

## جدلية الاتصال والانفصال في الحب رواية "الشيء الآخر" من قتل ليلي الحايك؟" نموذجاً

عطا الله رجا محمد حجابيا، سناء كامل أحمد شعلان\*

### ملخص

تتوقّف هذه الدراسة عند جدلية الاتصال والانفصال في الحب في رواية "الشيء الآخر" / "من قتل ليلي الحايك؟" للروائي الفلسطيني غسان كنفاني، وهي تفكّك هذه الجدلية انطلاقاً من إشكالية مفادها أنّ صوت الحب في أدب غسان كنفاني بمستواه الشخصي/ الرجل والمرأة يختفي في حياة شخصياته الروائية والقصصية لصالح القضايا الكبرى/ الحب الأكبر/ حب فلسطين.

وتتناول هذه الدراسة الرواية في محورين أساسيين، وهما: جدلية الاتصال والانفصال في الحب، وجدلية الاتصال والانفصال في الحجاج ولعبة الخيارات في الرواية البوليسية، كما تلجأ إلى تفكيك المعمار اللغوي والسردية لجدلية الاتصال والانفصال فيها وصولاً إلى تكوين تصوّر عن الرّؤى والأفكار والقناعات والرسائل التي تحملها، وتخرج بها من إطار الفردية لتسقطها على القضية الفلسطينية كاملة؛ فالحبّ بين الرجل والمرأة عند كنفاني أخذ شكله الخاص، وتأثر بفلسفته وتجربته ومعاناته وخبرته في الحياة، كما ارتدى لبوس أفكاره، ونطق باسمه وباسم معاناة الشعب الفلسطيني كاملاً، كما حقّق صور تجليات إنسانيته وإبداعه بمتطلباتها وأشكالها واستدعاءاتها وهيئاتها ورؤاها كاملة.

الكلمات الدالة: الاتصال والانفصال، روايات غسان كنفاني، رواية الشيء الآخر / "من قتل ليلي الحايك؟".

### فلسطين الحبّ الأوحّد في روايات غسان كنفاني

على الرّغم من أنّ غسان كنفاني قد كتب الكثير من الروايات المهمة التي نالت إعجاب المتلقّين، ولفقت أنظار النقاد والباحثين والمهتمّين، وأصبح كثيرٌ منها علامة في درب الرواية العربية لا سيما في الرواية الفلسطينية المقاومة، كروايات: "رجال في الشمس"، و"أم سعد"، و"عائد إلى حيفا" وغيرها، إلّا أنّ من اللافت لتنظر الباحث المتفحص أنّ هذا المنجز الروائيّ يخلو تماماً من أيّ سرد لعلاقة حبّ بين الرجل والمرأة، ولعل ذلك - كما نعتقد - أنّ هذه الروايات كانت مشغولة بقضية واحدة هي قضية فلسطين التي شغلت وجدان غسان كنفاني حتى آخر لحظة من عمره، بل قدّم عمره فداء لها، وهو من نذر نفسه وقلمه وموهبته لأجل الدّفاع عنها.

ومن هذا المنطلق لا نجد أيّ سردية حبّ بين رجل وامرأة على امتداد رواياته كلّها، فقد جعلها جميعاً سفيراً للحبّ الأكبر، وهو حبّ أرض فلسطين بكلّ ما يستدعي ذلك من تضحية

ومحبة وفداء وبطولة، ورصد فيها سيرة العاشقين العظام الذين نذروا أنفسهم للدّفاع عن وطنهم فلسطين، وتحريره من عدوّه الغاشم المتسلّط، لا سيما أنّ رواياته جميعاً باستثناء روايته "الشيء الآخر" / "من قتل ليلي الحايك؟" تدور حول القضية الفلسطينية بصورها جميعاً وبأبطالها وضحاياها كافة، وفي مساحة مشغولة إلى هذا الحدّ بالهمّ الوطنيّ المحموم يصعب أن تكون حكاية حبّ بين رجل وامرأة مهما بلغت من العظمة والجمال هي السّؤال الأول أمام أسئلة الوجود والحياة والانتصار والعدالة والحرية والنضال، على الرّغم من أنّ غسان الإنسان كان قلبه يخفق بحبّ امرأة تسكنه حتى آخر لحظة من حياته، كما كانت المرأة حاضرة عنده بصور التّضحية والبطولة والقيادة والزّيادة، فضلاً عن أنّه كثيراً ما أهدى أعماله إلى نساء عالمه اللّواتي أثّرن فيه؛ فقد أهدى روايته "أم سعد" إلى أم سعد التي عدّها شعباً ومدرسة (كنفاني، 2009)، كما أهدى مجموعته القصصية "موت سرير 12" إلى أخته فائزة (كنفاني، 2009)، في حين أهدى مجموعته القصصية "عالم ليس لنا" إلى أخته فائزة وإلى لميس (كنفاني، 2009).

ولم يأت على ذكر الرجل والمرأة العاشقين إلّا في موضعين اثنين لا غير في رواياته جميعها خلا رواية "الشيء

\* مركز اللغات، الجامعة الاردنية، الاردن. تاريخ استلام البحث 2015/3/20، وتاريخ قبوله 2015/4/29.

الصمت ولم يدافع عن نفسه لينتهي به الأمر إلى حبل المشنقة.

تبدأ الرواية برسالة يكتبها المحامي صالح إلى زوجته ديما، ومن خلالها يعود إلى الماضي، ليبين لنا كيف تعرّف على ليلي الحايك وزوجها سعيد، وكيف تطوّرت العلاقة إلى علاقة سرية غير شرعية بين صالح وليلي الحايك إلى أن تنتهي بمقتل ليلي، ولما كان صالح هو المتهّم الوحيد بالقتل، لوجود أدلة تدنيه. فإن الأحداث تدور حول وقائع المحاكمة، بتفاصيلها وأقوال الشهود حيث تنتهي بالحكم على صالح بالإعدام.

تمثل شخصية صالح الراوي للأحداث غير أنه التزم الصمت ورضي بأن يقاد إلى حبل المشنقة، رغم أنه لم يرتكب الجريمة. ويظلّ مصرّاً على الصمت أثناء المحاكمة حيث يكتفي بالرسالة التي سلّمها لمحاميها لتقرأها زوجته بعد تنفيذ الحكم لتطلع على علاقته بصديقتها ليلي وبهذا يكون صمته عقاباً أخلاقياً فرضه على نفسه.

والرواية هي رواية مركبة من أكثر من مساحة فكرية؛ فهي من جهة أولى رواية حبّ رباعية الأبعاد، وهي من ناحية ثانية مساحة فكرية تقدم تصوّراً واضحاً وصريحاً لغسان كنفاني حول الحبّ والجسد والجنس والإخلاص وطبائع الرجال والنساء، ومن ناحية ثالثة تمثل الرواية مساحة لاستعراض قدرة غسان في الحجاج والتفكيك والتّركيب والسرد، وهي من ناحية رابعة تجربة فريدة في المنجز الروائيّ عند غسان كنفاني في كتابة الرواية البوليسية.

