تغيرات الرؤية السرديّة و توظيفاتها في الأفق وراء البَوّابَة لغسان كنفاني

حسن كودرزى لمراسكي
أستاذ مشارک في اللغة والعربية
وآدابها بجامعة مازندران
H.goodarzi@umz.ac.ir

علی باباپور روشن
ماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة
مازندران
alibabapourroshan@yahoo.com

الكلمات المفتاحية: القصة، القصة القصيرة، الرؤية السردية، الأفق وراء البَوّابَة، غسان كنفاني.

كيفية اقتباس البحث

لمراسكي، حسن كودرزى ، علی باباپور روشن، تغيرات الرؤية السرديّة و توظيفاتها في الأفق وراء البَوّابَة لغسان كنفاني، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، كانون الثاني ٢٠٢٤،المجلد:١٤ ،العدد:١ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

point ofView Rotation and its functions in a Narrative from Ghassan Kanfani, Stability Literature Writer

hasan goodarzi lemraski
Associa Professor of Department of Arabic Language and Literature of Mazandaran University

Ali babapoor rishan
Master of Arabic Language and Literature of Department of Mazandaran University

Keywords : short story, point of View, Alofogh Varae Albavabe, Ghassan Kanfani.

How To Cite This Article
lemraski, hasan goodarzi , Ali babapoor rishan, point ofView Rotation and its functions in a Narrative from Ghassan Kanfani, Stability Literature Writer, Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, January 2024,Volume:14,Issue 1.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract:

The Literature in every language is usually divided into two parts: poetry and prose, and Arabic literature as world literature is no exception to this matter. Poetry enjoyed the utmost importance among the Arabs because of the strength of its statement and the sharpness of its memory, and it lived with it, but the importance of prose was not less than it, especially after the emergence of the story and narrative literature, which includes the novel, the short story, and the very short story.

The factor of point of Viewis one of the most important elements of story that overshadows all other elements including characterization, plot, scene … and that is the form and the way of providing story information to reader.

Using content to analysis all kind of point of Viewand their functions in the short story of " Alofogh Varae Albavabe" from Ghassan Kanfani, the combatant writer and Palestinian martyr by the method of content analysis to show how the writer uses all kinds of point of Viewfor

effecting on the other elements of his narrative and realizing his expected purposes and he makes proportion among the kinds of point of View, the time of narrative, the mood of its characters and reader's mood by rotations of point of Viewand narrator rotation in the time and his presence in the trend of narrative and shows some manifestations of postmodern narrative purposes and he makes proportion among the kinds of point of View, the time of narrative, the mood of its characters and reader's mood by rotations of point of Viewand narrator rotation in the time and his presence in the trend of narrative and shows some manifestations of postmodern narratives.s.

الملخّص:

إن الأدب في كل لغة ينقسم عادة إلى قسمين: الشعر والنثر والأدب العربي كأدب عالمي لايستثنى من هذا الامر. كان الشعر متمتعا بأهمية قصوى لدى العرب بسبب قوة بيانه وحدة ذاكرته وكان يعيش معه ولكن أهمية النثر ليست أقل منه تحديدا بعد ظهور القصة والأدب القصصي الذي يشتمل على لرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا. كل قصة له عناصر مختلفة منها: الحبكة والمكان والزمان والشخصيات والأحداث والرؤية السردية و... . تعد الرؤية السردية التي تكون مركز اهتمامنا في هذا المقال، واحدة من العناصر القصصية الهامة الّتي تلقي الضوء على العناصر الأخرى وتوضحها أكثر ومنها: الشخصية، الحبكة، المشهد، الزمان، المكان، الحوار و... إلخ. ومن ثم يتعرّف المتلقي على أحداث القصة.

تستهدف هذه المقالة معالجة تغير أنواع الرؤية السردية وتوظيفاتها في قصة «الأفق وراء البوّابة» القصيرة لغسان كنفاني –الكاتب والقاص الفلسطيني الشهير الذي استشهد دفاعا عن آرائه الثورية ضد الصهاينة– للكشف عن استفادة هذا القاص من رؤى سردية متنوعة نحو راوي اللامحدود العالم، صيغة المتكلم والمونولوج الداخلي غير المستقيم ومدى تأثيرها في العناصر الروائية الأُخرى. يهدف هذا المقال أن يشير إلى قفز الكاتب من رؤية إلى أخرى ويبين أنه يقوم بإيجاد العلاقة بين أقسام الرؤية السردية، زمن الرواية، أحوال شخصياتها ومتلقيها، ويتم ذلك من خلال تغيرات الرؤية السردية والزمن وحضوره طوال مسارِ سرد القصة، ما أدى إلى ظهور ملامح روايات ما بعد الحداثة. يسعى هذا المقال بواسطة إتيان هذه الرؤيات المختلفة إلى تبيين صراع الكاتب النفسي وخلجاناته الروحية وتأتي أهمية هذا الأمر في بدء القصة من الوسط بحيث يساعدنا في كشف هذه التغيرات المنوعة ويسبب بلبال القارئ إلى حدٍ يشجعه إلى متابعة الرواية.

المقدّمة:

تتأصل القصص في التاريخ. «لا أُمَّة بدون القصَّة في ماضيها و حاضرها، وأينما كانت» (بارت،٢٠٠٢: ٢٦) كانت القصص في البداية ساذجة بدائية بالطبع إلا أنها بمرور الزمن تطورت وأصبحت مُعَقَّدَةً؛ من ناحية أخرى تزامنا مع نمو المجتمعات البشرية، أدرك الإنسان قيمتها وأهميتها أكثر من قبل فقَبِلَها كجزءٍ لايتجزأ من ثقافته وحياته بحيث نستطيع أن نقول بصراحة: إن جميع الناس قد أمضوا قسما من عمرهم مستمعين قصة واحدة على الأقل.

على هذا، استرعت الأساليبُ المختلفة لسرد القصص وكيفية تأثر القارئ بها، انتباه الناقدين من زمن أفلاطون. (اخوت،١٣٧١: ٨٧) وكلما تقدم الناس –تزامنا مع تنميتهم الاجتماعية والثقافية– كانوا يتناولون سرد القصص أحسنَ من قبل ووضعوا لها قوانين للاستعراض الأحسن والأكثر خلابة، فظهر ما نُسمّيه اليومَ العناصر القصصية. إن الوقوف على أسلوب كتابة القصة والاستخدام الصحيح لعناصرها، يُرينا مدى قدرة الكاتب في تناولها وكلما عَنِي الكاتب بتوظيف هذه العناصر عناية بالغة، سيعرض قصة فنية ماهرة؛ من جانب آخر، تحليلُ بنية عناصر الرواية يؤدي إلى التعرف الأكثر إلى القصص وإيجاد العلاقة الوطيدة بمتلقيها ثم يمهد الطريق لظهور روايات كهذه، في المستقبل. فمن هذا المنطلق، اهتم الأدباء والمُنَظِّرون بالعناصر القصصية اهتماما وافرا وقسموها إلى أقسام مختلفة منها: الحبكة، الشخصية وتحليلها، المضمون، الموضوع، الحوار، الرؤية السرديّة، المسرح و الجو و..إلخ.

ترك غسان كنفاني رغم عمره القصير آثاراً قيّمةً بحيث يعده محمود درويش، رائد النثر الفلسطيني الحديث ونقطة تحول في تطور كتابة القصّة العربية والفلسطينية الحديثة؛ كما أن الدكتورة خالدة سعيد عدته في زمرة الروائيين العالميين. (ملا ابراهيمي،١٣٩١: ٢٩) ولكن الدراسات التي أنجزت حول أعماله في بلدنا تكاد تكون شبه منعدمة. يهدف هذا المقال إلى دراسة الرؤية السردية في إحدى قصصه القصيرة باسم «الأفق وراء البوابة» التي اقْتُطِفَتْ من كتاب «أرض البرتقال الحزين». لأجل هذا، نعالج أقسام الرؤية السردية وتغيراتها وتوظيفاتها في القصة بعد تقديم الكاتب وبيان خلاصةٍ من القصة. جاء هذا المقال ليركز على الإجابة عن هذا السؤال: كيف استفاد كنفاني من الرؤية السردية وتغيراتها في قصة الأفق وراء البوابة القصيرة وما القصد من وراء هذا الأمر؟

نظرية البحث:

نظرا إلى السؤال الرئيسي، إن النظرية التي اعتمدنا عليها هي أن غسان كنفاني استفاد من أقسام الرؤية السردية هادفا إلى تقوية عناصر القصة الأخرى لتلائم مع فحوى الرواية ويعرضَها بشكلٍ دائري.

