أدب ونقد حديث

في نظرية الأدب والنقد

سلسلة المحاضرات

.3.

د. خضر محجز

أدب ونقد حديث

اسم الكتاب: أدب ونقد حديث
اسم المؤلف: د. خضر محجز
تصميم الغلاف: حذيفة خضر محجز
بلد النشر: غزة
الناشر: مكتبة المكتبة. ت: 2834561
الطبعة الثانية: أكتوبر 2010

الإهداء

إلى روح الرئيس المظلوم الذي آمن بقدرات شعبه،
واستفرغ من الممكن أقصاه،
ثم سافر إلى مولاه،
مودعاً شعبه بالقبلات.
إلى روح ياسر عرفات،
ذكرى حب ووفاء،
أقدم هذا الجهد..
لكي لا يقال إن الأرض خلت من الأوفياء

على سبيل التقديم

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿لا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ يَفْرَحُونَ بِمَا أَتَوْا، وَيُحِبُّونَ أَنْ يُحْمَدُوا بِمَا لَمْ يَفْعَلُوا؛ فَلا تَحْسَبَنَّهُمْ بِمَفَازَةٍ مِنَ الْعَذَابِ. وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ آل عمران. الآية188

الحمد لله الذي أقدر على هذا. وإنه لقادر على تقدير ما هو خير منه. وبعد،

فهذا هو الكتاب الثالث من سلسلة المحاضرات في نظرية الأدب والنقد، التي ألقيها على طلابي في جامعة الأقصى. وبقدر ما نال الكتابان السابقان من قبول . ترجمته الدرجات الرفيعة التي حصل عليها الطلاب . فإنني لأرجو أن ينال هذا مثلهما، بل أكثر.

ولقد توخيت في هذا الكتاب أن أعرض لأهم النظريات النقدية السائدة في السنوات الأخيرة، لهدفين:

1. أولهما أنني رأيت كثيراً ممن يتداولون العديد من مصطلحات هذه النظريات دون وعي كاف، بل دون فهم في أغلب الأحيان. فرغبت في تجنيب طلاب

العلم سوء الوقوع في هذه المزالق، وادعاء المعرفة، كما يفعل أغلب متثاقفي هذا الزمان.

2ـ وثانيهما تيسير تناول هذه النظريات للباحثين الجادين، فيما إذا رغبوا في ريادة هذا الطريق. بدلاً من الاستمرار في الإعراض المتخوف، المتخفي وراء شعارات أيديولوجية لا تسمن ولا تغني من جوع.

لا شك أن النقد الحديث تتخلله الكثير من القواعد والمصطلحات والضوابط الفلسفية. من هنا كان لا بد من توضيح العديد من المفاهيم الفلسفية، وإلقاء الضوء على بعض المصطلحات النقدية والأدبية. لهذا كان مسرد المصطلحات في نهاية المادة. وهو مسرد يعلم الله كم بذلت فيه من جهد ووقت وتشكك . إذ الشك بداية المعرفة . لأصل به إلى الشكل الذي هو عليه. لعل الله يأتي لهذه الأمة بزمان يعترف فيه اللاحق للسابق بما قدم. مع العلم بأن هذا المسرد . وكل المسارد الأخرى في كتبي السابقة . هو بداية تأسيس لكتاب جديد في نظرية المصطلح، أرجو من الله أن ييسر إتمامه. إنه على ما يشاء قدير.

وفي الختام نقول بأنه لا يمكن أن يحلو كلام دون الإعلان عن الدينونة الكاملة لمؤسس هوية الأمة وباني مجدها في الماضي وعلى الدوام: محمد بن عبد الله بن عبد المطلب بن هاشم بن عبد مناف، النبي الأمي سيدي ومولاي وتاج رأسي ورسول رب العالمين. فصل اللهم عليه وعلى من أحبه ووالاه.

الفصل الأول
سطور أولى

في الأدب والنقد الحديث

أولاً: الأدب والنقد: محاولات للتعريف:

أولاً-1: ما هو الأدب؟:

كثيرة هي محاولات تعريف الأدب. وبمقدار ما هي كثيرة فقد كانت دائماً قاصرة، لأن الأدب فن. والفن عصي على التحديد. ومع ذلك فإننا ندرك أن الأدب لغة خاصة تؤثر في الأحاسيس وتحدث لدى المتلقي استجابة جمالية. إنها لغة تنقل الأشياء من عالم المجرد إلى عالم الحس. يقول تودوروف: "إن مهمة اللغة الأدبية هي أن تجعل الأشياء الموصوفة حاضرة"[1].

ورغم علمنا أن كلام تودوروف ليس تعريفاً، بل هو نوع من الوصف الشارح، إلا أنه يقربنا من فهم المطلوب الذي أجمله جان بيلمان نويل . واخترناه في مقرر

[1]. تزفيتان تودوروف. الأدب والدلالة. ص116

سابق . كتعريف للأدب، حين قال: "الأدب هو مجموع الكتابات المرتبة بوضوح، تحت تأثير التخييل"[1].

فنحن نعلم أن كلاً من العاطفة والخيال واشتغال اللغة على نفسها عوامل أساسية في اعتبار كتابة ما كتابة أدبية.

أولاً2: ما هو النقد الأدبي:

النقد الأدبي هو المناقشة العقلانية للنصوص الأدبية، ومجموع النشاطات المرتبطة بهذه المناقشة من مثل: الدفاع عن الأدب ضد الأخلاقيين وأصحاب الرقابة، وتصنيف النصوص طبقاً لأنواعها، وتفسير معناه، وتحليل بنيتها وأساليبها، والحكم عليها، وتقدير تأثيرها المحتمل على الواقع، وتأسيس المبادئ العامة القادرة على ضبط حركة تقييم النصوص وفهمها[2].

إذن فدور النقد الأدبي يأتي بعد وجود النصوص لا قبلها، ويؤدي دوراً هاماً في الوساطة بينها وبين المتلقي.

لكن نقاد النصوص بشر، لهم أفهامهم الخاصة، واختياراتهم السياسية والجمالية، وانحيازاتهم الاجتماعية المختلفة. وكل ذلك يؤثر في فهمهم للنصوص، ويؤثر من ثم في حكمهم عليها؛ سلباً وإيجاباً. من هنا ظهرت مناهج متعددة ومختلفة للنقد.

---

[1]. جان بيلمان نويل. التحليل النفسي والأدب. ص123

[2]. انظر: حسن البنا عز الدين. البعد الثقافي في نقد الأدب العربي. فصول. ع63. ص178

ثانياً: مناهج النقد الأدبي: لمحة سريعة:

منذ أقدم العصور، وحتى الآن؛ ظلت حركة التحليل النقدي تراوح بين اتجاهين: أحدهما ينصر الشكل ويعتبره هو الأدب. والآخر ينحاز إلى المضمون، باعتباره المحتوى الذي تريد الرسالة الأدبية أن توصله للمتلقي. وقد سُمي الاتجاه الأول بالاتجاه الجمالي، أو النصي، أو الشكلاني، أو اللاتاريخي. فيما أُطلق على الاتجاه الثاني اسم الاتجاه التاريخي.

لقد شهدت بدايات القرن العشرين سيادة مناهج تاريخية كالواقعية، قبل أن تبدأ انحسارها لصالح مناهج شكلانية كالبنيوية والنصية. وصولاً إلى نهايات القرن العشرين، حيث شهدنا عودة مفاجئة للمناهج التاريخية، تحت أسماء كـ(التاريخانية الجديدة) و(النقد الثقافي) و(التفكيكية) و(ما بعد الكولونيالية) و(النقد النسوي).

ثانياً.1: المناهج التاريخية (Historical methods):

التاريخي Historical (بالحرف الكبير) من التاريخ. والتاريخ هو السياق الدنيوي الذي يدور فيه النشاط البشري. أي أنه مجموع العلاقات المؤثرة في الواقع، وتصوغ إنتاجه المادي والروحي. وهو يختلف عن مجرد رواية حركة الزمن الماضي، الذي يقوم على كتابته المؤرخون. ولقد حاول البعض التفريق بين التاريخ بمعنى الماضي، والتاريخ بالمعنى الذي ذكرناه، بإطلاق تسمية التأريخية، على مجموعة المباحث المتعلقة بسرد الماضي أو تفسيره.

فالتاريخي هو غير الأسطوري، وهو كذلك غير الديني؛ لأن كلاً من الأسطورة والدين لا يحتكمان إلى العقل في منطلقاتهما الأولى؛ بعكس التاريخية التي هي مذهب عقلاني مادي، لا يتعامل مع تأثيرات ما وراء العقل، حتى لو كان يعترف بها. ومن الجدير بالذكر، أن إدوارد سعيد مال إلى إطلاق مصطلح جديد هو النقد الدنيوي (Secular criticism)، على ذلك المنهج النقدي التاريخي الاجتماعي الذي يتبناه.

فإذا كان التاريخ هو كل هذه العلاقات الدنيوية المؤثرة في إنتاج النص وتلقيه، فإن أي مبحث نقدي يستعين بهذه العلاقات، من الممكن لنا أن نصنفه ضمن مجموعة المناهج التاريخية. كالمنهج النفسي، والمنهج الواقعي، والتاريخانية الجديدة؛ إلخ. وقد سُميت هذه المنظومة كلها بمنظومة المناهج التاريخية، لأنها ربطت النص المفسر بعلاقات خارجية، مثل: شخصية الكاتب ودوافع الإبداع لديه، في المنهج النفسي؛ ومنظومة علاقات الإنتاج المادية، في المنهج الواقعي؛ وتأثيرات كل من السلطة والقوة، في التاريخانية الجديدة. وهكذا يتبين لنا أن المناهج التاريخية هي مناهج سياقية، تربط النص بمصدر خارجي.

وعلى هذا فقد نظرت المناهج التاريخية إلى النص باعتباره مكوناً من شكل ومحتوى: فالشكل هو أساليب الكاتب في الوصول إلى المتلقي، لإبلاغه الرسالة (المحتوى)؛ أما المحتوى فهو الموضوع الذي يتحدث فيه النص ويعالجه الكاتب.

ثانياً.2: المناهج النصية (Textual methods):

هي مجموعة الاتجاهات المنظمة التي تسعى إلى دراسة النص في علاقاته الداخلية. ولذا فقد اهتمت هذه المناهج بما يسمى بالتحليل المحايث، الذي يتناول النص من حيث هو ذاته، وفي ذاته.

تتميز المناهج النصية بنوع من الشكلانية المفرطة، التي ترفض أي ربط بين النص والمؤلف، أو النص والتاريخ، أو النص وعلاقات الواقع. فهي تحاول فك مغاليق النص، دون الاستعانة بأي شيء من خارجه. ولهذا كان شعارها الأشهر هو (لا شيء خارج النص). ومن أهم المناهج النصية، الأسلوبية والبنيوية. وهما منهجان مهتمان بدراسة النص في علاقاته اللغوية، وفق آخر ما توصلت إليه مناهج البحث اللساني في الغرب، على يد فرديناند دي سوسير ومن ساروا على هداه.

إذن فالمناهج النصية كلها مناهج شكلانية (Formal methods) تهتم بشكل النص، ولا تلتفت إلى محتواه، ولا تنظر إلى فعل الدنيا في النص، ولا إلى فعل النص في الدنيا؛ بل توجه كل اهتمامها إلى الكيفية التي يقول بها المؤلف ما يقوله. من هنا فيمكن القول بأنها مناهج لاتاريخية.

ثالثاً: العرض:

سنعرض في هذه الصفحات لأهم منهج في كلا المنظومتين. هما المنهج البنيوي، ومنهج النقد الثقافي. وما اخترنا هذين المنهجين هنا، إلا لاعتقادنا بأنهما

أهم منهجين وسما المرحلة الماضية، من مراحل التنظير الأدبي الفلسفي في العالم، في السنوات العشرين الأخيرة. ثم سنتكلم بصورة موجزة عن المنهج التفكيكي لسببين: أولهما عدم رغبتنا في تجاوز شرح منهج يرى الكثيرون في فهمة صعوبة لا توصف، أما الثاني فيعود إلى أننا قد استخدمنا أدوات المنهج في تحليل أحد نصوص هذا المقرر. وما كان لنا أن نستخدم منهجاً لا نستطيع تقديم مقولاته الأولى.

ثالثاً.1: البنيوية (structuralism):

ثالثاً.1/أ: عرض تاريخي:

عندما جاءت الواقعية الاشتراكية، بكل أدواتها النقدية المعتمدة على الماركسية المادية، نظرت إلى الأدب باعتباره منتجاً تاريخياً، تحكمه علاقات الإنتاج الاقتصادية. وفي سعيها نحو بناء المجتمع الاشتراكي المتحرر، كان على الواقعية الاشتراكية أن تنصر المحتوى على الشكل، فتصنع البطل الذي ينتصر للمجتمع، وللعدالة الاجتماعية.

وبذا فقد نُظر إلى الأدب . وفق هذه المدرسة . نظرة نفعية تفسره من حيث مساهمته في تسريع التحولات الاجتماعية، وصولاً إلى الثورة البروليتارية. وكل ما كان محتواه يتناقض مع هذا المعنى كان يُنظر إليه على انه أدب هابط، لا يستحق القراءة، حتى ولو امتلك الشكل الجميل.

وإذ كان الغلو دائماً يدفع إلى النقيض؛ فقد ظهر عدد من اللغويين الروس، الذين نظروا إلى النصوص الأدبية على اعتبار أنها منتجات لغوية، بالدرجة

الأولى، ذات شكل جمالي خاص. وأن هذا الشكل هو الذي يحدد قيمة النص الفنية، لا المحتوى. ومن هنا فقد تركزت بحوثهم على محاولة استكناه جماليات الشكل الأدبي، الأمر الذي حدا بالحزب الشيوعي السوفيتي إلى إعلان الحرب على هذه الجماعة، وأطلق عليها تسمية هجائية (شكلانيين). ومذاك سوف تصبح هذه التسمية علماً على هؤلاء، الذين سيشكلون بواكير الطريقة البنيوية، في النظر إلى النص الأدبي.

وعلى الصعيد الآخر في أوروبا الغربية ـ بعد ذلك بقليل ـ كان العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussurer، يؤكد أن اللغة هي مجموعة علاقات لا تتخطى الإطار الشكلي، فالشكل هو المعنى لا أي شيء آخر، لأن الكلمة . باعتبارها دالاً signifier . تشير إلى صورة ذهنية مجردة داخل الدماغ . هي المدلول signified . لا إلى مرجع خارجي مادي، يمكن إرجاعه إلى الواقع: فأنت عندما تلفظ كلمة شجرة، تنشأ في ذهنك صورة غامضة عن شجرة ما. وقد تكون هذه الصورة مختلفة عن نفس الصورة، التي تنشأ لدى شخص آخر، عند سماعه كلمة شجرة. وهذا التفكير هو شكلي بالتأكيد: يعني أنه لا واقعي. ولو كان تفكيراً واقعياً . أي حسب المنهج الواقعي . لأشار الدال (شجرة) إلى شجرة حقيقية قائمة في الواقع[1].

وقد نظر الشكلانيون، ومن بعدهم البنيويون . وفق ما تقدم . إلى الأدب باعتباره شكلاً: أي أن تقنيات الشكل هي التي تحدد أدبية الأدب. والذي يجعل من كلام ما أدباً، هو مجموعة العوامل الشكلية، التي تعطي هذا النص جمالية من نوع خاص،

1. انظر: يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص20ـ24

وترفعه من كونه رسالة لغوية ذات محتوى نفعي، إلى نص أدبي تشتغل فيه اللغة على ذاتها، كالمرأة التي تتأمل نفسها طويلاً أمام المرآة، فهي تتأمل الشكل الخارجي في المرآة، ولو أرادت محتوى معنوياً لبحثت عن شيء آخر غير المرآة. وفي هذا يقول فرديناند دي سوسير: "إن محتوى الكلمة لا يحدده في التحليل الأخير ما تحتويه، بل ما يوجد خارجها"[1]. وما يوجد خارجها عنده، هو بقية الوحدات والكلمات داخل السياق اللغوي نفسه.

وعندما جاء الأنثروبولوجي الفرنسي كلود ليڤي شتراوس، اعتبر أن اللغة عبارة عن شكل: شكل فقط، لا مادة. ومن ثم فإنه عندما طبق مقولة أستاذه دي سوسير، حول علاقة الكلمة بباقي الكلمات، قام بتحديد الخطوات التفصيلية للتحليل اللغوي، على اعتبار أن النص الأدبي هو نص لغوي قبل كل شيء. من هنا فإن شكلانية البنيوية لا جدال فيها، حيث أنها ـ كما أوضحنا ـ تركز على الدال أي الكلمة، ولا تلتفت إلى المدلول، أو المشار إليه، أو المعنى. كما أنها لا تلتفت إلى كيفية حدوث الدلالة.

ثالثاً.1/ب: التحليل البنيوي:

ينظر البنيويون إلى اللغة على أنها نسق system أو نظام كلي. والمقصود هنا أي لغة. وبذلك فهم يفترضون، أننا عندما نتعامل مع سياق لغوي فردي ـ نص أدبي مثلاً ـ فسوف نبحث عن خصائص هذا النسق الأصغر، على اعتبار أن

---

[1]. نقلاً عن: عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة. ص201

النسق الأكبر هو نسق اللغة عموماً. يقول إميل بنفستي، أحد كبار منظري البنيوية اللغوية:

"إذا سلمنا بأن اللغة نسق، يصبح الأمر المطلوب هو تحليل بنائها. إن كل نظام أو نسق . وحيث أنه يتكون من وحدات تؤثر في بعضها البعض . يختلف عن الأنساق الأخرى، بفضل الترتيبات الداخلية لهذه الوحدات، وهي ترتيبات تمثل بناءها. بعض التركيبات متكررة، وبعضها نادر إلى حد كبير؛ بينما البعض الآخر- وهو ممكن نظرياً - لا يتحقق أبداً. إن تصور لغة ما، باعتبارها نسقاً ينظمه بناءٌ، يجب الكشف عنه ووصفه؛ يعتبر تبنياً لوجهه النظر البنيوية"[1].

ومعنى ذلك، أننا عندما نبحث عن بنية النص، فإننا نفترض أننا سوف نبحث عن خصائصه اللغوية، باعتبارها تشكل نسقاً أصغر فردياَ، أنتجه كاتب النص، ثم نبحث في علاقة هذا النسق الأصغر مع النسق الكلي، أو النظام الكلي للغة العامة. وهكذا نستطيع أن نلمس الانزياحات والفوارق، التي تشير إلى خصائص هذا النص الفردي، وتميزه عن اللغة العامة، كنص جمالي[2].

فبنية النص الأدبي، تتألف من جملة من القيم التعبيرية، تحددها علاقات مثل علاقة الكلمات بالموضوع، أو علاقات الكلمات ببعضها البعض أو علاقة الكلمات باللغة. وكل هذه العلاقات تنتظم في أشكال يستحيل التنبؤ بها، أو حصرها ضمن

---

1. نقلاً عن: عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة. ص201

2. انظر عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة. ص201

نسق واحد، أو مسبق، لأنها تخضع لديناميكية الكاتب، وقدرته على بناء علاقات جديدة. وإن مهمة الناقد البنيوي، كشف هذه العلاقات.

لعل هذا هو السبب الذي حدا بعديد من البنيويين العرب(*) إلى اعتبار الناقد العربي القديم عبد القاهر الجرجاني أباً روحياً لهم. وذلك لقوله: "معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"[1]. ولقوله في وصف الكلام البليغ: "ومن البين الجلي أن التباين في هذه الفضيلة [البلاغة] والتباعد عنها إلى ما ينافيها من الرذيلة [الركاكة]، ليس بمجرد اللفظ. كيف؟ والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه من التركيب والترتيب"[2].

وفي سعينا للبحث عن البنية في النص السردي مثلاً، يجب أن نحاول أن ننتزع من الفوضى الظاهرة، لآلاف القصص التي تملأ العالم، مبدأ للتصنيف، وملجأ للوصف. وقد تعلم البنيويون من كل من الشكلاني الروسي ڤلاديمير پروپ، ثم عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي كلود ليڤي شتراوس، أن يسألوا أنفسهم السؤال التالي: هل القصة مجرد ثرثرة بسيطة للحوادث، أو أنها تمتلك . بالاشتراك مع قصص أخرى . بنية محددة في متناول التحليل؟. وبالطبع فلقد اختار البنيويون الخيار الثاني، مؤكدين وجود هذه البنية العامة في كل أشكال السرد: حيث اعتقدوا بأنه ما من أحد يستطيع أن ينتج قصة، من غير أن يرجع إلى نسق داخلي للوحدات

---

* مثل الدكتور كمال أبو ديب.

1. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص4

2. عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص8

والقواعد. وهذا النسق هو البنية. ولكي يضع المحلل للقصص اللامتناهية وصفا وتصنيفا، فإنه يحتاج إلى نظرية، باعتبارها نموذجا افتراضيا للوصف[1].

وقد اقترح رولان بارت، أحد أهم البنيويين الفرنسيين، نموذجاً مكوناً من المستويات الآتية: (لغة القصة، الوظائف، الراوي، نظام القصة). ورأى أن هذه المستويات الأربعة تكفل تشكيل نموذج عام للوصف التحليلي، لكل منتج سردي: (قصة، رواية، خرافة، سيرة شعبية، أسطورة).

ثالثاً.1/ب*: لغة القصة:

الجملة نظام، وليست مجرد سلسلة من الكلمات . وقد أشرنا إلى هذا عندما تكلمنا عن نظرية النظم . لهذا فهي تمثل وحدة أصلية، أو نسق أصغر. أما العبارة، فهي سلسلة من الجمل، أو نسق أكبر.

تمثل الجملةُ الخطابَ تمثيلا كاملا، فلا شيء موجود في العبارة (النسق الكلي) إلا وهو موجود في الجملة (النسق الأصغر). وعلى هذا، فالخطاب السردي يعتبر جملة كبيرة، بكل خصائص الجملة الصغيرة. ولقد أوضح ڤلاديمير پروپ، في تحليله لبنية الخرافة، أن الوحدات المكونة للخطاب الخرافي، لا تكتسب معنى، إلا إذا اجتمعت رزماً. وعلى هذه الرزم أن تتآلف فيما بينها، فيما يسمى بالوظائف. ثم قام تودوروف من بعد بتقسيم النص السردي إلى مستويين كبيرين، في سبيل الوصول إلى تحليل للسرد. وهذان المستويان هما الخطاب والسرد: حيث يتناول

---

1. انظر: رولان بارت. مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص. ص25

الخطاب الكيفية التي يقص بها الراوي قصته، أما السرد فيتناول منطق الأفعال، ونمو الأشخاص: أي التاريخ المتسلسل للقصة[1].

ثالثاً.1/ب**: الوظائف:

إن هناك شبه إجماع بين النقاد البنيويين، على أن المنهج البنيوي يصلح في تحليل الرواية والإشكال السردية، أكثر من أي جنس أدبي آخر، وذلك انطلاقا من الدراسة المبكرة المؤسسة التي قام بها ڤلاديمير پروپ حول القصص الخرافية. ومعلوم أن پروب كان قد سبق شتراوس ـ الأب المعلن للبنيوية . بحوالي ثلاثة عقود. ورغم أن شتراوس في تحليله لبنية الأسطورة قد توصل إلى نتائج مشابهه، إلا أن المتفق عليه، تقريباً، أن پروب أكثر قربا من البنيوية الأدبية، وأكثر أهمية لها[2].

لقد حاول پروب تحديد العناصر الثابتة والعناصر المتغيرة في الحكايات الخرافية. فاستنتج أنه على الرغم من تغير شخوص القصة، أو تغير زمانها، فإن وظائف الشخصيات ظلت ثابتة. وبعد تحديده لهذه الوظائف، قسمها إلي وحدات، بعد أن جمع في كل وحده رزمة من الوظائف المشتركة. وبلغ عدد هذه الوحدات، أو الرزم، أربعاً، هي: الخروج، والعقد، والاختبار، ثم الانفصال عن المجتمع والاتصال به[3].

---

1. انظر: رولان پارت. مدخل إلى التحليل البنيوي. ص34ـ38

2. انظر عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة. ص199

3. انظر على التوالي: عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة. ص229ـ231. ونبيلة إبراهيم. نقد الرواية. ص76

والوظيفة عند البنيويين تعني دخول العنصر في علاقة مع عنصر آخر، أو مع عناصر أخرى، ضمن البنية الواحدة، التي هي بنية النص الأدبي. وهذه الوحدات الوظيفية الأربع، هي التي تحقق معني شكل النص الخاضع للتشريح[1].

نلاحظ من هذا الذي استعرضناه سابقاً، أن البنيوية غير معنية بالتفسير، بمقدار ما هي معنية بالوصف، الذي تزعم أنه محايد؛ الأمر الذي دفع بالدكتورة يمنى العيد[*] إلى القول:

"إن البنيوية . التي تهتم بالشكل، وتركز علي تحليل هيكل البنية، وتهمل من ثم مسألة الموقع ـ قد أعلنت عن عدم كفايتها، وتراجعت خلف حاجة الإنسان لمعارف ومناهج، تؤهله لدور حيوي وفاعل في محيطه"[2].

ووفق هذا المنهج البنيوي، قامت الدكتورة نبيلة إبراهيم[*] بتحليل رواية نجيب محفوظ (حضرة المحترم) في كتابها نقد الرواية.

أما الدكتورة يمني العيد فقد قامت بتحليل نص حكاية (الجرجوف) . وهي حكاية خرافية يمنية . وفق نفس المنهج، في كتابها تقنيات السرد الروائي[3].

---

1. انظر: يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص25

* ناقدة لبنانية بنيوية بارزة.

2. يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص7

* ناقدة وباحثة مصرية تعتبر أحد أهم النقاد البنيويين الكبار والأوائل في المحيط العربي.

3. انظر على التوالي: نبيلة إبراهيم. نقد الرواية. من ص86 إلى آخر الكتاب. ويمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص51.43.

ثالثاً.1/ب***: الراوي:

لقد اهتمت العلوم اللسانية بالقصة، بصفتها نظاما تبادلياً موزعاً بين المعطي والمستفيد. أو بمعني آخر: فإن القصة هي رهان للإيصال، من حيث هي موضوع: فهناك مرسل للقصة، وهناك مستقبل لها. والمرسل هنا هو الراوي.

لقد اهتم النقد البنيوي بمفهوم الراوي: باعتباره الشخصية الوهمية التي تقف من وراء الخطاب السردي. فالراوي بالتأكيد غير المؤلف، وغير الشخصية الرئيسية، وغير أي شيء آخر، سوى انه تقنية من تقنيات السرد، يخترعها المؤلف، مثلها مثل الزمان والمكان[1]، وربما يختفي وراءها المؤلف أحيانا ليبث آراءه، وربما تختفي وراءها شخصية من شخصيات القصة، يحملها الراوي آراءه الشخصية. وقد استتبع ذلك رصد وجهة نظر الراوي (point of view)، من خلال مستويين: الموقع المكاني، والموقع الأيديولوجي.

كما اهتم التحليل البنيوي برصد المسافات بين كل من المؤلف الحقيقي، والمؤلف الضمني: على اعتبار أن المؤلف الضمني هو مجموعة التصورات القيمية، التي يحاول المؤلف الحقيقي أن يرسمها لنفسه، ما بين سطور النص[2].

---

[1]. انظر: سيزا قاسم. بناء الرواية. ص131

[2]. انظر وين بوث بلاغة الفن القصصي. ص83.85

ثالثاً.1/ب ****: نظام القصة:

يهتم نظام القصة بطريقة التعامل مع الزمن، وترتيبه داخل عملية السرد: حيث لا وجود للقصة بذاتها، فهي دائماً قصة مروية. فما نلاحظه من تتابع في أحداثها، ليس في الحقيقة سوى تتابع اصطلاحي: إذ لا توجد قصة فنية تطابق أحداثها، في تواليها، هذا الترتيب النموذجي الذي تقدمه الحكاية، في أصلها الخام[1].

وان اهتمام النقد البنيوي بطريقة تعامل الراوي مع الزمن هو اهتمام كبير، حيث اعتُبر الزمن في الرواية زمناً تخييلياً، ليس له بالضرورة أن يأتي متسلسلاً مرتباً، كما هو الحال في الزمن الحقيقي، بل إن للراوي إن يخلط ما بين الماضي والحاضر والمستقبل، منتجاً مفارقات سردية، لم يكن لها أن توجد في الواقع الحقيقي[2].

إن هذه المفارقات السردية . التي يحلو لبعض النقاد أن يطلقوا عليها مصطلح التشظي الزمني . هي تقنية سردية، تخلخل التطابق المتوقع، بين زمن القصة والزمن المحكي. وإن طريقة التعامل مع الزمن تحدد، إلي حد كبير، المستوي الفني للقصة. يقول أ. أ. مندلاو:

"ولما كانت القصة من الفنون الزمنية، فان مشكلات بنائها وأعرافها وأساليبها، تمثل نمطاً متشابكاً من قيم الزمن وعوامله... فالرواية ليست فناً صرفاً: فلا بد لها من موضوع ذي صلة، مهما يكن باهتا، بالعالم الذي

---

1. انظر: يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص74

2. انظر: حميد الحمداني. بنية النص السردي. ص74

نعيش فيه ونعرفه بحواسنا. والموضوع لا بد أن يعالج سلوك الناس، الذين يتصرفون ويشعرون ويفكرون في الزمن، ويخضعون لجميع تقلباته وتنوعاته وتغيراته"[1].

والناقد البنيوي يرصد كل هذا المفارقات، في معرض تحليله، ويرصد التداخلات الزمنية، مبيناً جماليات هذه الطريقة في التعامل مع الزمن.

ثالثاً.2: النقد الثقافي (cultural criticism):

ثالثاً.2/أ: موسوعية النقد الثقافي:

يمثل النقد الثقافي طريقة للنقد تستفيد من مجمل النتاج الفكري الإنساني. ويتزود الناقد الثقافي في بحثه بالعديد من النظريات القادرة على إلقاء الضوء على معاني النصوص، كنظرية التحليل النفسي، والنظرية الأدبية الماركسية، والنظرية السيميولوجية، واتجاهات النقد الجمالي... إلخ[2].

ولكن قبل توضيح معنى النقد الثقافي يجدر بنا فحص معنى كلمة ثقافة وعلاقتها بكل من الهوية والنصوص.

ثالثاً.2/ب: الثقافة والهوية:

إن مصطلح (ثقافة)، يحيل إلى تعريفات لا حصر لها، "دون أن يتحقق اتفاق حولها بين الباحثين:

---

1. انظر: أ.أ. مندلاو. الزمن والرواية. ص3938

2. انظر: أرثر أيزا برجر. النقد الثقافي. ص222

"يكفي القول إن هناك اتجاهين، في تلك التعريفات، يتنافسان على التفوق: أحدهما ينظر للثقافة على أنها تتكون من القيم والمعتقدات والمعايير والتفسيرات العقلية، والرموز والأيديولوجيات، وما شاكلها من المنتجات العقلية. أما الاتجاه الآخر فيرى الثقافة على أنها تشير إلى النمط الكلي لحياة شعبٍ ما، والعلاقات الشخصية بين أفراده، وكذلك توجهاتهم"[1].

ولعل محاولتنا تفكيك علاقات الاختلاف هذه، بين الاتجاهين المذكورين، تهدينا إلى حقيقة وجود رابط خفي، ولكنه عميق، بين كل من الحلم الوجداني والفكر العقلاني، في المجتمعات البشرية المتحضرة. فالمجتمعات لا تنظر فقط إلى إمكانياتها؛ ولكنها . بالإضافة إلى ذلك . تحلم بما ستكون عليه، أو بما تستحقه، أو بما كانت عليه وتعتز به، كما تحلم بتصوراتها الخاصة عن علاقتها بالكون، والطبيعة، والبشر، وعالم الغيب الذي تتجه إليه في لحظات معينة؛ إضافة إلى استيهاماتها المتعددة التي تدخل في صلب تصوراتها عن نفسها، وتشكل هويتها الخاصة. وإنه لمن المهم لنا محاولة معرفة كيف نصاحب هذه الأحلام ونتفهمها، خاصة ونحن نعلم أن نفيها كان، دائماً، هو حلم كل الإمبراطوريات الكليانية، الساعية للسيطرة على الهويات المتعددة، وتذويبها في أتون مصنعها الإمبريالي الضخم، خدمة لثقافة المركز، ومصالح الطبقة المهيمنة. وأن نحاول أن نفهم كل ذلك؛ سوف يعني بالضرورة: الحرص على عدم الوقوع فيما كان يبدو في الماضي، شكلاً من أشكال التنوير، ألا وهو رفض الاهتمام بكل هذه المتخيل الجمعي، باعتباره أمراً منافياً للعقلانية.

---

[1]. مجموعة من المؤلفين. نظرية الثقافة. ص31

"إن هذا المتخيل لا علاقة له مع ما يمكن اعتباره شكلاً جديداً، من اللاعقلانية، أو مظهراً من الظلامية الناهضة من سباتها؛ لكنه يحدد . بشكل جيد . مدار اللاعقلاني واللامنطقي، الذي لا يمكننا أبداً التنكر لرسوخه الاجتماعي. في هذه الوجهة، بالضبط، يبدو الفكر عملاً صبوراً، ومطلباً يفرض مجهوداً معيناً، ويستدعي مجاهدة حقيقية"[1].

ولعل كل هذا الذي أوردناه آنفاً، كان هو الذي يقف وراء أبرز تعريفات الثقافة، في بداية الألفية الجديدة: أقصد التعريف الخاص بالمؤتمر العام لليونسكو[*] وهذا نصه:

"إن الثقافة ينبغي أن يُنظر إليها بوصفها: مجمل السمات المميزة، الروحية والمادية والفكرية والعاطفية، التي يتصف بها مجتمع، أو مجموعة اجتماعية. وعلى أنها تشمل . إلى جانب الفنون والآداب . طرائق الحياة، وأساليب العيش معاً، ونُظُم القيم، والتقاليد، والمعتقدات"[2].

