الفصل الثاني

الحس البوليسي في الرواية العربية:

دراسة تطبيقية لرواية

(الشيء الآخر) **لغسان كنفاني.**

دراسة تطبيقية لرواية "الشيء الآخر" لغسان كنفاني(*):

نشرت هذه الرواية([1]) لأول مرة في مجلة "الأسبوعية" في بيروت، عبر تسع حلقات متتالية، وذلك ابتداء من يوم الجمعة 25 حزيران 1966 تحت عنوان "**من قتل ليلى الحايك ؟.** "[2] ولم يتم نشرها كاملة في كتاب مستقل إلا سنة 1980 من قبل مؤسسة الأبحاث العربية، وقد خص الناشر هذه الرواية بمقدمة

- ***غسان كنفني (1936–1972)*** *كاتب سياسي، يمثل نموذجا خاصا في الالتزام بقضية الشعب الفلسطيني، روائي وقاص وناقد، أبدع في كتاباته، كما أبدع في حياته ونضاله، اشتغل بالتدريس والصحافة في عدد من الدول العربية، استشهد في الثامن من يوليو 1972.*
- ***الشيء الآخر:*** *رواية من نسيج قصصي غير مألوف في أعمال كنفاني، الذي تخصص في الرواية السياسية، ذات الموضوع الواحد:"قضية تحرير فلسطين"، كرواية (أم سعد 1969)، ورواية (رجال في الشمس 1963)، ورواية (ما تبقى لكم 1966)، وغيرها من القصص والروايات والمسرحيات. لكن رواية (الشيء الآخر تشبه العمل البوليسي، حيث تحول الحبكة القصصية إلى لحظات من التوتر لمعرفة القاتل، ومعرفة الظروف المحيطة بالجريمة التي أودت بليلى الحايك.*

(1) – غسان كنفاني، الشيء الآخر (من قتل ليلى الحايك ؟)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1980.

(2) – المصدر السابق، مقدمة الناشر، ص. 3.

قيمة اشتملت على ذكر جانب من حياة الأديب كنفاني السياسية والفكرية والأدبية، كما تضمنت مسردا لأهم مؤلفاته، ثم تعرضت إلى نقد الرواية بشكل مركز وهادف. ويبدو أن الرواية جلبت اهتمام بعض السينمائيين، حيث حولها المخرج والناقد السينمائي سمير نصري إلى مشاهد ولقطات نفذها مجموعة من الممثلين البارزين، كما قام زهير سعادة بتحويلها إلى صور فوتوغرافية ترافق النص.

تقدم رواية "الشيء الآخر" أحداث جريمة قتل وقعت في ظروف جد غامضة، شكلت خيوطها من قبل العدالة بواسطة الدلائل المثبتة في محاضر التحقيق. يعيد صياغتها البطل في شكل رسالة يوجهها إلى زوجته، بعد صدور حكم الإعدام ضده، يحاول من خلالها إعادة رسم الأحداث بعد وقوعها من ذاكرة يمثل فيها مركز التحولات، ولا تكون الأحداث الأخرى سوى مواقف عرضية تؤثر في زمنه السيكولوجي الفردي. وتوجه مسار القصة إلى نهاية مفتوحة يتطلع الكاتب من خلالها إلى إعادة النظر في بعض القضايا الإنسانية التي ظلت بعيدة عن كل طرح في الدراسات الإنسانية المتفتحة والجادة في آن واحد.

ينطلق الروائي من حادثة القتل الغامضة للتصدي لمحاكمة القضايا الكبرى التي تعترض الحياة الإنسانية كالحب، الزواج، العدالة، الخيانة، وهو في محاكمته يلجأ إلى إعادة كتابة الواقع من زاوية رؤية المتهم"الضحية"ليظهر لنا من خلال هذه الرؤية مجموعات الاستحالات التي تقف في وجه الإنسان.

"إنها محاولة لطرح قضايا الحياة من منطلقات العجز الإنساني عن كشف حقيقة الأشياء ومن منطلق الضحية التي لا تحاول الدفاع عن نفسها لأنها تعلم استحالة الدفاع. "[1]

التشكيل الفني للرواية والإسقاط الثقافي:

قبل أن يعرض الروائي أحداث قصته أراد أن يؤكد أن "الضحية"بريئة، وأن براءتها لا تحتاج إلى برهان يقيمه العقل الإنساني بواسطة عرض الأسباب وتحليلها ومقارنة الأحداث حسب الوقائع في مقدمة نشعر وكأنها خارج الأحداث فنيا.

أما على صعيد التشكيل الفني، فالملاحظ أن الصيغة الوحيدة المستخدمة في سياق الرواية هي صيغة المتكلم المفرد حيث تجري الأحداث كلها على لسان

---

[1] – *الرواية. ص. 4.*

البطل، وإن تخللتها بعض الحوارات فهي قصيرة، لا تحتل إلا حيزا ضيقا.

يحاول البطل عبر هذا الشريط إثارة قضايا إنسانية معقدة تتشكل ضمن العناصر الأساسية التالية :

أولا:إشكالية التناقض بين مفهوم الخيانة في فلسفة البطل ومفهومها لدى المجتمع والعدالة.

ثانيا:عجز العدالة بقوانينها الوضعية الصّلبة عن معالجة القضايا الإنسانية.

ثالثا:عجز الإنسان عن الدفاع عن نفسه أمام المستحيلات.

تلتقي هذه العناصر الثلاثة في "الشيء الآخر"لتجعل المتهم المحامي البارع والخطيب المفوه إنسانا أخرس، يعجز عن الدفاع عن نفسه في قضية قضائية تلعب الصدفة فيها الدور الرئيسي.

ومن أجل إعطاء العقدة صبغة تتناسب والقضية المطروحة يلجأ الكاتب إلى الطابع البوليسي الذي يعطي للرواية أبعادا سيكولوجية مثيرة. "إنها ليست مجرد رواية بوليسية تنتهي إلى تمجيد البوليس أو الاعتراف بذكائه، وليست مجرد رواية عن عالم الجريمة كي تكتفي بالكشف عن الحيلة الإنسانية في أكثر المواقف صعوبة ومأساوية. "[1] إنها محاولة للبحث عن سر العجز الإنساني في تفسير بعض القضايا الكبرى كالحب والعدالة والخيانة .

ومن أجل عرض هذه الأشياء جملة واحدة يلجأ الروائي إلى أسلوب التشويق البوليسي للتعبير عن القلق الذي يعانيه، والحيرة التي تلفه، ويعانق بذلك أسلوبا فنيا جديدا حيث تمحي المسافة بين العقل والغريزة لتتوقف الأنفاس حينا أمام مشاهد الجنس، وحينا آخر قبل إعلان الحكم على المتهم. ويدخل كنفاني بهذا العمل الروائي عالم الجريمة والجنس، والخوف ليقدم قضية غامضة يتصارع فيها المعقول باللامعقول، دون أن يتولد عن هذا الصراع حلّ واضح أو حكم يمجد أحد الطرفين.

"شيء آخر هو الذي قتل ليلى الحايك، شيء لم يعرفه القانون، ولا يريد أن يعرفه. شيء موجود فينا، فيك أنت، في أنا، في زوجها، وفي كل شيء أحاط بنا جميعا منذ مولدنا.

---

[1] – *الرواية. ص . ص. 4. 3.*

نعم– أنا جزء من الجريمة، وأنت كذلك. ولكن الذي نفذ الجريمة هو وحش غامض ما زال –وسيظل–طليقا"[1] .

وتعود الصدفة من جديد لتغطي الجوانب الغامضة من العقدة . فجأة التزم المحامي(الضحية)الصمت. وقرر أن يترك الفرصة للصدفة التي يعتبرها قوة موجهة ومؤثرا إيجابيا في سلك الحياة. فهل يحق لنا أن نعتبر هذا الموقف موقفا انهزاميا للكاتب، يحاول أن يجسده عبر هذه التأملات الفلسفية لتفكيك عقدة الجريمة ولغزها الغامض؟أم أن كنفاني يبحث في أصول النزعة الإنسانية وما يكتنفها من مواقف تبقى أبد الدهر غامضة. ويبقى الإنسان متطلعا إلى محاولة الكشف عن هذا السر الذي يلف الحياة، والفراغ الذي يقلقه ويتهدده من يوم لآخر. إنه صوت كنفاني جديد لم نألفه في كتاباته السابقة.

والعنصر الثاني في الرواية يطرح جانبا حيويا يتمثل في عجز العدالة بقوانينها الصارمة عن معالجة القضايا الإنسانية الكبرى، وهذا التقسيم شكلي في أساسه يتطلبه منهج البحث، وإن كانت العناصر الثلاثة لا تنفصل في واقع الأمر عن بعضها البعض نظرا للفكر الشمولي الذي يميز عمل الروائي.

ولعل ما ينفرد به هذا العنصر هو كشفه لسلبيات العدالة، واهتمام القانون بالشكل دون الجوهر، "إن الجريمة سلوك ذاتي، وإذا كانت العدالة تتميز، كما نقول، بأنها غير ذاتية فلماذا تلجأ إلى الانتقام الذي هو قيمة ذاتية؟هل العدالة إجراء انتقامي؟نحن نقول :لا. ولكن إذا قتلنا رجلا باسم العدالة لأنه قتل رجلا باسم السلوك الشخصي فما الذي نكون قد فعلناه غير الانتقام، والانتقام بمقاييس شخصية أيضا. "[2]

امتزج أسلوب الحكمة والتبصر والتحليل بأسلوب السخرية والفكاهة حيث ترد في ثنايا السرد صور لمحام يرافع في قضية يجهل كنهها. "رفع المحامي أوراقه ببطء متعمد(هكذا)فيما خيم صمت ثقيل، وقد حدق إلي وهو يرفع الصفحة الأولى لفترة طويلة، كأنه يرجوني هذه المرة أن أتمسك بصمتي إلى الأبد. "[3]

ويبدو العمل من هذه الزاوية لغزا بوليسيا يتعلق بالبحث عن منفّذ جريمة يظل مجهولا. ولأنها رواية بوليسية دون أن تقبل لعبة الرواية البوليسية، فإن

---

(1) – الرواية . ص. 13.
(2) – الرواية. ص. 90.
(3) – الرواية. ص. 93.

"الشيء الآخر" تقدم نفسها بوصفها رواية مواقف وتأملات، رواية أفكار أكثر مما هي عليه رواية حالات . [1]

بعد هذه الإطلالة البانورامية يستحسن عرض العناصر الأساسية التي شكلت الرواية في محاولة لتحليلها ومناقشتها لتتضح فلسفة الكاتب ويسهل بعدها مقارنة هذا العمل المتميز في روايات"كنفاني"بأعمال روائية أخرى للوقوف على الحس البوليسي الذي يطبع هذا العمل الأدبي.

يتمثل العنصر الأول في إشكالية طرح فلسفة الخيانة من زاويتين–زاوية البطل وما يسوقه من تبريرات في محاولة لتكسير المفهوم الاجتماعي، وزاوية العدالة وما تمثله من قيم اجتماعية هشة في زعم البطل. لأنها تبقى غريبة عن عالم القضايا الإنسانية الكبرى.

