، وحاولت أن أبتسم ابتسامة سخرية مثله، وهو ما أفعله الآن أيضاً وعمري خمسة وثلاثون عاماً؛ أضع يدي تحتها وأريها لنفسي، ولكني لم أعد أبتسم بسخرية"[78]، وهو ما جعله يعيده إلى جماعة الغرباء، إذ يقول: "كنت مرتدياً جوربي آنذاك، ولكنها عرفتْ، ربما عرفتْ من عينيَّ، مثلما عرفتُ من عينيّ الصبي أنه غريب كجميع الناس في العالم، ولهذا انتقلنا إلى هذا الحي"[79].

لقد صنف شخصيات القصة كلها –باستثناء الأم- كغرباء، حتى الشخصيات الفرعية والمكملة، أي الناس جميعاً غرباء في نظره: "لقد كان الغرباء دائماً بالنسبة إليّ مَن لا يصل ارتفاع رأسي إلا إلى أحزمتهم، أو مَن كانت إحدى يديهم تتسع لرأسي، ومن ثم كان باستطاعتهم -إن أرادوا- أن يعبثوا بسبابتهم بشعري المرسل على جبيني"[80]، فالكل غرباء في طفولته، وهو ما نما معه في شبابه، والسبب في ذلك فرديته. ففردية البطل غالباً ما تكون أساس مشكلته، إذ إن انغلاقه في دائرة الذات يؤدي إلى انتفاء الوجود المستقل للأشياء والأشخاص، ويصبح العالم مجرد انعكاس لذات البطل، فتخفف كل محاولاته لمجاوزة الذات، إذ تتحول في الحقيقة إلى انعكاس للانعكاس [81]. لقد شعر بطل القصة بأن تلك الزائدة جعلته شخصاً فريداً لا شبيه له، وحققت له الشعور بالاكتفاء من الناس جميعاً وعدم الحاجة إليهم، فصار ينظر إليهم جميعاً على أنهم وجود مقابل لوجوده يهدده -نوعاً ما- ويعاديه بالغربة عنه، مما جعل الغربة تكتسب طابع فكرة أكثر من كونها شعوراً؛ فكرة تؤطر تفكيره بغيرها، وتشده بعيداً بالتنافر في عمق فكرة أخرى تشكلها الذات.

الشخصية الأخيرة التي بدت للراوي في الوهلة الأولى غير غريبة، غير أن التجربة أثبتت خيبة ظنه: المحبوبة؛ فقد ظنها غير غريبة لأنه ظن أن لديها زيادة أو نقصاً مما جعلها شبيهة به: "أذكر أن إحداهن خلعت إحدى جوربيها فقط، وكانت قد سحبت الجورب الأسود الآخر لأسفل ساق قدمها اليسرى، قلت لها: <ماذا حدث لقدمك الأخرى؟> قالت: <ماذا تقصد؟> قلت: <لا شيء> قالت: <لا، قل ماذا تقصد؟> قلت: <صدقيني لقد قلت ذلك بشكل عابر> قالت: <لا! أخبرني! ماذا تظن؟ تظن أنني مصابة بالهاق، أليس كذلك؟ تظن أنها محروقة أليس كذلك؟ تظن أن هناك منطقة بحجم كف يدي محروقة وحمراء داكنة، أليس كذلك؟ لحم أحمر أليس كذلك؟> قلت: <لماذا لا تكفين عن هذا؟ لقد أخبرتك بأنني لم أقصد الإساءة>. عندما بدأتْ بالبكاء خطر لي أن أريها إياها، حتى إن يدي اتجهت إلى قدمي. ولكنها كانت [غريبة].. الخط فوق عينيها، والرموش الطويلة والصناعية طبعاً، وقطرتا الدمع اللتان تحفران ما على خديها من مساحيق تجميل وأشياء لا أدري ما هي؛ كل هذه الأشياء تصرخ في وجهي وتخبرني بأنها كانت غريبة. سحبتُ جوربي للأعلى، وابتدأت بجورب القدم اليسرى، وصرت مرغماً بعدها على أن أرتدي كامل ملابسي"[82]. يبدو أن ما دفعه إلى الاعتقاد بأنها ليست غريبة هو نفسه ما دفعه للاعتقاد بأن ذاك الفتى الصغير ليس غريباً: الهمّ المشترك الذي يمثله وجود عيب خلقي يتمثل بنقص أو زيادة يخفيه كل منهما عن الأعين، والقسمات السَّمِحة التي تحقق الشعور بالارتياح البعيد عن الزيف، فعندما زال ما كانت تغطي به وجهها من مساحيق واكتشف أن شيئاً لا ينقصها أو يزيد فيها عادت غريبة: "منذ عدة أشهر، ظننت مرة أخرى أن هذه الأخرى ليست كذلك؛ ليست غريبة، لم تكن في البداية كذلك، ولكنها الآن غريبة... في الحقيقة قد تعتقد أحياناً أنك رأيتها مراراً، ولكن في كل مرة تستيقظ فيها لا تستطيع أن تتذكر كيف كانت، وعندما تغلق عينيك وتحاول أن تتذكرها ترى أنها ليست أياً من هؤلاء، فهؤلاء -هؤلاء الناس ذوو الشعر البني والبشرة التي تختبئ تحت طبقة من المساحيق ومواد التجميل وأشياء لا أدري ما هي- كلهم غرباء، ولكني حين رأيتها ظننتها مقربة، كان شعرها أسود وكنت أظن أن عينيها كذلك سوداوان، لكنهما لم تكونا كذلك؛ كانتا شهلاوين. كانتا كنقطتين سوداوين تجعلانها تراني بتلك الرموش الطويلة مخططاً، كالخطوط التي ترسم حول دائرة الشمس"[83]. لقد كان يظن أنها قريبة منه لملامحها السمحة ووجهها البريء، ولكن ما إن اكتشف تلك المساحيق التي تخفي حقيقة الوجه تحتها عادت غريبة كما كانت، وهذه المحبوبة -التي كان رفضها له الدافع الأساسي لهذه القصة- لم تحظَ باسم، ولو اكتفى بإغفال اسمها لكان يمكن للمتلقي أن يعتقد بأنها من المعرفة بالنسبة للراوي بمكان لا حاجة له فيه لذكر اسمها، لكن تردده في ذكر اسمها بعد أن كاد يذكره يدل على أنه يرغب صادقاً بتغييبه في المجهول: "واسمها.. لا، الأمر لا يستحق أن يُذكر الاسم، كتلك الزائدة اللحمية التي تقع إلى جانب الإصبع الصغرى لقدمي اليسرى والتي لن أسمح لأي غريب بأن يراها"[84]، شأنها في ذلك شأن بقية شخصيات القصة. إن غياب الجميع في المجهول، وتخصيص الراوي باسمه الذي لم يذكر إلا موصوفاً بعبارة: "ذي الأصابع الست" [85] كدليل على أن تعريفه كان لما يختص به من زيادة الإصبع السادسة، والتي شكلت باعتقاده محكّ الفصل بين الغريب وغير الغريب كما أعلن ذاته في غير موضع، لهذا فإن

