مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (10) العدد (13) 2026
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (10) No. (13) 2026

دراسة مقارنة لصورة الأب بين مجموعتي "عالم ليس لنا" لغسان كنفاني و"مصلاي الصغير" لهوشنغ غلشيري

د. بثينة شموس*

(تاريخ الإيداع 5/6 /2026. قُبِل للنشر في 6/15 /2026)

□ ملخّص □

تشكل صورة الأب صورة بارزة في الأدب، إلا أنها من الصور التي قلّما لقيت اهتماماً بدراستها، ونظراً لأن الأدب مرآة المجتمع فإن دراسة صورة الأب في الأعمال الأدبية تعكس طبيعة العلاقات الأسرية والطبيعة الفردية للأشخاص، رواةً كانوا أو شخصيات رئيسة أو ثانوية. عمل البحث –وفقاً للمنهج الوصفي التحليلي، في ضوء المنهج المقارن القائم على أسس الاتجاه الروسي– على دراسة صورة الأب في مجموعتين قصصيتين من مجتمعين مختلفين؛ الأولى: للكاتب الفلسطيني "غسان كنفاني" بعنوان: "عالم ليس لنا"، والثانية للكاتب الإيراني "هوشنغ غلشيري" بعنوان: "مصلاي الصغير"، ومقارنتهما وصولاً إلى ما يشترك فيه المجتمعان العربي والإيراني في تصوير الأب، وفي المؤثرات التي تؤدي إلى تغيير تلك الصورة. وقد وصل البحث إلى أن صورة الأب كانت سلبية في المجتمعين بشكل عام، وحتى إن لم تكن سلبية فإن تأثيرها في الابن كان سلبياً، وقد أظهرت القصص العربية الضغوط الاجتماعية والاقتصادية التي أدت إلى تأثيرات سلبية في الابن من جهة، وإلى وجود تناقضات في شخصية الأب ذاتها من جهة أخرى، فيما كانت الضغوط البارزة في المجتمع الإيراني –كما تبدّت في القصص– سياسية، ما جعل المشكلة الأكبر في العلاقة بين الآباء والأبناء الانقطاع والفقد الناتج غالباً عن الاعتقال، ومن النتائج أن الميزة الغالبة على صورة الأب في القصص كانت الغياب، وهو ما يعكس حالة الفقد والتشتت التي تواجه الجيل الصاعد بالانقطاع الحقيقي أو النفسي عن الجيل السابق، وغيرها من النتائج التي سنبينها في نهاية البحث.

الكلمات المفتاحية: صورة الأب، التشخيص، غسان كنفاني، هوشنغ غلشيري

*مدرس في قسم اللغة العربية– كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة طرطوس
ButhainaShemous@tartous-univ.edu.sy

مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (10) العدد (13) 2026
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (10) No. (13) 2026

A Comparative Study of The Paternal Image in Ghassan Kanafani's "A World Not Ours" and Houshang Golshiri's "My Little Chapel"

Buthaina Shemous*

(Received 6/5 /2026. 15 /6/2026)

□ ABSTRACT□

The image of the father is prominent in literature, yet it is one that has received little attention in its study. Given that literature is a mirror of society, studying the image of the father in literary works reflects the nature of family relationships and the individual nature of the characters, whether narrators, main characters, or secondary ones. According to the descriptive-analytical method, within the framework of the comparative method based on the principles of the American school, this research studies the paternal image in two short story collections from two different societies; "A World Not Ours" by the Palestinian author Ghassan Kanafani, and "My Little Chapel" by the Iranian one Houshang Golshiri. The study compares these two stories to identify commonalities in the portrayal of the father in both Arab and Iranian societies, and the factors that alter this image. The research concludes that the image of the father was generally negative in both societies, and even when not explicitly negative, its impact on the son was detrimental. The Arab stories depicted social and economic pressures that negatively affected the son, while also revealing contradictions within the father's own character. In contrast, the prominent pressures in Iranian society, as portrayed in the stories, were political. This led to a significant problem in the relationship between fathers and sons: separation and loss, often resulting from imprisonment. Consequently, the dominant characteristic of the father figure in these stories was absence, reflecting the sense of loss and fragmentation experienced by the rising generation due to a real or psychological disconnection from the previous generation. Other findings will be discussed later.

Keywords: The Paternal Image, Characterization, Ghassan Kanafani, Houshang Golshiri

*Lecturer ; Arabic Department- University of Tartous
ButhainaShemous@tartous-univ.edu.sy

1- مقدمة

تشكل الرابطة الأسرية العلاقة الأبرز والأمتن في المجتمع، وذلك لأن الأسرة تحتضن الخلية الأولى التي تؤسس المجتمع، وقد تغيرت صورة تلك الرابطة على امتداد العصور بين أن تكون متينة في المجتمعات المحافظة، وهشّة في المجتمعات المتحررة، وبين أن تكون السلطة للأم كما في المجتمعات البدائية، وأن تكون للأب في المجتمعات المعاصرة، وأن تكون السلطة للعائلة في المجتمعات الشرقية المحافظة، وأن تكون السلطة شخصيةً للفرد في المجتمعات الغربية المتحررة، وانطلاقاً من أن الأدب مرآة للمجتمع يمكن رؤية صورة هذه العلاقات الأسرية بارزة في الأدب.

يهتم البحث الراهن بالتركيز على صورة الأب في انعكاسها في الأدب، وصولاً إلى فهمها في المجتمع، وتعمل الدراسة الراهنة على تقصي تشخيص الأب استناداً إلى دوره ومدى تأثيره في أبنائه في الدعم والقوة أو الإضعاف والتهميش، وذلك كما وردت في الأدب، وقد قامت على انتقاء مجموعتين قصصيتين من ثقافتين مختلفتين: العربية والفارسية، واختيرَ الكاتبان "غسان كفاني" و"هوشنغ غلشيري" لأن كليهما من الكتاب المعاصرين المؤثرين بشدة في مجتمعيهما، وممن كانت أعمالهم انعكاساً حقيقياً للمجتمع بكل سلبياته وفجواته وسيئاته، ناهيكم عن إيجابياته ومقوماته.

1-1- الدراسات السابقة

تبيّن حين جمع المادة أن بعض الدراسات اهتمت بتصوير الأب في أعمال روائية وقصصية مختلفة، لكن أياً من الدراسات لم تتطرق إلى صورة الأب لدى أحد الكاتبين "غسان كنفاني" و"هوشنغ غلشيري" كلاً على حدة، أو بالمقارنة بينهما، كما أن الدراسات التي وجدناها عند غيرهما لم تركز على صورة الأب بانطباعها على الابن، بل اكتفت ببيان الوصف الحسي والنفسي للأب، أو بطرق تقديم الأب بالسرد والوصف والحوار، من دون التركيز على الصورة ذاتها، وهي في تحليلها ونماذجها تبتعد كثيراً عن الدراسة الراهنة. من هنا؛ رأينا أن دراسة صورة الأب في مجموعة قصصية للكاتبين "كنفاني" و"غلشيري" تتيح لنا التعرف على النظرة العامة للأب في المجتمعين عن طريق أدبيهما.

1-2- أسئلة الدراسة

تعمل الدراسة الراهنة على طرح مجموعة من الأسئلة والإجابة عنها، وأهمها:

- كيف صوّرت قصص مجموعتي: "عالم ليس لنا" للكاتب *غسان كنفاني*، و"مصلاي الصغير" للكاتب *هوشنغ غلشيري* خصائص الأب في علاقته بالابن، وكيف عملت على تشخيصه؟
- ما هي نقاط التشابه والاختلاف بين المجموعتين المذكورتين في تصويرهما للأب؟

1-3- المنهجية

قامت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي في ضوء المنهج المقارن بدراسة صورة الأب في مجموعتين قصصيتين للكاتب الفلسطيني "غسان كنفاني" بعنوان: "عالم ليس لنا"، ومجموعة أخرى للكاتب الإيراني "هوشنغ غلشيري" بعنوان: "نمازخانه‌ی کوچک من: مصلاي الصغير"، والمقارنة بينها في المجموعتين، اعتماداً على أسس المدرسة الروسية في الأدب المقارن، التي تركز على العمل الأدبي ذاته، وقد بدأ البحث بمقدمة، عقبها تعريف الشخصية والتشخيص، لأن صورة الأب لا تخرج عن كونها شخصية، وانتقل بعد ذاك إلى الدراسة التطبيقية، فعرض قصص المجموعة العربية "عالم ليس لنا" التي حوت صورة للأب فيها، ثم نظيراتها في المجموعة الفارسية "مصلاي الصغير"، وانتهت دراسة القصص بمقارنة ونتائج وثبت للمراجع. من المهم القول إن التركيز على صورة الأب انحصر بعلاقته بالابن، ولم نركز على طرق السرد في عرض الصورة والتقنيات المستخدمة في ذلك إلا بما يخدم توضيح ذلك الأثر النفسي والاجتماعي في الابن.

2- الدراسة

الشخصية (Character) عنصر مصنوع أو مخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها (زيتوني، 2002، 114؛ ميرصادقي، 122)، وقد عدّها كثير من النقاد والدارسين أهم عنصر من عناصر القصة أو الرواية، إذ جعلوا بقية العناصر تعمل على إيضاحها وترسيمها، كما جعلوها مقياساً لمهارة الكاتب وبراعته، لذا اهتم الكتّاب بالتشخيص (Characterization)، الذي عُرِّف بطريقة رسم الشخصية بما يحتّم العمل على تكوينها الجسمي والنفسي والاجتماعي (محمد، 2011م، 296- 297؛ بوعزة، 2010م، 40)، فيما عرّفه جينيت (Genette) بأنه الوسائل التي يستخدمها الخطاب في رسم الشخصية (زيتوني، 2002، 115)، وقد يكون التشخيص بطريقة مباشرة عن طريق الراوي أو السارد أو الكاتب، إذ يطرح صفات الشخصيات وخصائصها، وقد يكون بطريقة غير مباشرة، وذلك حين يترك للشخصية أن تقدم نفسها، فيكون التشخيص عندئذٍ بتتبع حركاتها وأفعالها وأقوالها وتصرفاتها وأفكارها وعقائدها من دون أن يتدخل السارد (ميرصادقي، 1394هـ.ش، 125- 132)، فلا تنحصر الشخصية بما تقوم به من أفعال، بل ما تنوي أن تقوم به، إذ إن هذه النية تحكم على طابع الشخصية، وتسهم في كشفها من الداخل، مثلها في ذلك مثل العادات والأنماط والمثل والمقدرات والعلل النفسية والجسدية (كارد: 1387هـ.ش، 18- 32)، وهذا كله يتكشّف باللغة: لغة السارد أو لغة الشخصية ذاتها، فالشخصية في الأحوال كافة لا تخرج عن كونها نتاج اللغة، ولا وجود لها خارج الكلمات الدالة عليها في النص (زيتوني، 2002، 114). انطلاقاً من هنا يمكن لنا دراسة شخصية الأب في القصص المدروسة على أنها صورة للأب عامة كما عرضها كل كاتب، ولا بد قبل البدء من الإشارة إلى أن الحكم على صورة الأب لا يكون بما هو موجود في النص وحسب، بل بما يمكن استنباطه من تأويلات ينثرها السرد بشكل خفي، وهي –في هذا كله– لا تخرج عن محاولة للتعمق في التحليل، وصولاً إلى فهم أعمق للصورة عامة.

2-1- مجموعة "عالم ليس لنا"

2-1-1- ذراعه كفه أصابعه

يبدو أن شخصية الأب في القصة شخصية مزدوجة تبدي حباً بقدر ما تبدي رغبة في الانتقام، وتظهر ليناً وعطفاً بقدر ما تبدي قسوة وضغينة، وتبرز صورة الأب المهزوز والغاضب على أنه بطل القصة، وقد شُخِّصت صورة الابن – الذي استُحضِر إلى القصة على أنه شخصية طيفية– على درجة كبيرة الاستهتار والفظاظة: "انفلتت من بين شفتيه [الأب] جملة غاضبة: أيها العجوز [لشيخ] الخرف [...] ورغم طول الزمن فإنها لم تفقد شيئاً من معناها ومغزاها ولؤمها [...] كأن خيري، ابنه، يقولها الآن في هذه اللحظة وهو واقف وسط الغرفة واضعاً كفيه في جيبيه محدقاً إلى أبيه ببرود" (كنفاني، 2014، 42). تبدو شخصية الأب هي التي صنعت من الابن النموذج الذي بدا عليه في القصة، إذ يبدو مما أبداه الأب من تحولات أن الصورة القديمة له كانت مناقضة لما آل إليه، ومن ذلك مثلاً: "لقد تعلمت أخيراً هذا الدرس الصغير المفيد: إذا أردت شيئاً فخذه بذراعيك وكفيك وأصابعك.. لا لن أقف ذليلاً أمامك يا خيري مرة أخرى" (السابق، 42- 43)، فالمقطع السردي السابق يُبدي أن هذا الدرس المتأخر شكلٌ من أشكال نمو شخصية الأب التي كانت صورتها قبل ذلك النمو مناقضة لذلك، أي كانت شخصية معطاءً تضحي في سبيل الابن، لكن ذلك أيضاً لا يمكن فصله عن ماضي "العجوز الخرف" حين لم يكن مسناً، ولم يكن خرفاً.