وهكذا نلاحظ أن تعريف اليونسكو قد اهتم بالجمع بين الاتجاهين المذكورين، العقلاني والوجداني؛ مع تركيز خاص على علاقة الثقافة بالهوية، إذ يقول الإعلان، بعد الفقرة السابقة مباشرة؛ فيما يمكن اعتباره محاولة تفسيرية: "ويلاحظ

---

1. ميشيل مافيزولي. تأمل العالم. ص22

* اعتمد المؤتمر العام لليونسكو هذا الإعلان في دورته الحادية والثلاثين. باريس. 2 نوفمبر 2001

2. إعلان اليونسكو العالمي بشأن التنوع الثقافي. من أوراق وزارة الثقافة الفلسطينية. ص1

أن الثقافة تحتل مكان الصدارة، في المناقشات المعاصرة، بشأن الهوية والتلاحم الاجتماعي، وتنمية اقتصاد قائم على المعرفة"[1].

ولقد بدا كل ذلك واضحاً للفيلسوف والناقد البريطاني المعروف تيري إيجلتون، عندما ربط الثقافة بالوعي الجمعي للحياة المتحضرة: ذلك الوعي الخافي، الموجه لسلوك البشر المتحضرين، بمعزل عن العلاقات الذهنية، التي يمكن ضبطها، والتحكم في اندفاعاتها. قال:

"الثقافة هي وجه العملة غير الواعي، بالنسبة إلى الحياة المتحضرة: هي مجموعة المعتقدات والميول، التي لا يمكن الاستغناء عنها، والتي لا بد من حضورها بشكل ضمني في حياتنا، بما يمكننا من ممارسة فعاليتنا. إن الثقافة هي ما يصدر عنا بشكل طبيعي، ما نُفطَر عليه؛ لا ما يعيه ذهننا"[2].

وبعد كل ذلك، لعلنا نستطيع القول كخلاصة: بأن كل تعريف للثقافة، سوف يحيل إلى الكيفية التي يضفي بها الأفراد معاني معينة، على المواقف والأحداث والموضوعات والعلاقات. وباختصار، على حياتهم: كيف يصل الناس إلى الاعتقاد، بأن الطبيعة المادية تكون على شاكلة دون أخرى؟. كيف تبدو نظرة معينة للطبيعة البشرية، أكثر معقولية من غيرها؟. فالنظرية الثقافية ينصب اهتمامها، بالدرجة الأولى، على استكشاف مختلف الشاشات الإدراكية، التي يقوم الناس من خلالها بتفسير عالمهم، أو فهمه. كل ذلك إلى جانب فهم العلاقات

---

[1]. إعلان اليونسكو ص1

[2]. تيري إيجلتون. صور الثقافة. ترجمة سامح فكري. فصول. ع63. ص40

الاجتماعية، التي تجعل رؤى معينة للواقع، تبدو أكثر مصداقية من غيرها[1]. مما يحيلنا، مرة أخرى، إلى تعريف اليونسكو، بشأن علاقة الثقافة بالهوية.

ثالثاً.2/ج: الثقافة عنصر اختلاف:

لقد توخت حركة الثقافة، في الماضي، البحث عما يجمع بين الناس، بغية الالتقاء على أرضية مشتركة. ولقد كان من البديهي، وفق هذا المفهوم، أن الذي كان مستفيداً من هذا الالتقاء (المبارك) هو مجموعة القوى الكبرى، التي تهيمن على وسائل الإنتاج في العالم، وعلى حركة المعلومات؛ لأن هذه القوى في النهاية لن تسوق إلا ما يخدم مصالحها.

> "لكن ما أخذ يحدث، منذ عقود من الزمان ليست بعيدة... هو أنها [أي الثقافة] غيرت اتجاه حركتها، نحو محورها، فبعد أن كانت جزءاً من الحل، صارت جزءاً من المشكلة. ولذا لم تعد الثقافة الآن تعني أرضية للإجماع، بل غدت تعني حلبة للنزاع. فالثقافة . من منظور ما بعد الحداثة . لا تعني السمو فوق الهوية؛ بل تعني تأكيد هوية، من نوع أو آخر"[2].

ولقد بدت علاقة الثقافة بالهوية أمراً محتوماً، ليس في نظر الفلسفة وعلماء الأنثروبولوجيا فقط، بل كذلك في نظر واضعي إعلان اليونسكو، الذين لا يمكن تصورهم بعيدين عن تأثير الساسة، في بلدانهم التي انتدبتهم لتمثيلها هناك.

---

[1]. انظر: مجموعة من المؤلفين. نظرية الثقافة. ص29 .31

[2]. تيري إيجلتون. حروب الثقافة. ترجمة عادل عناني. كتاب لعدد من الباحثين بعنوان: النقد الثقافي والنقد النسوي. ص49

ثالثاً.2/د: الثقافة والنصوص:

لقد رأينا كيف غزت أنماط الحياة الأمريكية، الاستهلاكية المادية، دول العالم، مستغلة وسائل الإعلام. وربما كان خير مثال على ذلك، طوابير الناس في الصين، أمام محلات بيع الهمبورغر؛ وهذا بحد ذاته خطاب. كما رأينا الدمية باربي تقتحم الحدود، وتفرض وجودها وقيمها. وهذا كذلك نوع من الخطاب. ولقد مر علينا وقت كنا نرى فيه البريطانيين يعتبرون ارتداء ربطة العنق جزءاً مما يميز هو يتهم الخاصة، أما الآن فقد صرنا نرى الجينز الأمريكي مهيمناً ودالاً في أكثر شوارع لندن، وهذا كذلك نص ينبغي تفكيك شفراته. وقل أكثر من ذلك عن أفاعيل هوليوود وأفلامها(*).

إن كل هذه الخطابات، العابرة للقارات، تهدف إلى غرس قيم القوة، وتسعى إلى فرض هيمنة من نوع خفي على وعي البشر. فإذا ما علمنا بأن من يسوق ذلك هو الشركات الصناعية الكبرى، أدركنا أن علينا التوقف عند هذه المنتجات الثقافية وفحصها بعين الشك، حفاظاً على ما يميزنا أن يتعرض للزوال. وإن من أهم ما يميزنا وعينا الجمعي وهويتنا.

إذن يمكن القول: بأن علينا منذ الآن، ووفقاً لهذا التصور، عن علاقة الثقافة بالوعي الجمعي والهوية، أن نستمع جيداً إلى النصوص التي نقرؤها: نستمع إلى ما لا يقال فيها بصورة مباشرة، بنفس الدرجة التي نستمع فيها إلى ما يقال بطريقة مباشرة. ولعل الذي لم يُقل يكون أكثر أهمية مما قيل، خصوصاً عندما يتعلق

* لإدراك بعض ما يعنيه ذلك، يمكن لنا رؤية كيف حاولت دول أخرى طرح دمية منافسة، وكيف أعلنت بعض الحكومات العربية الحرب عليها. وقد بلغ ذلك حد منع تسويق كل دفتر مدرسي يحمل صورة (فلة).

الأمـر بالهويـة، لأننـا نعلـم أن الجماعـة تلعـب دورهـا الحاسـم، فـي تشـكيل لغـة الخطاب، وشفراته، ورموزه[1].

إن ارتبـاط الثقافـة بكل مـن الهويـة والتفسير، يحيلنـا إلـى مفهـوم كليفـورد غيرتز القاضي باعتبارها "منظومة من الرموز، التي تنتجها الجماعة، بطابعها المحلي"[2]. وعلى هذا، فالثقافة هي ذلك الشعور العميق، الذي يمد الوعي بآليات تفسير معينة، للمواقف المختلفة: وهذه الآليات تمتلك من القوة، ما يجعلها تنشط للعمل فوراً، عند حدوث أي موقف حياتي؛ حتى دون أن يستدعيها الوعي.

وفـي حقـول إنتـاج الدلالـة، تأخـذ الثقافـة شـكل الصـراع بـين طـرفين، مـن أجـل المعنـى: إذ تحـاول أنظمـة المعنـى، التـي خلقتهـا ثقافـة سـائدة، أن تجعـل المعـاني، التـي تخـدم مصـالحها، جزءاً مـن المعـاني العامـة للمجتمـع ككل؛ فـي حـين تحـاول أنظمـةٌ جديـدة خلـقَ معـاني مضـادةٍ، تحفظ للجماعـة تميزهـا، وتحمـي لهـا تفردهـا واسـتقلاليتها، عـن المراكـز العالميـة الكبـرى لصـناعة القـرار. أي أنهـا عـادت مـرة أخرى إلى مفهوم (إرخ أورباخ)، باعتبار أن لها مهمة حياتية، تتمثل في ما ينبغي عليها فعله، وما ينبغي عليها الامتناع عنه: حيث عليها "أن تتعامل بحس عدواني، لصالح الأمة والوطن والجماعة والانتماء"[3].

---

[1]ـ انظر: نبيلة إبراهيم. النقد الثقافي في إطار النقد النسوي. كتاب لعدد من الباحثين بعنوان: النقد الثقافي والنقد النسوي. ص261

[2]ـ نقـلاً عـن: مـاري تريـز عبـد الفتـاح. القـراءة التاريخيـة للنصـوص وكتابـة النصـوص التاريخيـة. فصـول. ع67. ص167

[3]. نقلاً عن: إدوارد سعيد. العالم والنص والناقد. ص8

وإذ تأكد لدينا الآن ارتباط الثقافة بالهوية المجتمعية . التي تطورت خلال أحقاب بعيدة، وحمل اللاشعور الجمعي آثارها، في نفس كل فرد من أفراد الجماعة . فلقد يكون من البديهي إذن أن نعلم، أنها تؤثر في كل أفعالنا وتصوراتنا؛ حتى دون أن نستدعيها في أغلب الأحيان. إنها ناتج ومنتِج في آن: ناتج تاريخٍ، ومنتِج أنساقٍ سلوكية وذهنية، تربي الوجدان العام للأفراد، وتمنحهم ما يجعلهم كائنات ناقدة وملتزمة، أخلاقياً، وتشكل منظومة القيم التي يؤمنون بها، وتحدد خياراتهم الخاصة[1].

ثالثاً.2/هـ: في مشروع النقد الثقافي:

إن الدراسات التي ظهرت متأخراً، في كل من أوروبا وأمريكا[*]، بعد إخفاق مشروع الحداثة الغربي في الوفاء بوعوده الاجتماعية، قد وسعت من الاهتمام بالتأثيرات الثقافية للنصوص، وفتحت أبوابها على الخارج مرة أخرى، خصوصاً بعد ظهور التأثير الهائل، الذي تفرضه كل علاقات القوة . آنفة الذكر . على عمليات إنتاج النصوص وتلقيها. الأمر الذي اقتضى أن يغير التحليل النقدي مساره، ويوسع آفاق اهتماماته. وبذا فقد عاد النقد، في مرحلة ما بعد الحداثة، مرة أخرى، إلى مفهوم تاريخية النص، وإن بشكل جديد، مع بعض الاختلافات والإضافات، التي تولى النقد الثقافي التبشير بها، بصفته الاتجاه العريض الذي يحتوي كل المناهج التي ذكرناها.

---

[1]. انظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص199

[*] كالتاريخانية الجديدة، والماركسية الجديدة، والنقد الدنيوي، والنقد الحضاري، والنقد النسوي، والنقد ما بعد الكولونيالي.. إلخ.

يسعى مشروع النقد الثقافي إلى التعامل مع النصوص الأدبية، من خلال إعادة وضعها داخل سياقها السياسي والاجتماعي، الذي أنتجها. وذلك على اعتبار أن النص علامة ثقافية، بالدرجة الأولى، قبل أن يكون قيمة جمالية. وهذه العلامة الثقافية لا تتحقق دلالتها، إلا من خلال سياقي الإنتاج والتلقي: سياق المؤلف؛ ثم سياق القارئ، أو الناقد، الذي تلقاها بعد ذلك في سعيه نحو التفسير.

فمصطلح النقد الثقافي، إذن، يوحي بموقف أيديولوجي: إذ يفترض أن تحليل النصوص، كان يمر بمرحلة لا تلتفت إلى محتواها الثقافي. وهذه وضعية إشكالية، يسعى النقد الثقافي إلى تحليلها، وصولاً إلى اقتراح الحل[1]. وقد رأينا كيف وجه التحليل البنيوي في السابق، كل اهتمامه إلى كيفية اشتغال الكلمة على نفسها، وتحولها إلى دال متعال على أي دلالة خارجية. ولا بأس في هذا الصدد من استذكار مقولة رومان ياكبسون: "ولكن كيف تتجلى الشاعرية؟. إنها تتجلى في كون الكلمة تُدرَك بوصفها كلمة؛ وليست مجرد بديل عن الشيء المسمَّى، ولا كانبثاق للانفعال"[2].

ولعل هذا هو ما حدا بالدكتور عبد الله الغذّامي، إلى القول بموت النقد الأدبي، ليحل محله النقد الثقافي[3]. ولعل شيئاً قريباً من هذا كان وراء إصدار ألڤين كرنان كتابه ذا العنوان اللافت: (موت الأدب). لكننا لن نقول بموت الأدب، ولا بموت النقد الأدبي؛ بل سنقول بإعادة الاعتبار إلى المحتوى. ولا يمكن ذلك على أكمل

---

[1]ـ انظر: نبيلة إبراهيم. النقد الثقافي في إطار النقد النسوي. كتاب لعدد من الباحثين بعنوان: النقد الثقافي والنقد النسوي ص261

[2]. رومان ياكبسون. قضايا الشعرية. ص19

[3]. انظر: عبد الله الغذّامي. النقد الثقافي. ص8

وجه، إلا بربط خصوصيات النصوص، بأبنية وعلاقات ليست هي هذه النصوص ذاتها[1]، وإنما هي مؤثرة في إنتاجها، ومتأثرة بمحتواها الثقافي، في آن واحد. فالنص، في التحليل النهائي، ليس مجرد سؤال ذاتي استخلص جوابه من داخله، بل هو حوار وتجاوب من الداخل إلى الخارج وبالعكس. إنه سؤال موجه إلى كل من السلطة والقوة، وبيان مضاد للبيانات المؤسسية السائدة. يقول إدوارد سعيد:

"إن الأدب لا يمكن أن يُبتر عن التاريخ والمجتمع. إن الاستقلال الذاتي المزعوم للأعمال الأدبية والفنية، يقتضي نوعاً من الفصل، يفرض فيما أرى محدودية مضجرة، تأبى هذه الأعمال الأدبية نفسها أن تقوم بفرضها"[2].

أول من طرح هذا المصطلح هو الناقد الأمريكي ڤنسنت. ب. ليتش: كمشروع نقدي من مشاريع ما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية[3]. ويعرف تيري إيجلتون النقد الثقافي بأنه: "أحوال من الانفعال والتقويم والإدراك الحسّي والاعتقاد، تتسم جميعها بأن لها علاقة برعاية وإنتاج السلطة الاجتماعية"[4]. أما محررو مجلة النقد الثقافي[*] فيصفونه بأنه: ما "يمكن التعبير عنه . بأقصى قدر من الشمولية . على

---

1. انظر: رايموند ويليامز. طرائق الحداثة. ص256

2. إدوارد سعيد. الثقافة والإمبريالية. ص85

3. انظر: عبد الله الغذّامي. النقد الثقافي. ص33،31، 102،99

4. نقلاً عن: ألڤين كرنان. موت الأدب. ص56

* مجلة (النقد الثقافي) هي مجلة صدرت في جامعة مينيسوتا الأمريكية عام 1985، ونجد في هيئة تحريرها أسماء لامعة منها: نعوم تشومسكي، إدوارد سعيد، تيري إيجلتون، جاياتري سبيفاك، رايموند ويليامز، أليس جاردين... وآخرين.

أنه دراسة القيم والمؤسسات والممارسات والخطابات الموروثة، في إطار تكوينها، وآثارها السياسية والاجتماعية والجمالية"[1].

فالنص ليس مجرد شكل جميل، لخيال أُحسنت صياغته. وإنما هو إلى جانب ذلك أيديولوجيا، كما يقول تيري إيجلتون: "لأنه أحد الوسائل التي تستخدمها مجموعات اجتماعية معينة، لتمارس وتفرض سلطتها على الآخرين"[2]. و"صحيح أن التحليل الجمالي أساسي وضروري، لكنه في نهاية الأمر غير كاف لمشروع النقد الثقافي"[3]، الذي يطمح إلى استخدام أدواته، للغوص في لاشعور النص، من أجل كشف المسكوت عنه، من الإشكالات الأيديولوجية، وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص، واعتُبر في مراحل سابقة خارج النص، وغير مسموح له بالدخول.

ولكي لا يتحول النقد الثقافي إلى مجرد دراسة اجتماعية، فإن الدكتور عبد الله الغذّامي وضع الجمالية شرطاً لتناول أي نص بالتفسير . كما فعلت مجلة النقد الثقافي الأمريكية . غير مستبعد مواصلة استخدام أدوات النقد الأدبي، إلى جانب أدوات التحليل الاجتماعي. وذلك لأن النقد الأدبي، كعلم، صارت له أسسه الراسخة وامتداده الكوني، خصوصاً بعد استثناء تلك التطرفات الشكلانية، التي أشرنا إليها سابقاً. وهذا العلم، كأي علم، لا يعرف الحدود. لكن إضافة النقد الثقافي اللافتة، كانت إصراره على النظر إلى العلاقات الخارجية، المحيطة بالنص، باعتبارها كثيراً ما تؤسس لوعي زائف، يطرب لما يضره، ويتناقض مع مقولاته

---

1. نقلاً عن: فنسنت. ب. ليتش. النقد الأدبي الأمريكي. ص410

2. نقلاً عن: ألفين كرنان. موت الأدب. ص93

3. فنسنت. ب. ليتش. النقد الأدبي الأمريكي. ص107

الفلسفية العامة. وإذا كانت المباحث النقدية في السابق قد ضربت صفحاً عن كشف تأثير السياسة في الأدب، فإن النقد الثقافي يرفض التنازل عن حقه الطبيعي، في كشف هذا التغلغل، ورصد آثاره؛ "فإننا اليوم في عصر إضفاء الصبغة السياسية والأيديولوجية، إذا لم يكن على الأدب؛ فبالتأكيد على تحليل الأدب"[1].

إن النقد الثقافي يعتبر التاريخ جسداً نصوصياً: فالمؤلف بشر مثل غيره من الناس، الذين ما زالوا يتعرضون لعملية إخضاع، تصوغ طرائق صناعتهم للأحداث، وأهم من ذلك أنها تضعهم في شبكة اجتماعية، وفي منظومة علاماتية، تفوق قدرتهم على إدراك فعلها بهم، وتتعالى على سيطرتهم. ولذا لا يكون التاريخ مجرد حقائق وأحداث تقع خارج النص، بل هو علاماتية ألسنية، تجعل كل شيء خارج النص مؤثراً، في حالتي الإنتاج والتلقي.

ولنضرب مثالاً على ذلك، بما حدث في قضية الناقد التفكيكي (پول دي مان)، الذي هاجر من بلجيكا إلى الولايات المتحدة، بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. تلك القضية التي شغلت المهتمين بالشأن الثقافي الغربي، مدة سنوات؛ وتتلخص في أن طالباً بلجيكياً عثر في العام1987 . بعد موت دي مان بأربع سنوات . على مجموعة مقتطفات صحفية، كتبها دي مان في الأربعينيات من القرن العشرين، إبان حقبة النازي في بلجيكا، واستخدمها النازيون في دعايتهم الفاشية.

---

[1]. يوزف پيتر شتيرن. حول الأدب والأيديولوجيا. ترجمة باهر الجواهري. فصول. م5. ع3. ص12

وبمجرد انتشار الخبر، كبرت فضيحة پول دي مان وتدحرجت، وعُرف أن عمه كان متعاوناً ذا مرتبة عالية مع النازية؛ الأمر الذي يسّر لابن الأخ الكتابة في أكبر الصحف البلجيكية.

ثم أُلقي الضوء من جديد على حقيقة أن دي مان كان قد نجا من الزج به في معسكرات العمل النازية، التي كانت مفروضة على من هو في سنه. ثم أُلقي الضوء، مرة أخرى، على انفصاله عن زوجته الأولى وأولاده منها، وزواجه مرة أخرى دون الحصول على الطلاق.

ثم تطرق الحديث إلى الأساليب المشبوهة، التي اتبعها دي مان، لنفي تهمة التعاون مع النازية عن نفسه، ثم عن طريقة التحاقه بجامعة هارڤارد. وبالمقابل حاول بعض أصدقاء دي مان نفي كل ما نُسب إليه. وعلى كلٍ، فإن الفريقين كليهما . المهاجم والمدافع . قد وصفا خلال هذه المعركة الثقافية:

"معسكرات الاعتقال في بلجيكا، وشحنات اليهود التي أُرسلت إليها، وأعداد فرق العمل التي ذهبت إلى ألمانيا، وتواريخ سفرها، ثم استيلاء الألمان على وسائل الإعلام البلجيكية... ثم سياسات عم دي مان، ومكانته في الحكومة، وأين كان دي مان يعيش على وجه الدقة، وكيف حصل على الشقة التي يعيش فيها، ثم ما هي علاقته ببقية أعضاء عائلته، ومحاولة الهرب من أوروبا عام1940. وهكذا.. وهكذا.. وهكذا.. إلخ. فبدلاً من أن لا يكون

هناك شيء خارج النص؛ فالحقيقة أن كل شيء كان في الخارج، منتظراً أن يُستدعَى إلى الداخل، بقوة الكلمة"[1].

إن علاقة النص بالمجتمع، هي علاقة دياليكتيكية منتِجة ومنتَجة في آن: فالنص يشارك في إنتاجه المجتمع (علاقات الإنتاج)، ويشارك هو في إعادة إنتاج المجتمع (القيم والسلوكيات). والنقد، وفق هذا التصور هو عمل إجرائي شاق، يتخذ من السؤال اليقظ منطلقه الدائم، لاكتشاف مكامن الأزمة في أفكار النصوص، وعلاقاتها.

ونظراً لهذا التحول الجديد، من الشكل إلى المعنى، فقد تولت كل جماعة، من جماعات النقد الثقافي، التبشير برؤيتها التفسيرية، والمساهمة بها في هذا التيار الجارف: حيث تولت جماعات الدفاع عن حقوق المرأة، مهمة تفسير النصوص من وجهة نظر المرأة، فيما سُمي بالنقد النسوي. وتولت جماعة المهاجرين إلى بلاد المركز، مهمة نقد النصوص من وجهة نظر المهاجرين من بلاد الهامش، فيما سُمي بما بعد الكولونيالية. وكذا تولت جماعات السود قراءة النصوص من وجهة نظر السود في أمريكا، على اعتبار أن كل قيم المجتمع المؤسسية ينتجها الرجل الأبيض. وتأكيداً لهذا التحول في دراسة النص، يقول إدوارد سعيد:

"إن إحدى الطرق، لتخيل المسألة النقدية للتكوين الفني، هي: النظر إلى النص على أنه ساحة دينامية؛ لا كتلة جامدة من الكلمات. وهذه الساحة لها سلسلة معينة من الصلات: أي منظومة من المجسّات . التي دأبتُ على

---

1. ألفين كيرنان. موت الأدب. ص203

دعوتها بـ(صلات التقرب) . الكامنة جزئياً، والفعلية جزئياً؛ بالنسبة للكاتب، والقارئ، ولحالة تاريخية، ولغيرها من النصوص، وللماضي، والحاضر، سواءً بسواءً"[1].

ثالثاً.3: التفكيكية (Deconstruction):

ثالثاً.3/أ: عرض سريع:

فيلسوف التفكيكية الأول ومؤسسها هو الفرنسي جاك ديريدا. ومن أهم المصطلحات التي ابتدعها، مصطلح: مركزية اللوغوس (Logocenterism). وهذا المصطلح كما هو واضح مكون من كلمتين هما: المركز (center) واللوغوس (Logoc). واللوغوس لفظ يوناني يشير إلى سلطة العقل، من حيث هو مبدأ للوجود، على نحو ما يتجلى في الكلمة. وقد أصبح اللوغوس عند دريدا نوعاً من المقدس الغيبي، الذي يجب هتكه، ومناقشة مركزية حضوره، وتبيان تأثيره الطاغي على الحياة الفكرية؛ كونه يمثل شكلاً من أشكال الأصل الثابت، الذي يمكن الرجوع إليه عند الاختلاف[2].

انطلقت التفكيكية منذ اليوم الذي قرأ فيه دريدا بحثه التأسيسي، في جامعة جونز هوبكنز، في أكتوبر 1966، بالولايات المتحدة، تحت عنوان: (البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية)، وفيه قرر أن هناك تفسيرين للتفسير، أحدهما

---

[1]. إدوارد سعيد. العالم والنص والناقد. ص183

[2]. انظر: جوناثان كاللر. كتاب لعدة مؤلفين بعنوان: البنيوية وما بعدها. تحرير جون ستروك. ص216

تقليدي من صنع مركزية اللوغوس، والآخر قلق باحث عن تناقضات النص، ويقرر وجوب اللعب، دون أن يحقق حضوره الكامل[1].

واضح إذن أن ديريدا اختار التفسير القلق. وبذا فإن التفكيك يعني محاولة الوصول إلى حجر سِنِّمار. ذلك الحجر الذي بمجرد سقوطه ينهار البناء. والنص المعرض للتحليل هنا هو البناء، أما حجر سِنِّمار فهو العنصر الخفي الكامن في النص، ويدل على تناقضاته الداخلية.

ثالثاً.3/ب: دور الناقد التفكيكي:

عن دور الناقد التفكيكي يقول هيلز ميلر:

"يسعى الناقد التفكيكي إلى إيجاد العنصر اللامنطقي، الكامن في النظام، عن طريق عملية التتبع للخيط الساري في جنبات النص، الذي يفك عقدةً فيه، أو يعثر على الحجر المقلقل الذي به يقوض البناء كله. فالتفكيك يعمل بالأحرى على محق الأساس، الذي يقوم عليه البناء، بإظهار أن النص يمحق ذلك الأساس، عن دراية أو عن غير دراية. فالتفكيك ليس تقويضاً لبنية النص، ولكنه إبانة عن أنه مقوض لنفسه أصلاً"[2].

إذن، ففلسفة التفكيك ترى أن كل نظامنا التفسيري هو مجرد ميتافيزيقا بالية، تقوم على مرجعيات مركزية، فرضتها علاقات القوة. ومن هنا يرغب التفكيكيون في

---

[1]. انظر: جاك ديريدا. البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية. فصول. م11. ع14. ص244

[2]. نقلاً عن: أرثر أيزا برجر. النقد الثقافي. ص61

ممارسة نوع من الحفر العميق، تحت كل المفاهيم القارة، ونقضها، بحثاً عن أساليب تفكير وتحليل جديدة. الأمر الذي يفتح الباب على مصراعيه لنقض كل معنى معهود. ومن هنا ظهر مصطلح اللعب الحر (Free playing): الذي يعني أن علينا أن نمارس نوعاً متحرراً من التفسير لا يجعل العقل منطلقاً له. فالعقل كذلك هو نوع من سلطة المركز المقدسة . اللوغوس . ويجب رفضه، خصوصاً وقد بان لنا جلياً كيف فشل إنتاجه الأهم . وهو العلم . في تحقيق وعوده السابقة.

لم يعد العلم في نظر التفكيكيين قادراً على احتلال المركز، ولم يعد مؤهلاً للإحالة إليه عند التنازع. وبذا فقد أصبحت الكلمات تقاوم التحديد، وتراوغ التثبيت. وتحولت إلى مجرد دوال (ألفاظ) هائمة. وبهذا فقد انهارت العلاقة بين الدال والمدلول وفق المفهوم السوسيري؛ فلا الدال يشير إلى مدلول واضح، ولا المدلول يمكن استحضاره ذهنياً من خلال دال محدد.

لقد أصبحت الدوال . عند دريدا والتفكيكيين . حرة طليقة، قادرة على الإشارة إلى الشيء ونقيضه في آن. يقول ديريدا في مستهل مقالته المعنونة بـ(عقاقير أفلاطون):

"لا يمكن للنص أن يكون نصاً، ما لم يحجب عن أول متصفح له . ومنذ النظرة الأولى . قانون تأليفه، وقواعد تلاعبه. وفضلاً عن ذلك، يبقى النص عصياً على الإدراك بالعقل، إلى أبد الآبدين: فقانونه، وقواعده، ليست حبيسة صندوق أسرار محال المنال، إذ إن واقع الأمر لا يعدو . ببساطة .

تعذر اقترانها بتاتاً، في الزمن الحاضر، بأي شيء مما يمكن القول عنه، بدقة متناهية: إنه مدرك بالعقل"[1].

[1]. نقلاً عن: إدوارد سعيد. العالم والنص والناقد. ص220

الفصل الثاني

قصيدة محمود درويش

"خطبة الهندي الأحمر"(*)

أولاً: الشاعر:

محمود درويش هو شاعرنا الوطني، ومؤسس مشروعنا الثقافي الحديث، وصوت فلسطين الجميلة إلى كل عشاق الحب والخير والجمال. وفي شعره يمتزج الحب بالوطن، وتتوحد المرأة بالأرض.

يعترف الجميع بأنه أحد أبرز المساهمين في تطوير القصيدة العربية. ولئن تجرأ أحد على منازعته سيادة القصيدة العربية الحديثة؛ فلم يوجد بعدُ من يستطيع التشكيك في كونه سيد الكلام الفلسطيني شعراً ونثراً.

ولد محمود درويش عام 1941 في قرية (البروة) الواقعة في سهل عكا. ومع وقوع نكبة عام 1948 هاجر مع أسرته إلى لبنان. لكنه ما لبث أن تسلل عائداً إلى فلسطين المحتلة عام 1949.

---

* ديوان محمود درويش. م2. ص497 .514

تلقى تعليمه الثانوي في قرية (كفر ياسيف).

انتسب إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي، الذي ضم في صفوفه عدداً من النشطاء السياسيين الفلسطينيين، المدافعين عن حقوق العرب في الدولة اليهودية. وهناك تفتحت موهبته، واتسعت صحف الحزب لقصائده. وتعرض للاعتقال مرات متعددة.

هاجر في العام 1972 من الدولة اليهودية، والتحق بمنظمة التحرير الفلسطينية، وعمل في مؤسساتها الثقافية، وغدا مقرباً من الرئيس ياسر عرفات. وقام بكتابة وثيقة إعلان الاستقلال، في 15/ 11/ 1988.

حصل على العديد من الجوائز والأوسمة العالمية والعربية والوطنية. ثم أصبح عضواً في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية، قبل أن يستقيل منها احتجاجاً على توقيع اتفاقية أوسلو.

لما عاد إلى رام الله، بعد قدوم السلطة الوطنية الفلسطينية، رفض تولي أية حقيبة وزارية، مكتفياً بالمحافظة على علاقته الخاصة بالرئيس الراحل ياسر عرفات.

توفي في 8/9 / 2008. ونقل جثمانه إلى رام الله في احتفال رسمي وشعبي. ونعاه الرئيس محمود عباس، وأعلن الحداد على روحه مدة ثلاثة أيام.

ثانياً: النص:

هل قلت موتى؟
لا موت هناك
هناك فقط تبديل عوالم" (سياتل زعيم دواميش)

- 1 -

إذًا، نحن من نحن في المسيسبّي. لنا ما تبقّى لنا من الأمسِ/
لكنّ لون السّماء تغيّر، والبحر شرقاً
تغيّر، يا سيّد البيض! يا سيّد الخيل، ماذا تريدُ
من الذّاهبين إلى شجر اللّيل؟/
عاليةٌ روحنا، والمراعي مقدّسةٌ، والنّجومْ
كلامٌ يضيء... إذا أنت حدّقت فيها قرأت حكايتنا كلّها:
ولدنا هنا بين ماءٍ ونار... ونولد ثانيةً في الغيومْ
على حافّة السّاحل اللاّزورديّ بعد القيامة... عمّا قليلْ
فلا تقتل العشب أكثر، للعشب روحٌ يدافع فينا
عن الرّوح في الأرضِ/
يا سيّد الخيل! علّم حصانك أن يعتذرْ
لروح الطّبيعة عمّا صنعت بأشجارنا:
آه! يا أختيَ الشّجرةْ
لقد عذّبوك كما عذّبوني
فلا تطلبي المغفرةْ
لحطّاب أمّي وأمّك.../

- 2 -

... لن يفهم السّيّد الأبيض الكلمات العتيقةْ
هنا، في النّفوس الطّليقة بين السّماء وبين الشّجر...