الشخصيات جميعاً تشده نحو الغربة إلا نفسه، إذ كان بفضل الزائدة يعدّ نفسه المعرفة الوحيدة وسط مجتمع من الغرباء. إن هذا الشعور بأنه المعرفة الوحيدة ليس إلا رد فعل عكسية لإثبات الذات، إذ ولدت تلك الزائدة عقدة نقص في طفولته، شعر معها أنه محط انتقاص من الجميع، فما كان من لا وعيه إلا أن ضخم الشعور بالذات حتى غلبت على المحيط، وكلما كان أحد يحاول أن يعيد الذات إلى موضعها المناسب أو حجمها الحقيقي كان يقابله بالرفض الضمني والابتعاد عنه وجعله من الغرباء، فقد لاحظنا أن الحدّ الفاصل الذي جعله ينهي علاقته المكانية بالطفل والعاطفية بالمحبوبة كان سخريتهما واستهزاءهما من تلك الزائدة، فذلك الصبي قابله بالسخرية: "ونظرت إليها كما نظر إليها ذلك الصبي، وحاولت أن أبتسم ابتسامة سخرية مثله"[86]، وقابلته المحبوبة بالازدراء ذاته: "قالت: <أتقصد أن هذه هي نفسها... [ما كنت تخفيه؟]> تكلمتْ عنها بطريقة هازئة. لم تكن تدرك."[87]، ومنه: "كانت تمسك بها بإبهامها وسبابتها، كما نفعل حين نمسك بذيل فأرة ميتة لنلقيها بعيداً"[88]. إن سخريتهما قزّمت ذاته وهمّشت شخصيته، وهو أمر يبدو أنه تكرر على امتداد سنيّ عمره، إذ وصفه بالأفول المتكرر: "لقد فسخنا كل شيء. كانت تخاف، وربما كانت محقة، كانت تقول: <ماذا عن أطفالنا لاحقاً؟ عليك أن تجري عملية، الأمر بسيط.> الأطفال! دائماً الأطفال! حسناً ماذا عني إياي؟! ماذا عن أفولي المتكرر؟ أفولي الكئيب الذي يخيم ليس على العالم كله فقط، بل على الوجود البشري كله؟"[89]. إن محاولتهما الاستهزاء من الذات ومحاولته لتضخيمها يظهر اتساع الشرخ في ذاته، ويظهر -في الوقت ذاته- انفصالاً ثنائي الجانب لتلك الذات؛ عن المجتمع بالتقزيم والسخرية، وعن البطل بالتضخيم والمبالغة في التمجيد، وهذا يرسم حدود غربة واسعة، وانعزالاً عميق الجذور في دهاليز النفس، هو ذاته الشعور بالانعزال الذي ولدته الأم في داخله منذ طفولته، والذي ضرب جذوره بعيداً في أعماقه، وأخذ يتسع حتى شمل علاقته بعائلته أيضاً، فعدّ أباه غريباً أو كاد، وتأصل ذلك الشعور مع تعدد تجاربه في خلق انتماء مع شخصيات أخرى كصبي الحي، لكن إخفاقه في تأصيل التجربة وتحقيق الانتماء خلق لديه اضطراباً أدى إلى رفضه للآخر وإدانته للذات، الرفض للآخر كان بفشل إقامة علاقات تمثل آخرها مع المرأة التي أحبها، والإدانة للذات جاء نتيجة الندم الذي ولده رفض الآخر عند محاولة إفشاء سره مرتين، وأدى الأول –رفض الآخر- إلى غربة اجتماعية، والثاني –إدانة الذات- إلى غربة ذاتية عميقة الجذور في نفسه. لقد ترقت تلك الزائدة في نفسه إلى مكانة جعلها أشبه بالمجردات، وكأنها تخلت عن طبعها الذاتي في نفسه بما لقيته من تجارب مع بقية الشخصيات بمحاولة تقويضها (الأم)، أو تطبيعها (الأب) أو الاستهزاء بها (الصبي)، أو محوها (المحبوبة)، مما جعلها ترقى إلى قدرتها على تأطير عالمه بأكمله بما فيه ومن فيه.

بقليل من الاستشراف نتبين أن المحاولة الأولى لكشف السر للصبي كانت محاولة لتأكيد الهوية على ما هي عليه، ولإثبات الذات على حقيقتها، إذ كان كشفه خياراً إرادياً، وكانت نتيجة التجربة إحباطاً وفشلاً جعله لا يفكر بمحاولة إعادة إثباتها مرة أخرى لأحد، أما المحاولة الثانية لكشف سر الذات على ما هي عليه أمام المحبوبة فكانت محاولة للدفاع عن تلك الذات بنقصها وعيوبها، إذ كُشف سره دون إرادته: "كانت قد استيقظت قبلي في الصباح الباكر وجلست فوق الأرض إلى جانب السرير تنظر إلى قدميّ. أعتقد أنني استيقظتُ من ملامسة إصبعها الباردين لقدمي. قالت: <ما هذا؟> قلت: <أي شيء؟> وجمعت أصابع قدمي اليسرى؛ فقط جمعتها لتنسى أنها رأت، ولم أحاول حتى أن أثني قدمي أو أخفيها في طيات الفراش الناعمة. لقد رأت، ولهذا انتهى كل شيء، لقد انتهيت بالنسبة لها"[90]، وفي المرتين كان ثمن ذلك تحطيم الذات وتقزيمها والنظر إلى النقص دونها، أي تجاهلها والالتفات إلى الغريب فيها –النقص الذي تمثله الزائدة- وحسب، ولهذا فإن سعادته الأخيرة حين انفصلا ليست إلا غطاءً مضلِّلاً تذرعت به الذات لستر حجم الخيبة وعمقها: "الآن أنا سعيد. ولكن ما يسبب حزني أن شخصاً واحداً يعرف، شخصاً واحداً يعرف أنني أملك إصبعاً إضافية؛ شخصاً ما قد رآني عريان بالكامل. وهذا ما يثير حزني بشدة" [91]. لا بد من التأكيد أخيراً على أن جزءاً كبيراً من غربة البطل في القصة ناتجة عن انخلاعه عن الواقع ولاانتمائه: مكانياً وعاطفياً، أما مكانياً فتجلت في مغادرته للحي، فأخفق في الانتماء إلى المكان، وأما عاطفياً فتجلت في فشله في تجربتين –كما ذكرنا- شكلتا موقفين يفضحان هشاشة متأصلة كان آخرها علاقته بالمحبوبة التي انتهت بازدراء المحبوبة له مما خلق شرخاً عميقاً في محاولته لإيجاد جذور يتمسك بها، وهو أمر لا يمكن البرء منه بسهولة.

كما رأينا؛ لم تقتصر مهمة الشخصيات في القصة على كونها محركاً للأحداث، بل أدت دوراً بارزاً في تشخيص البطل وكشف داخله من خلال تقييمه لهم على أنهم غرباء، فبيّن التشخيص ما يعانيه من انفصال عن ذاته وعن المجتمع، كاشفاً عن غربة ذاتية واجتماعية، وإن كان اغترابه -في كثير من الأحيان- قد أخذ منحى الاكتفاء بالذات والاستغناء عن البقية مما خلق له نوعاً من الانفصال كُلّل باغترابه.

3-2-2- المعصوم الرابع

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

لم يقتصر دور الشخصيات في هذه القصة –أيضاً- على استمرارية سيرورة القصة، بل كان لها شأن بارز في بيان جوانب من اغتراب البطل من خلال علاقته بالشخصيات الواردة أو نظرته إليها، كاشفاً عمق الفجوة بين المجتمع وأفراده، والتي تتمثل في عزلته وتوتره وتخوفاته وحياديته وانسحابه وتوتره وقلقه من أي موضوع وخضوعه وخنوعه وكبته وغير ذلك من علامات الاغتراب البارزة جداً ذاتياً واجتماعياً وسياسياً لدى البطل كما سنرى.

