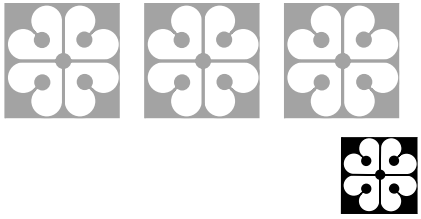
المجلة

مجمع اللغة العربيّة

حيفا، العدد 13، 2022



المجلة

مجمع اللغة العربيّة

حيفا، العدد 13، 2022

مجلة علميّة محكّمة

يصدرها: مجمع اللغة العربيّة، حيفا

هيئة التحرير:
مصطفى كبها
كوثر جابر-قسوم
أمينة حسن

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

Haifa, Vol. 13, 2022

المجلة

مجمع اللغة العربيّة

حيفا، عدد 13، 2022

حيفا

©جميع الحقوق محفوظة

אל-מג'לה

כתב עת האקדמיה ללשון הערבית

חיפה, כרך 13, 2022

تصميم: وائـل واكيـم

مجمع اللغة العربيّة في إسرائيل

האקדמיה ללשון הערבית בישראל

The Arabic Language Academy in Israel

www.arabicac.com

majma@arabicac.com

للمراسلات

حيفا، شارع الخوري 2، مبنى هنفيئيم،
طابق 14
ص.ب. 4734 منطقة بريدية 3107401
تليفون: 04-8622707
فاكس: 04-8622071

חיפה, רח' ח'ורי 2, מגדל הנביאים,
קומה 14
ת.ד. 4734 מיקוד 3107401
טל: 04-8622070
פקס: 04-8622071

Haifa, Khuri st 2, Hanevi'im
Tower, floor 14
POB, 4734, Haifa 3107401
Tel: 04-8622070
Fax: 04-8622071

الفهرس:

كـــوثـر جـابـــر-قسّـوم

خصائص اللغة في أدب الأطفال: نماذج من الأدب الفلسطينيّ والعربيّ..... 7

إيـهـاب حسـين

وحدة أدونيس في مرآة وحدة المتنبّي- "الكتاب" نموذجـًا..... 49

إليعزر شلوسبرغ

خلفيـّة تطوّر تفاسير التوراة في اليمن..... 79

لينـــا الشيـــخ-حـشـمـة

الصراع بين شخصيّة السجين والمكان/ السجن في أدب السجون.....117

روز صبّـــاح-شعبـــان

الاغتراب الذاتيّ في رواية " الخماسين" والتقنيّات التي وُظّفت للتعبير عنه..... 163

إيـمـان يـونـس

إشكاليّات ترقيم الأدب الورقيّ.....199

مـلـــفّ الـعـدد: **البروفسـور محـمـود غنايـم 225**

Abstracts..... **v-xi**

خصائص اللغة في أدب الأطفال: نماذج من الأدب الفلسطينيّ والعربيّ

كـــوثـر جـابـــر-قسّـوم
كلّيّـة سخنين

كاتب الأطفال يظلّ أسيرًا، مقيّدًا، يحسب لكلّ جملة، بل لكلّ كلمة حسابها، إذ لا بدّ أن تكون كلماته متناسبة مع قدرات الطفل، مع حاجاته، مع قاموسه اللغويّ، مع ثقافته، مع بيئته التي ينتمي إليها. وهذا كلّه يجعل الباحث في أدب الأطفال يقول من دون مواربة: إنّ أدب الأطفال له أثره البالغ وله أهميّته المتميّزة في الحياة المعاصرة والمستقبليّة.

توفيق الحكيم[1]

مقدّمة

تعمل هذه الورقة في دراسة خصائص اللغة في النصّ الأدبيّ الموجّه للأطفال، ومدى أهميّتها في بناء الشخصيّة اللغويّة للطفل من ثلاثة جوانب: الثروة اللغويّة، المبنى النحويّ والصرفيّ للغة ومقوّمات اللغة المعياريّة. تسلّط المقالة الضوء على النظريّات التي تبحث في مجال اكتساب الطفل للّغة، سواء عن طريق الاستماع للنصّ الأدبيّ في المراحل الأولى من عمره، أو عن طريق القراءة مع مرحلة المدرسة. تعمل المقالة على عرض نماذج من نصوص أدبيّة وتراكيب لغويّة من أدب الأطفال الفلسطينيّ والعربيّ، منها ما يجيب عن

1 الحكيم، **2005**، المقدمة، ص 5.

المقوّمات الصحيحة لتوظيف اللغة، ومنها ما يُكتب دون دراية أو خبرة لغويّة متعلّقة بجيل الطفولة.

كلمات مفتاحيّة: أدب أطفال، تنوّر لغويّ، ثروة لغويّة، اكتساب اللغة، مبان صرف-نحويّة، قاموس لغويّ، اللغة المعياريّة، اللغة المحكيّة.

أدب الأطفال هو ذلك الأدب الموجّه للأطفال، مكتوبًا أو مسموعًا أو مرئيًّا، ويتلاءم مع مراحل نموّهم واحتياجاتهم وقدرتهم على الفهم والتذوّق. يهدف أدب الأطفال في سائر نصوصه وأنواعه إلى إحداث متعة في نفوس الأطفال، بالإضافة إلى ما يحمله من أهداف أخلاقيّة، وتربويّة، وفنيّة، وجماليّة. يخاطب هذا الأدب الأطفال في لغة تتناسب ومداركهم، ووفقًا لمعايير تخصّ كتابة النصّ الأدبيّ للأطفال؛ لكونهم يختلفون عن الكبار في عمليّة الفهم والتلقّي. ومن أنواعه: القصّة، والشعر، والمسرحيّة والرواية والألغاز والأحاجي والحكايات الشعبيّة والخيال العلميّ وغيره من الأنواع الأدبيّة.[2] وتعتبر القصّة النوع الأدبيّ الأكثر شيوعًا في أدب الأطفال؛ إذ إنّها تستثير ميولهم وتداعب خيالهم لما تمتاز به من التشويق وكثرة الأحداث.

بالإضافة إلى اكتساب المتعة والخبرات والمعارف والسعي نحو فهم العالم، يعتبر أدب الأطفال مصدرًا هامًّا من مصادر اكتساب اللغة، بل عاملًا حاسمًا في تنمية الملكة اللغويّة لدى الطفل.[3] فالطفل يتلقّى القصص والأشعار والأناشيد وسائر الأجناس المنضوية تحت

2 عن أدب الأطفال كجانر مستقلّ له خصائصه وأهدافه وأنواعه انظر: الحديدي، 1988، ص 61؛ عبد الفتاح، 1988، ص 18؛ جلولي، 2012، ص 103-104؛ بريغش، 1996، ص 46؛ زلط، **2000**، ص 64؛ رضوان ونجيب، 1982، ص 16؛ الهيتي، **1986**، ص 72؛ طعيمة، 2001، ص 36؛ عبد الوهاب، 2006، ص 49؛ حنورة، **1989**، ص 10.

3 انظر: וקנין-נוסבאום, תשע"ז, עמ' 1؛ جلولي، 2012، ص 119؛ الحديدي، 1988، ص 75؛ شطناوي، 1992، ص 20؛ الدنان، 2014، ص 12-13؛ البهنساوي، 1993، ص 12. للتوسّع حول ما قاله علماء النفس والتربية عن مراحل اكتساب الطفل للغة راجع: سبيني2001؛ الضبع، 2013؛ كلاس، 1984؛ أحرشاو، 1993، ص 39-41؛ نجيب، 2000، ص 45-49؛ וולף, 2009, עמ' 54-65؛ تازروتي، 2003،

هذا الأدب، سواء عن طريق الاستماع في السنين الأولى من عمره[4] أو عن طريق القراءة لدى دخوله المدرسة. ومن خلال هذا التلقّي يلتقط الطفل مفردات اللغة والمواقف والخبرات فتستقرّ في وجدانه، وتسهم في تشكيل شخصيّته.[5] يضمّ أدب الأطفال مجموعة من الوسائل والأساليب التي تسهّل تعلّم اللغة؛ كالتكرار والسجع والقوافي والتشبيهات والصور التي تساعد على حفظ الجمل والمقاطع، وتذويت الكلمات والأشكال والأنماط النحوية.[6]

تشير الأبحاث إلى أنّ الانكشاف على الكتاب، والقراءة التشاركيّة بين البالغين والأطفال، يساعدان الطفل على تطوير قواعد اللغة والتواصل، وعلى تطوير مهارات التنوّر اللغويّ لاحقًا. يقول سيرجو سبيني عن مآثر القصّة وقراءة البالغين للطفل من الناحية اللغويّة إنّهما: "يثريان قاموس الطفل، ويصحّحان نطقه، ويعلّمانه استخدام الألفاظ والمفردات، ويقدّمان له نماذج لغويّة في سياق حيّ وشيّق، والأكثر من ذلك يتيحان فرصًا للحوار، والمحادثة، وللتعبير بالرسم وبأشكال التمثيل المختلفة. كما أنّهما -في نهاية الأمر- يُعدّان الطفل لتعلّم القراءة الشخصيّة، أي قراءته بمفرده معتمدًا على ذاته".[7]

وتعتبر قضيّة اللغة ومستوياتها وطرق توظيفها في الأدب الموجّه للأطفال من القضايا التي شغلت ولا زالت تشغل أذهان النقّاد والتربويّين، واحتلّت كثيرًا من الجدل والمناقشة. فمنهم من يدعو إلى تبسيط اللغة وتيسيرها حتّى يتسنى للطفل فهمها،[8] ويشترط

ص 47-83؛ أبو معال، 1988، ص 22-28.

4 يعدّ الاستماع أكثر أساليب الاتّصال شيوعًا واستخدامًا في أدب الأطفال، خاصّة في مرحلة الطفولة المبكرة. ومن خلال الاستماع إلى القصّة أو غيرها من الأنواع، يتعلّم الطفل كثيرًا من الكلمات والتعابير والجمل التي يراها مكتوبة لاحقًا. وكلّما كثر عدد المفردات السمعيّة، أي الكلمات التي يفهمها الطفل عندما يستمع إليها، ساعد ذلك على تقدّمه في القراءة لاحقًا. انظر: العسّاف وأبو لطيفة، 2011، ص 135-160.

5 انظر: جلولي، 2012، ص 119؛ إنجيل، 2002، ص 23-24.

6 انظر: חלבה, 2009, עמ' 29.

7 سبيني، 2001، ص 130. عن اكتساب اللغة لدى الطفل كمشروع تعاونيّ بين الأهل والطفل انظر: إنجيل، 2002، ص 103-131، 168-171؛ عرفات، 2012، ص 215-248.

8 انظر: نجيب، 2000، ص 59؛ الفيصل، 2017، ص 15؛ البشيتي، 2012؛ הרמתי, 1994, עמ' 5-19؛

السهولة والدقّة والوضوح، ومراعاة السنّ والبيئة، "والبعد عن اللغة ذات المعايير المقدّسة الصادرة عن المجامع اللغويّة والتي تسجن الطفل ضمن تراث لغويّ صارم".[9] وحجّة هذا الفريق "أنّ اللغة تتطوّر، والتطوّر دليل حيويّة. وما كان يصدمنا بالأمس أصبح اليوم مألوفًا"،[10] بل إنّه من الجيّد في بعض الأحيان إضافة بعد من التسلية والهزل إلى النصّ الأدبيّ.[11]

بالمقابل، ينادي الفريق الثاني بضرورة كشف الطفل على لغة عالية، وذلك لمساعدته على تطوير ثروة لغويّة غنيّة. وحجّتهم في ذلك أنّ الطفل يمتلك قدرة عجيبة في فهم اللغة واستيعاب المفردات والعبارات، وأنّ استخدام التراكيب النحويّة الضعيفة والثروة اللغويّة المتردّية واستعمال مفردات بشكل خاطئ في أدب الطفل، من شأنه أن يفسد لغته. ومن أعلام هذا المذهب الأديب المصريّ كامل الكيلاني (1897–1959)، والذي يعدّ الأب الروحيّ والشرعيّ لأدب الأطفال العربيّ؛ حيث حرص على أن تكون اللغة التي يكتب فيها للطفل أرقى من مستواه حتّى يستفيد منها بمحاكاتها، ومن ثمّ تتحسّن لغته وأسلوبه ويستفيد الطفل لغويًّا، إلى جانب الفوائد المعنويّة والترفيهيّة.[12] كذلك حرص الشاعر السوريّ سليمان العيسى (1921–2013) على نفس النهج حيث يقول: "ربّما تعمّدت الرمز، والصعوبة في الألفاظ والغرابة في بعض الصور، وربّما كانت بعض العبارات فوق سنّ الطفل، كلّ ذلك أتعمّده وأقصده في كثير من الأناشيد لإيماني بقدرة الطفل على الالتقاط والإدراك بالنظرة، صغارنا يفهمون بإحساسهم المتحفّز الصافي أكثر ممّا يفهم

מירוז, 1998, עמ' 93–96؛ וולף, 1993, עמ' 81–83.

9 جلولي، 2004، ص 11–12.

10 جعفر، 1992، ص 38. قارن مع جاكلين ساندرز (Sanders) التي تنتقد تعامل بعض الكتّاب مع الأطفال؛ لأن عندهم "ميلاً خطيرًا للتبسيط الزائد عن الحدّ وتجنّب الموضوعات غير المُسرّة أو الصعبة. ويتأتّى هذا في أغلب الأحيان من التأكيد المفرط على صغر حجم الأطفال، وافتقارهم للقدرة، من دون التأكيد الكافي على نموّهم وتزايد قدراتهم. إنّ هذا الميل قد يلغي أو يعكس الجوهر الحقيقيّ لقيمة أدب الأطفال، إذ إنّه قد يعوّد على حذف الأمور التي هي في غاية الأهميّة من هذا الأدب". Sanders, 1967, p. 17.

11 انظر: וולף, 2009, עמ' 54.

12 انظر: الحديدي، 1988، ص 266–267؛ يوسف، 1988، ص 17؛ شرايحة، 1983، ص 37.

الكبار بعقولهم الصلبة المرهقة".[13] أما جولدبرج (גולדברג) فتدّعي أنّه يفترض أن يكتب الكاتب للأطفال مثلما يخاطب الكبار. ويترتّب على ذلك أن يكون دور أدب الأطفال رفعَ مستوى لغة الطفل وإثراءها، وحتّى لو لم يفهم الطفل في البداية معنى الكلمات والعبارات كلّها؛ فمن الممكن أن يصبح معناها واضحًا له من السياق، وسيتمكّن لاحقًا من استخدامها بشكل فعليّ. وهذا يعني أنّه إذا تعرض الطفل من خلال الأدب إلى مفردات عالية ومتنوّعة، فإنّها ستساهم في تطوّره اللغويّ.[14]

هذا التباين في الآراء يؤكّد مدى أهميّة اللغة في أدب الأطفال، وأنّها ليست مجرّد وسيلة إيصال فحسب؛ وإنّما تعدّ هدفًا أساسيًّا يسعى الكاتب إلى تحقيقه من خلال عمله الأدبيّ. ومع أنّ أدب الأطفال "ينصرف إلى اكتساب اللغة بشكل عَرَضيّ لا تعليميّ، ذلك أنّ القصص والأشعار ليست مادّة تعليميّة كالكتب التدريسيّة، وإنّما هي مادة تثقيفيّة وترفيهيّة بالدرجة الأولى، ويفترض ألّا تظهر دروس لغويّة مباشرة في الصرف والنحو، لكن هذا لا يعني غياب الجانب التعليميّ المباشر، إلّا أنّه جانب تعليميّ سلس ولطيف، يغلب أن يركّز على الكفاية المعجميّة: معاني المفردات الجديدة والمترادفات. وانطلاقًا من هذه الرؤية، فإنّ عناصر اللغة تُسرَّب إلى الطفل تسريبًا، وعلى نحو سلس".[15]

والسؤال المطروح هنا: إلى أيّ مدى يراعي كتّاب أدب الأطفال الفلسطينيّ والعربيّ خصوصيّة لغة الطفل ومراحل اكتسابه للغة؟ إلى أي مدى يلتزم كتّاب أدب الأطفال العربيّ عامّة بما توصّلت إليه الأبحاث من أهميّة تكوين الثروة اللغويّة واستعمال اللغة والتراكيب اللغويّة السليمة وعلامات الترقيم المناسبة، بحيث يتّبعون مناهج محدّدة في كتابة أدب الطفل؟

13 المقالح، 1986، ص 31.

14 גולדברג, תשל"ז, עמ' 57-63. انظر أيضًا: ברגסון, 1989, עמ' 5-11. يزعم أنصار هذا المذهب أنّ بعض الكتب كُتبت للكبار بالأصل، وبلغة تناسبهم، ولكنّها أعجبت الصغار لصورها الموحية والمعبّرة، ولمضمونها الشيّق، فتمّ تبنّيها وتحوّلت إلى نتاجات راسخة في أدب الأطفال؛ مثل: **الأمير الصغير** و**روبنسون كروزو** و**رحلات جليفر**. من هنا يمكن للمرء أن يفهم إمكانيّة انكشاف الأطفال على لغة عالية وجدواه. انظر: سبيني، 2001، ص 135.

15 العناتي، 2015، ص 187.

الواقع أنّ الكثير ممّن يكتبون للطفل العربيّ يعتمدون على خبرتهم الشخصيّة وذوقهم الخاصّ في الحكم على مدى مناسبة المادة المكتوبة، ويتميّزون بافتقاد التخصّص وقصور المعرفة اللغويّة والدلاليّة لأدب الأطفال. كما أنّ كثيرًا من الهيئات القائمة على إصدار قصص ومجلّات الأطفال في العالم العربيّ "بعيدة عن اللسانيّات النفسيّة ونظريّات اكتساب اللغة وتعلّمها، ويظهر ذلك على نحو واضح في أنواع النصوص التي تُكتب وفي معايير انتقائها".[16]

المعرفة اللغويّة في أدب الأطفال

تتجلّى المعرفة اللغويّة في أدب الأطفال في ثلاثة جوانب رئيسيّة: الثروة اللغويّة، والمعرفة الصرف-نحويّة، والمعرفة المكتسبة من اللغة المحكيّة إلى اللغة المعياريّة.[17]

في إطار الثروة اللغويّة، ينكشف الطّفل على مفردات جديدة وسياقات لغويّة ودلاليّة جديدة للكلمة؛ وفي المعرفة الصرف-نحويّة ينكشف على مباني صرفيّة ونحويّة مختلفة للكلمات والجمل، الأمر الذي يطوّر أداءه اللغويّ ويثريه. كذلك تعتبر كتب الأطفال من المصادر المهمّة للانكشاف على المباني المختلفة للغة المعياريّة واستعمالها لاحقًا في مرحلة القراءة والكتابة. هذه المعرفة من شأنها إتاحة اكتساب اللغة بشكل سليم واستخدامها لدى الأطفال، على الرغم من أنّهم أنفسهم "لا يدركون دائمًا طبيعة القواعد التي تقوم عليها هذه اللغة".[18]

16 العناتي، 2015، ص 177؛ انظر كذلك: مقدادي، 2014، ص 137؛ الطرابيشي، 2003، ص 82-83.

17 تختلف جوانب المعرفة اللغويّة ومفهوم التنوّر اللغويّ في أدب الأطفال عنها في موادّ رياض الأطفال وكتب التدريس في المرحلة الابتدائيّة. وفق منهج رياض الأطفال الرسميّة، **البنية الأساسيّة للقراءة والكتابة في اللغة العربيّة كلغة أمّ** (2008)، يُنتظر من الأطفال أن يطوّروا تنوّرًا لغويًا يشمل المركّبات التالية: الوعي الصوتيّ والمبدأ الهجائيّ وبدايات القراءة والكتابة، وكذلك قدرات لغويّة متنوّعة والإقبال على الكتاب. انظر: وزارة التربية والتعليم، 2008، ص 10. وفق منهج التربية اللغويّة للمرحلة الابتدائيّة (2009)، يتمّ التعامل مع المعرفة اللغويّة في المدرسة الابتدائيّة من ثلاثة جوانب: استعمال اللغة (للتكلّم، للقراءة ولكتابة نصّ)؛ الوعي اللغويّ (مناقشة الوسائل اللغويّة، واستعمالها)؛ المعرفة عن اللغة (ميتا لغة): (تعميمات، صياغة القواعد اللغويّة، تنظيم المعرفة). انظر: وزارة التربية والتعليم، 2009، ص 52.

18 وزارة التربية والتعليم، 2009، ص 11.

1. الثروة اللغويّة:

تعتبر الثروة اللغويّة عاملًا حاسمًا في تنمية اللغة لدى الطفل؛ فالانكشاف على القصص والأناشيد والروايات يستدعي لقاءات متكرّرة مع اللغة، يسمع من خلالها الطفل كلمات جديدة أو يقرأها ويذوّت معانيها. هذا الانكشاف يوسّع معرفته بمفردات وعبارات يضيفها لقاموسه اللغويّ (مخزون المفردات)،[19] وبهذا لا يتّسع قاموسه اللغويّ حجمًا وكمًّا فحسب؛ بل يتطوّر ويتغيّر في مستوى جودته وتركيبه.[20]

تقول البشيتي (2012) "إن القصّة تعمل على تنمية ثروة الطفل اللغويّة، وتساعد على نموّه اللغويّ بما تحتويه من مفردات جديدة وعبارات جيدة، قد يحفظ بعضها، كما أنّها تقوّم أسلوبه وتصحّح ما لديه من أخطاء لغويّة، وتؤدّي إلى اتّساع معجمه اللغويّ وتقوّي قدرته على التعبير والتحدّث. فالقصّة من أهمّ مصادر الحصول على المفردات وزيادتها؛ فهي تعرّض الطفل للكلمة مباشرة من خلال رؤيتها وسماعها ونطقها، كما أنّها تصحّح ما علق بذهنه من كلمات عامّيّة وتجعله يبدّلها بكلمات فصيحة تناسب حصيلته اللغويّة، وكلّما ازداد تعلّق الطفل بالقصّة وتمسّكه بها كلّما أصبح لديه رصيد لغويّ أكبر".[21] كذلك تشير الأبحاث إلى أنّ ازدياد حصيلة الطفل من الثروة اللغويّة، يتناسب طرديًّا مع تحصيله الثقافيّ والعلميّ، ومع خبرته وتنمية الثروة اللغويّة لديه.[22]

يمنح الكتابُ الطفلَ فرصة التعرّف إلى مجموعة متنوّعة من المفردات، كما أنّ استخدامه لها يساعده على بناء مخزن أو مدوّنة المفردات المحكيّة (المنطوقة) في الذاكرة لمدى طويل (المعجم الذهنيّ/ العقليّ). هذه المدوّنة تشكّل أساسًا لاكتساب التنوّر اللغويّ لاحقًا في

19 عن تطوّر القاموس اللغويّ (مخزون المفردات) لدى الاطفال في جيل 3-6 راجع: وزارة التربية والتعليم، 2009، ص 47-49.

20 يشير الهيتي إلى أنّ ثروة الطفل اللغويّة تتمثّل في أربعة جوانب رئيسة هي: مقدار سعة القاموس اللغويّ؛ طلاقة وسلامة النطق والتعبير؛ فهم مدلولات اللغة المنطوقة أو المكتوبة وتمكّن الطفل من التعبير كتابة. انظر: الهيتي، 1998، ص 138.

21 البشيتي، 2012.

22 الكيلاني، 1986، ص 147-148؛ جلولي، 2012، ص 133؛ البشيتي، 2012.

مرحلة المدرسة.[23] لذلك نرى غالبيّة المربّين والنفسيّين يعتقدون أنّه من الأفضل للطفل أن يُقدَّم في القصّة المطبوعة مزيدٌ من الألفاظ الجديدة تفوق مستواه الفعليّ، حتّى يستطيع إثراء حصيلته اللغويّة وتنميتها.[24]

وتشير الأبحاث إلى أنّ كلّ مرحلة من مراحل الطفولة لها قاموسها اللغويّ الخاصّ الذي يشتمل على المفردات التي يستخدمها أطفال هذه المرحلة. ونعني بالقاموس اللغويّ مجموعة المفردات والتراكيب اللغويّة التي يجب أن يكتسبها الطفل حتّى يستطيع التعبير عن كلّ ما يختلج في نفسه، أو يتلقّى ما يُلقى إليه. هذا القاموس مستقى من القاموس السمعيّ والقرائيّ والكتابيّ والكلاميّ الذي تحصّل له منذ مراحله العمريّة الأولى. ولذلك فالرصيد اللغويّ لدى الطفل من الأمور الهامّة التي يجب أن يطلع عليها كاتب أدب الأطفال والناقد على حدّ سواء.

على ضوء ذلك، جاءت دعوة اللغويّين والتربويّين والمتخصّصين في ثقافة الأطفال بضرورة إنجاز قوائم بالألفاظ المتداولة على ألسنة الأطفال في مختلف أعمارهم، وترتيبها حسب تكرارها على ألسنتهم. وقد ظهرت حركة قوائم المفردات الشائعة في لغة الطفل، متّخذة مادّتها من مختلف ميادين الكلمة المكتوبة والمسموعة.[25]

23 וקנין-נוסבאום, תשע״ז, עמ׳ 95. قارن مع فيج (פיג) التي تدّعي أنّ معظم النصوص التي تُدرّس كلغة أمّ تركّز على الموضوع والفكرة وتهمل الثروة اللغويّة، وأنّ معظم النصوص التي تدرّس كلغة ثانية للأولاد تركّز على القواعد ومبنى الجمل دون الثروة اللغويّة. פיג, 2016. قارن أيضًا مع حلفا (חלבה) التي تدعو إلى دمج نتاجات من أدب الأطفال الجيّد في المناهج الدراسيّة، ذلك أنّ الأعمال الجيّدة من أدب الأطفال تؤدّي إلى بثّ روح جديدة في المناهج الدراسيّة المعمول بها، والتي غالبًا ما تحبط الطالب فكريًّا وعاطفيًّا. انظر: חלבה, 2008.

24 الكيلاني، 1986، ص 145؛ البشيتي، 2012؛ ברגסון, 1989.

25 تعدّ قوائم المفردات الشائعة في لغة الطفل من المرجعيّات الأساسيّة التي يمكن الإفادة منها في تقنين وتنظيم الموادّ اللغويّة التعليميّة. وقد ارتبطت منذ نشأتها بتعليم اللغة حيث كانت تهدف في الأساس إلى تسهيل التعليم وتبسيطه. عن القوائم وواضعيها في البلاد العربيّة راجع: جلولي، 2012، ص 124؛ شحاتة، 1996، ص 183–190. حول هذه القوائم وفوائدها كمرجعيّات راجع: طعيمة، 1985. عن قوائم المفردات العربيّة الخاصّة بالطفولة المبكرة ومرحلة التعليم الابتدائيّ راجع: شحاتة، 1996، ص 202–218؛ شحاتة، 1986؛ الشريوفي، 2016.

قارن مع مقدادي الذي يدّعي أنّنا "في الوطن العربيّ لا نملك معجمًا يحوي الرصيد اللغويّ للأطفال،

هذه القوائم من شأنها أن تساعد الأدباء ومؤلّفي الكتب الذين يتوجّهون بأدبهم للأطفال، بحيث يستطيعون قياس ألفاظ نصوصهم الأدبيّة إليها ليتمكّنوا من الحكم على سهولتها وملاءمتها.

يقول جلولي: "إنّ قوائم المفردات اللغويّة التي يستخدمها الأطفال في أحاديثهم اليوميّة تساعد على سهولة اختيار الكلمات التي تصاغ منها النصوص الأدبيّة، ويجعل استعمال الكلمات معيارًا لاختيارها وانتقائها".[26] واللغة التي يكتب بها أديب الأطفال لا بدّ أن تستمدّ من لغة الطفل نفسه، "وهذا الأمر ميسور إذا اطّلع الأديب أو غيره من المشرفين على طفل الرياض، على قوائم الأسماء والصفات والأفعال الفصيحة التي يملكها طفل الرياض".[27] وكذلك في أن يوجّهوا عناية خاصّة للمفردات اللغويّة في كتابة نصوصهم الأدبيّة، وأن يضعوا في اعتبارهم الحقائق العلميّة التي توصل إليها الباحثون في هذا المجال، ثم إنّ معرفة هذه المعطيات والاطّلاع عليها يساعد الأديب المبدع والناقد الدارس على حدّ سواء في فهم خصوصيّات النصّ الأدبيّ الطفليّ، ومن ثمّ خصوصيّات هذا المتلقّي الخاصّ.

1.1 مجالات الثروة اللغويّة:

تتحقّق الثروة اللغويّة في كتابة أدب الأطفال من مجالات عدّة، منها: الترادف، الحِكم والأمثال، الرواسم اللغويّة، الحقول الدلاليّة، الأضداد وغير ذلك. أورد بعضًا من هذه المجالات من أدب الأطفال الفلسطينيّ والعربيّ مع التمثيل:

والناشئة، كي يعتمد عليه الأدباء في كتابتهم للأطفال". مقدادي، 2014، ص 132. قارن كذلك مع الهيتي الذي يقول: "إنّ البحوث التي أجريت في الوطن العربيّ لقياس ثروة الطفل اللغويّة قد ركّزت على حساب تكرارات الكلمات التي يستخدمها الأطفال في أحاديثهم الاعتياديّة أو حساب تكرارات الكلمات التي تشيع في كتبهم المدرسيّة دون أن تتوجّه إلى قياس قدرة الأطفال على تأليف الجمل والعبارات أو فهم ما يسمعون أو يقرؤون فهمًا صحيحًا". الهيتي، 1998، ص 139-140.

26 نجيب، 2000، ص 48؛ جلولي، 2012، ص 124.

27 الفيصل، 2017، ص 16.

1.1.1 الترادف: هو أن يدلّ لفظان أو أكثر على معنى واحد. وهناك من يقول إنّه لا يوجد ترادف تامّ، إذ يبقى دائمًا فرق معيّن بين اللفظين اللذين يدلّان على معنى واحد. ويتّبع الكتّاب أكثر من طريقة في استعمال الترادف. فهنالك من الكتّاب من يعطي للمعنى الواحد مرادفين. أو يتبع المفردة الصعبة بمرادف أسهل. نحو:

"في البداية بدت المهمّة صعبة وعسيرة، حتّى على ثعلب بالغ مكّار (...) وقصص حيلها معروفة في السهول والمزارع والبراري".[28]

"ها أنا أحلّق... أطيرُ نحو السماء بأرجوحتي المعلّقة بين شجرتي الليمون والبرتقال" (...) "كان قلبي يخفق فرحًا وغبطةً كلّما نظرت إلى أشجار الحمضيّات".[29]

"تذكرت رنين مهرجان الفلامنكو الإسبانيّ، وتلك الراقصة بثوبها الأحمر القاني".[30]

"ماما يا ماما احكي لي حكاية. حكايةٌ؟ سألت الأمّ. قال حمادة: نعم، نعم حكاية، يعني قصّة".[31]

وهنالك من الكتّاب من يكرر المرادف في سياقات مختلفة؛ مثلًا:

"أركض نحو الأشجار المزهرة لأستلقي تحتها، وأغمض عينيّ لتغمرني رائحة أزهار الحمضيّات الرائعة. يا سلام! ما أروع عبير أزهار الحمضيّات! من لم يشمّه، لن يعرف أبدًا ما هو عطر الطبيعة الساحر".[32]

وهنالك من يضع شرحًا للمفردة الصعبة بين قوسين، كما كان يفعل الأديب المصريّ كامل الكيلاني:

28 جبالي، 2017، 10، ص 12.
29 بلحة، 2011، ص 2، 6.
30 صعابنة، 2020، ص 1.
31 غوشة-عراقي، 2014، ص 1.
32 بلحة، 2011، ص 6.

"فقال أبو السناجيب لأولاده الثلاثة:

هدّئوا من روعكم (خففوا من فزعكم)، فإنّ هذه العـــاصفة الهـوجاء (الريح القويّة التي تهبُّ هنا وهنالك فتقلع ما أمامها) لن تلبث على شدّتها – إلّا وقتا يسيرًا، ثمّ لا يبقى لها أثر".[33]

ومن أمثلة هذه الطريقة في أدب الأطفال الفلسطينيّ والعربيّ:

"قالت الجداءُ (أبناء العنزِ): "ماء، ماء، أين نذهب وماذا نفعل؟".[34]

"كان وحيد القرن (الكركدنّ) يعيش في غابة من غابات افريقيا"(...) "والخطر يأتي حين تظهر اللبؤة (أنثى الأسد) فقدومها إلى هذا المكان يحوّل السهل كلّه إلى ساحة رعب".[35]

"لو تستطيع الثعلوبة اكتشاف الطريق إلى البيّارة وتتخطّي الحواجز لعادت إلى الوِجار (جحر الثعالب) عودةَ الفائز".[36]

"سأذهب لأملأ الجرّة من العين (النبع)".[37]

1.1.2 الرواسم:

الرواسم، أو العبارات الجاهزة أو الجامدة: هي بنيات لغويّة ثابتة ذات قوالب مستقرّة فقدت حركيّتها اللغويّة ولم تعد تظهر إلّا بشكل صرفيّ وبتركيب نحويّ واحد في كلّ المواضع، نحو: "أسقطه من حسابه"، "ذهب أدراج الرياح"، "سخرية القدر". ومن أمثلة ظهورها في أدب الأطفال:

33 انظر: مقدادي، 2014، ص 131، (عن كامل الكيلاني، قصّة **أسرة السناجيب**).

34 غوشة-عراقي، 2001، ص 1.

35 يخلف، 2014، ص 2، 8.

36 جبالي، 2017، ص 10.

37 غوشة-عراقي، 2014، ص 7. يشير الناقد جلولي إلى أنّ "عيب هذه الطريقة –طريقة وضع شرح للمفردة بين أقواس – أنّها "تفسد على القارئ الصغير متعته في الاسترسال في القراءة، ففي كلّ مرّة يتوقّف ويقطع شريط التخيّل والتصوّر وينشغل بشرحها، ولهذا لجأ بعض الكتّاب إلى شرح الألفاظ الصعبة في الهامش. (...) وأيًّا كانت الطريقة فإنّ هذه الشروح تعتبر عاملًا غير مباشر في تزويد الطفل بثروة لغويّة يستفيد منها في مجالات التعبير الوظيفيّ". جلولي، 2004، ص 14. انظر أيضًا: مقدادي، 2014، ص 131-132.

"رحّب بها بائع الأحلام: شبّيك لبّيك، دكّان الأحلام بين إيديك. اطلبي واتمنّي، واحلمي واتهنّي".[38]

"كانت الطبيعة تنام رويدًا رويدًا كحوت يغطس في موجات إلى قاع المحيطات".[39]

1.1.3 حقول دلاليّة: وهي الجمل التي تضمن بداخلها عددًا من الكلمات التي يجمع بينها قاسم دلاليّ مشترك، نحو: "الأرانب تأوي إلى جحورها، الدببة إلى كهوفها، الثعالب إلى أوكارها، العصافير إلى أعشاشها.[40]

"فصبغتِ التفّاح باللونِ الأحمرِ، والموزَ باللونِ الأصفر، والعنبَ باللون الأخضر، والبندورة باللون الأحمر، والجزر باللون البرتقاليّ". [41]

1.2 الثروة اللغويّة كمؤشّر لصعوبة النصّ

من المعروف أن المفردات/ الثروة اللغويّة تعتبر العامل الرئيسيّ في تحديد طبيعة صعوبة النصّ. ومن هنا كلّما كان عدد الكلمات الصعبة في النصّ عاليًا، وكلّما كان تكرارها أقلّ، سيكون من الصعب فهم النصّ. ولعلّ أسلوب الشاعر المصريّ أحمد شوقي (1868-1932) وبإجماع كثير من الباحثين، كان مثالًا واضحًا لاستعمال الألفاظ العالية أو الصعبة. انظر مثلًا قصيدته "اليمامة والصيّاد":

يمامة كانت بأعلى الشجرة آمنة في عشّها مستترة/ فأقبل الصيّاد ذات يوم وحام حول الروض أيّ حوم / فلم يجد للطير فيه ظلّا وهمّ بالرحيل حين ملّا/ فبرزت من عشّها الحمقاء والحمق داء ما له دواء/ تقول جهلًا بالذي سيحدث يا أيّها الإنسان عمّ تبحث/

38 عمير، 2019، ص 7.
39 ناصر، 2018، ص 3.
40 ناصر، 2018، ص 5.
41 جبارين، 2002، ص 15.

فالتفت الصيّاد صوب الصوت ونحوه فسدّد سهم الموت/ فسقطت من عرشها المكين ووقعت في قبضة السكّين/ تقول قول عارف محقّق: "ملكت نفسي لو ملكت منطقي".[42]

في هذه القصيدة يتّجه كثير من الألفاظ نحو المستوى الأعلى في اللغة الفصيحة وتراكيبها والتي تحتاج إلى شرح وتفصيل للطفل، بالإضافة إلى كثرة الكلمات غير المألوفة من حيث العدد.[43]

ومن أمثلة استعمال الثروة اللغويّة بمستوى أعلى من مستوى الأطفال في أدب الأطفال الفلسطينيّ والعربيّ:

"فحينما يتذكّر الدغل والبحيرة، والعصافير التي تحطّ على ظهره وترافقه، وقطيع الغزلان، والأشجار الباسقة، والسهل الذي يمتدّ حتّى آخر مدى يدركه البصر؛ حينها تنتابه حالة هياج، فيدقّ الأرض بحوافره، ويشرع قرنه في وضع المحارب، ويطلق صرخة عالية تصدر من أعماقه".[44]

لدى وصولهم إلى المضمار ألقت يارا التحيّة على مدرّبها وركضت إلى الاسطبل. صهل أصيل عندما رآها كأنّه يقول لها: "اشتقت إليك". فضمّت رأسه بحنان قائلة: "وأنا أيضًا اشتقت إليك يا صديقي". أمسكت الفرشاة وبدأت بتنظيفه وقدّمت له العلف. ثم ارتدت زيّ الفروسيّة وامتطته وخرجا معًا إلى المضمار.

42 شوقي، 2012، ص 895. ويقول نعمان الهيتي بهذا الصدد: "من يتفحّص مقطوعات شوقي وقصصه الشعريّة يجد أنّ بعضها ذات سمات رمزيّة يصعب على الأطفال فهمها، يضاف إلى أنّها في مجملها ذات ألفاظ لا يتّسع لها قاموس الطفل اللغويّ مع العلم أنّ شوقي أراد بهذه المقطوعات والقصص التوجّه إلى الأطفال". الهيتي، 1998، 199. ويقارن الهيتي بين شوقي والأديب المصريّ محمد الهراوي (1885-1939) فيقول: وضع محمد الهراوي منظومات شعريّة يتناسب كثير منها مع مستويات الأطفال اللغويّة والإدراكيّة، (...) ويعدّ الهراوي من أوائل من انصرفوا بجدّ نحو كتابة الشعر للأطفال، وقد حرص على أن يخاطب الأطفال من خلال شعره بلغة سهلة واضحة ومعبّرة، كما حرص على اختيار أخفّ الأوزان وأيسرها حفظًا، وكان يستمدّ موضوعاتها من صميم الحياة". الهيتي، 1998، ص 203.

43 هنالك مقطوعات شعريّة عديدة تميّزت بهذا الأسلوب والمستوى العالي للغة لدى شوقي، منها: " الثعلب والديك"، "سليمان والهدهد" "السلوقي والجواد". راجع: شوقي، 2012.

44 يخلف، 2014، ص 20.

تتميّز الاقتباسات السابقة بكثرة الكلمات غير المألوفة والتراكيب الجزلة الأمر الذي يصعّب على الطفل فهمها، خاصّة أنّ عوامل فهم اللغة "تقوم على معرفة معاني المفردات ومعرفة قواعد تركيبها، وسياق الحال، ومعرفتنا لحقائق الحياة".[45]

2. المعرفة الصرف-نحويّة

إنّ الاستماع للقصص والأشعار أو قراءتها لا يكشف الطفل على مجموعة كبيرة من المفردات والألفاظ فحسب؛ بل يتيح له الانكشاف على تعابير وجمل مركّبة من حيث مبناها الصرفيّ والنحويّ؛ "فالأطفال لا يتكلّمون من خلال الكلمات فقط، بل من خلال أبنية لغويّة قوامها الجمل والتعابير، تحكمها تقاليد وقواعد".[46] **اللغة العربيّة** لغة متصرّفة اشتقاقيّة تعتمد في الأساس على جذر الكلمة والأوزان الصرفيّة من أجل توليد المفردات وبنائها. كذلك تتميّز بعلامات الإعراب والتشكيل الداخليّ، بالإضافة إلى علامات الترقيم التي تشكّل عاملًا آخر في فهم النصّ.

تعمل قصص الأطفال والأشعار وسائر الأجناس الأدبيّة على تطوير وعي الطفل نحويًّا من حيث مباني الجمل والعلاقات بين الكلمات داخل الجملة الواحدة، وبين الجمل المتتالية، كالفعل، الفاعل، المفعول به، الجملة التعجّبيّة، الجملة الاستفهاميّة، الروابط والشرط وغيرها من المباني النحويّة. كذلك يعمل الأدب على تطوير الوعي الصرفيّ-المورفولوجيّ لدى الطفل من حيث مباني الكلمات وتحويلها إلى صيَغ وأبنية مختلفة

45 عبد اللطيف، 2008، ص 34. يقترح فهد أبو خضرة ما أسماه "سلّم المفردات"، كمقياس مرن يصلح لقياس مستويات اللغة المستعملة في أيّ نصّ. وهو سلّم ذو أربع درجات، يضمّ المفردات في مستواها المعجميّ فقط، مرتّبة في أربعة أقسام من الأسهل إلى الأصعب. وهي: المفردات السهلة؛ الجزلة؛ العالية والغريبة. **المفردات السهلة:** هي المفردات التي يفهمها المتلقّي حين يقرأها أو يسمعها، ويستعملها حين يكتب أو يتحدّث باللغة الفصيحة. **المفردات الجزلة:** هي المفردات التي يفهمها المتلقّي حين يقرأها أو يسمعها، ولكنّه لا يستعملها حين يكتب أو يتحدّث باللغة الفصيحة. **المفردات العالية:** هي المفردات التي لا يفهمها المتلقّي حين يقرأها أو يسمعها، ويحتاج لفهمها إلى مرجع لغويّ. **المفردات الغريبة:** هي المفردات المهجورة التي لا يستعملها الكتّاب المعاصرون إلّا نادرًا جدًّا. انظر: أبو خضرة، د.ت.

46 الهيتي، 1998، ص 144.

وتصنيفها (الجذر، الوزن، التصريف، الاشتقاق). مثل: المذكّر والمؤنّث، المفرد والمثنّى والجمع، الفعل الماضي والمضارع والأمر، الضمائر، أوزان الأفعال وغيرها.[47]

إنّ فهم مثل هذه التراكيب يتطلّب تقسيمها إلى وحدات أصغر أو مورفيمات وفهم معنى كلّ وحدة على حدة. على سبيل المثال: تحتوي كلمة "سيحتفظون" على عدد من المورفيمات وهي: السين المستقبليّة؛ الفعل المضارع، واو الجماعة. ووفق هذا النظام يكتسب الطفل الكثير من المفردات وينظّم أنماط الجمل.

والتعرّض لمثل هذه الكلمات من خلال أدب الأطفال يساعد الطفل على تطوير حساسيّته ومهاراته تجاه التراكيب المعقّدة للكلمات في اللغة نحوًا وصرفًا، وكذلك على فهم كلمات جديدة ذات بنية مشابهة،[48] وفي مرحلة الكتابة، يتيح له كتابة الجمل المبنيّة بشكل صحيح، خاصّة تلك التي لا يصادفها دائمًا، وليست دارجة في استخدامه اليوميّ. وهنالك مجموعة من التراكيب اللغويّة التي قد تجعل النصّ صعب الفهم والقراءة على الطفل، أوردتها الباحثة مرفت كامل الطرابيشي نقلًا عن غسّان باري في دراسته "تحديد أصل السهولة والصعوبة في المادّة المقروءة لدى تلاميذ المرحلة الابتدائيّة" (1982) بما يلي:

> الجملة الطويلة، كثرة الجمل الاعتراضيّة، حذف أحد ركني الجملة، ازدحام النصّ بالأفكار، المباعدة بين الفعل والفاعل، المباعدة بين اسم إنّ وخبرها، أو اسم كان وخبرها، الالتجاء إلى التقديم والتأخير، كثرة المكمّلات على صورة جمل، كثرة الكلمات المعطوفة داخل الجملة الواحدة، كثرة المبنيّ للمجهول بالنسبة للمبنيّ للمعلوم، استخدام نفي النفي بدلًا من الإثبات، استخدام أخوات كان النادرة الاستخدام، استخدام أخوات إنّ النادرة

47 عن تطوّر الأطفال اللغويّ في الأعمار 3-6 في مجالي الصرف (مبنى الكلمات) والنحو (مبنى الجملة) راجع: وزارة التربية والتعليم، 2009، ص 49-53.

48 تشير فاكنين-نوسباوم (וקנין-נוסבאום) إلى أنّ الأولاد الذين يملكون ثروة لغويّة واسعة يميلون إلى تطوير وعي بالمبنى الشكليّ للكلمة المسرودة، ويمتلكون بسهولة كلمات جديدة إضافيّة. إنهم قادرون على التعرّف إلى عائلات الكلمات (متكلّم، يتكلّم...) ويفهمون الضمائر وكيفيّة استعمالها (حقيبته، حقيبتي..)، كما أنّهم قادرون على تحليل كلمات جديدة. וקנין-נוסבאום, תשע״ז, עמ׳ 96.

> الاستخدام، بعد الضمير عن الاسم الذي يعود إليه، الانتقال السريع في استخدام أزمان الفعل، كثرة الكلمات غير المألوفة، كثرة المثنّى أو جمع المذكّر أو جمع المؤنّث بالنسبة للمفرد، كثرة الكلمات التي لا يتّفق نطقها مع صورتها لاحتوائها على حروف تُكتب ولا تُنطق أو تُنطَق ولا تُكتَب، كثرة الكلمات المكوّنة من أكثر من خمسة حروف، والكلمات المكوّنة من أكثر من أربعة مقاطع.[49]

أما سمر الفيصل فيعلّل أسباب صعوبة ما سبق من التراكيب والعوامل اللغويّة على الطفل بقوله:

> طفل الرياض ميّال إلى الجمل القصيرة التي تقلّ الروابط فيها؛ لأنّه يفهمها ويراها سهلة. في حين ينفر من الجمل الطويلة المملوءة بالروابط؛ لأنّه عاجز عن ملاحقتها إلى نهايتها ليفهم معانيها. (...) كما ينفر من الجمل التي يكثر فيها التقديم والتأخير؛ لأنها تضمّ تعقيدًا معنويًّا لم يألفه، أو لا يستطيع فهم المراد من الجملة بسببه. ويألف الجمل التي تبتعد عن ذلك؛ لأنّه يفهمها بسرعة.[50]

وثمّة جانب أساسيّ يدخل في الاعتبار عند الكتابة للأطفال في الجانب اللغويّ، وهي قضيّة ضبط الحروف بالشكل؛ إذ لا بدّ للقارئ الوسيط سواء كان أحد أفراد العائلة أو المربّية أن يتقن قراءة الأدب للطفل قراءة سليمة وفق علامات الشكل. بالإضافة لهذا، تشكّل قضيّة ضبط الكلمات بالشكل صعوبة معينة بالنسبة للطفل المبتدئ بالقراءة؛ إذ تشير الأبحاث الأخيرة إلى أنّ التشكيل قد يعرقل انطلاقه في مهارة القراءة، ذلك أنّ الإكثار من علامات الشكل على كلمات مألوفة للطالب من شأنه "أن يسبّب عبئًا بصريًّا، وبالتالي لا

49 انظر: الطرابيشي، 2003، ص 84. حول الأساليب التي تحدّ من فهم أدب الطفل أو من مقروئيّته انظر أيضًا: مقدادي، 2014، ص 131–133؛ الفيصل، 2017، ص 19–22؛ شحاتة، 1996، ص 58–59.

50 الفيصل، 2017، ص 18؛ انظر أيضًا: شحاتة، 1996، ص 58–59.

يسهّل بالضرورة التعرّف إلى الكلمات"،[51] كما أنّه قد "يطيل وقت القراءة ويستنفذ مصادر الإصغاء إلى معلومات زائدة"[52]. لهذا، يحسن بالأديب الذي يكتب للأطفال في مراحل القراءة الأولى من عمرهم، أنْ "ينتقي في كتابته الكلمات والجمل التي تحتاج إلى أقلّ قدر ممكن من الضبط، بحيث يمكن أنْ يقرأ الطفل معظم حروفها دون الحاجة للضبط. وفي المراحل المتقدّمة حينما يزداد الأطفال تمكّنًا من اللغة، يَحسنُ ألّا نقدّم لهم القصص مشكولة شكلًا كاملًا، إنّما نقصر الشكل على الحروف التي يحتمل أنْ يخطئ الطفل في قراءتها".[53]

2.1 التراكيب الصرف-نحويّة كمؤشّر لصعوبة النصّ

في استعراض لعدد واسع من قصص وأشعار الأطفال، فلسطينيًّا وعربيًّا، يتبيّن للأسف أنّ كثيرًا من الكتاب لا يراعون الخصائص النحويّة والصرفيّة للغة هذا الجيل، كما لا يراعون فيما إذا كانت هذه العوامل اللغويّة تشكّل صعوبة بالنسبة للأطفال في مهارتي الاستماع أو القراءة. وفيما يلي بعض الأمثلة:

2.1.1 جمل طويلة، ملتوية، تكثر بها الروابط والضمائر

ومن أمثلة ذلك:

> تقدّمَتْ منّي فتاة ومعها جهازٌ يضيء ويصدر صوتًا موسيقيًّا، شعرتُ أنّ قلبي توقّف لبرهة عن النبض، حاولتُ إزاحة يدي قليلًا كي لا تأخذ جرعة من دمي الأحمر، تفاجأتُ أنها أفلحت في أخذ عيّنة صغيرة من دمي عن بعد ودون أن أشعر بوخز أو ألم ودون أن تُراق قطرةٌ إضافيّة، كذلك حصلَتْ

51 Taha, 2016a, p. 8.

52 طه، 2018، ص 195. انظر أيضًا: Taha, 2016b.

53 نجيب، 2000، ص 53-54.

على خصلة من شعري الأسود، وقالت الفتاة: نحن حريصون على سلامتك وسوف نعاملك برفق.[54]

في الساحة، أثناء لعبة السلّة، لا يريدني أحد في فريقه، أبقى الأخيرة لأنتظر من يختارني وفي النهاية يتمّ اختياري من قبل الفريق الذي يحتاج لاعبة واحدة لإكمال العدد لا غير، لذلك يضطرّون لاختياري، حتّى لعبي وأدائي ليس بمثل أدائهم، وذلك لأنّي أدري أنّهم جميعًا يكرهونني، فلا أجهد نفسي في الحصول على الكرة التي لن تعطيني إيّاها أيّ زميلة.[55]

يستيقظ وحيد القرن كلّ صباح ويستحمّ في البحيرة دون خوف أو وجل، لأنّ التماسيح لا تجرؤ على الاقتراب منه، خوفًا من قرنه الذي هو سلاحه ويدافع به عن نفسه، ثم يخرج وقد امتلأ بالنشاط والحيويّة، وينتفض ليطرد الماء العالق على جلده السميك، ويبدأ رحلته اليوميّة الممتعة في السهل الذي يتوسّط الدَغل القريب من مكان إقامته، حيث يلتقي في طريقه بقطيع الظباء التي ترعى العشب، وكوكبة من الزرافات التي تمدّ أعناقها نحو أغصان الأشجار ذات الأوراق اليانعة.[56]

تبدو هذه الجمل صعبة بالنسبة للطفل خاصّة في مراحله الأولى بسبب طولها وصعوبة مفرداتها وكثرة الروابط فيها؛ فالجمل الطويلة يصعب إدراك معانيها بسهولة كما أنّها تتّسم بالإطناب، والإطناب قد يؤدّي إلى الخلط، وبالتالي إلى تشتّت الانتباه.

54 عيساوي، 2017، ص 14.

55 الصح، 2018، ص 4.

56 يخلف، 2014، ص 2.

2.1.2 التعقيد في التقديم والتأخير

من الأساليب اللغويّة التي تعرقل فهم النصّ الأدبيّ لدى الأطفال أو مقروئيّته، المباعدة بين ركنَي الجملة، والتعقيد في التقديم والتأخير، كتقديم الخبر على المبتدأ، والمفعول به على الفاعل، والحال على صاحبها.[57]

ومن أمثلة التعقيد في التقديم والتأخير في أدب الأطفال:

"البنتُ للحديقة اليومَ ما أطلّت/ لوزة عنها سألت/ كشكش على مساعدتها صمّم/ وأن يمنع الخطر عنها عزم".

"كشكش مع لوزة لبيت البنتِ همَّ/ بالباب المقفل اصطدم"(...) "لوزة مع الماما الشرطةَ أحضرت/ والفاعل العنيف الشرطةُ حاصرت".[58]

"رائحةُ الدخان في الهواءِ عَلَتْ/ ولأنف الماما بسرعة دخلتْ/ وللساحة حالًا وصلت/ لوزة لبيتها معي بهدوء تسلّلتْ/ والماما لوحدها/ الماءَ على اللهب كفّت ووفّتْ/ النارُ اختفت/ أمّا الفاعل/ الماما ما كشفته/ ولا حتّى عرفته".[59]

يقول سمر روحي الفيصل حول صعوبة التقديم والتأخير على الطفل: "صحيح أنّ الكاتب يرى تقديم الخبر على المبتدأ، والمفعول به على الفاعل والحال على صاحبها جائزًا نحويًّا، ولكن طفل الرياض لا يقبله. والمسوّغ الموضوعي لهذا الرفض كامن في أن الدماغ يعيد ترتيب الكلمات في الجمل التي تم فيها التقديم ليفهمها. ولكن دماغ الطفل لم يصل إلى هذه المرحلة اللغويّة المتقدّمة التي تحتاج إلى تدريب كاف على الأنماط اللغويّة المختلفة.[60]

57 انظر: بلقاسم، 2015، ص 66-63؛ الفيصل، 2017، ص 17-18.

58 تابري، 2008، ص 11، 19.

59 تابري، 2006، ص 7.

60 انظر: الفيصل، 2017، ص 17-18.

2.1.3 شيوع الأخطاء النحويّة والصرفيّة والإملائيّة

يضاف إلى العوامل اللغويّة التي تشكّل صعوبة بالنسبة للأطفال في مهارتي الاستماع أو القراءة، شيوع الأخطاء النحويّة والصرفيّة والإملائيّة في القصص. نحو:

> هل يحبّون نور لأنها شقراء وشعرها طويل وعيناها زرقاوتان وعلاماتها جيّدة؟" (...) "أعرف يا أمّي، ذهبن بدوني ولم ينتظرنني، لا يرغبن في مشاركتي معهنّ، كنت أدري – لا تخفِ الأمر يا أمي، بتّ أعرف كيف هي طريقة تفكيرهم ولا أستغرب شيئًا" (...) لا أريد الذهاب لعيد ميلادها، لن يروق لهم تواجدي، لو أنّهنّ رغبن في تواجدي لما ذهبن من دوني!" (...) علينا أن نكون مبادرين ونعامل الآخرين كيفما نحبّ أن يعاملوننا.[61]

> "ولثقل وزنه وعدم تمتّعه بلياقة بدنيّة كافية، لم يكن سريعًا، لذلك كان أخرُ الطلّاب".[62]

2.2 الخصائص الصرف-نحويّة التي ينبغي مراعاتها

بالمقابل، من الظواهر الصرفيّة والنحويّة التي تزيد من فهم النصّ الأدبيّ أو من مقروئيّته لدى الطفل، وعلى كتّاب أدب الأطفال مراعاة استخدامها، ما يلي:

2.2.1 البساطة في التقديم والتأخير

يشير الباحثون من مجالي اللغة والتربية إلى أنّه من الأحسن أن نحاول الكتابة للأطفال في مراحل حياتهم الأولى على الأقلّ بلغة أقرب إلى لغة الكلام. ومن خصائص لغة الكلام أو اللغة المسموعة لدى الأطفال تقديم الاسم (المسند إليه) على الفعل (المسند)؛ "فالأسماء أوّل ما يتعلّم الطفل من المفردات وخصوصًا أسماء من يحيط به من الأشخاص كاسم الأمّ والأب والأخوة، ثم يستعمل بعد ذلك الضمائر لأوّل مرّة عند أواخر السنة الثانية، وفي

61 صحّ، 2018، ص 2، 14، 16، 22.

62 أبو حيّة، 2020، ص 12.

السنة نفسها يستعمل أيضًا الأفعال إلّا أنّ الأسماء تظلّ لها الغلبة، حتّى إذا بلغ الطفل السنة الثالثة تناقصت الأسماء لتفسح المجال للأفعال والضمائر والنعوت والظروف وحروف الجرّ".[63] كما أنّ "الطفل في سنّ الرياض يستعمل في عامّيّته جملًا تضمّ تقديمًا وتأخيرًا، ومن ثمّ يستطيع الأديب استعمال جمل فصيحة مقابلة لها على أن يبقى التقديم والتأخير فيها بسيطًا لا يرتفع إلى مستوى التعقيد".[64]

والبساطة في التقديم والتأخير تتجلّى في أن يبدأ الكاتب بالاسم مثلًا، أو بالفضلة، على ألّا يباعد بين طرفيها. نحو:

"الغيمةُ ديمة تمطر، فتسقي الوردة والأشجار والعشب" (...) "الوردةُ روز تتفتّح أوراقها، وتفرح ويصبح لها رحيقٌ لذيذ" (...) "كلّما امتلأ القرص بالعسل، يأتي الدبّ مغرور ويسرقه ويأخذه إلى المغارة".[65]

"رائد طفلٌ ذكيٌّ يحب القصص والمغامرات، يعيش مع والديه في بيت دافئ عامر بالحب. والده الطبيبُ يشتغل في أحد المستشفيات في المدينة المجاورة، ووالدته المعلّمة تعمل في سلك التعليم".[66]

"مع شروق الشمس في الصباح، أيقظت العصافيرُ غندورة، وهي تزقزق: "صباح الخير يا غندورة".[67]

"في مخزن صغير بين الأشجار الكبيرة الخضراء، كانت الدمية الصغيرة روان تنام على سريرها الزهريّ الدافئ".[68]

63 جلولي، 2012، ص 122.

64 الفيصل، 2017، ص 18. انظر أيضًا: جبران، 2001، ص 28؛ العناني، 1998، ص 86؛ الهيتي، 1986، ص 24.

65 يخلف، 2015، ص 5،9.

66 نفاع، 2020، ص 3.

67 صيداوي، 2004، ص 9.

"العملاقُ العملاق مهذّب ورقيق، لم ينسَ أن يغنّيَ "سنة حلوة" للجاط الصديق".[69]

"في غابة خضراء واسعة، كان الفأر وأصدقاؤه الثلاثة: السلحفاة والغزال والغراب، يلتقون كلّ يوم، ويلعبون معا تحت شجرة سنديان كبيرة".[70]

2.2.2 نصوص قصيرة، جمل قصيرة

أن تكون القصص المقدّمة للطفل قصيرة، وألفاظها سهلة بسيطة مستمدّة من معجم الطفل ومن ثروته اللغويّة. كذلك يفضّل أن يعتمد الكاتب الجمل القصيرة التي تقلّ فيها الروابط سواء في السرد أو في الحوار. لأنّها تساعد المستمع أو القارئ الصغير على تخيّلها وإدراك حوادثها.

من أدباء الأطفال الجادّين الذين حرصوا على توظيف الجمل القصيرة ذات الدلالة المباشرة والمعاني المحسوسة، الشاعر السوريّ سليمان العيسى. انظر مثلًا قصيدته "عمّي منصور":

عمّي منصــور نجّـــارُ
يضحكُ في يده المنشــارُ
يعملُ يعملُ وهو يغنّي
في فمــه دومًا أشعـــارُ
قلتُ لعمّي عندي لعــبةْ
اصنـــع لي بيتًا للّعــبةْ
هـــزّ الــرأسَ وقـــال:
أنــا أهـــــوى الأطفالْ[71]

68 يحيى، 2010، ص 1.
69 زغير، 2019، ص 12.
70 مدّاح، 2018، ص 2.
71 العيسى، 1999، ص 50.

أو مثلًا:

> بحث العصفور عن منقاره، لعلّه يجده مختبئًا، هنا/ أو/ هناك/ تحت الورقة/ فوق الشجرة/ عند النهر/ بعد البحر/ على خرطوم الفيل/ داخل فم التمساح/ أو في قبّعة الفلاح (...) "في الصباح/ استيقظ العصفور/ وحوله الكثير من المناقير/ لكلّ طائر منقار/ منقار كبير/ منقار صغير/ منقار مدبّب/ منقار معكوف/ ومنقار عجيب (...) "الشحرورة المغرورة/ أصبحت صديقة العصفور/ كانت عصفورة ذكيّة ومختلفة/ ساعدته/ ومعًا حفرا/ وشكّلا/ منقارًا جديدًا.[72]

نلاحظ في الأمثلة السابقة أنّ كلّ جملة هي وحدة تعبير مستقلّة، وإن كانت في بعض المواضع غير مكتملة المعنى. وهذا الأسلوب يحيلنا إلى نموذج أديب الأطفال الأمريكيّ الدكتور سوس (Dr. Seuss) (1904–1991) وهو واحد من أدباء الأطفال الأكثر ذيوعًا على مرّ العصور. تميّز باستخدامه للغة السهلة والإيقاعيّة وبالجمل القصيرة، وبالمبنى البسيط، وشيوع السجع والتكرار والقوافي الممتعة، بالإضافة إلى قدرته العالية على ابتكار الكلمات وأسماء شخصيّات غريبة، واستعمالها كأنها مألوفة ومُجازة لغويّا . تتخذ كتبه ككتب مساعدة على تعلّم القراءة، حيث يتمّ نشر كتب من سلسلته للتمرّن على القراءة (وليس بالضرورة من تأليفه) وفقًا لمستويات الصعوبة، ويتمّ تكييف النصّ لمفردات الطفل الشائعة في ذلك العمر، بالإضافة إلى بعض الكلمات الجديدة.[73]

---

72 بامية، 2019، ص 4، 8، 16.

73 نشر دكتور سوس في الخمسينيّات من القرن العشرين مجموعة من أنجح نصوص الأطفال في ذلك القرن، منها: **القطّ ذو القبعة** (*The Cat in The Hat*, 1957)؛ **كيف سرق الغرينش الكريسماس** (*How The Grinch Stole Christmas*, 1957)؛ **البيض الأخضر ولحم الخنزير** (*Green Eggs and Ham*, 1960)؛ **كتاب معركة الزبدة (The Butter Battle Book, 1984)**. كتب سوس قصّة **القطّ ذو القبعة** مستخدمًا قائمة مفردات الصفّ الأوّل حصرًا، كما كتب قصّة **البيض الأخضر ولحم الخنزير**، مستعملًا خمسين كلمة فقط. انظر مثلًا نموذجًا لمقطوعة يوظّف فيها المعاني الحسّيّة، اللغة السهلة، الجملة كوحدة تعبير والقافية الغنيّة:

"I sat there with Sally/ We sat there, we two/ And I said, "How I wish/ We had

2.2.3 مجموعة كلمات من نفس الجذر

يحسن توسيع معرفة الأطفال للكلمة عن طريق إيراد مجموعة كلمات من نفس العائلة (الجذر) أو ما يسمّى التصريف النحويّ والاشتقاقيّ، بحيث تلفت سمع الأطفال أو تساعدهم على تمييزها. مثلًا:

> مشت ومشت/ حتّى وجدت مخيطة الكلمات/ قال لها خيّاط الكلمات: "شبّيك لبّيك، مخيطة الكلمات بين إيديك". اطلبي واتمنّي، واحلمي واتهنّي/ عندنا كلّ الحروف الهجائيّة، ونخيّط حسب الطلبيّة. قالت سلام: شكرًا يا سيّدي، سأخيّط بيدي/ أخذت الحروف من فوق الرفوف/ وخيّطت كلمة حبّ وكلمة قلب. خيّطت كلمات جميلة/ والكلمات صارت جملًا طويلة.[74]

2.2.4 تكرار المفاهيم

يحسن تكرار المفاهيم والمفردات في تراكيب وسياقات مختلفة، ومواقف متعدّدة، بحيث تثبت في ذهن الطفل في الشكل والسياق، مثل:

"نصوح ولد سمين، يأكل كثيرًا/ نصوح لا يكتفي بالوجبات الثلاث التي تحضّرها أمّه، بل يبالغ في كمّيّات الطعام وأنواعه/ هكذا تمرّ أيّام نصوح مع الكثير من الطعام".[75]

---

something to do! / In this box are two things/ I will show to you now/ You will like these two things/ Said the cat with a bow/ Too wet to go out/ And too cold to play ball/ So we sat in the house/ We did nothing at all". Dr. Seuss, *The Cat in the Hat*, 1.

74 عمير، 2019، ص 19–21.

75 أبو حيّة، 2020، ص 1، 4.

"ماما، أنا لن أنام بعد اليوم (...) أنا لن أغمض عينيّ بعد اليوم، سأتركهما مفتوحتين من أوّل النهار لآخره (...) سأظلّ مستيقظة طوال اليوم".[76]

"دجاجة دندن تقضي وقتها في هذا القنّ المغلق/ لا تعيش في الطبيعة الجميلة/ لا ترى الأشجار والحقول والحيوانات/ لا تتمتّع بنور الشمس وصوت الرياح/ دجاجة دندن تشعر أنّها مسجونة في القنّ، تريد الحرّيّة لنفسها".[77]

"رأت عجوزًا مسنّة، وجهها مخطّطٌ بالتجاعيد".[78]

"قرّر عدنان أن يصوم طوال النهار، رغم أنّه شعر بالجوع الشديد، فهو منذ الصباح لم يأكل لقمة واحدة/ ولم يشرب قطرة ماء. سمع معدته وهي تقرقر".[79]

2.3 الإملاء والترقيم

الترقيم هو وضع علامات اصطلاحيّة أو ضوابط في المواضع الصحيحة بين الجمل أو الكلمات، لتساعد على تحقيق الفهم والإفهام. وهي في الوقت نفسه تفيد السارد الوسيط، كالأهل أو المربّية، فيلائم تعابير الوجه وحركات الجسد ونبرات الصوت وفقها. وقد يتمّ إهمال هذه العلامات أحيانًا في أدب الأطفال، فتتداخل الجمل، ويغمض المعنى وتضيع الفروق بين التمنّي والتعجّب والاستفهام، ويبدو النصّ في بعض الأحيان قطعة واحدة لا تمييز بين جملها ومعانيها. كذلك يعتبر الإملاء فرعا هامًّا من فروع اللغة العربيّة، يقوم على رسم الحروف والكلمات رسمًا صحيحًا لكي تسهل قراءتها وفهمها، والخطأ الإملائيّ قد يحول دون فهم المادّة المكتوبة فهما دقيقًا، أو دون التمكّن من التعبير الكتابيّ بشكل سليم. وأكثر الأخطاء الإملائيّة شيوعًا في أدب الأطفال العربيّ تبرز في: مواضع تنوين

76 قريطم، 2011، ص 1، 3، 10.
77 عبد الفتاح، 2018، ص 11.
78 غوشة-عراقي، 2014، ص 9.
79 صالح، 2021، ص 6.

الفتح؛ مواضع الهمزة، التاء المربوطة والتاء المفتوحة؛ همزة القطع والوصل ومواضع الشدّة.

3. بين الفصحى والمحكيّة

إنّ الحديث عن اللغة في الأدب المكتوب للأطفال يقودنا حتمًا إلى الحديث عن قضيّة الفصحى والعاميّة، أو المعياريّة والمحكيّة بلغة الأبحاث الحديثة.[80] يعيش الطفل العربيّ في ازدواجيّة لغويّة (Diglossia) ما بين المعياريّة والمحكيّة، ذلك أنّ اللغة العربيّة ذات مستويين نستعملهما في وضعيّات مختلفة: لغة الأدب، وهي اللغة الفصيحة /المعياريّة، التي توحّد كلّ اللهجات ولها تمثيل أورتوغرافيّ؛ واللغة المحكيّة وهي غير موحّدة، إذ تحتوي على لهجات عديدة ولا يوجد لها تمثيل أورتوغرافيّ.[81] والحديث هنا عن منظومتين لغويّتين مختلفتين، تختلفان في المبنى الصوتيّ، الصرفيّ، النحويّ والدلاليّ للغة العربيّة. لذا يتعامل الباحثون مع كلّ منهما على أنّها لغة قائمة بحدّ ذاتها، تستعمل لأهداف مختلفة وفي سياقات متنوّعة.[82]

80 تأتي التسمية " اللغة المعياريّة" على اعتبار أن اللغة المتداولة في أدب الأطفال والكتب التعليميّة، ليست فصحى عالية، وإنما معياريّة (Standard). أمّا التسمية "اللغة المحكيّة" (Spoken) فتأتي كبديل "للعاميّة" على اعتبار أنّ في لفظة "العاميّة" دلالة قيميّة (لغة العامّة والعوام). وكلا المصطلحين يتردّدان اليوم في أوساط الكتّاب والباحثين والمدرّسين.

81 الازدواجيّة ظاهرة تميّز اللغة العربيّة عن سائر اللغات. وقد عرّفها شارل فيرغوسون (Ferguson) على أنّها مستويان من اللغة يستعملها المتحدّثون في ظروف وأوضاع مختلفة، وأنّ المثال الشائع للازدواجيّة هو اللغة المعياريّة واللغة المحكيّة التي تحتوي على لهجات متعدّدة. انظر: Ferguson, 1959, p. 232. انظر أيضًا: אסדי, 2008.

82 بسبب الازدواجيّة في اللغة العربيّة، فإنّ الطفل يطوّر أوّلًا القدرة على فهم المسموع باللغة المحكيّة، وهذه القدرة لا تسهم بشكل مباشر في تطوير فهم المقروء؛ ذلك لأنّ اللغة المكتوبة (المعياريّة) تختلف اختلافًا كبيرًا عن اللغة المحكيّة. كما تشير الأبحاث الحديثة إلى أنّ الفجوة الحادّة بين اللغة المعياريّة واللهجات العربيّة المحكيّة تشكّل عقبة أمام الطفل العربيّ في اكتساب المهارات القرائيّة الأساسيّة، وذلك بسبب البعد اللغويّ بين اللغتين في المباني الصوتيّة والنحويّة والصرفيّة والدلاليّة، وأنّ للازدواجيّة اللغويّة تأثيرًا واضحًا على تدنّي تحصيل التلاميذ في عمليّة القراءة. انظر:

Abu-Rabia, 2000, pp. 147–157; Saieg-Haddad, 2003, pp. 115–135; Saieg-Haddad, 2003, pp. 454–462.

إنّ معظم كتب أدب الأطفال فلسطينيًّا وعربيًّا صادرة باللغة المعياريّة أو الفصحى الميسّرة. وهنالك دعوات واضحة من الدارسين واللغويّين إلى ضرورة تمسّك كتّاب أدب الأطفال باللغة المعياريّة في نتاجاتهم دون المحكيّة، لأسباب كثيرة، منها: أنّ اللغة المعياريّة لغة التعليم في المدارس والمعاهد العليا؛ وأنّها اللغة الموحّدة لكافّة الأقطار العربيّة في ظلّ تعدّد اللهجات واختلافها، بالإضافة إلى التحدّيات السياسيّة والقوميّة واللغويّة التي يعيشها العالم العربيّ.

ويمنح أدب الأطفال الطفل في مراحل عمره الأولى فرصة لفهم اللغة المعياريّة بشكلها المنطوق والمسموع، وإلى اكتساب مجموعة متنوّعة من المفردات والتراكيب النحويّة في النصوص المكتوبة بلغة معياريّة.[83]

كذلك يتفق أغلب الباحثين المحدثين على أنّه لا بدّ من إيجاد توازن بين اللغة المعياريّة، وبين المفردات التي يستعملها الطفل في حياته اليوميّة، وعلى ضرورة استخدام لغة مبسّطة تجمع بين المعياريّة والمحكيّة بحيث لا تطغى المحكيّة عليها. بالإضافة لهذا، تشير الأبحاث إلى أنّ "لدى اللغة العربيّة المعياريّة والمحكيّة مجموعة كبيرة من الكلمات المتطابقة التي يتمّ استعمالها في اللغتين معًا، وتحتفظ بشكل صوتي مطابق في النوعين معًا"،[84] وأنّ الطريق الوحيد لاكتساب اللغة بطريقة سليمة تحت سلّم المحكيّة والمعياريّة هو التجسير بين اللغتين وابتكار لغة ثالثة، أو ما يسمّى الفصحى الميسّرة. بعبارة أخرى، علينا "أن نكتشف ما في العربيّة السليمة من ألفاظ مستعملة في العامّيّة وأن نحيي هذه الألفاظ [...] وأن نقرّب إليهم [الأطفال][85] العربيّة بكلّ وسيلة ممكنة وألّا نصرّ على

انظر أيضًا: صايغ – حداد، 2018، ص 88–111؛ وزارة التربية والتعليم، 2014، ص 14–15.

83 يقول الهرفي: "من الواضح أنّ اللغة العربيّة الفصحى إذا تمّ استخدامها بكثرة في قصص الأطفال فإنّها تؤدّي إلى أثر طيّب وواضح على لغة الأطفال في اكتسابهم للغة، وفي تركيبهم للعبارات والجمل، فيصبح الطفل أكثر دقّة وإتقانًا لمهارات اللغة، بعكس اللغة العامّيّة أو المحلّيّة فإنّها تنمّي مهارة الاستماع أكثر من تنميتها لمهارة التحدّث، وهي لا تثري محصوله اللغويّ ولا تزيد من مفرداته بالقدر الكافي الذي يؤهّله لتكون لديه طلاقة لغويّة". الهرفي، 1996، ص 52.

84 صايغ – حداد، 2018، ص 98.

85 ك. ج.

استعمال ألفاظ عربيّة معيّنة، ما دمنا نجد في اللغة ألفاظًا تؤدّي نفس المعنى وتكون أقرب إلى ما يستعمله الأطفال في كلامهم العامّيّ".[86]

يقول أحمد نجيب في هذه القضيّة:

لماذا نصرّ دائمًا على استعمال كلمة "الأرز" وحدها، في الوقت الذي نجد فيه كلمة "الرزّ" أيضًا عربيّة صحيحة؟ ولماذا نستعمل كلمة "الإوزّ" للطفل الصغير في الوقت الذي نجد فيه أنّ كلمة "الوزّ" أيضًا عربية صحيحة؟ ولماذا نستعمل كلمة "نقود" في المراحل الأولى مع الطفل مع أن كلمة "فلوس" أيضًا عربيّة سليمة؟[87] وكان أحمد نجيب ممّن وضعوا قائمة ألفاظ موجزة مشتركة بين العامّيّة والفصحى أسماها "القاموس المشترك".[88]

ويشير ميشال عاصي إلى أنّ رائد أدب الأطفال العربيّ بعينه، الكاتب كامل الكيلاني، كان يحرص على تقريب الفجوة بين العامّيّة والفصحى، وكان يرى من أكبر أسباب انصراف الكثيرين عن الفصحى إحساسهم بغرابتها عن تلك اللغة التي تجري على لسانهم في الحياة العادية رغم أنّ في هذه اللغة الجارية عددًا كبيرًا من المفردات الفصيح، لهذا حرص في كلّ قصصه على أن يضع الألفاظ الفصحى التي تجري على ألسنة الأطفال في الحياة اليوميّة.[89]

وفي نفس السياق، تقول أديبة الأطفال الفلسطينيّة الأردنيّة تغريد النجّار (ولدت 1951): "قد يختلف معي البعض لكنّي لا أجد مانعًا من استخدام بعض العبارات باللغة العامّيّة، فإنّ ذلك يعطي نكهة، خاصّة للحوار، ويقدّم معلومات إضافيّة عن الشخصيّة، مع

86 نجيب، 2000، ص 55–56. انظر أيضًا: البقالي، 1991، ص 12؛ مقدادي، 2014، ص 4؛ الحديدي، 1988، ص 76؛ العناني، 1998، ص 86.

87 نجيب، 2000، ص 55–56. راجع أيضًا العناني التي تدعو إلى استعمال الكلمات الفصحى التي تجري على ألسنة العامّة والمتداولة بين الناس في اللغة الدارجة، لأنّ استخدام أدب الاطفال بهذا الشكل يلائم لغة الأطفال. راجع: العناني، 1998، ص 86.

88 نجيب، 2000، ص 56–59.

89 انظر: عاصي، 1980، ص 161.

التأكيد بأن لا تطغى العبارات بالعامّيّة على اللغة الفصحى الأساسيّة المستخدمة في الكتاب".[90]

3.1 ظواهر التجسير بين المحكيّة والمعياريّة

فيما يلي نماذج من التجسير بين المحكيّة والمعياريّة في أدب الأطفال:

3.1.1 لغة الحياة الطبيعيّة

من أمثلة التجسير بين المعياريّة والمحكيّة "أن تكون المعياريّة أقرب إلى لغة الحياة الطبيعيّة، وتحافظ في الوقت ذاته على قواعد اللغة المكتوبة وأصولها".[91] ومن أبرز شعراء الأطفال الفلسطينيّين المحلّيّين الذين يتميّزون بهذا الأسلوب الشاعر فاضل علي (ولد 1954). جاء في قصيدته خدّي كالورد مثلًا:

أحمرٌ كالوردِ خدّي وعلى ظهري ضفيرة
كلّـــهُم يحكون عنّي أنني مثل الأميرة
إنّـما لو قلتُ رأيي أو حكاياتي المثيرة
أسكتوني ثم قالوا إنني بنتٌ صغـيرة[92]

إنّ الألفاظ في هذه الأبيات أقرب إلى لغة الطفل الطبيعيّة، كما أنّ مبنى الجمل الواردة يقترب كثيرًا من مبنى الجملة المحكيّة؛ فلو قلبنا مثلًا ألفاظ البيت الثاني إلى المحكيّة، سنرى أنها تعادل ما جاء باللغة المعياريّة في المبنى وترتيب الألفاظ، (كلّهم بحكوا عنّي إنّي مثل الأميرة). مثال آخر على تشابه مباني الجمل بين المحكيّة والمعياريّة من قصّة

90 النجّار، 2019، ص 121. هنالك من الكتّاب من يجمع في أدب الأطفال بين مستويي اللغة: المحكيّة والمعياريّة. انظر مثلًا: سلامة، 2001؛ غوشة-عراقي، 2001.

91 جبران، 2001، ص 24.

92 علي، 1996، ص 10

رحلة البحث عن فانوس لمنار هزّاع: "قالت ملكُ: كلُّ سنةٍ وأنتِ طيّبةٌ يا ماما، ورمضانُ كريمٌ. ضحكت ماما وضحك كريم! لمَح كريمٌ الفانوسَ الكبيرَ وأحبّه جدًّا"[93].

هذا بالإضافة إلى عوامل أخرى تجسّر بين اللغتين وتسهّل فهم النصّ؛ كاستهلال الجمل بالاسم، واستعمال الأوزان القصيرة في الشعر كالمجزوءات والمشطورات، ووجود القافية في آخر الشطر أو البيت الشعريّ، والسجع في القصّة، حيث "ينتهي فيها المعنى أو المبنى النحويّ غالبًا، فتساهم في تماسك الوحدة اللغويّة وتسويغها".[94]

أو مثلًا: "فجأة نطّ غول من تحت الجسر وقال: لو كنت مكانك للحستُ البوظة من تحت إلى فوق، وهكذا لن تشرّي على نفسك" (...) "لو كنت مكانك لكدشتُ البوظة كدشةً واحدة، وتركتها تذوب في فمي، هكذا لن تشرّي على نفسك" (...) "فتحتُ فمي فتحة كبيرة، وبكدشة واحدة أكلت كلّ قرن البوظة وسريعًا، سريعًا قرمشته".[95] يخيّل لنا للوهلة الأولى أنّ هذه الجمل تعتمد بعض العبارات المحكيّة أو الركيكة. مثل: نطّ، لحست، كدشة، تَشرّي، قرمشته. غير أنّها من العبارات المشتركة بين المحكيّة والفصيحة، وهي أقرب إلى لغة الطفل الطبيعيّة.[96]

كذلك الأمر في القصص الشعبيّة أو المكتوبة باللغة المحكيّة؛ يفضّل أن يكون مبنى الجمل هو الأقرب إلى اللغة السليمة المعياريّة. نحو:

"كنّا صْغار وصِرْنا كْبار/ نِبقى وَحْدْنا بالدار/ ما نْخافْ من الأشرارْ/ ونْميّز الغريبْ مِن الجارْ".[97]

93 هزّاع، 2019، ص 3.
94 جبران، 2001، ص 26.
95 زغير، 2009، ص 8، 14، 20.
96 شرّ الشيء: بسطه ونشره/ كدش الشيء: قطعه بأسنانه/ قرمش الشيء: جمعه وأحرزه.
97 غوشة-عراقي، 2001، ص 7.

3.1.2 التسلية والهزل في الألفاظ

يحبّذ كذلك تطعيم القصّة بمفردات شائعة على ألسنة الأطفال والتي لها بُعد من التسلية والفكاهة. نحو:

> لكنّ هذا القرد يحبّ الطبايخ والصحون، فصار يغنّي "قبّعتي صفراء كالليمون!" (...) "حسنًا أيّها القرد أبو نظّارة، لا بدّ أنّك تحبّ اللون الأخضر. إذا أعطيتني قبّعتي الجميلة، فسأعطيك كمشة فستق... وأكثر"(...) "ولكنني أحبّ قبّعتي الجديدة" أجاب القرد، وأحبّ لونها وشراشيبها الورديّة.[98]

3.1.3 الكتابة الإلكترونيّة للتعبير عن المشاعر

كذلك يشيع اليوم أسلوب مستحبّ لدى الأطفال، يبرز في توظيف الكتّاب لأساليب مختلفة من الكتابة الإلكترونيّة والطباعيّة للتعبير عن المشاعر أو نبرات الصوت، وهي بدورها مستقاة من أساليب التعبير باللغة المحكيّة، نحو:

"صارت جدّتي تقطّع الفاكهة، وأنا أضعها في الخلّاط. وررررررررررر. لفّ الخلّاط ودار، لفّ ودار" (...) شربتُ خليط الفاكهةِ وقلت: مممممممممم، لذيذٌ يا "تيتا" لذيذ! (...) قلتُ لجدّتي متذمّرًا: ولكنني جَوْعان يا "تيتا" جَوْعاااااان".[99]

"تخيّل الأطباق فوق طاولة الطعام عند أذان المغرب يتوسّطها طبق الملوخيّة الساخنة.. يااااه.. كم سيكون مذاقها لذيذًا" (...) "وقف عدنان عند باب المطبخ وقال بغضب: "مستحيييييل أن أفطر اليومَ. باميييييييية!! أنا لا أحبّ الباميا. أبدًا.. أبدًا.. أبدًا... أريد ملوخيّة".[100]

98 حليحل، 2018، ص 12، 14، 19.

99 النجّار، 2017، ص 7، 13.

100 صالح، 2021، ص 12.

3.1.4 ألفاظ مبتكرة

الألفاظ المبتكرة في أدب الأطفال هي الكلمات التي يبتكرها الكاتب من وحي خياله لإمتاع الأطفال، وقد لا تخضع لمعايير اللغة السليمة نحوًا وصرفًا، إلّا أنّ بها متعة حسيّة، ويمكن أن تكون ممتعة وهزليّة وخلّاقة. بالإضافة إلى ذلك، يمكن أن تكون الكلمات المبتكرة في كثير من الأحيان أكثر تسلية من الكلمات الحقيقيّة، ممّا يساعد الأطفال على الاستمرار في التفاعل مع النصّ. وتساعد الكلمات المبتكرة الأطفال كذلك على تنمية الوعي بأصوات الحروف المختلفة.[101]

ومن أمثلة الكلمات المبتكرة والمسلّية في أدب الأطفال الفلسطينيّ والعربيّ: "الخالة زركشات تبيع القبعات"؛[102] "كنفوشة وفتوشة"؛[103] "فلامنكيتا"؛[104] "سيسي ملاقط"؛[105] "طلّوزة"؛[106] "تَنْتَع".[107]

إجمال

يعتبر أدب الأطفال وسيطًا مهمًّا في بناء الشخصيّة اللغويّة للطفل. وتتجلّى المعرفة اللغويّة في أدب الأطفال في ثلاثة جوانب رئيسيّة: الثروة اللغويّة، والمعرفة الصرف-نحويّة، واكتساب اللغة المعياريّة.