ويبدو طرح هذه الإشكالية عبر مجموعة من المشاهد والمواقف يكشف الكاتب من خلالها ظروف التعارف بين المتهم والضحية(ليلى الحايك)وما لعبته الصدفة من أدوار أساسية في لقائهما، ثم تطور هذا التعارف إلى علاقة، وكيف تحولت هذه العلاقة إلى "شيء آخر". وأخيرا الجريمة الغامضة.

يحاول الروائي بحث حقيقة الخيانة عبر تأملات فلسفية، مسقطا بعض المفاهيم الذاتية على مفهوم الخيانة في محاولة لتفسير وتبرير ما يربط شخصيته بليلى الحايك، زاعما أن هذا الربط ما هو في واقع الأمر إلا حافز لتعميق الحب الزوجي، والخروج عن الرتابة اليومية التي تنذر بسقوط العلاقة الزوجية المقدسة، إن كانت هذه العلاقة قائمة على الجنس وحده. وفي هذا السياق يتساءل الروائي على لسان البطل عن إمكانية الوصول إلى هذه القناعة من قبل العدالة "كيف يمكن للقانون أن يفهم ذلك؟كيف يمكن له أن يعرف بأن الحب الإنساني لا يعني الانفراد؟كيف يمكن له أن يدرك أن ما فعلته ليلى لم يكن في الواقع إلا دفاعا عن أنوثتها أمام الرجل الذي تحب حقا. "[2]

ولا يفصل الروائي في واقع الأمر بين الخيانة الزوجية، والجريمة وتعامل العدالة مع بطله، فهو يرى أن العلاقة بين الأطراف الثلاثة هي الكفيلة بتصور موضوعي للقضية المطروحة"إن أية حادثة–حتى لو كانت جريمة قتل بشعة–إنما هي حلقة واحدة في القصة وربما كان أكبر خطأ يرتكبه القانون هو أنه يحاول

---

(1) –الرواية، مقدمة الناشر. ص. 4

(2) – الرواية . ص. 42.

تشريحها منفصلة قدر الإمكان عن كل شيء آخر. وعندها لا يستطيع أن يكتشف فيها أكثر مما يستطيع المخبري أن يكتشف من قطعة الجلد، إنسانا.

صحيح أن القانون يظل مهتما في البحث عن الأسباب والقرائن، ولكن اهتمامه هذا يكسب قيمته فقط حين تكون هذه الأسباب والقرائن قريبة بصورة مباشرة للجريمة. إن الجريمة بالنسبة للقضاء هي قصة مسطحة، فيما هي بالحقيقة قصة ذات ثلاثة أبعاد، مثل كل شيء في الحياة. "[1]

وتأخذ الصدفة بعدا فلسفيا وقيمة اجتماعية عند بطل الرواية، "فهي قيمة واقعية في حياتنا، كالقانون والعدالة والجريمة، وقد جاءت تلك المصادفة لتعطي ليلى فرصة لإثبات أنوثة مسلوبة هي سلاحها الوحيد في أعماقها أمام زوجها، وجاءت لتعطيني دون أن أقصد تجديدا لعلاقتي بزوجتي.

ولكنها فوق ذلك كله جاءت لتلبي حاجة دفينة هي حاجة الرجل إلى المرأة وحاجة المرأة إلى الرجل في لحظة تقع خارج فتور العدالة والواجب.

ورغم ذلك فهذا الشيء لا يمكن تفسيره بمعادلة حسابية باردة، وأنا أدفع الآن ثمنا عادلا لهذه المصادفة غير المعترف بها. "[2]

ويلاحظ أن هذا المفهوم لطبيعة العلاقة التي تربط المحامي صلاح بليلى الحايك يتردد صداه على طول الرواية ويتخلل هذا السرد وصف مشاهد من ذاكرة تنضح بشبقية جنسية مثيرة "فحولتها أصابعي إلى نمرة، وأوقدت قبلي خزان النبيذ في أعماقها فالتهبت، وقد تم الأمر بلا طقوس، على ذلك المقعد الطويل في غرفة الجلوس، وحين طحنتها اللذة ألقت برأسها إلى الوراء وتصورتها لوهلة، جثة. وبدا لي ذلك التصور دون ضمير، فقد كان ذلك منذ الآن هو الطريق الوحيد للخروج من حياتها دون أن أفقدها ودون أن أفقد ديما."[3]

ويبقى القانون المسيّر للصدفة فوق قدراتنا جميعا، ووراء منطقتا، لذلك ارتضى بطل القصة بالدفاع عن نفسه بالصمت، وهي مفارقة غريبة. "أن يصمت الرجل حين يكون مصيره معلقا بتفسير موقعه من الأحداث .

إذن لماذا التزمت الصمت طوال الوقت؟ما الذي ربط لسانك؟لماذا لم تدافع

---

(1) *الرواية . ص ص. 28. 27.*

(2) *– الرواية، ص. 44.*

(3) *– الرواية، ص. 41*

عن حياتك أنت الذي خلصت حياة الكثيرين من حبل المشنقة. "[1]

ويبقى تحديد المجرم مستحيلا أمام هذا الصمت، إلا أن البطل يتصوره في عالم القيم المعقدة المتناقضة، إنه الشيء الآخر.

وتنتهي القصة باستخلاص حقيقة عجز الإنسان عن الدفاع عن نفسه، حيث تلعب الصدفة دورا مؤثرا في توجيه مصيره، لذلك يتوجب على العالم أن يعيد قراءة وصياغة المفاهيم القائمة على محاكمة المجرم بقوانين باردة، والبحث عن جذور الجريمة وخفاياها، وربطها بالقيم الإنسانية العظمى.

إنه طرح فلسفي، تأملي، يلبس الشكل البوليسي في الرواية الكنفانية، دون أن يسقط في لعبتها، فقد حاول الروائي في هذه التجربة أن يلمس عالم الجريمة دون الانصهار في النموذج البوليسي القائم على ضوابط صارمة، تسير في اتجاه واحد. إنها تنطلق من حادث يشبه اللغز، وتعود إليه لتشرحه، وتحلله، فالقصة البوليسية الكلاسيكية تأخذ من المشكل الرياضي، ومن التراجيديا الكلاسيكية، ومن مناهج تحليل النصوص سمات فنية على مستوى المضمون والشكل، يمكن تصورها على الشكل البيضاوي الآتي:

تتبنى القصة البوليسية في مضامينها الطابع العقلاني المحض، القائم على انتهاج التكلف والتصنع (Maniérisme)، فهي-إذن- ظاهرة فنية أدبية مخالفة تماما للظاهرة النفسية التي تتبناها الرواية الكنفانية.

إن أسلوب الرواية البوليسية يميل إلى العقلانية والتفكير ويهمل العناية بالشكل. ([2])والذين تعرضوا لمقارنة مضامين الرواية البوليسية بالآداب الكلاسيكية، ركزوا على الجانب الإنساني المفقود في القصة البوليسية. [3] وهنا تظهر المفارقة بين "الشيء الآخر" ومضامين الرواية البوليسية الكلاسيكية، فبينما تسعى الرواية الكنفانية إلى تأصيل الطابع الإنساني عن طريق البحث عن

---

[1] – الرواية، ص. 13.

[2]- François Rivière, La fiction policière ou le meurtre du roman policier, Op. Cit. , P. 16

[3]-François Rivière, La fiction policière, P. 17

صـياغة جديـدة لعلاقـة الإنسـان بـالقوانين الوضـعية (البـاردة)، تتطلـع الروايـة البوليسية في اتجاهها العام الغربي إلى التركيبة "الميكانيكية" للعلاقات، بعيدا عن النكهـة الإنسـانية، التـي تبقـى هـدف الروائـي الأصـيل، والفيلسـوف المتطلـع، والسياسي الطموح.

إن الرواية الكنفانية لا يمكنها أن تنحصر في ضوابط حددتها نظرية بناء الرواية البوليسية، وذلك راجع للبعد الإنساني الذي تتوخاه، وتطمح إليه من خلال الطرح الذي يهمل كثيرا من العناصر الحيوية في الرواية البوليسية، كالمباشرة في تحليل الأحداث، والاتجاه نحو إنسانية الحدث نحو الانفراج النهائي الذي يمجد البطل، ويطري أساليب البحث القائمة على كبح الحيل الإنسانية بشكل تجريدي عقلي محض.

ولكن هل يعني هذا أنها لم تستفد من بعض العناصر البوليسية؟إن هذا ما نطمح لإثباته في إثارة العناصر الموالية؛ وذلك بالإجابة على الطرح الآتي: ما هي العناصر البوليسية التي احتوتها هذه الرواية؟

العناصر البوليسية في رواية "الشيء الآخر":

كتب (فرانسوا ريفيار) مقالا هاما في مجلة (أوروب Europe) الفرنسية، خصصه للحديث عن "الخيال البوليسي أو موت الرواية La fiction policière ou le meurtre du roman" ([1]) أورد في مقدمته حكما خطيرا، مفاده "أن كل رواية، هي رواية بوليسية Tout roman était roman policier" ([2])، وتبدو خطورة هذه المقولة في الأبعاد التي يمكن أن ترمي إليها، وفيما يخصنا، يمكن أن نتصور هذه الأبعاد عبر اتجاهين بارزين:

اتجاه يريد تعظيم هذا الجنس الأدبي، لما يتسم به من ضوابط تحكم شكله ومضمونه، وتجعل من القواعد المفروضة عليه ضوابط تنظيرية، يمكن أن تكون مادة صالحة لتركيب أي نص روائي. [3]

اتجاه ثان، يريد موت هذا الجنس الأدبي، والدعوة إلى القضاء عليه نهائيا، لا لشيء سوى أن عناصر هذا الشكل التعبيري موجودة ، وحاضرة ضمن باقي

---

[1]- Ibid. P. 8

[2]- Ibid. P. 8

[3]- Le roman policier, Op. Cit. P. 53

الأجناس التعبيرية الأخرى، ومن ثم إمكانية الاستغناء عنه.

وأرى أنه من الأهمية بمكان، نسيان هذا الطرح–مؤقتا– ريثما نعرض إلى البحث عن العناصر البوليسية التي تحتويها رواية "الشيء الآخر"، ثم نعود بعدها إلى التأكد من إيجابية هذا الطرح أو سلبيته.

المتعة في قراءة الرواية البوليسية:من المشاكل التي يواجهها الباحث في نظرية الأدب، سواء من الوجهة الفنية البحتة أو من الوجهة النفسية مشكلة الحياة الإنسانية المعقدة، وعلاقتها بالفن، ذلك أن دراسة الفن بمعزل عن الإنسان الذي شكله، أو بقطع الصلة بينه وبين المتلقي قد أثبتت بعض البحوث فشلها، ولذلك تتجه الدراسات الحديثة إلى وصف وتحليل إشكالية التلازم بين الفن والإنسان ومحاولة البحث عن "نشأة الفن مع الإنسان منذ بدأت الحياة الإنسانية."[1]

إن "مشكلة الضرورة التي ربطت بين الفن والإنسان، وأوجبت هذا التلازم بينهما على مر الزمان"[2] ، هي اليوم محل بحث لاستجلاء طبيعة هذا التلازم وغاياته، انطلاقا من فكرة أن الإنسان عقل ويد، حسب تعريف (توماس الاكويني). [3] فما وظيفة الفن بالنسبة للإنسان؟إن الإجابة عن هذا الطرح يمكن أن تستغرق بحثا مستفيضا–ليس هدفنا في هذا البحث– وتتحدد الغاية من الطرح في محاولة الكشف عن بعض الجوانب المتعلقة بوظيفة "الإمتاع" في الفن، لتكون أرضية ومتكأ لمعالجة موضوع "**المتعة في رواية غسان كنفاني**"ومقارنة ذلك بالمتعة المستهدفة في الرواية البوليسية.

يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن "الوظيفة الأساسية للفن، كانت منح الإنسان القوة إزاء الطبيعة، أو إزاء العدو، أو إزاء رفيق الجنس أو إزاء الواقع، أو قوة لدعم الجماعة الإنسانية. "[4] فوظيفة الفن بهذا المفهوم، سلاح أو أداة في يد الجماعة في صراعها للبقاء.

تتعلق هذه النظرة بالمفهوم الوظيفي للفن خلال المراحل الأولى لنشأة العلاقة بين الإنسان والفن، إلا أن الأمر يختلف اليوم كلية، سيما مع التطور التكنولوجي والعلمي اللذين عرفتهما البشرية، حيث استطاع الإنسان أن يكتسب أدوات تمكنه

---

(1) – عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، 1974، ص. 15

(2) – المرجع السابق، ص. 15

(3) – المرجع السابق، ص. 15

(4) – المرجع السابق، ص. 18

من فرض قوته على الطبيعة، وأصبح الفن مطالبا بأداء رسالة إنسانية أعمق وأخطر وأوسع من مجرد الصراع حبا في البقاء. أصبح الفن يهدف إلى تحقيق المتعة والجمال، ويربي في الإنسان أصول الحب، والكراهية، ويثير في نفسه إرادة التعاون أو الانتقام، وهلم جرا.

قبل التوسع في التحليل يستحسن الإشارة إلى أن الأدب البوليسي، أدب استهلاكي بالدرجة الأولى، وهو جنس أدبي لا يمكنه التحرر من القيود المفروضة عليه مسبقا، وهو إن حاول التحرر من هذه القيود، تجرد من سمة "البولسة"، وتحول إلى مجرد أدب عادي. وعلى الرغم من هذه القيود، تلقى الرواية البوليسية جمهورا عريضا شغوفا بالإقبال على قراءتها واستهلاكها بصورة غريبة، لما تقدمه له من أشياء تتميز بها عن غيرها من الأجناس الأخرى. ولنتمعن في ما يقوله بعض المعجبين بالرواية البوليسية في التعليقات الآتية: يقول (د. ساير D.Sayers) "إنه لممتع حقا، أن نلاحظ شدة التأثير، وعمق الإمتاع اللذين تحدثهما قراءة الرواية البوليسية في جمهورها من المثقفين والكتاب والقراء على حد سواء. "[1] ويقول (جون كرتر John Carter):"إذا حدث وأن توقفت الرواية البوليسية عن الظهور يوما، فإن تأثيرها سيمتد طويلا عبر الزمن، لأننا نعتقد أن أثرها يكون قد ترسب في الأذهان، وأعطى ميلاد أدب لا يمكن أن يتجاهله أتباع (تين Taine)، ولا (سان سبيري Saints Sbury). إن قراءة الرواية البوليسية أصبحت مشروعة لشدة الإمتاع الذي تحدثه في القارئ، وهي تحتل–اليوم–السبق، والصدارة في هوايات رجال الدولة (Hommes d'état) والأساتذة، وباختصار استقطبت اهتمام فئة عريضة من المثقفين. "[2]

وتعمق هذه النظرة شهادة أحد المعجبين، وهي (مارجوري نيكولسن Marjorie Nicholson)"نحن ثائرون على الاتجاه الذاتي الطاغي على الآداب، ونتطلع إلى أدب يتميز بالنزعة الواقعية والتعبير المنطقي، نفر من المبالغة المصطنعة في إثارة الأحاسيس عن طريق الخيال المجنح، لنعانق الأدب القائم على استخدام الذكاء. نريد الابتعاد كلية عن كل ما ليس له شكل(. .)والتوجه نحو الأشياء التي لها أشكال، نحو عالم مسير بقوانين الأسباب والمسببات، وكل هذا نجده في

---

[1]- Boileau Narcejac, Le roman policier, P. 24

[2]- Ibid. P. 24

الرواية البوليسية. "[1]

إن هذه الشهادات لها ما يبررها في عالم الأرقام، إذ إن آلاف النسخ تباع سنويا، ولا يمكننا ذكر الأرقام بدقة، نظرا لعدم توفر دراسات سوسيولوجية عن ذلك، ولكن سنعرض فقرة من جريدة "آفاق Horizons" الجزائرية، التي خصصت مقالا عن (أجاتا كريستي) بمناسبة ميلادها التاسع والتسعين، تحت عنوان:"لغز آخر لآجاتا كريستي Un autre mystère d'Agatha Christie " جاء فيه:" تحظى (أجاتا كريستي) بشهرة عالمية، فرواياتها ترجمت إلى أكثر من 44 لغة، وأكثر من 4 مليارات من النسخ بيعت(. .) إن هذا الاستهلاك لإنتاج الأديبة يجعل منها واحدا من أكبر رجال الأعمال في العالم، ولعل السر الذي يحيط بها اليوم، ليس لغز المحققين، ولكنه لغز المحاسبين، لأنه لحد الآن لم يعرف أحد المبالغ الحقيقية التي تمثل قيمة الكتب التي خرجت إلى الوجود منذ باشر (بوارو) حل أول لغز بوليسي عام 1920. وتقدر حقوق الهيئة المشرفة على طبع أعمال الروائية، وورثتها سنويا 4مليارات من الدولارات، بالإضافة إلى ذلك تحظى أعمالها باهتمام السينما، والتلفزة، وهي تدر أرباحا خيالية. "[2]

إن هذه المكانة التي تحظى بها أعمال (أجاتا كريستي)دليل على حيوية الرواية البوليسية، وعمق إمتاعها، ومكانتها في عالم "الصناعة الأدبية"فالعدد الهائل من النسخ المبيعة في العالم وبكل اللغات تنبئ عن توسع استهلاك هذا الجنس من قبل قراء ينتمون إلى كل المراتب والفئات الاجتماعية:من أستاذ جامعي ورجل دولة إلى أبسط قارئ .

إن السر الذي يحيط "مدخولات"الأرباح التي تدرها مهنة "الكتابة في الرواية البوليسية"يجعلنا نؤكد شدة إعجاب جمهور القراء بالألغاز البوليسية نظرا لما تقدمه من جديد من حيث مضامينها البعيدة عن التحليقات الخيالية والميلودرامات، ومن حيث شكلها القائم على التحليل المنطقي وحبكتها القصصية التي تعكس الوجه الذكي لمتناقضين(شر/خير)، (بوليس/مجرم)حيث تتطور علاقة هذا التناقض بتطور أحداث القصة وتنمو في محاولة لاستجلاء عبقرية المجرم في إخفاء آثار جريمته، وإلصاقها بشخص بريء، وتعميم السبل المؤدية إلى ضبط الدلائل القاطعة، ويقابل هذه العبقرية ذكاء"خارق للعادة"، لا يعرف الكلل أو القصور في

---

[1]- *Ibid. P. 32*

[2]- *Un autre Mystère d'Agatha Christie, Horizon quotidien Algérien, N°. 1226, P. 9*

تتبـع الحركـات والوقـوف علـى أدق التفاصـيل لثبـت الجريمـة، وكشـف المجـرم الحقيقي.

نريد من خلال هذا العرض الإشارة إلى شدة إعجاب جمهور قراء الرواية وقوة شغفهم بهذا الجنس الأدبي نظرا للمكانة التي يحظى بها على المستوى العالمي، حيث لاحظنا أن عدد اللغات التي ترجمت إليها روايات (أجاتا كريستي)هو 44 لغة، من بينها العربية–بالطبع– ولا يمكننا اليوم التكهن بعدد النسخ المبيعة للرواية البوليسية، بله التكهن بعدد القراء المستهلكين لهذه "الصناعة الأدبية"في مختلف اللغات.

أكدنا قبل حين الطابع الاستهلاكي لهذا الجنس الأدبي نظرا "لما يحدثه في القارئ من تطلع للبحث عن حل المشكل المطروح، بالإضافة إلى الإثارة والخوف والمتعة التي يحدثها. والتي يصاحبها شعور بالراحة بعد إزالة التوتر."[1] وهنا ينبغي التفريق بين (الترفيه المجاني)والمتعة الفنية؛ "فالأدب الترفيهي من وجهة نظر الكتابة يستقى من تقاليد تلك الثقافة العفوية في ميدان السّرد، أما من وجهة النظر الاجتماعية، فإنه لم يكن مضطرا إلى السقوط في التبرير المشوه الكاذب إلا نادرا. "[2]

والمتعة الفنية هو ما نجده في قراءة "الشيء الآخر"لغسان كنفاني من حيث الدلالات والإيحاءات التي ترمي إليها العناصر الفنية التي ارتكز عليها.

المتعة في قراءة الشيء الآخر:

1–الجنس في الرواية:أولى الكاتب هذا العنصر عناية خاصة، حيث جعل منه مرتكزا لبناء تصور فلسفي حول العلاقة بين الرجل والمرأة، كاد يحول اتجاه القصة إلى مجموعة طروحات فلسفية (كالصدفة، والحب، والعلاقة الشرعية، والخيانة الزوجية....)

سبق وأن عالجنا جانبا من هذه القضية، لكننا نعود إلى الموضوع لنتناوله من زاوية أخرى، وأعني جانب "الإمتاع"الذي يتوخاه الكاتب من وراء التركيز على الجنس، وشدة تأثيره على القارئ.

إن التركيز على "الجنس"في السّرد الخطابي للرواية من شأنه أن يعطي نكهة

---

(1)- Roman policier ,OP,cit,P. 117.

(2) – جورج لوكاتش، الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، ص. 077.

خاصة لإمتاع القارئ، وليس من باب نتائج القفز إلى الاستنتاجات تقرير النجاح الذي حققه الروائي في هذا الجانب، حيث لم يكتف بذلك، بل نراه يتخذ موضوع "الحديث عن الجنس"مطية لتحليل نفسية المرأة وعرض الصراع الوجداني الذي تعانيه نتيجة الضغط الاجتماعي الذي يحول دون حرية التعبير عن"مشكل الجنس"و"الاستلاب"الذي تمارسه القوانين الوضعية في حق تعبير المرأة عن أنوثتها وبالشكل الذي ترضاه.

يعكس غسان كنفاني هذه الفلسفة"الجنسية"في المقاطع التالية:"لقد تكشفت لي هذه المرأة عن بئر من الاشتهاء، لا يمكن سبر غورها ووجدت معي، فرصتها التي لا تعوض، لتضحى امرأة أخرى تحقق معي في الفراش ما لا تستطيع تحقيقه في أي وقت، ولا مع أي إنسان.