دراسات سابقة:

سبقت دراسات متعددة حول العناصر القصصية وغسان كنفاني منها:

١- «تحليل العناصر القصصيّة في قصّة "مقعد رونالدو" للقاص الفلسطيني المعاصر محمود شقير» درس الكاتب فيها الشخصية الأدبية لمحمود شقير والعناصر القصصية لروايته "مقعد رونالدو".

٢-كُتبت مقالةٌ حول أعمال غسان كنفاني بعنوان «تحليل الرموز النسائية في روايات غسان كنفاني» عالجت الكاتبة فيها شخصياتِ المرأة في آثار غسان كنفاني.

٣-كتبت مقالة بعنوان «تقنيات السرد الزمني في أدب فلسطين المقاوم («رجال في الشمس» و«ماتبقى لكم» لغسان كنفاني نموذجا) وفيها أصبح الزمن آلية روائية مؤثرة عند كنفاني لعرض الصور الروائية والتعبير عن المضمون الروائي الذي يعمد الكاتب لإبرازه كخطاب أساسي وسائد في الأوساط الفلسطينية في ستينيات القرن الماضي.

٤- كتبت مقالة بعنوان «دراسة الصلة بين الزمن وعنصر التشويق في رواية «الأفق وراء البوابة» لغسان كنفاني» تطرق الكاتب فيها إلى إزالة المألوف وأدخل نوعا من الإبهام والتعقيد في القصة حتى يجعل القارئ حساسا تجاه مصير شخصيات روايته.

ولكن ماكُتبتْ مقالةٌ بعد حول تغيرات الرؤية السردية في رواية «الأفق وراء البوابة» لغسان كنفاني حتى الآن ونتناولها في هذا المقال.

غسان كنفانى:

وُلِدَ غسان كنفانى الكاتب المناضل والشهيد الفلسطينى عام ١٩٣٦ بعكا شمالَ فلسطين وبعد فترة من التشرُّد فى جنوب لبنان، سورية وكويت، انخرط في النشاطات السياسية والأدبية والكتابة فى المطبوعات بشكل لافت. (حمود،٢٠٠٥ :٧و١٩) إنَّه أحد أشهر الكتاب بين معاصريه، بحيث تلقى عدداً من الجوائز العربية والعالمية، منها جائزة «أصدقاء الكُتّاب في لبنان» التي نال عليها عام ١٩٦٩ ، كماحصل عام ١٩٧٤ على جائزة منظمة الصّحافيين العالمية (I.O.J)، ومنحه اتّحاد كُتّاب آسيا وافريقيا جائزة "اللوتس" وذلك في عام ١٩٧٥. (كنفاني،١٩٨٧: ٥-٦) إضافةً إلى كونه بارعاً وفناناً في كتابة الرّواية، القصة القصيرة والمسرحية، له مكانة مرموقة في كتابة

البحوث الأدبية و السياسية؛ ونشاطاته المستمرة في المجالات الأدبية، الفنية والتاريخ السياسي لفلسطين وبحوثه التحليلية حول الأدب الصهيونيّ سَبَّبَتْ قتلَه المُؤلمَ في بيروت على يد القوات الإسرائيلية التي زرعت قنبلةً في سيارته، وأدَّى انفجارُها إلى قتله وتقطيع أعضاء جسمه مع إبن أخته. له نتاج نثري غزير–مع أنَّه عاش قليلا– نقدر أن نذكر من قصصه القصيرة: «موت سرير رقم ١٢» (١٩٦٢)، «أرض البرتقال الحزين» (١٩٦٢)، ومن دراساته الأدبيّة: «أدب المقاومة في فلسطين المحتلة» (١٩٦٦)، «في الأدب الصهيوني» (١٩٦٧). (كنفاني،الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، ١٩٨٧: ٦).

موجز من قصّة «الأفق وراء البوابة» القصيرة:

تدور «الافق وراء البوّابة» حول شابٍ فلسطينيٍ يغادر مدينته يافا إلى عكا مع أُخته الّتي كانت لها عشر سنواتٍ آنذاك مودِّعاً أُمَّه وخالته. يذهب هذا الشاب إلى زيارة خطيبته ولكن بعد عدّةِ أيّام من تركه مدينةَ يافا، تُغلق الحدود والطُرُق ولم يعد يقدران العودة إلى يافا. يهجم اليهوديون إلى منزلهما في عكا ويقتلون أُخته ويتم دَفنها في تلك المدينة –عكا– بحزن كثير. لم يكن يقدر الشاب أن يعود إلى يافا ويقول الحقيقة حياءً من أُمّه، من أجل هذا يخبر عائلته هاتفيا أنهما على أحسن حال. بعد ثمانية أعوام يرجع إلى يافا مرةً واحدةً إلا أنه لايتمكن من الذهاب إلى أمه، فيتركها. أخيرا بعد عشرة أعوام وبعد الصراعات الروحية الطويلة مع نفسه، يعود إلى يافا ويواجه بخالته وحيدةً ويعي أن أمه ماتت إثر الحزن الشديد قبل سنوات بكثير.

الرؤية السردية و أقسامها:

منذ القدم اهتم العلماء والأدباء بنوعية سرد القصة ولكن كان هنري جيمز وفردريش اشبيغل هاغن من الأوائل الّذين أعربوا عن آرائهم حول الرؤية السردية بشكل كامل (مارتين،١٣٨٦: ٩٩). الرؤية السردية صياغة وأسلوب يختارها الكاتب لسرد القصة وكلُ أسلوب يُستعمل كصمامٍ لعرض معلومات القصة للمتلقي. (مستور،١٣٧٩: ٣٥) بتعبير آخر إنَّ الرؤية السردية صناعةٌ وطريقةٌ لبيان الحوادث حتى تُبَيِّن لنا الصُوَرَ الخياليةَ بصُوَرٍ لِسانيةٍ –عن سبيل نقل التفاصيل مع الوقائع– (كنجيان خناري،١٣٩٠: ٩٢) هناك يحدث سؤال وهو: ما هي منزلة وأهمية الرؤية السردية حتى انصرف كُتّاب كبار أمثال دستويفسكي و كافكا إلى إعادة كتابة روايات «الجريمة والعقاب» و«القصر»، ليُغَيِّرا رؤيتهما السردية؟

ردا على هذا السؤال يمكن القول بأن انتقاء أنسب الرؤية السردية، يجعلنا قادرين تخفيضَ طول القصة إلى أدنى حد ممكن وفي نفس الوقت يعطي المعلومات الضرورية للقارئ. إننا سمعنا مرات كثيرة في الحياة الواقعية موضوعا من شخص ما ولكن ماقبلناه إلا أنَّ استماع ذلك الموضوع من

شخص آخر، مقبول تماما عندنا. تسعى الرواية كذلك، إلى إعادة الواقعية ولهذا السبب تبذل جهدها حتى يسرد القصة من رؤيةِ شخصيةٍ تَعرضُها أكثرَ احتمالا وقبولا لدى القارىء.

من جانبٍ آخَرَ يؤثر عنصر الرؤية السردية على العناصر الأخرى مباشرا وهذا يعني أنَّ انتخابَ نوع الرؤية السردية يلعب دورا بارزا في كيفية تحليل الشخصية، توسيع الحبكة وتكوينها، نوع الكلام، أسلوب الكتابة، مسرحة الأحداث و.. إلخ خلاصةً في تنظيم القصّة وتكوينها الصحيح. (پاينده،١٣٦٨: ٤)

فمن هذا المنطلق، الرؤية السردية عنصرٌ هامٌ وأساسيٌ في بنية القصّة ولايمكن التسلل إلى نسجها وبنيتها دون إدراكِ وتقييمِ رؤيتها السردية.