101 ابتكار الكلمات وأسماء الشخصيّات والأماكن هو أيضًا ممّا يميّز كتابات الدكتور سوس، والتي اعتبرت مسلّية للغاية، إذ "لم يكن يتحرّج من اختراع الكلمات وأسماء الكائنات والبلاد دون خوف من منطق يكبحه أو عالِم يصحّحه". **ويكيبيديا**، دكتور سوس. من أمثلة الكلمات: Gluppity-Glup; Schloppity-Schlopp; Sneetches; Wumbus.

102 حليحل، 2018.

103 حمزة، 2004.

104 صعابنة، 2020.

105 زغير، 2014.

106 ناشف، 2015.

107 ناشف، 2019.

والكتابة للأطفال أمر ليس بالهيّن؛ لأنّه "يتطلّب من الكاتب مواصفات خاصّة، من حبّ للأطفال، وحسّ تربويّ، وبساطة في العرض، وإدراك واعٍ لعالم الطفل".[108] كذلك يتطلّب من الكاتب معرفة عامّة بنظريّات اكتساب اللغة لدى الطفل وأساليب توظيفها سواء في القصّة أو في الشعر أو في غيره من أنواع أدب الاطفال.

تمخّضت دراسة نماذج مختلفة من أدب الأطفال الفلسطينيّ والعربيّ عن مواطن قوّة ومواطن ضعف فيما يتعلّق بالخصائص اللغويّة. ويغلب على الأدباء افتقاد التخصّص وقصور المعرفة بالمقوّمات اللغويّة الناجحة التي تصنع أدب أطفال ناجحًا ومثيرًا. ومن هنا وجب على الأدباء الذين يتحمّلون هذه المسؤوليّة، أن يوجّهوا عناية خاصّة للغة في كتابة نصوصهم الأدبيّة، وأن يضعوا في اعتبارهم الحقائق العلميّة التي توصّل إليها الباحثون في هذا المجال. إنّ الاطّلاع على خصائص اللغة ومقوّماتها يساعد الأدباء والدارسين على حدّ سواء، في فهم خصوصيّات النصّ الأدبيّ الطفليّ، وخصوصيّات هذا المتلقّي الخاصّ.

108 سبيني، 2001، ص 138.

قائمة المصادر والمراجع:

القصص

أبو حيّة، 2020 — أبو حيّة، عواطف (2010)، **حكاية نصّوح**، حيفا: مكتبة كلّ شيء.

بامية، 2019 — بامية، يارا (2019)، **أين منقاري**، رام الله: ورشة فلسطين للكتابة.

بلحة، 2011 — بلحة، عبيدة (2011)، **عطر البيارة**، كفر قرع: دار الهدى.

تابري، 2006 — تابري، إلهام (2006)، **كشكش يلعب بالنار**، الناصرة: دار الإلهام.

تابري، 2008 — تابري، إلهام (2008)، **كشكش ضد العنف**، الناصرة، دار الإلهام.

جبارين، 2002 — جبارين، نبيهة راشد (2002)، **شمس الأطفال**، مكتبة كلّ شيء: مركز أدب الأطفال.

جبالي، 2017 — جبالي، محمد (2017)، **لبيبة صائدة البرتقال**، مركز الكتب والمكتبات: دفيئة حكايا.

حليحل، 2018 — حليحل، علاء (2018)، **الخالة زركشات، تبيع القبّعات**، دار قدّيتا: مكتبة الفانوس.

حمزة، 2004 — حمزة، حسين (2004)، **كنفوشة وفتّوشة**، حيفا: مكتبة كلّ شيء.

زغير، 2009 — زغير، رانيا (2009)، **من لحس قرن البوظة**، بيروت: الخيّاط الصغير.

زغير، 2014 — زغير، رانيا (2014)، **سيسي ملاقط**، Collage Production: مكتبة الفانوس.

زغير، 2019 — زغير، رانيا (2019)، **العملاق العملاق يغني سنة حلوة يا سلطة**، بيروت: الخيّاط الصغير.

سلامة، 2001 — سلامة، غادة (2001)، **سلّة الحمضيّات**، كفر قرع: دار الهدى.

شوقي، 2012 — شوقي، أحمد (2012)، **الشوقيّات**، القاهرة: مؤسّسة هنداوي.

صالح، 2021 — صالح، هيا (2021)، **عدنان وطبق رمضان**، عمّان: دار الياسمين.

صحّ، 2018 — صحّ، ميساء (2018)، **أبناء صفّي لا يحبّونني**، كفر قرع: دار الهدى.

صعابنة، 2020	صعابنة، منال (2020)، **فلامنكيتا**، كفر قرع: دار أطافيل للنشر.
صيداوي، 2004	صيداوي، مفيد (2004)، **غندورة وحبّوب**، حيفا: مكتبة كلّ شيء.
عبد الفتاح، 2018	عبد الفتاح، مصطفى (2018)، **دجاجة دندن**، حيفا: مكتبة كلّ شيء.
علي، 1996	علي، فاضل (1996)، **لي الدنيا**، حيفا: مركز أدب الأطفال العربيّ.
عمير، 2019	عمير، صفاء (2019)، **حكاية سلام في سوق الكلام**، مكتبة الفانوس.
عيساوي، 2017	عيساوي، سهيل (2017)، **في ضيافة رجال الفضاء**، د.م: د.ن.
العيسى، 1999	العيسى، سليمان (1999)، **ديوان الأطفال**، دمشق: دار الفكر.
غوشة-عراقي، 2001	غوشة-عراقي، جهاد (2001)، **العنزة وصغارها**، كفر قرع: دار الهدى.
غوشة-عراقي، 2014	غوشة-عراقي، جهاد (2014)، **القدرة السحريّة**، كفر قرع: دار الهدى.
قريطم، 2011	قريطم، سلمى (2011)، **القبلة السحريّة**، الشارقة: كلمات.
مدّاح، 2018	مدّاح، إياد (2018)، **الفأر وأصدقاؤه الثلاثة**، جبينة للإنتاج الفنّيّ.
ناشف، 2015	ناشف، هديل (2015)، **خارج الصندوق**، كفر قرع: دار الهدى.
ناشف، 2019	ناشف، هديل (2019)، **تَنْتَع**، دبيّ: دار أشجار.
ناصر، 2018	ناصر، أمل (2018)، **يونس**، الشارقة: كلمات.
النجّار، 2017	النجّار، تغريد (2017)، **جدّتي نفيسة**، عمّان: دار السلوى.
نفّاع، 2020	نفّاع، سليم (2020)، **بساط الريح والدواء العجيب**، كفر قرع: دار الهدى.
هزّاع، 2019	هزّاع، منار (2019)، **رحلة اختيار فانوس**، القاهرة: دار العالية للنشر.
يحيى، 2010	يحيى، رافع (2010)، **بائع الدمى**، حيفا: مكتب كلّ شيء.
يخلف، 2014	يخلف، يحيى (2014)، **حرّيّة**، رام الله: دار البحيرة.
يخلف، 2015	يخلف، يحيى (2015)، **ماء وعسل**، رام الله: دار البحيرة.
Seuss, **1957**	Dr. Seuss (1957), **The Cat in the Hat**, Boston: Houghton.

المراجع:

أبو خضرة، د.ت — أبو خضرة، فهد. (د. ت.)، "سلّم المفردات ومستويات اللغة"، موقع أدب الأطفال العربيّ: https://acl15.tripod.com/

أبو معال، 1988 — أبو معال، عبد الفتاح (1988)، **أدب الاطفال دراسة وتطبيق**، عمان: دار الشروق.

أحرشاو، 1993 — أحرشاو، الغالي (1993)، **الطفل واللغة: تأطير لغويّ ومنهجيّ**، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ.

إنجيل، 2002 — إنجيل، سوزان (2002)، **القصص التي يحكيها الأطفال محاولة لفهم السرد عند الطفل**، ترجمة إيزابيل كمال، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

بريغش، 1996 — بريغش، محمد حسن (1996)، **أدب الأطفال أهدافه وسماته**، بيروت: مؤسّسة الرسالة.

البشيتي، 2012 — البشيتي، دعاء بنت نافذ (2012)، القصّة وأثرها على الطلاقة اللغويّة عند أطفال ما قبل المرحلة الابتدائيّة"، **موقع الألوكة**، 6.6.2012، https://www.alukah.net.

البقالي، 1991 — البقالي، أحمد عبد السلام (1991)، "تقنيّة الكتابة للأطفال"، **المجلّة العربيّة للثقافة**، مجلّد 11، عدد21، 42-62. تونس: المنظّمة العربيّة للتربية والثقافة.

بلقاسم، 2015 — بلقاسم، وسيلة (2015)، **الخصائص الأسلوبيّة في لغة أدب الطفل**، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة حمة لخضر.

https://www.univ-eloued.dz/images/memoir/file/M.L-106-01.pdf

البهنساوي، 1993 — البهنساوي، حسام (1993)، **لغة الطفل في ضوء مناهج البحث اللغويّ الحديث**، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينيّة.

تازروتي، 2003 — تازروتي، حفيظة (2003)، **اكتساب اللغة العربيّة عند الطفل الجزائريّ**، الجزائر: دار القصبة.

جبران، 2001 — جبران، سليمان (2001)، "المقوّمات الفنّيّة في شعر الأطفال"، **مواقف**، عدد 74-75، ص 17-29، كفر قرع: دار الهدى.

جعفر، 1992 — جعفر، عبد الرزاق (1992)، الطفل **والكتاب**، بيروت: دار الجيل.

جلولي، 2004 جلولي، العيد (2004)، "اللغة في الخطاب السرديّ الموجه للأطفال"، **الأثر: مجلة الآداب واللغات**، الجزائر: جامعة ورقلة، ص 9-25.

جلولي، 2012 جلولي، العيد (2012)، "أدب الأطفال وأثره في بناء الشخصيّة اللغويّة"، **مؤتمر اللغة العربيّة ومواكبة العصر**، السعوديّة: الجامعة الإسلاميّة، ص 101-144. http://abgadi.net/pdfs/zyboxhwz.pdf

الحديدي، 1988 الحديدي، علي (1988)، في **أدب الأطفال**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة.

الحكيم، 2005 الحكيم، توفيق (2005)، **كتاب حكايات توفيق الحكيم للصبيان والبنات**، القاهرة: دار الشروق.

حنورة، 1989 حنورة، أحمد حسن (1989)، **أدب الأطفال**، الكويت: مكتبة الفلاح.

الدنان، 2014 الدنان، عبد الله (2014)، **نظريّة تعليم اللغة العربيّة الفصحى بالفطرة والممارسة**، الشارقة: المنتدى الإسلاميّ.

رضوان ونجيب، 1982 رضوان، محمد محمود ونجيب، أحمد (1982)، **أدب الأطفال مبادئه ومقوّماته الأساسيّة**، القاهرة: دار المعارف.

زلط، 2000 زلط، أحمد (2000)، **معجم الطفولة: مفاهيم لغويّة ومصطلحيّة في أدب الطفل وتربيته**، الإسكندريّة: دار الوفاء.

سبيني، 2001 سبيني، سرجيو (2001)، **التربية اللغويّة للطفل**، ترجمة فوزي عيسى وعبد الفتاح حسن، القاهرة: دار الفكر العربيّ.

شحاتة، 1986 شحاتة، حسن (1986)، "المفردات الأساسيّة في قصص الأطفال وعلاقتها بالمفردات اللغويّة المنطوقة لأطفال المرحلة الابتدائيّة"، **ثقافة الطفل: بحوث ودراسات**، عدد 2، القاهرة: المركز القوميّ لثقافة الطفل.

شحاتة، 1996 شحاتة، حسن (1996)، **قراءات الأطفال**، القاهرة: الدار المصريّة اللبنانيّة.

شرايحة، 1983 شرايحة، هيفاء (1983)، **أدب الأطفال ومكتباتهم**، عمّان: المطبعة الوطنيّة.

الشريوفي، 2016 الشريوفي، عيسى بن عودة بن عطية الله (2016)، "قوائم المفردات الشائعة وتعليم اللغة"، **مدوّنة "اجتهادات في تعليم اللغة العربيّة للناطقين بغيرها وتعلّمها**، الجمعة، 15 يناير.

http://hoopakrem.blogspot.com/2016/01/blog-post_15.html

شطناوي، 1992 شطناوي، عبد الكريم محمد (1992)، **تطوّر لغة الطفل**، القاهرة: دار صفاء.

صايغ – حدّاد، 2018 صايغ–حدّاد، إليانور (2018)، "تأثير ازدواجيّة اللغة أو" الديجلوسيا" على اكتساب مهارات المعالجة الصوتيّة والقراءة باللغة العربيّة"، **تدريس القراءة باللغة العربيّة: مقاربات جديدة**، عبد الله الشكيري (مُعدّ)، إفران: جامعة الأخوين، ص 113–140.

الضبع، 2013 الضبع، ثناء يوسف (2013)، **تعلّم المفاهيم اللغويّة والدينيّة لدى الأطفال**، القاهرة: دار الفكر العربيّ.

الطرابيشي، 2003 الطرابيشي، مرفت محمد (2003)، **مدخل إلى صحافة الأطفال**، القاهرة: دار الفكر العربيّ.

طعيمة، 1985 طعيمة، رشدي أحمد (1985)، **دليل عمل في إعداد الموادّ التعليميّة**. مكّة المكرّمة: جامعة أمّ القرى.

طعيمة، 2001 طعيمة، رشدي أحمد (2001)، **أدب الأطفال في المرحلة الابتدائيّة: النظريّة والتطبيق**، القاهرة: دار الفكر العربيّ.

طه، 2018 طه، هيثم (2018)، "تأثير المكوّنات الحرفيّة في اكتساب القراءة والإملاء في اللغة العربيّة"، **تدريس القراءة باللغة العربيّة: مقاربات جديدة**، عبد الله الشكيري (مُعدّ)، إفران: جامعة الأخوين، ص 179–197.

عاصي، 1980 عاصي، ميشال (1980)، **الفنّ والأدب**، بيروت: مؤسسة نوفل.

عبد الفتاح، 2000 عبد الفتاح، اسماعيل (2000)، **أدب الأطفال في العالم المعاصر**، القاهرة: مكتبة الدار العربيّة.

عبد اللطيف، 2008 عبد اللطيف، محمد حماسة (2008)، "اللغة وشعر الاطفال بين أحمد شوقي وسليمان العيسى"، **فكر وإبداع**، 43، 21–61.

عبد الوهاب، 2006 عبد الوهاب، أحمد سمير (2006)، **أدب الاطفال: قراءات نظريّة ونماذج تطبيقيّة**، عمّان: دار المسيرة.

عرفات، 2012 عرفات، صفيّة حسونة (2012)، "قراءة الأمّ القصّة وتأثيرها على تحصيل الطفل في صفّي البستان والأوّل"، **الحصاد**، عدد 2، ص 215–248.

العسّاف وأبو لطيفة، 2011

العسّاف، جمال عبد الفتاح وأبو لطيفة، رائد فخري (2011)، **تنمية مهارات اللغة لدى طفل الروضة**، عمّان: مكتبة المجتمع العربيّ.

العناتي، 2015 العناتي، وليد (2015)، "مجلّات الأطفال وتوظيفها في تنمية لغة الطفل العربيّ"، **لغة الطفل العربيّ: أدب الأطفال وأثره في تنمية لغة الطفل**، مجموعة مؤلّفين، الرياض: مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدوليّ. https://www.academia.edu

العناني، 1998 العناني، حنان عبد الحميد (1998)، **أدب الأطفال**، عمّان: دار الفكر.

الفيصل، 2017 الفيصل، سمر روحي (2017)، **أدب الرياض والأطفال والفتيان**، دمشق: الهيئة العامة للكتاب.

قباوة، 1999 قباوة، فخر الدين (1999)، **المهارات اللغويّة وعروبة اللسان**، دمشق: دار الفكر.

كلاس، 1984 كلاس، جورج (1984)، **الألسنيّة ولغة الطفل العربيّ**، بيروت: مطبعة نمنم.

الكيلاني، 1986 الكيلاني، نجيب (1986)، **أدب الأطفال في ضوء الإسلام**، بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر.

المقالح، 1986 المقالح، عبد العزيز (1986)، **الوجه الضائع: دراسات عن الأدب والطفل العربيّ**، ط 2، بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة.

مقدادي، 2014 مقدادي، موفق رياض (2014)، "أدب الأطفال العربيّ: واقع وتحدّيات"، **دراسات: العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة**، مجلّد41، ص 128-141.

النجّار، 2018 النجّار، تغريد عارف (2018)، "الكتابة لليافعين تحدٍّ ومتعة"، ضمن: **تقنيّات الكتابة القصصيّة للطفل**، عمّان: مؤسّسة عبد الحميد شومان، ص 115-123.

نجيب، 1968 نجيب، أحمد، (1968)، **فنّ الكتابة للأطفال**، القاهرة: دار الكتاب العربيّ.

نجيب، 2000 نجيب، أحمد (2000.)، أدب **الأطفال علم وفنّ**، القاهرة: دار الفكر العربيّ.

الهرفي، 1996 الهرفي، محمد (1996)، **أدب الأطفال دراسة نظريّة وتطبيقيّة**، الأحساء: دار المعالم الثقافيّة.

الهيتي، 1986 الهيتي، هادى نعمان (1986)، **أدب الأطفال: فلسفته فنونه وسائطه**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

الهيتي، 1998 الهيتي، هادى نعمان (1998)، **ثقافة الأطفال**، الكويت: عالم المعرفة، عدد 123.

وزارة التربية والتعليم، 2008

وزارة التربية والتعليم، (2008)، **منهج تعليميّ لرياض الأطفال الرسميّة**، القدس: السكرتاريّة التربويّة.

وزارة التربية والتعليم، 2009

وزارة التربية والتعليم (2009)، **منهج التربية اللغويّة العربيّة: لغة، أدب، ثقافة للمرحلة الابتدائيّة**، القدس: مركز تخطيط وتطوير المناهج.

وزارة التربية والتعليم، 2014

وزارة التربية والتعليم (2014)، **برنامج تعليميّ لتطبيق أهداف التربية اللغويّة العربيّة في الصفوف الأولى والثانية**، القدس: السكرتاريّة التربويّة.

يوسف، 1988 يوسف، عبد التواب (1988)، **ديوان كامل الكيلاني للأطفال**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

אסדי, 2008 אסדי, אברהים (2008), **השפעת הדיגלוסיה על התפתחות המודעות הפונולוגית בשפה הערבית** .עבודת תיזה, אוניברסיטת חיפה.

ברגסון, 1989 ברגסון, גרשון (1989), "קווים כלליים להערכת ספרות ילדים", **ספרות ילדים ונוער**, 1, עמ' 5-11.

גולדברג, תשל"ז גולדברג, לאה (תשל"ז), "**בין סופר ילדים לקוראיו: מאמרים בספרות ילדים** , כינסה והקדימה: לאה חובב, תל אביב : ספרית פועלים.

הרמתי, 1994 הרמתי, שלמה (1994), "פישוט הכיתוב למה וכיצד", **ספרות ילדים ונוער**, ירושלים : משרד החינוך והתרבות, עמ' 5-19.

וולף, 1993 וולף, רות (1993), "חשיבות האינטראקציה החברתית של הילד לתפישת מושגים מופשטים", **החינוך וסביבו**, עמ' 81-83.

וולף, 2009 — וולף, רות (2009), "שפה פשוטה ושפה גבוהה בספרות ילדים", **ספרות ילדים ונוער**, חוברת 130, דצמבר, עמ' 54-65.

וקנין-נוסבאום, תשע"ז

וקנין-נוסבאום, ורד (תשע"ז), "תשמעו סיפור", **הד הגן**, עמ' 98-94.

חלבה, 2008 — חלבה, רחל (2008), "התפקיד הכפול של הסיפור הכתוב ומצויר בהוראת שפה נוספת למתחילים". **הד האולפן החדש**, 94, עמ' 94-84.

https://cms.education.gov.il/NR/rdonlyres/6AFD241C-5247-4CF2-A167-B597A9EB932B/85588/11.pdf

חלבה, 2009 — חלבה, רחל (2009), "ספרות ילדים בהוראת שפה נוספת למבוגרים", **הד האולפן החדש**, 95, עמ' 27-36.

מירוז, 1998 — מירוז, אורה (1998), "רכישת שפה בהקשר תרבותי: ספרות לילדים בשירות הקניית עברית למבוגרים", **חלקת לשון**, 2, עמ' 96-93.

פיג, 2016 — פיג, חיה (2016), "הוראת אוצר מילים", **הד האולפן החדש**, גיליון 105, עמ' 121-130.

Abu-Rabia, 2000 — Abu-Rabia, Salim (2000), "Effects of Exposure Literary Arabic on Reading Comprehension in a Diglossic situation". *Reading & Writing: An Interdisciplinary Journal*, 13, pp. 147–157.

Ferguson, 1959 — Ferguson, C.A. (1959), "Diglossia", *Word*, Vol.15, pp. 232–351.

http://www.mapageweb.umontreal.ca/tuitekj/cours/2611pdf/Ferguson-Diglossia.pdf

Saieg-Haddad, 2003 — Saieg-Haddad, Elianor (2003), "Linguistic Distance and Initial Reading Acquisition: The Case of Arabic Diglossia", *Applied Psycholinguistics*, 24, pp. 115–135.

Saieg-Haddad, 2018 — Saieg-Haddad, Elianor (2018), "MAWRID: A Model of Arabic Word Reading in Development", *Journal of Learning Disabilities*, Vol. 51(5), pp. 454–462.

Sanders, 1967 Sanders, Jacquelyn (1967), "Psychological Significance of Children's Literature", *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, vol. 37, no. 1, pp. 15–22.

JSTOR, www.jstor.org/stable/4305730. Accessed 2 Sept. 2021.

Taha, 2016a Taha, Haitham (2016a)," Deep and Shallow in Arabic Orthography: New Evidence from Reading Performance of Elementary School Native Arab Readers", *Writing Systems Research*, 1–10. http://dx.doi.org/10.1080/17586801.2015.1114910

Taha, 2016b Taha, Haitham (2016b)," The Development of Reading and Spelling in Arabic Orthography: Two Parallel Processes?", *Reading Psychology*, 1–13. http://dx.doi.org/10.1080/02702711.2016.1193580

وحدة أدونيس في مرآة وحدة المتنبّي- "الكتاب" نموذجـًا[1]

إيــهــاب حســين

الكلّيّة الأكاديميّة للتربية على اسم داڤيد يلين، القدس

مختصر

يسعى هذا المقال إلى تقصّي علاقة التماهي بين أدونيس والمتنبّي في حالة الوحـدة التـي تتجلّى في صفحات ديوان أدونيس **الكتاب- أمس المكان الآن**،[2] وكيفيّـة انفتاحهـا عـلى تجربة الوحدة التي عاشها المتنبّي وتجسّدت في ديوانه بجزأيه، ويأتي اهتمامنا بهذا المحور بعد أن اتّضح لنا مدى انشغال الذاتين في هذه التجربة التي أخذت مأخذها منهما، وكـان لها شديد الأثر في تشكّل هويّة **الكتاب**.

على ضوء ما أسلفنا، كان لا بدّ لنا من تحرّي اشتغال قوانين التناصّ[3] في متـون أدونـيس الكتابيّة وكيفيّة تكاتُب صاحبها مع أبيات المتنبّي، واخترنا أن نجعل مـا أفرزتـه نتـائج

---

1 تعتمد أجزاء من هذا المقال على رسالة الدكتوراة التي أجيزت عام 2021 بإرشاد البروفيسور رؤوبين سنير، وهي بعنوان: **جدليّة الرّفض والتّماهي بين أدونيس والمتنبّي- "الكتاب" نموذجًا**. راجع حسين، 2021.

2 **الكتاب** مشروع شعريّ يتألّف من ثلاثة أجزاء صدر أوّلها عام 1995، والثاني عام 1998، أمّا الثالث فصدر عام 2002، في **الكتاب** يستحضر أدونيس المتنبّي سيرة وشعرًا، ويجعله مادّة طيّعة للتكاتب، وبالتالي تنفتح نصوص أدونيس على محطّات سيرة أبي الطيّب، وتنطلق منها في إنشاء مادّة شعريّة حداثيّة يحمّلها أدونيس بأجندته الفكريّة. اهتمّ النقّاد بديوان أدونيس، ومن بينهم الناقد محمّد بنّيس في مقاله "أدونيس ومغامرة الكتاب" (1997) حيث يبيّن خصوصيّة المنجز معتبرًا إيّاه تجربة إبداعيّة غير مسبوقة، وبالتالي يرى أنّ **الكتاب** يتطلّب قارئًا متمرّسًا يستجيب لأسلوب كتابيّ لا يغامر فيه إلّا أدونيس، كما يتطرّق إلى حضور المتنبّي في **الكتاب** معتبرًا فجائعيّة ظروفه مادّة قابلة للتكاتب، ومن هذا المنطلق يسهل جرّها إلى عصرنا الراهن وبالتالي تطويعها لنصّ حداثيّ تلعب فيه الأجندة الأيديولوجيّة دورًا حاسمًا.

3 للاستزادة حول التناصّ راجع Kristeva, 1980؛ Hafez, 1984؛ Alfaro, 1996؛ Allen, 2004؛

التحرّي حول اشتغال هذه القوانين على صعيدين: المضمون والأسلوب، لنتبيّن كيف يتجانس الأسلوب مع المضمون في المتون والأبيات التي تنقل صوت الوحدة عند الشاعرين.

قراءة في هاجس الوحدة عند الشاعرين

يتّضح لنا، بعد البحث والتقصّي أنّ أدونيس يلتفت إلى فردانيّة المتنبّي وهاجس الوحدة الذي يغلّف محطّات حياته قبل تأليف **الكتاب**، فيقول عنه في كتابه **مقدّمة للشعر العربيّ** (1979): "روح جامحة، تيّاهة تتلاقى فيها أطراف الدنيا. إنّه الوحيد، بل الوحيد، فوحدته قدر محتوم لأنّ الإنسان خليل نفسه".[4]

نفترض أن يكون هذا الوصف من الروافد التي غذّت نصوص **الكتاب**، ونميل إلى الاعتقاد بأنّه اختُزن في دواخل أدونيس لينضج على "نار هادئة" امتدّت لستّة عشر عامًا ليستحيل متونًا نازفة بوحدة فرضت نفسها على هويّة ديوان أدونيس.

تقول الذّات الشّاعرة في **الكتاب**:

وحدي_ لا أشكو

لا أرجو عونًا، لا أطلب نجدة:

تحميني وتغذّيني هذي الوحدة.[5]

ويقول المتنبّي:

وحيد من الخلّان في كلّ بلدة إذا عظم المطلوب قلّ المساعد[6]

.....

Adolph, 2007؛ بنّيس، 1985؛ باختين، 1986؛ جينيت، 1986؛ يقطين، 1989؛ كريستيفا، 1991؛ مفتاح، 1992؛ بارت، 1998.

4 أدونيس، 1979، ص 56.

5 أدونيس، 2000، ص 13.

علاقة التشابك بين النصّين بيّنة وجليّة، فالذات الشاعرة منشغلة، في السياقين، بوحـدتها وتختار أن تفرد لها حيّزًا من صوتها، وليس غريبًا أن يجعل أدونـيس كلمـة "وحـدي" مطلعًا لنصّه، ملتصقًا، بذلك، بمطلع بيت المتنبّي الذي حذف المبتدأ ليجعل كلمة "وحيد" بداية لنصّه ناشدًا الإخبار عن نفسه بوحدتها. لا نستطيع أن نجزم بأنّ أدونيس قد نظـم متنه هذا وهو مطّلع على هذا البيت تحديدًا، كما لا نجزم بأنّه تعمّد اختيـار ذلـك المطلـع مقلّدًا أو مكرّرًا سياقات مثاله، لكنّنا نستطيع الجزم بأنّ هاجس الوحـدة يسـيطر عـلى خطاب الشاعرين، ولا يغيب عن القارئ أنّه ليس مـن بـاب الصـدفة أن تُجعـل كلمتـا: "وحيد" و "وحدي" مطلع النصّين، فالصوت، عند الذاتين، ينزع نزوعًا واضحًا إلى إبـراز الوحدة كسياق يُبرز الأنا بتفرّدها وانفصالها عن المجموع فالوحدة تَمَيُّز تتغنّى به الذاتان وتزدهيان به، ولا يقتصر التجاور على توظيف مفردات الوحدة وألفاظها بل يتعـدّى ذلك وصولًا إلى تعبير الصوتين عن استغنائهما عمّن قد يمدّ لهما يد العون في وحـدتهما، فأنـا المتنبّي غنيّة عن الخلّان حين يتعاظم ويتسامى المراد، فما من ذات غير ذاتـه تقـدر عـلى مواكبة ما يطلبه ويسعى إليه، فعُلوّ شأن المطلوب يستدعي مواصفات قلّما تتواجـد عنـد الأصدقاء، ولا يبدو المتنبّي، وفقًا للبيت أعلاه، كمن يشكو آلام الوحـدة أو يعـاني منهـا، فغياب الشكوى ممّا يتماشى مع سعيه لإبراز نفسه كذات متفرّدة تعي عجز الآخرين عـن مواءمة أغراضها فيبيت التفرّد محطّ اعتـزاز لا مـدعاة للشـكوى. لا يبتعـد صـوت أنـا أدونيس عن استغناء مثاله عن الأصدقاء، فهو لا يرجو عونًا ولا ينشد من ينجده بل يتّخذ وحدته حماية له، تغذّيه وتشدّ أزره حين تشتدّ عليه الأيّام. وتمعن الأنا في إبـراز نفسـها كمن هي أعزّ شأنًا من أن تطلب المعونة والنجدة. زد على ما تقدّم أنّ كلمة "الخلّان" عنـد المتنبّي تحيلنا إلى كلمتيّ: "عونًا" و "نجدة" فالمعين والمؤازر هو الصديق غالبًا، وهذا ممّا يعزّز علاقات التماهي والتجاور بين الشاعرين من جهـة، وبـين نصوصـهما مـن جهـة

6 اليازجي، 1887، ج. 2، ص 327.

أخرى. وفي الحالتين تتعمّد الذات الشاعرة إظهار استغنائها عن الآخر، فهي قادرة على تجاوز المحن والشدائد وإن كانت وحيدة.

كما تبدو الأنا، في النصّين، شديدة الاعتزاز بفردانيتّها فلا تشكو ولا تتذمّر إنّما تعتزّ بها، وتراها ممّا ينسجم مع مشروع انفصالها عن الجماعة والتعالي عليها.

لانعزال الذات ووحدتها بعد آخر يتمثّل في كونهما ممّا يوفّر للذاتين مساحة التجلّي، فالوحدة والعزلة من شروط حالة التجلّي[7] التي تنأى بالذات عن المساحات الروتينيّة وتمكّنها من تشييد القصيدة بما تستدعيه من خصوصيّة وتجلٍّ يخلّصان الذات الشاعرة من ضيق المكان، فليس غريبًا أن تلحّ على الذات الرغبة بالعزلة والوحدة، فهي تعي أنّهما من دعائم القصيدة وركائزها.

يلاحظ المتلقّي أنّ أدونيس اختار أن يجعل السطر الذي ترد فيه كلمتا "عونًا" و "نجدة" منفصلًا عن السطرين اللذين يبرزان الأنا بوحدتها، وكأنّ الذات باستغنائها عن الآخر استدعت معماريّة نصّيّة تتجانس مع نزوع الأنا إلى تحقّق مشروع انفصالها، وبذلك يكون شكل النصّ دالًّا على مضمونه ومنسجمًا معه.

يأتي خطاب الشاعرين على لسان المتكلّم، والأمر طبيعيّ ما دمنا نتعاطى مع ذاتين تشكّل الفردانيّة ركيزة انطلقا منها في بناء وتشكيل قولهما، فكان حضور الأنا الصاخب والمضجّ ملمحًا يؤكّد علاقات التشابك بين الذاتين، وإن فصلت بينهما قرون من الزمان.

الجدول التالي يظهر علاقات التماهي والتقارب بين نصّي الشاعرين.

المتنبّي	أدونيس
الخطاب على لسان المتكلّم.	تتّخذ الأنا لسان المتكلّم وسيلة لقولها الشعريّ.

7 انظر: سنير، 1985، ص 135.

تُبرز الأنا الوحدة كتميّز وتفرّد.	تعتزّ الأنا بوحدتها. فهي تحميها وتغذّيها.
الأنا تستغني عن الخلّان والأصدقاء.	لا تطلب الأنا عونًا أو نجدة من أحد.
لا تشكو أنا المتنبّي من الوحدة، فالآخر قاصر عن مواءمة تطلّعاتها.	لا تشكو الأنا من الوحدة، فهي أعزّ شأنا من أن تطلب معونة ونجدة لتبديد الوحدة.

تحتلّ تجربة الوحدة حيّزًا أساسيًّا في أعمال أدونيس، وتشكّل ملمحًا يميّز شعريّته، وعلى سبيل المثال لا الحصر نستحضر مقطعًا من قصيدة "قد تصير بلادي"،[8] مبيّنين سيطرة تجربة الوحدة على فضاء النصّ، وما ينتج عنها من رغبة ملحّة تلازم الأنا في الانسلاخ عن الآخر والمجموع، نقول ذلك رغم ما في صوت الأنا من تمزّق جرّاء الرغبة في الانطلاق والتحرّر من جهة، والإحساس بالانتماء إلى المجموع من جهة أخرى:

غريبٌ عنكم أنا وفي الطرف الآخر...

تتقدّمون كالبرص نحوي، أنا المربوط بترابكم.

لكن لا شيء يجمع بيننا وكلّ شيء يفصلنا.

فلأحترق وحيدًا، ولأعبر بينكم رمحًا من الضوء

لا أستطيع أن أحيا معكم،

لا أستطيع أن أحيا إلّا معكم.

تتكرّر بل تتفاقم تجربة الوحدة في نصّ أدونيس "الكتابيّ" بعد ما يزيد عن ثلاثة عقود من كتابة قصيدة "قد تصير بلادي"، ويبدو لنا أنّه كلّما تقدّمت الأيّام ازدادت تلك التجربة حدّة وازدادت الهوّة، الشاسعة، أساسًا، بين الشاعر وبيئته اتّساعًا، فإن كان صوت القصيدة في السبعينات يميل إلى إظهار أزمة الانتماء-الانفصال كركيزة يقوم عليها

8 أدونيس، 1970، ص 354.

النصّ، فها هو الصوت في **الكتاب** يتّخذ منحى الانفصال والاستغناء عن الآخر كما أسلفنا. نخلص إلى القول بأنّ متن أدونيس في **الكتاب** ينفتح على نصوصه السابقة، وفي ذات الوقت يجاور ويحاور أبيات قناعه ومثاله.

إنّ نزوع الذات الشاعرة إلى الانفصال عن المجموع وبيئته من أهمّ ملامح الشعريّة الحديثة، لا سيّما ذلك التيّار الذي وقف في طليعته أدونيس ويوسف الخال،[9] ويرى الحميري أنّ هذه التجربة الانفصاميّة تتأسّس على محورين:[10]

1- تجربة القطيعة مع الآخر.

2- تجربة تجاوز الآخر.

تطغى سيكولوجيّة الرفض على لغة أدونيس في متنه السابق، فهو يرفض الاجتماع بالآخر، وذلك، بحسب رأي خالدة سعيد، ممّا يعمّق من مأساويّة تجربة الشاعر مع محيطه، لا سيّما وأنّ الشاعر، حين يرفض المعادلات المستحكمة بمجتمعه، يقف في مضيق بين ما يرفض وما ينتظر ويتوق إليه، أي بين ماضٍ وآتٍ، وهذه المعادلة تزيد من وطأة الإحساس بالنفي والغربة معًا.[11]

ينشغل أدونيس بالفردانيّة في تنظيره النثريّ بدءًا من **الثابت والمتحوّل** وصولًا إلى مؤلّفاته النثريّة الراهنة، إلى جانب ما يكتبه من مقالات أسبوعيّة في جريدة **الحياة**، ويأتي الانشغال بالذات في شعره منسجمًا مع تنظيره النثريّ في هذا المجال، ونستحضر، على سبيل التمثيل لا الحصر، ما جاء في كتابه **محاضرات الإسكندرية** (صدر 2008) من إبراز لدور الأنا في فكره: "الأنا بوصفها تفرّدًا وصيرورة، لا تترك أثرًا يُنقل أو يُتّبع. إنّها، على العكس، تحريض على الخروج من كلّ اتّباع، ودعوة للمزيد من التفرّد والتحوّل. إنّها

9 انظر: الحميري، 1999، ص 75-79.

10 ن. م.

11 سعيد، 1979، ص 124.

شعر: تجاوزٌ، ومسرحٌ للتجاوز. والدور الخلّاق للشعر هو إذًا، في أنّه يخترق الأثر، ويجعل من كلّ شيء بداية دائمة".[12]

يتطرّق أدونيس إلى استحكام آليّة الاتّباع وما يرافقها من إلغاء لدور الفرد في المجتمعات العربيّة في العصر الراهن قائلًا: "الفرد، حتّى الآن، لم يولد، هناك الأمّة والقبيلة والعشيرة والعائلة. وهل يُعقل، في القرن الحادي والعشرين، أن نرجع إلى القبيلة والعشيرة؟".[13] نلمس في تساؤل أدونيس لهجة من الاستغراب والغضب والاستياء جرّاء طمس المنظومات والبنى الاجتماعيّة لدور الفرد وإلغائه، ولعلّ موقفه المعارض لاستحكام هذه المنظومات هو الذي يغذّي متونه التي تعزّز مكانة الفرد وتدعّم حالته الانفصاليّة الانعزاليّة.

بناءً على ما تقدّم يأتي المتن الشعريّ عند أدونيس مكمّلًا لتنظيره النثريّ، والعكس صحيح أيضًا، فليس بعسير على الباحث أن يلحظ ويُظهر ذلك الامتداد بينهما.

يدرك المتتبّع لمعماريّة صفحات **الكتاب** المركزيّة التي يوليها أدونيس للفرد، وفي هذا المضمار يقول الناقد كمال أبو ديب: "يشي فعل أدونيس بأنّ الفرد وتاريخه هما مركز الوجود، أمّا الجماعيّ فإنّه أدنى مرتبة. فالفرد هو الذي يحتلّ الصندوق عبر **الكتاب** كلّه. وفي قسم الهوامش يُخصّص لكلّ فرد منتقى صندوقه المستقلّ، وليس هناك صندوق واحد تحتلّه جماعة".[14]

استنادًا وتكميلًا لما تقدّم تأتي المعماريّة الفنّيّة متجانسة مع الأجندة الفكريّة التي فرضت نفسها على مبنى **الكتاب**، فالصندوق في صفحاته هو مساحة الفرد الذي يتجاوز المتّبع ويتخطّاه ليؤسّس لبدايات جديدة، ولا يحيد أدونيس عن منحاه هذا حتّى في الهوامش بل

12 أدونيس، 2008، ص 113.

13 **يوتيوب**، 2016.

14 أبو ديب، 1997، ص 269.

يبقى مخلصًا له مؤمنًا بأنّ الفرديّة قوّة، فيما تشكّل الجماعة قتلًا وهدمًا لكلّ شروع واختراق.

يتطرّق أدونيس إلى دور الفردانيّة الحاسم في صوغ الشعريّة العربيّة الحديثة: "يتعذّر على الشعر العربيّ أن يكون حديثًا، حقًّا، دون الانغراس في هذا المعنى المرتبط جوهريًّا بذاتيّة الشاعر، وخصوصيّة اللغة".[15] فذاتيّة الشاعر شرط من شروط الحداثة، ولسنا نرى توظيف كلمتي "الانغراس" و "جوهريًّا" توظيفًا اعتباطيًّا بل نعتبرهما دالّتين على تأصّل إيمان أدونيس، كمفكّر وكشاعر، بالذات. تلك الذات التي تُفضي إلى حالة لغويّة خاصّة بها، ومن هنا تبدأ مسيرة الإبداع حين ينطلق الشاعر في مساراته بعيدًا عن لغة الجماعة التي يعتبرها أدونيس، في اعتقادنا، قتلًا للإبداع، فهي اللغة المعياريّة المستهلكة التي يدركها الجميع، بينما تشكّل خصوصيّة اللغة، المرتبطة أساسًا بالذاتيّة، مساحة الإبداع والاختراق، أي اختراق المتّبع والموروث والمستهلك والجماعيّ.

يحيلنا فكر أدونيس المتعلّق بالفرد إلى بيت المتنبّي:

لا بقومي شرفتُ بل شرفوا بي وبنفسي فخرتُ لا بجدودي[16]

تجد الفردانيّة طريقها إلى بواكير قصائد أبي الطيّب وتطغى على فضاءاتها، فقد أنشأ هذا البيت في صباه، وذلك ممّا يبيّن أنّ الإيمان بالذات وتقديمها على المجموع متجذّر في شخصيّة الشاعر منذ نشأته، ولا يغيب عنّا ما في البيت من سيكولوجيّة الاختراق والخروج من طوق المجموع، وما يصاحبه من قلب المعادلات والمعايير، فلطالما كان الفرد جزءًا من القبيلة والمجموع، يسير في المسارات التي يفرضها المناخ العامّ، بيد أنّ المتنبّي يخترق هذه المعايير هادمًا إيّاها معتزًّا بطرح جديد قوامه الهدم والتجاوز والاختراق، ونرى أنّ توجّه أدونيس يتفاعل مع مضمون هذا البيت وصوته المضجّ، كما نعتبر تنظيره المبحوث أعلاه

15 أدونيس، 2008، ص 42-43.

16 اليازجي، 1887، ج. 1، ص 17.

امتدادًا لفكر المتنبّي، ولسنا جازمين بأنّ اعتزاز المتنبّي بذاته هو الرافد الوحيد الذي غذّى ونمّى أجندة أدونيس الفكريّة المتعلّقة بالفرد، لكنّ المؤكّد أنّ الإيمـان بالذات وفردانيّتهـا يجمع بين الشاعرين في مساحة نفسيّة وكتابيّة-إنشائيّة (وبالضرورة قرائيّة) لهـا شـديد الأثر في تشكّل القول الشعريّ عندهما.

تنفتح تجربة الفردانيّة عند أدونيس نثرًا وشعرًا على تجربة نظيرتها عند المتنبّي، وبذلك تتعزّز علاقة التماهي بين الذاتين ليصبح زمن إنشاء القصـيدة زمنًـا واحـدًا هـو زمـن الوحدة والتفرّد، وهو، في ذات الوقت، زمن النزوع إلى الانعزال عن المجموع، فانعزال الأنا الشاعرة جزء من تبلور التميّز وسيرورته وصيرورته.

تستحضر صفحات **الكتاب** شخصيّات أدبيّة عاشت تجربة الوحدة والتفـرّد والانفصـال عن المجموع كامرئ القيس (توفّي 540)، طرفة بن العبد (توفّي 569) والشـنفرى (تـوفّي 525)،[17] فتجتمع أصداء تلك التجربة لتجد لنفسـها ذلك الحيّـز في صـفحاته محـاورةً وحدة المتنبّي في زمانه ومكانه ممتـدّةً إلى تجربـة أدونـيس ذاتـه في **الكتـاب** وفي أعماله الشعريّة الأخرى كما أسلفنا.

يلتفت الباحثون إلى تجربة الوحدة عند المتنبّي سيرة وشـعرًا، ويـرون أنّهـا ولّدت عنـده إستراتيجيّة من الاستعاضة، فيرى الباحث صالح زامـل[18] أنّ المتنبّـي يميـل إلى جماعـة أخرى خارج دائرة الجماعة المحيطة به، وبذلك، إنّمـا يسـتعيض عـن الوحـدة والغربـة محاولًا قهر تجربة الاغتراب، فتراه لاجئًا لأدوات فروسيّته مستعيضًا بها عن البشريّ الذي يمثّل المجموع، وبهذا يقارب المتنبّي نصّه ونهجه من نهج الشنفرى في محاربته لوحدتـه وغربته.[19]

17 بنّيس، 1997، ص 263.

18 زامل، 2003، ص 75- 76.

19 يلتفت أدونيس، في كتابه **كلام البدايات** (1989)، إلى ميل الشنفرى ونزوعه إلى الطبيعة معتبرًا ذلك النزوع

تقول أنا المتنبّي:

وذرني وإيّاهُ[20] وطرفي وذابلي نكن واحدًا يلقى الورى وانظرن فعلي[21]

مذهب الاستغناء عن الآخر هو ركيزة صوت الأنا التي تطلب أن تُترَك وشأنها، وقد استعاضت عن الآخر بسيفها وفرسها ورمحها، عندها يصبح التوحّد مع السيف والفرس والرمح سلاح الأنا في التعاطي مع تجربة الوحدة المتزامنة مع تعاظم الإحساس بالغربة. وإذ تتوحّد الأنا مع أدوات فروسيّتها فهي تنعزل منفصلة عن بيئتها ومحيطها، وقد وجد هذا المنحى عند أبي الطيّب سبيله إلى متون أدونيس في **الكتاب**، على ضوء ذلك يبيت مشروع الانعزال منحى يجمع بين الذاتين ويوحّدهما في زمن واحد هو زمن انقطاع الأنا وانعزالها، وهو زمن الاستعاضة الذي يجسّد عمق اغتراب الأنا في زمانها ومكانها.

نرى انصراف المتنبّي إلى مجالس العلم في الكوفة ومساجدها[22] تمثيلًا وامتدادًا لرغبته في الانفصال عن معادلات مجتمعه ومناخه، فقد أكثر من الإقبال على شيوخ الأدب والدين والفلسفة وغيرها من علوم عصره، فكانت تلك المجالس ممّا خفّف من وطأة الوحدة والاغتراب، فلمجتمع المتنبّي مدارات يدور فيها وله مدارات مغايرة يحقّق ذاته فيها، وبهذا يتقاطع انصراف أبي الطيّب إلى مجالس الكوفة مع انصرافه إلى أدوات فروسيّته، ففي الحالتين هما ملاذ الأنا المغتربة في وطنها، وفي الوقت ذاته هما مساحة تحقيق الذات بعيدًا عن مساحات الآخر التي تضيق بها الأنا ذرعًا.

تمثيلًا لرغبة الشاعر بأن يحظى بأصول الأشياء ومعرفتها حقّ المعرفة، وهذه المعرفة، في رأيه، أولى خطوات الفرد نحو الحرّيّة التي تتزامن مع انتهاء حالة الاغتراب عن العالم وعن الذات في الوقت ذاته، بناء على ذلك يرتسم لجوء الشنفرى إلى الطبيعة كبيان فكر، وبيان أمل، وبيان حياة ومصير، عندها تطغى حالة الطبيعة على كيان الأنا نافية حالة القبيلة محرّرة إيّاها من قيود القبيلة ونظامها لتشرع في مشروعها في تحقيق الذات وقد وجدت في الطبيعة منصّتها التي تتلاءم مع طبيعة مشروعها. انظر أدونيس، 1989، ص 90-95.

20 يقصد سيفه الذي أشار إليه في الأبيات السابقة.

21 اليازجي، 1887، ج. 1، ص 9.

22 محمود شاكر، 1977، ص 120. راجع أيضًا: Hamori, 1992, p. 76، حيث يرى أنّ إقبال المتنبّي على الورّاقين في الكوفة وبغداد يندرج ضمن مناخ عامّ ميّز العديد من الشعراء الطلائعيّين في تلك الفترة، فقد اهتمّ هؤلاء الشعراء بالتثقّف شعريًّا وأدبيًّا.

يحيلنا أدونيس في صفحات **الكتاب**، وفي العديد من مؤلّفاته النثريّة إلى تجربتي الوحدة والاغتراب اللتين عاشهما الشنفرى،[23] ونراه مقاربًا بين هاتين التجربتين وبين نظيرتيهما عند المتنبّي، ونرى ذلك المحور الجامع بين الشاعرين تمثيلًا لوحدة أنا أدونيس واغترابها في صفحات **الكتاب**، فليس استحضار تجربة الشاعرين ممّا ينعزل عن صوت أناهُ، ولا نخال موتيف الوحدة وما يرافقه من إحساس بالاغتراب موتيفًا آنيًّا راهنًا بل نراه مسيطرًا على فكر الأنا، إحساسها ولغتها.

يتداخل أدونيس في الكثير من متون **الكتاب** مع تجربة الغربة والوحدة وما ينتج عنهما من ديناميكيّة الانعزال والانفصال.

تقول أنا أدونيس:

سأزحزح أنأى فأنأى،

تخومي وأسلم جسمي

لصباباته، لدمٍ برزخيّ،

لفضاء يفجّر أفلاكه في دروب تجيء

منّي إليّ.[24]

23 يقول الشنفرى في لاميّته:

ولي دونكم أهـلون سيد عملّـس وأرقط زهلول وعرفاء جيـــأل
هم الرهط لا مستودع السرّ ذائع لديهم ولا الجاني بمـا جرّ يخذل
وكلّ أبيّ باســـــــل غير أنّني إذا عرضت أولى الطرائد أبســـل

(الشنفرى، 1996، ص 55. للاطّلاع على القصيدة كاملة راجع الشنفرى 1996، ص 55-65).

فقد أمسى الشنفرى يعيش مع الحيوان، مستعيضًا به عن القبيلة، فالحيوان يحفظ السرّ ويرعى الرفيق ويصونه على خلاف الإنسان المتمثّل بالقبيلة ونظامها ومعاييرها.

24 أدونيس، 1995، ص 73.

تختار الأنا أن تنأى عن محيطها، وتجعل النأي متكرّرًا في متنها كانعكاس لإلحاح الرغبة في النأي عليها، وبهذا، تتماهى سطور أدونيس مع رغبات مثالها باحثة عن فضاء يفتح دروبًا غير الدروب، ومدارات غير المدارات. ونرى أنّ الفضاء الذي تتوق إليه أنا أدونيس هو الفضاء الذي انطلقت فيه أنا المتنبّي في انصرافها إلى أدوات الفروسيّة التي يتحقّق بها مشروع البطولة، ونرى، في ذات العين، انصراف أبي الطيّب إلى مجالس العلم والفلسفة فلكًا تنأى به الأنا عن حدود بيئتها بضيق التخوم، بناء على ذلك تسيطر سيكولوجيّة الانفصال على الذاتين وتوحّدهما في زمان هو زمان الشروع في التوحّد والتفرّد، وفي مكان هو مكان الانطلاق في دروب يعجز الآخرون عن بلوغها. فالذات، عند الشاعرين، تنزع إلى عالم أبهى من عالمها الخافت، تبتكر لنفسها الآماد الأوسع بعيدًا عمّا يحدّ عزيمتها ويقيّد خطواتها.[25]

تميل الأنا الشاعرة في ديوان المتنبّي وفي أجزاء **الكتاب** ميلًا واضحًا إلى إبراز فردانيّتها كقوّة لا كضعف، فهي ترى في تفرّدها تميّزًا وانسلاخًا عن الآخر، فوحدتها تزيدها نورًا وتألّقًا وتوهّجًا. يقول أبو الطّيّب:

وأسري في ظلام الليل وحدي كأنّي منه في قمر منير[26]

تحاور فردانيّة أنا أدونيس هذا الصوت فتقول:

وحدهُ، مفرَدًا

والضّياء الذي يتبجّس[27] من وجهه،

شاهد.[28]

25 أبو ديب، 1997، ص 215.

26 اليازجي، 1887، ج. 1، ص 169.

27 يتبجّس: يتفجّر.

28 أدونيس، 1995، ص 185.

يلتقي النصّان في نقاط عديدة تجمع بينهما في علاقة من التوافق والتطابق، فالفردانيّة ركيزة النصّين، بيد أنّ الذاتين تختاران إرفاق هذه الفردانيّة بنبرة من الافتخار والاعتداد، لا سيّما وأنّ التفرّد، عندهما، يولّد إحساسًا بالعظمة والتألّق. يسري أبو الطيّب في ظلام الليل وحيدًا لكنّه مشحون بالتوهّج فيوظّف التشبيه كوسيلة إبراز مشروع التميّز إذ يستحكم في الأنا نور جعلها تخال نفسها قمرًا ينير الدروب ويبدّد ظلمات الليل، وليست الوحدة، وفقًا لصوت البيت، مدعاة للانكسار أمام ظلمات الليل بل هي مساحة تحقّق التميّز. ونميل إلى الافتراض بأنّ المتنبّي اختار أن يجعل الليل مسرحًا لترحاله لينعزل نائيًا عن أيّ سياقات إنسانيّة قد تجمعه بها ساعات النهار فاختار ظلمات الليل ستارًا يحجبه ويخدم مشروع انعزاله عن الآخر، واثقًا بأنّه القمر والنور الذي يدلّه على مسارات السعي بعيدًا عمّن قد يفسد بهاء التفرّد والوحدة.

يتفاعل نصّ أدونيس مع فردانيّة المتنبّي ونصّه على مستوى المضمون من جهة، وعلى مستوى المفردات الموظّفة في بناء المعنى من جهة أخرى، فالأنا تُفرَد في مساحاتها المنقطعة عن الآخر، ولا تغيب عنّا براعة صوت النصّ حين جعل كلمة "مفرَدًا" كاسم مفعول، وكأنّ هناك قوى اختارت لهذه الذات أن تُفرَد اعترافًا بتميّزها واختلافها، ولا يأتي انفرادها حالة من الانكسار أو الضعف بل تشكّل الوحدة شرطًا أساسيًّا لتفجّر النور منها لتنير الدروب، ولا نخال أدونيس راغبًا في تبديد هذه الوحدة بل نراه منسجمًا ومكمّلًا لصوت فردانيّة مثاله، سيّما وأنّ الذاتين تعتبران الوحدة منصّة الامتياز والتوهّج في ظلّ سيطرة ظلمات الزّمان والمكان ولا ترغبان في إفساد بهاء حالة الوحدة وسحر صفائها.

يلحّ الإحساس بالبهاء على النصّ الأدونيسيّ متداخلًا مع تجربة الوحدة التي تعيشها الأنا:

لا يغلبهُ إلّا ضوءٌ أبهى منه

والضّوء الأبهى منه _ فيه، وعنه.[29]

29 أدونيس، 1995، ص 240.

تُغرق الأنا في فردانيّتها، فهي نقطة الانطلاق والانتهاء في ذات الوقت، هي تلك الدائرة المنغلقة على ذاتها ولا تتيح لأيّ عامل آخر أن يعكّر صفاء هذه المساحة، فهنالك ضوء أشدّ بهاء من الأنا، نعم هو ذلك الضوء المنبعث منها ويسكن فيها ويصدر عنها.

النصّ مبطّن بكلّ معاني إلغاء الآخر، وإن كان الصوت غير صريح لكنّه مسموع عند القارئ المتمعّن، ونرى ذلك المضمون امتدادًا للمضامين التي نوقشت أعلاه، كما نراه مجسّدًا لرغبة الأنا في إظهار نفسها ككيان تكتمل فيه، وفيه فقط، مقوّمات الاكتمال، فالذات هي مساحة تحقُّقِ اكتمالها، فالضوء الأبهى من الذات كامن فيها ونابع منها وصادر عنها، وكأنّ الصوت هو صوت الاكتفاء بما تقدّمه الذات لنفسها، وما الآخر بقادر على مدّها بما قد يزيد من بهائها أو رضاها. ونرى هذا النزوع تمثيلًا لا لإحساس الأنا بالوحدة فقط بل نراه تمثيلًا لحالة الانعزال التي تعيشها، فما دامت الذات تتمتّع بكلّ مواصفات الاكتمال المثاليّة فهي تختار الانعزال واعية بقصور الآخر عن تعزيز أجواء المثاليّة، ولا يغيب عنّا، والحال تلك، مدى اهتمام الأنا بنفسها فهي الدائرة المنغلقة على نفسها، ولا نتعاطى مع مفهوم الانغلاق على النفس كسياق سلبيّ بقدر ما جعلنا صوت النصّ ندرك أنّ الانغلاق هو خيار الأنا وشرط من شروط تحقُّقِ مشروع فردانيّها الذي يعزّز، بدوره، مشروع تميّزها.

بناءً على ما تقدّم تضعنا الأنا أمام معادلة تقوم وتتأسّس على علاقة من السببيّة تفاصيلها كالتّالي:

انغلاق الأنا على ذاتها ⟸ الوحدة ⟸ الانعزال ⟸ التميّز

يحيلنا نزوع الأنا إلى الانغلاق على الذات إلى نهج المتنبّي في هذا المضمار، وهو ممّا يشكّل ملمحًا مركزيًّا من ملامح شعره، فقد أكثر من الانطلاق من نفسه معتدًّا بها واثقًا بإمكانيّاتها رافضًا يد العون من الآخر متغنّيًا بالفردانيّة:

أطاعن خيلًا من فوارسها الدّهر وحيدًا وما قولي كذا ومعي الصّبر[30]

يواجه الشاعر تحدّيات الدهر وحيدًا منفردًا لا يستعين بمن يشدّ أزره، ويتعمّد الصوت إبراز كون الأنا وحيدة في هذا الموقف الحاسم والدراميّ، وللوهلة الأولى يرتسم ذكر كلمة وحيدًا كاستدرار لعاطفة المتلقّي وتضامنه مع النفس المهمومة في وحدتها، ويجعلك النصّ تتوهّم بأنّ هنالك من يدعم الأنا من خلال قولها: "وما قولي كذا" وهو ممّا يؤدّي نفي ما سبق هذه العبارة، أي أنّ الذات ليست بوحيدة، وسرعان ما تُسقط الأنا جميع التوقّعات مؤكّدة أنّ الصبر يرافقها في حربها، والصبر من صفات النفس وملامحها، بذلك يكون البيت دالًّا ومجسّدًا لنزوع الذات إلى التفرّد من جهة، وإلى الاستغناء عن الآخر من جهة أخرى. وذلك ممّا نراه جامعًا بين أدونيس والمتنبّي في صفحات **الكتاب** وفي صفحات السيرة والفكر والإحساس.

يسيطر مفهوم انغلاق الذات على نفسها على العديد من متون **الكتاب** وذلك ممّا يعزّز نزوع الأنا إلى التوحّد والتفرّد استجابة لمشروع التميّز الذي يشغلها. ونعتبر هذا النزوع مرآة لأنا المتنبّي وسعيها في مضمار إبراز الذات وما هي عليه من تفوّق يجعلها تحلّق في فضاءاتها الخاصّة بها.

يعلو صوت التفرّد:

فسحةٌ في مدائن حلمي- أتقدّم فيها أتشرّد

فيها،

30 اليازجي، 1887، ج. 1، ص 194.

لا رفيقٌ ولا عابرٌ

غير ما يتموّج في ناظريّ

لأقل إنّني أتمرأى

ومراياي عنّي منّي إليّ.[31]

يطوف بنا النصّ في فلك الذات كما طاف بنا في الموضع السابق، ويبدو انغلاق الأنا في دائرتها ملحًّا على صوتها ولو لم يكن كذلك لما تكرّر المعنى ولما تكرّرت الألفاظ الناقلة لحالة الوحدانيّة. تتشرّد الذات في مدائن حلمها وهي وحيدة فما من رفيق وما من عابر يسلك مسالكها ومساراتها، فليس الآخر بقادر على بلوغ تلك المسارات، وكأنّ صوت النصّ يسعى إلى إظهار علوّ همّة الأنا وما تبلغه من سياقات يعجز الآخر عن الوصول إليها، عندها ترتسم الوحدة تفوّقًا وتجاوزًا لمعادلات الآخرين.

يستدعي التعاطي مع هذا المتن مسرحة له، فذلك ممّا يفعّل مخيّلة المتلقّي بغية التفاعل مع مضمونه ودلالاته، فالأنا تتشرّد في مدائن حلمها وتطلّعاتها، ولا يشاركها أحد في هذا التشرّد فباتت تتمرأى لعلّها تجد ظلالًا تبدّد وحدتها غير أنّها تجد الفضاء قد امتلأ بها، ولا شكّ بأنّ أشباه الجمل: "عنّي" و "منّي" و "إليّ" تحيلنا إلى أشباه الجمل في المتن السّابق: "منه" و "فيه" و "عنه" وفي كلا الحالتين يطغى الانغلاق على النصّين انسجامًا مع مشروع تميّز الأنا كما أسلفنا.

يُدخل أدونيس نصّه في طور تجتمع فيه ملامح التناصّ المزدوج: فهو يتناصّ مع أبيات المتنبّي ومضامينها من جهة، ويتداخل مع نتاجه ويتناصّ معه من جهة أخرى، ونرى أنّ مردّ ذلك إلى إلحاح تجربة الوحدانيّة على سطوره، عندها يصبح التكرار وسيلة الشاعر في

31 أدونيس، 1995، ص 201.

تعاطيه مع إلحاح المعنى عليه، وهو إلحاح عصيّ على الانحباس، ولا نخال هـذا الإلحـاح بعيدًا عن ذات المتنبّي الذي انشغل بنفسه أشدّ الانشغال وسط تغنٍّ دائم بوحدانيّتها.

جدولة نقاط الالتقاء بين النصوص توضّح علاقات التماهي والتجاور بين الذاتين:

المتنبّي	أدونيس
الأنا تتغنّى بوحدتها وتعتبر نفسـها قمـرًا منيرًا يبدّد الظلمات.	ترتسم الوحدة كنـور يصـدر عـن الأنـا الشاعرة.
يطمح صوت الأنا إلى إبراز الاسـتغناء عـن الآخر.	لا مسـاحة للآخـر في فضـاء الـنصّ، فالصوت يسعى إلى تغييبه.
مفهوم الانغلاق على الـنفس يسـيطر عـلى صوت الأنا.	تُبنى نصوص الأنا على مفهـوم الانغـلاق على الذات وتنطلق منه.

جدول رقم 3: محاور التماهي بين الذاتين في تجربة الوحدة.

تبلغ قسوة تجربة الوحدة أقسى درجاتها عند المتنبّي حين يغادر حلب مـرتحلًا إلى مصر قاصدًا مصر وحاكمها كافورًا الإخشيديّ، وذلك بعد مفارقة سيف الدولة وانقضاء عهـده الذهبيّ في حاضرة الحمدانيّين:

بمَ التعلّل لا أهلٌ ولا وطـن ولا نديمٌ ولا كأسٌ ولا سكن[32]

يناجي الشاعر ذاته مسائلًا إيّاها عمّا إذا كان هنالك ما يعلّل النفس ويحييها على الأمـل، ولسنا نرى الاستفهام البلاغيّ إلّا تنفيسًا للآلام التـي تعاظمـت وتراكمـت واحتبسـت في قلبه، فكان الاستفهام البلاغيّ وسيلته في رسم حالته وإخراجها من سريرة نفسه، ولنا أن

32 اليازجي، 1887، ج. 2، ص 508.

نتخيّل المونولوج الدراميّ بين المتنبّي وذاته وقد أصبح وحيدًا ومطلًّا على مرحلة جديدة لا يفقه منها شيئًا، نخال ذاته تطالبه بالتماسك والصمود والعيش على الأمل إزاء المستجدّات، فنخاله يجيبها باستفهام إنكاريّ يستبعد من خلاله وجود ما يبقي تلك النفس الجريحة على أمل، فكيف تطالبينني بالتعلّل بالأمل وقد أصبحت وحيدًا، وما من أهل يساندونني، ولا وطن يأويني، ولا صديق يمدّ لي يد العون التي أمسيت في أمسّ الحاجة إليها؟ هل تطالبينني بالعيش على أمل ولست أجد مسكنًا تسكن فيه روحي وقد أتعبها الإحساس بالضياع؟

تلك تفاصيل معاناة أبي الطيّب في وحدته، وتأبى هذه التفاصيل أن تبقى خارج متون **الكتاب** بل تفرض نفسها على حبر أدونيس مؤثّرة في نصّه معنًى وأسلوبًا:

وحدك الآن، في البيت، هل يُقرع

الباب؟ تسأل في ذات نفسك:

من ذاك؟ وحدك:

لا أمٌّ، لا جدّةٌ، لا أبٌ.[33]

يبرع نصّ أدونيس حين يفعّل مخيّلة المتلقّي، فليس للمتلقّي فكاك ومهرب من عيش الحالة التي تنقلها الأنا الشاعرة وتصوّرها بفنّيّة تجعل القراءة العابرة أمرًا مستبعدًا، فتفاصيل المشهد تدخل القارئ إلى حالة الوحدة التي تعيشها الأنا، وتزيد من تفاعله وتضامنه معها. كما لا يغيب عن القارئ توظيف أدونيس لضمير المخاطب في نقل الحالة النفسيّة التي تعصف بالوحيد وقد اختار المونولوج الدراميّ للتعبير عن مرارة التجربة ووطأتها، ونرى هذا المونولوج متداخلًا مع المناجاة الدراميّة التي أشرنا إليها في بيت المتنبّي سابقًا، زد على ذلك أنّ أدونيس اختار أن يكون ذاتًا غير مرئيّة تطوف في غرفة

33 أدونيس، 1995، ص 26.

المتنبّي لتصوّر أحوالها، بيد أنّنا ندرك أنّ حالة المتنبّي المنقولة ما هي إلّا تعبير عن وحدة أدونيس نفسه،[34] وقد وجد في وحدة المتنبّي مرآة عاكسة لحالة الوحدة التي يعيشها ويعاني منها.

يجتمع النصّان في عدة محاور نشير إليها بغية تبيان مدى التجاور بين النصّين مشيرين إلى مواضع الالتقاء بين الذاتين:

1- النفي المتكرّر حاضر في النصّين، وهو ممّا ينسجم مع الصوت الذي يهدف النصّان إلى إبرازه، فالنفي المتكرّر يخدم إبراز عمق وحدة الأنا المطلقة، فما من سند أو عون أو حضن يضمّ الأنا في وحدتها.

2- في النصّين حضور لافت للاستفهام البلاغيّ، ونراه عند أدونيس يؤدّي معنى النفي والإنكار أيضًا، فحين يُطرح السؤال: هل يُقرع الباب؟[35] فإنّنا على علم بأنّ الباب لم ولن يُقرع، كما تدرك الأنا أنّ ما من يد قرعت بابها، ورغم علمها بذلك فهي تطرح السؤال، وقد أتاحت لنا أن نستشعر ما تعيشه من تجربة مريرة. ونرى أنّ توظيف الاستفهام البلاغيّ، الذي يؤدّي معنى النفي عند أدونيس، امتدادًا لتوظيفه عند المتنبّي الذي استبعد، بدوره، وجود ما قد يبقيه متمسّكًا بالأمل.

34 لقد قضى أدونيس سنوات طويلة من عمره بعيدًا عن وطنه مغتربًا في عواصم أوروبيّة مختلفة، وما زال حتّى اليوم يعيش في مدينة باريس، ولنا أن نتخيّل هاجس الوحدة وقد سيطر على حياته متغلغلًا إلى نتاجه الشعريّ.

35 يحيلنا النصّ إلى قصيدة الشاعر العراقيّ بدر شاكر السيّاب "الباب تقرعه الرّياح" (1963)، وهي التي كتبها الشاعر وهو على فراش المرض في أحد مشافي مدينة لندن، وقد اهتزّ باب الغرفة بفعل تحرّكات الهواء، غير أنّ اهتزاز الباب كان بمثابة الشرارة التي أوقدت نار مشاعر السيّاب الذي عانى الوحدة والغربة والمرض في لندن، فتشكّلت هذه المشاعر على صورة قصيدة أصبحت من أيقونات الشعر العربيّ الحديث. للاطّلاع على القصيدة انظر السّيّاب، 1971، ص 615-617.

3- في غياب الأهل والصديق والوطن يصبح المونولوج الدراميّ خيار الأنا الوحيد، ويصبح ملاذًا لها في مواجهتها للوحدة، فكان للمونولوج الدراميّ حضوره البارز في إنشاء النصّين، ولسنا نخال عمليّة الإنشاء تتمّ دون هذه الوسيلة الفنّيّة.

تُفرد أنا المتنبّي حيّزًا للوحش والنّاقة والفرس من أبياتها، معتبرة إيّاها شاهدة على مذهبها في الفردانيّة التي يُنظَر إليها بعين التعجّب المصحوب بالتعظيم:

سلي عن سيرتي فرسي ورمحي وسيفي والهَمَلَّعة[36] الدّفاقا[37]

يخاطب المتنبّي المحبوبة طالبًا منها أن تسأل عن سيرته الفرس والرمح والسيف والناقة السريعة المتدفّقة في سيرها،[38] ولسنا نرى سرعة الناقة وتدفّقها بانعزال عن مشروع أبي الطيّب الانفصاليّ، بل نرى هذه المواصفات وقد استقامت مع متطلّبات أنا المتنبّي المتوثّبة والتي تستدعي عوامل مُعِينَة لا معيقة، فيكون تدفّق الناقة استجابة لمعايير الشاعر وارتحاله وسعيه.

والمثير في البيت أنّ الفردانيّة تطغى على فضائه، فالذات الشاعرة تدأب على استبعاد الآخر فلا تدخله في حساباتها واعتباراتها، فإن شاءت المحبوبة أن تسأل عن سيرة المتنبّي فلها أن تجد ما تبتغي عند الفرس والناقة والسيف والرمح، فهي ممّا سيشهد ببطولات الشاعر في ارتحاله وفي التحدّيات التي واجهها، فتبدو الأنا وحيدة في بطولاتها وقد استغنت عن البشريّ واستعاضت عنه بأدوات قتالها وفرسها وناقتها، وذلك ممّا يعزّز منحاها ومذهبها المتكرّر في إبراز وحدتها كدافع من دوافع الاعتزاز لا الانكسار.

36 الهملّعة: النّاقة السّريعة.

37 اليازجي، 1887، ج. 2، ص 298.

38 يذكّرنا توجّه المتنبّي إلى محبوبته ببيت عنترة بن شدّاد العبسيّ حين طالب محبوبته عبلة بنت مالك بأن تسأل الخيل عن بطولاته:

هلّا سألتِ الخيل يا ابنة مالك إن كنتِ جاهلة بما لم تعلمي

تنغلق الأنا على نفسها، مبتعدة عن الآخر، ونلمس توحّدها وقد فرض نفسه على النصّ الأدونيسيّ إذ تقول أنا أدونيس:

أَتُراني أحيا- أموت وحيدًا لنفسي

داخل نفسي؟[39]

فالأنا على وعي بحالة الوحدة التي تعيشها، فهي مدركة لمساحاتها التي تبدأ بنفسها وتنتهي بها، تلك مساحات الفردانيّة التي وجدناها وقد سيطرت على نصّ/ نصوص المتنبّي، تلك هي المساحات الجامعة بين الشاعرين في وحدتهما وانغلاق دوائرهما واستبعاد انفتاحها على الآخر وإشراكه فيها، وكأنّ الذاتين تريان في مساحة التوحّد مساحة مقدّسة توجب حرمان الآخر منها، فإشراك الآخر يبطل التميّز ويضعف بريق هالته.

نلاحظ توظيف الاستفهام البلاغيّ في متن أدونيس، ونراه منسجمًا مع رغبة الأنا في إبراز وحدتها، فحين تطرح السؤال، فهي تبغي تأكيد ثقتها بأنها، فعلًا، تحيا في دائرة ذاتها، ولا تخرج من مساحتها المقدّسة، فهي لا تسأل لتنتظر إجابة، فهي الأشدّ علمًا بحالة الوحدة التي تعيشها لكنّها تهدف من خلال طرح السؤال إلى تعظيم شأنها، فالاستفهام مشحون بكل مشاعر التعجّب من قدرة الأنا على تجاوز التحدّيات (أحيا - أموت) وحدها دون الاستعانة بالآخر، وما دامت قد نجحت في ذلك فذلك ممّا يبعث فيها إحساسًا متعاظمًا من الافتخار، ولا يبتعد منحى أدونيس عن منحى المتنبّي في اعتزازه بنفسه التي مكّنته من تجاوز التحدّيات وحيدة. بيد أنّ أدونيس، على خلاف مثاله، اختار أن يجعل نصّه مساحة الأنا المطلقة والصافية من أيّ شريك في هذه المساحة، فيما اختار المتنبّي أن يجعل أدوات فروسيّته وفرسه وناقته جزءًا من تشكّل مشروع فردانيّته. فإن نكن ممّن يصفون المتنبّي بالإغراق بالافتخار بالذات فإنّنا نرى أنّ أدونيس قد تجاوزه وتخطّاه في

39 أدونيس، 1995، ص 202.

إغراقه هذا، نقول هذا ونحن مدركون أنّ أدوات الفروسيّة والناقة والفرس ليست من المفردات التي تجد لنفسها الحضور في نصّ أدونيس الحداثيّ، لكنّ ذلك لا يقلّل من منحاه وما يقوم عليه من إغراق في التفرّد والتوحّد.

تعاظم حيّز أدوات الفروسيّة والوحوش في أبيات المتنبّي حين تشتدّ عليه الظروف، وحين يتعاظم سعي حسّاده في التفريق بينه وبين الأمير الحاكم المحاط بالأدباء والعلماء:[40]

الخيـــــل واللّيل والبيداء تعرفني والسّيف والرّمح والقرطاس والقلم[41]

صــحبتُ في الفلوات الوحش منفردًا حتّى تعجّب منّي القُورُ والأكـــم[42]

يختار الشاعر اللجوء إلى الخيل وإلى الليل لتكون شاهدة على فردانيّته واستغنائه عن الآخر حين تشتدّ عليه الشدائد، ولا ينكر دور القلم والقرطاس في تبديد الوحدة وشدّ الأزر حين تزداد الظروف حدّة عليه.

ولا يقتصر الأمر على الاستعاضة بأدوات الفروسية والخيل وأدوات الكتابة والاعتزاز بهـا، بل إنّ أبا الطيّب يطالب نصّه بإظهار تعجّب الفلوات والتلال والسهول من صلابته وقـوة شكيمته، فهو يقطع المسافات منفردًا متنازلًا عن البشريّ لاغيًا إيّاه من مخطّطاته، مـؤثرًا مصاحبة الوحش على الاستئناس بالإنسان، فلا يبدو الإنسان، وفقًا لصوت البيـت، كمـن يتجانس مع متطلّبات الشاعر المرتحل، فباتت المسافات هي مسـاحة التوحّـد، ومسـاحة الصمود والعزيمة، فلطالما كان التنقل بين الفلوات مقرّبًا بين الأفراد نظرًا لصعوبة السفر

40 أنشأ المتنبّي هذه القصيدة حين أحاطت به مساعي حسّاده الحثيثة، وقد عاتب من خلالها سيف الدولة إذ أصغى لمزاعمهم، وهي القصيدة التي تعنون أيضًا بعنوان "عتاب سيف الدّولة"، وفيها دأب أبو الطيّب على إظهار اعتزازه بنفسه مبيّنًا تفوّقه على الخصوم، والقصيدة شملت أشهر أبياته، لا سيّما وأنّ الموقف الحاسم استدعى أبياتًا قويّة السبك تماشيًا مع صعوبة الموقف. ومن أشهر أبيات القصيدة قوله:

سيعلم الجمع ممّن ضمّ مجلسنا بأنّني خير من تسعى بـه قـدم

انظر القصيدة كاملة: اليازجي، 1887، ج. 2، ص 341-345.

41 اليازجي، 1887، ج. 2، ص 343.

42 ن. م.

في القفار بلا رفيق وأنيس، غير أنّ المتنبّي، باستغنائه عن الأنيس والرفيق يجعـل القُـور تتعجّب من علوّ همّته وصلابة روحه أمام قسوة الصحاري وخشونتها، وإن كانت القفار، وهي التي شهدت انكسار العديد من المرتحلين فكان ترابها مدفنًا للكثيرين منهم، تشـهد للشاعر وتتعجّب منه فلا نخال الشاعر محتاجًا لشهادة البشريّ الذي يتقزّم ويتلاشى أمام عظمة الصحاري وهيبتها، ولا نخال المعنى الذي أراده المتنبّي بعيدًا عمّا نراه.

لا يبتعد أدونيس في فكره وتنظيره الفكريّ عن منحى المتنبّي بل يتقنّع به منطلقًا منه في رسم خطوط فكره العريضة، فيقول في معرض حديثه عن التوحد في كتابه **كلام البدايات**: "المنفصل المتوحّد بشكل تامّ، هو الموجود بشكل تامّ".[43]

نرى هذا الطّرح متناغمًا مع اعتزاز أنا المتنبّي بفردانيّتها المستحوذة على فضاء البيتين، كما نراه متجانسًا مع جميع الأبيات التي بحثناها في هذا الباب من الدراسة، فأدونيس يتناول من خلال تصريحه هذا ثلاثة محاور أساسيّة:

1- وجود الإنسان (وقد تمّت واكتملت جميع مقوّماته).

2- الانفصال.

3- التوحّد.

وهي المعاني التي تأسّس عليها قول المتنبّي الشعريّ في الأبيات المذكورة سابقًا، فالمتنبّي يحقّق وجوده حين يعتزل عن الآخر ويستغني عنه ويستبعده من مشاريعه التي ترسمها الذات وتسلك المسالك في سبيل تحقيقها، وما دامت الذات قد انفصلت عن الآخر فهي حتمًا تعيش في وحدة ترتسم كأرضيّة لتحقيق المراد بعيدًا عن البشريّ. بناء عليه نرى أنّ تنظير أدونيس المتصل بالتوحّد ترجمة لأبيات المتنبّي ومرآة لها.

43 انظر أدونيس، 1983، ص 93.

يعتبر أدونيس الانفصال والتوحّد من شروط الوجود التامّ للفرد، وذلك المنحى قد لمسناه من خلال صوت البيتين، وذلك ممّا يبيّن مدى تجذّر أجندة المتنبّي الفكريّة في فكر أدونيس على مستوى المنتوج الشعريّ والفكريّ على حدّ سواء، فبات طبيعيًا أن تفرض تجربة المتنبّي الفردانيّة على نصوص **الكتاب** ومتونه، بيد أنّنا نستبعد أن تكون هذه التجربة قد أسّست لنفسها ذلك الحضور دون أن يكون أدونيس نفسه قد عاش هذه التجربة، فكان لهذه التجربة دورها في إنشاء معانيه وتشكّلها، نقول ذلك ونحن على وعي بقابليّة تجربة الوحدة عند أدونيس للتداخل مع شبيهتها عند قناعه، عندها يصبح النصّ في **الكتاب** مرآة لوحدة أدونيس وقد تداخلت وامتزجت مع نظيرتها عند المتنبّي، وهذا، بدوره، يخلق معادلة امتزاج يتعذّر على القارئ فرز مكوّناتها ومركّباتها والفصل بينها، فتصبح الحالة واحدة، لها زمانها ومكانها، ولها قارئها المتمرّس الذي يتعاطى مع متون **الكتاب** بأدوات قرائيّة تتجانس مع فنّيّته.

لا يكتفي أدونيس في **الكتاب** بمنح الحيّز للشّعراء الذين عاشوا تجربة الوحدة بل نراه متجاوزًا ذلك إلى تخصيص مساحات من صفحاته لشخصيّات تاريخيّة كانت الوحدة ملمحًا مركزيًّا في سيرتها، وهو جانب نراه يستحقّ دراسة مستقلّة يتمّ من خلالها تتبّع الشخصيّات المستدعاة ودوافع أدونيس في استحضارها، على أنّنا في معرض تناولنا لهذا الجانب نقف على نموذج ممثّل لنهج أدونيس في تخصيصه لذلك الفضاء لتلك الشخصيّات، فنراه في الجزء الثاني من **الكتاب** يتفاعل مع وحدة الحارث المحاسبيّ[44](توفّي 243 ه) ويتضامن معها:

44 الحارث بن أسد بن عبد الله المحاسبيّ البصريّ، من أهمّ أعلام التصوّف في القرن الثالث الهجريّ، سُمّي بالمحاسبيّ لأنّه كان يكثر من محاسبة نفسه، اشتهر بورعه وشدّة تقشّفه. له مؤلّفات وكتب عديدة، منها: **رسالة المسترشدين**، **فهم القرآن ومعانيه**، **التّوبة**، **بدء من أناب إلى الله**، **شرح المعرفة وبذل النّصيحة** و**آداب النّفوس**. للاستزادة راجع: **ويكيبيديا**، الحارث المحاسبي.

-أ-

لم يصلّ عليه سوى أربعة

-ب-

هربًا من رعاعٍ

لا يرون طريقًا إلى الدين إلّا التعصّب

والقتل، عاش وحيدًا،

ومات وحيدًا.

للمتن موقعه المؤثّر في النفس، فهو يؤلم المتلقّي أشدّ الإيلام، ولسنا غافلين عن لعبة أدونيس في تعظيم الأثر في قارئه حين يدعوه إلى تفعيل المخيّلة ومسرحة النصّ الشعريّ: شيخ جليل ورع يشيّعه أربعة أشخاص، وهو من الشيوخ وأهل الفكر وأصحاب القلم يوارى الثرى وقد صلّى عليه من الناس أربعة، وخليقًا به أن يُشيَّع في موكب مهيب يليق بمقامه الجليل، بيد أنّ انعزاله وانفصاله عن معادلات التعصّب والقتل كان سببًا في العيش بوحدة وبالتالي مات وحيدًا.

نلمس نبرة الغضب والاستياء في المتن، فلم يستحضر أدونيس المحاسبيّ في نصّه إلّا بعد أن هزّته مأساويّة المشهد وأثّرت فيه أعظم التأثير، ولسنا نرى أنّ الأمر يقتصر على التأثير بل نراه متعدّيًا لذلك وصولًا إلى التماهي، وكأنّ أدونيس يُبطّن نصّه بما يتوقّعه من مأساويّة مصيره هو أيضًا، عندها تتوحّد ذاته مع ذات المحاسبيّ، وكلاهما يتفاعلان مع الغلاف الكلّيّ الحاضن المتمثّل بالمتنبّي. في ظلّ هذه التفاصيل تصبح الوحدة عاملًا موحّدًا يجمع بين أدونيس والمحاسبيّ والمتنبّي، ولا يبدو للقارئ أنّ نهاية كلّ مشروع من الثلاثة يبتعد عن شبيهه، فالعيش في وحدة سيؤدّي حتمًا إلى النهاية التي يصوّرها النصّ بنبرة ملؤها الغضب والاستياء.

يحمّل أدونيس النصّ بلهجة احتجاجيّة تنقل ما في نفسه من غضب واستياء من معادلات مجتمع المحاسبيّ التي يجعلها مرآة لحال مجتمعه وحاضره، فالتعصّب والقتل من الملامح المميّزة لواقع مجتمعه، ذلك الواقع الذي يتداخل مع تفاصيل واقع مجتمع المتنبّي في ذات الوقت، وكأنّ النصّ الأدونيسيّ يسعى إلى إظهار ثبات الأحوال على ما هي عليه من قتل وتعصّب، فما من شيء يتغيّر تحت هذه السّماء وإن كان **الكتاب** يُكتب تزامنًا مع انتهاء الألفيّة الثّانية فإنّ مشاهده هي مشاهد نهاية الألفيّة الأولى، وتلك مأساة تجسّد المرارة التي فرضت نفسها على نصوص أدونيس.

بيد أنّ أدونيس، كدأبه في المتون السابقة وفي متون **الكتاب** عامّة، يرفض أن تُصوَّر ذاته كذات منكسرة أو مهزومة أمام وطأة المجتمع وما يمليه عليها من طبيعة انطوائيّة، فالانطواء، عنده، ليس نقصًا أو عيبًا بل هو انفصال عن صيغ العنف والقتل والتعصّب، هو بمثابة الرفض والتمرّد، وإن كان هذا التمرّد مصحوبًا بثمن باهظ يتمثّل بالموت وحيدًا وبتشييعك مصحوبًا بأربعة أشخاص فقط، فإنّ الأنا الشاعرة تبدو كمستعدّة للبقاء على مبادئها وأجندتها ولا تقبل المساومة فيها.