لقد انتقمت لنفسها من كل واقعها الذي أضحت تعتبره المسؤول الأول عن نوبات فتور كانت تتموج في علاقاتها بزوجها بين الحين والآخر. "[1]

وهكذا فحين تتاح الفرصة للمرأة للتعبير عن أنوثتها، فإنها تكشف عن جانب مناقض للمظهر الذي تبدو عليه أمام الناس. "كانت تتصرف معي كامرأة ساقطة، تحكم الرجل الذي أمامها بكل قوتها وخبرتها، كأنها حين كانت ترمي بنفسها عارية في ذراعي، إنما كانت تتلبس شخصية أخرى تماما، موجودة في أعماقها، ترد بها على ما عرفه الناس عنها من وقار واتزان. "[2]

ويتخذ الكاتب هذا الموقف والمشهد المكشوف للمرأة مدخلا للحديث عن الحب والفراش والزواج "ولذلك كنت أقول قبل قليل أن الفراش حين لا يكون عادة فهو شيء آخر لا علاقة له بالحب، وأن الحب الحقيقي ليس فراشا فقط."[3]

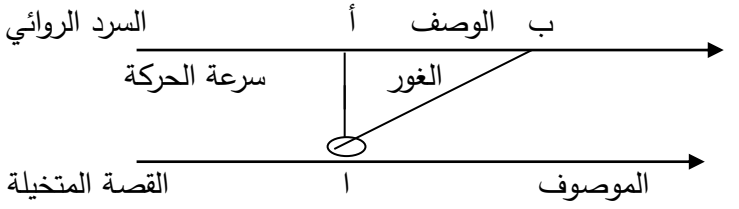
ويستغل الروائي هذه النتيجة ليتسلل عبرها للكشف عن طبيعة المرأة، وحبها للستر والكتمان، "وابتسمت ليلى بثقة المرأة التي تحتفظ لنفسها بسر رهيب. "[4] كما يشير في السياق نفسه إلى طبيعة التمنع التي تصطنعها المرأة أمام الرجل، "وابتسمت تلك المرأة المتمنعة التي يروقها أن تكون صعبة على الامتلاك. "[5]

---

(1) – الرواية. ص. 44.
(2) – الرواية. ص. 45.
(3) – الرواية. ص. 45.
(4) – الرواية. 47
(5) – الرواية. ص. 47.

ويزداد تركيز الكاتب على الإثارة الجنسية، في سرد القصة ليبلغ مداه. ففي قوله:"وحين شاهدت خصرها ورد فيها داخل ذلك الثوب الأسود الضيق، وابتسامتها الغامضة، اكتشفت حقا كم يمكن للمرأة الغامضة أن تكون مثيرة، ومشتهاة. إنها تعطي نفسها دون أن تعي تماما تلك الانكماشية الأنثوية الفريدة التي تجعلها تبدو أبعد من أن تؤخذ وبالتالي أكثر جاذبية ونداء. "[1]

والملاحظ أن التركيز على الجنس، يرد في مقاطع وصفية، تعتمد استرجاع الصورة في الذاكرة، ورسم التفاصيل الدقيقة، وقد تأخذ هذه المقاطع مساحات كبيرة. ([2]) وهي ظاهرة من شأنها تجميد حركية النص، ويمكن الاعتماد على رسم تخطيطي يوضح سكونية المقاطع الوصفية في السرد الخطابي في الرواية، حيث تتضح الصلة بين المحورين: السرد الروائي والقصة المتخيلة، عبر تتالي الفقرات السردية، وعلاقاتها بأجزاء من القصة المتخيلة، في نقاط شتى من الزمن.



ويتضح من خلال فقرات السرد المتتالية أن هناك ضربا من الثبات في القصة المتخيلة، يقابله امتداد في الوصف، يوطده، ويعمقه على حساب المجرى الزمني للعمل الروائي في تجميد الحركة.

ولعل هذا ما يقصده (جان ريكاردو Jean Richardou) في كتابه:" قضايا الرواية الحديثة Problèmes du nouveau roman"، حين يقول:" عندما يعلو شأن محور السرد على حساب محور القصة المتخيلة، نتبين كيف أن الرواية تكف أن تكون قصة، لتصبح قصة الكتابة. "[3]

وفي محاولة لاستغلال الرسم المقترح لشرح ظاهرة الجمود الحركي للزمن من خلال اصطناع الوصف الخالي من أية حادثة، يمكن الاستشهاد بالصفحات (43-44-45-46) من الرواية، والتي ورد فيها وصف لمفهوم الصدفة، والحب،

---

(1) – *الرواية. ص. 48.*

(2) –*ست صفحات متتالية من الرواية☹صفحات: 43-44-45-46-47-48).*

(3) – *جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة:صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص. 255*

والفراش، في محاولة تحليلية لا شأن لها بأحداث القصة.

كتب غسان كنفاني عن الحب، وعن الجنس كممارسة، وقبله بقرون مارس الشعراء والفلاسفة هذه الكتابات، فهذا (دني ده روجمون Denis De Rougement) يكتب عن الحب كظاهرة وسمت الثقافة الأوربية بأبرز طوابعها وأخصبها، غير أنه ظل سنوات يبحث عن ذلك اللغز الذي جعل لفظة الحب لم تكسب معناها كعاطفة وهوى إلا في القرن الثاني عشر عندما أدخل هذا المعنى الشعراء التروبادور في شعرهم. [1]

وإذا كان شعراء التروبادور أول من أكسبوا الحب في الغرب معناه كعاطفة وهوى، فإن ابن حزم، وهو في الوقت نفسه أحد روادهم، كان أول من أكسب الحب معناه كعاطفة وهوى في تاريخ الثقافة الإنسانية على العموم. [2]

وقبل ابن حزم عرفت الثقافة الإنسانية نظريات ودراسات متنوعة في الحب، منها ما ارتبط بحضارة معينة، ومنها ما كان نتاج اتجاه فلسفي معين، ومنها ما انبثق عن محتوى ديني أو أخلاقي، وكان لكل منها أبعادها ومحتواها.[3]

وقد اتخذ موضوع الحب في هذه الدراسات والنظريات اتجاهين متمايزين:

اتجاه مادي حسي قائم على المتعة الجسدية.

اتجاه ميتا فيزيقي آمدي يتمثل في الرغبة بإعطاء أرواح تسمو إلى الرب، يصل منها إلى الجمال كمثال أزلي يعجز عن الوصف وتقف دونه طاقة الخيال والتصور. [4]

وهذا (أوفيديوس Oviduis) في فن الحب (L'Art d'aimer) "يعطي دروسا ماجنة في كيفية الحظو بحب المرأة واكتساب المرأة مودة الرجل. "[5]

والحديث عن هذا الجانب ممتع ومشوق، إلا أن ذكره –هاهنا– ورد عرضا في البحث للتدليل على أهميته في جلب القارئ وإمتاعه.

وانطلاقا من المرتكز الأول وهو موضوع الجنس وإمتاع القارئ، يمكن

---

(1)- Denis De Rougement, L'amour et l'occident, Librairie Plon, U. G. d'Edition, Paris, 1983, P. 7

(2) – ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والآلاف، قدم له وحققه فاروق سعد، دار مكتبة الحياة، بيروت، ص. 42-43

(3) – المصدر السابق، مقدمة المحقق، ص. 43

(4) – المصدر السابق، ص. 43

(5) – المصدر السابق، ص. 44

مناقشة القصة في ضوء بعض الضوابط التي رسمها كل من (فان دين) الأمريكي وزميله البريطاني (رونالد كنوكس Ronald Knox) ([1])حيث يبرزان بجلاء ضرورة استغلال الوسائل العقلية في حل اللغز البوليسي، بعيدا عن الاستغراق في الوصفية التي من شأنها إبعاد ذهن القارئ عن الهدف الأصلي من الرواية البوليسية. [2] وهو ما حدث في نص غسان كنفاني (من قتل ليلى الحايك). هل يعني هذا التخلي كلية عن تحلية النص بمسحة فنية وصفية تقربه من النصوص الأدبية وتحببه إلى القارئ في محاولة لكسب عطفه وثقته؟يعلق (فان دين) على هذا الطرح بقوله:" نحن لا ننفي الوصف كلية، ولكن يجب أن يكون السرد الوصفي مستغلا أساسا في كشف الجوانب النفسية للشخصية، ونحذر من أن يتخذ مطية للتعقيد والإنشاء المصطنع. "[3]

ويتضح الخلاف الجوهري على مستوى السرد الخطابي بين تقنيات الرواية البوليسية بالمفهوم الغربي والنموذج شبه البوليسي في الرواية العربية، وإن كنا لم نحل الإشكالية بعد:هل هناك حس بوليسي في الرواية العربية؟. فإذا كانت الأحداث في القصة البوليسية تتوخى الدقة في التعبير، وأسلوب المنطق العلمي في التتالي والانسياب نحو الحل النهائي للمشكل المطروح، بعيدا عن اصطناع الاستعارات والكنايات، فإن الحدث في (الشيء الآخر) يتوقف طويلا أمام مشهد "الجنس" ليقيم، ويستخلص العبر والمواقف، وهي خاصية في السرد الخطابي في الرواية العربية(حب الإطناب والوصف الطويل في الأدب العربي).

لا ننكر أثر علاقة المتعة بالتعبير عن الجنس، إلا أن هذه العلاقة تمثل عائقا كبيرا في الفكر العربي، ومانعا قويا في التعبير الصريح عن خلجات النفس، تفزع الكاتب والقارئ على حد سواء؛ إنه (الممنوع المرغوب–Tabou sexuel) الذي يمثل بحق النواة المستعصية في علاقة الأديب بالجمهور.

ولعل المتعة التي حققها الروائي تتمثل في القدرة التي تم بها تكسير هذا (الممنوع–المرغوب). وحول هذا الموضوع كتب رشيد بوجدرة مقالا بعنوان:" الأدب والجنس Littérature et sexualité" حاول أن يبرز فيه العلاقة بين الأدب الجميل الراقي والجنس، حيث يقول:" إن الآداب الحقيقية هي التي تتصف بالقدرة على

---

[1] –إن ضوابط (ر. كنوكس) معتمدة من قبل كتاب الرواية البوليسية في بريطانيا، في حين تعتمد الرواية البوليسية في فرنسا ضوابط (فان دين) الأمريكي.

[2]-Le roman policier, Op. Cit. P. 52

[3]- Ibid. P. 51

خرق القوانين المحجورة للتعبير، وتنزع عنها رداء الغامض، وتثير المكبوت في النفس، وتعري الممنوع. "[1]

إن إدماج الجنس يمكن أن يخلق علاقة بين القارئ والنص، فيمزج بين المتعة الفنية والمتعة الجسدية في الخيال القصصي. كما أن استغلال موضوع الجنس لتحريك العاطفة الإنسانية لدى القارئ استغلال مشروع، وكل أديب أو فنان يعرف جيدا هذه العلاقة، ويعمل على توطيدها وتنميتها في إنتاجه، وقديما تنبه الفيلسوف العربي الصوفي ابن عربي إلى هذه العلاقة ، فوصفه في "فتوحاته المكية" قائلا:"اعلم–حفظك الله– أن بين المؤلف والنص علاقة تشبه العلاقة الروحية الجنسية، حيث تتجسد هذه العلاقة بين الورق والمداد الذي يجري عليه، كالعلاقة بين حبات الزرع ذكورا وحبات الزرع إناثا، لإحداث العلاقة المقدسة في التربة. "[2]

وتلتقي رواية "الشيء الآخر" مع إحدى سمات الرواية السوداء (Roman noir) في التركيز على الجنس، باعتباره موضع تشابه بينهما، ويتضح ذلك في عدم التركيز على اللغز، وتغليب موضوع الإثارة الجنسية على التفكير (Réflexion)، وإهمال الخوف (Thrill) لتطغى الإثارة والمتعة، إلا أن هناك فروقا جوهرية بين الرواية السوداء ورواية غسان كنفاني تتمثل خصوصا في الأهداف التي يسعى البطل إلى تحقيقها؛ فالجنس بالنسبة لبطل الرواية السوداء مغامرة يعيشها البطل بشهوانية حيوانية، يصاحبها حب اقتناء المال بأي طريقة، وتتجه الرواية السوداء نحو نهاية تكاد تكون متشابهة:"عندما يمتص البطل اللذة، ويقتني المال، يبحث عن مغامرة جديدة في ولاية أخرى. "[3] الفرق واضح بين البطل في رواية غسان كنفاني وبطل الرواية السوداء الأمريكية.

