Journal of Humanitarian and Applied Sciences - مجلـة العلــوم الإنسانيـة والتطبيقيـة
(رقم الإيداع المحلي - 90-2020)
كلية الآداب والعلوم قصر خيار - جامعة المرقب

Volume 9 - Issue 18 المجلد 9 - العدد 18

دور الفضاء في تشخيص البطل المغترب بين مجموعتي "موت سرير رقم 12" لغسان كنفاني و"مصلاي الصغير" لهوشنغ غلشيري

د. بثينة علي شموس

محاضر، أدب مقارن

قسم اللغة العربية،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة طرطوس– سورية

b.shemous@gmail.com

تاريخ استقبال البحث: 2025/10/27	تاريخ القبول: 2025/12/18

ملخص البحث:

يؤدي الفضاء دوراً بارزاً في تشكيل القصة، ولا يقتصر دوره على حدوث الأحداث فيه، بل يتعدى ذلك إلى قدرته على المساهمة في بناء الشخصيات، ولهذا فإن له قدرة على بيان دواخل تلك الشخصيات، فهو يساهم في تشخيصها. يقوم هذا البحث –على المنهج المقارن– بدراسة ومقارنة قدرة الفضاء على تشخيص البطل المغترب في قصص مختارة من مجموعتي: "موت سرير رقم 12" للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، و"مصلاي الصغير" للكاتب الإيراني هوشنغ غلشيري، وكان مما وصل إليه البحث أن الفضاء كشف عزلة الأبطال في القصص المختارة، وبيّن أن هذه العزلة كانت اختيارية في كثير من الأحيان، كما بيّن الهوة الكبيرة بين الأفراد والمجتمعات، وعرّى تلك المجتمعات في عدم قدرة أبنائها على الانخراط فيها، وغيرها من النتائج التي سنذكرها في حينها.

الكلمات المفتاحية: الفضاء القصصي، التشخيص، البطل المغترب، غسان كنفاني، هوشنغ غلشيري.

The Role of Space 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

Dr. Buthaina Ali Shemous

Lecturer, Comparative Literature

Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, Tartous University-Syria

b.shemous@gmail.com

Abstract

Space plays a prominent role in shaping the story because it contributes to the construction of characters and can reflect their inner selves. It contribute to their characterization. This research, based on a comparative approach, examines the ability of space to characterize the alienated hero in selected stories from two collections: "Death of Bed No. 12" by Palestinian author Ghassan Kanafani, and "My Little Prayer Room" by Iranian author Houshang Golshiri. The research concluded that the space revealed the isolation of the heroes in the selected stories, and demonstrated that this isolation was often

voluntary. It also revealed the large gap between individuals and societies, and exposed those societies in the inability of their members to integrate them, including other findings that we will mention in due course.

Keywords: Story Space; Characterization; Alienated Hero; Ghassan Kanafani; Houshang Golshiri

أولاً: المقدمة

يحتل الفضاء مكانة لا نظير لها في القصة والرواية، إذ لا يمكن أن تقوم إحداهما إن لم ترتكز على ما اصطلح على تسميته بالمكان أو الفضاء أو الحيز أو البيئة، وكلها مصطلحات تتفق على الجوهر وتختلف في مدى اتساعه وارتباط العناصر الأخرى به، فلا ضير في استخدام أحدها مكان الآخر، ولعل من أبرز ما يمكن أن يدرس في المكان ارتباطه بالشخصية والعلاقات التي تنشأ بينها وبين المكان سلبية كانت أم إيجابية، وهو ما يبدو في أوصاف المكان، أو في ما أُلزم به من أحداث وشخصيات وأزمنة، وحين يتعرض الراوي للمكان يصفه بما هو في نفسه، فيعكس ما تخفيه تلك النفس، لذا عمدنا إلى اختيار مجموعتين قصصيتين لكاتبين من أبرز الكتاب وأكثرهما تأثيراً في ثقافة بلديهما، وهما الفلسطيني غسان كنفاني والإيراني هوشنغ غلشيري، إذ اتسم أدب كل منهما بقربه من ذوق الشارع والمثقفين في الوقت ذاته، وهو ما كان نتيجة تصويرهما لحياة الناس في أدق تفاصيلها الداخلية والنفسية والخارجية، وعمدنا إلى اختيار قصص يجمع بينها غربة الراوي المكانية في مجموعتين لهما، فضلاً على تتبع مسببات الاغتراب من ضغوط اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية، وكان محور البحث تقصي قدرة الفضاء على اكتشاف اغتراب الشخصية الرئيسة، وتمكنه من رسمها وتشخيصها، خاصة وأن ما جمع بين الشخصيات الرئيسة في القصص المدروسة كونها بطلاً مضاداً شكّل إشكاليتَه أو سلبيتَه –هنا– اغترابُه، لذا كان التركيز على كشف الاغتراب عن طريق أوصافه للمكان أو تطرق البطل له، وذلك بالاستعانة على بيان المفاهيم النظرية بثلة من المراجع المختصة في هذه المواضيع المطروقة، عامِلِين –بذلك– على تعرية المجتمعين العربي والفارسي، وكشف الهنات التي يعاني منها كلاهما مما يودي بالبطل إلى أن يصبح مضاداً ومغترباً.

1– المنهجية

قام هذا البحث على المنهج المقارن بعد تحليل المادة المدروسة والاعتماد على أسس المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، التي تولي أهمية لدراسة علاقات التشابه والاختلاف بين الأعمال المدروسة، وذلك من أجل دراسة دور الفضاء في تشخيص البطل المغترب في مجموعتي: "موت سرير رقم 12" للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، و"مصلاي الصغير" للكاتب الإيراني هوشنغ غلشيري، وقد اخترنا من المجموعتين المذكورتين القصص التي اجتمعت فيها الغربة والاغتراب معاً، أي التي حقق البطل فيها انتقالاً مكانياً في وطنه كما هو الأمر عند غلشيري، أو خارجه كما هو الأمر عند كنفاني، فكانت القصص المختارة من المجموعة الأولى قصتي: البومة في الغرفة البعيدة، والعطش، ومن الثانية: مصلاي الصغير والمعصوم الرابع، وبدأنا الدراسة بمقدمة نظرية تتناول تعريف عنصر الفضاء كعنصر أساسي في القصة، وتعريف البطل المضاد الذي يشمل البطل المغترب في دائرته، وتعريف التشخيص والاغتراب، ثم انتهينا من الدراسة النظرية بالتعريف بالكاتبين، وجعلنا الدراسة التطبيقية لدور الفضاء في تشخيص البطل المغترب في محورين؛ إذ بدأنا بقصص غسان كنفاني: "البومة في الغرفة البعيدة والعطش"، مع ذكر ملخص كلتيهما، عقبها دراسة دور الفضاء في تشخيص البطل المغترب مع الاستشهاد بالشواهد المناسبة من القصتين، ثم انتقلنا إلى قصص غلشيري متبعين الأسلوب ذاته، ثم قمنا بدراسة مقارنة لما تشابه به الكاتبان وما

اختلفا فيه، وأنهينا الدراسة بذكر المصادر والمراجع التي أفدنا منها في الدراسة، ولن نغفل عن الإشارة إلى أن دراستنا لم تهتم بالفضاء السردي في تقسيماته لكونه مفتوحاً أو مغلقاً، وأليفاً أو معادياً، بل اهتمت به فقط بما يظهر اغتراب البطل، ونعني بالبطل على امتداد البحث البطل المغترب كجزء من البطل المعضل، في قراءة تحليلية ومقارنة.

2- خلفية الدراسة

أثناء إجراء هذه الدراسة تبين وجود عدة مقالات تبدو في ظاهرها قريبة من موضوع بحثنا، ولكنها في الحقيقة تبتعد عنه في المضمون، ومن ذلك مقالة لعائشة مالكي بعنوان: "مستويات المكان في روايات غسان كنفاني" (2017) منشورة في مجلة دراسات، وقد اكتفت المقالة بدراسة المكان بما يتعلق بألفته وعدائيته في روايات كنفاني، وركزت على الصحراء في كونها مكاناً أليفاً ومعادياً، والبيت في كونه كذلك، والشجرة ودلالتها في روايات كنفاني، والحدود في كونها مكاناً معادياً، فدرست المقالة —كما هو واضح- علاقة الشخصيات كعلاقات عاطفية بالمكان من دون التطرق إلى كون المكان يساهم في تشخيص ساكنيه بما يعتريهم من جهة، ومن جهة أخرى فإنها اهتمت بتلك العلاقة بينهما في الروايات لا القصص، وهناك مقالة أخرى للدكتورة علياء الداية منشورة في العدد 495 من مجلة الموقف الأدبي (2012م) بعنوان: "المكان وعنصر المفاجأة في قصص غسان كنفاني"، درست فيها امتداد الأوهام في الواقع وما تشغله من أمكنة في مجموعة "عالم ليس لنا" لكنفاني، وعنصر المفاجأة وارتباطه بالمكان الذي حدثت فيه، وركزت الدراسة على المفاجآت المتعلقة بالطيور والقطط في المجموعة المذكورة، فلم يكن اهتمام المقالة على مساهمة المكان في التشخيص من جهة، ومن أخرى فإنها اهتمت بقصص مجموعة "عالم ليس لنا"، كما توجد مقالة بعنوان: "ذاكرة المكان في قصص غسان كنفاني" للباحث باسم عبدو منشورة في العدد 495 من مجلة الموقف الأدبي (2012م)، وقد عرض فيها الأماكن من خلال تجدد خلايا ذاكرة المكان، أي ركز على ارتباط المكان بالذاكرة، وطرق بإيجاز قصة "البومة في الغرفة البعيدة" التي ستمرّ في دراستنا، فذكر أن البومة رمز للمحتل، والغرفة رمز للشعب الفلسطيني المهجّر، فمرّ على المكان والقصة مروراً عابراً من جهة، ووصل إلى رموز للمكان تتناقص تماماً مع ما وصلت إليه دراستنا، كما أنه لم يتناول المكان في تشخيصه للبطل إطلاقاً.

فيما يتعلق بغلشيري هناك مقالة بعنوان: "بررسی مفهوم فضا در ادبیات داستانی هوشنگ گلشیری بر اساس آراء اگزیستانسیالیستی ژان پل سارتر: دراسة مفهوم الفضاء في رواية هوشنك غلشيري استناداً إلى الرؤى الوجودية لجان بول سارتر" للباحثين: عليرضا غيورفر وسيداحسان كاظمي؛ منشورة في الدورة السابعة- في العدد خمسين من مجلة تحقيقات في الفنون والعلوم الإنسانية (1401هـ.ش)، والتي تدرس كيفية خلق الفضاء والشخصية وفقاً للفلسفة الوجودية لسارتر في قصة "شازده احتجاب: الأمير احتجاب" لغلشيري، فالقصة لا تتفق مع قصص دراستنا، ولا تهتم بإمكانية التشخيص من خلال الفضاء أو المكان.

مما سبق؛ نرى أن عناوين المقالات المذكورة تبدي ظاهرياً تقارباً مع موضوع بحثنا، لكنها في الحقيقة تبتعد عنه كثيراً، لذا عمدنا إلى البحث في هذا الموضوع بهدف بيان قدرة المكان على بيان دواخل ساكنيه نظراً لكونه صانعاً أساسياً لتلك الدواخل، وبيان ما يعاني منه المجتمعان -العربي والإيراني- المحتوَيَان في الأمكنة المدروسة من هنات تؤدي إلى جعل أبطاله أبطالاً معضلين.

3– أسئلة الدراسة

تقوم الدراسة الراهنة بالإجابة عن السؤالين الآتيين:

1– كيف طرح الأبطال المغتربون في قصص مجموعتي "موت سرير رقم 12" و"مصلاي الصغير" الأماكن بما يعكس دواخلهم ويساهم في تشخيص اغترابهم؟

2– ما هي نقاط التشابه والاختلاف في قدرة الأمكنة على تشخيص البطل المغترب لدى غسان كنفاني وهوشنغ غلشيري؟

ثانياً: الدراسة النظرية

1– عنصر الفضاء في القصة

الفضاء أو المكان أو البيئة أو الحيز؛ عنصر من عناصر القصة والرواية، وهو كل شيء مصنوع تنصهر فيه عناصر متفرقة جغرافية أو نفسية أو اجتماعية أو ثقافية، فالفضاء الجغرافي من محددات الحدث، ومن محددات الشخصية، وهو يتطور وتزداد أهميته إذا حدث تحول في مفهومه، أي إذا حصل تحول في علاقة الشخصية أو القارئ به (زيتوني، 2001م)، وقد رأى بعض النقاد أن مصطلح الفضاء هو الأنسب، ففرقوا بين المكان والفضاء أو ما يسميه آخرون بالبيئة والحيز، انطلاقاً من الاعتقاد بأن المكان أضيق من الفضاء، فالفضاء علاقة متسلسلة بين المكان والزمان والشخصيات والأحداث، وقد يحتوي على أمكنة متعددة تندرج جميعاً تحت مسمى الفضاء أو البيئة، فالمكان القصصي هو الفضاء الذي يحتوي زاوية رؤية الراوي وشخصيات القصة وتعرض فيه الأحداث والأفكار والعلاقات المختلفة بين الشخصيات (أصغري، 1388هـ.ش؛ عزام، 2005م)، أي إن الفضاء الروائي أعم من المكان إذ يتضمن المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها، كما يرتبط بزمن القصة، ويقيم علاقة وثيقة مع باقي المكونات الحكائية في النص، وتأتي في مقدمتها علاقته بالحدث الروائي والشخصيات التخيلية، ويتغير وفقاً لزاوية الرؤية (بحراوي: 1990م؛ اصغري، 1388هـ.ش)، في حين رأى نقاد آخرون أن مصطلح الحيز هو الاستخدام الأفضل لهذا المصطلح (مرتاض، 2008م)، ورأى آخرون أن هناك فرقاً بين الفضاء والخلاء، انطلاقاً من الاعتقاد بأن الخلاء فراغ داخل العالم، والفضاء فراغ خارج العالم (النابلسي، 1992م)، ولكن ما أجمع عليه النقاد أنه يتحتم على الكاتب أن يحسن اختياره ووصفه وإبراز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل بإيجاز قدر الإمكان، من دون الوقوف والإطالة في وصفه أو الإكثار من التفاصيل إلا إذا كان المكان نفسه هو البطل (أسعد، 1982م).