خـاتـمـة

حاولنا من خلال صفحات المقال أن نبيّن علاقة التماهي بين أدونيس والمتنبّي في حالة الوحدة التي لمحناها في نصوصهما، وكان لها دور مركزيّ في تشكّل الخطاب الشعريّ عندهما، وبعد البحث والتمحيص اتّضح لنا مدى حضور تجربة الوحدة في نتاج الشاعرين، كما اتّضح لنا أنّ الشاعرين كليهما يتعاطيان مع الوحدة كفرصة لإبراز تميّزهما وتفرّدهما، وبالتالي تولّد تجربة الوحدة سيكولوجيّة تقوم وتتأسّس على الانعزال عن مدارات الآخر، فالآخر قاصر، بحسب نصوص الشاعرين، عن التجانس مع تألّقهما، وبناء على ذلك لا ترتسم تجربة الوحدة كتجربة انكسار وضعف عند الذاتين بل تُستثمَر لتستحيل مساحة تَفَرُّد وتميّز وانعزال.

زد على ذلك أنّ فردانيّة الشاعرين أفرزت منهجًا يقوم على الاستعاضة، أي الاستعاضة عن الآخر المغيّب والقاصر، وكان هذا المنهج وسيلة الذاتين في التعاطي مع تجربة الوحدة. كما التفتنا إلى توزيع الضمائر في كوربوس الدراسة، فضمير المتكلّم يطغى حين تحتفي الأنا الشاعرة بفردانيّتها وتميّزها، في المقابل تحضر ضمائر الغائب/ الغائبين عند الحديث عن الآخر بهدف إقصائه عن الذات ومعادلات تميّزها.

قائمة المصادر والمراجع

أبو ديب، 1997 أبو ديب، كمال (1997)، "هو ذا الكتاب"، **مجلة فصول**. القاهرة: الهيئة العامّة للكتاب، العدد 4، 205-256.

أدونيس، 1970 أدونيس (1970)، **أغاني مهيار الدمشقيّ**، ط.2، بيروت: دار العودة.

أدونيس، 1971 أدونيس (1971)، **مقدّمة للشّعر العربيّ**، بيروت: دار العودة.

أدونيس، 1989 أدونيس (1989)، **كلام البدايات**. بيروت: دار الآداب.

أدونيس، 1995 أدونيس (1995)، **الكتاب- أمس المكان الآن I**، بيروت: دار السّاقي.

أدونيس، 1998 أدونيس (1998)، **الكتاب- أمس المكان الآن II**، بيروت: دار السّاقي.

أدونيس، 2000 أدونيس (2000)، **الكتاب- أمس المكان الآن III**، بيروت: دار السّاقي.

أدونيس، 2008 أدونيس (2008)، **محاضرات الإسكندريّة**، دمشق: دار التّكوين.

باختين، 1986 باختين (1986)، **شعريّة دستوفسكي**، ترجمة: جميل التّكريتي. الدّار البيضاء: دار توبقال للنّشر.

بارت، 1998 بارت، رولان (1998)، "نظريّة النّصّ"، **آفاق التّناصّيّة- المفهوم والمنظور:** مجموعة بحوث قدّمها وترجمها محمد خيري البقاعي، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة.

بنّيس، 1985 بنّيس، محمد (1985)، **ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب**، بيروت: دار التّنوير.

بنّيس، 1997 بنّيس، محمد (1997)، "أدونيس ومغامرة الكتاب"، **مجلة فصول**، القاهرة: الهيئة العامّة للكتاب، العدد 2، 173-204.

جينيت، 1986 جينيت، جيرار (1986)، **مدخل لجامع النّصّ**، ترجمة: عبد الرّحمن أيّوب. الدّار البيضاء: دار توبقال للنّشر.

حسين، 2021 حسين، إيهاب (2021)، **جدليّة الرّفض والتّماهي بين أدونيس والمتنبّي- "الكتاب" نموذجًا**، رسالة دكتوراة غير منشورة، حيفا: جامعة حيفا.

الحميري، 1999 الحميري، عبد الواسع (1999)، **الذّات الشّاعرة في شعر الحداثة العربيّة**، بيروت: المؤسّسة الجامعة للدّراسات والنّشر.

زامل، 2003 زامل، صالح (2003)، **تحوّل المثال: دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبّي**، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر.

سعيد، 1979 سعيد، خالدة (1979)، **حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربيّ الحديث**، بيروت: دار العودة.

سنير، 1985 سنير، رؤوبين (1985)، "صوفيّة بلا تصوّف إسلاميّ- قراءة جديدة في قصيدة صلاح عبد الصّبور "الإله الصّغير""، **الكرمل- أبحاث في اللغة والأدب**، 6، 146-129.

السيّاب، 1971 السيّاب، بدر شاكر (1971)، **ديوان بدر شاكر السّيّاب**، بيروت: دار العودة.

شاكر، 1977 شاكر، محمود (1977)، **المتنبّي**، القاهرة: مطبعة المدني.

الشنفرى، 1996 الشنفرى، (1996)، **ديوان الشّنفرى**، إعداد وتقديم طلال حرب، بيروت: دار صادر.

كريستيفا، 1991 كريستيفا، جوليا (1991)، **علم النّصّ**، ترجمة: فريد الزّاهي. الدّار البيضاء: دار توبقال للنّشر.

مفتاح، 1992 مفتاح، محمد (1992)، **تحليل الخطاب الشّعريّ: استراتيجية التّناصّ**، الدّار البيضاء: المركز الثّقافيّ العربيّ.

يقطين، 1989 يقطين، سعيد (1989)، **تحليل الخطاب الرّوائيّ: الزّمن- السّرد- التّبئير**، الدّار البيضاء: المركز الثّقافيّ العربيّ.

اليازجي، 1887 اليازجي، ناصيف (1887)، **العرف الطّيّب في شرح ديوان أبي الطّيّب**، جزآن، بيروت: المطبعة الأدبيّة.

ويكيبيديا **ويكيبيديا**، "الحارث المحاسبي"، الرابط: https://ar.wikipedia.org/wiki. (تاريخ الدّخول: 27/3/2019).

يوتيوب، 2016 **يوتيوب** (2016)، "مقابلة مع أدونيس"، الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=4bsdS-lh3Q8&t=623s. (تاريخ الدّخول: 5.2.2018).

Adolphe, 2007	Adolphe, Haberer (2007), *Intertextuality in Theory and Practice*, Lyon: University of Lyon.
Alfaro, 1996	Alfaro, Martinez Maria (1996), "Intertextuality: Origins and Development of the Concept", *Atlantis xviii* (1–2), 268–285.
Allen, 2004	Allen, Graham (2004), *Intertextuality*, London: Routledge.
Hafez, 1984	Hafez, Sabry (1984), "Intersexuality and the Semiotics of the Literary Work", *Alif: Journal of Comparative* Poetics 4, 7–32.
Hamori, 1992	Hamori, Andras (1992), *The Composition of Mutanabbi's Panegyric to Sayf Al–Dawla.* Leiden: E. J. Brill.
Kristeva, 1980	Kristeva, Jolia (1980), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon S. Rondiez and trans. T. Gora et al. New York: Colambia Univesity Press.
Orr, 2003	Orr, Mary (2003), *Intertextuality: Debates and Contexts,* Polity Press: Cambridge.

خلفيـّة تطوّر تفاسير التوراة في اليمن*

إليعزر شلوسبرغ

جامعة بار إيلان

مختصر

يتناول هذا البحث سبل تعامل يهود اليمن مع التوراة والكتب المقدّسة اليهوديّة، من خلال استقصاء نوعيّة الكتب والتفاسير الدينيّة التي اعتمدوها في حياتهم اليوميّة. ويبرز في هذه المقالة مدى تشابك اللغتين العربيّة والعبريّة في الطقوس الدينيّة لدى يهود اليمن، وكيفيّة التفاعل المتين بين اللغتين، على مستوى التفاسير الظاهرة والباطنيّة، من أجل تقريب التفاسير والتعاليم الدينيّة اليهوديّة لخدمة المجموعات السكّانيّة اليهوديّة اليمنيّة. ويرتكز المقال إلى تحليل توجّهات عديدة بالتفسير الدينيّ والطقوس الدينيّة تناولها يهود اليمن، وبالأخصّ كتب الحاخام سعاديا جاؤون والحاخام موسى بن ميمون (الرمبام).

كلمات مفتاحية: التوراة في اليمن، الحاخام سعاديا جاؤون، الحاخام موسى بن ميمون (الرمبام)، كتب التفاسير في اليمن، العربيّة اليهوديّة.

لقد كان وجود اليهود غير المتمرّسين دينيًّا نادرًا في اليمن. فقد أتقن جميعهم تقريبًا الكتابة بشكل محكم، وكانوا عالمين بأصول الصلاة وكيفيّتها، واستثمروا قسمًا كبيرًا من وقتهم ومالهم من أجل أن يتعلّموا ويعلّموا أبناءهم التوراة.[1] لدينا في الواقع الكثير من الشهادات على شيوع تعلّم التوراة في العصور الوسطى، ومن أهمّها أقوال الحاخام موسى

* شكرًا جزيلًا للدكتور باسيليوس بواردي على مساهمته في نشر هذا المقال.

1 גמליאלי, תשכ״ט, עמ׳ 10.

بن ميمون (الرمبام) في افتتاحية رسالته **איגרת תימן** التي يصف فيها يهود اليمن كعالمين بالتوراة والتلمود منذ القدم، وكمن يحرصون حرصًا شديدًا على ممارسة الشعائر الدينيّة بدقّة.[2]

كذلك، يصف الحاخام موسى بن نحمان (الرمبان) في رسالته الموجّهة إلى حكماء شمال فرنسا حول الجدل الذي دار بالنسبة لكتب الحاخام موسى بن ميمون، انشغال يهود اليمن الكبير بالتوراة: "أشهد أمام ربّ السماوات والأرض أنّنا سمعنا ممن تصدق أقوالهم، أنّه في كلّ أراضي مملكة اليمن جماعات كثيرة تقوم بدراسة التوراة، وبالواجبات الدينيّة لوجه الله".[3]

لكن، وعلى الرغم من هذا المديح، لا بدّ أن نميّز بين تعليم وتثقيف الشباب اليمنيّ، الذي كان متوفّرًا للجميع تقريبًا، وبين تثقيف القلّة ممن أصبحوا فيما بعد حاخامات الطائفة ومعلّميها في الأمور الدينيّة.

لقد كانت فترة تعلّم الأولاد قصيرة جدًّا وذلك بسبب الحاجة إلى العمل، فلم تتجاوز فترة التعلّم هذه عادة، سنّ الثالثة عشرة. في هذا السنّ كان الشابّ ينضمّ إلى أبيه في العمل، ويتزوّج بسنّ مبكر وينجب الأولاد. لقد كان التعليم في "الكتّاب" يعتمد أساسًا على الحفظ غيبًا وهدَف بالأساس إلى تحضير الشباب لعبادة الربّ في الكنس: قراءة التوراة، وامتهان إمامة الصلاة في الكنيس. عند اقترابه من سنّ الثالثة عشرة، كان الشابّ يتزوّج ويعمل من أجل إعالة عائلته، فكان التعلّم بعد هذا الجيل مقصورًا على أبناء الأغنياء.[4] بعد سنّ الثالثة عشرة المذكور، كان الشاب يتلقّى الثقافة الدينيّة من دروس التوراة في الكنيس، وكانت معظم هذه الدروس سطحيّة جدًّا، عدا عن دروس الحاخامات في المدن الكبيرة.

2 רמב״ם, תשי״ב, עמ׳ 1, שו׳ 11 - עמ׳ 2, שו׳ 2.

3 **כתבי הרמב״ן**, ח״א, איגרת ב, עמ׳ שמא.

4 קרח, 1954, עמ׳ קי.

كان نظام التعلّم في الكتّاب اليمنيّ متنوّعًا جدًّا، فقد تعلّم الطلاب قصّة الأسبوع (פרשת השבוע) مع الترجمة السريانيّة التي كتبها أنكولوس، وتفسير الحاخام سعاديا جاؤون [المسمى بالعربيّة الحاخام سعيد بن يوسف الفيّوميّ]، أمّا القراءة الأسبوعيّة في أسفار الأنبياء (ההפטרה) والتي تلت قراءة قصّة الأسبوع (פרשת השבוע)، فقد تعلّموها من الترجمة السريانيّة التي قام بها الحاخام يوناتان بن عوزيئل.[5] في يوم آخر من أيّام الأسبوع، كان الطّلاب يتعلّمون الشريعة الشفويّة، المشناه (משנה)، وينهون اثنين أو ثلاثة أجزاء من أقسام الشريعة الشفويّة (מסכתות משנה) يحفظونها غيبًا فقط، دون تعمّق بالتفاسير المتنوّعة، كما وتعلّم الطّلاب الكتابة في الكتّاب. وفي يوم الجمعة، في ساعات ما بعد الظهر المبكرة كانوا يجتمعون جميعهم، كبارًا وصغارًا، في الكنيس ويقرأون مرنّمين من **سفر المزامير**، ولهذا السبب كان كلّ طفل يمنيّ يعرف هذا السفر عن ظهر قلب، حتّى لو لم يكن من المتنوّرين المثقّفين. قبل تناول الطعام، وقبل بركة الطعام، كان أحد الأولاد يقوم بتلاوة "טעם[6] أو קישור"،[7] أو مقطع من كتاب **עין יעקב** أو أيّ سفر آخر، لكي يربط ما بين أقوال التوراة التي ذكرت بجانب الطاولة من أحد الكبار، وبين بركة الطعام. بعد قيلولة الظهر، التي كانت تنتهي عندهم عادة حوالي الساعة الثانية عشرة، كان الآباء يدرسون مع أبنائهم من الكتب الموجودة في البيت، مثل **מדרש תנחומא**، أو **עין יעקב** أو **מדרש רבה**، أو أنهم كانوا يمتحنون أبناءهم في قصّة الأسبوع (פרשת השבוע) التالي.[8]

لقد كان اليهود في اليمن يؤمنون أنّ على الإنسان أن يجتهد من أجل الحصول على قوته، وألّا يعتمد على مساعدة الناس، ولذلك لم تنشأ في اليمن المدارس الدينية (ישיבות) لتعلّم

5 גויטיין, תשי״א, עמ׳ 173-174.

6 ״טעם״ هو لقب لأقوال توراتيّة تُقال على المائدة، في منتصف الوليمة أو في نهايتها، بالأساس في قصّة الأسبوع פרשת השבוע (רצהבי, תשל״ח, עמ׳ 113).

7 ״קישור״ أقوال توراتيّة تقال على المائدة قبل بركة الغذاء، وتُسمَّى كذلك لأنّها تربط بين الطعام المادّيّ وبركة الطعام الروحيّ (רצהבי, תשל״ח, עמ׳ 254).

8 גויטיין, תשי״א, עמ׳ 175-176.

التوراة، على غرار ما حدث في أوروبا. ولهذا السبب أيضًا لم تتطوّر لدى يهود اليمن مجالات إبداع كثيرة. إلى ذلك، يمكننا أن نضيف هموم المعيشة، ضربات الطبيعة مثل القحط، الأوبئة وكذلك الملاحقات من قبل السلطات. كلّ ذلك أدّى إلى تقليص أوقات التعلّم واقتصارها على ساعات الصباح، قبل أو بعد صلاة الفجر، وساعات المساء، بعد الانتهاء من العمل.[9]

هذه الحال لم تفسح المجال للتعلّم المتعمّق، وإنّما أدّت إلى تعلّم سطحيّ يمكن للمتعلّم أن يفهمه بسهولة وبدون بذل مجهود كبير. لقد حتّم هذا الوضع أيضًا ضرورة التعامل مع مواضيع تعليميّة تجذب الانتباه.

وبالفعل، لقد كانت مواضيع التعلّم تقتصر على مواضيع "سهلة"، قريبة من فهم عامّة الشعب: كتاب العهد القديم، الشريعة، الأخلاق والقصص الوعظيّة. من ناحية أخرى، لم يكن يهود اليمن جاهلين، ولكن لم ينشأ بينهم طلّاب أخذوا عن علماء كبار عالمين بالتوراة. سكن العلماء الكبار الذين اختصّوا بدراسة التوراة في المدن الكبيرة، حيث تواجدت مراكز التوراة، وعلّموا التوراة لمجموعات قليلة فقط، ومن هذه المجموعات نشأ العلماء المميّزون الذين تركوا من بعدهم كتبًا هامّة تم تعلّمها في الأجيال المتأخّرة فيما بعد أيضًا.

كان يهود اليمن أناسًا عمليّين دارت حياتهم حول الدين، وأمّا الفلسفة والعلوم فقد كانت مواضيع بعيدة عنهم، ولم تشغل بالهم، ولهذا السبب لم يتفرّدوا بكتب خاصّة بهم تقريبًا.[10] لقد كان لأدب يهود اليمن طابع دينيّ عمليّ والقلّة التي اهتمّت بالمواضيع غير الدينيّة والعلوم، قامت بنسخ كتب عربيّة أو أنّها قامت بإجراء تغييرات على هذه الكتب بأشكال مختلفة.[11]

9 רצהבי, תשנ״ו, עמ׳ 5-6.

10 لرأي مختلف قليلًا انظر: לנגרמן, 1991, עמ׳ 1334-1337.

11 רצהבי, תשנ״ו, עמ׳ 6-7.

بالنسبة للمواضيع التي تعلّمها يهود اليمن بعد بلوغهم، فقد أكثروا من تناول كتاب الــعهد القديم، كما في العصور الوسطى (والعصور الأخيرة أيضًا)، وأكثروا من القراءة في سفري الأنبياء والكتابات بصورة دقيقة، وخصوصًا تلك الأجزاء التي تقرأ في أيّام السبت والأعياد (הפטרות)، وكذلك المزامير وأسفار الكتابات الخمسة. لقد كانوا معتادين غالبًا على الترجمة السريانيّة للتوراة، وكذلك على ترجمة الحاخام يونتان بن عوزئيل السريانيّة لكتب الأنبياء، وخصوصًا الهفتروت (הפטרות).[12]

لقد أثّرت الحاجة إلى تحضير الجمهور للحياة العمليّة ومقتضيات الدين على مجمل مواضيع التعليم الأخرى، وكانت حصّة الأسد لفروع التوراة العمليّة للحياة اليومية: تفاسير، طريقة قراءة التوراة، كتب الشريعة، وخصوصًا أصول الذبح والمأكولات المحرّمة دينيًّا،[13] القصائد الدينيّة المنوّعة لأيّام السبت والأعياد والمناسبات الدينيّة الفَرِحة. من بين الكتب المفضّلة على يهود اليمن والتي تداولوها بشكل واسع نجد: **שולחן ערוך**، **עין יעקב**، تفسير الحاخام شلومو يتسحاقي (راشي) للتوراة، **מדרש תנחומא**، وكتاب **מנורת המאור**، من تأليف الحاخام يتسحاق أبوهاف.[14]

وعلى الرغم من أنّهم تعاملوا كثيرًا مع كتاب العهد القديم نسبيًّا، إلّا أنّ يهود اليمن لم يكثروا من التأليف في المجالات المرتبطة بتعلّم هذا الكتاب والمشتقّة منه: الماسورا (מסורה) – قائمة الملاحظات على صيغة التوراة، القواعد اللغويّة، التفسير واللغة. لقد اكتفى يهود اليمن بتفسير الحاخام سعاديا جاؤون للتوراة، والذي تعاملوا معه كثيرًا، وأيضًا اكتفوا بتفسير الحاخام شلومو يتسحاقي للتوراة، والذي كانوا يقرأونه في أيّام السبت بالكُنُس قبل صلاة العصر، وكذلك بتفسير الحاخام دافيد قمحي لكتب الأنبياء، وكتُب الحاخام يونا بن جناح حول قواعد العهد القديم ولغته.

12 בן דוד, תש״ם, עמ׳ 38.

13 عن كثرة الذبّاحين والجزّارين في اليمن انظر: גברא, תשע״ב, עמ׳ 501-503, וכן עמ׳ 504.

14 רצהבי, תשנ״ה, עמ׳ יד-טז.

بالإضافة إلى ذلك، درس يهود اليمن كتاب العهد القديم بطريقة الحفظ عن ظهر قلب، ومن خلال الحفاظ على القراءة الدقيقة، ولكن بدون التعمّق كثيرًا في التفاسير أو اللغة والقواعد. بدلًا من ذلك، تعاملوا كثيرًا مع تأليف الملاحظات التي هدفت إلى المحافظة على صورة الـعهد القديم الدقيقة والصحيحة، بالرغم من ميلهم إلى النقل والتجميع.

باعتراف الجميع، لم يكن التلمود جزءًا ثابتًا من برنامج التعليم الأساسيّ في الكتّاب اليمنيّ، ما عدا في عدد معين من الأماكن.[15]

ويختلف الخبراء بالنسبة لمدى تعامل يهود اليمن مع كتب التلمود، فيدّعي البعض، مثل يهودا رتصابي، أن كتب التلمود وتوابعها لم تكن متوفّرة للجميع في اليمن، وبحسب رأيه فإنّ الكثير من المؤلّفات حول الشريعة من فترة الجؤونيم (العلماء في بابل)، مثل كتاب (שאילתות) من تأليف الحاخام أحاي جاؤون، ومؤلّفات الحاخام يتسحاق الفاسي، وبعد ذلك كلّ مؤلّفات الحاخام موسى بن ميمون (الرمبام)، وخصوصًا **משנה תורה** قد احتلّت مكان التلمود بسبب قصرها وبساطتها.[16] لم تتمّ دراسة التلمود أيضًا في أوساط واسعة لأنّ الكثير من الشباب تركوا التعليم في الكتّاب في سنّ مبكر، وكذلك بسبب انعدام وجود المدارس الدينيّة،[17] ونقص المطابع. ومن المعروف أنّه لم يتمّ تأسيس مطابع في اليمن. كانت المخطوطات قليلة أمّا الكتب المطبوعة المستوردة من الخارج فكانت باهظة الثمن ونادرة. في العقود الأخيرة فقط كان من الممكن إيجاد تلمود كامل في مدارس دينيّة في صنعاء. ندرة الكتب أدّت بالضرورة إلى قلّة التعامل مع التلمود.[18] وندرت أيضًا المؤلّفات حول التلمود التي كتبها يهود اليمن ووصلت إلينا. معظم هذه الكتب من فترة

15 קאפח, תשכ״ח2, עמ׳ 56-57.

16 רצהבי, תשנ״ו, עמ׳ 9. يشهد على هذا كذلك الحاخام عمرام كورح: "من الألفيّة السادسة [حسب التقويم العبريّ] كان أكثر تعلّمهم في أربعة مؤلّفات الحاخام موسى بن ميمون رحمه الله... أكثر الدارسين تخلّوا عن دراسة باقي الكتب واختاروا كتاب **הלכות פסוקות**" (انظر: קרח, 1954, עמ׳ קא).

17 لقائمة جزئية عن المدارس الدينيّة في اليمن في المئة سنة الأخيرة، انظر مثلًا: הלוי, תשמ״ח, עמ׳ 22.

18 רצהבי, תשמ״ח, עמ׳ 16-17 ; רצהבי, שבועות תשכ״א, עמ׳ 122-129.

متأخّرة نسبيًّا وتتعلّق أكثر بالقصص الوعظيّة التي احتوتها.[19] إنّ كون اليمنيّين أناسًا عمليّين يجعل تعلّمهم للتلمود يتركز في قسمي المشناه: (מועד) و(חולין)، اللذين يتطرّقان إلى شريعة الذبح اليهوديّة وشرائع أخرى متعلّقة بالطعام المحلّل والمحرّم.[20] ولكن هنالك من يعارض هذا الرأي. ش. د. جويطن الذي يعتمد على شهادات يهوديّة قديمة، يقول إنّه تمّت في اليمن دراسة التلمود أيضًا بحجم أكبر مما ظننّا سابقًا.[21] كذلك شلومو موراغ، والذي درس بشكل مكثّف التقاليد السريانيّة البابليّة ليهود اليمن، وكذلك مخطوطات التلمود البابليّ لليمنيّين، يعتقد أنّه تمّت في اليمن دراسة التلمود بشكل متواصل، وأنّ اليهود هناك كانوا على دراية كبيرة بالتلمود.[22]

يدحض يوسف طوبي أيضًا الفكرة القائلة إنّ يهود اليمن لم يتعاملوا كثيرًا مع التلمود، فقد عرفوا، حسب رأيه، التلمود البابليّ جيّدًا وتناولوه بشكل لا بأس به، وتناولوا كذلك التلمود الأورشليميّ.[23] يعترف طوبي مع ذلك بأنّه ابتداء من فترة الحاخام موسى بن ميمون (الرمبام)، وبسبب تراجع حالتهم السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة بشكل عامّ، فقد حصل هبوط في الوضع الدينيّ الروحانيّ لدى يهود اليمن، ويظهر ذلك في قلّة التعامل مع التلمود، وكثرة التعامل مع كتب المفتين، وخصوصًا الحاخام موسى بن ميمون وكتاب **שולחן ערוך**.[24] أضف إلى ذلك أنّ دخول كتب التصوّف اليهوديّ (الكبلاه – הקבלה) إلى اليمن في عصور متأخّرة، ساهمت في التقليل من التعامل مع التلمود ودراسته.[25]

19 שם, עמ' 18.

20 רצהבי, תשנ"ו, עמ' 9.

21 גויטיין, תש"ם, עמ' 12 ; גויטיין, תשמ"ג, עמ' 122.

22 מורג, תשמ"ח, עמ' 51.

23 טובי, תשל"ג, עמ' יג-טז. بحسب موراغ أيضًا تعامل يهود اليمن مع التوراة الأورشليميّة، ولكن، على ما يبدو، لم يكن هذا تقليدًا تعليميًّا متعاقبًا (מורג, תשמ"ח, עמ' 53).

24 טובי, תשל"ג, עמ' כ.

25 שם, עמ' כג.

على أيّة حال، يعترف الجميع أنّ تعليم القصص الوعظيّة في التلمود، سويّة مع التفاسير (**עין יעקב**, **מנורת המאור**) للحاخام أبوهاف، كانت معمّمة على الجميع لكون القصص الوعظيّة محبّبة على الشعب وقريبة من قلبه، وتعليمها لا يتطلّب التعمّق والتمحيص.[26] هنالك من يعتقد أنّ يهود اليمن منحوا الأولويّة لدراسة الفكر وأسس الإيمان. كما أنّهم أطالوا دراسة مقاطع القصص الوعظيّة في التلمود لكي يُكسِبوا طلابهم مفاهيم أساسيّة في معرفة الله ومميّزاته.[27]

هناك عامل آخر ساهم في تشكيل طرق التعليم في اليمن وهو جودة المعلّمين المسؤولين عن تعليم التوراة للأولاد في سنوات تعليمهم الأولى، وهي كما ذكر آنفًا، السنوات الوحيدة التي تعلّموا فيها بشكل منتظم، وهؤلاء المعلّمون لم يكونوا ذوي دراية جيّدة، ولا من بين الأكثر أهليّة أيضًا.[28] بما أنّ التعليم في اليمن اعتمد على الحفظ غيبًا أكثر ممّا اعتمد على التحليل والتفكير، فإنّ دَور المعلّمين اقتصر على تعليم الأولاد حفظ النصوص من أجل احتياجات الكنيس والبيت، وأحيانًا حتّى بدون فهم المادّة المدرَّسة. هذه وظيفة لا تتطلّب التخصّص والخبرة، وعادة ما لجأ إلى مهنة التدريس من لم يكن موهوبًا، أو من لم ينجح في مجال مربح آخر.[29] نتيجة لذلك، قام فتيان بدور المعلّمين في عشرات بل في مئات مدارس الكتّاب في اليمن، أحيانًا في عمر صغير جدًّا، وعلى الرغم من ذلك يجب الاعتراف بوجود معلّمين "محترفين" تتلمذوا على يد آبائهم وعلماء آخرين.[30]

26 רצהבי, תשנ״ו, עמ׳ 17 ; מורג, תשמ״ח, עמ׳ 53, הערה 99.

27 קאפח, תשכ״ח1, עמ׳ 64-66.

28 בן דוד, תשמ״ח, עמ׳ 90-92.

29 عن أجر المعلّم انظر: בן דוד, תשמ״ח, עמ׳ 93-95. بحسب جويطن، جزء من المدرّسين توجّه لمهنة التعليم، فقط لإكمال دخله (גויטיין, תשי״א, עמ׳ 168-169).

30 שם. يؤكّد جويطن أنّه لم تكن في اليمن مؤسّسة لتأهيل المعلّمين، وأكثر المدرّسين تعلّموا مهنة التعليم من خلال ممارستهم لها. ضدّ هذه الادعاءات بأنّ المدرّسين في اليمن كانوا بسطاء ومن عامّة الشعب، انظر أقوال الاستياء للحاخام י. ש. حبارة: (חבארה, תש״ל, עמ׳ 297). يعترف الحاخام يوسف كافح، أنّه على الرغم من أنّ قلّة من المدرّسين كانوا بسطاء ومن عامّة الشعب المسحوقين، إلّا أنّ أغلبهم في رأيه كانوا مجتهدين بالدراسة وعلماء بشكل غير اعتياديّ (קאפח, תשכ״ח2, עמ׳ 50).

بالإضافة إلى ما سبق، يجب أن نضيف أنّ يهود اليمن قد اعتادوا على التجمّع في الكنس، والاستماع إلى عظات الحاخامات. في كلّ كنيس وفي كلّ مدرسة دينيّة كان هنالك رجل دين يعظ رعيّته ويعلّمها كلّ صباح ومساء، وكان يستعين من أجل ذلك بكتب الحاخامات الأوّلين، حازال (חז"ל)، وقصصهم الوعظيّة. أضف إلى ذلك أنّه في كلّ مناسبة فرح أو ترح كان الوعّاظ يقدّمون عظات تتضمّن الأخلاق وتقدّم العزاء. لهذه الأسباب، كان لدى الوعّاظ الكثير من القصص الوعظيّة التي لم تكن محطّ اهتمام في أماكن أخرى.[31]

لا عجب إذن في أنّ المساهمة الرئيسيّة ليهود اليمن في الأدب العبريّ على مرّ العصور كانت في مجال كتب المدراشيم (המדרשים).

يجب التنويه إلى أنّ تفاسير التوراة في اليمن قد سمّيت أيضًا مدراشيم (מדרשים)، بينما سمّيت في مجتمعات يهوديّة أخرى بيروشيم (פירושים، تفاسير). عدد التفاسير (המדרשים) واليلكوتيم (הילקוטים، كتب النقل والتجميع لتفاسير التوراة)، التي تمّ تأليفها في اليمن على مرّ العصور بلغ المئات، واختلفت الواحدة عن الأخرى من حيث مصادرها وأساليبها. ولكن كان لها عامل مشترك بارز: غالبيّتها العظمى اعتمدت على القصص التوراتيّة الأسبوعيّة (פרשות). بكلمات أخرى، فإنّ كلّ هذه المؤلّفات التي ألّفها العلماء والحاخامات من كلّ محافظات اليمن، هدفت إلى سدّ حاجة أساسيّة ليهود اليمن ألا وهي معرفة القصص التوراتيّة الأسبوعيّة، والقدرة على تلاوة أقوال التوراة حول مائدة السبت، في ولائم الأفراد والمجموعات، وفي الأعراس والمآتم. إثباتا على ذلك، فإنّه تمّ تأليف تفاسير قليلة عن كتب الأنبياء (נביאים) وأسفار الكتابات (כתובים) في اليمن، بينما تمّ

31 ורטהיימר, תשמ״ח, ח״א, עמ׳ כב-כג. صحيح أنّ فيرتهايمر يتحدّث عن الحفاظ على كتب النقل والتجميع لتفاسير التوراة القديمة، لكنّ أقواله تفيد أيضًا في شرح أسباب ظهور كتب النقل والتجميع لتفاسير التوراة الجديدة.

تأليف التفاسير عن المجيلوت الخمس (מגילות)، وذلك بسبب الحاجة لقراءتها في مواعيد محدّدة خلال السنة.[32]

ظاهرة كتب النقل والتجميع لتفاسير التوراة، (מדרשים וילקוטים)، كانت معروفة في العصور الوسطى في البيئات الثقافيّة الإسلاميّة والمسيحيّة، وعلى سبيل المثال، تجدر الإشارة للمؤلّفات التالية في السياق المسيحيّ: (דרשות על התורה שכל טוב, ילקוט שמעוני)، أمّا في السياق الإسلاميّ فهنالك المؤلّفات المنسوبة إلى الحاخام دافيد هناجيد، حفيد الحاخام موسى بن ميمون (الرمبام)، مثل: (דרשות על התורה ומדרש דוד). لقد كانت كتب النقل والتجميع لتفاسير التوراة حلقة ضروريّة في عمليّة الوساطة بين الثقافة العليا المكتوبة وبين الجمهور الواسع، وكذا تفسيرات العهد القديم كانت أيضًا حلقة هامّة جدًّا في هذا المضمار.[33]

لكنّ هذه الحقيقة تجعل مهمّة البحث عن مصادر مؤلّفي كتب النقل والتجميع لتفاسير التوراة صعبة لكونهم لم يشيروا إلى هذه المصادر بشكل عامّ، إذ اعتبروها بنفس الأهمّيّة، كحلقات في تفسير العهد القديم على اختلاف عصوره، بدون أيّ تمييز تاريخيّ أو أدبيّ بينها. تزداد الصعوبة في إيجاد المصادر لعدم حرص مؤلّفي كتب النقل والتجميع لتفاسير التوراة على اقتباس المصادر حرفيًّا، فقد كانوا أحيانا يزيدون عليها أو يختصرون منها، حتّى لم يعد من الممكن تمييز الأصل.

لقد كان أصحاب كتب المدراش (מדרש)، في اليمن عالمين بالتوراة وبالعلوم العامّة أيضًا، حيث إنّ مؤلّفاتهم كانت تمثّل الأدب العبريّ على مرّ العصور: التوراة والمشناه، التلمود وكتب النقل والتجميع، مؤلّفات الجاؤونيم[34] وحاخامات إسبانيا، الفلسفة والعلوم، كتب

32 רצהבי, תשנ״ו, עמ׳ 14. إنّ تفسير الحاخام أبراهام بن شلومو اليمنيّ الطويل لكتب الأنبياء الأولى والأخيرة استثنائيّ. لمزيد من المعلومات عنه وعن عمله، انظر: שלוסברג, תשע״ה, המבוא, עמ׳ 11-91.

33 عن ظاهرة كتب النقل والتجميع لتفاسير التوراة في العصور الوسطى، انظر أيضا: יפת, 1993, עמ׳ 98-130. في هذا المقال المهمّ تحذّر يِفت من التعامل السلبيّ مع ظاهرة النقل والتجميع لتفاسير التوراة.

34 انظر على سبيل المثال: צוקר, תשכ״ד, עמ׳ תסא-תפא.

الحاخام موسى بن ميمون (الرمبام)، وحتّى إنّهم كانوا على دراية بكتب أدبيّة عربيّة صرف. لقد أدخلوا إلى كتب المدراش من المصادر غير اليهوديّة، ما من شأنه أن يلائم الديانة اليهوديّة ويقوّيها فقط، وحتّى بهذا لم يتوسّعوا كثيرًا. مجموعات كتب المدراش فرديّة بماهيّتها، وقد قام الجامعون بعملهم هذا حسب ما راق لهم، ومن أجل أنفسهم فقط. في هذه الكتب تتواجد العظات القصيرة عادة، والتي تفسّر آيات التوراة حسب الظاهر. عدا عن كتب المدراش عن التوراة، تمّ كذلك تأليف كتب مدراش عن الـهفتروت (הפטרות) والـمجيلوت الخمس (מגילות). [35]

يمكن تقسيم كتب المدراش حول التوراة والتي كتبت في اليمن إلى قسمين: القديمة، والتي تمّ تأليفها في القرون الـ 13-15، والمتأخّرة، والتي تمّ تأليفها في القرون الـ 16-19. لكن هنالك فرقًا أساسيًّا بين المجموعتين: المجموعة الأولى تتمحور حول التوراة والشريعة، والمجموعة الثانية تميل إلى التصوّف (الكبلاه)، الرموز والاختصارات؛ المجموعة الأولى تعتمد على مصادر قديمة، واستخدمت في كتابتها العربيّة والعبريّة سويّة، وسمح جامعوها لأنفسهم أن يضمّوا إليها مقتبسات من مصادر أجنبيّة، أمّا الثانية فقد كتبت بالعبريّة فقط، دون امتزاج مع اللغة العربيّة. [36]

من الجدير أن نتوقّف قليلًا عند الموضوع الأخير لكونه خاصًّا باليمن. ففي بلاد الأشكناز في أوروبا الغربيّة، مثل فرنسا وفي الدولة البيزنطيّة، كتب اليهود مؤلّفاتهم بالعبريّة. في إسبانيا، ومصر وشمال إفريقيا، وعمليًّا في كلّ البلاد الواقعة تحت حكم المسلمين، كتب اليهود معظم مؤلّفاتهم (ما عدا الشعر) باللغة العربيّة–اليهوديّة، أي بلغة عربيّة بأحرف عبريّة.[37] فقط في اليمن اعتاد اليهود أن يدمجوا في نفس المؤلّف بين اللغة العبريّة واللغة

35 רצהבי, תשנ״ו, עמ׳ 10.

36 שם, עמ׳ 10-13.

37 يشذّ عن هذه القاعدة القرّاؤون (اليهوديّة القرائيّة) الذين كتبوا في فترة معيّنة مؤلّفاتهم بالعربيّة وبأحرف عربيّة. للتوسع عن خلفيّة اللغة العربيّة – العبريّة وتطوّرها، انظر: בלאו, 1965؛ عن قواعد العربيّة – العبريّة، انظر: בלאו, תש״ם. وعن معجم العربيّة – العبريّة، انظر: בלאו, תשס״ו.

العربيّة-اليهوديّة، وأحيانًا فعلوا ذلك في نفس الفقرة ونفس الجملة. لذلك لدينا من اليقين ما يسمح بالقول إنّ أصل العادة بكتابة مؤلّف تختلط فيه العربيّة بالعبريّة جاء من اليمن. أمّا كتب المدراش التي تمّ تأليفها في اليمن في الفترة الحديثة، فقد كانت لغة الكتابة فيها على الغالب العبريّة فقط، أمّا اللغة العربيّة فقد كانت ممثّلة، كما ذكرنا أعلاه في جمل معدودات وكلمات قليلة.

مع ذلك، لم يعتمد مؤلّفو كتب المدراش في اليمن العربيّة فقط في كتاباتهم، إنّما استخدموها في تفسيرات الكلمات والآيات. وقد حذوا في ذلك حذو الجاؤونيم في بابل، وعلى رأسهم الحاخام سعاديا جاؤون، وعلماء إسبانيا، وعلى رأسهم عالم النحو الحاخام يونا ابن جناح.

إليكم بعض الأمثلة من كتب المدراش في اليمن على استعمال اللغة العربيّة، سأعرضها بواسطة عدد من تفاسير الحاخام اليمنيّ أبراهام بن شلومو، من مفسّري العهد القديم في بداية القرن الخامس عشر.[38] الآية: "וכל ההרים אשר במעדר יעדרון" (وَجَمِيعُ الْجِبَالِ التي تُنْقَبُ بِالْمِعْوَلِ. أشعيا 7:25) يفسّرها اعتمادًا على الحاخام تنحوم الأورشليمي، المفسّر وعالم النحو من القرن الثالث عشر، في قاموسه المسمّى **المرشد الكافي**:

> وقد فسّر الحاخام تنحوم رحمه الله מעדר في باب ע,ד,ר המעדר והמזרה قيل إنّ מעדר نوع من المذاري تشبه يد בן אדם ويسمّوا الحفر في أصول الأشجار والحرث في الأرض بالفؤوس والقواديس ونحوها من الحفر עידור كما أنّ ذلك إذا كان بالبكر والمحراث يسمّى חרישה والفعل חורש אם יחרוש בבקרים החורש חייב يسمّى هذا الفعل أعني الحفر بالفأس עידור والفعل עודר من الخفيف أو מְעַדֵּר من الثقيل.

38 انظر الهامش 32 أعلاه، والاقتباسات واردة كما في الأصل.

كذلك عندتفسيره للآية: "עשרת צמדי כרם" (أَنَّ عَشْرَةَ فَدَادِينِ كَرْمٍ تَصْنَعُ بَثًّا وَاحِدًا. أشعيا 5:10)، يقتبس الحاخام أبرهام بن شلومو الحاخام تنحوم الأورشليميّ، عندما يقارن ما بين اللغة العبريّة والعربيّة:

> الحاخام تنحوم رحمه الله فسّر צמד كاسم زوج البقر... وقيل צמד حمير أي زوج من الحمير أعني اثنين فيستعار لمقدار من الأرض الذي يحرثها زوج البقر في اليوم الواحد ويسمى فدّان يقولوا أرض عشر فدادين أو أكثر أو أقلّ. هكذا قوله هنا עשרת צמדי כרם معناه عشر فدادين وهي أرض تحرثها في النهار الواحد عشرة أزواج من البقر. فاتّفق في العبرانيّة وفي العربيّة أن يسمّى زوج البقر צמד وسمّوه فدّان ويسمّوا الأرض الذي يحرثها زوج البقر في النهار צמד ويسمّيه أولئك فدّان.

وفي تفسيره للآية: "מעלה מנחה דם חזיר מזכיר לבנה מברך אָוֹן" (مَنْ يُصْعِدُ تَقْدِمَةً يُصْعِدُ دَمَ خِنْزِيرٍ. أشعيا 66:3) ويشرحها الحاخام أبراهام من بعد الحاخام سعاديا جاؤون: "وقيل إنّ المراد هنا بــ אוֹן صنم. فقال إنّ من بخر لي منهم لبانًا فهو كمن يسكر ويتعبّد بها للصنم". ويشرح الحاخام أبراهام الآية "סבאך מהול מים" (وَخَمْرُكِ مَغْشُوشَةً بِمَاءٍ. أشعيا 1:22) في أعقاب الحاخام هاي جاؤون: "مغشوش تشبيه بالمحل[39] والمهل هي المياه التي تخرج من الزيتون بعد خروج دهنه يسمى مهل... وفسّر بالعربي المهل وهو كثارة الزيت".

في الأمثلة التالية يستعمل الحاخام أبراهام بن شلومو اللغة العربيّة المعروفة لقرّائه من أجل تفسير الترجمة السريانيّة، التي يكثر من اقتباسها. وهو يكتب عن التركيب: "מחליק פטיש" (الصَّاقِلُ بِالْمِطْرَقَةِ. أشعيا 41:7): "قال فيه الترجوم: 'עד דמטפה

39 قراءة الكلمة "المحل" أكيدة، ولكنّها حسب السياق يجب أن تكون "المهل".

בקורנסא'- والكورنس هي المطرقة". وفي شرح الآية "חרש ברזל מעצד ופעל בפחם ובמקבות יצרהו" (طَبَعَ الْحَدِيدَ قَدُومًا، وَعَمِلَ فِي الْفَحْمِ، وَبِالْمَطَارِقِ يُصَوِّرُهُ. أشعيا 44:12) يدمج الحاخام أبراهام بن شلومو الترجمة السريانيّة في التفسير العربيّ: "حرش معناها صانع حديد. מעצד تفسيره فاس، أعني قادوم. ويقول الترجوم حصينا وهو اسم القادوم. 'ובמקבות יצרהו' يصوّره بالمزارب، أي بالمطارق. ويشرح الحاخام أبراهام الفعل "והתאוששו" (أشعيا 46:8) بقوله: "وترجم يوناتان 'והתאוששו' تأيّدوا وتقوّوا وتثبّتوا في التقوى".

تكشف كتب المدراش في اليمن أسلوب الحياة هناك زمن كتابتها، فمثلًا يفسّر الحاخام أبراهام بن شلومو الكلمة "העכסים" (أشعيا 3:18) قائلًا: "يعني الشراميز الفاخرة المحتشمة الذي كنّ يلبسوها في وقت سيرهنّ سير تعجّب وتيه". وحسب معرفتي، فإنّ استعمال الكلمة العربيّة "شراميز" تعني نوعًا معيّنًا من الأحذية موجودًا في اليمن. في الفصل الخامس من كتابه حول الحياة في اليمن في العصور الوسطى يتطرّق طه حسين هديل إلى مكانة المرأة، وخلال الحديث عن ملابس المرأة اليمنيّة في العصور الوسطى، فإنّه يذكر نوعًا من الأحذية يسمّى شراميز: "كما اهتمّت النساء في ذلك العصر بنوعيّة الأحذية والأخفاف التي عرفت باسم الشراميز، وقد لبست مثل هذه الأحذية نساء بني الرسول حتّى إنّ بعضهنّ رصّعت شراميزها بأنواع الجواهر والأحجار النفيسة".[40]

يختصّ كتاب هديل بالفترة ما بين 1229–1454 والتي كتب الحاخام أبراهام ابن شلومو مؤلّفه في نهايتها.

كما يتضح من الأمثلة القليلة أعلاه، فإنّ المميّز الرئيسيّ لكتب اليمن هو النقل والتجميع. الحاخام منصور الذماري، صاحب المؤلّف **נר השכלים**، عرّف طريقة عمل علماء اليمن

40 הדיל, 2007.

بشكل جيّد، قائلًا: "الحكيم هو الذي يجمّع من كلّ مكان".[41] وهكذا يصف الحاخام نتانئيل ابن يشوعة، صاحب المؤلّف **מאור האפלה**، محتوى كتابه:

> تهدف هذه المجموعة إلى كتابة المواضيع التي حصلت عليها من أقوال التوراة أو قسم منها، كي لا تضيع أو تنسى، كما ضاع الكثير ونسي من قبل. لم أكتب عن بعض من المواضيع بهدف المفاخرة، بل من أجل كشف الأسرار ولم أطلب الشكر من أحد. [42]

كتب الحاخام موشية البليدة كلامًا مشابهًا عن تفسيره لـ (אשת חיל أي المرأة الصالحة): "كلّ هذا تجميع لأقوال العلماء رحمهم الله". [43]

يشرح يهودا رتصابي الدوافع التي دفعت أهل اليمن للاتّجاه إلى هذا التفسير، وأثرها في طريقة التفسير هذه، وتكوُّن كتب اليمن:

> إنّ طريقة النقل والتجميع لمقتبسات مختارة من كتب الآخرين، مقبولة ومحبَّبة لدى أهل اليمن. لقد اعتاد هؤلاء الذين قرأوا هذه الكتب سنة تلو السنة، نسخَ تفسيرات وأقوال أعجبتهم، ويبدو أنّ ذلك كان يلبّي حاجة عند الأفراد والمجموعات [...] وهكذا نشأ لدى يهود اليمن أدب واسع من كتب مدراش لتفسير التوراة، والتي كانت في أساسها أقوالًا لآخرين، وأمّا التجديد فكان من نصيب القلائل جدًّا، ولأنّ هذه المؤلّفات كانت تجميعًا فقد كان تكوّنها تدريجيًّا، وتراكمت طبعات تلو الطبعات، قبل أن يقوم

41 קוהוט, 1894-1892, עמ' 47.

42 **מאור האפילה**, עמ' ג-ד.

43 נחום, תשכ"ב, עמ' 206.

المجمِّع بإضافات عليها سنة تلو الأخرى من كتب جديدة صادفت طريقه.[44]

الكتاب الأبرز من كتب المدراش بين يهود اليمن كان **מדרש הגדול**، الذي ألّفه الحاخام دافيد عدني في القرن الرابع عشر، وقد كان تأثيره أكبر على نوعيّة هذه الكتب المتأخّرة في اليمن.[45] بخلاف باقي كتب المدراش الكلاسيكيّة، تمّ تأليف هذا الكتاب كلّه بالعبريّة فقط، وتكمن أهميّته من خلال مجموعات الكتب القديمة التي كانت ماثلة أمام مؤلّفه لكنّها ضاعت مع الأيّام. في الكثير من الحالات فإنّ صياغات أقوال حاخامات المشناه (תנאים) وحاخامات التلمود (אמוראים) التي كانت أمامه تختلف عن تلك التي نمتلكها اليوم. لم يكثر المؤلّف من ذكر مصادره، ونهج منهج الحاخام موسى بن ميمون (الرمبام) الذي أخفى مصادره في كتاب **משנה תורה**.

من كتب المدراش المهمّة في تلك الفترة كتاب **מאור האפילה** من تأليف نتانئيل بن يشوعا عام 1329،[46] وكتاب **מדרש החפץ** من تأليف الحاخام زكريا الطبيب عام 1427،[47] وكتاب **נר השכלים** للحاخام منصور ذماري في القرن الخامس عشر.[48]

في القرنين الرابع عشر والخامس عشر تطوّرت في اليمن مدرسة تأويل مجازيّ للتوراة.[49] لم يظهر ذلك من عدد الكتب التي كتبت بنهج التأويل هذا، وإنّما من خلال تطرّف بعض

44 من مقدّمة يهودا رتصابي عن مؤلّفه، ضمن: الحاخام يحيى صلاح: **חמש מגילות.**

45 هذا المؤلّف الكبير بكمّه وجودته تمّ نشره بعدّة طبعات: **ספר בראשית** - מהדורת מרדכי מרגליות, ירושלים תש״ז ; **ספר שמות** - מהדורת מרגליות, ירושלים תשט״ז ; **ספר ויקרא** - מהדורת עדין שטיינזלץ, ירושלים תשל״ו ; **ספר במדבר** - מהדורת צ״מ רבינוביץ, ירושלים תשכ״ז ; **ספר דברים** - מהדורת שלמה פיש, ירושלים תשל״ג. عن هويّة مؤلّف **מדרש הגדול**، انظر: لنغرمن, תשנ״ח, עמ׳ 268-267.

46 **מאור האפילה**. لفرتيم نوسفيم عيينو لنغرمن, 1996, עמ׳ 265-266.

47 نشره مئير حافتصيلت (בראשית-שמות, ירושלים תשנ״א ; ויקרא-דברים, ירושלים תשנ״ב). عنه وعن مؤلّفه، انظر: חבצלת, 1982, עמ׳ 59-62 ; חבצלת, תש״ן, עמ׳ 278-292.

48 اسم المؤلّف العبريّ هو الحاخام حوطر بن شلومو واسمه العربيّ الكامل منصور بن سليمان الذماري، عنه وعن مؤلّفه، انظر: בלומנטל, 1981؛ בלומנטל, 1974 (לביקורת על מהדורה זו ראו צא׳רלס, 1976, עמ׳ 222-219 ; טובי, 1981, נספח 1, עמ׳ 388-396.

علماء الدين الذين اتّبعوا تلك الطريقة. أبرز كتابين تمّت كتابتهما بهذا الأسلوب هما الأسئلة والأجوبة الفلسفيّة المئة للحاخام حوطر بن شلومو،[50] والدرّة المنتخبة للحاخام زكريا الطبيب (مؤلّف **מדרש החפץ**).[51] هذا المؤلّف عبارة عن تأويل بحسب ترتيب قصص التوراة لأقوال حاخامات التلمود التي لا يمكن تفسيرها حسب الظاهر، وفيه شرحَ المؤلّف أيضًا بعضًا من الفقرات الصعبة في كتاب **מדרש החפץ**. إنّ آثار هذا التأويل المجازيّ متواجدة بكثرة في كتابين آخرين من النصف الثاني للقرن الخامس عشر: **كتاب البيان** من تأليف الحاخام سعاديا بن دافيد ذماري عام 1441،[52] و**الوجيز المغني**، من تأليف دافيد بن يشع هليفي عام 1488.[53] العالم اليمنيّ الأخير الذي اتّبع هذا المنهج التفسيريّ هو الحاخام موشي البليدة، الذي عاش في أوائل القرن السادس عشر وألّف تفسيرًا عن المجيلوت الخمس (מגילות).[54]

إلى جانب هذه الكتب الفلسفيّة عن التوراة، تمّ في اليمن تأليف عدّة كتب أخرى بالطريقة المجازيّة، كانت هويّة مؤلّفي معظمها مجهولة. بعض منها تناول تفسير التوراة وتناول بعضها الآخر المواضيع الفلسفيّة. هذه الكتب أعطت معنى مجازيًّا لمواضيع شرعيّة أيضًا. من بينها برز **كتاب الحقائق** الذي كتبه أحد علماء صعدة، وكانت سببًا لهجوم علماء صنعاء على علماء صعدة وعلى طرق تفسيرهم.[55]

49 للنقاش الواسع عن هذه التفسير وتطوّره، انظر: קאפח, תשנ״ה, עמ׳ 11-67.

50 انظر عنه في الهامش 45 أعلاه. حول الأسئلة المذكورة، انظر: קאפח, תשמ״ד, עמ׳ קעג-רנו.

51 لتعقّب التفسير المجازيّ الموجود في كتاب **מדרש החפץ** انظر: חבצלת, תשנ״ג, עמ׳ 45-56.

52 نشره الحاخام يوسف كافح (**מדרש הבאור**). عنه وعن مؤلّفه انظر: ריצ׳לר, תשל״ו, עמ׳ 91-96; לנגרמן, 1996, עמ׳ 270-271.

53 טובי, תשנ״ח, עמ׳ 7. על ר׳ דוד בן ישע ראו: לנגרמן, 1996, עמ׳ 273-279.

54 קאפח, תשכ״ב. انظر: טובי, תשנ״ח, עמ׳ 8. עוד על ספר זה ראו לנגרמן, תשנ״ח, עמ׳ 152-144; אברהמוב, 2005, עמ׳ 31-39.

55 انظر: טובי, תשנ״ח, עמ׳ 8. עוד על ספר זה ראו לנגרמן, תשנ״ח, עמ׳ 144-152; אברהמוב, 2005, עמ׳ 31-39.

اختفت طريقة التفسير المجازيّة كلّيًّا من كتابات يهود اليمن في القرن السادس عشر، لكنّها مهّدت الطريق أمام دخول التصوّف اليهوديّ (الكبلاه) وتفسيراته إلى اليمن في القرن السادس عشر.[56] وقد رأى قسم من علماء اليمن بمؤلّفات المتصوّفين اليهود (המקובלים) استمرارًا للتفسير المجازيّ حسب طريقة الحاخام موسى بن ميمون (الرمبام) التي كانت مشهورة في اليمن.[57]

لقد وصل تعليم الكبلاه إلى اليمن في فترة متأخّرة نسبيًّا، كما يشهد الحاخام يحيى كافح من زعماء المعارضة لها: "فنّ الكبلاه الغريب الأجنبيّ والجديد هذا، جديد في أرض اليمن من خلال الكتب التي جاؤوا بها في ذلك الوقت، ولم يكن في اليمن قبل ذلك أحد ممّن يتبعه".[58]

إنّ الأدلّة الأولى على وجود **ספר הזוהר** في اليمن، وهو أهمّ كتب الكبلاه، يعود إلى نهاية القرن الرابع عشر أو بداية القرن الخامس عشر على شكل مقتبسات من "كتاب الحاخام شمعون" ضمن تفسير الحاخام أبراهام بن شلومو لكتب الأنبياء.[59]

إن كتب المدراش الجديدة التي نشأت في اليمن منذ القرن السادس عشر حتّى القرن التاسع عشر هي نتيجة تفسيرات للتوراة المطبوعة، وكلّ مؤلّفات اليمن القديمة نُحّيَت جانبا لصالح هذه الكتب الحديثة، وبعدها تمّ تأليف كتب المدراش الجديدة، والتي كانت تجديدات أهل اليمن فيها قليلة نسبيًّا. تمّ طمس الأساس النصّيّ اللغويّ في المؤلّفات

56 טובי, תשנ״ח, עמ׳ 7-8. حسب رأي رتصابي يجب عزو دخول التصوّف اليهوديّ (الكبلاه) إلى اليمن واستيعابه السريع إلى الوضع الاجتماعيّ والأمنيّ لليهود (רצהבי, תשנ״ו, עמ׳ 257). هذا، فقد أحدث التصوف اليهوديّ (الكبلاه) أيضًا تغييرًا جمًّا ليس فقط في تفسير التوراة في اليمن وإنّما في مجالات الشعر والقصيدة الليتورجيّة اليهوديّة قبل أن تصرف وتبعد الشعر اليهوديّ الإسبانيّ وتجرّ شعر اليمن نحو شعر متصوّفي إسبانيا. عن دخول الكبلاه لليمن وعن كيفيّة الاستيعاب للتفسير المدراشيّ وتأثيره، انظر: חלמיש, תשמ״ד והמבוא שם. انظر : קאפח, תשנ״ה, עמ׳ 11-67.

57 انظر: קאפח, תשנ״ה, עמ׳ 11-67 ; קאפח, תרצ״א, עמ׳ קיד.

58 קאפח, תרצ״א, עמ׳ קיד.

59 טובי, תשנ״ז, עמ׳ 18.

الجديدة، وظهرت مكانه الاختصارات، السرّ والمجاز. المعلم الظاهر لهذه المؤلّفات كان انعدامًا شبه تامّ تقريبًا للغة العربيّة، لأنّ المصادر كانت كلّها بالعبريّة، ولأن مؤلّفات من هذا النوع لعلماء إسبانيا اليهود لم تكن موجودة فيها.[60]

المؤلّفان اللذان يمكن اعتبارهما مبشّري هذه الفترة هما **צידה לדרך** للحاخام زكريا الظاهري (توفي عام 1583 تقريبًا)[61] وكتاب **חמדת ימים** للحاخام شالوم شبازي (توفّي عام 1686 تقريبًا).[62] أدرج كلّ من المؤلّفيْن مصادر مختلفة أُتيحت لهما، وعلى رأسها كتاب **ספר הזוהר** وغيره من كتب المتصوّفين اليهود الأوائل.[63]

يعتبر الحاخام زكريا الظاهري أوّل من تعرّف بشكل مباشر على التصوّف اليهوديّ (الكبلاه) وتعاليمه. لقد زار صفد في منتصف القرن السادس عشر، وتقابل مع الحاخام موشيه كوردوفيرو وغيره من علماء التصوّف اليهوديّ (الكبلاه).[64] في أعقاب الظاهري، وبعد توثيق العلاقات بين يهود اليمن ومجموعات يهوديّة أخرى، وتكاثر زيارات علماء من أرض إسرائيل لليمن، انتشرت كتب الصلوات والتصوّف اليهوديّ (الكبلاه) والعادات والأخلاق المتأثّرة بالكبلاه بين أوساط يهود اليمن. وفي نحو منتصف القرن السابع عشر نشأ في اليمن مركزان لعلماء التصوّف اليهوديّ (الكبلاه)، أحدهما في منطقة شرعب

60 רצהבי, תשנ״ר, עמ׳ 13. عن تفسيرات الحاخام سعاديا جاؤون في كتب المدراش في اليمن، انظر: שלוסברג, תש״ע, עמ׳ 498-521.

61 نُشر أوّلًا ضمن: **חומש בית דוד ושלמה**, وثانيًا ضمن: **תאג׳ חמשה חמשי תורה**. عن سيرة حياة الظاهري انظر في مقدّمة شمعون جريدي (שם, עמ׳ עה-עו במספור רצוף מתחילת הספר) وأيضًا في مقدّمة يهودا رتصابي لكتاب الظاهري مؤلّف كتاب **ספר המוסר** (רצהבי, תשכ״ה, עמ׳ 9-47). لأبحاث جديدة عن الظاهري ومؤلّفاته، انظر: מזוז, תשע״ח, עמ׳ 61-80 ; רצון, תשע״ח, עמ׳ 98-81.

62 حسب مصدر آخر توفّي سنة 1720 تقريبًا. صدر الكتاب بداية في القدس بين الأعوام 1882–1884، ومن ثمّ في العام 1955، وبعدها في العام 1976.

63 רצהבי, תשנ"ו, עמ׳ 13.

64 لمعلومات عن الزيارة، انظر: רצהבי, תשכ״ה, עמ׳ 30-32.

جنوب اليمن، وإليه ينتمي الحاخام شبازي، أمّا الثاني ففي منطقة صنعاء، وسط اليمن، وإليه ينتمي الحاخام يتسحاك فانه.[65]

مع هذا، هنالك أيضًا مؤلّفات تمثّل فترة انتقاليّة، أي فترة الانتقال من كتب المدراش الكلاسيكيّة إلى كتب المدراش الحديثة. تتميز المؤلّفات من الفترة الوسطى باحتوائها على التفسيرات النصّيّة اللغويّة بحسب الظاهر، وتفسيرات الأسرار والرموز، جنبًا إلى جنب. اللغة فيها عربيّة تشتمل على العبريّة بكميّات متغيرة، وتحتوي على اقتباسات لأقوال حاخامات التلمود في بابل وعلماء إسبانيا اليهود، إلى جانب تأويلات، وحسابات الحروف واختصارات من علماء الأسرار والتصوّف اليهوديّ (الكبلاه).[66]

من بين هذه المؤلّفات الممثِّلة للفترة الانتقاليّة نذكر التفسير الواسع للحاخام أبراهام بن شلومو حول الأنبياء الأوائل والأواخر وحول الـ(אפטריות)،[67] ومؤلّف **שואל ומשיב**، والذي يعتبر تفسيرا رمزيًّا للتوراة والـ(אפטריות)،[68] ومؤلّف كتاب مدراش عن التوراة مجهول الهويّة لم ينشر بعد، وما زال موجودًا على شكل مخطوطة في MS. British Library Or. 1481.[69] لم تصلنا كلّ مؤلّفات اليمن، ولم تنشر بعد كلّ المؤلّفات التي حُفظت في مخطوطات، لكن لا شكّ لديّ أنّه سوف تظهر في المستقبل وتُنشر مؤلّفات إضافيّة من الفترة الانتقاليّة بين القديم والجديد في كتب المدراش اليمنيّة.

65 טובי, תשנ״ז, עמ׳ 19. למקורות על ר׳ יצחק ראה: שם, עמ׳ 20, הערה 18.

66 لنقاش موسّع عن كتب المدراش في هذه الفترة، انظر: שלוסברג, 2020, עמ׳ 87-74.

67 الكلمة "הפטרה" بلغة يهود اليمن تلفظ بالمفرد "אפטרה", وبالجمع "הפטריות" أو "אפטריות" (רצהבי, תשל״ח, עמ׳ 29). عن أبرهام بن شلومو ومؤلّفاته، انظر: שלוסברג, תשע״ה. لتفسيره عن الـ "אפטריות"، انظر: שלוסברג וגרנר, ״ תשע״ט, עמ׳ 1–59. לדוגמאות מפירושיו לספר ישעיהו ראו לעיל.

68 שואל ומשיב.

69 رقمه في كاتالوج مرجليوت: 368. رقمه في معهد تصوير المخطوطات العبريّة بجانب الجامعة العبريّة في القدس: O' 5988. للنقاش حول هذا المدراش انظر: שלוסברג, תשס״ג, עמ׳ 135-176.

كما ذكرنا، فإنّ مؤلّفات اليمن جمّعت العديد من المصادر، ومن بين هذه المصادر تظهر المكانة المرموقة للحاخام سعاديا جاؤون، وهو من بين علماء بابل الذين حافظ يهود اليمن معهم على علاقات واسعة.[70] نجد التأثير المبارك للحاخام سعاديا جاؤون في كلّ المجالات، وخصوصًا في تفسير التوراة والشريعة اليهوديّة والشعر اللاهوتيّ اليهوديّ.[71] أضف إلى ذلك أنّ الباحثين يعتقدون أنّ مخطوطات الحاخام سعاديا جاؤون للتوراة، "التفسير"، التي كتبت بالعربيّة-اليهوديّة وبأحرف عبريّة وأصله من اليمن، حافظت بشكل عام وبصورة أمينة على الصيغة القديمة الواردة في ترجمة الحاخام سعاديا جاؤون.[72]

حقًّا، كانت ترجمة الحاخام سعاديا جاؤون لكتب التوراة محبّبة على يهود اليمن. أمّا فيما يتعلّق بمدى معرفتهم بهذه الترجمة، فلدينا شهادة الحاخام يعقوب سبير، الذي زار اليمن سنة 1859:

> هم (يهود اليمن) يقدّرون كثيرًا الترجمة العربيّة الخاصّة بمولانا الحاخام سعاديا جاؤون رحمه الله وتفسيراته، ويقولون إنّه كان عندهم وإنّه منهم [...] وإنّ تفسيراته انتشرت هناك في كلّ مدرسة، وعَظُم اسمه كثيرًا في كلّ الدولة.[73]

كما ذكرنا سابقًا، بدأ الشباب في اليمن بتناول ترجمة الحاخام سعاديا جاؤون للتوراة إلى العربيّة في سنوات تعلّمهم في الكتّاب، وكانت جزءًا أساسيًّا من ثقافة وتربية يهود اليمن، المثقّفين منهم وغير المثقّفين أيضًا. عمليًّا، فإنّ تعليم قصّة الأسبوع (פרשת השבוע) الدينيّة حسب الترجمة السريانيّة لأونكلوس، وترجمة الحاخام سعاديا جاؤون، كان من

70 عن هذه العلاقات انظر مثلًا: לוין, תרפ״ה, עמ׳ 14-23 ; אסף, תשי״ב, עמ׳ 390-391 ; גויטיין, תשמ״ג, עמ׳ 19-32.

71 انظر للتوسّع عند : גימאני, תשנ״ח, עמ׳ 39-56.

72 انظر على سبيل المثال: צוקר, תשי״ט, עמ׳ 284-318 ; בלאו, תשנ״ח, עמ׳ 111-130.

73 ספיר, 1866, דף נג ע״ב.

نصيب أهل اليمن حتّى الأجيال الأخيرة. يهود اليمن هم الوحيدون من بين يهود الشرق الذين كانت ترجمة الحاخام سعاديا جاؤون شائعة بينهم كثيرًا حتّى الأجيال الأخيرة، وتمّ تدريسها في الكتّاب إلى جانب الترجمة السريانيّة لأونكلوس، كما درسها الكبار عند قراءة قصّة الأسبوع. لقد وصل التأثير إلى درجة تغييب أصل الحاخام سعاديا جاؤون واعتُبر من أهل اليمن ("ويقولون إنّه كان عندهم وإنّه منهم").[74]

مع ذلك، لم يوافق الجميع على ما قيل أعلاه بشأن حجم تعامل اليمنيّين مع تفسير الحاخام سعاديا جاؤون. مثلًا، الصورة لدى يوسف طوبي مختلفة:

> إنّ التعامل مع تفسير الحاخام سعاديا جاؤون فيه مبالغة تاريخيّة، وهو بعيد عن الواقع. معظم اليهود في اليمن [...] لم يعرفوا تفسير الحاخام سعاديا جاؤون. لم يكن التفسير جزءًا من برنامج التعليم في كلّ موقع وموقع في اليمن، إنّما من نصيب أوساط مقلّصة فقط، خصوصًا ضمن أوساط صنعاء وفي أوساط محدّدة خارجها أيضًا.[75]

يمكننا أن نتعرّف على مدى الاحترام الذي كنّه علماء اليمن المتأخّرين للحاخام سعاديا جاؤون، ومعرفتهم بكتبه، من خلال فحص موقفهم منه كما يتجلّى من جانب الحاخام يحيى صالح، المعروف بلقب "مهريتس" (מהרי"ץ، اختصار يعني معلّمنا الراب يحيى صالح)، أحد كبار علماء يهود اليمن على الإطلاق، وطائفة صنعاء على وجه التحديد. ولد في عام 1714 وتوفي عام 1805، ترأّس مدرسة دينية (ישיבה) مهمّة في بلده صنعاء،[76] وكان رئيسًا للمحكمة (الشرعيّة) المحلّيّة وكان معروفًا بفتاويه في كلّ أنحاء اليمن. ألّف كتبًا كثيرة تتناول الشريعة، والتلمود والصلاة، والتصوّف اليهوديّ (الكبلاه) وحتّى

74 רצהבי, תשנ״ו, עמ׳ 255, הע׳ 3.

75 טובי, תשנ״א, עמ׳ 133.

76 لمراجعة مفصّلة حول يحيى صالح انظر: טובי, תשמ״ו, עמ׳ 181 ואילך ; צדוק, תשמ״ז, עמ׳ 148-174 ; קאפח, תשמ״ט, עמ׳ 45-57 ; גברא, תשנ״ד, עמ׳ 1-26.

تفسير التوراة. بالإضافة إلى ذلك، ألّف الكتاب المشهور **חלק הדקדוק**،[77] وفيه بذل جهدًا كبيرًا لكي يحدّد نصّ التوراة الدقيق كما يتجلّى في كتب "التيجان" (التوراة بحسب تسمية يهود اليمن) القديمة ليهود اليمن، وبالتقاليد التي يتّبعونها منذ أجيال.[78] أحيانًا شملت كتب الحاخام يحيى صالح نقاشًا حول صياغات الترجمة السريانيّة ومواضيع القواعد المختلفة وخصوصًا ضبط الشكل العبريّ.[79]

في كتابه هذا أكثر الحاخام يحيى صالح من اقتباس مفسّرين ونحويّين سابقين، والأبرز بينهم الحاخام سعاديا جاؤون. إنّ انتشار تفسير الجاؤون بين يهود اليمن يمكن أن يشير إلى سبب اعتماد الحاخام يحيى صالح عليه عندما أراد أن يقرّر الصيغة الدقيقة للتوراة.

يقتبس الحاخام يحيى صالح في مؤلّفه هذا الحاخام سعاديا جاؤون تسع مرات، والاقتباسات مأخوذة من تفسيراته للتوراة، لأشعيا، لسفر أيوب، وتدلّ هذه الحقيقة على مدى انتشارها في مؤلّفات الجاؤون في اليمن في النصف الثاني من القرن الثامن عشر.[80]

مع اضمحلال تأثير يهود بابل على يهود اليمن اضمحلّ أيضًا تأثير الحاخام سعاديا جاؤون على المؤلّفين في اليمن. وهكذا، فإنّ كتاب "الشرح" وهو التفسير المطوّل للحاخام سعاديا جاؤون الذي يتناول تفسيرات التوراة، [81] والذي شكّل مصدرًا مهمًّا لدى مفسّري اليمن، لم يحفظ لدى الأجيال التالية لأنه استُبدل بطرق تفسير أخرى أصبحت شائعة في اليمن: التفسير النصّيّ اللغويّ (الظاهر) حسب المذهب السفرادي (אסכולת הפשט

77 **ספר חלק הדקדוק על תורה נביאים וכתובים למרה"ג מהרי"ץ זצ"ל**, יצא לאור בפעם הראשונה ע"י שלמה בן שלמה קארו יצ"ו, [חמ"ד] תשמ"ב.

78 רתصابي يرى في هذا المؤلّف جزءًا من الجهد الكبير الذي فعله يحيى صالح وعلماء عصره لإصلاح الحياة الدينيّة والروحيّة ليهود اليمن بعد نفي موزع (1639–1641) (ضمن: **חמש מגילות**).

79 حول مذهب يحيى صالح، انظر: גלוסקא, תשנ"ד, עמ' 13-58.

80 لتحليل الاقتباسات من أقوال الحاخام سعاديا جاؤون المقتبسة عند يحيى صالح، انظر: שלוסברג, תשנ"ו, עמ' 93-85. עוד על יחסו של מהרי"ץ כלפי רס"ג ראו : גבראא, תשנ"ד, עמ' 157-159.

81 حول تفسيرَي الحاخام سعاديا جاؤون للتوراة القصير والطويل، وعن حجمهما ومميّزاتهما، انظر: שלוסברג, תשנ"ג, עמ' 76-91.

הספרדית) من تأليف الحاخام يونا بن جناح والحاخام أبراهام بن عزرا والحاخام دافيد قمحي، وأيضًا تفسيرات الظاهر الفرنسيّة-الأشكنازيّة، وطريقة التفسير اليمنيّة المحليّة، الفلسفيّة والمدراشيّة، من تأسيس الحاخام دافيد عدني صاحب كتاب **מדרש הגדול**، والحاخام نتانئيل بن يِشَع صاحب مؤلّف **מאור האפלה** وطريقة التفسير التصوّفيّ اليهوديّ (الكبلاه) من تأسيس الحاخام إِسحاق لوريا (האר"י)، التي ميّزت مفسري اليمن في الأجيال الأخيرة.[82]

وبالرغم من ذلك، وعلى العكس من التفسير "الطويل" (الشرح)، فإن التفسير "القصير" (التفسير)، أي ترجمة الحاخام سعاديا جاؤون للتوراة، حُفظ بين يهود اليمن، الذين تعلّموا به ودرسوه بصورة مكثّفة حتّى الأجيال الأخيرة، كما تشهد على ذلك بشكل موثوق المخطوطات اليمنيّة الأصل المنتشرة في أنحاء العالم.

وبالفعل، فإنّ قلّة من مؤلّفي كتب المدراش في اليمن اقتبسوا ترجمة الحاخام سعاديا جاؤون من بين المصادر العديدة التي اعتمدوها، فمثلًا، الحاخام عوَض بن دافيد دمتي، من القرن التاسع عشر، والذي ألّف كتاب مدراش كبيرًا جدًّا بحجمه، معتمدًا على عدة مصادر، يشير في مقدمة الكتاب إلى أنّ التفسير العربيّ للحاخام سعاديا جاؤون هو أحد مصادره.[83]

إلّا أنّ الغالبيّة العظمى من مؤلّفي كتب المدراش في مئات السنين الأخيرة في اليمن تصرّفوا بشكل مختلف. إنّ ترجمات الحاخام سعاديا جاؤون التي كانت شائعة جدًّا لدى الكثير من أهل اليمن منذ أن تعلّموا لدى "الموري" (لقب المعلّم في الكتّاب التقليدي اليهوديّ في اليمن) في طفولتهم، لم تظهر في كتب المدراش المتأخّرة التي ألّفوها حول التوراة. على عكس مفسّري اليمن القدماء، الذي أكثروا من اقتباس الحاخام سعاديا جاؤون، فإنّ

82 يُذكر أنّه في مجال الشريعة أيضًا قلّ تأثير الحاخام سعاديا جاؤون وبقيّة علماء بابل على يهود اليمن، وهذا بسبب انتشار تأثير الحاخام موسى بن ميمون ومؤلّفاته في اليمن.

83 بحسب تصوير الصفحة الأولى من المؤلّف، المقتبس عند: גברא, תשס״ג, עמ׳ 32-33.

مفسّري اليمن المتأخّرين لا يقتبسونه كثيرًا، لأنّهم يفضّلون اقتباس التفسيرات النصّيّة اللغويّة (الظاهر) للحاخام الفرنسي شلومو يتسحاقي (רש"י) والحاخام الإسباني (من منطقة بروفانس شمالي إسبانيا) دافيد قمحي (רד"ק)، والمفسّرين المعتمدين على الأسرار والرموز مثل الحاخام موسى بن نحمان (רמב"ן) وخصوصًا كتب الكبلاه وعلى رأسها **ספר הזוהר**. مع أنّ الحاخام يحيى الظاهري يذكر في كتابه **צידה לדרך** الحاخام سعاديا جاؤون عدّة مرّات،[84] لكن بالمقارنة بين اقتباسات كثيرة للحاخام موسى بن ميمون (الرمبام) المنتشرة في كلّ الكتاب، فقد كانت اقتباسات الحاخام سعاديا جاؤون أقلّ بنسبة كبيرة.

إنّ انعدام اسم الحاخام سعاديا جاؤون بارز جدًّا في كتاب **מנחת יהודה** مثلًا، للحاخام يهودا جزفان (توفي عام 1837) في شرح التوراة والمجيلوت الخمس (מגילות)، وذلك بالرغم من أنّ المؤلّف يعتمد على أكثر من 300 مصدر، أكثر من أيّ كتاب مدراش آخر في اليمن.[85]

كما ذكر سابقًا، استعملت كتب المدراش في اليمن كلمات عربيّة من أجل تفسير كلمات وآيات التوراة، وبذلك فإنّهم تبعوا الحاخام سعاديا جاؤون الذي مهّد الطريق أمامهم. لقد استعان الحاخام سعاديا جاؤون بالعربيّة وبالحضارة الإسلاميّة في كلّ مجالات إنتاجه: القواعد واللسانيّات، تفسير التوراة والفلسفة والصلاة. تأثير أدب المجتمع الإسلاميّ والعربيّ المحيط به على كتاباته ظهر من خلال تبنّي أنماط كتابة وأسس تفسيريّة ولغويّة، وكذلك في تصميم الأفكار والمضامين.

يظهر تأثير العربيّة بشكل واضح في تفسير الحاخام سعاديا جاؤون للتوراة. لم يكن الحاخام سعاديا جاؤون أوّل من فسّر التوراة بالعربيّة،[86] لكنّه كان الأوّل الذي كتب

84 "צידה לדרך", בתוך: **תאג', חמשה חומשי תורה**, דף 26 ע"א ועוד.

85 انظر مقدمة رتصابي لكتاب "מנחת יהודה" الذي طُبع ضمن: **חמש מגילות**.

86 انظر على سبيل المثال: **טובי, תשנ"ג, עמ' 87-127**; **בלאו, 1992, עמ' 39-31** (يتضمّن تفسيرًا

تفسيرات وترجمات منهجيّة ومفصّلة لأجزاء واسعة من التوراة. في هذه التفسيرات استعان عدّة مرات بتفسيرات صرفيّة، نحويّة ومعجميّة، مصدرها اللغة العربيّة، العربيّة العالية والمعياريّة، وكذلك العامّيّة.[87] أحيانا كان "يتبّل" أقواله بأمثال ومقولات مألوفة بالعربيّة. وأكثرَ من ترجمة كلمات من التوراة حسب اشتقاقات تعتمد على اللغة العربيّة، ويُشار خصوصا إلى اهتمامه بترجمة كلمات عبريّة بواسطة كلمات عربيّة مشابهة من ناحية صوتيّة. فمثلًا كلمة "מרגמה" (أمثال: 26:9) ترجمها "مرجمة" بالعربيّة،[88] والآية "מעט שנות מעט תנומות" (نفس المصدر، 24:33) ترجمها "قليل من السنات والنومات"، والتعبير "ידין עמים" (سفر أيوب: 36:31) ترجمها "يدين الشعوب".[89]

كما ذكر آنفًا، فقد استعان الحاخام سعاديا جاؤون أيضًا باللغة العربيّة المحكيّة، واقتبس كلمات ومصطلحات سائدة فيها. حتّى إنّه يبلّغ أحيانا قراءه بذلك بشكل واضح،[90] ويستعين أحيانًا بلهجة منطقة معيّنة، فمثلًا عندما يكتب عن "כצרור" (أمثال: 26:8) يذكر أنّه "الحجر الصغير المسمّى في الشام صرار"،[91] أو عندما يترجم كلمة "ולשרקה" (التكوين: 49 :11) و"שרק" (أشعيا:5:2) و"שרוקיה" (أشعيا: 16:8) بواسطة الكلمة العربيّة "سريك، وهو اسم الكرمة من النوع الفاخر في أرض إسرائيل".[92]

بالعربيّة اليهوديّة السابق للحاخام سعاديا جاؤون عن أمثال 16، 24، 17، 26).

87 حول إتقان الحاخام سعاديا جاؤون للغة العربيّة وتمييزه للاختلافات الدقيقة بين الأسلوب العربيّ والأسلوب العبريّ، انظر: בלאו, תשמ״ה, עמ׳ 38-41.

88 انظر أيضًا: רצהבי, תשל״ח, עמ׳ 70.

89 لقائمة موسّعة عن جذور متشابهة، انظر: רצהבי, תשל״ח, עמ׳ 146-149.

90 انظر على سبيل المثال تفسيره لكلمة "وارورة" في مزامير داوود 80، 13 (רס״ג, תשכ״ו, עמ׳ קצב).

91 רס״ג, תשל״ו, עמ׳ רי-ריא.

92 عن الأصل الجدليّ لكلمة "סריק" انظر الجذر שר״ק عند الحاخام يونا بن جناح (נויבאואר, 1875).

لقد عرف الحاخام سعاديا جاؤون تفسير القرآن أيضًا، أو على الأقلّ مبادئه الأساسية، مثل التمييز الذي اتَّبَعه مفسرو القرآن بين الألفاظ التي يمكن تفسيرها بطريقة واحدة فقط (محكمات) أو الألفاظ التي يمكن تفسيرها بعدة طرق (متشابهات)[93].

يظهر تأثير تفسير القرآن الإسلاميّ على الحاخام سعاديا جاؤون جليًّا في القواعد التي صاغها من أجل إخراج الكلمات من معانيها المتعارف عليها (تأويل)، وهي قواعد سابقة ظهرت عند كلّ من الطبري (توفي 923) وابن حزم (توفي 1063) اللذين يحفظان في مؤلّفاتهما مصادر إسلاميّة قديمة.[94] حسب هذه القواعد، فإن كان ظاهر النصّ (פשט) يعارض ما يدركه الشخص بواسطة عقله أو حواسّه، أو يعارض آية أخرى في التوراة أو يعترض على قبول علماء التلمود لتلك الآية، ففي كلّ هذه الحالات الأربع من واجب المفسّر أن يوّضح المكتوب بخلاف الظاهر.[95]

لقد ظهر التأثير الإسلاميّ بشكل واضح على الحاخام سعاديا جاؤون من خلال استعماله الواسع لمصطلحات دينيّة إسلاميّة في مؤلّفاته، مثل استعمال "القرآن" كلقب للتوراة،[96] و"رسول" كلقب لموسى،[97] و"كاهن" للكاهن اليهوديّ (כהן) و"إمام" كلقب للكاهن أو لممثّل الجمهور الذي يقود الصلاة.[98]

إنّ تأثير العربيّة الفصحى على الحاخام سعاديا جاؤون يظهر ليس فقط على مستوى المضمون وإنما في الشكل الخارجيّ للكتب، مثل المقدّمات التي قدّم بها لتفسيراته للتوراة

93 צוקר, תשמ״ד, עמ׳ לח-מב.

94 انظر بتوسّع لدى צוקר, תשי״ט, עמ׳ 235–234.

95 تفسير الحاخام سعاديا جاؤون لسفر التكوين ص 191. القواعد الأربعة تمّ تفسيرها أيضًا في كتابه الفلسفيّ: **אמונות ודעות** (רס״ג, תש״ל, עמ׳ ריט-רכ)؛ وتناول بعضها في مقدّمة: רס״ג, תשל״ג, עמ׳ כ.

96 רס״ג, תשכ״ו, עמ׳ קצב, שו׳ 9 ; ״כתאב אלשראיע״ לרס״ג, בתוך : סקליר, 1992, עמ׳ 191. סקליר, 1992, עמ׳ 191, 1.19.

97 רס״ג, תשכ״ו, עמ׳ מב, שו׳ 2 ; אלשראיע, שם, שם.

98 רס״ג, תשל״ט, עמ׳ מא, שו׳ 7 ועוד.

وكتبه الدينيّة، الفكريّة واللاهوتيّة.[99] يظهر هذا التأثير في مضمون المقدّمات وكذلك في التعليلات التي يدرجها كسبب لكتابة هذه الكتب، وأهمّها حاجة أبناء جيله الملحّة لهذه الكتابات.[100]

يظهر التأثير الإسلاميّ كذلك من خلال ذكر اسم الله في بداية كتب الحاخام سعاديا جاؤون، مثل كتاب المختار في الأمانات والاعتقادات مقدمات "كتاب المواريث" (הירושות)، وكتاب الاعتقادات والآراء **אמונות ודעות**، وكتاب الصلوات (סידור) ولبعض تفسيرات التوراة.[101] لكنّ هذا التأثير على الحاخام سعاديا جاؤون كان مؤقّتًا فقط، فهو، مع أنه قلّد المؤلّفين المسلمين بذكر اسم الله في بداية كتبه، إلّا أنّه لم يتبنَّ بشكل كلّيّ صيغة البسملة الموجودة بوتيرة كبيرة في بداية مؤلّفات المسلمين: "بسم الله الرحمن الرحيم".

على ضوء كلّ ما سبق، يمكننا القول إنّ الحاخام سعاديا جاؤون تأثّر كثيرًا باللغة العربيّة وبالأدب الإسلاميّ وإنّ ذلك ظاهر في كلّ مجالات تأليفه، وخصوصا تفسيراته للتوراة.[102] إنّ استعماله الواسع للغة العربيّة قد أثّر على كتب المدراش في اليمن، وخصوصًا تلك التي كتبت في العصور الوسطى، في الفترة الأولى والوسطى وبشكل أقلّ في الفترة المتأخّرة.

لقد أكثر مؤلّفو كتب المدراش في اليمن من تجميع واقتباس أقوال الحاخام موسى بن ميمون (الرمبام) الذي لقبوه بـ "سيّدنا" دون أية إضافة. لقد كانت مؤلّفات الحاخام موسى بن ميمون معروفة جيّدًا في اليمن في العصور الوسطى، وكان تأثيره على الفتاوى

99 للتوسّع في هذه المسألة انظر: שפיגל, תשנ״ב, עמ׳ 134-135 وخاصّة ملاحظة 7.