فمن حقّ كولومبوس الحرّ أن يجد الهند في أيّ بحر،
ومن حقّه أن يسمّي أشباحنا فلفلاً أو هنودا،
وفي وسعه أن يكسّر بوصلة البحر كي تستقيمَ
وأخطاءَ ريح الشّمال، ولكنّه لا يصدّق أنّ البشر
سواسيّةٌ كالهواء وكالماء خارج مملكة الخارطة!
وأنّهم يولدون كما تولد الناس في برشلونة، لكنّهم يعبدون
إله الطّبيعة في كلّ شيءٍ... ولا يعبدون الذّهبْ...
وكولومبوسُ الحرُّ يبحث عن لغةٍ لم يجدها هنا،
وعن ذهبٍ في جماجم أجدادنا الطّيّبين وكان لهُ
ما يريد من الحيّ والميت فينا. إذاً
لماذا يواصل حرب الإبادة، من قبره، للنّهاية؟
ولم يبق منّا سوى زينةٍ للخراب، وريشٍ خفيفٍ على
ثياب البحيرات. سبعون مليون قلبٍ فقأتَ... سيكفي
ويكفي، لترجع من موتنا ملكًا فوق عرش الزمان الجديد...
أما آن أن نلتقي، يا غريبُ، غريبين في زمنٍ واحدٍ؟
وفي بلدٍ واحدٍ، مثلما يلتقي الغرباء على هاويةٍ؟
لنا ما لنا... ولنا ما لكم من سماء
لكم ما لكم... ولكم ما لنا من هواءٍ وماء
لنا ما لنا من حصًى... ولكم ما لكم من حديد
تعال لنقتسم الضّوء في قوّة الظّلّ، خذ ما تريد
من اللّيل، واترك لنا نجمتين لندفن أمواتنا في الفلك
وخذ ما تريد من البحر، واترك لنا موجتين لصيد السّمكْ
وخذ ذهب الأرض والشّمس، واترك لنا أرض أسمائنا
وعد، يا غريبُ، إلى الأهل... وابحث عن الهند/

- 3 -

... أسماؤنا شجرٌ من كلام الإله، وطيرٌ تحلّق أعلى
من البندقيّة. لا تقطعوا شجر الإسم يا أيّها القادمون
من البحر حربًا، ولا تنفثوا خيلكم لهبًا في السّهول
لكم ربّكم ولنا ربّنا، ولكم دينكم ولنا ديننا

فلا تدفنوا الله في كتبٍ وعدتكم بأرضٍ على أرضنا
كما تدّعون، ولا تجعلوا ربّكم حاجبًا في بلاط الملك!
خذوا ورد أحلامنا كي تروا ما نرى من فرح!
وناموا على ظلّ صفصافنا كي تطيروا يمامًا يماما...
كما طار أسلافنا الطيّبون وعادوا سلامًا سلاما.
ستنقصكم، أيّها البيض، ذكرى الرّحيل عن الأبيض المتوسّط،
وتنقصكم عزلة الأبديّة في غابةٍ لا تطلّ على الهاويةْ
وتنقصكم حكمة الانكسارات، تنقصكم نكسةٌ في الحروب
وتنقصكم صخرةٌ لا تطيع تدفّق نهر الزّمان السّريع
ستنقصكم ساعةٌ للتّأمّل في أيّ شيءٍ، لتُنضِج فيكم
سماءً ضروريّةً للتّراب، ستنقصكم ساعةٌ للتّردّد ما بين دربٍ
ودربٍ، سينقصكم يوربيدوس يوماً، وأشعار كنعان والبابليّين،
تنقصكمْ
أغاني سليمانَ عن شولميتَ، سينقصكم سوسنٌ للحنين
ستنقصكم، أيّها ألُبيض، ذكرى تروّض خيل الجنون
وقلبٌ يحكّ الصّخور لتصقله في نداء الكمنجات... ينقصكم
وتنقصكم حيرةٌ للمسدّس: إن كان لا بدّ من قتلنا
فلا تقتلوا الكائنات الّتي صادقتنا، ولا تقتلوا أمسنا
ستنقصكم هدنةٌ مع أشباحنا في ليالي الشّتاء العقيمة
وشمسٌ أقلّ اشتعالاً، وبدرٌ أقلّ اكتمالاً، لتبدو الجريمة
أقلّ احتفالاً على شاشة السّينما، فخذوا وقتكمْ
لكي تقتلوا الله.../

- 4 -

... نعرف ماذا يخبّئ هذا الغموض البليغ لنا
سماءٌ تدلّت على ملحنا تسلم الرّوح. صفصافةٌ
تسير على قدم الرّيح، وحشٌ يؤسّس مملكةً في
ثقوب الفضاء الجريح... وبحرٌ يملّح أخشاب أبوابنا،
ولم تكن الأرض أثقل قبل الخليقة، لكنّ شيئاً
كهذا عرفناه قبل الزّمان... ستروي الرّياح لنا

بدايتنا والنّهاية، لكنّنا ننزف اليوم حاضرنا
وندفن أيّامنا في رماد الأساطير، ليست أثينا لنا،
ونعرف أيّامكم من دخان المكان، وليست أثينا لكم،
ونعرف ما هيّأ المعدن ـ السّيّد اليوم من أجلنا
ومن أجل آلهةٍ لم تدافع عن الملح في خبزنا
ونعرف أنّ الحقيقة أقوى من الحقّ، نعرف أنّ الزّمانَ
تغيّر، منذ تغيّر نوع السّلاح. فمن سوف يرفع أصواتنا
إلى مطرٍ يابسٍ في الغيوم؟ ومن يغسل الضّوء من بعدنا
ومن سوف يسكن معبدنا بعدنا؟ من سيحفظ عاداتنا
من الصّخب المعدنيّ؟ "نبشّركم بالحضارة" قال الغريب، وقال:
أنا سيّد الوقت، جئت لكي أرث الأرض منكم.
فمرّوا أمامي، لأحصيكم جثّةً جثّةً فوق سطح البحيرة
"أبشّركم بالحضارة" قال، لتحيا الأناجيل، قال، فمرّوا
ليبقى ليَ الرّبّ وحدي، فإنّ هنودًا يموتون خيرٌ
لسيّدنا في العلا من هنودٍ يعيشون، والرّبّ أبيض
وأبيض هذا النّهار: لكم عالمٌ ولنا عالم...
يقول الغريب كلامًا غريبًا، ويحفر في الأرض بئراً
ليدفن فيها السّماء. يقول الغريب كلامًا غريباً
ويصطاد أطفالنا والفراش. بماذا وعدت حديقتنا يا غريب؟
بوردٍ من الزّنك أجمل من وردنا؟ فليكن ما تشاء
ولكن، أتعلم أنّ الغزالة لا تأكل العشب إن مسّه دمنا؟
أتعلم أنّ الجواميس إخوتنا والنّباتات إخوتنا يا غريب؟
فلا تحفر الأرض أكثر! لا تجرح السّلحفاة الّتي
تنام على ظهرها الأرض، جدّتنا الأرض، أشجارنا شعرها
وزينتنا زهرها. "هذه الأرض لا موت فيها"، فلا
تغيّر هشاشة تكوينها! لا تكسّر مرايا بساتينها
ولا تجفل الأرض، لا توجع الأرض. أنهارنا خصرها
وأحفادها نحن، أنتم ونحن، فلا تقتلوها...
سنذهب، عمّا قليلٍ، خذوا دمنا واتركوها
كما هي،
أجمل ما كتب الله فوق المياه،

له... ولنا
سنسمع أصوات أسلافنا في الرّياح، ونصغي
إلى نبضهم في براعم أشجارنا. هذه الأرض جدّتنا
مقدّسةٌ كلّها، حجرًا حجرًا، هذه الأرض كوخٌ
لآلهةٍ سكنت معنا، نجمةً نجمةً، وأضاءت لنا
ليالي الصّلاة... مشينا حفاةً لنلمس روح الحصى
وسرنا عراةً لتلبسنا الرّوح، روح الهواء، نساء
يعدن إلينا هبات الطّبيعة ـ تاريخنا كان تاريخها. كان للوقت
وقتٌ لنولد فيها ونرجع منها إليها: نعيد إلى الأرض أرواحها
رويدًا رويدًا. ونحفظ ذكرى أحبّتنا في الجرار
مع الملح والزّيت، كنّا نعلّق أسماءهم بطيور الجداول
وكنّا الأوائل، لا سقف بين السّماء وزرقة أبوابنا
ولا خيل تأكل أعشاب غزلاننا في الحقول، ولا غرباء
يمرّون في ليل زوجاتنا، فاتركوا النّاي للرّيح تبكي
على شعب هذا المكان الجريح... وتبكي عليكم غدا،
وتبكي عليكم... غدا!

- 5 -

ونحن نودّع نيراننا، لا نردّ التّحيّة... لا تكتبوا
علينا وصايا الإله الجديد، إله الحديد، ولا تطلبوا
معاهدةً للسّلام من الميّتين، فلم يبق منهم أحدْ
يبشّركم بالسّلام مع النّفس والآخرين، وكنّا هنا
نعمّر أكثر، لولا بنادق إنجلترا والنّبيذ الفرنسيّ والأنفلونزا،
وكنّا نعيش كما ينبغي أن نعيش برفقة شعب الغزال
ونحفظ تاريخنا الشّفهيّ، وكنّا نبشّركم بالبراءة والأقحوان
لكم ربّكم ولنا ربّنا، ولكم أمسكم ولنا أمسنا، والزّمان
هو النّهر حين نحدّق في النّهر يغرورق الوقت فينا...
ألا تحفظون قليلاً من الشّعر كي توقفوا المذبحةْ؟
ألم تولدوا من نساءٍ؟ ألم ترضعوا مثلنا
حليب الحنين إلى أمّهاتٍ؟ ألم ترتدوا مثلنا أجنحةْ

لتلتحقوا بالسّنونو. وكنّا نبشّركم بالرّبيع، فلا تشهروا الأسلحةْ!
وفي وسعنا أن نتبادل بعض الهدايا وبعض الغناء
هنا كان شعبي. هنا مات شعبي. هنا شجر الكستناء
يخبّئ أرواح شعبي. سيرجع شعبي هواءً وضوءاً وماء،
خذوا أرض أمّي بالسّيف، لكنّني لن أوقّع باسمي
معاهدة الصّلح بين القتيل وقاتله، لن أوقّع باسمي
على بيع شبرٍ من الشّوك حول حقول الذّرة
وأعرف أنّي أودّع آخر شمسٍ، وألتفّ باسمي
وأسقط في النّهر، أعرف أنّي أعود إلى قلب أمّي
لتدخل، يا سيّد البيض، عصرك... فارفع على جثّتي
تماثيل حرّيّةٍ لا تردّ التّحيّة، واحفر صليب الحديد
على ظلّي الحجريّ، سأصعد عمّا قليلٍ أعالي النّشيد،
نشيد انتحار الجماعات حين تشيّع تاريخها للبعيد،
وأطلق فيها عصافير أصواتنا: هاهنا انتصر الغرباء
على الملح، واختلط البحر في الغيم، وانتصر الغرباء
على قشرة القمح فينا، ومدّوا الأنابيب للبرق والكهرباء
هنا انتحر الصّقر غمًّا، هنا انتصر الغرباء
علينا. ولم يبق شيءٌ لنا في الزّمان الجديد
هنا تتبخّر أجسادنا، غيمةً غيمةً، في الفضاء
هنا تتلألأ أرواحنا، نجمةً نجمةً، في فضاء النّشيد

- 6 -

سيمضي زمانٌ طويلٌ ليصبح حاضرنا ماضيًا مثلنا
سنمضي إلى حتفنا، أوّلاً، سندافع عن شجرٍ نرتديه
وعن جرس اللّيل، عن قمرٍ، فوق أكواخنا نشتهيه
وعن طيش غزلاننا سندافعُ، عن طين فخّارنا سندافع
وعن ريشنا في جناح الأغاني الأخيرة. عمّا قليل
تقيمون عالمكم فوق عالمنا: من مقابرنا تفتحون الطّريق
إلى القمر الاصطناعيّ. هذا زمان الصّناعات. هذا
زمان المعادن، من قطعة الفحم تبزغ شمبانيا الأقوياءْ...

هنالك موتي ومستوطناتٌ، وموتى وبولدوزراتٌ، وموتى
ومستشفياتٌ، وموتى وشاشات رادار ترصد موتى
يموتون أكثر من مرّةٍ فى الحياة، وترصد موتى
يعيشون بعد الممات، وموتى يربّون وحش الحضارات موتًا،
وموتى يموتون كي يحملوا الأرض فوق الرّفات...
إلى أين، يا سيّد البيض، تأخذ شعبي،... وشعبك؟
إلى أيّ هاويةٍ يأخذ الأرضَ هذا الرّوبوتُ المدجّج بالطّائرات
وحامله الطّائرات، إلى أيّ هاويةٍ رحبةٍ تصعدون؟
لكم ما تشاؤون: روما الجديدة، إسبارطة التكنولوجيا
و
أيديولوجيا الجنون،
ونحن، سنهرب من زمنٍ لم نهيّئ له، بعد، هاجسنا
سنمضى إلى وطن الطّيرِ سربًا من البشر السّابقين
نطلّ على أرضنا من حصى أرضنا، من ثقوب الغيوم
نطلّ على أرضنا، من كلام النّجوم نطلّ على أرضنا
من هواء البحيرات، من زغب الذّرة الهشّ، من
زهرة القبر، من ورق الحور، من كلّ شيء
يحاصركم، أيّها البيض، موتى يموتون، موتى
يعيشون، موتى يعودون، موتى يبوحون بالسّرّ،
فلتمهلوا الأرض حتى تقول الحقيقة، كلّ الحقيقة،
عنكم
وعنّا...
وعنّا
وعنكم!

- 7 -

هنالك موتى ينامون في غرفٍ سوف تبنونها
هنالك موتى يزورون ماضيهم في المكان الّذي تهدمون
هنالك موتى يمرّون فوق الجسور الّتي سوف تبنونها
هنالك موتى يضيئون ليل الفراشات، موتى

يجيئون فجرًا لكي يشربوا شايهم معكم، هادئين
كما تركتهم بنادقكم، فاتركوا يا ضيوف المكان
مقاعد خاليةً للمضيفين.. كي يقرؤوا

عليكم شروط السّلام مع... الميّتين!

ثالثاً: التحليل:

ثالثاً.1: التناص:

ثالثاً.1/أ: العنوان: ترقب وانتظار:

خطبة الهندي الأحمر، ما قبل الأخيرة، أمام الرجل الأبيض. هذا هو العنوان بالكامل. فما هي هذه الخطبة؟!. أهي خطبة الهندي الأحمر، أم هي خطبة الفلسطيني التائه؟!.

عندما خطب زعيم قبيلة دواميش الهندية (سياتل Chief Seattle)، هذه الخطبة أمام (إيزاك ستيفنس) ممثل الحكومة الأمريكية المنتصرة على الهنود الحمر، في العام 1854؛ كان يريدها خطبة نهائية يودع فيها الكون المشهود، قبيل مغادرته إلى عالم ما وراء الشهادة. ندرك ذلك من قوله: "لن نعنى كثيراً بالمكان الذي سنقضي فيه ما تبقى من أيامنا، فهذه لن تطول: بضعة أقمار أخرى، وبضعة شتاءات"[1].

[1]. صبحي حديدي (تحرير وترجمة). 1492: لن يخلو الأبيض إلى نفسه أبداً. الكرمل. ع45. ص84

أما عندما خطب محمود درويش بعيد إدراكه أن هناك اتفاقاً يوشك أن يوقع بين منظمة التحرير والكيان الصهيوني فقد قال هذه الخطبة، مؤكداً أنها ما قبل الأخيرة!. فهل يعني ما قبل الأخير سوى أن هناك ما هو أخير لم يحدث بعد؟.

ما هو هذا الأخير؟. أو ما هي هذه الخطبة الأخيرة التي سيلقيها محمود درويش، والتي يحيل إليها هذا العنوان، ومتى ستكون؟.

التناص Intertextuality هو علاقة بين نصين، أو أكثر؛ "تؤثر في طريقة قراءة النص المتناص (intertext): أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى، أو أصداؤها... وقد وضع جيرار جينيت مصطلحين هما: (hypertext) للإشارة إلى النص المتأثِر، و(hypotext) للإشارة إلى النص المؤثر"[1].

وإذا كنا قد علمنا، من خبراتنا القرائية في النصوص، بأن إحدى مهمات العنوان هي أن يحدث لدينا ترقباً لما بعده، وتوقعاً لمحتواه؛ باعتباره عتبة علينا ولوجها قبيل دخول البيت . القصيدة . فقد صار واضحاً إذن أن ذلك النص الغائب، من القصيدة (hypotext) هو الأشد حضوراً في التفسير: إذ لا شك أن (الخطبة الأخيرة) هي ما يستدعيها تركيب لغوي يرد بصيغة نفيه (ما قبل الأخيرة)؛

> "فقد عرفنا، من قبل، تلك القاعدة التفسيرية: أن كل عنصر، من حيث تفسيره، قد يعرب عن ضده، كما يعرب عن نفسه... والذي يجعل هذا القلب إلى الضد شيئاً ممكناً، هو هذه الرابطة الاستدعائية الباطنة التي تربط في فكرنا بين فكرتنا عن شيء وبين ضدها. وهذا القلب . شأنه شأن أي نوع

---

1. محمد عناني. المصطلحات الأدبية الحديثة. ص46.47

آخر من أنواع النقل . قد يخدم أغراض الرقابة، ولكنه قد يكون أيضاً، في أحيان كثيرة، وليد تحقيق الرغبة: فما تحقيق الرغبة إلا أن تستبدل بشيء مستكره ضده"[1].

إذن فنحن نعلم الآن أننا لسنا أمام هندي أحمر تماماً. فالهندي الأحمر عندما خطب فقد خطب خطبته الأخيرة، وانسحب من المشهد. أما الشاعر فلديه رغبة ممضة في قول مقابل. إنه يريد أن يقول بأنه سيد المشهد، حتى عندما يرتدي قناع هندي أحمر ذاهب إلى الموت. ومن كان هذا حاله فهو لا يقبل منا أن نكتفي بالنظر في موته الذي لن يأتي، بل إلى حياته القادمة الموثوقة، إلى ما هو آت: خطبة أخيرة، تعلن بيان الانتصار.

إذن فمحمود درويش يرتدي قناعاً "ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى عن التدفق المباشر للذات"[2]. إنه يريد أن يقول لنا أن شخصاً آخر هو من يقول للصهاينة إنهم مخطئون، حين يظنون أنهم قد هزموا الشعب الفلسطيني، هزيمة نهائية وأخيرة، بدفعه نحو توقيع ما سيصبح بعد قليل اتفاق أوسلو[*]. وعلى هذا: فالشاعر يعيد تمثيل نفسه، إذ يلبس على وجهه قناعاً يحمل وجهاً آخر، مهمته تقديم شهادة محايدة، صادرة عن غريب. ولا شك أن في هذه الموضوعية المفترضة بلاغاً ووصولاً.

---

[1]. سيجموند فرويد. تفسير الأحلام. ص469

[2]. جابر عصفور. أقنعة الشعر المعاصر. فصول. م1. ع4. ص123

[*] بالموازاة مع مؤتمر مدريد، انطلقت المحادثات السرية بين منظمة التحرير وإسرائيل، عام 1991، في مدينة أوسلو النرويجية، حيث تمت بلورة المبادئ التي تم التوقيع عليها لاحقاً في واشنطن، في 9/13 / 1993

وعندما يقول شاعر فلسطيني منذ العنوان، بأنه لن يركع أمام الرجل الأبيض، فإن في هذا الـ(hypertext) إحالة إلى التاريخ، أو إلى فعل الدنيا الماضي. ولئن لم يكن الفلسطيني هنا في حالة مواجهة مباشرة مع الرجل الأبيض، فلقد ندرك أنه إنما يريد أن يقول لنا بأنه لن يفعل ما أراده الأمريكي من الهندي الأحمر، ذات يوم، في ذات مكان. فالفلسطيني، عند قراءة القصيدة، يستعيد خطابات سابقة (hypotexts) مشحونة بالدلالات. فهو لا يستحضر خطبة الزعيم سياتل فحسب، بل خطابات الرجل الأبيض إلى السكان الأصليين كذلك. وهذا بعض ما ينقله صبحي حديدي عن غرينبلات:

"سوف نستولي عليكم وعلى أزواجكم وأبنائكم، وسنجعل منكم عبيداً، ونبيعكم بهذه الصفة... ولسوف نستولي على متاعكم، ونوقع بكم كل صنوف الأذى والخراب. وسنعاقب العصاة الذين لا يطيعون، أو يرفضون استقبال سادتهم، أو يقاومونهم، أو يعصون أوامرهم. وإننا ننذركم هنا بأن الوفيات والخسائر، التي ستنزل بكم، ستكون من صنع أيديكم، وجراء أخطائكم"[1].

إن هذا الخطاب العنوان، لا يتوقف عند عالم الهنود الحمر البائدين، بل يستحضره هنا في هذه القصيدة، وينشئ به . وبالتوازي معه . عالما حاضراً ما يزال حياً، في فلسطين الواقعة على ساحل المتوسط.

وإن هذا العنوان . باعتباره رمزاً . هو مدرك حسي، تقيمه الكلمات أمام أبصارنا، لكنه يستدعي مدركاً آخر معنوياً "لا يقع تحت الحواس، وقائم على علاقة التداعي

[1]. صبحي حديدي. 1492: اكتشاف أمريكا واكتشاف الإنسان. الكرمل. ع45. 1992. ص20

بين الشيئين، حسبما أحست بها مخيلة الرامز، والتقت عليه الذاكرة العظمى"[1]. والذاكرة العظمي تفترض أن هذا الخطاب العنوان يسرد حكاية، قوامها مجموعة مستوطنين مسلحين، يريدون استعباد شعب أعزل، ونهب أرضه وبلاده وتاريخه. أما الراوي فشاعر جوال لا يغني أغنية شعبه فحسب؛ بل هو إلى جانب ذلك يغني أغنيته الخاصة، حينما يقرر انتظار خطبة فلسطينية أخيرة، يقوم هو بإلقائها، وتأتي على غير ما يتوقع الأشرار. ألا يستحضر لنا هذا العنوانُ المثلَ المعروف؛ بأن الذي يضحك حقاً هو الذي يضحك أخيراً!.

ثالثاً.1/ب: القصيدة والعالم:

1. عندما يقف هندي القصيدة، ليقص على الأوروبي قصة (لا يحبها)، عن شعب كان هنا، قبل قدومه باحثاً عن الذهب:

"فلا تدفنوا اللّه في كتبٍ وعدتكم بأرضٍ على أرضنا/ كما تدّعون"؛

فإن هذا نصٌ شعري هو الـ(hypertext) الذي يستدعي، بالضرورة، نصاً تاريخياً، هو الـ(hypotext) الذي يقص على اليهودي قصة مشابهة، عن أناس يدفنون الله في كتب وعدتهم بأرض على أرض الفلسطيني.

2. وعندما يقف الشاعر ليقول على لسان الزعيم سياتل:

---

[1]. عزت محمد جاد. نظرية المصطلح النقدي. ص489

"ونعرف ما هيّأ المعدن السّيّد اليوم من أجلنا/ ومن أجل آلهةٍ لم تدافع عن الملح في خبزنا/ ونعرف أنّ الحقيقة أقوى من الحقّ"؛

فسوف نعرف أن مرارة هذا اليأس الشعري من السماء، مستمدة من مرارة نص تاريخي ورد في خطبة الزعيم سياتل، أمام الجنرال إيزاك ستيفنس، وهو يرى غياب ربه، في مقابل حضور رب المستوطن الأبيض:

"ربكم ليس ربنا. ربكم يؤثر قومه، ويبغض قومي. إنه يلف الوجه الشاحب بذراعيه الصلبتين الحاميتين، ويحنو عليه، ويأخذ بيده، كما يقود الوالد ولده الغر. لكنه نبذ أبناءه الحمر، إذا كانوا أبناءه حقاً. كذلك يلوح لنا أن ربنا . الروح الكبير . قد نبذنا بدوره... ورب الرجل الأبيض غير قادر على محبة قومنا، وإلا لبسط حمايته عليهم. إنهم أشبه بأيتام لن يعثروا على معين أينما ولوا وجوههم"[1].

وهو نص طالما أغرم به الشاعر واستدعاه في نصوصه اللاحقة. وقد رأينا مثالَ ذلك في قوله:

"وهل كسر الدم المسفوك سيفاً واحداً، لأقول إن إلهتي الأولى معي!"[2].

3. وعندما يخاطب هندي القصيدة جنرال الحرب الأمريكي قائلاً:

---

[1]. صبحي حديدي (تحرير وترجمة). 1492: لن يخلو الأبيض إلى نفسه أبداً. الكرمل. ع45. ص83

[2]. من قصيدة بعنوان: على محطة قطار سقط عن الخريطة. نشرت في صحيفة القدس المقدسية يوم 2008/6/15

"عاليةٌ روحنا، والمراعي مقدّسةٌ، والنّجومْ/ كلامٌ يضيء... إذا أنت حدّقت فيها قرأت حكايتنا كلّها:/ ولدنا هنا بين ماءٍ ونارٍ... ونولد ثانيةً في الغيومْ/ على حافّة السّاحل اللاّزورديّ بعد القيامة... عمّا قليلْ/ فلا تقتل العشب أكثر، للعشب روحٌ يدافع فينا/ عن الرّوح في الأرض"؛

فسوف تحملنا هذه الكلمات الشعرية، إلى عالم من أساطير الهنود الحمر، التي تتحدث عن الهندي المولود في عالم من السلام، بين الماء والشمس: (ولدنا هنا بين ماء ونار)، قبل أن تضطره أطماعه إلى الهروب إلى الأرض، حيث يتعلم الحب والتآخي مع الموجودات: (فلا تقتل العشب أكثر، للعشب روحٌ يدافع فينا/ عن الرّوح في الأرض).

تقول الأسطورة: إن الهنود كانوا يعيشون في السماء، فوق الغيوم، ويملكون كل ما يحتاجون إليه؛

"وكان همهم الوحيد هو العثور على سحابة صغيرة، جميلة ومستديرة ومخملية، لتهدهدهم من الصباح إلى المساء، ومن المساء إلى الصباح. وعلى أية حال؛ فالناس .كما هو معروف . لا يشعرون دائماً بالسعادة والرضا بمصيرهم: فقد كان هناك بعض الهنود، الذين بدأوا بالضجر من هذه الحياة الهادئة الصغيرة، فوق السحب، وكانوا لا يكفون عن التساؤل. فعلى سبيل المثال كانوا يريدون أن يعرفوا لماذا لم تكن الشمس تذهب ليلاً إلى خيمتها؟. وما الذي كانت تفعله طوال النهار؟ [فنصبوا للشمس شركا بهدف أسرها، وخاضوا معها حرباً قاسية، كادت أن تودي بهم، لولا أن] الشمس . التي كانت هي الأخرى محاربة عظيمة . أبدت مشاعر التسامح،

وقالت للهنود: لقد حاربتم بشجاعة. وبالرغم من حرارتي الرهيبة، والتي أدت إلى احمرار بشرتكم، وكمكافأة على بسالتكم؛ سأقدم لكم هدية: بلداً يحمل اسمكم"[1].

4. وعندما يقول هندي القصيدة:

"فمن سوف يرفع أصواتنا/ إلى مطرٍ يابسٍ في الغيوم؟"؛

فلن نعرف ماهية هذه الصلوات التي ستنزل المطر اليابس من الغيوم، دون أن يحضر أمامنا نص الأسطورة الهندية عن أيام الحر والقحط، التي ستمر على هنود أمريكا، قبل أن يتطوع الثعبان بالذهاب إلى السماء، لتأمين المطر والثلج، فيقذفه الساحر عالياً في السماء. وخلال تحلقه في السماء، انبسط جسم الثعبان،

"فأصبح أطول وأطول. وتمدد جسمه، حتى إن رأسه وذيله لامسا الأرض، في النهاية، في كل طرف من طرفي الأفق؛ بينما تقوس عموده الفقري ليلائم القبة السماوية. وكان يتحرك ببطء ليقشط جليد السماء بحراشفه. ولأنه كان يقشط كثيراً، أخذت ألوان جسده تتغير، متحولة من اللون الأحمر إلى الأصفر، إلى الأخضر، إلى الأزرق، إلى البنفسجي. وبدأ جليد السماء في الذوبان، فسقطت قطرات المطر على الأرض، قطرات مطر نافعة"[2].

5. وعندما يحكي هندي القصيدة مقولة المستوطن الأبيض:

---

[1]. راوية صادق. (ترجمة وتقديم). أساطير الهنود الحمر. الكرمل. ع45. ص283،285

[2]. راوية صادق (ترجمة وتقديم). حكايات الهنود الحمر وأساطيرهم. الكرمل. ع46. ص167

"أنا سيّد الوقت، جئت لكي أرث الأرض منكم/ فمرّوا أمامي، لأحصيكم جثّةً جثّةً فوق سطح البحيرة/ "أبشّركم بالحضارة" قال/ لتحيا الأناجيل، قال، فمرّوا/ ليبقى ليَ الرّبّ وحدي، فإنّ هنودًا يموتون خيرٌ/ لسيّدنا في العلا من هنودٍ يعيشون"؛

فسوف يستدعي هذا النص الحاضر (hypertext) نصاً آخر غائباً (hypotext) هو المقولة اليهودية الشائعة، المقررة أن (العربي الطيب هو العربي الميت فقط).

6. وعندما تستطرد القصيدة في الاحتفاء بذكر علاقة الأمومة، التي تربط بين الأرض والهنود، وعلاقة الأخوة التي تربط بينهم وبين الأشياء:

"يقول الغريب كلامًا غريبًا، ويحفر في الأرض بئراً/ ليدفن فيها السّماء.../ فليكن ما تشاء/ ولكن، أتعلم أنّ الغزالة لا تأكل العشب إن مسّه دمنا؟/ أتعلم أنّ الجواميس إخوتنا والنّباتات إخوتنا يا غريب؟/ فلا تحفر الأرض أكثر! لا تجرح السّلحفاة الّتي/ تنام على ظهرها الأرض، جدّتنا الأرض، أشجارنا شعرها/ وزينتنا زهرها.../ ولا تجفل الأرض، لا توجع الأرض. أنهارنا خصرها/ وأحفادها نحن، أنتم ونحن، فلا تقتلوها.../ سنذهب، عمّا قليلٍ، خذوا دمنا واتركوها/ كما هي/ أجمل ما كتب اللّه فوق المياه/ له ولنا"؛

فإننا لا نملك . أمام هذا النص الشعري المتأثر(hypertext) . إلا استدعاء النصوص الغائبة المؤثرة (hypotext) من خطبة أخرى، لزعيم هندي آخر، هو الزعيم (ووفوكا) الذي قال للأوروبيين، بعد أسره:

"تريدونني أن أفلح الأرض!. هل أمتشق خنجري وأمزق صدر أمي؟!. فإذا متُّ فهل ستضمني إلى صدرها كي أستريح؟!. تريدونني أن أحفر بحثاً عن الحجارة!. هل أحفر تحت جلدها، بحثاً عن عظامها؟!. فإذا متُّ فهل أستطيع دخول جسدها، لكي أولد من جديد؟!. تريدونني أن أحصد العشب، وأصنع القش وأبيعه، لأصبح ثرياً مثل الرجل الأبيض؛ فهل أجرؤ على قص شعر أمي؟!"[1].

كما لا يمكن لنا إلا أن نستذكر تلك العلاقة المميزة، التي تربط بين شاعر الأرض، صاحب القصيدة، وفلسطين: فهي بالفعل (أجمل ما خلق الله فوق المياه). ومن يستطيع إنكار حضور العديد من النصوص المقدسة، حول الأرض التي بارك الله فيها للعالمين!. (له ولنا). أليست هي "خيرة الله من أرضه، يجتبي إليها خيرته من عباده!"[2].

ثالثاً. 2: المعادل الموضوعي:

يقول ت. سٍ. إليوت:

"إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن المشاعر فينا هي إيجاد موقف، أو سلسلة من الأحداث والشخصيات، التي تعتبر المقابل المادي لتلك العاطفة"[3].

---

[1]. صبحي حديدي (تحرير وترجمة). 1492: لن يخلو الأبيض إلى نفسه أبداً. الكرمل. ع45. ص89.90

[2]. حديث شريف رواه أبو داود عن عبد الله بن حوالة رضي الله عنه، عن رسول الله صلى الله عليه وسلم. انظر: ابن الأثير الجزري. جامع الأصول في أحاديث الرسول. ج9. الحديث رقم 6989. ص350

[3]. محمد عناني. المصطلحات الأدبية الحديثة. ص54

وليست المشاعر، فحسب، هي ما يريد الشاعر أن يعبر عنه هنا بأفضل طريقة، بل هو مسكون كذلك . وإضافة إلى ما سبق . بوظيفة رؤيوية تقول بأن القصيدة الحديثة لم يعد بإمكانها، اليوم، الاكتفاء بمهمة الناطق الرسمي باسم القبيلة. لذا فقد كان لا بد لمحمود درويش من اختلاق عالم موازٍ، ينوب عنه في حمل كل هذا الكم من المشاعر؛ ثم يترك للمتلقي مهمة الربط بين العالمين: الموازي المخلوق، والأصيل المراد الرمز إليه. فالصورة التي تنشئها القصيدة ابتداءً، تحيل إلى صورة أخرى بالنيابة.

أو فلنعد صياغة المسألة بصورة أخرى، فنقول: إن للشاعر مخيلةً خاصة به نابعة من وعيه الفردي. وإن لأمته مخيلة جمعية، مرتبطة بقضيتها الأم. والشاعر هنا . باستحضاره لصورة الهندي الأحمر، الأسير لدى المستوطن الأبيض . يدرك أنه ينشئ في المخيلة الجمعية لشعبه (المتلقي) واحدة من علاقات التداعي بين الصورتين؛ فلا يعود ممكناً بعدُ لمتلقٍ فلسطيني، أو عربي، أن يتصور أن القصيدة تتحدث عن هندي أحمر، يخطب في الزمن البائد، أمام جنرال حرب أمريكي منتصر!.

إننا أمام عالمين متوازيين إذن. أو فلنقل: إننا أمام عالم رباعي الأطراف، يتشكل تشكلاً زوجياً، ذا دلالات لا تخفى: اثنين من الماضي، واثنين من الحاضر: المستوطنون البيض على سواحل العالم الجديد، مقابل الهنود الحمر، من جهة؛ ثم الصهاينة في فلسطين، مقابل شعب الشاعر، من الجهة الموازية.

سنسمي عالم الهندي الأحمر، الذي يستحضره ظاهر خطاب القصيدة: (عالم الصورة)، لأنه هو الحكاية، ومنه يستمد الشاعر قناعه. وسنطلق على عالم

الفلسطيني، الذي ينشئه مخيال القصيدة: (عالم الأصل)، لأنه هو الذي يحيل إليه مضمر خطاب القصيدة. فهو المقصود من كل هذا النشيد الممعن في الحزن.

