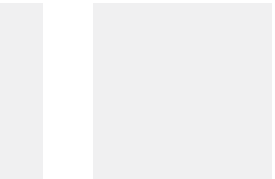




المجلة

مجمع اللغة العربية

حيفا، عدد 5، 2014



AL-MAJALLA

Journal of the Arabic Language Academy

Haifa, Vol. 5, 2014

المجلة

مجمع اللغة العربية

حيفا، عدد 5، 2014

مجمع اللغة العربية
האקדמיה ללשון הערבית
The Arabic Language Academy



حيفا

© جميع الحقوق محفوظة

אל-מגילה

כתב עת האקדמיה ללשון הערבית, חיפה

כרך 5, 2014

تصميم غرافي: وائل واكيم

مجمع اللغة العربية

مجمع اللغة العربية في إسرائيل

האקדמיה ללשון הערבית בישראל

The Arabic Language Academy In Israel

www.arabicac.com

majma1@bezeqint.net

للمراسلات

2 Hasan Shukri St., 2nd floor 2

POB 46134, Haifa 31460, Israel

Tel: 04-8622070

Fax: 04-8622071

חיפה - רח' חסן שוקרי 2, קומה

ת.ד. 46134 מיקוד 31460

טל: 04-8622070

פקס: 04-8622071

حيفا - ش حسن شكري 2، طابق 2

ص.ب. 46134 منطقة بريدية 31460

تليفون: 04-8622070

فاكس: 04-8622071



الهيئة الاستشارية:

راسم خماسي
جامعة حيفا

جورج خوري
جامعة هيدلبرج، ألمانيا

جوزيف زيدان
جامعة أوهايو، الولايات المتحدة

ساسون سوميخ
جامعة تل أبيب

محمد صديق
جامعة بيركلي، الولايات المتحدة

محمد علي طه
كاتب

قيس فرو
جامعة حيفا

أرييه لفين
الجامعة العبرية

المجلة

مجمع اللغة العربية

حيفا، عدد 5، 2014

مجلة علمية محكمة
يصدرها مجمع اللغة العربية، حيفا

هيئة التحرير:

سليمان جبران

إبراهيم طه

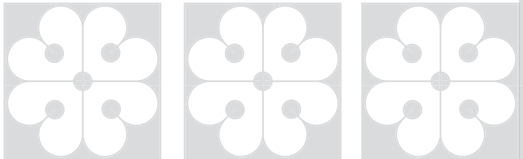
محمود غنايم

نبيه القاسم

مصطفى كبها

مدير التحرير:

محمود مصطفى



المحتويات

دراسات لغويّة

ساسون سوميخ

9 مستويات اللغة العربية في الأدب المحلي

موسى شواربة

17 صفوة عروض الشعر العربيّ

عبدالرحمن مرعي

45 النظرة إلى العربيّة في المجتمع اليهوديّ

دراسات أدبية

محمد خليل

75 جماليات السرد والتلقي في المجموعة القصصية هينمة

كلارا سروجي-شجراوي

91 الإيروسيّة والتّوق إلى العودة في ديوان شمال إلى حجر الانتظار لرشدي الماضي

محَمَّد صَفْوَري

128 السّحاق في السّرد النّسويّ: وقوف في وجه الرّيح!!

نزيه قسيس

153 «ثورة النّدى» في قصة «البيت الآخر» للكاتب محمد علي طه

191 إصدارات المجمع

198 أنظمة النشر في المجلة

Abstracts I-VIII

دراسات لغويّة

مستويات اللغة العربية في الأدب المحلي¹

ساسون سوميخ

كان الأدب العربي القديم، أدب القرون الوسطى، يجاهد قدر إمكانه للابتعاد عن استخدام اللهجات العامية المختلفة، والاكتفاء باللغة الفصحى كوسيلة أدبية رسمية، وذلك رغم جهل قطاعات كبيرة من الشعوب العربية بخفايا الفصحى ومعجمها الذي لا حدود له، رغم أن العامية كانت منذ أقدم الأزمنة لغة الشعر الشعبي والقصة الشعبية وكذلك النصوص التي تخلط بين العامية والفصحى كألف ليلة وليلة والسير الشعبية.

على كل حال، كان الشعر «المحترم» يكتب بالفصحى دائما أمّا الأدب العربي الحديث فبداياته في القرن التاسع عشر، وذلك عندما بدأ الكتاب العرب ينهجون نهج الأجناس الأدبية الغربية التي لم تكن معروفة أو منتشرة في الشرق سابقا، منها الأدب المسرحي بأنواعه المختلفة والرواية الواقعية والسيكولوجية والتأريخية، بل حتى الشعر العربي نفسه، وهو أعرق الأنواع الأدبية العربية وأقدمها، بدأ يتزحزح ويتحرك ببطء لاكتساب أبعاد فكرية وتعبيرية جديدة.

وصاحب هذا التطور الشامل تغير ما في النظرة إلى لغة الأدب. فبينما كان الأدب العربي «المحترم» يقتصر في الماضي على الفصحى الصريحة بشكل شامل، اضطرّ الأدباء في القرنين الأخيرين إلى استعارة بعض الملامح اللغوية من اللهجات المحلية، وبدأ هذا التحرك في مجال الترجمة الأدبية،² وكذلك استُخدمت العامية في الأدب المسرحي وبخاصة في المسرحيات التي عالجت أمورا واقعية مما يجري في المجتمع العربي. وقد لوحظ أنّ كبار الكتاب المسرحيين الذين ظهروا في القرن العشرين ترددوا في كتاباتهم بين النوعين اللغويين. ولكن النصف الثاني من القرن العشرين شهد تحولا هائلا في نطاق الأدب المسرحي وخاصة في مصر حيث يندر أن تجد اليوم كاتباً مسرحياً يتورع عن كتابة مسرحياته بالعامية ثم يقوم بنشرها بلغتها العامية

1. قُدمت هذه المادة كمحاضرة في مؤتمر لجمع اللغة العربية، عُقد في حيفا شهر يونيو عام 2011.

2. يُراجع بحثنا «بدايات الترجمة الأدبية» المنشور في: سوميخ، 2012، ص 13-25.

ككتاب، أمّا الكاتب المسرحي الذي يصر على كتابة مسرحياته بالفصحى فقلما يجد مسرحاً يستخدم ما يكتبه على خشبته.

وبالنسبة للشعر فقد بقي فيه الانقسام إلى نوعين من الكتابة - فالشعر «الأدبي» يكتب بالفصحى إلى يومنا هذا، أمّا الشعر الفولكلوري فغالبا ما يكتب بالعامية، ولكن هذا الشعر العامي لم يُعترف به حتى اليوم كجزء لا يتجزأ من الإنتاج الرفيع رغم ظهور شعراء كبار داوموا على كتابة شعرهم بالعامية، أذكر منهم صلاح جاهين والأبنودي في مصر، والنّوّاب في العراق، وغيرهم من الشعراء المبدعين في سوريا ولبنان وغيرهما.

نفس التطورات حصلت في الأدب العربي في هذه البلاد، وسأخصّ بكلامي في هذه المداخلة الأدب العربي الذي أنتج في إسرائيل منذ عام 1948.

نعلم جميعاً أنّ السنوات التي تلت قيام دولة إسرائيل وانفصال الأقلية العربية فيها عن بقية أبناء الشعب الفلسطيني - هذه السنوات كانت سنوات قحط أدبي، إذ لم يبق هنا إلا القليل من الأدباء والمثقفين المتمرسين في الأدب، كتابةً ودراسةً. ومَرّت الأعوام دون وجود مراكز أو محاور أدبية ودون صدور مجلات أدبية متنوعة ترعى الإنتاج المحلي، إلى أن ظهرت في أواسط الخمسينات مجلة **الجديد** الحيفاوية و**المجتمع** النصاروية. وكان القراء العرب في هذه البلاد منقطعين ليس عن إخوانهم الفلسطينيين فحسب، بل عن الإنتاج الأدبي في العالم العربي حتى عام 1967، إذ لم تكن الكتب الصادرة في الأقطار المجاورة تصل إلى البلاد. وما زلت أذكر الأيام التي كنا بها نغبط أنفسنا حين نحصل على كتاب جديد صدر في القاهرة أو في بيروت فنتناوله الأيدي بلهفة (لم تكن آنذاك آلات تصوير للمطبوعات لذلك لم نستطع حتى تصوير الكتب).

الوضع اللغوي في الأدب المحلي

القصة

ربما كان إميل حبيبي الكاتب الوحيد الذي لم يتردد يوماً من الأيام في استخدام العامية الخالصة أو المخلوطة في نصوصه القصصية [السداسية (1969)، المتشائل (1974)، إخطية (1985) وسرايا بنت الغول (1991)]. أمّا بقية كتّاب وكاتبات القصة فموقفهم من استخدام العامية في الحوار لم يكن ثابتاً، ولعلّ التعبير الملائم لوصف موقفهم هو «التردد» أو إن شئتُم التذبذب

بين اللغتين. دعوني أنقل لكم خمسة نصوص حوارية قصيرة كتبها الكتّاب المحليون في الفترة الأخيرة.

نص 1: محمد نفاع، وديّة 1978، ص 9:

لم أتحمّل نظرات العجوز البدوية في محطة السير في طبرية، وهي تسألني: أنت من الجرمق؟ فأومأت موافقا.

- أنت ابن حسين؟

- صحيح

- طيّب الختار؟

فأثنيت عليه وشكرتها: إنه بخير

ومحمد نفاع، عاشق القاموس الفلكلوري بمفرداته التي تصف الحياة اليومية والزراعية. يستخدم هنا فصحا عالية، كما نجد في نفس القصة أنّه يلجأ إلى صيغة المبني للمجهول، وهو أبعد الصيغ عن روح العامية كما في النص التالي:

يجب نقل الجرحى، لتُهيأ الجمال والدواب (ص 17)

نص 2:

ربما كان الكاتب حنا إبراهيم أقل ترددا منه في اللجوء إلى العامية في حوارهِ، كما نجد في النص التالي، المأخوذ عن رواية **موسى الفلسطيني**، شفاعمرو، 1998، ص 24:

- يعني إيش طلب المختار؟

- بيجي عوض وأبوه يعترفوا بالذنب ويدفعوا خمسين ليرة.

- مجيء الضارب إلى بيت المضروب أمر مفروغ منه، أما مسألة الاعتراف بالذنب ودفع غرامة - اقترح تركوها لنا إذا سمحتم.

ولكنه لا يتردد في استعمال تعابير تمثل الفصحى أو ما يسمى بـ «فصحى المثقفين» كما في التعابير «أمر مفروغ منه» أو «مسألة الاعتراف بالذنب»، وهكذا يبقى في هذا النص شيء من التردد.

نص 3: محمود عباسي، رُلى، 1990، ص 85:

إنني يا ولدي بتُّ أشعر بأن إقامتي بينكم لن تدوم طويلا، ولا بدّ من أن أحول تسجيل أملاكي باسمك قبل أن تدركني المنية.

هذا نصّ حوارى لا وجود فيه حتى للتردد أو التزاوج اللغوي. فهو فصيح بشكل واضح رغم أن المتكلم هو قروي مسنّ على شفا الموت.

نص 4: سلمان ناطور، هي وأنا والخريف، 2011، ص 164:

- وإنّ؟ شو بيعنى لك؟
- أنا كنت هناك من البداية إلى النهاية. كل ما حدث ما بيعني لي شيء غير أنها ترمي الكلب بعيد عن بيتها.
- لاحظوا التعابير «كل ما حدث» و«غير أنها» القريبة من الفصحى في تلافيف الحوار الذي يميل إلى العامية.

الشعر

أغلب الشعر المحلي كان وما زال يُنظم بالفصحى الخالصة، سواء كان شعرا عموديا أو تفعيليا. وقد نجد عند الشعراء المتمرسين من أمثال محمود درويش وسميح القاسم لمحات شبه عامية، ولكن التوجّه العام في أشعار المحليين هو إلى القارئ العربي في أرجاء العالم العربي ومن هنا الابتعاد عن العامية المحلية. وربما كان الشاعر الخارج على هذا التعميم هو المرحوم طه محمد

علي،³ وهو نسيج وحده ليس في قضية اللغة وحسب بل في كل عناصر شعره وأجوائه. لا أقول إنَّ هذا الشاعر الأصيل كتب شعره بالعامية، ولكن المتصفح لمجموعاته الشعرية العديدة يجد هنا وهناك قصائد وردت فيها مقاطع عامية إلى جانب مواقع أخرى فصيحة. وأغلب المقاطع العامية في شعره ذات طابع حوارى، أمَّا في التعبير الشعري المباشر فالفصحى هي اللغة الغالبة في شعر هذا الشاعر أيضاً.

إليك نماذج من استخدام الشاعر للعامية في المواقف الحوارية التي ترد في العديد من أشعاره. هذه النماذج مأخوذة من قصيدة «راضي وراضية»، مجموعة ليس إلا، 2006، ص 68-69

- وبين الحطب ولك؟

- الحطب خلص خيَّة.

- خلص الحطب؟!!

تخلص روحك

بكوانين نقعد بدون نار

ندفأ عليها يا باردي؟!!

ليش ما حطّبتى إمبارح؟

- إمبارح كانت الدنيا تشتّى، خيَّة.

- ليش ما حطّبتى قبل يومين؟

- قبل يومين حسّبت في حطب عَنّا في السقف.

- أه.. حسّبتى..؟

وكذلك في قصيدة «علي وفاطمة»، المنشورة في نفس المجموعة، ص 17:

- بيت، بيت، بيت

ليل نهار تَنبُحي

بدك بيت!

3. طبعاً هناك العديد من الشعراء المحليين ممن ينظمون الشعر بالعامية، ولكن إنتاجهم يُدرج في أغلب الأحيان ضمن الشعر الشعبي أو الفلكلوري أو الزجل.

يلعن حيطان البيوت يا فاطمة

ليش يا بنت الناس

عم تتناسي الأساس؟

المسرح

الأدب المسرحي هو، كما يبدو، أقل الأنواع الأدبية رواجاً في هذه البلاد، وحياة المسرح، أعني وجود مسارح حية ونشيطة، محدودة في الوسط العربي. وبمعكس ما حدث في مصر وفي سوريا ولبنان، والمغرب إلى حد بعيد، لم ينشأ هنا أدب مسرحي بالعامية الحية. والكثير ممّا يُكتب عندنا في نطاق الأدب المسرحي لغته فصحي، والمقصود أن يقرأه القارئ مطبوعاً بين غلافين كما تُقرأ القصة مثلاً. ويحضرني في هذا السياق أنّي قبل ثلاثين عاماً أو أكثر شاهدت في حيفا مسرحية جيّدة أخذت عن نصّ مسرحي للكاتب النصاروي أدمون شحادة، اسمه **بيت في العاصفة**، تجري أحداثه في قرية من قرى الجليل، وحالما تبدأ المسرحية يتّضح لنا أنّنا حيال صدام عنيف بين الأرض والقرية من جانب، وبين الإغراءات التي تجذب بعض الشباب القرويين إلى المدينة. والرواية كنصّ أدبيّ مطبوعة عام 1981 بالفصحى الخالصة التي قلّما نجد فيها أثراً للغة الحوار الحيّ. ولكن هذا النصّ المطبوع «ترجم» بكامله إلى العامية عشية عرضه على المسرح. وكان يسعدني أن أجري هنا مقارنة بين النصّين العاميّ والفصيح، كما فعلتُ في الماضي بخصوص مسرحيات محمود تيمور ويوسف إدريس. وهذه المقارنات التي نشرتها في الماضي⁴ أثبتت، على ما أعتقد، أنّه لا توجد إمكانية «ترجمة» النصّ الفصيح إلى العامية بدون إحداث تغييرات كثيرة، في كل جملة تقريباً، لأنّ الفصحى والعامية تختلفان في أساليب أداء المعاني واستخدام كلمات وتعابير خاصة «بالتبادل» الذي يمثله الحوار الكلامي.

وفعلاً حاولت العثور على النسخة العامية التي مُثّلت على خشبة المسرح، من رواية إدمون شحادة، ولكنني للأسف لم أعثر عليها وأرجو أن أقوم بالمقارنة إن أسعفتني الأيام، وقد كانت لدي نسخة من المادة التي أعدها المخرج انطوان فرج أثناء عملية الإخراج المسرحي، ولكنها ضاعت للأسف.

4. يُراجع مقالنا «مسرح محمود تيمور: لغة الحوار في صياغتين»، المنشور في: سوميخ، 2012، ص 71-90. وكذلك ينظر: سوميخ، 1981.

المراجع:

- | | |
|---------------|---|
| إبراهيم، 1995 | إبراهيم، حنا (1995)، موسى الفلسطيني ، شفاعمرو: دار المشرق. |
| سوميخ، 2012 | سوميخ، ساسون (2012)، ملامح أسلوبية جديدة في الأدب العربي الحديث ، حيفا: مجمع اللغة العربيّة. |
| سوميخ، 1981 | سوميخ، ساسون (1981)، مبنى القصة ومبنى المسرحيّة في أدب يوسف إدريس ، تل أبيب. |
| شحادة، 1981 | شحادة، إدمون (1981)، بيت في العاصفة ، الناصرة: المكتبة الحديثة. |
| عبّاسي، 1990 | عبّاسي، محمود (1990)، رُلى ، شفاعمرو: دار المشرق. |
| علي، 2006 | علي، طه محمد (2006)، ليس إلا ، الناصرة: النهضة. |
| ناطور، 2011 | ناطور، سلمان (2011)، هي أنا والخريف ، حيفا: دار الراية. |
| نفاع، 1978 | نفاع، محمد (1978)، ودّيّة ، حيفا: عربسك. |

صفوة عروض الشعر العربيّ

طريقة يسيرة لتقطيع البيت

وتعيين تفاعيله وبحره

موسى شواربة

كلية كي الأكاديمية للتربية

عرض مقتضب

تتناول هذه المقالة طريقة يسيرة لتقطيع البيت وتحديد تفاعيله وبحره دونما حاجة لضرورة وضع البيت في القوالب الستة عشر، واحدًا تلو الآخر، بالتجريب المتكرر المضني.

يعود الفضل في بلورة هذه الطريقة – رغم أنّها لا تتحرّر كلياً من رتابة التجريب – إلى الدكتور عبد العليم إبراهيم، عميد تفتيش اللغة العربيّة بوزارة التربية والتعليم بمصر سابقاً، وقد نشرها في كتابه **صفوة العروض** الصادر عن دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع في القاهرة عام 1973م. يحاول المؤلف التعلّب على العقبات الكأداء التي تواجه دارس العروض، مستوحياً خطة تأليف الكتاب من صميم تجربته في مضمار التدريس، فجاءت عصارة فكر وثمرة خبرة، لتكون أعظم منّة يطوّق بها أعناقنا هذا العلامة نحو تحقيق ذلك الحلم الذي راود الكثيرين في سبيل استنباط طريقة أيسر لتقطيع البيت وتحديد تفاعيله وبحره في وقت وجيز وجهد يسير. تتضمّن الطريقة خطوات يسيرة قليلة وتتطلب معرفة سابقة بالأوزان والبحور؛ لذا فإنّ هذا المبحث لم يوضع للمبتدئين في دراسة العروض وإنّما هو لمن سبقت لهم هذه الدراسة، ولكنّ حصيلتهم منها ظلت ممسكة بهم في دائرة القواعد النظريّة، ولم تبلغ بهم الغاية العمليّة للدراسة العروضيّة. فالطريقة – والحال هذه – تقتصر فيما تناوله على ما يمكن الدارس من الانتفاع بثمرة العروض انتفاعاً عملياً تطبيقياً. كما عرضتُ بعض الحقائق التمهيدية الأساسية

في جداول تيسر فهمها وتُعين على الموازنة بينها. وأداءً للأمانة العلمية ارتأيت أن أنشر ملخصاً مقتضباً لهذه الطريقة على صفحات هذه المجلة، موطئاً لها بنبذة عن الخليل بن أحمد (مؤسس علم العروض) وبعض المفاهيم الأساسية في علم العروض، كي تعم فائدتها قراء العربية ودارسي علم العروض الذين ما زالوا يقطعون الأبيات وفق الطريقة التقليدية. تتألف هذه الطريقة من مرحلتين: الأولى تؤول بنا إلى معرفة التفعيلة الأولى من البيت المراد تقطيعه، والثانية تؤول بنا إلى معرفة البحر الذي صيغ على وزنه هذا البيت. يجدر بالإشارة إلى أن هذا المبحث عن علم العروض يتعلّق بالقصائد العمودية القديمة والكلاسيكية الحديثة، ولا يتطرق إلى التغيرات التي طرأت حديثاً على الشعر العربي.

1. تمهيد

لم تنشأ العلوم العربية وتتبلور معالمها وموضوعاتها إلا في الإسلام؛ فالنحو من وضع أبي الأسود الدؤلي (ت 69هـ)، والعروض من وضع الخليل بن أحمد، والبلاغة من وضع عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ).¹ وقد تنبّه أحمد بن فارس اللغوي (ت 395هـ)² إلى استبعاد هذه البداية، فذكر أنّ علم العروض أقدم من عهد الخليل، بقوله: «والدليل على صحّة ذلك، وأنّ القوم قد تداولوا الإعراب، أنّا نستقرئ قصيدة الحطيئة التي أولها:³

شاقّتكَ أظعانٌ لِلْيَبِّ * على دُونِ ناظرةٍ بواكر [مجزوء الكامل]

ف نجد قوافيها كلّها عند الترتّم والإعراب تجيء مرفوعة، ولولا علم الحطيئة بذلك لأشبهه أن يختلف إعرابها: لأنّ تساويها في حركة واحدة اتّفاقاً من غير قصد لا يكاد يكون». ⁴ وفي موضع آخر من كتابه ينصّ ابن فارس على أنّ علم العروض وعلم العربية «قد كانا قديماً، وأتت عليهما الأيّام، وقلاً في أيدي الناس، ثمّ جدّهما هذان الإمامان [الدؤلي والخليل]». ⁵ وقد تصدّى لهذا الرأي الباحث زكي مبارك (ت 1952م) قائلاً: «وهذا خطأ إن أردنا أنّ النحو والعروض كانا قديماً على مثل هذا الوضع. والحقّ أنّه يبعد أن لا يكون العرب فكّروا في ضبط لغتهم من العهود القديمة، ولكن يبعد كذلك أن يكون ما عرفوه واتّفقوا عليه من الضوابط والقواعد مماثلاً لما عُرف بعد الإسلام». ⁶ ويستطرد زكي مبارك قائلاً: «إنّ النحو الذي نعرفه هو نحو اللغة

1. مبارك، 1934، ج 2، ص 43.

2. انظر كتابه: الصّاحبي، 1910، ص 11-11.

3. الحطيئة، 1958، ص 16؛ الشّنتمري، 1992، ج 1، ص 215؛ السيرا، 2008، ج 3، ص 255.

4. ابن فارس، 1910، ص 11.

5. ن. م.

6. مبارك، 1934، ج 2، ص 43.

القرشيّة»، ويرمي بآخر سهام جُعِبته أخيراً: «فكلمة العَرَب عند ابن فارس تحتاج إلى تحديد».⁷ وهكذا تبقى المسألة معلقة تحتاج إلى بحث ضافٍ للحسم فيها، رغم محاولة زكي مبارك التي ينقصها الاستقصاء لسبب غور الأمور. ومهما يكن من أمر، فإنَّ للخليل مكانته ودوره الرائد في وضع علم العروض ورسم تفاعيله وأوزانه وحدوده وتفاريعه غير مُبقي لمن جاءوا بعده شيئاً يُضيفونه إليه.

2. الخليل بن أحمد:

هو أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيديّ الأزديّ البصريّ،⁸ وُلد في عُمان عام 100هـ وتوفيَّ بالبصرة بين عاميّ 170 و175هـ عن سبعين عاماً ونيف. نصَّ ابن النديم في الفهرست على أنه «توفيَّ بالبصرة سنة سبعين ومائة وعمره أربع وسبعون سنة».⁹ درس الخليل الحديث وفقه اللغة على أيوب بن أبي تَميمة السخّتيانيّ (ت 131هـ) والعوام ابن حَوْشَب (ت 148هـ) وغيرهم ممَّن يختلف إلى حلقاتهم في البصرة التي فيها كان منشأه ومرباه. وأكبَّ على حلقات أستاذيه عيسى بن عمر الثَّقفيّ (ت 149هـ) وأبي عمرو بن العلاء (ت 154هـ)، كما أكبَّ على ما نُقل من علوم الشعوب المستعربة وخاصّة العلوم الرياضيّة.¹⁰ وقد تخلَّى عن المذهب الإباضي واعتنق مذهب أهل السُّنة عملاً بنصيحة أستاذه أيوب.¹¹ وكان ورعاً عاش فقيراً «من الزُّهاد في الدُّنيا المنقطعين إلى العلم».¹² وكان من تلاميذه: سيبويه (140-180هـ) والأصمعيّ (121-216هـ) والكسائيّ (119-189هـ) والنَّضر بن شَمِيل (122-203هـ) والليث بن المظفر بن نَصْر (ت 190هـ) وغيرهم. كان الخليل «شاعراً مُقلِّلاً»،¹³ لم يصل إلينا من مؤلَّفاته في هذا الموضوع سوى شواهد من أبيات وردت في رسائل مختلفة متفرقة.

للخليل بن أحمد أول معجم عربيّ، هو كتاب العَيْن، والظاهر أنَّه رتبه على حروف الهجاء عند

7. ن. م.

8. ابن النديم، 1978، ص 164؛ دائرة المعارف الإسلاميّة، الطبعة الأولى (بالإنجليزية) مادة «الخليل بن أحمد». انظر أيضاً في ترجمة الخليل بن أحمد: اللغوي، 1955، ص 45؛ ابن الأنباري، 1967، ص 45؛ الحموي 1907-1925، ج 11، ص 72؛ العسقلاني، 1325-1327، ج 3، ص 163؛ ابن الجزري، 2006، ج 1، ص 275؛ القفطي، 1950، ج 1، ص 324؛ الزبيدي، 1954، ص 43؛ الأزهرى، 1964-1967، المقدمة: السِّيرافي، 1936، ص 38؛ النووي، د. ت، ج 1، ص 177.

9. ابن النديم، 1978، ص 64.

10. ضيف، 1995، ص 30.

11. دائرة المعارف الإسلاميّة (الترجمة العربيّة)، مج 8، ص 436.

12. ابن النديم، 1978، ص 64.

13. ن. م.

نُحاة السَّنسكرِيتِيَّة¹⁴ وهي التي تبدأ بحروف الحلق حتى تصل إلى حروف الشَّفة: ع، ح، هـ، خ، غ، ق، ك، ج، ش، ض، ص، س، ز، ط، د، ت، ظ، ث، ذ، ر، ل، ن، ف، ب، م، و، ا، ي. ويبدو أنَّه أول من فكَّر في تصنيف معجم بالعربيَّة؛ إذ يروي اللَّيْثُ بن المظفَّر بن نَصْر: «كنتُ أُسير إلى الخليل بن أحمد، فقال لي يوماً: لو أنَّ إنساناً قصد وألَّف حروف ألف وباء وتاء وثاء على ما أمثله لاستوعب في ذلك جميعَ كلام العرب، فتهيَّأ له أصل لا يخرج عنه شيء منه بَتَّة، قال: فقلتُ له: وكيف يكون ذلك؟ قال يؤلِّفه على الثَّنائيِّ والثَّلَاثيِّ والرُّباعيِّ والخُماسيِّ وإنَّه ليس يُعرَف للعرب كلام أكثر منه».¹⁵ ويصف اللَّيْثُ الذي صحب الخليل تأليفَ المعجم مستطرداً: «فجعلتُ أستفهمه ويصف لي ولا أقف على ما يصف، فاختلُفتُ إليه في هذا المعنى أيَّاماً، ثُمَّ اعتلَّ، وَحَجَّجْتُ فما زلتُ مُشفِّقاً عليه وخشيتُ أن يموت في علَّته فيبطل ما كان يشرحه لي. فرجعت من الحجِّ وسرت إليه فإذا هو قد ألَّف الحروف كلَّها على ما في صَدْر هذا الكتاب، فكان يُملي عليَّ ما يحفظ، وما شكَّ فيه يقول لي سلَّ عنه. فإذا صحَّ فأثبتته إلى أن عملت الكتاب...».¹⁶ يرد في مجال البحث العلميِّ الادِّعاء ما إذا كان اللَّيْثُ قد أتمَّ الكتاب، على فرض أن الخليل قد عاجلته المنية بعد علَّته. وقد أورد هذا الرَّأي قديماً ابن النَّدِيم صاحب كتاب الفِهْرِسْت، إلَّا أنَّه لم يشكَّ في صحَّته ويكتفي للتَّدليل على ذلك أن قال: «قيل إنَّ اللَّيْثَ [...] صحب الخليل مدَّة يسيرة وإنَّ الخليل عمله له وأحذاهُ طريقته وعاجلت المنية الخليل فتَمَّه».¹⁷ وليس بين أيدينا من قرائن تشير بوضوح إلى فترة التَّأليف هذه تهدينا إلى وضع الأمور في نصابها لا سيَّما أنَّ العلة التي اعتلَّ بها الخليل قد تكون في آخر شهور حياته أو هي التي أودت بحياته. وقد ضنَّ علينا الزَّمان بهذا المعجم الأوَّل في نوعه في تاريخ العربيَّة، مثلما لم نستطع في الآن نفسه أن نحصل عليه مطبوعاً ومحققاً رَدحاً من الزَّمان، عدا مختصر بسيط له قام به أبو بكر الرِّبَيدِّي اللُّغويِّ الأندلسيِّ. ظلَّ كتاب العين مخطوطاً موزَّعاً في أنحاء الدُّنيا،¹⁸ إلى أن قام الدُّكتور مهدي الخزوميِّ والدُّكتور إبراهيم

14. دائرة المعارف الإسلاميَّة (الترجمة العربيَّة)، مج 8، ص 436.

15. ابن النَّدِيم، 1978، ص 64.

16. ن. م.، ص 65.

17. ن. م.، ص 64.

18. ظلَّت نُسخُ كتاب العين مفقودة حتى عام 1913م، إذ أشار اللُّغويُّ أنستاس ماري الكرُملي (ت 1947هـ) إلى أنَّه عثر على مخطوطة كتاب العين ومن ثَمَّ حقَّق قسماً صغيراً منها وأصدرها في كتاب عدد صفحاته 144، وطبع في بغداد. وبقي الأمر على ما هو عليه حتَّى أنَّ دائرة المعارف الإسلاميَّة ذكرت أنَّ كتاب العين مفقود، ولم يذكر بروكلمان سوى القسم المطبوع من الكتاب آنذاك. ظلَّت جهود البحث والتنقيب قائمة حتَّى عُرِث في منتصف القرن العشرين على نسخة فريدة من كتاب العين في المتحف العراقيِّ في بغداد، ثُمَّ عُرِث على نسخة أخرى في متحف برلين. ولما ذاع خبر هاتين المخطوطتين قام الأستاذ عبد الله درويش بنسخهما، ومن ثَمَّ حقَّق الجزء الأوَّل من كتاب العين معتمدا عليهما وعلى مطبوع الكرملِي وصدر تحقيقه عن مطبعة العاني في بغداد عام 1967م. ثُمَّ حقَّق الشَّيخ محمد حسن آل ياسين مقدِّمة العين فقط ونشرها في مجلَّة البلاغ في العدد 95 والتاسع والعاشر عام 1397هـ-1977م.

السَّامِرَائِي بتحقيق الكتاب برمته ونشره كاملاً لأول مرة بالعراق بين عامي 1980 و1988م.¹⁹ فضلاً عن المختصر الآنف الذكر، ثمة مصنفات أخرى يرقى الشك إلى نسبتها للخليل أو على الأقل الهيئة التي وصلت إلينا؛ وهي كتاب شرح صرف الخليل، كتاب جملة آلات الإعراب، وكلها مخطوطة، وقد أثبت ابن النديم²⁰ عدة مؤلفات ضاعت جميعها: كتاب النغم، كتاب العروض، كتاب الشواهد، كتاب النقط والشكل، كتاب فائت العين وكتاب الإيقاع.

عرف الخليل بخصوبة عقل نادرة؛ فهو لا يلم بعلم حتى يلتهمه التهاماً، بل يستوعبه ويتمثله وينفذ منه إلى ما يفتح به أبوابه الموصدة، ويحوز لنفسه في كل علم يتصل به كل ما يبتغي من ثراء في التفكير ودقة في الاستنباط. وأول ما يلاحظ من ذلك اكتشافه علم العروض اكتشافاً ليس له سابقة ولا تدانيه لاحقة.²¹

اتَّفَق الباحثون القدماء والمحدثون على أنَّ أول صورة راقية لأنغام الشعر العربي وألحانه هي صورة القصيدة الجاهلية أوائل القرن السادس الميلادي التي تعتبر مرحلة ناضجة لصور كثيرة سبقتها منذ فجر الإنسانية الذي انبثق في شبه الجزيرة العربية، إذ تبلورت صيغتها النهائية في تلك الأوزان والبحور التي اكتشفها - فيما بعد - الخليل بن أحمد في أوائل العصر العباسي. كان الشاعر في العصر الجاهلي وما تلاه من عصور إذا استهل قصيدته بببيت التزم بوزنه وقافيته إلى خاتمتها، فغداً ذلك تقليداً أدبياً لم ينفك عنه. يذهب نقاد العرب إلى أنَّ أول وزن ظهر من تلك الأوزان العديدة هو الرجز الذي كان يُنشدونه في أثناء حدائهم للإبل، وكأنهم يحاكون بما فيه من صلصلة وأصوات وقع أخفاف الإبل على بساط الصحراء.²²

ومن الطريف أنَّ الشعر العربي يمتاز بكثرة أوزانه، الأمر الذي لا نألفه في أي شعر من أشعار اللغات الغربية. ويعزو شوقي ضيف كثرة أوزان الشعر العربي المتنوع الصور إلى أنَّ حياة العرب لم تعرف الاستقرار ولا المساكن الثابتة، فقد كانوا يتنقلون وراء الغيث والمراعي تنقلاً دائراً.²³

19. حَقَّق السَّامِرَائِي والمخزومي كتاب العين برمته معتمدين على نسخة المتحف العراقي ونسخة خطية أخرى تعود إلى عام 1054هـ ونسخة أخرى تعود إلى عام 1087هـ فضلاً عن طبعة الكرملية وطبعة عبد الله درويش، وقد طُبِع الكتاب في بغداد والكويت وصدر تبعاً من عام 1980-1988م، بثمانية مجلدات. وأخيراً صدر كتاب العين عن دار إحياء التراث العربي في لبنان عام 2002م بمجلد واحد ضخم، وقد رُتِب الكتاب وفق الترتيب الألفبائي وليس وفق الترتيب الصوتي الأصلي.

20. ابن النديم، 1978، ص 65.

21. ضيف، 1995، ص 31.

22. ضيف، 1981، ص 100.

23. ن. م.، ص 101.

3. أهمية علم العروض

تكمُن أهمية العروض في أنّه يساعد على التّفطّن لما يزدان به الشّعْر العربيّ من اتّساق في الوزن وانسجام الموسيقى، كما يمكن الدّارس من إدراك الأبيات السّليمة من الأبيات المختلّة فور قراءتها أو الاستماع إليها. ولا غرو أنّ دراسة هذا العلم لتربّي الإحساس بمدى أطراد الأوزان وانسياب النّغم، أو بما يفسد هذا الاتّساق في البيت المقروء أو المسموع. زدّ على ذلك أنّها تنمّي القدرة على قراءة الشّعْر قراءة صحيحة وتوقّي الأخطاء التي يقع فيها القارئ إذا كان الشّعْر غير مضبوط بالشّكل، أو إذا تسرّب إليه شيء من الفساد أو التّحريف في الرّواية أو الطّباعة أو نحو ذلك.

4. الكتابة العروضيّة

تختلف الكتابة العروضيّة عن الكتابة الإملائيّة التي تقوم وفق قواعد الإملاء المعهودة؛ إذ تقوم على أمرين أساسيّين هما: ما يُلَفَظ يُكْتَب، وما لا يُلَفَظ لا يُكْتَب. ويعزو ابن رشيق ذلك إلى أنّ «الأوزان إنّما وَقَعَتْ عَلَى الكلام، والكلام لا مَحَالَةَ قَبْلَ الخطّ».²⁴ إنّ تحقيق هذين الأمرين عند الكتابة العروضيّة يستلزم زيادة بعض أحرف لا تُكْتَب إملائيّاً وحذف بعض أحرف تُكْتَب إملائيّاً. فيما يلي تفصيل للأحرف التي تُزاد أو تُحذف في الكتابة العروضيّة:²⁵

4.1. الأحرف التي تُزاد:

1. التّنوين بجميع صُورهِ يُكْتَب نوناً ساكنة، مثل: عِلْمٌ، عِلْماً، عِلْمٍ، تُكْتَب عروضياً هكذا: عِلْمُنْ، عِلْمُنْ، عِلْمُنْ.
2. الحرف المشدّد يُكْتَب بحرفين: ساكن فمتحرّك، مثل: مَرٌّ، فَهَمٌّ، تُكْتَب عروضياً هكذا: مَرَرْ، فَهَهَمَ. وإذا وقع الحرف المشدّد آخر الرّويّ المقيّد (السّاكن) عدّ حرفاً واحداً ساكناً عند علماء العروض والقافية،²⁶ مثل: اسْتَمَرَّ إذا وقع نهاية الشّطر الثّاني، فيُكْتَب عروضياً هكذا: اسْتَمَرَّ.

ملاحظة: الحرف المشدّد في آخر الشّطر الأوّل يُفَكّ وَيُشَبَّع، بخلاف ضمير جمع المؤنّث الغائب هُنَّ.

24. ابن رشيق، 1972، ص 137.

25. عتيق، 1987، ص 13 وما بعدها.

26. القافية عند الخليل من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبل السّاكن، وقيل: مع الحركة التي قبل السّاكن، راجع: الأخفش، 1974، ص 3؛ ابن السّراج، 1968، ص 116. والرّويّ هو آخر حرف في البيت إذا كان من أصول الكلمة، ولم يكن يُعَدّ من الرّوائد وهي: الألف والواو والياء، اللّاتي للمدّ، والهاء والتّاء والكاف والميم والنّون، وهذه الأحرف الرّوائد لا تصلح أن تكون رويّاً لأنّها كثيرة الشّيع.

صفوة عروض الشعر العربي

3. زيادة الواو في بعض الأسماء، مثل: داود، طاوس، فتُكْتَب في كلّ منها الواو المحذوفة من الرّسم هكذا: داوود، طاووس.
4. زيادة الألف في المواضع الآتية:
 - أ. في بعض أسماء الإشارة، مثل: هذا، هُذِه، هُذَانِ، هُوَلاءِ، ذَلِكَ، ذَلِكَمَ، ذَلِكَمُ، أُولَئِكَ، تُكْتَب عروضياً هكذا: هَازَا، هَازِه، هَازَانِ، هَاوُلاءِ، ذَلِكَ، ذَلِكَمَ، ذَلِكَمُ، أُولَئِكَ، على التوالي.
 - ب. في لفظ الجلالة الله، الرَّحْمَنُ، إِلَه، تُكْتَب عروضياً هكذا: إِلَاه، ارْزَحْمَان، إِلَاه.
 - ج. في كلمة لِكْنِ المخففة وَلِكِنَّ المشددة، تُكْتَب عروضياً، هكذا: لَإِكْنِ، لَإِكْنَن.
 - د. في لفظ طه، تُكْتَب عروضياً هكذا: طَاهَا.
5. إشباع حركة حرف الرّويّ بحيث ينشأ عن الإشباع حرف مدّ مُجانِس لحركة حرف الرّويّ، مثل أن يكون آخر الشّطر: الْحَكْمُ، كِتَابَا، الْقَمَرِ، تُكْتَب عروضياً هكذا: الْحَكْمُو، كِتَابَا، الْقَمَرِي.
6. تُشَبَّع حركة هاء الضمير الغائب للمفرد المذكر، وميم الجمع، إذا لم يَلْهَا ساكنٌ، شريطة ألا يترتب على ذلك كسر البيت الشعريّ، أو التقاء ساكنين، مثل: لَهُ، بِهِ، لَكُمْ، بِكُمْ، تُكْتَب عروضياً هكذا: لَهُو، بِهِي، لَكْمُو، بِكْمُو. أمّا إذا كان بعد الهاء سكون فلا يُكْتَب حرف المدّ، لأنّ هذا السّكون يمنع مدّ الهاء والميم.
7. كاف المخاطب أو المخاطبة، ونون الرّفع في الفعل المضارع، ونون جمع المذكر السّالم، وتاء ضمير المتكلّم أو المخاطب للمذكر أو المؤنث تُشَبَّع حركتها إذا وقعت إحداها نهاية أحد الشّطرين، مثل: غَلَامُكَ، غَلَامُكِ، يَسْمَعَانِ، يَسْمَعُونَ، تَسْمَعَانِ، تَسْمَعُونَ، مُسْلِمَيْنِ، قُمْتَ، قُمْتَ، قُمْتَ، تُكْتَب عروضياً هكذا: غَلَامُكَ، غَلَامُكِ، يَسْمَعَانِي، يَسْمَعُونَا، تَسْمَعَانِي، تَسْمَعُونَا، مُسْلِمَيْنَا، قُمْنَا، قُمْنَا، قُمْنَا، على التوالي.
8. الهمزة الممدودة تُكْتَب همزةً مفتوحة تليها أَلِفٌ، مثل: آمَنَ، قُرْآنَ، تُكْتَب عروضياً هكذا: أَمَّنَ، قُرْآنَ.

4.2. الأحرف التي تُحذف:

1. أَلِف الوصل في ال التعريف إذا وقعت في درج الكلام، فإن كانت ال قمرية حذفت الهمزة

فقط وبقيت اللام ساكنة، مثل: وَالْكِتَابُ، فَأَلْعَلِمُ، تُكْتَبُ عروضياً هكذا: وَلِكِتَابُ، فَلْعَلِمُ. وإن كانت شمسيّة حذفت الألف وشُدَّ الحرف الذي بعدها، مثل: وَالصَّدَقُ، وَالشَّمْسُ، تُكْتَبُ عروضياً هكذا: وَصَصِدَقُ، وَشَشَمْسُ.

2. همزة الوصل إذا وقعت في درج الكلام، سواءً أكانت الكلمة التي هي فيها سماعيّة (الأسماء العشرة: اسْمُ، اسْتُ (أساس البناء)، ابْنُ، ابْنُمُ، ابْنَةُ، امْرُؤُ، امْرَأَةُ، أَيْمَنُ (أَيْمُ)، اثْنَانِ وَأَثْنَتَانِ) أم قياسيّة (أمر الفعل الثلاثي الساكن ثاني مضارعه، ماضي الأفعال الخماسيّة والسادسيّة المبدوءة بهمزة الوصل وفي أمرها ومصدرها)، مثل: وَأَبْنُ، وَأَسْمُ، وَأَثْنَانِ، وَأَفْهَمُ، فَاسْتَمَعَ، وَأَسْتَمَاعُ، تُكْتَبُ عروضياً هكذا: وَبْنُنُ، وَسْمُنُ، وَثْنَانِ، وَفْهَمُ، فَسْتَمَعَ، وَسْتِمَاعُنُ، على التوالي.

3. تُحَذَفُ ألف الوصل من لام التعريف إذا وقعت بعد لام الابتداء أو بعد لام الجرّ، مثل: لِلْعَلِمُ، لِلْعَلِمِ، لِلصَّدَقِ، لِلصَّدَقِ، تُكْتَبُ عروضياً هكذا: لِلْعَلِمُ، لِلْعَلِمِ، لِلصَّدَقِ، لِلصَّدَقِ.

4. تُحَذَفُ واو عَمُرُو رفعاً وجرّاً، مثل: حَضَرَ عَمُرُو، ذهبَ إلى عَمُرُو، تُكْتَبُ عروضياً هكذا: حَضَرَ عَمُرُنُ، ذَهَبَتْ إِلَى عَمُرُنُ.

5. تُحَذَفُ حروف المدّ (الألف، والواو والياء الساكنتان) من أواخر الأسماء والأفعال والحروف إذا وليها ساكن، مثل: أَتَى الْمَظْلُومُ إِلَى قَاضِي الْعَدْلِ فَأَنْصَفَهُ، تُكْتَبُ عروضياً هكذا: أَتَ لِمَظْلُومٍ إِلَى قَاضٍ لِعَدْلٍ فَأَنْصَفَهُ. فإنّ وليها متحرّك لم يُحذف شيء منها، مثل: أَتَى مَظْلُومٌ إِلَى قَاضِي عَدْلٍ فَأَنْصَفَهُ، تُكْتَبُ عروضياً هكذا: أَتَى مَظْلُومُنُ إِلَى قَاضِي عَدْلٍ فَأَنْصَفَهُ.

6. تُحَذَفُ الألف الفارقة من أواخر الأفعال بعد واو الجماعة في الفعل الماضي، والأمر، والمضارع المنصوب والمجزوم، مثل: رَجَعُوا، ارْجِعُوا، لَنْ يَرْجِعُوا، لَمْ يَرْجِعُوا، تُكْتَبُ عروضياً هكذا: رَجَعُوا، ارْجِعُوا، لَنْ يَرْجِعُوا، لَمْ يَرْجِعُوا.

7. تُحَذَفُ الألف والواو الزائدتان من: مِائَةٍ، أَوَّلُو، أَوَّلَاتُ، أُولَئِكَ، تُكْتَبُ عروضياً هكذا: مِئَةٌ، أَلُو، أَلَاتُ، أَلَائِكَ.

8. تُحَذَفُ الألف الأخيرة من الأدوات والحروف والأسماء الآتية إذا وليها ساكن: إذا، لِمَاذَا، هذا، كَذَا، إِلَّا، مَا، إِذَا، حَاشَا، خَلَا، عَدَا، كِلَا، لِمَا، إلخ.

فيما يلي مثال يوضح تطبيق قواعد الكتابة العروضيّة. قال أحمد شوقي:

إِنَّ الشَّجَاعَةَ فِي الْقُلُوبِ كَثِيرَةٌ * * وَوَجَدْتُ شُجْعَانَ الْعُقُولِ قَلِيلًا

إِنَّ شَجَاعَةً فِ لِقُلُوبٍ كَثِيرَتُنْ * وَوَجَدْتُ شُجْعَانَ لِعُقُولٍ قَلِيلَا

5. المقاطع العروضية:

1. السَّبَب الخفيف [٥]: يتكوّن من حرفين أولهما متحرّك وثانيهما ساكن، نحو: لَمْ.
 2. السَّبَب الثقيل [١١]: يتكوّن من حرفين متحرّكين، نحو: لِمَ، بِمَ.
 3. الودّ المجموع [١١٥]: يتكوّن من ثلاثة أحرف الثّالث فيها ساكن والآخراّن متحرّكان نحو: على، إلى.
 4. الودّ المفروق [١٥١]: يتكوّن من ثلاثة أحرف ثانيها ساكن والآخراّن متحرّكان نحو: بَيْنَ، قَامَ.
 5. الفاصلة الصّغرى [١١١]: تتكوّن من أربعة أحرف آخرها ساكن، نحو: غَمَرَتْ.
 6. الفاصلة الكبرى [١١١١]: تتكوّن من خمسة أحرف آخرها ساكن، نحو: مَدَحَكُمُ.
- ملاحظة: يُرمز إلى الحرف المتحرّك بألف صغيرة [ا]، وإلى الحرف الساكن بدائرة صغيرة [ه].

6. التّفاعيل:

تتألّف تفاعيل العروض من مقاطع، وهذه التّفاعيل لا تقلّ عادة عن مقطعين عروضيين ولا تزيد عن ثلاثة. يبلغ عدد التّفاعيل العروضية التي ابتكرها الخليل ثماني تفاعيل:

1- اثنتان خُماسيتان وهما:

فا/علُنْ [٥ / ١١]: وتتكوّن من سَبَب خفيف وودّ مجموع.

فَعُو/لُنْ [١١ / ٥]: وتتكوّن من ودّ مجموع وسبب خفيف.

2- وستّ سباعية وهي:

مفا/عي/لُنْ [١١ / ٥ / ٥]: وتتكوّن من ودّ مجموع وسببين خفيفين.

فا/علا/تُنْ [٥ / ١١ / ٥]: وتتكوّن من سبب خفيف، ودّ مجموع وسبب خفيف.

مُسْ/تَفْ/علُنْ [٥ / ٥ / ١١]: وتتكوّن من سببين خفيفين وودّ مجموع.

مُفا/علْتُنْ [١١ / ١١١]: وتتكوّن من ودّ مجموع وفاصلة صغرى.

مُتفا/علُنْ [١١ / ١١١]: وتتكوّن من فاصلة صغرى وودّ مجموع.

مَفْ/عُو/لات [٥١ / ٥١ / ١٥١]: وتتكوّن من سببين خفيفين ووتد مفروق.

7. بحور الشعر

بحور الشعر ستّة عشر بحرًا وهي: الطَّوِيل، المِديد، البَسيط، الوافر، الكامل، الهَزَج، الرَّجَز، الرَّمْل، السَّريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، المتقارب والمتدارك (الخبب أو المحدث).²⁷ اكتشف الخليل بن أحمد منها خمسة عشر بحرًا مستعملًا وعدّ المتدارك، وهو البحر السادس عشر، مهملاً، بيد أن تلميذه الأخفش الأوسط (ت 215هـ) رأى أنه كان مستعملًا، فتداركه على أستاذه وعده من البحور المستعملة. وقد جمعها أبو الطاهر البياضوي في البيتين أدناه:

طَوِيلٌ يَمْدُ الْبَسِطِ بِالْوَفْرِ كَامِلٌ * * وَيَهْزُجُ فِي رَجَزٍ وَيَزْمِلُ مُسْرِعًا
فَسَرِّحْ خَفِيفًا ضَارِعًا يَقْتَضِبْ لَنَا * * مَنِ اجْتُثَّ مِنْ قُرْبٍ لِنُذْرِكَ مَطْمَعًا

جدول (1)

أوزان البحور

البحر تفاعيل الصّدر أو العَجَز

1	•	الطَّوِيل: (فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ) 2 x
2	★	المِديد: فاعِلَاتُنْ فاعِلُنْ فاعِلَاتُنْ
3	*	البَسيط: (مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ) 2 x
4		الوافر: مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ
5		الكامل: (مُتَفَاعِلُنْ) 3 x
6		الهَزَج: (مَفَاعِلُنْ) 2 x
7	*	الرَّجَز: (مُسْتَفْعِلُنْ) 3 x
8	★	الرَّمْل: (فاعِلَاتُنْ) 3 x

27. انظر في علّة تسمية بحور الشعر: ابن رشيق، 1972، ص 136. فمثلاً سُمّي البحر الطَّوِيل بهذا الاسم لأنّه طال بتمام أجزائه؛ فهو لا يُستعمل مجزوءًا ولا مشطورًا ولا منهوكًا، وقيل لأنّ عدد حروفه يبلغ ثمانية وأربعين حرفًا في حالة التصريح، أي في حال كون العروض والضرب من الوزن والقافية نفسها، وليس بين البحور الأخرى واحد على هذا النمط.

9	* السَّرِيع: مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ
10	* المنسرح: مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
11	★ الخفيف: فاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلَاتُنْ
12	المضارع: مَفَاعِيلُنْ فاعِلَاتُنْ
13	المقتضب: مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ
14	* المجتث: مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلَاتُنْ
15	• المتقارب: (فَعُولُنْ) 4 x
16	المتدارك: (فَاعِلُنْ) 4 x

• ملاحظة: أشير إلى الأبحر التي تستهل بنفس التفعيلة بالرموز: •، ★ أو *.

نظم صفي الدين الحلي (675-750 هـ) بيتاً لكل بحر سميت مفاتيح البحور ليسهل حفظها. ويلاحظ هنا أن الشطر الأول يشتمل على اسم البحر، وأن الشطر الثاني منه يشتمل على تفاعيله:

1	طَوِيلُ لَهُ دُونَ الْبُحُورِ فَضَائِلُ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُ
2	لِمَدِيدِ الشَّعْرِ عِنْدِي صِفَاتُ فاعِلَاتُنْ فاعِلُنْ فاعِلَاتُ
3	إِنَّ النَّبِيسَ لَدَيْهِ يُبَسِّطُ الْأَمْلُ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُ
4	بُحُورُ الشَّعْرِ وَإِفْرُهَا جَمِيلُ مَفَاعِلَاتُنْ مَفَاعِلَاتُنْ فَعُولُ
5	كَمَلُ الْجَمَالِ مِنَ الْبُحُورِ الْكَامِلُ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُ
6	عَلَى الْأَهْزَاجِ تَسْهِيلُ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُ
7	فِي أَبْحَرِ الْأَرْجَازِ بَحْرُ يَسْهَلُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُ
8	رَمَلُ الْأَبْحَرِ تَرْوِيهِ الثَّقَاتُ فاعِلَاتُنْ فاعِلَاتُنْ فاعِلَاتُ
9	بَحْرُ سَرِيعُ مَا لَهُ سَاحِلُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُ
10	مُنْسَرِّحُ فِيهِ يُضْرَبُ الْمَثَلُ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلَاتُ مُتَفَعِلُ
11	يَا خَفِيفًا خَفَّتْ بِهِ الْحَرَكَاتُ فاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلَاتُ
12	تَعْدُ الْمُضَارِعَاتُ مَفَاعِيلُ فاعِلَاتُ

13	اِقْتَضَبَ كَمَا سَأَلُوا مَفْعَلَاتُ مُفْتَعِلُ
14	إِنْ جُبَّتِ الْحَرَكَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُ
15	عَنِ الْمُتْقَارِبِ قَالَ الْخَلِيلُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
16	حَرَكَاتُ الْمُحَدَّثِ تَنْتَقِلُ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُ

بتأمل التفاعيل في البحور أعلاه يمكن ملاحظة ما يلي:

أ. إنها من حيث عدد الأحرف تُردّ إلى مجموعتين: مجموعة خماسيّة الأحرف، هي «فَعُولُنْ» و«فَاعِلُنْ»؛ ومجموعة سباعيّة الأحرف وعددها ستّ تفاعيل، هي: «مَفَاعِلُنْ»، «فَاعِلَاتُنْ»، «مُسْتَفْعِلُنْ»، «مُفَاعِلَاتُنْ»، «مُتَفَاعِلُنْ» و«مَفْعُولَاتُ». كلّ تفعيلة قد تكون كاملة، وقد يعترّيها تغيير بحذف حرف أو أكثر، أو بزيادة حرف أو أكثر. تتألف هذه التفاعيل من حروف التقطيع؛ ومن حروف التقطيع تتألف الأسباب والأوتاد والفواصل. ومن هذه الثلاثة تتركّب الأجزاء الصحيحة الثمانية ومن هذه الأجزاء يتألف البيت. حروف التقطيع عشرة يجمعها قولك: لَمَعَتْ سَيُوفُنَا.

ب. إنّ بعض البحور تختلف طولاً وقصرًا وفق عدد التفاعيل التي تتألف منها: فمنها ما يتألف من أربع تفاعيل، في كلّ شطر تفعيلتان، وهي الهَزَج، المضارع، المقتَضَب والمَجْتَث. ومنها ما يتألف من ستّ تفاعيل في كلّ شطر ثلاث وهي: المديد، الوافر، الكامل، الرَّجَز، الرَّمَل، السَّريع، المنسرح والخفيف. ومنها ما يتألف من ثمان تفاعيل في كلّ شطر أربع، وهي: الطَّويل، البسيط، المتقارب والمتدارك.

ج. يتألف بعض البحور من تفاعيل متشابهة مكرّرة في كلّ شطر، وهي: الكامل، الهَزَج، الرَّجَز، الرَّمَل، المتقارب والمتدارك. وبعضها يتألف من تفعيلتين مختلفتين، تتكرّر إحداها في كلّ شطر، وهي: المديد، الوافر، السَّريع، المنسرح والخفيف. وبعض البحور يتألف من تفعيلتين مختلفتين تتكرّر كلتاها في كلّ شطر وهما: الطَّويل والبسيط.

د. قد يشترك في التفعيلة الأولى بحران أو أكثر ولم يشذّ عن هذا الاشتراك إلا أربعة أبحر، هي: الكامل – فأولّه «مُتَفَاعِلُنْ»، وهي خاصّة به؛ الوافر – فأولّه «مُفَاعِلَاتُنْ»، وهي خاصّة به؛ المقتَضَب – فأولّه «مَفْعُولَاتُ»، وهي خاصّة به؛ والمتدارك – فأولّه «فَاعِلُنْ» وهي خاصّة به.

هـ. تتكوّن كلّ تفعيلة من أحرف متحرّكة وأحرف ساكنة، وتوارد هذه الحركات والسكنات

في كلّ تفعيلية يخضع لنظام يختلف عنه في تفعيلية أخرى، وما أشبه هذه التفاعيل الثماني بمجموعة من القوالب، تتحدّد مدّاتها، ولكن تختلف أشكالها وهياكلها، ولكلّ منها معالم تحدّده وتميّزه عن غيره، مثل الشكل الهندسيّ، والامتداد والانحناء وما إلى ذلك.

تعريف البيت الشعري: البيت مجموعة كلمات صحيحة التركيب، موزونة حسب علم القواعد والعروض، تُكوّن في ذاتها وحدة موسيقيّة، وتقابلها تفاعيل معيّنة. وسُمّي البيت بهذا الاسم تشبيهاً له بالبيت (الخيمة)؛ لأنّه يضمّ الكلام كما يضمّ البيت أهله؛ ولذلك سمّوا مقاطعه أسباباً وأوتاداً تشبيهاً لها بأسباب البيوت وأوتادها، والجمع أبيات؛ فالسبب هو الحبل الذي به نربط الخيمة، والوّد هو الخشبة التي ندقّها في الأرض ونربط بها السبب، والفاصلة هي الحاجز بين الموضعين في الخيمة.

8. تسمية أجزاء البيت:

1. العرّوض: آخر تفعيلية في الشطر الأوّل (الصّدر أو المصراع الأوّل). وجمعها أعاريض (إضافة إلى معناها الآخر الذي هو اسم هذا العلم). وقد سمّيت عروضاً لأنّها تقع في وسط البيت، تشبيهاً بالعارضة التي تقع في وسط الخيمة.

2. الضّرب: هو آخر تفعيلية في الشطر الثّاني (العجز أو المصراع الثّاني). وجمعه: الضّرب وضروب وأضراب. وسُمّي ضرباً لأنّ البيت الأوّل من القصيدة إذا بُني على نوع من الضّرب كان سائر القصيدة عليه، فصارت أواخر القصيدة متماثلة.

3. الحشو: هو كلّ جزء في البيت الشعريّ ما عدا العروض والضّرب.

مثال على ذلك قول إبراهيم ناجي من الرّمل:

يا فؤادي لا نسلُ أين الهوى كان صرحاً من خيالٍ فهوى
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

تُسمّى «فاعِلُنْ» في آخر صدر البيت أعلاه عروضاً، و«فَعِلُنْ» في آخر الشطر الثّاني من البيت تُسمّى ضرباً. أمّا بقيّة التفاعيل «فاعِلَاتُنْ فاعِلَاتُنْ» فتُسمّى حشواً.

9. ألقاب الأبيات من حيث الأجزاء:

1. البيت التّام: هو ما استوفى جميع تفاعيله الأصليّة كما هي في دائرته، وإنّ أصابها زحاف

أو علة، وذلك كقول المتنبي:

رَأَيْتُ بِهَا بَدْرًا عَلَى الْأَرْضِ مَاشِيًا ** وَلَمْ أَرْ بَدْرًا قَطُّ يَمْشِي عَلَى الْأَرْضِ
فَعُولٌ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ ** فَعُولٌ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ
فهو من البحر الطويل وتفاعيله ثمان، في كل شطر أربع.

2. البيت المجزوء: هو ما حذفت عروضه وضربته وهذا واجب في كل من: المديد، الهزج، المضارع، المقتضب والمجتث؛ وجائز في كل من: البسيط، الوافر، الكامل، الرجز، الخفيف، المتقارب والمتدارك؛ وممتنع في كل من: الطويل، السريع والمنسرح. نحو قول الشاعر من مجزوء الوافر:

أَنَا ابْنُ الْجِدِّ فِي الْعَمَلِ [.....] ** وَقَصْدِي الْفَوْزُ فِي الْأَمَلِ [.....]
مُفَاعِلُنْ مُفَاعِلُنْ [.....] ** مُفَاعِلُنْ مُفَاعِلُنْ [.....]

3. البيت المشطور: هو ما حذف عجزه بكامله، وتكون فيه العروض هي الضرب، ويكون في الرجز والسريع، كقول حافظ إبراهيم من الرجز:

نَحِيَّةٌ كَأَلْوَرْدٍ فِي الْأَكْمَامِ ** [..... / /]
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلٌ ** [..... / /]
أَزْهَى مِنَ الصَّحَّةِ فِي الْأَجْسَامِ ** [..... / /]
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلٌ ** [..... / /]

4. البيت المنهوك: هو ما حذف ثلثا تفاعيله الأصلية وبقي ثلثه، ويقع في كل من الرجز والمنسرح؛ مثل منهوك المنسرح:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ [.....] ** [..... / /]

ملاحظة: ذهب الأخفش الأوسط إلى أن المشطور والمنهوك هما من السجع لا من الشعر.

5. البيت المدور: هو ما تكون عروضه والتفعيلة الأولى من العجز مشتركيتين في كلمة واحدة، والبعض يسميه المداخل أو المدمج أو المتصل. وغالبًا ما يرمز لهذا النوع بحرف (م) بين الشطرين ليدل على أنه مدور أو متصل، كقول ابن عبد ربّه الأندلسي:

وَمَا ظَهَرِي لِبَاغِي الضَّيِّ (م) سَمِ بِالظَّهْرِ الذَّلُولِ

6. البيت المرسل أو المصمّت: هو البيت من الشعر الذي اختلفت عروضه عن ضربه في القافية، كقول السَّمَوَّل:

نُعَيِّرُنَا أَنَا قَلِيلٌ عَدِيدُنَا ** فَقُلْتُ لَهَا إِنَّ الْكِرَامَ قَلِيلُ

7. البيت المخلّع: هو ضرب من البسيط عندما يكون مجزوءاً، والعروض والضرب مخبونان مقطوعان فتتحول مُسْتَفْعِلُنْ إِلَى مُتَفَعِّلْ، ومنه قول الإمام الشافعي:

فَلَا أَبَالِي إِذَا جَفَانِي ** مَنْ كُنْتُ عَنْ بَابِهِ غَنِيًّا

8. البيت المصرّع: هو ما ألحقت قافية عروضه بقافية ضربه في زيادة أو نقصان، ولا يلتزم. وغالباً ما يكون في البيت الأول؛ وذلك ليدلّ على أنّ صاحبه مبتدئ قصيدة. فمن الزيادة قول امرئ القيس:

أَلَا عَمَّ صَبَاحاً أَيُّهَا الطَّلَلُ الْبَالِي ** وَهَلْ يَعْمَنْ مَنْ كَانَ فِي الْعَصْرِ الْخَالِي

ومن النقص قول امرئ القيس:

أَجَارَتْنَا إِنَّ الْخُطُوبَ تَنْوُبُ ** وَإِنِّي مُقِيمٌ مَا أَقَامَ عَسِيبُ

9. البيت المقفّى: هو ما وافقت عروضه ضربه في الوزن والرويّ دون لجوء إلى تغيير في العروض. ومن أمثله قول أبي تمام:

السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ ** فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ

10. الضّرورات الشعرية

الضّرورات الشعرية أو الضرائر، أو الجوازات الشعرية هي رخص أعطيت للشعراء دون الناثرين في مخالفة قواعد اللغة وأصولها المألوفة، وذلك بغية استقامة الوزن وجمال الصورة الشعرية. فيما يلي أهمّ الضّرورات، وهي لا تلحق بشعراء الجاهلية الذين تصرّفوا على هواهم قبل عروض الخليل بن أحمد:

1. صرّف ما لا ينصرف، نحو صرف كلمة «أَنْدُلُس» في قول ابن سَفَر المَرِينِي:

فِي أَرْضِ أَنْدُلُسٍ تُلْتَذُّ نَعْمَاءُ ** وَلَا يُفَارِقُ فِيهَا الْقَلْبُ سَرَاءُ

2. منع المنصرف عن الصّرف، مثل منع كلمة «جامع» عن الصرف في قول مقري الوحش:

وَالرَّوْضُ جَامِعٌ وَالْأَزَاهِرُ بُسْطُهُ * * * وَقَنَادِلُ الْأَتْرُنَجِ لَاحَتْ فِي الْغَدِ

3. تنوين العَلَمِ المنادى، نحو قول الأخوص:

سَلَامُ اللَّهِ يَا مَطَرٌ عَلَيْهَا * * * وَلَيْسَ عَلَيْكَ يَا مَطَرُ السَّلَامُ

الأصل: يا مطرُ.

4. جعل الاسم الممدود مقصوراً، والمقصور ممدوداً، كقول أبي تمام:

وَرِثَ النَّدَى وَحَوَى الْأَنْهَى وَبَنَى الْعُلَا * * * وَجَلَا الدُّجَى وَرَمَى الْفَضَا بِهُدَا

فقد قصر كلمة «الفضاء» ومدة كلمة «الهدى».

5. إبدال همزة القطع بهمزة وصل، نحو جعل همزة «أُمُّ» همزة وصل في البيت:

وَمَنْ يَصْنَعِ الْمَعْرُوفَ فِي غَيْرِ أَهْلِهِ * * * يُلَاقِ الَّذِي لَاقَى مُجِيرُ أُمِّ عَامِرٍ

6. جعل همزة الوصل همزة قطع، كقول أبي العتاهية:

أَيُّهَا الْبَانِي لِهَذَا اللَّيَالِي * * * إِنْ مَا شِئْتَ سَتَلْقَى خَرَابَا

فقد قطع همزة الأمر من «بني»، وهي همزة وصل.

7. تخفيف المشدّد وهذا كثير الوقوع في القوافي المقيّدة والمختومة بحرف صحيح ساكن ولا

يجوز في غيره، نحو قول محمّد بن البشير:

لِي بُسْتَانٌ أَنْيَقُ زَاهِرٌ * * * غَدِيقُ تَرْبُتُهُ لَيْسَتْ تَجِفُّ

والأصل: تَجِفُّ.

8. تشديد الاسم غير المشدّد، نحو تشديد كلمة «دم».

أَهَانَ دَمَكَ فِرْعَا بَعْدَ عِزَّتِهِ * * * يَا عَمْرُو بَغِيكَ إِصْرَارًا عَلَى الْحَسَدِ

9. تسكين الحرف المتحرّك، كما في قول المتنبي:

وَمَنْ بَنُوهُ زَيْنُ آبَائِهِ * * * كَأَنَّهَا النَّوْرُ عَلَى قُضْبِهِ

الأصل: قُضْبِهِ.

يشيع تسكين المتحرّك في ضمير المنفصل الغائب والغائبة، نحو قول مؤيد الدين الطغرائي:

فَالدُّرُّ وَهُوَ أَجَلُ شَيْءٍ يُقْتَنَى * * * مَا حَطَّ قِيَمَتَهُ هَوَانُ الْغَائِصِ

الأصل: وَهُوَ.

يُسَكِّن المتحرَّك في القوافي المقيدة، نحو قول عمر بن أبي ربيعة:

لَيْتَ هِنْدًا أَنْجَرْتَنَا مَا تَعْدُ * * * وَشَفْتُ أَنْفُسَنَا مِمَّا تَجِدُ

الأصل: تَعْدُ، تَجِدُ.