شكلت جملة (أيها العجوز الخرف) لازمة قام عليها النص السردي بالعودة إليها كل حين، وكأنها نقطة ارتكاز زمني لقعر انحدار ما، وهي في الحقيقة لم تكن بداية الانحدار، بل قعره، لكنها شكلت بدء الزمن عند الشيخ، لأنها كانت نقطة الصدمة التي جعلت المسارات الزمنية جميعاً لا تفتأ تعود إليها كل حين، وكأنها دوّامة تقعَّر عندها الزمن، وصار

استمرار المسار الزمني إلى المستقبل بعدها أمراً في غاية الصعوبة، إن لم يكن مستحيلاً، وقد ظن الشيخ أنها نقطة لبداية الانحدار حتى كان يعود إليها كل حين على أنها بداية الحدث الأهم في القصة، ونقطة التحول العظمى فيها، لكنها في الحقيقة كانت نقطة ارتكاز لقعر ذلك الانحدار، لأن الابن الذي حضّر الغرفة المنفصلة والخادمة والملابس والأكل –كما ذكر الشيخ– كان قد فعل ذلك قبل التفوه بهذه العبارة التي شكلت صفعة قاسية على وجه توقع الأب وأمله، أي إن تحول الابن كان قبلها لذا فهي آخر درجات انحداره، ولكنها في الآن ذاته نقطة بداية الكشف التي جعلت الأب يعي عمق ذلك الانحدار، لذا شكلت اللحظة الأولى التي تصل إليها المسارات الحدَثِيّة جميعاً، وترتد على عقبيها فلا تبرحها.

إن أهم ما يميز هذه الجملة أنها بيّنت صورة مختصرة جداً للأب، ولما يريد الابن الخلاص منه في هذا الأب، وهو ما شكّل اختزالاً حاداً في وصف الشخصيتين، وإسهاباً شديداً في تشخيصهما، فجملة (عجوز خرف)، تنضح بالضعف الجسدي والعقلي، فتصوِّر ما آل إليه الأب، وما فرَّ منه الابن، فهو لا يكره الصورة الأولى لوالده حين كان قوياً ويقظاً، بل يكره ضعفه، وهذا التقعير الشديد لانحدار الشخصيتين (الأب في الخيبة واليأس، والابن في العقوق والنفور) شكّل تلك اللازمة التي تكررت بين حين وآخر كما مرّ آنفاً، مذكِّرةً الأب بالحاجز الصلب الذي انتصب بينه وبين ابنه من الطرفين.

إن الأب حاضر في حياة الابن، لكن بصورة تختلف عن الصورة التي يطلبها هذا الابن، أي إنه غائب في قوته ودعمه، وحاضر في ضعفه وحاجته، لذا فإن الابن أبدى ذلك العنف اللفظي والأسلوبي لجعله غائباً عن حياته أيضاً، مثلما غابت الصورة الأولى له قبل أن يتحول إلى "عجوز [شيخ] خرف".

إن التجربة التي أجراها الأب على القطط كانت لمعرفة مدى تحمّل الآباء والأبناء لبعضهم، وهو ما شكّل قصة تمثيلية مضمَّنة في القصة، وقد كان ذلك حين انتزع قطاً رضيعاً من أمه، ووضعه مع قط مسنٍّ في بيته: "صحيح أنني أخذته من حضن أمه، ولكنني أنا طردت من بين ذراعي ولدي *خيري* الذي صرفت من أجله حبات عيني" (السابق، 47–48)، وحين بدأ القط بالمواء الشديد نتيجة جوعه قرر ألا يقدم له الطعام ليرى ماذا سيفعل، ونام وهو يسمع مواءه الصاخب، ويراقب محاولاته البائسة ليرضع من القط الكبير الأبيض، وحين استيقظ كان القط الكبير مدمىً، والصغير يمتص الدماء منه بصوت مسموع.

يُمكن قراءة القصة التمثيلية للتجربة التي أجراها الشيخ بوجهين؛ الأول: أن الرموز الواضحة للقط الكبير الأبيض والقط الصغير الأسود تمثيل علني للشيخ وابنه، وأن ما حدث بينهما كان تمثيلاً واقعياً للعجز والخرف الذي طرأ على الأب ولم يستطع الابن تحمله، وتكون حينها عبرة القصة التمثيلية أن الأبناء يستغلون خيرات آبائهم حتى آخرها، وهو ما يعكسه لنا رأي الشيخ الذي وضعنا في ممر ذي اتجاه وحيد لفهم القصة على هذه الشاكلة، إذ يبدو من التجربة التي أراد أن يتبين نتيجتها أنه عوّد ابنه على العطاء ولم يطالبه بشيء فيما سبق، لكن حين بدأ الأب يتغير ويحتاج ويطلب، خلق في الابن شعوراً بأنه عبء، وهو ما جعله يتنصل منه ويُظهر ما لم يُظهره في الرخاء والعطاء: "أنا عجوز خرف! عجوز خرف لأنني أردت أن أقول لك بأن الحياة ليست غرفة وخادمة وملابس وأكل! أعجوز خرف لأنني أحببتك! لأنني كنت ذليلاً عند قدميك!" (السابق، 43)، وصورة الأب والابن في هذا الفرض لا تتضح هنا إلا بما يرسمه الأب، وهي الصورة الحاضرة، لكن ما مهّد له الأب في أن يجعل من نفسه مسكيناً ومثيراً للشفقة، ومن الابن ظالماً، يُفتضح في السرد في صورة غائبة؛ إذ يمكن للأمر يكون مناقضاً لذلك تماماً، وهذا الوجه النقيض يشكل الوجه الآخر للقصة التمثيلية، فالتجربة التي أجراها الشيخ مع القطط لا تدل على طبع ليّن، بل تدل على قسوة غير مفتعلة، وإنما متأصلة، ودليلُ تلك القسوة أمران: الأول فيما أبداه من توقع حين عرض القطَّ الصغير على الكبير: "وحين وصل [القط الأبيض الكبير] إلى القط الصغير دار حوله دورتين ثم شمه عن كثب، ومد يده فحبس رأسه، وعاد أدراجه إلى تحت الطاولة. أحس الشيخ بخيبة

أمل صغيرة، ولكنه تظاهر بعدم الاهتمام" (السابق، 45)، فخيبة الأمل الصغيرة هذه ناتجة عن أن القط الكبير لم يُبدِ مواجهة عدوانية مع القط الصغير، وقد عمل السرد على بيان توقعه ذاك مرة أخرى في قوله بعد تكرار محاولة الصغير للرضاعة وشعور القط الكبير بالسأم: "حتى متى سيستمر ذلك؟ لا بد من أن تأتي اللحظة" (السابق، 48)، فاللحظة المنتظرة هي لحظة نفاد صبر القط الكبير.

والأمر الآخر الذي دلنا على قسوته المتأصلة تأكيد السرد أنها –القسوة– لم تكن وليدة اللحظة، بل جاءت بعد تفكير طويل: "لكنه يريد بكل بساطة أن يحصل على ذلك الشيء الصغير الذي فكر به طوال أربعة أسابيع" (السابق، 41– 42). إن هذا التصرف الصغير لم يحظَ بمساحة التفكير طوال أربعة أسابيع إلا لكبر المراد منه، وهو يدلنا على أن هذا القرار المتأني كان نتيجة وعي شديد بالمراد، وقدرة كبيرة على رسمه بتفاصيل عديدة طيلة أربعة أسابيع، وكأن هذه الأسابيع الأربعة طويت في تكرار لحدث افتراضي واحد ما كان ينتهي إلا ويبدأ من رأس الدائرة الزمنية ذاتها، فاختزال الأسابيع الأربعة بالتفكير فيه تشكّل محاولة أخرى لتقعير الزمن في رسم تفاصيل وأوجه متعددة له، لكونه يعدّ وجهاً مقابلاً ومختزلاً للحدث الأهم: "<أيها العجوز الخرف> واكتشف في هذه اللحظة أن هذه الجملة الصغيرة ترددت على لسانه طوال السنوات الأربع الفائتة دون [من دون] كلل ودون توقف" (السابق، 42)، فأربع سنوات من الخذلان عقبها أربعة أسابيع من التفكير بالانتقام للفعل الذي أوقعه في هذه الأزمة النفسية، وهو في الفترة المديدة للحادثة الأولى (انتزاع الابن لنفسه من حضن أبيه) أدان التصرف والفاعل، وفي الحادثة الثانية (انتزاع القط الرضيع من أمه) أجاز لنفسه الفعل وشرّع القيام به، مع أن الفعل واحد، لكنه برر لنفسه أن ينفذ رغبته ونفى ذلك عن الآخر، وهو ما يحيلنا بدوره إلى فهم آخر للتمثيل الذي جاءت به القصة، والذي أُضمِر في سردية غائبة لم تظهر خيوطها علانية، بل تبدّت في فلتات هنا وهناك في السرد.

إن انتزاع القط الصغير من أمه وإحضاره إلى قط ذكر قد يكون تمثيلاً مطابقاً للابن والأب، فلم يظهر شيء عن الأم –أي زوجة الشيخ– على امتداد القصة، ولو بتلميح بسيط، وهو ما يمكن أن يكون تلميحاً بأنه أخذه من أمه، وأرغمه على العيش معه، وحرمان الابن من أمه هو ما ولد لديه نفوراً حقيقياً، وقد دلنا على هذه السردية أمران؛ الأول: الإشارة إلى البيت والخادمة والثياب، والتي قد تكون هي ذاتها الأشياء التي منحها الأب للابن فيما مضى: "... سوف يمنحه غرفة في مكان ما، وخادمة تأتيه ساعة في كل يومين لتعنى بشؤون ملابسه وطعامه [...] عجوز خرف لأنني أردت أن أقول لك بأن الحياة ليست غرفة وخادمة وملابس وأكل!" (السابق، 43)، فما أعاده الابن لأبيه هو ذاته ما اقترضه منه فيما مضى، أي أعطاه المادة، وحرمه من الحنان والأم والدفء. الأمر الثاني الذي رجّح كون هذه السردية مضمرة في النص أن الهدف الرئيس لما قام به الشيخ هو عزل الصغير عن أمه، لا امتحانه بالتجويع، ففكرة التجويع طارئة وليست قديمة على امتداد أربعة أسابيع مثل فكرة العزل: "قال العجوز بصوت مرتفع: إنه جائع، وحين قام عن سريره ليفتش عن شيء ما ليطعمه للقط الصغير الأسود راودته فكرة مفاجئة ما لبثت أن بعثت فيه فرحاً حقيقياً: لا، لن أطعمه، لنرَ ما الذي سيحدث" (السابق، 46).

إن هذه النية تعكس لنا خلفيته الفكرية في هذا الشأن، فلو أراد تجويع الصغير لكان هدفه أن يرى ردة فعل الأبناء حين لا يبقى لدى الآباء ما يعطونه لهم، أو ربما مدى احتمال الآباء للأبناء وهم يستنفدون قواهم، لكن هذه الفكرة طارئة في ذهنه، ووليدة تلك اللحظة، أما الفكرة الأولى التي كان قد خصص لها تفكيره على امتداد أربعة أسابيع فهي حرمان الصغير من أمه، وكأنه رأى في ذلك الحرمان الطريقة المثلى للانتقام، وزاده منهجية بالتجويع الذي حاول أن يعطيه تبريراً

بالفضول، ولكنه في الحقيقة إذلال وإخضاع بقطع متعلقات الأم كافةً عن رضيعها، ماشياً على ما يمكن أن يكون قد فعله بابنه بقطع متعلقات الأم كلها عنه.