---

[1]- Rachid Boudjedra, Littérature et sexualité, Révolution Africaine, N°. 1256, Alger, 1988, P. 61

[2] – ابن عربي (محي الدين)، الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم:عثمان يحي، تصدير ومراجعة:إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1985، الجزء الخامس من الفتح المكي، ص. 260

[3]- Noirs Propos, Op. Cit, P. 36. « Les héros une fois l'argent acquis et la femme séduite, rêvent de refaire leurs vie ailleurs. »

علام كان التركيز في "الشيء الآخر"؛ أعلى الحدث أم على الشخصية؟

يصعب جدا الفصل بين رواية الحدث ورواية الشخصية على المستوى التطبيقي، ويزداد الأمر تعقيدا في رواية غسان كنفاني، لا لشيء سوى أن غاية الكاتب تبدو غامضة، ومتقلبة بين التركيز على الشخصية أو التركيز على الحدث، أو عليهما معا.

ولعل الروائي على وعي تام إذا كان يريد لروايته أن تتخذ بعدا رمزيا يمتزج فيه الحدث بالذات فيصعب حينئذ الفصل بينهما.

لكن ما يجعلنا نعدل عن هذه الفكرة هي هذه الواقعية التي اتسمت بها الرواية، والدقة في التصوير، حيث شعرنا عبر تتبع أحداث القصة، ومواقف بعض شخصياتها أن ما وقع كان لابد أن يقع. وهذا ما لمسه الدكتور إحسان عباس في دراسته لأدب غسان كنفاني الروائي:

"إن واقعية التصوير للشخصيات، وطبيعة الحوار، والدقة في التفصيلات. يجعل من أشخاصه ناسا نعرفهم حق المعرفة، وينقل إلينا أحداثا صغيرة نألفها أو نكاد نلمسها من شدة واقعيتها ويضعنا في ترقب متوجس نحس أحيانا كأنه يقيني. وبالجملة فإن قصصه تشدنا إلى واقعيتها الدقيقة شدا مأساويا متوترا، بحيث ننسى أن نتساءل عن أي مدلول أو عمق رمزي وراء ذلك. "[1] إن البحث عن الحس البوليسي في رواية غسان يتطلب معرفة الجانب الذي حظي لديه بالتركيز أكثر من غيره، وإن كنا نعتقد أن قضية الفصل بين الشخصية والحدث مسألة نظرية فقط، لأن الحدث لا يتجسد إلا من خلال شخصية فاعلة، تقوم بهذا الحدث وتطوره وتنميه، كما أن الشخصية لا تبرز إلا من"الحدث"، ولا يمكن معرفة سماتها إلا من خلال ما تمارسه من أفعال ومواقف. وقد أراد(هنري جيمس)إلغاء هذا الفارق، إلا أن الدكتور محمد منقذ الهامشي وغيره من النقاد يفضلون إثباته[2]

إن الهدف من هذا التقسيم يخضع لاعتبارات منهجية للتدليل على ظاهرة البولسة في الأدب العربي.

---

(1) – إحسان عباس، المبنى الرمزي في قصص غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، دار الطليعة للطباعة والنشر، . 2. بيروت، 1980، ص. 16.

(2) – د. محمد الهامشي، رواية الشخصية الادخارية، الموقف الأدبي، العدد:100، 1979، ص. 40.

بدءاً يجدر بنا طرح السؤال التالي:ما المشكل المطروح في الرواية؟يتمثل جواب هذا الطرح في العنوان الأصلي للرواية"من قتل ليلى الحايك؟"يتحدد-إذن- اتجاه الرواية من عنوانها. البحث عن قاتل ليلى الحايك. فالرواية رواية حدث"الجريمة الغامضة"كيف وقعت؟من نفذها؟وما غايته؟ما الطرق المستخدمة في الكشف عن هذا الإجرام ؟ومن قام بالتحقيق، وعلام اعتمد المحقق في إدانة الجاني؟وهل كانت الدلائل مقنعة؟.

يبدو الاستنتاج لأول وهلة سهلا، إلا أن الاكتفاء به يعتبر قفزا غير مشروع نحو استنتاجات غير مقنعة منهجيا، وغير ناضجة. إن تشكيل خيوط الرواية لا يخضع لهذه السهولة التركيبية التي تتميز بها الرواية البوليسية(التركيبة الميكانيكية)، ويبقى هذا الطرح صالحا وسليما من وجهة نظر الأسئلة المشروعة التي تطرحها نظرية بناء الرواية البوليسية في تشكيل النص الروائي البوليسي، اعتبارا بان الرواية البوليسية رواية مشكل.

يلاحظ أن رواية غسان كنفاني استفادت من هذا الطرح لكنها لم تركز كثيرا على المشكل "قتل ليلى الحايك"، ولا المكان الذي وقعت فيه الجريمة، ولا حتى الكيفية التي تم بها والأدوات المستخدمة في تنفيذ عملية الإجرام. ويبقى **القتل** مجرد خبر يعيشه القارئ في مكاتب التحقيق بدار العدالة مع المحققين والمتهم.

إن التركيز على الجريمة البشعة، وتقديمها للقارئ في صورة مفزعة، لا إنسانية، تخلق في نفسه فزعا شديدا، وتجعل منه طرفا في القضية يسعى –صحبة المحقق–للكشف عن الجاني والمطالبة بعقابه.

كما أن وصف المكان والتدقيق في إحصاء الوضعيات والتفاصيل التي تميزه، من شأنها أن تساعد المحقق والقارئ في الآن ذاته على تكوين فكرة عن ظروف الجريمة سيما وأن قتل ليلى الحايك وقع في غرفة مغلقة، تحدث الكاتب عن مفتاحها والمكان الذي يوضع فيه، ونراه يهمله على أهميته في بناء اللغز البوليسي.

وتأكيدا لإشكالية (الشخصية والحدث) يلاحظ أن الكاتب يهمل الأحداث ليتوقف عند شخصية"البطل"في محاولة وصفية لسلوكه مع الضحية، ثم يعود إلى الأحداث السابقة لوقوع الجريمة والظروف المصاحبة لها، فيجمع كل الدلائل المثبتة للجريمة، والمرتكز عليها في الإدانة من قبل التحقيق والعدالة ليعرضها عبر صفحتين متتاليتين:(48، 49)لتكون مقدمة للحديث عن الجريمة ويمكن

تفصيل ذلك فيما يلي:

لقد أثار الكاتب جانبا من الظروف التي سبقت حادث القتل وصاحبته في قوله:"وسافر سعيد كما قال، صباح اليوم التالي، وصباح اليوم الذي حدثت فيه الجريمة، وطلب من هناء في الظهيرة أن تصلني بليلى التي قالت لي إنها تتوقعني ذلك المساء، في تمام السابعة. "[1]

ويظهر أن الكاتب لا يهتم بتوزيع الدلائل المحيطة بظروف الجريمة على مراحل الحدث، في محاولة لجلب انتباه القارئ، وشد نفسه، بل نراه يعمد إلى جمعها في حيز واحد، مثلما فعل سابقا في المقاطع الوصفية التي تضمنت وصف جمال جسد ليلى وشبقيتها الجنسية، وللتدليل على ما نقوله نعرض مختارات من الصفحة نفسها، تمثل مجمل الدلائل الإثباتية ضد الشخصية المحورية في الرواية.

"عند الظهيرة اشتريت زجاجة عطر من النوع الذي تستعمله. . "[2]

"في السادسة. . أنهيت أوراقي وغادرت المكتب. . وتذكرت أني نسيت زجاجة العطر، فعدت إلى المكتب. . وحين كنت أحاول وضع الزجاجة في جيب المعطف الداخلي، دخل البواب الذي لفت نظره الضوء في غير وقت العمل. . ورآني ألبس قفازي. "[3]

"أوقفت سيارتي في مكان بعيد، وأخذت المصعد إلى الطابق العاشر. "، و"قرعت الباب مرة ومرتين فلم أسمع جوابا. "[4]

لم يشر الكاتب إلى وضعية المفتاح الذي يعرف البطل أنه موجود فوق الباب حينما تكون ليلى غائبة، "ولكي أوضح لليلى أني جئت أفرغت علبة سجائري، وكان فيها خمس لفافات من ثلاث. " وهي الحجة الدامغة في إثبات الجريمة، وحاولت وضعها على حافة الباب كي تلمسها حين تجيء لتأخذ المفتاح"(هنا يقع الفراغ في النص والحجة)ثم رأيت أن ذلك شيء لا يبرر فيما لو شاهدها أي إنسان هناك، فاستعدتها. ألقيتها أمام الباب كأنما عرضا. "[5]

---

(1) – الرواية، ص. 48

(2) – الرواية، ص. 49

(3) – الرواية، ص. 49

(4) – الرواية، ص. 49

(5) – الرواية، ص. 49

وينتبه المحامي(البطل) في الرواية إلى أن ما به، يعدّ من عمل الصبيان، فيزمع على الرجوع إلى حيث ترك علبة السجائر، لئلا يقع الزوج على سر علاقته بزوجته، وهنا إشارة إلى ضيق الأفق في التفكير، إذ يجعل الكاتب من السجائر وطريقة فتح العلبة دليلا قاطعا على إثبات هوية المجرم، وهي طريقة حذر (فان دين) من انتهاجها في تشكيل الألغاز البوليسية في ضوابطه المشار إليها في الفصول السابقة من هذه الدراسة. "وفيما كنت أنتظر المصعد تجمع ثلاثة رجال معي بانتظاره، وشعرت بالحرج، ثم إن الأمر كان مجرد وهم، فزوجها سيغيب أسبوعا على الأقل، فتركت المكان مرة أخرى. "[1] وقد أورد الكاتب هذا المقطع لتصوير حالة التردد لدى المتهم، واستقطاب الشهود الذين شاهدوه وهو يتردد في أخذ المصعد، ثم مغادرته.

وإذا عرضنا هذه النصوص للملاحظة والتحليل، فإننا نستنتج ما يلي:

أن وقوع الجريمة مرتبط بسفر سعيد الحايك (زوج الضحية)، وقد كان سفره صباحا، لإبعاد أية شبهة، في حين تقع الجريمة مساء، ويرتبط وقوعها بالموعد الذي حدده المتهم، بشهادة الكاتبة هناء.