إن الفضاء يساهم في خلق المعنى داخل الرواية، ولا يكون دائماً تابعاً أو سلبياً، بل يمكن للروائي أن يحوله إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم (لحمداني، 1991م)، إذ إن العلاقات المكانية لا تعبر عن مجرد إحداثيات مكانية هندسية مجردة لا علاقة لها بواقع الإنسان ومحيطه الاجتماعي والسياسي والأخلاقي، بل تتمثل مفاهيم تصورية أساسية في وصف الواقع الاجتماعي وفي الأحكام الثقافية والأخلاقية وفي التصنيفات الإيديولوجية (بوعزة، 2010م)، فأهم مميزاته أنه قد لا يكون حداً جغرافياً محضاً بل حداً اجتماعياً أو اقتصادياً (أصغري، 1388هـ.ش)، كما أنه يرتبط بالشخصيات وترتبط به بنسب متفاوتة، مما يكسبه قيمة شعورية خاصة تعكس وجهة نظر الشخصيات وتحدد سلوكها وأبعادها الداخلية والخارجية (موسى، 1992م)، فهو على علاقة وثيقة بالشخصيات التي تؤمّه وتسكنه، والعلاقات التي يحملها تدل على الشخصية؛ سماتها ومهنتها وانتمائها الاجتماعي وسلوكها (أسعد، 1982م)، فوصف الفضاء انعكاس لوصف شخصياته،

وهو يعكس صفات تلك الشخصيات وطبائعها (أصغري، 1388هـ.ش، عزام، 2005م)، وقيمته رهن بما يضفيه عليه الإنسان من قيم ومشاعر، فهو ليس مفصولاً عن تجربة الإنسان الوجودية، بل هو المكان الذي يعيش فيه الإنسان بشكل موضوعي ورمزي، من خلال ما يحلم به، وما يتذكره وما ينسجه من علاقات به، إيجابية كانت كالألفة والحنين أو سلبية كالعداء والنفور والنسيان (بوعزة، 2010م)، كما يساهم في منح عناصر النص وظيفتها، وتحديد ملامح الشخصية وسماتها النفسية، ويفضح سيكولوجية الشخصيات وبنيتها الذهنية وطرائق تعاملها معه، فيمثل صفاتها ومشاعرها الإنسانية (متروك، 2024م).

وقد أجمع الكثير من الروائيين على أن الروائي لا يعين الزمان والفضاء، بل تأتي القصة في النهاية معبرة عن مكانها وزمانها من دون تعيين (إسماعيل، 1982م)، ولكن في الروايات التي يمكن أن نصفها بأنها ذهنية – مثل روايات تيار الوعي– لا يكتسب الفضاء الموصوف أهمية كبيرة، لذلك فهو نادر الوجود، وإنما يقتصر الروائي غالباً على الإشارات الخاطفة له، ومن خلالها يتأسس بالضرورة فضاء روائي تكون له أهمية بالغة، لأنه يحدد لنا الإطار العام الخالي من التفاصيل، وهو الإطار الذي كانت تجري فيه الأحداث الروائية (لحمداني، 1991م).

2– البطل والبطل المضاد

إن الاعتقاد بأن البطل مرادف للشخصية الرئيسة اعتقاد خاطئ، فهذه الشخصية تكتسب صفتها من دورها داخل الرواية، أما البطل فيكتسب صفته لا من دوره فقط، بل من خصاله أيضاً (زيتوني،2001م)، وهو يصنع القصة كما تصنعه القصة (جعفري & همانيان، 1395هـ.ش)، ويمكن أن يكون ثورياً، أو مأساوياً، أو متمرداً، أو تاريخياً نموذجياً أو ضحية أو نقيض البطل (الجيوسي، 1977م)، وقد كانت فترة ازدهار البطولة في الملاحم، إذ لم تكن الغلبة فيها للقوى الاجتماعية التي تميزت بتفردها واستقلالها عن القوى الأخرى (لوكاتش، 1987م)، أما بعد أن تدخلت القوى الاجتماعية، ومع تغير النظام الاقتصادي طرأ تحول على صورة البطل أدى إلى عدم الاهتمام بالشخصية الفردية كبطل ثم اختفائها، ليظهر الاهتمام بالرجل العادي ومشاكله وهمومه (منصوري، 2013م: 93)، لذا خُلق نوع آخر من الأبطال، فميز النقد الأدبي بين نوعين منهما، الأول هو البطل، والثاني سمي بالبطل الزائف بتعبير بروب، والبطل المضاد بتعبير غريماس (زيتوني،2001م)، والبطل المزيف أو الإشكالي أو المعضل بتعبير آخرين، وكلها مصطلحات دالة على المدلول ذاته، وأول هذين النوعين من يكون على وفاق مع مجتمعه والكون، وهذا البطل يشعر بالاستقرار في علاقته بهما، ومن هنا تقل مشكلاته، ويشكل ذاتاً فاعلة مستقلة تسعى إلى تغيير العالم من حولها، والثاني البطل الذي لديه شعور بالأزمة وبالحاجة إلى تكييف جديد لعلاقته داخل الجماعة الإنسانية، أي ذات منفعلة يصنع منها العالم كائناً جديداً أو يدمر الوجه البهيمي فيها (زيتوني،2001م).

من هنا رأى النقاد أن البطل المضاد مقيد بطبقته الاجتماعية سواء أكانت عالية أم منخفضة (زيتوني،2001م) من دون أن ينفصل ذلك عن الأوضاع السياسية والاقتصادية (عثمان، 1982م؛ الجيوسي، 1977م)، وهو يقدم وجوهاً جديدة للحياة البشرية، فالغثيان والقرف والملل من الوجود هو القاسم المشترك بين هؤلاء الأبطال الذين استحقوا الفشل نتيجة عجزهم عن تحقيق وجودهم (زيتوني،2001م)، لذا شكل حضور البطل المعضل تصويراً للمجتمع المشوه الذي يتعامل مع أفراده على نحو مثبط ومحبط، فكان حضوره هجاء للعالم الذي يعادله، وللطبقة المتوسطة العاجزة عن تقديم بطل ثوري (الخنجي، 2018م؛ منصوري،2013)، ويمثل البطل المعضل الدور الرئيس في الرواية من دون أن يتمتع بالصفات الجسدية أو المعنوية المتفوقة التي تخلعها الراوية على بطلها عادة، فالكاتب يختار عمداً شخصية رجل ساذج أو مغفل أو ضعيف لتمثيل الدور الرئيس بقصد التعبير عن رؤية معينة للواقع أو للعالم (زيتوني،2001م)، وهو يتجه إلى حيث

شاء له الطريق، لا إلى الهدف الذي أراد الوصول إليه (دراج، 2004)، فيعكس كونه ضحيةَ مجتمع ذي آلية غريبة وغير مفهومة، لهذا لا يعرف سوى البؤس والوحدة ولا يعطيه حظه غير السأم، وقد استغلت الواقعية الجديدة هذه الصورة لتوجه النظر إلى مصائر العاطلين عن العمل ولتسلط الضوء على الفقراء غير القابلين للاستيعاب الاجتماعي بسبب رتابة الحياة (زيتوني،2001م)، ويمكن للبطل المضاد أن يكون سلبياً يحمل صفات سلبية في ذاته، وهنا تنسحب هذه السلبية كخصلة مذمومة لا تتناسب والبطولة التقليدية، كأن يكون البطل شريراً أو ضعيفاً أو فاشلاً أو غيوراً أو مؤذياً (الخنجي، 2018م؛ جعفري & همانيان، 1395هـ.ش)، ولعل سلبيته ناتجة عن فرديته وانغلاقه في دائرة الذات (عثمان، 1982م)، أو عن يأسه من تحقق الذات وضعفه في المواجهة والسيطرة على واقع قوي ومرفوض أصلاً (منصوري، 2013م)، والبطولة في الأقصوصة تتناسب مع وجود البطل المضاد أو المعضل، فبطولة الشخصيات الأقصوصية بطولة هادئة صامتة أو مقهورة، بطولة الجلد والمعاناة والحزن واحتمال الشدائد؛ بطولة الجماعات المقهورة التي لا تني تحاول بلا كلل أن تنال حظها من الإنسانية فتتحطم أرواحها الرقيقة الحساسة الهشة على صخور المحاولة (حافظ، 1982م).

3- التشخيص

يسمى بناء الشخصية في العمل الأدبي بالتشخيص، وهو منهج يقدم به المؤلف شخصية ما في القصة أو المسرحية (وهبة & المهندس، 1984م)، مما يقتضي من الكاتب الالتفات إلى ثلاثة أمور: التكوين الجسمي والملامح البارزة في الشخصية، والتكوين الاجتماعي، والتكوين النفسي (محمد، 2011م؛ بوعزة، 2010م)، ويمكن أن يكون على عدة مستويات سردية أو وصفية يمكن إجمالها في الوصف: أي ما توصف به الشخصية، وقد يكون وصفاً ذاتياً قائماً على ما تقدمه الشخصية من أوصاف غيرها، أو غيرياً قائماً على ما يقدمه السارد أو الشخصيات الأخرى من أوصاف عن الشخصيات الموصوفة؛ والمستوى الثاني للتشخيص هو الحكي، أي ما تفعله الشخصية من أفعال؛ والثالث الحوار، أي ما تقوله؛ والرابع المونولوج، أي ما تفكر به الشخصية، أو ما يعرف بالخطاب الذاتي (بوعزة، 2010م؛ أمين، 2012م)، وما سبق لا ينفك أن يكون تحت أحد مسميين في طرق التشخيص؛ الطريقة 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 (أمين، 2012م).

4- الاغتراب

لا يميز علماء اللغة بين مفردات الغربة والاغتراب والتغرب (أمعضشو، 2012م)، ويعرَّف الاغتراب 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 (التونجي، 1999م)، 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 (خليفة، 2003م).

وقد تكون الغربة –أو الاغتراب– مكانية أو زمانية أو ميتافيزيقية أو روحية أو نفسية، وقد تكون غربة ذاتٍ إرادية، وغربة قهرٍ قسرية (أمعضشو، 2012م) وقد طرق كبار الفلاسفة مفهوم الاغتراب، من أمثال هيجل وماركس وشوبنهاور ونيتشه، وبرز في كتابات الوجودية الجديدة، وكان اللاانتماء صفة لازمة لنفسية أصحابه، كاشفاً النقاب عن انخلاع الإنسان وابتعاده عن الواقع المعيش الذي تحكمه الممارسات الشاذة والمستبدة في محاولة لفضح تناقضات المجتمع (أمعضشو،

2012م)، وأهم أنواعه الثقافي والنفسي والاقتصادي والسياسي والديني (خليفة، 2003م)، أما صوره فهي اغتراب الإنسان عن وطنه وأهله، أو عن مجتمعه وهو من أقسى أنواع الاغتراب، ويبرز في المجتمعات التي تسطو على الأفراد لتسلبهم فاعليتهم وحريتهم وإنسانيتهم، أو عن ذاته، وهو ما يتولد عن شعور حاد بالتوتر والقلق وانعدام الثقة (أمعضشو، 2012م)، ولعل من أهم العوامل المؤدية إليه –خاصة الثقافي والنفسي منه– البنية النفسية الفردية القابلة للاغتراب واضطراب شخصية الفرد نفسه، فتكون شخصيته مهيأة لحال الانفصال عن الذات وعن الآخرين، إلى جانب مسوغات متعلقة بالنشأة الأسرية (سعد الدين، 2021م)، كما قد يكون الاغتراب مهماً لفضح التناقضات الاقتصادية والاجتماعية وكشف الممارسات السياسية الشاذة والمستبدة في المجتمع الرأسمالي خاصة (أمعضشو، 2012م)، إذ تؤدي الظروف الاقتصادية والاجتماعية مثل الفقر والبطالة ووجود فجوة اجتماعية تؤدي إلى انعدام الشعور بالأمن والأمان والاستقرار، والتي يواجهها المغترب بالانسحاب والعزلة وربما بالعجز واللأهدف واللامعنى واللامعيارية والتشيؤ والعزلة الاجتماعية وغربة الذات والرفض والتمرد (سعد الدين، 2021م؛ بركات، 2006م)، وفي تحليل الاغتراب السياسي لا بد من التركيز على العلاقات بين الدولة والمجتمع، وتمكن الدولة من الهيمنة على المجتمع بسحق المجتمع المدني أو تعطيله (بركات، 2006م).

5– التعريف بالكاتبين

أ– غسان كنفاني

ولد في عكا عام 1936م، وانتقل بعد أحداث 1948 إلى لبنان ثم إلى سورية مع عائلته، وعمل مدرساً بإحدى مدارس وكالة غوث اللاجئين في أحد المخيمات في دمشق، ثم انتقل إلى الكويت، 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 (دوارة، 1982م).

ب–هوشنگ گلشيرى "هوشنغ غلشيري"

ولد في أصفهان عام (1316هـ.ش)، وعمل فيها بالتدريس، وبدأ بنشر قصصه القصيرة في مجلات متفرقة قبل أن يبدأ بطباعتها في مجموعات، له العديد من المجموعات القصصية والروايات، ويعدّ من أهم الكتّاب الإيرانيين المعاصرين.

يتميز أدبه بقدرته على النفوذ في طبقات المجتمع، واكتناه دواخل الشخصيات، وعرض ما تعانيه من شكوك وحيرة وصراعات، وقد كان مؤسساً مشاركاً للدائرة الأدبية المعروفة باسم "جُنگ اصفهان: سفينة أصفهان"، وله الكثير من القصص والروايات التي لاقت إقبالاً ملحوظاً في المجتمع الإيراني (ميرعابديني، 1380هـ.ش).

ثالثاً: الدراسة التطبيقية

1– دور الفضاء في تشخيص البطل المغترب في مجموعة "موت سرير رقم 12"

كان للفضاء دور بارز في إظهار غربة البطل في القصص المختارة من هذه المجموعة، ويمكن الاعتقاد بأن العبء الأكبر من بين عناصر القصة كان على عاتق الفضاء في إبراز تلك الغربة، وهو ما سنكشفه بشواهد بيّنة من القصص المختارة.

أ- الفضاء في "البومة في الغرفة البعيدة"

القصة الأولى في المجموعة قصة "البومة في الغرفة البعيدة"، وهي تتكون من قصتين متداخلتين تشبه إلى حد كبير ما يعرف بالقصة الإطار، شكّل إطارها قصة تتعلق بحاضر الشخصية- الراوي في الغربة، والقصة المضمَّنة تعود إلى ماضيه في الوطن، وملخص القصة أن شاباً عازباً كان يعيش في غرفة بعيدة، وفيما هو يُقلّب صفحات مجلة يلمحُ فيها صورةَ بومةٍ غمرها المطر في ليل داكن، لكن العتمة لم تقلل من توهج عينيها، بل منحتهما سحراً وغموضاً خلق نوعاً من الفضول لإحياء ذكرى تغوص في أعماق الذاكرة، فانتزع الصورة من المجلة، ووضعها على جدار غرفته، ولم ينفك ينظر إلى عينيها في الضوء الخافت للغرفة، مما أثار نفوره الشديد منها بتينك العينين اللتين تشعرانه بأنه أمام خيارين: الموت أو الهرب، لكن تلك الذكرى التي بعثتها البومة تستفيق في ذاكرته، إذ استرجع تفاصيلها في الوطن، حينما طلب منه أحد الجيران أن يدفن صندوقاً يخفي فيه شيئاً من العتاد في الحديقة، خشية أن يجده الأعداء في هجومهم على القرية، وقد ذكر أن سبب اختياره لهذه المهمة صغر حجمه الذي يمكّنه من التسلل إلى الحديقة، وهو ما فعله تحت الرصاص، وشرح كيف بدأ بالحفر وأودع الصندوق في الحفرة حينما سمع صيحة تصدر من أعلى الشجرة، وحينما رفع بصره رأى بومة تبادله النظرات بالعينين المتوهجتين ذاتهما؛ ذلك الوهج الذي يُشعر المرء بضرورة الاختيار بين الموت أو الهرب.