تتوزع الرؤية السردية إلى ثمانية أقسام وهي كما يلي:

١-راوي اللامحدود العالمُ:

في هذا النوع، يتسلل الكاتب مستعينا بالضمير الغائب وبوصفه آلهةً يونانيةً إلى قمة القصة ويقوم بتسجيل وسرد أفعال أشخاص القصة كلِّها في العلن أو العزلة. يجوز للكاتب إضافة إلى إظهار فعل الأشخاص ورد فعلهم، أن ينفذ في ذهنهم أيضا ويفشيَ رأيهم للقارئ. (مندنى پور،١٣٨٣: ٩٨). بعبارةٍ أخرى إنَّ الرّاوي فى هذا النوع، عالمٌ بكلّ شيءٍ وحاضرٌ في كل الأمكنة. (بو عزة،٢٠١٠: ٧٧)

٢-راوي العرضي العالمُ:

فى هذا النوع، يختبئ الكاتب باعتباره كاميرا متحركة. تتمكن هذه الكاميرا من الحركة في كل مكان؛ إلا أنها لاتتمكن من تسجيل الأشياء التي تراها أو تسمعها الشخصية وليس بإمكانها تفسير الوقائع أو الأحداث أو النفوذ إلى أفكار شخصيات القصّة. (پرين،١٣٧٨: ٨٣)

٣-راوي المحدود العالمُ:

أمام القارىء شخصية القصة الرئيسية التي تمر الأحداث عبر ذهنه إياه. وجهةُ نظر الراوي كليةٌ، إنه حاضرٌ في كل مكان لكنه محدود بسبب قدرته على مشاهدة الأحداث من زاوية رؤية الشخصية السردية فقط.(طاهري،١٣٨٨: ٤٠)

٤-صيغة المتكلم:

يستفاد فيها من ضمير للمتكلم والكاتبُ هو الذي يقوم بمهمة سرد القصة نحو: تَجَمَّدَ جسمي كلُّه. (ميرصادقى،١٣٨٢: ٤٩٢) وتُنْتَقلُ روايةُ القصّة إلى "أنا" وتُروى الحوادثُ من رؤيته. (إلياس،٢٠١٠: ١٠٣)

٥-المونولوج الداخلي:

فى هذا النوع، الأفكار والعواطف التي تدور في ذهن شخصية القصة، تُذكَرُ من جانب الراوي مرة أخرى دون الحاجة إلى تصريحها بعد ذلك، يقوم الرّاوي بنقل أفكار ذهن شخصية القصّة فقط دون أي تدخّل في ذهنه أبدا (ميرصادقى،١٣٧٧: ٦٧). ينقسم المونولوج الداخلي إلى قسمين: المستقيم وغير المستقيم. المونولوج الداخلي المستقيم، يُبَيِّنُ الأفكار والعواطف مَعَ تَدَخُّل الكاتب القليل ودون النظر إلى أيِّ مخاطبٍ وهميٍ والكاتبُ لا يُفَسِّرُها ولكن في المونولوج الداخلي غير المستقيم، يَتَدَخَّلُ الكاتب فى شكل الشخص الثالث مُفَسِّراً أو دليلاً في القصة ويُمَهِّدُ الطريقَ لِذهن الشخصية ثُمَّ يُسَلِّمُ الرواية إلى ذهن الشخصية ويخرج من المسرح. (القصراوي،٢٠٠٤: ٢٤٥)

٦-المونولوج الخارجيّ:

يضاحي المونولوجُ الخارجيُ، الداخليَ منه اللّهم إلا يخاطب فيه الراوي شخصا على عكس المونولوج الداخلي. نحو لا، السيد الشريف، ليس هكذا مع الأسف الشديد. (فلكي،١٣٨٢: ٦٠)

٧-صيغة المخاطب:

في هذا النوع، يخاطب الراوي شخصاً أو قارئاً وفي الحقيقة يريد الكاتب من القارئ حتى يحل مَحَل شخصية القصة وفي نفس الوقت، يقيم العلاقة مع الرواية. من المعلوم أن المتكلم في صيغة المخاطب، يستخدم اللهجة الخطابية ليضع المخاطبَ في مسار نص القصة، الأحداث والعِلاقات. (بى نياز،١٣٨٧: ٨٦)

٨-الرؤية السردية المباشرة (بدون الراوي):

يسرد الكاتب القصّةَ مباشرة دون عبورها عبر ذهن السارد. على سبيل المثال، هذه الحقيقة يمكن أن تكون مكتوبة في شكل عدة الرسالات أو المذكرات اليومية أو المحاورة من دون أيِّ تفسيرٍ أو توضيحٍ فيما بينها. (فلكي،١٣٨٢ :٤٥)

هنا، جدير بالذكر أن على كل كاتبٍ قبل خلقِ أثره، اختيارَ أحسن الروية السردية لقصته وأصلَحِ مدخلٍ لدخول المتلقي في عالمها ويجب أن يتم هذا الأمر بواسطة إلمامه بتوظيفات و قابليات كلٍّ من الرؤيات السردية. ولكن بين فينة وأخرى يُحَطِّمُ الكتاب نظام الرواية الكليَ ويُخرِجون النص من هيمنة المونولوج ويمهدون الطريق لحضور جميع الأصوات وعلى هذا النحو، يتمتعون بتوظيفاتها الإيجابية كلِّها مستعينين بامتزاج تلك الأصوات بالرؤيات السردية المنوعة ويُخَفِّضون عيوب كل منها. بلا شكٍّ إنَّ تغير الرؤية السردية في الروايات، أحَدُ السمات أو الفنون الشائعة لِقصص مابعد الحداثة. (أبورحمة،٢٠١٠: ٤٢) ويعلن الراوي بهذه التغيرات والانتقالات في زمان

القصة، حضورَه التزامنيَ في الأزمنة الثلاثة ويضيف إلى قصته أبعادا متناهية (عظيمي،١٣٨٩: ٢٩) نعالجها في هذا المجال:

تغيرات الرؤية السردية في سرد قصّة «الأفق وراء البوّابة» القصيرة:

إنَّ إحدى القصص القصيرة التي قام فيها الكاتب بإيجاد تغيرات في الرؤية السردية –لإيجاد الترابط بين مضمون الرواية والرؤية السردية– وبعرضِ السارِدِ حاضرا في الماضي، الحاضر ومستقبل الرواية، هي قصة «الأفق وراء البوّابة» القصيرة لغسان كنفاني. لايستخدم الكاتب طوال سرد القصة رؤية سردية خاصة بصورة متواصلة لإزالة التركز بل لايزال ينتقل من رؤية إلى أخرى هادفا إلى تشابك المخاطب مع مختلف الرؤيات السردية ليعرب عن التحير، القلق و توتر شخصية روايته أكثر من قبل. يتم جميع هذه الأمور بواسطة القفز من رؤية إلى أخرى وتغيرات الراوي الزمانية وارتباك المخاطب، إذاً يبدأ روايته هكذا:

«قبلَ أن يصل إلى رأس السلم وقفَ ليلتقط أنفاسه ... لا، لا يمكن أن يكون مرهقاً إلى هذا الحد ... إنَّه يعرف جيداً أنَّه ليس مرهقاً أبداً لقد أنزلته السيارة على باب الفندق، ثم إنَّه لا يحمل سوى سلة صغيرة والسلم لم يكن طويلاً كما تصور ... ولكن هذه الدرجات الثلاث الأخيرة هي التي تحطمه دائماً وتذوّب ركبتيه وتهدم اصراره...» (كنفاني،١٩٨٧: ٢٣)

من الملاحظ أن الكاتب هو الذي يسرد القصة مستفيدا من ألفاظ «يصل»، «لا يمكن»، «يعرف» وضمير «هُ» في «إنّه يعرف»، «تحمطه»، «ركبتيه» و «إصراره» بعد ذلك يقوم بإبداء رأيه وبتحليل أفعال الأشخاص بمساعدة هذه العبارات: «لا، لا يمكن أن يكون مرهقاً إلى هذا الحدّ» و«هذه الدرجات الثلاث الأخيرة هي الّتي تحطمه دائماً وتذوب ركبتيه وتهدم إصراره». على هذا النحو، يوظف راويَ اللامحدودِ العالمَ في بداية القصة أما مع ذلك، يُلم هذا السارد بواسطة هذه الرؤية السردية، بجميع أحداث وآراء شخصيات القصة إلى حدٍ وعيُه عن القصة، تَسَلُّطُه على أحداثها و تَمَكُّنُه من تدويرها إلى كل جانب، أكثرُ منها بالشخصيات.

تأتي أهمية هذه العبارات في كونها تكشف عن خيوط حبكة القصة من وسطها بدلا من بدايتها؛ والدليلُ لهذا الأمر يعود إلى انفصال الولد من أمه في يافا وبدء القصة مع صراع الشاب وتحيره على السلم بعد عشرة أعوام من فراق أمه. حينما يستخدم الراوي هذا النوع من الرؤية السردية، في الحقيقة يستهدف التأكيد على صراعه النفسي والابتعاد عن أصفاد الرؤيات السردية الأخرى.