2-1-2- المنزلق

تبدو صورة الأب هنا أيضاً صورة مزدوجة لبطل خارق وممزق في الآن ذاته، لكن ما يثير الانتباه أن الجانب الخارق طغا على الجانب الممزق في عين الابن، فلم يكن يرى ضعفه بمقدار ما كان يرى قوته: "كان والدي رجلاً طيباً.. كان شعره شائباً، وكانت له عين واحدة أما عينه الأخرى فقد اقتلعها بنفسه حين كان يخيط نعلاً سميكاً لحذاء رجل ضخم [...] كان أبي رجلاً طيباً، لم تكن لحيته طويلة" (كنفاني، 2014، 63). يبدأ المقطع السردي السابق بتشخيص الأب ظاهرياً ونفسياً، لكن التشخيص الظاهري لا يخرج عن إطار النفسي في مفاده، فحين وصف أباه بالشيب لم يكن يرمي إلا إلى اختزال سنيّ التعب والمشقة التي تحيل إلى انحدار الأب بما ينطوي في شعر أشيب، معلناً تجاوز مرحلة الشباب والانتقال إلى الشيخوخة، وحين وصفه بأنه أعور فقد أحالنا إلى قسوة حياته ودأبه وصبره وتحمّله وقسوة طبيعة عمله، وهي الصفات النفسية ذاتها التي تابع بها في ذكره لجزئيات الحدث الذي أدى إلى فقدان عينه.

قد يبدو مبدئياً أن تأثير حادثة اقتلاع عينه أثناء عمله –كما ذكر بنفسه– في نفس الطفل جعلت صورة الأب راسخة في ذهنه وخياله، لكن الاستمرار في القصة يكشف لنا أن القصة متخيّلة بأكملها، إذ استبدل بها سردية أخرى توهمنا أن الثانية أقرب إلى الواقع، لكنها في الحقيقة متخيَّلة هي الأخرى، واختلاف السردية مع المحافظة على ما فيها من خوارق يُدخل كليهما في باب الواقعية السحرية، ويؤكد للمتلقي أن تأثير الأب كان شديداً في ابنه، وربما يعود ذلك إلى طيبة الأب الزائدة، إذ عرّج على ذلك مرتين مؤكداً في كل مرة أنه طيب جداً.

إن جميع الإحالات الكلامية لقصة الصبي تقودنا مباشرة إلى تصويره الجانب المهزوم في أبيه، لكنها تنتهي بالجانب الخارق: "ولكن أبي لم يكن يملك دكاناً صالحة، ولم يساعده أي انسان في عمله، كانت دكانه عبارة عن صندوق من الخشب والصفيح والورق المقوى [...] لقد واظب أبي على عمله دون خوف أو تردد، وكان الناس يكتشفون أنه يستطيع إصلاح الأحذية ببراعة، حتى يجعلها تبدو وكأنها جديدة تماماً، ولذلك فإن مزيداً من الأحذية كان يأتيه كل يوم، وكان يمضي نهاره، ونصف ليله في عمل متواصل" (السابق، 63-64).

وقد كانت نهاية الأب تتناسب مع حجم المشقة والقسوة اللتين رسمهما الابن في شخصيته منذ البداية: "...كان الرجل الغني يجلس طوال النهار وطول الليل على شرفته يأكل موزاً وبرتقالاً ولوزاً وجوزاً، وكان يلقي بالقشور، عبر سياج شرفة قصره إلى منحدر الهضبة، وذات صباح كانت الهضبة قد امتلأت بالقشور، ولم يستطع الخدم أن يجدوا صندوق أبي بين كل تلك القشور [...] أغلب الظنّ أنه ما زال جالساً في صندوقه يعمل جاداً في إصلاح ما لديه من الأحذية كي يسلمها في موعدها، وحين ينتهي من ذلك سوف يعود إلى البيت، ولكنني أعتقد أنه مات هناك" (السابق، 65).

إن لجوء الصبي إلى الخارق لإتمام قصة أبيه يتناسب مع مستوى الخطاب الطفولي، ومع السرد المرتبط بصوت طفل من جهة الخطاب، ومع المستوى الفكري للطفل الذي يرى أباه خارقاً وتليق به النهاية الخارقة من جهة المضمون، ولهذا لم يَبدُ إدخال الخارق إلى نسيج القصة نافراً فيها، أو مضعفاً لذلك النسيج. إن الخارق هنا من تلقين الأم للطفل الذي انتهى من إظهار اليقين بتلك الخوارق إلى الواقعية القاسية التي تلاءمت مع الواقع القاسي، فجاءت فجة جافة من دون جنوح إلى الخيال أو الخوارق: "ولكنني أعتقد أنه مات هناك"، وهذا الاعتقاد بحدّ ذاته محاولة للخروج من أسطورة الأب التي عمل على صنعها في قصته إلى الواقع الذي هو فيه، وهو انتقال مفاجئ مهّد له بالاعتقاد، وناقض به التصريح عما في نفسه، فهذا الانتقال المفاجئ بدا بتراً متعمَّداً أكده الصبي فيما بعد حين سأله المعلم: "هل تعتقد حقاً أن أباك

مات؟/ أبي لا يموت، لقد قلتُ ذلك فقط كي أنهي القصة، ولو لم أفعل ذلك لما انتهت قطّ، بعد شهور سيأتي الصيف، وسوف تجفف الشمس أكوام القشور حتى يخفّ ثقلها فيستطيع أبي أن يزيحها من فوقه ويكرّ عائداً إلى الدار" (السابق، 65– 66)، وهو بهذا لا ينعطف انعطافاً حاداً في العودة إلى الخيال والخوارق وحسب، بل ينحو بالسرد إلى اتجاه مخالف تماماً للفرض، فيجعل التمزق الذي بدا في شخصية الأب منذ البداية وجهاً آخر للخوارق التي شكلت أرضية ذهنية للطفل في كل ما يرتبط بأبيه، وهذا الانجراف يبتعد بالصبي عن الواقع المرير الذي يغرق فيه من فقر بدا عليه في تصوير المعلم له منذ البداية، وبدا في عمل أبيه، وحلمه بتعليم ابنه، لكن هذا الابتعاد عن الواقع جعل منه نموذجاً في نظر المعلم حين خاطب المدير قائلاً: "لدي في الصفّ طفل عبقري. أعتقد أنه رائع، دعه يسمعك قصة أبيه" (السابق، 66).

تبدو أسطرة الأب في عين ابنه ناتجة عن كونه أتاح له المجال للدراسة، وهو ما ظهر في قول الأب كما عرضه الابن: "وكان يمضي نهاره، ونصف ليله في عمل متواصل، وكان يقول لأمي: "غداً سيذهب الأولاد إلى المدرسة، وكانت أمي تقول له: إذن سوف تستريح قليلاً من عناء العمل" (السابق، 64)، ويبدو أن الأب وصل إلى قوله، ووصلت الأم أيضاً إلى قولها، فاستراحة الأب لم تكن إلا في موته، لكن المغالاة في تصوير نهاية الأب بنسبها في كل مرة إلى أمر خارق مختلف عما قبله، يُخرج واقعية موته من مجرد حقيقة بسيطة وجافة إلى كونها لفّاً حول تلك الحقيقة يحيل المقصد عنها إلى سواها: "كانت دكانه صغيرة جداً، وكان بارعاً، وذات يوم وصلت شهرته إلى صاحب القصر الذي كان يطلّ فوق دكانه الصغيرة فأرسل له بكل ما لديه من الأحذية العتيقة ليصلحها ويعيدها جديدة مرةً أخرى. [...] وحينما انتهوا [الخدم] من نقلها كان والدي قد اختنق تحت أكوامها، فالدكان الصغيرة لا تتسع لكل تلك الأحذية" (السابق، 66).

إن اندفاع الابن نحو تضخيم صورة الأب قادت بدورها إلى محاولة المعلم للانسياق لتلك الرغبة، فسَرَت إليه معلِنة –مرة أخرى– عن التفاف جديد حول الحقيقة، فحين تساءل المدير عما إذا كان الصبي مجنوناً أجاب المعلم: "ولكنه ليس مجنوناً، أنا نفسي أصلحتُ حذائي عند والده، و حينما عدتُ لأصلحه مرةً أخرى قالوا لي أنه قد مات/ كيف مات؟/ كان يدق نعلاً لحذاء عتيق، و لقد دقّ يومها كثيراً من المسامير في ذلك النعل كي يجعله متيناً تماماً، وحين انتهى من ذلك وجد أنه قد دقّ أصابعه بين الحذاء و السندان. تصوّر!" (السابق، 67)، لكن حدود المغالاة في كل مرة لا تخرج عن أمرين؛ الأول: عما فرضه الصبي في تشخيصه الأول للأب بالطيبة والشقاء، والثاني: عما فرضه منذ البداية بالتمزق والخوارق.

يبدو أن الأب كان على درجة من الفقر والتضحية حتى أثر في ابنه أيما تأثير، ولأنه غائب حاول الابن أن يبقيه حاضراً بطريقتين؛ الأولى: بإخراجه عن الطبيعة ونسبة قدرات خارقة إليه تتيح له أن يعود كلما انقضت محنة (من قبيل جفاف قشور الثمار أو إزالة الأحذية)، والثانية: بالاستمرار في قص قصته بأشكال متجددة لا تستقر على حال، وكأن الروح تبعث في القصة مرة بعد مرة، فغياب الأب ترك مكاناً أجوف في ضمير الطفل وذاكرته، فحاول رتقه بما يمكن لمخيلته الطفولية أن تعمل لإبقاء حضوره طاغياً، فما كان منه إلا أن جعل من القصة استمرارية للأب، لئلا يعترف بموته، لأنه على يقين من أنه إذا ما اعترف بموته فستنتهي القصة، ويتأكدُ غياب الأب فيما أقرّ به بنفسه: "هل تعتقد حقاً أن أباك مات؟/ أبي لا يموت، لقد قلتُ ذلك فقط كي أنهي القصة، و لو لم أفعل ذلك لما انتهت قطّ" (السابق، 65).

إن شخصية الأب في القصة شخصية رجل طيب متفانٍ عانى ما عاناه في سبيل ابنه، فترك فيه أثراً لا يزول بانقضاء زمانه، ولم تقف حدود ذلك التأثير على الابن وحسب، بل سرت إلى المعلم الذي استمر في عرض القصة بوجه جديد كما مرّ، وكأنه جزء من المنظومة التي تشكلها، فالافتتاحية التي بدأت بها القصة بالحديث عن عدم خبرته بإدارة الدرس، واندفاع الصبي لملئها بقصة، امتدت حتى نهاية القصة بتبادل أدوارٍ أجاز للمعلم أن يتعلم من تلميذه: "كانت تلك

هي تجربته الأولى في عالم التدريس، ولما كان لا يعرف ماذا يتعين عليه أن يفعل حين يدخل إلى الصف فقد حاول جهده أن يبعد تلك اللحظات قدر ما يمكن [...] ومنْ أنتَ لتفعل ذلك؟ لقد عشتَ حياتك البائسة دون أن يعلمك إنسان أي شيء ينفعك، أتعتقد أنه بوسعك أن تعلم الناس ما ينفعهم؟ أنت نفسك آمنتَ بأن المدرسة هي آخر مكان يتعلم فيه الرجل الحياة، فما بالك الآن وقد صرتَ مدرّساً فيها؟" (السابق، 61)، فالفرض المبدئي للمعلم أنه لا يستطيع أن يعلم أحداً لأن أحداً لم يعلمه حينما كان صغيراً) تماشى مع الطلب المبدئي للمدير بأن يوكل المهمة إلى أحد الطلاب حين سأله المعلم: "ماذا عسانا نفعل في الصفوف إذا كان الصغار دون كتب؟ وأجاب المدير من أنفه باختصار: أي أستاذ قدير يعرف كيف يشغل حصته دون كتب، ثم أنكفأ شارحاً بلؤم: تطلب من أحد الأطفال أن يشغل الحصة عنك إذا عجزت" (السابق، 62)، وهو ما جاء في صورة مشكلة قُدِّم حلها على طبق جاهز بصوت أحد الأولاد: "<لدي قصة جميلة يا أستاذ> صاح طفل كان مكوماً على نفسه في آخر مقعد فقدم حلاً ملائماً لذلك الموقف المضطرب" (السابق، 62). يبدي لنا ما سبق صورة غائبة لسردية غائبة عن والد المعلم ذاته، فإقراره بأنه لم يجد من يعلمه أي شيء ينفعه في طفولته إقرارٌ مبطَّن بأن أباه كان غائباً عن تلك الطفولة، لذا استمر في دعم الصورة الراسخة للأب في ذهن الصبي، وكأن ذلك الصبي انعكاس لظله الماضي، أو كأن المعلم امتداد لذلك الصبي، أو لما سيكون عليه فيما بعد، لذا عمل معه على تدعيم الفجوة التي أحدثها غياب الأب في ذهنه، وترجيحها بالتأكيد أمام المدير، لفرضها وكأنها حقيقة أُكِّدت بالمعاينة، بما يؤكد أن هذا الغياب أشد ظهوراً من حضور الابن ذاته.