من أولى الشخصيات التي تواجهنا في هذه القصة الشخصية التي يدور عنها الحلم الذي استدعى كتابة الرسالة –والقصة كذلك- لأخيه، وهي شخصية صاحب الرأس المقطوع الذي كان على رأس الرمح في مقدمة القافلة، إذ يطالعنا كشخصية رمزية، وإن كانت تلميحاً بواقعة عاشوراء، غير أنه يعكس غربة الراوي -البطل المغترب- في انفصال الرأس عن الجسد كانقطاع عن الأصل والجذور. إن غربة الرأس عن جسده من أشد أنواع الغربة وأقساها، فكيف بالراوي وهو يشعر وكأنه صاحب الرأس المقطوع: "كنت خائفاً وكأنني كنتُ نفسي صاحب الرأس المقطوع"[92]، فالغربة الذاتية

تكون –عادة- بانفصال المرء عن ذاته، ولكن أن يكون لهذا الانفصال تمثيل محسوس بتشبيهه بانفصال الرأس عن الجسد يبدي عمق تلك الغربة التي نتجت عن الشعور الدائم بالتعقب، ووصلت حداً صار غريباً عن نفسه، فصار يخشى كل شيء، وهو ما نلاحظه في قوله: "بالنسبة إليّ أرغب في ألا أفكر بصوت عالٍ إن وجدت ركناً هادئاً وخالياً"[93]. لقد هيمنت الشخصيات النمطية لكل من شعر بأنهم يتعقبونه على النص كظلٍّ ثقيل، لكنهم لم يؤدوا إلا فعلاً واحداً، وهو المراقبة والتعقب، وكان له نتيجة واحدة هي خلق حاجة إلى الانسحاب الدائم من أي تجمع، وهم يتشابهون إلى حد يجعلهم تمثيلاً لشخص واحد: "وفجأة رأيت أحدهم ينظر إليّ من خلف الزجاج. لا أدري لماذا يمكن للمرء أن يعرفهم بسرعة، أو ربما أنا فقط يمكنني أن أعرفهم، حتى دون أن أكون قد رأيتهم فيما مضى، وكأنني رأيتهم في الحلم فيما مضى، طبعاً بقبعاتهم ودروعهم ولحاهم الحليقة وعيونهم المحدّقة بصفاقة. لا تقل لي: <وما أدراك أنه كان ينظر إليك؟> طبعاً كان هنالك أناس آخرون، ولكن... لست أدري. في الحقيقة كان ينظر إليّ دون غيري. صدقني! وكان الوقت متأخراً أيضاً"[94]، والتركيز الأكبر في وصف هذه الشخصيات يتركز على العيون والصفاقة: "الأشقياء الذين يتشابهون في أشكالهم بقبعاتهم ودروعهم وأعينهم الشاخصة المحدقة بصفاقة"[95]، وهم –فيما يبدو- السبب الرئيس الذي جعل الراوي يتمسك بعزلته ويغرق في غربته: "أشعر بالغثيان عندما يقع بصري على الهاتف؛ على سماعته وأرقامه، لا يعرف المرء متى يرن الهاتف ويطلبه أحدهم؛ ثمّ كيف للمرء أن يعرف من المتّصل حينما يرن الهاتف ويطلبه أحدهم؟"[96]. إن ما ولّده وجودهم في نفسه لا يمكن تفسيره إلا بالرفض المطلق لهم والعجز التام عن مواجهتهم، وترتب عليه انسحاب دائم من الناس وانطوائية وعزلة، وكلها من علامات الاغتراب الواضحة التي كشفها وجودهم في المكان في شخصيته. لقد جعلت هذه الشخصيات البطل يعيش في أوهام مستمرة تلاحقه بشأنهم، فخلق ذلك الوهم لديه عزلة من نوع مَرضيّ جعله يفقد القدرة على التعامل مع بقية الناس، مما جعل حياته منفصلة عن البقية، وكأنه كان يعيش في عالم خاص مقابل للعالم الخارجي الذي يحتويهم، ويكنّ مشاعر عدائية تجاههم، ويراهم خطراً يتهدد وجوده، فينظر إليهم على أنهم وجود يهدّد وجوده.

كما أن الأخ من الشخصيات التي تبرز جانباً من الراوي، غير أنه –الأخ المخاطَب بالرسالة- لا يظهر في القصة، ودوره يقتصر على كونه مقصوداً بالخطاب ومرسَلاً إليه، إذ يبدو أنه دائماً ما يبادل أخاه الرسائل: "وأنا غارق في التفكير بالحلم الذي كنت قد رأيته في الليلة السابقة... أعتقد أنني كتبته لك.. نعم! كتبته.. ولكني لم أرسله"[97]؛ لكنه –الأخ- يؤدي دوراً محورياً في إظهار باطن البطل وخفاياه، إذ يبدو أنه الشخص الوحيد الذي يثق به البطل هنا: "أنت تذكر ذلك دون شك، أليس كذلك؟ أعني قصة ابن العجوز صاحبة المنزل، كتبتُ لك عن ذلك الموضوع؛ ربما كتبتُ. حسناً! صحيح أنني أخبرتهم أنني لم أره إطلاقاً، ولكن صدقني لو كنتُ مكانهم لما صدقتُ ذلك أيضاً، ولكنني على الأقل لم أكذب عليك إياك"[98]، لذا فهو الوحيد الذي يفصح له عن مكنونات نفسه معلناً –بذلك- عن انعدام ثقته بالآخرين في محيطه، مما اضطره إلى كتابة رسالة لأخيه تفضح عري الثقة بعد خيبة التجارب وتكشف هشاشة النفس في الوثوق بذلك المحيط ومواجهته، وقد شُخّصت هذه الشخصية بما يوجهه لها البطل من تساؤلات تبدو غالباً انتقادية، مما يعكس -في الآن ذاته- جانباً من داخل البطل، إذ لا تبدو شخصية الأخ تعاني مما يعانيه البطل من توتر واضطراب وخوف، فهو يستنكر على أخيه –الراوي- أن يستبدل مكان إقامته كل حين وآخر: "إذن لا تقل: <لماذا تقوم بذلك كل شهرين أو ثلاثة؟> عليك أن تعلم الآن لماذا"[99]؛ أو أن يقلل من إرسال الرسائل إليه، أي ينتقد فيه خوفه من البوح وحذره الزائد: "كتبت لك عن ذلك؛ لا، ربما نسيت أن أرسلها لك. صدقني! ربما نسيت ذلك لأنه لم يكن بالإمكان إرسالها، بل أنا الذي لم أتمكن من ذلك في الحقيقة. إذن لا تواصل سؤالي في رسائلك: لماذا لا تراسلني؟ أو مثلاً... لا أدري.. مثلاً لا تقل: <منذ ستة أشهر لم أسمع خبراً عنك> لا يوجد أخبار لديّ"[100]؛ أو أن يتذكر أباهم بذكرى اعتقاله فقط: "أعلم أنك ستكتب لي: لماذا تفكر بأبينا؟ ولماذا بهذه الذكرى وحسب؟"[101]؛ أو أن يبقى حذراً وشكاكاً ومتوجساً يعتقد أن الآخر ينظر إليه: "لا تقل لي: <وما أدراك أنه كان ينظر إليك؟> طبعاً كان هنالك أناس آخرون، ولكن... لست أدري"[102]؛ أو لأنه يتدخل بأمور لا تعنيه، وهي في الأرجح سياسية: "ولكن لا تقل لي الآن: <ذاك لأنك أحمق!> كنتُ قد أخفيت الكتاب خلف خزانة الكتب بعد أن انتزعت غلافه وصنعت له غلافاً جديداً بنفسي من الورق المقوى"[103]؛ لقد ظهرت هذه الجوانب –أي قام بتشخيص الأخ- بطريقة تمثيلية، وذلك من خلال إظهار استنكار الراوي لها، واستباق اللوم على التفكير أو التفوه بها حتى قبل أن تصدر عن الأخ، لكن ما يهمنا هنا أنها عكست هذا الجانب المناهض لها في الراوي، أي عرضت مدى قلقه وخوفه بانتقاده لهذه التصرفات والأقوال، أي إن بناء شخصية الأخ عن طريق الراوي وظنونه وتخيلاته وأفكاره وهواجسه فعلَ فِعل المرآة في عكس ما يضمره الراوي، وأسهم في رسم شخصيته وما تعانيه من توتر وقلق واضطراب واغتراب، وبينت لنا شخصية الأخ كما شُخّصت أن الراوي دائم التنقل كثير الحذر والتوجس والوهم بسبب تدخله أو تدخل أبيه في أمور سياسية كانت عواقبها وخيمة عليه. من جانب آخر نلاحظ أن الأخ –كالراوي- لا يحظى باسم يميزه أو يشكل جزءاً من خصوصيته، وهو –أيضاً- لم يحظَ بالتحية في بداية الرسالة، أو بالوداع في ختامها، وكأن الراوي –على ما بينهما من مسافة تستوجب تواصلهما بالرسائل- قريب منه إلى درجة رفع فيه كل حدود المجاملات، وبدأ مباشرة بإخلاء روحه مما يثقلها، ولولا الإشارة إلى أن الأخ كان صغيراً حين كان الأب معتقلاً لظننا أن الراوي يختلق من نفسه شخصاً آخر يفضي إليه، أي يخاطب نفسه. إن عدم التزام أصول الرسالة والأريحية والثقة المفرطة التي يظهرها الراوي للأخ تكشف –بدورها- عن غربة الراوي التي استدعته أن يكتب رسالة بأبسط الأمور التي تقلق ذهنه للشخص الوحيد الذي يثق به ولا يكذب عليه، إذ لا يجد في محيطه القريب بديلاً له، فبعض النقاد يرون الرسائل استخفاء خلف قناع الكلمات، لا وسيلة للمواجهة[104]؛ إنه لا يريد مواجهة الواقع بقدر ما يريد التخفف منه، وانتقاد ما فيه من انعدام ثقته بالمحيط دون عمد.