وهذه الأمور مجتمعة تعطي هذه الرواية أهمية خاصة، وتجعلها تختلف شكلاً ومضموناً عن سائر روايات غسان كنفاني، بل إنّ هذه المعطيات تجعل هذه الرواية بالتّحديد من أنضج روايات غسان كنفاني من حيث تكتيك السرد، ونضوج الفكرة، والابتعاد عن الوقوع في شرك الفكرة المسيطرة لصالح كتابة عمل إبداعيّ نضاليّ لخدمة القضية الفلسطينية، وعرض معاناة الفلسطينيّ في كلّ زمان ومكان، وهذا أمر لا يفصله مطلقاً عن مشروعه الإبداعيّ الثوريّ، كما أنه لا يفصم علاقته الوثيقة بالتزامه بقضية شعبه، ولكنّ هذه التجربة الروائية بالتّحديد هي تجربة استعراضية-أعفوية كانت أم مقصودة- يقدّم غسان كنفاني فيها براعته الروائية دون أن يتكئ على مشروع الدفاع عن القضية الفلسطينية الذي يملك من القدسية والحصانة والاضطلاع بالأولوية المطلقة ما يجعله قادراً على أن يرفع من قيمة أيّ إبداع مهما كانت فنياته متواضعة وموهبته محدودة ما دام دخل حماه، واندرج تحت خانة أدب المقاومة الفلسطينية ليسخر غسان من الأدباء الذين يكتبون أدباً من هذا الصنف؛ لأنّهم "يأتون إلى الكتابة بفضيلة القضية" (كنفاني، 2009).

الآخر/"من قتل ليلي الحايك؟"؛ وذلك في روايته "رجال في الشمس"؛ ففي الموضوع الأول تقول خيزران إحدى شخصيات الرواية لمروان إنّ الرجال "يكفون عن إرسال النقود إلى عائلاتهم حين يتزوجون أو يعشقون" (كنفاني<sup>\*</sup>، 2009)، وعندما تساءل مروان عن سبب هذا السلوك عند الرجال - وأخوه قد قام به أيضاً، إذ انقطع عن إرسال النقود إلى أمّه وإخوانه بعد أن تزوّج امرأة ما، - قالت له "خيزران بثقة: "أنا مبسوط لأنك ستذهب إلى الكويت لأنك ستتعلم هناك أشياء عديدة، أول شيء ستتعلمه هو أن: القرش يأتي أولاً، ثم الأخلاق" (كنفاني، 2009).

والموضوع الثاني لا يقلّ سوداويةً وبؤساً؛ فوالد مروان في هذه الرواية يترك أطفاله الأربعة وزوجته المسكينة، ويهجرهم فقراء وحيدون من غير معيل لهم أو معين، ويذهب إلى حضن امرأة أخرى اسمها شفيقة ليتزوجها، وليعيش إلى جانبها، ويترك أطفاله وزوجته فريسة للجوع والوحدة والضّياع (كنفاني، 2009). لقد كانت تلك الزوجة المعشوقة تملك بيتاً صغيراً تعيش فيه تعاني من الإعاقة بعد أن "طوّحت قبيلة مورتر بساقها فبترها الأطباء من أعلى الفخذ" (كنفاني، 2009)، وكان "وجهها جميلاً ولكنه حادّ الملامح مثل وجهه كلّ أولئك المرضى الذين لا يرجى لهم الشفاء، وكانت شفتها السفلى مقوسة كأنها على وشك أن تبكي" (كنفاني، 2009).

### الحبّ في رواية "الشيء الآخر"/"من قتل ليلي الحايك؟"

تدور أحداث الرواية حول جريمة قتل ليلي الحايك، التي يتهم بقتلها زوج صديقتها ديما المحامي صالح الذي قرّر

\* غسان كنفاني: أديب ومناضل ومفكّر وصحفي فلسطيني، ولد في عكا عام 1936، وتوفي في بيروت عام 1972، تمّ اغتياله على يد جهاز المخابرات الإسرائيلية (الموساد) عندما كان عمره 36 عاماً بتقجير سيارته في منطقة الحازمية قرب بيروت. كتب بشكل أساسي في مواضيع التحرّر الفلسطيني، وهو عضو المكتب السياسي في الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين. عمل رئيس تحرير في جريدة (المحرّر) اللبنانية، كما عمل قبل ذلك في عضوية تحرير مجلات (الرأي) في دمشق، و(الحرية) في بيروت، وأصدر فيها (ملحق فلسطين)، ثم انتقل للعمل في جريدة الأنوار اللبنانية، وحين تأسست الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين عام 1967 قام بتأسيس مجلة ناطقة باسمها حملت اسم "مجلة الهدف". تزوّج من سيّدة دنماركية، ورزق منها بولدين، وهما فايز وليلي. له الكثير من الإبداعات القصصية والروائية والمسرحية والدرامية إلى جانب الكثير من الدراسات النقدية والمقالات الفكرية، وقد جمعت بعد موته في أربعة مجلدات ضخمة.

نال من الجوائز: جائزة أصدقاء الكتاب في لبنان عن روايته "ما تبقى لكم" عام 1966، وجائزة منظمة الصحفيين العالمية عام 1974، وجائزة اللوتس عام 1975، ووسام القدس للثقافة والفنون عام 1990.

## أ. جدلية الاتصال والانفصال في الحب والجنس

المراد بالجدلية لغايات هذه الدراسة هي رصد التناقض في العلاقات الإنسانية بين أبطال الرواية ومحاولة تفسيرها وفهم الدوال اللغوية المعبرة عنها، حيث تميزت هذه العلاقات بالتناقض إذ إن كل علاقة تحيل إلى نقيضها ولكنها لا تدفع به إلى أحد طرفي معادلة الاتصال والانفصال بل هي علاقة جدلية متذبذبة فصالح مثلا وهو الشخصية الرئيسية في الرواية يجتهد في التخلص من هذا التناقض القائم على حبه لامرأتين فيخلص قلبه لزوجته ويخلص جسده لعشيقته، وشخوص الرواية كلهم يحبون بعضهم بعضا ويخونون بعضهم بعضا ويتآمرون معا ضد بعضهم البعض في جدلية من الاتصال والانفصال حيث تتميز الرواية دون سائر المنجز الروائي عند غسان كنفاني بأن الحب بين الرجل والمرأة هو محورها وعقدتها واتجاه سردها وهدفها ومغزاها، بل هي الرواية الوحيدة من بين رواياته كلها التي يمكن أن نعدّها - مع التحفظ على تصنيفها - رواية حبّ بين رجل وامرأة، وهي بذلك تكون روايته الوحيدة التي خرجت عن مفهوم حبّ الأرض والقضية الفلسطينية بشكل مباشر لتستغرق في موضوع الرجل والمرأة ولعبة الحبّ في الحياة، وهي الرواية الوحيدة التي لا نجد فيها فلسطين والمقاومة والهجرة والشّتات والمعاناة والفدائيين بشكل مباشر وصريح، بل هي مساحة خصبة لأجل تقديم تصوّر خاص عن الحبّ والرجل والمرأة والجنس والحياة والزواج والمتعة وجملة من المفاهيم الأخرى بما يقبل أن يحمل ترميزات لرسالة وطنية في مستوى ما.