2-1-3- عطش الأفعى

تبدو صورة الأب في القصة رمزاً للتقليد والأصالة مقابل الحداثة، وقد كان الأب حريصاً جداً على أن يتعلم ابنه تلك المهنة، لكن الابن لم يكن ليتعلم أو ليرغب في ذلك، لذا تجلى انقطاع ذلك التقليد –قرع الطبلة في الزفة– في أمرين: الأول في تحول الزفة إلى السيارات بدلاً من العراضات، وهو ما ظهر في قوله لزوجته: "قالوا إن السيارات أفضل، تصوري! منذ أن تزوج *عبد المحسن* قبل خمسة شهور حتى اليوم وهم يقولون كل يوم في المقهى إن السيارات أفضل من الزفة" (كنفاني، 2014، 91)، والثاني في عدم تمكن ابنه من تعلم المهنة: "<لو مت أنا غداً فممن سوف تتعلم هذه الصنعة؟ ماذا سوف تشتغل؟ افتح عينيك جيداً هذه الليلة، وراقبني كيف أشتغل، يجب أن تتعلم! يجب أن تتعلم>. لكنه لم يتعلم قط [...] لم يستطع أن يتعلم قط. كان العمل في غاية الصعوبة، وكان لا يستطيع أن يتصور كيف يمكن أن يجيده في يوم ما" (السابق، 89). إن امتناع الابن عن تعلم المهنة شكل حاجزاً أمام استمراريتها، لا يقلّ دلالة عن استبدال السيارات بها.

تبدو صورة الأب في القصة مُحبّة للابن والمهنة، لكن انتهى به المطاف إلى خذلان عميق من الابن والمهنة، وهذا الخذلان تحول شيئاً فشيئاً إلى إحباط ويأس حاول معه في البداية أن يتحول إلى قوة تدميرية: "حينما مدّ [الصبي] رأسه شاهد مقدمة لامعة لسيارة سوداء وعجلة كبيرة كانت واقفة أمام الباب مباشرة، ولما حاول أن يمد رأسه أكثر شاهد حجراً كبيراً يهوي فوق زجاج السيارة" (السابق، 93)، ولكن حينما لم يجد فيه من القوة ما يكفي لذلك اندثر واختفى مرة واحدة: "أبوه؟ خرج ذات مرة ولم يعد" (السابق، 92)؛ "وأبوه لم يعد منذ ذلك اليوم" (السابق، 95). إن البتر الذي تحقق في صورة الأب أحدث فراغاً هائلاً ملأ حياة الابن بأكملها، لأنه حينما خذل والده ولم يتعلم المهنة أخفق في أن يكون استمراراً له على أنه مستقبل مهني ووجودي، لذا حينما بُتِر الأب بتلك الطريقة لم يَجد أمامه إلا البتر الحقيقي بالاختفاء، أي الانقطاع عن المستقبل برمته، وهذا البتر جعل الابن من طرفه مبتوراً عن ماضيه، وهذا ما شكّل لديه خللاً وجودياً جعله ينظر إلى أي محدَث على أنه محاولة لانتزاعه بسبب هشاشة جذوره، وحينما ظن الابن أن السيارة التي صدمته

هي ذاتها التي قضت على مستقبل مهنة الأب أقرّ صراحة بأن ما قضى على أبيه هو ذاته ما سيقضي عليه: "هي التي اندفعت نحوه، أما هو فقد كان واقفاً لا يتحرك، وحدث الأمر بسرعة، وحينما سمع الزعيق التفت فجأة، وشاهد مقدمة سيارة سوداء، وعجلة كبيرة، كل الذي عرفه أن السيارة كانت هي نفسها، السيارة ذاتها" (السابق، 85).

واعتقاد الابن بأن السيارة التي حاول والده تحطيم واجهتها لأنها نحّته جانباً هي ذاتها السيارة التي صدمته بنية القتل يُضمر تأكيد اعتقاده بالفكرة التي أرادها أبوه منذ البداية، وهي أن الابن امتداد له، وأن ماضيهما واحد، ومستقبلهما واحد، وعدوهما واحد أيضاً: "شاهد نقاط الزيت الأسود تتقاطر من مقدمة السيارة، ثم تزحف ببطء شديد صلب نحو بحيرة صغيرة من الدم كانت تمتد حتى أنفه [...] تسللت الأفعى السوداء بطيئة قاسية كريهة، وغاصت في بحيرة الدم الصغيرة، ثم أخذت تلعق الشراب الأحمر بلسان رفيع طويل" (السابق، 95)، وصوّر العداوة في تصويره للسيارة بالأفعى، وهو ما برز بوضوح في العنوان.

إن أهم ما تبرزه القصة أن حضور الأب الحقيقي تجلّى بعد غيابه، فلم يبدِ الابن رغبة في الاستمرار به، أو ربما لم يستطع طيلة فترة حياته، لكن بعد أن اختفى بلغ تأثير اختفائه حداً في نفس الابن جعله يتبنى أفكار أبيه ومعتقداته التي كانت ستشكل استمراره، لكن منعتها آنذاك القسوة، فمن الواضح أن الأب كان يبدي قسوة على ابنه الذي كان يبدي جلافة في تقبل التعلم: "انزل أيها العفريت، انزل، متى سوف تتعلم أن الطبلة توضع في باحة الدار وليس في العلية؟" (السابق، 88)، وغيرها من الشواهد، واللافت أيضاً أن قسوة الأب التي اندثرت أمام أول قوة خارجية لم تؤثر في الابن مثلما أثّر فيه الضعف والانسحاق، فلم يشعر الابن بالتعاطف مع أبيه والاتحاد معه إلا بعد أن تلاشى أمام القوة التي واجهته وقضت عليه.

2-1-4- لو كنتَ حصاناً

بيّنت القصة أن صورة الأب صورة إنسان قابع وراء خرافاتٍ حاول يوماً ما أن يثبت خطأها، ولم يُفلح، والمثير للاهتمام هنا أن تلك الخرافة التي قيّدت حياته تجاوزت حجمها متسعة لتشمل علاقته بابنه، مشكّلةً حاجزاً نافراً بينهما.

إن انعدام ثقة الأب بابنه برزت في اعتقاده المضمر بأنه سيتسبب في مقتله يوماً ما لوجود علامة بارزة فيه، كانت شبيهتُها موجودة في حصان أحبّه الأب يوماً، وتسبب الحصان بمصرع زوجته: "هذه البقعة معناها أن الحصان سوف يكون سبباً في مصرع إنسان عزيز. إنه يحمل دم الضحية معه منذ ولادته، ولذلك يجب أن يقتل قبل أن يشتد عوده" (كنفاني، 2014، 105)، وقد أثرت هذه الصورة في الابن؛ إذ أدت إلى إحساسه الدائم بالبعد عن أبيه، وكأن الفعل الذي كان الأب يتمنى حدوثه بتكراره على امتداد القصة: "لو كنتَ حصاناً لأطلقتُ رصاصة في دماغك" (السابق، 97) قد حدث نفسياً من دون أن يتم بالفعل، أي كأن العلاقة بين الأب والابن لا تعدو كونها علاقة بين قاتل ومقتول، تتأرجح بين رغبة الأب بقتل ابنه فيما لو كان حصاناً، وخوفه من أن يتسبب الابن في مصرعه مثلما حدث مع أمه، وقد عمل الابن على محاربة تلك الخرافة، ومن ثم، كسر الحاجز الوهمي بينه وبين أبيه، لكن من دون نفع يُذكر، فحين احتاج الأب إلى عملية جراحية رفض أن يجريها له ابنه، فأوكل الابن أمرها لطبيب آخر شغله كلام المريض عن العملية، وتوصل –الابن– إلى النتيجة التي كان يخشاها الأب، فظن أنه تسبب في تعجيل حتف أبيه: "سلمتُ الجراحة لذلك الطبيب الثرثار الفضولي بملء إرادتي لمجرد أن هذيان المريض قد آلمني، أيكون قد قتله بإهماله وانصرافه إلى الاستماع؟ إذا كان قد فعل ذلك فالقاتل أنا" (السابق، 108).

يبدو الأب غائباً عن حياة الابن في حضوره، وما إن أوشك على الغياب الفعلي بدأت علائم الحضور تبرز في جانبين: في انكشاف الماضي الذي عمل الأب على طمسه على الدوام، وفي انكشاف الحب الذي شعر به الابن تجاهه،

والذي لم يكن لو لم يسقط ما يستر الماضي الغامض، وكأن الأب لم يكن إلا ذلك الماضي الذي عمل باستمرار على إخفائه، فكان حضور الأب موازياً لغياب الماضي، لذا كان الحاجز الشعوري بينهما يجعل سمة الغياب أطغى، وعند اقتراب غياب الأب بالموت حضر الماضي بالانكشاف، كانت الحالة الشعورية تبرز صفة الحضور، وكأن الأب لم يكن إلا ذلك الماضي الذي حاول الانقطاع عنه، كان الابن غريباً عن أبيه لغربته عن امتداده وانقطاعه عنه.

2-1-5- رأس الأسد الحجري

شكّلت علاقة الابن والأب في القصة علاقةً مخالفة للمألوف، فمن المعتاد أن يكون الابن طامحاً إلى ما يقدّم إليه من حلول سريعة تحل المشاكل كلها دفعة واحدة، حتى لو اضطر للتضحية ببيت العائلة وإرثها وتاريخها، لكن ما يُلاحظ هنا أن الأب كان مستعداً لذلك، والابن لم يكن يتقبل الفكرة مع كل ما كان قد حلّ به من ضيق مادي أدى إلى تراكم الديون التي خنقته، واستنفدت وقته وحياته في التفكير بها، والهروب منها كما بينت القصة: "وأنا أعرف أن أبي لن يجد فرصة أروع من أن يكسب موافقتي على بيع البيت العتيق، فذلك سوف يحل له كثيراً من المشاكل إلى الأبد، أعني إلى أبده هو، لكني لم أفكر قط أن تصل الموافقة إلى لساني، بل إن أبي نفسه لم يكن ليجرؤ أن يجرها مني أو حتى يستعطفها. كان بيع البيت العتيق نقطة ضعفي الرهيبة" (كنفاني، 2014، 159). تبدو المفارقة بين رغبة الأب وامتناع الابن، وبين مداراة الأب وخوفه من التصريح وعنف الابن في موضوع البيت كافية لفهم تبادل الأدوار، ولو فتشنا في السبب لوجدنا الأب تائهاً بين ماضيه ومستقبل أبنائه: "ولكن يا بني! متى سوف تسدد دينك وأسدد ديني؟ ما الذي يهمك في هذا البيت العتيق الموشك على السقوط؟ معاشك لا يكفي صرف يوم واحد.. أختك على أبواب دراستها، وأنا عاطل عن العمل. فمتى تتوقع أن نسد الديون؟ لماذا لا نبيع البيت ونشتري شقة صغيرة تكفينا ونعيش.. لماذا لا تستمع إليّ وتعترف بأن...> ولكنه ما كان يستمع إليه قط. كان يدور على عقبيه ويمضي، وهو يعرف أن حاجبي والده الأشيبين يرتعشان غضباً وحزناً" (السابق، 162).