10. تحريك الساكن، نحو قول الجوهري وقد حرَّك الهاء الساكنة في «الزَّهر»:

تَبْقَى صَنَائِعُهُمْ فِي الْأَرْضِ بَعْدَهُمْ * * * وَالْغَيْثُ إِنْ سَارَ أَبْقَى بَعْدَهُ الزَّهْرَا

11. تحريك ميم الجمع نحو قول أبي أذينة:

هُمْ أَهْلَةٌ غَسَّانٍ وَمَجْدُهُمْ * * * عَالٍ فَإِنْ حَاوَلُوا مُلْكًا فَلَا عَجَبَا

الأصل: هُمْ، مَجْدُهُمْ.

12. كسر الساكن في آخر البيت، نحو قول عنتر:

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَذْهَبَ سُقْمَهَا * * * قِيلُ الْفَوَارِسِ وَيَكْ عَنْتَرٍ أَقْدَمِ

الأصل: أَقْدَمِ.

13. إشباع الحركة حتى يتولَّد منها حرف آخر، نحو قول امرئ القيس:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِي * * * بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْتَلِ

الأصل: أَنْجَلِ.

11. الرَّحَافَاتُ وَالْعِلَلُ²⁸

يعتري التَّفْعِيلَةُ أو التَّفَاعِيلُ، غالباً، تغييرٌ، بحذف حرف أو أكثر أو زيادة حرف أو أكثر. الرَّحَافُ تغيير يحدث في حشو البيت غالباً يلحق ثواني الأسباب ومن ثمَّ لا يدخل الأوتاد، ودخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله سائر الأبيات. أمَّا الْعِلَّةُ العروضية فهي كلُّ تغيير يطرأ على تفعيلة العروض أو الضُّرب، وإذا دخل هذا التَّغيير في أوَّل بيت من القصيدة استلزم دخوله سائر الأبيات.

28. انظر: عتيق، 1987.

11.1. الزحاف المفرد

1. 1- الإضمار: تسكين الحرف الثاني المتحرّك من التفعيلة ويكون في «مُتَفَاعِلُنْ»، فتصبح مُتَفَاعِلُنْ (فَتُنْقَلْ إلى مُسْتَفْعِلُنْ).
2. الحَبْنُ: إسقاط الحرف الثاني الساكن ويكون في «فَاعِلُنْ»، «فَاعِلَاتُنْ»، «مُسْتَفْعِلُنْ» و«مَفْعُولَاتُ»، فتصبح: فَعِلُنْ، فَعِلَاتُنْ، مُتَفْعِلُنْ وَمَعُولَاتُ، على التوالي.
3. الطِّي: إسقاط الحرف الرابع الساكن بشرط أن يكون ثاني سبب ويكون في «مُسْتَفْعِلُنْ» و«مَفْعُولَاتُ»، فتصبحان: مُسْتَعِلُنْ، مَفْعَلَاتُ، على التوالي.
4. الوُقُص: إسقاط الحرف الثاني المتحرّك ويكون في «مُتَفَاعِلُنْ» فقط، فتصبح مُفَاعِلُنْ (فَتُنْقَلْ إلى مَفَاعِلُنْ).
5. العَصْب: تسكين الحرف الخامس المتحرّك وذلك في «مُفَاعِلَاتُنْ»، فتصبح مُفَاعِلَاتُنْ (فَتُنْقَلْ إلى مَفَاعِلَاتُنْ).
6. القَبْض: إسقاط الحرف الخامس الساكن، وذلك في «فَعُولُنْ» و«مَفَاعِلَاتُنْ»، فتصبحان: فَعُولُ وَمَفَاعِلُ، على التوالي.
7. الكَف: إسقاط الحرف السابع الساكن بشرط أن يكون ثاني سبب ويكون في التفاعيل التالية: «مَفَاعِلَاتُنْ»، «فَاعِلَاتُنْ» و«مُسْتَفْعِلُنْ»، فتصبح: مَفَاعِلُ، فَاعِلَاتُ وَمُسْتَفْعِلُ، على التوالي.
8. العَقْل: إسقاط الحرف الخامس المتحرّك، وذلك في «مُفَاعِلَاتُنْ»، فتصبح: مُفَاعِلَاتُنْ (فَتُنْقَلْ إلى مَفَاعِلَاتُنْ).

11.2. الزحاف المزدوج

- الزحاف المزدوج (المركّب) هو اجتماع زحافين في تفعيلة واحدة، نحو «مُسْتَفْعِلُنْ» في بحر الرّجَز حيث يجوز أن تصبح «مُتَعِلُنْ» بحذف السين والفاء منها، وتكوّن فاصلة كبرى (خمسة حروف آخرها ساكن والبقية متحرّكة).
1. الحَبْل: اجتماع الحَبْن والطِّي وتدخل في «مُسْتَفْعِلُنْ» و«مَفْعُولَاتُ»، فتصبحان: مُتَعِلُنْ وَمَعُولَاتُ، على التوالي.

2. الحَزَل: اجتماع الإضمار والطِّي وتكون في «مُتَفَاعِلُنْ» فتصير: مُتَفَعِلُنْ.
3. الشَّكْل: اجتماع الحَبْن والكَفَّ ويكون في «فَاعِلَاتُنْ»، فتصير: فَعِلَاتُ (بضمّ التاء).
4. النَّقْص: اجتماع العَصْب والكَفَّ وتكون في «مُفَاعِلَاتُنْ» فتصير: مُفَاعِلَاتُ (فتنقل إلى مَفَاعِلُ)، والنَّقْص يكون في مجزوء الوافر أكثر منه في الوافر التَّام.

11.3. عِلَلُ الزِّيَادَةِ

1. التَّذْيِيل: زيادة حرف واحد على ما آخره وَتَدُّ مجموع، وتدخل في الأَبْحُر التالية: الكامل (وفيه تتحوّل «فَاعِلُنْ» إلى فَاعِلَانْ)، مجزوء البَسِيط (وفيه تتحوّل «مُسْتَفْعِلُنْ» إلى مُسْتَفْعِلَانْ)، والمتَدَارِك (وفيه تتحوّل «فَاعِلُنْ» إلى فَاعِلَانْ).
2. التَّرْفِيل: زيادة سَبَب خفيف على ما آخره وَتَدُّ مجموع، ويدخل في الأَبْحُر التالية: المتَدَارِك (وفيه تتحوّل «فَاعِلُنْ» إلى فَاعِلَاتُنْ)، والكامل (وفيه تتحوّل «مُتَفَاعِلُنْ» إلى مُتَفَاعِلَاتُنْ).
3. التَّسْبِيغ: زيادة حرف ساكن على ما آخره سَبَب خفيف وذلك في الرَّمَل فقط، وفيه تتحوّل «فَاعِلَاتُنْ» إلى فَاعِلَاتَانْ.

11.4. عِلَلُ النَّقْصِ

1. الحَذْف: إسقاط السَّبَب الخفيف من التَّفْعِيلَة، ويدخل في التَّفَاعِيل التالية: «فَعُولُنْ» فتصير فَعُو، وفي «مَفَاعِلُنْ» فتصير مَفَاعِي، وفي «فَاعِلَاتُنْ» فتصير فَاعِلَا (فتنقل إلى فَاعِلَانْ).
2. القَطْف: اجتماع العَصْب مع الحَذْف، ويدخل في «مُفَاعِلَاتُنْ» في الوافر فتصبح مُفَاعِلُ (فتنقل إلى مَفَاعِلُ).
3. القَطْع: حَذْف ساكن الوَيت المجموع وتسكين ما قبله، ويكون في التَّفَاعِيل التالية: «فَاعِلُنْ»، «مُسْتَفْعِلُنْ» و«مُتَفَاعِلُنْ»، فتصير: فَاعِلُ، مُسْتَفْعِلُ، مُتَفَاعِلُ، على التوالي.
4. القَصْر: حَذْف ساكن السَّبَب الخفيف وتسكين ما قبله، وذلك في: «فَعُولُنْ»، «فَاعِلَاتُنْ» و«مُسْتَفْعِلُنْ»، فتصير: فَعُولُ، فَاعِلَاتُ، مُسْتَفْعِلُ، على التوالي.
5. البَتْر: اجتماع القَطْع مع الحَذْف، و يكون ذلك في «فَعُولُنْ» فتصير فَعُ، و«فَاعِلَاتُنْ» فتصير فَاعِلُ.
6. الحَذْد: حَذْف الوَيت المجموع من آخر التَّفْعِيلَة ويكون في «مُتَفَاعِلُنْ» فتصير مُتَفَا، وهذا

خاصّ بالبحر الكامل.

7. الصَّلَم: حَذَف الِوَتِد المرفوق من آخر التَّفْعِيْلَة، ويكون في «مَفْعُولَات» فتصير مَفْعُو (وَتُنْقَل إلى فَعْلُنْ)، وهذا خاصّ بالبحر السَّريِع.
8. الوَقْف: تسكين الحرف السَّابع المتحرِّك ويكون في «مَفْعُولَات» فتصير مَفْعُولَات.
9. الكَسْف: حذف الحرف السَّابع المتحرِّك، ويكون في «مَفْعُولَات» فتصير مَفْعُولَا (وَتُنْقَل إلى مَفْعُولُنْ).

11.5. الزَّحَاف الجاري مجرى العِلَّة

هو زحاف يدخل على العَروض والضَّرْب وقد يصاحبه نوع من أنواع العِلَّة وهو مُلْزِم إنْ ورد في أحد الأبيات.

1. القَبْض في عَروض الطَّوِيل وكذلك في أحد أضربها.
2. الحَبْن في بعض أنواع المديد بمصاحبة الحَذَف.
3. الحَبْن في بعض أنواع البَسِيط.
4. الحَبْن في عَروض مُخَلَّع البَسِيط وضَّرْبِه بمصاحبة القَطْع.
5. العَصْب في نوع من ضرب مجزوء الوافر.
6. الإِضْمار في بعض أنواع الكامل بمصاحبة الحَذَف.
7. الطَّيِّي في بعض أنواع السَّريِع بمصاحبة الكَسْف أو الوَقْف.
8. الحَبْل في أنواع أخرى من السَّريِع وذلك بمصاحبة الكَسْف، فتتحوَّل «مَفْعُولَات» إلى فَعْلُنْ.
9. الطَّيِّي في بعض أنواع المنسرح.
10. الطَّيِّي في عَروض المَقْتَضَب.
11. الحَبْن في بعض أنواع المتدارك بمصاحبة التَّرْفِيل.
12. الحَبْن في بعض أنواع مجزوء الخَفِيف بمصاحبة القَصْر.

11.6. العِلَّة الجارية مجرى الزَّحَاف

زحاف في الأوتاد وليس في الأسباب تدخل على العِلَّة والحشو وهي غير ملزمة.

1. التَّشْعِيثُ: حذف أول الودّ المجموع وهو خاصّ بالمَجْتَثِّ والخَفِيف، ويدخل على «فَاعِلَاتُنْ» فتصبح فالاتُنْ.

2. الحَرَمُ: أي إسقاط أول الودّ المجموع في صدر المصراع الأول. ويدخل في: الطَّوِيل، المتقارب، الوافر، الهَزَج والمضارع، ويكون في التفاعيل التالية: «فَعُولُنْ»، «مُفَاعِلَاتُنْ» و«مَفَاعِلُنْ»، فتصبح: عُولُنْ، فاعِلَاتُنْ وفاعِلُنْ، على التوالي.

الجدول أدناه يُجمل أشهر صُور الحذف أو الزيادة في التفعيلة الأولى وسائر تفاعيل البحور:

جدول (2)

أشهر صُور الزحافات والعِلل في تفاعيل البحور

التَّفعيلة الأولى	البحر	في التَّفعيلة الأولى	في سائر تفاعيل البحر
1. فَعُولُنْ	الطَّوِيل (1) ²⁹ فَعُولُ	{فَعُولُنْ < فَعُولُ	{فَعُولُنْ < فَعُولُ
ب — —		{مَفَاعِلُنْ < مَفَاعِلَاتُنْ	{مَفَاعِلُنْ < مَفَاعِلَاتُنْ
		مَفَاعِلُ — مَفَاعِي	مَفَاعِلُ — مَفَاعِي
	المتقارب (15)	فَعُولُ	فَعُولُنْ < فَعُولُ — فَعُولُ — فَعُولُ
2. فَاعِلَاتُنْ	المديد (2)	فَعِلَاتُنْ — فَاعِلَاتُنْ — فَعِلَاتُ	فَعِلَاتُنْ — فَاعِلَاتُنْ — فَعِلَاتُ
ب — —		{فَاعِلَاتُنْ < فَعِلَاتُنْ — فَاعِلَاتُ — فَعِلَاتُ	{فَاعِلَاتُنْ < فَعِلَاتُنْ — فَاعِلَاتُ — فَعِلَاتُ
		{فَاعِلَا — فَعِلَا	{فَاعِلَا — فَعِلَا
		{فَاعِلُنْ < فَعِلُنْ	{فَاعِلُنْ < فَعِلُنْ
	الرَّمَل (8)	فَعِلَاتُنْ — فَاعِلَاتُنْ — فَعِلَاتُ	فَعِلَاتُنْ — فَاعِلَاتُنْ — فَعِلَاتُ
		{فَاعِلَاتُنْ < فَاعِلَاتُ — فَاعِلَاتُ — فَعِلَاتُنْ	{فَاعِلَاتُنْ < فَاعِلَاتُ — فَاعِلَاتُ — فَعِلَاتُنْ
		{فَاعِلُنْ. في المجزوء: فَاعِلَاتَانِ (الضَّرْب)	{فَاعِلُنْ. في المجزوء: فَاعِلَاتَانِ (الضَّرْب)
	الخَفِيف (11)	فَعِلَاتُنْ — فَاعِلَاتُنْ — فَعِلَاتُ	فَعِلَاتُنْ — فَاعِلَاتُنْ — فَعِلَاتُ
		{فَاعِلَاتُنْ < فَعِلَاتُنْ — فَاعِلُنْ — فَعِلُنْ	{فَاعِلَاتُنْ < فَعِلَاتُنْ — فَاعِلُنْ — فَعِلُنْ
		{مُسْتَفْعِلُنْ < مُتَفَعِّلُنْ	{مُسْتَفْعِلُنْ < مُتَفَعِّلُنْ

29. يشير الرَّمَل المحصور بين هلالين إلى رقم البحر التسلسلي كما ورد في جدول (1) آنفاً.

3. مُسْتَفْعِلُنْ البسيط (3) مُتَفَعِّلُنْ - مُسْتَعِلُنْ - مُنْعِلُنْ {مُسْتَفْعِلُنْ < مُتَفَعِّلُنْ - مُسْتَعِلُنْ - مُنْعِلُنْ}
- ____ب____ (في المجزوء: مُسْتَفْعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - مُنْعِلُنْ)
{فَاعِلُنْ < فَعِلُنْ - فَعْلُنْ}
- الرَّجَز (7) مُتَفَعِّلُنْ - مُسْتَعِلُنْ - مُنْعِلُنْ {مُسْتَفْعِلُنْ < مُتَفَعِّلُنْ - مُسْتَعِلُنْ - مُنْعِلُنْ}
- السريع (9) مُتَفَعِّلُنْ - مُسْتَعِلُنْ - مُنْعِلُنْ {مُسْتَفْعِلُنْ < مُتَفَعِّلُنْ - مُسْتَعِلُنْ - مُنْعِلُنْ}
- المنسرح (10) مُتَفَعِّلُنْ - مُسْتَعِلُنْ - مُنْعِلُنْ {فَاعِلُنْ < فَعِلُنْ - فَعْلُنْ}
- {مَفْعُولَاتُ < مَفْعَلَاتُ - مَعْلَاتُ}
- المجتث (14) مُتَفَعِّلُنْ {مُسْتَفْعِلُنْ < مُتَفَعِّلُنْ - مُنْعِلُنْ}
- {فَاعِلَاتُنْ < فَعِلَاتُنْ - فَالَاتُنْ}
4. مُفَاعِلَاتُنْ الوافر (4) مُفَاعِلَاتُنْ مُفَاعِلَاتُنْ < مُفَاعِلَاتُنْ
- ____ب____
5. مُتَفَاعِلُنْ الكامل (5) مُتَفَاعِلُنْ {مُتَفَاعِلُنْ < مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ}
- ____ب____ {المجزوء: مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلَاتُنْ}
6. مَفَاعِيلُنْ الهزج (6) مَفَاعِيلُنْ - مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ < مَفَاعِيلُنْ - مَفَاعِيلُنْ - مَفَاعِيلُنْ
- ____ب____ {مَفَاعِيلُنْ < مَفَاعِيلُنْ - مَفَاعِيلُنْ - مَفَاعِيلُنْ}
- {فَاعِلَاتُنْ < فَعِلَاتُنْ}
7. مَفْعُولَاتُ المقتضب (13) مَعْلَاتُ - مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ < مُسْتَفْعِلُنْ

_____ب

8.فاعِلُنْ المتَدَارِك (16) فَعْلُنْ - فَعِلُنْ فاعِلُنْ < فَعِلُنْ - فَعْلُنْ

_____ب

جدول (3)

عدد الأحرف المتحرّكة قبل الساكن الأوّل في التّفعيلة الأولى

رقم	التّفعيلة الأولى	البحور التي تستهلّ بهذه التّفعيلة
1.	حرف واحد متحرّك فاعِلُنْ	المتدَارِك (16)
	قبل الساكن الأوّل فَعْلُنْ	المتدَارِك (16)
	فاعِلَاتُنْ	المديد (2) - الرَّمَل (8) - الخَفِيف (11)
	مُسْتَفْعِلُنْ	{البسيط (3) - الرَّجَز (7) - السَّريع (9)}
		{المنسرح (10) - المَجْتَث (14)}
	مُسْتَعِلُنْ	{البسيط (3) - الرَّجَز (7) - السَّريع (9)}
		{المنسرح (10) - المَجْتَث (14)}
	مُتَفَاعِلُنْ	الكامل (5)
	مَفْعُولَاتُ	المقتَضِب (13)
	مَفْعَلَاتُ	المقتَضِب (13)
2.	حرفان متحرّكان فَعُولُنْ	الطَّويل (1) - المتقَارِب (15)
	قبل الساكن الأوّل مُتَفْعِلُنْ	{البسيط (3) - الرَّجَز (7) - السَّريع (9)}
		{المنسرح (10) - المَجْتَث (14)}
	مُفَاعِلَاتُنْ	الوافِر (4)
	مَفَاعِيلُنْ	الهَزَج (6) - المضارع (12)
	مَعُولَاتُ	المقتَضِب (13)

3. ثلاثة أحرف متحرّكة فَعِلُنْ المَدَارِك (16)
- قبل الساكن الأوّل فَعِلَاتُنْ المَدِيد (2) - الرَّمَل (8) - الخَفِيف (11)
- مُتَفَاعِلُنْ الكَامِل (5)
4. أربعة أحرف متحرّكة مُتَعِلُنْ {البَسِيط (3) - الرَّجَز (7) - السَّرِيع (9)}
- قبل الساكن الأوّل {المنسرح (10) - المجثث (14)}

12. طريقه تقطيع البيت عروضياً

12.1. خطوات المرحلة الاولى:

تتألف هذه الطريقة من مرحلتين: الأولى تؤوّل بنا إلى معرفة التفعيلة الأولى في البيت، والثانية تؤوّل بنا إلى معرفة البحر الذي صيغ على وزنه البيت:

1. نقرأ البيت المطلوب تقطيعه قراءة صحيحة.
2. نكتب البيت كتابة عروضية، ثمّ بواسطة الرموز وفق وحداته الصوتية (—، ب).
3. نعيّن أوّل حرف ساكن في البيت، ونعدّ الأحرف المتحرّكة التي سبقت هذا الساكن.
4. نحدّد التفعيلة الأولى التي يبدأ بها البيت. إنّ معرفة هذه التفعيلة أمر ضروريّ، لأنّها ستكون بمثابة مفتاح لتقطيع البيت، ووزنه، وتعيين بحرّه. ويمكن معرفة التفعيلة الأولى في البيت بملاحظة ما يلي:

أ. إذا كان أوّل حرف ساكن في البيت مسبوّقاً بحرف متحرّك واحد، فإنّنا نجربّ التفعيلة التي تبدأ بحرف واحد متحرّك يتلوّه حرف ساكن، لذا ينبغي الرجوع إلى جدول (3) لمعرفة التفعيلة أو التفاعيل التي ينطبق عليها هذا الشرط، وهي: فاعِلُنْ، فَعِلُنْ (بتسكين العين)، فاعِلَاتُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ (أصلها مُسْتَفْعِلُنْ)، مُتَفَاعِلُنْ (بتسكين التاء).

ب. وإذا كان مسبوّقاً بحرفين متحرّكين فإنّنا نجربّ التفعيلة التي تبدأ بحرفين متحرّكين يتلوّهما حرف ساكن.

ج. وهكذا، إذا كان مسبوّقاً بثلاثة أو أربعة أحرف متحرّكة، كان ما ينبغي عمله هو: تطبيق التفعيلة التي تبدأ بثلاثة أو أربعة أحرف متحرّكة يتلوّها حرف ساكن.

5. تنتهي هذه الخطوة - الأخيرة في هذه المرحلة - بتطبيق التفعيلة الأولى التي اتّضحت لنا على

إلى أن نصل إلى أحد أمرين:

الأول: أن أحد هذه الأبحر التي جربناها هو المطلوب.

الثاني: أن هذه الأبحر جميعاً لا يستقيم بها الوزن. وحينئذٍ نعدل عن هذه التفعيلة التي اخترناها، ونجرب تفعيلة أخرى من المجموعة نفسها، ونسير في التجربة على نفس المنوال، وهكذا إلى أن يتبين لنا أن التفعيلة الأولى وما يتلوها من تفاعيل تنطبق على كلمات البيت، فيكون البحر الذي يتألف من هذه التفاعيل هو المطلوب.

3. إذا لم تفلح التفعيلة الثانية في تعيين البحر المطلوب فإننا نطبق التفعيلة الثالثة. ويحتمل ذلك إذا كان البحر من الرجز أو السريع، فإن التفعيلة الثانية في كلٍّ منهما هي «مُسْتَفْعِلُنْ»، ولكن التفعيلة الثالثة فيهما مختلفة («مُسْتَفْعِلُنْ» في الرجز، و«فَاعِلُنْ» في السريع)، وهي التي تحسم الأمر. فمثلاً: إذا كانت التفعيلة الأولى هي «فَاعِلُنْ» وهي أولى تفاعيل المتدارك، فإننا نعين آخرها من أحرف البيت، وبعد هذا الحرف نبدأ في تجريب التفعيلة الثانية، وهي أيضاً «فَاعِلُنْ». فإذا استقام الوزن كان البيت من المتدارك. وإذا لم يستقم الوزن فإننا نجرب تفعيلة أخرى من المجموعة نفسها، ولتكن مثلاً «فَاعِلَاتُنْ»، فنعين آخر التفعيلة الأولى في البيت. ويكون الحرف التالي هو أول التفعيلة الثانية. فنطبق التفعيلة الثانية من أحد الأبحر المشتركة في التفعيلة الأولى «فَاعِلَاتُنْ» وهي المديد والرمل والخفيف، ونسير في الخطوات كما سرنا آنفاً. إذا لم تصلح تجربة «فَاعِلَاتُنْ» فإننا نختار تفعيلة أخرى من نفس المجموعة، ولتكن مثلاً «مُسْتَفْعِلُنْ»، وطريقة السير واضحة، وهكذا.

وعوّذ على بدء: ننظر إلى تفاعيل البيت:

غَيْرُ مُجْدِنٍ / فِي مِلَّتِي / وَعَتِقَادِي	نَوْحُ بَاكِئٍ / وَلَا تَرْنُدْ / نُمُ شَادِي
— — — / — — — / — — —	— — — / — — — / — — —
فَاعِلَاتُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ / مُتَفَعِّلُنْ / فَاعِلَاتُنْ

سنجد أن البيت نُظِمَ على البحر الخفيف.

قائمة المصادر والمراجع:

- ابن الأنباري، 1967 ابن الأنباري، أبو البركات (1967)، **نزهة الألباء في طبقات الأدباء**، حققه: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار نهضة مصر.
- ابن الجزري، 2006 ابن الجزري، محمد (2006)، **غاية النهاية في طبقات القراء**، تحقيق: ج. برجستراسر، بيروت: دار الكتب العلمية.
- ابن السّراج، 1968 ابن السّراج، أبو بكر محمد بن عبد الملك (1968)، **المعيار قي أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي**، تحقيق: محمد رضوان الدّاية، بيروت: دار الأنوار.
- ابن النّديم، 1978 ابن النّديم، أبو الفرج محمد بن إسحاق (1978)، **الفهرست**، بيروت: دار المعرفة.
- ابن رشيق، 1972 ابن رشيق، أبو علي الحسن (1972)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حققه: محمد محيي الدّين عبد الحميد، الطبعة الرّابعة، بيروت: دار الجيل.
- ابن فارس، 1910 ابن فارس، أحمد (1910)، **الصّاحبي في فقه اللّغة وسنن العرب في كلامها**، القاهرة: المكتبة السّلفيّة.
- الأخفش، 1974 الأخفش، أبو الحسن (1974)، **كتاب القوافي**، تحقيق: أحمد راتب النّفّاح، بيروت: دار الأمانة.
- الأزهري، 1967-1964 الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد (1964-1967)، **تهذيب اللّغة**، حققه: عبد السلام هارون وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الخطيّة، 1958 ديوان الخطيّة (1958)، بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني، حققه: نعمان أمين طه، القاهرة: مصطفى البابي الحلبي.
- الحموي، 1925-1907 الحموي، ياقوت شهاب الدين (1907-1925)، **إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، المعروف بمعجم الأدباء، طبعة مرجليوث، القاهرة، د.ت.
- دائرة المعارف الإسلاميّة دائرة المعارف الإسلاميّة (1934-)، تعريب: أحمد الشنّناوي وإبراهيم زكي خورشيد وعبد الحميد يونس، بيروت: دار المعرفة.
- الرّبيدي، 1954 الرّبيدي، أبو بكر محمد بن الحسن (1373هـ/1954م)، **طبقات النّحويّين واللّغويّين**، طبع مصر.
- السّيرافي، 1936 السّيرافي، أبو سعيد الحسن بن عبد الله (1936)، **طبقات النّحويّين البصريّين**، حققه: فريتس كرنكو، بيروت.

- السيراقي، 2008 أبو سعيد الحسن بن عبد الله (2008)، شرح كتاب سيبويه،
حقّقه: أحمد حسن مهدي، وعلي سيد علي، بيروت: دار الكتب العلميّة.
- الشتنمري، 1992 الشنتمري، الأعلام (1992)، أشعار الشعراء السّنة، حقّقه: محمد عبد
المنعم خفاجي، بيروت: دار الجيل.
- ضيف، 1981 ضيف، شوقي (1981)، في النّقد الأدبيّ، الطبعة السادسة، القاهرة:
دار المعارف.
- ضيف، 1995 ضيف، شوقي (1995)، المدارس النّحويّة، الطبعة السادسة، القاهرة:
دار المعارف.
- عبد العليم، 1973 عبد العليم، إبراهيم (1973)، صفوة العروض، القاهرة: دار غريب
للطباعة والنّشر والتّوزيع.
- عتيق، 1987 عتيق، عبد العزيز (1987)، علم العروض والقافية، بيروت: دار
النّهضة العربيّة.
- العسقلاني، 1325-1327 العسقلاني، ابن حجر (1325-1327هـ)، تهذيب التهذيب، حيدر
آباد الدكن.
- الفراهيدي، 1967 الفراهيدي، الخليل بن أحمد (1967)، كتاب العين، الجزء الأول، حقّقه:
عبد الله درويش، بغداد: مطبعة العاني.
- الفراهيدي، 1985 الفراهيدي، الخليل بن أحمد (1985)، كتاب العين، حقّقه: مهدي
المخزومي وإبراهيم السامرائي، بغداد: وزارة الثقافة الإعلام.
- القفطي، 1950 القفطي، علي بن يوسف (1950)، إنباه الرّواة على أنباه النّحاة،
حقّقه: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار الكتب المصريّة.
- اللّغويّ، 1955 اللّغويّ، أبو الطيب عبد الواحد بن علي (1955)، مراتب النّحويّين،
حقّقه وعلّق عليه: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار نهضة مصر.
- مبارك، 1934 مبارك، زكي (1934)، النّثر الفنّي في القرن الرّابع، الطبعة الأولى،
القاهرة: دار الكتب المصريّة.
- النّوي، د.ت. النّوي، أبو زكريا (د.ت.)، تهذيب الأسماء والصّفات، طبع مصر.

Encyclopaedia of Islam,

*Encyclopaedia of Islam, First edition
(1913-1936), Leiden: E.J. Brill.*

النظرة إلى العربية في المجتمع اليهودي

عبدالرحمن مرعي

الكلية الأكاديمية بيت بيرل

مدخل

نعم اليهود على الأراضي الأندلسية بكل مشاعر الأمن والاستقرار في ظلّ الحكم الإسلاميّ، الأمر الذي انعكس بشكل مباشر على إفادتهم من كلّ العلوم التي اشتغل بها المسلمون. لقد اختلط اليهود بجيرانهم العرب في الأندلس، وتأثّروا بإنجازاتهم في جميع الميادين الثقافية والفكرية والأدبية واللغوية. وبحكم هذه الظروف التاريخية، التي ساد فيها التسامح الديني والتعاون المشترك والاحترام المتبادل بين الشعبين، شهدت العربية والعبرية تفاعلاً لغوياً بينهما.

فرضت العربية سلطانها على لغات شعوب المنطقة، وقد تبنى يهود إسبانيا اللغة العربية كلغة المخاطبة والكتابة. كما دون المؤلفون مؤلفاتهم الأدبية والفلسفية باللغة "العربية اليهودية"¹، وهي العربية المدونة بأحرف عبرية، ما عدا الشعر والمقامات (١٨٧٦، 2000). وبفضل العرب واللغة العربية (٢٠١٥، 2000) استطاع اليهود إنشاء ثقافة عبرية مزدهرة لم يشهدها من قبل، إلا في فترة حكم الملك سليمان (مرعي، 2008).

أحدثت الهجرات المتوالية إلى فلسطين منذ نهاية القرن التاسع عشر واقعاً جديداً على المستويين الديموغرافي واللغوي. فعلى المستوى الديموغرافي، أخذ التعداد السكاني اليهودي في ازدياد مطّرد؛ وعلى المستوى اللغوي، أصبح النطق بالعبرية جزءاً من الحيّز اللغوي في البلاد. فالعبرية كانت في طور الإحياء، وأصبحت لغة مستقلة تفي باحتياجات الناطقين بها.

1. إنّ المثقفين اليهود في العصور الوسطى كانوا متمكّنين من ثلاث لغات: العبرية- لغة التوراة والمشناة؛ والآرامية- لغة التلمود والترجمة؛ والعربية- لغة الثقافة والاتصال. الجدير ذكره، أنّ العربية كانت بمثابة لغة الأم لغالبية اليهود في تلك الفترة.

والأسئلة المطروحة على بساط البحث: كيف تعامل اللغويون وصنّاع القرار اليهود مع العبريّة؟ كيف كانت النظرة تجاه اللغات الأخرى بشكل عام واللغة العربيّة بشكل خاص، منذ تلك الفترة وحتى يومنا هذا؟ هذه الدراسة تعنى بالإجابة عن هذه الأسئلة، وفق الفترات التاريخية التي مرّ بها الكيان اليهوديّ في المنطقة، قبل إنشاء الدولة وبعدها.

العربيّة إبّان الحكم العثمانيّ

أثارت مسألة اللغة العربيّة خاصّةً، والرؤيّة الشاملة نحو الشرق عامّةً، جدالا منقطع النظير داخل المجتمع اليهوديّ، منذ أن وطئت قدمه أرض فلسطين. ففي لجنة اللغة، دار جدل بين الأعضاء، حول أيّ لغة تكون مؤثّرة في استحداث الألفاظ: الآرامية أم العربيّة؟ وكان التوجّه أكثر نحو الآرامية، خاصّةً من قبل الأدباء ذوي الأصول الأوربيّة (أوروبا الشرقيّة) الذين لم تكن لديهم صلة باللغة العربيّة، وارتكز تعليمهم / ثقافتهم على التلمود، الذي اشتمل في طيّاته اللغة الآرامية. وكانت غالبيّة أعضاء اللجنة يعرفون التلمود، ومن الطبيعيّ أن يستحدثوا ألفاظاً من اللغة الآرامية (713، 1970: 267).

قبيل ظهور إلعيزر بن يهودا هنالك من الباحثين والأدباء أمثال، غوردون وشوليبوم، الذين أصروا على أن تكون العربيّة مصدراً مهمّاً في استحداث العبريّة. إذ أكّدوا على أنّ العربيّة أغنى اللغات السامية ثروةً بالألفاظ، وإنّها لغة حيّة لم يتوقف استخدامها في المحادثة طيلة أيّام حياتها. وأيد إلعيزر هذه الفكرة، وكان متحمساً جداً إلى استحداث ألفاظ من العربيّة، ولكن أعضاء لجنة اللغة آنذاك عارضوه بشدّة، وفضّلوا اللغات الأوربيّة على العربيّة.

خالط بن يهودا العرب المحليّين، وتعلّم العربيّة، واستعان بمعجم "لسان العرب" لابن منظور (ابن منظور، 1991) لدى تأليفه معجمه الموسّع (בן יהודה, 1948-1959). ويذكر بن يهودا في مقدمته للمعجم مدى إعجابه بالعربيّة بسبب التشابه بين اللغتين، وفي ذلك يقول (בן יהודה, 1948-1959: 10):

عملت على مقارنة جذور لغتنا لجذور اللغة العربيّة، وذلك لسببين:
الأوّل - شهادة اللغة العربيّة الحيّة تلغي الشكوك التي يمكن أن تُثار حول
أصول لغة توقّف استخدامها في المحادثة خلال ألفي سنة؛ والثاني - أنّ
وجه الشّبه القويّ يرسّخ في ذهن القارئ أكثر فأكثر الوعي بمدى القرابة
بين اللغتين من حيث ميزتهما وصفاتهما وروحهما، والتي تدلّل وكأنّها

لغة واحدة تقريبا. هذا الوعي، يفسّر ويبرّر المبدأ العظيم الذي تمسّكت به في أخذ مفردات كثيرة من اللغة العربية من أجل سدّ النقص في لغتنا، في كل مكان لا يوجد به جذر، نستطيع أن نشقّق منه بشكل لائق اللفظة المطلوبة.

ويقول أيضًا (ص 35):

بالنسبة لي، كانت اللغة العربية المنقّذ في البحث اللغويّ للغتنا، وذلك لأنّ عبر هذه اللغة التي تعيش معنا في هذه الأيام، نستطيع أن نقف على أسس متينة في تفسير معاني الكلمات. كما وأنّه عبر هذه اللغة، تمّ الحفاظ على البنية الصرفيّة واللفظيّة القديمة للغة الساميّة القديمة. وكذلك، فإنّ الثروة اللغويّة الواسعة والغنيّة للعربية، هي ثروة مشتركة لجميع اللغات الساميّة.

استحدث بن يهودا ألفاظًا من العربية بثلاث طرق (פלאמנטה, 1961: 152-158):

1. طريقة نسخ الجذور: وكان يهودا بن إليعيزر قد قرّر أنّ "معظم جذور المفردات في مخزون اللغة العربية موجودة في العبريّة، وكلّ هذه الجذور ليست غريبة، ليست عربيّة، وإنّما هي ملك لنا، لقد تغيّبت عنّا، وها عدنا ورجعت إلينا" (בן יהודה, 1948-1959: 13). ومن المفردات التي استحدثها: أديب (אדיב)، رصين (רציני)، منشور (מנשר)، نسر (נשר)، قطار (קטר)، هجرة (הגירה)، رسمي (רשמי)، مركزي (מרכזי).
 2. ترجمة مستعارة- هناك ترجمة ألفاظ مستعارة مباشرة من العربيّة: جوز هندي (גוז הודו)، مدرשה- مدرسة، مكلלה-كلية، هוות- هوية، أمور- رماديّ.
 3. استعارة الوزن الصرفيّ- وفق الأوزان الصرفيّة المتّبعة في العربيّة استحدث بن يهودا بعض المفردات العبريّة، مثل وزن فعيلة وفعيل، وكذلك المورفيم "يّة" العربيّ، الذي ينسب إلى الأسماء المجرّدة، وقد أثر في نهاية יה העبري. أمثلة على ذلك: شمسيّة (שמשיה)، بلديّة (ליריה)، بحريّة (ימיה)، جمهوريّة (קהילה) (בלאו, 1996: 302).
- في الواقع، بقي تأثير العربيّة على العبريّة محدودا للغاية، لأنّ بن إليعيزر لاقى معارضة شديدة في توسيع دائرة استحداث ألفاظ من العربيّة. وينحصر تبرير المعارضين زعمهم في الأسباب الآتية:

1. ادّعى المعارضون أنّ العبريّة تعتمد على الآرامية أكثر من اعتمادها على العربيّة بسبب

القراءة اللغوية بين اللغتين، إذ تشكّل الآرامية جزءاً لا يتجزأ من الموروث الديني اليهودي وتستخدم في الصلوات، كما وأنها امتزجت في الأدب العبري، وأدى هذا الامتزاج إلى عدم وضوح الحدود بينهما.

2. تنقص العربية المفاهيم اللغوية الأوروبية الجديدة، وأنّ العبرية كانت متطورة في هذا المجال أكثر من العربية.

3. إنّ الاحتكاك بين الشعبين كان محدوداً بسبب الظروف السياسية، وإنّ نظرة العرب العدائية للمشروع الصهيوني عامة وإلى اللغة العبرية خاصة، أدّى إلى خفض التأثير المباشر للعبرية باللغة العربية الفصحى، والتأثير كان في الغالب باللغة المحكية.²

العبرية فترة الانتداب البريطاني

التطور الحديث للغتين العربية والعبرية كان بتأثير اللغات الأوروبية، والذي يطلق عليه "المعيار الأوروبي المتوسط". لم يكن هنالك اتصال مباشر بين اللغتين في نهاية القرن التاسع عشر، ولكن، منذ نهاية العشرينات من القرن الماضي، بدأت العبرية تتأثر مباشرة من العربية. وفي هذا السياق يذكر أنّ الحركة الصهيونية قبل قيام الدولة، سعت لتأسيس صحف باللغة العربية، وذلك للوصول إلى القراء العرب في فلسطين وخارجها، بغية استعراض وجهة النظر الصهيونية (النعامي، 2005).

وقامت الهستدروت، النقابة العامة للعمال اليهود، بإصدار صحيفة أسبوعية ناطقة باللغة العربية بعنوان **حقيقة الأمر** في شهر آذار 1937، وكان يحرّها ميخائيل أساف، مراسل الشؤون العربية في صحيفة **دافار**.³ كما وأصدرت مجموعة من الصحف مثل **بريد اليوم** و**السلام** و**بريد السلام**.⁴ وتدّعي هالبرن أن العربية خدمت ثلاثة خطابات أساسية في فترة اليشوف (Halprin: 2006: 485):

أولاً، العربية كأداة قومية-رومانسية- أي وسيلة لربط الشعب اليهودي بقوة لماضيهم السامي من خلال معرفتهم للقواعد السامية، للتاريخ

2. ومن هذه المفردات: مشمش (משמש)، فلاف (פלאפל)، حمص (חמוص)، قرش (קרוש)، فنان (פנאן)، طيارة (טיארה)، زفت (זפת)، ميسوط (מבסוט)، وغيرها.

3. أشرف على إصدار الصحيفة حزب مباي (حزب عمال أرض إسرائيل).

4. من الجدير ذكره، أنّ اليهود في الدول العربية المجاورة كانوا يصدرن صحفا باللغة العربية، مثل **منوراه** التي كانت تصدر في العراق باللغتين العربية والعبرية و**العالم الإسرائيلي** التي كانت تصدر في لبنان.

النظرة إلى العربية في المجتمع اليهودي

الشرق أوسطيّ وللتاريخ اليهوديّ في العصور الوسطى. ثانيًا، العربية كانت أداة للتحديث، وهي الأداة الأهمّ بواسطتها تمكّن الصهاينة نقل برنامجهم للعرب. ثالثًا، العربية كانت أداة إستراتيجية - أي وسيلة لبناء جسم منهجيّ من المعلومات حول العرب، للقيام بفعاليّات استخباريّة عسكرية، ولبناء جهاز ليتعرّف على نزعة الفعاليّات العربيّة ويتنبأ بها.

الخطابان الأول والثاني إيجابيان، إذ يهدفان إلى الارتباط بالماضي وبالأصول الساميّة وتشجيع العرب نحو التحديث؛ بينما الخطاب الثالث فهو سلبيّ، يتمحور في خطاب الأمن ولغة العدو (أمارة، 2010: 180).

إنّ العربيّة تغلّغت في لغة اليبديش فترة اليشوف، ويذكر مردخاي قوسوبر (קוסובר, 1966) أنّ 454 كلمات عربيّة دخلت إلى لغة اليبديش في مجال الزراعة والحياة العامّة.⁵ وكانت الفكرة السائدة آنذاك، أنّ نقل المفردات العربيّة إلى العربيّة الحديثة تعكس التخلّص من لغة اليبديش، التي تكوّنت في المنفى، وترمز إلى التواجد اليهوديّ في الشتات؛⁶ ويذكر روبيك روزنطال (רוביק רוזנטל, 2005: 40) «أن اليهود الذين قدموا من أوروبا فضّلوا استخدام اللغة العربيّة، لاعتقادهم أن العربيّة تساهم في بناء هويتهم المحليّة «الذكوريّة»، وتعينهم في نفس الوقت، على التخلّص من هوية المنفى «الأنثويّة» التي تحدّثوا فيها بلغة اليبديش».

لقد تأثّر يهود آخرون من أولئك الذين تحدّثوا اليبديش كلغة أم، ودبّجوا لغتهم بمفردات عربيّة. ومن أهمّهم عناصر البلماح (1941-1948)⁷ الذين قلّدوا العرب في لغتهم ولباسهم وعاداتهم

5. نذكر على سبيل المثال، الكلمات التي لها علاقة بفلاحة الأرض: وادي، طوريّة، مزبلة، طابون. أمّا الكلمات في الحياة العامّة نذكر: سبابه (صباغة)، على كيف كيفك، دغري، يالله، يا بي ايه، كيف حالك، خمسة، خمسين، مبروك، دير بالك، خلص، أهلاً وسهلاً، مفيش.

6. في برنامج شريط الأحداث لتلفزيون موقع بانيت (10/ 5 / 2013) ذُكر أن عربيًا من الجنوب يتكلم لغة اليبديش التي اكتسبها نتيجة لاختلاطه مع اليهود كبار السن الذين قدموا من بولندا «ونشاهد تقريرًا عن الحاج سليمان العبرة من رهط الذي يتحدث اللغة الايدية. إذ ليس أمرًا عاديًا أن يتكلم شخص عربيّ هذه اللغة المسماة لغة الايديش باللكنة العربيّة، وعندما يتقن عربيّ هذه اللغة يعتبر الأمر أمرًا غريبًا».

7. البلماح بالعبريّة פלמ"ח، اختصار للعبارة פלוגות המ"ח (السرايا الضاربة)، وهي قوة عسكريّة تابعة للهجاناه، الجيش غير الرسميّ لليشوف إبّان الانتداب البريطانيّ على فلسطين، نشأت بتاريخ 15 / 5 / 1941. ومن أشهر الشخصيّات التي برزت في البلماح: إسحاق ساديه، يغال ألون، موشي دايان وإسحاق رابين. هذه الشخصيات تقلّدت مناصب عالية بعد قيام الدولة، كونهم شكّلوا العمود الفقريّ في حزب العمل وفي جيش الدفاع الإسرائيلي. ومن موقع قيادتهم السياسيّة والعسكريّة ساهموا بشكل كبير في بلورة الثقافة والشخصيّة الإسرائيليّة. وسبق البلماح الإيتسل אל"ל اختصار للكلمات الثلاث אגרון לבאי לאומי أيّ تنظيم عسكريّ قوميّ، نشأ كتّنظيم سريّ في القدس (1931-1948)، وكانت رجالته تلبس الكوفيّة العربيّة، واستخدموا في لغتهم اليوميّة مفردات عربيّة، مثل: دخيك، معليش وغيرها (גורבי וחסר, 1977).

وتقاليدهم. لقد تكوّنت ثقافة عبرية خاصّة، ارتكزت على استخدام اللغة العربيّة في الحديث اليوميّ، وفي النتاجات الأدبيّة، القصّة والشعر. وهناك الكثير من الدّخيل العربيّ الذي تناقلته ألسن البلماح (מבלי, 2012)، وما زال ساري المفعول حتى اليوم في العربيّة المحكيّة المعاصرة.⁸

رؤية العربيّة بعد قيام الدولة

الإعلان عن قيام الدولة يعدّ حقبة تاريخيّة جديدة في تاريخ الشعب اليهوديّ. وكانت اللغة العربيّة من أهم مكونات الدولة، وعمل صنّاع القرار على تعزيزها، وطلب من اليهود القدامى والقادمين الجدد عدم التحدّث بلغات أخرى. وفي هذه الفترة، اتّسمت النظرة نحو العربيّة بالسلبية، وانعكس ذلك في المجالات الآتية:

أ. تجاهل الثقافة العربيّة في جهاز التعليم: إنّ دمج الثقافة العربيّة في المجتمع الإسرائيليّ أمر صعب للغاية، فاليهود في إسرائيل معنيّون في تطوير الثقافة الغربيّة. وتؤكد ألفتي-شبتاي أنّهم غير مهتمّين في ثقافة عربيّة مهيمنة إلى جانب العربيّة، ويعارضون بأن تكون جزءاً من الثقافة القوميّة الإسرائيليّة (אלפי-שבתאי, 1999: 119). وبالمقابل، يذكر سموحه (Smoocha, 1989) أنّ العرب في إسرائيل يرغبون أن تكون دولة إسرائيل دولة ثنائيّة اللغة حقيقيّة، بحيث يعطى الاعتراف بلغتهم، وتصبح لغتهم جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الإسرائيليّة. ومن حيث اللغة، فإنّ غالبية العرب في إسرائيل (حوالي 92%) يعتقدون بأهميّة وجوب مساواة العربيّة مع العربيّة في جميع المجالات الحيّاتيّة، بينما قلّة من اليهود يؤمنون بذلك (24%).

إنّ الدولة عامّةً، وجهاز التعليم على وجه الخصوص، يستطيعان دعم اللغة وتطويرها، وبالمقابل، يستطيعان تهيمش لغة والعمل على الحدّ من تناميها، أيّ "تطويع اللغة إلى ذوق المستهلكين". ومن هذا المنطلق، وعلى مدار خمسين عامًا ونيف، منعت قيادة الدولة التلاميذ اليهود في المدارس العربيّة من التعرّف على الأدب العربيّ من منطلقات أيديولوجيّة. فالتلاميذ يتعلّمون الأدب الفرنسيّ والروسيّ والإسكندنافيّ، ولكنّهم يُحرّمون من تذوّق الأدب العربيّ، وخاصة الفلسطينيّ

8. ومن هذه الكلمات (2004, 79n): إنشالله، أبضاي، أهلاً، أبو أربع، أبو علي، أبو البنات، عقروت، أرس (عرص)، إلغن، أهبل، أبوك، إلي فات مات، أنا عارف، بس، بلدي، بلاش، بيدو، باب الله، بطيخ، دخيلك، جحش، دير بالك، جمعة، دبع (ضبع)، جماعة الخير، جدع، والله، جارة، وجراس (وجع راس)، جورة، وادي، جبل، زعتر، زمبور، زحلاي، زله، خربة، حمال، خذلك، حبوب، حمار، خلص، خشب، حلبة، شرقية، حشاش، شقفة، حارة التذك، حمداً لله، خان، تمام، تفضّل، طويل وهبيل، طابون، طس (تيس)، طيّارة، يعني، يابوي، يا وردي، ياشيخ، يخربيتك، كيف، كيف حالك (حالك)، كوفية، مجنون، ملان، مبسوط، مسخرة، من هون لهون، معروف، مش عارف، معلش، مبروك، ملعون، نحس، نبوط (نبوت)، سحبق (صحبك)، سلامتق (سلامتك)، سلحة (صلحة)، على - فادي (علفاضي)، على طول، عرق، علينا، فنجان، شاطر، شطارة، بس، كلبوش، شوارب، شباب، رمضان، غزاله، غصبن عنك.

النظرة إلى العربية في المجتمع اليهودي

منه. وبعد ضغوطات مارسها رجال التربية، وافقت وزارة المعارف والثقافة على إدخال نصوص أدبية لأدباء عرب مثل، نجيب محفوظ ويوسف إدريس في مناهجها.

أما بشأن تعلّم الأدب الفلسطيني، فإنّ الدولة منعت التعرّف على هذا الأدب في إطار التعليم الرسمي. ولقد حدثت هزّة سياسيّة واجتماعيّة في إسرائيل، عندما اقترح وزير المعارف الأسبق يوسي سريد، تعلّم قصائد للشاعر محمود درويش كمادّة اختياريّة (مترجمة) في دروس الأدب العبري. هذا الموضوع أثار حفيظة العديد من القادة الإسرائيليين، وعلى رأسهم الزعيم الروحي لحركة شاس، الرابي عوفاديا يوسف، الذي كنّى الوزير سريد «يوسي درويش». كما وأنّ المعارضة تقدّمت بطلب حجب الثقة عن الحكومة، وفي أعقاب ذلك ألغى رئيس الحكومة آنذاك، إيهود باراك، الفكرة بدعوى أن المجتمع الإسرائيليّ غير ناضج لتعلّم قصائد محمود درويش (يونا، 2005: 75-81؛ مرعي، 2010: 245-293).

الجدير ذكره، أنّ وزارة المعارف وافقت بصعوبة، وبعد إلحاح شديد على تدريس بعض النتاجات الأدبيّة الفلسطينيّة للتلاميذ العرب في إسرائيل (أمارة ومرعي، 2004). ومما لا شكّ فيه، أنّ تعلّم الأدب يشكّل وسيلة ناجعة للتعرّف على ثقافة الغير. ويقول عامي إلعاد (1990: 27) في هذا الموضوع:

إسرائيل كدولة تعيش في الشرق الأوسط تطمح بأن تتعرّف على ثقافة الشعب العربيّ، الذي يتواجد قسم منه بين ظهرانينا والقسم الآخر يجاورنا. إلى حدّ ما، يجهل الإسرائيليون نمط حياة العرب، ومأكلهم، ومشربهم، وأحلامهم، وخيبة آمالهم. إنهم لا يعرفون العرب كبشر وإنّما كشخصيّة متأثرة من الآراء المسبقة. يجب التأكيد على أنّ معرفة الثقافة لا تستطيع تجاهل الأدب. لذا علينا أن نبذل جهداً كبيراً في ترجمة نتاجات من روائع الأدب العربيّ، وليس فقط ترجمة الآداب الغربيّة.

كما وأنّ الترجمة من العربيّة إلى العبريّة قليلة جدّاً، وقد اشتكى من ذلك الباحث في الأدب العربيّ الحديث، البروفيسور ساسون سوميخ قائلاً (معاريف، 1-8-2008: ملحق ثقافة ص 27):

ثمّة ترجمات هنا وهناك، ولكن بدون تخطيط أو فحص - ما يستحقّ أن يُترجم وما لا يستحقّ الترجمة. أعتقد بأنّه يجب إنشاء مشروع ترجمة جماهيري للنتاجات الأدبيّة العربيّة. إنهم جيراننا ويتوجّب علينا معرفتهم، وإنّني متأكّد بأنّنا سوف نتعوّد على ذلك، مثلما اعتدنا أن نقرأ ونحبّ أدب أمريكا اللاتينيّة؛ هكذا، يجب أن نعوّد الجمهور على قراءة

نتاجات عربيّة. هنالك الكثير من الأشياء الجيدة، وحتى أنّه يوجد أدب نساء لكاتبات من السعودية والكويت. إنّهنّ لسنّ جين أوستن، ولكن من الجدير أن نقرأ لهنّ بالعربيّة.

ب. إبعاد اليهود الشرقيين عن العربية وثقافتها

تأثّر اليهود من أراء المستشرقين حول لغة العرب وثقافتهم منذ اللحظة الأولى التي وطئت أقدامهم فلسطين. وفي ذلك يقول أحاد هعام (העמ, 1949: 50) "روح الشرق غريب عنا، وليس من العبث أنّا عشنا ألفي عام بين ظهراي الشعوب في الغرب". أمّا زئيف جابوتنسكي (1880-1940) فقد انتقد بن يهودا بشأن تقريب العبريّة الحديثة إلى العربيّة من ناحية اللفظ، ودعا إلى تقريبها للغات الأوروبيّة، خاصة لغات حوض البحر الأبيض المتوسط. فهو يدّعي "نحن أوروبيون" أكثر من كوننا "شرقيّين". وفي مقال نشر عام 1926 تحت عنوان "الشرق" يقول فيه (ג'בוטנסקי, 1926: 276) "ليس لنا نحن اليهود أيّ أمر مشترك مع ما يسمى «شرق»، والحمد لله".

إنشاء الدولة عام 1948 فتح الأبواب أمام اليهود للهجرة إلى إسرائيل بأعداد هائلة خلال فترة وجيزة، ممّا أدّى إلى التنوع في التركيبة السكانيّة اليهوديّة، التي اشتملت على مجموعة إثنيّة كبيرة من اليهود الشرقيّين. هؤلاء ترعرعوا على العادات والقيم الشرقيّة، وبالذات العربيّة. ولكن صنّاع القرار في إسرائيل تبنّوا الفكر الذي رسمه بنيامين هرتسل تجاه الثقافة الشرقيّة، وعملوا على تنفيذ سياسته. فهذا دافيد بن غوريون، أوّل رئيس وزراء لدولة إسرائيل، يقولها صراحة (لدى مرعي, 2003: 158):

«لا نريد أن يتحوّل الإسرائيليون إلى عرب. إنّنا ملزمون بأنّ نعمل ضد الفكر الشرقيّ الذي أفسد أفرادًا وجماعات، وعلينا المحافظة على القيم اليهوديّة الأصيلة التي تبلورت في الشتات (أيّ في أوروبا)».

كذلك تطرّق إلى هذه القضية أبا إيبان، ممثّل إسرائيل في الأمم المتّحدة ووزير الخارجية في السبعينات قائلا (لدى مرعي, 2003: 158):

«أمّا بالنسبة إلى نظرتنا للمهاجرين من دول الشرق كجسر مع العالم الناطق بالعربيّة فإنّ هدفنا المعلن هو أن نصبّ فيهم الفكر الغربيّ، ولن نعطيهم الفرصة لجرنّا إلى داخل حياة شرقيّة غير طبيعيّة».

النظرة إلى العربية في المجتمع اليهودي

إنّ التيار الأشكنازي يسعى جاهداً لطمس الثقافة العربية لليهود الشرقيين. فالشرقيون يحظون بدعم قليل من الموارد، ويُحرمون من تقلد مناصب هامة في الدولة،⁹ وحتى تتحسن صورتهم في نظر الأشكناز، فإنهم يبتعدون عن جذورهم العربية، آمليْن أن يرتقوا إلى سُلّم اجتماعي أعلى. وعليه، نرى بأنهم متشدّدون في آرائهم السياسيّة تجاه الدول العربيّة، إذ يرفضون الانسحاب من الأراضي العربيّة التي احتلتها إسرائيل عام 1967، ويساندون اليمين الإسرائيلي في الانتخابات. بينما الأشكناز فيعالجون القضية السياسيّة بقدر أكبر من الواقعيّة والعقلانيّة.

إنّ صورة الشرقي ما زالت قاتمة في المجتمع الإسرائيلي، كما يستدلّ من حضور الشخص اليهودي الشرقي في منهاج الأدب العبري الرسمي، حيث أنّ وضعه ليس بأحسن حال من أخيه العربي. ويتبيّن من دراسة أجريت في «كلية التربية أحفا» أنّ منهاج التدريس للصفوف السابعة والثامنة يشتمل على 213 نتاجاً أدبياً، وأن نصيب اليهودي الشرقي من هذا المجموع ثمانية (أي لا يتعدّى 4% من المجموع الكلي)، وأنه يظهر فيها بصورة الفقير والمسكين (معاريف، 2011 / 7 / 6).

في الحقيقة، ثمة تناقض في سلوك اليهود الشرقيين، بدايةً حاولت النخبة الأشكنازيّة إبعادهم عن جذورهم العربيّة، وهم بدورهم اقتنعوا بهذا المنحى، وعملوا جاهدين على تنفيذه بحذافيره. ولكن، مع مضي الزمن، اقتنعوا بأنّ ابتعادهم عن جذورهم لم يمنحهم الاستقرار النفسي، هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى، لم تُعط لهم فرصة المساواة في المناصب السياسيّة والإداريّة كباقي اليهود الأوروبيين. لذا، بدأ الكثير منهم في محاسبة النفس والعمل على التضامن الذاتي من خلال إحياء مناسبات وطقوس كانوا يقومون بها أثناء تواجدهم في الدول العربيّة.¹⁰

إنّ اليهود الذين قدموا من الدول العربيّة في بداية الخمسينات من القرن المنصرم، تحدّثوا عبريّة باللكنة العربيّة. ولكن ابتداء من الجيل الثاني والثالث، انتقلوا للتحدّث باللكنة الأشكنازيّة. إنّ اللكنة الشرقيّة، التي تعدّ علامة مميّزة لليهود الشرقيين في النسيج الاجتماعي اليهودي، في

9. ومن أبسط الأمور أنّه حتى اليوم لم تُوضع أي شخصيّة شرقيّة على العملة المتداولة في الدولة، والتي تشكّل أحد أركان رموز الدولة. وعندما قدّم اقتراح للحكومة بهذا الشأن، لم يجدوا شخصيّة شرقيّة مناسبة لتخليد ذكره على العملة، فكان اقتراح الحكومة برئاسة بنيامين نتنياهو، اختيار الشاعر يهودا ليفي (1075-1141) من العصور الوسطى، الملقب بالعربية «أبو الحسن اللاوي».

10. ومن أكثر الطوائف اليهوديّة التي حافظت، وبقوّة، على طقوسها يهود المغرب الذين يحتفلون في "عيد الميمونة" مباشرة بعد عيد الفصح. كما ويقام يهود الأكراد سنوياً احتفالاً مميّزاً في حديقة ساكر في القدس تحت عنوان "السهراني". ومنذ عام 2002 بدأت الطائفة البخاريّة بإجراء احتفالات بهيجة في اليوم الذي يلي عيد البواكير (شافوعوت). وتمتاز جميع هذه الاحتفالات في أنماط مشتركة: الغناء الشرقي الخاص بالطائفة، المأكولات الشرقيّة المتنوّعة وبالأخصّ الحلويات، والملابس التقليديّة التي كان يلبسها أبناء الطائفة في أماكن سكناهم.

طريقها إلى الاختفاء.

مسألة هوية اليهود الشرقيين تقض مضاجع الكثيرين منهم، ويؤكد يوحنا بيرس (1976: 78)، أحد علماء الاجتماع الإسرائيليين، أن غالبية اليهود الشرقيين يرفضون أن يعرفوا أنفسهم "كيهود عرب"،¹¹ وبيتعدون عن ثوابت الثقافة العربية، فإنكارهم لجذورهم العربية نابع من دوافع نفسية. هناك قلة ممن يعرف نفسه كيهودي عربي. فالأكاديمية أياه شوحط تقول بأنها يهودية عربية، وبأكثر دقة «إسرائيلية عراقية» وتعلل ذلك (2001: 245، ٧٧١٧) بأن هوية الفرد في العراق كانت وفق المعيار الديني، أي يهودي، مسلم، نصراني وليس وفق المعيار القومي الذي يميز العرب عن باقي الأقليات. إن «عروبة» اليهود هي جزء من الثقافة العربية، هذه الثقافة تشتمل على انتماءات دينية ومجموعات عرقية.

وكذلك الشاعر سامي شالوم ستريت، فهو ينتمي إلى عائلة مغربية ولكنه لا يجيد العربية.¹² ألف سامي قصيدة تحت عنوان "من هو يهودي، وأي نوع من اليهودي؟"، ويدور الحديث في القصيدة بين المتكلم وصديقة أمريكية تسأله ما إذا كان يهودياً أم عربياً. فأجابها "أنا يهودي عربي"، فاندحشت (لم أسمع عن هذا أبداً). ويحاول المتكلم أن يقنعه أننا نستطيع أن نتصور وجود هوية يهودية عربية، مثل وجود الهوية اليهودية الأمريكية أو الألمانية. وهكذا يتطور الحوار بينهما:

- لا تستطيع أن تقوم بهذه المقارنة؛ إن اليهودي الأوروبي شيء آخر!
- لماذا؟
- لأن كلمة "يهودي" وكلمة "عربي" لا تتناسقان. فالجمع بينهما ليس ممكناً، إنه يبدو غريباً وناشراً لأذني.
- المشكلة إذا هي مشكلة أذنك؟
- انظر! ليس عندي أي مشكلة مع العرب. لدي حتى أصدقاء عرب، ولكن كيف تستطيع أن

11. الجدير ذكره، أن اليهود الأدباء والباحثين القدامى، أمثال سامي ميخائيل والبروفيسور ساسون سوميخ، يعرفون أنفسهم كعرب يهود. وفي ذلك يقول سوميخ (معاريف، 1-8-2008: ملحق ثقافة، ص 26): «أعرف نفسي «عربي يهودي»، وأنا آخر اليهود العرب» ولذلك «كتبت سيرتي الذاتية - بغداد، أمس - حتى أوثق حياة الولد العربي اليهودي. لا أقول ذلك، لكي ألح بأنني لست صهيونياً، هذا تعريف ثقافي لليهودي يتكلم العربية وعاش في بيئة مسلمة. من يعرف نفسه يهودياً - عربياً لكي يماحك الآخرين، ولكنه لا يستطيع التحدث بالعربية وكل انطباعاته هي مجرد روايات الطهي، لا يعتبر بأنه هكذا في نظري. أنا حقاً لا أعرف نفسي صهيونياً، إذا كان معنى هذا الأمر هو أنه يجب على كل يهودي أن يأتي إلى هنا، ولكن أنا وطني إسرائيلي مخلص لبلده».

12. انظر في موقع www.google.com/search/

- تتكلم عن "يهود عرب" في حين أن رغبة العرب الوحيدة هي إهلاك اليهود؟
- وكيف تستطيعين أن تتكلمي عن اليهودي الأوروبي بعد أن تم إهلاك اليهود من قبل الأوروبيين؟¹³

إنَّ قسماً لا بأس به من اليهود، الذين قدموا من الدول العربية، يعتبر العربية لغتهم الأم، وأنَّ الكثير من كبار السنَّ يتحدثون فيما بينهم في بيوتهم بالعربية، ولم يستطيعوا أن يتقنوا طلاقة اللغة العبرية.¹⁴ وهناك من الشعراء الذين يتدمرون من عدم إتقانهم اللغة العربية، ومن بينهم الملوغ بهر،¹⁵ كما ذكر في قصيدته "لغتي العربية صامتة". فيما يلي القصيدة في مصدرها العبري (بهر، 2008) وتليها ترجمتي:

הערבית שלו אילמת / אלמוג בהר

הערבית שלי אִלְמַת

חֲנוּקָה מִן הָעָרוֹן

מְקַלֶּלֶת אֶת עַצְמָהּ

בְּלִי לְהוֹצִיא מֶלֶךְ

שָׁנָה בְּאֹוִיר הַמַּחְנִיק

שֶׁל מְקַלְטֵי נֶפֶשׁ

מִסְתַּתֶּרֶת

מִבְּנֵי-הַמְשֻׁפָּחָה

מֵאַחֲוֵי תְּרִיסֵי הָעֵרֶבִית.

13. حالة مشابهة تتحدث عنها أيلاه شوحط (שוחט, 2001: 243-244) حيث تقول إنه من الصعوبة بمكان على الأمريكيين فهم تعريف الفرد لذاته على أنه يهودي-عربي. لقد درّست شوحط مع إحدى المحاضرات في الجامعة بدرجة بروفيسور، واعتقدت بأن حالتها مأساوية، كونها وليدة زواج مختلط لأب عربي فلسطيني ولأم يهودية إسرائيلية. هذا هو إدراكها لمفهوم «عربية-يهودية» بالرغم من أنها شرحت لها مرارًا وتكرارًا عن تاريخ اليهود العرب.
14. على سبيل المثال، اليهود القدامى الذين هاجروا من اليمن يستخدمون في حياتهم اليومية العديد من المفردات العربية التي تُكتب بأحرف عبرية، مثل: إبريق - أباريق؛ دَلّة - دِلِيل، دِلَات (إبريق القهوة)؛ جَعْلَه - جَعَايل، جَعَايل (فواكه تقدّم قبل الوجبة)؛ دُف - دُفوف؛ هريس - هرايس؛ وليمة - ولايم؛ وسادة - وساید؛ زيارة - زیارات؛ طاسة - طیسة وغيرها. تجدر الإشارة أن هنالك من يهود اليمن من يعتزّ بأصله، مثل قولهم: أنا يمّني أصليّ مثل أبي (אני ימנאני אסלי כמו אבא)؛ أنا يمّني أصليّ أصليّ (אני תימני אסלי שבאסלים). وانظر (مولانديك، 2004: 15).
15. بهر هو قاصّ وشاعر من أصول عراقية، أحد أبناء الجيل الثالث، تعلّم العربية وأحبّ ثقافتها. يقود مع الآخرين حركة القوس الشرقي، ويدعو العودة إلى الجذور العربية لثقافة «اليهود العرب».

העברית שלי גועזת
מתרועעצת בין החדרים ומרפסות השכנים
משמיעה קולה בברים
מנבאת בואם של אלהים
נדחפורים
ואז מתכנסת בסלון
חושבת את עצמה
גלויות גלויות על שפת עזרה
כסויות כסויות בין דפי בשרה
רגע עירמה ורגע לבושה
היא מצטמצמת בכרסא
מבקשת את סליחת לבה.

העברית שלי פוחדת
מתחזה בשקט לעברית
ולוחשת לחברים
עם כל דפיקה בשעריה:
"אהלן אהלן".
ומול כל שוטר עובר ברחוב
שולפת תעודת זהות
מצביעה על הסעיף המגונן:
"אנא מן אל-יהוד, אנא מן אל-יהוד".

(והעברית שלי חרשת
לפעמים חרשת מאד).

ترجمة القصيدة

لغتي العربية صامتة / الموع بهر
لغتي العربية صامتة

حبيسة في الحلق
تلعن نفسها
دون أن تنبس لفظةً واحدةً
تنام بالهواء الحبيس في طيّات نفسي
تختبئ
من أفراد العائلة
وراء الستار العبريّ.

ولغتي العبرية جيّاشة
تتراكض بين الغرف وشرفات الجيران
تُسمع صوّتها للجميع
تبشّر بقدوم الله
والجرّافات
وهناك تنطوي في الصالون
تعتبر ذاتها
بطاقات بطاقات على جلدها
مغطاة مغطاة بين ثنايا لحمها
برهة عارية وبرهة كاسية
منكمشة على الكرسيّ
تطلب الصفح من قلبها.

لغتي العربيّة خائفة
تتنكّر بهدوء للعبريّة
وتهمس للأصدقاء
مع كل دقّة على أبوابها:
"أهلاً وسهلاً"
ومقابل كل شرطي يمرّ في الشارع
ترفع بطاقة هويّة
تشير إلى البند الوقائيّ:

"أنا من اليهود، أنا من اليهود" ¹⁶.

(ولغتي العبرية صامته

أحياناً صامته للغاية).