وهي تقوم على جدلية الاتصال والانفصال، وهذه الجدلية تبدو واضحة وبارزة في سردية الحبّ والجنس في هذه الرواية، لاسيما أنّ الجنس من الموضوعات التي ألهمت المخيلة الإنسانية منذ طفولتها لما له من علاقة وثيقة بظاهرة الإنسان، ويحلمه الأزلّي في الخلود المتمثل في الذرّة. وقد أحاط بهذا الموضوع الكثير من الهالات والمبالغات لدرجة جعلت بعض الحضارات تقدّس الجنس (السوّاح، 1985). وقد كان للأدب نصيب يذكر في هذا الموضوع؛ إذ إنّ الجنس دفع بالخيال نحو عوالم مدهشة ترسم بريشة عجيبة أسرار اللقاءات الجسدية، وتُغرق القارئ في عوالم من الهلوسات والتشوّ وفقدان الوعي وتتردى أحيانا في دنيا الشّدوذ والخروج عن المألوف الذي يحفّر الخيال على تجاوز ذاته نحو كلّ جديد إذ "استخدمت قوة الحافز الجنسيّ كاستخدام البارود في الرّصاصة لدفع الخيال إلى مدارك جديدة" (ولسن، 1972)، كما أنّ الجنس قادر على تحريك ملكات الإنسان جميعها في اتجاه درب الخيال والابتكار (السعداوي، 2005).

وقد قدّس الإنسان منذ الأزلّ الدافع الجنسيّ، وعدّه قسماً إلهياً يربطه بالمستوى الثورانيّ الأسمى؛ ففي الفعل الجنسيّ يتجاوز الإنسان شرط الزمانيّ والمكانيّ ليدخل في حال هي أقرب ما تكون إلى الآن الأبدّي، فينطلق من ذاته المعزولة ليتحد بقوة كونية تسري في الوجود الحيّ، فيفتح مخزون الطّاقة الحبيسة لترجع إلى مصدرها الذي منه شعت وفي أجساد الأحياء أودعت (السوّاح، 1985).

ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا احتلّ الجنس هذه المكانة في الفكر الأسطوريّ، ويبدو أنّ ذلك يفهم عبر النّظر من الرّؤية ذاتها التي علّل الإنسان الأوّل بها الدافع الجنسيّ، فقد رأى أنّ الجنس نشاط صادر عن قوة شاملة متمثلة في الآلهة، تودعها في الأجساد ثم تستثيرها، وبذلك فالجنس ليس استجابة لغرض دنيويّ، وتحقيقاً لمتعة فردية، بل هو استجابة لنداء مبدأ كونيّ شامل (السوّاح، 1985). ومن هذا المنطلق نستطيع القول إنّ الجنس أسطورياً ليس نشاطاً جسدياً تقريغياً هدفه المتعة، بل هو عملية انتظام والتصاق بناموس الحياة الأكبر، وانتماء عملي لدورة الحياة والطبيعة والتجدد.

وغسان كنفاني في روايته هذه يصدر من وعي يدرك أنّ توظيف الجنس لمجرد الإثارة هو خروج بالعمل عن دائرة الفنّ، إنّما يستقيم الأمر إن كان ذلك لوظيفة سيكولوجية أو اجتماعية أو حتى فلسفية، وهذا أمر ندركه بسهولة في مجريات أحداث هذه الرواية.

والبنية التركيبية الجدلية في هذه الرواية التي تعرض قصّة حبّ شائكة تقع بين المحامي صالح وليلى الحايك، وتمرّ في تجربة جنسية حارة بينهما، إنّما لا نفهم إلاّ عبر توليفة رباعية تعيش مخاضات الاتصال والانفصال بين صالح وزوجته ديماء من جهة وحبيبته ليلي الحايك من جهة أخرى، وبين ليلي الحايك وزوجها سعيد الحايك من جهة أولى، وبينها وبين عشيقها صالح من جهة ثانية.

ففي المستوى الأوّل من الاتصال والانفصال في علاقات الحبّ والجنس والجسد نجد صالح الحايك يحبّ زوجته ديماء، ويصرّح بذلك في كلّ مناسبة "أقولها لك أنت، أقولها لك يا ديماء الحبيبة الرّائعة" (كنفاني، 2009)، "كنتّ وما أزال الرجل الذي يحبّها-يعني ديماء- بصورة لا يمكن أن تفتر" (كنفاني، 2009)، بل حتى إنّ في آخر لحظة من حياته قبل إعدامه يصرّ على أن يودّع زوجته ديماء بقوله: "ستجدين صعوبة في أن تقعلي، ولكن الكلمة الأخيرة التي سأظلّ أقولها لك هي أنّي أحبّك يا ديماء، أحبّك أحبّك" (كنفاني، 2009).

ولكن المفارقة في هذه الرواية تقع في علاقة الحبّ بالجسد والجنس، وهي علاقة تولّد علاقة اتصال وانفصال مشروطة

عرفها أو سمع عن حكاية مقتلها.

وبهذا نستطيع القول إن لعبة الانفصال والاتصال في هذه الرواية قامت أساساً كي تصل بنا إلى جملة من الأفكار التي ينتبها غسان كنفاني عن علاقة الرجل بالمرأة: الحبيبة والزوجة، وعن قناعاته الخاصة حول الحب والجنس والمتعة والألفة والملل والحياة وأحداثها. وهو في هذا الشأن يعلن عن قناعاته المعبرة عن رؤيته إذ:

1- "إن الحقيقة الوحيدة في هذا العالم، أيها السادة ليست القانون، ليست أي نوع من القانون، ولكنها النساء" (كنفاني، 2009).

2- "إننا حين نعتاد زوجاتنا وعشيفاتنا، فإن كمية الفراش في حيننا لهن تصبح كمية صغيرة" (كنفاني، 2009).

3- "نحن عندما نذهب إلى الفراش مع امرأة أخرى فإننا لا نعطيها حباً، ولكن نعطي أنفسنا اكتفاء من نوع لم يعد من اليسير الحصول عليه في فراش الزوج والزوجية" (كنفاني، 2009).

4- "إن الحب الذي ينمو بين الرجل وزوجته هو حب، وبالطبيعة، ويدفع الجنس من مغامرة إلى أخرى، ولكن الجنس هو في الأساس مغامرة متوهجة، ولذلك تضحي أقل أهمية من الحب، ولكنها ضرورية له في وقت واحد (كنفاني، 2009).

5- "إن الزوجة هي قيمة اجتماعية رائعة، ولكن كي تظل أنثى يتوجب علينا أن نعرفها أقل، وكي نجعلها تتوقد أكثر يجب أن نحولها، كلما مضت للفراش، إلى امرأة أخرى - امرأة ثانية" (كنفاني، 2009).

6- "إن كل زوج يطوي نفسه على قرار عميق بأن ينام مع كل نساء العالم إذا استطاع ذلك، ولكن ذلك القرار ينتظر المصادفة كي يصبح واقعاً" (كنفاني، 2009).

7- "إن الزواج هو مصادفة نعطيها معناها بقرار، ولكن النوم مع امرأة أخرى هو قرار تعطيه المصادفة معناه وواقعه" (كنفاني، 2009).

8- "لم تكن علاقتي مع ليلي إلا مصادفة توجت قراراتين اتخذ كل منهما على انفراد في أعماقي وأعماقها، وربما دون وعي" (كنفاني، 2009).

9- "إن المصادفة أيها السادة هي قيمة واقعية في حياتنا" (كنفاني، 2009).

10- "لا أجد فرقاً بين العادة والحب... إن الفراش، حين لا يكون عادة، فهو شيء لا علاقة له بالحب، وأن الحب الحقيقي ليس فراشاً فقط" (كنفاني، 2009).