تشكل شخصية الأب تنبؤاً بحاضر شخصية البطل ومستقبلها، فقد ذكر أنه يملك صورة مغضنة لأبيه، وأنها مكسرة في مكانين أو ثلاثة، وذلك عندما تكلم عن ذكرى اعتقاله، وتكلم –بعد ذلك- عن تحول الصورة المغضنة المكسرة في مكانين أو ثلاثة في أحلامه –لاوعيه- إلى صورته: "لا أذكر الآن ما هو الحلم الذي كنت قد رأيته بالتحديد. لا أذكر سوى الصورة. كانت صورتي، وكانت في يدي. كان قياسها صغيراً بأبعاد ستة في أربعة، ولكن كأنها قد غضّنت بقبضاتٍ ما، أو ربما أنا الذي كنت أجمعها في قبضتي وأغضّنها. كانت قد تكسرت وظهرت فيها خطوط في أماكن كثيرة، ولكن الخطوط كانت

حمراء، بل كانت عروقاً حمراء"[105]. تمثل الصورة لحظة مقتطعة من الزمن، وكونها مغضنة دليل على تهميش الشخصية من الداخل وتوترها، وكأن حياته بذاتها كانت موازية لتلك اللحظة الجامدة. من جهة أخرى فإن استبدال صورته بصورة أبيه إيحاء بأن حياته ستكون تكراراً قهرياً لحياة أبيه، إذ إن تحول الصورة هبوط حاد في الحلم يعكس لا وعيه، فقد وجد نفسه صورة عن الشخص الذي حاول التبرؤ منه بتغيير هويته كما سنرى، لكن شخصية الأب لم تظهر في القصة بأفعال أو أدوار، بل كصورة فقط، أي كرمز: "في المرة الأخيرة التي رأيتُه فيها لم يكن يشبه صورته إطلاقاً. كان شديد النحول؛ وكأنهم ألقوا ستارة من الجلد على عظام وجهه. كان شعره في الصور العائلية جميعاً أجعدَ وكثيفاً، كشعرك أنت، ولكن أنا دائماً... -أعني في كل مرة أفكر فيها بأبي- لا أذكره إلا حليق الرأس. كانت عيناه سوداوين ولامعتين، وكان يُعفي لحيته، إلا أنها لم تكن تملأ قبضة اليد مع بضع شعرات عراها الشيب في صدغيه وخديه. كنتُ أعرفه من عينيه فقط [...] وهذه الذكرى تبدو بالنسبة إليّ كصورة متغضّنة بشدة بقبضة اليد لدرجة أنها تكسّرت في مكانين أو ثلاثة، وقد تمزق القسم الأسفل منها، أي ما دون الرقبة، بالكامل. ماذا تفعل عندما يكون لديك صورة كهذه؟ ألن تحاول أن تستكملها، أو على الأقل أن تعيد تكوينها؟ ولكن لماذا؟ هذا الأمر بالتحديد ليس في يدي أو يدك"[106]. إن عدم مشابهة المرء لصورته القديمة يعكس أقسى أنواع الغربة وضياع الذات، ودلالتها لا تقل عن تغضن الصورة وتكسرها، ولعل السبب الأبرز في الاختلاف كما بدا من الشاهد الفرق الحاد بين شعر أجعد وكثيف ورأس حليق، والنحول الشديد. إن تذكر الابن ذكرى وحيدة عن أبيه في آخر الليل محاولة للفرار من الواقع إلى الذكريات، غير أنه ينتهي بذلك إلى عزلة قسرية مضاعفة تتمثل في السجن، وبما أن صورة الأب تحولت في الحلم إلى صورةٍ شخصيةٍ للبطل فهي –دون شك- إنذار بأنه سيلقى ما لاقاه أبوه من عزلة قسرية – تمثلت لدى الأب بالسجن ولدى الابن بالملاحقة المستمرة- وسيغترب عن مجتمعه ونفسه كما اغترب الأب. إن الاغتراب السياسي واضح بشدة في هذه اللوحة، وما يزيد قساوة الاغتراب أنه استمر على امتداد جيلين، وهي صورة رمزية يعمّق دلالتها أنه لم يكن يعلم أين كانت يدا أبيه: "مهما حاولت لم أستطع أن أتذكر أين كانت يداه. لم تكونا في جيبيه حتماً، أو مثلاً لم تكونا ملتصقتين بالقضبان؛ كأن تكونا قابضتين على القضبان. عندما أفكر في الأمر الآن أعتقد أنهما كانتا خلف رأسه؛ منطقياً يجب أن تكونا خلف رأسه"[107]. إن تقييد اليدين شلل تام للأفعال والإرادة، ودليل على العجز المطلق، وهو حال الأب، وحال المعادل الرمزي له في الصورة، أي الابن، وليس هذا العجز عن أيّ تغيير أو فعل أو إرادة إلا نتيجة من نتائج الاغتراب الاجتماعي والسياسي الذي ترسمه صورة الأب ويبينه تشخيصه كما جاء في عين الراوي وذكرياته. إن ما أورثه الأب لابنه تلك القيود النفسية والعجز والرغبة في أن يبتر أصله من جذوره، فالراوي لا يعرّفنا بنفسه، ولا يخبرنا باسمه أو اسم عائلته، محاولاً أن يبقي هالة من الغموض حوله، ولكن الأمر اللافت أنه كان يرغب بتغيير اسم عائلته التي لم يفصح عنها، معلناً -بصراحة- عن محاولته لاجتثاث الجذور والتنصل من الأصول والماضي، والتغرب عن الذات: "في الحقيقة لقد قررت أن أغير اسم عائلتي؛ ولكن ماذا أختار بدلاً منه؟ لست أدري. ربما طلبتُ من "زين العابديني" أن يسمح لي باستخدام اسم عائلته. سأطلب منه ذلك غداً. أنت حرّ في أمرك، أما أنا فلا خيار أمامي"[108]. إن هذا التغيير نسف مطلق للهوية، وهو يبدو أمراً لا مفر منه، إذ لا خلاص له مما هو فيه إلا بأن ينسف من الجذور ويصبح شخصاً آخر، والسبب في ذلك سياسي بحت مرجعه إلى الإرث الذي ورثه عن والده، وهو المناهضة السياسية، فقد أورد حين التحقيق معه ما ورد عن أبيه: "... ربما يعود ذلك لأن اسمه في هويتينا، أو ربما لأن كل من يسمع باسم عائلتنا يستحضر أبانا إلى ذهنه قائلاً: <ما هي نسبتكم بفلان؟> هناك أيضاً سألوني عن هذا، حتى إن أحدهم قال: <لنفرض أنك صادق فيما تقول، ولكن ماذا عن أبيك؟>"[109]. إن الإهانة الأكبر والتعذيب النفسي الأقسى الذي تعرض له في السجن إنكار ذاته وتجاهلها وإلغاء هويته أمام هوية الأب وذاته من قبل المحقق، وربما هذا ما ولد لديه نفوراً شديداً في داخله، بلغ ذروته في انفصاله التام عن ذاته وجذوره، فقابل ذلك بإنكاره لانتمائه ومحاولة تغيير اسم عائلته. لقد عكست تصورات الابن عن أبيه وذكرياته عنه أقسى أنواع الغربة السياسية، فأظهرت لنا عجزه وقلّة حيلته وانعدام حريته، وما جرّه ذلك من رغبته في نسف جذوره بالمطلق، أي في إكمال غربته إلى أقصاها، عاكساً بذلك أزمة عنيفة تعيشها الشخصية في ماضيها وحاضرها. إن ما ولدته صورة الأب في الذهن في مرحلة الطفولة من خوف أدى إلى عزلة قسرية عن المجتمع وشكل لدى البطل بذرة الاغتراب التي ضربت بعيداً في أعماقه ناسفة محيطه في البداية، إذ خلقت شرخاً في علاقته بأبيه، فخلقت رغبة صادقة في تغيير اسم العائلة للانفكاك عن الرابط الذي يربطه بأبيه، وولدت عنده على امتداد الأيام رفضاً للمحيط جعله يغير منزله باستمرار، ورفضاً للذات تجلت بشكلين: الأول محاولة نسف الذات بتغيير العائلة، والثاني في العجز عن إثبات الذات ظهر مقابل محاولة الفتاة التي اختارها التنصل من مساعدته على تحقيق الانتماء كما سنرى.