تشير القصيدة إلى الصراع اللغوي الذي يختلج صدر اليهودي الشرقي المنشطر بين اللغة العبرية واللغة العربية. فاللغة العربية لديه صامته وخجلة، ولا يستطيع التحدث بها في حياته اليومية، بالرغم من أنها تشكّل ركناً أساسياً في ثقافته. وبالمقابل، فإنّ العبرية هي المسيطرة في البيت وفي الشارع، الأمر الذي يزيد من إحراج العبرية.

تجدد الإشارة، إلى أنّ غالبية الشباب اليهود من الأصول الشرقية فقدوا لغتهم الأم، ويعود ذلك إلى الأسباب الثلاثة التالية: ¹⁷

أ. وقوعهم تحت ضغوط الصفوة الأشكنازية، التي ألزمتهم اكتساب الثقافة الغربية، عبر هجر اللغة العربية.

ب. الأيديولوجية الصهيونية التي تؤكد على انفرادية اللغة العبرية.

ج. الصراع العربي - الإسرائيلي.

تعلّم العبرية في المدارس العبرية

تعلّم العبرية كان أحد المواضيع التي أثارت جدالا بين المفكرين اليهود في فترة إحياء اللغة العبرية. ويدّعي إلباوم درور بأنّ شخصيات مشهورة لدى اليهود، أمثال أحاد هعام ويوسف كلوزنر عارضوا بشدة تعلّم العبرية، واعتقدوا بأنّ تعلّمها بمثابة خطوة الانزلاق نحو الاستشراق. بينما اعتقد مفكرون آخرون، مثل يوسف لورا، بأنّ تعلم العبرية يساهم في تكيف اليهود للحياة المعيشية في الشرق (Elbaum- Dror, 1986).

16. هذا السطر حمل اسماً لعنوان قصة ألفها بهر شاركت في مسابقة صحيفة هآرتس كبرى الصحف الإسرائيلية. ونال استحسان جميع أفراد لجنة التحكيم الذين انهروا به، ولكنّه حظي في المقابل، بسخط شريحة واسعة من المثقفين الإسرائيليين الذين اعتادوا الأدب المجند المدافع عن الأساطير المؤسسة لـ «دولة إسرائيل». يذكر أنّ القصة ترجمها محمد عبود ونشرها في مجلة الهلال المصرية.

17. وفي هذا السياق يذكر يهود شنهاف ما قالته جدّته (שנהב, 2003: 11) التي قدمت من العراق عام 1950 «إن تهجير أكثر من مائة ألف من يهود العراق في سنوات الخمسينات ومحو ماضيهم كان أمراً بربرياً».

النظرة إلى العربية في المجتمع اليهودي

ويؤكد سبولسكي وشوهامي أنّ الجدل حول تعلّم العربية استمر، أيضًا، بعد قيام الدولة، وأنّ الظروف العامّة لم تساهم في تعلّمه كموضوع تدريسيّ في المدارس العبرية، وذلك للأسباب الآتية (Spolsky & Shohamy, 1999: 140):

أ. هيمنة العبريّة كلغة أساسيّة في الدولة وكرمز لهيمنة اليهود في المنطقة.

ب. عدم الدعم الجماهيريّ.

ج. منافسة الإنجليزيّة والفرنسيّة كلغات عالميّة.

وعلى ضوء ذلك، أصبح تعليم العربية في المدارس العبريّة مادة غير إلزاميّة، إذ يرفض نسبة عالية من اليهود تعلّم اللغة العربيّة، وتشجّع المؤسسة الإسرائيليّة هذا المنحى. وعليه، فإنّ عدد التلاميذ اليهود الذين يتعلّمون العربية لا تتعدّى نسبتهم 20%، أمّا الباقون فيتعلّمون اللغة الفرنسيّة.¹⁸ ووفق المعلومات التي وردت في البحث الذي أجراه لنداو-سطرون وآخرون (1973-1974) و(1975-1976) أنّ عدد التلاميذ الذين يدرسون العربية في المدارس العبريّة في جميع المراحل التعليميّة، الابتدائيّة والإعداديّة والثانويّة، حواليّ 141 ألف تلميذ، وعدد معلّمي اللغة العربيّة 1300 معلم منهم 170 معلمًا من العرب، الذين يشكّلون 13% من مجموع معلّمي اللغة العربيّة في إسرائيل.

وحول تبنيّ سياسة عدم إلزام تعليم العربية في المدارس العبريّة، يدّعي بن رفائيل (Ben-Rafael, 1994) أنّ إسرائيل ترى بنفسها دولة عربيّة، وتسير في فلك الثقافة الغربيّة وتتبنّى لغاتها. ومن هذا المنطلق، فإنّ اللغتين الإنجليزيّة والفرنسيّة تحظيان بتصور إيجابيّ، رغم بعدهما عن عنصر اللغة الساميّة. بينما العربية يُنظر إليها بمكانة منخفضة، وتمثّل لغة الضعيف، وإمكانية الاستفادة من تعلّمها محدود للغاية، ناهيك عن العلاقات المتوترة بين إسرائيل وجيرانها؛ جميع هذه العوامل تؤثر سلبيًا على تعلّمها في المدارس (1973-1974، 2013: 86). وفي هذا السياق يضيف فراغن (2007: 32):

لا ريب أنّ تعليم اللغة العربيّة متأثر بمكانتها في إسرائيل. تدلّ أبحاث مختلفة على تدنيّ مكانة تعليم اللغة العربيّة في المدارس. إنّ قرار تطبيق وزارة التربية والتعليم بصدد التعليم الإلزاميّ للغة العربيّة منوط بحسن

18. يحقّ للتلميذ اليهودي أن يختار بين تعلّم العربية أو الفرنسيّة. من بين 80.000 خريج في التعليم العبريّ هناك عدد قليل ينهي تعلم العربية بمستوى أربع أو خمس وحدات، وأغلبية التلاميذ يتوقفون عن تعلّم العربية في نهاية المرحلة الإعدادية (لنداو-سطرون وآخري، 2012: 11).

نوايا المديرين، وليس لدى وزارة التربية والتعليم أيّ طريقة لتنفيذ قرارها. ويبقى المديرون في عديد من الحالات أمام معارضة عاتية من قبل أهالي الطلاب، خصوصاً في فترات الاعتداءات التفجيرية وفي ظل استمرار الانتفاضة.

ويتبين من الدراسات التي أجراها كلٌّ من دونيتسا- شميّد وآخرون، وعنبار وآخرون (Donitsa- Schmidt and other, 2004) أنّ تعلّم العربيّة نتج عن اعتبارات معرفة العدو، وليس كوسيلة للتخاطب مع العرب أو للاستمتاع، كشيء له قيم جماليّة. وأمّا من الناحية اللغويّة، فيذكر كوبر وفيشمان أنّ الكثير من اليهود ينظرون إلى العربيّة نظرة نفور، كلغة متدنّية غير لطيفة على الأسماع (Cooper & Fishman, 1977).

كما وأنّ تعلم العربيّة ناتج من اعتبارات عسكريّة. ويؤكّد على ذلك ألون أولمان في دراسته أنّ تعلم اليهود العربيّة ناتج من منطلق اعتبارها كجزء من «المشروع الصهيوني»، وأنّ أذرع الأمن تتدخّل في تدريس العربيّة (Uhlmann, 2008): «ممثلون عن جيش الدفاع يشاركون طيلة الوقت بلجان التربية المختلفة؛ رجال المخابرات يعكفون على إعداد تلاميذ المدارس الثانويّة للخدمة العسكريّة من خلال الدروس الخاصّة ومعسكرات التعليم؛ ويزودون المدارس بمواد تدريسيّة ومواد معيّنة».

إنّ أغلبية اليهود العراقيّين الذين كانوا يتقنون اللغة العربيّة الفصحى استخدمهم جهاز التعليم والجيش الإسرائيليّ والأذرع المختلفة لأجهزة الأمن، كانت هذه ثروة بشرية بالنسبة للدولة اليهوديّة الجديدة. ولأنّ أغلبية القادمين الجدد حالتهم الاقتصاديّة صعبة وافقوا على هذه المهمّة، وبهذا استطاع صنّاع القرار في الدولة أن يفصلوا بين غالبية القادمين الجدد وجذورهم، بحيث أنّ اللغة أصبحت وسيلة لمعرفة العدو. وهذه كانت السياسة التعليميّة السائدة إلى أواخر السبعينات، وحتى بعد ذلك.

لقد أدّى عدم تعلّم العربيّة في المدارس العبريّة إلى نقص في عدد العسكريّين الذين ينتسبون إلى جهاز الأمن العامّ. ويقول أحد المسؤولين في هذا الموضوع في مجلّة المعلم (1994: 12) إنّّه في السابق لم تكن لديهم مشكلة بسبب كثرة اليهود الشرقيّين، القادمين من الدول العربيّة، الذين يتحدّثون العربيّة في بيوتهم. أمّا اليوم، فمن الصّعوبة بمكان إيجاد أشخاص كهؤلاء. لذلك، ثمة فجوة بين عدد المتحدّثين بالعربيّة وبين احتياجات الجهاز.

ولقد أكّد على هذه المعلومة رئيس هيئة الأركان لجيش الدفاع الإسرائيليّ الأسبق، موشي يعلون، في نشرة أصدرها عام 2004 يشكو من النقص في معرفة اللغة العربيّة، وأنّ أجهزة الأمن بحاجة

النظرة إلى العربية في المجتمع اليهودي

مأسّة للذين يتقنون العربية. وإذا ما استمرّ هذا الوضع على حاله، فإنّه سيؤثّر سلبيًا على أذرع الأمن على المدى البعيد. وهناك من الإسرائيليين من أشار إلى أنّ الإخفاق في حرب تموز 2006 على لبنان (حرب لبنان الثانية)، يعود إلى الفشل الاستخباري بسبب قلّة المعرفة باللغة العربية في صفوف أذرع الأمن (دور، 2006). في هذه الحرب حصلت إخفاقات على جميع مستويات الأذرع الأمنية، وعلى رأسها جمع المعلومات.¹⁹

ذكرنا آنفًا، أنّ عدد المهتمّين بتعلّم العربية من الإسرائيليين قليل جدًّا. وفي دراسة أعدت حول مكانة اللغة العربية في المدارس العبرية، أظهرت النتائج أنّ قسمًا كبيرًا من الأهالي يرفضون أن يتعلّم أبناءهم العربية. وادّعى التلاميذ أنّ هذه اللغة لغة العدو، وأنهم يحبّذون تعلّم لغة أوروبية، كالفرنسية بالإضافة إلى اللغة الإنجليزية، واكتساب القيم الغربية (بكر، 1994: 334). وحول وجوب تعلّم العربية يقول موشي بيامنطه (بكر، 1983: 136):

لا يوجد نبات يستطيع العيش في ظروف مثالية إلّا إذا زرع في تربة ومناخ ملائمين، ونحن ملزمون، شئنا أم أبينا، أن نرى في اللغة العربية إلى جانب العبرية جزءًا من هويّتنا. إنني لا أنادي بالذوبان والانصهار. علينا كيهود قبل كل شيء تعلّم العبرية الفصحى، عبرية التوراة والمشناه ولغة حكماء اليهود والعبرية الحديثة. وبعدها، علينا تعلّم الأخت السامية الثانية.

هذا الموقف العدائيّ، تجاه اللغة العربية والناطقين بها، يحوي في طياته أمرًا محيرًا، بل مثيرًا للدهشة والاستغراب. فالتاريخ القديم والحديث، يحدّثنا كيف وقعت اليهودية تحت وطأة الاضطهاد الأوروبيّ، منذ العصور الوسطى وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية، عندما رفعت النازية شعار القضاء على اليهود في ألمانيا والدول الأوروبية المجاورة، وقامت بقتل اليهود بشتّى الطرق. ولكن اليهود اليوم، يتباهون بثقافة الأوروبيين وبيذلون قصارى جهدهم لاكتساب الثقافة الأوروبية والأمريكية.

وبالمقارنة، نجد أنّ غالبية الدول العربية عاملت اليهود باحترام (دور، 1991: 359)، لكن

19. يقول كفير (دور، 2006: 72) إنّ الحكومة تفاجأت من قوّة حزب الله، وأنّ اللوم يعود على جهاز المخابرات، الذي لم يستطع التوصل إلى المعلومات الحقيقية الخاصة بقدرّة حزب الله العسكرية. لقد حدث خلل في جهاز المخابرات. «انقضت الأيام التي كان يطالب فيها تلاميذ الثانوية بتعلّم العربية بمستوى عالٍ من أجل تأهيلهم إلى وحدات جمع المعلومات والإصغاء والبحث». ويواصل كفير قوله (ص 73) «عشية حرب يوم الغفران زوّدت مخابرات الجيش جميع المعطيات حول الحرب الوشيكية، ولكن هذه المرّة فإنّ الأمور مختلفة. لجيش الدفاع الإسرائيلي عام 2006 لم يكن الرقيب بنيامين سيمانطوف الذي أخبر قيادة الجيش في الجنوب في صيف 1973 أنّ الجيش المصري يعدّ العدة لاقتحام قناة السويس في أقرب فرصة».

النتائج تقول، بأنهم يعتبرون الثقافة العربية متخلّفة للغاية وينفرون منها. يجب التأكيد على أنّ عدم معرفة ثقافة العرب وتجاهلها، يعدّ المحرّك الرئيس في ترسيخ جذور الصّراع ودفعه نحو الأسوأ.²⁰

يعدّ تعلم العربية كلغة ثانية (وليس كلغة أجنبية) لدى اليهود من الضرورات الحيّاتيّة، وليس مجرد معلومات عامّة للأسباب الآتية (أمارة، 2005: 46-47):

1. تبلغ نسبة المواطنين العرب في الدولة حوالي 20% من التعداد السكانيّ. وإنّ تعلّم العربيّة يساعد على توثيق العلاقات وتمتين الجسور بين العرب واليهود، إضافةً، إلى التعارف المتبادل والمباشر وبناء حوار حقيقيّ بين الشعبين.
2. تعتبر إسرائيل "جيباً" لغويّاً في المدّ العربيّ، واللغة العربيّة سائدة في المناطق في كافّة الجوانب الحيّاتيّة. فالعربيّة هي لغة المنطقة، ولكي تكون إسرائيل جزءاً من هذا الفضاء، فإنّها بحاجة إلى اللغة العربيّة كلغة إقليمية.²¹
3. أكثر من نصف السكان اليهود في إسرائيل من أصول شرقيّة، ويجب الحفاظ على هذه اللغة، كلغة تراث وحضارة لليهود الشرقيّين.
4. المجتمع متصدّع، ويعدّ التصدّع القوميّ أعمق هذه التصدّعات / الشّروخ. من هنا يجب اتّباع كافة السّبل لعدم جعل هذا الصراع عاملاً يهدّد استقرار السلطة في الدولة، وبإمكان اللغة أن تساعد على تحقيق هذا الوضع.
5. إذا ما تحقّق السّلام (وعلى الدولة أن تخطّط لمستقبلها)، فإنّه سيخلق وضعاً جديداً يفرض على إسرائيل أن تكون مستعدّة للفرص التي سيوفّرها هذا السّلام، سواءً أكان ذلك من الناحية الاقتصادية أم من الناحية السياسيّة.²²

20. وقد أكّد على هذا المنحى يونا ياهف، رئيس بلدية حيفا (الصنارة، 3-2-2006: 20) الذي قال إنّ أكثر من نصف الصّراع العربيّ اليهوديّ يبدأ من عدم معرفة الآخر، وليس من المعقول أن يعرف العرب ثقافة اليهود، بينما لا يعرف اليهود ثقافة 150 مليون عربيّ يعيشون في المنطقة. ووعد ياهف بأنّه يريد أن يصل إلى مرحلة يعرف بها كل مواطن التاريخ الفلسطينيّ لحيفا.

21. العربيّة هي جزيرة في محيط لغويّ عربيّ، وعلى صنّاع القرار الإجابة عن السّؤالين الآتيين: إلى متى ستبقى إسرائيل منفصلة عن المحيط التي تعيش فيه بلغتها العبريّة المحدودة؟ وإلى أي مدى تستطيع إسرائيل الصمود أمام العرب الذين يتفوقون عليها أضعاف المرات في التعداد السكانيّ وفي الموارد الاقتصاديّة؟

22. بكلمات أخرى، يجب أن تكون لدى صنّاع القرار رؤية مستقبلية لمجابهة التغيرات التي ستحصل على المديين القريب والبعيد. فبواسطة اللغة تستطيع إسرائيل الاندماج اجتماعياً واقتصادياً في العالم الشرق أوسطيّ. فاللغة هي بمثابة أداة ووسيلة في آن واحد، بمعنى أنّ اللغة ليست أداة للاتّصال فحسب، وإنّما تستخدم كوكيل لتغيير لتنمية الفهم وخلق قواسم مشتركة بين الشعوب التي تسكن في محيط واحد.

النظرة إلى العربية في المجتمع اليهودي

6. تعتبر العربية لغة عالميّة، وهي واحدة من اللغات العظيمة في تاريخ الحضارة الإنسانيّة، علماً بأنّها كانت لغة العلم والعلوم في الماضي، كما تمّت ترجمة الكثير من المؤلّفات العلميّة والفلسفيّة القديمة إلى اللغة العربيّة.

يتمّ تدريس العربيّة في إسرائيل كـ "لغة أجنبيّة" ثانية بعد الإنجليزيّة، حيث تدرّس اللغة كمنظومة لغويّة منقطعة عن مجتمع لغة الهدف وثقافته. إنّ أسلوب التعلّم المتبع هو الطريقة التحليليّة، أيّ تحليل القواعد والنحو من خلال النصوص المكتوبة، والتركيز على مهارتيّ القراءة والكتابة. هذا التعليم لا يخدم الأهداف النفعيّة، بالرغم من إمكانية تحويل العربيّة كلغة ثانية إذا استقامت النوايا، لوجود عرب ويهود يعيشون سوياً في الدولة، ممّا يتيح الفرصة أمام المتعلّمين التحدّث باللغة. ولكن هنالك عدة عوامل، تتعلّق بنظرة اليهود للغة العربيّة والناطقين بها، لا تساهم في تعليم اللغة (بروش، 1997: 123-124)، وهي:

أ. يُنظر إلى العرب في الدولة بمعياريين مزدوجين (הרופמן، 1970؛ Gonen, 1975؛ בנימין، 1980): هنالك من يرى بالعربيّ مواطناً ويدعو إلى احترامه والطموح للتعايش السلميّ معه؛ وعلى النقيض من ذلك، هنالك من يرى أنّ ثمة عداً متواصل بين إسرائيل والدول العربيّة ومجابهة بين مجموعتين عرقيتين تعيشان الواحدة بجوار الأخرى في نفس المكان. هذا الوضع يخلق مواقف سلبية تجاه العرب، فالعربيّ في نظر اليهوديّ إنسان منحطّ، ساذج وعدوّ (Nakhleh, 1975؛ פרוש، 1976؛ סמוחה، 1976). من هنا، فإنّ العربيّة تُدرك من قبل التلاميذ وأهليهم كلغة بغيضة، وذات مكانة منخفضة، ويرفض المتديّنون تعلّمها.²³ وعليه، يعتقد بروش (بروش، 1997) وكرايمر (Kraemer, 1990) أنّ هذا الوضع لا يحفّز التلاميذ في بذل الجهود المطلوبة لاكتساب اللغة وتعلّمها.²⁴

ب. المواقف تجاه العرب وثقافتهم هي سلبية (بروش، 1988)، وهذا يؤثّر على مواقف الجمهور

23. رفض تعلّم اليهود العربيّة منتشر بشكل جزئيّ في المدارس الرسميّة (العلمانيّة)، ولكن المدارس التابعة للتعليم الرسميّ الدينيّ فإنّ الرفض يشمل تقريباً جميع المدارس. وفي مؤتمر يافا الثالث الذي عقد بتاريخ 27-12-2007 لمناقشة مشاكل الوسط العربيّ تطرّقت وزيرة المعارف والثقافة، يولي تمير، إلى مسألة تعلّم العربيّة في المدارس العربيّة، وعبرت عن عدم ارتياحها من هذه الظاهرة. وقالت الوزيرة إنّها تدرس إمكانية سحب الميزانيّة المخصّصة لتعلّم العربيّة من المدارس الدينيّة، التي تستخدم هذه الميزانيّة (ملاك الساعات) إلى تقوية المواضيع الأخرى. كما وأعربت الوزيرة عن نيّتها زيادة ملاك ساعات تعلّم العربيّة في المدارس اليهوديّة، وعبرت عن رضاها من فشل محاولة إغلاق المدرسة الثنائيّة اللغة في القدس، قائلة بأنّ الدافعيّة لأولئك الذين يؤيدون إغلاق هذه المؤسّسة هي عنصريّة (المصدر: ויקחדשות).

24. إنّ المشاكل التي تجابه تعليم العربيّة، وعدم تحفيز التلاميذ الإسرائيليين لتعلّم العربيّة تجعل غالبية متعلمي العربيّة يتركون التعلّم بعد سنة أو سنتين على بدء تعلّم اللغة الفصحى في المدارس الثانويّة (بروش، 1988، 1997)؛ بن رفايل (Ben-Rafael, 1994)

بالنسبة على تعلّم العربيّة، وتدرّسها والجدوى من اكتسابها، ودعم الجمهور لها (1992؛ 1994؛ 1994؛ 1994). تصوير العربيّة داخل الجمهور الإسرائيليّ سلبيّ للغاية، فاللغة تدرك على أنّها تمثّل شعباً ذا ثقافة منخفضة مقارنة مع الثقافة الغربيّة.²⁵ ثمة علاقة وطيدة بين اكتساب اللغة والثقافة، فكّما ازدادت الكفايات اللغويّة بلغة الهدف، تزداد المعرفة بثقافة أصحاب اللغة (1994؛ 2012: 11).

ت. كما ذكرنا، فإنّ نصف سكان الدولة ينتمون إلى أصول شرقيّة، وفي دراسة أجراها (1994؛ 1994؛ 1994) حول دعم الشرقيّين للغة العربيّة، تبين أنّ الدعم الذي تحظى به العربيّة محدود للغاية. ثمة 70% من التلاميذ يدرسون في تخصّصات الفرع الأدبيّ (اللغات والعلوم الإنسانيّة)، وإنّهم يرفضون تعلّم العربيّة حتى يحصّنوا هويّتهم الذاتيّة عبر الابتعاد عن العرب وثقافتهم.

ث. إنّ الفائدة المرجوّّة من تعلّم العربيّة محدودة للغاية، وتقتصر على التدريس وجهاز الأمن والإعلام (1994؛ 1994؛ 1994؛ 1994). ولا تشكّل العربيّة آلية للتقدّم في الحياة المهنيّة أو في الحصول على مكانة اجتماعيّة مرموقة، أو استفادة عمليّة من تعلّمها، كما هو الحال في اللغة الانجليزيّة.

هذه العوامل تحوّل اللغة العربيّة، التي ترمز إلى العرب وثقافتهم، إلى هدف أوّليّ للتعبير عن التنكّر والابتعاد عن العرب. إنّ مستوى الذين يتعلّمون اللغة منخفض جدّاً، وتشير المعطيات إلى صعوبة اكتساب ملكة اللغة العربيّة لدى التلاميذ اليهود، الذين تعلّموا العربيّة في المدارس الابتدائيّة، فبعد ثلاث سنوات من التعليم لا يستطيع التلميذ إجراء محادثة أساسيّة بالعربيّة، ويجد صعوبة لدى الانتقال إلى تعلّم العربيّة المكتوبة في المرحلة المتقدّمة (1994؛ 1994).

كما وأنّ الدافعيّة لتعلّمها محدودة، ولا توجد إرادة من قبل المتعلّم أن يبذل جهداً لاكتسابها. وعليه، يشير شومان إلى تكوّن بعد نفسيّ واجتماعيّ كبير بين متعلّمي العربيّة، وبين مجتمع لغة الهدف (Schumann, 1978). هنالك فرق شاسع في معرفة اللغتين بين العرب واليهود، من جرّاء سياسة تعليم اللغات التي تنتهجها وزارة المعارف في الوسطين العربيّ واليهوديّ.²⁶

25. ويؤكّد باحث علم الاجتماع الإسرائيليّ الشرقيّ، سامي سموحه، أنّ قيمة العربيّة كأداة اتصال في إسرائيل على المستوى الجماهيريّ، الداخليّ والدوليّ، منخفضة للغاية، كما هو الحال في جهاز التربية والتعليم (Smootha, 1989).

26. يتبيّن من المعطيات التي أوردها سامي سموحه، أنّه في الثمانينات من القرن المنصرم ثمة 70% من العرب كانوا يعرفون اللغة العربيّة، مقابل 37.2% من اليهود الذين كانوا يعرفون العربيّة. وفي نفس العقد، في سنة 1988، ارتفعت نسبة العرب الذين يعرفون العربيّة إلى 74.2%، بينما انخفضت نسبة اليهود الذين يعرفون العربيّة إلى 31.1% (Smootha, 1989: 46). هذه الفجوة ليست صدفة إذ أنّ تعلّم العبريّة فرض على التلاميذ العرب كمادّة إلزاميّة منذ

النظرة إلى العربية في المجتمع اليهودي

إنّ لوزارة المعارف دور كبير في إكساب اللغات للتلاميذ، فتعليم العربية في المدارس تكتنفه الضبابية. فبالرغم من أنه أقرّ وجوب تعليم العربية في العام 1986 إلا أن وضع التعليم لم يطرأ عليه تحسين نوعي. وفي هذا الصدد يقول شلومو ألون، المفتش السابق لموضوع اللغة العربية في المدارس العبرية إنّ تعليمات وزارة التربية والتعليم لا تساعد على تحسين صورة اللغة العربية (هآرتس، 30 / 11 / 2006: 8):

«حسب تعليمات وزارة التربية والتعليم فإنّه يُسمح بتعليم اللغة الفرنسية مكان اللغة العربية، أو الروسية في التجمّعات التي يركّز فيها المهاجرون، وفي بعض الأماكن يتعلمون اللغة الأمهاريّة، وفي المرحلة الإعداديّة لا يدرسون أية لغة».

مسؤوليّة وزارة المعارف لا تنحصر فقط في سياسة تعليم العربية، وإنّما أيضًا في إعداد الكتب التدريسيّة ومضامينها التربويّة. كتب التدريس في العالم العربيّ عامة، والسلطة الفلسطينية خاصة، حظيت بعدّة دراسات أشارت إلى التحريض ضد اليهود (2004، ٦٦٧٨؛ 2005، ٦٥٧؛ 2008، ٦٣٦)، وإسرائيل تناشد الدول العربية بتغيير المضامين التي تدعو إلى كراهية اليهود (مرعي، 2010 ب: 236-250). ولكن الباحثون اليهود أغفلوا دراسة مضامين كتب التدريس لموضوع العربية في المدارس العبريّة، ونجد أن حيزي بروش وتلته إلغاز-هليفي (٦٧٧٨-٦٧٧٩، 2009) هما اللذان ناقشا هذه القضية. ويذكر بروش (Brosh, 1997) أنّ كتب التدريس تتحدّث عن المجتمع العربيّ بشكل جزئيّ، وهي غير موضوعيّة وغير متوازنة، وتميل إلى وصف العربيّ بأنّه ساذج، يعيش في مجتمع تسود فيه السلطة الأبويّة، ويعتمد على الزراعة. ممّا لا شكّ فيه، أنّ هذه المضامين تزيد من النظرة السلبية تجاه المجتمع العربيّ، على اعتباره شعبا دونيا وغير متحضر.

إنّ تدريس اللغة العربية في المدارس العبريّة متأثر من النظرة والمكانة التي تحظى بها هذه اللغة داخل المجتمع اليهودي. وتقسم دانا إلغاز-هليفي مراحل التدريس إلى ثلاث فترات (٦٧٧٨-٦٧٧٩، 2009، 13-15):

الفترة الأولى: منذ نشوء جهاز التعليم في البلاد حتى قيام الدولة- كانت العربية لغة الثقافة والمحادثة في الحياة اليوميّة لدى اليهود.

الفترة الثانية: من قيام الدولة عام 1948 حتى حرب لبنان الأولى عام 1981- العربية بمثابة

إنشاء الدولة، بينما وضع العربية في المدارس العبريّة مختلف، فبالرغم من أنّه أعلن عن تعلّمها كمادّة إلزامية من قبل وزير المعارف الأسبق يتسحاق نافون في سنوات التسعينات، إلا أنّ هنالك القليل من المدارس التي انصاعت لهذا القرار.

لغة العدو.

الفترة الثالثة: من حرب لبنان الأولى حتى اليوم- العربية لغة سلام.

الختام

تعتبر العربية لغة رسمية في دولة إسرائيل، لكن هذه المكانة غير ملموسة على أرض الواقع. اللغة العبرية هي السائدة في جميع المجالات الحياتية الحكومية والعامة.

التصور السلبي تجاه اللغة العربية وثقافتها والناطقين بها، من جهة؛ وضرورة معرفتها لدوافع أمنية محضة، من جهة أخرى، يشكلان حاجزاً يحول دون اكتساب اللغة العربية، ويجذر مكانتها الدونية.

الحل الواقعي لهذه المعضلة، هو شحذ الهمم في تغيير السياسة المتبعة في جهاز التعليم تجاه تعليم العربية، وإعطاء العربية مكانتها كلغة رسمية في الدولة على أرض الواقع، كما ينص القانون، والتحدث بلغة السلام.

قائمة المراجع:

- ابن منظور، 1994 ابن منظور، المصري (1994)، لسان العرب، الطبعة الثالثة، بيروت: دار صادر.
- أمارة، 2005 أمارة، محمد (2005)، نموذج ثنائية اللغة الخاص بجمعية يدا بيد، القدس: يدا بيد- مركز التربية العربي اليهودي في إسرائيل.
- أمارة، 2010 أمارة، محمد (2010)، اللغة العربية في إسرائيل- سياقات وتحديات، الناصرة: دراسات، كفر قرع: أ. دار الهدى والأردن: دار الفكر.
- أمارة ومرعي، 2004 أمارة، محمد ومرعي، عبدالرحمن (2004)، سياسة التربية اللغوية تجاه المواطنين العرب في إسرائيل، بيت-بيرل: مركز دراسات الأدب العربي وكفر قرع: أ. دار الهدى.
- فراغمن، 2007 فراغمن، ألون (2007)، "الطالب المثابر أتى الأسبوع الماضي إلى المدرسة فرحاً مسروراً"، الرسالة، المعهد الأكاديمي لإعداد المعلمين العرب، كلية بيت بيرل، العدد 14، ص 31-46.
- مرعي، 2003 مرعي، عبدالرحمن (2003)، "الصراع الثقافي في إسرائيل وأثره في اليهود الشرقيين"، في كتاب، اليهود الشرقيون في إسرائيل- الواقع واحتمالات المستقبل، لمجموعة من الباحثين، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ص 135-164.
- مرعي، 2008 مرعي، عبدالرحمن (2008)، الأدب العبري في الأندلس بين التقليد والتجديد، كفر قرع: أ. دار الهدى م.ض والأردن: دار الفكر.
- مرعي، 2010 أ مرعي، عبدالرحمن (2010)، «النظرة إلى الآخر في حالة النزاع»، في كتاب الكتابة بلغة الآخر، نوريت بوخفايتس، عبدالرحمن مرعي وألون فراغمان (محررون)، تل-أبيب: ريسلينغ، ص 245-293.
- مرعي، 2010 ب مرعي، عبدالرحمن (2010)، العربية والعبرية في الماضي والحاضر- دراسة مقارنة في تطور اللغتين والتفاعل بينهما، باقة الغربية: مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية القاسمي.
- النعامي، 2005 النعامي، صالح (2005)، العسكر والصحافة في إسرائيل، القاهرة: مكتبة نهضة الشرق.
- أحد העם، 1949 אחד העם، أ. ج. (1949)، כל כתבי אחד העם، תל אביב-ירושלים.

- אלדר, 2004 אלדר, ע. (2004), "האם הסופרים הפלסטינים עדיין מסיתים?" **הארץ**, 11/9/2004.
- אלעד-בוסקילה, 1990 אלעד-בוסקילה, עמי (1990), "המראה הסדוקה: לבעיית התקבלות
- אלעזר-הלוי, 2009 אלעזר-הלוי, דנה (2009), **שפת שלום, שפת מלחמה: לאומיות**
- אלפי שבתאי, 1990 אלפי-שבתאי, איריס (1999), "המדיניות הרב-לשונית בניגריה: השלכות למדיניות החד-לשונית בישראל", **חלקת לשון**, 28, עמ' 100-125.
- בהר, 2008 בהא, אלמוג (2008), **צמאון בארות**, תל אביב: עם עובד.
- בכור, 1992 בכור, ד. (1992), **עמדות והישגים בערבית כתובה בקרב תלמידי כיתות ו הלומדים בכיתות מעורבות ובתתי מעורבות**, חיבור לשם קבלת תואר "מוסמך במדעי הרוח", תל אביב: אוניברסיטת תל אביב.
- בלאו, 1996 בלאו, יהושע (1996), **עיונים בבלשנות עברית**, ירושלים, מאגנס.
- בלאו, 2000 בלאו, יהושע (2000), "כתיבת עברית באותיות ערביות דוגמה לשבירת מסורת", בתוך: **מסורת ושינוי. בתרבות הערבית-היהודית של ימי-הביניים**, עורכים יהושע בלאו ודוד דורון, רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, עמ' 27-31.
- בנדס-יעקב (2013). בנדס-יעקב, אורית (2013), **תכנית הלימודים "יא סלאם"** - מחקר והערכה, ירושלים: קרן אברהם.
- בן יהודה, 1959-1948 בן יהודה, אליעזר (1948-1959), **מילון הלשון העברית הישנה והחדשה**, ירושלים: לעם.
- בנימיני, 1980 בנימיני, קלמן (1980), "דימוי הערבי בעיני נוער ישראלי; מה נשתנה במשך 15 שנה?", **עיונים בחינוך**, 27, עמ' 65-74.
- ברוש, 1988 ברוש, חזי (1988), **השפעת לימוד הערבית המדוברת בבית הספר היסודי על ההישגים בערבית ספרותית בכיתה ז' של חטיבת הביניים**, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת תל אביב.

- ברוש, 1997 "ערבית לדוברי עברית בישראל" שפה שנייה" או "שפה זרה", **חלקת לשון**, 23, עמ' 111-131.
- ברוש ובן רפאל, 1994 ברוש, חזי ובן רפאל אליעזר (1994), "מדיניות לשונית מול מציאות חברתית: הערבית בבית-הספר העברי", **עיונים בחינוך**, 59-60, עמ' 335-351.
- ג'בוטנסקי, 1926 ג'בוטנסקי, זאב (1926), **כתבים**, כרך 16: רשימות, תל אביב.
- גורי וחפר, 1977 גורי, חיים וחבר, חיים (1977), **משפחת הפלמ"ח - ילקוט עלילות וזמר**, תל אביב: ארגון חברי הפלמ"ח.
- דובינר, 2012 דובינר, דבורה (2012), **התנאים הנדרשים לרכישת שפות והוראתן**, ירושלים: האקדמיה הישראלית הלאומית למדעים.
- דשן, 1991 דשן, שלמה (1991), "הדתיות של המזרחיים", בתוך: **מחקרים בתרבויות צפון אפריקה**, יששכר בן עמי (עורך), ירושלים: ועד העדה המערבית בירושלים, עמ' 359-364.
- הופמן, 1970 הופמן, י. (1970), "הזהות האתנית של נוער יהודי בישראל" **מגמות**, 17, עמ' 5-14.
- חפר, 2004 חפר, חיים (2004), **מספר ומזמר: השירים הנבחרים ומה שמאחוריהם**, אור יהודה: זמורה-ביתן.
- טובי, 2000 טובי, יוסף (2000), **קירוב ודחייה: יחסי השירה העברית והשירה הערבית בימי הביניים**, חיפה: זמורה-ביתן ואוניברסיטת חיפה.
- יונה, 2005 יונה, יוסי (2005), **בזכות ההבדל: הפרויקט הרב-תרבותי בישראל**, ירושלים: מכון ון ליר, ותל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- כפיר, 2006 כפיר, אילן (2006), **האדמה רעדה: 33 ימים, לבנון 2006**, תל אביב: מעריב וירושלים: כתר.
- לנדאו-סטרון ואחרים, 2012 לנדאו-סטרון ואחרים (2012), **הוראת הערבית מניין ולאין, דוח ממפגשים לימודיים**, ירושלים: האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים.
- מוצ'ניק, 2004 מוצ'ניק, מלגה (2004), "לשון ה"דרומים" המשתקפת מכתובתו של דודו בוססי", **חלקת לשון**, 35, עמ' 5-19.
- מרעי, 2012 מרעי, עבד אלרחמן (2012), "היסודות הערביים בעברית המתחדשת", **בין עבר לערב**, ה, עמ' 166-183.
- סומך, 1970 סומך, ששון (1970), "העברית ואחיותיה", **לשונו לעם**, 21, עמ' 195-200, 266-270.

- סמוחה, 1976 סמוחה, סמי (1976), "ערבים ויהודים בישראל, יחס רוב ומיעוט", **מגמות**, 22, עמ' 397-423.
- פיאמנטה, 1961 פיאמנטה, משה (1961), "השפעת הערבית על חידושי בן יהודה", **לשונו לעם**, 12, עמ' 150-158.
- פיאמנטה, 1983 פיאמנטה, משה (1983), "עיונים בשפה הערבית המדוברת", **מהלכים בחינוך, בהוראה ובהכשרת מורים**, תל אביב: מכללת לוינסקי לחינוך, עמ' 131-139.
- פרס, 1976 פרס, יוחנן (1976), **יחסי עדות בישראל**, תל אביב: ספריית הפועלים.
- קוסבור, 1966 קוסבור, מרדכי (1966), **יסודות ערביים ביידיש הפלשתינאית**, תל אביב: ספריית פועלים.
- רביד, 2008 רביד, ב. (2008), "ישראל והרשות שוקלות לבדוק את ההסתה בספרי הלימוד", **הארץ**, 27 / 5 / 2008.
- רוזנטל, 2005 רוזנטל, רוביק (2005), "אחלה של דאווין: הערבית מגלה כושר התחדשות מפתיעה בסלנג העברי", **פנים**, 33, עמ' 40-45.
- שוחט, 2001 שוחט, אלה (2001), **זכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב-תרבותית-אסופת מאמרים**, תל אביב: בימת קדם לספרות.
- שי, צמח ובר, 1988 שי, ש. צמח, ת. ובר, ח. (1988), **הוראת הערבית בבתי הספר העבריים**, דוח מוגש למשרד החינוך והתרבות, ירושלים: מכון ישראל למחקרים חברתיים יישומיים.
- שנהב, 2003 שנהב, יהודה (2003), **היהודים-הערבים: לאומיות, דת ואתניות** תל אביב: עם עובד.
- שפר, 2005 שפר, ד. (2005), החינוך הפלסטיני מעודד השמדת היהודים, **Ynet** 25 / 1 / 205

Ben-Rafael, 1994 Ben-Rafael, Elizer (1994), *Language Identity and Social Division: The Case of Israel*, Oxford Studies in Language Contact.

Cooper, 1977 Cooper, R. & Fishman. J. (1977), "A Study of Language Attitudes", In: Cooper, R. & Fishman. J. & Conrd, A. (Eds), *The Spread of English*,

Rowley: Mass, pp. 239- 276.

Donitsa- Schmitdt, 2004 Donitsa- Schmitdt, Smadar, Inbar, Ofra, Elana, Shohamy (2004), “The Effects of Teaching Spoken Arabic on Students’ Attitudes and Motivation in Israel”, *The Modern Language Journal*, 88, pp. 217- 228.

Elbaum- Dror, 1986 Elbaum- Dror, R (1986), *Hebrew Education in Palestin*, Yad Ben- Zvi, Jerusalem.

Gonen, 1975 Gonen, J. W. (1975), *A Psychohistory of Zionism*, Mason Charter, New- York.

Halprin, 2006 Halprin, L.R. (2006), “Orienting Language: Reflections on the Study of Arabic in the Yishuv”, *The Jewish Quarterly Review*, 96 (4), pp. 482- 489.

Kraemer, 1990 Kraemer, R. (1990), *Social Psychological Factors Related to the Study of Arabic among Israeli Jewish High School Student*, (Ph.D. dissertation), Tel Aviv University.

Nakhleh, 1975 Nakhleh, K. (1975), *Cultural Determinant of Palestinian Collective Identity: The Case of Arab in Israel*, *The New Outlook*. 18, pp. 31- 40.

Schumann, 1978 Schumann, J. H. (1978), “Social and Psychological Factors in Second language Acquisition”, In: Richardas, J. C. (ed), *Understanding second and foreign Language*

learning: Issues and Approaches, Rowley, Mass, newbury House, pp. 163-178.

- Smootha, 1989 Smootha, Sammy (1989), *Arabs and Jews in Israel*, Vol. 1, Westview.
- Spolsky, 1999 Spolsky, Bernard and Shohamy Elana (1999), *Language of Israel: Policy, Ideology and Practice*, Clevedon: Multilingual Matters.
- Uhlmann, 2008 Uhlmann, A.,J. (2008), "The Field of Arabic Instruction in the Zionist", In A. Luke, J. Albright (Eds.), *Pierre Bourdieu and Literacy Education*, New York: Routeledge, pp. 95- 113.

دراسات أدبية

جماليات السرد والتلقي في المجموعة القصصية

هينمة

محمد خليل

الكلية الأكاديمية العربية للتربية-حيفا

تندرج هذه الدراسة في سياق إلقاء الضوء على بعض جماليات السرد والتلقي،²⁷ ذات الحضور الفاعل بالمجموعة القصصية الموسومة **بهينمة**،²⁸ وذلك من خلال ما تستخدمه من تقنيات أسلوبية، وقيم تصويرية، وأخرى تعبيرية خاصة. كذلك، بما تشتمل عليه من إichاءات ودلالات يوظفها الكاتب في تعبيره الكتابي، بغية أن تضفي حضورا لافتا، وتأثيرا قويا، وإثراء وفاعلية أكبر على النص الأدبي وعلى المتلقي في آن. مع إمكانية الإشارة، في الوقت نفسه، إلى أن تلك التقنيات، قد تعبر، من حين لآخر، عن لسان حال الكاتب المبدع وتكشف عن بعض مواقفه. ففي النص «من تكوين المبدع النفسي وحياته الشخصية ما فيه. في النص من ذات منتجه، من شعوره ولا شعوره، من سيرته، ما فيه. لكن في النص أيضا من فكرية منتجه، ومن وعيه، ومن

27. السرد والتلقي معادلة طرفاهما: الكاتب والقارئ! «السرد أو القص هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي، ثمرته الخطاب.

ويشمل السرد، على سبيل التوسع، مجمل الظروف المكانية والزمنية الواقعية والخيالية، التي تحيط به. فالسرد عملية إنتاج يمثل بها الراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة»، انظر: زيتوني، 2002، ص 105. كذلك «علم السرد هو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه»، انظر: الرويلي 2000، ص 103. والتلقي «هو استقبال الجمهور للأثر الفني، وهو يقابل الخلق الذي يُعنى بشروط إنتاج الأثر. تنطلق دراسة التلقي من فكرة تؤكد دور القارئ الحيوي في إنتاج دلالة النص، وتعتبر أن قراءة الأثر المكتوب هي إعادة خلق له تتأثر بالمكان والزمان اللذين تجري فيهما»، انظر: زيتوني، 2002، مادة تلق، ص 62. وقد أسماه بعضهم التجاوب أو جمالية الاستقبال، انظر: أيزر، 1994، ص 11 وما يليها. عن العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، انظر: المرعي، 1994، ص 336.

28. حجيرات، 2013، والعنوان هو عنوان القصة الأخيرة في المجموعة. وتمثل مجموعة **هينمة** نقلة نوعية متقدمة في كتابات الكاتب القصصية، ومسيرته الأدبية، ومسيرة القصة القصيرة المحلية كذلك. فضلا عن نشاطه وإسهاماته في مجال اختصاصه العلمي. انظر قائمة كاملة بإصدارات المؤلف باللغة العربية ص 140-141 من المجموعة القصصية **هينمة**. والهينمة: الصوت، وهو شبه قراءة غير بيّنة. قال أبو عبيدة: الهينمة الكلام الخفي لا يفهم والياء زائدة. ينظر: ابن منظور، 1994، مادة: هنم.

رؤيته، ما فيه. أخيراً، في النصّ أيضاً من اللاوعي الجمعي والوعي الجمعي ما فيه.²⁹ وغنيّ عن البيان، القول بأن تلك أمور يمكن أن تسهم أو يُستعان بها على فهم أفضل للنصّ واختراقه.

كذلك، يرى آخرون بأن الأسلوب هو الكاتب والكاتب هو الأسلوب، أو كما يقول بيفون «الأسلوب هو الرجل نفسه»³⁰ فكثيرون من الفنانين يعيشون حياتهم اليومية والعملية بالأسلوب الذي يبدعون به. بمعنى أن الأسلوب يصبح جزءاً لا يتجزأ من حياة هؤلاء المبدعين، وفي ذلك نقرأ ما يقوله جان ليسكور «الفنان لا يبتدع أسلوب حياته، بل يعيش بالأسلوب الذي يبدع به»³¹. مع التأكيد على حقيقة أن الأسلوب هو سليل اللغة ومتعلق وثيق الصلة بالمبنى وبالمعنى معاً، إذ لا فصل بينهما، فالألفاظ، كما هو معروف، أوعية للمعاني. من هنا، كل فصل بينهما يعدّ فصلاً تعسفياً أو مفتعلاً لا طائل تحته.

من جهة أخرى، فإن تلك التقنيات يمكن أن تضفي، إذا ما توافرت، مزيداً من الجمال والعمق في التوهج والإثارة والسلطة على المتلقّي. فهي ذات قدرة تأثيرية هائلة، الأمر الذي سوف يولّد، حتماً، عنصر التشويق والجذب لدى المتلقّي، واستجابته للنصّ، وتفاعله الإبداعي معه. أي أن تلك العناصر، كما يُفترض، قادرة على أن تستثير المتلقّي، وتؤثّر فيه وتشده إلى قراءة إنتاجية فاعلة، تمكنه من تفكيك النصّ وإعادة إنتاجه/تركيبه من جديد، وذلك اعتماداً على آليات مثل: الفهم والوعي والثقافة والإبداع. هكذا، تصبح العلاقة بين النصّ والمتلقّي علاقة تفاعلية تبادلية تسير في اتجاهين متبادلين معاً، من النصّ إلى المتلقّي، ومن المتلقّي إلى النصّ، كما يرى الناقد الألماني فولغاغنز أيزر الذي يقول «إذا كان الموقع الفعلي للعمل (عملية التلقّي، م. خ.) يقع بين النصّ والقارئ، فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة التفاعل بين الاثنين. ولذا فالتركيز على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها، لن يفيدنا شيء الكثير في عملية القراءة نفسها»³². ذلك يعني بأن «العلاقة بين القارئ والنصّ ليست علاقة تسير في اتجاه واحد من النصّ إلى القارئ... وإنما هي علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين: من النصّ إلى القارئ ومن القارئ إلى النصّ. فبقدر ما يقدّم النصّ للقارئ من متعة أو لذة، يضيفي القارئ على النصّ أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النصّ. وبذلك يصحّ القول بأن النصّ

29. سليمان، 1989، ص 28.

30. المسدي، 1982، ص 244. وبيفون، أديب فرنسي 1788-1707م، هو أول من اهتمّ بظاهرة الأسلوب عند الكاتب،

وكان له بذلك مؤلفه المشهور مقالات في الأسلوب، 1753.

31. باشلار، 1984، ص 30. وجان ليسكور هو شاعر فرنسي 1912-2005.

32. أيزر، 1994، ص 12.

أثر بالقارئ وتأثر به على حد سواء»³³!

وما القارئ إلا ذات واعية تتفاعل مع النصّ وتمنحه وجوده. وبذلك تتحقق ثلاثية السلطة بكل أثر أدبيّ: سلطة المؤلّف، وسلطة النصّ، وسلطة القارئ على السواء.³⁴

ولا تدعي هذه الدراسة بأنها أقفلت باب دائرة النقد الأدبي في وجه كل قراءة ممكنة أخرى لجماليات المجموعة القصصية **هينمة**، أو أنها قد أتت على كل ما يُمكن أن يقال في ذلك المجال، إنما شأنها شأن سائر القراءات الأخرى، أن تبقى مشرعة أبوابها في وجه كل إضافة أخرى، يمكنها أن تثري النصّ وتضيء جوانبه، ففي كل قراءة جديدة معان ودلالات جديدة ناهيك بأن العالم ليس أحاديا بل متعددًا في وجهة النظر.

بناء على ما تقدم، يمكننا أن نذكر من جماليات السرد والتلقي في تلك المجموعة القصصية، ما أضاف على أدبيتها وزاد في جمالياتها، الآتي:

*** هينمة ابنة عصرها:** يلحظ القارئ على المجموعة القصصية **هينمة** بأنها ابنة مجتمعتها ومرآة عصرها، فهي تحاكي العصر وإنسان العصر معاً، وكذا هو كل أدب وكل فن مُشاكل لعصره.³⁵ فالنصّ الأدبي وكل أثر فني يعدّ وثيقة بالغة الأهمية في الشهادة على العصر وعلى المبدع نفسه.³⁶ فالأدب الحديث، بما فيه القصة القصيرة، يمتاز بقصر الحجم مع ما فيه من تكثيف وإيجاز، وإيحاء في الدلالات المتعددة. وذلك استجابة لمنظومة العلاقات والظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، التي أفرزها عصر العولمة، والعلم، والتقنية الحديثة، والإنتاجية السريعة، عصر السرعة كما اصطُح على تسميته، وأصبحت تتحكم بالمبدع والمتلقّي على حد سواء. مما دفع بالمبدعين وكذلك القراء، إلى اعتماد النصوص القصيرة، وتحاشي كل إطالة أو إسهاب، لأنها الأكثر استجابة لظروف المرحلة وأجوائها السائدة، بما فيها ضمان القراءة.³⁷ من جهة أخرى، فإن الغالبية العظمى من قصص المجموعة، تعتمد التكنيك الحديث للقصة، لجهة إبقائها على النهاية مفتوحة في وجه المتلقّي ولا تقيده بحل محدد، وذلك بغية

33. العبد، 1989، ص 37-38؛ انظر كذلك: إبراهيم، 1992، ص 53-54.

34. خليل، 2007، ص 41.

35. ثمة من يرى بأن الفن، كالشعر مثلاً، ليس مجرد محاكاة للواقع أو بوح لذات المبدع، إنما هو كشف وارتداد إلى آفاق متخيلة لامرئية أو مجهولة، لكنها قد تصبح حقيقة واقعة. ينظر: أدونيس، 1996، ص 14 وما يليها.

36. الغدامي، 1987، ص 26.

37. للإشارة فقط، فإن القصة القصيرة جداً، كلون أدبي مستقل بذاته، لدقتها المتناهية وقلة عدد كلماتها، بدأت تواكب أحداث العصر ذات الوتيرة السريعة، وتتبوأ مكانها، جنباً إلى جنب القصة القصيرة. ينظر: الحسين، 1997، ص 102 وما يتبعها.

تحفيزه وتشجيعه على البحث عن حلول إبداعية مناسبة، وفق ما يرتئيه هو واجتهاده.

✱ **الفن مرآة الشعوب:** كذلك هي هينمة في محاكاتها لهموم الناس وقضاياهم. يلحظ القارئ ما يبديه الكاتب في هذه المجموعة القصصية، من رؤية واقعية لقضايا المجتمع، وموضوعات يغلب عليها طابع الإصلاح الاجتماعي، كأن يعرض لشخصيات من واقع الحياة، غالبا من الطبقة الفقيرة وأحيانا من طبقة الموظفين التي تسمى الطبقة الوسطى، وما يواجههم من إشكاليات اجتماعية وأخرى إنسانية. بمعنى أنه يبدي اهتماما ملحوظا بأولئك الناس، وبقضاياهم الحياتية اليومية التي تقلقهم وتقض مضاجعهم، إنه يعبر عن همومهم. وأما القصص فتشعر بأننا قريبون أو مألوفون إليك، حتى كأنها تخصك، وما ذلك إلا لأنها مستمدة من واقعنا ومجتمعنا. فمنها ما يشكّل هاجسا له حضوره، جنبا إلى جنب هواجس شخصية وأعباء ذاتية وأخرى جمعية، بنظرة إبداعية ثاقبة للحاضر، وأخرى بعيدة النظر قد تستشرف المستقبل. فالإبداع هو النظر إلى الأشياء المألوفة بطريقة غير مألوفة. مثال ذلك: «مغارة الجبل» (ص8)، «3333» (ص12)، «حصل بلا وصل» (ص16)، «لذة الألم» (ص31). كذلك يهتم الكاتب بنشر الوعي بين الناس على نحو ممتع، مثال ذلك: «كرسي المدير العام» (ص20)، «زمن العهر» (ص52)، «نهيق الحمير» (ص60)!

✱ **وفرة في الأحداث والأشخاص:** تمتاز قصص المجموعة أكثر ما تمتاز بوفرة في الأحداث وفي الأشخاص على حد سواء، مع تكثيف وتنويع واضح للعيان. وهو ما يجعل الكاتب يجزل في وصف الأشخاص، وذكر أسمائهم، وتوزيع الأدوار عليهم، كل وفق ما يناسبه. وتلك خصيصة يمكن أن تنسحب على جميع قصص المجموعة تقريبا. ولقد كان من ضرورات مقتضى الحال أن يستخدم الكاتب، من وسائل الترابط والضمائر والعطف والتخصيص والتعميم والبيان وما إلى ذلك، ما يتناغم مع النصّ شكلا ومضمونا. وفي ذلك يقول أحد الكتّاب «أن يكون خروج الكاتب من معنى إلى معنى برابطة؛ لتكون رقاب المعاني آخذة بعضها ببعض»³⁸. وما ذلك إلا بغية تنظيم العلاقات التركيبية داخل النصّ، وجعله نصّا محكم البناء، مترابط الأجزاء، في وحدة عضوية شديدة الإتيقان، مع سلاسة في السرد، وتدفق بلغة سهلة وبسيطة، تكاد تخلو من أية صعوبة أو تعقيد، سواء في المعنى المعجمي للمفردات والألفاظ أو الدلالات، وهو ما يمكن أن يطلق عليه أسلوب السهل المتنوع. وإن كان الحوار في قصص المجموعة يأتي على استحياء. هكذا يكون كاتبنا قد جسّد، قولاً وفعلًا، أبعاد العملية الإبداعية الأربعة: الإنسان والزمان والمكان واللغة، قوام كل نسيج إبداعي.

38. ابن الأثير، 1999، ص87.

✱ **ترتيب الأحداث سببي:** يلحظ القارئ على قصص المجموعة بأنها تبتعد عن أسلوب المباشرة كما أنها تبدو مرتبة ترتيباً سببياً. فهي تنسج الحدث بإحكام واضح، وبإيقاع سريع في نقل الحدث، مثال ذلك «كرسي المدير العام» (ص20)، «في الليلة الخامسة» (ص45)، «زمن العهر» (ص52)، «العشيق» (ص76). مع التركيز على أهمية الحدث دون لفّ أو دوران، أو أيّ ترهل زائد لا حاجة له، مثال ذلك قوله «بزغ فجر الأربعاء. اختارت منال ملابس بسيطة ولكنها شديدة الإغراء؛ لبست «الجينز» الضيق، وقميصاً حريراً أحمر يصغر مقاسها درجة أو درجتين فأظهرت هذه الملابس البسيطة تفاصيل جسدها الفتّي، وانطلقت إلى شقة مازن عثمان المكاوّل المعروف بعلاقته مع موظفي السلطة في الدولة. حيّته بصوت ناعم عبّأته بأنوثة قاتلة، ووقفت في وسط الصالون ليريّ جسدها الملتهب على أتم وجه» (زمن العهر ص54)!

✱ **قصص غامضة وأخرى رامزة:** لا يعدم القارئ وجود بعض القصص، مع ما يشوبها من غموض شفاف لكنه مقبول، وأخرى توظّف الرمزية خدمة للنصّ لجهة التعدد القرائيّ، والاحتمال الدلاليّ، وزيادة في جذب القارئ، والتأثير فيه، كأنّ تجيد التغلغل في وجدانه، وتعمق الشعور لديه، والتمويه عليه، جنباً إلى جنب إيصال الأفكار. أي أنها تجمع الشعور جنباً إلى جنب الفكر، مع ما فيها من عناصر إبداع، وإمتاع، وتشويق، تجعلها تمسك بتلابيب القارئ، مثال ذلك قوله «كان طارق يتحسس ذراعيه بحثاً عن دفء الجليل المتبقي في عظامه. كانت كنيبة عندما نهضت من السرير. توجهت عارية تماماً إلى النافذة المفتوحة لتستحم بخيوط الشمس الذهبية. راح يراقب بعين فاحصة خطوط جسدها العاري ويعاين تضاريسه التي ترهلت قليلاً» (عودة طارق ص68)، وكذلك «كوم الذكريات» (ص49)، و«نهيق الحمير» (ص60)، و«العشيق» (ص76)! إن ثراء التفسير وتعدد حملاته الدلالية منوط، بلا أدنى شك، بثراء النصّ ذاته من جهة، وبثراء المتلقّي الثقافي من جهة أخرى.

✱ **قصص متعددة الجوانب:** تحمل المجموعة القصصية في حناياها أمواجا متعددة ألوانها: ثقافية، واجتماعية، ونفسية، وتاريخية، وحضارية، وإنسانية، وأخرى فلسفية، ذات طابع ذهني عقلانيّ، وأخرى ذات طابع انفعالي أو نفس-حركي. كذلك، يدور بعضها حول ظاهرات فاشية في المجتمع، مثال ذلك: نظرة المجتمع إلى المرأة، والاستغلال، والابتزاز، والفساد، والنفاق، والانحراف، بأسلوب فيه نقد لاذع، وأحيانا ساخر يستوجب السؤال والبحث، لكنه قد لا يخلو من أمل، كأن يقول «فمنذ سنة 2222 والعلماء والأدباء والاقتصاديون العرب يتعاقبون على حصد جوائز نوبل في مجالات تخصصهم» (ص3333) (ص14)! كذلك قصص «زمن العهر» (ص52)، «نهيق الحمير» (ص60) «من أين تأكل الحرة؟» (ص100)! هنالك قصص مكتوبة

بدوافع تعليمية، وأخرى فيها نقد اجتماعي واضح، وتربوي صريح، لأصحاب مراكز القوى والتسلط والتأثير، وذوي المناصب المتنفة في المجتمع، ممن يستغلون نفوذهم للابتزاز والفساد!

وبعدُ العمل الأدبي، بمنظور ما، إعادة تشكيل للحياة من جديد وذلك من خلال الكلمات، بمعنى أن الأدب مظهر حضاري في لبوس لغوي، وآخر جمالي، وهو إلى ذلك، نظام إشارتي (سميولوجي) ينشطُ الذهن وينمي الخيال، تماما مثلما هو نقد أو مرآة للمجتمع، وللكتاب أحيانا. وذلك إنما لأجل التأكيد على أن الكاتب نفسه هو جزء من هذا المجتمع، وكيف تتفاعل تلك النصوص مع المجتمع على المستويين: الفردي والجمعي على حد سواء، لاسيما إذا تم النظر إليها من زوايا متعددة.

✽ **أحلام وأوهام متخيّلة:** في المقابل، يصادف القارئ بعض قصص المجموعة التي لا تحمل لشخصها، أكثر من الأماني وأوهام السراب، والأحلام المتخيّلة، التي سرعان ما ترتطم بصخرة الواقع، لتجلب لهم الحسرات والحرمان، والشوق في كثير من الأحيان، حيث تتجلى هناك روعة تصوير الصراع النفسي الذي ينتاب أشخاص المجموعة القصصية، والتعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم. هنالك تشابه، إلى حد كبير، في الأجواء النفسية.

مثال ذلك «وفقد صوته» (ص38). كذلك، ثمة أشخاص يعيشون وسط منظومة من الأحلام والأوهام، يحاولون من خلالها أن يصلوا إلى السعادة المبتغاة، من دون كد أو تعب، مثال ذلك «حصل بلا وصل» (ص16)، «وفقد حلمه» (ص23)، «فارس اللحظة» (ص92). وأخرى تعرض للحياة الزوجية بأشكالها المتعددة، كهجوم الدنيا اليومية، والسخط على واقع الحياة، وما ينتج عنه من صراع داخلي يفرض نفسه، مثال ذلك «كومة قش» (ص56)، «العشيقة» (ص76)! ومن جيد قوله «كان الطقس في الخارج أخف حرا... غاب في حلم هلامي لا زمان له ولا مكان» (عش الحمام ص82).

✽ **حضور بارز للزمكانية:** تُعلي معظم قصص المجموعة من شأن الزمان والمكان، ومدى ارتباطهما بالأحداث، لما لهما من أهمية جمالية خاصة في السرد القصصي، ذلك بأن الزمان والمكان هما الإطار الذي تجري به أحداث القصة، حتى قبل أن يفرغ الكاتب من إنجازها شكلا ومضمونا. فضلا عما لهما من دلالات نفسية ووجدانية وحسية في نفس المبدع والمتلقي على حد سواء. إذ يبقى المكان مسرحا للأحداث أو «وعاء للحدث والشخصية أو إطارا لهما، ولغيرهما من عناصر القصة، أو هو مجرد خلفية واضحة أو باهتة على السواء، مثلما هو أيضاً بمثابة

بعد مستقيم أو حلزوني أو دائري أو ما شئت، يتسع لحركة الشخصية أو مسيرة الحدث»³⁹، مثال ذلك «مغارة الجبل» (ص8)، «كرسي المدير العام» (ص20)، «نهيق الحمير» (ص60)، «مقام حي لم يمّت» (ص88)، «ثلوج بروكسل تطفئ نيران الكرمل» (ص132). ولا تفوت المتلقّي الملاحظة بأن الكاتب، من حين لآخر، قد نجح في جعل المكان شخصا رئيسا في بعض تلك القصص. ما هو معروف بأن كل عمل سرديّ، لا بد أن يتوافر به عنصران أساسيان ومتلازمان هما المكان والزمان، لما لهما من تأثير فعال في تطور الأحداث. فالزمان يدرك بالإحساس النفسي بينما المكان يرتبط بالإدراك الحسيّ عند الإنسان. ومما لا شك فيه، أنه إذا صح أن يقال بالزمن وأهميته في القصة بأنه «يوشك أن يصبح بطل القصة»⁴⁰ فإنه قول يمكن أن يصح أو ينسحب أيضا على المكان.

*** محليّة القصص:** يمكن الإشارة إلى ظاهرة بارزة للعيان، لدى الغالبية العظمى من قصص المجموعة، وتلك لفظة تجدر الإشارة إليها بالبنان لأهميتها الخاصة، ألا وهي محليّتها، التي تعدّ هويتها البارزة. فالمحلية هي السمة الأبرز في قصص المجموعة، أي أنها تحمل في ثناياها أجواء محليّة من مدن ومناطق متعددة في بلادنا، مثال ذلك: القدس، تل أبيب، الخليل، الكرمل، حيفا، شاطئ بحر حيفا، وادي النسناس، غزة، شاطئ بحر عكا، الناصرة، طولكرم، كفرنا، الجليل. أضف إلى ذلك، ما يعرض له الكاتب من موضوعات العلاقات المركبة، بين المجتمعين العربيّ والعبريّ في بلادنا، في بعض مجالات الحياة، مثال ذلك: «نهيق الحمير» (ص60)، «الحجاب الأحمر» (ص72)، «دقيقتان» (ص96)! من هنا أمكن القول بأن قصص المجموعة تقدم نموذجا واضحا، على مدى ارتباطها بواقع المجتمع الذي نشأت فيه، شكلا ومضمونا.

*** القصص تحاكي مؤلفها ولغته إلى حدّ كبير:** يغلب على لغة المجموعة القصصية أسلوبها الشخصي. كذلك، يستخدم الكاتب لغة أو خطابا خاصا به. ما هو معروف بأن لغة الأديب لغة شخصية صرف. فالمفردات والألفاظ والتراكيب التي يستخدمها الكاتب، إنما هي نتاج مخزونه الثقافي والمعرفي الخاص به. كذلك هي الأفكار، وهي أدوات الكاتب، نجد أن المجموعة القصصية تنطلق، في معظمها، من أفكار الكاتب نفسه، ففيها سمات معينة تعكس بعض الملامح الخاصة بشخصيته وبلغته معا، وتميزه عن سواه. هي مكونات قد تساعد على التعرف على هوية الكاتب! كذلك، يبدو الكاتب مستفيدا من تلك اللغة القادمة من «عالمه» الخاص في مجال تخصصه البحثي أو العلمي، أو مما يدور في خلدّه وقريب إلى عقله وذهنه، فضلا عما

39. السعافين، 1996، ص 165.

40. بورنوف، 1991، ص 118.

يتمتع به من حساسية مرهفة، وتجربة وخبرة في مجالات معرفية أخرى، مع إمكانية الإشارة إلى ما جمعه في جعبته من انطباعات وتأملات ومعرفة، أو مما تجمع لديه من الخبرات الحياتية المختزنة، أثناء سفره وتجوّاله في بلدان وأماكن من المجتمع الغربيّ وتعرفه عليه، والأمثلة على ذلك كثيرة، نذكر منها، على سبيل المثال لا الحصر: رحلته إلى بلاد الأندلس كما في قصتي (نهيق الحمير ص60) و(عودة طارق ص68). وعن لغته أو خطابه الخاص نقرأ قوله: «يحاول جاهدا أن يقذف أفكاره الشريرة إلى الفضاء المظلم علّها تتفتّت إلى جسيمات صغيرة لتدخل في تركيبة الظلام المعقدة... ولكنها ما تلبث أن تعود كنيزك لتنفجر أمام ناظريه في تركيبها الأصلية، وفيها طفرة صغيرة جعلتها أكثر قوة فغدت مثقلة بجينات شريرة جديدة » (عود على بدء ص5-6). كذلك «فجأةً راح قلبه يتحول إلى حجر متجمد وهي تناوله الثياب والكفن» (مغارة الجبل ص9). كذلك «صحيح ما قبل الجبل... خطأ ما بعد الجبل» (مغارة الجبل ص11) مستحضرا مقولة العالم الشهير باسكال: إن الحقيقة قبل جبال البيرنيه.. تختلف عن ما بعدها! كذلك «فتح حاسوبه وراح يراجع اختراعاته الأخيرة في مجال الحقول المغناطيسية، إذ بفضلها نال شهرته العالمية وأصبحت جامعة صنعاء محجّا لعلماء الفيزياء من جميع أصقاع العالم» (3333 ص12)، كذلك «وصل الرياض عند الظهيرة فأسرع ليقابل زميله عاطف الفهريّ العالم الكبير في مجال الكيمياء العضوية، والحاصل مرتين على جائزة نوبل للكيمياء، لإيجاده بدائل للنفط في مجال الطاقة» (3333 ص13)، كذلك «عندما عادت من عالمها الافتراضيّ إلى عالمها الواقعي» (حصل بلا وصل ص18)، كذلك «طالب سليم محمود زوجته أن تلبس أجمل ثيابها لأنها سترافقه إلى قصر المؤتمرات حيث سيُعرض اختراعه الجديد» (الابتكار الأخير ص108)، كذلك «تمنى لو أنه ينام أربع عشرة ساعة متواصلة ليستيقظ في مدينة بوسطن الأمريكية حيث مختبر أبحاثه الواسع في جامعة هارفرد» (ولي يطير ص125)، كذلك «لقد تكلمت أبحاثي الفيزيائية على مدار سنوات طويلة بإيجاد معادلة تمهّد لبناء جهاز جديد لا يتأثر بجاذبية الأرض» (ولي يطير ص127)! بالإجمال، نستطيع القول: من منطلق الوعي بالحياة وبالكتابة وبالذات أيضا، يكتب الكاتب في مجموعته القصصية **هيمنة!**

لا يفوت القارئ أن يلحظ ما تتمتع به بعض القصص من جرأة موضوعية وأخرى أدبية، من خلال ما تعرض له من تنوع في الأفكار، وموضوعات تنضوي تحت ما يسمى كشف المستور أو المسكوت عنه، جنبا إلى جنب ما يتمتع به الكاتب من قدرة في التصوير، مثله مثل المصور أو الرسام في لوحاته التي يترجمها عن أفكار تخيلها أو مشاهد رآها، مثال ذلك «عندها اعتلى طائر الدوري ظهر رفيقته، وغرز منقاره الصغير في ريش رقبتها، ولفّ ذيله المفرد حول ذيلها، وغرق في لذة هلامية. أما رفيقته فكانت تصرخ من لذة المغازلة، وألم حر الأرضية الذي أحرق

صدرها» (وفقدت ذاكرتها... ص28). فالأدب إنما هو الحقيقة كونه، كسائر الفنون، يعرفنا ماذا فعل الإنسان في هذه الحياة، مع إمكانية رفض تلك الحقيقة أو التمرد عليها. مما اقتضي الإشارة والتنويه، مثال ذلك: «وفقدت ذاكرتها» (ص27)، «في الليلة الخامسة» (ص45) «زمن العهر» (ص52)، «ظل المطر» (ص64). مع ذلك فليس من الضروري أن يتأثر المتلقي بالكتاب تجسيدا لروح المقولة التي تقول «لا تثق بالقاص أبدا وثق بالقصة»! لأن المؤلف قد يغير رأيه أو يبذل موقفه، من حين لآخر لاسيما بعد فراغه من الكتابة.