أما في المستوى الثاني في الاتصال والانفصال في علاقات

بالمغامرة وكسر روتين الملل والاعتقاد والألفة؛ فصالح بطل هذه الرواية يحب زوجته ديمًا حباً كبيراً، ولكنه يعيش حال انفصال حقيقية مع هذا الحب ومع جسد زوجته، فهو يشعر بملل كبير سببه الرتابة والاعتقاد، ولكن هذا الانفصال سريعاً ما يتغير، ويرحل، ويحل محله حالة اتصال كاملة بالمشاعر والمتعة والجسد عندما يقيم علاقة غرامية جسدية مع صديقته القديمة ليلي الحايك، وعندها يخرج من دائرة الرتابة بفضل المتعة الجسدية التي يحصلها من علاقته مع ليلي الحايك "لقد تكشفت لي هذه المرأة عن بئر من الاستهواء لا يمكن سبر غورها ووجدت، معي، فرصتها التي لا يمكن أن تعوض في الفراش ما لا تستطيع تحقيقه في أي وقت ولا مع أي إنسان" (كنفاني، 2009)، إلى أن يتصل من جديد مع زوجته ومع حبها، ولا يعود أبداً إلى حالة الانفصال الجسدي والنفسي التي كان يعيشها معها في الماضي، ويظل يأخذ من سبقه في علاقته مع حبيبته ليلي لتمده بالحماس والرغبة في علاقته الجنسية مع زوجته ديمًا ليلي التي جعلتك دون أن تدري هي ولا أنت جسداً مثيراً وجديداً" (كنفاني، 2009)، بل إنه يحافظ على هذه الحالة من الاتصال معها حتى عندما يدخل السجن، ويُتهم بقتل ليلي الحايك، ويفشل في الدفاع عن نفسه، ويكون الإعدام هو مصيره المأساوي. وصالح يصمم على أن يحافظ على حالة الاتصال العشقي مع زوجته، وذلك بإخفاء علاقته الخاصة مع صديقته القديمة ليلي الحايك، ولو عنى ذلك أن يهدر فرصاً محتملة لتكوّن هذه العلاقة أدلة على براءته من قتلها" مثل هذا الاعتراف سيدمر ديمًا والأطفال وأنا" (كنفاني، 2009).

أما علاقته مع ليلي الحايك فهي لعبة عكسية تماماً، فهو طوال علاقته الجسدية كان يعيش معها حالة جسدية متصلة، فيستمتع بجسدها ويمارسه الجنس معها، ولكن الحب كان غائباً عن هذه العلاقة الجسدية المحمومة، فهو لم يكن هدفها، بل كانت المغامرة وكسر الروتين والاعتقاد وكسب رهان الجسد هي أهداف هذه العلاقة "لقد انتقمت لنفسها من كل واقعها الذي أضحت تعدّه المسؤول الأول عن نوبات فتور كانت تتموج في علاقاتها بزوجها بين الحين والآخر" (كنفاني، 2009)، وما كان صالح يبغي أكثر من ذلك من هذه اللعبة الجسدية الممتعة، ولكنه الاتصال الحقيقي مع ذات ليلي الحايك خلوصاً إلى الوقوع في حبها، وعدها عشيقاً حقيقية بل حبيبة بعد موتها، وبعد انقطاع الاتصال مع جسدها لإقامة علاقة روحانية أبدية مع روحها، وهذه العلاقة متمثلة في الإخلاص لذكراها، والتكتم على علاقته الخاصة بها كي يحافظ على صورتها، ولا يشوه ذكراها في وجدان زوجها سعيد الحايك وفي ذاكرة كل من

إنه ظلّ سجين سؤال من قتلها دون أن يصل إلى إجابة، وهذا يفوقه إلى حالة قلق وشكّ مشروعين يجعلانه مجبراً على الانفصال عن حالة حبه لها، وفي حال استطاع أن يعرف من قتلها، فهو سيرف دون شكّ أنها كانت تخونه مع صديقها المشترك صالح، وفي هذه الحالة نقول بثقة كاملة إنه كان يعيش معها حالة من الانفصال السري منذ مدة طويلة، حتى ولو لم تكن تعرف هي أو غيرها بهذه الحالة الانفصالية المشوية بالكره والغضب وربما حبّ الانتقام منها إلى حدّ قتلها.

والملمح اللافت للنظر في جدلية الانفصال والاتصال بين الرباعي: صالح وزوجته ديماء، وسعيد الحايك وزوجته ليلي الحايك أنّ صالحاً هو الوحيد في هذا الرباعي الذي كان يدرك إشكالية جدلية الانفصال والاتصال في علاقته مع زوجته وحبيبته اللتين يحبهما بشكلين مختلفين، ولذلك كان يشعر أنّ استمرار هذه العلاقة بهذا الشكل أمر يكاد يكون مستحيلًا، وكان هناك في أعماقه قبول ما لموت ليلي الحايك كي تستقرّ عوالمه الداخليّة: "كنتُ قد أُنعتُ نفسي بأنّ الوسيلة الوحيدة التي تستطيع أن تنهي علاقتنا هي أن يموت أحدها، وليس ثمة فكك آخر، ولأنّه كان من المستحيل أن أتصور نفسي ميتاً فقد اعتدتُ على تصوّرها كذلك. كنتُ أريدها أن تموت ليس لأنني أكرهها، ولكن لأنني أحبّ زوجتي، ولأنني لم أكن أريد أن أترك أيّاً منهما. كنتُ أتصورها جثة لأنّ ذلك وحده فقط، في تصوّري، كان الأمر الذي يجعلني جديراً بالاحتفاظ بزوجتي وحبّ ليلي في وقت واحد" (كنفاني، 2009).

في حين أنّ سعيداً ظلّ محتفظاً بإدراكاته كلّها، ولم يصرّح بها أبداً "لم يكن سعيد حتى على شكّ في علاقتنا، ذلك أنّ ليلي لم تكن تحبّ رجلاً آخر أمامه بل كانت تحبه بصورة أكثر عمقاً وتمكناً" (كنفاني، 2009)، بخلاف خوفه من أن يفقد زوجته الحبيبة إن أصبحت ثرية بسبب ميراث والدها، فهو كما يصفه صالح: "إنّه من نوع الرجال الذي يعاني من شعور غامض بأنّه لم يمتلك حبيبته تماماً" (كنفاني، 2009)، وبذلك لنا أن نفترض أنّ سعيداً أنّه كان يجهل معضلة جدلية الانفصال والاتصال التي يعيشها مع زوجته، أو التي تعيشها زوجته معه ومع حبيبها السري صالح، لاسيما أنّه ليس هناك في الرواية ما يجزم بأنّ سعيداً كان يعرف بحقيقة خيانة زوجته له، أو أنّه هو من قام بالتخطيط لقتلها لسبب أو لآخر.

وبذلك نقبل بالتسليم بما يقوله صالح في توصيف علاقة سعيد بزوجته ليلي الحايك عندما يقول: "إنّ علاقة ليلي الحايك بزوجها علاقة تعسة، وبماذا يمكن أن توصّف علاقة يومية بين رجل وامرأة إلاّ بأنّها تعسة إذ كانت قيمتها كلّها في الفراش" (كنفاني، 2009).