«وضع السلة على السلم واتكأ بكتفه إلى الحائط ... هل يعود أدراجه؟بدا له السؤال عجيباً ... هل أعود؟» (المصدر نفسه:٢٣)

يتابع كنفاني استخدام الرؤية السردية السابقة نظرا إلى سرد القصة في شكل الشخص الثالث وإبداءِ الراوي رأيَه (بدا له السؤال عجيباً) ثم يطرح سؤالا: (هل يعود أدراجه؟) ليخلق الإبهام في ذهن المتلقي ويثيرَ فضوله حول الصراع النفساني لشخصية روايته بمساعدة راوي اللامحدود العالم. في الاستمرار، يستعين برؤية سردية أخرى للإعراب عن الصراع النفسي للشخصية، نظرا لتنحي الراوي عن المخاطب وفقدان العلاقة الوطيدة بينهما في هذه الرؤية. علما بهذا الأمر يقوم بأول تغير في رؤية القصة مستخدما عبارة (هل أعود؟) بشكل صيغة المتكلم سارداً هذا السؤال من لسان الشخصية الرئيسية التي له دور بارز في الحدث، حتى يعثر القارئ على أعمق عواطفه مستقيماً ويعكسَ خلجانه الذهني الناتج عن تأنيب ضميره بأحسن الطريق. إضافة على هذا، إنَّ الكاتب بتوظيف هذه الرؤية السردية من جانب الشخصية، يجعله عند القارئ هاما ويضيف إلى أهميته ويجلب نظرة القارئين حتى يرافقهم مع أحاسيس بطل الرواية.

«وفي دوامة التردّد الّتي أخذت تطوّف في عروقه تذكَّرَ فجأةً إنَّه كان قد وقف نفس هذه الوقفة قبل عامين وسأل نفسه ذات السؤال، وبعد لحظة واحدة كرَّ عائداً الى السيارة ثم غادر القدسَ» (المصدر نفسه)

كما شاهدنا في العبارات السابقة، دخل الكاتب في بداية القصة بمساعدة راوي اللامحدود العالم ليمَهِّد الأرضية لذهن شخصية الرواية حتى يُسَلِّمَ سردَ القصّة إليه شيئاً فشيئاً. لهذا، يُغَيِّرُ الرؤية من صيغة المتكلم –في نهاية العبارة السابقة– إلى راوي العالم بواسطة بيان (وفي دوامة التردد الّتي أخذت تطوف في عروقه) ومن ثم يستخدم لفظ (تذكّر) حتى يعرض أنه استخدم المونولوج الداخلي للشخصية الرئيسية وهكذا، يقوم بتغير رؤية راوي العالم إلى المونولوج الداخلي ونظراً إلى أن المونولوج قد تمَّ في شكل الشخص الثالث، فنستنتج أنه غير مباشر. غيَّر الكاتب في هذه العبارات، الرؤية السردية للتعبير الأفضل عن الصراع النفسي للشخصية ولإثارة حس فضول القارئ أكثر، إذاً ينتقل زمانَ القصة من الحاضر إلى الماضي ويقوم بتغيرٍ زمانيٍّ بواسطة ذكرِ موجزٍ من قصة عودته قبل سنتين إلى عكا وعدم زيارة أمه؛ على هذا المنوال، يُري السارِدُ نفسَه حاضرا في الزمن الماضي بمساعدة تغير الزماني الراوي هذا والسابقية ويجعل القارئ مولعا لمتابعة القصة.

«هل يعود أدراجه الآن مَرَّةً أخرى؟ مَدَّ كفه إلى السلة فقبض على ذراعها بعنف واندفع إلى فوق كأنه يقتلع نفسه اقتلاعاً من بحيرة طين» (المصدر نفسه)

يتم التغير من جانب الراوي مرة أخرى عن طريق المونولوج الداخلي إلى راوي العالم مؤكِّداً على غموض روايته وصراع الشخصية الأصلية مستخدما سؤالا واحدا (هل يعود أدراجه الآن مَرَّةً

أُخرى؟) كذلك، يعبر السارد عن ذروة هذا الصراع متكئا على ذكر انفصاله من الأرض و تدرجه السلم وذكر أوصافٍ من أحوال الشخصية نحو العنف والغضب.

«لا! هذه المرّة لن أعودَ! أنّه من العار أن أكون جباناً إلى هذا الحَدّ ... لقد حملتُ على كتفيّ قدراً قميئاً ثقيلاً طيلة عشر سنوات طويلة ... وعليَّ الآن أن أغسله في ظل بوابة مندلبوم ...» (المصدر نفسه)

في هذه العبارات، نلاحظ أن الراوي استفاد من «لن أعودَ»، «أكون»، «حملتُ على»، «كتفيَّ»، «عَلَيَّ» و «أَغْسِلْهُ» حتى يعرض أنه غَيَّرَ رؤية راوي العالم إلى صيغة المتكلم وبواسطة هذا الأمر وكذلك، اقترابُ الكاتب من المتلقي، يصبح حسُ التردد في العودة إلى مندلبوم أو عدم الرجوع إليها و صراعُ الشخصية، من المقبول تماما. بعد ذلك يستفيد الكاتب من «جباناً»، «قدراً قميئاً ثقيلاً» ليقوم بعلاقة وثيقة مع المتلقي وهكذا، يسعى إلى تأثره بالرواية وإلى استقطابه، سعيا أكثر.

«حين وصل قبل عامين إلى القدس كان قد عقد عزمه على أن يقابل أُمّه و يقول لها كل شيءٍ ولكنّهُ فى لحظة وقوفه على سلم الفندق شعر بأنه لن يستطيع أن يمسح الكذب الطويل الذي ساقه على أمه عندما كان يراسل الإذاعة قائلاً: "أنا ودلال بخير، طَمَّنونا عنكم"لقد نمت الكذبة طيلة هذه السنوات العشر نمواً فظاً حتّى إنه لم يجد مبرراً ليقول الحقيقة مرّة واحدة حاسمة وقاسية وربّما قاتلة أيضاً» (المصدر نفسه:٢٤)

نظرا إلى عبارات «وصل»، «عقد عزمه» و «أُمّه» في شكل الصيغة الغائبة وإلى التفاسير ووجهات نظر الراوي التي تتجلى في «حاسمة، قاسية و ربّما قاتلة ...»، فإنّ الراوي مرة أخرى يقوم بتغير الرؤية السردية من صيغة المتكلم للبطل إلى راوي اللامحدود العالم ثم يُغَيِّرُ زمن الرواية من الحاضر إلى الماضي ويجسد نفسَه حاضرا أمام أعيننا في حاضر روايته وماضيها، مستعينا بالإشارة إلى حدثِ عودة شخصية الرواية قبل سنتين إلى القدس. بما أن في هذا النوع من الرؤية السردية، يُفتَقَدُ حس الاقترب من حدثِ وشخصية القصة و حفاوتها، إذًا يُمَهِّدُ الكاتب الطريق للقارئ حتى يواجه بعالم القصة دون تدخل الراوي ثم يَسمعَ بأذنيه ماذا قال الشخصية؟ يتم هذا الأمر بعبارة «أنا ودلال بخير، طمنونا عنكم» وبواسطة انتقال كلام الشخصية بدون أي تغيير؛ على هذا النحو، يثير في القارئ شعورَ حضوره في المشهد ومشاركته في الحدث فضلا عن أنه يسمع صوت شخصية القصة؛ هذه الأمور كلها تجعل القارئ يقترب من عالم النص و قصته وتسبب إغراءه الكثير.

«وما من شك في أنَّ أمّه قَد قضت طيلة ذلك الصباح واقفة في حلق البوابة تتطاول بعنقها باحثة بين الجموع. وما من شك في أنها أُصيبت بخيبة أمل مريرة وفاجعة ...» (المصدر نفسه)

يوظف راوي اللامحدودِ العالمُ آراءَ وخيالاتِ شخصية روايته حتى يصف تفاصيلَ الأحوالِ المحتملةِ لأمه حينما تنتظر رؤية أولادها. يقصد الراوي بواسطة إدخال القضايا العاطفية وإتيانِ عبارة «ما من شك» و الإعرابِ عن تلك الأحاسيس بصورة حقيقية،استقطابَ القارئَ وخوضَه في عالم الحلم أكثرَ.