يطالعنا المقطع السردي السابق بفصل زمني قسري بين ماضٍ عريق يعود إلى البيت والأب، ومستقبل شائك ومربك يعود إلى الأبناء، وحاضر يرزح تحت أعباء ديون لا قدرة لهم على تحملها، فالحاضر القاسي هو الذي أرغم الأب على التضحية بماضٍ عريق من أجل حلّ عبئه عن المستقبل، لكن ما يثير الانتباه أن الابن الذي كان يواجه الحاضر ذاته والمستقبل ذاته لم يكن يرغب في التضحية بذلك البيت/ الماضي في سبيلهما، فالأب الذي لا يرتبط المستقبل به قرر ترك ماضيه –الذي يرتبط به– من أجل مستقبل يعود إلى الأبناء، والابن –الذي لا يرتبط الماضي به– قرر ألا يسمح بالتضحية بما ليس له من أجل ما له، فالفكر فكر إيثار يرتبط بالطرفين، إذ آثرَ الأب مستقبل أبنائه على نفسه، وفكّر جدياً في بيع ماضيه، ولم يرضَ الابن بتضحية أبيه بماضيه وتاريخه من أجل مستقبله، فقابل الإيثار بالإيثار، فكان الابن امتداداً لأبيه في الخط الزمني، ومع أن صورة الأب إيجابية في هذه القصة، غير أن إصراره الدائم على التخلي عن البيت العتيق كان يولد في نفس الابن حساً سلبياً، فصورة الأب هنا على ما فيها من إيجابيات، لم تُصوَّر بكثير من الإيجابية.

2-2- مجموعة "مصلاي الصغير"

2-2-1- مصلاي الصغير

تدور القصة حول شاب له زائدة تشبه الإصبع بجانب الإصبع الصغرى لقدمه اليسرى، وقد كانت أمه تحرص حرصاً شديداً على ألا يرى تلك الزائدة أحد، لئلا يلقبوه بذي الأصابع الست، قد نمت هذه العقدة في نفسه حتى صار يرى العالم من منظورها، وصار لا يرى في الأشياء إلا الزوائد فيها أو النواقص، وقد أثرت تلك العقدة على علاقته بالناس، وبالفتاة التي أحبها، وانتهى الأمر بهما إلى الانفصال.

قلما تظهر صورة الأب في القصة إلا بتأثير خفيف مقارنة بدور الأم في تأصيل العقدة في نفس الصبي، حتى كبرت معه، وطغت على حضوره وكيانه وعلاقاته بالآخرين، والواضح أن الأب حاول أن يطبّع علاقة الصبي بتلك الزائدة، وذلك بإيهامه بأن الزيادة أو النقص ليسا بالأمر الغريب، وأن الجميع لديهم ما يخفونه: "قال أبي: <لدى الجميع، جميع من تراهم؛ لديهم شيء ما إضافي أو ناقص>، ولكن أبي لم يكن لديه. عندما كان يغسل رأسه ووجهه بالماء والصابون ويُرغَم على إغماض عينيه كنت أنحني وأنظر. أعتقد أن أمي أيضاً لم يكن لديها. الكثيرون أيضاً لم يكن لديهم. ولكن أبي كان واثقاً من كلامه، وكأنه قد شاهدها لدى الجميع. ربما قال ذلك لأجلي" (غلشيري، 1364هـ.ش، 10)، وقد فشل الأب في محاولته لأمرين؛ الأول: لأن ميزان الصبي العقلي لا يوازي بين ما قاله الأب والحقيقة، فلو كان الأب صادقاً فيما قاله، أي لو كانت الزيادة والنقص أمراً عادياً لما اضطر البقية إلى إخفائه كما زعم، فالصبي الذي لم يثق بالقول أراد المعاينة بالمشاهدة والتفحّص، لذا استغل إغماض عيني الأب (غفلة الأب) ليفتح عينيه (يقظته الذاتية)، وتبيّن له أن الأب يغالي، وبرر له بأن ذلك من أجله، في محاولة منه لتطبيع إحساس الصبي بالزائدة لتبدو شيئاً عادياً، والأمر الثاني الذي دلّ على فشل محاولة الأب أنه ذاته لم يكن حرّ التصرف في شأن معاملة ابنه بسبب تلك الزائدة، بل كان منصاعاً لتوجيهات الأم: "عندما كنت أذهب مع أبي إلى الحمام لم نكن نذهب إلى حمام السوق العام، فلم تكن أمي تسمح بذلك" (السابق، 7)، فانصياع الأب لرغبة الأم سبب كافٍ لإضعاف ثقة الابن بأبيه الذي لا يعامل تلك الزائدة على أنها أمر عادي فيأخذه –خلافاً لرغبة الأم– إلى حمام السوق. إن صورة الأب في القصة صورة حيادية لم تسهم في تأزم الصبي ولم تسهم في خلاصه من الأزمة، بل كان التأثير الأكبر في تشكيل شخصية الابن على عاتق الأم، وكان الأب مكملاً لدورها الذي بدا سلبياً منذ بدايته.

2-2-2- وجهان لعملة واحدة

تطغى محاولة ترسيم صورة الأب هنا على القصة بأكملها، إذ جاءت خطاباً أحادي الصوت على شكل تيار وعي لسجين كان زميلاً للأب في الزنزانة، يقصّ على ابنه كيف كان الأب يقضي أيامه، وكيف طرأت عليه تحولات حَرفته من طرف التفاؤل الشديد إلى إحباط غير مُدرَك من البقية انتهى بالأب إلى الانتحار بطريقة شنيعة، إذ ألقى بنفسه من جهة الرأس في مستنقع تجمّع نفايات المراحيض في ساحة السجن، ولم يُسمع صوت الابن على الإطلاق على امتداد القصة، ولم تبدر منه أية إشارة أو علامة تدل على كونه طرفاً، غير أن وجوده مفهوم من كونه مخاطباً ومروياً عليه من دون أن يجيب على شيء أو يستفسر عن شيء.

يبدو الأب هنا نموذجاً للنسل القديم، في مقابل الابن والشاب –الراوي– اللذين شكّلا نموذجاً للنسل الجديد، ولكن أياً من تأثيرات الأب لم تظهر في الابن، إذ لم تظهر صورة الابن إطلاقاً، لذا سنرى تأثيراتها في الراوي.

تبدأ القصة بالنتيجة العكسية الأبرز في قول الراوي: "إن كنت تريد الحقيقة فأنا قتلته. صدقني! يمكنك أن تقول نحن جميعاً فعلنا ذلك، ولكن بالطبع ليس بالسكين، وليس بأننا مثلاً قد دفعناه من مكان ما. أنت تفهم ما أقصد" (غلشيري، 1364هـ.ش،37). ثم يتتابع السرد لتفصيل هذه الافتتاحية، وإظهار محاولات الشيخ الحثيثة لبثّ التفاؤل فيمن شملهم الضمير "نحن" –الراوي وبقية السجناء– ومحاولاتهم المستمرة للتغلب عليه بتغليب الإحباط والتشاؤم، والذي انتهى به إلى تلك النهاية الوخيمة.

تبدو المفارقة الحادة بين النسلين في تفسير الراوي لحادثة موت الشيخ، فقد أصرّ الجميع ممن كانوا قد رأوا الحادثة على أنه انتحر من تلقاء نفسه بما يتضح في قوله: "عندما وصل إلى جانب المستنقع وضع عصاه وقبعته على الأرض، ومن دون أن ينظر إلى أحد أو يقول شيئاً ألقى بنفسه فيه قافزاً من جهة رأسه، قال الحرس: <لقد قام بفعلته بسرعة لم

تترك فرصة لأية ردة فعل أو محاولة من البقية> أحد زملائنا أيضاً رآه وهو يلقي برأسه... لا أدري. ربما كان الشيخ يخشى أن يغير رأيه، أو أن يتأخر، فيوقفوه عما أراد القيام به. لم يكن المستنقع عميقاً جداً ولكنه كان قد ألقى بنفسه إليه من جهة الرأس... من جهة الرأس.. وأين؟ أنت تفهم ما أعنيه، أليس كذلك؟ (السابق، 51)، في حين أصر الراوي على أن تشاؤمهم دفعه إلى الانتحار، وهو ما جعله يعتقد بأنهم اغتالوه: "وحينما قصصت على أحد أصدقائي ما جرى بالتفصيل قال: <دعك من ذلك! هل جننت؟ لقد وجدوا قبعته وعصاه. أكان اغتيالاً؟>" (السابق، 37). إن إصرار الراوي على أنه وزملاءه قد تسببوا بانتحار الشيخ تأكيد على سلب كامل لإرادته في أن يحافظ على ما تبقى من أمل حاول بثّه فيهم في كل ما نُقل من أقواله على لسان الراوي.

يبدي مظهر الشيخ وأقواله كلها دفعاً للأمام، فيما يبدي مظهر الراوي وأقواله محاولة للحط والسحب إلى القاع: "كانت عصاه في يده. كان يرتدي سروالاً ومعطفاً رسمياً، ويضع طربوشه ويرتدي سترة من دون أكمام يبرز منها سلسال ساعته الذهبية وربطة عنقه. حسناً! كان هكذا حين أتى لتحيتي. حينما رأيته فكرت في أنه قد لمّع حذاءه بالشمع من دون شكّ. كان قد لمّعه حقاً. وكان سرواله ومعطفه... كيف أشرح لك؟ كانا وكأنهما خرجا للتوّ من عند الكوّاء، وأين؟ بين هذه الجدران الأربعة، أنت تفهم ما أعني، أليس كذلك؟ لا تعتقد أنني أقصد أن البقية لا يقومون بذلك. بلى! يفعلون ذلك، ولكن فقط في أيام الزيارات، وفقط إن كان لديهم زيارة" (السابق، 38).

إن اهتمام البقية بمظهرهم أثناء الزيارات وحسب، واهتمام الشيخ بمظهره في كل حين، حتى قبيل الفجر كما في المقطع السردي السابق، تصريحٌ علنيّ بانصراف الشيخ إلى داخله ونفسه، وانصرافهم إلى الخارج والآخر، فما حاول الشيخ أن يعلمه لهذا الجيل أن ينصرفوا إلى ذواتهم ودواخلهم، لكنهم لم يأبوا وحسب، بل دفعوه إلى تدمير ذلك الداخل بأبشع الطرق، والعلة في ذلك العناد وحسب: "ثم أصابتني حالة من العناد تحثني على ألا أتأثر بما يقول، لست أدري سببها، ربما كانت من دون سبب أصلاً. ربما أثار عنادي طبعه التعليمي الناصح، أو ربما لأنه ضيّق أنفاسي أصابني ذلك العناد" (السابق، 40)؛ ومنه: "أخبرتك أن نيتي كانت التغلب عليه وحسب" (السابق، 47)، فهذا العناد هو ما يدفع شخصاً واجه الفشل والإحباط واستسلم للأمر –مثّله الراوي هنا– لينشر العدوى في كل من هم حوله، ويدفع القوي الذي تغلب على إحباطه إلى براثن الهلاك، وليس هلاكاً معتاداً، بل هلاكاً عمدياً ونابعاً من مركز الذات لتدميرها بالانتحار.