الحبّ والجنس والجسد في هذا الرواية فوجد ليلي الحايك تعيش حالة انفصال روحيّ مع زوجها، ولكنّ هذه العلاقة تبدأ بالاتصال بمجرد دخولها في علاقة جسد مع حبيبها صالح، والمفترض أنّ علاقتها الاتصالية مع زوجها تنفصل بمجرد أن تدخل في علاقة جسدية مع رجل آخر، ولكن ما يحدث يكون خلاف ذلك؛ فهي تعيش حالة اتصالية نادرة مع زوجها في خضم سيرة علاقتها الجسدية مع حبيبها صالح "كانت الآن تملك شيئاً لا يعرفه سعيد، ولا يمكن أن يعرفه: لقد ارتدت الأنتى فيها إلى مواقعها الأولى الغامضة المليئة بالأسرار والغموض المثير، وصار سعيد بالنسبة إليها رجلاً لا يعرفها تماماً، وبالتالي أكثر جدارة بالحبّ" (كنفاني، 2009)، "إنّ ما فعلته ليلي لم يكن في الواقع إلاّ دفاعاً عن أنوثتها أمام الرجل الذي تحبّ حقاً" (كنفاني، 2009).

وهذه العلاقة الاتصالية لا تنفصم حتى بعد موتها؛ إذ يظلّ زوجها على عهده وحبّه لها، ويقرّر أن يقوم بتوزيع ميراثها من والدها وفق ما كانت تشتهي في حياتها، ويتخلّى عن نصيبه من هذا الميراث إكراماً لرغبتها "بعين المحكمة ولي أنّه سيمنح نصف الإرث لزوجتي - أيّ زوجة صالح - تعبيراً عن عطفه علي، وأنّه سيكتفي بمنح النصف الآخر للمشروع الخيريّ الذي أوصت به زوجته" (كنفاني، 2009)، كما يرفض أن يصدّق أنّها كانت تخونه مع أيّ رجل سواه، بل يصمّم على أنّها ماتت مخلصه له ولرباطهما الزوجي المقدّس، وهو من تورّط في التأمّر مع حبيبها صالح كي يجرمها أطول وقت ممكن من الوصول إلى ميراثها خشية أن تبعدها الثروة عنه، وأن تحرمه من سعادته بالقرب منها.

وهو بذلك الشخصية الوحيدة التي تبدو ظاهرياً أنّها كانت تعيش في حالة اتصال دائمة مع الحبيبة الزوجة في حياتها وبعد مماتها، فهو كان يحبّها طوال الوقت، ويشعر بالسعادة بالقرب منها، ولم يخنها أبداً، ولم يحلم بامرأة سواها، ولم يعبر عن ضجره من رتابة العلاقة معها. ولكن نستطيع القول إنّ من حقنا أن نفترض جدلاً أنّ سعيداً الحايك لم يكن يعيش حالة اتصال دائم مع زوجته الحبيبة ليلي الحايك، ولو كان الأمر كذلك لما خشي أن تبدّلها الثروة، وأن تجعلها تتخلّى عنه، وتتكرّر لماضيها معه "أنا أحبّ ليلي، لا أريدها أن ترث ذلك المال كي لا يفسد عليّ كلّ شيء" (كنفاني، 2009) وأخال أنّه على الرّغم من حالة الاتصال الظاهرية التي أبداها طوال الرواية حتى في لحظات محاكمة صالح، إلاّ أنّه عاش حالة انفصال محزنة مع حبيبته الزوجة، وهذا الانفصال الإكراهي له مستويان، المستوى الأوّل هو حالة الانفصال الماديّ بموت زوجته، ورحيلها إلى عالم الموت، وحالة انفصال روحيّ إذ

## ب. الحجاج ولعبة الخيارات في الرواية البوليسية

لم يكن البطل الحقيقي في هذه الرواية العشق أو الجنس، ولا الرجل والمرأة ولا حتى صالح الذي دفع عمره مقابل جريمة لم يفتريها، ولكنه لعبة الاتصال والانفصال التي يلعبها غسان كنفاني بكل براعة، فهو من ناحية أولى يقدم حجاجاً سردياً متمعاً حول معطيات جريمة قتل ليلي الحايك، وهي معطيات تقود القصة إلى جملة من المستويات الحكائية أو التوليفات البنائية المقترحة للسير في بناء الأحداث، ورسم لوحة سردية للحكايات المفترضة لجريمة القتل، فنحن عبر أحداث هذه الرواية نعرف أنّ صالحاً لم يقتل ليلي الحايك، بل كان يعيش معها قصة حبّ جنسية شيقة تُسعد الطرفين، ولكنه وجد نفسه قد وقع في شرك الاتهام بهذه الجريمة، حتى إنه في نهاية الرواية يذهب إلى حبل المشنقة ليُعدم على جريمة لم يفتريها، وهذه القصة بحدّ ذاتها تنطوي على حالتها الاتصال والانفصال؛ ففي الشقّ الأول من هذه الحكاية قبل مقتل ليلي الحايك، كان البطل يعيش حالة من الاتصال مع حياته وسعادته وحببيته، ويعيش حالة انفصال مع معرفة حقائق تفاصيل قصة إرثها من والدها، ولكن بعد مقتل ليلي الحايك واتهامه بقتلها دخل في حالة انفصال مع عوالمه جميعاً بما فيها من سعادة في بيته ومع زوجته وأولاده ومتعته مع حبيبته ليلي الحايك ذات الجسد المثير ومع شهرته ونجاحه في عالم المحاماة، ليعيش تجربة اتصال نادرة مع عوالمه الداخلية ومع إيمانه بالقدر واستسلامه له استسلاماً سلبياً، يدفعه إلى الإصرار على الصمت، وعدم الدفاع عن نفسه حتى يجد نفسه أخيراً مقادراً إلى حبل المشنقة: "قررتُ أن أصمت، وأن أترك كل شيء يأخذ مجراه الذي سار فيه دون إرادتنا وسيظل يسير فيه بصرف النظر عن إرادتنا" (كنفاني، 2009)، هذا القرار ينبع من قناعة بطل الرواية "بأنّ الذي رتب القصة كلّها هو شيء أكبر من تسلسل الحوادث المنطقي، وأنّ البطل الوحيد فيها هو قوة لا يستطيع القانون الاعتقاد بوجودها إلا إذا جاءت لتثبت بطلان شيء حدث وليس حين تكون هي ذاتها وراء شيء يحدث" (كنفاني، 2009).

كما أنّ هناك حججاً بالأدلة والقرائن والبراهين والتداعي المنطقي والاستدلال على جملة الأفكار التي يطرحها غسان كنفاني على لسان بطله صالح الذي يجعل من السجن فرصة كي يتفكر في أحواله، ويحلّل أوضاعه وظروفه، ويخلص إلى نظرياته وقناعاته ورؤاه الخاصة التي يصوغها في رسالة مكتوبة يتركها لزوجته عند محاميه الخاص لتقرأها بعد أن يُنفذ فيه حكم الإعدام، وهذه الأفكار تتمدد لتطال العوالم الداخلية لغسان المفكر والإنسان والقلق التي يجريها على لسان صالح

بطل روايته هذه "هل يستطيع القانون أن يغضب؟ أن يغار؟ أن يشعر بمرارة الخيانة؟ أن يمزقه الممل؟ أن يفهم منطق الخروج عن العادة؟ إنه لا يستطيع ذلك لأنه، كما نقول، ليس ذاتياً" (كنفاني، 2009).