«استلقى في سريره وصالب ذراعيه تحت رأسه ... كانت العتمة قد بدأت تبسط كفها فوق المدينة النائمة ولم يكن ثمة في الغرفة إلّا فكرة واحدة حاسمة: لابدّ من الذهاب غداً إلى مندلبوم!» (المصدر نفسه)

إن المتأمل في هذه النماذج يجد أن هناك راوياً لامحدوداً عالماً، يُحَوِّلُ زمنَ القصة من الماضي إلى حاضرها و يُري نفسَه حاضرا في الزمن الحالي و من ثم يتطرق إلى توصيف حالة الشخصية الرئيسية وبطل القصة ومن جراء ذلك، يَعرِضُ ذلك المشهد عن كثبٍ واصفا تفاصيلَ حالةِ الشخصيةِ وبيئةِ أطرافه. يقوم الراوي بهذه الأفعال ليُخرِجَ عالمَ القصة من الظلمة والألفاظِ الجافة ويُنَوِّرَها ويملأَها تصويرا وروحا ونهايةً يَعرضَها حيةً. هذه الأمور كلها سببت اقترابَ المخاطب من عالم القصة والعلاقة الوطيدة بينهما. امتداداً لذلك، وبالاستعانة بعبارة "فكرة واحدة"، يقوم الراوي بتغيرٍ آخرَ بواسطة إعادة الرأي الباطني لشخصية الرواية بصورة مباشرة ودون تغييرٍ ويُرجِعها من راوي اللامحدود العالم إلى المونولوج الداخلي المستقيم وبمساعدة هذه التحولات والتطورات، يجعل المخاطب مشتبكا في البؤر المختلفة الروائية. كذلك، بواسطة انهيار النظم الخطي للقصة، يؤكد على التوتر وبلبلة الشخصية الرئيسية ويقوم بعلاقةٍ عميقةٍ بين فحوى الرواية ومسارة نقلها وحالات القارئ الذي أصبح متحيرا بسبب تعقد القصة.

«وغداً سوف تلوّح له بكفها المعروقة وسوف تندفع إليه بشعرها الأشيب ووجهها العجوز المبتل بالدموع، سوف تنهمر فوق صدره وترجف كما يرجف طير صغير على وشك أن يموت، سوف تمرّغ رأسها المكدود على وجهها دون أن تجد الكلمة التي تستطيع أن تشحنها بحبها المخذول» ... (المصدر نفسه) .

يعيد الكاتب تغييرَ راوي قصتِه من المونولوج الداخلي المستقيم إلى راوي اللامحدود العالم ويُوجِدُ تغيرا في زمن الرواية ومنزلةِ الراوي الزمانيةِ وينتقل الراويَ من زمن الرواية الحالي إلى المستقبل ويُحضرُه هناك ثم يستعرض السارِدُ العليمُ، ذلك المشهدَ قريبا بواسطة بيان الحالة المحتملة للأم حينَ زيارة ولدها ووصف تفاصيل عواطفهما ليعرضَ تصويرا كاملا من ذلك المشهد للمتلقي ويُؤثرَ على عواطفه كثيرا. إضافة إلى ذلك، إن الراوي بمساعدة هذه العبارات والتعبير عن تخيلات الشخصية وتخمين عاقبة عودة الشخصية من منتصف الطريق وعدم زيارة أمه، يحطم الحدود بين

الواقعية والخيال ويُري عملَ الأم حقيقيا حتى يضيف إلى غموض وإبهام القصة؛ لأن القارئ يزعم بسهولة أنّ هذه الوهميات تكون جزءا من القصة ريثما سيشاهد أن أمه ماتت قبل سنوات بكثير.

«تقلب في فراشه وخيل إليه انه يسمع وجيب قلبه يضرب في جسده كله كالوتر المشدود ...»(المصدر نفسه:٢٥)

من الملاحظ أن راوي اللامحدود العالم، يُحَوِّل زمن الرواية من المستقبل إلى الحاضر مرة أخرى مستعينا بعبارات «تقلب» و«يسمع» ومن ثم يصبح الراوي حاضرا في الزمن الحاضر ويُزيل النظم الخطي للقصة كأن الكاتب نفسه، يبحث عن انتظام وتنسيق ما في مسار سرد القصة بواسطة هذه التغيرات الزمانية للراوي وتنوع الرؤية السردية.

«سوف يبدأ من البدء، منذ أن غادر يافا إلى عكا ليرى الفتاة التي كانت أمّه تزمع أن تخطبها له: انّه يذكر تلك اللحظة بكل دقائقها، كيف وقفت امه على السلم تدعو له بالخير و التوفيق، وكانت خالته تقف إلى جانبها تشير له مطمئنةً، ...» (المصدر نفسه)

يُغَيِّرُ الكاتب الرؤية السردية من راوي اللامحدود العالم إلى المونولوج الداخلي غير المستقيم بواسطة لفظ «يذكر» ومن وجهة نظر الشخصية الرئيسية وبطل القصة ثم يبدأ بسرد القصة من بدايتها. هنا جدير بالذكر كما أسلفنا سابقا؛ يكتب الراوي حبكة روايته بشكل يجعل بداية الرواية قبل عشرة أعوام من فراق الولد أمه وفي لحظة صراعه للعودة إلى أمه على السلم ويبدأ بنقل بداية القصة بعد صفحات عدة من الشرح ونقل الرواية من وسطها؛ بعد ذلك يجعل القصة غامضة معقدة بواسطة إزالة النظم الخطي لها ثم انتقالُها وعرضُها إلى القارئ شيئا فشيئا؛ لأن القارئ يفهم في أواسط القصة ماذا حدث في أوائلها. هذا اللعب الذهني من جانب الراوي، ليس يشتغل ذهن المخاطب حتى نهاية القصة بل بعد انتهاء القصة أيضا، ويُحَيِّرُه كما كان يجعل شخصية روايته، بلبالا قلقا متوترا كذلك، وعلى هذا النحو، تصير روايته ملائمةً مع معنويات الشخصية علاوة على ذلك بواسطة التغييرات المنوعة والتشوش في الرؤية السردية لروايته، يؤكد على التحير وصراع الشخصية النفساني في العودة أو عدم العودة إلى يافا و المواجهة بأمه ومن ثم يصنع الرؤية السردية للرواية متناسبة مع هذا الصراع.

«... وكان يشد على ذراع أخته دلال التي رغبت في مرافقته، فتاة غضة في العاشرة من عمرها تغادر الدار مع أخيها لأول مرة في حياتها ... عانى كثيراً .... بسبب دلال الّتي تعنى لامه كل شيء في البيت، هي الّتي تعطي المرأة العجوز نكهة الحياة ...» (المصدر نفسه)

في هذه العبارات، يُواصل الراوي المونولوج الداخلي ويُدخِلُ بنتاً عمرُها عشرةُ أعوام ليضيف إلى قابلية الرواية العاطفية ومن ثم يقوم بتحليل الشخصية بواسطة شرح وتفسير حالة تلك الشخصية، ونظرا إلى اقتراب الراوي في هذا القسم من القارئ والحفاوة الموجودة فيه، يؤثر على القارئ كثيرا.

«ومرة أخرى تقلّبَ في فراشه محتاراً، كانت الغرفة تنوسُ بضوء شاحب مريض، وكانت السلة الصغيرة تتكىء على الجدار مثل شيء حَي ....» (المصدر نفسه)

يُغَيِّر الكاتب، مستعينا بعبارات «تَقَلَّبَ» و«كانت تنوسُ» الرؤية السردية من المونولوج الداخلي غير المستقيم إلى راوي اللامحدود العالم ويحمل رواية القصة على عاتق السارد العليم وعلى هذا النحو، يحول زمن الرواية من الماضي إلى حاضرها ويجعل الراوي حاضرا في ذلك الزمان ثم يتطرق إلى وصف حالة الشخصية الأصلية للرواية بمونولوجه الداخلي. كذلك يُخرج القارئ من وضعية لحظة فراق الشخصية الأمَ وتحيره في عكا ثم يعالج توصيف الجو الموجود حول الشخصية بمساعدة راوي اللامحدود العالم وهكذا، يقوم بخلق الجو والبيئة للرواية، ويتمظهره للقارئ حقيقيا. إضافة إلى ذلك، يصف بعبارة «بنور شاحب مريض» البيئةَ ومشاهد أطراف شخصيته للقارئ بصورة ملائمة مع معنويات تلك الشخصية.