حين صحا الراوي من الذكرى وجد نفسه بعيداً في غرفة بعيدة عن الوطن وعن الشخص الذي كان عليه يومذاك، وحين أعاد النظر إلى البومة رأى أن نظرتها الغاضبة صارت أقرب إلى الشفقة منها للغضب، للحال التي آل إليها.

عند مطالعة القصة كقراءة أولية يطالعنا مباشرة فضاءان ارتبطا بزمنين، واقترنا بحدثين؛ فضاء مغلق وآخر مفتوح، المغلق يحيط بحاضر الشخصية في الغرفة التي تسكنها في الغربة مع أحداث رتيبة، والمفتوح في ذكريات الراوي وماضيه في الوطن والممارسات الثورية، وقد ساهم كلاهما بوضوح في بناء شخصيته كشخصية اجتماعية فاعلة في الوطن، وشخصية منعزلة ومغتربة في الغربة، وهو ما سنبينه بشواهد من القصة.

ساهم الفضاء في ترسيم ظهور البطل المغترب في القصة، فأول ما يلاحظ: انحصار الأحداث في إطار مكاني واحد –الغرفة، وإظهار العدائية لذلك المكان، وكأنها منفى ينأى به عن العالم الخارجي، فالغرفة التي يسكن الراوي فيها تنبئنا بغربته ووحدته: "غرفة عازب بجدران عارية تشبه إحساسه بالوحدة والعزلة" (كنفاني، 2014م، ص.11)، وفوضويتها تقودنا بدورها إلى الفوضى التي تخيم على باطن الراوي: "أرض متسخة بأوراق لا يدري أحد من أين جاءت، والكتب تتكدس فوق طاولة ذات ثلاث قوائم رفيعة، أما القائمة الرابعة فقد استعملت يداً لمكنسة ما لبثت أن ضاعت، والملابس تتكوم فوق مسمار طويل حفر عدة ثقوب بظهر الباب قبل أن يرتكز نهائياً في ثقبه الحالي" (السابق، ص.11)، فهذه الفوضى إعلان رسمي عن غياب لمسة أم أو زوجة أو قريب يضفي على المكان مسحة من الألفة، أما في القصة المضمَّنة فلم يكن للفضاء ذاك الجفاء، بل كان هناك نوع من الألفة بينه وبين البطل: "دخلتُ خلفَ العجوز إلى غرفة دافئة مفروشة ببسط ملونة" (السابق، ص.17)، فالغرفة دافئة مع أنها ليست غرفته، وليست من بيته أيضاً، بل غرفة جارهم الشيخ، خلافاً لغرفته في الغربة التي خصّها بوصفها بأنها "بعيدة"، فهي بعيدة عن ماذا؟ إن المقياس والمركز الذي يقيس البعد فيه هو فلسطين ممثَّلة بالقرية، وإلا فهو في الغرفة، فكيف لها أن تكون بعيدة؟ لقد حدد منذ البداية بوصلته ومركز عالمه بالفضاء – القرية- لا بالذات، فالذات لا وجود لها بعيداً عن ذلك الفضاء، وهذا دليل قاطع على أن للمكان دوراً بارزاً في تشكيل شخصيته، ورسم ما تكابده من غربة في حاضر تشكل الغرفة مسرح أحداثه إلا في

الفضاءات الافتراضية التي أدخلت إلى القصة بالاسترجاع والتخيل، فكان ضيقها وانحصار الأحداث فيها ورتابتها يبدي عالماً ضيقاً يختلف عن العالم المألوف ويسلخ البطل عنه.

كما يبرز السرد علاقة نفور شديدة بين الراوي والفضاء، فالفضاء يمعن في إبراز النفور متجاهلاً محاولات الراوي لإكسابه شيئاً من الألفة، "عندما آويت إلى فراشي في منتصف الله فاجأتني الصورة. كان ضوء الغرفة خفيفاً بعض الشيء، وقد يكون هذا هو السبب الذي من أجله بدت لي الصورة في غاية البشاعة.

كان رأس البومة أكبر من المعتاد، وكان يشبه شكلاً رمزياً لقلب مفلطح بعض الشيء، أما المنقار الأسود فقد كان معقوفاً بصورة حادة حتى ليشبه منجلاً عريض النصل، والعينان كانتا مستديرتين كبيرتين يختفي أعلاهما تحت انحناءة الحاجبين الغاضبين؛ كان في العينين غضب وحشي..." (السابق، ص.12). يبدو – في هذا المقطع– دور المكان في إبراز غربة الراوي فيما يظهره من مواجهة صريحة لأي شعور بالألفة تجاهه، وذلك بما جاء من وصف الفضاء، فالقبح المنفر للبومة، والوجه قلبيّ الشكل المشوّه يبرز مدى النفور القلبي بين الفضاء والمشاعر، والمنقار الأسود والمعقوف بحدة دليل على حدة النفور وقتامته، وهي –بدورها– دلائل خفية على مدى حدة الغربة التي شكلت شخصية الراوي من جهة، وحدة المفارقة بين ما تولده من شعور بضرورة الاختيار بين الموت والهرب في فضاء يناقض توقع المتلقي بأن تكون الصورة شيئاً ساكناً في فضاء متحرك حي، مبدية –الصورة– علائم الحياة أكثر من الراوي ذاته، وأكثر من الفضاء الصامت بما فيه: "كان الوجه مخفياً وبدا أن العيون المستديرة اللماعة بإيماضة حية كانت تحدق عبر صمت الغرفة وتخترق برعشتها الحية جمجمتي" (السابق، ص.12).

من نقاط الكشف الأخرى التي يبرزها الفضاء بارتباطه بشخصية البطل المغترب إمكانية المفارقة بين فضاءين: الوطن والغربة، في قوله: "لقد بدا كل شيء مغلفاً بضباب متكاثف، ورغم ذلك كانت ثمة ذكرى تلتمع من بعيد، إلا أنها كانت غامضة مغرقة في البعد، هناك سدّ كثيف يحول دون رأسي وتلك الذكرى" (السابق، ص.13).

يقابل الضباب الكثيف الذي يغلف كل شيء في الحاضر التماع ذكرى في الماضي لم يخفف البعد شيئاً من وميضها؛ ضباب كثيف والتماع تكفيان لمعرفة قدرة الفضاء على تصوير الفرق الشاسع بين ما كانت عليه شخصية البطل في الماضي وما آلت إليه؛ أي ذاته في الوطن وفي المغترَب.

ويعاود الفضاء تأدية دوره بجدارة في إبراز عزيمة البطل على إنهاء الغربة، فلونا اليأس (الأسود والرمادي) اللذان سيطرا على أوصاف الصورة والغرفة قبل انبلاج الذكرى: "المنقار المعقوف كنصل عريض لمنجل أسود [...] والريش الرمادي الملون بحمرة وقحة" (السابق، ص.14)؛ تحولا إلى ألوان متنوعة، وصارت نظرات الراوي مواجهة للصورة بعد أن كان النظر إليها قبيل ذلك من السرير: "أوشك الصبح أن يطلع وأنا في وقفتي أمام الصورة الملونة الملصوقة على الحائط العاري" (السابق، ص.20).

إن المفارقة بين الصورة الملونة والحائط العاري تتآزر مع المفارقة بين الغرفة المنعزلة التي تتنفس بوحدة مقيتة والقرية التي تعبق برائحة البطولة والموت: "هأنذا ألتقي بالبومة الغاضبة بعد غيبة طويلة! وأين؟ في غرفة منعزلة مترامية تتنفس بوحدة مقيتة بعيداً عن قريتي التي كانت تعبق برائحة البطولة والموت" (السابق، ص.20)؛ الحائط العاري والغرفة المنعزلة المترامية التي تتنفس بوحدة مقيتة في طرف، وفي الآخر صورة ملونة وقرية تعبق برائحة البطولة والموت، وهذا يظهر جانبين من حياته: في الوطن، وفي الغربة، أو أثناء المواجهة والتحدي وأثناء الهرب، إذ يوضح الطرف الأول كيف

عكس الفضاء داخل الشخصية —البطل– وغربتها وكيف ساهم في تشخيصها، ويوضح الآخر نقيض ذلك؛ أي كيف نمت الشخصية منحدرة، وما طرأ عليها بفعل الغربة، والمسافة بينهما تبين عمق ما تعانيه من غربة وانهزام داخلي ناتج عن الخيار الآخر: الهرب. في سياق متصل فإن استحضار القرية كان بصفتها لا باسمها، وهذا الوصف "تعبق برائحة البطولة" يستحضر إلى الذهن ذلك العبق الذي يشكل –بإرجاعاته في الذاكرة وارتباطه غالباً بذكرى أو شخص أو مكان، وبعدم إمكانية لمسه أو رؤيته– طريقة للتماهي بين الذكرى وبينه، أي بين الفضاء وبينه، وهو —بهذا– يستعين بما في فضائها على فضائه الراهن، لكن المثير للانتباه في فضاء القرية أنه يستفيق في ذاكرته بطريقتين: العبق —كما ذكرنا– والصرير الذي كان يتوهم وجوده في صوت البومة في كل مرة ترك لها المجال عن طريق تشخيصها في ذهن الراوي، إذ أكدّ في كل مرة على أنه صرير حادّ.

إن السمع والشم من الحواس التي تقترب من المجردات والذهن بكونها لا ترى ولا تلمس ولا تملك وجوداً محسوساً للمدركات بها، أي لعدم وجود أبعاد مادية لمسبباتها، فهي أقرب لما لا يُحسّ، كالذكرى تماماً، وكأنه يرقى بتلك القرية إلى تجريدها مادياً وترفيعها معنوياً ليجعل منها فكرة أو ذكرى، فوصفه للقرية —الفضاء القديم– يبعد عنه شبح الغربة: "كنت في قريتي الصغيرة التي تتساند دورها كتفاً إلى كتف فوق حاراتها الموحلة. أذكرها الآن أشباحاً تتلامح منذ زمن بعيد" (السابق، ص.14).

إن تساند دورها وأكتافها مع ما سبق ذكره عنها من عبقها برائحة البطولة من الدلالات التي تجعلها حاضناً لدلالتين: دلالة الأمان الذي شكلته العائلة والأهل، ودلالة البطولة التي شكتها الثورة، وبمقدار عمق غوصها إيجابياً في ضميره كان الفراغ الذي تركته فيه بالابتعاد عنها كمركز يقاس به البعد، فكأنها –بمغادرته لها– خلّفت في أي فضاء يقارن بها ضآلة وخواءً، لهذا فإن الموازنة اللاإرادية بين الفضاء الواقعي والافتراضي (غرفة بعيدة– قرية تعبق برائحة البطولة وتتساند دورها) خلقت أزمة الشخصية، وفرضت سلبية الفضاء الأول التي أُسقطت على البطل فاكتسب صفاتها، وما كان لهذا القلب الجذري في الموازين أن يحدث إلا بتجاوز جغرافي يمنح التفاصيل الدقيقة في الفضاء الجديد محمولات دلالية مناقضة للأصل.

كما يظهر دور الفضاء في بيان غربة البطل من خلال العنوان أيضاً، إذ يتكون العنوان من طرفي نقيض: البومة، والغرفة البعيدة، فأحد طرفي هذا العنوان شخصية والآخر فضاء؛ كشفت الشخصية —البومة– ضمير البطل المغترب وصحوته، أي رغبته بالعودة إلى الوطن والمواجهة مع العدو، وكانت رمزاً لتلك المواجهة، وكان الطرف الآخر: الفضاء — الغرفة البعيدة– معادلاً للغربة والهرب، وقد اختُصَّ هذا الفضاء بصفه واحدة تفضي إلى أكثر ما يهم الراوي فيه، وأكثر ما يشغله، وهي البعد، ووصفها هذا يفرغ وجودها من المعنى، ويستحضر التركيز على المركز الذي قِيس البعد نسبةً إليه، وهو النقيض لذلك الفضاء المعادي، أي الوطن. إن الشخصية في هذا العنوان صنعت البطل الحقيقي، والفضاء صنع البطل المغترب، لهذا فقد كان العنوان جامعاً لطرفي نقيض: بطل وبطل معضل، مختصِراً –بذلك– امتداد القصة وتحولاتها وما أخضعت له الشخصية من نمو سلبي جعلها تبدأ بطلاً وتنتهي بطلاً معضلاً.

لم يكن الفضاء في هذه القصة عنصراً مكملاً، بل كان أساسياً ومحورياً في بيان التناقضات التي خضعت لها الشخصية، وبهذا ساهم في تشخيصها وبيان ثورتها وفاعليتها في الماضي وغربتها وخنوعها في الغربة الحاضرة، فلا يمكن إغفال ما كان له من دور في تشخيص البطل المغترب.

ب– الفضاء في "العطش"

جاءت قصة "العطش" بطريقة مناجاة أفضى بها الراوي الذي انقطع الماء في بيته ليلة وهو في أشد العطش، وقد كان يعاني من وحدة وغربة شديدتين، فأحس بحاجة شديدة لوجود من يتبادل معه بضع كلمات، حتى لو كانت مجرد إخبار الآخر بانقطاع الماء في البيت، مما سبب له مواجهة حادة مع وحدته وغربته وانعزاله، مبيناً أن وجود من يبادله الحديث أهم من الحديث ذاته.

عند مطالعة القصة تواجهنا مباشرة شخصية واحدة في فضاء مغلق واحد يبدو مؤثراً فيها أيما تأثير، فعدم وجود شخصيات أخرى —حتى عن طريق الاسترجاع– يبدي انطباعاً بأن الفضاء نفسه كان بطلاً آخر، وأن تأثيره في بناء الشخصية لا يمكن إغفاله، وهو ما سنتبين منه بالشواهد المناسبة.

