المجلـــة

مجمع اللغة العربيّة

النـاصـرة، العدد 11، 2020

المجلـــة

مجمع اللغة العربيّة

النــاصــرة، العدد 11، 2020

مجلة علميّة محكّمة

يصدرها: مجمع اللغة العربية، الناصرة

هيئة التحرير:

محمود غنايم

نبيه القاسم

مصطفى كبها

مدير التحرير:

محمود مصطفى

الهيئة الاستشاريّة:

إسماعيل أبو سعد
جامعة بئر السبع

راسم خمايسي
جامعة حيفا

جوزيف زيدان
جامعة أوهايو، الولايات المتحدة

محمد صديق
جامعة بيركلي، الولايات المتحدة

محمد علي طه
كاتب

معين هلون
جامعة بيت لحم

AL-MAJALLA
Journal of the Arabic Language Academy
Nazareth, Vol. 11, 2020

المجلة
مجمع اللغة العربية
الناصرة، عدد 11، 2020

مجمع اللغة العربية
האקדמיה ללשון הערבית
The Arabic Language Academy

الناصرة
©جميع الحقوق محفوظة

אל-מג'לה
כתב עת האקדמיה ללשון הערבית
כרך 11, 2020

مطبعة الهدى

تصميم: وائـل واكيـم

مجمع اللغة العربية في إسرائيل
האקדמיה ללשון הערבית בישראל
The Arabic Language Academy In Israel
www.arabicac.com
majma@arabicac.com

للمراسلات

الناصرة، شارع بولس السادس، 33أ
ص.ب. 51046 منطقة بريدية 1616602
تليفون: 04-8622707
فاكس: 04-8622071

נצרת, רח' פאולוס השישי, 33א
ת.ד. 51046 מיקוד 1616602
טל: 04-8622070
פקס: 04-8622071

Paulus the 6th 33a
POB 51046, Nazareth 1616602
Tel: 04-8622070
Fax: 04-8622071

محتويات

إسماعيل أبو سعد 7

آليات الرقابة والسيطرة على التربية والتعليم العربيّ الفلسطينيّ في إسرائيل

آثار حاج يحيى 51

"سندباد برّيّ" يصوغ تناقضات الحياة وتضارباتها – الصورة الأوكسيمورونيّة في تجربة الشاعر أمجد ناصر

أمينة حسن 95

التناصّ الدينيّ في خدمة الميتاشعر: قراءة في قصيدة "غرائزنا" لعبد المنعم رمضان

سماح صفوري خوري 123

المظاهر الاحتفاليّة في مسرحيّة الفرافير للكاتب يوسف إدريس

إبراهيم طه 155

تأتأة البطولة في الرواية الفلسطينيّة المتأخّرة دراسة أنثروبوسيميائيّة

منى ظاهر 241

التقنيّات الفنّيّة والأسلوبيّة واللغويّة في "رائحة القرفة" لسمر يزبك

Abstracts.....V–XII

آليات الرقابة والسيطرة على التربية والتعليم العربيّ الفلسطينيّ في إسرائيل

إسماعيل أبو سعد
جامعة بن غوريون، بئر السبع

ملخّص:

تُموضِع هذه الورقة النظامَ التعليميّ الإسرائيليّ العام ضمن السياق الاستعماريّ الأوسع للأنظمة التعليميّة، مُستكشفةً السبل الخاصّة التي يُجيّرها لصالح خدمة مشروع دولة المستوطنين اليهود، ولترسيخ الهيمنة التعليميّة الاستعماريّة. إنَّ نظام التربية والتعليم الحكوميّ في إسرائيل مُكلَّفٌ قانونيًّا بتعزيز قيم الثقافة اليهوديّة والولاء للدولة اليهوديّة.

ترسّخ سياسته ومحتواه، في الآن نفسه وعلى نحو منهجيّ، المواقف العنصريّة التي تحطُّ من المواطنين الفلسطينيّين في إسرائيل في نظر الطلبة اليهود. يأتي ذلك كأساس لإدامة الانقسام الاجتماعي المتجذّر بين اليهود والفلسطينيّين، وتعزيزه. كما يحافظ النظام التعليمي بفاعليّة على ضمان تبعيّة الطلاب الفلسطينيّين على الصُعُد الثقافيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة، مُستندًا في ذلك إلى منهجٍ تمييزيّ في توفير الموارد والبرامج والخدمات، وتقديمها بجودة متدنيّة دون المستوى، بجانب فرض الأهداف والغايات والمناهج التي تنفّر الطلبة الفلسطينيّين وتُشعرهم بالاغتراب. تأسيسًا على ما سبق، تُحرِز مستويات تحصيلهم العلمي مرتبةً أدنى من مستويات نظرائهم اليهود. هكذا، يلعب النظام التعليميّ الإسرائيليّ العامّ دورًا رئيسًيّا في دفع المواطنين الفلسطينيّين إلى الهوامش الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة للمجتمع. بالمجمل، يمكن القول إنَّ النظام التعليميّ الإسرائيليّ صُمّم بغاية التحكّم في كلٍّ من الأقليّة العربيّة الفلسطينيّة والأغلبيّة اليهوديّة،

والحفاظ أيضًا على هوّةٍ من المتعذّر جسرها، لدعم رؤية دولة الاستيطان الصهيونيّ. وريثما يُشكَّك في هذه الرؤية، سيبقى هذا النظام التعليميّ على حاله.

مقدّمة:

تُموضِع هذه الورقة النظامَ التعليميّ الإسرائيليّ العام ضمن السياق الاستعماريّ الأوسع للأنظمة التعليميّة، مُستكشفةً السبل الخاصّة التي يُجيّرها لصالح خدمة مشروع دولة المستوطنين اليهود، وترسيخ الهيمنة التعليميّة الاستعماريّة.

تلجأ دول عدّة تعتبر نفسها ديمقراطيّات ليبراليّة، ويعيش في كنفها سكانٌ أصلانيّون وأقليّات تخضع لسلطتها، إلى إدامة هذه العمليّة الاستعماريّة عبر تشكيل العمليات التعليميّة وتقديمها، سواء أكانَ ذلك بقصدٍ أو بدونه. عالميًّا، اعتمدت سلطات استعماريّة استيطانيّة، في المقام الأوّل، توظيف أنظمة التربية والتعليم الحكوميّة في سبيل محو تواريخ الشعوب الأصلانيّة وإعادة سردها من جديد. وتذكّرنا سميث بالآتي:

> كافحت الشعوب الأصلانيّة التي تعيش تحت وطأة الاستعمار ضدّ الرؤية الغربيّة للتاريخ، لكنّها رغم ذلك كانت شريكةً في وجهة النظر تلك. غالبًا ما سمحنا لـ"تواريخنا" بأنْ تُسرد إلى حدّ أن أصبحنا غرباء عنها، نسمعها حينما يُعاد سردها. عزّزت خرائط العالم موقعنا على الهامش، على الرغم من بقائنا جزءًا من الإمبراطوريّة. شمل ذلك حاجتنا إلى تعلّم أسماء جديدة لأراضينا. كما مثّلتْ رموزٌ أخرى تعبّر عن ولائنا، مثل العلم، جزءًا رئيسيًّا من النهج الإمبراطوريّ. أُعيد تعريف توجّهنا نحو العالم في الوقت الذي أُقصينا فيه عن تدوين تاريخ أراضينا بشكلٍ منهجيٍّ.[1]

.....

1 Smith, 1999, p. 33.

تتطلّب الروح القوميّة السائدة في المجتمعات الاستيطانيّة محو تواريخ الشعوب الأصلانيّة عبر اعتماد روايات استعماريّة تتمحور حول الهجرة بغرض الاستيطان، وجلب الحضارة والتقدّم إلى "المناطق القاحلة".[2] ففي أستراليا، وعلى الرغم من وجود السكّان الأصلانيّين، إلاّ أنَّ المستعمرين البريطانيّين أعلنوها أراضيَ خاليةً لا يملكها أحد (*terrus nullius*).[3] فيما اندفعت الولايات المتحدة إلى الاستيطان في المناطق الحدودية الغربيّة الشاسعة كما لو كانت فارغةً.

وعلى الرغم من أنه لا يُنظر إلى الصراع الإسرائيليّ الفلسطينيّ بوصفه صراعًا استعماريًّا استيطانيًّا في دوائر عدّة، إلاّ أنَّ الفلسطينيّين الأصلانيّين قد خضعوا للعمليّة الاستعماريّة الاستيطانيّة ذاتها في وطنهم. في أواخر القرن التاسع عشر، دأبت مجموعةٌ من المثقفين اليهود في أوروبا على إنشاء وتطوير الحركة الصهيونيّة القوميّة بغية إقامة دولة يهوديّة في فلسطين. انبنت الصهيونيّة على فرضيّةٍ تقضي أنَّ فلسطين أرضٌ تعود إلى الشعب اليهوديّ، نظرًا لتواجدهم على الأرض أثناء الأزمنة التوراتيّة. أعلن الصهاينة الأوائل فلسطينَ كـ"أرض بلا شعب، لشعب بلا أرض".[4] ومع ذلك، كان زعماء الحركة الصهيونيّة واعين تمامًا إلى مسألة تفوّق عدد سكان فلسطين العرب على عدد المستوطنين اليهود الأوروبيّين،

.....

2 Abu-Saad, 2006b, pp. 709-720; Abu-Saad, 2008a, pp. 17-43.

3 Anderson, 2000, pp. 381-91.

4 تجدر الإشارة إلى أنَّ هذا الشعار ظهر في بعض أدبيات ما يطلق عليهم "الصهيونية المسيحية" منذ مطلع القرن التاسع عشر، قبل ظهور ملامح الفكر القومي بين يهود أوروبا. على سبيل المثال، في 17 أيار 1854 وجّه اللورد شافتسبري (أنتوني أشلي كوبر، 1801-1885، أكبر وأشهر قائد للتيار الأنغليكاني في الكنيسة الأنغليكانية) رسالة للمحسن اليهوديّ الإنجليزيّ موشي مونتفيوري يستوضح فيها مسألة "مشاعر" (*sentiments*) أبناء شعبه بخصوص مخطّطه الذي يسعى منذ سنين طويلة لتعزيزه بين مختلف الدوائر السياسية البريطانية والساعي إلى الضغط على السلطان العثماني لاستصدار تصريح لليهود لشراء أراض في بلاد الشام وفي بقية أنحاء الإمبراطورية العثمانية بغية عودة اليهود إلى "سوريا المُبدّدة التي لا يسكنها أحد" (*wasted without an inhabitant*) لاستعمارها، فعمّا قريب ستكون هذه البلاد الخصبة والشاسعة بلا حاكم، بلا قوة معروفة تطالب بها. (...) ولكن هنا **بلد بلا أمّة** (*a country without a nation*)، والله يرشدنا بحكمته ورحمته إلى **أمّة بلا بلد** (*a nation without a country*). إنها الأمة التي أحبها إنه الشعب المحبوب، أبناء إبراهيم وإسحاق ويعقوب (Hodder, 1893, p. 493). للتوسع في الموضوع، انظر: Muir, 2008, pp. 55-62. للمقارنة، انظر: Masalha, 1997.

بنسبةٍ تزيد عن عشرة إلى واحد (وفق تعداد سنة 1917)، حينما قطع الإنجليز عهدًا على أنفسهم بإنشاء "وطن قوميّ يهوديّ" في فلسطين.[5] ظلّ عدد السكان الأصلانيّين يُضاهي عدد المستوطنين اليهود الأوروبيّين، حتى في حضرة الجهود المستمرة لتشجيع الهجرة اليهوديّة، عشيّة تأسيس إسرائيل، بنسبةٍ تُقدر بـ2 إلى 1.[6] لكن بالمقابل، غيّرت حرب 1948 وأعقابها هذه المعادلة، إذ نزح أكثر من 80% من سكان فلسطين الأصلانيّين، أو طُردوا من الأراضي التي استحالتْ دولة إسرائيل.[7] على إثر ذلك، تحوّل الفلسطينيّون المتبقّون في إسرائيل إلى أقليّة، وأصبحوا رهنًا لمجموعة من القوانين أفضت إلى نزوحهم وانتزاع ملكيّاتهم بصورةٍ واسعةٍ.[8]

في أعقاب إقامة دولة الاستيطان الصهيونيّ في عام 1948، توجّب على الفلسطينيّين المتبقّين في وطنهم مواجهة تحديات تحمل أوجهًا متعدّدة للاستعمار. أوّلاً: عُزل كثيرون بغْتةً عن عوائلهم وأقربائهم وأفراد مجتمعهم الذين كُتبَ عليهم التشّتت كلاجئين في الضفة الغربيّة وقطاع غزّة والدول العربيّة المجاورة. كما أفضى هذا التشتّت إلى ترك أولئك المتبقّين بدون قيادة ومؤسّسات اجتماعيّة وثقافيّة. ثانيًا: توجّب عليهم مواجهة التغيّر الحادّ الذي حلّ بمكانتهم من كونهم أغلبيةً تحمل تطلّعات قوميّة إلى أقليّة خاضعة لنظام استعماريّ استيطانيّ. أخيرًا، أُخضعوا مُذّاك للبُنى القانونيّة الإسرائيليّة وسياسات التحكّم في جميع جوانب الحياة، بما يشمل الأرض، والتعليم، والتنمية الاجتماعيّة والاقتصاديّة، والرفاه الاجتماعيّ، والمشاركة السياسيّة، ووسائل الإعلام وغير ذلك. أنتجتْ تلك البنى والسياسات نزعًا للملكيّة، وتبعيّةً، وتمييزًا وتهميشًا بشكلٍ ممنهجٍ.[9]

.....

5 Prior, 1999.

6 Lustick, 1980; Hadawi, 1991.

7 Abu-Lughod, 1971 ؛1973 Jiryis, 1976

8 Lustick, 1980.

9 انظر:

Adalah, 2011; Lustick, 1980; Jamal, 2017, pp. 159–190; Abu-Saad, 2011; Gribiea & others, 2017, pp. 99–123; Sultany, 2017, pp. 191–237.

اكتسبت الآليّات التي وظّفتها الدولة الإسرائيليّة، في سبيل الحفاظ على سيطرتها الاستعماريّة على السكان الفلسطينيّين الأصلانيّين، أشكالًا مختلفة على مرّ الزمن، لكنّها ظلّت تساهم في تشكيل مكانة كلّ من المستوطنين والسكان الأصلانيّين وشبكة العلاقات في المجتمع. فُرض على الفلسطينيّين في إسرائيل، منذ عام 1948 وحتى عام 1966، حكم عسكريّ صارم يتحكّم بكلّ جانب من حياتهم، وكانت المناطق الفلسطينيّة خاضعةً للإغلاق، فيما واجه الأفراد قيودًا تتعلّق بحرية الحركة، والاعتقال اللامحدود دون توجيه أيّ تهمة، إضافة إلى الطرد من البلاد. خضع أيّ فرد ينتهك هذه القوانين/القيود إلى المحاكمة العسكريّة.[10] وبعد أن أُلغي الحكم العسكري في عام 1966، حلّت آليات أخرى في مكانها للإبقاء على مبدأ السيطرة الواسعة النطاق.

سوف أركّز، في هذه الورقة، على دور نظام التربية والتعليم العام الإسرائيليّ في نظام السيطرة بعد 1966 (ما بعد الحكم العسكريّ)، والذي طوّرته الحكومة الإسرائيليّة بهدف التحكّم بالمواطنين الأصلانيّين الفلسطينيّين العرب في إسرائيل والسيطرة عليهم.[11] يبلغ عدد الأخيرين في الوقت الراهن نحو مليون وثمانمائة ألف نسمة يشكّلون نحو 20% من مجمل السكان.[12] سأطرح هنا أمثلةً حول الكيفيّة التي بُنيت من خلالها السياسة والمناهج الدراسيّة والإدارة، بهدف ترسيخ نظام التعليم الاستعماريّ، مُضيئًا على كلٍّ من الطرق التي شهدت نجاحًا فيها، والأخرى التي أخفقت فيها.

نظام السيطرة الإسرائيليّ

عندما تخلّت الحكومة الإسرائيليّة رسميًّا عن سيطرتها العسكريّة على المواطنين الفلسطينيّين عام 1966، أبدتْ جهوزيّتها في إبدال ذاك النظام من السيطرة بآخر مدنيّ

.....

10 انظر:

Jiryis, 1976; Lustick, 1980; Masalha, 1997; Abu-Saad, 2006, pp. 21–56; Bäuml, 2017, pp. 103–136.

11 لمعاينة وصف النظام التعليمي في ظل الحكم العسكري، انظر: Cohen, 1985؛ Abu-Saad, 2006a.

12 CBS, 2017.

شامل، قائم على أسّس التجزئة والتبعيّة والاستقطاب (dependence and co-option).[13] سأقدّم في هذا القسم نظرة عامة موجزة حول المكوّنات الرئيسيّة لهذا النظام، فيما سأركّز في الأقسام التالية على تعبيراتها التي تتجلّى في النظام التعليميّ.

انطوت سياسة الفصل والتجزئة الحكوميّة على إبقاء العرب الفلسطينيّين منفصلين عن اليهود على الصُعد الاجتماعيّة والسياسيّة والإداريّة. وبينما حافظ الحكم العسكريّ على ترسيم الفصل الماديّ بين يهود إسرائيل والمواطنين العرب الفلسطينيّين، ظهرت الحاجةُ بعد عام 1966 لآليات أخرى لإدامة فصلهم اجتماعيًّا واقتصاديًّا.

لعبت منظّمات التمويل شبه الحكوميّة، مثل الوكالة اليهوديّة والمنظمة الصهيونيّة العالميّة والصندوق القوميّ اليهوديّ، دورًا رئيسيًّا في عملية الفصل والتجزئة. أتاحتْ هذه المنظّمات بُنى تدعم المجتمع اليهوديّ، فيما أقصت المجتمع الفلسطينيّ عنها، دون أن تنفّذ الدولة نفسها هذه السياسات التمييزيّة. كانت الوكالة اليهوديّة، ولا تزال، مسؤولة عن التمكين الاجتماعيّ والاقتصاديّ للمهاجرين، بل إنَّ نفقاتها الإنمائيّة لهذا الغرض تجاوزت في بعض الأوقات الميزانيّة الإنمائيّة الإجماليّة للدولة.[14] كما سيطرت على نصيب مُعتبر من الاقتصاد الإسرائيليّ، بامتلاكها الكلّيّ أو الجزئيّ لحوالي 60 شركة رئيسيّة في إسرائيل، تطلّعت من خلالها إلى تحقيق أهداف تصبّ في صالح تطوير اقتصاد يهوديّ قويّ وتسهيل عمليّة استيعاب المهاجرين الجدد. تمتلك الوكالة اليهوديّة، إلى جانب الصندوق الوطنيّ اليهوديّ، شركة تطوير أراضي إسرائيل، التي تشتمل ممتلكاتها على مساحات شاسعة من الأراضي الحضريّة، والمباني الصناعيّة، والفنادق والمنتجعات.[15] تدير الأراضي العامّة في إسرائيل سلطةُ أراضي إسرائيل (ILA)، التي تُعتبر ملزمةً قانونًا، كهيئة عامة، بعدم التمييز ضدّ أيّ

.....

13 انظر:

Lustick, 1980; Baüml, 2010; Abu-Saad, 2003, pp. 5-32; Abu-Saad, 2004, pp. 101-127; Abu-Saad, 2015; McDowall, 1989; Seliktar, 1984, pp. 247-69.

Lustick, 1980; Bäuml, 2017; McDowall, 1989. 14

McDowall, 1989. 15

مجموعة من المواطنين، غير أنّ 50% من أعضاء مجلس إدارتها هم ممثّلون عن الصندوق القوميّ اليهوديّ (JNF)، وهي وكالة خاصة تخدم بمتقضى تعريفها الدستوريّ اليهود فقط. تحوّلت مساحات شاسعة من الأرض، التي صودرت أصلًا من السكّان العرب الفلسطينيّين، إلى جانب الأرض العامة المجاورة للتجمعات العربيّة، إلى الصندوق القوميّ اليهوديّ، بغرض الالتفاف على الضغوط القانونيّة النابعة من التمييز في إدارة أراضي الدولة وتطويرها.[16] ونتيجةً لهذه السياسات، يعيش كلٌّ من السكان اليهود والعرب الفلسطينيّين حالةً من الفصل بينهم على الصُعد الماديّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، إذ حُرم الفلسطينيون من موارد كثيرة أُتيحتْ لليهود.

أمّا الأسلوب الثاني الذي وظّفته الحكومة الإسرائيليّة في سبيل السيطرة على الأقليّة العربيّة الفلسطينيّة فقد تمثّل في دفعها قدر المستطاع للاعتماد على البنية التحتيّة الاقتصاديّة للأغلبيّة اليهوديّة.[17] وقد تحقّق ذلك عبْر المصادرة الواسعة للأراضي العربيّة الفلسطينيّة، بالتزامن مع تردّي البنية التحتيّة والقاعدة الاقتصاديّة في التجمّعات الفلسطينيّة. أفضتْ خسارة أراضٍ زراعيّة كثيرة، واقتلاع مجتمعات عدّة، إلى اعتماد العرب الفلسطينيّين على القطاع اليهوديّ في العمل. وبينما تحقّقت درجة عالية من الفصل الاجتماعيّ-الاقتصاديّ وعلى مستوى السكن كذلك بين المجتمعين اليهوديّ والفلسطينيّ، إلاّ أنَّ النطاق الذي كان مأهولًا بالعرب الفلسطينيّين لم يحرِز استقلاليّته بالمطلق. ورغم أنّ بقاءهم على قيد الحياة تطلّب مستوى من الاندماج في البنية التحتيّة الاقتصاديّة اليهوديّة، إلاّ أنَّهم ظلّوا أقرب إلى الفصل والتهميش، يحتلّون بشكل رئيسيّ الطبقات الدنيا من البنى التحتيّة. يمكن رؤية النجاح الجليّ في إحراز التبعيّة الاجتماعيّة-الاقتصاديّة لدى المجتمع الفلسطينيّ الأصلانيّ، عبر الاطّلاع على التصنيف الاجتماعيّ-الاقتصاديّ الصادر عن دائرة الإحصاء المركزيّة الإسرائيليّة، والذي قسّم المناطق في إسرائيل إلى 10 مجموعات (من الأدنى إلى الأعلى). وبمُقتضى تحديث للتصنيف نشر في السنوات القليلة الماضية، فقد احتلّت 81% من المناطق

16. Lustick, 1980; Masalha, 1997; Yiftachel, 1999.

17. Lustick, 1980; Seliktar, 1984; Khalidi & Shihadeh, 2017 pp. 266-298.

العربيّة الفلسطينيّة مرتبةَ المجموعات الثلاث الأدنى، فيما جاءت 18% منها في المجموعتين الرابعة والخامسة، و1% في المجموعة السادسة، بينما لم تحتلّ أيٌّ منها موقعًا في مجموعات 7-10.[18]

فيما تجلّى الأسلوب الثالث للحكومة بهدف السيطرة على الأقليّة الفلسطينيّة الأصلانيّة في سياسة الاستقطاب عبر توظيف "المدفوعات الجانبيّة" للنخب، أو النخب المحتملة، في سبيل استقطابهم لصالح استغلال الموارد، والحفاظ على رقابة فعّالة على المجتمع، ومشاركتهم اختيارَ القيادة المحتملة.[19] علاوةً على ذلك، تمكّنت الشرطة وجهاز الأمن الداخلي (Shin Bet) من خلق شبكة من العملاء والمخبرين، اخترقتْ بدورها كلّ عائلة ممتدّة في البلاد، تحقيقًا لهذا الغرض.[20] ولسنوات عديدة، لم يكن أيّ معلّم فلسطينيّ أو مؤدٍ للخدمة المدنيّة آملًا تعيينَه دون إقرارٍ من عملاء للدولة كهؤلاء.[21]

أنتقل الآن إلى دراسة دور النظام التعليميّ بوصفه مكوّنًا رئيسًا من مكوّنات نظام السيطرة الأكبر للدولة.[22]

نظام التربية والتعليم كأداة للتجزئة والسيطرة

ينقسم نظام التربية والتعليم الحكوميّ في إسرائيل، منذ عام 1948، إلى نظام يهوديّ (ينقسم بدوره أيضًا إلى عدد من النظُم الفرعيّة، كالمدارس العلمانيّة والمدارس الدينيّة) وآخر عربيّ. بالمجمل، يقوم النظام المدرسيّ على أساس الانفصال، حتى في البلدات التي

.....

18. CBS, 2016.

19. Cohen, 1985; Lustick, 1980.

20. Jiryis, 1976; Cohen, 1985; Lustick, 1980; McDowall, 1989.

21. Abu-Saad, 2011; McDowall, 1989; Yair Bäuml, 2010, pp. 35–54.

22 انظر:

Al-Haj, 1995; State Comptroller Office, 2016; Abu-Saad, 2011; Coursen-Neff, 2005; Mar'i, 1978; Yochanan, 1970, pp. 151–161; Swirski, 1999.

يعيش في كنفها خليطٌ من السكان اليهود والعرب (مثل حيفا، وعكّا، واللد، والرملة، ويافا)، كما يتّسم النظام بالاختلاف في لغة التدريس والمناهج التعليميّة (تحديدًا على صعيد العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة). وعلى الرغم من أنّ سياسة الفصل والتجزئة في النظام التعليميّ توحي بالتعدّديّة التعليميّة، إلاّ أنَّ التمعّن في السياسة والمناهج الدراسيّة يبيّن أنَّ الفصل والتجزئة يهدفان إلى ترسيخ الحواجز الماديّة والأيديولوجيّة والاقتصاديّة-الاجتماعيّة بين الأغلبيّة اليهوديّة الاستعماريّة الاستيطانيّة، والأقليّة العربيّة الفلسطينيّة الرازحة تحت وطأة الاستعمار.

التقسيم والسيطرة عبْر "الأهداف التعليميّة"

تُلقى، قانونيًّا، على كاهل نظام التربية والتعليم الإسرائيليّ مهمّة تعزيز قيم الثقافة اليهوديّة والولاء للدولة اليهوديّة. حدّد قانون التربية والتعليم الحكوميّ (لعام 1953) الأهداف التالية للتربية والتعليم الحكوميّ:

> بناء التربية والتعليم على قيم الثقافة اليهوديّة ومنجزات العلم، وحبّ الوطن والولاء للدولة والشعب اليهوديّ، والمشاركة في العمل الزراعيّ والحرف اليدويّة، والتدريب الريادّي، والسعي في سبيل مجتمع مبنيّ على الحريّة، والمساواة، والتسامح، والتعاون المتبادل، وحبّ البشريّة.[23]

على الرغم من مضيّ حوالي سبعة عقود على سنّ هذا القانون، إلاّ أنَّ الأهداف التي حدّدها لا تزال مركزيّةً بالنسبة للسياسة التربويّة والتعليميّة الراهنة للدولة الإسرائيليّة، بل يتمّ التشديد عليها باستمرارٍ عبر السياسة الرسميّة، والتعديلات المضافة على القانون، والمناهج التربويّة والتعليميّة للدولة، والبيانات الصادرة عن مسؤولين رفيعي المستوى في وزارة

.....

23. Mar'i, 1978, p. 50.

التربية والتعليم.[24] في مطلع القرن الحادي والعشرين، حدّدت وزيرة التربية والتعليم (ليمور ليفنات) هدفها في عدم إبقاء "طفل واحد في إسرائيل" بدون تعلّمه "المعرفة والقيم اليهوديّة والصهيونيّة".[25] فيما انتمى وزير التربية والتعليم السابق نفتالي بنيت لحزب "البيت اليهودي"، الذي يعدّ داعمًا قويًّا لمسار الاستعمار المستمرّ عبر تعزيز الاستيطان اليهوديّ في الأراضي الفلسطينية المحتلّة،[26] وقد تعهّد هذا الحزب بتعزيز "حبّ الأرض والشعب اليهودي" في مدارس الدولة عبر طرح وحدة تعليميّة جديدة "للتعليم اليهوديّ الصهيونيّ".[27] يقدّم موقع الحزب رؤيته لجهاز التربية والتعليم الحكوميّ على النحو التالي:

> سنعمل على تقوية الهويّة اليهوديّة الصهيونيّة لشباب إسرائيل، كما سنغرس فيهم قيم حبّ الآخرين والأمّة والدولة. يجب أن يكون كلّ طفل في البلاد مطّلعًا على ماضينا والشخصيّات الاستثنائيّة للشعب اليهوديّ؛ إبراهيم، وموسى، والأنبياء، وشعب عهد الهيكل الثاني، وموسى بن ميمون، وهرتزل وآباء الصهيونيّة، وديفيد بن غوريون وزعماء الأمّة، وكذلك الأبطال الإسرائيليّين مثل يوني نتنياهو، وحنا سينش، ويهوذا المكّابيّ. يشهد نظامنا التعليميّ أزمةً، إذ تقلّصت في السنوات الأخيرة الساعاتُ المخصّصة لدراسة التاريخ اليهوديّ والآدب اليهوديّة وتعاليم التوراة بنحو 50%. لم يدرس أطفالٌ كثرٌ عهد الهيكل الثاني، بل باتوا غير مطّلعين على التراث الإسرائيليّ. نحتاج إلى إصلاح هذه المسألة.[28]

.....

24. Abu-Saad, 2011; Abu-Saad, 2015.

25. Fisher-Ilan, 2001, 04.B.

26 انظر: *The Bait Yehudi* على الرابط:
https://en.idi.org.il/media/7063/baityehudi_19platform.pdf

27. Natash, 2015.

28 انظر: *The Bait Yehudi*

سعى الوزير السابق، نفتالي بنيت، بشكل دؤوب إلى تحقيق هذه الرؤية. وقد جاء صراحة في معرض ردّه على الانتقادات، التي تلقّاها بشأن تشديد المناهج بشكل أقوى على هويّة الدولة اليهوديّة وقيمها، على حساب القيم الديمقراطيّة الأكثر شمولاً، ما يلي:

> ... ليس ثمّة سببٌ للاعتذار عن غرس ما تعدّ قيمًا يهوديّة في نفوس شباب البلاد. والسؤال الآن هو ما إنْ كانت إسرائيل دولة يهوديّة وديمقراطيّة أم أنها دولة على شاكلة الدول الأخرى ... إنني، كوزير للتربية والتعليم، أعتزم بكل تأكيد تقوية العنصر اليهوديّ.[29]

حفّزت هذه التصريحات، التي أدلى بها وزير التربية والتعليم، الكنيست على سنّ قانون أساس: "إسرائيل كدولة قوميّة للشعب اليهوديّ"، في 19 يوليو 2018. جاءت المبادئ الأساسيّة لهذا القانون على النحو التالي:

> ... أرض إسرائيل هي الوطن التاريخيّ للشعب اليهوديّ، ودولة إسرائيل وطنه القوميّ، فيما يقتصر حقّ تقرير المصير في إسرائيل على الشعب اليهوديّ. يضفي القانون طابعًا رسميًّا على رموز الدولة، والقدس كعاصمةٍ، بجانب الأعياد الوطنيّة. كما يعرّف العبريّة بوصفها اللغة الرسميّة للدولة، بينما يعتبر العربيّة لغةً تحتلّ وضعًا خاصًّا. يرى القانون كذلك في تعزيز الاستيطان اليهوديّ قيمةً وطنيّة، ويرى أنّ التزام الدولة يتمثّل بالتواصل مع اليهود في الشتات وبالمحافظة على تراث الشعب اليهوديّ بينهم.[30]

.....

29. Cheslow, 2016.

30. Inter-Agency, 2018.

يعدّ هذا أوّل قانون في إسرائيل يقضي رسميًّا بحيازة العربيّة مرتبةً أدنى من مرتبة العبريّة.[31] يُضاف إلى ذلك توقّف اعتماد اللغة العربيّة كلغة رسميّة، بل إنَّ جنان بصول صرّحت بأنَّ: "اللغة العربيّة لم تكن قطّ لغة رسميّة في إسرائيل".[32]

تعزيز الفصل والتجزئة عبْر المنهاج الدراسيّ المقرّ من الدولة اليهوديّة

بينما نُشرت سابقًا دراسات مستفيضة تفصيليّة حول موضوعة المنهاج الحكوميّ المعتمد في كلٍّ من المدارس اليهوديّة والعربيّة في إسرائيل،[33] سأركّز في هذه الورقة على الدور الذي لعبته هذه المناهج في تعزيز التقسيم والسيطرة كأهدافٍ استعماريّة أوسع.

إنَّ الكتب المدرسيّة مُقرٌّ بها كإحدى العوامل الهامّة في عملية التنشئة الاجتماعيّة التي تنقل المعارف المجتمعيّة وتنشرها.[34] تدعم دول الاستعمار الاستيطانيّ بشكل خاصّ الوظيفة البالغة الأهميّة في السيطرة على تمثيل كلّ من المستعمِرين والمستعمَرين على حدّ سواء. تعمل الكتب المدرسيّة كهمزة وصل بين المتعلّم وبين المعرفة المتبنّاة رسميًّا من قبل الدولة على صعيد الثقافة. وعلى غرار جميع النصوص، تبقى الكتب المدرسيّة عوامل محتملة للتنوير الجماهيريّ و/أو السيطرة الاجتماعيّة"[35]. يؤكّد آبل وكريستيان سميث:

> تُعتبر النصوص حقًّا رسائل حول المستقبل. وكجزء من المناهج الدراسيّة، فإن إسهاماتها لا تقلّ عن نظام المعرفة المنظّمة في المجتمع. تساهم هذه النصوص في تكوين ما يقرّه المجتمع كشأن

.....

31. Lis, 2018; Bsoul, 2017.

32. Bsoul, 2017.

33 انظر:

Al-Haj, 1995; Peled-Elhanan, 2012; Abu-Saad, 2015; Bar-Tal & Teichman, 2005; Bar-Tal, 2001, pp. 201-217; Bar-Tal, 1998, pp. 723-742; Cohen, 1985; Mar'i, 1978.

34. Bar-Tal & Teichman, 2005.

35 المرجع السابق، ص 69.

> شرعيّ وصادق. كما تساعد على تعيين دوافع الصدق، مثلما تعمل أيضًا على إعادة تعيين نقطة مرجعيّة رئيسيّة تكشف بدورها طبيعة المعرفة والثقافة والمعتقد والأخلاق.[36]

تتّجه الكتب المدرسيّة إلى السيطرة على ما يتعلّمه الطلاب في المدرسة، وبناء المناهج الدراسيّة، بجانب السيطرة على الحقائق التي يتعلّمها الطلبة في أغلب المساقات التعليميّة. فيما يميل الجمهور العامّ إلى اعتبار الكتب المدرسيّة معرفةً أساسيّة دقيقة وجديرة بالثقة، يعتمد المعلمون عليها في معظم الأنظمة المدرسيّة بهدف تنظيم الدروس وبناء موضوعات المساقات.[37] يحمل هذا درجة كبيرة من الصحّة تحديدًا في إسرائيل، ويُعزى ذلك إلى كون المعلّمين مطالبين بتأسيس تدريسهم على أرضيّة الكتب المدرسيّة التي أقرّتها وزارة التربية والتعليم. وبحسب بار-طال وتيتشمان:

> نظرًا للبنية المركزيّة للنظام التعليميّ في إسرائيل، تتكفّل وزارة التربية والتعليم بإرساء القواعد الإرشاديّة لتطوير المناهج الدراسيّة، كما تحوز سلطة المصادقة على الكتب المدرسيّة. بالتالي، تحدّد الوزارة الأهداف التوجيهيّة، والمدرسيّة، والاجتماعيّة التي ينبغي تحقيقها، فيما تعكس محتويات الكتب المدرسيّة، المعرفةَ التي تحاول المجموعة المهيمنة في المجتمع تصديرها إلى أفرادها.[38]

في المدارس اليهوديّة، يتواشج التشديد القوي على تطوير الهويّة القوميّة، والانتماء الفعّال للشعب اليهودي، وتعزيز التطلّعات الصهيونيّة، مع إنكار التاريخ العربيّ الفلسطينيّ الأصلانيّ وعدم الإقرار به.[39] وأينما ينطوي المنهاج الدراسيّ على أيّ إشارة إلى العرب الفلسطينيّين ككلّ، فإنّه يتبنّى مقاربة استشراقيّة، مُصوّرًا إيّاهم وثقافتهم على نحو سلبيّ.

.....

36 انظر: Apple & Christian-Smith, 1991, p. 4.

37 Tyson-Bernstein, 1988.

38 Bar-Tal & Teichman, 2005, p.159.

39 Al-Haj, 1995; Abu-Saad, 2015; Mar'i, 1978.

حلّل إدوارد سعيد[40] هذه الظاهرة في كتابه **الاستشراق**، وفي أعماله اللاحقة الكثيرة التي درس فيها الطريقة التي نظرت فيها المجالات الأكاديميّة الاستعماريّة الغربيّة وما بعد الاستعماريّة، وسياساتها وآدابها، إلى الثقافات غير الغربيّة وعملت على وصفها وتمثيلها. كان نقد سعيد موجّهًا لتبيان كيفيّة تطوير القوى الاقتصاديّة والسياسيّة والأكاديميّة الاستعماريّة الغربيّة خطابًا ثنائيًّا كان فيه المستعمِر الغربيّ المتفوّق إلى جانب "الآخر" المستعمَر غير الغربيّ، وفقًا للمصطلحات والتعريفات التي حدّدها الغرب نفسه. صوّر الاستشراق الشرقَ ككيان منفصل، ومتخلّف، وغير منطقيّ، وسلبيّ. كما وُسِمَ الشرق بالاستبداد ومقاومة التقدّم؛ ولأنّ قيمته حُكمَ عليها وفقَ مصطلحات الغرب وبالمقارنة به، فقد احتلّ دومًا مكان الآخر المهمّش السفليّ. إنّ السياسة والمناهج في المدارس اليهوديّة العلمانيّة والدينيّة، بتبنّيها النهج الاستشراقيّ، تغرس بشكل ممنهج السلوك العنصريّ المهين إزاء المواطنين العرب الفلسطينيّين في إسرائيل كأساسٍ لتعزيز وإدامة الانقسام الاجتماعيّ المتجذّر بين اليهود والفلسطينيّين.

تُظهِر الدراسات التي أجريتْ على الكتب المدرسيّة اليهوديّة الإسرائيليّة، وعلى أدب الأطفال، أنّ الفلسطينيّين والعرب يُصوَّرون عامّةً كمتخلّفين غير منتجين، ولا يستأهلون الثقة، بل يُصوَّرون بسلبيّةٍ أكبر كقاتلين مجرمين ومثيري شغب.[41] بحسب بار-طال الذي درس 124 كتابًا من المراحل الابتدائيّة والمتوسّطة والثانويّة حول النحو والأدب العبريّ والتاريخ والجغرافيا والمواطنة، فإنّ الكتب المدرسيّة الإسرائيليّة للمدارس اليهودية تحتكم إلى رؤيةٍ تقضي بانخراط اليهود في حرب مبرّرة، بل وذات طابع إنسانيّ، ضدّ العدوّ العربيّ الذي رفض قبول وجود اليهود في إسرائيل والإقرار بحقوقهم. بينما أعادت بيليد إلحنان النظرَ

.....

40. Said, 1978.

41. Peled-Elhanan, 2012; Bar-Tal & Teichman, 2005; Bar-Tal, 1998, pp.19-20.

في قضية مناهج المدارس اليهوديّة الإسرائيليّة المقرّة رسميًّا، وذلك في الجيل الأحدث من كتب التاريخ والجغرافيا والتربية المدنيّة، خلُصت إلى الآتي:

> لا يزال الفلسطينيون ممثَّلين - بصريًا ولفظيًا ... إمّا بصور نمطيّة عنصريّة أو قابعين خارج نطاق التمثيل تمامًا؛ إمّا كعنصر سلبيّ دون سمة شخصيّة، أو "كنقطة عمياء"، مُقصَين عن المكان الذي يُفترض أن يكونوا فيه، حيث يخال المرء وجودَهم، ككتاب مفقود على رف مكتبة.[42]

أظهرت إلحنان هامشيّة الاختلافات بين "أجيال" الكتب المدرسيّة في ضوء لعْب جميعها على المستوى الأيديولوجيّ دورًا تكريسيًّا "لخلق" ماض "قابل للاستخدام" للذاكرة الجمعيّة الإسرائيليّة، بينما أبقت الأيديولوجيا الإسرائيليّة الصهيونيّة خارج نطاق المساءلة. تنسحب هذه المسألة كذلك على افتراضات الحقوق التاريخيّة اليهوديّة في أرض الفلسطينيّين، أو ضرورة الحفاظ على الأغلبية اليهوديّة التي تستأهل إنكارًا مستمرًّا لوجود الفلسطينيّين الأصلانيّين، وتهميشهم والسيطرة عليهم، بل ونزع الإنسانيّة عنهم.[43]

كما استكشفتْ بيليد إلحنان كيفيّة توظيف المعلمين في المدارس، بشكل سلبيّ أو فعّال، لصالح ترسيخ قراءة غير نقديّة للرواية الرسميّة مع أجندتها الباعثة على الشقاق. تُقصي مناهجُ تعليم المعلمين، عن قصد، منهجياتِ القراءة النقديّة، نظرًا لمعارضة السياسات التعليميّة للدولة الإسرائيليّة تدريسَ أيّ روايات مضادّة، أو مُساءلة الرواية الرسميّة للدولة. تعدّ الكتب المدرسيّة الإسرائيليّة انعكاسًا جليًّا للظروف الاجتماعيّة التي أنتجتها، كما تخدم الوظائف الحسّاسة التي تضرب بجذورها عميقًا في الخطاب الاستعماريّ الاستيطانيّ بشقّيه السياسيّ والعسكريّ. خلُصت بيليد إلحنان إلى قولها:

> يعزّز تمثيل الفلسطينيّين في الكتب المدرسيّة الإسرائيليّة [اليهوديّة]

.....

42 Peled-Elhanan, 2012, p. 69.

43 المرجع السابق، ص 228.

الجهلَ، على صعيد كلٍّ من المواقف الاجتماعيّة والجيوسياسيّة الحقيقيّة والخطاب الجغرافيّ والتاريخيّ... وفي ظلّ التثبيت المحكم لهذه الصور المشوّهة والخرائط المحرّفة في أذهان الطلبة اليهود الإسرائيليّين، فإنّ الأخيرين يندفعون إلى التجنّد في الجيش بغية تنفيذ السياسة الإسرائيليّة إزاء الفلسطينيّين الذين يجهلون عالم حياتهم، فيما تعلّموا أن يمقتوا وجودهم ويخشوه.[44]

ناقشت سميث كيف لعِبَ نفي الرؤى الأصلانيّة للتاريخ، سواءً في الكتب المدرسيّة أو الكتابة الأكاديميّة عامّةً، دورًا حاسمًا في التشديد على الأيديولوجيا الاستعماريّة.[45] ويُعزى ذلك جزئيًّا إلى اعتبار رؤى الأقليّة الأصلانيّة عاريةً عن الصحة أو بدائيةً، فيما يتمثّل الدافع الرئيسيّ وراء ذلك في أنّ "هؤلاء تحدّوا مهمّة الاستعمار وقاوموها". بالمثل، وفي سياق الحديث عن دولة الاستيطان الإسرائيليّ، فإنّ قمع تاريخ الأصلانيّين الفلسطينيّين أحيا عدّة إصلاحات للكتب المدرسيّة، نظرًا لحمْل عملية القمع أهميّةً كبيرةً على صعيد تدريس التاريخ للطلبة اليهود، بهدف الحفاظ على دعمهم لأيديولوجيات/أعمال دولة الاستيطان وتعزيزه، بجانب تكريس فصلهم الأيديولوجيّ، إنْ لم يكن الماديّ، عن "المستعمَرين".

ساهم نظام المدارس اليهوديّة في تعزيز الانقسام العميق بين اليهود والفلسطينيّين في المجتمع الإسرائيليّ، وذلك عبْر تلقّي الطلبة اليهود جرعةً قليلة من اللغة والثقافة العربيّتين. وعلى الرغم من كون اللغة العربيّة إحدى اللغتين الرسميّتين في إسرائيل [حتى سنذ قانون القومية في 19 يوليو 2018]، إلاّ أنَّ المدارس اليهوديّة لا تعدّ دراستها شرطًا للالتحاق بها (كمتطلّب مثلًا لحيازة شهادة الدراسة الثانويّة). يدرس أقلّ من 4٪ من طلاب المدارس الثانويّة اليهوديّة اللغةَ العربيّة طوعًا كإحدى مساقات الثانويّة العامّة.[46] من جهةٍ، يشعر

44 المرجع السابق، ص 232.

45 Smith, 1999, p. 29, 35.

46 Mendel, 2014; Lev-Ari, 2003.

الطلبة اليهود بالعدائيّة حِيال اللغة العربيّة، وفقًا للمديرة العامّة السابقة لوزارة التربية والتعليم، رونيت تيروش. صرّحت تيروش أنّ:

> [العربية] لغةٌ مقترنة بسكّانٍ يجعلون حياتك صعبة ويعرّضون أمنك للخطر. لكن مع ذلك، يعي الطلاب أنّ معرفه اللغة العربيّة بمثابة مرآة لرؤية الحياة في إسرائيل من خلال أعين العرب... فكّرنا في جعل العربيّة إلزاميّةً، لكنّنا توصّلنا إلى أنّه إنْ كانت نسبة الطلبة الذين يتعلمونها طوعًا أقلّ من 10%، فسيكون فرضها على البقيّة ضربًا من المستحيل.[47]

لكن من جهةٍ أخرى، يرى البعض أنّ دراسة اللغة العربيّة تحمل قيمةً فيما يتّصل بالاحتياجات العسكريّة/ الاستخباراتيّة للدولة، حيث تتحكّم الأخيرة بِوجهة تعليم العربيّة في المدارس اليهوديّة في إسرائيل، بل يكاد يكون مقتصرًا عليها.[48] وبحسب باحث من معهد فان لير للأبحاث، فإنّ الهدف من دراسات اللغة العربيّة يتمثّل في إنتاج ضبّاط استخبارات عسكريّين، في الوقت الذي يُمنع فيه استخدام اللغة كجسر تواصليّ لتطوير علاقات إيجابيّة مع العرب:

> تمّ تدريس اللغة العربيّة بدون عاطفة ... جاء الخوف من باب إنْ كانت ثمّة علاقة جيدة تجمع الطلبة باللغة العربيّة، ورأوا العرب أصدقاءَ محتملين، فإنّهم قد يعبرون إلى الجانب الآخر، حينها سيكونون عديمي الجدوى بالنسبة لنظام الأمن الإسرائيليّ.[49]

يمكن قياس نجاح النظام المدرسيّ الإسرائيليّ، والمناهج الدراسيّة، في الحفاظ على الهوّة العميقة بين اليهود والفلسطينيّين في المجتمع الإسرائيليّ، بالطريقة التي وصف بها طالب يهوديّ (17 عامًا) في المدرسة الثانويّة تجربته التعليميّة:

.....

47 Lev-Ari, 2003، الفقرتان 6-7.

48 Mendel, 2014; Cook, 2015.

49 Cook, 2015، الفقرة 7.

تخبرنا كتبنا بشكل أساسيّ أنّ كلّ ما تفعله السواعد اليهوديّة حسن وشرعيّ، فيما العرب مخطئون وعنيفون ويحاولون إبادتنا ... أُلِفتْ آذاننا سماعَ الشيء ذاته، إنّه وجه واحد من القصة فحسب. يعلّموننا أنّ إسرائيل استحالت دولة عام 1948، وأنّ العرب مَن أشعلوا شرارة الحرب. لا يذكرون ما حدث للعرب - لا يذكرون أبدًا أيّ شيء عن اللاجئين أو العرب الذين غابوا قسرًا عن ديارهم ومدنهم... عوضًا عن التسامح والمصالحة، تعمل الكتب ومواقف بعض المعلّمين على زيادة الكراهيّة للعرب.[50]

تعزيز السيطرة والتبعيّة عبْر النظام التعليميّ العربيّ للدولة

كان نظام الدولة التعليميّ الخاصّ بالعرب الفلسطينيّين في إسرائيل، ولا يزال، خاضعًا لمجموعة من المعايير السياسيّة التي لا يتدخّل العرب الفلسطينيّون في صياغتها. تهدف هذه المعايير، في المقام الأوّل، إلى الحفاظ الفعّال على السيطرة الثقافيّة والاجتماعيّة-الاقتصاديّة والسياسيّة على الطلبة الفلسطينيّين، وعلى تبعيّتهم. يجري ذلك عبْر فرض أهداف وغايات ومناهج دراسيّة تُشعر الطلبة الفلسطينيّين بالنفور والاغتراب، بجانب سياسة التمييز في توفير البرامج والخدمات والموارد، وتقديمها بجودة متدنيّة.[51] نتيجة لذلك، تحرز مستويات التحصيل العلميّ لدى الطلبة الفلسطينيّين مرتبة أدنى من مستويات نظرائهم اليهود. هكذا، يلعب نظام التعليم العامّ الإسرائيليّ دورًا استعماريًّا رئيسيًّا في إبقاء المواطنين الفلسطينيّين تابعين، وضعفاء، وخاضعين.

في نظام التعليم العربيّ الذي تسيطر عليه الدولة، تتّخذ عمليّة الاستعمار أشكالًا متعدّدة، أحدها التأكيدُ على المشروع القوميّ الصهيونيّ وهويّته التي سلبت ملكيّات المواطنين

.....

50 Mendel, 2014, p. 20.

51 انظر: Abu-Saad, 2015; Abu-Saad, 2014; Swirski, 2017, pp. 299-335.

الفلسطينيّين، ولا تزال تُقصيهم، بينما تقمع في الآن نفسه معرفتهم بالفلسطينيّين والشعوب العربيّة الأوسع، وتماهيهم معهم. فعلى سبيل المثال، شدّد بقوّةٍ قانون التعليم الحكوميّ لعام 1953، والمناهج الدراسيّة التي ترعاها الدولة، على تطوّر الهويّة اليهوديّة وقيمها، لكن بالمقابل لم تُرسَ أيّ أهداف موازية لتعليم العرب الفلسطينيّين في إسرائيل، على الرغم من بضع محاولات فاشلة في سبعينيّات وثمانينيّات القرن الماضي من قِبَل لجان أدارها مربّون يهود.[52] وبالرغم من امتلاك النظام المدرسيّ العربيّ منهاجًا خاصًّا به، إلاّ أنَّ الأخير مصمَّم من قبل وزارة التربية والتعليم وخاضع لإشرافها، إذ لا يمتلك أيٌّ من المعلمين أو الإداريّين العرب سلطة صنع القرار وصلاحيّاته. يتناقض هذا بشكل حادّ مع نظام المدارس الدينيّة اليهوديّة في الدولة، الذي يرسم حدًّا فاصلًا من الناحيتين الماديّة والإداريّة عن نظام المدارس اليهوديّة العلمانيّة، كما يحظى بالسلطة المستقلّة على مناهجه.[53]

و صف سامي مرعي، المربّي والباحث الفلسطينيّ العربيّ الراحل، الوظيفة الاستعماريّة للتعليم الفلسطينيّ العربيّ في إطار نظام مدارس الدولة الإسرائيليّة تبعًا للمصطلحات التالية التي لا تزال تقدّم وصفًا دقيقًا إلى يومنا هذا:

> التعليم العربيّ في إسرائيل بمثابة ضحيّة للتعدّديّة الإسرائيليّة، ليس فقط لكونه يُدار من قبل الأغلبيّة، بل لكونه أداة للسيطرة والتلاعب في شؤون الأقلية. لا يعدّ مثالًا فحسب على التعدّديّة الإسرائيليّة التي تشير إلى العرب كقوّة مرفوضة، بل إنّه وسيلة تحقّق البقاء والاستدامة لمبدأ فقدان السلطة/القوّة. المواطنون العرب مهمّشون إنْ لم يكونوا غرباء. يدير جهاز التعليم العربيّ أفرادٌ ينتمون إلى الأغلبيّة اليهوديّة، فيما تقرّر السلطات المنهاج بمشاركة عربيّة ضئيلة إنْ تحقّقت أساسًا. لا تتخطّى المشاركة العربيّة كتابة أو

.....

52. Al-Haj, 1995.

53. Swirski, 2017.

ترجمة الكتب والمواد وفقًا لتعليمات محدّدة بعناية، كما لا تتجاوز تنفيذ سياسات الأغلبيّة اليهوديّة.[54]

وعلى غرار الدول الاستيطانيّة الأخرى التي تعتبر نفسها ديمقراطيّات ليبراليّة، فيما تمارس في الآن نفسه سياسة تمييز ضدّ السكان الأصلانيّين، فإنّ المسؤولين الحكوميّين لا يحتاجون إلى التصريح علنًا بأنّ هدفهم يتمثّل في توفير تعليم اغترابيّ ودون المستوى للسكان الأصلانيّين. ينبع الاغتراب من حقيقة عدم قولهم شيئًا حول الأقليّة بالمطلق. كما يُرسَّخ تهميشهم على وقْع حقيقة عدم وجودهم حيثما أُرسيت الأهداف والسياسات والأولويّات.

مناهج الدولة الدراسيّة في المدارس العربيّة

لعبت المناهج الدراسيّة، في المشاريع الاستعماريّة، دورًا حاسمًا في نطاق الجهود المبذولة للتحكّم بالسكّان الأصلانيّين وترويضهم ومحوهم و/أو استيعابهم. أضاءت كاتبة تنتمي إلى قبيلة الماوري الأصلانيّة، باتريشيا جريس، على عوامل عدّة تجعل الكتب المدرسيّة الرسميّة "خطرة" على الطلاب الأصلانيّين، خاصةً:

> لا يعزّزون قيمنا وسلوكنا وعاداتنا وثقافتنا وهويتنا؛ (2) حينما يخبروننا عن الآخرين، يشيرون إلى عدم وجودنا فحسب؛ (3) قد يكتبون عنّا، لكنّ كتابتهم لا تخرج عن نطاق الزيف (4) يكتبون عنّا، لكنّهم يفصحون عن أشياء سلبيّة وجارحة توحي بأنّنا لسنا أخيارًا.[55]

تُنتج دراسة المناهج والكتب المدرسيّة التي أرستْها وزارة التربية والتعليم الإسرائيليّة لنظام المدارس العربيّة، عدّة أمثلة دامغة حول العوامل التي تثيرها غريس. كما تطرح رؤًى حول

.....

54 Mar'i, 1978. P. 180.

55 Smith, 1999, p. 35.

طبيعة المعرفة التي قرّر صنّاع السياسة التعليميّة في إسرائيل تصديرها إلى الطلبة العرب الفلسطينيّين والحفاظ عليها، فضلًا عن كيفيّة استخدام النظام برمّته كآلية سيطرة.

وعلى النقيض تمامًا من تعزيز الهويّة اليهوديّة والصهيونيّة على صعيد أهداف المناهج الدراسيّة وموادها المطوّرة للمدارس اليهوديّة، تتّجه أهداف المناهج الدراسيّة التي أرساها جهاز التربية والتعليم العربيّ إلى طمس تشكيل هويّتهم كأفراد مجتمعٍ قوميّ أصلانيّ، عوضًا عن تعزيزها. تُعامَل الهويّة الفلسطينيّة في أحسن الأحوال ككيان غير ذي صلة، فيما يجري التعامل معها في أسوأ الأحوال كماهيّة مناهضة للتطلّعات الرئيسيّة للمشروع التعليميّ الصهيونيّ وغاياته وأهدافه. تتطلّب الأهداف المحدّدة للمناهج الدراسيّة في النظام التعليميّ العربيّ تعلّمَ الطلبة عن القيم والثقافة اليهوديّة، بينما يتلقّون معرفة سطحيّة حول القيم والثقافة العربيّة التي جرى فحصها ومراقبتها بعناية.[56]

ينطبق هذا على كلٍّ من المدارس الحكوميّة والأهليّة والخاصّة (كالمدعومة من كنيسة أو جمعيّة)، إذ تُعتبر ملزمةً باستخدام المناهج التي أقرّتها وزارة التربية والتعليم. يتوجّب على الطلبة الفلسطينيّين الأصلانيّين قضاء ساعات دراسيّة عديدة في دراسة الثقافة والتاريخ اليهوديّ واللغة العبريّة (بالمجمل أكثر من الوقت الذي يقضونه في دراسة الأدب والتاريخ العربيّيْن). وعلى الرغم من أنّ الطلبة الفلسطينيّين ملزمون بقراءة أدب الحركة الصهيونيّة وشعرها، والاحتفال بإقامة الدولة اليهوديّة في فلسطين، إلاّ أنَّ منهجهم الدراسيّ لا يشمل كلاسيكيّات الأدب العربيّ الفلسطينيّ التي تُدرّس في العالم العربيّ برمّته. كما قال طالب عربيّ فلسطينيّ:

> كلّ ما ندرسه هو عن اليهود حصرًا. تسيطر الثقافة اليهوديّة على كلّ شيء. ندرس بياليك وراحيل [وهما شاعران يهوديّان صهيونيّان]. لماذا يتوجّب عليّ دراستهما؟ لماذا لا يعلّموننني عن

.....

56 انظر:

Al-Haj, 1995; Agbaria, 2017; Abu-Saad, 2015; Abu-Saad, 2011; Mar'i, 1978; Mar'i, 1985; Peres & others, 1970; Chetrit, 2014.

> محمود درويش؟ لماذا لا يعلّموننني عن نزار قباني؟ لماذا لا يعلّموننني عن إدوارد سعيد؟ لماذا لا يعلّموننني عن الفلاسفة العرب والشعراء الفلسطينيّين؟ ... تحمل المدارس، ليس بصفتها الفرديّة، إنّما ضمن نظام تعليميّ أشمل، تأثيرًا سلبيًّا للغاية على هويّتنا ... لا يريدوننا نحن العرب الفلسطينيّين، أن نطوّر وعينا بهويّتنا الوطنيّة.[57]

علاوةً على ذلك، لا يسعى الهدف الرئيسيّ لتلقّي الطلبة في المدارس الفلسطينيّة الدراساتِ اليهوديّة إلى تطوير مستوى كفاءتهم الثقافيّة في فهم المجتمع الإسرائيليّ اليهوديّ، بقدر ما يسعى إلى التحكّم بالفلسطينيّين عبر إفهامهم القضايا اليهوديّة/الصهيونيّة ودفعهم إلى إبداء التعاطف معها، تزامنًا مع قمع تطور هويّتهم القوميّة. في سبعينيّات القرن الماضي، أثار الباحثون اليهود الإسرائيليّون انتقاداتٍ للمناهج التي أقرّتها الدولة للمدارس العربيّة، نظرًا لما اعتبروه توقّعًا سخيفًا يقضي بأنّ "التلميذ العربيّ... يخدم الدولة"، لكنّه في الحقيقة لا يخدمها بوصفها "مهمّة لديه، وتلبّي احتياجاته، إنّما لكون الأمر مهمًّا للشعب اليهوديّ".[58] ومع ذلك، لا تزال الحاجة إلى الاحتفاظ بالسيطرة على المجتمع الفلسطينيّ في إسرائيل على رأس أولويّة إرساء المناهج الدراسيّة للطلبة العرب الفلسطينيّين. تتيح لنا مراجعة منهاج المدنيّات لعام 2016 نموذجًا حديثًا على ذلك.[59] فعلى النقيض من معظم المساقات الأخرى، يدرس اليهود والعرب في مساق المدنيّات نفسَ المقرّر. يعكس كتاب المدنيّات المنقّح حديثًا المناخ اليهوديّ الدينيّ الصهيونيّ السياسيّ في إسرائيل، والمتّسم بالهيمنة المتزايدة، إذ طغت مركزيّة الهويّة اليهوديّة على التشكيلات البديلة لهويّة مدنيّة أكثر شمولًا.[60]

.....

57. Makkawi, 2002, pp. 39–52, 50.
58. Peres & others, 1970, p.151.
59. Cook, 2016.
60. *Haaretz*, 2016.

هذا الكتاب لا يقرّ بوجود أقليّة عربيّة فلسطينيّة أصلانيّة، ولا يستكشف تأثّرها بإقامة دولة يهوديّة في فلسطين، إنّما يجري تصوير العرب بعدسة استعماريّة استشراقيّة ضمن المجموعات الفرعيّة الطائفيّة (كالمسلمين والدروز والمسيحيّين)، وعلى صعد مختلفة كالضيافة، والقبليّة، والعشائريّة، واضطهاد النساء.[61] وفي تعقيبه على الكتاب المدرسيّ الجديد، قال محمد بركة، رئيس لجنة المتابعة العليا: "إنَّ معلمينا الآن مُلزمون بتقديمنا كمهاجرين في بلادنا. كما يتعلّم طلابنا أنَّ الهويّة اليهوديّة للدولة أكثر أهميّةً من هويّتها الديمقراطيّة".[62] لكن على الرغم من الانتقادات الفلسطينيّة واليهوديّة، إلاّ أنَّ وزير التربية والتعليم اعتبر الكتاب المدرسيّ "ممتازًا ومهنيًّا". يستخدم الكتاب كمرجع رئيسيّ لامتحان شهادة الثانويّة العامّة الإلزاميّة، الذي يتوجّب على الطلاب اجتيازه لحيازة شهادة الثانويّة العامّة،[63] والتي بدونها يتعذّر عليهم الالتحاق بأيّ نوع من التعليم العالي في إسرائيل.

السيطرة على هيئة التدريس عبْر التبعيّة والاستقطاب

تخضع عمليّة توظيف العرب الفلسطينيّين في نظام التعليم الذي ترعاه الدولة، في المقام الأوّل، إلى اعتبارات الحفاظ على السيطرة على الأقليّة. يمتدّ هذا من مسألة تدريب المعلّمين إلى حصولهم على وظيفة تعليميّة أو إداريّة والمحافظة عليها، كما ينطبق على المدارس العربيّة الخاصّة والعامّة على حدّ سواء.

وعلى عكس برامج التعليم العالي الأخرى، يواصل العرب واليهود في كليّات وبرامج تدريب المعلّمين الإسرائيليّة دراستهم بشكل منفصل. انتقد المربّون الفلسطينيون برامج تدريب المعلّمين العرب، لخدمتها غرضَ استقطاب الأكاديميّين العرب، وإنتاج معلّمين تشرّبوا/استبطنوا أيديولوجيا الدولة للسيطرة على الفلسطينيّين. يتعلّمون بوعي وبدونه

.....

61. Cook, 2016; Skop, 2016.

62 انظر: Cook, 2016، فقرة 7.

63 انظر: Cheslow, 2016، الفقرة 5.

قمع هويّتهم الوطنيّة، وإعادة إنتاج ذلك في فصولهم الدراسيّة.[64] تشكّل برامج تدريب المعلّمين غطاءً على أجندة التحكّم والقمع بذريعة "المهنيّة" التي تُلزم المعلّمين بتأدية عملهم بشكل غير سياسيّ واجتماعيّ. يركّز الدور المُراد تحقيقه من التدريب على التقنيّة والتمكّن من مادّة الدرس، مع تجرّده بشكل كبير من المضمون الشخصيّ والسياسيّ، بينما لا يُرسِّخ أو يحفّز سمات التفكير النقديّ، والإبداع، والمبادرة، والمشاركة الاجتماعيّة والمدنيّة.[65] بل تهدف برامج تدريب المعلّمين العرب في إسرائيل إلى إنتاج معلّمين رقيبين على ذواتهم، قادرين على نقل كيان مجرّد من المعرفة إلى طلّابهم، لكنّهم لا يجسّدون شعورًا بالترابط مع القيم الاجتماعيّة أو المسؤوليّة الاجتماعيّة في تنمية المجتمع الفلسطينيّ، ولا ينقلون ذلك إلى طلابهم.

بُعيد الانتهاء من هذا التدريب الخاضع للرقابة المبطّنة، يجب إخضاع المرشّحين العرب الفلسطينيّين الذين يستوفون جميع المؤهّلات المطلوبة، إلى فحص أمنيّ للحصول على موافقة ممثّل جهاز الأمن العام قبل تعيينهم. أمّا بالنسبة للوظائف في النظام المدرسي التي تتطلّب عطاءً عامًا، كالمناصب العليا في الجهاز التعليميّ والتفتيش والمناصب الإداريّة، يحتاج المتقّدمون اليهود إلى تقديم مؤهلاتهم وخبراتهم التعليميّة فحسب. بالمقابل، يتوجّب على المرشحين العرب الفلسطينيّين، إضافةً إلى ما سبق، الحصول على موافقة ممثّل جهاز الأمن العام الذي في النظام التعليميّ العربيّ، وفقَ عمليّة تهدف إلى إقصائهم تمامًا عن هذه الوظائف، وتحرمهم من أيّ وسيلة للاستئناف على مثل هذه القرارات.[66] وعشيّة العام الدراسيّ 2004-2005، قدّمت المديرة العامّة لوزارة التربية والتعليم، رونيت تيروش،

.....

64 انظر: Abu-Saad, 2015; Agbaria, 2013.

65 المرجعان السابقان.

66 انظر:

Al-Haj, 1995; Lustick, 1980; Abu-Saad, 2015; Abu-Saad, 2011; Bäuml, 2017; Ettinger, 2004; Golan-Agnon, 2006, pp. 1075–1084; Sa'ar, R. 2001; Cohen, 1985.

تبريرًا علنيًّا بخصوص ضرورة تحقّق جهاز الأمن العام من عمليّة توظيف طاقم المدارس العربيّة الفلسطينيّة،[67] ولا تزال هذه الممارسة على حالها حتى يومنا هذا.[68]

تُوظَّف هذه العمليّة من الفحص الأمنيّ لصالح تحييد النظام المدرسيّ المربّين العرب الفلسطينيّين الذين يعبّرون صراحةً عن هويّة قوميّة فلسطينيّة. هكذا، يُعتبر التوظيف الانتقائيّ وسيلةً أخرى تهدف إلى الاشتراك في اختيار القادة المحتملين، وكتم عملية تشكيل الهويّة، وجعل المدرسة مكانًا يشعر فيه المعلمون والطلاب العرب الفلسطينيّون بالاغتراب والنفور. يقول أحد المدرّسين الفلسطينيّين الشباب:

> أنتمي إلى دولة إسرائيل على المستوى الجغرافيّ فقط. وفقًا لاتفاق فرضوه عليَّ، أنا موظّف في وزارة التربية والتعليم، أحصل على راتب. أعيش هنا، لكنّني على المستوى الروحيّ أنتمي للشعب الفلسطينيّ. تسألني كيف يمكنني تعليم الأطفال في هذه الظروف، أجيبك بمثال بسيط: واجهتُ كثيرًا من الطلبة يرسمون العلم الفلسطينيّ. يُحتّم عليَّ ذلك أن أقول للطالب إنَّ هذا ممنوع، لكنّه سيعتبرني خائنًا. وربما سأشعر أنا أيضًا بذلك. ولكن بالمقابل إنْ أبديتُ أيَّ موافقة على رسوماته، سأتعرّض ربما للطرد أو الاستدعاء للتحقيق. ماذا عسايَ أن أفعل؟ لا أخبره شيئًا. أدّعي فحسب عدم ملاحظتي ذلك.[69]

وفي مثال آخر يبيّن مدى وعي المعلّمين والطلبة العرب الفلسطينيّين بالسيطرة المستمرّة لوزارة التربية والتعليم وجهاز الأمن العام، على سبيل المثال يقول أحد مدرّسي مادة التاريخ في إحدى المدارس الثانويّة:

> كنت أتحدّث لطلابي عن حملات نابليون العسكريّة لغزو مصر، فيما يشير الكتاب المدرسيّ إلى أنَّ نابليون جاء مصرَ جالبًا معه "التقدّم"

.....

67. Ettinger, 2004.

68. Abu-Saad, 2015; Agbaria, 2013.

69. Grossman, 1992, p. 50.

و"التنوير" إلى العالم العربيّ. أخبرتهم أنّه ينبغي عليهم النظر إلى هذا التعليل بذات الطريقة التي ينظرون فيها إلى التعليل الذي تستند إليه أمريكا في تبرير قدومها إلى العراق، لتحمل معها "الحريّة" و"الديمقراطيّة". ضحك الطلبة الذين فهموا فورًا النقطة التي كنت أحاول إيصالها لهم بالاستعانة بهذه المقاربة. لكنّ أحدهم قال لي فيما بعد: "كان من الأفضل أن تكون حذرًا كي لا تفقد وظيفتك".[70]

وعلى نحو مماثل، يدرك الفلسطينيّون العاملون في سلك التدريس أو المواقع الإداريّة في وزارة التربية والتعليم الإسرائيليّة أنَّ الانتقاد العلنيّ للحكومة من شأنه أن يجعل وظائفهم في مهبّ الريح. في مقال نُشر في صحيفة "الجيروزاليم بوست" حول البنية التحتيّة والأحوال الماديّة المتضعضعة لمدرسة فلسطينيّة في جنوب إسرائيل، قَبِل الإداريّون والمعلّمون بالحديث إلى الصحيفة شريطةَ حجب هويّاتهم.[71]

ظلّ إسكات المعلّمين ثابتًا على حاله منذ السنوات الأولى لإقامة الدولة، أثناء الحكم العسكريّ وحتى يومنا هذا.[72] تحت إمْرة وزير التربية والتعليم الأسبق، نفتالي بنيت، الذي يدفع باتجاه طغيان حضور الرواية اليهوديّة/ الصهيونيّة الاستعماريّة في نظام التعليم العامّ، فإنّه ليس مرجّحًا انحسارُ الضغوط على المعلّمين في المدارس العربيّة. بل إنَّ الأمر على العكس من ذلك تمامًا، إذ يدفع وزير التربية والتعليم بنيت نحو توسيع نطاق السيطرة على ما يُسمَح للمعلم بقوله في غرفة الصفّ المدرسيّ ليشمل المحاضرين في الجامعات التي تعدّ المحطّة الرئيسيّة التقليديّة للحريّة الأكاديميّة في الديمقراطيّات الغربيّة الليبراليّة.[73] قام بنيت بصياغة مسوّدة مدوّنة أخلاقيّة تحدّد "السلوك اللائق" في أغلب جوانب الحياة الأكاديميّة للهيئة الأكاديميّة في إسرائيل، بما يشمل الأنشطة التي تجري في الحرم الجامعيّ،

.....

70. Abu-Saad, 2015, p.62.

71. Halkin, 2005.

72. Abu-Saad, 2006, pp. 21-56; Pinson & Agbaria, 2015, pp. 54-80.

73. Kashti, 2017; Ravid, 2017.

والمحاضرات، والمنشورات، وترقية الموظفين، فيما يعمل الآن من أجل تبنّي هذا القانون. وفقًا لما ورد في وسائل الإعلام:

> تنصّ المدوّنة على أنّه "ينبغي على الموظفين الأكاديميّين توخّي الحذر [لتجنّب] احتماليّة تفسير الطلبة أقوالَهم في الفصل بوصفها أنشطة سياسيّة". ومن شأن هذه المدوّنة أن تسمح للطلبة بمطالبة المحاضرين بتفسير عباراتهم التي تبدو سياسيّة. وحينها سيكون لزامًا على الأكاديميّ تقديم "شرح تفصيليّ ومهذّب" أو الاعتذار عن انتهاك القواعد.[74]

تعرّف المدونة "النشاط السياسيّ" بشكل واسع ليشمل "أيّ نشاط يشكّل تأييدًا مباشرًا لموقف بعينه ضمن سياق عامّ مختلف عليه، يتمّ التعبير عنه عادة في الكنيست أو في المجال العموميّ".[75] وبحسب محلّل شأن التربية والتعليم في صحيفة "هآرتس"، فإنَّ حقوق مجموعة واسعة من الجماعات في إسرائيل ستعتبر:

> مسألة "موضع خلاف جماهيريّ واضح"، ويقُصد بذلك بالتأكيد قضيّة حقوق الأقليّة العربيّة داخل إسرائيل، وتحت الحكم العسكريّ الإسرائيليّ في الأراضي المحتلّة. كذلك ثمّة اختلافات في الرأي حول الفوارق الاقتصاديّة والاجتماعيّة والثقافيّة أيضًا... والتي تُناقَش في الكنيست وأوساط الجمهور بشكل عام.[76]

سيكون المحاضر الذي يناقش أيًّا من هذه المسائل في الفصل الدراسيّ، عُرضة للشكاوى المقدّمة من الطلبة، والتي يمكن أن تُفضي إلى "عرضه على المجلس التأديبيّ في المؤسّسة" تعقبه إجراءات تأديبيّة أقسى ضدّه، إنْ تجاهلَ التحذير. كما تُوجِب مسوّدة المدوّنة المقترحة إنشاءَ كلّ مؤسّسة من مؤسّسات التعليم العالي وحدةً لمراقبة النشاط السياسيّ في الحرم

.....

74 انظر: Ravid, 2017.

75 انظر: Kashti, 2017.

76 المرجع السابق.

الجامعي.[77] في ظلّ هذا المناخ السياسيّ، لن يتّجه المعلمون في مدارس العرب (الذين يخضعون تمامًا لسيطرة إدارة الوزير بنيت) إلى انتقاد الهيمنة التعليميّة الاستعماريّة المهيمنة أو إنتاج روايات مضادّة/بديلة لها.

الفشل في قمع الهويّة

على الرغم من المهمّة الاستعماريّة الثقيلة الوطأة المستمرّة على جهاز التربية والتعليم العربيّ، إلا أنَّ افتقار المدارس إلى محتوى وخبرات تتّصل بها من الناحيتين الثقافيّة والقوميّة، دفع طلابها العرب الفلسطينيّين إلى البحث عن مصادر أخرى بغية تطوير هويّتهم (كالمجتمع ووسائل الإعلام مثل الإذاعة، والتلفزيون، والإنترنت).[78] لعبَ المجتمع المحلّيّ دورًا مفصليًّا على صعيد نقل تاريخه وهويّته من خلال القنوات غير الرسميّة. وصفت سامية شرقاوي، المربّية الفلسطينيّة التي ترعرعت في المدارس العربيّة في إسرائيل، تجربتها على النحو التالي: "جُذبتُ في المنزل نحو جذوري، بينما اقتُلعتُ منها في المدرسة بشكل قويّ وقاسٍ. عندما أعود بشريط ذكرياتي إلى الوراء، أبتسم وأنا أرى كيف حقّق المنزل الظفْرَ في نهاية المطاف".[79]

وعلى نحو مماثل، تُظهر المسوح التي أُجريت على الطلبة العرب الفلسطينيّين بشكل مستمر أنَّ إحساسهم بتاريخهم وهويّتهم الفلسطينيّة يتّسم بالقدرة على الصمود، بل إنّه يتعدّى بقوّته أيّ إحساس بالهويّة الإسرائيليّة. أوضحت الدراسات التي أُجريت مؤخّرًا على طلاب المدارس الثانويّة الفلسطينيّة أنّ أكثر من 80% من المشاركين وَسَموا هويتّهم القوميّة

.....

77. Ravid, 2017.

78. Pinson & Agbaria 2015; Gribiea & others, 2017.

79. Golan-Agnon, 2006.

كهويّة فلسطينيّة، فيما وَسمَ نحو ثلثهم هويّتهم المدنيّة كهويّة "إسرائيليّة".[80] شرح الطلبة اختياراتهم على النحو التالي:

> يتوافق مصطلح "فلسطينيّ" مع تعريف هويّتي الوطنيّة، لأنّ أجدادي الفلسطينيّين كانوا يعيشون على أرض فلسطين قبل وجود إسرائيل ... يتوافق مصطلح "فلسطينيّ" مع تعريف هويّتي الوطنيّة، لأنه يصل الشخص بتاريخه[81] ... إنَّ مصطلح "إسرائيليّ" لا يُعرّف هويتي الوطنيّة، لأنّهم سرقوا أرضنا. نحن أصحاب الأرض. كان لا بدّ أن ينتموا هم إلى هويّتنا الوطنيّة، وليس العكس.[82] عندما أقول "إسرائيليّ"، أشعر بارتباطي بدولة إسرائيل التي تعرّف نفسها كدولة يهوديّة، أما أنا فلستُ يهوديًّا.[83]

أسفرت المسوح التي أُجريت على الطلبة الفلسطينيّين في إحدى كليّات تأهيل المعلمين العرب عن نتائج تكاد تكون متطابقة،[84] كحال دراسة أخرى أُجريت على الطالبات الفلسطينيّات الجامعيّات اللائي يدرسن في إحدى الجامعات الإسرائيليّة التي تسير في الاتجاه السائد.[85] بالنسبة للشباب العربيّ الفلسطينيّ الذي يحظى بالقبول في الجامعات الإسرائيليّة، يمثّل هذا أوّل سياق تعليميّ يدرسون فيه سويّةً مع اليهود الإسرائيليّين. وعلى الرغم من إمكانيّة إتاحة هذه المسألة سياقًا تفاعليًّا بين الثقافات، إلاّ أنَّ تجربة الطلبة الفلسطينيّين غالبًا ما كانت على النقيض. يبرهن هذا على أنّ سنوات عديدة من فصل ماديّ وأيديولوجيّ رسّخه نظام التعليم، لا يسهل التغلّبُ عليها حينما يحظى الطلاب بفرصة الالتقاء ببعضهم. ومن

.....

80 انظر: Golan-Agnon, 2006; Khoury & others, 2013, pp. 32-50; Oren, 2012.

81 Gribiea & others, 2017, p. 111.

82 المرجع السابق، ص 110-111.

83 المرجع السابق، ص 111.

84 Khoury & others, 2013.

85 انظر: Abu-Saad & others, 2011.

المفارقات العجيبة التي يمكن قراءتها من منظور نظام السيطرة الذي طالما استثمر جهوده في قمع التاريخ والهويّة الفلسطينيّة، أنّ الهوّة، المتعذّر جسرها، بين الشباب الفلسطينيّ ونظرائهم اليهود، كانت سببًا في تعزيز شعور الفلسطينيّين بهويّتهم الفلسطينيّة. يقول أحد الطلبة:

> أعرّف نفسي أوّلًا كعربيّ فلسطينيّ... أكّدتْ تجربتي الجامعيّة هذه الحقيقة، بل وجعلتها أقوى. حينما حطّت قدماي على عتبة الجامعة لأوّل مرّة، كنت أتطلّع حقًّا إلى التفاعل مع الطلبة اليهود وتنحية السياسة والأمور السياسيّة التي تغرس الشقاق بيننا جانبًا. أردت الاختلاط بهم وتعلّم اللغة وأمور أخرى كثيرة منهم. لكنّني وجدتهم بالفعل يعرضون عنّي جانبًا، لذا ظلّ تفاعلنا الاجتماعيّ سطحيًّا جدًّا. قوّى ذلك مشاعري بكوني مختلفًا وأنتمي لشعب مختلف.[86]

نتاج التعليم الموجّه الخاضع للسيطرة

شكّل توفير تعليم ذي جودة متدنيّة أحد العناصر الرئيسيّة التي أدّت إلى نجاح نظام الدولة التعليميّ في تهميش الأقليّة العربيّة الفلسطينيّة، إذ وُثِّق بشكل جيد في دراسات أخرى.[87] ونتيجةً لتوفير هذه الخدمات بجودة متدنيّة، فإنَّ نحو 31% من الأطفال العرب الفلسطينيّين يغادرون مقاعد الدراسة قبل استكمال دراستهم الثانويّة، مقابل 16% من الطلاب المنتمين إلى القطاع اليهوديّ.[88] أمّا الطلاب الذين يظلّون يشغلون مقاعدهم

.....

86 المرجع السابق، ص 180.

87 انظر:

Alhaj, 1995; Abu-Saad, 2015; Abu-Saad, 2011; Golan-Agnon, 2006; Coursen-Neff, 2005; Mar'i, 1978.

