Journal of Arabic Language and Literature (JALSL) • Vol 2, Issue 2 (2023) • P: 118 - 87
https://journals.ajsrp.com/index.php/jalsl
ISSN: 2790-7317 (Online) • ISSN: 2790-7309 (Print)

The manifestations of the implicit reader in the story of the tilted palm tree by Muhammad Ali Taha

Mrs. Samah Yousef Hasan Abu Ryash
College of Postgraduate Studies | An-Najah University | Palestine

Received: 17/10/2022
Revised: 27/10/2022
Accepted: 17/11/2022
Published: 30/06/2023

* Corresponding author: abwryashsmah72@gmail.com

Citation: Abu Ryash, S. Y. (2023). The manifestations of the implicit reader in the story of the tilted palm tree by Muhammad Ali Taha. *Journal of Arabic Language Sciences and Literature, 2(2)*, 87 – 118. https://doi.org/10.26389/AJSRP.R171022

2023 © AISRP • Arab Institute of Sciences & Research Publishing (AISRP), Palestine, all rights reserved.

• **Open Access**

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license

Abstract: The reception theory arose as a modern critical method, stemming from its belief in the role of the active reader in being an active participant in the construction of the literary work, in violation of some other critical theories that neglected the role of the recipient, making him an external (passive) participant, which contributes to killing creativity in the recipient and the work Both; Therefore, the theory focused on his role, distinguishing between the implicit reader and other readers. deals with the implicit reader, its impact, and then its role in shaping the text or literary work again according to what his visions require, so that he is thus a participant in the creative work; It enriches it to the extent of its interaction with the text, and to the extent of the success of the text in reaching the reader. Research Methodology: The researcher adopted the descriptive, analytical, and interpretive method, due to the research's reliance on the theory of interpretation, taking from our Palestinian literature as a model for her belief that a large part of this literature did not receive much attention and study, with regard to our local writers from the occupied Palestinian interior. The Palestinian, Muhammad Ali Taha, is an applied model for its study.

Keywords: reception theory, implicit reader, breaking the horizon of expectations, intertextuality, the unspoken, gaps in the text

تجليّات القارئ الضّمنيّ، في قصّة النّخلة المائلة لمحمّد علي طه

أ. سماح يوسف حسن أبو رياش
كليّة الدّراسات العليا | جامعة النّجاح | فلسطين

المستخلص: نشأت نظريّة التّلقّي كمنهج نقديّ حديث، منطلقة من إيمانها بدور القارئ الفاعل في كونه مشاركًا فاعلًا في بناء العمل الأدبيّ، مخالفة بذلك بعض النّظريّات النّقديّة الأخرى التي أغفلت دور المتلقّي، فجعلت منه مشاركًا خارجيًّا (سلبيًّا)، الأمر الذي يسهم في قتل الإبداع عند المتلقّي والعمل على حدّ سواء؛ لذلك ركّزت النّظريّة على دوره، مميّزة بين القارئ الضّمنيّ وغيره من القرّاء الآخرين.
يتناول البحث الحديث عن القارئ الضّمنيّ وأثره ثمّ دوره في تشكيل النّصّ أو العمل الأدبيّ من جديد وفق ما تقتضيه رؤاه، ليكون بذلك مشاركًا للمبدع في عمله؛ فيثريه بقدر تفاعله مع النّصّ، وبقدر نجاح النّصّ في الوصول إلى القارئ.
منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفيّ التّحليليّ التّأويليّ، نظرًا لاعتماد البحث وارتكازه على نظريّة التأويل، متّخذة من أدبنا الفلسطينيّ نموذجًا لإيمانها بأنّ جانبًا كبيرًا من هذا الأدب لم يحظ بوافر الاهتمام والدّرس، وذلك فيما يختصّ بأدبائنا المحليّين من الدّاخل الفلسطينيّ المحتلّ وعليه فقد تناولت الدّراسة قصّة النّخلة المائلة للكاتب الفلسطينيّ محمّد علي طه نموذجًا تطبيقيًّا لدراستها.
الكلمات المفتاحية: نظريّة التّلقّي، القارئ الضّمنيّ، كسر أفق التّوقّعات، التّناص، المسكوت عنه، فجوات النّصّ.

المقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدّين وبعد.

أعطت النّظريّات النّقديّة الحديثة على مختلف أطيافها للقارئ دورًا ثانويًا هامشيًّا، حيث لم يكن يبلغ من الحظوة والاهتمام ما يجعله شريكًا في صنع وإنتاج المعنى، حتّى ظهرت نظريّة التّلقّي التي صبّت جام اهتمامها على المتلقّي، حيث لم تدع سطوة المبدع هي ذاتها التي كانت سابقًا، فالعمل الأدبيّ والمبدع قطبان لا يكتملان إلا بمتلقٍ يعيد عمليّة خلق العمل الأدبيّ في صورة وحلّة جديدة، ويخلق التّفاعل مع النّصّ.

إنّ نظريّة التّلقّي التي ظهرت في سنوات السّتينات على يد روّادها ياوس وأيزر وأنجاردين، قدّمت لمسيرة النّقد نظرة جديدة حول عمليّة الإبداع، تجلّت في دور القارئ أو المتلقّي الفاعل في إنتاج المعنى، فالعمل الأدبيّ حسب هذه النّظريّة يرتبط بأمرين هما النّصّ والقارئ، لذلك لم يعد التّركيز على المبدع يشكّل نقطة محوريّة مركزيّة كما في النّظريّات الأخرى، بل إنّ التّركيز يكون على المتلقّي الذي يعدّ لبنة أساسيّة في صنع العمليّة الإبداعيّة في خلق نصّ جديد.

إنّ قراءتي لكتاب جماليّات التّلقي [1]فتح أمامي نافذة لهذا البحث، حيث اخترت أن يكون بحثي حول القارئ الضّمنيّ، هذه البنية النّصيّة المفترض وجودها بين سطور القصّة، ولقد وقع اختياري على قصّة (النّخلة المائلة لمحمد علي طه) محور الدّراسة التّطبيقيّة، وهذا نابع من كون هذه القصّة تحمل في طيّاتها قراءات متعدّدة، كما أنّها لوحة فنيّة تعالج قضية شعب بأكمله، إضافة إلى ما للقصّة من قيمة فنيّة واجتماعيّة إلا أنّها لم تحظ بالدّرس والبحث الذي تستحقه، أضف إلى أنّها من أدبنا المحليّ الذي يستحقّ منّا الاهتمام والدّراسة.

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفيّ التّحليليّ التّأويليّ، نظرًا لاعتماد البحث وارتكازه على نظريّة التأويل، متّخذة من أدبنا الفلسطينيّ نموذجًا لإيمانها بأنّ جانبًا كبيرًا من هذا الأدب لم يحظ بوافر الاهتمام والدّرس، وذلك فيما يختصّ بأدبائنا المحليّين من الدّاخل الفلسطينيّ المحتلّ.

لقد قامت الباحثة بتقسيم البحث إلى فصلين، تناول الفصل الأوّل الجانب النّظريّ، وتحدّثت فيه عن نظريّة التّلقّي والتفاعل بين النّصّ والقارئ، ثمّ القارئ الضّمنيّ وأهميّته.

وتناول الفصل الثّاني الجانب التّطبيقيّ حول تشكيل القارئ الضّمنيّ في القصّة، ودوره في العمليّة الإبداعيّة، من خلال قراءة العتبات النّصيّة، ودلالة المكان والأسماء والمسكوت عنه في فجوات النّصّ وبياضاته، إلى التّناص وأثره في تشكيل المكان، وصولًا إلى كسر أفق التّوقّعات في نهاية غير تقليديّة.

لا شكّ في أنّ التّجربة البحثيّة قد أمدتني بالكثير من الرّؤى النّقديّة المتنوّعة، إضافة إلى اختلاف زاوية رؤياي للنّصوص وقراءتها في ظلّ نظريّة التأويل بشكل عام، ودور القارئ الضّمني في العملية الإبداعيّة بشكل خاص.

هناك العديد من المؤلّفات التي تناولت القارئ الضّمنيّ كمواد نظريّة، في حين أنّ الدّراسات التي تناولت الجانب التّطبيقيّ في الأعمال الأدبيّة كانت شحيحة إلى حدّ ما، لعلّ أبرزها:

- شوادر، فاطمة الزّهراء، القارئ الضّمنيّ ولعبة الكتابة الإبداعيّة، دراسة تطبيقيّة في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج، مجلّة إشكالات في اللغة والأدب، المجلّد التّاسع، العدد الثّالث، 2020م.
- لوبار، عبد السّلام، استراتيجيّة القارئ الضّمنيّ في رواية (بماذا تحلم الذّباب) لياسمينة خضرا، المدونة، المجلد السّادس، العدد الثّالث، ديسمبر 2019م.

(1)ياوس، هانس روبيرت، جماليّة التّلقّي، من أجل تأويل جديد للنّصّ الأدبيّ، تقديم وترجمة، بن حدّو، رشيد، كلمة للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، بيروت، 1437هـ- 2016م.

- أمقران، آمنة، تشكيل القارئ الضّمنيّ في رواية (دمية النّار) للرّوائيّ بشير مفتي، مجلّة الأثر، المجلّد 2012، العدد السّادس عشر، ديسمبر 2012م.

تكمن إشكالية الدّراسة في سؤال يبحث عن جواب له: ما هي الفائدة التي سنجنيها من دراسة القارئ الضّمنيّ، وما هي أهميّة استبيان صورته من البنية النّصيّة؟

هل يمكنّ للقارئ الضّمنيّ أن يكون شريكًا فاعلًا في إعادة إنتاج النّصّ من جديد؟ وهل استطاع فعلًا سبر أغوار النّصوص مخترقًا صمت المسكوت عنه؟ ونجح في ملء بياضات النّصّ، هل استطاع القارئ الضّمني حقًا أن يغدو تقنية ملهمة في إعادة خلق النّصّ، والتّنقيب في خفاياه المستترة وراء صمت المبدع وبياضات السّطور؟

لقد حاولت جاهدة أن أبذل قصارى جهدي في إخراج هذا البحث بصورة متكاملة، غير أنّ البشر تصيب وتخطئ، وإنّ كنت قد أصبت فبفضل من الله تعالى.

وإن كنت قد أخطأت فمن نفسي، والله وليّ التوفيق.

الفصل الأوّل: نظريّة التّلقّي والقارئ الضّمنيّ

إنّ نظريّة التّلقّي شأنها شأن غيرها من النّظريّات الأدبيّة قائمة على جذور سابقة، ورؤى استمدّت منها نظرتها وطوّرتها وفق ما يناسب رؤاها ووجهتها النّقديّة، خلال السّنوات التي تلت ظهور نظريّة التّلقّي وانتشارها قامت الكثير من البحوث بدراسة لجذور هذه النّظريّة في محاولة منها لإثبات وجود أفكار سابقة لها (وثمّة فارق مميّز بين الإرهاصات المختلفة وبين التأثير الفعليّ، فإنّ إثبات التّأثير أمر أكثر تعقيدًا بعض الشيء ممّا في ذلك المبادئ بلا شكّ التي طوّرتها نظريّة التّلقّي نفسه)[2].

نشأت نظريّات القراءة والتّلقّي في ظلّ النّظريّات النّقديّة الحديثة خاصة نظريّة الاستقبال التي جاءت لتعيد ترتيب المسار النّقديّ إلى ما كان ثانويًّا وهو القارئ، حيث ركّزت النّظريات السّابقة على الشّكل الخارجيّ للعمل الأدبيّ كالشكلانيّة، متجاهلة أبرز المحاور فيه ألا وهو المتلقّي الذي عدّته نظريّة الاستقبال المبدع الحقيقيّ للعمل، الأدبيّ وأنّ دوره في إبداع النّصّ وإعادة خلقه من جديد يفوق في أهميّته دور المؤلّف نفسه.

والقراءة كما يراها جيرالد برنس (فعّالية تفترض قبلًا وجود نصّ ووجود قارئ، وتفاعل بين النّصّ والقارئ)[3]

ظهرت نظريّة الاستقبال أو التّلقّي على يد كل من هانز ياوس وجانج أيزر ومجموعة من زملائهما في ألمانيا في جامعة كونستانس الألمانيّة، حيث كان لكلّ منهما دور بارز في وضع أسس هذه النّظريّة، حيث كان محورها وأحد أركانها الرّئيسة هو القارئ الذي تجاهلته وأهملته النّظريات النّقديّة السّابقة، أو على الأقل كان دوره ثانويًّا في عملية الإبداع الأدبيّ ، في حين أنّ نظريّة التّلقّي غيّرت النّظرة للقارئ في تجديد لمسار النّقد، فجعلت من القارئ شريكًا مؤثّرًا في العمليّة الأدبيّة، وفي إعادة صنع المعنى وإنتاجه، وعليه يصبح النّصّ في علاقة متبادلة مع القارئ، ينشئ من هذه العلاقة ملء لفجوات النّصّ ليعيد القارئ خلق النّصّ من جديد، وهو ما أطلق عليه آيزر (القارئ الضّمنيّ).

هذا (القارئ الضّمنيّ) الذي يجسّد كلّ الاستعدادات المسبقة والضّروريّة بالنّسبة للعمل الأدبيّ لكي يمارس تأثيره، وهي ليست مرسومة من طرف واقع خارجيّ وتجريبيّ بل من طرف النّصّ ذاته، وعليه فإنّ القارئ الضّمنيّ له

(2) هولب، روبرت، نظرّيّة الّتلقّي، ترجمة، عزّ الدّين إسماعيل، كتاب النّادي الأدبيّ الثّقافيّ، الطّبعة الأولى، جدّة،1994م. ص 65-66.

(3) هول، روبرت سي، نظريّة الاستقبال، مقدّمة نقديّة، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، اللاذقيّة، سوريا، 1992م. ص261

جذور متأصّلة في بنية النّصّ، فهو بنية نصيّة تتوقّع حضور متلقٍ دون أن تحدّده بالضّرورة، يعين القارئ الضّمنيّ شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبًا يلزم القارئ فهم النّصّ.[4]

ينطلق آيزر من فكرة مفادها أنّ النّصّ هو مجموعة من الكلمات بينما القارئ هو الذي يخلق المعنى ويبدع في إنتاج النّصّ الأدبيّ من جديد، ممّا يجعلنا نفهم من كلامه أنّ النّصّ لا يمكنه أن يتحقّق من تلقاء نفسه ولا بمؤلّفه، بل بوجود قارئ مبدع خلّاق يعمل على إنتاج دلالة النّصّ، هذا القارئ الذي لا يشبه غيره من القرّاء الذين سبق طرحهم في وجهات النّظر النّقديّة الأخرى كالقارئ المخبر والقارئ الحقيقيّ وغيرها من المسمّيات، وعليه يمكننا أن نخلص إلى أنّ القراءة هي علاقة تبادليّة بين النّصّ والقارئ بعيدًا عن المؤلّف.

إنّ القارئ الضّمنيّ من أبرز المفاهيم النّقديّة لمدرسة الكونستانس التي تعطي للقارئ محطّ اهتمام واضح، وذلك لأنّه يسعى نحو بناء المعنى للأثر الأدبيّ، ومن ثمّ يمكن وصفه بأنّه الأداة الإجرائيّة المناسبة لوصف التّفاعل الحاصل بين النّصّ والقارئ لأنّه يستطيع أن يبيّن كيف يرتبط القارئ بعالم النّصّ، وكيف يمارس النّصّ تعليماته وتوجيهاته وتأثيراته التي تتحكّم في بناء القارئ لمعنى النّصّ، إنّه مرتبط عضويًّا ببنية النّصّ، وببناء معناه[5]، وتتجلّى أهميّة العمل الأدبيّ في اللحظة التي يلتقي فيها بجمهوره، وتتحقّق وظيفته بحيث يخرج إلى الوجود بفعل القراءة، وأنّ القارئ لا تتحدّد وظيفته في فعل القراءة البسيطة والاستهلاكيّة بل عليه أن يكون فاعلًا بنسجه مع النّصّ علاقات مختلفة من بينها جدليّة السّؤال والجواب[6]. تتجلّى وظيفة القارئ الضّمني بربطه لقراءات النّصّ والمقارنة بينها ويخضعها للتّحليل وعليه (فإنّ دور القارئ يمكن إشباعه بعدّة طرق مختلفة حسب الظّروف التّاريخيّة والفرديّة تعتبر مؤشّرًا على أنّ بنية النّصّ تسمح بطرق مختلفة للإشباع)[7].

إنّ نظريّة التّلقّي بتوجّهاتها قد أعادت للقارئ مكانته واعتباره من جهة، وللنّصّ من جهة أخرى، لأنّ النّصّ الذي لا يجد قارئًا أو متلقيًا يعيد إنتاجه وخلقه من جديد هو نصّ محكوم عليه بالموت والغياب، وهنا تكمن جماليّة القراءة التي تخرج من أفق القراءة العاديّة السّطحيّة إلى القراءة الإبداعيّة الإنتاجيّة، هذه القراءة التي تقتحم سكون النّصّ لتجعل منه واحة وارفة المعاني والدّلالات، ويصبح المتلقّي ذلك الفارس الهمام الذي يستطيع اقتحام أسوار القلعة المنيعة، ليتجوّل بين دروبها مستمتعًا بلذّة الانتصار، (وتبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجًا، أي عندما يسمح النّصّ له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار).[8]

التّفاعل بين النّصّ والقارئ

أثارت قضيّة التّفاعل بين النّصّ والقارئ العديد من وجهات النّظر، ولعلّها كانت من أهمّ القضايا التّي طرحها أيزر في نظريته الجديدة، حيث كانت (نقطة البدء في نظريّة ولفغانغ الجماليّة هي تلك العلاقة الدياليكتيكتية التي تجمع بين النّصّ والقارئ، وتقوم على جدليّة التّفاعل بينهما، في ضوء استراتيجيّات عدّة)[9]، وعليه فأنّ أيزر يرى أنّ المعنى هو نتاج التّفاعل بين القارئ والنّصّ، (وهو ليس نتاجًا ماديًا يمكن تعريفه، إنّما هو تأثير تصويريّ السّمة يجب معايشته والإحساس به، ويقع في منتصف المسافة بين بين الوجود العاري، حيث يمكن معايشة المادة

(4) ينظر: ايزر، فعل القراءة، نظريّة جماليّة التّجاوب في الأدب، ترجمة، حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات المناهل، دط، فاس، 1987م.ص30.