في هذه القصة – أيضاً– يلاحَظ بالقراءة الأولى انحصارها في إطار مكاني واحد – الغرفة، وإظهار العدائية له بما يبديه من ضيق يبدي —بدوره– ضيق نفس البطل، فيبدو الفضاء غريباً عن نفس الراوي، ويعكس –في الآن ذاته– غربته، تطاله غير مرة تجاوزات في عدم التحديد من جهة، وفي تحديد مفرط من جهة أخرى: "آه لو يستطيع الرجل الكئيب أن يذهب! إلى أين؟ هذا لا يهم. فقط لو يستطيع أن يذهب. دار في مربع الجدران دون غاية، ثم سقط فوق السرير" (السابق، ص.139). إن عدم تحديد المقصد الذي ينوي الذهاب إليه، بل عدم أهميته أيضاً، دليل دامغ على أن الأفضية كلها سواء، مدللاً بذلك على أن الفضاء يفضح غربته، حتى وإن سعى بنفسه إلى عدم البوح، فعدم التحديد ليس إلا وجهاً يقابله – في الوجه الآخر– التحديد الشديد في قوله: "دار في مربع الجدران"، فحين توصف الغرفة بأنها مربع جدران تسقط منها الألفة بالفضاء، وتكتسب شيئاً من سلبية الأمكنة المعادية بما تستدعيه إلى المرء من مشاعر الحصار والسجن، وزاد من تيهه فيها أنه دار فيها، فانحباس الدوران – الدائرة– في مربع لا يشي إلا بتيه عميق في سجن لا يخرج المرء من مركزه مهما حاول، فكيف به وقد كان ذلك الدوران من دون غاية؟! إنه دوران الحيرة والانقياد لعصف التشتت في فضاء أبعد ما يكون عما يحقق الاطمئنان للراوي– البطل، ويجعل من الصعب عليه أن يتحقق من هويته في فضاء يدور فيه، وما يزيد وطأة الجدران أنه يحملها بدلاً من أن تحمله: "يبدو أن الماضي كان لإنسان آخر، أما هو.. آه! إنه يحمل هذه الجدران الأربعة على كتفيه منذ ولد، يحملها أينما ذهب، حتى حينما يضحك فلسانه الخشن يجري فوق الجدار.. منذ متى وهو يحمل هذه الجدران؟ ليس يدري، ربما قبل أن يولد، ربما الآن فقط" (السابق، ص.139).

يكفي للتعبير عن المشقة تشبيهها بحمل الجدران منذ زمن لا يستطيع تحديده، فالفضاء هنا – الغرفة ذات الجدران الأربعة– لا تشي بالمعاناة وحسب، بل تتعدى ذلك إلى التخلي عن أية ذرة ألفة قد تحملها الشخصية في داخلها تجاهها، ومن جانب آخر تبدي الجدران الأربعة نزعة نفسية لدى الراوي تفضح كونه من قام ببناء تلك الجدران بنفسه، لا ليعزل الآخرين عنه، بل ليعزل نفسه عن الآخرين، فاضحاً انعدام ثقته بنفسه في قدرتها على الحفاظ على نفسها بوجودهم، ناهيك عن انعدام ثقته بالآخرين.

ومن جانب آخر أيضا نلاحظ أن إطلاق صفات الفضاء السلبية على الساكن فيه له دلالات على الغربة لا تقل شأناً عن وصف الفضاء ذاته: "النغم الباكي من الأسطوانة لم يعد يصل إلى صدره، إنه يلمس جلده البارد، ثم يرتد ليلتصق بالجدار" (السابق، ص.139).

إن وصف الجلد بالبرودة قد يبدو أمراً لا يخلو من الإيحاء بالوحدة، فكيف به إذا ما وُصف بذلك من دون الجدار الذي اقترن بذكره؟ إنه بهذا أخلى نفسه من المشاعر الدافئة أكثر من الجدار نفسه، وهو ما يستمر بالتواتر مع عمق الإحساس بالغربة لحظة فلحظة: "الصوت يدوي الآن في الغرفة زاعقاً كمليون بومة كئيبة، ورغم ذلك فإنه ما زال يلمس جلده ثم يرتد إلى الجدار" (السابق، ص.139).

إن "ما زال" تدل على أن الأمر لم يحدث مرة وحسب، بل تكرر على امتداد اللحظات، وارتداده إنذار صامت بأن البطل المغترب أصلد من أن يخترقه حنين أو نغم أو دفء، ولقد قاس لنا ما في الفضاء المحسوس – الجدار– عمق الغربة التي كاد البطل يغرق فيها بلا هوادة، وبيّن لنا الوصف السابق أن الغرفة عارية من دون شك؛ يكشف عريها اصطدام النغم مرتداً بين جلده والجدران، كاشفاً عن فراغ داخلي سحيق وغربة قاسية، وهو ما يتناسب مع توقعاته من الفضاء، وما يعكسه في نفسه، ومما يعمق إيصال الفضاء لأبعادها نسبة صفات الجدار للبطل، فالجلد بارد واللسان خشن: "إنه يلمس جلده البارد، ثم يرتد ليلتصق بالجدار [...] حتى حينما يضحك فلسانه الخشن يجري فوق الجدار" (السابق، ص.139)، فالبرودة والخشونة إرث الفضاء للبطل، وفي الآن ذاته هما تِركتان خلفتهما الغربة في مشاعره، فالعلاقة طردية بين الفضاء والبطل، إذ يعكس الفضاء غربة البطل، ويؤدي شعور البطل بالفضاء إلى جعله غريباً.

ويمكن أن نقرأ الفضاء قراءة أخرى لدلالة الجدران المحمولة على الكتفين، والاعتقاد بأن الراوي –البطل المغترب– لا يعني بها سوى جسده، وهو يمنع النغم من التسرب إلى روحه مؤكداً على غربته الروحية والذاتية التي عاد الفضاء إلى إبرازها بعد مدة من المناجاة، إذ عاد البطل المغترب ليلقي على نفسه المخاطَبة صفات الفضاء –الجدران– فاضحاً الغربة بطريقة أقسى: "أنت الآن تحمل جدرانك الأربعة وتمشي كإنسان من جبس" (السابق، ص.141)، فانتقال صفة الفضاء المادي الجِبسي لشخصية البطل يخليها من المشاعر، وينفي عنها أي شعور بالدفء، ويعلن عن غربتها الذاتية والاجتماعية بشكل صريح، كما يفصح الفضاء عن غربة الشخصية ببالغ الحدة بإظهار عدم أهميته حتى لو دُمِّر بالكامل: "ألقِ بعقب السيجارة. البيت لن يحترق. حتى لو احترق فسيبقى فوق رأسك. تجوّل في الغرفة كقطة محبوسة في خزانة طعام فارغة" (السابق، ص.141)، إذ همّش الفضاء وألغى أهميته، ملغياً –بذلك– انتماءه إليه، كما أن تشبيه ذاته بالقطة المحبوسة كفيلٌ بأن ينقل إلينا خواء التجربة التي عاشها، فاختياره لهذه الغربة كان بدافع العمل والمال – الطعام– فيما يبدو، ولكنه فوجئ بأنها فارغة، ففعلت الصفة المختارة للخزانة فعل الصدمة في الكشف الذي تعرّضت روحه له بأن وجدت نفسها في خزانة خاوية، وعاد إلى التأكيد على وصف الفضاء بالحبس بما أوحاه مربع الجدران سابقاً، مانحاً الفضاء سمة عدائية تنزع منه ألفته، وتجعل ساكنه غريباً مهما حدث، كما تتكشف غربة البطل تحت عدسة الفضاء عندما يُختصر وصفه بالفراغ: "أكان من الضروري أن يحدث هذا لتكتشف أنك إنسان ملقى في الفراغ؟" (السابق، ص.142)، فجعلُ الفراغ بديلاً لكل فضاء، فاضحاً اللانتماء في علاقة البطل به، وتاركاً إياه معلقاً لا ينتسب إلى شيء، وهو ما يفضح غربته، ويعري انفصال روحه عن كل شيء.

لقد كشف الفضاء في هذه القصة – أيضاً– عن مدى الهشاشة التي تحكم علاقته بالبطل، معلناً بذلك عن غربة روحية تفوق الغربة المكانية التي كانت من نصيب البطل في القصة أيضاً.

2- دور الفضاء في تشخيص البطل المغترب في مجموعة "مصلاي الصغير"

أ- في قصة "مصلاي الصغير"

يبدو البطل – الذي يدعى حسناً- بطلاً مغترباً عن ذاته وعن المجتمع مع أنه يعيش في وطنه، فوجود زائدة حمراء في طرف قدمه اليسرى على شكل إصبع صغيرة من دون ظُفر سبّب له نوعاً من الانعزال في محاولة لإخفائها عن البقية.

يأخذ الاغتراب في القصة طابعاً مميزاً وغير مألوف، وهو الاكتفاء، فالبطل يشعر بأنه مميز عن البقية بوجود تلك الزائدة لديه، مما يغنيه عنهم، ويجعله مكتفياً بذاته تقريباً، وهو ما ولد لديه مفهوماً خاصاً للغربة والغرباء نابعاً من شعور العزلة الدائمة التي لازمته، فالكل غرباء إلا أمه ومن كانت ملامحه مريحة وحقيقية، وهو لا يريد أن يفشي سرّه لأحد غريب، لكنه في طفولته كشف لأحد أقرانه في اللعب أن لديه تلك الزائدة، ففوجئ في اليوم الثاني أن أهل الحي جميعاً قد عرفوا بالخبر، فاضطرت العائلة – تحت تأكيد الأم وقرارها الحاسم- إلى تغيير الحي، وقد نمّت أمه لديه ذلك الشعور بالاختلاف الذي يجب أن يخفيه عن الجميع، فكبر وشكّل ذلك لديه هاجساً نفسياً يدعوه إلى التخفي، وأخذ الأمر لديه منحىً عكسياً جعله يشعر بالتميز، فتحول إحساسه هذا إلى ملجأ خيالي له، وتولد لديه اهتمام خاص بالأشياء المخفية لدى الناس، وتتضح هذه الخصلة وتتعقد عندما يقع في الحب، انطلاقاً من اعتقاده بأن أي شخص لديه ما يخفيه، وتتسع نظرته لتصبح شمولية ويترسخ اعتقاده بأن أية ظاهرة في الكون فيها شيء إضافي ما أهم من وجودها ذاته، ولا يجب أن ينكشف، لئلا يفقد أهميته، وهو يعتقد أن الانكشاف معادل للوحدة والحزن، أما التخفي فكالمصلى ذي الجدران الأربعة والسقف من دون أية مشكاة؛ يحقق عزلة واكتفاءً، وهذا المصلى الخفي لم يَدُم للراوي، فقد تعرف يوماً على عاهرة وأحبها، لكن ما إن رأت تلك الزائدة التي تشبه الإصبع عاملتها بازدراء وطالبته باستئصالها، مما شكل لديه صداً نفسياً تجاهها جعله يغضّ النظر عن فكرة الزواج منها، ولكنه بقي حتى انتهاء علاقته بها وانتهاء القصة يشعر بالحزن لأن هناك شخصاً في هذه الدنيا يعرف سره.

لم يكن فضاء القصة ذا طابع تكميلي أو تجميلي، بل كان وليداً لمشاعر الراوي ومولّداً لها، وقد برز دوره في بناء شخصية الراوي –البطل المغترب- وإبراز غربته على امتداد القصة، فمن الملاحظ –مثلاً- أن الراوي ركز في الأفضية التي ذكرها على النهايات والأفضية الخاوية: "كان – ذلك الفتى- قد أسند العصا التي كان يتكئ عليها على عتبة بيتهم للتو؛ كان طرفها فقط ملتصقاً بالبوابة [...] ونظر إلى الجهة الأخرى. لم يكن هنالك شيء، كانت تظهر نهاية الزّقاق. كان ظلّ الجدار قاتماً ممتداً إلى منتصف الزقاق... كان ينظر إلى المكان نفسه في آخر الزقاق، ولم يكن هنالك أحد، لو كان هنالك حتى شجرة أو كلب لكنت قد ذهبت من هناك متبعاً الظل" (غلشيري، 1364هـ.ش، ص. 8).

كما أن الظل والزقاق الخالي يبديان رغبة في الابتعاد عن الاكتظاظ، فالنور – عادةً- يرمز إلى الدفء والحيوية، أما الظل فهو سكون وبرود كما هو باطن الراوي، وليس خلو الزقاق حتى من شجرة أو كلب إلا مبالغة في طلب العزلة والابتعاد عن الجموع وعن ضجيج الحياة بأكملها. من جانب آخر يبدي الفضاء غربة البطل –في إظهار اختيار الراوي للتطرف- بإبراز رغبته الضمنية في البقاء في الطرف، أي في الانعزال، فالتأكيد على كون تلك الزائدة تقع عند الإصبع الصغرى للقدم اليسرى في كل مرة ورد ذكرها فيها، أي التأكيد على تحديد مكانها وتطرفها، واختيار النهايات والتطرف والتأكيد على ذلك في الخطاب، من قبيل: (آخر الزقاق وطرف العصا) في الشاهد السابق؛ كلها دلائل على محاولة

الحفاظ على الانعزال وعدم الانخراط بالبقية، فالنهايات تملك جانباً حراً على الأقل، وتبدي مستقراً ما يتناسب مع شخصية من يفضلون العزلة كالراوي.

إن الراوي يعاني من غربة وعزلة من دون شك، وهو ينظر إلى تلك الزائدة على أنها المنقذ الوحيد من العزلة والوحدة والغربة، ويؤكد باستمرار على أنه ما إن يشعر بوجودها في مكانها فلن يشعر بالوحدة بعد ذلك، وقد وصف الشعور بالوحدة بالفضاء، من خلال جعل الفضاء نتيجة لذلك الشعور: "بعد ذلك [بعد التأكد من وجود الزائدة] أشعر وكأنه لا يمكن أن يكون أحد في الدنيا وحيداً، وحيداً إلى درجة أن تصبح الغرفة ضيّقة وصغيرة ذات نوافذ مغلقة وستائر مسدلة، وإذا ما أزيلت الستائر وفُتحت النافذة لكانت السماء غائمة بشدة ولكانت مصابيح البيوت في العالم كله مطفأة أيضاً" (السابق، ص.10).

ليست تلك الغرفة بأوصافها إلا تجسيداً للعزلة والبعد عن البقية، إذ قد تبدو غرفة كهذه غارقة في الدلالة على العزلة، وما يزيدها عزلة أن محيطها لا يقل عنها إيحاءً بالعزلة، فلو فتحت الستائر والنافذة لما كان المحيط طلقاً أو رحباً أو منيراً. إن تشبيه الزائدة بفضاء كهذا يعادل تشبيهها بعزلة اختيارية، وقد أكد غير مرة على تشبيهها بغرفة مقفلة: "في الحقيقة أنا أعتقد أنني شخص متقلب المزاج، فأحياناً أكون مرحاً أمازح الجميع وأشرب العرق وأذهب وأجيء، ولكن فجأة – ليس لأني أذكرها– أعتزل في خلوة أو أعود إلى البيت، أدخل غرفتي وأقفل بابها، وأجلس في سريري، وأنظر إليها حتى تكاد عيني لا ترى سوى الضباب أو تمتلئ بالدموع كأنما أيقنت أنها ليست موجودة" (السابق، ص.10)، فتذكرها يقترن بالاعتزال في البيت، بل في الغرفة المقفلة، فهي – إذن– تحقق عزلة الراوي ووحدته وابتعاده عن الناس، أي اغترابه عنهم، ولو لم نكن نعلم شيئاً عن القصة لكان الاكتفاء بذكر غرفة مقفلة مسدلة الستائر كافياً لفهم أبعاد العزلة، وهي ما يركز الراوي على قرن الزائدة بها – بالعزلة– في الفضاء.