88 Ministry of Education, 2015.

الدراسيّة، فإنَّ أداءهم يتراجع في الامتحانات العامّة، تحديدًا امتحانات شهادة الثانوية العامّة (bagrut)، والتي تُعتبر شرطًا ضروريًّا لحيازة شهادة الدراسة الثانويّة والالتحاق بالجامعة. ففي العام الدراسيّ 2013-2014، اجتاز 46.9٪ فقط من طلاب المدارس الثانويّة العربيّة امتحانات شهادة الثانويّة العامة، مقارنةً بـ 72.2٪ في المدارس اليهوديّة.[89]

فيما يُغربَل الآخرون عبر تأديتهم اختبار "السيكومتري" الإلزامي، وهو اختبار كفاءة يصفه المربّون العرب الفلسطينيّون بكونه نسخة مترجمة عن الاختبار الموجّه لطلاب النظام المدرسيّ اليهوديّ والملائم لثقافتهم. ونتيجةً لهذا، فإنَّ معدّل رفض العرب الذين يسعون للالتحاق بالجامعة أعلى بكثير من نظرائهم المتقدّمين اليهود.[90] وفي المرحلة التي يندمج فيها النظام التعليميّ العربيّ مع الآخر اليهوديّ، يكون الامتحان السيكومتري بمثابة حارس بوابة، يحرم الطلاب الفلسطينيّين من الدخول إلى حقل خيارهم، لكونهم "غير جيّدين بما فيه الكفاية" أو "ليسوا جيّدين" كنظرائهم اليهود. كما يترك هذا الأمر بصمته على تطوير هويّة الطلبة الفلسطينيّين مقابل نظرائهم اليهود، إذ يتوجّب على الطلبة الفلسطينيّين تنشيط وعيهم لرفض ما يُفصِح به الاختبار عن أنفسهم وقدراتهم، كما يوضح الاقتباس التالي:

> كان قرار قبولي بالتخصّص الذي التحقتُ به مبنيًا على درجة السيكومتري فقط، والتي لم تكن جيّدة جدًّا، على الرغم من أنّ درجتي في امتحان شهادة الثانويّة العامّة كانت 97%. أعتقد أنّه يتوجّب على اليهود الذين يضعون الشروط أن يدركوا أنَّ لدينا نحن العرب مشكلةً مع امتحان السيكومتري، ولن يكون أداؤنا فيه

.....

89 المرجع السابق.

90 انظر:

Alhaj, 1995; Coursen-Neff, 2005; Abu-Saad, 2016, pp. 96–103; Abu-Saad, 2016, pp. 96–103.

> مساويًا لأداء الطلبة اليهود. لا يعني هذا أنّهم أكثر ذكاءً منّا، بل لأنّهم يتلقّون تعليمًا مختلفًا عنّا من حيث النوعية والجودة.[91]

كان دور اختبار السيكومتري في التهميش المتعمّد جليًّا حينما اتفقت وزارة التربية والتعليم ولجنة التعليم في الكنيست ورؤساء الجامعات في السنة الدراسيّة 2003-2004 على تجربة إلغاء شرط اختبار السيكومتري واعتماد الثانويّة العامّة وحدها كشرط قبول في الجامعات. هدفتْ هذه التجربة إلى إتاحة الحيّز الجامعيّ للسكّان اليهود "المهمّشين" في إسرائيل. لكن كما تبيّن لاحقًا، فإنّ المستفيدين الرئيسيّين من سياسة القبول هذه كانوا الطلاب العرب عوضًا عن الطلاب اليهود المستهدفين من البلدات المهمّشة المتدنيّة الدخل. وجدت إحدى الجامعات أنَّ:

> نسبة قبول الطلبة العرب الفلسطينيّين في كليّة طب الأسنان وصلت في ظلّ النظام الجديد إلى 52%، فيما كانت في السنة الدراسيّة السابقة 29% حينما كانت درجة اختبار السيكومتري ضمن شروط القبول. ينسحب الأمر نفسه على قسم العلاج الطبيعيّ في الجامعة: فبحسب نظام القبول الجديد، مثّل العرب نسبة 56% من بين طلاب السنة الأولى، فيما كانت في العام الدراسيّ السابق 19% وفقًا لنظام القبول القديم.[92]

وفور تنبّه كبار مديري الجامعات الإسرائيليّة لهذه النتائج، قرّروا العودة إلى النظام القديم الذي يشمل اختبار السيكومتري.[93]

وهنا، يتجلّى بوضوح أنَّ النظام المدرسيّ المنفصل نجح بالتواشج مع آليات أخرى للسيطرة والتمييز، في الحفاظ على احتلال الغالبيّة العظمى من العرب الفلسطينيّين مواقع متدنيّة

.....

91 Abu-Saad & others, 2011, p. 75.

92 انظر: Sa'ar, 2003, para. 4.

93 المرجع السابق.

ومهمّشة في المجتمع الإسرائيليّ اليهوديّ. ليس هذا وليد الصدفة، إنّما مسألة سياسيّة تهدف إلى الحفاظ على الهرميّة الاستعماريّة، والإقرار بتبعيّة الفلسطينيّين في المجتمع الإسرائيليّ. أوضح لنا مستشار سابق لرئيس وزراء إسرائيل للشؤون العربيّة في ستينيات القرن الماضي، باستناده على التوراة، أنَّ: "سياستنا في التعامل مع العرب تتلخّص في إبقائهم أمّيّين جاهلين عبر الحؤول دون التحاق الطلاب العرب بالجامعات. إنْ صاروا في عِداد المتعلّمين، سيكون من الصعب حكمُهم. يتوجّب علينا العمل لتحويلهم إلى 'حطّابين وسقاة ماء' (وفق سفر يشوع 9: 21، 23، 27)".[94]

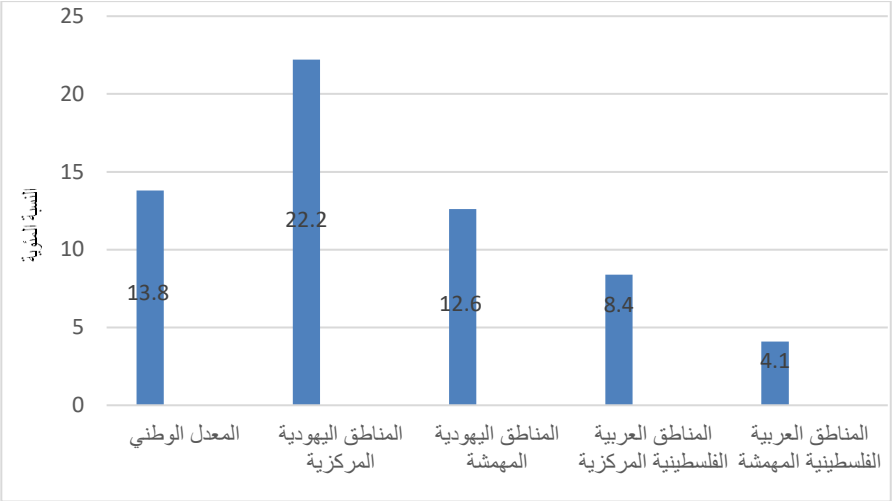
لقد جرى تنفيذ هذه السياسات الحكوميّة التي تعدّ مكوّنات مركزيّة ونموذجيّة في النموذج الاستعماريّ، باستمراريّة ونجاح. لعلّ أفضل برهان على ذلك يكمُن في المعطيات التي تبيّن أنَّ المواطنين العرب الفلسطينيّين في إسرائيل لا يزالون يشغلون، وبشكل غير متكافئ، نسبة ضئيلة من جمهور الطلاب في الجامعات الإسرائيليّة. سجّلتْ السنة الدراسيّة لعام 2013-2014 التحاق 13.8% من السكان الذين تتراوح أعمارهم بين 20 و29 عامًا في إسرائيل بالجامعات والكليّات الأكاديميّة (يُنظر الشكل 1). فيما سجّلت المناطق اليهوديّة المركزيّة ذات المستوى الاجتماعيّ-الاقتصاديّ المرتفع في إسرائيل، معدّلًا مُضاعفًا للمتوسّط الوطنيّ، بينما سجّلت المناطق اليهوديّة المهمّشة ذات المستوى الاجتماعيّ-الاقتصاديّ المتدنّي معدّلًا منخفضًا دون المتوسّط الوطنيّ. بالمقابل، سجّلت المناطق العربيّة الفلسطينيّة المركزيّة معدّلًا نسبته 8.4%، فيما هبط المعدل إلى 4.1% في المناطق العربيّة الفلسطينيّة المهمّشة، وهي الطبقة الأدنى من حيث المستوى الاجتماعيّ-الاقتصاديّ.[95]

الشكل 1: نسبة الملتحقين بالجامعات والكليّات الأكاديميّة ممّن تتراوح أعمارهم بين 20 و29 عامًا، حسب المجموعة السكانيّة لعام 2013-2014.

.....

94 انظر: Khalifa, 2001, pp. 15–36, 25.

95 انظر: Swirski & others 2015.



يشغل الأكاديميّون الفلسطينيّون الأصلانيّون ما نسبته 1.75% من المناصب الأكاديميّة (أصحاب العقود الدائمة) في الجامعات، وما نسبته 0.9% من المناصب الإداريّة (يُنظر الجدول 1)،[96] على الرغم من تشكيل الأقليّة الفلسطينيّة 20% من السكّان في إسرائيل. هكذا، نجح نظام السيطرة بدرجة كبيرة في إبعاد الفلسطينيّين عن المناصب الأكاديميّة. يعدّ هذا أمرًا بالغ الأهميّة، لا لعكْسِ مثل هذه المناصب مكانة رفيعة المستوى فحسب، وإنّما لتمثيلها موضع إنتاج المعرفة في المجتمع،[97] والتي غالبًا ما تحتلّ وضعًا ينعكس على السياسة العامّة.

الجدول 1: المناصب الأكاديميّة والإداريّة في الجامعات الإسرائيليّة

	اليهود	العرب	المجموع
هيئة التدريس	4,583 (%98.25)	82 (%1.75)	4.665 (%100)

96. Nohad, 2013.

97. Abu-Saad, 2008, pp.1902–1918; Collins, 2000.

الهيئة الإداريّة (الفنيون والإداريون)	8,069 (99.1%)	72 (0.9%)	8.141 (100%)

لا توجد جامعات فلسطينيّة مستقلّة في إسرائيل. فمنذ مطلع ثمانينيّات القرن الماضي، قُدّمت مقترحات عديدة إلى الحكومة بغية إنشاء جامعة فلسطينيّة مستقلّة، لكنّ جميعها قُوبلتْ بالرفض. تقع جميع الجامعات في إسرائيل في المدن اليهوديّة، وتعدّ العبريّة اللغة الحصريّة المعتمدة للتعليم.

ليست الحواجز البنيويّة الكثيرة التي تحرم الأقليّة العربيّة الفلسطينيّة من التعليم العالي في إسرائيل، بدءًا بفقر الخدمات التعليميّة، وصولًا إلى اختبار السيكومتري، وليدة الصدفة، إنّما هي مسألة سياسيّة. إنّ هذه السياسات، بالتواشج مع العوائد الاجتماعيّة والاقتصاديّة المتدنيّة التي يحوزها العرب الفلسطينيّون كنتيجة لاستثمارهم في التعليم العالي، حافظت بنجاح على السيطرة على الأقليّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل وإخضاعها.

خاتمة

تستكشف هذه الدراسة آليّات صياغة السياسة التعليميّة والمناهج الدراسيّة الإسرائيليّة بغاية خدمة الغايات الاستعماريّة للدولة الاستيطانيّة الإسرائيليّة، إذ أُعيد تشكيل التاريخ الإقليميّ لملاءمته مع الرواية الصهيونيّة، ومنح الطلاب اليهود امتيازًا تعليميًّا، من جهةٍ، وإسكات/محو الرواية العربيّة الفلسطينيّة، تزامنًا مع تلقّي الطلاب العرب إعدادًا تعليميًّا دونيًّا، من جهة أخرى. تحفّز هذه الهيمنة التعليميّة الاستعماريّة تقبّل الفلسطينيّين الأصلانيّين المكانةَ الأسمى للشعب اليهودي، وإخضاع احتياجاتهم وهويّتهم لاحتياجات وتطلّعات مشروع الدولة الاستيطانيّة الصهيونيّة.

يبدو أنَّ النظام التعليميّ الإسرائيليّ، باعتباره أحد الأدوات الرئيسيّة في الترسانة الاستعماريّة، قد نجح في تدعيم الفصل الماديّ والاجتماعيّ والاقتصاديّ بين اليهود والعرب

الفلسطينيّين، واعتماد الغالبيّة العظمى من الأقليّة الفلسطينيّة على البنية الأساسيّة الاقتصاديّة اليهوديّة لكسب رزقهم. كما أوحتْ ظاهريًّا ممارسات التوظيف عبر استقطاب المدرّسين والإداريّين الفلسطينيّين التابعين للنظام لتحصيل رزقهم. لكن يبدو أنّها فشلت فشلًا ذريعًا في جهودها الرامية إلى قمع الذاكرة الجمعيّة للفلسطينيّين ومحوها وتاريخهم وهويّتهم.

بالعودة إلى السياق العالميّ الأوسع لعمليّة تربية وتعليم الأصلانيّين في الدول الاستعماريّة الاستيطانيّة، تطرح هذه الدراسة نموذجًا آخر حول كيفيّة توظيف الثقافات الاستعماريّة الاستيطانيّة النظامَ التعليميّ بغية إنشاء علاقات قائمة على هيمنة هذه الثقافات على الشعوب والأراضي التي احتلّتها، والتي تعمل بدورها على ترويض واقع الوجود الأصلانيّ أو حجبه تمامًا.[98] بيْدَ أنَّ الباحثة الأصلانيّة، لين كارتر، أثارت تساؤلات بارزة حول مدى نجاح الروايات التي أنتجها الاستعمار بخصوص التاريخ والجغرافيا والهويّة، وحجبت بدورها الروايات الأصلانيّة، في طمس الأخيرة بالفعل، أو ما إذا كانت هذه الروايات الأصلانيّة ترقد في "سبات" فحسب.[99] تُفصح هذه النظرة الشاملة لتعليم الفلسطينيّين الأصلانيّين عن أنَّ الهيمنة التعليميّة الاستعماريّة الإسرائيليّة، وفي إطار جهودها الرامية إلى طمس التاريخ الفلسطينيّ والهويّة الفلسطينيّة، أنتجت فراغًا عجزت رواية الاستعمار عن ملئه؛ فخلافًا لمساعيها ظلّت الهويّة الفلسطينيّة راسخة الجذور. واستنادًا إلى مقولة عربيّة قديمة تقول: "لا يمكنك أن تخفي الشمس بغربال"، فإنّ الجهود التي بذلها المستعمرون لتجريد الفلسطينيّين الأصلانيّين من تراثهم وهويّتهم، باءت في نهاية المطاف بالفشل، لأن هذا غير ممكن، كما لا يمكن إخفاء الشمس بغربال...

.....

98 Carter, 2005, pp. 6–25.

99 المرجع السابق.

قائمة المصادر:

Abu-Lughod, 1971 Abu-Lughod, Ibrahim (1971) *The Transformation of Palestine*. (Evanston: Northwestern University Press 1971).

Abu-Saad, 2003 Abu-Saad, Ismael (2003) 'Israeli "development" and education policies and their impact on the Negev Palestinian Bedouin', *Holy Land Studies: Interdisciplinary Journal* No.2: 5-32.

Abu-Saad, 2004 Ismael Abu-Saad, (2004) 'Separate and Unequal: The Consequences of Racism and Discrimination against Palestinian Arabs in the Educational System in Israel', *Social Identities* 10, No. 2: 101-127.

Abu-Saad, 2006a Abu-Saad, Ismael (2006a) 'Palestinian Education in Israel: The Legacy of the Military Government,' *Holy Land Studies: A Multidisciplinary Journal*, 5, no,1:21-56.

Abu-Saad, 2006b Abu-Saad, Ismael (2006b) 'State educational policy and curriculum: The case of Palestinian Arabs in Israel' *International Education Journal*, 7 No. 5): 709-720.

Abu-Saad, 2008a Abu-Saad, Ismael (2008a) 'Present Absentees: The Arab School Curriculum in Israel as a Tool for De-educating Indigenous Palestinian', *Holy Land Studies: A Multidisciplinary Journal*, 7, No.1): 17-43.

Abu-Saad, 2008b Abu-Saad, Ismael (2008b) 'Where inquiry ends: the peer review process and indigenous standpoints', *American Behavioral Scientist* 51, No.12:1902–1918.

Abu-Saad, 2011 Abu-Saad, Ismael (2011) *Arab education in Israel and the policy of control: The case of education in the Negev* (Beer-Sheva: Ben-Gurion University of the Negev Press.).

Abu-Saad & others, 2011 Abu-Saad, Kathleen, Tamar Horowitz and Ismael Abu-Saad (2011) *Weaving Tradition and Modernity: Bedouin Women in Higher Education* (Beer-Sheva: Ben-Gurion University of the Negev Press).

Abu-Saad, 2015 Ismael Abu-Saad, (2015) *Arab Society in Israel Vol. 4: Controversial Issues: Education (*Raanana, Israel: The Open University Press).

Abu-Saad, 2016 Abu-Saad, Ismael (2016) 'Access to Higher Education and its Socio-Economic Impact among Bedouin Arabs in Southern

Israel', *International Journal of Educational Research* 76: 96–103.

Adalah, 2011 Adalah - The Legal Center for Arab Minority Rights in Israel, (2011) *The Inequality Report: The Palestinian Arab Minority in Israel*. (Haifa).

Agbaria, 2013 Agbaria, Ayman (2013) *Teacher Education in the Palestinian Society in Israel: Institutional Practices and Education Policy* (Tel-Aviv: Resling Publishing).

Agbaria, 2017 Agbaria, Ayman (2017) 'The New Face of Control: Arab Education under Neolibral Policy' in Nadim Rouhana and Sahar Huneidi (eds.) *Israel and its Palestinian Citizens: Ethnic Privileges in the Jewish State',* (Cambridge: Cambridge University Press): 299-335.

Al-Haj, 1995 Al-Haj, Majid (1995) *Education, Empowerment and Control: The Case of the Arabs in Israel* (Albany, NY: State University of New York Press).

Ali, 2013 Ali, Nohad, '*Representation of Arab Citizens in the Institutions of Higher Education in Israel* (Haifa and Jerusalem: Sikkuy, 2013). Link: http://www.sikkuy.org.il/wp-content/uploads/2013/11/English_final2014_representation_higher_education1.pdf.

Anderson, 2000 Anderson, Kay (2000) 'Thinking "postnationally": Dialogue across multicultural, indigenous, and settler spaces', *Annals of the Association of American Geographers* 90 No.1.): 381–91.

Apple & Christian-Smith, 1991

Apple, M. and Christian-Smith, L. (1991) The politics of the textbook', in M. Apple and L. Christian-Smith (eds), *The Politics of the Textbook*, pp. 1-21 (New York: Routledge): 4.

Baityehudi (website)

The Bait Yehudi – Because Israel is our Jewish Home. Link: https://en.idi.org.il/media/7063/baityehudi_19platform.pdf.

Bar-Tal & Teichman, 2005

Bar-Tal Daniel and Yona Teichman (2005) *Stereotypes and Prejudice in Conflict: Representations of Arabs in Israeli Jewish Society* (Cambridge, MA: Cambridge University Press).

Bar-Tal, 1998	Bar-Tal, Daniel (1998) 'The Rocky Road toward peace: Beliefs on conflict in Israeli Textbooks', *Journal of Peace Research* 35, No. 6: 723-742.
Bar-Tal, 2001	Bar-Tal, Daniel (2001) 'The Arab image and Jewish-Arab relations in textbooks', *Education in Times of Conflict* 32, No. 2: 201-217.
Bäuml, 2010	Bäuml, Yair (2010) '61 Years of Surveillanced Abandonment – Deciphering Policy of the Israeli Establishment towards the Arab Citizens of the State', in Hana Katz, and Eraz Tzafadia (eds.) *Abandoning State-Surveillancing State: Social Policy in Israel, 1985*–2008 (Tel Aviv: Resling Publishing): 35–54.
Baüml, 2017	Baüml, Yair (2017) 'Israel's Military Rule over Its Palestinian Citizens (1948–1968): Shaping the Israeli Segregation System', in Nadim Rouhana and Sahar S. Huneidi (eds.) *Israel and its Palestinian Citizens: Ethnic Privileges in the Jewish State* (Cambridge: Cambridge University Press): 103-136;
Bsoul, 2017	Bsoul, Janan (2017) 'on the new nation Law', *Youtube*, Link:https://www.youtube.com/watch?v=v5baORBf2cQ&feature=youtu.be.
Carter, 2005	Carter, L. (2005) 'Naming to own: Place names as indicators of human interaction with the environment', *AlterNative: An International Journal of Indigenous Scholarship* 1, No.1): 6–25.
CBS, 2016	Central Bureau of Statistics (CBS), (2016) Characterization and Classification of Local Authorities by the Socio-Economic Level of the Population 2013 (Jerusalem: Central Bureau of Statistics). Link:
CBS, 2017	Central Bureau of Statistics (CBS), (2017) *Statistical Abstract of Israel 2016*. (Jerusalem: Central Bureau of Statistics).
Cheslow, 2016	Cheslow, Daniella (2016) 'Educators battle Israeli government over content in civics over content in civics textbook', *Boston Globe*, June 24. Link: http://epaper.bostonglobe.com/BostonGlobe/article_popover.aspx?guid=a30b4dce51d149de8a6de11380f50ca2&source=prev.
Chetrit, 2014	Chetrit, Sami (2014) *Jewish and Democratic: A Quiz in Education an Essay on Education, Nationalism. Ethnicity and Democracy* (Tel Aviv: Kedem Publisher).

Cohen, 1985 Cohen, Adir (1985) *An Ugly Face in the Mirror: National Stereotypes in Hebrew Children's Literature* (Tel Aviv: Reshafim).

Cohen, 2010 Cohen, Hillel (2010) *Good Arabs: The Israeli Security Agencies and the Israeli Arabs, 1948-1967* (Berkeley: University of California Press.).

Collins, 2000 Collins, Patricia (2000) *Black feminist thought: Knowledge, consciousness and the politics of empowerment*, 2nd ed. (New York: Routledge).

Cook, 2015 Cook, Jonathan (2015) Israel's Army and Schools Work Hand in Hand, Say Teachers', *Middle East Eye*, September 27, 2015. Link: http://www.middleeasteye.net/news/israel-s-army-and-schools-work-hand-hand-say-teachers-201601890.

Cook, 2016 Cook, Jonathan (2016) 'Israeli Textbooks for Arab Schools: 'Bad for Arabs, Bad for Jews'' *Global Research*, March 11, 2016. Link: http://www.globalresearch.ca/israeli-textbooks-for-arab-schools-bad-for-arabs-bad-for-jews/5513362.

Coursen-Neff, 2005 Coursen-Neff, Zama (2005) 'Discrimination against Palestinian Arab children in Israeli educational system', *International Law and Politics* 36: 749–816.

Ettinger, 2004 Ettinger, Yair (2004) 'Tirosh Admits: The GSS Checks Arab Principals', *HaAretz*, August 25. Link: http://www.haaretz.co.il.misc/1.993767.

Fisher-Ilan, 2001 Fisher-Ilan, Allyn (2001) 'Livnat's Lessons', *Jerusalem Post*, June 19, 04.B.

Golan-Agnon, 2006

Golan-Agnon, Daphna (2006) 'Separate but not equal Discrimination against Palestinian Arab students in Israel', *American Behavioral Scientist*' 49, No. 8:1075–1084;

Gribiea & others, 2017

Gribiea, Adnan, Mustafa Kabha and Ismael Abu-Saad (2107) 'New Mass Communication Media and the Identity of Negev Bedouin Arab Youth in Israel: In Conversation with Edward Said', *Journal of Holy Land and Palestine Studies* 16, No. 1: 99-123.

Grossman, 1992 Grossman, David (1992) 'The guests can be shown the door', *The New York Times Magazine*', December 13: 50.

HaAretz, 2016 *HaAretz*, 'Israel new civics textbook was born in sin and must be opposed', May 13, 2016. Link: http://www.haaretz.com/opinion/1.719396.

Hadawi, 1991 Hadawi, Sami (1991) *Bitter Harvest: A Modern History of Palestine* (New York: 4th. edition, Olive Branch Press).

Halkin, 2005 Halkin, Talya (2005) 'A lost generation of Beduin youth', *The Jerusalem Post*, December 14. Link: http://www.jpost.com/Israel/A-lost-generation-of-Beduin-youth.
http://www.cbs.gov.il/reader/newhodaot/tables_template_eng.html?hodaa=201624330.

Inter-Agency, 2018
Inter-Agency Task Force on Israeli Arab Issues, (2018) Basic Law: Israel as the Nation-State of the Jewish People: Discourse and Implications for Arab Citizens of Israel. (New York: Inter-Agency Task Force on Israeli Arab Issues July 27, 2018).

Jamal, 2017 Jamal, Amal (2017) 'Mechanisms of Governmentality and Constructing Hollow Citizenship: Arab Palestinians in Israel' in Nadim Rouhana and Sahar S. Huneidi (eds.) *Israel and its Palestinian Citizens: Ethnic Privileges in the Jewish State* (Cambridge: Cambridge University Press): 159-190.

Jiryis, 1976 Jiryis, Sabri (1976) *The Arabs in Israel* (New York: Monthly Review Press).

Kashti, 2017 Kashti, Or (2017) 'Proposed Ethics Code Is Bennett's Attempt to Stifle Debate' *HaAretz*, June 11.

Khalidi & Shihadeh, 2017
Khalidi, Raja and Mtanes Shihadeh (2017) 'Israel's "Arab Economy": New Politics, Old Policies, in Nadim Rouhana and Sahar Huneidi (eds.) *Israel and its Palestinian Citizens: Ethnic Privileges in the Jewish State',* (Cambridge: Cambridge University Press): 266-298.

Khalifa, 2001 Khalifa, Osama (2001) 'Arab political mobilization and Israeli responses', *Arab Studies Quarterly* 23, No. 1 (2001): 15–36, 25.

Khoury & others, 2013 Khoury, Lura, Seif Da'Na and Ismael Abu-Saad (2013) 'The dynamics of negation: identity formation among Palestinian Arab college students inside the green line', *Social Identities* 19, No. 1 (2013): 32-50.

Lev-Ari, 2003 Lev-Ari, Shiri (2003) "Know the Neighbor: The Study of Arabic, Arab Culture and the Koran Could Improve Life in Israel", *HaAretz*, February 26, Link: http://www.haaretz.com/israelnews/culture/leisure/know-thy-neighbor-1.17881.

Lis, 2018 Lis, Jonathan (2018) 'Israel's Contentious Nation-state Law: Everything You Need to Know', *HaAretz*, July 19, 2018, Link: https://www.haaretz.com/israel-news/.premium-israel-s-contentious-nation-state-law-everything-you-need-to-know-1.6292733.

Lustick, 1980 Lustick, Ian (1980) *Arabs in the Jewish State.* (Austin: University of Texas Press).

Makkawi, 2002 Makkawi, Ibrahim (2002) 'Role Conflict and the Dilemma of Palestinian Teachers in Israel', *Comparative Education* 38, No. 1: 39-52, 50.

Mar'i, 1978 Mar'i, Sami (1978) *Arab Education in Israel* (Syracuse University Press: Syracuse, New York).

Mar'i, 1985 Mar'i, sami (1985) 'The future of the Palestinian Arab education in Israel', *Journal of Palestine Studies* 14: 52-73.

Masalha, 1997 Masalha, Nur (1997) *A Land Without a People: Israel, 'Transfer' and the Palestinians* (London: Faber and Faber).

McDowall, 1989 David McDowall, (1989) *Palestine and Israel: The Uprising and Beyond* (London: I.B. Tauris and Co.).

Meehan, 1999 Meehan, Maureen (1999) 'Israeli Textbooks and Children's Literature Promote Racism and Hatred Toward Palestinians and Arabs', *Washington Report on Middle East affairs*, September: 19-20.

Mendel, 2014 Mendel, Yonatan (2014) *The Creation of Israeli Arabic: Political and Security consideration in the Making of Arabic Studies in Israel* (New York: Palgrave Macmillan).

Ministry of Education, 2015
Ministry of Education, (2015) *Statistics of the Matriculation Examinations Data for 2014* (Jerusalem: Ministry of Education).

Natash, 2015 Natash, Roth (2015) 'Bennett as Education Minister: Less Science, more Judaism', *+972 Magazine*, May 27. Link: http://972mag.com/bennett-as-education-minister-less-science-more-judaism/106519/.

Oren, S. 2012 Oren, S., Stav (2012) *Shaping the Identity of Bedouin Arab Youth of the Negev* (unpublished master thesis, Beer sheva, Israel: Ben-Gurion University of the Negev).

Peled-Elhanan, 2012
Peled-Elhanan, Nurit (2012) *Palestine in Israeli School Books: Ideology and Propaganda in Education* (London: I.B. Tauris).

Peres & others, 1970 Peres, Yochanan, Avishai Ehrlich and Nira Yuval-Davis, (1970) 'National Education for Arab Youth in Israel: A Comparison of Curricula', *Race* 12, No. 1:151-161.

Pinson & Agbaria 2015
Pinson, Halleli & Ayman Agbaria (2015) Neo-Liberalism and Practices of Selection in Arab Education in Israel: Between Control and Empowerment, *Diaspora, Indigenous, and Minority Education* 9 No. 1: 54-80.

Prior, 1999 Michal, Prior, *Zionism and the State of Israel: A Moral Inquiry* (London: Routledge).

Ravid, 2017 Ravid, Barak (2017) 'Israeli Education Minister: Barring Lecturers from Voicing Political Views Is Meant to Prevent Silencing', HaAretz, June 11. link: http://www.haaretz.com/israel-news/.premium-1.795059.

Sa'ar, R. 2001 Sa'ar, R. Relly (2001). 'A Yitzhak Cohen by any other name', *Ha'Aretz*, December 6, 2001. Link: http://www.haaretz.com/a-yitzhak-cohen-by-any-other-name-1.76645.

Sa'ar, 2003 Sa'ar, Relly (2003) 'Universities return to aptitude exams to keep Arabs out', *Ha'Aretz*, November 27, 2003, para. 4. link: http://www.haaretz.com/universities-return-to-aptitude-exams-to-keep-arabs-out-1.106954.

Said, 1978 Said, Edward (1978) *Orientalism* (New York: Vintage Books).

Seliktar, 1984 Seliktar, Ofira (1984) 'The Arabs in Israel: Some Observations on the Psychology of the System of Controls', *Journal of Conflict Resolution* 28, No. 2: 247-69.

Skop, 2016 Skop, Yarden (2016) 'Israel's New Civics Text Highlights God's Role in State's Creation, Dismissive of Arabs', *HaAretz*, May 9, 2016. Link: http://www.haaretz.com/middle-east-news/.premium-1.718778.

Skop, 2017 Skop, Yarden (2017) 'Israeli University Heads Blast New Ethical Code as Undermining Academic Freedom' *HaAretz*, June 10 2017.

Smith, 1999 Smith, Linda (1999). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (London: Zed Books Ltd.), 33.

State Comptroller Office, 2016
State Comptroller Office, (2016) *State Comptroller's Report No. 66c* (Jerusalem)

Sultany, 2017 Sultany, Nimer (2017) 'The Legal Structures of Subordination: The Palestinian Minority and Israeli Law', in Nadim Rouhana and Sahar S. Huneidi (eds.) *Israel and its Palestinian Citizens: Ethnic Privileges in the Jewish State* (Cambridge: Cambridge University Press.): 191-237.

Swirski, 1999 Swirski, Shlomo (1999) *Politics and Education in Israel: Comparisons with the United States* (New York: Falmer Press).

Swirski & others 2015
Swirski, Shlomo, Etty Konor-Atias and Rotem Zelingher, (2015) *A Social Report 2015* (Tel Aviv: The Adva Center).

Tyson-Bernstein, 1988
Tyson-Bernstein, Harriet (1988) *A Conspiracy of Good Intentions: America's Textbook Fiasco* (Washington, DC: Council for Basic Education).

Yiftachel, 1999 Yiftachel, Oren (1999) "Ethnocracy": The Politics of Judaizing Israel/Palestine', *Constellation: An International Journal of Critical and Democratic Theory*, *No.* 6: 364–90.

Coursen-Neff, 2005
Coursen-Neff, Zama (2005) 'Discrimination against Palestinian Arab Children in Israeli Educational System', *International Law and Politics* 36: 749–816.

"سندباد برّيّ" يصوغ تناقضات الحياة وتضارباتها الصورة الأوكسيمورونيّة في تجربة الشاعر أمجد ناصر

آثار حاج يحيى
كليّة بيت بيرل

1- مقدّمة:

يعتبر الشاعر أمجد ناصر (1955-2019) من أبرز كتّاب قصيدة النثر في الساحة الشعريّة العربيّة، وتتميّز أشعاره بالجرأة والمغامرة والخروج على الأعراف والمسلّمات الشعريّة على المستوى الشكليّ والمضمونيّ. كما وتتميّز هذه الأشعار بطابع النموّ المتواصل والمستمرّ، نموًّا لم يقف عند حدّ بعينه؛ فالدواوين التي بين أيدينا، والتي تمتدّ بين عاميّ 1979 و2004، تعكس لنا، بصورة واضحة، تطوّر القصيدة الناصريّة، شكلًا، مضمونًا ولغةً. نحن إذًا بصدد شاعر متمرّد على الآخرين وعلى نفسه، متخبّط بين الأشكال والمضامين والأساليب الشّعريّة المختلفة بحثًا عن القصيدة التي ترضيه وتعبّر عنه بصورة أفضل.

إنّ الدّارس لشعر أمجد ناصر يسترعيه الانتباه إلى ظاهرة غياب دراسة هذه الأشعار عن الساحة النقديّة العربيّة؛ فمجمل ما كُتب عن الشاعر وعن أشعاره لا يتعدّى عشرات المقالات التي نُشرت في الصحف والمجلّات والشبكة العنكبوتيّة، وهذه المقالات تتناول غالبًا التجربة الشعرية عند ناصر بشكل عامّ، دون الغوص والتعمق في تحليل النصوص الشعريّة، ومحاولة الكشف عن مميّزاتها الفنّيّة، ناهيك عن غياب الدراسة في الصورة الشعريّة

الأوكسيمورونيّة (Oxymoron) عنده بشكل شبه كلّيّ. من هنا، قد تشكّل هذه الدراسة إضافة جديدة لصالح المكتبة العربيّة والنقد العربيّ الحديث.

ويعتبر الأوكسيمورون واحدًا من أبرز الأساليب الشعريّة التي يوظّفها الشعراء الحداثيّون في أشعارهم ليعبّروا من خلاله عن واقع مركّب تجتمع فيه التناقضات والتضاربات، كما ويعكس توظيف الأوكسيمورون في النصّ الشعريّ الحداثيّ رغبة الشعراء في التحرّر والانعتاق من قيود اللغة الشعريّة التقليديّة الجامدة التي تستند إلى أسس ذهنيّة منطقيّة، ذلك أنّ الأوكسيمورون يكسر هذه المنطقيّة الذهنيّة من خلال تجميعه للعناصر المتناقضة بشكل مبتكر ومثير للدهشة. ورغم أنّ الأوكسيمورون يحتوي على تناقض ظاهريّ بين مركّباته، إلّا أنّ التعمّق في قراءته وتأويله يقودنا إلى حالة من التجانس والمنطقيّة والملاءمة.

يقوم هذا البحث على دراسة الصورة الأوكسيمورونيّة عند الشاعر أمجد ناصر، وذلك اعتمادًا على منهج الدراسة النظريّة التطبيقيّة، ففي البداية تتمّ مناقشة مصطلح الأوكسيمورون من خلال الكتابات النظريّة، ثمّ يتمّ استقراء ملامح الصورة الأوكسيمورونيّة في التجربة الشعريّة من خلال تحديد جميع التعابير الأوكسيمورونيّة في الدواوين الأربعة التي تقوم عليها الدراسة، ثمّ تحديد العناصر المتناقضة التي يجمعها كلّ تعبير من هذه التعابير، ثمّ تحديد نوع كلّ تعبير أوكسيمورونيّ إن كان طباقيًّا أو اندماجيًّا، وإن كان اندماجيًّا تشبيهيًّا، أو استعاريًّا، أو رمزيًّا. ويستند تحليلنا النصّيّ على أربعة دواوين شعريّة متفرّقة تعكس التسلسل التاريخيّ لمسيرة الشاعر، وهي: **مديح لمقهى آخر** (1979)، **رعاة العزلة** (1981)، **سرّ من رآك** (1994) و**حياة كسرد متقطّع** (2004). من هنا تحاول هذه الدراسة المقتضبة الإجابة عن التساؤلات البحثيّة التالية: من هو الشاعر أمجد ناصر، وما هي الملامح العامّة لمسيرته الشعريّة؟ ما هو الأوكسيمورون، وما هي أنواعه؟ وما هي ملامح الصورة الأوكسيمورونيّة التي وظّفها الشاعر أمجد ناصر في أشعاره؟

2- مقاربة نظريّة- الأوكسيمورون (oxymoron):

2.1- تعريف الأوكسيمورون، مميّزاته، ووظائفه الفنّيّة:

يعود أصل المصطلح أوكسيمورون إلى اللغة اليونانيّة، وهو يدمج بين كلمتين: (oxus)، وتعني حادّ أو ذكيّ، و(moros)، وتعني حماقة أو بلادة. وهذا التعبير، "حماقة ذكيّة"، يشير باليونانيّة إلى "ما لا معنى له أصلًا"،[1] وقد تُرجم في اللّغة العربيّة إلى "الإرداف الخُلفيّ" وعُرّف بأنّه "تناقض ظاهريّ بين عبارتين، أو كلمتين لإثارة الإعجاب".[2]

يعتمد الأوكسيمورون، بالأساس، على تجميع عناصر متناقضة، أي أنّه يُبنى على تجميع الأضداد بشكل غريب وغير مألوف، كقولك، على سبيل المثال، "صديقان لدودان"، فعناصر الأوكسيمورون، كما هو ملاحظ، متضادّة ومتناقضة؛ إذ إنّه من المعروف أنّ الصديق يتّصف بالإخلاص، المحبّة، القرب، الوفاء، وما إلى ذلك، أمّا أن يكون الصّديق لدودًا، فهذه صفة غير ملائمة لكلمة "الصّديق"، بل تتلاءم مع كلمة مضادّة لها، وهي كلمة "عدو".

وقد يبدو للوهلة الأولى أنّ الأوكسيمورون يُبنى من اللّامنطق واللّاوعي، لكونه يجمع عناصر متناقضة، غير أنّ إعادة النظر والتعمّق فيه قد تقودنا إلى المنطق الذي يحكمه؛ من هنا، فإنّ تركيبة الأوكسيمورون الخارجيّة تظهر متناقضة، في حين أنّ تركيبته الداخلية قد تكون منطقيّة إلى حدٍّ بعيدٍ.[3]

وتتلخّص وظائف الأوكسيمورون الفنّيّة في: إثارة الإعجاب، أو المفاجأة، أو الوصول إلى تأثير بلاغيّ، أو السخرية، أو التعبير الحادّ الصارخ، أو التعبير عن تناقض مفاجئ. وتتعلّق الوظائف الثلاثة الأولى بإثارة المتلقّي، أمّا باقي الوظائف فترتبط بنفسيّة الشاعر ورؤيته المتناقضة للأشياء، وتعبيره عن الأمور المختلفة المرئيّة في المحيط، أو الأبعاد المتناقضة للكون

.....

1 وهبة، 1979، ص 17.

2 أبو خضرة وآخرون، 2013، ص 14.

3 Shen, 2007. pp. 169-181.

والحياة، وكثرة الوجوه للظواهر الطبيعيّة والعالميّة، والاضطرابات المعيشة التي يكابدها الإنسان يومًا بيوم ولحظة بلحظة. بالإضافة إلى ذلك، يلعب الأوكسيمورون دورًا على الصّعيد الدّلاليّ، حيث يخدم الدلالة ويساهم في بنائها، فهو يعبّر عن التفكير المزدوج الناشئ من حمل رأيين في نفس الوقت، نعرف أنّهما متناقضان ونؤمن بكليهما.[4]

2.2- أنواع الأوكسيمورون:

يقسّم الباحث يشعياهو شين (Yeshayahu Shen) الأوكسيمورون إلى نوعين: المباشر وغير المباشر. فالأوكسيمورون المباشر هو الذي يقوم على التناقض المباشر بين مركّبيه، كقولنا، على سبيل المثال، "جفاف رطب"، فالجفاف والرطوبة ضدّان مباشران؛ أمّا الأوكسيمورون غير المباشر لا يكون فيه التناقض بين مركّبيه مباشرًا، كقولنا، على سبيل المثال، "جفاف بحريّ"، فالجفاف ليس نقيضًا مباشرًا للبحر، بل هو نقيض للرّطوبة التي تعتبر من صفات البحر.[5]

تعتمد هذه الدّراسة على تصنيف الصّور الأوكسيمورونيّة إلى الأنواع التي تقترحها الباحثة ريما أبو جابر-برانسي في كتابها **الإرداف الخُلفيّ (الأوكسيمورون) في الشّعر العربيّ**، بحيث تقسّم الباحثة الأوكسيمورون إلى أنواع بالاعتماد على علاقة الأوكسيمورون بالصّور الفنيّة، كالتّشبيه، الاستعارة، الرّمز، تراسل الحواس، والطّباق. ووفقًا لذلك يُقسم الأوكسيمورون إلى نوعين أساسيّين: الأوكسيمورون الطباقيّ والأوكسيمورون الاندماجيّ، ويتفرّع كل قسم إلى أقسام فرعيّة على النّحو التّالي:

.....

4 برانسي، 2010، ص 129-135. راجع: فتحي، 2000، ص 22؛ عاصي، 1987، ج 1. ص 122؛ ריבלין, 1995, עמ' 8؛

Thrall, 1960, p. 335; Wahba, 1974, p. 374; Preminger, 1993, p. 873; Beckson, 1990, p 171.

5 Shen, 1987, pp. 105-122; Shen, 2007, pp. 169-181.

الأوكسيمورون الطّباقيّ:[6] وهو ما يقابل الأوكسيمورون المباشر، كما حدّده يشعياهو شين، أي أنّه يقوم على تناقض مباشر بين مركّبيه. ويتفرّع هذا الأوكسيمورون إلى فرعين، الأوكسيمورون الطباقيّ الإيجابيّ، والأوكسيمورون الطباقيّ السلبيّ. ونعني بالأوّل "ما صُرّح فيه بإظهار الضّدّين، أو هو ما لم يختلف فيه الضّدّان إيجابًا وسلبًا"،[7] كقولنا، مثلًا، "قريب بعيد". ونعني بالثاني "ما لم يصرّح فيه بإظهار الضّدّين، أو هو ما اختلف فيها الضّدّان إيجابًا وسلبًا"،[8] ومثال على ذلك قولك "القريب غير القريب"، إذ إنّ الكلمة الأولى مثبتة والثانية منفيّة وهي نقيض الأولى، وذلك من خلال نفيها بكلمة "غير".[9]

الأوكسيمورون الاندماجي: وهو ما يقابل الأوكسيمورون غير المباشر، كما حدّده يشعياهو شين، أي أنّه يقوم على تناقض غير مباشر بين مركّبيه، بالإضافة إلى ذلك، يتضمّن بداخله عنصرًا من عناصر الصورة الشعريّة، كالتشبيه، أو الاستعارة، أو الرمز، أو تراسل الحواسّ، وما إلى ذلك. ويُحدّد نوع الأوكسيمورون هنا حسب العنصر التصويريّ الذي يُبنى عليه؛ فهناك الأوكسيمورون التشبيهيّ، وهو الذي يقوم على تشبيه شيئين متناقضين، كقولنا، مثلًا، "الصمت أغنية"، حيث يشبّه الصمت بالأغنية، والأغنية مناقضة للصمت، لأنّها تعني إصدار الأصوات، بينما يعني الصمت عدم إصدار أيّ صوت. وقد يكون الأوكسيمورون استعاريًّا إذا ما قام على الاستعارة، كقولنا "صنمًا هاذيًا"، فقد شُبّه الصنم بالإنسان الذي يهذي، وحُذف المشبّه به (الإنسان)، وبقي شيء من لوازمه (الهذيان). وتختلف الاستعارة هنا عن الاستعارة العاديّة في أنّها تقرّب عناصر متضادّة، فالصّنم يعبّر عن الجمود، السكون

.....

6 يعرّف الطّباق في البلاغة العربيّة على أنّه: "الجمع بين الضّدّين أو بين الشّيء وضده في كلام أو بيت شعر". راجع: عتيق، د.ت. ص 495. راجع، أيضًا: Gibb, 1986, Vol X. pp. 452–450؛ ابن عيسى، 2008، ص 339؛ الهاشميّ، 1999، ص 285؛ مطلوب، 1996، ص 522. وعن علاقة الطّباق بالأوكسيمورون، راجع: برانسي، 2010، ص 132–134؛ בר-יוסף, 1986, עמ' 55–75؛ פישלוב, 2000, עמ' 53؛ Shipley, 1966, p. 295.

7 عتيق، د.ت. ص 497. راجع، أيضًا: عاصي، 1987، مج 2. ص 787؛ ابن أبي الإصبع، 1963، ص 112؛ ابن عيسى، 2008، ص 12340؛ مطلوب، 1996، ص 522.

8 عتيق، د.ت. ص 498. راجع، أيضًا: ابن أبي الإصبع، 1963، ص 114؛ ابن عيسى، 2008، ص 341؛ مطلوب، 1996، ص 522.

9 برانسي، 2010، ص 147–148.

وعدم الحركة والشعور، وقد اقترنت به هنا صفة مضادّة لصفاته، وهي الهذيان. وهناك الأوكسيمورون المتزامن الحواسّ، وهو الذي يقوم بالمزج ما بين الحواسّ مع الإبقاء على التناقض ما بين طرفيّ الأوكسيمورون، كقولك، مثلًا، "العطر المعتم"، فنلاحظ الدمج بين حاستيّ الشم والنظر، كما ونلاحظ التناقض ما بين كلمة "العطر"، والتي ترمز للانتشاء والطيب، وكلمة "معتم"، والتي تدلّ على الغموض، الظلام، والانغلاق. وقد يكون الاوكسيمورون رمزيًّا، وذلك حين يكون التناقض فيه بين ما ترمز له كل كلمة من الكلمتين اللتين تركّبانه، أو بين إحدى كلماته وما ترمز له الكلمة الأخرى، فالتعبير "عصفور الجدار"، على سبيل المثال، عبارة عن أوكسيمورون رمزيّ، إذ إنّ العصفور رمز للحرّيّة والحياة والحركة، بينما الجدار يرمز للثّبات والجمود والضّيق.[10]

3- مقاربة تطبيقيّة: الصورة الأوكسيمورونيّة في أشعار أمجد ناصر:

3.1- أشعار أمجد ناصر- سمات أساسيّة:

يُعتبَر الشاعر أمجد ناصر[11] من أبرز كتّاب قصيدة النثر في الساحة الشعريّة العربيّة، وتتميّز أشعاره بالجرأة والمغامرة والتمرّد على الأعراف والمسلّمات الشعريّة على المستوى

.....

10 برانسي، 2010، ص 148-149.

11 وُلد أمجد ناصر (يحيى النّعيمي) في قرية الطّرّة، شمال الأردن، عام 1955. وقضى سنوات تعليمه الابتدائيّ والثّانويّ في بلدة الزّرقاء الأردنيّة، ثمّ انتقل إلى العاصمة عمّان بعد تخرّجه من الثّانويّة، فعمل في التّلفزيون والصّحافة الأردنيّة لمدّة عامين تقريبًا. وفي عام 1977 غادر الأردن إلى بيروت، وقضى فيها بضع سنوات، إذ عمل هناك محرّرًا للقسم الثقافيّ في مجلّة **الهدف** الّتي أسّسها الكاتب الفلسطينيّ غسّان كنفانيّ (1936-1972)، والّتي كانت تصدرها الجبهة الشعبيّة لتحرير فلسطين. وفي عام 1982، سنة حصار القوّات الإسرائيليّة لبيروت، غادر أمجد بيروت وانتقل إلى قبرص، فعاش بضع سنوات في عاصمتها نيقوسيا، وعمل محرّرًا للقسم الثقافيّ في مجلّة **الأفق**. ومن ثمّ انتقل إلى لندن عام 1987، فعمل في صحافتها العربيّة، وشارك في تأسيس جريدة **القدس العربيّ** عام 1989، وعمل محرّرًا للقسم الثقافي فيها. توفّي أمجد ناصر عام 2019 بعد صراع طويل مع المرض. راجع: Jayyusi, 1987, p. 361; Lettre Ulysses Award for the Art of Reportage 2006; The English Pen World Atlas 2008; QLRS Contributor 2009. Vol 8; السّكوت 2007، ص 97-98.

الشكليّ والمضمونيّ على حدٍّ سواء.[12] هذا بالإضافة إلى تميّز أشعاره بطابع التحوّل المستمرّ في اللغة، الأشكال والمضامين الشعريّة.[13]

فمن جانب البناء الخارجيّ، بدأ ناصر بكتابة قصيدة التفعيلة، وذلك في ديوانه الأوّل، **مديح لمقهى آخر** (1979)، ثمّ انتقل، ابتداءً من ديوانه الثاني، **منذ جلعاد كان يصعد الجبل** (1981)، إلى كتابة الشعر المنثور الذي يخلو من الوزن والقافية، لكنّه يوزّع على نظام السطر الشعريّ، وهو بذلك يشبه الشعر التفعيليّ من جانب شكله الخارجيّ. ولم يتوقّف شكل القصيدة النّاصرية عند هذا الحدّ، بل نجده يتغيّر في ديوانه السّابع، **حياة كسرد متقطّع** (2004)، لينتقل إلى كتابة قصيدة النّثر الخالية من الوزن والقافية، والتي تظهر، في شكلها الخارجيّ، على هيئة كتلة طباعيّة واحدة مركّبة من جمل شعريّة، لا من أسطر شعريّة.[14]

.....

12 ومن المواقف الجريئة للشاعر تناوله موضوع الشهوة الجسديّة في ديوانه **سرّ من رآكِ**؛ وهو موضوع جريء، يعدّ من التابوهات المحرّمة في الثقافة العربيّة. وشعراء قصيدة النّثر، عمومًا، بما هم حالة متقدّمة في تجربة الحداثة الشّعريّة، يسعون إلى الثورة على كلّ مقاييس التقليديّة في الشعر، وعليه فإنّ موضوع "الإيروتيكا" والاحتفال بالجسد، يشكّل في تجاربهم تجسيدًا لمعطى التحرّر من أسس التقليديّة. راجع: جلعاد، 2002، ص 176–183. وفي هذا المجال يشير الكاتب ناظم السيّد إلى أنّ طابعي التمرّد والانشقاق قد ميّزا شعر ناصر وسيرة حياته أيضًا، فقد قرّر الانفصال عن محيطه القبليّ متخلّيًا عن اسمه وصانعًا لنفسه اسمًا جديدًا، وهو بذلك كان يؤسّس هويّته كما يشتهيها، لا كما تنشأ من موروثات وتقاطعات ومصادفات. راجع: السّيد، 2010، ص 3. من جهتها، تشبّه لينا الطيبي قصيدة ناصر بالقصيدة اليتيمة، مشيرة إلى انفصال القصيدة الناصريّة عن التبعيّة الشعريّة، قصيدة ناصر "تمتلىء بالقراءات وثقافاتها، لكنّها عندما تكتب تنسف من ذاكرتها احتشاداتها ولا تعود سوى بنت مخلصة لمخيّلة أولى تتجدَّد باستمرار". راجع: الطيبيّ، 2011، راجع، أيضًا: فركوح، 2010، ص 4.

13 وفي هذا المجال يشير ناصر إلى أنّ النقد الأدبيّ يرى في بعض أعماله نزعة تجريبيّة لا تستقرّ على حال، وهذا التجريب يؤدّي إلى التجديد وإلى التغيّر في أساليب الكتابة، ورؤيتها إلى ذاتها والعالم، والبحث عن المعاني المراوغة عبر طرق غير مألوفة. ولكنّه يؤكّد، من جهة أخرى، أنّ التجريب لديه غير متعمّد وغير مقصود لذاته، فيقول: "هذا لا يصدر عندي، على الأغلب، من وعي نظريّ مسبق، بل من انحراف عن 'مسار العمل' أو من 'خطأ' في الكتابة، أو، بكل بساطة، من جهل". راجع: ناصر، 2008، ص 55–56؛ حاج يحيى، 2016، ص 108–134.

14 حاج يحيى، 2016، ص 126؛ الجيوسي 2001، ص 690–692. وفي هذا المجال، لا بدّ أن أذكر أن هناك خلطًا في هذه المصطلحات لدى الكثير من النقاد، وعلى الأغلب لا يتم تناول هذين المصطلحين، أقصد قصيدة النثر والشعر المنثور، بشكل منفرد. فعلى سبيل المثال، لا يفرّق جبرا إبراهيم جبرا بين الشعر المنثور (الذي يُطلق عليه اسم الشعر الحرّ) وقصيدة النثر، فالشعر الحرّ يستوعب في داخله قصيدة النّثر، حسب رأيه. وقد تطرّق الباحث بواردي إلى

أمّا من جهة المضامين الشعريّة، فنلاحظ أنّ كلّ ديوان من دواوين أمجد ناصر يشكّل محطّة جديدة ومختلفة عن المحطّة السابقة لها؛ فديوانه الأوّل، **مديح لمقهى آخر** (1979)، يصوّر لنا صدمة البدويّ المنتقل من الصحراء إلى العواصم والمدن الأسمنتيّة. وفي ديوانه الثاني، **منذ جلعاد كان يصعد الجبل** (1981)، يشتغل ناصر بثيمة المنفى والغربة وما تخلّفه من إحساس بالضياع، الحنين، العزلة والوحدة، وقد هيمنت هذه المضامين على ديوانه اللاحق، **رعاة العزلة** (1981). وفي ديوانه الرابع، **وصول الغرباء** (1986)، تبدأ مساءلة الانفصال عن الماضي، والقبول بالمنفى والعالم الواقعيّ كحالة دائمة وليست عابرة. أمّا في ديوانه الخامس، **سُرّ من رآك** (1994)، فيتناول ناصر موضوعًا مغايرًا ومختلفًا عمّا ألفناه عنده من قبل، فيتطرّق إلى موضوع الرّغبة والجسد، ويصف لنا تجربة حسيّة إيروسيّة. وبالانتقال إلى ديوانه السادس، **مرتقى الأنفاس** (1997)، يعيد ناصر صياغة سيرة أبي عبد الله الصّغير، آخر ملوك غرناطة، فيستدعي الحادثة التاريخيّة ليعبّر عن تجربة شعوريّة معاصرة، وهي تجربة شعوره بالخسران؛ أمّا في ديوانه السّابع، **حياة كسرد متقطّع** (2004)، فيسرد لنا ناصر مقاطع مختلفة ومتفرّقة من حياته الحاضرة والماضية متطرّقًا إلى تفاصيل الواقع اليوميّ.[15]

ومن أبرز الدّلالات التي تعكسها تجربة ناصر الشّعريّة دلالة التّرحال والمنافي، وما يتولّد عنهما من شعور بالوحدة والعزلة والحنين، الشيء الذي انعكس من تجربة ترحاله بين المدن المختلفة؛ من هنا، لُقّب الشاعر ب"شاعر الترحال والمنافي"، و"شاعر المدن الأخرى"،[16] و"السّندباد البرّيّ".[17] وهو بذلك يصبغ تجربته الشعريّة بالطابع الذاتيّ، فبالرغم من انخراطه في العمل السياسيّ والاجتماعيّ، إلا أنّه لم يلجأ إلى تطعيم قصائده بالمفردات

.....

هذه القضيّة بصورة مفصّلة من خلال استعراضه لمواقف نقّاد عديدين في هذا المجال. راجع: بواردي 2003. ص 171-179.

15 حاج يحيى، 2016، ص 126.

16 الوكيل، 2010.

17 بيضون، 2002، ص 6-19.

والشعارات الأيديولوجيّة السياسيّة والقوميّة، بل نجده يعبّر عن التجارب اليوميّة الذاتيّة التي يمرّ بها.[18] وبذلك تشكّل تجربة أمجد ناصر، إلى جانب تجارب شعريّة أخرى، كتجربة عبّاس بيضون (1945-) وبول شاؤول (1942-) وسركون بولص (1944-2007) ووديع سعادة (1948-) وبسّام حجّار (1955-2009) وغيرهم، تشكّل هذه التجارب منعطفًا في الحداثة الشعريّة العربيّة يتّجه نحو الذاتيّ، اليوميّ والتفصيليّ،[19] بعد أن أسقطت هذه التجارب من حسابها تلك النبرة العالية المألوفة في شعر السّتينات والسّبعينات.[20]

صدرت للشاعر سبعة دواوين شعريّة، هي على التوالي: **مديح لمقهى آخر** (1979)، **منذ جلعاد كان يصعد الجبل** (1981)، **رعاة العزلة** (1981)، **وصول الغرباء** (1986)، **سُرّ من رآكِ** (1994)، **مرتقى الأنفاس** (1997) **وحياة كسرد متقطّع** (2004). كذلك صدرت للشاعر أعمال نثريّة متعدّدة، تضمّنت: كتبًا[21] ومقالات وخواطر، عبّر من خلالها

.....

18 وبخصوص ذلك يقول الشّاعر إنّ انتماءه السياسيّ اليساريّ لم يفرض ذاته على قصائده، فوجوده في بيروت "راوح بين مكانين يبدوان متناقضين: سياسيًّا في 'الفكهانيّ' وشعريًّا في 'الحمرا'. الأوّل معقل 'الثورة الفلسطينيّة' والثاني مسرح الكتابة، والسجالات السياسيّة والشعريّة المناوئة الّتي تدور على طاولات مقاهي الرّصيف (الومبي، المودكا، الإكسبرس) وتلتقطها صحيفتا **النهار** و**السّفير** القريبتان مكانيًّا وثقافيًّا من هذا السجال. ولن يكون هذا الانشطار بين جهتين، تظهران متناقضتين، شاقًّا لي، لأنّني لن أشعر، أصلًا، بهذا التّناقض. فقد أخذت أقتنع أنّ يساريّة الشاعر (أو أيًّا كان انتماؤه السّياسيّ) لا ينبغي أن ترفعهما القصيدة علمًا وشعارًا. فبإمكانك أن تكون يساريًّا وتكتب شعرًا خاليًا من الآثار الظّاهرة لهذا الانتماء". راجع: ناصر، 2002، ص 193-208؛ يوسف، 2011.

19 أبو هوّاش، 2002، ص 173-175. راجع أيضًا: ابن الوليد، 2002، ص 271-277.

20 صالح، 1999، ص 5-29. لمزيد من التّفصيل حول مميّزات الشعريّة العربيّة في السبعينات وموقع القصيدة الناصريّة منها، راجع: القرنيّ، 2002، ص 278-286؛ الحديديّ، 2002، ص 155-161.

21 ومن الأعمال النثريّة الّتي صدرت للشاعر أذكر كتبه الأربعة في أدب الرحلة، هي على التوالي: **خبط الأجنحة: سيرة المدن والمقاهي والرحيل** (1996)، **تحت أكثر من سماء: رحلات إلى اليمن، لبنان، عمّان، سورية، المغرب وكندا** (2002)، **الخروج من ليوا: يليه في ديار الشحوح** (2010) و**رحلة في بلاد مركيز** (2012). كذلك صدر للشاعر كتاب يحمل عنوان **طريق الشّعر والسّفر** (2008)، تحدّث فيه عن تجربته الشعريّة والطرق الّتي سلكها في مسيرته الشعريّة. علاوة على ذلك، صدرت للشّاعر روايتان، هما: **حيث لا تسقط الأمطار** (2010)، و**هنا الوردة** (2017). راجع: حاج يحيى، 2013، ص 196. راجع الحلقة المسجّلة مع الشّاعر في برنامج "علامات استفهام" على قناة **anb-tv**: ناصر، 2011.

عن أفكاره وآرائه تجاه القضايا المحيطة به. تُرجمت أعماله الشعريّة إلى أكثر من لغة، وقد صدرت له مختارات شعريّة مترجمة إلى الفرنسيّة بعنوان **معراج العاشق** (1998)، وأخرى مترجمة إلى الإيطالية بعنوان **وردة الدانتيلا السوداء** (2002)، وأخرى مترجمة إلى الإنجليزيّة بعنوان **راعي العزلة**، بالإضافة إلى ترجمة مجموعته الشعريّة **مرتقى الأنفاس** إلى اللغة الإسبانيّة.[22]

تأثّر الشّاعر بمصادر مختلفة استمدّ منها معجمه وأسلوبه الشعريّين، ففي البداية، تأثّر بالمفردات البدويّة وبالشعر البدويّ، وقد صرّح أنّ ترحاله بين المدن المختلفة، وترحال قصيدته بين الأنماط التعبيريّة المختلفة، ما هو إلا إرث ورثه من حياة البداوة، أطلق على هذا الإرث اسم "جينات السّفر القديمة".[23] كما وتأثّر الشاعر بالمدرسة العراقيّة في حركة الشعر الحرّ، على رأسها: بدر شاكر السّيّاب (1926-1964) وسعدي يوسف (1934-)، وتأثّر، فيما بعد، بروّاد قصيدة النثر، أمثال أنسي الحاجّ (1937-2014) ومحمّد الماغوط (1934-2006)،[24] بالإضافة إلى ذلك تحدّث الشاعر عن تأثّره بالأعمال الأجنبيّة التي تمّت ترجمتها إلى اللغة العربيّة، من بينها أعمال سان جون بيرس (Saint John Perse 1887-1975)، يانيس ريتسوس (Yannis Ritsos 1909-1990) وقسطنطين كفافيس (Constantin Cavafy 1863-1933).[25]

.....

22. Banipal, 2002.

23 ناصر، 2005. وبخصوص هذا يقول الشّاعر إنّ "مفردات العالم الّذي نعيشه لا تكفي للتعبير عنّا. صحيح أنّنا نعيش في أزمنة حداثة تقنيّة، لكنّها غير كافية على ما يبدو لفهم أنفسنا. فنحن لسنا أبناء اللحظة الراهنة فقط، بل أبناء الماضي أيضًا [...] وبما أنّني متحدّر من أصول بدويّة، وبما أنّني عشت جانبًا من تلك الحياة ولو على صعيد الثقافة والسّلوك والموقف من العالم فقد حضرت في قصيدتي مفردات من تلك الحياة"، (ناصر، 2010، ص 2).

24 ناصر، 2009؛ يوسف، 2011.

25 وعن تأثّره بالأعمال الأجنبيّة المترجمة إلى العربيّة، يقول أمجد ناصر: "جيلنا كان الأكثر عرضة للترجمات بصرف النظر عن جودتها أو أمانتها للأصول. الترجمات، بحسب عبّاس بيضون، تحوّلت عندنا إلى أصول. لنأخذ مثلًا سان جون بيرس أدونيس أو ريتسوس وكفافي سعدي يوسف. تبيّن لنا لاحقًا أنّ هذه الترجمات الّتي أثّرت على جيل كامل

3.2- الأوكسيمورون في شعر أمجد ناصر:

3.2.1- مدخل:

يُعتبر الأسلوب الأوكسيمورونيّ واحدًا من أبرز الأساليب الفنّيّة التي استخدمها الشاعر أمجد ناصر في تشكيل صوره الشعريّة. وإذا نظرنا إلى معدّل توظيف الصورة الأوكسيمورونيّة في الدواوين الأربعة محطّ الدراسة، نلاحظ أنّ هذه المعدّل يتراوح ما بين تعبيرين إلى ثلاثة تعابير أوكسيمورونيّة في كلّ قصيدة، وذلك باستثناء ديوان **سرّ من رآكِ**، والذي وصل فيه معدّل التعابير الأوكسيمورونيّة إلى ثمانية تعابير في كلّ قصيدة. ويرجع ارتفاع معدّل التعابير الأوكسيمورونيّة في ديوان **سرّ من رآكِ**، مقارنةً مع الدواوين الثلاثة الأخرى، إلى كون هذا العمل الشعريّ صورة أوكسيمورونيّة كلّيّة تقوم على جمع المتناقضات بشكل غير مألوف؛ إذ يجمع الشاعر ما بين النشوة والألم، المقدّس والمدنّس، الإنسانيّة والحيوانيّة، وغيرها من المتناقضات. ففي هذا الديوان يتطرّق الشاعر إلى موضوع الشهوة الجسديّة، ويصف اللّقاء الحسّيّ بين جسدي الرجل والمرأة، من هنا، نجده يرتقي بلغته إلى أعلى درجات الكثافة اللغويّة والصوريّة تجنّبًا للابتذال المقترن بموضوع هذا الديوان.

3.2.2- الأنواع الأوكسيمورونيّة:

وبالنظر إلى الأنواع الاوكسيمورونيّة الخاصّة التي يوظّفها الشاعر داخل دواوينه، نلاحظ أنّه يوظّف جميع الأنواع الأوكسيمورونيّة، كالنمط الطباقيّ، الإيجابيّ والسلبيّ، والنمط الاندماجيّ الاستعاريّ والرمزيّ والتشبيهيّ. ومن أمثلة الصور الأوكسيمورونيّة الطباقيّة الإيجابيّة أذكر قول الشاعر في قصيدة "الشجر" من ديوان **مديح لمقهى آخر**:

.....

طبعت بشعر ولغة مترجميها. هذه الأسماء الأجنبيّة الثلاثة حضرت بقوّة في النصّ الشعريّ السبعينيّ وما تلاه قليلًا". راجع: ناصر، 2009. راجع، أيضًا: زقطان، 2002، ص 186-192.

"يا شجر،
أيّها الميّت والحيّ والوطن المبتلى بالرّجال
الصغار".[26]

يجمع الشاعر في هذا المقطع ما بين الحياة والموت ويوحّدهما معًا، فقد نعت الشجر بنعتين متناقضين: "الميّت والحيّ". ويرمز من خلال لفظ "الشجر" إلى وطنه البدويّ الذي رحل عنه منتقلًا إلى المدن والعواصم المختلفة؛ هذا الوطن، على الرغم من ابتعاد الشاعر عنه، يبقى راسخًا في وجدانه وأعماقه، فلا يستطيع أن يتخلّص منه مهما ابتعد عنه، من هنا نجده يصفه بالحيّ والميّت في آن واحد، فهو غائب خارجيًّا، حاضر وجدانيًّا. وهذا أوكسيمورون طباقيّ إيجابيّ، لأنّ كلمة "الميّت" تتناقض بشكل مباشر مع كلمة "الحيّ".

ومن أمثلة الأوكسيمورون الطباقيّ السلبيّ أذكر قول الشاعر في قصيدة "قتل الأب" من ديوان **حياة كسرد متقطّع**:

"نبرة صوته المهدّدة لولده الذي يحذو حذوه (مؤكّدًا ليس دائريّة
الزّمن فحسب بل والعقاب أيضًا) في إهمال دروسه، في شعره
الطويل، في أوهامه المقدّسة لتغيير ما لا يتغيّر".

يتضمّن هذا المقطع أوكسيمورونًا طباقيًّا سلبيًّا، ففي قوله "تغيير ما لا يتغيّر" يجمع الشّاعر ما بين نقيضين، التّغيير والجمود، وقوله "لا يتغيّر" يأتي متناقضًا مع قوله "تغيير"، وذلك من خلال نفي العنصر الثاني بكلمة "لا". وضمير هاء الغائب الموظّف في هذا المقطع يعود على الأب الذي ورّث جميع صفاته لابنه، من هنا، جاءت صفات الابن وتصرّفاته مطابقة لصفات الأب وتصرّفاته، ومن بين هذه الصّفات العناد والإصرار الشديد والعزم والحماس، فهذا الأب، وكذلك الابن، متحمّس لتغيير الأمور المحيطة به، وهو مصرّ

.....

26 ناصر، 2002، ص 70.

على نيّته، حتّى وإن بدت هذه الأمور صعبة ومستحيلة وغير قابلة للتّغيير، وهذا ما يرمي إليه الشّاعر من خلال قوله "تغيير ما لا يتغيّر".

ومن أمثلة الأوكسيمورون الاندماجيّ الاستعاريّ أذكر قول الشاعر في قصيدة "وردة الدانتيلا السوداء" من ديوان **سرّ من رآكِ**:

"أبيض هو الأشقر المحروس
بعشبٍ
ساهرٍ،
عشب الوحش اللطيف الهائج في
السفح".[27]

يتضمّن هذا المقطع تعبيرًا أوكسيمورونيًّا اندماجيًّا استعاريًّا، إذ يستعير الشاعر صفة اللطف من الأشياء اللطيفة، كالورد، مثلًا، وينسبها للوحش الهائج. وهذه الصفة المستعارة، اللطف، متناقضة مع الصفات التي يتميّز بها الوحش الهائج، من عدوانيّة ووحشيّة وقوّة وما إلى ذلك. من هنا، يجمع الشاعر من خلال هذه الصورة الأوكسيمورونيّة بين نقيضين، اللطف والشراسة، ويجعلهما صفتين لشيء واحد، لطيف ومفترس في ذات الوقت.

ومن أمثلة الصور الأوكسيمورونيّة الرمزيّة أذكر قول الشاعر في قصيدة "رؤيا يوميّة" من ديوانه **رعاة العزلة**:

"ما من مرةٍ عدت إلى البيت إلّا وكانت تتبعني سحابةٌ من
الرّصاص، وما من مرّةٍ دخلت إلّا وأدهشتني العائلة".[28]

يعبّر الشاعر من خلال هذا المقطع عن ضيقه بالحياة اليوميّة التي يعيشها في المدن الإسمنتيّة بعيدًا عن أهله وموطنه، فعودته إلى البيت مقترنة دائمًا بشعوره بالتّيه والعزلة والغربة، والإنسان الحزين يرى بكلّ ما يحيط به مصدرًا للشّقاء والعذاب، حتّى وإن كان

.....

27 ناصر، 2002، ص 335.

28 ناصر، 2002، ص 235.

هذا الشّيء مفرحًا بالنسبة للآخرين. ولعلّ هذا ما يقصده الشاعر من خلال استخدامه للتعبير الأوكسيمورونيّ الرمزيّ "سحابةٌ من الرصاص"، فالسحابة، بشكل عامّ، رمز للخير والعطاء والحياة المتجدّدة، أمّا الرصاص فيحمل دلالات القتل والموت وسفك الدماء. من هنا، فإنّ الدلالات التي تحملها كلّ من لفظتي "السحابة" و"الرصاص" متناقضة. فكيف يمكن للسحابة، التي ترمز للحياة والتجدّد والنماء، أن تتكوّن من الرصاص الذي يرمز للموت والقتل؟

ومن أمثلة الصّور الأوكسيمورونيّة التشبيهيّة أذكر قول الشاعر في قصيدة "الغائب"، من ديوان **رعاة العزلة**:

"منْ
مشى ولم يصلْ،
وصلّى صلاة الغائبِ،
منْ
نامَ
على
حجرٍ
فصار ريش نعامٍ؟".[29]

ويتضمّن هذا المقطع صورة أوكسيمورونيّة اندماجيّة تشبيهيّة، إذ يعقد الشاعر علاقة تشابه بين طرفين متناقضين: الحجر، بما يحمله من دلالات الصلابة والجمود، من جهة، وريش النعام، بما يحمله من دلالات اللين والرخاء، من جهة أخرى. فكيف يمكن لشيء شديد الصلابة أن يصبح شيئًا ناعمًا وليّنًا؟ وقد يرمي الشاعر إلى القول إنّ الغائب الذي يتحدّث عنه في هذه القصيدة، مشيرًا إلى ذاته، يمتلك القدرة على التأثير الإيجابيّ في الأمور المحيطة به، فهو قادر على تغيير مجرى الأمور من وضعها السلبيّ الراهن إلى وضع إيجابيّ،

.....

29 ناصر، 2002، ص 209.

لذلك، فهو حين ينام على حجر صلب يصبح هذا الحجر كريش النعام في نعومته وليونته ولطفه.

وفي هذا المجال تجدر بي الإشارة إلى أنّ الصورة الأوكسيمورونيّة الاندماجيّة عند الشاعر أمجد ناصر لم تقتصر على دمج الأسلوب الأوكسيمورونيّ بنمط صوريّ واحد، كدمج الأوكسيمورون بالاستعارة أو دمجه بالتشبيه أو دمجه بالرمز، وإنّما تقوم، في بعض الأحيان، على دمج الأسلوب الأوكسيمورونيّ بأكثر من نمط صوريّ واحد، كالنمط التشبيهيّ والرمزيّ أو النمط الرمزيّ والاستعاريّ. وهي بذلك تقوم على دمج أكثر من نمطين صوريّين في صورة شعريّة واحدة ومركّبة، وهذا الأسلوب المركّب لتشكيل الصّورة الأوكسيمورونيّة ساهم في منح الصورة الشعريّة الأوكسيمورونيّة طاقة إيحائيّة كبيرة، عمقًا وكثافة دلاليّة. ولتمثيل ذلك، أذكر قول الشاعر في قصيدة "الشجر" من ديوان **مديح لمقهى آخر**:

"شربناك في أمسنا علقمًا

وفي يومنا علقمًا

وفي غدنا حجرًا عاقرًا كالسماء".[30]

فالجملة الأخيرة من المقطع السابق تتضمّن صورة أوكسيمورونيّة-رمزيّة-تشبيهيّة-استعاريّة. ففي قوله "حجرًا عاقرًا" يقوم الشاعر باستعارة العقر أو العقم من الإنسان أو الحيوان وينسبه للحجر، والحجر في الوقت ذاته رمز للجمود والموت، فكيف يشبّه الحجر، بما يحمله من دلالات الجمود والموت، بالإنسان الحيّ العاقر؟ بالإضافة إلى ذلك عمد الشاعر على تشبيه الحجر العاقر بالسماء، والسماء رمز للعطاء والخير والتجدّد، وهذه الدلالات الرمزيّة متناقضة مع المشبّه به، وهو الحجر العاقر. هكذا تتقاطع في الصورة الشعريّة الواحدة أربعة أنماط تشكيليّة: الأوكسيمورون، الاستعارة، التشبيه والرمز.

وإذا تتبّعنا نسبة كلّ نوع من الأنواع الأوكسيمورونيّة السابقة، والتي وظّفها الشاعر في دواوينه الأربعة محط الدراسة، نلاحظ أنّ هذه النسب تتغيّر بانتقالنا من ديوان إلى آخر.

.....

30 ناصر، 2002، ص 70.

فإذا أخذنا الأوكسيمورون الطباقيّ، مثلًا، نلاحظ أنّ نسبة توظيف هذا النوع من الأوكسيمورون في الديوان الأوّل تصل إلى 19%، وفي الدّيوان الثاني تصل هذه النسبة إلى 30%، وفي الديوان الثالث تصل إلى 49%، وفي الديوان الأخير تصل نسبة توظيف الأوكسيمورون الطباقيّ إلى 77% (انظر جدول 1). ومن الملاحظ أنّ نسبة توظيف الأوكسيمورون الطباقيّ قد ازدادت بشكل كبير وملحوظ بانتقالنا من ديوان إلى آخر. ولعلّ ارتفاع نسبة توظيف الأسلوب الأوكسيمورونيّ الطباقيّ يرجع إلى وعي الشاعر بالأسلوب الأوكسيمورونيّ وتعمّد اختياره لهذا الأسلوب من بين الأساليب الفنّيّة الأخرى التي يتمّ توظيفها في النصّ الشعريّ الحديث. بمعنى أنّ توظيف هذا النوع من الأساليب الفنّيّة في النصّ الناصريّ قد يكون في بداية المسيرة الشعريّة عنده غير متعمّد ولا يصدر عن وعي عميق لدى الشاعر بهذا الأسلوب، أو لعلّ الشاعر تجنّب توظيف هذا النوع من الصور بشكل كبير في أشعاره، وذلك بسبب الغرابة المقترنة بالصّورة الأوكسيمورونيّة التي تقوم على توحيد الشيء وضده. ولكنّنا كلّما تقدّمنا في المسيرة الشعريّة عند الشاعر، ومع ازدياد إصراره على تقديم المختلف والجديد، والتمرّد على كلّ ما هو مألوف وسائد، نلاحظ أنّ الشاعر يكثر من توظيف الأسلوب الأوكسيمورونيّ الطباقيّ، خاصّة وأنّ الأوكسيمورون الطباقيّ يقوم على جمع المتناقضات بشكل صريح ومباشر، معلنًا بذلك تمرّده الصريح على قيم المنطق والعقل.

جدول 1: توظيف الأوكسيمورون الطباقيّ في أشعار أمجد ناصر

مديح لمقهى آخر	رعاة العزلة	سرّ من رآك	حياة كسرد متقطّع
%19	%30	%49	%77

ومن التّغييرات التي طرأت على نسب توظيف الأنواع الأوكسيمورونيّة المختلفة في دواوين أمجد ناصر، الانخفاض الملحوظ في نسبة توظيف الأوكسيمورون الرمزيّ في الديوان الأخير،

حياة كسرد متقطّع، مقارنة مع الدواوين السابقة. إذ وصلت نسبة توظيف الأوكسيمورون الرمزيّ في الديوان الأوّل إلى 23%، ثمّ 14% في الديوان الثاني، ثمّ 23% في الديوان الثالث، وأخيرًا 7% في الديوان الرابع (انظر جدول 2). ويرجع الانخفاض الذي طرأ على نسبة توظيف هذا النوع من الأوكسيمورون في الديوان الأخير، **حياة كسرد متقطّع**، إلى التغيّر في الأساليب الشعريّة الموظّفة في هذا الديوان، فقد مالت القصيدة الناصريّة في هذه المرحلة الشعريّة إلى النثريّة بشكل أكبر ممّا هو عليه في الدواوين السابقة، وذلك بانتقال الشاعر من كتابة الشعر المنثور في الدّواوين السابقة، إلى كتابة قصيدة النثر التي تظهر على شكل كتلة طباعيّة واحدة على الصّفحة، وهي بذلك تشبه النثر من حيث شكلها الخارجيّ، بالإضافة إلى السمات الأسلوبيّة التي تقرّب هذه القصائد من الأجناس النثريّة، كالسرديّة والوصف المباشر والتفصيليّة وما إلى ذلك. من هنا، اعتمد الشاعر في هذا الديوان على استخدام التعابير البسيطة والتي تصدر عنه بشكل عفويّ وتلقائيّ، ونتج عن ذلك أنّه تخفّف من استخدام الأسلوب الأوكسيمورونيّ الرمزيّ، الذي يتميّز بطاقة إيحائيّة كبيرة، وبالمقابل كثّف من توظيف التعابير الأوكسيمورونيّة الطباقيّة التي تقوم على جمع المتناقضات بشكل صريح ومباشر.

جدول 2: توظيف الأوكسيمورون الرمزيّ في أشعار أمجد ناصر

مديح لمقهى آخر	رعاة العزلة	سرّ من رآك	حياة كسرد متقطّع
%23	%14	%23	%7

بالإضافة إلى ذلك، نلاحظ ارتفاع في نسبة توظيف الأوكسيمورون التشبيهيّ في الديوان الأخير، **حياة كسرد متقطّع**، فقد وصلت نسبة توظيف الأوكسيمورون التشبيهيّ في الديوان الأوّل إلى 9%، ثمّ 6% في الديوان الثاني، ثمّ 1% في الديوان الثالث، وأخيرًا 20% في الديوان الرابع (انظر جدول 3). ويرجع هذا التكثيف باستخدام الأوكسيمورون التشبيهيّ في الديوان الأخير إلى ابتعاد هذا النوع من الأوكسيمورون عن الأسلوب الإيحائيّ واقترابه من الأسلوب التقريريّ التصريحيّ، فالصورة التشبيهيّة تقوم على عقد علاقة

مقارنة بين طرفين منفصلين عن بعضهما البعض، وذلك بخلاف الصور المجازيّة والرمزيّة التي تقوم بمزج عناصرها وتحطيم الحدّ الفاصل بين هذه العناصر. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ الصورة التشبيهيّة تفيد في كثير من الأحيان التوضيح والتفسير والتفصيل، خاصّةً إذا ورد ذكر وجه الشبه بشكل صريح (لذلك يسمّى التشبيه القائم على ذكر وجه الشبه بشكل صريح التشبيه المفصّل). وبما أنّ الديوان الأخير، **حياة كسرد متقطّع**، يتضمّن بداخله الكثير من السمات النثريّة، كالتفصيليّة والسرديّة، كما ورد سابقًا، فإنّ هذا النوع من الأوكسيمورون، أعني الأوكسيمورون التشبيهيّ، قد جاء منسجمًا مع هذه السمات. من جانب آخر، تبيّن النتائج السابقة أنّ الشاعر قلّل من استخدام الأوكسيمورون التشبيهيّ في الديوان الثالث، **سرّ من رآكِ**، والذي يتناول فيه موضوع التجربة الحسّيّة، وهو موضوع لا يمكن تناوله بشكل صريح ومباشر.