✽ **القصص تلامس اللامتوقع:** ثمة جمالية أخرى يمكننا أن نشير إليها وهي اللامتوقع أو المفاجأة، بمعنى كسر التوقع لدى المتلقي، وتجاوز ما هو نمطي أي منتشر أو معروف، الأمر الذي يمكن أن يولد إثارة ما لدى وعي المتلقي، تعقبها حالة من اللذة أو الإدهاش في أقل تقدير يقول أحد الباحثين «وتتناسب قيمة كل ظاهرة أسلوبية مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث كلما كانت الخاصية غير منتظرة كان وقعها على نفس القارئ أعمق»!⁴¹ مثال ذلك: «في يوم التتويج، وخلال فترة انقطاع المطر، جلس كطفل وديع ينتظر أن يدعوه العريف لاستلام جائزته... اقترب منه ابن عمه المرافق له وهمس في أذنه: «لقد دُبحت أختك سمية في بيتها منذ ساعات على مذبح شرف العائلة. لقد وجدوها تضاجع رجلاً غريباً في بيتها... لكن أفراد العائلة تداركوا الأمر ودفنوها في حوش البيت دون أن يشعر أحد...» (ص3333). أو كقصة «سهام» التي أحببت «مختار» وأحبها، ولم تدخل إلى الكافيتريا حيث اعتادا أن يلتقيا، إنما ذهبت إلى الكافيتريا المقابلة، يقول «لكنها لم تدخل إليها هذه المرة، بل اختارت الكافيتريا المقابلة لها والمطلة عليها مباشرة. راحت تراقب «مختار» الذي جلس يراقب الشمعة المترنحة أمامه تارة وأخرى عقارب ساعته» (حصل بلا وصل ص19)! كذلك في «كرسي المدير العام» (ص20). كذلك «طالبها بأن ترقص عارية حافية القدمين أمام الشرفة على أنغام أغنية «الحياة حلوة» وراح يغط في نومه الأخير...» (ظل المطر ص67)، كذلك «اقتربت زوجته لتصل إلى السياج. لقد كان المنظر رهيباً وغريباً. رأت زوجها وهو يحفر حفرة صغيرة في الأرض، ثم يقف منتصباً لينزل سرواله حتى ركبتيه، وينبطح على الأرض ويستبطنها، لتبدأ الحكاية...» (العشيق ص79) كذلك «يد واحدة تصفق» (ص84). كذلك «قالت ذلك زوجته وهي تجاهد إرادتها كي لا تجهش بالبكاء. هاله هذا الشعور. ركز عينيه وثبت نظراته في عينيها، عضت على شفتيها وجففت دموعها بكمها وواصلت تناول الطعام» (هينمة ص139) كذلك «توجهت إليه الممرضة قائلة: لماذا غادرت مع عائلتك... لقد تدمرت بعض المساكن ونجا السكان في قرية العبايد... لقد

41. المسدي، 1982، ص 86.

باع أهل القلعة الصواريخ للمغاوير وباعوا مضادات الصواريخ لأهل قرية العبابيد...» (هيمنة ص139)!

وبالإجمال «المفاجأة التي يثيرها النص هي اختراق وتجاوز لما هو متوقع ومنتظر، فالمتوقع أو المنتظر لا يثير شيئاً ذا بال في وعي القارئ، بينما تثير العناصر غير المتوقعة وعي القارئ وتستفزه».⁴²

* الاستعارة التناقضية⁴³ (oxymoron): أي الجمع بين شيئين لا ترابط بينهما، في الواقع، من خلال مفردات متنافرة لكنها متجاوزة ومتجاوزة المعاني المعروفة أو الدلالات المألوفة، أو النمطية السائدة، إلى أخرى غير مألوفة، لكنها مثيرة ومدهشة، يمكن أن تتغلغل إلى أعماق نفس المتلقي، أو خياله، أو تثير الوجدان لديه وتبعثه من مكانه، فتؤدي إلى رسم صور أو لوحات فنية غير مألوفة. وقد تنبه العرب على مثل ذلك اللون البلاغي وسحره، فقال أحدهم: «وهل تشكّ في أنّه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين... ويريك الحياة في الجماد... فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين»!⁴⁴

وهي تقنية فنية يوظفها الكاتب، بغية التعبير عن حالة معينة: نفسية، ثقافية، اجتماعية، بأسلوب غير تقليديّ، قد تثير في نفس المتلقي إشارات أو إحياءات أو معاني معينة. كما أنها تبقى المجال مفتوحاً أمام المتلقي كي يبحث عن العلاقة بين المتناقضين أو المتناقضين، من خلال التقريب بينهما، لنقرأ «كانت الاستعارة في الأدب التقليديّ تقوم على أساس المشابهة بين الشيء والصورة... غير أن الاستعارة الحديثة قد أصبحت أهم أدوات الخيال غير المحدود، والخيال قوام كل أثر أدبيّ ناجح. وعليه، فهي تقلل من التشابه بين الأشياء بقدر ما تجمع بين أشياء لا ترابط بينها في المنطق أو الواقع».⁴⁵ ما يوحي بأنها قد تعكس الحالة النفسية للمبدع، أو تجربته الذاتية في سياق معيّن، أو مشاعر غير واضحة، قد تختلف أو تأتلف من حين لآخر، أو تتقارب وتتفاعل على الرغم من تنافرها.⁴⁶ وهكذا «تقوم الاستعارة التناقضية في جزء كبير منها

42. ربابعة، 2000، ص 87.

43. تعود تسمية الاستعارة التناقضية إلى التراث الإغريقيّ، إلى المصطلح المعروف بـ (oxymoron)، وهي صورة بيانية تعني الجمع بين لفظين متناقضين أو متناظرين فيكسبهما معنى جديداً. ويتكون هذا المصطلح من (oxys) ويعني الذكاء، و (moros) ويعني الغباء، فيصبح معنى التركيب: الغباء الذكي! كأن تقول: الشمس الباردة، الثلج أسود، صمت صاخب، صوت السكون وهكذا. ينظر: ربابعة، 2000، ص 11.

44. الجرجاني، 1991، ص 132.

45. مكاي، 1972، ص 312-313.

46. ربما تذكرنا تلك الاستعارة بقانون الفيزياء: الأقطاب المتشابهة تتنافر والأقطاب المختلفة تتجاذب!

على المفارقة (irony)، إذ تقوم الثانية على التناقض الظاهريّ على سبيل المجاز، ولكن بالفحص والتأمل يتضح أن لهذه الاستعارة قيمة أسلوبية، بل لعلها أصبحت خصيصة أسلوبية في كل أدب جيد»⁴⁷

هكذا يمكن النظر إلى الاستعارة التناظرية على أنها ملكة إبداعية تقرب المتناظرات على الرغم من تباعدها أو تناقضها في الواقع، وتصوغها في صورة فنية جديدة، تثير المتعة والدهشة والجمال، لدى المتلقي، وفيها تحفيز لذهن المتلقي إلى التفكير والتأمل. كذلك، يمكن أن تعكس الحالة النفسية للمبدع. مثال ذلك، كأن يقول «في البداية شعر بلذة سرمدية وهو ينصت إلى صوت السكون المنبعث من العتمة المخيئة في فضاء الغرفة» (عود على بدء ص5)، كذلك «وأصبح البيت عالما لا نهائيا تتخبط فيه أفكاره المجنونة في فوضى مرتبة» (عود على بدء ص6)! كذلك قوله «ظهر الجميع في حالة من الفوضى المرتبة» (كرسي المدير العام ص22)، كذلك (لذة الألم ص31)، كذلك «أواني المطبخ ما زالت قابضة في المطبخ، وعلى طاولة الطعام في فوضى مرتبة» (رغبة جامحة ص103)، كذلك «باتت الأفكار المجنونة تضغط على حواف الظلام عليها تتحرر وتنعتق فتنتطلق إلى الفضاء الخارجي المحدود باللانهاية» (عود على بدء ص5-6).

❖ **الانحراف أو التوسع:** وهو أيضا الانزياح أو العدول أو الاتساع. تعددت الأسماء والمسمى واحد. تظهر قصص المجموعة، من حين لآخر، جرأة معينة من خلال اختيار وسائل تعبيرية غير مألوفة أو غير شائعة في أقل تقدير، وهو ما يُسمى بالانحراف المعياريّ، أي خروج الكاتب عن معيار اللغة المألوفة، أو العبور من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازيّ لغير وُصلة أو مناسبة وذلك هو الاتساع.⁴⁸ تزيد تلك الانحرافات في جماليّة النصّ الأدبيّ وتضفي عليه لبوسا من الإثارة والوهج، ففيها غرابة ومفاجأة وإدهاش، إذ يلاحظ «أن الوظيفة الرئيسيّة التي أكثرت الدراسات الأسلوبية من نسبتها إلى الانزياح، إنما هي المفاجأة».⁴⁹ ناهيك بما فيها من اتساع أو تجديد في اللغة وتوسيع إمكاناتها، مع ما ينتج عنها أساليب جديدة غير معروفة أو لم تكن شائعة الاستعمال أو دارجة. وأحيانا ما يمكن أن نطلق عليه تجاوزا للممكن والعاديّ أو المألوف، بحيث يقود المتلقي إلى عالم غير عالمه، عالم فيه فرصة لتوسيع مساحة الخيال لدى المتلقي، أو إلى مساحات من التخيل قد تؤدّي به إلى سبر أغوار نفسه، أو الكشف عن مجاهلها، أو عما حوله. نذكر منها على سبيل المثال: «لهات الظلام الدامس» (عود على بدء

47. ربابعة، 2000، ص15.

48. ابن الأثير، 1999، ج1، ص74.

49. ويس، 1996، ص297.

ص5)، «تقياً مكنونات نفسيته» (عود على بدء ص7)، «قطع ستائر الصمت المخيّم» (حصل بلا وصل ص18)، «تمطر سحابة الدخان الكثيف أفكاراً وأحلاماً» (وفقد حلمه... ص23)، «وخيم الصمت وجثم بثقله على طاولة الإفطار» (وفقد حلمه... ص24)، «يراقب خيوط جسدها المكتنز» (وفقدت ذاكرتها... ص29)، «متدثرة بشهوته» و«ألا تحبو شهوتها نحوه» (وفقدت ذاكرتها... ص29)، «كان يبتسم ابتسامة صفراء» (وفقدت ذاكرتها... ص30)، «يخيّل إليّ أنه ينهمر بهذه الغزارة ليزيب لذتي المتراكمة منذ أيام» (لذة الألم ص33). كذلك «ولكنّ الأفكار الغريبة المتسارعة بقيت تحوم في سماء الغرفة... أحس أن العود يتراقص بين أنامله وينتشي لنشوته... وها أنا أعيش وحيداً وقد صدئت أيامي» (وفقد ظله... ص42-43). كذلك قوله «حيّته بصوت ناعم عبّاته بأنوثه قاتلة... ووقف في وسط الصالون ليرى جسدها الملتهب على أتم وجه» (زمن العهر ص54). «بدأت الشمس بالتوجه إلى مرقدها اليومي» (كومة قش ص57)، «فيما هو يغوص راحلاً في رحاب النعاس» (كومة قش ص59).

✱ **يستخدم الكاتب أسلوب الحذف بكثرة:** يلحظ القارئ، على مدار المجموعة القصصية بأكملها بأنه لا تكاد قصة واحدة تخلو من أسلوب السكوت أو الفراغ في النصّ الأدبي السردى. حيث يترك الكاتب فراغات أو ثغرات، يشير إليها بالنقاط. كأن يضع نقاطاً متتالية تدل على الحذف. هذه الفراغات يمكن أن تستثير ذهن المتلقّي ووعيه، فتحفزه على القيام بدوره بأن يملأ تلك الفراغات أو يكملها كما يرى ذلك مناسباً، وذلك عن طريق التأوّل والتفسير والاستنتاج الدلاليّ والمقصديّ، وهو يعيد إنتاج النصّ أو تشكيله من جديد. وتعد تلك الفراغات من سمات النصّ الجيد، لنقرأ في ذلك «فالنصّ الجيد لا يستهلك نفسه؛ لأنّه يترك فراغات في شكل حيل أسلوبية يملؤها القارئ»⁵⁰ وتتجلى تلك الفراغات بقدرتها التأثيرية على المتلقّي، من خلال التحفيز على الفهم والتفكير والتحليل والإبداع.

وللفراغات تلك أهمية خاصة، من حيث إنها تعدّ وسائل اتصال بين النصّ من جهة وبين المتلقّي من جهة أخرى، إذ إنها تقوّي العلاقة بينهما، وفي ذلك نقرأ «وعملية ملء هذه الفجوات أثناء عملية القراءة هي التي تبرر وتوجد الاتصال، إذ إن الفجوات وضرورة ملئها كخوافز ودوافع لفعل التكوين الفكري. وللغراغات هذه والفجوات عظيم الأثر على المعنى وتكوينه»⁵¹. وآخر يقول «النصّ هو نسق كامل، وبالتالي فإنه لمن الواضح بأن يجب أن يكون هناك مكان في هذا النسق للشخص الذي ينبغي عليه أن يُنجز إعادة التركيب. هذا المكان يتميز بالفراغات

50. إبراهيم، 1984، ص 103.

51. الرويلي، 2000، ص 195.

القائمة في النصّ، وهو يتكون من البياضات التي يجب على القارئ ملؤها. وبالطبع فإن هذه البياضات لا يمكن أن تملأ من طرف النسق نفسه؛ وبالتالي فإنه يستتبع ذلك أنها لا يمكن أن تملأ إلا من قبل نسق آخر. ومتى سد القارئ الفراغات بدأ التواصل. وتعمل الفراغات كنوع من المحور الذي تدور حوله مجموع العلاقة بين النصّ والقارئ.⁵² مثال ذلك ما أورده الكاتب من عناوين ومتون في القصص «وفقد حلمه...» (ص23)، «وفقدت ذاكرتها....» (ص27)، «وفقد صوته....» (ص38)، «وفقد ظله....» (ص42).

ويقول آخر إنّ الأعمال «الفنية والجمالية هي أعمال مفتوحة دلاليا، وبنيات غير مكتملة تستوجب من القارئ إتمامها، وملء فجواتها وثغراتها وبياضها حسب أفق توقعاته، فهذه «اللاتحديدات» تحتاج إلى من يزيلها بملء فراغات النصّ وبياضه، وهذا هو الدور الذي يضطلع به القارئ، والذي ينتج منه تحقيق الموضوع الجمالي للنتاج. فانطلاقا من البنية الخطاطية للنصّ، تنقلنا القراءة إلى الموضوع الجمالي بصفته تحقّقا فعليا لهذا النصّ، وذلك بفضل ما يقوم به القارئ من تحديدات استكمالية، ومن تحيين للإمكانات، وملء للفراغات».⁵³

52. أيزر، 1994، ص 101.

53. حمداوي، 2006.

تعد المجموعة القصصية **هينمة** خطوة متقدمة في مشهد حركتنا الأدبية المحلية، ولاسيما في مجال القصة القصيرة تحديداً، وذلك لحيوية الموضوعات المتنوعة التي تعرض لها من مجالات الحياة المتعددة، ومنها: الاجتماعية، والثقافية، والنفسية، والإنسانية، بلغة سردية قد تبدو، أحياناً، واضحة المعالم، وغامضة أحياناً أخرى. مع ما تمتاز به من جرأة أدبية وموضوعية ومقصديّة على حد سواء. وتشبه قصص المجموعة صاحبها إلى حد كبير إن من حيث اللغة وإن من حيث الموضوعات التي تناولتها. إلى ذلك، فإنها تكشف عن مبدع مسكون بالقلق الذي يسبق الكتابة. إنه قلق الإنسان العصري في هذه الحياة وتبعاتها المتلاحقة.

تحاول الدراسة القاء الضوء على بعض التقنيّات التي يستخدمها الكاتب في متن قصص المجموعة، مثال ذلك: تقنيّات أسلوبية في البنية والدلالة، وقيم تصويرية، وأخرى تعبيرية خاصة. كذلك، بما تشتمل عليه من إحياءات ودلالات يوظفها الكاتب في تعبيره الكتابي، بغية إيصال الرسالة بأنواعها إلى المرسل إليه على أكمل وجه، هذا من جهة، وأن تضفي حضوراً لافتاً، وتأثيراً قوياً، وإثراء وفاعلية أكبر على النصّ الأدبي وعلى المتلقّي في آن، من جهة أخرى. الأمر الذي يعني تحقيق أكبر قدر ممكن من القراءة المنتجة، والعلاقة التفاعلية فيما بين المتلقي والنصّ الأمر الذي يكشف عن شوق ومنتعة في اللقاء بينهما. كما أوضحت الدراسة بأن أهمية الفن، كل فن، والقصة كلون أدبي، تكمن بما تتركه من قيمة مضافة في الدلالات والحضور الفاعل، على مستوى الفرد ومستوى المجتمع على السواء.

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم، 1992
إبراهيم، نبيلة (1992)، **فن القص بين النظرية والتطبيق**، القاهرة: مكتبة غريب.
- ابن الأثير، 1999
ابن الأثير (1999)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ج1، في أركان الكتابة، المكتبة العصرية: بيروت.
- ابن منظور، 1994
ابن منظور (1994)، **لسان العرب**، ط3، بيروت: دار صادر.
- أدونيس، 1996
سعيد، علي أحمد (1996)، **زمن الشعر**، بيروت: دار العودة.
- أيزر، 1994
أيزر، فولفغانغ (1994)، **فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)**، ترجمة حميد لحداني و الجلاي الكدية، فاس: منشورات مكتبة المناهل.
- باشلار، 1984
باشلار، غاستون (1984)، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، ط2، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- بورنوف، 1991
بورنوف، رونال وأونيليه، ريال (1991)، **عالم الرواية**، ترجمة نهاد التكرلي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- الجرجاني، 1991
الجرجاني، عبد القاهر (1991)، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمود شاکر، القاهرة وجدة.
- حجيرات، 2013
حجيرات، محمد حسين (2013)، **هينمة**، مجموعة قصصية، الناصرة: دار النهضة للطباعة والنشر.
- الحسين، 1997
الحسين، أحمد جاسم (1997)، **القصة القصيرة جدًا**، دمشق.
- خليل، 2007
خليل، محمد (2007)، **نقد على نقد**، كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر كريم.
- ربابعة، 2000
ربابعة، موسى (2000)، **جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية**، إربد: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع.
- الرويلي، 2000
الرويلي، ميجان و البازعي، سعيد (2000)، **دليل الناقد الأدبي**،

- ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
 زيتوني، لطيف (2002)، **معجم مصطلحات نقد الرواية**،
 مادة سرد، بيروت: دار النهار للنشر.
- السعافين، 1996
 السعافين، إبراهيم (1996)، **تحولات السرد، دراسات في
 الرواية العربية**، عمان: دار الشروق للطباعة والنشر.
- سليمان، 1989
 سليمان، نبيل (1989)، **في الإبداع والنقد، اللاذقية: دار الحوار
 للنشر والتوزيع.**
- العبد، 1989
 العبد، محمد (1989)، **اللغة والإبداع الأدبي، القاهرة: دار
 الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.**
- الغذامي، 1987
 الغذامي، عبد الله (1987)، **الخطيئة والتكفير، من البنيوية
 إلى التشرّحية**، جدة: النادي الثقافي.
- المسدي، 1982
 المسدي، عبد السلام (1982)، **الأسلوبية والأسلوب، ط2،
 تونس: الدار العربية للكتاب، ص 244.**
- مكاوي، 1972
 مكاوي، عبد الغفار (1972)، **ثورة الشعر الحديث من
 بودلير إلى العصر الحديث**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة.
- الدوريات**
- إبراهيم، 1984
 إبراهيم، نبيلة (1984)، «القارئ في النص»، **مجلة فصول**،
 مج5، عدد1، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر، القاهرة.
- حمداوي، 2006
 حمداوي، جميل (2006)، «منهج التلقي أو نظرية القراءة
 والتقبل»، **مجلة أفق الثقافية**، مجلة رقمية الكترونية، نشر
 المقال بتاريخ: الثلاثاء 11 يوليو 2006.
- المرعي، 1994
 المرعي، فؤاد (1994)، «بين المبدع والنص والمتلقي»، **عالم
 الفكر**، مجلد 23، العددان 1 و2، الكويت.
- ويس، 1996
 ويس، أحمد (1996)، «وظيفة الانزياح في منظور الدراسات
 الأسلوبية»، **علامات في النقد الأدبي**، مج 6، ع 21، جدة.

الإيروسية والتّوق إلى العودة في ديوان شمال

إلى حجر الانتظار لرشدي الماضي¹

«الشّعر بوصفه حياة ومخيّلة لا يمكن اعتقاله في أوزان وقوالب. {...} إنّه انبجاس يتدفّق
جديداً باستمرار كمثّل الحياة وكمثّل المخيّلة»

(أدونيس)²

كلارا سروجي-شجراوي

جامعة حيفا

الخلاصة

تهدف الدّراسة الحاليّة إلى تسليط الضّوء على جانب من جوانب شعر رشدي الماضي ألا وهو الإيروسية بارتباطها الخاصّ مع السّورياليّة والصّوفيّة. هذه الإيروسية تتشكّل بألوان من الرّغبة الحادّة المشتعلة ب«المرأة»، وبولع الإبداع في الشّعر والخوف من نضوب الرّوح. كما تقترن بالصّوفيّة باعتبار شغفها وتوقها إلى المطلق، وبالسّورياليّة كأسلوبٍ كتابيٍّ ينتهج الغموض وتكثيف التوظيف للرموز والأساطير، كشكل من أشكال استلهاام اللاوعي الجماعيّ.

1. ولد رشدي الماضي في مدينة حيفا في تشرين الأوّل عام 1944. أصله من قرية إجزم المهجرة التي تقع في القسم الغربي من جبل الكرمل على ارتفاع 100م فوق سطح البحر، على بعد 28 كلم جنوبي حيفا. أقيمت مكانها مستوطنة كيريم مهراي 1948 "בין זخרון يعקוב 1948" وعُتليت. عمل لسنوات طويلة في سلك التربية والتعليم. حاصل على لقب الماجستير في موضوعي اللغة العربية والتاريخ من جامعة حيفا. يكتب الشعر والمقالات الأدبية والثقافية على أنواعها، وينشر نتاجه الأدبي في عدّة صحف ومجلات: الاتحاد، فصل المقال، كلّ العرب، مجلّة مواقف، مجلّة الشرق. أصدر حتى الآن: مألحة في فمي كلّ الكلمات: مجموعة من ثلاثة أصوات (1986)، تهاليل للزمن الآتي (2002)، حديث العلم: آراء ومواقف في الفكر والأدب والتربية والسياسة وقضايا المرأة (2003)، عتبات لعودة زمن الخروج (2004)، مفاتيح ومنازل الكلمات (2006)، شمال إلى حجر الانتظار (2012)، صمت الحروف... صوت الألوان (شعر رشدي الماضي، لوحات الفنّان كميل ضو، 2012)، هُدُود خارج نبوءة المطر (2013).

2. أدونيس، 2002، ص 90.

إنّها إيروسية من نوع خاصّ لارتباطها بالوطنية التي تتوق إلى استعادة مدينة ووطن، يرافقها انتظارٌ طويل يصل حدّ العبثيّة، وترقّب شديد لنشوة قد تخلّص الشاعِر من الغربة والوحدة. يحاول هذا المقال توضيح توظيف الرّموز والأساطير مُعتمداً على النّصوص الشّعريّة على أساس أنّها باتت، بعد نشرها، مُلك القراء وحدهم، ولذلك لا أَسْتبعد إمكانية أن يكون التّأويل بعيداً عن «مقاصد» الشّاعر، كما لا أنكر إمكانية تأويلات مختلفة لقصائد تتحدّى القارئ/ة.

تمهيد

ليست الإيروسية المقصودة في هذا المقال مرادفاً للبورنوграфия أي الكتابات التي تركّز على الإثارة الجنسيّة. على الرّغم من وجود ألفاظ تتكرّر، عند رشدي الماضي، وتدلّ على جسد المرأة من منظور ما يستحسنه الرّجل، فليست الغاية هي الإثارة الجنسيّة. كما أنّ السّياق الذي تتردّد فيه الألفاظ الدّالة على الجسد، لا يُقصد بها مباشرة العلاقة الحميميّة بين الرّجل والمرأة، بل هي غلاف أو قناع يكسو الفكرة المجرّدة. تبدو الإيروسية هنا تعبيراً عن مستحيل يُنتظر تحقّقه بأسلوب أقرب إلى أسلوب «التّقّيّة» عند الشيعة. لا يذكر الشّاعر كلمة «فلسطين» في ديوانه، لكنّ حنينه للمنتاع للمدينة يبيّن أنّه شوق للمثال الأعلى أي الوطن. إذن، الإيروسية هنا تعبر عن توق الشّاعر إلى عودة الماضي قبل «التهجير» أو انتظار «غدٍ» يمنحه شعور السعادة بالعودة إلى الوطن. يأتي ذلك مغلفاً بذكر «النّدي» (وهي لفظة تتكرّر عند رشدي الماضي) وممتزجاً بمختلف الأساطير من شعوب مختلفة، ومعبأً بالرّموز الدّينيّة.

يأتي اختياري لكلمة «إيروسية» (لا الإيروتيكا) عن قصد، حفاظاً منّي على اللفظ اليونانيّ الأصل للكلمة وهو «إيروس» (eros) كما تمّ توضيحه ومنحه دلالة خاصّة في حوار «المأدبة» (Symposium) لأفلاطون. يمكن فهم الإيروس على أساس أنّه «الاسم الدّال على اندفاع الرّغبة في شتى صورها» أو تجلّي الطّاقة الدّاخلية للإنسان في توجّهها نحو غايات مختلفة.³ يدفع الإيروس الإنسان، مُحمّلاً بطاقة دخليّة من المشاعر والأفكار والرّغبات، كي يبحث عن ماهيّة الأشياء ليجلو الخفيّ الجوهريّ. كذلك تدلّ الكلمة على الشّوق، الرّغبة والتطلّع إلى وجود أفضل وأكثر كمّالاً يكاد يقترب ممّا هو إلهيّ!

تبدو تجربة العشق/الحبّ في حوار «المأدبة» كما يوضّحها سقراط،⁴ شبيهة بالنشوة الصّوفيّة التي توصّل العاشق إلى اكتشاف الإلهيّ أو الوجود المثاليّ الأعلى، والإيروس وسيلة للصعود

3. انظر Cornford, 1971, p. 121.

4. يقول سقراط بأنّ نظريّته عن الحبّ مستقاة من امرأة حكيم اسمها ديوتيميا (Diotima) وهي خبيرة بهذا الموضوع وبغيره من المواضيع. انظر Plato, 2001, 201D, p. 31.

والتَّرقِّي. الشَّكل الأعلى للإيروس هو تأمُّل الجمال ذاته، أي مثال الجمال وأكمل صورته.⁵ لا تتطابق كلمة «حب» مع الكلمة اليونانية (eros) تطابقاً تاماً. فالإيروس هو التَّشَوُّق للجمال والرَّغبة في الحصول عليه. الشَّهوة الجنسيَّة هي المظهر الأدنى للإيروس، لأنَّ الإيروس يضمُّ في حناياه كلَّ رغبة للحصول على شيء ما يَشْعُرُ المرءُ بأنَّه ينقصه.⁶ لذا قد يكون الولوج بالقراءة، أو بالكتابة الأدبيَّة، أو الرَّغبة الشَّديدة في ممارسة الرِّياضة هو شكل من أشكال الإيروس، الذي نتوقَّع من خلاله الحصول على الرِّضا الرُّوحي.⁷

لقد تأثَّرت الصَّوفية بآراء أفلاطون الذي رأى أنَّ التَّملِّي بالجمال الحسِّي يساعد في التَّرقِّي من المحسوس إلى المعقول، من مرحلة حبِّ الجسد إلى مرحلة حبِّ روحانيٍّ وصولاً إلى الجمال المطلق أو مثال الجمال الذي هو الله.⁸ المحبوب الجميل الجذَّاب يُلهم العقل والنَّفْس ويوجِّه الانتباه نحو الرُّوحانيَّات. هناك عمليَّة تقدُّم وصعود من إدراك الشيء الجميل في الآخر نحو تقدير الجمال كقائم بشكل مستقلٍّ عن الأفراد، إلى النُّظر وتأمُّل الإلهي الذي هو مصدر كلِّ جمال، أي حبِّ الله.⁹

هناك شبهة بين المعنى الأفلاطوني للإيروسية والمعنى الفرويدي لها.¹⁰ الاثنان معاً يشكِّلان منظوراً أشمل، حيث يُنظَر إلى الإنسان كوحدة واحدة تتصارع فيه التناقضات الدَّاخِليَّة، لا كجوهرين مختلفين ومنفصلين هما النَّفْس والجسد بالمعنى الديكارتي.

تجدر الإشارة إلى أنَّ سيغموند فرويد، بعد أن تكلم طويلاً عن الليبيدو (libido)، قام بمراجعة

5. انظر Plato, 2008, p. xiii.

6. انظر Carone, 2006, pp. 210-211.

7. توضَّح ديوتيميا الحكمة لسقراط سلَّم التَّرقِّي من الجميل المحسوس إلى مثال الجمال كالتَّالي: يبدأ الإنسان بحُبِّ الأشياء الجميلة في هذا العالم ليرتقي درجةً درجةً هذا السِّلْم، من حبِّ الجسد الواحد إلى حبِّ جسدين جميلين، إلى حبِّ الأجساد الجميلة كُلِّها. ومن ثَمَّ يرتقي إلى أن يحبَّ ممارسة ما هو جميل، ومن ممارسة ما هو جميل إلى مختلف أشكال المعرفة الجميلة، ومن أنواع المعرفة الجميلة إلى تلك المعرفة الخاصَّة التي هي معرفة الجميل بذاته، وبذلك يعرف مثال الجمال. تكمن سعادة الإنسان الحقَّة في الاتِّحاد مع مثال الخير والجمال. إذن، حالة الحبِّ المقصودة هنا هي الرَّغبة المطلقة في الخير والجمال والنزوع نحو السَّعادة وذلك من خلال معرفة شبيهة بالمعرفة الإشرافيَّة عند المتصوِّفة، فالحبُّ يرتبط في درجته العليا بالروحانيِّ وبالإلهي. انظر Plato, 2001, 210A-211E, pp. 40-42.

8. انظر حسَّان، 2010، ص 285. يجد عبد الحكيم حسَّان صلة بين الدِّين والفنِّ باعتبارهما نشاطاً روحيّاً يقومان على العاطفة ويأبيان التقيّد بقيود المنطق العقلي الصَّيقلة. انظر ن.م، ص 86.

9. عن الحبِّ الأفلاطوني انظر http://en.wikipedia.org/wiki/Platonic_love من هنا يأتي تحبيذ حبِّ الذَّكر للذكر عند اليونانيِّين لأنَّ الحبَّ في هذه الحالة هو لأسباب روحانيَّة بينما حبُّ الرِّجل للمرأة، كما نظر إليه اليونانيُّون، هو للجنس فقط.

10. موقفني هذا يختلف عن موقف كورنفورد (Cornford) الذي يرى بأنَّ وجهتي نظر أفلاطون وفرويد هما في نهاية المطاف على طرفي نقيض. مع ذلك يعترف كورنفورد بأنَّ دراسات كثيرة قد كُتبت كي تشير إلى التشابه بين نظرية أفلاطون عن الإيروس والنظريات الحديثة عن التَّسامي (sublimation). انظر Cornford, 1971, p. 128.

كتاباته في ظلّ ما شاهده من معاناة ودمار في الحرب العالمية الأولى، فاستبدل كلمة «الليبيدو» بكلمة (eros) اليونانية وجعلها تقابل أو تعاكس كلمة «ثَنَاتُوس» (thanatos) أي غريزة الموت. الدّالة الجديدة ل-(eros) كما يوضّح فرويد نفسه، تتناسب مع الدلالة الأفلاطونية كما جاءت في حوار «المأدبة» أكثر من المعنى القديم لليبيدو، أي الطّاقة الجنسيّة الكامنة في الإنسان. وادّعى فرويد بأنّ كتاباته السّابقة (قبل 1920) قد قصّدت هذا المعنى الجديد، ويجب بالتّالي فهم هذه الكتابات من خلال هذا المنظور.¹¹

تعبّر الإيروسية (آخذين بعين الاعتبار الدّالة الرّوحية الأفلاطونية والدّالة الجسدية الفرويدية) في مستواها الأدنى أو الأوّل عن اللاوعي، المشاعر الجنسيّة، الأحلام، غريزة الحياة والحبّ، بينما في مستواها الأعلى تعبّر عن نشوة الوصول إلى العالم المثاليّ المنشود. يقابل الإيروس الشّعور بالخراب الذاتيّ، بالعدوانية، بالموت (ثَنَاتُوس). من هنا يعيش الإنسان، رغماً عنه، ثنائية البناء والهدم بشكل مستمرّ. قد يكون ذلك مُفسّراً لوجود المشاعر المتناقضة جنباً إلى جنب، في شعر رشدي الماضي، فتتراوح ما بين شعور بغربة ذاتية وانقسام على الذات وغربة «في الوطن» من ناحية، وشعور بالرّضا، بالتناغم مع الذات وبالانتماء إلى «المدينة» من الناحية الأخرى. كذلك نجد التّذبذب ما بين حزن شديد يائس وفرح بتحقيق الحلم.

سينكشف تصارع التّناقضات في المشاعر أمامنا عند قراءة شعر رشدي الماضي، كأنّها تعبّر عن الذات الشّاعرة. كما أنّ كلامه عن «المدينة»، التي يصبو إليها وكأنّها حبيبة يهوى أن يصير وإياها واحداً، ويتخيّلها تتحقّق في «غد» قد طال انتظاره، يتشابه مع الكلام عن «الحبّ» (كما جاء في حوار «المأدبة»)، وذلك في ارتقائه السّلم من المحسوس الجزئيّ (المدينة) إلى المثال الأعلى (الوطن)، أي في تطوّره ونموه من حبّ أو عشق للمدينة إلى «تجسّد» حلم «العودة» للوطن (المثال).

شعر رشدي الماضي، كما ستبيّن الدّراسة الحاليّة، فيه من وُكع الرّغبة الشّديدة بتحقيق حلم مستحيل، وفيه من ملامح الجنس، يمتزج كلّ ذلك بمنحى يقترب من الصّوفيّة، ويُغلف بالغموض المكثّف حدّ الابتعاد عن الصّورة الشّعريّة النّقيّة، كأنّه بذلك يوحى بتشوُّش صورة الغد واضطرابها.¹² شعره حدائثي بمعنى القدرة على الإحياء بالصّور لا الجهر بالأفكار.

11. انظر Freud, 1950, p. 169. بما أنّ الحرب العالميّة قد جرّت الولايات على البشريّة وبيّنت قسوة البشر لذلك أضاف فرويد قوّة أخرى غريزيّة تكمن في الإنسان هي غريزة الموت أو الدّمار. حسب فرويد، هناك قوّتان تتعايشان في الإنسان هما: «إيروس» أي غريزة البقاء و«ثَنَاتُوس» أي غريزة الموت. يُلهمنا الإيروس حبّ الكفاح من أجل الوصول إلى سعادتنا الفرديّة، كما يشكّل طبيعة علاقتنا بالآخرين. إنّه يدفعنا نحو التطوّر والنّمو. أمّا الثَنَاتُوس فيعيدنا إلى الفوضى والهدم. تتصارع هاتان القوّتان داخل ذاتنا بشكل ديناميكيّ، ويحسم الصّراع المتبادل بينهما تطوّر الفرد والحياة والحضارة.

12. قد يكون استخدام الرّموز بشكل مكثّف، وغموض الرّؤيا الشّعريّة، سبباً في عدم إقبال القارئ العادي على شعر رشدي

نماذج إيروسية مغلفة بالوطنية وبالصّوفية

إنّ الصّوفيّة التي أقصدها هنا هي المنهج الفكري-الروحي (لا الدّيني) في النّظر إلى الذات في علاقتها بالمطلق وبالمعشوق، دون أن يتعارض ذلك مع نظرة السّوريالية إلى الحبّ كمبدأ فعّال يتيح القضاء على الشّعور بالإثم في ما يتّصل بالتّعبير عن الرّغبة، وفاتحاً المجال أمام النّفس كي تعبّر عن هيجانها الشّهويّ. أمّا الحبّ في الإيروسية فهو يكشف عن الذات في علاقتها بالآخر، وهو وسيلة لبلوغ المثال وتجاوز الحدود الزّمنية.¹³ القاسم المشترك بين هذه الاتجاهات الثلاثة هو الطّابع الثّوريّ باعتباره محطّماً للمحرّمات والقيود التي يفرضها المجتمع أو الدّين، أو في حال الشّعور الحدائيّ التمرّد على نظام القصيدة التّقليديّ المألوف، والتّحرّر من قيود اللغة الحاسمة ممّا يسمح بالانزياح أو بتخريب جميل للغة.

إنّ كلام رشدي الماضي عن «المدينة» كامرأة مشتّهة يتناسب مع الرّؤية أعلاه. ولم يأت عبثاً، في رأيي، تذكير سقراط للحاضرين في حوار «المأدبة» أنّ معنى الحبّ قد أوضحته له امرأة حكيمة اسمها ديوتيميا. فالمرأة، كما يكتب أدونيس، هي التي تسمح للرجل المجزأ أن يتوحد مع ذاته. فالحبّ في الصّوفية وفي الإيروسية صعود نحو المقدّس. كذلك مجدّ السّورياليون المرأة بشكل تعبديّ على أساس أنّها مخلوقة مختارة تجسّد سرّاً، وهو سرّ مشاركتها في الحياة الكونيّة.¹⁴ يقول أدونيس:

«المحبوب - المرأة، كمثّل الله، غيابٌ - من حيث أنّه يظلّ بعيداً، على الرّغم

من قربهِ. إنّهُ لا يُنال، لحظة يكون في متناولنا. إنّ الصّوفيّ مأخوذ بما لا

يُنال، بما لا يتحقّق [...] فما يريده لا تحقّق له. يظلّ غائباً».¹⁵

هكذا هو الحال مع «مدينة» رشدي الماضي، فهي تبقى كحلْم لم يتحقّق بعد في الواقع، بل في خيال «المجنون»¹⁶ الذي يحلم بالعودة.

المقتطفات الشّعريّة التّالية من ديوان «شمال إلى حجر الانتظار»، مرفقة بتعليقاتي على بعض

الماضي. كذلك هناك نقص في الدّراسات الأكاديميّة بخصوص شعره. مع ذلك، هناك مقالات قصيرة عن شعره أذكر منها: القاسم، «رشدي الماضي في مفاتيح ومنازل الكلمات»، <http://www.nabih-alkasem.com/roshdi1.htm>، توما، «تأويل الرّمز في قصيدة «شمال إلى حجر الانتظار» للشاعر رشدي الماضي» <http://www.aljabha.org/?i=53375>، توما، 2012، ص 22-29؛ جوعية، «استعراض لديوان «مفاتيح ومنازل الكلمات للشاعر رشدي الماضي»، <http://www.aljabha.org/index.asp?i=29474>؛ أبو ركن، 2011، ص 169-182. يجدر أن نذكر هنا العدد الخاص من مجلّة الشّرق، 2013 الذي صدر تكريمًا للشّاعر.

13. انظر أدونيس، 1995، ص 109-110.

14. انظر ن.م.، ص 110-111.

15. ن.م.، ص 111-112.

16. انظر الملاحظة الهامشيّة رقم 26.

الأسطر الشعريّة، توضّح الفكرة أعلاه بصورها المختلفة:

النموذج الأول: مقتطف من «الكنعاني عوليس علم مركبه الدّخول»، ص 6:

«دخلتُ حجرةَ أحوالي	أحوالي هي من المعجم الصّوفي. كأنّه هنا يتفقّد مشاعره وأفكاره وذكريته.¹⁷
ثدياً	انزياح عن اللغة حيث يتحوّل الاسم إلى حال، وهذا النوع من الانزياح يتكرّر كثيراً في لغة الشاعر. لكلمة الثدي دلالة الخصوبة، الأمومة، الأمان والوفرة. يرتبط الثدي بالعتاء، الحماية والرعاية، وكأني رمز دالّ على الأمّ فهو يعني التجدّد، قهر الموت والتغلب على الشرّ، والولادة من جديد.¹⁸
يراوغُ الانفجارَ	الثدي ملئ بالخير ويطفح بالحبّ والعتاء ولو كان الشاعر يحاول إخفاء ذلك «يراوغ». «أنا» الشاعر يتحدّ مع الثدي ويتحوّل بدوره إلى طاقة تجدّد. من ناحية أخرى هناك غضب شديد يحاول الشاعر كظمه «الانفجار».
نهره ينادي:	نهره بمعنى: الحياة التي عاشها، طريقه الذي سلكه، تجربته الحيّاتيّة، المقدرة على الإبداع والعتاء الشعريّ.
واصل الرّجوع حذراً!!	هنا الرّجوع بمعنى عكسيّ، أي التقدّم والسّعي إلى الأمام. المهمّة، على ما يبدو، فيها مجازفة وتتطلّب الحذر.
فأنت - ساعي بريد يحمل آخر الغيومِ سرّاً!!»	يعتبر الشاعر نفسه حاملاً لرسالة هامة للإنسانيّة فهو يحكي قصّة وطن قد ضاع، ويعرض نفسه كما لو كان آخر الشاهدين على ما حصل من تهجير. لذلك، إن امتنع عن الحكّي فإنّ رسالته التي تحمل الحقيقة المخفية قد تضيع.

1718

17. «الحال عند أهل الحقّ معنى يرد على القلب من غير تصنّع ولا اجتلاب ولا اكتساب، من طرب أو حزن أو قبض أو بسط أو هيئته». الجرجاني، 1991، ص 94. المقصود بأهل الحقّ «القوم الذين أضافوا أنفسهم إلى ما هو الحقّ عند ربّهم بالحجج والبراهين، يعني أهل السنّة والجماعة». ن.م، ص 49.

18. انظر مادّة breasts في المصدرين التّالين: Chevalier & Gheerbrant, 1996, pp. 118-119; Biedermann, 1994, p. 49.

تجدر الإشارة إلى أن أحد أسماء الله بالعبرية هو **אֱלֹהִים** وبعض الدارسين يعتقدون أنه مشتق من كلمة **אֵל** أي شيء. فيقال **אֱלֹהִים** على أساس الإشارة إلى تجلّي الله أي القوة المطلقة، خالقة كلّ شيء من اللاشيء. **אֱלֹהִים** يتجلّى كروح العالم وهو الذي يغذّيه ويحييه، وفي ذلك دلالة على الخلق المستمرّ الديناميكي الذي لا يتوقف. كذلك شيء الأُم يُرَضع ابنها ويغذّيه. انظر الآية التالية: "וַיְהִי אֲבֹרָם בֶּן תִּשְׁעִים שָׁנָה וְתִשְׁעִים שָׁנִים וַיָּרָא יִהוָה אֶל אֲבֹרָם וַיֹּאמֶר אֵלָיו וַיְהִי אֵל שְׁדֵי הַתְּהִלָּה לְיָמֵי יִהוָה תְּמִים" (בראשית ٢٢: ٢٠). تُترجم عبارة **אֵל שְׁדֵי** إلى العربية ترجمة معني، أي ليست ترجمة حرفية، ولذلك تضيع كلمة «شدي» بمعناها المجازي: «ولما كان أبرام ابن تسع وتسعين سنة، تراءى

الإيروسية والتّوق إلى العودة في ديوان شمال إلى حجر الانتظار لرشدي الماضي

النّموذج الثّاني: مقتطف من «لوركا قيثار تعافى»، ص 9-11:

يتقمّص الشّاعر شخصيّة الشّاعر الإسبانيّ وعازف البيانو لوركا الذي اغتيل وهو في الثّامنة والثلاثين من عمره (عام 1936)، في بدايات الحرب الأهلية الإسبانية. يفعل ذلك كي يؤكّد على انبعاث روح لوركا فيه، وعلى خلود الشّعر الذي يتجدّد دومًا، مقاومًا فعل أو تأثير الزّمن. لكنّ تجدد الشّعر يكون بأشخاص مختلفين، ممّا يؤكّد على تشابه التجربة الإنسانيّة ولو اختلفت بقاع الأرض. هكذا لا تكون حكاية فلسطين مقتصرة على شعب واحد فقط بل هي عابرة للقارات. أمّا الموت عند الكفاح فلا يعني النّهاية، لأنّ جسد الشّاعر سيتحوّل إلى مطرٍ يخصب الأرض وإلى كرمة عذراء (بمعنى متجدّدة مع كلّ ربيع) تمنح النّبذ والموسيقى وأغنيات التعافى، بمعنى الانتصار على الموت (عودة لوركا). يبدو الشّعر هنا وسيلة نضال. المقتطف التّالي يوضّح الصّورة ويبيّن إيروسية النّص:^{19 20}

«لا توصدي انسداً الداليات شقوقاً تفتّحت	كلمة «الداليات» هنا لها إحياء بشعر المرأة الطويل يتدلّى على كتفها. في نفس الوقت، تذكر بدالية العنب، منه يُصنّع النبيذ. كثيرًا ما جاء التعبير عن الحبّ الإلهيّ في «الصّوفيّة» مرتبطًا بعشق المرأة الجميلة وبتأثير الخمرة على الإنسان. هكذا «يسكر» الصّوفيّ بحبه لله وينتشي وجداً بالاتحاد مع الخالق، كما هو الشّان في أشعار ابن الفارض. ²⁰
كي أوصل ارتعاشي جمرة بكراً وموقدا	كذلك قد توحى «الداليات» بدالية الكرمل في منطقة حيفا، فتحوّل بالتالي إلى رمز آخر للوطن. فدالية الكرمل هي إحدى القرى العربيّة الباقية على جبل الكرمل (إضافة إلى عسفا) بعد عام 1948. وتحيط بها أراضي قرى عين حوض، إجزم وأم الزينات.
	هناك إحياء بطلب الوصال مع المرأة الجميلة العذراء ولو اعتبر ذلك خطيئة، فهو يرغب بالبقاء شابًا يواصل ارتعاشه الحبّ بكلّ اندفاع وحرارة.

له الرّب وقال له: «أنا الله القدير، فيسرّ أمامي وكُنّ كاملاً»، الكتاب المقدّس، التّوراة، سفر التّكوين 17: 1. انظر موقع الويكيبيديا باللغة العبريّة في تفسير ליל שדי، التفسير الرابع: ב'אור:אל_שדי / he.wikisource.org / wiki

19. لمحمود درويش قصيدة يستحضر فيها أيضاً لوركا، يقول في مطلعها: «عفوّ زهر الدّم، يا لوركا، وشمس في يديك / وصليب يرتدي نار قصيدة». انظر درويش، 1977، «لوركا»، ص 114-118.

20. للتوسّع في هذا الموضوع انظر ابن الفارض، 1962.

أتركها مشرعة وتعالي «تفاحة»	التفاحة كرمز للخطيئة الأصلية أمر معروف، وفي هذا السياق تبدو طلباً صريحاً بالعلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة، دون اهتمام بالتقاليد.
تنداح صدراً بانحاً تعالي وازرعيني «آدم» في أطافرك لأساقط دفقة دفقة فمطرًا مطرًا... ساعة الفضة عتبات قريية وها هو «غريب السرير» يجمع الأدبارا!!!	
قادم وإياه	يعني أنه قادم مع لوركا، وفي ذلك إشارة إلى تماهي الشاعر مع لوركا.
إليك قصيدتي تدفي موالاً عطشاً وكرمة عذراء منتظرة لوركا عاد قيثاراً تعافى أغنية وأوتارا!!!	

من الواضح أنّ الشاعر يتماهى مع الرجل فيه، ومع الشاعر لوركا معاً، فتختلط الرغبة بالجنس مع الرغبة بالإبداع الشعري. الخوف من توقّف الدفق الشعريّ شبيه بخوف الرجل من العجز الجنسيّ. تبدو عملية الإبداع الشعريّ شبيهة بممارسة الجنس باعتبار أنّ العمليتين تمنحان النشوة والشعور بالبقاء حيّاً.

النموذج الثالث: مقتطف من «إعادة الولادة»، ص 12-13:

تتكرّر صورة الرغبة بولادة قصيدة جديدة بتصوير حالة من الحنين الشديد إلى وصال امرأة بعد فراق، وبولع متجدّد بقوة الانتماء إلى المكان، وبترقّب حدوث المعجزة الإلهية. يحدث ذلك

الإيروسية والتوق إلى العودة في ديوان شمال إلى حجر الانتظار لرشدي الماضي

بألفاظ قريبة من فكرة «اللول في الذات الإلهية» عند الصوفي، بكل ما في ذلك من مجاهدة ومكابدة كي تتحقق معجزة تواصل الإلهي مع الإنساني، كما حدث في غار حراء مع النبي محمد، فيخف بذلك شعور الإنسان بالاعتراب في هذا الوجود. عندها تنشأ المعادلة التالية: أنا الشاعر = القصيدة = المرأة المعشوقة = قصة مهجر = المدينة / الوطن = الحياة والوجود الأعلى.

المقطع التالي يوحى بهذه الفكرة:

«أتركينا نتناقش» رذاذاً يحتلمه المطرُ لأصير لك أزلاً وأنتِ تَحْلِينَ فيَّ أبداً!!	
أناي!! وأنتِ هي مدينتي	التركيز على «الأنا» أو «أناي» بارز بشكل خاص في قصائد رشدي الماضي.
حيثك الآن أبقى تنفساً يتشاهق معتصماً بحبل اضطباره ترقباً!!	اللغة الشعرية بعيدة جداً عن هذه العبارة.
لا تورقي انتظارك لا تورقيه قلماً!!	
سأصعدني	المعنى المجازي الموحى به هو الارتقاء بسلم المعرفة نحو الله، أو ببساطة التضرع إلى الله.
هبوطاً إلى «غارهما»	إحياء بغار حراء. «سأصعدني هبوطاً»: التناقض المنطقي واضح، وهذا من بين أهداف السورالية التي قد تجمع في العبارة الواحدة بين متناقضين، لا يمكن الجمع بينهما من الناحية المنطقية. وهو نوع من التخريب لمنطق اللغة. في فن الرسم يمكن أن نذكر لوحات الفنان سلفادور دالي التي تتميز بهذا التوجه.

«متدثراً» فيها تناص مع عبارة النبي محمد بعد نزول الوحي عليه أوّل مرّة، فرجع إلى خديجة قائلاً: «زملوني زملوني» أي دثروني. لكنّه وقتها كان جزءاً خائفاً يرجف فؤاده، فقلّب الشاعر المعنى وعكسه، كأنّه يشير إلى طمأنينة داخلية تؤكّد له تحقّق الوصال مع المدينة - الوطن.	متدثراً ب «السكينة»
--	---------------------

النموذج الرابع: مقتطف من «أنسة خلف المشربية»، ص 20-22:

يبدو الشاعر في قصيدة «أنسة خلف المشربية» نزاريّ النهج (نسبة لنزار قبّاني)، نرجسيّ التمرکز، وصدى لافتخار عمر بن أبي ربيعة برجولته، مُكسراً للأعراف والتقاليد ومتمرداً على العاديّ المألوف. القصيدة إيروسيّة بامتياز. هذا مقطع من القصيدة:

«افتحي

من زنايق الصدر قارورة

تضوع في حمى الوصال

عطراً جائعاً...

أنا موعدٌ

كسر الطوق الهجين

وانساب في الشعر الطويل

جديلة حبّ رائعة....

أنا هو

أدمك الوحيد أنستي

فاتركي أصابعي

مفاتيح تُصارعُ ثوبك

لتقبلي

كما شاء الإله

«تفاحة» عارية متمرّدة...

تنوّري صيفٌ لاهبٌ ينهمرُ صيفُهُ مطراً	على عكس الصّيف الحارّ الجافّ فإنّ صيف الشّاعر يجعل الأمطار تهطل فيتحوّل بذلك إلى شبيهه بإله المطر والخير والخصوبة. هذا التضاد بين التنور (أي الفرن) والمطر، وقد امتزجا معاً، هو من أساليب السّوريالية.
أبعدت «يوسف» وقميصه	تناص مع قصّة يوسف، كما وردت في القرآن. يوحى إبعاد القميص وإبعاد يوسف عنه إلى رغبته ألا يبقى عفيفاً، بل يريد أن يقيم العلاقة مع هذه المرأة المغرية، على عكس يوسف الذي رفض الإغواء.
ورجوتها، فغادرت أبوابي المغلقة»	الضمير في رجوتها، كما يبدو، لا يعود في معناه المستتر إلى المرأة الجميلة، إنّما إلى ذات الشاعر وإلى «شهوته» المضطربة التي ترنو إلى التحرّر من كلّ قيد. عندها «غادرت» شهوته المشتعلة «أبوابه المغلقة». المعنى الظاهر هنا هو الشهوة الجنسيّة. لكنّ المعنى المجازي هو الحنين الشديد إلى «الوطن» الذي يترأى له كمثال الجمال المشتهى الذي يرغب في «وصاله».

النّموذج الخامس: الحضور المرآويّ في مقتطف من «لاهبُ تنورك مدينتي ويُتقن «الدّرة»!!!»،
ص 23-26:

تحضر «المرأة» في المنظومة الصّوفية على اعتبار أنّها متّصلة بكلّ من الخيال والرّؤيا. إنّها المحلّ
الذي تقع فيه الذات على نفسها، و«تتمرأى» فيها من خلال حضور الآخر الذي به ترى وبها
يرى. وقوع الذات على نفسها وتمرئيتها فيها يشير إلى «واحديتها» وعزلتها التي قد تجرّها إلى
الجنون. المطلب من «الحضور المرآويّ» هو حضور المحبوب، عبر اجتلاء صورة الذات فيه.
المرأة هي وسيلة للعبور من الشّيء إلى الشّيء. ولكنّ المرأة، في الوقت ذاته، تمثّل اللحظة التي
تنمحي فيها المسافة. من خلال الخيال والتجليّ الكثيف يكون تمرئي حضور الدّاتين دون
إمكانية الفصل بينهما. بالطبع، في التّراث الصّوفيّ تكون «المرأة» وسيط التجليّ المتبادل بين
الحقّ والخلق. وتكون القصيدة مرآة الذات الشّعريّة، وتتكوّن حالة يصل فيها الشّاعر إلى مقام
الحقّ في الخلق.²¹

هذا «التمرئي» لذات الشّاعر نجده مرتبطاً بحلم متفائل يختصّ بمستقبل المدينة «حيفا». لا

21. . انظر السّماهيجي، 2012، ص 209-212.

يذكر رشدي الماضي «حيفا» إنّما يقول «مدينتي» وهي لفظة تتكرّر في شعر الماضي. على ما يبدو، يتكلّم الشاعر عن مدينة حيفا بدليل «الميناء» في القصيدة «لاهبُ تنورك مدينتي ويُتقن «الذروة»!!!»، وقد تُفهم على أساس الجزء الدال على الكلّ، أقصد فلسطين كلّها.²²

تتكرّر معادلة «أنا الشاعر = القصيدة = المرأة المعشوقة = قصّة مهجّر = المدينة/الوطن = الحياة والوجود الأعلى» في «لاهبُ تنورك مدينتي ويُتقن «الذروة»!!!»، مع إضافة صورة جديدة لهذه المعادلة فيها نشهد امتزاجاً بين الذكوريّ والأنثويّ في كائن واحد («لأني أراها»).²³

كما نشهد علاقة عشق أو وصال بين الرجل الشاعر العاشق والمعشوقة العذراء إلى الأبد والتي هي المدينة-الوطن. يمارس الشاعر عمليّة خلقٍ لولادة «حيفا» في قوله «أنطقُ باسمكِ وأسمّي عليه» (كما هي العادة في العادات الشعبيّة كي لا تصيبها العين، فالملودة عزيزة وغالية). كذلك يعبر عن معاناة انتظاره لهذه الولادة، وهي هنا «العودة» التي يخشى ألاّ تتحقّق في زمانه. وما يميّز هذه المعاناة أنّها معاناة شاعر ف «في كلّ انتظارٍ يُشوّى لي حرفٌ». لذلك إنّ «تصلّب ثديّ الرجوع»²⁴ فهو يخاف أن يفقد قدرته على الكلام («يصير فمي لغةً مقفلةً»)، وهذا منتهى الوجد عند الشاعر لأنّ ذلك يساوي عنده فقدانه للحياة. تتأرجح ذات الشاعر بين أمل العودة وخشية اللا-عودة، فيبدو حيناً فرحاً متوتّباً وحيناً آخر كئيّباً خائفاً. أمّا عند تحقّق الأمل فهو سيلطفها ويداعبها طويلاً (لكنّي لن آتي ولو مرّة / وصولاً معجلاً!!) وعندها سيكون «الوصال» بين العاشقين «يُتقن الذروة».

22. ممّا يؤكّد أنّ «فلسطين» هي المقصودة لا حيفا فقط، هو كتابته عن مدن أخرى مثل يافا وعكا أيضاً. انظر مثلاً قصيدة «في الطّرق الطويلة أيام عارية؟!»، ص 27-29. انظر كذلك «القدس مسرى ومهداً! أيقونة الأسماء!» في ديوان: **هدهد خارج نبوءة المطر** (2013)، ص 10-11: انظر أيضاً «عكا حواء كنعان الوفيّة»، ن.م.، ص 42-43. لكنّ مدينة حيفا هي الأبرز في قصائده، فحيفا، بالنسبة إلى الشاعر هي: «العروس في موالٍ وفي لغتي.. أنا هو مجنونك العائد، وحبيبك الهائم يا ليلاي، في خيام قصائدي»، «عودة المجنون»، **شمال إلى حجر الانتظار**، ص 97.
23. انظر اللوحة التشكيلية لكميل ضو التي تظهر على غلاف **صمت الحروف... صوت الألوان** (2012) وكذلك تظهر صفحة 37. فاللوحة من جهة تبين وجه رجل «ينظر» لينعكس أمامه وجه امرأة. التشابه في ألوان الثوبين يوحدتهما، واتصال الثوبين في أسفل الصورة يؤكّد على اتصاليتهما أو بالأحرى أنّهما واحد.
24. كأنّه يقول: إن لم يشأ الله أن تتحقّق «العودة»، فلا يكون بعث جديد لفلسطين، عندها سيتوقف عطاؤه الشعريّ.

الإيروسية والتّوق إلى العودة في ديوان شمال إلى حجر الانتظار لرشدي الماضي

المقطع التّالي من القصيدة يوضّح المعادلة أعلاه ويُبرز ما ذُكر: 31 252627282930

«لم أرَ في أرجوانِ المنامِ لم أرَ كوكبًا يجيءُ إليَّ	يمنح الحلم لونا أرجوانيًا يتناسب مع لون الشمس ساعة المغيب. تتحوّل الصّفة هنا إلى اسم والاسم إلى صفة، كأنّه يقبل الأدوار والأزمان. لكنّ الإشارة الخفية هنا هي لأرض كنعان التي عُرفت ببلاد الأرجوان. ²⁵
لأنّي أراني أراها	التماهي المطلق مع «بلاد كنعان» التي هي «الوطن» الذي يحنّ إلى انبعاثه من جديد.
في عدنِ الحلم ²⁶ – تفاحة محبّلة	يتراءى الوطن – الحلم كتفاحة في الجنة المشتهاة. لكنّ هذا الوطن آتٍ/عائد دون شكّ، ولو رجع محبّلاً. ²⁷ وقد تحمل العبارة أيضًا معنى العودة المشتهاة كطعم لحم طير الحَجَل. ²⁸

25. اعتُبر اسم بلاد كنعان ساميًا بمعنى الأرض المنخفضة، وذلك من الفعل العبري «כנע» وكذلك العربي «خنع»، بمعنى خضع، والخضوع بطبيعة الحال فيه انخفاض عن آخر أعلى منه. فكانت تأويلات العلماء سابقا تفيد بأنّ هذه التسمية تطابق أرض فلسطين المنخفضة قياسًا إلى جبال لبنان المرتفعة. وقد ورد اسم كنعان، حفيد نوح وابن حام، في التوراة في عدة آيات، يشير بعضها إلى لعنة نوح لحفيده كنعان، ومن خلاله لكلّ ذريّة حام، بأنّه سيبقى عبدًا لعبيد إخوته أي خانعًا خاضعًا، وذلك بسبب رؤية حام لعورة أبيه نوح بعد أن سكر من الخمر وتكشف. انظر כנען ו: ٥: ١١-12.

لكن، هناك تفسير آخر لأصل الاسم كنعان على أنّه من أصل حوريّ، من الكلمة knaggi بمعنى الصباغ الأرجواني، وهذا أعطى الصيغة الأكديّة kinakhni والفينيقيّة كنح (kena) والعبريّة כנע، أي بلاد الأرجوان. وحين جاء اليونانيون ترجموا معنى اسم كنعان (أي الأرجوان) وأطلقوا على أرض كنعان اسم فينيقي (phoenix) أي اللون الأحمر الأرجواني، وهي الصبغة التي كان يصنعها بتميز الشعب الذي سكن أرض كنعان طيلة تاريخه القديم. انظر الماجدي، 1999، ص 13-14. ننوّه هنا إلى أنّ طير الفينيقي الأسطوري قد ارتبط بالصّيف، بالنّار وباللون الأحمر. وهو في رمزيّته يقابل الشّمس، الحياة والخلود. للتوسّع انظر مائة 752-753، Chevalier & Gheerbrant، 1996، pp. phoenix.

26. الخطّان، تحت كلمتي «النام» و«الحلم»، هما من وضعي. يكتب أدونيس أنّ السّورياليّة قد فتحت أبواب الحلم لتتجاوز العقل والمنطق والواقع بهدف الوصول إلى ما وراء الواقع، أو الغيب بلغة الصّوفيّة، حيث السّرّ والحقيقة والمعنى. بالنسبة إلى السّورياليّين، ليس الحلم هربًا من عالم لا يُرضي الفرد، وإنّما هو دافع لا يحثّه على تجاوز الصّعوبات والعوائق. السّورياليّة اكتشاف للأعماق الدّاخلية الذاتيّة، وهي كذلك اكتشاف للعالم الخارجيّ كي تعيد خلقه. ويبيّن أدونيس علاقة الحلم بالهذيان والجنون عند كلّ من السّورياليّة والصّوفيّة، ممّا يتيح أيضًا اكتشاف اللاشعور. انظر أدونيس، 1995، ص 89. انطلاقًا من هذا المنطلق أفهم نصّ رشدي الماضي «عودة المجنون»، ص 97-99. هذا النصّ يحلم بالعودة إلى حيفا كأنّها تمثّل ليلي وهو، أي «أنا» الشّاعر، قيس بن الملوّح (مجنون بني عامر)، بعد أن أبعد عنها. هكذا حال الشّاعر بعد سقوط حيفا في الثاني والعشرين من نيسان عام 1948. فالجنون هنا يتناصّ مع التّراث، كما يتناصّ مع فكرة العشق حدّ الجنون، ويتناسب كذلك مع الجنون كإعادة لخلق الواقع بما يناسب المرغوب والحلم، وكي تكون حيفا، بديرها وخضرها (يقصد بمسيحييها ومسلميها) هي مبتدأ الشّاعر وآخره، وفي وصال لا يتوقف بين الأنا والأنت (حيفا).

تبَحُّثٌ عن زَمَنٍ تَكُونُ فِيهِ الْعَائِدَةُ بِكَامِلِ الْإِمْتَلَاءِ أَطُوفُ فِي أَنْحَاثِكَ، أَنْطِقُ بِاسْمِكَ، وَأُسَمِّي عَلَيْهِ	
لَأَسْتَضِيءَ بِبَرْتَقَالِهِ، الْبَعْدُ السُّورِيَّالِيُّ وَاضِحٌ. يَعُودُ اللَّوْنُ مِنْ جَدِيدٍ إِلَى الظُّهُورِ عَنْ طَرِيقِ «الْبَرْتَقَالَةِ» الَّتِي تَتَحَوَّلُ هُنَا إِلَى مَصْدَرٍ لِلْإِضَاءَةِ وَالْهَدَايَةِ، بِمَعْنَى السَّيْرِ وَالتَّوَجُّهِ نَحْوَ بِلَادِ الْأَرْجَوَانِ. ²⁹ مِنْ نَاحِيَةِ ثَانِيَةٍ، «يَدُلُّ الْبَرْتَقَالُ عَلَى فِلَسْطِينَ، لِأَنَّهُ مُمَيِّزٌ أَسَاسِيٌّ لَهَا». ³⁰	
وَأَنَا هُنَا فِي الْبَعِيدِ الْبَعِيدِ، مَدِينَتِي تَذْكُرُنِي فِي كُلِّ انْتِظَارٍ يُشَوِّى لِي حَرْفٌ وَتَمْتَدُّ مَرَحَلَةٌ!! فَلَا تَخْلَعِي عَنْكَ مِينَاءُكَ وَابْقِي، وَلَوْ بَكَارَةً مُوجَّلةً...	
لَأُظِلُّ الْقَادِمَ إِلَى خَلِيجِكَ فَأَدْخُلُ وَأُخْرِجُ وَأَعُودُ أَعُودُ أَدْخُلُهُ!!	من المعروف أنَّ المدن الكنعانية قد تأسست حول الخلجان مثل: عكا، صور، صيدا، بيروت، جبيل وغيرها. ³¹ من الواضح أنَّه يحلم باستعادة حريّة التنقل «أدخل وأخرج» في كلّ الموانئ الكنعانية، كما كان مسموحاً بذلك في الزمّن القديم.

27. جاء في **لسان العرب**: المحجّل: «هو الذي يرتفع البياض في قوائمه في موضع القيد ويجاوز الأرساغ ولا يجاوز الركبتين لأنّها مواضع الأحجال، وهي الخلاخيل والقيود»؛ ومنه الحديث: أمّتي الغرّ المحجلون أي بيض مواضع الوضوء من الأيدي والوجه والأقدام، استعار أثر الوضوء في الوجه واليدين والرّجلين للإنسان، من البياض الذي يكون في وجه الفرس ويديه ورجليه. انظر ابن منظور، 1990، المجلّد 11، ص 144. نستفيد أمرين من هذا المعنى: البياض بمعنى وضوح الرّؤيا، والقيود أو العراقيل والعذابات التي لا بدّ أن ترافق «استعادة الوطن».