(5) ينظر: شرفي، عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريّات القراءة، منشورات الاختلاف، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2007م. ص 185.

(6) ينظر: خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، دار الشّروق، دط، 1997م، ص 144.

(7) آيزر، جانج، فعل القراءة، جماليّة التّلقّي، ص134.

(8) نفسه، ص 56.

(9) سامي، إسماعيل، جماليّات التّلقّي، المجلس الأعلى للثّقافة، الطّبعة الأولى، القاهرة، 2002م. ص 111.

وإحساسها، وبين التّفكير وملكته، حيث يصبح الموضوع فكرة متجسدة، فلا حقائق في النّصّ، وإنّما هي أنماط وهياكل القارئ حتّى يصنع الحقائق).[10]

ركّز أيزر اهتمامه بصورة خاصة على طرائق تفاعل النّصّ مع القارئ، ومدى تأثيره عليهم، لأنّه يرى أنّ العمل الأدبيّ لا يكون بالنّصّ وحده، ولا بالقارئ وحده، بل هو تعالق الاثنين والتحامهما معًا، وتظهر هذه العلاقة في حديثه عنها في كتابه حيث يقول: (فالنّصّ ذاته لا يقدّم إلا مظاهر خطاطيّة يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجماليّ للنّصّ، بينما يحدث الإنتاج الفعليّ من خلال التّحقّق، ومن هنا يمكن أن نستخلص أنّ للعمل الأدبيّ قطبين قد نسميهما القطب الفنيّ، والقطب الجماليّ، الأوّل هو نصّ المؤلّف والثّاني هو التّحقّق الذي ينجزه القارئ)[11]، وعليه يمكن القول بأنّ العمل الأدبي في نظره هو نسيج جماليّ متكامل، متجسد من خلال عمل المتلقّي وإدراكه لبنيات النّصّ، (فالبنيات النّصيّة وأفعال الفهم المبنية تشكّل قطبين في فعل التّواصل، وسيعتمد نجاح فعل التّواصل هذا على الدّرجة التي يؤسّس فيها النّصّ نفسه كعامل ارتباط في وعي القارئ)[12]، وهكذا يمكننا أن ندرك أنّ المعنى لا يتجلّى في النّص ولا ينكشف، بل ينتجه ذلك التّفاعل الناشئ بين النّصّ والقارئ، (إنّ العلاقة بين القارئ والنّصّ علاقة جدليّة تستدعي من كلّ واحد منهما طرحه، ثمّ تنغلق عليه؛ فيكون حضورهما بقاء لا يتناهى، وهي ملزمة على هذه الصّورة ذات طبيعة تكامليّة إذ لا وجود لأدب من غير قارئ، ولا وجود لقارئ من غير أدب).[13]

وعليه فإنّه يتّضح لنا أنّ النّصّ يعمل على خلق فضاءات للقارئ تتيح له فرصة المشاركة في بناء المعنى (وهذا لا ينكر بطبيعة الحال وجود شكل من المشاركة تنشأ عندما يقوم المرء بالقراءة، فالمرء يستدرج بالتّأكيد النّصّ بطريقة يشعر فيها أنّه ليس ثمّة مساحة منفصلة عن الحوادث التي يصفها)[14]، حيث يجد القارئ نفسه وقد غدا جزءًا لا يتجزّأ من النّصّ.

يرى أيزر أنّ النّصّ لا يفهم معناه دفعة واحدة، بل يتشرّبه القارئ تدريجيًّا، وهو يؤكّد على أنّ ثقافة القارئ تعمل على حلّ المخزون الثّقافيّ في النّصّ، (ومن ثمّ فالعلاقة بين النّصّ والقارئ تختلف تمام الاختلاف عن العلاقة بين الشّيء وما ينظر إليه، فبدلًا من علاقة الفاعل والمفعول هناك وجهة نظر متحركة تجوس خلال ما تريد أن تدركه، وهذا النّمط الخاص بإدراك شيء يعدّ جانبًا يتفرّد به الأدب)[15].

إنّ تلك العلاقة التي تربط القارئ بالنّصّ لا تنبع من فراغ، فهناك استراتيجيّات وتقنيّات يجب على المتلقّي أن يدركها ويعيها جيدًا ويتحلّى بها حتّى يتمكّن من توليد أكبر قدر من المعاني والتأويلات التي تزيد دون أدنى شكّ من متعة القراءة عند القارئ، إضافة إلى إثرائه للنّصّ، هذا التّداخل بين النّصّ والقارئ ينصهر في بوتقة واحدة من التأويلات المنفتحة على عالم النّصّ، (نجد إذن نوعًا من التّداخل والالتحام بين النّصّ وقارئه، ينتج عن تأثير جماليّ، لتصبح آليّة القراءة تتحرّك بين قطبين، القطب الفنيّ النّصيّ، القطب الجماليّ، فالقطب الأول يختصّ بالنّصّ وصنعته اللغويّة، ويختصّ الثّاني بنشاط عمليّة القراءة، وكلا القطبين ينصهر في الآخر ويحلّ فيه ليشكّل ذلك

(10) ميجان الرّويليّ، سعد البازغي، دليل النّاقد الأدبيّ، إضاءة لأكثر من سبعين مصطلحًا نقديًّا معاصرًا، المركز الثّقافيّ العربيّ، الطّبعة الثّالثة، الدّار البيضاء، المغرب، 2002م. ص 285.

(11) فولفغانغ، أيزر، فعل القراءة، ص 12.

(12) علوي، حافظ إسماعيلي، مدخل إلى نظريّة التّلقّي، ص 94.

(13) عيّاشي، منذر الكتابة الثّانية وفاتحة المتعة، ص 10.

(14) فولفانغ، أيزر، عمليّة القراءة، مقترب ظاهراتي، ضمن كتاب نقد استجابة القارئ من الشّكلانيّة إلى ما بعد البنيويّة، تحقيق، جين،تومبكتر، ص 136.

(15) ولفغانغ، أيزر، فعل القراءة، ص 116...

النّصّ)[16]، ومعنى هذا أنّ وظيفة النّصّ مبنيّة على ركنين أساسيّين يكمل أحدهما الآخر لإعطاء جماليّة للنّصّ الأدبيّ ، يتمثّل الجانب الأول في الجانب الفنّيّ الخاص بالمؤلّف في بنائه للنّصّ، والجانب الجماليّ الذي يكون وليد فعل القراءة، (وبهذا يكون العمل الأدبيّ أكبر من النّصّ في حدّ ذاته، لأنّ النّصّ لا تدبّ فيه الحياة إلا إذا تحقّق، كما أنّ عملية تحقيق النّصّ لا تتمّ إلا إذا حيل النّصّ إلى حركة عندما تتحوّل المنظورات المختلفة التي تقدّمها للقارئ إلى علاقة ديناميّة بين مخطّطات النّصّ الاستراتيجيّة ووجهة نظر القارئ المخطّطة كذلك)[17].

القارئ الضّمنيّ

يعدّ فولفغانغ أيزر أول من وضع مصطلح (القارئ الضّمنيّ)، وحدّد مفهومه بشكل دقيق في كتابه الموسوم بـ (فعل القراءة) الذي نُشر في ألمانيا لأوّل مرّة عام 1976ميلاديّ، واعتبر القارئ الضّمنيّ ردًّا منه على مفهوم المؤلّف الضّمنيّ عند وايان بوث الذي أشار أليه في كتابه (بلاغة الخيال) عام 1961 ميلاديّ.

ممّا لا شكّ فيه أنّ أيزر لم يأت تصوّره حول القارئ الضّمنيّ من فراغ، بل هو وليد تصوّرات سابقة جهد أصحابها البحث عن ماهيّة القارئ الذي يجب أن تركّز عليه نظريّة التّلقي، وذلك لوصف عمليّتي التأثير والتأويل، فطرح سؤاله: (أيّ نوع من القرّاء يجب إدخاله)[18]، وبما أنّ (المفاهيم المختلفة للقرّاء الحقيقيّين تترتب عنها قيود تقوّض حتمًا قابليّة التّطبيق العامة للنّظريّات التي ترتبط بها، إذن إذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسبّبها الأعمال الأدبيّة والتّجاوبات التي تثيرها؛ يجب علينا أن نسلّم بحضور القارئ دون أن نحدّد مسبقًا بأيّ حال من الأحوال طبيعته أو وضعيّته التّاريخيّة)[19]، ويعيب آيزر على المفاهيم السّابقة للقارئ كونها (وقعت في دائرة الجزئيّة، فقد طرح مفهومًا يتناسب مع توجّهات نظريته ويختلف في نفس الوقت عن أصناف القرّاء)[20]، حيث اعتبرها أيزر غير قابلة للتّطبيق، وأكّد على أنّه من الضّرورة بمكان تحديد مفهوم آخر يكون أعمق وأشمل (يمكن أن نسمّيه نظرًا لعدم وجود مصطلح أحسن القارئ الضّمنيّ).[21]

القراءة فعل مكمّل للنّصّ، وذلك من خلال مساهمة القارئ ودوره في إعادة إنتاج النّصّ، وإعادة إعماره من جديد، لأنّ طبيعة العلاقة بين النّصّ والقارئ هي علاقة تكامل، حيث يكمّل أحدهما الآخر، ومن هنا

نشأت العلاقة بين كليهما.

أشار أيزر إلى مصطلح القارئ الضّمنيّ ودوره الفعّال بالنّسبة للمتلقّي والمبدع، إذ يسهم حضوره في إعطاء العمل الأدبيّ أبعادًا إيحائيّة جماليّة، ويمكن تقسيم المصطلح إلى قارئ مضمر وقارئ فعليّ، فالأول هو القارئ الذي يخلقه النّصّ لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية الاستجابة تغرينا على القراءة بطرائق مغنية أمّا القارئ الفعليّ فهو الذي يستقبل صورًا ذهنيّة بعينها أثناء عمليّة القراءة، ولكنّ هذه لا بدّ أن تتلوّن حتمًا بلون مخزون التّجربة الموجودة عند هذا القارئ[22]

يرى أيزر أنّ النّصوص الأدبيّة تأخذ حقيقتها من كونها تقرأ، وأنّها تحتوي مسبقًا على بعض الشّروط

(16) إسماعيليّ، حافظ علوي، مدخل إلى نظريّة التّلقّي، مجلّة علامات في النّقد، المجلّد العاشر، الجزء الرّابع والثّلاثون، النّادي الأدبيّ الثّقافيّ، جدّة، 1999م.ص 94.

(17) نفسه، ص 94.

(18) آيزر، فولفغانغ، فعل القراءة، ص29.

(19) نفسه، ص29.

(20) عبد النّاصر، حسن ومحمّد شعبان، نظريّة التّلقي بين ياوس وآيزر، دار النّهضة العربيّة، دط، 2002م.
ص 52.

(21) ايزر، فولفغانغ، فعل القراءة، ص30.

(22) ينظر: عبد النّاصر حسن، محمد شعبان، نظريّة التّلقّي بين ياوس وأيزر،ص 45-46.

هي التي تشكّل القارئ الضّمنيّ، فهو (بنية نصيّة تتوقّع حضور متلق دون أن تحدّده بالضّرورة ... يعني القارئ الضّمنيّ شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبًا يلزم القارئ فهم النّصّ)[23]، فالقارئ الضّمنيّ عند أيزر (مجسّد كلّ الاستعدادات المسبقة الضّروريّة بالنسبة للعمل الأدبيّ لكي يمارس تأثيره)[24]، الأمر الذي يجعلنا نفهم من كلام أيزر أنّ القارئ الضّمنيّ لا يتشكّل من خارج النّصّ، بل داخل النّصّ.

ومن هنا يمكن القول: (إنّ مفهوم القارئ الضّمنيّ بوصفه تعبيرًا عن الدّور الذي يقدّمه النّصّ ليس بأيّ حال من الأحوال تجريدًا مستمدًّا من قارئ حقيقيّ، بل إنّه القوّة الشّارطة الكامنة وراء نوع خاص من التّوتّر الذي ينتجه القارئ الحقيقيّ عندما يقبل الدّور)[25].

أهميّة القارئ الضّمنيّ

لاستجلاء أهميّة القارئ الضّمنيّ في النّصّ يمكننا القول: (إنّ القيمة الأساسيّة لهذا المفهوم تكمن في أنّه أوقف التّدخّلات المستمرة في مفهوم القارئ)[26]، أي أنّها تقدّم لنا صورة للقارئ بعيدة عن تأثّره بنظريّة محدّدة، كما أنّ مفهوم القارئ الضّمنيّ قد سمح لنا بمعرفة الآليّات التي مكّنت النّصّ من الدّخول إلى ذهن وتفكير المتلقّي (فما أثار اهتمام آيزر منذ البداية عند وضعه لهذا المفهوم سؤال: كيف وتحت أيّ ظرف يكون للنّصّ معنى بالنسبة للقارئ؟)[27]. وقد توصّل إلى أنّ النّصّ نفسه هو الذي يجيب على هذا السّؤال، وهو بذلك (يربط مصيره التّأويليّ بآلية تكوينه ارتباطًا لازمًا، فأن يكون للمرء نصًا يعني أن يضع حيّز الفعل استراتيجيّة ناجزة تأخذ في اعتبارها توقّعات حركة الآخر شأنها في ذلك شأن كلّ استراتيجيّة)[28]

أشار آيزر إلى مصطلحه الجديد (القارئ الضّمنيّ) مشيرًا إلى دوره الفعّال للمتلقّي والمبدع على حدّ سواء، إذ إنّ وجدوده يساهم بشكل كبير في إعطاء العمل الأدبيّ أبعادًا جماليّة (يمكن تقسيم مصطلح قارئ إلى قارئ (مضمر) وقارئ (فعليَ)، والأول هو القارئ الذي يخلقه النّصّ لنفسه، يعادل شبكة من أبنية الاستجابة.

إنّ للقارئ الضّمنيّ حيويّة تتمثّل في كونه (يوفّر ربطًا بين جميع تحيينات النّصّ التّاريخيّة والفرديّة، ويجعلها قابلة للتّحليل)[29]، وذلك لأنّه يقوم بنقل دور القارئ، كما أنّ القارئ يقوم بمهمّته من خلال طرائق مختلفة وذلك حسب الظّروف التّاريخيّة والفرديّة للمتلقّي، وعليه فإنّه يمكننا القول بأنّ دراسة القارئ الضّمنيّ تعدّ إنجازًا مرجعيًّاً يشمل في طيّاته هذه التّجاوبات المتغيّرة التي تتغيّر وفق ما يحيط بالمتلقّي حين يقوم ببناء المعنى، ويمارس دوره في إبداع النّصّ، وملء الفجوات الموجودة.

كما أنّ القارئ الضّمنيّ من وجهة نظر أيزر يساعد على تحديد الدّور الذي ينتظر النّصّ من القارئ أن يقوم به، وعليه فإنّه يكشف أمامنا معيقات التّلقّي، وأسباب خيبة المتلقّي، فهو من حسب أيزر(نموذج متعال يجعل من الممكن وصف التّأثيرات المبنينة للنّصوص الأدبيّة، ويعني دور القارئ من خلال البنية النّصيّة والأفعال المبنينة)[30]، يمكن القول بأنّ المقصود هنا بالأفعال المبنينة هي أنّ النّصّ يشكّل رؤية يبنيها المبدع في النّصّ قد لا تتوافق مع ما اعتاده القارئ ، وعليه يجب (أن يحدث النّصّ وجهة نظر يستطيع القارئ أن ينظر فيها إلى الأشياء التي لم تكن

(23) ايزر، فولفغانغ، فعل القراءة، ص30.

(24) نفسه، ص 30.

(25) (25) آيزر، فولفغانغ، فعل القراءة، ص 33.

(26) عبد النّاصر، حسن ومحمّد شعبان، نظريّة التّلقي بين ياوس وآيزر، ص 53.

(27) هول، روبرت سي، نظرية الاستقبال، ص 102.

(28) امبرتو، إيكو، القارئ في الحكاية، التّعاضد التأويليّ في النّصوص الحكائيّة، ترجمة، أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافيّ العربيّ، ، الطّبعة الأولى، الدّار البيضاء، 1996م، ص 67.

(29) ايزر، ولفغانغ، فعل القراءة، ص 34.

(30) نفسه، ص 34.

بالإمكان أن تبرز طالما كانت استعداداته الخاصة والمألوفة تحدّد توجّهه، وأكثر من هذا يجب على وجهة النّظر هاته أن تكون قادرة على التّوفيق بين جميع أنواع القرّاء)[31].