100 انظر على سبيل المثال المقدّمة العربيّة لكتاب **האגרון** (רס״ג, תשכ״ט), עמ׳ 151, שו׳ 29 - עמ׳ 153, שו׳ 40 ; רס״ג, תרנ״ז, ההקדמה, עמ׳ 9.

101 שפיגל, תשנ״ב, עמ׳ 137-143.

102 رينا دروري التي فحصت تأثير العربيّة على اللغة العبريّة استنتجت هي أيضًا أنّ الحاخام سعاديا جاؤون كان "وسيطا بين النماذج الأدبيّة العربيّة المعروفة باليهوديّة القرائيّة وبين الأدب الرسميّ (ربّانيّ)، وكان الجاؤون الناشط المركزيّ في استيعاب هذه النماذج فيها" (דרורי, 1988, עמ׳ 160). لتحليل أوسع عن تأثير اللغة العربيّة على الحاخام سعاديا جاؤون، انظر: شلوسبرغ، 1994، ص. 104-87.

الشرعيّة في اليمن حاسمًا في تلك الفترة.[103] من دلائل انتشار كتابات الحاخام موسى بن ميمون في اليمن ومعرفة علمائهم بها، الحقيقة التي مفادها أنّ حوالي 30% من 160 مخطوطة أصلها من اليمن حتّى سنة 1540 كانت من مؤلّفات الحاخام موسى بن ميمون: משנה תורה، פירוש המשנה وكتاب **دلالة الحائرين** (**מורה נבוכים**).[104]

هكذا مثلًا يصف الحاخام يحيى صالح كيف تمّ استقبال مؤلّفات الحاخام موسى بن ميمون في اليمن:

> في ذلك الزمان ظهر نور سيّدنا ومعلّمنا موسى بن ميمون (الرمبام). وعند إتمامه كتاب היד החזקה وتفسير المشناه [...] أرسل هذه المؤلّفات من مصر إلى مدينة صنعاء. وعند وصول المؤلّفات وقراءتها تبيّن أنّه لم يكن هنالك قبله فتاوى بلغة واضحة كهذه [...] وفحص حكماؤهم المنشور في كتاباتهم ورأوا أن أقواله كانت تتوافق مع مضمون كتاباتهم [...] وقبلوه حاخامًا عليهم، وقبلوا أن يعملوا ما يقوله كما فعلوا مع كلام موسى (النبيّ) المنقول عن الله.[105]

إنّ تأثير الحاخام موسى بن ميمون على الفتاوى في اليمن يظهر جليًّا حتّى بعد وصول كتاب الحاخام يوسف قارو (שולחן ערוך) إلى اليمن، عمليًّا استمرّ هذا التأثير حتّى الأجيال المتأخّرة. هكذا مثلًا يشرح الحاخام يعقوب سبير طريقة تعلّم أهل اليمن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر:

> كان معظم تعلّمهم من كتاب **משנה תורה** للمرحوم الحاخام موسى بن ميمون، وهم يفتون ويقرّرون أحكامهم وعاداتهم حسب رأي المرحوم الحاخام موسى بن ميمون، ولا يبتعدون عنه في الكبيرة أو الصغيرة، إذ هم

103 انظر على سبيل المثال: רצהבי, תשנ״א, עמ׳ 240.

104 ריגלר, תשנ״א, עמ׳ 173.

105 ששון, תרפ״ג, עמ׳ 9-10.

نصّبوه عليهم، دون غيره، معلّمًا وقاضيًا. يقولون إنّهم قَبْل الحاخام موسى بن ميمون كانوا يفتون حسب التلمود وحسب النقل المتوفّر لديهم. وبعد أن أرسل إليهم الحاخام موسى بن ميمون الرسالة اليمنيّة (איגרת תימן) المعروفة مع كتابه **היד החזקה**، ذهب علماء منهم إلى مصر لكي يجرّبوه، وشاهدوا وسمعوا كِبَر حكمته وزهده، ونصّبوه عليهم وعلى ذرّيّتهم حاخامًا ومعلّمًا مستقيمًا ومفتيًا في كلّ مواضيع الدين. ومن المعروف أنّهم كانوا يقولون في صلاة كَديش (קדיש، مديح لله): "وبحياة سيّدنا موسى بن ميمون" ولا يعتمدون غيره حتّى اليوم.[106]

ويمكن أيضًا أن نرى تأثير الحاخام موسى بن ميمون على الأجيال الأخيرة من الفتوى التي أرسلها قضاة المحكمة المركزية في صنعاء عام 1911 إلى الحاخام أبراهام يتسحاك هكوهين كوك بموضوع طرق الإفتاء الشرعيّ في اليمن:

منذ أن انتشر كتاب **שולחן ערוך** في اليمن مالوا إلى كلامه في عدّة تفاصيل، لكنّ معظم التأثير لديهم بقي حسب الحاخام موسى بن ميمون [...] ومعظم العادات في بلاد شتاتنا باليمن تقوم بحسب الحاخام موسى بن ميمون، وأحيانًا وفي بعض التفاصيل بحسب كتاب **שולחן ערוך**.[107]

خلاصة

تمثّل كتب المدراش اليمنيّة بأمانة مواضيع التعليم والاهتمام لدى يهود اليمن على مدار كلّ الأجيال، والتي تشكّلت حسب ظروف حياتهم. تُظهر هذه المؤلّفات كذلك تطوّر طرق

106 ספיר, 1866, דף נג ע״א-ע״ב; יעקב ספיר, **מסע תימן**, מהדורת אברהם יערי, ירושלים תש״ה, עמ׳ סד-סה.

107 יבנאלי, תשי״ב, עמ׳ 196-197, 199.

التعليم والمصادر المدروسة منذ التعامل مع أقوال علماء التلمود وحتّى الاعتماد على التصوّف اليهوديّ (الكبلاه)، من تعلّم التفسير النصّيّ الظاهر إلى "أصحاب السرّ"، ومن التعامل مع مسائل القواعد واللغة إلى الاختصارات والرموز.

لا تعلّمنا دراسة كتب المدراش في اليمن تطوّر تفسير التوراة لدى يهود اليمن فقط، بل تعلّمنا أيضًا تاريخ التربية اليهوديّة في اليمن، وتمثل هذه الدراسة لَبِنَة أخرى للتعرّف على المجتمع اليهوديّ في اليمن على مرّ التاريخ.

רשימה ביבליוגראפית

אברהמוב, 2005 — אברהמוב, בנימין (2005), "כתאב אלחקאיק ומקורותיו", **דעת**, 55, עמ' 31-39.

אסף, תשי"ב — אסף, שמחה (תשי"ב), "על הקשרים של יהודי תימן עם המרכזים בבבל ובא"י", **דברי הכינוס העולמי למדעי היהדות**, א, עמ' 390-391.

בלאו, תש"ם — בלאו, יהושע (תש"ם), **דקדוק הערבית-היהודית של ימי-הביניים**, ירושלים תשכ"ב [מהדורה שניה ומורחבת: ירושלים תש"ם].

בלאו, תשמ"ה — בלאו, יהושע (תשמ"ה), "דקויות בניתוח הסגנון הערבי בכתבי רב סעדיה גאון ושמואל בן חפני", **פעמים**, 23, עמ' 38-41.

בלאו, 1965 — Blau, J. (1965), *The Emergence and Linguistic Background of Judaeo-Arabic - A Study of the Origins of Middle Arabic*, Oxford. [rep. Jerusalem 1981].

בלאו, 1992 — Blau, J. (1992), "On a Fragment of the Oldest Judaeo-Arabic Bible Translation Extant", in: *Genizah Research After Ninty Years – The Case of Judaeo-Arabic***,** Cambridge, pp. 31-39**.**

בלאו, תשס"ו — בלאו, יהושע (תשס"ו), מילון לטקסטים ערביים-יהודיים מימי הביניים, ירושלים.

בלאו, תשנ"ח — בלאו, יהושע (תשנ"ח), "עיונים בכתב-יד מזרחי מתחילת המאה הי"א של תרגום רס"ג לתורה", **לשוננו**, סא, עמ' 111-130.

בלומנטל, 1974 — Blumenthal, D. R. (1974), *The Commentary of R. Hoter ben Shelomo to the Thirteen Principles of Maimonides*, Leiden.

בלומנטל, 1981 — D. R. Blumenthal, (1981), *The Philosophic Questions and Answers of Hoter Ben Shelomo*, Leiden.

בן דוד, תש"ם — בן דוד, אהרן (תש"ם), **החינוך היהודי בצפון תימן כטיפוס של חינוך יהודי מקורי**, עבודת מ.א., אוניברסיטת בר-אילן.

בן דוד, תשמ"ח — בן דוד, אהרן (תשמ"ח), "המורה היהודי בצפון-תימן, עמיתו הצנעאני ו'אביהם' מתקופת התלמוד", **תהודה**, 10, עמ' 89-99.

גברא, תשס״ג	גברא, משה (תשס״ג), **אנציקלופדיה לחכמי תימן**, חלק א, בני ברק תשס״א; חלק ב.
גברא, תשנ״ד	גברא, משה (תשנ״ד), **חכמי ישראל שבתימן - רבי יחיא צאלח (מהרי״ץ)**, בני-ברק.
גברא, תשע״ב	גברא, משה (תשע״ב), ״מבנה בתי הכנסת בתימן והמחלוקות בהם״, **מסורה ליוסף**, ז, עמ׳ 499-521.
גויטיין, תשי״א	גויטיין, ש״ד (תשי״א), ״החינוך היהודי בארץ תימן כטיפוס של חינוך יהודי מקורי״, **מגמות**, ב, עמ׳ 152-180.
גויטיין, תשמ״ג	גויטיין, ש״ד (תשמ״ג), **התימנים - היסטוריה, סדרי חברה, חיי הרוח - מבחר מחקרים**, בעריכת מנחם בן-ששון, ירושלים.
גויטיין, תש״ם	גויטיין, ש״ד (תש״ם), ״חיי אבותינו לאור כתבי הגניזה״, **תעודה**, א [= חקרי גניזת קהיר], עמ׳ 7-19.
גימאני, תשנ״ח	גימאני, אהרן (תשנ״ח), ״רב סעדיה בעולמם של בני תימן״, **בד״ד**, ו, עמ׳ 39-56.
גלוסקא, תשנ״ד	גלוסקא, יצחק (תשנ״ד), ״השקפתו הדקדוקית של מהרי״ץ בפירושו ׳עץ חיים׳ לתפילה״, **מסורות - מחקרים במסורות הלשון ובלשונות היהודים**, ח, עמ׳ 13-58.
גמליאלי, תשכ״ט	גמליאלי, נ״ב (תשכ״ט), ״בית הכנסת במסורת יהודי תימן״, **אפיקים**, ל, עמ׳ 10.
גן השכלים	יוסף קאפח, (תשמ״ד), **גן השכלים**, ירושלים.
דרורי, 1988	דרורי, רינה (1988), **ראשית המגעים של הספרות היהודית עם הספרות הערבית במאה העשירית**, תל-אביב.
הדיל, 2007	هُـديل، طه حسين عوض (2007)، **الحياة الاجتماعية في اليمن في عصر الدولة الرسولية** (626 – 858هـ / 1229 – 1454م) (גירסה אלקטרונית).
הלוי, תשמ״ח	הלוי, י״ד (תשמ״ח), ״בתי מדרש שהיו בתימן״, **אפיקים**, עב, עמ׳ 22.
ורטהיימר, תשמ״ח	ורטהיימר, א״י (תשמ״ח), **ילקוט מדרשי תימן**, ירושלים.
חבארה, תש״ל	חבארה, י״ש (תש״ל), **בתלאות תימן וירושלים**, ירושלים.
חבצלת, תשנ״ג	חבצלת, מאיר (תשנ״ג), ״על הפרשנות האליגורית-הפילוסופית במדרש החפץ לרבי זכריה הרופא״, **תימא**, ג, עמ׳ 45-56.

חבצלת, 1982 — חבצלת, מאיר (1982), "פרשנות מקרא במדרש החפץ לרבי זכריה בן שלמה הרופא", **דברי הקונגרס העולמי השמיני למדעי היהדות**, חטיבה א: המקרא ועולמו, ירושלים, עמ' 59-62.

חבצלת, תש"ן — חבצלת, מאיר (תש"ן), "רבנו זכריה הרופא פרשן המקרא", **בית מקרא**, קכב, עמ' 278-292.

חומש בית דוד ושלמה — **חומש בית דוד ושלמה**, מהדורת יוסף חסיד, ירושלים תשכ"ד.

חלמיש, תשמ"ד — חלמיש, משה (תשמ"ד), **לתולדות הקבלה בתימן בראשית המאה הי"ז**: ספר סגולות וספר לחם שלמה, רמת גן.

חמש מגילות — **חמש מגילות - מקרא, תרגום, תפסיר עם פירושים**, ערוך ומוגה בידי שמעון בן שמואל נג'אר, חמ"ד תש"ל.

טובי, תשנ"א — טובי, יוסף (תשנ"א), "בין תפסיר לשרח - תפסיר רב סעדיה גאון למקרא בקרב יהודי תימן", **מחקרים בתולדות יהודי בבל ובתרבותם**, 6, עמ' 127-138.

טובי, תשנ"ח — טובי, יוסף (תשנ"ח), "בפתח השער", בתוך יוסף קאפח, **כתאב אלחקאיק**: ספר האמתיות לאחד מחכמי צעדה, תל אביב, עמ' 7-8.

טובי, תשנ"ז — טובי, יוסף (תשנ"ז), "רבי יצחק ונה והתחזקות העיסוק בקבלה בתימן", **דעת**, 38, עמ' 17-31.

טובי, 1981 — יוסף טובי, (1981), "רבי חוטר בן שלמה: חייו ותקופתו", בתוך: בלומנטל, 1981, נספח 1, עמ' 388-396.

טובי, תשמ"ו — טובי, יוסף (תשמ"ו), **עיונים במגילת תימן**, ירושלים.

טובי, תשל"ג — טובי, יוסף (תשל"ג), **על התלמוד בתימן**, ירושלים.

טובי, תשנ"ג — טובי, יוסף (תשנ"ג), "שרידי תרגום ערבי לתורה קודם לתפסיר רב סעדיה גאון", **מסורות** - מחקרים במסורות הלשון ובלשונות היהודים, כרך ז, עמ' 87-127.

יבנאלי, תשי"ב — יבנאלי, שמואל (תשי"ב), **מסע לתימן**, תל-אביב.

יפת, 1993 — Yefet, Sara (1993), "The Nature and Distribution of Medieval Compilatory Commentaries in the Light of Rabbi Joseph Kara`s Commentary on the Book of Job", in: M. Fishbane (ed.), *The Midrashic Imagination: Jewish Exegesis, Thought and History*, New-York, pp. 98-130.

כתבי הרמב"ן — **כתבי הרמב"ן**, מהדורת הרב ח"ד שעוועל, ירושלים תשכ"ג.

לוין, תרפ״ה	לוין, ב״מ (תרפ״ה), ״אגרות גאון בבל לארץ ימן וימאמה״, **גנזי קדם**, ג, עמ׳ 14-23.
לנגרמן, 1996	Langermann, Y. T. (1996), *Yemenite Midrash - Philosophical Commentaries on the Torah - An Anthology of Writings from the Golden Age of Judaism in the Yemen*, New York.
לנגרמן, תשנ״ח	לנגרמן, צבי (תשנ״ח), ״פרק חשוב במחשבת ישראל ותימן - ביקורת על: הרב יוסף קאפח, כתאב אלחקאיק, תל אביב תשנ״ח״, **פעמים**, 75, עמ׳ 144-152.
לנגרמן, 1991	לנגרמן, צבי (1991), ״שני מדרשים פילוסופיים בלתי-ידועים מתימן (מגנזי המכון לתצלומי כתבי-היד העבריים)״, **קרית ספר**, סג, עמ׳ 1334-1337.
מאור האפלה	רבי נתנאל בן ישעיה, (תשי״ז), **מאור האפילה**, מהדורת יוסף קאפח, ירושלים.
מדרש הביאור	יוסף קאפח, (תשנ״ח-תשנ״ט), **מדרש הבאור**, קרית-אונו.
מדרש הגדול, במדבר	**ספר במדבר**, מהדורת צ״מ רבינוביץ, ירושלים תשכ״ז.
מדרש הגדול, בראשית	**ספר בראשית**, מהדורת מרדכי מרגליות, ירושלים תש״ז.
מדרש הגדול, דברים	**ספר במדבר**, מהדורת צ״מ רבינוביץ, ירושלים תשכ״ז.
מדרש הגדול, ויקרא	**ספר ויקרא**, מהדורת עדין שטיינזלץ, ירושלים תשל״ו.
מדרש הגדול, שמות	**ספר שמות**, מהדורת מרגליות, ירושלים תשט״ז.
מדרש החפץ	**מדרש החפץ**, מהדורת מאיר חבצלת, בראשית-שמות, ירושלים תשנ״א; ויקרא-דברים, ירושלים תשנ״ב.
מהרי״ץ, תשמ״ב	**ספר חלק הדקדוק על תורה נביאים וכתובים למרה״ג מהרי״ץ זצ״ל**, יצא לאור בפעם הראשונה ע״י שלמה בן שלמה קארו יצ״ו, [חמ״ד] תשמ״ב.
מורג, תשמ״ח	מורג, שלמה (תשמ״ח), **ארמית במסורת תימן: לשון התלמוד הבבלי**, ירושלים.
מזוז, תשע״ח	מזוז, חגי (תשע״ח), ״הבטים פולמוסיים עם האסלאם במחברת השביעית ב׳ספר המוסר׳ לר׳ זכריה אלצ׳אהרי״, **תימא**, טו, עמ׳ 61-80.
מלחמות השם	הרב יחיא קאפח, **מלחמות השם**, ירושלים תרצ״א.
מנחת יהודה	״מנחת יהודה״, ראו: חמש מגילות.
נויבאואר, 1875	Neubauer, Adolf (1875), *The Book of Hebrew Roots by Abu`l Walid Marwan Ibn Janah*, Oxford [rep.

Amsterdam 1968]

נחום, תשכ״ב — נחום, יהודה לוי (תשכ״ב), **מצפונות יהודי תימן**, תל-אביב.

ספיר, 1866 — ספיר, יעקב (1866), **אבן ספיר**, ליק.

ספיר, תש״ה — ספיר, יעקב (תש״ה), **מסע תימן**, מהדורת אברהם יערי, ירושלים.

סקליר, 1992 — Sklare, David E. (1992), *The Religious and Legal Thought of Samuel ben Hofni Gaon: Texts and Studies in Cultural History*, diss. Harvard University.

צא'רלס, 1976 — Charles, T. (1976), "Review on `D. R. Blumenthal, The Philosophic Questions and Answers of Hoter Ben Shelomo`, *REJ*, 135, pp. 219-222.

צדוק, תשמ״ז — צדוק, משה (תשמ״ז), **מחשבת ישראל בתימן**, תל-אביב.

צוקר, תשכ״ד — צוקר, משה (תשכ״ד), ״מפירושי הגאונים ר׳ סעדיה ור׳ שמואל בן חפני במדרש הגדול״, **ספר היובל לאברהם ווייס**, ניו-יורק, עמ׳ תסא-תפא.

צוקר, תשי״ט — צוקר, משה (תשי״ט), **על תרגום רב סעדיה גאון לתורה**, ניו-יורק.

צוקר, תשמ״ד — צוקר, משה (תשמ״ד), **פירושי רב סעדיה גאון לבראשית**, ניו-יורק.

קאפח, תשמ״ט — קאפח, אהרן (תשמ״ט), **גדולי רבני תימן**, ירושלים.

קאפח, תשכ״ח1 — קאפח, יוסף (תשכ״ח), ״הוראת התלמוד בתימן״, **שמעתין**, 17, עמ׳ 64-66.

קאפח, תשכ״ח2 — **הליכות תימן - חיי היהודים בצנעא ובנותיה**, בעריכת ישראל ישעיהו, ירושלים תשכ״ח.

קאפח, תשנ״ה — קאפח, יוסף (תשנ״ה), ״הפולמוס על שיטת הפרשנות האליגוריסטית בתימן״, בתוך: יוסף טובי (עורך), **לראש יוסף**: מחקרים בחכמת ישראל, תשורת הוקרה לרב יוסף קאפח, ירושלים, עמ׳ 11-67.

קאפח, תשכ״ב — קאפח, יוסף (מהדיר), (תשכ״ב), **חמש מגילות עם פירושים עתיקים**, ירושלים.

קוהוט, 1892-1894 — Kohut, Alexander (1892-1894), *Studies in Yemen-Hebrew Literature*, 2 vols. New-York.

קרח, 1954 — קרח, הרב עמרם (1954), **סערת תימן**, ירושלים.

ריגלר, תשנ״א — ריגלר, מיכאל (תשנ״א), ״קולופונים של כתבי-יד כמקור לתולדות הספר והסופרים מתימן״, **מחקרים בספרות עם ישראל ובתרבות תימן - ספר היובל לפרופ׳ יהודה רצהבי**, בעריכת יהודית דישון ואפרים חזן, רמת-גן, עמ׳ 161-179.

ריצ׳לר, תשל״ו — ריצ׳לר, בנימין (תשל״ו), ״על מדרש הביאור התימני ומחברו״, **עלי ספר**, ב, עמ׳ 91-96.

רמב״ם, תשי״ב — **איגרת תימן לרמב״ם**, מהדורת א״ש הלקין, ניו-יורק תשי״ב.

רס״ג, תשל״ג — **ספר איוב עם תרגום ופירוש רס״ג**, מהדורת הרב יוסף קאפח, ירושלים תשל״ג.

רס״ג, תשי״ל — **אמונות ודעות**, מהדורת הרב יוסף קאפח, ירושלים תשי״ל

רס״ג, תשכ״ט — אלוני, נחמיה (תשכ״ט), **האגרון – כתאב אצול אלשער אלעבראני מאת רב סעדיה גאון**, ירושלים.

רס״ג, תרנ״ז — רס״ג, **ספר הירושות עם יתר המכתבים בדברי ההלכה**, מהדורת יואל מילר, פריס תרנ״ז.

רס״ג, תשל״ו — **ספר משלי עם תרגום ופירוש רס״ג**, מהדורת הרב יוסף קאפח, ירושלים תשל״ו.

רס״ג, תשל״ט — דודזון, י׳ (תשל״ט), ש׳ אסף וי׳ יואל, **סידור רב סעדיה גאון**, ירושלים.

רס״ג, תשכ״ו — **ספר תהילים עם תרגום ופירוש**, מהדורת הרב יוסף קאפח, ירושלים תשכ״ו.

רצהבי, תשל״ח — רצהבי, יהודה (תשל״ח), **אוצר לשון הקדש שלבני תימן**, תל אביב.

רצהבי, שבועות תשכ״א — רצהבי, יהודה (שבועות תשכ״א), ״התלמוד ויהודי תימן״, **מחניים**, עמ׳ 122-129.

רצהבי, תשנ״א — רצהבי, יהודה (תשנ״א), ״מילואים ל׳אוצר לשון הקדש שלבני תימן״, **מסורות**, ה-ו, 197-249.

רצהבי, תשכ״ה — רצהבי, י׳ (תשכ״ה), **ספר המוסר** – מחברות ר׳ זכריה אלצ׳אהרי, ירושלים.

רצהבי, תשנ״ו — רצהבי, יהודה (תשנ״ו), ״ספרות יהודי תימן״, **תימא**, ה, עמ׳ 5-38.

רצהבי, תשנ״ה — רצהבי, יהודה (תשנ״ה), **תורתן שלבני תימן**, קרית אונו.

רצהבי, תשמ״ח — רצהבי, יהודה (תשמ״ח), ״תלמוד תורה בתימן״, **עת-מול**, יג (6), עמ׳ 16-17;

רצון, תשע״ח — רצון, עמוס (תשע״ח), ״מוטיב ההתחפשות ב׳ספר המוסר׳

לר׳ זכריה אלצ׳אהרי״, **תימא**, טו, עמ׳ 81-98.

שואל ומשיב חבצלת, מ׳ וי׳ טובי (מהדירים), (תשס״ו), **שואל ומשיב: פירוש מדרשי-אלגורי על התורה ועל האפטריות**, תל אביב.

שלוסברג, 2020 Schlossberg, Eliezer (2020) "Between Old and New in Yemenite Midrashic Literature", *Review of Rabbinical Judaism*, 23, pp. 74-87.

שלוסברג, תשנ״ג שלוסברג, א׳ (תשנ״ג), ״רב סעדיה גאון פרשן המקרא״, **מחניים**, 3, עמ׳ 76-91.

שלוסברג, תשס״ג שלוסברג, אליעזר (תשס״ג), ״מדרש תורה תימני אנונימי מראשית המאה ה-16״, **סידרא**, יח, עמ׳ 135-176.

שלוסברג, תש״ע שלוסברג, אליעזר (תש״ע), ״פירושי רס״ג במדרשי תימן המאוחרים״, בתוך: משה בר-אשר וחיים א׳ כהן (עורכים), **מַשְׂאַת אַהֲרֹן – מחקרים בלשון מוגשים לאהרן דותן**, ירושלים, עמ׳ 498-521.

שלוסברג, תשע״ה שלוסברג, אליעזר (תשע״ה), **פירוש ר׳ אברהם בן שלמה התימני לספר ישעיהו**, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן .

שלוסברג וגרנר, תשע״ט שלוסברג, אליעזר ומרדכי גרנר, (תשע״ט), ״׳מדרש העניינות שמפטיר לכל התורה׳: פירושו של ר׳ אברהם בן שלמה התימני על ההפטריות״, **תימא**, טז, עמ׳ 1–59.

שפיגל, תשנ״ב שפיגל, יעקב ש׳ (תשנ״ב), ״השפעת האסלאם על הספר העברי״, **מחניים**, 1, עמ׳ 132-143.

ששון, תרפ״ג ששון, סלימאן דוד (תרפ״ג), ״מגילת תימן״, **הצפה לחכמת ישראל**, ז, עמ׳ 9-10.

תאג׳, חמשה חומשי תורה **תאג׳ חמשה חמשי תורה** עם פירושים וספר אבקת רוכל... כולל... צידה לדרך פירוש רבי זכריה אלצ׳אהרי זצ״ל, מהדורת יוסף חסיד, ירושלים תשנ״א.

الصراع بين شخصيّة السجين والمكان/ السجن في أدب السجون

لينـــا الشيـــخ-حـــشـمـــة

الكلّيّة الأكاديميّة للتربية على اسم داڤيد يلين، القدس

الكلّيّة الأكاديميّة العربيّة للتربية، حيفا

مختصر

تبحث هذه الدراسة في العلاقة بين شخصيّة السجين والسجن/ المكان في أدب السجون. فتؤكّد أنّ أدب السجون هو أدب عن المكان في أساسه؛ فلو انتفى وجود السجن لانتفى كلّ شيء من هذا الأدب. لذا تعنى الدراسة بوصف المكان/ السجن وجدليّة العلاقة بين السجين والسجّان. ثمّ تسلّط الضوء على عذابات السجين ومعاناته النفسيّة والجسديّة. وتعكس تأثير السجن على السجين، وموقف السجين إزاء هذا المكان المعادي. فتؤكّد أنّه كلّما انغلق المكان على الجسد بحث السجين عن الحرّيّة والانعتاق بالروح والمخيّلة كضرورة للتغلّب على قسوة المكان والصمود فيه. ولذا تعاين هذه الدراسة عددًا من نماذج أدب السجون من العالم العربيّ من أجل رصد خصوصيّة هذا المكان وعلاقة السجين به.

1. أدب السجون

يعنى "أدب السجون" بالكتابات التي أُلِّفت في السجن أو عن السجن، فيصوّر اضطهاد السجين المثقّف السياسيّ وآليّات تعذيبه داخل أسوار السجن.[1] هو وليد تجربة حيّة حيث يكون كاتبه هو من عايش تجربة السجن أو أنّه سمع عنها فعاشها بتجارب الآخرين،

1 للمزيد عن أدب السّجون انظر: الشيخ-حشمة، 2016؛ Peled, 1998, pp.69-76.

لكنّ جلّ الروائيّين العرب الذين كتبوا عن السجون كتبوا عنها من خلال تجربة واقعيّة،[2] كاشفين عنها في نصّ أدبيّ تتماهى فيه التجربة الشخصيّة بالفعل الروائيّ. فالعديد من السجناء الذين أطلق سراحهم خرجوا ليواصلوا الكتابة أو للبدء بها،[3] فبعد أن حرموا من حرّيّتهم اختاروا أن يجعلوا السجن تيمة في كتاباتهم.[4]

يصوّر أدب السجون معاناة السجين ومحاولات تصدّيه لآليّة القمع. "ففي الوقت الذي يضيق فيه الحيّز المكانيّ على الروائيّ ينبغي عليه أن يهتمّ بأعماق النفس ودخائل الذوات"، فيقوم بتصوير الحياة داخل السجن بتفاصيلها الدقيقة، "وما ينتاب حياة السجناء من أشكال وألوان وتصرّفات وأقوال ونوم وطعام وأحلام وآلام".[5] فتستغرق رواية السجن في اليوميّ والتسجيليّ الحيّ وكأنّها وثيقة أو مذكّرات. ولا تقتصر على تصوير الاضطهاد داخل السجن، بل تحاول تعميم هذا خارج السجن أيضًا، حيث تكشف عن خروج السجين محطّمًا يمزّقه الاغتراب والتشظّي. فالزنزانة كمكان محدّد ليست هي الموقع الوحيد للصراع؛ فمن حيث الجوهر لا فرق بين مواطن سجين في زنزانة وآخر مسكون بالرعب خارجها. فآلة القمع واحدة وتطال الجميع، سواء باستخدام السوط أو التهديد به. لذا، لا يتبقّى أمام هذا المواطن من خيار، سواء داخل السجن أو خارجه، سوى الصمود أو السقوط.[6] كما تدلّنا ذكريات السجن على أنّ السجون تتشابه على وجه البسيطة أجمع.[7] ولا يقتصر أدب السجون على الرجال فحسب، بل للنّساء دور جدير بالذكر أيضًا، فليست تجربة الكاتبات أقلّ معاناة من الكتّاب، بل تدفع المرأة الثمن مضاعفًا لأنّها امرأة أوّلًا، ولأنّها سجينة ومناضلة سياسيّة أيضًا.[8]

2 النابلسي، 1994، ص 310.

3 لبيب، 1992، ص 181.

4 Allen, 1995, p.39.

5 النعيمي، 2008، ص 255.

6 أبو نضال، 2008، ص 103.

7 Harlow, 1987, p.124.

8 Allen, 1995, p.49. وللمزيد عن نماذج من أدب السّجون لكتّاب وكاتبات انظر: الشيخ-حشمة، 2016؛

2. السجن - المكان

لا يتحقّق وجود الإنسان إلّا في المكان. ولا يعيش المكان منعزلًا عن باقي عناصر السرد، إنّما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائيّة كالشخصيّات والأحداث والرؤيات السرديّة.[9] وتقترن حركة الإنسان في المكان بمفهوم الحرّيّة. وتصبح الحرّيّة في هذا المضمار مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بعقبات ناتجة عن وسط خارجيّ لا يستطيع قهرها.[10] كما لا يمكن الإحساس بالزمن إلّا من خلال حركة الشخصيّات داخل المكان وتفاعلها فيه. وقد تتحوّل أهمّيّة المكان إلى ما يشبه القدر الذي يتحكّم في مصير الحدث والشخصيّة على حدّ سواء؛ فهو مانح الهويّة ومسبغ المعنى عليهما.[11] إنّ الإنسان بفعله ومشاعره هو الذي يبني المكان ويشكّله، ما عدا السجن فهو الذي يعيد بناء الإنسان ويصوغه من جديد. إنّ الإنسان في الحرّيّة هو سيّد المكان وسيّد كلّ شيء. في حين أنّ السجن هو السيّد الذي يعيد صياغة ساكنيه. ليس بطبوغرافيّته فحسب، إنّما بأنظمته وقوانينه وعالمه الكلّيّ الخاصّ، لأنّ الآخر هنا فاقد الحرّيّة ومجرّد متلقٍّ. وهكذا، فإنّ الحرّيّة هي التي تهب الإنسان القدرة على تشكيل المكان وإقامة معماريّته. أمّا استلاب الحرّيّة فهو الذي يعطي المكان القدرة على إعادة صياغة شخصيّة الآخر وبناء معماريّته من جديد.[12]

إنّ أدب السجون هو أدب يرتبط بهويّة المكان؛ فالحكاية كلّها تختزل بهذا المكان/السجن. والسجن هو الذي يقتضي وجود الشخصيّات والأحداث، فتأخذ الشخصيات شرعيّة وجودها وملامحها من عالم السجن. وهي من منتجاته، فتعرف بالمكان لا بذواتها. ونسمّي الساكن فيه سجينًا والموظّف سجّانًا. لذا نعتبر حضور السجن

.....

al-Sheikh-Hishmeh, 2018, pp. 165-199.

9 البحراوي، 2009، ص 26.

10 للمزيد عن المكان وأنواعه انظر: قاسم، 1988، ص 62-63؛ هلسا، 1980، ص 72-77؛ Lutwack, 1984: pp.31-36 ;al-Sheikh-Hishmeh, 2020, pp. 7-35.

11 حافظ، 1984، ص 171.

12 النابلسيّ، 1994، ص 317-318.

في النصّ أحد أهمّ مقوّمات هذا الأدب. ولولاه لانتفى هذا الأدب من الوجود أصلًا. إذًا هو بؤرة النصّ والمحرّك الأساسيّ للأحداث، وإليه تتوجّه كلّ الأدوات البنائيّة في النصّ.[13] فلمّا كان السجن كان هناك السجين والسجّان؛ فهما مكمّلان لطرفي معادلة ثالوث أدب السجون: السجن – السجّان – السجين. وهو سيّد الحدث في أدب السجون؛ فيه تحبس الشخصيّة وإليه ينتمي الزمن وبين قضبانه تقرّر المصائر. أمّا خصوصيّة هذا المكان فتكمن في كونه عالمًا منغلقًا على ذاته وعلى ساكنيه؛ مكانًا قامعًا سلبيًّا. فهو ليس مكانًا أليفًا عاديًّا بل مكانًا أعدّ سلفًا لإقصاء المخالف وتدجينه. هو مكان أبويّ سلطويّ، مغلق، كريه ومعادٍ. ترتبط دلالته بانعدام الحرّيّة وغيابها.[14] إنّه حيّز الإقامة الجبريّة والممارسات العقابيّة. لذا، لا يمكن أن يكون أموميًّا أو صورة للرّحم ومنبعًا للحماية.

ولّما كانت رواية السجن رواية عن المكان أو رواية عن بشر لا يتحدّدون إلّا في مكانهم/ السجن فإنّها تهتمّ بتقديم وصف دقيق لسماته، فترسم الأبنية وتصف الجدران والقضبان والأبواب والنوافذ والروائح والطعام وكلّ شيء، وبعناية بالغة، حتّى تكاد الرواية أن تكون سردًا أمينًا للحياة داخل السجن.[15] فيتجلّى السجن كمكان له جماليّاته وله أنماط الناس الساكنين فيه، من السجناء والسجّانين. لهم خصائص مستمدّة من هذا المكان حتّى صار السجن منمّطًا إلى حدّ كبير. حتّى اللغة داخله لها مفرداتها ولها أنماطها. ولذا، تغدو للوصف وظيفة رمزيّة وقيمة أيديولوجيّة تتّصل بتجسيد المكان ودلالاته، فالسجين هو الذي يعيش أبعاد السجن ويمنحه المعنى، وحين يصفه يمزج معه الانعكاس الداخليّ للتجربة. من هنا، فإنّ إسقاط الحالة الفكريّة والنفسيّة للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان حضورًا ثمّ دلالة. فالسجن في أدب السجون، كمكان واقعيّ، وكونه وليد تجربة حيّة معيشة في الأساس، سيفرض نفسه على الكاتب كما على النصّ فيحرص على وصفه مثلما عاشه وجرّبه أو كما جرّبه غيره، "لأنّ هذا

13 للمزيد عن السجن/ المكان انظر: الشيخ-حشمة، 2016، ص 340-349.

14 عزّام، 2010، ص 207.

15 قاسم، 1988، ص 61-62.

الوصف هو وسيلة اللغة في جعل المكان مُدرَكًا لدى القارئ".[16] ولقد اهتمّ الكثيرون بأن يجعلوا من السجن صاحب البطولة المطلقة في رواياتهم، مثل **شرق المتوسّط**، و**الآن.. هنا أو شرق المتوسّط مرّة أخرى** لعبد الرحمن منيف، **حزّ القيد** لمحمّد العريمي، **القوقعة** لمصطفى خليفة، و**العتمة الباهرة** للطاهر بنجلّون وغيرها. كان السجن في هذه الروايات هو بؤرة الفعل والانفعال. وهو المركز المكانيّ الانفعاليّ الحدثيّ الممتدّ منذ البداية حتّى النهاية. بقيت آثاره في نفوس السجناء حتّى بعد خروجهم منه.

إنّ تعدّد السجون وتعدّد أسمائها وأماكنها لا يعني اختلافها عن بعضها البعض. فمهما اختلفت البلدان والأنظمة يبقى السجن هو السجن، إذ تعرض صورة واحدة للسجن السياسيّ، وتكاد تكون سجنًا واحدًا في مناخها وصورة الجلّاد والضحيّة.[17] وقد يمرّ السجين في الرواية بأكثر من سجن. وهذا التنوّع ليس إلّا من حيث درجات القسوة ووحشيّة التعذيب. وتوصف جميع السجون بجماليّات تتشابه بأبعادها المادّيّة والمعنويّة. ولعلّ أهمّها أنّها نائية، منعزلة ومحصّنة. إنّها أمكنة مادّيّة ذات أبعاد هندسيّة محدّدة، محاطة بأسوار عالية مع أسلاك شائكة. زنازينها ضيّقة مكتظّة، تكتنفها قسوة البرودة الشديدة في الشتاء، ودرجات الحرارة العالية في الصيف؛ الازدحام الشديد؛ انحباس الهواء والرطوبة والرائحة النتنة؛ الظلام الشديد؛ القضبان والأبواب الحديديّة والجدران العريضة العالية وغيرها. وتكون زنازين غرف التحقيق والتعذيب أشدّ قسوة من غيرها. وخلال فترة التحقيق يسجن السجين في زنزانة تختلف عن تلك الزنزانة التي يسجن فيها بعد اعترافه أو صدور الحكم عليه.

يصف عبد الرحمن منيف سجن "العبيد" في روايته **الآن.. هنا أو شرق المتوسّط مرّة أخرى** بأنّه "كابوس حقيقيّ"،[18] "يشكّل عالمًا سفليًّا متكاملًا ومليئًا بالدماء وبقايا

16 الفيصل، 2003، ص 72.
17 الفيصل، 1994، ص 243.
18 منيف، 2004، ص 199.

الأجساد البشريّة".[19] أمّا سجن العفير "فكان قلعة وسط الصحراء"،[20] حيث الزنازين منفصلة، جدرانها سميكة وكتميّة، وباب الواحدة بمواجهة جدار الأخرى حتّى يتعذّر الحديث بين السجناء، وهي تشبه علب الكبريت. وفيه نجد الزنزانة "المحرقة": "كالعلب، من الزنك القويّ، مسقوفة، لها أبواب.. يكفي هذا المكان للوقوف فقط، وإذا أراد الجلوس فإنّه لا يستطيع أن يمدّ رجليه براحة. ومع اشتداد درجات الحرارة خلال النهار تتحوّل إلى محرقة فعلًا".[21] أمّا السجن المركزيّ في "عموريّة" فكان يسمّى "سجن القمل وملحقاته لكثرتها". وهو "عالم من الصخب والعجب والجنون"، "شديد السوء والتعاسة".[22] أمّا في رواية **حزّ القيد** لمحمّد العريمي فقد أطلق الكاتب على سجنه اسم "مراغة البعير الأجرب"، حيث أقامه في الصحراء على بعد مئات الكيلومترات عن أقرب تجمّع سكانيّ.[23]

وفي السجن تتنوّع تسميات الغرف؛ فهناك الزنزانة والسرداب والقبو والزنزانة الانفراديّة وغيرها. لكلّ واحدة من هذه الفضاءات طقوسها الخاصّة التي تميّزها. فالسرداب في رواية **شرق المتوسّط** "أصغر من القبر".[24] أمّا في السجن المركزيّ في **الآن.. هنا** "فينفتح باباه على رائحة من الداخل لا يمكن أن تجد وصفًا أو اسمًا يحدّدها أو يقرّبها، فهي مزيج من العفونة والرطوبة ورائحة البول وروث الدواب والمطهّرات القاسية والفطائس"، "ظلمة شديدة، نوافذ صغيرة جدًّا ومواربة، كانت تسرّب أضواء لا ترى".[25] أمّا جدران السرداب في سجن العبيد فقد كانت ملطّخة بالدماء؛ "دماء قديمة وأخرى لم

19 ن. م.، ص 207.
20 ن. م.، ص 347.
21 ن. م.، ص 360.
22 ن. م.، ص 315.
23 العريمي، 2005، ص 95.
24 منيف، 1993، ص 96.
25 منيف، 2004، ص 313.

تجفّ".[26] أمّا الزنزانة في رواية **حزّ القيد** فكانت ضيّقة للغاية تضيق بثمانية أشخاص فيها. وأمّا ما زاد من ضيقها فهو تكدّس السجناء في نصف المساحة الأبعد عن دورة المياه.[27] أمّا الأقفال فتمارس دورها الذي صنعت من أجله، في حين تتحالف أبواب الزنزانات مع أقفالها؛ تهمّش السجين وتسلب منه الحياة. وحين تفتح أو تغلق تضفي رهبة "لحظة الاحتضار".[28]

وفي الزنزانة الانفراديّة تولد أقسى العلاقات، وتلعب الدور الأبرز في تهشيم نفوس السجناء وتعذيبهم. فليس هناك ما هو أكثر تعبيرًا عن دلالة السجن منها. فيها يحقّق السجن معناه الحقيقيّ. كأنّ داخل السجن سجنًا آخر؛ هو سجن السجن، هو الانغلاق المطلق الكلّيّ حيث تعزل السجين في ضيقها وتقصيه عن الآخرين ممّا يزيد من عمق مأساته. فيصف عليّ الناصر في **حزّ القيد** زنزانة الحبس الانفراديّ رقم (9)، والتي قذف إليها: "كان طول الزنزانة لا يزيد عن ستّة أمتار وعرضها نصف طولها. لها نافذة علويّة صغيرة قريبة من السقف". وفيها "دورة مياه"، وهي عبارة عن "جردلَيْن"، "أحدهما يشبه المرحاض له غطاء جيّد الإحكام، والثاني لماء الشرب والغسيل!"[29] أمّا الزنزانة في سجن العبيد فهي:

> قبر: صغيرة، باردة، فارغة، أقرب إلى الظلمة، وتنبعث منها أيضًا رائحة الموت. وإذا كان الصمت "هناك" سيّدًا فإنّ الصراخ هنا، بكلّ أشكاله، من البكاء إلى الرجاء، من الأوامر إلى الشتائم، وفي كلّ وقت، في الليل والنهار، هو الملك. وحين لا يكفي صراخ البشر فإنّ أبواب الزنزانات وهي تفتح أو حين تغلق تضفي على الجوّ حالة من الرهبة تشبه لحظة الاحتضار. ليس في الزنزانة كلّها إلّا وسادة وهي عبارة عن قطعة مستطيلة من الإسفنج لا

26 ن. م.، ص 215.
27 العريمي، 2005، ص 89.
28 منيف، 2004، ص 212–213.
29 العريمي، 2005، ص85.

تزيد على نصف متر طولًا، وهو ضعف عرضها. إنّها الفراش والغطاء معًا.[30]

أما في رواية **تلك العتمة الباهرة** فيصف السجين زنزانته:

تقع في باطن الأرض الرطبة، يبلغ طولها ثلاثة أمتار وعرضها مترًا ونصف المتر. أما سقفها فوطيء جدًّا يتراوح ارتفاعه بين مئة وخمسين ومئة وستّين سنتمترًا، لم يكن بإمكانه أن يقف فيها. حفرة للتّبوّل والتبرّز كانت جزءًا من الأجساد.[31]

وحين تكون الزنزانة تحت الأرض يمسي اللّيل الزمن الأبديّ الذي يغلّف حياة السجناء هو "عالمهم ومقبرتهم"، "فما كان الليل يهبط، بل كان هناك مكتنفًا طوال الوقت، لا نور ولا ضياء".[32] هكذا تتشابه السجون وتمسي أقرب إلى قبور تسلب السجناء حيواتهم وأرواحهم وتهلكهم وهم أحياء، حيث تصمّم بشكل هندسيّ مدروس من أجل هذا الهدف. فتهدف أوصافها الطوبوغرافيّة إلى سلخ السجين عن الحياة. فيها كلّ شيء يسعى إلى قتله، ليكون السجن بهذا أبرز الأمكنة في أدب السجون وأشدّها أثرًا في النفس.[33]

3. شخصيّة السجّان

لا ينفصل السجن عن سجّانه. وبالمقابل، لا ينفصل السجّان عن السجن، إذ إنّه مكمّل له، هو وجهه الآخر ورمز له. ممّا يعني أنّهما وجهان لعملة واحدة. ويعتبر السجّان، وخاصّة المحقّق أو مدير السجن، سيّد هذا المكان/ السجن. ويتشابه السجّانون بملامحهم الأساسيّة في نصوص أدب السجون. كلّهم نمط واحد في القسوة والملامح

30 منيف، 2004، ص 212-213.

31 بنجلّون، 2015، ص7، 10.

32 ن. م.، ص8.

33 للمزيد عن ملامح السّجن كمكان وميزاته في أدب السجون انظر: الشّيخ-حشمة، 2016، ص340-349؛ al-Sheikh-Hishmeh, 2020, pp. 7-35.

الخارجيّة. فتتفّق ملامحهم على إظهار شخصيّة مرعبة مستبدّة، حيث يتطلّب التعذيب في السجون شخوصًا لهم مواصفات بدنيّة ونفسيّة خاصّة. لذا يحرص الكاتب على تصوير السجّان بملامح غريبة شديدة البشاعة. ويفعل ذلك ليوحي بالقبح الفعليّ والعمليّ الذي يقوم به تجاه السجناء. ممّا يجعل أثره في النفوس يتّفق والدور الذي يؤدّيه.

يسعى السجّان إلى سلب إرادة السجين وسحق عزيمته، ساعيًا بكلّ الطرق إلى تهشيمها. يتفنّن بترهيب السجناء حتّى يعشّش الخوف في نفوسهم ويسيطر عليها، فتلاحقهم صوره البشعة في أحلامهم ويقظتهم. وهو ساديّ فاقد لأيّ شعور إنسانيّ، مخلوق مشوّه لا يعرف الرأفة والرحمة. يركّز كلّ حواسّه على لذّة التعذيب، ويصبو إلى تشويه الجانب الإنسانيّ في السجين وقتله يوميًّا.

وفي ظلّ هذا لم يكن غريبًا أن ينشغل السجناء في **الآن... هنا** بهؤلاء الجلّادين في محاولة للغوص في أعماقهم لفهم الأسباب الكامنة وراء شراستهم:

> أيّ بشر هم؟! هل يمكن أن يأكلوا بالأيدي ذاتها التي يضربون بها؟! كيف تخرج الضحكات من نفس الأفواه التي قذفت هذا الكمّ الهائل من الشتائم البذيئة؟! تجاه أناس ممزّقين، غائبين عن الوعي... كيف يمكنهم أن يغازلوا نساءهم؟! أن يهدهدوا أطفالهم؟![34]

يبدو الجلّادون/ السجّانون "بشرًا مشوّهين مخترقين. السوس نخرهم والعطب أتى عليهم فأصبحوا رجالًا من التبن: ضخامًا بأصوات عالية، لكنّهم في الداخل مجوّفون يحتقرون أنفسهم".[35] كانوا يتفنّنون في إيذاء السجناء وإهانتهم، شديدي القسوة وكأنّهم ينتقمون من كلّ شيء؛ من رؤسائهم والمجتمع والآخرين، وذلك في محاولة لإظهار أهمّيّتهم وتفوّقهم. ولم يكونوا أيضًا يخضعون لأيّ حساب. من هنا، كانت أوصافهم بعيدة عن

34 منيف، 2004، 284.

35 ن. م.، ص 284.

أوصاف البشر، وكأنّهم وحوش في صورة آدميّة؛ إنّهم "كالقردة أو مثل أسماك القرش، مع نزف الدماء، مع تلاشي الخصم أو تراجعه، يزدادون شراسة وعنفًا. وما أن تزداد الشتائم وتعنّف الضربات حتّى يدخلوا في حالة من العنف أعلى من التي سبقتها وأشدّ".[36] ففي **حزّ القيد** كانت ملامح المحقّق العقيد سليمان الملقّب بالخازوق: "قاسية كالحجر.. أشبه بآلة منه إلى إنسان!"[37] أمّا العسكريّان "فكأنّهما ذئبان على وشك الانقضاض على فريسة".[38] وقد يشبه السجّان "الثور الحقيقيّ من حيث القوّة والجسد"، حيث كان المساعد خليل خيرو في **الآن.. هنا** "ثورًا حقيقيًّا.. كان فنّانًا في الشتائم والاستفزاز".[39] وقد يكون السجّان مزاجيًّا مثلما كان الخازوق مزاجيًّا في أساليب التحقيق والتعذيب التي تعدّدت أشكالها وتنوّعت.[40] وكأنّ الجلّاد لا يتعب ولا يملّ: "لا يعرف التعب إلى أن ينتهي، إلى أن يصبح هو ذاته ضحيّة".[41] ويتمتّع السجّان كذلك بقوّة غريبة يصفها منيف في روايته **شرق المتوسّط** بقوله: "هؤلاء الأبالسة يعرفون كلّ شيء"،[42] يغدو "البشر بالنسبة لهؤلاء الأبالسة أرخص الأشياء، أتفه الأشياء".[43]

هكذا يسعى الروائيّون لرسم هذه الشخصيّات بشكل يتناسق مع البشاعة التي تبدو في سلوكهم. والتصوير الروائيّ يجعلهم جميعًا يتشابهون، فيتّسمون بالصفات السلبيّة الوحشيّة واللاإنسانيّة. فالسجّان هو هو، سواء كان "نوري" في **شرق المتوسّط** أو "الشهيري" في **الآن... هنا** أو "الخازوق" في رواية **حزّ القيد** أو غيرهم في أيّ سجن من السجون. ولهذا يقول عادل الخالدي لطالع العريفي في **الآن... هنا**: "صحيح أنّنا لم

36 ن. م.، ص 162.
37 العريمي، 2005، ص 157.
38 ن. م.، ص 119.
39 منيف، 2004، ص 400.
40 العريمي، 2005، ص 193.
41 منيف، 2004: ص 467.
42 منيف، 1993، ص 119.
43 ن. م.، ص 143.

نعش معًا في السجن أو في السجن ذاتـه، لكـن... قابلنـا نفـس الجلّاديـن وإن اختلفـت أسماؤهم، وعشنا نفس الآلام والعذاب".[44] وإذا كان السجين طالع العريفي يشبه عـادل الخالدي في معادلة السجن فسيكون جلّادهما شخصًا واحدًا أيضًا. إنّ الجلّاد هو الجـلّاد والضحيّة هي الضحيّة لأنّ السجن هو السجن، مهما اختلفت الأسماء والأمـاكن والأزمنـة والنصوص. الأمر الذي يثبت أنّ التجربة الإنسانيّة هي ذاتها لأنّ المشـاعر الإنسـانيّة هـي ذاتها، وطبيعة الإنسان هي ذاتها متشابهة بين بني البشر.

وعليه، لا يقتصر الغنى في بناء الشخصيّة على السجناء، بل يطال كذلك الطرف الآخر من المعادلة: المخبر والجلّاد والمحقّق والسجّان. فنجد هذه الشخصيّات على درجة كبـيرة مـن العمق والتركيب الدراميّ؛ فالجلّاد ليس مجرّد سوط، والمحقّق ليس مجرّد وظيفة، والمخبر ليس مجرّد عيون وآذان وكاتب تقارير، لكنّهم جميعًا كائنات بشريّة قد تعـاني وتتعـذّب وتعيش همومها وإشكالاتها عبر علاقاتها بالمعتقلين، وعبر علاقاتها بأسرهـا وبالرؤسـاء وبالوظيفة ولقمة العيش.[45] الأمر الذي يؤكّد أنّ القمع يطال الجميع دون استثناء، فينهش من نفوس الجميع ويشوّهها.[46]

4. شخصيّة السجين

تتمتّع ملامح شخصيّة السجين في أدب السجون ببناء دراميّ بعيدًا عن النمطيّة، حيث نجح الأدباء بتصوير صراعاتها وما تعيشه من أزمات تحت وطأة أقسى الجدليّات: القيد والحرّيّة، انطلاقًا من أنّها لا تعيش حياة عاديّة في زمان ومكان طبيعيّين، ولا تمارس ذلك النوع من السلوك الطبيعيّ، إنّما تعيش صراعًا ومعاناة مكثّفة في مواجهة السجّان والتعذيب. الأمر الذي يتيح لأعمق النوازع الإنسانيّة أن تنشط في إطار هذه العلاقة

44 منيف، 2004، ص 66.

45 أبو نضال، 1981، ص 132.

46 للمزيد عن شخصيّة السجّان انظر: الشيخ-حشمة، 2016، ص 262-268.

الدمويّة، ويمنحها حركيّة وحيويّة، فتبدو شخصيّات حيّة وفنّيّة ومتحرّكة؛ ضعفًا وقوّة، وصمودًا وسقوطًا.

يرصد أدب السجون سجينًا في مكان تدفعه إليه السلطة في حركة قسريّة، عنوة وبشكل لا إراديّ. حيث يؤخذ إلى مكان مرفوض سلفًا معدّ للإقامة الجبريّة في شروط عقابيّة. من هنا، ليس السجين سجينًا إلّا بوجوده في السجن. إذ يأخذ ملامحه من هذا المكان، فيعرف به لا بذاته. هو محصّلته ومن منتجاته. ولذا، تتّسم علاقة السجين بالسجن بكونها علاقة سلبيّة؛ علاقة صراع يقودها الطرف الأقوى. إذ يتّخذ السجن، كمكان معادٍ، صفة المجتمع الأبويّ بهرميّة السلطة في داخله وعنفه الموجّه لكلّ من يخالف التعليمات، وتعسّفه الذي يبدو وكأنّه ذو طابع قدريّ.[47] فيشكّل بهذا المعنى نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، وتحوّل في القيم والعادات، وإثقال لكاهل السجين بالإلزامات والمحظورات.[48] هكذا نجد السجن هو المؤثّر على السجين ولا يتأثّر به. هو السيّد الذي يحكمه وليس العكس. هو الذي يحدّد سلوكه ومواقفه، ويصوغ وعيه ويؤثّر على طبيعته. ولّما كان السجين لا يستطيع أن يملي قوانينه أو رغباته عليه يمسي السجن هو الفاعل رغم جموده وثباته، بينما السجين هو الشخصيّة الديناميّة المتغيّرة، هو المتلقّي. وإذا كان السجن رمزًا لتغييب الحرّيّة وأداة لاستلاب الذات وفقدان الهويّة فالسجين هنا فاقد الحرّيّة ومسلوب الإرادة.

ولّما كان السجناء السياسيّون في غالبيّتهم من المثقّفين، يقرأون كثيرًا وقد يمارسون الكتابة، ويتّسمون بوعي أشدّ ورؤيا أعمق، ولهم أحلامهم بالتغيير وتحقيق العدل والديمقراطيّة فإنّ حبسهم في هذا المكان وبترهم عن العلاقات الإنسانيّة مع العالم الخارجيّ سيولّد لديهم شعورًا بالعجز والقنوط والخراب الروحيّ. ففي السجن كلّ شيء يسعى إلى قتلهم وتجريدهم من أبسط ممتلكاتهم الشخصيّة وإنجازاتهم المهنيّة؛ فالجميع سواسية في الغرف المظلمة الضيّقة مهما اختلفت آراؤهم وخلفيّاتهم الثقافيّة

47 هلسا، 1980، ص 77.

48 البحراوي، 2009، ص 55.

والاجتماعيّة والسياسيّة. وفي السجن تختلف معاني الأشياء. وقد لا ينتبه الفرد في الأمكنة العاديّة إلى التفاصيل الصغيرة لكنّها في السجن تصبح ذات أهمّيّة ويختلف أثرها في النفس.

ولّما كانت أوصاف السجن تصمّم بشكل مدروس لأجل سلخ السجين وإقصائه مطلقًا عن الوجود وعالمه الخاصّ والعامّ فإنّ الحياة داخل السجن، والتي هي ليست كالحياة، ستدفعه إلى الاغتراب عن الذات وفقدان الهويّة، حتّى تتشوّه روحه ويخسر ذاته التي كانت. إذًا هي قدرة هذا المكان على تغيير جوهر الإنسان؛ فمن يدخل إليه لن يخرج كما كان، حيث تتحوّل الزنزانة إلى زنزانة مجازيّة يحملها داخله ويستحبس، أو ربّما قد يموت فيه الإنسان الذي كان ويصبح إنسانًا آخر لا يعرف نفسه،[49] إنسانًا ممسوخًا مشوّهًا. وفي السجن يتحوّل الموت إلى أمنية.[50] وفيه يتخلّى السجناء عن مساعي الحياة اليوميّة وتصبح الأشياء اليوميّة الصغيرة أمنيات مستحيلة،[51] مدركين أنّ "الحياة التي عرفوها أصبحت وراءهم" أو أنّهم انتزعوا من تلك "الحياة"[52] إلى حياة ثانية، وأنّهم قد يبقون في الغرف المنسيّة "سنينًا متتالية إلى أن ينسوا كلّ ما كانوا يفكّرون فيه، وتختلط أحلامهم مع يأسهم. وخلال ذلك ينساهم الناس أيضًا"،[53] ويمنعون من النظر إلى وجوههم في المرآة ولو لمرّة واحدة خلال سنوات طويلة.[54] وفي السجن ستتآكل ذواتهم حيث "الازدحام والهواء المتعفّن، ونزول الإنسان إلى تفاهة الرقم المجرّد؛ حيث رحلة الانهيار تحت وطأة التعذيب والاستسلام للموت البطيء".[55] ومع طول الإقامة في السجن يكتسب السجناء سمات خاصّة حتّى تتقارب ملامحهم ويكادون يتشابهون. وكما أنّ

49 منيف، 1993، ص 59.
50 بنجلّون، 2015، ص 20؛ خليفة، 2008، ص 328.
51 منيف، 1993، ص 28-29.
52 ن. م.، ص 23.
53 منيف، 2004، ص 347.
54 بنجلّون، 2015، ص 213.
55 ن. م.، 36.

للسجّانين سماتهم فللسجناء سماتهم أيضًا. فلهم أبعادهم الإنسانيّة في مكان كهذا يضغطهم ويشكّلهم، ويبني منهم أشخاصًا آخرين يتّفق شكلهم وشكله، وتتّفق أخلاقهم وإيقاعه. فيه يقعون خارج شروط الإنسانيّة، فيعاملون كالحيوانات، يذلّون ويحشرون في مساحات ضيّقة. "وهذا النمط ليس مرتبطًا بمكان بذاته، فهو تنميط لكلّ السجناء، في كلّ سجون الوطن العربيّ".[56] وعليه، من المحال أن تكون علاقة السجين بهذا المكان علاقة تقبّل أو انتماء، مهما طالت فترة مكوثه فيه. وإن خرج منه فلن يحنّ إليه أو يشتاقه.

تبدأ رحلة الرعب هذه منذ اللحظات الأولى من الاعتقال. ولعلّ ما وصفه السجين عليّ الناصر في رواية **حزّ القيد** لحظة اعتقاله ما يدلّل على هذا الإحساس: "كيف لمن وجد نفسه داخل كيس مظلم أن يحافظ على سلامة الفكر وحكمة العقل وصواب التقديرات وحسن الإدراك، وأن يبعد عنه رعشة الذعر التي تزداد قسوة كلّما طال الوقت؟"[57] وقد يتمّ اعتقال السجين في أحيان كثيرة في الشارع أو في مكان العمل دون أن يدري به أحد. وتكون فترة التحقيق أشدّها عليه. فيزور السجين أماكن كثيرة في السجن: كالقبو والسرداب والزنزانة الانفراديّة. إضافة إلى تعرّفه على آليّات تعذيب متنوّعة تهدف إلى كسر إرادته.

ولمّا كان السجن بانغلاقه المادّيّ والمعنويّ مكانًا معاديًا فلا غرو في أن يشعر السجين أنّه دخل بئرًا، فالبئر مظلمة تتماثل مع غرفة السجن في وحشتها ورطوبتها،[58] أو قد يشعر بأنّه داخل قبر: "تصوّرت السجن يتحوّل في لحظة إلى قبر".[59] إنّ عالم السجن هو عالم الظلمة والموت، وهو شكل من أشكال القبور. لذا لا غرو في أن يشكّل هذا الوصف، القبر، موتيفًا بارزًا يتكرّر عند الكثيرين من كتّاب أدب السجون. فإنّ مكوث السجين وحيدًا في

56 المحادين، 2001، ص 259.
57 العريمي، 2005، ص 69.
58 النابلسيّ، 1994، ص 314.
59 منيف، 1993، ص 144.

زنزانة معتمة لا تقلّ عن قبر أو جحر حيوان سيفقده القدرة على الإحساس بالزمن وعلى تمييز الليل من النهار، فيختلط الوهم بالواقع وتصبح اللحظات دهورًا قاتلة. ويصبح الزمن أشدّ قسوة، لا يتزحزح ولا ينتهي. فتطول الأيّام والليالي وتصبح موحشة، فتسقط العزيمة كسقوط الجسد، كسقوط رجب في **شرق المتوسّط**؛ فبانتشار الآلام في جسده كانتشار النار في الهشيم يبدأ السقوط: "بدأت أسقط".[60] تصبح أيّامه مريرة كالعلقم: "كلّ يوم بسنة".[61] وتتفاقم الأوجاع في الليل وتصبح الراحة بأشيائها الصغيرة أمنيات مستحيلة: "سبع سنين.. ستّ سنين.. ما أطولها!.. هل ما زال العالم الخارجيّ موجودًا بالفعل؟". وفي ظلّ هذا يتغيّر رجب ويتحوّل إلى إنسان جديد، إنسان مشوّه الذات مهشّم الروح: "آه لشدّ ما كنت قويًّا في السنوات الأولى.. في تلك السنوات تحمّلت من الضرب والإهانات ما لا يحتمله بشر". ولكن بعد رحيل أمّه وتنازل خطيبته هدى عنه وسقوط جسده "تغيّر كلّ شيء فيه: الآلام، الخوف من الموت ومن عالم الحرّيّة، الكراهية، لقد أصبحت إنسانًا جديدًا". يموت الذي كان والذي يعرفه: "مات رجب، وقّع بنفسه شهادة الوفاة".[62]

كانت زنزانة عليّ الناصر في **حزّ القيد**: "معتمة جدًّا، ضيّقة جدًّا بمساحة متر، مع باب حديديّ بلا نافذة: توحّد الموت والحياة والجنون"؛ فذاق فيها "طعم الموت" ورأى "ظلمة القبر" وشعر "بوحشته".[63] كان يبحث فيها عن أيّ شيء يؤكّد له أنّه:

> ليس ميّتًا وليس داخل قبر.. وضعت أذنيّ على الجدران والباب بحثًا عن صوت.. أيّ صوت، وعبثًا حاولت. وجثمت على ركبتيّ أتحسّس أرضيّتها لعلّي أجد شيئًا غير الظلام ليبدّد وحدتي وخوفي ورعشة قلبي.. لم يعد للبصر أهمّيّة داخل زنزانة الحبس الانفراديّ ولا للسمع.. تعطّلت الحواسّ المعهودة

60 ن. م.، ص 28.
61 ن. م.، ص 28.
62 ن. م.، ص 31-30.
63 العريمي، 2005، ص 145-146.

وتداخلت وحلّت مكانها هواجس الموت ومخاوف الجنون. كان المكان غارقًا في لجّة الصمت البهيم، وكنت أسمع ـ حتّى ـ دقّات قلبي! كنت وحيدًا حتّى حدود الموت في حجرة لا تختلف كثيرًا عن جحر حيوان، تميت كبرياء الإنسان وإنسانيّته، وتشعره أنّ لا فرق يستثنيه عن فأر أغوته بصلة فقتلته.[64]

وفي هذه الزنزانة يمسي النوم أمنية بالنسبة لعليّ: "النوم لا يأتي في القبور.. النوم عكس الموت يخاف دخول زنزانات الانفراديّ.. الأموات لا ينامون في قبورهم. يعيشون لحظات انتظار كالدهر هي طويلة.. وهذه الزنزانة لا تختلف عن قبر بشيء".[65] يدرك أنّه هالك لا محالة؛ فإن لم يمت تحت التعذيب فسيقتله هذا المكان اللّعين:

في الزنزانة يصبح زمن الموت أبطأ. كان الموت آتيًا لا محالة بعد أن اضمحلّت آدميّتي واختزل الخازوق حياتي إلى مجرّد هلوسات وكوابيس تقتلني في الصبح إذا صحوت، وتغتالني في الليل إذا نمت. وما بين الوقتين يتلذّذ جلاوزته بموتي ألف مرّة.. سئمت الموت البطيء هذا، وفقدت شهيّة الحياة بعد أن فقدت الحياة مبرّراتها، وبدأت الأفكار تختلط والإدراك يتشوّش.. وغدت الرغبة في الموت أشدّ من التشبّث بحياة داخل حجرة لا تختلف كثيرًا عن جحر حيوان... فاستوطنت نفسي فكرة عبثيّة الحياة، وأخذت فكرة الانتحار كوسيلة للخلاص تضغط.. تتعاظم بمرور الأيّام وتعاقب أساليب التعذيب وتنوّعها.[66]

1. 4. باب الإرادة والصمود

وبعد كلّ هذا، ما الذي يبقى للسجين بعد أن يدخل السجن؟! هذا هو تساؤلنا الأبرز حين نحاول أن ندرس ملامح هذه الشخصيّة. ففي السجن حيث إشكاليّة الحرّيّة

64 ن. م.، ص 146.
65 ن. م.، ص 148.
66 ن. م.، ص 201.

والسجن تتصارع أكثر من أيّ فضاء آخر لا ينظر إلى السجين بوصفه إنسانًا عاديًّا في مكان عادٍ، بل بوصفه إرادة وصبرًا وإيمانًا بقضيّته قبل كلّ شيء. فحين نتحدّث عن السجين نتحدّث عنه من هذا الباب. إنّها الأسلحة التي يملكها السجين في مكان يسعى لتجريده من كلّ ما يملك. إنّ الإرادة والصبر والإيمان بما يفعل هي ما يتبقّى له في ظلّ حرّيّة مصادرة، وفكر مقيّد، ومستقبل مظلم، وحاضر ملغًى، فوحدها هذه التي تضمن صموده أو عدمه. بها قد يهون عليه التعذيب ويهزم جلّاديه. فإذا تحلّى بإرادة وعزيمة قويّة سيصبح القيد مفهومًا نسبيًّا. وهذا هو ما يمنحه الإحساس بالحرّيّة والنصر. إذ سيعيش حرّيّة روحيّة بالرغم من كلّ التعذيب، حتّى لو كانت هذه الحرّيّة "وهميّة" مولودة بدافع الإيهام بالحصانة والمناعة. فبالنسبة إلى السجين هي الدافع الوحيد لجعله متمسّكًا بالحياة، مواجهًا جلّاده بعزيمة وتحدٍّ. أمّا إذا ضعفت إرادته فسيهزمونه، سيصبح سجينًا للذلّ مثلما هو سجين القضبان: "فعيب الإنسان في جسده، إذا ضعف الجسد وتهاوى سقطت روح الإنسان وتفتّتت إرادته".[67] إذا فقدها فقد كلّ شيء. سيخترقه السجن من الداخل. وهذا هو معنى السجن الحقيقيّ.

ترتكز علاقة السجين بالسجن وسجّانه على علاقة جدليّة بين طرفين غير متكافئين: طرف قويّ قمعيّ مقابل طرف أعزل لا يملك شيئًا إلّا إرادته. من هنا ترتكز هذه الجدليّة على مدى شراسة السجّان وقسوة السجن من جهة، ومدى صمود السجين وحفاظه على شرف النضال من جهة أخرى. فالسجين الأبيّ الرافض للخنوع، والذي يؤمن بقضيّته، يحاول أن يزداد صلابة كلّما زاد السجّان من قسوته، بينما يزداد السجّان شراسة كلّما رأى السجين صامدًا مصرًّا على عدم الاعتراف من جهة أخرى. وحين يشعر السجين أنّ الآخرين معه وأنّه يدافع عن قضيّة عادلة فعندئذ يصبح رغم الوحدة والألم أشدّ صلابة من جلّاده، وأكثر استعدادًا لتحمّل الألم من أجل حماية شرفه وشرف الآخرين الذين ينظرون إليه كرمز. ولهذا يمسي السجين السياسيّ ذاك الإنسان المقاتل المناضل الذي

67 منيف، 1993، ص 104.

"يملك قدرة على التكيّف قد تفوق قدرة غيره من بني جلدته. ربّما كان ذلك لأنّه اختار طريقه عن اقتناع. ورغم أنّ الاختيار مسؤوليّة ثقيلة إلّا أنّها تزوّد صاحبها بإرادة الفعل وإرادة الاحتمال".[68]

يمثّل السجين ظافر في رواية **حزّ القيد** نموذجًا للسجين الصامد، والذي يصفه زميله عليّ الناصر:

> كانت السياط تلسع أكتافنا إذا حادت أجسادنا يمينًا أو شمالًا حتّى وصلنا إلى ساحة المعتقل. وهناك طلبوا منّا الوقوف، ورفعوا من لم يقوَ عليه، ثمّ أمرهم قائدهم بفكّ وثاق الأكياس. تحرّرت الأجساد وارتفعت الأذرع تحمي العيون عن أشعّة أضواء كاشفة قويّة سُلّطت على الساحة وأجزاء أخرى من المعتقل. وحده ظافر واجه الأشعّة الكاشفة بعينين مفتوحتين ونظر إلى العسكر بصلابة أرادها أن تكون قويّة وواضحة! والدم يسيل من زاوية فمه، بصق يمينًا والتفت يسارًا وبصق، وما بين المكانين وزّع نظرات إلى الواقفين أمامه، فيها من التحدّي ما ينذر بمقاومة ولو في أضعف حالاتها.. وحده ظافر وقف ورأسه مرفوعة وجسده منتصب.[69]

"هيهات أن تسمع لظافر أنّة، ناهيك عن استجداء! فمثل ظافر لا يُبكيه الألم، وإنّما تُسيِّل دمعته دمعة طفل".[70]

هي "الكرامة... كرامة الإنسان"[71] التي تدفع الإنسان إلى الصمود في ظلّ كلّ هذا العذاب والألم. هذا ما قاله ظافر لعليّ. لذا، كان ظافر مثالًا لصمود السجين ومحاولاته العديدة في دعم أصدقائه على الصمود، فظافر أشجعهم يحذّرهم: "لا تعترفوا تحت وطأة التعذيب أو

68 لبيب، 1992، ص 174

69 العريمي، 2005، ص 82.

70 ن. م.، ص 106.

71 ن. م.، ص 131.

إغواءات الترغيب بما لا تعرفونه وما لم تفعلوه، فذلك لن يمنعهم من مواصلة التعذيب لانتزاع اعترافات أخرى.. يخطئ من يظنّ أنّ الاعترافات سواء كانت صادقة أم كاذبة تنهي معاناة أو تكفّ أذى".[72]

لم يختلف طالع العريفي في رواية **الآن.. هنا** عن ظافر، إذ استطاع بصمته وثباته كسر شوكة السجّان والخروج من السجن بعد أن ملّوا منه ولم يعثروا على ما يبرّر قتله أو تعذيبه حتّى الموت أو إلصاق تهمة مقنعة به. كان طالع يحذّر نفسه من السقوط: "إمّا أن تكون رجلًا أو تنتهي إلى الأبد. لا يكفي أنّك صمدت طوال الشهور الماضية، كما لا يشفع تاريخك أو نضالك. عليك أن تعرف: أنت في مواجهة التحدّي الكبير، إمّا أن تصمد أو أن تسقط.. الإنسان لحظة قوّة ووقفة عزّ، فاحذر!".[73] ولم يختلف عنه عادل الخالدي كذلك الذي زار خلال عشر سنوات جميع سجون عموريّة: "بعد عدّة شهور في المنفردة والتحقيق ولأنّي لم أعترف لفّقوا لي محاكمة وشهودًا وخطوطًا نسبوها إليّ واثنين اعترفوا عليّ".[74] وفي النهاية أطلقوا سراحه ورحّلوه إلى براغ عندما يئسوا منه وبدا موته وشيكًا. يخرج وقد قرّر أن يبقى عنيدًا على الرغم من الأمراض تفتك بجسده إثر هذا السجن الطويل. وإذا مات "فإنّ أجمل موت أن يموت الإنسان واقفًا. والأفضل أن يفعل ذلك وهو يبتسم بسخرية أيضًا".[75]

هكذا لم يستطع الجلّادون في رواية **الآن... هنا** انتزاع الاعترافات من عادل أو طالع، فأطلق سراحهما بعد أن يئسوا منهما. لكن ليس قبل أن يتأكّدوا أنّ موتهما قد بدا وشيكًا. فرغم التفنّن في ابتداع أساليب التعذيب حافظا على صمودهما، تسلّحا بالعناد والتحدّي متذكّرين نماذج الأبطال الذين صمدوا وماتوا تحت التعذيب. فطالع وهو في أشدّ حالات

72 ن. م.، ص 92.
73 منيف، 2004، ص 203.
74 ن. م، ص 311.
75 ن. م.، ص 309.

ضعفه يتذكّر "عثمان المصلح" الذي صمد حتّى الموت، فيزداد قوّة قائلًا بحسم: "الزنزانة، مهما امتدّت أيّامها لن تهزمني".[76] بينما يتذكّر عليّ الناصر في **حزّ القيد** ظافرًا:

> وتطنّ كلمات ظافر في أذني.. تأتي كلماته قويّة متدفّقة. وعزّز تأثيرها وترسّخها في نفسي صوته المبحوح: "لا ترضخ لتهديداتهم يا عليّ. أظهر لهم أنّك قويّ في كلامك، حركة يديك وعينيك. ارفع رأسك وانظر في عيونهم إذا تحدّثت إليهم أو تحدّثوا إليك. قل لهم بعينيك إنّك لا تخافهم. الرجال مواقف يا عليّ. تنازلك مرّة أو إذعانك لإرادتهم لن يخلّصك من شرّهم، بل على العكس سيفتح شهيّتهم للمزيد وستُعذّب أكثر، لأنّهم سيعرفون أنّ تعذيبك يسفر دائمًا عن نتائج. أمّا إذا صبرت وتحمّلت بطشهم يصبح التعذيب عندئذ مهمّة غير مريحة لهم.. ترهقهم.. تثير أعصابهم، وتعرّي فشلهم". قالها ظافر داخلي وكانت فيها شبه منه: قويّة.. صارمة، ولا تحتمل إعادة.[77]

وفي المرّة الثانية يظهر له وهو يتلقّى لكمات قبضة فولاذيّة:

> كان صوت ظافر يطنّ في أذني.. قويًّا وواضحًا: "لا تخف يا عليّ.. فمهما كانت أساليب التعذيب مؤلمة إلّا أنّها لا تفضي إلى الموت. تذكّر أنّ هؤلاء الجبناء يخشون موتنا كخشيتهم على أرواحهم، والبقاء في النهاية لصاحب العزم والروح المقاومة، والعنيد الذي لا يستسلم، لا يركع، ولا يئنّ". بذلت قدر ما استطعت من جهد لكي أبقي رأسي مرفوعة. أمعنت النظر في وجهه تشفّيًا، فوجّه لي لكمة أخرى مزّقت أحشائي، وشعرت بها تنفذ من ظهري. لم أصرخ، ولا استغثت، ولا استجديت شفقته، ولا طلبت منه أن يرحمني، وإنّما ابتسمت بعد أن حرّضني ظافر عليها![78]

76 ن. م.، ص 181.

77 العريمي، 2005: ص 151.

78 ن. م.، ص 159.

أمّا في المرّة الثالثة فيظهر ظافر له ليمنعه من الاعتراف:

> في تلك اللحظة التي كنت فيها على استعداد تامّ لقول كلّ ما كان يريده الخازوق منّي: حقًّا كان أم باطلًا، وكدت أسأله، سمعت ظافر يقول:" اثبت يا عليّ، ولا تقل شيئًا. اصبر فإنّ بعد الصبر يأتي الفرج! خلق الله الإنسان بإرادة قويّة لا تقهر، لكن لا يعرف مداها إلّا من يحسن توظيفها. لا تعترف بما لا تعرف. الرجال مواقف".[79] "السياط لا تقتل يا عليّ.. تدمي، ولكنّها لا تقتل".[80]

هكذا تكون إرادة السجين سلاحه، فيسعى لتحصين نفسه بها ومطالبتها بالعناد والمقاومة، مردّدًا: "الإرادة هي وحدها القادرة على مقاومة الزنزانة"؛ "سياطهم واهية وضعيفة أمام قوّة إرادة الإنسان"؛[81] "الإنسان مخلوق جبّار، قويّ وذكيّ، لأنّه قادر على تحمّل المصاعب وتجاوزها"؛[82] "الإنسان أقوى من الزنزانة، أكبر منها".[83]

أدرك السجناء أنّ السجّانين "لا يستطيعون الدخول إلّا من باب الجسد، ولذلك كانوا يبذلون كلّ جهدهم من أجل إغلاق هذا الباب".[84] وإذا كان طالع العريفي وعادل الخالدي في **الآن.. هنا** لمنيف قد صمدا أمام الجلّاد فرجب إسماعيل في روايته الأولى **شرق المتوسّط** كان مثالًا للسجين الذي تتجاذبه حالة الصمود فالانهيار فالصمود حتّى الموت. فما حدث مع رجب خير مثال على هذا الصراع غير المتكافئ بين السجين والسجن وسجّانه. حين انهار رجب وقّع على ورقة كانت بالنسبة له: "شهادة وفاة؛ وفاة رجب

79 ن. م.، ص 161-162.
80 ن. م.، ص 189.
81 ن. م.
82 منيف، 2004، ص 181.
83 ن. م.، ص 190.
84 ن. م.، ص 84.

إسماعيل كإنسان".[85] كان رجب صامدًا متماسكًا قبل أن ينهش المرض جسده وتموت أمّه وتتخلّى عنه حبيبته. تحمّل التعذيب بكلّ صنوفه: "تحمّلت التعذيب كلّه.. هل صرخت؟ هل اعترفت؟ لا، كنت صامدًا، كنت أقوى من الجمل في صبره واحتماله".[86] فحين ضعف جسده في البداية تحمّلت روحه بقوّة الإرادة:

> السجن في أيّامه الأولى حاول أن يقتل جسدي.. لم أكن أتصوّر أنّي أحتمل كلّ ما فعلوه، لكن احتملت.. كانت إرادتي هي وحدها التي تتلقّى الضربات، وتردّها نظرات غاضبة وصمتًا.. وظلّت كذلك.. لم أرهب، لم أتراجع: الماء البارد، ليكن. التعليق لمدّة سبعة أيّام، ليكن. التهديد بالقتل والرصاص حولي يتناثر، ليكن.. كانت إرادتي هي التي تقاوم. الآن ماذا بقي فيّ؟[87]

كان رهان رجب الوحيد في إرادته ومدى قدرته على التحمّل والمقاومة، لكنّ إرادته تضعف غير قادرة على الاستمرار وتخونه. فبعد موت أمّه وترك حبيبته له وزواجها من غيره، ثمّ انهيار جسده إثر اشتداد المرض يسقط رجب: "الصمود، الإرادة، كلّ كلمات المجد المتورّدة الوهّاجة تسقط في لحظة النهاية البائسة. ماذا يجديني أنّي نظرت في وجوههم بتحدّي الأبالسة وقوّة العناد؟ لقد سقطت".[88] فتسيطر مشاعر المهانة على رجب بعد خروجه من السجن فيحتقر ذاته. لقد كان توقيعه ضعفًا. وهذا في نظر زملائه خيانة. أمّا السلطة التي أهلكت صحّته وسلبت خمس سنين من عمره فأرادت أن يقوم بخيانة حقيقيّة أفظع وأن يتحوّل إلى جاسوس لها، لكنّه يتّخذ قرارًا آخر؛ قرار العودة إلى السجن من جديد، راغبًا بالتطهّر من إثمه، فيتحمّل التعذيب بكلّ ثبات ويفضّله على الموت ذليلًا. بدخوله السجن في هذه المرّة كان يشعر بالحرّيّة بأقوى حالاتها وهو في أشدّ الأمكنة انغلاقًا. أمّا السجّان فيفترس ضحيّته فيموت رجب من شدّة التعذيب.

85 منيف، 1993 ص 143.
86 ن. م.، ص 152.
87 ن. م.، ص 145-146.
88 ن. م.، ص 152.

وإذا مرّ رجب في هذه الرواية على سبعة سجون، ومرض فاعترف فسقط، فإنّ هادي في الرواية نفسها، والذي كان رمزًا للصّمود، قد مات تحت التعذيب. كما "قتل أمجد في السجن، بينما تحمّل آخرون وصمدوا كحسيب، عصمت، إبراهيم، سامي، عزيز، وليد، زكي وحسين. أمّا الآخرون الذين انهاروا كنجيب، ناجي وسعد الدين، فكانوا رمزًا للضعف والخنوع. فسعد الدين ما أن بلغه بشاعة التعذيب اعترف يوم أمسكوا به بكلّ شيء قبل أن يضرب".[89] وخالد فقد عينه نتيجة الضرب وعينه الأخرى مهدّدة. ومحسن أصيب بالشلل، وحين حملوه ورأته أمّه ماتت".[90] و"في ظلّ "هذا الدمار الكامل والشامل للإنسان، هذا الموت اليوميّ المعمّم"،[91] يندفع السجين "إلى الجنون أو إلى أكثر التصرّفات والسلوكيّات جنونًا وغرابة"،[92] كجنون السجين يوسف "مجنون القائد" أو دكتور الجيولوجيا في رواية **القوقعة** أو كجنون "باسل" في **شرق المتوسّط**.

وهكذا مهما بلغت عزيمة السجين إلّا أنّه منذ لحظة دخوله السجن سيدخل إلى دائرة هذا الصراع وقسوته. وقد ينهار غير قادر على التحمّل. ولا شكّ أنّ معاناة السجين تنبع من عجزه عن الدفاع عن نفسه ومقاومة جلّاده. من هنا تتكوّن فكرة الخوف من الموت؛ الموت الذي يخافه السجين ويتمنّاه في الوقت نفسه. ولعلّ في شهادة فرج بيرقدار في **خيانات اللغة والصمت** ما يلخّص هذه الفكرة:

> كلّ شيء يتداعى في السجن أو يضمر ويتخثّر، وشيئًا فشيئًا يغدو آسنًا... بأحذيتهم يحاولون محو ماضيك. وبأسنانك وأظافرك تحاول أن تتشبّث بالزمن والذاكرة والأحلام. وقد يبدأ السجين صراع معادلته "لحمي ولا حلمي". لكنّهم في النهاية يريدون الاثنين معًا، يريدونك مسلوخًا من الداخـل

89 ن. م.، ص 91.
90 ن. م.، ص 26.
91 خليفة، 2008، ص 239.
92 ن. م.، ص 239.