جدول 3: توظيف الأوكسيمورون التشبيهيّ في أشعار أمجد ناصر

مديح لمقهى آخر	رعاة العزلة	سرّ من رآك	حياة كسرد متقطّع
%9	%6	%1	%20

3.2.3- السّمات الفنّيّة للصور الأوكسيمورونيّة:

وإذا حاولنا تحديد السمات الفنّيّة التي تتميّز بها الصورة الأوكسيمورونيّة عند الشاعر أمجد ناصر، نلاحظ أنّ هذه الصور تميل إلى طابع الغموض الدلاليّ والكثافة والجدّة والابتكار والإيجاز والخيال والقدرة على إثارة الدهشة والابتعاد عن المألوف. ولتمثيل ذلك أذكر قول الشاعر في قصيدة "الجبل" من ديوان **مديح لمقهى آخر**:

"لك الآن أن تشتهي منزلًا في جنوبِ
الوطنْ

وتبدأه بالشجرْ
وأنت تحبّ من الشجر الأرزَ،
فخذ أرزةً،
فرعها طيّبٌ
وامض في الأرض، لا تلتفت للوراءِ
فما الأرز إلا أراغنُ أطفالنا الميّتين".[31]

يتضمّن المقطع السابق تعبيرًا أوكسيمورونيًّا تشبيهيًّا رمزيًّا، وذلك في قوله "فما الأرز إلا أراغن أطفالنا الميّتين"، إذ يشبّه شجر الأرز بأراغن الأطفال الميّتين، وبذلك يجمع ما بين نقيضين: الشّجر، من جهة، والذي يحمل دلالات الطبيعة، الصحّة، الخير، النقاء، العطاء، التجدّد والحياة. والأطفال الميّتين، من جهة أخرى. وبذلك يصوّر الشاعر للقارئ كيفيّة انبثاق الحياة والتجدّد من الموت، أو بمعنى آخر يجعل الموت (أراغن أطفالنا الميّتين) سببًا للحياة (الأرز)، فكيف ممكن للموت أن يثمر الحياة؟ ومن خلال هذه الصورة الأوكسيمورونيّة يصوّر لنا الشاعر كيف تؤدّي التضحية بالنفس والموت في سبيل القضيّة إلى إحياء القضيّة ودفعها إلى الأمام، وبالتالي فإنّ موت الفرد قربانًا عبارة عن إحياء للآخرين.[32] وشجر الأرز يرمز إلى القوّة والقداسة والخلود، وبذلك يشير الشاعر إلى قداسة الأطفال الميّتين، أو المناضلين بشكل عامّ، وخلودهم وقدرتهم على تغيير الأمور بشكل

.....

31 ناصر، 2002، ص 33.

32 وفي هذا المجال تجدر بي الإشارة إلى أنّ قضيّة البعث أو الولادة الجديدة بعد الموت، تعتبر ثيمة متكرّرة في الشعر العربيّ الحديث عامّة. ويعود هذا المبنى القصصيّ للبطل الّذي يموت قربانًا، ثمّ يولد من جديد، ويعيد الخصب للحياة إلى "أساطير الخصب" أو "أساطير البعث". لمزيد من التفصيل راجع: البستانيّ، 1986، ص 194–196؛ الصّبّاغ، 2002، ص 344–367؛ الجيّوسيّ، 2001، ص 794–822؛ إسماعيل، 2003، ص 169–204؛ العظمة، 1988، ص 223–288؛ أحمد، 1978، ص 288–302؛ نصر، 1978، ص 17–56؛ خليل، 2003، ص 333–337؛ حلاوي، 1994؛ حمّود، 1986، ص 135–153؛ الجزائريّ، 2000، ص 27–57؛ عصفور، 2008، ص 293–298، 153–163، 231–260.

إيجابيّ. وهذه الصّورة الأوكسيمورونيّة تتميّز بطاقة فنّيّة كبيرة، فهي تحمل سمة الغموض والكثافة الدلاليّة وبالتّالي التعدّديّة الدلاليّة، وتتميّز كذلك بميّزة الخياليّة، إذ تجمع العناصر المتباعدة بصورة جديدة وغريبة. كما وأنّها تتميّز بطابع الإيجاز والاختزال، إذ تقتصر على عدد محدّد من الألفاظ التي لا تلبث وأن تتّسع وتمتدّ لتشمل الكثير من الشرح والتفسير.

إلى جانب الصور الأوكسيمورونيّة التي تتميّز بطاقة فنّيّة كبيرة، نلاحظ وجود بعض الصّور الأوكسيمورونيّة التي تتميّز بطاقة فنّيّة محدودة، خاصّة الصور الواضحة التي لا تحتاج إلى مجهود ذهنيّ كبير لإدراكها وفهمها، بالإضافة إلى الصور التقليديّة، المألوفة والشائعة. ومن أمثلة ذلك:

"على أنّه ماثل الصخر في قلبه
(كان أيضًا وديعًا وسهلًا)".[33]

يصف الشّاعر من خلال هذه القصيدة شخصيّة الشافعيّ، وينسب لها صفتين متناقضتين: القوّة والحزم (ماثل الصخر في قلبه)، من جهة، والوداعة والسماحة (كان أيضًا وديعًا وسهلًا)، من جهة أخرى. وقارئ هذه الصّورة الأوكسيمورونيّة لا يحتاج لأن يبذل جهدًا ذهنيًّا كبيرًا كي يدرك بأنّ الموصوف يمكن أن يكون حازمًا وقويًّا في حالات معيّنة، وسهلًا ووديعًا في حالات أخرى.[34] وتتميّز هذه الصورة الأوكسيمورونيّة بالبساطة والوضوح الدلاليّ، خاصّة وأنّ الشاعر أضاف إشارات معيّنة تخفّف من حدّة التناقض الظاهر بين الصفتين، كقوله "على أنّه"، وقوله "أيضًا"، بالإضافة إلى استخدامه لتقنيّة التقويس "()"، وتهدف جميعها إلى تقريب الصورة من منطقيّة العقل، وإزالة اللامنطقيّة المقترنة بنسب صفتين متناقضتين لشخص واحد.

.....

33 ناصر 2002، ص 40.

34 ويذكّرنا هذا بقول عنترة بن شدّاد في معلّقته:
"أثني عليّ بما علمت فإنّني سمحٌ مخالطتي إذا لم أظلم
فإذا ظلمت فإنّ ظلمي باسلٌ مرٌّ مذاقته كطعم العلقم"
راجع القصيدة في: حمد 2012، ص 75.

بالإضافة إلى ذلك، نجد عند الشاعر بعض الصور الأوكسيمورونيّة التقليديّة الشائعة والمألوفة، ومن أمثلة ذلك اعتبار الحبّ مصدرًا للشقاء والتعاسة، والنظر إلى المحبوبة على أنّها قاتلة؛ فهذا النوع من الصور الأوكسيمورونيّة سائد وشائع في الشعر العربيّ، الحديث منه والكلاسيكيّ. كقول الشاعر في قصيدة "تعزيم" من ديوان **سرّ من رآكِ**:

"جرح
الحبّ
الطّويل".[35]

ومن الصور الأوكسيمورونيّة المتكرّرة في الشعر العربيّ الصور القائمة على نسب صفة الضيق للدنيا أو الأرض، وذلك من خلال الأوكسيمورون الاستعاريّ الذي يقوم على استعارة صفة الضيق من المساحات المحدودة، ونسبها لشيء يتميّز بالسعة واللامحدوديّة، كالأرض أو الدنيا. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة "عجلون" من ديوان **رعاة العزلة**: "فقد ضاقت بي الدنيا"،[36] وقوله كذلك في قصيدة "صحراء ‘عودة أبو تايه’" من ديوان **مديح لمقهى آخر**: "لقد ضاقت الأرض في قامة الإبلِ".[37] وهذه الصور الأوكسيمورونيّة الشائعة والمألوفة باتت فاقدة لوهجها وللإثارة المقترنة بتجميع عناصرها المتناقضة.

3.2.4- الثنائيّات الضدّيّة في الصور الأوكسيمورونيّة:

وبالنظر إلى الثنائيّات المتضادّة التي يجمعها الشاعر داخل صوره الأوكسيمورونيّة، نلاحظ أنّ هذه التناقضات تدور حول أربعة محاور رئيسيّة، وهي: الحبّ والكره، الحياة والموت،

.....

35 ناصر، 2002، ص 357.

36 ناصر، 2002، ص 190.

37 ناصر، 2002، ص 66. ويذكّرنا هذا بقول محمود درويش: "تضيق بنا الأرضُ. تحشرنا في الممرّ الأخيرِ، فنخلع أعضاءنا كي نمرّ وتعصرنا الأرضُ". درويش 1994، مج 2. ص 329.

الأنا والآخر، وأخيرًا، الواقع والحلم. فهذه التناقضات تتكرّر في أشعار أمجد ناصر، إمّا بصورة صريحة، وإمّا عن طريق تناقضات أخرى تدور في نفس هذه المحاور.

3.2.4.1- الحبّ والألم:

وثنائيّة الحبّ والعذاب، أو الحبّ والكراهيّة من أكثر الثنائيّات تكرارًا في أشعار أمجد ناصر، كقوله:

"منْ
أحبَّ،
وارتعشَ،
وكره، وانتفضَ".[38]

ساوى الشاعر في هذا المقطع ما بين الحبّ والكره، وذلك من خلال توظيفه للأوكسيمورون الطباقيّ "أحبّ [...] وكره". وفي مواقع أخرى اعتبر الشاعر الحبّ مصدرًا للأذى والتسلّط "سطوة الحبّ"،[39] اليأس "سورة حبّ يائسة"،[40] الهذيان "أهذي من الحبّ"،[41] الاحتراق "تعيش قصّة حبّ ملتهبة"،[42] والجرح "جرح الحبّ الطويل".[43] كما ونظر إلى الحبيبة على أنّها جارحة وخائنة "والحبيب جارح القلوب الخؤون"،[44] وقاتلة في بعض الأحيان "ودمي الذي تسفكين أبيضُ".[45] وجعل كذلك اللقاء الحسّيّ بين الرجل والمرأة مقترنًا بالألم والمعاناة

.....

38 ناصر، 2002، ص 206.
39 ناصر، 2004، ص 137.
40 ناصر، 2004، ص 120.
41 ناصر، 2002، ص 349.
42 ناصر، 2004، ص 110.
43 ناصر، 2002، ص 357.
44 ناصر، 2004، ص 115.
45 ناصر، 2002، ص 352.

"جسدك قاطعٌ كالكلمة التي رميتها فصار تفّاح القبلة نردًا، كسكّين تقطع وتقطع ولا تترك أثرًا".[46] وفي المقابل، اعتبر أنّ الألم الذي تسبّبه له المعشوقة دواء شافٍ، لذلك نجده يطلب المزيد من الألم والسمّ والبلاء "اذرفي يا خرزة الأفعى يا عين الغفلة القاتلة سمّك الشافي"[47]، "هذي الكأس جنّبينها وهذا البلاء جرّعنيه".[48]

وفي هذا السياق لا بدّ من تسليط الضّوء على ديوان **سرّ من رآكِ** بشكل خاصّ، باعتباره صورة أوكسيمورونيّة كلّيّة تجمع ما بين ثنائيّة الحبّ والمعاناة،[49] إذ وصف الشاعر من خلال هذا الديوان تجربة حسّيّة إيروسيّة مقترنة بالعذاب والمعاناة والألم، وهو بذلك قام بتركيب صورة أوكسيمورونيّة كلّيّة نتوصّل إليها من خلال الدّيوان ككلّ. فقال:

"الأسود يواري القوّة ويدّخرها
القوّة التي تبسط
الكهرباء التي تشلّ
الإرهاب المجرّب
فتنة الذّهب الكبرى
تسيل على الكاحل
تقترح حربًا تدوم

.....

46 ناصر، 2004، ص 101.

47 ناصر، 2002، ص 353.

48 ناصر، 2002، ص 355. وتجد بي الإشارة هنا إلى أنّ الأوكسيمورون القائم على الجمع ما بين الحبّ والعذاب أو الحبّ والألم يتميّز بالطابع التقليديّ، فهذا النوع من الأوكسيمورون شائع في شعرنا العربيّ القديم والحديث، ومن أمثلة ذلك قول المتنبّي: "ففي فؤاد المحبّ نار جوى/ أحرّ نار الجحيم أبردها". راجع: المتنبي، د.ت. ص 8.

49 أشار الناقد عيسى مخلوف إلى قضيّة دمج الحبّ والألم في ديوان **سرّ من رآك**، فقال: "كنت أظنّ الوجه الّذي رأيته في روما ذات ربيع، وجه القدّيسة تيريزا الآبليّة كما نحتها برنيني، هو الوجه الأجمل من حيث الجمع بين الألم والنشوة، وأمامها الملاك الّذي يطعنها طعنة حبّه، وإذا بي أرى الوجه الّذي نحته أمجد، الوجه الجامع، ليس فقط بين ألم ونشوة، بين صرخة معلنة وأخرى مكتومة، بل بين ما يتجاوز ذلك إلى ما يوحّد المتناقضات، إلى شهقة تبطل عندها الفواصل بين الحياة والموت". راجع: مخلوف، 2002، ص 327. من جهته، أشار النّاقد ماهر شرف الدّين إلى هذه القضيّة، بقوله إنّ ديوان **سرّ من رآك** يصوّر لنا "عذوبة العنف"، فقد نجح ناصر في هذا الديوان "بتقطير العذوبة من العنف، باستخلاص الرّحيق من زهرة الشّوك". راجع: شرف الدّين، 2011.

[...]
العذاب
مصوّرٌ
مغتلمٌ
ومشتبه".[50]

صوّر الشاعر من خلال هذا المقطع التجربة الحسّيّة على أنّها كهرباء، إرهاب، فتنة، حرب وعذاب. وهذه المعاني السلبيّة متناقضة تمامًا مع شعور اللذة المقترن باللقاء الحسّيّ. وفي موقع آخر، جعل فكرة القبلة مسبّبة لشيئين متناقضين، العسل والدّم، فالعسل يرمز إلى اللّذة والحلاوة، بينما يشير الدّم إلى المعاناة والعذاب والألم: "عسلٌ ودمٌ على شفتي من فكرة القبلة".[51]

ومن أجل إبراز المعاناة المقترنة بالحبّ وبالتجربة الحسّيّة، عمد الشاعر على تصوير جسد "الآخر"، الجسد الأنثويّ، على أنّه مكان مرتفع يتمّ العبور إليه، وهذا الارتفاع مقترن بالمشقّة والمعاناة:

"أشممنا رائحة تفاحٍ
ونحن نصعد".[52]
"أنظر إليك في أطناب المنعة
حيلتي لا شيء أمام سحر الواصلين
على أطراف أصابعهم إلى أعالي الخدر.
بلا
درجٍ

.....

50 ناصر، 2002، ص 341-342.
51 ناصر، 2002، ص 386.
52 ناصر، 2002، ص 374.

أسمع أنفاسنا تعد بأكثر مما
حازته يدٌ لوّحت بعرجون".[53]

بالإضافة إلى ذلك، صوّر الشاعر جسد المعشوقة على أنّه مكان عميق وضيّق، وذلك من خلال وصف العضو الأنثويّ بأوصاف تفيد الاستدارة والضيق، ولكي يتمكّن الجسد الذكوريّ من اختراق هذا الضيق عليه أن يمرّ بتجربة الألم والمعاناة: "حيث تنزلق الأفعى المرقّطة في النداوة"،[54] "وشعشعتنا زهرة الأفيون فوّاحة في الشّقّ"،[55] "هرق أعنابٍ في المضائق"،[56] "وأنا أشقّ الليل بالأنفاس"،[57] "أدخليني مدخل ضيقٍ لنصعد بالألم".[58]

كما وصوّر الشاعر هذا الجسد على أنّه شيء محروس من الصعب الوصول إليه، من هنا، فإنّ اختراقه مقترن بالمعاناة والمشقّة. وقد اقترن هذا الجسد أيضًا بالغموض ممّا زاد من الشوق إليه:

"حرٌّ وطليقٌ السارح في الظّلمة
يحتمي بسفحه ويثقب الرّائين ببرعمٍ قاتمٍ".[59]
"أريد
أن
أراه
خارجًا من خدره
جاذبًا
إليه

.....

53 ناصر، 2002، ص 383.
54 ناصر، 2002، ص 374.
55 ناصر، 2002، ص 371.
56 ناصر، 2002، ص 373.
57 ناصر، 2002، ص 379.
58 ناصر، 2002، ص 395.
59 ناصر، 2002، ص 344.

ريق الصّباح".[60]

"أبيض هو الأشقر المحروس بعشب

ساهر".[61]

"ها إننا نجلو غموض الفم

ونعطي معاني شتّى لإطباقة الشفتين

نشمّهما

نقبّلهما

نغسلهما بالرضاب

لنوقظ النحلة

ونلثم القمر ذا الخدّين

نصقل صدعه

ونلمس الخاتم القريب من العشب

غامضًا لم ينكشف لعين

احتلمنا به في أحضان نسائنا

فدفقت سخونةٌ في القطن

الملاءات تبقعت بجوز الهند".[62]

وأخيرًا، يبدو هذا الجسد متمرّدًا ممتنعًا، ممّا يزيد من المعاناة والرغبة الملحّة في استحواذه:

"ذو الغرّة

يتصوّح برائحة أسدٍ نائمٍ

مهيأ للأخذ

.....

60 ناصر، 2002، ص 351.

61 ناصر، 2002، ص 335.

62 ناصر، 2002، ص 369.

ممتنعٍ ومزدجرْ".[63]

من كلّ ما تقدم، يتّضح لنا أن جسد المعشوقة عبارة عن شيء صعب المنال، فهو مرتفع، ضيّق، غامض، ممتنع ومحروس؛ والعبور إلى هذا الجسد مقترن بالألم، العذاب، التّعب والمعاناة، غير أنّ هذه المعاناة تقود في نهاية المطاف إلى الفوز به، وفي هذه اللّحظة تتحقّق المتعة والسّرور:

"سرّ من رآك
من وضع يدًا على صابونة الرّكبة
من غطّ إصبعًا في السّرّة
واشتم سرًّا
سرّ من أسدل مرفقًا
على ضمور الأيطل
من شارف النّبع وشاف".[64]

ولم يقتصر هذا الدّيوان على جمع ثنائيّة الحبّ والعذاب، بل تضمّن كذلك صورة أوكسيمورونيّة كلّيّة تجمع ما بين المقدّس والمدنّس، الحيوانيّ والإنسانيّ، إذ صوّر الشاعر التجربة الإيروسيّة على أنّها شيء مقدّس يتمّ العبور إليه لهدف التطهير، وهذا متناقض مع التصوّر المألوف للتجربة الحسّيّة، والتي تقترن، بشكل عامّ، بالمعاني السلبيّة وبالجوانب الغريزيّة لدى الإنسان. وقد وظّف الشاعر الكثير من الرموز المستقاة من الدين الإسلاميّ، والتي تحمل دلالة التطهير والقداسة ليصف التجربة الإيروسيّة، ممّا ساهم في إبراز حدّة التناقض ما بين المدنّس والمقدّس:

"يصلون إلى الجوهرة ضارعين
زحفًا على الأكواع".[65]

.....

63 ناصر، 2002، ص 364.

64 ناصر، 2002، ص 363.

65 ناصر، 2002، ص 349.

فالصّورة الحسّيّة السابقة لمجموعة الأشخاص الذين يصلون إلى المعشوقة "ضارعين زحفًا على الأكواع"، تجعلنا نتخيّل وكأنّ هذه المعشوقة شيء إلهيّ ومقدّس. وهذا ما نجده أيضًا في قصيدة "معراج العاشق"، إذ وظّف الشاعر رمز المعراج والحجّ مشيرًا إلى أنّ جسد المحبوبة موجود في مكان مرتفع في السماء، ويتمّ العبور إليه لهدف التطهير:

"بهذا الاسم ليأتي إليك عابرون
سيماهم من ليلك على وجوههم
مستوحشين
خاسرين
[...]
لتتلطّف الأكفّ وهي تدفعنا بين الأعمدة
قانطين من الوصول إلى الثّمرة المضاءة
بوهج الأعماق
[...]
طلعنا عليك من كلّ فجّ
[...]
"بهجة عائدين من المعارج
إلى سرر دافئة في البيوت".[66]

وإذا أخذنا عنوان القصيدة "معراج العاشق"، والمقطع الأخير منها، "بهجة عائدين من المعارج إلى سرر دافئة في البيوت". نلاحظ أنّ القصيدة متناصّة مع قصّة الإسراء والمعراج، وبذلك يكون الجسد الأنثويّ شيئًا سماويًّا مقدّسًا يتمّ الصعود إليه لهدف التطهير، أمّا اللقاء الحسّيّ بهذا الجسد فهو عبارة عن معجزة سماويّة تمرّ بلمح البصر، وعند العودة منها نجد الأسرّة لمّا تزل دافئة. بالإضافة إلى ذلك، في القصيدة تناصّ دينيّ مع الآية القرآنيّة:

.....

66 ناصر، 2002، ص 356-374.

{سيماهم في وجوههم من أثر السّجود}[67] وهذا الاستحضار للنّصّ القرآنيّ يضفي سمة القداسة لهذه المعشوقة التي يأتي إليها العابرون وتكون سيماهم على وجوههم. ومن الملاحظ أيضًا أنّ استخدام ضمير جماعة الغائبين، بدلًا من استخدام ضمير المتكلّم المفرد، يساهم هو الآخر في خلق دلالة القداسة المنسوبة للمعشوقة، هذا بالإضافة إلى توظيف الكثير من الألفاظ الصوفية التي تحمل دلالة القداسة الإلهيّة وعمليّة التطهير، كقوله: "قانطين من الوصول إلى الثمرة المضاءة بوهج الأعماق"، فالثمرة المضاءة تشير إلى النور الإلهيّ، ولفظة "قانطين" مستحضرة من النصّ القرآنيّ: {قل يا عبادي الذين أسرفوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله إن الله يغفر الذّنوب جميعًا إنّه هو الغفور الرّحيم}.[68] وقد استخدم الشاعر هذا المصطلح القرآنيّ للإشارة إلى أنّ هؤلاء "العابرين" إلى المعشوقة قد فقدوا الأمل من الوصول إليها.[69] وقوله كذلك "طلعنا عليك من كلّ فج" متناصّ مع الآية القرآنيّة: {وأذّن في النّاس بالحجّ يأتوك رجالًا وعلى كلّ ضامر يأتين من كلّ فجٍّ عميق}.[70] والحجّ في النصّ القرآنيّ يكون من أجل الله ومن أجل التكفير عن الذنوب،[71] أمّا في النصّ الشعريّ فيكون الحجّ إلى المعشوقة التي يأتونها من كلّ فجّ.

بالإضافة إلى الصّورة الأوكسيمورونيّة الكلّيّة القائمة على دمج الألم والحبّ، المقدّس والمدنّس، يشكّل ديوان **سرّ من رآكِ** صورة أوكسيمورونيّة كلّيّة تقوم على دمج الحيوانيّ والإنسانيّ وتوحّدهما معًا. فقد قام الشاعر بتجريد الإنسانيّ من إنسانيّته وثقافته وموروثه الاجتماعيّ، ليعود به إلى أصله وطفولته وبدائيّته، فيلبّي نداء غريزته، وهو بذلك يجعل الإنسانيّ والحيوانيّ مقترنين، على الرّغم من التناقض الظّاهر بينهما. فإذا راجعنا لغة هذا

.....

67 **القرآن**، (48:29).

68 **القرآن**، (39:53).

69 وفي هذا المجال يقول الناقد محمّد شمس الدين إنّ المرأة الّتي وصفها ناصر في **سرّ من رآك** هي امرأة وآلهة في آن واحد، "وهي -كامرأة- جسدٌ وشفتان وعينان وقدمان وسرَّة وشهوة واشتهاء إلى ما هنالك من مُحسِّنات المرأة وجسديَّتها. إلّا أنّها كإلهة (ما يُذكَّر بالعصر الوثنيّ)، يستقطر منها الشّاعر ميتافيزيك المرأة حيث تُغسَل قدماها بماء النّذور، حيث تُولد وتشبُّ وتشيب الكائنات في بارق كاحلها". راجع: شمس الدّين، 2011.

70 **القرآن**، (22:27).

71 السّيوطيّ، د.ت. ص 436.

الديوان، نلاحظ أنّ الشاعر قد استخدم الكثير من الأوصاف المستقاة من عالم الحيوان ليشير من خلالها إلى التجربة الإيروسيّة الإنسانيّة، فقال:

"أميراك الباسلان

(... تأهّلا في بلاط الجلالة لزمرّدة التّاج)

مغموران بفتوحات الذّهب

متحرّران من طاعة الوصيّ

ومن غيرة الوصفاء

يعبران سياج الوحش

فيضيئان ظلمة قلبه".[72]

حاول الشاعر من خلال هذا المقطع تخليص الجسد من القيود الاجتماعيّة والثقافيّة المفروضة عليه، والعودة به إلى بدائيّته الأولى، ولعلّ هذا ما أشار إليه من خلال قوله "متحرّران من طاعة الوصيّ". والهدف من وراء هذا التحرّر هو تلبية نداء الجسد والغريزة، فبعد تحرّر الجسد من الوصايا والقيود تتحقّق المتعة اللامحدودة "يعبران سياج الوحش فيضيئان ظلمة قلبه". وقد استخدم الشاعر في المقطع السابق لفظة "الوحش" المستقاة من عالم الحيوان، وأشار من خلالها إلى الجسد الذكوريّ.

ومن أمثلة ذلك، أيضًا، قوله:

"بهذين الحقلين المحروثين

بقرني ثورٍ سأضمن القطافَ".[73]

"الرّائحة تعود لتذكّرُ

[...]

.....

72 ناصر، 2002، ص 370.

73 ناصر 2002، ص 331.

بأكباشٍ يهيجها البولُ".[74]

"سأجهل جهلًا يحرّر الفهد من مرس الصّيدِ

وأرسله ليرعى نمش العشرين

[...]

سأحرثك بقوّة البدائيّينَ

وأحتفر كنوزك بيدين تقودان القرن

إلى استغاثة تدمي أديم الأبيض

الممتنّ لنفسه".[75]

إنّ الجسد الذي يصوّره لنا الشاعر في هذا الديوان غير ملتفّ بالخطيئة والندم، بل بالسلام الداخليّ الذي يعيده إلى بدائيّته الأولى بعيدًا عمّا تمليه الأفكار والتقاليد والأديان، لذلك نجده يبثّ رائحته وبوله ولا يبالي، يغوي ويغتوي، يثور كالوحوش والثيران والأكباش.

3.2.4.2- الحياة والموت:

وتعدّ ثنائيّة الحياة والموت من الثّنائيّات المتكرّرة في أشعار ناصر، فقد جمع كثيرًا ما بين الحياة والموت، وساوى ما بين الأحياء والأموات، إمّا عن طريق دمج الحياة والموت بشكل مباشر، أو استعارة صفات الأحياء ونسبها للأموات، أو استحضار رموز مختلفة تتعلّق بجدليّة الحياة والموت.[76] ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة "الأميرة في برج الأسد"، من ديوان **حياة كسرد متقطّع**:

"وهناك أصواتٌ تكأكئ في أجساد لغيرها فتحيا وتموت في منفى

.....

74 ناصر 2002، ص 326.

75 ناصر 2002، ص 397-398.

76 هناك ثنائيّات أخرى تدور في محور الحياة والموت، غير أنّها لا تقوم على ذكر الحياة والموت بشكل صريح، أذكر منها: المطر والجفاف، الحركة والجمود، السّعة والضّيق، النّور والظّلام، الحديث والصّمت، الوجود والعدم، اللّيل والنّهار، الأبيض والأسود، الحوزة والفقدان، البداية والنّهاية وغيرها.

هزليّ".[77]

ويتضمّن هذا المقطع الشعريّ صورة أوكسيمورونيّة طباقيّة، تقوم على التناقض المباشر ما بين عنصريّ الحياة والموت، وذلك في قوله "فتحيا وتموت".

ومن أمثلة الاوكسيمورون التشبيهيّ- الرمزيّ الذي يقوم على دمج عنصري الحياة والموت، أذكر قول الشاعر في قصيدة "Plane Spotters At Hatton Cross" من ديوان **حياة كسرد متقطّع**:

"فأولئك الذين يكادون يعانقون الهدير التّوبيديّ، الخطم الفولاذيّ
الكبير، الجسم المنساب عندما يقترب جعلوا الانتظار الصّامت، المثابر
مهادًا لولادة الشيء من قلب المجهول".[78]

وفي هذا المقطع وصف الشاعر الانتظار بصفتين متناقضتين، الصمت، بما يحمله من دلالات الجمود والموت، من جهة، والمثابرة، بما تحمله من دلالات الحياة والحركة والنشاط، من جهة أخرى، وذلك من خلال الأوكسيمورون الرمزيّ. كما ويتضمّن هذا المقطع صورة أوكسيمورونيّة أخرى، إذ شبّه الشاعر الانتظار الصامت بالشيء الذي يمهّد للولادة، والانتظار الصامت يرمز للجمود والانتهاء، وهذه الدلالات الرمزيّة متناقضة مع دلالة الولادة.

ومن أمثلة الأوكسيمورون الاستعاريّ-الرمزيّ الذي يقوم على دمج عنصري الحياة والموت، أذكر قول الشاعر في قصيدة "الفتى" من ديوان **مديح لمقهى آخر**:

"ولي، أن أتابع هذي الطيور التي
تتشرّب روح الفتى
قهوةً في الصّباح المديد
وتستلّ من دوحة القلب

.....

77 ناصر، 2004، ص 125.
78 ناصر، 2004، ص 91.

نصل القصائد

والطير،

والحجر الحيّ، والنسوة العاريات".[79]

يتضمّن هذا المقطع صورة أوكسيمورونيّة استعاريّة-رمزيّة، وذلك في قوله "والحجر الحيّ"، إذ استعار الشاعر صفة الحياة من الأحياء، ونسبها للحجر، بما يحمله من دلالة الجمود والموت، وبذلك نعت الحجر بصفة مناقضة للدّلالات الرمزيّة التي يحملها، وهذه الصفة هي صفة الحياة.

3.2.4.3- الواقع والحلم:

والثنائيّة الضدّيّة التي تلي ثنائيّة الحياة والموت من حيث نسبة حضورها هي ثنائيّة الواقع والحلم أو الحقيقة والخيال. فقد دمج الشاعر ما بين الواقع والحلم، خاصّة في ديوانه الأخير **حياة كسرد متقطّع**، وهذا الدّيوان يعبّر عن حدّة كسر المسلّمات الشعريّة، إذ اتّخذ الشّاعر في هذا الدّيوان الأسلوب النثريّ أداة للتّعبير، كما وكتب القصيدة النثريّة وفقًا لمعناها الاصطلاحيّ، أي اتّخذت القصيدة عنده شكل النّثر من حيث مبناها الخارجيّ، ومن بين الخطوات الجريئة والأساليب الغريبة وغير المألوفة التي وظّفها الشاعر في هذا الديوان الأسلوب الأوكسيمورونيّ الذي يقوم على صهر الواقع والحلم ودمجهما معًا بشكل غير مألوف ومثير للدهشة.[80] ولتمثيل ذلك أذكر قصيدة "آكل الشوكولاته في المكتبة العامّة" من ديوان **حياة كسرد متقطّع**:

"ليست الصحف والملاحق العديدة التي يفرشها أمامه وينقل نظّارتيه

المربّعتين بينهما كشاشتيّ مسح فضائيّ هو ما يجيء من أجله إلى

.....

79 ناصر، 2002، ص 83.

80 لقد أشار الشّاعر إلى أسلوب دمج الحلم بالواقع الّذي وظّفه في ديوانه **حياة كسرد متقطّع**، وأطلق عليه اسم "الهلوسة الحلميّة"، فقال: "ما هو مهمّ، في ما تلحظه التسمية، هو الشكل الكتابيّ للقصيدة المختلف عن قصائدي السابقة الّذي تمليه طبيعة اشتغالات القصيدة نفسها. فهو شكل يحتلّ عرض الصفحة كلّها لا حاشيتها اليمنى، ويفيد من آليّة السرد القصصيّ، والهلوسة الحلميّة". راجع: ناصر، 2008، ص 49.

المكتبة العامّة بل كيس الشوكولاته الزهريّ اللون المرسومة عليه دببة
صغيرة الذي يبتاعه من محلّ الأطفال في 'تريتي سنتر'
[...]
يحرّك نظّارتيه من صحيفة إلى أخرى ويده تجوس في الكيس
الزهريّ وعندما تعود خاوية يضع رأسه على الصّحف وينام حالمًا،
كما يوحي لي كيانه الرخويّ الذي يتماوج بين لحظة وأخرى، أنّه
صار كيس شوكولاته يمدّ إليه يده ويأكله حبّةً حبّة".[81]

دمج الشاعر في المقطع الأخير من القصيدة ما بين الواقع والحلم، وأزال الفواصل والحدود بينهما؛ فآكل الشكولاته الذي وصفه في بداية القصيدة يبدو حقيقيًّا، غير أنّه تحوّل في المقطع الأخير إلى كيس شوكولاته، وما زاد من غرابة الصورة وفرادتها قوله: "يمدّ إليه يده ويأكله حبّةً حبّة"، فالمتلقّي لا يعرف من يمدّ يده؟ وإلى أين يمدّها؟ وما هي العناصر الحقيقيّة والخياليّة؟ وبذلك تثير هذه الصورة دهشة المتلقّي، وهذا ما يسمّى بعنصري المفاجأة والدهشة، وهي إحدى العناصر الشعريّة التي يتمّ توظيفها في قصيدة النّثر، كما ورد في تعريفات قصيدة النثر عند روّاد قصيدة النثر العربيّة كأنسي الحاجّ وأدونيس.

3.2.4.4- الأنا والآخر:

وظّف الشّاعر الكثير من الصّور الأوكسيمورونيّة التي تقوم على الدّمج ما بين الذات والآخر، ولعلّ انتقال الشاعر إلى أماكن جغرافيّة كثيرة ومختلفة في العالم جعله يعيد النظر إلى ذاته وكينونته ليقارن بينها وبين الآخر المختلف، ففي بداية حياته انتقل من الصحراء إلى مدينة عمّان، وواجه مكانًا مختلفًا عن حياة البداوة القبليّة، ومن ثمّ انتقل إلى بيروت، فأصبح الاختلاف بين ذاته وبين الآخر أكبر، ثمّ انتقل إلى قبرص ليواصل رحلة اكتشاف الذات والآخر، وأخيرًا انتقل إلى لندن، وفي هذا المكان اتّسعت الفجوة بين الذات والآخر، لأنّ الآخر

81 ناصر، 2004، ص 25-26.

في هذه الحالة مختلف كلّيًّا عن ذات الشاعر.[82] ومن الممكن النظر إلى الآخر باعتباره الثقافة الغربيّة التي انفتح عليها الشاعر بانتقاله إلى لندن، وفي هذه الحالة تكون الذات الشرقيّة والآخر الغربيّ، وقد يكون الآخر كذلك المرأة أو الجسد الأنثويّ الذي يتمّ العبور إليه كما يظهر في ديوان **سرّ من رآكِ**، وفي هذه الحالة تكون الذات ذكوريّة والآخر أنثويًّا. كذلك يمكن النظر إلى الذات على أنّها يحيى النعيميّ، اسم الشاعر الحقيقيّ الذي حدّده له الأهل والموروث، أمّا الآخر فهو أمجد ناصر، الاسم الذي اختاره الشاعر لنفسه رافضًا التبعيّة للعائلة، ومتمرّدًا على الموجود والمألوف، ومختارًا لنفسه الاسم الذي يريده،[83] وفي هذه الحالة تكون الذات هي الذات التابعة للغير، والآخر هو الشخص المتحرّر من هذه التبعيّة والمنشقّ عنها. يقول الشاعر في قصيدة "نجوم لندن" من ديوان **حياة كسرد متقطّع**:

"لا تلتمسني في المثل أو الشبه فكلّ من هو مثلي ليس أنا
وكلّ من يشبهني هو غيري".[84]

ويدلّ هذا المقطع الشعريّ، بما يحمله من صور أوكسيمورونيّة، على الفجوة أو الاختلاف بين الذات والآخر، فقوله "كلّ من هو مثلي ليس أنا" عبارة عن أوكسيمورون طباقيّ سلبيّ،

.....

82 ومن الملاحظ حضور ثنائيّة الذّات والآخر بشكل لافت في الديوان الأخير، **حياة كسرد متقطّع**، ويعود ذلك حسب تقديري إلى كتابة الديوان في لندن، بعد الانكشاف على الثقافة الغربيّة واكتشاف الفجوة بينها وبين ثقافته الشرقيّة، وبخصوص ذلك يقول الشاعر: "إنّ وجودي في لندن طرح عليّ، حياتيًّا وفكريًّا وشعريًّا، سؤال 'الآخر' الّذي لم يكن موضع تفكّر من قبل. لم يعد 'الآخر' غائبًا أو شبحيًّا. إنّه حاضر وواضح وملموس. فنحن، الآن، بين ظهرانيه. والتّماس معه أصبح في صلب المسلك والفكرة والقصيدة. فبقدر ما تديم القصيدة صلتها مع الذات بقدر ما راحت تتفتّح على فضاء جديد وأسئلة يطرحها المكان المغاير كلّيًّا [...] ستنطلق الرحلة في الذات الّتي ظهر لي أنّها ليست أقلّ مجهوليّة من 'الآخر'. ظهر لي أنّ الذات تنطوي على ذوات أخرى (نسبيّة) وأنّ 'الآخر' على قدر من التعدّد المركّب. ليس 'الآخر' سيّد الخطاب المهاب فقط، على حدّ تعبير تدوروف، بل من يشتغل على تفكيكه أيضًا. كأنّ ذلك السفر خروج من التمركز المشرقيّ لِ'الذّات' إلى تعدّد الفضاء العربيّ (اكتشاف المغرب، الجزيرة العربيّة)، وكذلك الخروج من صورة 'الآخر' الدارجة في المتخيّل العربيّ: العدوّ المتربّص [...] في الرحلة يكتشف المرء ذاته كما يكتشف الآخر. فبقدر ما تكون الرحلة مغادرة ل'ألفة المكان' لملاقاة 'الآخر'، وذلك نوع من السفر الأفقيّ، فهي، كذلك، غوص في الذّات، سفر عموديّ فيها". راجع: ناصر، 2008، ص 43-45.

83 وفي قصيدة "قتل الأب" من ديوان **حياة كسرد متقطّع**، عبّر الشّاعر عن تجربة خروجه وتحرّره من الموروث ومن السّلطة الأبويّة، ليختار بنفسه الطّريق الّتي يراها مناسبة له. راجع: ناصر، 2004، ص 107-108.

84 ناصر، 2004، ص 21.

لأنّ العنصر "كلّ من هو مثلي" متناقض مع العنصر "ليس أنا"، كذلك قوله "وكلّ من يشبهني هو غيري" عبارة عن أوكسيمورون طباقيّ ايجابيّ، فالشّيء الذي يشبه (الأنا) هو غيري (الغير)، وبذلك نسب الشاعر لذات الشيء صفتين متناقضتين في الوقت نفسه: الذات والغير أو الشبه والاختلاف مشيرًا إلى دلالة اختلافه عن البيئة المحيطة به وتمرّده على الأعراف والمسلّمات الجماعيّة.

4- الخاتمة:

يعتمد الأوكسيمورون على تجميع عناصر متناقضة، أي أنّه يُبنى على تجميع الأضداد بشكل غريب وغير مألوف. وقد يبدو للوهلة الأولى أنّ الأوكسيمورون يُبنى من اللامنطق واللاوعي، غير أنّ إعادة النظر والتعمّق فيه قد تقودنا إلى المنطق الذي يحكمه. ويلجأ الشاعر إلى توظيف أسلوب الأوكسيمورون ليعبّر عن رؤيته المتناقضة للأمور المحيطة به، وكثرة الوجوه للظواهر الطبيعيّة والعالميّة، والاضطّرابات المعيشة التي يكابدها الإنسان.[85]

يُعتبَر الشاعر أمجد ناصر من أبرز كتّاب قصيدة النثر في الساحة الشعريّة العربيّة، وتتميّز أشعاره بالجرأة والمغامرة والتمرّد على الأعراف والمسلّمات الشعريّة، بالإضافة إلى تميّز أشعاره بطابع التحوّل المستمرّ في اللغة، الأشكال والمضامين الشعريّة. ومن أبرز الدلالات التي تعكسها تجربة ناصر الشعريّة دلالة الترحال والمنافي، وما يتولّد عنهما من شعور بالوحدة والعزلة والحنين، الشيء الذي انعكس من تجربة ترحاله بين المدن المختلفة. وبالرغم من انخراط الشاعر في العمل السياسيّ والاجتماعيّ، إلّا أنّه عبّر من خلال قصائده عن التجارب اليوميّة الذاتيّة التي يمرّ بها.

.....

85 برانسي، 2010، ص 129-135.

يُعتبر الأسلوب الأوكسيمورونيّ واحدًا من أبرز الأساليب الفنّيّة التي استخدمها الشاعر أمجد ناصر في تشكيل صوره الشعريّة، وقد برز هذا الأسلوب بشكل لافت في ديوان **سرّ من رآكِ** نظرًا إلى طبيعة هذا العمل الذي يشكّل صورة أوكسيمورونيّة كلّيّة تقوم على جمع النشوة والألم، المقدّس والمدنّس، الإنسانيّة والحيوانيّة، وغيرها من المتناقضات. وبما أنّ الشاعر قد تطرّق في ديوانه هذا إلى وصف اللّقاء الحسّيّ بين جسدي الرجل والمرأة، فقد ارتقى بلغته الشعريّة إلى أعلى درجات الكثافة اللغويّة والصوريّة تجنّبًا للابتذال المقترن بموضوع هذا الديوان.

وقد وظّف الشاعر جميع الأنواع الأوكسيمورونيّة في أشعاره، كالنمط الطباقيّ، الإيجابيّ والسلبيّ، والنمط الاندماجيّ الاستعاريّ والرمزيّ والتشبيهيّ، ولم يقتصر الأوكسيمورون الاندماجيّ عنده على دمج الأسلوب الأوكسيمورونيّ بنمط صوريّ واحد، وإنّما نجده يدمج، في بعض الأحيان، أكثر من نمط صوريّ واحد، كالنّمط التشبيهيّ والرمزيّ أو النمط الرمزيّ والاستعاريّ، وهذا الأسلوب المركّب ساهم في منح الصورة الشعريّة الأوكسيمورونيّة عمقًا وكثافة دلاليّة وطاقة إيحائيّة كبيرة، وهذه السمات الفنّيّة، إلى جانب الجدّة والابتكار والإيجاز والخيال والقدرة على إثارة الدهشة قد صبغت غالبيّة الصور الأوكسيمورونيّة عند الشاعر.

وبالنظر إلى الثنائيّات المتضادّة التي يجمعها الشاعر داخل صوره الأوكسيمورونيّة، نلاحظ أنّ هذه التناقضات تدور حول أربعة محاور رئيسيّة، وهي: الحبّ والكره، الحياة والموت، الأنا والآخر، وأخيرًا، الواقع والحلم. وقد تكرّرت هذه التناقضات في أشعار أمجد ناصر، إمّا بصورة صريحة، وإمّا عن طريق تناقضات أخرى تدور في نفس هذه المحاور.

5- قائمة المصادر والمراجع:

5.1- المصادر:

ناصر، 2002 ناصر، أمجد (2002)، **الأعمال الشّعريّة**، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر.

ناصر، 2004 ناصر، أمجد (2004)، **حياة كسرد متقطّع**، بيروت: رياض الرّيّس للكتب.

5.2- المراجع باللّغة العربيّة:

أحمد، 1978 أحمد، محمّد (1978)، **الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر**، القاهرة: دار المعارف.

إسماعيل، 2003 إسماعيل، عزّ الدّين (2003)، **الشّعر العربيّ المعاصر: قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة**، القاهرة: المكتبة الأكاديميّة. ط 6.

ابن أبي الإصبع، 1963

ابن أبي الإصبع، أبو محمّد زكي الدّين (1963)، **تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق: حفنيّ محمّد شرف. القاهرة: المجلس الأعلى للشّؤون الإسلاميّة.

برانسي، 2010 برانسي، ريما (2010)، **الإرداف الخُلفيّ (الأوكسيمورون) في الشّعر العربيّ ومساهمته في بناء المعنى**، أطروحة دكتوراه. حيفا: جامعة حيفا.

بواردي، 2003 بواردي، بسيليوس (2003)، **مجلّة "شعر" والحداثة الشعريّة العربيّة**، أطروحة دكتوراه. حيفا: جامعة حيفا.

البستانيّ 1986 البستانيّ، صبحي (1986)، **الصّورة الشّعريّة في الكتابة الفنّيّة: الأصول والفروع**، بيروت: دار الفكر اللّبنانيّ.

بيضون، 2002 بيضون، عبّاس (2002)، "سندباد برّيّ"، ضمن كتاب: أمجد ناصر (مؤلّف)، **الأعمال الشّعريّة**، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر. ص 6-19.

الجزائريّ، 2000 الجزائريّ، محمّد (2000)، **تخصيب النّصّ: الأسطورة - السّيرة الشّعبيّة - الرّمز**، عمّان: مطابع الدّستور التّجاريّة.

جلعاد، 2002 جلعاد، حسين (2002)، "ثنائيّة الخسران والحنين الدّامي"، **الشّعراء**، ع 18-19 (خريف وشتاء 2002): ص 176-183.

الجيوسي، 2001 الجيوسي، سلمى (2001)، **الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربيّ الحديث**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة.

حاج يحيى، 2013 حاج يحيى، آثار (2013)، **الصّورة الشّعريّة في شعر محمود درويش وأمجد ناصر: ملامحها وتطوّرها**. أطروحة دكتوراه، تل أبيب: جامعة بار-إيلان.

حاج يحيى، 2017 حاج يحيى، آثار (2017)، "شعر أمجد ناصر: سمات أساسيّة ومسيرة التّحوّلات الشّعريّة". **الحصاد**. ع 6 (2016): ص 108-134.

الحديديّ، 2002 الحديديّ، صبحي (2002)، "أمجد ناصر: التّعاقد الحيويّ". **الشّعراء**. ع 18-19 (خريف وشتاء 2002): ص 155-161.

حلاوي، 1994 حلاوي، يوسف (1994)، **الأسطورة في الشّعر العربيّ المعاصر**، بيروت: دار الآداب.

حمد، وكوثر، 2012 حمد، محمّد وكوثر جابر-قسّوم (2012)، **بيادر الأدب القديم**، إسرائيل-وزارة التّربية والتّعليم: دار النّهضة للطّباعة والنّشر م. ض.

حمّود، 1986 حمّود، محمّد، (1986)، **الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر بيانها ومظاهرها**، بيروت: دار الكتاب اللّبنانيّ.

أبو خضرة وآخرون، 2013

أبو خضرة، فهد وآخرون (2013)، **المعجم الوافي في مصطلحات اللّغة العربيّة وآدابها**، باقة الغربيّة: مجمع القاسميّ للّغة العربيّة وآدابها.

خليل، 2003 خليل، إبراهيم (2003)، **مدخل لدراسة الشّعر العربيّ الحديث**، عمّان: دار المسيرة.

درويش، 1994 درويش، محمود (1994)، **ديوان محمود درويش**، بيروت: دار العودة.

زقطان، 2002 زقطان، غسّان (2002)، "وصول الغرباء"، **الشّعراء**، ع 18-19 (خريف وشتاء 2002): ص 186-192.

السّكوت، 2007 السّكوت، حمدي (2007)، **قاموس الأدب العربيّ الحديث**، مصر: دار الشّروق.

السّيّد، 2010 السّيّد، ناظم (2010)، "التّجريب انشقاقًا والانشقاق ترحالًا"، **الرّأي**. ع 14355 (الجمعة 29.1.2010): ص 3.

السّيوطيّ، د.ت. السّيوطيّ، جلال الدّين وجلال الدّين المحلّيّ (د.ت.)، **تفسير الجلالين**، االقاهرة: دار الحديث.

شرف الدّين، 2011 شرف الدّين، ماهر (2011)، "أمجد ناصر... حطام ما يطير"، **نقد**. ع 6 (خريف 2011): http://www.alghawoon.com/mag/art.php?id=895

شمس الدّين، 2011 شمس الدّين، محمّد (2011)، "ميتافيزيك الجسد"، **نقد**، ع 6 (خريف 2011):

http://www.alghawoon.com/mag/art.php?id=897

صالح، 1999 صالح، فخري (1999)، "أمجد ناصر وشعريّة الحنين"، ضمن كتاب: أمجد ناصر (مؤلّف)، **مختارات شعريّة**، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر. ص 5-29.

الصّبّاغ، 2002 الصّبّاغ، رمضان (2002)، **في نقد الشّعر العربيّ المعاصر: دراسة جماليّة**، مصر: دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر.

الطّيبي، 2011 الطّيبي، لينا (2011)، "عبور العائلة"، **نقد**. ع 6 (خريف 2011).

http://www.alghawoon.com/mag/art.php?id=903

عاصي، 1987 عاصي، ميشال (1987)، **المعجم المفصّل في اللّغة والأدب**، بيروت: دار العلم للملايين.

عتيق، د.ت. عتيق، عبد العزيز (د.ت.)، **في البلاغة العربيّة: علم المعاني-البيان-البديع**، بيروت: دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر.

عصفور، 2008 عصفور، جابر (2008)، **رؤى العالم: عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشّعر**، بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ.

العظمة، 1988 العظمة، نذير (1988)، **مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث: دراسة نقديّة**، جدّة: النّادي الأدبيّ الثّقافيّ.

ابن عيسى، 2008 ابن عيسى، باطاهر (2008)، **البلاغة العربيّة: مقدّمات وتطبيقات**، بنغازي: دار الكتب الوطنيّة.

فتحي، 2000 فتحي، إبراهيم (2000)، **معجم المصطلحات الأدبيّة**، القاهرة: دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع.

فركوح، 2010 فركوح، إلياس (2010)، "متمرّد يشاكس بطائرة من ورق"، **الرّأي: يوميّة عربيّة سياسيّة تصدر عن المؤسّسة الصّحفيّة الأردنيّة**، ع 14355 (29.1.2010): ص 4.

القرنيّ، 2002 القرنيّ، محمود (2002)، "قراءات في مختارات 'أثرالعابر' ل'أمجد ناصر' فضاءات الرّوح وفضاءات المكان"، **الشّعراء**. ع 18-19 (خريف وشتاء 2002): ص 278-286.

المتنبّي، د.ت. المتنبّي، أبو الطّيّب (د.ت.) **ديوان**، بيروت: المكتبة الثّقافيّة.

مخلوف، 2002 مخلوف، عيسى (2002)، "'الغريب المكلوم في منجل العذراء'.. أمجد ناصر في أرض الحبّ قراءة في 'سرّ من رآك'"، **الشّعراء**، ع 18-19 (خريف وشتاء 2002): ص 325-328.

مطلوب، 1996 مطلوب، أحمد (1996)، **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط 2.

ناصر، 2005 ناصر، أمجد (2005)، "روافد"، **قناة العربيّة**، حاوره: أحمد علي الزّين.

http://rawafednet.blogspot.com/2011/04/blog-post_8495.html

ناصر، 2008 ناصر، أمجد (2008)، **طريق الشّعر والسّفر**، بيروت: رياض الرّيّس للكتب.

ناصر، 2009 ناصر، أمجد (2009)، "أمجد ناصر: يتساهلون حين ينقلوننا إلى لغاتهم"، حاورته: عناية جابر. **السّفير**. ع 11358 (1.8.2009).

http://www.assafir.com/WeeklyArticle.aspx?EditionId=1301&WeeklyArticleId=58885&ChannelId=7708&Author=%D8%B9%D9%86%D8%A7%D9%8A%D8%A9%D8%AC%D8%A7%D8%A8%D8%B1

ناصر، 2010 ناصر، أمجد (2010)، "أمجد ناصر: أنا من شعراء النّار الكامنة تحت الرّماد"، **الرّأي**، حاورته: سميرة عوض، ع 14355 (29.1.2010): ص 2.

ناصر، 2011 ناصر، أمجد (2011)، "علامات استفهام"، **قناة anb-tv**، حاوره: محمّد قوّاص، (25.5.2011).

نصر، 1978 نصر، عاطف (1978)، **الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة**، بيروت: دار الأندلس ودار الكنديّ.

الهاشميّ، 1999 الهاشميّ، السّيّد (1999)، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، المنصورة: مكتبة الإيمان.

أبو هوّاش، 2002

أبو هوّاش، سامر (2002)، "بداية طريق"، **الشّعراء**، ع 18-19 (خريف وشتاء 2002): ص 173-175.

الوكيل 2010 الوكيل، سيّد (2010)، "أمجد ناصر شاعر المدن الأخرى"، **قهوة وشاي وأشياء أخرى**، 20.3.2010.

http://saidelwakil.maktoobblog.com/1563788/%D8%A3%D9%85%D8%AC%D8%AF%D9%86%D8%A7%D8%B5%D8%B1%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AF%D9%86%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AE%D8%B1%D9%89

ابن الوليد، 2002 ابن الوليد، يحيى (2002)، "نحو قصيدة متجدّدة"، **الشّعراء**، ع 18-19 (خريف وشتاء 2002): ص 271-277.

وهبة وكامل، 1979 وهبة، مجدي وكامل المهندس (1979)، **معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب**، بيروت: مكتبة لبنان.

يوسف، 2011 يوسف، فاروق (2011)، "حياة اخترعها الشّعر"، **نقد**. ع 6 (خريف 2011):

http://www.alghawoon.com/mag/art.php?id=899

5.2- المراجع باللّغات الأجنبيّة:

בר-יוסף, 1986 בר-יוסף, ח. (1986), "אוקסימורון וסינאסתזה ביצירתו של א"נ גנסין", **מחקרי ירושלים בספרות עברית**, 9 (1986): עמ' 55-75.

פישלוב, 2000 פישלוב, ד. (2000), "לאה גולדברג והאוקסימורון המעודן", מתוך: רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורך), **פגישות עם משוררת**, תל-אביב: ספרים פועלים.

ריבלין, 1995 ריבלין, א. (1995), **מונחון לספרות**, תל-אביב: ספרית פועלים.

Banipal (Website), 2002

Banipal - Magazine of Modern Arab Literature (2002), "Amjad Nasser".13 spring 2002.
http://www.banipal.co.uk/contributors/374/amgad-nasser

Beckson & Arthur, 1990

Beckson, K & A. Ganz (1990), *Literary Terms: A Dictionary*, New York: Noonday Press.

The English Pen World Atlas, 2008

The English Pen World Atlas, 2008, "Amjad Nasser", 2. 6. 2008.
http://penatlas.org/online/index.php?option=com_content&task=view&id=206&Itemid=16

Gibb, 1986 Gibb, H. (1986), "Tibak", *The Encyclopaedia of Islam*. Lieden: E. J. Brill.

Jayyusi, 1987 Jayyusi, S. (1987), *Modern Arabic Poetry: An Anthology*. New York: Columbia University Press.

Lettre Ulysses Award for the Art of Reportage, 2006

Lettre Ulysses Award for the Art of Reportage, 2006, "Amjad Nasser, Jordan".
http://www.lettre-ulysses-award.org/jury04/bio_nasser.html

Preminger & others, 1993

Preminger, A. & others (eds.), (1993), "Oxymoron", *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.* New Jersey: Princeton University Press.

QLRS Contributor, 2009

QLRS Co ntributor (2009), "About Amjad Nasser". *Quarterly Literary Review Singapore*. Vol 8 (2.4.2009). http://www.qlrs.com/contributor.asp?id=Amjad%20Nasser

Shen, 1987 Shen, Y. (1987), "On the Structure and Understanding of Poetic Oxymoron". *Poetic Today.* 8:1 (1987): pp. 105-122.

Shen, 2007 Shen, Y. (2007), "Foregrounding in Poetic Discourse: Between Deviation and Cognitive Constraints". *Language and Literature,* 16 (2007): pp. 169-181.

Shipley, 1966 Shipley, J. (1966), *Dictionary of World Literature: Critism, Forms, Technique.* New Jersey: Littlefield Adams & Co.

Thrall & Addison, 1960

Thrall, W. & A. Hibbard, (1960), *A Handbook to Literature*. Revised: C. Hugh Holman. New York: The Odyssey Press.

Wahba, 1974 Wahba, M. (1974), *A Dictionary of Literary Terms: English-French-Arabic*. Beirut: Librairie Du Liban.

التناصّ الدينيّ في خدمة الميتاشعر: قراءة في قصيدة "غرائزنا" لعبد المنعم رمضان*

أمينة حسن

مجمع اللغة العربية في الناصرة

"لن يجبرنا الخوف من الجنون، أو من المحرّمات أو منكم على أن نبقي راية الخيال منكّسة"[1]

ملخص

يسعى هذا المقال إلى الكشف عن توظيف تقنيّة التناصّ الديني في قصيدة "غرائزنا" لعبد المنعم رمضان، وإسهامها في خلق البعد الميتاشعري في سبيل خلق البنية الشعرية للقصيدة. كما يسلّط الضوء على انزياح البنية المعرفية واللغوية للنص الديني المأنوس والمتعارف عليه، وتطويعه في قالب جديد وفق الرؤية السوريالية التي يتبنّاها الشاعر عبد المنعم رمضان في معظم قصائده، وفي القصيدة المطروحة في هذه الدراسة تحديدًا. إن توظيف التناصّ

.....

* تعتمد أجزاء من هذا المقال على رسالة الدكتوراة التي أجيزت عام 2018 بإرشاد البروفيسور رؤوبين سنير، وهي بعنوان "نحو شعرية عربية حديثة: السوريالية بين أنسي الحاج، عبد القادر الجنابي وعبد المنعم رمضان". راجع: حسن، 2018.

1 ظهرت هذه الجملة في بيان السوريالية الفرنسية الأول عام 1924، والترجمة العربية معتمدة على ما جاء في الغلاف الداخليّ لكتاب **راية الخيال** للباحث سمير غريب. غريب، 1993.

الديني لخدمة المستوى الميتاشعري، يمكّن الشاعر من طرح رؤية شعرية عربية حديثة ومغايرة ضمن قصيدة "غرائزنا" كما سنبيّنه في متن الدراسة.

كلمات مفتاحية: تناص ديني، الميتاشعر، السوريالية، رمضان، عبد المنعم، غرائزنا

تمهيد

يُعتبر عبد المنعم رمضان (ولد 1951) أحد شعراء السبعينيات المصريين.[2] نشر ديوانه الأول **الحلم ظل الوقت الحلم ظل المسافة** عام 1980، كتب العديد من المقالات والقصائد المتفرقة في صحف ومجلات مختلفة، ثم جمعها في ديوان بعنوان **الغبار أو إقامة الشاعر على الأرض** عام 1994، وله دواوين شعرية أخرى من بينها **قبل الماء فوق الحافة** الصادر عام 1994، وديوان **غريب على العائلة** الصادر عام 2000،[3] وهو الديوان الذي تظهر به قصيدة "غرائزنا" التي نعالجها في هذه الدراسة.

نشط رمضان ضمن جماعتين شعريتين في مصر، بداية مع جماعة "أصوات"، ثم تركها لصالح جماعة "إضاءة". حملت الجماعتان رؤية شعرية مختلفة وإن كانت بينهما بعض التفاوتات،[4] لكنهما أثّرتا في مسيرة الشاعر ووجهة كتابته، بالإضافة إلى تأثره بشعراء طلائعيين خرجوا عن مألوف ما كُتب في الأدب العربي، وكانوا ممّن أسسوا لحساسيّة شعرية

.....

2 الخراط، 1984، ص 291.

3 حسن، 2018، ص 118.

4 لتفاصيل أوسع عن جماعة "أصوات" وجماعة "إضاءة"، وكذلك عن التفاوتات بينهما، راجع ما كتبه عبد المنعم رمضان بقلمه: رمضان، 2001، ص 181–186.

حديثة. نذكر من بينهم أدونيس (ولد 1930)،[5] أنسي الحاج (1937–2014) وجورج حنين (1914–1973).[6]

يتراوح شعر رمضان، في المجمل، بين قصيدة النثر وشعر التفعيلة. ويتميز باعتماده على صور غير مألوفة[7] ليبني عالمًا مغايرًا يطرح رؤية شعرية حديثة تستند بالأساس إلى مقوّمات الشعرية السوريالية.[8] ومن خلال اطّلاعنا على جملة ما كتبه من شعر، ومن ضمنه قصيدة "غرائزنا"، نجد أنه استفاد من مقوّمات السوريالية الأساسية، وهي الخيال، الحلم، كسر التابوهات بما فيها الجانب الديني، كسر منظومة الشعر الكلاسيكي والتأسيس لشعر حديث. ولذلك نجد رمضان منشغلًا جدًّا بقضية اللغة، ولغة الشعر تحديدًا، فيغلب على قصائده البعد الميتاشعري. وهو لهذه الغاية يعتمد على تقنية التناصّ الذي تتعدّد أشكاله ما بين أدبي، تراثي وديني كما سنجده في قصيدة "غرائزنا".

وقبل أن ننتقل لتوضيح ما رمينا إليه أعلاه، لا بد لنا من تعريف أساسي بمصطلح التناصّ، ومصطلح الميتاشعر كما يظهران في المرجعيات البحثية والنقدية.

التناصّ (Intertextuality):

ظهر مصطلح التناصّ أول ما ظهر في فترة ما بعد البنيوية (Postsructuralism)، ويعود منشأ ابتكاره وبلورة مفهومه إلى الباحثة جوليا كريستيفا (ولدت 1941) (Julia Kristeva). تحيل كريستيفا تشكيل المصطلح باستنادها إلى الباحثين ميخائيل باختين (1895–1975) (Mikhail Bakhtin)[9] وفيرديناند دي سوسير (1857–1913)

.....

5 راجع ما كتبه رمضان عن تأثره بأدونيس: رمضان، 1988، ص 20–23.

6 حسن، 2018، ص 162.

7 حافظ، 1996، ص 8

8 للتوسّع عن السوريالية، راجع غريب، 1993؛ أدونيس، 1995؛ حسن، 2018؛ Matthews, 1965.

9 لعل باختين أشار إلى التناص بكلمات أخرى دون تحديد هذا المصطلح، فهو يرى أن النص له خلفية اجتماعية تعود إلى كاتب النص، فالكاتب، في نظره يلتقط الملفوظات التي هي بالأساس لسانية، فيستقبلها قلبه الذي يشكّل

(Ferdinand de Saussere). اعتبرت كريستيفا بداية أن النص، أيّ نص، هو عبارة عن تناص. فهي تدّعي أن الكتّاب لا يكتبون نصوصهم من تلقاء ذواتهم، بل يؤلفونها من خلال نصوص وُجدت من قبل. وعلى هذا الأساس، يكون النص عبارة عن استعاضة أو تحوّل لنصوص أخرى، ليتشكّل لدينا تداخل نصيّ ضمن مساحة النص الواحد، فتظهر فيه عدة ملفوظات أو أقوال مأخوذة من نصوص سابقة، تتقاطع وتتعارض فيما بينها ضمن نص واحد.[10] هكذا يصبح النص وكأنه لوحة فسيفساء من الاقتباسات. إن أي نص، وفق كريستفيا، هو استيعاب وتحويل لنص آخر.[11]

مرّ المصطلح بصياغات أخرى من قبل كريستيفا وباحثين آخرين. وتم تطويره واشتقاق نظريات أخرى مستندة إليه، ومنغمسة في دراسة وتحليل النصوص.[12] وإذا كانت كريستيفا قد تناولت المصطلح من وجهة لسانية، فإن باحثين آخرين نقلوه إلى الوجهة الشعرية. ولا يسعنا المقام هنا للخوض في هذا النقاش، على أن ما يهمنا، سيّما وأننا نعالج نصًّا شعريًّا، دراسات جيرار جينيت (1930–2018) (Gerard Genette) الذي يرى أن

.....

إدراكًا صوريًّا خاصًّا به، "وعندئذ يحدث لقاء جديد للملفوظ بكلام الآخرين". وبكلمات أخرى، فإن الكاتب "يدمج ما يجب فهمه ضمن منظوره الغيري والتعبيري الخاص". ليصبح الإنتاج الأدبي "مظهرًا جديدًا للصوغ الحواري الداخلي"، وبالتالي فإن المصطلح الذي يقابل التناص لدى باختين هو مصطلح الحوارية (Dialogism). راجع: باختين 1987، ص 55–56. وقارن مع: كريسطيفا 1991، ص 9–10. ولا بد من إشارة هنا إلى أن الشكلانية الروسية كانت لها إشارة للتناص قبل باختين، وهذا من خلال ما جاء على لسان شكلوفسكي (Viktor Shklovsky): "إن العمل الفني يُدرَك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها". راجع: طودورف، 1990، ص 41.

10 Kristeva, 1980, p. 36.

11 Kristeva, 1980, p. 66.

12 راجع على سبيل المثال لا الحصر، نظريات رولان بارت (Roland Barthes) الذي اعتمد على مفهوم التناص في علاقة القارئ بالنص، ونظريته "موت المؤلف". فبارت يوافق كريستيفا على أن أي نص يتألف من عدة كتابات وثقافات مختلفة، تتداخل فيما بينها بحوار، محاكاة وتعارض. "بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدّد. وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ: القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف". بارت، 1993، ص 87.

صلب موضوع الشعرية هو التعدية النصية أو التعالي النصي للنص،[13] ويرى أن التناصّ هو أحد أشكال التعدية النصية،[14] ويعني "الحضور الفعلي لنص في نص آخر". أما أنواع التناصّ، بحسب جينيت، فتكون إما الاقتباس الحرفي من نص آخر (Citation)، أو السرقة (Plagiat) وهو ما يعبّر جينيت عنه على أنه "اقتراض غير معلن ولكنه حرفي". أما النوع الأخير فهو الإلماع (Allusion) وهو يحتاج إلى عمق لإدراك وملاحظة العلاقة بين نص وآخر.[15]

تتعدّد مصادر التناصّ بحسب ثقافة واطّلاع الكاتب، وبحسب ما يؤدي المتناص من دور في صياغة النص. فتكون مصادر التناصّ معتمدة على التاريخ، التراث، الدين والكتب السماوية وغيرها من المصادر المحيطة بحياة الكاتب.

ومهما يكن من الأمر، فإن مجمل ما توصّل إليه الباحثون، يؤكّد أن التناصّ هو عملية هدم وبناء مستمرة: هدم لنص قديم لبناء نص على أنقاضه، ليأتي من بعده نص يهدمه ويبني نفسه، وهكذا دواليك. ما يعني أن النصوص جميعها، ماضية وحاضرة، مفتوحة على بعضها في حوار مستمر. هذا الحوار يتطلّب، من جهة، كاتبًا ملمًّا ومثقفًا يعي كيف يسخّر مصادر نصّه. ومن الجهة الأخرى يتطلّب الحوار قارئًا منفتحًا على إمكانيات التأويل التي تتيحها سعة اطّلاعه كذلك.[16]

ما يعني أن التناصّ، بهذا الحوار، يمنح النص أبعادًا أوسع وأعمق فيعلي من قيمته ويجعله قابلًا للوجود على امتداد فترات زمنية مختلفة.

.....

13 التعدية النصية (Transtextualite) والتعالي النصي للنص (Transcendance Textulle Du Texte) يعرّفها جينيت قائلًا: "إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى". جينيت، 1999، ص 117.

14 بالإضافة إلى التناص كأحد أشكال التعدية النصية، يذكر جينيت الملحق النصي، أو النص الموازي (Paratext)، الماورائية النصية (Metatextulaity)، الجامعية النصية (Architextulaity)، والاتساعية النصية (Hypertextuality). للتوسع حول هذه الأشكال راجع: جينيت، 1999، ص 118-120.

15 جينيت، 199، ص 118.

16 بارت، 1988، ص 77-78.

الميتاشعر (Metapoetry):

الميتاشعر هو واحد من الفئات التي تنضوي تحت المصطلح الأكبر: ميتاأدب (Metaliterature) إلى جانب الميتاقص، ميتادراما وميتانقد.[17] وتعني الحديث عن الشعر ضمن النص الشعري.[18] وكما هو الحال في بعض المصطلحات، فقد حظي مصطلح ميتاشعر على مسميات أخرى تحمل ذات المعنى، ومنها النصوص الملتوية على ذاتها (self-referring)، النصوص في مرآة ذاتها (self-reflexive)، النصوص النرجسية (narcissistic texts).[19]

جميع هذه المصطلحات تؤكد على نتيجة واحدة، وهي أن القصيدة لم تعد تلتفت إلى العالم الخارجي لتعالج قضاياه، بل تلتفت إلى نفسها لتعالج قضيتها في جميع حيثياتها، أسلوبًا، مضمونًا ولغة. ولا بد لنا من الإشارة، إلى أن هذا الانعطاف في توجّه القصيدة، كان أحد إفرازات مرحلة الحداثة وما بعدها، لتؤكد ثورتها وخروجها على مألوف الكتابة في عصر ما قبل الحداثة. وإن كانت هناك إشارات لوجود البعد الميتاشعري في قصائد ما قبل الحداثة إلا أنه لم يكن بارزًا.[20]

أما من جهة الشاعر، فإن توظيف الميتاشعر في القصيدة يعني أن الشاعر لا ينتظر ناقدًا أو دارسًا ليرسم له معالم طريق الكتابة، أو ليفرض معايير كتابية يُصنَّف بحسبها ما يكتبه

.....

17. Jancso, 2019, pp. 7-8.

18 للتوسع عن المفهوم، راجع: Preminger, 1974, pp. 951-955.

19 سنير، 2002، ص 14.

20 راجع: فخر الدين، 2014، ص 267؛ راجع كذلك في هذا الباب نقاشًا عن فترة ظهور الميتاشعر في Casas, 2011, pp. 2-9.

الشاعر من قصائد. بل يصبح الشاعر هو الكاتب، القارئ والناقد في آن. ومن هذا المنطلق، فإن الشاعر الذي يبدع النص هو من يكون ناقده ليضع بنفسه معايير الجمالية الشعرية.[21]

في قصيدة "غرائزنا"، سنستعرض التناصّ، وبالتحديد التناصّ الديني، الذي فتح الحدود وأمكن الحوار بين النصوص المختلفة، وكيف خدم التناصّ البعد الميتاشعري للقصيدة، ليتمكّن الشاعر عبد المنعم رمضان من خلال ذلك، طرح رؤية شعرية مغايرة.

قراءة في قصيدة "غرائزنا"[22]

تظهر هذه القصيدة في ديوان **غريب على العائلة** الصادر عام 2000 عن دار توبقال للنشر والتوزيع. ما يميّز هذا الديوان أنه أشبه بوصفة سحرية أو علاج يهتم به ربما شيخ أو كاهن. فالناظر إلى فهرس الديوان يرى أنه مقسم بالصورة التالية: تعويذة، وهي قصيدة تفتتح الديوان؛ ثلاثة عشر حجابًا، وهي عبارة عن نصوص أو قطع شعرية قصيرة؛ ويتضمن كل حجاب قصيدة أو أكثر؛ تعويذة، وهي خاتمة الديوان.[23]

هذه المنظومة تجعلنا نتخيل أن الأنا الشعري أشبه بكاهن، مشعوذ أو شيخ. بينما المخاطب أو القارئ سيكون بمثابة مريض، أو لنقل معالَج أصيب بمرض أو بعقدة ما، وهذا الديوان عبارة عن رقية، إذا صح التعبير، تقيه من شر ما، أو حسد معين، أو لفك عقدة لديه. وهذه

.....

21 على هذا الأساس، يرى بعض الباحثين أن إلغاء الحدود بين القصيدة والنقد، أدى إلى خلق جانر شعري بيني هو الميتاشعر. انظر: Azouqa, 2008, pp. 38–39.

22 بالإمكان الاطّلاع على نص القصيدة كاملًا في الملحق المرفق في نهاية الدراسة، أو في: رمضان، 2000، ص 122–123.

23 تجدر الإشارة إلى أن هذا الديوان، وبالتحديد قصيدة "تعويذة"، قد أثارت ضجة في أوساط بعض المصريين خاصة أنها تشبه التراتيل الدينية، بل تتناص مع النص الديني حرفيًّا مع التحريف به، مما أثار الغضب، وقد تم رفع دعوى قضائية ضد الشاعر، وبالمقابل، تم عقد مؤتمر ثقافي ومحاضرات لأدباء وباحثين يدافعون بها عن الشاعر للمحافظة على حرية الفكر والإبداع. للاطلاع على نص القصيدة، ونص الدعوى القضائية ونصوص المدافعين عنه، راجع: الكفراوي، 1996، ص 23–43.

أمور جميعها تبقى في فضاء التأويلات سيّما أننا لسنا في معرض قراءة وتحليل الديوان كاملًا، وإن كانت هذه المعلومات تفيدنا في معالجة القصيدة التي انتقيناها من هذا الديوان، قصيدة "غرائزنا".

يشير هذا العنوان بداية إلى مجموعة متكلّمين، الأمر الذي يعطي اللفظة شمولية أو عمومية. فهي ليست غرائز تختص بشخص واحد، بل بمجموعة. لذا، فالحديث الآتي سينسحب على قطاع واسع. والغرائز عبارة عن الميول أو الدوافع الفطرية التي يولد عليها الإنسان، والتي تحث تفكيره للتخطيط والتنفيذ من أجل إشباع هذه الميول. وقد يستحضرنا في هذا المقام ما ورد في قصيدة للشاعر عبد القادر الجنابي (ولد 1944) وهي بعنوان "نم الآن بلدك في انتظار المطر"،[24] عندما تحدث أن العالم يمنح الإنسان الغرائز فقط؛ وكانت إشارة إلى القدرات الأولية التي يمتلكها الإنسان. ونتساءل في هذا المقام عن الغرائز التي سيلي ذكرها في تلابيب هذا النص، الذي يبدو لنا من مبناه الخارجي ككتلة واحدة متماسكة لا فراغ بين أشطرها،[25] كما نلاحظ أنه لا توجد فقرات فيه، إنما هو عبارة عن فقرة واحدة طويلة، مما يمنحنا شعورًا أننا أمام نص يحتاج إلى نفس طويل، والكثير من التأمل بمساحة ضيقة لا تصب إلا في مصلحة النص نفسه من حيث منحه درجة عالية من الكثافة والتشتيت[26] في آن واحد. يبدأ الشاعر القصيدة بالمقطع التالي:

> بعد ليل طويل اكتشفتُ أنّني لم أطحن حنطتي ولم أسرق النور من عيون الفراشات، وأن قصيدتي التي سوف أسكُنها وحْدي تبدو مبهمةً وربما مائعةً.

.....

24 الجنابي، 2012، ص 25-28.

25 يصرّح رمضان غير ذي مرة أنه يحب الأسلوب السردي، ويبدو ذلك جليًّا في نصوصه الشعرية، وعن ذلك يقول في أحد الحوارات معه: "أحمي سرودي أحيانًا بالشكل الذي أختاره لقصائدي، كأن أكتبها في سطور كاملة كأنها مقالات نثرية، كأن أجعل الوزن خافتًا جدًّا، لحد أن وجوده يشبه عدم وجوده". انظر: نصار، 2018، ص 120.

26 نشير في هذا المقام، أن جانب التشتيت يصنَّف على أنه أحد الدرجات في سلّم الشعرية. للتوسع، راجع: فضل، 1998، ص 51.

من المقطع أعلاه نجد أنفسنا أمام مشهد انتهى قبل بداية النص وأدى إلى تصريحات كهذه، وفيها يظهر أن الليل طويل كما لو أنه رحلة أو سفر بعيد. وهذا الليل يبدو أنه كان معدًّا لعمل الأنا الشعري حيث يقوم فيه بطحن الحنطة، وقد نشير هنا إلى تناص مع ما جاء ذكره في الكتاب المقدس: "خذ أنت لنفسك قمحًا وشعيرًا وفولًا وعدسًا ودخنًا وحنطة وضعها في وعاء واحد واصنع لنفسك خبزًا"،[27] مما يدل على أن الأنا الشعري أو الشاعر المتكلم في النص معتاد أو أنه درّب نفسه على الاعتماد على ذاته، وألا ينتظر الآخرين ليؤدّوا له قوت يومه. كما أنه أدرك أنه لم يسرق النور من عيون الفراشات، وهذه الصورة تأتي مضادة لما نعرفه بشكل عام عن الفراشات التي تنجذب في الليل إلى الأماكن المضيئة. أما التصريح الثالث الذي يدلي به، فيتعلق بالقصيدة، لنتحدث في هذا المقام عن إشارة أولى للبعد الميتاشعري. فيتم تصوير القصيدة على أنها غرفة أو ربما بيت يبدو أنه في مرحلة بناء غير جاهز بعد. لكنه سيسكنه بمفرده، مع أنه يبدو للأنا الشعرية مبهمًا أو مائعًا، الصفة ونقيضها. قد تكون القصيدة منغلقة أو صعبة، وهذا يعني أن فيها الكثير من الصلابة، وقد تكون مائعة، بمعنى ذائبة وتجري بسهولة دون قيود. وهذا من جهة أخرى يذكرنا بقصيدة لأنسي الحاج بعنوان "فقاعة الأصل أو القصيدة المارقة"،[28] حيث ينعت القصيدة بالمارقة، وبنفس الروح، يصف رمضان قصيدته بالمائعة، كتأكيد ميتاشعري منهما على الروح الثورية لتحرير القصيدة من ثوبها التقليدي.

نلاحظ كذلك أنه من خلال التصريحات في هذه الأشطر، نستطيع أن نستنتج أن الليل الطويل بشكل عام هو فرصة، مكان أو وقت لإعداد القوت، النور والمسكن، وهو يقوم بذلك معتمدًا على نفسه وحيدًا لا يشارك الآخرين بذلك، لكنه يصرّح أن نتيجة عمله وحيدًا، قد تتسبّب أن يكون مسكنه/ القصيدة مائعًا غير متين، من هنا يلمّح لحاجته إلى شخص آخر

.....

27 **الكتاب المقدس**، حزقيال، 9:4. وفي هذا المقام نذكر كذلك ما جاء في سفر التكوين، الإصحاح 3، الآية 19: "بعرق جبينك تأكل خبزك حتى تعود إلى الأرض لأنك منها أخذت. فأنت تراب، وإلى التراب تعود"، وذلك في سياق قصة أكل آدم للتفاحة وطرده من الجنة.

28 الحاج، 1994، ص 61-65.

ليساعده ويكون شريكًا له، وقد يظهر لنا في القصيدة مع مواصلة القراءة. ولعلها إشارة أن التناصّ الديني جاء في سياق معارضة: الاعتماد على الذات والعمل الفردي مقابل التعاون وإشراك الآخر.

وإذا كان عمل الأنا الشعري هذا يتم خلال الليل، إلا أن الليل المذكور في هذه الأشطر لم يحقق أهدافه، الأمر الذي يجعلنا نتساءل كيف مضى أو بماذا أمضى الأنا الشعري ليله؟ لكن الإجابة لا تأتينا مباشرة بل نشعر بنبرة يواسي فيها نفسه كمن يخسر شيئًا، لكن ثمة أمل في ثنايا هذه الخسارة:

> غير أن مياهها الملائمة بدقة لأجسام الأسماك وحوريات البحر، تؤوي في الصباح شمسًا صغيرة تحب أن تكنس الزبد بعيدًا عن حبيبات الملح، وتحبُّ أن ترفرف فوقها الطيورُ العائدةُ إلى الأجرانِ، ويكفي أن تغمضَ الشمسُ عينيها حتى ترى الحنانَ واضحًا.

إن القصيدة التي لا يعلم كيف ستتّخذ شكلها-مبناها من حيث غموضها أو وضوحها، هي في نظره ملائمة بدقة للأسماك والحوريات. وفي مشهد آخر بعيدًا عن البناء الذي يتّخذ من الصلابة صفة، يصوّر القصيدة كأنها نهر أو بحر ومياهه ملائمة للأسماك، وهي الأحياء الحقيقية للمياه، وفي المقابل هي كذلك ملائمة للحوريات التي هي عبارة عن مخلوقات خيالية، هكذا تتّسع حنايا القصيدة لطرفي نقيض: الحقيقة والخيال، أحد مقوّمات الشعرية السوريالية. والقصيدة هنا لا تشكل بيئة للحقيقة والخيال فقط،[29] بل هي ملاذ لشمس صغيرة. الشمس، وهي رمز النور والحقيقة، تقوم بمهمة كنس الزبد عن حبيبات الملح، ولا بد لنا في هذا المقام أن نشير إلى التناصّ مع الآية القرآنية: "أنزل من السماء ماء فسالت أودية بقدرها فاحتمل السيل زبدًا رابيًا ومما يوقدون عليه في النار ابتغاء حلية أو متاع زبد

29 تقول خالدة سعيد في قراءتها لهذا المقطع من القصيدة: "ينهض البناء هنا من تداخل الحلمي بالمألوف اليومي بمحمولاته الحية الحميمية، ليقيم النص حضوره الخاص واستدعاءاته الخاصة". سعيد، 2014، ص 162-163.