في عالم الصورة يقف الهندي الأحمر متسائلاً:

"إذًا، نحن من نحن في المسيسبّي؟!".

وهذا التساؤل هو تساؤل استنكاري يقف في مواجهة مقولات سابقة، تدعي عدم وجوده أصلاً. وكأنما جاء الرجل الأبيض إلى العالم الجديد فوجده خالياً من السكان. والحق أن الأوروبي لم يدع يوماً ذلك، حتى وهو يخوض حروب الإبادة. إذن فنحن أمام صورة مستمدة من زمن مضى، تحاكي أصلاً هو زمن حاضر؛ حيث المتسائل حقاً هو الفلسطيني على ساحل المتوسط. فيغدو السؤال الأصلي هو: إذا كانت هذه الأرض خالية قبل قدومكم، فمن نحن على ساحل المتوسط؟. وما هذه الحضارات والآثار والديانات والنقوش والملاحم؟.

وهذا التساؤل هو كذلك تساؤل أخلاقي: يحدد طبيعة الأفعال في العالم، باعتبار ما يجب أن تكون عليه. فهو يحتم نظام القيم، باعتباره نظام أخلاق بالدرجة الأولى. فالعبارة تريد أن تقول: كيف يمكن لكم الزعم بأن من وجدتموهم هنا، لحظة نزولكم على أرض القارة، لم يكونوا بشراً؟!. إن نظامكم الأخلاقي هذا غير إنساني إذ يقرر منذ البدء أننا لم نكن، أو أننا لم نعد موجودين، بمجرد أن وجدتم:

"لنا ما تبقّى لنا من الأمسِ"

مع أن الحقيقة . التي ليست بالضرورة نظام وعي غربي . تقول بأننا كنا في اللحظة التي لم تكونوا فيها:

"لكنّ لون السّماء تغيّر، والبحر شرقاً/ تغيّر/ .../ آه! يا أختيَ الشّجرةْ/ لقد عذّبوك كما عذّبوني/ .../ لا تقطعوا شجر الإسم يا أيّها القادمون/ من البحر حرباً".

من على شاطئ موطنه، قبل أكثر من خمسمائة عام، عندما وقف الهندي الأحمر محدقاً في البوارج التي تقل شاحبي الوجوه(*) المسلحين بالحديد والنار؛ أدرك أن البحر شرقاً تغير. لكن ما الذي يهم الفلسطيني الآن من هذا التغير، ليعيد استحضار المشهد المأساوي؟!.

ما هو هذا (البحر شرقاً) الذي تغير فلسطينياً؟!. البحر يحد فلسطين من الغرب. لكن الذي يحدها من الشرق هو بحر من نوع آخر: بحر من عرب كان متوقعاً منهم أن يدافعوا عن عالم الفلسطيني، الذي هو عالم روحهم كما يدعون. لكن الذي يراه الشاعر الآن أن هذا البحر تغير، والسماء كذلك تغيرت: فلا الأخ عاد أخاً، ولا الرب عاد راضياً عن شعبه.

وعندما نتفحص علاقات التناص، التي تحكم هذا العالم المزدوج؛ فسوف نكتشف أن لدينا في (عالم الصورة) ثلاث علاقات حاضرة، تقابل ثلاثاً غائبة في (عالم الأصل): كل علاقة تقابل علاقة مماثلة: البحر العدو، والسماء الغاضبة، والأخ الخائن.

* لقب هجائي يطلقه الهنود الحمر على الأوروبيين.

عالم القصيدة

عالم الأصل 1982	عالم الصورة 1492
1. البحر المتوسط يقصف بيروت	1. المحيط الأطلسي يقصف الساحل بالغزاة
2. السماء انكسرت على رغيف الخبز	2. السماء لونها تغير
3. الأخوة المكسورة بين الفلسطيني والعرب	3. الأخوة المكسورة بين الهندي والموجودات

يقول جورج سانتيانا:

"وكل تمييز وربط، أو استدلال، إنما هو تجربة مباشرة، وحقيقة حسية؛ إلا أنها تجربة لعملية أو لحركة بين حدين، وشعور بوجود هذين الحدين معاً، وبما بينهما من فروق: أي أنه إحساس بالعلاقة. والإحساس بالمكان إنما هو إحساس من هذا النوع"[1].

وهذا الإحساس بالعلاقة المكانية، بين العالمين المتوازيين، هو ما يبديه المقطع السابق وفق النقاط الثلاث الآتية:

1. فالبحر الذي هو في العادة رمز السلام، صار الآن رمز الموت (لا تقطعوا شجر الإسم يا أيّها القادمون/ من البحر حرباً). وإن عالماً يتحول فيه بحر الهندي الأحمر إلى حرب، سوف يستحضر في وعي الفلسطيني بحراً آخر في بيروت عام 1982: بحر ما انفك يطلق "الرصاص على النوافذ... يموت من لا يستطيع الركض في الطرقات"[2].

---

[1]. جورج سانتيانا. الإحساس بالجمال. ص150

[2]. من قصيدة (مديح الظل العالي). ديوان محمود درويش. م2. ص35

2. والسماء التي كان ينزل منها الخير، صارت الآن رمزاً لغضب الرب. فسماء الهندي كسماء الفلسطيني: الأولى تغير لونها . وتغير اللون، كتغير الوجه، كناية عن تغير الدخيلة . والثانية انكسرت، "على رغيف الخبز [حيث] ينكسر الهواء على رؤوس الناس، من عبء الدخان. ولا جديد لدى العروبة"[1].
3. والهندي الذي كانت تجمعه بكل المخلوقات علاقة الأخوة (آه يا أختيَ الشجرة/ لقد عذبوك كما عذبوني) قبل أن يتفاجأ بكل هذه الخيانة البيضاء، نرى مقابله فلسطينياً يكتشف فجائعية المشهد العربي، حيث الأخ . الذي كان رمزاً للتعاطف والمساعدة . يجبره عذاب الخوف على التنكر لأخيه: "عرب أطاعوا رومهم/ عرب وباعوا روحهم/ عرب.. وضاعوا"[2].

ثالثاً. 3: القناع:

ثالثاً.3/أ: المونولوج:

عندما نقول بأننا في هذه القصيدة نواجه شاعراً يرتدي قناعاً، فإنما نعني . من ضمن ما نعنيه . أننا نرى الآن أمامنا مونولوجاً درامياً، يلقيه بطل مأساوي على خشبة مسرح، حيث يتلبس القناعُ الممثلَ ويُنطقه. فثمة هندي أحمر يتلبس الشاعر بالفعل. والقناع هنا ليس مجرد قطعة قماش يتخفى وراءها الممثل(mask)؛ بل هو الشخصية التاريخية ذاتها، (persona) وإن على المسرح[3].

---

1. نفس المصدر. ص37
2. نفس المصدر. ص26
3. انظر: خلدون الشمعة. تقنية القناع. فصول. م16. ع1. ص74

لكن مهما كان التماهي بين الشخصية والممثل عالياً، فإنه لا يكتمل تماماً، خصوصاً عندما تكون الأيديولوجيا حاضرة. ومنذ متى غابت الأيديولوجيا من شعر الفلسطينيين!. ولا شك أن محمود درويش، بثقافته الواسعة، مدرك أنها "قد انقضت [تلك] الأزمنة التي كنا نستطيع أن نفترض فيها أن الأنشودة السياسية أنشودة كريهة"[1]. فكلا الصوتين (الأصل/ الشاعر الفلسطيني، والقناع/ الزعيم الهندي) يتقمص الهوية الجمعية لشعبه.

قلنا إن القناع يضفي على صوت الشاعر ما يشبه الحياد . ولم نقل الحياد التام: فلو تم الحياد، لاكتمل التماهي بين كل من القناع والشاعر. ولأن القناع: "عبارة عن صوتين مختلفين، لشخصيتين مختلفتين، يعملان معاً، خلال قصيدة تدعم كلا الصوتين، ليكون معنى القناع محصلة لتفاعل كلا الصوتين على السواء"[2]؛ فإن اندماج صوت الشاعر بصوت الشخصية، لن يكون تاماً في كل الأحوال: فلقد علمنا، من مجمل الحياة، أن من تلبّسه الجنُّ تمر عليه أحوال، يتميز فيها صوته عن صوت من تلبسه.

إذن، فلدينا هنا فرضية تقول: بأن ثمة امتزاجاً قد تم بين صوتي الشاعر والشخصية التاريخية، منعت الأيديولوجيا من تمامه. وقبل أن نتفحص صحة هذه الفرضية، فإن علينا ألا ننسى أمرين في غاية الأهمية:

4. أولهما، أن القناع الشعري القادم من عالم الدراما، يحيلنا إلى البطل المأساوي، الذي ظلت التراجيديا الإغريقية تقدمه لنا، واقفاً على الخشبة وحيداً، وقد تخلت

---

[1]. يوزف بيتر شتيرن. حول الأدب والأيديولوجيا. ترجمة باهر الجواهري. فصول. م5. ع3: ص12

[2]. جابر عصفور. أقنعة الشعر المعاصر. فصول. م1. ع4. ص124

عنه الآلهة، يواجه مصيراً طالما تحداه، قبل أن تقع به الهزيمة، مناجياً نفسه، في مواجهة الجمهور.

5. وثاني هذين الأمرين، أن السقوط المأساوي لهذا البطل، ظل دائماً محفزاً كفاحياً "يطلق أعظم الطاقات الإنسانية، وأرفع البطولات الإنسانية. ولم يكن هذا التعظيم للإنسان ممكناً إلا لأن الصراع جرى خوضه حتى النهاية. والحقيقة، يهلك أنتيغوني وروميو(*) مأساوياً، إلا أن أنتيغوني وروميو، المشرفين على الموت، هما شخصان أعظم وأغنى وأنبل مما كانا، قبل أن يُجرفا في دوامة التصادم المأساوي"[1].

نقول هذا إقراراً لواقع دنيوي، حادث بالفعل في وعي الشاعر، وهو يسرد قصة المشابهة بين حالتي الفلسطيني والهندي الأحمر، في هذا المونولوج الحزين.

المونولوج في المأساة هو حوار من طرف واحد . حتى وهو يتوجه إلى المشاهدين . حيث لا يتوقع البطل، في المسرح الكلاسيكي، رداً من الجمهور المتوحد معه في عملية التطهير Catharsis. أما هنا فالهندي إذ يوجه خطابه إلى الجنرال الأبيض، الذي لا يتوقع منه رداً؛ فهو يقيم عالماً مقارباً، وإن لم يكن متطابقاً تماماً. والذي منع اكتمال التطابق هو الأيديولوجيا. فالأيديولوجيا هي التي قررت هنا أن تطل برأسها قليلاً، لكي تمنع إتمام عملية الاندماج التطهيري الأرسطي حتى النهاية. إن لدينا ثمة نوعاً من رؤية أفلاطونية رافضة لخيالات

---

* أنتيغوني هي بطلة مسرحية لسوفوكليس تحمل اسمها. وأنتيغوني هذه هي ابنة أوديب، التي قامت بدفن أخيها فولونيقوس، على الرغم من منع الملك كريون لذلك، بدعوى خيانته لوطنه. وقد دفعت أنتيغوني حياتها ثمناً لهذا التحدي. أما روميو فبطل مسرحية شكسبير المعروفة (روميو وجولييت) الذي يموت في سبيل محبوبته.

1. جورج لوكاش. الرواية التاريخية. ص133

الشعر، الحاملة للإنسان بعيداً عن مواجهة الواقع[1]. وفي المقطع التالي نرى بعض تحقق ذلك:

"لكم ربّكم ولنا ربّنا، ولكم دينكم ولنا ديننا/ فلا تدفنوا اللّه في كتبٍ وعدتكم بأرضٍ على أرضنا/ كما تدّعون".

في عالم الصورة يخاطب الهندي المهزوم جنرالاً أبيض منتصراً، حيث الجنرال يمثل القدر الإغريقي الغلاب، وحيث الهندي يمثل البطل المأساوي في نهاية المسرحية. ولكن في عالم الأصل نرى أن الفلسطيني، الذي كبا، هو الذي يخاطب عالماً غائباً ينوب عنه جمهور المشاهدين. يقول يوري لوتمان:

"إن الهدف من الشعر ليس الصور؛ بل معرفة العالم والعلاقات التي تربط الناس، ومعرفة الذات، وتطور الشخصية الإنسانية في عملية التقدم والاتصال الاجتماعي. وفي النتيجة النهائية: يتفق مطلب الشعر مع مطلب الثقافة ككل؛ غير أن الشعر يحقق هذا المطلب بصورة نوعية. ويستحيل فهم طبيعته الخاصة، إذا تجاهل المرء آليته وبنيته الداخلية"[2].

البنية الداخلية للقصيدة هي بنية أخلاقية، كما سبق أن أشرنا؛ لذا فقد توجب عليها أن تقدم صورة لما ينبغي على الخير أن يفعل، في مواجهة الشر. ومن هنا فقد قالت القصيدة بأن على الخير الاستمرار في مقارعة الشر، حتى لو كانت نهاية الجولة معروفة سلفاً. وإذ كانت قيمة الخير لا تنبع من مجرد المنفعة، فقد

---

[1]. انظر: كليفورد ليتش. المأساة. من موسوعة المصطلح النقدي. ج1. ص93

[2]. نقلاً عن: روبرت شولز. السيمياء والتأويل. ص88.89

ناسب هنا إبراز وظيفته الأزلية في دوام المقارعة، تحقيقاً لمطلب الثقافة. وحتى لو وقف العالم كله إلى جانب قوة القوة، فإن على البطل أن لا يتردد في الوقوف إلى جانب قوة الحق، تحقيقاً لمطلب الشعر. وهكذا تتمكن القصيدة من إبراز قبح القوة عندما تنحاز إلى الشر، على النقيض من جمال الحق، عندما ينحاز إلى الخير. ولئن بدا واضحاً، لدى الشاعر، إلى أي جانب يقف الجمهور، فقد توجب عليه أن يقرر . على لسان البطل بالطبع . أن هذه الخطبة (التي تعلن الهزيمة) ليست هي الخطبة الأخيرة!. وهنا يتفق مطلب الثقافة مع مطلب الشعر.

ها نحن نرى هنا نوعاً من الانزياح، بين صوت الهندي الممسرح وصوت الفلسطيني المضمر. وهو انزياح تصر القصيدة على تأكيده رفضاً للهزيمة، التي يرى الشاعر أن هناك نصراً يتبعها وتلوح بوادره. نرصد هذا الانزياح في قوله: (فلا تدفنوا اللّه في كتبٍ وعدتكم بأرضٍ على أرضنا/ كما تدّعون). فنحن نعلم أن (شاحبي الوجوه) لم يدعوا أمام الهندي أن الله وعدهم بأمريكا؛ بل إن الذي فعل ذلك هو اليهودي في زمن آخر، وفي مكان آخر.

ثالثاً. 3/ب: المفارقة:

ثالثاً. 3/ب*: مستوى المفارقة اللغوية:

ثالثاً.3**/ب***1: في لحظة من لحظات المونولوج الصافي، نشهد هذه المناجاة:

"لن يفهم السّيّد الأبيض الكلمات العتيقةْ/ هنا، في النّفوس الطّليقة بين السّماء وبين الشّجر... / فمن حقّ كولومبوس الحرّ أن يجد الهند في أيّ

بحر/ ومن حقّه أن يسمّي أشباحنا فلفلاً أو هنودا/ وفي وسعه أن يكسّر بوصلة البحر كي تستقيمَ/ وأخطاءَ ريح الشّمال، ولكنّه لا يصدّق أنّ البشر/ سواسيّةٌ كالهواء وكالماء خارج مملكة الخارطة!/ وأنّهم يولدون كما تولد الناس في برشلونة، لكنّهم يعبدون/ إله الطّبيعة في كلّ شيءٍ... ولا يعبدون الذّهبْ".

حيث البطل المأساوي يقف في لحظة من لحظات "المعاناة، التي تؤدي إلى التبين... [ولأن] المعاناة، التي تقدمها المأساة، هي صورة عن شيء نعرف ذهنياً أنه مخبأ لنا، ولكننا لا نستطيع توقعه بشكل مناسب"[1]؛ فإنها تبلغ ذروتها حين يكون البطل المأساوي قد شارف على النهاية. هنا تحلو المناجاة الدرامية، ويتوحد المشاهدون مع البطل، و"يسقطون أنفسهم عقلياً داخل الوضع، أو الحالة الخاصة بالشخصيات في المسرحية"[2]، في نوع من أنواع التطهر، المفضي إلى الراحة، في نهاية المطاف.

الرجل الأبيض هنا يمثل القدر المأساوي، الذي يقف أمامه البطل مهزوماً؛ يخاطبه إذ يناجي نفسه. ولأن القدر غلاب فإن البطل . في لحظة التبين هذه . لا يستطيع مواجهته بصراحة، فيلجأ إلى نوع من المفارقة اللغوية.

والمفارقة التي ينشئها خطاب البطل المأساوي، ليست مجرد علاقة غنائية أو عاطفية، نابعة من تأملات البطل الذاتية فحسب، بل هي . إلى جانب ما سبق . نابعة من طبيعة الخطاب الجمعي، الصادر عن زعيم يتحدث باسم شعبه، في

---

[1]. كليفورد ليتش. المأساة. من موسوعة المصطلح النقدي. ج1. ص127

[2]. جلين ويلسون. سيكولوجية فنون الأداء. ص99

"تعبير بلاغي يرتكز أساساً على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ، أكثر مما يعتمد على تحقيق العلاقة النغمية أو التشكيلية"[1].

وهذه العلاقة الذهنية مرتكزها أمران: السخرية، والاستخدام المراوغ للغة:

1. فالهندي يسخر من فهم الأبيض للعلاقات الإنسانية، ذلك الفهم المادي البحت الذي يفرق بين البشر حسب لونهم، ويعتقد أن الحضارة والعقلانية لا يمكن لهما أن يوجدا لدى الأجناس غير البيضاء: (لن يفهم السّيّد الأبيض الكلمات العتيقةْ/ هنا، في النّفوس الطّليقة بين السّماء وبين الشّجر).
2. ثم يمعن في السخرية المواربة، حين يكشف حقيقة الخداع الذي يمارسه المستوطن الأوروبي، لا في ذات نفسه فحسب، بل في ذات الحقيقة أيضاً؛ وذلك عندما يصر على اعتبار ما اكتشفه ليس عالماً جديداً . كما هو في الواقع . بل هو الهند، التي جاء يبحث عنها من طريق آخر غير معهود: (فمن حقّ كولومبوس الحرّ أن يجد الهند في أيّ بحر). ومعلوم أن كولومبوس، كان يظن أنه قد وصل إلى جزر الهند الشرقية.
3. كما يسخر من عدم إدراك المستوطن الأبيض، وجود بشر من لون آخر: (ومن حقّه أن يسمّي أشباحنا فلفلاً أو هنودا).
4. ويسخر من التفرقة العنصرية، باعتبارها بضاعة بيضاء بامتياز، حيث لا يصدق الأوروبي بوجود فرق بين الفلفل والهنود، و(أنّ البشر/ سواسيّةٌ كالهواء وكالماء خارج مملكة الخارطة!/ وأنّهم يولدون كما تولد الناس في برشلونة).

---

[1]. نبيلة إبراهيم. المفارقة. فصول. م7. ع3+4. ص132

5. ثم يقرن سخريته من عدم تصديق المغامر الأبيض، بوجود إله آخر يستحق العبادة، بتأكيد أن أحد الأسباب التي يتذرع بها الأبيض لتسويغ إبادة الهنود، هو أنهم غير مهتدين لعبادة الإله الحق: الذي هو الذهب: (لكنّهم يعبدون/ إله الطّبيعة في كلّ شيءٍ. ولا يعبدون الذّهبْ).

تنشأ المفارقة هنا من حقيقة أن البطل يقول عكس ما يعنيه تماماً. ولولا أن (جمهور النظارة) متواطئ مع الممثل، لما أمكن لهذه المفارقة أن تتحقق. فنحن نتواطأ مع البطل في تفسير خطابه عكس ما تحيل إليه ظاهر الكلمات، حين يصف من يحارب الحرية بأنه حر (فمن حق كولومبوس الحر)، وحين يقر للمستوطن الأبيض بحقه في مخالفة نواميس الجغرافيا، فيجد الهند في المحيط الأطلسي، وحين يقبل منه بمساواة الهندي بالفلفل، وحين يوافقه على تكسير بوصلة البحر كي تتوافق الطبيعة مع أطماعه. وحين يفعل الجمهور ذلك، فإنه ينشئ خطاباً موازيا هو المقصود حقيقة. وهنا تبلغ السخرية مداها، وتحقق الإدهاش.

ثالثاً ـ3/ب*2: على مستوى آخر، يمكن لنا ملاحظة مفارقة لغوية من نوع مختلف: فالخطاب كله هو خطاب أخير ونهائي، من هندي مهزوم إلى جنرال حرب أمريكي منتصر. هذا هو المستوى المباشر للكلمات في القصيدة. لكن أين هو الجمهور الذي سيصدق أن هذا هو المقصود ذهنياً!.

إن الكلمات هنا تنشئ خطاباً ممسرحاً على الخشبة، قادماً من عالم الماضي. ولكن الجمهور يشعر أنه يستمع إلى خطاب آخر، ينزل عن الخشبة إلى الصالة، متحولاً إلى العالم الحاضر. فالممثل يقول شيئاً. والجمهور يستمع إلى شيء آخر مختلف. ويدرك ذلك كل من الجمهور والممثل، ويتوافقون عليه.

إن الجمهور هنا يتحول . بهذه الدرجة أو تلك . إلى جمهور بريختي يشارك في بناء المسرحية. فالجمهور الفلسطيني لديه من هموم قضيته ما يشغله عن مشاهدة مسرحيات تدور أحداثها في الزمن الغابر. وكلما تحدثت القصيدة عن هندي أحمر قال المشاهدون: هو ذا الفلسطيني المعرض للإبادة. وكلما قدمت المسرحية مفاهيم الرجل الأبيض قال الجمهور: هي ذي مفاهيم الصهاينة المستوطنين في فلسطين.

ثالثاً.3/ب*3: أما على المستوى الجمالي، فيمكن لنا ملاحظة مفارقة من نوع ثالث، تنتج عن تواطؤنا على تأمل جمالي بحت، في موضوع شديد القسوة. فالقسوة . التي تحدث على خشبة المسرح . تقابلها متعة، تحدث في وعي المشاهدين؛ حتى وهم يندمجون مع معاناة البطل. وإن حدوث مثل هذه المفارقة اللغوية ناتج عن وعي الجمهور بضرورة المحافظة على مسافة جمالية، تفصل بين إدراكه الواقعي والأحداث الخيالية: أو بين قبح محتوى ما يحدث، وجمال وسيلة إيصاله إلينا؛

"فجاذبية العرض تمتزج بما في الشيء المعروض من فظاعة. ونتيجة ذلك، أنه بينما تثير الحقيقة شجننا، فإن الوسيلة التي توصلها إلينا تبعث النشوة في نفوسنا... الحقيقة أن هذه التجارب الشريرة، لا يمكن أن يبعث تأملها على اللذة، إلا حينما تضاف إليها ضروب إيجابية من الجمال... فلسنا نسر بهذه الأشياء لما توحي به إلينا من شرور؛ ولكننا نسر بها على الرغم من هذه الشرور"[1].

[1]. جورج سانتيانا. الإحساس بالجمال. ص298.297

ولا شك أن تناول مقاطع أخرى من القصيدة، سوف يكشف عن الكثير من المفارقات اللغوية، التي يثري تأملُها التحليلَ الجمالي، ويزيد من احتمالات التأويل. ومع ذلك فسوف نكشف عن مستوى أخير من مستويات المفارقة، يمكن لنا أن نسميه المستوى الزمني.

ثالثاً. 3/ب**: مستوى المفارقة الزمنية:

ثالثاً.3**/ب**1**: عند تأمل الكلمات وعلاقاتها، في المقطع الآتي من القصيدة:

"هنالك موتى ومستوطناتٌ، وموتى وبولدوزراتٌ، وموتى/ ومستشفياتٌ، وموتى وشاشات رادار ترصد موتى/ يموتون أكثر من مرّةٍ في الحياة، وترصد موتى"؛

من وجهة نظر البطل المأساوي، الواقف على الخشبة؛ فيمكن لنا ملاحظة مفارقة علاقتها زمنية، قوامها استحضار الحاضر للمستقبل: حيث يحيل البطلُ عالمَ القصيدة (الحاضر مسرحياً) إلى عالم الفلسطيني (المستقبل واقعياً)؛ فيما ينتِجُ مفارقةً استباقية، يبكي فيها البطل المهزوم مصير أناس، في زمن لم يحضر بعد. تستند المفارقة هنا على العلاقة المتحققة، في عالمي الهندي والفلسطيني، بين كل من (المستوطنات) و(الموتى)؛ ثم تتجاوزها إلى ذكر ما لم يوجد بعد، ويحيل إلى عالم قادم مشابه لعالم الهندي، في كثير من جوانبه: عالم الفلسطيني المحتل، بما فيه من (بلدوزرات) تهدم بيوته، و(شاشات رادار) تترصد حركاته. فالهندي في زمن الكلام . الحاضر مسرحياً . يقص قصة تحدث في زمن قادم: المستقبل الواقعي.

ثالثاً.3/ب2:** ثمة إمكانية أخرى لعكس المفارقة السابقة: فبقليل من التأمل، يمكن لنا رؤية علاقة مفارقة استرجاعية؛ من وجهة نظر الشاعر الذي أبدع القصيدة: فإذا كان الشاعر هو الذي يتكلم هنا . لا الهندي . فإن هذا يعني أن الشاعر يتكلم من زمن واقعي حاضر (هو زمن الأصل الذي ألمعنا إليه سابقا). ومن ثم فهو عندما يبكي عالم الهندي الأحمر، وما تعرض له من حرب إبادة، إنما يحيلنا إلى زمن متخيَّلٍ ماضٍ (هو زمن الصورة): فمشهد المستوطنات الإسرائيلية والموتى الفلسطينيين، في الزمن الواقعي، يستدعي المستوطنات الأوروبية البيضاء والموتى الهنود في الزمن التخييلي.

ثالثاً.3/ب3:** ثمة إمكانية ثالثة، تنتج عن مزجٍ مختلفٍ، لعلاقات المفارقتين السابقتين:

كنا قد تعودنا استدعاء الحاضر للماضي، في حالة المفارقة الاسترجاعية. وهذا كان ناتجاً عن وجهة نظر الشاعر، الذي هو الفلسطيني محمود درويش. كما تعودنا استدعاء الحاضر للمستقبل، في حالة المفارقة الاستباقية. وكان هذا ناتجاً عن وجهة نظر البطل المأساوي، الذي هو الهندي الأحمر. فماذا لو مزجنا في قراءتنا بين وجهتي النظر هاتين، وقلنا، بأحد الأمرين الآتيين:

1. إن الشاعر الفلسطيني في زمن الأصل . الذي هو الواقع الفلسطيني الحالي . يستدعي أحداثاً من زمن الصورة، ليبكي مع الهنود الحمر مآسيهم، في أمريكا القرن السادس عشر، مستدعياً مآسي قومه المعذبين!.
2. أو أن الهندي الأحمر . البطل المأساوي . هو الذي قفز إلينا، من فوق خشبة المسرح؛ ووقف يبكي معنا مآسينا في فلسطين، مستدعياً مآسي قومه!. فكأن

الألم الإنساني واحد، لا يعترف بالفوارق القومية، حيثُ ألمُ الهنديِ فلسطينيٌ بامتياز، والعكس صحيح. فمشهد القبر الفلسطيني . الذي يملأ آفاق الواقع . سوف يستدعي في وعي الشاعر (الذي هو هندي بقدر ما هو فلسطيني) مشهد قبر يملأ آفاق الخيال، لهندي باد وظلت علاقاته النفسية قائمة. وكأننا نرى هنا قلباً لعلاقات الأشياء، التي أقامها يوماً الشاعر المخضرم (متمم بن نويرة) عندما قال:

لقد لامني عند القبور على البكا رفيقي لتذارف الدموع السوافكِ
فقال: أتبكي كلَّ قبرٍ رأيتهُ لقبرٍ ثوى بين اللوى فالدكادك
فقلت له: إن الشجا يبعث الشجا فدعني، فهذا كله قبرُ مالكِ[1]

ورغم ذلك تبقى هناك إمكانيات أخرى، لتأمل مفارقات زمنية مختلفة.

1. أبو تمام. ديوان الحماسة. ص225

الفصل الثالث

مجموعة قصصية

لكوثر أبو هاني(*)

أولاً: النص:

القصة الأولى: حب في الحرب

الجندي الذي أحببته مرتين: مرة في الحرب، ومرة دائماً؛ زارني الليلة، في غرفة رقم5 للاجئين، بمدرسة الزيتون الابتدائية (ب) في غزة. اطمأن على قلبي، ومضى نحو الدبابات. قال لي: سأعود بسلام. كان رجلاً روحه متجددة، علمني نسج الأحذية الصوفية، ونسجنا معاً أحذية كثيرة للأطفال اللاجئين، وزعناها بينهم قبل بدء الشتاء. تمنيت لو علمني كيف أنسج الخبز، لأوزعه على الجائعين في الحرب الآن.

في مدرسة اللاجئين صرنا نقف في طابور صباحي، لنتسلم رغيف الفطور. الصغار الذين كانوا يتعلمون في هذه المدرسة، يتضاحكون، لأن طابورهم المدرسي تحول إلى نوع آخر، يبعث السخرية في أنفسهم!.

الحرب عرفتني على حبيبي. كان حبيبي مقاوماً في الجبهة الشمالية، المنطقة المركزية للحرب. منذ عرفني قرر الانضمام إلى المقاومة، ومحاربة الاحتلال. كان قبل كل شيء لاجئاً معنا في المدرسة. نزح من المنطقة الشمالية.

كنت أجلس مع نفسي تحت شجرة الأكاسيا، المزروعة في ساحة المدرسة، أكتب مذكراتي الحربية، وأردد بصوت عالٍ مقاطع شعرية، أحفظها لمحمود

---

* مجلة عشتار. غزة. ع12.11. شتاء وربيع2009.ص83.49

درويش، وإبراهيم طوقا، ولوركا. فجأة شعرت بيد تدق برفق على كتفي، وسمعت صوتاً هادئاً كالحزن، ينشد: "دعوني وحيداً مع النهار. أرجوكم دعوني أولد". شهقت واستدرت لأرى من. فوجئت برجل غريب يقترب مني، ويستأذنني في مشاركتي وحدتي. صمت لبرهة، ثم قلت: "تفضل". سألني عن علاقتي بالشعر، فقلت: "من بعد الحرب، فقدت علاقتي بأي شيء". قال: "لكنني سمعتك تنشدين الشعر". قلت له إن ذلك مجرد تسلية، لا أكثر. تنهد وهو يقول: "الموت أهون من هالحياة". استدركته: "لكنك قبل قليل كنت تطلب أن يدعوك وحيداً مع النهار، لتولد!". ضحك والتزم الصمت، ثم هم بالقيام. شكرني على رحابتي، وتركني مع نفسي.

الحياة في المدرسة تعيسة، واليوم طويل جداً. كنت أعد الساعات وأنا أنتظر حلول الأيام، لأنام وأتخلص من ثقل النهار الجاثم فوق صدري. أبعثر الوقت في مراقبة الأطفال اللاجئين، وهم يلعبون كرة القدم بعلب السردين الفارغة، ويصفقون للفريق الفائز، كما لو أنهم يلعبون مباريات حقيقية.

الجلوس تحت شجرة الأكاسيا كان يريحني كثيراً. من هناك أدع عيني تركض مع الأطفال، تنشر الغسيل مع النساء، وأطير مع العصافير بعيداً، أبعد من الطائرات. هذا اليوم بقيت جالسة في مكاني المفضل، حتى وقت متأخر من الليل. حذرتني أم كنعان من البقاء وحدي خارج الغرفة بالليل. أم كنعان لاجئة طيبة، تقيم معنا في نفس الغرفة. قالت لي، موجهة خطابها لجميع لنساء في الغرفة: "في أي وقت، وفي كل مكان، لا بد وأن يوجد أولاد حرام". لم أبالِ بتحذيرها، وبقيت هناك.

في العتمة لمحت كائناً صغيراً يدب على أطراف أصابع قدميه. ولم أكد أقف لأستكشف حقيقة ما لمحته، حتى فوجئت بولد يشد من يدي دفتر المذكرات ويهرب. ركضت خلف الولد وأنا ألهث والعرق يتصبب مني. وحين وصلت خزانات المياه البعيدة عن غرف النوم، توقفت وفقدت أثر الولد. تهدلت كتفاي خيبة وانزلقت رأسي على صدري. حركت قدمي ببطء لأعود إلى الغرفة، إلا أن يداً ما دقت كتفي، وصوتاً أنشد: "وبقدر ما عشتُ، أريد أن أعيش. هذه بغيتي". استدرت، ليفاجئني الرجل ذاته الذي جلس معي تحت الشجرة. مد إليّ دفتر مذكراتي، وهو يعتذر بخجل عن فعلته المدبرة ليلتقي بي، هنا في الظلام: فهو الذي دفع الولد ليسرق مني الدفتر، ويهرب خلف خزانات المياه، لألحق به وأصل هذا المكان.

أبديت غضبي لأجل ذلك، فظل يعتذر ويتأسف على فعلته. شعرت بأنه يحمل نوايا طيبة، فابتسمت مولية ظهري إليه. لكنه منعني من ذلك. أربكني حين شدني برفق من يدي، واحتواني بصدره. أحسست بحرارة طفيفة تنبعث من صدره وتتسلل إلى جسدي. وضع أصابعه تحت ذقني، ورفع رأسي نحو رأسه. شاهدته يبكي بحرقة. آنذاك استسلمت لجنونه، وأغمضت عيني.