لقد أراد أيزر أن يجعل من مفهوم القارئ الضّمنيّ متميّزًا ومختلفًا عن المحاولات السّابقة التي أتى بها من سبقو في تحديد نوع القارئ، ولقد حاول أيزر (تمييزه عن التّصنيفات المتنوّعة ورموز القرّاء التي ظهرت في السّنوات الأخيرة في سلوكيّات القراءة)[32]،ولقد رأى أنّ المحاولات التي سبقته جاءت (رغبة في الإفلات من الأصناف التّقليديّة للقرّاء لما لها أساس من دور تقليديّ)[33]

الفصل الثّاني: القارئ الضّمني في قصّة النّخلة المائلة (دراسة تطبيقيّة)

محمد علي طه كاتب بارز من كتّاب القصّة الفلسطيّنيّة المحليّة، ولد عام 1941 في قرية ميعار المهجّرة، حيث هُجّر 1948 من بلدته مع كلّ أهلها، فتوجّهت الأسرة إلى لبنان، ثمّ عادت لتقيم في بلدة كابول القريبة من ميعار، هدمت القوّات اليهوديّة بلدته، وأقامت على أنقاضها مستوطنة ياعد، تُرجمت أعماله إلى عدّة لغات، كانت قصّة النّخلة المائلة من أبرز أعماله الأدبيّة التي صدرت عام 1995. [34]

لم يأت اختياري لهذه القصّة تحديدًا من فراغ، بل لأنّها من الأعمال الأدبيّة التي تلمس شغاف القلب وتزخر بالتأويلات والقراءات الجماليّة المتعدّدة، إضافة إلى أسلوبها الشّيّق في السّرد والوصف.

يضع محمّد علي طه عمله الفنّيّ ضمن مجرى التّجريب الباحث عن فضاء سرديّ مميّز، مستلهمًا تجارب من خبروا الكتابة، ولامسوا رهاناتها وإمكانيّاتها التّعبيريّة، محاولًا إكساب خطابه الإيقاع الفرديّ الذي تحتاجه كلّ تجربة كتابيّة تراهن على التّفرّد، حيث يأخذ البعد الكتابيّ لديه بعدًا مميّزًا من خلال تسخير الكتابة عبر تصوّرات جديدة تسعى إلى الاختلاف والتّنوّع، والسّير في واقع الأسئلة التي تطال الوجود الإنسانيّ، جاعلًا تجربته ترتكز على فتح النّصّ على الماضي والحاضر متّجهًا نحو المستقبل، مكوّنًا مجموعة نوازع متقاطعة متشابكة ومتجاورة ليفتح وفقها فضاءات الدّلالة الممكنة والمحتملة.[35]

(النخلة المائلة) قصة قصيرة تدور أحداثها حول شخصيّة واحدة هي البطل والرّاوي، متمثلة في شخصية يوسف العلي الذي عاد بعد ستين عامًا يبحث عن ذاته وحياته التي تركها في مكان ما، حيث يأتي مفعمًا بالشّوق والحنين، راكضًا بين حقول الذّكريات، ومنابع الصّبا، مستذكرًا لياليه التي خلت، حيث يجعل من مبروكة المعادل الموضوعي لوطنه، ويجوب التّلال والدّروب والشّعاب في رغبة ملحّة لعودة شبابه الذي غيّبته الغربة وبراثن الظّلم.

خصوصيّة العنوان والدّلالة التّأويليّة:

لكلّ عملّ أدبيّ عتبة يلج القارئ من خلالها لعمق النّص، والعنوان هو تلك العتبة التي تشكّل بوّابة النّصّ الرّئيسيّة التي تحدّد للقارئ وجهته، وتسبغ على النّصّ تميّزًا وتفرّدًا، وتثير فضول القارئ لسبر أغواره، وتشكّل مدخلًا يسير بالقارئ بخطى حثيثة نحو الأعماق، ليحوز ما فيها من جواهر المعاني، وكنوز المتعة، (فالعنوان هو نوع من أنواع التّعالي النّصّيّ الذي يحدّد مسار القراءة، التي يمكن لها أن تبدأ من الرّؤية الأولى للكتاب)[36].

---

(31) (31) آيزر، فولفغانغ، فعل القراءة، ص 30.

(32) هول، روبرت سي، نظريّة الافستقبال، ص103.

(33) ايزر، ولفغانغ، فعل القراءة، ص 24.

(34) القاسم، نبيه، محمّد علي طه مبدع راودته الكلمات وراودها، دراسات في أدبه، دار الهدى، كفر قرع، 2007م، ص 7-10.

(35) ينظر: بن سالم، عبد القادر، بنية الحكاية في النّصّ الرّوائيّ المغاربيّ الجديد، منشورات الاختلاف، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2013م. ص30.

(36) هيمة، عبد الحميد، الصّورة الفنّيّة في الخطاب الشّعريّ الجزائريّ، ص64.

حدّد رومان ياكبسون وظيفة العنوان بأنّه (يؤسّس بوصفه مرسلة تتداول في إطار سوسيو ثقافي في بنية تواصليّة قائمة على المرتكزات والعوامل الآتية: الكاتب، القارئ والنّصّ)[37].

يلتقي القارئ لأول وهلة بعنوان يبدو مثيرًا للتّساؤل (النّخلة المائلة) ليضيف إلى ذهنه صورة نخلة، الأمر الذي يدفعه إلى أنّ يسترجع مخزونه الفكريّ والثّقافيّ والدّينيّ حول النخلة بشكل عام في محاولة منه لربط العنوان بالقصّة ، و يتبادر إلى ذهنه العديد من الأفكار، التي تتسارع لتعصف ذهن المتلقّي بسيل من الأسئلة والاستفسارات حول ماهيّة النّخلة التي يتحدّث عنها العمل الأدبيّ، ومن المعروف أنّ النّخلة تحديدًا عرفها الإنسان شامخة يطاول رأسها عنان السّماء، فأنّى لهذه النّخلة أن تميل، وهي التي تغنّى بها الشّعراء منذ الزّمن البعيد، تلك النّخلة التي عبدها القدماء قديمًا، ونخلة الطيب صالح على ذلك الجدول الذي رفض الحاج محجوب بيعها رغم عوزه وحاجته[38]، العديد من الأفكار التي تطرح نفسها متدافعة في ذهن المتلقّي، ولقد أفلح الكاتب في خلق الإثارة، فقد الكاتب لمتلقّيه أن يتوغّل في أعماق نصّه ليكشفها من خلال فطنته وذكائه، عبر إطلاقه مجموعة من التّساؤلات التي تلحّ عليه، وتبحث لها عن جواب شافٍ.

إنّ النّخلة التي يرسمها الكاتب في قصته واصفًا إيّاها (المائلة)، جعلها تختلف عن غيرها من الأشجار وهو بذلك يريد أن يستلهم فكر القارئ بالتّغيّرات التي وقعت على شكلها، وممّا لا شكّ فيه أنّ اختياره لهذا المسمّى (النّخلة) جاء مبنيًّا على أساس تاريخيّ، ذلك أنّ ما ترسّخ فينا من مرجعيّات ثقافيّة لا تقف غالبًا على المفردة المسمّاة (نخلة) إلّا في موضع الفخر والتّعاظم لما لها من ترسّبات فكريّة عميقة الوقع في بناء فكرنا وثقافتنا التّاريخيّة، ليمدّنا ببعد أسطوريّ في رسم المكان تاريخيًّا وجغرافيًّا، مثلما يفتح الزّمن على الوضع الحالي ويستشرف المستقبل.[39]

إنّ المتلقّي يدرك فيما بعد أنّ العنوان يحمل دلالة عميقة أراد الكاتب من خلالها أن يشير إلى وطنه الذي انحنى بعد أن غزته رياح الاحتلال وهجّرت أبناءه إلى كلّ حدب وصوب، ومن هنا يمكننا أنّ نفهم بأنّ مهمّة المتلقّي هي البحث والتّنقيب وإعمال الفكر، ليهتدي بعد ذلك إلى العلاقات الموجودة بين أجزاء النّصّ ليتمكّن من رسم صورة واضحة للفجوات التي سكت عنها الكاتب، فمنذ عتبة النّصّ يضعنا الكاتب في وضع استكشافيّ، يسعى من خلاله إلى استثارة همّة المتلقّي في الكشف ،(فهذا الضّرب من المعنى كالجوهر في الصّدف، لا يبرز إلا أن تشقّ عنه، وكالعزيز المحتجب، لا يريك وجهه حتّى تستأذن عليه، ثمّ ما كلّ فكر يهتدي إلى الكشف عمّا اشتمل عليه، ولا كلّ خاطر يؤذن له بالوصول إليه، فما كلّ أحد يفلح في شقّ الصّدفة، ويكون في ذلك من أصل المعرفة، كما ليس كلّ من دنا من أبواب الملوك فتحت له).[40] وهذا ما يقصده أيزر بالقارئ الضّمنيّ الذي تكون مهمّته البحث والتّنقيب، وإعمال الفكر، فليس كلّ متلقّ يهتدي إلى الكشف عن العلاقات التي تنتظمها أجزاء النّصّ.

بعد أنّ وضع الكاتب عنوان قصّته اختار أن يفتتحها بمقولة أخذها من كتاب ابن عربي الصّوفيّ **(اعلم أنّ الله تعالى لمّا خلق آدم عليه السّلام، الذي هو أول جسم إنسانيّ تكوّن، وجعله أصلًا لوجود كلّ الأجسام الإنسانيّة، وفضلت من خميرة طينته فضلة، خلق منها النّخلة، فهي أخت لآدم، وهي عمّة لنا، وسمّاها الشّرع عمّة، شبّهها بالمؤمن، ولها أسرار عجيبة دوان أسرار النّبات)**[41].

لعلّ المتبصّر لهذا القول، والمتسائل عن سبب إيراده كعتبة للنّصّ يدرك أنّ الكاتب يريد أن يربط هذا القول بنخلته، ليسبغ عليها من هالات القدسيّة والمكانة ما تستحقّها، ومن هنا تبدأ مهمّة القارئ الضّمنيّ ليربط بين العنوان

(37) حسين، خالد حسين، في نظريّة العنوان (مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة النّصّيّة)، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، الطّبعة الأولى، دمشق، 2007م.

(38) الطّيّب صالح، دومة ود حامد، سبع قصص، دار الجيل، الطّبعة الأولى، بيروت، 1417هـ- 1997م.

(39) ينظر: الخالدي، ياسر علي، المسكوت عنه في الرّواية السّير ذاتيّة (نحيب الرّافدين)، ص 160 (بتصرف)

(40) الجرجانيّ، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان ، دار المعرفة، الطّبعة الأولى، لبنان، بيروت، 1423هـ\ 2002م ص 123.

(41) ابن عربي، محيي الدّين، الفتوحات المكيّة، ادار المعرفة، دط، بيروت، 2010م، الجزء الأول، ص 126.

وعتبة النّصّ المقتبسة من قول ابن عربيّ، فالمتلقّي الواعي يستطيع أن يحاور النّصّ ويخلق علاقات مترابطة بين أجزائه، ليصبح لوحة فنّيّة متناسقة الألوان، وهو بعمليّة التّقصّي والرّبط يعي أنّ الكاتب يتحدّث عن قيمة مطلقة لأمر لا يضاهيه في قيمته ومكانته أيّ شيء آخر، فارتباط النّخلة بخلق آدم عليه السّلام من جهة، وعنوانه الذي اختاره ليكلّل به عمله الأدبيّ، يجعل القارئ يسعى حثيثًا للبحث عن تلك العلاقة، وهنا يأتي دور القارئ الضّمنيّ الذي يتوجّب عليه اكتشاف المسكوت عنه في العنوان ، والعلاقة التي تربطه بعتبة النّصّ.

يدرك المتلقّي أنّ تلك النّخلة التي تحمل هذه المكانة من القداسة لا تعدو أن تكون رمزًا لبلاده ووطنه الذي جعله الله تعالى مهدًا للدّيانات السّماويّة، ومسرى للأنبياء، نعم إنّه الوطن الذي يحمل في القلب والرّوح مكانًا لا يمكن لكلّ مصاعب الدّنيا أن تزحزحه من ذلك المكان الذي تربّع فيه على عرش القلب.

لم يكتف الكاتب بالعنوان وحده في اختياره له، بل جاءت عتبة النّصّ لتعمل على التّلميح للقارئ بمعنى النّخلة، وكأنّ الكاتب يريد بذلك الغموض أن يثير في القارئ الفضول أكثر، ويستثير همّته للبحث عن العلاقة بينهما، فإنّ عتبة النّصّ هي الوسيط في عمليّة التّفاوض بين ضلعيّ عمليّة الإبداع المؤلّف والقارئ لذا وجب أن يكون هذا الوسيط لبقًا حصيفًا مدركًا واعيًا مرنًا حتّى تنجح تلك العمليّة، لأنّ فشلها يحدث ضررًا جسيمًا بنصّ جيّد، فالعنوان من أهمّ النّصوص الموازية للنّصّ لأنّه أول ما يصافح بصر وسمع المتلقّي، وهو المفتاح الذي ستفتح به مغاليق النّصّ، فهو مفتاح أساسيّ يتسلّح به المحلل للولوج إلى أغوار النّصّ العميقة بقصد استنباطها وتأويلها[42] هذه الأداة التي يجب أن يمتلكها القارئ وليس أيّ قارئ، بل القارئ الضّمنيّ الذي يكون مشاركًا في صنع المعنى .

ويمكن القول إنّ (العنوان عنصر من عناصر ومكوّنات النّصّ الأدبيّ، تنبع قيمته الدّلاليّة بوصفه سلطة النّصّ وواجهته الإعلاميّة التي تمارس على المتلقّي سطوة أدبيّة، وبهذا المفهوم يكون العنوان إعلانًا عن طبيعة النّصّ الذي يسمه ويشير إلى مقاصده إمّا عن طريق وصفه لماهيّة النّصّ، وإمّا بكشفه بعض حقائق النّصّ، لأنّ العنوان في وجه من وجوهه هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو إن صحّت المشابهة بمثابة الرأس للجسد)[43]

عتبة الاستهلال:

يبدأ الكاتب قصته بعبارة :**(أخيرًا أعود إليك يا مبروكة بعد غياب طويل، غياب قسري)**[44]، لم يكن اختيار الكاتب للبدء بكلمة(أخيرًا) إلا بدافع أن يبدأ البداية من النّهاية، ليخلق في ذهن المتلقّي دهشة وحيرة، ويثير تساؤلات عدّة: كيف تكون البداية أخيرًا، ومن هنا يتضّح للقارئ أن هذه العبارة جاءت لتلخص معاناة طويلة عاشها البطل، معاناة تمثّلت في الغياب القسريّ الذي أُجبر عليه، هذا الغياب الذي لم يجعله ولو للحظة أن ينساها (مبروكة)، ثمّ يكمل حديثه المشوب بالقهر والحسرة وهو يصف ما مرّ عليه في غربته لاعنًا الغياب ، متحدّيًا الأشواق التي كانت تقتله، متجرعًا مرارة الصبر الذي فاق صبر أيوب في محنته .

فجوات النّصّ والمسكوت عنه، الصّمت في المشاهد السّرديّة

تمثّل القصّة بؤرة سرديّة تتداخل فيها عناصر القصّة، ومشاهدها الدّراميّة المتجسّدة في شخصية البطل يوسف العليّ، هذا البطل الذي عاش ستين عامًا في الغربة، ثمّ عاد يبحث عن ذكريات طفولته وشبابه قبل رحيله، ويتّخذ من مبروكة المرجع والمآل، مبروكة التي لا يعرف عنها القارئ العادي المستهلك للمعنى سوى أنّها نخلة نمت في ربوع بلاد البطل، وعاد إليها حاملًا روحه على كفّه يحمله الشّوق على أجنحة الحنين، ولكن القارئ الضّمنيّ يدرك أنّ مبروكة الحقيقيّة أعمق من النّخلة بشموخها، مبروكة التي رمز لها بالنّخلة لم تكن سوى وطنه الذي يسكن في

(42) ينظر: مفتاح، محمّد، ديناميّة النّصّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الطّبعة الأولى بيروت، 1990م، ص72.

(43)نفسه، ص72.

(44) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 2.

وجدانه رغم سنوات الرحيل القسريّة ، ثمّ تأتي الفجوة هنا التي يتوجّب على القارئ أن يملأها بخياله، حين يتصوّر بذهنه مشاعر البطل لحظة التقائه بمبروكة، لحظة عودته لوطنه، وتستمرّ هذه الفجوة حين يسكت الكاتب عن التّصريح بمكان النّخلة أو مكان الاغتراب الذي عاش فيه البطل، وهنا يطلق القارئ العنان لقريحته ليفهم أنّ ذكر هذه الأسماء لم يكن بتلك الأهميّة في نظر البطل، لأنّ كل شبر على أرض الوطن ثمينًا، أكان مسقط رأسه أم مكان آخر على ترابه، ومن هنا تتضّح مكانة الوطن في وجدان البطل، كما أنّ إغفال ذكر اسم المكان الذي عاش فيه بعيدًا لم يكن عبثًا لأنّه يرى أنّ كلّ مكان يعيش فيه مجبرًا بعيدًا عن وطنه مساويًا لكلّ بقعة أخرى خارج حدود أرضه.

والكاتب بهذا السّكوت أراد أن يعطي القصّة بعدًا شموليًّا واسعًا، ليجعل من يوسف العليّ بطل القصّة رمزًا لكل فلسطيني أُبعد عن أرضه رغم أنفه، بل هو رمز لكلّ مظلوم عاش مرارة الرّحيل والاغتراب القسريّ عن موطنه، فالأنا التي يتحدّث بها بطل القصة هي أنا جمعيّة، تلخص الهمّ المشترك لأبناء شعبه، فهو واحد من الملايين الذين هُجّروا عن موطنهم، وقد يكون رمزًا لكلّ مظلوم في أنحاء المعمورة ممن عانى مرارة الظلم والتّشرّد، وبذلك تتسع مساحة الرّؤية عند القارئ ليخلق من همّ فرديّ قضية إنسانية شاملة تستدعي التّوقّف والتّفكير في مصيرها ومصير من هم مثلها.