والخارج في آن معًا، مهزومًا من رأس مستقبلك حتّى أخمص ماضيك.[93]

"وإذا كانت الصلابة وهي مزيج من العناد والتحدّي تغري وتنتقل إلى الآخرين فإنّ سريان الضعف أسرع، أو هكذا يكون في بعض الأحيان خاصّة في مثل هذه العزلة".[94] فتحوّل الزنازين في الأيّام شديدة الحرارة إلى أفران لا تغيّر مزاج الإنسان فحسب، بل يصبح إنسانًا آخر أقرب إلى الجنون: "مستعدّ لأن يكون في منتهى القوّة، ربّما إلى درجة التهوّر أو جبانًا خائفًا يرتعد من عيني الجرذ وهما تحدّقان إليه. وقد ينهض فزعًا مرعوبًا إذا دبّت فوق وجهه حشرة، فيتعذّر عليه النوم بعد ذلك".[95] وحين تشتدّ وحشة الزنزانة تتآكل روح السجين بالصمت والعزلة والعتمة. وعن هذا يقول عليّ في **حزّ القيد**:

> عاريًا إلّا من جنون صمت وعزلة الظلام، ولا شيء غير العدم. تتضخّم الكآبة في نفسي ويتراكم الفزع، ويتفاقم إحساسي بهشاشة الحياة، فيزحف اليأس، وتنهش المخاوف ما تبقّى لي من قدرة على التفكير.. ولم يعد العقل يلعب الدور نفسه، وغدا التفكير ضربًا من المحال. ففي مكان كهذا تصاب حواس الإنسان وأجزاء كثيرة من جسده بالجمود، وتتراجع قواه الذهنيّة! وبدأت أخشى كلّ شيء حتّى الحديث مع نفسي.. شعرت أنّها تخلّت عنّي وانضمّت إلى صفوف الأعداء: الخازوق، بوجاثوم، الزنزانة، والصمت المريب.[96]

يصبح الزمن ببطئه عاملًا مساعدًا على تحطيم السجين. فيتحوّل الزمن الطبيعيّ الخارجيّ إلى زمن قاتل داخل جدران السجن، ويساوره شعور بأنّ الزمن متواطئ مع المكان عليه: "كان الانتظار– على قصره – ثقيلًا وكان الوقت شديد البطء، وراودني إحساس أنّ الزمن كان متواطئًا معهم.. لعلّهم طوّعوه وجعلوا منه وسيلة أخرى لتهيئة

93 بيرقدار، 2006، ص 148–150.
94 منيف، 2004، ص 167.
95 ن. م.، ص 168.
96 العريمي، 2005، ص 175.

السجين وإعداده للتحقيق!"[97] أمّا بعد حفلات التعذيب: "فيغدو وجودي حالة إنسانيّة لا زمن لها ولا مكان.. صنو العدم".[98]

وفي الزنزانة الانفراديّة يكبر هذا الإحساس ويتضخّم، خاصّة حين يضعه سجّانه في مأزق الاختيار بين الاعتراف على زميله وبين إطلاق سراحه. يقتله حزّ القيد وجنون الصمت ورهبة الظلام وطنين الخواء ومتاهة الذات:

> تضافرت جميعًا لتشكّل الحيّز الآدميّ الذي وجدت نفسي فيه للتّفكير في اتّخاذ قرار أشبه بالمفاضلة بين الغدر والوفاء، ولعلّه بين الموت والحياة! كان السؤال يولّد آخر، والحيرة تفرز أخرى مثلها أو أشدّ، والخوف لا ينتهي والرعب لا يزول... وما أراه الآن حقًّا يغدو باطلًا بعد وهلة... وتحت وطأة التفكير العقيم ووحشة العزلة ورهبة الظلام وطنين الصمت غدا ذهني مشوّشًا.. تكتنفه الحيرة وتطغى عليه الهشاشة وتعوزه الحكمة.[99]

كان عليّ يبحث عن الخلاص، وسيلة تُخْرجه من هذه الزنزانة الموحشة دون التفريط بإرادته.. خلاص لا يكون على حساب أحد غيره: "أبحث عن وسيلة تبقيني حيًّا قبل أن يحوّلني الظلام والصمت إلى مسخ إنسان... يقتلني هذا الخواء المدمّر: خواء الذات وخواء المكان... يغدو التفكير عقيمًا وضربًا من الجنون، فيتولّد داخلي إحساس مدمّر بالعجز!"[100]

ولهذا يفكّر عليّ بكلّ جدّيّة بإنهاء حياته: "حين تتضاءل الحياة وتصبح نهايتها معروفة الشكل والوقت، يصبح الانتحار وسيلة مقبولة للخلاص.. غدت حياتي كموتي، ووجودي

97 ن. م.، ص 120.
98 ن. م.، ص 200.
99 ن. م.، ص 146-147.
100 ن. م.، ص 153.

لم يعد أفضل عن غيابي".[101] لكن، للمفارقة وعبثيّة القدر، حين يسيطر هذا الهاجس عليه ويتيقّن أنّ الخلاص يكمن في إنهاء حياته يبدأ الرضا عن النفس، ذاك الرضا الذي كان يحتاجه فيما مضى من سنوات عمره. لكنّه لا ينتحر في النهاية، إذ يصدر قرار الإفراج عنه بعد تغيير النظام.

لكن، وبعد كلّ هذا يطرح السؤال: هل بإمكاننا أن نبحث عن بطولة ما في هذا الأدب؟ برأينا لا مجال هنا للحديث عن بطولة أو انتصار. إنّها رحلة التشظّي بكلّ أبعاده، رحلة اللابطولة والاغتراب. تنتهي بسجين مقهورٍ، مصيره إلى التهميش أو التدجين أو الموت حيث تتعاظم في النفس عبثيّة الحياة وحالة العدم. وهذا ما يفسّره السجين في رواية **القوقعة** بقوله إنّه ليس بطلًا:

> أنا إنسان، أنا خوّاف ورعديد وجبان إلى درجة أنّني قد أتبوّل في ثيابي من الخوف. أنا شجاع وصلب وعنيد إلى درجة أنّني أصمد أمام أقسى أساليب التعذيب. لكنّي وبكلّ الأحوال لست بطلًا. فسلوكي هذا الطريق لم يكن بخياري. والبطل لا يمكن أن يكون بطلًا لسلوكه طريقًا بالإكراه.[102]

من هنا، في السجن لا يمكن أن يكون السجين بطلًا؛ فأنّى له ذلك وهو يقبع خلف القضبان غير قادر على تغيير واقعه أو الخلاص منه؟! تنبع صراعات السجين ومعاناته من عجزه عن مقاومة جلّاده وتحقيق خلاصه. لذا ليست مقاييس انتصار السجين على سجّانه تتعدّى أن يبدّل في رواية **القوقعة** مثلًا رجله اليمنى باليسرى التي تعبت من شدّة الوقوف، وذلك بعد أن أمره أن يقف على اليسرى. لكنّه عندما لا يقوى على الاستمرار، وفي لحظة لا يراه فيها يبدّلها شاعرًا بالانتصار: "بعد سنين طويلة من السجن مستقبلًا، سأكتشف أنّه في الصراع الأبديّ بين السجين والسجن كلّ انتصارات السجين

101 ن. م.، ص 201–202.

102 خليفة، 2008، ص351.

ستكون من هذا العيار".[103] إنّ محاولات البطولة خلف القضبان تقتصر على عدم الاعتراف في أقبية التحقيق، والصمود في وجه الجلّاد وثبات العزيمة في ظروف لا إنسانيّة. فكلّ محاولات السجين للانتصار على السجان لا تتجاوز محاولات الدفاع عن النفس والبقاء حيًّا وحفظ التوازن والعقل من الخراب الروحيّ والموت المعنويّ والتأقلم في ظروف وحشيّة، فكيف إذًا نتحدّث عن بطولة هنا؟!

4.2. آليّات الاحتماء من السجن

يؤمن السجين أنّه ما دام يمتلك الإرادة فسيهزم جلّاديه وهذا ما يمنحه الإحساس بالحرّيّة في قلب السجن. لذا لم يرتدع السجناء عن البحث عن شتّى الطرق ليستعيدوا فيها بعضًا من حرّيّتهم وإحساسهم بالوجود. فكان الكثيرون "يقتلون" جلّاديهم بالصمت والسخرية، فيمكنهم تجاوز الألم الجسديّ لأنّ الروح في مثل هذه الحالات هي التي تقاوم، كقول رجب في **شرق المتوسّط**: "كان صمتي سلاحي الوحيد الذي مزّق أحشاءهم.. رموني مثل كرة، من سجن لآخر، تعبوا وهم يضربونني".[104] ويبحث السجناء عن شتّى الوسائل لتحطيم قيود العدوّ بلا أدوات مادّيّة. كلّها تنبع من فكر حرّ ومخيّلة إبداعيّة وإرادة وإصرار قويّين؛ فابتدعوا لهم لغة الحيطان والدقّ على الجدران للتخاطب والتواصل بينهم،[105] ثمّ الكتابة على الجدران بالأظفار أو أعواد الكبريت[106] أو الكتابة على ورق الدخان. وحتّى لو كان الفعل بسيطًا تافهًا إلّا أنّه يشكّل تحدّيًا وانتصارًا له على السجن وسجّانه. هي محاولات للبحث عن معنى للحياة وإثبات حضور في ظل كلّ هذا الغياب، فإنّ الخيال كما يقول غاستون باشلار: "لا يلتزم بالأبعاد الهندسيّة، بل يعمل بموجب القوّة والسرعة. يمارس الخيال فعله بحرّيّة على المكان والزمان وعناصر

103 ن. م.، ص 15.

104 منيف، 1993، ص 142.

105 خليفة، 2008، ص 76.

106 للمزيد انظر: الشيخ-حشمة، 2016، ص 258-259.

القوّة".[107] كانت الكتابة على الحائط من أبرز ما كان السجين يتركه على جدران الزنزانة، حتّى لو اقتصر الأمر على حفر اسمه فقط. وهو بذلك يتحدّى السجن، مؤكّدًا وجوده مقابل سعي السجّان إلى إلغائه. فيحفر السجناء أسماءهم وتواريخ حبسهم ليتذكّرهم التاريخ ويكون شاهدًا على قمعهم. كما يحاول السجناء الترفيه عن أنفسهم بالغناء والرقص وترديد الفكاهات والأناشيد والألعاب المسلّية؛ فالمعنويّات العالية تغيظ السجّانين فيقبلون عليهم مزمجرين مهدّدين، وقد ينهالون عليهم بالضرب الموجع. وقد يضطرّ السجناء إلى خوض معركة الإضراب المفتوح عن الطعام لتحقيق مطالبهم، ليمثّل الإضراب عن الطعام أرقى حالات التمرّد.

ولمّا كان السجن صاحب السلطة على الشخصيّة، ولمّا كانت الشخصيّة زمكانيّة، والإنسان يقاس بزمانه، أي بروحه وفكره، فسيصبح الزمان متعالقًا معه، متحكّمًا بالشخصيّة. لذا فإنّ عامل الزمن من أقسى العوامل التي يعاني منها السجين. فالزمن يشكّل خطورة على السجين في دفعه إلى الانهيار والاستسلام. إنّه عدوّ الإرادة الأوّل. وكلّما طال الزمن خشي السجين على فقدانه العزيمة والإرادة. من هنا نشأ معاقبة السجين بالسجن الانفراديّ لأنّ استمرار حياته داخل الزنزانة، وحيدًا بلا رفيق، وفي مكان معزول ذي تراتبيّة قاتلة وبظروف قاسية، كفيل بإدخال اليأس إلى نفسه وكسر عزيمته. ففي الغرف المعتمة سيمرّ الوقت بطيئًا وثقيلًا فتفقد الأيّام أرقامها وأسماءها، ويزيد شعوره بالوحدة والتشظّي. إنّه زمن كئيب قاسٍ. إنّه التحدّي الذي لا يقلّ خطورة عن فظاعة المكان، بل لعلّه سيصبح الجلّاد الأوّل والعدوّ الأكبر، لا يكلّ ولا يملّ. لذا يمسي عليّ الناصر منذ لحظة دخوله السجن رهينًا له: "بطيئًا كان الوقت هنا.. ثقيلًا وخانقًا على غرار كلّ شيء في مراغة البعير الأجرب".[108] وهو السبب كذلك في انهيار رجب في **شرق المتوسّط** الذي صمد خمس سنوات وانهار في السنة السادسة. هكذا يجد السجين نفسه في حرب ضارية

107 باشلار، 1984، ص 115-116.

108 العريمي، 2005، ص 94.

مع هذا العدوّ الذي لا يراه، بل يخترقه من الداخل وفي أشدّ أعماقه قادرًا على أن يتركه خرابًا مشوّهًا.

وفي ظلّ هذا ليس غريبًا إذًا أن تبحث هذه الشخصيّات المهشّمة وهي تقبع داخل السجن عن زمن آخر لتنفصم عن الزمن الخارجيّ المرعب وتعيش زمنًا نفسيًّا يمنحها القدرة على التحرّر من قيود السجن المغلق. لذا، كثيرًا ما تعتمد روايات السجن التي يكون زمن القصّ فيها هو زمن السجن على زمنين متصارعين، هما: زمن السجن (الزمن الخارجيّ) وزمن الحرّيّة (الزمن النفسيّ)؛ الزمن الخارجيّ الموضوعيّ هو زمن السجن الذي يقاس بالدقائق والساعات، ويتجلّى في تعاقب الليل والنهار. مقابل الزمن النفسيّ الداخليّ، وهو الزمن الذاتيّ الذي يقيسه السجين بأحاسيسه، فيتوقّف على تفاعلاته النفسيّة والشعوريّة. إنّه زمن الحرّيّة والأحلام والذكريات والحوار مع الذات والتأمّلات النفسيّة: "كان الماضي يغدو ويروح، فأجد في ذكرياته القريبة منه والبعيدة خلاصًا من عذابات الحاضر".[109] استعان عليّ الناصر بذكرياته وماضيه فتذكّر زوجته ووالده وأمّه ليحارب الزمن الحاضر، زمن القهر والألم علّه يتجاوز محنته هذه. إنّ الزمن الخارجيّ هو زمن ثابت. هو ملك السجن والسجّان ومتآمر معهما. أمّا الزمن النفسيّ فهو زمن السجين الذي يتدفّق بسيولة بحركة الوعي الحرّة، باستحضار الماضي، بالعودة إليه وجلبه إلى الحاضر، ثمّ تأمّل الحاضر والحلم بالمستقبل. إنّها رحلة زمنيّة تعويضيّة طالما رحلة الجسد غير ممكنة، حتّى تهاجر الروح بحركة الوعي هذا المكان وتبني لها قوقعة مغايرة في زمن نفسيّ متخيّل. وهي رحلة ترتحل فيها الذات نحو عالم متخيّل، يبحث فيها السجين عن أيّ شيء يلهيه ذهنيًّا ويقتل من خلاله عدوّه الوقت. وخلال هذه التأمّلات قد يتعرّف إلى نفسه لأوّل مرّة. وقد يتصالح معها فتعطيه شعورًا بالأمان وتحقّق له التوازن الداخليّ الذي افتقده. فلا قضبان ولا مسافات ولا حواجز في ثنايا المخيّلة والذاكرة: "إنّها هذه الحرّيّة الروحيّة التي لا يمكن لأحد أخذها منه. وهي التي تجعل للحياة معنًى وهدفًا"،[110] وفي اللّامكان أملًا وصبرًا.

109 ن. م.، ص 180.

110 أبو نضال، 1981، ص 222.

فيعيد السجين خلق عالمه حسب رغباته، فتغترب الذات وتهجر ذاك المعادي، تتلصّص إلى الداخل، على نفسها، تتوهّم، فيمسي الاغتراب إيجابيًّا كآليّة تعويضيّة. ولهذا يركّز أدب السجون على وصف الزمن النفسيّ من خلال إحساس السجين، مهتمًّا به على حساب الزمن الخارجيّ. يركّز على أفكاره ومشاعره ومونولوجاته واسترجاعاته الزمنيّة، مرورًا إلى ماضيه وطفولته ليتمّم شريطًا زمنيًّا أطول. فيمسي الزمن النفسيّ أطول من الزمن الخارجيّ، لكنّه من جهة أخرى يتصارع معه في جدليّة قد تفرض نهايتها شكلًا من أشكال الهزيمة أو شكلًا من أشكال الحرّيّة، ولو للحظة وهميّة آنيّة.

من هنا تتكشّف مفارقة السجن، فالسجين من جهة يفتقد الحرّيّة، وتُقيَّد حركته الجسديّة، لكنّه بالمقابل يكسر قيود السجن ويبدّد عزلته عبر حركة الوعي. فتبدأ رحلة الوجدان حين يسيطر الاغتراب على المكان. فكلّما سعى السجن إلى سلب إرادته سعى السجين إلى البحث عن طريقة للصمود. ولن يتأتّى له ذلك إلّا بالبحث في ثنايا النفس عن النور في عتمة هذا المكان. إنّ الانحباس في السجن يقابله انفتاح في الخيال والأفكار. وحتّى يتمّ الانفتاح يجب الانتقال من القصّ الخارجيّ إلى القصّ الذاتيّ الداخليّ عبر تيّار الوعي والمونولوج والتداعي والاسترجاع والأحلام وغيرها. فيتجلّى الاعتماد على تيّار الوعي حين تغلق أبواب الزنزانة على السجين فتفرض عليه قسوة الوحدة التفكّر والتفكير بما آل إليه حاله. فما أن تغلق أبواب السجن على جسد السجين حتّى تشرع روحه بالانفتاح والانعتاق. ينفتح كيانه بانفتاح مستودع الذاكرة والآلام والأحاسيس والخوف والرعب والأحلام. فإذا كان الجسد ملك السجّان والسجن وبوّابتهما للدّخول إلى إرادة السجين وكسر عزيمته للانتصار عليه فإنّ الروح ملك له، فكره وملاذه. وفكره هو موطن حرّيّته، وروحه هي المنفى، إليها عليه أن يعود، فهي السبيل إلى الانعتاق نحو الحرّيّة حتّى ولو كانت بطعم الوهم. وبتدريب الخيال يكتشف قدرته على الخروج من بوتقة السجن، فيتخيّل ما يرغب ويتحدّث مع نفسه ويستحضر من ذاكرته، وكأنّ المونولوج هو الوسيلة

لهدم الجدران وتجاوزها إلى الفضاء الرحيب. يصبح حرًّا في خلق أمكنة وأزمنة خياليّة أخرى؛ تلك التي يرغب بها والتي يتوق إليها.

يقاوم السجين السجن وزمانه؛ فزمن السجن إيقاعه بطيء وشرس جدًّا. هو اللاعب الخطر في ملعب شديد القسوة لا يتزحزح ولا يتغيّر، بينما الزمن الخارجيّ يستمرّ ولا يتوقّف. فإذا كان الإنسان خارج السجن لا يشعر بالوقت لأنّه موزّع بين مواعيد وأوقات مع أشخاص وأمكنة متغيّرين فإنّ هذه المعادلة لا مكان لها داخل السجن. ففي السجن يعيش السجين معزولًا عن العالم الخارجيّ. يعيش بينه وبين ذاته، وخلف قضبان حديديّة تحجب عنه الحياة في الخارج. وعليه أن يبحث عن شتّى الطرق لتجاوز هذا القيد. وذاك لا يتأتّى له إلّا عبر حركة ذهنه وخياله وذاكرته. وهذه هي الحركة الوحيدة المتحرّكة النشطة في ظلّ كلّ هذا الجمود. لذا، دون خيال ودون ذاكرة لا يستطيع السجين مقاومة الزنزانة، إذ تشكّل الذاكرة عاملًا مساعدًا للسّجين كتعويض عن توقّف الحياة والغربة وقسوة الزنزانة؛ فيستحضر السجناء ماضيهم وطفولتهم وأولادهم وزوجاتهم، إذ تعمل الذاكرة على "التخفيف من وحدة السجين من خلال استحضار الذكريات التي تعطيه شعورًا بالدفء والأمان، فتحقّق له التوازن الداخليّ الذي كاد يختلّ".[111] لذا لا نجد نصًّا تقريبًا، إن كان ذلك رواية تخييليّة أو نصًّا توثيقيًّا، إلّا ويعتمد على المونولوج والاسترجاع والتداعي كآليّات احتماء وبوح تحافظ على عزيمة السجين وإرادته، فتمنحه الأمل المتجدّد والصمود، حيث يقوم الوعي وبقدرته على الخيال بتحقيق نوع من الاغتراب عن الواقع الآنيّ/ زمن الزنزانة.

كلّما عجز السجين عن التعامل مع واقع السجن اتّجه بكلّ طاقاته نحو الصور الراسخة في وعيه. تلك الصور التي تمكّنه من استعادة الماضي المفقود. فهو الماضي الشيء الوحيد الذي يملكه في ظلّ حاضر ومستقبل مجهولين. وهي استعادة تعويضيّة وقائيّة تستحضر حنين الماضي في حاضر بائس عنيف. كلّ ما لا يمكن الإحاطة به يتحوّل إلى استذكار

111 الفيصل، 1994، ص 54.

وصور عبر الذاكرة. هي تلك الصور التي تتيح للإنسان أن يطلق العنان لمخيّلته لينسج ما يريده ويتمنّاه ويخفّف عنه فتحقّق له بعضًا من الخلاص. هكذا يتمّ توظيف الزمن بقفزاته على شكل ذاكرة تعي الأشياء وتساعد في نموّ الحديث مع الذات وإلهائها. وباستدعاء ذاكرته يعيد النظر في حياته الماضية والحاضرة ويمزج الأزمنة والأمكنة ويتنقّل بينها دون ترتيب منطقيّ، فيمتزج الحلم بالواقع، والماضي بالحاضر، والحوار الواعي بتيّار الوعي وأعماق الذهن.

يتذكّر عليّ الناصر في رواية **حزّ القيد** في الساعات الأولى من اعتقاله أمّه، حيث كان لا يزال في الشاحنة مع غيره من المعتقلين، مخاطبًا نفسه في مونولوج يجيش قلقًا، متسائلًا فيه كيف سيكون ردّ فعلها على اعتقاله: "كنت وحيدًا في الظلمة إلّا من صورة أمّي. كانت الأوضح بين كلّ الصور التي احتشدت داخل رأسي في ذلك الوقت".[112] ثمّ تحضر صورة والده: "خياله يتعقّب خطواتي وصورته تطاردني.. تظهر في مكان قصيّ من ذاكرتي".[113] ثمّ يستحضر هو وفاة والده ويعيشها مرّة أخرى بألمها. ثمّ يحاول الهروب من واقع الزنزانة إلى ذكريات جميلة كاشفًا عن حنينه إلى زمن مفقود: "أخذت أنصت لعلّي أسمع صدى حداء جدّي من زمن موغل في ذاكرة نائية".[114] وإذا جافاه النوم وتداعت على رأسه الهواجس يهرب منها يستجدي الماضي مرّة أخرى لعلّه يجد فيه ما يريحه: "يبحث فيه عمّا يخفّف عنه عبء ساعات الليل ووحشتها".[115] هكذا يملك السجين مخيّلته ليقاوم زمن الزنزانة. وفي ذلك انفتاح الروح وارتحال للمخيّلة في ظلّ جسد مقيّد. هي جدليّة الروح؛ صراع الروح مع الجسد.

112 العريمي، 2005، ص 72.

113 ن. م.، ص 74.

114 ن. م.، ص 106.

115 ن. م.، ص 106.

وعليه، لا يستطيع السجين دون خيال أو دون ذاكرة مقاومة زمن السجن وعذاباته؛ فهي الذاكرة القادرة على الحفاظ على سلامة العقل والتوازن في صراع فقدان سلامة الجسد. وحول هذا يقول عليّ الناصر:

> خفت أن يتسلّل الجنون إلى نفسي وينتقل من فضاء الزنزانة إلى رأسي الواهن فبدأت أبحث عن وسيلة تحافظ على سلامة عقلي. وإن كان واقع الحال لا يعطي البهجة فسحة إلّا أنّي أخذت أمارس في لحظات تجلّي الذاكرة لعبة التشبّث بذكريات الماضي الدافئة في محاولة مستميتة لإبقاء صلة بيني والحياة خارج "مراغة البعير الأجرب". فيأخذني الحنين إلى أحضان صور ماضٍ لم تفقدها السنون بهاءها. تأتي رغم مشقّة استحضارها بفيض تلقائيّ أقبض على لحظات الحبّ الغائب خلف متاريس وحشة الحبس الانفراديّ.. استجدي ذاكرتي الملأى بثقوب الغربال لاستحضار صور أيّام عرسي. تأتيني رائحة "العفراء" كالريحانة الغارقة في لجّة الخضرة.. تقترب منّي.. أفتح ذراعيّ.. ألاقيها وأضمّ عذريّتها المزمنة إلى صدري.[116]

"في عتمة نفس يكبّلها القيد وتطغى عليها الكآبة ويحاصرها الإحباط كان الماضي يغدو ويروح، فأجد في ذكرياته القريبة منه والبعيدة خلاصًا من عذابات الحاضر".[117]

أمّا سجين رواية **القوقعة** فحين أطبق السجن على وجدانه أخذ يبحث عن وسيلة يحتمي بها فوجدها في قوقعة وهميّة مجازيّة. هذا ما يحتاجه السجين حين يقضي في السجن سنوات طويلة: بناء قوقعة يعيش فيها ويحتمي بها؛ بناء مكان وهميّ في قلب المكان الحقيقيّ: "في السجن شكّل خوفي المزدوج قوقعتي التي لبدت فيها محتميًا الخطر".[118] كأنّه يبني قوقعة كالسلحفاة لتحميه من بطش المكان: "كسلحفاة أحسّت

116 ن. م.، ص 175.
117 ن. م.، ص 180.
118 ن. م.، ص 380.

بالخطر وانسحبت داخل قوقعتها، أجلس داخل قوقعتي.. أتلصّص، أراقب، أسجّل، وأنتظر فرجًا".[119] وطوال السنوات كان "بلا فم وبعشرات الآذان"،[120] صمت لسنوات طويلة وكاد لسانه يصدأ،[121] كأنّه التفّ حول نفسه باستدارة القوقعة فتحرّر من سجنه داخل السجن. وحين يتجاوز الخوف حدّه كان "يتحوّل إلى حجر، قطعة من خشب مجرّدة من الأحاسيس والمشاعر، لا تفكير، لا ردّ فعل، جمود كلّيّ، واستسلام تامّ.. بل شلل بالتفكير".[122] وبالمقابل، وفي لحظات أخرى يكون التفكير وتدريب الذهن هو الخلاص فيغوص في قوقعته، يتحدّث مع ذاته، ويكتب يوميّات سجنه ذهنيًّا حين يمنع القلم: "أكتب الجملة ذهنيًّا، أكرّرها أحفظها. في آخر اليوم أكون قد حفظت أهمّ أحداث اليوم. وفي اليوم التالي أتلو كلّ ما حفظته البارحة. اكتشفت أنّها طريقة جيدة لشحذ الذهن وتمضية الوقت الطويل في السجن".[123] أمّا إذا شعر بأنّه يريد البكاء فعليه "أن يدخل قوقعته، يمسح دموعه من الخارج، ويتركها تسيل إلى الداخل".[124] وإذا أوشك أن يصل إلى "حافّة الجنون كان يغنّي.. لكن بصمت، يغنّي بذهنه.. لا يفتح فمه مطلقًا".[125]

أمّا سجين رواية **تلك العتمة الباهرة** فقد اختار آليّة معاكسة: الانفصال عن الجسد والخروج من الذات، لكنّها تحقّق الهدف ذاته: طريق الحرّيّة؛ فيقول:

> لشدّة ما تألّمت ولشدّة ما تعذّبت تمكّنت شيئًا فشيئًا من الانفصال عن جسدي،[126] تعلّمت أن أتخلّى عن جسدي.[127] كنت مستعدًّا أن أترك لهم

119 ن. م.، ص 78.
120 ن. م.، ص 180.
121 ن. م.، ص 75.
122 خليفة، 2008، ص 70.
123 ن. م.، ص 77.
124 ن. م.، ص 110.
125 ن. م.، ص 111.
126 بنجلّون، 2015، ص 11.
127 ن. م.، ص 15 و145.

جسدي شريطة ألّا يستولوا على نفسي، على روحي، على إرادتي.[128] أن تكون هناك من دون أن تكون هناك، أن يغلق المرء حواسّه ويسلّطها في اتّجاه آخر، ويمنحها حياة أخرى. أتظاهر بأنّي أودعت حواسّي الخمس خزانة أمانات في محطّة ما، بأنّي وضّبتها في حقيبة صغيرة، ثمّ حفظتها جانبًا بعيدًا من متناول الجلّادين.[129]

هكذا يضطرّ السجين إلى هجران ذاته وإنكار حواسّه ومشاعره حتّى لا يضعف: "لكي أقاوم روائح البراز والقيء رحت أستعيد في ذاكرتي صور الضوء والربيع.. فقد كنت في آنٍ معًا؛ هناك وفي مكان آخر، أدندن لحنًا كأنّي مغتبط".[130]

يعود سجين **القوقعة** كذلك إلى ماضيه بأدقّ تفاصيله ويستحضره عشرات المرّات فيقول:

أدقّ التفاصيل، تفاصيل كان لا يمكن أن أتذكّرها ولو عشت عشر حيوات خارج هذا المكان. أستعيد كلّ ما هو سعيد ومبهج، كلّ ما هو جميل في الخارج.. أستعرض الماضي وأحلم بالمستقبل.. أصبحت مدمن أحلام يقظة.. أبني الحلم شيئًا فشيئًا، أضع التفاصيل الصغيرة والدقيقة، أرسمها، أصحّح، أغوص ساعات طويلة، أغيب عن هذا الواقع لأعيش واقعًا جميلًا.[131]

في السجن يعزّ الماضي، ستجد نفسك تعيد روايتك مرّات وستستمع إلى الآخرين وهم يقصّون عليك أخبارهم للمرّة العاشرة، ولن يعرف الملل يومًا هذه الحكايا التي تقتل الوقت هنا وتحيي الهمّة. فالفائض الرئيسيّ في السجن هو الوقت، هذا الفائض يتيح للسجين أن يغوص في شيئين: الماضي

128 ن. م.، ص 110.
129 ن. م.، ص 10.
130 ن. م.، ص 55.
131 ن. م.، ص 111-112.

والمستقبل. وذلك لمحاولات السجين الحثيثة للهرب من الحاضر ونسيانه نسيانًا تامًّا.[132]

وإذا كان استحضار الماضي وسيلة لشحذ القوّة عند من ينسحب إلى قوقعته، فإنّ سجين **تلك العتمة الباهرة** كان يخشى من الذكريات ويرفضها خوفًا من الهوان:

التذكّر هو الموت، هو العدوّ.. إنّ الحنين في ذلك المكان يؤدّي إلى الموت.[133] ولكي أمحو الذكريات التي من شأنها أن تقودني إلى الهاوية، قرّرت أن أعمل تفكيري، تخيّل عالم آخر.[134]

كان ينبغي لواحدنا القبول بأن يفقد كلّ شيء وألّا ينتظر شيئًا.. أن نوصد كلّ الأبواب، أن نفرغ أذهاننا من الماضي، أن ننظّفها، ألّا نترك أثرًا في الرأس، وأن نتعلّم ألّا نتذكّر.[135]

وعندما يرفض التذكّر ينفصل عن عالم السجن:

ما عدت موجودًا، ما عدت في هذا العالم، ومع ذلك حافظت على قدرتي على الكلام، وعلى إرادة المقاومة، وحتّى على الرغبة في النسيان.. قبل ذلك كنت شخصًا آخر. وما أنا عليه الآن لا صلة له بهذا الآخر.[136]

من هنا يسعى السجين إلى الانسحاب من ذاته والانطلاق نحو الحرّيّة وكأنّه يغادر ذاته ويتركها في مكانها في السجن:

132 خليفة، 2008، ص 350.
133 ن. م.، ص 28.
134 ن. م.، ص 67-68.
135 ن. م.، ص 29.
136 ن. م.، ص 30-29.

أتهيّأ لبلوغ الوجد، تلك الحال التي لا يكبّلني فيها شيء، حيث لا أقيم صلات لا بالكائنات ولا بالأشياء، أنأى عن كلّ شيء، عن ذات نفسي، وعن الآخرين، أجدني في وحدة رائعة.. أحلّق مثل طائر سعيد.. لا أبتعد عن المكان الذي خلفت فيه جسدي، خشية أن يأتوا لأخذه ودفنه.[137]

"كنت أغادر الزنزانة ولا أشعر بقدمي تدوسان الأرض".[138]

فقدت الإحساس بجلدي، كأنّي راحل، كأنّي مسافر، يصير ذهني صافيًا، فأستسلم له... أستغرق بإعمال الفكرة حتّى أصبح الفكرة عينها. وعندما أرتقي إلى هذه الحال أرى كلّ شيء يسيرًا.. وحدها روحي كانت هناك.. حرّيّة مثل هذه لن تتكرّر كثيرًا.[139]

وهكذا فإن كان سجين **القوقعة** قد بنى له قوقعة للاحتماء، فإنّ سجين **تلك العتمة الباهرة** يلج "مقصورة العزلة الصعبة"، فتلك المقصورة: "كانت فيئي.. حديقتي السرّيّة التي ألوذ بها، أغادر زنزانتي وأرحل على أطراف أصابعي".[140] من هنا، يبني السجين آليّة احتماء له حين تضيق به زنزانته: "كلّما ضاقت الزنزانة وتقاربت جدرانها وانخفض سقفها ينبغي الإسراع في استعادة القدرة على الاتّصال بعوالم بعيدة متخيّلة".[141] فيسير في الطريق نفسه الذي سار فيه سجين **القوقعة**، بحثًا عن الهروب من المكان نحو الملاذ الروحيّ. فحين يكون خارج هذا الجسد متجوّلًا في حديقته الوهميّة هناك يجد نفسه "متخفّفًا من الزمن والذاكرة والجور ومن كلّ أذى يكابده". ولعلّنا نرى بسعي السجين للهروب بروحه من المكان، تاركًا وراءه جسده وزنزانته في زمان نفسيّ، ساعيًا للارتقاء، ملتحمًا مع الكون وفضاء علويّ، أشبه بطريق الصوفيّ في سعيه الروحانيّ وارتقاء روحه،

137 ن. م.، ص 72.
138 ن. م.، ص 90.
139 ن. م.، ص 111.
140 ن. م.، ص 142.
141 ن. م.، ص 151.

فمثله يرتكز طريق السجين في سعيه للوصول إلى الحرّيّة الروحانيّة في أضيق الأمكنة وأقساها. والسعي بداية الفعل، والفعل هنا يكون بالخيال والحلم لأنّه مسلوب. وقد أدخله السلب في قوقعة التنقيب عن الذات والسلام الروحيّ. إنّه فقدان الإحساس بالواقع وعتمته ثمّ الارتقاء نحو الخيال حيث الحرّيّة: "تاركًا من خلال التأمّل هذا المكان بحثًا عن مكان كان يحبّ يومًا ما أن يستقرّ فيه".[142]

هكذا تتكشّف لنا أهمّيّة اتّكاء الكاتب على آليّات تيّار الوعي ودورها في مثل هذه النصوص. فلا شكّ أنّ الكاتب يعتمد عليها حتّى يكون قادرًا على سبر أغوار الشخصيّات وتصوير ملامحها النفسيّة والكشف عن تخبّطاتها وصراعاتها خاصّة بعد أن تغلق عليها الزنزانة. وكأنّ من وحشة السجن يستيقظ وعيه بمخزونه وتفاصيله، تفاصيل لم يفصح عنها إلّا وهو يقبع في جنون عتمة الزنزانة وصمتها وجمودها. وكأنّ هذا الانغلاق المادّيّ حوله يفجّر آفاقًا روحيّة داخله كأداة للانفراج والخلاص، وكوسيلة ترتحل فيها الذات عن هذا "الآن"/ الحاضر المعادي الكريه إلى ذاك الهناك المنشود الحميم الدافئ. فيأخذ القارئ معه في رحلة عبر ذاكرته، معتمدًا على آليّة الاسترجاع والتداعي الحرّ والمونولوج والأحلام. وعليه، ليس هناك أفضل من السجن ونصوص أدب السجون لتوظيف آليّات تيّار الوعي؛ فالسجن كمكان:

> يوفّر الحدّ الأدنى من ملهيات الشخصيّة بوصفه من أدوات العزل والتعطيل الحركيّ.. يوفّر جوًّا مناسبًا لمكاشفات الوعي وممارسات فعل الحوار الذاتيّ. حالة اللافعل التي تمنحها تجربة السجن، بالنسبة للسجين والسجّان، قادرة على نقل الأشكال الخطابيّة من مقارعة الظرف إلى محاسبة النفس. من الصدام مع الشيطان إلى الصدام مع الذات.[143]

142 ن. م.، ص 143.

143 طه، 2019، ص 43.

في ظلّ هذا يمسي وعي السجين بفكره وخياله هو العنوان. هو آليّة الاحتماء التي تمنح السجين الأمل وتحمي الإرادة من السقوط من جهة. وهي آليّات تيّار الوعي التي يوظّفها الكاتب بدوره تعينه على كشف معاناة السجين ومحاولات صموده في ظلّ فظاعة الفقد والسلب من جهة أخرى. فهي القادرة على التغلّب على قسوة القمع وإزاحة الهمّ إلى حين ما. وهي الحركة الحرّة التي يمتلكها السجين بعد خسارته حركة الجسد، وعبرها تتمسّك الروح بالحياة. ولعلّها محاولات النصر المستلبة من السجّان؛ صراع بين الهزيمة والنصر.

3. 4. خروج السجين من السجن

إنّ خروج السجين من هذا المكان لا يعني خروج السجن من روحه؛ فإنّه حيّز لا ينفكّ يولد في روح السجين وإن خرج منه. يحمله وتعجّ روحه بذكرياته وأثره الذي لا يمحى. يحزّ في الروح وإن زال حزّه في البدن. هي آثار تركت وراءها روحًا سجينة؛ خلقتها وجبلتها على شاكلة السجن، فتشبهه ويشبهها، روحًا سيظلّ السجن يحوم فيها وينهشها، يسكنها دون خلاص. إنّه السجن الذي لا يترك ساكنه وإن رحل عنه وتركه. أمّا إذا خرج السجين إثر اعترافه وسقوطه فقد يتفاقم هذا الشعور إلى حدّ قتله، أو سيهزمه وشم الخيانة فيهشّم روحه وتتشوّه ذاته، أو قد يجنّ؛ فالسجين عوض في رواية **الآن.. هنا** اعترف فرفضت توبته بعد خروجه ولم تقبل عودته للتنظيم فانتحر. أمّا ابن رشود فبعد أن سقط أصيب بالانهيار ثمّ جنّ، وظلّ يدور في الشوارع إلى أن سحقته سيّارة مجهولة وقتلته.[144]

ولأنّ السجن سيّد الذاكرة يخشى السجين بعد خروجه رؤية تلك الأنا السجينة تحتلّه وتستوطن في نفسه. فبشاعة السجن رهيبة هائلة ولا يسهل نسيانها أبدًا. ممّا يجعل الإنسان يحمل السجن في داخله أينما كان، و"يستحبس" مثلما يقول سجين رواية **القوقعة**؛ ففي السنوات الأولى في السجن يراود السجين الإحساس بأنّه حين سيفرج عنه سيستمتع بحياته وينسى السجن وسجّانيه، لكن بعد عدد من السنوات يبدأ "يستحبس"؛

144 منيف، 2004، ص 180.

وهي "مفردة نتاج طول سنوات السجن، يطلقها السجناء على من يتماهى مع السجن ويختلّ صوابه، وتتساوى الأشياء النقائض والفوارق، كلّها تتساوى. ويتحوّل السجين إلى حبيسه، إلى العدم. والعدم هو تساوي الأشياء. وتتساوى عنده السجن والحياة".[145]

قد تعيد السلطة إلى السجين كلّ أشيائه إلّا الحرّيّة التي استلبتها منه، فيخرج السجين من السجن وهو لا يشبه نفسه. يخرج السجين غريبًا مغتربًا عن ذاته ومحيطه. يخرج، هذا إن خرج، مع شعور متفاقم بالهشاشة والهزيمة وعدم القدرة على التصالح مع العالم الخارجيّ، فيقتله الاغتراب عن ذاته وتشوّه روحه. وقد نرى في أقوال أنيسة في رواية **شرق المتوسّط** عن أخيها رجب تأكيدًا على هذه الحالة التي تحوّل فيها إلى إنسان آخر لا يشبه ذلك الذي كان: "يا إلهي كم تغيّر رجب، لم يعد ذلك الذي أعرفه، الذي عشت معه، إنّه إنسان آخر. هل مات رجب ذاك؟ هل تركه في السجن؟ والإنسان هل يمكن أن يتغيّر بهذا المقدار؟"[146]

كان سقوط رجب وتوقيعه على الاعتراف في **شرق المتوسّط** سببًا في هزيمته واغترابه. الأمر الذي جعله يحمل السجن داخله حتّى بعد إطلاق سراحه، فيقتله الاغتراب ويجد نفسه عائدًا إلى السجن مرّة أخرى، رافضًا اقتراح المحقّق بأن يتحوّل إلى جاسوس، مكفّرًا عن سقوطه وهزيمته وإن كان يعلم أنّه قد لا يخرج منه حيًّا هذه المرّة.

ينجح السجن في أن يتجذّر في النفس بعد أن يشوّهها، فيستوطن فيها إلى درجة يستحيل فيها انتزاعه من روحه السجينة. وبالتالي، فإنّ الخروج منه لا يعني أبدًا محو هذه التجربة من الذاكرة بشكل مطلق أو الخلاص المطلق، بل سيلاحقه الإحساس بالملاحقة والقمع إلى خارج أسواره ويجد نفسه في سجن أكبر بلا قضبان. لذا حين يخرج سجين **القوقعة** يشعر أنّه دخل جحيم الاغتراب في العالم الخارجيّ/ السجن الكبير. يشعر أنّ هوّة لا يمكن ردمها أو جسرها بينه وبين الآخرين: "الحياديّة في المشاعر. لا شيء يثير اهتمامي. لغتي الخاصّة بالتواصل مع الناس مفقودة ميّتة. أريد أن أكون منسيًّا أو

145 خليفة، 2008، ص 70.

146 منيف، 1993، ص 59.

مهملًا منهم".[147] "أشعر أنّني أحمل مقبرة في داخلي.. تكبر المساحة التي يحتلّها الموت".[148] فيمرّ عام كامل بعد خروجه ولا زال يرى نفسه عند استيقاظه في السجن الصحراويّ، فيقتله الخوف بأن يظلّ السجن يسكنه:

> هل سأحمل سجني معي إلى القبر؟ في السجن الصحراويّ شكّل خوفي المزدوج قوقعتي التي لبدت فيها محتميًا الخطر. هنا -ويسمّيه السجناء عالم الحرّيّة- خوف من نوع آخر، وقرف، ضجر، اشمئزاز، كلّها شكّلت قوقعة إضافيّة أكثر سماكة، ومتانة وقتام. لأنّ الأمل بشيء أفضل كان موجودًا في القوقعة الأولى. في القوقعة الثانية لا شيء غير اللاشيء.. لا أريد أن أنظر إلى الخارج، أغلق ثقوبها لأحوّل نظري بالكامل إلى الداخل. إلى أنا، إلى ذاتي، وأتلصّص.[149]

وعلى الرغم من خروج عادل وطالع في رواية **الآن.. هنا** دون أن يستسلما لسجّانيهما يتغلّب الماضي وذكريات السجن على كلّ منهما. فبعد خروج طالع منه لا ينفكّ يعيش ذاك الماضي بعذاباته فيصبح أسيرًا له:

> أحمل السجن معي أينما ذهبت، ويبدو أنّني لن أستطيع التخلّي عنه أبدًا.. أصبح السجن حالة لا تغادرني تمامًا كالعلامة الفارقة. إنّ السجن ليس فقط الجدران الأربعة وليس الجلّاد فقط أو التعذيب. إنّه بالدرجة الأولى خوف الإنسان ورعبه حتّى قبل أن يدخل السجن. وهذا بالضبط ما يريده الجلّاد، وما يجعل الإنسان سجينًا دائمًا.[150]

ويرهق الماضي عادلًا فيقتله عويل الليالي وكوابيس ذكريات السجن، فتتداخل الأشكال والأصوات ضاجّة في رأسه وتنقره كالأزاميل. خارج السجن يصبح السجن عالقًا في

147 خليفة، 2008، ص 364-365.
148 ن. م.، ص 377.
149 ن. م.، ص 380، 383.
150 منيف، 2004، ص 15.

الروح، تتلطّخ به، ساكنًا في ذواته فيصعب نسيانه: "في الزنزانة كلّ شيء معادٍ ولا يمكن نسيانه".[151] إنّه زمن السجن، سيّد المكان، القادر على تشويه الإنسان وحمله إلى براثن الموت، أينما كان وفي أيّ سجن يكون: "لقد شوّهنا السجن وأفسدنا الجلّاد. والآن جاء الموت، وهذا الموت العابث المجّانيّ بالذات لكي يقضي على آخر ما تبقّى فينا من مشاعر إنسانيّة".[152] فتمسي أيّام ما بعد السجن شبيهة بالأيّام التي سبقت، بآلامها وعذاباتها، خوفها وتيهها: "تصبح الحياة مملّة أقرب إلى اللاجدوى"، وتمرّ أمامه "صور المرحلة الماضية كشريط بلا نهاية"، "فيسيطر عليه شعور أنّ كلّ شيء تبدّد وسقط".[153]

وعليه، لا يحصر هذا الأدب معاناة الفرد داخل السجن فقط، بل نراه يعرّي معاناته حتّى بعد خروجه منه، مركّزًا على تحوّل العالم الخارجيّ إلى سجن أكبر لا ينفكّ يحاصره. فيلوك السجين عذاباته غير قادر على التصالح معه إثر تجربة هشّمت روحه وشوّهت "أناه" وتركت حزّها في الروح مثلما تركت بصماتها على الجسد. ولذا، فإنّ أكثر ما يحرص عليه الروائيّون في روايات السجن والقمع تأكيد صور الاغتراب والاستلاب. وقد يكون السؤال الذي طرحه سجين رواية **القوقعة** هو السؤال الأعظم بالنسبة إلى هذه الحقيقة، والذي يفسّر حجم هذا الاستلاب وفداحة الاغتراب، إذ تساءل: "هل هناك سجين واحد في كلّ العالم، في كلّ الأزمان، في كلّ السجون، قضى في السجن عامًا واحدًا أو أكثر، ثمّ عندما يخرج، يكون هو.. هو؟"[154]

إجمال

نستنتج ممّا سبق أنّ المكان يشكّل محورًا أساسيًّا في أدب السجون، إذ إنّه الأدب الذي يعرف بهويّة هذا المكان. وقد عكست الدراسة ملامح السجن من حيث أوصافه وطوبوغرافيّته وتأثيرها على علاقة السجين بالسجن وموقفه إزاء هذا المكان المعادي.

151 ن. م.، ص 188.
152 ن. م.، ص 61.
153 ن. م.، ص 73.
154 خليفة، 2008، ص 230.

فكشفت الدراسة عن العلاقة الجدليّة بين السجّان والسجين، والتي تقوم على صراع عنيف بين طرفين: طرف قويّ مسلّح قمعيّ تقف السلطة خلفه داعمة، مقابل طرف أعزل ضعيف لا يملك شيئًا إلّا إرادته. كما كشفت عن محاولات السجين في تصدّيه لوحشيّة المكان وقسوة السجّان، عن محاولات صموده وثباته، عن إغلاق باب الجسد وتحمّل شراسة التعذيب، ثمّ بحثه عن الحرّيّة في ظلّ مكان أقيم أصلًا لاستلاب حرّيّته، مدركًا أنّه لا يملك سوى إرادته وعزيمته، واعيًا إلى أنّ الحياة داخل السجن تفرض عليه البحث في مخيّلته وحركة وعيه الحرّة عن آليّات للاحتماء من أجل البقاء وحفظ التوازن الداخليّ النفسيّ. هي آليّات يلجأ إليها كي يحتمي من براثن السجن وزمانه، وحمايةً من الخراب الروحيّ. وهنا تتحقّق جدليّة السجن: كلّما انغلق المكان على الجسد بحثت الروح عن الحرّيّة والانعتاق، حتّى ولو على سبيل الوهم والخيال.

المراجع:

أبو نضال، 1981 — أبو نضال، نزيه (1981)، **أدب السجون**، بيروت: دار الحداثة.

أبو نضال، 2008 — أبو نضال، نزيه (2008)، **شهادات روائيّة على زمن التحوّلات والانكسارات**، عمّان: وزارة الثقافة.

الباردي، 2002 — الباردي، محمّد (2002)، **الرواية العربيّة والحداثة**، اللّاذقيّة: دار الحوار.

باشلار، 1984 — باشلار، غاستون (1984)، **جماليّات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر.

البحراوي، 2009 — البحراوي، حسن (2009)، **بنية الشكل الروائيّ: الفضاء - الزمن - الشخصيّة**، الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ.

بنجلّون، 2015 — بنجلّون، الطاهر (2015)، **تلك العتمة الباهرة**، ترجمة: بسام حجّار، الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ.

بيرقدار، 2006 — بيرقدار، فرج (2006)، **خيانات اللغة والصمت - تغريبتي في سجون المخابرات السوريّة**، بيروت: دار الجديد.

حافظ، 1984 — حافظ، صبري (1984)، "مالك الحزين: الحداثة والتجسيد المكانيّ للرّؤية الروائيّة"، **فصول**، المجلّد 4، ع 4، ص 159-179.

خليفة، 2008 — خليفة، مصطفى (2008)، **القوقعة - يوميّات متلصّص**، بيروت: دار الآداب.

الشيخ-حشمة، 2016 — الشيخ-حشمة، لينا (2016)، **أدب السجون في مصر سورية والعراق – الحرّيّة والرقيب**، باقة الغربيّة: مجمع القاسميّ - أكاديميّة القاسميّ، حيفا: كلّ شيء.

طه، 2019 — طه، إبراهيم (2019)، **فتنة الأدب والنقد - مقالات في الأدب الفلسطينيّ وملاحظات في الظاهرة الأدبيّة**، باقة الغربيّة: مجمع القاسميّ- أكاديميّة القاسميّ، حيفا: مكتبة كلّ شيء.

العريمي، 2005 العريمي، محمّد (2005)، **حزّ القيد**، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر.

عزّام، 2010 عزّام، فؤاد أحمد (2010)، "بناء المكان في الخطاب السرديّ"، **المجمع - أبحاث في اللغة العربيّة والأدب والفكر**، باقة الغربيّة، ع 2، ص 205-231.

الفيصل، 1994 الفيصل، سمر روحي (1994)، **السجن السياسيّ في الرواية العربيّة**، طرابلس - لبنان: جروس برس.

الفيصل، 2003 الفيصل، سمر روحي (2003)، **الرواية العربيّة - البناء والرؤيا**، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

قاسم، 1988 قاسم، سيزا (1988)، "المكان ودلالاته" في: **جماليّات المكان**، الدار البيضاء: عيون المقالات، ص 59-67.

لبيب، 1992 لبيب، فخري (1992)، "الإبداع والمبدعون في المعتقلات والسجون"، **قضايا فكريّة**، ع 11-12، يوليو، ص 174-183.

المحادين، 2001 المحادين، عبد الحميد (2001)، **جدليّة المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجيّة**، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر.

منيف، 1993 منيف، عبد الرحمن (1993)، **شرق المتوسّط**، ط 9، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر.

منيف، 2004 منيف، عبد الرحمن (2004)، **الآن... هنا أو شرق المتوسّط مرّة أخرى**، ط 5، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر.

النابلسيّ، 1994 النابلسيّ، شاكر (1994)، **جماليّات المكان في الرواية العربيّة**، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر.

النعيمي، 2008 النعيمي، أحمد (2008)، **الآفاق الإنسانيّة في الأدب والفكر**، عمّان: دار اليازوري العلميّة للنّشر والتوزيع.

هلسا، 1980 هلسا، غالب (1980)، "المكان في الرواية العربيّة"، **الآداب**، ع 3-2، ص 72- 77.

Allen, 1995 Allen, Roger (1995), "Arabic Fiction and the Quest for freedom", *Journal of Arabic Literature*, 26: 1-2, pp. 37-49.

Harlow, 1987 Harlow, Barbara (1987), *Resistance Literature*, New York and London: Methuen, Inc.

Peled, 1998 Peled, Mattityaho (1998), "Prison Literature" in: S. Ballas and R. Snir, (eds.), *Studies in Canonical and Popular Arabic Literature*, Toronto, Ontario: York Press, pp. 69-76.

Lutwack, 1984 Lutwack, Leonard (1984), *The Role of the Place in Literature*, New York: Syracuse University Press.

al-Sheikh-Hishmeh, 2020

al-Sheikh-Hishmeh, Lina (2020), "Aesthetics of Place and its Dialectics in Prison Literature", *Journal of Oriental and African Studies*, 29, 7-35.

al-Sheikh-Hishmeh, 2018

al-Sheikh-Hishmeh, Lina (2018), "Prison Literature in the Arab World: Features and Samples", *Journal of Oriental and African Studies*, Vol. 27, pp. 165-199.

الاغتراب الذاتيّ في رواية " الخماسين" والتقنيّات التي وُظّفت للتعبير عنه[1]

روز صبّـــاح-شعبـــــان

1. مختصر

يقدّم هذا المقال دراسة أسلوبيّة تحليليّة، بُغية الكشف عن مظاهر الاغتراب الذاتيّ في رواية الخماسين للروائيّ الأردنيّ غالب هلسا، وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على تحليل أسلوب السرد في الرواية للكشف عن المبنى الحكائيّ، والرؤية السرديّة، والتقنيّات التي اتّبعها الكاتب ومدى تأثّرها برواية تيّار الوعي، وقد خلصت الدراسة الى وجود مظاهر الاغتراب الذاتيّ في الرواية، وإلى استخدام هلسا للتقنيّات الحديثة التي تميّز رواية تيّار الوعي، مثل: الاسترجاع، المونولوج، المناجاة، الأحلام والكوابيس، اللغة الشاعريّة والوصفيّة والاغترابيّة؛ كما خلصت الدراسة إلى أنّ تأثّر هلسا بالكتّاب الغربيّين وفلاسفتهم انعكس على أدبه؛ إذ نراه يوظّف رؤاه الفلسفيّة والفكريّة والتراثيّة توظيفًا عميقًا، ويدرجها في مدوّنته الروائيّة، من خلال شخصيّات مثقّفة وحقيقيّة تحمل هذا الفكر وهذه الرؤى. وقد استخدم هلسا أدوات التحليل النفسانيّ الفرويديّة، بكثافة عالية، في تحليله المواقف والشخصيّات، وبرزت مصطلحات فرويديّة في الحوار عنده، مثل: "عقدة أوديب" و"عقدة الخصاء".

---

[1] يعتمد المقال على رسالة الدكتوراة التي أجيزت سنة 2019 بإشراف البروفسور محمود غنايم، وهي بعنوان: **المنفى والاغتراب في روايات غالب هلسا: الضحك، الخماسين وسلطانة نموذجًا.** راجع: شعبان، 2019.

كلمات مفتاحيّة: اغتراب ذاتيّ، تيّار الوعي، تقنيّة الاسترجاع، المونولوج. عقدة أوديب، الرؤية السرديّة، المبنى الحكائيّ.

2. خلفيّة نظريّة

2.1 الاغتراب[2]

إنّ الأصل اللاتينيّ للفظة "اغتراب" هو "Alienation"، وهذا الاسم يستمدّ معناه من الفعل اللاتينيّ "Alienare"، بمعنى نقل شيء ما إلى آخر، أو الانتزاع والإزالة، وهذا الفعل مستمَدّ، بدوره، من لفظة أخرى هي "Alienus"، أي ينتمي إلى شخص آخر أو يتعلّق به، وهذا الفعل الأخير مستمدّ، في النهاية، من اللفظة "Alius" التي تدلّ على الآخر، سواء اسمًا كان أم صفة.[3] وهو، بهذا المعنى، يشير إلى انتقال ملكيّة شيء ما من شخص إلى آخر، ويرى البروفيسور قيس النوري، عالم في الأنثروبولوجيا، استخدامًا آخر لمصطلح "الاغتراب" يأتي في سياق العزلة (Isolation)، وهو أكثر ما يُستخدم في وصف وتحليل دور المثقّف أو المفكّر الذي يغلب عليه الشعور بالانفصال (Detachment) وعدم الاندماج النفسانيّ والفكريّ مع المقاييس الشعبيّة في المجتمع. فالأشخاص الذين يحيون حياة العزلة والاغتراب لا يرون قيمة كبيرة لكثير من الأهداف والمعايير والمفاهيم التي يثمّنها أفراد المجتمع.[4]

يرى صالح، أنّ ثمّة تداخل ومساحات رماديّة تصل بين مفهومي الاغتراب والمنفى،[5] كما تندرج حالتا الوجود الخاصّتان بالمنفى والاغتراب في تشابهات تجعل من الصعب التمييز

2 الاغتراب لغةً: ترد لفظة "غربة" في معاجم اللغة لتدلّ على معنى النوى والبعد، فالغريب هو البعيد عن وطنه، والغرباء هم الأباعد، واغترب فلان إذا تزوّج إلى غير أقاربه. وجاء في **المعجم الوسيط**: "اغتَرَبَ بمعنى نزح عن الوطن، وغَرَّب في الأرض؛ أي: أمعن فيها فسافر سفرًا بعيدًا، وغَرُب عن وطنه بمعنى ابتعد عنه". (مجمع اللغة العربيّة، 1980، ص 647).

3 شاخت، 1980، ص 62-63، انظر أيضا: Halim, 1969, pp.1-10 .

4 النوري، 1979، ص 17.

5 صالح، 2007، ص 1.

عن معاناة المغتربين في المنفى، انظر: سعيد، 2004؛ سعيد، 1992 و1996؛

Said, 2000; Ashcroft, Griffiths & Helen, 2000; Tabori, 1972, p. 278.

بين المنفيّ والمغترب.[6] يمكن الإشارة، في هذا السياق، إلى التجربة الفلسطينيّة التي تتضمّن أنواعًا عديدة من الابتعاد القسريّ، والنفي العنيف، والإبعاد، وأحيانًا الاغتراب عن الوطن.[7]

2.2 الاغتراب الذاتيّ

شاعت فكرة "الاغتراب" بشدّة في الأربعينيّات والخمسينيّات من القرن العشرين، فقد تبنّاها عدد من النقّاد والمفكّرين المعاصرين، أمثال: هربرت ماركوز[8] (Herbert Marcuse) (1898–1979 م.)، وَإريك فروم[9] (Eric Fromm) (1900–1980 م.). ونظرًا للإخفاقات التي حصدتها الإنسانيّة بعد الحرب العالميّة الثانية، وشيوع الأمراض النفسانيّة بين الأفراد؛ اتّخذ هؤلاء النقّاد من فكرة "الاغتراب" وسيلة لكشف ما تعانيه البشريّة المعاصرة من آفات نفسانيّة خلّفتها الحروب.[10]

يرى فروم أنّ جوهر مفهوم الاغتراب يكمن في غربة الإنسان عن العالم (أي: الطبيعة، الأشياء، الآخرين، والإنسان نفسه)، فنجده، أحيانًا، يتبنّى موقفًا متطرّفًا، قوامه أنّ الناس جميعهم اليوم مغتربون، ليست فقط الطبقة العاملة مغتربة. وهو يشبّه علاقة الإنسان مع أخيه الإنسان بعلاقة بين آلتين حيّتين، تستخدم الواحدة منهما الأخرى. ويشير فروم، محتذيًا حذو ماركس (Karl Marx)، (1818–1883) إلى هذه العلاقة بوصفها اغتراب

---

6 تدّعي الباحثة أرئيل موريه شطريت في مقالها "نزع البعد المكانيّ الإقليميّ للانتماء: ما بين البيت وغياب البيتيّة في رواية ميرال الطحاوي، **بروكلين هايتس**، ورواية سلمان ناطور، **هي، أنا والخريف**"؛ أنّ الروايتين **بروكلين هايتس** (2010)، للكاتبة المصريّة ميرال الطحاوي (ولدت عام 1968)، وَ-**هي، أنا والخريف** (2011)، للكاتب الفلسطينيّ-الإسرائيليّ سلمان ناطور (ولد عام 1949)؛ تسلّطا خيوط الشكّ على المفهومين الراسخين "الوطن" وَ-"الشتات/ المنفى". تكشف هاتان الروايتان المعاصرتان عن إشكاليّة البديهيّات التي تشير إلى التماثل المتداول بين الوطن والانتماء، من جانب، والمنفى/ الشتات والغربة والإقصاء، من جانب آخر، (للاستزادة انظر: Sheetrit, 2013; Sheetrit, 2015).

7 صالح، 2007، ص 1.

8 فيلسوف ومفكّر ألمانيّ أمريكيّ، معروف بتنظيره لليسار الراديكاليّ وحركات اليسار الجديد ونقده الحادّ للأنظمة القائمة.

9 عالم نفس وفيلسوف إنسانيّ ألمانيّ أمريكيّ.

10 رجب، 1993، ص 19–21.

الإنسان عن الإنسان، فقد أصبح البشر "ذوي طابع آليّ"؛ كلّ منهم ينظر إلى الآخر بوصفه شيئًا أو أداة يستخدمها لتحقيق أهدافه الأنانيّة. ويقول فروم إنّ العلاقة بين البشر لها طابع الاغتراب، من حيث إنّه بدلًا من العلاقات بين الكائنات البشريّة أصبحت هذه العلاقات تتّخذ طابع الاغتراب بين الأشياء.[11]

كما يرى فروم المشار إليه في شاخت (Schacht, 1980) أنّ انفصال المرء عن ذاته يتمثّل في التناقض الكامن في وجوده، فهو مماثل لانعدام الشعور بالذات أو افتقاده، وبالعفويّة والفرديّة. فمن يفتقد هذه الأشياء يخفق في تحقيق معيار الذاتيّة الخاصّ به. فإنّ المغترب عن ذاته لا يشعر، بصورة حقيقيّة، بمقولة "إنّني ذاتي". ويصف فروم مثل هذا الشخص بأكثر من طريقة، فهو، في المقام الأوّل، لا يعيش ذاته بصفته كيانًا فرديًّا متفرّدًا، إنّه يخفق في معايشة هويّته في زخم خصوصيّتها وتفرّدها، فهو غير قادر على أن يكون شخصًا مفكّرًا وعاشقًا وقادرًا على الإحساس والإبداع في أعماله، إذ ليس لديه شعور بذاته بصفته فردًا متفرّدًا وغير قابل للتكرار.[12]

فالاغتراب الذاتيّ إذن هو افتقاد المغزى الذاتيّ والجوهريّ للعمل الذي يؤدّيه الإنسان وما يصاحبه من شعور بالفخر والرضا، وبديهيّ أنّ اختفاء هذه المزايا من العمل الحديث يخلق، هو الآخر، شعورًا بالاغتراب عن النفس.[13]

هذه هي الحالة التي يصبح فيها الشخص غير مدرِك، ببساطة، ما يشعر به حقيقة، وما يحبّه ويرفضه، وما يعتقده، وما هو عليه في الواقع.[14] ينشأ هذا الوضع حينما يطوّر المرء "صورة مثاليّة" عن ذاته، تبلغ من اختلافها عمّا هو عليه حدّ وجود هوّة عميقة بين صورته المثاليّة وذاته الحقيقيّة.[15] وعندما يتشبّث المرء بالاعتقاد بأنّه هو ذاته المثاليّة

11 انظر فروم د.ت. ص 150؛ شاخت، 1980، ص 183.

12 شاخت، 1980، ص 190.

13 النوري، 1979، ص 19.

14 شتا، 1984، ص 167.

15 عن فقدان الإنسان المعنى لحياته ووجوده وعدم شعوره بالاكتفاء، انظر: שגיא, 2014, עמ' 10-9.

فإنّه، في هذه الظروف، لا يعود يدرك ذاته الحقيقيّة، والاغتراب عن الذات الحقيقيّة يتضمّن التوقّف عن سريان الحياة في الفرد، من خلال الطاقات النابعة من هذا المصدر، حينها تصبح الذات الحقيقيّة خاملة.[16]

ويرجّح ليفين (Murray B. Levin)، (1927–1999) كما ورد لدى ريتشارد شاخت (Richard Schacht)، (-1941)، أنّ الإنسان المغترب يعي، بصورة فعليّة، التباعد بين هويّته وما ينبغي لهذه الهويّة أن تكون. أمّا سارتر (Jean-Paul Sartre)، (1905–1980) فينظر إلى الاغتراب الذاتيّ من خلال عيني الآخر، فالجسد حين نعايشه بوصفه شيئًا يعرفه الآخر، هو شيء غريب عنّا؛ كونه يختلف إلى حدّ كبير عن الجسد الذي نعايشه بصورة ذاتيّة.[17] ويستخدم ماركس الاغتراب الذاتيّ في معنيين: أوّلهما يقوم على أساس أنّ عمل الإنسان هو حياته، وأنّ إنتاجه هو حياته في شكل متموضع، ومن ثمّ فإنّه عندما يغترب عنه تغترب ذاته عنه أيضًا. أمّا المعنى الثاني فيشير به ماركس إلى انفصال الإنسان عن حياته الإنسانيّة الحقّة أو الطبيعيّة الجوهريّة، وبهذا المعنى يقصد ماركس بالاغتراب عن الذات الفقد الكلّيّ للإنسانيّة، وفي هذا المستوى يصبح اغتراب الذات عنده مرادفًا لمعنى "نزع إنسانيّة الإنسان".[18]

يختلف إميل دوركايم[19] (Émile Durkheim)، (1858–1917م.) وماركس اختلافًا جذريًّا؛ إذ يرى دوركايم أنّ اليأس والوحدة اللذان لا يحتملان في عصرنا، واللذان يصاحبهما خوف الذات، واكتئابها، وقلقها الزائد؛ يعدّان نتيجة مباشرة للنّزعة الفرديّة التي سادت المجتمع الحديث.[20]

16 شاخت، 1980، ص 205.
17 شاخت، 1980، ص 285.
18 حمّاد، 1995، ص 61.
19 فيلسوف وعالم اجتماع فرنسيّ، وهو أحد مؤسّسي علم الاجتماع الحديث.
20 شتا، 1984، ص 82.

يعزو بليز باسكال[21] (Blaise Pascal)، (1623-1662م.) اغتراب الفرد الذاتيّ إلى عوامل وجدانيّة، بسبب عجز المرء عن الخلوة والتأمّل والاعتكاف. اغتراب الإنسان الذاتيّ يعكس مستويين متباينين: المستوى الأوّل يمثّله الشخص الذي يجاوز المجتمع ويتحرّر من حلم الجماعة وقيمها التي قد لا تتلاقى وقيمه الإنسانيّة، فهو شخص استطاع الاكتفاء بذاته، وذلك كما عزا شاخت انعزال الفرد اجتماعيًّا إلى كونه شخصًا خلّاقًا، يضع التقاليد موضع التساؤل أو يخرج عنها، وكلّما كانت أصالته أكثر عمقًا، ازداد اضطراره إلى الاغتراب عن مجتمعه. أمّا المستوى الثاني فيمثّله الشخص المهمّش اجتماعيًّا، الذي لا يستطيع أن يجد ذاته داخل المجـتمع، ولا يمتلك أدوات التعامل مع ذاته، لينتهي به الأمر إلى اغتراب ذاتيّ.[22]

يتحدّث بردياِئف (Nicolas Berdiaev)، (1874-1948) عن الاغتراب الذاتيّ عند الإنسان المدنيّ، بشكل خاصّ، فيرى أنّ ما يؤدّي إلى هذا الاغتراب هو ما يسمّيه فكرة "التنكّر الاجتماعيّ" للشخصيّة في المجتمع الحديث. فإنّ "الأنا" التي تنسب إلى الحياة الاجتماعيّة ليست هي " الأنا" الحقيقيّة الأصيلة، بل هي أدوار يمثّلها الإنسان الحديث، وتحتّمها المراكز الاجتماعيّة التي يشغلها على اختلاف مستوياتها، سواء أملكًا كان أم برجوازيًّا؛ أم رجل مجتمع؛ أم ربّ أسرة؛ أم موظّفًا مدنيًّا؛ أم فنّانًا؛ أم ثائرًا؛ أم أيّ شخص آخر. إنّها مجرّد ذات "مسرحيّة"، على حدّ تعبير بردياِئف. والإنسان كونه "ممثّلًا" دائمًا فإنّه يصبح من العسير عليه إعادة اكتشاف نفسه، ولا سيّما إذا ما كان يلعب عدّة أدوار في الوقت نفسه. إنّها الأدوار التي كانت تؤدّيها شخصيّات ليو تولستوي[23] (Leo Tolstoy) (1828-1910م.) الروائيّة باستمرار.[24]

21 فيزيائيّ، رياضيّ وفيلسوف فرنسيّ.

22 العبدالله، 2005، ص 35.

23 من عمالقة الروائيّين الروس، مصلح اجتماعيّ، داعية سلام ومفكّر أخلاقيّ. يعدّ من أعمدة الأدب الروسيّ، في القرن التاسع عشر الميلاديّ، والبعض يعدّه من أعظم الروائيّين على الإطلاق.

24 بردياِئف، 1960، ص 123-124.

ويشير بردیائف إلى أنّ "الأنا" لكي تحقّق ذاتها وتقاوم اغترابها فلا بدّ لها من أن تناضل، من أجل ألّا تكون مجرّد أداة موضوعيّة واجتماعيّة، وأن تعمل، في الوقت ذاته، على أن تعلو على نفسها، من خلال الخروج من عزلتها واتّحادها بالذوات الأخرى بواسطة الاتصال الروحانيّ.[25] وهو ينبّه إلى أنّ الاتصال الروحانيّ لا يكون في العلاقات الإنسانيّة فقط، لكنّه اتّصال في مقدور الإنسان تحقيقه مع الطبيعة والحيوانات أيضًا، وبهذا يحيل الإنسان الموضوعات الطبيعيّة "ذاتًا".[26]

3. رواية الخماسين والاغتراب الذاتيّ:

3.1 ملخّص رواية الخماسين[27]

في مقدّمة رواية **الخماسين**،[28] للكاتب والروائيّ إلياس خوري، كتب الأخير عن رواية **الخماسين** لهلسا فقال إنّها:

> لا تروي شيئًا، نحن مع غالب (بطل الرواية والكاتب في آن) وسط مجموعة من العلاقات التفصيليّة التي لا تقول شيئًا بحدّ ذاتها. من ليلى إلى بسيوني إلى ليزا إلى ضابط المخابرات إلى آخره، والعالم يبدو وكأنّه ينزاح عن سيطرة الوعي، وهي من زاوية ثانية مجموعة من الحكايات التي تتوحّد حول شخصيّة الراوي-الكاتب. حكايات ناقصة، أو حكايات كاملة، أو مقاطع،

25 بردیائف، 1960، ص 114.

26 بردیائف، 1960، ص 141-142.

27 في رواية الخماسين يصوّر هلسا حياة الناس في القاهرة، في الستّينيّات والسبعينيّات، من خلال لوحات استعراضيّة للحياة اليوميّة تظهر شرائح مجموعة من الناس لا رابط بينهم سوى البطل المركزيّ. وبطل الرواية، غالب، هو صحافيّ ومترجم، عمل في وكالتَي أنباء ألمانيا الديمقراطيّة والصين (الغانمي، 2004، ص 60-61).

28 يقول خوري في مقدّمة مقاله: "هذا المقال هو مقدّمة لرواية الخماسين، لغالب هلسا، كان من المفترض إصدار طبعة جديدة للرواية في بيروت عام 86، وقد طلب مني غالب يومها أن أكتب مقدّمة لروايته، كتبت المقدّمة وانتظرت، لكنّ الطبعة الجديدة من الرواية لم تصدر. اليوم بعد غياب غالب هلسا أسمح لنفسي بأن أنشر هذه المقدّمة كتحيّة لهذا الكاتب والصديق، وكإشارة إلى ضرورة أن يدرس نتاج هلسا الروائيّ، بوصفه أحد الأصوات الرئيسيّة التي أسّست لرواية عربيّة جديدة" (خوري، 2001، ص 76).

تقدّم مجموعة من النماذج الإنسانيّة التي تترابط من حول الراوي، لتشكّل عالمه المتفتّت إلى ذرّات صغيرة. وهي من زاوية ثالثة، مناخ. ورياح الخماسين التي تهبّ على القاهرة، تشكّل هنا الإطار الجامع لسيل التداعيات والأحداث.[29]

تدور أحداث رواية **الخماسين** في القاهرة والإسكندريّة، وتعجّ الرواية بشخصيّات عديدة، عربيّة وأجنبيّة، وهي تركّز عدستها على شخصيّة "غالب"، الكاتب والروائيّ الأردنيّ الذي يعمل مترجمًا، فغالب شخصيّة محوريّة تستأثر بالاهتمام، وكلّ شخصيّات الرواية تدور في فلكه. تجمع مشاهد هذه الرواية وتتأثّر أحداثها بظاهرة الخماسين، فغالب، بطل الرواية، يودّع ليلى الطالبة في المعهد العالي للتمثيل، في محطّة "ترولي"، أمام بوّابة "القصر العيني"، ثمّ يفتّش عن ليلى في داخله، وتنساب ذكرى جلوسهما في "كازينو" يطلّ على فرع النيل. ثمّ تتناول الرواية حكاية "مرسي"، السائق المسؤول عن توزيع النشرة الإخباريّة اليوميّة التي تصدرها وكالة الأنباء الألمانيّة؛ ثمّ حكاية "قرني" الذي كان يعمل مراسلًا في وكالة أنباء الصين (صينهوا)؛ وحكاية "مدام شهدي" التي حوّلت مكتبتها إلى معرض لأعمال الرسّامين المتميّزين، والتحف والملابس الشعبيّة؛ ثمّ تورد الرواية قصّة المجرم "عصفور" الذي التقاه غالب في سجن المحطّة، في عمّان؛ ثمّ حكاية "ليزا" التي كان يجتمع في صالونها بعض من المفكّرين والأدباء؛ ثمّ قصّة حياة "بسيوني" العامل في الوكالة الألمانيّة للأنباء، ابتداءً من يوم ولادته حتّى تعرّضه لـ"كلارا"، ابنة مدير الوكالة الألمانيّة، "كارل شميدت". وفي الجزء الأخير من الرواية الذي عنوانه "ما بعد الرواية"، نقف على أحداث تتّصل بغالب، كلّها تحكي عن شخصيّات نسائيّة التقى بهنّ وهو في الإسكندريّة، التي جاء إليها هربًا من جوّ الخماسين في القاهرة. أمّا عن الخلفيّة الزمانيّة للرواية فهي نهاية الستّينيّات من القرن العشرين، فهناك حديث عن ديان وجولدا مِئير وفدوى طوقان.[30]

29 ن. م.

30 ن. م.، ص 33.

3.2 اغتراب الشخصيات

في رواية **الخماسين**[31] تأخذ القاهرة الصورة إيّاها، إنّها مدينة غارقة في الكآبة، وهي وحدها مبعث للحـزن في نفس الإنسان.[32] فنجد عنوان رواية **الخماسين** يبعث على الاختناق والضيق لذا لا عجب أن نجد معظم شخصيّاتها تعاني الاغتراب الذاتيّ، وقد ظهر ذلك في انعدام تكيّف الشخصيّات الرئيسة مع المحيط الخارجيّ، وفي العدم والرفض والتمرّد واليأس. يعالج الراوي، في هذه الرواية، هموم الإنسان العربيّ في عالم ضبابيّ الرؤية، وفي جوّ مرهق للأعصاب، مثل الجوّ الخماسينيّ الذي ساد أجواء الرواية. فبطل الرواية، غالب، بحث عن ذاته وبذل جهدًا في التواصل مع الآخرين، لكنّه فشل في تحقيق هذا الانخراط، كما فشل في علاقاته الغراميّة والجنسيّة، الأمر الذي زاد من حدّة اغترابه الذاتيّ فماتت ملكة الإبداع في نفسه، وعجز عن كتابة روايته التي بدأ كتابتها منذ بداية الرواية.

يطالعنا الفصل الأوّل بعنوانه الذي يشي بالانفعال والتوتّر: "الحزن ساعة الغروب"، فيعطي القارئ إيحاءات بأنّ الراوي يعاني من حزن وضيق. بطل الرواية، غالب، يبحث عن ذاته ويبذل جهدًا للتواصل مع الآخرين، لكنّه يفشل في تحقيق ذلك الانخراط ويساهم الجوّ الخماسينيّ في اختناقه وضيقه، فيلج عالمه العصابيّ، عالم التطيّر والفزع:

> ودخل في الغروب: الهواء الخماسينيّ المترب الجافّ، دخان المازوت تطلقه عربات الشحن الضخمة، رائحة الزيت المغليّ تتراقص على سطحه أقراص الطعميّة، البخور المنبعث من محل بيع العصير، ورائحة تفل قصب السكّر الذي أخذ يتخمّر.. وكانت هناك سماء سوداء كابية، كأنّها ستار من الصلب يمنع نفاذ الهواء النقيّ. ثمّ ولج عالمه العصابيّ: عالم التطيّر والفزع.[33]

31 الاقتباسات من رواية **الخماسين**، الواردة في هذا البحث، مأخوذة من **الأعمال الروائيّة الكاملة** لغالب هلسا، 2003، عمّان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، ج. 1، ص 309-483.

32 الأزرعي، 2004، ص 76.

33 هلسا، 2003، ج. 1، ص 309.

وفي موقع آخر في الرواية (بعد خروج البطل من غرفة التحقيق وإطلاق سراحه)، يشعر غالب بالخوف والحزن، وبأنّه مسلوب الإرادة والعفويّة،[34] فيتّصل بحبيبته، ليلى، التي ما أن سمعت صوته حتّى قالت له إنّه سكران:

قال إنّه حزين وخائف

– قالت: حزين فشربت

– قال: لست سكرانًا أقسم! ولكنّي حزين وهذا الجوّ الخماسينيّ يخنقني، يقتلني، يجعل التنفّس مستحيلًا.. يعني صعبًا جدًّا.[35]

فغالب يشعر بالاختناق ويبحث في ذاكرته عن المرأة الشاملة التي تعيد إليه استقراره وثباته:

امرأة من عصر مضى وعصر لم يأت بعد تحتوي في داخلها الحياة بكلّيّاتها، امرأة في سلام كامل مع نفسها ومع العالم. المرأة الشاملة بيتها عالم متكامل. امرأة فخمة، فاخرة، معجونة بقطرات الندى والعسل.. وهي المرأة الكلّيّة: الأمّ والعاهرة، الأخت والصديقة، المتحرّرة وأسيرة بعض الأفكار التي لا تحيد عنها.[36]

يتعرّف غالب إلى عشيقة جديدة، هي "سعاد"، وهي امرأة مطلّقة. لكنّ علاقتهما تكون مشحونة بالتوتّر، وقد أدّت، كما يقول هو، إلى موت ملكة الخلق في داخله:[37]

34 يرى فروم أنّ الإنسان المغترب ذاتيًّا يفقد عفويّته وإرادته واستقلاله، ويفتقد إلى الشعور بالذات وبالعفويّة الفرديّة (شاخت، 1980، ص 189).

35 هلسا، 2003، ج. 1، ص 363.

36 هلسا، 2003، ج. 1، ص 364.

37 يرى فروم أنّ سبب الاغتراب الذاتيّ يكمن في عدم كون الإنسان شخصًا عاشقًا أو مفكّرًا أو قادرًا على الإحساس (شاخت: 1980، ص 193).

كانت علاقتنا قد بدأت بفهم خاطئ من جانبي (هل كان مجرّد فهم خاطئ، أم كان ذلك استجابة لذلك الجنون الذي في داخلي: الرغبة في تعذيب الذات، وجعل العلاقة دائمة التوتّر، مشحونة حتّى الاختناق بالغيرة والمشاحنات؟ كنت أودّ أن أهرب؟ أن أنسى حقيقة أنّ ملكة الخلق تموت في داخلي، وأنّني وقد تخلّيت عن المطامح جعلتها مطمحي الوحيد، فبموتها كنت أواجه موتي.[38]

وقد تكون إخفاقات غالب، في علاقاته الغراميّة والجنسيّة مع النساء، قد أدّت إلى إخفاقه في تأليف روايته، فلم يعد قادرًا على الإبداع:[39]

وكانت تلك اللحظة الفريدة، بالإضافة إلى هذا، تجربة إحباط، حيث يصبح العالم إمكانيّات لا تتحقّق، وعد مؤجّل بالنشوة: تتفجّر كلّ إمكانيّاته مثيرًا عنف الرغبة في كلّ ما يقدّمه، ولكنّه لا يقدّمُ شيئًا إلّا كونه موضوعًا للكتابة، ولهذا فأنا في حقيقة الأمر لا أكتب إلّا عن نفسي. هذه الحقيقة تؤلمني على الدوام وتمنعني من مواصلة الكتابة. وأتوه، وأنسى نفسي.[40]

ثمّ يكرّر غالب محاولاته في الكتابة، إلّا أنّه لا يفلح: "فكّرت أن أحاول التخلّص من الألم الذي تسبّبه لي ذكرى علاقتي بسعاد بأن أكتب هذه الحكاية. بدأت الكتابة بالفعل عندما عدت إلى الفندق، ولكنّ ذلك لم يستمرّ".[41]

يشير زليخة إلى أنّ اغتراب الإنسان عن ذاته يتجلّى حين يعايش مشاعر اليأس وفقدان معاني وجوده وأهدافه، كما يعايش مشكلة في إحساسه بالانتماء إلى عالم غير مألوف له،

38 هلسا، 2003، ج. 1، ص 461.

39 يرى فروم أنّ الإنسان المغترب عن ذاته غير قادر على الإبداع (شاخت، 1980، ص 193).

40 هلسا، 2003، ج. 1، ص 456.

41 هلسا، 2003، ج. 1، ص 463.

ممّا ينقص الإنسان من تقديره لذاته ويؤثّر سلبًا على دافعيّته للإنجاز وتفقده الاحساس بالاتزان، ما يؤدّي به إلى انخفاض قدرته عن الأداء وضعف نموّه الذاتيّ، فلا يبقى لحياته هدف ولا معنى.[42]

تعاني ليلى، أيضًا، اغترابًا ذاتيًّا، فهي "تخفق في معايشة هويّتها في زخم خصوصيّتها وتفرُّدها؛ إذ ليس لديها شعور بذاتها بصفتها فردًا منفردًا وغير قابل للتّكرار".[43] كما يتجلّى اغتراب ليلى الذاتيّ في اختلاط ما تشعر به حقًّا وما تحبّه وما ترتضيه وما تعتقده، فتصبح ذاهلة عن ذاتها الحقيقية.[44]

تعاني ليلى هذه الازدواجيّة فنجدها تسأل غالب:

> عايزة أسألك سؤال. ممكن الست-مش المرأة مساوية للرجل؟ تكون زي الراجل؟ لو أنا لعبت رياضة وشلت حديد ممكن أبقى قويّه...
>
> - ممكن
>
> - والله؟ بجد؟ ممكن أبقى قويّة واضرب حمدي أخويا لو لعبت رياضة؟.[45]

كما نجد ليلى غير قادرة على التفكير،[46] وهي تعلن، أكثر من مرّة، أنّ المرأة مساوية للرجل، ومع ذلك فهي عاجزة عن فهم الشيوعيّة والسرياليّة، وتطلب من الرجل (غالب) أن يفسّر لها ذلك:

42 زليخة، 2012، ص 347.

43 شاخت، 1980، ص 190.

44 تشير هورني، المشار إليها في شاخت، 1980، إلى أنّ هذا الوضع ينشأ حين يطوّر المرء "صورة مثاليّة" عن ذاته، يبلغ من اختلافها عمّا هو عليه حدّ أنّه توجد هوّة عميقة بين صورتها المثاليّة وذاتها الحقيقيّة (انظر رأي المحلّلة النفسانيّة كارين هورني (Karen Horney) في: شاخت، 1980، ص 201).

45 هلسا، 2003، ج. 1، ص 311.

46 يرى فروم أنّ الإنسان المغترب عن ذاته غير قادر على التفكير أو العشق أو الإحساس (شاخت، 1980، ص 193).

قالت ليلى فجأة وقد تشوّه وجهها بالغضب: -عايزك تفهّمني إيه هي الشيوعيّة وإيه هي الوجوديّة، وتفهّمني السوريالّية...