أمّا الشقّ الثاني من هذه الرواية فهو يقدم مجموعة حكايات مفترضة وغير صحيحة لحادثة مقتل ليلي الحايك، وهي قصص تقوم على جملة الوقائع والأحداث والأوراق الرسمية وشهادات الشهود في هذه القضية، فمن ناحية أولى يقدم المدعي العام تصوراً حكائياً يثبت أنّ صالحاً هو من قتل ليلي الحايك، وهو المستفيد من قتلها لسعيه لوضع يديه على إرثها، ويطالب بأن يُعدم "ستذهب إلى المشنقة يا أستاذ صالح صامتاً أم صائحاً" (كنفاني، 2009)، وفي ناحية ثانية تقدّم المحكمة قصة مفترضة لقتل ليلي الحايك، وتتهم صالح بهذه الجريمة مستندة إلى جملة الوقائع التي توافرت عليها، وتعدّ إصرار صالح على الصمت وعلى عدم الدفاع عن نفسه أكبر دليل على قيامه بهذه الجريمة البشعة "ماذا يتخلى إنسان عن حقّ الإنسان الأول في الدفاع عن نفسه إلا إذا كان شاعراً بأنه ليس ثمة ما يُقال أمام واحدة من أشنع الجرائم" (كنفاني، 2009)، في حين يقدم محامي الدفاع عدّة قصص مفترضة لبراءة موكله صالح "ألا تستطيعون أيها السادة أن تسمعوا في صمت هذا الرجل صراخ الرجل البريء المغلوب على أمره؟" (كنفاني، 2009)، ويسند هذه الجريمة إلى بطل مفترض غائب يسميه "الرجل المجهول" الذي يعدّه المستفيد الوحيد من قتل ليلي الحايك، ومن يملك دافعاً لذلك، ولكنه يعجز عن إنزال هذه القصص منزلة الحقيقة في ظلّ صمت موكله، ويفشل في أن يثبت براءته على الرغم من اجتهاده وإخلاصه وبذله غاية جهده لأجل أن يفعل ذلك. بل إنّ صالحاً نفسه يلعب مع نفسه لعبة رسم القصص المفترضة للجريمة، ويتغاضى عن القصة الحقيقية، ويحاول أن يرسم قصة مفترضة لبراءته، ولكنه في النهاية يعجز عن أن يجد الأدلة المقنعة التي تجعل هذه القصة المفترضة تتحوّل إلى حادثة حقيقية يمكن أن تقدّم أدلة براءته إلى المحكمة.

والجامع الأصيل بين الروايات المفترضة جميعها التي قدّمها المدعي العام والمحكمة والمحامي ونسجها خيال صالح هي قيامها على علاقة انفصال مع الواقع والحقيقة، وبذلك تفشل في أن تلعب الأدوار المطلوبة منها، وهي إبراز الحقيقة والكشف عن القاتل الحقيقي، وإنّما تقوم بإلصاق تهمة القتل بصالح البريء منها، وتقوده إلى مصير محزن غير عادل، فيستسلم صالح لهذا المصير الأسود مشدوهاً عاجزاً عن الدفاع عن نفسه.

تفسّر أحياناً مغزى مصائرنا ومآل سعينا، إنَّها باختصار كما أراد غسان كنفاني لها أن تكون "الشيء الآخر": "لقد كان صمّني إعلاناً راعداً عن شيء آخر في حياتنا عشنا دائماً في معزل عنه فإذا به، فجأة، أقوى ما في حياتنا" (كنفاني، 2009). ولعبة الاتّصال والانفصال التي يرّجنا غسان فيها في هذه الرّواية عبر جدليّة القصّة الحقيقة والقصص المفترضة الموازية للحقيقة التي تقودنا إلى فنيّات الرّواية البوليسية حيث السرد المحمّل بتفاصيل مدهشة مباحثة غير متوقّعة عبر أسئلة قلقة عن الجريمة وحيثيّاتها، ولكن غسان يتخلّى عن عنصر يعدّ من أهم عناصر الرّواية البوليسية، فلا يفكّ لنا لغز جريمة قتل ليلي الحايك، وبيقينا معلّقين في سماء الاحتمالات، ونظّل لا نعرف كيف جرت أحداث الجريمة، وما سببها، ومن قام بها، ولا نملك سوى قصص مفترضة لهذه الجريمة، ونحن ندرك تماماً أنّها جميعاً قصص غير صحيحة؛ لأننا نعلم علم اليقين أنّ صالحاً لم يقتل ليلي الحايك، بل كان يحبّها.

فهذه النّهاية التي اختارها غسان كنفاني لروايته تقودنا إلى حتميّة الاستسلام أمام الأقدار، ورسمت لنا أشكالاً متباينة من جدليّات الصّراع بين الاتّصال والانفصال، وابتعدت بنا عن النّمط التقليديّ للرّواية البوليسية التي ظهرت في القرن التاسع عشر، لتحلّ محلّ قصص الأشباح، وهي ابتداءً - وفق ما قدّمه أعلامها أمثال جون ديكسون كار وأجانا كريستي - تتركز على عناصر السرد الفنتازي (شعلان، 2006. ولسن، 1972) بشقيّة الغرائبيّ والعجائبيّ، مثل الاختفاء والغراية والغموض والسريّة والزّعب (حليفي، 1997)، مع وجوب الإشارة إلى أنّ هناك اختلافاً رئيسياً بين الرّواية البوليسية والرّواية الفانتاستيكية، وهذا الاختلافات نجمها كما رصدها شعيب حليفي (حليفي، 1997):

- أ. يظهر (الفوق طبيعيّ) في الرّواية البوليسية لكي يحذف، أمّا في الرّواية الفانتاستيكية، فثابت فيها منذ البداية.
- ب. التّعارض الثّاني يتجلّى في حرفيّة التّفسير والنّهاية.
- ج. القيمة الأدبية للرّواية البوليسية أدنى من المحكي الغرائبيّ والعجائبيّ.
- د. الرّواية البوليسية جنس أدبيّ شعبيّ وعام، فيما يتوجّه الأدب العجائبيّ الغرائبيّ إلى جمهور خاص.

### المعمار اللغوي والسردى لجدليّة الاتّصال والانفصال في الرواية

يُسند غسان كنفاني دور البطولة -بشكل دائم- للرجل في تشكيل الحبّ بين الرّجل والمرأة في منجزه الإبداعي، وهو بذلك يعطي دور السارد العليم للرجل، الذي يوكل إليه مهمّة الحكي

كما أنّ هذه القصص المفترضة لحالة القتل تعيش حالة اتّصال مع مفاهيم وتصورات وأفكار وفهوم من صنعوها، وقدموها صورة مفترضة للحقيقة المطلقة، وهي جميعاً تقود بطل الرّواية إلى الإيمان بفرضيته التي تبنّاها منذ أن قبض عليه وأنّهم يقتل حبيبته ليلي الحايك، وهي فرضيّة أنّ ما يحدث ليس إلّا حدثاً قديماً لا يمكن الهروب منه، وأنّ كلّ ما يحدث ليس إلّا ضمن حتميّات هذا القدر، ولذلك لا جدوى من الصّراع معه مادام القدر لا يمكن دفعه، ولذلك يخلص صالح إلى قرار نهائيّ، وهو ضرورة الاستسلام للقدر، والقبول بحكمه. وهو بذلك يخالف صورة البطل الأسطوريّ أو الشّعبيّ أو الحلم لكلّ إنسان وأمة، إذ إن البطل في مخيالهم وسرديّاتهم يتصدّى لكلّ الأقدار القاهرة بعد صراعه معها، وهو بذلك ليس إلّا رمزاً أخرجته الجماعة ليخوض بدلاً عنها المعارك التي تعجز هي عن خوضها، ليحقق لها الانتصارات على القوى الخارقة، مما يحدث التكامّل والتنفيس عند الجماعة كلّها (خورشيد، 2002)، إذ لطالما كان الإنسان عبر تاريخه الطويل في رحلة صراع مع الأقدار التي تصارعه، ولطالما حفلت سرديّاته لاسيما الأسطوريّة منها بقصص ترمي إلى "إظهار قوى غيبية غير موضوعية أو فعلية خارقة لمجموع قوى البشر، وتتجسّد في إرادة أو إرادات خارجة متجاوزة للشّرط البشريّ وإمكانياته (خليل، د.ت).