يرعبني النوم وحيدة وقت الحرب. تبرعت أختي الصغيرة بالنوم إلى جواري مؤقتاً، لحين عودة أمي من المشفى. المسكينة أمي لم تتعود بعد على أكل المعلبات. والمعلبات غذاء المحاصرين في الحروب. لكنني هذه الليلة سحبت فرشتي من جوار أمي، ونمت وحيدة. الرجل الغريب بث فيّ الدفء والأمان. إحساس غامض اجتاحني. رجفة لذيذة تهز مكاناً ما في صدري، مكان غير قلبي. رجفة تغيبني كلما تذكرت الرجل، أو التقت أعيننا في طابور الخبز. منذ تلك الليلة، امتلأت أيامي بالورد والبرتقال ورائحة الياسمين. لم يعد نهاري طويلاً، هناك من يملأه، وهناك من يزرع الريحان في صدري، ويمطر في أوردتي وشراييني.

صارحني الرجل بحبه لي، كذلك أنا. وصرنا نتبادل الحب تحت شجرة الأكاسيا، في النهار، ونتعاطاه وراء الخزانات ليلاً. أقسم أن الشجرة كانت تتلصص على قبلاتنا. وضبطتُ جدران المدرسة وهي تختلس النظر نحونا، أثناء إنشاد الشعر.

في منتصف الليل، وبينما الجميع نيام ـ حتى العجوز التي تخاف من القصف، ودوي الانفجارات، كانت نائمة ـ سمعت صوت حبيبي يناديني عبر النافذة. اعتقدت أنني أتوهم. إلا أن صوته ظل يناديني، ويصدح في أذني بإلحاح غريب. نهضت وتلقفت معطفي. وثبت إلى الخارج. تلفتُّ حولي، فلم أجده. فركت عيني لأتأكد، فلم أر سوى العتمة. عدت إلى فراشي كأنني منومة مغناطيسياً. اندسست تحت الغطاء، لامست ساقي لحماً طرياً، ذا رائحة مألوفة ليست غريبة عني. ارتبكت وخيل إليّ أنني أهلوس؛ إلا أنني فوجئت بالرجل ينام إلى جانبي. كدت أصرخ من شدة الهلع، لولا أنه وضع يده على فمي. وتأكدت أن ذلك ليس من ضرب الخيال والهلوسات. وشوشته: "كيف.. لماذا.. ألم تخف أن يراك أحد؟". فوشوشني: "كنت أناديك، ولما خرجتِ، دخلتُ بسرعة، دون أن تنتبهي". قلت: "يا ملعون". فقال: "كيف المفاجأة؟". ضربته على صدره وأنا أقول: "خوفتني كتير". تشابكت أصابع أقدامنا، وكذلك أصابع أيدينا. وقبل أن يخرج قال لي بحزن، وهو يحاول أن يتصنع الحزم: "أنا رايح ع الشمال". فتحت فمي مندهشة بشهقة ذات

نفس مختنق، وقلت: "بدك تروح للموت برجليك!.. لا.. لا..". أمسك بيدي، وسار معي بصمت، حتى توقف عند شجرة الأكاسيا. نظر إلى غصن مرتفع غارق في ضوء القمر، وقال: "سأذهب وأحارب، بدل الهروب من الحرب واللجوء معكم هنا كالجبان. في الشمال لن أكون وحيداً، حتى لو استشهدت. أهلنا هناك يقتلون، والعدو يسترخص دمنا. لقد قررت ولن أتراجع عن ذلك. أرجوك سامحيني وانتبهي إلى نفسك جيداً. لا أريد لأبنائي في المستقبل أن يتساءلوا لماذا لم يشارك أبوهم في الحرب، ولم يدافع عن الأرض". وقبل أن تبتلعه الظلمة، خلف بوابة المدرسة، قبلني وهو يقول: "حين أعود، سيكون لنا أكثر من طفل وسنبلة".

القصة الثانية: ستكون له يدان

بعيداً عن حروبي الداخلية مع عاطفة البكاء، وأقرب إلى معركتي الخارجية مع تشوهاتي وغبائي في التعامل مع أيدي الرجال، حين تصبح في يدي، كنوع من التحية؛ طارق: الرجل الأول، قبل أن أتعرف على يده الخشنة، ذات الأصابع الطويلة التي يطل من رؤوسها الحمق؛ كلمني سبع مكالمات هاتفية، بعدد أيام الأسبوع المنصرم، عن تلك اليد الشريرة التي ضغطت على يدي بعنف، حتى سمعت صوت تكسر عظام أصابعي.

كانت مكالماته الليلية أجمل من التي تكون في النهار، بالرغم من عدم تقبلي لأي منهما. فكأن للعتمة همسها الدافئ في روحه. يرن هاتفي الساعة الثانية بعد منتصف الليل، ليل الشتاء الطويل، ليقول لي بصوت مفعم بالجنون: "غداً.. قررت أن يكون غداً". أتنهد وأقول: "أريد أن أنام". يرجوني خوفاً من أن أغلق الخط في وجهه: "لا.. أرجوك، أمهليني دقيقة واحدة كي لا أموت". أوبخ نفسي على فظاظتي معه، فأقول: "ماذا؟". أتصور ارتياحه لحظتذاك، فأراه يمسح بذراعه العرق عن جبينه، ويضغط سماعة الهاتف على أذنه، ليتأكد من اتصالي، ويكمل لهاثه. يقول دون أن أخمن كيف حال شفتيه وهما تحدثاني: "تعالي غداً.. نلتقي في المكتبة".

أول مرة رأيته فيها كانت في المكتبة العامة. كنت أمد يدي لأسحب كتاباً انتقته عيناي. فوجئت بيد رجل تخطف الكتاب، قبل أن تصله يدي. يتلعثم الرجل ويعتذر متعمداً، رغبة منه في أن أرد عليه، ويكلمني. لكنني بقيت صامتة. شعرت بأنه يتهيأ ليقول شيئاً ما. رفع الكتاب ووضعه على رأسه، كمن يستظل من الشمس،

وقال: "يحيرني اختيار الكتب حين تكون كثيرة". اقترحت، ساخرة، أن يقرأها كلها ليتخلص من حيرته. وغادرت المكتبة.

كنت في ذلك اليوم ألامس اشتياقي لخالد، الرجل الذي انقطعت يداه أثناء الحرب. كانت يداه تنتشلان جسد صديقه الجريح، من بين الأجساد التي فقدت صلتها بالحياة، ولم تستطع مقاومة الموت؛ إلا أن شظايا متطايرة من صاروخ آخر قطعت يديه. فأفلت الجسد المحمول منهما، ودُفنت يداه فيما بعد مع جسد صديقه. كان رجلاً طيباً يفيض حناناً ويمطر حباً. دائماً أشتاق إليه، وأفكر فيه. أين اختفى، وماذا حل به؟. هل غيرته الحرب، وقتلت حبنا، وسهر الليالي التي أكبر من عمر الأرض؟.

حين وصلت باب شقتي القريبة من المكتبة، تذكرت أنني لن أستطيع دخول الشقة، لأن المفتاح في الحقيبة، والحقيبة نسيتها في المكتبة. رجعت خائبة إلى المكتبة. سألت موظفة الأمانات عن حقيبتي، فبحثت عنها ولم تجدها. حدثت نفسي: ربما نسيتها في مكان غير المكتبة. إلا أنني أبعدت احتمال ذلك، وشككت بأنني في الأصل لم أحمل حقيبة. وقفت على باب المكتبة حائرة فيما سأفعله. ما الذي يحدث معي منذ الصباح!. أنا حزينة لأن ذاكرتي هرمت. يا للبؤس على امرأة صغيرة تحمل في رأسها الصغير ذاكرة عجور!.

هل أبيت الليلة في الشارع، وأكون وجبة عشاء شهية للمتسكعين، والكلاب الضالة، وزبال البلدية!. مؤخراً شاعت عنه حكايات مخيفة، تناقلتها العذراوات، وما زلن يؤمنّ بصدق الحكايات المخترعة عنه. ولم أصدق كلمة واحدة من ذلك الهراء. ذرعت الشارع ذهاباً وإياباً، طولاً وعرضاً، كالبلهاء. لا أدري ما الذي يدور في رأسي. تحولت الحكايات في لحظة إلى أشباح تتقافز أمامي. تبلّد فيّ الخوف. عليَّ أن أجد طريقة لفتح باب شقتي، وإن كانت بكسر الباب.

كان الزبال يمارس مهنته بكامل كرامته وحبه للحياة: يجمع القمامة التي تنتظره على عتبات البيوت والعمارات، يحمل الأكياس التي تنزّ قرفاً وتتسرب منها روائح تثير الاشمئزاز، يحملها كأن علاقة خفية نشأت بينه وبينها منذ زمن. حمدت الله على أنه لم تكن قمامة ما تنتظره أمام باب شقتي. تنهدت وارتحت، إذ لن يقترب من بابي. كنت أراقبه من بعيد. ها هو ينصرف إلى البيوت المجاورة. هرولت إلى شقتي. يا للغباء!. من يساعدني في دخول بيتي؟. وقفت بجوار الباب مثل ناطور البستان. الشمس تزحف نحو الغرب. خوفي يزداد، واضطراب ينتابني كلما تسللت إليّ حكاياتهن عن الزبال. أتذكر شكل الزبال حين رأيته وهو يجمع القمامة، فأقنع نفسي بأنه رجل طيب، سمح وعفيف. لم ألاحظ ما يخيف أو

يقلن. دائماً الناس يخترعون الأكاذيب عن الضعفاء والفقراء. اقترحت على نفسي أن أقضي ليلتي عند صديقة، وأشكو لها مشكلتي لتساعدني.

ذراع تمتد أمامي، تعترض طريقي. إنه نفس الرجل الذي التقيته في المكتبة صباح اليوم. ارتفع حاجباي، وجحظت عيناني. فوجئت بحقيبتي معه. شهقت: "أهذا أنت!. شكراً". أخذتها مندهشة وممتنة. كنت أبحث عنها. قال: "وأنا بحثت عنك كثيراً لأعطيك إياها". شكرته مرة أخرى. وفي الثالثة، قبل أن أذهب، صافحني بحرارة لم يكن لها داع. قلت: "غداً في المكتبة؟". قال بلهفة: "نعم.. نعم.. الساعة .. آ.. أنت حددي". قلت: "العاشرة صباحاً". صمت لبرهة ثم قال: "طيب.. اسمعي.. أريدك بهية وأنثى استثنائية".. "اتفقنا". "نعم".

بعد أن انتهت المكالمة، سحبت سلك الهاتف من منبته في الجدار، ورحت أحاول النوم. تلاشى النوم. كنت أفهم همس نبضاتي، وأشفق على قلبي من مضاضة الشوق. مرٌّ، طعمه مرّ. ماذا لو كان المتصل خالد؟. يهاتفني ليلياً، وفي الصباح يهاتفني على عجل، مثل أنشودة وطنية يحب إنشادها كل صباح. يتفق معي على موعد. في أي مكان نلتقي: الحديقة العامة، المكتبة، على سطح العمارة، مطعم بالميرا، شارع الجندي المجهول. الأمكنة تتحول إلى ساحرات صغيرات يلعبن مع الملائكة، وينقشن على جذوع الشجر عشقاً أبدياً.

في الصباح أعددت نفسي للقاء طارق.. وقفت طويلاً أمام المرآة، متأكدة من أن جمالي كان شاحباً ومريضاً. ارتديت قفازيّ، وخرجت إلى شوارع المدينة أجوسها بصخب، كما لو كانت هزائم العالم تتحطم على كتفيّ، وتدفن في صدري.

سألتقيه ذات صدفة، يوماً ما.. لن يكون نهراً أو حلماً. سيكون أنهاراً وأرضاً خضراء وسماء زرقاء، وستكون له يدان، وسنكون معاً مثل فرخي حمام.

القصة الثالثة: مغامرة في قميص الليل

كانت المدينة تغرق في الصمت، بيتاً فبيتاً. حتى إذا جاء الليل، وأنشب نجومه في السماء السوداء، انطفأت المصابيح، وخبت أنوار القناديل الصغيرة المتدلية فوق عتبات البيوت. كان الليل في تلك اللحظات رهيباً، وأطول مما يمكن تخيله لزمن ممتد. كان القمر في أوج اكتماله، جالساً على قمة الجبل، مثل جندي يترصد تحركات إنسان لا بد من ملاحقته. أما غرفتها فقد كانت هي الوحيدة المضاءة من بين كل بيوت المدينة.

بقيت المرأة محتفظة بروتين ساعاتها: ففي مثل هذا الوقت المبكر من الليل، تذهب إلى المطبخ وتعد عشاءها الخفيف، ثم بعد ذلك تختار كتاباً آخر، لتقرأه إلى أن يغلبها النعاس وتنام. تناولت بيدها الكتاب، وجلست إلى طاولتها الخشبية الواطئة، المركونة تحت شباك غرفتها، وشرعت في قراءة الصفحة الأولى. وقبل أن تقلبها، لاحظت خطاً باهتاً باللون الأحمر، مرسوماً تحت كلمة موعد. توقفت عند الكلمة، وأغلقت الكتاب بقوة.

أثناء ذلك، كان اضطراب الجيران يتنامى، من الضوء المنبعث من غرفتها: ظنوا أن المرأة جنت، أو أنها لم تسمع عما سيحدث الليلة. النساء قلن إن المرأة متأثرة بوضع المدينة البائس. أما الرجال، فخمنوا أنها تتحدى شبح الليل بضوئها. بينما تضاحك الأطفال من المرأة، وفرحوا لأجلها، ولم يكفوا عن الدعاء لها، لأنها آنستهم بضوئها، ودرأت عنهم وحشة النوم في العتمة السحيقة.

وضعت الكتاب على حافة الشباك المفتوح، وهدهدت نفسها ريثما ترتدي أجمل فساتينها. اختارت فستاناً أسود ارتدته، ولفت حول خصرها شريطاً فسفورياً لامعاً. وقبل أن تغادر الغرفة نظرت إلى وجهها في المرآة. ابتسمت كأنها تبتسم لوجه آخر، وقالت في نفسها: "لتكن أسطورة، أو فضيحة عندهم". فردت شعرها، وشعرت بأنها على موعد مع ملاكين: هو، وملك الموت. كادت تبكي، لكنها حبست دموعها، وتراجعت عن يأس مفاجئ اغتال روحها.

وضعت المفتاح في ثقبه الصغير. دورته. بعد دورة ارتجفت أصابع يدها، فيما أمسكت اليد الأخرى بالأكرة، وتشبثت بها. دوّى انفجار غامض في الحارة الخلفية، ثم توالت الانفجارات مدوية في كل مكان.

قالت جارتها وهي تتنهد: "الآن سينطفئ ضوء المرأة". بكى ابنها الصغير من تحت الشرشف، وهويصرخ: "أبقوا مصباحها مضاءً". نهرته أمه، لكنها بعد لحظات قصيرة نزعت عنه الشرشف، وضمته إلى صدرها، بسطوة حنان الأم الخائفة من المجهول.

بقيت المرأة متسمرة أمام الباب. وبقيت دورة واحدة، كي ينفتح وتخرج. فجأة توقف الدويّ، فأحست نوعاً ما بالطمأنينة. تنفست عميقاً وأخذت تدير المفتاح. في منتصف الدورة عادت الانفجارات تسمع، وتظهر لها ضوءاً مريعاً ينتشر على شكل دوائر نارية. توقفت المرأة عند المنتصف، وتوقفت الانفجارات لوهلة، إلا أنها تتابعت بعد ذلك، واقتربت من المكان كثيراً، وصار يُسمع أزيز رصاص ينطلق من كل اتجاه. يمكن تحديد مصدره من البريق المفاجئ، الذي ينبثق من فوهة البنادق الخفية.

دب الرعب في قلوب الأطفال، فدعت أمهاتهم على الساعة التي أضاءت فيها المرأة مصابيح غرفتها. وفي ذات أنفسهم، الأطفال كانوا يدعون الله ألا ينطفئ مصباحها. الطفل الذي بكى هلعاً حين هشم الرصاص زجاج النوافذ، سكت بعدما لمح الضوء ما يزال مشعاً.

توزعت الدبابات في الشوارع، وتفرق الجنود بحذر. بعضهم فوق الطوابق الأخيرة في العمارات، مصوبين قناصتهم، والآخرون انتشروا كالعسس الغليلة، تحت شرفات البيوت، وعند العتبات، وأمام المحال والدكاكين، في كل مكان. بعد دقائق علا صوتٌ معرّبٌ من مكبر الصوت، يأمر بمنع التجول: أي كائن ـ وإن حشرة ـ سيتم قتلها، إذا ما تحركت في الشارع.

سمعت المرأة أوامر الجند، منع التجول.. الموعد!.. تهالكت عند الباب. لم تحملها قدماها، فوقعت على الأرض.

كانت شجرة الجميز الضخمة قد احترقت أوراقها، أما الغصن المتفرع الداخل من خلال شباك غرفتها، فقد قطعته شظية حادة، وسقط على الطاولة فوق الكتاب.

توسدت المرأة رأسها بذراعيها، وبكت بحرقة. إلا أنها لملمت نفسها ووقفت. دورت النصف الأخير من دورة المفتاح، فانفتح الباب، ودلفت إلى الشارع، تاركة خلفها غرفتها مفتوحة، يفضحها ضوء المصباح.

ركضت. ولم يكن الجنود قد اكتشفوا خروجها. ركضت بأقصى ما اشتعل فيها الشوق سرعة. لا بد وأنه الآن ما زال ينتظرها في الحديقة العامة، دون يأس. عند المنعطف توقفت قليلاً، لتلتقط أنفاسها وتتابع الركض إليه، مقامرة بروحها لأجله. أسندت ظهرها على الجدار وهي تلهث وتتنفس بصعوبة. رفعت كتفيها إلى أعلى واختزلت نفساً عميقاً واسعاً في رئتيها، لتكمل الطريق. ركضت بضع خطوات، حتى اندلق عليها بغتة ضوء ساطع من كشاف الجنود. عرفت أنهم رأوها، فصارت تركض بجنون باتجاه الحديقة. والجنود والرصاص والموت يلاحقونها.

خلال ذلك كان الناس قد فتحوا نوافذهم، واشرأبت عيونهم تلاحق المرأة. انقبضت رئاتهم، وانحبست أنفاسهم، من شدة الخوف. توالد في دواخلهم إحساس عاتٍ لم يستطيعوا معرفته أو التخلص منه.

حين وصلت المرأة الحديقة، كان ينتظرها هناك. سحبها الرجل من ذراعها وضمها إلى صدره بعنف، حتى سمعا صوت احتكاك عظام قفصيهما. رفع رأسها إلى وجهه بكفيه، ومص شفتيها. بينما كانت الدبابات قد سورت الحديقة. أما الجنود فقد وقفوا عند المدخل، مشدوهين، مذهولين، أمام المنظر الجريء والجميل. كأنهم تحولوا إلى أصنام!.

الجنود والدبابات والرصاص والانفجارات، و... كل شيء توقف. وأطبق صمت لعين يرفرف، وكأن سحراً هائلاً اجتاحهم وسيطر عليهم!. تعلقت عيون الجنود بالعاشقين. كانا يتعانقان بصمت هائج. وحين ابتعدا عن بعضهما، نزل من كان ماكثاً في دبابته. وتكاثر عدد الجنود حول المرأة والرجل، وبقيت عيونهم معلقة بهما. وكلما ازدادت المسافة بينهما (المرأة والرجل)؛ كلما تلألأت العيون، راجية أن يعودا لبعضهما. كانت العيون تتوسل العناق مرة أخرى، وقتل تلك المسافة التي تتسع بينهما. اقتربت المرأة من مدخل الحديقة، وبقي الرجل واقفاً بسكون، مأخوذاً بعطرها الذي التصق على صدره.

في ذلك الليل الطويل، وبعدما انتهى منع التجول في المدينة، وانسحب الاحتلال، خرج الناس من بيوتهم، وانعتقت أنفاسهم المحتبسة، منطلقة إلى عنان الفضاء، بأمان. قرروا ألا يطفئوا الأضواء لأي سبب كان.

ثانياً: التحليل:

ثانياً.1: تمهيد: الكتابة النسوية:

الكتابة النسوية (feminism writing) بوح بلغة الأنثى، ينطلق من الجسد، لهذا يطلق عليه البعض مصطلح (كتابة الجسد writing the body). وكتابة الجسد: مصطلح أطلقته جوليا كريستيفا عام 1974، في كتابها (ثورة اللغة في الشعر) ويشير إلى تلك الكتابة النسوية، المنطلقة من الجسد: إذ يتحول الإبداع إلى فعل، لا مجرد كتابة: فعل يتصف بما في الأفعال من توتر وحركة ونمو. من هنا فاللغة الخارجية لا يمكن لها وصف سيرورة هذا الفعل، بل اللغة الشاردة المتمردة المتوترة المشحونة بالأحاسيس الخاصة.

ويتحكم في كتابة الجسد مستويان: سيميولوجي ورمزي. فأما المستوى السيميولوجي: فهو ذلك المستوى التحتي من المعنى، الذي تتحكم فيه الأصوات

والإيقاعات، والانفعالات الخاصة بالمرأة (الغضب، الرفض، القهر...). وأما المستوى الرمزي: فهو المستوى الحامل للخطاب، ذي المعنى المراعي لمنطق اللغة في التركيب والقواعد.

وعلى الرغم من أن معجم المستوى الثاني . الرمزي . في الكتابة النسوية، لا يختلف في جوهره عن المعجم الذكوري، إلا أن اجتماع المستويين . السيميولوجي الانفعالي والرمزي القواعدي . في لغة الكتابة الإبداعية النسوية، سوف يؤدي إلى تفاعل من نوع خاص، ناتج عن انعكاس كل منهما على الآخر، الأمر الذي يؤدي إلى تكثف الدوافع الداخلية الأنثوية، وانطلاقها في سورة كتابة مختلفة عن الكتابة الذكورية. وكأن جسد الأنثى . كما تراه الأنثى . هو الذي يقوم بفعل الكتابة عن نفسه، لا كما كان الحال في الماضي عندما كان الرجل يكتب عن جسد المرأة، كما يراه هو من الخارج[1].

ثانياً.2: القصة الأولى: حب في الحرب:

البوح هو ما يجعل الأدب أدباً. فكل الناس يستطيعون أن يقصوا ما يجري لهم في السوق، أو في العمل، أو في المخدع. لكننا لا نستطيع أن نسمي ذلك قصاً.. القص هو استخدام خاص للكلمات، وبوح جريء بالمشاعر، ودهشة طفل يرى في كل ما حوله جديداً. هل توفر هذا في قصة (حب في الحرب)؟. سنرى.

[1]- انظر: نبيلة إبراهيم. النقد الثقافي في إطار النقد النسوي. كتاب لعدد من الباحثين بعنوان: النقد الثقافي والنقد النسوي. ص271.27

فتاة عادية من فتيات غزة اللاتي يزحمن الشارع.. تلك هي الشخصية الرئيسة في القصة، التي تروي بضمير المتكلم (أنا).. ولقد تبلغ بنا الدهشة حد أن لا نسأل الشخصية عن اسمها. إن كوثر تريد أن تذهب بنا بعيداً في دروب الغواية، إذ تكتم اسم الشخصية. يستطيع متلق ما أن يتوهم أنها الكاتبة، كما يستطيع متلق آخر أن يعتقد أنها مجرد شخصية وهمية، فيما يمكن لمتلق ثالث أن يتعامل معها باعتبارها مجرد قناع، تتقمصه الكاتبة، وتستعير وعيه، لتتمكن من البوح، في مجتمع يحرم البوح.

يسحبنا البوح من ذواتنا.. تسرد كوثر فنسمع، وتبوح فيبهرنا الجمال إلى حد الحزن. والحزن شعور إنساني، لا تعرف من أين يأتيك، خصوصاً عندما تندمج في تجربة جمالية!. لماذا؟. لا أعتقد أن أحداً يسأل نفسه لماذا؟. هو يحس بوخز الحزن الغامض، كلما انغمرت روحه في الحب. أليس عجيباً هذا؟. هل يشعر الناس بالحزن حين يتأملون جمالاً غير عادي، بسبب من إحساسهم المبهم، بأن جمالاً على هذا المستوى، سوف يظل أمراً عارضاً ونادراً ومعرضاً للعدوان؟. أم لعلهم يشعرون بالحزن، لأنهم يدركون . إدراكاً غامضاً . بأن هذا الجمال الدنيوي يذكرهم بالجمال المطلق، الذي لا تزال أرواحهم تسعى إليه، في عالم الأبدية؟. ربما هذا، وربما ذاك، وربما كليهما معاً.

تبدأ القصة بالعبارة التالية:

"الجندي الذي أحببته مرتين: مرة في الحرب، ومرة دائماً".

نحن لسنا الآن أمام جملة عادية: فالفتاة تحب الشخص ذاته مرتين، المرة الأولى مقرونة بحدث جلل هو الحرب.. يمكن لمتلق أن يظن أنه حب مؤقت كالحرب، يزول بزوالها. إلى هنا والإدهاش لا يتحقق. لكنه يحقق حضوره الأمثل عند قولها (ومرة دائماً). إذ فجأة تقف اللغة أمام المرآة: تتملى ذاتها، فيما نحن نتلصص عليها، وقد أغوت أحاسيسنا. يقول جورج سانتيانا:

"ليس الموضوع هو الذي يخلع قيمة على الانطباع الحسي؛ بل الانطباع الحسي هو الذي يخلع قيمة على الموضوع، دائماً في نهاية الأمر. فكل قيمة إنما تعود بنا إلى شعور مباشر، هنا أو هناك، وإلا لاستحالت إلى عدم: إذ هي تستحيل إلى لفظة وخرافة"[1].

والانطباع الحسي هنا هو الذي حقق لموضوع عادي . كالحب تحت القصف . كل هذه القيمة الجمالية. فالحب تحت القصف ليس موضوعاً جديداً، وإنما الجديد هو هذا التناول اللغوي له. فكوثر هنا لا تستخدم اللغة استخداماً عادياً، فنحن نعلم أن (المرة) في الاستخدام العادي لا تتكرر، فإذا ما تكررت؛ وجب علينا أن نتوقع حدوث فجوة: شيئاً يشبه حفرة مخادعة مختفية تحت الأعشاب، وتتصيدنا!. القارئ الغبي وحده هو من يقع في الحفرة. أما القارئ المتمرس فيتوقف أما الحفرة، ويتأمل.. اللغة هنا لعوب كامرأة.. إنها تتأمل جمالها في المرآة، فيما هي تعلم أننا نتلصص من قريب متأملين. يغويها جمالها. لكن ما يغويها أكثر هو تلصصنا عليها. تضعنا الكلمات (الجندي الذي أحببته مرتين: مرة في الحرب، ومرة دائماً) أمام علاقة من نوع غريب!. فهل هو حب من نوع غير عادي؟.

---

1. جورج سانتيانا. الإحساس بالجمال. ص157

يا لله!. ما أجمله حباً مختلفاً، يكسر الموت القابع وراء كل باب من أبواب المدرسة، المزدحمة بالفارين من القصف!. ما أجمله حباً يدفع فتى غضاً إلى المقاومة، ويدفع فتاة رقيقة إلى الحب: حب يدفع إلى حب، وحب يدفع إلى الموت، وموت يدفع إلى الحب، ولولا القصف لما كان الحب، ولولا الحب لما كان الموت، ولولا الحب لما كان الحب.

يتزاوج الحب والموت، في قصة كوثر، ويحضر الحزن الغامض، مع هذا الحب. وطن سليب، وحب مبتور. قصف ومقاومة وقبلات تحت النار!.. هي ذي قصة تمجد فعل المقاومة، بعد أن مر علينا زمن، يرى فيه (منظرون بائسون لنقد بائس) أن المقاومة في الأدب مجرد شعار، يكسر بهاء جمال المعاني!.

بالإمكان تمجيد المقاومة، دون صراخ. هذا هو المبدأ الجمالي الذي ترسخه كوثر أبو هاني في هذه القصة. فلنقرأ:

1. على المستوى الديني والكوني: داود باشا يتعاقد مع الله، ويُشهد الموجودات الكونية على هذا العقد المقدس.
2. "علمني نسج الأحذية الصوفية. ونسجنا معاً أحذية كثيرة، للأطفال اللاجئين. ووزعناها بينهم، قبل بدء الشتاء. وتمنيت لو علمني كيف أنسج الخبز".
3. "فجأة شعرت بيد تدق برفق على كتفي. وسمعت صوتاً هادئاً كالحزن ينشد".
4. "الجلوس تحت شجرة الأكاسيا كان يريحني كثيراً. من هناك أدع عينيّ تركض مع الأطفال، تنشر الغسيل مع النساء، وأطير مع العصافير بعيداً، أبعد من الطائرات".

5. "وهناك من يزرع الريحان في صدري، ويمطر في أوردتي وشراييني... أقسم أن الشجرة كانت تتلصص على قبلاتنا، وضبطتُ جدران المدرسة وهي تختلس النظر نحونا، أثناء إنشاد الشعر".
6. "وقبل أن تبتلعه الظلمة، خلف بوابة المدرسة، قبلني وهو يقول: حين أعود، سيكون لنا أكثر من طفل وسنبلة".

الفتاة لاجئة من القصف إلى إحدى مدارس وكالة الغوث الدولية. وهناك تنظر بعيني طفل، وتقص بوعي خبير (وسمعت صوتاً هادئاً كالحزن). تلكم هي المعادلة السحرية للإبداع. أن تدهشنا إلى حد الجنون.

تقع الفتاة المتوحدة في حب فتى متوحد مثلها، ويقرأ الشعر مثلها، ورافض لهذا الواقع مثلها، ويريد تغييره بأدواته، كما تريد هي تغييره بأدواتها: (علمني نسج الأحذية الصوفية... وتمنيت لو علمني كيف أنسج الخبز).

أحبها كما لو كانت بيته المفقود، وأحبته كما لو كان حلمها الذي لا يتحقق. تفاجأت بوجوده، كما تفاجأ بتحققها. تبادلا القبلات تحت القصف. وفي عز هذا الفرح، في غمرة الحب، أدركه الحزن الغامض، فقرر أن يتصل بالمثال المطلق، حتى يكتمل فرحه، وقال لها: (أنا رايح ع الشمال).

لقد ابتلعت الظلمة الفتى ذاهباً إلى حلمه القديم، ليتمكن من حفظ حلمه الجديد. وقديماً قالوا: "من فات قديمه تاه". والفتى لن يتوه بعد كل هذا الحب، لأنه يخرج مودعاً وواعداً في آن: (حين أعود، سيكون لنا أكثر من طفل وسنبلة).

ثانياً.3: القصة الثانية: ستكون له يدان:

تنطلق الكتابة النسوية، كما أسلفنا، من خصوصية الأنثى البشرية. ولأن من أهم ما تختلف به المرأة عن الرجل جسدها . الجزء الخاص بها الذي لا يشبه الرجال . فإن هذا الجزء البري الجامح، غير الخاضع لقواعد المنطق الذكوري، هو مكمن رموز الوعي النسوي. وإن مهمة هذه الرموز، في حالة تفعيلها كتابياً من قبل المرأة؛ أن تجعل الخفي ظاهراً، والصامت متكلماً[1].

إن كتابة الجسد هي كتابة أنثوية قصراً، كتابة ناتجة عن إحساس مكثف، ينطلق في سَوْرةِ كتابةٍ مختلفة. وكأن جسد الأنثى . كما تراه الأنثى . هو الذي يقوم بفعل الكتابة عن نفسه. لا كما تفعل بعض النساء حين تستعير وعي الرجل وتتكلم بلسان الأنثى. فلننظر كيف تفعل كوثر ذلك:

"طارق، الرجل الأول قبل أن أتعرف على يده الخشنة، ذات الأصابع الطويلة، التي يطل من رؤوسها الحمق؛ كلمني سبع مكالمات هاتفية، بعدد أيام الأسبوع المنصرم، عن تلك اليد الشريرة التي ضغطت على يدي بعنف، حتى سمعت صوت تكسّر عظام أصابعي. كانت مكالماته الليلية أجمل من التي تكون في النهار، بالرغم من عدم تقبّلي لأيٍّ منهما".

الفتاة تحب رجلاً، وتعبر عن حبها بالصور الآتية:

---

[1]- انظر: نبيلة إبراهيم. النقد الثقافي في إطار النقد النسوي. كتاب لعدد من الباحثين بعنوان: النقد الثقافي والنقد النسوي. ص263

1. يد محبوبها خشنة، ذات أصابع طويلة، يطل من رؤوسها الحمق.
2. وهذه اليد شريرة تضغط على يديها بعنف.
3. وعنف هذه اليد الشريرة، يكسر عظام أصابعها بصوت مسموع.
4. وهي لا تتقبل مكالماته، خصوصاً النهارية منها.

كيف يمكن لوعي ذكوري أن يكتب هكذا؟. هذه هي كتابة الجسد: كتابة منطلقة من الإحساس الخاص، الذي يمكن لنا أن نقول بأنه عوامل الكبت التاريخية، ودوافع الثورة الفسيولوجية؛ مجتمعين. وكل ذلك لا تعبر عنها الكلمات الظاهرة فحسب، بل النيران المشتعلة داخل الكلمات. وإلا فكيف يمكن أن يجتمع كل هذا الحب، مع كل هذه الخشونة والعنف، الظاهريين؟!. وكيف استطعنا أن نسمع، في هذه الكلمات، صوت اختلاج أضلاع المرأة في حضن المحبوب، في لحظة التوحد الجسدي؟!. كيف يمكن لوعي لاأنثوي، أن ينشئ خطاباً يقول بأنه يحب شيئاً، غير مقبول لديه!.. لا، بل يفاضل في حبه بين قسم وآخر، من أقسام هذا الشيء . غير المقبول . بكلمات من هذا النوع: (كانت مكالماته الليلية أجمل من التي تكون في النهار، بالرغم من عدم تقبّلي لأيٍّ منهما)!. يمكن لنا أن نرى في هذه الكلمات كيف يتمنعن وهن الراغبات. وتلك مشاعر أنثوية يعرفها الرجل من المرأة منذ القدم. لكن المفاجأة الأنثوية ليست فيما سبق فحسب، بل في اكتشافنا . من بعدُ . أن الفتاة تحب شخصاً وتبحث عنه في آخرين. فلنقرأ المقطع التالي:

"كنتُ في ذلك اليوم ألامسُ اشتياقي لخالد، الرجل الذي انقطعت يداه أثناء الحرب. كانت يداه تنتشلان جسد صديقه الجريح... إلا أن شظايا متطايرة من صاروخ آخر، قطعت يديه... ودُفنت يداه فيما بعد مع جسد صديقه".