زجاجة العطر؛ وهو الدليل الذي بقي مبهما، نظرا لعدم استغلاله من قبل المحامي والمحققين، وحتى المتهم في بداية التحقيق:" قدت سيارتي على الشاطئ، ولأنني كنت عائدا إلى البيت فقد قذفت بزجاجة العطر إلى البحر، ثم اشتريت علبة سجائر أخرى. "[2]

ولما كانت الزجاجة مغلقة، ومطوية في كيس، فقد تبين للشاهد (وهو صاحب الكشك الذي اشترى منه المتهم علبة السجائر) أنها يمكن أن تكون سلاحا، وعند الربط بين ساعة هذا الحادث، ووقت وقوع الجريمة (حوالي الساعة السابعة مساء) فإن ذلك يبدو معقولا ومنطقيا.

ثم إن العودة إلى المكتب بعد وقت الدوام، ولبس القفاز، ووضع شيء مّا في جيب المعطف، على مرآى من البواب، كلها دلائل تثير الشك. بالإضافة إلى توقف السيارة بعيدا عن مدخل العمارة، وترك علبة السجائر(المميزة) أمام باب الضحية. التردد والحيرة أمام مدخل العمارة، واستعمال المصعد، في محاولة لتجميع الشهود وثبت الإدانة.

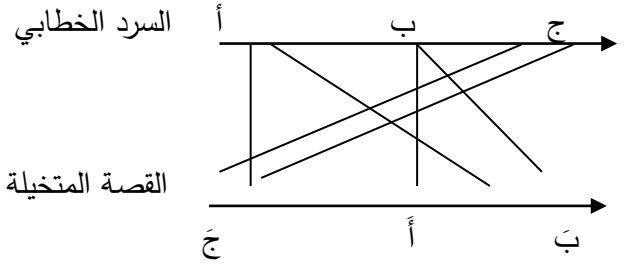
---

(1) – الرواية، ص. 49

(2) – الرواية، ص. 50

هذه المقاطع المتتالية تلخص لوحدها مسار الحدث في القصة، وتشير إلى تصاعد الحركة وحيويتها، بصورة تذكرنا بجمود الحركة في الحدث، نتيجة التركيز على بعض المقاطع الوصفية الدالة على كشف العلاقة الجنسية بين المتهم والضحية.

ويمكن الاعتماد في هذا المجال على رسم تمثيلي يعكس نمو الحدث على صعيد السرد الخطابي والقصة المتخيلة.



فتتالي أحداث القصة ينسجم في كثير من الأحيان مع تتاليها في السرد الخطابي، إلا فيما يتعلق منها بالتسلسل الطبيعي للأحداث. وهنا يمكن الإشارة إلى أن التسلسل الطبيعي للأحداث لا يمكن أن ينسجم والسرد الخطابي في الرواية، وهذا ما أشرنا إليه سابقا من هذا الفصل، وقد نبه تودوروف في دراسته لزمن الحكي إلى هذه القضية. [1]

قلنا قبل حين إن الرواية كان (يجب أن تكون) رواية حدث، لكن ذلك لم يحدث، لأن الحدث الذي كان يفترض أن تولى العناية به، أهمل بعد هذه المقدمة التي عرضت فيها الدلائل جملة واحدة، وقد أشرنا إلى نمو الحدث وتصاعده في هذه المقاطع من الرواية، ثم يعود التباطؤ إلى الحدث إلى درجة إهماله تماما في مستوى معين من القصة، وسترد الإشارة إلى ذلك لاحقا. بينما يعود التركيز على شخصية المتهم الذي يعتبره الراوي ضحية عجز في ممارسة القانون ونصوصه الجامدة، حيث تبدو هذه الشخصية تصارع كابوسا رهيبا، يتمثل في التردد في كشف العلاقة غير المشروعة، وآلام السجن وأثر الصدفة إلى غير ذلك من التداعيات التي كانت تراود الشخصية المحورية في صمتها الخارجي، وهديرها

[1]- T. Todorov, Les catégories du récit littéraire, Communication N° 8,1966, P. 146

الداخلي النفسي، وهنا تبرز الخبرة الفنية لدى الكاتب في القدرة على سبر أغوار هذه الشخصية التي التزمت الصمت، لتتولى مناقشة وتعميق ما يدور في عالمها الداخلي. إنه انقطاع عن العالم الخارجي لتحليل العالم الداخلي وإخراجه نحو السطح بواسطة استخدام الضمائر والمونولوج الداخلي.

وخلاصة القول:إن رواية"الشيء الآخر"، تقع ما بين الاهتمام بالشخصية والحدث معا، وما يمكن ملاحظته هو السطحية في العناية بتصوير الجريمة وبشاعتها، وكيفية حدوثها، والتفصيل في رسم مكانها، خاصة وأننا نعلم أن الرواية البوليسية تهدف إلى كشف الستار عن الجريمة، بعد النجاح في طرح اللغز بكيفية تجعله لأول وهلة مغلقا، مستعصيا على الحل، وهي لذلك تطرح الأسئلة الآتية:

- متى وقعت الجريمة؟ Quand
- كيف وقعت؟ Comment

أين وقعت؟ Ou

من نفذها، ولماذا Pourquoi

وبهذا الطرح وحده تطمح إلى تحقيق وحدة الحدث Unité d'action المتمثلة في:

- وحدة الزمان Unité de temps
- وحدة المكان Unité de lieu
- وحدة الوسط الإنساني Unité de milieu humain

ونقصد بوحدة الزمان المدة التي تمت فيها الجريمة(متى)، ونعني بوحدة المكان، نوعية المكان الذي وقعت فيه الجريمة، وصفاته:هل هو مكان مغلق (Un lieu Clos) كالمستشفى، القصر، القطار، الطائرة، المطار، أو مكان مفتوح، كالمدينة. أما وحدة الوسط الإنساني، فنعني بها انتماء الشخصيات إلى الوسط الاجتماعي والطبقي نفسه.

واعتقد أن الرواية في مجملها جسدت نوعا من هذا الطرح، لكنها أهملت جزءا كبيرا منه، ونحاول فيما يلي تقصي الملامح البوليسية في رواية غسان كنفاني، ومواطن الاختلاف والائتلاف بينهما.

متى وقعت الجريمة؟ لا يحدد الكاتب تاريخا أو وقتا معينا لوقوع الجريمة، اللهم إلا هذا المقطع الذي يشير إلى ذلك:"سافر سعيد صباح اليوم الذي حدثت

فيه الجريمة"[1] ثم يتخذ الزمان مفهوما تجريديا لدى الكاتب، "لقد وقفت عند نقطة الزمن هذه، لأنها مهمة جدا في قضيتي، فقد كان توقيت الأحداث جميعا الشاهد الأول ضدي، وحين كنت استمع إلى مرافعة الاتهام، واستجوابات الشهود، كان الزمن الذي لم يكن يعني بالنسبة لي إلا علاقات مع الناس ومع نفسي، قد أضحى بطلا منفصلا، له شخصيته الخاصة، ينازلني، هنا وهناك، كأنه خصم صعب. "[2]

ويأخذ الزمن بعدا فلسفيا، فينبري الكاتب لتوضيحه على حساب سرعة الحركة في السرد، حيث يقول:"هل الزمن صدفة؟ليس ثمة قانون في تراث يتعامل مع هذه النقطة، ولكن ما أعرفه الآن تماما هو أن الزمن لم يلعب الدور الرئيسي في القضية، قبل توقيفي فقط، ولكن بعده أيضا. . وفي الشهور التي قضيتها سجينا، نشأت علاقة من نوع جديد بيني وبين الزمن. "[3]

ويزيد من إشكالية تتبع تحديد الزمن، استخدام الضمائر الثلاثة:الحاضر، الغائب، المخاطب من قبل الراوية، (وهو المتهم نفسه في السرد)، هذا الاستخدام إن كان وجها من أوجه الحداثة في فن الرواية العربية، إلا أنه هنا يعطل تحديد زمن وقوع الجريمة بالضبط، ولعل هذا ما أراده الكاتب في محاولة لتثبيت مبدأ الرمزية لديه، إذ تمحي في مفهومه العميق نهاية وبداية الحدث، وهي صلة جديدة بالواقع يجسدها غسان كنفاني في عدد من أعماله الروائية، كرواية"ما تبقى لكم"، و "رجال في الشمس". [4]

ولا يولي الكاتب عناية خاصة بزمن وقوع الجريمة، لأن ذلك لا يعنيه مباشرة، فالهدف بالنسبة إليه لا يحدد بزمن أو بمكان، لذلك كان الاختلاف حول هذا العنصر بين شكل الرواية الكنفانية والرواية البوليسية جوهريا، إذ يقوم اللغز في الرواية البوليسية على استخدام الوقت واعتماده كركيزة أساسية، بعيدا عن فلسفته، كما كان الشأن بالنسبة للراوي في قصة "الشيء الآخر".

2-**كيف وقعت الجريمة؟**إذا استثنينا الإشارة إلى ذكر الدلائل التي كانت متلاحقة في رصد ظروف الجريمة فإننا لا نعثر على وصف للكيفية التي وقعت بها الجريمة، وكأن "الحدث"الأساسي في الرواية غاب فجأة لتحل مكانه

---

(1) - *الرواية، ص. 48*

(2) - *الرواية، ص. 21*

(3) - *الرواية، ص. 21*

(4) - *غسان كنفاني، الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص. 27*

"الشخصية"المتلبسة بالجرم فتستحوذ على اهتمام الكاتب، وهي الإشكالية التي طرحناها للدراسة قبل حين.

ولذلك نلاحظ على صعيد انسياب "الحدث"ونموه، حدوث انقطاع مفاجئ في الصفحة(57)حين يكون المحقق منهمكا في استجواب المتهم:

-كيف سقطت هذه العلبة منك؟

-لقد رميتها لأنها كانت. وكدت أن أتابع فأقول، لأنها كانت فارغة إلا أني لمحت من جانبها المقصوص، لفافتين، فتوقفت وفجأة انفتح باب مغلق في جبيني وبين دفتيه تكشفت لي صحاري مجهولة بلا حدود، مستنقعات من الرمل الشفاف وأنا غارق فيها إلى عنقي". [1]

وهنا انقطع تيار الوعي بين الشخصية المحورية في القصة وبين العالم الخارجي، فلم يعد المحامي(المتهم)يسمع ما يقال له، إنها صرخة فنية تصدر من قاع تجربة إنسانية عظيمة، تذكرنا بعالم الكاتب في رواية "رجال في الشمس"حيث يستحضر غسان صورة الرمال المحرقة، والإنسان المغلوب على أمره، المستضعف، أمام جبروت الطبيعة والقدر. ولكن هذه الصرخة الفنية تمثل فجوة في سياق السّرد الروائي(بالمفهوم البوليسي)وتحطيما لنمو الحدث. بل إن الحدث سيقف عن النمو عند هذا الحد لأن الشخصية الفاعلة في توجيهه ستصمت إلى الأبد، ليتحول تيار القصة إلى مجموعة تداعيات من قبل المتهم، وتأويلات فارغة(من قبل الشخصيات المحيطة بالمتهم)يضحك من تفاهتها المحامي المحنك(البطل)ويتألم لها أحيانا.