28. الحَجَل: الواحدة حَجَلَة: طائر في حجم الحَمَام أحمر المنقار والرّجلين، يُسْتَطَاب لحمه. انظر **المنجد في اللغة والأعلام**، 1969، ص 119.

29. لاحظ التقارب الصّوتيّ بين اللونين «الأرجواني» والـ orange أي البرتقاليّ، وهو اللون الأصفر الضّارب إلى الأحمر، بينما «الأرجواني» يطلق على طيف من تدرّجات اللون الواقعة بين الأحمر والأزرق. ويشير موقع «ويكيبيديا» بالعربيّة إلى وجود تضارب في الآراء حول أيّ التدرّجات اللونية يمكن وصفها باللون الأرجوانيّ، فبعضها يوصف باللون القرمزيّ أي الأحمر (وليس بالبنفسجيّ فقط). على أيّ حال يبقى اللون الأحمر، بتدرّجاته المختلفة، هو القاسم المشترك بين «الأرجواني» و«البرتقاليّ»، ويذكر كذلك بطائر الفينيق المعروف بلونه الأحمر. كلّ ذلك يوحي ويدلّ على «بلاد الأرجوان» أي أرض كنعان وعلى أرض فلسطين بواسطة «البرتقالة». راجع في هذا السّياق الملاحظة الهامشيّة رقم 25.

30. انظر حمزة، 2012، ص 153.

31. انظر بعلي، 2011، ص 103.

	عناوينك محفورة في عيوني، لكنني أعرف أن زمانك لما يزل زمن مدينة هارية، وأنا أخشى أن تغلقي نوافذك فيتصلب ثدي الرجوع ويصير في لغة مقفلة... فتعال يا مدينة لا تجيد الانحناء نرمي بالهزيمة بوصلة وأسئلة!! لأبعث لك بظلي «نورسا»³² يقظاً مع قمر الليل يصل حاملاً بعضاً له، كان في أمس رجل!!! [...] أنا طير برأس سهمه يُحكّم الحوم³³ وحيث يحط سيمسد شعرك بمشط المدحج بالدخول ليطرد من شعرك «القمل»!!
القناع العشقي - الشهووي واضح. فالشاعر يخفي رغباته الوطنية ولا يعبر عنها صراحة، بل يتكلم عن رغبته في وصال المرأة المعشوقة. هذا على عكس نظرية فرويد؛ ليست الرغبة الجنسية هي المكبوتة، بل الرغبة باستعادة «الوطن»!	شهية تركتك حين خرجت وشهية بقيت حين جئتك الليلة، سنظل نرتسم فرناً لاهباً يتقن «الذروة»!!!

33 32

32. الكلمات «طير»، «هدهد» و«نورس» تتكرر في قصائد رشدي الماضي، وهو يستخدمها بمعناها الرمزية الأسطورية. وتتقصر «أنا الشاعر»، في كل مرة، أحد أشكال الطيور. هناك أسطورة عند إحدى قبائل الهنود تحكي عن النورس كمالك أول لضوء النهار، إلا أن هذا الضوء يبقى محفوظاً داخل صندوق لاستعماله الخاص. لكن الغراب (وهو يُمثل خالق الكون المادي لدى الحضارات الموجودة في الشمال الغربي لأمريكا) يحتال في كسر هذا الصندوق، كي يسرق ضوء النهار من أجل استخدام البشرية. الأسطورة ذاتها تحكي أيضاً كيف نظم الغراب حملة إلى أرض الأسماك مستخدماً قارب النورس كي يسرق النار. انظر مادة gull في: Chevalier & Gheerbrant, 1996, p. 458. أما «الهدهد» فقد اقترن ذكره في القرآن كرسول له دور هام بين الملك سليمان وبلقيس ملكة سبأ. انظر القرآن، سورة النمل، الآيات 20-28. كذلك يصور الشاعر الصوفي فريد الدين عطار الهدهد كمرشد لكل الطيور، وكرسول من العالم غير المرئي، وعلى رأسه تاج الحكمة. ترمز رحلة الطيور كحج صوفي للنفس في بحثها عن الألوهية. انظر مادة hoopoe في: Chevalier & Gheerbrant, 1996, p. 513.

33. من المدهش أن العقيدة المسيحية عن الثالوث الأقدس، أي الآب والابن والروح القدس، تصوّر روح القدس على شكل حمامة أو طير عشتاروت: إلهة الحب والخصب عند الفينيقيين. وقد سمّي هذا الطير، لدى المسيحيين الأوائل، «صوفيا» أي الحكمة، واعتبر ممثلاً للأنتوية. انظر Jung, 1969, vol. 8, § 356, p. 156.

من الواضح في المقطع أعلاه أنّ الشّاعر متفائل في رؤياه بخصوص مستقبل مدينته (أو على الأصحّ وطنه الأكبر، كنعان: أرض الأرجوان)، فهو سيعود إليها من جديد وسيطهرها من كلّ دنس. إنّه يراها كامرأة شهية قبل زمن «التهجير» وبعد «العودة»، كأنّ العمر لم يؤثر على جمالها ولم يؤدّ إلى شيخوختها.³⁴

التّوق إلى العودة

إنّ ثيمة التّوق إلى العودة ترتبط بقصائد فيها ولع الانتظار وحلم الرّجوع، وقد «ارتدى» الحلم ثوب «المسيح» و«تفنّع» بقناع الحلاج الصّوفيّ، وتكرّر بموتيفات عدّة. يبدو الرّجوع حكاية تجدد وانبعث «للمدينة» المنتظرة، ويظهر الغد مشرقاً كأنّ الشّاعر على يقين من تحقّق رؤياه لتصميمه على ذلك، كما في المقطع التّالي من «في الطّرق الطّويلة أيّام عارية؟!»، ص 28-29:

«لن أقتلع مجامر اللهفة،

فمطري الأخير في هناك غيمة³⁵

ستبقى في المكان

لأنّ «الأرض الأولى مضت»

والأرض الجديدة

توجد في ما بعد البحر

«عروساً»

إلى داري مُقبلة!!

لم أعد أخافك أيّها الأمس

أنت ماضٍ

وماضيك ماءً مضى

وهذا غدي

غدٌ سيبقى كما النّهر

سيبقى أماما

ودوريّ فصول يتقافزُ

34. هناك تناص واضح على مستوى المضمون مع قصيدة أخرى بعنوان: «الكنعانيّ عوليس علّم مركبه الدّخول»، ص 8-5. كما أنّ ربط عوليس بكنعان يؤكّد على أنّ «أرجوان المنام» هي أرض كنعان.

35. تغيير واضح في بناء اللغة المألوف.

في دربي للوصول إلى هنائي»

إنّ موتيف «الطّير» («دوريّ») يتكرّر من جديد في المقطع أعلاه. جاء اختيار الدّوريّ موفّقاً في هذا السّياق، فالاسم يوحي بمعنى العودة والتّكرار والارتداد. إنّ ربط الدّوريّ بكلمة «فصول»، وقبل ذلك بالنّهر، يوحي بالتّغيير وعدم الثّبات. أمّا ربطه بالفعل يتقافز فيوحي بالفرح. الصّورة الشعريّة في هذا المقطع فيها حركة، يمكن للقارئ تخيلها والشّعور بفرحة تحقّق الحلم.

الشّعر وسيلة للنضال والتشبّث بأمل «العودة» برؤيا سوربالية

لموتيف «الشّعر» علاقة مع ثيمة العودة، حيث يتجلّى الشّعر وسيلة كفاح، كما في المقطع التّالي من «قصائد عناوينها ابتليت فاستترت!!»، ص 52:36

«إرفعْ

حروفاً أعمدةً

كي تسندَ الجدران!!

وإن أردتَ لها سياج؟!37

لا تثقُ بفضلاتِ الغروبِ

وابنه

من شقائق «كربلاء»!

نلاحظ، في المقطع أعلاه، استخدام الشّاعر لكلمة «غروب»، الذي يأتي للتّمويه ولإسّتر الفكرة المقصودة. فالكلمة تتّخذ معنى سلبياً عند ارتباطها مع شقائق «كربلاء»، فهي توحى، في هذا السّياق، بالغرب أو بكلّ ما هو غريب عن الثقافة الشّرقية. في ذلك إشارة إلى ضرورة التمسك بالتراث العربيّ لا الغربيّ. كذلك الغروب يعني موت الشّمس المجازي، بينما الشّرق يعني الولادة الجديدة للشّمس وهي كناية عن الحضارة.

من الواضح أنّ «كربلاء» ترتبط باسم الحسين بن عليّ. وفي التّراث الإسلاميّ الشّيعي تُعتبر قصّة مقتل الحسين أسطورة من أساطير الموت والانبعاث. فالحسين يختار طوعاً أن يُقتل في كربلاء. يُقتل الحسين ويُقطع رأسه، لكنّه يُبعث من جديد.38 أمّا «شقائق» فتذكّر بشقائق النعمان (نبته)، وتوحى بذلك إلى دروب مزهرة ومشرقة. يأتي ذلك بهدف التأكيد على أنّ شعره يحمل

36. التّناص بين عنوان القصيدة والحديث النبويّ الشّريف واضح: «إذا ابتليت فاستترت».

37. من الواضح أنّ كلمة «سياج» يجب أن تكون منصوبة. يبدو أنّ الشّاعر يهدف إلى تكسير اللغة جماليّاً على أساس ما يدعو إليه «الشّعر الحداثيّ»، أو ببساطة كي يحافظ على الإيقاع والتسكين كما في كلمة «كربلاء».

38. انظر عوض، 1978، ص 64.

الخير والحضارة الرّاقية لاتصاله بالتراث وتمسّكه به. كذلك تشير عبارة « شقائق كربلاء»، إلى عذاب شعبٍ يشبه في معاناته عذاب الحسين الذي اختار الاستشهاد.³⁹

تتحوّل الكتابة عند رشدي الماضي إلى وسيلة خروج من العزلة والنبش في الذات، كما هو الشأن في السّوريالية. أمّا عندما يُجبر على التزام الصّمت فإنّه يتحوّل إلى لا شيء، حتّى لو حاول البحث عن ذاته في الآخرين كي يمنع موت الذاكرة. فكلّ ذلك يبقى فعلاً عبثيّاً دون اللغة، دون القدرة على الإبداع الشعريّ التلقائيّ الذي يندلق خمرّة «توغل في داليات الكلام» على الصّفحات العطشى ك«معزوفة من شبق».⁴⁰

يقول أدونيس عن الكتابة السّوريالية بأنّها تشبه الكتابة الصّوفيّة على أساس «الخروج من المنفى في اتجاه النّقطة العليا. تتحقّق هذه الكتابة صوفيّاً بالشّطح، وسورياليّاً بالكتابة الآلية».⁴¹ يجدر التنويه أنّ الفنّان في السّوريالية قد اكتسبَ مميّزات الكاهن، وصانع المعجزة، ومميّزات الإنسان الذي مُنح موهبة الرّؤيا الخارقة. فصار الشّاعر على الأخصّ يحقّق الأعجوبة عن طريق الاستعمال السّحريّ للكلمات، عن طريق كتابة لا يفهمها هو نفسه فهماً كاملاً. هكذا يكون الأثر الذي أبدعه سرّاً غامضاً يمكن أن يُحسّ ويُعاش دون أن يكون بالضرورة مفهوماً. ويمثّل الشّعْر بالنّسبة إلى السّورياليّين طريقاً للمعرفة ونهجاً في الحياة يمكّن الإنسان من تقبّل أحاجي الوجود.⁴²

بما أنّ الكلمات، عند السّورياليّين، هي أساطير (تماماً كما نجد ذلك عند رشدي الماضي في كلمات مثل البئر والثدي والمطر والطّير وغير ذلك)، فقد صارت أكثر حقيقيّة من الأشياء التي تدلّ عليها أو الأفكار التي تعبّر عنها. من هنا يصبح إبداع القصيدة عندهم نوعاً من إعادة تنسيق الكلمات ووضوعها بشكل غير مألوف، لكي تقدّم وجوهاً وألواناً مختلفة من أسطورتها. تتحوّل الكلمات إلى أساطير لا تُفهم بمعانيها العاديّة. ليس الشّعْر، عند السّورياليّ، طريقة في المعرفة بالمعنى العاديّ المألوف، بل هو النهج المتبقّي للإنسان كي يتعرّف إلى الأساطير الإنسانيّة بوجوهها التي

39. عندما قمتُ بربط هذا المقطع عن «شقائق كربلاء» مع مقطع شعريّ آخر تناولتُ فيه عبارة «أرجوان المنام»، وبعد ذلك قرنته مع الإله «بعل» الذي سيأتي ذكره لاحقاً، توصّلتُ إلى قصيدةٍ لمحمود درويش تتناول الموضوع ذاته عن بعث شعب كنعان (كناية عن فلسطين)، بحضارته الشّرقية، من جديد في الرّبيع. قصيدة درويش بعنوان: «نَزَفَ الحبيبُ شقائق النّعمان». هذا مقطعها الأوّل: نَزَفَ الحبيبُ شقائق النّعمان، / أرضُ الأرجوان تَلَأَلَتْ بجروحها، / أوّل أغانيها: دَمُ الحُبِّ الذي سفكته آلهة، / وأخزها دَمٌ... / يا شعبَ كنعانِ احتفلْ / بربيع أرضك، واشتعلْ / كزهورها، يا شعبَ كنعانِ المُجرّد من / سلاحك، واكتملْ!». انظر القصيدة كاملة عند محمود درويش، 2004، ص 49-50.

40. انظر «قصائد غادرت قطار الخروج؟!»، الماضي، 2013، ص 12-13.

41. انظر أدونيس، 1995، ص 180.

42. انظر فاو، 1967، ص 28.

لا تُحصى. إنّ المعرفة هي معرفة الرّؤيا أو ما فوق الواقع. هذا ما يفسّر أساليب السّوريالية في «الكتابة الآليّة»، واللاشعور، وحلم اليقظة، والنزعة السّحريّة، وتمجيد الذات.⁴³

بالنسبة إلى تمسك السّوريالين بمعتقد الكتابة التلقائيّة الآليّة على أساس أنّها الطريقة الصّحيحة في الإبداع الفنّي التي تسمح بالغوص عميقاً إلى داخل الذات اللاواعية وتحليلها - فقد نشأ هذا المعتقد بتأثير أفكار فرويد في التّحليل النّفسيّ. لكنّ فرويد نفسه قد انتقد السّوريالية في هذه النقطة بالذات:

«إنّ الرّغبة في انتهاك التّوقّعات المألوفة (لدى القارئ أو المشاهد)⁴⁴ وإرباكه، هي بالتأكيد جانب هامّ في الممارسة السّوريالية. لكنّها كانت كذلك جزءاً من إستراتيجية أوسع عند السّوريالية، ألا وهي محاولة العمل من وجهة نظر اللاوعي. بالرّغم من احتفاء السّوريالين باكتشاف فرويد للوعي [...] فإنّ فرويد نفسه لم يكن راضياً تماماً عن تفسيرهم لكتاباتهِ. [...] من الواضح أنّ فرويد قد رفض السّوريالية (وانتقدها) على أساس أنّ كلّ محاولة متعمّدة لاستنباط تأثيرات العقل اللاوعي ما هو إلّا تناقض (منطقيّ) في المفاهيم. [...] لكن، في السّياق الحضاري الذي عمل به السّورياليون، كانت الإستراتيجية الأكثر تأثيراً، المتاحة لهم، هي التكلّم من منطق اللاعقلانيّ، ومحاولة الكلام عن الجنون من «مكان» الجنون ذاته، وليس من وجهة نظر العقل».⁴⁵

يمكن تلخيص النّقد الذي يوجّهه فرويد للسّوريالية في السّؤال التّالي: كيف يمكن التعبير عن اللاوعي بدون الوعي؟ من وجهة نظر فرويد، أشعار السّوريالين ورسوماتهم وأشكال فنونهم الأخرى التي ادّعوا أنّها تجلّيات مباشرة للاوعي، هي في الحقيقة قد تشكّلت من خلال الأنا الواعي، وليس ادّعاؤهم بغير ذلك سوى خداع لأنفسهم وللآخرين. فلا يمكن، من وجهة نظر التّحليل النّفسيّ، أن يكشف اللاوعي ذاته بكلّ بساطة، بل إنّ كُشفه يمرّ بمرحلة تحليل نفسيّ

43. انظر ن.م.، ص 68-71. إذا قارنّا عمليّة إبداع الشّعر عند الرومانطقيّ بتلك التي عند السّورياليّ نجد أنّ البادرة في الإبداع عند الأوّل تصدر عن عواطف الشّاعر وأحاسيسه. بعد ذلك يتمّ اختيار الكلمات التي تعبّر عن العواطف. أمّا عند الشّاعر السّورياليّ فإنّ «البادرة متروكة للكلمات التي تبحر في مغامرة مدهشة لاكتشاف الأحاسيس أو الحلم أو تجربة الشّاعر المبهمة. [...] هذه الكلمات تولّد أحاسيس الشّاعر وتجاربه وتسجّلها. لذا يمكن القول أنّ كلمات الشّاعر وصوره التي تتلاقى في كلماته على نحو سحريّ، هي التي تكوّن الشّاعر، لأنّه مكوّن من كلمات». ن.م.، ص 206-207.

44. ما بين قوسين هو إضافة من عندي.

45. Fer, Batchelor & Wood, 1993, p. 176.

ليست سهلة، فيها الكثير من المقاومة والتحويل والقلب.

حسب فهمي للسورياليين أفسر «الكتابة التلقائية» النابعة من اللاوعي، بعملية الكتابة التي يستسلم فيها الشاعر إلى تدفق خياله وطوفان مشاعره وأفكاره، فيكتبها مُعتقداً أنها آتية من اللاوعي. ببساطة شديدة، استخدام السورياليين لمفهوم اللاوعي يختلف عن استخدام فرويد له. إن انتقاد فرويد للسورياليين يمكن تطبيقه على كتابة رشدي الماضي الشعريّة، التي تبدو سوريالية الظاهر، بسبب الغموض الذي يصل أحيانا حد الانغلاق، ممّا يدفعنا إلى الظنّ بأنها تلقائية بالمفهوم السوريالي للكلمة. لكنّ كتابة الماضي تبدو وليدة العناء والمراجعة الدقيقة التي تحتاج إلى وقت وجهد كبيرين. فليست الكتابة عند الشاعر آلية ولا هي تلقائية، كما أنها تفتقر في كثير من الأحيان إلى الانسيابية الشعريّة الجميلة. في ذلك هي بعيدة عن نهج السورياليين الذين أرادوا تحرير اللاوعي والأحلام والرغبات وكلّ ما هو مستور خفيّ، بعيداً عن رقابة العقل. فالانزياح عن المألوف عند الماضي مقصود، وتخريب نظام اللغة مقصود، وذلك بهدف أن يكون مُجدّداً، له لغته الخاصّة التي تميّزه. كما أنّ اختيار الرّموز والأساطير هو لغاية محدّدة. وتحويل الكلمات العادية إلى رموز، بل إلى أساطير، يجري بشكل واعٍ ومقصود، أي لا يُمكن فعل كلّ ذلك إلاّ بواسطة الوعي. إذن، لا توجد كتابة عفويّة، تلقائية أو آلية عنده، كما أنّ الاستسلام للمشاعر المتدفّقة يبدو ضعيفاً.

التّوظيف المكثّف للأساطير: بعث كنعان!

حسب كارل يونغ، لا يمكن أن نفهم الكائن الحيّ بمعزل عن علاقته ببيئته. هذا الكلام يصحّ على الجسد والنفس معاً. بطبيعة الحال نحن نتوقّع أن يُكيّف الوعي ذاته للزمن الحاضر، لأنّه، أي الوعي، هو ذلك الجزء من النّفس المهتمّ أصلاً بأحداث السّاعة. لكنّ اللاوعي الجماعيّ هو النّفس الكليّة الكونيّة (universal psyche) بدون حدود زمنيّة، ولذلك علينا أن نتوقّع ردود فعل لحالات كونيّة شموليّة، قد تكون هذه الحالات سيكولوجيّة أو فيزيولوجيّة أو فيزيائيّة. يتكوّن اللاوعي الجماعيّ من الموتيّفات الأسطوريّة أو الصّور البدئيّة، ولذلك فإنّ أساطير الشّعوب هي إسقاطات (projections) اللاوعي الجماعيّ. نستطيع دراسة اللاوعي الجماعيّ بطريقتين: إمّا عن طريق دراسة الأساطير أو عن طريق تحليل الفرد.⁴⁶

يمكن أن نستفيد من كلام يونغ بخصوص موضوع الشّعور والشاعر الذي يوظّف الأساطير بكتافة. على ما يبدو، يكشف هذا التّوظيف ذاكرة الشعب الجماعيّة ويجلو، من خلال الرّموز،

46. انظر 152-153، 325، § Jung, 1969.

الإيروسية والتوق إلى العودة في ديوان شمال إلى حجر الانتظار لرشدي الماضي

ماضيها وحاضرها معًا. كذلك يكشف علاقة الفرد (الشاعر) مع بيئته وتاريخه الثقافي والسياسي والاجتماعي، وهو يُشكّل السياق الذي لا مهرب منه بالنسبة للشاعر، وكذلك بالنسبة للقارئ. بالتالي فإن اختيار الشاعر لرموز معينة وصياغته لأسماء قد وردت في الأساطير أو الكتب الدينية بطريقته الخاصة (كما فعل رشدي الماضي مثلاً عندما قرن ما بين عوليس (يوليسس) وأرض كنعان، أو عندما ربط «يوسف» بالحلاج) إنّما يعكس طريقة استجابة الشاعر الفرد لقضية عامّة خاصّة بشعبه، كما يكشف أيضًا جانبًا من جوانب روحه.

يبدو الشاعر في تناوله لفكرة «العودة» امتدادًا لفكرة البعث من جديد عند الشعراء التمزيين أمثال بدر شاكر السياب، خليل حاوي، أدونيس، وعبد الوهاب البياتي. الدليل على ذلك استخدامه المتكرر للكلمات تتحوّل إلى رموز مثل المطر والتّدي (ليدلاً على الإخصاب والعطاء)، ولرموز دالّة على الانبعاث من جديد كالمسيح، وللتجدّد والخصوبة مثل الإله «بعل». لكنّ هذا الإيمان بإمكانية التجدّد، وهي عند رشدي الماضي المقابل للعودة، لا يمكن أن تتحقّق دون عذاب طويل وانتظار صعب ويمتّل لذلك بـ «أيّوب».

قد يصل هذا الانتظار حدّ العبثية والسّخرية «المتألّمة».⁴⁷ لكن، مع ذلك تزهّر أبيات شعريّة كأنّها تصوّر مشهد «العودة» من جديد. عندها يتجلّى امتزاج اليأس بالأمل، الحزن بالفرح، وذلك إذا نظرنا إلى القصائد كمجموعة «تتراسل» فيما بينها. هذا الهاجس بـ «العودة» يعيشه الشاعر في جُلّ قصائده بأشكال مختلفة. المقتطفات التالية توضّح الصّورة:

المثال الأوّل من: «شمال إلى حجر الانتظار»، ص 57-60:

«صامتًا كظلّ لافتة تحالف الوقت مع المحطّة!!	اللهجة السّاخرة واضحة وهي أعلى درجات الشّعور بالألم الذي وصل حدّ اليأس من الانتظار.
أليس القطارُ حبلَ نجاة؟!	استفهام إنكاريّ يدلّ على الشكّ في أن يكون الرّحيل إلى مكان آخر هو الحلّ.
صامتًا فتح له جيب خابية الصّبر	كأنّه يريد أن يقول الصّبر المخبأ، فاستخدم «الخابية» من العاميّة الفلسطينيّة، وهي وعاء لحفظ المؤن، للإشارة إلى الصّبر المحفوظ (أو المكبوت) منذ زمن، و«الجيب» بمعنى غطاء الخابية. الاستخدام من الناحية الجماليّة فنيّ وموفّق.

47. يصل اليأس من الانتظار حدّ العبثية كاننتظار المتشرّد في مسرحية «في انتظار غودو» (1953) لصمويل بيكيت، وذلك في تناص واضح عندما يقول: «شيء لن أعرفه / وأنا غودو انتظر / يقضمّ بياض الغياب غيابًا!!». انظر قصيدة «الكنعاني عوليس علم مركبه الدّخول»، ص 5.

فسقط انتظاراً - يتابع الانتظار!!	صورة شعرية جميلة يحول فيها ما هو غير محسوس «الصبر» إلى شيء محسوس يسقط، والسبب في السقوط أنه (أي ذات الشاعر) يتابع شيئاً غير محسوس هو الآخر، أي «الانتظار». ذات الشاعر تتحد مع السقوط والانتظار معاً، مما يشير إلى هول الحالة النفسية.
[...] أيوب! لا تسل - كم رحيلاً لك بعد؟	تناص واضح مع قصة عذابات أيوب كما جاءت في التوراة (سفر أيوب).
اليوم رمم «المعلم» يد الشفاء فقام الظهور ظهوراً ثانياً يعود دوماً صباه!!	على ما يبدو، «المعلم» هو الخبير في مداواة الجروح والأمراض. وقد تكون الإشارة غير مباشرة للمسيح الذي قدم الشفاء لحالات مرضية مستعصية. ⁴⁸ الإشارة هنا ثنائية: للميت (لعازر) الذي أحياه المسيح من جديد، ⁴⁹ ولقيامه المسيح ذاته وقهره للموت. هكذا ستتحقق «العودة» ويقهر «التهجير». فكرة التجدد والانبعاث من جديد وعودة الشباب واضحة، وهي تتكرر، في مثال آخر، بأسطورة «بعل».
[...] بلغني الآن ما قلته محطتي سيطول ويكبر الصبر فتلتهب شمس الغياب وتعلو عتبة الانتظار صفرة!!	اليأس واضح في هذا المقطع. التذبذب في المشاعر المتناقضة ما بين يقين/أمل وشك/يأس، واضح بين هذا المقطع وسابقه.

48. على ما يبدو «المعلم» هو المسيح. فهو يشير إلى المسيح في قصيدة أخرى قائلا: «الشكر الشكر / مُخلصنا.. / الشكر الشكر / مُعلمنا.. / خرافك أصوات العودة / وصلت من السفر البعيد / خرافك جُلجلة أخرى / جُلجلة السفر الجديد». وردت القصيدة بدون عنوان في صمت الحروف... صوت الألوان، 2012، ص 28. كذلك كان تلامذة المسيح ينادونه بالمعلم. انظر مثلاً إنجيل يوحنا، 13: 13. كما أن الإنجيل يتكلم عن معجزات المسيح في شفاء حالات مستعصية من المرض. انظر مثلاً إنجيل مرقس، 1: 29-50؛ 2: 1-12.
49. انظر إنجيل يوحنا، 11: 45-49.

الإيروسية والتوق إلى العودة في ديوان شمال إلى حجر الانتظار لرشدي الماضي

المثال الثاني من: «رواية ذاكرتها تحترف المناعة»، ص 61-65: 50 51

«يلاحقني «تاريخ الهجر» يُعلِّبني هذا التاريخُ غيابًا وخروجًا...	
يطالب الشاعر جسده بمقاومة الضعف والمرض. ويرجو ألا تتوقف حركته قبل أن يشهد «العودة»، فألم التهجير يلاحقه منذ زمن ويسجنه داخل حدوده، فلا تتحرّر ذاكرته من التهجير، بل تلاحقه أينما ذهب.	لا تهنّ أيّها الجسد! وترثّ قبل أن تنهي الحراك قليلًا!!
يعطي للانتظار لونًا هو الأبيض كأنّه يرمز بذلك إلى فراغه من المحتوى والشكل. كذلك كفن الميت أبيض. هو لا يرضى بالبياض عندما يوحي بالموت وبالعدم بل سيقهره. يكرّر فكرة أنّه لا يقبل الموت قبل أن يتحقّق ما ينتظره في عبارة «فتّى فتّى» (جناس)، بمعنى: سيبقى في أحاسيسه شابًا متلهفًا. «سيبعث ملاحنا»: الإشارة توحى إلى «عوليس» (Ulysses)، البطل الميثولوجي في الأوديسة، الذي كان ملكًا على إيثاكا. يُستخدم «عوليس» كرمز للمسافر المتنقل من مكان إلى مكان بعيدًا عن وطنه. تواجهه مصاعب ومخاطر شديدة لكنّه في النهاية يفوز بالعودة إلى مملكته إيثاكا، ويسترجع مكانه كملك عليها، ويقتل الذين أرادوا الزواج من زوجته.⁵¹ الرحيل عن الوطن لم يكن إراديًا، تمامًا كما حدث مع «عوليس». والتهجير لم يكن لذنوب قد اقترفت أو نتيجة لإيذاء أحد.	[...] روايتي في بياض الانتظار - فتّى فتّى لا يرتضي موته!! فإن ضاقت به مرساة وأرادته «سبيًا ثانيًا» وكفاف عودة؟! ** سيبعث ملاحنا وقد حمل الوصول - وصولا لم ينو الرحيل يومًا ولم يعذب «تفاحنا» قلبًا!!!

50. القصيدة في نظري موهلة بالغموض غير المستحسن، وفيها تبدو الإشارات والرموز تقتحم النص بشكل مكثف وبأسلوب يقلل من انسيابية القصيدة وشاعريتها.

51. للتوسع انظر <http://www.pantheon.org/>, Ellingson, 2002.

المثال الثالث من: «حين يعود الرجوع «مسيحاً»، ص 53-56: 52

«تهبّ الرياحُ شتاءً في أوّل العمرِ تنتظرُ البئرُ غيمةً ثدي لصفصافةٍ تُصمّمُ أن تصلَ مطراً مُرضعاً...	موتيف «البئر» هو رمز ذاتي للشاعر المستعدّ للعطاء وخدمة شعبه، فبدون ماء لا توجد حياة. ⁵² لكن، لا يكفي الاستعداد الداخلي الذاتي، فهناك حاجة لظروف خارجية «غيمة ثدي» مُساعدة تفتح المجال لتجديد الحياة وإمكانية العطاء. مع ذلك فإنّ التصميم هو بداية تحقّق الأمل.
---	--

زهرتي

تحت النافذة

كلّ صباح تعيشُ دورةً أخرى

ما دمتِ يا بئرُ

ملء الارتواء منتظرة...

واصلي

سؤالك عني

واطلبي من عناوين الحيّ

أن تبقى هدهداً مختبئاً؟!

أنا - اجتزت أرخبيل البعاد

حينَ حالفتُ بوصلةً تهدي

غربةً الكلمات...

52. من الجدير أن نذكر أنّ محمود درويش كذلك قد استخدم «البئر» كرمز ذاتي، وقد جعلها رمزاً للحياة، للحنين وللتجدد. انظر حمزة، 2012، ص 127.

الإشارة إلى إمبراطور روما نيرون (أو نيرو) واضحة، وهو الذي توهم نفسه أنه يُحسن الغناء والعزف على القيثارة. ثم دفعه جنونه إلى حرق روما بهدف بنائها من جديد. السؤال: هل الإشارة إلى نيرون هي بهدف الإيحاء بأنّ الإنسان «المهجر» قد يُقدّم على ارتكاب الجرائم بهدف تحقيق «العودة»؟ أم أنّ الشاعر الحداثي يشبه نيرون في هدمه لكلّ القوالب الشعريّة، كشكل من أشكال التمرّد وكي يكون مجدّدًا ومبتكرًا في الشعر؟	أعرفُ - يا بئرُ.. شراراتُ الفراقِ لاهبةً وفي الدّارِ «نيرون حداثي» شدّ أعوادَ الثّقاب أوتارًا!
يُطمئن نفسه بأنّ الإله معه يرافق خطوات حلمه. عذاب الصّليب (المسيح صُلِبَ على جبل الجلجلة) مرحلة لا بدّ منها قبل البعث وتحقق «العودة» من جديد. هناك مزج بين حدّثين: الأوّل: العشاء الأخير بين المسيح وتلاميذه، قبل أن يُسلّمه تلميذه يهوذا الأسخريوطي، في صباح اليوم التّالي، إلى السّلطات الرّومانيّة كي يُعذّب على الصّليب ويموت. والثّاني: عرس قانا الجليل، فيه حوّل المسيح الماء خمرًا. هذا التّلاقى بين الحدّثين يأتي بهدف التأكيد على إمكانيّة تحقّق «العودة»، تمامًا كما هو في الإيمان المسيحيّ: يقوم المسيح في اليوم الثالث ويقهر الموت، وبذلك «يمدّ العرس عشاءً طويلاً» على أساس الإشارة إلى فرح عظيم يتحقّق.⁵³	[...] لا خوفَ يا بئرُ!! غيومٌ على جبلِ «الجلجلة»! وطيورٌ في الأعالي، وإبريقٌ لم ينكسر عادَ يطلُّ من النّافذة!! [...] غداً سيأتي «الرّجوع» «مسيحاً» يمشي يحملُ «الخمر» ويمدُّ «العرس» «عشاءً» طويلاً....!

53. عن العشاء الأخير، وبعد ذلك عن تعذيب المسيح على جبل الجلجلة وموته، ومن ثمّ قيامته في اليوم الثالث انظر إنجيل يوحنا، الفصول 13-20. بخصوص معجزة الخمر في عرس قانا الجليل انظر إنجيل يوحنا، 2: 1-12.

المثال الرابع فيه ترابط بين عدّة قصائد، أولها «صباح من مهرجان الموت الأخير؟!!»، ص 40-

43: 54 55

الإشارة إلى صعوبة الطريق المليئة بالعراقيل وبالتالي صعوبة الوصول.	«طريقي إلى.. ما لا أعرف إليه تاريخاً للوصول طريقي إليه - جبال لزجة زلقة
التناص مع القرآن واضح هنا.⁵⁴ نجد امتزاج اليأس من طول الانتظار مع أمل بشمس تشرق من جديد.	فوددت لو أعطي لخوابي الصبر نخيلًا (لخاصرة) الانتظار وشمسًا من «سورة الكهف» ملّت ذاتها حلماً يُنعوس، ونافذة مغلقة!!
* شعور بالضيق، وهو يخاف مرور العمر دون استقرار في مكان. إنها غربة عن الوطن وفي «الوطن». * امتزاج الأضداد أو التناقضات: البرودة والسخونة، الاحتراق والتجمّد، الرّحيل والعودة، الغربة والانتماء، هذا أيضًا من مميّزات الكتابة السّوريالية. يبدو الشّاعر جزعًا يخشى ألا يصل إلى مبتغاه كي يشهد «عودة المدينة»، فقد كسّرت الرّيح عصاه التي يهتدي بها وتساعد في السّير، وكان الشّاعر يخاف الموت قبل تحقق الحلم.	[...] ظلت أيامي تجري وأرصفتي تندرج وتتوه عن خطاي فاحترق!! احترق في مواقد الثلج حطبي وأمام أمواج عتبات الوصول كسّرت الرّيح «عصاي»!!
هناك تناص مع قصيدة لنزار قبّاني بعنوان «استراحة المحارب»،⁵⁵ لكنه بدّل كلمة المحارب بكلمة «السّكوت»، وفي القصيدتين الإشارة هي إلى قول الشّعر. ففي الشّعر لا يوجد شيء اسمه «استراحة السّكوت»، خاصّة عندما ينبع الشّعر صاريًا من صميم الفؤاد ويعكس روح الشّاعر. بينما يصير «السّكوت» أو «الاستراحة» مقابلًا للموت. «الهوريّة» كناية عن حيفا. ونيسان القاسي هو الشّهر الذي شهد سقوط حيفا. «ذات الشّاعر» كالفراشة هشّة، ضعيفة وهي معرّضة للاحتراق لقربها من القنديل. لكنّ احتراقها أو موتها لا يعني النهاية، فستولد من جديد مع كلّ «نيسان» أو ربيع.	«استراحة» السّكوت في مهرجان موتنا يا حوريّتي مساحة فادحة شاسعة!! ومنذ «نيسان القاسي» وفراشتي، ابنة قنديلي تجد وتقضم أفعالها المحكمات!!

54. انظر قصّة أصحاب الكهف والرّقيم في القرآن، سورة الكهف: الآيات 9-26.

55. يقول نزار قبّاني: «في الشّعر / لا يوجد شيء اسمه استراحة المحارب / ولا يوجد إجازات صيفيّة / ولا إجازات مرّضيّة / ولا إجازات إداريّة / فإما أن تكون متورّطاً / حتّى آخر نقطة من دمك / وإما أن تخرج من اللعبة». قبّاني، 1997، ج 5، ص 290.

[116]

صوتك يرى صناديق الصّمت قد أينعت؟! أخرجيه ليأتي على جناحي يقين الوصول «بعلاً» أصابعه قاطفات جائعات...	يمزج ما بين حاستيّ السّمع والرّؤية. «صوتك» يا حوريتي (يا حيفاً) يشهد عودة صوت الذات الشّاعرة. إنّ الشّاعر يتماهى مع «صناديق الصّمت» فهي توحى بجثث الشّهداء التي أخذت تبرعم وتنبعث فيها الحياة من جديد، بفضل «بعل».
--	--

إنّ حجر الأساس في هذه القصيدة هو «بعل»، ممّا يقوّي ادّعائي بأنّ الشّاعر ينتمي إلى قائمة الشعراء التمزويّين. لذلك من المهمّ أن نوضّح أسطورة «بعل» لأنّها، في نظري، تلقي بضوئها غير المباشر على باقي القصائد وتفكّ لغزها.

عبد الكنعانيّون أرباباً عديدة، كان على رأسها «إيل» (𐤎) أي الإله. وقد زعمت الأساطير أنّ هذا المعبود الجليل طعن في السّنّ، وحلّ محله «بعل» (𐤁𐤌) وهو ابن «إيل». معنى «بعل»: السيّد، ومن ألقابه: «سيّد السّموات» أو «ربّ السّموات»، «كبير المحاربين»، «القويّ» أو «عظيم القوّة». يعتبر «بعل» عند الكنعانيّين إله المطر والعواصف والرّعد والبرق الذي يروي الأرض ويخصبها. وهو نظير «تموز» البابلي، ونظير «أدونيس»⁵⁶ الكنعاني الفينيقي، قبل أن يشتهر في الأساطير اليونانيّة الكلاسيكيّة. هذه الآلهة: بعل، تموز، وأدونيس هي نتيجة اهتمام الناس بأرض كنعان، وليقدّموا تفسيراً يبرّر تجدد الحياة في الرّبيع، خاصة وأنّ حضارتهم كانت، في الأساس، حضارة زراعيّة. ويبدو أنّ التناوب الدّوريّ بين الخصب والجفاف كان واضحاً في أرض كنعان، فهناك سبع سنوات خصيبة تليها فترة من القحط تطول أو تقصر وهكذا دواليك. إنّ أسطورة صراع الإله «بعل» مع «موت» هي مركز الأساطير الكنعانيّة. حين يتحدّى الإله «موت» الإله «بعل» ويطلبه أمام مجمع الآلهة، يستسلم الإله «بعل» ويبتلعه «موت». فتجفّ الأشجار ويزول الخصب من الحياة. هنا تصرخ «عنات» وتطلب الإله «موت» لتدخل معه معركة حاسمة إلى أن تنتصر عليه فتقتله وتقطّعه بالسّيف وتشويهه بالنّار وتدفنه في الحقول. بعد ذلك تقوم بإخراج «بعل» من عالم الموت فيعود الخصب إلى الأرض. تستمرّ عمليّة ازدهار الأرض مدّة سبع سنوات، ليعود بعدها «موت» مستردّاً قواه فيدخل في صراع جديد مع الإله «بعل».

إنّ «عنات» (𐤎𐤏) هي أخت «بعل» التي وقفت إلى يمينه في كلّ الأمور، كما وكانت أيضاً حبيبته. من ألقابها: «البتول أو العذراء» (𐤁𐤏𐤋) ممّا يشير إلى أنّها شابّة. تُصوّر عنات في النصوص

56. «أدونيس»، كما هو واضح، مشتقّ من الكلمة 𐤎𐤏 أي السيّد.

الأوغاريّة بصفتها المزدوجة: كحاربة قاسية تحمل الرّمح والسّيف، وكامرأة حسناء تتميز بالعدوّة في الحبّ، أي أنّها إلهة حرب وإلهة حبّ. فُسّر اسم «عناث» في العربية على أنّها «العناية» التي تشدّ أزر «بعل» وتناصره.⁵⁷

يبدو أنّ الشّاعر يوظّف «بعل» و«عناث» بسبب الصّراع الذي كان بينهما وبين «يم» (𐎶𐎵) و«موت» (𐎎𐎡)، وهما أيضًا من أبناء الإله «إيل» من الإلهة «آشرا» (𐎶𐎵𐎶𐎵)، وذلك كي يوحي بأنّ الصّراع العربي - اليهودي هو، تاريخيًا وأسطوريًا، صراع بين أخوة. لكن، بما أنّ «بعل»، الذي يختاره الشّاعر رسولَ إنقاذ يُسرّع إلى تقديم المساعدة وإعادة الحياة، ينتصر على «موت» في الأسطورة الكنعانيّة - فهل يعني ذلك تفاؤله بتحقيق حلم الفلسطينيين بالعودة؟ أم أنّ توظيف الأسطورة هو بهدف الإشارة إلى استمرار الصّراع وتناوب الانهزام والانتصار بين الأخوة، تمامًا كتناوب الجفاف والخصب الذي يميّز كل منطقة الشرق الأوسط؟

يتجلّى انتصار «عناث» الكنعانيّة عندما يتحقّق حلم العودة، فيتراءى المستقبلُ عرسًا سعيدًا في هذا المقطع من قصيدة «نورس» عناث عاد يحمل عرسه»، ص 83-86:

«الآن

أغلقتُ أبوابَ الغيابِ لتمسحَ

«عناث» عن مراياها

صدأ المجازِ

وترى...

بعيدها «نورسًا عائدًا»⁵⁸

يحملُ عرسَه»⁵⁹

إنّ الشّاعر، كما يبدو، يتماهى مع «بعل»، المطر، الطّير، النهر،⁶⁰ والبئر، وكلّ ذلك للتدليل بأنّه من خلال شعره سيُعيد (بواسطة الطّير أو «النّورس» هنا) «الحقّ» إلى أصحابه، ويحيي الأرض

57. . للتوسع في موضوع هذه الأسطورة الكنعانيّة انظر ما يلي: بعلي، 2011، ص 61-120؛ الماجدي، 1999، ص 76-77، 88-83، 99-100؛ الماجدي، 2001، ص 127-155؛ ٢٦٦، 2009، 147-148، 150، 156-155.

58. طائر النورس، كما ذكرنا في ملاحظة هامشيّة سابقة، هو المالك الأوّل لضوء النّهار.

59. نجد في قصيدة «نورس» عناث عاد يحمل عرسه» تناصًا واضحًا مع قصّة يوسف، كما وردت في القرآن، مع زليخة امرأة عزيز مصر، التي عُرفت بجمالها، عندما راودته عن نفسه، لكنّه رفض إغوائها له وبقي طاهرًا. انظر القرآن: سورة يوسف: الآيات 21-35.

60. يجدر أن نذكر أنّ الميثولوجيا الكنعانيّة تضمّ أيضًا الإله «نهر»، وهو شكل من أشكال الإله «يم» (𐎶𐎵) عندما يكون الأمر متعلقًا بالمياه العذبة في الأنهار. انظر الماجدي، 1999، ص 108.

بعد جفاف بشعره، الذي هو مجازياً «الماء»، وبدونه لا تكون الحياة.
تتكرر عند الشاعر كلمة «بئر» وتذكر بقصيدة يوسف الخال «البئر المهجورة»، لارتباط سياق الكلمة مع العطاء والفداء والتضحية. كأنَّ الشاعر قد تقمَّص شخصية «إبراهيم» في قصيدة يوسف الخال، ولو لم يُشر إلى ذلك، فتحوَّل إلى رمز للفداء والعطاء والتضحية، تحوَّل إلى بئر «يفيض مأوها، وسائر البشر / تمرَّ لا تشرب منها، لا ولا / ترمي بها، ترمي بها حجر».⁶¹ هو مثل «إبراهيم» في البئر المهجورة يعطي لكنَّه يبقى منبؤاً لا أحد يهتمُّ به أو بشعره، كما في المقطع التالي من قصيدة «لذاق ذاكرتي حلوة الذاكرة!!»، ص 94-96:

«يمضي السَّائرون...

وأنا!!

خارج السُّرب نُبذت!!

أنا الذي ظلَّ يُغرَّدُ،

وحدي بقيتُ»

إنَّ موتيف «البئر»، الذي يقترن أحياناً بضمير المتكلم، جاء ليعوِّض مكان «إبراهيم» في قصيدة يوسف الخال. فهو البئر المفقودة والمخلص، وذلك باعتباره آخر الشعراء الذين يحملون ذاكرة «التهجير»، بعد محمود درويش وسميح القاسم، وهو أيضاً يحمل بذور القيامة من جديد، كما في المقطع التالي من «يوسف الحلاج يجرُّ البئر...!!»، ص 87-89:

«ساعةً

وتريني قياماً

تحملُ سرَّ «الآلهة»...

بئري!

سيرى آية «وحي»

غادرت جفافَ الذاكرة!!»

كما أنَّ «إبراهيم» قد راودته الشُّكوك في إمكانية أن يكون فداؤه باعثاً لحياة جديدة، عادلة، سعيدة ولا ذلَّ فيها، هكذا يمتزج الأمل باليأس عند رشدي الماضي في قصيدة «قائمة الصَّوت»،

61. الخال، 1979، ص 206. انظر القصيدة كاملة، 203-206.

«يا لك من نهار مذبحه الشمس متلكنة في مشيها والأمل سلحفاة مدماة القدمين!!!»	«نهار مذبحه» - انزياح عن اللغة المألوفة. «الشمس متلكنة» - كناية عن استمرار الظلام وعدم الإشراق مما لا يبشر بتحقيق العدالة والخير. «الأمل سلحفاة» - كناية عن البطء الشديد لمجيء الأمل.
حان أن ألبي دعوة شمالك أيها العدم لأتي وأسير صُحبة غضارة الحلم فبين أوتار معزوفة النخيل لي صوت - على قامته عثر...	البوصلة تشير إلى الشمال دوماً. لكن الطريق هنا تشير في الآن ذاته إلى متناقضين: إلى العدم (الفراغ، الموت، اللا- طريق) وإلى الهدف أو الغاية. مع ذلك، يسيطر في هذا المقطع الإحساس بالفرح، فلا يأس مع الحلم الغض، ولا بد لجد أرض كنعان القديم ومجد العراق (بلد النخيل)، التي أبدعت ملحمة جلجامش أن يعود. لقد عثر الشاعر على ذاته الضائعة عندما عادت ذاكرته إلى أمجاد حضارة أرض كنعان والعراق القديمة، واستعاد ذاكرة «زرياب» وذلك ما توحى به عبارة «أوتار معزوفة النخيل». ⁶²

62

إن التأكيد على أرض كنعان والتوق إليها (كرمز لفلسطين)، إلى جانب استخدام الأساطير الكنعانية، التي تختص بالتجدد والبعث من جديد، يجعلني أقرن ما بين رشدي الماضي وقصيدة «ترتيلة البعث» لأدونيس. وقد يكون استخدام رشدي الماضي للإله «بعل» وللعنقاء في شعره مماثلاً لطائر «الفينيق» عند أدونيس، الذي يولد من احتراقه وموته «فينيق» جديد:

«فينيق ولتبدأ بك الحرائقُ

لتبدأ الشقائقُ

لتبدأ الحياةُ،

فينيق يا رماداً يا صلاة»⁶³

يتقمص الشاعر شخصية «يوسف» (تناص مع التوراة ومع القرآن)، لكنه يوسف عصري قد عاد إلى الحياة من جديد، وسيستنسخ منه يوسف آخر قد نجا من مديّة إخوته الذين حاولوا

62. زرياب هو أبو الحسن علي بن نافع، موسيقي ومطرب عذب الصوت من بلاد الرافدين، من العصر العباسي. كانت له إسهامات كبيرة وبارزة في الموسيقى العربية والشرقية. لُقّب بزرياب، وهو اسم طائر أسود اللون (الشحرور)، لعذوبة

صوته. انظر مائة «زرياب» في ويكيبيديا باللغة العربية <http://ar.wikipedia.org/wiki/>

63. أدونيس، 1971، المجلد الأول، ص 264. انظر القصيدة كاملة، ص 263-272.

الإيروسية والتوق إلى العودة في ديوان شمال إلى حجر الانتظار لرشدي الماضي

الغدر به، وسيتحوّل بالتّالي إلى عنقاء⁶⁴ (هي نفسها طائر الفينيق في الأساطير) تولد ثانية وتُخصّب (مثل الإله «بعل»)، وهنا هي بمعنى «تُحقّق» رؤيته عن المستقبل الخاصّ بالوطن، كما في المقطع التّالي من «عنقاء يوسف العصريّ!!!»، ص 71:

«أنا يوسف العصريّ الذي رأى فانتظرني

ستبدّل الفصول لونَ حزني

«لأستنسخ»

من مُضغّة نجت من مديّة إخوتي

نُطفة عنقاء⁶⁵ تُخصّب تأويلي ورؤياي»

من الواضح أنّ موتيف البعث من جديد، وهو هنا «عودة الوطن» أو «أرض كنعان» بامتدادها القديم، يتمّ التعبير عنه بواسطة أنماط دينيّة وأسطوريّة هي في الأساس: «المسيح»، «يوسف»، و«بعل»، مع ما يرافق ذلك من رموز خيرة متفائلة مثل «الطّير»، «الماء»، «المطر»، «الحلم»، «الأرجوان»، يرافقها رموز دالّة على المعاناة وفقدان الصّبر مثل «انتظار غودو»، «أيوب»، «الصّلب» أو «جبل الجلجلة».

إجمال واستنتاج

يتميّز ديوان «شمال إلى حجر الانتظار» بإيروسية تجمع ما بين الدّلالة الأفلاطونيّة للكلمة والدّلالة الفرويديّة. فالقصائد تعبّر، في الوقت ذاته، عن رغبة جسديّة مندفعة تبغي الوصال مع «المرأة» مثال الجمال التي هي، في الحقيقة، «المدينة» والوطن الذي يصبو الشّاعر إلى استعادته من جديد كما كان قبل «التهجير». تتحوّل «فلسطين»، التي لا يذكرها الشّاعر بتاتا، إلى رمز يمثّل المطلق ومثال الجمال والتناغم.

إنّ الذات الشّاعرة تعيش، رغما عنها، ثنائيّة اليأس والأمل، الهدم والبناء، الغربة والانتماء، الموت والانبعاث من جديد، نضوب الرّوح والعجز عن الإبداع الشعريّ إلى جانب اتّخاذ الشعر وسيلة مقاومة وخلص. كلّ ذلك يتمّ التعبير عنه بأسلوب رمزيّ فيه بعد صوفيّ وسورياليّ معاً. يوظّف الشّاعر لهذه الغاية رموزاً دينيّة وأسطوريّة وموتيفات تتحوّل بدورها إلى رموز.

64. العنقاء أو الفينكس هو طائر طويل العنق لذا سماه العرب «عنقاء». أما كلمة الفينكس فهي يونانية الأصل وتعني نوعا معينا من النخيل. وبعض الروايات ترجع تسمية الطائر الأسطوري إلى مدينة فينيقية، حيث أن المصريين القدماء اخذوا

الأسطورة عنهم فسموا الطائر باسم المدينة. للتوسّع انظر مائة «عنقاء» في ويكيبيديا باللغة العربية.

65. هنا «عنقاء» توحى بالضخامة، بالبروز وبالوضوح.

شعر رشدي الماضي يميل إلى أن يكون «شعرًا ذهنيًا»، وذلك لأنه يركز بشكل أساسي على الفكرة التي يريد أن يوصلها. أما المشاعر فتبدو أحيانًا غير مُقنعة بحدّتها، بل هي مجرد غلالة رقيقة حيكت «بخيوط» إيروسية - عشقية، أو استعارت «ثوب» السورالية شكلاً، فعبرت عن توقها وحنينها إلى بعث «أرض كنعان» وعودة وطن قد ضاع، كأنها ترنو إلى «مطلق» قد يتجسّد من جديد!

بطبيعة الحال، الرّغبة الشّديدة بتحقيق حلم العودة يرافقها انتظارٌ يتأرجح ما بين إمكانيّة «تجسّد» هذه الرّغبة، ومرارة ساخرة تصل حدّ عبثيّة الانتظار .

إنّ حلم الشّاعر ببعث «فلسطين» من جديد، بل أرض كنعان، يجعله في قائمة الشّعراء التّموزيّين، من حيث الوسيلة الفنيّة للتعبير عن هذه الفكرة. فهو كثيرًا ما يستعير اللباس الرّمزي-الأسطوري، مثل «المسيح»، والطير (على أشكاله)، وأسطورة «بعل»، كما فعل قبله الشّعراء التّموزيون. لكنّ توظيفه لهذه الرّموز والأساطير يأتي بصياغة خاصّة، يتفرد بها الشّاعر.

تتّصف صياغته الشّعريّة بالغموض والتكثيف وجمع المتناقضات وعدم التّرابط، وفي ذلك يقترب من التوجّه السّورياليّ. لكنّ هذه «القرباة»، بينه وبين السّورياليّة، هي شكلية فقط. فعلى عكس السّورياليّين الذين نادوا بالاستسلام لتلقائيّة الكتابة وآليتها، واللجوء إلى عالم الحلم والهلّيان واللاوعي، تبدو كتابة الماضي وليدة مجاهدة ومكابدة واعية مُدرّكة وبعيدة عن العفويّة. لذلك، تفتقر أحيانًا إلى حلاوة السّلاسة الشّعريّة وانسيابية الخيال وطراوته وحتى «جنونه».

نجد في ديوان «شمال إلى حجر الانتظار» تكرارًا لألفاظ معيّنة أو مرادفات أو لما له علاقة بها (موتيفات). من هذه الألفاظ: انتظار، بئر، ثدي، غيمة، دالية أو داليات، أنا أو أناي، الرّجوع، نيسان، مدينة أو مدينتي، طير أو نورس أو هدهد، يوسف، مسيح. كلّها قد وظّفت بشكل فنيّ جميل كي تخدم الفكرة الأساسيّة. كذلك، فإنّ عناوين القصائد موحية، ويمثّل كلّ عنوان منها حكاية.⁶⁶

يبدو هذا الدّيوان قصيدة واحدة طويلة، فهناك وحدة موضوعيّة لكنّها تتراءى بألوان وأشكال مختلفة من الصّياغات.

ما يميّز أسلوب القصائد عند رشدي الماضي هو إمكانيّة «تقطيع» القصيدة الواحدة إلى مقاطع، إلى حدّ الاستغناء عن مقاطع معيّنة دون أن يصيب خللٌ ما روح القصيدة العامّة. الحكم الجماليّ هنا قد يختلف من قارئ إلى آخر، فيتراوح بين حكم هو في غاية السلبية إلى حكم أكثر إيجابيّة يرى في ذلك تجديدًا وابتكارًا.

66. هناك حاجة إلى دراسة «جمالية العناوين» عند رشدي الماضي.

المراجع

- ابن الفارض، 1962
ابن الفارض (1962)، **ديوان ابن الفارض**، بيروت: دار صادر،
دار بيروت للطباعة والنّشر.
- ابن منظور، 1990
ابن منظور (1990)، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر.
- أبو ركن، 2011
أبو ركن، فهم (2011)، «رشدي الماضي صوت شعريّ حدثيّ»،
موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث،
باقية الغربية: أكاديميّة القاسمي، ج 1، ص 169-182.
- أدونيس، 1971
أدونيس (1971)، **الآثار الكاملة**، ج1، بيروت: دار العودة.
- أدونيس، 1995
أدونيس (1995)، **الصّوفيّة والسّورياليّة**، بيروت: السّاقى.
- أدونيس، 2002
أدونيس (2002)، **موسيقى الحوت الأزرق**، بيروت: دار
الآداب.

الإنجيل

- بعلي، 2011
بعلي، حفناوي رشيد (2011)، **سفر بعل العظيم (حفريات
ثقافية أسطوريّة)**، عمّان: دروب، 2011.

التّوراة

- توما، 2010
توما، منير (2010)، «تأويل الرّمز في قصيدة «شمال إلى حجر
الانتظار» للشاعر رشدي الماضي»، **الجبهة**، 2010/8/15.
<http://www.aljabha.org/?i=53375> تاريخ الدّخول:
2013/6/15.
- توما، 2012
توما، منير (2012)، «قراءة في ديوان «شمال إلى حجر الانتظار»»،
مواقف، ع 80-81، ص 22-29.
- الجرجاني، 1991
الجرجاني، عليّ بن محمّد السيّد الشّريف (1991)، **كتاب
التّعريفات: معجم فلسفيّ منطقيّ صوفيّ فقهيّ لغويّ
نحويّ**، تحقيق: عبد المنعم الحفني، القاهرة: دار الرّشاد.
- جوعية، 2007
«استعراض لديوان «مفاتيح ومنازل الكلمات للشاعر رشدي

- الماضي، الجبهة، 5/10/2007.
- http://www.aljabha.org/index.asp?i=29474 تاريخ الدّخول: 15/6/2013.
- حسّان، 2010
حسّان، عبد الحكيم (2010)، التصوّف في الشّعْر العربيّ الإسلاميّ: نشأته وتطوّره حتّى آخر القرن الثّالث الهجريّ، دمشق: دار العرب ودار نور.
- حمزة، 2012
حمزة، حسين (2012)، معجم الموتيفات المركزيّة في شعر محمود درويش، حيفا: مجمع اللغة العربية، 2012.
- الخال، 1979
الخال، يوسف (1979)، الأعمال الشعريّة الكاملة، بيروت: دار العودة.
- درويش، 1977
درويش، محمود (1977)، ديوان محمد درويش، ج 1، بيروت: دار العودة.
- درويش، 2004
درويش، محمود (2004)، الأعمال الجديدة، بيروت: رياض الرّيس.
- السّماهيجي، 2012
السّماهيجي، حسين (2012)، توظيف التّراث الصّوفيّ في الشّعْر العربيّ الحديث من خلال أعمال جبران، عبد الصّبور، البيّاتي، عفيفي مطر، أدونيس، المنامة: فراديس للنشر والتّوزيع.
- الشرق، 2013
الشرق (2013)، عدد خاصّ تكريمًا واحتفاءً بالشّاعر رشدي الماضي بمناسبة بلوغه قصيدة السّبع السّمان، المجلّد 43، شفاعمرو: دار المشرق.
- عوض، 1978
عوض، ريتا (1978)، أسطورة الموت والانبعث في الشّعْر العربيّ الحديث، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر.
- فاولي، 1967
فاولي، والاس (1967)، عصر السّرياليّة، ترجمة: خالدة سعيد، بيروت - نيويورك: مؤسّسة فرنكلين للطباعة والنّشر.
- القاسم، موقع
http://www.nabih-alkasem.com/ موقع نبيه القاسم،

الإيروسية والتّوق إلى العودة في ديوان شمال إلى حجر الانتظار لرشدي الماضي

roshdi1.htm «رشدي الماضي في «مفاتيح ومنازل الكلمات»،
تاريخ الدّخول: 2013/6/15.

قَبّاني، 1997
قَبّاني، نزار (1997)، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، ج 5، بيروت:
منشورات نزار قَبّاني.

القرآن الكريم قرآن

الماجدي، 1999
الماجدي، خزعل (1999)، **الآلهة الكنعانيّة، عمّان: أزمنة للنشر والتّوزيع.**

الماجدي، 2001
الماجدي، خزعل (2001)، **المعتقدات الكنعانيّة، عمّان: دار الشّروق.**

الماضي، 2012
الماضي، رشدي (2012)، **شمال إلى حجر الانتظار، حيفا: مكتبة كلّ شيء.**

الماضي، 2012
الماضي، رشدي (شعر) و- ضو، كميل (رسم) (2012)، **صمت الحروف... صوت الألوان، حيفا: مكتبة كلّ شيء.**

الماضي، 2013
الماضي، رشدي (2013)، **هُدُود خارج نُبوءة المطر، حيفا: منشورات مؤسّسة «الأفق» للثقافة والفنون.**

المنجد، 1969
المنجد **في اللغة والأعلام**، بيروت: دار المشرق.

ويكيبيديا
«أرجواني»، <http://ar.wikipedia.org/wiki> تاريخ الدّخول 2014/01/05.

«زرياب»، <http://ar.wikipedia.org/wiki> تاريخ الدّخول 2013/6/18.

درشن، 2009
درشن، نגה וגיא (2009)، **המיתולוגיה הכנענית**، تل-אביב: מפה הוצאה לאור.

ויקיטקסט
"אל שדי"، <http://he.wikisource.org/wiki/> تاريخ الدّخول 2013/6/18.

- Biedermann, 1994 Biedermann, Hans (1994), *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings behind them*, translated by James Hulbert, New York: Penguin Books.
- Carone, 2006 Carone, Gabriela Roxana (2006), "The Virtues of Platonic Love", *Plato's Symposium: Issues in Interpretation and Reception*, edited by J. H. Lesher, Debra Nails and Frisbee C. C. Sheffield, Harvard: Harvard University Press, pp. 208-226.
- Chevalier & Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant (1996), *The Penguin Dictionary of*
- Gheerbrant, 1996 *Symbols*, translated by John Buchanan-Brown, London: Penguin Books.
- Cornford, 1971 Cornford, F. M. (1971), "The Doctrine of Eros in Plato's *Symposium*", *Plato: A Collection of Critical Essays*, II: Ethics, Politics, and Philosophy of Art and Religion, edited by Gregory Vlastos, New York: Anchor Books, pp. 119-131.
- Ellingson, 2002 Ellingson, Leif (2002), "Ulysses", *Encyclopedia Mythica* (Online version), <http://www.pantheon.org/>
- Fer, Batchelor & Fer, Briony, David Batchelor and Paul Wood (1993), *Realism,*
- Wood, 1993 *Rationalism, Surrealism: Art between the Wars*, New Haven & London: Yale & University Press in association with the Open University.
- Freud, 1950 Freud, Sigmund (1950), "The Resistances to Psycho-Analysis (1925)", *Sigmund Freud: Collected Papers*, edited

- by James Strachey, London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, vol. 5, pp. 163-174.
- Jung, 1969 Jung, C.G. (1969), *The Structure and Dynamics of the Psyche*, *The Collected Works of C. G. Jung*, edited by Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler and William McGuire, translated by R. F. C. Hull, vol. 8, London: Routledge & Kegan Paul.
- Plato, 2001 Plato, (2001), *Plato's "Symposium"*, translated by Seth Benardete with commentaries by Allan Bloom & Seth Benardete, Chicago: The University of Chicago Press.
- Plato, 2008 Plato (2008), *The Symposium*, edited by M. C. Howatson and Frisbee C. C. Sheffield, translated by M. C. Howatson, Cambridge: Cambridge University Press.
- "Platonic love" *Wikipedia, the free encyclopedia* http://en.wikipedia.org/wiki/Platonic_love

السّحاق في السّرد النّسويّ: وقوف في وجه الريّح!!

محمّد صفّوري

الكلية الأكاديميّة العربيّة للتربية، حيفا

1. تأريض

اتّسم السّرد النّسويّ العربيّ منذ أواخر العقد الثّامن من القرن العشرين بنزعته الثّائرة على الأعراف الأدبيّة والاجتماعيّة، انطلاقاً من مبادئ وأيديولوجيا نسويّة باتت الكاتبة العربيّة تؤمن بها، وتصبو إلى تحقيقها إنّ لم يكن في الواقع المعيش، فعلى الأقلّ من على صفحات الكتب.

تعتقد الكاتبات النّسويّات أنّ الرّجل قد أعطي وصاية على المرأة منذ فجر التّاريخ لكنّه لم يحسن القيام بها، بل استغلّها لصالحه وسخّر سلطته في تهميش المرأة وسجنها في البيت حتّى غابت عن مختلف مجالات الحياة، الأمر الذي دفع بالكاتبة النّسويّة لأن تكفر بتلك الوصاية، فتثور عليها رافضة الرّجل، غير معتمدة إلّا على ذاتها.⁶⁷

تجسّدت ثورة الكتابة النّسويّة في المستويين الثّيماتيّ والأسلوبيّ لتصبح كتابة اختراقية تضمن للمرأة تقويض الأعراف الأدبيّة والاجتماعيّة التّقليديّة، وتأسيس أعراف أدبيّة خاصّة بها. من أبرز ملامح ثورة السّرد النّسويّ المضمونيّة: تعزيز الهويّة الأنثويّة مقابل تقزيم صورة الرّجل ودوره، رفض مؤسّسة الزّواج، تكثيف موضوعة الجنس، تفصيل الحديث عن الجسد الأنثويّ،

67. في شهادة للكاتبة المصريّة اعتدال عثمان تقول: «هناك حساسيّة خاصّة تجاه ما تكتبه المرأة. فما تزال هناك جذور عميقة جدّاً للوصاية على المرأة، وإن لم تكن ظاهرة على السّطح أو فيما يقوله المثقّفون التّقذميّون»، وعن تهميش المرأة وحرمانها من الإبداع تقول ابنة بلدها نعمات البحيري: «التّعامل مع المرأة يتمّ على أنّها جسد ليس له أيّ حقّ في مشاركة الرّجل في النّشاط الفكريّ والإبداعيّ»، انظر: قناوي، 2000، ص 77؛ أطلق على هذه المرأة في العالم الغربيّ مصطلح «المرأة المجنونة» «the madwoman»، وهو مصطلح شائع في أدبيّات القرن التاسع عشر ويقصد به «المرأة التي ترفض أن تكون ناكرة للذات وتسلك حسب رغبتها والتي لها قصّة تحكيها باختصار، كما تعترض على الدّور المفروض عليها سلفاً أو توارث من أجلها»، انظر: ناجي، 1995، ص 255؛ وانظر تفاصيل أوفى عن المصطلح في: Moi، 1985، pp. 57-69.

السَّحاق في السَّرد النُّسويّ: وقوف في وجه الرِّيح!!