إنها تفتقد (خالد) ويديه المقطوعتين، وتحب (طارق) رغم خشونة يده (الشريرة وعنفها)!.. نحن هنا نواجه حالة من حالات صراع الحياة. خالد المحبوب الأصلي غائب ومقطوع اليدين، والشوق وحده لا يعيده. فيما طارق حاضر وله يدان. وهي ذي تخرج للقاء طارق:

"في الصباح أعددت نفسي للقاء طارق".

فيما هي تنتظر خالد، وتبحث عنه في شوارع المدينة:

"سألتقيه ذات صدفة، يوماً ما.. لن يكون نهراً أو حلماً. سيكون أنهاراً وأرضاً خضراء، وسماء زرقاء.. وستكون له يدان. وسنكون معاً مثل فرخي حمام".

فهل ترى الفتاة في طارق تعويضاً جسدياً دنيوياً حاضراً، عن حب عظيم أكبر من أن تتسع له الدنيا، فهو من ثم يتحول إلى وهم، أو توق، أو مثال؟!. ربما!. فمن يستطيع معرفة مشاعر الأنثى؟. ألم أقل إنها كتابة الجسد؟.

ثانياً.4: القصة الثالثة: مغامرة في قميص الليل:

تروي لنا قصة (مغامرة في قميص الليل) حكاية امرأة متوحدة، في غرفة متوحدة، في مدينة محاصرة بالاحتلال والقصف والاجتياح.

المرأة تتوق إلى الخروج من الغرفة المعتمة، إلى الشارع المزدحم بجنود يمنعون التجوال، لتلتقي عاشقها المنتظر، في حديقة عامة. تخرج المرأة تحت أزيز

الرصاص، وتراقب العيون خروجها العجيب من وراء فتحات النوافذ الموارِبة، وتظل تجري حتى ترتمي بين ذراعي عاشقها، أمام عيون الجنود المشدوهين.

الزمن المحكي هو لحظة من لحظات الاجتياح الإسرائيلي الأخير لغزة. والراوي هو الراوي العليم (omniscient narrator)، الذي يسرد بضمير الغائب، فيرى كل الموجودات الحسية والمجردة ويفسرها. وهذا الراوي العليم امرأة، تسرد من وعي امرأة أخرى هي العاشقة، رغم أنه يتحدث عنها بصيغة الغائب (هي).

ولتسهيل الأمر على المتلقي، سوف نستعير مصطلح المغاربة (السارد) بدلاً من مصطلح الراوي، الذي انتشر في المشرق، ثم نؤنثه عند الضرورة . فيصبح (الساردة) . هروباً من تأنيث كلمة (الراوي) الموهمة بغير ذلك.

يقول جان بيلمان نويل:

"إن الأدب لا يحدثنا فقط عن الآخرين، بل عن الآخر فينا"[1].

يمكن القول بأن الساردة هنا تتقمص شخصية امرأة تتكلم عن (الآخر) . فيها وفينا . على مستويين:

1. المستوى الأول هو مستوى البوح: أي أنها تسرد علينا قصة الأخرى التي بداخلها، حين تعرض علينا ثورة امرأة، تجتاح المألوف والخطر معاً، لتلتقي المحبوب تحت أزيز الرصاص، وفي عز منع التجوال.

[1]. جان بيلمان نويل. التحليل النفسي والأدب. ص18

2. المستوى الثاني هو مستوى اللاشعور: حيث نرى شخصاً يتحدث عن قاهره بإعجاب يزيح ظاهر الكلام إلى العتمة، ويضع مضمره في بؤرة الضوء.

في المستوى الأول، نرى الساردة ترصد استعداد العاشقة للخروج الخطر، بقولها:

"اختارت فستاناً أسود، ارتدته، ولفت حول خصرها شريطاً فسفورياً لامعاً. وقبل أن تغادر الغرفة، نظرت إلى وجهها في المرآة، ابتسمت كأنها تبتسم لوجه آخر، وقالت في نفسها: لتكن أسطورة أو فضيحة عندهم".

يمكن لنا رؤية مدى تعاطف الساردة مع الشخصية، حين نتأمل كم جعلت هذه الساردة شخصيتها الورقية المصنوعة جريئة متحدية هاتكة للمستور. ليست الشخصية الورقية فقط من تقول: (لتكن أسطورة أو فضيحة عندهم) بل إن الساردة هي من يقول ذلك، ومن ورائها المؤلف الضمني(*).

يجدر بنا قبل الحديث عن المستوى الثاني . مستوى اللاشعور . أن نتأمل المقطعين الآتيين:

1. "توزعت الدبابات في الشوارع، وتفرق الجنود بحذر. بعضهم في الطوابق الأخيرة من العمارات، مصوبين قناصتهم، والآخرون انتشروا كالعسس الغليلة تحت شرفات البيوت، وعند العتبات، وأمام المحال والدكاكين، في كل مكان.

* انظر: مسرد المصطلحات.

بعد دقائق علا صوت معرّب من مكبر الصوت، يأمر بمنع التجول: أي كائن . وإن حشرة . سيتم قتلها، إذا ما تحركت في الشارع".

2. "حين وصلت المرأة الحديقة، كان ينتظرها هناك. سحبها الرجل من ذراعها وضمها إلى صدره بعنف، حتى سمعا صوت احتكاك عظام قفصيهما. رفع رأسها إلى وجهه بكفيه، ومص شفتيها، بينما كانت الدبابات قد سورت الحديقة. أما الجنود فقد وقفوا عند المدخل مشدوهين، مذهولين، أمام المنظر الجميل، كأنهم تحولوا إلى أصنام. الجنود والدبابات والرصاص والانفجارات، وكل شيء توقف. وأطبق صمت لعين يرفرف، وكأن سحراً هائلاً اجتاحهم وسيطر عليهم. تعلقت عيون الجنود بالعاشقَين. كانا يتعانقان بصمت هائج. وحين ابتعدا عن بعضهما، نزل من كان ماكثاً في دبابته، وتكاثر عدد الجنود حول المرأة والرجل، وبقيت عيونهم معلقة بهما. وكلما ازدادت المسافة بينهما . الرجل والمرأة . كلما تلألأت العيون راجية بأن يعودا لبعضهما".

ربما يبدو تحليل وجهة النظر الأيديولوجية هنا غامضاً للوهلة الأولى. لكن الصحيح غير ذلك بالمرة. ففي المقطع الأول نرى الجنود الإسرائيليين وحوشاً، تستحق أقصى درجات الاحتقار. إنها تقتل كل من يعصي أوامرها، حتى لو كان مجرد حشرة!. القتل هنا هو الصفة الغالبة والظاهرة، في تصرف جنود الاحتلال. فمن هو الذي يقول هذا؟.

أما في المقطع الثاني، فنرى نفس هؤلاء الجنود، بشراً متحضرين راقين، يحبون حب الناس لبعضهم، ويقدرون . بدرجة كبيرة . علاقات العشق الإنساني الجميل؛

حتى وهي تتحدى الأوامر العسكرية. بل إنهم يتمنون لو استمر هذا التحدي الجميل لأوامرهم!. فمن هو الذي يقول هذا؟.

إذا ما انطلقنا في التحليل من إحدى طرق التحليل السائدة، فسوف نشعر بهذا التناقض الرهيب بين محتويي المقطعين، خصوصاً وأنهما من إنشاء نفس الشخص: الساردة. ما الذي يجعل هذا التناقض مسيطراً؟. إنه الإصرار على وجود مركز. إن التحليل التقليدي يفترض هذا المركز، يوجب أن يتواءم كل مقول مع مفترضاته الأولية. يقول المركز أن الساردة الفلسطينية تكره (بالضرورة) الجندي الإسرائيلي، ولا تراه إلا وحشاً. ومن هنا فإن نشوء خطابٍ من نوع ما ورد في المقطع الأول، سوف يكون غير ذي معنى، من وجهة نظر هذا المركز. وهذا المركز . الذي كنا قد قلنا إنه يعطي اللغة القدرة على قول الحقيقة . هو الذي تحاول فلسفة التفكيك ضربه في العمق، وصولاً إلى تحليل آخر.

يقول جاك ديريدا:

"وإذ لم يعد للتوحيد الشامل أي معنى، فإن ذلك ليس بسبب لامحدودية حقل لا يمكن تغطيته، بنظرة محدودة، أو خطاب محدود؛ ولكن لأن طبيعة الحقل . أعني اللغة، واللغة المحدودة . تستبعد التوحيد الشامل. هذا الحقل هو حقل لعب في حقيقة الأمر... هناك إذن تفسيران للتفسير، للبنية، للعلامة، للعب: أحدهما يسعى إلى فك شفرة، يحلم بفك شفرةٍ حقيقيةٍ، أو أصلٍ متحرر من اللعب ومن نظام العلامة، ويعيش . كالمنفى . ضرورةَ التفسير. والآخر . الذي لم يعد يتجه نحو الأصل . يوجب اللعب، ويحاول أن يعبر إلى ما

يجاوز الإنسان والإنسانية، ما يجاوز اسمَ الإنسان، اسمَ الكائن الذي حلم بالحضور الكامل، طوال تاريخ الميتافيزيقا[1].

فإذا ما قبلنا هذا الكلام، كان علينا أن ننطلق في التحليل منه: فنحن نحاول تفكيك شفرات ما تقول الساردة، أو المؤلفة، حين نعمد إلى تفسير نصوصها. وما تقوله الساردة ليس دائماً خارجاً من الشعور، بل إنه ربما يقارب اللاشعور أكثر. إن كل هذا الوصف الإنساني من الساردة، لحال الجنود (الأعداء)، ينم عن كثير من الإعجاب: إعجاب المقهور بالقاهر، إعجاب الثقافة المهزومة بالثقافة المتسيدة. لم يستفد الفلسطينيون من الإسرائيليين القهر والموت والاستيطان فحسب، بل تعلموا منهم كذلك كيف يمارسون قدراً أكبر من حرية التعبير، والديموقراطية البرلمانية، والإعجاب بالنموذج الغربي، الذي تمثله إسرائيل في المنطقة.

إن الخطاب الظاهر في المقطع الأول، يفيد بأن الساردة تكره اليهود بسبب الاحتلال. لكنها تعود لتقول في المقطع الثاني . بمنطق أقوى وكلمات أكثر . إنها ترى فيهم إنسانية من نوع يستحق الإعجاب. وهذا هو التفسير الثاني الذي ينقض التفسير الأول. وما ذاك إلا لأن لدينا في الحقيقة مؤلفان لهذا النص لا مؤلف واحد:

1. المؤلف الأول هو المجتمع. وهذا المجتمع هو الذي قوّل الساردة مقطعها الأول. إنه المجتمع، لا بما هو قاهر حسي للمؤلف، بل بما يفرضه من

[1]. جاك ديريدا. البنية، اللعب، العلامة، في خطاب العلوم الإنسانية. فصول. م11. عدد14. ص242... 244

مواضعات اجتماعية وطنية، تفرض على كل فلسطيني . يكتب عن الإسرائيليين . أدواتها ولغتها الخاصتين. هنا نحن ننطلق من تحليل الشعور.

2. أما المؤلف الثاني فهو لاشعور المؤلف: أو ما يتوق إليه، ويقذفه في بركة اللاشعور القذرة، رغبة في إرضاء الشعور، الذي هو رقيب المجتمع. وهذا اللاشعور هو الذي يقول المقطع الثاني.

وكلنا تلك الساردة: نكره الإسرائيليين ونعجب بهم في آن. هذا بعض ما يقوله هذا النص.

وأخيراً: هناك تساؤل نود فحص إجابته، من خلال دراسة قول الساردة، في المقطع الثاني:

"حين وصلت المرأة الحديقة، كان ينتظرها هناك. سحبها الرجل من ذراعها وضمها إلى صدره بعنف، حتى سمعا صوت احتكاك عظام قفصيهما. رفع رأسها إلى وجهه بكفيه، ومص شفتيها".

هذا التساؤل يقول: هل كانت لغة الرجل قادرة على إنشاء مثل هذا الكلام؟. ألسنا الآن أمام امرأة شرقية تتحدث عن نفسها . بلغتها هي . حين تجعل الرجل هو المبادر في علاقة الحب؟!.. إنها تجري للقائه تحت القصف. وهذه مبادرة منها. لكنها مدركة أنه في انتظارها في الحديقة، ويتعرض لنفس الخطر!.

ربما يمكن القول بأن المبادرة مقسومة هنا نصفين، بالتعادل، ما بين المرأة والرجل. لكن دعونا نتأمل كيف جعلت الساردةُ الرجلَ يسحب المرأة من ذراعها فور

وصولها!. فلم لم تدفعها إلى إلقاء نفسها بين ذراعيه؟. إنه هو الذي سحبها، وهو الذي ضمها بعنف، وهي التي سمعت صوت احتكاك عظام قفصيهما، لأنها هي التي روت من خلال الساردة، لا هو... هي ذي لغة الجسد بحق. المرأة تعشق عنف الحب، وتنتظر المبادرة من الشريك، وتجد في كل ذلك لذة. وعن مثل هذا يقول جلين ويلسون:

"إن الأمر قد يمكن تفسيره من خلال نظريات طورها علماء الإيثولوجيا(*)؛ وتقول هذه النظريات: إنه لأسباب تطورية (تعود إلى عصر الزواحف تقريباً) اعتمد الذكور جنسياً على السيطرة، بينما كانت استثارة الإناث تحدث، على نحو أيسر، من خلال الخوف والخضوع. وهكذا فإن عدداً كبيراً من النساء إنما يحصلن على الإثارة الجنسية من خلال إثارة الخوف لديهن، مهما كان مقدار ما قد يظهر لديهن من احتجاجات، تدل على أنهن لم يستمتعن مطلقاً بهذه الخبرة"[1].

* الإيثولوجيا Ethology: علم بيني يمزج بين علم الحيوان وعلم الأحياء وعلم النفس. ويهتم بالملاحظة الدقيقة لسلوكيات الحيوانات في بيئاتها الطبيعية، كما تجري مقارنات وراثية وبيئية، بين سلوك الحيوان وسلوك الإنسان.

1. جلين ويلسون. سيكولوجية فنون الأداء. ص19

الفصل الرابع

ثلاثية عبد الرحمن منيف

"أرض السواد"(*)

أولاً: المؤلف:

تعود جذور عبد الرحمن منيف إلى نجد وسط المملكة العربية السعودية. وينتسب إلى قبيلة بني خالد العربية المعروفة. رغم أنه ولد بمدينة عمان في العام1933 من عراقية.

تلقى تعليمه الابتدائي بعمان. ثم انتقل إلى بغداد والتحق بكلية الحقوق عام1952، وانضم إلى حزب البعث العربي الاشتراكي. وبعد التوقيع على حلف بغداد عام1955، قامت السلطات بطرده من العراق، فانتقل إلى القاهرة، ومن ثم إلى بلغراد، حيث حصل على شهادة الدكتوراه في اقتصاديات النفط. ثم انتقل إلى دمشق عام1962، وعمل في الشركة السورية للنفط. وفي عام1965 أسقطت عنه السلطات السعودية جنسية بلده الأصلي، وسحبت منه جواز سفره.

---

* أرض السواد (ثلاثة أجزاء). ط1. بيروت والدار البيضاء. المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي. 1999.

انتقل إلى بيروت عام1973 ليعمل هناك في مجلة البلاغ. ثم عاد إلى العراق عام1975 ليعمل في مجلة النفط والتنمية. ثم غادر العراق للمرة الثانية عام 1981 متجهاً إلى فرنسا، ثم إلى دمشق عام1986، حيث تزوج من سيدة سورية وأنجب منها، وظل هناك حتى توفي عام2004.

يعتبر عبد الرحمن منيف واحداً من أهم الروائيين العرب في القرن العشرين. حصل على جائزة مؤتمر الرواية العربية الأول بالقاهرة عام1988. وقد عكست رواياته الواقع الاجتماعي والسياسي العربي، والنقلات الثقافية العنيفة التي شهدتها بنية مجتمعات النفط العربية. ومن أهم رواياته:

1. خماسية مدن الملح (1984 . 1989) التي ترصد دخول شركات النفط لمنطقة الخليج مع ظهور البترول، وتأثيراتها على المجتمع البدوي، وتحالفاتها مع رجال الأعمال وحكام المنطقة، الأمر الذي أضاف إلى غضب آل سعود عليه غضباً جديداً، فمنعوا كتاباته من دخول المملكة.
2. شرق المتوسط (1975)، وهي التي أحدثت ضجة في العالم العربي، باعتبارها أول رواية عربية تصف بجرأة التعذيب التي تمارسه الأنظمة العربية.
3. ثلاثية أرض السواد (1999)، التي نحن بصددها في هذا الفصل.

ثانياً: ما يشبه النص:

تبدأ ثلاثية (أرض السواد) بفصل يحمل عنوان (حديث بعض ما جرى): وهو فصل سابق على الفصل الأول، كما أنه الفصل الوحيد الذي يحمل عنواناً، بخلاف الفصول التالية، التي تحمل أرقاماً متسلسلة مجردة.

يبدأ الراوي بمشهد احتضار سليمان الكبير ـ والي بغداد لاثنتين وعشرين سنة ـ وحوله أولاده وأصهاره الأربعة وبعض المقربين من رجال الدولة؛ حيث يوصي بولاية السلطة من بعده لصهره علي باشا، الأكبر سناً والأكثر تمرساً بشؤون الحكم؛ مما يشعر داود ـ الصهر المتزوج من صغرى البنات ـ بأن فرصته لم تحن بعد، فيحزم أمتعته ويسافر إلى البصرة، يدرّس ويتفقه في شؤون الدين مدة من الزمن، قبل يقرر العودة للاستقرار بجوار مرقد الشيخ عبد القادر الكيلاني؛ فيما يطحن الصراع الدموي بين الورثة بغداد، قبل أن تؤول السلطة إلى سعيد بن سليمان الكبير، في سن لم تتجاوز الثانية والعشرين، فيستعين بداود، للقضاء على تمرد بعض العشائر. فيعود إلى بغداد وينجح في تثبيت سلطة سعيد. ويتخذه سعيد نائباً له. لكنه سرعان ما يعزله بضغط من أمه نابي خاتون.

انشغل سعيد عن أمور الحكم بعلاقة شاذة مع (حمادي العلوجي). وحين ارتفعت الأصوات لعزله، لم يتأخر داود في إدراك أن زمنه قد حان. فغادر بغداد مع مائتين من رجاله الأشداء، بحجة الصيد، مصمماً على قيادة المعارضة. واتجه إلى الشمال. ومن هناك أمّن لنفسه مباركة اسطنبول، قبل أن يتقدم بقواته نحو بغداد. وإلى هنا ينتهي الفصل المعنون بـ(حديث بعض ما جرى).

يبدأ الفصل1 وقد اختلى داود بمنجمه محب الدين المرادي، ليستشيره في أنسب الأوقات لدخول بغداد. وإذ حدد المنجم يوم الجمعة العشرين من شباط 1817، فقد بدأت جيوش داود تنصب على بغداد وسط ترحيب الكبراء وعامة الشعب الذي أرهقه الحصار، إضافة إلى رجال الدين الذين أزعجهم شذوذ سعيد واستهتاره. ثم قرئ فرمان السلطان العثماني بتوليه داود باشا السلطة في بغداد، رغم بقاء سعيد متحصناً في القلعة مع حمادي.

بمجرد أن استقر داود على كرسي الولاية، أوحى لقائد الانكشارية الجديد: الآغا سيد عليوي بضرورة الانتهاء من أمر سعيد. فالتقط الآغا الإشارة التي كان ينتظرها منذ زمن، مستذكراً حكم الإعدام الذي أصدره سعيد بحقه في السابق. فدخل القلعة موهماً الحرس بأنه راغب في خيانة داود لحساب سعيد. وإذ وافقت نابي خاتون على دخول سيد عليوي القلعة، فلم يفاجئها إلا اغتياله لابنها فوق صدرها. وهكذا استتب الأمر لداود باشا، ولم يعد يخشى إلا تمرداً متوقعاً من بعض شراذم الأعراب المستفيدين من ولاية سعيد.

ومع كل ذلك فقد كانت هناك جبهة التدخل الخارجي، التي يقف على رأسها قنصل بريطاني شاب، يماثل طموحه طموح الوالي الجديد؛ إلا أنه يشعر بالتميز، كونه يمثل إمبراطورية عظمى، خرجت لتوها منتصرة على ناپليون، وبدأت تمد

أطرافها في محاولة لنهب إرث الرجل المريض، الذي تمثله الدولة العثمانية. كان (كلوديوس جيمس ريتش) قد جعل دار القنصلية البريطانية في بغداد ـ الباليوز ـ ملاذاً يحمي كل طامع في السلطة، تأكيداً لنفوذه وتهديداً للوالي.

أوكل داود لسيد عليوي مهمة استخلاص الأموال والأسرار من حمادي العلوجي. وقبض على عملاء الباليوز، وبدأ التحقيق معهم. وأعدم عدداً من أعوان الوالي السابق. كما حرص في ذات الوقت على تقريب رجال الدين والوجهاء والشعراء، وذلك لكي يضمن لسلطته شرعية دينية بالفتاوى، وشرعية ثقافية بالقصائد. ثم عين (عزرا) اليهودي وزيراً للمالية ـ صراف باشي ـ موكلاً إليه مهمة ملاحقة وزير المالية السابق (ساسون)، لاستخلاص الأموال التي نهبها قبل هروبه. وفي الوقت الذي فشلت فيه جهود سيد عليوي، في استخلاص الأموال من حمادي الذي مات تحت التعذيب؛ نجح ترغيب الباشا وترهيبه في استخلاص بعض الأموال من أعوان سعيد السابقين. وعندما حان دور الحماة المشاكسة نابي خاتون، تخلص منها داود بطريقة ذكية، ودون أي ضجيج.

في طريق صراعه على السلطة، اتجه الآغا سيد عليوي إلى توثيق علاقاته بالقوادة اليهودية (روجينا) مغرياً إياها بضرورة التعاون معه. ولكن الوالي عاجله بتكليفه بشن حرب على قبائل البدو المتمردة، في الفرات الأعلى غرباً. وبمجرد رحيله، قام داود بإحداث تغييرات عسكرية في الجيش، فأسند المهمات الأساسية إلى ضباطه المخلصين، وأنشأ حرساً خاصاً للسراي. ثم لم ينس التشدد في مراقبة الأسعار ومحاربة الاحتكار، وإقامة الموائد العامة للفقراء.

عاد الآغا سيد عليوي منتصراً من حملة الفرات الأعلى، وبدأ يحرض داود على تجريد حملة جديدة لتأديب بدو الجنوب. ولكن الوالي لم يُرد منح الآغا نصراً جديداً، بعد أن لاحظ زيادة زياراته للباليوز. لذا فقد أظهر استجابته الشكلية لمطالبه، وكلفه بالسفر إلى الشمال لمتابعة الأمور، حيث مكان التجمع التقليدي لمعارضي السلطة المركزية في بغداد. ورغم اعتراض سيد عليوي ومحاولاته ثني الباشا وتحويل الوجهة إلى الجنوب، إلا أنه استسلم أخيراً، وبدأ استعداده للرحيل إلى كركوك، حيث سبقه (بدري صالح العلو) المرافق السابق لداود. وهنا ينتهي الجزء الأول.

في الجزء الثاني نرى رجال سيد عليوي وقد طوقوا بدري بكثير من المودة، في محاولة لكسبه لمجموعة رجال الشمال. وفي ذات الوقت اتخذ طلعت باقة ـ الجنرال المحسوب على مجموعة الشمال ـ بيتاً في طرف المدينة، لكي لا يثير غيابه عن القلعة الارتياب، وأشاع أنه فعل ذلك ليخلو بالراقصة نجمة، التي سبق

أن أحبها بدري، وكانت سبباً في إقصائه إلى كركوك. ولكن الحقيقة أن هذا البيت كان منذوراً لسهرات الآغا وضباطه المقربين. ومن هناك أوعز سيد عليوي لمرافقه حامد، بضرورة دعوة بدري إلى إحدى تلك السهرات الراقصة. وحضر بدري فعلاً، لكنه إذ اكتشف ـ مع وجود نجمة ـ خيبته في الحب، فقد قرر استغلال أول زيارة له إلى بغداد، ليطلب من أبيه أن يبحث له عن عروس. وبالفعل تم عقد قران بدري على (زكية).

خلال كل ذلك، يتبين لنا أن ريتش كان هو الذي دفع الآغا، ليقوم بتحريض الوالي على ضرورة تجريد الحملات الحربية: إذ كان هدفه إشغال داود عن الإصلاحات بالحروب، وتمهيد الطريق أمام الآغا ليزداد قوة. ولكن فشل المؤامرة جعل ريتش يقرر التوجه إلى الشمال، في رحلة ترويح عن النفس. وهناك جرى شوط جديد من أشواط السباق، لنهب الآثار العراقية، بين البعثتين البريطانية والفرنسية. وفي نفس الوقت توفرت الفرصة للقنصل للتقرب من قبائل الشمال.

في خط مواز آخر لصوب الرصافة، تنشغل الرواية بتصوير الأجواء الشعبية في صوب الكرخ، الواقع على الجانب المقابل لنهر دجلة، حيث مُلتقى عدد من الشخصيات، التي تتجمع في قهوة الشط. ويبرز دور هذا المقهى، كمكان يجتمع فيه صعاليك بغداد وصغار تجارها، لمراقبة عروض الباليوز الترفيهية. فيتحدثون وينتقدون ويعيشون أحلامهم البسيطة، ورذائلهم الصغيرة، وتعاونهم الذي يتبدى في الملمات.

روجينا القوادة اليهودية حسمت أمرها أخيراً، وأصبحت الرسول المعتمد بين القنصل البريطاني الذي عاد إلى بغداد، والآغا في كركوك. وبدأت مجموعة الشمال في ترتيب الأمور، للانقضاض على السلطة في بغداد. أما الوالي فلم يكن غائباً عن هذه التحركات؛ إذ كانت جميلة ساهي ـ إحدى فتيات روجينا ـ تطلعه على آخر التحركات. ثم تفاجئنا الأحداث بقتل نجمة بطريقة غامضة. وعندما يرفض بدرى عروض رجال سيد عليوي للانضمام إليهم، يغتالونه.

لم يتبق من عائلة سليمان الكبير، إلا صادق أفندي. فعمد الوالي إلى إلهائه عن السياسة، مكلفاً عباس اسطنبول بإشغاله بلعب الشطرنج، واقتناء التحف والمسابح الغالية. ولكن القنصل تمكن أخيراً من مراسلته مغرياً إياه بالتمرد. فهرب ومعه عباس اسطنبول، في خطوة أثارت خوف داود، خصوصاً وقد بدأت تحركات الآغا في الشمال تزداد، وتحالفاته مع كرمنشاه ـ إيران ـ تتقوى. فتحرك داود سريعاً، واستدعى عدداً من كبار الضباط الموالين لسيد عليوي إلى بغداد، وعلي رأسهم طلعت باقة. وبعد عدة جلسات معهم استطاع أن يوغر صدورهم على

الآغا. قبل أن يسمح لهم بالعودة إلى ثكناتهم بالشمال، وقد خلع عليهم الأوسمة وحملهم بالهدايا.

أيقن داود باشا بأن الآغا واثق من قوته ومطمئن إلى خداعه. فتظاهر بالالتفات إلى مكان آخر، وأصدر أمره بتسمية (يحيى بك القرملي) قائداً لحملة الجنوب. وأخذ يعد كل ما يلزم من أجل تحقيق نصر سريع ساحق. ولكن حركة الكيخيا يحيى بك القرملي، البطيئة المكشوفة، وتردده وانشغاله بالنساء، كفلا عدم تحقيق ذلك. ووصلت أخبار الفشل إلى الآغا في الشمال، فظن "أن زمنه قد أزف، ولا بد أن يتحرك. ولكي يجنب نفسه أي خطأ، ولئلا يستمر في التأجيل مرة بعد أخرى، قرر إيفاد ناهي زبانة، إلى بغداد لاستطلاع الجو، ولكي يطلب من الباليوز إيفاد أحد رجاله المفوضين، من أجل بحث ما يجب اتخاذه من خطوات لحسم الموقف". فعاد المبعوث إلى الآغا ليقول إن أهل بغداد ناقمون على الوالي، وثائرون في انتظار المخلص. فأخذ في الاستعداد للجولة الحاسمة، خصوصاً بعد انتشار الإشاعات في كركوك بأن قوات داود تتراجع.

ما كاد يمر أسبوع على هذه الإشاعات ـ التي لنا أن نقدر أن الوالي كان وراءها ـ حتى وصل مندوب من داود باشا إلى الآغا، يطلب إليه أن يعود فوراً إلى بغداد لنجدته. وقبل أن يقوم بأية خطوة، استشار سيد عليوي منجمه الشيخ إدريس، فأكد له أن أيام العز قد أقبلت، مما شجعه وجعله "يرسل عدداً من ضباطه إلى بغداد على جناح السرعة، وأبلغهم وهم يغادرون أنه لن تمر أيام قليلة إلا ويكون هناك".

في قصر الريحان بالأعظمية، الذي لا يفتح إلا لكبار الزوار، كان عدد من ضباط الآغا، الذين سبقوه، في استقباله. وبعد أن زار مقام الإمام أبي حنيفة، عاد متوقعاً أن تكون الترتيبات لدخوله بغداد قد تمت. غير أن النداء الرسمي تأخر يوماً بعد آخر. ثم أُوعز للضباط الذين كانوا في استقبال الآغا بالالتحاق بمراكزهم فوراً. ولم يتبق معه إلا حامد، الذي حاول إقناع كوكبة الحراس، القادمة من السراي في اليوم السادس، بضرورة الانتظار حتى الصباح لمقابلة الآغا، ولكن دون جدوى: لأنهم مكلفون بحمله إلى القلعة؛ الأمر الذي جعل سيد عليوي يظن أن الباشا قد اختار القلعة بسبب حصانتها. ولكن عندما اتجه به قائد الحرس نحو الجناح الجنوبي ـ الذي كان يحتله سعيد باشا وفيه كانت نهايته ـ انقبض صدره. أما حين أُبلغ أنه موقوف بأمر الباشا، فقد صرخ وحاول أن يفعل شيئاً. لكنه استسلم أخيراً. وما كاد يُجرد من سلاحه الفردي ويُغلق عليه باب الغرفة، حتى انفجر بالشتائم والبكاء.

وُقف سيد عليوي أمام هيئة المحكمة، ليفاجأ بأن الوالي لم يكن يضيع وقته سدى: فإضافة إلى كبير القضاة طلعت باقة، كان هناك طباخه رستم قارود على رأس الشهود. ثم استدعيت جميلة ساهي وسيدتها روجينا. ثم ناهي زبانة. حيث أدلى الجميع بتفاصيل دقيقة عن علاقات الآغا بالباليوز، والأموال التي تلقاها، وزيارته لكرمنشاه. فصدر الحكم بإعدامه. فأرسل القنصل طلباً لمقابلة الوالي. لكن الوالي تلكأ في استقباله إلى ما بعد تنفيذ الحكم في الصباح. وعند هذا ينتهي الجزء الثاني من الرواية.

في الجزء الثالث يواصل القنصل ريتش محاولات ترويض داود. وبدأ بإثارة خوفه من قوة بريطانيا العظمى، قبل أن يبادئه بإهدائه هدية مرفقة برسالة يلتمس فيها: "أن يكون لدى الباشا متسع من الوقت، لاستقبال أحد كبار ضباط الأسطول البريطاني، والمتوقع وصوله إلى بغداد". وعندما وصل الكابتن نيكلسون، ووقفت قطعته البحرية في دجلة إلى جانب باخرة الباليوز، مصوبة مدافعها إلى السراي، فقد كان مفهوماً للجميع أن ريتش يستعرض قوته. وفي اليوم الثالث عرض نيكلسون على الباشا رغبة الحكومة الإنجليزية في تنفيذ مشروع الطريق البري، لضمان طريق آمن لبضائعها من مصر إلى الهند عبر الفرات. لكن داود لم يعط رداً إيجابياً، لإدراكه أن البريطانيين يرغبون في دفعه إلى خلق مشكلة مع اسطنبول، كما رفض الاستجابة إلى اقتراح تسليح جيش الولاية بالأسلحة البريطانية، لأنه لا يريد دفع ثمن سياسي للسلاح، في الوقت الذي يحلم فيه بإنشاء مصانعه الخاصة.

بالموازاة مع هذه الأحداث تعرض الرواية مشاهد واسعة من تضامن العراقيين في مواجهة فيضان النهر، وتضامن أهل صوب الكرخ لإخراج الحاج صالح العلو من أحزانه، بعد اغتيال بدري. فنرى الذين كانوا مترددين في تأييد داود، وقد باتوا مستعدين لبذل كل ما يقدرون عليه، في سبيل طرد الأجنبي من بلادهم.