مثله كذلك يضرب الله الحق والباطل فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض كذلك يضرب الله الأمثال".[30] وفي توظيف هذا التناصّ مع القرآن، ثمة حوار متوازٍ: (محور نص الآية): الحق والباطل= (محور نص القصيدة): الحقيقة والخيال.

أضف إلى ذلك، الاستعانة بالتناصّ في هذا المقام توضح لنا عمل الشمس، فهي تقوم بإزالة/ إذابة الزبد، وهو رغوة تطفو على السطح لا قيمة لها وهي باطلة، لتظهر حبيبات الملح في العمق، وتكون في هذا المقام هي الحق/ الحقيقة التي تفيد أو تنفع المتكلم والناس. الشمس التي تلوذ بمسكن المتكلم/ القصيدة تحب أن تقوم بهذا العمل، وتحب أن ترى الطيور ترفرف فوق هذا المسكن. هذه الطيور التي هاجرت بحثًا عن مكان دافئ تعود إلى موطنها الذي عادت إليه الشمس وكذلك الدفء، وإذا كان لدى القارئ تساؤل ما إذا كان فعلاً يحتوي هذا الموطن على الدفء/ الحنان الذي يحوي طيورًا وشمسًا، يجيبنا: "ويكفي أن تغمض الشمسُ عينيها حتى ترى الحنان واضحًا".

إذا كانت القصيدة تشكّل، وفق وصف الأنا الشعري، ما يشبه المدينة الفاضلة، فلماذا الشعور بالخيبة من انتهاء الليل دون إعداد الطعام والنور وإنجاز المسكن؟ هذه الفجوة المتروكة لنا حتى الآن، تجعلنا نشعر أن هناك ما يعيق هذا الإنجاز، ولعله بسبب ذلك يحتاج كما ذكرنا سابقًا، إلى مساعدة من شخص/ شيء آخر:

> فتعاليْ معي نسحبِ القصيدة من صلاتها، ونطرد الحُرّاس عنها، ونغيِّر أصواتَنا حتى نصلَ إلى مكان ليس سواه يكون المكان، تعالي معي نفكّر يومًا بالرحيل ونضع الالتباسَ في القصيدة، فكلما أسكنها

30 **القرآن الكريم**، سورة الرعد، الآية 17. الزبد في الآية القرآنية يشير إلى الشيء الطافي أو الظاهر للعين، لكن هذا الظاهر أو السطحي لا ينفع الناس في شيء، فهو باطل. بينما ما ينفع الناس، الأمر الحق، المخفي أو الباطن الذي يمكث في الأرض. وفي قصيدة رمضان، فإن الشمس، هي هنا شمس القصيدة، مهمتها أن تزيل هذا الزبد، الأمر السطحي الذي لا ينفع، لنصل إلى الباطن المنعكس في القصيدة بحبيبات الملح، الملح هو طعم الحياة، الطعم الحقيقي للحياة.

وحدي، تبدو مبهمة وربما مائعة.

الصلاة هي طقس من طقوس العبادة، وبكلمات إضافية، هي فرض وواجب يؤديه المؤمن، وفيها ما فيها من القداسة والوقار. والحوار الديني هنا لا يبقى ضمن التناصّ، بل من خلال استحضار لطقوس العبادة التي يخرج ضدّها صوت الأنا الشعري، فهو لا يريد للقصيدة أن تقع ضمن فروضات يؤديها كواجب فقط، بل يريد سحبها وتحريرها من هذا المقام، وينزع عنها سمة القداسة. وكما يريد تحريرها من الصلاة كذلك من الحرّاس الذين يحيطونها، الحرّاس قد يكونون بمثابة قيود[31] أو أسوار حماية تحول بين القصيدة وبين من يريد الدخول إليها (قد يكونون في هذا المقام القرّاء). هذا التحرير يتبعه تغيير للصوت، صوت الأنا داخل القصيدة. وحتى هذه النقطة، ندرك أن الشاعر وظّف التناصّ الديني واستحضر الطقوس الدينية ليرسم البعد الميتاشعري، وفيه معالم لقصيدة تنأى عن القداسة والبناء الصلب والتقليدي المألوف، نحو تغييرات تمنحها حرية من حيث الشكل والصوت. كل هذه التغييرات التي يدعو الشاعر في القصيدة إليها هي من أجل أن يتمكن من سكن القصيدة. لكن، بصورة تفاجئنا تأتي جملة: "تعالي نفكر يومًا بالرحيل ونضع الالتباس في القصيدة"، كإشارة لعدم الاستقرار، وإلقاء الشك والمساءلة. هكذا، فهو من جهة يدعو إلى التغيير، ومن جهة أخرى، ليس بالضرورة أن يكون هذا التغيير مستقرًّا أو ثابتًا. وهذه تبدو صعوبة أو إشكالية يواجهها حين يسكن القصيدة وحيدًا فهو لا يعلم إن كانت هذه القصيدة مبهمة أو واضحة، مما يجعله يطلب المساعدة. وهذه المساعدة موجهة

31 يتجلى البعد الميتا شعري لدى رمضان في هذه القطعة من خلال رفض القواعد المقنّنة للقصيدة والتي تحتّم ظهورها في شكل أو بناء معيّن. وهو لا يكتفي بهذا الطرح في داخل القصيدة فقط، بل يصرّح به في مقالاته وحوارات معه، فيقول: "القصيدة عندي تهتم بجسمها وملابسها ورائحة عرقها، تهتم بأن يكون لها معمار ومبنى، ولا تخشى من تعارض المعمار مع ما يسمى بالفورية والعفوية، وما دام الشعر توقف عن أن يكون وحيًا وإلهامًا... فإن التخطيط لن يكون بيت الله الحرام المحكوم بشعائر وطقوس وأزمنة تمنع اقتراب القصيدة منه". انظر: عبد الوهاب، 2000، ص 343.

إلى مخاطبة. تمامًا كما الشاعر السوريالي الذي يرى بالمخاطبة/ المرأة مكمّلًا له، ووسيلة ليعرف نفسه ويعرف العالم.[32] فيطلب من المخاطبة ما يرد في الأشطر التالية:

> البسي بنطلونك الجينز، وبدون سوتيان البسي ال تي شيرت، وحافيةً تعالي،[33] ربما تتحركين بحرية، لأنَّ القصيدة مليئة بالظلام أحيانًا، وبالحفر غالبًا

يستعين في القطعة أعلاه بمخاطبة ربما هي امرأة، محبوبة أو صديقة، لتساعده على تبديد وحدته وبناء تصميم للقصيدة يرتاح للسكن فيها.[34] ومن خلال طلبه فيما تلبسه، نفهم أنه لا يريد ملابس رسمية أو خاصة بمناسبة ما، إنما يطلب ملابس عملية لا تعيق حركة المخاطبة أو مشيتها. السبب في ذلك أن القصيدة فيها ما فيها من الظلام والحفر التي قد تتسبب بتعثّر المخاطبة إن هي جاءت بملابس غير مريحة.[35]

.....

32 حسن، 2018، ص 27.

33 إن رمضان لا يلقي بالًا للمفردات العامية أو التي لا تتناسب مع الذوق واللباقة العامّين، وفي ذلك يشير إدوار الخراط إلى أنه رغم وجود سمات الشعر السبعيني لدى رمضان، لكن لغته الشعرية تخطت "نوعًا من النقاء المعملي في شعر السبعينيات إلى التواشج مع مغامرات التسعينيين اللغوية بما في ذلك من إدماج لا تورّع فيه للمفردات العامية ومفردات البذاءة التي نفضت عنها تحريمية البذاءة ". الخراط، 1997، ص 45.

34 تجدر الإشارة إلى أن المرأة في الشعر الحديث تشكّل شريكًا فعّالًا للشاعر في تحقيق مبتغاه. وفي الشعر السوريالي، الذي يميّز جزءًا من شعر رمضان، تتّحد المرأة بالرجل لتساعده على تحقيق كليّته، وتكون جزءًا لا يتجزأ في طريقه إلى تشكيل القصيدة ورؤيته الشعرية التي من خلالها يسبر غور عوالم معرفية مختلفة. راجع: حسن، 2018، ص 27. ونورد في هذا المقام ما أشار إليه محمود أمين العالم حول علاقة الرجل بالمرأة في شعر رمضان، وهي عبارة عن بعد من أبعاد الرؤية الإبداعية ذات الوجهة المستقبلية لدى الشاعر. المرأة تشكل في شعره الجمال والنسل. والنسل عنده لا يُعتبر إعادة إنتاج، بل هو إنتاج إبداعي روحي متجدد، وهو بالضبط ما سعت السوريالية لتحقيقه عبر الشعر. وتأكيدًا على تحقيق رمضان للشعرية السوريالية في القصيدة العربية، يرى العالم أن رمضان "شاعر مناضل بفنه لبناء عالم صريح خال من النفاق والأسوار والأكاذيب والأشكال المختلفة من القمع الجسدي والفكري والاجتماعي والجمالي، عالم مغاير جَسور ينبض بالإبداع المتجدد في جسد الحياة وجسد الشعر {..} إنه صاحب رؤية جديدة رافضة مغايرة للواقع السائد المسيطر". العالم، 1984، ص 15.

35 من المفيد بمكان أن نحيل إلى إحدى المقالات التي كتبها رمضان بعنوان "الشاعر بقلمه"، وفيها يعبر عن ميله إلى كتابة النثر قائلًا: أعترف أنني أحب النثر، وأتقدم إليه دون ملابس خاصة، وبغير أبهة، وبغير حذاء، وفور نهوضي من النوم". رمضان، 2001، ص 179، وهذا يتناسب مع توصياته للمخاطبة فيما تلبسه من ملابس مريحة، وهو أمر قد يساعدنا في تكوين اتجاه لدلالة هذا النص.

ولا بد لنا من أن نشير في هذا الباب، أن هناك حركية ما في تصوير القصيدة بصور شعرية مختلفة، فهي مرة مسكن، ومرة عبارة عن مياه، ومرة هي معبد أو مكان مقدس أو محمي بحراس، وهنا تبدو كأنها أرض مظلمة ومليئة بالحفر.[36]

هذه الصور المتعددة المستوحاة من الطبيعة وعالم الإنسان تجعلنا نضع القصيدة في مكانة تكون فيها أشبه بعالم متعدد الأوجه والجوانب، وكأنه استدعاء لما في وعي الأنا الشعري من صور ليوظف هنا إحدى الأدوات في الشعرية السوريالية.

حين ننتقل إلى الجزء التالي من القصيدة، نلاحظ أنه ما زال مستمرًا بحواره مع المخاطبة، وهو حوار يتضمن توصيات مختلفة مضمونها في الأشطر التالية:

> قد تستهويك شجرة فوق بئر اجلسي تحتها للراحة، واشربي ماء البئر، استيقظي دائمًا قبل الكائنات الأخرى، كثيرون قبلنا وضعوا علامات على الطريق، كثيرون قبلنا أزاحوها، كثيرون قبلنا انتشروا كأنهم لم يكونوا، واختفوا بعيدًا عن النور، اللمبات التي كانت تخشى من نفسها إذا انطفأت، لم تعد تضيء أبدًا، ولم يعد المارّة ينظرون إلى أقدامهم

يتم في هذا المقطع السماح للمخاطبة بقسط من الراحة. ونستحضر في هذا المقام القصة الدينية للسيدة مريم العذراء التي استراحت تحت شجرة نخل وقام مولودها، المسيح عليه السلام، بالإشارة إلى عين ماء تحتها. إن استراحة العذراء تلك وحصولها على الماء منحاها الاستمرار في الحياة هي ومولودها لتكون قادرة على مواجهة الناس بحقيقة حملها وولادتها غير المألوفة وغير المقبولة على المجتمع. وقد نشير إلى حوار هذه القصة مع نص القصيدة في

36 تلاحظ خالدة سعيد أن قصائد **غريب على العائلة** في المجمل فيها توجّه جديد "يلزم بتركيز خاص على كيفية دخول الصورة الشعرية في الصورة اللاحقة، أو انزياح الصورة عن سياقها المألوف [...] يمكن القول إن القصيدة هنا إن لم تكن عين الحلم فهي من رعايا ممالكه؛ إنها رحلة في الصور". سعيد، 2014، ص 157.

المقطع الحالي، فلعل المخاطبة، التي تساعد الشاعر على بناء وسكن القصيدة، تحصل على قسط من الراحة لتكون قادرة هي والشاعر على مواجهة الذائقة الأدبية بقصيدتهما الجديدة. لكن في هذه النقطة لا يوضّح الأنا الشعري كيف تكون مرحلة المواجهة، بل يطلب من المخاطبة مقابل حصولها على الراحة أن تستيقظ قبل الكائنات الأخرى؛ هذا الاستيقاظ الذي يمكّنها من أن تحقق في يومها عملاً إضافيًّا أكثر من بقية المخلوقات. ومن الجدير بالذكر أن من يستيقظون باكرًا، عادة من يؤدون خدمات مهمة أو أساسية للناس، وبعض هذه الخدمات من المفضل القيام بها قبل استيقاظ الناس، مثل أعمال النظافة أو تعبيد وترميم الطرقات، ولعل هذا التفسير الأخير يتلاءم مع ما يلي من أشطر حين يقول: "كثيرون قبلنا وضعوا علامات على الطريق". حتى يبدو لنا أنه بمساعدة المخاطبة يريد أن يستمر في هذه المهمة بوضع علامات على الطريق. والعلامات في الطريق هي من أجل الإرشاد، التنبيه، وكذلك إطلاع السائر على مستقبل ما سيواجهه في هذه الطريق. وبشكل عام، من يقوم بوضع العلامات، هو العارف بالطريق أو من أجرى لها مسحًا عامًّا وتامًّا، ويعلم أدق تفاصيلها ويخبر بها. لكن السؤال المطروح هنا، عن أي طريق يتحدث وأية علامات؟ هل هي الطريق التي نسير بها؟ هل هي الحياة؟ أم أية طريق؟ وما هي هذه العلامات؟ ومن هم "الكثيرون" الذين قاموا بوضع العلامات؟ لا نعلم حاليًّا من هم، والأنا الشعري في هذه المرحلة لا يقدّم إجابة، بل يذكر لنا طرف النقيض من واضعي العلامات، فهناك "كثيرون قبلنا أزاحوها". وهناك مجموعة أخرى "كثيرون قبلنا انتشروا كأنهم لم يكونوا، واختفوا بعيدًا عن النور". وهذه مجموعة كأنها حيادية تحتوي أشخاصًا رغم أن لهم بصمة أو أثرًا ما، لكنهم اختفوا حتى يخيّل أنهم لم يكونوا أبدًا، وآثروا البقاء بعيدًا عن الأضواء. لعلها مجموعة تفضل العمل في الظلام، لتبقى على الساحة مجموعتان متقابلتان واحدة تضع العلامات وأخرى تزيلها.

ورغم أننا ما زلنا ننتظر المزيد من المعلومات لنكشف هوية هذه المجموعات، إلا أن الأنا الشعري يستمر في تأجيلها، بل يناورنا[37] ويقدّم لنا تصريحًا في سياق آخر: "اللمبات التي كانت تخشى من نفسها إذا انطفأت، لم تعد تضيء أبدًا، ولم يعد المارّة ينظرون إلى أقدامهم". هذه اللمبات تؤكد المقولة "نبوءة تحقق ذاتها"، وبكلمات إضافية الخوف من شيء ما يؤدي إلى تحققه. ولذلك، فالإضاءة تحتاج إلى جرأة وشجاعة، وإلا سيحدث كما حدث لهذه اللمبات، ويؤدي إلى أن المارة سيمرّون في أرض لا يعرفون تفاصيلها مما سيوقعهم في الخطأ أو التيه وربما التعثر. من جهة أخرى، يمكن أن نرى هذه اللمبات على أنها إشارات وإضاءات تنير الطريق، والأنا الشعري يخرج بإعلان جريء أن هذه اللمبات التي كانت تخشى أن يأتي ما ينسف نورها قد حدث ما توقعته، والمارّة الذين كانوا يحتاجون لنورها لم يأبهوا بذلك ولا يخشون أن تطأ أقدامهم مناطق لا يعرفون تفاصيل معالمها.

وبنغمة مغايرة للجرأة، يتوخى المتكلم في النص أو الأنا الشعري بعض الحذر، أو لنقل التقية فيتوجه للمخاطبة بالأشطر التالية:

احذري أن تبوحي بأننا سكّان جديدون ينوون الإقامة، ازعمي دائمًا
أننا زوّار سنترك خلفنا ما يدلُّ علينا، الأزيز الذي تصنعه الكلماتُ
خلف آذاننا، اسمعيه جيدًا، ثم امنعيه بالأزيز الذي يصنعه العرق

لا يريد هنا التصريح بنية الإقامة الثابتة، بل سيكونان هو والمخاطبة مجرد زائرين يتركان المكان بعد حين من الزمن. هذا التصريح لا يعكس بالضرورة النيّة الداخلية للأنا الشعرية،

37 عبد المنعم رمضان مأخوذ بآلية المراوغة ويرى أنها "توفّر مساحة أكبر من التأويل، مساحة أكبر من تعدّد المعاني [..] المراوغة فن يتخلّص باستماتة من أدوات الدعاية والتبشير، يتخلّص باستماتة من فكرة أن الكاتب أعلى من قارئه، لأن المراوغة إيمان ضمني بذكاء وفطنة القارئ وقدرته على فتح نوافذ جديدة، والمراوغة ليست مراوغة معنى فقط، ولكنها أيضًا مراوغة شكل، مما يسمح لها أن تبدو وكأنها حالة من حالات البحث الدائم عن أشكال جديدة". رمضان، 2001، ص 180.

مع أننا نجهل، بل يثير فضولنا معرفة الأسباب خلف إخفاء هذه النيّة، وهذا يجعلنا نستحضر المصطلح الديني "تقيّة" ويعني أن يقوم الشخص بإخفاء المعتقَد أو المذهب الديني خوفًا من أن يلحق به الأذى. هذا الاستحضار، قد يساعدنا أن نفهم أن الأنا الشعري والمخاطبة يخفيان شيئًا يؤمنان به يتعلّق بالقصيدة ويخشيان أن يظهراه في هذه المرحلة. ومهما يكن من أمر إخفاء النية، فلربما أن المقيم الجديد ملزم بتقديم أوراق، وبإجراءات قانونية قد تكون ثقيلة عليه، أو أنه غير مؤهل لتقديمها، ولربما أنه يريد أن يعمل في الظل كفئة سبقته؛ على أننا لا نستطيع تحديد السبب أملاً أن نصل إليه من خلال متابعتنا لقراءة النص. على أن ما يهم وفق ما يلي من النص هو ترك الأثر أو البصمة التي تدلّ عليه هو والمخاطبة، فبغض النظر عن نوعية الإقامة، لكن المهم أن يحدث أثرًا ما. وهو بذلك يتناغم مع الفئة التي وضعت علامات الطريق، وبالتالي فإنه يحدد أن مروره لن يكون عابرًا، بل يحمل رسالة، هذه الرسالة تتضمن الإرشاد وإنارة الطريق للمارّين من خلال ترك علامات.

الأزيز الذي تصنعه الكلمات خلف آذاننا، اسمعيه جيدًا، ثم امنعيه
بالأزيز الذي يصنعه العرق

وفي هذا الشطر قد نستشفّ نقدًا معيّنًا مبطّنًا بصيغة طلبية، وهو يقابل هنا بين أزيز الكلمات وأزيز العرق، كلاهما يصدر أزيزًا، لكنه يرى بالأخير قوة أكبر من الأول، فيقول للمخاطبة إن الأزيز الأول هو للسماع، لكن العرق يزيله. العرق هو نتاج فعل وجهد، وبكلمات أخرى، لا ضير في سماع الكلمات، لكن الأقوى أن نخرج من جدار الكلمات إلى حيّز التنفيذ الفعلي. لنجد في هذه القطعة تجليًّا آخر للبعد الميتاشعري.[38]

كلنا الكائنات التي في الخارج، الكائنات الطيبة الكائنات الجديرة أن

.....

38 لا نشير هنا إلى البعد الميتاشعري فقط، بل إلى بعد ميتالغوي، فرمضان يرى أن اللغة خلفها لغة أخرى: "هناك معانٍ معكوسة تبحث عمن يقوم ببعثها، إنها تخشى التأويل...، تحب أن تبدو وكأنها لغة أخرى تحت اللغة.... كنتُ أفكر وأنا أكتب أغلب قصائدي في لغة مسكونة، لغة مبذولة ومسكونة، لغة فيها هذيان وفيها حلم، وفيها قابلية للتأويل، لكنه التأويل الناقص، لأن التأويل التام انتقال لمناخ متعفن مهما كان باهرًا في البداية". رمضان، 2001، ص 193.

تلبس ثيابًا ظاهرة من اثنين أو ثلاث قطع وثيابًا باطنة من العدد نفسه، الكائنات القادرة بقسوة على سحق الثياب في خيالها، والتلصّص دون هوادة على ما فوق وتحت البطن، الكائنات هذه لن تدخل أبدًا، قبل أن تصبح كلّها رقيقة تأكل بأصابعها، وتغشّ الله إذا نظر إليها، وتملأ خلاياها بالهمس حتى إذا ماتت.

في هذه القطعة يحاول أن يحدد كيفية الدخول إلى المسكن الجديد/ القصيدة، ويقسم الكائنات إلى فئتين واحدة في الداخل والثانية في الخارج، وهي التي يخصّها بالذكر ويسرد بعضًا من تفاصيلها. فمن جملة هذه التفاصيل أنها طيبة، ومن كمية الملابس التي ترتديها قد نفهم أنها من الجانب المادي ميسورة الحال، وقد يقصد الإشارة إلى الكائن البشري دون الكائنات الحية الأخرى، الذي يتميز بارتداء الثياب وبهذه الكميات من بين الكائنات الحية. هذه الكائنات أيضًا لديها رغبات أو نزعات حسية/ جنسية، فمهما كثرت طبقات الملابس إلا أنها لا تتوقف عن إعمال الخيال وعن ميلها الجنسي للتلصص على أماكن الأعضاء الجنسية.[39] هذه الكائنات وبهذه الصفات لا تتمكن من دخول المسكن إلا إذا أصبحت رقيقة. والرقة هنا، قد تدل على الشفافية، أو على السُّمْك، وإن حاولنا تعداد تأويلات صفة الرقة وظننا أننا انتهينا، ندخل في متاهة جديدة ضمن تأويلات مسألة الأكل بالأصابع، فهل يقصد عدم استخدام وسائل الطعام من مثل الملاعق وبذلك يكسر القواعد والآداب المتّبعة لتناول الطعام؟ أم أنه يقصد استخدام الأصبع بدل الفم واللسان مباشرة مثل الحيوانات؟ لكننا لا نجد ما يرجح كفة أحد الاحتمالات، وعوض ذلك يدخلنا في متاهة أخرى، فهذه الكائنات كذلك تغش الله حين ينظر إليها، فكيف لها أن تعلم أن الله ينظر إليها؟ لكننا نستحضر في هذا المقام بعض الآيات التي تنص على أن الله يرى كل شيء ولا يُرى، وهو رقيب أعمالنا، الأمر الذي يشكّل آلية لردع الإنسان من ارتكاب الآثام أو الخطايا. ومن جهة

39 راجع في هذا المضمار دراسة الناقد علي حسن الفواز حول الموازاة بين التلصّص إلى الداخل الجسدي وانعكاسه على لغة الشعر، الفواز، 2008، ص 45-55.

أخرى، الله يعلم ما تخفي القلوب ولا مجال لإخفاء ذلك. لكن هذه الكائنات تكسر المألوف الديني وهي قادرة على أن تغش الله حين ينظر إليها،[40] وكأنها تصبح كائنات فوق عادية، أو أكثر من بني البشر. أما الصفة الأخيرة التي تميّزها هي قدرتها على الاستمرار بالهمس وإن ماتت. أي كأن صوتها أو أثرها باقيان رغم الغياب. وإذا ما أنعمنا النظر في جميع الصفات، وتابعنا تقصّي البعد الميتاشعري، نجد أن أكثر ما تنطبق هذه الصفات على الشعراء دون غيرهم من بني البشر. فهم من جهة مثل البشر لكن يتميزون بأنهم قادرون على وضع إصبعهم على المناطق/ المواضيع التي يخشى أو يخجل من الحديث عنها بنو البشر، وهم من يقولون الحقيقة دون هوادة أو تجميل، وهم أكثر من البشر بأنهم يستطيعون الإقدام على تحدي الممنوعات أو المقدسات وقد يصل الأمر إلى الله.

خرج الهمس من القبور، وصنع دغلًا كثيفًا من الموسيقى، حولَه
يرقص الزوّار الجديدون ليتركوا خلفهم ما يدل عليهم.

الهمس لا يُحدث أثرًا فقط، إنما يشكل لحنًا موسيقيًّا يجعل كثيرين ممن يدخلون المسكن الرقص على هذه الموسيقى. والرقص لا يكون غاية مقصودة لذاتها، إنما تشكل علامة طريق تدل على الزوّار. وبالتالي، يكون الهمس أثرًا موصولاً بين الماضي (القبور)، الحاضر (من خلال الزوّار) والمستقبل لمن يأتي خلف الزوّار الحاليين. هكذا فإن القصيدة بهمساتها، تشكلاتها الموسيقية لا تكون مجرد قصد يلبي مطلبًا آنيًّا، بل هي رسالة تكاد تكون كونية لا تموت، بل يمكن أن تقال في أي وقت.

.....

40 لا بد من الإشارة هنا، ومع استخدام التناص الديني لدى رمضان، أنه كان يفضّل التناص مع التوراة أكثر من التناص مع القرآن. فيصرّح أنه عندما كان يسمع تلاوة أحد الشيوخ للقرآن، كان يشعر بنظام صارم، مما دفعه للبحث عن عالم فيه فوضى، في المقابل، وجد في التوراة طفولته، وطفولة الخير والحكايات، كما وجد فيها "عالمًا يغري بالاجتراء على النظام" كما استطاع من خلالها أن يصاحب الأنبياء، العاهرات، القديسات، الشواذ والحمقى. انظر: عبد الوهاب، 2000، ص 344-345.

ولعل هذا المسكن/ القصيدة المطروحة على هذه الشاكلة ليس أمرًا سهل البناء أو العيش، وقد يتطلب ذلك مجهودات كثيرة، وهو ما يجعل الأنا الشعري يتوجه إلى المخاطبة في القطعة الأخيرة على النحو التالي:

> إذا تعب جسمكِ من الارتماء فوق الأرض، من الصراخ، واصطياد الحنين إلى دم لزج أبيض، اخرجي فورًا من القصيدة وارقدي على حافتها بعد أن تلبسي فستانك الطويل، وحذاء بكعب عالٍ، وبعضَ الآهات المدرّبة على التعجّب والإغواء، وبعد أن تزرعي في كهوفك كلها نبات الياسمين، وتسمحي للعابرين أن يشمّوك كأنهم لم يقصدوا، ولا بدَّ أن في مغارتك طعامًا لمخلوقات الأسرار التي لن يصفح عنها أبدًا كاهنُ الاعترافات.

هناك عدة إمكانيات أمام المخاطبة، ومنها إمكانية الخروج من المسكن/ القصيدة، في حال تعبت من الوقوع على الأرض بسبب الحفر أو من أمور أخرى تواجهها أثناء السير في أرض القصيدة، لكن رجاءه منها أن تخرج وتجلس على عتبة المسكن، هناك تستبدل المخاطبة الملابس العملية بملابس رسمية وتقوم بإصدار آهات وزراعة الياسمين ذي الرائحة الزكية لتجذب إليها عابري الطرق. ستتمكن المخاطبة من خلال ذلك كله، ومن خلال توفّر الطعام أيضًا، أن تجذب المخلوقات.

إن المخلوقات كما يسمّيها هنا، مخلوقات الأسرار، والأسرار هي عادة أمور مجهولة للناس، وقد يكون جزء منها عبارة عن خطايا أو ذنوب اقترفها الإنسان ولم يعترف بها أمام أحد فبقيت في طي المجهول. هذه المخلوقات لا يغفر لها كائن الاعترافات، وهنا نجد تعالقًا نصّيًّا مع الإنجيل، فكل شخص نصراني يحتاج إلى الاعتراف بذنوبه وخطاياه أمام كاهن معيّن من الكنيسة. الاعتراف يؤدي إلى غفران ومحو الخطايا ويمكّن الشخص المخطئ من تناول طعام المسيح. مقابل ذلك، فإن المخاطبة يمكنها منح الطعام، وتقبّل المخلوقات بأسرارها وخطاياها، وهي بذلك كأنها تشكل تحدّيًا للقوة الإلهية الممثّلة في شخص كاهن الاعتراف،

وبهذا تحقّق هذه القطعة من القصيدة أحد أركان السوريالية، والتي تكون فيها المرأة بديلًا للدين والإله، ومن جهة أخرى تشير إلى الفكر السوريالي بتقبل المختلف والسماح بوجوده، على العكس من السائد الموروث، والذي لا يسمح بوجود نسخ تختلف عنه.

تنتهي القصيدة مع نهاية هذه القطعة، ويشعر القارئ أن ثمة حلقة مفقودة منعته من إتمام دائرة المعنى العام. فكيف يمكن لكل ما ورد في ثنايا النص أن يرتبط بالعنوان "غرائزنا"؟ وهو ما سنحاول الإجابة عنه استنادًا إلى المعطيات التي حصلنا عليها خلال استقراء النص.

الغرائز كما ذكرنا في البداية، هي عبارة عن دوافع فطرية تدفع الإنسان للتفكير والتنفيذ من أجل تلبيتها. والمفتاح الأساسي في الغرائز هو الفطرة التي يولد عليها الإنسان. هذه الفطرة، وخلال مسيرة حياته، تُكبَت أو لا تتحقق بسبب عوامل تلجمها، مثل عقل الإنسان الواعي، أو المجتمع البشري الذي يحيطه.

الغرائز قد توقع الإنسان في الخطأ أثناء محاولاته لتلبية ندائها. لكنها، ومن جهة ثانية، هي الوجه الحقيقي للإنسان بدون زيف أو محاولات للتجميل. وهي بذلك يمكنها أن تصنع منه شخصًا خلّاقًا يقول ويكشف ويبدع ما لا يقدر عليه أشخاص آخرون.[41] من بين ذلك يستطيع أن يبني قصيدة مستندًا إلى المرأة والحب ناسفًا القيود التي قد تحيطه اجتماعيًّا، سياسيًّا ودينيًّا. هذه هي الرؤية السوريالية للحياة وللشعر على وجه التحديد وإعادة الإنسان إلى فطرته الأولى التي تتجسد دون أن يكبحها قيد ما. ومع نهاية ربط العنوان بالنص، تكون هذه القصيدة على جميع الأفكار المطروحة فيها، تصدر الصوت الميتاشعري

41 في سياق التعرية التي يقوم بها الشعر، يقول أمطانيوس ميخائيل: "الشعر يجانس اللاتجانس، يقامر برؤياه الحقيقية الشاملة من أجل التكوين، وهو في عملية مواجهته الحلولية لاعتباطية الأشياء وفوضويتها يجسد أكبر مغامرة فكرية: التجلي الإنساني الأول والأخير في بدائيته وانديا‌حه الحضاري {..} إن التجلي البدائي الأول على مستوى تجسّداته يجانس الأبعاد الماورائية الأولى لأكبر عملية مجازفة خطرة في التاريخ: التعرية، إن الشعر أولًا وأخيرًا يحارب من أجل التعرية. ميخائيل، 1968، ص 219.

لتحقيق بنية شعرية جديدة ذات أثر، ومنوال ينسج عليه قادمون/ زوّار جدد على حد تعبير الأنا الشعري.

خاتمة

حاولت هذه الدراسة أن ترصد مظاهر تجلّي تقنية التناصّ الديني في قصيدة "غرائزنا" للشاعر المصري عبد المنعم رمضان، ومساهمات هذه التقنية لإبراز البعد الميتاشعري في القصيدة.

ومن خلال قراءتنا في القصيدة، لاحظنا أن الشاعر دمج التناصّ الديني في أوجه مختلفة، فتارة بالتماهي أو التوافق معه وكأن قصيدته استمرار للنص للديني، وتارة بمعارضته والخروج عليه ليبني قصيدته على أنقاض النص الديني. وفي ذلك كله، غاية واحدة عليا لدى الشاعر: طرح رؤية شعرية مغايرة للقصيدة العربية الحديثة. فهذه القصيدة التي أخذت من النص الديني، مثلًا، قصة السيدة مريم العذراء واستراحتها تحت شجرة لتواجه من بعدها قومها بولادتها غير المألوفة، يريد لها رمضان أن تكون قدوة لقصيدته التي ستولد خارجة عن مألوف الكتابة؛ وهي نفسها القصيدة التي تحدّت النص الديني فتغشّ الله وتنزع القصيدة من جميع طقوسها الدينية. وكتلخيص لفكرة التناصّ الديني في خدمة الميتاشعر والرؤية الشعرية التي يسعى إليها رمضان، أورد ما جاء على لسانه في هذا السياق: "إن التخطيط (للقصيدة) لن يكون بيت الله المحكوم بشعائر وطقوس وأزمنة تمنع اقتراب القصيدة منه".[42] وفي الختام، أرى أن طرح الميتاشعر المتواتر على طول امتداد القصيدة، يجعلني أضم صوتي لمن يذهب إلى اعتبار الميتاشعر جانرًا شعريًّا بينيًّا[43] وهو ما يتطلّب دراسات مستفيضة للإحاطة بجوانب الموضوع.

.....

42 راجع الملاحظة رقم 31 من هذه الدراسة.

43 راجع الملاحظة رقم 21.

قائمة المصادر والمراجع

أدونيس، 1995 أدونيس (1995)، **الصوفية والسريالية**، لندن: دار الساقي.

باختين، 1987 باختين، ميخائيل (1987)، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

بارت، 1988 بارت، رولان (1988)، "نظرية النص"، ترجمة: منجي الشملي وآخرون، **حوليات الجامعة التونسي**، ع 27، ص 69-98.

بارط، 1993 بارط، رولان (1993)، **درس السيميولوجيا**، ترجمة: ع. بنعبد العالي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع.

الجنابي، 2012 الجنابي، عبد القادر (2012)، **انحتني في الضوء لكي لا تصاب لغتي بالدوار**، بيروت: دار الغاوون للنشر والتوزيع

جينيت، 1999 جينيت، جيرار (1999)، "طروس أدبية"، **الموقف الأدبي**، ترجمة: محمد خيري البقاعي. ع 333، ص 117-128.

الحاج، 1994 الحاج، أنسي (1994)، **لن**، بيروت: دار الجديد.

حافظ، 1996 حافظ، صبري (1996)، "الغبار أو إقامة الشاعر الجديد: بين لغة الجسد وحتمية الموت"، **إبداع**، ج 14، ع 3، ص 86-92.

حسن، 2018 حسن، أمينة (2018). **نحو جمالية شعرية عربية حديثة: السوريالية في شعر أنسي الحاج، عبد القادر الجنابي وعبد المنعم رمضان**، رسالة دكتوراة غير منشورة، حيفا: جامعة حيفا.

الخراط، 1997 الخراط، إدوار (1997)، "عبد المنعم رمضان شاعر الحافة"، **إبداع**، ع 3، ص 37-51.

الخراط، 1984 الخراط، إدوار (1984)، "شعراء السبعينات في مصر"، **الكرمل**، ع 14، ص 291-311.

رمضان، 1988 رمضان، عبد المنعم (1988)، "راقص الباليه"، **الكتابة السوداء**، ع1، ص 20-23.

رمضان، 2000 رمضان، عبد المنعم (2000)، **غريب على العائلة**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع.

رمضان، 2001 رمضان، عبد المنعم (2001). "الشاعر بقلمه"، **أبواب**، ع 29، ص 178-199.

سعيد، 2014 سعيد، خالدة (2014)، **فيض المعنى**، بيروت: دار الساقي.

سنير، 2002 سنير، رؤوبين (2002)، **ركعتان في العشق: دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي**، بيروت: دار الساقي.

طودوروف، 1990 طودوروف، تزفيتان (1990)، **الشعرية**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع.

العالم، 1984 العالم، محمود أمين (1984)، "شعر الجسد وجسد الشعر"، **إبداع**، ع 10، ص 14-18.

عبد الوهاب، 2000 عبد الوهاب، عزمي (2000)، "حوار مع الشاعر عبد المنعم رمضان"، **الكتابة الأخرى**، ع 21-22، ص 339-357.

غريب، 1993 غريب، سمير (1993)، **راية الخيال**، القاهرة: دار الشروق.

فخر الدين، 2014 فخر الدين، هدى (2014)، "الميتاشعرية: مشاريع الحداثة العربية"، **نزوى**، ع 79، ص 267-271.

فضل، 1998 فضل، صلاح (1998)، **أساليب الشعرية المعاصرة**، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.

الفواز، 2008 الفواز، علي حسن (2008)، "شعرية اللذة والتلصص إلى الداخل الجسدي والمرآوي"، **نقد**، ع 5، ص 45-55.

كريسطيفا، 1991 كريسطيفا، جوليا (1991)، **علم النص**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع.

الكفراوي، 1996 الكفراوي، سعيد (1996)، "عبد المنعم رمضان: القصيدة والدعوى والمدافعون"، **الآداب**، ع 3-4، ص 23-43.

ميخائيل، 1968 ميخائيل، أمطانيوس (1968)، **دراسات في الشعر العربي الحديث**، بيروت: المكتبة العصرية.

نصار، 2018 نصار، ليندا (2018)، "عبد المنعم رمضان: ما لا نقبض عليه باللغة نقبض عليه بظلالها"، **نزوى**، ع 94، ص 117–123.

Azouqa, 2008 Azouqa, Aida (2008). "Meatpoetry between East and West: Abd al-wahhab al-Bayati and the Western Composes of Metapoetry- A Study in Analogies", *Journal of Arabic Literature*, 39, pp. 38-71.

Casas, 2011 Casas, Arturo (2011), "About Metapoetry and Performativity", *Comparative Literature and Culture*, Issue 5, vol. 13, pp.1-11.

Jancso, 2019 Jancso, Daniella (2019), *Twentieth-Century Metapoetry and the Lyric Tradition***,** Berlin: De Gruyter.

Kristeva, 1980 Kristeva, Julia (1980), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.

Matthews, 1965 Matthews, J (1965), *An Introduction To Surrealism*, U. S. A: Kingsport

Preminger, 1974 Preminger, A. (1974), *Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, Princeton: N.J.: Princeton University Press.

ملحق

غَـرائِـزُنـا

بعـد ليلٍ طويلٍ اكتـشـفتُ أنّني لمْ أطْحَنْ حنْطَتي ولم أسـرق النورَ من عُـيون الفراشـات، وأن قصـيدتي التي سـوف أسكُنهـا وحْدي تبـدو مُبْهَـمَةً وربما مـائعةً، غـير أنَّ مـياهها الملائمـة بدقّةٍ لأجـسام الأسماكِ وحُوريات البحرِ، تُؤوي في الصبـاح شمساً صغيرةً تحبُّ أن تكنس الزبدَ بعيـداً عن حُبَيْـبات الملحِ، وتحبُّ أن ترفرفَ فوقـها الطيـورُ العائدةُ إلى الأجـرانِ، ويكفي أن تغـمضَ الشمْسُ عـينيْهـا حـتى ترى الحنانَ واضـحـاً، فتـعـالي مـعي نسـحبِ القصـيـدة منْ صلاَتِها، ونطردَ الحُرَّاس عنْها، ونغيِّر أصواتَنا حتى نصلَ إلى مكانٍ ليس سـواه يكونُ المكانُ، تعـالىْ مـعي نفكِّرْ يومـاً بالرحـيلِ ونضعَ الإلْتِباسَ في القَـصِيدة، فكلما أسكُنهـا وحدي، تبدو مبـهمةً وربما مـائعـةً، الْبِـسي بـنْطَلُونَكَ الجـينْز، وبدون سـوتيـان البـسي الـ تي شِيرْت، وحـافيةً تعاليْ، ربما تتحـركين بحريةٍ، لأنَّ القصيـدةَ مليئةٌ بالظلام أحـياناً، وبـالحُفَـرِ غالبـاً، قـد تستـهويـكِ شجـرةٌ فوق بئـرٍ اجْلسِي تحْتَهـا للراحـةِ، واشربي مـاءَ البئـرِ، استَيْـقظِي دائماً قـبل الكائناتِ الأخـرى، كثيـرون قبْلنا وضـعُوا علامـاتٍ على الطريق، كثـيرون قبْلنا أزاحُـوها، كثيـرون قبْلنا انتشُـروا كأنهم لم يكُونوا، واخْتفوا بعيداً عن النورِ، اللَّمبَات التي كانَتْ تخْشى من نفسها إذا انطفأت، لم تعُد تضيء أبداً، ولم يعـد المارّةُ ينظرون إلى أقدامهِم،

احْـذِري أن تبُوحي بأننا سكّـانٌ جديدون ينْوُون الإقـامة، ازْعـمِي دائمـاً أننا زوَّارٌ سنتـركُ خلفنا مـا يدلُّ علينا، الأزيـزُ الذي تصْنَعُـهُ الكلمـاتُ خلْفَ آذاننا، اسـمـعـيه جـيـداً، ثُمَّ امنعـيـه بالأزيز الذي يَصنْعـه العـرقُ، كلنا الكائناتُ التي في الخـارج، الكائناتُ الطـيّبـةُ الكائنات الجديرةُ أن تلبسَ ثياباً ظاهرةً من اثنين أو ثلاث قطع وثياباً باطنةً من العددِ نفسِه، الكائناتُ القَادرة بقـسوةٍ على سحْق الثَّيابِ في خـيـالهـــا، والتلَصُّص دون هوادةٍ على مـا فـــوق وتحت البطنِ، الكائناتُ هذه لـن تدخل أبداً، قـبل أن تُصـبِحَ كلُّهـا رقـيـقـةً تأكل بأصابعها، وتغشُّ اللَّهَ إذا نظر إلَيْها، وتملأ خلاياها بالهمْسِ حتى إذا ماتتْ، خرجَ الهمسُ من القُبورِ، وصنَعَ دغْـلاً كثيفاً من الموسيقى، حَولَه يرقص الزوَّارُ الجـديدُون ليتركـوا خلفهم مـا يدلُّ عليهم، إذا تَعِب جـسمُـكِ من الارتماءِ فوق الأرض، من الـصُّراخ، واصطيـادِ الحَنينِ إلى دمٍ لزجٍ أبيضَ، اخْرُجِي فوْراً من القـصيدةِ وارقُدِي على حـافتـهـا بعد أن تلـبسي فُسْـتانَك الطويلَ، وحـذاءً بكعبٍ عـالٍ، وبعضَ الآهات المدرّبةِ على التَّعجُّب والإغواءِ، وبعد أن تزْرَعي في كُهـوفك كلِّهـا نبات اليـاسمينَ، وتسْـمحِي للعـابرين أن يشـمّوكِ كأنهم لم يقْصِدُوا، ولابدَّ أنَّ في مغـارتك طعاماً لمخلوقاتِ الأسرارِ التي لن يُصفْحَ عنها أبداً كاهنُ الاعترافات.

المظاهر الاحتفاليّة في مسرحيّة الفرافير للكاتب يوسف إدريس

سماح صفوري خوري

ملخّص البحث

يُعنى هذا المقال بدراسة المظاهر الاحتفاليّة (Carnavalesque) في مسرحيّة **الفرافير** للكاتب المصري يوسف إدريس. ولا بدّ أوّلا من الوقوف على مميّزات الكرنفاليّة في الأدب، عناصرها، ودوافع الأدباء إلى استخدام المظاهر الاحتفاليّة في أدبهم عامّة، وفي الأعمال المسرحيّة خاصّة.

تنتمي مسرحيّة الفرافير إلى مسرح السامر الذي جاء ليتمرّد على المسرح الغربيّ لما فيه من خرق للحواجز بين الجمهور والممثّل، وانتهاك للرسميّ، وإعلاء من شأن الشعبيّ، والخروج عن المألوف. تولي مسرحيّة الفرافير أهميّة إلى الازدواجيّة وتعدّد الأصوات، كما وتُعنى بقضايا الفئات المهمّشة، وتحاول تهميش دور السيّد في المجتمع، وهذه المظاهر كلّها من مظاهر الكرنفاليّة في المسرح. لذلك ارتأينا تقسيم المقال إلى قسمين رئيسيّين، الأوّل قسم نظريّ تناول تعريفًا للأدب الكرنفاليّ عامّة، والأدب الكرنفاليّ العربيّ ومسرح السامر خاصّة. أمّا القسم الثاني من المقال فهو تطبيقيّ وتضمّن تحليلًا للعناصر الكرنفاليّة في مسرحيّة الفرافير، وتمّ تحليل أربعة عناصر من عناصر المرفع في المسرحيّة، وهي: عنصر التتويج والتنحية، سقوط الحواجز، انتهاك قدسيّة الرسميّ ورهبته والإسفال.

مدخل

لقد شاع تقسيم الأدب إلى قسمين: الأوّل هو الأدب الرسميّ، واعتبر أدبًا جادًّا وصارمًا، يتقيّد بالمعايير الموضوعة، وكان يمثّل الطبقات البرجوازيّة في المجتمع، ولذلك هناك من سمّاه "أدب الخواص".[1] أمّا القسم الثاني فهو الأدب الشعبيّ الذي ينمو بشكل عفويّ من الشعب، ويتمثّل بمظاهر احتفاليّة كرنفاليّة، وطقوس مضحكة وهزليّة ولغة بذيئة، ويصهر القديم بالحديث ليجعلهما قالبًا جديدًا، ولذلك لقي اهتمامًا بالغًا من عامّة الشعب لأنّه يعكس روح الشعب، وهناك من سماه بـِ "أدب العاديّين".[2] أمّا النقاد فقد اعتبروه أدبًا غير منطقيّ وبعيدًا كلّ البعد عن الجماليّة والمنطق، وتجاهلوه لفترة طويلة من الزمن.[3] من خصائص الأدب الشعبيّ أنه مُلك الشعب وليس ملكًا للفرد، كما أنه يتّسع لكلّ فئات المجتمع، وليس حكرًا على فئة معيّنة. وبالإضافة إلى ذلك فإنه ينطلق من وجدان الشعب وحاجاته، ولذلك يتضمّن الأدب الشعبيّ ومعتقدات الشعب ونفسيّته، ويعكس الموضوعات التي تؤرق الشعب بطريقة تدمج ما بين الواقع والخيال.[4] الخصيصة الثانية أنه يُستخدم في الطقوس الشعبيّة المختلفة، وفي شتى الظروف.[5]

إن تقسيم الأدب إلى رسميّ وشعبيّ ظلّ مستخدمًا لغاية يومنا هذا، إلا أنّ التقلّبات الاجتماعيّة والطبقيّة الحاصلة في المجتمع، وكذلك انتقال بعض الفئات من الهامش إلى المركز جعل دوائر التأثير الاجتماعيّة تتغيّر. ولذلك فإنه من الطبيعيّ والبديهيّ أن يختلف تأثير كلّ من الأدبين على المجتمع مع مرور الوقت. أمّا بالنسبة للغة المستخدمة في الأدب الرسميّ والشعبيّ فإن استخدام اللغة الفصحى لم يكن معيارًا لدخول الأدب إلى الرسميّ

.....

1 راجع: خوري، 2013، ص 25.

2 راجع: يونس، 1968، ص 9؛ قارن: خوري، 2013، ص 26.

3 راجع: سدان، 1983، ص 21؛ قارن: ذهني، 1982، ص 54؛ שניר,1994, עמ' 52–53؛ Adorno, 2001, p. 1؛ شحّيد، 2016؛ Adorno, 2001, p. 1؛ Abdel-Malek, 1990, p. 1.

4 إبراهيم، 1992، ص 75؛ قارن: Cachia, 1967, p. 14.

5 راجع: خوري، 2013، ص 36؛ قارن: Abdel-Malek , 1990, p. 4

فالعديد من النصوص التي كُتبت في اللغة الفصحى قديمًا كانت موضوعاتها غير أخلاقية ولغتها بذيئة. بالمقابل، هناك نصوص كُتبت باللغة العاميّة أو دمجت العاميّة مع الفصحى، لكنّها بقيت رسميّة ولاقت اهتمامًا لدى النقّاد.[6]

علاقة المظاهر الاحتفاليّة بالواقع

هناك من يقول إنّ بدايات الأدب الهزليّ تعود إلى العصر القديم المسيحيّ الذي كان يتخلّص فيه الراهب، عالِم الدين، والعالِم، من مظاهر الورع، ويستمتعون بملاهٍ مُبهجة تخلّصهم لفترة محدّدة من صرامتهم وورعهم.[7] وكانت تُدعى تلك الفترة بـ**الكرنفال**، وهي نقيض العالم المطهّر المثاليّ والقدسيّ الذي سقط منه الناس وابتعدوا؛ لذلك يجب الإدراك أنّ الكرنفال هو العالم الجديد البديل لما نحن فيه، فهو مظهر من مظاهر معارضة السلطة الدينيّة، السياسيّة والأخلاقيّة.[8]

نشأ الكرنفال في القرون الوسطى، وكان يتمثّل بوجود المهرّجين، الأغبياء، الفلاحين وأصحاب الخدع الذين يكشفون من خلال أعمالهم الغبيّة حقائق ممنوعة أو تابوهات.[9]

ليس الإنسان كائنًا منفردًا ووحيدًا على الكرة الأرضيّة، وخطابه ليس خارجًا عن سياق خطاب المجتمع، إنّما هو جزء لا يتجزّأ من العالم الاجتماعيّ الأكبر.[10] وبحسب رأي باختين (Bakhtin 1895-1975) فإن الإنسان في عصرنا هذا هو كائن اجتماعيّ دمّرته الحضارة البرجوازيّة، وجعلته يسيء فهم نفسه كمخلوق اجتماعيّ، وأبعدته عن المجتمع وعن الناس حتّى أصبح كائنًا فرديًّا ينعدم فيه الشعور مع الآخر، كما أصبح يسيء تقدير فاعليّة الحوار

.....

6 راجع: سدان، 1983، ص 20-21؛ قارن: Abdel-Malek , 1990, p.5.

7 راجع: باختين، 2015، ص27؛ قارن: زعزاع، 2014، ص 25.

8 راجع: زعزاع، 2014، ص 26.

9 راجع: Feinberg, 1998, p. 48.

10 Yates& Adams, 1997, p. 21.

في الكشف عن هذه الذات الاجتماعيّة.[11] ويعلّق باختين على المباني الاجتماعيّة كالهرميّة الشكلانيّة والاستبداديّة ويعتبرها كلّها أنماطًا لعقوبات يفرضها المجتمع الرسميّ، وكلّ هذه الأنماط تفصل الذات عن ذاتها وعن الآخر، عن الجسد، وعن المجتمع، وهذا يدمّر الحوار فيما بين هذه العناصر. لهذا حاول باختين البحث أو اكتشاف عالم مغاير عمّا سبقه، عالم جديد يجعل من الإنسان شريكًا لا ممثّلا، عالم يسوده الحوار مع الآخر لا حوار مع الذات، عالم يطمح إلى المساواة لا الهرميّة، عالم يطمح إلى الذات الاجتماعيّة لا الذات المنفردة، عالم ينسجم فيه الجسد مع الطبيعة بدلًا من جسد مذهول ومشرّد.[12]

يرى باختين أن العناصر الجسديّة تتواجد في الواقع المشوّه بشكل إيجابيّ، وهي تُستخدَم للتعبير عن تأثير التشويه، حيث يعبِّر الجسد عن وحدة كاملة وهذه الوحدة لها حدود. والحدود المرسومة بين الجسد تصوّر في فن التشويه (Grotesque)[13] بطريقة مُغايرة عن النظرة الكلاسيكيّة الطبيعيّة، حيث يصوّر الجسد في فن التشويه على أنّه ما زال في مرحلة النشوء وهو لا يمكن أن يكتمل أبدًا، كما أنه يستوعب العالم والعالم يستوعبه.[14]

النظرية الاحتفاليّة (الكرنفاليّة)

يرى باختين أنّ التشويه ما هو إلا تطوّر لفنّ السخرية، وهو ليس فقط عبارة عن مبالغة في الأحداث، ولكنّه عبارة عن قوى متشابكة تحمل في طيّاتها دلالات مجازيّة.[15] وأحد مظاهر التشويه لدى باختين هو **الكرنفال** الذي يمثّل فنّ التشويه، ويسعى كاتب الكرنفال إلى

.....

11 راجع: ن. م.، ص 21؛ قارن: Bakhtin, 1986, p. 303؛ هيبي، 2012، ص 70.

12 Yates & Adams, 1997, p. 21؛ هيبي، 2012، ص 70.

13 يعني فن التشويه: الخلط بين كل ما هو كوميدي ومرعب وساخر في ذات الوقت، وذلك للتعبير عن التطرّف والمبالغة في الوصف، كما أنّه يعني المزج بين المألوف وغير المألوف، والغرابة الشاذة (راجع: Clark, 1991, p.1–20؛ Yates& Adams, 1997, p.2).

14 Bakhtin, 1958, p. 315, 317.

15 ن. م.، ص 303.

تخليص الإنسان من همومه التي يفرضها الواقع والحضارة. وإذا عُدنا إلى جذور الكرنفال فقد كان عبارة عن مظهر احتفاليّ يرتبط بعادات اجتماعيّة شعبيّة تقام عند بداية سنة جديدة أو تجدد في دورة الحياة في الطبيعة. يقال إن بدايات الكرنفال كانت حوالي 500 سنة قبل الميلاد، حيث أُقيمت احتفالات في روما قديمًا على شرف الإله سترونوس (Stronos) الذي عرف أيضًا لدى اليونان بالإله كرونوس (Cronos)، وقد أبعده الإله زيوس (Zeus) عن كرسيه. ورأى الرومان في هذا الإله ممثّلا لمرحلة ذهبيّة أسطوريّة، وذلك لانعدام الفروقات بين الطبقات، وتحقيق التساوي بين البشر لحصول المستعبدين على تحرير كامل.[16] وأقاموا الاحتفالات منذ ذلك الحين تخليدًا لذكراه، وتميّزت هذه الاحتفالات بجلوس العبيد مع الأحرار جنبًا إلى جنب، وإقامة البازارات والرقصات والمسارح الشعبيّة.[17]

قُسِّمت المظاهر الاحتفاليّة في السرد إلى ثلاثة أشكال رئيسيّة: أوّلًا، وجود مشاهد طقوسيّة في الأدب الذي يتناول معتقدات ومظاهر احتفاليّة يمارسها المجتمع كالكرنفال والحفلات التنكريّة.[18] والاحتفال ما هو إلا انعكاس للحياة عامّة، فهناك العديد من القبائل التي استصعبت الفصل بين المظاهر الاحتفاليّة والحياة العاديّة أثناء العرض،[19] وهناك من يرى أنّ الحياة التي يعيشها الفرد تنبني على الكذب والخداع، أمّا الكرنفال والعرض المسرحيّ فيمثّلان العالم الحقيقي لكل فرد.[20] ثانيًا، وجود التآليف اللفظيّة الهزليّة والتي ترتبط بالتعدّد اللغويّ اللسانيّ الذي يتجلّى في الروايات الهزليّة والنصوص الساخرة، بما تحمله من مستويات في اللغة الأدبيّة المكتوبة، وتكون انعكاسًا لرؤية الكاتب للعالم وأحكامه عليه. ثالثًا، وجود مختلف أجناس اللغة البذيئة، وهي التي تُستخدم لدى العامّة كالعبارات

.....

16 راجع: Osterfeld, 2009, p. 39؛ قارن: חמדאן, 1996, ע' 7.

17 راجع: حمدان، 1999، ص 63.

18 راجع: Yates& Adams, 1997, p. 4؛ Bakhtin, 1968, p.40.

19 Turner, 1982, pp. 13, 32–35, 43.

20 ن. م.، ص 116.

المسيئة، وكذلك الصيغ الثابتة وعبارات القسم والظواهر اللفظية الممنوع استخدامها في التواصل الرسميّ.[21]

يتمثل الكرنفال أيضًا بمظاهر حضاريّة أخرى، ومناسبات تاريخيّة مختلفة، هذه الأشكال تزوّدنا بلمحات عن الكرنفال. وبقدر تجاوبنا واشتراكنا في تشكيل معاني الكرنفال،[22] فإنّنا نختبر أكثر الحياة الجديدة التي تعرضها: "التشويه... يفصح عن الإمكانيّة لوجود حياة مغايرة تمامًا عن التي نعيشها وبنظام مختلف. العالم الموجود يصبح فجأة غريبًا، وذلك لأنّ هناك عالمًا ودودًا أكثر كان في فترة العصور الوسطى وعبَّر عن حقيقة الكرنفال، حيث يرجع الإنسان فيه إلى طبيعته، ويتقهقر العالم الذي يعيشه ولهذا يتشكل عالم آخر، وتنبعث الحياة من جديد بعد الموت".[23] يتمّ في الكرنفال قلب الأعلى إلى أسفل، أمّا الأسفل فيتّخذ الأعلى مكانًا له، وبالتالي تعجّ اللغة بالتناقضات ويكون الكلام البذيء أو الشتائم هي البديل للغة العالية المستخدمة.[24]

ينظر باختين إلى التشويه والجسد الكرنفاليّ بنظرة إيجابيّة، فهو يعتبره قوة تمكّننا من التصارع مع القوى الشيطانيّة المتحكّمة في حياتنا، فالمشاركة في التشويه والجسد الكرنفاليّ تمكّننا من اختبار حياة جديدة وعالم آخر مستمدّ من العصور الذهبيّة.[25] وفي حين يرى الباحث كايزر (W. Kayser 1906–1960) أن التشويه يمكننا من رؤية الحقيقة الشيطانيّة التي تعدّ مفهومًا من مفاهيم وجود الإنسان، فإن باختين يدعونا لاستكشاف قوّة التشويه لنحرّر أنفسنا من القوى التي تشوّه إنسانيّتنا، ولنتزوّد برؤية جديدة للوجود الاجتماعيّ.[26] إنّ الكرنفال حسب باختين هو انتصار مؤقّت على الأنظمة السائدة

21 راجع: الرويلي والبازعي، 2002، ص 214، 215؛ قارن باختين، 2015، ص 32، 33؛ زعزاع، 2014، ص 26

22 Yates& Adams, 1997, p. 22.

23 Bakhtin, 1968, p. 40.

24 راجع: باختين، 2015، ص 32؛ قارن: شحّيد، 2016.

25 راجع: Yates & Adams, 1997, p. 23.

26 راجع: باختين، 2015، ص 35؛ قارن: Yates& Adams, 1997, p. 26.

والتابوهات التي يفرضها المجتمع، وتحرُّر من الطبقيّة والفروقات الاجتماعيّة، وكسر للقيود الدينيّة، الاجتماعيّة والسياسيّة وإن كان هذا الأمر مؤقتًا.[27]

الأدب الكرنفاليّ العربيّ

إذا رجعنا إلى الأدب العربيّ القديم بنوعيه النثريّ والشعريّ، فإننا نجد أنّ هناك أدبًا تتجلّى فيه مظاهر كرنفاليّة، فإلى جانب الثقافة الرسميّة كانت هناك ثقافة شعبيّة كرنفاليّة سعى الكُتّاب والشعراء من خلالها إلى تسليط الضوء على الماديّة والشهوانيّة، كالشعر الماجن، الشعر الهجائيّ، الشعر البطوليّ والخرافيّ. واستُخدِم في هذه الأشعار القبح الكرنفاليّ المضحك، وتضخيم الجسد أو تقزيمه، والألفاظ المضحكة والشتائم، والخطابات الساخرة.[28] وكثُر استخدام السخرية، التهكّم والهزل في النثر القديم كالنوادر، الأخبار والمقامات. فإذا أخذنا على سبيل المثال مقامات الحريري (1054-1122) وجدنا فيها العديد من العناصر الكرنفاليّة، كنزع القيمة وتغييب المعيار، ونسق الازدواج، وتقنيّة القناع.[29] وتبرز مظاهر الكرنفال في كتابات الجاحظ (776-868) وكليلة ودمنة وألف ليلة وليلة لما فيها من أدوار فكاهيّة، وأحداث خارجة عن المألوف الرسميّ. كما ونجد في العديد من الأعمال النثريّة قصصًا تروى عن الحمقى أو المتحامقين أو الماجنين والفكاهيّين، وهي كلّها بمثابة أدب كرنفاليّ من الدرجة الأولى.[30] ومن أبرز الشخصيّات المتحامقة كانت شخصية جحا العربي (680-777) الذي كان يقوم بالعديد من الأفعال الغريبة، ويتهاون في أمور العبادة، وذا جرأة كبيرة في تحدّي السائد المألوف، ونقد السلطة والحاكم. ونخصّ بالذكر أيضًا أبا دُلامة (ت 777) الذي اشتهر في بلاط الخلفاء العباسيّين لقدرته على

.....

27 راجع: شحّيد، 2016.

28 راجع: زعزاع، 2014، ص 26؛ قارن: زيما، 1991، ص158، 159.

29 راجع: زعزاع، 2014، ص 29.

30 راجع: أبي سمرا، 2015.

إضحاك الخلفاء والحُكّام. وظهر أيضًا المضحكون المخنّثون في مجالس الخلفاء في العصر العباسيّ الأوّل.[31]

انعكست المظاهر الاحتفالية أيضًا في الأدب الحديث، لكن أبحاثًا قليلة تناولت هذا الموضوع، ومن الباحثين المحلّيّين الذين أولوا أهميّة لبحث المظاهر الاحتفاليّة في النثر: الباحث مسعود حمدان (Masoud Hamdan) الذي درس المظاهر الاحتفالية في مسرحيّات محمد الماغوط (1934-2006)، وكذلك الباحث فياض هيبي (Fayyad Hebi) الذي درس تجلّي المظاهر الاحتفاليّة في الرواية اللبنانيّة ضمن بحثة "السخرية في الرواية اللبنانية"، كما وأوليت لهذا الموضوع أهميّة في دراسة لي حول "التشويه في القصّة القصيرة جدًّا الفلسطينية" وقد وجدتُ العناصر الكرنفاليّة بارزة في القصص القصيرة جدًا.[32]

مسرح السامر

تستند النظرية الاحتفاليّة إلى الذاكرة الشعبيّة والتراث الشعبيّ، وتعتَبر وثيقة الصلة بالإنسان العربيّ؛ لأنها تشابه مسرح السامر والحكواتي وخيال الظلّ في طبيعتها.[33] وبرز المسرح الاحتفاليّ في السبعينيّات من القرن الماضي خصوصًا بعد حرب الـ67 التي ساهمت في إعلان تمرّد المثقّفين على الواقع الذي فُرض بعد النكسة، فأخذوا يطرقون كلّ أبواب التجريب من ناحية، ومن ناحية أخرى أخذوا يعودون إلى التراث العربيّ القديم بهدف تشكيل رؤية جديدة حوله.[34] ومن هؤلاء المجدّدين في مصر: يوسف إدريس، توفيق الحكيم، علي الراعي، جماعة السرادق الحكواتي في لبنان، الفوانيس في الأردن.[35]

.....

31 راجع: المصري، 2017.

32 راجع: حمدان، 1999؛ هيبي، 2012؛ خوري، 2020.

33 راجع: حمداوي، 2015.

34 راجع: حمداوي، 2017.

35 راجع: ن. م.

مسرح السامر الشعبيّ هو مسرح يقوم في الأساس على الحضور الجماعيّ كالاحتفالات، الأراجوز، خيال الظلّ، حفلات الذكر.[36] وهو مسرح يتمرّد على قالب المسرح الغربيّ المعهود مخترقًا بذلك الحواجز التي تنشأ بين المسرح والجمهور. وهو بذلك يحوّل المسرح إلى مكان يتجمّع فيه الممثّل والمتفرّج في آن معًا، ويشاركان بعضهما البعض في التمثيل والتأليف والتصميم، فيُخترق الجدار الرابع للمسرح، وهو الجدار الوهميّ الموجود بين الجمهور والمسرح، ليتحقّق الحوار بين الممثّل والمتفرج.[37] أمّا الرواية في مسرح السامر فيعمد الكاتب من خلالها إلى الإضحاك تارة، وإلقاء المواعظ تارة أخرى، وتتمحور مسرحيّة الفرافير التي نتناولها هنا حول دور رئيسيّ واحد وهو دور فرفور، وتسعى باقي الشخصيات إلى تهيئة المسرحيّة للشخصيّة الرئيسيّة لتقوم بدورها في الحوار والسخرية.[38] وغالبًا ما يتمّ تناول قضايا اجتماعيّة، سياسيّة، آنيّة، يغلب عليها طابع الارتجال والمحاكاة التهكّميّة، وذلك لإشراك الجمهور في العرض، وبرز العديد من الكتّاب في هذا المضمار منهم الكاتب توفيق الحكيم (1898-1987)، نعمان عاشور (1918-1987)، سعد الدين وهبة (1925-1997)، نجيب سرور (1932-1978)، محمود دياب (1932-1983).[39]

عناصر المسرح الاحتفاليّ

من عناصر المسرح الاحتفاليّ أوّلًا، **وجود احتفال** يتمّ فيه إقامة أعياد وطنيّة، دينيّة وقوميّة ويلتقي فيه الناس ببعضهم البعض في الساحات أو الأسواق.[40] ثانيًا، **الإسفال** (Rabaissement) وهو عبارة عن نقل كلّ ما هو عالٍ وروحيّ إلى مادّيّ وجسديّ، كأن تتضمّن الحكم والأقوال الصارمة بعضًا من الأمثال المرحة والتعابير المبتذلة، أو أن تتحوّل

.....

36 راجع: إدريس، 1974، ص 484؛ قارن: حمو، 1999، ص 215.

37 راجع: ن. م.، ص215-216؛ قارن: إدريس، 1974، ص 478.

38 راجع: ن.م.، ص 484.

39 راجع: مصطفى، 2018.

40 راجع: برشيد، ص 1987، ص 14؛ قارن: إدريس، 1988، ص 9.

جميع الاحتفالات والشعائر إلى المستوى الماديّ والجسديّ. ثالثًا، **كسر الجدار الرابع**، أي كسر الجدار الوهميّ الموجود بين الجمهور والمسرح، ليكون شريكًا في المسرحيّة. رابعًا، **قلب النظام الهرميّ** للشخصيّات، وتنحية المركزيّ وهو الإنسان الحاكم المتسلّط الذي يمسك بزمام الأمور ويتحكّم بها، ليصبح في الهامش ومتحَكَّمًا به.[41] خامسًا، **الحميميّة** (Familiarzation) أي تقرّب الشخصيّات من بعضها البعض دون أيّ قيود. سادسًا، **إسقاط الحواجز** وهو عبارة عن إلغاء كلّ الحواجز النفسيّة والاجتماعيّة والطبقيّة التي تفصل بين البشر. سابعًا، **خلط الأجناس** وهو عبارة عن خلط بين الأجناس الأدبيّة وإقحام اللغة السوقيّة والألفاظ النابية، باعتبار أن الثقافة السائدة هي المثاليّة ذات اللغة العالية.[42] ثامنًا، **انتهاك قدسيّة ورهبة الرسميّ**، وقد يتحقق ذلك بالتقليل من شأن هذه الطقوس واعتبارها أمرًا عاديًّا لا يحتمل التقديس. تاسعًا، **عرض مواقف وأوضاع شاذّة** (مهمّشة)، وذلك لأنّ الثقافة الفرعيّة هي ماديّة وشهوانيّة لا زهديّة ومثاليّة.[43]

مسرحيّة الفرافير

إن مسرحيّة الفرافير للكاتب يوسف إدريس التي خرجت إلى النور عام 1964 هي خير نموذج للمسرح الاحتفاليّ، وأثبت إدريس من خلالها وجود المسرح المصري الأصليّ خلافًا لسابقيه ممن أخذوا بترجمة المسرحيّات الأوربيّة أو تقليدها، وهو مؤمن كلّ الإيمان أنّ المسرح هو خاصيّة من خصائص كلّ شعب مثله مثل التمثيل، الرقص، الغناء، وهو أداة للتعبير عن الشعب.[44] كما أنّ البطل عند يوسف إدريس هو الذي يصنع مصيره ويقرّره

41 حمداوي، 2015.

42 راجع: زعزاع، 2014، ص 26.

43 راجع: حمدان، 1999، ص 64؛ قارن: زعزاع، 2014، ص 26.

44 راجع: راغب، 1987، ص 67.

ويقدر على تشويهه أو تجميله؛ لذلك تقع المسؤوليّة الأولى والأخيرة على الإنسان، أمّا في المسرح الإغريقي فإن الإنسان مُسيّر من قِبل سكان السماء وهو أداة لتحقيق إرادتهم.[45]

تتجلى في **مسرحيّة الفرافير** العناصر الاحتفالية بشكل واضح، وسنقوم بدراسة أربعة عناصر متوفّرة في المسرحيّة. العناصر التي سنتناولها في دراستنا هي: التتويج والتنحية، سقوط الحواجز، الإسفال، انتهاك قدسية الرسمي ورهبته. كُتبت المسرحيّة باللغة الفصحى، وعرض الحوار بين الشخصيّات باللغة العاميّة المصريّة، وهذا الاستخدام للّغتين هو أحد مظاهر الخطاب الاحتفاليّ في الأدب، وذلك لأنّ اللغة العاميّة تخترق جدّيّة الثقافة الرسميّة باستخدام الألفاظ المضحكة، والشتائم والخطابات الساخرة.[46] كما أنّ استخدام اللغة العاميّة إلى جانب الفصحى يلغي المسافات بين اللغتين، ويمحو التعارض والحدود وحالة الاستقطاب الموجودة، وبالتالي تتعزز الازدواجيّة (Ambivalence) في المسرحيّة وهي إحدى المظاهر الكرنفاليّة.[47] كما أن المسرحيّة تتضمّن أشكالًا لغوية مختلفة ولغات ولهجات متعدّدة وبالتالي تجسّد التنوّع اللغويّ الموجود على أرض الواقع. كما ويستخدم فيها السخرية والتهكّم إلى جانب الأقوال الجادّة، ولذلك تفسح المسرحيّة مجالا لتعدّد الأصوات (polyphony) وهذا أيضا يعتبر سمة من سمات الكرنفال.[48]

تتحدّث مسرحيّة **الفرافير** عن رجل فقير يُدعى فرفور، وهو يعمل لدى السيّد إلا أن السيّد حين يطلب منه شيئًا يتملّص منه. يكون السيّد عاطلًا عن العمل، ويحاول إيجاد عمل يليق به، فلا يجد إلا أن يكون حفّار قبور، ولكي يشتغل في هذا العمل يسخّر فرفور من أجل القتل، إلّا أنّ فرفور لا يرضى بهذا الأمر، ويتنازل عن كونه شغّالًا لدى السيّد، ويتمرّد عليه، لذلك يتولّى السيّد هذه المهمة فيقتل إنسانًا يريد أن يتخلص من الحياة. بعد مدّة زمنيّة يتلاقى فرفور مع السيّد ويسأله عن أخباره، فيقول له: إنّ مهنة حفر القبور مربحة جدًا،

.....

45 راجع: ن. م.، ص 9.

46 راجع: زعزاع، 2014، ص 26.

47 راجع: ن. م.، ص 26.

48 راجع: ن. م.، ص 26.

وقد أورثها لأبنائه هتلر وموسوليني ونابليون وغيرهم من الأبناء الذين يتولّون بدورهم عمليّات القتل الجماعيّ، وكذلك يتفنّن الأبناء بذلك باستخدام أحدث التقنيّات لقتل الناس.

يعمل فرفور أقصى جهده لئلّا يكون خادمًا لدى السيّد من جديد، فيقترح على السيّد أن يكونا متساويين ويعملا بجدٍّ معًا لكسب الرزق. لكنّهما يفهمان أنّ مجرّد عملهما معًا يستوجب وجود سيّد عليهما، لذلك تُقلب الأدوار ليكون السيّد هو الفرفور، فيستغلّ فرفور الموقف ليأمر السيّد أوامر غير معقولة فيتمرّد السيّد. لذلك يقرّران أن يكونا سيّدين لدولة واحدة، إلا أنّ السيّد يتأمّر على فرفور، فيتمرّد فرفور ويتنازل عن هذه الفكرة، فيقرّران الانتحار لأنّ بالانتحار ينتهي كلّ الصراع الدائر بين السيّد وفرفور، فيموتان وينتقلان إلى العالم الآخر، ويفرحان لفكرة أنّهما متساويان. وما يحدث في النهاية أنّ فرفور يبدأ بالدوران حول السيّد بلا إرادة، ولا يستطيع التوقّف، كما أن السيّد يبقى واقفًا ولا يستطيع التحرّك فتتسارع خطوات فرفور، ويتعب كثيرًا، ويتمنى التوقف، إلا أنّه لا يستطيع ذلك فيبكي بكاءً شديدًا ويظل يلفّ صامتًا إلى الأبد.

يرى يوسف إدريس أنّ دور فرفور هو دور رئيسيّ، بينما تتمحور باقي الشخصيات حوله لتكون محطّ انتقاده وسخريته في الحوار المسرحيّ.[49] ويؤمن يوسف إدريس أن الشخصيّة الفرفوريّة علامة مميّزة لمسرح السامر، تتفاعل مع المتفرّجين، وتلقي نكتها عليهم أو تنقدهم نقدًا لاذعًا حين يسخرون منها.[50] تسقط مسرحيّة **الفرافير** الحائط الرابع الذي

.....

49 راجع: راغب، 1987، ص 8.

50 نشأ المسرح في مصر في أواخر القرن الثامن عشر وذلك بعد حملة نابليون على مصر وإحضاره إلى مصر مجموعة من الفنانين والموسيقيين والممثلين للترفيه عن جيشه وتقوية معنوياته (راجع: إسماعيل، د.ت.، ص7). ويقال إن أول مسرح كوميدي أقيم عام 1869 بمناسبة افتتاح قناة السويس على يد الخديوي إسماعيل وكان المسرح المصري مقلدًا في أغلب الأحيان للمسرح الفرنسي فأخذوا يترجمون المسرحيات ويجسدونها على المسرح، وأقيمت العديد من المسرحيات في اللغة الفرنسية أحيانا (راجع: قواص، د.ت.، ص59، 60؛ قارن: أبو شنب، 1978، ص 10؛ سادجروف، 2007، ص23–24). وبعد ذلك أسس يعقوب صنّوع (1839–1912) فرقة مسرحية مصرية، وكتب عدة مسرحيات من تأليفه والتي غلب عليها الطابع الشعبي متأثرًا بروح موليير، واستخدم النكت اللفظية والجنسية والتهريج (راجع: حميروش، 1986، ص 84). لكن مسرحيات صنوع لم تستمر طويلًا فقد أمر الخديوي إسماعيل

يفصل بين الجمهور والممثّلين، وتلغي خشبة المسرح، ففرفور يتحدّث إلى الجمهور مباشرة، ويتخاطب المتفرّجون معه، ويُحدثون التغيير في الأحداث حتّى يصبح الجمهور جزءًا عضويًّا من المشهد، والممثّلون يعتبرون جزءًا من الجمهور.[51] "الجمهور يقوم بدور الكورس وذلك بتعليقه على الأحداث أو معارضة أحد الممثّلين أو تفسير ما حدث من قبل".[52]

يعرض إدريس في المسرحيّة مشكلة شائعة في مجتمعنا العربي وهي التبعيّة والسيادة التي تدخل في كلّ مرافق الحياة، من سيادة الفرد على الفرد، والمجتمع على الفرد، أو الطبقة على الطبقة، أو النظام على الإنسان.[53] هذه المشكلة نراها معالجة أيضًا في المسرح الغربيّ وقد استقاها من المسرح الإغريقي،[54] إلا أنّ يوسف إدريس تأثّر بتجربة مسرح السامر في ثلاث نقاط، أوّلها، ربط هذه المشكلة بالاهتمامات المحليّة للشعب المصريّ، كعلاقة الزوج بالزوجة والسيّد بالفرفور والكفاح بالرزق. أمّا الثانية، فهي إلغاء الحائط الوهمي بين الصالة والمنصّة. والثالثة، رفض الخضوع لعامل الزمن ومروره الحقيقيّ على خشبة المسرح.[55] ولقد اختار يوسف إدريس لمسرحيّته أن تكون من اللون المسرحيّ: "التراجيكوميديا"،

.....

بإغلاق مسرحه بعد تقديمه مسرحية "الوطن والحرية أو الظلوم" التي انتقد فيها الحكم والحاشية (راجع: السريحي، 2017، ص 26). وبعد ذلك قام المهاجران السوريان مارون النقاش (1817-1855) وأبو خليل القباني (1833-1903) بتكوين فرق مسرحية في مصر وترجمة مسرحيات من الفرنسية وتأليف مسرحيات مستمدة موضوعاتها من التاريخ العربي (راجع: أبو شنب، 1978، ص 867؛ قارن: إدريس، 1988، ص 18). في بداية القرن العشرين أسست مجموعة من المثقفين فرق مسرحية مختلفة، ومعاهد فنون تعنى بتدريس أصول المسرح والإخراج. وضمت العديد من الكتاب المرموقين الذين أخذوا يترجمون أهم المسرحيات العالمية كمسرحية شكسبير التي ترجمها الشاعر خليل مطران (1872-1949) (راجع: الحديدي، د.ت.، ص 44). وألفوا العديد من المسرحيات التاريخية، السياسية والاجتماعية، كما وألّف الكاتب توفيق الحكيم (1898-1987) المسرحيات الذهنية، لكن أغلبها كان يدور في فلك المسرحيات الأوروبية (راجع: إدريس، 1988، ص 18). وفي أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات اهتم الكتاب بتأليف المسرحيات التي تعنى بالواقعية الاجتماعية ومنهم عزيز أباظة (1898-1973)، علي أحمد باكثير (1910-1969)، يوسف إدريس وغيرهم من الكتاب (الورقي، 1989، ص 24).

51 راجع: راغب، 1987، ص 72؛ قارن: فرج، 1975: 112.

52 ن. م.، ص 73.

53 راجع: ن. م.، ص74.

54 راجع: ن. م.، ص78.

55 راجع: ن. م.، ص79.

فالفرافير مأساة مصنوعة من مواد مضحكة ويخامرنا فيها الضحك والبكاء في آن واحد، كما تعكس المسرحيّة مأساة الإنسان حيث يواجه قوى لا يمكن العلوّ فوقها، ويستخدم الفكاهة ليخفّف عبء الوجود، ليكون من الممكن احتماله.[56]

شخصيّة فرفور مستمدّة من التراث القديم فهي مزيج من السخرية والفلسفة والشيطنة، وهي أيضًا شخصيّة ذكيّة قادرة على إضحاك الآخرين والضحك عليهم في آن واحد.[57] تشكّل هذه الشخصيّة في مصر نموذج البطل الرئيسيّ في المسرح الارتجاليّ وفي المسرحيّة الشعبيّة، وكان يشار إليها باسم "ابن البلد".[58] الفرفور هو خادم يكتم أسرار سيّده، لديه حكمة شعبيّة نجدها في تراثنا العربي،[59] كما أنه يعالج موضوعات متنوعة من حياة الإنسان ويهجوها فيختلط الجدّ بالهزل.[60]

المظاهر الاحتفالية في مسرحيّة الفرافير

1. التتويج والتنحية

من العناصر المرفعيّة في المسرحيّة "**التتويج والتنحية**" ويعني هذا العنصر التتويج لمن هو في الهامش، ورفع المنخفض الشعبيّ، الإنسان الضعيف الهامشي، لِيُقلب النظام الهرميّ الواقعيّ.[61]

منذ البداية يسخر فرفور من المؤلّف بقوله له: "لا يا حدق إنت اللي تخرج"،[62] فهو بذلك ينحّي المؤلّف ويقصيه خارجًا، كما أنه يتعمد مقاطعته ويستهتر بوظيفته: حين يقول: "يا

.....