لهذا يرجح لدينا أن الزائدة حققت له عزلته ووحدته، أي كانت السبب في غربته عن المجتمع: "عندما أسير مع أحد ما أو حتى عندما أتشاجر مع أحد، أو حتى حين أشعر بالإحباط في المدرسة –فأنا معلم– يكفي أن أنظر إلى قدمي؛ إلى ذاك المكان الذي أعلم أنها تتواجد فيه، بانحنائها اللطيف ورأسها المدبب والمحمر، وعندها لن أكون مضطراً إلى إشعال سيجارتي كبقية الناس أو البحث عن خمارة خالية يكون فيها طاولة واحدة ومقعد واحد فقط" (السابق، ص.11).

نلاحظ في الشاهد السابق وجود فضاءين: مكان وجود الزائدة التي تستقر في قدمه، والذي يشكل ملجأً نفسياً في وجه أية أزمة أو مشكلة قد تعترض الراوي، والثاني: الخمارة الخالية ذات الطاولة الواحدة والمقعد الوحيد والتي تشكل ملجأً بديلاً، أي ملجأً للآخرين؛ لمن ليس لديهم تلك الزائدة، فإنه بوجود الفضاء الأول ليس مضطراً للبحث عن الثاني، فالأول يغنيه عن الثاني ويعادله، بل يزيد عليه دلالة وتركيزاً.

والفضاء الثاني بخلوّه ومنضدته الوحيدة ومقعده الوحيد ينقل إحساساً عميقاً بالوحدة والغربة، لكنها وحدة محببة يبحث عنها البطل لو لم يكن الفضاء الأول موجوداً؛ وبهذا فقد أبدى الفضاء غربة البطل بطرق متعددة، ولعل إحدى تلك الطرق تغيير الفضاء الذي يعادل تقريباً محاولة تغيير الهوية والشخصية في قوله: "لهذا قالت أمي بعد أن عرف الجميع بالأمر: (لا بدّ من أن نترك هذا الحيّ)، ثم أتينا إلى هنا. لا أحد يعرف بأمرها هنا. لو كانوا يعرفون، أو لو أن واحداً منهم فقط رآها لحدث لنا ما حدث في الحيّ القديم، ولجاء إلى باب بيتنا وبدأ بالصّراخ: (حسن ذو الأصابع الست)" (السابق، ص.7).

يشكل الحي عادة فضاء مفتوحاً، لكن انغلاقه على ترديد الأخبار وتناقلها والتنابز بالألقاب يحيل دلالته إلى فضاء منغلق يكاد يطبق على ساكنه –الراوي– ويضطرّه بذلك إلى تغييره، أي إلى التغريب. من جهة أخرى فإن دلالة الحي القديم لا تختلف كثيراً عن دلالة البيت القديم الذي يفقد حدوده المحسوسة —عادةً– ويتخذ شكلَ رمز للأمان والحماية الذي تُدمج فيه أفكار وأحلام وذكريات، ويشكل عالم الإنسان الأول (باشلار، 1984م)، لكن الراوي – هنا– عمد تحت سلطة العائلة – الأم– إلى تغييرهما معاً حفاظاً على ألا تُكشف هويته بالكامل، أي عمد إلى تغيير الهوية التي كُشفت وعرفها الجميع، وهو ما يفقد الحي القديم والبيت القديم أية ميزة رمزية، ويخليهما من محمولاتهما الدلالية ذات الطابع النفسي في أن يكونا وطناً، ناسفاً إياهما في قعر غربة عميق، فالحي الجديد منفى للذات من مكان انتقص هويتها. لقد أخفق البطل في القصة من تحقيق الانتماء، وتجلى إخفاقه في تحقيق رابطة مع المحيط الذي يمثله الحي، إذ كللت محاولاته بالتخلي وتغيير الحي، وهو ما خلق هشاشة في الروابط التي تربطه بأناس الحي، والتي حاول أن يرتّقها بعلاقته بالمرأة، لكن المحاولة أثبتت فشلها في تعزيز شعوره بالانتماء كما أبدت القصة.

وانطلاقاً من أهمية الفضاء في بيان مشاعر الراوي أدخل تفصيلاته في تعريف الحب الذي لا يمكن أن يتحقق — وفقاً لرأيه– مع تحقق غربة في الفضاء: "أعتقد أن الحب يبدأ بالتمييز بين الأصوات المختلفة، أي عندما يستطيع الشخص أن يذهب في الأزقة الغريبة مغمض العينين من دون أن يحتاج إلى أن يمسك بيدها الباردة والصغيرة" (غلشيري، 1364هـ.ش، ص. 12).

لقد وصف الأزقة بالغريبة، واعتقد أن الحب يتحقق عندما يمكن للمرء أن يخوضها مغمض العينين من دون هداية أحد، وليست هذه الأزقة الغريبة إلا انعكاساً لنفسه الغريبة ودهاليزها، وفضحاً لمشاعره التي لا يمكن أن تقع في الحب إلا إذا تمكنت من الاستغناء حتى عن المحبوبة ويدها لإرشاده، وهو ما أكد عليه على امتداد القصة: "أعتقد أن هنالك شيئاً مخفياً في كل زمان وفي كل مكان، كأن يختفي شيء ما خلف الأشجار حتى لو لم يكن قد حلّ الظلام، أو مثلاً كما يتخفى الآن شيء ما خلف الستار المسدل لنافذتي المغلقة، ماذا عن الخزانة المغلقة أيضاً؟ ربما بسبب هذه الأشياء لم أستطع أن أقول: (أحبك)" (السابق، ص.13)؛ إنه لا يستطيع أن يحب شخصاً لم يكتشف كل ما يخفيه ولم يألفه بعد، فالحب عنده قرين بعدم الغربة عن الشخص وبألفته، وغموض الفضاء يحول دون أن يقرّ بحبه لإحداهن. إن مهمة الفضاء في اعتقاد البطل تقتصر على إخفاء الأشياء، وهو ما أيده بتكرار كلمة "خلف" قبل الفضاء، أي إن الفضاء عمل على جعل كل شيء غريباً عنه أو جعله غريباً عن كل شيء، فما يختفي عن المرء لا يألفه، كما أن اقتران اختفاء شيء ما خلف الأشجار بعبارة: "حتى لو لم يكن قد حل الظلام" دليل على أن عبء التخفي الأكبر على عاتق الفضاء، لا الزمان – الليل– مع أنه يزيد من هذا التخفي، لكن إعطاء الأهمية للفضاء في ذلك دليل على اعتقاد البطل بقدرة الفضاء على تغريب الشيء أو الشخص عن الأشياء الموجودة فيه بإخفائها، وهو يبدي بدوره غربة البطل، وتدعيماً لقوله واعتقاده كرر الفكرة بمثال آخر: "خلف الستار المسدل لنافذتي المغلقة"، لكن دلالة الفضاء على اغتراب الشخصية هنا أوضح وأحدّ، إذ عاد إلى تأكيد إغلاق النافذة وإسدال الستارة. إن وجود النافذة كمنفذ إلى العالم الخارجي أو جسر بين فضاءين وعالمين ينتفي بإغلاقها، وما تؤديه من وظيفة إدخال النور إلى العالم الداخلي ينتفي بإسدال ستارتها، فهي ليست وسيلة لكسر الغربة، بل لتعزيزها، وهو ما يطل علينا بصورة أخرى بفضحها السرد، وهي إغلاق الباب: "كنت متأكداً، فقد كنتُ قد أغلقت مزلاج الباب. كل ليلة أفعل ذلك" (السابق، ص.131).

إن التأكيد على إغلاق الباب محاولة للاختلاء بالعالم الداخلي، فالباب حد بين عالمين يربط بينهما عتبة واهية من محاولة الانتماء لأحدهما، وينتفي الآخر منهما – الخارجي– بإيصاد الباب وهو في الداخل كما في السياق الذي وردت فيه العبارة، فاضحاً اندحاره إلى الداخل في كل مرة يحاول فيها أن يفكر في العدول عن انعكافه.

ويعود الفضاء مرة أخرى للتأكيد على غربة الشخصية بوصف الجو المغلق والمظلم لخلف الأماكن، لا لأمامها، والتأكيد –كذلك– على انتفاء إمكانية الحب مع وجود الشعور بالغربة في قوله: "عندما يصح لي الجلوس والتفكير بكل هذه الأشياء؛ بكل الأشياء التي حدثت في الظلام وبقيت في الظل، أو مثلاً بكل الأبواب المغلقة والزوايا المظلمة للبيوت القديمة المترامية خلف الأسوار والتي تصدر منها رائحة رطوبة، عندها لا يمكن أن يقال لإحداهن: أحبك، حتى لو كانت أفضل فتاة في العالم، وحتى وإن استقرت شامة سوداء خلف شحمة أذنها اليمنى" (السابق، ص.13).

إن تأكيده المستمر على الظلام والظل يفرض على الجو إمكانية التخفي، كما يفرض غموضاً نفسياً يُبعد الألفة والاطمئنان، ويفرض الغربة التي كان تشخيصه على هذه الشاكلة انعكاساً لها؛ شأنه في ذلك شأن الإغلاق والتواجد خلف الأشياء. إن التأكيد على الأمكنة المظلمة لا يدع مجالاً للشك في أن تلك الظلمة تقبع في روحه وتورثه اغترابه عما حوله، والدليل على ذلك أنه لا ينبش في الظلمة في غياب العقل أثناء الثمالة: "يكفي أن أشرب العرق وأمشي، ولكن لا تظنوا أنني حين أكون مخموراً أذهب وأنبش في تلك الزاوية المظلمة لأرى أنها –الزائدة– ليست موجودة، وكأنها ليست سوى حصاة عديمة القيمة بقيت على ركن الطريق بعيدة عن نور مصباح الزقاق" (السابق، ص.13)، فعاد مرة أخرى إلى وصف الأماكن الضيقة (الزوايا– الزقاق– الأركان)، ومرة أخرى إلى الظلام والبعد عن نور مصباح الزقاق.

من الملاحظ أن الراوي لا يذكر من الطرقات إلا الأزقة، فعدا عن الزقاق الذي كان يواجههما حين أفشى بسره للصبي، عرض الزقاق مرة أخرى في بيان منظوره للحب "الأزقة الغريبة"، ومرة ثالثة –أيضاً– في قوله: "كانت تتكلم عن تلك الليلة التي أتينا فيها سيراً على الأقدام. كان ذلك في زقاق الحديقة [...] كان يسيطر على الجو حزن لطيف لا يترك أمام المرء فرصة إلا أن يتكلم؛ لكن هذا لا يعني أن يقول إنه الآن يحب النوافذ النيرة كلها حتى لو كانت مغلقة" (السابق، ص. 13).

إن ضيق الممرات– الأزقة– دليل على ضيق نفسه وأفقه، حتى وإن اقترنت بفضاء مفتوح كالحديقة، ويمكن تعليل اختيار الطرق الضيقة بالرغبة في اختيار أمكنة بعيدة عن الاكتظاظ، أو أمكنة تخلو من الناس، عاكساً بذلك غربته عنهم، ومتابعة وصف الفضاء في هذه الفقرة تؤكد على ذلك، فحين يكون طيّب المزاج سيحب الكلام، ولكن مهما كان اللغو الذي سيختاره للتفوّه به فلا يمكن أن يكون إقراراً بحب النوافذ النيّرة؛ إنه يختار إما نوافذ مغلقة ومظلمة ومسدلة الستائر كما مرّ مسبقاً، وإما غرفة من دون نوافذ، ولن يقبل بالإقرار بحب النوافذ النيرة حتى لو كانت مغلقة. إنه لا يألف إلا لعتمة أعماق النفس، فلا يهمه كون النوافذ مغلقة بقدر كونها غير نيرة، وفي الأحوال كافة فإن النوافذ المغلقة والمظلمة تشي بعمق الغربة والانعزال، وقد عرض نظرته للفضاء مرة أخرى في تشبيهه للأشياء الزائدة أو الناقصة في حياة المرء بقوله: "عندها ستكون شيئاً عارياً تحت نور الشمس، كالغرفة التي تحتويها أربعة جدران وسقف وليس فيها مشكاة أو رف، هذه الغرفة الأكثر إيحاءً بالوحدة والشقفة يمكن تصورها" (السابق، ص.14)؛ إذ فسّر بنفسه طبيعة الفضاء الذي عرضه في جملته الأخيرة في المقطع المذكور. إن حصر الغرفة بالجدران الأربعة والسقف وخلوّها من كل شيء لا يستحضر إلى الأذهان إلا الخواء؛ هو ذاته الإحساس الذي يراود الغريب الذي لا يستطيع أن يشكل

علاقة أو تفاعلاً مع محيطه، مما ينتج مشاعر الوحدة والشفقة التي أقرّ بها بنفسه. لقد جعل البطل الفضاء ممثلاً لاغترابه من دون أن يقصد ذلك، إذ جعله معادلاً لتلك الزائدة التي آمن بأنها تميزه عن البقية، وتحقق له الاكتفاء.

كما أن تصوره للفضاء والطابع الخاص الذي يمنحه له يشي لنا بالكثير من الاغتراب: "لو كنت رجلاً متديناً لصنعت لنفسي مصلىً صغيراً مثل المصليات الصغيرة لكبار الناس؛ بباب خشبي منقوش بنقوش نباتية وستارة مزركشة وغرفة ذات قبة صغيرة ومحراب مصنوع من الجِبس المزخرف" (السابق، ص.14).

يفرض وصف المصلى بالفضاء الإحساس بأن له هوية محددة بالطرز المعماري والنوع والشكل والأثاث، وهذه الهوية هي ذاتها ما يحسه بوجود الزائدة إذ شبهها به، وهي ذاتها ما ينقصه ويعيد له شيئاً من ذاته المنتقصة، والاهتمام بذكر تفاصيل الفضاء –المصلى– وصفاته والدقة في تحديدها يعرب عن الاهتمام بتفاصيل الأشياء ومكملاتها أكثر منها بذواتها، أي الاهتمام بالعَرَض أكثر من الجوهر، وهو ما يتعادل دلالياً مع اهتمام البطل بالزائدة أكثر من نفسه، والاعتقاد بأن الأساس وجودُه بها، لا وجوده وحسب، خاصة وأن تلك الزائدة لا تكتسب هويتها من ارتباطها بفضاء معين، بل تشمل الفضاءات كلها؛ في البيت والمدرسة والشارع كما أظهرت القصة على امتدادها.

لقد دفع الواقع بالبطل إلى استشراف صورة تخيلية له، ليجد فيها منجاه مما هو فيه من بؤس وهشاشة، ولهذا اختار الصورة مكانية محسوسة ذات طابع روحي –المصلى– لعلها تكون بذلك أمتن وأقسى مما هي عليه ذاته، وتداوي الجرح الذي سيطر على روحه.

إن اختصاصه بالمصلّى يعكس تفرّده من جهة، ورغبته بالانعزال عن الناس في إقامة تعاليم الدين التي تُستحبّ تأديتها عادة بوجود الناس، غير أنه اختار أن ينأى بنفسه في فضاء منعزل تغلب عليه خصوصية روحية.