صادق أفندي ابن سليمان الكبير، الذي هرب نحو متمردي الأعراب في الفرات الأوسط، لجأ بعد هزيمة أنصاره إلى الأهوار، ثم إلى الجنوب. أما عباس اسطنبول فقد عاد فجأة إلى بغداد، وصار يتردد كثيراً على السراي، مما ترك لنا مجالاً للاستنتاج بأنه كان مدفوعاً من داود لفعل ما فعل. وبعد فترة غير طويلة، تم تبادل الرسائل بين داود باشا وصادق أفندي، عن طريق عباس اسطنبول. ثم انتهى كل ذلك بصدور العفو عن صادق أفندي وعودته إلى بغداد.

فجأة اختفت المواد الضرورية من الأسواق وارتفعت الأسعار. ثم لم تكد أسابيع قليلة تنقضي حتى بعث حاكم البصرة رسالة إلى الباشا، يبلغه فيها بأن المراكب

انقطعت، وأن (تايلور) وكيل ريتش في البصرة هو السبب؛ بل إن المراكب التي وصلت في الأيام السابقة قد عادت دون أن تفرغ حمولتها. ومن هنا فقد كان لا بد من تدخل الباشا ومراقبة التجار، في تصرف معاكس لاتفاقات ريتش مع وزير المالية اليهودي عزرا، الذي كان قد استغل ندرة المواد فرفع الأسعار أول الأمر ـ بصفته المورد الرئيسي ـ لكنه في نهاية المطاف لم يجد مناصاً من تلبية أوامر الباشا الحازمة. ففتح المخازن. ورجعت الأسعار إلى طبيعتها لمدة أسبوعين، ثم عاد إلى إغلاق مخازنه في الأسبوع الثالث، إرضاءً للسيد الآخر ريتش. وفي هذه المرة كان الوالي مستعداً كذلك، فـ"أرسل عدداً من التجار برفقة بعض رجاله إلى حلب وماردين ليتدبروا الأمر، كما بعث إلى الأحساء والبحرين وسنه، وأمر حكام المدن والمناطق أن يبذلوا أقصى الجهود، من أجل تأمين حاجاتهم وشراء المواد من الأسواق القريبة". ثم دعا ساسون ـ وزير المالية السابق الذي كان في الانتظار ـ ليبدأ حربه التجارية ضد عزرا. كما لم ينس الباشا أن يسلط روجينا على عزرا، لاكتشاف علاقاته النسائية، والضغط عليه من هذا الاتجاه الآخر، مما اضطر عزرا إلى فتح مخازنه خلافاً لأوامر ريتش. ثم جاءت الضربة الكبرى بإلغاء داود امتيازات التجار الأجانب، المشمولين برعاية الباليوز، وفرض ضرائب عليهم مساوية للضرائب التي يدفعها التجار المحليون. وقد استغل داود العوائد الجديدة لشراء مراكب تستورد البضائع ولا تنتظر وصولها.

قبل القنصل التحدي وأعلن الحرب بكلمات واضحة لرسول الوالي. ووصل مركب من البصرة يحمل عدداً من جنود الإمبراطورية. وبدأ ريتش استعراضاته بإقامة عروض للحيوانات الغريبة التي تحويها حديقة القنصلية، ثم استعراض لحامية الباليوز وبحارة السفينة بأسلحتهم الكاملة. واندفع رجال الباليوز إلى تخزين كميات كبيرة من المواد التموينية في دار القنصلية. وإذ أدرك الباشا مدى حماقة القنصل، فقد استعد للمعركة، واستعد معه أهل بغداد. وتحولت منارات المساجد إلى مواقع ترصد تحركات الباليوز. وطرد ريتش نقطة الحراسة المحلية وأنشأ نقطتي حراسة خاصتين به. وحين وجهت سفينة الباليوز مدافعها نحو السراي، نقل الوالي أحد المدافع إلى جانب الكرخ، في الجهة التي تقابل الباليوز. واحتفل الناس بانتقال المدفع، في حركة لها مدلولها الوطني.

بعد أسبوعين، والحالة تراوح مكانها، شعر القنصل بأنه قد وضع نفسه في مأزق؛ إذ لا يقوى على مواجهة الوالي بما لديه من قوات، كما لا يستطيع أن يتصل بأحد لنجدته، لذا فقد بدأ يفكر في فك الحصار. الأمر الذي اقتضى البدء بالمفاوضات، التي كان يرفضها في البداية. ومع بدء المفاوضات اكتشف ريتش

أن داود يعرض شروطاً بالغة القسوة: إنهاء المظاهر المسلحة، ومساواة التجار الأجانب بالتجار المحليين في الضرائب، وعودة طريق التجارة سالكة كما كانت، دون أي تدخل من بريطانيا ورجالها. ورفض ريتش هذه الشروط في البداية، ثم بدأ بالتنازل عنها واحدة تلو الأخرى، إلى أن تبقى الشرط الأهم: مساواة التجار الأجانب في الرسوم مع التجار المحليين. وهذا الشرط لم يستطع ريتش قبوله، نظراً لأنه يلغي امتيازاً حصلت عليه بريطانيا من بغداد طوال عهود سابقة. وعند هذا الحد توقفت المفاوضات، وطلب ريتش الإذن بالرحيل. وخرجت سفينة الباليوز من العراق، محملة بأقصى ما تستطيع من الآثار المنهوبة، وبعض العملاء المحليين. وعند هذا تنتهي الرواية.

ثالثاً: التحليل:

ثالثاً.1: حكاية التاريخ في الرواية التاريخية:

ما الذي يدعو عبد الرحمن منيف إلى كتابة أعمال مستلهمة من التاريخ؟. للإجابة عن هذا السؤال نفترض إحدى نظريتين تحكمان التعامل الروائي مع حدث تاريخي: الأولي هي مخاطبة الحاضر بوصفه لحظة إعادة إنتاج للحدث القديم، فإن لم يكن متطابقا معه، فباستخراج العبر والإسقاطات. والثانية هي قراءة الحدث وإعادة تقييمه في ضوء الواقع الموضوعي، وما لحق به من روايات تخضع لأمزجة المنتصرين. ولا شك أن كلا النظريتين تقود إلى الأخرى:

"فإعادة إنتاج الحدث التاريخي، على شكل رواية، يحمل في طياته قراءة جديدة تستخرج العبر، وترد على رواية كتبها الآخرون، بالطريقة التي تحقق

مصالحهم. فالرواية التاريخية تحاور زمناً، هو الحاضر، وهي تكتب عن زمن مختلف؛ هو الماضي"[1].

إذن فعبد الرحمن منيف، يحكي التاريخ بصورة مختلفة. يقول:

"ممكن القول إن تاريخنا لم يُقرأ بعين مدققة فاحصة، ولم يحلل بطريقة صحيحة، الأمر الذي خلط الحب بالزؤان، وجعل التاريخ الرسمي الذي يكتبه الحكام وحده يطفو ثم يطغى، بحيث توارث الدروس الحقيقة، وبرزت البطولات الوهمية، وجبّ الضجيج صوت الحقيقة. هذا الوضع خلق حالة من الاضطراب والتداخل، مما استدعي عملية فرز جديدة، تمهيدا للوصول إلى تلك النتائج؟"[2].

إن الروائيين ينقبون عن الحقائق في دواخل الشخصيات، ويطرحون الأسئلة، ويعيدون قراءة الحدث، وفق رؤية تحليلية تضع الأنفس البشرية تحت المجهر، أو تكشف حيواتهم المستترة، التي تغيب عن أعين كتّاب السير والتواريخ. ولسوف نلاحظ مثلاً عند قراءتنا لأرض السواد، أنه لولا الغرور الشخصي المريض، والطموح غير المحدود لشخص مثل كلوديوس جيمس ريتش، لربما كان قد تغير مسار العراق الحديث قليلاً أو كثيراً. ولو كان القنصل البريطاني شخصاً غيره؛ إذن ربما لأمكن له أن يجد مساحة مشتركة للتعايش مع والي العراق الطموح، ومن ثم لتمكن الوالي من البقاء وتنفيذ برنامجه الطموح، أو على الأقل جزءاً منه.

---

[1]. فيصل دراج. أرض السواد: ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة. الكرمل. ع64. ص83

[2]- عبد الرحمن منيف. من حوار أجراه معه فيصل دراج بعنوان: التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان .الكرمل. ع63. ص92

إذن فرواية أرض السواد تحكي حكاية حدثت في التاريخ، الشخصيات المركزية فيها حقيقية في الغالب، لكن عبد الرحمن منيف يحكيها بطريقته، ويضيف إليها شخصيات لم تكن في التاريخ، ويختلق لها فضاءاتها الخاصة التي تؤثر فيها وتتأثر بها. فلنبدأ بمحاولة التعرف على ماهية الحكاية، في النصوص الروائية عموماً، لننطلق بعد ذلك إلى حكاية العراق، كما بدت في رواية أرض السواد.

ثالثاً.2: الحكاية: الماهية والمعنى:

الحكاية هي الفعل في لغة أرسطو. والفعل نتاج أشخاص يخلقون الأحداث ويقيمون العلاقات فيما بينهم[1]. ولأن لكل فعل رد فعل . كما يقول الفيزيائيون . فإن الأحداث سوف تتلاحق مرتَبة بعد ذلك الحدث الأول: فلو ضرب شخص شخصاً آخر مثلاً، فمن الطبيعي أن يكون رد فعل المضروب تالياً، زمنياً، للضرب الذي وقع عليه. فالحكاية بهذا المعنى يمكن اعتبارها: "قص حوادث حسب ترتيبها الزمني؛ يأتي فيها الغداء بعد الإفطار، والثلاثاء بعد الاثنين، والانحلال بعد الموت"[2]. يحدث ذلك في الحكاية، كما يحدث في الحياة.

والحكاية بهذا المعنى قديمة قدم الإنسان: فمن قبل ظهور الرواية بآلاف السنين، كان إنسان الكهف الأول يفغر فاه بين يدي قاص القبيلة، الذي يروي حكاية، وكلما توقف، سأله بنفاد صبر: ثم ماذا بعد؟. فالحكاية شيء بدائي، وهي ترجع إلى منابع الأدب الأولى، قبل اكتشاف القراءة. كما أنها تعتمد على كل ما هو بدائي فينا؛ عندما تحولنا إلى مجرد مستمعين، يتحدث إليهم صوت يقص شيئاً

---

1. انظر: يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص29

2. إ.م. فورستر. أركان القصة. ص47

وراء الآخر، حتى ننام وسط الحطام والفضلات. إنها "دودة الزمن العارية، التي تقدم لنا مظهراً قبيحاً لا يشرف"[1].

ورغم كل ذلك فإننا نجد أرسطو يعتبرها نواة التراجيديا، التي تتنزل منها منزلة الروح من الجسد[2]. وبقليل من التدقيق، يتضح لنا أن الأمر نفسه ينطبق على الحكاية في الرواية الحديثة. فالحكاية: "هي الأساس الذي تُبنى عليه الرواية، لأن الرواية في مفهومها البسيط، ما هي إلا حكاية تُروى عن الناس من حيث الأحداث التي تقع لهم، وموقفهم منها، وتفسيرهم لها، ومصائرهم فيها"[3].

لقد قيل كلام كثير حول أهمية الشكل الروائي، وبالغ كثيرون في تقدير أهمية التقنيات الشكلية، على حساب المعنى؛ حتى لقد اعتبر بعضهم أن حاجة الرواية إلى الحكاية لم تعد قائمة، في العصر الحديث. لكن هذا التطرف لن يعجب كثيرين، من مثل والاس مارتن، الذي يقول:

> "وليست التقنيات السردية . رغم كل شيء . غايات في حد ذاتها، وإنما هي وسائل لتحقيق تأثيرات معينة. ولا نستطيع أن نعرف ماهية مسرودة ما، إلا في علاقتها بما تفعل. وفي حين تتنوع أهداف القرّاء والكتّاب، فإنها لا يمكن أن تنفصل عن أسئلة القيمة والمعنى"[4].

---

1. نفس المصدر. ص63، 114، 48
2. انظر: أرسطوطاليس. في الشعر.ص54
3. عبد الفتاح عثمان. بناء الرواية. ص43
4. والاس مارتن. نظريات السرد الحديثة. ص202

وعند تناولنا للنص الروائي بالتحليل؛ لا يمكن الفصل التام ما بين الحكاية في أصلها البسيط، وبين أسلوب عرضها. فالحكاية لم تكن لتصل إلينا لولا تلك العملية المعقدة، التي يقف من ورائها روائي يصطنع أدواته، محاولاً الوصول إلى المتلقي. وإذا كانت هذه العملية المعقدة هي ما اصطُلح على تسميته بـ(الخطاب)، فإن الحكاية نفسها بعد تعرضها لهذه العملية، يمكن تسميتها بـ(السرد).

فالسرد هو مجموع الأحداث المتسلسلة، داخل النص الروائي. أما الخطاب: فهو تقنيات إيصال هذه الأحداث للمتلقي. فمصطلح (السرد) يشير إلى الحكاية كما وردت في الرواية، محيلاً إلى السؤال: ماذا حدث؟. فيما يشير مصطلح (الخطاب) إلى كيف حدث ذلك فيها؟. وعلوم أن هذا مرتبط بذاك: "فلا وجود للحكاية إلا في قول [خطاب]. ولا قولاً سردياً روائياً بدون حكاية"[1].

ثالثاً.3: الحكاية في أرض السواد:

الحكاية هي حكاية الحلم العربي القديم المتجدد، بالاستقلال والوحدة والنهوض. وبطل الحكاية مشغول بحلم جماعي يؤرقه. كما أن الشخصيات كثيرة ومتنوعة، يُفسح لها مكان للمشاركة والفعل والحوار، في سبيل الوصول إلى الهدف الذي ما زال يؤرق المثقف العربي منذ زمن النهضة، الذي وافق زمن الحكاية واتحد معه: فليس من قبيل المصادفة أن زمن داود باشا في العراق هو نفسه زمن محمد علي في مصر، والتشابه بين دوافع الشخصين لا يخفى: فمحمد علي يريد بناء الدولة الحديثة في مصر، وداود باشا يريد بناء الدولة الحديثة في العراق. والنظام الذي

---

1. يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص30

يتحداه كلا الشخصين واحد، ويتمثل في كل من الخلافة العثمانية في اسطنبول، بما تمثله من تخلف وتبعية من جانب، والإمبراطورية البريطانية الناهضة بعد هزيمة نابليون، والطامعة في امتلاك العالم العربي، ووراثة الرجل المريض، من الجانب الآخر.

ونحن عندما نتعامل مع رواية بمستوى أرض السواد، فإننا لا نتوقع مجرد حكاية؛ إذ لا يُعقل أن يُقدم روائي متميز، بحجم عبد الرحمن منيف، على تأليف هذه الرواية لمجرد تفريغ رغبته في الحكي: فالحكاية بأصلها وتفصيلاتها مدونة في كتب التاريخ، بأوفى مما كتبه عبد الرحمن منيف. ثم إننا، بعد الانتهاء من قراءة الأجزاء الثلاثة لهذه الرواية، لا نظفر بجواب السؤال البدائي: ثم ماذا بعد؟. لأن الراوي يتوقف عند لحظة معينة تسبق عزل الوالي الطموح، ذلك العزل الذي تتحدث عنه كتب التاريخ وتهمله الرواية. إذن فالرواية تتصدى لشيء آخر، هو دفعنا إلى طرح سؤال من نوع: لماذا حدث هذا؟. يقول عبد الرحمن منيف، في مقابلة أجراها معه الدكتور فيصل دراج، حول هذه الرواية ما يلي:

"التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان، وإحدى الوسائل التي لا تضطره لإعادة اكتشاف النار أو العجلة. لذلك من الضروري الإلمام بدروسه، والتوقف عند منعطفاته، بشكل خاص، لمعرفة كيف حصلت الأمور، ولماذا أخذت هذه المسارات؟. وأكثر ما يستوجب ذلك معرفة أسباب الهزائم والتراجعات"[1].

[1]. التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان .الكرمل. ع63. ص92

إذن فالحكاية هنا ليست هي الهدف، بل هي وسيلة لإعادة التوازن إلى الحياة. يقول الدكتور فيصل دراج:

"فقد آثر منيف، ومنذ أكثر من ربع قرن من الزمن، أن يبتعد عن طقوس الكلمة اللاهية، وأن ينأى عن أهازيج الحرف الزائفة، كي يذهب إلى كتابة أخرى، عنوانها: الكتابة ومساءلة التاريخ. والتاريخ الذي يقصده الروائي مجسد في عربي محدد الواقع والمآل، لا ينجو من مياه كدرة، إلا ليغوص مرة أخرى في مياه أكثر كدراً. ولعل حلم الروائي بمياه نظيفة، وبعربي يتمتع بالشمس ولا يخاف، هو الذي دعاه إلى كتابة ما يهمس به الإنسان العربي ولا ينطق به"[1].

ثالثاً.4: تقنية الحكايات المتوازية:

تروي الحكاية، في أرض السواد، قصة بطل فرد. لكن هذا البطل الفرد لم يكن وحيداً، ولم يلجأ إلى القوى الخارقة، كما هو المألوف في الحكايات الشعبية والأساطير؛ بل وقف إلى جانبه أبطال من عامة الشعب، تفسح لهم الرواية حيزاً لا يقل عن الحيز الممنوح للأبطال المتصارعين في القمة. فالحكاية ليست حكاية واحدة تقص مصائر الأبطال في القمة، بل هي إلى جانب ذلك تقص مصائر المحرومين، فيما يسميه فيصل دراج: تقنية الحكايات المتناوبة: "التي ترد إلى

1. التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان .الكرمل. ع63. ص86

علاقتين مختلفتين؛ كاشفة عن فضاءين مختلفين هما: السلطوي والشعبي. وتتيح هذه التقنية للقارئ أن يتأمل التاريخ الاجتماعي والسياسي في وجوهه المختلفة"[1].

ففي أرض السواد هناك الحكاية المركزية، المشغولة بمتابعة الصراع بين الشخصيات الرئيسية. وهناك الحكايات الأخرى التي تهتم بإسماعنا أصوات المهمشين والمحرومين. ويسمي عبد الرحمن منيف هذا النمط من القص: "الخطوط المتوازية، أو المرايا المتقابلة، بحيث نجد روايات عديدة داخل الرواية، وتكاد كل منها تأخذ حيزاً مماثلاً لغيرها. لكنها مع ذلك ترتبط بالأخرى، تضيء جوانب منها، تكملها، ثم تصب في النهاية وسط المجرى العام للرواية الأم"[2].

"يبدأ منيف روايته بتوطئة عنوانها: (حديث بعض ما جرى) قبل أن يبدأ بالفصل الأول من روايته ويعطيه رقماً، كما لو كانت التوطئة تقنية موائمة تعيّن تاريخاً فعلياً كتبه المؤرخون على طريقتهم، قبل أن تستولد الروايةُ من فضائه الضيق فضاءات واسعة متلاحقة. فالتوطئة هي الحد الفاصل بين ما جرى، وما كان بإمكانه أن يجري: بين الوقائعي والمتخيل، أو بين بداية المؤرخ وبداية الروائي"[3].

وعندما تفرد الرواية هذا العدد الكبير من الصفحات للروايات الموازية، فإنها لا بد أن تخلق أمكنة وأحداثاً وشخصيات موازية كذلك، إذ لا بد لهذه الحكايات من شخصيات أخرى، يختارها الراوي من القاع. كما لابد لهذه الشخصيات من أمكنة

---

1. فيصل دراج. أرض السواد: ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة. الكرمل. ع64. ص94.
2. عبد الرحمن منيف. التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان. الكرمل. ع63. ص98
3. فيصل دراج. أرض السواد: ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة. الكرمل. ع64. ص83

تحتضنها، وهذه الأمكنة كذلك يجب أن تكون من القاع. وغني عن القول حينئذ أن الأحداث الموازية ربما تبتعد عن أحداث الحكاية المركزية أحياناً، ولكنها سوف تتقاطع معها في نهاية الأمر، لتصب وسط المجرى العام للرواية، كما قال منيف في الاقتباس الذي نقلناه عنه سابقاً.

ثالثاً.5: بنية الشكل:

إن القراءة التحليلية الساعية إلى رصد أشكال التحول القصصي في الحكاية، هي محاولة لإعانة القارئ على دراسة بنية الشكل السردي، وممارسة لذة القراءة من موقع ورؤية ما وراء الظاهر السهل. "ولعلنا لا ننكر أن البنية دالة، والشكل يقول"[1].

وبنية الشكل السردي هنا تعني الهيكل الذي تقوم به الحكاية، داخل الرواية. وهذا الهيكل اشتغل عليه مبكراً كلود ليفي شتراوس، خلال دراسته لعدد من الأساطير، معتبراً إياها أنساقاً فردية تؤدي إلى استنتاجات عامة، تشكل النموذج العام لبنية الحكاية في كل الثقافات[2]. كما قام الباحث الروسي المعروف (ڤلاديمير بروپ) بدراسة مماثلة لبنية الحكاية الخرافية في الأدب الشفاهي الروسي[3]، ليصل إلى نتيجة مشابهة: حيث حدد للأفعال في الحكاية وظائف عدة، واستنتج قوانين علم بنية الحكاية الخرافية. وعلى إثر كل ذلك قام البنيويون

---

[1] . يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص18

[2]. انظر: عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه. ص94

[3]- انظر: يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص50. وانظر: نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص18.16

بتبني فكرة النموذج العام، وتطبيقه على الرواية، وتطوير قوانين بنية الحكاية إلى شكلها الحالي[1].

وتأسيساً على ذلك يمكن القول بأن أحداث الرواية تتوالى، في السياق السردي، تبعاً لمنطق صارم، يجعل وقوع بعضها مترتباً على وقوع البعض الآخر. وهذا المنطق يبدو للوهلة الأولى خفياً، ولكنه يبدأ في الاتضاح رويداً رويداً عند التحليل، لنتبين من خلاله أن الأفعال في الحكاية، تترابط فيما بينها بعلاقات وظيفية، يمكن اعتبارها قواعد مشتركة، تمثل نمطاً بنيوياً عاماً، يجمع بين أصول النصوص السردية، في جميع تجلياتها، خرافية كانت أم روائية[2].

ثالثاً.6: الوحدات الوظيفية:

سوف نقتصر هنا على دراسة الوحدات الوظيفية، في الحكاية المركزية، لسببين: أولهما أن الحكاية المركزية هي الأساس الذي قام عليه الحدث؛ والسبب الثاني يعود إلى اعتبارنا الحكايات الموازية مجرد حكايات مضيئة لجوانب الحكاية الأم، وإن كان ذلك بصوت مختلف. فالحكايات في الحقيقة هي حكاية واحدة، وإن كانت هناك محاولات من الروائي لقصها من مواقع فكرية واجتماعية مختلفة: حيث أننا جميعاً نعرف أن الأمر ببساطة هو حكاية العراق، ومحاولات نهوضه في بدايات القرن التاسع عشر، وما واجه هذا النهوض من معوقات داخلية وتدخلات خارجية.

---

1. انظر: نبيلة إبراهيم. نقد الرواية. ص76

2. انظر: يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص33

لقد قلنا سابقاً إن البنيويين قد قسموا الحكاية إلى وحدات وظيفية هي: الخروج، والعقد، والاختبار، والانفصال عن المجتمع ثم الاتصال به. وهذه الوحدات الأربع، سوف تغطي الأحداث الرئيسية للحكاية، خصوصاً وأن الحكاية هي حكاية البطل الفرد، في مقابل الواقع والمجتمع، وهو الأساس نفسه الذي قامت عليه الحكاية الخرافية التي درسها بروب.

ثالثاً.6/أ: الوحدة الأولى: الخروج:

قلنا إن السرد ابتدأ بالفصل رقم1 مع دخول داود باشا لبغداد، واستقراره على عرش السلطة. واستمر هذا السرد في مواكبة نجاحات داود في القضاء على خصومه الداخليين أو تطويعهم، حتى جاء يوم شعر فيه داود بأن عليه أن يفعل شيئاً أكبر: فرغم أنه الوالي هنا، إلا أن القنصلية البريطانية كانت قد تحولت منذ زمن بعيد إلى

"المكان الأكبر والأجمل في بغداد، وأصبح الناس بدل أن يراجعوا السراي، أو قبل أن يراجعوها، يذهبون إلى الباليوز، علهم يحظون بمساعدته. كما أصبح ديوان القنصل المكان الذي يبدأ منه كبار الموظفين ممارسة أعمالهم، وفيه يتناولون الأخبار والأسرار، وأيضاً ما يجب أن يكون اليوم وغداً"[1].

وهذا الشيء الكبير، يجب أن يكون تقليم أظفار هذا القنصل، وتعريفه وتعريف الآخرين من هو الحاكم هنا، خصوصاً وأن هذا القنصل هو الذي وقف إلى جانب

[1]. ج1. ص86.87

الـوالي الـسـابق سـعيد، ودعمـه طـوال فتـرة ولايتـه، باعتبـاره واليـاً ضـعيفاً يسـتجيب لطلباته.

إذن فداود يفكر بفعل لم يفعله الولاة من قبله: إنه يريد أن يخرج على النسق السابق. وقد بدأ الخروج الفعلي بتأخير استقبال القنصل في السراي. وذلك التأخير المتعمد من قبل داود، هو الذي أعلن لنا أن فعل الخروج قد بدأ؛ وإن بمواجهة صامتة. وما كان لهذا الخروج أن يبدأ، لو أن داود لم يكن متمرداً ومصمماً على أن يكون مختلفاً عن الآخرين[1].

"على أن وحدة الخروج ما تزال في حاجة إلى إضافة حتى تكتمل. إذ أن الخروج من موقف إلى موقف آخر... لا بد أن يصحبه حالة من اللاتوازن والاضطراب. ولا بد لهذا اللاتوازن من قوة تعيد البطل إلى حالة التوازن"[2].

وهذا الاختلاف هو الذي فجر الأحداث، وفرض تحديات جديدة، أخلت بالتوازن.

"لم يكن داود باشا بحاجة إلى أن يهمس بأذنه أحد، ليقول له دلالة أحداث حصلت، وأخرى لم تحصل: فإطلاق النار ليلاً على بعض الثكنات العسكرية، أو عند بوابات بغداد، وتلك الإشاعات التي تملأ المقاهي والأسواق، عن قرب وصول قوات البدو، وأن ذلك سيتم حالما ينحسر الفيضان، ثم تأخر وصول كبار شيوخ البدو . حتى القريبين . إلى بغداد،

---

[1]. انظر: ج1. ص98

[2]. نبيلة إبراهيم. نقد الرواية. ص98

للتهنئة وإعلان الولاء، وأيضاً تزايد الأخبار بأن رجال قاسم الشاوي يشترون البنادق والخيول. هذه الأحداث وأخرى أيضاً، لم تترك شكاً لدى داود باشا، أن أمراً ما يهيئه الخصوم، فإذا لم يبادر قد تنقلب عليه الأحوال"[1].

بل إن المؤلف يتصاعد بحالة اللاتوازن هذه، حتى تتصاعد معها ضرورة رد فعل يعيد التوازن إلى طبيعته: فقد مات حمادي العلوجي، دون أن يتمكن الوالي من استخلاص الأموال المنهوبة منه. وجاءت ردود الخصوم . من زعماء البدو - قوية، ترفض الطاعة، وتنابذ بالعداء. وتأخرت قوافل التجارة، بفعل فاعل، مما أدى إلى ارتفاع الأسعار، حتى

"أخذت الحسرة مرة أخرى على سعيد تكبر وتتسع. ومع الحسرة الذكريات عن الأيام القديمة، كيف كانت مليئة بالخيرات وبالمحبة، وكيف كانت النقود رغم قلتها تكفي لشراء حاجات كثيرة خلافاً لهذه الأيام"[2].

ولهذا أصبح من الضروري أن ينتهي هذا اللاتوازن إلى استقرار، وذلك بإصرار داود باشا على إزالة أسباب هذا اللاتوازن، لكي تعود الأمور إلى حالة الاستقرار. وهذا ما حدث بالفعل، إذ قام داود بعدة إجراءات هي:

1. إعدام عدد كبير من معاوني الوالي السابق سعيد، لإزالة خطرهم ولتأكيد سلطته[3].

---

1. ج1. ص106
2. ج1. ص128
3. انظر: ج1. ص131

2. وفي سبيل تأمين الموارد المالية، قام بالضغط على عدد آخر من معاوني سعيد . الذين هم عملاء الباليوز في نفس الوقت . ليفتدوا أنفسهم بالأموال، بدلاً من الإعدام[1].
3. مراقبة الأسعار والضرب على أيدي التجار المتلاعبين، لضمان حد أدنى من أسعار معقولة للجمهور. كما قام داود بسحب المواد التموينية من مخازن القوات العسكرية وطرحها في الأسواق، إضافة إلى بعث قوافل خاصة من التجار للإسراع في استيراد المواد الضرورية[2].
4. أرسل هدية للقنصل، كانت في الظاهر تعبيراً عن الود، وهي في الحقيقة اعتذار عن تأخير الاستقبال. وكل ذلك "كي يأمر القنصل الشركات الإنجليزية في البصرة بسرعة توريد المواد"[3].
5. وأخيراً كانت الحركة الرئيسية، في سبيل إعادة التوازن، هي إخضاع قبائل الفرات الأعلى المتمردة بالقوة، وفرض الطاعة عليها، وإجبارها على دفع الضرائب والغرامات[4].

وبهذه الحركات المتسارعة أمكن إعادة التوازن، لتكتمل الوحدة وقد

---

1. انظر: ج1. ص152.163
2. انظر: ج1. ص173
3. ج1. ص173
4. انظر: ج1. ص322.339

"ساد الهدوء وتقاطرت الوفود على بغداد، من جميع الأنحاء للتهنئة ولإظهار الطاعة. وبدا للباشا أن الوقت قد حان لكي يجسد الأفكار والأحلام التي راودته طوال الفترة السابقة، بمشاريع على الأرض"[1].

وهكذا اكتملت الوحدة الوظيفية الأولى (الخروج) وفق هذه المتوالية:

استقرار ⇦ خروج ⇦ اضطراب ولاتوازن ⇦ توازن واستقرار.

ثالثاً.6/ب: الوحدة الثانية: العقد:

رأينا في الوحدة السابقة أن داود قدم تنازلاً صغيراً: هدية للقنصل البريطاني بوصفها اعتذاراً؛ وذلك حتى يضمن العودة إلى حالة التوازن والاستقرار. وقد كانت هذه الهدية في الحقيقة بمثابة تمهيد لإجراء العقد، القاضي بضرورة التغيير: فداود لا يريد أن يخوض المعركة قبل أوانها، في الوقت الذي يحدده الخصم؛ لأن عليه أن يستعد أولاً. ولا يكون الاستعداد إلا بعد العقد، الذي هو بمثابة التهيؤ النفسي للمرحلة القادمة:

فـ"ما كان يشغل داود باشا، وقد لاحت له الفرصة بعد طول انتظار، أن يشيد دولة لم تقم مثلها منذ أقدم العصور"[2].

وهذه الدولة هي التغيير الذي يسعى إليه البطل، ويهيئ نفسه له بالتعاقد مع الله أولاً، ثم مع نفسه ثانياً؛ إذ هو لا يثق بأحد آخر، كما نرى في النص التالي:

---

1. ج1. ص530

2. ج1. ص280

"وإذا كان داود قد استقبل القبلة وأقسم أن لا يكرر أخطاء الولاة الذين سبقوه، فقد عاهد نفسه أن يعتمد على قوته وعلاقاته، لكن دون أن يسلم مصيره لأحد"[1].

ولكي يزيد من قوة هذا التعاقد، فقد أحب أن يُشهد أحداً. ولأنه لا يثق بالمجتمع من حوله، فقد كان الشاهد هو الموجودات الكونية، بما يعنيه ذلك من دلالة التصميم على الوفاء:

1. "أقول وهذا الغروب يشهد على قولي هذا: سوف يفعل داود ما لم يفعل غيره، سيفعل ما عجز عنه الأقدمون والولاة الآخرون. وسيلهج الناس، حتى بعد مئات السنين، بما سأفعل. واشهد أيها الغروب على ما أقول"[2].
2. وفجأة لمعت في ذهن داود باشا صورة الجمل مقابل الفيل"[3]. كمعادل موضوعي لعلاقته مع ريتش: فالجمل الذي يجمع إلى ضموره واغبراره الصبر والحقد اللازمين للمعركة الطويلة، يقابل الفيل الذي رغم ضخامته وقوته لا يملك الصبر ولا الإصرار، وبالتالي فهو خاسر إذا ما طالت المعركة.

إذن فقد تمت وحدة العقد وفق الصورة التالية:

3. على المستوى الديني والكوني: داود باشا يتعاقد مع الله، ويُشهد الموجودات الكونية على هذا العقد المقدس.

---

1. ج1. ص164
2. ج1. ص171
3. ج1. ص295

4. على المستوى القيمي للحياة: داود باشا يتعاقد مع نفسه على عدم الثقة بغير نفسه، وعلى عدم الاعتماد على غير قوته وعلاقاته.

وهكذا تنتهي هذه الوحدة بإجراء التعاقد، الذي سوف نرى إلى أي مدى كان وفاء البطل به على طول الوحدات التالية.

ثالثاً-6/ج: الوحدة الثالثة: الاختبار:

"الآغا لا يهدأ ولا يتوقف عن التحريض، ويلمح للباشا أن البدو يستعدون"[1]. ونحن نعرف أن هذا التحريض هو الاختبار الأول، الذي يعترض البطل، في طريق الانفصال عن المجتمع. كما نعرف أن عليه أن ينجح في هذا الاختبار، لكي يواصل مغامرته نحو المرحلة التالية. نحن نعرف ذلك من سياق الأحداث نفسه؛ إذ سوف يخبرنا الراوي بعد قليل . من خلال وعي ريتش . بأن القنصل البريطاني هو الذي دفع الآغا إلى القيام بتحريض الوالي:

"وما حملة الجنوب التي لم يتوقف الآغا عن إثارتها والتحريض عليها، سوى الحجة لكي يمتلك مثل تلك القوة. لو حقق ذلك، واقترن بالنصر أيضاً، لأصبح أقدر على مواجهة الباشا، هذا عدا استنزافه مالياً وعسكرياً، وعندئذ يصبح مرغماً على التنحي، أو الاستجابة لكل ما تريده بريطانيا العظمى"[2].