«لماذا لا يبدأ بالقصة من نهايتها؟ لماذا لا يحكي لها كيف دخل اليهود عكا وكيف جرت الأمور بعد ذلك؟» (المصدر نفسه)

يستأذن الكاتبُ شخصيةَ روايته الرئيسيةَ بناءً على مونولوجه الداخلي، حتى يَدخُلَ في مسارة القصة ويعلنَ حضوره؛ بتعبير آخر، يُخرج القارئ من عالم النص ويقوم بإيجاد التنوع في سير القصة ويضيف إلى تشويقها. هنا جدير بالذكر أنَّنا نقدرُ أن نحسبَ هذا العمل للكاتب من خصائص روايات ما بعد الحداثة . (مجموعة المؤلّفين،٢٠١٠: ٤٢)

«كان في الغرفة حين تفجَّرَت جهنم في وجهه ... ارتد مع من ارتدَّ حين بدأ الظلام يطوى عكا ... كانت دلال ترتعش في دمها بالخفقات الأخيرة من أنفاسها، وعندما شدّها إلى صدره كأنه يريد أن يسكب فيها قلبه ودمه، حدَّقت إليه ثم رفعت حاجبيها لتقول شيئاً ولكن الموت سَدَّ الطريق أمام الكلمة.» (كنفاني،١٩٨٧: ٢٦)

في هذه العبارات، يعيد الكاتب الرؤية السردية من راوي اللامحدود العالم إلى المونولوج الداخلي في ذهن الشخصية الرئيسية و من خلاله، يغير زمن القصة كذلك، من الحاضر إلى الماضي ويبدأ بنقل القصة والأحداث المطلوبة له في الماضي؛ على هذا النحو، يتابع ماضيَ روايته ويتطرق إلى بيان لحظة استشهاد أخت الشخصية الأصلية ويعبر عن تفاصيلها؛ هذا العمل يتم بعد بيانِ موجزٍ من الأحداث ولذلك، يبرزها الراوي عن كثب للقارئ وبواسطة الإعراب عن

اللحظات المؤلمة يثير عواطف القارئ أمام تلك الأحداث ويجعله منفعلا أمام نص الرواية ويضيف إلى اشتباكه العاطفي ويحاول كثيرا حتى يستقطب القارئ. جدير بالذكر أن الكاتب يستفيد من المونولوج الداخلي للشخصية الأصلية وبطل الرواية الذي له دور بارز في المشهد، للتعبير عن هذه المشاهد حتى يجعل المسارح للقارئ، أكثر قبولا واحتمالا.

«هل بكى؟ إنه لايذكر شيئاً الآن، كل الذي يذكره أنه حمل اخته القتيل بين ذراعيه وانطلق الى الطريق يرفعها أمام عيون المارة ليستجدي دموعهم كما لو أنَّ دموعه وحدها لا تكفي ...» (المصدر نفسه)

كما نلاحظ؛ إن الكاتب بواسطة عبارة «هل بكى؟» يقوم بتغير الرؤية من المونولوج الداخلي إلى السارد العليم ويضيف إلى غموض وهيجان القارئ بطرح هذا السؤال ثم يُبعدُه قليلا عن سرد القصة ويُحول زمن الرواية من الماضي إلى الحاضر؛ إلا أنه بعبارة «كل الّذى يذكره» يسوق الرؤيةَ السرديةَ إلى المونولوج الداخلي للشخصية الرئيسية وبطل القصة ومن ثم يُرجع زمن الرواية إلى الماضي ويُوَدِّع مواصلةَ رواية القصة إلى الشخصية الرئيسية ومن جراء ذلك، يتطرق إلى توصيف أحاسيس الشخصية الأصلية. نهايةً يهدف الكاتب إلى إثارة عاطفة القارئ الشديدة مستعينا بتخصيص النصِ وصفَ هذه المشاهد المؤلمة وبيان تفاصيلها.

«نهض إلى النافذة ففتح الستائر القاتمة وأخذ يحدق إلى الطريق ... يجب أن يحررها من الكذبة ...» (المصدر نفسه)

تتغير الرؤية السردية من المونولوج الداخلي إلى راوي اللامحدود العليم و هكذا، يتجسد الكاتبُ الجوَ والمشهدَ المؤلم والمظلم مع ذكر «الستائر القاتمة» بعد ذلك، يُرينا مشهدَ أطراف شخصيته ملائما مع معنويات الشخصية ووضعية القصة ويُحضر القارئَ داخل المشهد؛ على هذا النحو، يقوم بإيجاد ارتباط منطقي بين فحوى القصة مع أقسام الرؤية السردية وأحوال القارئ ثم يتجه إلى باطن ذهن الشخصية الأصلية بواسطة «يجب أن ....» و يعرب عن رأيه.

«و كان اللقاء في ظل البوابة الكبيرة باكراً صباح اليوم التالى لم يَرَ عليّ أمّه فيما كان يتفرس بالوجوه، خالته فقط كانت هناك ... وفي غمرة اللقاء سألته السؤال الذي أتى خصيصاً ليجيب عليه –أين دلال؟ ... وفي العينين الصغيرتين المترقبتين ذاب كل الإصرار الذي حمله معه ...– ولكنّك لم تقولي لي أين أمّي؟ وتلاقت العيون مرّة أخرى، نقل عليّ السلة من يد إلى الأخرى وحاول أن يقول شيئاً ... –أين دلال؟ –دلال؟ ومَرَّةً أخرى أحس بالضعف يأكل ركبتيه ... –خذي هذه السلة لِأمي، فيها بعض اللوز الأخضر ... ولم يستطع أن يكمل، كانت نظرة فاجعة قد انسكبت من عينى المرأة العجوز ... –كانت تحبّه ...» (المصدر نفسه: ٢٧–٢٨)

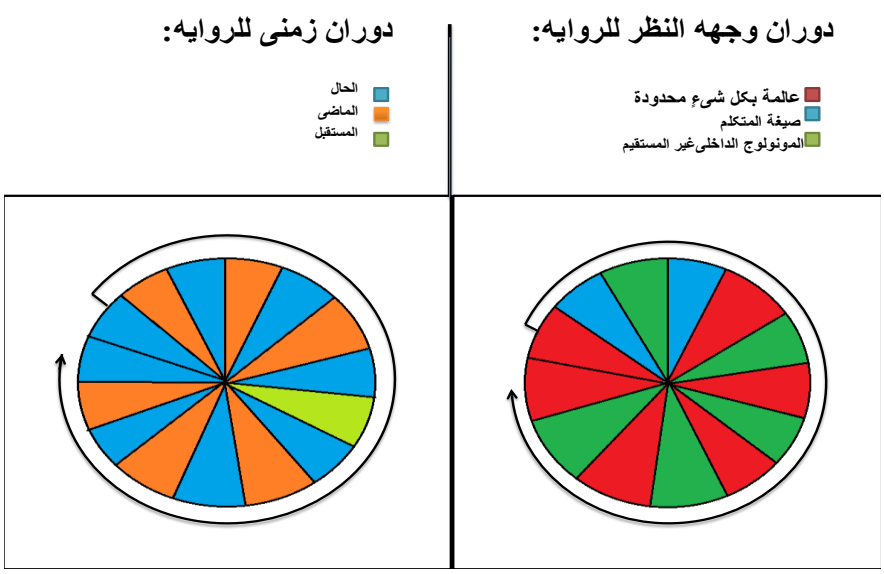
يبدو أن الكاتب يتحقق استقرارُه في الزمن والرؤية السردية حينما أعرب عن الصراع النفساني للشخصية وتغيرات الرؤية السردية والزمان، ليتمشى مع أحوال الشخصية ويؤَكِّدَ عليها في نهاية القصة وفي لحظة ذروة وحلها ثم يختارُ راويَ اللامحدود العالمَ والزمنَ الحاضرَ في انتهاء القصة ويلتزم بهما؛ أما نظرا إلى أهمية هذه اللحظات له، فيُخَصِّصُ قسما من نص الرواية إلى انتقال مكالمات شخصيات هذا المشهد مباشرا وبدون تغيير؛ علاوة على هذا، يتطرق إلى شرح وتفسير وبيان تفاصيل أحوالها وآرائها خلال نقل مكالمات الشخصيات مباشرا وهكذا يعرض هذا المشهد قريبا وواضحا للقارئ ويُقَرِّبُه إليه حتى يجلب نظرته ويؤثر على أحاسيسه لأن الكاتب بواسطة هذا العمل يُبَيِّنُ العواطف الحقيقية للشخصيات متزامنا؛ كأن المتلقي حاضر في المشهد ويسمع كلمات الكاتب أو الراوي مباشرا أو يشاهد بأم عينه، أعمال وردود فعلهم؛ على هذا المنوال، يضيف إلى حقيقية القصة ويجعلها أكثر صدقا، إضافة إلى ذلك «يَبقى نقلُ المكالمة فضلا عن مضمونها الخاص، كصوتٍ في أذن الإنسان ويُوجِدُ رغبةً إلى البلبلة، عدمِ الرضاية وقولِ الكلمات التي لم تتلفظ بعدُ واستماعِ الأشياء التي لم نسمعها حتى الآن.» (بين،١٣٨٩: ١٠٧)

هنا جدير بالذكر أن الكاتب في نهاية الرواية ولحظة ذروة القصة و حلها، إضافة إلى صوت راوي اللامحدود العالم وصوت شخصية بطل القصة، يُدخِلُ صوتا جديدا–صوت خالته– ويقوم بإيجاد أصوات متعددة حتى يصيرَ عرضُ الرواية أحسن وخلابا وتصبحَ الرواية منوعةً.