اختراق الثَّالوث المحرَّم: الدِّين، السِّياسة، والجنس. أمَّا الملامح الأسلوبية والفنية فقد تمتلَّت في هيمنة الشَّخصية الأنثوية على عملية السَّرد لتصبح الأنثى هي المبدعة والراوي والشَّخصية المركزية، توظيف الضَّمير الأوَّل وخاصَّة في مضامين محظورة، استخدام ما يسمَّى باللُّغة الأنثوية، انتهاك نظرية الجنس الأدبيّ، وتكثيف ظاهرة الميتا-كتابة «meta-writing»، وغيرها من الآليات التي تحقِّق للكاتب هدفها في تقويض مبادئ النظرية الأدبية الذَّكورية

كلاسترجاع والتَّناص الموظَّفين بصورة بارزة في السَّرد النُّسويّ العربيّ الحديث.¹

تعتبر موضوعة السَّحاق من المضامين البارزة التي يطرحها السَّرد النُّسويّ العربيّ الحديث،² وهي ثيمة حاضرة في نتاج كثير من الكاتبات النُّسويات، توظَّفنها الكاتبة إمَّا بصورة عرضية، أو بصورة مكثَّفة مقصودة لذاتها على الغالب؛ تحقيقاً لهدفها في الخروج على الأعراف الأدبية والاجتماعية الذَّكورية، وتأكيداً لحريَّتها في تناول أيِّ موضوعة شاءت بعيداً عن سوط الرِّجل وسلطته التي خضعت لها ردحا طويلاً من الزَّمن دون أن تجني منها سوى تهميشها وتهشيمها كأنثى.³

1. انظر مادَّة تفصيلية مسهبة عن السَّرد النُّسويّ العربيّ الحديث في: صفّوري، 2011؛ إبراهيم، 2011.
2. ورد في اللسان: «سحق الشيء يسحقه سحقاً: دقه أشدَّ الدَّق، وقيل: السَّحق: الدَّق الرقيق، وقيل: هو الدَّق بعد الدَّق، وقيل: السَّحق دون الدَّق [...] والسَّحق: الثَّوب الخلق البالي، وأسحق الصُّرْع: ببس وبلي وارتفع لبه وذهب ما فيه، ويقول الأزهريّ: ومساحقة النِّساء لفظ مؤلَّد» انظر: ابن منظور، د. ت، م 10، ص 152-153؛ ترى عالية شعيب أن مصطلح السَّحاق يخصُّ المرأة التي تهوى ممارسة الجنس مع امرأة مثلاً تعتبر نظيرتها أو شريكها في العلاقة، وتضيف أن من مارست السَّحاق من النِّساء أبعدنا الله تعالى عن رحمته -أي غضب عليها-، وأن ممارسة السَّحاق تعني الهلاك بمعنى غضب الله والمجتمع معاً، وهذا يقودنا إلى استنتاج أن ذلك يؤدِّي إلى سحق ديني واجتماعي وإنساني، ثم تشير إلى أن معظم المعاني تتَّجه إلى الحدة والتَّطرّف وعدم الاعتدال، وهي ترى أن هذه الممارسة اكتسبت مصطلحها لكونها تؤدِّي إلى اليأس، وتعتبر المساحقة فعلاً تدميريّاً للجنس البشريّ؛ لأنّها تمنع الانجاب والتَّناسل، فالمرأة تعني في اللا وعي الإنسانيّ الخصوبة وهي عكس اليأس، انظر: شعيب، 2001، ص 41-42؛ ويرى التِّيفاشي نقلاً عن بعض الحكماء أن «السَّحق شهوة طبيعيّة تكون بين الشَّفرين منعكسة كالذَّمَل المنقلب، فتتولّد منه بخارات تتكاثفت فتتولّد حرارة وحكّة في أصول شعر الشَّفرين، فلا ينحلّ ولا يبرد إلّا بالذَّك والإنزال عليها من امرأة أخرى. فإذا كان ذلك بردت تلك الحكّة وانطفأت؛ لأنّ ماء المرأة الذي يكون من السَّحق بارد والذي يخرج من الرِّجل حارّ، فلهذا لا تنتفع إلّا بماء المرأة الذي لا يخرج إلّا بالسَّحق»، انظر: التِّيفاشي، 1992، ص 236.
3. نماذج عن توظيف السَّحاق في السَّرد النُّسويّ العربيّ الحديث انظر في مجال الرواية: حفني، 2006؛ الشَّيخ، 1988؛ صبح، 2009؛ العثمان، 2002؛ منصور، 2000؛ يزبك، 2008. وفي مجال القصة القصيرة انظر: حفني، 2006؛ ب، ص 25-34؛ الخميس، 1996، ص 19-30؛ العثمان، 2000، ص 91-99؛ عطية، 2003، ص 99-102؛ بشر إبراهيم طه إلى استعداد الكاتبة العربية للتَّخلي عن أيِّ علاقة مع الرِّجل في سبيل تحقيق حريَّتها وتعزيز هويَّتها الأنثوية، فيقول: «البحث عن حريّة حقيقيّة يعني ألا تكون تابعة بصورة تامّة للرِّجل. الاعتماد على الرِّجال يمكن أن يقيد، نظريّاً وعمليّاً، مفهوم الحريّة التي تكافح النِّساء لتحقيقها، لا تريد النِّساء أن يكنَّ منصهرات أو مرتبطات كليّاً بعشّاقهنّ، فإذا كان الحبّ الحقيقيّ يشوه أو يمحو هويَّتها الذاتيّة فلدى المرأة القدرة على أن لا تكون مقيدة بالرِّجل حتّى ولا في رباطات غرامية مثيرة»، انظر: Taha، 2006، p. 43.

2. دواعي السّحاق في السّرد النّسويّ

1. 2. الجنس أروع مع المرأة

تكشف نصوص سرديّة نسويّة عديدة عن ممارسة المرأة للسّحاق؛ لأنّها تجد في ذلك متعة لا تضاهيها أيّ متعة جنسيّة مع الرّجل. في رواية العيص للكويّتيّة ليلى العثمان تُطرح موضوعة السّحاق بصورة عرّضيّة في جلسة ضمّت عدداً من النّساء وهنّ ينبشّن الأسرار النّائمة، يقول الرّاوي: «ولعلّ أكثر ما استولى على عقولهنّ حديث العبدّة مرجانة. تخشّبت الألسن، تهدّلت الأذان واحتكّت الرّغبات بيباس الأرض، وعرق الدّهشة يسيل ويتكوّم بين النّهود. تصف مرجانة بفجورها السّافر علاقاتها بالنّساء واللّذة التي تؤكّدها: (لن تجدوا مثلها عند الرّجال)»⁴. في هذا الكلام ما يشي بممارسة مرجانة للجنس السّحاقيّ بحثاً عن المتعة التي لا تشعر بمثلها مع الرّجال.

تصرّح هند في رواية ملامح للسّعوديّة زينب حفني أنّها لا تجد متعتها إلا إذا امتزجت أنفاسها بأنفاس امرأة، فتقول وهي تمارس السّحاق مع قريبتها إقبال: «سلّمت إليها نفسي، تركتها تعصرني بين ذراعيها، تلتهم شفّتي، وكلّما سمعت تأوّهاتي لدى بلوغي أعالي الرّعشة أعادت إحياء شهوتي مجدداً [...] غدا لديّ اكتفاء تامّ بعالم النّساء، لا أجد متعتي إلا بامتزاج أنفاسي بأنفاس امرأة»⁵.

في رواية أنا هي أنتِ تعقد الكاتبة اللّبنانيّة إلهام منصور مقارنة بين ممارسة المرأة للجنس مع الرّجل ومع المرأة، على لسان شخصيّة مزدوجة الجنس تدعى ميمي، يفهم منها أنّ ممارسة المرأة للجنس مع امرأة مثلها تشعرها بمتعة أكثر ممّا تشعر به مع الرّجل، وفي ذلك تقول ميمي: «حتّى العلاقة الجنسيّة مع المرأة هي أمتع ممّا هي مع الرّجل لأنّ المرأة تعرف المرأة، وأكثر من ذلك ليس من أدوار في مثل هذه العلاقة، كلّ واحدة تبحث عن متعتها مع الأخرى، فلا علاقة فوقيّة، ولا إفراغ مقرف، كأنّ المرأة وعاء لتلقّي قذاراتهم فقط»⁶. وبذلك يُضاف إلى البحث عن المتعة سبب آخر أكثر قيمة في نظر المرأة يدعوها لممارسة السّحاق وهو غياب عنصر الاستعلاء الذّكوريّ، وما يصاحبه من تلوّث لجسد المرأة مقابل بروز عنصر المشاركة المتكافئة القائمة على اهتمام كلّ شريك بالعطاء الكامل لشريكه دون إبراز تفوّق طرف على آخر، وهذا ما يفهم من كلام سهام، البطلة السّحاقيّة في الرّواية المذكورة، إذ تقول: «فلسفتي في الحبّ أن تحبّي

4. العثمان، 2002، ص 88 – 89.

5. حفني، 2006، أ، ص 129 – 130.

6. منصور، 2000، ص 143.

السَّحاق في السَّرد النُّسوي: وقوف في وجه الرِّيح!!

نفسك في الآخر الشَّبيه، وأن تحبِّي الشَّبيه على أساس أنَّه منك وإليك، وأنَّه صورتك في الواقع الآخر، حيث لا مخاوف ولا إسقاطات ولا حروب لإعلان الفريق المنتصر، وحيث في هذا الواقع يكون الرَّابح مشتركا والعطاء كاملا من دون تحدِّيات الأقوى للضعيف والذكر للأنثى».⁷

في تعليقه على الرواية يعزِّز عبد الله إبراهيم مفهوم المشاركة والعطاء في العلاقات السَّحاقية مقابل مفهوم الاستعلاء الذَّكوري الذي تحسَّ به المرأة في علاقتها مع الرَّجل، فيقول: «أما العلاقة بالرَّجل فلها وجه آخر؛ لأنَّ الذَّكر يفرِّغ من الأنثى كلَّ طاقة الأنوثة عبر الاستلاب الفحولي القائم على أساس فكرة الظَّفر والهيمنة والسيطرة، فيما المثلية الأنثوية تتأسَّس على ركيزة الشَّراكة القائمة على فكرة العطاء المتبادل وغير المحدود بين أجساد متماثلة، فليس ثمة استثناء؛ لأنَّ فكرة الإشباع المتبادل هي الدَّافع للعلاقة بين المثليَّات. وبعبارة أخرى فالمثلية عشق مضاعف للذَّات سعياً لبلوغ كمال أعمق يتممه الشَّبيه، حيث ترتدُّ المتعة إلى صاحبها عبر المنح المطلق بين الطرفين».⁸

تدعم الدِّراسات الاجتماعيَّة هذه الفكرة معتبرة أنَّ: «ما يشجِّع ويسهِّل علاقة السَّحاق، كما تعتقد بعض السَّحاقيات، كلَّ التَّفاصيل الأنثويَّة والجماليَّة الإيجابيَّة نفسياً. المرأة تداعب المرأة في علاقة السَّحاق دون احتلالها أو امتلاكها كما يحدث في علاقتها مع الرَّجل، ويبقى لكلِّ من الجسدين في العلاقة السَّحاقية أمانه واستقلاليَّته، مع الشُّعور الغامر والفائض بالأمان بسبب إلغاء احتمال فقدان البكارة والحمل. إنَّها متعة خاصَّة لأنَّها مزدوجة، المتعة الجنسيَّة ومتعة الأمان في المتعة الجنسيَّة ذاتها ممَّا يجعلها أكثر غزارة وتشعباً».⁹

في هذا الكلام ما يذكر بدعوة لوسي إريجاري «Luce Irigaray» جمهور النِّساء لأن يبقين قريبات من بعضهنَّ البعض، والعمل معاً لمقاومة الاضطهاد والتَّنكر لهنَّ وحرمانهنَّ بهجتهنَّ وحتى لغتهنَّ.¹⁰

في رواية رائحة القرفة للسُّوريَّة سمر يزبك تشرح السيِّدة نازك لبطله الرواية حنان الهاشمي، وهي غارقة في أحضانها، قيمة الجنس مع المرأة، بينما لا تجد المرأة مع الرَّجل إلاَّ القسوة، وفي ذلك تقول: «مع النِّساء للحبِّ شكل مختلف، فعندما يملكك الشَّغف والانجراف الحارق وتغرقين في قبلة مع حبيبك، تحصيلين على كلِّ هؤلاء الرِّجال دفعة واحدة. تحصيلين على عاشقة

7. ن. م.، ص 167 – 168.

8. إبراهيم، 2011، ص 131.

9. شعيب، 2001، ص 27.

10. Irigaray, 1997, p. 344.

وصديقة وشبق لا ينتهي. النساء أكثر إحساسا بالحياة. صدّقيني. الرجال أجلاف حتّى لو تظاهروا بالعكس. النساء ينسبن كالحريّر في أحضانك، ويعطين قلوبهنّ قبل أجسادهنّ. الرّجل لا يفعل ذلك».¹¹

يتّضح ممّا تقدّم أنّ المرأة تنصرف إلى ممارسة السّحاق في أحيان كثيرة؛ طلباً للمتعة التي لا تجد مثيلاً لها في علاقتها الجنسيّة مع الرّجل، حسبما يفهم من تصريح مرجانة السّابق، إضافة لشعورها بالرّاحة والحرّيّة التّامة بعيداً عن سطوة الرّجل وعنفه، وهذا ما تستنتجه عالية شعيب في دراستها للظّاهرة، إذ تقول: «تنظر بعض السّحاقيّات للسّحاق على أنّه تعبير كامل لحرّيّتها مع جسدها، إنّها توهم نفسها بصحّتها انتقاماً لكلّ ما تعلّمت من سلبيّات عن جسدها في مجتمعها الشرقيّ باعتباره مركز العيب والحرام والرّذيلة والخوف. يتحوّل هذا الجسد في الممارسة السّحاقيّة إلى الجسد الذي تحبّ وتحتضن، والجسد الذي تتواصل معه. ولا شك أنّنا ندرك هنا تطوّر هذه المرأة الثّقافيّ والفكريّ؛ لأنّها استطاعت فهم وتحديّ الإرث التّقليديّ العربيّ الكامل عن جسد المرأة كخطيئة ومنطقة حمراء أو (تابو)».¹²

2.2. السّحاق تزجية للوقت - مهرب من الفراغ

تعلّل بعض النّصوص السّرديّة النّسويّة لجوء المرأة إلى ممارسة السّحاق احتجاجاً على معاملة الرّجل لها، وهرباً من الوحدة، ورغبة في الخروج من دائرة الفراغ التي يدفعها إليها زوجها؛ نتيجة غياب الطّويل عن البيت، وانصرافه لمزاولة أعماله التّجاريّة لتبقى المرأة حبيسة بيتها، لا يسمح لها إلّا بالانخراط في أعمال البيت، تربية الأولاد، وتلبية حاجاته وإشباع رغباته الجنسيّة، فهي في عرفه ليست سوى جسد لمتعته، ممّا يعمل على تشيئها والخطّ من قدرها، وهذا ما ذهب إليه الفيلسوف الألمانيّ عمّانوئيل كانط (1724 - 1804) حين اعتبر الحبّ الجنسيّ «خطاً للطّبيعة البشريّة، فحالما يصبح شخص ما موضع اشتهاؤ شخص آخر، فإنّ جميع دوافع العلاقة الخلقية تتوقّف عن العمل؛ لأنّ الشّخص إذا أصبح موضع اشتهاؤ شخص آخر، فإنّه يتحوّل إلى شيء، ويمكن أن يعامله كلّ فرد بمثل هذه المعاملة المسيئة».¹³

في رواية رائحة القرفة للسّوريّة سمر يزبك تغرق بطلتها حنان الهاشمي في علاقات سحاقيّة تارة مع خادمتها عليا، وطوراً مع سيّدة سحاقيّة تدعى نازك؛ نتيجة الفراغ الذي تعيشه بسبب

11. يزبك، 2008، ص 95 - 96.

12. شعيب، 2001، ص 27.

13. Kant, 1997, P.156.

السَّحَاقُ فِي السَّرْدِ النُّسَوِيِّ: وَقُوفٌ فِي وَجْهِ الرِّيحِ!!

انشغال زوجها عنها في أعماله التجاريّة، إضافة لما يعاني من ضعف جنسيّ أفقدها المتعة معه، ناهيك ما تواجه من قسوته ومعاملته الفظة حتّى لقبته بالتّمساح العجوز، وصارت تتمنّى موته. يقول الرّأوي: «كم تتمنّى موته! تشعر أنّه كائن طفيليّ يمتصّ حياتها، وطالما فعل ذلك منذ اللَّيلة الأولى. لم تحبّ يوما هذا الرّجل الذي كان أخاها ثمّ تحوّل إلى ابن عمّ، ثمّ صار زوجا، وأخيرا تمساحها العجوز. التّمساح الذي كان يضع كفّه على شفّتها، يطلب منها السّكوت، يعتليها لدقائق بصمت، ثمّ يقوم يغتسل، ويعود منطويا داخل قوقعته».¹⁴

يلمح القارئ في تصريح البطلة سببا بارزا يدفعها إلى السّحاق، وهو ضعف الرّوج الجنسيّ وعدم قدرته على إمتاع زوجته، بالإضافة إلى الظّروف الحيّاتيّة والتّجارب التي مرّت بها حنان الهاشمي؛ فقد تزوّجت من ابن عمّها أنور الذي كانت تعتبره أخاها الأكبر، بعد طلاق زوجته. تزوّجته رغما عنها ونزولا عند رغبة العائلة في إنجاب وريث يضمن استمراريّتها وعدم انقراضها، لكنّها لم تنجب لهم ذلك الوريث؛ فانصرف عنها زوجها تارة إلى غزواته الجنسيّة، رغم ما يعاني من ضعف، وطورا إلى صفقاته التجاريّة المشبوهة التي درّت عليه أموالا طائلة، لتبقى زوجته فريسة فراغ طويل دفعها فيما بعد إلى ممارسة السّحاق.

كان لتجربة حنان الجنسيّة الأولى التي مرّت بها، رغما عنها، في حمّام النّساء، يوم زفاف ابنة الجيران، أثر واضح في صقل تجاربها السّحاقية. عرفت حنان فيما بعد أنّ عيدان القرفة تفعل فعلها السّحريّ للعروس، وتجعلها أكثر قدرة على احتمال رغبات الرّجل في فراش الرّوجيّة. يومها كادت حنان تغفو في الحّمّام من أثر رائحة القرفة مع البخور والماء الساخن وزيت الغار والطّين الذي يغطّيها، عندها تسرع العروس إليها وترشّ الماء الساخن على جسدها، تدلّك فخذيهما، فتصحو حنان وتطوّق العروس بذراعيها، ثمّ تسحب العروس يد حنان وتضعها على نهدها لتجد حلمة ورديّة كبيرة بين أصابعها. تظنّ حنان أنّها تحلم لولا شهقة العروس التي أيقظتها، ثمّ تأتيها سيّدة بكأس شاي بالقرفة، وتشدّها العروس نحوها ثانية.¹⁵

عانت حنان في زواجها من شبح الفراغ الذي ملأ حياتها، فكانت تعود من سهراتها آخر اللّيل «وتتحرّك في أنحاء البيت كتأهّئة، تخبط الأشياء حتّى يطلع الصّباح، ثمّ تستيقظ قبل مغيب الشّمس تحتسي قهوتها، تثرثر على الهاتف، تلعن عائلتها، وتسبّ زوجها التّمساح واليوم الذي رآته فيه، لكنّها تتحوّل إلى امرأة هادئة وصامتة بين الضّيوف».¹⁶ لم تستمرّ حنان على هذه

14. يزيك، 2008، ص 91 – 92.

15. ن. م.، ص 118 – 120.

16. ن. م.، ص 126.

الحالة؛ إذ وجدت متنفساً لها ممّا تكابده في علاقة سحاقية مع خادمتها عليا، وفي ذلك يقول الرّاوي: «في إحدى الليالي طلبت السيّدة من عليا كأس شاي بالقرفة، عندما دخلت به كانت السيّدة في حوض الاستحمام بالغرفة. أمرتها بخلع ملابسها والاقتراب لمساعدتها. شدّتها إلى الماء، وعضّتها من رقبتها حتّى شعرت بطعم ملوحة. كانت عليا مذهولة بينما تواصل السيّدة تقبيلها، وهي مثل فأر فاجأته نظرة قطّ، متسمّرة لا تفعل شيئاً. بدأت السيّدة تقبّل أصابعها، ثمّ قادتها بتخبّط إلى أماكنها السّرية، حتّى هدأت تماماً، وهمست لها بأمر قاطع: اذهبي».¹⁷

صارت عليا تقوم بوظيفتين: خادمة في النّهار، ومملكة سيّدتها في اللّيل، إلّا أنّ العلاقة بينهما تتوتّر لتوبيخ السيّدة حنان خادمتها عليا؛ لأنّها بقيت ذات ليلة في فراش سيّدتها حتّى الصّباح، وقد رأتها الطّباخة إلى جانب حنان في فراشها. تغضب عليا وتقرّر النّيل من سيّدتها، فتوقع زوجها أنور في حبائلها، وتمارس في كلّ ليلة جنسا مزدوجا، فما أن تنسحب من غرفة سيّدتها حتّى تتسلّل إلى غرفة سيّدها، وتنام قربه عارية، تعبث بلحمه المترهل، ثمّ تغادره. تكتشف حنان خيانة زوجها لها مع عليا فلا تقوى على احتمال الأمر، وتطرد عليا من خدمتها، لكنّها سرعان ما تسقط في دائرة النّدم والحسرة، وتقع فريسة لهذيانها ومونولوجاتها واسترجاعاتها لحظات سعادتها ومعتتها، ومن ذلك قولها: «تعرفين؟ ما من متعة ألدّ من التي تمنحها أصابعك. ما من احتراق يشبه رغبتك.. رغبتك من يقود أصابعها إلى مكان من وجعك؛ الوجع الذي يجري في الدّم، تحت الجلد [...] لا يوجد رجل قادر على إمتاعك كما تفعل أصابع ليّنة، خارجة من قلبك، وليست خارجة من جسد رجل. استطالات دافئة تتفتّح فيك، وتكبر، وتمنحك ما خرج منك، وما لديك، وبذلك تكونين سيّدة نفسك. تعيد إليك أنوثتك في ارتعاشة».¹⁸

إنّ هذه التّصريحات تؤكّد عدّة أمور حاسمة في نظر المرأة وهي: أنّ الجنس مع المرأة أروع منه مع الرّجل؛ لأنّ المرأة أقدر من الرّجل على اكتشاف جسد المرأة وإدراك مواطن إثارتها، وعليه فلا يوجد رجل قادر على إمتاع المرأة كامرأة مثّلها، وأنّ العلاقة السّحاقية تتيح للمرأة فرصة استعادة ذاتها المسلوبة، وتشعرها بأنوثتها الحقيقيّة. كلّ هذه الأمور يجعل المرأة السّحاقية تتمسّك بشريكها، لا تستبدلها بكلّ الرّجال، أمّا إذا ما ساءت علاقتها بتلك الشّريكة أو انفصلت عنها، شعرت عندها أنّ حياتها قد انهارت عليها وما عاد لها أيّ رغبة في الحياة، مثلما حدث مع حنان الهاشمي، فعندما أدركت خسارتها بعد طرد عليا خرجت كالمجنونة بقميص نومها الشّفاف، حافية القدمين، شعرها منفوش، وعيناها حمراوان، وقادت سيّارتها بسرعة جنونيّة

17. ن. م.، ص 128.

18. ن. م.، ص 71 - 73.

السَّحَاقُ فِي السَّرْدِ النَّسَوِيِّ: وَقُوفٌ فِي وَجْهِ الرِّيحِ!!

بحثاً عنها دون أن تعثر لها على أثر، فنزلت من سيَّارتها، وصرخت بصوت عال تنادي عليها، ويتكرَّر نداؤها دون جدوى.¹⁹

هكذا تندفع المرأة إلى ممارسة السَّحَاق الذي تتَّخذه بديلاً عن الزَّوج، هرباً من الفراغ الدائم الذي تعيشه، واحتجاجاً على إهمال الزَّوج لها وغيابه الطَّويل عن البيت بسبب انشغاله في أعماله التجاريَّة؛ لكسب المزيد من الأموال والأَمْلاك، وهذا ما يشير إليه إبراهيم طه في تعليقه على رواية **مسك الغزال** للبنانيَّة حنان الشَّيخ، إذ يرى أنَّه يمكن دراسة تلك الرواية في مستويين: أحدهما العلاقات السَّحَاقِيَّة كاحتجاج ضدَّ تجاهل الرِّجال للنِّساء، وثانيهما اعتبار هذه العلاقات السَّحَاقِيَّة بديلاً تشير النِّساء من خلالها إلى بقائهنَّ لأعباء نشاطات.²⁰

تتَّخذ العلاقة السَّحَاقِيَّة في **رائحة القرفة** شكلاً مغايراً للعلاقة الثَّنائِيَّة، إذ تتحوَّل إلى علاقة جماعيَّة من خلال حفلات السَّحَاق الجماعيَّة التي تنظِّمها النِّساء بعيداً عن أزواجهنَّ. شاركت بطلة الرواية، حنان الهاشميَّة في تلك الحفلات عندما كانت ترافق زوجها في بعض الأمسيات والدَّعوات إلى بيوت أصدقائه من الوزراء والتَّجَّار الكبار وأصحاب المصالح، وقد شجَّعها زوجها على التَّقَرُّب من السيِّدة نازك، وحثَّها على نيل رضاها تحقيقاً لمصالحه التجاريَّة. في تلك السَّهرات كانت مجالس الرِّجال تنفصل عن مجالس النِّساء دون أن يخشى الرِّجال على نساءهم؛ لأنَّهنَّ في صحبة نساء أخريات ولو كان في تلك الصحبة ما يريب. تذكر حنان منهنَّ أربع نساء بارزات هنَّ: ليلى، زوجة ضابط، والثَّانية زوجة صاحب مصنع للمنظَّفات، تضع حجاباً رقيقاً بطريقة عصريَّة، والثَّالثة السيِّدة مها، وهي امرأة حليبيَّة تزوجت في دمشق، تواظب مع نازك على حضور سهرات مع بنات العشرة، ومعظمهنَّ من المجتمع الحليبيِّ الثَّريِّ، أمَّا الرابعة فامرأة غامضة لا يستر جسمها سوى فستان رقيق، تلقَّب بأُمَّ النُّور.

تقوم النِّساء في تلك الحفلات بشرب الخمر وتدخين السِّجائر، ثمَّ يعقدن حلقات رقص تمتدَّ طويلاً، تقترب فيها الأجساد، تبتعد، ترغب في التَّماسِّ، تنفر وتوارب. تستغرب حنان حركات النِّساء وهنَّ مغمضات العيون، تحاول تقليدهنَّ فلا تفلح وتسقط على الأرض بتأثير الكحول، تسرع إليها السيِّدة نازك وتجبرها إلى غرفة داخليَّة تشمُّ فيها رائحة سيجار نازك بالنعناع التي

19. ن. م.، ص 166 – 167.

20. Taha, 2006, p. 67. يناقش السرد النسوي العربي الحديث ظاهرة السَّحَاق في المجتمع العربيِّ عامَّةً؛ هرباً من الوحدة والفراغ الذي تعيش فيه المرأة بسبب انشغال الزَّوج بأعماله التجاريَّة، وهي ظاهرة منتشرة بصورة كبيرة في المجتمع الخليجيِّ، ومن نماذج ذلك رواية **مسك الغزال** للبنانيَّة حنان الشَّيخ، وفيها تصف الشَّيخ علاقة سحَاقِيَّة بين نور، وهي امرأة خليجيَّة تعاني من غياب زوجها عن البيت لانشغاله بأسفاره وتجارته، وبين سهى التي تهاجر مع زوجها من لبنان إلى إحدى دول الخليج؛ هرباً من الحرب، وطلباً للرزق. انظر: الشَّيخ، 1988، ص 45 – 75.

تنقلب إلى رائحة القرفة، ثم تشرع نازك باجتياح جسد حنان الذي يفور نشوة، فتتحول حنان بعد هذه الممارسات إلى ربّان سفينة لذّتها لتقود أصابع عليا إلى حيث ترغب.²¹

من خلال توظيف هذه الحفلات السّحاقية في السّرد النّسويّ يمكن أن نستنتج عدّة أمور أهمّها:

1. يُعتبر الزوج عاملا أساسيا في دفع زوجته لإقامة علاقة مع سيّدة ما تحقيقا لمطامعه الماديّة ولو مارست السّحاق، فهو لا يخشى عليها لأنّها بصحبة امرأة مثله.

2. قد يكون الثّراء سببا بارزا في ممارسة بعض النّساء للسّحاق؛ لأنّ المرأة حقّقت بثرائها كلّ مطالبها الماديّة، فغرقت في دوامة الملل ورتابة الحياة؛ لذلك تنصرف إلى ممارسة السّحاق دفعا للملل، وبحثا عن المتعة التي تجدها في تلك العلاقة.

3. يضمن السّحاق للمرأة أن تبقى شخصيّة فاعلة نشطة وغير مهمّشة، كما أنّها تشعر، وهي قريبة من النّساء، بالأمان والمتعة والحرّيّة، وهي أمور تفتقدتها في علاقتها بالرجل.

3. 2. السّحاق تنفّس تحت الماء

يركّز السّرد النّسويّ على فكرة رفض الرجل؛ نتيجة ما تواجه المرأة في عالم الرجال من تهमيش واستغلال ومصادرة لحرّيّتها والاعتداء عليها بالتّحرّش الجنسيّ أو الاغتصاب على يد أقرب المقرّبين لها، وهو ما يسمّى غشيان المحارم. كلّ هذه الأمور تدفع المرأة إلى الهروب من عالم الرجال القاسي والظّالم إلى عالم أرحب تجد فيه السّعادة، الحرّيّة، الأمان، وتحقيق الذات. وفي ذلك تقول نشوى، إحدى شخصيّات رواية **لم أعد أبكي للسّعودية** زينب حفني، محرّضة جمهور النّساء: «غبيّة من تثق برجل [...]»، أنا امرأة قادرة على التّنفّس تحت الماء، لن أسمح لرجل بعد اليوم أن يسلبني فؤادي، سأظلّ ما حييت امرأة عاشقة للحياة».²²

لم تعد المرأة في السّرد النّسويّ خاضعة، ذليلة، لا يمكنها العيش إلّا في كنف الرجل وحمايته، بل صارت جريئة، واثقة من نفسها، لا تعتمد في حياتها إلّا على ذاتها، وقد أهلتها ثقافتها واطّلاؤها على الفكر النّسويّ الغربيّ لممارسة الحياة في مجالاتها المختلفة.²³

21. يزبك، 2008، ص 94 – 104؛ نجد حضورا بارزا لمثل هذه الحفلات في نماذج أخرى من السّرد النّسويّ العربيّ الحديث، انظر على سبيل المثال: منصور، 2000، ص 124 – 129؛ حفني، 2006، ب، ص 25 – 34.

22. حفني، 2004، ص 40.

23. يلاحظ تأثر الكاتبة العربيّة بالفكر النّسويّ الغربيّ، ونجد له حضورا في كثير من نصوص السّرد النّسويّ العربيّ، انظر نماذج في: أمين، 2005، ص 34 – 35؛ الخضير، 1999، ص 191؛ ممدوح، 2003، ص 229، 250. ومما يلاحظ أيضا التّطابق الثّقافيّ بين الشّخصيّات المنتجة في السّرد النّسويّ وبين المبدعة، انظر: صفوري، 2012، ص 265 –

السَّحاق في السَّرد النُّسوي: وقوف في وجه الرِّيح!!

في رواية ملامح لزينب حفني تندفع هند، إحدى شخصيات الرواية، إلى عالم السَّحاقيات نتيجة القيود التي كَبَلَتْها بها عائلتها. أصرت هند على رفض الزَّواج رغم وصولها سنَّ الأربعين؛ لأنَّ والدها رفض زواجها إلَّا من أحد أبناء العشيرة، وبعد وفاته تَرتَّ عنه مبلغا كبيرا من المال يجعل إخوتها يرفضون زواجها بحجَّة طمع الرِّجال في ثروتها، فتبقى هند دون زواج؛ ممَّا دفعها إلى ممارسة السَّحاق مع قريبيتها إقبال احتجاجا على معاملة الأهل لها، وعندما تتزوَّج القريبة الشَّريكة تجد هند بدلا عنها في ثريا، بطلَّة الرواية؛ لما تجده من شبه كبير بينها وبين إقبال.²⁴

تسترجع هند علاقتها بإقبال التي استمرَّت ثلاث سنوات، وكانت حبَّها الأوَّل الذي صرفها عن عالم الرِّجال؛ لأنَّها وجدت مع إقبال متعة لا تعدلها أيُّ متعة، وفي ذلك تقول: «غدا لديَّ اكتفاء تامَّ بعالم النِّساء، لا أجد متعتي إلَّا بامتزاج أنفاسي مع أنفاس امرأة».²⁵

في نفس الرواية تتحوَّل سماهر إلى امرأة سحاقيَّة بسبب اغتصاب والدها لها، وما زالت في سنِّ العاشرة، وقد امتدَّ اغتصابها حتَّى سنِّ الخامسة عشرة، ولما شجَّعتها صديقة لها على أن تشكو والدها، زُجَّ في السَّجن إلى موته. أثر اغتصابها على حياتها، فنفرت من عالم الرِّجال هاربة إلى عالم النِّساء، وقد حملت حقدا كبيرا على جمهور الرِّجال جعلها تردَّد على مسمع الجميع: «لو كان الأمر بيدي لألقيت الرِّجال جميعهم في حفرة وأضرمت النَّار فيها».²⁶

إنَّ هذه القسوة والاعتداء على المرأة واغتصابها على يد رجال نصَّبوا أنفسهم حماة لها ولعرضها، جعلت المرأة تكفر بوصايتهم عليها، وترى فيهم أكثر النَّاس استلابا لها، وحرِّي بهم أن يكونوا أكثرهم حرصا عليها؛ لذا لفظتهم من حياتها منتقلة إلى عالم أكثر راحة وهناء، هو عالم النِّساء، وهذا ما تؤكِّده عالية شعيب في دراسة لها عن ظاهرتي السَّحاق والبغاء في المجتمع الكويتيَّ خاصَّة، والعربيَّ عامَّة. فهي ترى أنَّ هناك عدَّة محاور تساهم في دفع المرأة الطَّبِيعِيَّة إلى السَّحاق كالعنف، التَّحرُّش الجنسي، والاغتصاب، وغيرها. لكنَّها تستدرك نفسها لتشير إلى وجود ميل عاطفيٍّ أو جنسيٍّ كامن ودفين لدى هؤلاء النِّساء نحو المرأة لا الرِّجل. ثمَّ تضيف أنَّ المرأة تكره الرِّجل؛ لأنَّه صار نموذجا للأذى والألم، عندها تصير المرأة - الشَّريكة هي البديل والنَّمُودج الإنسانيَّ والعاطفيَّ الذي تتواصل معه، تحبُّه، وتمارس معه الجنس.²⁷

280

24. حفني، 2006، أ، ص 111 - 112.

25. ن. م.، ص 130.

26. ن. م.، ص 113. يعكس السَّرد النُّسويَّ صورة منقَرة للرِّجل ويحدِّر جمهور النِّساء من الوقوع في شباكه؛ لما يتَّسم به من قسوة وعنف، ظلم واستغلال، اعتداء واغتصاب ونحو ذلك، انظر: صفوري، 2012، ص 145 - 175، 226 -

236؛ عبيد، 2007، ص 189 - 206.

27. شعيب، 2001، ص 59.

4. 2. السّحاق نتيجة خلل جنسيّ

يلاحظ التّيفاشي في مستهلّ حديثه عن السّحاق كونه داء فطريّاً، فيقول: «ذكر الأطباء أنّ أصل هذا الداء خلقة في النّساء، ثمّ اختلّف في السّبب في ذلك». ثمّ يردف كلامه قائلاً: «وحكي عن ابن ماسويه أنّه قال: قرأت في الكتب القديمة أنّ السّحق يتولّد من تغذيّ المرضعة الكرفس والجرجير والحنديق، فإنّها إذا أكثرت منه وأرضعت صار عاديّة (ضرر) ذلك إلى شفرّي المولودة، فتتولّد هناك الحكّة، وهذا الداء هو بغاء النّساء»، ثمّ يضيف سببا آخر للسّحاق، فيقول: «وربّما كان السّحاق عادة من الولع باستعمال الجوّاري لذلك في صغرهنّ حتّى يبلغن عليه، فيبقين يشتهينه».²⁸

يُفهم ممّا يورده التّيفاشي أنّ للسّحاق أسباباً عديدة ومختلفة؛ فمنه ما كان خلقة يرتبط بتكوين الإنسان البيولوجي، ومنه ما يتولّد بتأثير الأغذية التي تتناولها المرضع، فتؤثّر على المولودة الأنثى، ومنه ما يُعتبر ولعاً وترفا نسويّاً. فإذا كان السّحاق خلقة فلا أمل في علاجه، أمّا إذا كان مكتسباً، فعلاجه ميسور في نظره، إذ يقول: «وما كان من السّحاق تولّد فهو سريع الرّوال سهل الانتقال، وما كان خلقة فهو عسر البُراء وبعيد القبول للعلاج».²⁹

تعرض الكاتبة اللّبنانيّة إلّهام منصور في روايتها أنا هي أنّت معظم هذه الأسباب المذكورة بصورة واضحة، وهي رواية يمكن تصنيفها دون عناء أو بحث، في باب الأدب السّحاقيّ، فلا شيء فيها خارج دائرة السّحاق الّلهمّ إلّا بعض بذور الفكر النّسويّ المنثورة في تضاعيف الرواية كرفض مؤسّسة الرّواج، واتّخاذ الكتابة بديلاً عن الرّجل؛ لأنّها المناخ الذي تجد فيه المرأة حرّيّتها الحقيقيّة بعيداً عن سلطة الرّجل وجبروته.³⁰

تنبني رواية إلّهام منصور في مسارين: أحدهما سرديّ خاصّ بالأحداث المتتبّعة لحياة فتاة سحاقيّة تدعى سهام، والآخر حواريّ أكاديميّ يناقش ظاهرة السّحاق، متطرّقاً لأنواعه، أسبابه، ونظرة كلّ من المجتمعين الغربيّ والشرقيّ العربيّ إليه، ونحو ذلك. وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ أحداث الرواية تدور في مجتمع عربيّ من النّساء المثقّفات في معظمهنّ: كثير منهنّ سحاقيّات، وأخريات متفهمّات لميول النّساء السّحاقيّة باستثناء امرأة واحدة هي أمّ البطلة سهام التي تعكس نظرة المجتمع العربيّ الرّافضة للسّحاق قلباً وقالبا، فلا وجود لرجل تقريبا سوى زوج إحدى النّساء الذي لا يشعر القارئ بدوره لغيابه عن مجرى الأحداث، وانشغاله في متابعة

28. التّيفاشي، 1992، ص 235 - 236.

29. ن. م.، ص 236.

30. مزيداً عن اتّخاذ الكتابة بديلاً عن الرّجل، انظر: صفوري، 2011، ص 414 - 431.

أوضاع الشركة التي يعمل فيها.³¹

حين يتقصّى القارئ أحداث الرواية الخاصة بحياة البطلة سهام يتّضح له أنّها فتاة سحاقية بالفطرة، وقد عدّبتها هذه الحقيقة، فكانت تتمنّى لو خلقت أنثى طبيعية كسائر الإناث، وهذا ما تكشفه تساؤلات سهام التي تقول فيها: «لماذا أنا مرفوضة هكذا، لماذا لست مثل الأخريات اللواتي يغمرن بالشَّبَّان ويعشن حياة عادية، لماذا عليّ أن أبقى حياتي في السّرّ، لماذا لم يخلقني الله امرأة طبيعية؟»³².

تقول الدّكتورة ليال تعقيبا على اعتراف سهام بحقيقتها السّحاقية وعدم ميلها إلى الذّكور منذ طفولتها بأنّ الأمر: «ربّما تعلّق مباشرة بالجينات عند الإنسان، أيّ أنّ الإنسان يولد هكذا ولا خيار له في التّغيير».³³ وفي هذا الكلام ما يذكّر برأي التّيفاشي السّابق الذي يذهب إلى استحالة الشّفاء من السّحاق إذا كان خلقه في الإنسان، كما يؤكّد حقيقة كون سهام سحاقية نتيجة خلل جينيّ.

توضّح الرواية أثر التّجارب التي تمرّ بها المرأة في تحويلها إلى امرأة سحاقية أو تعزيز سحاقيتها. فقد تعرّضت سهام لمداعبات أمّها في طفولتها حتّى تنام، ثمّ لمداعبات معلّمتها وهي في الثّامنة من عمرها، يقول الراوي «كانت سهام معجبة بمعلّمتها. تلعب قليلا مع زميلاتها وسرعان ما تعود إلى معلّمتها التي تضمّها إليها وتشعر شعورا غريبا وتمتزج صورتها بصورة أمّها وهي تمرّر يدها على ظهرها».³⁴ يبدو أنّ تلك المداعبات على اختلافها أيقظت وغدّت مشاعر سهام الجنسيّة نحو الأنثى، وقد أزعجت هذه الحقيقة وحاولت الهرب منها، فانعزلت عن صديقاتها، ورفضت أنوثتها، واعتبرت يوم حيضها الأوّل يوم حداد، وكانت تنفر من الملابس الأنثويّة، فترتدي السّروال والقميص والحذاء الذّكوريّ.³⁵

تسافر سهام نزولا عند رغبة والدتها إلى باريس لمواصلة دراستها الثّانويّة؛ هربا من شبح الحرب الدّائرة في لبنان، وهناك تثري تجربتها السّحاقية وتشاطرها في ذلك فتاة فرنسيّة ريفيّة

31. يلاحظ سيطرة الأنثى وحضورها المكثّف في الرواية، وهي تقنية أساسيّة في السّرد النّسويّ العربيّ الحديث، انظر: ن. م.، ص 333 – 356.

32. منصور، 2000، ص 71.

33. ن. م.، ص 76.

34. ن. م.، ص 10؛ تستغلّ المعلّمة السّحاقية علاقتها بالطّالبات لتحقيق ميولها السّحاقية، وهي ظاهرة منتشرة في السّرد النّسويّ، ففي رواية **اسمه الغرام** للبنانيّة علويّة صبح تمارس المعلّمة لبنى، معلّمة الجغرافيا، عمليّة السّحاق مع طالبتها نادين خلال الحصّة، وتتعلّق بها نادين وتحبّها لكنّها تتأمّن فيما بعد من التّحرّر منها، لتمارس الجنس مع زملاء الجهاد، انظر: صبح، 2009، ص 100 – 103.

35. منصور، 2000، ص 11.

تدعى كلير، لكن بعد زيارة أمها واكتشافها حقيقة علاقة ابنتها بتلك الفتاة السحاقية، ترمم سهام على العودة إلى مسقط رأسها، تتنازعها مشاعر متناقضة: ألم لفقدان كلير، وراحة لعدم اقتناعها بتلك العلاقة.³⁶ تعكس هذه المشاعر الصراع الداخلي الذي كان يعتل في نفس سهام، فهي من ناحية ترغب في التواصل مع شريكها كلير، ومن ناحية أخرى تردعها عنها التربية التي شبت عليها ونظرة المجتمع الشرقي الرافضة لظاهرة السحاق، رغم تضارب الآراء في ذلك، إذ يرى البعض في السحاق علاقة غير محرمة فهي «علاقة عشق متبادل لا تعكّر المحرمات لأنهما من جنس واحد».³⁷

تعود سهام إلى لبنان وتشعر في البحث عن حقيقة ذاتها وميولها، فتقرأ عن سحاقيات غربيّات كالشاعرة اليونانية سافو، والفرنسية جورج ساند التي أغرمت بها، ثم تنصرف إلى عالم الكتابة تنفيساً عن الذات، لكن المثير في كلّ كتاباتها أنها كانت نوعاً من مناجاة العنصر الأنثوي في الطبيعة أو الإنسان أو في الأشياء ونحو ذلك.³⁸ مع دخول سهام الجامعة تبدأ رحلة البحث الحقيقية عن هويتها الجنسية وتحقق من حقيقة ذاتها، ميولها، ورغباتها، وتكوينها النفسي، فتتصالح مع نفسها لتغوص في أعماق تجربة سحاقية جديدة مع أستاذتها الدكتور نور، لكن نور تهجرها، فتقع في لجة من الاضطراب النفسي، وتسترجع علاقتها بنور في قولها: «لا أخادع نفسي، أشتاق إليها، إلى لمساتها، إلى جسدها العاري تحت قميصها الشفاف، إلى قبلاتها، إلى نعومة ملمسها، إلى انصياعها لكلّ رغباتي، هي التي كانت تأمر وتنهى في الصفّ، كنّا ندخل

36. ن. م.، ص 133.

37. ن. م.، ص 31؛ يصوّر السرد النسوي العربي الحديث عدم انزعاج الرجل من كون زوجته سحاقية كانزعاجه لو عرف أن زوجته على علاقة جنسية برجل آخر غيره، ففي رواية ملامح لزينب حفني تقول هند، إحدى الشخصيات السحاقيات في الرواية: «اللافت أنّ مجتمعي لا يبدي استهجاناً من العلاقات المثلية، ما دامت تسير تحت غطاء الكتمان، بل يعلق عليها متندراً، في الوقت الذي ينظر بكثير من الحذر والامتناع إلى المرأة التي تلج إلى عالم الرجل»، انظر: حفني، 2006 أ، ص 127؛ يذكر النيفاشي خبراً عن رجل يدعى مزياد، قيل له: «(امراتك تسحاق)»، قال: (نعم، أنا أمرتها بذلك)، فقيل: (ولم؟)، قال: (لأنّها أنعم لشفرها، وأنقى لغم فرجها، وأجدر إذا وردَ عليها الأير أن تعرف فضله)، انظر: النيفاشي، 1992، ص 242؛ وتشير عالية شعيب إلى عدم وجود نصّ قرآني صريح بتحريم السحاق، إذ لا يذكره القرآن كذكره اللواط وتحريمه، لكنّها تؤكّد تحريمه قياساً واعتماداً على حديث الرسول محمد صلّى الله عليه وسلّم وفيه يقول: «السحاق زنى النساء بينهنّ»، وتبين أنّ الشريعة الإسلامية حرّمت السحاق واللواط بتحريمهما كلّ ما هو مغاير للعلاقة الجنسية الطبيعية، لكنّها تعرض اختلاف الفقهاء في أسباب التحريم، انظر: شعيب، 2001، ص 35 - 39.

38. منصور، 2000، ص 34؛ تتخذ الشخصيات النسائية في السرد النسوي من الكتابة مهرباً من العالم القاسي الذي يحيط بها، وترى في الكتابة متعة لا تعدلها متعة، ففي رواية الرواية لنوال السعداوي تسرع كارمن، بعد انتهائها من كتابة الرواية، إلى الاغتسال وهي تشعر بنشوة عظيمة لا تماثلها نشوتها في ممارستها الجنسية مع زوجها رستم وفي ذلك يقول الراوي: «لم تكن تغني بهذا الصوت العذب إلّا بعد أن تنتهي من الرواية، كأنّما بلغت قمة الأورجازم ودخلت تستحمّ، تملأ بالانيو بالماء الدافئ، تدعك جسدها بالليفة والصّابون، كأنّما تغسل عن نفسها إثم اللذة»، انظر: السعداوي، 2004، ص 172؛ وانظر تفصيلاً عن مكانة الكتابة لدى المرأة في: صفوري، 2011، ص 409 - 414.

شَقَّتْهَا فَتَنْقَلِبُ الْآيَةَ، أَصْبَحَ أَنَا السَّيِّدَ وَتَصْبَحُ هِيَ الْجَارِيَةَ».³⁹

تحاول سهام أن تجد بديلا عن نور، وتظنُّ أنَّها وجدت ضالَّتها المنشودة لدى الدَّكتورة ليال، وهي دكتورة جامعيَّة أيضا، لا تدرِّس سهام اللَّيَّيَّ أعجبت بها ولاحقتها حتَّى صارت صديقتها. تتنكَّب ليال عن مجاراة سهام في مغامراتها السَّحَاقِيَّة، وتقنع سهام أنَّها ليست امرأة مثليَّة، لكنَّها تتفهَّم أحوال المثليَّات، وهي ليست موضوعا للنَّقلَة، إلَّا أنَّها مستعدَّة لقبول صداقتها.⁴⁰

تعيش سهام فترة من العزلة والرَّغبة في الانتقام من نور وزوج أختها الَّذي أضحى عشيقا لها، وهَدَّدَ سهام إنَّ هي لم تتوقَّف عن ملاحقة نور فسوف يعرف كيف يبعدها. ثمَّ تراجع حياتها وتكتشف أنَّها مرفوضة، إلَّا أنَّها تواصل ملاحقة ليال حتَّى تؤكِّد لها أكثر من مرَّة أنَّها ليست امرأة مثليَّة، وتدعوها لمصادقة الشَّباب الذَّكور، فتخبرها سهام أنَّها لا تحبُّ سوى المرأة، فتقرَّر ليال مساعدة سهام على تقبُّل ذاتها كسحَاقِيَّة، وتشجَّعها على مواصلة الكتابة اللَّيَّيَّ وجدت فيها ملاذا من عذاباتها، وآليَّة بديلة للتَّعبير عن حبِّها لليال، ومن ذلك بعض ما كتبت في مناجاة ليال: «أحبِّكِ، افهميها كما شئتِ. أهواكِ، فسريها كما يحلو لك. أحبِّكِ، لا تفهميها إلَّا كما أعنيها».⁴¹

تنازع سهام في حبِّها لليال امرأة أخرى تدعى ميمي، هي جارة ليال، امرأة متزوَّجة لكنَّها لا تجد في زواجها ما يحقِّق متعتها الجنسيَّة، فتقيم علاقة سحَاقِيَّة مع جارتها الأرملة، معتبرة تلك العلاقة نوعا من التَّرف لا يترك أثرا ولا يثير أيَّ شبهة، ثمَّ تتحوَّل عن المرأة الأرملة، طامعة في بناء علاقة بديلة مع جارتها الدَّكتورة ليال. لا تتجاوب ليال مع أحلام ميمي، وتبقى علاقتهما في حيِّز الجارة الصَّديقة. ترى ليال أنَّ ميمي «امرأة مسكينة وشبه جاهلة، لا تدري ماذا تفعل، تنفعل وتسير وراء انفعالها، لكنَّها جميلة وأنثى بكلِّ معنى الكلمة. على كلِّ حال إنَّها تمثِّل شريحة واسعة من نساء هذا البلد».⁴²

لم تتوقَّف ميمي عن ملاحقة ليال ومحاولاتها لاتِّخاذها شريكة في تجربتها السَّحَاقِيَّة دون أن تفلح في ذلك، إلَّا أنَّها تتعرَّف بسهام، في أثناء علاقتها مع ليال، وتدرِّك حقيقتها المثليَّة. تتجاوب سهام مع ميمي وتتواصلان في ممارسة سحَاقِيَّة، متَّخذتين من فراش ليال، في أثناء مكوثها في باريس، مسرحا دافئا لتلك العلاقة، وكلَّ منهما متخيِّلة أنَّ المرأة الأخرى اللَّيَّيَّ تشاركها الفراش هي ليال،⁴³ ومع انتهاء هذا الحدث تنتهي أحداث الرِّواية.

39. منصور، 2000، ص 39.

40. ن. م.، ص 45 - 46.

41. ن. م.، ص 121.

42. ن. م.، ص 141.

43. ن. م.، ص 213 - 215.

توظّف الكاتبة في تضاعيف روايتها نقاشاً أكاديمياً حول ظاهرة السّحاق، وقد زوّدت شخصياتها بثقافة جامعيّة أهلتها للخوض في الموضوع، ناهيك بما اكتسبته تلك الشخصيات من معلومات عن الظاهرة من خلال المشاركة أو المعاينة القريبة لممارسات سحاقيّة كانت تعقد في البيوت؛ هرباً من شبح الحرب الدائرة في لبنان.⁴⁴

تقرأ ليال في مصادر كثيرة عن العلاقات المثليّة خاصّة بين الذكور مشيرة إلى تجاهل الكتاب لموضوع السّحاق، فتدرك أنّ السّحاق أمر شائع في كلّ الحضارات، وتقرأ عن سافو وجزيرة لسبوس، وتدخل في نقاش مع زميلتها الدكتورّة رياً حول موضوع المثليّة؛ نظراً لكون رياً طبيبة نفسيّة يلجأ إليها كثير من النساء، ومن خلال قراءاتها تعلم ليال أنّ معظم المثليين من الرجال الغربيين هم من عظماء الشعراء والكتاب والفنانين، الأمر الذي قد يوضّح تفهّمها لهذا الشذوذ الجنسيّ حسبما تقدّم.

ينتقل الحوار حول الموضوع بين سهام وليال، ويرتقي بهما إلى مستوى أكاديميّ حول مفهوم الحبّ بين الأغيار وبين الأشباه، وتعتقد ليال: «أنّ الشّبيه لا يُدرُك إلّا الشّبيه، يعني أنّ المرأة تبحث في علاقتها مع الرّجل عن اكتمال أنوثتها، كما أنّ الرّجل يبحث في علاقته بالمرأة عن اكتمال ذكورتها. وكلّ كائن بشريّ هو مزيج من العنصرين الأنثويّ والذكوريّ، وهذا المزيج يختلف بين شخص وآخر، ولهذا السّبب فإنّ الرّجل الذي يتشكّل كيانه من كمّيّة معيّنة من الذّكورة ومن كمّيّة أخرى من الأنوثة يبحث في الآخر عمّا ينقص ذكورته كي تصبح هذه الأخيرة وحدة مكتملة، وهذا يعني أنّ ما يجذبه في المرأة ليس ما عندها من أنوثة بقدر ما عندها من متّمم لذكورتها، وهذا الأمر عند المرأة أيضاً. إذا كان هذا التحليل صحيحاً فهو يفسّر العلاقات المثليّة، إذ إنّ جنس الآخر ليس مهماً بقدر ما هو مهمّ اكتمال الشّبيه. قد يكون التّكامل هذا داخل الجنس الواحد كما عند السّحاقيّات واللّواطيين، وقد يكون بين الجنسين كما هو الشائع والمعروف».⁴⁵

في حوارها مع زميلتها رياً تعرض ليال رأيها في الحبّ الذي يتلخّص بقولها: «إذا ما يجذب الرّجل في هذه المرأة ليس أنوثتها بل قلّة ذكورتها، وهكذا فباللقاء هذا الرّجل مع تلك المرأة نكون أمام اكتمال للذكورة وللأنوثة، يعني هو وهي يشكّلان أنثى شبه كاملة وذكر شبه كامل. وذلك ضمن عمليّة تمازج بين الشّخصين، وهذا ما يسمّى الحبّ. ولهذا السّبب الحبّ هو دائماً

44. يرى عبد الله إبراهيم دوراً بارزاً للحرب في توفير جوّ آمن للانفراد بالعشيقات، فتصبح الحرب ذريعة لأنّ تمضي الشخصيات النسائيّة في متعتها بسبب صعوبة الانتقال والعودة إلى البيوت، انظر: إبراهيم، 2011، ص 125؛ انظر

تفصيلاً عن العلاقة بين الحرب والجنس في: Accad, 1990.

45. منصور، 2000، ص 164.

السَّحاق في السَّردِ النَّسويِّ: وقوف في وجه الرِّيح!!

أناي؛ لأنَّ كلَّ طرف فيه يبحث عن اكتماله، ولأنَّه بالنَّهاية لا يدرك الشَّبيه إلاَّ الشَّبيه، كما تقول الفلسفة اليونانيَّة».⁴⁶

توضَّح ليال الفرق بين نظرة كلِّ من المجتمعين الغربيِّ والعربيِّ لموضوع السَّحاق قائلة: «في الغرب أصبح لهذا الواقع وجود علنيٍّ؛ لأنَّه تحوَّل إلى قول، أصبح موضوعاً يُفكَّرُ به ويبحث فيه عن حلول ونتائج، أمَّا عندنا فهو مكتوم؛ لأنَّنا ما زلنا في مرحلة النمط السَّحريِّ من التَّفكير. نعتقد أنَّ السَّكوت عن واقع ما يلغيه. نعم نلغيه من فكرنا ليعشَّش في أجسادنا ولا وعينا ولينعكس على كلِّ سلوكياتنا من دون أن ندري».⁴⁷ وفي هذا ما يُشعر بموقف الكاتبة من تسرُّ المجتمع الشرقيِّ على ظاهرة السَّحاق أو غيرها من الظواهر السَّلبية الأخرى التي يهرب منها النَّاس، مؤمنين أنَّ تجاهلها يعني القضاء عليها حتَّى تستفحل المشكلة ويستعصي حلُّها أو معالجتها.

أمَّا سهام فتري في ظاهرة السَّحاق فرصة سانحة أمام المرأة لامتلاك جسدها وتحرُّرها من استلاب الرِّجل، فتقول: «عندما تمتلك المرأة جسد المرأة الأخرى تكون قد امتلكت جسدها وعبَّأتها طاقة ولذة، عكس ما يحصل عندما يمتلك الرِّجل جسد المرأة، فهو يفرِّغها من أنوثتها، ويحاول استلابها حتَّى في الفراش. إنَّه يسلبها حبَّها لذاتها، فيأخذها راضية أم مرغمة لأجل إفراغ ما فيها من طاقة. أمَّا مع المرأة فالموضوع يختلف، فبقدر ما تعطي المرأة للمرأة تعطي لنفسها، تعطي وتعطي بغضِّ النَّظر عن المواقف التي هي خارج العلاقات الجنسيَّة، لكن تبرز محبة المرأة لذاتها ولجسدها خلال تلك العلاقة الحميمة التي تجمع الذات على الذات، ولا يفصل بينهما حاجز الاستلاب والاعتصاب. [...] لذلك تكون العلاقة أعمق وأشمل لأنَّها تكون مع الذات عن طريق الآخر الذي من الجنس نفسه، ولأنَّني أحببت نفسي، أحببت أن أعرفها، ولا تتمَّ المعرفة إلاَّ عن طريق خوض علاقة مع الجنس ذاته، ولأنَّني أعرف الآخر المختلف لأنَّه يمثِّل النقيض، أحببت أن أعرف نقيض هذا النقيض، أيَّ أنا [...]». فلسفتي في الحبِّ أن تحبِّي نفسك في الآخر الشَّبيه، وأن تحبِّي الشَّبيه على أساس أنَّه منك وإليك، وأنَّ صورتك في الواقع الآخر، حيث لا مخاوف ولا إسقاطات ولا حروب لإعلان الفريق المنتصر، وحيث في هذا الواقع يكون الرَّابح مشتركا والعطاء كاملا من دون تحدِّيات الأقوى للضعيف والذكر للأنثى».⁴⁸

يتشعَّب النَّقاش بين ليال وسهام إلى العلاقات الجنسيَّة المثليَّة والغيريَّة وتعرضان لظاهرة

46. ن. م.، ص 165.

47. ن. م.، ص 170.

48. ن. م.، ص 167 – 168.

الخليع المنصرف إلى تحقيق متعه على اختلافها، وهو ما يسمّى بال «gay»، وكذلك ظاهرة الازدواج الجنسي «bisexuality». ترى سهام في ظاهرة الازدواج الجنسيّ قناعاً يستر أصحابها عن حقيقتهم الجنسيّة، إذ تقول: «العلاقات الغيريّة عند هؤلاء النّاس هي نوع من التّرف وليس حقيقياً، كلّ هؤلاء الذين تتكلّمين عنهم هم في الحقيقة «gay»، يسايرون القواعد الاجتماعيّة ويدخلون في لعبة الزّواج، ويمارسون حقيقتهم في عتمة اللّيل. زواجهم هو القناع الذي يرتدونه لإخفاء واقعهم وميولهم».⁴⁹ وخير من يمثّل هذا الازدواج الجنسيّ في رواية إلهم منصور هي ميمي وعلاقاتها السّحاقية مع جارتها الأرملة العجوز، ومن ثمّ محاولاتها المتكرّرة في إنشاء علاقة سحاقية مع ليال دون أن تفلح، ثمّ تنتهي الرواية وقد حقّقت رغبتها في التّواصل الوهمي مع ليال من خلال تواصلها الجنسيّ مع سهام، وعلى فراش ليال التي سافرت لتتيح لكتبيهما فرصة التّواصل كما قدّمنا.

وعليه يمكننا تصنيف رواية أنا هي أنت في باب الأدب السّحاقيّ؛ لأنّها تعالج الظّاهرة من عدّة نواح، متطرّقة لأسبابها المختلفة، وأبرزها الخلل الجينيّ؛ مثبّته في تضاعيفها نقاشاً علمياً أكاديمياً متشعباً وموضّحاً كلّ ما يرتبط بالظاهرة والعلاقات بين أطرافها؛ ومبيّنة الهدف الذي يسعى إليه السّرد النّسويّ في طرحه لمثل هذه المضامين المحظورة التي سيأتي تفصيلها فيما يلي.

3. السّحاق والفكر النّسويّ العربيّ

بعد إطلاعنا على هذه النّماذج السّردية النّسوية التي تطرح موضوع السّحاق يعنّ أماننا سؤال هامّ وهو: ما الذي يدفع بالكاتبة النّسوية العربيّة إلى تكثيف موضوعه الجنس بصورة عامّة، والسّحاق بصورة خاصّة، في نتاجها الأدبيّ؟ هل أضحت الكاتبة النّسوية امرأة خليعة متحرّرة من أيّ خلق؟ أم أنّ هناك أهدافاً معيّنة تكمن خلف هذه الطّروحات؟!

في اعتقادنا أنّ هذه الكاتبة النّسوية تصدر عن وعي تامّ، وفكر أيديولوجيّ تجذّر في وعي المرأة خلال مسيرة عنائها الطّويل، وهي ترزح تحت أعباء المؤسّسة الذّكوريّة، وتواجه الأمرين وهي تعيش في ظلّ الرّجل. وعليه تكثّف المرأة من اختراق هذه المناطق المحظورة؛ مقاومة الأعراف

49. ن. م.، ص 173 - 174؛ تشير عالية شعيب إلى انتشار ظاهرة السّحاق المقنّع بين جمهور النّساء، يمارسنه في مناسبات الأعراس والمناسبات المغلقة في المجتمع الخليجيّ دون الرّجال، إذ تقوم النّساء بإبراز مفاتهنّ، وهنّ متبرّجات شبه عاريات، يمارسن حرّيتهنّ الكاملة في الحركة والرّقص والكلام والتّعبير، وقد يتطوّر التّواصل الجسديّ إلى القبل واللمس والتّمايل، ونحو ذلك، انظر: شعيب، 2001، ص 73 - 74.

السّحاق في السّرد النّسويّ: وقوف في وجه الرّيح!!

الأدبيّة والاجتماعيّة الذّكوريّة، ورافضة إملاءات المجتمع (الرّجل) التي تتيح لها أو تحرّم عليها الخوض في مثل هذه المضامين، ممّا يشلّ حركتها ويصادر حرّيتها. وهي حين تكتب عن الجنس على اختلاف أشكاله، واصفة مغامرات بطلاتها الجنسيّة، لا تدعو إلى الإباحيّة والدّعارة، إنّما تسعى إلى تحقيق هدفها في مقاومة وتقويض تلك الأعراف التي جرّدتها من حقوقها بما فيها حقّها في التّعبير عن مشاعرها وعواطفها. إنّ طرح هذه المضامين في نتاج الكاتبة النّسويّة يعتبر صرخة احتجاج مدويّة، وثورة على ممارسات الرّجل القمعيّة ضدّ المرأة، الأمر الذي يدفعها إلى البحث عن بيئة دافئة غير مهمّشة تحقّق لها ممارسة الحياة بحريّة ومتعة.⁵⁰

يعزّز إبراهيم طه نزعة الأدب النّسويّ العربيّ إلى مقاومة الأعراف، ويرى في تكثيف موضوعة الجنس تحقيقاً لأمرين: أحدهما أنّ الجنس رغبة بيولوجيّة يتمتّع بها الرّجال والنّساء على حدّ سواء؛ لذا فمن حقّ النّساء الكتابة عن الجنس دون قيود مثلما فعل الرّجل منذ الأزل. وثانيهما: أنّ كتابة المرأة عن التّجارب والمغامرات الجنسيّة لبطلاتها والجهر بها دليل بارز على نزعة المرأة إلى تحدّي المحظورات الذّكوريّة، وبذلك يوظّف الجنس في الأدب النّسويّ كهدف وآليّة في نفس الوقت.⁵¹

وتؤكّد نوال السّعداوي لجوء المرأة الكاتبة إلى توظيف الجنس في نتاجها الأدبيّ كخطوة لمقاومة النظرة الذّكوريّة، وتعتقد أنّ الرّجل هو الذي حدّد موضع الرّغبة الجنسيّة، أمّا المرأة فهي موضع تلك الرّغبة، هي (الشيء)، وهي (إناء هذه الرّغبة)، لذا لم يتح للمرأة التّعبير عن شهوتها كالرّجل، ممّا دفع المرأة إلى مقاومة الأبحاث الذّكوريّة في مجالي علم النّفس وعلم الجنس، تلك الأبحاث التي أكّدت أنّ الشّهوة الجنسيّة ذكوريّة حتّى غدت هذه النظرة الذّكوريّة اتّجاها ثابتاً، ليس فيما يتعلّق بالرّغبة الجنسيّة فقط، إنّما على صعيد الحياة العامّ؛ لذلك اتّجهت كتابات المرأة المعاصرة نحو الجنس والحياة كخطوة مقاومة للنّظرة الذّكوريّة.⁵²

يقدم عبد الله إبراهيم تعليلاً إيجابياً لتوظيف السّحاق في السّرد النّسويّ حين يعتبره جزءاً من القضايا الكبرى للفكر النّسويّ من شأنه أن يفتح نقاشاً معرفياً للبحث في تفسير هذه الظّاهرة،

50. صفوري، 2011، ص 251 – 252؛ «تنظر بعض السّحاقيات للسّحاق على أنّه تعبير كامل لحرّيتها مع جسدها، إنّها رؤية توهم نفسها بصحّتها انتقاماً لكلّ ما تعلّمته من سلبيات عن جسدها في مجتمعها الشرقيّ باعتبارها مركزاً للغيب والحرام والرّذيلة والخوف. يتحوّل هذه الجسد في الممارسة السّحاقيّة إلى الجسد الذي تحبّ وتحتضن، والجسد الذي تتواصل معه، ولا شك أنّنا ندرك هنا تطوّر هذه المرأة النّقائيّ والفكريّ؛ لأنّها استطاعت فهم وتحديّ الإرث التّقليديّ العربيّ الكامل عن جسد المرأة كخطيئة ومنطقة حمراء (تابو)»، انظر: شعيب، 2001، ص 27.

51. Taha, 2006, pp. 60 – 61.

52. Tarabishi, 1988, pp. 198 – 199.

على نحو ما يجده القارئ في رواية إلهام منصور المذكورة.⁵³

أمّا عبد العاطي كيوان فلا يرى للأدب النسوي أي صلة بعالم الأدب، ويعتبر الكاتبة النسوية عاهرة، وفي ذلك يقول: «فالمبدع هنا امرأة تكتب عن نفسها، عن لقاءها بالآخر، عن شبقها وحرمانها، المضاجعة ولونها، هي امرأة تتقمّص دور العاهرة، أو عاهرة تتقمّص دور الكاتبة، فتستنطق الجسد وتكشف عن مفرداته في لغة خاصّة».⁵⁴

يثير رأي كيوان قضية خطيرة جدّاً، إذ يعتبر الكاتبة النسوية عاهرة! فهل يمكن اعتبار أي كاتبة نسوية تطرح موضوع السّحاق في نتاجها الأدبيّ سحاقية فعلية؟! لا يمكن الجزم في هذه المسألة، إلّا أنّه من المحتمل أن تكون بعض هؤلاء الكاتبات سحاقيات، لكن من الجائر جدّاً تعميم رأي كيوان على كلّ الكاتبات النسويات، وقد يعتبر هذا الرأي نوعاً من الهجوم على إبداع المرأة قصد ردعها عن الخروج على الأعراف الأدبية والاجتماعية السائدة؛ لتبقى المرأة في حظيرة الرّجل، وهذا ما يرفضه السرد النسوي العربي الحديث؛ لأنّه يتّصف بنزعته الثائرة على تلك الأعراف. إنّ أدب يحتجّ، يقاوم، ويتحدّى واقفاً في وجه الرّيح، سابحاً ضدّ التيار في سبيل تغيير الوضع المفروض على النساء، وما هذه الآراء الهجومية على إبداع المرأة، برأي إيفلين عقّاد «Evelyne Accad»، إلّا نتيجة لخشية الرّجال من النساء، وخاصّة خشيتهم من نشاط المرأة الجنسي، وعليه يلجأ الرّجال إلى استعباد المرأة وظلمها.⁵⁵

تشير بوني تسمرمان «Bonnie Zimmerman» إلى موقف إيلين مورس «Ellen Moers» الذي تدافع فيه عن الكاتبات غير المتزوّجات المتهّمات بالسّحاق، إلّا أنّ مورس لا تشجب ولا ترحّب بنظرة الكاتبات غير السّحاقيات اللواتي يعتبرن بعض الكاتبات من غير المتزوّجات سحاقيات حقيقيّات.⁵⁶

وبعد، فإنّ الأدب باعتباره فناً متخيلاً يجعلنا نستبعد تعميم فكرة كون الكاتبات النسويات سحاقيات إلّا أنّه لا ينفي إمكانية كون بعضهنّ كذلك؛ لأنّ الأدب السّحاقي لا يعني بالضرورة

53. إبراهيم، 2011، ص 126.