ومجمل القول إنّ صالحاً كان ضحيّة صراع خفيّ بين معطيات الانفصال وممكنات الاتّصال، وهو قد عاش هذه التناقضات كلّها التي أبرزت صراعاته واحتياجاته وإكراهاته، وقادته إلى مصير محتوم تعس. وهو في نهاية الرّواية يعيش حالة انفصال رهيب مع واقعه كلّه بما فيه من أحداث وحفائق وشخص، ويرحل عن هذا العالم لا يملك إلّا حقيقة واحدة، وهي أنّه لم يقتل ليلي الحايك، ويعيش حالة اتّصال خفية مع حقيقة سريّة لا نستطيع أن نصل إليها، ويسمّيها "الشيء الآخر" الذي يمكن أن يكون مفتوحاً على التّأويلات كلّها، وأن يحمل الفرضيات جميعها، من غير أن يقدم لنا حقيقة محدّدة، فنظّل نعيش في حالة من القلق والتساؤل الذي يبدأ بالاسم الثّاني للرّواية، وهو "من قتل ليلي الحايك"، وينتهي باسمها الأوّل، وهو "الشيء الآخر" الذي نعجز عن أن ندرك حقيقته أو نفهّر معناه، إنّه شيء يقبل أن يكون جواباً عن أيّ سؤال مفترض، ولكنّه يعجز عن أن يقول لنا من قتل ليلي الحايك، وصالح سيء الحظّ بطل الرّواية يدفع ثمن هذا السّؤال الحائر اللاهث الذي لم يجد له جواباً، وأعتقد أنّ لا أحد قد يجد إجابة شافية له؛ فهو يشكّل مضمون جدليّة الاتّصال والانفصال، وهي جدليّة قلقة تفسّر سلوكياتنا ومشاعرنا واختياراتنا وإكراهاتنا، بل

(1987)، وصولاً إلى الميزة الأساسية في المفارقة، وهي "التباين بين الحقيقة والمظهر (لؤلؤة، 1993)، فالمفارقة تطرح أمراً جديداً كلَّ الجدة في إطار عادي مألوف، وتقول شيئاً وهي تقصد العكس" (لؤلؤة، 1993). وهذه المفارقة كثيراً ما تدفعنا إلى الضحك والسخرية إزاء مشاعر الحزن التي تعتمل في دواخلنا (شعلان، 2006)، كما أنها وثيقة الصلة بالاستحالة؛ لأنَّ عنصر المبالغة والتَّهويل مضافاً إليه التَّنافر يخرج بالموقف كلَّه إلى عالم آخر، وهو عالم الاستحالة (إبراهيم، د.ت).

والمفارقة المضحكة المبكية هي الجوهر الخفي في رواية "الشَّيء الآخر/ من قتل ليلي الحايك؟" فصالح يُحاكم على جريمة قتله لليلى الحايك، وهو لم يقتلها، يثبت الجرم عليه، وهو منه بريء، ويذهب إلى حبل المشنقة ظملاً وجوراً، ويعجز عن أن يدافع عن نفسه، وهو المحامي الكبير الشهير المقدر، في حين أنه يغتصب في الماضي خادمة الأسرة، وينجح في الدفاع عن نفسه، كما ينجح في تكذيبها أمام والديه اللذين قاما بطردها. ولكن هذه المفارقة لم تشعر بطل الرواية بأنه يتلقَّى عقاباً ما على اغتصابه لتلك الخادمة المسكينة "إبني لا أومن بأنني أتلقَّى الآن عقابي على ذلك الحادث، كلا. حياتنا ليست مرتبة على هذه الصورة: لقد برأت ضميري حين دأبتُ على مساعدة الفتاة حتى تزوجت، وقد كنتُ دائماً على علاقة جيدة معها، وحين رُزقت بابن مضيئُ أصرف له مساعدة شهرية صامتة" (كنفاني، 2009).

أبطال غسان كنفاني في تشكيل معمار الحب بين الرجل والمرأة في إبداعه كاملاً هم فلسطينيون في الوطن وفي المنفى وفي الشتات، إنهم يعيشون القضية الفلسطينية بكلِّ تفاصيلها، كما أنهم يعانون مكابدها بأشكالها جميعاً، أدبه هو مساحة نابضة بالحياة تقدِّم صورة صادقة وأمينة للفلسطيني الذي كُتب عليه أن يحفر وجوده وبقائه ونضاله في صخر صلد لا يرحم؛ فهو كان الأقدر - كما يقول إحسان عباس - على أن يحول قضية الشعب الفلسطيني إلى مادة خالدة الحياة عبر شخصها الذين يخلقهم من جسد هذا الشعب" (كنفاني، 2009).

حتى عندما لا يعلن أن أبطال أعماله ليسوا فلسطينيين، فهو يومئ لنا بذلك حتى ولو لم يذكره صراحة، وإنما يجعل من التعمية أسلوباً للإيحاء الذي يتسع ليمتد بالقضية الفلسطينية في أعماق التجربة الإنسانية في كلِّ زمان ومكان. فغسان كنفاني يختار أن يكون أبطاله أحياناً دون ربط جغرافياً فلسطين أو قضيتها على نحو مباشر، ولكننا ندرك من ترميزات عمله أننا تماماً في مواجهة القضية الفلسطينية، فهو لا يذكر في رواية "الشَّيء الآخر/ من قتل ليلي الحايك؟ أسماء أماكن فلسطينية، كما لا يذكر بالضرورة أسماء أماكن جغرافية أخرى، ولا يقول

ودفع عجلة السرد بشكل كامل، في حين أن المرأة عنده مشروع توصيف خارجي وداخلي وفق ظنونه واجتهاداته، وهو بذلك يغيب صوته الحقيقي، ويجعله ملكاً للرجل، ولا يسمح لنا أن نسمع صوتها الخاص بكلِّ ذاتيته وانغماسه في إشكالاته وهمومه، فغسان المبدع الذي ينساح في الشخصيات الذكورية في إبداعه إنما يصادر صوت المرأة العاشقة، ويسمح للرجل العاشق أن يتحدث بدلاً عنها، حتى في أدقِّ أفعالها وأقوالها ومشاعرها ودواخلها وحاجاتها وفق صوته السردية العليم بكلِّ شيء حتى بكامل مكنون المرأة التي يحبها.

وكي يهرب من قلق الفعل المضارع فإنه يذهب إلى حتمية الفعل الماضي، فيسرد لنا دائماً ما يخصَّ العشق بلغة الماضي، ولا يسمح للفعل المضارع بمستوييه: الحاضر والمستقبل أن يتغلغل إلى سرديات قصص عشاقه؛ كي يسيطر على الأقدار القصصية، ويمنع المرأة العاشقة من أن تكون أكثر من متلقية للأحداث والنَّائج، بدل المشاركة الكاملة فيها بكلِّ حرية اختيار.