يسترعي انتباه القارئ كمّ التّساؤلات التي تتدفّق على لسان البطل، التي تبدأ من السّطور الأولى للقصّة على لسان يوسف العليّ في خطابه لمبروكة: **(هل تحتاجين إلى لحظات أو دقائق لتتعرفيّ عليه؟ عليّ على ما تبقّى مني؟)**[45]، إنّ القارئ الحذق يدرك أنّ هذه التّساؤلات لم تصدر عن فراغ، بل تحمل خلفها الكثير من المعاني التي حذفها الكاتب متعمدًا، لأنّه (في قاعدة التّعميم يمكن حذف بعض البيانات الجزئيّة الجوهريّة لصالح التّصوّر الكليّ الذي نستعيض به عنها)[46]. إنّ النّاظر لصيغة السّؤال الذي تحدّث فيه عن نفسه بضمير الغائب (عليه)، ثم عاد ليستدرك في التفات مميت (عليّ)، كأنّه يريد أن يجعل من نفسه شخصيتين مختلفتين، الشّخصيّة الأولى التي كانت تعرفه بها مبروكة، والشّخصيّة الأخرى التي يشعر معها بالغربة حتّى عن نفسه وذاته، (حين يتولّد اللا مقول في خيال القارئ، فإنّ المقول يتّسع ليتّخذ دلالة أكبر ممّا هو مفترض، حتّى يمكن أن تبدو المشاهد المبتذلة عميقة على نحو مدهش)[47]، ثمّ تتوالى الأسئلة التي تبيّن الانكسار الدّاخليّ ليوسف العليّ **(هل ستتعرّفين على شعري الأسود الطّويل؟)**[48]، هذه التّساؤلات التي يبني عليها النّصّ لقارئ يتمكّن من ملء الفجوات المسكوت عنها، ففي كلّ هذه الأسئلة المتلاحقة التي يظهر فيها جليًا الانشطار النّفسيّ للبطل، والمعاناة التي يعيشها روحيًّا، بين ما كان وما هو كائن، بين ماض جميل مليء بالحياة، وحاضر يغطّ في سبات من الصّمت ، هذا الصّراع الدّاخليّ بين الثّابت والمتحوّل بين الوطن الذي لا يغيب عن الرّوح، وبين الرّوح التي شاخت وهي تنتظر العودة للوطن.

من مميّزات السّرد أنّه يترك مسافات فارغة، هذه المسافات تتنقّل بين البنية السّطحيّة الظّاهرة للمعنى، وبين البنية العميقة غير الظّاهرة التي يتركها النّصّ للقارئ، ليطفو بها من أعماق الصّمت السّرديّ، وينتجها بإبداعه الخلّاق.

في كلّ مرّة يعود يوسف العليّ ليستذكر الماضي رابطًا إيّاه بالحاضر، يقول: **(ستون عامًا يربضون على كتفيك، يحملون من الغربة والذّلّ، من الجوع والحرمان، من المطاردة والرّحيل، من التّحدّي والإحباط من الكفر والإيمان، من الفشل والنّجاح، من الخطأ والصّواب)**[49]، ففي هذه الثّنائيّة الضّديّة ملخص لتاريخ حياته على مدار ستين عامًا، ذاق فيها من الحلاوة والمرار، سقط ووقف، هذه الكلمات القليلة كانت تلخيصًا لسنوات طويلة من

(45) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 2.

(46) عزّام، محمد، النّصّ الغائب، تجليّات التّناص في الشّعر العربيّ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دط، دمشق، 2001م، ص 51.

(47) سليمان، سوزان روبين، القارئ في النّصّ، مقالات في الجمهور والتّأويل، ص 140.

(48) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 2.

(49) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 10.

الكفاح والغربة والصّمود، على الرّغم من كونها كلمات معدودة غير أنّها جسّدت مشوار حياة حافل بالمتضادات، وكأنّ الوجع الذي عاشه جعله لا يقوى على التّعبير أكثر، ولعلّه شعر بأنّ جحم معاناته لا يمكن أن تُختصر ولو في مجلّدات، فآثر أن يلجأ إلى الاختصار في وصفه، وكأنّ الوجع القابع في عمق روحه أكبر من أن يسطر بكلمات، مفارقات لا يسع القارئ إلّا أن يقف أمامها وقد (هيمن السّرد الذّاتيّ القائم على تقديم الحدث أو المشهد عبر عينيّ الشّخصيّة ووعيها الدّاخليّ)[50].

يلجأ النّصّ في سرده على اللغة الشّاعرة، لأنّها تتوافق وتلك المشاعر التي تجيش في وجدان البطل، فهو يلجأ إلى العبارات الشّعريّة، والألفاظ الرّقيقة، والوصف الوجدانيّ، حيث يسقط مشاعره حتى في وصفه لأمور تبدو عاديّة في حياة الإنسان العاديّ، ولكن ذلك لم يأت من فراغ، بل هو نابع من تلك العاطفة وذلك الشّوق لوطنه حين يقول: **(من شجيرة قندول تفتّحت أزهارها الذّهبيّة، وتمايست مع شعاع الشّمس تراقص النّسيم، وقد لفّ ذراعه حول خاصرتها، إلى شجيرة بطم ضحكت أوراقها للنّهار، وفاح عطرها في الفضاء، نتعثّر بعود يابس استراح على الأرض ملتاعًا على الحياة، بحجر خضّبه التّراب، تسخر منا الفراشات، يصفّق الطّزيز، يركض خطوات، تتقافز الحشرات والهوام والطّيور مذعورة، تصفّق له أوراق العشب يلهث، يتعب، يقف)**[51]، إنّ المتأمّل لهذه العبارات يشعر بأنّ هذا الوصف يحمل في طيّاته الكثير من المعاني العميقة التي توشّحت رداء الصّمت خلف الوصف الدّقيق الذي لجأ اليه يوسف العلي في وصفه لمشهد قد لا يستغرق فعليًّا سوى دقائق معدودة، ولكنّ ذلك الزّخم في الوصف، وحتّى العبارات التي قام بانتقائها كانت تحمل دلالات شعوريّة عميقة، حاول من خلالها أن يضع القارئ في لوحة تبدو للوهلة الأولى لوحة تقليديّة لصغار يتراكضون في البريّة خلف الأزهار، ولكنّ العبارات كانت مشحونة بأكثر من معنى.

إذا ما نظرنا إلى الكلمات التي اعتمد عليها في وصفه نجدها **(شجيرة، أزهار وزهرة، تمايست، شعاع، شمس، قندول، تراقص)** هذه الألفاظ التي كانت تصوّر حياته التي مضت بكل ما فيها من صور مشرقة برّاقة مليئة بالبراءة والسعادة والطّمأنينة، غير أنّنا نلحظ ألفاظًا أخرى مغايرة تمامًا لما ذكره في المشهد الوصفيّ ذاته، **(نتعثر، عود يابس، ملتاعًا، حجر خضّبه التّراب.)** في هذا المقتبس من النّص نعود مرّة أخرى لحالة الانشطار الرّوحيّ والفكريّ الذي يعيشه يوسف العلي، هذا الانشطار الذي لا ينفكّ متدافعًا في ذاكرته، وكأنّ التّضاد في أقواله يعكس هذا الانقسام، فالعود اليابس هو معادل موضوعيّ لما يشعر به يوسف من الوهن والضّعف بفعل الغربة وأثرها عليه، كما أنّ وصفه للعود **(استراح ملتاعًا)** يجعل القارئ يتوه في مفارقة عجيبة بين هاتين اللفظتين، التي لا تربطهما أيّ علاقة منطقيّة فكيف للملتاع أن يستريح إنّما هي استراحة محارب أنهكته الغربة، ولوّعه الحنين والشّوق، تلك الاستراحة التي أُرغم عليها لا يملك مفرًّا منها، استراحة الضّعف والانكسار، والبطل لا يقتصر على فعل المشاهدة البصريّة، بل يدخل وعيه الخاص وهو يلتقط المشهد، ويسقطه على شاشة مشاعره، لتحوّل هذا الوعي إلى حالة انكسار جديدة تضاف إلى الانكسارات المتلاحقة)[52] التي عاشها.

الاسترجاع والمفارقات الزّمنيّة

إنّ النّصّ بأكمله مبنيّ على الاسترجاع الذي يربط فيه البطل الماضي بالحاضر، محاولًا من خلاله أن يعيد تشكيل الصّورة النّفسيّة بداخله، وينتصر على الحاضر الذي غيّب الماضي بكلّ ما فيه من جمال وحياة.

(على هذا المنحنى كنّا نعدو مثل الحملان، ونطير مثل الفراشات الملوّنة، نتسابق وراء عصفور بنيّ الذّنب، نتخاصم على وردة بريّة شذّت بلونها الليليكيّ عن أترابها الحمراوات...)[53]، هذا الوصف الدّقيق الذي

(50) ثامر، فاضل، المقموع والمسكوت عنه في السّرد العربيّ، دار المدى للثّقافة والنّشر الطّبعة الأولى سوريا، 2003م، ص 263.

(51) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 18.

(52) ثامر، فاضل، المقموع والمسكوت عنه في السّرد العربيّ، ص261.

(53) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 18.

رسمه النّصّ؛ جعل القارئ يعيش معه كلّ التّفاصيل، كأنّه يشاهد لوحة فنّيّة مزركشة بالألوان، مليئة بالألوان الزّاهية ، التي يمكن أن نربطها بحياة البطل التي كانت سابقًا، ففي كلّ مرّة يعود فيها بذاكرته يخلق مفارقة وهوّة عميقة بين ماضيه المشرق، وحاضره المظلم، الذي تجلّى في قوله:(تركت أصابع الزّمان على خصلاته بصمات)،

(كان الزّمان يسير، كنت أعدو، ما قعدت يومًا وما عرفت معنى القعود) في هذه العبارة يلمح القارئ حالة التمزّق التي يعيشها يوسف العليّ، يردّدها كلّ حين وحين، كان الزّمان يسير، وكنت أعدو، إذا ما وقفنا عند هذه العبارة لوجدنا فيها صراعًا باطنيًّا مع الزّمن الذي أراد أن ينتصر عليه، أراد أن يسبقه، قبل أن يتمكن الزّمان من أن يسبقه، ويدوسه بأقدامه الثّقيلة، لقد أراد أن يسرق من الزّمان لحظات من الفرح.

يشعر القارئ أنّ القصّة متداخلة العناصر، حيث يتداخل الزّمن مع الاسترجاع، ويتداخل الحوار مع الاسترجاع، ليسبغ عليه هالة من الواقعيّة والقرب، ولعلّ التّنوّع في الضّمائر على لسان البطل يدفعنا للقول بأنّ يوسف العلي يعيش حالة من الصّراع النّفسيّ الذي يحاول تعمية القارئ عنه ليبدو له متماسكًا ظاهريًّا من خلال السّرد المفصّل لذكرياته الجميلة، تلك التي أراد باسترجاعها أن يحاول سحب السّكين المغروسة في روحه منذ سنوات، وتأتي محاولاته عبثًا لأنّ تلك السّكين كلما حاول أن ينزعها عاد الجرح ينزف من جديد.

لم يقصر يوسف العليّ استرجاعه على نفسه فقط، بل عاد لينقل هذا الاسترجاع إلى جذوره الممتدّة في عمق التّاريخ، حين يتذكّر والده مازجًا بين الرّؤية البصريّة والرّؤية الاستذكاريّة.

فوالده رمزًا لذلك الجيل الذي عاصر النّكبة بكلّ تبعاتها، عاش لحظة استلاب أرضه، وتشريد عائلته، وسرقة بيته، والأكثر من هذا كلّه سرقة تاريخه وكيانه، يقول يوسف العليّ **(كان أبي يسبّح في لحظات الوجد ويقول: إنّ الله خلق النّخيل في الجنّة، وفي دار الإسلام، ولم يختر فاكهة سوى التّمر لتتغذّى بها ستّنا مريم حينما وضعت عيسى عليه السّلام، كانت شاهدة الميلاد، ولباه وحليبه، والنخل ذات الأكمام، يا يوسف العليّ ليست كلّ ولاة ولادة، وليست كلّ قابلة قابلة، كانت النّخلة قابلة مريم، ومن رطبها تلبّى وليدها).**[54] في هذه المشاهد الإيمانيّة التي افتتحها البطل بتسبيح والده في ساعات الوجد إلى أن وصل به المطاف إلى مريم العذراء، مرورًا بمكانتها؛ يجعل الانفتاح على النّصّ ذو تأويلات متعدّدة أبسطها تلك القدسيّة والمكانة التي أراد يوسف العليّ أن يسبغها على نخلته، موضّحًا مكانتها العظيمة بما استرجعه من قول على لسان والده، الذي حدّثهم عن عظيم مكانة تلك النّخلة (مباركة) ليربط بينها وبين اسمها وما تحمله من بركة وخير وقدسيّة.

يحمل الوالد دلالة جيل مضى، ولكنّه قبل أن يمضي كان مصرًّا على أن يغرس في الأجيال القادمة حبّ الوطن المتمثّل بالنّخلة، ومكانتها العظيمة في الدّيانات كلّها، كانت كلمات الوالد ناقوس يدقّ ليوقظ الغافلين ويفتح بصر النّائمين لمكانة الوطن العظيم، عبر تسبيحة وجدانيّة ارتبطت قلبًا وقالبًا به، حيث يعمد الأب أن يربط النّخلة بميلاد المسيح، إذ كانت الشّاهدة الأولى على لحظات المخاض ، وكانت الغذاء الأول لمريم ، هذا الغذاء الذي امتزج بحليبها الذي تغذّى عليه سيّدنا المسيح عليه السّلام، كلّ هذا التّعالق والتّرابط بين الأحداث جاءت ليقدّم صورة عظيمة للنّخلة الشّامخة التي شهدت ميلاد الأنبياء، هذا الوطن الذي شهد ميلاد الأنبياء ومسراهم، شهد المسيح ومحمّد ، إبراهيم ويعقوب وغيرهم من الأنبياء، إذن فالنّخلة ذلك الوطن الشّامخ بمكانته في التّاريخ والشّرائع السّماويّة، (إنّ إدراك القارئ لهذا الانزياح قد يزوّده بالمفتاح لفهم القصد البنائيّ للنصّ)[55]

لا يخفى على المتلقّي أنّ النّصّ برمّته يمكن عدّه استرجاعًا فنّيًا عميقًا، ارتبطت فيه أحداث الماضي متقاطعة مع الحاضر المؤلم والمستقبل المجهول، هذا الاسترجاع الذي شكّل لوحة متكاملة ترابطت أجزاؤها، ولا تكتمل تلك الأجزاء بدون المرأة، التي شكّلت حيّزًا كبيرًا في مسيرة الأدب، المرأة التي كانت وما زالت رفيقة الدّرب،

(54) نفسه، ص 10.

(55) سليمان، سوزان روبين، القارئ في النّصّ، مقالات في الجمهور والتّأويل، ص106.

وشريكة المعاناة، ومن هذا المنطلق يتذكّر يوسف العليّ فاطمة الزّهراء بنت الجيران، حين كان يكتب لها الرّسائل ويدّسها في جذع النّخلة.

يمكن أن ندرك في هذه القصّة أهميّة الذّاكرة إذ تلعب الذّاكرة دورًا محوريًّا في القصّة، حيث نجد يوسف العليّ دائم التّرحال بين ماضٍ حفر الوطن ذاكرته فيه، جسّد فيها تفاصيل المرحلة التي عاشها، متنقّلًا بين ماض متعثّر بين ذكريات جميلة ، وحاضر يغصّ بالغربة الوجدانيّة والرّوحيّة، حاضر محاصر بأوجاع الفقد والشّتات، حاضر فقد معالمه المكانيّة والوجدانيّة، حيث عبّرت شخصيّة يوسف العليّ عن تناقضات الواقع البائس، والماضي الجميل الذي رحل إلى غير عودة، لتعكس تلك الصّورة سلوكيّاته وحالته النّفسيّة بكلّ انكساراتها في رؤيتها للماضي والحاضر، حيث تظهر الذّاكرة بشكل بارز على طول القصة من خلال الاسترجاع الفنيّ المتلاحق في القصّة مشبعًا بالاستفهام الحائر الذي يبحث له عن جواب شافٍ.

هذه الذّاكرة التي تثير فيه الحنين إلى الماضي وما تحمله دلالات هذا الماضي الذي يعلن حضوره بشكل بارز، متنقلًا بين باقات الذّكريات، باحثًا عن وطن ضائع، وروح مغيّبة خلف غياهب الرّحيل الماديّ والمعنويّ.