"جلس ذلك الإله على عرش دموي صاخب، كان الآن قد صار خصما، وتكشف لي في لحظة كلمع البرق أنني إنما أنازل شيئا فوق القانون. [2]

إنه مقطع يعكس عبقرية الكاتب في الخروج من الحدث الواقعي الملتصق بالعالم الخارجي للشخصية وربطه بعالمها الداخلي، في محاولة لسبر أعماق النفس الإنسانية عندما لا تجد مخرجا لها وتتداعى في استسلام("للصدفة"أو القدر)بشفافية فنية رائعة. "وأخذت الغرفة والرجال والأيام الماضية، وكل شيء في هذه الحياة يدور في دوامة بلا قرار. إعصار شيطاني دق نفسه، كلولب فولاذي في جمجمتي، وأخذت أسمع صرير زنزانات تمتد إلى النهاية، وزعيقا، وبكاء،

---

[1] - الرواية. ص. 57.

[2] - الرواية. ص. 58.

وقرع طبول مجهولة، ونباحا وحشيا وعويل رياح مجنونة، والها اسمه المصادفة يقهقه ملء فكيه العاريين. "[1]

إنه مقطع وصفي رائع لموقف إنساني يعاني حسرة الألم، لكنه أحدث شرخا كبيرا في نمو القصة، نموا واقعيا، إذ سيمثل هذا المقطع بداية لموقف يتخذه البطل وهو التزام الصمت الدائم"وأطبقت شفتي، لأحبس الكلام والجنون، اطبقتهما في وجه كل شيء، تاركا القضية كلها التي حدثت وأنا مطبق شفتي تكمل رحلتها في عالم يستعصي على الضبط. "[2]

3-لماذا اختار الكاتب هذه الشخصية؟

تكتسي عملية اختيار شخصية "المجرم"دورا حيويا في القصة البوليسية فالكاتب يختار لروايته الشخصية المثيرة، يقول(ج. د. كار)"J.D.Carr"إننا لا نهتم بشخصية المعتوه الذي يقوم بعمليات عنف وشغب في مقهى مهجورة بلا قصد. بل نركز على اختيار شخصية المجرم، ذي الصفاء الذهني الصفوة الممتازة في المجتمع، وهذه الشخصية تتميز بالخصائص التالية:

1-شخصية تتميز بالخيال الواسع، والتربية العالية، والثقافة الواسعة، كالأطباء والمحامين، والكتاب والفنانين. . الخ.

تستخدم هذه الشخصية طرقا ذكية في التمويه وإخفاء الجريمة لما تتسم به من ذكاء خارق تبعد شبه التورط في أي قضية.

2-لا تشعر هذه الشخصية بوقع الألم على الآخرين. وموتهم، فهي تقوم بالجريمة لإشباع رغبة دفينة، أو لاقتناء مال يستعمل في القمار، مستعدة للتضحية بكل شيء:بالزوجة او الأولاد أو الأقارب. (ليس لها حس إنساني على الإطلاق)

3-تتصف بالكبرياء والأنانية والغرور بامتلاك الذكاء الخارق الذي يمكنها من التستر والتمويه، ومخادعة الناس، والكذب عليهم، كما أنها تتصف بحسن التمثيل لذلك تكسب ودّ الناس وحبهم.

وأغلب الشخصيات في الرواية البوليسية ترتكب الجريمة حبا في اقتناء المال والإكثار منه للحظوة بمكانة مرموقة في المجتمع"[3]

---

[1] - الرواية. ص. 58.

[2] - الرواية. ص. 58.

[3]- Maxime Chastaing ,Le roman policier « chassique », O. P. Cit,P. 38.

لماذا اختار الكاتب غسان كنفاني هذه الشخصية؟أهو التأثر بالنموذج الغربي للرواية البوليسية؟لا يمكننا الجزم بذلك، لكننا نلمس وبوضوح التشابه الكبير بين صفات "المتهم بالجريمة"في رواية"الشيء الآخر"وشخصية المجرم في الرواية البوليسية بالمواصفات التي ذكرها"ج. د. كار"قبل حين.

فالأستاذ صلاح المحامي، يمثل هذه الشخصية الناجحة في المهنة، والتي تحظى بسمعة طيبة، يعيش صلاح حياة سعيدة هادئة مع زوجته (ديما)وأطفاله، يشهد له زملاؤه بخبرة قضائية واسعة وذكاء كبير في ممارسة المهنة، "إنه يحاول بذلك أن يحرج القضاء، ويضع العدالة في مأزق. ولكنني أعترف لكم أنني شديد الحيرة أمام عمل من هذا النوع يقوم به رجل كان متضلعا بالقانون"[1] يرد هذا الحكم من "المدعي العام"في محاولة لتفسير صمت المتهم وفلسفة الموقف من الوجهة القضائية، كما يركز الكاتب على إظهار يقظة ضمير المحامي وحسن سلوكه"إن تفسيري الوحيد هو أن المتهم الذي سمعتم ها هنا شهادات لا تحصى بحسن سلوكه، ويقظة ضميره قد شعر أنه قام في لحظة حمقاء بجريمة بشعة. "[2]

وتلتقي شخصية المجرم عند غسان كنفاني بكثير من المواصفات لشخصية المجرم في الرواية البوليسية، ويمكن أن نلمس هذه العلاقة في جوانب أخرى تعمق نظرتنا بوجود حس بوليسي في رواية الكاتب:

1-اختيار مكان الجريمة.

2-اختيار الوسط الإنساني، (المجرم-الضحية)

فبالنسبة لمكان الجريمة، ويلاحظ أن أحداث الرواية تدور في مدينة واحدة لم يذكر الكاتب اسمها، ولم يحدد البلد الذي ينتمي إليه، المهم أنها مدينة، تكثر فيها العلاقات بين الناس، وتختفي الجريمة نتيجة الضغط السكاني، وتزاحم العمارات. في هيكل عمراني لا يساعد الناس على معرفة بعضهم بعضا ولو كانوا جيرانا، وقد نجح غسان كنفاني في رسم هذه العلاقات بين عدد قليل من الشخصيات، وهو مطلب فني ركز عليه(فان دين)في ضوابطه[+]ولاحظ أنه كلما قلت الشخصيات في الرواية، استطاع الروائي تعميق المشكل، وتمكن من رسمه بدقة أكثر، وتتحدد شخصيات الرواية في الشريحة الاجتماعية التالية حيث تنقسم إلى

---

[1] – *الرواية. ص. 74.*

[2] – *الرواية. ص. 75.*

[+] – *ذكرنا بعض هذه الضوابط بتفصيل في القسم الأول من هذا البحث.*

زمرتين:

أ-شخصيات لها أسماء وأبعاد وجودية.

ب-شخصيات ليست لها أسماء تلعب دورا ثنائيا في بناء القصة.

شخصيات لها أسماء وأبعاد وجودية:

سعيد الحايك:زوج الضحية، ورجل أعمال ذكي وناجح، يحب زوجته ويغار عليها.

صلاح المحامي:وهو الشخصية المحورية، والمتهم بقتل ليلى الحايك.

ليلى الحايك:عشيقة المحامي صلاح، والضحية في الرواية، جميلة ومغرية.

ديما: زوجة المحامي صلاح، امرأة طيبة، وفية.

هناء: السكرتيرة التي لا تظهر في الرواية إلا للإدلاء بالشهادة.

شخصيات ليس لها أسماء، تلعب أدوارا غير أساسية في القصة:

المحققون: لا تذكر أسماؤهم في القصة، يتولون التحقيق في قضية ليلى الحايك، ويركز الكاتب على بعض ملامحهم الشخصية، وتذكرنا هذه الملامح بشخصيات المحققين في الأفلام البوليسية، حيث تبدو الحجرة الضيقة، الخالية إلا من طاولة وبعض الكراسي. "وأخيرا بدا الرجل الذي لا أعرفه، يتحدث وكأنه في سهرة وليس في تحقيق، كان يدخن وهو يذرع الغرفة، جيئة وذهابا، واضعا يديه وراء ظهره، واقفا بين الفينة والأخرى، ولفافته تتدلى من شفتيه، مضيقا عينه ليتجنب دخانها الثقيل. . "[1] وتذكرنا هذه الدقة في التصوير بطريقة (د. هاميت) التي تقوم على إهمال السرد، والتركيز على الملاحظة التي تقع عليها نظرة الشخصية، فهو ينفي الفعل في العمل الأدبي، مما يجعل أعماله حسب (فرنسيس لكسان) "مخالفة للقوانين الأدبية-كذا-وهذا على غرار الفعل الروائي في القصص البوليسي الذي يقوم على العناية بالسرد الخطابي. "[2]

وإذا كان من المنطق أن نعقد مقارنة بين صورة نقل ملامح الشخصية عند غسان كنفاني وملامح الشخصية عند (د. هاميت) للوقوف على عمق الحس البوليسي في الرواية العربية، فإننا نلاحظ منذ البداية الاختلاف البيّن بين الرجلين، وإن كانا يتلاقيان في بعض الجزئيات التي أشرنا إليها آنفا، ويستحسن التعمق-

---

(1) - الرواية، ص. 51

(2)-Francis Lacassin, Mythologie du roman policier, T. 2, Po, Cit. , P. 13

قليلا– في كشف هذه الفروق، إذ نجد أن "رواية (د. هاميت) تقوم على نقل الصورة، فلا أثر للتفكير، ويخصص الخطاب للتعليق عليها فقط، وإذا كان لا بد من استخدام الخطاب السردي عند تعذر الوسائل الأخرى، فإنه يلجأ إلى العبارات القصيرة، ذات الدلالات الإيحائية المركزة، وسط حركة ملفتة للانتباه."[1]

لا يشترط الروائي (د. هاميت) من القارئ الذكاء في تتبع أفعال شخصياته، ولكنه يشترط "التجاوب النفسي، والشعور بتلقي الصورة المرعبة، المثيرة المقلقة."[2]

ونحن نتساءل بعد هذا العرض، ما مصير الشخصية في بناء القصة البوليسية القائمة على الملاحظة والشعور، ونتلقى جوابا عن ذلك من قبل الباحث المهتم بالرواية البوليسية (فرانسيس لكسان)، حيث يرى "أن الشخصيات لا تعرف بواسطة ملامحها النفسية والفكرية، ولكنها تعرف بواسطة حركاتها الجسدية المظهرية. "[3] وهنا تجدر الإشارة إلى أن الروائي (د. هاميت) يركز كثيرا على مختلف أجزاء الجسد، سيما الوجه، وأجزاءه؛ كالعين، والأنف، والفم، ويشد انتباهه أكثر شكل العيون. "[4]

ويمكن ملاحظة ذلك في النص الآتي:" كان الفك السفلي (لسام سباد Sam Spade) ثقيلا ومعظما (Osseuse)، أما ذقنه فكان ناتئا على شكل (V)، وتحت (V) التحرك فمه، أما منخراه، فمرتفعتان على شكل (V) آخر، ولكنه أصغر من الأول.