قلت: -عايزة دلوقتي؟

أخذت تسرع في كلامها: "-ما فيش وقت، ومش عايزة أفضل أقرأ وبرضه ما افهمشي حاجه... وحا اقرأ إمتى، وأروح المعهد إمتى، وأنام إمتى، وآكل إمتى، وأعيش وأحب وأسافر وأتفرّج على الدنيا إمتى، إمتى...[47]

إنّ هذا الضياع الذي تعيشه ليلى يدلّ على اغترابها الذاتيّ وعدم استقرارها، فهي ذات تائهة، كذلك نجد شخصيّة "مرسي" تعاني، هي الأخرى، اغترابًا ذاتيًّا، فمرسي يعمل سائقًا في وكالة ألمانيّة للترجمة، لكنّه لا يجد نفسه في هذا العمل: "فهو مغترب عن ناتج عمله، لأنّه لا يعكس شخصيّته واهتماماته، فيقع العمل تحت سيطرة صاحب رأس المال".[48] فصاحب الشركة غير راضٍ عنه "لأنّه يعتقد أنّ مرسي يستغرق وقتًا طويلًا في توزيع النشرة ويعتقد أيضًا أنّ مرسي يفعل ذلك عن عمد حتّى يزيد ساعات العمل الإضافيّ".[49] أمّا مرسي فيعتقد أنّ موظّفًا آخر يشي به ويحرّض المدير عليه، ما يزيد من غربته في هذه الشركة، إضافة إلى ما يعانيه في أسرته من هموم ومشاكل تفضي به إلى الإحباط واليأس:

يا بيه، من الصبح لغاية الساعة ستّة بعد الظهر وأنا بلفّ بالعربيّة. ساعة ما أخلص الشغل لاقي رجليّا مش منّي. أروح البيت مشاكل، مصايب: الواد عيّان، أمّه عندها خراج وسخونيّة، وما ألاقيش لقمة

47 هلسا، 2003، ج. 1، ص 321.

48 شاخت، 1980، ص 134-137.

49 هلسا، 2003، ج. 1، ص 314.

> آكلها... الفلوس متعفرتة تلقاها خلصت من أوّل الشهر... وبرضه مستكترين عليّا القرشين اللي باخذهم...[50]

وتعاني شخصيّة "مدام شهدي عطيّة" الاغتراب الذاتيّ: "وقد كانت تملك مكتبة في شارع البرازيل بالزمالك، إلّا أنّها حوّلتها إلى جاليري ليعرض أعمال بعض الرسّامين المتميّزين".[51] وقد حاولت أن تمارس عمليّة الكتابة والإبداع، فحاولت كتابة الرسائل لابنتها، لكنّها أخفقت.[52] تقول في ذلك:

> كنت أكتب باللغتين الإنجليزيّة والفرنسيّة، ولكنّني عندما كنت أقرأ ما كتبت أجد اللغة مليئة بالأخطاء وكنت أشعر لذاك بابتئاس شديد. أشعر بحزن ثقيل عندما أكتب، لا أدري لماذا؟ إذ أجد نفسي -وأنا أكتب- أودّ أن أقول أشياء كثيرة وغير مترابطة. كنت أشعر، أيضًا، أنّ ما كتبته ليس هو ما كنت أريد قوله... تعرف ما أعنيه؟ أريد أن أقول شيئًا فأجد الكلمات تتوالى والجمل كذلك فأجد نفسي قد قلت شيئًا آخر. كنت أشعر بإنهاك شديد وبكآبة تستمرّ زمنًا.[53]

أمّا "بسيوني"، وهو فرّاش في الوكالة الألمانيّة للتّرجمة، فقد بدا الاغتراب الذاتيّ عنده في انفصاله عن ذاته الإنسانيّة الحقّة، أو طبيعته الجوهريّة. فيظهر، خلال الرواية، إنسانًا مجرّدًا من الإنسانيّة:

> وهو -أي بسيوني- عندما يكتشف سرقات العمّال الآخرين الصغيرة، فلقد كان يهدف إلى اكتساب الثقة حتّى يغطّي على سرقاته الكبيرة. كانت القوّة هي مطلبه. جميع أفعاله يحرّكها نهمه الذي لا يكلّ

50 هلسا، 2003، ج. 1، ص 316.

51 هلسا، 2003، ج. 1، ص 325.

52 يرى فروم أنّ الإنسان المغترب عن ذاته لا يتمكّن من أن يكون مبدعًا لأعماله (شاخت، 1980، ص 193).

53 هلسا، 2003، ج. 1، ص 326.

> لامتلاك السيطرة على الآخرين. عندما كان يضاجع بعض خادمات العمارة التي توجد بها الوكالة، لم يكن الجنس هدفه الوحيد، بل لم يكن للجنس عنده متعة إن لم يقترن بالسيطرة على الخادمة والنفاذ من خلالها إلى البيت الذي تعمل فيه.[54]

أمّا شخصيّة "عصفور" فهي تمثّل الاغتراب الذاتيّ في أبعد صوره، وذلك حين تتجرّد من إنسانيّتها في الصعيد الجسديّ والروحانيّ.[55] عصفور هو سجين حُكم عليه بالإعدام، لكنّه قبل أن يعدم يودّع المساجين ويقوم باغتصاب أحد الفتيان:

> الواقع أنّه البارحة عصرًا، بعد أن تسرّب إليه خبر أنّه سوف يعدم في اليوم التالي، أتى بغلام من حجرة رقم 27، المخصّصة لمن هم دون السادسة عشرة وأدخله زنزانته وضاجعه. كان الولد يصرخ، ولكنّ الجميع سكتوا أمام الرغبات الأخيرة لرجل سوف يموت.[56]

3.3 التقنيّات السرديّة في رواية الخماسين ودورها في إبراز تجربة الاغتراب

تفترض هذه الدراسة أنّ روايات هلسا تأثّرت برواية "تيّار الوعي" التي يعرّفها غنايم بأنّها نوع أدبيّ يوظّف تكنيكات عديدة (وليس تكنيكات فحسب) لتصوير الحياة الداخليّة تصويرًا يحاول محاكاة حركة الوعي الداخليّة. لذا لا بد من وجود أساليب تتلاءم مع هذه الحركة، بحيث تأخذ بالحسبان هذه الحركة في أبسط أشكالها كما في أعقدها. وتتعامل هذه الأساليب مع سمات هذا النوع الأدبيّ التي كثيرًا ما تتناقض، كالحركة والثبوت، الخصوصيّة والعموميّة، الثنائيّة في الزمان والمكان، والفوريّة والسيولة مقابل الانتظام والاتّصال. فتيّار الوعي لا ينحصر، في المونولوج الداخليّ أو الصوت المتداخل،

54 هلسا، 2003، ج. 1، ص 426.

55 حول الاغتراب الذاتيّ، انظر: شاخت، 1980، ص 159–160.

56 هلسا، 2003، ج. 1، ص 351.

بتصنيفاته المختلفة، بل ينسحب على عناصر مختلفة في الرواية أيضًا، كالصور أو الاستعارات والتشبيهات، كما ينسحب على الرموز التي تطرحها الرواية.[57]

يتداخل في تكنيك تيّار الوعي صوت الراوي وأصوات الشخصيّات، وهو يمزج سمات الكلام المباشر مع الكلام غير المباشر، وصوت الراوي مع صوت الشخصيّة، فبدلًا من أن يظهر في النصّ متكلّم واحد (الراوي أو الشخصيّة)، يمتزج فيه متكلّم ظاهر ومتكلّم خفيّ،[58] الأوّل هو الراوي؛ والثاني هو الشخصيّة. ويظهر الصوت الخفيّ للشخصيّة ويشارك الصوت الظّاهر سيطرته على النصّ. وأحيانًا يكون الصوت الخفيّ هو المتكلّم الرئيس.[59] وتشكّل تقنيّات الاسترجاع والأحلام والهذيان والمناجاة وغيرها خلفيّة هامّة للسرد، فتتداخل الأزمنة والأمكنة، ويتداخل الواقع بحلم اليقظة، فيبدو السارد كأنّه يروي سيرته الذاتيّة.[60]

3.3.1 البنية السرديّة[61]

تكشف البنية السرديّة في **الخماسين** عن عنصر أساسيّ فيها؛ إذ يبدو صوت الراوي والشخصيّة المحوريّة والمؤلّف صوتًا واحدًا، وفي الغالب يحلّ أحدهما مكان الآخر أو يتماهى معه.[62] لذلك تعنى الرواية، بالدرجة الأولى، بصوت المؤلّف وصوت السارد وصوت

57 غنايم، 1992، ص 15–16.

58 אבן, 1968, עמ' 152-140.

59 غنايم، 1992، ص 17.

60 إنّ هذه التقنيّات تميّز رواية تيّار الوعي، للاستزادة عن هذه التقنيّات انظر: همفري، 1975؛ غنايم، 1992؛ غنايم، 1991؛ شاهين، 1980، ص 167؛ West, 1965, p. 35.

61 للاستزادة في الحبكة والمبنى الحكائيّ للرواية انظر: غنايم، 1991، ص 93–94؛ Tomashevsky, 1965, pp. 66–67؛ Shklovsky, 1965, p. 57 ، حيث يعرّف «فكتور شكلوفسكي» (Viktor Shklovsky 1893–1984) م.) المبنى الحكائيّ بأنّه "عبارة عن النظام أو الترتيب الذي تقدَّم به الحكاية إلى القارئ أو السامع. انظر أيضًا: شبيب (2013).

62 عن الصوت المتداخل، صوت الراوي وصوت الشخصيّة، حيث يظهر الصوت الخفيّ للشخصيّة ويشارك الصوت الظاهر سيطرته على النصّ، وأحيانًا يكون الصوت الخفيّ هو المتكلّم الرئيس، انظر: גולומב, 1968, עמ' 262-251.

الشخصيّة المحوريّة.[63] وقد استخدم هلسا نمطين من السرد في الرواية، هما: السرد بضمير المتكلّم، والسرد بضمير الغائب. فكان يخلطهما معًا في العمل الواحد؛ إذ نجد فصلًا أو جزءًا بنمط سرد معيّن، ثمّ يليه جزء أو فصل بنمط سرد آخر. لكنّ استخدام هلسا لهذين النمطين فيه تعقيدات كثيرة؛ ففي رواية **الخماسين** يستخدم الكاتب، في الفصلين الأوّلين، نمط السرد بضمير الغائب، ثمّ ينتقل، في الفصل الثالث، إلى نمط السرد بضمير المتكلّم، ليعود في الفصلين الرابع والخامس إلى ضمير الغائب. وما يبعث على الاستغراب، بل وعلى التفكير المحلّيّ أنّ الفصل الثالث، حيث يستخدم ضمير المتكلّم، يتنافى ويتعارض بشكل كبير مع المعايير المعروفة الخاصّة بهذا النمط.[64] فهذا الفصل هو حكاية عن "قرني"، وليس عن "غالب" (الشخصيّة الرئيسة في الرواية)، ويتّسم بالكثير من الموضوعيّة، فلا ينقل لنا شيئًا هامًّا عن شخصيّة غالب الراوي. في حين نجد في الفصل الرابع، المكتوب بضمير الغائب، مدخلًا إلى العالم الداخليّ لشخصيّة "ليلى" (الشخصيّة الأنثى الرئيسة في الرواية).[65] كذلك في الفصل الخامس، المكتوب بضمير الغائب، نجد مدخلًا إلى العالم الداخليّ لشخصيّة غالب. فيقوم هلسا، إذًا، بكسر الأعراف المتعلّقة بأنماط السرد.[66]

يشير الماضي إلى بروز العنصر الذاتيّ في الرواية وهيمنته على العالم الروائيّ. فالسرد، في رواية **الخماسين**، هو وسيلة تعبير عن الذات وهمومها ومعاناتها. ويؤكّد الماضي أنّ ملامح بروز الذات، أو تحوّلها إلى موضوع، أو التوسّل بالسرد للتعبير عن معاناتها؛ لا تُستمدّ من ملامح السارد، أو من رسم الشخصيّة المحوريّة أو عملها أو جنسيّتها ومدى تطابقها مع اسم المؤلف وعمله؛ لكن من موقع السارد ودوره وعلاقته، ودور الشخصيّة المحوريّة وعلاقتها وموقعها داخل البنية السرديّة الروائيّة ذاتها. ومع ذلك فإنّ ملامح

63 شعبان، 2006، ص 158.

64 حمارنة، 2011، ص 57.

65 عن أنواع الصوت المتداخل الذي يقدّم، كذلك، داخليّة (وعي) الشخصيّة من الداخل، انظر: Brinton, 1980, p. 363.

66 حمارنة، 2011، ص 57-58.

السارد واسم الشخصيّة المحوريّة وعملها هي أمور قد تسهم في تأكيد وجهة النظر القائلة إنّ السرد الذاتيّ يسعى إلى تأكيد الذات، وبروزها وهيمنتها، وتحوّلها إلى موضوع.[67]

يستحضر السارد الأساسيّ في **الخماسين** اسم المؤلّف الفعليّ (غالب) في هذا النصّ الروائيّ، ويبدو هذا الاستحضار واضحًا حين يركّز الراوي عدسة الكاميرا على شخصيّة "غالب"، الكاتب الأردنيّ الذي يعمل مترجمًا. إنّ هذا النوع من الاستحضار يحقّق احتماليّة الخبر الروائيّ في مستوى التضمين المرجعيّ الذي يقترن، في هذا السياق، باسم المؤلّف الواقعيّ، غالب هلسا. وبذلك تظلّ سلطة الراوي المؤطّر لجميع الأخبار التي ينقلها عن غالب هي السائدة، فالراوي غالب صوت يتماهى مع صوت المؤلّف.[68] كما يرتكز السارد في الرواية على صوت المتكلّم، ويوظّف سردًا تذكّريًّا من منظور أحاديّ، يقدّم تلك الشخصيّة بوصفها شاهدة ومشاركة في بناء الحدث التخييليّ، ليظلّ هذا المنظور محصورًا فيما تدركه الشخصيّة الساردة.[69]

يختفي الراوي، في نهاية الرواية، ويسلّم دفّة السرد إلى غالب نفسه. وعندما يغيب الراوي يظهر السارد الجديد، غالب، بوصفه شخصيّة ساردة، تصف وتصوّر وتفسّر وتحلّل. ويقدّم الراوي تصوّرًا لعالم مشوّش، من خلال عين الراوي الملتصقة بأنا الكاتب، لتصبح تعبيرًا عن أنّ الراوي يبدو مشغولًا بمغامراته العاطفيّة مع النساء والجنس. وينقل أخبارًا عن أشخاص محبطين وقلقين، وعن مرضى يعيشون في مدينة القاهرة، عبر راوٍ شاهد وغير محايد، يلقي بظلاله على أبطال الرواية ليُدخل القارئ بهواجسه وهمومه الذاتيّة.[70]

يرى القواسمة أنّ البنية السرديّة في رواية **الخماسين** تتعلّق بظاهرة الخماسين؛ فمن خلال الظاهرة يتبيّن زمن الكتابة، وتبدو الأحداث الكثيرة مرويّة بضمير المتكلّم، تارةً،

67 الماضي، 2004، ص 96.
68 ن. م.، ص 158-159.
69 الماضي، 2004، ص 160.
70 ن. م.، ص 160.

وبضمير الغائب تارةً أخرى. وتبدو الذكريات والتداعيات والأحلام وهي تنثال من دواخل الشخوص متجاوبة مع جوّ الخماسين المضطرب. كما تتوزّع موضوعات الرواية بين الماضي والحاضر، في مختلف مجالات الحياة، لتعكس واقعًا اجتماعيًّا وسياسيًّا مهزومًا، بعد حرب حزيران 1967.[71]

3.3.2 الزمن[72]

تأتي رواية **الخماسين** لتجعل من الزمن إطارًا لعالمها، ونقطة ارتكاز لأحداثها، ومحورًا تلتفّ حوله شخوصها وأمكنتها. ولعلّ من الصعب فصل عنصر من عناصرها الرئيسة من دون الاعتماد على النقطة الزمنيّة التي تهيمن على الرواية.[73] والنقطة الزمنيّة المهيمنة في هذه الرواية هي "الخماسين"،[74] بكلّ ما تطرحه الكلمة من دلالات على الزمن والمكان. فالمكان يكتسب أهمّيّة من خلال معايشة البطل للأمكنة والأحياء التي تمتّ له بالصلة سواء من قريب أو من بعيد، فيكون المكان هو اللوحة النفسيّة التي عاشها وعايشها البطل.[75]

يجد السعافين في العلاقة بين الخماسين والأزمة التي يحياها بطل الرواية الفكرة العامّة التي تقوم عليها الرواية:

> وإذا كان جوّ الخماسين يشيع القلق والتوتّر واضطراب الأعصاب، كونه مرحلة حرجة بين فصلين حرجين هما الربيع والصيف، فإنّه

71 القواسمة، 2006، ص 247.

72 للاستزادة عن الزمن في الرواية انظر: القصراوي، 2004؛ ميرهوف، 1972؛ النعيمي، 2004.

73 القواسمة، 2006، ص 237.

74 وتعني الكلمة، من الناحية المناخيّة، نوعًا من الرياح الحارّة المحمّلة بالرمال والأتربة، تهبّ على منطقة جنوب البحر الأبيض المتوسّط في أواخر الربيع؛ في شهري نيسان وأيّار. ويُعرف الطقس الذي يتشكّل من جرّائها بالطقس الخماسينيّ. من هنا فيمكن التعامل مع الخماسين بوصفها زمنًا تشغله أحداث طبيعيّة ضمن بقعة محدودة. انظر: ن. م.، ص 237.

75 محبك، د. ت.، ص 55.

يرمز بوضوح إلى المعاناة الحادّة التي يحياها الإنسان في جوّ يفتقد التماسك والصلابة وتشيع فيه التناقضات الحادّة.[76]

يرى خوري أنّ رواية **الخماسين** تركّز على أهمّيّة الزمن الذي تمثّله ظاهرة الخماسين في بنية الرواية. وعلى الرغم من اللجوء إلى التذكّر الواعي، أحيانًا، فإنّ السرد يسير في زمن واحد، إنّه الحاضر، الحاضر حين يتشظّى إلى ذرّات صغيرة، كأنّ الوعي لا يستطيع التقاطه، أو كأنّ ضربة الشمس التي أصابت الراوي هي جزء من ريح "الخماسين" الذي يلفّ الوعي العامّ بعد حزيران 1967.[77]

3.3.3 المونولوج[78]

في حوارات غالب الداخليّة، في رواية **الخماسين**، نجده يعاني غربة حادّة، خاصّة بعد خروجه من السجن، فيلجأ إلى المشروب كي يخفّف وطأة القهر الذي يعانيه، كما نرى في المثال التالي: "فكّر: عدد من كؤوس البراندي، هو ما أحتاج إليه".[79] يصوّر لنا الراوي هذا القهر والاغتراب في الوصف التالي: "في الخارج، شارع نوبار مكان شبه مهجور. بمصابيح كهربائيّة مفروشة في جسد الظلمة. سار بجوار سور الوزارة. يشعر أنّه ما زال في قبضتها. إحساس الكآبة والقهر ما زال كما هو".[80]

يصف غالب آلامه النفسانيّة بعد ابتعاد صديقته، ليلى، عنه، فيحدّث نفسه قائلًا: "لو أنّني عدت إلى تلك المرأة، لو أنّني تحدّثت إليها وسمعت صوتها لزالت عنّي هذه العنانة".[81] وفي المونولوج التالي، حين يزور غالب صديقته، نجده يتأرجح بين الماضي

76 السعافين، 1994، ص 139.

77 انظر: خوري، 2001.

78 يُعرّف المونولوج على أنه "نقل لكلام توجّهه إحدى الشخصيّات لنفسها. الضمير المسيطر عليه هو المتكلّم – وله مقدّمة غالبًا ما تشتمل على ضمير الذات "نفسه". انظر: القواسمة، 2006، ص 185. انظر أيضًا: הלקין, 1983, עמ' 210-209 ; להב, 2007, עמ' 24.

79 هلسا، 2003، ج. 1، ص 357.

80 ن. م.، ص 357.

81 ن. م.، ص 454.

والحاضر وتختلط في نفسه الأفكار؛ الحبّ، الخيبة، العجز، الذكريات، الزمان والمكان، في غربة حادّة تؤثّر في نفسيّته فيستسلم للهذيان، فيحدّث نفسه، حينًا، ويهذي حينًا آخر:[82]

> حدّث نفسه: "هذا ما انتهيت إليه. أصبحت بلا أصدقاء"، وثقل كالبكاء أو كالضحك يضغط على صدره وحلقه. أخذ ينبح. قال لا، منذ سنين لا يذكرها، منذ أوّل تعارف لا يدري متى، ثمّ، وهذا الحبّ يتلفه، يقف بينه وبين كلّ فتاة رغب في أن يقيم علاقة معها. وهو، الآن، في هذه اللحظة، يعلن لها هزيمته. توقّف وقال لنفسه: "إنّني أهين نفسي بهذا الهذيان، يجب أن أتوقّف، يجب أن أتوقّف".[83]

ويتابع غالب حواره مع نفسه الذي يعيده إلى المرأة القديمة، رمز الخصب والعطاء، ويقارنها مع صديقته، امرأة اليوم، فيغترب أكثر وأكثر ويشعر بعجزه:

> ولكنّه مضى بذلك الصوت الصغير، الذليل، المستجدي. يقول إنّه متعب، حتّى الموت. الرغبة والعجز ينهشانه. ها أنا ذا أهين نفسي أمامك، أمامك أقف بلا كرامة، وأنت.. أنت المرأة القديمة، الخصبة كأرض يغطّيها الطمي، الفاجرة كعاهرة لا ترتوي، الحانية كأمّ.. تدعيني معلّقًا في الهواء، لا تمنعين ولا تمنحين.. جعلت كلّ النساء جنسًا ثالثًا، مسلوب القدرة على العطاء ما تفعلينه هو إخصاء.[84]

إنّ الشعور بالعجز والإحباط والإهانة يعدّ سمة من سمات الشخصيّة المغتربة،[85] وقد بدا ذلك واضحًا في الأساليب التقنيّة العديدة التي ظهرت في هذا المونولوج، مثل: العودة بالزمن إلى الماضي، واختلاطه بالمكان والوصف الشاعريّ للحبيبة وتشبيهها بالأرض

82 يرى كيركيجورد أنّ الإنسان المغترب وجوديًّا هو شخص مسكون بالريبة والشكّ، ويفقد الطمأنينة، وهذا مردود إلى إحساسه بالوحدة والمنفى الداخليّ (حمّاد، 1995، ص 63.).

83 هلسا، 2003، ج. 1، ص 368.

84 ن. م.

85 الشقيرات، 1987، ص 13-17.

المغطّاة بالطمي التي لا تمنح، ولا تمنع في الوقت نفسه، إنّما هي مؤشّر إلى الاغتراب الذاتيّ الذي يعتمل في نفس الراوي.

إنّ العودة بالزمن، يشعل في نفس غالب مشاعر اغتراب حادّة، تتحوّل إلى هذيان كما في المشهد التالي:

> ومضى يهذي ويهذي ويهذي، وهي تصغي إليه مندهشة، حزينة، عاجزة، فركت يديها، تشكّل فمها بالكلام ولكنّها لم تنطق. قال: - ردّي لي رجولتي. ثمّ توقّف مخزيًّا بتصعيد الموقف إلى ميلودراما فجّة. أخرج منديله وهو يجفّف عرقه ويتمتم: إنّه يهذي، إنّه الجوّ القاتل، تلك الملاحقات والانتظار في وزارة الداخليّة، تلك الكؤوس من البراندي، هؤلاء الـ...[86]

في المشهد الأخير يؤثّر جوّ الخماسين في غالب، فيجعله ينتقل إلى أحلام اليقظة والهذيان، ويعود بالزمن إلى أماكن أخرى أثّرت في نفسه، مثل: وزارة الداخليّة، فتختلط كلّ هذه المشاهد والمشاعر في حالة من اضطراب واضح تجعله يتصبّب عرقًا في زمن خماسينيّ، فيشعر بعجزه الجنسيّ ويصرخ في وجه حبيبته بأن تردّ له رجولته.

إنّ العجز الجنسيّ المتمثّل هنا بعقدة الإخصاء يجد حيّزًا لافتًا في هذه الرواية، ويدلّ على تأثّر الكاتب، هلسا، بالرؤى الفكريّة والفلسفيّة الغربيّة، خاصّة فرويد الذي عالج قضيّة الإخصاء. ويُعدّ ذكر هذه القضيّة مؤشّرًا إلى النفسيّة المغتربة التي تعاني الاضطهاد بشتّى أنواعه، المتمثل بالعجز الجنسيّ والإخصاء.

86 هلسا، 2003، ج. 1، ص 369.

3.3.4 الاسترجاع[87] والأحلام [88]

الاسترجاع أو الفــلاش باك (Flash black) هو مصطلــح روائيّ حديــث، يعني الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب.[89]

في **الخماسين**، حين يسترجع غالب المرأة القرويّة، سعاد، التي مارس معها الجنس، يأخذه شعور بتأنيب الضمير، ذلك أنّه أحبّها وهجرها، في الوقت نفسه. ثمّ تعاوده ذكراها فيحدّث نفسه قائلًا: "استولى عليّ شعور ثقيل بالتعاسة. ضجرت من هذه المدينة التي لا أكاد أعرف فيها أحدًا. نهضت ودفعت الحساب وانصرفت. فكّرت أن أحاول التخلّص من الألم الذي تسبّبه لي ذكرى علاقتي بسعاد".[90] فيقول: "أحاول صياغة كلّ ما حدث بيننا بحيث ينتهي باللقاء بيننا، سوف أقول لها إنّني كنت مخطئًا يا سعاد".[91] تحاول الذات أن تناجي ذاتها، خاصّة حين تفقد التواصل مع المحبوبة، ويرجع ذلك إلى اختلال معايير الواقع الذي تعيشه الشخصيّة الروائيّة. ونتيجة لاعتماد هذه الشخصيّة على الحالة النفسانيّة والشعوريّة، يتوّلد الزمن النفسانيّ ويحلّ محلّ الزمن الواقعيّ.[92]

تشكّل الأحلام لدى الروائيّين أكثر الخبرات الذاتيّة حيويّة، في ما يتعلّق بالزمن، حيث يكمن فيها الترتيب وحالات الزمن العـــاديّة من ماضٍ وحاضر ومستقبل. وقد تجتمع في

87 تعدّ تقنيّة الاسترجاع من أبرز التقنيّات الخاصّة ببناء الزمن وأكثرها حضورًا في السرد الروائيّ. ويعني الاسترجاع "مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق. وهذه المخالفة لخطّ الزمن تولّد داخل الرواية نوعًا من الحكاية الثانويّة. انظر: زيتوني، 2002، ص 18. انظر أيضًا: جينيت، 1997، ص 60-61.

88 شغلت الأحلام حيّزًا كبيرًا في روايات هلسا، ويقرّر الأخير أنّ الحلم مكوِّن أساسيّ لتجربته، ومن النادر، كما يقول، أن يكتب قصّة أو رواية لا تدخل فيها تقنيّة الحلم، ويضيف: "الحلم لغة خاصّة. لغة اللاوعي عندما يعبّر عن نفسه بصور ورموز، والكتابة الروائيّة بالنسبة لي هي تدفُّق هذه الصور والرموز على الورق". انظر: ضمرة، 2004، ص 95-129.

89 قاسم، 1984، ص 54.

90 هلسا، 2003، ج. 1، ص 463.

91 ن. م.، ص 465.

92 شعبان، 2006، ص 282.

الحلم أحداث عمر كامل.[93]

في **الخماسين** يسترسل غالب في أحلام اليقظة،[94] خلال سيره مع المخبر إلى قسم الشرطة، فتمتزج ذكريات الزمن الماضي الجميل الوادع بالحاضر المرعب في السجن:

> تخيّل أنّه يسير في أرض خلاء، وأنّ هنالك أشجارًا صغيرة، أوراقها ذات خضرة داكنة مترية، مسنودة بأخشاب بيضاء، كانت الصورة التي في خياله لبستان في مدينة إقليميّة في الأردنّ، تقع على حافّة الصحراء، وعندما حاول تحديد موقعها، يتذكّر أنّها حديقة مدرسة ابتدائيّة في إحدى تلك المدن التي زارها ودخل مدرستها ليسأل عن مدرّس صديق له.[95]

في هذا الحلم نلمس هروب الراوي من الواقع المرّ في قسم الشرطة، وكلّ ما يرافقه من تعذيب ورؤية مشاهد مؤلمة، إلى الماضي الجميل، حيث المدينة الوادعة في الأردنّ (عمّان) التي تعلّم فيها الراوي (والكاتب). نرى هنا، أيضًا، أنّ صوت الراوي، غالب، يتماهى مع صوت الكاتب، هلسا، الذي درس في عمّان. فالحلم، إذًا، ينقل الحالم إلى عالم آخر أكثر أمنًا من عالمه الحاليّ.

3.3.5 مظاهر الاغتراب في اللغة الروائيّة[96]

نجد في **الخماسين** العديد من الجمل والتعابير غير المنتظمة، كما نرى في الأمثلة التالية: "أخرج منديله وهو يجـفّف عرقه ويتمتم: إنّه يهذي، إنّه الجوّ القـاتل، تلك الملاحـقات والانتظار في وزارة الداخليّة، تلك الكؤوس من البراندي، هؤلاء ال...".

93 القواسمة، 2006، ص 204.

94 عن أحلام اليقظة، انظر: להב, 2007, עמ' 32؛ انظر أيضًا: عبد الحميد، 1998.

95 هلسا، 2003، ج. 1، ص 343.

96 اللغة هي القالب الذي يصبّ فيه الروائيّ أفكاره، ويجسّد رؤيته في صورة مادّيّة محسوسة، وينقل من خلاله رؤيته إلى الناس والأشياء من حوله. انظر: تاورتة، 2004، ص 52؛ عسيلي، 2012، ص 287؛ بعيطيش، 2016.

"إنّني أهذي.." قال لنفسه وتوقّف".[97]

يستمرّ الراوي في هذيانه وأفكاره المضطربة، خلال سيره مع ليلى، ليلًا، بين الأشجار فيحدّث نفسه:

> وألحّ عليه إحساس بالهجر. أيّ يوم هو هذا! يوم صاخب.. صاخب؟ لا يكفّ عن الكلام، والصمت الكئيب الذي هبط على ليلى فجأة، فوق كوبري الجامعة، الصمت في مبنى المباحث العامّة، وهذا الكابوس- الصمت، ونسميه يوم حافل. حافل؟ ما معنى حافل؟ من احتفال؟.[98]

في هذا الاقتباس نرى الصوت المتداخل، من خلال تكرار كلمات وتعابير مثل: صاخب... صاخب، حافل... حافل).

وتتكرّر الأفكار غير المترابطة في الصفحتين الأخيرتين من الجزء الأوّل، من رواية **الخماسين**، فحين خرج غالب من بيت حبيبته، ليلى، بعد أن كشفت أمره، بأنّه سيكتب عن تفاصيل علاقته بها كما فعل مع حبيبته نادية في رواية **الضحك**. خرج من بيتها مهانًا، وهو على يقين بأنّها، بذكائها الحادّ، قد عرفته جيّدًا، فراودته أفكار شتّى لا علاقة بينها اطلاقًا، إنّما هي أفكار راودته وزادت من اضطرابه، مثل:

> الساعة الآن، آه، أربعة وخمس وعشرين دقيقة.. نسير معًا، ماذا؟ أهو أنت؟ مساء الخير شاويش، أيوه معايا سيجارة، أنت الأحسن، الساعة؟ أربعة، تصبح على خير.. تصبح على خيل.. نكتة رائعة! المصريّون اشتهروا بالنكتة.. رجل في الستّين يعود إلى بيته في الخامسة صباحًا، تعبان يا عيني في الشغل من الخامسة مساء، والزوجة صبيّة تزوّجها لمجرّد أنّه صديق لأبيها المعلّم جنتيره، إنت

97 هلسا، 2003، ج. 1، ص 369.

98 هلسا، 2003، ج. 1، ص 397.

عارف يا معلّم عايز واحدة تلمّني، وكلام.. يرفسها بقدمه لتعدّ له الشاي ثمّ يضاجعها.... وبالمناسبة، ما هي وظيفة موشيه ديان؟ يقود الجيش، ويقول للشعراء العرب لماذا تهرّبون قصائدكم إلى الخارج؟ إنّنا ننشرها هنا، فدوى طوقان تكلّمه بصراحة، ويقابل مخاتير القطاع، ويهددهم، وينقب عن الآثار، ويسرق بعضها، ويقرأ كلّ يوم كتابين، ويلقي بعض النكات عن بن غوريون: مجموعته فيها رجل واحد: غولدا مائير، نكتة، حسّ الفكاهة، بالإنجليزي Wit أقولها Wet ويضحكون. تصوّروا كلمات موشيه ديان مبلولة، مبتلّة، ما الفرق، الأغلب أنّ مبلولة بلّلها أحد، مبتلّة بلّلت نفسها...[99]

نجد في الأمثلة، أعلاه، تلاعبًا باللغة وبالألفاظ، بالسخرية، حينًا، وبين ديان والقادة العرب إمعانًا في السخرية بالكلمة والصورة والإيحاء والتخييل، ذات الدلالات والأبعاد والرموز الحيّة الشفّافة، بأسلوب اعتمد له انثيالات الأفكار والخواطر من دون ترتيب أو تنسيق، بل سجّلها كيفما تدافعت على باب فكره. وقد أفاد هذا الأسلوب من تداعيات جيمس جويس في يولسيس، ولم يتوانَ عن التعريض ببعضٍ من حكّام العرب بالنكتة البلاغيّة، وبروح الدعابة، بالتلميح، حينًا، وبالتصريح حينًا آخر.[100]

ويستثمر غالب مفردات الحلم والجنس. ويتجلّى الحلم عنده بوصفه "خاصّيّة أساسيّة من خصائص عالم الكاتب، ووسيلة للرؤية والإدراك والفهم والتفسير".[101] وثمّة إشارات كثيرة في ثنايا الصور الوصفيّة لهلوسات الراوي ومناجاته، عدا الكوابيس والتذكّر والتداعي، فالوصف في الرواية "بوّابة للولوج إلى فضاءات الفانتاستك".[102]

99 هلسا، 2003، ج. 1، ص 408-409.

100 عليّان، 2003، ص 87.

101 عبد الحميد، 1998، ص 147.

102 برادة، 1986، ص 20. للاستزادة عن سيكولوجيا الحلم كأداة سرديّة انظر: نصير، 2013.

كما تتردّد في قاموس المؤلّف كلمات القلق والحيرة والاضطراب من الأجواء الخانقة في المدينة، حتّى إنّ الشعور المأساويّ يسحب ظلّه على عالم الرواية كلّها. لعلّ سوداويّة النظرة في هذه الرواية وإدانتها للواقع والحاضر العربيّ ليست سوى تعبير واضح عن عمق الأزمة النفسانيّة التي تعانيها الشخصيّة، والرواية "في النهاية تعبير عن أزمة المثقّف العربيّ الذي يفقد الأمل عجزًا عن مواجهة هذا الصدع، هذا التناقض الناشب بين الكلمة والممارسة، بين السلطة وإنسانيّة الإنسان، بين الواقع والحلم".[103]

3.3.6 الرموز والموتيفات

يجد السعافين في العلاقة بين رياح الخماسين[104] والأزمة التي يحياها بطل الرواية الفكرة العامّة التي تقوم عليها الرواية:

> وإذا كان جوّ الخماسين يشيع القلق والتوتّر واضطراب الأعصاب، كونه مرحلة حرجة بين فصلين حرجين هما الربيع والصيف، فإنّه يرمز بوضوح إلى المعاناة الحادّة، التي يحياها الإنسان في جوّ يفتقد التماسك والصلابة وتشيع فيه التناقضات الحادّة.[105]

فعنوان الرواية، الخماسين، هو رمز للاختناق والتوتّر، أو لعلّه رمز لإخفاق الوعود التي وعدت بتحقيقها ثورة يوليو 1952، حيث كان الناس يحلمون بها كما يحلمون بالربيع، ولم يتحقّق منها سوى رياح الخماسين.[106]

كما وردت لفظة "إخصاء" في الرواية لتشير إلى عجز الكاتب وعدم قدرته على اتّخاذ القرارات، أو اتّخاذ موقف من علاقته بحبيبته، ليلى، التي لا تمنع، وفي الوقت نفسه لا تمنح، فتجعل الراوي معلّقًا بها من دون ارتواء جنسيّ، ممّا يشعره بالنقص والاخصاء.

103 برادة وآخرون، 1981، ص 51.

104 عن خاصّيّة رياح الخماسين، انظر: الطراونة، 2004، ص 32.

105 السعافين، 1995، ص 129.

106 أبو النجا، 2004، ص 15.

موشيه ديان هو رمز للبتّار الخارجيّ، فها هو بسيوني يرى في كوابيسه "صورة رجل بعين واحدة وعلى العين الأخرى شريط أسود".[107] فموشيه ديان، إذًا، يمثّل القمع الخارجيّ الذي يهدّد الإنسان العربيّ. الراوي، أيضًا، تستفزه تصريحات موشيه ديان: "أعيش جوّ الخماسين بتصريحات موشيه ديان الاستفزازيّة".[108]

4. خلاصة الدراسة

تطمح هذه الدراسة إلى الوقوف على التقنيّات والأساليب التي يوظّفها الكاتب غالب هلسا في رواية **الخماسين**؛ بغية الكشف عن مظاهر الاغتراب الذاتيّ فيها. وتنطلق الدراسة من الافتراض بأنّ الإنسان المعاصر يعيش صدمة ثقافيّة-اغترابيّة، فرضتها أنساق من طفرات التغيير الهائلة في مختلف جوانب الحياة ومكوّنات الوجود الاجتماعيّ والثقافيّ. هذا إلى جانب التغييرات السياسيّة التي اجتاحت العالم العربيّ بعد الحرب العالميّة الثانية التي أدّت إلى تمزّقه إلى دويلات عدّة، وما تلا ذلك من نضال هذه الدول لنيل استقلالها، مع ما رافقها من خيبات متلاحقة في حربها ضدّ إسرائيل عام 1948، وحربها ضدّ العدوان الثلاثيّ على مصر عام 1956، وهزيمة عام 1967 مع إسرائيل. كلّ هذه الانتكاسات جعلت الإنسان العربيّ يتقوقع في ذاته، ويعاني من الإحباط والهزيمة والفشل. وقد جاءت أقلام الكتّاب لتعبّر عن هذا الضياع، وتعكس هموم الإنسان العربيّ وغربته.

خلصت الدراسة إلى وجود مظاهر الاغتراب الذاتيّ في الرواية وقد ظهر ذلك في التقنيّات السرديّة حيث كسر هلسا الأعراف في السرد، فاهتمّت رواياته بوعي الشخصيّة وسبر أغوارها، وقد ظهر ذلك من خلال التقليل من سيطرة الراوي بضمير الغائب، وإسناد السرد إلى الراوي بضمير الأنا الذي، من خلاله، وُظّفت تقنيّتا المونولوج والاسترجاع

107 هلسا، 2003، ج. 1، ص 435.

108 ن. م.، ص 445.

للكشف عمّا يعتمل في نفس الشخصيّة من إحباطات وهموم وأزمات إنسانيّة، اجتماعيّة، سياسيّة ووجوديّة.

شكّلت الأحلام والكوابيس والمونولوج وأحلام اليقظة حيّزًا هامًّا وكبيرًا في الرواية التي من خلالها يتعرّف القارئ إلى دواخل الشخصيّات ويتمكّن من سبر أغوارها والاطّلاع على عوامل اضطرابها، مخاوفها، ضعفها، انهزامها، واغترابها.

استخدم هلسا في لغته قسريّات نوعيّة، مثل: تداخل الأصوات، والجمل غير المكتملة والمتقطّعة التي تشير إلى عدم الانتظام في التفكير، وإلى تشوّش في الذهن والوجدان. كما استخدم تعابير وكلمات تدلّ على اغتراب ومنفى، مثل: لغة التقزّز والقرف، لغة السخرية والتهكّم، لغة التشاؤم والتطيّر، لغة الحزن والتعلّل والانهزام، لغة الهذيان، لغة المفارقة ولغة الكوابيس.

ارتبطت الرموز والموتيفات في رواية الخماسين ارتباطًا وثيقًا بوعي كلّ شخصيّة ومعاناتها، فوجدنا حضورًا لافتًا ومكثّفًا لموتيف "عقدة أوديب"، وموتيف "الخصاء" وهي مصطلحات فرويديّة، وفي هذا إشارة إلى تأثر هلسا بالكتّاب الغربيّين وفلاسفتهم، كما ظهرت عدّة موتيفات ترمز للانغلاق والرعب والانهزام، مثل: السجن، الأنفاق المظلمة، رياح الخماسين، وقد لاحظنا في عنوان رواية **الخماسين** رمزيّة واضحة؛ حيث يرمز إلى الاختناق وإخفاق وعود الثورة. كل ذلك يساهم في اغتراب أبطال الرواية ويجعلهم يتقوقعون في ذاتهم يختنقون خوفًا وقهرًا وعجزًا ويفقدون القدرة على الخلق والإبداع.

المصادر والمراجع

الأزرعي، 2004 — الأزرعي، سليمان (2004)، "قرويّ رغم تطواف المدائن، قراءة في موقف غالب هلسا من المدينة"، **وعي الكتابة والحياة: قراءات في أعمال غالب هلسا**، مجموعة كتّاب، عمّان: دار أزمنة للنشر والتوزيع.

أبو النجا، 2004 — أبو النجا، أبو المعاطي (2004)، "قراءة في الخماسين"، **وعي الكتابة والحياة: قراءات في أعمال غالب هلسا**، مجموعة كتّاب، عمّان: دار أزمنة للنشر والتوزيع.

برادة وآخرون، 1981 — برادة، محمّد وآخرون (1981)، **الرواية العربيّة واقع وآفاق**، بيروت: دار ابن رشد للطّباعة والنشر، ط. 2.

برادة، 1986 — برادة، محمّد (1986)، **لغة الطفولة والحلم نماذج من القصّة المغربيّة**، الرباط: الشركة المغربيّة للناشرين المتّحدين.

برديائف، 1960 — برديائف، نيقولاي (1960)، **العزلة والمجتمع**، ترجمة: فؤاد كامل، القاهرة: مكتبة النهضة المصريّة.

بعيطيش، 2016 — بعيطيش، يحيى (2016)، "الخصائص اللغويّة في الرواية الحديثة: لغة عبد الحميد بن هدوقة نموذجًا"، جامعة قسنطينة، موقع إلكترونيّ.

الرابط: http://www.benhedouga.com.

تاريخ المشاهدة: 25/1/2019.

تاورتة، 2004 — تاورتة، محمّد العيد (2004)، "تقنيّات اللغة في مجال الرواية الأدبيّة"، مجلّة **العلوم الإنسانيّة**، ع. 21، حزيران، الجزائر: جامعة منتوري.

جينيت، 1997 — جينيت، جيرار (1997)، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمّد معتصم؛ عبد الجليل الأزدي؛ عمر حلي، د. م.: المجلس الأعلى للثقافة، ط. 2.

حمّاد، 1995 — حمّاد، حسن محمّد حسن (1995)، **الاغتراب عند إيريك فروم**، بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر.

حمارنة، 2011 — حمارنة، وليد (2011)، "فكر الرواية عند غالب هلسا"، **المجلّة الثقافيّة** ع. 80، عمّان: الجامعة الأردنيّة، ص 57-58.

خوري، 2001 خوري، إلياس (2001)، "غالب هلسا وحيلة الكتابة"، مجلّة **أفكار**، ع. 153، عمّان: وزارة الثقافة، حزيران، ص 76.

رجب، 1993 رجب، محمود (1993)، **الاغتراب: سيرة مصطلح**، ط. 4.، القاهرة: دار المعارف.

زليخة، 2012 زليخة، جديدي (2012)، "الاغتراب"، **العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة**، ع. 8، الجزائر: جامعة وادي سوف.

زيتوني، 2002 زيتوني، لطيف (2002)، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، بيروت: دار النهار للنشر.

السعافين، 1994 السعافين، إبراهيم (1994)، **الرواية الأردنّيّة وموقعها من خريطة الرواية العربيّة**، أوراق منتدى عمّان الثقافيّ، عمّان: دار أزمنة للنشر.

السعافين، 1995 السعافين، إبراهيم (1995)، **الرواية في الأردنّ**، سلسلة الكتاب الأمّ في تاريخ الأردنّ، عمّان.

سعيد، 1992 سعيد، إدوارد (1992)، "المثقّفون والمنفيّون، مغتربون وهامشيّون"، مجلّة **الآداب**، ع. 7-9، بيروت.

سعيد، 1996 سعيد، ادوارد (1996)، **صوَر المثقّف**، ترجمة: غسّان غصن، بيروت: دار النهار.

سعيد، 2004 سعيد، ادوارد (2004)، **تأمّلات حول المنفى**، ترجمة: ثائر ديب، بيروت: دار الآداب.

شاخت، 1980 شاخت، ريتشارد (1980)، **الاغتراب**، ترجمة: كامل يوسف حسين، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.

شاهين، 1980 شاهين، سمير الحاجّ (1980)، **لحظة الأبديّة: دراسة الزمان في أدب القرن العشرين**، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.

شبيب، 2013 شبيب، سحر (2013)، "البنية السرديّة والخطاب السرديّ في الرواية"، مجلّة **دراسات في اللغة العربيّة وآدابها**، ع. 14.

شتا، 1984 شتا، السيّد عليّ (1984)، **نظريّة الاغتراب من منظور علم الاجتماع**، الرياض: عالم الكتب.

شعبان، 2006 شعبان، هيام (2006)، **إشكاليّة المؤلّف-السارد-البطل في أعمال غالب هلسا القصصيّة والروائيّة**، رسالة ماجستير، الأردنّ: جامعة اليرموك.

شعبان، 2019 شعبان، صبّاح-شعبان (2019)، **المنفى والاغتراب في روايات غالب هلسا: الضحك، الخماسين، سلطانة نموذجًا**، رسالة دكتوراة غير منشورة، تل أبيب: جامعة تل أبيب.

الشقيرات، 1987 الشقيرات، أحمد (1987)، **الاغتراب في شعر بدر شاكر السيّاب**، عمّان: دار عمّار.

صالح، 2007 صالح، فخري (2007)، "معنى أدب المنفى"، مجلّة **الكلمة**، لندن: د. ن.، ع. 10، أكتوبر.

ضمرة، 2004 ضمرة، يوسف (2004)، "المغترب الأبديّ يتحدّث..."، **حوارات مع غالب هلسا**، الحوار العاشر، تحرير وتقديم: د. أحمد خريس، عمّان: دار أزمنة للنشر والتوزيع.

طراونة، 2004 طراونة، أحمد (2004)، "المكان في روايات غالب هلسا"، **وعي الكتابة والحياة: قراءات في أعمال غالب هلسا**، مجموعة كتّاب، عمّان: دار أزمنة للنشر والتوزيع.

عبد الحميد، 1998 عبد الحميد، شاكر (1998)، **الحلم والرمز والأسطورة: دراسات في الرواية والقصّة القصيرة في مصر**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

العبد الله، 2005 العبد الله، يحيى (2005)، **الاغتراب: دراسة تحليليّة لشخصيّات الطاهر بن جلّون الروائيّة**، عمّان: دار الفارابيّ.

عسيلي، 2012 عسيلي، ثريا (2012)، **أدب عبد الرحمن الشرقاوي**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

عليّان، 2003 عليّان، حسن (2003)، **مرايا الحرّيّة والإبداع في أعمال غالب هلسا الروائيّة**، عمّان: مطبعة أجيال.

الغانمي، 2004 الغانمي، سعيد (2004)، "خيالات الذات المنشطرة، أحلام اليقظة وانشطارات الذات في أعمال غالب هلسا"، في: **وعي الكتابة والحياة، قراءات في أعمال غالب هلسا**، عمّان: دار أزمنة للنشر والتوزيع.

غنايم، 1991 غنايم، محمود (1991)، "القسريّات النوعيّة في رواية تيّار الوعي"، مجلّة **الكرمل**، ع. 12، حيفا: جامعة حيفا.

غنايم، 1992 غنايم، محمود (1992)، **تيّار الوعي في الرواية العربيّة الحديثة**، بيروت: دار الجيل.

فروم، د. ت. فروم، إيريك (د. ت.)، **ثورة الأدب**، ترجمة: ذوقان قرقوط، بيروت: دار الآداب.

قاسم، 1984 قاسم، سيزا (1984)، **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثيّة نجيب محفوظ**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

القصراوي، 2004 القصراوي، مها حسن (2004)، **الزمن في الرواية العربيّة**، بيروت: دار الفاس للنشر والتوزيع.

القواسمة، 2006 القواسمة، محمّد عبد الله (2006)، **البنية الزمنيّة في روايات غالب هلسا: من النظريّة إلى التطبيق**، عمّان: وزارة الثقافة.

الماضي، 2004 الماضي، شكري عزيز (2004)، "غالب هلسا وتطوّر النسق الروائيّ"، **وعي الكتابة والحياة: قراءات في أعمال غالب هلسا**، مجموعة كتّاب، عمّان: دار أزمنة للنشر والتوزيع.

مجمع، 1980 مجمع اللغة العربيّة (1980)، **المعجم الوسيط**، ج. 2، القاهرة: مطابع المعارف.

محبك، د. ت. محبك، أحمد زياد (د. ت.)، **متعة الرواية: دراسة نقديّة منوّعة**، بيروت: دار المعرفة.

ميرهوف، 1972 ميرهوف، هانز (1972)، **الزمن في الأدب**، ترجمة: أسعد رزوق، القاهرة: مؤسّسة سجلّ العرب.

نصير، 2013 نصير، مهدي (2013)، "عالم غالب هلسا الروائيّ: سيكولوجيا الحلم كأداة سرديّة"، موقع مجلّة **القدس** الإلكترونيّ.

الرابط: http:www.alquds.co.uk.

تاريخ الدخول: 7/1/2018.

النعيمي، 2004 النعيمي، أحمد حمد (2004)، **إيقاع الزمن في الرواية العربيّة المعاصرة**، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.

النوري، 1979 النوري، قيس (1979)، "الاغتراب: اصطلاحًا ومفهومًا وواقعًا"، مجلّة **عالم الفكر**، مج. 10، ع. 1. الكويت: د. ن.

هلسا، غالب (2003)، **الأعمال الروائيّة الكاملة؛ غالب هلسا؛ الضحك، الخماسين، السؤال**، ج. 1، عمّان: دار أزمنة للنشر والتوزيع. — هلسا، 2003

همفري، روبرت (1975)، **تيّار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة: محمود الربيعي، مصر: دار المعارف. — همفري، 1975

المراجع باللغة العبريّة

אבן, יוסף (1968), "הדיבור הסמוי: מושג בתורת הפרוזה וגילוייו בסיפורת העברית", **הספרות**, חוב' 1, כרך א. — אבן, 1968

גולומב, הרי (1968), "הדיבור המשולב - טכניקה מרכזית בפרוזה של עגנון", **הספרות**, חוב' 2, כרך א. — גולומב, 1968

הלקין, שמעון (1983), **זרמים וצורית בספרות העברית החדשה**, ספר ראשון, פרקים בספרות ההשכלה ובספרות חיבת ציון, ירושלים: מוסד ביאליק. — הלקין, 1983

להב, אבנר (2007), **בין עונג למוות: קריאה פסיכואנליטית בסיפורי קפקא**, ירושלים: כרמל. — להב, 2007

שגיא, אבי (2014), **המסע האנושי למשמעות עיון הרמנויטי-פילוסופי ביצירות ספרותיות**, ירושלים: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן רמת-גן, הדפסה שניה. — שגיא, 2014

المراجع باللغة الإنجليزيّة

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth and Tiffin, Helen (2000), *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, London: Routledge. — Ashcroft, 2000

Brinton, Laurel (1980), "Represented Perception: A Study in Narrative Style", *Poetics*, vol. 9, pp. 363-381. — Brinton, 1980

Halim, 1969	Halim, Barakat, (1969) “Alienation: A Process of encounter, Between Utopia and reality”, *British Journal of Sociology*, vol. 30, no I, March.
Humphrey, 1954	Humphrey, Robert (1954), *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, California Up, Berekly, Los Angeles, London.
Said, 2000	Said, Edward (2000), *Reflection on Exile and Other Essays*, Cambridge: Harvard University Press.
Sheetrit, 2013	Sheetrit, Ariel M. (2013), "Deterritorialization of Belonging: Between Home and the Unhomely in Miral al–Tahawy's *Brooklyn Heights* and Salman Natur's *She, the Autumn, and Me*", in *Journal of Levantine Studies*, Vol. 3, No. 2, pp. 71–98.
Sheetrit, 2015	Sheetrit, Ariel M. (2015), "Social Alienation and Estrangement in Four Stories by Palestinian Writer ʻAlā ḥlayḥal", in *Middle Eastern Studies*, Published online: 22 Apr 2015, Pp. 1–17. To link to this article: http://dx.doi.org/10.1080/00263206.2015.1017814.
Shklovsky, 1965	Shklovsky, Victor (1965), "Sterne's Tristram Shandy: Stylistic Commentary", in Lemon & Reis, *Russian Formalist Criticism*, pp.25–57.
Tabori, 1972	Tabori, Paul, (1972), *The Anatomy of Exile: A Semantic and Historical Study*, London: Harrap.

Tomashevsky, 1965 Tomashevsky (1965), "Thematics", in: L Lemon& M. Reis (ed.) *Russian formalist Criticism–Four Essays*, Nebraska Up, Lincoin, Pp.61–95.

West, 1965 West, Paul (1965), *The Modern NOVEL*, vol. 1, Hutchinson, University Library' Lon.

إشكاليّات ترقيم الأدب الورقيّ

قراءة تحليليّة مقارنة لقصيدة "لاعب النرد" لمحمود درويش أنموذجًا

إيـمــان يـونـس

الكلّيّة الأكاديميّة بيت بيرل

نسعى في هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على إشكاليّات ترقيم النصوص الأدبيّة المنشورة ورقيًّا وتداعياتها، وذلك من خلال المقارنة بين الصيغة الأصليّة لقصيدة "لاعب النرد" (2009)، للشاعر الفلسطينيّ محمود درويش، والصيغة الرقميّة التي قدّمتها مخرجة الرسوم المتحرّكة المصريّة نسمة رشدي (2016).[1]

أدّت هيمنة التكنولوجيا على معظم مجالات الحياة، بما في ذلك الأدب وطرائق تدريسه، إلى مطالبة بعض الباحثين بإقامة مشاريع تهدف إلى ترقيم النصوص الأدبيّة المنشورة ورقيًّا، لا سيّما الكلاسيكيّة منها، بغية تقريبها إلى الجيل الجديد الذي ترعرع في كنف التكنولوجيا. فحاول بعضهم تقديم اقتراحات نظريّة ممكنة لهذا الترقيم،[2] فيما حاول البعض الآخر تقديم نماذج تطبيقيّة.[3]

وعليه، فإذا افترضنا جدلًا أنّه مع مرور الوقت سيتمّ بالفعل تحويل الكثير من النصوص المعاصرة والكلاسيكيّة إلى نصوص رقميّة، فكيف سيؤثّر ذلك في أصالة النصّ؟ وأيّ الممارسات النقديّة سنعتمدها في هذه الحالة؟ هل سنستغني عن المصطلحات النقديّة

---

1 **يوتيوب**.

2 انظر: الرويعي، 2006.

3 انظر موقع: **عبد الرحمن بن حسن المحسني**.

التي وضعتها بعض التيّارات ذات الصلة بالعصر الورقيّ والتي اعتمدناها في تدريس الأدب حتّى اليوم، لصالح مصطلحات ونظريّات جديدة أفرزها الأدب الرقميّ الجديد؟ وما هي الحالات التي تستوجب العودة إلى النصّ الأصليّ؟ جميع هذه الأسئلة سنحاول الإجابة عنها من خلال دراستنا هذه.

- **تمهيد**

قبل الخوض في لبّ الدراسة ارتأينا الوقوف قليلًا عند التعريف بالأدب الرقميّ، ماهيّته وتاريخه، وذلك لسببين: الأوّل، هو قلّة انكشاف القرّاء والباحثين على هذا النوع من الأدب، وذلك نتيجة لشحّ الكتابات الإبداعيّة الرقميّة والدراسات المحلّيّة المتعلّقة فيه. والثاني، هو الارتباك المفاهيميّ لدى العديد من النقّاد الناتج عن الخلط بين الأدب الرقميّ والأدب المرقّم.

يعرَّف الأدب الرقميّ، وفقًا لمنظّمة الأدب الإلكترونيّ العالميّة، بأنّه ذلك الأدب الذي يستفيد من الإمكانيّات والسياقات التي يوفّرها الكمبيوتر أو شبكة الإنترنت للنصّ. بكلمات أخرى فهو الأدب الذي يعتمد بالأساس على منصّات (platform) وتقنيّات تكنولوجيّة في إنتاجه ونشره وتلقّيه بحيث لا يمكن طباعته على الورق دون أن يفقد شيئًا من خصائصه.[4] أمّا الأدب المرقّم فهو لا يختلف عن الأدب الورقيّ سوى في الوسيط الذي يظهر من خلاله، وهو الحاسوب أو شبكة الانترنت، ولذلك يمكن حفظه كملفّ وورد أو pdf ومن ثمّ طباعته ورقيًّا دون أن يؤثّر ذلك في ماهيّة النصّ أو في شكله.[5]

ظهر مصطلح "الأدب الرقميّ" عالميًّا في الولايات المتّحدة عام 1987، وذلك عندما نشر الكاتب الأمريكيّ (Micheal Joyce) قصّة رقميّة بعنوان "Afternoon a Story"، ثمّ انتشر بعد ذلك في عدد كبير من الدول الأوروبيّة. أمّا عربيًّا، فتعود الريادة في هذا المجال

4 Hayles, 2007.

5 يقطين، 2008، ص 150.

إلى الكاتب الأردنيّ محمد سناجلة، الذي أصدر عدّة أعمال سرديّة رقميّة، نذكر منها **ظلال الواحد** (2001)، **شات** (2005)، **صقيع** (2007)، **ظلال العاشق** (2016) وغيرها. بعد ذلك ظهرت مجموعة أخرى من الأعمال السرديّة لكتّاب مختلفين من العالم العربيّ، منهم الكاتب المصريّ أحمد خالد توفيق الذي أصدر قصّة رقميّة قصيرة بعنوان "قصّة ربع مخيفة" (2005)، ومجموعة من الكتّاب المغاربة، نذكر منهام محمد أشويكة صاحب مجموعة **احتمالات** (2009)، وإسماعيل البويحياوي صاحب **حفنات جمر** (2015)، ولبيبة خمار التي قدّمت مجموعة قصص ترابطيّة بعنوان **غرف ومرايا** (2019) بالإضافة إلى بعض قصص الفيديو مثل **هي والحمام**، وعبد الواحد إستيتو صاحب أوّل رواية فيسبكيّة وكانت بعنوان **على بعد ملمتر واحد فقط**، وغيرهم.

أمّا في مجال الشعر العربيّ الرقميّ، فتعود الريادة إلى الشاعر الأمازيغيّ المغربيّ منعم الأزرق الذي قدّم العديد من القصائد البصريّة الرقميّة (Visual Digital Poetry)، مثل **سيّدة الماء**، **الدنو من الحجر الدائريّ**، **نبيذ الليل الأبيض**، وغيرها. كما وقدّم الشاعر العراقيّ عبّاس مشتاق معن أوّل قصيدة تفاعليّة عربيّة (Interactive Poetry) بعنوان "تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق" (2007)، وأوّل ديوان شعريّ بطريقة الباركود تحت عنوان **وجع مسنّ** (2021).

تعتمد جميع الأعمال المذكورة أعلاه في إنتاجها على تقنيّات تكنولوجيّة مختلفة، أبرزها تقنيّة الوسائط المتعدّدة (Multimedia)، والتي تسمح للكاتب أن يضمّن نصّه العديد من المؤثّرات السمعيّة والبصريّة (كالصوت والموسيقى والحركة والإضاءة وغيرها)، ممّا يجعل النصّ منوطًا بالوسيط الرقميّ، وغير قابل للطباعة على الورق كما أسلفنا.

كان من الطبيعيّ أن تستقطب هذه الأعمال اهتمام الكثير من الباحثين والنقّاد العرب باعتبارها تجارب رياديّة، فأخذوا يواكبونها بالدراسة والتحليل من خلال إعادة التفكير في النظريّة الأدبيّة من جهة، ومحاولة تقديم رؤى وأدوات نقديّة جديدة تتلاءم مع المنتج

الجديد من جهة أخرى. غير أنّ اللافت للانتباه في الموضوع، هو محاولة بعض النقّاد والكتّاب العرب تطبيق مفهوم الأدب الرقميّ على نصوص أدبيّة ورقيّة. أي أخذ نصّ أدبيّ معيّن مطبوع ورقيًّا، وصياغته من جديد من خلال التقنيّات التكنولوجيّة ليصبح نصًّا رقميًّا. وقد جاءت هذه الدراسة لتلقي الضوء على هذه الظاهرة بالذات، وتطرح تساؤلات هامّة حولها: كيف سيؤثّر ذلك في أصالة النصّ؟ وأيّ الممارسات النقديّة سنعتمدها في هذه الحالة؟ هل سنستغني عن المصطلحات النقديّة التي وضعتها بعض التيّارات ذات الصلة بالعصر الورقيّ والتي اعتمدناها في تدريس الأدب حتّى اليوم؛ لصالح مصطلحات ونظريّات جديدة أفرزها الأدب الرقميّ الجديد؟ وما هي الحالات التي تستوجب العودة إلى النصّ الأصليّ؟

للإجابة عن هذه الأسئلة، سنتناول أحد النصوص الأدبيّة الذي طبّقت عليه هذه الممارسة، وهو قصيدة "لاعب النرد" لمحمود درويش، فنقارن بين الصيغة الورقيّة والصيغة الرقميّة للقصيدة نفسها.

- **قصيدة "لاعب النرد" – الصيغة الأصليّة**

"لاعب النرد" هي إحدى القصائد الأخيرة التي كتبها الشاعر الفلسطينيّ محمود درويش قبل وفاته، والمنشورة في ديوانه الأخير **لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي** (2009).

بداية لا بدّ من التنويه أنّه لن يكون بوسعنا تحليل القصيدة تحليلًا مستفيضًا يشمل جميع مستوياتها نظرًا لطولها، لذا سنحاول الوقوف عند الخصائص البارزة فيها من حيث المضمون والشكل والأسلوب، حتّى يتسنّى لنا فيما بعد فهم ما ربحته القصيدة وما خسرته بانتقالها من الصيغة الورقيّة إلى الصيغة الرقميّة، تمهيدًا للنقاش الذي سيدور حول أبعاد الترقيم وتأثيره في تدريس الأدب.

علّق الناقد الألمانيّ "شتيفان فايدنر" على قصيدة "لاعب النرد" بقوله:

> لقد مرّ شعر درويش بمراحل مختلفة جدًّا. فكانت أشعاره في الستّينيّات تتحلّى بالبساطة والسهولة، أما في الثمانينيّات والتسعينيّات فاتّسمت بأسلوب معقّد مليء بالأساطير والرموز اللغويّة. والطبعة التي ظهرت مؤخّرًا باللغة العربيّة والألمانيّة لقصيدة "لاعب النرد" تجمع أفضل ما في المرحلتين.[6]

وبالفعل، تبدو "لاعب النرد" قصيدة معقّدة مرّة وبسيطة مرّة أخرى، هادئة وصاخبة، طويلة ومكثّفة. إنّها قصيدة تعجّ بالتناقضات لأنّها تخوض في فلسفة الحياة والموت. وقد أشار شتيفان إلى أنّ القصيدة مستوحاة من قصيدة إستيفان مالارميه "رمية النرد" التي تصلح لأن تكون سيرة ذاتيّة شعريّة تعكس بحث الشاعر المستمرّ عن مصيره وهويّته، إذ يقول "*كان يمكن إلّا أكون أنا من أنا*"! [7]

يبدأ درويش قصيدته أيضًا بطرح السؤال "*من أنا لأقول لكم ما أقول؟*" وهو سؤال قد يبدو غريبًا للوهلة الأولى، إذ "لم يكن في الحسبان أن ينزل أكبر شعراء فلسطين في آخر قصائده من أعلى المنصّة، ويتكلّم كما لو كان واحدًا من عامّة الناس "أو أقلّ قليلًا"".[8] ولكن، إذا تقدّمنا في القراءة نكتشف أن هذا السؤال يشكّل محور القصيدة وعمودها الفقريّ. فبعد أن يقول الشاعر "من أنا" يدخل في تفاصيل هذه "الأنا"، التي بالرغم ممّا يبدو من انتمائها إلى "العاديّ" فإنّها في الحقيقة ليست كذلك.[9]

يحاول درويش من خلال القصيدة أن يكشف عمّا يدور في نفسه لحظة مواجهة الموت. فيستعرض سيرته الذاتيّة منذ الولادة حتّى لحظة الوداع في سياق تراجيديّ ملتحم بالزمان والمكان. إذ يقوم **مضمون** القصيدة برمّته على فكرة مركزيّة واحدة هي "المصادفة"، مما جعل درويش يشبّه حياته بلعبة النرد، فيصبح هو لاعب النرد الذي يربح حينًا ويخسر حينًا آخر، وينجح ويفشل، ويعلو ويهبط، يمشي ويتعثّر، إلى أن يقع

6 فايدنر، 2010.
7 ن. م.
8 ن. م.
9 ضمرة، 2011.

في قبضة القدر حيث لا مفرّ من الموت. فيقول إنّ حياته كان يمكن أن تكون شيئًا آخر لو لم تجرِ الأحداث على ما جرت عليه. فبالصدفة سمّي باسمه، وبالصدفة انتمى إلى تلك العائلة التي أورثته مرض القلب، وبالصدفة ولد ذكرًا، وبالصدفة أصبح شاعرًا.. إلخ. وعلى الرغم من أنّ حياة الشاعر قد قامت كلّها على المصادفة إلّا أنّ هذه المصادفة لم تسعفه "ليخيّب ظنّ العدم". فقد أقام درويش في القاهرة نحو عام، لكنّه قرّر الذهاب إلى بيروت حيث التجمّع الفلسطينيّ الأكبر. ومصادفة جرى كلّ ما جرى هناك من حروب واحتلالات إسرائيليّة، ومصادفة كان الرحيل إلى تونس بالذات. وكل هذه الأحداث التي جرت مصادفة هي التي جعلته يكتشف أنّ الحياة مجرّد رمية نرد، وأنّ الرمية التي سميت "محمود" كانت موسومة بكلّ ما هو تراجيديّ، فيقول: *"ولست سوى رمية نرد/ما بين مفترس وفريسة"*.

ويذهب درويش أبعد من ذلك في فلسفة "المصادفة"، فيؤكد أنّ منطق المصادفة هو الذي يصنع التاريخ، ويعلي من قيمة الحدث ويجعله مقدّسًا، إذ يقول: *"ومصادفة صارت الأرض مقدّسة/ لا لأنّ بحيراتها ورباها وأشجارها/نسخة عن فراديس علويّة/ بل لأنّ نبيًا تمشّى هناك/وصلّى على صخرة فبكت/وهوى التلّ من خشية الله/مغمى عليه*. يمكننا القول إذن إنّ مضمون القصيدة يخوض في قضايا فلسفية عميقة، تمثّل خلاصة ما وصل إليه دوريش من حكمة نتيجة لحياة تعجّ بالتناقضات والصدف.

أمّا من حيث **الأسلوب**، فتتميّز القصيدة بخصائص عديدة تعكس كما أسلفنا أهمّ ما يميّز أسلوب درويش الشعريّ في المراحل الأخيرة من سيرته الشعريّة. ومن أبرز هذه الخصائص المعجم اللغويّ الوجدانيّ. فالمتتبّع لشعر درويش لا بدّ أن يشعر بتطوّر واضح في معجمه اللغويّ في الفترات الزمنيّة المختلفة. ففي دواوينه الأخيرة نلاحظ تراجع مفردات معيّنة كانت موجودة في المرحلة الأولى من كتاباته، لصالح ظهور ألفاظ جديدة تتناسب مع المرحلة التي انتقل إليها وهي مرحلة "ما بعد الخطابيّة والمباشرة". وفي قصيدة "لاعب النرد" نجد مفردات تعبّر عن انتقال الشاعر من قضايا الحرب

والمقاومة إلى قضايا فلسفيّة تغوص في أعماق النفس وتحاول فهم كنه الحياة والموت، لذا نجد ألفاظًا مثل *"الحياة"، الموت"، "العدم"، "الحبّ"، "صوفيّة" "أصغي إلى جسدي"* وغيرها. كذلك فقد تلاعب الشاعر في إيقاع القصيدة من خلال تلاعبه بالتفعيلتين "فاعلن" و"فعولن" وفقًا لحالته السوسيو-نفسيّة من جهة، ونظام الجملة الشعريّة من جهة أخرى. فنجده يستخدم تفعيلة "فاعلن" في حالات الشدّة والتوتّر، بينما يلجأ إلى تفعيلة "فعولن" في حالات السرد واستقطاب الذاكرة. ويرى الناقد البشير ضيف أن الشاعر اختار هاتين التفعيلتين بالذات نظرًا لمرونتهما وقدرتهما على التجاوب مع المستويات الخطابيّة المختلفة في النصّ.[10] كما اعتمد الشاعر التنويع في القافية للخروج عن الرتابة، واستخدم عنصر المفاجأة في الانتقال من قافية إلى أخرى.[11]

ومن الخصائص الأسلوبيّة البارزة في القصيدة أسلوب التكرار الذي وظّفه على مستوى الجملة، والكلمة والحرف، وذلك بطريقة ذكيّة جدًّا لدمج المتلقّي وجعله شريكًا في بناء النصّ، كقوله: *ربّما صرت زيتونة/ أو معلّم جغرافيا/ أو خبيرًا بمملكة النمل/ أو حارسًا للصدى/ أو .....* (جعل فراغًا بعد أو المكرّرة ليملأها القارئ كما يريد). كما ويهيمن الطباق على معظم مقاطع القصيدة، كونها تقوم على جدليّة الحياة والموت، لذا نجدها مليئة بالثنائيّات المتضادّة، مثل: *يأتي/ يذهب، أسرع/أبطئ، أمشي/ أهرول.*

بالإضافة إلى ذلك، لعب التناصّ بأنواعه المختلفة دورًا هامًّا في القصيدة وفتحها على تأويلات عديدة. ومثال على ذلك التناصّ الدينيّ، الذي وظّفه الشاعر لخدمة الفكرة المركزيّة للقصيدة وهي "المصادفة" حيث يقول: "*ومصادفة صارت الأرض مقدّسة*". وفي موضع آخر من القصيدة يقول: "*لا دور لي في القصيدة/ إلّا إذا انقطع الوحي/ والوحي حظّ المهارة إذ تجتهد*"، فهنا يصبح الشعر كالوحي، ويفسّر الوحي بأنّه حظّ المهارة مستثمرًا المفهوم الدينيّ للوحي الإلهيّ الذي يختصّ به الأنبياء دون غيرهم، ليصل

10 ضيف الله، 2013، ص 252.

11 ن. م.، ص 253.

إلى تفسير الإبداع والإلهام الشعريّ. أمّا التناصّ الأسطوريّ فيظهر في القصيدة من خلال استحضاره للميثولوجيا اليونانيّة، وذلك بقوله: *"نرسيس ليس جميلًا كما ظنّ/لكنّ صنّاعه ورّطوه بمرآته/.... لو كان أذكى قليلًا/ لحطّم مرآته/ورأى كم هو الآخرون"*. ففي هذا المقطع تظهر رؤية الشاعر لذاته، فيستحضر الأسطورة ليدلّل على فجائعيّة حبّ الذات. فهو يحاول أن ينفي عن نفسه أن يكون له أيّ دور فيما وصل إليه لأنّه مثل الآخرين أو أقلّ. وفي موضع آخر من القصيدة يقول: "*نسمّيه خدم الآلهة/نحن الذين كتبنا النصوص لهم/واختبأنا وراء الأولب"*. وهنا نجده يذكر الأولب وخدم الآلهة ويعطي لحضورهم هذه الهالة من التقديس، في حين أنّنا نحن الذين صدّقنا ما كتبناه عنهم، واختبأنا وراء بطولاتهم، فكأنّنا المسؤولون عن تصديق الأساطير وما قلناه حولها.

إلى جانب ذلك وظّف الشاعر أيضًا التناصّ الشعبيّ في عدّة مواضع في القصيدة، كقوله: "*وانتميت إلى عائلة مصادفة/ ومصادفة ورثت ملامحها والصفات/ وأمراضها: أوّلًا-خلكًا في شراييها وضغط دم مرتفع/ثانيًا-خجلًا في مخاطبة الأمّ والأب/ثالثًا-أملًا في الشفاء من الإنفلونزا بفنجان بابونج ساخن/رابعًا كسلًا في الحديث عن الظبي والقبّرة/خامسًا-مللًا في ليالي الشتاء"*. وهنا يبرز تفاعل الشاعر مع عدد من الموروثات الشعبيّة حيث وقف على بعض العادات والتقاليد المتعارف عليها في مخاطبة الأمّ والأب وكبار العائلة، وكذلك الممارسات الشعبيّة المتوارثة لعلاج بعض الأمراض بالأعشاب، ويكتمل المشهد بصورة الشتاء الشعبيّ الذي يتّسم بالطول والملل. وهذا الحشد من التناصّ الشعبيّ يدلّ على رؤية الشاعر لذاته في بساطتها وانتمائها ممّا ينفي عنه أيّ تميّز، ويجيب في الوقت نفسه عن سؤاله: "*من أنا لأقول لكم ما أقول؟"*.

- **لاعب النرد – الصيغة الرقميّة**

الصيغة الرقميّة لقصيدة "لاعب النرد" هي من إعداد مخرجة الرسوم المتحرّكة المصريّة نسمة رشدي، التي قدّمت القصيدة ضمن "مهرجان الفيلم الشعريّ" (ZEBRA) في برلين عام 2013.

يبدو لنا جليًّا أنّ الصيغة الرقميّة تقوم على التلخيص والإيجاز، حيث قامت المخرجة بانتقاء المقاطع الأكثر قوّة فيها، والتي تناسب التصوير البصريّ، فألغت ما يقارب 35 مقطعًا من القصيدة الأصليّة، سعت إلى التعبير عنها من خلال تقديم رؤية إبداعيّة جديدة. وهنا يطرح السؤال: إلى أيّ مدى نجحت المخرجة في ذلك؟ وهل قدّمت ما يكفي لتمثّل زبدة ما حذفته من النصّ الأصليّ؟

لعلّ أوّل ما يمكننا ملاحظته في سياق المقارنة بين القصيدة الأصليّة والقصيدة الرقميّة، هو أنّ الأولى تعتمد على اللغة أساسًا، بينما تعتمد الثانية على تقنيّات تكنولوجيّة أخرى، أبرزها: الرسوم المتحرّكة، التلاعب بنوع الخطّ وحجمه، الصوت والموسيقى.[12] وبالطبع لن نستطيع إهمال هذه التقنيّات عند تحليل القصيدة الرقميّة، فنحن مطالبون بقراءتها والوقوف عند دلالاتها المختلفة؛ ممّا يشكّل إضافة نوعيّة في تلقّي القصيدة الرقميّة، ويفتح آفاقًا جديدة في نقدها لا تتوفّر في العمل الأصليّ.

تندرج القصيدة تحت ما يعرف بـ Animation Poetry، وقد حاولت المخرجة تقديمها بطابع شرقيّ فاختارت معزوفة قدّمتها فرقة "تريو جبران" تعتمد على آلة العود الشرقيّة، وجعلت هذه الموسيقى في خلفيّة العمل ممزوجة بصوت الشاعر نفسه. إذ سبق وألقى درويش القصيدة في آخر أمسية شعريّة شارك فيها في رام الله. أمّا خلفيّة الشاشة فقد بدت كورق البرديّ القديم.

تبدأ القصيدة بحبر أسود سائل يلتوي ويتحرّك كأنّه يرقص على أنغام العود، ليكتب اسم "محمود" وهو اسم الشاعر، فكأنّ المخرجة أرادت أن تقدّم الشاعر باعتباره جزءًا من القصيدة التي تسرد سيرة حياته من جهة، وتؤكّد على أنّه لا يمكن قراءة القصيدة بمعزل عن قراءة حياة محمود درويش نفسه، الشاعر والإنسان من جهة أخرى.

12 Hosny, 2017.

بعد ذلك ينتقل الحبر إلى كتابة السؤال الوارد في مطلع القصيدة "من أنا لأقول لكم"، وهنا تصغر كلمة "أنا" تدريجيًّا، ليؤدّي هذا التصغير وظيفتين: الأولى، التعبير عن المعنى، وهو تواضع الشاعر الذي يرى بأنّه لا يتميّز عن الآخرين بشيء. والثانية، التعبير عن قوله "أو ربّما أقلّ قليلًا" التي وردت في موضع آخر في النصّ الأصليّ. ما يعني أنّ المخرجة استطاعت أن تختزل ضمن مشهد رقميّ واحد معنيين اثنين، ممّا يدلّ على تفوّق الأدب الرقميّ من هذه الناحية.

بعد ذلك يرى المشاهد/المتلقّي السكون في كلمة "مَنْ" وهو يتدحرج كصخرة ثمّ يتحوّل إلى سائل أسود يشبه الدم. وبذلك استطاعت المخرجة أن تعبّر عن مقطع كامل ورد في النصّ الأصليّ دون الحاجة إلى ذكره مباشرة، وهو: "*هو هذا الذي يكتب الآن هذي القصيدة/ حرفًا فحرفًا/ ونزفًا ونزفًا/ على هذه الكنبة بدمٍ أسود اللون، لا هو حبر الغراب ولا صوته/ بل هو الليل مُعتصَرًا كلّه قطرةً قطرة، بيد الحظّ والموهبة*".

تقول هبة يزبك في مقالة لها حول القصيدة الرقميّة: "يكتب هذا "النّزف" كلمة "وجهًا" من اليسار إلى اليمين، منافيًا نظام الكتابة العربيّة، كأنّما هناك ما يحاول إلغاء هويّة هذا الوجه".[13] وهذا يتناسب مع سيرة حياة الشاعر بشكل خاصّ وحياة الفلسطينيّين بشكل عامّ الذين حاولت النكبة محوهم وإلغاء هويّتهم.

بعد ذلك، يُمحى الوجه ويتلاشى شيئًا فشيئًا، فلا يبقى منه سوى "التنوين" الذي يتطاير على سطح الورقة كأنّه قصب أجوف فيمثّل بذلك قول الشاعر: "*ولا قصبًا ثقبته الرياح فأصبح نايًا*". وجدير بالذكر أنّ تلاشي الوجه أو محوه هو معنى قد تمّ التعبير عنه في الصيغة الرقميّة فقط، لكنّه يرتبط معنويًّا بما جاء في النصّ الأصليّ حول تداعيات النكبة وأثرها على الشعب الفلسطينيّ. نستنتج من ذلك أنّ المخرجة حمّلت النصّ إضافات دلاليّة

13 يزبك، 2019.

غير موجودة في النصّ الأصليّ بشكل صريح وإن كانت ترتبط به عضويًّا. وهذا يثير سؤالًا هامًّا للتفكير: هل يحقّ لها أن تفعل ذلك، مع إبقاء نسب القصيدة إلى درويش؟

ثم تتحوّل النقاط في كلمة "نايًا" إلى أحجار النرد، التي يكبر حجمها حتّى ترتطم بسطح الشاشة، فكأنما تلفت انتباه المتلقّي إلى أنّها الموضوع الرئيس للنصّ. فالحياة في نظر درويش مجرّد لعبة نرد، يربح فيها الإنسان تارة ويخسر تارة أخرى، وقد عبّرت نسمة رشدي عن هذا المعنى بتدحرج أحجار النرد من أعلى (الربح) إلى أسفل (الخسارة)، مما يعضد المعنى أكثر وأكثر.

يستمرّ حجر النرد في التدحرج إلى أن تتحوّل نقاطه إلى نقاط في كلمة "مثلكم" في قوله "*أنا مثلكم أو أقلّ قليلًا*". وبذلك يتّحد الشاعر بالجمهور المخاطب، أي بالشعب الفلسطينيّ، في المصير ولعبة القدر. وهذا الاتّحاد يعبّر عن الجملة "*وصورة نفسي التي انتقلت من أناي إلى غيرها*"، التي وردت في النصّ الأصليّ لكنّ المخرجة حذفتها في الصيغة الرقميّة مكتفية بالتعبير عنها بصريًّا. يقودنا هذا التصرّف إلى طرح التساؤل: هل كنّا سنفهم المعنى الذي طرحه درويش من خلال معاينتنا للنسخة الرقميّة فقط، دون العودة إلى الصيغة الأصليّة؟

يستمرّ الحبر الأسود في جريانه وتراقصه على ألحان العود دون ظهور النصّ. وهذا الفاصل الموسيقيّ يمثّل المساحة البيضاء التي تفصل بين مقطع لغويّ (المساحة السوداء) وآخر في النصّ الورقيّ، وهو ما يعرف في النقد بالاشتغال الفضائيّ للنصّ. فاللون الأسود يعبّر عن الدفقات الشعوريّة، فيقصر السطر أو يطول تبعًا للحالة النفسيّة للشاعر. أما المساحات البيضاء فتعبّر عن لحظات الصمت.[14] وقد حدّد محمد الماكري في كتابه **الشكل والخطاب** نوعين من الفضاء في الشعر الورقيّ، هما:

14 يونس، 2011، ص 158.

1) الفضاء النصّيّ (Textual Space): وهو الفضاء الذي يحتوي الدالّ الخطيّ، وبذلك يبقى المقدّم في إطاره مجرّد نصّ مقدّم للقراءة.

2) الفضاء الصوريّ (Figural Space): وهو مخالف للفضاء الأوّل، لكنّه يعتبر في الوقت نفسه مكمّلًا له، من منطلق أنّ ما نتلقّاه لنقرأه بصريًّا ليس نصًّا معطى للقراءة ولكنّه معطى للرؤية.[15]

وهنا نستطيع القول إنّ التعامل مع النصّ الرقميّ يستوجب تعاملًا مختلفًا عن هذين الفضاءين، فالفضاء النصّيّ وكذلك الصوريّ غير ثابتين في الصيغة الرقميّة لأنّ الكلمات تتحرّك وتتبعثر وتتشكّل على الشاشة بأحجام وأشكال مختلفة ما يستدعي تأويلًا مختلفًا. بكلمات أخرى فقد أدّى عنصر الحركة إلى انهيار الشكل المعماريّ للقصيدة، وتحويله من شكل ثابت إلى شكل ديناميّ ذي طاقة، وهذا يستوجب تأويلًا مختلفًا لفضاء النصّ.

بالإضافة إلى ذلك، فقد أضاف الترقيم فضاء ثالثًا يستوجب أخذه بعين الاعتبار وهو "الفضاء الصوتيّ". حيث يلعب صوت العود في المساحة الفاصلة دلالة إيحائيّة ذات معنى. فالموسيقى التي وظّفتها المخرجة هي موسيقى دراميّة تتناسب مع دراميّة الموقف الذي يتحدّث عنه الشاعر، كما تبقي المتلقّي في نفس الجوّ أو في نفس الحالة النفسيّة إلى أن ينتقل إلى المقطع التالي.

بعد ذلك تنتقل المخرجة إلى المقطع الثالث من القصيدة الأصليّة، فتختار الجملة الأولى منه فقط: "*ليس لي أيّ دور بما كنت*"، ونسمعها بصوت الشاعر، أما الجملة الثانية "*كانت مصادفة أن أكون نَكِرًا*" فقد عبّرت عنها بالصورة فقط، حيث يرسم لنا الحبر صورة لصبيّ صغير يقف على أرض عشبيّة. وهنا تقفز المخرجة قفزة طويلة حاذفة الكثير من مقاطع القصيدة لتصل إلى المقطع الثامن من النصّ الأصليّ حيث يقول الشاعر: "*لو أنّ*

15 الماكري، 1991، ص 233-241.