---

1. ج1. ص531

2. ج2. ص50

إذن، فلو لم ينجح البطل في هذا الاختبار، لامتلك الخصوم القوة اللازمة للقضاء عليه، ولتوقفت الحكاية عند هذه المرحلة. وداود نفسه يعرف أن هذا اختبار عليه أن ينجح فيه، وإلا فإنه لن يوفي بشروط العقد، ولن يكمل رحلة الخروج. لقد تعلم من صهره الوالي الأسبق سليمان الكبير أنه

"مهما بدا القائد مخلصاً للوالي، فإن النصر الأول الذي يحققه، يقدمه لواليه فعلاً، أما النصر الثاني الذي يحققه، فإنه يتقاسمه مع واليه. والنصر الثالث يكون على الوالي نفسه"[1].

لكن داود نجح في الاختبار، وفوّت الفرصة على القنصل والآغا، وقلب خططهما، عندما نقل الآغا إلى الشمال، وأوكل أمر حملة الجنوب إلى شخص آخر موثوق. وهكذا نلاحظ أن البطل حتى الآن مازال موفياً بشروط العقد.

ثم كان الاختبار الثاني، الذي على داود باشا أن ينجح فيه، هو كسب ولاء كبار الضباط المحيطين بالآغا سيد عليوي، وإقناعهم بضرورة التخلي عن تحالفهم معه، لأنه خائن. وقد شكل هذا الاختبار تحدياً حقيقياً للوالي داود، لكنه نجح فيه كما نجح في الاختبار السابق، وكسب ثقة الضباط وولاءهم. ومن ثم فقد انقلبوا على الآغا، وصاروا عوناً للباشا في القضاء عليه وإعدامه[2].

ثم جاء الاختبار الثالث، متمثلاً في الطُعم الذي ألقاه القنصل للباشا: وهو العرض الذي تقدم به لتسليح جيش الولاية بأحدث الأسلحة التي أنتجتها المصانع

---

1. ج1. ص533

2. انظر: ج2. ص358361

البريطانية، ودعوة الباشا إلى الموافقة على إجراء تعاقدات مع بريطانيا تمنح لها طريقاً آمناً من مصر إلى الهند، عبر الفرات، وصولاً إلى البصرة[1].

ولأن الباشا كان يعرف أن للسلاح ثمناً سياسياً، وأن أي تعاقد مع لندن، دون الرجوع إلى اسطنبول، يعني التمرد وإعلان الحرب على جبهة أقوى منه؛ لذا فقد رفض المشروع، مؤذناً بنجاحه في جميع الاختبارات، والوفاء بالعقد على طول هذه الوحدة. ومن ثم فقد كان لا بد من الانتقال إلى الوحدة الرابعة والأخيرة. ولكن قبل ذلك نود لإشارة إلى قول الدكتورة نبيلة إبراهيم، بأن أصحاب المنهج البنيوي

> "لم يتفقوا فيما بينهم على تحليل موحد، بل تختلف الوحدات التحليلية التي توصلوا إليها من دارس لآخر، أو لنقل من مجموعة منهم إلى مجموعة أخرى"[2].

وقد رأينا الدكتورة يمنى العيد تختصر هذه الوحدات الوظيفية إلى ثلاث: الخروج والعقدة والحل. حيث دمجت الوحدتين . العقد والاختبار . في وحدة واحدة هي: العقدة[3].

لكن ما يهمنا هنا، هو أن هذه الاختبارات المتكررة، التي وقعت في القصة، ممكنة الحدوث، ولا تتعارض مع التقسيم المذكور للوحدات. فوحدة العقدة بإمكانها أن تتناسل: "وذلك عندما تنتقل الشخصية هذه من صعوبة إلى أخرى. وبذلك تتعدد

---

1. انظر: ج3. ص96
2. نبيلة إبراهيم. نقد الرواية. ص58
3. انظر: يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص33

حلقات الحكاية، دون أن تفقد العقدةَ فيها"[1]. وهذا معناه أن تعدد الاختبارات، في نموذجنا هذا، لا يخل بالتقسيم المذكور.

ثالثاً.6/د: الوحدة الرابعة: الانفصال عن المجتمع ثم الاتصال به:

وتنقسم هذه الوحدة إلى حركتين تقود إحداهما إلى الأخرى (الانفصال ⇦ الاتصال):

ثالثاً.6/د*: الانفصال عن المجتمع:

كان داود . على المستوى النفسي . قد انفصل عن المحيط حوله، منذ البداية: فقد رأيناه لا يثق بأحد ممن حوله ثقة تامة ونهائية. وإذا كان البطل، في الحكايات الخرافية، يتلقى المساعدة من أحد بعد نجاحه في الاختبار، فإن بطلنا الذي يشعر بأنه مرتبط مع الله، ينتظر المساعدة منه وحده، لأنه ينفذ مشيئته. يقول الراوي عن داود:

"والتفت إلى فيروز، قبل أن يكمل العبارة، وقال بانفعال: كلفني عز وجل أن أفعل شيئاً لم يسبقني إليه أحد، وبمشيئته سوف أفعل"[2].

هذا وقد ترددت التصريحات مبكراً، بضرورة تحقيق الانفصال النفسي للبطل عن المحيط من حوله. يقول الراوي:

---

1. يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص33
2. ج1. ص171

"مع تزايد الناس من حول داود، كان شعوره بالوحدة يزداد، ورغبته بالانعزال تقوى. لم يكن هكذا من قبل، لكنه امتلأ بهذا الشعور منذ أن عاد إلى بغداد وأصبح والياً. ومع كل يوم جديد، ومع كل حدث جديد، يحس بأن الذين حوله يزدادون بلادة، أو يصبحون أقل قدرة على فهم ما يريد"[1].

كما تحقق هذا الانفصال، على المستوى الحسي، عندما أعاد داود ترتيب القوات العسكرية، بعد رحيل الآغا إلى الفرات الأعلى، وذلك ليبعد أعوان خصمه عن المراكز الحساسة. وعندما بعث داود الكيخيا على رأس جيش، لإخضاع قبائل الفرات الأوسط، ازداد لديه شعور الانفصال هذا، خصوصاً وهو يرى بلادة كيخياه، فيضطر إلى معالجتها بإرسال طلعت باقة، ليتولى الشؤون العسكرية للحملة، إلى جانب الكيخيا في الظاهر، وبدلاً منه في الحقيقة، يقول الراوي:

"كانت الصفة التي أُعطيت لطلعت، أنه المستشار العسكري للكيخيا. وقد طلب منه الباشا أن يتولى الأمور الأساسية: لأن يحيى بك برأسه ألف شغلة. وأضاف مداعباً: وهو بالعسكرية مثل ما انت بالصوم والصلاة"[2].

وكلما كان الباشا يعمد إلى اختبار من حوله، كان يصل إلى نتيجة تعزز قناعته النفسية، بضرورة الانفصال عن هؤلاء الذين لا يفهمونه، والعمل مع نفسه ومن خلال نفسه، حتى إن كبار العسكريين . الذين يوكل إليهم مهمة الاطلاع على الأسلحة، التي عرض القنصل عليه شراءها . لا يفهمونه تمام الفهم، لأنه سابقهم بطموحاته. يقول الراوي:

---

1. ج1. ص236
2. ج3. ص63

"ولم ينس الباشا أن يوعز لعدد من ضباطه، على رأسهم طلعت باقة، بزيارة الباليوز ولقاء القنصل وخماس، لتفقد السفينة والاطلاع على أسلحتها، وأن يحاولوا جهدهم معرفة ما وراء العرض الذي تقدما به، لكن هذه المحاولات انتهت إلى نتيجة واحدة: انبهار الضباط بما رأوا، خاصة بعد أن قام بحارة السفينة ببعض الاستعراضات، بما فيها إدارة المدافع، وقوة النيران، وما يمكن أن تلحق بالعدو"[1].

ثالثاً ـ6/د**: العودة إلى المجتمع وتحقيق الاتصال به بعد النجام:

إذن فقد حرص البطل على تحقيق الهدف، والوصول إلى الغاية، التي لا يعرف حقيقتها أحد من المحيطين به: هزيمة القنصل، وقطع أول خطوة على طريق الاستقلال.

كان داود . كما رأينا في الوحدة السابقة . قد رفض عروض الباليوز بالتسليح وعقد معاهدة الطريق البري؛ كما كان قد أعدم عميله الآغا سيد عليوي، وأخضع القبائل التي تتلقى منه الدعم المادي والمعنوي. وهذه النجاحات المتوالية، في الاختبارات المتعددة، كان حرياً بها أن تُشعر القنصل بأن داود على وشك النجاح، مما أفقد ريتش توازنه، وجعله يعلن الحرب صراحة. وهكذا تكون الأحداث قد بلغت ذروتها، ولم يتبق إلا الحل والعودة إلى المجتمع. وإذا كان البطل، في الحكايات الخرافية، يعود إلى مجتمعه، بعد تحقيق الهدف؛ فإن داود . بمجرد خوضه لهذه

---

1. ج3. ص104

المعركة مع القوى المعادية لمجتمعه . كان قد بدأ يحقق الاتصال معه، ويعود إليه. وقد بدأت المعركة هكذا:

"ما كادت أسابيع قليلة تنقضي، حتى بعث حاكم البصرة، ناظم أفندي، رسالة إلى الباشا، يبلغه فيها أن المراكب انقطعت، وأن تايلور، وكيل ريتش في البصرة، هو السبب في انقطاعها. حتى المراكب التي وصلت، وكانت محملة بالمواد التي أوصى عليها التجار، بقيت رابضة مقابل الكمرك أياماً، دون أن تفرغ حمولتها، ثم عادت وأبحرت من جديد، بناءً لأوامر من تايلور"[1].

وبالطبع فلسوف يحاول البطل تحقيق الهدف دون خسائر، أو بأقل الخسائر. لهذا نرى داود يحاول التفاوض مع القنصل، لكن القنصل الذي كان قد سئم طول اللعبة واستمرارها، يرفض هذا التفاوض، ثم يخرج عن طوره أكثر، عندما يرى نجاحات داود، في فك الحصار واستيراد البضائع، بطرق مختلفة. لكن الذي يدفع القنصل إلى إعلان الحرب السافرة، هو الخطوة الحاسمة التي أقدم عليها داود؛ بإلغاء امتيازات التجار الأجانب المشمولين برعاية القنصلية، وفرض الضرائب عليهم، أسوة بالتجار الوطنيين. من هنا فقد بدأ القنصل في تخزين المواد التموينية، وحفر الخنادق حول القنصلية، وإغلاق الطريق أمام المارة. ثم طرد نقطة الحراسة التي عينها داود[2]. وهذه التصرفات جميعاً، سوف تذكرنا بالصورة التي رسمها داود لصراعه مع ريتش، منذ البداية: صورة الجمل مقابل الفيل. فها هو الفيل لا

---

1. ج3. ص240

2. انظر: ج3. ص239-274

يستطيع المواصلة رغم قوته، وها هو الجمل الصابر المصمم يُخرج هذا الفيل عن طوره، ويقوده إلى معركة يحدد وقتها وظروفها هو، كما نرى في المقطع التالي:.

"لم يكتف ريتش بذلك، فقد أقام نقطتي حراسة، واحدة في كل طرف من الشارع الذي يقع فيه الباليوز، ومنع المرور في ذلك الشارع، حتى الذين يسكنون فيه ضيّق عليهم إلى أقصى حد... أما عندما بدأت سفينة الباليوز بتوجيه مدافعها نحو السراي، فقد أمر الباشا أن يُنقل أحد المدافع إلى جانب الكرخ، وأن يُوضع بالقرب من جامع الشواكة، مقابل الباليوز تماماً"[1].

وعند هذا بدأ المجتمع يلتف من حول البطل: أي بدأت مرحلة العودة إلى المجتمع والاتصال به. فقد تحقق الهدف جزئياً، وصار الناس يشعرون بأن هذا الوالي يحقق لهم أحلامهم الخاصة، ويلبي لهم حاجات يتوقون إليها. فلننظر في المقطع التالي:

"كان انتقال المدفع مهرجاناً كبيراً، فقد رافقه أحد أبرز عسكريي قلعة الفرسان. وبعد أن عبر الميدان الكبير نُقل بالمركب الأخضر، وهو أحد أكبر المراكب التابعة للسراي... أصحاب البلام والقفف، وحتى بعض السباحين، رافقوا المدفع أثناء عبوره، أما الذين لم تُتح لهم مثل هذه الفرصة، ولم يُهيئوا أنفسهم لعبور النهر سباحة، فقد ركضوا كالمجانين لعبور الجسر... فما إن توقف المركب الأخضر في شريعة السويدي، وبدأ

[1]. ج3. ص275

الاستعداد لإنزاله، حتى ارتفعت أصوات التكبير والترحيب، ومعها هلاهل النسوة"[1].

وعندما وجد القنصل وأعوانه أنهم لا يستطيعون مواصلة الصمود، في هذا الحصار الذي فرضوه على أنفسهم، فقد تشاوروا مع بعضهم البعض، في ضرورة كسر هذا الحصار، لولا أنهم صاروا يشعرون الآن أن المجتمع صار عدوهم:

"لأن الأهازيج التي يرددها الناس في الشوارع، وتلك الخرق التي تُكتب ثم تُربط على أجساد الكلاب، وتُطلق نحو الباليوز، وهي مليئة بالشتائم والتهديد، تدل على حقد الناس، وبالتالي فإن فك حصار الباليوز يعني الغرق وسط هذه الجموع المنفعلة الغاضبة، التي لا تبالي بأي شيء، ويمكن أن تقتل وتنهب دون أن يرف لها جفن"[2].

لقد بدت العودة إلى المجتمع الآن متحققة، ثم ها هي تكتمل بتحقيق الهدف، ورحيل القنصل البريطاني مهزوماً:

"ولأن الانفعال بلغ أقصاه، خاصة في صوب الكرخ، لما عرف الناس بقرب سفر القنصل، فإن الهوسات والتجمعات حول بستان زيدان زادت عن الحد، وكلها تحرض على استعمال المدفع، ولو من قبيل التخويف. وقد تفنن

---

1. ج3. ص275.276.
2. ج3. ص289.

الصبية والأطفال، وعلى رأسهم زينب كوشان، في نظم الأهازيج والأغاني، وكلها تحرض على أن يشتغل الطوب"[1].

وهكذا عاد البطل إلى الاتصال بمجتمعه بعد تحقق الهدف. وبهذا تنتهي الوحدة الوظيفية الرابعة، وتنتهي القصة.

[1]. ج3. ص306.

مسرد المصطلحات

1ـ الأدب (literature): هـو مجمـوع الكتابـات المرتبـة بوضـوح، تحـت تـأثير التخييل.

2. النقد الأدبي (literary criticism): هو المناقشة العقلانية للنصوص الأدبية، والدفاع عنها، وتصنيفها، وتفسيرها، وتحليلها، والحكم عليها، وتقدير تأثيرها على العالم.

3ـ التـاريخ (History): بـالحرف الكبيـر: هـو مجمـوع المـؤثرات الماديـة والنفسـية المنتجة للظاهرة أو للفعل الإنساني. ومنها التاريخانية (historicism) التي تعنى بدراسة النصوص في تأثرها بالعالم.

4ـ علم التاريخ (historiography): هو العلم المهتم بتسجيل الأحداث الزمنية وكتابتها وحفظ أحداثها وأبطالها.

5ـ النقد التاريخي (Historical criticism): هو النقد الذي يفسر النص عن طريق ربطه بالعالم والنصوص في العالم. وهو نفس ما أطلق عليه إدوارد سعيد مصطلح (النقد الدنيوي).

6ـ النقد الدنيوي (criticism secular): مصطلح صكه المفكر إدوارد سعيد، ويشير إلى ذلك النوع من التحليل الذي يتعامل مع النص باعتباره مادة أنتجتها الدنيا بشروط الدنيا. ومن هنا يتضح أن مصطلح النقد الدنيوي غير بعيد عن مصطلح النقد التاريخي، رغم ما يحتويه من إحالات أكثر علمانية.

7ـ علاقات الإنتاج (relations of production): هي مجموع المؤثرات الخارجية المتعلقة بإنتاج الفعل . المادي والرمزي . وتلقيه وتصنيفه ووصفه والإثابة عليه، أو العكس.

8. التحليل المحايث (immanence analysis): هو التحليل النقدي الذي يتناول النص من حيث هو ذاته، وفي ذاته. وهذا النوع من النقد يمنع التحاور مع النص، أو تلقيه أو تفسيره، إلا بأدواته هو، ومن داخله هو، دون الرجوع إلى مؤلفه أو محيطه الاجتماعي أو آثاره الثقافية.

9. الجمالية (aestheticism): نزعة تهتم بالاعتبارات الفنية الشكلية، دون اعتبار للمحتوى الأخلاقي أو الفلسفي أو النفعي. وأشهر شعار للجمالية هو: (الفن للفن).

10. النسق (system): نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يشكل كلاً موحداً، وتقترن كليته بآنية علاقاته، التي لا قيمة للأجزاء خارجها. فالنسق نظام وسيط يتحدد بوظيفته فقط.

11. البنية (structure): هي هيكل الشيء، أو التصميم الذي أقيم طبقاً له. فبنية النص هي شبكة العلاقات المتعلقة بطريقة ترتيب المكونات اللغوية. فالبنية هي العنصر الجوهري الناظم لشكل النص ويظهره على الصورة التي يبدو عليها.

12. اللاشعور (unconsciousness): هو مجموعة الرغبات المكبوتة التي تنكرها حياتنا الواعية (الشعور). فتظهر في الحلم ولحظات فقدان السيطرة. لهذا فكثيراً ما ينظر إلى الكتابة الأدبية على أنها لحظة اعتراف.

13ـ الحداثة (modernism): يشير المصطلح إلى تلك النزعة العلمية المادية، التي سادت أوروبا مع بداية عصر النهضة والثورة الصناعية. ورغم أن الحداثة نادت بسلطة الفرد (الديموقراطية) إلا أنها سحقته في خضم سعيها إلى التحكم بالطبيعة والمجتمعات، وتنميط الوعي الإنساني عبر إنتاج النموذج.

14ـ ما بعد الحداثة (post modernism): هي فلسفة نقدية لمجمل مرحلة الحداثة. وتعلن عدم وثوقها بالنظريات الكليانية والأيديولوجيات الساعية إلى تنميط الوعي الإنساني. وتحاول تقديم نفسها على أنها فلسفة إنسانية تحترم تعدد الثقافات.

15ـ التناص: (intertextuality): هو عملية استدعاء ذهني لنصوص استقرت طويلاً في لاشعور المؤلف، ويرى الناقد أنها مؤثرة في إنتاجه. ومن هنا فالتناص في حقيقته هو استراتيجية تلقٍ، أكثر منه استراتيجية إبداع.

16ـ القناع (persona): مصطلح صكه العالم النفسي كارل يونج، ويشير إلى الدور الذي يتبناه المرء ويتخذه ويتظاهر به، نتيجة للضغوط التي يمارسها المجتمع عليه. وهو في الفن تقمص الممثل لشخصية تخييلية على المسرح. وقد استعارت الفنون النقدية هذا المصطلح واستفادت منه.

17ـ المعادل الموضوعي (objective correlative): تحويل المشاعر المجردة إلى عالم مادي مصور. فـ(بهية) مثلاً. في شعر الوطنية المصرية الحديثة. معادل موضوعي لمصر: (مصر ياما يا بهيةْ، يا امّ طرحةْ وجلابيةْ، الزمن شاب وانتي شابةْ، هوّه رايح وانتي جايةْ)... وهكذا.

18. المونولوج (monologue): مصطلح قادم من عالم المسرح الإغريقي؛ حيث يناجي البطل نفسه على الخشبة، فتتبدى أمام المشاهد محتويات نفس الشخصية في لحظة التبين.

19ـ التماهي (identification): أو التوحد: هو حالة من الاندماج الكلي بين الممثل والشخصية والجمهور. بحيث يتوهم الممثل . ويوهم الجمهور . بأن الشخصية التي يمثلها على المسرح هي ذاته هو، وليست مجرد قناع. وهذه الحالة تتبدى في أجلى معانيها في المونولوج.

20ـ التطهير (catharsis): وهو ناتج عن اندماج أفراد الجمهور بالمسرحية، وتخيل أن ما يحدث فيها هو حقيقي ويحدث لهم، الأمر الذي يحقق لديهم نوعاً من التوازن والراحة، خصوصاً بعد خروج المشاهدين من المسرحية وتأكدهم أن ما

حدث لهم من ألم لم يكن حقيقياً. فالتطهير هنا شيء يشبه الراحة التي يشعر بها المسيحي بعد الاعتراف أمام الكاهن.

21ـ المفارقة (paradox): الكلمة في أصلها اليوناني مكونة من مقطعين، هما (para) وهو الضد، و(doxa) وهو المتوقع. فالمفارقة تعني ضد المتوقع. وعلى هذا فهي تعبير بلاغي يرتكز على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ، بما يؤدي إلى ازدواجية المعنى. فالمفارقة أسلوب تعبيري متناقض في ظاهره، ويحمل شيئاً من الحقيقة في باطنه. حيث يتوقع المتكلم من المتلقي أن يبحث عما وراء كلماته من معان هي المقصودة لذاتها.

22ـ الحكاية (story): هي أحداث القصة المتسلسلة تسلسلاً زمنياً كما هي في الواقع. أي أنها المادة الخام التي يصوغها القاص في نصه السردي.

23ـ السرد (narrative): هو ما يقدمه المؤلف تحت اسم قصة قصيرة أو رواية، بأسلوب فني قوامه الرؤية الذاتية. مما يعني أنه قد لا يراعي تسلسل الأحداث كما هي في الأصل.

24ـ الراوي (narrator): تقنية سردية يلجأ إليها المؤلف مشخصاً من خلالها ضمير القول.

25ـ المؤلف المدني (real author): يمكن تسميته بالمؤلف الواقعي: وهو الشخص الحقيقي الذي يمتلك اسماً في السجل المدني ورقما، ويعلن عن اسمه هذا كمؤلف للنص.

26ـ المؤلف الضمني (implied author): هو شخصية المؤلف التي يستنتجها المتلقي من بين ثنايا النص.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

1. أ.أ. مندلاو. الزمن والرواية. ترجمة بكر عباس. مراجعة إحسان عباس. ط1. بيروت. دار صادق. 1997

2. إدوارد سعيد. العالم والنص والناقد. ترجمة عبد الكريم محفوض. دمشق. اتحاد الكتاب العرب. 2000

3. إ.م فورستر. أركان القصة. ترجمة كمال عياد جاد. مراجعة حسن محمود. تقديم ماهر شفيق. مهرجان القراءة للجميع. سلسلة أمهات الكتب. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 2001

4. ابن الأثير الجزري. جامع الأصول في أحاديث الرسول. تحقيق عبد القادر الأرناؤوط. ج9. بيروت. مكتبة الحلواني ومطبعة الملاح ومكتبة دار البيان. 1969

5. أبو تمام. ديوان الحماسة. تحقيق: عبد المنعم أحمد صالح. بغداد. وزارة الثقافة والإعلام. سلسلة خزانة التراث. 1987

6ـ إدوارد سعيد. الثقافة والإمبريالية. ترجمة كمال أبو ديب. ط1. بيروت. دار الآداب. 1997

7. أرثر أيزا برجر. النقد الثقافي. ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي. ط1. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. 2003

8. أرسطوطاليس. في الشعر. ترجمة شكري محمد عياد. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993

9ـ إعلان اليونسكو العالمي بشأن التنوع الثقافي في دورته الحادية والثلاثين. باريس. 2 نوفمبر 2001. من أوراق وزارة الثقافة الفلسطينية

10. ألڤين كرنان. موت الأدب. ترجمة بدر الدين حب الله الديب. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. 2000

11ـ تزفيتان تودوروف. الأدب والدلالة. ط1. ترجمة محمد نديم خشفة. حلب. مركز الإنماء الحضاري. 1996

12ـ جان يبلمان نويل. التحليل النفسي والأدب. ترجمة حسن المودن. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. 1997

13ـ جلين ويلسون. سيكولوجية فنون الأداء. ترجمة شاكر عبد الحميد. مراجعة محمد عناني. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. عالم المعرفة. 2000

14. جورج سانتيانا. الإحساس بالجمال: تخطيط النظرية في علم الجمال. ترجمة محمد مصطفى بدوي. مراجعة وتقديم زكي نجيب محمود. مهرجان القراءة للجميع. سلسلة أمهات الكتب. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب 2002

15. جورج لوكاش. الرواية التاريخية. ترجمة صالح جواد الكاظم. طبعة خاصة. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. 2005

16. جون ستروك (تحرير). البنيوية وما بعدها: من ليفي شتراوس إلى دريدا. الكويت. عالم المعرفة. 1966

17. حميد لحمداني. بنية النص السردي من المنظور النقدي الأدبي. ط1. بيروت والدار البيضاء. المركز الثقافي العربي.1991

18. رايموند ويليامز. طرائق الحداثة: ضد المتوائمين الجدد. ترجمة فاروق عبد القادر. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. عالم المعرفة. 1999

19. روبرت شولز. السيمياء والتأويل. ترجمة سعيد الغانمي. ط1. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1994

20. رولان بارت. مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص. ترجمة منذر عياش. ط1. حلب. مركز الإنماء الحضاري. 1993.

21. رومان ياكبسون. قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. ط1. الدار البيضاء. دار توبقال للنشر. 1988

22. سيجموند فرويد. تفسير الأحلام. ترجمة مصطفى صفوان. مراجعة مصطفى زيور. ط5. القاهرة. دار المعارف. دون تاريخ.

23. سيزا قاسم. بناء الرواية. سلسلة دراسات أدبية. القاهرة. لهيئة المصرية العامة الكتاب. 1984

24. عبد الرحمن منيف. أرض السواد (ثلاثة أجزاء). ط1. بيروت والدار البيضاء. المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي. 1999

25. عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص. عالم المعرفة. الكويت. المجلس 23. الوطني للثقافة والفنون والآداب. 2003

26. عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك. الكويت. عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. 1998

27. عبد الفتاح عثمان. بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية.القاهرة. مكتبة الشاب. دون تاريخ.

28. عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. تحقيق محمد الفاضلي. ط1. بيروت وصيدا. المكتبة العصرية. 1980

29. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. تحقيق محمود محمد شاكر. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. سلسلة الأعمال الفكرية. 2000

30ـ عبد الله الغذامي. النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ط1. بيروت والدار البيضاء. المركز الثقافي العربي. 2000

30ـ عزت محمد جاد. نظرية المصطلح النقدي. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 2002

32ـ ڤنسنت. ب. ليتش. النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات. ترجمة محمد يحيى. مراجعة وتقديم ماهر شفيق فريد. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. 2000

33 مجموعة من الباحثين. النقد الثقافي والنقد النسوي. ترجمة عادل عناني. من أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي المنعقد بالقاهرة في نوفمبر 2000. سلسلة النقد الأدبي على مشارف القرن(2). إشراف عز الدين إسماعيل. ط1. القاهرة. دار غريب للطباعة والنشر. 2003

34ـ مجموعة من الباحثين. موسوعة المصطلح النقدي. ج1. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. ط2. بغداد. منشورات وزارة الثقافة. 1982

35ـ مجموعة من المؤلفين. نظرية الثقافة. ترجمة علي سيد الصاوي. مراجعة وتقديم الفاروق زكي يونس. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. عالم المعرفة. 1997

36ـ محمد عناني. المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي عربي. ط3. القاهرة. الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان. سلسلة أدبيات. 2003

37. محمود درويش. الديوان. م2. ط1. بيروت. دار العودة. 1994

38ـ ميشيل مافيزولي. تأمل العالم: الصورة والأسلوب في الحياة الاجتماعية. ترجمة فريد الزاهي. ط1. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. 2005

39ـ نبيلة إبراهيم سالم. نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة. الرياض. النادي الأدبي. 1980

40ـ نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. سلسلة الدراسات النقدية. القاهرة. مكتبة غريب. دون تاريخ.

41ـ والاس مارتن. نظريات السرد الحديثة. ترجمة حياة جاسم محمد. المشروع القومي للترجمة. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. 1998

42ـ وين بوث بلاغة الفن القصصي. ترجمة أحمد خليل عرادات وعلي أحمد الغامدي. الرياض. جامعة الملك سعود. 1994

43. يمني العيد. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. ط2. بيروت. دار الفارابي. 1999

ثانياً: الدوريات:

44. صحيفة القدس. (القدس) يوم 2008/6/15

45. عشتار. (غزة) العدد12.11. شتاء وربيع2009

46. فصول. (القاهرة). العدد63. شتاء وربيع2004
47. فصول. (القاهرة). العدد67. صيف وخريف2005
84. فصول. (القاهرة). المجلد1. العدد4. يوليو 1981
49. فصول. (القاهرة). المجلد11. العدد14. شتاء1993
50. فصول. (القاهرة). المجلد16. العدد1. صيف1972
51. فصول. (القاهرة). المجلد5. العدد3: إبريل/ مايو/ يونيو 1985
52. فصول. (القاهرة). المجلد7. العدد3+4. إبريل1987
53. فصول. (القاهرة). مجلد11. عدد14. شتاء1993
54. الكرمل. (نيقوسيا). العدد45. 1992
55. الكرمل. (رام الله). العدد63. ربيع2000
56. الكرمل. (رام الله). العدد64. صيف2000

ثالثاً. وثائق خاصة:

57ـ إعلان اليونسكو العالمي بشأن التنوع الثقافي. من أوراق وزارة الثقافة الفلسطينية (رام الله). 2005.

الفهرس

مسلسل	الموضوع	الصفحة
1	على سبيل التقديم	7
2	الفصل الأول: سطور أولى في الأدب والنقد الحديث	9
3	أولاً: الأدب والنقد: محاولات للتعريف	9
4	أولاً.1: ما هو الأدب؟	9
5	أولاً.2: ما هو النقد الأدبي	10
6	ثانياً: مناهج النقد الأدبي: لمحة سريعة	11
7	ثانياً.1: المناهج التاريخية	11
8	ثانياً.2: المناهج النصية	13
9	ثالثاً: العرض	13
10	ثالثاً.1: البنيوية	14
11	ثالثاً.1/أ: عرض تاريخي	14
12	ثالثاً.1/ب: التحليل البنيوي	16
13	ثالثاً.1/ب*: لغة القصة	19
14	ثالثاً.1/ب**: الوظائف	20
15	ثالثاً.1/ب***: الراوي	22
16	ثالثاً.1/ب****: نظام القصة	23
17	ثالثاً.2: النقد الثقافي	24
18	ثالثاً.2/أ: موسوعية النقد الثقافي	24
19	ثالثاً.2/ب: الثقافة والهوية	24
20	ثالثاً.2/ج: الثقافة عنصر اختلاف	28
21	ثالثاً.2/د: الثقافة والنصوص	29

مسلسل	الموضوع	الصفحة
22	ثالثاً.2/هـ: في مشروع النقد الثقافي	31
23	ثالثاً.3: التفكيكية	38
24	ثالثاً.3/أ: عرض سريع	38
25	ثالثاً.3/ب: دور الناقد التفكيكي	39
26	الفصل الثاني: قصيدة محمود درويش "خطبة الهندي الأحمر"	43
27	أولاً: الشاعر	43
28	ثانياً: النص	45
29	ثالثاً: التحليل	52
30	ثالثاً.1: التناص	52
31	ثالثاً.1/أ: العنوان: ترقب وانتظار	52
32	ثالثاً.1/ب: القصيدة والعالم	56
33	ثالثاً. 2: المعادل الموضوعي	61
34	ثالثاً. 3: القناع	66
35	ثالثاً.3/أ: المونولوج	66
36	ثالثاً. 3/ب: المفارقة	70
37	ثالثاً. 3/ب*: مستوى المفارقة اللغوية	70
38	ثالثاً. 3/ب**: مستوى المفارقة الزمنية	75
39	الفصل الثالث: مجموعة قصصية لكوثر أبو هاني	79
40	أولاً: النص	79
41	ثانياً: التحليل	78
42	ثانياً.1: تمهيد: الكتابة النسوية	78
43	ثانياً.2: القصة الأولى: حب في الحرب	88
44	ثانياً.3: القصة الثانية: ستكون له يدان	93
45	ثانياً.4: القصة الثالثة: مغامرة في قميص الليل	95

مسلسل	الموضوع	الصفحة
46	الفصل الرابع: ثلاثية عبد الرحمن منيف "أرض السواد"	103
47	أولاً: المؤلف	103
48	ثانياً: ما يشبه النص	104
49	ثالثاً: التحليل	111
50	ثالثاً.1: حكاية التاريخ في الرواية التاريخية	111
51	ثالثاً.2: الحكاية: الماهية والمعني	113
52	ثالثاً.3: الحكاية في أرض السواد	115
53	ثالثاً.4: تقنية الحكايات المتوازية	117
54	ثالثاً.5: بنية الشكل	119
55	ثالثاً.6: الوحدات الوظيفية	120
56	ثالثاً.6/أ: الوحدة الأولى: الخروج	121
57	ثالثاً.6/ب: الوحدة الثانية: العقد	125
58	ثالثاً.6/ج: الوحدة الثالثة: الاختبار	127
59	ثالثاً.6/د: الوحدة الرابعة: الانفصال عن المجتمع ثم الاتصال به	130
60	ثالثاً.6/د*: الانفصال عن المجتمع	130
61	ثالثاً.6/د**: العودة إلى المجتمع وتحقيق الاتصال به بعد النجاح	132
62	مسرد المصطلحات	137
63	المصادر والمراجع	143