كما يمثل الأب في هذه القصة الذاكرة، وقد خرج عن كونه ذاكرة شخصية إلى كونه ذاكرة الوطن بأكمله، فالتفاصيل الكاملة التي كان يقصّها على السجناء ليدفع بهم إلى الاقتداء بالنموذج الأفضل، وعدم الاستسلام للواقع مهما قسا، كانت كلها نماذج لشخصيات وطنية وثورية معروفة جداً في المجتمع الإيراني، من قبيل: "كان يقول: <انظر إلى ما تبقى. لا بد من وجود بعض القمم، أنت لم تعرف سوى أولئك الذين قد قيل عنهم شيء ما أو كتب عنهم شيء ما، ولكن هناك غيرهم ممن...> كان يضرب لي الأمثلة عن الإيثار. لا أدري عما تحدث أيضاً؛ ربما عن صور إسرافيل، وتكلم عن السيد *ميرزا آقاخان الكرماني*؛ فروى كيف قطعوا عنق *خبير الملك* والشيخ *أحمد روحي* أمام عيني *ميرزا* [...] قال أحدهم –أعتقد أنه كان *ميرزا آقاخان الكرماني*– لذاك الرجل: <لو عرفت حقاً لماذا نحن هنا لقبّلت قيودنا>. حدثَني عن *ستّارخان* أيضاً؛ روى لي حينما كان حافياً، وقصّ عليّ قصته مع عَلم الروس. كم كان يشعر بالفخر وهو يقصّ هذه الأخبار! وكأنه كان *ستّارخان* ذاته: <أنا أخضع لعلم الروس! أنا أريد أن تكون سبعة دول تحت علم دولتي>" (السابق، 49)، والأمثلة على ذلك كثيرة، فكان يقصّ تاريخ السجناء الثوريين المعاصرين له، وأحداثاً ترتبط بهم عاينها بالمشاهدة أو بالسماع، وحين اكتملت صورته على أنها وجه للذاكرة الوطنية الجمعية اكتملت –بالمقابل– صورة الراوي وبقية السجناء على أنها وجه مدمِّر لتلك الذاكرة، بالتقليل من قيمتها الحقيقة والحضّ من شأنها وأهميتها: "كان يضرب الأمثلة أيضاً،

مثل.. لا أدري! مثلاً عن الحاج *سياح* حين أرادوا إلقاء القبض عليه، فألقى بنفسه من الطابق الثاني في عصر *ناصر الدين شاه*، يقال إن ظهره كُسر حينها. قال أحد الحاضرين –لا أذكر من بالتحديد– لأبيك الشيخ: <الكلام الحقيقي عن الإرادة، وفيما عدا ذلك كل شيء بسيط. لو أراد المرء لأمكنه أن يستخدم زر المصباح الكهربائي هذا لتحقيق مراده، أو لألقى بنفسه من مكان ما، مثلاً من أعلى السطح، أو قذف بنفسه في بئر أو حفرة>. قال أيضاً: <لو اقتنعنا بأن السبل مغلقة لكانت كذلك، ولو آمنا لاستطعنا وضع أقدامنا حيث أردنا، فالسبل تكون كما نتوقعها في البداية> شعر أبوك الشيخ بأنه كاد يفقد صوابه، أخبرتك أنه كان يصرخ. لم يكن يريد التصديق أنه من الأفضل التوقف. أجابه: <حسناً إن كانت هذه قناعتك فلماذا جلست هنا إذن واكتفيت بالكلام؟> حتى أعتقد أنه قال: <إن كنت سمجاً هكذا ومتعباً هكذا –أعنيكم جميعاً، وليس هو وحسب– فلماذا لا تريح البقية من شرك؟> لم أكن أتوقع أن أسمع هذا الكلام منه إطلاقاً. صدقني كان يشير إلينا واحداً واحداً. وعندما أجابه أحدهم ضاحكاً: <لشدة سماجتنا> كاد يتعارك معه ويشتبكان بالأيدي" (السابق، 51).

يبدو حضور الأب في القصة حضوراً إيجابياً وقوياً، وحضور الآخر –الجيل الجديد– حضوراً سلبياً وضعيفاً وعدائياً، لكن ما إن غاب الأب حتى بدأ الآخر بالإحساس بالتداعي الداخلي، لا لأنه دفعه إلى الانتحار وحسب، بل لأن حضوره كان منبع الإمداد الحقيقي من القوة، وبفقده فقدَ هذه القوة الداعمة، وبما أن عاقبة فعله انعكست عليه (أي موت الأب أضر بالراوي نفسياً) فقد أحسّ بأنه المذنب الحقيقي، لذا فهم الانتحار اغتيالاً.

إن حضور الأب كان يولد العناد، ولكن ما إن غاب حتى اعتنق الآخر فكره، وأحسّ بقيمته وأهمية وجوده، وقد برزت إيجابيات صورة الأب في اهتمامه الدائم بشكله وأناقته، وفي فكره وعقائده، لكن ما أظهرته القصة وأيّده العنوان كان دليلاً على أن ذلك الأب كان يخفي في داخله كثيراً من اليأس والألم، فالوجه الأول للعملة ما أبداه وصدّقه الجميع من انسجام بين ظاهر مرتب وباطن وفكر منظم وقوي، لكن الوجه الآخر للعملة كان ما لم يُقرَأ، بل فُهم بعد فوات الأوان، وهو الذريعة الحقيقية للاستمرار. إن شخصية الأب في هذه القصة من الشخصيات العميقة التي وصفها *فورستر* بأنها الشّخصيّات الغامضة التي لا يمكن للقارئ أن يتنبَّأ بأفعالها أو تصرّفاتها أو طريقة تفكيرها ما يثير دهشته وفضوله (فورستر،1352: 88–90 و102). لقد كان الأب يرى نفساً مرغماً على أن يكون قوياً ليبثّ فيهم العزيمة والقوة، لكن حينما رأى أن من يسعى إلى مدّهم بالقوة حاولوا بكل الطرق تقويض حلمه وواقعه تخلى عن هذا الوجه القوي، وأظهر استسلاماً مفاجئاً وتخلياً مباشراً لا يترك فرصة للتراجع أو التردد، وأنهى كل شيء، وهنا؛ بعد غيابه بدأ التأثير الحقيقي الذي عمل على إظهاره في حضوره، لكنه اتجه بدوره باتجاه مخالف لما أراده منذ البداية، فبدلاً من أن يخفف من أعبائهم زاد عبئاً عليها بتحميلهم الضمني لمسؤولية موته على تلك الطريقة.

2–2–3– دميتي الخزفية

جاءت القصة في استعراض تمثيلي أجرته الراوية الطفلة –التي اعتقل والدها وأعدم– مع دميتها التي أطلقت عليها اسماً يتناسب مع قصر قامتها "عقلة الإصبع"، فكانت الفتاة تؤدي دور ذاتها، فيما توكل أمر بقية الأدوار إلى الدمية، فتطلب منها أن تبكي مثل أمها أو أن تجلس مثل المرأة التي قابلوها في المكتب، أو أن تغضب مثل عمها، وغير ذلك، وبهذا تستعرض مجريات أحداث متوازية تتقاطع جميعاً في تصوير شعورها بالفقد الذي برز في أقسى صوره بغياب الأب، وشكّل موت الجد قبل ذلك، وكسر الدمية الخزفية، مطابقاتٍ تمثيلية لفقدان الأب، الذي بدا أوجاً للتكرار القهري لتجربة الفقد لديها.

تشكل صورة الأب في هذه القصة صورة للغياب الذي طغى حضوره على كل التفاصيل، فالأب كان معتقلاً وأُعدِم لأسباب سياسية، لكن الابنة تعيش هذا الفقد في أقسى صوره، لذا افترضت دميتها الخزفية المكسورة مثالاً للأب الغائب، فشكّل الأب الحلم والمثال، وحكم على علاقتها ببقية الأشياء والأشخاص، ويبدو الجانب البارز في الأب أنه كان أبيّاً وحنوناً، فمن الأولى ما أظهره لزوجته من حزم في ألا ترضخ لما يطلبه منها المحققون من الضغط عليه ليتراجع عن أقواله: "دخلنا أنا وأمي وجدتي، ولكن عمي ناصراً بقي خارجاً. قال لنا: <اذهبن وسأنتظركن هنا عند بائع المثلجات>، فقلت: <سأذهب مع عمي ناصر>. لم أكن أريد مثلجات، بل لأن أبي كان قد قال لي: لا تطلبي –رؤيتي– من أحد، لا تطلبي من أحد إطلاقاً" (غلشيري، 1364هـ.ش، 69)، وأما حنانه فيظهر في استرجاعات الطفلة التي كانت لا تنفك تذكر حبه لها وعطفه عليها: "قال أبي: لا أرينّ ابنتي تبكي، أفهمتم؟ البابا بصحة جيدة" (السابق، 67)، ومنه: "وعندما كنت أتصرف بفظاظة، أو ألح على أن أخرج معه كان يقول: <حان الآن الوقتُ لآتي وأنظر في عينيك مباشرة وأنا أشد أذنيك>، وقد فعلها مرة، فجاء إلي، وأراد أن ينظر في عيني بقساوة، ولكنه لم يستطع، [...] عند ذاك نظرنا إلى بعضنا وضحكنا، انفجرنا ضاحكين؛ ذلك لأنني أمسكتُ بنفسي بأذني أبي أيضاً وشددتهما" (السابق، 70).

إن القصة بأكملها تعمل على تأصيل حضور صورة الأب الغائب، فتبدو الشخصيات جميعاً تدور في فلك إظهار هذه الصورة؛ من رضوخ الزوجة لطلباته في ألا تتنازل، ومن حزن الجدة –أمه– ومرضها حزناً عليه، ومن متابعة العم لأمور الأب من طرف، ومن الطرف الآخر اللطف الزائد واللين الشديد الذي حكم على علاقة هذه الشخصيات بالطفلة الراوية، ففي استرجاعات الطفلة كانت تبدي حياة عادية يشوبها ما يشوب حياة الأطفال من غضب الأم أحياناً وعقابها، وعقاب العم لها، واستياء الجدة منها، لكن بعد أن أصاب الأبَ ما أصابه تغيرت معاملة الجميع لها، وصاروا يأبون معاقبتها عندما تخطئ، وهذا ما سبب استيعاباً شديداً وصادماً لكونها صارت أهلاً للشفقة، بما يؤكد لها ما كانت تفهمه بنفسها عن موت الأب، ويأنف البقية من ذكره أمامها، أي صارت تدرك أن تلك المعاملة اللينة والخالية من أنواع العقوبات تأكيد حتمي على أنها صارت يتيمة، لذا كانت تتمنى في قرارة نفسها أن يعاقبها عمها أو أمها أو أن تقسو عليها جدتها، لعل تلك المعاملة تنفي الشعور الذي كان يشل تفكيرها عما سواه، وهو الفقد، وقد ملأ هذا الفقد والفراغ حياتها حقاً، فكانت المسارات السردية للقصة تتوازى في ثلاثة محاور ترتكز جميعاً على أساس الفقد، وتتكرر كلّ منها بطريقة تبرز التكرار القهري لفقد الأب، فكان المحور الأول كسر الدمية الخزفية التي كانت تحبها، والتي استعاضت عنها بدمية أخرى لا تبدي لها كثيراً من الحب، والتي شكلت مخاطباً ومروياً عليه في القصة، والمسار السردي الثاني كان فقد الجد بموته، والثالث اعتقال الأب وموته أيضاً، قد مثلت الدمية الخزفية الأب في تصور الطفلة التي سردت الأحداث جميعاً بخطاب يتناسب مع لغة الطفلة وفهمها وإدراكها، فبدت الفجوات التي كانت تتركها برهاناً قاطعاً على تناسب مستوى الخطاب مع عالم الطفلة، وبيّنت المقابلة التي أجراها خيال الطفلة –في جعل الأب معادلاً وجودياً للدمية الخزفية المكسورة– تلاشي الحلم واندثاره: ""كنت أعلم أن عشرين، لا، بل خمسين شخصاً مثل ذاك الرجل قصير القامة موجودون في الداخل. الآن قفي هنا يا عقلة الإصبع، وليقف شخص آخر هنا، والكثيرون غيركم كانوا هناك، وعلى دميتي الخزفية أن تقف في المنتصف لو كانت موجودة، لقد ألقتها *مهري* على الأرض لعنادها، أعلم أنها فعلت ذلك لعنادها" (السابق، 74) فدميتها الخزفية هنا أبوها؛ ومنه: "صار أبي كدميتي الخزفية، محطماً" (السابق، 75)، وقد أكدت بنفسها على أنها اختارت الدمية الخزفية مكان الأب لأنها لم تعد موجودة مثله: "ثم أتت سيدة جميلة، كدميتي الخزفية؛ لا، دميتي الخزفية هي أبي، ستكون أبي لأنه لم يعد موجوداً، أما تلك السيدة فما تزال موجودة من دون شك" (السابق، 70)، وقد انعكس ذلك الانكسار والفقد على شخصية الطفلة؛ إذ بدت مهزوزة وضعيفة، ولا تفكر إلا بالفقد، ولا ترى في واقعها ما يستحق أن يملأ الفراغات التي

أحدثها، أي كان ذلك الفقد انحساراً من عالم المثل إلى الواقع المرير، وانتقالاً من الدمية الخزفية إلى الدمية العادية "عقلة الإصبع"، التي كانت لا تراها ترقى لتجسيد المُثُل (الأب والجد)، فجعلت الدمية الخزفية ممثِّلة الأبَ، ورفضت أن تدفن الدمية العادية حين تتكسر أسوة بما فعلته مع الدمية الخزفية التي دفنتها في الحديقة كما دفنوا جدها يوماً ما: ""أنتِ سيئة يا عقلة الإصبع، سأنزع قدميكِ؛ سأخلعُ يديكِ، وسأنزعُ رأسك أيضاً، ولن أدفنك كما فعلتُ بدميتي الخزفية تحت الوردة الحمراء، بل سألقيكِ في حاوية المهملات، ولن أبكي من أجلك أبداً" (السابق، 75).