54. كيوان، 2003، ص 57؛ يطلق على هذا الأدب اسم الأدب المكشوف «erotic literature»، ويقصد به «المؤلّفات التي تتّصل بالعلاقات الجنسية على اختلاف أنواعها، وفي دور الكتب العامة توضع عادة في مكان خاص حتّى لا يطلع عليها سوى من يحتاجها لأغراض علمية بحثية. مثال ذلك كتاب «رجوع الشّيوخ إلى صباه». ومن هذا النوع من الأدب ما يسمّى بالأدب الماجن «pornography»، ومعناه في الأصل الكتابة حول العواهر أو الإعلانات المثيرة التي كانت تعلّق على أبواب بيوت الدّعارة، ثمّ استعمل فيما بعد ليشمل مختلف أنواع الكتابة والصّور والرّسوم إلخ. المقصود منها الإثارة الجنسية». انظر: وهبه والمهندس، 1979، ص 16.

55. Accad, 1990, p. 19.

56. Zimmerman, 1997, p. 78.

السَّحاق في السَّرد النِّسويّ: وقوف في وجه الرِّيح!!

الاتّصال الجنسيّ الفعليّ بين النِّساء، كما أنّه لا ينفي حقيقة هذا الاتّصال بدرجات متفاوتة كما يُفهم من تعريف ليلان فادerman «Lillian Faderman» للسَّحاق، فهي ترى أنّ «السَّحاق وصف علاقة بين امرأتين تُظهر كلّ منهما نحو الأخرى انفعالات شديدة وعواطف مباشرة قد يكون الاتّصال الجنسيّ بينهما جزءاً من هذه العلاقة، قلّ أو كثر، وقد يغيب ذلك الاتّصال عن علاقتهما، وتفضّل هاتان المرأتان قضاء وقتهما معاً متقاسمتين معظم جوانب الحياة».⁵⁷

يلاحظ محمّد قرانيا عدم التّطابق بين الواقع المرصود في الرّواية مع الواقع المعيش، فيقول: «قد يختلف الواقع المرصود في الرّواية عمّا هو عليه في القناة الاجتماعيّة، إذ تجعل الرّواية من الحرّيّة الجنسيّة إشكاليّة كبيرة معقّدة يعاني منها الفرد والمجتمع».⁵⁸ لذا علينا أن نبقى في الذاكرة أنّ هذا الأدب السَّحاقيّ ما زال في طور مراحله التأسيسيّة حتّى في العالم الغربيّ، وهذا ما توضّحه تيري كاسل «Terry Castle» حين تقول: «يمكن لشخص ما الاستنتاج أنّ مفهوم الأدب السَّحاقيّ يبقى بشكل ما تحت النّظرية».⁵⁹

مما تقدّم يمكن الخلوّص إلى نتيجة مفادها أنّ الكاتبة النِّسويّة تُعرب في سردها المتخيّل لهذه العلاقات السَّحاقية عن احتجاجها، ومقاومتها، ورفضها للرّجل؛ ممّا يدفعها إلى خلق شخصيّات نسائيّة بديلة تتفاعل معاً في لعبة الجنس؛ لتؤكد عدم حاجتها للرّجل، ولتبقى هذه العلاقات الجنسيّة عائمة في عالم الخيال دون أن تتجسّد في الحياة الواقعيّة، تستغلّها الكاتبة النِّسويّة كآليّة وهدف لمقاومة الأعراف الأدبيّة والاجتماعيّة الذكوريّة المحبطة لها.

4. الإجمال

تطرح الكاتبة النِّسويّة موضوع السَّحاق في نتاجها الأدبيّ بصورة مكثّفة؛ لتعبّر من خلالها عن حقّها في الكتابة في أيّ موضوع شاءت مثلما فعل الرّجل منذ الأزل، خاصّة إذا كان من المحظورات التي فرضتها عليها المؤسّسة الذكوريّة، وتتخذها من ناحية أخرى آليّة تظهر عبرها احتجاجها ومقاومتها للأعراف الأدبيّة والاجتماعيّة الذكوريّة، وبذلك توظّف موضوع السَّحاق في السَّرد النِّسويّ كهدف وآليّة في ذات الوقت.

يناقش السَّرد النِّسويّ دوافع السَّحاق المختلفة وأبرزها سعي المرأة إلى طلب المتعة التي لا تجد

⁵⁷. Ibid, p. 81.

⁵⁸. قرانيا، 2004، ص 329.

⁵⁹. Castle, 1997, p. 532.

لها مثيلاً في علاقتها بالرجل، إذ يغيب في ممارسة السحاق عنصر الاستعلاء الذكوريّ لتحضر المشاركة المتكافئة القائمة على مبدأ العطاء المتبادل، فتشعر كل شريكة بتحقيق الحرية الكاملة مع جسدها.

تلجأ المرأة إلى ممارسة السحاق في حالات كثيرة؛ قتلاً للفراغ الذي يُشعرها بالوحدة، واحتجاجاً على إهمال الزوج المشغول عنها بأعماله التجارية وأسفاره المتكررة، خاصة في المجتمع الخليجيّ، ليتحوّل السحاق إلى نوع من الترف والمتعة بصحبة النساء.

تندفع المرأة إلى السحاق نتيجة ممارسات الرجل العنيفة ضدها كالضرب، التحرّش الجنسيّ، والاغتصاب، ممّا ينفرها عن عالم الرجال إلى عالم أرحب وأكثر سعادة وحميميّة، هو عالم النساء.

في حالات كثيرة ينتج السحاق عن داء فطريّ وخلل في توزيع الجينات يجعل المرأة لا تعنى أبداً بعالم الذكور، بل تبحث عن تحقيق متعتها الجنسية مع مثيلاتها من النساء، وهو داء عصيّ على الشفاء والعلاج.

يلاحظ أنّ بعض النساء لا يجرؤن على المجاهرة بميولهنّ الجنسية المثلية، فيقدمن على الزواج والارتباط برجل؛ ليصير قناعاً يستر حقيقتهم، فينصرفن إلى ممارسة السحاق دونما خشية أو رقيب، وهذا ما يسمّى بالجنس المزدوج أو السحاق المقنّع.

تلتفت بعض نصوص السرد النسويّ لمناقشة ظاهرة السحاق نقاشاً علمياً أكاديمياً، فتعرض في غضون ذلك لأسباب السحاق واحتمالات الإقلاع عنه، إلّا إذا كان ناتجاً عن خلل جينيّ، كما قدّمنا، فلا أمل في البرء منه. كما تصوّر تلك النصوص تباين نظرة المجتمعات إلى السحاق، فحين تتقبّله المجتمعات الغربية، متفهّمة ميول النساء السحاقيات، تنفر منه المجتمعات العربية والشرقيّة، وتدينه؛ لما يلحق بالعائلة من العار.

تتضارب آراء النقاد في تقييم الأدب السحاقيّ، فعدد كبير من النقاد لا يجدون في هذا الأدب أيّ صلة تربطه بعالم الأدب، إنّه، في اعتقادهم، أدب مكشوف فورنوغرافيّ، أو أدب ذوات الرّيات، يؤدّي إلى بثّ الفسق والفجور بين أوساط المجتمع. بينما يرى فيه نقاد آخرون أدباً يصدر عن فكر وأيديولوجيا نسويّة تهدف الكاتبة إلى توظيفه لمقاومة وتقويض الأعراف الأدبيّة والاجتماعيّة الذكوريّة، معلنة بذلك عن تحرّرها من سطوة وقيود المؤسّسة الذكوريّة، وعن أهليّتها لمواجهة أيّ قضية تواجهها اعتماداً على قدراتها الذاتيّة. ويعتقد آخرون أنّ الهجوم على هذا الأدب من قبل الرجل، هو شكل من أشكال الهجوم على أدب المرأة بصورة عامّة؛ وذلك نتيجة خشية الرجل

السّحاق في السّرد النّسويّ: وقوف في وجه الرّيح!!

من نشاط المرأة الجنسيّ. وهناك من يعتقد أنّ الأدب السّحاقي لا يعني بالضرورة تجسّد الفعل الجنسيّ في الواقع، فالحقيقة في الأدب المتخيّل تختلف عمّا هي في الواقع المعيش، أمّا الهدف منه فهو الإعلان عن احتجاج المرأة على وضعها الاجتماعيّ، ومقاومتها للنّظريّة الأدبيّة الذّكوريّة.

خلاصة القول: إنّ الأدب النّسويّ العربيّ الحديث يتميّز، منذ ثمانينات القرن العشرين إلى اليوم، بثورة عارمة على الأعراف الأدبيّة والاجتماعيّة السّائدة في المجتمع العربيّ؛ لذا فهو لا يدّخر أيّ وسيلة من شأنها أن تحقّق هدفه في مقاومة تلك الأعراف وتقويضها، كما أنّه لا يأنف من طرح أيّ موضوع أو استخدام كلّ آليّة تضمن له تحقيق ذلك الهدف. وحين يرصد هذا الأدب أيّ ظاهرة اجتماعيّة سلبية كالسّحاق، فلا ينصبّ همّه في مناقشة الظّاهرة وجلاء أسبابها أو عرض طرق علاجها فقط، إنّما يجعل جلّ همّه في تحقيق ثورته على المؤسّسة الأدبيّة والاجتماعيّة الذّكوريّة من ناحية، ومن ناحية أخرى يعمل على إثبات قدرة المرأة وتأكيد جدارتها على خوض مجالات الحياة المختلفة، اعتمادا على قدراتها الخاصّة، وبعيدا عن إملاءات الرّجل وسلطته.

أ. المصادر والمراجع العربية

- إبراهيم، 2011
إبراهيم، عبد الله (2011)، **السرد النسوي: الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ابن منظور د. ت.
ابن منظور (د. ت.)، **لسان العرب**، م 10، بيروت: دار صادر.
- التيفاشي، 1992
التيفاشي، شهاب الدين أحمد (1992)، **نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب**، لندن - قبرص: رياض الرئيس للكتب والنشر.
- حفني، 2006 أ
حفني، زينب (2006)، **ملاحم**، بيروت: دار السّاقى.
- حفني، 2006 ب
حفني، زينب (2006)، «لا بدّ أن تغرّد البلبل»، **نساء عند خطّ الاستواء**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- حفني، 2004
حفني، زينب (2004)، **لم أعد أبكي**، بيروت: دار السّاقى.
- الخضيري، 1999
الخضيري، بتول (1999)، **كم بدت السماء قريبة**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الخميس، 1996
الخميس، أميمة (1996)، «القمر الفطيم»، **أين يذهب هذا الضوء**، بيروت: دار الآداب.
- السعداوي، 2004
السعداوي، نوال (2004)، **الرواية**، القاهرة: دار الهلال.
- شعيب، 2001
شعيب، عالية (2001)، **كلام الجسد: دراسة أخلاقية**، الكويت: دار عالية للنشر والتوزيع.
- الشيخ، 1988
الشيخ، حنان (1988)، **مسك الغزال**، بيروت: دار الآداب.
- صبح، 2009
صبح، علوية (2009)، **اسمه الغرام**، بيروت: دار الآداب.
- صفوري، 2012
صفوري، محمّد (2012)، «التّماهي بين المبدعة والبطلة في السرد النسوي العربي الحديث»، **المجمع - أبحاث في اللغة العربية والأدب والفكر**، 6 (2012)، ص 265 - 280.
- صفوري، 2011
صفوري، محمّد (2011)، **دراسة في السرد النسوي العربي الحديث (1980 - 2007)**، حيفا: مكتبة كلّ شيء.
- عبيد، 2007
عبيد، ليندا عبد الرحمن (2007)، **تمثيلات الأب في الرواية**

السّحاق في السّرد النّسويّ: وقوف في وجه الرّيح!!

- النّسويّة العربيّة المعاصرة، عمّان: دار فضاءات.
- العثمان، 2002، العثمان، ليلي (2002)، العصص، دمشق: دار المدى للثقافة والنّشر.
- العثمان، 2000، العثمان، ليلي (2000)، «صراخ وعينان»، في اللّيل تأتي العيون، دمشق: دار المدى للثقافة والنّشر.
- عطية، 2003، هناء (2003)، «قصة عادية لا يمكن تجاوزها»، هي وخادمتها، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.
- قرانيا، 2004، قرانيا، محمّد (2004)، السّتائر المخمليّة - ملامح الأثني في الرّواية السّوريّة حتّى عام 2000، دمشق: مطبعة اتّحاد الكتّاب العرب.
- قناوي، 2000، قناوي، شادية علي (2000)، المرأة العربيّة وفرص الإبداع، القاهرة: دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع.
- كيوان، 2003، كيوان، عبد العاطي (2003)، أدب الجسد بين الفنّ والإسفاف - دراسة في السّرد النّسائيّ، القاهرة: مركز الحضارة العربيّة.
- ممدوح، 2003، ممدوح، عالية (2003)، المحبوبات، بيروت: دار السّاقي.
- منصور، 2000، منصور، إلهام (2000)، أنا هي أنت، بيروت: رياض الرّيس للكتب والنّشر.
- ناجي، 1995، ناجي، سوسن (1995)، صورة الرّجل في القصص النّسائيّ، 2، القاهرة: وكالة الأهرام للنّشر والتّوزيع.
- وهبة، والمهندس، 1984، وهبة، مجدي، والمهندس، كامل (1984)، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، لبنان: مكتبة لبنان.
- يزبك، 2008، يزبك، سمر (2008)، رائحة القرفة، بيروت: دار الآداب.

ب. المصادر والمراجع الإنجليزيّة

- Accad, 1990
- Accad, Evelyne (1990), *Sexuality and War: Literary Masks of Middle East*, New York: New York University Press.

- Castle, 1997 Castle, Terry (1997), "Sylvia Townsend Warner and the Counterplot of Lesbian Fiction", In: Robyn R. Warhol and Diane Price, *Feminisims: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, Nj: Rutgers University Press. pp. 532 – 537.
- Irigaray, 1997 Irigaray, Luce (1997), "This Sex Which Is Not One", In: Robyn R. Warhol and Diane Price, *Feminisims: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, Nj: Rutgers University Press. pp. 363 – 369.
- Kant, 1997 Kant, Immanuel (1997), *Lectures on Ethics*, ed. by: Peter Heath and J.B.Schneewind, tra. by: Peter Heath, New York: Cambridge University Press.
- Moi, 1985 Moi, Toril (1985), *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London and New York: Methuen. pp.57 – 69.
- Taha, 2006 Taha, Ibrahim (2006), "Beware Men, They Are All Wild Animals- Arabic Feminist Literature: Challenge, Fight, and Repudiation", In: *Al-Karmil: Studies in Arabic Language and Literature*, Vol. 27, pp. 25 – 71.
- Tarabishi, 1988 Tarabishi, Georges (1988), *Woman Against her Sex: A Critique of Nawal El- Saadawi*, tra. by: Basil Hatim and Elisabeth Orsini. London: Saqi Books.
- Warhol, 1997 Warhol, Robyn R. and Herndle, Diane Price (1997), *Feminisims: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, Nj: Rutgers University Press.
- Zimmerman, 1997 Zimmerman, Bonnie (1997), "What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism", In: Robyn R. Warhol and Diane Price, *Feminisims: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, Nj: Rutgers University Press. pp. 76 – 96.

«ثورة الندي» في قصة «البيت الآخر» للكاتب

محمد علي طه

(دراسة تحليلية نصّية)¹

نزیه قسیس

الكلية الأكاديمية العربية للتربية، حيفا

1. مقدمة:

• هدف الدراسة

تهدف هذه المقالة إلى دراسة قصة «البيت الآخر» من ناحية الشكل والمضمون وذلك من خلال قراءتها قراءة نصّية تحليلية، تسعى إلى استكشاف الأساليب والتقنيات الفنية التي يستخدمها الكاتب/ الراوي ليعكس بواسطتها المضامين الاجتماعية والنفسية والسياسية والدينية والحضارية والإنسانية، وإلى استخلاص الرسالة التي توحى بها القصة من خلال سبْر غور الشخصيات والأحداث والمواضيع والزمان والمكان والرموز وتفاعلاتها.

في القراءة الأولى لقصة **البيت الآخر** يشعر القارئ وكأنها تحذو في مبنائها الفني حذو القصة القصيرة التقليدية، أي النموجية ذات العناصر الأساسية الثابتة التي وضعها كتاب القصة الواقعية مثل: نيكولاي غوغول (1809-1852) وأنطون تشيخوف Anton Chechov (1860-1904) وإدغار آلن بو (1809-1849) وغي دي موباسان (1850-1893) ولويجي بيرانديللو Luigi Pirandello (1867-1936)، والتي سار على نهجها كتاب عرب مثل: محمود تيمور (1894-1973)، نجيب محفوظ (1911-2006) ويوسف إدريس (1927-1991) وغيرهم.

في القراءة الثانية، يكتشف القارئ أنّ القصة تدمج أيضا بعض الأساليب والعناصر الحداثيّة

التي استجّدت على الفن القصصي الحديث، وخاصة في مجال أساليب القصّ / السرد المعروفة باسم «تيار الوعي» (Stream of consciousness) التي طورها جيمس جويس James Joyce, (1882-1941) ود. هـ. لورانس D. H. Lawrence (1885-1930) وكاترين مانسفيلد Ketherine Mansfield (1888-1923) وفرجينيا وولف (1882-1941) ووليم فوكنر William Faulkner (1897-1962).

في قراءة ثالثة، يدرك القارئ أنّ الكاتب قام كذلك باستعمال تقنيات كتابية فنية تنطبق عليها المصطلحات التي استحدثتها الناقدة جوليا كريستيفا Julia Krestiva (1941-) في سنة 1966 وطورها الناقد جيرار جينيت Gérard Genette (1930-). من هذه المصطلحات مصطلح «التناص» (intertextuality) الذي يعني تداخل وتفاعل عدة نصوص من مجالات دينية وشعبية ولغوية، والنصوص الموازية (paratext) في عمل شعري أو قصصي واحد تظهر في: العنوان، والإهداء، واللوحة داخل النصّ وخارجه، ونصوص داخل نصوص، أو خارجها أو سابقة من مجالات مختلفة، وقد تكون هذه الهندسة القصصية مبنية على طريقة كتابية يتبعها ويجيدها الكاتب، أو أنها تأتي تلقائية خلقها خيال الكاتب من خلال سعة معرفته وثقافته ورؤيته الإبداعية ذات الينابيع اللغوية الفنية والنثرية والشعرية والدينية والفولكلورية والاجتماعية والسياسية والثقافية.

• لماذا هذه القصة؟

يُعتبر الكاتب محمد علي طه أحد الكتاب الفلسطينيين البارزين الذين كتبوا وما زالوا يكتبون القصة القصيرة منذ ما يقارب نصف قرن بشكل متعدد الأساليب وفي مواضيع متعددة، اجتماعية وسياسية وإنسانية، غالباً ما تكون ذات جذور فلسطينية محلية تشمل أوجاعا فلسطينية مهجرية وهموما عربية عامة، ومجموعته الأخيرة في **مديح الربيع** مثال على هذه الميزات، فهو يعالج فيها مواضيع متنوعة، منها ما يعالج علاقات الأفراد في العائلة الواحدة، ومنها ما يعالج العلاقات بين أفراد القرية الواحدة، ومنها ما يعالج القضايا الاجتماعية والعلاقات القومية والإنسانية بصورة عامة، يقدمها الكاتب بأساليب فنية متنوعة.²

لقد اخترت قصة «البيت الآخر» من هذه المجموعة مثالا نموذجيا للدراسة والتحليل الفني والموضوعي لأنها، في رأيي، تحتوي على تقنيات قصصية متعددة، وهي تحتمل عملية تشريح وتحليل بنيوي، وتستجيب للأساليب النقدية الأكاديمية الموضوعية، غير الانطباعية، والبعيدة عن المشاعر والمواقف الذاتية من النصّ أو الكاتب.

إضافة إلى هذا، وبعد أن قمت بترجمة القصة إلى اللغة الإنكليزية، وبعد أن قرأتها عدة مرات، وباللغتين، أحسست أنها ذات مستوى عالٍ من الإتقان الفني وتمتاز بانسجام دقيق وجذاب بين الأساليب والموضوعات (التيماث / themes) الإنسانية العامة، ومع أنها تنطلق من البيئة المحلية، فهي ليست مقيّدة بها بصورة مطلقة، بل تصلح لكل زمان ومكان، مما يضعها في مستوى قصص مميزة، غنية ومشهورة، كتبت في أماكن أخرى وبلغات أخرى في العالم.

• طريقة الدراسة والتحليل

أعتمد في هذه الدراسة على تجربتي في قراءة وتعليم القصة القصيرة ومعرفتي النقدية الأكاديمية في تحليل النصوص الشعرية والنثرية في اللغة الإنكليزية، وسلاحظ القارئ أنني، أحياناً، أذكر مصطلحات النقد العربية مع مقابلاتها الإنكليزية، لأنني أعتقد أنها تزيد في وضوح التحليل لدى القارئ المختص، وتفيد القارئ العادي والأكاديمي في اكتساب المصطلحات النقدية في اللغتين، من خلال دراسة تطبيقية، مع الإشارات إلى مبادئ نظرية أساسية في كتابة القصة القصيرة التقليدية والحديثة، أملاً أن يستفيد منها القارئ العادي ويتفاعل معها ويحاورها القارئ المختص والناقد المحترف. كذلك، أتجنب الإكثار من الإشارات إلى ما قالته المصادر النقدية ونظريات النقد، ولكني أشير إليها فقط، وذلك تجنباً للاستغراق في «أكاديمية النقد» ولكي أعبّر عن اجتهاداتي وآرائتي وطريقتي النقدية الفردية.

تقوم الدراسة بعمليات تحليلية للنص من زوايا مختلفة تدمج ما بين العوامل الفنية والمؤثرات الاجتماعية والنفسية والدينية والسياسية والثقافية التي تنعكس في ألفاظ اللغة وتراكيبها المتنوعة، والتي تُستخدم في معالجة المواضيع الرئيسية العديدة في القصة، وأهمها: الصراع بين الجيل القديم والجيل الجديد، بين التراث التقليدي والحداثة، بين الأفكار العلمية والعلمانية العصرية، بين الأفكار الشعبية والدينية الراسخة، بين الآباء والأبناء، وبين الأجداد والأحفاد. تُخفي هذه المواضيع في داخلها إشارات اجتماعية ودينية وإنسانية وسياسية مباشرة وغير مباشرة، نعالجها في سياق تحليل القصة.³

2. العنوان في النص الأدبي

لقد أعطت الدراسات النقدية الحديثة اهتماماً كبيراً بالعنوان في النص الأدبي، وقد اعتبره جيرار جينيت Gérard Genette من النصوص الموازية (paratexts) التي ترافق النص حتى

نهايته، فهو من العناصر اللغوية التي تثير اهتمام القارئ/ المتلقي، وإذا كانت العناوين بارعة التركيب، فإنها تغريه بالتفكير وتزيد من تشوّقه لمعرفة نتيجة الصراع أو الصراعات وهكذا تدفعه لمتابعة قراءة النصّ حتى نهايته.

• العنوان المغلق والعنوان المفتوح

هناك نوعان من العناوين في الفنون الأدبية من حيث الإحياءات المعنوية وهما: **العنوان المغلق** و**العنوان المفتوح**. **العنوان المغلق** يختصر المعنى أو الفكرة الرئيسية في القصّة بصورة واضحة لا تتغير في ذهن القارئ حتى بعد قراءة النصّ، وهو لا يوحي بأفكار وإحياءات بعيدة عن النصّ من تحته، أما **العنوان المفتوح**، فهو العنوان الذي يدعو القارئ إلى التفكير والتأويل، ويحفزه على طرح عدة احتمالات وتساؤلات حول ما سيقروؤه داخل النصّ وحول النصّ وما وراء النصّ ويجعل القارئ طرفاً في النصّ الأدبي.

• عنوان المجموعة والإهداء

عنوان المجموعة في مديح الربيع والإهداء لهما إحياءات ذات دلالات مهمة. يحتوي العنوان على كلمة «مديح» و«الربيع» وفي الإهداء يقول الكاتب: «إلى ربيع وباسل وشبان وشابات الشعب العربي». إلى **ربيع الشعب العربي**، وهذان العنصران، العنوان والإهداء، يستحقان التفكير والتأمل والتأويل، فهما يمثلان مدخلا للقارئ ويكتسبان إحياءات عديدة إذا ما ربطناهما بما يدور داخل النصوص وما يدور خارج النصوص من تغيرات سياسية واجتماعية. إذن، العنوان والإهداء عنصران مفتوحان يدفعان القارئ إلى التساؤل: هل القصص هي في مديح «الربيع» بمعناه الفردي، أي ربيع الإنسان وشبابه؟ أم ربيع «الطبيعة» من حولنا؟ أم «الربيع العربي» الذي يشير إلى ما حدث ويحدث من تغيرات سياسية واجتماعية في الوطن العربي؟ أم أنه ربيع فلسطيني؟ أم ربيع عربي آخر، يمثل **ربيع وباسل** وباقي الشباب والشابات في كل الأوطان العربية؟

• عنوان القصّة (البيت الآخر)

بصورة عامة، يبدو عنوان القصّة، أي قصة، كأنه نصّ خارج النصّ، مستقل ومنفصل عنه، ولكن في الواقع كل عنوان يشكّل **العتبة** (threshold) التي ترتكز عليها أعمدة النصّ، مهما

كان نوعه، وفي قصة «البيت الآخر» يشكل العنوان القنطرة التي يدخل القارئ من تحتها إلى عالم القصة وحبكته ومشاهدها وموضوعاتها وزمانها ومكانها وصراع شخصياتها ونتائج الصراعات.

• المبنى اللغوي لعنوان القصة ودلالاته المعنوية

عندما تقع عينا القارئ على الكلمتين «البيت الآخر» يتساءل ويبدأ بالتخمين بالاعتماد على المبنى النحوي السياقي للعنوان، فهو مركب من الاسم المعرّف بأل التعريف، والاسم متبوع بصفة وهي: «الآخر»، فالعنوان إذن عبارة مركبة وليس جملة تامة ولكنها تعطي معنى شبه تام. بما أن «البيت» معرّف، فهو بيت محدد يقصده الكاتب / الراوي أو إحدى شخصيات القصة، فيبدأ القارئ بالاهتمام ويزيد التشوق لمعرفة سر ذلك البيت وماهيته، ولكن كلمة «الآخر» توحى بأن هناك بيتين سيتحدث عنهما الكاتب / الراوي، ويتساءل: هل سيتحدث الراوي / الكاتب عن البيت الأول ويقارنه مع البيت الآخر؟ أم أن «البيت الآخر» هو البيت المركزي والمهم؟ وهل «البيت» هو العائلة؟ أم «المبنى» أم «الوطن» «الموجود» أم «الوطن المفقود»؟ أم «الوطن المنشود»؟ أم أن «البيت الآخر» يرمز إلى بيت مجازي آخر؟

من ناحية أخرى، ربما يحلّق خيال القارئ ويشعر أن كلمة «الآخر» قد تكون بديلا لكلمة «الأخير» فهي قريبة منها وتوحى بذلك، وإذا كان الأمر هكذا، فربما يكون إحياء العنوان أن «البيت الآخر» هو «البيت الأخير»! ولكن «البيت الأخير» هو «القبر» أو «المقبرة» التي يُدفن فيها الإنسان، وإذا كان العنوان يحمل هذا الإحياء، فإن موضوع القصة قد يكون «الموت» والانتقال من البيت الأول إلى البيت الآخر / الأخير، وإذا كان الأمر كذلك، فإنه يحمل فكرة الانتقال من الحياة إلى الموت، من هذه الدنيا إلى الدنيا الآخرة، وهذه الاحتمالات تدهش القارئ وتخلق عنصر التشويق (suspense) من البداية وتجذب القارئ إلى متابعة القراءة حتى النهاية في شوق منه إلى معرفة سر «البيت الآخر» وهذه الدهشة التي تحدث في العنوان تدل على انفتاح العنوان وبراعة الاستهلال في القصة.

3. المبنى الثلاثي للقصة

من حيث التركيب الفني العام، يمكن القول إن قصة «البيت الآخر» تقوم على عناصر القصة القصيرة التقليدية النموذجية ذات المبنى الثلاثي (tripartite structure)، وركائزها الرئيسية، الوحدات الثلاث (unities) وهي: وحدة الزمان، وحدة المكان ووحدة الحدث،

والحدث مكوّن من ثلاث مراحل رئيسية هي: البداية والوسط والنهاية، وتبدأ الأحداث في هذا المبنى من حالة التوازن ثم يختل التوازن ويبدأ الصراع من خلال تصاعد تدريجي في أحداث صغيرة تكشف التوتر بين الشخصيات وتتكشف الأزمة بينها حتى تصل إلى نقطة الذروة، الذي يهبط سريعا نحو النهاية والانفراج وتسوية الصراع (reconciliation).

يعود هذا التقسيم الثلاثي للقصة القصيرة بشكل عام إلى التقسيم الثلاثي للعمل الدرامي، أي المسرحية المأساوية، حسب نظرية أرسطو في كتابه **فن الشعر** حيث يتحدث عن الوحدات الثلاث وهي: وحدة الزمان، وحدة المكان، ووحدة الحدث الدرامي وقد تأثر كُتّاب القصة بهذه النظرية ثم طبّقها النقاد على القصة القصيرة.

كما قلنا، تستند قصة «البيت الآخر» على عنصر «الوحدات الثلاث» المذكورة، فزمان القصة هو «أصيل يوم خريفي» يمتد إلى ساعات ما بعد الأصيل عند غروب الشمس، ومكان القصة، ثابت لا يتغير، فهو في «بيت المرأة العجوز» في طابقه، والحدث واحد، يتكون من ثلاث مراحل، نحللها لاحقا.

4. تقنيّات السرد القصصي

تتنوع تقنيّات السرد القصصي (narrative techniques) في نقل ورسم الشخصيات والأحداث التي تنقسم وتتواصل في مشاهد (scenes) مترابطة من البداية حتى النهاية لتعكس صورة عن الحياة البشرية في مراحلها الثلاث: الطفولة، البلوغ / الرجولة والشيخوخة، وهذه المراحل تنعكس في شخصيات القصة الرئيسية الثلاث: الطفلة ندى، الشاب البالغ / الأب مصطفى، والعجوز، الجدة «وطفا».

بصورة عامة، تسير المشاهد الفرعية في اتجاه مستقيم (linear) إلى الأمام؛ بعضها يُستخدم ليكون نذيرا مستقبليا (foreshadowing) وغالبيتها غنية بالإشارات والعبارات التي تُنبئ بالمستقبل بطريقة التلميح المبطن أو الظاهر. كذلك، تُستعمل التقنيات السردية أحيانا بطريقة الاستذكار والاستحضار (الارتجاع الفنّي) (flashback) لإدراج أحداث وأحداث ماضية في أحداث وأحداث حالية، وظيفتها إلقاء الضوء أو التعليق على حدث معيّن في الزمن الحاضر وتعميق تأثيره مستقبلا في نتيجة الحدث.

كل مشهد له دوره الفنّي في تطوير الشخصيات والعقدة والصراع والحل، ويتميز بتقنيات سردية مختلفة. من الملاحظ أن الكاتب يستخدم في غالبية المشاهد تقنية الراوي العالم بكل

شيء (omniscient narrator)، الذي يصوّر كل التفاصيل المرئية وغير المرئية للشخصيات وما حولها، والراوي يقوم بدور **القناع الفنّي** (mask) الذي يتخفّى فيه ومن خلفه صوت الكاتب الذي يوحى بأفكاره ومواقفه على لسان الراوي. كذلك، يأتي السرد أحياناً على لسان الشخصيات الأخرى التي تروي أحداثاً عن نفسها أو عن شخصيات أخرى، وتحدث بلغة أخرى غير لغة الراوي ويسمى الواحد منها الراوي غير المباشر (indirect narrator).

في بعض المشاهد، يتم سرد الأحداث والتعبير عن أفكار الشخصيات و / أو التعليق عليها بواسطة تقنيات حديثة كتقنية التناص (intertextuality) والتلميح / الإشارة (allusion) والحوار الداخلي (interior monologue) والمناجاة (soliloquy) والتابلوهات (tableaus) أي، اللوحات والصور والرسوم الرمزية، ويتم ذلك من خلال تنويع وتنابؤ مستويات لغوية مختلفة في حوارات dialogues تدمج ما بين **الفصحي** و**المحكية**، وتشمل تراكيب اصطلاحية وعبارات شعبية وأمثال وأقوال مأثورة وتشبيهات واستعارات مجازية، تحمل أحياناً سخرية مبطنّة، تكون مرحلة أو لاذعة، من خلال رسم الشخصية أو الحدث بصور رمزية (أو كاريكاتورية) تجذب القارئ وتثير فيه أحاسيس مختلطة كامتزاج الفرح بالحزن والشفقة بالغضب والابتسامة والامتعاض، وتزيد من مُمَاهِي (identification) (أو عدم تماهي) القارئ مع الشخصيات، والغريب في هذه القصة أن القارئ يتعاطف مع كافة الشخصيات، لأنها، مجتمعة، تمثل كافة الشخصيات التي نعرفها ونعيش معها في مجتمعنا العربي الفلسطيني خاصة والعربي عامة، الذي يمرّ في مرحلة تغيير في كافة نواحي الحياة.

5. أقسام القصة ومشاهدها

1.1 البداية، وتحتوي على المشاهد التالية:

- **المشهد الأول:** تقديم الشخصيات الرئيسية (المرأة العجوز، وطفلاً) والزمان والمكان والجو وتقديم غير مباشر للموضوع الرئيسي في القصة.
- **المشهد الثاني:** تطوير الشخصية الرئيسية وتقديم الشخصية المساعدة، المهندس مصطفى، ابن المرأة العجوز.
- **المشهد الثالث:** تطوير الشخصية الرئيسية، المرأة العجوز، وتطوير الموضوع الرئيسي للقصة، وهو الفرق والصراع بين الأجيال، من خلال التركيز على تصوير حياة العزلة التي تعيشها المرأة العجوز، وشعور الوحدة الذي يدفعها إلى التذمر المتواصل، إضافة

إلى معاناتها الجسدية بسبب تقدمها في السن، والتغيرات التي طرأت على جسدها ومظهرها الخارجي.

1.2 الوسط، ويحتوي على المشاهد التالية:

- **المشهد الرابع،** وتظهر فيه **بوادر الصراع** بين الجيل القديم والجيل الحديث من خلال التنافر ما بين المرأة العجوز، وسلوى، زوجة الابن مصطفى، أي، بين الحماة وكنتها، ومن خلال هذا التنافر، تبدأ زعزعة ثقة العجوز بنفسها وبداية سقوطها المتمثل باستغاثتها، لاحقاً، بزوجها **صالح**، الذي رحل قبلها.
- **المشهد الخامس،** وهو المشهد الذي نشهد فيه **انفجار الصراع** ما بين الجيل القديم وجيل المستقبل المتمثل في البنت الصغيرة، **ندى**، بنت السنوات الثلاث، وتؤكد المواجهة بينهما أن الموضوع الرئيسي للقصة هو **الفجوة والصراع بين الأجيال** المنعكسان في العلاقة بين الجدة «**وطفا**» بنت التسعين والحفيدة «**ندى**» بنت الثلاث سنوات.
- **المشهد السادس،** ونشهد فيه نتائج الصراع بين العجوز والفتاة، وتأثير هذا الصراع على الجيل الحاضر المتمثل في شخصية مصطفى الذي يحاول دائماً التوفيق بين «الجيل القديم» و«الجيل الحاضر»، وينتهي بحدوث **لحظة التنوير** لدى مصطفى واضطراره إلى اتخاذ قراره بانحيازه إلى جيل المستقبل.

1.3 النهاية، وتحتوي على المشاهد التالية:

- **المشهد السابع:** تأثير نتيجة الصراع على شخصية العجوز وحدوث **لحظة التنوير** لديها عندما تدرك أن حياتها قد انتهت، وتظن أن سلوى، زوجة ابنها، تهرب من البيت بسببها، وأن حفيدتها لم تعد تصغي إليها أو تحترمها، وأن ابنها لم يعد يحتمل أو يهتم لنداءات الاستغاثة التي تطلقها عالية، ولم يعد بمقدوره أن يقنع ابنته أو زوجته بقبولها، وتدرك الأم العجوز أن ابنها منهمك في حياته، وأن حياتها بالنسبة له قد انتهت، أو فات أوانها، ولهذا فلا قيمة ولا حاجة لبقائها في هذه الحياة بعد الآن.
- **المشهد الثامن، هو «مشهد الوداع الأخير»** بين الابن وأمه التي لم تعد تحتمل أن تعيش، فقد «عافت الحياة» و«الحياة عافتها» ولم تعد تحتملها، فتتأدى ابنها لتودعه الوداع الأخير.
- **المشهد التاسع، هو «مشهد الرحيل إلى البيت الآخر»**، حيث نشهد المرأة العجوز تحمل

«بُقيتها»، وهي صرّة ملابسها، وتخرج من بيتها الحالي إلى البيت الآخر، وهو البيت الأخير، ويبدو أنها تختار الرحيل إلى الآخرة.

6. حبكة القصة وأحداثها من خلال مشاهدتها

1.1 المشهد الأول: تقديم الشخصيات والزمان والمكان والجو والموضوع

تتركز الوظيفة الفنية لهذا المشهد في تقديم وتطوير العناصر الرئيسية للقصة وهي: الشخصية الرئيسية والزمان والمكان والجو والموضوع الرئيسي، ويقوم الكاتب / الراوي باستعمال تقنيات فنية ولغوية متعددة لوصف ورسم الشخصيات.

• الشخصية الرئيسية الأولى

يقدم هذا المشهد الشخصية الرئيسية في القصة (major character)، وهي «المرأة العجوز»، ولكننا لا نعرف اسمها الحقيقي في البداية، والغاية من ذلك هي تحويلها إلى شخصية ترمز إلى الجيل القديم وتمثله في غالبية مميزاته.

فنيًا، يستعمل الراوي «الفعل المضارع» في وصفه وسرده للأحداث، ويصف المشهد وكأنه يحدث الآن أمام عينيه / أعيننا، ويجعلنا نسمع كلام العجوز مع أنها لا تقول هنا أي كلمة. الراوي يعرف كل شيء (omniscient narrator) عن المرأة العجوز ويقوم بتصوير شخصيتها من خلال تقديم صفاتها الجسدية الخارجية متركزا في ميزاتها الصوتية فيقول:

- «صوت المرأة العجوز عالٍ يقرع ويدقّ مثل «ضربات طبال في فرقة كشّاف تسير في خيلاء في جنازة مهيبة» أو «مثل دقات جرس مدرسي»:

يحسّ القارئ فوراً أنّ هاتين الصورتين لهما غاية فنية وهي التنبؤ بما سيحدث في المستقبل، والصورتان تبدوان كأنهما «نفير» و«نذير» (أو «بشير»؟) بحدوث أمر «جلال» نتخيل فرقة الكشف تسير وكأنها في «جنازة» إنسان مهيب، و«دقات الجرس» التي تذكّر «بجرس المدرسة» الذي يذكّره ويرهبه كلّ قارئ منذ أيام المدرسة. تكرار الألفاظ (يقرع ويدق) و(ضربات ودقات) يزيد في تجهّم الموقف ورسانته ويعكس هيبة صوت هذه المرأة العجوز، وتجعل القارئ يشعر كأنه سيشترك في جنازة شخص عظيم، ولكن هذا الوصف الممزوج بالسخرية المبطنّة يحوّل المرأة العجوز إلى شخصية يصعب التعاطف معها.

• الزمن والجو

يُلاحظ أن الكاتب يعتمد على تقنية الرمزية (symbolism) في تصويره للزمن (time) والجو (atmosphere) اللذين تدور فيهما أحداث القصة. هنالك عدة ألفاظ وصور رمزية واستعارات تشير إلى أن أحداث القصة تحدث في أصيل يوم خريفي من الفترة ما بين تشرين الثاني وكانون الأول. يقول الراوي إن صوت المرأة العجوز:

- «فتق غشاوة الصمت الذي يلفع المنزل في ساعة الأصيل، واخترق حفيف الأوراق الصفراء التي ما زالت متشبثة بالأفنان على الرغم من فضاظة تشرين الثاني ووقاحة كانون الأول».

كما ذكر سابقاً، فإن العنوان يلمح إلى الموت، وهنا صوت طبال الكشافة والجرس المدرسي البارد وثقل الدم يعززان هذا الشعور بالموت. كذلك، هنالك ثلاث استعارات في الاقتباس السابق توحى بالزمن وجو الكآبة والإحساس بالموت، وهي:

- صوت المرأة العجوز «فتق غشاوة الصمت الذي يلفع المنزل في ساعة الأصيل»

يشعر القارئ بقوة الاستعارة في كلمة «فتق غشاوة الصمت» فالصوت عالٍ وصاحب، والصمت عميق ورهيب، فهنا تناقض ما بين «الصراخ» و«الصمت» و«الصمت» المحيط بالبيت يوحي بجو خانق لامرأة في جيل التسعين، فهو مخيف ويوحى بصمت «المقبرة» وهو يحيط بها من كل جانب في غرفتها الخالية، فالمرأة العجوز تعيش في وحدة «مخيفة» وصراخها يوحي بضيقها وعزلتها عن الناس وعن عائلتها، فهي تريد أن تخرج من الوحدة بصراخها واستغاثاتها، ولكن إلى أين تخرج؟

الأصيل هو زمن حدوث القصة، والأصيل عادة صورة تبعث السرور والاسترخاء والراحة في النفس، ولكنه هنا هو الزمن الذي يسبق «المساء» الذي يعقب «غروب الشمس» وهو مرحلة ما قبل «الليل» و«الظلام» الذي يرمز إلى «الموت» الآتي!

كذلك، صوت العجوز «اخترق حفيف الأوراق الصفراء»، وهذه الصورة، والفعل «اخترق» الذي يتبع الفعل «فتق» ويتفق معه موسيقياً، يحمل إحياءات رمزية وهذا يعزز إحساس القارئ بأن الموت قادم ليأخذ هذه المرأة العجوز المتشبثة بالحياة كما «تتشبث الأوراق الصفراء بالأفنان»، فالصمت والأوراق الصفراء (بلون الموت) توحى بالجوّ الكئيب الذي يسبق الموت ويوحى به.

يقول الراوي إن صوت العجوز «اخترق حفيف الأوراق الصفراء على الرغم من فضاظة

تشرين ووقاحة كانون الأول». هذه الصورة تؤكد ثانية أنّ زمان القصة هو أواخر «الخريف» وبداية الشتاء، وقد شدّد الراوي على هذه الفكرة بقوله إن الزمان هو «تشرين الثاني»، وليس الأول، وفي هذا الشهر تتساقط الأوراق الصفراء، وهذه إشارة إلى تساقط السنين والأيام، وربما الساعات الأخيرة لهذه العجوز، وكانون الأول البارد قادم، وهو في المعتقدات الشعبية، «شهر موت المسنين»، وهكذا، فكانون الأول نذير (أو بشير؟) بأنّ حياتها ستنتهي وتبدأ حياة جيل جديد في كانون الثاني، بداية السنة الجديدة.

• المكان

يحدد الراوي المكان (setting/ place) الذي تدور فيه أحداث القصة، وهو بيت المرأة العجوز التي تسكن مع ابنها (أو يسكن معها). إنه عالم صغير (microcosm) تدور فيه أحداث عائلية تمثل العالم الكبير (macrocosm)، والبيت يتكون من طابقين، وتسكن المرأة العجوز في الطابق الأول / السفليّ ويسكن ابنها مصطفى مع عائلته في الطابق الثاني / العلويّ، فهما عالمان مترابطان، ومنفصلان في آن واحد.

كل طابق من الطابقين «يرمز» إلى عالم آخر: الطابق الأول، الطابق السفليّ، هو عالم المرأة العجوز، «العالم الثابت الذي لا يتغير»، «عالم الماضي» «العالم العابر» والطابق الثاني، الطابق العلويّ هو «العالم الأعلى»، «العالم الأسمى»، «العالم الجديد» «العالم الصاعد» الذي يسمو إلى العُلا، إلى التحليق نحو المستقبل، فالعجوز تمثّل الماضي، والمهندس مصطفى يمثّل الحاضر الذي يسعى لتحقيق عالم «الفيلة» الجديدة، وهي البيت الآخر الذي يحلم به، عن طريق العلم والبناء والإبداع.

كما نرى، فإن عبارة «البيت الآخر» توحى بمعان مختلفة، من وجهة نظر الشخصية التي نتحدث عنها.

بيت مصطفى الحالي «يغلّفه الزجاج والخشب والحجر»، فهو بيت عصريّ جديد جميل وفاخر، ولكنه ليس «فيلا»، وتعتبر «الفيلة» أعلى درجة سكنية في مجتمعنا.

• الموضوع الرئيسي

إذا فكرنا بالعجوز، فإننا نشعر أنّ الوحدة والعزلة والخوف من الموت هي مركبات الموضوع

الرئيسي للقصة (main theme)، فهذه المشاعر تلاحق كل إنسان في شيخوخته، سواء كان رجلاً أم امرأة، وكل عجوز يحاول الهرب من شيخوخته بطريقة أخرى، فإما بالصراخ والتشكي والتذمر، وإما بالصمت وقبول النهاية بهدوء، وبما أن العجوز في القصة تختار التذمر والشكوى، يصبح الموضوع الرئيسي هو «الصراع بين الآباء والأبناء والأجداد والأحفاد»، وإذا فكرنا بمصطفى يكون الموضوع الرئيسي هو الصراع بين الحياة التقليدية الجامدة والحياة العصرية السريعة والطموحات العلمية والركض وراء التقدم المادي وتحقيق الذات والآمال الفردية بالعمل الدؤوب.

• اللغة ورسم الشخصية

تمتاز لغة الكاتب / الراوي في رسم الشخصية (characterization) في هذا المشهد باستعمال تقنيات شعرية تشمل التشبيهات (similes) والاستعارات (metaphors) والإشارات (allusions) والتناص (intertextuality) والأمثال الشعبية (proverbs) التي تضيف جمالا على لغة الوصف التي استعملها الكاتب في تصوير جو القصة وتحديد ملامح الشخصية الرئيسية، المرأة العجوز، من الناحية الفكرية والنفسية.

- التشبيهات

التشبيه الأول: «صوت المرأة العجوز يقرع ويدق «مثل» صوت طبّال في فرقة كشّاف تسير في خيلاء في جنازة رجل أبهة».

هذا التشبيه هو تشبيه تامّ ويحتوي على عناصر التشبيه البلاغية كاملة، فالكاتب / الراوي يشبّه صوت العجوز بصوت «طبل كشاف» واستعمال أداة التشبيه «مثل» للتأكيد على ارتفاع صوت العجوز الصاخب والذي يصبح شديد الإزعاج بسبب حدته وصخبه ورتابته، فهو «طحن» في الكلام ولا فائدة منه، وهذه إشارة ضمنية إلى أن هذه العجوز قد أصبحت مزعجة ولا تطاق، والتشبيه مأخوذ مما نشاهده في جنازات الأشخاص ذوي المكانة المهمة في المجتمع، ويحمل مسحة من السخرية المبطنّة!

التشبيه الثاني: «صوت المرأة العجوز «مثل» دقات جرس مدرسي، جرس نحاسي مثل أيام زمان».

هذا التشبيه أيضا تشبيه تامّ، وهو مأخوذ من الحياة المدرسية، ويبدو أن الكاتب الراوي يذكر هذا الصوت جيدا، كما يذكره القارئ من ماضي الأيام في المدرسة، فيشبّه صوت العجوز

«ثورة الندى» في قصة «البيت الآخر» للكاتب محمد علي طه

بصوت جرس مدرسي يمقته طلاب المدرسة ومعلموها، لأنه يزعجهم ويقلق راحتهم ويذكّرهم بتعبهم داخل الصفوف، وهذا يجعل القارئ ينفر من هذه العجوز.

- الاستعارات والتشخيص

العبارات التي يستعملها الكاتب/ الراوي في تصوير صوت المرأة العجوز هي استعارات (metaphors) تثير حواس القارئ جميعها وتؤثر عليها، فالعبارات: «صوت المرأة العجوز» «فتق غشاوة الصمت» الذي «يلفع المنزل» و«اخترق حفيف الأوراق» التي ما زالت «متشبثة بالأفنان» على الرغم من «فضاظة تشرين الثاني» و«وقاحة كانون الأول» كلها استعارات تستثير حاستي السمع والبصر، والراوي يستعمل تقنية التشخيص (personification) ليصف الصوت والصمت والأوراق وشهر تشرين الثاني وكانون الأول.

- الإشارات

لنقرأ التشبيه التالي، لنلاحظ تقنية «الإشارة»:

خرج النداء من حنجرتها، ومن بين طاقم أسنانها بعد أن بلعت الألف من «مصطفى» قاطعة بسكين ترشحاني حادّ المقطع الثالث من الاسم المنادى.

يستعمل الراوي تقنية «الإشارة» من خلال تشبيه صوت العجوز «بسكين ترشحاني»، و«السكين الترشحاني» هو سكين كان مشهوراً لدى الفلسطينيين عامّة وأهل الجليل خاصة، وخصوصاً الذين عاشوا قبل النكبة عام 1948، فهم يعرفون ما هو «السكين الترشحاني» أي المصنوع في قرية «ترشicha» في شمال الجليل، وكان يُضرب المثل بالسكين الترشحاني لحدة شفرتة وصلابة حديده، فالإشارة مُستوحاة من الحياة الفلسطينية اليومية، والغاية منها تأكيد حدة صوت العجوز الذي أصبح لا يطاق، وهذه الإشارة تعطي نكهة محلية فلسطينية للصورة، وتشير إلى اطلاع الراوي/ الكاتب على الثقافة الشعبية الفلسطينية ورغبته اللاشعورية التلقائية لإضفاء الصورة الشعبية على القصة الإنسانية.

- التناص مع الأقوال والشعائر الدينية

بعد المقدمة التصويرية، يبدأ الحدث بنداء المرأة العجوز على ابنها، فتقول ما يقوله **المسحراتي**: «اصح يا نايم» وكأنها تقول أن ابنها غير منتبه لها في عزلتها بين السقف والشبابيك، وكأنها تلومه وتعطيه درسا في «إكرام الوالدين» وتذكره أن الحياة «مؤانسة» وهي تستنجد بابنها من ضيقها ووحدتها التي تكاد أن تكون أقسى من الموت. في هذا المشهد، نقرأ نصين من «المسكوكات» (الاصطلاحات) (idioms) والمتلازمات اللفظية (collocations) والتراكيب

الجاهزة (formulas)، وجميع هذه الأشكال اللغوية واللفظية تستعمل في مناسبات مألوفة، ومنها:

«اصح يا نايم!»

نسمع هذه العبارة عادة في شهر رمضان من كل سنة، عندما يطوف المسحراتي على بيوت الصائمين الذين ما زالوا نائمين، ليوقظهم قبل صلاة الفجر، وهو يدعو الناس لتناول طعام السحور وأداء صلاة الفجر. أما العجوز هنا، فإنها تستعير هذه العبارة في سياق آخر «لإيقاظ» مصطفى ابنها، الذي تعتقد أنه «نايم» عن واجبه نحوها وربما نسيها بسبب انشغاله بواجباته وبأعماله، وهي تنبّه بأنها «هنا» أي أنها «موجودة» ولها مكانتها ويجب أن يحسب لها حساباً، ولا ينساها! تنتقي العجوز أقوالها المهمة من أجوائها وبيئتها وحياتها الدينية، فهي متأثرة بصورة عميقة بالحياة والشعائر الدينية الإسلامية التي تؤمن بها، وتستعين بها في كل موقف تشعر فيه أنها تحتاج لمن يعينها.

«الحياة ليست أكلًا وشرابًا»

يستعمل الراوي هذا المثل أو القول الذي يحمل حكمة مأثورة من وجهة نظر العجوز التي تريد أن توهي لابنها أن «الحياة» ليست «أكلًا أو شرابًا»، لأنها تعتقد أن مصطفى يظن بأن واجبه هو أن «يطعمها ويسقيها» فقط، بينما هي تؤمن بأن الحياة أيضا «أخذ وعطاء» وواجب أخلاقي وعائلي ووصية دينية، فقد أعطته في حياتها وفي طفولته وشبابه وجاء دوره ليعطيها «المؤانسة» و«الرعاية» و«العناية» و«المحاذنة» فهي تريد الخروج من الوحدة أكثر مما تريد الطعام والشراب.

من ناحية أخرى، تذكّرنا العبارة بقول السيد المسيح «ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان» بل بالحرية والمحبة، والعيش المشترك، والشعور مع الآخر، ومؤانسته وعطاء الغير عناية وحماية روحية تتمثل بقبوله للآخر بما هو عليه. هذا القول المأثور هو بمثابة مثل مألوف وشائع لدى كافة الناس على اختلاف مستوياتهم ومعتقداتهم الدينية والدنيوية، وهو ينطبق على وضع العجوز التي تشعر أنها «حبيسة» في غرفتها.

1.2 المشهد الثاني: الشخصية الرئيسية المساعدة: مصطفى

في هذا المشهد، يتابع الراوي وصف الشخصية الرئيسية، العجوز، (البطل) ويقدم:

- الشخصية الرئيسيّة الثانية، وهي الشخصية المساعدة (ancillary character)، مصطفى، التي تُطوّر الحدث وتطور الشخصية الرئيسية وتكشف الصراع

«ثورة الندى» في قصة «البيت الآخر» للكاتب محمد علي طه

وتدفع بالأحداث حتى نهايتها.

الاسم «مصطفى» من أسماء النبي محمد (صلعم)، وهو اسم له رمزيته وقد اختاره والداه لعنائه، وأمه تتوقع منه أن يكون «اسماً على مُسمّى» وهذا ما تتوقعه منه، وربما يكون مصطفى هو ابنها الوحيد، مما يزيد تعلقها به ويصبح «علمها» و«عالمها».

مصطفى هو ابن المرأة العجوز، التي نكتشف أن اسمها «وظفا»، لكننا لا نعرف اسم عائلة مصطفى، ولكننا نعرف اسم والده، وهو «صالح»، و«صالح» من أسماء الأنبياء، ويجب أن يكون ابنها «مصطفى» وصالحاً، وهو كذلك في القصة ولكنه دخل في تجربة الحياة في العصر الحديث وأثرت عليه، وغيّرت مفاهيمه، فتحوّل إلى ممثّل للجيل الجديد ولم يعد لنفسه فقط ولا لأمه فقط، فهي تريده لنفسها في شيخوختها، ولكنه لم يعد ملكاً لها وحدها، بل لنفسه ولأحلامه!

• التراث والحداثة

موضوع رئيسي آخر يظهر في هذا المشهد، هو: انشغال الجيل الجديد في حياته الخاصة واعتناق قيمها، فتزيد الفجوة بين التراث الذي ولد عليه والحداثة التكنولوجية التي اكتسبها ويمارسها. يمثل مصطفى جيل الوسط، أي جيل الحاضر الذي يكافح من أجل حياة كريمة ومستقبل ناجح وذلك عن طريق العمل في مجال العلوم التطبيقية، فهو «مهندس» بناء ومثله مثل كل أبناء هذا الجيل، «مشغول على شاشة الحاسوب»، وحالته المادية جيدة فهو «جالس على كرسي وثير ومريح». «أنامله مشغولة وعيناه مشغولتان وعقله مشغول». الرجل غارق في عمله. فمه لا يتكلم وأذناه لا تسمعان وعيناه لا تريان إلا الشاشة» فهو يحلم ببناء «عمارة» (بيت آخر؟) له ولعائلته يعيش فيها سعيداً، ولكن هذا الانشغال له ثمنه، فهو لا يجد الوقت لمؤانسة والدته ولا لعائلته التي لا نسمع عنها إلا القليل، ونسمع عن العائلة من وجهة نظر مصطفى فقط، ولا نرى أفرادها حاضرين فعلياً في المشهد، فهم «حاضرون غائبون»!

• «الفيلة»

يمثل مصطفى شخصية الابن الذي يؤمن بدمج القديم والحديث. بيته الحالي، وعلى الأغلب أنه بيت والديه، يدمج الزجاج والخشب والحجر، فهو ليس بيتاً قديماً، وهذا يدل أن وضع والديه

المادّي كان جيّدًا، ولكنّ «الفيلّا» التي يريد مصطفى بناءها، تبدو أنّها رمز للمسكن الراقي في العالم الجديد الذي يحلم به مصطفى، وفيها سيجمع «التراث والحداثة» فهو يسعى إلى تحقيق عالم غير عالم والدته التقليديّ القديم وقيمه، والسعادة تدغدغ قلبه الذي قرر أن يدخل القرن الجديد بعمل جديد وتخطيط جديد وبيت جديد.

صحيح أن «الفيلّا» هي «رمز المركز الاجتماعي الراقي في العالم الجديد» وصحيح أن مصطفى يسعى وراء هذا العالم ورموزه، ولكنه لا يتنكّر للعالم القديم بل «يستلهم التراث ويعانق الغد»، فهو شخصية توفيقية ولا يسعى إلى الصراع مع والدته ولا مع تراثه، بل يسعى إلى الدمج والتوفيق بينهما، ويبدو أنه يؤمن أن هذا هو الحل الممكن والمفيد لمجتمعه في هذه المرحلة.

• تقنية التكرار في رسم شخصية مصطفى

يستعمل الكاتب / الراوي في رسم شخصية «مصطفى» العصرية تقنية التكرار (repetition) المتمثلة في تكرار كلمة «مشغول» عدة مرات، والهدف الفني من ذلك هو التأكيد على شدة انشغال مصطفى في عالمه الخاص وانشغاله عن أمّه وعائلته وانهماكه في تحقيق حلمه فقط، وهذا ما يحوّلّه إلى رمز للجيل الجديد الذي يبذل كل جهوده من أجل تحقيق ذاته وحلمه العصريّ الفرديّ بامتلاك بيت جميل وحديث الشكل، فكل الناس أصبحت تحلم في بناء «الفيلّا» حتى لو كلّفها ذلك إهمال كل أفراد العائلة، وحتى حياتهم الخاصة، وهذا هو الثمن الذي يدفعه الإنسان الحديث: نسيان الذات ونسيان العائلة ونسيان المجتمع وإهمال الأبناء أثناء السعي وراء المادة والمكانة والركض وراء الثروة، و«الفيلّا» من رموز التقدم والرخاء والمستوى الاجتماعي العالي، ومصطفى يظن أنها الطريق إلى السعادة، ولكنه، مع كل انشغاله بتحقيق حلمه، لا نلاحظ أنّه منقطع عن ابنه الذين يعيشان في القدس بعيدين عنه، وليس بعيدا عن زوجته التي تعمل مثله وتقضي وقتها في المجمع التجاري، وأحيانا تضطر إلى أخذ ابنتها معها لأنها لا تجد من يهتمّ بها، وهذه من متاعب الجيل الجديد، أما ولدها عنان وعدنان فإنهما لا يظهران في مشاهد القصة بصورة مباشرة، بل يشير الراوي إليهما، وهذه إشارة أيضا إلى انشغالهما، مثل والدهما مصطفى، في محاولتهما لتحقيق الذات في الحياة العصرية عن طريق العلم.

6.3 المشهد الثالث: العجز بين الماضي والحاضر

يتابع الراوي رسم شخصية العجز بواسطة استعمال تقنيات فنية متنوعة هي:

• وصف الملامح الجسدية والفكرية للعجوز

يشير الراوي إلى صفات العجوز الجسدية التي تغيرت مع الزمان وهي جالسة على الكرسي تنتظر رحيلها فيقول:

«المرأة تنادي بصوت عال مضغوط يخرج من صدر تحت كتفين متهدلتين يحملان عبء تسعة عقود»، فالمرأة في مرحلة النهاية جسديا ونفسيا، فقد تغيرت الأحوال، وكل حواسها ضعفت، وتكاد أن تكون على حافة فقدان ذاكرتها، ولكن سخرية الراوي في وصفها تجعل القارئ يفقد تعاطفه معها، بعد أن كان يتعاطف ويشفق عليها في ضعفها في البداية، والسبب هو أن هذه العجوز قد فقدت كل شيء «ولم يبق إلا اللسان» الذي لا يتوقف عن الكلام، ولكنها في نفس الوقت لا تجد من يتحمل كلامها ونداءها و«لا أحد يعيرها اهتماما» ومصطفى يقضي كل وقته أمام الحاسوب الذي أصبح «أبوه وأمه وندياه، يأخذه من أصدقائه، ويسحبه من سلوى والأولاد».

• الملامح الدينية لشخصية العجوز من خلال تقنية التابلوه / اللوحة

يستعمل الكاتب / الراوي في هذا المشهد تقنية التابلوه (tableau)، والتابلوه هنا هو «الصورة»، «الرسم»، أو «اللوحة» المعلقة على الحائط، ذات الإحياءات الرمزية، ودورها الفني هو كشف ناحية من نواحي شخصية العجوز التي لا نعرفها، والتابلوه هنا هو: «لوحة آية الكرسي» من القرآن الكريم.

قال الراوي إن مصطفى «يجلس على كرسي وثير في مكتبه» بينما أمه، هذه المرأة العجوز، «قاعدة على كرسيها في غرفتها في الطابق الأرضي» و«جدران الغرفة خالية إلا، من «لوحة الكرسي» التي أغار عليها الصدا وتسلل إلى ورقها العث»، فالمقابلة بين «الكرسي» الذي تجلس عليه، و«الكرسي» الذي يجلس مصطفى عليه، ولوحة «آية الكرسي» يدفع القارئ إلى التفكير فيما إذا كانت هناك علاقة بين «الكرسي» والكرسي و«آية الكرسي»، فكل شخصية تجلس على كرسي مختلف، وتحلم بكرسي يختلف عن كرسي الآخر. مصطفى يحلم بكرسي وثير في هذا العالم، وأم مصطفى تجلس على كرسي «الختيارة» وتحلم بكرسي العرش، وآية الكرسي التي ستوصلها إلى الجنة في العالم الآخر، فكرسي هذا العالم لم يعد يحملها ويحتملها!

والسؤال هنا هو: ما هي العلاقة بين المرأة العجوز القاعدة على الكرسي، و«آية الكرسي»؟ في رأيي، أنه توجد علاقة عميقة بينهما، ولها إحياءات دينية ودينية، والمسألة ليست تلاعبا

لفظيا، بل هي ارتباط فني وثيق يعكس بصورة غير مباشرة ما تؤمن به المرأة العجوز، وما يحدث أمام عينيها، ويوحى بما سيحدث لها في نهاية القصة، وربما تتمناه، وبذلك تتكشف لنا شخصيتها أكثر وأكثر.

أول ما نستنتج عن هذه المرأة العجوز أنها عاشت وما زالت تعيش في بيت متدين وهي مؤمنة بصورة عميقة وتهتدي بآيات القرآن الكريم، ولكن لماذا اختيرت آية الكرسي من بين الآيات الأخرى لتعلقها على الحائط؟ هل السبب هو التشابه اللفظي بين «كرسي» و«الكرسي» أم الإحياءات المعنوية والدينية المشتركة ما بين «آية الكرسي» وما تمثله بالنسبة للمرأة العجوز، وما تؤمن به وتتمناه وهي جالسة على كرسيها تنتظر سيد العرش الجالس على «الكرسي» ليساعدها في حياتها وفي مماتها وآخرتها؟

- آية الكرسي من القرآن الكريم

هي الآية رقم (255) من سورة البقرة في القرآن الكريم، ولها أهمية كبيرة عند المسلمين وهذا نصّها:

«اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَّةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ» (سورة البقرة، الآية 255).

وجاء في صحيح مسلم أنّ النبي، عليه الصلاة والسلام قال: «من قرأ آية الكرسي في دبر كل صلاة لم يحل بينه وبين دخول الجنة إلا الموت».

وعن أبي هريرة أن رسول الله، صلى الله عليه وسلم، قال: «سورة البقرة فيها آية سيدة أي القرآن لا تقرأ في بيت فيه شيطان إلا حَرَجَ مِنْهُ». وقد روى الترمذي أن النبي، صلى الله عليه وسلم، قال: لكل شيء سنام وسانم سورة البقرة وفيها آية هي سيدة أي القرآن.

كما نرى، فإن «آية الكرسي» تسمى بـ«سيدة أي القرآن»، ويؤمن المؤمنون أنّ لقارئها ثواب عاجل وآجل، فأما في العاجل فإن من قرأها في زوايا بيته الأربع تكون للبيت حارسه، ومن قرأها في الفراش قبل النوم لنفسه أو لأولاده يحفظهم الله حتى يصبحوا ويبعد عنهم الكوابيس والأحلام المزعجة، «أما في الآجل فإن من قرأها دبر كل صلاة يتولى قبض روحه الله ذو الجلال والإكرام».

فهذه العجوز تؤمن بكل ما جاء في الآية من ثواب وبركات، وتتمنى أن يتولى الله أمرها، وهذه

«ثورة الندى» في قصة «البيت الآخر» للكاتب محمد علي طه

رحمة عظيمة للمؤمن! من الناحية الأخرى، فإن «لوحة آية الكرسي» قد أغار على إطارها «الصدأ» لأن المرأة قد أصبحت عجوزاً عاجزة عن العناية بها بنفسها، وزوجها قد فارق الحياة والجيل الجديد مشغول جداً بحياته اليومية وطموحاته الشخصية إلى درجة أنه تواني عن واجباته نحو بيت أهله ومعتقداتهم، فقد أصبح إطار اللوحة قديماً، و«العث» قد تسلل إلى ورقها، ولا يوجد من يعتني بها كما يجب، وكل هذه الإحياءات تشير إلى ضعف المرأة العجوز التي تقترب من التسعين ومن النهاية، وابتعاد الجيل الجديد عن اهتمامات الجيل القديم الدينية والعائلية، وذلك بسبب انشغالاته الدنيوية المفروضة عليه. كل الأشياء، بما فيها اللوحة، توحى بتغير الأحوال واقتراب العجوز من الموت، فقد أصابها الوهن، كما أصاب الصدا اللوحة، ولكنها تجد عزاءها وخلصها والطريق إلى الجنة في كلمات هذه الآية الكريمة التي تعد بالخلاص وأن الله، سيد العرش الجالس على «الكرسي» هو الذي سيتولى قبض روحها، وهذه أمنيته!

- رمزية الألوان

نلاحظ مرة ثانية، استعمال الألوان بصورة رمزية لتعكس المشاعر النفسية عند الشخصيات وتوحي بالجو الذي يسعى الكاتب / الراوي إلى خلقه، وهو جو الموت القادم. في المشهد الأول من القصة، نرى أوراق الشجر «صفراء» وفي وسط القصة نرى الغرفة «بيضاء» وتميل إلى «الاصفرار»، مع أنها قبل سنوات كانت «تبتسم مثل طفلة وترحب بأشعة الشمس وتنعم بنسيم الصباح» فالألوان باهتة وصفراء وكئيبة توحى بكآبة الموقف واقتراب الموت، وتغير الماضي الجميل الذي كان يبتسم للمرأة العجوز. لقد كان بيت العجوز رمزاً للحياة السعيدة المبتسمة دائماً، أما الآن فقد أصبحت العجوز سجيناً في الغرفة تقضي وقتها راقدة على الكرسي، تنتظر نهايتها لتلحق بزوجها الذي ابتلعتة المقبرة قبلها.