56 راجع: فرج، 1975: 121.
57 راجع: راغب، 1987، ص 9؛ قارن: فرج، 1975: 112.
58 راجع: فرج، 1975: 112.
59 راجع: راغب، 1987، ص 74.
60 راجع: فرج، 1975: 112.
61 راجع: حمدان، 1999، ص 64.
62 إدريس، 1988، ص 79.

أخي إنت عارف تقدم نفسك لما حَ تقدمني.."،[63] ونلحظ من هذا الخطاب أنّ فرفور يلغي كلّ الحواجز بينه وبين المؤلّف فيقول له "يا أخي" ليجعله في مستواه. ونلحظ هذه التنحية أيضًا عندما ينهال على السيّد فيضربه،[64] فيعارض السيّد فيقول له فرفور: "هذه هي الديموقراطية". وهو بذلك أيضًا ينتقد الديموقراطيّة ويستهزئ بالدول التي تتبنّى هذا النظام وتدّعي الديموقراطيّة. نرى هذا العنصر بارزًا في مسرحيّة الفرافير حيث يحاول تنحية السيّد في كثير من المواقع، فحين يختار له اسم الجحش أو الفار أو القطّ أو الحيوان، فهو يهزأ به لأقصى الدرجات ويحاول تنحيته والحطّ من شأنه.[65]

يستمرّ فرفور في تنحية كلّ ما هو مركزيّ، فهو يسخر مثلًا من المِهن والطبقات المثقّفة وموظّفي الحكومة ويهجو الأعمال التي يقومون بها، مثال على ذلك:

" فرفور: ما تزعلش.. اشتغل محامي.

السيّد: وأعمل إيه يعني؟

فرفور: تتحامى في عدالة المحكمة أنها تحكملك".[66]

وهو بذلك يسخر من العدالة ويعرّي حقيقة المجتمع والقوانين والأحكام الزائفة، فنرى عيبها جليًّا واضحًا وفاضحًا. كما أنّه، في كثير من المواقع، هو الذي يعظ ويُكسب السيّد معرفة، ويحاول أن يفلسف الواقع المعيش، بينما يصغي السيّد ويتقبّل آراءه ويحترمها، فنرى في ذلك قلبًا للأدوار.[67] كما أنّ السيّد يدع فرفور ليقرّر له زوجة المستقبل ويتقبّل

.....

63 ن. م.، ص 80.

64 ن. م.، ص 85.

65 راجع: ن. م.، ص 90.

66 ن. م.، ص 93.

67 ن. م.، ص102.

السيّد هذا الأمر دون معارضة، وهو بذلك يتوِّج فرفور فحين يقول له: "يعني عاجباك يا فرفور"[68] فإنّه يكسر كل الحواجز التي بينهما، وبذلك يحقّق الحميميّة أيضًا.

حين يقتل السيّد إنسانًا يتمرّد عليه فرفور، ولا يقبل أيّ أمر منه، وهو بذلك يحقّق أقصى درجات التنحية من خلال ما يقوله في نهاية المشهد:

"فرفور: وبتأمرني ليه؟

السيّد: أنا سيّد..

فرفور: وإنت سيّد ليه؟ وسيّد على إيه؟ وليه إنت تبقى سيّد ليه؟ أنا لا اعرفك ولا لي أسياد.. أنا ماشي خلاص.."[69].

التتويج: من خلال سخرية فرفور اللاذعة ونقده الدائم يصبح في المركز، ويهتمّ بعرض ثقافته وحكمته من خلال النقد، فهو يقول إنّه قرأ كتب الفلسفة واطّلع على العديد من الفلسفات المختلفة، إلا أنّها لم تنفعه ولم تفده شيئًا، كما أنّ الشعر الذي قرأه لم يعجبه لأنّه لا يعبّر عن الواقع وهو خياليّ.[70] كما أنّه في كثير من المواقع يسخر من المؤلّف ليتوّج نفسه، فحين يقول:

"وما أبقاش ليه.. إذا كان على البنطلون أقصّره.. واللا أشمره.. واللا إذا غلبت أقلعه خالص.. وإذا كان على الرواية حا يجري إيه يعني؟ حا ألبخ؟ مهما لبخت موش حا ألبخ أكتر من تلبيخ صاحبنا بتاع المشهد الثالث [...]"[71].

.....

68 ن. م.، ص117.

69 ن. م.، ص139.

70 ن. م.، ص101.

71 ن. م.، ص149.

فرفور بتلك الجمل يسخر من لباس المؤلّف ويحاول تنحيته قدر الإمكان، كما ويستهزئ بتأليفه ويجعل نفسه قادرًا على التأليف والقيام بما يقوم به المؤلّف، لذا نرى أنّه يقوم بتتويج نفسه على حساب المؤلّف أيضًا.

وحين يقوم فرفور والسيّد بقلب الأدوار يصبح فرفور هو السيّد والسيّد هو فرفور، وهناك يحصل تتويج لفرفور وتنحية للسيّد، ونستطيع من خلال الحوار بينهما ملاحظة الشتائم وأسلوب التحقير اللذين اتّبعهما فرفور دون خوف أو وجل من السيّد، وتصرّف معه كما كان السيّد يفعل في السابق، ومن هذه الشتائم: "يا مغفل، ينقصف عمرك، اتفوه عليك وعلى اللي عملك فرفور".[72]

وبهذا نلحظ أن هذه المسرحيّة تقوم على التنحية والتتويج، وهذا واضح من خلال استخدام الأسماء، ففرفور هو اسم لإنسان شعبيّ، بسيط، وفقير أمّا السيّد فهو لقب وليس اسمًا إنما يضع الكاتب هذا اللقب ليذكّرنا طيلة الوقت أنّ هناك فصلًا بين طبقتين: السيّد والخادم، فالسيّد هو الشخص الذي يجب أن يطيعه الفرفور، لكن اختيار هذه الأسماء يجعلنا واعين لقضيّة التنحية المستمرّة للسيّد الذي يمثّل الطبقة الأرستقراطيّة، فأحيانًا ينسى القارئ أن السيّد هو المُطاع، المحترم، المتحكّم. ومن خلال الاسم نتذكّر أنّ السيّد ليس في مكانه المعهود اجتماعيًّا بل مرفعيًّا. ولهذا يتّضح هنا مظهر الكرنفال الذي يكون عالمًا مقلوبًا خلافًا للعالم الحقيقيّ، فتُلغى فيه كلّ الحواجز التي ينبني عليها النظام الهرميّ وتمّحى القوانين.

2. سقوط الحواجز

في المرفع يتمّ تلاقٍ بين ضدّين: الرفيع مع الوضيع، الكبير مع الصغير، الحكيم مع الغبيّ.[73] هذا الجوّ المرفعيّ أدّى إلى خلق لغة مرفعيّة متنوّعة المستوى، نلحظ فيها الخلط بين اللغة الرفيعة التي تمثّلت بلغة الخطابات واللغة الرسميّة، والوضيعة التي تمثّلت بالسخرية،

.....

72 ن. م.، ص178،179.

73 راجع: באחטין, 1978, עמ' 126.

ولغة الشجارات ولغة الشوارع.[74] وتسقط العلاقات التراتبيّة في الكرنفال بين الأفراد، وتُلغى التابوهات والقواعد الموجودة في الحياة العاديّة، وهو أمر يستحيل تحقيقه في الزمن العاديّ.[75]

في المسرحيّة هذه هناك شخصيّتان: السيّد وفرفور، وتلتقي الشخصيّتان المختلفتان الواحدة عن الأخرى في التسمية، في الطبقة الاجتماعية، في اللباس، في مستوى الحديث وغيرها من الاختلافات. ولكي يتمّ التلاقي تُزال الأقنعة عن كلّ منهما، فإذا بنا أمام أحمق حكيم، وسيّد ساذج وغبيّ. وهاتان الشخصيّتان تقتلعان من رموزهما البيئيّة الرسميّة في الواقع لتشكّلا رمزًا دلاليًّا في إطار المرفع الهجائيّ.[76] في هذا المرفع تسقط كلّ الحواجز الفاصلة بين الشخصيّتين، فالسيّد والخادم يتعاملان مع بعضهما البعض كصديقين، لا كقائد وتابع؛ لذا يصبح الاحترام الذي تفرضه الهرميّة الاجتماعيّة احتقارًا مرحًا يعزّزه الجوّ المرفعيّ.[77] على سبيل المثال، حين يتعانق السيّد وفرفور في بداية الجزء الثاني تُزال بذلك الحواجز بينهما،[78] وحين يقول فرفور للسيّد: "يا عبيط"[79] فهو يتعامل معه لا كسيّد إنما كإنسان في مقامه أو أحقر. وحين يقول له: "طيّب يا سيّد الأذى انت إن ما ورّيتك"،[80] فهو يحطّ من قدره، لكنّ السيّد لا يغضب من هذا الحديث. وهنا نلحظ أن أشكال التواصل تتغيّر بين الشخصيّات بحسب النظريّة الاحتفاليّة وذلك لأن المسافة بين الشخصيّات تتقلّص وبالتالي تُرفع الكلفة وتستخدم ألفاظ التصغير، أو النعوت، أو الكلمات البذيئة.[81]

.....

74 راجع: ن. م.، ص 133.

75 راجع: باختين، 2015، ص 30.

76 راجع: حمدان، 1999، ص 77.

77 راجع: إدريس، 1988، ص 77.

78 راجع: ن. م.، ص143.

79 ن. م. ص 94.

80 ن. م.، ص 105.

81 راجع: باختين، 2015، ص 32.

يجعل السيّد من فرفور المسؤول عن اختيار زوجة له، وهذا أمر لا يمكن أن يحصل في الواقع، فمتى يؤخذ برأي الخادم في هذه الأمور الحسّاسة، وكيف يتقبّل السيّد العروس في رحابة صدر حتّى دون أن يراها؟ فنرى السيّد يقول له: "الحقيقة ما شفتهاش، إنما أنا راضي.. أتجوزها.."[82]؛ إذن هنا أيضًا تسقط الحواجز بين السيّد والخادم، فهو يعتمد عليه في كلّ المسائل من اختيار اسم له وزوجة ومهنة وطريقة الحياة.

نجد في الكثير من المواقع تحقيرًا للسيّد واستخفافًا به، وبالتالي يتساهل السيّد أيضًا حين يتعامل فرفور معه على هذا النحو، ففي الجزء الثاني تُقلب الموازين لصالح فرفور ليصبح تارة مؤلّفًا وطورًا سيّدًا، ويتصرّف على هذا النحو فيقول للسيّد: "لا.. عندك.. ده كان زمان يا حبيبي.. دلوقت تقول لي بجم.. أقول لك ستين ألف مليون بجم.. تفتح في.. أحط صوابعي في حبابي عينيك."[83] هذا الحديث لا يمكن أن يخرج من أيّ خادم يعمل لدى سيّد، لكن في هذه المسرحيّة تحصل عمليّة قلب، فالاحترام والرهبة اللذان يجب أن يكنّهما فرفور للسيّد اختفيا، كما أن السيّد يتعامل مع أجوبة فرفور باستخفاف كبير، ويتقبّلها بمرح، ولا يأخذها على محمل الجدّ.

عندما يضرب فرفور المتفرّجين، يسقط بذلك الحواجز بينه وبينهم، ويتعامل معهم كأنهم جزء من المسرحيّة، ونرى هذا التمازج في اختيار فرفور زوجة من المتفرّجين، وبذلك يسقط الحائط الرابع بين الممثّل والمتفرّج، ويخالف ما قرّره المؤلّف بشأن زوجة السيّد المستقبليّة.[84] هذا الإلغاء ما هو إلا تحقيق لعناصر المرفع حيث لا ينقسم المسرح بين متفرّج وممثّل، بل يتشارك الاثنان في بناء الحبكة المرفعيّة،[85] ويتمّ الاستغناء عن الفاصل الوهميّ

.....

82 إدريس، 1988، ص 112.

83 ن. م.، ص153-154.

84 راجع: ن. م.، ص 112، 119، 186.

85 راجع: באחטין, 1978, עמ' 125.

بين الجمهور والممثّل، الموجود في المسرحيّات على الغالب، فينشأ التفاعل بينهما، وتتمّ المشاركة من خلال التصفيق، التشجيع، التعليق وغيرها من المشاركات.[86]

يسقط في هذه المسرحيّة الحاجز بين الأحياء والأموات أيضًا، ونرى ذلك من خلال تخاطب الميّت مع السيّد وفرفور، ويعطي الميّت رأيه في التساوي بينهما ويقول لهما: لا بدّ من سيّد أتخاطب معه، ثم يقرّر أنه سيّدهم وعليهم إطاعته وتنفيذ أوامره.[87] وعلى هذا النحو نرى أيضًا أنّه يناقش المؤلّف، ويطلب منه الخروج، وبذلك يلغي الحاجز بين الراوي والممثّل، ويتولّى هو اختيار السيّد عوضًا عن المؤلّف، فنرى أن دور المؤلّف تقلّص مقابل تضخيم دور فرفور،[88] كما أنّ المؤلّف يعود مرّة أخرى إلى المسرح محذّرًا فيقول: "أوعوا تكونوا خرجتوا ع النص"[89] فيشعر القارئ أن دوره لم ينتهِ، لكنّ فرفور يخرج عن النصّ، ويتمرّد على المؤلّف أيضًا، ويؤلّف الكثير من الأحداث التي لم يخطّطها المؤلّف، ويحاول الحطّ من شأنه فيقول: "وملعون أبو المؤلّف راخر.. ده مؤلف ايه اللي مألف كل حاجة ضدي.."[90]

3. الإسفال

ذكر الكاتب يوسف إدريس في مقدمة مسرحيّة الفرافير أن الممثّلين نشأوا في البلاد العربيّة للنهوض ضدّ الديانات السماويّة التي تحرّم الاحتفالات الجماعيّة، نظرًا لتشابهها وأشكال الاحتفالات الوثنيّة.[91] ولهذا كان الأفراد الذين يمثّلون الفرجة يقومون بأشياء محرّمة ومُخلّة بالآداب، فيُعتبرون ساقطين في نظر المجتمع.[92]

.....

86 راجع: برشيد، 1987، ص 15؛ قارن: حمداوي، 2015.

87 إدريس، 1988، ص172-174.

88 راجع: ن. م.، ص82.

89 ن. م.، ص 104.

90 ن. م.، ص 148.

91 راجع: ن. م.، ص 11.

92 راجع: ن. م.، ص 11.

هناك الكثير من الشخصيّات في الأدب التي لعبت دورًا كرنفاليًّا، كشخصيّة سانشو (Sancho) في قصّة دون كيشوت (Don Quixote) وشهيّته اللامتناهية إلى الامتلاء.[93] ودور المهرّج في المراسيم الجادّة، والشخصيّة المضحكة في لحظات الموت. لذلك فإنّ الإسفال هو التقريب من الأرض وما تحمله من دلالات، فهي تحمل مبدأ الامتصاص والولادة في الوقت ذاته، أو القبر والإنبات، وتعني أيضًا الاتّحاد مع الأطراف السفلى للجسد، وما تؤدّي من أفعال كالتزاوج، الحمل، الوضع وقضاء الحاجة. عادة ما يكون الجسد الكرنفاليّ في سنّ قريب من الولادة أو الموت، أي الطفولة والشيخوخة، وذلك لقربهما من البطن الذي أخرج الطفل إلى النور أو القبر الذي يوارى فيه الجسد تحت التراب.[94]

في بداية المسرحيّة يحاول المؤلّف أن يتحدّث إلى الناس، ويعبّر عن حاجته إلى انطلاقهم وتفاعلهم في المسرحيّة، وبعد مخاطبته إيّاهم يغادر المنصّة فيرونه بلباس غير ملائم للحدث، فهو يرتدي لباسًا غير لائق، ويتوقّف عن الكلام مرارًا لأن هناك موسيقا تُعزف أثناء حديثه، فيغضب بعدها ويعلن عدم إرادته التأليف بعد، ويدخل فرفور إلى المسرح دون أن يكمل المؤلّف حديثه. وكل هذه الأمور مجتمعة تعبّر عن إسفال المؤلّف لنفسه وتخلّيه عن وقاره وقدرته في التحكّم بحركات الشخصيّات والأحداث، وذلك لتقريب المسرحيّة من الناس وإلغاء المسافات بين النصّ، وكاتب النص، والجمهور، فيشاركون بعضهم البعض في بناء النص.[95] بل ويقوم فرفور بطرد المؤلّف من المسرح فيما بعد، ويعلن تمرّده على خالقه، ويسخر منه حين يقول: "يا أخي انت عارف تقدّم نفسك لما حَ تقدمني.. ودا إيه دا يا خويا (ناظرًا إلى المؤلّف من أعلى إلى أسفل) دا عامل في روحه كده".[96] ويبالغ في السخرية من عمل المؤلّف من خلال السخرية من لباسه حين يقول: "لا دا هايل قوي.. بس لو تقصره كمان شوية وتعمل له كدة فصل م الجنب وكلمتين مقدمة وما فيش مؤخرة كمان يبقى

.....

93 سارفانتس، 2006.

94 راجع: باختين، 2015, ص 44، 45.

95 راجع: إدريس، 1988، ص 77.

96 راجع: ن. م.، ص 79، 80.

هايل قوي".[97] وتتحقّق السخرية من خلال المشابهة بين الملابس القصيرة والكتابة التي تفقد وقارها واحترامها في هذا السياق وتغدو محتقرة. ويتابع فرفور في السخرية من المؤلّف حين يتحدث عن شرف المؤلّف ويقول: "انت حر.. حاكم شرف المؤلّف زي الكبريت اليومين دول تشطه عشر مرات والآخر ما يولعش.. انت حر".[98] وهنا يتبيّن أن فرفور حاول الحطّ من شأن المؤلّف وشرفه وتشبيهه بالكبريت التالف الذي لا نفع منه، وبهذا فإنه يجعل من المجرد محسوسًا، لكنّ هذا المحسوس غير صالح للاستخدام.

الأمر الثاني الذي نراه في هذه المسرحيّة هو اختيار السيّد لمهنة حفّار القبور، وهي مهنة تكون فيها الشخصيّات قريبة من الموت والقبور، وهذه علامة من علامات الجسد الاحتفاليّ. ويحاول فرفور أن يخفّف من وطأة ما تحمله المهنة من تشاؤم وخوف، بأن يقلب القول إلى ضدّه "بدل منا نعيش عشان نموت نموت عشان نعيش"[99]، ويقصد بذلك أنّه عوضًا عن طلب العيش سيطلب الموت، وحين يتحقّق الموت فإنّه سيسترزق وسيعيش. وفي هذا الأمر تقلب الموازين، ويكون شديد القرب من الموت ومن الأرض والقبر، حتّى تتحقّق الولادة مع كلّ يوم يعيشه. ويتعامل فرفور والسيّد مع قضيّة الموت بأنّها قضيّة بيع وشراء لا أكثر، وفي الحوار التالي يتكشّف ذلك:

السيد: "هات لنا ميت نشتغل عليه"

فرفور: وأجيبه منين دلوقتي؟ حَ استلفه يعني.. معاكشي ميت سلف يا عم لأول الشهر؟..

.....

97 ن. م.، ص 80.

98 ن. م.، ص 83.

99 ن. م.، ص 100.

ويتمّ التقليل هنا من رهبة الموت وأهميّته، فيأتي باهتًا وسخيفًا، وهذا ما يميّز المظهر الاحتفاليّ الذي يُنظر فيه إلى المراحل المهمّة في حياة الإنسان بأنها سخيفة ومهمّشة، بل وتثير السخرية أيضًا.[100]

الأمر الثالث الذي نجد فيه إسفالًا هو مؤسّسة الزواج التي تنقلب مفاهيمها، وتُخترق حرمتها، فيتمّ التعامل معها كأنّها عمليّة بيع وشراء، وتتمّ المساومة حتّى تتمّ عمليّة الزواج. ويكون فرفور هو الوسيط الذي يساوم حتّى تقبل السيّدة الزواج بسيّده، وتضع السيّدة الشروط من بعيد دون أن ترى الزوج المستقبليّ، وتحاول أن تعرّف الحرية في الزواج من خلال المقاييس التالية: "هو سيدك ده رجعي؟"، "ويسمح لي أحتفظ بأصدقائي، الرجالة يعني."، "كاكي قلقاس اشترطت على جوزها إنها تاخد البوي فرند بتاعها، يقعد معاهم في شهر العسل".[101] وحين لا تعجبها صفقة الزواج لن تتوانى في إنهائها بعد شهر من الزواج. وهنا نرى أن السيّدة تحاول أن تستخفّ بهذه المؤسّسة وتجعلها سخيفة، ومفتقدة للأسس الصحيحة والمتينة، وتشبّه عمليّة الحمل والإجهاض بعمليّة اللوَز التي يمكن إيقافها في أيّ وقت ودون أيّ شعور بالذنب تجاه الموضوع.[102] أمّا فرفور فيعبّر عن امتعاضه من الزواج، وتشاؤمه منه ومن المرأة التي تريد الزواج به في المشهد التالي:

فرفور: بقول إنا لله وإنا إليه راجعون.

المرأة: يا خونا كفى الله الشر هو حد ماتلك؟

فرفور: أنا؟..

المرأة: انت بعد الشر عليك يا حبيبي هو طول ما أنا معاك الموت يقدر يقرب لك؟

فرفور: ما هو انت الموت.

.....

100 راجع: باختين، 2015, ص 39.

101 إدريس، 1988، ص 115.

102 ن. م.، ص 116.

يتبيّن من المشهد أنّ فرفور يكره الزواج، ويجده مؤسّسة فاشلة تودي به، فهو، دون أن يجرّب، يعتقد أنّ الارتباط بهذه المرأة سيؤدّي إلى الموت المحتّم.

4. انتهاك قدسيّة الرسميّ ورهبته

يحاول فرفور انتهاك العديد من الأمور التي يفتخر بها المجتمع عادة ويقدّرها، كالقيم، المبادئ، ذوي المناصب الرفيعة، المثقّفين، وغيرها، فيقول في بداية الفصل الثاني "مجد قديم للبيع.. عظمة قديمة للبيع.. أسياد قديمة للبيع.. بيكيا.. حدش عندو ايدروجينية.. مجلات.. كتب فلسفة.. [..] مؤلفين قدام للبيع..".[103] ونلحظ هنا أنّ فرفور يحاول أن يهمّش كلّ شيء ويجعله غير مُهمّ، وجديرًا بالبيع لأنّه لا يعنيه، وليس بحاجة إليه، ويجد أنّه لا بدّ من استبدال هذه الأمور بشيء أكثر نفعًا للإنسان لأنّها صارت بالية، وغير جديرة بالتمجيد بعد. ولذلك يشيّئ فرفور الروحانيّ ويجعله جسديًّا كالمجد والعظمة اللذين لم يعودا يعنيان له شيئًا في هذا العصر. وكذلك يحاول أن يشيّئ الضمير أيضًا في قوله للسيّد:

> "باين عندك تضخّم شوية في ضميرك.. ما تشيله يا أخي وتريحنا..
> وحياة سيدي أبو الريش بيعملوا عمليات في أمريكا دلوقت
> يستأصلوا بيها الضمير. أصله لقيوه بيقصر العمر".[104]

وهو في هذا القول الساخر يبيّن انعدام الضمير لدى السيّد، بعد أن قام بقتل أحد الرجال لكي يشتغل حفّـــار قبور، ويتعـــامل مع الضمير كأنّه عضو من أعضاء الجسم يمـــكن استئصاله والاستغناء عنه.

الأمر الثاني الذي يسخر منه فرفور ويتمرّد عليه وعلى قدسيّته هو المسرحيّة التي يقوم بتمثيلها، وهو في ذلك ينزل من قيمتها، ويسخر منها ومن المؤلّف الذي ألّفها، ويتبرّأ منها

.....

103 ن. م.، ص 142.

104 ن. م.، ص 156.

بقوله: "أنا الرواية دي ماليش فيها"[105] "بلا رواية بلا كلام فارغ"[106]، "ملعون أبو دي رواية ألف سنة ميت ألف سنة وانت زاللني بروايتك"[107]، "ملعون أبو المؤلّف راخر".[108] "رواية مين يا عم وبتاع مين.. ده كان قبل الحرب الكلام ده.. رواية من غير مؤلف وفتوات ولا تساوي عندي حاجة".[109] وهنا نرى مدى تحقيره للعمل نفسه الذي يحقّر عمل فرفور أيضًا فيعبّر عن رفضه لإكمال العمل بعد إهانة المؤلّف أيضًا. ويعبّر فرفور عن حاجته إلى تأليف رواية أخرى يكون فيها هو السيّد وهو المسؤول عن كتابة المشاهد بما يتلاءم مع أفكاره، ويشعر أنّ الحرب غيّرت الكثير من المفاهيم لدى الإنسان حتّى صارت هناك حاجة بأن يأخذ زمام الأمور بنفسه، ولا ينصاع لأيّ كان، حتّى لو كان مؤلّفه.

الأمر الثالث الذي يحاول فرفور والسيّد الخوض فيه هو موضوع السلطة، وهو من المواضيع التي يحرّم الخوض فيها، والنقاش حولها، خصوصًا في الأنظمة العربيّة الاستبداديّة التي تحاسب كلّ مواطن على آرائه وأفكاره بما يتعلّق بالنظام. ونرى ذلك في الحوار التالي:

فرفور: يعني إحنا الاثنين نتسيد كده.. وما نشتغلش؟

المتفرج: أيوه..

السيد: أمال مين يشتغل؟

المتفرج: الدولة

وهنا يتبيّن أنّ سيّد الدولة هو اسم ومنصب لا أكثر، أمّا الدولة فهي التي تشتغل، أي المواطن هو الذي يشتغل والرئيس سيقف متفرجًا عليه ويقبض أمواله. ولكي تكتمل الإمبراطورية التي قاما بإنشائها يقترح السيد إنشاء إذاعة وصحافة لتخدما مصالح الإمبراطورَين

.....

105 ن. م.، ص 147.

106 ن. م.، ص 148.

107 ن. م.، ص 148.

108 ن. م.، ص 148.

109 ن. م.، ص 154.

الجديدَين.[110] وهو بذلك ينتقد النظام الذي يجعل من الإذاعة والصحافة الناطقين الرسميّين باسمه، وهو ما نجده في الأنظمة العربيّة التي تسخّر الإعلام لكي تقضي على كلّ مساحات الحريّة عند المواطن. ويسخر أيضًا من الصحافة التي تقوم بتكرار الأخبار كلّ يوم نظرًا لعدم إفساحها للجمهور مجالًا في التعبير عن نفسه، إنّما تخدم الامبراطورين فقط، فيقول فرفور في هذا: "هو في بذمتك حاجات جديدة تحصل كل يوم تستاهل علشانها جرنال.. أهو اللي حصل مبارح زي اللي بيحصل النهاردة والنهاردة زي بكرة"،[111] ويقترح فرفور نظامًا مغايرًا لما هو فيه، وهذا النظام هو أوتوبيّ ينعدم فيه نظام السيّد والعبد، ويتحقّق فيه مبدأ المساواة بين الناس فيقول: "قانون إني زيك أنك زيي.. وأننا لازم نخلي علاقتنا موش علاقة شغّال بمشغّل ولا مسؤول بجماعة، ولا فرفور بسيد، ولا عالم بجاهل [..]".[112]

الخلاصة

يتبين من دراستنا الحالية أن عناصر المرفع (المظاهر الاحتفالية) كلّها تتحقّق من خلال هذه المسرحيّة، إلا أنّني اخترت مجموعة من العناصر، هي: التتويج والتنحية، سقوط الحواجز، انتهاك قدسيّة الرسميّ ورهبته والإسفال، لأنّها بارزة جدًّا في هذه المسرحيّة، فالكاتب يوسف إدريس عمد في هذه المسرحيّة بالذات إلى إبراز عنصر التتويج والتنحية من خلال التسمية المباشرة للشخصيّات فالشخصيّة الأولى وهي السيّد هي كنية لشخص في مكانة مرموقة، بينما فرفور هو اسم لشخصيّة بسيطة في مكانة حقيرة اجتماعيًّا، لكن يمثل دورًا رئيسيًّا في المسرحيّة، كما أنّ هذه الشخصيّة نجدها في مسرح السامر بكثرة حيث تدور

110 ن. م.، ص 183.
111 ن. م.، ص 183.
112 ن. م.، ص 188.

حولها الرواية، ويضحك الناس من مواقفها و آرائها، فهي تمثّل الشخص المضحك والمهرّج والحكيم والفيلسوف في نفس الوقت.[113]

استطاع فرفور في هذه المسرحيّة غسل أرواح الناس وتطهيرها بلسانه وبكلّ جسده ومواقفه من خلال تحقيق عناصر المرفع التي عرّت المواقف الإنسانيّة، وكشفت عن حقيقة المجتمع وحقيقة الوجود ككلّ، ونلحظ هذا الأمر في نهاية المسرحيّة حيث تجعلنا نقف صامتين أمام النهاية التي اختارها الكاتب بكلّ نباهة وحكمة، ويشير إلى كلّ قارئ بالبنان، ويكشف عن عوراتنا وأزليّة العلاقة بين السيّد والفرفور المتمثّلة في كلّ واحد منّا.

اللغة التي يستخدمها الكاتب هي تهكّميّة بحت، تمزج في داخلها بين الفلسفة واللعب بالألفاظ والفكاهة المصريّة، كما أنه كثيرًا ما يستخدم تعابير وألفاظًا تشدّ القارئ وتقلقه وتحفّزه على متابعة القراءة بالرغم من تكرار الأفكار في المسرحيّة. ويستخدم الكاتب أسلوب المقابلة والطباق بكثرة، فحين يتحدّث عن الجوع يذكر الشبع، وحين يتحدّث عن المرأة يتحدّث عن الرجل، وهذا الأمر يضفي على المسرحيّة إيقاعًا وتناغمًا بين الألفاظ ويعمّق العناصر المرفعيّة في المسرحيّة.

أودّ أن أنوّه إلى أنّ المرفع يحرّر الإنسان من كلّ الحواجز والهرميّات كاللقب، الجيل، المستوى، والطبقة التي فرضها المجتمع، كما أنّه يحرّر من الحاجز الذي يفصل بين المرأة والرجل.[114] ونلحظ ذلك في مسرحيّة الفرافير حيث يلغى الفاصل الجسديّ بين الرجل والمرأة، كما ويلغى الخجل النسائيّ فنرى أنّ المرأة هي التي تلاحق فرفور، لا العكس، وهي التي تقرّر الارتباط به، بينما يحاول فرفور التملّص إلا أنّه يخفق في ذلك.[115]

.....

113 راجع: ن. م.، ص36-37.

114 راجع: באחטין, 1978, עמ' 126.

115 راجع: إدريس، 1988، ص 117-126.

قائمة بالمصادر والمراجع

إبراهيم، 1992 إبراهيم، نبيلة (1992)، "خصوصيات الإبداع الشعبي" **فصول- مجلة النقد الأدبي**، ع3، ص67-82.

أبو شنب، 1978 أبو شنب، عادل (1978)، **بواكير التأليف المسرحيّ في سوريا**، دمشق: دار الأنوار.

أبي سمرا، 2015 أبي سمرا، محمد (2015)، "باختين عن رابليه في العربية: تأريخ موسوعي للضحك الشعبي الكرنفالي"، https://newspaper.annahar.com/article/222912.

إدريس، 1974 إدريس، يوسف (1974) **نحو مسرح عربي، القاهرة:** الوطن العربي.

إدريس، 1988 إدريس، يوسف (1988)، **الفرافير**، القاهرة: مكتبة مصر، 1988.

إسماعيل، د.ت. إسماعيل، سيد علي (د.ت.)، **تاريخ المسرح في مصر ي القرن التاسع عشر**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

باختين، 2015 باختين، ميخائيل (2015)، **أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة**، بيروت: منشورات الجمل.

برشيد، 1987 برشيد، عبد الكريم (1987)، "بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة"، **مجلة التأسيس**، ع 1، ص14-25.

الحديدي، د.ت. الحديدي، عبد اللطيف (د.ت.)، **العمل المسرحيّ**، مصر: دار المعرفة للطباعة.

حمدان، 1999 حمدان، مسعود (1999)، "الاستراتيجية المرفعية لفعل الهجاء في مسرح دريد لحام ومحمد الماغوط"، **مجلة الكرمل-أبحاث في اللغة والأدب**، ع20، ص 63-96.

حمو، 1999 حمو، حورية (1999)، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر**، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

حميروش، 1986 حميروش، أحمد (1986)، **عشر سنوات في المسرح**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

خوري، 2016 خوري، جريس (2016)، **الفولكلور والغناء الشعبي الفلسطيني**، حيفا: مجمع اللغة العربية.

خوري، 2020 خوري، سماح (2020)، **التشويه في القصة القصيرة جدًّا الفلسطينية**، حيفا: جامعة حيفا.

ذهني، 1972 ذهني، محمود (1972)، **الأدب الشعبي العربي، مفهومه ومضمونه**، الخرطوم: دار الاتحاد العربي للطباعة.

راغب، 1987 راغب، نبيل (1987)، **فن المسرح عند يوسف إدريس**، القاهرة: مكتبة غريب.

الرويلي، 2002 الرويلي، مجان وسعد البازعي (2002)، **دليل الناقد الأدبي**، بيروت: المركز الثقافي العربي.

زعزاع، 2014 زعزاع، أحمد (2014)، "الكرنفالية في السرد العربي القديم: مقامات الحريري أنموذجا"، **مجلة مقاليد**، ع6، ص 25-32.

زيما، 1991 زيما، بيير (1991)، **النقد الاجتماعي، علم اجتماع للنص الأدبي**، القاهرة: دار الفكر للدراسات.

سادجروف، 2007 سادجروف، فيليب (2007)، **المسرح المصري في القرن التاسع عشر 1799-1882**، القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

سارفانتس، 2006 سارفانتس، ميجيل (2006)، **دون كيشوت**، بيروت: دار الفكر اللبناني.

السريحي، 2017 السريحي، عزيز (2017)، **المؤثرات الغربية في المسرح العربي المسرح المصري، السوري، الجزائري، واليمني نموذجًا**، جامعة باتنة: كلية اللغة والأدب العربي والفنون.

سدان، 1983 سدان، يوسف (1983)، **الأدب العربي الهازل ونوادر الثقلاء**، عكا: مكتبة السروجي.

عبيد، 2014 عبيد الله، محمد (2014)، **تحوّلات القصّة القصيرة في تجربة محمود شقير**، عمان: أزمنة للنشر والتوزيع.

فرج، 1975 فرج، نادية (1975)، **يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث**، القاهرة: دار المعارف بمصر.

قواص، د.ت. قواص، هند (د.ت.)، **المدخل إلى المسرح العربي**، بيروت: دار الكتاب اللبناني.

القيرواني، 1993 القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم (1993)، **جمع الجواهر في الملح والنوادر**، تحقيق: رحاب عكاوي، بيروت: دار المناهل.

هيبي، 2012 هيبي، فياض (2012)، **السخرية في الرواية اللبنانيّة (1975– 2005)**، حيفا: مكتبة كل شيء.

الورقي، 1989 الورقي، سعيد (1989)، **تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر**، مصر: دار المعرفة الجامعية.

يونس، 1968 يونس، عبد الحميد (1968)، **الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي**. القاهرة: دار المعرفة.

مراجع باللغة الإنجليزية

Abdel-Malek, 1990

Abdel-Malek, Kamal, (1990). *A study of the vernacular poetry of Aḥmad Fu'ād Nigm*. Vol. 12. Brill, 1990.

Adorno, Bernstein, 2001

Adorno, Theodor W., and Jay M. Bernstein. (2001). *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London and New York: Routledge.

Bakhtin, 1958

Bakhtin, Mikhail (1958), *Rabelias and His World*, London: M.T.I.

Bakhtin, 1986
Bakhtin, Mikhail (1986), *Essays and Dialogues on his Work,* Chicago: University of Chicago Press.

Cachia, 1977 Cachia, Pierre (1977), "The use of the Colloquial in Modern Arabic Literature" *Journal of The American Orintal Society*. New Haven 87, pp.12-22.

Feinberg, 1998 Feinberg, Leonard (1998), *Introduction to Satire,* Ames, Iowa: Iowa State Press.

Osterfeld, 2009 Osterfeld, Michelle Li (2009), *Ambiguous Bodies: Reading The Grotesque in Japanese Satuwa Talws,* Stanford, Calif.: Stanford University Press.

Turner,1982 Turner, Victor (1982), *Celebration, Studies in Festivity and Ritual*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

Yates & Adams, 1997
Yates, Wilson & James Adams (1997), *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections,* Michigan: Eerdmans Publishing Co.

مراجع باللغة العبرية

באחטין, 1978 באחטין, מיכאיל (1978), **סוגיות הפואטיקה של דוסטויבסקי,** קיבוץ השומר הצעיר: ספרית פועלים.

חמדאן, 1996 חמדאן, מסעוד (1996)**, המחזה כמדיום אסתטי לתקשורת המונים חלופית: עיון בסאטירות הקרנוואליות של דריד לחאם והמד אל-מאעוט,** אוניברסיטת חיפה: עבודת גמר.

שניר, 1994 שניר, ראובן (1994), "הספרות במאה העשרים: מודל היסטורי פונקציונלי-דינמי", **המזרח החדש (החברה המזרחית הישראלית),** 36, עמ' 80-49.

مراجع إلكترونية

أبي سمرا، 2015 أبي سمرا، محمد (2015)، "باختين عن رابليه في العربية: تأريخ موسوعي للضحك الشعبي الكرنفالي"، **النهار**، 21-3-2015

https://newspaper.annahar.com/article/222912-

تاريخ الدخول: 3-6-2020

حمداوي، 2015 حمداوي، جميل (2015)، "النظرية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد: المرتكزات الفنية والسينوغرافية"، **منتدى مجلة الفنون المسرحيّة**، 22-3-2015

https://theaterarts.yoo7.com/t2527-topic

تاريخ الدخول: 27-12-2019

حمداوي، 2017 حمداوي، جميل (2017)، "الاتجاه الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد"، **موقع المثقف**، 25-11-2017

www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=923053&catid=301&Itemid=5

تاريخ الدخول: 27-12-2019

شحّيد، 2016 شحّيد، جمال (2016)، "الكرنفاليّة أو الثقافة الشعبيّة: انتصار مؤقت على الحقيقة السائدة"، **موقع العربي الجديد**، 29-6-2016

https://www.alaraby.co.uk/diffah/books/2016/9/29/الكرنفاليّة أو-الثقافة الشعبيّة

تاريخ الدخول: 12-12-2019

المصري، 2017 المصري، حسين. "هل كان لدى العربح فكاهة؟ وماذا نعرف عن أشهر المهرجين في تراثنا؟"، **موقع رصيف**، 29-3-2017

https://raseef22.com/article/96478

تاريخ الدخول: 3-6-2020

مصطفى، 2018 مصطفى، همت. (2018). "هوية المسرح الشعبي وأصول السامر في الجلسة البحثية الأول"، **موقع مسرحنا**، 2-7-2018

https://www.gocp.gov.eg/Masr7na/articles.aspx?ArticleID=10916

تاريخ الدخول: 1-6-2020

تأتأة البطولة في الرواية الفلسطينيّة المتأخّرة

دراسة أنثروبوسيميائية

إبراهيم طه
جامعة حيفا

من باب التقديم

تطوّر الرواية الفلسطينية

لأنّ الرواية فنّ التعبير عن المتأنّي والمتراكم، ولأنّ المسافة الزمنيّة التي تفصلنا عن النكبة كافية لاختمار التجربة الفلسطينيّة، كان لا بدّ للرواية الفلسطينية إذًا أن تتقدّم بخطوات كبيرة نحو جمالية جديدة تتفاعل مع كلّ المتغيّرات الحضارية والثقافية والفكرية في الواقع الفلسطيني في الداخل. ولا شكّ في أنها ستواصل تعاظمها في امتدادها وعمقها في السنوات القادمة. خفت لهيب النكبة وضعف أثرها الشعوري المباشر ولم يعد الأدب الفلسطيني في الداخل بصفة عامة استجابات فوريّة للمقام العامّ. وإذا استعنتُ بمنظومة قديمة من المفاهيم أقول إنّ الأدباء الفلسطينيين قد أخذوا يبتعدون عن "أدب المناسبة"، بمعناه القديم الضيّق، وصاروا يلتفتون إلى ما نسمّيه الحالة العامّة. ونعني بالحالة العامّة الأثر الضخم الذي تتركه المناسبة على الكتّاب والشعراء. والاحتفاء بإفرازات المناسبة، وليس بالمناسبة نفسها، يحتاج إلى جانرات متأنّية كالرواية. تتطوّر الرواية الفلسطينية باستمرار لأنها صارت تنصت للنتائج والمحصّلات لا للحدث الدراميّ نفسه. على العموم، يمكن تقسيم المراحل التي تطوّرت فيها الرواية الفلسطينيّة بصفة عامّة في بلادنا إلى ثلاثة مفاصل مركزيّة على النحو التالي (انظر: عباسي 1998، غنايم 1995، Ghanayim, 2000 Taha 2008):

1) المرحلة الأولى – ارتباك البدايات من 1948–1967، وكانت عبارة عن محاولة مضنية للنهوض من قلب الرماد.
2) المرحلة الثانية – الجمالية النضالية: من 1967–1987، المرحلة الوسطى، مرحلة الكتابة المسيّسة. وفيها تركيز واضح على الهويّة الفلسطينيّة أكثر من التركيز على الانتماء العروبيّ.
3) المرحلة الثالثة – الحساسية الفردانية: من 1987– حتى اليوم. وهي مرحلة النضوج على مستويات عديدة.

تحتاج هذه المراحل الثلاث إلى مزيد من الدراسات المتأنّية العميقة على ثلاثة مستويات: كمّيّ، أيديولوجيّ وجماليّ.

1) المستوى الكميّ/العدديّ

تشير بعض الإحصائيّات (انظر: عباسي 1998، فرهود، 1989، موريه وعباسي، 1987، وانظر: Taha 2002: 193–195) إلى أنّ الكتّاب الفلسطينيين في هذي البلاد:

قد نشروا في المرحلة الأولى (1948–1967) خمسة عشر عملًا سرديًّا مطوّلًا في تسعة عشر عامًا، وهي في معظمها روايات قصيرة ونوفيلات. (أي بمعدل أقلّ من رواية واحدة في العام). وفي المرحلة الثانية (1967–1987) نشروا عشرين عملًا، أي بمعدل رواية واحدة كلَّ عام. وفي المرحلة الثالثة (1987–2017) نشروا ما يقرب مائة وعشرين رواية، ما بين قصيرة وطويلة، خلال ثلاثة عقود (أي بمعدّل أربع روايات كلّ عام على وجه التقريب). والأمر يحتاج إلى مزيد من الإحصائيات الدقيقة. المرحلة الثالثة هي المرحلة التي شهدت قفزة كبرى بكلّ المعايير العددية والنوعية. ولأنها لم تُدرس بشكل يفيها حقّها فقد تمحورت هذه الدراسة بها بصفة حصرية.

بلغ مجموعُ ما نُشر من روايات طويلة وقصيرة منذ عام 1948 حتى اليوم مائة وخمسًا وخمسين رواية تقريبًا. وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على أنّ العقود الثلاثة الأخيرة قد شهدت حركةً نشطة من الإبداع في مجال السرد المطوّل. والأمر مردود إلى عواملَ كثيرة منها: نضوج التجربة الحياتيّة والأدبيّة على امتداد عقود، الإقبال المتزايد على التحصيل الثقافيّ والجامعيّ الذي صار متاحًا للكثيرين في العقود الأخيرة، وفرة دور النشر وسهولة التوزيع...

2) المستوى الأيديولوجيّ

إذا ألقينا نظرة سريعة على المرحلة السابقة (المرحلة الوسطى) وجدنا أنّ تلاحق الأحداث السياسيّة على الصعيد المحليّ بصفة خاصّة والعربيّ بصفة عامّة منذ نكسة 1967 حتى الانتفاضة الأولى كان سريعًا ولاهثًا: انتكاسة 1967، حرب 1973، يوم الأرض 1976، زيارة السادات إلى إسرائيل عام 1977، الحرب على الفلسطينيين في لبنان عام 1982، واندلاع الانتفاضة الأولى في 1987/12/8. كلّ هذه الأحداث التاريخيّة المفصليّة تركت أثرًا بارزًا على النشاط الأدبيّ الفلسطينيّ في إسرائيل على المستوى الأيديولوجيّ. يكفي أن نذكرَ بعضًا من الأعمال الروائيّة البارزة في هذه المرحلة لنؤكّدَ على هذا التوجّه في الكتابة إلى حدّ تسييس النصّ. من هذه الأعمال: **المتشائل** (1974) لإميل حبيبي، **إلى الجحيم أيّها الليلك** (1977) لسميح القاسم، **الخروج من مرج بن عامر** (1983) لزكي درويش، و**روح في البوتقة** (1986) لسليم خوري. رغم التفاوت بين هذه الروايات في أساليبها وحدّة الخطاب السياسيّ فيها إلا أنّها تتشابه في خطوطها العامّة. تجدر الإشارة إلى أنّ هذه المرحلة، عقد السبعينات بصفة خاصّة، قد شهدت انزلاقًا خطيرًا في تسييس الخطاب الأدبيّ الذي وصل في بعض الأحايين إلى حدّ الدعاية الحزبيّة الضيّقة. والأخطر من ذلك هو تردّي هذا الخطاب إلى شتائم رخيصة تشكّل في تقديري وصمة عار في تاريخ حركتنا الأدبيّة.

وبالانتقال إلى المرحلة الثالثة نجد أنّ الرواية بدأت تخفّف من حدّة الخطاب السياسيّ الصريح وتجعل السياسة بمفهومها المباشر جزءًا من الخطاب الأيديولوجيّ العامّ. بدأ الكاتب الفلسطينيّ في العقود الثلاثة الأخيرة يدرك أنّ النشاط الإنسانيّ العامّ لا يمكنه أن يكون مفصولًا عن الأيديولوجيا بمفهومها الواسع مثلما يؤمن سارتر ومن تبعه من الوجوديّين. في هذه المرحلة صار الحدث السياسيّ التاريخيّ والموقف السياسيّ جزءًا من النسيج الفكري والتاريخيّ والأيديولوجيّ الشامل. في المرحلة السابقة، مرحلة السبعينات والثمانينات، كان الخطاب السياسيّ يُعزل عن سياقاته العامّة ليحتلّ "وحدَه" بؤرةَ النصّ. في رواية المرحلة الأخيرة صارت السياسة لا تنفصل عن التبدّلات الذاتيّة والاجتماعيّة والتاريخيّة والحضاريّة العامّة. وفي مجمل الأمر يمكن القول إنّ التوجّه العامّ في هذه المرحلة صار يبدأ من الذات إلى المجموع، ومن الفرد إلى الكلّ. هذا ما نجده على سبيل المثال: في روايات سهيل كيوان بأسلوبه التهكميّ المعروف **عصيّ الدمع** (1997)، **مقتل الثائر الأخير** (1998)، **المفقود رقم 2000** (2000)، **امرأة الرسالة** لرجاء بكريّة (2007)، **ساحات زتونيا** (2007) لعودة بشارات، **هي أنا والخريف** (2011) لسلمان ناطور، **إنهيارات رقيقة** (2012) لهشام نفّاع، **أرفوار عكّا** (2014) لعلاء حليحل، **دنيا** (2015) لعودة بشارات، **فاطمة** (2015) لمحمّد نفّاع، بنكهتها الخاصّة والمميّزة، **نجمة النمر الأبيض** لمحمد هيبي (2016)، **عين خفشة** لرجاء بكرية (2017).

3) المستوى الجماليّ

كان الخطاب في رواية المرحلة السابقة موجّهًا بالأساس إلى الخارج ينشأ على تحديد الخصم بدقّة وغالبًا ما يكون هذا الخصم/العدوّ هو السلطة في إسرائيل، ككيان كولونياليّ، وما يحالفها من قوى غربيّة ويتآمر معها من سلاطين العرب. في كثير من روايات المرحلة الأخيرة صار الخطاب يرتدّ إلى الذات، يصير فيه المرسِل والمتلقّي واحدًا. وعلى هذا الأساس، بدأنا نسمع نغمة "اعتراف" وصخب النقد الذاتيّ الساخر بدأ يعلو في رواية هذه المرحلة.

وهكذا في المقابل خفّت حدّة الكتابة الأفقيّة المتّجهة من ضحيّة مظلومة إلى ظالم محدّد، وصارت عوضًا عن ذلك كتابة مركّبة تشمل كثيرًا من مناحي الحياة. كانت الرواية في المراحل السابقة بالأبيض والأسود، صارت ملوّنة. أفادت كثيرًا من أدوات التعبير الأدبيّ المركّب على نحو ما نجده في الروايات السابقة. وتأتي هذه الدراسة لتعاين هذه المتغيّرات الجديدة من زاوية البطولة.

إنّ ما يلفت النظر في المرحلة الأخيرة أنّ كتّابنا بدأوا يتّجهون إلى نمط جديد من الكتابة وهو أدب السيرة. وهذا النوع من الكتابة لا يكون إلا بأشكال سرديّة مطوّلة وأبرزها الرواية. نذكر هنا بعضها: **شجرة المعرفة** (1996) لحنّا إبراهيم، **ظلّ الغيمة** (1997) لحنّا أبو حنّا، **أوراق الحلوانيّ** (2010) لمصطفى مرّار، سميح القاسم، **ملعقة سم صغيرة ثلاث مرّات يوميًا** (2011)، **بين مدينتين** (2014) لفتحي فوراني، و**إنّها قريتي** (2016) لحسين مهنّا بشكلها المختلف عن بقيّة الأعمال الأخرى. في هذا النمط الجديد على حركتنا الأدبيّة تذكّر وتوثيق. تجاوز عدد كتّاب الجيل الأول والثاني من الفلسطينيين الذي ثبتوا في وطنهم السبعين، حملوا تاريخ هذه الأقليّة وحفظوا في ذاكرتهم تقلّبات ما حدث في المنطقة فصاغوه على نحو يمتزج فيه الفرد بالمجموع والخاصّ بالعامّ. حين يؤرّخ هؤلاء لأنفسهم يؤرّخون لأنفسهم ولنا وللذاكرة العامّة على حدّ سواء.

التشخيص (Characterization): شخصيات (Characters) وشخوص (Persons)

دار نقاش طويل ومفصّل وحادّ حول هوية الشخصية الأدبية على امتداد عقود شمل قضايا كثيرة تتعلّق بمسألة التشخيص الأدبي. وكانت الآراء تنقسم بين قطبين متصادمين: هل الشخصيات كلمات أم عوالم (Words or Worlds)؟ هل هي بنى لغوية وجزئيّات نصّية أم مخلوقات بشرية بصفة أو بأخرى؟ وبين هذين القطبين ظهرات آراء بينيّة حاولت، وما زال بعضها يحاول، جسر الهوّة الحاصلة بينهما سنشير إليها لاحقًا.

ظلّت النظرة إلى الشخصيّة الأدبية باعتبارها وكيلا (Agent) يؤدّي وظيفة (Function) أو دورًا (Role) محدّدًا في النّصّ هي السائدة في الدراسات السردية زمنًا طويلا (See Bal 1997: 5). ولعلّ أصحاب التوجّه البنيوي الرسمي هم أكثر من يصرّ على ذلك بصفة خاصة. وإذا كانت الشخصيات "وكلاء" أو "عملاء" أو "أدوارًا" فلا يمكن التعامل معها إذًا على أنها أشخاص (Persons) (Barthes 1977: 105). كان فلاديمير بروب Vladimir Propp في دراسته حول الحكايات الفولكلورّية الرّوسيّة (1989 [1928]) أول من افتتح النقاش الشكلاني البنيوي ورأى أنّ قيمة الشّخصية تكمن في دورها ووظيفتها في القصص لا في ذاتها. وهو يستند في ذلك على رأي أرسطو في التّراجيديا الذي ركّز على فعل الشخصيّات وليس على ذاتها. بعد بروب طوّر جريما Greimas نموذجًا أو موديلا سيميائيًا يصف الشّخصيّة فيه كعامل (Actant) (1983 [1966]). وهو بهذا يضع دور الشخصية ووظيفتها في المركز، ويتجاهل وجود الشخصية المركزية في ذاتها والتي تحتلّ مركز النّص بصفة أو بأخرى. يتجاهل جريما الجوانب الإنسانية في الشخصيات ويتنكّر لأبعادها العقلية والشعورية، ما يعني أنها في المحصّلة الأخيرة عنده جملة من الوظائف والأدوار التي رُسمت لتؤدّيها.

بعد التوجّهات الشكلانية والبنيوية التي تقدّمت بدأت الدراسات حول الشخصية القصصية تتّجه توجّهًا توفيقيًا مركّبًا بعيدًا عن هذا التقاطب الساذج. وهكذا بدأنا نرى دراسات تُعنى بقدرة الشخصية على التّفاعل الاجتماعيّ عبر العلاقات التي تقيمها مع الشخصيات الأخرى والقدرات السّيكولوجيّة التي توظفها لاتّخاذ القرارات. هذا ما يسمّيه الباحثون "العقل الاجتماعي" (See Palmer 2003: 272)، وهذا المصطلح يوصّف سلوكنا العقليّ مع من حولنا، لذلك يشدّد بالمر على دراسة الشّخصيّة كجزء من المجتمع وكفرد له خصوصيّته. وقد عبّر برونر عن ذلك بقوله: "الثّقافة هي التي تشكّل عقل الإنسان وليست البيولوجيا وهي التي تعطي معنى لسلوكه عبر فرض أنماط سلوك موروثة" (Bruner 1990: 34). والسّلوك العقليّ الإنسانيّ لا يتحرّك في فراغ تاريخيّ وثقافي، على العكس تمامًا إنّ للعالم الذي تنشط فيه عقليّة الإنسان تأثيرًا على سلوك هذه العقليّة كما أنّ للبيئة دورًا واضحًا في

تحديد سلوك الأفراد (Habermas 1984: 85). ما يعني أننا منخرطون في هذا العالم كناس اجتماعيين، وليس كأفراد فحسب، تربطنا علاقات مع الآخرين ومع الأشياء المحيطة بنا في عالم واقعي ماديّ يشكّل تفكيرنا بصفة أو بأخرى (Kirshner and watson 1997: 2).

ومن هذا المنطلق الفكري يكتب جيمس فيلان James phelan أبحاثه في الشخصية الأدبية. يعتقد فيلان أنّ الشّخصيّة الأدبية "متعددّة الجوانب". وهو يميّز بين مصطلحين يتعلّقان بالشّخصيّة: البعد والوظيفة. أما البعد فهو أيّ قيمة تمتلكها الشّخصيّة لو انفصلت عن العمل الأدبيّ الذي تظهر فيه، بينما الوظيفة هي تطبيق تلك القيمة من خلال النّص وتطوّره. بكلمات أخرى يتحوّل البعد إلى وظيفة من خلال تقدّم العمل الأدبيّ. "فكلّ وظيفة تعتمد على البعد بينما البعد لا يحتاج إلى الوظيفة" الوحدة المركزيّة للشّخصيّة هي القيمة – البعد – الذي يتحوّل إلى وظيفة، وهذه القيمة، أو هذا البعد، تعتبر ميّزات تستعمل معًا في النص لخلق الشّخصيّة. وهو لذلك يرى الشخصية الأدبية ثلاثية العناصر: عنصر المحاكاة، العنصر الثيماتي والعنصر التركيبي السيميائي (See phelan 1989: 3). وما هي القيم التي تمثلها الشخصية الأدبية إن لم تكن ممّا يُجمع الناس عليه من أفكار ومعتقدات في واقع معين؟ وأوري مارغولين Uri Margolin أيضًا من أصحاب التوجّه التوفيقي التركيبي. ولذلك يعتقد أنّ التعامل مع الشّخصيّات الأدبيّة يوجب النظر إلى الشخصية: (1) ككيان إنسانيّ أو شبيه بالكيان الإنسانيّ. (2) كحالة نصيّة لغويّة أو وحدة إنشائيّة (See Margolin 2005: 52–57). وهذا ما فعله أيضًا كلٌّ من Eder و Jannidis و Schneider بنوع من التفصيل، فجمعوا كلّ الآراء التي سبقتهم في الشخصية الأدبية ووفّقوا بين التوجه الشكلاني والبنيوي والسيكيولوجي والإنساني (Eder, Jannidis and Schneider 2010: 4–5).

من هنا بالضبط، ننتقل إلى التوجّه السيميائي العضوي كما يقول Cobley و G. Mead. يرى كلٌّ منهما أنّ الشّخصيّات الأدبيّة هي رموز لأشخاص في الحياة الحقيقيّة (See Cobley 2001[a]: 21; Mead 1990: 442)، ولذلك ثمة مجال للتّجسير بين عالم الأدب

والعالم الحقيقيّ. الفكرة الأساسية في هذا الموضوع أنّ العقل يتشكّل من حقيقة أنّ لنا جسدًا يتـفاعل مـع بيئـتنا (Violi 2003: 202)، واللّغة هي وسيلة تعمّق إحساسنا بجسدنا. وهكذا قد تحمل عملية التشخيص الخارجية معنى في ذاتها: "الجسد بحدّ ذاته يمكن أن يكون أداة تواصل كلاميّ أو غير كلاميّ" (Cobly 2001[b]: 20). وهكذا نرى أنّ رسم الشّخصيّات ينبغي أن "يشمل كشف الحالة الدّاخلية، رغبات، دوافع، نوايا، معتقدات من خلال سلوك الشّخصيّات بما في ذلك كلامه: (Downess 1988: 67-82).

Alex Woloch يشير إلى الشّخصيّات الأدبيّة على أنّها "إنسان حقيقي موجود في عالم مُتخيّل" وإلى قدرتنا أن تتخيّل شخصية وكأنّها شخص حقيقيّ موجود خارج مقاييس الرواية (See Woloch 2003: 13).

لا شكّ في أنّ الشّخـصيّات الأدبية تحتاج إلى استعراض مركّب لأنّ لـها نوايا ووعيًا كـما أنّ لها ماضيًا وعلاقات مركّبة بشخـصيّات أخـرى (انظر: Emmot 1997: 38). وبما أنّ الشخصيات (Characters) هي امتداد لشخوص (Persons) فمن الصّعب على الكاتب إذًا "أن يجمع وينظّم موادّ ويصفها بكلمات يختارها دون أن يكون له موقف ووجهة نظر من هذه الموادّ" (Walcutt 1968: 349)، والشّخصيّة هي بالتّأكيد قمّة هذه الموادّ. ثمّة توجّهان لمسألة التّأليف، أن يكون الكاتب شخصًا فردًا أو عميلا/وكيلاً إنسانيًا (Human agent)، الأوّل يخلق النّصوص والثّاني ينتجها. قال إدوارد سعيد: "الأدب ينتج في زمن ومجتمع معيّن من قِبَل أناس هم أنفسهم يمثّلون واقعهم ويقومون بدورهم فيه" (Said 1991: 152)تظهر الشّخصيّات إنسانيّته من خلال ردود فعلها العاطفيّة التي تؤثّر على الشّخصّية نفسها وبشكل مساوٍ على الآخرين، والشّخصيّات هي عمليّة ديناميّة تلقي الضّوء على عمل الشّخصيّة المركزيّة في عمليّة رسم الشّخصيّات وتشكّل مصدرًا رئيسيًا متاحًا للقارئ ليراقب ويحكم على التّواصل والتّفاعل مع كلّ المحيط (البيئة) الموصوف في النّصّ، فالعواطف كما يقول فورغاس Forgas "تلوّن عمليًا كلّ جوانب حياتنا، ماذا ننوي؟ ماذا نقرّر أن نعمل؟ ماذا نتذكّر؟ وكيف نتفاعل مع الآخرين، كل ذلك يتأثّر بعواطفنا"

(2001:28). فالعواطف هي دافع مهمّ لدفع الإنسان لأهدافه لأنّ الشّخصيّات ليست إنسانًا آليًا، وهي مُصَّممة لخوض تجارب عاطفيّة وشعورية.

مفهوم البطولة: منظومة ثلاثيّة أنثروبو – سيميائيّة

نشرتُ عام 2015 كتابًا نظريًا في مسألة البطولة في النصّ السرديّ بعنوان: *Heroizability: An Anthroposemiotic Theory of Literary Characters* يعالج مفهوم البطولة من وجهة نظر إنسانيّة-سيميائيّة (Anthroposemiotic) وهي فرع من علم السيميائيّة العضويّة (Biosemiotics) الذي بدأ ينتشر بسرعة بفضل العالم السيميائيّ المعروف سيبويك (Sebeok) منذ النصف الثاني من القرن العشرين (See: Brier 2008, 2013; Cobley 2008, 2010: Kull 2002, 2005, 2007, 2009 ; Sebeok 1986, 1991, 1994; Sebeok and Danesi 2000). وهذا التوجّه الجديد يفيد من النظريّات المطروحة ويناقشها بحدّة. لقد كان جريما (Greimas)، بتأثير الباحث الأدبي الفولكلوري بروب (Propp)، أوّل من طرح نظريّة سيميائيّة بنيويّة للتعامل مع الشخصيّات في النصّ السرديّ يقف في أساسها موديل سداسي معروف يشكّل في نهاية المطاف مربّعًا سيميائيًا. وكان ذلك في أواسط سنوات الستّين من القرن العشرين. يتعامل جريما مع الشخصيّات حسب هذا الموديل بوصفها جملة من المركّبات والوظائف والبنيات النصيّة الصغرى التي تتعالق فيما بينها، تتقاطع وتتفاعل لتشكّل مدخلا عمليًا لفهم معاني النصّ ودلالاته. ووفقًا لهذا التوجّه السيميائيّ البنيويّ تبدو الشخصيّة "ورقيّة" أو كما لو كانت مجرّد "حبر" على ورق، على نحو ما تقدّم. ومنذ بداية القرن الحادي والعشرين، بدأت ترتفع أصوات مضادّة كثيرة ترفض هذا التوجّه الميكانيكيّ وتصرّ على أن الشخصيّات هي مخلوقات إنسانيّة حيّة وليست معطيات نصيّة أو ورقيّة كما يرى جريما وغيره من علماء السرد الكلاسيكيّين (Classical Narratologists). إنّ الدراسات السيكولوجيّة التي تتعامل مع الشخصيّات بوصفها مصدرًا للقراءة النفسية والانفعالية وبوصفها مؤثّرات إنسانيّة حقيقيّة تركّز كثيرًا على مردود هذه الشخصيّات وأثرها على

سيكولوجيّة القارئ وانفعالاته (انظر: Zunshine 2006; Keen 2007; Vermeule 2010).

أما كتابي هذا فيصرّ على أنّ الشخصيّات هي مزيج من هذا وذاك. هي في المحصّلة العامّة كيان بيولوجي وأنثروبولوجي وسيميائي. هي من جهة أولى **لغة** صاغها كاتب لاعتبارات **سيميائية** ومن جهة أخرى خلق فيها **صورة إنسان** يتمتّع بمواصفات بشريّة وإنسانية خاصّة يصارع بها سعيًا إلى البقاء بكلّ أشكاله ومعانيه. والسؤال الكبير الذي ينطرح: كيف نحوّل هذه الفكرة الأوليّة الساذجة إلى نظريّة نبني على أساسها منظومة من الأدوات الإجرائية التطبيقية؟ وبالمعاينة المتأنيّة للنصوص السرديّة والشخصيّات المركزيّة فيها تبيّن أنّ هذه الشخصيّات تتحرّك، كأيّ إنسان حقيقيّ، في ثلاث محطّات متداخلة تشكّل أساسًا لمنظومة منهجيّة سميتها 3A Model: محطّة التخطيط (Attending)، محطّة التنفيذ (Acting) ومحطّة التحقيق (Achieving). إنّ التاريخ البشري يتطوّر في خطّ منهجي ينقسم إلى ثلاث مراحل رئيسية: منظومة المعتقدات (الأيدولوجيا)، منظومة الرغبات والسلوك (الفعل والسعي) ومنظومة النتيجة (أي نتيجة السلوك الذي سبّبته المعتقدات أو الرغبات). المعتقدات والرغبات هي المحفّز لسلوك المجتمع والفرد. ولهذا السّلوك نتائج آنية ومستقبلية، وهذه النتائج تشكل منظومة من الأعراف والقوانين والتي تبلور بدورها الثقافات والحضارات. لقد برز مبدأ التثليث في هذه المسألة بقوّة عند جملة من العلماء والباحثين في مجالات علم النفس السلوكي والأنثروبولوجيا ونظريات الحركة والسيميائية العضوية والفلسفة. ونعني بمبدأ التثليث النظر إلى النصّ السردي باعتباره بنية ثلاثية تضبطها ثلاث مراحل أو ثلاثة مركبات أساسية. (انظر: Atkinson and Birch 1970: viii; Branigan 1992: 29; Greimas 1983; Jorgensen 2004: 2; Lemaire 1977: 161; Norman 1988: 46–48; Todorov 1971: 39).

وتأسيسًا على هذه الحالة الثلاثيّة التي يقرّها علماء النفس والأنثروبولوجيا بنيت موديلا سيميائيّا متكاملا يشكّل أداة إجرائية توصل القارئ إلى معاني النصّ وتمهّد له الطريق إلى

الدلالات التي يريدها. وهو يظهر في ثلاث دوائر كبرى: (1) دائرة المؤلف وفيها تتمّ عملية التشخيص، (2) دائرة الشخصيّة وفيها المحطات الثلاث المذكورة (3A Model)، (3) دائرة القارئ وفيها يحدّد القارئ شكل البطولة فيحوّلها إلى معانٍ ثمّ يترجمها إلى دلالات. ما يعني أنّ هذا الموديل المقترح يربط بين الدوائر الثلاث بمفاهيم أنثروبولوجية تصل فيها الشخصية المركزية عند نهاية مسعاها في آخر النصّ إلى حالة محدّدة من حالات البطولة الثلاث المقترحة: البطل، البطل الجزئي واللابطل في نهاية النصّ السرديّ. ليقوم القارئ فيما بعد بمقاربة هذه البطولة بمفاهيم سيميائية أنثروبولوجية (Anthroposemiotics) تنقله من المعنى (Meaning)، الحاضر في النصّ بصفة أو بأخرى، ثمّ إلى الدلالة (Significance) التي يؤسّسها القارئ على المعنى النصّي باجتهاده ووفقًا لميوله الفكرية وتراكماته الثقافية (See Hirsch 1960, 1967, 1984). وهكذا وصلت إلى منظومة إجرائية، أو منهج تطبيقي، في ثلاث دوائر كبرى تشمل كلّ الأطراف الثلاثة الفاعلة في عملية التواصل الأدبي.

دائرة الكاتب: التشخيص بضوابط كتابية وقرائية:

تفترض النظرية المطروحة ومنهجها الإجرائي أنّ كلّ نصّ أدبي سردي يتمحور بالضرورة حول شخصيّة مركزية، فردية أو جمعية، يقدّمها بصفة أو بأخرى على بقيّة الشخصيّات الأخرى إن وجدت (انظر: Ewen 1993: 196). ومركزة هذه الشخصية تعني على مستوى المبدأ أنّ الكاتب يحمّلها دورًا مركزيًا في بناء النصّ ومن ثمّ في تشكيل رسالته العامة. وهناك جملة من المعايير والضوابط التي تحدّد هويّة الشخصية المركزية بعضها كمّي وبعضها نوعي على النحو التالي:

1) المعيار الكتابيّ أو معيار التبئير:

أ. المعيار الكمي – التراكميّ:

في هذا المعيار ينحاز النصّ إلى شخصيّة بعينها يرافقها من نقطة البداية، بما يشمل العنوان، إلى نقطة النهاية. فلا يمكن للشخصية المركزية أن تظهر بصفة عابرة أو مؤقّتة أو محدودة.

ب. المعيار النوعيّ – التأثير والتأثّر:

الشخصية المركزية، التي رافقها النصّ بمفاهيم كمية تراكمية على نحو ما أشرنا في البند السابق، تضبط حركة الشخصيّات الأخرى (See Ferrara 1974: 252)، بصفة أو بأخرى، تتأثّر بها وتؤثّر عليها على نحو ما تحتّمه رسالة النصّ من معانٍ ودلالات (See Tomashevsky 1965: 89). وهكذا بالضبط تصير شخصيّة متبدّلة مؤثّرة ومتأثّرة، توجّه القارئ إلى مسار تأويليّ موصول أساسًا بها وبفعلها وتفاعلها مع الآخرين.

2) المعيار القرائيّ – معيار الانفعال والتحديق:

يجد القارئ نفسه حسب هذا المعيار مشدودًا في اهتماماته وميله العام إلى شخصية بعينها أكثر من غيرها بغضّ النظر عما إذا كانت فردية (Individual Character) أو جمعية (Collective Character) (انظر: Tomashevsky 1965: 89; Welsh 1992: 36.). وفي مجمل الأمر، تتفاعل المعايير التي تقدّمت على نحو يُظهر ميل الكاتب مثلما ينعكس في النصّ والقارئ على حدّ سواء إلى التركيز على شخصيّة محدّدة تصير بفعل هذا التفاعل شخصيّة مركزية تنبغي متابعتها بدقّة من هذه المرحلة فصاعدًا وفق برنامج محدّد من ثلاث خطوات كبرى على النحو التالي.

دائرة الشخصية: الموديل الحركي (موديل ثلاثيّ – سببيّ سيكولوجيّ):

إنّ توظيف مصطلحات من الأنثروبولوجيا الطبيعية والبيولوجيا الارتقائية والنظريات الذهنيّة (الإدراكيّة) والتحليل النفسي من شأنه أن يفرز جملة من المفاهيم على النحو التالي: نقص أو شعور بنقص، محفّزات ودوافع، هدف/غاية، مشيئة وإرادة، حركة أو عمل وسعي، بيئة قريبة أو بعيدة، بما تشمله من عوامل مساعدة أو عقبات معيقة، رغبة في

إنجاز ... كلّ هذه المفاهيم تُصنّف في ثلاث مراحل على النحو التالي: مرحلة ما قبل الفعل، ما يمكن تسميته بمرحلة الاهتمام والجهوزية، وهي تشمل الخطوات الثلاث الأولى من نقص أو حاجة، إرادة أو رغبة والقدرة على الإنجاز. وهذه كلها تشكل مجموع الشروط العقلية المطلوبة لإنجاز الأفعال (Greeno 1994: 336–342). مرحلة الفعل أو الإنجاز أو الأداء. ومرحلة ما بعد الفعل (مرحلة الإنجاز والنتيجة، وفيها يُقاس مدى النجاح والفشل. ووفق هذه النتيجة تُمنح الشخصيّة المركزيّة لقب بطل أو لا بطل أو بطل جزئي.

1) مرحلة ما قبل الفعل:

أ. النقص ← (التحفيز والهدف): لا تتحرّك الشخصية، التي ضبطنا مركزيّتها في النصّ في الدائرة السابقة، إلا إذا نقصها شيء فعلا أو هي شعرت بنقصان شيء. وهذا النقص أو الشعور به هو ما يحفّزها بصفة مبدئية، لا عملية، لتحديد هدف تسعى إليه لسدّ هذا النقص إو إلغاء الشعور بنقص (Browning and Morris 2012: 49; Cortazzi 2002: 64; Doležel 1995: 61, Kull 2010: 48; Lemaire 1977: 161–162; Lichtenstein and Brewer 1980; Ricoeur 1984: 55). حتى نتمكن من تحديد نوعية الشخصية المركزية لا بد أولا من تحديد هدفها الذي تسعى إلى تحقيقه عبر النص. وليس الأمر سهلا – كما قد يعتقد البعض – فقد يكون الهدف معلنًا متشكلا في اللغة أو غير معلن، قد يكون واضحًا وقد لا يكون، قد يكون سلبيًا وقد يكون إيجابيًا (Audi 1993: 24, 30; Pendlebury 2006; Williams 1981) وقد لا يكون لا هذا ولا ذاك (Enc 2006: 216)، قد يكون منجزًا نهائيًا وقد يكون متردّدًا متململًا، قد يكون رغبة جسدية أو نفسية انفعالية، قد يكون حلمًا كبيرًا أو نزوة عابرة ساذجة، قد يكون إراديًا وقد يكون قسريًا مفروضًا، قد يكون فرديًا أو مزدوجًا أو جمعيًا مركبًا، قد يكون وظيفيًا ميكانيكيًا وقد يكون محسوبًا (Schueler 2001: 257; Bittner 2001: 152–153). إنّ تحديد الهدف الذي تسعى الشخصية المركزية إلى تحقيقه وتحديد الطريقة التي تسعى بها

الشخصية إلى غايتها يفرض بالتالي الحقل الدلالي للنصّ عامة (Bal 1997: 59; Hutto 2007: 43-44). بعد تحديد الهدف لا بد من آليّات منهجية يتابع القارئ من خلالها دور الشخصية في تحديد هذا الهدف وتشكله وصياغته بصفة نهائية، ثم السعي إليه ووصولها إلى نتيجة في نهاية السعي. عندها فقط يستطيع القارئ تحديد نوعية الشخصية المركزية في النص وتحديد موقعها من مفهوم البطولة. وحين تقرّر الشخصية المركزية السعي فلا بدّ أن يتوفّر شرطان قبليّان:

ب. الرغبة (آليّة لضمان حركة الشخصيّة) وهي نوع من الوعي العقلي المستثار لتحديد الأهداف التي يُراد تحقيقها. إنها حالة إدراكية تعي الشخصيّة المركزية من خلالها نيّتها النظرية وتهيّؤها المبدئي للحركة والسعي. وهذه الحالة التمهيدية تدفع الشخصيّة لمعرفة قدراتها المختلفة التي تحتاجها للانتقال لحالة التنفيذ (Docherty 1983: 217-243; O'shaughnessy 2008: 8).

ت. القدرة (العقليّة، الجسديّة، الشعوريّة، التخطيطيّة...) وهي مجموعة العوامل التي تحتاجها الشخصيّة المركزية قبل العمل والتنفيذ. ولعلّ امتلاك القدرات الملائمة والوسائل يؤهّل الشخصيّة للتفكير بالانتقال من حالة القرار المبدئي والنظري إلى حالة التنفيذ والفعل. ما يعني أنّ هذه القدرات وهذه الوسائل تساعد الشخصيّة على البدء بالخطوة الأولى في مسيرة التنفيذ والعمل. وهذه القدرات متنوّعة قد تكون عقليّة، عاطفيّة، جسديّة، أو كلّ قدرة أخرى من شأنها أن تساهم في بناء إستراتيجية للبدء بتحقيق الهدف (Folkman and Moskowitz 2004: 745; Sorrentino, Roney and Hanna 1992: 420)

2) مرحلة الفعل:

يجب التفريق في هذه المرحلة بين **العمل وإستراتيجية العمل**، بين الواجب فعله وبين طريقة التنفيذ. طريقة العمل تشمل العمل نفسه ولا ينعكس، "نحن نفهم الشّخص إذا

فهمنا ما الذي يجعله يتصرّف أو يعمل بهذا الشكل أو ذاك" (Bal, 1997:59). والإستراتيجيّة تشمل تدخلا عقليًا في مرحلة التّخطيط والتنفيذ. الحديث عن الإستراتيجيّة، عوضًا عن الحديث عن العمل نفسه، تجعل القارئ يضرب عصفورين بحجر واحد: الفعل وطريقة تحقيقه. وهذا يدفع القارئ إلى التركيز على النتائج والآثار التي قد تُفضي إليها إستراتيجية الفعل. التركيز على طريقة تحقيق الفعل تُظهر العمل نفسه في النهاية وكأنه ليس مهمًا بقدر أهمية الطريقة التي اتبعتها الشخصيّة لتحقيق الهدف. الإستراتيجيّة التي حدّدها المؤلف هي الضمان المبدئي لوصول الشخصيّة إلى هدفها. وما دامت قد اختيرت عمدًا من بين إستراتيجيات محتملة أخرى فلا بدّ أن يكون لهذه الإستراتيجية معنى خاصّ. وهي تشمل كل أنواع الفعل والأحداث التي تنشط فيها الشخصية المركزية لتحقيق يرضيها أو ما يسبّب الاكتفاء الذاتي عند نهاية النص. وهذه المرحلة تشمل العوامل المساعدة والعوامل المعيقة لتنفيذ الهدف، وهي تضع سلوك الشخصيّة وإستراتيجية عملها على المحك (Eder, Jannidis and Scneider 2010: 22; Malle 2006: 75):

أ. إستراتيجيّة الفعل (ملائمة/مساعدة، غير ملائمة/معيقة):

ب. العوامل المساعدة (ذاتيّة/غيريّة، داخليّة/خارجيّة):

ت. العوامل المعيقة (ذاتيّة/غيريّة، داخليّة/خارجيّة): الإستراتيجيّة التي اتّبعتها الشخصية المركزية لتحقيق هدفها (Gibson 1977: 67–82; Weiner 1974: 5, 21)،

3) مرحلة ما بعد الفعل:

كلّ عمل إنساني له وجهان: التنفيذ والتقييم. التنفيذ هو عمل شيء، والتقييم هو مقارنة ما حدث في الواقع مع ما رغبنا في حدوثه، أي مقارنة الموجود بالمنشود (Norman 1988: 47–48). والموجود في كلّ نصّ سردي هو نتاج الفعل الإنساني المؤسّس على إستراتيجية فعل قبلية. في هذه المرحلة تظهر نتيجة السعي والذي تأسّس على هذه الإستراتيجية. والنتيجة قد تكون أحد ثلاثة احتمالات: إما نجاح أو فشل، أي تحقيق الهدف أو الفشل في تحقيقه، (Booth 1993: 2; Horner 1972, 1974; Roberts, Dunn and Fowler

1997: 99; Foley 1994: 46–47; Habermas 1984: 87) وإما حالة بينية بين النجاح والفشل قد تكون فيها الشخصية المركزية قد حقّقت جزءًا من غايتها وفشلت في جزء آخر.

أ. البطل (النجاح)
ب. البطل الجزئي، أو شبه البطل (Semi-hero) (نجاح جزئيّ):
ت. اللابطل (الفشل).

النتيجة النهائيّة، التي تحدّد موقع الشخصية المركزية من أشكال البطولة الثلاثة، قد تكون طبيعية، متوقّعة، ومُقنعة، وقد تكون مفروضة، أو مفاجئة وغير مقنعة. إذا كانت النهاية مفروضة (وغير طبيعية) لمصلحة البطل أو ضدّه، أي إذا غيّر المؤلف اتجاه وقوع الأحداث بما لا يتوافق مع التوقّعات، فلا بدّ أن تكون النتيجة، من حالات البطولة المعروفة التي وصلت إليها الشخصية المركزية عند النهاية، مقحمة لأسباب تتعلّق بقصدية الكاتب. إذا كان مجرى الأحداث يقود البطل إلى الفشل ولكنّ المؤلف قرّر شيئًا آخر فهل نستطيع اعتبار البطل في هذه الحالة بطلا فعلاً؟ الجواب ببساطة نعم لأنّ النصّ هو صناعة الكاتب وهو الحكم الفصل وليست تجربتنا أو رغباتنا نحن كقرّاء. في الواقع سيفشل الشخص الذي تقوده أعماله وظروفه للفشل دون شك، ولكن الأمر في الأدب والفنّ مسموح ووارد، وهو يدخل ضمن المعطيات التي تساهم في تحديد المعاني النصّية والدلالات القرائية.

دائرة القارئ: نشاط ما بعد القراءة (نشاط سيميائي):

1) لماذا وصلت الشخصيّة المركزيّة إلى حالة من حالات البطولة الثلاث؟ كيف؟
2) وماذا يعني ذلك؟ كيف نوظّف نتيجة السعي في بيان المعاني النصّية وكيف نترجم هذه المعاني إلى دلالات اجتهادية موصولة بقدرات القارئ واجتهاداته وميوله ورغباته؟ (Cobley 2010[b]: 11; Brier 2008: 87; Emmott 1997: 58, 129; Graves

2004: 3; Herman 2002: 6; 2012: 245; Jagendorf 1984: 12; Palmer 2003: (325; Roberts, Dunn and Fowler 1997: 99; Welsh 1992: 36;

في هذا المقام، يمكننا أن نستثمر نظريّة "معنى المعنى" عند عبد القاهر الجرجانيّ مثلما يبيّنها في كتابه "دلائل الإعجاز" لبيان العلاقات بين المعاني الثواني التي تتجاوز المعاني الأوائل. ومعنى المعنى في أساسه يقوم على توليد المعنى من المعنى، أن تبني باجتهادك معنى جديدًا على معنى قائم، وهكذا يلتقي الكاتب بذهنه المنعكس في النصّ مع القارئ بذهنه المنعكس في فعل التأويل (Caracciolo 2012: 198). ولعلّ التفريق بين المعنى (Meaning) الموصول أصلا بقصد الكاتب وبين الدلالة (Significance) الموصولة بفهم القارئ، على النحو الذي اقترحه هيرش، مردود في أصله إلى جهد البلاغيين العرب في هذا المجال.[1]

يمكن في الحقيقة إيجاز كل ما تقدم في مخطوطة توضيحية على النحو التالي:

دائرة الكاتب: التشخيص:

1) المعيار الكتابيّ أو معيار التبئير، وفيه "ينحاز" الكاتب لإحدى الشخصيّات على مستويين:

أ. المعيار الكمي – التراكميّ

ب. المعيار النوعيّ – التأثير والتأثّر

2) المعيار القرائيّ – معيار الانفعال والتحديق.