2-2-4- المعصوم الرابع

تدور القصة عن حياة موظف يشعر على الدوام بوجود من يتعقّبه وجاءت في قالب رسالة لأخيه يقصّ فيها حلماً رآه ويذكر فيها معاناته مع الرعاف، وقد تشظّت عملية السرد، فكان يستطرد في المرويات، ويقصّ ذكريات تعود إلى الماضي القريب والبعيد أو إلى حاضره، ومن تلك الذكريات ذكرى تتعلق بالأب استرجعها حين كان يسرد للأخ أنهم اعتقلوه حين أسرف في الشرب ذات ليلة، وانتهت القصة بإكمال الحلم الذي بدأت به، وبعودة الراوي إلى الرعاف مرة أخرى.

يبدو الأب ظلاً ثقيلاً يخيم على حياة ابنه –الراوي– في عدة جوانب، وقد سيطر ذلك الظل على لا وعيه وأحلامه وتفكيره العميق، وذلك لأن الأب –فيما اتضح من ذكريات طفولة الراوي– كان معتقلاً: "مهما حاولت لم أستطع أن أتذكر أين كانت يداه [يدا الأب]. لم تكونا في جيبيه حتماً، أو مثلاً لم تكونا ملتصقتين بالقضبان؛ كأن تكونا قابضتين على القضبان. عندما أفكر في الأمر الآن أعتقد أنهما كانتا خلف رأسه؛ منطقياً يجب أن تكونا خلف رأسه" (غلشيري، 1364هـ.ش، 123). إن الذكرى التي يتحدث عنها الراوي تبدي صورة للأب منافية تماماً لما كان قد اعتاد عليه الابن، إذ يبدو حجم التغيير –بين ما كان عليه وما آل إليه– من تعجب أحد ابنيه، وبكاء الآخر خوفاً منه: "كانت عيناه سوداوين ولامعتين، وكان يُعفي لحيته، إلا أنها لم تكن تملأ قبضة اليد مع بضع شعرات عراها الشيب في صدغيه وخديه. كنتُ أعرفه من عينيه فقط. كنتَ حينها في أحضان أمي، نظرتَ إلى أبينا المرحوم في البداية، ثم بدأتَ بالبكاء وأخفيتَ رأسك تحت ملاءة أمي، أتذكّرتَ؟" (السابق، 122)، لكن ما يستجلب الانتباه في هذه الأوصاف التي تشكل صورة الأب ليس الأب ذاته بل مقدار التأثير البالغ في لا وعي الصبي بعد أن كبر وصار يسترجع ذكرياته هذه، إذ يبدو أن الابن لا يخشى من الحديث عن أبيه وحسب، بل حتى من التفكير فيه: "إن كان الوقت متأخراً جداً، ولم يكن أيّ وقع خطا أقدام يصدر من الزقاق، قد أفكر بأبينا المرحوم، مثلاً عندما كان... ربما أنت لا تذكر [...] أعلم أنك ستكتب لي: <لماذا تفكر بأبينا؟ ولماذا بهذه الذكرى وحسب؟> أخبرتُك أن الوقت كان متأخراً" (السابق، 122– 123) فاشتراط التفكير في الأب على خلو المكان من الأشخاص والأصوات، وحلول الليل، دليل لا ينازعه الشك على محاولة إبعاد الأب إلى أقصى مكان في الذاكرة والماضي، وهذا الظلام والصمت ليسا مطبِقين على الخارج بقدر ما هما على الداخل، الذي وصلت هيمنة الآخر عليه حداً صار الراوي يخشى ما في داخله، فهذا التدرع بهما –الليل والصمت– للتفكير في الأب لا يدل على هيمنة خارجية متمكنة وحسب، بل على تسلط محكم على اللاوعي بمحاولة التعتيم على ذكريات تؤدي إلى تقويض الذات، وقد برز ذلك بشكل آخر في النص، وهو رغبة الراوي في أن يغير اسم عائلته لأنه يرتبط بالأب: "ربما يعود ذلك [الخوف والملاحقة] لأن اسمه في هويتينا، أو ربما لأن كل من يسمع باسم عائلتنا يستحضر أبانا إلى ذهنه قائلاً: <ما هي نسبتكم بفلان؟> هناك [في السجن] أيضاً سألوني عن هذا، حتى إن أحدهم قال: <لنفرض أنك صادق فيما تقول، ولكن ماذا عن أبيك؟> في الحقيقة لقد قررت أن أغير اسم عائلتي؛ ولكن ماذا أختار بدلاً منه؟ لست أدري" (السابق، 123).

أظهرت القصة أن الراوي تعرض للاعتقال لأنه أسرف في شرب الخمر، وقرأ من الجريدة أشياء ما كان له أن يقرأها، وبصوت مرتفع، وتفوه بأشياء لم يعد يذكرها تحت تأثير الثمالة والسُّكْر، وأفرِج عنه عندما تكلم أحد معارفِ زميله

في العمل من أجله، لكن سبب الاعتقال ليس مهماً لذاته، والاعتقال ذاته ليس محط اهتمامنا، بل المهم أن ما حدث في الاعتقال أدانه بشدة عندما سُئل عن قرابته بأبيه، وعندما اتهمه أحدهم صراحة بأن ارتباطه بالأب يُدينه في جعلهم يرجِّحون أنه فعل ما فعله عمداً، وقال ما قاله عن سابق نيّة، وهنا برزت الرغبة الأكبر، لا في إقصاء الأب إلى أبعد ركن في الذكرة وحسب، بل إلى قطع الارتباط الباقي به كلياً، فإقصاؤه في الذاكرة ممكن بالنسبة له، لكن تحكُّم الآخر بإعادته إلى الأمام، وتذكيره به بين الحين والآخر كان خارجاً عن حدود قدرته، إذ شكّل اسم العائلة سلّماً يُعبَر به إلى إيجاد صلة القرابة التي شكّلت في ذهنه وجهاً من وجوه الإدانة الصريحة، لذا قرر التخلي عن هذا الخيط الواصل الأخير.

إن هذه الرغبة لا تبيّن فقط حدود العلاقة بين الابن وأبيه، التي قامت على مزيج من مشاعر الخوف والتنصّل، بل تبين أيضاً نتيجة تلك العلاقة في شخصية الابن، فهو على امتداد القصة لا ينفك عن الشكوى من وجود من يتعقّبه ويحصي عليه أنفاسه، كما يسرد تفاصيل الكوابيس التي تنغص عليه نومه، ويعترف بخوفه الدائم، وبعزلته الاختيارية، وهروبه من الناس، وكلها من إرث الأب الذي كان معتقلاً –فيما يبدو لأسباب سياسية– فخرّب حياة ابنه، ودفعه إلى الشك في كل من حوله، وإلى محاولة قطع الارتباط بمجتمع ينظر إليه نظرة إدانة لتاريخ أبيه الذي لم يظهر في القصة، لكن هذا الشعور الدائم بالتعقّب والمراقبة تجاوز حدوده الخارجية إلى الداخل، فانعكس في أحلامه ومخاوفه وأفكاره التي لا يصرّح بها لأحد، مما خلق أزمة انفصال شديدة عن المجتمع، واعتلالاً نفسياً انتهى باعتلال جسدي بدأت القصة بالحديث عنه وانتهت به، وهو الرعاف.

إن الأب غائب عن ابنه منذ طفولته، لكن حضوره السلبي طاغٍ على حياته برمتها، وهذه السلبية ليست نابعة من ذات الأب، بل من الخارج الذي حمّله الآخر به، فلم يكن قاسياً أو فظاً أو ظالماً، لكن ذلك لم يمنع من أن يكون سبباً في تقويض حياة الابن، وسحبها إلى القاع.

3– أوجه التشابه والاختلاف في أعمال "كنفاني" و"غلشيري"

تُظهر مقارنة القصص أن صورة الأب بين *غسان كنفاني* و*هوشنغ غلشيري* كانت في معظمها صورة سلبية، وحتى وإن كانت إيجابية كانت تحمل تأثيراً سلبياً في الابن أو نظير الابن، ففي قصة "المنزلق" و"رأس الأسد الحجري" لكنفاني كان الأب نموذجاً إيجابياً لابنه في كل شيء، ووصل الأمر بالابن في المنزلق إلى أسطرة الأب ونسبة الخوارق إليه، لكن ذلك جعل من الابن شخصاً بعيداً عن واقعٍ لا يستطيع الانخراط فيه، وفي الأخرى كانت إيجابية الأب التي قابلها الابن بمثلها سبباً في الضيق المادي الذي خيّم على حياته، وفي الحالين جعل الضيق المادي والفقر من الأبناء انعكاساً سلبياً للآباء، ولا شأن للآباء في ذلك، وقد أبدت صورة الأب سلبية ذاتية في كل من: "ذراعه كفه أصابعه" و"عطش الأفعى" لكنفاني، وسلبية غيرية ناتجة عن تحميل الآخر لها في كل من "دميتي الخزفية" و"المعصوم الرابع" لغلشيري، وكأن في هذا رسالة مفادها أن المجتمع السلبي أو الغيرية السلبية لدى غلشيري طغت على الإيجابية الفردية، وأن هذه الإيجابية لا تكون فعالة إن لم يكن الوسط مناسباً، أما في مجتمع *كنفاني* فكانت السلبية الفردية ذاتها ناتجة عن ضغوطات اجتماعية واقتصادية جعلت الطابع العام للأشخاص –كلٍّ على حدة– سلبياً، أي إن مسؤولية هذه السلبية في المجموعتين تقع على عاتق المجتمعين.

وصل البحث أيضاً إلى أن الغياب كان غالباً السبب الذي ربط الابن بأبيه شعورياً، وهو ما يمكن ملاحظته بدقة في "المنزلق" و"لو كنت حصاناً" لكنفاني، و"وجهان لعملة واحدة" لغلشيري، لكن الملاحَظ أنه في بعض القصص كان الغياب لا يقلل من حضور الدور منفياً كان أو إيجابياً، من قبيل: "عطش الأفعى" وقصص *غلشيري* جميعاً، وهو ما يقودنا بدوره إلى أن الضياع الذاتي لشخصيات هذه القصص كان نابعاً من الطفولة التي امتدت لتطغى على أية مرحلة

أخرى من عمر الشخصية، ويمكن ملاحظة أن هذا الامتداد في كل من القصص: "مصلاي الصغير" و"دميتي الخزفية" و"المعصوم الرابع" كان قادراً على طمس معالم الشخصية مجرَّدةً من ذلك الظل الذي خيّم على مرحلة الطفولة، والذي كان ظلاً سلبياً للأب، والذي برز في الأولى منها "مصلاي الصغير" بكون الأب حيادياً حياناً وعاجزاً عن التأثير سلباً أو إيجاباً حيناً آخر، وفي الأخريين بكونه معتقلاً دمّر حياة ابنه من دون إرادة أو قصد.

من المُستنتَج أيضاً أن صورة الأب كانت عرضية في بعض القصص من قبيل: "لو كنت حصاناً" و"رأس الأسد الحجري" لكنفاني، و"مصلاي الصغير" و"المعصوم الرابع" لغلشيري، فكان الغرض الأساسي للقصة متقاطعاً في بعض النقاط مع ما يوضح صورة الأب، لكن الغاية الأساسية للقصص الأخرى كانت إبراز تلك الصورة من وجوهها قاطبة، وتعميق الشعور بها وإدراك تأثيرها على شخصية الابن، وهذه القصص هي: "ذراعه كفه أصابعه" و"المنزلق" و"عطش الأفعى" لكنفاني، و"وجهان لعملة واحدة" و"دميتي الخزفية" لغلشيري.