النتيجة:

قد تبين بعد دراسة الرؤية السردية في رواية "الأفق وراء البوّابة" أن الكاتب قد استخدم في هذه القصة رؤيات سردية متنوعة منها: راوي اللامحدود العالم، صيغة المتكلم والمونولوج الداخلي غير المستقيم، بشكل تغيري. لايزال الكاتب يقفز من رؤية سردية إلى أخرى في القصة كلها؛ إلا أنه في النهاية وفي لحظة الذروة، رَكَّزَ الرؤيةَ إلى راوي اللامحدود العالم. استفاد الكاتب طوال القصة، من رؤية راوي اللامحدود العالم، حتى يقوم بمسرحة الأحداث، تقديم الشخصية وخلق الجو ثم يَعرِضَ المشاهدَ وجوَ الرواية، ملائمةً مع أحوال الشخصيات والفضاء العام للقصة. استفاد الكاتب من رؤية صيغة المتكلم لتقريب القارئ من القصة وإحضاره في المشاهد وايجاد **الحقيقية** وتأثره بالرواية ثم استخدم المونولوج الداخلي ليُري الشطر الأولَ من القصة في قالب الذاكرة والسيرة الذاتية عَبْرَ ذهن الشخصية الرئيسية وإثر ذلك، أوجد الحقيقيةَ، الحفاوة وجعلها مقبولة تماما. علاوة على ذلك، بواسطة هذه التغيرات، قام الكاتب بتغيرات الراوي الزمانية طوال القصة ثم أحْضَرَ الراويَ في الزمن الماضي، الحاضر ومستقبل الرواية بشكل تغيريٍ حتى يحرض القارئ لمتابعة الرواية ويضيفَ إلى غموض وتعقدها.

وأخيرا إن كنفاني بواسطة هذه التغيرات وإثر ذلك، بإيجاد التوتر في الرؤية السردية وانهيار النظم الخطي، نَفى كلَّ نظم و انسجام وجعل المخاطب في الرؤيات السردية المختلفة وبهذا السبيل، أظْهَرَ تحيرَ الشخصية الاصلية، وصراعها النفساني وتوترها أكثر من قبل ومن ثم بَلْبَلَة القارئَ، مصاحبا الشخصية الأصلية؛ وهكذا، يقوم بإيجاد التلائم بين مضمون القصة، أسلوب سردها وأحوال القارئ ويوجد ارتباطا وثيقا بينهم ويضيف إلى تعليق الرواية ونهايةً إلى تشويقها. كذلك، يُدخل نفسَه في قسم من القصة ويعلن حضوره فيها؛ هذه الخصائص جميعُها، قرَّبت القصةَ إلى روايات ما بعد الحداثة ونظرا إلى زمان كتابتها بواسطة كنفاني، نستطيع اعتبارَه من رواد كتابة القصة الفلسطينية والعربية الحديثة رغم عمره القصير.



المصادر و المآخذ:

١ – اخوت، احمد، (١٣٧١)، «**دستور زبان داستان**»، اصفهان، نشر فردا: چاپ اول.

٢–إلياس، جاسم خلف، (٢٠١٠) ، «**شعرية القصة القصيرة جداً**»، سوريه، دمشق، دار نينوى: الطبعة الاولى.

٣–بارت، رولان، (٢٠٠٢)، «**مَدْخل إلى التحليل البنيوي للقصص**»، ترجمه:د.منذر عياشى، سوريه، حلب، مركز الإنماء الحضاري:الطبعة الثانية.

٤–بوعزة، محمد، (٢٠١٠)، «**تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم**»، لبنان، بيروت، الدار العربية للعلوم: الطبعة الأولى.

٥–بى‌نياز، فتح اله، (١٣٨٧)، «**درآمدى بر داستان نويسى و روايت شناسى با اشاره‌ى موجز به آسيب شناسى رمان و داستان كوتاه ايران**»، تهران، افراز.

٦-پاينده، حسين، (١٣٦٨)، «**اهميت زاويه ديد در داستان كوتاه**»، نشريه اطلاع رساني و كتابداري، كيهان فرهنگي، رقم ٦٤.

٧-برين،لورانس، (١٣٧٨)، «**ادبيات داستانى، ساختار، صدا و معنى**»، ترجمة حسين سليمان، فهيمه اسماعيل‌زاده، تهران، رهنما.

٨-پين، جانى، (زمستان ١٣٨٩)، «**سبک و لحن در داستان**»، ترجمة نيلوفر اربابى، اهواز، نشر رسش: الطبعة الأولى.

٩-حمود، ماجده، (٢٠٠٥)، «**جماليات الشخصية الفلسطينية لدى غسان كنفاني**»، دمشق، دار النمير للطباعة و النشر و التوزيع: الطبعة الأولى.

١٠-طاهرى، قدرت الله و پيغمبرزاده، ليلا سادات، (بهار و تابستان ١٣٨٨)، «**نقد روايت شناختى مجموعه (ساعت پنج براى مردن دير است) بر اساس نظريه ژرار ژنت**» مجلة ادب پژوهي، رقم ٧ و ٨.

١١-عظيمى، كاظم؛ صدقي، حامد؛ حريرچي، فيروز، (ربيع ١٣٨٩ هـ.ش)، «**تحليل العناصر القصصية في قصة« مقعد رونالدو» للقاص الفلسطينى المعاصر محمود شقير**»، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية علمية محكمة، رقم ١٤، السنة السادسة.

١٢-فلكى، محمود، (١٣٨٢)، «**روايت داستان (تئوری‌های پايه‌ای داستان نويسى)**»، تهران، نشر بازتاب نگار: الطبعة الأولى.

١٣-القصراوي، مهاحسن، (مؤلفة من الأردن)، (٢٠٠٤)، «**الزمن في الرواية العربية**»، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية: الطبعة الأولى.

١٤-كنفاني، غسان، (١٩٨٧)، «**أرض البرتقال الحزين**» ، لبنان، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية: الطبعة الرابعة.

١٥-"""""""""""""""""""""""""""""، «**الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال**»، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية: الطبعة الثالثة.

١٦-"""""""""""""""""""""""""""""، «أدب المقاومة في فلسطين المحتلة ١٩٤٨-١٩٦٦، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية: الطبعة الثالثة.

١٧-كنجيان خناري، علي وپاک نهاد، زهرا، (خريف ١٣٩٠)، «**السرد واللغة في الرواية "التلصّص" لصنع الله ابراهيم**» ، إضاءات نقدية، السنة الأولى، العدد الثالث.

١٩-كودرزي لمراسكى، حسن؛ بابابور روشن، علي،(١٣٩١)، **دراسة الصلة بين الزمن وعنصر التشويق في رواية «الأفق وراء البوابة» لغسان كنفاني**»، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية علمية محكمة،العدد٢٥، شتاء١٣٩١هـ.ش/١٤٣٤هـ.ق/٢٠١٣م.

١٨-مارتين والاس، (١٣٨٦)، «**نظريه هاى روايت**» ، ترجمة محمد شهبا، نشر هرمس، تهران: الطبعة الثانية.

١٩-مجموعة مؤلفين، (٢٠١٠)، «**جماليات ماوراء القص**»، المترجم: أماني أبورحمة، سورية، دمشق، دار نينوى: الطبعة الأولى.

٢٠-مستور، مصطفى، (١٣٧٩)، «**مبانى داستان كوتاه**»، تهران، نشر مركز: الطبعة الأولى.