ضمير الغائب الحاضر في ثنائيّة الحوار (الدّيالوج والمونولوج)

إنّ المتتبع لأحداث القصة يرى بشكل جلّيّ كيف يتحدّث يوسف العليّ إلى مبروكة، متحدّثًا عن نفسه إليها بضمير الغائب، ثم يعود في نفس العبارة ليتحدّث بضمير المتكلّم حين يقول لها: **(سوف تلسع جسدك حرارة أنفاسي المتقدة، نار مشتعلة منذ عقود، حرقت جسدي وأضوته، هل تحتاجين إلى لحظات أو دقائق لتتعرّفي عليه؟ عليّ على ما تبقّى منّي؟)**[56]، إنّ تلك المشاعر الجيّاشة التي تحدّث عنها البطل، مستخدمًا ضمير المخاطب المباشر في لفظة **(جسدك)**، وضمير المتكلّم في **(أنفاسي، جسدي)**، يضع القارئ في صورة حيّة من المشاعر التي يحملها يوسف العليّ لمبروكة، وهو يصف هذه المشاعر وصفًا دقيقًا مكثّفًا، غير أنّنا نلاحظ أنّ البطل يعمد إلى الحديث عن نفسه بصيغة الغائب في قوله: (لتتعرّفي عليه)، ثمّ يقول **(عليّ، على ما تبقّى منّي)** فهو من خلال توظيف ضمير الغائب ينسلخ عن نفسه، ليفسح المجال أمام الشخصيّة الأخرى منه في البروز والظّهور، إذ إنّ يوسف العليّ يعاني من انقسام روحيّ واضح لا يخفى على القارئ، فهو يجعل من نفسه شخصين متمثّلتين في: شخصيّته الأولى التي كانت تعرفها مبروكة، والشّخصيّة الأخرى هي ذلك القادم من غياهب الغربة، فالبطل يعتقد بأنّ مبروكة لن تفلح في التّعرّف عليه حال رؤيته، وهذا يفجّر ما صمت البطل عن التّصريح به، عن التّغيير الجذريّ الذي تعرّض له، التحوّل الذي طرأ عليه قلبًا وقالبًا، حيث نرى أنّ (هذا الأسلوب يعتمد على المزج بين فكر الشّخصيّة المفكرّة أو المتحدّثة حديثًا باطنيًّا وبين فكر السّارد وأسلوبه ورؤيته، حيث يأتي كلام السّارد مع فكر الشّخصيّة مصوغًا بضمير الغائب الدّال على الشّخصيّة المفكرة ذاتها)[57]، وفي موقع آخر يتحدّث عن نفسه بضمير الغائب في قوله: **(كان يحاول أن يستنشق الهواء بشراهة لذيذة، كأنّه غير مصدّق أنّ هذا الهواء له، كلّه له، يعرف رائحة النّسيم الذّي تربّى عليه، يعي شذا الأرض)**[58]، لم يكن اعتماد ضمير الغائب هنا عفويًا، بل جاء كتقنيّة فنّيّة ممنهجة، حيث نرى أنّ البطل غارق في بؤرة من الضّياع، فتلك الصّيغة تعكس حالة الضّياع الرّوحيّ والنّفسيّ، فعند عودته التي كان ينتظرها منذ ستين عامًا ، عاد ليجد نفسه غريبًا ليس عن المكان فقط، بل حتّى أنّه غريب عن نفسه أيضًا، ولعلّ هذا الشّعور ينعكس بشكل واضح في توظيف ضمير الغائب بكثرة في حديثه، حيث يقول في موقع آخر:(**يتذكر أسماء مواقع الأرض. أسماء التلال والدروب والشعاب والسبل. سائلاً عن رائحة الهواء في هذه الهضبة في سويعات الصباح وعن نعومة النسيم**

(56) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 2.

(57) الكرديّ، عبد الرّحيم، السّرد في الرّواية المعاصرة، مكتبة الآداب، الطّبعة الأولى القاهرة، 2004م، ص220.

(58) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 7.

فوق ذاك المنحنى، قلب العاشق دليله. من هنا! يلفظها في سرّه مكويَّة بالزفير) لعلّ الشّعور بالغربة جعل البطل يخلق من نفسه شخصًا آخر يتحدّث عنه، أو أنّه يحدث مخاطبًا يتخيّله، ويسرد له حكاية ذلك القريب منه البعيد عنه في آن واحد.

وفي العبارة التّالية نجده يتحدّث بضمير المتكلّم في استرجاع ذكرياته، حين يقول: **(على هذا المنحنى كنّا نعدو كالحملان، نطير مثل الفراشات الملوّنة، ... نعدو من زهرة إلى زهرة... نتعثر بعود يابس استراح على الأرض ملتاعًا على الحياة... ننهض ضاحين، تسخر منّا الفراشات)**[59]، هذا التفصيل السّرديّ بضمير المتكلّم إنّما يعكس انتماءه لتلك الأيّام التي يرى فيها حقيقته وحياته التي عاد باحثًا عنها، لم يكن توظيف ضمير المخاطب في هذه الفقرة سوى تجسيدٍ لانتماء روحيّ وقلبيّ وفكريّ لتلك الحقبة من حياته وعمره وخير شاهد على ذلك ما تلاها من عبارات تحدّث فيها عن نفسه بضمير الغائب مرّة أخرى حين يقول: **(يركض خطوات.. تصفّق له أوراق العشب، يلهث. يتعب. يقف)**، من المؤكّد بأنّ القارئ سيلاحظ الانتقال الفوريّ من ضمير المتكلّم إلى الغائب، وسيلاحظ أيضًا أنّ الألفاظ التي جاء بها كانت كلّها تدلّ على التّعب والإرهاق النّفسيّ والرّوحيّ، (يركض، يلهث، يتعب، يقف)، هذه الأفعال التي تجسّد صورة واضحة لحياة يوسف العليّ، حين كان شابًا يافعًا يركض مع أترابه في الحقول، تبادله الطّبيعة سعادته، وتصفّق له سعادة، لأنّها ترى أنّه يستحقّها، غير أنّه يصاب بالتّعب، فليلهث، فمن المتعارف عليه أنّ لفظة (يلهث) تأتي أكثر استخداماتها في وصف الكلب، وهو بذلك يعكس شعوره بالإهانة والذّلّ الذي شعر به بعيدًا عن وطنه ومحطّ ذكرياته، وتكتمل المسيرة بالتّعب ليتوقّف بعد ذلك دون حراك، ويعلل ذلك الحال في حواره مع نفسه ، حيث يتوجّه بالحديث إلى نفسه المتعبة الغريبة عن ذاته فيقول: **(لقد كبرت يا يوسف العليّ، وكبر الزّمان معك، ورسم على وجهك خطًّا، بل خطّين، وبنى سخام التّبغ في صدرك مداميك سوداء مثل الغربة)**[60]، ولعلّ في هذه العبارات ما يكشف عن دواخل النّفسيّة المتعبة ليوسف العليّ، تلك التي رسم الزّمان على خدّه بها خطّين، شكّل الأول معالم التّقدّم في السّنّ، وشكّل الخطّ الثّاني معالم الغربة وأثرها عليه.

ومن توظيف ضمير الغائب ما جاء على لسان يوسف العليّ متحدّثًا عن نفسه **(يحفظ سفر الخروج عن ظهر قلب، رواه يوسف العليّ للرّفاق على سفوح جبل الشّيخ... يحكي عن آدم وحوّاء... كان يروي السّفر واقفًا... كان يحكي مستلقيًا... كان ينام وهو يقول ويقول... يقولون له.... يردّ قائلًا.. يرتشف شايه السّاخن مع رفاقه في الفجر، وهو يحدّثهم عن حلم قصير رآه)**[61]، هذا السّرد المتلاحق على لسان يوسف العليّ عن نفسه بضمير الغائب يؤكّد أنّ توظيفه لهذا الضّمير جاء بحكمة مدروسة، أراد من خلالها أن يجسّد حالة الغياب الرّوحيّ الذي يعيشه، فكلّ ما مرّ به في الغربة جرّده حتّى عن ذاته وكيانه، حيث يرى في نفسه ذلك البعيد الذي داسته الغربة بخطواتها الثّقيلة فسلخت ماضيه عن واقعه، فتمخّضت عنها شخصيّة جديدة وحالة شعورية جديدة غريبة كلّ البعد عن حقيقة يوسف العليّ، هذه الحالة وهذا الشّعور الذي يستعيده بضمير المتكلّم حين يرتبط بمبروكة التي تعيده إلى حالته الأولى ، حالة الوعيّ والجمال والألق الرّوحيّ ويتجلّى ذلك في استرجاعه لذاته عندما يستند إلى مبروكة قائلًا: **(حينما أسندت ظهري إلى مبروكة، وأغمضت عينيّ في غفوة لذيذة سمعت وحيًا يقول لي)**[62] من الملاحظ أنّ يوسف العليّ يعود لذاته وكيانه حين تتعانق روحه مع مبروكة، مبروكة الوفيّة التي ظلّت تنتظره عقودًا طويلة فهي كما يقول يوسف العليّ (مبروكة تعرفني، تحبّني، تنتظرني)، هنا يمكن للقارئ أن يلحظ البروز الواضح للعودة الرّوحيّة ليوسف العليّ مسقطًا عليه ضمير المتكلّم، ليشكّل بإصرار منقطع النّظير ذلك الحب المتبادل بينه وبين مبروكة.

(59) نفسه، ص18.

(60) ، طه، محمّد علي، النّخلة المائلة ص8.

(61) نفسه، ص 9.

(62) نفسه، ص9.

لقد جعل الكاتب القارئ يشعر أنّه أمام شخصيّتين، أحداهما يوسف العليّ الشّاب اليافع المتألق الذي يعيش مع أترابه حياة طبيعيّة هادئة، يركض في الحقول خلف الفراشات الملوّنة، والأخر يوسف العليّ ابن السّتين عامًا الذي أفنت الغربة شبابه وعمره، غير أنّ الملاحظ أنّ الشّخصيّة الأولى هي الأكثر بروزًا في القصّة لأنّها تشكّل الحياة التي عاشها البطل ويطمح في أن يعود إليها، بخلاف صورة المنفى التي غيّبها الكاتب لأنّها تمثّل بقعة سوداء قاتمة في حياته، (لقد غيّب الكاتب صورة الآخر الذي عاش في الغربة ومعاناته ليضع في أذهاننا أنّ القصة لم تكتب لشخصيّات معيّنة، أو لجيل بعينه، وكأنّه يؤمن داخليًا بموته مؤلّفًا، فلا نحسب موت المؤلّف قتلًا للإبداع بقدر ما هو إحياء لإنتاج معانٍ لا تنتهي أو تتوقّف لا سيّما حين يرتبط بأناس أو مكان أو زمن، مكتفيًا بإثارة حاسة الاسترجاع عند المتلقّي وقدرته على استحضار صورها)[63]

أثر الموروث في تشكيل المكـان

شكّل الموروث وتوظيفه في أدبنا لبنة أساسيّة منذ العصر الجاهليّ، وامتدّ هذا الأمر حتّى عصرنا الحاضر، وقد جاء هذا الأمر وليد قناعة بأنّ (توظيف التّراث في العمل الأدبيّ يضفي عليه عراقة وأصالة، ويمثّل نوعًا من امتداد الماضي في الحاضر، تغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاءة، كما أنّه يمنح الرّؤية الأدبيّة نوعًا من الشّمول والكليّة، إذ تجعلها تتخطّى حدود الزّمان والمكان، ويتعانق إطارها الماضي مع الحاضر)[64]، كما أنّه يشكلّ حلقة وصل بين أبناء الأمّة الواحدة من خلالها هذا التّراث المشترك على وجه العموم، وبين الإنسانيّة جمعاء على وجه الخصوص.

أولًا: الموروث الدّينيّ:

شكّل المكان حيّزًا مهمًّا من أركان القصّة، حيث نرى أثر المكان على يوسف العليّ ، (من البداية يعلن المكان عن نفسه بأنّه المكان القرويّ المغلق الذي يسرد تاريخه، ويستبطن ذكرياته، فالحكايات تلاك وتجترّ مئات المرّات دون كلل أو ملل، والذّاكرة لا تشيخ أو تنام، فهو مكان له ذاكرة حديديّة لا تنسى)[65]، ولعلّ هذا الأمر ينعكس في الكهوف على سفوح جبل الشّيخ حين كان يروي يوسف لرفاقه (**عن آدم وحوّاء، قابيل وهابيل، القاتل والقتيل، والفردوس المفقود)**[66]، يلاحظ القارئ هنا أنّ القصص التي كان يرويها يوسف العليّ لرفاقه في الكهوف تناسب المكان (الكهف والجبل وحياة المطاردة والبعد عن البيت والعائلة) فهو يحدّثهم عن قصص ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمعاناة، قصّة خروج آدم وحوّاء من الجنّة، وفيها ما يشبه خروجهم وطردهم من جنّة الوطن، وقصّة قابيل وهابيل، قصّة الظّلم وغياب العدل، تمامًا كحالهم الذي يقبع في غياهب الظّلم، حيث القاتل والقتيل، في صورة للوطن والمحتلّ، وقد تلقي قصّة الفردوس المفقود بظلالها على التأويل، إذ يمكن اعتبارها رمزًا للوطن المفقود بين براثن الاحتلال.

إنّ هذه الصّور ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بحياة الكهوف والمطاردة والنّضال، والاختباء في الأماكن المظلمة الباردة بحثًا عن الأمان في الفردوس المفقود.

لم يكن المكان حدودًا جغرافيّة محدّدة المعالم، بل كان فضاء روحيًّا عميقًا، حمل في طيّاته العديد من التّفسيرات الدّينيّة والأسطوريّة والوجدانيّة، وفي مواقع كثيرة نجد يوسف العليّ يزاوج بين الوطن (مبروكة النّخلة)

(63) الخالدي، ياسر علي، المسكوت عنه في الرّواية السّير ذاتيّة في نحيب الرّافدين، مجلّة حوليّة المنتدى للدّراسات الإنسانيّة، جامعة القادسيّة، 2015م، ص 160.

(64) عشري، زايد، عن القصّة العربيّة الحديثة، دار الفصحى، دط، القاهرة، 1978م، ص128.

(65) عدوان نمر العدوان، المكان في الرّواية الفلسطينيّة، رسالة دكتوراه، إشراف محمّد السّمرة، المكان في الرّواية الفلسطينيّة بعد أوسلو 1993، الجامعة الأردنيّة، 2005م، ص 105.

(66)طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 9.

وبين الدّين من خلال ارتباط النّخلة بفضائها المكانيّ بقصّة مريم العذراء عندما جاءها المخاض إلى جذع النّخلة، إذ جاء على لسان يوسف العليّ قوله: **(حينما أسندت ظهري إلى مبروكة وأغمضت عينيّ في غفوة لذيذة، سمعت وحيًا يقول لي: وهزّي إليك بجذع النّخلة يتساقط رطبًا جنيًّا)**[67]، هذه العبارة التي ارتبطت بقصة مريم العذراء، جاءت في قوله تعالى و((هُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا))[68] لقد جاء التّناص القرآنيّ بشكل بارز، وكان مردّ ذلك إلى تصوير النّخلة (الوطن) بهالة من القدسيّة وارتباطها بميلاد الأنبياء، حيث كانت غذاءهم الأوّل، وعليه يمكن القول بأنّ النّصّ (يتّجه نحو إخبار المتلقّي الذي يفهم محتوى الإخبار، في ضوء إدخال معطيات جديدة تساعد عمليّة التأويل، واتّساع دائرة الفهم باتّفاق بين عوامل الإثارة الكامنة في النّصّ ومجموع الأفعال الإرجاعيّة التي لا يمكن انبثاقها في ذهن القارئ إلا على أساس أنّها ردود فعل إزاء ما يثيره النّصّ من إحساس جماليّ).[69]

ومن مظاهر ارتباط المكان بالموروث الدّينيّ قصّة أيوب عليه السّلام، حيث شكّلت شخصيّة أيوب دورًا مركزيًّا في القصّة، حين جمع يوسف العليّ بين أيوب والمكان، عندما أخبرنا أنّ **(أيوب وصل إلى شاطئ البحر، متحاملًا على جسده الواهي المقروح، وألقى بجسده فيه، وغاص لحظات، فخرج سليمًا معافى)**[70].

اجتمع المكان والرّمز الدّينيّ هنا، حيث البحر وأيوب، البحر الذي كان على اتّساعه شفاء لأيوب عليه السّلام، وكأنّ يوسف العليّ أراد أن يؤكّد مرارًا وتكرارًا على قدسية بلاده، وأنّها مهبط الأنبياء، ولكن السّؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا هو سبب اختيار شخصيّة أيوب دون سواها من الأنبياء الذين كان لهم حضور ووجود في بلاده؟

يمكن الإجابة على هذا السّؤال بأنّ قصّة أيوب عليه السّلام كانت معروفة في كلّ الدّيانات السّماويّة، إضافة إلى وجودها في المعتقدات القديمة، كما يمكننا القول بأنّ معاناة يوسف العليّ العظيمة التي لم يستطع التّعبير عنها بمفردات اللغة العاديّة، اختزلها في معاناة أيوب، لأنّها صورة حيّة في أذهان الجميع، وعليه نستطيع القول بأنّها قد أوصلت مراد البطل في أقصر الطّرق وأعمق الدّلالات، ولأنّه كما ذكرت سابقًا من كونها معروفة عند كلّ الشّعوب والدّيانات، فإنّه جعل من معاناته الشّخصيّة والوطنيّة عالميّة المعالم، إنسانيّة الملامح، حيث (لا يخفى أنّ قضيّة الإنسان المعذّب ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمعتقدات الدّينيّة، وترتبط على وجه الخصوص بمسألة حسّاسة، وهي غاية في الأهميّة، وهي مسألة العدالة الإلهيّة)[71].