6.4 المشهد الرابع: الصراع

يقدم الراوي في هذا المشهد الشخصية الثالثة في القصة وهي «سلوى» زوجة مصطفى، وهي امرأة عصرية، قد تكون في منتصف العمر، ولديها ولدان في الجامعة وبنات عمرها ثلاث سنوات، فهي أم وزوجة وامرأة عاملة، «تعمل وتعود مع الغروب أو بعده بقليل». إذا كان للاسم إحياء رمزي فزوجة مصطفى هي «سلواه» التي تنسيه تعبها، وهي رفيقته وتركض مثله في هذه الحياة العصرية.

نلاحظ أننا لا نسمع من الراوي مباشرة أي شيء عنها، وما نسمعه هو على لسان مصطفى الذي يتحول إلى راوٍ غير مباشر، ومصطفى هو الذي يلمح إلى التناثر بين أمه وزوجته، ونحن لا نسمع ولا نرى ذلك التناثر مباشرة، وربما يعود عدم ذكر الكثير عنها إشارة إلى

انهماكها هي أيضا في العمل والهموم المادية للعائلة.

• تطور الصراع الخفيّ

يتطور التنافر ويصبح صراعا خفياً ومكبوتاً، فقد كان التنافر في البداية بين «الأم» العجوز و«الابن» مصطفى ولكنه لم يكن تنافراً حاداً، لأنّ الابن كان يحاول أن يتفهّم وضع والدته وجيلها دون أن يواجهها بكلام يجرحها، وزوجته سلوى تحاول الابتعاد عنها وتتجنب التصادم معها، فهي «كنّة فاضلة»، والكنّة الفاضلة في عُرف المجتمع العربي هي الكنّة الساكّنة والتي تعتني بحماتها، ولكنّ سلوى لا تجد الوقت والقدرة على رعايتها، كما يتوّقع منها. والآن صار الصراع يتطور إلى مواجهة بين «الحماة» و«الكنّة» سلوى، التي «تنشد الراحة والهدوء بعد تعب النهار ومشاكل الناس»، وسبب الصراع هو أن «لسان العجوز لا يتعب» ولكن سلوى صبورة ومتفهمّة لشيخوخة حماتها، وربما محافظة على التقاليد التي تقضي باحترام الوالدة، ومقام الحماة، والدة الزوج، في التقاليد العربية، في مقام الأم، ولكن سلوى تريد الراحة لنفسها، وربما فقدت صبرها والحل عندها هو «التأفّف» أو الهرب من المواجهة مع حماتها، ومصطفى واقع في مأزق، ولم يجد طريقاً للتوفيق بين أمه وزوجته، وهو يعلم أنّ التأفّف من الوالدين، دينياً، خطأ وخطيئة!

• التناصّ مع القرآن الكريم والحديث النبويّ الشريف

- «وبالوالدين إحساناً»

يمكن القول إنّ مصطفى واقع بين نارين، فمن جهة أمه لا تكفّ عن النداء والعتاب والتذمّر من وحدتها، ومن جهة أخرى زوجته سلوى لا تتحمّل أكثر، والأصعب من ذلك، فقد «سمعها مرات تقول: «أفّ» ويبدو أنّ هذه العبارة تُشعره بتأنيب الضمير والحرص والخل من نفسه، وأمام أمه، وإحساسه بأنّه يخالف تعاليم الدين الإسلامي، وهو مؤمن بما جاء في القرآن الكريم حول واجب الأبناء أن يعاملوا الوالدين بالحسن، وعدم التأفّف منهما، فقد جاء في سورة الإسراء:

«وقضى ربّك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحساناً. إمّا يبلغنّ عندك الكبر أحدهما أو كلاهما فلا تقلّ لهما أفّ ولا تنهرهما وقلّ لهما قولا كريماً واخفض لهما جناح الذلّ من الرحمة وقلّ ربّ ارحمهما كما ربياني صغيراً» (سورة الإسراء: 23-24).

- «أمك ثم أمك ثم أمك»

تؤمن المرأة العجوز، الحاجة، بالحديث النبوي الشريف الذي يدعو إلى احترام الأم، وتعرفه جيدا، وتستعمله سلاحا لتشعر ابنها مصطفى بالتقصير، وتأنيب الضمير، وعندما تريد تذكيره بتقصيره، وواجب احترام الأم، تناديه بكلمات الرسول الكريم قائلة: «أمك ثم أمك ثم أمك!» وهذه الكلمات تشعره بتقصيره في واجبه، مع أنه غير مقصّر!

يستعمل الكاتب / الراوي هذا التناص والإشارات الدينية كوسيلة غير مباشرة في رسم شخصية العجوز وطابعها الديني، والإشارة هنا إلى الرواية التالية:

جاء رجل إلى الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم وقال له:

يا رسول الله، من أحقّ الناس بصحبتي ورعايتي؟ فقال الرسول:

«أمك»

قال: ثم من؟

فقال الرسول: أمك

قال: ثم من؟

فقال الرسول: أمك

قال: ثم من؟!

فقال الرسول: «أبوك!»

وهذا ما أرادت الأم، المرأة العجوز، أن تذكر ابنها به بقولها: «أمك ثم أمك ثم أمك!» وكأنها تقول «ليس الحاسوب» ولا «سلوى» ولا العمل والمال! ومع أن مصطفى رجل بالغ وينتمي إلى الجيل الحاضر فإنه يؤمن أيضا بقيم الجيل القديم، جيل والديه، ومن الواضح أنهما قد تعبوا عليه كثيرا، وربياه أحسن تربية، فقد تعلم الهندسة، وهو مثقف ومهذب، وليس ابنا عاقا، وهو يعلم أن العقوق من كبائر المعاصي في الإسلام، وهو يحاول بكل ما يستطيع أن يكرم والدته، وعندما لا يستطيع، يتجنب الصراع معها!

- «يا رب لا تكبرنا واحمنا من الهرم والشيخوخة وأرذل العمر»

في حوارها ومناجاتها مع ذاتها، تستعمل العجوز عبارة «يا رب لا تكبرنا واحمنا من الهرم والشيخوخة وأرذل العمر»، وهي تتمنى ذلك كي لا تتعرض إلى ما تتعرض إليه، وكأنها توحى بأنها قد وصلت مرحلة «أرذل العمر»، ولكن ما هي هذه المرحلة؟

وردت عبارة «أرذل العمر» في سورتين من القرآن الكريم:

الأولى، في «سورة النحل»: «والله الذي خلقكم ثم يتوفاكم ومنكم من يردّ إلى أرذل العمر لكي لا يعلم بعد علم شيئا إنّ الله عليم قدير». (النحل: 70)

والثانية في «سورة الحج» وهي: «ومنكم من يتوفى ومنكم من يردّ إلى أرذل العمر لكيلا يعلم من بعد علم شيئا». (الحج: 5)

وكما جاء في منتدى فلسطين للنحاليين العرب، عن مجمع البيان في تفسير القرآن / الطبرسي (ت 548 هـ / 1153)، يقول ابن جرير عن علي ابن أبي طالب، كرم الله وجهه، إنّ «أرذل العُمُر» هو خمس وسبعون سنة؛ وعن قتادة أنه تسعون، وقيل: خمس وتسعون «وفي هذا العمر يصير الإنسان إلى حالة الهرم والخرف فيظهر النقصان في جوارحه وحواسه وعقله»⁴

وماذا يفعل مصطفى وقد بلغت أمه التسعين عاما؟

• تقنيات السرد القصصي والراوي العالم بكل شيء

من الأمثلة السابقة، نستطيع أن نقول إنّ لغة الشخصيات تختلف باختلاف جيلها ومهنتها وزمانها وقيمها ومعتقداتها وثقافتها، وهي تتغير وتتبدل من مشهد إلى آخر لتكون مطابقة لطبيعة الشخصية والموقف الذي تتكلم فيه، ونرى في كل المشاهد لغة مختلفة عن لغة الراوي، الذي يكتب ويتكلم بصوت الكاتب الذي يقف من ورائه، دون أن نراه، وهو يعرف الألفاظ والعبارات التي تناسب كل شخصيات القصة، وأحيانا يترك الكاتب / الراوي الشخصية تتكلم بنفسها عن نفسها كما نرى في المشهد الرابع!

- تيار الوعي

من الملاحظ كذلك، أن الراوي يبذل أسلوبه السرد في تصوير أحداث القصة. في البداية لاحظنا أن الراوي هو «الراوي العالم بكل شيء» وهو يعرف كل التفاصيل المتعلقة بالشخصيات، أما هنا فنراه ينتقل إلى استعمال أسلوب تيار الوعي (stream of consciousness) بنوعيه، تيار الوعي المقتبس (quoted monologue)، والحوار الداخلي (interior monologue) في تصوير ما يدور في دماغ وعقل الشخصيات.

- تيار الوعي المقتبس

في بعض مشاهد القصة، يتحوّل الراوي العالم بكل شيء إلى الراوي المقتبس، فنراه «يقتبس» ما تقوله الشخصيات أو تفكر به، وهذه التقنية تسمى «تقنية تيار الوعي الاقتباسي» حيث يقوم

«ثورة الندى» في قصة «البيت الآخر» للكاتب محمد علي طه

الراوي باقتباس ما تقوله الشخصيات مباشرة، سرّاً أو علناً، وينقله «كما يسمعه» إلى القارئ، ويعلق على ما تقوله الشخصية. مثلاً، يقول الراوي المقتبس في وصفه ما يلي: العجوز تنادي فارغ مليان، ثم يقتبس ما تقول:

«يا رب لا تكبرنا واحمنا من الهرم والشيخوخة وأرذل العمر».

ثم يتابع قائلاً: لسان العجوز لا يرتاح، تنادي، تصرخ. تسأل المارين، تسأل الغريب قبل الغريب.

ويقتبس ما تقول:

«إنت مين؟ لوين رايح؟ تعال اقعد معي شويه».

وهنا نلاحظ أن الراوي يقتبس الكلام كما تحكيه العجوز دون تدخل في ما تقول، ولكنه يقوم بالتعليق عليها.

- تيار الوعي الداخلي

عندما يترك الراوي الشخصية تقول ما تحس وتفكر به لوحدها، وكأننا نسمعها، نقول إنّه «حيادي» لأنه لا يتدخل بل يتركها تناجي نفسها، وهذا النوع من السرد يسمى «تقنية تيار الوعي الداخلي»، كما يظهر في المشهد التالي:

«وحينما تياس تكلم نفسها»، وهنا يترك الراوي الشخصية (العجوز) تتكلم مع نفسها فتقول:

- «ماذا جرى لك يا وطفا؟»

وهنا يعلم القارئ أن اسم العجوز هو «وطفا»، والراوي لم يذكر اسمها الحقيقي سابقاً. ثم تتابع وطفا المناجاة (soliloquy) مع نفسها فتقول:

«ماذا جرى لك يا وطفا؟ وأين أيام العزّ يا إم مصطفى، أيام كنت تملئين البيت حركة؟ أيام كان صالون البيت مملوءاً بالزوار والأصدقاء والأقارب حينما كنت ترقصين وتغنين و...»، وهذه المناجاة تعبر بصدق عن مشاعر الشخصية، وهي تكشف أيضاً أن المرأة ربما أصبحت متدينة بعد تقدمها في السن.

ويعود الراوي ليخبرنا بأنها صارت تخاطب أناساً وهميين، تتحدث معهم، تعاتبهم، تخاصمهم، ويعود الراوي إلى استعمال «تيار الوعي الداخلي» فيسجل ما تقوله من ذكريات وكأنه يسمعها: «أنا قلت لك يا صالح خذني معك؟ ليش رُحت وحدك؟ أنت زهقان مني؟ قضينا العمر

مثل السمن والعسل يا بو مصطفى. بس يا مؤمنه للرجال مثل الميه في الغربال!!».

وعندما تنتهي من معاتبة «صالح»، زوجها الغائب، تنتبه أنها تكلم نفسها أو تحاور الغائب، وتنتبه أنها «وحيدة» بعد رحيل زوجها عن هذا البيت وهذه الدنيا، فتنادي ابنها مصطفى وتقول: «اصح يا ولدا! أمك ثم أمك ثم أمك!».

• المسكوكات اللغوية: (الأمثال والعبارات الاصطلاحية)

تحتوي مناجاة العجوز وحديثها مع زوجها المتوفى والذي تتخيله أمامها في هذا المشهد على مثلين قالتها المرأة العجوز، فهي عندما تتذكر زوجها صالح، تعود إلى مخاطبته والحديث معه بنفس اللغة التي كانت تستعملها في حديثها معه وهو على قيد الحياة، ويمتاز كلامها بكثرة استعمال الأمثال، كقولها:

- « قضينا العمر مثل السمن على العسل »

في هذا المثل، نفهم أن العجوز كانت سعيدة مع زوجها صالح، ولكن المرارة التي تسيطر عليها تدفعها إلى الشك في أنه رحل عنها لأنه زهق منها، وهنا يظهر بوضوح أنها بدأت تدرك أن كل من حولها بدأ «يزهقها»، وأن هذه «خيانة» و«عدم إخلاص» منهم فتقول:

- «يا مؤمنه للرجال مثل الميه في الغربال»

هذه الأمثلة التي تمزج بين «الشك» و«اليقين»، «بين الثقة وعدمها» في الرجل، تعكس هذه الصفة لدى غالبية النساء، فهي ما زالت تشعر بالغيرة على زوجها، مع أنها في سن التسعين، حتى في مسألة رحيله عن الدنيا!

يقول الراوي: «وعندما تنتهي من معاتبة «صالح» زوجها الذي مات قبلها، تنتبه أنها وحيدة تكلم نفسها أو تحاور الغائب، فتنادي ابنها مصطفى وتعود إلى تذكيره وتأنيبه:

«اصح يا ولدا! أمك ثم أمك ثم أمك!» وهذه العبارة كاللزمة تكررهما لانتقاد ابنها مصطفى كلما أرادت! وتتوقف أنامل المهندس عن العمل، وهنا أيضا يستعمل الراوي أسلوب «تيار الوعي الاقتباسي»، فنسمع المهندس مصطفى يقول:

«يا ساتر يا الله! من أزعج الحاجّة؟» و«الحاجّة» لقب آخر للأم العجوز، نفهم منه أنها قامت بالحجّ إلى مكة المكرمة، أو أنها تلقب بلقب «الحاجّة» احتراماً لسنها.

6.5 المشهد الخامس: التآزم وذرورة الصراع

يتطور الصراع (conflict) في هذا المشهد وتحتد الأزمة (crisis) حتى يصل الصراع إلى ذروته (climax)، وكما نلاحظ، فإنه يتصاعد في خطوات ومراحل مترابطة وفي كل مرة يحدث مع شخصية أخرى، وكأن أفراد العائلة يتناوبون المواجهة مع «المرأة العجوز» وهي الأم، والجدة، والحماة!

نتعرف في هذا المشهد على شخصية ندى من وجهة نظر والدها ونظر الراوي، ونظر جدّتها، فعندما تصرخ العجوز شاكية من حفيدتها، يسأل الوالد نفسه، باللهجة المحكية المفصّحة: «هل عملتها ندى مرة ثانية؟» نفهم أنها قد دخلت سابقا في مواجهة مع جدتها، ويصور الراوي ندى من منظور جدتها بأنها «قليلة الأدب، ناقصة التربية التي لا تسمع كلمتها ولا تحترمها»، وهذا الوصف يعكس موقفا تقليديا من بعض كبار السن من الجيل القديم نحو الأحفاد الذين لا يوافقون على ما يقوله الأجداد، وفي هذا إشارة إلى الفجوة بين الأجيال، الناتجة عن اختلاف في المفاهيم والرغبات والعادات، مما يؤدّي إلى صراع قد يكون مريرا بين الجيل القديم والجيل الحديث، جيل المستقبل، الذي تمثله «ندى»، والغريب هو أن الأجداد عادة يتفاهمون مع أحفادهم وحفيداتهم، ولكن هنا يبدو أن الفجوة أصبحت عميقة بحيث أن ندى الحفيدة لم تعد تحتل كلام جدتها!

كما قلنا، فإن مصطفى بشخصيته التوفيقية ومحاولته المزج بين القديم والحديث، يلعب دور «الوسيط» «المصالح» (mediator)، ويحاول دائما تسوية الأمور بين زوجته وأمه وبين أمه وابنته، فعندما اشتكت الحاجة قبل أيام أنّ ندى «لا تسمع كلمتها ولا تحترمها»، قام الوالد بتسوية المشكلة، أمّا اليوم، فإنّ المشكلة أكبر، وقد وصلت الأمور إلى حد المواجهة بين الحفيدة وجدتها، وقد فهم مصطفى ذلك عندما سمع أمه تناديه وتقول:

«تعال. تعال. دَلّ ابنك برضيك، دَلّ بنتك تخزيك» وهذا المثل يعكس موقف الأم القديم من الصبيان والبنات، وهو موقف كان شائعا لدى الجيل القديم، ولدى الكثيرين من الجيل الجديد، فهي تؤمن بتدليل الصبي، ولا تقبل بتدليل البنت، ورأيها أن دلال البنت يجلب الخزي لعائلتها، بينما دلال الصبي يجلب الرضا، والجدة تستعمل المثل لتدعم رأيها، وكأنه حقيقة ثابتة ومقبولة في كل عصر!

• لغة الحوار

ندى تبكي، ومرة أخرى يحاول مصطفى إيجاد حل وسط، حل توفيق يرضي الطرفين، وهنا، مرة أخرى، يترك الراوي مصطفى يتحدث مع ابنته ندى، وينقل لنا الحوار (dialogue) بينهما **باللغة المحكية**، ليكون ملائماً لطبيعة الشخصية وجيلها:

- تعالي عندي يا ندى
- بدّيش
- ليش يا شاطره؟
- بدّي العب
- تعالي نلعب سوا
- بدّيش أَلعب معها، ما بتعرف تركض ولا بتعرف تنط، ولا بتعرف تغني! أغانيها بايخة. كل مره بتغني للدمية، هيك مشق الزعرورة يا يمّا هيك. أنا بدّيش أَلعب، بدّيش زعرورة!
- ويحدّق مصطفى بطفلته التي لم تكمل عامها الثالث، وبدميتها الجميلة التي تضمّها إلى صدرها ثم يحدّق بالوالدة والعقود التسعة الرابضة على كتفها ويقول:
- العبوا سوا. سوا. سوا
- وندى تردّ
- بدّيش! العب إنت مع مامتك.
- وهنا يصاب مصطفى بالذهول، ولكنه، يحاول أن يقلّل من وطأة الصدمة على أمه، التي تقول:
- شايف تربيتك يا مصطفى؟
- ومعلش يمّه. البنت صغيرة وقليلة عقل يا حاجّة، خذوها على قدّ عقلها!
- وتبتسم ندى.
- تحاول الجدة أن «تأخذها على قدّ عقلها» فتقول:

- طيّب خليها تقعد معي نحكي شويّة.
 - يحتار مصطفى، ويرجو ندى قائلاً:
 - وع شاني يا ندى. يا حبيبتي. اقعدى شويّ مع جدّتك. مع الحاجة. الحاجة بتحبكّ.
- ويعود مصطفى إلى حاسوبه وإلى خرائط الفيلا العصرية الجميلة التي سيبنيها، ويمزج في هندستها وعمرانها التراث بالعصرية.
- نلاحظ أن مصطفى يحاول تهدئة الصدام بين أمه وابنته بطريقة غير جيّدة، وربما تنمّ عن عجزه في إيجاد حل لهذه الجدالات، فيحاول تخفيف وقع «الصدمة» على أمه، ولكنه لم ينجح وعندها تهرّب من حسم الموقف، ومن الواضح أنّ الغلبة في هذا الصراع كانت للفتاة الصغيرة ندى، وهنا تدرك الحاجة أنها لم تعد مقبولة على أحد في هذا العالم، لا على ابنها ولا حتى على حفيدتها! مصطفى يعود إلى حاسوبه، يغوص بالعمل، وينسى الدنيا، ولكن أمه لا تنساه ولا تنسى أنّ تستغيث به وتعود إلى مناداته، وربما يكون الحاسوب هو «المهرب» الذي يأوي إليه مصطفى لينسى أمه وهمومه وهمومها!

• تناصّ الغناء

لا حظنا أن الراوي يلجأ إلى الإشارة إلى الأغنية اللبنانية التي تغنيها فيروز «هيك مشق الزعرورة يا يمّا هيك» وتضمينها واستخدامها كأداة فنية يستخدمها الكاتب الراوي كوسيلة لكشف الصراع بين الجيل القديم (الجدة) وجيل المستقبل (الحفيدة).

لقد كانت هذه الأغنية شائعة لدى الفلسطينيين واللبنانيين من الجيل القديم إذ كانت الجدة في الماضي تلاعب حفيدها أو حفيدتها بهذه الأغنية، وكلما قالت «هيك مشق الزعرورة»، تضرب الولد ضربة خفيفة على مؤخرته ويعلو ضحك الحاضرين! فالأغنية هي «أداة» لكشف الفجوة بين الأجيال، فالبنت ندى، ملّت هذه الأغنية، وهذه إشارة إلى «ملل» و«ضجر» الجيل الجديد وجيل المستقبل من الجيل الماضي وتقاليده وأنّ الأشياء التي كان يحبها ذلك الجيل وطريقة تربيته لم تعد مقبولة.

6.1 المشهد السادس: لحظة التنوير عند مصطفى

تتسارع الأحداث في هذا المشهد، وفيه يقدّم الراوي مناخاً وحواراً داخلياً بين مصطفى ونفسه يكشف عن صراع داخلي بين قوتين تشدّان به هما: إيمانه بواجبه نحو أمه وحمايتها

ورعايتها، وإيمانه بواجبه نحو عائلته ونفسه ومستقبله، وبعد المواجهة بين البنت وجدتها، يغلب إيمان مصطفى بواجبه نحو العائلة، ويعلن انحيازه إلى ابنته وزوجته وعائلته، وعندما تستغيث الحاجة به، يعتقد أنها تريد أن تشكو من ندى ثانية، وهنا يكاد صوت الراوي أن يمتزج بصوت مصطفى، فيقول، مازجا المحكية بالفصحى: «ندى مع أمها في المجمع التجاري. ندى لم تعملها. ونداء الحاجة العجوز عادة. تنادي اللي رايح والي جاي، وكلما سمعت حركة، تنادي!»، ونفهم أن مركز الأم أخذ يتدهور أكثر وأكثر بعد الصدمة التي تلقتها من ندى، آخر من كان يفهمها، واكتشافها أن دورها قد أشرف على نهايته!

مصطفى في صراع مع الزمن، وصراع مع نفسه وواجبه كابن يحترم أمه التي تعتبره عالمها وعلمها! ولكنه مشغول بمشروعه الواعد، ومستقبل أولاده متعلق بمستقبله، ومن ناحية أخرى، الحاجة العجوز تنوء بالعقود التسعة، وتدقّ باب القبر، والمقبرة تبلع ولا تشبع! فماذا يفعل؟ إنه صراع بين واجبه نحو الحياة القادمة وواجبه نحو الحياة الذاخرة، بين واجبه نحو أمه وواجبه نحو مستقبل عائلته، ومصطفى ابن كريم الأخلاق ولم يصدر عنه أيّ عقوق، فماذا يفعل؟ ومرة أخرى يختار طريق التوفيق والتوافق بقدر ما يستطيع، ولكنه غير حاسم، وهكذا يتصالح مع أمه وزوجته وابنته وعائلته ومع نفسه، فقد أضاعت لحظة التنوير (illumination) النهائية في عقله واتخذ قراره.

ينفرج الصراع ويهدأ عندما يحسم مصطفى موقفه ويختار أن يقف مع العائلة أولاً، فهي المستقبل المتمثل في أبنائه، ولا بدّ أن يعمل ليشرع في الربيع القادم ببناء الفيلا، البيت الآخر الذي يحلم به، ليعيش فيها مع سلوى وولديه عنان وعدنان اللذين يدرسان في القدس، ولا يشغل نفسه بشكاوى أمه وتذمرها المستمر.

نلاحظ أن **عنان وعدنان** يعيشان في عقل والدهما مصطفى ولكننا لا نسمع منهما ولا عنهما أي شيء سوى أنهما يتعلمان في القدس، فنستنتج أن عائلة مصطفى عائلة طموحة وأولاده مثله، يحبون العلم ويفكرون بحياة جديدة واعدة، فيقف مصطفى في صفّ أولاده، دون أن يلغي حبه واحترامه لوالدته.

6.7 المشهد السابع: لحظة التنوير والوعي عند العجوز

تعود الأم إلى المناداة والاستغاثة، ولكن هذه المرة، تكرر نداءاتها لمصطفى ويقتبس الراوي كلامها الصارخ وحوارها مع مصطفى باللغة المحكية، إذ تقول:

- «من شان الله يا ولدي، من شان الله عفت حالي. تعال يا مصطفى».

«ثورة الندى» في قصة «البيت الآخر» للكاتب محمد علي طه

وكعادته، يترك المهندس عمله ويسرع إلى مصدر النداء، إلى غرفة الحاجة العجوز، ويجدها جالسة على مقعدها وعكازها في حضنها، كأنها «عصا الترحال» وكأنها تستعد للذهاب في رحلة خارج بيتها، ويدور الحوار التالي بينهما وهو في المحكية، وهذا مطابق لشخصية الأم العجوز وطبيعة لغة الحوار بين الأم وابنها:

- نعم يمّه. نعم يا حاجة.

- جيت؟

- نعم.

- بدّي أروح ع بيتي

- بيتك؟

- أيوه

- بس هذا بيتك.

- لأ. أنا ما عدت أقدر ادفع أجرة البيت.

- هذا بيتك من أربعين سنة.

- لأ بيتي هناك.

- اصحي يا حاجة.

- أنا مش مجنونه. بدّي أروح ع بيتي.

- وحدي ألله يمّه.

نلاحظ في هذا الحوار أن الحاجة قد أدركت أنّ مكانها لم يعد في هذا العالم، ولم تعد تعيش في الوهم، وتقول عن نفسها أنها ليست «مجنونة»، والحقيقة هي أنها أدركت واقعها وجاءت الصدمة لتصحو وتفتح عقلها الذي تصلّب منذ عقود من السنين، والآن، أصبحت ترى الحقيقة على حقيقتها، وهي هنا تدرك بعد تسعين سنة أنّ الحياة تتغيّر، ولها حدّ، والموت حقّ، وأنّ الإنسان لا بد أن يرحل عن هذا العالم، وحان موعد رحيلها، فهي لم تعد تستطيع أن تدفع «أجرة البيت»، أي، ثمن الحياة التي طالت بها، وثمر بقائها هو العزلة وانسلاخ من تحبّهم عنها، فقد أصبحوا يعيشون في عالم آخر غير عالمها، ورغم محبّتهم لها ومحبّتها لهم، لا يستطيعون أن يتفاهموا معها أو يحتملوها أو تحتلمهم! لقد وصلت لحظة التنوير إلى وعي

العجوز واتخذت قرارها، فقد تأخرت كثيرا عن الرحيل!

1.8 المشهد الثامن: الحل

• مشهد الوداع الأخير

في مشهد الوداع الأخير هذا، يقوم مصطفى بتقبيل يد أمه، فهو الولد الذي يكرم والدته، ولا ينسى فضلها عليه، فقد حلت ساعة رحيلها، فيقدم لها كأسا من الماء، ويرجوها أن تشرب ثم يودّعها ويخرج «ويعود إلى غرفته وحاسوبه، وخرائطه»، فلا يوجد لديه وقت لأكثر من هذا، وربما صار يعتقد أنها قد فقدت عقلها، فيتركها وشأنها، فقد سلم لسنة الله في خلقه، وعليه أن يستمرّ هو في الحياة. هذا هو الحل (solution) للصراع بين الأجيال، والذي يعجز وينتهي دوره، يرحل!

يظهر مصطفى على أنه الابن الحنون المحب والمسال� والذي يحترم أباه وأمه، فرغم ثقل الأعباء الملقاة على عاتقه، بقي وفيًا لأمه، ولم يجرحها بأي كلمة، فهو مثال للابن العاقل، والحكيم والرزين والواقعي الذي يوازن ما بين حبّه واحترامه لأمه، وحبّه واحترامه لعائلته، وهذه رسالة تقدّمها القصة للأجيال الحاضرة والقادمة.

• «البقجة» وإحياءاتها الرمزية

ويتابع الراوي وصف المشهد الحزين فيقول: أما المرأة العجوز، فتنهض بتثاقل عن مقعدها وتتناول عن السرير «بقجة» صغيرة وتسير إلى باب الغرفة ببطء، وربما قامت العجوز بهذه الحركة الراسخة في عقلها القديم احتجاجا على مصطفى وندى وسلوى، ناسية أنها في سن التسعين، وهذا يوحي أيضا أنها، عقليا، أصبحت على حافة فقدان الذاكرة، وغالبا ما تعود ذاكرة المسن إلى الماضي، وينسى الحاضر وما حوله ويردد الكلمات «أنا مش خرفان»، «أنا مش خرفانه!»

«البقجة» في التراث الفلسطيني يمكن أن تكون «بقجة العريس»، وهي ثيابة التي يرقصون بها يوم زفافه، والاحتفال في «زيانته»، وما زالت الكلمة مستعملة بهذا المعنى في القرى الفلسطينية حتى اليوم. المعنى الثاني والأصلي لهذه الكلمة التركيّة الأصل هو «صرة الثياب التي يأخذها معه المسافر»، وفي الماضي، عندما كانت الزوجة «تحرّد» أي «تغضب» (تزعّل) من زوجها تحمل

«صرة ثيابها» وتعود إلى بيت أهلها، ولا تعود حتى تُسوَّى الأمور ويُسترضى خاطرها!

فنيًا، «البقجة» صورة مجازية ثنائية الإيحاءات الرمزية (ambivalent symbol)، فبقجة «العريس» ترمز إلى الفرح، (الزواج)، وهل البقجة التي تحملها العجوز هي بقجة مصطفى أم بقجة زوجها صالح، أبي مصطفى؟ أم «بقجة الزعل»؟ المرجح هو أنَّ العجوز تحمل «بقجة الزعل» من ابنها وعائلته ولهذا قررت «ترك البيت» و«العودة» إلى بيت أهلها، ولكن أهلها فارقوها منذ زمن بعيد، فهي إذن ذاهبة إلى الموت والآخرة إلى «البيت الآخر»، فنراها تسير ببطء وتردد: رايحة... رايحة... رايا... حا... حا..

1.9 المشهد التاسع: الخاتمة

• الرحيل إلى البيت الآخر والأخير

في هذا المشهد نشهد خاتمة الصراع (denouement) وحلَّ العقدة يكون بقبول العجوز للأمر الواقع، فتتصالح معه وتقبل حكم الخالق، فتتنازل وتختار الحلَّ بنفسها وتُسوَّى الأمور عن طريق رحيلها إلى «البيت الآخر» والأخير.

يختتم الكاتب / الراوي قصته بكلمات المرأة العجوز المؤثرة في النفس تأثيرا عميقا ومثيرا للشفقة. كلماتها تتقطع، كأنها كلمات النزاع الأخير، فقد أفاقت من حلم الحياة الطويل لتصحو ولترحل، وقد أدركت أن الساعة قد حلت، وعليها أن تنتقل إلى بيت آخر، فحملت «بقجتها» في الرحلة الأخيرة إلى البيت الآخر والأخير، ونحن نسمع كلماتها الحزينة، تتردد متقطعة في المدى: رايعه ع بيتي... رايعه .. رايعه ... رايا .. حا.. حا..

وهكذا، وبعد أن كان القارئ غير متماثل معها في البداية، ولم تتماثل معها أي من الشخصيات كذلك، أصبح يشفق عليها ساعة رحيلها، وهكذا يتحول دورها من بطل غير مرغوب فيه أو محبوب إلى بطل نتعاطف معه في اللحظات الأخيرة.

• عودة الحياة إلى الحياة

يعكس الوصف الأخير لمشاهد الطبيعة في نهاية القصة الحالة النفسية للمرأة العجوز ومصيرها ورحيلها إلى البيت الآخر، وكما فعل الراوي في البداية، يقوم بوصف المشهد بشاعرية عالية، فيستعمل تشبيهات وصورا واستعارات تكاد تكون صدق للمشهد الأول في بداية القصة،

وهي صور من الطبيعة توحى برحيل عالم قديم وميلاد عالم جديد (rebirth)، رحيل خريف ومجيء شتاء يتبعه ربيع جديد، فيقول:

«وتهبّ نسمة باردة تحرك أوراق الشجر **البنية والصفراء** التي تساقطت عن التينة واللوزة والرمانة»، وهذه الصور لتساقط «الأوراق البنية والصفراء» ترمز إلى الخريف الراحل، والتينة واللوزة والرمانة العارية تمثل شخصية العجوز التي تساقطت أيامها وسنواتها وأوراق حياتها كما تتساقط أوراق الشجر.

ترمز **النسمة الباردة** إلى قوة الحياة التي ستبعث الحياة في أوراق الأشجار من جديد، فقد حل الخريف بكل قوته وسيرحل، واقترب الشتاء في كانون وسيهطل المطر، وبعدهما سيجيء الربيع!

تحمل النسمة الباردة **رمزية مزدوجة** أيضا (ambivalent symbol)، فهي نسمة الموت الباردة التي تكنس أوراق الماضي الذابلة والتي انتهت زمانها، ولكنها في نفس الوقت ترمز إلى القوة الباعثة للحياة، فمع أنها تكنس أوراق الخريف المتساقطة، تتنبأ بمجيء الشتاء وهطول المطر، مطر الحياة، وتوحى بأن الشتاء سيعقبه الربيع بنضارته ويملاً بيت مصطفى بالبهجة. لقد حرّكت النسمة الباردة «الأوراق البنية والصفراء»، التي كانت متشبّثة بالأفنان في بداية القصة، وتساقطت في نهايتها لتُخلي مكانها ولتُرحل وتترك الحياة للبراعم الجديدة المتمثلة **بندى وعنان وعدنان**، فقد تساقط القديم، وسيظهر الجيل الجديد عما قريب، ولولا الموت لما عادت الحياة بميلاد جديد!

تتعرّز هذه المعاني بالصور التي تمزج الموت والحياة في صورة الشمس التي غربت وسقطت في البحر، وغروب الشمس يرمز إلى غروب شمس المرأة العجوز رمز الجيل القديم، فقد سقطت حياتها في بحر الزمان الطويل وانتقلت إلى بيتها الآخر والأخير، لكن الشمس الغاربة تركت وراءها أفقا أحمر مثل **شقائق النعمان الحمراء**؛ التي تزهر في الربيع؛ إنه شفق الأصيل والأفق الجديد الأحمر الذي سينبض بالحياة الجديدة المليئة الصاخبة المنتجة والمعطاءة، أفق مصطفى وسلوى وعنان وعدنان وندى!

وهكذا، رحل الموت برحيل المرأة العجوز، التي كانت تزحف مثل **سلاحف عجوز** بطيئة الحركة، نسيها الزمن، وغدا ستشرق شمس جديدة تعطي الدفء للصغار، وستعود الأوراق تغطّي الأشجار من جديد لتزهر الحياة على يد المهندس مصطفى الذي سيبنى **الفيلا الجديدة**، **البيت الآخر**، الذي سيحل محل بيت والديه الحالي، وستقوم «فيلا» الحياة الجديدة على أسس وقيم جديدة في الربيع القادم.

«ثورة الندى» في قصة «البيت الآخر» للكاتب محمد علي طه

تتردد كلمات العجوز في وداعها الأخير، لكنها لا تجد أحدا يودّعها غير ابنها مصطفى الذي تحمّلها حتى النهاية، ولكنه لا يبكي على فراقها، ولم يودّعها أحد سواه، فنقول، وكأنها قد فقدت عقلها: رايحة ع بيتي... رايحة... رايحة... راي... حا .. حا... حا...، ويذوب صوتها كأنه صدى في المدى!

لقد أدركت العجوز أن الزمان الذي عاشت فيه لن يعود، فهي وكل جيلها ذاهبون إلى «البيت الآخر والأخير» لا محالة، وهي تتكلم بنبرة ما بين الوعي وفقدان الوعي، وكأنها في صحو الساعة الأخيرة، وقد تكون سكرة الموت!

7. رسالة القصة

هكذا تكتمل دائرة الحياة ودورتها، فقد ولدت العجوز في تسعة شهور، وعاشت تسعة عقود، ويروي الكاتب / الراوي حكايتها في تسعة مشاهد، تختزل العقود التسعة التي عاشتها بكل مراحلها.

لقد بدأ الكاتب الراوي حكاية «البيت الآخر» بوصف مفعم بالصور الصوتية الصاخبة، ولكنه يختتمها بتصوير بصري مُنشع بالألوان الكثيبة الممزوجة بنغمات صوتية هادئة، حزينة وخافتة، ولكن الوصف غزير بصور الطبيعة الحزينة والأسفة بألوانها البنية والصفراء التي تعكس جو الموت وكآبته، فرحيل العجوز الصامت ممزوج بشفق الأصيل الأحمر الذي يعكس جذوة الحياة وجمرتها. كذلك، تعكس هذه الصور الحزن الذي يملأ قلب الابن على رحيل أمه، رغم تقدم سنّها.

من ناحية أخرى، توحى الخاتمة بحتمية رحيل الجيل القديم، الجيل الضعيف ومبادئه التي لم تعد تصمد في العالم الجديد فالعجوز «عافت حالها» و«ملت الحياة» و«ملت الحياة» ولم تعد تشعر أنّ لها وجودا في هذا الوجود، والعبرة هي أن قيمها لم تعد كافية لدفع مسيرة الحياة الجديدة.

توحى خاتمة القصة برسالة (message) فكرية وحضارية وسياسية بصورة غير مباشرة، مفادها أنّ الحياة دورة متوالية لا نهاية لها، وتبدّل جيلا بجيل، وأنّ عالم الحاجة العجوز، عالم الكلام والصراخ والتذمّر والشكوى قد انتهى، والاعتماد على الأمنيات الدينية لا يكفي، وعالم مصطفى المهندس النشيط، رجل العلم والتخطيط والمعرفة والتكنولوجيا، والأم العاملة، والأبناء الذين يسعون إلى اكتساب العلم والمعرفة هو العالم الجديد، و«ندى» هي عالم المستقبل،

وهي «ربيع» الحرية والصدق والصراحة والشجاعة وحرية التعبير، والثورة السلمية! واسمها يحمل رسالتها ودورها، فهي «الندى» الذي سيقطر ليبعث الحياة وينعشها، وهي البرعم الذي سيزهر عما قريب، وهي شقيقة النعمان الحمراء التي سيسطع لونها ويفوح أريجها في الربيع القادم، وعنان، اسم عصري، لكنه يحمل المعنى العربي، فهو الغيم الذي سيجلب المطر والخير بعلمه، وعدنان (الذي سُمّي على اسم عدنان العربي من نسل إسماعيل) يذكرنا بالعرب ويرمز إلى العروبة، فالربيع القادم سيكون مزيجاً من صفات وأسماء هذه العائلة التي تجمع بين التراث العربي والعروبة والحداثة العلمية!

وأخيراً، يمكن القول إن «الربيع» الذي يلّمح إليه الكاتب في عنوان المجموعة في مديح الربيع وفي «الإهداء» الذي يتصدّر القصص إلى «ربيع وباسل وشباب وشابات الشعب العربي. إلى ربيع الشعب العربي» هو الرسالة وهو البشرى في قدوم الربيع العربي الحقيقي، وتتجسد هذه الرسالة في رحيل خريف العجز والتبشير بربيع الشباب المتعلم والثورة العلمية التي يقودها شباب الحاضر، وأطفال المستقبل الذين تمثلهم الطفلة «ندى»، وهكذا تصبح «ثورة ندى» على جدّتها، نبوءة بقدوم «ثورة الندى» وربيع الحرية الذي لاحت بشائره بعد انتظار طويل طويل!

المراجع

1. قصة «البيت الآخر» هي القصة السابعة من المجموعة القصصية بعنوان في مديح الربيع للكاتب محمد علي طه والصادرة عن دار الشروق للنشر والتوزيع: عمان، الأردن / رام الله، فلسطين، الطبعة العربية الأولى: الإصدار الأول 2012 (ص. 121-126)، وقد قمت بترجمتها إلى الإنكليزية.
2. دحبور، أحمد (2012)، «محمد علي طه في قصصه القصيرة في مديح الربيع، في: صحيفة الاتحاد، عدد 26/10/2012.
3. تعتمد الدراسة على المصطلحات النقدية الواردة بالعربية والإنكليزية في المراجع التالية: مراجع بالعربية:

إسماعيل، عز الدين (1978)، **الأدب وفنونه**، دار الفكر العربي. (ص 185-203)

جينيت، جيرار (1996)، **عودة إلى خطاب الحكاية: (خطاب المنهج)**، ترجمة: محمد معتمد وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، تقديم: سعيد يقطين، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء (ص: 75-77) و (ص: 225-258). الكتاب ترجمة لفصل Discourse du Récit من كتاب Gerard Genette بالفرنسية بعنوان Figures I-III (محسّنات، حسب ترجمة محمد معتمد)، وقد نُشر بين السنوات (1967-1972).

رشدي، رشاد (1959)، **فن القصة القصيرة**، مكتبة الأنجلو المصرية. (ص: 12، 13، 14)

رعوب، سميرة (2011)، **نظرية التناص في النقد العربي**، موقع: الجمعية الدولية للمترجمين العرب: <http://www.wata.cc/forums/forum.php> (27/6/2011).

الشاروني، يوسف (1977)، **القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا**، دار الهلال (ص: 35، 38).

الشاروني، يوسف (1989)، **دراسات في القصة القصيرة**، الفصل الثالث: فنية القصة القصيرة، دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر. (ص: 41-55)

فيلالة، شكري (2011)، **الأسس التكوينية لمفهوم التناص**، الجمعية الدولية للمترجمين العرب: <http://www.wata.cc/forums/forum.php> (13/5/2011)

القباني، حسين (1974). **فن كتابة القصة**. مكتبة المحتسب: عمان. (ص: 18-115).

وهبه، مجدي والمهندس، كامل (1984)، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، عربي - إنكليزي.

يعقوب، إميل (1987)، **المصطلحات اللغوية والأدبية**، عربي-إنكليزي- فرنسي، دار

العلم للملايين.

يقطين، سعيد (1988)، **انفتاح النص الروائي**، الفصل الثاني: التفاعل النصي، (ص: 89-102)، الدار البيضاء: منشورات المركز الثقافي العربي.

يقطين، سعيد (2012)، **السرديات والتحليل السردى: الشكل والدلالة**، (الفصل الثاني: جيران جنيت والمشروع السردى (ص: 43-80)، الدار البيضاء: منشورات لمركز الثقافي العربي.

مراجع بالإنكليزية

Altenbernd, Lynn and Lewis Leslie (1966), *A Handbook for the Study of Fiction*, Mc-Millan-Collier, London, 2nd. Edition. (pp. 55-81).

Aristotle (1907), *The Poetics of Aristotle*, Translated by Samuel Henry Butcher. 4th edition, London: McMillan. (p. 17-18).

Cuddon, A.J. (1984), *A Dictionary of Literary Terms*, Harmondsworth, Penguin Books, (Entries: **Dialogue**, (p. 186) ; **Flashback**: (p. 270); **Foreshadowing**: p. 176; **Mono-logue**: (p. 400); **Stream of Consciousness**: p. 660-662).

Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online. Encyclopædia Britannica Inc., 2012. Web. 24 Sep. 2012. Entry: "**Interior monologue**". <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/290310/interior-monologue>

Genette, G. (1992), *The Architect: An Introduction*, Jane E. Lewin (trans.), Berkeley CA: University of California Press. (P. 1-2, 83-84).

Genette, G. (1997a), *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Channa Newman and Claude Doubinsky (trans.), Lincoln, NB: University of Nebraska Press. (p. 5).

Genette, G. (1997b), *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Jane E. Lewin (trans.), Lincoln NE and London: University of Nebraska Press.

Graham, Allen (2000), *Intertextuality*, Routledge, London and New York. (**Chapter 3: Transtextuality** (p. 101); **Paratextuality** (p. 103); **Hypertextuality** (p. 107).

Kempton, Kenneth Payson (1964), *The Short Story*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, (**Action**, p.50; **Protagonist**, p. 82; **Suspense and surprise**, p. 189; **Place and Atmosphere**, p. 219; **Characterization**, p. 205, **Plot and Atmosphere**; 219; **Plot and Theme**, p. 231).

«ثورة الندي» في قصة «البيت الآخر» للكاتب محمد علي طه

Kristeva, J. (1980), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Leon S. Roudiez (ed.), T. Gora et al (trans.), New York: Columbia University Press. (Intertextuality: The Bounded Text: pp. 36-63).

The Five Elements of the Short Story:

<http://www.kvhigh.com/documents/notes/urquhart/elements.html>

4. تعتمد الدراسة في تفسير آيات «القرآن الكريم» و «الأحاديث النبوية الشريفة» على المراجع والمواقع التالية :
الطبرسي، فضل بن حسن، مجمع البيان في تفسير القرآن، على موقع الانترنت: منتدى فلسطين للنحاليين العرب:

<http://www.na7la.com/hassnawi/>

المحلي، جلال الدين والسيوطي، جلال الدين: تفسير الجلالين (د.ت.)، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر. والتفسير

موجود أيضا على موقع: المصحف الإلكتروني: WWW.E-Quran.Com .

موقع «ن» للقرآن وعلومه:

<http://www.nquran.com/index.php?group=view&rid=2780>

إصدارات المجمع

على هامش التجديد والتقيد في اللغة العربية المعاصرة

بروفيسور سليمان جبران

يتناول المؤلف في هذا الكتاب مجموعة من المسائل اللغوية، عارضا فيها لقضية التجديد والتقيد في اللغة العربية، وقد جاء في تظهير الكتاب: «انقسم الناس في شأنها [اللغة العربية] إلى فريقين: فريق النعاة الذين يريدون أن يعلنوا موتها، وفريق الغلاة الذين يريدون تجميدها والحفاظ عليها كما هي... وفي الكتاب يرسم المؤلف طريقا ثالثا أكثر واقعية: أن نحفظها بتجديدها ونصونها بإصلاحها... ويقدم الكاتب اقتراحات ونماذج عملية محددة لما ينبغي أن يكون عليه الإصلاح اللغوي المنشود».



أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني شعر: محمود درويش، سميح القاسم وتوفيق زياد

د. رُقية زيدان

لقد قامت الباحثة بدراسة أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني، وتمحورت الدراسة حول ثلاثة شعراء ممن أُطلق عليهم شعراء المقاومة الفلسطينية، وهم محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد.

يعرض الكتاب بداية الأصول النظرية للفكر اليساري، وتسرب هذا الفكر إلى الدول العربية، ثم يتطرق إلى شعراء المقاومة الثلاثة، عارضا أسباب ميولهم اليسارية، ومدى التشابه بينهم في توظيف الفكر اليساري، وبعدها يتناول الكتاب ملامح الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني، وتأثر المعجم الشعري وبناء الصورة الفنية بهذا الفكر.



التسميات الفلسطينية وعلاقتها بالحيّز المكاني منطقة اللجون مثالا

بروفسور مصطفى كبها



هذا الكتاب هو مرحلة أولى من بحث شامل، يتعرّض إلى كافّة جوانب التسميات الفلسطينية في فلسطين التاريخية. وقد قام الباحث البروفسور مصطفى كبها بعملية مقابلة التسميات الواردة في الخرائط الانتدابية لمنطقة اللجون، بكلّ تفاصيلها المتعلقة بأسماء المواقع والأماكن والمعال، بالروايات الشفهية التي أكّدت على هذه التسميات، التي استقاها مصممو تلك الخرائط من أفواه سكان البلاد وسجلوها، على الأغلب، بلا دوافع أو حسابات أيديولوجية أو سياسية.

الحركة الأدبية العربية في إسرائيل:

ظهورها وتطورها من خلال الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد بين السنوات
2000-1984

د. سيف الدين أبو صالح



يقوم هذا البحث على استقصاء دور جريدة الاتحاد، التي صدرت عام 1944، كجريدة حزبية، في الأساس، جاءت لتخدم الفكر السياسي والأيدولوجي للحزب الشيوعي كتنظيم ماركسي لينيني موالٍ للاتحاد السوفيتي، ومدى مساهمتها في تطوير الحركة الأدبية المحلية، ودفعها نحو آفاق أدبية مواكبة لآليات إبداعية عالمية مغايرة ومتعددة. وعليه فقد تتبع هذا البحث قيمة فاعلية الجريدة في إحداث قفزة نوعية في الأدب العربي عامة، والمحلي خاصة، ومدى تأثير ما نشرته على الحركة الأدبية التي تطوّرت في إسرائيل والعالم العربي لاحقاً.

ملاح أسلوبيّة جديدة في الأدب العربيّ الحديث

بروفسور ساسون سومينخ

يضم هذا الكتاب أبحاثاً كُتبت في العقود الأخيرة من القرن العشرين، ونشر عدد منها في مجلة الكرمل الحيفاوية، ومجلة الشرق الشفاعمية، ورأى الكاتب أن يجمع هذه الأبحاث في كتاب، لأن موضوعاً مشتركاً يربط بينها، وهو تطور المفاهيم والاتجاهات الأسلوبية في الأدب العربي خلال القرنين الأخيرين، انطلاقاً من رؤية الكاتب أنّ الأدب هو فنّ لغوي أولاً وقبل كل شيء. وبخلاف الفنون الأخرى كالمرح والموسيقى والنحت والرسم، النص الأدبي هو أولاً وأخيراً الكلمات، الكلمات، الكلمات، على حد تعبير هاملت في مسرحية شكسبير المعروفة.



الكتابة عبر النوعية

تداخل الأنواع الأدبيّة في الأدب العربي الحديث

د. كوثر جابر

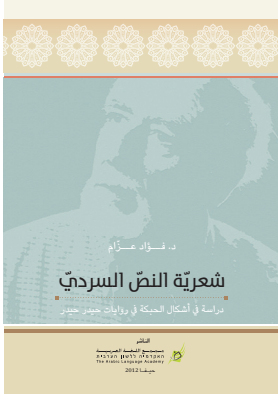
تسعى الدراسة إلى تقصي ظاهرة الكتابة عبر النوعية، وتلمّس التبادل والتأثير الحاصل بين الأنواع الأدبية، كسمة من سمات الحداثة الأدبية. فمع تطور الكتابة ونظريات الأنواع الأدبية وتغير وظائفها، ابتعدت الأنواع عن ظاهرة ما يسمّى بـ «النقاء النوعي»، وأخذت حدودها تميّع وتتراحى، وأخذت تميل إلى الامتزاج والانصهار في أشكال فريدة.

ترصد الباحثة أنظمة الكتابة الجديدة التي أُرمت التعريف المعياريّ التقليديّ للجنس الأدبيّ، وكذلك تعتمد نصوصاً عينية لقياس الظاهرة المدروسة، وإعطاء مؤشرات دالة في هذا المجال.



شعرية النص السردى دراسة في أشكال الحكبة في روايات حيدر حيدر

د. فؤاد عزام



هذا الكتاب موضوع في «علم» السرديات الأدبية، أو ما يُطلق عليه «الشعرية السردية». وهو في الأصل أطروحة دكتوراه، قدّمت في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة حيفا، وهو يندرج في سياق الدراسات الجادّة التي تتعامل مع النصّ الأدبي بالتعميم، والسردى بالتخصيص، بوصفه نشاطا إبداعيا يخضع، كغيره من النشاطات الإنسانية الأخرى، للدرس والتمحيص.

قام الدكتور فؤاد عزام بمقاربة النص السردى بتأنّ وروية وأسس لنظرية الحكبة في النصّ السردى بالمطلق. يسعى الدكتور عزام عبر هذه الدراسة إلى ترتيب الأوراق في الدرس الأدبي، وما يلحقه من حراك نقدي، الذي يبدو فيه بعضهم متهيباً، من حين إلى آخر، من التعامل «العلمي» مع النصّ الأدبي.

معجم الموتيقات المركزية في شعر محمود درويش

د. حسين حمزة



الكتاب هو معجم، يعتبر الأوّل من نوعه في الشعر العربيّ الحديث، ويشتمل على مسرد للموتيقات المركزية في شعر محمود درويش، وقد تم اختيارها بناء على الحضور الكمي للموتيف، وكذلك حضوره النوعي في مراحل إنتاج درويش المختلفة. يقدم الكتاب شرحاً وافياً لكل موتيف، ويحيل إلى مصادر في دراسته، ثم يورد المواضع التي ورد فيها في جميع دواوين محمود درويش.

الفولكلور والغناء الشعبي الفلسطيني دراسة في التاريخ، المصطلح، الفن، والظواهر الخاصة

د. جريس نعيم خوري



الكتاب هو دراسة أكاديمية في ثلاثة فصول، يبدأ بمقدمة نظرية، تتناول تحديد مفهوم «الفولكلور»، وتطور هذا المفهوم، واختلاف النظريات التي وُضعت له على امتداد تطوره. ثم يتناول الباحث الفولكلور والأدب الشعبي العربيين تاريخياً، مع التطرق لأهم الآثار العربية ذات الصلة بالأدب الشعبي. وبعدها يتناول الكتاب المراحل المختلفة التي مرّ بها الفولكلور الفلسطيني الحديث عامة، والأغنية الشعبية الفلسطينية بشكل خاص، وتصنيف الأغاني الفلسطينية الشعبية، مع التركيز بشكل خاص على أغاني الرجال، وفق درجة انتشارها وشعبيتها.

هموم المرأة العربية في أدب ليلى العثمان

هيفاء مجادلة

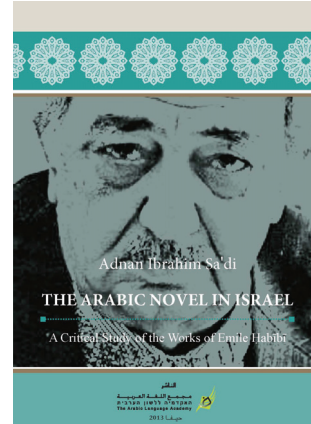


الدراسة في الأصل هي بحث لنيل درجة الماجستير من جامعة تل أبيب، وهي تهدف إلى إلقاء الضوء على الهواجس والهموم والقضايا النسوية التي تسيطر على أعمال ليلى العثمان الروائية، وذلك انطلاقاً من الفرضية بأن قضية المرأة العربية ومعاناتها تعدّ الهم الأساسي الذي يقضّ مضجع هذه الأدبية، ويستحوذ على صفحات أعمالها، لأن المرأة -برأيها- تشكّل «العنصر الأهم في المجتمع، والعنصر الأكثر ظلماً من قبل المجتمع والرجل».

The Arabic Novel in Israel

Dr. 'Adnan Sa' dī

This study seeks to explore the nature and character of Ḥabībī's fiction through what he has to say. An outline of his works demands an enquiry into his commitment to his literary art, his identity and his political ideology. It is intended to illuminate the different aspects of his works, and to lay down a foundation for future studies of Israeli-Arab literature and of Ḥabībī himself.



أنظمة النشر في المجلة

توجيهات عامة:

1. تنشر المقالات في مجلة المجمع بعد أن يصدّق نشرها محكّمون متخصصون تختارهم هيئة التحرير.
2. قد يعاد المقال إلى الكاتب لإجراء تعديلات، وفق ملاحظات المحكّم الخارجي التي تتبنّاها هيئة التحرير.
3. يشترط بالمقالات التي تقبل للنشر في المجلة أن تكون جديدة لم تنشر من قبل باللغة العربية.
4. تفضّل هيئة التحرير ألا يتجاوز المقال 10000 كلمة.
5. يرفق بالمقال ملخص في مئة كلمة، باللغة الإنجليزية، للنشر في المجلة.

توجيهات تقنية:

1. الأرقام:

- أ. تستخدم في المجلة الأرقام العربيّة (1، 2، 3، ..) وليس الهندية.
- ب. اتجاه كتابة أرقام الصفحات والتواريخ في المتن والهوامش: من اليمين إلى اليسار (ص 1-10، سنة 1960-1961).

2. الإحالات والملاحظات:

- أ. موقع أرقام الإحالات في المتن: بعد علامات الترقيم مباشرة (بدون مسافة قبلها)، وإن لم تكن علامات ترقيم فبعد الكلمة التي تشير إليها الإحالة مباشرة.
 - ب. التسلسل والموقع: ترقيم الإحالات بتسلسل تصاعدي في كل المقال (1، 2، .. 20).
70..)، وتقع الملاحظات في هامش كلّ صفحة (وليس في نهاية المقال أو الفصل).
3. تسجيل أسماء الكتب والمجلات حيثما وقعت: في اللغة العربية والعبرية بخط أسود مشدّد Bold، وفي الإنجليزية بخط مائل *Italic*.

4. الطريقة المتبعة في تسجيل المراجع في الهوامش:

- أ. الكتب والمقالات: اسم الكاتب، السنة. (مثلا: مندور، 1986)، وفي صفحة المراجع تعاد كتابة التسجيل المختصر وبجانبه التفاصيل الكاملة.

أنظمة النشر في المجلة

- ب. إذا كان للكاتب كتابان صادران في نفس السنة، يضاف الحرف أ بعد سنة إصدار الكتاب الأول، والحرف ب بعد سنة إصدار الكتاب الثاني، وتعاد كتابة نفس التسجيل المختصر في قائمة المراجع وبعده التفاصيل الكاملة.
- ج. موسوعات (بدون اسم كاتب): يسجل اسم الموسوعة، رقم الصفحة. وفي المراجع يعاد اسم الموسوعة ثم التفاصيل الكاملة.
- د. إذا أشير إلى الصفحات بعد المرجع يكتب: اسم الكاتب، السنة، ص أرقام الصفحات. (مثلا: مرار، 1970، ص 97-108).
- هـ. إذا أشير إلى نفس المصدر يكتب: (ن. م.) وإذا تلاهما أرقام صفحات يكتب: ن. م.، أرقام الصفحات. (ن. م.، ص 18).

5. قائمة المصادر:

- أ. ترفق بالمقال قائمة بالمراجع والمصادر مرتبة ترتيباً ألفبائياً.
- ب. تسجيل تفاصيل الكتاب: اسم عائلة المؤلف، الاسم الشخصي (السنة)، اسم الكتاب، مكان النشر: دار النشر.
- ج. تسجل أولاً الإشارة المختصرة إلى الكتاب، كما سجلت في الهامش، وبعدها يسجل اسم الكتاب كاملاً كما ورد أعلاه. مثال:
- إبراهيم، 1972 إبراهيم، حنا (1972)، أزهار بريّة، حيفا: الاتحاد.

لمراجعة التوجيهات الكاملة يرجى العودة إليها في موقع المجمع:

<http://www.arabicac.com/>

صفحة: مجلة المجمع

مختصرات

**The Revolution of Dew / Nada in Mohammad Ali Taha's
Story**
***al-Bayt al-'ākhar / the Other Home: An Analytical Textual
Study***

Nazih Kassis

The Arabic Academic College, Haifa

The study deals with the form and contents of the short story *al-Bayt al-'ākhar* and analyses its text through exploration of its artistic styles of language, narrative techniques, and the symbolic events that reflect the individual familial conflicts that represent social, religious and cultural conflicts.

The main theme of the story is the generation gap, the differences between old and new traditions and values in Arab society as represented in three main characters: Waṭfa, the grandmother; Muṣṭafa, the son; and Nada, the granddaughter.

The conflict ends with the victory of the young generation, represented by Nada, and the departure of the old generation, represented by the grandmother, in a symbolic triumph of the peaceful revolution of the new future generation and the coming of the real Arab Spring of cultural modernism, scientific secular ambitions, and individual freedom in the whole Arab world.

Lesbianism in Feminine Narrative Fiction: Standing against the wind

Mohammad Saffouri

The Arabic Academic College, Haifa

The article deals with the phenomenon of lesbianism in modern Arabic feminine narrative fiction, based on a number of modern feminine texts. It reveals numerous lesbian motifs apparent in the texts, such as a desire for freedom, escaping from men's violence and patriarchal oppression, and searching for the gratification of a sexual appetite which men are not able to satisfy.

Modern Arabic feminine narrative fiction deals with lesbian themes deliberately and intensively. For male writers lesbianism is a means and an end. By using this kind of narrative they declare their right and freedom to discuss any subject, exactly like men. On the other hand, women writers elaborate on lesbian themes in order to resist and undermine patriarchal literary and social conventions. They also confirm the rebellious tendency of this kind of narrative on canonical literature. These texts emphasize the main distinguishing feature of modern Arabic feminine narrative fiction, namely woman's right to take part in life's various domains as an independent individual.

Abstracts

“emotional”. Although some erotic words and expressions are repeated in the poems, they do not function to arouse an imaginative sexual feeling in the reader. Therefore, “eroticism” here is only the outside mantle of the underlying existential meanings.

Al-Maḍī’s poetry often seems not to flow smoothly and spontaneously out of the imagination or from the “unconscious” realm, as in pure surrealism. Sometimes, the poem seems to be collaged from separate scenes that divide the poem into semi-autonomous components without interrupting its “wholeness”. These separated and sometimes contradicting parts resemble the surrealistic style in its “formal” aspect only, and not in its “emotional” and “unconscious” tendency. His use of religious symbols and myths is quite thoughtful and conscious.

Eroticism and the Passion for “Return” in “*North towards the Stone of Waiting*” by Rushdī al-Māḍī

Clara Srouji-Shajrawi

University of Haifa

This study presents the “eroticism” in al-Māḍī’s poetry, in the Platonic meaning of Eros as elaborated in the *Symposium*. This “eroticism” has a mystic dimension. Al-Māḍī’s style is ambiguous, burdened with symbols and myths from all over the world, condensed, and almost surrealistic.

The “erotic” aspect is reflected by a passionate desire for a “woman”, presented as absolute beauty. This “woman” is a symbol for the “madīnah” (city), and plays the role of the particular that signifies the universal. In other words, she is a symbol of the Palestine that occupies the poet’s imagination, though he never explicitly mentions it by name.

Yearning for the “return” (‘awdah) of Palestine, or even the “return” of Can‘ān, al-Māḍī writes about the painful feeling of waiting for the realization of such a “dream”. This “waiting” sometimes becomes absurd, and is related to another theme: the fear not being able to write the poetry which is essential if the poet is to feel alive. It is also connected to the idea of poetry as a way of resistance and reaching salvation. Hence, this “waiting” takes two contradicting forms: despair and hope.

Some “motifs” and myths are repeated in *North towards the Stone of Waiting*, especially those that affiliate the poet to the “Tammūz” group of poets. This group uses “gods”, such as Ba‘l and Tammūz, or symbols, such as Jesus and Ulysses, in order to present their “dream” of resurrection.

This paper claims that al-Māḍī’s poetry is more “intellectual” than

The Aesthetics of Narration and Reception in Muhammad Hugerat's Collection of Short Stories *Haynama / Hidden Voices*

Mohammad Khalil

The Arabic Academic College, Haifa

The short story collection *Haynama* can be considered an advance in the literary local scene, especially in the genre of the very short story, due to the vitality of the varied subjects that the story deals with, which are derived from a variety of social, educational, psychological, and human domains. The stories are related in a narrative language that is sometimes quite clear, while at other times it is ambiguous.

Overall, the language of these stories is characterized by literary daring, objectivity and purposefulness. The stories reflect their author from the point of view of language and the subjects they deal with. They reveal a creative writer who is occupied with the anxiety that precedes creativity, whose consecutive consequences characterize the life of modern man.

The study attempts to shed light on certain elements of the stories such as style, structure and content, in addition to descriptive and expressive values, as well as denotations and connotations that the writer employs in his writing in order to better convey the message in its various aspects to the receiver. They also impose a noticeable presence, enrichment and effectiveness on both the literary text and the receiver.

The author's style aims to achieve maximal productive reading, and interaction between the receiver and text, which give rise to attraction and pleasure in their interactive meeting. The study also shows that the significance of art, all art, including the short story as a literary genre, lies in the added value that its indications and active presence provide at both the individual level and the social level alike.

How Arabic Is Viewed in Jewish Society

Dr. Abdul Rahman Mar'ī

Beit Berl Academic College

Hebrew and Arabic have a long history of interaction, beginning in medieval Muslim Spain. The relationship between the two languages was revived with the Jewish waves of immigration to Palestine in the course of the nineteenth century. At that time Arabic was viewed by Jews from a romantic cultural perspective, as a renewed reminder of their Semitic roots. This was reflected in the penetration of Arabic into the Yiddish spoken by Ashkenazi Jews, and in the fact that to troops of the Hapalmach unit of the Hagana adopted the use of the Arabic language as well as Arab dress and Arab customs.

Upon the establishment of the State of Israel in 1948 Arabic came to be seen in a negative light, as the language of the enemy, despite the fact that it remained one of the country's official languages, next to Hebrew. The state did its best to persuade Oriental Jews to stop using Arabic in everyday life, and Arabic language and culture were ignored in public education. No more than twenty percent of the Jewish students in Israel study Arabic, and those that do study it do so because of its military usefulness, as a tool for knowing the enemy, and not as a means of communication or as something of esthetic value. It is considered an inferior language, one that is not pleasant to the ear.

After peace agreements were signed with a number of neighboring Arab states attitudes towards the Arabic language improved. However, in the view of Jewish society the main motivation for learning Arabic is still security considerations.

Şafwat ‘Arud al-Shi‘r al-‘Arabī (Companion to the Metrics of Arabic Poetry)

An Easy Method for Parsing Verses and Determining a Poem’s Metric Scheme

Musa Shawarbeh

The Kay College of Education

This article describes a method for determining a verse’s structure and meter without the need to compare it to each one of the classical sixteen measures.

Most of the credit for developing this method goes to Dr. ‘Abdul ‘Alīm Ibrahīm, former Head Supervisor of Arabic at the Egyptian Ministry of Education, who published it in his book *Şafwat al-‘Arud* (Cairo, 1973).

The method enables the learner to make actual use of poetic metrics. It consists of two steps: The first step leads to a knowledge of the first foot of the verse in whose parsing one is interested; the second leads to a knowledge of the meter according to which the verse in question was composed.

The article presents some basic preliminary information in the form of an easily-comprehended table. It then provides some brief details about al-Khlīl b. Aḥmad and informs the reader about the basic concepts of the science of metrics, in order to help readers of Arabic and students of metrics who still parse verses according to the traditional method.

It should be noted that the article deals only with ancient and more modern classical vertical poems, and does not discuss the changes which Arabic poetry has undergone in recent times.

***Diglossia* as Reflected in the Writing of Palestinian Writers in Israel**

Sasson Somekh

Tel-Aviv University

This paper aims at briefly surveying the types of Arabic used by Palestinian writers in Israel in recent decades. Several major writers of prose fiction use a “mixed” language in their dialogue, simultaneously resorting to the two extremes of the *diglossia*, fully-fledged *fushḥā* as well as plain ‘*āmmiyya*. As to drama, probably in view of the dearth of theatrical groups looking for a local drama, many playwrights do not always resort to ‘*āmmiyya* in their quest of stageable plays. Theatres often “translate” plays originally written in *fushḥā* into dialect in preparation for performing it on stage.

As to poetry, in the wake of Maḥmūd Darwīsh and Samīḥ al-Qāsim, no major poets have in recent decades written in ‘*āmmiyya*. The latter was used only by poets in the periphery who did not mind being described as *shu‘arā’ sha‘biyyūn*. One exception is Ṭāḥā Muḥammad ‘Alī, a modern poet who resorts to ‘*āmmiyya* in many of his poems

Abstracts



AL-MAJALLA

Haifa, Vol. 5, 2014