تظهر شخصية الصديق في العمل "زين العابديني" كشخصية نقيضة للراوي، وهذا التناقض يظهر لنا جانباً مهماً من باطن الراوي- البطل، فما يعيبه على زميله (زين العابديني) أنه يناقش الجميع ويجادلهم بصوت مرتفع: "هو أيضاً يقرأ الجرائد كل يوم صباحاً، حتى أنه يتجادل مع الجميع أيضاً – ولكن ليس معي- ويتناقش معهم، بل إنه يفعل ذلك بصوت مرتفع جداً"[110]؛ وأنه يقول ما يخطر في ذهنه، ولا يخشى أحداً، كقوله: "قلت له ذات مرة: <كان هناك العديد ممن لم يكونوا مع هذا الطرف ولا مع ذاك> خطّأني لأن... الآن لا أذكر لماذا بالتحديد. لا يمكن كتابة كل ما يقوله. زين العابديني لا يخشى شيئاً. أو أنه... لست أدري"[111]؛ ومنه أيضاً: "ولكنه أيضاً يتفوه أحياناً بكلام لولا احترامي لمجلسنا لوضعت أصابعي في آذاني، وعندما أنهضُ وأغلقُ الباب أو أسترقُ النظر إلى الخارج لأرى إن كان هنالك أحد ينفجرُ صارخاً في وجهي، ويبدأ برفع صوته أكثر وأكثر، ويكرر كلامه، ويضرب على المنضدة أمامه"[112]. لقد برز جانب الانخراط بالآخرين والجرأة والتمرد في شخصية الزميل عن طريق إظهار استغراب البطل –أو ربما استنكاره- لكون الزميل على هذه الطباع، وهو ما يشكل لنا مرآة تعكس داخل البطل وتبدي أنه على النقيض من ذلك؛ أي إنه شخص يميل إلى الانعزال والانطواء والبعد عن الآخرين من جهة، والكبت من جهة أخرى، كما أن طبيعة الزميل في العمل صدامية، لكن هذا لا يعنينا إلا في أنه يكشف جانباً من نفسية البطل: "وبدأ بعد ذلك بالجدال مع ابنته، بشكل لو لم يكن التلفاز يعمل ولم يكن صوتها –أعتقد أنها كانت أم الفتاة- مرتفعاً، لما انتهى الأمر على خير"[113]. إن هذا الطبع الجدالي في الزميل يكشف لنا في السرد الذي قدمه الراوي جانباً من شخصيته -أي شخصية الراوي أو البطل المغترب- وما يضمره في باطنه، فقد

علّق على ما حدث بأن ما جعل الأمر ينتهي على خير ارتفاع صوت التلفاز وصوت أم الفتاة؛ أي ارتفاع صوتٍ ما على صوت الشخصية، لئلا يُسمَع كلامها أو يُفهم. إن هذا الأمر يكشف مدى عمق الخوف الذي يعشش في قلب الراوي ويفصله عن المجتمع ويجعله ينسحب من الاحتكاك بأفراده، وهذا الخوف ليس إلا نتيجة عدم شعوره بالأمان بسبب ملاحقة الغرباء له، أي بسبب غربته الاجتماعية.

الشخصية الأخرى التي تبدي جانباً من شخصية البطل ابنة زميله في العمل التي لم تعرّف باسمها أيضاً، وقد كان تشخيص هذه الشخصية بطريقة غير مباشرة عن طريق حواراتها التي استرجعها الراوي، فكشفت تلك الحوارات جانباً مهماً من باطن الراوي، ومن أقوالها: "هذه مجرد لعبة ولها قوانينها" [114]؛ وقولها: "ليست قيمة المرء بشهادته الجامعية أو بمنزلته، بل بما يجيده من عمل. هؤلاء الحفاة أنفسهم سيصنعون أناساً جدداً، وعالماً جديداً"[115]؛ ومن ذلك: "من أين لك أن تعلم أن الحضارة الأمريكية أفضل؟ هل صنعُ القنابل دليل على حضارة أفضل أو على ثقافة أفضل؟ حسناً! بإمكان اليابانيين أيضاً فعل ذلك، وسيفعلونه في القريب العاجل. من جهة أخرى أليسَ الاتحاد والتناغم بأن يكون الجميع بلغة واحدة وبعقيدة واحدة"[116]. يبدو للمتلقي أن هذه الشخصية منطقية تعبر عن رأيها وتشارك الآخرين في الحوار، وإن كانت لا تتفق معهم في الآراء، خلافاً للراوي الذي ظهر لنا كشخص يحتفظ برأيه لنفسه دائماً، وهو ما فهمناه من تعقيبه على توبيخ أبي الفتاة لبعض أحاديثها التي كان –الراوي- يسترجعها: "زميلي رجل مهذب، ولكنه حينها جعل ابنته تنفجر باكية في نهاية المطاف، إذ قال لها بصراحة ودون أيّة مجاملة: <ماذا تقولين أيتها الدجاجة الوضيعة؟> طبعاً كان محقاً فيما قاله"[117]؛ إذ يبدو مخالفاً لحرية تعبيرها عن رأيها، وليس مخالفاً للرأي ذاته، فلم يسرد علينا مادة النقاش حين قال لها الأب ذلك وأيده ضمنياً في توبيخه لها، مما يرجح كون الراوي مخالفاً لجدالها ولإبدائها لرأيها، وهذا بدوره- يبدي لنا الجانب الانهزامي فيه، كما أبدت الحوارات السابقة أن الفتاة شخصية منطقية ومعتدلة، ولكن قول الأب للراوي: "أنتَ وهي كالقطبين السالب والموجب، وبإمكانكما أن تنسجما"[118]. يبين أن شخصية الراوي لا تتسم بذلك، بل هو –كما تبدي لنا القصة- شخصية مضطربة وجبانة جُبلت على الحذر، وربما تقليدية وغير منطقية، ويبدو أنه يعلم أن ذلك ما جعلها لا تفضله للزواج: "أعتقد أن ابنته لم تكن ترغب في زواج كهذا، فقد كانت تنتقد الرجال الذين يشهونني ويشهون أباها"[119]. إن معرفته السابقة بأن الفتاة لا تفضل أمثاله للزواج دليل قطعي على قناعته بأنه حقاً لا يشبهها، وأنهما -كما قال أبوها- مختلفان كالقطبين، وعليه؛ فإنه لا يشبه ما اتسمت به الفتاة من منطقية وجرأة، بل كان على النقيض منها يطغو اضطرابه على منطقيته، ويعشش الخوف في داخله فيمنع عنه أية جرأة، وهذا الخوف والاضطراب خيّما على حياته فخلقا حدوداً واضحة بينه وبين بقية الناس، مما ولّد لديه عجزاً عن تحقيق الذات التي حاول تحقيقها بالمرأة –ابنة الزميل- وخلق رفضها لديه –بدوره- رفضاً مستمراً لذاته وإصراراً على ألا يعود إلى منزلها مرة أخرى: "في تلك الليلة قررت ألا أذهب إلى منزلهم مرة أخرى"[120].