دائرة الشخصية: الموديل الحركي

1) مرحلة ما قبل الفعل:

أ. النقص ← (التحفيز والهدف)

.....

1 يتحدّث الجرجانيّ عن ضربين من الكلام: ما كان على الحقيقة، أي المعنى الأوّل المباشر، وما كان على المجاز أي المعنى الثاني غير المباشر. والمعنى الثاني يستلزم قدرة المتلقّي على تجاوز اللغة للوصول إلى المعنى غير المباشر. للمزيد في هذا الموضوع، (انظر عبد القاهر الجرجانيّ 2007: 268).

ب. الرغبة (آليّة لضمان حركة الشخصيّة)

ت. القدرة (العقليّة، الجسديّة، الشعوريّة، التخطيطيّة...)

2) مرحلة الفعل:

أ. إستراتيجيّة الفعل (ملائمة/مساعدة، غير ملائمة/معيقة)

ب. العوامل المساعدة (ذاتيّة/غيريّة، داخليّة/خارجيّة)

ت. العوامل المعيقة (ذاتيّة/غيريّة، داخليّة/خارجيّة)

3) مرحلة ما بعد الفعل:

أ. البطل (النجاح)

ب. البطل الجزئي (نجاح جزئيّ)

ت. اللابطل (الفشل).

دائرة القارئ: من المعنى إلى الدلالة

ماذا وصلت الشخصيّة المركزيّة إلى حالة من حالات البطولة الثلاث؟ كيف؟ وماذا يعني ذلك؟

الإجابة عن هذه الأسئلة يفرض العودة إلى النصّ لمعاينة الهدف، إستراتيجية الفعل، العوامل المساعدة والمعيقة وربطها على نحو يوصل إلى معان نصيّة.

وفي الأخير، أودّ التذكير بالنقاط التالية:

1) إنّ الشخصية الأدبية هي كيان بيولوجي أنثروبولوجي سيميائي. أما كونها كيانًا بيولوجيًا فيعني أنّ لها مشاعر وأحاسيس ورغبات وغرائز كأيّ بشري حقيقي. أما كونها كيانًا أنثروبولوجيًا فيعني أنها كيان إنساني نشوئي ارتقائي تقيم علاقات مركبة مع بيئتها وتسعى بالضرورة إلى تطويع هذه البيئة باستمرار إلى حاجاتها ورغبتها في البقاء وسعيها إليه. أما كونها كيانًا سيميائيًا فيعني أنها ليست كيانًا

"حقيقيًا" بل دلاليًا، أي أنها خُلقت في ذهن الكاتب وتشكّلت على الورق على شكل كيان بيولوجي وأنثروبولوجي لتؤدّي وظيفة سيميائية يسعى الكاتب من خلالها لأن يقول قولا ويوصل رسالة بصفة أو بأخرى. من هنا كانت نظرية القابلية للبطولة مؤسّسة على هذا التوجّه القبلي. هذه "الكيانات" الثلاثة مجتمعة تظهر في مخطّط ثلاثي إجرائي (3A Model) ينظّم عمليتي القراءة والتأويل بصورة علمية منهجية.

2) لا يكون الحكم على الشخصية إلا عند النهاية وليس قبلها. يسعى القارئ إلى تحديد الهدف الذي تسعى إليه الشخصية المركزية دون الدخول في الحكم عليه ولا عليها لا من باب القيمة ولا النوع ولا الحجم والمدى ولا الأحقّية والأهلية. لأنّ الدخول في هذه التقييمات أثناء القراءة قد يغيّر مسار القراءة الصحيح إلى مسارات مغلقة لا تؤدّي إلى نتائج موضوعية. أيّ انشغال بصفات الشخصيّة بمفاهيم الخير والشّر قبل التعامل مع سيرورة المعنى يجعل القارئ يضل طريق الفهم ويبقي مشاعره مشوّشة. أهمية النظرية تكمن في قدرتها على التركيز على الشخصية المركزية بصفة منهجية – علمية. وكلّ الدوائر والمراحل في المخطّط الثلاثي السابق (3A Model) تنقل القارئ في مسار تتابعي منطقي من حالة ما قبل العمل إلى حالة العمل وإلى حالة ما بعد العمل دون الالتفات إلى اعتبارات جانبية خارجية مضلّلة. أحد المقاييس الكلاسيكية للحكم على الشخصية هو الخير والشرّ. وهذا ما نجده في فكر أرسطو في عنايته بالفعل نفسه وليس بفاعل الفعل. أرسطو في نظرته التقييمية يركّز على أسباب الفعل، وينشغل بالسؤال "هل الشخصية تعمل العمل من باب السعي إلى الخير؟" ليست كلّ الأفعال المقصودة تنهض على أسس أخلاقية (Ene 2006: 216). من حقّ البطل وحده بل ومن واجبه أن يقرّر ما هو جيد بالنسبة له. وإن كان حقّق ما أراده فعلا فهدفه جيد وعمله منطقيّ (Audi 1993:30). تأسيسًا على ضرورة تحييد الاعتبارات الأخلاقية والحفاظ على مسافة واضحة من الشخصية يمكن للشخصية المركزية "السلبية" أن تكون بطلا كاملة البطولة وبالعكس، يمكن للشخصية "الإيجابية" أن تكون لا بطلا فاشلة في مسعاها. فالبطل يمكنه أن يكون لصًا أو قاتلا ناجحًا في مهمّته مثلما يكون

محاربًا ضدّ الظلم والقهر والفساد. من هنا بالضبط لا يمكننا أن نبرّر بأدوات علمية منهجية مصطلحات كثر استخدامها في مجال الدراسات الأدبية كقولهم مثلا "بطل فاشل"، "بطل ضحية"، "بطل إيجابي"، "بطل سلبي" وهكذا. هنالك تناقض لغوي ومنطقي وأساسي بين المصطلح "بطل" و "فاشل وضحية"، فكيف يكون البطل فاشلا؟ كيف تتحقّق بطولته في ظلّ الفشل؟

3) تحديد المعنى يسبق تحديد الدلالة. لا يمكن القفز إلى استنتاجات بجهد القارئ، مهما بلغ من التجربة والقدرة على التأويل، قبل تحديد المعاني النصّية على النحو الذي نجده في هدف الشخصية المركزية وفعلها ومسعاها لتحقيق رغبتها هذه. وفي هذا السياق لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الحديث الذي أخذ يكثر في العقود الأخيرة حول ما يسمّى بنظرية "موت المؤلف" المنسوبة لرولان بارث غير دقيق. وقد أساء كثيرون فهم ما كان يرمي إليه بارث في حديثه عن ضرورة ردّ الاعتبار للقارئ الذي أغفلته الدراسات الأدبية زمنًا طويلا. إنّ التفريق بين "المعنى" (Meaning) و"الدلالة" (Significance) على النحو الذي يقترحه إي دي هيرش (E.D. Hirsch) قريب من توجّهات عبد القاهر الجرجاني وتفريقه بين المعاني الأوائل والمعاني الثواني. ولعلّ نظرية القابلية للبطولة تؤكّد على ضرورة هذا التفريق وتعطينا أدوات إجرائية لتحقيقه بصورة فعلية. لو نظرنا من باب التمثيل لا الحصر إلى رواية **هي أنا والخريف** لسلمان ناطور لوجدنا أنّ المعنى النصّي، الذي يوصلنا إليه الكاتب عبر متابعتنا لشخصيتي كهرمان/زينات وجميلة وفق المخطّط الثلاثي (3A Model)، يتمحور حول استعادة كهرمان لهويتها زينات وروايتها التي شوّهوها. إحقاق الحقّ عند نهاية الرواية بمساعدة جميلة الشابة هو انتصار للحقّ على الظلم والقهر الذكوري. لكنّ هذا المعنى الحاضر في النصّ يؤسّس لدلالات أبعد إن شاء القارئ. يستطيع القارئ بعد الإقرار بمعنى النصّ أن ينقل المعنى إلى فضاءات جديدة كأن يعمّم المعنى على مجالات أخرى بضمنها السياسة. هكذا يمكننا الانتقال من المعنى الاجتماعي النسوي إلى الدلالة السياسية الخاصة والعامة مثلا.

محور البطولة

البطولة المنجزة والمضنية في رواية "هي، أنا والخريف..." لسلمان ناطور

ما قبل الكلام

يستمدّ النقد الأدبيّ النسويّ، على امتداد تجاربه المتراكمة، توجّهاته الفكرية من الأيديولوجيا النسويّة بصفة عامّة. وقد أفرز هذا النقد ستّة مفاهيم متقابلة حول العلاقات بين الجنسين، يمكن ترتيبها وضبطها على النحو التالي: الذكورة والرجولة والفحولة في مقابل الأنوثة والنسويّة والخنوثة بنفس الترتيب والقدر بالضبط. أمّا الأنوثة فهي ما يقابل الذكورة، وتعني الهويّة البيولوجيّة في جنس المخلوق، أمّا النسوية فهي كالرجولة منظومة قيم وأخلاقيّات وأفكار، أمّا الخنوثة فهي نقيض الفحولة في السلوكيّات الجسديّة والأخلاقيّة الموصولة أساسًا بالهويّة البيولوجيّة والفكريّة. هكذا صارت الأنثى مقابل الذكر والمرأة مقابل الرجل والخنثى مقابل الفحل.

دائرة التشخيص: أنثيان

الشخصية المركزية في الرواية جمعية (Collective Character) تتقاسمها أنثيان: زينات (كهرمان) وجميلة، وكلّ واحدة منهما تكمل الأخرى مثلما تكمل سلوى الأعفم محمد الأعفم في رواية **نجمة النمر الأبيض** لمحمد هيبي، على نحو ما سنراه لاحقًا. والتسمية[2] تساهم في

.....

2 إذا استوعبنا الشّخصيّات وفهمناها عاطفيًا فيمكننا فهمها عقليًا. على العموم، تسمية الشّخصيّات هي أحد المصادر المهمّة لفهمها. "تُعرّف الشّخصيّات في النّصّ بثلاث وسائل: أسماء شخصية (بما في ذلك الأحرف والأرقام) مثل دون كيشوت في رواية سرفتس، الوصف مثل فارس الوجه الباكي، أسماء الإشارة – أنا – هي" (Margolin 2012: 66). وقد تكون التّسمية عرضًا غير مباشر للشخصيات لأنه كما يقول Luntley "الاسماء لها معانٍ خاصة مرتبط بها"

عملية التشخيص وتؤكّد على ملمح من ملامح الأنوثة وعلاماتها وهو الجمال. لم تكن كهرمان لتتحوّل إلى زينات لولا مبادرة جميلة. ولولا كهرمان/زينات لما استطاعت جميلة أن تصل إلى حالة من حالات التطهّر أو التطهير الذاتي في النهاية. لو عاينّا الرواية بمفاهيم كمية لرأينا أنها من فصلين اثنين متساويين في الحجم تقريبًا:

1) الفصل الأول من 16 جزءًا (ص 11–144). الفصل الثاني من 12 جزءًا (145–259). أما الفصل الأول فتقف كهرمان/زينات في مركزه. والفصل يتحدّث عن عالم الخرافة الذي أقامه الجدّ حول كهرمان/زينات بدافع حمايته وحبّه لها. الجدّ الذي تولّى رعاية حفيدته زينات اضطرّ لأن يحكي لحفيدته حكاية وهميّة تحميها من الحقيقة، حقيقة مقتل والديها حين انهدم البيت عليهما، فحوّلها إلى جزء من هذا الوهم. وما يعنينا في هذا السياق على وجه التحديد أنّ الجدّ يعي دوره وفعله كحاكٍ (كاتب) يسقط "في ورطة صعبة، في مأزق اختلاط الحكاية بالواقع، والصدق بالكذب" (ص 69). ويعي أنّه يبني عالمًا وهميًّا ليحمي حفيدته من الحقيقة. من الحبّ ما قتل، وحبّ الجدّ لحفيدته أفقدها هويّتها وصوتها فقرّبها إلى حافّة الجنون. وفي الأمر مفارقة. حتى حين يحبّ لا يفقد الرجل قدرته التدميريّة، حتى وهو راغب في الحماية لا يفقد قدرته على الهدم والخراب. وحتى تستعيد كهرمان حقيقتها من قبضة الخرافة كان لا بدّ من صحوة الأنثى، لأنّ من ورّطها في هذا الوهم هو الرجل (الجدّ) وإن كان بدافع الحماية. كان لا بدّ لها أن تحكي هي حكايتها بلسانها ولنفسها، وأن تعي معنى حكاية الحكاية

(Luntley 1993:76) . Emmot مثل Toolan يعتقد أنّ الأسماء الرّوائيّة للشّخصيّات تمثل شخصيّات وأناسًا من خلال فهم القارئ للنّصّ، Peter Nesselroth يذكر ثلاثة نماذج من الأسماء ويعزو لها أهميّة كبيرة "أسماء تاريخيّة حقيقيّة: أسماء روائيّة (ونحن نستطيع أن نربط هذه الأسماء مع أناس معاصرين نعرفهم) وأسماء روائيّة حقيقيّة (نعرفها من النصوص الأدبية) (Nesselroth 1996:133). "كما في الكثير من الرّوايات التّقليديّة قد تشير الأسماء إلى شخصيّة الإنسان نفسه". تجسّد الأسماء ثلاثة أبعاد للشّخصيّة في النّصّ الأدبيّ: البعد الإنسانيّ والبعد التاريخيّ والنّفسيّ، على نحو ما يبدو في ملامحها وفعلها، والبعد الرّمزيّ.

وأهميّتها القصوى لاستعادة هويّتها السليبة. فصارت تعيش في هذا الوهم وصار هذا الوهم يظهر على لباسها الأسود الرجولي.

2) أما الفصل الثاني فتقف في مركزه جميلة. جميلة في الرواية هي شخصيّة وراوٍ وكاتب. تعي جميلة تمامًا أنّها تسرد حكاية (ص 253) وهي تتحرّك في النصّ كجزء من خيال الأحداث وكشاعرة تقيّم بحسّ الشاعر الفيلسوف ما يحدث لكهرمان/زينات وككاتبة تدرك متى تنتهي الحكاية وكيف. إذًا هي تجمع ثلاثة مركّبات أساسيّة في هويّتها النصيّة. في الرواية إشارات كثيرة تحيل إلى وعيها بعمليّة الكتابة في ذاتها ما يعني بالتالي وعي النصّ لذاته وهويّته النصيّة (ص 69).

تقف كلٌّ من زينات وجميلة في مركز الرواية بكلّ المعايير والضوابط الكمية والنوعية والقرائية على النحو الذي حدّدنا في المنهج الإجرائي. تبدأ الرواية بزينات وتنتهي بجميلة (مع زينات). وكلّ السرد في الرواية، من وصيف وأحداث، عنهما إما بصفة مباشرة وإما بصفة التفافية. أما ضابط التأثّر والتأثير فيظهر بقوّة في تحوّلهما من مكتومتي الصوت إلى شخصيتين صائتتين، ومن خرافة إلى حقيقة ومن، كهرمان إلى زينات، ومن شيء جعلهما الذكر من لوازمه إلى امرأتين بكامل وعيهما وإدراكهما مثلما سيلحق تفصيله. وهما لذلك كله، تحظيان باهتمام القارئ على مستويين: انفعالي وفكري. أما الانفعالي فيظهر في قدرة النصّ على نقل مأساة كلّ من كهرمان/زينات وجميلة إلى قلب القارئ ووجدانه لتحظيا بدعمه وتعاطفه غير المشروط وغير المنقوص. أما الفكري فيبدو بتعاطف القارئ مع الفكر الذي تمثّله هذه الشخصية الجمعية.

دائرة الفعل: إستراتيجية أنثوية ثنائية مُحكمة

إنّ ترتيب الفصول، على نحو الذي تقدّم، يُظهر كثيرًا من جوانب الإستراتيجية التي تتّبعها الشخصية المركزية الجمعية لتحقيق غايتها القصوى مثلما حدّدناها في البند السابق. يثبّت

الكاتب رواية الرجل أوّلًا، لتأتي المرأة بعده بصوتها ولغتها لتمحو كلّ هذه الرواية الذكوريّة الفحوليّة. إنّ تأخير صوت الأنثى هنا يعني أن تكون كلمتها هي الختم الأخير. لتمحو وتبقى. وكأنها تقوم بوظيفتين: (1) إلغاء حكاية الرجل (رواية الرجل)، (2) وتثبيت حكاية الأنثى، فالمحو وحده لا يكفي، لأنّه يترك فراغًا مخيفًا قد يملأه الرجل مرّة أخرى بحكاية مشوّهة جديدة. ولذلك كان لا بدّ أن تكون حكاية الأنثى هي القول الفصل الذي لا يعقبه قول. كان الفصل الخاصّ بالأنا مشغولا بتوصيف الحالة وتكريس رواية الرجل، رواية الخرافة والوهم، أمّا الفصل الثاني فكان مشغولًا ببيان الحقيقة وكشفها. وكأنّ الرواية كلّها تقوم على تعقيد يعقبه كشف. وحالة الكشف التي بدأت مع رواية جميلة في تواصلها الحقيقيّ مع زينات كانت قد انزلقت في بعض الأحايين والمواضع في النصّ إلى حدود الفضح، كقولها مثلًا لرئيس المجلس: "أنت هنا رجل أعزل من كلّ سلطة ونفوذ" (ص 186).

لكننا قبل ذلك، قبل الدخول في التفاصيل، لا بدّ لنا أن نسأل جملة من الأسئلة:

1) ما المشكلة في الرواية وما وجه الصراع فيها؟

2) من هي الأطراف المتصارعة؟

3) وبالتالي ما هي الغاية التي تطمح إليها الشخصية المركزية في الرواية؟

4) وهل هي تملك مقوّمات المواجهة والسعي؟

لا شكّ في أنّ الذكورة المستفحلة في الرواية قد قست على الأنوثة واشتدّت قسوتها حتى أقعدت الأنثى، كتمت صوتها وكاد الجنون يمسّها. تشبّثت زينات بكهرمان وبالحكاية، لأنها فيها تلعب دور الأميرة التي تنتظر عودتها إلى قصرها. وهي في الحقيقة من المستضعفين الملاحقين على كلّ المستويات. ولّما أيقنت أنّ هذا النكوص والتراجع أمام قسوة الذكر لم يزد وضعها إلا تعقيدًا، سارت فيه من سيّئ إلى أسوأ، رفضت الأنثى المستضعفة حالة الموت بكلّ أشكاله وأنواعه (موت الإبداع في جميلة، موت الصفاء الذهني في زينات الشابّة ودنوّها من

الموت الجسديّ الحقيقيّ في خريف عمرها) فأصرّت جميلة على أن تُسمع صوتها لترفع الظلم اللاحق بها وبزينات. وزينات نفسها ما حرّكت أصابع قدمها وهي على سرير الموت إلا دليلًا على تشبّثها بالحياة. وكيف تموت زينات وروحها قد سكنت جميلة؟! تقول جميلة عن زينات بنوع من الإجمال: "هي أنا وأنا انتصرت على الخريف وتقمّصت روح التينة التي قطعتها جرّافتك [أيّها الرئيس] وكانت تموت وتولد من جديد، تموت وتولد من جديد" (ص 258). عندما تكون الأنثى قادرة على استعادة صوتها ولغتها ومعناها فلن تكتفي بهويّتها البيولوجيّة بل تتجاوزها إلى هويّتها النسويّة الإنسانيّة. تبدو الأنثى/المرأة في الرواية بصورتين: (1) الأنثى الضحيّة، ضحية الذكر (2) المرأة التي تسعى لاستعادة الحقيقة ودفع الوهم، المرأة التي تصرّ على استعادة صوتها ولغتها وكلّ ما يمكن أن تقدّمه هذه الاستعادة. كانت كهرمان تعيش في حالة ارتباك وتصادم بمفهومين: (1) مكانيّ: كهرمان في بيتها/عالمها الصغير الضيّق المسوّر مقابل العالم الواسع من حولها، و (2) زمانيّ: الماضي/الحكاية/الخرافة مقابل الحاضر العنيف والمستقبل الواعد. وهذه الصدامات تتداخل في علاقة بابوشكيّة مرعبة. لكنّ زينات بدأت تتحرّر من هذه اللعنة البابوشكيّة التي خلقها الرجل وتخترق جدار المكان، سور بيتها العالي الذي يفصلها عن العالم الخارجي، إلى حارات البلد إلى الدائرة المحيطة، ثمّ إلى الدائرة الأوسع إلى المدينة (ص 202).

على العموم، لا بدّ من التأكيد في البدء أنّ الرواية عن الأنوثة المصادرة التي يصادرها الذكر بقوّة الفحولة. أما كهرمان فكانت مكتومة الصوت زمنًا طويلًا حتى جاءت جميلة في الفصل الثاني. وبمفاهيم كميّة ظلّت كهرمان مكتومة الصوت حتى صفحة (144)، على امتداد الفصل الأوّل كلّه. فقدت كهرمان قدرتها الرمزيّة على النطق حين عاشت وحيدة أكثر من ستّين عامًا بعد مأساتها التي نسج تفاصيلها بصمت مدير المدرسة الأستاذ رشيد، وفي الإسم مفارقة، وبوّاب المدرسة. ولأنّ المجتمع الذكوريّ قد أقصاها عن مركز الحركة والفعل فيه تعطّلت قدرتها على الحكي، وتراجعت إلى حدّ مقلق كادت معه تستثقل الكلام. ولما صارت

بفعل الذكر الفحل امرأة معطلة، مشروع جنون وحالة خرافة، واستوت خارج الشرعية والأحقّية القانونية كما ظنوا أراد المجلس المحلي ورئيسه مصادرة بيتها التي تقيم فيه.

أما جميلة فقد عانت من مصير مشابه تمامًا. تقول جميلة وهي تتحدث عن كهرمان/زينات: "أشعر أننا نتقاسم الحكاية" (ص 150). قدّمها ناطور في الفصل الثاني وأنطقها به بصوتها ولغتها بالضمير الأوّل المتكلّم حتى تستعيد صوتها وصوت زينات. كان الذكر في مرحلة من المراحل قد قهر جميلة فدفعها بصخب العاطفة وصمت العقل، لأن تفضّل "السترة" التي يريدها المجتمع لها ما أفقدها بالتالي صوتها الشعريّ وقرّبها من حافّة الجنون. لكنّها برغبتها في استعادة الصوت والوقوف ولو بصورة مبدئيّة أمام هذا المجتمع أصرّت جميلة على استعادة عقلها. جميلة فقدت صوتها مرّتين: حين منعت من النشر وحين أفرز هذا المنع قرارًا بتوقّفها عن الكتابة يسمّيه ناطور قرار "السترة". ما أشبه اليوم بالبارحة! وما أشبه الخرافة بالحقيقة! جميلة حسن الشاعرة هجرت الشعر بعد أن "طلّقها زوجها لأنها نشرت قصيدة حب قبل أربعين عامًا ودارت الحكايات حولها عن قصّة غرام إباحيّ بينها وبين معلّمها الاستاذ رشيد" (ص 160، 167).[3]

تأسيسًا على هذا الكلام، يمكن القول إن ما تسعى إليه هذه الشخصية الجمعية الأنثوية هو:

1) الدفاع عن حقّ زينات في بيتها ومواجهة كل أشكال المصادرة المقترحة. وهذا هو الجانب المادي في الغاية التي تسعى إليها الشخصية الجمعية. تقول جميلة وهي تتحدث عن كهرمان/زينات: "جئت لأمنع ترحيلها من بيتها" (ص 150).
2) استرداد الهوية المسلوبة التي سلبها الذكر المستفحل وترك كلتيهما في حالة فقد وألم وحطام.

.....

3 وكأنّ سلمان ناطور يستعير حكاية الكاتبة المصريّة نوال السعدواي وطلاقها من زوجها الثاني، كما أظنّ، بسبب قصّة كانت قد نشرتها دون استئذان.

وحتى يتحقّق الجانب المادي في الغاية القصوى التي تسعى الشخصية المركزية الجمعية إلى تحقيقها كان لا بدّ أن تستردّ هويتها الأنثوية المصادرة. وحتى تفعل ذلك كان لا بدّ من تعاضد قوتين متشابهتين، كان لا بدّ من أنثى تسند أنثى مثلها، تأخذ بيدها إلى برّ الأمان، لأنّ الرجل الذي سبّب كلّ هذا الخراب لن ينجح في المساعدة. ومن هنا بالضبط كانت كهرمان/زينات غير قادرة وحدها على استرداد ما سُلب منها. وهكذا تقول جميلة بالتصريح لا بالتلميح في هذه النقطة: "بدا لي أنها [كهرمان/زينات] بحاجة إلى امرأة مثلها لتشاركها حياتها" (ص 151-152). كهرمان ليست نسوية بالمفهوم الأيديولوجي المأسس والمحسوب. وإن كانت تصارع بالفطرة لتستردّ صوتها وهويتها وتاريخها واسمها الذي صادره الرجل. ولما كانت كهرمان لا تستطيع في حالتها المأساوية هذه أن تتحرّك من الداخل، وهي التي أفقدتها فحولة الذكر إنسانيّتها وهويّتها، كان لا بدّ من شخصية تقتحم عالمها من الخارج لتعينها على تفعيل طاقاتها وتشغيل محرّكها الذي انطفأ بفعل الفحولة. فظهرت جميلة. وجميلة يجب أن تتماهى كليًا مع كهرمان حتى تعينها على استرداد هويتها. وحتى تنجح جميلة في ذلك كان لا بدّ أن تعاني بصفة أو بأخرى مثلما تعاني كهرمان نفسها. ما يعني أنّ وجع جميلة مردّه إلى الذكورة والفحولة. لكنّ جميلة لم تظهر إلا في فترة متأخّرة من ظهور كهرمان/زينات التي بدأ الحديث عنها منذ السطر الأول.

تبدأ عملية السعي في الرواية من هذه النقطة على وجه التحديد. وهكذا إذًا، تقوم إستراتيجية السعي في الرواية على مبدأين اثنين:

1) تحتاج المرأة إلى امرأة مثلها لاسترداد أنوثتها. لن تفلح لا كهرمان/زينات ولا جميلة في سعيها لو كانت كلّ واحدة منهما تسير في طريق منفصل.
2) ضرورة البدء بالجانب المادي لا النظري الأيديولوجي. لأنّ الدخول في نقاش نظري حول النسوية في مجتمع ذكوري فحولي، كهذا الذي يسيطر على أجواء الرواية، هو ضرب من العبث. ولذلك كان لا بدّ من التحرّك في دائرة الحقوق المادية اليومية أولا كمحطة قبلية أو كغطاء واقٍ يحميهما من الفشل.

وهكذا انطلقت عملية السعي إلى الغاية القصوى. وكانت الخطوة الأولى في هذا السعي استرداد الصوت. حين اقتحمت جميلة على كهرمان/زينات خلوتها الطويلة وحاولت أن تعيد إليها صوتها المصادر وجدت عند كهرمان رغبة حميمة في التواصل مع الدوائر التي تحيطها. وكان الصوت العائد إليها من عمق الماضي الأليم أداة محو لحالة الكتم والبكم. إن سطوة الذكر قد أقصتها فوحّدتها فأخرستها. أما جميلة نفسها فعانت من أمرين: "جريمة" الحبّ و"جريمة" النشر. ليس الحبّ هو المحرّم بل الجريمة المضاعفة: الكتابة في ذاتها والنشر. في الحرمان من النشر بقرار ذكوريّ سلطويّ جائر محاولة عنيفة دمويّة لخفض صوت الأنثى في المرأة. وفي التوقّف عن الكتابة كفعل احتجاج كتم كلّيّ لمصدر الصوت. لقد هُزمت جميلة "حين تنازلت عن كتابة الشعر " (ص 252)، هُزمت حين فقدت صوتها ولغتها ومعانيها ودلالاتها. وحين تفقد الصوت تفقد كلّ الحلقات الأخرى في معادلة التواصل.

كانت لغة كهرمان في البدء، حين كانت تعيش في الخرافة، "مجرّد إطلاق أصوات" (ص 180). وحين لا يتحوّل الصوت إلى لغة يفهمها البشر يعتزل الفرد واقعه وينقطع عنه. وحين تواصلت جميلة حسن مع كهرمان لتتطهّرا معًا كان لا بدّ أن يتبدّل الصوت إلى لغة مفهومة (ص 180). الحديث بجمل مفيدة واضحة يمكّنها من التواصل الفعليّ المؤسّس على عمليّات تبادليّة من الأخذ والردّ. وكانت كهرمان قبلها تتحدّث بلغة الخرافة، لغتها "الشيشانيّة" التي لا يفهما أحد ولا حتى هي نفسها. "فرحت كثيرًا عندما عادت إليك لغتك. فقط بلغتنا نحكي بصدق عن أنفسنا. هذا ما يبقى فينا من الطفولة دون أن يتغيّر. في اللغة التي فينا رائحة الطفولة التي نكتبها إلى أن تفوح ثانية في خريف العمر" (ص246-247). هكذا يعقد الراوي لقاءً بين البداية والنهاية، بين الطفولة وخريف العمر عبر اللغة التي لا تتغيّر. وهذا المشوار من الصوت إلى اللغة قد استغرق زمنًا طويلًا حتى كدنا نعتقد بأنّ زينات نسيت عربيّتها. كانت عودة كهرمان عن "لغتها" الشيشانيّة غير المفهومة إلى لغتها العربيّة، لغة زينات المنسيّة، مقنّنة حسب قدراتها ومضبوطة على قدر حاجتها دون مبالغة،

دون زيادة أو نقصان. غير أنّ سلمان ناطور حين منح جميلة صوتًا ولغة في الفصل الثاني، بالغ في منحها قدرة على الثرثرة الفلسفية التلقينيّة المتعالية في بعض المواضع.

هذه اللغة، لغتها العربيّة التي استعادتها زينات بفضل جميلة، حملت المعنى. والمعنى هو الحقيقة. والحقيقة التي استطاعت زينات (كهرمان) أن تكشفها موصولة بما حدث يومها في المدرسة. ومنذ ذلك اليوم غادرت زينات الواقع واحتمت بالخرافة وصارت كهرمان التي تتلفّع بالمعطف الأسود وملابسها "الشيشانيّة" (ص 174-173). وبهذا الكشف الخطير سارعت كلّ منهما إلى التحرّر من ثقل الخرافة التي وُسمت بها وعُرفت. وحين قدرت كهرمان على التخلّص من أعباء الوهم الذي جعلها أميرة شيشانيّة خلعت معطفها الأسود وبدا جمالها الفطريّ الذي ظلّله السواد، وتعلّمت ألا تقبل على الحياة دون أن ترفق بها معانيها. ومعنى الوجود هو القيمة التي يمنحها الإنسان للموجودات. "كلّ شيء له معنى في هذا الوجود وما لا معنى له لا وجود له إلا في مخيّلتنا" (ص 218). وإن كانت هذه القيمة قد ترهق صاحبها لأنها قد تكون خاطئة (ص 219، 231).

بعد هذه الخطوة القبلية انتقلت جميلة مع كهرمان/زينات إلى نشاط فعلي حركي درامي في المكان تلتقيان فيه بنماذج ذكورية، وهكذا كان لا بدّ أن يشمل هذا النشاط الكثير من المواجهات والاستفسارات والمقابلات والمساءلات. على العموم، رواية ناطور هي رواية عقدة وحلّ، عقدة يعقدها الرجل لا تحلّها إلا المرأة. لكنّ طريقها نحو الحلّ طويل مرهق. أربع محطّات تفصل بينها وبين النهاية، وما بين المحطّة والمحطّة كما بين الثرى والثريّا. وهذه المحطّات هي التي تتنقّل فيها الأنثى في رحلة شاقّة من الحكاية إلى الواقع، من الخرافة والوهم إلى الحقيقة. هذه هي المحطّات المضنية التي ينبغي للأنثى أن تقطعها كلّها بشقّ الأنفس حتى تصير امرأة.

وبالانتقال من المحطتين الأولى والثانية من الدائرة الثانية، دائرة الفعل والسعي، إلى المحطة الثالثة منها، أعني محطة النتيجة، نرى أنّ سعي الشخصية المركزية، بطرفيها زينات وجميلة، قد تكلّل بالنجاح. أما زينات فقد "ولدت من جديد وصارت أنثى ناعمة وجميلة

وتخلّصت من مظاهر ذكوريّة شوّهت خلقتها وأربكتها" (ص 188). بهذه الصيرورة محت الحقيقةُ الخرافةَ التي ظلّت تسيطر على عالمها وكيانها وسلوكها زمنًا طويلا. ومن باب التذكير إنّ "جنون" زينات وتحوّلها إلى اسمها الخرافي، كهرمان، كان بسبب الذكر. والذكر نفسه هو الذي استبدل الحقيقة بالخرافة أو الحكاية ليؤكّد نظافته. وحين تصرّ الأنثى على محو رواية الذكر ومحو خرافته وحكايته التي أسكنها فيها تصير الأنثى امرأة. "هذا في الحكاية. الآن لا توجد حكاية. انتهت الحكايات والخرافات وستعودين امرأة أخرى بعد غيبوبتك. سنتخلّى عن الماضي سنمسحه من الذاكرة" (ص 247). أما جميلة فقد استردّت صوتها وفعلها. إذا كان الرجل قد حرّم عليها كتابة الشعر فكتم صوتها ومنعه من الوصول فها هي في نهاية الرواية تثبت قدرتها على المواجهة الحادّة والمضنية بكثير من الإصرار وعزيمة قوية استطاعت أن تحدث تغييرًا جوهريًا في حياة زينات. وفي هذا معنى كبير من معاني التطهّر من عقدة الذكر ومن عالمه الاصطلاحي. وهكذا تمرّدت على كلّ معاني المصادرة والمنع والتحريم التي ينهض عليها المشروع الفكري الذكوري الفحولي.

دائرة الفعل السيميائي: من الأنثى إلى المرأة

ماذا يعنى على مستوى الدلالات، بعد المعاني التي تقدّم ذكرها، أن تنجح الشخصية المركزية الجمعية في مسعاها عند نهاية الرواية؟ ماذا يعنى أن تصير بطلا؟ كيف نؤسّس على هذه النتيجة والمعاني المترتّبة عليها دلالات اجتهادية توسّع من دائرة الرسالة العامة؟ وهل انتصار الأنثى في الرواية ووصولها إلى البطولة، على النحو الذي تقدّم، يعني في نهاية المطاف هزيمة الذاكرة ومحوها؟

للإجابة على هذه الأسئلة نذكّر قبلا بأنّ المعنى الأساسي الذي تنهض عليه الرواية هو استعادة الرواية، رواية زينات وجميلة في خريف العمر وهما تحاولان الخروج من خريف العمر ومن ماضٍ ليس هو ماضيهما. صحيح أنّ جميلة شاعرة معطّلة قد عطّل الناس صوتها ولغتها الشعريّة فجاءت إلى كهرمان المعطّلة في هويتها، لتستعيد صوتها هي الأخرى صوت الأنثى الشاعرة. جاءت جميلة لتحرّر كهرمان من الخرافة وتعيد إليها لغتها وشكلها

واسمها (زينات) فوجدت نفسها تتحرّر هي الأخرى من خرافتها. إنّ هذا التماهي معدٍ تطهيريّ (كاثارزي) (ص 185). والأهمّ من ذلك كلّه أنّ كهرمان تحرّرت من بقايا الذكورة التي تركت بصماتها حتى على شكلها لتعود إلى زينات "الزينة" الأنثى الجميلة! (ص 188)، إلى زينات التي كانت الذكورة قد صادرت روايتها ومنحتها بديلًا خرافيًّا ووهمًا أفقدها صوابها. جميلة استنطقت زينات ومهّدت لها الطريق لتنتقل من حالة الصوت المكتوم مرورًا باللغة والمعنى إلى الدلالة. وهذه المعادلة الرباعيّة هي في محصّلة الأمر أساس صلب لكلّ عمليّة تواصل.

والسؤال المبدئي القبلي: هل هذا المعنى الذي يصل القارئ إليه وفق الموديل الإجرائي المقترح يغلق دائرة الاجتهاد؟ هل هو قادر على تعطيل فكرة نشاط ما بعد النهاية (Post Ending Activity of the Reader)؟ (Taha 2002: 259–277). هل هذا المعنى يحرم القارئ من حقّه في اقتراح دلالات من عنده تنهض على معاني النصّ؟ إذا كانت الرسالة العامة، أو المعنى العام (The Overall Meaning)، الذي تروّج له الرواية في بنيتها هو ضرورة التكاتف والتعاضد والمواجهة الجريئة لنيل الحقوق فإنّ الدلالات التي قد يقيمها القارئ على هذا المعنى تتعدّد. ولماذا مثلا لا نحمل الرواية محملا سياسيًا تصير فيها الشخصية المركزية الأنثوية معادلا لكل إنسان يواجه سلطة قاهرة ظالمة لاسترداد حقوقه؟ وهذا وارد. كهرمان ليست من الضعفاء، كما قد يفهم من لغة الرواية (ص 258)، بل من المستضعفين. وهي لذلك رمز لكلّ مستضعف حيث حلّ. وحين يستعيد المستضعف صوته يضع قدمه على أوّل الطريق ليتخلّص من استضعافه (ص 258)، كذاك الديك الذي "لا يولي الوقت اعتبارًا" يتشبّث بحقّه في الصياح ليثبت وجوده. تغريني الرواية أو هي تغويني في قدرتها على التلوّن. وأراني أضعف أمام رغبتي في السقوط في شِباك الغواية. أراها أليغوريا، شاء سلمان ناطور أم أبى، ما دامت الرواية قد تحرّرت هي الأخرى من قبضة سلطته، والسلطة رغم تأنيثها تظلّ ذكورة قد تنزلق إلى حدود الفحولة، مثلما تحرّرت الشخصيات من حكاياتها الخرافيّة تمامًا. في مواضع عديدة يحرص سلمان ناطور على أن يوظّف بعضًا من الإشارات المسحوبة من الحقل الدلاليّ السياسيّ على هذا النحو الذي نجده في نهاية

الرواية تمامًا في جملة من المفردات: تحرّر، ميدان، حكّام، رئيس... (ص 258). رغم هذه الإشارات المبثوثة في ثنايا النصّ على قلّة يظلّ الكاتب حذرًا في تجاوز المسموح إلى الممنوع في هذا السياق تحديدًا. لكنّ القارئ يستطيع، إن هو أصرّ على ذلك، أن ينقل الرواية إلى فضاءات مختلفة ما دام الكاتب قد حدّد مجالها الفكريّ العامّ. هكذا تقبل الرواية النسويّة في مسعاها العامّ أن تكون سياسيّة بجامع التمرّد على التبعيّة والإصرار على الحقّ رغم قسوة الظروف. زينات تحرّرت من تبعيّتها للخرافة الشيشانيّة، حتى على مستوى التسمية، مثلما قد يتحرّر الشعب الفلسطينيّ من تبعيّته لوهم العالم العربيّ واستعادة صوته الفلسطينيّ الخاصّ الذي لا يحسن التعبير إلا به... أو لعلّ هذا ما يطمح النصّ إليه؟!

حتى وإن بقينا في مربع الفكر النسوي الذي تعتمده الرواية بكثير من الصراحة لنا أن نسأل: هل مناصرة الأنوثة المهزومة تعني بالضرورة محو الذكورة؟ قد يكون الجواب بالنفي. الراوي في الفصل الأول هو "الأنا" وهو صوت الرجل الذي يعرّفه بالضمير. وهذه الأنويّة هي سلطة ذكوريّة مستفحلة يعتمدها الرجل في خطابه وهي تكفيه، ليصير بها واحدًا أحدًا. الأنا في كفّة والبقيّة الباقية كلّها في كفّة أخرى. الأنويّة بهذا المفهوم هي أحديّة وهي ذهنيّة المحو التي يكرّس بها الذكر فحولته. وفي ظنّي وتقديري، كان الكاتب قد عاقبه بهذه الأنويّة حين عرّفه بالضمير وحرمه من التسمية. والتسمية هويّة وغيابها ضرب من ضروب الخصاء. أمّا الراوي في الفصل الثاني فهو الأنثى جميلة حسن التي تتسمّى باسم مضاعف في لفظه ومؤكّد في معناه وهو من الجمال والحسن. لم يكن سلمان ناطور ساذجًا في رؤيته العامّة فهو يدرك تمامًا أنّ الصوت الذي تطالب به جميلة لها ولزينات لن يمحو بجرّة قلم ما تراكم عبر قرون من الزمان. ولم يكن هذا هو مطلبه أصلًا. كان سلمان ناطور في هذه الرواية مشغولا بنصرة الأنثى بصفة أساسيّة وليس بهزم الذكر. لأنّ الذكر لا ينهزم، أو لأنّ الكاتب لا يريده أن ينهزم. فالمعادلة التي يسعى ناطور لإقامتها في الذاكرة الجمعيّة هو تأسيس "الصراع" المتكافئ الحميد الذي يفرز بعضًا من مظاهر التنافس البنّاء. هل يريد ناطور أن يقلب المعادلة، فينصر الأنثى ويهزم الذكر، لنعود إلى المربّع الأوّل الذي يمارس فيه القويّ سطوته على المستضعف؟ والحياة في عمقها لا تقوم على تقابل ساذج

بين الأسود والأبيض، والجنوبيّ والشماليّ ولم يخلقها ربّها على هذا النحو أصلًا. إنّ الحياة تستمدّ استمراريّتها من تفاعل الصدامات وتعالقاتها المركّبة. "ألا يقولون إنّ رواية الضعفاء يكتبها الأقوياء ورواية المهزومين يكتبها المنتصرون ورواية البؤساء يكتبها الأغنياء؟ كلّها روايات كاذبة لأنّ أحدًا لا يحكي حكايته إلا حين تصطدم بحكاية الآخرين. هو يختار وقائعها ومفرداتها بعناية فائقة ليحشر أبطالها في خانتي الأسود والأبيض بينما الحياة فضاء رماديّ مثل هذه القرية الرماديّة التي لا يكتمل فيها الخير ولا يكتمل فيها الشرّ وهي ملوّنة كفساتين كهرمان المزركشة" (ص 22–23).

في هذه الرواية الذكيّة يسعى سلمان ناطور ليثبّت أقدام الأنثى أمام الرجل، يحاول أن يوقفها على قدميها ولم يشأ أن يحمل عنها سيفًا من خشب. وهكذا كانت الغلبة الماديّة بالتالي للذكر في تنفيذ مخطّطات رئيس المجلس. لكنّ جميلة استعادت صوتها، وإن ماتت زينات في مرحلة من المراحل سيظلّ هناك من يضرب بسيفها، وهي لا يمكنها أن تكون إلا أنثى نسويّة مثلها، ليس في جنسها فقط بل فى فكرها. لا يكفي أن تكون أنثى بل امرأة منحازة لأنوثتها، لأنّ الأنثى قد تكون مسترجلة أيديولوجيًّا. لذلك فشلت سهام حيث نجحت جميلة. وسهام قد فشلت لأنّها لم تأت مدفوعة برغبتها لتحرّر كهرمان وتعيدها إلى اسمها زينات، بل جاءت تتحرّك بدفع من رئيس المجلس وهو سلطة بمفهوميها الحقيقيّ والمجازيّ السياسيّ والذكوريّ. سهام الأنثى فشلت لأنّها ليست المرأة المنحازة لأنوثتها. وسهام هذه نموذج للأنثى المسترجلة أو "المستذكرة/المستفحلة". والسلطة الذكوريّة بالمطلق لا يمكنها أن تكون نقيّة طاهرة من أثر الأنويّة. هل يكون الاسترجال بكلّ تسمياته هو الجواب والحلّ؟ هل تنفع الصورة المنسوخة حيث فشل الأصل؟ سلمان ناطور منح المرأة في روايته صوتًا لتصرخ به. وإذا كانت المرأة لا تأخذ حقوقها بل تستعيدها (ص 145) صار صوتها سيفها.

فاطمة لمحمّد نفّاع

رواية شخصية متفرّدة

الدائرة الأولى – التشخيص حركة جدلية بين الجواني والبراني:

فاطمة في مركز الفعل، تسمّت بها الرواية كلها وهي تُقدّم تباعًا علاقة مزدوجة تسير في مسارين متقابلين ومتقاطعين: (1) مع الناس، (2) ومع الطبيعة، مع الأرض وكلّ لوازمها وملحقاتها. في علاقاتها المركّبة مع الناس كانت فاطمة تتقن فنّ التصادم والتصالح. أمّا في علاقتها مع الطبيعة فلم تختلف فاطمة معها قطّ، كانت ترافقها بانسجام ومودّة منقطعة النظير. يتقاطع هذان المساران حين تلتقي فاطمة بالناس في الطبيعة بمختلف أشكال اللقاء: اللقاء الحميمي مع أحد الرجال (العاشقين)، في العمل بالأرض والفلاحة، مع الناس في الأرض للدفاع عنها ضدّ سياسة المصادرة والنهب...

تظهر في الرواية كلّ أشكال التشخيص الداخليّ على النحو الذي حددته دوريت كوهن (Dorrit Cohn): المونولوج المقتبس (Quoted Monologue)، المونولوج المرويّ (الصوت المزدوج) (Narrated Monologue) والسرد النفسيّ (Psychonarration) (Cohn 1978: 99-140). وكلّها لا تساهم في كشف الجوانب المعتمة في الشخصيات فحسب بل تقرّب القارئ وتشدّه إلى عالمها الباطنيّ. هذه الوسائل إذًا تضطلع بمهمّتين أساسيّتين: التشخيص والتقريب. التشخيص توصيف والتقريب إغواء ومغازلة. كلّ أساليب تيّار الوعي توفّر القدرة العمليّة على التلصّص على مكنونات الأنفس. والتلصّص غريزة شديدة الأثر غير منكرة. هكذا إذًا يتحقّق معياران من معايير التشخيص: الكمي والنوعي. والكمي يوصل في المحصّلة الإخيرة إلى النوعي. ما يعني أنّ التركيز على الصفات الداخلية لفاطمة، مثلما تعكسها أشكال المونولوجات المختلفة، يقود بالضرورة إلى تفاعل القارئ معها بقوّة.

يفرّق بعض الدارسين بين أنماط عديدة من الروايات. من بينها رواية الحدث ورواية الشخصية (انظر فؤاد عزّام 2012). **فاطمة** لمحمد نفاع هي نموذج بارز لرواية

الشخصية. ما يعني أن تهيمن الشخصية المركزية على الرواية كلها. هكذا تكون شخصية فاطمة هي كلّ الرواية، والرواية هي فاطمة. التفريق بين رواية الحدث ورواية الشخصيّة قديم. لكنّه لا يخلو من منطق سليم. ليس التركيز فيها على الحدث في ذاته بل على صاحبة الحدث. كأن تنقل النبر المعنويّ في الجملة من الفعل إلى الفاعل وتحوّله من فاعل لاحق بفعل إلى مبتدأ يرتفع بالابتداء. وهما لا يكونان على انفصال أصلا. غير أنّ عمليّة التقديم والتأخير تحدّد القيمة والأهميّة بمعايير التدريج والترتيب. ما عملته فاطمة هو استثنائيّ بكلّ المعايير، غير أنّ قيمة ما فعلته مردودة إلى مَن فَعل هذا الذي فُعل. ولو كان الذي فعلته فاطمة، على أهمّيّته، هو من فِعل رجل لاختلف الأمر. ولو كان الذي فعلته فاطمة في ذاك الوقت قد فعلته فاطمة أخرى في هذا الوقت لاختلف الأمر. ولو كان الذي فعلته فاطمة في تلك القرية الصغيرة قد فعلته في المدينة الكبرى لاختلف الأمر أيضًا. إذًا، ليس الفعل في ذاته بل فاعل الفعل في هذه الزمكانيّة المحدّدة في الرواية.

وفاطمة حاضرة في كلّ ثنايا النصّ في كلّ صغيرة وكبيرة، حاضرة في السرد والأحداث والتوصيف، حاضرة بقوّة بين الناس وفي وجدانهم وعقولهم وأحاديثهم. هكذا يبدو المعيار الكمي التراكمي واضحًا لا لبس ولا يحتاج إلى إثبات. فاطمة شخصيّة مركزية لا تتقاسمها مع أحد. ولعلّ غياب أخوتها في السفربرلك، وموت زوجها قبل أن تلد منه ثمّ موت أمها وأبيها كان أمرًا ضروريًا على مستوى البنية النصّية حتى تتفرّد فاطمة بدور الشخصية المركزية. فاطمة هي امرأة حيّة، بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى، حيّة من لحم ودم في رسمها، وحيّة في حضورها وفعلها. يمنحها الكاتب اسمًا تراثيًا مألوفًا ويجعله عنوانًا للرواية كلها، وكأنه بهذا يؤكّد ما ذهبنا إليه من أنّ الرواية هي رواية شخصية. الشخصية في هذا النوع من الروايات "كون وعامر". "الكون عامر" جملة قصيرة تردّدت كثيرًا على امتداد الرواية، وبها يؤكّد الكاتب اجتماع الأضداد وتصالحها في انسجام غريب. هي جملة أراد الكاتب بها أن يشير إلى التعدّديّة التي قد تعجز عقولنا عن إدراكها. وفاطمة كانت في ذاتها كونًا عامرًا أيضًا تجمع من التناقضات ما لا يجتمع إلا في قليلين. فكانت "مع النسوان حرمة، ومع الزلام زلمة" (ص 254).

يحرص الكاتب عل تشخيص فاطمة على كلّ المستويات: الجسدي والسلوكي والأخلاقي. أما على مستوى الجسد والشكل فيقول الراوي: "خلقتها سبحان الخلّاق من بياض الثّلج الناعم في الأرض الفجاج، وعبق الرّبيع الصافي الفوّاح، ووهج الصيف اللافح الذي يحرق طرف العصفور، ونضوج خريف الأيّام، عركته الأيّام وعركها . اذكروا اسم الباري من صيبة العين، فليس من المرغوب أبدًا تعليق خرزة زرقاء في هذا العنق الغزلانيّ الأبيض الماوي" (ص9). ويقول أيضًا: "وكيف لا تكون ممشوقة القوام في هذه الجبال الممشوقة، الجبل العالي يأخذ بخصر الصّغير مثل حلقة الدبكة، والأسرة المتحلّقة المتحابّة حول طبق السّفرة. جبهة نقيّة ناعمة عريضة مسيّجة من فوق وعلى الجناب بخصلات من الشّعر الأسود الشارد[...] وكيف لهذه الخصل الناعمة الفالتة الراقصة مع النسمات أن تكون سياجًا يمنع الأذى ومرّاقين الدرب!! وقد أخذ من القندول عبقه، وترك شوكه كالنحل الجاني، ولا هو من السوّيد بأشواكه الواقفة وقفة الاستعداد لتلطم كلّ من يقحم عقر الدّار. في عينيها سواد حَبّ السوّيد تغفّ عليه الشحارير بحذر" (ص13-14).

أما على مستوى السلوك والفعل فهي ربّة بيت ناجحة نظيفة ومتقنة في عملها. يقول الراوي في ذلك: "صبيّة جبّارة، حتّى وهي تقوم بأوَد البيت لا تكفّ عن الرودحة في أغنية ما، تخزن مونة السنة من القمح والزيت والحطب، بيتها نظيف مهفهف [...]. في كلّ سنة ترشق البيت والسدّة وحيطان وسقف الإصطبل وتدلك أرضيّة البيت، وتمسحها بالعَكَر، فتظلّ تفوح منها ريحة النظافة المتقنة الطيّبة" (ص 20-21). أما على المستوى الأخلاقي فهي ملتزمة بهموم أهلها وناسها بكلّ المستويات الاجتماعية والسياسية. تشارك الناس أفراحهم وأتراحهم، تعينهم وتقاسمهم الأحمال والهموم. "فاطمة لا تستطيع العيش بدون الناس. دبّيكة راس، قوّالة في الأجر، معزّبة وطبّاخة وفرّاكة كبّة في الأفراح. تشتغل مع المهرّبين القادمين من لبنان، تلتقي بهم في نصاص الليالي [...] وفي كلّ نقلة مهرّب تجلب إلى البلد زكيبة من قصّات الحرير، ونقابات الشاش والجدايل، وحطّات البوال، والقيطان الملوّن، كلّه من الغالي والخفيف، وتترك للرجال يهرّبون القهوة والسكّر وراحة الحلقوم والدبق" (ص21-22). وفاطمة ليست خبيثة، ولا تحقد ولا تتدخّل في القيل والقال والطوشات،

تساعد في دقّ اللحمة وفرك الكُبّة في كلّ عرس، وفتل المغربيّة، كثيرون يتمنّون كعبولة كُبّة من تحت ديّاتها، وفي الفرح تفرح مع أهل الفرح وتدبك على الراس وتغنّي، وتعاون الناس على جول الزّيتون ونقاوة القمح والتّصويل والسّلق ونقاوة السّميدة والجرش على الجاروشة والغربلة وفرد الجريش الغليظ والرفيع والصّراصيرة والنّخالة للمخدّات" (ص 164-165).

فاطمة ليست قدّيسة ولا شيطانًا. "في عمايلها الحامض والحلو" (ص 283)، كأيّ واحد منا. تقبل على الحياة بكلّ ما تخبّئه من "حامض وحلو". ولذلك هي نموذج للإنسان الواقعي المنفتح الذي يسبق ناسه بخطوة أو اثنتين. هكذا يريدها نفاع أن تكون وهكذا يقدّمها بدقّة متناهية. فاطمة شخصية متغيّرة متبدّلة، بدأ الراوي في متابعتها حين ولدت، وشبّت وصارت فتيّة في كامل قواها وفي عزّ شبابها وتدرّج معها حتى مرضت فماتت. وبفضل ذلك كله تحظى فاطمة بحبّ الناس وإعجابهم وغيرتهم مثلما تحظى بحبّ القارئ واحترامه وإعجابه.

الفعل: حبّ الحياة

ما هي الغاية التي تسعى فاطمة كشخصية مركزية إلى تحقيقها؟ وهل هي تتحصّل على مقوّمات السعي للنجاح في مهمّتها؟ وما هي إستراتيجية الفعل التي تتبناها للوصول إلى غايتها؟ تريد فاطمة العيش كما يحلو لها حياة عريضة منفتحة منطلقة، "بحلوها وحامضها"، تحقّق فيها ذاتها ورغباتها لا تخشى شيئًا حتى تكتمه ولا تخفي ولا تتحرّج من شيء إلا ما وجب ستره. تريد أن تكون جزءًا من الناس تعيش معهم في أفراحهم وأتراحهم بنمط مغاير لما يألفونه. هكذا مثلا إن رغبت في رجل سعت إليه بطريقتها: "حطّت عينها عليه، وقع في الفخّ!! نيّال أرض اجريه!!" في فيّة الحابون ارتخت نظراتها، وارتخت مقاومة يدها وهو يفكّ الزّر الفوقاني في ثوبها الباهت الحايل. تحبّ نفَس الرّجال على وجهها، وأنفاس الغول الحارّة تلفح وجهها، وفي عينيه بريق حادّ كحدّ السّيف" (ص

32). ورغم ذلك، فاطمة ليست ماجنة مثلما تشهد على نفسها بوضوح في المشهد التالي الذي يجمعها بالراوي الشابّ اليافع والذي تصرّح فيه بحبّها له رغم فارق السّنّ الكبير بينهما، فتقول: "شاب في أوّل عمره، قلبي رشق له، والأهل والنّاس شيطان أشمط، حاشا أن أحطّ ربّي من ورا ظهري، طمّعته في حالي. أعطيته الحلال والحرام. كلّ يوم يلزّق فيّ أكثر. مثل اللّزّيقة. الولد انجنّ" (ص 149).

لا يجوز الخلط بين الحركة والفعل، كما يقول إرنست همنغواي، فليست كلّ حركة فعلا. لكنّ فاطمة ما تحرّكت إلا فعلت فعلا ذا قيمة لها أو لغيرها. وكلّ حركاتها وفعلها يصبّ في المحصّلة الأخيرة. وهذه تتفرّع في إستراتيجيّتين متوازيتين متقاطعتين: (1) إستراتيجيّة دفاعيّة، (2) وإستراتيجيّة هجوميّة. وهي بهاتين الإستراتيجيّتين تسعى إلى غايتها القصوى، على نحو ما حدّدتها هي بالممارسة الفعلية، ومن خلالها تقدّم نموذجًا حيًّا للحراك النسويّ الفطريّ غير المنهج. هي تفعل الفعل ونحن نسمّيه بالأسماء. ما يعني أنها لم تعقد النيّة للعمل النسوي ولم تخطّط عن سابق إصرار. نحن من وسمها بأدواتنا المعرفية المكتسبة بهذا التسمية. وهكذا أيضًا تمارس فاطمة السياسة بالفعل وبالفطرة، تدافع عن أرضها وتحميها بالحرث والنكش والزرع والقلع وتهجم بقوّة على موظّفي "التسوية" وما يرافقهم من رجال الأمن ومن السماسرة عملاء السلطة. وكانت أقوى من ذلك في اختراقها لكثير من المسلّمات الاجتماعيّة التي كرّسها المجتمع الذكوريّ بقوّة الذكورة وضعف الرجولة. كلّ هذه الممارسات والحركات والأفعال تؤكّد حبّها للحياة، مثلما تفهمها هي وتريدها، وإقبالها عليها بكلّ الأدوات التي تتيحها هي لنفسها، حتى وإن كانت القرية المحافظة لا توفّرها للجميع.

لكنّ نموذج المرأة الذي تمثّله فاطمة في الرواية كان مألوفًا في كلّ قرية من قرانا. المرأة الفلسطينيّة كانت مناضلة فاعلة بالفطرة والسليقة منذ وجدت، وربّما فرضت عليها ظروف الحياة الريفيّة الفلاحيّة أن تكون أكثر نشاطًا من الرجل. لم تكن المرأة عالة على الرجل. على العموم، كانت المرأة في الفترة التي ترصدها الرواية عماد البيت. ولأنّها كانت

كذلك، لأنّها كانت عاملة منتجة، كانت تفرض احترامها وتحظى بتقدير كبير كما يليق بها. كان الرجل منهم يقسو على المرأة في بعض الأحايين لشظف العيش وخشونة الظرف، لكنّه كان يعرف كيف يحترمها ويقرّ بقيمتها. كان "الحراك النسويّ" آنذاك فطريًّا حقيقيًّا يُمارس بالفعل لا بالكلام! كانت العلاقة بين الرجل والمرأة في السهل والجبل والمرعى والبيت علاقة مشاركة وتقاسم. وكان "الإنتاج" هو الكلمة السحريّة لبقاء هذه العلاقة ونقائها. ولا بدّ من التذكير أنّ السعي من أجل هذا النمط من الحياة في مجتمع فلاحي محافظ لم يكن بهذه السهولة. وكانت تعترض سعيها عقبات من كلّ نوع وشكل وقوّة. وهكذا كانت فاطمة "تحارب" على أربع جبهات:

1) نساء القرية اللواتي يبدين غيرتهن منها ويسمعنها كلامًا لا يخلو من إيلام.
2) رجال الدين الذين يعترضون على نمط حياتها المفتوح غير "المتواضع" وما يمثلونه من "أصول".
3) الذكور الذين يرغبون بها ولا يستطيعون الوصول إليها.
4) رجال التسوية الذين جاءوا يصادرون الأرض.

وبقيت فاطمة حيّة بعد موتها

لكنّ الناس بعد رحيلها "بغبّة القلب" لم ينسوها بل أبقوها حيّة في ذاكرتهم سامحوها لأنّ فضلها عليهم كان كبيرًا في كلّ مجالات الحياة. "الوعر مدعوك، كل عمايل وفعايل فاطمة حاضرة في المكان، وفي كل مكان غناء وندب وحليشة ودراس وبيادر وردّ خشب واحواش معزى وقبو ومشاوير لمغارة شهاب، دروب وسهرات وتناويح، وصحبة ولقاءات ومواجهات وقبلات وشمّ وضمّ. اليوم انمحت كل ذنوبها.

– مين مننا بلا ذنب!! المسامح كريم.

– قديش صحّحت ناس في رقوتها.

– بنت حلال في حياتها ومماتها.

في عمايلها الحامض والحلو (ص 283).

وبعد ذلك كله كيف لا يحبّها القارئ ويألفها ويذرف دمعة لفراقها؟!

حين رحلت فاطمة لم تغلق الدائرة ولم ينقطع عملها. لقد تركت إرثًا كبيرًا لا ينكره حتى الذين خاصموها في الدنيا. وهكذا مثلما نرى يظلّ حضورها قويًا حتّى بعد رحيلها "بغبّة القلب"، لتبقى حيّة في وعي القارئ وذاكرته بعد الرّواية. بهذا الفعل وهذا الحضور المشرّف لفاطمة ظلّت حيّة بعد زوال الجسد. إذا كان الجسد قد رحل فإنّ روحها قد انتقلت إلى الراوي الشابّ ليحمل عنها ما بدأته. وكيف بعد ذلك كله لا يجعلها نفاع بطلة كاملة البطولة؟

بطولة أنثى في مجتمع ريفي محافظ

فاطمة هي بطلة الرواية بدون شريك ينازعها في بطولتها التي تفرّدت بها بحقّ. لقد حفظ الكاتب قدر فاطمة وطوّع لها الرجل. أن تزيح المرأة الرجل من بطولة النصّ وتحظى هي بهذه المكانة هو ما تنادي به الحركة النسويّة اليوم، أو بعض تيّاراتها المركزيّة، وما تفعله الكاتبات النسويّات (انظر محمد صفوري 2011: 333-356 وانظر Taha 2007: 193-222). انتقلت المرأة إلى المركز بعد أن كانت على الهامش وأثبتت قابليّتها للبطولة (Heroizability) وحقّها بها. وهذه القابليّة تعني أوّل ما تعني قدرة الشخصية المركزية على الحركة عبر الدوائر الثلاث، التي تقدّم تفصيلها، بدءًا بالتخطيط مرورًا بالتنفيذ وانتهاءً إلى حالة من حالات التحقيق لتكون تمهيدًا لقراءة سيميائيّة دقيقة.

فاطمة هي بطلة الرواية وإن قهرتها "غبّة القلب" بصورة صادمة. كانت حركة فاطمة من المرحلة الأولى إلى الثالثة مردودة إلى رغبتها القويّة في الحياة و"البقاء" فيها رغم أنها وحيدة أو لأنها وحيدة بلا عزوة الأهل والحمولة في مجتمع يحتكم إلى كثير من الضوابط الذكوريّة والأعراف الرجوليّة الصارمة. وصراعها الفطري العنيد من أجل الحياة والبقاء جعلها تجنّد

كلّ ما تملكه من مقوّمات الفعل كالجمال والتحدّي ومشاركة الناس في أفراحهم وأتراحهم وهذه كلها قدرات أنجحت حركتها وسعيها إلى غايتها. "لن يتكلّل أيّ عمل بالنجاح ما لم تكن وراءه نفوس تضجّ بالحيويّة"، كقول فريدريك نيتشه، وفاطمة كانت تضجّ بالحياة. أمّا الجمال فيعني القدرة على تجنيد الأنوثة التي يلين قدّامها رجال كثر. أما التحدّي فيعني الحصانة النفسيّة التي تمكّنها من مواجهة رجال الدين وغيرهم من الشامتين الحاسدين بدون تأتأة أو طأطأة. هذا ما كان يجعلها عرضة للنقد والغيرة والحسد، فتقول عنها صبايا البلد بأنّها "بارحة، عينها زايغة، صيّادة رجال، منوحة للزلام" (ص 20). والحسد شعور صعب يغذّي التوتّر على امتداد الرواية كلّها ويجعل فعل فاطمة أمرًا استثنائيًّا. ألم يقل عنه الجاحظ في رسائله بأنّه "أوّل خطيئة ظهرت في السموات، وأوّل معصية حدثت في الأرض"؟ أمّا مشاركة الناس فهي قدرة فطريّة على أن تكون جزءًا من كلّ. وكان الناس "ينسون" أعمالها المستفزّة حين كانت فاطمة تحسن ندب الميّت أو تجبل الكبّة الشهيّة في الأفراح. وصدق الكاتب الليبيّ إبراهيم الكوني حين قال: "لا شيء يستطيع أن يطفئ الضغينة كالرفقة في بليّة". كان الناس يتصالحون ويتسامحون عند البلايا. هكذا تصالح الناس كلّ الناس مع فاطمة وغفروا لها "ذنوبها" حين أسلمت الروح إلى باريها. وفاطمة أيضًا "لا تستطيع العيش بدون الناس. دبّيكة راس، قوّالة في الأجر، معزّبة وطبّاخة وخبّازة وفرّاكة كبّة في الأفراح" (ص 22).

تدرك فاطمة تمامًا ما تفعله من أجل أن تحظى بمكانتها بين الناس في هذا المجتمع الفلاحيّ الصارم، بدليل أنّها كانت "تعاتب" نفسها في بعض الليالي وتبكي بحرقة على فعل مستفزّ قد مارسته. ومع هذا، تظلّ فاطمة رمزًا ونموذجًا لكلّ نضال نسويّ عنيد يحسدها عليه الرجال قبل النساء. كانت فاطمة تمارس فلسفة الكاتب الفرنسيّ أناتول فرانس الذي لخّصها بقوله: "ليست القلوب الطاهرة هي هذه التي تتجنّب المطر بل تلك التي تحمل المظلات". لا بدّ من التبلّل بالمطر، هذه هي سنّة الحياة على وجه العموم وبها آمنت فاطمة. الحكمة في علاج هذا التبلّل لا في الهرب منه، والعمل بحنكة في هذا الصراع المستمرّ من أجل البقاء. فاطمة بكلّ أفعالها لم تنتبذ أو تتقوقع بل اتّبعت إستراتيجيّة ذكيّة تقوم على عناد

الناس ومخالفتهم وفي نفس الوقت الانخراط معهم في كلّ شيء، في حلّهم وترحالهم، في أفراحهم وأتراحهم، في كلّ شيء.

التأويل فعل إدراكيّ عقليّ بالأساس. والعمل الأدبيّ الموفّق هو هذا الذي يعرف كيف يجعل العقل امتدادًا للقلب. "ماتت فاطمة في غبّة القلب" (ص 245). صحيح أنّ الراوي كان قد مهّد لموت فاطمة بالحكي لا بالفعل، لكنّي شعرت بمفاجأة كبرى حين أعلن الراوي موت فاطمة (ص 214)، ربّما لأني لم أرغب في موتها فأردتها أن تبقى معنا إكرامًا لفعلها وتكريمًا لشخصها. على كلّ حال، فاطمة انتقلت بروحها إلى الراوي، نقلت إليه توثّبها وجرأتها، وكأنّها بهذا لم تمت بل انتقلت. وهكذا بقيت فاطمة بروحها لا بجسدها، بأثرها لا بذاتها. انتقلت إلى جيل جديد، يمثّله الراوي (وهو في تقديري يخفي بعضًا من ملامح الكاتب نفسه). فاطمة انتقلت بالتقمّص الفكريّ لا الجسديّ إلى الذاكرة العامّة واستقرّت هناك. "ميّت هو ذاك الذي لا يقلب الطاولة ولا يسمح لنفسه ولو لمرة واحدة في حياته بالهرب من النصائح المنطقيّة" (الشاعر التشيلي بابلو نيرودا). هكذا كان الراوي لم يسمح لكلام أحد أن يثنيه عن مصاحبة فاطمة. والراوي بهذه الجرأة هو امتداد لفاطمة، تعلّم في مدرستها كلّ أسباب الجموح. فاطمة علّمت الراوي بصفة خاصّة والناس بصفة عامّة كيف تُقلب الطاولة.

ثلاثية بيرس وسيمياء التأويل

بعد الإقرار ببطولة فاطمة وما تحمله من معاني السعي والتحدّي وصراع البقاء وقدرتها على توريث الراوي (الذكر) بعضًا من روحها، على النحو الذي تقدّم، لا بدّ أن نقترح دلالات تقدر هذه المعاني على حملها وأن نتوسّع في ثنايا الرسالة الكبرى للنصّ تلك التي خفي بعض جوانبها في القراءة الأولى. على أساس هذا المنطق، نرى أنّ بنية هذه الرواية هي بنية ثلاثيّة تراكميّة تتأسّس على تقسيم تشارلز ساندرس بيرس الشهير (Ch. S. Peirce 1955 [1902]: 98–119)، تكون فيها فاطمة بطلة الرواية شخصيّة أيقونيّة (Iconic) ثم إشاريّة (Indexical) وفي النهاية تتحوّل بمشيئة النصّ ورغبة القارئ إلى رمزيّة

(Symbolic). فاطمة هي أيقونة ملزمة مألوفة ومأنوسة، شبيهة بكثير من نماذج المرأة في قرانا، وقد يشير أحدهم إليها كما لو كانت فلانة بنت فلان من قريته. وإذا اعتبرناها نموذجًا للمعنى المطابق بلغة الغزاليّ،[4] أو أيقونة بلغة بيرس، كانت فاطمة بهذا التوجّه أداة توثيقيّة يسعى محمّد نفّاع من خلالها إلى التأريخ والتذكير، التذكير بهذه النماذج "الفاطميّة" القويّة. وإذا كانت تضمّنيّة في جوهرها أي تتضمّن معنى إضافيًّا فهي بذلك إشاريّة، أي يشير الكاتب من خلالها إلى فكرة لا إلى ذات. وهي فكرة نضال المرأة وقدرتها على اختراق المسلّمات. وكأنّ فاطمة بالقراءة التضمنيّة/الإشاريّة تصير عنوانًا لكلّ فكر نسويّ مقاوم. وإذا أصرّ القارئ على نقلها من دائرة التضمّن والإشارة إلى دائرة الالتزام والرمز فقد تكون فاطمة رمزًا عامًّا مطلقًا لكلّ اختراق في عالم يتقن فعل الحصار.[5] فاطمة بهذا التصنيف الثالث قد تصير رمزًا سياسيًّا لكلّ مناضل يسعى لاختراق الحصار الذي يحيطه به خصومه أو أعداؤه. وعلى أساس الترميز، قد تصل فاطمة من بيت جن إلى كلّ مكان، حتى أمريكا اللاتينيّة، إلى كوبا التي تسعى من أجل البقاء والتحرّر من عالم يعرف كيف يطبق على عنقها. أيصل رمز فاطمة إلى ذاك الحدّ؟ نعم، إلى هناك وإلى ما هو أبعد من ذلك. ما دام النصّ يجيز هذا النقل وما دامت هذه هي رغبتي صار فعل الانتقال واجبًا عليّ. فاطمة بهذا المفهوم، إذًا، تتأرجح بين ضرورتين: ضرورة الانتماء إلى سياق اجتماعيّ حضاريّ محدّد وضرورة اختراقه وتجاوزه، والثانية وليدة الأولى.

السياسة على هذا النحو تبدو حييّة في هذه الرواية، تراجعت حدّتها وصراحتها التي عهدناها في كثير من أدبنا الفلسطينيّ وفي بعض قصص نفّاع نفسه. العمل السياسيّ الوحيد الذي مارسته فاطمة في الرواية قبل قيام إسرائيل هو الحرث بمعنييه: حرث الأرض وحرث النساء. أمّا حرث الأرض وفلاحتها فيعني التواصل المستمرّ مع الأرض، مصدر الحياة

.....

4 يقول أبو حامد الغزاليّ: "إنّ دلالة اللفظ على المعنى تنحصر في ثلاثة أوجه هي: المطابقة، والتضمّن، والالتزام". (أبو حامد الغزاليّ د.ت.: 92-93).

5 تأسيسًا على إرث الغزاليّ والمناطقة بصفة عامّة وبيرس من بعدهم، توجّهت لدراسة سورة "الإخلاص" بوصفها نموذجًا للنصّ القرآنيّ الموجز في ثلاث دوائر: المعنى المباشر، المعنى المجاور والمعنى المغاير. للمزيد حول هذا الموضوع، انظر: إبراهيم طه 2012: 129-197).

والهويّة، والتصالح الجميل مع كلّ مركّباتها ولوازمها. أمّا حرث النساء فيعنى التواصل مع الرجال، التواصل الجسديّ الذي كانت تقيمه فاطمة فوق الأرض العذراء وعلى روث "الحلال". فاطمة جزء من أرضها ومن شدّة تعلّقها بأرضها طلبت أن تدفن فيها، وهكذا كان. "الأرض كلّها موصولة في الجرمق والزابود والبيادر والبيوت والناس وعيون الماء، خلقة متكاملة، يد واحدة" (ص 280). الأرض تحتلّ جزءًا كبيرًا من الرواية، وهي بكلّ أشيائها ولوازمها تدخل إلى كلّ محلّ في الرواية. وحين يقوم الراوي بتوصيف فاطمة فإنّه يجعلها مادّة أرضيّة، إن جاز التعبير، "في عمايلها الحلو والحامض. حامض كالليمون والعلّيق الأحمر والحصرم والجرنك والرمّان في حواكير العنب، حبّ الرمّان الحامض مشلهِب مورّد مثل خدودها" (ص 283). وكلّ شيء يدافع عن الأرض حتى النسر يراقب ويرعى (ص 281). وحين يتعلّق الأمر بالأرض يبدي الناس طيبة فطريّة ونخوة طبيعيّة متوارثة. "لم أعرف من قبل هذه القوّة في الشيوخ ورجال الدين الذين لا خلّوا ولا بقّوا لها في حياتها [يعني فاطمة] وهم يؤاجرون بضرب الجَمَش، عسراوي وشلفاوي وختّ خو.." (ص 284).

وبالحرث الثاني تحدّت فاطمة المنظومة الفكريّة الذكوريّة التي كانت تضبط إيقاع الحياة في القرية. هذا النوع من "السياسة" طبيعيّ فطريّ عامّ. أمّا السياسة بمفهومها الضيّق فقد كانت على شكل إشارات سريعة إلى المستعمِر الإنجليزيّ على امتداد الرواية، ولم تظهر بوضوح وكثافة إلا مع قيام إسرائيل، حين أرسلت الدولة الفتيّة موظّفي "التسوية" يرافقهم رجال الأمن "ومعهم واحد من البلد" "محمّض" لمصادرة بعض الأرض (ص 280). وقد ظهر هذا النوع من السياسة بصورة طبيعيّة بغير تكلّف أو إقحام في الفصول الأخيرة من الرواية. لم تعد الشخصيّات في الرواية مختومة بختم واحد هو ختم السياسة، لم تعد مسيّسة بالقوّة بل صارت سياسيّة بالفطرة. والسياسة الفطريّة ليست مقصورة على فئة من الناس دون غيرهم تدخل في كلّ مناحي الحياة.

"إذا كنت تبحث عن امرأة طيّبة وذكيّة وجميلة فأنت في الحقيقة تبحث عن ثلاث نساء". تذكّرت هذه المقولة البائسة، للكاتب الأنجلو-إيرلندي أوسكار وايلد، فشعرت بانتصار غريب عليها حين انتهيت من قراءة "فاطمة" وتبيّن أنّ فاطمة هي ثلاث نساء في واحدة، وقد تكون أكثر من ذلك بكثير. محمد هيبي يصرّ على القراءة السياسية للربط الذي يؤكّده الكاتب باستمرار ووضوح بين فاطمة والأرض. وهي قراءة مقنعة ولها مسوّغاتها النصّية.[6] بهذه القراءة السياسية تتحوّل فاطمة إلى أمثولة (أليغوريا). والسياسة في الأمثولة هي في

.....

6 يقول محمد هيبي: "من حقّي أن أمارس حقّي في التأويل، حتى لو ظلّ المعنى قصدا افتراضيّا. ذلك من جهة، لأنّني بطبعي أربط معظم الأشياء، إن لم يكن كلها، بالسياسة، ومن جهة أخرى، أشك أن يتخلّص كاتب مثل محمد نفّاع من السياسة كليّا، ومن جهة ثالثة، هناك إشارات كثيرة في النصّ، تدفع بي إلى هذا التأويل. مثلا، أقدم الكاتب على فعلته تلك، موت "فاطمة"، لأسباب أخرى تتعدّى ما تقدّم وتأخذ أبعادا نفسية جمعية، وساسية أيضا، إذ لا يعقل أن امرأة مثل "فاطمة"، وصفها الجميع بأبشع الأوصاف، خلقيّا واجتماعيا ودينيّا، فهي في عرفهم "مرتدّة، كافرة، أم صبية، قتلك حلال، عرضك سايب على الدروب، داشرة، ممحونة، فالتة، مفضوحة" (ص 150)، وبالتالي، يبكيها ويحزن لموتها الجميع، حتى النساء اللواتي كنّ يغرن ويخفن منها على رجالهنّ، وكذلك رجال الدين الذين نشرت عرضهم في القرية. وقد "ماتت بغبّة القلب" (ص 214)، يعني موتا مفاجئا. الأمر الذي له دلالاته، لأنّ موتها كان "موتِه لا على البال ولا على الخاطر، بيت وانقطع" (ص 215). ألم تكن النكبة مفاجئة كغبّة القلب؟ ألم تكن الأرض بين أيدينا وسحبت منّا فجأة، فأصبحنا بلا أرض وبلا وطن؟ كانت الأرض بيتا وفجأة انقطع .

ومن هنا أرى أنّ "فاطمة" بموتها، تُحيل إلى الأرض التي ضاعت، وقد رأت بهذا الفتى الصغير، الشاب في أول عمره (ص 149)، الذي يُمثّل الجيل الجديد، رأت فيه فارسها الذي اشتهت أن يُنقذها من ألسنة الناس وبراثن المغتصبين، ولكنّ موتها المفاجئ، اغتصابها ومصادرتها، جاء أسرع وأكبر من قُدراته، فعجز عن إنقاذها. ذلك الشاب، الذي يمثّل الجيل الجديد الذي يكتب له نفّاع ويغرس في ذاكرته وقلبه الأرض وحبّها، دافع عنها، ضَرب وضُرِب وجُرح دفاعا عنها، وما زال يُضرب ويُجرح ويرفض أن يُصدّق أن "فاطمة" ماتت، الأرض اغتصبت .وإذا تعمّقنا الألفاظ التي وظّفها الكاتب في وصف "فاطمة"، سنجد أنّ بعضها يُحيل كذلك إلى الأرض وأسباب مصادرتها، مما يجعل القضية قضية سياسية إلى جانب كونها غير ذلك. عبارات مثل "عرضك سايب على الدروب، داشرة، ممحونة، فالتة، مفضوحة" (ص 150)، وغيرها على امتداد الرواية، كلها أوصاف يُمكن أن تنطبق على الأرض وتُحيل إليها. "عرضك سايب على الدروب، داشرة، فالتة"، عبارات فيها إشارة إلى الأرض المشاع في فلسطين وغير المسجّلة، وقد لفت ذلك نظرَ المغتصِب، فاتّخذ منه ذريعة لاغتصابها ومصادرتها. أمّا "ممحونة ومفضوحة" فذلك لأنّ الأرض كالمرأة الشبقة التي لا تُقاوم أيّ رجل، تستجيب لكل من يحرثها، حقّا أو اغتصابا، إذ ليست الأرض هي التي يجب تُقاوِم وتمنع اغتصابها، وإنّما أهلها هم الذين يتوجّب عليهم القيام بذلك وأن لا يتركوها مشاعا كـ "الممحونة أو المفضوحة" التي يفترشها كل من سالت شهوته عليها. وقد صوّر الكاتب أصحاب الأرض عاجزين لم يمنعوا موت" فاطمة"، أي ضياع الأرض واغتصابها ومصادرتها، وقد شبه ذلك الضياع بالموت لأنّ اغتصاب فلسطين حدث كحتميّة للظروف السياسية وغير السياسية التي كانت سائدة فيها آنذاك، وفي مقدّمتها عجز أهلها، وليس العسكري فقط" (هيبي 2015).