يعود يوسف العليّ في إصرار مميت أن يربط بين النّخلة والمسيح، حين يتذكّر والده الذي يسبّح في لحظات الوجد، **(كان أبي يسبّح في لحظات الوجد ويقول: إنّ الله خلق النّخيل في الجنّة، وفي دار الإسلام، ولم يختر فاكهة سوى التّمر لتتغذّى بها ستّنا مريم حينما وضعت عيسى عليه السّلام، كانت شاهدة الميلاد، ولباه وحليبه، والنخل ذات الأكمام، يا يوسف العليّ ليست كلّ ولاة ولادة، وليست كلّ قابلة قابلة، كانت النّخلة قابلة مريم، ومن رطبها تلبّى وليدها)**[72]، هذا المزج بين ثلاثة محاور هي: المحور النّخلة التي لا تنبت إلّا في بلاد المسلمين والجنّة، حيث جعلها الأب حكرًا على فئة معيّنة حباها الله بهذه الشّجرة المباركة والمحور الثّاني المسيح عليه السّلام وطقوس ولادته، حيث جعل من النّخلة القابلة والشّاهدة في آن واحد على ميلاده، والمحور الثّالث التّناص القرآني في (والنّخل ذات

(67) نفسه ص 9.

(68) سورة مريم، آية 25.

(69) ينظر: بلمليح، إدريس، المختارات الشّعريّة وأجهزة تلقيها عند العرب، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، دط، الرّباط، المغرب، 1995م، ص 279.

(70) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 7.

(71)فاضل، عبد الواحد علي، من سومر إلى التّوراة، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، الطّبعة الثّانية، بغداد، العراق، 1996م، ص 292.

(72) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 10.

الأكمام)[73] شكّل هذا الثّالوث الفكرة التي كانت تلحّ على عقل يوسف العليّ ووجدانه، حيث ربط المكان بثبات النّخلة ودلالتها في الدّيانة الإسلاميّة والمسيحيّة، وارتباطها بالقدم والثّبات والدّيمومة .

وفي موقع آخر يوظّف شخصيّة المسيح عليه السّلام في إصرار منه على الحياة، حيث يقول: **(نهضت من بين جثث الموتى كما قام المسيح)**[74]، وهو بذلك يؤمن بميلاد جديد وحياة جديدة متحدّيًا بها من يحاولون قتله معنويًا ونفسيًّا وجسديًّا، فهو يشير بطرف خفي إلى الانتصار على الأعداء، وعلى من حاولوا اغتيال وطنه وأحلامه وعمره وذكرياته، وسيعود للحياة مرّة أخرى كما قام المسيح من قبره، وعاد مكرّمًا ومنصورًا على أعدائه.

كان الإصرار على مقاومة الغربة واضحًا في سيرة يوسف العليّ، حيث وظّف الموروث الدّينيّ للتّعبير عن هذا الإصرار، تلك الغربة التي لم تستطع أن تفتّ من عزيمته رغم **(ستون عامًا يربضون على كتفيك بما يحملون من الغربة والذّلّ، من الجوع والحرمان، من المطاردة والرّحيل، من التّحدّي والإحباط، من الكفر والإيمان، من الفشل والنّجاح، من الخطأ والصّواب، ما ضلّ صاحبك وما هوى)**[75]، بعد ذلك الحشد المتلاحق للثّنائيّات الضّديّة التي كثّفها يوسف العليّ بصورة متتابعة ناسجًا من خلالها مسيرة حياة حافلة بالمتناقضات، ولكنّه رغم كلّ هذه المصاعب لم يضلّ عن طريقه وهدفه المرصود وهو الوطن، ولم يسقط في هاوية الخضوع واليأس والاستسلام، فهذه العبارة التي جاء بها (ما ضلّ صاحبك وما هوى) يذكّرنا بقوله تعالى في سورة النّجم (وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَى ، مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَى)[76]، إن هذا الاستدعاء للموروث جاء ليربط بين إصرار يوسف العليّ على الصّمود، ورفضه رغم كلّ المعيقات أن يهن أو يضعف، لم يضلّ طريق العودة إلى الوطن ولم يسقط في هاوية النّسيان أو اليأس.

لقد شكّلت الرّموز الدّينيّة في الأدب الحديث حقلًا خصبًا للمبدعين، حيث خلعت ثوبها الدّينيّ- ليس بمفهوم التّمرّد أو الرّفض، بل هو من باب الشّموليّة والتّعميم، لتأتزر بمئزر الرّمزيّة التي تكسبها شحنة من الدّلالات، حيث تحوّلت إلى رموز إنسانيّة وذلك كونها تختزل تجربة إنسانيّة، كما أنّها تعكس الواقع النّفسيّ من خلال الصّورة الدّينيّة، حيث (تكتسي الرّموز التّاريخيّة والدّينيّة والأسطوريّة أهميّة خاصة لما يرتبط بها من أحداث مهمّة، ومواقف معهودة، بحيث أصبح استدعاؤها أمرًا يثري المضمون، ويكشف الكثير من المعاني التي يصعب الحديث عنها بطريقة مباشرة)[77].

ثانيًا: الموروث الأسطوريّ:

ومن ألموروث الدّينيّ بمفهومه المتعارف عليه، إلى موروث دينيّ آخر في رحلة البحث عن كينونة الحياة، إلى الأسطورة في رحلة البحث عن الخلود، يتّخذ يوسف العليّ من العنقاء ذلك الطّائر الأسطوري ميزة البقاء والخلود، متحدّيًا الموت، وهو ما يسمّى بطائر الفينيق عند الإغريق[78]وكان يسمّى عند العرب طائر العنقاء، وتعدّ العنقاء من أساطير البعث أو الحياة المتجدّدة، حيث كانوا يعتقدون أنّه طائر مقدّس يستطيع أن يعيد نفسه بنفسه.[79] (فالأسطورة تصوّره طائر بديع يشبه النّسر، ريشه أحمد مذهّب، مقدّس لإله الشّمس، يظهر للبشر كلّ خمسمئة،

(73) سورة الرّحمن، آية 11.

(74) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 2.

(75) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 5.

(76) سورة النّجم، آية 1،2.

(77) البردويل، صلاح، توظيف التّراث في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة الأقصى، غزّة، فلسطين، 2001م، ص، 14.

(78) أدموند، فولر، موسوعة الأساطير، اليثولوجيا اليونانيّة والرّومانيّة والاسكندنافيّة، ترجمة حنّا عبود، الأهالي للطّباعة والنّشر، الطّبعة الأولى، دمشق، 1997م، ص178.

(79) ينظر: نفسه، ص178.

ويقطن بلاد العرب، إذا أشرف أجله على الانتهاء يضع بيضة في عشّه ويموت، وسرعان ما تفقس البيضة عنقاء جديدة، وإذا ما وصلت إلى سنّ البلوغ حملت أباها في العشّ ووضعته فوق مذبح إله الشّمس وحرقته ذبيحة، وهناك روايات تقول بأنّه بعد مضيّ خمسمئة سنة على العنقاء، تحرق نفسها بنفسها، في كومة الحطب، ومن الرماد تحيا من جديد، وتجدّد شبابها لتعيش مرّة أخرى)[80]، ومن الموت إلى الحياة والبعث يرسم يوسف العليّ صورة مشرقة لحياته التي يجد في خسارتها بموته حياة جديدة، إذ يقول: **(اغتالوني وأنا أصبّ قهوة الصّباح في الفنجان، قتلوني مرّات عديدة ، نهضت من بين جثث الموتى كما قام المسيح)**[81]، لقد نجح الكاتب في الجمع بين قيامة المسيح وقيامة العنقاء، في صورة جميلة للبعث والتّجدّد، غير أنّ في عبارة يوسف العليّ إشارة إلى الظّلم والاغتيال بغير وجه حقّ، فقد اغتالوه وهو يشرب قهوته الصّباحيّة، أيّ أنّه كان يمارس حياته الطّبيعيّة وحقّه في الحياة، وبرغم ذلك فقد اغتالوه دون ذنب، ويصرّ الكاتب على حقّ شعبه في الحياة، فيسقط عليها صورة العنقاء التي بعد الاحتراق تعود لتعيش حياتها مرّة أخرى، فهو يؤمن بأنّهم سيعيشون حياتهم ولو بعد حين، إن لم يكن في عهده، ففي عهد الأجيال القادمة بكلّ تأكيد.

وفي صورة أخرى للخلود يجعل يوسف العليّ من نفسه نسرًا محلقًا في السّماء، مشبّها ذراعيه بجناحيّ نسر، (محمولًا على بساط من الشّوق أعود إليك يا مبروكة، مرفوع الرّأس، ذراعاي مثل جناحي نسر)، لطالما شكّلت الأساطير حيّزًا في الأدب الحديث، حيث ظلّ العالم العلويّ (عالم السّماء) أسمى عوالم الكون، وأكثرها عظمة في فكر الإنسان... وهو رمز الخلود، ومبعث النّور وموطن الآلهة، وهو رمز القداسة، ولقد اكتسب النّسر من خلال قدرته الفائقة على الطّيران والتّحليق الدّائم في السّماء، والوصول إلى الأماكن البعيدة بعضًا من سمات هذا العالم ومظاهر قداسته، وخلع عليه البشر صفات وقدرات خارقة تنتمي إلى هذا العالم، (ولم يكن ذلك مجرّد مشاعر وعواطف وأحاسيس نابعة من أثر هذا الطّائر في حياة الإنسان فحسب باعتباره مثالًا للقوّة وعنوانًا للرّفعة والسّمو، إنّما يرتدّ في جانب كبير منه إلى ماض أسطوريّ موروث كان فيه النّسر إلهًا أو شبيهًا بالإله، يقترن بالجنّ، ويرتبط بالرّوح، ويتّصل بالموت والخلود، ومعرفة الغيب، والتّنبّؤ بالمجهول)[82]، لك يكن اختيار النّسر اعتباطيًا، بل جاء وليد وعيّ ملحميّ أسطوريّ، له دلالته العميقة، (فلفظة النصر تحريف عن النّسر، وذلك أنّ النّصر نتاج القوّة والعظمة التي مثّلها النّسر في الفكر القديم)[83].

إنّ اختيار النّسر شكّل انعكاسًا صريحًا في بحث يوسف العليّ عن الحريّة والانطلاق، عن الوطن الذي خلّفه وراءه ظانًا أنّه حين يعود سيجده قد احتفظ بتلك الصّورة العتيدة التي كان يألفها، ومختزنة في ذاكرته التي ما استطاعت سنوات الغربة الطّويلة أن تمحوها أبدًا.

ومن أسطورة النّسر المحلّق في سماء الخلود، إلى أسطورة بساط الرّيح في ألف ليلة وليلة، حين حلّق السّندباد على سجّادته السّحريّة يطوف بها حول البلاد، يعيش المغامرات ويحقّق الانتصار للحقّ محاربًا الظّلم والظّالمين، ومن هذه الأسطورة استوحى الكاتب هذه الصّورة، حيث ينقل لنا على لسان يوسف العليّ شوقه إلى مبروكة حين يقول: **(محمولًا على بساط من الشّوق أعود إليك يا مبروكة، مرفوع الصّدر، ذراعيّ مثل جناحي نسر)**[84]، في هذه العبارة يربط الكاتب بين خلود النّسر وشموخه في السّماء في أسطورته وبين بساط الرّيح الذي يختصر المسافات، ويحقّق صاحبه العدل، من هنا نجد أنّ الكاتب وظّف الأسطورة لما يخدم فكرته ورؤاه، محاولًا

(80) سلامة، أمين، معجم الأعلام في الأساطير اليونانيّة والرّومانيّة، دار الفكر العربيّ، الطّبعة الأولى، مصر، 1995م، ص 239.

(81) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 2.

(82) الدّيك، إحسان، أسطورة النّسر والبحث عن الخلود في الشّعر الجاهليّ، دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلّد 37، العدد الثّاني، 2010م، ص 358.

(83) عبد الحكيم، شوقي، مدخل إلى دراسة الفولكلور والأساطير العربيّة، دار ابن خلدون، الطّبعة الأولى، بيروت، 1979م، ص 173.

(84) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 7.

تكثيف المعاني في أقل الصّور والعبارات، وقد نجح في ذلك، فشحذ ذهن القارئ بطاقات تفكيريّة روحيّة أسطوريّة يختزنها في لا وعيه البعيد.

ثالثًا: الموروث التّاريخيّ:

على الرّغم من أنّ قصّة النّخلة المائلة من القصص القصيرة إلّا أنّها كانت حاشدة بالمعاني التي حاول الكاتب من خلالها أن يجعل منها معوانًا له على نقل فكرته في أوضح وأعمق صورة، جاء الموروث التّاريخيّ لمحة بسيطة في القصّة، غير أنّه حمّل المعنى مساحات عميقة من التّكثيف الدّلاليّ حين ربط قضيته والدّفاع عنها بقضية امرئ القيس ومقتل والده وسلب ملكه، فقد وظّف عبارته الشّهيرة: ضيّعني أبي صغيرًا وحمّلني الهمّ كبيرًا)، ففي سياق عن الحديث عن والده متمنيًّا وجوده معه ليرى جمال الوطن، ولكن والده كان قد رحل؛ فيعترف بحجم الحمل الذي تركه والده ،إذ يعترف بأنّه حمل ثقيل (ضيّعني والدي صغيرًا، وحمّلني الهمّ صغيرًا)، فالوالد الذي حمّله هم الوطن منذ صغره، مات وتركه وحيدًا يحمل عبء الدّفاع وحيدًا بدونه، فهذا المكان أكبر منه، إذ شعر بالضّياع، كأنّه يحمّل والده وزر إنجابه لهذه الحياة بكلّ ما فيها، حيث ربط بين قضيّة امرئ القيس وفقدان والده، وبين نفسه، إذ مات والده مقتولًا تحت أقدام الظّلم والغربة، وفي محاولة امرئ القيس الأخذ بثأر والده، يحاول يوسف العليّ أن يعيد لوالده حقّه وكرامته وإعادة ما استلب منه من حقّ وملك.

إنّ توظيف عبارة امرئ القيس على قصرها، شحنت النّصّ بمعانٍ ارتبطت بلا وعي القارئ في قصة امرئ القيس ومقتل والده ملك كندة، في تشابه بين ملك امرئ القيس المفقود، ووطن يوسف العليّ.

رابعًا: الموروث الشّعبيّ واللغة المحكيّة، وأثرها في بناء المعنى:

جاءت لغة القصة لغة كثيفة على بساطتها، محمّلة بلواقح متعدّدة أثرت المعنى وأغنته، وقدّمت للقارئ صورة عميقة لرؤيا الكاتب والسّارد على حدّ سواء، وكأنّني أجد بعضًا من شخصيّة الكاتب قد اندمجت في روح السّارد ولا يبدو هذا الأمر مستبعدًا، خاصّة وأنّ الكاتب محمد علي طه قد هُجّر من بلده ومسقط رأسه بفعل الاحتلال وما مارسه عليهم من ضغوطات وقمع وتقتيل، لقد جاءت اللغة البسيطة -إن جاز لي أن أسمها بهذه السّمة- حبلى غنيّة بدلالات كثيفة، ولقد شكّل الموروث الشّعبيّ حيّزًا كبيرًا منها، ولم يكن توظيفه اعتباطيًّا بقدر ما كان تقنية ماهرة من المبدع لينقل القارئ من فضاء عالمه الخاص إلى فضاء القصّة وأحداثها، ومن الملاحظ أنّ العبارات الشّعبيّة كانت في غالب الأحيان يفتتحها بذات العبارة **(مبروكة يا مبروكة يا عين أمك وأبوك، بالدّم زرعناك، وبالدّم سقيناك، وأجا الغربا وسرقوك)**[85] هذه الكلمات التي تبدو في ظاهرها عاديّة على لسان قرويّ بسيط، تحمل من معاني التّضحية والفداء جانبًا بارزًا، فهم الذين دفعوا الدّماء ثمنًا لهذا الوطن، ولكنّ الأعداء تمكّنوا من النيل منه وسلبه.

لقد كان توظيف الموروث مجسّدًا لأثر الاحتلال (فقد هدّد الاحتلال الهويّة الفلسطينيّة كثيرًا فكان لا بدّ من البحث عن الذّات الوطنيّة التي تجلّت في العودة إلى التّراث، والتّمسّك بالجذور للحفاظ على الهويّة والثّبات في مواجهة زعازع العصر من اقتلاع الجذور الحضاريّة، وغربة النّفس والفكر)[86]

وفي العودة إلى الثّقافات القديمة نجد بأنّه (لم ينج المجتمع القديم من تأثير الأغنية أيضًا، فقد كان الغناء بالنّسبة للإنسان القديم ضرورة تهدف إلى غاية نفعيّة أكثر من التّعبير عن المشاعر والانفعالات وحسب، يسعى للسّيطرة على ما هو طبيعيّ وفوق طبيعيّ على السّواء، فكان لا بدّ للكلمات من أن تكون مشحونة بقوى سحريّة

(85) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 3.

(86) المؤتمر الأوّل للتّراث الشّعبيّ الفلسطينيّ في جامعة القدس المفتوحة، تحرير، حسن سلوادي، ياسر الملّاح، 2007م، ص 62.

خارجة عن المألوف، مشفوعة بالدّعاء للتّأثير في الآلهة والأرواح)[87]،فالكلمات جاءت مشحونة بقوى سحريّة، هو ما نقله الكاتب في عبارته (بالدّم زرعناك، وبالدّم سقيناك)، وبهذا يمكننا الرّبط بين هذه الكلمات المشحونة بالتّضحية والفداء للوطن، بالدّم المراق عند أقدام الآلهة في المعبد طمعًا في رضاها ومددها.