لقد عكس المصلى الصغير في الغرفة ذات القبة الصغيرة رغبته بالانعزال، لكن الباب الخشبي المنقوش والستارة المزركشة والمحراب الجِبسي المزخرف أبدت الجانب الإيجابي في هذا الانعزال، وبينت هذه التفاصيل أن العزلة –هنا– مستحبة ومرغوب بها؛ إنها ملجؤه من الحزن والوحدة: "لهذا عندما يقول أحدهم: (أنا وحيد للغاية) أو (أشعر بالحزن) سرعان ما تخطر في ذهني تلك الغرفة الصغيرة ذات الجدران الأربعة والسقف" (السابق، ص.14).

كما أن الغرفة المحدّدَة بالجدران والسقف ملاذه في الحزن والوحدة، وهي – إذا ما تخيلها المتلقي– تجسيم بارز للحزن والوحدة، وقد شكلت هذه الغرفة أو المصلى الصغير عنوان القصة، فقام العنوان على العنصر المكاني الذي شكل معادلاً لمسبِّب التغريب الحقيقي، وملاذاً نفسياً آمناً منه في الوقت نفسه، فالمصلى الصغير ليس إلا ملاذ الراوي من الحزن والغربة، ومعادلاً لوجود الزائدة التي سببت غربته عن المجتمع بأكمله، فبيّن – بذلك– أن ثقل إظهار غربة البطل في القصة يظهر في وصف الفضاء، لهذا جعل الفضاء عنوان القصة والطريق إلى داخلها.

ولقد جعلت تلك الزائدة البطل يعيش في أوهامه بالاكتفاء عن البشر بتضخيم الذات، مما خلق حاجزاً صلباً بينه وبين الحياة، فظل ينظر إلى نفسه على أنه يعيش داخل ذلك المصلى – الاكتفاء– وإلى البقية على أنهم يعيشون خارجه، وهذا خلق لديه ردة فعل عكسية جعلته يشعر بأنه مهدد خارج فضائه، وأن كل ما هو خارج ذلك الفضاء يشكل خطراً حقيقياً يعرّض وجوده للامّحاء، لذا خاف من مواجهة الجماعة في الفضاء الخارجي وأخفق في الانخراط فيها، مما ولد لديه شعوراً عدائياً تجاهها، فصار ينظر إلى كل ما هو خارج عنه على أنه عدو له، وهذا ما صور لنا عدم انتمائه إلى ذلك الفضاء، والذي حاول استبدال علاقته بالمرأة به، غير أن علاقته فشلت فشلاً مخيّباً كما أظهرت

القصة، وعمّقت غربته وانفكاكه عن الأصل، فصار لا يرى إلا نفسه. لقد سببت تلك الزائدة نفور الراوي من الآخرين وشعوره بالغربة بينهم، فضلاً عن إحساسه بأنها شيء يميزه عن البقية، حتى صارت "كأنها مصلى صغير يعبد به نفسه" (ميرعابديني، 1380هـ.ش، ص.685).

من جانب آخر لا بد لفهم جوهر ذات البطل التي جُبلت على الاكتفاء، ولمعرفة علة تضخيمها كردة فعل دفاعية للاوعي البطل ضد التهميش الذي تعرض له بسبب الزائدة من استيعاب الاختلاف الجذري بين رؤيتين للفضاء: موضوعية بكونه إصبعاً لا ظفر لها، وذاتية كمصلى، وهذا الاختلاف يعمل على بيان المفارقة الحادة بين حقيقة الذات الواقعية والافتراضية، وهذه الهوة الشاسعة بين الحقيقتين تبرز وجهاً من وجوه الهوة الشاسعة بين ذاته وما يظنها.

كما لاحظنا؛ لم يكن الفضاء في القصة قليل التأثير في البطل، بل كان دوره بارزاً في بيان غربته وتشخيصه، ومع أن القصة جاءت على شكل مناجاة، وغالباً ما لا يولى للفضاء أهمية في هذا النوع من القصص، إلا أن أهمية الفضاء فرضت نفسها، وبيانه ووصفه نالا من الأهمية ما يستحقانه نظراً لكونه لا ينفك عن البطل، فأدى مؤداه في تشخيص شخصيته.

ب–الفضاء في "المعصوم الرابع"

تصور قصة "المعصوم الرابع" حياة موظف انطوائي لا يثق بأيٍّ كان، ويعاني من اضطرابات فكرية ونفسية سببها قلة الثقة بالآخرين.

تُعرض القصة عن طريق تداعي أفكار الراوي، وتبين ما يخفيه من هواجس وما يكنّه من عقائد في داخله، وهو ما يظهر الحد الذي وصل إليه توجسه من الآخرين، ويفسر شعوره الدائم بأن ثمة من يتعقبه.

يبدو الراوي وكأنه يحاول أن ينظم تداعي الأفكار في القصة في رسالة يكتبها لأخيه، إلا أن ذلك بدا بطريقة غير مباشرة، إذ لم تبدأ كما تبدأ الرسائل، غير أن كونها رسالة يُفهم من مضمونها ومن وجود مخاطب – الأخ– بين الحين والآخر يقتصر دوره على توجيه الخطاب له، عارضاً في بداية الرسالة أنه رأى حلماً دعاه إلى كتابتها، لكن الحلم لا يتضح إلا في نهايتها، إذ تتشظى روايته للحلم، كما يعرض حوادث كانت تجري يومياً بينه وبين زميله في العمل، مزامنة مع عرض تخوفاته منه ومن إحساسه بأن شخصاً يراقبه على الدوام، في فضاء تسيطر عليه الريبة والشك.

لعل الميزة الأهم في القصص الترسلية ألا يولى للفضاء أهمية فيها غير أن قصتنا – هنا– ترسلية، ومع هذا فقد نال الفضاء أهمية بارزة في القصة، إذ لم يكن بإمكان الراوي إغفاله في أي مشهد، مما جعل هذا الفضاء أداة فعالة في تشخيص البطل واكتشاف ما يخفيه في ذاته، وهو ما سندرسه بالشواهد المناسبة.

ينسجم الفضاء في القصة مع داخل البطل، ويعكس بشكل أو بآخر ما يخفيه، وبما أن هذه القصة –كما يبدو– ترسلية، فما ورد من ذكر أمكنة أو وصفها جاء كما كان في عين الراوي —مرسِل الرسالة– لذا فهو يجلو ما أضمره، ويكشف عما حاول أن يخفيه، ومن ذلك – مثلاً– إظهار محاولة نزع الهوية والتخلي عن الذات بشكل متكرر عن طريق تغيير الفضاء في قوله: "قالت [صاحبة البيت]: (عليك أن تحاول أن تنام) حسناً! لا أستطيع! وهل الأمر بيدي؟ ربما كان بإمكاني ذلك لو بدّلت منزلي، إذن لا تقل: (لماذا تقوم بذلك كل شهرين أو ثلاثة؟) عليكَ أن تعلم الآن لماذا، مثلاً حتى أرقي أو رعافي، أليسا دليلين كافيين؟" (غلشيري، 1364هـ.ش، ص.117).

لا يجد البطل سبيلاً إلى الراحة أو النوم إلا بتبديل الفضاء، وهو أمر يبدو متكرراً باستمرار، فإذا ما نظرنا إلى المنزل على أنه رمز الأمان، فلماذا يضطر إلى تغييره كل شهرين أو ثلاثة؟ إن تغيير المنزل يعني تغيير المحيط، ويعني –بشكل

آخر– بحث البطل عن مجتمع غريب وعن أشخاص لا يعرفونه، أي بحثه عن منفى يكون فيه بعيداً عن مكان لم يجد فيه ذاته؛ إنه لا يقل شأناً عن تغيير الهوية، ولا يبتعد عنها في أبعاده الدلالية. إن تغيير البيت تصريح بفشل محاولة البطل في خلق ارتباط بينه وبين الفضاء، وهو في الآن ذاته يعكس لا انتماءه، وغربته العميقة.

لقد أبدى لنا تغيير الفضاء الرغبة الضمنية في الغربة، وإذا ما تابعنا في تقصّي الفضاء وأوصافه لرأينا أنه يعكس غربة واغتراباً شديدين: "ولكني كنت مرغماً على الانعطاف في الأزقة، والتسكع من هذا الزقاق إلى ذاك. ثم فكرت؛ ماذا لو انتهى بي الأمر فجأة إلى أحد تلك الأزقة المظلمة مثلاً، أو تلك المغلقة في طرفها الآخر؟" (السابق، ص.117).

إن الانعطافات المتكررة، وذرع الفضاء من دون وجهة –كممارسات– تكشف عن خواء روحي حاد وفراغ يتولد – عادةً– من الغربة، والفضاء الذي تمت فيه تلك الممارسات – الأزقة– يستحضر ضيق النفس وخلو تلك الأفضية من الاكتظاظ، وهو أيضاً من علامات الغربة، فكيف إذا كانت تلك الأزقة مغلقة أو مظلمة؟ إن مدلول الظلام والانغلاق ليس أقل وقعاً في النفس من دلالة الانعطاف والتسكع من دون وجهة في أزقة عديدة على الغربة، فالفضاء يفضح اغتراب البطل ويعززه، وإن كان اختياره في الحقيقة ليس إلا نتيجة لذلك الاغتراب، وقد أكد على خلوه مراراً على امتداد القصة: "عندما خرجت من الحانة، ووجدت الشوارع خاوية أو على الأقل هادئة، ورأيت قبة السماء الزرقاء فوق الشارع، ودوائر النور التي تتغامز من بين أوراق الأشجار حين أنظر إلى السماء، وشعرت بالنسيم يتلاعب بمؤخرة رأسي وعنقي لم تعد لدي رغبة في العودة إلى البيت" (السابق، ص.126).

إن خلوّ الشارع وهدوءه والشعور بأن السماء كانت قبّة فوق الشارع نقل ما يمكن أن يحققه البيت إلى النفس من سكون وستر عن الأعين بالسقف، لذا لم يعد يرغب في العودة إلى البيت. لقد تحقق له في الشارع الانزواء الذي يمكن أن يحققه له البيت، ففضّل الفضاء المفتوح لأنه حقق له ما يحققه الفضاء المغلق، ورسم لنا –بذلك– انتهاك خصوصية الفضاء المغلق – الغرفة – وعكس ما يعانيه من غربة داخلية تفرض عليه قيوداً حتى في خلوته: "انطلقت في الشارع، لا أدري في أيّ الأزقة تسكعت، أعتقد أن الأمر انتهى بي إلى الجلوس بقرب أحد الجداول المليئة بالماء، لا أذكر أين بالضبط، لا أذكر منه إلا تماوج الظلمة والنور وارتجاف القمر وانعكاس الأغصان على صفحة الماء. أعتقد أنني بكيت حينها، وربما قلتُ الكثير من الكلام، أخبرتُك بأنه ما كان يجب أن أسكر.

عندما أكون يقظاً وغير ثملٍ مثلاً أسمع على الأقل وقع الأقدام خلفي، أو على الأقل... لا! أنا لا أعتقد أنني قلت مثل ذاك الكلام، وبصوتٍ مرتفع أيضاً! لكن لا توجد عداوة بيني وبين ضابط الدورية. قال: كان يجلس قرب جدول الماء ويقرأ بصوت مرتفع جداً" (السابق، ص.126)، تعاود محاولة الانطلاق إلى الفضاء المفتوح مواجهتنا في هذا المقطع، ويبدو أن الفضاء كان شاعرياً حتى أثار بكاء الراوي.

لقد اقترن عنده الفضاء المفتوح والثمالة بالكلام والتسرية عن النفس بصوت مرتفع، وهو ما نطالعه مرة أخرى في شرح حلمه عندما أتته صاحبة المنزل وهو نائم: "ولكن العجوز قالت: (كنتَ تصرخ)، ربما صرختُ أو تكلمتُ حينما سمعت وقع أقدام. وقعٌ! [...] ثم تكلمتُ بعد ذلك، ولكن عمَّ؟ أخبرتك بأنني نسيت، حتى إنني صرخت كثيراً إلى درجة أن العجوز أتت لصراخي وأخذتْ تطرق الباب" (السابق، ص.131)، ولكن الوعي والفضاء المغلق – الغرفة– كانا رهينين بالكبت والبحث عما يطغى على الصوت كما رأينا. هذا الفضاء المفتوح والصوت المرتفع أوديا به إلى السجن: "صدقني؛ لو لم يتوسط لي زميلي حينها، أعني لو لم يكن قد طلب من اثنين أو ثلاثة من معارفه من ذوي الصوت المسموع التدخّل من أجلي، لكنت ما أزال حتى الآن في السجن" (السابق، ص.127– 128)، فالفضاء

المفتوح حمل عكس ما يوحي به مضمونه بالأمان والانغلاق والخصوصية، فأودى بالراوي إلى فضاء مغلق –السجن– وقاده إلى أقسى أنواع العزلة، إذ كانت عزلة مزدوجة تحققت بالسجن ونمّت الشعور بالضآلة، وقد حاول إنهاءها بتضخيم الذات والارتباط بابنة الرجل الذي خلّصه من السجن –ابنة الزميل في العمل– لكن ذلك التضخيم للذات كان خاوياً، فلم تكتفِ بالعودة إلى حجمها وضآلتها، بل تصاغرت أكثر، وفرضت عليه عزلة أقسى بالتصميم على عدم العودة إلى بيت ذلك الزميل: "لم أتدخل. في تلك الليلة قررت ألا أذهب إلى منزلهم مرة أخرى" (السابق، ص.127)، فصار الشخص الوحيد الذي يتعامل معه في محيطة – عدا صاحبة المنزل– مستبعداً في ذاته وغريباً.

من العلامات الأخرى التي يعطينا إياها الفضاء على غربة البطل فضلاً على انعدام الوجهة أثناء تسكعه في الأزقة تغيير الوجهة أو المقصد: "في البداية ينتابني الحذر منهم، وأغيّر طريقي، ثم أكتشف أن الخلاص مستحيل، فأينما ذهبت يتواجدون [...] عندها يستحيل عليّ أن أشعر بالأمان حتى في غرفتي" (السابق، ص.117).

إن تغيير الوجهة لا يقل إيحاءً بالغربة من انعدامها، حتى وإن كان هذا ناتجاً عن مسبب الشعور العميق بالاغتراب، والدافع إلى البحث عن مجتمع غريب بشكل دائم، وهذا المسبب هو الشعور برجال يتعقبونه أينما ذهب. إن الغرفة والبيت – عادةً– مركز الأمان للمرء، لكن بطلنا يفتقد إلى الأمان حتى في غرفته، فالغرفة التي لا أمان فيها تدل على غربة عميقة في أدقّ الخصوصيات، والسبب في انعدام خصوصيتها إمكانية دخول الآخرين إليها متى شاءوا، فمحاولة الغرباء مشاركة مفتاح الغرفة انتهاك تام للخصوصية الداخلية يولد شعوراً عميقاً بالغربة حتى في أدق التفاصيل: "صدقني بأن أحدهم قال لي: لو أن هنالك نسخة أخرى لمفتاح غرفتك لكان أفضل بكثير" (السابق، ص.117).