ومرة أخرى يتضح لنا جانب من شخصية البطل من خلال وصف اهتمامات الفتاة: "عندما كانا [الأب والفتاة] يلعبان الشطرنج تناول إحدى القطع السوداء..."[121]؛ أي إنها تمارس ما ينمّي الذكاء ولا تميل إلى الأدب: "كنت أرغب في أن أحدثها عن القصص؛ عن قصص تشيخوف وديستوفيسكي.. حتى إنني بدأت بتلخيص قصة أو قصتين لأقصّهما عليها"[122]. يبدو -فيما سبق- أن الراوي يميل إلى الأدب وهي تناقضه في ذلك، فهي تميل إلى الشطرنج، وقد حاول جرفها باتجاهه لكنها صدّته مباشرة: "وهل كانت تسمح لي بأن أقصّهما؟ قالت: <لا قيمة للأدب الآن>"[123]، أما حين حاولت بنفسها جرف الراوي باتجاهها تذرّع وانسحب بهدوء: "عندما سألتني ابنته:<أترغب في لعب الشطرنج؟> أجبتُ: <لا أجيدها>. أنت تعلم لماذا. قالت: <سأعلّمك. انظر...> ثم شرحتْ لي. طلبتُ الإذن بالخروج" [124]؛ إن طريقة كل منهما في الرفض تبدي جانباً من شخصيته، ففي حين تظهر لنا الفتاة صارمة واضحة وحادة بما يعكس شخصية قوية ومستقلة، يبدو الراوي مراوغاً انهزامياً مستسلماً بما يعكس شخصية مهزوزة وضعيفة، فظهرت لنا شخصية الراوي فيما أظهره تشخيص الفتاة على أنه مكبوت وضعيف وانهزامي، وهذه من انعكاسات الغربة التي تعشش في داخله.

لقد كان للشخصيات القصصية دور مهم في إبراز جانب من جوانب البطل المغترب يتعلق بغربته، كانعزاله أو توتره أو نفوره من الجموع أو كبته أو هشاشته، وقد بدا لنا ذلك من خلال رؤية الراوي للشخصيات الأخرى، وتعقيبه على أقوالها أو أفعالها أو المقارنة بين أفعاله وردود أفعاله ونظيراتها لدى تلك الشخصيات، أو كونها في بعض الأحيان معادلاً له، وهو ما كشف غربته الاجتماعية والسياسية والذاتية العميقة، وعدم قدرته على التصالح مع نفسه أو الانخراط في المجتمع أو الشعور بالأمان في أي مكان حتى لو كان خاصاً.

4- دراسة مقارنة ونتائج

عكست صورة الأبطال في القصص المدروسة مجتمعاتهم، وقد كانوا جميعاً شديدي الهشاشة وعديمي الهدف، وهو ما قرّبهم قليلاً من كونهم ضحية لتلك المجتمعات فضلاً عن اغترابهم فيها، كما بينت مواقفهم من تلك المجتمعات، فبدت غربة الشخصيات الرئيسة في القصص المدروسة جميعاً على مستويات شتى، ففي حين نلحظ الغربة الاجتماعية والذاتية في قصص كنفاني ممثلة بالانفصال عن الذات والمجتمع والانسحاب والعزلة والعجز، ونرى مثيلتهما في قصة مصلاي الصغير لغلشيري، وتطالعنا غربة سياسية -فضلاً عنهما- في قصة المعصوم الرابع له، وقد أظهرت القصص أن العزلة لدى الأبطال جميعاً كانت ملاذاً انتهت إليه الشخصيات هروباً من المجتمع الخارجي وما صمّ به أرواحها في نقد اجتماعيّ مبطّن لتلك المجتمعات، ومن الملاحظ أن الكاتبين عنيا بتشخيص البطل المغترب نفسياً، وكانت إحدى الطرق تشخيصه من خلال انعكاس غربته واغترابه في الشخصيات الأخرى، أي عن طريق إظهار تلك الشخصيات من وجهة نظر البطل بما يعكس اغترابه، وقد وصل البحث إلى أن أياً من الكاتبين لم يعنَ بوصف الشكل الظاهري لأبطاله في القصص كلها إلا بما يخدم تدعيم فكرة إشكاليتهم، وهو ما رأيناه في قصة "مصلاي الصغير" لغلشيري، فقد بالغ الكاتب في وصف تلك الزائدة لما لها من تأثير في تشكيل شخصية صاحبها وتحويله إلى بطل إشكالي أو مغترب، ولكن الاهتمام بهذا الوصف الخارجي يخدم فهم المتلقي للمستوى الداخلي الذي وصل إليه البطل ومعرفة دوافع سلوكياته، أما في بقية القصص لدى الكاتبين فلا اهتمام بذلك، لأن البعد الداخلي والاجتماعي كان العامل الأبلغ في الوصول إلى تشكيل الشخصية، فكان التركيز عليهما دون الأول. مما وصلنا إليه أيضاً أن الكاتبين استخدما صيغة الأنا في القصص

لسبر أغوار النفس وبيان تهميش الشخصية من الداخل ومدى الضعضعة النفسية التي تعاني منها كونها مضادة، وإن كان التغريب قد وصل بالراوي في قصة "العطش" حداً صار يتكلم عن نفسه بالغائب والمخاطب إمعاناً في تغريب الذات، كما أنه -إمعاناً في تغريب الذات أيضاً- كانت معظم الشخصيات التي حلت محل البطل المضاد المغترب دون اسم، إلا في مصلاي الصغير، إذ نال البطل اسماً وُصف بما سبّب اغترابه في كل مرة ورد فيه، لأنه عدّها سبب تميزه عن البقية وجعلِه معرفة مقابل المجاهيل كلها. من الملاحظ أيضاً أن البطل المغترب أقرّ بغربته في القصص المدروسة جميعاً، وأنه كان في أكثر القصص يبحث بنفسه عن العزلة، مما يسبب له الغربة أو الاغتراب، وهو ما ظهر لنا غالباً من نفور البطل من الانخراط ببقية الشخصيات، وهذا دليل على أن المجتمع سلبي أودى بالبطل إلى الانسحاب المستمر من الجموع، قد كان جلياً في قصص غلشيري أكثر منه في قصص كنفاني، غير أن الواضح في قصص كنفاني فيما يتعلق بالمجتمع أن هذا المجتمع أسهم بشكل بالغ في خلق البطل المضاد والمغترب نتيجة لرفضه للناس العاديين في وسط يضجّ بالأبطال الثوريين، وهذا ما استدعى العاديين إلى أن يبحثوا عن بطولات وهمية وفارغة جعلتهم مرائين أو واهمين، أي جعلت منهم أبطالاً مضادين يفصلهم عن مجتمعهم حاجز خلق لديهم اغتراباً حاداً. من الملاحظ –أيضاً- في قصص كنفاني أن عدد الشخصيات أقل منها في قصص غلشيري، كما لوحظ أن عبء بيان اغتراب البطل في قصتي "البومة في الغرفة البعيدة وشيء لا يذهب" كان على عاتق البطل الثوري أو معادله من بين بقية الشخصيات، فتوسل الراوي بشخصية كان البطل المغترب نقيضاً لها إمعاناً في إيضاح تشخيصه، أما في قصة "العطش" لكنفاني فكان ذلك من انعدام وجود شخصيات أخرى، مما بيّن حدّة غربة البطل، وفي قصص غلشيري وقع جزء كبير من ذلك التشخيص على عاتق شخصيات من أفراد العائلة، كالأم والأب في "مصلاي الصغير"، والأب والأخ في "المعصوم الرابع"، وهو ما لم يتواجد في قصص كنفاني المدروسة، فضلاً عن المحبوبة في كليهما، وقد كانت علاقة البطل بالمرأة في القصص التي وجدت فيها بياناً لفشل الأبطال في محاولة الشعور بالانتماء عن طريق الشخصيات الأخرى، ممثلة بالمحبوبة في "شيء لا يذهب ومصلاي الصغير"، والأم في "مصلاي الصغير"، كما تضافرت الشخصيات مع العناصر الأخرى في تشخيص البطل المغترب، وهو ما يمكن أن يدرس في مقالات أخرى مكمّلة للمقالة الراهنة.