لا شكّ أنّ الأغنية الشّعبيّة قد أضفت على القصّة بعدًا دراميًّا يخدم بكلّ تأكيد رسالة المبدع، وقد جعلت منها أقرب لنفس القارئ على وجه العموم، والفلسطينيّ على وجه الخصوص، ويزيد من قوّة تأثير الأغنيّة الشّعبية على مجريات أحداث القصّة ربطها بالأسطورة، فيمزج بين الأسطورة والموروث الشّعبيّ في لوحة فسيفسائيّة التّركيب، أبدعت المعنى في أبهى حلّة، جاء على لسان يوسف العليّ في التّعبير عن شوقه الكبير لمبروكة حين يخالها تناديه قائلة:

(تعال تعال... يا طيورًا طايرة... يا وحوشًا غابرة... سلموا لي ع يوسف العلي... وقولوا له:... تعال شوف مبروكة ... كيف صايرة)[88]

إنّ النّاظر لهذه الأغنية المحمّلة بوجع الشّوق، يجعلنا نسترجع الذّاكرة الشّعبيّة لندمجها بالأسطورة الشّهيرة (جبينة)، الفتاة التي غابت عن أرضها وأهلها، وما يوافقها في الأدب الغربيّ (راعية الأوز) غير أنّ الكاتب استبدل اسم جبينة ببطلة قصّته مبروكة، حيث إنّ أغنية يوسف العليّ تذكّرنا بأغنية جبينة التي تقول فيها:

(يا طيور طايرة في جبال عالية
سلمن عأمي وأبوي وقولن جبينة راعية
ترعى غنم ترعى نوق وتقيل تحت الدّالية)[89]

إنّ توظيف الكاتب لهذه الأسطورة كان نابعًا من الحنين إلى تراثه وإلى أبطاله الأسطوريين، الذين يتمنّى عودتهم، أو وجود شبيه أو بديل لهم، يحاولون من خلاله تعويض ذلك الفراغ المقيت، ويمكن القول: إنّ هذه الأغنية تجسّد المعاناة بكلّ أبعادها، معاناة التّشريد والتّرحيل القسريّ، معاناة الظّلم والغربة وقسوتها، معاناة فقدان الوطن، إنّ توظيف الموروث الشّعبيّ جاء محملًا بقلق الكاتب حول قضيته وأرضه وشعبه فقد طال الانتظار وطال الغياب، وربّما في اختيار الرّقم (ستون عامًا يربضون على كتفيك) إشارة إلى طول الانتظار، والإحساس بالعجز وقصر اليد، خاصّة استخدامه الفعل المضارع الذي يدلّ على الاستمراريّة، وضبابيّة أفق التّغيير أو الخلاص.

المكان بأبعاده القرويّة

على الرّغم من تعالق المكان بالرّموز الدّينيّة، حيث ربط الكاتب بين المكان وشخصيّات دينيّة، نراه في مواقع أخرى يقدّم وصفًا للمكان بصورة أخرى، صورة امتزج فيها التّراث الشّعبيّ بالمكان، فيوسف العليّ يقف متفقدًا لمجموعة من الأماكن التي كانت تشكّل حيّزًا وجدانيًّا ارتبط بثقافة شعبه، حين يولد انسجام أمويّ بين يوسف العليّ والنّخلة والمكان وانتقل الصّوت الداخليّ المخنوق في ذاته المتعبة إلى صوت خارجيّ واضح عندما تناديه مبروكة وهو يسمعها، يصرخ بانفعال شديد: **(أسمعها. اسمعها تناديني، صوتها الرّخيم يقول لي: تعال، أنا ما زلت على العهد، الحارة، الزّقاق، البيت والمدرسة، الحاكورة والبئر، درب الملّايات، السّور واليسمينة المتمعشقة على حجارته العتيقة، البوابة وحذوة الفرس والخرزة الزّرقاء، الخوخة والقنطرة)**[90]، لقد جمع يوسف العليّ حزمة من الأماكن بدأها بتسلسل مكانيّ منظّم، من الحارة الأفق المكانيّ الأوسع، ثم يبدأ هذا الأفق بالضّيق، ليتقلّص شيئًا فشيئًا، فمن

(87) الدّيك إحسان، النّماذج البدئيّة في الأغنية الشّعبيّة الفلسطينيّة، أغنية بكرة العيد وبنعيد أنموذجًا، مجلّة النّجاح للأبحاث (العلوم الإنسانيّة)، العدد 7 المجلّد 24، 2010م، ص 3.

(88) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 9.

(89) الساريسي، عمر عبد الرّحمن، الحكاية الشّعبيّة في المجتمع الفلسطينيّ، دراسة ونصوص، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، الطّبعة الأولى، بيروت، 1980، ص357.

(90) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 8.

الحارة إلى الزّقاق إلى البيت فالمدرسة فالحاكورة بكلّ ما فيها من خيرات زراعيّة بسيطة، ثمّ البئر الذي هو مصدر الماء والحياة، إذا لطالما أُعتبر البئر رمزًا للعطاء والحياة، درب الملايات الذي ارتبط بالبئر، والمرأة التي كانت وما زالت رمزًا للخصب والحياة.

ومن الملاحظ أنّ يوسف العليّ نقل القارئ معه إلى تلك الأجواء القرويّة بمعتقدات أهلها البسطاء، حيث المعتقد المتعارف عليه من أنّ الخرزة الزّرقاء وحذوة الحصان تطردان النّحس والعين عن المكان، ثمّ الياسمينة التي أبت إلّا أنّ تتمسّك بمكانها، فالتفت حول الأحجار القديمة في احتضان عاشق يرفض أن يغادر حضن محبوبته، (لذا لا تعدّ الأماكن طريقًا تحوليًّا، أو نقلات تغييريّة وحسب، إنّما كانت بمثابة نقاط عبور من الدّاخل الباطنيّ إلى الخارج وبالعكس، وتعامل معها بوصفها علامات تنفيسية عن حالة غضب أو تشوّق أو قهر وانكسار)[91].

لا شكّ في أنّ يوسف العليّ العائد من الغربة ، المفعم بالشّوق ينكشف على واقع مخيّب لأماله، وهو الذي جاء يعدو إلى أحضان مبروكة النّخلة، باحثًا عن معالم حياته التي تركها خلفه، حين رحل قسرًا عن وطنه، لذلك نجد أنّ من الطّبيعيّ أن يحنّ إلى الماضي، فتراه يتنقّل من مكان إلى الآخر ، تلك الأمكنة التي ألفها في عهده الأول، وفيها مهجع الصّبا والذّكريات الجميلة، ولكنّه لم يجد في بحثه هذا شفاء للغليل، إذ تغيّر المكان بشكل جذريّ، فلم يعد شيء كما كان، فوالده لم يعد هناك، البيت وساحته، وعصافير الدّوري التي كانت تقفز حوله، فينساب السّؤال ملتاعًا على شفتيه (ماذا بقيّ من الوطن؟ أين عصافير الدّوري التي كانت تقفز حولي في ساحة البيت؟ أين ساحة البيت؟ أين البيت؟)، هذه الأسئلة التي اندفعت على لسانه في حسرة لا متناهية، وكأنّ القارئ يشعر بيوسف العليّ وقد تعرّض لصدمات متتالية، تلاحق بعضها بعضا، حيث (تظهر العلاقة المكانيّة مسيطرة في الإشارات المرئيّة، فالصّورة المرئيّة تظهر عناصرها بشكل متزامن)[92] ولهذا غدا المكان مرتبطًا بعلاقة وطيدة مع يوسف العليّ والعكس، حيث يعرض الثّوابت التي لا يمكن أن تزحزحها العوامل الصّعبة **فهو (يجد مبروكة، الشّاهد الوحيد، لا شيء سواها)**[93]، مبروكة التي بقيت على عهد وفائها، ولم تنكثه، التي مات والده وهو يحكي عنها، هذه البساطة العميقة في طرح الأسئلة، تجعل من (اللغة تبدو يسيرة، ولا تبعث على الإرهاق والتأمل العميق في محاولة فكّ رموزها، أو متابعة الأفكار المختلفة، التي تتضمنها، على أنّها محمّلة بمعان وأفكار عميقة تشبه طبقات متراكمة سرعان ما تكشف نفسها للقارئ المتدرّب، ولقد اختار أنّ يروي القصّة بضمير المتكّلم)[94] لتحمّل عمق الوجع النّازف في روحه، كما أنّه بذلك يعطيّ مساحة أكبر ليجعل من همّه الشّخصيّ همًّا جماعيًّا إنسانيًّا يمكن أن نحيله إلى حالات أخرى مشابهة لحالته، وبهذا يمنح قضيته بعدًا شموليًّا عالميًّا.

ثمّ ينتقل يوسف العليّ مرّة أخرى للتّساؤل عن مصير تلك الأماكن، ليعلن بذلك عن الضّياع الرّوحيّ الذي يخالج نبضات روحه، حين (تخرج الكلمات من شفتيه النّاشفتين، أين؟ أين؟ البيوت، النّاس، القنطرة، الخوخة، الياسمينة. ثم يستطرد في استفهام ملتاع، هل لجأوا معنا؟ هل انشقت الأرض وابلعتهم؟ أين آثار خطاي التي شاهدتها في أحلامي الورديّة؟)، إنّ (ذكر التّفاصيل الجغرافيّة المكانيّة والزّمانيّة بأسمائها وأوصاف دقائقها الجزئيّة، وإن كان الأمر يبدو من النّاحية الفنيّة يعدّ ضعفًا، لأنّ التّداعي لا يتّصف بهذا الانتظام، والسّبب هو رغبة الكاتب في الكشف التّفصيليّ عن لحظات العودة للوطن بأسلوب واقعيّ، فتقديم تلك الحقائق المختلفة هو ذروة الجمال)[95].

(91) الخالدي، ياسر عليّ، المسكوت عنه في الرّواية السّير ذاتيّة نحيب الرّافدين، حوليّة المنتدى للدّراسات الإنسانيّة، 2015م، ص 60.

(92) تشاندلر ، دانيال، أسس السيمائية ، ترجمة طلال وهبة، مركز الدّراسات ، الوحدة العربيّة، الطّبعة الأولى، بيروت، 2008م، ص 350.

(93) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 3.

(94) السّعافين، إبراهيم، تحوّلات السّرد في الرّواية العربيّة، دار الشّرق، الطّبعة الأولى، عمّان، الأردن، 1996م، ص 270.

(95) جودي، محمّد، شعريّة الشّخصيّة والمكان الرّوائيّ في عائد إلى حيفا، رسالة ماجستير، كليّة الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ص 17.

ولعلّ التّفصيل في ذكر الأماكن نهج درج عليه الكاتب في القصّة بشكل واضح، فيوسف العليّ يعرف بلاده شبرًا شبرا **(فالهواء فوق تراب (البيّاضة) بارد ومنعش في الصّيف، ونسيم الصّباح في (رباع السّت) يذكّر الفتى بعطر امرأة شابة مرّت بجواره... وهواء المراح يحمل رائحة الأنعام، والأبقار والماعز والأغنام)**[96].

يظهر لنا في هذا الوصف المفصّل حقيقة المسكوت عنه، إذ (يرتبط المسكوت عنه بالمصّرح به بعلاقة فهما وجهان لعملة واحدة، فلا يقدّم المصرّح به في العمل الإبداعيّ إلا على ظهر المسكوت عنه، ولا يوصل إلى المسكوت عنه إلا بتفكيك السّطح الجماليّ للنصّ فهما يتحرّكان بالتّوازي وفي الاتجاه نفسه، فهذا يخفي ذاك، وذاك مختفي خلف هذا)[97]، وهذا ما يشبه الفجوات التي يتركها المبدع لقارئه، ليجعل من عمليّة القراءة متعة جمالية لا ينازعها فيها منازع، ولعلّ في سكوت يوسف العليّ عن البوح بحجم ألمه، جعله المسكوت عنه يبدو أكثر تأثيرًا في القارئ ، وأعمق من البوح نفسه.

يمكننا أن نجمل القول في هذا الجانب بأنّ التّراث هو (ذلك الموروث الثّقافيّ والفكريّ والدّينيّ والأدبيّ والفنّيّ والمضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربيّ المعاصر ملفوفًا في بطانة وجدانيّة أيديولوجيّة، ويشير اليوم إلى ما هو مشترك بين العرب، أي التّركة الفكريّة والرّوحيّة التي تجمع بينهم لتجعلهم خلفًا لسلف)[98].

الحواس وأثرها في بناء صورة المكان

شكّلت الحواس في القصّة معلمًا بارزًا، حيث أخرج يوسف العليّ من خلالها طوفان المشاعر التي كانت تعتمل في خاطره ووجدانه، حيث حاول معتمدًا عليها إعطاء القارئ صورة حيّة للمكان، ومن جهة أخرى أقصت هذه الحواس الإحساس بفناء المكان وخلوّه من أهله، فيلفت انتباه القارئ أنّ توظيف الحواس جاء واقعيًّا بعيدًا عمّا يعرف بتراسل الحواس، ولعلّ في هذه الواقعيّة ما يجعل القارئ يدرك حجم ذلك الحبّ الذي يحمله يوسف العليّ لوطنه، فقد أراد للسّامع أن يعيش لحظات من التعانق الرّوحيّ مع المكان بكلّ تفاصيله الواقعيّة بعيدًا عن المجاز، لأنّ قيمة المكان الحقيقيّة هي التي تصنع ذلك التأثير في القارئ، وليس الصّور المجازيّة أو البلاغيّة، لأنّه يرى أن وطنه هو البلاغة نفسها.

ولقد جاء توظيف الحواس مشبعًا بعاطفة جبّارة، أراد لها يوسف العليّ أنّ تتغلغل إلى أعماق السّامع كما تغلغلت إلى أعماقه.

المدرك البصريّ:

لعلّ حاسة البصر كانت من أكثر الحواس التي غلبت على القصّة من خلال توظيف الألوان، التي جعل منها صورة حيّة مشرقة للمكان، (فالفراشات الملوّنة، والعصفور بنيّ الذّنب، والوردة الليلكيّة التي شذّت عن أترابها الحمراوات، وشجرة القندول التي تفتّحت أزهارها الذّهبيّة، وشعاع الشّمس)[99] كلّها ألوان مشرقة حشدها يوسف العليّ في وصفه لمغامراته الطّفوليّة مع أترابه على ذاك المنحنى.

(96) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 7.

(97)الغذامي، عبد الله، قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، ص 248.

(98) الجابريّ، محمّد عابد، التّراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربيّة، الطّبعة الأولى، بيروت، 1991م، ص23.

(99) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 18

من الملاحظ أنّ الألوان لعبت دورًا بارزًا من خلال الصّورة البصريّة، فها هو يوظّفها مرّة أخرى حين يتحدّث عن شبابه وحياته الماضية، (أنا يوسف العليّ، ذو الشّعر الأسود الطّويل، والقميص المزركش، كنت أرقص حولك مع أخوتي، السّبعة، نقفز ونغنّي)[100].

ويستطيع السارد من خلال هذه اللغة الحواسية بناء عالم حكائي تخييلي على أنقاض العالم الواقعي، وتشكيل عناصر المحكي، عالم تتحول فيه الأشياء إلى علامات دالة، وذلك بالمزاوجة بين السرد والوصف والتصوير، وهذا يفتح للقارئ مجالاً رحباً للقراءة والتأويل لمدى علاقة هذا المحسوس بالذات أو بالسارد نفسه ورؤيته للعالم، ومدى تكثيفها للحظة، وتفجيرها للأفكار والعواطف.لقد اتضح تأسيس الخطاب القصصي على عنصر بصري مكاني غلب عليه اللون وبخاصة اللون عبر الحاسة البصريّة.

وفي تذكّر وجدانيّ يعود يوسف العليّ مستحضرًا صورة والده، والده الذي مات وهو يحكي عن مبروكة، في هذه اللحظات يتمنّى يوسف العليّ وجود والده، ليشاركه ذلك الشّعور العارم بالشّوق، ولم يكن استحضار صورة الأب نابع من فراغ، فهذا الأب هو الذي ورّث حبّ الوطن لأولاده، وهو الأجدر والأحقّ بأن يكون موجودًا الآن، حيث يعبّر يوسف عن هذه الرّغبة الملّحة بالتّمني الذي يعزّ ويستحيل تحقيقه ، (لو كنت معي يا أبي الآن، لو تكحّلت عيناك بنور الأرض الخضراء، بزهر القندول، بشقائق النّعمان، بورق الشّجر الطّالع مبتسمًا من البراعم). ولا يقف التّمني عند هذا الحدّ من الاكتفاء، بل يستمرّ في حلمه وتمنّيه موجّهًا خطابه إلى والده (لو مشيت على سجّادة خضراء، نسجها مبدع قدير، وزركشها بالأقحوان والنّرجس والبرقوق، وعصا الرّاعي، ولفة سيدي، وإبرة ستي، وعين البقرة، وعرف الدّيك، تهمس لك: يا هلا يا عليّ، لكنك رحت، مت)[101]

لقد منح الكاتب السّرد عمق الحالة الشّعريّة، وانتشله من التّقليديّة على الرّغم من ذاتيّة السّرد والانطلاق من الفضاء الدّاخليّ للشّخصيّة، فالجمل السّردية لم تكن مجرد وسيط لنقل الحدث، بل أسهمت في تكثيف اللحظة الحاضرة وتعميقها من خلال لوحات واقعيّة اشتغلت فيها المدركات الحسية دلالياً على مساحتها لتعبر عن الرّؤية السّرديّة، وفي الوقت نفسه استفزت القارئ بصمتها وغموضها على فكّ شفراتها واستقراء علاماتها.