إن نظرته للفضاء في خلوته وازدحامه لا تختلف في إظهار غربته، فالغربة تعشش في داخله، وستنعكس على أي فضاء يحلّ فيه: "فكرت في سرّي: (تبقى الأماكن المزدحمة في ألف رحمة) حسناً! مع أنهم يكونون أكثر في مثل هذه الأماكن" (السابق، ص.118).

يحمل وصف الفضاء – هنا– دلالة عكسية، إذ يتضح من الكلمات أن البطل يفضل الأماكن المزدحمة، لكن السياق يكشف لنا ما وراء الكلمات، فتتمة الجملة تشير إلى أنه يفضل هذا النوع من الأماكن ليتوه فيه بين الجموع، وأن هذه الأماكن قشرة تخفي في جوفها خواءً وفراغاً يحاول أن يتذرع بهما الراوي ليختفي فيهما، فالمفارقة هنا بين الازدحام ورغبته في الاختفاء، أي رغبته في أن يكون مجهولاً أو منسياً أو غريباً بين هذه الجموع، وفي نفسه الانزواء فقط: "كم أودّ لو أستطيع أن أختفي في ركنٍ خالٍ وهادئ وأشرب العرق: أشرب كأساً، وأتناول ملعقة لوبياء وقطعة شواء مع خبز التنور" (السابق، ص.118).

تعكس الأماكن خاوية كانت أم مزدحمة غربة البطل، فهو لا يبحث فيها إلا عن ألا يكون محطّ الاهتمام والمراقبة، فحتى الأماكن الخالية لا يشعر فيها بأمان يجعله يألف أو يستريح: "بالنسبة إليّ أرغب في ألا أفكر بصوت عالٍ إن وجدت ركناً هادئاً وخالياً. صدقني عندما جلست بمفردي الأسبوع الماضي في ركنٍ ما وكدتُ أبدأ بالشراب وأنا غارق في التفكير بالحلم الذي كنت قد رأيته في الليلة السابقة [...] فجأة رأيت أحدهم ينظر إليّ من خلف الزجاج" (السابق، ص.118- 119).

إن الهروب من الأماكن الخالية أو الخاوية إلى الازدحام لا يدل على طبع اجتماعي، بل على العكس؛ يبدي طبعاً انعزالياً يفرّ من الناس ويبحث عن زحام يتوه فيه، وهو ما يعكس لنا داخله وما يعانيه من خوف واغتراب عن الناس أجمع، وعن نفسه، إذ لا يستطيع أن يبوح بأفكاره بصوت مرتفع حتى وإن كان وحده.

كما أن وجود شخص يراقب البطل باستمرار يمنح الأمكنة سمة عدائية حتى في الأحلام، فالحلم الذي رآه – والذي يبدو أنه أحد الأسباب المهمة التي استوجبت كتابة الرسالة للأخ– يشكل نوعاً من التنبؤ بحياته، لذا فالأمكنة التي وردت فيه تعكس لاوعي البطل في إدراكه لحياته: "وكأنني كنت في قافلة، لنفرض أنها متجهة إلى الشام، ولكن بدلاً من الصحراء كانت القافلة تعبر من بين جدارين مرتفعين وطويلين. طبعاً لم أرَ الجدارين، ولكن ربما شعرت بأنهما جداران أو أنهما طويلان لأنه لم يكن في المكان أي باب أو نافذة أو فسحة نور. كنتُ بين الأسرى.

لم يكن هنالك شيء من السلاسل والقيود وأجراس الجِمال وما نراه في كتب المقاتلين والشهداء، ولكنني كنت متأكداً من أنني كنت بينهم، حتى إني كنت مريضاً. أعتقد أنهم كانوا قد قيّدوا رقبتي بشيء ما حتى لم أكن أستطيع أن أستدير برأسي أو أن أكفّ عن النظر، وطبعاً ليس إلى الشمس. لا، لا أدري إلى ما؛ لا يمكن أن أصف تماماً كيف كان ذلك. تخيّل لو أنهم وضعوا الشمس في الأفق على رأس رمح عند الغروب، فبدت حمراء ودامية، طبعاً لم يكن رأس الرمح ظاهراً، وكأنه كان خلف جدار" (السابق، ص.118– 119).

إن ما تفضي إليه القافلة من دلالة لا يختلف كثيراً عما يفضي إليه تغيير المنزل: الانتقال وتغيير الفضاء، فالقافلة تشير إلى الغربة مرة أخرى، ولكنها غربة قسرية، إذ كان البطل بين أسرى القافلة، والفضاء الذي تعبر منه القافلة مغلق وممتد، فالامتداد الطولي والعمودي للجدارين، وكونهما يؤطران القافلة يشي بالكثير من الكبت وانعدام الحرية، فلا يمكن للقافلة تغيير مسيرها، وليس أمامها إلا المضيّ في هذا الضيق كله بين جدارين طويلين ومرتفعين يزيد من حدة ضيقهما أنهما يخلوان من أي باب أو نافذة أو فسحة نور. تبدو الجدران ترسيماً لصدره المطبق الذي يخفي كثيراً من الهم والاغتراب، كما أن سريالية الفضاء تقابلنا بحدّة غريبة وتثير شيئاً من النفور، فالشمس على رأس رمح غير ظاهر لأنه مخفي خلف جدار، والصورة –بغضّ النظر عن رمزيتها– تثير في النفس انقباضاً.

كما يخالف الفضاء توقعاتنا في الحلم الذي تبينت آخر تفاصيله في نهاية القصة: "أعتقد أنني كنت أجلس في جوار جدول ماء أو نهر، ولكني لم أكن أرى إلا صفحة الماء؛ صفحة ساكنة وهادئة من دون أمواج، وكان القمر ينعكس عليها كبيراً وأحمر ومن دون حراك، وكأنه رأس قد قُطع للتوّ وما تزال دماؤه تقطر منه" (السابق، ص.131).

إن صفاء صفحة الماء قد يوهِم المتلقي بأنه يرمز إلى صفاء النفس وطمأنينتها، لكن انعكاس القمر عليه كرأس مقطوع يقابلنا بعنف يبعد عن الأذهان كل طمأنينة. لقد فرض لاوعي الراوي فضاءً أسقط فيه حالته الفكرية والنفسية، فعرض –الفضاء– القلق الذي يغلف كل سكينة، والتوتر الذي يطفو على أحاسيسه كلها فاضحاً زيف هدوئه ومعرّياً قلقه وغربته.

من جانب آخر فإن بعض فضاءات القصة ليست فضاءً بالمعنى الدقيق، وإنما تمكن دراستها هنا لأنها تشكل أحد طرفين، ومن ذلك قوله على لسان زميله: "قال لي: الناس قسمان؛ أحدهما منتمٍ إلى جماعة أو رابطة أو حزب أو تشكيل أو حتى منظمة أو شركة؛ هؤلاء مطمئنون سواء أكانوا من اليمينيين أم اليساريين، أم السود أم الحمر، فالواحد منهم يمثل الجميع؛ يمثل المجموعة، وحتى عندما يكونون بمفردهم في غرفهم يكونون على يقين بأن بقية أفراد مجموعتهم يفكرون بما يفكرون فيه في تلك اللحظة، أو على الأقل يفعلون ما يفعلونه في ذلك الوقت، لهذا فهم لا يقلقون مهما حدث، فوجودهم مع الجماعة لا يترك للتوتر مجالاً للعبور إلى مشاعرهم، ولكن القسم الآخر من الناس وحيدون حتى بتواجدهم مع الكثيرين، فكل واحد منهم واحد فقط، وهذا الواحد يواجه بقية أناس العالم، يواجه حتى السماء والله، ويواجه حتى الأرق والكوابيس" (السابق، ص.119– 120).

قد يكون الفريق الأول في غرفته إلا أنه لا ينفصل عن الجماعة، أما الثاني فوحيد مع أنه بين الجموع، والمفارقة بين الفضاء الحاوي لكل من الجماعتين، والمشاعر المرافقة للشخص الموجود في كل من الفضاءين (غرفة- حس اجتماعي؛ فضاء مكتظ- وحدة) يبدي لنا جانباً عميقاً من غربة البطل الذي صنّف نفسه في الطرف الثاني، لكننا لم نعتمد على تصنيفه لنفسه وحسب، بل على ما مر مسبقاً من أنه دائماً يسعى إلى الانخراط في الجموع ليتوه فيها، والطرفان الآخران اللذان يشكلان طرفي نقيض ما جاء في قوله على لسان زميله في العمل: "يقول مثلاً: أرأيتم هذه الستائر؟ الدنيا هكذا منذ الأزل؛ الأشقياء الذين يتشابهون في أشكالهم بقبعاتهم ودروعهم وأعينهم الشاخصة المحدقة بصفاقة في طرف، وفي الطرف الآخر الأحباء بحواجبهم المتلاصقة وشاماتهم المستقرة على الجباه وهالات النور حول رؤوسهم.

لننظر أي الطرفين سينتصر؟ في الطرف الأول رأس مقطوع وأسرى، وفي الطرف الآخر قدور حساء ونيران مستعرة تحت قدور الأطعمة، ولو كان يمكن التنبؤ بالمستقبل لأضفنا الأفعى الغاشية وألسنة اللهب. ولو سأله أحدهم: (حسناً، ماذا تعني؟) لقال: (في أي طرف أنت؟ ها؟ هل تفضل رأس الرمح أكثر أم ما في قدور الطعام؟)" (السابق، ص.120). يمثل الطرفان - هنا- وصفاً لشخصيات عامة، تشكل كلاً واحداً في كل طرف، ويبدو للوهلة الأولى أن البطل حيادي لا ينتمي إلى أي منهما، إذ يقول: "قلت له ذات مرة: كان هناك العديد ممن لم يكونوا مع هذا الطرف ولا مع ذاك" (السابق، ص.121)، لكن إذا ما عدنا إلى بداية الحلم نجده مع قافلة الأسرى التي تضم صاحب الرأس المقطوع، فهو - إذن- مع الطرف الذي يضم صاحب الرأس المقطوع. إن وصف الأشخاص في الطرف الأول (بقبعات ودروع وأعين شاخصة تحدق بصفاقة) متزامن مع وجود قدور الحساء والأطعمة، ووصف الأشخاص في الطرف الآخر (أحباء بحواجب متلاصقة وشامات وهالات نور) متزامن مع الرأس المقطوع، فلو اختار البطل الطرف الأول لما كان غريباً، ولكان من مجموعة أولئك الذين يفر منهم بعيونهم الصفيقة، لكنه منذ البداية أبدى في لاوعيه أنه مع الطرف الآخر، فكان نصيبه الغربة بأقسى أنواعها- الرأس المقطوع، فليس هناك غربة أشد وأفتك من غربة الرأس عن الجسد.

إن الفضاء يصرّ على فضح مكنونات نفس البطل وتعرية اغترابه، فكلما حاول تغيير المشهد ينساق إلى فضاء بالمدلول ذاته: "اسمعني! لنفرض مثلاً أنك جلست في غرفتك تحت طاولة التدفئة، وأغمضت عينيك وبدأت بالتفكير، وكنت تحاول أن تتخيل جدول ماء أو شجرة أو تفكر بتلك الكؤوس المعرّقة في غرفتنا، أو مثلاً بأمنا؛ بشعرها الأبيض؛ أو بدبوس وشاحها المعقود تحت ذقنها، أو مثلاً -إن كان الوقت متأخراً جداً ولم يكن أيّ وقع أقدام يصدر من الزقاق- قد تفكر بأبينا المرحوم، مثلاً عندما كان... ربما أنت لا تذكر [...] أعلم أنك ستكتب لي: (لماذا تفكر بأبينا؟ ولماذا بهذه الذكرى وحسب؟) أخبرتُك بأن الوقت كان متأخراً" (السابق، ص.122- 123). يبدأ المشهد السابق بفضاء واقعي مغلق وخاص (غرفته الخاصة- الواقع) في جوّ يبدو أنه يحاول أن يجعله دافئاً ولطيفاً (تحت طاولة التدفئة). إن هذه الغرفة عادة ما تشير في الثقافة الشعبية الإيرانية إلى الألفة بما يشي به المدلول الوظيفي لطاولة التدفئة؛ وهي نوع من المناضد القصيرة التي يوضع تحتها موقد جمر وتغطى بملاءات ودثارات سميكة، فيجلس أفراد الأسرة حولها وأرجلهم تحتها باتجاه الموقد في الشتاء، وهي توضع -عادةً- في الغرفة التي يجتمع فيها الأهل من دون الغرباء، وإدارجها في الفضاء يبدي لنا ميل الراوي إلى الدفء والأمان، وبحثه عنهما، إذ يشكل البيت استعادة ألفة الماضي من خلال أحلام اليقظة (باشلار، 1984م)، كما أن وجودها يكسب الفضاء نوعاً من الخصوصية، فغرفته خاصة به نوعاً

ما، وهو –مع هذا– يشعر فيها بشيء من عدم الاطمئنان، ومع أن فضاء الغرفة مغلق إلا أن الراوي أغمض عينيه وبدأ يتخيل ويستحضر إلى ذهنه فضاءً افتراضياً مفتوحاً (جدول ماء أو شجرة– الحرية)، أو يستحضر ما يستوجب الألفة عادة؛ أي البيت القديم ومحتوياته (تلك الكؤوس المعرقة في غرفتهم– الألفة) بما يحققه في السياق النفسي من أمان، أو بالعائلة (بأمه وأبيه– الأمان)، فينتهي في ذكرياته بالأب؛ وبذكرى واحدة فقط: في السجن حين اعتقاله (فضاء افتراضي– الغربة والعزلة). إنه يحاول أن يخرج من الفضاء الواقعي المغلق الذي –مع خصوصيته– لا يشعر فيه بالأمان، إلى فضاء افتراضي مفتوح أو فضاء أكثر ألفة، لكنه بشكل لا إرادي يعود إلى فضاء السجن الذي يأسره نفسياً، أي إلى فضاء أقسى وأضيق لا يتحدد من دلالته الموضوعية، بل من تجربة الراوي الذاتية، فانطلق في خياله من مكان أليف مغلق إلى أليف مفتوح وانتهى إلى مكان معادٍ، كاشفاً عن فشل محاولته للخروج من العزلة والغربة، بل كاشفاً –أيضاً– عن أن حدّة الغربة أسقطت الطابع الذاتي للفضاء – البيت القديم أو الحالي– ونفت فكرته ورمزه في الدلالة على الحماية والأمان، وقد عاد إلى خصوصية الفضاء التي تحققها طاولة التدفئة بقوله: "قد تكون جالساً في أمان، وفي غرفتك أيضاً تحت طاولة التدفئة، وفجأة ترى أن أحدهم طرق على نافذة غرفتك بحصاة، حتى وإن كان نورك مطفأً، فليكن! ويعاود الطرق مرة أخرى" (غلشيري، 1364هـ.ش، ص.132).