ففي رواية "الشَّيء الآخر/" من قتل ليلي الحايك؟" يتدخَّل الراوي العليم المسند إلى صالح حتى بوصف أدقِّ مشاعر ليلي الحايك في اللحظة الحميمية، وبدل أن يترك لها أن تصف مشاعرها الخاصة بهذه التجربة الفريدة يضطلع هو بهذه المهمة مهيمناً على مشاعر ليلي وعلى رغبتها وعلى انفعالات روحها وجسدها، فيقول: "حولتها أصابعي إلى نمره، وأوقدت قبلي خزان النبيذ في أعماقها فالتهبت، وقد تمَّ الأمر بلا طقوس، على ذلك المقعد الطويل في غرفة الجلوس، وحين طحنتها اللذة ألقفت برأسها إلى الوراء وتصورتها لوهلة جثة... وأعطيتها سيجارة فدخننت لأول مرة، وفجأة طلبت مني أن أغادرها بهدوء... وأخذت تنظر إليّ وأنا ألبس ملابسها كأنها هي التي تبقى وأنا الذي أمضي، ومضيئُ" (كنفاني، 2009).

المفارقة هي لعبة غسان في تجسيد عالمه القصصي الذي المستمد من عوالم حقيقية تغرق الإنسان في أعقد المواقف وأكثرها تناقضاً وغرابية، فتكون المفارقة طريقه نحو تمثيل هذا التناقض وهذه الغرابية، بل تدفعنا أحياناً إلى الضحك ونحن نحتاج إلى البكاء، فنحن نضحك بشدة من تناقضات عصرنا ووجودنا، ولكن هذا الضحك لا يواجه الرعب الموجود في العالم، بل يؤكد، فالذي يشعر بالرعب، ويضحك منه، يؤكد شعوره به (عبد الحميد، 2003)، وذلك ضمن توليفة لغوية وسردية متماسكة، تستفيد من معطيات هذه الحياة التي تقوم على المفارقة التي "تقول شيئاً وتقصد العكس" (لؤلؤة، 1993)، و"تجسد النَّضاد بين المظهر وواقع الحال" (لؤلؤة، 1993)، ضمن خليطٍ من الهجاء والسخرية والعبث والغريب (إبراهيم،



و(الحرية) في بيروت، وأصدر فيها (ملحق فلسطين)، ثم انتقل للعمل في جريدة الأنوار اللبنانية، وحين تأسست الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين عام 1967 قام بتأسيس مجلة ناطقة باسمها حملت اسم "مجلة الهدف". تزوج من سيّدة دنماركية، ورزق منها بولدين، وهما فايز وليلى. له الكثير من الإبداعات القصصية والروائية والمسرحية والدرامية إلى جانب الكثير من الدراسات النقدية والمقالات الفكرية، وقد جمعت بعد موته في أربعة مجلدات ضخمة.

نال من الجوائز: جائزة أصدقاء الكتاب في لبنان عن روايته "ما تبقى لكم" عام 1966، وجائزة منظمة الصحفيين العالمية عام 1974، وجائزة اللوتس عام 1975، ووسام القدس للثقافة والفنون عام 1990.

لنا إن أياً من صالح أو ديماء أو ليلي الحايك أو سعيد الحايك أو غيرهم هم فلسطينيون، ولكن عندما تحدثت المأساة الإنسانية في هذه الرواية ندرك أننا في واقع موازٍ ومشابه للواقع الفلسطيني.

غسان كنفاني: أديب ومناضل ومفكر وصحفي فلسطيني، ولد في عكا عام 1936، وتوفي في بيروت عام 1972، تم اغتياله على يد جهاز المخابرات الإسرائيلية (الموساد) عندما كان عمره 36 عاماً بتفجير سيارته في منطقة الحازمية قرب بيروت. كتب بشكل أساسي في مواضيع التحرر الفلسطيني، وهو عضو المكتب السياسي في الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين. عمل رئيس تحرير في جريدة (المحرر) اللبنانية، كما عمل قبل ذلك في عضوية تحرير مجلات (الرأي) في دمشق،

## المصادر والمراجع

- والأسطورة، ط1، دار سومر، قبرص، ص 177 - 197.  
 شعلان، سناء، (2006)، السرد الغرائبي والعجائبي، ط2، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، ص 62-167.  
 عبد الحميد، شاكر، (2003)، الفكاهة والضحك، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ص 338.  
 لؤلؤة، عبد الواحد، (1993)، موسوعة المصطلح النقدي ط1، جزء 4، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص 18-163.  
 ولسن، كولن، (1972)، المعقول واللامعقول، ترجمة أنيس زكي حسن، ط2، دار الآداب، بيروت، ص 204.  
 إبراهيم، نبيلة، (1987)، المفارقة، فصول، مج 7، ع (3-4)، القاهرة، ص 132.

- إبراهيم، زكريا، (د.ت)، سيكولوجية الفكاهة والضحك، ط1، مكتبة مصر، القاهرة، 196، ص 17.  
 حليفي، شعيب، (1997)، شعرية الرواية الفانتستكية، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ص 63.  
 خليل، خليل أحمد، (د.ت)، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط2، دار الطليعة، بيروت، ص 86.  
 خورشيد، فاروق، (2002)، أديب الأسطورة عند العرب، حدود التفكير وأصالة الإبداع، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 192.  
 السعداوي، نوال، (2005)، المرأة والجنس، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، عمان، 2005، ص 59.  
 السواح، فراس، (1985)، لغز عشّار الألوهية المؤنثة وأصل الدين

## The Dialectic of Connection and Separation in Love in the Novel of “The Other thing”/ who killed Laila El Hayek?” by the Novelist Ghassan Kanafani

*Atalla Raja Mohammad AL- Hajaya, Sanaa Kamel Ahmed Shalan\**

### ABSTRACT

This study stops at the dialectic of connection and separation in love in the novel of “The Other Thing”/who Killed Laila El Hayek?” by the Palestinian novelist Ghassan Kanafani. It unlocks this dialectic starting off from the complexity with the view that love in the literature of Ghassan Kanafani at the personal level /men and women disappear in the lives of the characters of the novels and the short stories for the sake of major issues/the greatest love/the love of Palestine.

This study addresses this novel into two main parts: the first part is the dialectic of connection and separation in love. The second part is the dialectic of connection and separation in the debate and the game of choices in the detective novel. It resorts also to disjoin the linguistic and narrative architecture of the dialectic of connection and separation in this novel towards creating a conception of the visions, the ideas, the convictions and the messages it carries. It takes it out of individual experience to relate it to the Palestinian cause as a whole. Love between men and women in Kanafani’s work, has its special form as it was influenced by his philosophy, suffering and his experience in life. As love wore the robes of his ideas and he spoke on his own behalf and on behalf of the suffering of the whole Palestinian people. He also realised the images of his humanity and creativity with all its requirements, forms, requests, looks and visions all together.

**Keywords:** Connection and separation, Ghassan Kanafani novels, the novel of; “The Other Thing”/ Who killed Laila Al Hayek?”

---

\* Language Center, The University of Jordan, Jordan. Received on 20/3/2015 and Accepted for Publication on 29/4/2015.