كلّ حالات الأمثولة نصّ تحتي (Subtext) لا يمكنه أن يكون فوقيًا. واللجوء إلى الأمثولة هو جزء من التغييرات التي طرأت على جمالية الرواية.

"فاطمة" عمل أدبيّ معدٍ لأنّها صادقة، ولم تصر صادقة إلا لأنّها مسحوبة من تاريخنا وثقافتنا وحضارتنا، وإذا كانت مسحوبة من هناك استطاعت أن تتجاوز محلّيّتها إلى عوالم أخرى عبر تلك الدوائر الثلاث التي قدّمنا لها. فاطمة لا تنتقل من بيت جن إلى كوبا إلا بالتدرّج من القراءة الأيقونيّة إلى القراءة الرمزيّة. هكذا يمكن أن يرى فيها أيّ مواطن بسيط في كوبا وفي غيرها رمزًا لكلّ حركة تحرّر. لكنّها قبل أن تكون فاطمة كوبيّة أو كونيّة هي فلسطينيّة، هي لنا، هي أيقونة حيّة تعيش بين ظهرانينا، في قرانا بكلّ ما فيها من عادات وممارسات وطقوس وأمثال وأغانٍ وتقاليد جميلة وغير جميلة.

محور البطولة الجزئية

الحالة البعضيّة في رواية امرأة الرسالة لرجاء بكريّة

الدائرة الأولى: دائرة التشخيص

الشخصية المركزية في رواية **امرأة الرسالة** لرجاء بكريّة هي الراوية نشوة ظافر للاعتبارات الكتابية والقرائية الخمسة التالية:

(1) من منظور شمولي امتدادي تبدو نشوة ظافر تظفر بحصّة الأسد في أحداث الرواية. وهذا البعد الكمّي التراكمي يضع نشوة ظافر في بؤرة النصّ. وهكذا نرى في المحصّلة الأخيرة أنّ هذا التبئير الامتدادي الطولي هو شرط قبليّ لتبئير مقطعي نوعي على نحو ما سنفصّل لاحقًا.

(2) العنونة هي شكل من أشكال الانحياز النصّي (الكتابي) (انظر: غنايم2015؛ 2009 Taha). وعنوان الرواية "امرأة الرسالة" هي نقطة البداية التي لم تغفلها الكاتبة لتحديد

شخصيتها المركزية. وهذا العنوان يقبل محتملين اثنين: الموجود والمقلوب. ولماذا لم تقلب رجاء بكريّة عنوان رسالتها لتجعله "رسالة المرأة"؟ في العنوان لفظتان تنتميان إلى عالمين مختلفين: امرأة ورسالة، حيّ وجامد. والعلاقة بينهما هي علاقة إضافة تنضاف فيها المرأة إلى رسالتها، يصير فيها الحيّ موصولًا بالجماد. والعنوان كلّه جملة إسميّة، تحظى فيها المرأة بالابتداء، والابتداء تصدير حقّه الرفع. لكنّ هذه المرأة "نكرة في ذاتها" لا تتعرّف إلا برسالتها التي تُضاف إليها، ما يجعلها بالتالي مبتدأ. والمبتدأ أقوى من المضاف إليه. وتفسير ذلك، كما يبدو، أنّ الرواية تُعنى أساسًا بالمرأة ذاتها قبل عنايتها برسالتها. ولو قلبت الكاتبة عنوان روايتها لكانت الرسالة هي ما يحظى بالتصدير ولصارت عصب النصّ. وحتى تمنح شخصيتها المركزية، نشوة ظافر، مزيدًا من الحضور والقوّة الفاعلة والقدرة على التأثّر والتأثير لا تفرّط الكاتبة بأيٍّ من أدوات السرد ووظائفه المعروفة. تتحكّم نشوة ظافر بكلّ وظيفة فيه، تحتفظ بحقّها كأنثى في السرد بالضمير الأول وزاوية النظر والصوت واللغة.

(3) أنوثة الراوية. تسند الكاتبة وظيفة السرد إلى أنثى، نشوة ظافر. وفي هذه التسمية إشارة ذكيّة إلى التشبّث بتاء التأنيث. انتقت الكاتبة من الأسماء ما يؤكّد باللفظ على أنوثتها. ونشوة ظافر هذه تظفر بكلّ أدوات السرد. تملك الصوت ما يعني أنها هي التي تقرّر ما يجب أن يسرد وما لا يجب. لذلك هي تقدّم الحدّ الأدنى من الأحداث الخالصة لتستغلّ مساحة النصّ للتعليق على ما تقدّمه من أحداث موجزة. وهكذا يظهر صوتها أعلى من صوت الحدث. وهي لا تتحكّم بالمادّة نفسها فحسب بل تتحكّم بترتيبها، ولذلك لا تأتي الأحداث المستعادة بمونولوج الذكريات مرتّبة ترتيبًا زمنيًا تتابعيًا بل ترتيبًا معنويًا بقدر ما يحتاجه وعي الراوية. وهكذا يتقدّم المتأخّر ويتأخّر المتقدّم لاعتبارات معنويّة. وهي تسيطر على زاوية السرد لا السرد نفسه فحسب، ما يعني أنها ليست راوية محايدة. ولا يظهر شيء في هذه الرواية إلا بإذن من وعي الأنثى وحنجرة الكاتبة، ما يعني بالتالي أنّ نشوة ظافر هي مركز النصّ وبؤرته (Gynocentrism). تملك الماضي وترسم الحاضر والمستقبل. والرجل لا نراه في الرواية إلا على النحو الذي تريده الأنثى في الشخصية المركزية

(والتي تشكّل قناعًا للكاتب الضمني). والكاتب الضمني هو قناع رجاء بكريّة نفسها. هكذا إذًا تبدو رجاء بكريّة مشاركة في عملية السرد الى حدّ التورّط. مادّة السرد من شخصيّات وأحداث وأمكنة كلّها خضعت لعمليّات تغليف. لا شيء من كلّ هذا خالص صافٍ. لا شيء منها يظهر كما هو بل كما تريده هي. هذه كلّها ملفوفة بتعليقات الأنثى ومداخلاتها.

(4) نشوة ظافر بالضمير الأول. والضمير الأول يوحي أو هو يوهم بالمصداقيّة وكأنّ الأحداث قد حدثت مع راويها بالفعل. وهنا هي تدفع عنها التأتأة والطأطأة مثلما أشرنا. ولأنّ أعرافنا القرائيّة الخاطئة لا تفصل بين الراوي بالضمير الأول والكاتب نفسه فلا بدّ أن تكون نشوة نفسها هي رجاء بكريّة بلحمها وشحمها ودمها. لكنّ هذا لا يعنيها ولا يخيفها. حين تتحدّث الراوية بالضمير الأول فإنها تستعيد "الأنا" المصادرة. تستبدل ال "هي" ب "الأنا" المباشرة الحيّة. وهذه الأنويّة هي فعل احتجاجيّ ضدّ كلّ ممارسات التهميش المتراكمة.

(5) اللغة الأنثوية النسويّة الخاصّة. تقاوم نشوة ظافر "تحيّز اللغة للذكور" والكاتبة من ورائها. تكتب ذاتها الأنثويّة بلغتها التي تفهمها أكثر من غيرها. لغتها تجريبيّة غريبة عن ذائقتنا الذكوريّة.[7] وهكذا تنتقل اللغة من دور **الأداة** إلى دور **الغاية**. إحلال اللغة هو شرعنة لغة الأنوثة. وهي لغة ممتدّة مرتفعة وعميقة. رجاء بكريّة تملك حنجرة قويّة بأوتارها عميقة موصولة بعضلات قلبها وقنوات مخّها: (أ) إمتداد الصوت يعني الإطالة والثرثرة. وهذه تحتاج إلى صبر وعجيزة بسمك كافٍ ومثانة بسعة تخزين ضخمة. والإطالة والثرثرة إلحاح. وفي الإلحاح سعي إلى تكريس. عندما تلحّ رجاء بكريّة في كلامها اللولبيّ الدائريّ تسعى إلى فرض أفكارها بالقوّة. والامتداد هنا لا يعني الطول الموازي لطول الوجع

7 لغة رجاء بكريّة بكر عذراء، تنتشلها خالصة نقيّة من عمق النفس، تسحبها من هناك قبل أن تمرّ على العقل لتنضبط وتتقعّد وتتعقّد. على العموم، هي لغة مرهقة لغير الأنثى ولا أقول لغير المرأة. وربما يكون الإرهاق فعلا مقصودًا؟ إرهاقنا هو انتقام منّا ومن لغتنا الذكوريّة؟ لا أعرف! لكنّي أرجو ألا يكون تكسير اللغة بأخطاء نحويّة وإملائيّة جزءًا من هذا الانتقام! والإرهاق نفسه لا يخلو من هجوم عنيف. الانتقال من الدفاع، على نحو ما كنا نراه في البدايات، إلى الهجوم ليست فقط بحدّة المواضيع المطروقة وصراحة المكاشفات والمحاسبات بل باللغة نفسها.

الذي تكتبه رجاء بكريّة وتكتب به فحسب، وإنما يعني الرغبة في تكريس هذا الصوت وتقوية الذاكرة. والذاكرة التي تخاطبها ر جاء بكريّة يجب أن تحمل ميزتين: سعة وقوّة. السعة تعني حجم التخزين والقوّة تعني ذاكرة محكمة تتمسّك بمحتواها ولا تفرّط بها بسرعة وسهولة. لكنّ هذا الامتداد يصل حدًّا من الثرثرة قد يُفقد الرجل مثلي تركيزه لكثرة دورانه. (ب) إرتفاع الصوت يعني الحدّة والجرأة. وهذا مردّه إلى عمق الحنجرة وصلابة أوتارها الصوتيّة. إرتفاع الصوت هو محاولة ذكيّة للتغطية على الأصوات الأخرى المنافسة والالتفاف عليها وكتمها. حين ترفع رجاء بكريّة صوتها في الرواية، باعتماد الحدّة والجرأة، فإنها تسعى إلى خنق صوت الذكر. (ت) عمق الصوت هو تفعيل لسلاح جديد لم يألفه الذكر. وهذا الجديد هو احتيال على أدوات الرجل العتيقة المكرّرة. هو صوت متمرّد على القاموس. هي لغة من قاموس شعوريّ تهويميّ. بهذه الأبعاد الثلاثة، الطول والارتفاع والعمق، تمتلك نشوة ظافر اللغة بها تصير حالة أنثوية خاصّة، ومن يملك اللغة يملك المعنى والرسالة.

الدائرة الثانية: الموديل الحركي

محطة التخطيط: الهدف والرغبة والقدرة

تبدو الراوية نشوة ظافر في الرواية مسكونة بالرجل. مادّتها الرجل ومشروعها الكتابيّ. الرجل يحتلّ قلمها ولسانها. تُجري معه حسابًا عسيرًا (30-31). خبرت الراوية تجارب عديدة مع الرجل في رام الله وعمّان ولندن وغيرها. والرجل هو الذي يعزّز أنوثتها، يمنحها الأنوثة في كلّ ما يفعل أو يقول حتى في قسوته معها (115). وحين ذهب الرجل بقيت الأنوثة. إذا كانت المرأة ما زالت تشعر بأنوثتها بفضل التجارب التي انتهت مع الرجل فهي أقوى منه. وهذا النوع من الشعور الغريب بقوّة الكبرياء لا تشعر به إلا امرأة. في هذه الرواية تؤكّد نشوة ظافر رغبتها في تحقيق أنوثتها وقدرتها على ذلك غير قابلة للنقاش. وهي في هذه الرواية إذًا تسعى لضمان أنوثتها في مرحلة ما بعد الرجل (67). ولعلّ موتيف

السفر في الرواية يؤكّد ذلك بوضوح. السفر إلى حيث يقيم الرجل تسافر إليه للبحث عن أنوثتها فيه وبه ومن خلالها. وهي حين تسعى لضمان أنوثتها تتجاوز الرجل لتركز على الحبّ نفسه، لا على المحبوب، من باب حبّ الحبّ وحبّ طقوسه. نشوة تحتفل بحبّ غسّان أكثر من احتفالها به. الرجل هو الذي عرفّها على الحبّ فصارت مغرمة بطقوسه وعاداته ومستلزماته. صارت مغرمة بالفكرة، فكرة الحبّ، أكثر من ممارساتها. وعندما تحبّ المرأة فكرة ما بحقّ تصير هذه الفكرة جزءًا عضويّا من معتقداتها (33). الحبّ عندها شعور لا يموت حتى وإن مات المحبوب نفسه. والاغتراب وإن طال لا يقتل أكثر من هوامش العشق (113).

محطّة التنفيذ: إستراتيجية الفعل

أول آليّات الفعل والسعي في هذه الرواية هو السفر والبحث عن الرجل والأنوثة. وتبدو هذه الآليّة موفّقة تمامًا للوصول إلى الرجل حيث كان. على العموم موتيف السفر في الفكر النسويّ يعني التحلّل من حرمة المكان وقدسيّة المطبخ والبيت. وهو يتقاطب بقوّة مع فكرة السجن في القفص الذهبيّ. السفر يعنى الحركة مقابل الثبات في المكان والاستقرار. وهذه مثلما يبدو إستراتيجية ناجحة. نشوة ظافر لم تنهمك ولو لمرّة واحدة في الطبخ. والمطبخ غير موجود أصلا في البيوت التي تبيت فيها وتقيم. البيت في الرواية يكاد ينحصر في غرفة النوم والسرير. وهكذا يصير السرير بديلًا عن الفرن. تنقّلت نشوة بين عكا وحيفا ويافا ورام الله وعمّان ولندن وباريس. وكلّ هذه الأماكن قد تجمّلت وتجلّلت بطعم الحبّ، وليس بطعم الطبيخ. نحن نمنح الأمكنة معانيها (110-118). البيت يحوّل المرأة إلى مقلاة الرجل التي يأكل منها طعامه وجرّته التي يشرب منها ماءه (122). السفر في هذه الرواية إذًا هو أول أدوات البحث عن الأنوثة التي لا تبدأ إلا بالحبّ مع الرجل.

الدائرة الثالثة: محطة التحقيق

البطولة المجزوءة - بعض الحبّ وبعض الرجل

نشوة ظافر تحبّ حبّا حقيقيًا روحيًا وجسديًا على حدّ سواء، ليس أفلاطونيّا ولا وجدانيّا فحسب بل يظهر فيه الجسد، جسد الذكر والأنثى، موزّعًا ممدودًا على امتداد الرواية كلّها (198-199). الحبّ في الرواية هو حبّ أنثى تمنح بمشيئتها من تحبّ كلّ شيء لا يستطيع الرجل إدراكه (123). ولعلّ في اسمها (نشوة) ما يؤكّد على احتفائها الواضح بالجسد الذي ينتشي بالمفهوم الحسّي والشعوري على حدّ سواء. استعانت الكاتبة بما قدّمه جاك لاكان في حديثه عن معنى التحديق (Gaze) فوضعت جسدها الأنثويّ محلّ رؤية وتحديق يكرّس وجودها. وهي بذلك تشكّل ندًا للتحجّب ومفهوم "السترة"، ستر الجسد، وندًا لفكر يجعل من الصوت عورة. والصوت من مصاحبات الجسد يصدر عن أوتاره وحنجرته. وطقوس الجسد تشمل الرغبة المحمومة والالتحام والشبق فوق السرير مثلما تشمل اللباس والعري والزيوت والطلاء والألوان التحريضيّة (222).

السؤال الذ ينطرح بطبيعة الحال في هذه المرحلة هو: كيف يجتمع الفشل مع النجاح إذا كانت البطولة المجزوءة أو الجزئية تقوم أصلا على حالة بينيّة بين النجاح والفشل؟ أو بصياغة أخرى، كيف يجتمع ضعفها مع قوّتها في هذه الرواية؟ الحقيقة أنّ نشوة ظافر لا تبدو نموذجًا لامرأة نسويّة فتّاكة بمخالب فولاذيّة مثلما نجد في كثير من الأدب النسوي الهجومي والمتطرّف. تبدو نشوة ظافر على شكل مسحوق امرأة مركّبة من مجموع شظاياها المتناقضة "ونزعاتها المتقاتلة" مثلما تشهد على نفسها بنفسها (101، 119-120). هي امرأة متشظّية بين كبريائها وحبّها الذي لم يبق منه إلا عاداته وطقوسه. وهذا التجميع أو التركيب بين المتناقضات هو ما يشكّل هويّتها الكليّة في المحصّلة الأخيرة. كما لو كانت هويّة امرأة قويّة بهزيمتها. وهذا تناقض لا يُقال إلا عند الحديث عن المرأة. وهزيمتها أمام سطوة الرجل تمنحها من القوّة ما يكفي حتى تحاسبه حسابًا عسيرًا بصوتها ولغتها الخاصّة. هذه هي رسالة المرأة في الرواية. هذا التوتّر في العلاقات التي تجمع المرأة بالرجل لم ينقلها إلى المرحلة التالية إلى إعلان حرب شاملة كليّة مدمّرة. لم تخصِه الكاتبة في نهاية

الرواية ولم تعطّل ذكورته. لم تقتله وإن فكّت الارتباط به. على العكس تمامًا هذه الذكورة هي التي منحت الراوية أنوثتها والشعور بأنوثتها على امتداد الرواية كلّها، وهي نفسها التي توجّت هذه الأنوثة بفكرة الأمومة المحتملة في نهاية الرواية. رجاء بكريّة مشغولة بمعاني البناء والتعزيز والترميم لا الهدم والتقويض والخراب. وهذا بالضبط هو ما منعها من السقوط في براثن النسويّة اليائسة العصبيّة الراديكاليّة التي ترفض المصالحة مع الرجل.

رجاء بكرية لا تسعى لمحاربة الذكورة في ذاتها، أي في صيغتها البيولوجيّة، بل في صيغتها الفحوليّة المكتسبة، في صيغتها الداعشيّة الاستعمارية الدمويّة. رجاء بكريّة لا تتنازل عن حقّها في الرجولة والذكورة، لكنها لا تقبل الفحولة. والفحولة هي الممارسة القهريّة للذكورة. لكنّ الجسد وحده لا يمكنه أن يحبّ. الحبّ بالروح أولا ثمّ يأتي الجسد ليطالب بالترجمة. وهكذا لم يستطع لقاؤها الجسديّ بكاظم العراقيّ أن يمحو آثار الحبّ الحقيقيّ وعاداته وطقوسه مع غسّان الفلسطينيّ. تكتب نشوة لكاظم: "ليس حبًّا ما أشعر به، ولكنّ هذا الودّ الجميل الذي نبحث عنه كلما ضاقت بنا الوجوه والمدن وبحثنا عن أحد يمتصّ أفراحنا وخيباتنا معًا" (173). حتى بالمعنى السياسي، الذي يبدو من ملحقات الرسالة النسوية في الرواية، تتنازع نشوة ظافر قوّتان: قوّة الفقد وقوّة النهوض ومواصلة الطريق. نشوة الفلسطينيّة لا تستطيع أن تحبّ إلا فلسطينيًا. كاظم العراقيّ هو الوجه العربيّ الذي يلجأ إليه الفلسطينيّ حين لا تسعفه فلسطينيّته وتضيق عن نصرته (152–153). إذا كان رجلها الفلسطينيّ سجينًا كوطنه تمامًا، فإنّ كاظمًا العراقيّ لا يستطيع أن "يعوّضها" عنه، مثلما لا تستطيع لندن الضبابيّة الباردة أن "تعوّضها" عن عكّا. كاظم العراقيّ لاجئ هارب من وطنه وغسّان الفلسطينيّ سجين في وطنه وبسبب وطنه. وهكذا في المحصّلة الأخيرة، فقدت نشوة ظافر غسّان الذكر والرجل من جهة أولى ومن جهة ثانية احتفظت بثمرة لقائهما بشيء منه يذكّرها به ويمدّها بالقوّة والأمل لمواصلة الطريق.

في هذه الرواية الرسالة، كمنجز كتابي مجسّد، هي جزء من الدواء. التحرّر من حالة المحو، من حالة التعلّق الكلّيّ بالرجل المفقود. وهذه الرسالة ليست من النوع الرومانسيّ الساذج الحالم وإنما هي نوع من المكاشفات والمحاسبات الحادّة الصريحة. هي تكتب الرجل لا تكتب عنه (123). هي تلبية لنداء هيلين سيكسو "اكتبي نفسك" في مقالتها الشهيرة "ضحكة الميدوزا" التي صارت وثيقة الاستقلال في الفكر النسويّ. في الكتابة تفكّك الكاتبة تعلّقها بالرجل لتتعالق مع رسالتها، مع لغتها وصوتها. حين توثّق الراوية بالكتابة ذكريات حبّها مع غسّان فهي تسعى للتعويض عنه، لامتلاك ماضيه معها عبر اللغة. وحين تملك الذاكرة الموثّقة كأنها تستعيد بقايا الرجل الذي أحبّته وما زالت. الحبّ في هذه الرواية ليس ساذجًا بقدر ما هو محاولة لنقله إلى مستوى آخر من الإدراك، من الأرضيّ الملموس إلى الروح. ولا يمكنها أن تتغلّب على الرجل السجين إلا بعد امتلاكه باللغة. تنتهي الرواية بفصل مع غسّان وليس مع كاظم. غسّان هو المحطّة الأخيرة وإن لم يكن غسّان "الكبير" خيارًا مضمونًا فليكن هناك بديل عنه، فليكن غسّان "الصغير" هو البديل إن جاز التعبير وإن لم يجز. وكأنها تنقم من الكبير بالصغير. وهذا لن يكون إلا في عكّا. عكّا هي المعادل السياسيّ الوطنيّ لغسّان. لا هي تكتمل بغيره ولا هو بدونها. ولعلّ هذا ما جعلها تحفر اسم عكّا كآخر "ملجأ للذاكرة من السلب، وللحبّ من الفقد" (303). رجاء بكريّة حفرت بالتالي اسم غسّان في رحمها موصولًا بعكّا، وهي "آخر ملجأ للذاكرة من السلب، وللحبّ من الفقد" (303).

على أبواب الحقيقة والبطولة المنقوصة

في رواية نجمة النمر الأبيض لمحمّد هيبي

دائرة التشخيص: ثلاثة مستويات

الشخصيّة المركزية في الرواية، هي بصفة أو بأخرى، جمعية. وهي تتشكّل من محمد الأعفم وسلوى الأعفم. ذكر وأنثى. محمد الأعفم عازب في الستينيات من عمره وهو لذلك مشروع

ضعف وعجز، أما هي فشابة، تبلغ من العمر نصف ما هو يبلغ، تفاجئ محمد الأعفم بجرأتها وجموحها.

ولعلّ هذا التشخيص المؤسّس على ثلاثة مستويات من التقسيم (الجندر: من ذكر وأنثى، العمر: من كهل وشابة، القدرة: من مشروع ضعف ومشروع جموح) هو من ضرورات الغاية التي تسعى الشخصية الجمعية إلى تحقيقها مثلما سنبيّن لاحقًا. نكتفي في هذه الدائرة بتحديد هوية الشخصية المركزية والتعريف بها في خطوط عريضة. نذكّر فقط بأنّ هذه الشخصية المركزية استجابت لكلّ المعايير والضوابط التي حدّدناها لتحديد هويّة الشخصية المركزية وهي: المعيار الكمّي التراكمي ما يعني حضور محمد وسلوى الأعفمين على امتداد النصّ كله، وإن كان محمد الأعفم قد سبق سلوى في حضوره فذلك لأنه أصلا يعود إلى مرحلة الطفولة. أما سلوى فتظهر متأخّرة قليلا لكي تكون امتدادًا لمحمد الأعفم. أما معيار التأثّر والتأثير فواضح تمامًا في تشابك العلاقة وتطوّرها بين محمد وسلوى الأعفمين إلى حدّ يظهران عنده كشخصية واحدة ملتحمة لا تكونان على انفصال في نهاية الرواية. حتى أنّ الصوت صار واحدًا ينطلق من حنجرة واحدة في المقطع الختامي للرواية. أما المعيار القرائي فهو في المحصّلة الأخيرة نتاج المعايير السابقة. ما يعني أنّ احتفال القارئ واحتفاءه وانفعاله بالشخصيّة، التي يجعلها الكاتب مركزية، مردود بالضرورة إلى كونها تراكمية امتدادية في حضورها وفاعلة في قوّة تأثيرها على مجريات الأحداث وتأثّرها بها.

دائرة السعي: العودة ثلاثة أشكال

محمد وسلوى الأعفم في الأصل من قرية المنارة (ميعار) المهجّر أهلها. يحلمان بالمنارة والعودة إليها. والمنارة قد خرّبتها إسرائيل وهجّرت أهلها. والعودة في هذه الرواية على ثلاثة أشكال:

(1) العودة الحقيقية والكاملة التي لا تكون إلا باستعادة المنارة وعودة أهلها المهجّرين للسكن بها وإحيائها من جديد كما كانت قبل التهجير والتخريب. وهذا بالضبط أقصى ما تطمح إليه الشخصيّتان المركزيّتان محمد وسلوى الأعفمان.

(2) العودة المؤقّتة. وهذا النمط من العودات يحصل في الرواية. ويبدو أنّ محمد الأعفم يحرص باستمرار على زيارة المنارة من حين إلى آخر منذ كان صبيًا أو طفلا. ولعلّ أول عودة له إلى المنارة كانت برفقة حمدة حين كان طفلا. وغاية هذا النمط من العودة هي التأكيد على الحضور المادي الجغرافي للمنارة في القلب والوعي، من باب "القريب من العين قريبٌ من القلب". إذا كان الحديث عن "عودات" مؤقّتة إلى المنارة، وليس عن عودة واحدة، فهذا يعني الرغبة في التذكير، تذكير الشخصيّتين المركزيّتين بوجود المنارة جغرافيًا وحضورها المادّي.

(3) العودة بالوعي عبر الحلم. وهذا النمط حاضر بقوّة أيضًا على امتداد الرواية كلها. حتى أنه يشكّل المقطع الختامي في الرواية. وهو مثلما يبدو يشكّل بديلا مؤقّتًا أو مرحليًا فقط لتحقيق النمط الأول من العودة.

وهكذا يظهر أنّ النمط الثاني والثالث من العودة، أي تأكيد حضورها الجغرافي المادّي (في الحواسّ) وتأكيد حضورها في الحلم (في الوعي والذاكرة)، هما الطريق المستقيم والمؤكّد الموصل إلى النمط الأول من العودة (إحياء المنارة بعودة أهلها المهجّرين). ولعلّ أول ما تحتاجه العودة، كغاية قصوى تطمح الشخصية المركزية إلى تحقيقها في النصّ، هو هذا الجمع بين الشخصيتين محمد وسلوى لتشكّلا شخصية جمعية أو كلًا واحدًا لا يكونان على انفصال.

الجميل في هذه الرواية أنّ البقاء في هذه المنطقة الوسطى بين الحقيقة والحلم يستدعي ممارسات أرضيّة عمليّة وإلا سيكون محمّد الأعفم حالة مَرَضيّة، شخصيّة مهوّسة موهومة مقطوعة غير موصولة. وإن كان الأعفم كذلك كيف نفسّر كلّ ما فعله إذن من فعل معقول ومنطقيّ على امتداد الرواية كلّها؟! وحتى لا يكون محمد الأعفم حالة مَرَضيّة أجاء الكاتب

سلوى الأعفم إلى عمق النصّ لتحقّق توازنه وتجسّد صفاء ذهنه وعمق وعيه. أجاءها لتشكّل المعادل الموضوعيّ للمنارة، المعادل الجسديّ والروحيّ على حدّ سواء. سلوى الأعفم هي "امرأة المنارة" كما يسمّيها وهي في أصلها من المنارة أيضًا كمحمّد الأعفم نفسه. هي الحقيقة الثانية المؤجّلة المؤقّتة المستبدلة التعويضيّة، هي المنارة المنتظرة التي يمارس محمّد الأعفم وجوده الجسديّ والروحيّ والإدراكيّ من خلالها. ولذلك كان اسمها سلوى تُذهب الغمّ والهمّ وتنسيه. وهي مثله تمامًا ترى فيه منارتها المؤجّلة. هكذا تتأسّس العلاقة بين الأعفمين، محمّد وسلوى، على رغبة متبادلة في ممارسة طقوس الخروج من الحلم إلى الحقيقة وبالعكس (329-354). هذه الممارسات الجامحة المشبعة بالرغبة في الدخول والخروج من الحلم والحقيقة حوّلت الشخصيّتين إلى حالة واحدة، كيان موحّد في فصل الحلم (355-365) الفصل الختاميّ من الرواية. ولم يكن "الحلم"، هو خاتمة الفصول في الرواية، صدفة بطبيعة الحال فيه يتوحّد الأعفمان في وحدة صوفيّة غريبة. هذا التوحّد الصوفيّ في نهاية الرواية هو توحّد متخيّل محلوم به، توحّد رمزيّ. وفعل الترميز في هذا مردود إلى وعي الشخصيّتين، محمّد وسلوى كليهما، بلعبة الحقيقة والحلم وممارستهما لها بصراحة مكشوفة. إذا كانت كلّ شخصيّة من الأعفمين تتقن أصول اللعب و"تستغلّ" الشريك الآخر لتحقيق الذات فلا بأس فالذات واحدة والغاية واحدة.

تنهض **إستراتيجية** السعي إلى الغاية القصوى على فلسفة المفكّر الجزائريّ مالك بن نبي وهي ما يُعرف في الدراسات الغربيّة بالقابليّة للاستعمار (Colonizability)، أي التأكيد على دور المستعمَر (Colonized) في كلّ حالة استعماريّة، بعكس ما يفعله إدوارد سعيد في تركيزه على دور المستعمِر (Colonizer). ويلخّصه مالك بن نبي نفسه في قوله المشهور: أخرجوا المستعمرَ من عقولكم يخرجْ من أرضكم. وهذه الإستراتيجيّة فرضت على الكاتب آليّة السعي وهي النقاش الحادّ مع أعداء هذا النهج وهم ثلاثة، لكلّ منها نصيب في الرواية:

(1) الذهنيّة الإسرائيليّة الصهيونيّة وما أفرزته من سياسات وممارسات استعمارية حوّلت حقيقة المنارة إلى حلم. إسرائيل وسياستها التدميريّة التي حوّلت المنارة إلى "رجمة".

أما إسرائيل فيحاسبها بأثر رجعيّ عبر جملة من النقاشات السياسيّة مع ممثّليها غير الرسميّين.

(2) حكّام العرب من أبناء جلدتنا في بلاد العرب "الشقيقة". وهم مثلما يظهر في الرواية أحرص على مصالح الصهيونيّة من الصهيونيّة نفسها. السياسة العربيّة التي كرّست ما بدأته إسرائيل وعمّقته وحوّلته إلى تجارة بائرة. وحتى يحاسبهم الكاتب على تخاذلهم وهوانهم وضعفهم المهين كان لا بدّ أن يرسل والدة محمّد الأعفم إلى بعض هذي البلاد لتضرب عصفورين بحجر واحد: لتحجّ وتلتقي أهلها المشرّدين في مخيّمات اللاجئين في سوريّا ولبنان. وهنا في هذه الفصول، فصول التصادم الفعليّ في الرواية مع دول العرب، يستغلّ الكاتب فكرة الحجّ ليشنّ هجوما قويًّا مقنعًا على هذه الدول الشقيقة، الدول الشقيّة الشاقّة. قال محمد الماغوط مرّة في إحدى المقابلات معه: كلّ طبخة سياسية في المنطقة تعدّها أمريكا وروسيا توقد النار تحتها وأوروبا تبرّدها وتقدّمها لإسرائيل لتهنأ بأكلها ولا يبقى للعرب إلا غسل الصحون.. لم ترَ والدة الأعفم أحدًا ممّن بقي من أهلها بسبب انشغال الأنظمة في غسل الصحون! هذا في زمن قبل أن تقطّع أيديهم وأرجلهم من خلاف وقبل أن تذهب بقيّة من ماء الوجه كانوا يحفظونها.

(3) تخاذل رجال الدين. الدين الذي يتلهّى به بعضهم وبه يتغافل عن عظام الأمور. ومن هنا نشهد في مواضع كثيرة من الرواية نقاشات فكرية مطوّلة مع ممثلي الدين الذين يُبقون الدين في أماكن خاصّة ويقصرونه على بعض الفرائض والواجبات.

هذه الأشكال الثلاثة هي المعيقات التي تحاربها الشخصية المركزية، هي آليّات التعطيل التي تعترض طريق الشخصية المركزية وتمنعها من الوصول إلى غايتها القصوى. بخلاف رواية فاطمة التي تُقدّم فاطمة الإنسان على الأرض والتي تجعل الأرض جزءًا من فاطمة، يأتي محمّد هيبي ليقلب المعادلة فيجعل سلوى الأعفم جزءًا من المنارة من ترابها وهوائها وسمائها. لشدّة تشبّثه بالحقيقة راح محمّد الأعفم يبحث عنها في الحقيقة، وليس في المتخيّل، في التاريخ وحكاياته الطريفة النافذة كقصّة عمّه أو قصّة الحمار. وكلّها مسحوبة

من التاريخ الشخصيّ الخاصّ حتى تكاد ملامح السيرة الذاتيّة تطغى على هيكلة الأحداث وتشكيلها في كثير من تفاصيل الشخصيّات والزمان والمكان. ولعلّ هذا ما منح الرواية كثيرًا من الصدق. إنّ هيكلة الرواية بجملة من أدوات التعالق والتمازج، ما جعلها رواية شبكيّة محكمة، لم ينحصر في اللجوء إلى التاريخ الخاصّ ومزجه في الحاضر بل تعدّاه إلى التشكيل المكانيّ في الرواية. ولهذا جاء السفر والرحيل بين الأمكنة المختلفة، كالجليل والناصرة والضفة الغربية ولبنان والأردن والسعودية وسوريا، ليضيف بعدًا شموليًّا للرواية وطرحها الفكريّ. علاوة على التنقّل بين الخاصّ والعامّ، بين المنارة الصغرى المنارة الخاصّة ميعار، البلد الذي هجّر منه الأعفم وهيبي من قبله، والمنارة الكبرى فلسطين كلّها. والغلاف بتصميمه الذكيّ يؤكّد هذا الجمع بين المنارتين. تُضاف إلى كلّ هذا الرحيل والسفر بين الأمكنة على أنواعها تنقّلات من أنواع أخرى، تنقّلات بين الأنا والآخر اليهوديّ والإسرائيليّ، وتحرّكات مستمرّة بين الوعي والخارج. ونشهد إلى جانب ذلك كلّه حركة يقظة من الرحيل بين الضمائر، الغائب والمخاطب والمتكلّم. ولعلّ هذا الرحيل بين الضمائر يجسّد تفاعل الكاتب نفسه مع حركة الأحداث في النصّ وابتعاده قدر ما يستطيع عن حالة التوصيف المحايد. الرواية ليست حالة توصيفيّة في منحاها العامّ بل هي في أساسها دراميّة وإن كانت تستعين بالتاريخ. على العموم، في التوصيف محاولة للنأي بالنفس عن موضوع الوصف وفي الدراما جنوح نحو التورّط والتوريط. محمد هيبي ليس محايدًا. محمّد هيبي منتمٍ متورّط بمادّة الرواية إلى حدّ بعيد. وهو لا يستغلّ التاريخ للتوصيف بل لتأكيد انتمائه وتورّطه في هذا التاريخ. وهذا جزء من سياسة التشبيك التي ينتهجها هيبي في حبكة الرواية. ولعلّ العلاقة البابوشكيّة بين أركان الرواية وبين الكاتب نفسه، بين سلطة الكاتب وسلطة النصّ المكتوب، هي من أبرز الأدوات لتأكيد فكرة الانتماء. وتأكيد الانتماء لا ينحصر في أدوات التداخل البابوشكيّ بل يظهر بوضوح في اللغة الغنيّة الحيّة التي يكثر هيبي من توظيفها، اللغة التي تتقافز بروحها المتوثّبة المسحوبة من قرارة النفس وعمق مشاعرها. لغة شعرية على مستوى الألفاظ والجمل والتراكيب، مليئة بالأسئلة والتكرار ما يُؤكّد ركونها إلى شعور يضجّ بالحياة والحركة والوجع والألم والضياع.

وفي الأخير: "ريثما تشرق في ربوعها شمسُ يومٍ جديد"

نتيجة هذا السعي: ما حققه الكاتب في الرواية هو تثبيت المنارة جغرافيًا أمام العين وتثبيتها في الوعي، ما يعني تثبيتها في القلب والعقل، ما يعني أن الكاتب قد وضّح الطريق، حدّدها ورسم معالمها أما الشخصية المركزية فما بقي أمامها غير السير في الطريق. ما حقّقته الشخصية المركزية بلغة الأرقام هو نمطان من أنماط العودة الثلاثة التي حددناها في الدائرة الأولى. وفي هذا التحقيق تحقيق لمقولة مالك بن نبي من خلال وعد تقطعه الشخصيّتان المركزيّتان أمامنا بتثبيت المنارة في الوعي والعقل كخطوة قبليّة لتثبيتها على الأرض "ريثما تشرق في ربوعها شمسُ يومٍ جديد". ما يعني في المحصّلة الأخيرة أنّ اللقاء الحقيقي والدائم بميعار ما زال على بعد خطوات. وهذا اللقاء لا بدّ أن تسبقه مرحلة من التكريس في الذاكرة والوعي كشرط قبلي للوصول إلى ميعار الحقيقية.

تسير الحركة الداخليّة للرواية بشكل دائريّ من الحقيقة إلى الحلم وينعكس. كانت المنارة حقيقة فصارت حلمًا. وهذا التحوّل من الحقيقة إلى الحلم هو نفسه محرّك الأحداث للعودة إلى الحقيقة المفقودة. والأمر لا يخلو من مفارقة مرّة. لكنّ الحقيقة، في الحقيقة، قد لا تكون مفقودة تمامًا بل هي مؤجّلة. لذلك لم تتحقّق العودة إلى المنارة الحقيقيّة في نهاية الرواية، على النحو الذي يرضاه محمّد الأعفم نفسه، وظلّت مؤجّلة حتى اختتمت الرواية بالحلم. والتأجيل يضمر شعورًا بالأمل، ما يعني بالتالي أنّ التشبّث بالحلم هو حاجة فطريّة طبيعيّة فوق سلطة المشيئة الذاتيّة. التشبّث بالحلم هو محطّة قد توصل إلى الحقيقة في مرحلة متأخّرة لأنّ الحلم الذي يحلمه محمد الأعفم هو حلم يقظة، محسوب يكرّسه الوعي. وحلم اليقظة يقع في المنطقة الوسطى بين الواقع والمتوقّع. هكذا بالضبط "يعيش" محمّد الأعفم في الرواية على الحدود بين الحلم والحقيقتين، الحقيقة الأولى حقيقة المنارة التي صارت أثرًا بعد عين والحقيقة الثانية المؤجّلة المؤقّتة المستبدلة التعويضيّة على نحو ما سنراه لاحقًا.

ويظلّ السؤال الأعمق: هل يؤمن محمّد الأعفم ومحمّد هيبي من ورائه بالعودة إلى المنارة الحقيقيّة أم هو يكتفي بالسعي دون أن يشغله سؤال الوصول في هذه المرحلة؟ يبدو لي أنّ المحمدين مشغولان بضرورة السعي عبر العودات المرحلية المؤقتة وعبر العودة بالحلم

كشرط قبلي للوصول إلى المنارة الحقيقية نفسها. وعلى نحو ما نجده في قصّة زعبلاوي لنجيب محفوظ يبدو البحث في ذاته هو نسغ الحياة. والبحث لا يستمرّ إلّا إذا كان هناك أمل. والأمل يسطع في نور المنارة ونور النمر الأبيض. إنّ "ظهور" زعبلاوي في نهاية القصة في داخل الحلم بصفة أو بأخرى هو الأمل الذي يمدّ الراوي بضرورة البحث. لم يجد الراوي زعبلاوي، بمعنى لم يحظ به لكنه تيقّن من وجوده وثبّته في وعيه. وهذا البعد الصوفيّ نجده نفسه في رواية **نجمة النمر الأبيض** رغم الفوارق الكبرى بين النصّين. مثلما انتهت قصّة زعبلاوي بشكل من أشكال الحلم هكذا انتهت رواية محمّد هيبي بحلم "ريثما تشرق في ربوعها شمس يوم جديد" (365). لكنّ الحلم سيظلّ رومانسيًّا طفوليًّا ساذجًا إذا ظلّ محصورًا في محمّد الأعفم. والأعفم ليس طفلًا فهو في الستّينات من عمره مشروع ضعف وعجز كما يشهد على نفسه. والأحلام عند الشيخوخة أو عند مشارفها هي استرجاعيّة ورائيّة، تحكمها شحنات كبيرة من الحنين المقرون بالحسرة على ما فات ولن يعود. لذلك كان في حاجة إلى مشروع حماس وقوّة قادر على أن يحمل الحلم مقرونًا بالأمل مقطوعًا عن الحسرة. وسلوى هي هذا المشروع المطلوب. شابّة جامحة طافحة بالرغبة والأمل. هي الأنثى الأقدر وهي المبادرة تفاجئه دائما بجرأتها وجموحها. هذه هي الصفات التي يحتاجها الكاتب في سلوى كي يُسلّمها محمّد الأعفم الأمانة التي تسلّمها من أمّه وأبيه. وهي نجمة النمر الأبيض التي "تعني المرأة التي لا يُقاوم سحرها"، مثلما تظهر في رواية "جبل الروح" للكاتب الصينيّ غاو شينغجيان، كما يقول هيبي في هوامش روايته. وهنا بالضبط تدخل النموريّة في عنوان الرواية. فالنمر هو الحيوان البرّيّ الوحيد الذي لا يروّض ولا يغيّر هويّته النموريّة كما قال زكريّا تامر عن اختياره للنمر في قصّة النمور في اليوم العاشر. مثلما يستحيل ترويض النمر هكذا يستعصي ترويض محمّد وسلوى الأعفمين. لا يروّضهما طول الشعور بالهزيمة وامتداد العمر وامتهان الغضب. سيظلّ كلاهما يحلم بالمنارة ويحميها بوعيه من كلّ عين تفلق الحجر والشجر والبشر. كانت المرأة والمنارة كيانًا واحدًا دائمًا تعيشان في علاقة بدليّة مطابقة، تستبدل الواحدة الأخرى في كلّ شيء، حتى في علاقته الأولى بالمرأة، التقى محمّد الأعفم الصبيّ الغرّ بحمدة النافرة الساخنة بين بقايا المنارة. في هذا

الفصل الجميل المقنع "وهج الطريق إلى المنارة" كان اللقاء العذريّ الأوّل بحمدة في المنارة. وكأنهما لا يكونان على انفصال. وعلى العموم، كانت علاقة محمد الأعفم بالمرأة، مع حمدة وسلوى والمحاضِرة اليهوديّة وأمّه مظلّلة كلّها بهاجس المنارة. المرأة في الرواية تمنح القوّة وتحمل الحلم. ومن الذكاء أن تبدأ هذه العلاقة المنوّعة بلقاء حمدة في المنارة وهي في العشرين من عمرها في حين كان هو صبيًّا لم يبلغ بعد نصف ما بلغته هي من عمر. وتنتهي بعلاقة مقلوبة حين تجاوز الستّين من عمره وسلوى في الثلاثين. المرأة هي التي "عرّفته" على معنى اللقاء الحميميّ وكيف يكون فوق تراب المنارة التي صارت "رجمة". كأنها هي التي سلّمته أمانة المنارة وهي، بشخصيّة سلوى، التي تسلّمت منه هذه الأمانة. وهكذا حقّقت الشخصية المركزية بشقّيها جزءًا كبيرًا من الغاية العظمى التي حدّدتها لنفسها. لكنها لم تصل إليها كاملة، ما يجعل بطولتها منقوصة في الرواية على النحو الذي تقدّم بيانه. إذا كان الوصول إلى المنارة كغاية قصوى متعذّرًا في هذه المرحلة وفي هذه الظروف القاهرة، التي حاولت الشخصية المركزية مواجهتها، فلتحافظ عليها في قلبها وعقلها على الأقلّ.

بعد الكلام

نجمة النمر الأبيض، رواية الدكتور محمّد هيبي، هي رواية ذكيّة عن طقوس الحلم والحقيقة. وهذه من الإفرازات التحتيّة لفلسفة الفَقْد. أما الفاقد فهي الشخصيّة المركزية الجمعية، محمّد وسلوى الأعفمان. أما المفقود فهي المنارة، هي ميعار التي هدّمت وهجّر أهل الكاتب منها، وهي معادل صريح لفلسطين كلّها. أما علّة الفقد فهي الصهيونيّة العنصريّة الجشعة، تخاذل الحكّام العرب وتخاذل رجال الدين. والفَقْد، كلّ أشكال الفَقْد الحقيقيّ والمتوهّم، هو القوّة الدافعة لحركة الشخصيّات المركزيّة وسعيها في الرواية من بدايتها حتى نهايتها. والسعي ينضبط بضابطين: الغاية في ذاتها والطريق إليها. والغاية قد تنتهي على أحد ثلاثة وجوه: إمّا أن تتحقّق بالكلية وإمّا أن تتحقّق بالبعضية وإما أن تظلّ مفقودة. والطريق إليها إمّا أن تكون فعليّة وإمّا داخل الوعي. وفي البدء كان الوعي، وهو يشمل القلب والعقل بنفس القدر بالضبط. والوعي يسبق الفعل، أو هكذا يجب أن

يكون. قال من قال: السلاح قبل الكفاح. محمد هيبي يدفع الشخصية المركزية للكفاح والسعي بكلّ الوسائل المتاحة والممكنة في هذا الظرف العصيب. ويقول محمّد هيبي في روايته ما معناه ثبّتوا "المنارة" في عقولكم تثبتْ على أرضكم. وبين طرفي هذه المعادلة، بين التثبيت في العقول (والقلوب) والثبات على الأرض، يحاسب محمّد هيبي بحدّة ومرارة، كلّ المثبّطات المعيقات المعطلات، بكثير من الغضب وقليل من اللين. ولأنّ فيها كلّ هذا فهي رواية دراميّة حركيّة لا تخلو من ذكاء واضح تضبط إيقاعها فوضى الصعود والهبوط في الحركات والأقوال والمشاعر.

محور اللابطولة

الشخصيات المحروقة في انهيارات رقيقة لهشام نفّاع

الدائرة الأولى: تشخيص الشخصية المركزية

تحدّد الشخصيّة المركزيّة بضوابط كتابية وقرائية مثلما بيّنا. والشخصية المركزية في هذه الرواية جمعية وهي من فئتين: حسن من جهة أولى وجدّاد والست روحانيّات والدرّاجيّ من جهة ثانية.

1) قوّة الحضور الامتدادي من البداية إلى النهاية. كلّ الشخصيات تظلّ حاضرة في بؤرة النصّ من بدايته حتى نهايته.

2) استقلالها في ممارساتها الفردية على مستوى الحدث واجتماعها تحت مظلة الأفكار والعقائد. ما يعنى أنّ ممارساتها في الرواية تجمعها في المحصّلة الأخيرة في حقل فكري واحد مشترك.

3) توزيع الفصول على الشخصيات لا على الأحداث. هكذا تحصل كل شخصية على حصّتها وحقّها من السرد بالتساوي تقريبًا. وهكذا منحها الكاتب حقّ الصوت وتركها تتحدّث بنفسها عن نفسها بلغتها التي تتقنها أكثر من غيرها.

الدائرة الثانية: الموديل الحركي

محطة التخطيط: الهدف والرغبة والقدرة:

ليست الرواية عن السياسة حصرًا. الرواية عن "الشأن العام"، عن العقليّة والذهنيّة التي يجب أن تضبط أخلاقيّات المجتمع وممارساته وطقوسه. والسياسة هي جزء من هذا الشأن العام. لكنّ الطريف في الأمر أنّ الكاتب مدرك لهذه التهمة (ص 146). ولذلك حاول أن يضرب عصفورين بحجر واحد. من جهة أولى انتقى من الشخصيّات من لا يمارس نشاطًا سياسيًا محدّدًا ومباشرًا أو نشاطًا مجتمعيًا عامًا ليظهرها مشغولة بذواتها الخاصّة. ومن جهة ثانية، وحّدها بمقامات مشتركة، ما يجعل القارئ ينسبها في المحصلة النهائيّة إلى الأيديولوجيّة الفكريّة العامّة.

كلّ الشخصيّات في الرواية قلقة مأزومة. يأتيها القلق من كلّ جانب من التاريخ ومن اليوميّ ومن الآتي، من تحت ومن فوق وعن جوانبها. وهذا القلق مردود في أصله إلى رغبتها المحموعة في التشبّث ببقائها اليوميّ وهويّتها الفكرية. كلّ الشخصيّات تسعى بصفة أو بأخرى إلى الحياة والبقاء فيها. والبقاء يحتاج إلى صراع مستمرّ، والصراع يحتاج إلى أدوات أو آليّات. والآليّات تتنوّع.

محطّة التنفيذ: إستراتيجية الفعل

ومن الشخصيات حسن من يدافع عن كيانه ووجوده وهويته العقائدية بالرجوع إلى التاريخ وتمجيده. حسن وما يمثله من ارتداد إلى التاريخ والفئة الثانية وما تمثله من ركون

إلى الواقع الراهن. أما فئة حسن فتمثّل كلّ المحتمين بالتاريخ اللاجئين إليه الهاربين من سطوة اليومي، هذا الفكر الذي يبحث عن الجواب هناك في عمق التاريخ المندثر، أقصد كلّ من بقي في هذا التاريخ ولم يأخذ منه ما يعينه على حاضره، التاريخ الذي يكفيه شرّ القتال. أما الفئة الثانية فتمثّل عامّة الناس، العقليّة العامّة للمجتمع أو الذهنيّة الكليّة التي يتحرّك بها المجتمع في الرواية. عقليّة النمط الروتينيّ التقليديّ، ذهنيّة الأفقيّ المسالم الذي يبحث عن "السترة"، ولقمة العيش المستورة، عن أجوبة لهمومه أو قواعد وضوابط لكي ينضبط بها. ركنت الفئة الثانية إلى اليوميّ التحتيّ المستهلك (على الفاعلية والمفعولية). ولمّا اشتدّت وطأة هذا المستهلك لجأ بعضهم إلى الهذيانات والروحانيّات والغيبيّات. الروحانيّات هي ما كانت تلجأ إليه الستّ "روحانيّات" للترويح عن النفس المتعبة، أما الغيبيّات فهو ما كان يحتمي به السيّد حسن من غباء. وحسن، كمن يمثّل الفئة الأولى، يُشغل نفسه بتنقية التاريخ وتجميل الغائب ولا يُعنى بالحاضر لا من قريب ولا من بعيد. الشخصيات هاربة من الحقيقة والمواجهة وهي لذلك ترتدّ إلى الوراء وتحيد إلى الجوانب، ولا تنظر إلى الأمام.

وهكذا نجد أنّ كلّ شخصية تسعى بطريقتها في الرواية وفقًا لرغباتها وميولها وتوجّهها الفكري. فهناك مثلما أسلفنا من كان سعيه عبر العودة إلى التاريخ وهناك من كان سعيه عبر إيمانه بالغيبيّات وهناك من يسعى عبر ارتمائه في حضن اليومي المتهالك... وكلّ هذه الأنماط من السعي هي شكل من أشكال النهايات القبلية كما تسمّيها سوزان لوهافر، هي نُذُر استباقية تجعل النهاية متوقّعة.

المحطة الثالثة من الدائرة الثانية (Achieving)

هذه شخصيّات فاشلة اطمأنّت إلى حلول مشوّهة لم تزدها إلا فشلًا على فشل. هذه شخصيّات لا تستحقّ البطولة ولا جدّاد نفسه. لقد بلغت الشخصيات حدًا من القلق عماها عن الحقيقة وعن الدواء. وهي تعرف ذلك لكنها عاجزة عن تحديد مصدر هذا القلق اللعين الذي لا ينتهي. شخصيّات هذه الرواية لم تستطع أن تقطع المسافة الفاصلة بين تشخيص

الوجع ومصدره. فكيف تصف الدواء؟! لا بدّ إذًا أن تُحاكم هذه الشخصيّات إذا كانت تلجأ إلى اليوميّ التحتيّ المستهلك والهذيانات والروحانيّات والغيبيّات والتاريخ المندثر. ولا بدّ أن يكون الحكم عليها بحرق روايتها وكتم أصواتها وتحويلها إلى شخصيّات مكتومة مخرَسة (Muted Characters). ولذلك لا تنتهي الرواية نهاية سعيدة ترتضيها الشخصيّات أو كما قال الكاتب نفسه باللغة الإنجليزيّة ""There are no happy ends.

تريد الشخصيّات أن تتحرّك براحتها الخادعة ومعرفتها المشوّهة وتقديراتها الخاطئة وتحتمي بالهذيان (كما يفعل جدّاد) والروحانيّات الساذجة (مثلما تمارسها الست روحانيّات) واليوميّ الحيوانيّ المبتذل (على نحو ما يفعله الدرّاجي بالفطرة) والتاريخ (كما يتوهّمه حسن). هذه الشخصيّات تسعى بالمختصر، إلى الراحة في حضن ما تعرفه هذه الشخصيّات بالتراكم والتوارث والعادة. يحاول الكاتب في شطحات قليلة في الرواية، لكنها واضحة ومكثّفة، أن يرشد شخصيّاته الورقيّة إلى الجواب، إلى المخرج (104). في اللحظات الأخيرة من النصّ يؤكّد الكاتب أنّ ما حدث هو انتحار. وشخصيّات كهذه تنتحر بفعلها أو بغياب فعلها ولا تحتاج إلى أن تُعدم. تسعى الشخصيات للتمرّد على نفاع لأنه لا يريد أن يتركها تغرق في فشلها. ولذلك تسعى لمحاكمته بتهمة الحصار. وهو يحاصرها حتى لا تتعمّق مأساتها في الخطيئة.

الدائرة السيميائية: من الكتابة إلى الكاتب

لا يُعنى الكاتب أساسًا بتقديم أجوبة ولا حلول ولا مخارج، بل بطريقة الحلّ لا بالحلّ نفسه. وهناك فرق كبير بين الأمرين. لذلك نرى الراوي، الممثّل المؤقّت للكاتب، يصير كبقيّة الشخصيّات، يرتبك مثلهم، ويتحدّث بلغتهم، يشتم كأحسن ما تكون الشتيمة... وهكذا. الشخصيّات تتمرّد على الراوي وعلى الرواية، على صاحب الصوت والصدى. ولعلّ الحكم بحرق الرواية في نهاية المحاكمة، وليس حرق الكاتب نفسه، هو حرق النصّ، حرق الصوت والصدى. وموتيف الحرق مأنوس في الموروث الثقافي العربي على امتداد تاريخه، ومن أمثلته

سعيد بن جبير (665-714) وسفيان الثوري (716-777) والماوردي (974-1058) وأبو حيان التوحيدي (922-1023) وابن سينا (980-1037). أما الكاتب نفسه فلا يحترق ولا يموت ولا يستطيع القارئ أن يقتله كما يبالغ رولاند بارث في حديثه عن "موت المؤلّف". لا يحترق لأنه يمثّل اللغة، يُخلص لها وحدها ولا يتشبّث بالكلام. والكلام والحكي من مسؤوليّة الراوي. وهكذا كان ما قرأناه هو اللغة التي مُحيت روايتها أو حُرّقت. لا شكّ في أنّ الكاتب يملك من الجرأة ما يجعله قادرًا على التنازل عن روايته بصيغتها النهائية المنجزة وليس عن حقّه المبدئيّ في كتابتها أو إخراجها (والإخراج ألطف من الكتابة وأخفّ). لا يتنازل عن وجوده اللغويّ وممارساته الأنثروبولوجية للّغة بل عن صداها الصوتيّ حين يستقلّ عنها ويبتعد عن مصدره. حتى روايته التي أرهقته، وبسببها شتم الكتابة، ليس لها الحقّ في أن تصير نصًا مقدّسًا. الرواية هي الصوت المؤقّت الزائل. حتى أنّ لفظة "رواية" بظلالها القاموسيّة المعياريّة توحي بالحالة المؤقّتة العابرة الفرديّة الاجتهاديّة الخاصّة. وحرقها يعني أن نستبدلها بغيرها، برواية جديدة تسمح هي الأخرى بأن تُحرق. هكذا تتراكم الروايات المحروقة. ومن باب المفارقة غير المستهجنة أنّ اللغة لا تصير سلطة ديموقراطيّة متبدّلة إلا بحرق ممارساتنا الكلاميّة لها. هذه الممارسات المتراكمة المحترقة بفعل الاستهلاك ترسل من حين إلى آخر اقتراحًا إلى حضرة اللغة ومقامها السامي بإضافة لفظة جديدة منحوتة، أو غير منحوتة، أو تركيب غير مأنوس، أو قاعدة لغويّة غير مسبوقة... وهكذا إذًا تظلّ اللغة حيّة بفعل الكلام واحتراقه.

لعلّ العنوان **انهيارات رقيقة**، وليست خشنة،لا يخلو من تناقض منطقي يظهر في لغة النصّ. كقوله: "فماكسيموم.. ماذا يمكن أن يحدث؟"، "حالة انتصاب شديدة اللهجة"، "حنجرة تجعر بنعومة"، "فيافيها الغنّاء"، "يرتدي جسدَها العري"، "وعاد إلى كامل الرشد المشوب ببعض السكس". وهذا غيض من فيض. الكتابة فعل خلق وإبداع وصياغات جديدة. وهذا كلام كبير يقرّبها إلى حدود النصّيّة المقدّسة. تحويل الكتابة من فعل متحرّك إلى نصّ مضبوط هو ما لا يرتضيه هشام نفاع فيخضعه للمساءلة والمحاكمة. أهي، الكتابة، فعل أفقي مسطّح "من إلى"؟ هل هي نصّ سلطويّ صارم؟ أم هي عمليّة تفاعليّة ارتداديّة

متعدّدة الاتجاهات والأصوات؟ يبدو أنّ نفاع مشغول كثيرًا بتفكيك المسلّمات أو النصوص التي نحوّلها بالممارسة إلى تابوهات، ومن بينها الكتابة نفسها من حيث هي نصّ توصيفيّ إجرائيّ تقوم أساسًا على ذهنيّة "افعل ولا تفعل". لا تتطوّر اللغة إلا بحركة نشطة من "تحت" إلى "فوق". من الحكي أو الكلام (Parole) إلى اللغة (Langue) كما يقول دي سوسير. وهكذا لا تسير الكتابة من كاتب إلى شخصيّة يحرّكها ثمّ إلى قارئ يوصيه. لا. الكتابة تتحرّك من الشخصيّات، والقارئ جزء من هذه الشخصيّات، إلى الكاتب، إلى درجة أنّ هذه الحركة تجعل من الكاتب متأثّرًا بما يكتب لا مؤثّرًا فحسب.

الرواية مكتوبة بأسلوب الميتا. وهذا أسلوب قديم ومعروف (انظر حمد 2011). ما كتبه هشام نفاع عن واقعنا أكبر من الواقع نفسه. الواقع مكتوب، أي موجود قبل فعل الكتابة. ولعلّ هذا هو ما عناه الجاحظ حين "ألقى" المعاني على قارعة الطريق. ولأنه مكتوب بالوجود، أي بالممارسة، فهو يزول يتغيّر ويتبدّل. أما الكتابة فباقية شاهدة على هذا الزائل المحترق. وليست الكتابة في ذاتها فحسب بل الكتابة عن الكتابة أيضًا. لأنّ كتابة الكاتب نفسه عن كتابته تفضح الطريقة التي يفكّر بها هذا الكاتب وهو يكتب. توثيق الذاكرة الكاتبة أبقى حتى من الكتابة نفسها. ولعلّ هذا بالضبط ما عناه فيتجنشتاين بقوله: "قل لي كيف تفكّر أقل لك بماذا تفكر". **انهيارات رقيقة** قريبة جدًا من **فوضى الحواس** لمستغانمي. في الروايتين يلتحم الواقع بالمتخيّل. تلتقي الشخصيّات الحقيقيّة صاحبة اللغة، بالشخصيّات الورقيّة صاحبة الصدى. هذا الالتحام واللقاء يؤكّد تعالق الأدب بالمرجعيّة العامّة التي ينشأ فيها. ولأنّ الواقع مكتوب، كما قلت، فهو شبيه ب"سيناريو معدّ سلفًا"، الكاتب يخرجه. والمخرج يتعامل مع الموجودات، وهي سابقة له. المخرج يتشارك مع الشخصيّات، التي تمثّل الواقع بصفة أو بأخرى، في تشكيل الصيغة النهائيّة للعمل. يستشيرهم حول "أفضل" الطرق للقيام بوظيفتهم التي خُلقوا لأجلها. وهكذا بدت الميتا في المحصّلة الأخيرة محاولات التفافيّة لتعود وتمسك الأذن اليسرى باليد اليمنى (أو بالعكس). أساليب الميتا لا تعكس الواقع على النحو الذي يراه فيه الكاتب فحسب بل تعرض الطريقة التي يفكّر بها الكاتب تجاه هذا الواقع الذي يعكسه. لا يحافظ الكاتب هنا على أيّ مسافة

من المتخيّل كما هو الحال في الأساليب التقليديّة المعروفة. ومن هنا بالضبط، يمكن الحديث عن الانتقال من الكتابة إلى "الإخراج"، كما أشرنا.

نفاع في هذه الرواية الفلسفيّة الذكيّة العميقة يجعل النصّ فعلًا مجرّدًا من أيّ سطوة أو سلطة صارمة. وقد يتساءل أحدهم ألا يصل الكاتب بهذا "الجعل" إلى حدّ تنصيص الفعل؟ أي يعود بحركة دائريّة إلى نقطة البداية من الجهة الثانية؟ ومعنى تنصيص الفعل تفكيك الكتابة الأدبيّة التقليديّة وطقوسها الصارمة وتحويلها إلى نصّ منضبط مضبوط بأدوات تجريبيّة. وهذه مخاطرة يعيها الكاتب أو كما يقول نفاع حتى الفوضى لها ضوابط ومنطق.

إجمال

بطولة حييّة

منذ انتكاسة 1967 حتى نهاية القرن العشرين تقريبًا كانت جماليات النضال والمقاومة قد ضبطت الحركة الأدبية في الداخل ضبطًا انعكس بقوّة على مستويين: الثيمات والمواضيع والتوجّهات الفكرية من جهة، والأساليب والبنى والأشكال من جهة أخرى. كانت هذه المرحلة من تطوّر الأدب الفلسطيني موسومة بقدر كبير من النبر الصاخب والخطاب الغاضب. كانت تصيب الأدب في هذه المرحلة جملة مترادفة لاهثة من الارتجاجات العصبيّة مع كلّ مناسبة مأساويّة أو ضاغطة في هذه الفترة وما أكثرها!

في العقود الثلاثة الأخيرة، بدأ هذا الأدب يميل إلى كثير من مظاهر الهدوء والتراخي، خصوصًا في بعض الكتابات الشابة التي صارت لا تدخل إلى السياسة إلا من الباب الخلفي أو من النافذة. بدأت العلاقات بين النصّ والواقع تختلف وتتنوّع وتتعقّد. وكأنّ المستجدّات السياسية لم تعد قادرة وحدها على تفعيل الجماليات المستهلكة. صارت الجمالية الجديدة، التي أسمّيها الحساسية الفردانية، حييّة التفافيّة تجاوزيّة مجازيّة لا تخلو من تأتأة. اختفى نبر التفجّع والدفق الشعوري المعدي والخطابية الكلاسيكية المعروفة في الشعر

الفلسطيني الحديث أو كادت. ما يعني أنّ التحرّر القومي والوطني لا بدّ أن يرافقه تحرّر من بعض المألوفات والمسلّمات بما في ذلك الأدبيّة. "الهروب" من ملامسة المستجدّات السياسيّة بالأدوات الجمالية العتيقة ألجأ بعض الكتّاب إلى التاريخ. وكأنّ للمستجدّات أثرًا ارتداديًا على الإبداع. أي كأنّ التاريخ أدلّ من الحاضر على الراهن. انظر رواية علاء حليحل **أورفوار عكا** (2014) ليحيلنا إلى الراهن بصفة أو بأخرى. والأمثلة كثيرة. وهناك ظاهرة أخرى للالتفاف على هذه المستجدّات وهي اللجوء إلى الخرافة الفلسفية على نحو ما نراه في رواية **هي أنا والخريف** لسلمان ناطور. ومن أشكال الالتفاف على الراهن المباشر يلجأ بعض الكتاب إلى التجريب في الأدوات مثلما فعل هشام نفاع مثلا في روايته الذكيّة **انهيارات رقيقة** (2012)، وهي حالة ثقافية فلسطينية مميّزة ونادرة. ونجد التفاتًا واضحًا إلى "الجوانب"، إلى الموضوعات التي قد تراها النخب السياسية والثقافية نشوزًا. هكذا بدأ الفكر النسوي مثلا يتغلغل إلى عمق الحالة الثقافية الفلسطينية بقوّة. انظر مثلا رواية **امرأة الرسالة** (2007) لرجاء بكرية. إن كنا نرى في المرأة معادلا للقضية فهذا جائز وإن كنا ننظر إلى هذا النمط من التفكير من ثقب فائض التأويل (Over Interpretation) فهذا جائز أيضًا. وهكذا نرى حالة هروب من هذه المستجدّات إما إلى الوراء وإما إلى الجوانب، وكلّ هذه الأشكال "الهاربة" من سطوة الراهن المرهق هي موقف واضح.

قالت بنت الشاطئ مرّة: "البطل في أيّامنا هو من يستطيع أن يقطع الشارع من شوارع القاهرة دون أن تدهسه سيّارة تسحقه سحقًا". وويل لنا إذا تردّت بطولتنا إلى هذا الحدّ من الابتذال. إذا كانت البطولة في الرواية العربية بصفة عامة قد تراجعت إلى حدود اليومي المرهق أيحقّ لنا في مثل هذه الحالة أن نصرّ على التمسّك بمفهوم البطولة؟! كتب فيصل درّاج مقالا عن رواية إدمون شحادة **الطريق إلى بير الزيت** (1988) يهاجم فيه بحدّة وهم البطولة الورقيّة في ظلّ انهزام الواقع. يبدأ إدمون شحادة في روايته هذه "بمفهوم البطل وينتهي إلى لاهوت البطولة، أي إلى أيديولوجيا تقليدية لا تأخذ بيد الضعيف إلا لتكسرها، ولا تمسك بخطّ التاريخ إلا لتعبث به، فتعظيم البطل تصغير للشعب وتمجيد البطولة الفردية إلغاء للتاريخ" (درّاج، 1993: 258). وهذا بالضبط ما سمّاه درّاج "أوهام

البطولة" لأنّ "صورة البطل نقيضة لصورة الشعب الذي ينتمي إليه" (259). إنّ الشرخ العميق الحاصل بين الواقع والرواية قد أفقد البطولة معناها ومصداقيّتها. وقد انتبه عبد الرحيم الشيخ إلى الفكرة التي عبّرت عنها بنت الشاطئ على مستوى العموم وفيصل درّاج على مستوى الخصوص ورآها تتجسّم أمام عينيه في المشهد الثقافي الفلسطيني بعد اتفاقية أوسلو بوضوح تامّ لا لبس فيه. وأخذ يشكو بشيء من التوجّع والغضب من الشعور بالهزيمة، وما آل إليه من "تفكيك البطل" أو "تفكيك فكرة البطولة" أو "إبطال البطولة". وكلّ هذه الميوعة في المواقف المتخاذلة مردّه، مثلما يقول عبد الرحيم الشيخ، إلى الحالة السياسية المرتبكة. "وهنا، يمكن استدعاء مقولتين تشكلان تناقضًا في هذا الخطاب الثقافي الفلسطيني المرتبك والموازي للخطاب السياسيّ: تتمثّل المقولة الأولى في الدعوة التي وجهها مثقّفون فلسطينيون، وعلى رأسهم محمود درويش وإدوارد سعيد، إلى الإسرائيليين، مثقفين وغير مثقفين، في 13 آذار / مارس 2002، في إعلان على صدر صحيفة "هآرتس" الإسرائيلية، فحواه : دعوة إلى وقف الأعمال العسكرية، من "الجانبين"، ورضى الفلسطينيين بالعيش في أقل من خُمس فلسطين التاريخية، رغم أنّ السيف لم ينتصر يومًا على العدالة، وإن طال أمد تحقّقها". كنت في مقدّمة المقال قد أشرت إلى جماليات الرواية الفلسطينية في المرحلة الثالثة وهي ما سمّيتها الحساسية "الفردانية". وهذه الدراسة في مسألة البطولة تكرّس هذه الحساسية وتقرّها بقوّة يمكن إجمالها في سبع نقاط مركزية على النحو التالي:

1) مركزة الأنا الفردية بدلا من المجموع أو إلى جواره في أحسن الحالات. لقد بدأت هذه الحساسية الأخيرة تميل إلى التركيز على الفرد بعد أن كانت سابقتها، الجمالية النضالية، تركّز على الكلّ على الحسّ الجماعي، على الوحدة في مواجهة خصم كبير يحتاج منا إلى توحيد القوى. لو نظرنا مثلا إلى رواية محمد نفاع **فاطمة** لوجدنا أنها تضع في مركزها شخصية فرد "فاطمة"، وهي شخصية استثنائية لا تنتمي إلى التيار الرسمي السائد في أهل القرية. وأظهرت الشخصية كفرد استثنائي، يغرّد خارج السرب، قوّة ومقدرة ورغبة في مواجهة المجموع. وهكذا أيضًا شخصية جميلة

وكهرمان في رواية **هي أنا والخريف** لسلمان ناطور في مواجهتهما لرواية المجموع الذكوري. ومحمد وسلوى الأعفم في رواية **نجمة النمر الأبيض** لمحمد هيبي. وإذا نظرنا إلى رواية **امرأة الرسالة** لرجاء بكرية لوجدنا أيضًا أنّ نشوة، الشخصية المركزية في الرواية تواجه العالم وحدها في مسارين غير متساويين: مسار الأنا الأنثى ومسار الأنا الفلسطينية. إنّ التركيز على القدرات الفردية في مواجهة العالم، بغضّ النظر عن هويّته، من أبرز ملامح الحساسية الفردانية في الرواية الفلسطينية الأخيرة.

2) توزّعت البطولة على مساحات فكرية جديدة ولم تعد حكرًا على المجال السياسي. لم لا تكون البطولة في قضايا ظلّت "جانبية" أو "ثانوية" في المشهد الأدبي المحلي حتى العقود الثلاثة الأخيرة. أتستطيع المرأة أو "الأنثى" أن تؤدّي شكلا من أشكال البطولة؟ نعم، فدخلت ثيمات جديدة بقوّة كثيمة الفكر النسوي. ضعف القول السياسي في معظم الروايات التي خضعت للبحث منح القارئ قدرة واضحة على التحرّر الجزئي من سطوة النص والخطاب الأيديولوجي الوعظي. اختفى النبر الانفعالي الحماسي في تشكيل صورة "البطل" على النحو الذي شهدناه في أدب السبعينات والثمانينات. ذاك البطل الذي كان لا بدّ أن ينتصر على الورق حتى وإن كان مهزومًا في الحقيقة. أصبح البطل في المرحلة الحالية واقعيًا ذكيًا ناضجًا، لا يضحك على نفسه ولا علينا ببطولات مزيّفة. حتى نموذج البطولة على النحو الذي نراه في روايتي سلمان ناطور ومحمد نفاع لم يكن ساذجًا ولا غارقًا في عاطفته.

ثمّة تغيير جوهري في علاقات الهامش والمركز فيما يتعلّق بهوية الشخصيات المركزية الفاعلة في النصّ الروائي. ما يعني إزاحة الذكر السياسي المناضل عن مركز الفعل في الرواية. وهذا التغيير البنيوي العيني يجرّ وراءه جملة من التغييرات على بنية النصّ الروائي الفلسطيني كله، ما يؤثّر بالتالي على توجّهاته الفكرية والأيديولوجية بصفة عامة. والأمر قد ينعكس، فالتغييرات الجوهرية في الفكر والأيديولوجيا، في هذه المرحلة من مراحل تطوّر الرواية الفلسطينية في الداخل، هي التي أدّت إلى هذه التغييرات في علاقات الهامش والمركز وعلى رأسها تهميش الذكورة ومركزة الأنوثة على النحو الذي

طرحته معظم الروايات التي خضعت للدرس. لعلّ التركيز على التوتّرات والتفاعلات الحاصلة والمحتملة بين المركز والهامش هو من أدقّ الأدوات الإجرائية لتعيين السمات البارزة للحساسية الفردانية الراهنة. ونعني بذلك متابعة التنقّلات المستمرّة من المركز إلى الهامش وينعكس. كان المركز الأدبي في المرحلة السابقة يرى في المجموع أسبق من الأنا الفرد وأهمّ. وقد ضبط هذا المركز الأنساق الإبداعية وتحكّم تبعًا لذلك بالأعراف القرائية. لكنّ هذا المركز لا يستطيع بأمر فوقي أن يثبّت ما أنجزه بجهد متراكم على امتداد عقود. إنّ المتغيّرات التاريخية المفصليّة التي بدأت بالظهور في مطلع التسعينات هي التي أثّرت في إعادة تعريف المركز والهامش برؤية مختلفة. فبدأت الحساسية الجديدة، في أعقاب ذلك، بالظهور والتشكّل الواضح. يحاول الهامش في هذه الحساسية إرهاق المركز واستنزاف طاقاته باستمرار. ولا بدّ من التذكير بأنّ الحديث هنا عن تنقّلات من الهامش إلى المركز وما تفرزه من حركة معاكسة بالضرورة. هذا ما أعنيه ب "مركزة الهامش"، أي توسيع مساحة المركز وسعة تخزينه وتعميق قدرته على احتواء الهامش، أو ما كان يعرّف على أنه هامش منذ سنوات قليلة. ومركزة الهامش على النحو الذي نحدّده يؤدّي بالضرورة إلى شكل من أشكال "تهميش المركز" لأنهما فعلان مضادّان.

3) تراجع في سطوة الاستقطاب الفكري وما يرافقه من تنويع وتمييع في أشكال البطولة. من أبرز أدوات الجمالية الفنية المغلقة قيام النصّ على تقاطب بين ما هو "أسود" وبين ما هو "أبيض"، أي بين طرفين يسهل على القارئ أن يحدّد موقفه منهما. وإن ضعفت قدرة القارئ على التلعثم والتأتأة كان النصّ قهريًا. ولا شكّ في أنّ ضعف التقاطب بصورته الكلاسيكية بين خير مطلق واضح ومحدّد وبين شرّ، هو مثال الشرّ كله، واضح ومحدّد يمنح القارئ مساحة إضافية للقراءة الإنتاجية الفاعلة. نجد في روايتي محمد نفاع **فاطمة** ورواية هشام نفاع **انهيارات رقيقة**، رغم التفاوت الكبير بينهما في المضمون والأسلوب، رؤية بانورامية مركّبة توزّع الخير والشرّ بلين كثيرين، وقد تجد أيضًا بعض الخير والشرّ في الشخصيّة الواحدة. وهكذا لا تجد في هاتين الروايتين

شخصيّة "شرّيرة" أو "سلبية" واحدة تعلّق عليها كلّ أسباب الفشل. حتى في رواية محمد هيبي **نجمة النمر الأبيض** نجد أنّ "الشرّ يتوزّع بين ثلاثة أقطاب: الصهيونية كحركة كولونيالية والرجعية العربية والفكر التكفيري. وهذه رؤية مركّبة وإن كانت واضحة.

4) ومن أبرز علامات دخول حالة البطولة الجزئية، ما يعني في المحصلة الأخيرة أن الكاتب لم يعد قادرًا على الحسم لا باتجاه البطولة ولا باتجاه اللابطولة. هذه الحالة الجزئية أو البينية هي شكل من أشكال التأتأة أو التردّد أو الاعتراف بحالة ثالثة لم يكن الأدب الفلسطيني يسمح بها من قبل في المرحلتين السابقتين. البطولة المتردّدة والناقصة هي نفي لمفهوم البطولة المطلقة العنترية والهلالية (نسبة إلى أبي زيد الهلالي) على نحو ما نراه بصفة خاصة في روايتي رجاء بكرية ومحمد هيبي.

5) وهذه التأتأة أو التردّد تعني احتكام الكاتب الفلسطيني لرؤية واقعية تقرّ بتعايش النجاح والفشل معًا. والرؤية الواقعية تعني تقديم الإنسان بصفته أولا وقبل كل شيء إنسانًا من لحم ودم، قبل أن يكون كيانًا سياسيًا مناضلا. بهذا يتحوّل هذا الإنسان أو ينتقل من أداء دور العامل (Actant) أو الوكيل (Agent) أو الدور (Function)، على نحو ما حدّدتها مدرسة الشكلية والبنيوية والسيميائية التقليدية. هذه الرؤية الواقعية أضعفت الرهبة من الحقيقة، من باب "ومن يخشى الحقيقة؟!" حالة اللابطولة هي خطوة إضافية باتجاه الابتعاد عن حالات البطولة "المتكلّفة" التي تسعى إلى بثّ روح النصر وإن كان موهومًا. ما يعني الحدّ من فرط التفاؤل الذي قد يكون مخادعًا في مرحلة أثبتت فيها الأقلية الفلسطينية قدرتها على التحمّل والجلد، بعد مرور سبعة عقود على النكبة رأت فيها ما يكفي من الملاحقات، تحصّنت واكتسبت مناعة كافية لمواجهة المزيد. ولا نرى في اللابطولة، التي تعني حالة من حالات الفشل والهزيمة، فكرًا تراجعيًا يائسًا بقدر ما نرى فيها احتجاجًا وحضًا على البطولة، بعكس ما يقوله عبد الرحيم الشيخ في قراءته للمشهد الثقافي الفلسطيني في مرحلة ما بعد أوسلو. يقول الشيخ: "إن قراءة سجالات تفكيك / البطل في الساحة الثقافية

(والسياسية) الفلسطينية تشير إلى أن التيار السائد في الثقافة الفلسطينية الرسمية، والمجموعات القريبة منه [...] [صار] ينشىء بطلًا ليس في إمكانه إلاّ إعلان خيبة الأمل، لا كوعي تاريخي بفشل تحقُّق مشروع التحرر، وإنما كجهد نيوليبرالي للدخول في التسجيل التاريخي ل "الإنسان" كما صكَّته الحداثة الغربية، وأكدته أقنعة ما بعد الحداثة .هنا، في فلسطين، صار الأمل لحظة غير تاريخية (لأنه توهّم فردي)، بينما أصبحت خيبة الأمل (لأنها تواطؤ جماعي) ليست لحظة تاريخية فحسب، بل "التاريخ" الجديد لبطل غير مصاب بداء الأمل أيضًا" (ص 111-112).

6) حالات البطولة بأشكالها المختلفة تسمح بالانتقال من معاني النص إلى دلالات القارئ. وهي فعل اجتهاد يسمح به النصّ ويشجّعه. ما يعني بالتالي أنّ الروايات التي تخضع للدرس لا تنغلق على نفسها ولا تتقوقع أو تتحصّن في محميّة خاصة للمعاني النصّية. في كلّ الروايات التي خضعت للدراسة، باستثناء رواية **نجمة النمر الأبيض** لمحمد هيبي، نرى تراجعًا قويًا في النبر السياسي الأيديولوجي المنهج الذي سيطر على جمالية المرحلة السابقة. لكنّ الإصرار على القراءات السياسية قد يحوّل كلا من فاطمة ونشوة وزينات مثلا إلى أمثولة (أليغوريا). وهذا وارد في إطار الدائرة السيميائية، دائرة الدلالات. والسياسة في الأمثولة، في كلّ حالات الأمثولة، هي نصّ تحتي (Subtext) لا يمكنه أن يكون فوقيًا. واللجوء إلى الأمثولة هو جزء من التغييرات الجوهرية التي طرأت على جمالية الرواية في مرحلة الحساسية الفردانية مثلما تُظهرها الدراسة. إن قدرة البطولة على نقل النصّ الأدبي من فضاء المعنى إلى فضاء الدلالة يعني قدرته على الانتقال من سلطة الكاتب إلى سلطة القارئ بصفة أو بأخرى. وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على تغيير في قناعات الكتّاب والنظر إلى العالم من حولهم. وهو كما نرى توجّه "ديموقراطي" يتيح للقارئ هامشًا من حرية التدليل.