5- المصادروالمراجع

المراجع العربية

1- أمعضشو، فريد. 2012م. الاغتراب مفهوماً وواقعاً. الأزمنة الحديثة- المغرب. ع1. صص 189- 197.

2- أمين، أحمد. 2012م. النقد الأدبي. ج1. هنداوي- القاهرة.

3- بركات، حليم. 2006م. الاغتراب في الثقافة العربية متاهات الإنسان بين الحلم والواقع. مركز دراسات الوحدة العربية- بيروت.

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

5- التونجي، محمد. 1999م. المعجم المفصل في الأدب. ج1 و2. ط2. دار الكتب العلمية- لبنان.

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

7- خليفة، عبد اللطيف محمد. 2003م. دار غريب- القاهرة.

8- الخنجي، نورة محمد. 2018م. البطل المضاد وأنماطه في المجموعة القصصية "ضهر الفرس" لهيثم دبور دراسة تحليلية. مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب. مج 15. ع1. صص223- 250.

9- دوارة، فؤاد. 1982م. مخاض الثوة الفلسطينية في قصص غسان كنفاني القصيرة. مجلة فصول. مج 2. ع4، صص 329- 338.

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

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

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

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

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

15- منصوري، علي. 2013م. إرهاصات البطل الروائي. مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية. ع 28.

16- مونسي، حبيب. 2012م. البطل أم الشخصية؛ لماذا تخلت الرواية عن البطل لصالح الشخصية؟، مجلة إشكالات- المركز الجامعي لتامنغست- الجزائر. ع1، صص 9- 17.

17- هامون، فيليب. 2013م. سيميولوجية الشّخصيّات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد. ط1. دار الحوار- سورية.

المراجع الفارسية

18- آلوت، ميريام. 1380هـ.ش. رمان به روايت رمان‌نويسان: الرواية كما يرويها الرواة. ترجمة: علي محمد حق‌شناس. ط2. مركز- طهران.

19- جعفري، أسد الله وهمانيان، مهناز. 13995هـ.ش. نگاهی بر شخصيت قهرمان وضد قهرمان در ادبيات داستانی: قراءة لشخصية البطل ونقيض البطل في الأدب القصصي. جامعة غيلان. رابطة ترويج اللغة الفارسية وآدابها. د11، صص77- 102.

20- غلشيري، هوشنغ. 1364هـ.ش. نمازخانه كوچک من: مصلاي الصغير. ط2. كتاب طهران- طهران.

21- فورستر، إدوارد مورغان. 1352هـ.ش. جنبه‌های رمان: أركان الرواية. ترجمة: إبراهيم يونسي. ط1. أميركبير- طهران.

22- كارد، أورسون سكوت. 1387هـ.ش. شخصيت‌پردازی و زاويه‌ی ديد: التشخيص وزاوية الرؤية. ترجمة: بريسا خسروي ساماني. ط1. رسش- الأهواز.

23- ميرصادقي، جمال. 1379هـ.ش. عناصر داستان: عناصر القصة. ط6. طهران- سخن.

24- ميرعابديني، حسن. 1380هـ.ش. صد سال داستان نويسي در ايران: مئة عام على كتابة القصة في إيران. ج1 و2. ط2. طهران- جشمه.

[1] ميرصادقي، جمال. 1379هـ.ش. عناصر داستان: عناصر القصة. ط6. طهران- سخن، ص122.

[2] بوعزة، محمد. 2010م. تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم. الاختلاف- الجزائر، ص40.

[3] كارد، أورسون سكوت. 1387هـ.ش. شخصيت‌پردازى و زاويه‌ى ديد: التشخيص وزاوية الرؤية. ترجمة: بريسا خسروي ساماني. ط1. رسش- الأهواز، ص18- 32.

[4] حافظ، صبري. 1982م. خصائص الأقصوصة البنائية وجماليتها. مجلة فصول. مج 2. ع4، ص29.

[5] كارد، أورسون سكوت. 1387هـ.ش. شخصيت‌پردازى و زاويه‌ى ديد: التشخيص وزاوية الرؤية. ترجمة: بريسا خسروي ساماني. ط1. رسش- الأهواز، ص111- 112؛ بوعزة، محمد. 2010م. تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم. الاختلاف- الجزائر، ص61- 62.

[6] ميرصادقي، جمال. 1379هـ.ش. عناصر داستان: عناصر القصة. ط6. طهران- سخن، ص133؛ بوعزة، محمد. 2010م. تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم. الاختلاف- الجزائر، ص57.

[7] فورستر، إدوارد مورغان. 1352هـ.ش. جنبه‌هاى رمان: أركان الرواية. ترجمة: إبراهيم يونسي. ط1. أميركبير- طهران، ص88- 90 و102؛ وينظر: آلوت، ميريام. 1380هـ.ش. رمان به روايت رمان‌نويسان: الرواية كما يرويها الرواة. ترجمة: علي محمد حق‌شناس. ط2. مركز- طهران، ص500- 501.

[8] ميرصادقي، جمال. 1379هـ.ش. عناصر داستان: عناصر القصة. ط6. طهران- سخن، ص 147- 148؛ وينظر: بوعزة، محمد. 2010م. تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم. الاختلاف- الجزائر، ص63.

[9] محمد، حسين علي. 2011م. التحرير الأدبي: دراسة نظرية ونماذج تطبيقية. ط7. العبيكان- الرياض، ص296- 297؛ بوعزة، محمد. 2010م. تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم. الاختلاف- الجزائر، ص40.

[10] ميرصادقي، جمال. 1379هـ.ش. عناصر داستان: عناصر القصة. ط6. طهران- سخن، ص125- 132؛ أمين، أحمد. 2012م. النقد الأدبي. ج1. هنداوي- القاهرة، ص125- 128.

[11] أمين، أحمد. 2012م. النقد الأدبي. ج1. هنداوي- القاهرة، ص110.

[12] مونسي، حبيب. 2012م. البطل أم الشخصية؛ لماذا تخلت الرواية عن البطل لصالح الشخصية؟، مجلة إشكالات- المركز الجامعي لتامنغست- الجزائر. ع1، ص10.

[13] التونجي، محمد. 1999م. المعجم المفصل في الأدب. ج1 و2. ط2. دار الكتب العلمية- لبنان، ص547.

[14] جعفري، أسد لله وهمانيان، مهناز. 13995هـ.ش. نگاهى بر شخصيت قهرمان وضد قهرمان در ادبيات داستانى: قراءة لشخصية البطل ونقيض البطل في الأدب القصصي. جامعة غيلان. رابطة ترويج اللغة الفارسية وآدابها. د11، ص90- 96.

[15] زيتوني، لطيف. 2001م. معجم مصطلحات نقد الرواية. مكتبة لبنان ناشرون- لبنان، ص34.

[16] السابق، ص34؛ وعثمان، اعتدال. (1982م). البطل المعضل بين الانتماء والاغتراب. مجلة فصول. مج 2. ع2، ص92.

[17] زيتوني، لطيف. 2001م. معجم مصطلحات نقد الرواية. مكتبة لبنان ناشرون- لبنان، ص36.