لو دققنا أيضاً في عدد القصص في كل مجموعة قصصية من المجموعتين لوجدنا أن عددها خمس عشرة لدى *كنفاني*، كان ست منها حاوياً على صورة الأب، وعدد قصص المجموعة لدى *غلشيري* ثماني قصص احتوت أربعٌ منها صورة الأب، أي إن ما يعادل نصف العدد تقريباً عمل على إبراز صورة الأب، وهو أمر لا يبدو غريباً، فمن المنطقي أن يكون من بين شخصيات القصة أبٌ ما، لكن الغريب أن تكون صورة الأب هي المحور الذي ترتكز عليه القصة بأكملها، وتقوم من أجل توضيحه في ثلاث قصص من المجموعة الأولى واثنتان من الثانية، وهي: "ذراعه كفه أصابعه" و"المنزلق" و"عطش الأفعى" لكنفاني، و"وجهان لعملة واحدة" و"دميتي الخزفية" لغلشيري، وهذا التركيز يؤكد على أمرين رئيسين؛ الأول أن الأب هو الصانع الأول للشخصية، والدعامة الأولى التي تحكم على اتجاه نموها بين السلب والإيجاب، والثاني أن الأب هو النموذج الأول الذي يظهر فيه تأثير المجتمع، فيؤدي –بدوره– إلى التأثير في الطفل، وتكوين فئة جديدة من الأشخاص خاضعة لذلك التأثير، أي إنه المتلقي الأول لتأثير المجتمع ببنياته كلها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية، وهو ذاته المؤثر الأول في الطفل، والعاكس لتأثير المجتمع، وكأنه بذلك حلّ محلاً وسطاً أو رابطاً بين المجتمع بمكوِّنه الحالي من جهة، والطفل، أي المكون المستقبلي للمجتمع، وهو الخطوة الأولى نحو طريق المستقبل ذاك.

من النقاط التي تختلف فيها القصص العربية عن الفارسية بشكل جليّ أن العربية ركزت غير مرة على الضغط المادي المسلط على الأب، فركزت أربع قصص من أصل ست على الوضع المادي السيئ الذي تسبب بتوتر العلاقة مع الأب، وهي: "المنزلق" و"عطش الأفعى" و"رأس الأسد الحجري"، وحمّلت الأخيرة طابعاً ثورياً في ذلك الضيق المادي، فيما ركزت القصص الفارسية على الضغط السياسي، فكانت ثلاث قصص من أصل أربعٍ تصور تبعات اعتقال الأب على الابن، وهي: "وجهان لعملة واحدة" و"دميتي الخزفية" و"المعصوم الرابع".

من الاختلافات الواضحة أيضاً بين قصص المجموعة العربية ونظيرتها الفارسية أن بعض القصص في الأولى صوّرت قساوة الأب، وهي: "ذراعه كفه أصابعه" و"عطش الأفعى" و"لو كنت حصاناً"، أما القصص الفارسية فإن أياً منها لم يُظهر نظيراً لتلك القسوة، ويمكن أن يقودنا ذلك إلى نتيجة مفادها أن الضغط المادي يولد في الأب –أو في الإنسان بشكل عام– قسوةً ذاتية، لكن عندما تكون الظروف السياسية سيئة فإن الشرخ الذي يحدث بين الآباء والأبناء –والذي غالباً ما يكون انقطاعاً وغياباً– يلغي كثيراً من حدود المشاعر، وتبقى التأثيرات الظاهرة علناً محصورة في نظرة الآخر إلى الابن بما يقوّضه ظلّ الأب، وتقويض المشاعر لا يعني غيابها، لكن ما هو أبرز من ذلك يطغى على حضورها الذي يصير باهتاً أمام الضغوطات النفسية المكتسَبة من المجتمع.

كذلك وصلت المقارنة إلى أن طرح صورة الأب كان بطريقة مباشرة من الابن الذي كان راوياً في قصص *غلشيري* فقط، وعلى وجه التحديد في "مصلاي الصغير" و"دميتي الخزفية" و"المعصوم الرابع"، وكان مباشراً –أيضاً– لكن ليس من الراوي الابن، بل من الراوي المعادل للابن في: "وجهان لعملة واحدة"، إذ كان الابن مروياً عليه في القصة الأخيرة، لكن معادِله –الذي مثّل الجيل بأكمله– هو الذي روى وصوّر الأب في القصة، أما في قصص *كنفاني* فقد كان الراوي بضمير الغائب، لذا كان تصوير الأب وانعكاس تلك الصورة على الابن من رؤية تابعة لراوٍ خارجي، أي كانت من الخلف، في حين كانت رؤية رواة *غلشيري* من الداخل، لهذا كان يمكن الوصول إلى بواطن الشخصيات لدى *غلشيري* بشكل أبرز وأعمق مما هو عليه لدى *كنفاني*. في سياق متصل يمكن الإشارة إلى تقنية السرد لدى الكاتبين وما أدت إليه من اختلافات في تصوير الأب، فالكاتب *كنفاني* فضّل السرد الموضوعي، في حين مال *غلشيري* بوضوح إلى السرد الذاتي، فكانت قصصه المدروسة مسرودة بتيار الوعي جميعاً، واعتمدت على دفق الشعور، أما *كنفاني* فكان سرده قائماً على راوٍ يصور الأب وانعكاسات صورته على الابن كما يراها بنفسه، لا كما هي حقاً، لذا وجدنا بعض الخفايا التي فضحها السرد بشكل غير مباشر في تصوير الأب غير مرة في قصصه، ومن ذلك مثلاً قيام تلك الصورة بحاضرها القاسي على ماضٍ كان فيه الأب قاسياً في "ذراعه كفه أصابعه"، والاعتقاد بأن الابن امتداد لأبيه في اعتقاداته وخرافاته مع ما وصل إليه من علم في "لو كنت حصاناً"؛ إذ ظن في النهاية أنه قتل الأب حقاً مؤكداً –بذلك– زعم الأب بإيمانه بخرافة عملَ الابن ظاهرياً على دحضها، فهذه النتائج نابعة من كشوفات السرد، لا بشكل مباشر كما عرضه الراوي.

من الملامح البارزة لصورة الأب في المجموعتين أيضاً أنها كانت صوراً تتقابل فيها المتضادات ما بين ظاهر وباطن لدى *كنفاني*، وهو ما لاحظناه بوضوح في "ذراعه كفه أصابعه" التي برز فيها الأب بصورة المظلوم والظالم، ومنها "المنزلق" التي ظهر فيها الأب بصورة الخارق والممزق، و"لو كنت حصاناً" التي برز فيها الأب بصورة الضحية والجائر، أما في قصص غلشيري فلم نلاحظ قيام الصورة على مثل هذه التناقضات إلا في: "وجهان لعملة واحدة" التي يتضح من عنوانها أنها ستقوم على وجهي نقيض، لكن في بقية قصصه كانت صورة الأب أحادية الجانب، وهو ما يمكن أن يفسَّر بأمرين؛ الأول: ما ذكرناه آنفاً من تصوير خارجي مع الراوي "هو" لدى *كنفاني* أتاح الكشف عن وجوه عديدة متناقضة، أما لدى *غلشيري* فالقيام على الرؤية من الداخل حتّم الرؤية الأحادية، والثاني: ما لاحظناه من أن *كنفاني* أتاح التعددية والتناقض في الصورة الواحدة لإبراز التحولات الذاتية لشخصية الأب على بقية الشخصيات، أما الغرض عند *غلشيري* فكان إظهار أحادية التأثير السلبي عند وجود ضغط مجتمعي وكبت خارج عن سيطرة الأب، فكان التناقض عن *كنفاني* نابعاً من ذات الأب– الشخصية، أما عند *غلشيري* فكان نابعاً من خارج تلك الذات، أي مما يُمارس على الأب من ضغوط، وهو ما لا يتيح إبراز تلك التناقضات الذاتية، وفي الحالين يعكس ذلك أوضاعَ المجتمعين في فترة كتابة القصص.

4- نتائج

انتهت دراسة صورة الأب في المجموعتين المدروستين إلى مجموعة من النتائج تتلخص في نقاط؛ أهمها: كان تصوير الأب في الأعمال المدروسة محاولة لتقصي تأثيراته في الابن الذي يُعدّ امتداداً له، وقد كان ذلك التأثير في أغلب القصص سلبياً، وكانت تلك السلبية نابعةً من ذات الأب أو من الآخر الممثِّل للمجتمع، وهذا بدوره يعرض علينا فروعاً أخرى من الاستنتاجات، أهمها أن طبيعة المجتمعين متقاربة في ضغوطاتها بما يخلق حاضراً متأزماً (الأب) ويؤدي إلى مستقبل متأزم (الابن)، وصدور هذه السلبية عن الذات في معظم قصص *كنفاني* يُبرز أن التوتر والزعزعة الاجتماعية والاقتصادية –غالباً– تؤدي إلى تحولات ذاتية في الشخصية خارجة عن إرادتها، أما الظروف السياسية التي لوحظت في قصص *غلشيري* فكانت دليلاً على قدرة الضغوط السياسية على خلق هوة فاصلة بين الآباء (الحاضر) والأبناء (المستقبل)،

بما يمكّن من الوصول إلى أن التحولات السياسية تبرز التحولات الخارجية في الانقطاع بين الجيلين، وهو أمر منطقي ومبرَّر لكون تلك التحولات عند *غلشيري* ابتدأت بالاعتقال جميعاً، وانتهت بتصوير انعكاساتها على العلاقة مع الأبناء.

- السمة البارزة والطاغية على صورة الأب في القصص المدروسة كانت الغياب، أو على وجه الدقة حضور الغياب، فكان غياب الأب لا يحتم اندحاره إلى عالم النسيان، بل يفرض ذلك الغياب نفسه ظلاً ثقيلاً على حضور الابن، فلا يُرى الابن إلا بما يتيح إبرازَ ذلك الغياب، وهو ما يمكن أن يُقرأ قراءتين: الأولى أن كلاً من الكاتبين لم يركز على أب حاضر حضوراً كلياً رغبة في تصوير أثر غياب الأب في الابن والمجتمع، والثانية أن تأثير الأب حين يكون حاضراً لا يكون على درجة من الوضوح، بل يُلحظ بعد غيابه، فقد يكون الغياب أشد وقعاً في النفس من الحضور، وكذا النقص أشد تأثيراً من الزيادة، والمفقود أثمن قيمةً من الموجود، وكأن في ذلك رسالة ضمنية مفادها أن يدرك المتلقي قيمة حضور الأب قبل أن يدرك فداحة غيابه.

- الرؤية الذاتية والتصوير الداخلي –في قصص *غلشيري*– أتاح التركيز على داخل الأب والابن، وهذا ما أظهر أحادية في اتجاه المشاعر والأحداث والصفات الداخلية، أما التصوير الخارجي –في قصص *كنفاني*– فكان من رؤية مراقب خارجي أتاح إبراز الصورة كما يراها من الخارج وكما يتصورها من الداخل، وهو ما جعل بعض التناقضات الذاتية تبرز في تصوير الراوي، ويمكن تأكيد أن تقنية السرد كانت ذاتية بامتياز وداخلية إلى أقصى الحدود لدى *غلشيري*، وهذا ما جعل التبعات النفسية لصورة الأب على الابن تبدو أعمق منها لدى *كنفاني*.

- إبراز أهم الفجوات التي تعتري المجتمعين العربي والإيراني، بما يجعل الخلل فيهما يظهر في حدود الشخصية وعلاقتها بالآخر المكمّل، ويعكس امتداد التأثير في أجيال متعاقبة، ويُبرز صورة لذينك المجتمعين، والعناصر الصغرى المكوِّنة لهما، كما هي من دون تجميل أو تزييف لها، أو مغالاة وإغراق في عرض عيوبها.

المراجع: المراجع العربية:

- بوعزة، محمد. 2010م. *تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم*، الاختلاف، الجزائر.
- زيتوني، لطيف. 2002م. *معجم مصطلحات نقد الرواية*، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.
- كنفاني، غسان. 2014. *عالم ليس لنا*، ط2، منشورات دار الرمال، قبرص.
- محمد، حسين علي. 2011م. *التحرير الأدبي: دراسة نظرية ونماذج تطبيقية*، ط7، العبيكان، الرياض.

المراجع الفارسية:

- غلشيري، هوشنغ. 1364هـ.ش، *نمازخانه‌ی کوچک من: مصلاي الصغير*، ط2، كتاب طهران، طهران.
- فورستر، إدوارد مورغان. 1352هـ.ش. *جنبه‌های رمان: أركان الرواية*. ترجمة: إبراهيم يونسي، أميركبير، طهران.
- كارد، أورسون سكوت. 1387هـ.ش. *شخصيت‌پردازی و زاويه‌ی ديد: التشخيص وزاوية الرؤية*، ترجمة: بريسا خسروي ساماني، ط1، رسش، الأهواز.
- ميرصادقي، جمال. 1379هـ.ش. *عناصر داستان: عناصر القصة*، ط6، سخن، طهران.