ذلك المكان الزراعيّ لم ينكسر،" والمكان الزراعيّ يرمز إلى الحياة والخصوبة، أمّا الصبيّ فيمثّل طفولة الشاعر في فلسطين حيث امتلكت عائلته أرضًا يعملون فيها ويعيشون من خيراتها، إلى أن اندلعت الحرب. وقد اختارت المخرجة الصاروخ رمزًا لذلك حيث يضرب الأرض فتتشظّى وتتطاير إلى حروف اللغة العربيّة. أرادت المخرجة أن تعبّر بذلك عن كون هذه المرحلة مفصليّة في حياة محمود درويش، فالنكبة التي شهدها هي التي فجّرت موهبته الشعريّة وجعلت منه شاعر القضيّة الفلسطينيّة. وهذا المعنى موجود بين طيّات النصّ الأصليّ وإن لم يرد بشكل صريح. يدلّ عمل المخرجة هنا، على أنّها شكّلت عملها الرقميّ بناء على فهمها الخاصّ للقصيدة، ممّا يشير إلى إشكاليّة أخرى في قضيّة الترقيم، لنتساءل: إلى أي مدى يحقّ لها أن تفعل ذلك؟

بعد ذلك يسقط الصبيّ على خلفيّة سوداء وقد تغيّر لونه من الأسود إلى الأبيض. هذا المشهد البصريّ يستدعي المقطع الذي حذفته المخرجة، والذي يقول فيه درويش: "*إنّ القصيدة رميةٌ نرد/على رقعة من ظلام، تشعّ وقد لا تشعّ*". والمقصود أنّ الشعر بالنسبة للشاعر هو الحياة، فهو كشاعر يحمل هموم شعبه ويتكلّم بلسانهم، ما يجعله يشعّ كالنور وسط الظلام.

ثم تتتابع المشاهد لتعبّر بالصور عن المقطع الذي نسمعه بصوت درويش: "*ربّما صرت زيتونة/أو معلّم جغرافيا/ أو خبيرًا بمملكة النمل/أو حارسًا للصدى*". فالزيتون رمز للصمود وأحد أهمّ الأشجار في فلسطين. أما معلّم الجغرافيا فقد جعلته المخرجة رجلًا أعمى يحمل عصًا، وهذه إضافة من المخرجة نفسها. فكأنّها تقول إنّ هذا المعلّم يأبى أن يرى الجغرافيا الجديدة لخريطة فلسطين بعد الاحتلال. وأمّا الخبير بمملكة النمل فربّما يرمز إلى الفكر الاشتراكيّ الذي آمن به درويش، بينما يدلّ حارس الصدى على أنّ صوته قد ضاع هباء فلم يستمع إليه أحد. وبعد أن تتجمّع كلّ هذه المشاهد التي مثّلت الاحتمالات التي اقترحها الشاعر، تنفجر كلّها مع بعضها البعض على شكل ذبذبات تتفشّى لتختفي كالصّدى، تمامًا كآمال الشّاعر نفسه.

ويعود سؤال الافتتاحيّة إلى الشّاشة من جديد، ولكنّه جاء هذه المرّة باللون الأبيض المشعّ. ثمّ يظهر خيط على شكل الحمض النووي (DNA) رتّبت عليه السنوات (1940-1950-1998-2002)، تتقافز فوقه "أنا" الشاعر تعبيرًا عن مسيرة حياته. وعند قمّة الرسم ترتسم صورة لشابّ تعبّر عمّا وصل إليه درويش في هذه المرحلة (2002) من عمره. حيث نستمع إليه يقول "*ربحت مزيدًا من الصحو/لا لأكون سعيدًا بليلتي المقمرة/ ولكن لكي أشهد المجزرة*". وهنا نشاهد الشابّ وهو ينظر إلى القمر الذي تنقشع عنه الغيوم ثم ينفجر، تعبيرًا عن "الصحو" الذي تحدّث عنه الشاعر. فكأنّ درويش هو نتاج معاناة شعبه ووطنه، وهذا ما أكسبه الوعي الذي تفوّق به على الآخرين. فانزياح الغيوم عن القمر يمثّل انكشاف الحقيقة، وانفجاره كقنبلة نوويّة عند كلمة "المجزرة" يمثّل وجود الشاعر كشاهد على الأحداث من مكانته كمثقّف مدرك لما يراه ويسمعه.

ثم تنتقل المخرجة لتعبّر عمّا ورد في المقطع العاشر من القصيدة الورقيّة، فتختار الأسطر الأربعة الأولى، وتوردها بصوت الشاعر مصحوبًا بالمشهد التصويريّ: "*نجوت مصادفة/كنت أصغر من هدف عسكريّ/وأكبر من نحلة تنتقل بين الزهور" وخفت كثيرًا على إخوتي وأبي/ وخفت على زمن من زجاج*". نلاحظ في نهاية هذا المقطع تشظّي الصورة تعبيرًا عن تشظّي الزمن الزجاجيّ الهشّ، لأنّه زمن النكبة.

بعد ذلك تقفز المخرجة عن الأسطر 5-8 فتحذفها جميعًا وتنتقل إلى الأسطر 9-11: "*ومشى الخوف بي ومشيت به/ حافيًا، ناسيًا ذكرياتي الصغيرة عمّا أريد/ من الغد، لا وقت للغد*". في هذا المقطع تتحرّك الكسرة من كلمة "بِهِ" وتتحوّل إلى طائرة ورقيّة تدور في الهواء قليلًا ثم تقع على الأرض. وفي هذا تعبير عن الطفولة المنكسرة حيث لا ذكريات ولا آمال ولا مجال للتفكير في الغد ضمن حاضر محبط كهذا.

وأخيرًا، تصل المخرجة إلى المقطع الأخير من القصيدة الرقميّة والذي يعبّر عن المقطع الحادي عشر في القصيدة الأصليّة. وهو عبارة عن 52 فعلًا وردت بضمير المتكلّم في الزمن

الحاضر، اختارت المخرجة 30 فعلًا منها فقط. هذا المقطع يعبّر عن التخبّط الوجدانيّ ومجمل التناقضات التي يعيشها ويشعر بها الشاعر، مثل:
(أمشي/أهرول/أركض/أسرع/أبطئ/أهمس/أصرخ/أرى/لا أرى..).

عبّرت المخرجة عن هذا المقطع بصورة لشابّ يقف على خلفيّة بيضاء تحمل ظلالًا لحروف قليلة، ثمّ يقوم الشابّ بحركات سريعة تعبّر عن معنى الأفعال التي يتلفّظ بها الشاعر، وكلّما ازدادت وتيرة الأفعال واشتدّ صخبها ازدادت بدورها الأحرف، ما يتناسب وقول الشاعر في موضع آخر من النصّ الأصليّ: "لا دور لي في القصيدة غير امتثالي لإيقاعها/ حركات الأحاسيس حسًّا يعدّل حسًّا".

ثم نشاهد صورة الشابّ وقد تحوّل لونه من الأسود إلى الأبيض وهو محاط بحروف بيضاء كناية عن الدور الذي لعبه الشعر في حياة درويش حيث كان النور الوحيد وسط سوداويّة المأساة الفلسطينيّة. لكنّ الصبيّ ما يلبث أن يعود إلى لونه الأسود، إشارة إلى فشله في إحداث التغيير الذي أراد.

تقول هبة يزبك معلّقة على هذا المقطع إنّ المخرجة لم تكتف بذكر الفعل "أهلوس" بصوت الشاعر بل أوردته مكتوبًا بخطّ كبير لأنّ الاضطرابات النفسيّة والتفكير الزائد والعودة إلى فجاعة الماضي تؤدّي إلى الهلوسة، فيفقد الشاعر هذا الخيط الفاصل بين الحقيقة والخيال، بين تطلّعاته وواقعه، وتصبح الكتابة توثيقًا للهلوسات التي ترتكز غالبيّتها على المشاعر".[16]

وبالوصول إلى الفعل "أدمى" نرى شعاعًا من الضوء يخترق قلب الشاب فيقع مغمى عليه. وشعاع النور ربّما يرمز هنا إلى المعرفة أو الحقيقة، فكأنّ ما يدمي الأديب ويؤدّي إلى قتله في الصميم هو وعيه ومعرفته للحقيقة أكثر من غيره. وهكذا ينتهي المشهد بعبارة "ويغمى عليّ" حيث يسقط الشابّ أرضًا بعد هذا الإجهاد العاطفيّ.

16 يزبك، 2019.

إن انتهاء القصيدة الرقميّة بهذا المشهد يتناسب إلى حدّ كبير مع نهاية القصيدة الأصليّة والتي تنتهي بالسؤال الاستنكاريّ: "*من أنا لأخيّب ظنّ العدم*"، وبذلك يتحوّل الموت إلى الحقيقة الوحيدة التي لا يمكن الهروب منها، فحتّى الصدفة لن تسعفه ليخيّب ظنّ العدم.

في الختام تظهر على الشاشة صورة محمود درويش مذيّلة بتاريخ ولادته ووفاته، وإلى جانبه عنوان القصيدة، يلي ذلك معلومات حول الموسيقى، ثم اسم مخرجة العمل، وأخيرًا شركة الإنتاج. وهذه التفاصيل تشبه إلى حدّ كبير التفاصيل التي تنشر على صفحة الغلاف في الديوان الورقيّ.

بناء على ما تقدّم، يمكن الاستنتاج أنّ ترقيم القصيدة منحها بُعدًا جذّابًا يحفّز مختلف حواسّ المتلقّي، فهو يقرأ ويستمع ويشاهد في آن واحد. وقد نجحت المخرجة في تقديم القصيدة بأسلوب شديد التكثيف. فوقفت عند موضوعة المصادفة، وأظهرت مشاعر الخوف والحنين والصراع عند درويش، كما بيّنت دور الشعر في حياته. لكنها من جهة أخرى، أضافت معاني ومعطيات جديدة لم ترد في النصّ الأصليّ اعتمادًا على تحليلها الشخصيّ للقصيدة.

وقد نجحت المخرجة أيضًا في التعبير عن المقاطع التي اختارتها وبعض المقاطع التي حذفتها من خلال وسائل تعبيريّة غير لغويّة، كالرسوم المتحرّكة، الألوان، الحركة، والموسيقى. ولا شكّ أنّ هذه الوسائل توسّع إمكانيّات تأويل القصيدة وتحمّلها دلالات جديدة بالنسبة للمتلقّي الجديد الذي لا يعرف النصّ الأصليّ، والذي سيجد نفسه مطالبًا بفهم التعالقات النصيّة بين مختلف هذه الوسائل للوصول إلى المعنى.

وما يلفت الانتباه هو أنّه بالرغم من تقديم القصيدة بشكل مختلف كلّيًّا عن الصيغة الأصليّة فلا تزال القصيدة منسوبة أوّلًا إلى محمود درويش وتاليًا الى مخرجة العمل. فهل

يمكن حقًّا التعامل مع "لاعب النرد" الرقميّة باعتبارها قصيدة لمحمود درويش؟ وهل يمكننا تدريسها على هذا الأساس؟ هذا ما سنحاول مناقشته فيما يلي.

- **نقاش**

إذا افترضنا أنّ كلّ ما سبق هو إضافة إيجابيّة للقصيدة، فإنّنا لا نستطيع، على الرغم من ذلك، تجاهل الجوانب السلبيّة لفعل الترقيم. وأوّل ما يمكننا قوله في هذا السياق هو أنّ المخرجة حذفت الكثير من مضامين القصيدة الأصليّة. وبالتالي تظلّ هذه الصيغة ناقصة مقارنة بالقصيدة الأصليّة التي تعكس فلسفة درويش وما وصل إليه من تفكير عميق في فهمه لماهيّة الحياة نتيجة للتجارب والظروف التي مرّ بها.

أضف إلى ذلك، فترقيم القصيدة لم يستوعب جميع مستوياتها الأسلوبيّة التي ذكرناها سابقًا. ولذلك فلو أردنا تدريس "لاعب النرد" لن يكون بمقدورنا اعتماد الصيغة الرقميّة كصيغة كافية ووافية ومعبّرة عن شعر درويش في المرحلة الأخيرة من حياته، وسنظلّ بحاجة دائمًا إلى العودة إلى النصّ الأصليّ. إضافة إلى أنّ درويش أصلًا لم يقترح القصيدة بهذا الشكل، ولم يشأ لها أن تكون كذلك، فلو أراد لها أن تكون رقميّة لفعل، لأنّه عايش فترة الأدب الرقميّ، ومع ذلك آثر الحفاظ على أسلوبه الذي اختاره، فهل يحقّ لنا إذن أن نمسّ بأصالة النصّ وأصالة المؤلّف؟

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ القصيدة قد نشرت ورقيًّا بعد موت درويش. وقد أوكلت مهمّة جمع النصوص التي كتبها درويش ولم تنشر في حياته، إلى الكاتب اللبنانيّ الياس خوري، الذي تحدّث عن صعوبة هذه التجربة لأنّه كان مضطرًّا أن يجمع المسوّدات ويقارن بينها حتّى يتأكّد من الصيغة النهائيّة لكلّ قصيدة. وقد ذكر فيما يخصّ "لاعب النرد" ما يلي:

> حين قرأ محمود درويش قصيدة "لاعب النرد" في رام الله استبدل كلمة "هشًّا" بكلمة "حيًّا"، ولكنّي آثرت نشر النصّ مثلما نشر في

> **القدس العربيّ** بتاريخ 3 تموز 2008، لأنّ الشاعر سبق له أن غيّر بعض الكلمات في أمسياته، من دون أن يحدث تعديلًا في النصّ المنشور.[17]

يؤكّد هذا الاقتباس على أهمّيّة الحفاظ على الصيغة الأصليّة للنصّ وعدم المسّ بها احترامًا لأصالة النصّ وأصالة المؤلّف.

تقودنا هذه التجربة إلى التفكير في مسألة الدعوة إلى ترقيم النصوص الأدبيّة لا سيّما الكلاسيكيّة منها، وإدراجها في مناهج التعليم بحجّة ملاءمة أساليب التدريس لمتطلّبات القرن الواحد والعشرين، وتقريب هذه النصوص إلى الطّلاب الذين يعيشون في كنف التكنولوجيا.[18] فهل حقًّا يمكن أن يكون الترقيم ذا فائدة؟

عندما ندرّس الأدب فنحن نأخذ بعين الاعتبار السياق التاريخيّ والاجتماعيّ الذي كتب فيه من ناحية، وتطوّر أدوات الكتابة نفسها المستخدمة في تدوين الأدب في كلّ مرحلة زمنيّة من ناحية أخرى. فالشعر العربيّ القديم على سبيل المثال كان يلقى في الغالب شفهيًّا، ولذلك كان التركيز على الأذن وليس على العين، ممّا جعل الشعراء يهتمّون بالوسائل البلاغيّة التي تطرب الآذان، واستخدموا الأوزان الموسيقيّة والقافية الموحّدة لتسهيل حفظها، ممّا أكسب القصيدة شكلها العموديّ الثابت. وبناء على ذلك، فلو قمنا بترقيم قصيدة للمتنبّي لتقديمها كقصيدة فيديو أو رسوم متحرّكة، فهل يمكننا تدريسها كما ندرّسها الآن؟ وهل سيفهم الطّلاب قضيّة استجابة الشكل والمضمون للعوامل الأدبيّة وغير الأدبيّة في تلك الفترة؟ وهل يمكنهم فهم القوّة البلاغيّة الكامنة فيها، والجهد الذي بذله الشاعر لتوليد الصور الفنّيّة حتّى يحوّل السمع إلى بصر لإثارة مخيّلة المتلقّي نظرًا لشحّ الإمكانيّات التعبيريّة في ذلك الوقت؟ الجواب هو قطعًا "لا"، فلا شكّ أنّ الصيغة

17 درويش، 2009.

18 الرويعي، 2006.

الرقميّة ستفرض قراءة مختلفة ونقدًا مختلفًا كلّيًّا، ممّا قد يؤدّي إلى بلبلة في طرائق تدريسنا للأدب لأنّنا قد نركّز على البلاغة الرقميّة بدلًا من البلاغة اللغويّة.

ولنأخذ مثالًا آخر لتوضيح الفكرة أكثر. فبعد الانتقال من العصر الشفهيّ إلى عصر التدوين نشأت ظاهرة جديدة في الشعر، ومعها انتقل التركيز من الأذن إلى العين. فنشأ ما يعرف بالشعر البصريّ عند العرب والذي تعود جذوره إلى القرن الثاني عشر الميلاديّ، حين وضع الشاعر العربي الجليانيّ الأندلسيّ الدمشقيّ، **ديوان التدبيج**، الذي خلق فيه نموذجًا رائدًا لما يعرف بتشابك الفضاءات الإبداعيّة، مبتكرًا بنية فريدة يتناغم فيها اللون مع الخطّ مع الشكل مع اللغة، لينقل اللغة من كونها ظاهرة صوتيّة فقط، إلى كونها بصريّة؛ ما يعني أنّ الأدب قُدِّم على أنّه نوع من أنواع الفنون البصريّة.[19]

وفي هذا السياق يقول الناقد المغربيّ عبد اللطيف الوراري:

> لقد انتقلت الفنون بشكل القصيدة إلى اشتغالٍ فضائيٍّ جديد، وسيميولوجيّة شكل جديد، وذلك بسبب الوعي بقيمة الكتابيّ ومادّيّته واشتراطاته، متوافقًا مع روح العصر الذي شاع فيه الاهتمام بأشكال الزخرفة والفسيفساء والعمارة في الفنّ الإسلاميّ. فتحوّلت العديد من المقطوعات الشعريّة إلى لوحاتٍ لغرض الزخرفة في المساجد، أو القصور.[20]

أدّى ظهور هذا النوع من الشعر إلى اتجاهات نقديّة جديدة تعنى بالجانب التشكيليّ للنصّ، فظهرت مصطلحات جديدة مثل "الشعر الهندسيّ" و"الشعر المرسوم" و"الشعر المشجّر" و"القصيدة اللوحة" وغيرها.[21]

19 أبو ديب، 1997، ص77.

20 الوراري، 2013.

21 نصر الله ويونس، 2015، ص 14-13.

وبعد ثورة الطباعة، زاد الاهتمام بدراسة "شكل" النصّ، لما أوجدته الطباعة من إمكانيّات في هذا المجال، كإضافة الألوان والصور والحواشي وعلامات الترقيم. فبدأنا نسمع بمصطلحات نقديّة أخرى، مثل: "فضاء النصّ"، "المساحات السوداء والبيضاء"، "معماريّة القصيدة"، "استجابة الشكل للمضمون" وغيرها من المصطلحات النقديّة الخاصّة بنصوص معيّنة كتبت في فترة معيّنة.

وإذا قفزنا بالزمن إلى القرن الثامن عشر حين نشأ التيّار الرومانسيّ في الأدب، فإنّه لن يكون بمقدورنا الحديث عنه دون التطرّق إلى التطوّرات السياسيّة والاجتماعيّة الفكريّة التي سادت أوروبا في تلك الفترة، وعلى رأسها الدعوة إلى الحرّيّة. هذه الحرّيّة وجدت لها انعكاسًا في الفنّ والأدب، ولاقت ترحيبًا في المجتمع العربيّ لأسباب سياسيّة اجتماعيّة. وقد فرض هذا التيّار أشكالًا أدبيّة جديدة. فانهار الشكل العموديّ للقصيدة العربيّة وبدأ الشعراء يميلون الى الأوزان الخفيفة والكلمات المعاصرة، كذلك استخدموا أكثر من قافية، وأدخلوا مضامين جديدة تعبّر عن فلسفة الفكر الرومانسيّ. وقد شنّ هؤلاء الشعراء "الرومانسيّون" حربًا على شعراء الفترة السابقة "النيوكلاسيكيّين" وعلى رأسهم أحمد شوقي، فعابوا عليه تقليد القديم وإدخال مضامين جديدة بأسلوب شعريّ قديم.[22] فإذا رأى هؤلاء الشعراء أنّه من غير المناسب التعبير عن قيم جديدة ومواضيع جديدة بأسلوب قديم، أليس من المنطقيّ أيضًا أن نستنكر التعبير عن القديم بأسلوب جديد؟ أو التعبير عن المعاصر بأسلوب أكثر عصرنة؟

يستمرّ الأدب بالتطوّر ويستمرّ معه ظهور مدارس وتيّارات نقديّة جديدة تلائم وتواكب هذا التطوّر، مرورًا بالمدرسة الواقعيّة ثمّ الرمزيّة، والحداثة وما بعد الحداثة وصولًا إلى عصرنا الراهن، العصر الرقميّ، الذي أفرز أدبًا خاصًّا به هو (الأدب الرقميّ)، ومعه ظهرت نظريّات أدبيّة جديدة، مثل نظريّة الهايبرتكست وغيرها. كذلك أضيفت أدوات ومستويات جديدة في نقد النصّ. فمثلًا أصبح بالإمكان دمج أدوات النقد الفنّيّ مع أدوات

22 عنابسة، 1999، ص 202.

النقد الأدبيّ عند تحليل الشعر التفاعليّ كما فعلت كلّ من إيمان يونس وعايدة نصر الله في كتابهما المشترك **التفاعل الفنّي الأدبيّ في الشعر الرقميّ - قصيدة "شجر البوغاز" نموذجًا** (2015). كذلك أصبح بالإمكان إضافة مستوى التحليل التقنيّ، الذي يمكّن الناقد من تحليل النصّ الأدبيّ من الناحية التقنيّة، كما فعل عادل نذير في تحليل قصيدة "تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق" للشاعر العراقيّ مشتاق عبّاس معن.[23]

نستنتج من كلّ هذا أنّنا حين نعلّم الأدب فنحن بلا شكّ نعلّمه كسيرورة تطوريّة، ولا يمكن الفصل بين التحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة والثقافيّة الكبرى التي شهدتها البشريّة في كلّ مرحلة، وتأثيرها على شكل الخطاب الأدبيّ ومضمونه. ولذلك فنحن ملزمون بتدريس النصّ كما ورد في صيغته الأصليّة، وأيّ تغيير نجريه على هذا النصّ يفقده أصالته أوّلًا، ويلبسه رداء ليس له ثانيًا. فالتغيير الذي نجريه على النصّ سيضطرّنا إلى إجراء ممارسة نقديّة تعسّفيّة وغير ملائمة له. فلنتخيّل مثلًا أنّنا سنطبّق نظريّة الهايبرتكست على المعلّقات! بالتأكيد ستبدو هذه الممارسة غير طبيعيّة بل وشاذّة أيضًا.

ولعلّ مشروع "قصص إيفا"[24] يمثّل برهانًا آخر على صحّة ادّعائنا. و"قصص إيفا"، هو مشروع جديد يصوّر القصص اليوميّة التي كتبتها فتاة يهودية من المجر تُدعى "إيفا هايمن"، كما لو كانت تملك هاتفًا ذكيًّا في عام 1944، فيعرض لقطات من حياتها، خلال ترحيلها مع عائلتها إلى معسكرات الموت على منصّة إنستغرام.

وقد أكّد رجل الأعمال اليهوديّ ماتي مردخاي القائم على المشروع، أنّ الهدف من مشروعه هو حفظ وتدريس موضوع "المحرقة" بأسلوب جديد ومبتكر يناسب الجيل الجديد،

23 نذير، 2008، ص 77-108.

24 Trtعربي.

وذلك من خلال استخدام تقنيّات وبرامج ملائمة لعرضه على شاشات الهواتف الذكيّة ووسائل التواصل الاجتماعيّ وعلى رأسها الإنستجرام.[25]

لكنّ المشروع واجه معارضة شديدة من قبل الكثير من اليهود أنفسهم في إسرائيل، بحجّة أنّ موضوع "المحرقة" يمثّل أحد التابوهات التي لا يمكن المسّ بها لدى الشعب اليهوديّ. أمّا شبكات التواصل الاجتماعيّ فتهدف إلى محو القيم الجماعيّة وتركّز على القيم الفرديّة، كما تتّسم بالسطحيّة والشعبويّة. ولذلك فإنّ تمثيل "المحرقة" بواسطة لقطات فيديو قصيرة، سريعة ملوّنة وتافهة كتلك التي تبثّ على الانستجرام، لن يعبّر عن عمق المعاناة التي عاشها الشعب اليهوديّ آنذاك، ومع الوقت ستتلاشى هذه الحادثة وتختفي لأنّها ستكون مجرّد "فيديو" من بين عدّة فيديوهات تافهة أخرى معروضة على إنستجرام، كتلك التي تعرضها نجمة الإغراء الأمريكيّة كيم كرداشيان، أو لاعب الكرة الشهير كريستيانو رونالدو.[26]

نستنتج من كلّ ذلك أنّ علينا إعادة التفكير حول مسألة الرغبة في ترقيم النصوص، فالترقيم ليس إيجابيًّا دائمًا بحجّة تقريبه إلى جيل العصر. فثمّة أحداث وتجارب ونصوص يمكن أن تفقد ماهيّتها وجوهرها وكذلك قيمتها الرمزيّة إذا تمّ ترقيمها. لذا علينا أن نفكّر مليًّا متى يمكن ترقيم النصّ ولأيّ أغراض دون المسّ بجوهره وقيمته الأدبيّة.

أضف إلى ذلك، فقد رأينا أنّ الترقيم لا يغني عن العودة إلى النصّ الأصليّ، خاصّة عند الرغبة في تدريسه كمادّة أدبيّة في مناهج التدريس. إذ بيّنا أنّه لا يمكن تدريس النصوص الأدبيّة إلّا من خلال ربطها بسياقها التاريخيّ ومرجعيّاتها الاجتماعيّة والثقافيّة والمناهج النقديّة التي واكبت تطوّرها.

25 עדרוץ 7.

26 **The Marker**.

وعليه، فنحن نعارض الدعوة الى ترقيم النصوص الأدبيّة بحجّة تقريبها إلى الجيل الجديد. ولكن، هذا لا يعني أنّنا نعارض تدريس الأدب الرقميّ وإدخاله إلى مناهج التدريس، بالعكس فهذه ضرورة تفرضها المرحلة الراهنة بكلّ تطوّراتها. ولكن ليكن تدريس الأدب الرقميّ من خلال تدريس النصوص التي ولدت رقميًّا، وهو ما يعرف في النقد الغربي بـ born digital، وبذلك نضمن أن نعطي كلّ نصّ حقّه دون المسّ بأصالته، كما نعطي فرصة للطلّاب أن يفهموا التطّور التاريخيّ للأدب وللوسائط التي استخدمت في كتابته وتدوينه عبر المراحل الزمنيّة والتاريخيّة المختلفة.

المراجع:

أبو ديب، 1997 أبو ديب، كمال (1997)، **جماليّات التجاور**، بيروت: دار العلم للملايين.

Trtعربي موقع **Trtعربي**، "الهولوكوست على قصص إنستغرام الآن..مسلسل إسرائيليّ يعرض مذكّرات "إيفا هايمن"، ضحيّة من ضحايا المحرقة، كما لو كان لديها هاتف ذكي وتطبيق إنستغرام عام 1944". الرابط:

https://www.trtarabi.com/explainers/%D8%A7%D9%84%D9%87%D9%88%D9%84%D9%88%D9%83%D9%88%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%82%D9%85%D9%8A%D8%A9%D8%B9%D9%82%D8%AF%D8%A9%D8%A7%D9%84%D8%B0%D9%86%D8%A8%D8%AA%D8%B5%D9%84%D8%A5%D9%84%D9%89%D8%A5%D9%86%D8%B3%D8%AA%D8%BA%D8%B1%D8%A7%D9%85-3433485

درويش، 2009 درويش، محمود (2009)، **لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي**، موقع **حزب الشعب الفلسطيني**، الرابط:

http://www.ppp.ps/ar_page.php?id=9da610y10331664Y9da610

الرويعي، 2006 الرويعي، خالد (2006)، **الانترنت بوصفها نصًّا**، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.

ضمرة، 2011 ضمرة، يوسف (2011)، "لاعب النرد: المصادفة والمأساة"، موقع **الجزيرة**: https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2011/4/27/-لاعب-النرد-لدرويش-المصادفة-والمأساة

ضيف الله، 2013 ضيف الله، البشير (2013)، **في البنية الإيقاعيّة لقصيدة لاعب النرد**، جامعة الجزائر.

عبد الرحمن بن حسن المحسني

موقع **عبد الرحمن بن حسن المحسني**، "التجربة العربية في رقمنة المعلقات 2"، الرابط: الدكتور عبدالرحمن المحسني You searched for | التجربة العربية في رقمنة المعلقات - الدكتور عبدالرحمن المحسني(dr-almohsini.com).

عنابسة، 1999 عنابسة غالب (1999)، "مقدّمة القصيدة الشوقيّة بين التقليد والتجديد"، **مجلة الكرمل**، العدد 20.

فايدنر، 2010 فايدنر، شتيفان (2010). آخر قصائد محمود درويش "لاعب النرد": رثاء الذات واستشراف الموت. ترجمة عبد اللطيف شعيب. موقع **قنطرة**: https://ar.qantara.de/content/akhr-qsyd-mhmwd-drwysh-lb-lnrd-rth-ldht-wstshrf-lmwt

الماكري، 1991 الماكري، محمد (1991)، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتيّ**، المغرب: المركز الثقافيّ العربيّ.

نذير، 2008 نذير، عادل (2008)، **دائريّة النصّ: بين الأداء التفعيليّ والأداء التفاعليّ الرقميّ**، بغداد: مطبعة الزوراء.

نصر الله ويونس، 2015

نصر الله، عايدة ويونس، إيمان (2015). **التفاعل الفنّيّ الأدبيّ في الشعر الرقميّ، قصيدة شجر البوغاز نومذجًا**، كليّة بيت بيرل: مركز دراسة اللغة العربيّة والمجتمع العربيّ.

الوراري، 2013 الوراري، عبد اللطيف (2013). "الشعر البصري: التوشية والرؤية"، **المجلة العربية**، الرابط:
http://arabicmagazine.com/Arabic/articleDetails.aspx?Id=2752

يزبك، 2019 يزبك، هبة (2019)، "محمود درويش "لاعب النرد": الكتابة ووسائل التكنولوجيا"، **المحطّة**، الرابط: https://elmahatta.com

يقطين، 2008 يقطين، سعيد (2008)، **النصّ المترابط ومستقبل الثقافة العربيّة**، المغرب: المركز الثقافيّ العربيّ.

يوتيوب موقع **يوتيوب**، "لاعب النرد، قصيدة متحرّكة"، الرابط:
https://www.youtube.com/watch?v=aehlMo644ZU

يونس، 2011 يونس، إيمان (2011)، **تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي المعاصر**. كفرقرع: دار الهدى.

ערוץ 7 אתר **ערוץ 7**, "סיפורה של נערה בת 13 בשואה מתעורר לחיים באינסטגרם", כתובת קישור:
https://www.inn.co.il/News/News.aspx/400345

The Marker
אתר **The Marker**, "הסטורי של אווה: איך עושים קליקבייט שואה?", קישור:
https://www.themarker.com/blogs/liraz-margalit/BLOG-1.7191767

Hosny, 2017 Hosny, Reham (2017), "E-Lit in Arabic Universities: Status Quo and Challenges", *Hyperrhiz: New Media Cultures* no. 16. Online at: http://hyperrhiz.io/hyperrhiz16/essays/6-hosny-elit-arabic-universities.html

Hayles, 2007 Hayles, N. Katherine (2007), "Electronic Literature: What is it?", Online at: Electronic Literature: What is it? (eliterature.org)

مـــلـــفّ العدد

الراحل

البروفسور محمود غنايم

الرئيس الأوّل لمجمع اللغة العربيّة

فهرس الملفّ:

مصطفى كبها

مقدّمة: محمود غنايم الحاضر الغائب **229**

كـوثـــر جـابـر-قسّـوم

"لنعضّ عليها بالنواجذ": محمود غنايم ونزوع الناقد الأصيل للحداثيّ **233**

يسـرائـيـل جـرشـونـــي

من: توصية بترقية غنايم إلى درجة الأستاذيّة **239**

أميـنـــة حسـن

البروفسور محمود غنايم: رجل كتب سيرته بحروف من ذهب **261**

مـحـمّـــد صـــدّيـــق

قراءة في كتاب: محمود غنايم، غواية العنوان: النصّ والسياق في القصّة الفلسطينيّة **269**

مصطـــفـى كبـهـا

قراءة نقديّة في كتاب: الجديد في نصف قرن: مسرد ببليوغرافيّ **275**

مقـــدّمـــــــة

محمود غنايم الحاضر الغائب

مصطفى كبها

رئيس مجمع اللغة العربيّة في حيفا

يرحل البشر بأجسادهم عن دنيانا الفانية، وهو أمر محسوم لا مراء فيه. ولكلّ شخص منّا قدر من مقدّرات الغيب التي لا يعلمها إلّا فاطر هذا الكون وبارئه، والبشر في ذلك جميعًا سواء. وفي محيط هذا المقدّر يعمل الناس ويجتهدون في إطار ما مُنحوا من فرص، وتحت وطأة ما فُرض عليهم من قسريّات. فمنهم من يأتي ويحاول مجرّبًا حظّه ويخرج منها كما دخل، ومنهم من يكدّ ويجتهد فيترك بصمات من الأثر لا تُمحى، تتداولها الأجيال، وهناك من يقدّر، وهناك من يتجاهل، وهناك من ينكر. ولكنّ هذه البصمات باقية طالما صُنّفت من فئة "ما ينفع الناس"، وليس من فئة "الزبد" الذي يذهب جفاء.

والبروفسور الراحل محمود غنايم، أبو الطيّب، هو من أولئك الذين اجتهدوا وبذروا بذورًا من فئة "ما ينفع الناس"، إن كان في مسيرته التعليميّة التثقيفيّة الطويلة، التي هيّأ فيها أجيالًا عديدة من الطّلاب والدارسين، ومنحهم أوّليّات وأبجديّات البحث العلميّ، والغوص في منابع الثقافة، في مؤسّسات التعليم على مختلف مراحلها، أو في مسيرته البحثيّة الطويلة التي امتدّت على مدار قرابة أربعة عقود، والتي حقّق فيها منجزات طلائعيّة غير مسبوقة في مجالات تخصّ الأدب العربيّ الحديث والثقافة العربيّة الحديثة على وجه العموم.

كان أبو الطيّب أستاذًا مميّزًا، حمل شعلة التعليم في مختلف المراحل التعليميّة، بهمّة المربّي المثقّف الذي لا يجعل زاوية مظلمة من زوايا المعرفة إلّا وحاول أن يلقي عليها الضوء بشغف الراغب بالمعرفة والمحفّز لطلّابه بطرق أبواب العلم بثقة ومحبّة ومثابرة.

وكان باحثًا جادًّا وناقدًا جريئًا، أحبّ ما أنتجه أساطنة الأدب العربيّ الحديث ومنابعه ولكنّ هذا الحبّ لم يردعه، عند اللزوم، من النقد الحادّ والإشارة إلى مواطن الضعف والإقواء في بعض ما كتبوا غير مهمل نقاط قوّتهم وإبداعاتهم ومدى تأثيرها على المدى البعيد. وعندما يتحدّث البعض عن أناس شقّوا بالجرّافات طرقًا ومسارات مُحدثين جلبة وضوضاء مرافقة تصمّ في بعض الأحايين الآذان، فإننا نستطيع القول، وبكلّ ثقة، بأنّ أبا الطيّب دخل إلى مواضيع البحث المجدّدة التي طرقها حاملًا إبرة وخيطًا رفيعًا فبحث وأجاد، وانتقد وأبدع بسلاسة وذوق رتق من خلالهما كلّ ضرر أو فجوة محدثة للضوضاء والجلبة ومثيرة للرغوة والزبد. استمدّ ذلك كلّه من هدوء آسر أخّاذ في شخصيّته وسلوكيّاته، وجلد بحثيّ ومثابرة وقدرة على توظيف ثقافته الموسوعيّة وأدوات بحثه الجادّة في الأماكن الصحيحة، فيأتي الناتج ناضجًا زاخرًا بمعاني التجديد والجدّيّة والإبداع، بعيدًا عن الاجترار والتكرار والترديد.

اختار أبو الطيّب موضوعات بحثه بعناية ودقّة، ففيها نجد المواضيع الحاملة لالتزامات دوائر الهويّة والانتماء: ككتاب **بين الالتزام والرفض: دراسة في شعر عبد الرحيم محمود**، وكذلك كتاب **في مبنى النصّ: دراسة في رواية إميل حبيبي "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"**، وكتاب **المدار الصعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل**. وفيها نجد كذلك مواضيع تخوض في قضايا نظريّة وبنيويّة ككتاب **تيّار الوعي في الرواية العربيّة الحديثة: دراسة أسلوبيّة**، وكتاب **غواية العنوان: النصّ والسياق في القصّة الفلسطينيّة** والذي صدر باللغتين الإنجليزيّة والعربيّة.

كما أولى الراحل محمود غنايم لعناوين كتبه ومقالاته اهتمامًا خاصًّا واختار لكتبه ومقالاته عناوين مميزة فيها العمق والتأمّل واستفزاز التفكير والاهتمام كعنوان "المدار الصعب" أو "غواية العنوان" أو "رحلة التراب" أو عنوان "لو أنّ الفتى حجر: عبد الرحيم محمود ثائرًا".

أمّا رحلة أبي الطيب في العطاء المجتمعيّ فهي رحلة غنيّة ومؤثّرة توّجتها مشاركته الأساسيّة الفاعلة في تأسيس مجمع اللغة العربيّة، والذي تولّى رئاسته منذ تأسيسه وعلى مدار ثلاثة عشر عامًا، أرسى قواعد مهنيّة ثابتة وآليات عمل وتواصل مع الجمهور، واهتمّ بتقديم الأبحاث المعجميّة والبحثيّة الجادّة والمثرية. وقد تخلّل ذلك إصدار عشرات الكتب والدراسات وتأسيس مجلّة **المجلة** السنويّة المحكّمة والتي صدر منها حتّى الآن اثنا عشر عددًا.

يأتي هذا الملحق الذي شارك فيه كوكبة من زملاء أبي الطيب وطلّابه ومعارفه تخليدًا لذكراه العطرة وتذكيرًا لما قام به في حياته العمليّة العريضة وتأكيدًا على الوفاء لطريقه الذي تعهّدنا أن نسير عليه، ونضيف له، ونطوّر اللبنات التي وضعها أساسًا لمشروع مجمع اللغة العربيّة الملتزم بهموم وقضايا لغتنا العربيّة الجميلة وقضايا شعبنا وأمّتنا.

رحم الله أبا الطيّب وأسكنه فسيح الجنان، وأفادنا من علمه ومعرفته التي أراد لها أن تبقى ينبوعًا لا ينضب.

"لنعضّ عليها بالنواجذ": محمود غنايم ونزوع الناقد الأصيل للحداثيّ

كـوثــر جــابــر-قسّــوم

كـلّيّــة سخنين

"لنعضّ على لغتنا بالنواجذ"، مقولة رصينة أطلقها رئيس مجمع اللغة العربيّة البروفيسور محمود غنايم، رحمه الله، قبل سنوات، في رحاب مجمع اللغة العربيّة ومؤتمراته. وقد وجّهها تحديدًا للجيل الصاعد الذي كما قال: "يجب أن يأخذ زمام المبادرة ويحرّر لغتنا من عقالها ويجعلها قادرة على استيعاب العصر وروحه، وأن يفخر بهذه اللغة وألّا يصغي للمغرضين والمتخاذلين والمخدوعين والمبهورين بالثقافات الأخرى".

هي مقولة فكريّة أراد بها للغتنا أن تجمع بين الأصالة والحداثة في آن؛ الأصالة في المحافظة على عميق موروثنا، والإقبال على الحداثة والمعاصرة لتجديد طاقتها والعمل على تطوّرها. والحقيقة أنّ هذه المقولة كانت نهجًا عمل به محمود غنايم في مسيرته عامّة: في تعامله مع شؤون اللغة العربيّة في المجمع، في أبحاثه وأعماله النقديّة، في مساقاته الأكاديميّة وأساليب تدريسه، وفي حياته الشخصيّة.

تطمح هذه المقاربة إلى الخوض في غمار التجربة النقديّة للبروفيسور غنايم على تعدّد اتجاهاتها والنظر في أهمّ المقولات الفكرية التي مثّلت دراساته وأبحاثه النقديّة.

كان منهج محمود غنايم الدراسة الأسلوبيّة؛ حيث اهتمّ بالسمات الفنّيّة للنصّ، كالحبكة والمبنى الحكائيّ والصور والتعابير واللغة والرموز؛ غير أنّه وضع هذه النصوص دائمًا في سياقها التاريخيّ والاجتماعيّ. يقول: "في جميع دراساتي، إلّا فيما ندر، انطلقت من النصّ، ومن أدبيّة الأدب لتقييم العمل الأدبيّ وفهمه ودراسته، ولم أهمل علاقة الأدب مع

الواقع، ولكن ليست تلك العلاقة المباشرة والمتشنّجة التي تفهم الواقع بصورة آلية ومباشرة" (موقع **ضفّة ثالثة**، 2020).

ويمكننا الإشارة إلى ثلاثة محاور في التجربة النقديّة للبروفيسور محمود غنايم: **نقد السرد، والتنظير العلميّ للأدب، ونقد النقد.**

1. **نقد السرد:**

ويتمثّل في الكتب والأبحاث التي تناول بها الراحل فنّ القصّة والرواية، المحلّيّ منها والعربيّ. مثل: **في مبنى النصّ: دراسة في رواية إميل حبيبي الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** (1987)؛ **تيّار الوعي في الرواية العربيّة الحديثة: دراسة أسلوبيّة** (1992)؛ **المدار الصعب: رحلة القصّة الفلسطينيّة في البلاد** (1995)؛ **مرايا في النقد: دراسات في الأدب الفلسطينيّ** (2000).

تعتبر دراسته **تيّار الوعي في الرواية الحديثة** من الدراسات التأصيليّة الرائدة في تاريخ النقد الفلسطينيّ والعربيّ عامّة. وقد بيّن فيها أنّ نموذج الرواية الواقعيّة والذي تمثّل بالأديب نجيب محفوظ (1911-2006) قد تغيّر كثيرًا بظهور رواية تيّار الوعي، وأنّ تيّار الوعي لا ينحصر في المونولوج الداخليّ أو الصوت المتداخل بتصنيفاته المختلفة، بل ينسحب كذلك على عناصر مختلفة في الرواية؛ كالصور والاستعارات والتشبيهات والرموز، وغيرها من العناصر. وقد صرّح محمود غنايم في مقابلة له: "من القضايا التي أدهشت البعض في هذا الكتاب هي كون الموضوع الذي طُرح لا يعالج مجموعة من التقنيّات أو الوسائل الفنّيّة لتقديم العالم الداخليّ للشخصيّة، بل ثمّة محاولة، أراها الآن بعد نحو ثلاثين سنة، للتنظير لنوع أدبيّ جديد وخطير غزا الفنّ القصصيّ. ليس الأمر عبارة عن مجموعة من التقنيّات التي استحدثها السياق الثقافيّ والاجتماعيّ فحسب، بل عن تضافر لهذه التقنيّات الفنّيّة لإنتاج دلالة جديدة تنزاح بالكتابة القصصيّة من الرؤية الخارجيّة الأفقيّة للعالم الخارجيّ الجمعيّ إلى الانحدار إلى العالم الداخليّ للفرد/ الإنسان.

وهكذا غدت رواية تيّار الوعي كنوع أدبيّ علامة فارقة في تاريخ الأدب العربيّ الحديث، لا عودة إلى الوراء بعدها (مقابلة مع الراحل، **موقع ضفة**، 2020).

أمّا مؤلّفه **المدار الصعب** فيرصد رحلة تطوّر القصة الفلسطينيّة في إسرائيل منذ 1948 وحتّى نهاية السبعينيّات من القرن العشرين. كان هاجسه في هذا الكتاب أن يقدّم كتابًا شاملًا عن القصّة المحلّيّة يؤرّخ لبداياتها وتفرّعاتها المختلفة عبر مسيرتها التي امتدّت نحو نصف قرن. وقد كان الكتاب محطّة فارقة في مجال نقد الفنّ القصصيّ.

وقف غنايم على مضمون القصص والروايات ومميّزاتها الأسلوبيّة، واضعًا إيّاها في سياقها التاريخيّ والاجتماعيّ، فرصد تطوّر القصّة منذ مرحلة التكوين والانسلاخ عن الواقع إلى مرحلة التبلور ووجود القضيّة السياسيّة في صميم القصّة، وصولًا إلى مرحلة بناء القصّة الفنّيّة ومرحلة التقنين.

من يقرأ دراسة **المدار الصعب** يمتلك فكرة واضحة عن الحركة الثقافيّة والأدبيّة في المجتمع العربيّ داخل إسرائيل ما بعد 1948 من خلال أسلوبيّة هذه النصوص؛ بمعنى أنّ هذا النوع من التناول ليس نقدًا أسلوبيًّا مجرّدًا فحسب، بل يأتي ضمن معالجة أثر البيئة الثقافيّة وأثر التغيّر الاجتماعيّ والسياسيّ على الأدب. وهذه الحقائق والوقائع تظهر قيمتها لاحقًا كلّما انتقلنا إلى حقبة تاريخيّة أخرى جديدة. بعبارة أخرى: قيمة هذه الدراسة في أنّنا نراها الآن بعد ثلاثين سنة ونستطيع من خلالها إعادة قراءة التاريخ والمجتمع الذي ساد آنذاك.

2. التنظير العلميّ للأدب:

وهي المؤلّفات التي مارس من خلالها محمود غنايم التنظير النقديّ للأدب؛ لعلّ أبرزها مقالة "العبر نوعيّة في الأدب العربيّ الحديث: سقوط العصمة والقداسة عن الفنّ القصصيّ" (مجلّة **الكرمل**، 2002-2003)، والتي أعطى من خلالها تنظيرات أوّليّة لظاهرة الكتابة عبر النوعيّة وتداخل الأنواع الأدبيّة، وتقنيّة كسر الحواجز بين الأنواع الأدبيّة كنوع من الثورة والرفض وعدم الانصياع للقوانين والحواجز والتعليمات" ("العبر

نوعية"، **الكرمل**، 2002–2003). هذه المقالة كانت بمثابة دراسة مفتاحيّة للظاهرة، وقد اعتمدتُها عندما درست ظاهرة الكتابة عبر النوعيّة في مرحلة استكمالي للقب الدكتوراة، وكان أن تُوّج هذا العمل في كتابي **الكتابة عبر النوعيّة** (2012) والذي لاقى ترحيبًا كبيرًا، وتبنّى مجمع اللغة العربيّة نشره وتوزيعه.

ومن مؤلّفات غنايم التنظيريّة التي جمعت بين الأصالة والحداثة كذلك كتاب: **غواية العنوان: النصّ والسياق في القصّة الفلسطينيّة** (2015). وهو كتاب يبيّن وعيه النقديّ لأهميّة العنوان في القصّة الفلسطينيّة وما يحمله من دلالات، حيث وقف على توظيف اللهجة المحكيّة الفلسطينيّة بتشكيلاتها المختلفة عبر عناوين هذه القصص المكتوبة ما قبل 1967، "وذلك انطلاقًا من أنّ العنوان يعتبر عتبة نصّيّة بالغة الأهميّة من خلاله يمكن الكشف عن دلالات شتّى حين التعامل معه سيميائيًّا كعلامة لفظيّة تنطوي على دلالة رمزيّة" (**غواية العنوان**، المقدمة). ومع أنّ محمود غنايم حذا حذو المصطلح النقديّ الغربيّ في تعريف العنوان وأنواعه ووظائفه؛ فاعتمد نظريات جيرار جينيت وميخائيل باختين ورومان ياكوبسون، ومن ثمّ النقّاد العرب أمثال شعيب حليفي وبسام قطوس، إلّا أنّه جعل من العنوان البداية الحقيقية للوقوف على المثلّث الجدليّ بين العنوان والنصّ والسياق. يقول: "العنوان، لموقعه ومركزيّته يمتلك من الطاقة التي تفجّر النصّ وتمتدّ إلى خارجه، إلى السياق. ولكن، كما تتّجه هذه الحركة من العنوان عبر النصّ نحو السياق، فإنها تنمو كذلك من السياق أو من النصّ بحركة معاكسة؛ فهذه الحركة/ الطاقة ليست ذات اتّجاه واحد، بل تعمل بصورة جدليّة في هذا المثلث، الذي تحاكي أضلاعه القنوات التي تبثّ التأثير وتستقبل التأثّر" (**غواية العنوان**، ص 199). ولا ننسى دراسته **في مبنى النص** (2000)، دراسة "اكتشافيّة" على حدّ قوله لشعريّة الكتابة لدى إميل حبيبي (1922–1996) في روايته **المتشائل**، والتي لفتت الأنظار إلى أعمال حبيبي وأصبحت تمثّل أحد أكبر رموز الكتابة ما بعد الحداثيّة.

هكذا يكون النقد الذي يجمع بين الأصالة والحداثة؛ فلا يتمّ انطلاقًا من نصوص قديمة أو مؤسِّسة فحسب، بل من بحث وجهد متلمّس وكاشف للكتابة الأدبيّة، وبحث يطرح أسئلة جديدة ويبتدع لغة نقديّة جديدة.

3. نقد النقد

يعدّ غنايم من الباحثين والدارسين الذين اختطّوا لهم منهجًا مستقلًّا ومتميّزًا، حيث ابتعد عن محاكمة الأدب الفلسطينيّ أو العربيّ بالالتزام سياسيًّا أو اجتماعيًّا؛ بل رام في نقده النهج الحداثيّ الذي يواكب الحركة الأدبيّة المتنامية ويولي جوانبها الفنّيّة والشكليّة اهتمامًا خاصًّا. ومن أمثلة نقد النقد في كتابه **تيار الوعي** دحضه لما جاء به الناقد المصريّ صلاح فضل في أنّ تيّار الوعي موجود منذ القدم في الأدب الكلاسيكيّ، وإثباته أنّ تيّار الوعي مفهوم واصطلاح جديد لم يكن موجودًا في القصّة الكلاسيكيّة. وكذلك في تناوله لرواية **أيّام الإنسان السبعة** لعبد الحكيم قاسم (1990-1995) والتي تباينت فيها التفسيرات بين التقليد والتجديد، لدرجة أنّ بعض كبار النقّاد رأى فيها رواية تقليديّة تبتعد كلّ البعد عن أسلوب جيل الروائيّين الشباب في الستينيّات من القرن العشرين، بينما اعتبرها هو نموذجًا يمثّل رواية تيّار الوعي في الأدب العربيّ، خاصّة بتكنيكها الأساسيّ وهو الصوت المتداخل.

ولعلّ من أبرز الدلائل على هذا المنهج النقديّ المستقلّ لدى غنايم حين أنصف رواية **المشوّهون** (1964) للكاتب الفلسطينيّ توفيق فيّاض (ولد 1939) والتي تعرّضت لهجوم كاسح في حينه؛ إذ لم يتمّ الترحيب برواية **المشوّهون**، بل حُكم عليها بالإعدام والفشل، بسبب موضوعها الذي بدا مغايرًا للنغمة التي سادت الأدب الفلسطينيّ المقاوم في فلسطين. وهي رواية تصوّر شابًّا يعاني من الضياع والاغتراب في المدينة، وتُمتحن قيمه الاجتماعيّة التي ورثها من مجتمعه القرويّ المحافظ. كان جلّ الأدب في تلك الفترة موجّهًا لمقاومة الاحتلال وأشكال الاضطهاد. وقد تمثّلت المؤسّسة النقدية الرسميّة في البلاد بالمدرسة الرومانسيّة (مدرسة نجوى قعوار (1923-2015) وسهيل عطا الله)، والمدرسة الواقعيّة الاشتراكيّة (مدرسة الحزب الشيوعيّ) وقد رفضت هذه المؤسّسة –كما

بيّن غنايم- الأدب الذي يتناول غير الطرح السياسيّ ومقاومة الاحتلال رفضًا قاطعًا، وحاولت أن تبقيه خارج نطاق الأدب الرسميّ. ويتساءل الناقد في تصريح ناقد ولاذع في دراسته عن رواية **المشوّهون**: "لماذا لم يتعامل القارئ العاديّ والمؤسّسة النقديّة مع الروايات التي وردت من العالم العربيّ مثل روايات إحسان عبد القدوس والتي تعتبر قصص الحبّ والجنس موتيفًا شائعًا بنفس المقياس؟ (...) إنّ رواية **المشوهون** يمكن أن تكون مثالًا جيّدًا لكيفيّة استقبال جمهور القرّاء والمؤسّسة النقديّة لعمل معيّن يتنافى مع قيمه الاجتماعيّة والسياسيّة والأدبيّة، رغم أنّ هذا العمل بالمفاهيم النقديّة العامّة لا يقلّ عن أعمال أخرى صدرت في أمكنة أخرى وقبلتها المؤسّسة الأدبيّة بل رحّبت بها". (**المدار الصعب**، ص 146-147).

أشير ختامًا إلى أنّ هذه المحاور الثلاثة في التجربة النقديّة للباحث والناقد البروفيسور محمود غنايم لم تكن مراحل انتقاليّة؛ فالناقد لم يغادر مرحلة فكريّة لينتقل إلى مرحلة أخرى، بل ثمّة تجاور وتداخل فكريّ ومنهجيّ بينها؛ حيث التوجّه إلى تناول فنّيّة النصّ الأدبيّ وأسلوبيّته النصّ الأدبيّ محفوف دائما بتصوّر تاريخيّ سوسيولوجيّ معيّن يتناسب مع المرحلة التي ينتمي إليها النصّ. وهذا ولّد بنية كلّيّة واحدة لأعماله ومؤلّفاته اتّسمت كما أسلفت بالجمع بين الأصالة والحداثة.

وبعد يا أبا الطيّب، أخالني سألتقيك بعد يومين لنناقش بعمق وحبور ما كتبته عنك هنا، فمنذ غبت ونحن نخالك في كلّ جانب وزاوية من مناحي حياتنا، ثمّ لا نلبث أن نطرق ونصمت إزاء رحيلك المباغت والعبثيّ...

سلام عليك مقدار ما كسبت يداك وما أجادتا
سلام عليك مقدار ما خدمت لغتنا وثقافتنا ووطننا
سلام عليك مقدار ما دعمتنا وسندتنا
وسلام عليك مقدار ما نفتقدك، وفي الليلة الظّلماء يفتقد البدر.

من: توصية بترقية غنايم إلى درجة الأستاذيّة

يسرائيل جرشوني
جامعة تل أبيب

يصل البروفسور محمود غنايم (فيما يلي غنايم) إلى المحطّة الأخيرة للترقية إلى درجة الأستاذيّة (Full Professor) في جامعة تل أبيب وهو يحمل في جعبته إنجازات مذهلة، في الأبحاث أوّلًا، ثمّ في التدريس وإرشاد طلّاب الدراسات العليا، وكذلك في النشاط الأكاديميّ العامّ المتميّز.

خلال مسيرة أكاديميّة غنيّة ومفعمة بالإنجازات، اكتسب غنايم، بادئ ذي بدء، صيتًا رفيعًا كباحث وناقد للأدب العربيّ، ذي حضور قويّ في حقل دراسات اللغة العربيّة في الأكاديميّة الإسرائيليّة والغربيّة، في العالم العربيّ وسط الأكاديميّين والأدباء، في المجتمع الواسع لصانعي الثقافة العربيّة والمهتمّين بها ومستهلكيها (القرّاء)، في المجتمع الفلسطينيّ (في إسرائيل، أراضي السلطة الفلسطينيّة، والشتات الفلسطينيّ)، وكما ذكر سابقًا في إسرائيل، وسط المجتمع الأكاديميّ وما يتعدّاه في الجمهور اليهوديّ المهتمّ بالأدب العربيّ.

سنركّز بداية على الفضاء العربيّ. أبدى غنايم إلمامًا كبيرًا في جميع مجالات الإبداع العربيّ الفنّيّ والأدبيّ المعاصر. تركيزه الأساسيّ هو على الأعمال الأدبيّة العربيّة (الأدب القصصيّ) في النصف الثاني من القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين؛ ولكن بشكل عامّ أكثر، يعتبر خبيرًا في التطوّر المعاصر للأدب والثقافة العربيَّين في القرنَين التاسع عشر والعشرين. ولا نجانب الصواب إن قلنا إنّه ليس ثمّة عمل أدبيّ أو إبداع فنّيّ عربيّ

مجهول بالنسبة له. تعالج دراساته العديدة (ثمانية كتب وعشرات المقالات، كما يظهر لاحقًا) عددًا كبيرًا من المسائل والقضايا الأدبيّة والثقافيّة العربيّة: نقد الشعر العربيّ المعاصر، نقد الأعمال النثريّة (خصوصًا الرواية والقصّة القصيرة)، المسرح، المقال الثقافيّ (خصوصًا في الصحافة اليوميّة والدوريّة)، وفي الكثير من الأحيان السينما، الكتب النظريّة الفلسفيّة، الاجتماعيّة، والسياسيّة، كتب المذكّرات، ونصوص كثيرة أخرى تمتدّ على كوربوس ثقافيّ، أدبيّ، وشعريّ واسع جدًّا. إنّ إلمام غنايم بالقضايا المختلفة والإبداعات الأدبيّة المتنوّعة يمتدّ على حيّز جغرافيّ كبير يشمل فلسطين/ إسرائيل ومصر بالدرجة الأولى، ولكنّه لا يتجاوز عن الأعمال التي تنشر في لبنان، سوريا، العراق، وشمال إفريقيا. من ناحية عمق البحث، يتميّز غنايم بمقاربة خاصّة للنصوص العربيّة: بقدرة أصيلة، معمّقة، ومفصّلة على فهم نصوص أدبيّة خياليّة، ومهارة مميّزة لموضعتها في السياقات التاريخيّة، السياسيّة، والاجتماعيّة التي فيها ولدت، تطوّرت، انتشرت، وتُلُقيّت (أو رُفضت). بحساسيّة وحذق مميّزَين، يحلّل غنايم نصوصًا لخيرة الأدباء العرب، مستخلصًا منها مغازي، ثيمات، وبصائر خاصّة يستصعب البحث العاديّ، وبالأكثر القارئ البسيط، أن يتوصّل إليها. قدرته مذهلة على اختراق أعماق النصّ، زعزعة معانيه الخفيّة، الرمزيّة والصريحة، واقتراح تفاسير جريئة، أصيلة وحقيقيّة، كما لم يحدث من قبل في دراسة الأدب العربيّ. يحكم السيطرة على نصّ واحد لأديب محدّد، ولكن أيضًا على منظومات كاملة من الأعمال الأدبيّة التي تنتمي إلى جيل أو حقبة ما. يحلّل العمل الأدبيّ الفرديّ ويفكّ تشفيره على خلفيّة حيّز نصّيّ أكبر لمنظومة عربيّة شاملة تتطوّر في حقبة معيّنة من قبل فئات عمريّة محدّدة. عبر أساليب مبتكرة كان أوّل من جرّبها، يكشف في هذه النصوص طبقات، أفكارًا، ورسائل مشفّرة وغير منظورة، ولكن مركزيّة وحاسمة لفهم النصوص. يضع النصّ الأدبيّ النخبويّ في بنية متعدّدة النصوص، مع الربط بأوضاع سياسيّة واجتماعيّة تصوغ النصوص وتصوغها النصوص. كلّ ذلك، مع دراسة بالغة الدقّة للتحوّلات التي تحدث في النظام التعدّديّ الأدبيّ العربيّ، التي ترتبط بالتحوّلات السياسيّة، الاجتماعيّة، والثقافيّة التي حدثت خلال القرن العشرين. يعني ذلك

أنّ التحليل النصّيّ المتزامن (السنكرونيّ) منسوج عبر معالجة النصّ بشكل زمنيّ (دياكرونيّ)، يمنح معالجة غنايم طابعًا تاريخيًّا تطوّريًّا واضحًا. بهذه الطريقة، يشكّل غنايم في أعماله الكثيرة مصدرًا للفهم، التصحيح، وإعادة الفهم، لعدد كبير جدًّا من الأعمال الأدبيّة؛ وهو يرسم ملامح الطريق ويقترح أطرًا للشرح والتحليل للباحث الخبير وللقارئ العاديّ على حدّ سواء.

من ناحية الأدباء الأيديولوجيّين وأعمالهم الأدبيّة المميّزة، لا يمكن سوى إبداء الإعجاب بنطاق أبحاث غنايم وغناها حول أعمال أدبيّة وضعها أدباء عرب "كبار" أضحوا كلاسيكيّين، إلى جانب أدباء وشعراء ومبدعين "ثانويّين". فالجميع تركوا بصمة هامّة على المكتبة العربيّة في النصف الثاني من القرن العشرين إلى اليوم. إلى جانب الاهتمام بكتابات طه حسين – ربّما أكبر المثقّفين العرب في القرن العشرين، وإلى جانب تحليل واسع لكتابات محفوظ، كبير كتّاب السرد في العالم العربيّ، أعدّ غنايم دراسات حول المفكّر والناقد الأدبيّ الهامّ محمود أمين العالم، والأديب عبد الحكيم قاسم – أحد مؤسّسي تيّار الوعي في السرد العربيّ، وبالطبع حول أدباء ومفكّرين فلسطينيّين إسرائيليّين أمثال نجوى قعوار، إميل حبيبي، توفيق فيّاض، وإميل توما. إضافة إلى هؤلاء، تعنى دراسات غنايم بالشاعر الفلسطينيّ الهامّ الذي كان يعيش في لبنان، غسّان كنفاني، وبشعراء فلسطينيّين أمثال عبد الرحيم محمود، شاعر مركزيّ نظم الشعر في ثلاثينات وأربعينات القرن الماضي، ومثّل في شعره الثورة الوطنيّة الفلسطينيّة، فضلًا عن كبير الشعراء الفلسطينيّين: محمود درويش. كما اهتمّ غنايم بشعر الشاعر العراقيّ بدر شاكر السيّاب، الذي كان من روّاد "الشعر الحرّ" في العالم العربيّ. وهذه مجرّد قائمة جزئيّة وانتقائيّة.

في الحيّز العربيّ العامّ، يجدر أيضًا ذكر الأعمال المبكّرة لغنايم حول تيّار الوعي الذي بدأ يتطوّر في الأدب العربيّ منذ أواخر الخمسينات وخصوصًا في الثلث الأخير من القرن الماضي. وهنا حظيت دراساته بتقدير وصدى كبيرين. غنايم هو الرائد في كشف هذا التيّار في الأدب العربيّ، هويّته، تعريفه، وتحليله في السياق السياسيّ والحضاريّ الذي نشأ ونما

فيه في هذه الفترة بالتحديد. كما يبيّن غنايم جيّدًا، فإنّ أبرز ممثّل لهذا التيّار، والذي أتقن تطبيقه في اللغة العربيّة، كان الأديب المصريّ نجيب محفوظ، كبير الأدباء العرب المعاصرين والحائز على جائزة نوبل. يدلّ تحليل غنايم المميّز لأعمال محفوظ من الخمسينات والستّينات أنّ محفوظ كان أحد روّاد اعتماد تيّار الوعي في الثقافة العربيّة وأنّه هو الذي بدأ يكتب، في بعض أعماله المركزيّة، ضمن تيّار الوعي، بل قام بمأسسة هذا التيار في كتاباته ومنحه اعترافًا كجزء من المعيار، ما أثّر في جميع الأعمال النثريّة العربيّة في تلك الفترة. إنّ دراسات غنايم التي تكشف تيّار الوعي في كتابات محفوظ وأدباء آخرين هي كنوز أكاديميّة بحدّ ذاتها، ساهمت بقوّة في فهمنا لمسارات تطوّر الأدب العربيّ في القرن العشرين. حظيت هذه الدراسات بتقدير كبير في عالم نقد الأدب العربيّ، وقد أضحى كتابه الشامل حول هذه المسألة [...] أحد أهمّ الكتب في مكتبة النقد، إذ حظي بقبول حماسيّ لدى نقّاد وقرّاء عرب في العالم العربيّ كلّه. وإلى جانب العناية الدقيقة بتيّار الوعي، ساهم غنايم أيضًا في إعادة فهم التيّار الواقعيّ في كتابة الأدب العربيّ المعاصر بشكل أصيل. ركّز خصوصًا على تحليل الكتابة الواقعيّة للأدب العربيّ الفلسطينيّ، بطريقة عزّزت كتابة النثر الواقعيّ الذي يتعامل مع الحالة الفكريّة السياسيّة المميّزة للأقليّة العربيّة في دولة إسرائيل (انظروا فيما يلي).

لكنّ غنايم ليس مجرّد محلّل أدبيّ هامّ وأصيل للإبداع الأدبيّ والفنّيّ العربيّ الشامل. فتميّزه وفرادته ينعكسان خصوصًا في دراسة الأدب العربيّ الفلسطينيّ الإسرائيليّ. فهنا أظهر، ولا يزال، خلاصة قدراته ومواهبه كباحث أكاديميّ مدهش ومقتدر. لا شكّ أنّ غنايم هو المؤرّخ وباحث الأدب الأهمّ، الأعمق، والأشمل في البلاد والعالم، الذي يعنى بالأدب الفلسطينيّ، خصوصًا ذاك الذي أُلّف خلال عقود، تبلور، وانتشر وسط الفلسطينيّين العرب مواطني دولة إسرائيل. فمن البداية المتردّدة لهذا العمل الأدبيّ، عامَي 1948-1949، حين بقي أكثر بقليل من مئة ألف من العرب داخل حدود دولة إسرائيل الفتيّة، حتّى اليوم، إذ يشكّل السكّان العرب بين خمس وربع سكّان دولة إسرائيل (نحو

مليون ونصف المليون). طوال العقود الستّة لوجود الدولة، كوّن مواطنوها العرب الفلسطينيّون مكتبة أدبيّة، فنّيّة، وشاعريّة غنيّة ومتعدّدة الأبعاد، سلسلة طويلة من الأعمال الأدبيّة، تتصدّرها أعمال شعريّة ونثريّة. يضاف ذلك إلى نتاج أدبيّ واسع النطاق ومتعدّد الأصوات، كتب فكريّة متنوّعة في مجالات المجتمع، الحضارة، السياسة، الأخلاق، الفلسفة، الهويّة والوطنيّة، كتب المذكّرات، ونصوص متنوّعة أخرى. هذا الكوربوس هو محطّ اهتمام غنايم، وله خصّص ويخصّص جلّ اهتمامه. ولا شكّ أنّ هذا الإنجاز هائل. ففي ستّة من كتبه وعشرات المقالات التي تركّز على دراسة هذا الأدب، أمسى غنايم الباحث البارز الرائد الذي ميّز ويميّز الكوربوس، الذي يمنحه مكانته الأدبيّة والسياقيّة التاريخيّة، السياسيّة، والاجتماعيّة؛ وهو الذي أمسى المرجعيّة الأهمّ والأشهر لتحليل هذا الكوربوس المميّز، فهمه، توضيحه، ومن نواحٍ عديدة مأسسته ونشره أيضًا. لذلك، ليس من المبالغة القول إنّ محمود غنايم هو اليوم الباحث الأبرز والأهمّ لهذا الأدب في البلاد، في الحيّز الثقافيّ العربيّ، وفي العالم الغربيّ.

يدمج غنايم في تعامله مع الأدب الفلسطينيّ الإسرائيليّ بين كونه باحثًا أدبيًّا كبيرًا ذا قدرات مميّزة واستنتاجات أصيلة، وبين هويّته كعربيّ فلسطينيّ يعيش في دولة إسرائيل. يبدو أنّ كلّ عمله يتمّ على خلفيّة صدى صوت هذه الهويّة إذ يشكّل كباحث فلسطينيّ، عربيّ إسرائيليّ، جزءًا لا يتجزّأ منها، ويعيش بشدّة المعضلات القاسية والمؤلمة المرتبطة بتعريفها وبالصمود إزاءها. العلاقات بين الأدب والسياسة وبين السياسة والهويّة، بين القوميّة العربيّة الفلسطينيّة، المؤطَّرة كهويّة أقلّيّة، بين الولاء (أو المقاومة) للدولة اليهوديّة المهيمنة، بين التضامن مع الحضارة الواسعة العربيّة، وبين الانتماء إلى الحضارة العبريّة، بين الكتابة بالعربيّة والكتابة بالعبريّة، كلّ هذه هي ثيمات رئيسيّة تشكّل أساسًا موجّهًا في هذا الأدب، وغنايم هو الناطق بلسانه ومستنطقه الرئيسيّ. يفهم غنايم هذا الأدب أيضًا كأدب يعبّر عن "الاحتلال"، "الاستغلال"، "القمع"، مقابل التوق إلى الخلاص، التحرير، والاستقلال. السرد العربيّ الذي كتبه أدباء محلّيّون أصلانيّون، كما يحلّله، يعيش هذا الواقع المركّب ويمنحه تعبيرًا أصيلًا حسّاسًا دائمًا. مُزوَّدًا جيّدًا بجميع

مكوّنات هذه التجربة، يكشف غنايم النقاب عن مقدرة مميّزة لمناقشة الحساسيّة التي تتّسم بالتعاطف، ومع ذلك بأسلوب نقديّ ملائم، في الأعمال الأدبيّة والشعريّة الفلسطينيّة هذه. لهذا السبب، فإنّ هناك في مركز أبحاثه تأويلًا أدبيًّا نصيًّا يعنى بالهويّة الفرديّة والجماعيّة للمجتمع العربيّ في البلاد: ما هي نظرة المؤلِّفين إلى الهويّة الإسرائيليّة العبريّة مقابل الهويّة العربيّة الفلسطينيّة؟ ما هي النظرة إلى الديانة الإسلاميّة والموروث الإسلاميّ–العربيّ مقابل الديانة اليهوديّة والموروث اليهوديّ والعبريّ؟ ما هي مكانة الديانتين الدرزيّة والمسيحيّة مقابل الديانة الإسلاميّة وتلك اليهوديّة؟ ما هي الصورة الذاتيّة لأديب، ينتمي إلى أقلّيّة قوميّة، يحارب حرب هويّة جماعته القوميّة مقابل الالتزام بهويّته كمواطن في دولة يهوديّة؟ هل ينتمي إلى الأمّة الفلسطينيّة العربيّة وينتمي في الوقت نفسه إلى مجتمع الهويّة الاجتماعيّة والسياسيّة الإسرائيليّة؟ ما هي العلاقات بين الأدب، الشعر، والمسرح وبين الأيديولوجيا القوميّة السياسيّة؟ هل الأدب ملزم بالتعبير عن الخطاب السياسيّ والواقع السياسيّ، والتجنّد من أجله، أم عليه أن يقصي الشؤون السياسيّة عن الأعمال الأدبيّة، وكيف؟ ما هو التزام الأديب تجاه مجتمع قرّائه وشدائده الاجتماعيّة والسياسيّة وكفاحه الوطنيّ؟ يبيّن لنا غنايم بتحليلات متألّقة وغير مألوفة لهذا الأدب أنّ الأدباء –في الخيارات المختلفة التي عليهم أن يقوموا بها بين الإمكانيّات والأُطر المتنوّعة– يعنون أيضًا بتفكيك الانتماءات القديمة "التقليديّة" وبإنشاء وبلورة أطر جديدة "معاصرة". لكنّ هذه العمليات لا تحدث دون أزمات هويّة وتفكّك انتماء، ودون أزمات وتوتّرات وآلام في العائلة (بين الآباء والأبناء، الأمّهات وبناتهنّ، مكانة المرأة ومشاكل تدرُّج جندريّ متجدّد)، في القبيلة، في القرية، وحتّى في المدن الحديثة والمتوسّعة. كلّ هذه الأمور تُحلَّل بمهارة تربطها بالأوضاع التاريخيّة المتغيّرة، السياسيّة، الاجتماعيّة، والاقتصاديّة، التي يعيش الأدباء فيها ويصوغون كتاباتهم تحت تأثيرها. يصرّ غنايم أيضًا على أنّ التذبذبات بين أُطر الهويّة المختلفة والديناميكيّة هي في الواقع رحلة مستمرّة، على محورَي الزمان والمكان، تسعى وتطمح إلى بلوغ أماكن خلاص كثيرًا ما لا يتمّ بلوغها ولا يتمّ الوصول إلى الحلّ سوى جزئيًّا ووقتيًّا. في الواقع، إنّ هذا الأدب

الفلسطينيّ الإسرائيليّ الذي يعبّر عنه غنايم بطريقة مذهلة ومتفرّدة هو الذي يجسّد هذا العالَم المعقّد والمتعدّد الأوجه. وكما ذكر آنفًا، في هذه النقاشات الرائعة والمعمّقة لمكوّنات هذا الأدب وأماراته، يتفوّق غنايم ويبلغ ذرى قدراته كباحث أكاديميّ ناضج ومميّز.

***

بغرض كتابة هذا الرأي المهنيّ، الذي يشكّل أساسًا لترقية غنايم، ومن أجل تضمينه آراء وتقييمات لباحثين في البلاد والعالم، توجّهنا إلى ثمانية باحثين مؤرّخين مختصّين في مجالات على تماسّ مع عمل غنايم، ولديهم الكفاءة لإعطاء رأيهم في استحقاقه وإنجازاته. كلّ هؤلاء الباحثين هم باحثون ذوو صيت عالميّ معروف ومرموق، ينتمون إلى خيرة الجامعات في العالم التي تحوي أقسامًا تدرّس وتبحث اللغة العربيّة، التاريخ العربيّ الإسلاميّ، وتاريخ الشرق الأوسط العربيّ في العصر الحديث. بين هؤلاء الباحثين تواصلنا مع خمسة باحثين عالميّين، بارزين جدّا في المحافل الدوليّة، بل يساهمون في صياغتها. وإلى جانبهم، توجّهنا إلى ثلاثة باحثين إسرائيليّين: اثنين من جامعة تل أبيب وواحد من الجامعة العبريّة. والباحثون الإسرائيليّون أيضًا هم ذوو اسم مرموق محلّيًّا ودوليًّا. إليكم القائمة:

البروفيسور ياسر سليمان من كلّيّة دراسات آسيا والشرق الأوسط في جامعة كامبريدج في إنجلترا. سليمان هو من كبار باحثي الأدب العربيّ في أيّامنا، ولديه إنجازات استثنائيّة في دراسة الحضارة العربيّة المعاصرة. يشرف على كرسي السلطان قابوس بن سعيد للدراسات العربيّة المعاصرة في جامعة كامبريدج. فاز بجوائز مرموقة في أكاديميات ومؤسّسات غربيّة، إضافة إلى أكاديميات وجامعات مختلفة في العالم العربيّ. سليمان عضو دائم في أهمّ جمعيّات الدراسات العربيّة في العالم، وعضو دائم في لجان محرّري أهمّ المجلّات ودور النشر في هذا المجال. أكسبته إنجازاته المذهلة والمؤثّرة وسام الامبراطوريّة البريطانيّة من درجة قائد (C.B.E).

البروفسور رئيف جورج خوري هو بروفسور متقاعد في قسم الدراسات العربيّة والتاريخ الإسلاميّ في جامعة هايدلبرغ بألمانيا. خبير دوليّ في بحث اللغة العربيّة، نشر ما يقارب ثلاثين كتابًا في مجالات تحيط بحيّز أدبيّ عربيّ واسع جدًّا يضمّ أدباء وشعراء عربًا مركزيّين. خوري هو باحث ريادي في مجاله، وبارز جدّا في نشاطاته الأكاديميّة في ألمانيا والعالم.

البروفسور محمّد صدّيق هو بروفسور للأدب العربيّ المعاصر، للأدب العبريّ المعاصر، وللأدب المقارن في قسم دراسات الشرق الأدنى في جامعة بيركلي في الولايات المتّحدة. يبرز في تحليلاته المبتكرة للرواية والقصّة القصيرة، خصوصًا تلك التي أُلِّفت في القرن العشرين في مصر. بين مجالات تخصّصه المختلفة، يعنى صدّيق بالأدب الفلسطينيّ، وقد نشر كتبًا مرجعيّة حول أعمال درويش، كنفاني، جبرا، إميل حبيبي، وسواهم. منحته هذه الكتب تقديرًا دوليًّا ومكانة كباحث رئيسيّ في هذا المجال.

البروفسور جويل جوردون هو بروفسور في مركز الملك فهد لدراسات الشرق الأوسط في جامعة أركنساس بالولايات المتّحدة. لأكثر من عقد وحتّى قبل فترة قصيرة، كان مديرًا لهذا المركز الهامّ ومنحه خصائصه المميّزة كمركز دوليّ. جوردون هو مؤرّخ اجتماعيّ ريادي في دراسات الشرق الأوسط، وقد وضع بعض أهمّ الكتب حول تطوّر الأدب والثقافة الشعبيّة في العالم العربيّ، خصوصًا في مصر. يشكّل جوردون مرجعيّة أكاديميّة من الدرجة الأولى في ما يختصّ بدراسات الثقافة، الأدب، المسرح، الكاريكاتير، السينما، والتلفزيون في العالم العربيّ. يحظى بتقدير كبير جدًّا في مجال دراسات مصر والشرق الأوسط، وتُقرأ كتبه ومقالاته في جميع الجامعات في العالمين الغربيّ والعربيّ.

البروفسور ويليام غرانارا هو بروفسور في قسم دراسات اللسانيّات والحضارات الشرق أوسطيّة (في الشرق الأدنى) في جامعة هارفارد في الولايات المتّحدة. وهو رئيس برنامج اللغة العربيّة ورئيس مركز دراسات الشرق الأوسط في هارفارد. غرانارا باحث لامع ومركزيّ في دراسة الأدب العربيّ المعاصر. جعلته كتبه ومقالاته مرجعيّة كبيرة في دراسة

الأدب العربيّ في الغرب، أوروبا، والعالم العربيّ. أدخل إلى المجال نظريّات ورؤى مبتكرة لتحليل الأعمال الأدبيّة العربيّة. وتحظى إنجازاته الأكاديميّة البارزة، المبتكرة والمتألّقة، بتقدير شامل من جانب جميع الباحثين والطلّاب الجامعيّين الذين يعنون بهذا المجال.

البروفسور حجاي إيرليخ هو بروفسور متقاعد في قسم تاريخ الشرق الأوسط وإفريقيا في جامعة تل أبيب. إيرليخ هو المؤرّخ الأبرز في بلادنا وفي العالم في دراسات إثيوبيا وشرق إفريقيا في السياقات الشرق أوسطيّة والعربيّة. بين عشرات كتبه، تبرز كتب حول تاريخ الحضارة العربيّة وتاريخ مصر والشرق الأوسط العربيّ في العصر الحديث. وتشكّل هذه الكتب مدماكًا هامًّا في فهم تبلور الشرق الأوسط بعد الحرب العالميّة الأولى. إيرليخ هو أيضًا مرجعيّة كبرى في التعرّف إلى الإجراءات والتطوّرات الأدبيّة والثقافيّة في العالم العربيّ في القرنين التاسع عشر والعشرين.

البروفسور عامي أيالون هو بروفسور متقاعد في قسم تاريخ الشرق الأوسط وإفريقيا في جامعة تل أبيب. أيالون هو من كبار المؤرِّخين الثقافيّين في البلاد والعالم الذين درسوا ونشروا كتبًا ومقالات حول تبلور الحضارة العربيّة المعاصرة في فترة **النهضة** وما بعدها في القرن العشرين. تركّز أعماله على دخول ثقافة الطباعة إلى العالم العربيّ وتأثيره على تحوّله. هو خبير في أنواع كثيرة من النصوص العربيّة التي وضعها روّاد الثقافة العربيّة المعاصرة، ومهندس تكوين الثقافة العربيّة المطبوعة. بين كتبه كتاب رياديّ مركزيّ حول تطوّر ثقافة الطباعة، القراءة، الكتابة، والاستهلاك، وسط المجتمع الوطنيّ الفلسطينيّ. يشكّل أيالون مرجعيّة هامّة في هذه المجالات، وكتبه في مجالات اللغة، الأدب، الثقافة، والصحافة العربيّة تقرأ في كلّ الجامعات في العالم.

البروفسور ألبرت أرازي هو بروفسور متقاعد في الجامعة العبريّة. يعتبر أرازي اليوم واحدًا من أهمّ الباحثين في دراسة الثقافة الإسلاميّة العربيّة في عصورها المختلفة في البلاد والعالم. منحته دراساته اسمًا دوليًا في مجال دراسة كوربوس كامل لنصوص أدبيّة وشعريّة ألّفها كبار الأدباء والشعراء في العالم الإسلاميّ العربيّ. أبحاثه حول الشعر

الجاهليّ وانتقاله إلى الشعر الإسلاميّ في القرن السابع، وكذلك أبحاثه الممتازة حول الأدب العربيّ المعاصر، أغنت المكتبة في هذا المجال بطريقة مذهلة ومميّزة.

تؤكّد هذه الآراء كلّها وتمجّد صفات غنايم وإنجازاته العامّة في المجال. كلّ الآراء إيجابيّة وتجمع على أنّ ترقية إلى درجة أستاذ كامل الأستاذيّة هي أمر طبيعيّ ومبرّر تمامًا. علاوة على النظر إلى دراسات محدّدة له وتقييمها (انظروا فيما يلي)، تعكس هذه الآراء كلّها إجماعًا يعترف بغنايم، في الصورة الأشمل، كباحث أصيل وهامّ ذي مساهمات مذهلة في مجال دراسة الأدب العربيّ الفلسطينيّ، وكباحث أحدث اختراقات رياديّة فيه. يذكر البروفسور سليمان أنّ "الإنجاز الأكاديميّ الأكثر أهمّيّة للبروفسور غنايم هو عمله على الأدب الفلسطينيّ في إسرائيل... اهتمامه بهذا الموضوع شامل ورياديّ". إضافة إلى ذلك، يذكر سليمان أنّه "بين المفكّرين الإسرائيليّين/ اليهود والفلسطينيّين، يعتبر غنايم باحثًا متفرّدًا [بارزًا] في إلمامه المدهش بالأدب العربيّ خارج إسرائيل. تدهشني كثيرًا سعة معرفة [غنايم] التي تمتدّ بخفّة من الجزائر في المغرب إلى الكويت في المشرق، مع احتفاظ دائم بمنزل أكاديميّ ثابت في مصر". كما يثني البروفسور صدّيق، في توصيته المفصّلة، على الدمج المميّز في أعمال غنايم بين الدراسة العميقة للأدب الفلسطينيّ، الذي أُلّف في البلاد، وبين الدراسات المعمّقة والشاملة للأدب العربيّ العامّ. كما يطري عليه لاستخدامه الأساليب والنظريّات الوظيفيّة للوصف والتحليل الأدبيّ اللائق للنصوص العربيّة الفلسطينيّة التي يعنى بها. يذكر صدّيق أنّه في أبحاثه الواضحة كلّها "دون أي استثناء... تشهد الكتابة [البحثيّة] للبروفسور غنايم، بأسلوب مقنع، على اهتمام دقيق بالعمق، التناسق، الوضوح، الدقّة الصارمة، وفي كثير من الأحيان القدرة الاستثنائيّة على التعبير أيضًا... من جميع هذه النواحي الأساسيّة، تركّز كتابته [بحث غنايم] بقوّة على التقاليد الأكثر تميّزًا للدراسات الكلاسيكيّة [في المجال]. بالدرجة نفسها، يذكر صدّيق بتقدير شديد نظرة غنايم النقديّة المتشدّدة، المزوّدة بأدوات نقديّة تمتدّ على مساحة أبحاثه كلّها وتساعده على التحدّي وعلى تفكيك توجّهات سائدة في تحليل النصّ تخضعه

لقوالب طغيان النظريّة وتضع أهميّته في درجة ثانويّة. وحتّى بعد أن يغدق الكثير من المديح على عمل غنايم، يذكر صدّيق أنّ كل ملاحظاته وأقواله "بالكاد يمكنها أن تنصف الإنجازات الكبيرة للبروفسور وإسهاماته الكبيرة في كلّ المجالات المتعلّقة بدراسة الأدب العربيّ وما يتجاوزها". ويؤكّد البروفسور خوري أنّ إنجازات غنايم الشاملة هي مذهلة وخلّاقة وأنه "جدير بأن يعيَّن في مكانة متقدّمة [أستاذ كامل الأستاذية] في أيّة جامعة أوروبيّة، وذلك بفضل قدراته العلميّة البارزة". كما ينبهر البروفسور جوردون بمهارات غنايم وإسهاماته "الواسعة النطاق" في المجال. "في السياق الواسع"، يذكر جوردون: "غنايم هو من أفضل المرشدين في التاريخ الثقافيّ للنثر السرديّ الفلسطينيّ الإسرائيليّ الذين التقيت بهم... غنايم هو مفكّر مبدع، ناشط على الدوام". يتّفق البروفسور غرانارا مع التقدير العامّ المرتفع الذي يحظى به نشاط غنايم الأكاديميّ الغنيّ. ويأتي على ذكر "السجلّ المدهش لمنشوراته"، التي تصدر كلّ فترة قصيرة، مشبّهًا إياه بصناعة ديناميكيّة. بالنسبة له، "يعكس عمل غنايم إلمامًا واسعًا يبرز في كتاباته. واطّلاعه الكامل على الأدب العربيّ، من الكلاسيكيّ إلى الحديث (وأدب ما بعد الحداثة)، في كلّ تقاليده وتقلّباته، يخدمه خير خدمة في عرض أفكاره. تحوي ثقافته الأدب، التاريخ الأدبيّ (التاريخ الفكريّ)، النقد الثقافيّ والأدبيّ، بالعربيّة وبلغات غربيّة، التاريخ، العلوم السياسيّة، علم الإنسان، اللسانيّات، وعلم الاجتماع". ويعتقد البروفسور إيرليخ أنّ "غنايم اكتسب صيتًا كأحد أكبر باحثي الأدب العربيّ-الفلسطينيّ، إن لم يكن أكبرهم على الإطلاق. واسمه معروف جيّدا في العالم الواسع، في إسرائيل، وفي الحيّز العربيّ". وفي النهاية، يذكر البروفسور أيالون أنّ "البروفسور غنايم يساهم منذ سنوات عدّة إسهامًا لا نظير له في دراسة أدب هذا المجتمع [الفلسطينيّ العربيّ الإسرائيليّ]... يمكنني أن أشهد أنّ أبحاث غنايم الممتازة هي بالنسبة لي مصدر استنارة وفائدة لا أقلّ من خيرة أعمال زملائي في الحقل الدراسيّ... إنّه باحث ممتاز لا مثيل له". وبشكل مشابه، يثني البروفسور أرازي على مشروع غنايم البحثيّ ويراه كبير الباحثين الذين ينشغلون بالأدب العربيّ الفلسطينيّ في إسرائيل. كما يذكر أنّ دراسات غنايم العديدة "تشكّل وستشكّل

دون أدنى شكّ إسهامًا عظيمًا في فهم الرواية (وكذلك النوفيلا) العربيّة، التي هي اليوم التعبير الأساسيّ عن الثقافة العربيّة المعاصرة، وكذلك العلاقة الحيّة بين الأديب الحديث وأبناء شعبه".