ولم يكن إلا عيناه الرماديتان المائلتان نحو الاصفرار. . اللتان تقطعان الوجه بخط أفقي. . "[5]

إن التركيز على المظهر الجسدي ليس الوسيلة الفنية الوحيدة للكاتب في رسم شخصياته، فهو يترصد حركات أبطاله، ويجعلها عنصرا من عناصره الفنية في نقل الحدث، إذ نراه مثلا يرصد بدقة متناهية ركوب ونزول الشخصية من السيارة، صعودها لسلم العمارة، قطعها لشارع من شوارع المدينة، "قطع (سباد) شارع (سوترستريت Sutter Street)، ثم دخل محلا لبيع التبغ لشراء علبتين

---

(1)- Ibid. P. 13
(2)- Ibid. P. 13
(3)- Ibid. P14
(4)- Ibid. P. 15
(5)- Dashiell Hammet, Le Faucon maltais, ENAG, Editions Alger, 1989, P. 1-2

للسجائر من نوع (بيل دورهايم Bull Durhom)، وعند خروجه لاحظ الرجل ذي الشارب الأبيض في الانتظار مع جماعة من الرجال على الرصيف المقابل عند موقف الترام. "[1] وهو في تتبع حركات شخصياته، يقف عند التفاصيل الدقيقة:"توقف (سبا) بالقرب من ست عمارات بحي (كورني Cornet)، نزل من السيارة المستأجرة أمام مدخل إحدى العمارات، ضغط على زر المنبه الموضوع عند المدخل، لاحظ أنه يحمل ثلاث إشارات، وما لبث أن تلقى الإشارة بالضوء الأخضر موافقة على دخوله، فانفتح الباب الرئيسي على بهو عريض وطويل. "[2]

وكما هو ملاحظ من المقاطع المعروضة من رواية "الصقر المالطي"، فإن طريقة (د. هاميت) تقوم على تفضيل نقل الحركة على السرد، بخلاف الطريقة المستعملة من قبل غسان كنفاني، الذي يفضل استعمال الجملة السردية الوصفية في تتبع الحركة إلا في بعض المقاطع.

ومن المفارقات العجيبة أن نلاحظ التركيز على التدخين، واقتناء نوع خاص من السجائر لدي الروائيين؛ فالقاعة مملوءة بالدخان، مما دفع بالمحقق إلى تحريك عينيه لدفع دخانه المتكاثف، و(سباد) لا ينفك يدخن في المكتب، في الشارع، على السرير، في الحمام. . إنه تشابه غريب في التركيز على التدخين، وتعاطي الخمر، وإن كانت الإشارة إلى الخمر غير بارزة في رواية غسان كنفاني، فقد ذكر ذلك في لقاءات البطل الأولى مع الضحية، ويبقى التركيز على الطبائع السرية للشخصية بواسطة رسم حركاتها الخارجية هاجس (د. هاميت). وعلى النقيض من ذلك يتتبع غسان كنفاني عالم الوجدان الداخلي في محاولة لسبر أغوار الشخصية لمعرفة أفراحها وهمومها وقلقها.

وهكذا تبدو الشخصية في رواية (د. هاميت) من خلال حركاتها وسماتها الخارجية، بحيث لا يمكن إدراك أهوائها واتجاهاتها، وثقافتها وهمومها إلا من خلال ذلك. . إنها دمى متحركة، في عالم الرعب والخوف والجريمة.

رأينا قبل حين أن التركيز في الرواية كان موزعا بين الحدث والشخصية، وحاولنا تبرير هذا التوزيع. كما كشفنا عن الانقطاع الذي حدث في انسياب

---

[1]- Ibid. P. 53

[2]- Ibid. P. 55

الحدث ونموه، ثم الاهتمام بالشخصية في محاولة لرسم معالمها النفسية، وضياعها نتيجة التمزق الذي تعيشه من جراء اتهامها بجرم لم ترتكبه، وعجزها عن الدفاع عن نفسها. وتوصلنا إلى ثبت بعض علاقات التشابه بين رواية "الشيء الآخر" والرواية البوليسية في بعض المحاور، واختلافهما في كثير من المحاور الأخرى.

الرواية البوليسية تحكمها سلطة القارئ أم سلطة المؤلف؟

ننبري الآن لكشف العلاقة بين الروائي والقارئ استنادا إلى تصور العلاقة التي طرحها (غريماس) في دراسته للعوامل في النص السردي، ومن ثم عرض هذه العلاقة على التصور المنبثق من ضوابط الرواية البوليسية، في محاولة لكشف الحس البوليسي في الرواية الكنفانية على هذا المستوى من الدراسة التحليلية.

يعرض (غريماس) في مخططه القائم على ست وظائف للشخصيات الفاعلة في السرد الروائي، ويتجلى هذه الوظائف في الخطاطة النموذجية التي تظهر من خلالها توزيع الأدوار على العاملين (Les Actants):

المرسل ⟵ الهدف (موضوع البحث) ⟶ المرسل إليه

المساعد ⟵ البطل ⟶ المعارض أو العدو

وسنحاول تجسيد هذا التصور في العلاقات لكشف جانب واحد، وهو:إيجابية (المرسل إليه)، أو القارئ، كشخصية فاعلة أو سلبية في تلقي النص البوليسي من منظور غريماس، ومقارنة ذلك بدور القارئ ووظيفته في النص البوليسي.

تصور يعكس علاقة الأطراف المكونة للرواية البوليسية:

الطرف	الوظيفة والفاعلية في النص	الغاية الواضحة والمستترة
الكاتب	1- صناعة اللغز البوليسي والتركيز على الحدث. 2- التفكير بجدية في	1. تشكيل قصة فنية تعتمد عرض الدلائل والتبريرات بدقة كبيرة. 2. الرغبة في التأثير على القارئ، وتحديه، وفق قواعد اللعبة المحددة في ضوابط

	عرض اللغز وتحليله، بطرق علمية لا تدع مجالا للصدفة والمفاجأة. 3- توخي الدقة والإقناع	(فان دين). 3. الرغبة في التفوق على القارئ وإثبات عجزه أمام عبقرية الكاتب. 4. البحث عن كيفيات وطرق إمتاع القارئ وتسليته وتثقيفه.
القارئ	الرغبة في المشاركة الواعية في تتبع الأحداث، والشعور بالانتماء إلى القصة.	1. الرغبة في الكشف عن المجرم قبل المحقق. 2. تحدي المحقق والكاتب على حد سواء، في محاولة لكشف ضعفهما في الدلائل المقدمة لإدانة المجرم. 3. معيشة الصراع بين القارئ/الكاتب/المحقق. 4. الإمتاع والتسلية؛ مطلب أساسي في الرواية البوليسية في مفهوم القارئ.
البطل المحقق	إظهار التفوق العقلي في اعتماد المنطق والطرق العلمية في البحث	1-تجسيد خطة الكاتب وتجليتها. - الصراع بين المجرم والبطل والقارئ في محاولة إثبات التفوق. - إثبات انتصار الخير على الشر، وتفوق العدالة دوما.

تصور يعكس علاقة الأطراف المكونة لرواية غسان كنفاني:

الطرف	الوظيفة والفاعلية في النص	الغاية الواضحة والمستترة
الكاتب	1. صناعة رواية فنية بعيدا عن التصميم المسبق للأحداث. 2. ليس القارئ غاية في حد ذاتها، لذلك لا يفكر الكاتب في مدّه بالمعلومات الكافية التي	1. عرض فكرة فلسفية تتعلق بكشف عجز العدالة عن محاكمة القضايا الإنسانية. 2. إبراز أثر الصدفة في حياة الإنسان. 3. التطلع إلى إمتاع القارئ دون التفكير فيه كطرف في القصة.

	تساعده على كشف المجرم. 3. عدم التركيز على المنطق العلمي في توزيع الدلائل المثبتة لإدانة المجرم	4. الاعتماد على الوسائل الفنية في التأثير على القارئ. 5. الإمتاع والتسلية، هدف، لكنه غير مركزي في العمل الأدبي الملتزم.
القارئ	1-ممارسة الحدث الروائي والتأثر به. 2- السلبية في تتبع الأحداث نتيجة الجهل بكثير من التفاصيل.	1. التجاوب مع النص باعتباره يحمل أبعادا إنسانية عامة. 2. المتعة متقطعة.
الشخصية المحورية	ممارسة الحدث من منطلق المغلوب على أمره. (سيطرة الكاتب على الشخصية المركزية.)	1. يمثل البطل اتجاه الكاتب ويجسده بأمانة كبيرة. 2. لا يريد التأثير إلا على زوجته، وليست له علاقة بالقارئ، فيما يبدو.

النتائج:

1-لا يقدم الكاتب التفاصيل المتعلقة بالجريمة، لذلك يهدف إلى عدم إشراك القارئ في العملية. فسفر (سعيد الحايك) إلى الأرجنتين صبيحة يوم الجريمة لا يعرف القارئ عن خلفياته شيئا، بل يخرج من الرواية وهو يجهل كيف تمت الجريمة فعلا، ومن الذي ارتكبها؟

2-إغفال بعض التفاصيل المهمة في الظروف المحيطة بالجريمة، من شأنه إضعاف المشكل المطروح، وبالتالي لا يتسم الحل بالموضوعية والمنطق، كما هو الحال في الرواية البوليسية.

3-يلاحظ أن التحقيق ركز على دلائل بعيدة نوعا ما على الجريمة، وذلك بغية إثبات التهمة على المحامي، دون التفكير في إقناع القارئ بذلك، كعرض متهم آخر مثلا.

4-تعرض بعض الروايات البوليسية الغربية كروايات (أجاتا كريستي) مثلا عددا كبيرا من الشخصيات القريبة من الجريمة، وتوحي أثناء العرض إمكانية الشبهة فيها، لتعطي نكهة التشويق للرواية، حتى لا يبقى القارئ

سلبيا مادام المجرم واحدا، والمشكوك فيه وحيد، فلِمَ عناء التتبع إذن؟

5- على الرغم من وجود بعض الفروق الجوهرية بين طريقة العرض عند غسان كنفاني، ومنهاج عرض الأحداث في الرواية البوليسية، إلا أن هناك شبها يوحي بحس بوليسي، وقد أشرنا إلى عدد من هذه العناصر في التحليل الذي سقناه.

6-هل فكر الكاتب في القارئ؟ إن فكر فيه، ما الوسائل التي قدمها له للمشاركة في حل اللغز :"مقتل ليلى الحايك"؟هل أقلقه مثلا قبل وبعد الجريمة؟لماذا أخفى عليه كيفية الإجرام، ووسيلته؟وهل كانت هذه الوسيلة خنجرا، أم مسدسا، أم أداة أخرى؟لم يذكر الكاتب ذلك إلا في الجزء الأخير من القصة، عند المرافعة.

7- يتضح مما سبق أن الكاتب لم يفكر في إشراك القارئ بالشكل الذي تتطلبه الرواية البوليسية، فهو لا يعتبره شريكا وطرفا في عملية البحث عن الحلول، لذلك لا يسعى إلى إعطائه كل التفاصيل، ليجعله ندّاً للمحقق. كما أنه لا يرسم بوضوح الطريق أمام الشخصية المحورية، بل يترك الأحداث تتالى، لتفصح في النهاية عن حل يفتقد إلى كثير من الموضوعية، وهنا تفقد القصة إحدى سمات الرواية البوليسية، التي تعتمد البناء الدقيق في الحبكة القصصية، فهي تحضر ذهن القارئ، وتجعله أمام وضعية غامضة تقلقه، وتفزعه، وتقدم الجريمة في شكل يصعب تصور حل له، ثم تبدأ تدريجيا في فك اللغز وتقدم الحل المتسم بالموضوعية والعلمية.

***