٢١-ملا ابراهيمي، عزّت و مونسى، آزاد، (بهار ١٣٩١)، «**تحليل نمادهاى زنانه در رمانهاى غسان كنفانى**» ، «زن در فرهنگ و هنر»، دوره ۴، رقم ١.

٢٢-مندنى اور، شهريار، (١٣٨٣)، «**ارواح شهرزاد (سازهها، شگردها و فرمهاى داستان نو)**»، تهران، ققنوس: الطبعة الأولى.

٢٣-ميرزايي، فرامرز؛ مرادي، مريم، (١٣٩٠)، «**تقنيات السرد الزمني في أدب فلسطين المقاوم («رجال في الشمس» و«ماتبقى لكم» لغسان كنفاني نموذجا)**» فصلية النقد والأدب المقارن (دراسات في اللغة العربيه و آدابها) السنة الأولى، العدد٢، صيف ١٣٩٠هـ.ش/١٤٣٢هـ.ق/٢٠١١م.

٢٤-ميرصادقى، جمال، (١٣٨٢) ،«**ادبيات داستانى**»، تهران، بهمن: چاپ چهارم.

٢٥-ميرصادقى، جمال و ميمنت، (١٣٧٧)، «**واژه نامه هنر داستان نويسى**»، تهران، كتاب مهناز: الطبعة الأولى.

References

A group of writers (2010). Jamaliaat ma wara' alqasi [Aesthetics of metafiction] (A. Abourahmah., Trans.) (1st ed.). Dar AlNeinawa

Adab al muqawima fi filistin almuhtala [Resistance Literature in Occupied Palestine (1948-1966). (3rd ed.). Arabic Research.

Al'adab alfilistiny almuqawim taht alaihtilal [Resistance Palestinian Literature Under Occupation] (3rd ed.). Arabic Research.

Al-Qasrawi, M. (2004). alzaman fi alriwayat alearabia [Time in Arabic Novels] (1st ed.). Arab Researches.

Azimi, K. Sedghi, H. Harirechi, F. (2010). tahaluyl aleanasir alqisasyt fi qisa maqad Runaldu lilqasi alfelestin almuasir Mahmud Shaqir [Analysis of Narrative Elements in Ronaldo's Chair by Contemporary Palestinian Writer Mahmoud Shuqair]. *Iranian Association of Arabic Language and Literature*, (14), 19-35.

Barthes, R. (2002). Madkhal AlTahlil AlNebiwi LelGhiss [An Introduction to the Structural Analysis of Narrative] (M. Ayyashi., Trans.) *Development Center*. (Original work published 1966).

Bouizza, M. (2010). Tahlil alnasi alsardii: Atiqniaatih wamafahimih [Narrative text analysis: Techniques and concepts] (1st ed.). Altabat Alula.

Brian, Lawrence. (1999). Adabiate Dastani: Sahktar, Seda va Mani [Fiction literature: Structure, voice, and meaning] (H. Soleimani, & F. Esmaeili., Trans.). Rahnama.

Byniaz, F. (2008). Daramadi bar dastannevisi va revaiatshenasi ba esharei mujaz be asibeshensi roman va dastan kootahe Iran [An introduction to fiction writing and narratology with brief reference to the pathology of Iranian novels and short stories]. Afraz.

Falaki, M. (2003). Revaiate dastan (teorihaie paie'iee dastan nevisi) [Narrative of the story (Basic Theories of Story Writing)] (1st ed.). Baztabe Negar Publication.

Gonjian Khonari, A. & Pak Nahad, Z. (2011). Alsard wallughat fiy rawaya altalssos li Sanuallh 'Ibrahim [Narrative and Language in the Novel Becoming a Thief by Sanollah Ibrahim] *Critical Illuminations*, *1* (3), 91-100. https://ensani.ir/file/download/article/20130807165644-9838-23.pdf

Goodarzi Lamraski, H., & Babapour Roshan, A. (2012). Barresie rabete zaman va jazzabiat dar romane Ofogh poshte darvazeh [Examining the relationship between time and attraction in the novel horizon beyond the gate by Ghassan Kanafani. *Iranian Association of Arabic Language and Literature*, (25), 113-145. file:///C:/Users/ASUS/Downloads/75213922505%20(2).pdf.

Hamoud, M. (2005). Jamaliat al Shakhsiatol Felestinie ladaya Ghassan Kanafani [The aesthetics of Palestinian character in the view of Ghassan Kanafani] (1st ed.). Dar Al-Namir

Kanafani, G. (1987). Sarzamine porteghalhaie ghamgin [The land of the sad oranges] (4th ed.). Arabic Research.
Khalaf, J. E. (2010). Shaerayt alqisat alqusyrat jidana [Being Poetic in Very Short Stories] (1st ed.). Dar AlNeinawa.
Mandani Oor, S. (2004). Arvahe Shahrzad (sazeha, shegrdha, va formhaie dastane no [Souls of Shahrzad (Structures, strategies, and forms of the modern story)] (1st ed.). Ghoghnoos.
Martin, W. (2007). Nazariehaie revaiat [Recent theories of Narrative] (M. Shahba., Trans.) (2nd ed.). Hermes.
Mastoor, M. (2000). Mabanie dastane kootah [Basics of short story] (1st ed.). Markaz Publication
Mirsadeqi, J. & Mirsadeqi, M, (1999). Vajenameh honare dastannevisi [Dictionary of Story Writing] (1st ed.). Ketabe Mahnaz.
Mirsadeqi, J. (2003). Adabaiate dastani [Fiction Literature] (4th ed.). Bahman
Mirzaei, F., & Moradi, M. (2011). Tecnichaie zamani revaiat dar adabiate paidairoe felestin (Mardani dar Khorshid) va (che chizi baraie shoma baghi mimanad) asare Ghassan Kanafani [Temporal narrative techniques in Palestinian resistance literature (Men in the sun) and (What is left for you) by Ghassan Kanafani]. *Comparative Literary Criticism Journal (Research in Arabic Language and Literature), 1*(2).
Molla Ebrahimi, E., & Moonesi, A. (2012). Tahlile nemadhaie zananeh dar romanhaie Ghassan Kanafani [Analysis of feminine symbols in Ghassan Kanafani's novels] *Woman in Culture and Art*, *4* (1), 25-44.
file:///C:/Users/ASUS/Downloads/35013911102%20(1).pdf.
Okhovvat, A. (1992). Dastoore Zabane Dastan [The Grammar of Fiction] (1st ed.). Farda Publication.
Payandeh, H. (1989). Ahammiate zavieh dud dar dastane kootah [The importance of point of view in short stories]. *Keihane Farhangi, 6* (4), 56-58.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/15098/%D8%A7%D9%87%D9%85%DB%8C%D8%AA-%D8%B2%D8%A7%D9%88%DB%8C%D9%87-%D8%AF%DB%8C%D8%AF-%D8%AF%D8%B1-%D8%AF%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%86-%DA%A9%D9%88%D8%AA%D8%A7%D9%87.
Pynch, J. (2010). Sabk va Lahn dar dastan [Style and Tone in Fiction.] (1st ed.) (N. Arbabi., Trans.) Rasesh Publication.
Taheri, Gh & Peighambarzadeh, L. S. (2009). Naghde Revaiatshnakhtie Majmuee (Saate Panj baraie mordan dir ast) bar asase nazarie Gerard Genette [Narratological critique of the collection (It's Too Late to Die at 5 O'Clock) Based on Gerard Genette's Theory. *Literary Research Journal*, (7-8), 27-49.
https://ensani.ir/file/download/article/20100927153153-%D9%86%D9%82%D8%AF%20%D8%B1%D9%88%D8%A7%DB%8C%D8%AA%C2%AC%D8%B4%D9%86%D8%A7%D8%B3%D8%A7%D9%86%DB%80%20%D9%85%D8%AC%D9%85%D9%88%D8%B9%DB%80%20%C2%AB%D8%B3%D8%A7%D8%B9%D8%AA%20%D9%BE%D9%86%D8%AC%20%D8%A8%D8%B1%D8%A7%DB%8C%20%D9%85%D8%B1%D8%AF%D9%86%20%D8%AF%DB%8C%D8%B1%20%D8%A7%D8%B3%D8%AA%C2%BB%20%D8%A8%D8%B1%20%D8%A7%D8%B3%D8%A7%D8%B3%20%D9%86%D8%B8%D8%B1%DB%8C%DB%80%20%DA%98%D8%B1%D8%A7%D8%B1%20%DA%98%D9%86%D8%AA.pdf