لقد قرنَ الراوي الأمان بالغرفة، لكن هذا الأمان والخصوصية انتُهكا على يد الغرباء: "أخبرتك بأنه ليس لدي معارف أو أصدقاء بالكامل" (السابق، ص.124)، فكل من يراه غريب من دون شك، وهؤلاء الغرباء تمكنوا من أن يستبيحوا أي فضاء في الغرفة: "ثم هل تظن أن هؤلاء الناس يجلسون في مكان محدد؟" (السابق، ص.123)، مقراً بذلك بانعدام الخصوصية بالمطلق، أي بغربته في أي فضاء حتى في غرفته وتحت طاولة التدفئة. لقد سُلبت طاولة التدفئة دورها الوظيفي والدلالي وأفرغت من مضمونها باستباحة فضائها من الغرباء في تعميم سافر لوجودهم يفرض هيمنة قوة القمع على الفضاء الذي يمثل الوطن بأكمله، وهو ما ساهم الغريب به مرتين: مرة بانتهاكه، وأخرى بجعله مخبأ لما يَعدّه حجةً ودليلاً تُدان به ذات البطل، إذ أخفى كتاباً ممنوعاً وجده في غرفة البطل تحت تلك الطاولة كما أبدت القصة: "عندها مدّ يده إلى أسفل طاولة التدفئة وأخرج الكتاب، وأخذ يلوّح به في يده وكأنه علَم النصر" (السابق، ص.124)، مبدياً بذلك أن الشرارة الأولى للتغريب تبدأ من سلب الارتباط بالمكان، وإخلائه من محمولاته الدلالية، وخلق زعزعة في علاقة الشخصيات به.

لقد تخلى الفضاء في القصة عن كونه حاضناً للبطل ليجعل من نفسه عنصراً يرتكز عليه احتواء باطن البطل، فلا يمكن التعامل معه على أنه مكمل أو بنائيٌّ سطحيٌّ، بل على أنه مكوّن وبنائي عميق على مستوى القصة والبطل معاً، فأبدى لنا جوفه وما يعتريه من هشاشة ناتجة عن غربته عن ذاك الفضاء ذاتِه.

رابعاً: دراسة مقارنة ونتائج

بعد دراسة دور الفضاء في تشخيص البطل في قصص اتسم بطلها بالاغتراب من مجموعتي: "موت سرير رقم 12" للكاتب الفلسطيني "غسان كنفاني" و"مصلاي الصغير" للكاتب الإيراني "هوشنغ غلشيري" تبين لنا أن الأفضية في القصص المذكورة لم تكن عنصراً مكملاً أو تجميلياً أو مسرحاً للأحداث وحسب، بل حملت العبء الأكبر في بيان غربة الشخصيات بقيمتها الوظيفية والدلالية، وقد أثرت في الشخصيات بمقدار ما أثرت الشخصيات فيها، فالبطل في "العطش" لكنفاني منح الفضاء فوضوية لا تقل عن فوضوية الفضاء في "البومة في الغرفة البعيدة"، وهو في "المعصوم الرابع" مكتوم محكم الإغلاق بمقدار ما هو في "مصلاي الصغير" لغلشيري، وهذه ذاتها تجليات دواخل الأبطال المتواجدين في هذه

الأفضية، ولهذا يمكن القول بأن القصة فرضت أمكنتها، ولم يكن ذلك من اختيار الكاتب، ونظراً لكون البطل المغترب فيها جميعاً هو الراوي ذاته فقد كان عرضه للفضاء –عابراً كان أم تفصيلياً– يعكس داخله، وعليه؛ فإن ما عكسه الفضاء من اغتراب أو أية مشاعر أخرى ليس إلا اعترافاً ذاتياً مبطناً من البطل بوجود تلك المشاعر في داخله. من الملاحظ أيضاً أن الأمكنة في القصص المدروسة كانت جميعاً معادية، فالعلاقة بينها وبين المتواجدين فيها سلبية، والنفور الشديد الذي تبديه الشخصيات لأفضيتها يدل بطريقة أو بأخرى على أنها –الشخصيات– نتاج تلك العلاقة وذلك النفور، وهو أمر منطقي لانعدام الشعور بالانتماء للأفضية في الحاضر وغياب الوفاء لها في الماضي، إذ اختار الأبطال المغتربون جميعاً الهروب من أوطانهم ومن ذلك الماضي مع تعلقهم بذكرياته، فالفضاء المرتبط بالماضي في قصص كنفاني –بما فيه من حروب وفقر يجعلانه يتسم بالسلبية – خلع الشخصيات منه، وكذلك في قصة "مصلاي الصغير" كان اللانتماء سمة الفضاء المرتبط بالماضي، أما في "المعصوم الرابع" فلم يظهر ذلك كثيراً إلا في بعض الأفضية التي اقترنت بوجود الأب. كما نلاحظ أن الأبطال المغتربين في القصص الأربع غيّروا أماكن عيشهم في الطفولة، فكان ذلك تغيير وطن عند كنفاني، وضمن الوطن ذاته عند غلشيري، وقد كان تغيير الفضاء دليلاً حاسماً على وجود بذرة الغربة، إلا أن علائم الاغتراب بدت بوضوح كظلٍّ لخلجات النفس حين وصفوا الفضاء. ومما وصل البحث إليه أيضاً أن الفضاء المنتج للقمع بتفاصيله الجزئية أرغم البطل في "المعصوم الرابع" لغلشيري على العزلة، والفضاء المنتج للعزلة في "مصلاي الصغير" وقصص كنفاني قاد شخصياته إلى تضخيم العلاقة مع ما يمثل الفضاء، كالمصلى في قصة "مصلاي الصغير" أو إلى قطع العلاقة مع الفضاء كما في قصص كنفاني. من الملاحظ في قصص كنفاني المدروسة أن أحداثها تنحصر في إطار مكاني واحد تشكله الغرفة، وأن البطل يظهر العدائية لذلك الفضاء، إلا في الفضاء الافتراضي المستحضر بالاسترجاع في البومة في الغرفة البعيدة، وقد كان الفضاء لديه ولدى غلشيري كالمنفى، لكونه عدائياً بشدة، ولما يولده من مشاعر الغربة، فالانسلاخ عنه – ممثَّلاً بالوطن– أودى بأبطاله إلى الهروب والاحتماء بالغربة. ومن المستنتج – أيضاً– أن بطل غلشيري كان يبحث بنفسه عن العزلة، أي الاختلاء في الفضاء، مما سبب له الاغتراب، وبحثه هذا ناتج عن دوافع اجتماعية معينة يسببها الإحساس المستمر بالمراقبة أو الانفصال عن الجموع والشعور بالاكتفاء بالذات، وهو ما نلاحظه في "العطش" أيضاً، فالعزلة اختيارية، لكنها سببت اغتراباً واضحاً، وتحولت رغماً عن البطل إلى أمر حتمي مفروض ومَرَضي لدى أبطال "مصلاي الصغير والمعصوم الرابع"، ومنبوذ لدى بطل "العطش".

من ناحية أخرى فإن غربة أبطال كنفاني قسرية، إذ أرغموا على ترك وطنهم، أما غربة أبطال غلشيري فكانت ضمن الوطن الذي كانت سمته البارزة القمع السياسي أو الاجتماعي، أي إن ميزة البطل المعضل وباعث كونه مغترباً عند غلشيري الهشاشة النفسية أما عند كنفاني فالفقر والاحتلال غالباً، فالضغط عند غلشيري سياسي واجتماعي أما عند كنفاني فهو اقتصادي وسياسي في معظمه، وسبب تحول البطل إلى بطل معضل مغترب عند كنفاني نابع من الخارج، كأن تكون الشخصية فقيرة فرض فقرها سلبيتها، أما عند غلشيري فالسبب نابع من الداخل؛ إذ تعرضت الشخصيات لضغوط مثل الخوف، وكان نتيجتها هشاشة نفسية نجم عنها الشعور بالاغتراب، وهذا البطل المغترب عرّى كلا المجتمعين؛ الأول في عدم قدرة أبنائه على أن يكونوا أبطالاً إيجابيين في مواجهة المحتل أو مكتفين بأنفسهم، والثاني على عدم قدرة أبنائه على أن يكونوا أناساً أصحاء بالانخراط في مجتمعاتهم، وقد كان الهدف من تشخيص البطل المغترب تسليط الضوء على العدو الخفي للإنسان، وهو ذاته – ذات الإنسان– حينما تتحول إلى بطل سلبي أو إشكالي أو مغترب، بهدف تعرية عيوب المجتمع وكشف ما يعانيه من خلل يدفع أبناءه إلى الغربة أو الاغتراب عنه، وقد وقع جزء كبير من عبء بيان ذلك على الفضاء الذي بدا في معظم القصص فضاءً سلبياً يحمل شخصياته على النفور منه أو الابتعاد عنه مكرهين، ويعكس – في

الآن ذاته– نفورهم من الآخرين واغترابهم عن ذواتهم، وإذا ما نظرنا إلى العناوين فلا بد من الإشارة إلى أن العنوان في قصة كنفاني "البومة في الغربة البعيدة" كان حاوياً للعنصر المكاني الدال على الشرارة التي أوقدت الشعور بالغربة، وفي إحدى قصتي غلشيري "مصلاي الصغير" كذلك، لذا فقد احتل الفضاء ركنها الأهم، فبيّن العنوان أن الفضاء كان له ما كان من تأثير في ظهور تلك العلامات التي كشفت عن سلبية البطل واغترابه.

إن الفضاء –كعنصر من عناصر القصة– كشف حداً بعيداً من بواطن شخصيات القصص، ولا بد من أن دور بقية العناصر لا يقلّ عن دور الفضاء في ذلك، وهو ما يمكن أن يشكل اقتراحاً لمقالة مكمّلة لهذه المقالة تجيز لنا أن ندرس قدرة العناصر على تشخيص علل شخصياتها على تنوعها.

خامساً: المصادر والمراجع

1. أسعد، س. (1982م)، القصة القصيرة وقضية المكان. *مجلة فصول*. *2* (4)، 179– 186.
2. إسماعيل، ع. (1982م)، قراءة في وضعية القصة القصيرة من خلال تصوراتها. *مجلة فصول*. *2* (4)، 311–317.
3. أصغري، ج. (1388هـ.ش)، بررسی زیبایی شناخت عنصر مکان در داستان: دراسة جمالية لعنصر المكان في القصة، *منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة شهيد باهنر كرمان، إيران*، *23* (26)، 29 –45، تم الاسترجاع من الرابط: https://ensani.ir/file/download/article/20120506112541-5138-80.pdf.
4. أمعضشو، ف. (2012م)، الاغتراب مفهوماً وواقعاً. *الأزمنة الحديثة*، 1، 189– 197.
5. أمين، أ. (2012م). *النقد الأدبي*. ج1. هنداوي.
6. باشلار، غ. (1984م). *جماليات المكان*، ترجمة غالب هلسا. ط2. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
7. بحراوي، ح. (1990م)، *بنية الشكل الروائي الفضاء والزمان والشخصية*، المركز الثقافي العربي.
8. بركات، ح. (2006م). *الاغتراب في الثقافة العربية متهات الإنسان بين الحلم والواقع*. مركز دراسات الوحدة العربية.
9. بوعزة، م. (2010م). *تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم*. الاختلاف.
10. التونجي، م. (1999م.) *المعجم المفصل في الأدب*. ط2. دار الكتب العلمية.
11. جعفري، أ.، & همانيان، م. (13995هـ.ش). نگاهی بر شخصیت قهرمان وضد قهرمان در ادبیات داستانی: قراءة لشخصية البطل ونقيض البطل في الأدب القصصي. *رابطة ترويج اللغة الفارسية وآدابها*، *11*، 77– 102، تم الاسترجاع من الرابط: https://sid.ir/paper/843200/fa
12. الجيوسي، س. (1977م). البطل في الأدب العربي المعاصر الشخصية البطولية والضحية، *مجلة الفكر*، *3*، 248– 259.
13. حافظ، ص. (1982م). خصائص الأقصوصة البنائية وجماليتها. *مجلة فصول*. *2* (4)، 19– 32.
14. خليفة، ع. (2003م). *دراسات في سيكولوجية الاغتراب*. دار غريب.

15. الخنجي، ن. (2018م). البطل المضاد وأنماطه في المجموعة القصصية "ضهر الفرس" لهيثم دبور دراسة تحليلية، *مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب*، *15* (1)، 223- 250.

16. دراج، ف. (2004م). *الرواية وتأويل التاريخ*. المركز الديمقراطي العربي.

17. دوارة، ف. (1982). مخاض الثوة الفلسطينية في قصص غسان كنفاني القصيرة. *مجلة فصول*. *2* (4)، 329- 338.

18. زيتوني، ل. (2001م). *معجم مصطلحات نقد الرواية*. مكتبة لبنان- ناشرون.

19. سعد الدين، ن. (2021م). *الفلسفة والمشكلات المعاصرة (التطرف والاغتراب الثقافي نموذجاً)*. وزارة الثقافة.

20. عثمان، ا. (1982م). البطل المعضل بين الانتماء والاغتراب. *مجلة فصول*. *2* (2)، 91- 102.

21. عزام، م. (2005م)، *شعرية الخطاب السردي*. اتحاد الكتاب العرب.

22. غلشيري، هـ. (1364). *نمازخانه كوچكِ من: مصلاي الصغير*. ط2. كتاب طهران.

23. كنفاني، غ. (2014م). *موت سرير رقم 12*. دار منشورات الرمال.

24. لحمداني، ح. (1991م). *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*. المركز الثقافي العربي.

25. لوكاتش، ج. (1987م). *نظرية الرواية وتطورها*، ترجمة: نزيه الشوفي. دار ابن هانئ.

26. متروك، ل. (2024م). جمالية الأفضية الأليفة وفاعليتها على الشخصية القصصية عند غسان كنفاني؛ قصة إلى أن نعود نموذجاً. *مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث*، *10*(3)، 108- 138. تم الاسترجاع من الرابط: https://journal.ahu.edu.jo/Admin_Site/Articles/Images/f952cbe6-4107-4b70-838a-5f26257273e7.pdf.

27. محمد، ح. (2011م). *التحرير الأدبي: دراسة نظرية ونماذج تطبيقية*. ط7. العبيكان.

28. مرتاض، ع. (1998م). في نظرية الرواية. *سلسلة عالم المعرفة 240*، الكويت.

29. منصوري، ع. (2013م). إرهاصات البطل الروائي، *مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية*، 28، 83- 112. تم الاسترجاع من الرابط: https://asjp.cerist.dz/en/article/33961

30. موسى، إ. (1992م). جمالية التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف. *مجلة فصول*. *12* (2)، 302- 316.

31. ميرعابديني، ح. (1380هـ.ش). *صد سال داستان نويسي در ايران: مئة عام على كتابة القصة في إيران*، ج1 و2، ط2. جشمه.

32. النابلسي، ش. (1992م). جماليات المكان في الرواية العربية روايات غالب هلسا نموذجاً. *مجلة الآداب*، (1-3)، 55- 61. تم الاسترجاع من الرابط: https://archive.alsharekh.org/Articles/255/20384/462470

33. وهبة، م.، & المهندس، ك. (1984م). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. ط2. مكتبة لبنان.