[18] مونسي، حبيب. 2012م. البطل أم الشخصية؛ لماذا تخلت الرواية عن البطل لصالح الشخصية؟، مجلة إشكالات- المركز الجامعي لتامنغست- الجزائر. ع1، ص13.

[19] منصوري، علي. 2013م. إرهاصات البطل الروائي. مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية. ع 28، ص104- 107.

[20] عثمان، اعتدال. (1982م). البطل المعضل بين الانتماء والاغتراب. مجلة فصول. مج 2. ع2، ص92.

[21] زيتوني، لطيف. 2001م. معجم مصطلحات نقد الرواية. مكتبة لبنان ناشرون- لبنان، ص36.

[22] عثمان، اعتدال. (1982م). البطل المعضل بين الانتماء والاغتراب. مجلة فصول. مج 2. ع2، ص91.

[23] زيتوني، لطيف. 2001م. معجم مصطلحات نقد الرواية. مكتبة لبنان ناشرون- لبنان، ص35؛ الخنجي، نورة محمد. 2018م. البطل المضاد وأنماطه في المجموعة القصصية "ضهر الفرس" لهيثم دبور دراسة تحليلية. مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب. مج 15. ع1، ص224.

[24] منصوري، علي. 2013م. إرهاصات البطل الروائي. مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية. ع 28، ص98- 101؛ وعثمان، اعتدال. (1982م). البطل المعضل بين الانتماء والاغتراب. مجلة فصول. مج 2. ع2، ص96.

[25] الخنجي، نورة محمد. 2018م. البطل المضاد وأنماطه في المجموعة القصصية "ضهر الفرس" لهيثم دبور دراسة تحليلية. مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب. مج 15. ع1، ص224؛ جعفري، أسد لله وهمانيان، مهناز. 13995هـ.ش. نگاهى بر شخصيت قهرمان وضد قهرمان در ادبيات داستانى: قراءة لشخصية البطل ونقيض البطل في الأدب القصصي. جامعة غيلان. رابطة ترويج اللغة الفارسية وآدابها. د11، ص95.

[26] أمعضشو، فريد. 2012م. الاغتراب مفهوماً وواقعاً. الأزمنة الحديثة- المغرب. ع1، ص189.

[27] التونجي، محمد. 1999م. المعجم المفصل في الأدب. ج1 و2. ط2. دار الكتب العلمية- لبنان، ص114/1.

[28] أمعضشو، فريد. 2012م. الاغتراب مفهوماً وواقعاً. الأزمنة الحديثة- المغرب. ع1، ص190.

[29] خليفة، عبد اللطيف محمد. 2003م. دار غريب- القاهرة، ص81.

[30] أمعضشو، فريد. 2012م. الاغتراب مفهوماً وواقعاً. الأزمنة الحديثة- المغرب. ع1، ص193- 194.

[31] السابق، ص195؛ خليفة، عبد اللطيف محمد. 2003م. دار غريب- القاهرة، ص82- 102.

[32] سعد الدين، نادية عباس. 2021م. الفلسفة والمشكلات المعاصرة (التطرف والاغتراب الثقافي نموذجاً). وزارة الثقافة- الأردن، ص89.

[33] أمعضشو، فريد. 2012م. الاغتراب مفهوماً وواقعاً. الأزمنة الحديثة- المغرب. ع1، ص195.

[34] سعد الدين، نادية عباس. 2021م. الفلسفة والمشكلات المعاصرة (التطرف والاغتراب الثقافي نموذجاً). وزارة الثقافة- الأردن، ص90- 104؛ بركات، حليم. 2006م. الاغتراب في الثقافة العربية متاهات الإنسان بين الحلم والواقع. مركز دراسات الوحدة العربية- بيروت، ص36.

[35] بركات، حليم. 2006م. الاغتراب في الثقافة العربية متاهات الإنسان بين الحلم والواقع. مركز دراسات الوحدة العربية- بيروت، ص92.

[36] دوارة، فؤاد. 1982م. مخاض الثوة الفلسطينية في قصص غسان كنفاني القصيرة. مجلة فصول. مج 2. ع4، ص329.

[37] ميرعابديني، حسن. 1380هـ.ش. صد سال داستان نويسي در ايران: مئة عام على كتابة القصة في إيران. ج1 و2. ط2. طهران- جشمه، ص672- 698.

[38] كنفاني، غسان. 2014م. موت سرير رقم 12. دار منشورات الرمال- قبرص، ص13.

[39] السابق، ص12.

[40] السابق، ص12.

[41] السابق، ص13.

[42] السابق، ص20.

[43] السابق، ص20.

[44] السابق، ص12.

[45] السابق، ص13.

[46] السابق، ص24.

[47] السابق، ص24.

[48] السابق، ص25.

[49] السابق، ص24.

[50] هامون، فيليب. 2013م. سيمولوجية الشّخصيّات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد. ط1. دار الحوار- سورية، ص35.

[51] السابق، ص16.

[52] غلشيري، هوشنغ. 1364هـ.ش. نمازخانه كوچک من: مصلاي الصغير. ط2. كتاب طهران- طهران، ص24.

[53] السابق، ص25.

[54] السابق، ص21.

[55] السابق، ص22.

[56] السابق، ص24.

[57] السابق، ص22.

[58] السابق، ص26- 27.

[59] السابق، ص29.

[60] السابق، ص29.

[61] السابق، ص30.

[62] السابق، ص30.

[63] السابق، ص30.

[64] السابق، ص30.

[65] السابق، ص142.

[66] السابق، ص142.

[67] السابق، ص143.

[68] غلشيري، هوشنغ. 1364هـ.ش. نمازخانه كوچک من: مصلاي الصغير. ط2. كتاب طهران- طهران، ص7.

[69] السابق، ص7.

[70] السابق، ص7.

[71] السابق، ص9.

[72] السابق، ص8.

[73] السابق، ص10.

[74] السابق، ص7.

[75] السابق، ص7.

[76] السابق، ص12.

[77] السابق، ص8- 9.

[78] السابق، ص9.

[79] السابق، ص9.

[80] السابق، ص8.

[81] عثمان، اعتدال. (1982م). البطل المعضل بين الانتماء والاغتراب. مجلة فصول. مج 2. ع2، ص96.

[82] غلشيري، هوشنغ. 1364هـ.ش. نمازخانه كوچک من: مصلاي الصغير. ط2. كتاب طهران- طهران، ص11.

[83] السابق، ص12.

[84] السابق، ص12.

[85] السابق، ص7، 9، و12.

[86] السابق، ص9.

[87] السابق، ص15.

[88] السابق، ص16.

[89] السابق، ص 16.

[90] السابق، ص15.

[91] السابق، ص16.

[92] السابق، ص119.

[93] السابق، ص118.

[94] السابق، ص 119.

[95] السابق، ص120.

[96] السابق، ص120- 121.

[97] السابق، ص118.

[98] السابق، ص121.

[99] السابق، ص117.

[100] السابق، ص122.

[101] السابق، ص123.

[102] السابق، ص119.

[103] السابق، ص124.

[104] عثمان، اعتدال. (1982م). البطل المعضل بين الانتماء والاغتراب. مجلة فصول. مج 2. ع2، ص69.

[105] غلشيري، هوشنغ. 1364هـ.ش. نمازخانه كوچک من: مصلاي الصغير. ط2. كتاب طهران- طهران، ص131.

[106] السابق، ص122- 123.

[107] السابق، ص123.

[108] السابق، ص123.

[109] السابق، ص123.

[110] السابق، ص120.

[111] السابق، ص121.

[112] السابق، ص121.

[113] السابق، ص126.

[114] السابق، ص127.

[115] السابق، ص126.

[116] السابق، ص129.

[117] السابق، ص126.

[118] السابق، ص128.

[119] السابق، ص128.

[120] السابق، ص127.

[121] السابق، ص126.

[122] السابق، ص128.

[123] السابق، ص128.

[124] السابق، ص129.