حتّى إذا تفحّصنا عشرات مقالات وقوائم النقد حول أعمال غنايم، التي ظهرت على مدى السنين في مجلّات محترمة، أو بعضها في الصحافة الشعبيّة أيضًا، يمكن أن نعجب بالتقبّل الحماسيّ والمذهل لأعماله ومساهماته في دراسة الأدب واللغة العربيّين. فالمفكّران والباحثان طوبي وبخيري يثنيان على عمله ويؤكّدان على أهميّة مساهمته المتميّزة في دراسة الأدب واللغة العربيّين. وفي الحيّز الإسرائيليّ العبريّ، نجد مثلًا كتابات نقديّة متحمّسة عنه من جانب البروفسور ساسون سوميخ (أستاذه ومرشده)، البروفسور مصطفى كبها (المؤرّخ الأهمّ للحركة الوطنيّة الفلسطينيّة المعاصرة)، وحتّى د. يوسي الغازي – وجميعهم خبراء في هذا المجال. أمّا في الحيّز العربيّ الفلسطينيّ، فثمّة العشرات من مقالات النقد التي تطري على أعمال غنايم. وقد كتبها خيرة النقّاد الأدبيّين، الثقافيّين، والفنّيّين الفلسطينيّين، الذين يسكن معظمهم في الضفّة الغربيّة ويدرّسون في الجامعات المحلّيّة. أبرز هؤلاء: عادل الأسطة، د. محمد أيوب، وزكي العيلة. أمّا الفضاء العربيّ الأوسع (القاهرة، بيروت، الدار البيضاء، الرياض، عمّان) فقد منح هو أيضًا تقييمًا مرتفعًا جدًّا لأعمال غنايم التي رسّخت مكانته كواحد من أهمّ باحثي الأدب في العالم العربيّ، أكاديميًّا وشعبيًّا. والكتابات الكثيرة للبروفسور حمدي السكوت (أحد أكبر باحثي الأدب المصريّ العربيّ، الذي نشرت كتبه بالعربيّة وكذلك بالإنجليزيّة والفرنسيّة)، أحمد موسى الخطيب، عبد الحميد عقار، شوقي بدر يوسف، د. أحلام حادي، د. عبد الحميد المالكي، تشهد كلّها على النوعيّة الرفيعة والمتميّزة لكتابات غنايم الأكاديميّة، التي تحظى اليوم بقبول في كلّ الفضاء الثقافيّ والأدبيّ العربيّ. حتّى في الفضاء الغربيّ الأوروبيّ، يمكن إيجاد وفرة من المديح لأعماله، وذلك في أفضل المجلّات المهنيّة التي صدرت وتصدر في هذا المجال باللغة الإنجليزيّة. البروفسور مصطفى بدوي (الذي رحل

مؤخّرًا)، ربّما أكبر باحثي السرد، الشعر، والمسرح في العالم العربيّ خلال القرن العشرين (والذي أمضى معظم مسيرته في كلّيّة سانت أنتوني في أكسفورد؛ كان أستاذ ساسون سوميخ ودافيد صيمح) أثنى على عمل غنايم حول تيّار الوعي في سرد محفوظ. كما أنّ د. عبد الله بونفور كتب باللغة الإنجليزيّة نقدًا يعبّر فيه عن إعجابه بإنجازات غنايم في نقد أعمال محفوظ، كما أنّ الناقدين الأدبيّين رشيد العناني وريتشارد فان ليفين يوافقان على أهمّيّة أبحاثه ومساهمتها العظيمة في مجال دراسة الأدب في دراسات الشرق الأوسط العربيّ المعاصر.

والدليل الجليّ على الإقرار بالمكانة الأكاديميّة السامية لغنايم هو أنه عُيّن منذ عام 2000 حتّى اليوم عضوًا في ثلاث لجان تحرير لثلاث مجلّات مركزية في مجال دراسات اللغة والأدب العربيّين. والمجلّات الثلاث هي **مشارف** (منذ 2000)، **مواقف** (2000-2007)، ومؤخّرًا منذ 2008 أهمّ هذه المجلّات وأعلاها مكانة، **المجلّة**. كعضوٍ في هذه اللجان، يشارك غنايم في اتّخاذ قرارات هامّة حول أيّ من المقالات الأكاديميّة المقدّمة للمجلّة جدير بالنشر، وكيف يجب أن تعبّر المجلة عن المستوى العلميّ للموضوع وتطوّره في السياق العامّ لمكانة دراسة الأدب العربيّ في البلاد، العالم العربيّ، والعالم الغربيّ.

***

في نظرة شاملة ومن حيث الكمّ، نشر غنايم معظم أعماله الأكاديميّة في كتب. فقد نشر بالإجمال تسعة كتب (بما في ذلك تحرير مجموعة مقالات واحدة)، سبعة بالعربيّة واثنين بالإنجليزيّة. وإضافةً إليها، نشر أربعة عشر مقالًا في مجلّات محكّمة، وخمسة مقالات ظهرت في مجموعات. بشكل عامّ، نشرت كتبه ومقالاته في أفضل المجلّات بالإنجليزيّة، العبريّة، والعربيّة - مجلّات تعرف بجودتها العالية وبأنها متطلّبة جدًّا. كما نشر غنايم سلسلة من أحد عشر مقالًا في النقد والمراجعة، خصوصًا بالعربيّة، في منصّات صحفيّة متنوّعة، يوميّة ودوريّة، أكاديميّة وشعبيّة [...]. يشارك غنايم بانتظام في مؤتمرات وورشات عمل مهنيّة، وقد أرشد على مرّ السنين ما لا يقلّ عن عشرة طلّاب دكتوراة

وخمسة وعشرين طالبًا للماجستير – مقدار غير شائع في العلوم الإنسانيّة. وقد كتب هؤلاء الطّلاب في مجالات متنوّعة جدًّا كالأدب المصريّ، الفلسطينيّ، اللبنانيّ، الشمال إفريقيّ، أدب النساء والجندر، القصص الأوّليّة لقاصّين وقاصّات شبّان، الصحافة الأدبيّة، الأدب في الإنترنت، المسرح العربيّ، النقد ونقّاد الأدب، وغيرها من المواضيع. ومعظم طلّاب الدكتوراة والماجستير أرشدهم منذ ترقيته السابقة. منذ ترقيته إلى درجة أستاذ مشارك (Associate Professor)، نشر غنايم ثلاثة مقالات هامّة في مجلّة محكّمة وكتابًا أكاديميًّا صدر بنسختين: طبعة إنجليزيّة، عن دار النشر المحترمة جدًّا هرسوفيتس، التي لديها سلسلة متطلّبة ومرموقة تنشر أعمالًا مبتكرة في مجال دراسة اللغة العربيّة. كما نشر هذا الكتاب بنسخة عربيّة، وصدر عن مجمع اللغة العربيّة (انظروا النقاش أدناه). هذه المنشورات هي الأساس المركزيّ الذي يبرّر حسب رأينا ترقية غنايم إلى درجة أستاذ كامل الأستاذية. نعرض أوّلًا، ببعض التفصيل، إنجازات غنايم في المقالات الثلاثة الوارد ذكرها فيما يلي. يجدر الذكر أنّ المقالات الثلاثة نشرت في مجلّة **المجلّة**، وهي مجلّة أبحاث في اللغة العربيّة وآدابها [يصدرها مجمع اللغة العربيّة في حيفا]، وتعتبر المنبر الأرفع في البلاد لنشر مقالات علميّة في هذه المواضيع، وهي تحظى بقبول واسع في المؤسّسات الأكاديميّة العربيّة والغربيّة الهامّة. بالطبع، يعتبر جميع باحثي اللغة العربية وآدابها، الإسلام، والشرق الأوسط الحديث، **المجلّة** مجلّة ممتازة من الدرجة الأولى. ويشارك في هيئة تحرير هذه المجلّة بعض نخبة باحثي الأدب العربيّ في الغرب.

المقال الأول، "محمود أمين العالم: بين السياسة والأدب"، الصادر عام 2010، هو محاولة رياديّة لتحليل تطوّر الناقد الأدبيّ المصري الهامّ محمود أمين العالم (1922–2009). كثيرًا ما كان على غنايم أن يعالج بدقّة وبعمق الحصاد الأدبيّ والنقديّ للعالم في أعماله على مرّ السنين. لكنه هنا يبذل جهدًا لإعادة فهمه ومعالجته كشخص شقّ طرقًا جديدة في دراسة الأدب العربيّ الحديث في مصر والعالم الثقافيّ العربيّ الواسع. وقد حدث ذلك خصوصًا في النصف الثاني من القرن العشرين. يتتبّع غنايم، في بحثه المتّسم بالدقّة

والعمق، العالم النقدي للعالِم، سواء من ناحية الثيمات، النظريّات (كان العالم ماركسيًّا، ويقوم غنايم بتقييم ماركسيّته ونظريّات ماركسيّة أدبيّة في نقده المميّز)، أو من ناحية المنهجيّة التي أنشأها لدراسة الأدب العربيّ. وقد حدث ذلك خلال خمسة عقود من الإنتاج النقديّ لهذا الناقد المصريّ الجليل. يربط غنايم هذا المشروع النقديّ بالتطورات السياسيّة والتجارب السياسيّة للعالِم. فغنايم ينتقد في مقاله ادّعاء العالم بأنّه منذ نشر كتابه **في الثقافة المصرية** (1955)، أحد كتبه الحواريّة، "لم يتغيّر"، أي لم يغيّر مواقفه الأيديولوجيّة السياسيّة وبالتالي لم يغيّر أيضًا مقاربته النقديّة الأدبيّة. لكنّ غنايم يرينا بوضوح، عبر فحص عميق لأعمال العالِم النقديّة عبر الزمن، أنّ تغييرات ملحوظة طرأت على كتابته النقديّة: من الكتابة الماركسيّة الدوغماتيّة المتزمّتة والنظر إلى الخطاب الأدبيّ كعاكس لمنظومة من الأحداث والمصالح المادّيّة، يُبقي العالم على ماركسيّته المبكّرة كمشيمة شكليّة فقط؛ فهو يقارب تحليل النصوص وفق المباني الأدبيّة والأنظمة الفنّيّة، وبذلك يتبنّى الشكلانيّة الروسيّة (ما قبل الثورة الروسية) التي تُعتبر عدوّ الماركسيّة. لا نبالغ مهما أكّدنا على أهمّيّة هذا المقال، لأنّه يعرض، فضلًا عن العالِم، تقلّبات حاسمة تحدث في التيّارات النقديّة للأدب العربيّ، انتقل أهمّها من نظرة ماركسيّة اختزاليّة في فهم النصّ الأدبيّ، إلى النظر إلى النصّ ومؤلّفه جوهريًّا بصفتهما المحور المركزيّ لفهم معانيه (غير المرتبطة كاملًا بالحالة المادّيّة وبالظروف الاقتصاديّة – الاجتماعيّة) ولتأويله تأويلًا مناسبًا. وهكذا، عبر مناقشة التطوّر الذي طرأ لدى العالِم، يلقي غنايم ضوءًا جديدًا على التطوّر الداخليّ لوظيفة الناقد وللنقد الأدبيّ العربيّ.

أمّا المقال الثاني، "بين الشهادة التاريخيّة وأسطرة الواقع: القصّة القصيرة الفلسطينيّة في ظلّ الحكم العسكريّ في إسرائيل" (نشر عام 2011)، فيعنى بإحدى الثيمات المركزيّة لدراسة الأدب الفلسطينيّ الإسرائيليّ كما طوّرها غنايم: إعادة تشكيل العلاقات المتبادلة بين القصّة الفلسطينيّة والواقع السياسيّ العسكريّ للحكم العسكريّ الإسرائيليّ بين عامي 1948–1966. يسعى المقال إلى الإجابة عن ثلاثة أسئلة: ما هو دور الأدب الفلسطينيّ الذي يكتب في دولة إسرائيل، والذي بعض مؤلّفيه هم شيوعيّون يرون الأدب أداة تقدّميّة

لتغيير المجتمع العربيّ في البلاد؛ ما هي قدرة هذا الأدب على تشكيل وثيقة هويّة تاريخيّة تشهد على وضع العرب الفلسطينيّين الذين كانوا يعيشون تحت الحكم العسكريّ؛ ما هو الجنس الأدبيّ (الجانر) الذي كتب به هذا الأدب، وأيّ شكل ومضمون كان عليه أن يرتدي. يحلّل المقال بعبقريّة عددًا من النصوص الأدبيّة التي أبدعها أدباء عرب فلسطينيّون، ويشير تحليل غنايم إلى أنّ هذا الأدب الذي كتب في ظلّ الحكم العسكريّ لم يزعم، بشكل عامّ، إحداث تغيير سياسيّ أو اجتماعيّ في المجتمع العربيّ في إسرائيل. يميّز غنايم ببراعة بين مذهبين أدبيّين تفاعَلا مع هذه الأسئلة الثلاثة وأجابا عنها. نشر المذهب الأوّل -الماركسيّ- أعماله الأدبيّة في منصّات تابعة للحزب الشيوعيّ، مدفوعًا بمقاومة شديدة للحكم العسكريّ ونضال ضدّه. وقد كان هذا المذهب باكرًا ونشط خلال الخمسينات والستّينات. تعرّض أدباء هذا المذهب للشبهات والملاحقة، وواجهت أعمالهم مرّة بعد مرّة اعتداءات فظّة من جانب قوّات الحكم العسكريّ. لكن إثر ظروف منع التجوّل، الرقابة، وتقييد حرّيّة تعبير هذا الأدب، يعتقد غنايم أنّ تأثيره محلّ شكّ. فرغم الجهود والطابع المتّسم بالتمرّد للأدباء، كان الحصاد الأدبيّ محدودًا والتأثير الأدبيّ، السياسيّ، والاجتماعيّ أقلّ. تطوّر المذهب الثاني في كتابة الأدب العربيّ في البلاد في فترة لاحقة، بعد إنهاء الحكم العسكريّ وبعد حرب 1967. وفق تحليل غنايم، كان هدف هذا الأدب بناء عالم أدبيّ يوتوبيّ خرافيّ، أعاد بواسطته تشكيل عالم فلسطينيّ منقرض بأثر رجعيّ. من هذه الناحية، كان هذا المذهب متّفقًا مع سابقه في النظر إلى الأدب على أنه ملتزم يهدف إلى بلورة وصياغة الهويّة الفلسطينيّة للعرب في دولة إسرائيل، وذلك بمعالجة حقبة الحكم العسكريّ القمعيّة من الحاضر إلى الماضي. لذا يرى غنايم هذا الأدب أدب مقاومة ذات طابع مختلف موجّه للأجيال الجديدة التي لم تعش الحكم العسكريّ على جلدها، لكنّها تضامنت مع مأساة آبائها. أصبح هذا المذهب مركزيًّا في المجتمع الفلسطينيّ العربيّ في البلاد منذ سبعينات القرن الماضي. ويشدّد غنايم على المساهمة الحاسمة لأدباء هذا المذهب المتأخّر في صياغة الصورة الجماعيّة للمجتمع الفلسطينيّ وبلورة هويّته الثقافيّة والسياسيّة. يتوقّف البروفسور أيالون عند هذا المقال

الهامّ ويناقش بتوسّع أهمّيّته وتركيبه. فهو يقول إنّ "غنايم يبدي هنا [في هذا المقال] مجدّدًا، لا مجرّد سلطة الخبير بخفايا الأعمال الأدبيّة الفلسطينيّة، بل أيضًا مقدارًا كبيرًا من الحساسيّة والبراعة في تمييز النتائج وتحليل تبعاتها".

أمّا المقال الثالث، ""فضيحة" و "عقاب" بصيغة فلسطينيّة: اللهجة المحكيّة وسيمياء العنوان في القصّة الفلسطينيّة في إسرائيل" (نشر عام 2012)، فيتطرّق إلى مجال آخر. يكشف هذا المقال جانبًا هامّا إضافيّا في أعمال غنايم. يدرس المقال أهمّيّة العنوان في الأدب الفلسطينيّ الإسرائيليّ، وما هي أهمّيّة اختيار عناوين الكتب لفهم القصّة. وباستخدام مكثّف لنظريّات تعنى بتحليل عناوين النصوص الأدبيّة، يقترح غنايم التشديد على مكانة اللغة واستخدامات اللغة في عنوان المُؤلَّف الأدبيّ. إضافة إلى ذلك، يسعى إلى فهم استخدام اللهجة المحكيّة (الفلسطينيّة) في عناوين الكتب. وبتطبيق نظريّ على الأعمال الأدبيّة الفلسطينيّة، يميّز غنايم علاقات متبادلة بين لغة العناوين ولغة القصص. وهو يقوم بهذه الدراسة عبر تسييق (contextualization) مكثّف لعنوان النصّ ولغة النصّ، بربطهما بالسياقات السياسيّة والاجتماعيّة التي تُختار فيها هذه الأنواع من العنوان واللغة والقصّة. وهذا نقاش مبدع مثير للاهتمام ومثرٍ، يلقي مزيدًا من الضوء على الأدب الفلسطينيّ الإسرائيليّ من نواحٍ مفاجئة وغير روتينيّة. يعيد المقال التأكيد على النطاق الواسع لأعمال غنايم، الذي لا يغيب عنه أيّ جانب من جوانب هذا الأدب.

***

أمّا واسطة عقد إنجازات غنايم، منذ ترقيته الأخيرة إلى رتبة أستاذ مشارك، فهي دون شكّ كتابه المذهل *The Lure of the Title: Text and Context in Palestinian Fiction, 1948-2012*. كما ذكر آنفًا، صدر الكتاب عام 2015 عن دار نشر هرسوفيتس الأكاديميّة المرموقة في ألمانيا (Harrassaowitz Verlag). للكتاب أيضًا نسخة عربيّة، مختلفة بعض الشيء، عنوانها **غواية العنوان: النصّ والسياق في القصّة**

الفلسطينيّة، من إصدار مجمع اللغة العربيّة. يشكّل الكتاب في رأينا، ووفق الآراء المهنيّة التي حصلنا عليها، قمّة دراسات غنايم في محاولته الرياديّة لتعريف الأدب الفلسطينيّ الذي ينتج في إسرائيل، صياغة هويّته، ومنحه تفسيرًا دقيقًا مقترنًا بالحالة السياسيّة والاجتماعيّة للمجتمع العربيّ الفلسطينيّ في إسرائيل. ينطلق الكتاب من نقطة البحث، التي لا تزال محدودة، للمقال الأخير (الثالث)، ويبني عليها للوصول إلى حيّز أدبيّ ونقاش أدبيّ يشمل عشرات النصوص التي أبدعها عشرات الأدباء الفلسطينيّين، وأيضًا أدباء عرب من مصر ومن بلدان عربية أخرى. وفي أساس هذا الكتاب الهامّ والمبتكر جهد متجدّد وشامل لغنايم للإجابة عن سؤال مركزيّ: ما هي الوظيفة التي تشغلها اللهجة الفلسطينيّة (العامّيّة، اللهجة المحكيّة) في عناوين الأعمال الأدبيّة التي ألّفها أدباء عرب في دولة إسرائيل. ما هي العلاقات بين العناوين وبين محتويات القصص ومعانيها. يجيب غنايم بتوسّع واضح عن هذا السؤال. ويتمّ ذلك عبر تحليل عشرات الأعمال الأدبية والاختراق العميق للعلاقات المتبادلة بينها وبين العناوين التي اختارها لها مؤلّفوها. تنعكس اللهجة المحكيّة في كلمات، تعابير، أمثال، وشعائر شعبيّة. ويبيّن غنايم جيّدًا أنّ عنوان النصّ الأدبيّ يشكّل ما يشبه بطاقة دخول سيميائيّة إلى النصّ، مضامينه، ومعانيه – سواء من الناحية التاريخيّة إذ يدرَس الأدب كنافذة إلى الحقبة الزمنيّة، المدرسة الأدبيّة، الأيديولوجيّة، أو الجيل؛ أو من ناحية النصّ بذاته، كراوٍ لقصّة تتجسّد في الاختزال والدقّة في العنوان ("العنوان كنواة أوّليّة" للقصّة). ولتأكيد فرضيّته الأوّليّة (بالنسبة للعلاقات التي على الباحث كشفها ودراستها)، يدرس غنايم بدقّة شديدة عددًا كبيرًا من الأدباء الفلسطينيّين، مؤلّفي الروايات والقصص القصيرة، التي تمثّل تنوّعًا واسعًا على امتداد فترة طويلة، بين عام 1948 وعام 2012. وتتناول مناقشته الواسعة أجيالًا منفصلة من المؤلّفين، رجالًا ونساءً، من مجموعات وطوائف متنوّعة، ومدارس فكريّة وعمليّة مختلفة: بدءًا من الجيل الأوّل والمبكر للأدباء: الأديبة نجوى قعوار والأدباء إميل حبيبي، مصطفى مرار، وحنّا إبراهيم؛ مرورًا بالجيل الثاني، الجيل الأوسط، الذي يضم محمّد نفّاع، محمّد علي طه، ناجي ظاهر، وفاطمة دياب؛ وانتهاء بالجيل الثالث المتأخّر لرياض بيدس،

ميسون أسدي، وعلاء حليحل. مرة أخرى، سواء من حيث النطاق الواسع أو التحليل التاريخيّ، يبدي غنايم إلمامًا مذهلًا بمواضيع بحثه، ويثبت كم دراسته رياديّة ومبتكرة. إنّها رحلة مثيرة نتعرّف فيها من جديد إلى القصّة الفلسطينيّة العربيّة التي كتبها أدباؤها في إسرائيل.

يشكّل كلّ من الفصول الخمسة للكتاب، في نظرنا، زاوية بحث بحدّ ذاته، وهي مقسّمة زمنيًّا وفق مراحل التطوّر التاريخيّة. تبدأ الفصول بدراسة النزعات الكلاسيكيّة والرومانسيّة التي سيطرت على الكتابة الفلسطينيّة الأوّليّة وتنتقل إلى "الطريق إلى الواقعيّة" وإلى "محيط الواقعيّة" – تيّارَين شبه واقعيّ وواقعيّ عملا في القصة الفلسطينيّة في حقبة ما بعد حرب 1967. من هنا يأخذنا غنايم إلى نقاش مثير حول القصّة التي تعالج "الثقافة الشعبيّة" ومنها إلى فترة "الالتزام والحداثة" – تيّارات ونزعات تميّز الكتابة الفلسطينيّة في العقود الأخيرة حتّى أيّامنا. في كل ذلك، يحلّل غنايم مثلّث العنوان – النصّ – السياق من حيث اللهجة، كاشفًا بشكل مقنع شحنات المعاني غير المتوقّعة الكامنة في عناوين القصص، الروايات والقصص القصيرة، التي تعبّر عن ثيمات وأفكار غنيّة ومكثّفة أكثر بكثير ممّا يمكن رؤيته/ قراءته من النظرة الأولى. وهكذا يستخرج غنايم ويوضح العلاقات المتبادلة من العنوان إلى النصّ الأدبيّ وبالعكس، علاقات توضح السياقات السياسيّ، الثقافيّ، والاجتماعيّ، التي تعكس أيديولوجيّة المؤلّف وروح العصر المتغيّرة؛ وإضافة إليها، الظروف السياقيّة المفروضة على الأديب والتي تلزمه بالتعبير عنها في كتابته الأدبيّة. إذًا، يعود غنايم بقوّة وببراعة إلى ذكر أهمّيّة اللغة ومركزيّتها للنصّ، والعلاقة بين عناوين الكتب وفحواها، وأهمّيّتها لفهم النصّ، العمل الأدبيّ، بحدّ ذاته، وفي سياق الفترة التي أُلّف فيها. يتمّ ذلك عبر التأكيد على اللغة المحكيّة أو أحيانًا اختفاء اللهجة داخل اللغة الأدبيّة الكلاسيكيّة. علاوة على ذلك، يعبّر الكتاب مجدّدًا وبشكل هامّ عن العلاقات الوثيقة بين الأدب والسياسة، بين القصّة والهويّة الوطنيّة، في أعمال الأدباء الذين يعيشون كأفراد أقلّيّة في دولة إسرائيل، ويحاولون

التعبير، عبر القصّة وعناوينها، عن الهويّة الجماعيّة لهذه الأقلّيّة ورغباتها الجماعيّة القوميّة.

تؤكّد الآراء المهنيّة التي حصلنا عليها على الثناء على إنجازات غنايم في هذا الكتاب المميّز. ففي أكثريّتها الساحقة، هناك إشارة واسعة ومفصّلة إلى الكتاب مع التشديد على خصائص تميّزه، ابتكاره، وحداثته. يثني البروفسور أيالون على الكتاب ويقرّر أنه "يفحص فحصًا مجهريًّا حسّاسًا لغة الكتابة، ويميّز فيها ظلالًا وظلالًا فرعيّة للمعضلات الاجتماعيّة الثقافيّة التي تشغل المجتمع [العربيّ الفلسطينيّ]. إنّها دراسة تحبس الأنفاس من حيث عمق الرؤى التي يستخلصها من التأمّل الدقيق في لغة النصوص... إنه بحث أدبيّ في أبهى صُوَره، ومعالجة إبداعيّة رائعة لمصادر البحث". يخصّص البروفسور جوردون جزءًا مهمًّا من رأيه المهنيّ لهذا الكتاب ويكيل عليه المديح. ويعتقد أنّ إحدى خصائص غنايم في الكتاب هي "عدم تردّده" في عرض ادّعاءاته كـ "فرضيّات واقتراحات". ولكنّه "يفعل ذلك على أساس قراءة عميقة لنصوص رئيسيّة وضعها أدباء مركزيّون في نقاط زمنيّة مختلفة. يبدأ دائمًا بعنوان العمل [القصّة]... مع التشديد على التركيبة الثقافيّة التي تتجسّد في أقوال كثيرًا ما تكشف تعقيدات لغويّة ذكيّة (إن لم نقل لامعة)، وكذلك لغة معياريّة أدبيّة ولغة لهجة محكيّة". لذلك، كما يقول غنايم: "كلّما أجهدت نفسك في اقتحام اللهجات الفلسطينيّة المحكيّة كانت القراءة أغنى". البروفسور خوري مقتنع أنّ الكتاب يفتح مسارات جديدة "تتيح فهمًا أفضل للتيّارات الأدبيّة التي نشأت من خلفيّة مميّزة ومركّبة [فلسطينيّة، عربيّة إسرائيليّة]". كما يؤكّد البروفسور سليمان على الأهمّيّة الرياديّة والمميّزة للكتاب التي تكشف "العلاقات بين العنوان والنصّ والسياق" وتفتح إمكانيّات تحليل جديدة وواسعة. "هذا الجمع بين الميكرو والماكرو في شعريّة الأدب الفلسطينيّ هو بلا شكّ كثير الرؤى والإبداعيّة". يذكر البروفسور صدّيق أن "هذا الكتاب، دون أدنى شكّ، يمثّل ويصوغ سلامة المنهجيّة النقديّة للبروفسور غنايم وفعّاليّتها... الطلّاب والمفكّرون الذين يدرسون الأدب ومجالات

قريبة أخرى مثل الدراسات العربيّة، اللسانيّات، الدراسات الثقافيّة، علم الإنسان، الفولكلور، الدراسات الإثنيّة، الجندر والدراسات النسويّة، يُفترَض أن يستفيدوا فائدة قصوى من هذا البحث الريادي [الكتاب وأبحاث أخرى لغنايم]". يعرض البروفسور إيرليخ صفات الكتاب وابتكاراته. ويعتقد أنّ الكتاب، مع أبحاث حديثة أخرى لغنايم، "يشكّل مساهمة قيميّة ومميّزة في فهم الأدب، الثقافة، والمشاكل الأساسيّة للمجتمع العربيّ/ الفلسطينيّ في إسرائيل... إنّ الحديث هو عن دراسة أكاديميّة ثقافيّة رائعة، نقاش يلامس مسائل مؤلمة، لكنه يبقى علمًا صافيًا". وفي النهاية، يذكر البروفسور غرانارا أنّ كتاب غنايم بالإنجليزيّة والعربيّة "سيبرز بين أفضل المونوغرافيات على الإطلاق في مكتبة نقد الأدب العربيّ الحديث، سواء من حيث مساحة النقاش أو من حيث ابتكاره... قبل كل شيء، أرى في هذا الكتاب [تعبيرًا عن] ازدياد قوّة الفكر النقديّ لمؤلِّفه [غنايم] وبراعة متزايدة في صوته الذاتيّ كناقد [للأدب]". يبدو أنّ لا شيء يمكن أن يُضاف بعد، وأنّ الأمور واضحة وضوح الشمس. فمن الجليّ لنا، نحن أعضاء اللجنة، واستنادًا إلى آراء المختصّين، أنّ غنايم يستحقّ، ولو بفضل إنجازاته الاستثنائيّة في هذا الكتاب وحدها، الترقية إلى درجة أستاذ كامل الأستاذيّة. إثر هذا الكتاب، وعلى ضوء إنجازاته العظيمة الأخرى، توصي الآراء المهنيّة بترقيته بالإجماع، مع التأكيد بوضوح على أنّ غنايم جدير بأن يكون أستاذًا كامل الأستاذيّة في جميع أقسام دراسات اللغة العربيّة وآدابها في أبرز وأهمّ الجامعات في العالم الغربيّ، الإسرائيليّ، والعربيّ.

وفضلًا عن إنجازاته الأكاديميّة، غنايم هو أستاذ متميّز ومطلوب، ومحاضر مبدع تتلمذ على يديه طلّاب كثيرون، ومن بينهم عشرات طلّاب الدكتوراه والماجستير. في استطلاعات رضا الطلّاب عن التدريس للسنة الدراسية 2014/2015، صُنّف في أعلى مرتبة، وكان جزءًا من النادي الحصريّ للمحاضرين المئة المتميّزين للكليّات والمدارس في جامعة تل أبيب [يحيل هنا إلى رسالة العميد، البروفسور إيال زيسر لغنايم في 1 تشرين الثاني 2015]. كما أنّ مساهمته في قسمه، قسم الدراسات العربيّة والإسلام، كبيرة ومذهلة جدًّا. فقد عمل بنجاح باهر كرئيس للقسم، وحظي بتقدير زملائه في القسم والكلّيّة. غنايم هو

مفكّر لامع ومبدع، زميل أمين، موثوق به، دمث الخلق، عالم، مجتهد، وطيّب القلب، يعرفه الجميع كشخص يحبّ مساعدة الباحثين والمدرّسين الآخرين ومشاطرتهم بعلمه وحكمته.

على مستوى آخر، يعمل غنايم منذ سنوات طويلة كرئيس مجمع اللغة العربيّة في إسرائيل. وهو رئيسه الأوّل منذ إنشائه عام 2008. في وظيفته هذه، صاغ شخصيّة المجمع، بلور مضامينه ونشاطاته، وبذل الكثير من الجهود لتعزيز دراسة العربيّة في دولة إسرائيل، المحافظة على اللغة، تطويرها، وتنميتها. كرئيس للمجمع، يمثّل أيضًا جامعة تل أبيب ويشرّفها بكونه الناطق الرئيسيّ باسم تطوير اللغة العربيّة في البلاد على المستويَين الأكاديميّ والشعبيّ. في هذا الموقع، اكتسب أيضًا مكانة شعبيّة في المجتمع العربيّ الفلسطينيّ في إسرائيل، الذي يعرف ويقدّر مساهمته الجليلة كناطق ثقافيّ وأدبيّ ينير أمامه طرق الهويّة والجوهر. يعتبر غنايم أيضًا شخصيّة مركزيّة في تعزيز التربية العربيّة في البلاد. كما عمل ويعمل رئيسًا (أو عضوًا) في عدّة لجان توجيه وتخطيط أجهزة تربويّة في مجالات اللغة والأدب في المجتمع العربيّ في إسرائيل. كما شغل ولا يزال يشغل وظائف حيويّة متنوعة في وزارة التربية، سواء في الاستشارة، التخطيط، والتنفيذ، لإستراتيجيّات تعليم اللغة العربيّة في إسرائيل، بين اليهود والعرب. كما اكتسب مكانة مرجعيّة كبرى في تحديد مكانة اللغة العربيّة في إسرائيل، حتّى لدى الجمهور اليهوديّ المهتمّ باللغة، الأدب، والثقافة العربيّة كجزء لا يتجزّأ من الثقافة العبريّة في إسرائيل.

البروفسور محمود غنايم: رجل كتب سيرته بحروف من ذهب[1]

أمينـــة حســن

مجمع اللغة العربيّة

محمود غنايم الرجل

ولد محمود غنايم في 22 أيّار عام 1949 في باقة الغربيّة. أنهى دراسته الثانويّة عام 1967 في مدرسة الطيّبة الثانويّة، والتحق بعدها بدار المعلمين العربيّة في حيفا ليتخرّج منها معلّمًا للغة العربيّة. كما درس في الوقت ذاته الموسيقى في معهد روبين للموسيقى الشرقيّة. بعد تخرّجه عام 1969، عمل معلّمًا للغة العربيّة والموسيقى، وتزوّج من سهام عام 1972، وله من الأبناء ثلاثة: طيّب ونهاوند وسكينة.

واصل غنايم تعليمه الجامعيّ في جامعة تل أبيب فدرس اللغة العربيّة والتربية للقب الأوّل، والأدب العربيّ للقب الثاني، وقدّم أطروحة الماجستير عام 1982 حول رواية المتشائل لإميل حبيبي والتي أعدّها لاحقًا للنشر بعنوان **في مبنى النص: دراسة في رواية إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**. نال درجة الدكتوراة من الجامعة نفسها عام 1990 عن رسالة بعنوان **اللغة والأسلوب في رواية تيار الوعي في الأدب العربيّ الحديث**، وذلك بإشراف البروفسور ساسون سوميخ.

عمل غنايم منذ عام 1985 في قسم اللغة العربيّة وآدابها في جامعة تل أبيب معيدًا فمحاضرًا فرئيسًا لقسم الدراسات العربيّة والإسلاميّة، وكان أحد الرموز الهامّة في بحث

[1] نُشرت هذه المقالة في مجلّة **مواقف** الصادرة في حيفا، العدد 5، عام 2021، الصفحات 111–118.

اللغة العربيّة والأدب الحديث وتدريسهما. تسلّم بين السنوات 2003-2006 رئاسة القسم، وعمل على تطويره وإقامة فرع للدراسات الإسلاميّة ضمنه، وأصبح يحمل اسم قسم الدراسات العربيّة والإسلاميّة.

كما عمل محاضرًا في معهد إعداد المعلمين العرب في بيت بيرل بين السنوات 1988-2004. وخلال ذلك شغل رئاسة قسم اللغة العربيّة وآدابها في المعهد بين السنوات 1998-2004. كما أقام مركز دراسات الأدب العربيّ في المعهد، وكان رئيسًا له بين السنوات 1999-2004. وشغل بين 2009-2011 منصب رئيس قسم الدراسات العربيّة والإسلاميّة في جامعة تل أبيب.

تسلّم منصب رئيس مجمع اللغة العربيّة في البلاد منذ عام 2008، ومنصب رئاسة كلّيّة سخنين لتأهيل المعلّمين عام 2018.

محمود غنايم الناقد

البروفسور محمود غنايم بروفسور في اللغة العربيّة وآدابها، ناقد وباحث فلسطينيّ. يعتبر من النقّاد البارزين للأدب العربيّ الحديث على المستويين الفلسطينيّ والعربيّ. نشر العديد من الأبحاث والدراسات المختلفة في كتب ومجلّات عربيّة وأجنبيّة، نعدّد أبرزها في ما يلي.

رحلة في أبحاثه

عكف غنايم على نشر أبحاثه ودراساته المونوغرافيّة تباعًا، واهتمّ من خلالها برصد ظواهر أدبيّة مميّزة، وتتبّع سيرورة النصّ الأدبيّ في بعديه الدياكرونيّ والسنكرونيّ.

تعود بدايات بروفسور غنايم البحثيّة في مجال الإصدار والنشر إلى كتاب بعنوان: **بين الالتزام والرفض: دراسة في شعر عبد الرحيم محمود**. ويعزو غنايم دوافع هذا البحث إلى الحاجة لدراسة هذا الشاعر "دراسة تحليليّة لاتّجاهاته الشعريّة في المضمون

ومميّزاته في الأسلوب".[2] هذا بالإضافة إلى اعتباره شاعرًا يمثّل مرحلة انتقاليّة من المدرسة التقليديّة، النيوكلاسيكيّة، إلى المدرسة الرومانسيّة، ما يجعل عبد الرحيم محمود شاعرًا جامعًا ما بين الالتزام والرفض.

بعد هذه الدراسة تأتي دراسته عن إميل حبيبي بعنوان: **في مبنى النصّ: دراسة في رواية إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**. وتتميّز هذه الدراسة في كونها دراسة ذات رؤية أسلوبيّة – مبنويّة، وفيها يعتمد غنايم على تحليل النصّ الروائيّ لغة وأسلوبًا، وذلك ليس بهدف البحث اللغويّ البحت، كما يقول، بل لغاية "الكشف عن الوظيفة أو الدلالة التي تحملها اللغة وينهض بها المبنى، إذ إنّ فهم الأبعاد اللغويّة والعناصر المبنويّة يساعد مساعدة أكيدة في فهم المضامين التي يطرحها العمل الأدبيّ من خلال التشابكات اللغويّة والصراعات المبنويّة التي تنبثّ في ثناياه، وهي، بلا شك، تخلق العمل نفسه".[3]

ساهمت هذه الدراسة في إحداث قفزة نوعيّة في مجال النقد الأدبيّ، كما لفتت الأنظار إلى أعمال الكاتب إميل حبيبي والتي أصبحت تمثّل أحد أكبر رموز الكتابة ما بعد الحداثيّة.

وفي مجال بحثه ونقده للأدب الفلسطينيّ، يلاحَظ أنّ غنايم اتّخذ لنفسه منهجًا مستقلًّا ومتميّزًا، وذلك بابتعاده عن محاكمة الأدب بالالتزام سياسيًّا أو اجتماعيًّا؛ ومن هذه الزاوية، يُنظَر إلى نقده على أنه نقد حداثيّ يواكب سيرورة الحركة الأدبيّة لهذا العصر، ويمنح الجوانب الفنّيّة والشكليّة للأدب المنصّة الأولى في الدرس والتحليل.

ومن زاوية أخرى، وخارج نطاق بحث الأدب الفلسطينيّ، أصدر غنايم عام 1992 دراسة رياديّة نشرها بعنوان: **تيّار الوعي في الرواية العربيّة الحديثة: دراسة أسلوبيّة**، وهي دراسة تعالج ظاهرة تيّار الوعي في روايات نجيب محفوظ، عبد الحكيم قاسم، غسّان كنفاني، حليم بركات، إسماعيل فهد إسماعيل، الطاهر وطار وغيرهم.

2 غنايم 1980، ص 5.

3 غنايم 1987، ص 11.

تؤكّد دراسة "تيّار الوعي" أنّ ثمّة قسريّات نوعيّة تفرض نفسها على منظومة العمل الأدبيّ، وتؤدّي إلى رسم الملامح الأساسيّة في لغة النصّ وأسلوبه.[4]

ولا يتنازل غنايم عن عرض وجهة نظر مغايرة لبعض الروايات الحديثة، كموقفه من رواية **أيّام الإنسان السبعة** لعبد الحكيم قاسم والتي أثارت جدلًا بين تصنيفها في خانة التقليد أو خانة التجديد، لدرجة أنّ بعض كبار النقاد رأى فيها رواية تقليديّة تبتعد كلّ البعد عن أسلوب جيل الروائيّين الشباب في الستّينات، وهو أمر لم يلتفت إليه غنايم بل قدّم رؤية مغايرة حول هذه الرواية.

في عام 1995، أصدر غنايم دراسته **المدار الصعب: رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل**. وهي دراسة طوليّة ترصد ظواهر الكتابة في الرواية الفلسطينيّة ابتداء من سنوات الخمسينات، وتطوّرها منذ ذلك الحين وصولًا إلى سنوات السبعينات وما بعدها، وفيها يلاحظ غنايم أنّ القصّة الفلسطينيّة بدأت تتخلّى عن سماتها المحلّيّة محاولة الالتصاق بالقصّة العربيّة، وهو ما فرض تغييرات على مستوى الأسلوب والمضمون.[5]

من زاوية أخرى، لا ينحصر نقد غنايم في مجال البحث والدراسة الشخصيّة، بل له إصدارات في مجال إعداد وتحرير كتاب يضمّ باقة من الدراسات في الأدب الفلسطينيّ جاءت تحت عنوان: **مرايا في النقد: دراسات في الأدب الفلسطينيّ**،[6] وإصدار آخر عبارة عن مسرد ببليوغرافيّ في المقالات الأدبيّة والثقافيّة التي ظهرت في مجلّة **الجديد** بين السنوات 1953–2001. جاء هذا المسرد تحت عنوان: **الجديد في نصف قرن: مسرد ببليوغرافيّ**.[7]

إنّ كتب ودراسات غنايم لم تقتصر على نشرها بالعربيّة بل لديه دراسات أخرى مهمّة صدرت باللغة الإنجليزيّة، أوّلها كتاب *The Quest for a Lost Identity* وهو كتاب

4 غنايم 1992، ص 5.
5 غنايم 1995، ص 6-5.
6 غنايم 2000.
7 غنايم 2004.

يتقصّى أثر الهويّة الفلسطينيّة كما انعكست في أدب الكتّاب المحلّيّين في النصف الثاني من القرن العشرين، مفترضًا أنّ قيام دولة إسرائيل عام 1948 وأبعاده السياسيّة والاجتماعيّة قد حتّمت ولادة للأدب الفلسطينيّ بتشكيل جديد.[8]

أمّا الكتاب الثاني الذي صدر بالإنجليزية، فهو كتاب *The Lure of the Title: Text and Context in Palestinian Fiction in Israel: 1948-2012*،[9] وفي هذا المقام، نذكر أنّ هناك دراسة معدّلة صدرت بالعربيّة عن هذا الكتاب بعنوان **غواية العنوان: النصّ والسياق في القصّة الفلسطينيّة**.[10] وهذه دراسة أسلوبيّة لغويّة يسعى غنايم، من خلالها، للوقوف على ظاهرة توظيف اللهجة المحكيّة الفلسطينيّة في العنوان، على اعتبار العنوان العتبة النصّيّة الأولى التي قد توحي بإشارات ودلالات مختلفة على المستوى السينكرونيّ، كما تساهم من جهة أخرى في تتبّع سيرورة الرؤية السياسيّة، الاجتماعيّة والإيديولجيّة للأدب على المستوى الدياكرونيّ.

كان هذا سردًا بالكتب التي أصدرها بروفسور غنايم جنبًا إلى جنب مع عشرات المقالات والفصول المنشورة باللغات الثلاث، العربيّة العبريّة والإنجليزيّة في مجلّات علميّة محكّمة عربيّة وعالميّة،[11] ساهمت جميعها في إثراء مكتبة النقد الأدبيّ.

وللإجمال حول دراسات غنايم، يمكننا القول إنّه قدّم لنا من خلال أبحاثه إجابات "عن أهمّ التساؤلات النقديّة التي أثارتها الرواية والقصّة القصيرة. السمة الغالبة على نقد غنايم وأبحاثه هي القدرة على التمييز ما بين النصّ الكلاسيكيّ والنصّ المحدث الذي "يتظاهر" بالكلاسيكيّة، هذه المنطقة المراوغة التي قد ينزلق فيها بعض النقّاد عادة. من

8 Ghanayim 2008, preface.

9 Ghanayim 2015.

10 غنايم 2015.

11 للاطّلاع على قائمة منشورات بروفسور غنايم، يمكنك مراجعة موقع الباحث على الشبكة العنكبوتية من خلال الرابط: http://www.m-ghanayim.com/.

هنا جاءت كتاباته عن الشاعر عبد الرحيم محمود وإميل حبيبي وعبد الحكيم قاسم وسعيد الكفراوي والعديد من الكتاب".[12]

كانت هذه مساهمة بروفسور غنايم بصفته باحثًا للغة والأدب العربيّين في سبيل ترسيخ مكانة اللغة العربيّة على المستويين المحلّيّ والعالميّ، ولديه مساهمة أخرى لا تقلّ أهميّة عن كونه باحثًا، حين تقلّد منصب رئيس مجمع اللغة العربيّة في البلاد عام 2008 كما سنفصّل بالتالي.

محمود غنايم رئيسًا لمجمع اللغة العربيّة

كانت إقامة مجمع اللغة العربيّة في عام 2007، بحسب قانون سُنَّ في الكنيست ويقضي بإقامة مؤسّسة رسميّة وعلميّة تُعنى بشؤون اللغة العربيّة، وتكون المرجعيّة الأولى لها في البلاد. ترأّس غنايم المجمع وقاده للعمل على جعل اللغة العربيّة لغة رسميّة بشكل فعليّ في دولة إسرائيل. ومن أجل هذه الغاية، سعى غنايم في أولى خطواته إلى التوجّه للمواطنين العرب في الدولة انطلاقًا من اعتقاده أنّهم يهملونها لأنّهم لا يشعرون بقيمتها على الصعيد الرسميّ.

لم ينطلق غنايم في توجّهه للمجتمع العربيّ من خلال شعارات مفرغة، بل عمل بالتعاون مع كوادر مجمع اللغة العربيّة من خلال رؤية مدروسة وممنهجة ترجمها إلى مشاريع متنوّعة وعلى مستويات مختلفة. ففي مجال البحث العلميّ، قام المجمع بنشر ودعم أبحاث عديدة تعنى باللغة العربيّة أو بمواضيع ذات صلة بها. كما أقام مؤتمرات وندوات دراسيّة مختلفة. وعلى صعيد الحيّز العام، شكّل المجمع مرجعيّة لغويّة موثوقة لمؤسّسات مختلفة في البلاد، وعمل متعاونًا معها للرفع من شأن اللغة العربيّة وترسيخها في وعي المتحدّثين بها. من هذه المشاريع، التعاون مع بلدات عربيّة مختلفة لإنشاء بنك تسميات للأماكن والشوارع، إقامة دورات في اللغة العربيّة لموظفي البلديّات، ترجمة لافتات إلى العربيّة بالتعاون مع شركة قطار إسرائيل، وتضاف هذه النشاطات الميدانيّة إلى نشاط

12 انظر: http://www.m-ghanayim.com/page.asp?id=2.

المجمع الأوسع في المدارس العربيّة عبر إقامة فعّاليّات لغويّة مختلفة لتعزيز مكانة اللغة العربيّة.

سعى غنايم أن يصل المجمع إلى قطاعات وشرائح مختلفة من المجتمع، ووضعه في منصّات مختلفة، فكان للمجمع حضور فاعل على شبكات التواصل الاجتماعيّ من خلال نشر موادّ لغويّة وترجمة مصطلحات ملحّة تعمل عليها لجان وطواقم المجمع المتخصّصة في المجال.

اعتبر غنايم المجمع، بصفته الرئيس المؤسِّس له، مشروع حياة فوهب له كلّ طاقاته ووقته وفكره لخدمة اللغة والمجتمع العربيّين. عمل غنايم في المجمع على حساب وقته الخاصّ وبشكل تطوّعيّ أسوة ببقيّة أعضاء المجمع، وهو إذ يترك خلفه هذا المشروع لا ينسى أن يترك لنا رسالة أشبه بالوصيّة: "علينا أن نعضّ على لغتنا بالنواجذ، وعلى الجيل الصاعد أن يفخر بهذه اللغة وألّا يصغي للمغرضين والمتخاذلين والمخدوعين والمبهورين بالثقافات الأخرى. نعم لنتعرّف على الثقافات ولندرسها، ولكن لغتنا هي هويّتنا وهي أصلنا وحضارتنا وثقافتنا".[13]

توفّي بروفسور محمود غنايم في 13.8.2021 عن عمر يناهز 72 عامًا. رحل وترك لنا إرثًا عظيمًا نعود إليه في كلّ وقت وحين. ونحن إذ ننهل من زاد علمه، نجد لزامًا علينا، وفاءً لقامته، أن نمضي في رسالته الخالدة في خدمة لغتنا العربيّة.

13 كلمة منشورة للبروفسور محمود غنايم تجد نصّها الكامل على الرابط: https://www.arabicac.com/content.asp?id=341.

مراجع

غنايم، 1980 غنايم، محمود (1980)، **بين الالتزام والرفض: دراسة في شعر عبد الرحيم محمود**، القدس: منشورات عرفة.

غنايم، 1987 غنايم، محمود (1987)، **في مبنى النصّ: دراسة في رواية إميل حبيبي الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**، جت: منشورات اليسار.

غنايم، 1993 غنايم، محمود (1993)، **تيّار الوعي في الرواية العربيّة الحديثة: دراسة أسلوبيّة**، بيروت: دار الجيل.

غنايم، 1995 غنايم، محمود (1995)، **المدار الصعب: رحلة القصّة الفلسطينيّة في إسرائيل**، كفر قرع: دار الهدى.

غنايم، 2004 غنايم، محمود (2004)، **الجديد في نصف قرن: مسرد ببليوغرافيّ**، كفر قرع: دار الهدى.

غنايم، 2015 غنايم محمود (2015)، **غواية العنوان: النصّ والسياق في القصّة الفلسطينيّة**، الناصرة: مجمع اللغة العربية.

Ghanayim, 2008 Ghanayim, Mahmud (2008). *The Quest for a Lost Identity: Palestinian Fiction in Israel*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Ghanayim, 2015 Ghanayim, Mahmud (2015). *The Lure of the Title: Text and Context in Palestinian Fiction*. Wiesbaden: Harrassowitz.

قراءة في كتاب: محمود غنايم، غواية العنوان: النصّ والسياق في القصّة الفلسطينيّة، إصدار مجمع اللغة العربيّة، الناصرة، 2015[1]

محمّد صدّيق

جامعة بيركلي، الولايات المتحدة

كما يشير عنوان هذه الدراسة النقديّة، فإنّ موضوعها الرئيسيّ يتمحور حول طبيعة العنوان الدالّ وديناميكيّته، بصفته دالًّا استهلاليًّا، في الأعمال القصصيّة للكتّاب الفلسطينيين في إسرائيل. يموضع المؤلّف، بشكل موفّق، الدور الهامّ للعنوان في علاقة تشكيليّة مع الشقّين الآخرين –النصّ والسياق– لتقدّم مجتمعة الإطار الجدليّ الذي تُستعرض القصص المختارة ضمنه. أيًّا كان خيار المرء لتصوّر الجدليّة المعقّدة بين هذه المصادر الرئيسيّة الثلاثة للمعنى، فإنّ حسّ الترابط والسببيّة التشكيليّة بينها يبدو أمرًا محتّمًا. كيف يتنبّأ العنوان المفرد أو يعرّف أو يثير إشكاليّات التطوّر في قلب النصّ؟ وكيف تتواشج العناصر في النصّ، وتلفت الانتباه إلى الأحداث والظروف –السيريّة، الاجتماعيّة، السياسيّة، التاريخيّة وغيرها – المحيطة به؟ هذه هي الأسئلة الرئيسيّة التي يسعى تحليل الأعمال المختارة للإجابة عنها. ويبدو أنّ الفرضيّة النظريّة الأساسيّة التي توجّه كلًّا من نهج الدراسة العامّ وتحليلها النصّيّ والسياقيّ التفصيليّ تشير إلى أنّ تجاهل

[1] نُشرت هذه المقالة في مجلّة مجمع اللغة العربيّة: **المجلّة**، عدد 9، 2018، ص 131-136.

أيٍّ من هذه العناصر الثلاثة، يعني حتميّة إهمال النصّ الأدبي وتقييمه بشكل غير دقيق وخالٍ من المضمون، إن لم يكن أسوأ من ذلك.

يوفّر اللجوء إلى اللهجة المحكيّة الفلسطينيّة بتشكيلاتها المتنوّعة، سواء في العنوان أو النصّ، أحد مفتاحين رئيسيّين لفكّ الشبكة المتداخلة للعلاقات ذات الدلالة في النصوص المدروسة. أمّا المفتاح الآخر فهو مقتبس من رؤى وممارسات وإستراتيجيّات منظّري الأدب والسيميائيّين في مجال الحداثة وما بعد الحداثة؛ وعلى الخصوص جوليا كريستيـڤـا (Julia Kristeva) وجيرار چـينيت (Gérard Genette).

تقدّم العيّنة التمثيليّة –إلى حدّ ما– والتي تتألّف من أربع عشرة قصّة متنوّعة الطول، تمّ تأليفها بين الأعوام 1948 و2012، مادّة للتحليل الشامل، ثلاث من هذه القصص فقط ألّفتها نساء. هذه الحقيقة المجرّدة تشير إلى العامل الجندريّ، وتقيس بدقّة التفاوت بين مشاركة الفلسطينيين من رجال ونساء في الإنتاج الأدبيّ والفنّيّ. ويُظهر تحليل هذه القصص الثلاث أنّه من المستحيل المرور بهذا الاختلاف وتبعاته الاجتماعيّة والسياسيّة العميقة مرور الكرام.

إضافة إلى المقدّمة، التمهيد، الخاتمة، قائمة المراجع وفهرس الأعلام والأعمال الأدبيّة، يحتوي الكتاب على خمسة فصول تصنّف القصص المختارة وفق معيارين رئيسيّين: التسلسل الزمنيّ والانتماء النوعيّ للأدب. وكما تُظهر القائمة التالية، فإنّ عناوين الفصول الخمسة تشير إلى اتّجاهين في آن واحد، إلّا أنّ الاتّجاه العامّ يتحرّك بثبات بعيدًا عن الأنماط التقليديّة للكتابة العربيّة –في المقام الأوّل، العربيّة الرفيعة ذات الأسلوب الأدبيّ المنمّق أحيانًا– ليقترب نحو العامّيّة واللغة غير الفصيحة الأكثر اقتصادًا. يظهر هذا بوضوح في العناوين الفرعيّة المرفقة بعناوين المجموعات التي اقتبست منها القصص المحدّدة. لهذا نجد عناوين لفصول عامّة على نحو: "بين الكلاسيكيّة والرومانسيّة"، "الطريق نحو الواقعيّة"، "في خضمّ الواقعيّة" و"الغوص في الشعبيّ" مقسّمة إلى تصنيفات تأطيريّة إضافيّة لكلّ مجموعة أو عمل أدبيّ. على سبيل المثال، ينقسم الفصل

الرابع الموسوم بـ"الغوص في الشعبيّ" إلى: 4.1 "إخطيّة: الجريمة والعقاب بصيغة فلسطينيّة"، أو 4.3 "كلام غير مباح: شهرزاد ما زالت تحكي"، وهكذا دواليك.

لتوضيح إستراتيجيّة الكتابة بشكل أوسع، أعرض البند الثاني من الفصل الأوّل الموسوم بـ"بين الكلاسيكيّة والرومانسيّة"، حيث يدرس هذا القسم قصصًا من مجموعة قصصيّة للأديب مصطفى مرّار بعنوان "طريق الآلام وقصص أخرى"، والذي يضيف إليه المؤلّف العبارة المؤثّرة "الإرث الكلاسيكيّ عاجزًا". وبالمناسبة، فإنّ هذه الإستراتيجيّة البلاغيّة "الاستباقيّة" تجسّد مركزيّة "العنوان" وتنوّعه بالنسبة إلى النصّ النقديّ بقدْر ما تجسّد عناوين القصص متونها الأدبيّة.

يحمل تحليل قصص "طريق الآلام" بالكامل التقييم الاستباقيّ في العنوان الفرعيّ الملحق. فيما يلي وصف المؤلّف لعجز مرّار في التعبير عن الحالة النصيّة قيد التحليل:

> النظر إلى هذه القصص الأربع يؤكّد الجوّ الذي يوحي به العنوان؛ إنهّ توجّه نيوكلاسيكيّ لا أثر للواقعيّة ولا حتّى للرومانسيّة في أجوائها. وهذا يستحضر أمامنا أجواء القصص، التي كتبت في نهاية القرن التاسع عشر في الأدب العربيّ، من حيث تحليقها في عالم الخيال وصلتها الواهية بالواقع. (37).

وهكذا، يبدو أنّ الاختبار الحاسم للتقدّم والسلامة الفنّيّة يتمثّل –إلى حدّ كبير– في ملاءمة المستوى اللغويّ للمتطلّبات الفنّيّة/الجماليّة للحالة الدراميّة التي يعبّر عنها النصّ، فمن خلال إنطاقه لشخصيّاته البسيطة بالفصحى، أو العربيّة "الكلاسيكيّة"، بدلًا من العامّيّة، ينتهك مرّار هذا المبدأ الرئيسيّ للواقعيّة. يفتح هذا الاستقراء الدقيق للتوتّر الدائم والمتأصّل بين مستويات اللغة الرسميّة/المعياريّة والدّارجة/العامّيّة للغة العربيّة في النصوص ذاتها – يفتح آفاقًا جديدة يندر تناولها حتّى الآن في بحوث أصيلة. وفي هذا الصدد، يكون من الجدير بالذكر أنّ استخدام العامّيّة في الأعمال الأدبيّة المكتوبة بالعربيّة

المعياريّة كان أمرًا مستنكرًا حتّى لدى روّاد الواقعيّة الأدبيّة، مثل الكاتب المصريّ الحائز جائزة نوبل، نجيب محفوظ.

وبالمثل، فإنّ حالة الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل غالبًا ما تستدعي تأكيد الانتماء إلى الأرض، أحيانًا من خلال التذرّع بالعامّيّة الغريبة والمميّزة لمكان ولادة الشخصيّة الخياليّة (أو المؤلّف). ولأسباب مماثلة، تستخدم الكاتبات العربيّات في إسرائيل، أحيانًا، العامّيّة لخدمة الأجندة النّسويّة التي ترفض وتتحدّى السيطرة الذكوريّة في المجتمع والثقافة العربيّة، وإن كان ذلك في مجال الأدب القصصيّ فقط. يتّضح من تحليل غنايم أنّ استخدام العامّيّة في العنوان أو النصّ، وخصوصًا استخدام ما يعتبر لغة خارجة عن المألوف أو غير لائقة، يهدف إلى خلخلة الأعراف والمحرّمات الاجتماعيّة فيما يتعلّق بالمعايير الاجتماعيّة السائدة. هذا الاستخدام لهذه اللغة يمثّل غالبًا صفعة متعمّدة على وجه الرقابة.

أمّا إذا كانت الأعمال الأدبيّة تمتلك –في جوهرها– سلطة تاريخيّة أو كان استخدام العامّيّة – بما في ذلك العامّيّة "غير اللائقة" أو حتّى "الخارجة" – يحسّن – بالضرورة – نصًّا أو يروّج لتمكين مجموعة اجتماعيّة محدّدة – هذه الأسئلة هي ذات موضوع، ولكنّها تحتاج إلى نظر. إلى جانب ذلك كلّه، فإنّ سلسلة الأسباب التي تستند إليها حجّة الكتاب حول هذا الأمر هي كالتالي: يمنح الاستخدام الفعّال للعامّيّة في القصّة الفلسطينيّة السرد قوّة واقعيّة تعزّز الدلالة الفنيّة لهذه الكتابة. من خلال المصداقيّة الناجمة عن السرد العامّيّ المدعّم، والمغلّف باللهجات المحليّة المميّزة للشخصيّات الفلسطينيّة الدراميّة التي بقيت على الأرض بعد عام 1948، يعيد ذلك للأدب القصصيّ تأكيد الرواية الفلسطينيّة للهويّة الوطنيّة ويوجّهها. ومن نافلة القول الإشارة إلى أنّ هذه الجدليّة يتحتّم انطباقها بالمثل على أعمال الكاتبات الفلسطينيّات، مع الأجندة النّسويّة المضافة إليها.[12]

2 في حين أنّ الأدلّة "المؤيّدة" التي تدعم صحّة هذا السيناريو قد لا تتوفّر بسهولة، فإنّه من الصعب أن نرفض

أودّ الآن تناول السؤال الهامّ حول المنهج النقديّ المستخدم في الكتاب. من الواضح أنّ هناك علاقة سببيّة محدّدة بين المنهج والأثر في هذه الدراسة، حيث يدلّل القالب الموحّد للبحث بشكل كبير على وظيفة المنهج النقديّ الصارم الذي يضيء طريقه ويحافظ عليه. وبدون استثناء، وبغضّ النظر عن القضيّة المعالجة، فإنّ طابع الكتابة يبرز اهتمامًا دقيقًا بالضروريّات الهامّة للعمق والاتّساق والوضوح والدقّة، بالإضافة إلى الصفاء الأسلوبيّ البارز في الغالب.

وبجدّيّة فكريّة دائمة، يتّسم نهج المؤلّف نحو النصوص الأدبيّة بالتوجّه الشكليّ بطبيعته – إن لم يكن شكلانيًّا تمامًا – وبالطرد المركزيّ في توجّهه. أعني أنّ النصّ الأدبيّ يتمتّع بالأولويّة والسيطرة، وهو وحده يستدعي الاعتبارات النظريّة والنقديّة واللغويّة والثقافيّة والتاريخيّة التي تؤطّره. وسواء أكانت نقطة انطلاقه هي العنوان أم الموضوع أم اللغة أم أيّ جانب آخر من جوانب النصّ، فإنّ نهج الطرد المركزيّ هذا يشمل تحليل وجهات النظر ذات الصلة – اللغويّة، السيميائيّة، التناصّيّة، الـپـارا نصّيّة (النصوص الموازية)، العبرنوعيّة وغيرها – والتي تربط النصّ وتحليله بأطر مرجعيّة وإدراك أوسع وأعمّ. تشهد على ذلك الملاحظات الموسّعة والمفصّلة التي ترافق التحليل المسهب، وقائمة المراجع الموسّعة والمتناسقة التي تدلّ على استيعاب استثنائيّ للمعايير العلميّة العالية، والتزام لا يتزعزع بهذه المعايير.

وفي هذه النواحي الأساسيّة يتردّد صدى كتابة غنايم بقوّة مع خيرة تقاليد الدراسة الكلاسيكيّة، تمامًا كما تتناقض بشدّة مع الكتابات الأكاديميّة الأخيرة في الأدب العربيّ التي تميل إلى عزل النصّ في موقع ثانويّ لصالح نظريّة أدبيّة خادعة أو لغيرها. لا يهمّ كثيرًا ما الذي يوجّه هذا الافتتان، والذي يحدث ربّما بشكل خاصّ في الدراسات الأكاديميّة الأمريكيّة – المنبهرة بالنظريّات الرائجة أو المحدودة المعرفة باللغة العربيّة (وبالتالي عدم

معقوليّتها، خاصّة إذا تذكّرنا التأثير الكبير لروايات تشارلز ديكنز على قوانين عمل الأطفال في إنكلترا في أواخر القرن التاسع عشر، أو التأثير العميق لرواية جيمس جويس **يوليسيس**، وقصيدة "عواء" لألن جينسبرغ على قوانين الرقابة وحرّيّة التعبير في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، في القرن العشرين.

القدرة على التواصل مباشرة مع المصادر الرئيسيّة للأدب العربيّ)، أو التي تعاني من الأمرين معًا. والنتيجة النهائيّة محكومة بالفشل في كلّ الأحوال، فهي تميل إلى "تنظير" النصّ الأدبيّ نفسه خارج السياق. ولهذه الأسباب، ولأسباب أخرى عديدة غيرها يبشّر ظهور دراسات مستنيرة نظريًّا ودقيقة نقديًّا مثل كتاب **غواية العنوان** بنقلة نوعيّة في مجال الدراسات الأدبيّة العربيّة.

في حين أنّ طلّاب وباحثي الأدب عمومًا، والأدب العربيّ خصوصًا، هم الأكثر استفادة من نشر هذا الكتاب، فإنّ نطاقه وأهميّته لا يقتصران عليهم فحسب، حيث يتجاوز الكتاب بأهمّيّته وصلته إلى ما هو أبعد من ذلك، ليقتحم مباشرة مجموعة من الميادين والمجالات ذات الأهمّيّة عبر الأطياف الأكاديميّة والعلميّة والفكريّة الواسعة. لعلّ هذا هو السبب في أنّ الكتاب قد نُشر، أيضًا، بالإنـجـليزيّة. هذا ومن المرجّح أن يفيد الطلّاب والباحثون في المجالات ذات الصلة، مثل الدراسات العربيّة/الإسلاميّة، التاريخ، اللغويّات، الدراسات الثقافيّة، علم الإنسان (أنثروبـولوجيا)، الفولكلور، الدراسات الإثنيّة، دراسات الجُنوسة (الجندر)، دراسات المرأة، وغيرها – من النهج النقديّ الدقيق والمعرفة الواسعـــة والرؤى العميقة لهذه الدراسة المتميّزة.

قــراءة نقــديـــّة في كتــاب:

الجديد في نصف قرن: مسرد ببليوغرافيّ

(تحرير وتقديم: محمود غنايم).

إصدار مركز دراسة الأدب العربيّ في بيت بيرل ودار الهدى في كفر قرع، 2004.

مصطـــفـى كبـهـا

رئيس مجمع اللغة العربيّة – حيفا

رئيس دائرة تاريخ الشرق الأوسط في الجامعة المفتوحة

بسبب الوضعيّة الخاصّة للأقلّيّة القوميّة العربيّة - الفلسطينيّة في دولة إسرائيل، فإنّ معظم الدراسات التي عُنيت بتاريخ هذه الأقليّة ومسائلها الوجوديّة، اهتمّت بطبيعة الحال بجوانب سياسيّة، اجتماعيّة، واقتصاديّة، وقلّما وُجدت دراسات عالجت الجوانب الثقافيّة.

حتّى بين الباحثين والكتّاب القلائل الذين عالجوا مسائل ثقافيّة، فإنّ نسبة صغيرة منهم عُنيت ببحث تاريخ الصحافة المكتوبة باللغة العربيّة في إسرائيل، وحين أثار هذا الموضوع اهتمام الباحثين كان ذلك في السياق السياسيّ - الأمنيّ لا غير (انظروا مثلًا دراستَي ي. لنداو، 1971، وأ. شتندل، 1992).

في السنوات الأخيرة فقط، بدأت هذه الحالة تتغيّر وبدأت تُجرى دراسات حول النشاط الثقافيّ في السياق الثقافيّ - الاجتماعيّ الواسع، وبأدوات بحث المجتمع والثقافة.

ينضمّ هذا البحث إلى أبحاث أخرى تناقش دور الصحافة العربيّة في إسرائيل وقدرتها على صياغة عمليّات إعادة بناء النخبة الفكريّة العربيّة - الفلسطينيّة (س. جبران، 1999، م. كبها ود. كسبي، 2001)، وإلى أبحاث إضافيّة تناقش السياق الواسع للصحافة الفلسطينيّة منذ تأسيسها عام 1867 حتّى 1948 (ق. شوملي، 1992، 1996، 1999، م. كبها، 2004) تناقش هذه الدراسة إحدى المجلّات الأدبيّة التي تركت بصمتها على عمليّة إعادة بناء النخبة الفكريّة العربيّة - الفلسطينيّة التي هُجّر معظمها عام 1948

نتيجة النكبة التي أصابت الشعب الفلسطينيّ في تلك السنة. بدأت عمليّة إعادة البناء هذه فور خمود دويّ المدافع عام 1948، وذلك عبر جهتين متنافستين: المؤسّسة الحاكمة وأذرعها (الحزب الحاكم، نقابة العمّال/ الهستدروت، وفي وقت لاحق القوائم العربيّة التابعة لمباي) من جهة، وجهات معارضة على رأسها الحزب الشيوعيّ وجهات ذات توجّهات قوميّة عربيّة.

سعت المؤسّسة الحاكمة إلى صياغة نخبة جديدة ومتأقلمة كان يمكن أن تقبل بشروط الحكم العسكريّ الذي فُرض على السكّان العرب منذ عام 1948 حتّى 1966، مقابل أن تحظى هذه النخبة بامتيازات شخصيّة متنوّعة، مع فكّ الارتباط بالحيّز العربيّ الثقافيّ وإنشاء هويّة جديدة مكوّنة من أقليّات دينيّة – طائفيّة. بالمقابل، سعت الجهات المعارضة إلى الحفاظ على الهويّة العربيّة – الفلسطينيّة ومقاومة أيّة جهة تسعى إلى طمسها. أراد الشيوعيّون أن يفعلوا ذلك من خلال التكامل مع المجتمع الإسرائيليّ (أي أنّهم لم يروا مشكلة في أن يجمعوا في آن واحد بين هويّة إسرائيليّة وهويّة عربيّة – فلسطينيّة، على شكل هويّة مزدوجة)، فيما كان القوميّون يفكّرون في الذهاب نحو الهويّة الإقليميّة العربيّة الشاملة.

في هذه الظروف، نشأت بداية مجلّة **الجديد** كملحق ثقافيّ لجريدة **الاتّحاد** (بدأت الجريدة تصدر كلسان حال عصبة التحرّر الوطنيّ في فلسطين في أيّار 1944 واستمرّت بعد قيام الدولة)، ثمّ أضحت مجلّة ثقافيّة مستقلّة وشكّلت منبرًا رئيسيًّا للأدباء العرب ولباحثي الأدب العربيّ على السواء.

بدأ صدور **الجديد** عام 1951 كملحق أدبيّ شهريّ لصحيفة **الاتّحاد**، وبعد مضيّ عامين فقط بدأت تصدر بشكل مستقلّ. كتب في **الجديد** أدباء لم يجدوا لأنفسهم مكانًا في الملاحق الأدبيّة والثقافيّة التابعة للصحف التي صدرت عن الأحزاب الصهيونيّة باللغة العربيّة. صحيح أنّ مجلّة **الجديد** لم تكن قادرة على منافسة تلك الصحف (وبخاصّة تلك المدعومة من حزب السلطة والهستدروت) التي كانت تدفع لكتّابها أجرًا، وقدّمت لهم محفّزات أخرى. ولكن على الرغم من كلّ الصعوبات كتب في **الجديد** كبار الأدباء الذين

كتبوا باللغة العربيّة في تلك الفترة، ولا سيّما أعضاء الحزب الشيوعيّ، مثل إميل حبيبي، وصليبا خميس، وإميل توما، وعصام العبّاسي، ومحمود درويش. بيد أنّ كتابًا من غير أعضاء الحزب، كتبوا هم أيضًا في **الجديد**، منهم راشد حسين، وجورج نجيب خليل. بالإضافة إلى كتّاب يهود من أصول شرقيّة، مثل شمعون بلاص، ودافيد صيمح، وساسون سوميخ، ودافيد كوهين (كبها، 2002).

كانت بداية صدور الجديد في ظروف وسياقات تاريخيّة صعبة، فقد فرضت القوانين والأنظمة التي كان معمولًا بها في فترة الحكم العسكريّ (1948-1966) مضامين الخطاب الصحافيّ ومدى انتشار الصحف، كما تحكّمت بمدى بيع الصحف ووصولها إلى القرّاء. لقد تمتّعت صحف المؤسّسة الحاكمة، وبخاصّة تلك التي كانت مرتبطة بحزب "مباي" والمؤسّسات التي كان يسيطر عليها، بحرّيّة واسعة في الوصول إلى جمهورها، كما تمتّعت بدعم ماليّ واسع وسخيّ، وتمتّع موظّفوها بسهولة التنقّل، وبخاصّة المراسلين والموزّعين منهم الذين كان ينبغي أن يتنقّلوا من مكان إلى آخر في مناطق الحكم العسكريّ. من جهة أخرى فإنّ قيود قوانين الحكم العسكريّ وأنظمته مسّت بعمل صحف المعارضة، ولا سيّما الصحف الشيوعيّة.

وعلى الرغم من كلّ هذه القسريّات والظروف الصعبة التي عملت فيها الصحافة الشيوعيّة وخاصّة **الاتحاد** و**الجديد**، ونظرًا لاعتبار الصحف الشيوعيّة مناهضة للمؤسّسة الرسميّة فقد حظيت، كما يبدو بسبب ذلك، بانتشار عالٍ بالمقارنة مع مكانة الحزب الشيوعيّ والعقبات التي وضعت أمامه، بشكل متعمّد في بعض الأحيان، وشروط الحكم العسكريّ المعيقة (وبخاصّة القيود المفروضة على التنقّل) والعلاقات المتوتّرة مع الرقابة والسلطات، التي أصدرت إنذارات وأوامر إغلاق بحقّ هذه الصحف مرّات عديدة. عانى موزعو هذه الصحف هم أيضًا من وطأة السلطات. ولكن على الرغم من كلّ هذه القيود والعقبات فإن انتشار هذه الصحف ظلّ يفوق معدّل انتشار الصحف "الصادرة عن" باللغة العربيّة في تلك الفترة. ففي سنوات الستّين من القرن الماضي، بلغ انتشار الصحافة الشيوعيّة أوجه،

وقد ساهمت هذه الصحف وخاصّة **الاتّحاد** و**الجديد**، كثيرًا في بلورة الهويّة الوطنيّة الفلسطينيّة الجديدة، ولا سيّما في أوساط نُخَب الأقليّة العربيّة.

تجسّد مسألة تعامل الرقابة مع الصحافة المكتوبة باللغة العربيّة في عهد الحكم العسكريّ مدى تعقيدات العلاقة بين دولة إسرائيل ومؤسّساتها من جهة، وبين الأقليّة القوميّة العربيّة الفلسطينيّة من جهة أخرى. المصادمات والاحتكاكات التي حدثت بين الرقابة والصحف العربيّة هي التي رسمت طبيعة تعامل تلك الصحف مع الرقيب، غير أنّها تدلّ بوضوح على تعامل الرقيب المتباين مع الصحف الصادرة باللغة العربيّة، ولا سيّما تلك الصادرة عن جهات تمثّل المواطنين العرب. ومع ذلك ينبغي التأكيد على أنّه رغم الصعوبات التي وضعتها الرقابة في طريقها، والقيود النابعة من سياسة الحكم العسكريّ، نجحت صحف المعارضة إلى حدّ كبير، ولا سيّما الصحف الشيوعيّة ونشرات جماعة "الأرض"، في القيام بمهمّتين أساسيّتين: تزويد جمهورها بالمعلومات، وإن كانت جزئيّة جدًّا، ونقل الرسائل الأساسيّة الضروريّة إليه لبلورة مواقفه.

يرى هذا الكتاب مجلّة **الجديد** مصدرًا تاريخيًّا بالغ الأهميّة يوثّق عمليّة تطوّر الأدب العربيّ بين المنتمين إلى الأقليّة العربيّة – الفلسطينيّة في دولة إسرائيل، إلى جانب عمليّة تبلوُر أنماط الاستهلاك الثقافيّ لأفراد هذه الأقليّة. كما يمثّل بأفضل شكل الطريقة الميثودولوجيّة الصحيحة في الدمج بين أدوات البحث التاريخيّ وأدوات دراسة الأدب كانعكاس لحياة مجتمع بأكمله. ولعلّ المتأمّل للمضامين التي رتّبها كاتب المسرد بعناية فائقة وبمراعاة وازنة للسياقات المختلفة والمتعدّدة، وخاصّة المقدّمة المهمّة التي كتبها للمسرد، بوسعه أن يلاحظ تعرّض الكاتب للكثير من الخفايا التي واكبت صدور **الجديد** ومنظومة العلاقات، على المستويين الداخليّ والخارجيّ، إن كان داخل الأوساط والتيّارات في التيّار الشيوعيّ والمعدودين عليه، أو في الإطار القطريّ العامّ، وكيفيّة تجسيد المضامين وطرق اختيارها لقضايا العلاقات بين جمهور الأغلبيّة وجمهور الأقليّة في الدولة. وقد نجح الكاتب برسم منطقيّ لآليات تطوّر تلك العــلاقة، وكيفيّة تعبير المضـــامين الأدبــيّة والفكريّة عنها.

مختصرات

Issues in the Digitalization of Printed Literature: A Comparative Analytical Reading of Mahmoud Darwish's Poem *Lāʿib al-Nard* (The Dice Player)

Dr. Eman Younes
Beit Berl College

In this study we aim to shed light on issues in the digitalization of printed literature and its consequences. As a case study, we compare the original version of Palestinian poet Mahmoud Darwish's poem "The Dice Player" (2009) with the digital version prepared by the Egyptian cartoon producer Nasma Rushdi (2016).[1]

The dominant role of technology in all aspects of life, including literature and how it is taught, has given rise to a demand for the digitalization of printed literary texts, especially the Classics, in order to make them more accessible to the younger generation, which has grown up in a world suffused with technology. As a result, both theoretical[2] and practical[3] models for digitalization have been proposed.

We assumed as a given that as time goes on, many texts, both contemporary and classical, will indeed undergo digitalization. We asked: How will this affect the text's authenticity? On what literary critical principles will we rely in such a case? Will we abandon the terminology of literary criticism proposed by some currents associated with the paper age and used in teaching literature to this day, and replace them with new terms and theories engendered by the new digital literature? And what are the situations that would warrant a return to the original text? We shall attempt to answer all these questions in the present study.

1 On YouTube.
2 See: Al-Ruwayʿī, 2006.
3 See: ʿAbd al-Raḥmān b. Ḥasan al-Muḥsinī.

Self-Alienation in Ghālib Halasā's Novel *al-Khamāsīn* (*Sandstorms*) and the Devices Used to Express It

Dr. Roz Shaaban

The article reports on a stylistic-analytical study aimed at revealing manifestations of self-alienation in the novel *al-Khamāsīn* by the Jordanian novelist Ghālib Halasā. The study analyzes the style of the novel's narration in order to determine the structure of its plot, the narrative approach and devices used by the author, and the extent to which he was influenced by stream-of-consciousness novels. The study found manifestations of self-alienation in the novel, as well as modern devices characteristic of stream-of-consciousness novel, among them flashback, monologue, soliloquy, dreams and nightmares, as well as poetic, descriptive and alienated language. It also found that the influence of Western writers and philosophers can be discerned in Halasā's literary works, as demonstrated by his profound use of philosophical, intellectual and historical elements in his novels, which he peoples with historically real characters who express these ideas and views. Halasā makes frequent use of Freudian psychoanalysis in his analyses of situations and characters and Freudian terms such as "Oedipus complex" and "castration complex" figure prominently in his dialogues.

Keywords: Self-alienation, stream-of-consciousness, flashback, monologue, Oedipus complex, narrative view, plot structure.

The Conflict between the Character of the Prisoner and the Place/Prison in Prison Literature

Dr. Lina al-Sheikh-Hishmeh
David Yellin Academic College of Education, Jerusalem
The Arab Academic College for Education in Israel, Haifa

This study deals with the relationship between the character of the prisoner and the place (prison) in prison literature, and confirms that prison literature is basically a literature about Place, if the place disappears, all this literature disappears. The study mainly focuses on the description of the place/the prison, and the relationship between jailor and prisoner. Above all, it highlights the torture of prisoner and his extreme suffering behind bars. It also reflects prisoner's attitude towards this hostile place. This relationship emphasizes the idea that whenever place is closed on the prisoner's body, the prisoner looks for freedom and emancipation through his soul and imagination, as tools that help him to overcome the place's cruelty and thus, to retain his stability. The study reaches these conclusions by investigating a number of samples of prison literature in the Arab world.

homilies, explanations by Babylonian Geonim and by Spanish scholars sharing the same page with Gematria (numerology) and Kabbalah.

The Yemenite Midrashim also show the development of teaching methods and sources studied, from dealing with the sayings of Talmud Sages until relying on Jewish mysticism, from learning the apparent textual interpretation to the "people of the secret", and from dealing with issues of grammar and language to abbreviations and symbols.

The study of the Yemenite Midrashim not only teaches us the development of the interpretation of the Torah among the Jews of Yemen, but also teaches us the history of Jewish education in Yemen, and this study represents another building block for learning about the Jewish community in Yemen throughout history.

The Background of the Development of Torah Exegesis in Yemen

Prof. Eliezer Schlossberg
Bar-Ilan University

The Yemenite Midrashim on the Pentateuch are probably the most important literary works of medieval Yemenite Jewry, reflecting its way of life and its approach to Torah study. Most of these Midrashim are devoted to the five books of Torah but there are also others, dealing with the *haftaroth* and the Five Scrolls.

The Torah Midrashim written in Yemen belong to two distinct periods: those compiled mainly between the thirteenth and fifteenth centuries, and those compiled between the sixteenth and nineteenth centuries, which differ in fundamental ways. Whereas the former concentrate on *peshat* (the plain meaning of the text), Aggadah and Halakha, the latter incline toward *remez* (the symbolic understanding of Scripture), Kabbala (Jewish mysticism), and esoteric biblical exegeses; Whereas the former is derived from ancient sources written in Hebrew and Arabic, with their authors allowing themselves use of non-Jewish sources, the latter relied solely on Hebrew sources; The former is written in a mixture of Hebrew and Arabic, based on rabbinic writings and on the teachings of great medieval Halakhists such as R. Saadia Gaon and Maimonides, while the latter are written almost solely in Hebrew and based mainly on esoteric, symbolic, allegorical, and kabbalistic elements.

Some Midrashim, however, can clearly be placed in an intermediate transition phase between the classic and the new periods. Their typical feature is that the *peshat* interpretation and the one based on esoteric, symbolic, and kabbalistic sources are found side by side. Their language is a mixture of Hebrew and Arabic in varying measures with Talmudic

Adonis' Solitude as a Reflection of al-Mutanabbi's: *Al-Kitāb* (*The Book*) as an Example

Dr. Ihab Hussein
David Yellin Academic College of Education, Jerusalem

This article examines the relationship of identification with solitude, as revealed in the pages of Adonis' poetry collection *Al-Kitāb: Ams al-makān al-ān* and its association with the solitude experienced by al-Mutanabbī, as embodied in the two parts of his poetry collection. Our interest in this matter was awakened when it became clear to us just how much these two personalities were preoccupied with this experience, which took a similar course in both cases, and greatly affected the formation of *Al-Kitāb*'s identity.

In light of the above, we decided to examine the evidence for the operation of the laws of intertextuality in Adonis' written texts and their author's correspondence with al-Mutanabbī's verses. We chose to use the results of our inquiry into the use of these laws on two levels, content and style, in order to examine how the two poets fit style with content in their texts conveying the voice of solitude.

Features of Language in Children's Literature: Examples from Arab and Local Literature

Dr. Kawthar Jaber
The College of Sakhnin

This paper discusses the language of literary texts aimed at children and the extent to which they contribute to building children's linguistic personality in three aspects: Richness of language, morphological and syntactic structure, and standard constituents of language. The article sheds light on theories that study language acquisition, whether by way of listening to texts at a very young age, or by way of reading in the case of school children. The article presents examples of literary texts and linguistic structures in local and Arab children's books, some of which comply with correct standards of language use, and others which were written with no linguistic expertise relating to children.

Keywords: Children's literature, linguistic literacy, language acquisition, morpho-syntactic structures, lexicon, standard language, spoken language.

Abstracts

AL-MAJALLA

Journal of the Arabic Language Academy
Haifa, Vol. 13, 2022