7) مثلما أنّ الكاتب لم يعد سلطة نهائية منجزة هكذا أيضًا لم تعد البطولة كيانًا منجزًا مغلقًا أو نهائيًا محصورًا في داخل النصّ المكتوب. كلّ أشكال البطولة في كلّ الروايات

التي خضعت للبحث امتدادية موصولة تتبنّى منطق الاستمرار، باستثناء رواية **انهيارات رقيقة** لهشام نفاع. ما يشير إلى أنّ أسلوب القطع في النهايات قد تراجع كثيرًا في المرحلة "الفردانية" التي نعيشها الآن من مراحل تطور الرواية الفلسطينية. هكذا مثلا نرى أنّ نشوة ظافر في **امرأة الرسالة** لرجاء بكرية قد عوّضت عن غسان "المفقود" بجنين منه يصير مولودًا يواصل دربه، وزينات تستمرّ من خلال جميلة التي تصغرها سنًا تواصل سعيها بالقول والفعل على حدّ سواء، ومحمد الأعفم ينقل بصفة أو بأخرى حلمه لسلوى الأعفم التي تبلغ نصف ما يبلغه هو من عمر لتواصل سعيها نحو المنارة، وفاطمة تركت لنا الراوي الفتى ليواصل المشوار بعد موتها بكلّ ما تمثّله من قيم وأخلاق ومواقف ونهج. وهكذا أحياها في اللغة والرواية بنفس القدر بالضبط. ومنطق الإستمرار يحمل معنيين: (1) الاعتراف بسطوة اللحظة الراهنة وقسوتها. وهذا في ذاته توجّه واقعي محسوب لا يتغافل عن الموجود ولا يحاول تجميله على نحو ما رأينا في مراحل سابقة، (2) الأمل بمواصلة الطريق رغم ما فيها من عثرات ومعيقات. والأمل هو الخيار الوحيد للخروج من سطوة الواقع وقسوته. وهكذا نرى أنّ التفاؤل محسوب عقلاني غير موسوم بشيء من الرومانسية الحالمة. وقد نقرأ رواية **انهيارات رقيقة** لهشام نفاع بصورة عكسية أو التفافية. ما يعني أن ندخل إلى الحياة من باب الموت. وكأنّ حرق "الرواية" يحمل في المحصلة الأخيرة دعوة لتأسيس واقع بديل على أنقاض ما يهدمه الكاتب أو يحرقه.

المراجع

بالعربية والعبرية

بروب، 1989 بروب فلاديمير (1989)، **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، المملكة العربية السعودية: النادي الأدبي الثقافي بجدّة.

بكرية، 2014 بكرية رجاء (2014)، **امرأة الرسالة**، ط 2، القدس: دار الجندي للنشر والتوزيع.

الجرجاني، 2007 الجرجاني، عبد القاهر (2007)، **دلائل الإعجاز**، دمشق: دار الفكر.

حمد، 2011 حمد، محمد (2011)، **الميتاقصّ في الرواية العربية: مرايا السرد النرجسي**، باقة الغربية: مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها.

درّاج، 1993 درّاج، فيصل (1993)، **دلالات العلاقة الروائية**، دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر.

الشيخ، 2014 الشيخ، عبد الرحيم (2014)، "تحولات البطولة في الخطاب الثقافي الفلسطيني (2)"، **مجلة الدراسات الفلسطينية**،97، ص 100– 118.

صفّوري، 2011 صفّوري، محمّد (2011)، **دراسة في السرد النسويّ العربيّ الحديث**، حيفا: مكتبة كلّ شيء.

طه، 2012 طه، إبراهيم (2012)، **الإيجاز في الموروث البلاغيّ والقرآن الكريم**، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.

عزّام، 2012 عزّام، فؤاد (2012)، **شعريّة النصّ السرديّ: دراسة في أشكال الحبكة في روايات حيدر حيدر**، حيفا: مجمع اللغة العربيّة، 2012.

الغزالي، د.ت. الغزالي، أبو حامد (د.ت.)، **المستصفى من علم الأصول**، المدينة المنوّرة: الجامعة الإسلاميّة.

غنايم، 1995 غنايم، محمود (1995)، **المدار الصعب رحلة القصة الفلسطينية في اسرائيل**، حيفا وكفر قرع: منشورات الكرمل، جامعة حيفا ودار الهدى.

غنايم، 2015 غنايم، محمود (2015)، **غواية العنوان: النصّ والسياق في القصّة الفلسطيني**، الناصرة: مجمع اللغة العربية، 2015.

فرهود، 1989 فرهود، كمال قاسم (1989)، **أعلام الأدب العربي في العصر الحديث**، حيفا: مكتبة كلّ شيء.

موريه، ومحمود (1987)

موريه، شموئيل ومحمود عباسي (1987)، **تراجم وآثار في الأدب العربي في إسرائيل**، ط 3، شفاعمرو: دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر.

ناطور، 2011 ناطور، سلمان (2011)، **هي، أنا والخريف...**، حيفا: دار راية للنشر.

نفاع، 2015 نفاع، محمد (2015)، **فاطمة**، حيفا: دار راية للنشر.

نفاع، 2012 نفاع، هشام (2012)، **انهيارات رقيقة**، حيفا: دار راية للنشر.

هيبي، 2015 هيبي، محمد (2015)، "الأكوان العامرة والسياسة في رواية "فاطمة" للكاتب محمد نفاع"، **الإتحاد**، 2015/4/24.

هيبي، 2016 هيبي، محمد (2016)، **نجمة النمر الأبيض**، الطيرة: مطبعة الطيرة.

אבן, 1993 אבן, יוסף (1993), **הדמות בסיפורת**, תל אביב : ספריית פועלים.

References in English

Atkinson & David 1970

Atkinson, John and David, Birch (1970), *The Dynamics of Action*, New York, London, Sydney and Toronto: John Wiley and Sons, Inc.

Audi, 1993 Audi, Robert (1993), *Action, Intention, and Reason*, New York, Ithaca: Cornell University Press.

Bal, 1997 Bal, Mieke (1997), *Narratology: Introduction to the theory of narrative*, 2nd ed., (Toronto: University of Toronto Press).

Barthes, 1977 Barthes, Ronald (1977), *Image, Music, Text*, trans. by Stephen Heath (New York: Hill and Wang).

Bittner, 2001 Bittner, Rüdiger (2001), *Doing Things for Reasons* (Oxford: Oxford University Press).

Booth, 1993 Booth, Alison, ed., (1993). *Famous Last Words: Changes in Gender and Narrative Closure* (Charlottesville and London: University of Virginia).

Branigan, 1992 Branigan, Edward (1992), *Narrative Comprehension and Film* (London and New York: Routledge).

Brier, 2008 Brier, Søren (2008), *Cybersemiotics: Why Information is Not Enough!* (Toronto, Canada: University of Toronto Press).

Brier, 2013 Brier, Søren (2013), "Cybersemiotics: A New Foundation for Transdisciplinary Theory of Information, Cognition, Meaningful Communication and the Interaction Between Nature and Culture". *Integral Review*, 9:2, pp. 220-263.

Browning & G.H., 2012 Browning, Larry and G.H. Morris (2012), *Stories of Life in the Workplace: An Open Architecture for Organizational Narratology* (New York and London: Routledge).

Bruner, 1990 Bruner, Jerome (1990), *Acts of Meaning* (Cambridge/Massachusetts and London: Harvard University Press).

Caracciolo, 2012 Caracciolo, Marco (2012), "On the experientiality of stories: a follow-up on David Herman's 'narrative theory and intentional stance'", *Partial Answers* 10:2, pp. 197-221.

Cobley, 2001a Cobley, Paul (2001a), *Narrative* (London and New York: Routledge).

Cobley, 2001b Cobley, Paul (2001b), *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics* (London and New York: Routledge).

Cobley 2008 Cobley, Paul (2008), "Time, Feeling, and Abduction", *Semiotics* XXII, pp. 858-868.

Cobley, 2010 Cobley, Paul (2010), "Cybersemiotics and Human Modelling", *Entropy* 12, 2045-2066.

Cohn, 1978 — Cohn, Dorrit (1978), *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton NJ: Princeton University Press).

Cortazzi, 2002 — Cortazzi, Martin (2002), *Narrative Analysis* (London and New York: RoutledgeFalmer).

Docherty, 1983 — Docherty, Thomas (1983), *Reading (Absent) Character: Towards A Theory of Characterization in Fiction* (Oxford: Clarendon Press).

Doležel, 1995 — Doležel, Lubomir (1995), "A Thematics of Motivation and Action", in Claude Bremond, Joshua Landy and Thomas Pavel, eds., *Thematics: New Approaches* (Albany: State University of New York Press), pp. 57-66.

Downes, 1988 — Downes, William (1988), "Discourse and Drama: King Lear's 'Question' to his Daughters", in W. van Peer, ed., *The Taming of the Text: Explorations in Language, Literature, and Culture* (London: Routledge), pp. 225-257.

Eder & others, 2010 — Eder, Jens, Jannidis, Fotis, and Schneider, Ralf, eds. (2010), *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media* (Berlin/New York: De Gruyter).

Emmott, 1997 — Emmott, Catherine (1997), *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective* (Oxford: Clarendon Press).

Enç, 2006 — Enç, Berent (2006), *How We Act: Causes, Reasons, and intentions* (Oxford: Clarendon Press).

Ferrara, 1974 — Ferrara, Fernando (1974), "Theory and Model for the Structural Analysis of Fiction", *New Literary History* 5, pp. 245-268.

Foley, 1994 — Foley, Barbara (1994), "Generic and Doctrinal Politics in the Proletarian Bildungsroman", in Phelan, James and Rabinowitz, Peter. eds., *Understanding Narrative* (Columbus: Ohio State University Press), pp. 43-64.

Folkman & J. T. — Folkman, S. and J. T. Moskowitz (2004), "Coping: Pitfalls and promise", *Annual Review of Psychology* 55, pp. 745-774.

Forgas, 2001 Forgas, Joseph, ed. (2001), *Handbook of Affect and Social Cognition* (Mahwah, NJ and London: Lawrence Erlbaum Associates).

Ghanayim, 2008 Ghanayim, Mahmud (2008), *The Quest for a Lost Identity: Palestinian Fiction in Israel* (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag).

Gibson, 1977 Gibson, J. Jerome (1977), "The Theory of Affordances", in Robert Shaw and John Bransfoed, eds., *Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Psychology* (Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers), pp. 67-82.

Graves, 2004 Graves, Theodore (2004), *Behavioral Anthropology: Toward an Integrated Science of Human Behavior* (Walnut Creek: Altamira Press).

Greeno, 1994 Greeno, J. G. (1994), "Gibson's affordances". *Psychological Review* 101 (2): 336–342.

Greimas, 1983 Greimas, A.-J. (1983), *Structural Semantics: An Attempt at a Method*, trans. by Danielle McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie (Lincoln: University of Nebraska Press).

Habermas, 1984

Habermas, Jurgen (1984), *The Theory of Communicative Action: Reason and the Rationalization of Society*, vol. 1, trans. T. McCarthy (Boston: Beacon Press).

Herman, 2002 Herman, David (2002), *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* (Lincoln and Nebraska: University of Nebraska Press).

Hirsch, 1960 Hirsch, Eric Donald (1960), "Objective Interpretation", *PMLA* 75, pp. 463-479.

Hirsch, 1967 Hirsch, Eric Donald (1967), *Validity in Interpretation* (New Haven and London: Yale University Press).

Hirsch, 1984 Hirsch, Eric Donald (1984), "Meaning and Significance Reinterpreted", *Critical Inquiry* 11 (December), pp. 202-225.

Horner, 1972 — Horner, M.S. (1972), "Toward an understanding of achievement-related conflicts in women", *Journal of social Issues* 28, pp. 157-176.

Hutto, 2007 — Hutto, Daniel (2007), "The narrative practice hypothesis: origins and applications of folk psychology", in Daniel Hutto, ed., *Narrative and Understanding Persons* (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 43-68.

Jagendorf, 1984 — Jagendorf, Zvi (1984), *The Happy End of Comedy: Jonson, Molière, and Shakespeare* (Newark: University of Delaware Press, London and Toronto: Associated University Press).

Jauss, 1974 — Jauss, Hans Robert (1974), "Levels of Identification of Hero and Audience," *New Literary History*, V: 2, pp. 283-317.

Jorgensen, 2004 — Jorgensen, Chris R. (2004), *Attunement the Creator's Magic* (Kansas, Missouri: Heartland Attunement).

Keen, 2007 — Keen, Suzanne (2007), *Empathy and the Novel* (Oxford: Oxford University Press).

Kirshner & James, 1997 — Kirshner, David and Whitson, James (1997), "Editors' introduction to Situated Cognition: social, semiotic, and psychological perspectives", in David Kirshner and James Whitson, eds., *Situated Cognition: Social, Semiotic, and Psychological perspectives* (Mahwah, NJ and London: Lawrence Erlbaum Associates), pp. 1-16.

Kull, 2002 — Kull, Kalevi (2002), "A sign is not alive — a text is". *Sign Systems Studies* 30:1, pp. 327-336.

Kull, 2005 — Kull, Kalevi (2005), "Semiosphere and a dual ecology: Paradoxes of communication". *Sign Systems Studies* 33:1, pp. 175-189.

Kull, 2007 — Kull, Kalevi (2007), "Biosemiotics and biophysics – the fundamental approaches to the study of life", in Marcello Barbieri, ed., *Introduction to Biosemiotics: The New Biological Synthesis* (The Netherlands: Springer), pp. 167-177.

Kull, 2009 — Kull, Kalevi (2009), "Biosemiotics: to know, what life knows". *Cybernetics and Human Knowing* 16: 1-2, pp. 81-88.

Kull, 2010 Kull, Kalevi (2010), "Umwelt and modeling", in, Paul Cobley ed., *The Routdlege Companion to Semiotics* (London and New York: Routledge), pp. 43-56.

Lemaire, 1977 Lemaire, Anika (1977), *Jacques Lacan*, trans. David Macey (London, Henley and Boston: Routledge & Kegan Paul).

Lichtenstein & E.F., 1980 Lichtenstein, E.H. and Brewer, W.F. (1980), "Memory for goal-directed events", *Cognitive Psychology* 12, pp. 412-445.

Luntley, 1993 Luntley, Michael (1993), "The Sense of a Name", in Hans Sluga, ed., *Sense and Reference in Frege's Philosophy* (New York and London: Garland Publishing), pp. 276-294.

Malle, 2006 Malle, Bertram (2006), *How the Mind Explains Behavior: Folk Explanations, Meaning, and Social Interaction* (Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press).

Margolin, 2005 Margolin, Uri (2005), "Character ", in David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan eds., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (London and New York: Routledge), pp. 52-57.

Margolin, 2012 Margolin, Uri (2012), "Character ", in David Herman, ed., *The Cambridge Companion to Narrative*, 6th edition, (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 66-79.

Mead, 1990 Mead, G. (1990), "The representation of fictional character", *Style* 24:3, pp. 440-452.

Norman, 1988 Norman, Donald (1988), *The Psychology of Everyday Things* (New York: Basic Books Inc Publishers).

O'shaughnessy, 2008 O'shaughnessy, Brian (2008), *The Will: A Dual Aspect Theory*, vol.1, (Cambridge: Cambridge University Press).

Palmer, 2033 Palmer, Alan (2003), "The mind beyond the skin", in David Herman, ed., *Narrative Theory and the Cognitive Science* (Stanford, California: Center for the Study of Language and Information - CSLI), pp. 322-348.

Peirce, 1955 Peirce, Charles S. (1955), [1902], "Logic and Semiotic: Theory of Signs", in J. Buchler, ed., *Philosophical writings* (New York: Dover), pp. 98-119.

Pendlebury, 2006 Pendlebury, Gary (2006), *Actions and Ethics in Aristotle and Hegel: Escaping the Malign Influence of Kant* (Hampshire, UK and Burlington, USA: Ashgate).

Phelan, 1989 Phelan, James (1989), *Reading People, Reading Plots: Characters, Progression, and the Interpretation of Narrative* (Chicago and London: The University of Chicago Press).

Ricœur, 1984 Ricœur, Paul (1984), *Time and narrative*, vol. one, trans. By K. McLaughlin and D. Pellauer, (Chicago: University of Chicago press).

Roberts & others, 1997
Roberts, Deborah, Dunn, Francis and Fowler, Don. eds. (1997), *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature* (Princeton NJ: Princeton University Press).

Said, 1991 Said, Edward (1991), *The World, the Text, and the Critic* (New York: Vintage).

Schueler, 2001 Schueler, G. F. (2001), "Action Explanations: Causes and Purposes", in Bertram F. Malle, Louis J. Moses, and Dare A. Baldwin, eds., *Intentions and Intentionality: Foundations of Social Cognition* (Massachusetts and London: A Bradford Book, The MIT Press), pp. 251-264.

Sebeok, 1986 Sebeok, Thomas (1986), *I Think Iam a Verb: More Contributions to the Doctrine of Signs* (New York and London: Plenum Press).

Sebeok, 1991 Sebeok, Thomas (1991), *A Sign Is Just a Sign* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press).

Sebeok, 1994 Sebeok, Thomas (1994), *Signs: An Introduction to Semiotics* (Toronto and Buffalo: University of Toronto Press).

Sebeok & marcel 2000

Sebeok, Thomas and Danesi, Marcel (2000), *The Forms of Meaning: Modelling Systems Theory and Semiotic Analysis* (Berlin and New York: Mouton de Gruyter).

Sorrentino & others, 1992

Sorrentino, Richard, Roney, Christopher and Hanna, Steven (1992), "Uncertainty orientation", in Charles Smith, ed., *Motivation and Personality: Handbook of Thematic Content Analysis* (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 419-427.

Taha, 2000 Taha, Ibrahim (2000), "The Palestinians in Israel: Towards a Minority Literature", *Arabic and Middle Eastern Literatures* 3:2, pp. 219-234.

Taha, 2002 Taha, Ibrahim (2002), "Semiotics of Ending and Closure: Post-Ending Activity of the Reader", *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies* 138:1/4, pp. 259-277.

Taha, 2007 Taha, Ibrahim (2007), "Swimming against the Current: Towards an Arab Feminist Poetic Strategy", *Orientalia Suecana* LVI, pp. 193-222.

Taha, 2009 Taha, Ibrahim (2009), "Semiotics of Literary Titling: Three Categories of Reference", *Applied Semiotics/Sémiotique Appliquée* (AS/SA) 9:22, pp. 43-62.

Taha, 2015 Taha, Ibrahim (2015), *Heroizability: An Anthroposemiotic Theory of Literary characters* (Boston/Berlin: De Gruyter Mouton).

Todorov, 1971 Todorov, Tzvetan (1971), "The Two Principles of Narrative." *Diacritics* 1:1, pp. 37-44.

Tomashevsky, 1965

Tomashevsky, Boris (1965), "Thematics," in *Russian Formalist Criticism*, ed. Paul A. Olson, trans. by Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Lincoln and London: University of Nebraska Press).

Toolan, 1988 Toolan, Michael J. (1988), *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (London: Routledge).

Vermeule, 2010 Vermeule, Blakey (2010), *Why Do We Care about Literary Characters?* (Baltimore: Johns Hopkins University Press).

Violi, 2003 Violi, Patrizia (2003), "Embodiment at the crossroads between cognition and semiosis", *Recherches en Communication* 19, pp. 199-217.

Walcutt, 1968 Walcutt, Charles Child (1968), *Man's Changing Mask: Modes and Methodes of Characterization in Fiction*. 2nd edition (Minneapolis: University of Minnesota Press).

Weiner, 1974 Weiner, Bernard (1974), "Overview and Historical Perspective", in Bernard Weiner Ed., *Achievement, Motivation, and Attribution Theory* (New Jersey: General learning Press), pp. 3-48.

Welsh, 1992 Welsh, Alexander (1992), *The Hero of the Waverley Novels: With New Essays on Scott* (Princeton NJ: Princeton University Press).

Woloch, 2003 Woloch, Alex (2003), *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel* (Princeton NJ: Princeton University Press).

Zunshine, 2006 Zunshine, Lisa (2006), *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel* (Columbus: The Ohio State University Press).

التقنيّات الفنّيّة والأسلوبيّة واللغويّة في "رائحة القرفة" لسمر يزبك

منى ظاهر
الجامعة المفتوحة وكليّة سخنين

الخلاصة

ترصد هذه الدراسة الميّزات الفنّيّة والأسلوبيّة واللغويّة لتوظيف الجسد الأنثويّ والمثليّة الجنسيّة النسائيّة في رواية **رائحة القرفة** (2008) للكاتبة السوريّة سمر يزبك.

وقد تبيّن أنّ الرواية جاءت لتحتفي بثيمة الجسد عبر تشكيل شعريّة لهذا الجسد. فمن جهة تجلّت هذه الشعريّة في زاوية النظر المختلفة إليه في حالاته المتعدّدة مرضًا وصحّة، قوّة وضعفًا، حميميّة وهستيريا، علاقات مثليّة وأخرى مغايرة للجنس وغيرها من الحالات. ومن جهة أخرى تجلّت هذه الشعريّة في بناء خطاب جماليّ حول الجسد، وقد تمّ ذلك، في كلتا الجهتين، عبر لغة وأسلوب يمتازان بحسّيّة عالية، استخدمتهما الكاتبة في عملها الذي ينتصر لصوت المرأة المنسيّ والغائب والمغيّب.

1. هذه الدراسة

تعالج هذه الدراسة المقتضبة رواية **رائحة القرفة** للكاتبة السوريّة سمر يزبك،[1] بغية

.....

1 سمر يزبك كاتبة وإعلاميّة سوريّة وناشطة في مجال حقوق المرأة، من مواليد مدينة جبلة في 18 آب/ أغسطس 1970. تكتب في قضايا سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة. بدأت بكتابة القصّة القصيرة ثمّ انتقلت للرواية، وتمكّنت من إثارة الانتباه لنصوصها في المشهد الروائيّ خلال عقد واحدٍ من الزمن. من أعمالها الأدبيّة: **باقة خريف** (مجموعة قصصيّة)، عن دار الجنديّ في دمشق 1999. **طفلة السماء** (رواية)، عن دار الكنوز الأدبيّة في بيروت 2002.

التوسّع في تحديد مميّزات توظيف الجسد الأنثويّ والمثليّة الجنسيّة النسائيّة.[2] وعليه فقد اقتضت الحاجة معالجة كيفيّة استخدام لغة السرد في هذا التوظيف.

من أجل ذلك، تطرح الدراسة عدّة تساؤلات حول ماهيّة الحضور البارز لثيمة الجسد والطرائق الفنّيّة المستخدمة في الرواية من حيث اللغة والأسلوب لإبراز هذه الثيمة:

هل هذه الرواية هي رواية نسائيّة ذات خطاب مباشر وركيك يتقصّد من خلال توظيف الجسد التعرية والفضح بهدف شهرة الكاتبة ورواج عملها الأدبيّ؟

أم هي نصّ مهموم بطرح قضايا وجوديّة مرتبطة بالإنسان عمومًا وبرؤيته تجاه ذاته وتجاه الآخر والكون من وجهة نظر المرأة؟ أم هي رواية تُعنى بمواضيع إشكاليّة مجتمعيّة مرتبطة بقضايا المرأة في المجتمع الذكوري؟

هل هي رواية معنيّة بجماليّة الكتابة الروائيّة النسائيّة وقلق حداثتها؟
هل استطاعت الرواية أن تربح رهان التميّز على مستوى اشتغالها الفنّيّ واللغويّ المستخدم في توظيف الجسد والمثليّة الجنسيّة النسائيّة؟
كيف استطاعت الرواية أن توائم بين لغة السرد والأسلوب، وبين خصوصيّة موضوعاتها والقضايا التي تطرحها؟

.....

صلصال (رواية)، عن دار الكنوز الأدبيّة في بيروت 2005. **رائحة القرفة** (رواية)، عن دار الآداب في بيروت 2008، و**جبل الزّنابق - حكي منامات** (رواية)، عن دار المدى للنّشر والتّوزيع (راجع/ي مثلًا بدر، 2008، ص 8؛ جحا، 2008، ص 14؛ ريشة، 2008، ص 74- 78؛ موقع ويكيبيديا؛ نجمة، مؤسّسة القمّة ؛ الزّين، قناة العربيّة).

2 يمكن الوقوف عند عدد من المصطلحات المستخدمة في الدراسات العربيّة وفي الدراسات النسويّة العربيّة والمترجمة إلى العربيّة للتدليل على المثليّة الجنسيّة بين النساء: شذوذ جنسيّ، سحاق، تساحق، المساحقة، السحق، كيان مثليّ وتواصل مثليّ (راجع/ي مثلًا دي بوفوار، 1981، ص 154-157؛ الشّعّار، 1990، ص 118-125؛ التّيفاشي، 1992، ص 233-247؛ محمود، 2000؛ مظهر، 2001؛ شعيب، 2005؛ ريتش، 2006، ص 100-115؛ أصوات، د.ت.، ص 7-8).

2. رائحة القرفة في سطور

تحكي **رائحة القرفة** عن علاقة جنسيّة مثليّة بين سيّدة دمشقيّة تدعى حنان الهاشميّ وخادمتها الصغيرة عليا ابنة العشرة أعوام، المولودة من أمّ فلسطينيّة وأب سوريّ غير محدّد الملامح. هذا الأب يأتي بابنته لتخدم في بيت السيّدة في حيّ المهاجرين، يقبض أجرها على الفور، ثمّ يختفي عن أنظار أسرته، ولا يُعلِم أمّها بمكانها.

إنّ علاقة السيّدة والخادمة، التي استمرّت عشر سنوات، تكشف عوالم مغلقة وممنوعة الإشهار في داخل المجتمع الدمشقيّ، المنشطر بين العالم السفليّ المدقع الفقر، وعالم الطبقة الثريّة المترفة.

ففي العالم الفقير المتمثّل بحيّ الرمل، ولدت عليا وترعرعت في بيت مكوّن من غرفة واحدة، مع أمّها وأبيها وإخوتها الخمسة الذين بقي منهم ثلاثة، بسبب المرض الذي ألمّ بهم.

كان والدها عاطلًا عن العمل، وينفق كلّ ما تصل إليه يداه. فهو يسلب امرأته ما تكسبه في العمل في البيوت وغيرها، ويشبع جوعه الجنسيّ معها بحيوانيّة حتّى في أضيق الأماكن، كالحمّام الذي هو مطبخ أيضًا. كما أنّه لم يرتدع عن ضربها حتّى أن فقدت جنينها في إحدى المرّات.

وكانت لعليا أخت كبرى تدعى عليا أيضًا (سأشرح لاحقًا لماذا سمّيت الأخت الصغرى بهذا الاسم)، عانت هي الأخرى من قسوة أبيها وتعنيفه لها. فذات مرّة، قام بضربها ضربًا مبرّحًا إلى أن أصيبت بالشلل، لأنّها أخفت عنه مبلغًا من المال، كسبته من مسايرة ربّ عملها الشهوانيّ في أحد مصانع الجوارب غير البعيد عن الحيّ.

ولدت عليا الصغرى بعد عام من شلل أختها. وكانت شاهدة عيان على اغتصاب أختها المشلولة على يد ابن الجيران. حيث استغلّ هذا في مرّات عديدة وجودها وحدها في البيت عاجزة عن الحركة، وقام بتهديدها بسكّين حادّة واغتصابها. وحين عرف أهل الحيّ بأمر الاغتصاب، قرّرت عليا الكبرى الانتحار بسمّ جرذان، بعد أن سلّمته لها عليا الصغرى التي كانت تجهل مفعوله، ولم يصلّ عليها الرجال وفق عادات وتقاليد المجتمع.

بعد وفاة عليا الكبرى سمّتها أمّها باسم أختها، وأغدقت عليها حنانها. وقد تعرّضت عليا الصغرى نفسها للاغتصاب (بعمر عشر سنوات) على يد رئيس عملها ابن الخامسة عشرة، ممّا جعلها تنتقم منه في اليوم التالي، حين تركت على وجهه بسكّينها الحادّة ندوبًا لم يمحها الزمن.

أمّا حنان الهاشمي فقد عانت هي الأخرى من واقع مرير، يغلب عليه فقدان دور الأب، وتسلّط الأمّ. كما اصطدمت بتحرّشات كثيرة على يد نساء. وقد أُرغِمت على الزواج بابن عمّها أنور، على الرغم من أنّها كانت تعتبره جارها و"أخاها" الأكبر الذي يعتني بها.

أنور هذا، أجبرته أسرته أيضًا على الزواج بحنان، وعلى تطليق زوجته الأولى التي أحبّها، لأنّه لم يرزق منها بأطفال، على الرغم من تصريحه بأنّها ليست السبب في عدم الإنجاب.

ونظرًا لأنّ زوجها صار عاجزًا جنسيًّا، فقد عوّضت حنان حرمانها العاطفيّ والجنسيّ من خلال علاقات نسائيّة، أهمّها علاقتها بخادمتها عليا.

بالمقابل فإنّ عليا تنقلِبُ على سيّدتها بعد أن وبّختها حنان مرّة وصرخت عليها، عندما انتابها الذعر والغضب خوفًا من احتمال اكتشاف الطباخة أنّ الخادمة استغرقت في النوم حتّى الصباح إلى جانب السيّدة، بعد أن كانت الأخيرة قد سحبتها من فراشها ليلًا وضاجعتها. طبيعة هذا الانقلاب الذي أقدمت عليه عليا كان بمثابة ردّ اعتبار لكرامتها، إذ تنتقم منها فتمارس علاقتين حميميّتين: واحدة مع السيّدة والثانية مع السيّد.

في لحظة ما، تكتشف حنان ما يحصل في غرفة زوجها العاري الممدّد على السرير مع عليا، عندها تصرخ بالفتاة وتطردها، ثمّ تبكي على فقدها وتتمنّى عودتها.

3. أسلوب الرواية ولغتها

يشير عدد من الباحثين والباحثات إلى أنّ فنّ الرواية عمومًا يقوم على نشاط اللغة، ولا شيء يقع خارج هذه اللغة. فالشخصيّة تستعمل اللغة أو توصف بها، أو تصف هي بها، مثلها مثل المكان أو الحدث أو الزمان. وهذه اللغة قادرة على بناء مجموعة من العلاقات الإيحائيّة

والترميزيّة والتناقضيّة، والتي من شأنها أن تترك للقارئ مجالًا للتأويل والمشاركة في نصّ الرواية.[3]

وفي **رائحة القرفة**، محطّ اهتمامنا، فإنّنا نورد أهمّ التقنيّات الأسلوبيّة واللغويّة المستخدمة في توظيف جسد المرأة والمثليّة الجنسيّة النسائية:

3.1. اللغة الحسّيّة والتفاصيل الدقيقة

يؤكّد عبد الله الغذامي والأخضر بن السايح أنّ نصّ المرأة زاخر بجماليّة الحسّ المؤنّث القائمة على تأنيث اللغة، حيث التأكيد على العلاقة العضويّة بين المرأة واللغة، فكلتاهما أنثى، اكتنز النصّ بهما وبفعلهما.[4] ويضيف محمّد الداهي أنّه في أسلوب كتابة المرأة يغلب الجانب الانفعاليّ واللغة الشعريّة.[5]

إنّ لغة السرد ترصد في **رائحة القرفة** الأحاسيس والانفعالات عبر شعريّة تنساب بإيقاع موسيقيّ في بعض المشاهد. هذه اللغة تميّز كتابة المرأة عمومًا، لكونها لغة تمزج بين الحسّ والخيال والذات. ولكتابة الحواسّ هذه، والتي تُسْهم في تشكيل الوعي، ميزة مهمّة، إذ من خلالها تُحْسِنُ الكاتبة النظر والتأمّل والإنصات لعالمها الداخليّ الذي يفتح لها آفاقًا مغايرة ومنفتحة لممارسة سرد يغوص في الأبعاد الباطنيّة، حيث الدلالات التي تتقابل وتتقاطع وتتماهى مع الذات الساردة.[6]

تعتمد الكاتبة في بوح شخصيّاتها وسردها الحسّيّ على جُمل فعليّة واسميّة مكثّفة وقصيرة ما بين زمنَي الحاضر والماضي. لكنّ اعتمادها على الجمل الفعليّة يغلبُ على تلك الاسميّة.

وتتأكّد لنا دراية الكاتبة بالمجال السينمائيّ، لأنّها تبني مشاهد سرديّة تنتقل كعين الكاميرا على وجوه الشخصيّات وأجسادها ومكنونات دواخلها من توجّسات وقلق وتوتّر. فمثلًا في

.....

3 انظر/ي مثلًا مرتاض، 1998، ص 125؛ العيد، 1998، ص 56؛ جريدي، 2008، ص 113.

4 الغذامي، 1996، ص 198؛ ابن السايح، 2011، ص 108.

5 الداهي، 2007، ص 83.

6 ابن السايح، 2011، ص 80، 176.

المشهد التالي هناك أفكار داخل الشخصيّة، مكتوبة بصيغة الحاضر، لكنّها تعود لاسترجاع لحظات من الماضي: "تفكّر بعري عليا التي رحلت عنها، وتشعر بالانقباض لغياب رائحتها. تفكّر لو أنّها كانت أقلّ قسوة، لو جرّتها من يدها، وأغلقت بابها، وصفعتها ثمّ بكت وتوسّلت لها كي تخبرها لماذا خانتها".[7]

وفي مشهد آخر، يبدأ بجملة اسميّة، تصوير أكثر واقعيّة لواقع الطبقة الفقيرة دون التخفيف من حدّته. لهذا تستخدم الكاتبة اللغة الفصحى مع تعبير من العامّيّة، فتختار كلمة "الزبالة" بدلًا من كلمة "نفايات". كما نلاحظ أنّ الأفعال هنا بالزمن الحاضر: "الرائحة تعود الآن، رائحة الزبالة التي تكرهها. تبتسم في أسى، وهي تتذكّر يوم عملها الأوّل داخل حاويات الزبالة".[8]

في سياق الكلمات ذات الدلالة العامّيّة القويّة من اللهجة السوريّة المحكيّة مع الجمل الاسميّة، تختار الكاتبة استخدام كلمة من شأنها أن تُسهم في تعميق حدّة هذا الواقع الفقير الغارق في البؤس والعنف والانتقام. هذه الكلمة هي "داشرة" بدلًا من استخدام تعبير "منفلتة" أو "لا ضابط لها"، وذلك كي تؤكّد الكاتبة على الشعور السلبيّ الذي بات يسكن عليا تجاه حنان في ممارستهما المثليّة التي صارت متوحّشة وعنيفة، إذ صارت عليا مدفوعة نحو حنان بشبق وحبّ عنيف أو كراهية لا ضابط لها ولا حدّ يوقفها، وكأنّها كراهية لا نهائيّة مردّها الإهانة التي شعرت بها حينما وبّختها السيّدة وطردتها من غرفتها: "النجاح الأكبر الذي تأكّد، أنّها تربّعت على عرش حنان، عرش من الحبّ العنيف أو الكراهية. كراهية داشرة لا تلوي على شيء".[9]

ومن الملاحَظ أنّ استخدام الحواسّ واللغة الحلميّة من شأنه أن يضيء عوالم الذات بومضات شعريّة، بما في هذا الاستخدام من اعتماد كثيف للأصوات والألوان والروائح. ففي مشهد

.....

7 يزبك، 2008، ص 103.

8 ن. م.، ص 105.

9 ن. م.، ص 129.

تختار فيه الكاتبة أن تُبرز اللون والضوء والعتمة، وحاسّة اللمس من خلال الرسم ومداعبات الأصابع في طقس الاستحمام، حيث يظهر التباين الجليّ بين بشرة السيّدة حنان البيضاء، وبشرة عليا الخادمة السمراء، وفي هذا المشهد تبدو عليا سعيدة برضا حنان عليها، ومفتونة بالألوان وبالأشكال، وبالاختلاف بين لونها ولون سيّدتها وهما مستمتعتان بالاستحمام وبرغوة الصابون التي تستخدمها عليا لترسم بها "على ظهر السيّدة غيومًا، وحمارًا، وأحيانًا ترسم ورودًا، ثمّ تصنع جبالًا بيضاء، سرعان ما تنزلق بسرعة".[10]

وفي مشهد آخَر، تقوم الكاتبة بتصوير مشهد موت زوج حنان، وكأنّ للموت رائحة تملأ المكان وتحاصر حنان دلالة على فجيعة الحدث وبؤسه: "تنظر في المرآة. تضع يدها على فمها، كما كانت تفعل عليا، وتركض إلى الغرفة السفليّة، تفتح الباب بهدوء، ترى زوجها في ثياب نومه، ورائحة تشبه رائحة الموت تعبق حوله".[11]

3.2. الحلم

في **رائحة القرفة** يأتي الحلم، كما يصفه ابن السايح في الرواية النسائيّة، كي يغذّي السرد ويفعّله وفق معطيات الكينونة الأنثويّة، بوصفها ذاتًا تبحث عن أسئلتها الخاصّة داخل ذاتها وداخل جسدها. هذا الحلم مخبوء في الأمكنة المغلقة، وفي عزلة المرأة داخل غرفتها وداخل جسدها، حيث يمثّل الحلم حلقة اتّصال بين الداخل والخارج.[12]

ويأتي الحلم مباشرًا ويختلط بالكابوسيّة لدى الشخصيّتين حنان وعليا. كما يأتي كحلم الوعي واليقظة من خلال تداعي الصور والذكريات. والحلم يعبّر هنا عن التمرّد على الواقع والخروج عن المألوف. ففي أحد المشاهد تستذكر عليا المداعبات الأولى لحنان على جسدها، تذكر خوفها من هذه الملامسات حتّى إنّها كانت تعاودها ككوابيس، ثمّ يتغيّر الحال لتغدو هذه الكوابيس أحلام يقظة، بعد أن تكتشف عليا جسدها وتتحكّم بما فيه من كنوز:

.....

10 ن. م.، ص 82.

11 ن. م.، ص 123.

12 ابن السايح، 2011، ص 200

"المداعبات الناعمة التي كانت تخافها بداية، وتأتيها في نومها كوابيس تحرمها النوم، تحوّلت إلى أحلام يقظة تنتظرها بعد أن كبرت يومًا بعد يوم في الفيلّا، وعرفت أنّها تخبّئ في جسدها، كنزًا تمنحه لسيّدتها ساعة تشاء، وتمنعه عنها عندما تكون في مزاجٍ سيّء، فقط أثناء الليل، بينما كانت تتجنّبها في النهار، وكأنّها نجس، وتحاول إبعادها عنها".[13]

كما أنّ عليا وهي في بيت حنان وأنور تكتب ذكرياتها في حيّ الرمل، وترى في حلم يقظتها، إثر سرقتها لكتاب **ألف ليلة وليلة** من مكتبة السيدين "أنّها حفيدة مدلّلة، ولديها جدّة تضع نظّارات مذهّبة، وتجلس قرب سريرها النحاسيّ، تروي القصص، وتنقل حلمها إلى أرض الواقع، في آخر الليل".[14]

3.3. كلمات ذات دلالة رمزيّة

تستثمر الكاتبة عدّة كلمات متكرّرة تحمل دلالة رمزيّة في الرواية، مثل: "خطّ الضوء"، "الغرفة"، "الحمّام"، "السرير"، "رائحة القرفة"، "الحذاء ذي الكعب العالي". وقد تمّ استخدام هذه الكلمات بما فيها من خصوصيّة نسائيّة ونسويّة بغية تسليط الضوء على المغلق والجوّاني لدى الذات الأنثويّة، حيث عزلتها وأمانها ومكانها السرّيّ في فضاء البيت/ الحيّز الخاصّ.

3.3.1. خطّ الضوء: تتكشّف أحداث خفيّة في الرواية بواسطة خطّ الضوء الذي تستخدمه الكاتبة في سردها ليكشف ظلمات عوالم مغلقة ومخبوءة من حياة الشخصيّتين المركزيّتين حنان وعليا، حيث مكامن الوجع والألم، الشهوة والشبق والانتقام، الحبّ والكراهية،

13 يزبك، 2008، ص 84.
14 ن. م.، ص 27-28.

الاستسلام والخيبة، الفقد والحنين وغيرها من المشاعر والهواجس الداخليّة التي تعتمل في نفسيهما، إضافة إلى حالات الجسد وصوره.

هو خطّ الضوء الذي تبتدئ الكاتبة فيه روايتها "إنّه خطّ الضوء المائل!"،[15] وهو يلعب دورًا بارزًا في تعرية حقائق مصيريّة في واقع نساء هذا المجتمع الدمشقيّ على وجه الخصوص. وجدير بالذكر أنّ الكاتبة تكتب فصول حكايتها بلا ترقيم أو بدون عنوان، وتكتفي بأن تفتتح بعض الفصول بحالة هذا الضوء كأنْ يكون مائلًا أو نازلًا.[16] وفي أحد المشاهد يتحوّل خطّ الضوء إلى سوط يجلد جسد حنان في كابوسها ويعذّبها، لأنّ خطّ الضوء في حقيقة الأمر هو الذي أنار لها الطريق لاكتشاف فعل خيانة عليا وأنور. فتكون الأزمة، وتنقلب الأمور على رأس كلّ واحدة من الشخصيّتين النسائيّتين، "لكنّه خطّ الضوء أيضًا، الذي تحوّل في الكابوس، إلى سوط نار يجلدها حتّى يهترئ لحمها، وتنفر عظامها".[17]

3.3.2. الغرفة: هي ثيمة في الكتابة النسائيّة.[18] هذه الغرفة تعتبر هنا بيتًا وملجَأً وحرّيّة وأمانًا للعيش ولممارسة طقوس الجسد واستنطاق رغباته، بعيدًا عن رقابة المجتمع وممنوعاته. ويمكن التنبّه إلى أنّ الغرفة في بيئة عليا مختلفة عن الغرفة في بيئة حنان. ففي بيئة عليا تمثّل العيش البائس، أمّا في بيئة حنان فإنّها تعكس العيش الرغيد. ففي أحد المشاهد الذي يصّور عليا بعد ممارستها مع حنان، تعود إلى غرفتها الحاضنة لكلّ رغباتها ولكلّ مخطّطاتها للألعاب مع السيّدين. كانت عليا فخورة بنفسها وتشعر بأنّها سيّدة

.....

15 يزبك، 2008، ص 7.

16 على سبيل المثال انظر/ي يزبك، 2008، ص 7، 13، 15، 17، 19، 39.

17 يزبك، 2008، ص 19.

18 الغرفة هي فضاء الإصغاء إلى الجسد والذات، وكما يذكر صلاح صالح وابن السايح فإنّ الكتابات النسائيّة مرتبطة بسرد المغلق، بفعل العلاقة الجدليّة القائمة بين المرأة وغرفتها. فالكاتبة تتحدّث عن نفسها على أنّها بنظرها وبنظر الآخرين موجودة في غرفة مغلقة تحيل إلى انعزالها الاجتماعيّ، حتّى إنّها تسكن غرفتها كما تسكن جسدها، لتغدو الغرفة حجرتها السرّيّة مخبأ أشيائها. بالإضافة إلى تعامل الكاتبة مع جسدها على أنّه غرفة مقفلة في ظلّ مجتمع أبويّ وذكوريّ، للمزيد انظر/ي (صالح، 2003، ص 135–168؛ ابن السايح، 2011، ص 229–230، 245).

المكان، تقلّد بطلات الأفلام وهي تدخّن سيجارًا طويلًا ممّا تجلبه حنان تدليلًا لها "عادت إلى غرفتها تمجّ دخانه أمام النافذة. أزاحت الستارة الشفافة. كان المكان مظلمًا، وعدا الإنارة الخافتة التي تزيّن الحديقة، لم يبدُ أنّ هناك عالمًا خارج الجدران".[19]

3.3.3. الحمّام: يحيل فضاء الحمّام إلى ملجأ المرأة، حيث تمارس الذات طقوسها واستكشاف وجوهها المتعدّدة في مرآة عزلتها. والحمّام يتحوّل في الرواية إلى رمز الأمان والانكشاف على الذات والجسد بكلّ حالاته وطقوسه، إضافة إلى إلغاء الخارج بكلّ سطوة رقابته وممنوعاته وعنف قمعه. والحمّام له خصوصيّة عند النساء في الحمّام الشعبيّ، يظهر ذلك في مشهد حمّام العروس جارة حنان، حيث تفاصيل أجساد النساء. كما يَستعرض أهل العروس جسد ابنتهم، ليغدو محلّ فحص النساء الأخريات اللاتي يقرصنها ويهلّلن لها ويتخيّلنها في سرير العريس:

> تجلس إلى جانب الجرن الحجريّ، واثنتان من النساء العاملات تفركان ظهرها، وأمّها تدور بمبخرة تتصاعد منها روائح تختلط بروائح الأجساد وصابون الغار وزيوت الشعر. البخار كثيف، والنسوة يتحرّكن كأشباح، ويشبهن بعريهنّ مخلوقات إلهيّة قادمة من الفضاء، مسدلات الشعر، يتهادين بغنج ويصحن ويزعقن، ويتلصّصن على تفاصيل جسد العروس، يروين فضولهنّ ممّا سيغدو مادّة للحديث في صباحات الشام: كيف يتكوّر الردفان؟ هل حوضها واسع ممّا يكفي لإنجاب أولاد أصحّاء؟ هل صدرها كاعب، أم مترهّل؟ وملمس بشرتها، هل هو ناعم؟ فخذاها مشدودان ومنسابان؟ هل رائحتها زكيّة؟[20]

.....

19 يزبك، 2008، ص 151.

20 ن. م.، ص 116.

إضافة إلى أنّ الحمّام في بيت عليا، يشكّل مكانًا لممارسة العنف كالاغتصاب والعقاب، فها هو الوالد يقوم بضرب عليا وأخيها الصغير بحزامه الجلديّ، "ويضعهما في الحمّام قرب الحفرة السوداء".[21] أمّا الحمّام في بيت حنان، الذي كان يشكّل سعادة عند عليا، فهي تمارس فيه طقوس مداعباتها لجسد حنان، وتتبادل المرأتان أدوار المداعبات والتدليك في حوض الحمّام، كما يظهر في السرد: "سعادتها باللعب داخل حوض الاستحمام، لم يكن يعادلها إحساس آخر. ولم يُضعف الاعتياد من هذه السعادة اليوميّة".[22]

3.3.4. السرير: السرير من علامات فضاء الغرفة. ومن الملاحظ أنّ السرير عند عليا، في بيت حنان، هو أمانها من واقعها البشع في بيئتها، كما جاء على لسان السارد: "السرير أكثر من مناسب للشعور بالأمان الذي عوّضها عن الليالي البشعة في حيّ الرمل".[23] كما أنّ السرير يمثّل عالمها الصغير الذي يعكس رغبتها في الانتقام والتمرّد على واقعها الفقير والضعيف، فتستخدم جسدها لتمارس إغواءها واستفزازها لجسد الآخر المتمثّل بسيّدتها وسيّدها. وهكذا تغدو قويّة ومتحرّرة ومسيطرة على جسديْ سيّديها في الممارسة الجنسيّة، حتّى إنّها باتت تفكّر "أنّها تستطيع التهام الرجال والنساء بالرغبة والقّوة نفسها. تعلّمت ما يكفي!".[24]

3.3.5. رائحة القرفة: الرواية مليئة بالروائح العطرة، كالزيوت والعطور والشاي بالقرفة. إضافة إلى الروائح الفاسدة المرتبطة بالتقزّز والقبح كالزبالة والعفونة. تغلب رائحة القرفة في الرواية والتي تنبعث من العنوان وتستمرّ في مسار السرد، كي تفتح مسامات الأجساد النسائيّة وذكرياتها الأنثويّة. فهذه القرفة الساخنة طعمها النفّاذ يشي بلذّة ولسعة، وهي بحسب الموروث الشعبيّ والتداوي بالأعشاب تجعل المرأة مشتعلة جنسيًّا

.....

21 ن. م.، ص 131.

22 ن. م.، ص 143.

23 ن. م.، ص 144.

24 ن. م.، ص 145.

كي تلبّي رغبات زوجها في الفراش. كما ينصح بأن تشربها الأمّ الوالدة حديثًا لما فيها من فوائد في درّ الحليب لإشباع وليدها.

ارتبطت رائحة القرفة هنا بشحذ ذكريات الجسد الأنثويّ وشهواته خلال الفعل الجنسيّ المثليّ، سواءً نبع هذا الفعل من إثارة وعشق أو من إغواء وتحرّش واغتصاب. فهذه الرائحة مخزونة في ذاكرة حنان حينما تستذكر اغتصاب العروس لها في الحمّام النسائيّ وهي لا تدرك شيئًا فيغمى عليها. فالعروس تطلب كأسًا من الشاي بالقرفة. "وعندما تكبر حنان قليلًا ستعرف أنّ عيدان القرفة التي كانت أمّها تغليها مع الشاي للعائلة تفعل فعلها السحريّ للعروس، وتجعلها أكثر قدرة على احتمال رغبات الرجل في فراش الزوجيّة".[25]

وهي الرائحة نفسها التي تنشّقتها حنان حينما تستدرجها السيّدة نازك لتصل إلى نشوتها خلال الجنس المثليّ: "رائحة سيجار نازك بالنعناع التي تنقلب إلى رائحة القرفة. [...] تبتلع الرائحة مع قبلات السيّدة التي تعبث بجسدها" (ن. م.، ص 103-104). وغدت رائحة القرفة تمثّل ارتباط حنان وعليا في علاقتهما المثليّة. فها هي حنان بعد رحيل عليا، "تتشمّم رائحة شراشف الليلة الماضية، رائحة القرفة" (ن. م.، ص 12). وهي القرفة نفسها التي اصطحبتها حنان معها في استدراج عليا للفعل الجنسيّ. فقد انكشفت عليا على الممارسات الجنسيّة مع سيّدتها بمصاحبة عيدان القرفة ورائحتها:

> في إحدى الليالي، طلبت السيّدة من عليا كأس شاي بالقرفة. عندما دخلت به كانت السيّدة في حوض الاستحمام بالغرفة. أمرتها بخلع ملابسها والاقتراب لمساعدتها. شدّتها إلى الماء، وعضّتها من رقبتها [...] بدأت السيّدة تقبّل أصابعها، ثمّ قادتها إلى أماكنها السرّيّة، حتّى هدأت تمامًا.[26]

25 ن. م.، ص 117-118.

26 ن. م.، ص 127.

3.3.6. الحذاء ذو الكعب العالي: الحذاء العالي هو واحد من أحذية حنان، تنتعله عليا التي لم تمتلك أيّ حذاء، وهي خارجة من فيلّا السيّدين لتسير راجعة نحو حيّ الرمل. هذا الحذاء يمثّل حياة عليا وهي بصحبة حنان، وهي تخلعه ثمّ تعاود انتعاله كلّما ابتعدت عن الفيلّا، وكأنّها تريد الابتعاد عن حنان التي طردتها، لكنّها متردّدة، وفي الوقت نفسه تريد الرجوع إليها. فها هي تضع حقيبتها جانبًا، تنتقي حجرًا وتعيد تثبيت مسمار الكعب. ترتدي الحذاء المخلخل. تستأنف سيرها بحذر.[27] وتتذكّر عليا أنّ حنان نفسها لم تمنحها سوى أحذية خاصّة للبيت وللخدمة، وكانت تنتعل حذاء البيت في الأوقات النادرة التي اضطرّت فيها للخروج. وتدرك لاحقًا أنّ عدم منحها أيّ حذاء للخروج، كان لأنّ حنان اعتبرتها "سجينة وخادمة نزواتها، ولا تريدها أن تغادر الفيلّا أبدًا".[28] ورغم حنين عليا لأيّامها مع حنان، الا أنّها تهزّ كتفيها وتكمل سيرها مبتعدة.

3.4. الراوي الخارجيّ

تعتمد الكاتبة على تقنيّة صوت متكلّم واحد في روايتها، هو راوٍ خارجيّ يسرد الأحداث بواسطة ضمير الغائب. هذا الراوي مشرِف كلّيّ فهو عليم بتفاصيل الحكاية وشخصيّاتها، وهو متحكّم بما في الخارج من أحداث، كما أنّه يعرف ما يدور في ذهن كلّ شخصيّة وما يعتمل في أعماقها ونفسها من صراعات وأفكار ومشاعر وأحاسيس. فمنذ المشهد الأوّل من الرواية، يصف الراوي الخارجيّ أدقّ التفاصيل الداخليّة والخارجيّة التي تمرّ على حنان بما فيها كابوسها: كانت "تمشي حافية القدمين، بعد أن قفزت من فراشها كملسوعة، تحلم أنّها تحوّلت إلى امرأة بخمس أذرع، وثلاثة أثداء".[29] وبفعل الضوء المنبعث نحو مرآة الممرّ،

.....

27 ن. م.، ص 163-164.

28 ن. م.، ص 164.

29 ن. م.، ص 7.

تنتبه إلى الهمسات والضحكات والتأوّهات الصادرة من غرفة زوجها التي كان بابها مواربًا... تدفع الباب لتكتشف أنّ عليا إلى جانبه وهو عارٍ ومتمدّد على السرير.[30]

كما يكون هذا الراوي العليم متدخّلًا في السرد، إذ يمتزج صوته الظاهر بالصوت الخفيّ للشّخصيّة المركزيّة بالأساس فيصعب الفصل بينهما. وعليه فإنّ الراوي يبدو كأنّه يحكي بلغة الشخصيّة أو يتقمّصها، بالرغم من أنّه لا يتنازل عن موقفه كراوٍ يروي، وذلك بغية كسر رتابة السرد وأحاديّته وللتّماهي مع الشخصيّة.[31] ففي أحد المشاهد يتقمّص الراوي شخصيّة عليا لتتساءل عن غياب أهلها عنها، منذ أن بدأت عملها في حيّ المهاجرين وحتّى طرْدها منه بعد عشر سنوات. ويتداخل صوت الراوي مع صوتها ليحكي عن شعورها وهواجسها الداخليّة من خوف وقلق على أمّها وإخوتها، وأمنيات بأن يخطف الموت والدها الذي كان سببًا في شقاء حالها وأحوالهم: "لماذا انقطعت أخبارهم كلّ هذه السنوات؟ ماذا يمكن أن يكون حدث لهم؟ يصيبها الرعب، وهي تتصوّر حريقًا نشب وأتى عليهم جميعًا. وفجأة تبتهج من داخلها، بأمل يراودها في أن يكون أبوها قد لقي حتفه وحده، ولم تعرف أمّها أو أيّ من إخوتها الطريق إلى فيلّا حنان وأنور".[32]

3.5. المونولوج الداخليّ

لا بدّ من الوقوف عند المونولوج الداخليّ أو الحوار الداخليّ الذي يرتكز معظم السرد في الرواية عليه، ليعبّر عن نفسيّة الشخصيّة وأفكارها وصراعاتها ومشاعرها الدفينة. وبهذا الاشتغال نجحت الكاتبة في الاقتراب من الذات الأنثويّة التي تعايش شرذمتها، والتركيز على صوت المرأة المنسيّ والغائب والمغيّب. وقد عمدت الكاتبة إلى إبراز المونولوج الداخليّ بخطّ مشدّد غالبًا حينما يدلّ على أنّ حنان تتحاور مع نفسها، أو مع واحدة من نساء مرآتها

30 ن. م.، ص 7-8.

31 غنايم، 1992، ص 17-20.

32 يزبك، 2008، ص 51.

اللاتي يظهرن لها، يقفنَ أمامها، ويمثّلنَ داخلها وصوت لا وعيها الذي يحكي عن مشاعرها وأفكارها وهواجسها وصراعاتها.

وبشأن الحوار مع امرأة من المرآة، يكون الضمير هو المخاطب المفرد المؤنّث، لكن يمكن اعتباره ضمير المتكلّم المؤنّث، لأنّه لسان حال حنان نفسها. ففي أحد المشاهد، تلمح حنان في مرآتها امرأة أخرى تشبهها، تهمس لها هذه المرأة بصوت يشبه الفحيح ليشي بوساوس مخيفة: "**ولكن هل تكذبين على نفسك؟ أنت تشعرين بالغيرة عليها. خادمة لا أصل لها، ولا نسب. جعلتك تكلّمين نفسك**".[33]

هذا الحوار أو الحوار الداخليّ المصغّر (micro dialogue) الذي يظهر بخطّ مشدّد، بين إحدى النساء اللاتي يظهرن لحنان عبر مرآتها وبين حنان نفسها، يدلّ على تأزّم الشخصيّة وأفكارها المتوتّرة الكثيرة. وهو حوار متكرّر جدًّا، ويتجدّد كلّما نظرت حنان في المرآة، حيث تخرج منها امرأة أخرى تشبهها وتبدأ بمحاورتها، ويكون صوت تلك المرأة هو المتكلّم الرئيسيّ. وقد يدلّ ذلك على انفصام الشخصيّة وشصامها،[34] لتغدو حنان امرأتين أو أكثر: واحدة في الداخل أو أكثر، وأخرى في الخارج.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الزمن الموضوعيّ الذي يتكوّن فيه الحدث في هذه الرواية قصير جدًّا، لكنّ الكاتبة تستغرق بوصفه في زمن الحكاية أو القصّ بإسهاب وشرح، وذلك من خلال تقنيّة المونولوج الداخليّ بالأساس. وباعتقادي فإنّ تقنيّة المونولوج في الرواية تعزّز ما يذكره نجيب العوفي بأنّ "المونولوج في حدّ ذاته دليل على أزمة حوار وانعدام

.....

33 ن. م.، 2008، ص 21.

34 تكثر ترجمة مصطلح schizophrenia على أنّه الفصام، وهذه ترجمة غير دقيقة. ويوضّح عادل عزّ الدّين الأشول أنّ الشّصام هو مرض ذهانيّ Psychosis يؤدّي إلى اضطراب الشّخصيّة وتدهورها. ومن خصائص هذا المرض الانفصام عن العالم الخارجيّ، وانفصام الوصلات النّفسيّة العاديّة في السّلوك. ويعيش المريض في عالم من صنعه بعيدًا عن الواقع، حيث ينفصل عن الواقع ويظهر منعزلاً وتظهر عليه علامات ذهانيّة مزاجيّة ولغويّة شاذّة، فتظهر الهلاوس البصريّة أو السّمعيّة والهذاءات وهي المعتقدات الخاطئة" (الأشول، 1988، ص 338).

التواصل".[35] فها هي حنان تُكثر من الحوار مع نفسها ومع نساء مرآتها، وبالمقابل فإنّ حوارها الخارجيّ مع شخصيّات الرواية قليل جدًّا.

3.6. الاسترجاع الزمنيّ

تمزج الرواية الحدث الآنيّ بالحدث المسترجع من الذاكرة عبر تقنيّة الاسترجاع الزمنيّ (الفلاش باك). وهذا المزج بين الحاضر والماضي، يؤكّد ما طرحته نبيلة إبراهيم بشأن أهمّيّة اللغة الروائيّة التي تكمن في تحكُّمها بسرعة في قطع مسار الأحداث، كأن "تجعل الماضي البسيط يتسلّط على الحاضر ويكيّفه ويكيّف حركته ومغزاه".[36]

وفي هذا الصدد يشير ابن السايح إلى أنّ الرواية النسائيّة تتّكئ على المفارقة الزمنيّة بين حركة تأمّليّة في الحاضر (زمن السرد) وحركة تذكّريّة تعود إلى الماضي المسترجع من الذاكرة، لتكسّر نمطيّة الحكاية وتدرّجها الزمنيّ. فيغدو السرد النسائيّ محفلًا لحكايات فرعيّة مولودة من الحكاية المركزيّة التي تمثّل النواة.[37]

وهذا الطرح يظهر جليًّا عند تحليل النسيج الروائيّ **لرائحة القرفة**، حيث يستند إلى لحظة انشطاريّة في الحكاية الرئيسيّة وهي اكتشاف حنان لخيانة عليا لها وطردها من بيتها. وعبر هذه اللحظة الحاسمة، يبدأ الاسترجاع لتتفجّر حكايات موازية تؤثّث فضاء السرد، وتتوغّل بالقارئ في جوانب معتمة ومركّبة من حياة الشخصيّتين، فتعود كلّ واحدة منهما إلى ماضيها بظروفه المتباينة وما فيه أيضًا من تقاطع، لتتوزّع فصول الرواية بين حنان وعليا بشكل يكاد يكون متساويًا. وينكشف القارئ على ماضي هاتين الشخصيتين

35 العوفي، 1987، ص 339.

36 ابراهيم، 1980، ص 43.

37 ابن السايح، 2011، ص 166-179.

وحاضرهما، وخبايا مجتمعهما الذي يتأرجح بين بيئتيهما المتمثّلتين بغنى فاحش في العاصمة دمشق، وبفقر مدقع في الأحياء والمخيّمات والعشوائيّات الممتدّة حتّى العاصمة.

في تقنيّة الاسترجاع تمرّد ورفض لنمطيّة الحكاية الواحدة التي تراعي التدرّج الزمنيّ ومنطقيّة السرد، فتصير المفارقة الزمنيّة بين حركة تأمّليّة في الحاضر (زمن السرد) وحركة تذكّريّة تعود إلى الماضي المسترجع من الذاكرة، لتكسّر نمطيّة الحكاية وتدرّجها الزمنيّ.[38] ولأنّ الكتابة النسائيّة تراهن على سفر الذات فإنّها ترتكز على الذاكرة لتتدفّق الأفعال المتلاحقة بصيغ مختلفة، يغلب عليها الماضي، كما تتعدّى الرؤية من المدرك المحسوس إلى الخياليّ التأمّليّ. وعليه، تستخدم الشخصيّتان هذا التذكّر المشحون والمتوتّر لاستدعاء الماضي بغية إلغاء الحاضر مؤقّتًا، إلى أن تنتهي الرواية بمشهد حنان وهي تفتّش عبثًا عن عليا، تدور في سيّارتها من طريق إلى آخر، وكأنّها تبحث عن معنى لوجودها.

الإجمال

إنّ القراءة المتعمّقة للرّواية لا تخطئ جانب الاشتغال الرصين على الموضوع بأساليب تنتصر لقيمة الكتابة، حيث هاجس القيمة الجماليّة مصاحب بالتوازي لفعل السرد الكاشف والمُعَرّي للذّات. ومن الملاحظ أنّ الكاتبة نجحت بالتمرّد على اللغة المجتمعيّة السائدة، ومن صور هذا التمرّد النظرة للجسد الأنثويّ، فقد أدخلت صورة هذا الجسد في صراع بين الثقافة الذكوريّة واشتراطاتها، وبين كينونته التي لا تفصل الروح عن الجسد، في محاولة لحسم العلاقة بين جسد المرأة وذاتها، وليتمّ النظر إلى هذا الجسد كهويّة إنسانيّة متكاملة يكون فيها كاملًا حسّيًّا وجماليًّا ومعرفيًّا.

ولغة الرواية وطرائقها الفنّيّة والأسلوبيّة التي تمّ استخدامها في تناول العوالم المختلفة للجسد والجسد المثليّ، جعلت الرواية تنأى عن السقوط في فخّ الإثارة المبتذلة، وإنْ كان

.....

38 ن. م.

نزوعها الشبقيّ واضحًا. فالجسد بكلّ صوره وحالاته هو موضوع للسّرد، وموضوع للوصف والتذكّر والنبش والحوار. كما أنّ الجسد موضوع للّغة أيضًا، فمنه تخلق الكاتبة لغة ذات تركيب جديد لا يتمّ إدراكه الا في علاقته بما يتولّد عن هذا الجسد من سلوكيّات وإيماءات.

وبصدد الاشتغال الحسّيّ، لا بدّ من ذكر الأصوات والألوان والروائح التي تتحوّل إلى طاقة تعبيريّة، تعبّر عن الرغبات الجنسيّة وعن عوالم المرأة المغلقة والمغلّفة بالرومانسيّة أو/والشبقيّة بما فيها من تصوير للواقع والبحث فيه. والحلم في الروايات يمثّل المكان المغلق في عزلة المرأة داخل غرفتها، ويكون حلمًا مباشرًا تسرده الشخصيّة وقد يختلط بالكابوسيّة، و/أو يكون حلم يقظة ويكون مرتبطًا ببناء الرواية من خلال تداعي الصور والذكريات.

وقد استثمرت الكاتبة عدّة كلمات متكرّرة تحمل دلالة رمزيّة في روايتها، مثل: "الغرفة"، "الحمّام"، "السرير". وقد تمّ استخدام هذه الكلمات بما فيها من خصوصيّة نسائيّة ونسويّة بغية تسليط الضوء على المغلق والجوّاني لدى الذات الأنثويّة، حيث عزلتها وأمانها ومكانها السرّيّ في فضاء البيت/ الحيّز الخاصّ. فالمرأة تمارس، في غرفتها وحمّامها وسريرها، تأمّلها وحرّيّتها وحفرها في المكبوت والخفيّ في داخلها وفي جسدها بعيدًا عن رقابة المجتمع الذكوريّ وعنفه. كما وأنّها تنكشف على طقوس ذاتها وجسدها في كلّ الحالات الإيجابيّة والسلبيّة، بما فيها الالتحام بالجسد الآخَر في العلاقة المثليّة أو في العلاقة المغايرة للجنس.

ولا بدّ من التنويه إلى أنّ استعانة الكاتبة بالاستحضار الداخليّ وبالتذكّر، وبتوظيف تقنيّة الاسترجاع، وصيغ الحوار الداخليّ ومناجاة الذات والتخاطب معها قد قصد البحث في الذات وفي رسم العلاقة بالآخَر، سواءً كان هذا الآخر امرأة و/أو رجلًا، عبر المواقف والرؤى، وبعيدًا عن هيمنة المجتمع الذكوريّ.

وهكذا فإنّ الكاتبة استطاعت بلغتها الإيحائيّة ومقدراتها الفنّيّة من مهارات وأدوات الارتقاء بموضوع روايتها الإشكاليّ وصياغته بطرائق وأساليب لافتة ومتميّزة، وبذلك تكون هذه الرواية قد انزاحت عن النماذج الكتابيّة المبتذلة التي تناولت الجسد والجنس من منطلق الإثارة وإحداث الضجّة الفارغة، على حساب جماليّة النصّ ومنجزه الأدبيّ لغة، بناءً وأسلوبًا.

قائمة المراجع:

إبراهيم، 1980 — إبراهيم، نبيلة (1980)، **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغويّة الحديثة**، الرياض: النادي الأدبيّ بالرياض.

الأشول، 1988 — الأشول، عادل عزّ الدين (1988)، **سيكولوجيّة الشخصيّة**، القاهرة: مكتبة الأنجلو مصريّة.

أصوات، د. ت. — أصوات (د.ت.)، **مصطلحات أساسيّة في الهويّة الجنسيّة**، حيفا: مجموعة أصوات.

بدر، 2008 — بدر، أنور (2008)، "سمر يزبك روائيّة تشاغب في سكون المشهد الثقافيّ"، **صحيفة البناء**، يصدرها الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ، ثقافة وفنون، ع 411، ص 8.

ابن السايح، 2011 — ابن السايح، الأخضر (2011)، **سرد الجسد وغواية اللغة – قراءة في حركيّة السرد الأنثويّ وتجربة المعنى**، إربد الأردن: عالم الكتب الحديث.

التيفاشي، 1992 — التيفاشي، شهاب الدين أحمد (1992)، **نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب**، (تحقيق: جمال جمعة)، لندن وقبرص: دار رياض الريّس للكتب والنشر، ط1.

جحا، 2008 — جحا، جورج (2008)، "رواية رائحة القرفة للكاتبة السوريّة سمر يزبك – كسر لحواجز الكلام عن العلاقات المثليّة"، **صحيفة العرب**، القسم الثقافيّ، ع 28/2، ص 14.

جريدي، 2008 — جريدي، سامي (2008)، **الرواية النسائيّة السعوديّة – خطاب المرأة وتشكيل السرد**، بيروت: مؤسّسة الانتشار العربيّ.

الداهي، 2007 — الداهي، محمّد (2007)، **الحقيقة الملتبسة – قراءة في أشكال الكتابة عن الذات**، الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس.

دي بوفوار، 1981 — دي بوفوار، سيمون (1981)، **الجنس الآخر**، ترجمة: لجنة أساتذة الجامعة، ط1، بيروت: المكتبة الحديثة للطّباعة والنشر.

ريتش، 2006 ريتش، أدريان (2006)، "المغايرة الجنسيّة القسريّة والكيان المثليّ"، في: أصوات – نساء فلسطينيّات مثليّات (تحرير)، **الوطن والمنفى في تجربة المتحرّرات جنسيًّا- مجموعة مقالات تبحث في موضوع المثليّة الجنسيّة**، (ترجمة: رؤى ترجمة ونشر)، حيفا: مجموعة أصوات، ص 75-119.

ريشة، 2008 ريشة، رانيا (2008)، "حوار مع صاحبة رائحة القرفة سمر يزبك: طرحت فكرة العلاقات الجنسيّة المثليّة بين النساء ليس لأختلف... بل لأنّنا نعيش إزدواجيّة المعايير"، **مجلّة جميلة**، قطر، ع أيّار/ مايو، ص 74-78.

الشعّار، 1990 الشعّار، مروان محمّد (1990)، **العلاقات الجنسيّة في الإسلام**، ط1، بيروت: دار النفائس.

شعيب، 2005 شعيب، عالية (2005)، **السحاق والبغاء في الشريعة والفلسفة**، ط2، أميركا Ethics Lab :LLC.

صالح، 2003 صالح، صلاح (2003)، **سرد الآخَر: الأنا والآخر عبر اللغة السرديّة**، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافيّ العربيّ.

العوفي، 1987 العوفي، نجيب (1987)، **مقاربة الواقع في القصّة القصيرة المغربيّة**، ط 1، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

العيد، 1998 العيد، يمنى (1998)، **فنّ الرواية العربيّة**، ط1، بيروت: دار الآداب.

الغذامي، 1996 الغذامي، عبد الله محمد (1996)، **المرأة واللغة**، ط1، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

غنايم، 1992 غنايم، محمود (1992)، **تيّار الوعي في الرواية العربيّة الحديثة – دراسة أسلوبيّة**، بيروت والقاهرة: دار الجيل ودار الهدى.

محمود، 2000 محمود، إبراهيم (2000)، **المتعة المحظورة: الشذوذ الجنسيّ في تاريخ العرب**، ط1، بيروت: دار رياض الريّس.

مرتاض، 1998 مرتاض، عبد الملك (1998)، **في نظريّة الرواية- بحث في تقنيّات السرد**، الكويت: المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب.

مظهر، 2001 مظهر، منتصر (2001)، **المتعة المحرَّمة: اللواط والسحاق في التاريخ العربيّ**، ط1، القاهرة: الدار العالميّة للكتب والنشر.

يزبك، 2008 يزبك، سمر (2008)، **رائحة القرفة**، بيروت: دار الآداب للنّشر والتوزيع.

ب- المراجع الإلكترونيّة

الزين، 2008 الزين، أحمد علي (2008)، "مع سمر يزبك"، برنامج روافد في قناة العربيّة، دخول الموقع: 2011/9/30
http://www.alarabiya.net/programs/2008/07/21/53450.html

نجمة، د. ت. نجمة، راما (د. ت.)، "الروائيّة السورية سمر يزبك: لدينا شاعرات وكاتبات نصوصهنّ لا تقرأ لكنهنّ مكرّسات/عندما تكتب المرأة بقضايا لها علاقة بالمحرّمات يكون الهجوم عليها أكبر"، مؤسّسة القمّة، دخول الموقع: 2010/1/28

http://www.aram-grp.com/index.php?d=224&id=149

مختصرات

Artistic, Stylistic and Linguistic Devices in Samar Yazbek's *Rāʾiḥat al-qirfa* (*Cinnamon*)

Munā Ẓāhir
The Open University & Sakhnin college

This study examines the artistic, stylistic and linguistic characteristics of the use of the female body and lesbianism in the novel *Cinnamon* (2008) by the Syrian writer Samar Yazbek.

The study concludes that the novel celebrates the theme of the body by way of creating a poetics of the body. This poetics is revealed on one hand through the various perspectives on various situations, illness and health, strength and weakness, intimacy and hysterics, homosexual and other sexual relations, etc. On the other hand, it is revealed by the esthetic discourse constructed around the body. In both cases, this is done by means of highly sensitive language and style, used by the author in this work, in which she champions the forgotten, absent and hidden female voice.

has disappeared, a hero who was always victorious on paper, even though he suffered defeat in the real world. In the present stage, the hero is realistic, intelligent and mature. (3) The naïve romantic dichotomy between absolute black and absolute white has lost its force. The mechanisms of the conflict have become more varied, profound and realistic. (4) "Partial heroes" make their appearance. Ultimately these testify to the fact that the author was unable to decide whether his protagonist was a hero or a non-hero. This partial or intermediate state is one form of the "stuttering" or hesitation in Palestinian literature, its recognition of a "third state" that it did not permit to arise in the previous two stages. A heroism that is hesitant and lacking constitutes a rejection of absolute heroism. (5) This stuttering or hesitation shows that Palestinian writers have adopted a more realistic view, which recognizes that success and failure can coexist. This realistic approach means that a figure is presented first-and-foremost as flesh-and-blood and only then as a fighting political creature. The state of "non-heroism" constitutes a further step away from the artificial type of heroism that strives to disseminate a spirit of imaginary triumph. (6) The various forms of heroism enable one to move from the meanings of the text to those engendered by the reader, an act of independent judgment which the text allows and encourages. This in turn means that most of the novels considered in the present study are not closed in on themselves and do not impose fixed textual meanings on the reader. (7) Just as the writer is no longer a final authority, so is heroism no longer final, no longer closed within the written text. Most forms of heroism in most of the novels considered here are extended and connected and adopt the logic of continuity. In other words, the habit of ending a novel with a clear-cut break has receded greatly in the present stage of individualism experienced by the Palestinian novel. We are thus of the opinion that optimism is a rational position, untainted by dreamy romanticism.

Stuttering Heroism in Latter Day Palestinian Drama: An Anthroposemiotic Study

Professor Ibrāhīm Ṭaha
Haifa University

The present study uses the theory of heroizability and its attendant "3A model" in order to examine the concept of heroism in the latest stages of local Palestinian drama. It uses five select plays that reflect all the new currents in local Palestinian literature. The study shows that in the last three decades Palestinian drama has tended towards greater calm and relaxation, especially in the writings of young authors, who addressed political issues only very indirectly, in contrast to the period from the defeat of 1967 almost to the end of the twentieth century, when the esthetics of struggle and resistance dominated literature inside Palestine, with respect to themes, styles, structures and forms. The present study shows that subsequently the relations between the text and reality changed and became more varied and complex while the tone of distress and the familiar classical gushing discourse became weaker. The study lays the foundations for this sensitivity, which can be summarized in the following seven points:
(1) The individual ego is placed at the center instead of the collective, or at most accompanies it. The individual has become the focus, whereas previously the esthetics of the struggle focused purely on the collective sentiment, on unity in the face of a great rival that requires us to unite our forces. This focus on the individual is one of the most prominent aspects of contemporary Palestinian novels. (2) Heroism is spread across new intellectual domains, and is no longer the exclusive province of politics. New themes have had a powerful influence, for example feminism. The emotional, enthusiastic tone used in the formation of the image of the "hero" in writings of the 1970s and 1980s

Carnavalesque Elements in Yūsuf Idrīs' play *al-Farāfīr*

Doctor Samāḥ Ṣaffūrī Khūrī

The article addresses the carnivalesque features of the play *al-Farāfīr* by the Egyptian playwright Yūsuf Idrīs. In order to do this, we must first discuss the appearance of such elements in literature and the motives of writers, especially playwrights, who use them.

A-*Farāfīr* is a burlesque play that rebels against Western drama, removes the partitions between the stage and the audience, promotes the popular at the expense of the canonical, and snubs convention. The play uses dual and multiple voices and focuses on issues of concern to marginalized classes. It strives to marginalize the role of bosses in society. All of the above are manifestations of the carnivalesque in the play. The article is divided into two main sections. In the first, theoretical section we discuss the definition of carnivalesque literature in general, and the use of carnivalesque features in Arabic literature and the burlesque theater more specifically. In the second, applied section we analyze the carnivalesque elements in the aforementioned play, focusing on four elements in particular: Crowning and removal of the crown, fall of barriers, violation of canons, and the use of base language.

Religious Intertextuality in Service of Metapoetics: A Reading in the Poem "Gharāʾizunā" ("Our Instincts") by ʿAbd al-Munʿim Ramaḍān

Doctor Amīna Ḥasan
The Arabic Language Academy

This paper strives to reveal the use of the device of religious intertextuality in ʿAbd al-Munʿim Ramaḍān's poem "Our Instincts", and its role in the creation of a meta-poetic dimension for the purpose of building the poem's poetic structure. It also sheds light on the cognitive and linguistic shift imposed on traditional religious texts, which the poet forces into the surrealistic mold that he adopts in most of his poems. In the poem discussed here religious intertextuality serves the meta-poetic level and enables the poet to present a different modern Arabic poetic vision, as we shall demonstrate in the article.
Keywords: Religious intertextuality, meta-poetics, surrealism, ʿAbd al-Munʿim Ramaḍān, "Our Instincts".

the bodies of man and woman. In order to avoid the vulgarity associated with this subject, the poet chose highly dense and imagery-laden language.

The poet used every kind of oxymoron in his works, including antithetical (affirmative and negative), assimilatory, metaphorical, symbolic and comparative. Occasionally the poet uses more than one oxymoronic type in his imagery; thus, he combines the comparative with the symbolic, or the symbolic with the metaphorical. Such complex devices give this imagery greater depth, meaning and power. These technical features, in addition to his originality, brevity, imagination and ability to surprise, color most of the poet's oxymoronic images.

Sindbad the Landsman Formulates Life's Contradictions and Conflicts: Oxymoronic Imagery in the Works of the Poet Amjad Nāṣir

Doctor Āthār Ḥājj Yaḥyā
Beit Berl College

This study focuses on oxymoronic imagery in the poetry of Amjad Nāṣir (1955-2019), one of the most prominent composers of prose poetry in Arabic. His poems are quite daring and ignore poetic conventions in both form and content. They also show a continuous evolution.

Oxymoron is a poetic device used by modernist poets in order to give expression to a complex reality in which contradictions and conflicts abound. The use of this device in modernist poetic texts reflects a desire on the part of poets to free themselves from the restrictions of frozen traditional language based intellectual, rational foundations. Although an oxymoron is based on an overt contradiction between its components, a careful reading and interpretation can lead to a rational reconciliation of its parts.

The present study uses the theoretical-applied method. It opens with a theoretical discussion of the term "oxymoron", followed by an examination of oxymoronic imagery in four poetry collections: *Madīḥ li-maqhan ākhar* (*A Panegyric to Another Café*; 1979); *Ruʿāt al-ʿazla* (*Shepherds of Isolation*; 1981); *Sirr man raʾāki* (*The Secret of Whoever Saw You*; 1994); and *Ḥayā ka-sard mutaqaṭṭiʿ* (*Life As Disjointed Prose*; 2004).

The study shows oxymoron to have been one of the most common devices used by Amjad Nāṣir to create his poetic images. This is especially clear in the case of the volume *The Secret of Whoever Saw You*, in line with that collection's theme, the sensual encounter between

Mechanisms of Surveillance and Control over Palestinian Arab education in Israel

Professor Ismael Abu-Saad
Ben-Gurion University of the Negev

This paper situates the Israeli public educational system in the broader context of colonizing educational systems, and explores the particular avenues through which it serves the Jewish settler state project and establishes a colonial educational hegemony. Public education in Israel is legally mandated to promote the values of Jewish culture and loyalty to the Jewish state. At the same time, its policy and content systematically instill racially derogatory attitudes towards the Palestinian citizens of Israel among Jewish students, as a basis for fostering and perpetuating the deep-seated societal division between Jews and Palestinians. In addition, the public educational system effectively maintains the cultural, socioeconomic, and political subordination of Palestinian students through the substandard and discriminatory provision of resources, programs and services, and the imposition of aims, goals and curricula that alienate Palestinian students. Consequently, their levels of educational achievement are lower than that of their Jewish counterparts. As such, the Israeli public educational system plays an essential role in consigning Palestinian citizens to the social, economic and political margins of society. The Israeli educational system is designed to control both the Palestinian Arab minority and Jewish majority, and to maintain an unbridgeable divide – in support of the Zionist settler state vision. Until this vision is called into question, the educational system will not change.

Abstracts

AL-MAJALLA

Journal of the Arabic Language Academy
Nazareth, Vol. 11, 2020