يلحظ القارئ أنّ السّارد تعمّد أن يلجأ في وصفه إلى التّصوير، حيث وثّق هذا التّصوير من خلال مشاهد حيّة لعبت فيها الحاسّة البصريّة دورًا حيويًّا، حيث دمج في صورة فنيّة شعوريّة رائعة ،وبين لغة شعريّة كثيفة، ووصف واقعيّ بألوان زاهية مشرقة، وهو ما يتلاءم مع جمال تلك اللحظات ، وقيمتها عنده، فهو الصبّي الذي كان يمرح ويسرح بين ربوع بلاده دون أن يفكّر للحظة أنّ تلك اللحظات ستكون يومًا ما ذكريات تنكأ في القلب جروحًا لا تندمل وهو الذي كان غضًّا يافعًا (يركض وتتقافز الحشرات والهوام والطّيور مذعورة، تصفق له أوراق العشب)،[102] كلّ هذه الذّكريات الجميلة اختار لوصفها الألوان الجميلة المليئة بالحياة، وهو ما يتناسب مع تلك الذّكريات الجميلة.

حين يرتبط الأمر بالغربة والألم نجد يوسف العليّ يوظّف اللون الأسود القاتم، ليعكس من خلاله سواد تلك اللحظات، ويربط بينها وبين عمق تجربته المؤلمة في الغربة، (لقد كبرت يا يوسف العليّ، وكبر الزّمان معك، ورسم على وجهك خطًا بل خطين، وبنى سخام التّبغ في صدرك مداميك سوداء مثل الغربة)[103]، إن حضور اللون الأسود مرّتين في عبارة قصيرة فسخام التّبغ أسود اللون، واللون الأسود الصّريح الذي وصف به الغربة، إنّما تعكس ما هو داخلي عند يوسف العليّ، حيث لامست فيه مواطن الخوف وعكست الضّعف الذي يشعر به، وأثر الغربة الذي تركته على ملامحه الخارجيّة ومشاعره الوجدانيّة الدّاخليّة.

(100) طه، محمّد عليّ، النّخلة المائلة، ص18.

(101) نفسه، ص 10.

(102) نفسه، ص11.

(103) نفسه، ص 8.

إنَّ كل ما ورد يخضع لذاتية تجرّ القارئ قسرًا إلى العالم الدّاخليّ للسّارد، فلا وجود لأحداث أو أصوات مستقلة عنها، فلا صوت إلا صوتها، وقد أطلقت العنان لقصّ مشاهداتها الحسّيّة باعتبارها أداة غير مباشرة للدّلالة، ويرى بعض النّقّاد أن هذا النّوع من السرد يتيح للسّارد استبطان أغوار النّفس، والإحساس ببواطن الأشياء، ووصف أسرار الفكر والمشاعر وضروب الإدراك التي يعيشها الإنسان وتترجم رؤيته ومواقفه [104]

حاسّـة الشّم:

لقد كانت هذه الحاسة من الحواس التي برزت بشكل كبير في القصّة، خاصة فيما جاء من وصف للأماكن فهذا المكان لم يكن بالنّسبة ليوسف العليّ مجرّد فضاء مكانيّ، بقدر ما كان فضاء روحيًا عميقًا تجاوز ضفاف المألوف إلى ما هو أعمق من ذلك، ولقد حمّل يوسف العليّ هذه الحاسة مشاعره العميقة، فهو الذي يخرج **(مستنشقًا هواء الفجر المضمّخ بعبير البرتقال ساعة، ومنتشيًا ببرودة نسيم البحر المنعش)**[105]، حين ينظر القارئ إلى كلمة (المضمّخ) يجد فيها من الثّقل الصّوتيّ ما يجعله يخال حجرًا كبيرًا سقط في بركة ماء فتغلغل عميقًا إلى داخلها، هو ذلك الشّعور بعمق الانحدار القويّ لهذه المشاعر في نفس يوسف العليّ وكأنّها حجر حظه السيل من عل، سريعًا عميقًا، لقد جاء اختيار هذه اللفظة متساوقًا ومتناسبًا مع حجم المشاعر التي تجول في كيانه، هذا التّوظيف العميق لحاسة الشّم يخدم الدّلالة فيجعلها صورة حيّة مكثّفة رصدت الواقع الشّعوريّ ليوسف العليّ، فهواء بلاده ليس كأيّ هواء.

إنّ اختيار ساعات الفجر الأولى في وصفه تحديدًا لما يملكه الفجر من هدوء وسكون روحيّ، ونقاء وقلّة الأفراد في مثل هذه الساعة، وكأنّه أراد بدافع الأنانيّة الإيجابيّة أن ينفرد وحده بهذا العبير دون أن يشاركه فيه أحد، كما أنّه من المعروف أن انتشار الرّوائح من عبير الحمضيّات التي عرفت به بلادنا يكون في ساعات الفجر أقوى، لما يتركه الطّلّ من أثر على قوّة انتشار عبيره.

ولا يكتفي يوسف العليّ بهذا العبير وحده بل (كان يحاول أن يستنشق الهواء بشراهة لذيذة، كأنّه غير مصدّق أنّ هذا الهواء له، هذا الهواء كلّه له)، وهذا الوصف يعيدنا مرّة أخرى إلى الأنانيّة الإيجابيّة التي كانت تتحكّم بمشاعر يوسف العليّ، وكأنّه بعد الغربة الطويلة يريد أن ينفرد بهذا الهواء له وحده، ليعوّض من فاته في سنوات غربته الطّويلة، **(فهو يعرف رائحة النّسيم الذي تربّى عليه، يعي شذا الأرض)**[106]، هذه الأفعال (يعرف ويعي) تضع القارئ في وعيّ يوسف العليّ الباطنيّ، لنستطيع من خلالها استكناه بواطنه الدّاخليّة.

ومن الهواء في ساعات الفجر الأولى وعبير البرتقال، ينقلنا إلى صورة شميّة جديدة، في معالم وأماكن كثيرة في بلاده، **(فالهواء فوق تراب البيّاضة بارد ومنعش، ونسيم الصّباح في رباع السّت يذكّر الفتى بعطر امرأة شابة تمرّ بجواره، يتضوّع في الجوّ ويملأ الخياشيم، ويحرّك الشّهوات النّائمة، وأمّا هواء المراح، فيحمل رائحة الأنعام : الأبقار والماعز والأغنام)**[107]، إنّ هذه الصّورة الوصفيّة الشّميّة نقلت للقارئ بأبرع ما تكون الوسائل للوصول، وهو مكانة الوطن العميقة، وقيمة كلّ ذرّة تراب، أو نسمة هواء ترتبط به، (إنّ المكان دون سواه يثير إحساسًا بالمواطنة، وإحساسًا آخر بالزّمن والمخيّلة، حتّى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه)[108]، حين نمعن النّظر في الوصف،

(104) ينظر: الصادق، قسومة طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، دط، 2015م، ص 160 – 161

(104) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 7.

(105) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 7.

(106) نفسه، ص 7.

(107) نفسه ص 18.

(108) شلاش، غيداء أحمد، المكان والمصطلحات المقاربة له، دراسة مفهوماتيّة، مجلّة أبحاث التّربية الإنسانيّة، المجلد 11، العدد 25، 2011م، ص 248.

نجد يوسف العليّ يحاول باستماتة رهيبة أن يحمل مشاعره للقارئ، هذه المشاعر التي يرى بأنّ صدره وقلبه الصّغيرين يضيقان بها على عظمتها فيحاول جاهدًا أن يجد من يشاركه هذه المشاعر في محاولة منه للتّخفيف من حدّة شوقه .

إنّ الصّورة الزّاهية التي يرسمها لهواء بلاد تشبه عطر امرأة شابة، ولم يكن وصف المرأة بالشباب عبثًا حيث لم يكتف بقول (عطر امرأة) فصفة الشّباب جاءت معادلًا موضوعيًّا لشبابه الذي رحل إلى غير عودة كما أنّه يعكس من خلال حاسة الشّم جمال نسيم بلاده ، والملاحظ توظيف أسماء الأماكن بصورة متتابعة فهو يريد التأكيد على أنّ الذّاكرة باقية على عهدها بالوطن، وإن خانه الزّمن، غير أنّ ذاكرته لا يمكن لها أن تخون الوطن بالنّسيان، ومن جانب آخر يعدّ هذا الذّكر توثيقًا تاريخيًّا مهمًّا للبلاد، وحفاظًا على تاريخها من الاندثار والنّسيان، خاصّة بعد تهجير الآلاف من السكّان وتشريدهم عن مواطن سكناهم.

ومن عطر امرأة شابة ينتقل يوسف العليّ إلى رائحة مراح الأغنام في انتقال يبدو للقارئ للوهلة الأولى غريبًا وغير موفّق، ولكنّ الذي يغوص في شخصيّة يوسف العليّ وتمسكّه الشّديد بحبه لوطنه يدرك أنّ هذا الانتقال كان صورة حيّة شاهدة على هذا الحبّ، حين يؤكّد للقارئ أنّه يرى العظمة والجمال والتفرّد في كلّ شيء يخصّ وطنه، فرائحة المراح لا تقلّ في تأثيرها الوجدانيّ في ذاكرته البعيدة عن عطر المرأة الشّابة، فكلاهما له وقع ومكانة خاصة، حيث ارتبطت ذكريات صباه بهذه المعالم، حتّى حينما وصف لهوه صغيرًا قال: (كنّا نعدو كالحملان) وهو ما يعكس الواقع القرويّ، يتجلّى المكان في القصّة حيث يكتسب قيمته الماديّة من خلال المتون السّرديّة التي تسير في محورين: الأولى النوستلجي العاطفي المستقى من الذّاكرة، والثّاني الذّهنيّ الواقعيّ المستمدّ من الحاضر، حيث تتداخل الأمكنة والأزمنة في خلق رؤية مستقبليّة، إزاء قضيّة الإنسان والمكان.

وقد ارتفع السارد في توظيف الرّوائح من خلال الحواس، وهذه من الآليات التي تتحكّم بها الذّات لإدراك العالم وتفسيره وإعادة صياغته برؤيتها الخاصة، وهو التّوظيف الواقعيّ للحواس، أي استدعاؤها... فقد صنع السّارد للظّاهرة الحواسيّة ملامح جديدة تسهم في تفعيل القيم الدّلاليّة والوجدانيّة وتنتج المعاني الجديدة، دافعة بالمسار السّردي إلى الأمام [109]

الأسماء ودلالة أثرها في بناء المعنى

اعتدنا في حياتنا اليوميّة العاديّة إلى أن ننظر إلى مسميّات الأشياء بمعناها الظّاهر، غير أنّ الصّورة تختلف اختلافًا كليًّا في الأدب، حيث تلعب الأسماء أدوارًا دلاليّة، يحمّل المبدع بها رسائله العميقة التي كانت الدّافع وراء العمل الأدبيّ، وقصّة نخلة على الجدول على قلّة الأسماء فيها كانت تلك الأسماء عميقة الدّلالة، وتركت أثرًا عميقًا على بنية النّصّ ورسالته:

أولا: النّخلة مباركة:

في بداية الحديث أودّ أن أذكّر بأنّ كلّ ما يتعلّق بالنّخلة قد ذكرته تحت دلالة العنوان، غير أنّ هذا الأمر لا يمنعني من العودة للتّأكيد على قدسيّتها وارتباطها بالدّين، فهي التي كانت طعام الأنبياء، إضافة إلى كونها شجرة من أشجار الجنّة التي ذكرها القرآن في أكثر من مكان، وهو ما جعلنا نشهد التّناص القرآنيّ في الآيات التي تتحدّث عنها، إضافة إلى عتبة النّصّ المقتبسة من كتاب ابن عربي الصّوفيّ أنّها خلقت من فضلة طينة آدم عليه السّلام فهي عمّة لنا، وقد تجلّت مكانة النّخلة قبل نزول القرآن في الأساطير القديمة، (فقد أظهرت الأختام الاسطوانيّة منذ بواكير الحضارة العراقيّة القديمة عشتار في مشاهد تبدو أنّها تصوّر سهل آيدن، واللافت للانتباه الحضور الدّائم والمتكرّر

(109) الخطيب، عليّ عزّ الدّين، الحواس الخمس في قصص لطيفة الدليمي دراسة تحليلية لأدوار الحواس في بناء العالم القصصي، مجلة كلية التربية، بغداد-العراق، العدد التّاسع، ص 157. (بتصرّف).

لشجرة النّخيل، ممّا يعزّز القناعة من أنّ النّخيل هو أبرز وأهمّ الأشجار في بلاد سومر، وأكثرها احتراما وتقديسًا وتبجيلًا) [110](بودّي التّركيز على البعد الأسطوريّ المعرفيّ الذي أسبغه سكّان الرّافدين القدماء على النّخلة وصورتها الرّمزيّة في معتقداتهم، إذ قدّس السّومريون النّخلة وانتقل هذا التّقديس إلى باقي شعوب الشّرق القديم، فكانت رمزًا للحياة وهي بفسيلتها تعود لتنهض بعد موت أمّها، ونعني البعث المستمرّ والمتجدّد للحياة)[111]، ولذلك يمكن ربطها بأسطورة العنقاء التي وظّفها الكاتب أيضًا كما ذكرت سابقًا، إضافة إلى أنّ هذا الطّائر يبني عشّه فوق رأس شجرة النّخيل .

إنّ اسم مبروكة الذي أطلقه الكاتب على النّخلة جاء متناسبًا مع ما عُرف عنها من القدسيّة والبركة والعطاء كما أنّ فيها إشارة إلى بلاده الأرض التي بارك الله حولها وقدّسها في شرائعه، وجعلها مهبط الرّسل والأنبياء، وهي أولى القبلتين، إضافة إلى ارتباطها الوثيق بالدّيانات الأخرى وقيمتها المقدّسة.

ثانيًا: يوسف العليّ:

لا شكّ بأنّ أول ما يتبادر إلى أذهاننا عند سماعنا هذا الاسم قصّة يوسف عليه السّلام، وكثيرًا ما لاحظنا توظيف هذا الاسم في أدبنا الفلسطينيّ تحديدًا، حيث شكّلت قصّة يوسف رافدًا من روافد التّعبير عن الإنسان المظلوم، وما خاض من تجارب مريرة ابتدأت بإلقائه في غيابة الجبّ، ومن هنا يلتقي يوسف العليّ بيوسف النّبيّ في وحدة المعاناة وإن اختلف الزّمان، فغيابة الجب وظلمته تشبه إلى حدّ كبير غيابة الغربة وظلمتها أضف إلى ذلك أنّ الكاتب يذكر أكثر من مرّة على لسان يوسف العليّ اخوته السّبعة الذين كانوا يلعبون ويمرحون معه، وهو ما يجعلنا تلقائيًّا نذهب بلا وعيّنا إلى أخوة يوسف الذين كانوا السّبب في ظلمه ونفيه وكذلك الأخوة العرب الذين تخلّوا عن قضيته.

من الملاحظ أنّ اسم البطل جاء مكوّنًا من اسمين، حتّى أنّه في حواره كان يجمع بينهما (لقد كبرت يا يوسف العليّ) هذا الإصرار على التّمسّك بالاسم كاملًا يشبه إلى حدّ كبير تمسّكه بوطنه كاملًا دون نقصان أو اقتطاع منه، إضافة إلى أنّ اسم العليّ جاء معرّفًا لم يكن نكرة، لما أراد أن يحمّله من المكانة العالية والسّامية ما تتناسب مع أهميّة وقيمة المواطن الفلسطيني المطحون حتى أقدام الاحتلال والغربة، أضف إلى ذلك أنّ عائلة العلي هي عائلة لها تاريخها واسمها في فلسطين، وعانت هي الأخرى من التّشريد والتغريب، والكاتب بهذا أراد أن يضفي على الاسم بعدًا واقعيًّا ملموسًا، ليجعل من قصّته تجسيدًا لمعاناة شعب كامل، وإن اختلفت الأسماء والمناطق، كما ارتبط اسم العليّ برسّام الكاريكتير الفلسطينيّ الشّهير ناجي العليّ الذي أُشتهر باسم حنظلة.

من المعروف أيضًا أنّ اسم يوسف هو اسم شائع في الشّرائع السّماويّة الثّلاثة، والكاتب بهذا التّوظيف لدلالة الاسم ورمزيته جعل من يوسف الفلسطيني صورة إنسانيّة لمعذّبي ومضطهدي الإنسانيّة جمعاء.

ثالثًا: فاطمة الزّهراء:

إنّ الله حين خلق آدم؛ خلق حوّاء لتكون رفيقة حياته وشريكته، لذلك فإنّ هذا الأمر مرتبط بالوجدان الإنسانيّ والفطرة البشريّة التي فطر اللهخلقه، فما من قلب إلّا وكان للحبّ فيه مكان يشغل حيّزًا كبيرًا، وفي هذه القصّة يساوي الكاتب بين الحبّ والحياة والموت، فهو حين يتحدّث عن جارته الفتاة الصّغيرة فاطمة الزّهراء، يكشف عن مأساة كبيرة غزت حياته، فقلبت فيها الموازين، فهو حين **(يتذكّر فاطمة ، فاطمة الحلوة، فاطمة الزّهراء، بنت الجيران، كان يكتب لها الرّسائل، ويدسّها في جذع مبروكة لتأخذها، حينما تأتي لتملأ جرّتها من بئر الماء، فاطمة**

(110) الحمدانيّ، عبد الأمير، صورة النّخلة في المعتقدات الرافدينية، الهيئة العامة للآثار والتّراث، مجلّة سومر العدد الرّابع، السّنة الثّانية، 2009م ص7.

(111) الوائليّ، فيصل، من أدب العراق القديم، مجلّة سومر، الجزء الأوّل، العدد الثّاني، مديريّة الآثار العامة، بغداد، 1963م، ص، 19.

اليانعة الخضراء، جفّت مثل عود يابس، فاطمة التي دفنتها الطّائرات في مخيّم (عين الحلوة) تحت أنقاض البيوت الطّينيّة، باحثًا في جذع مبروكة عن فاطمة، عن ورقة ، هل هي رسالتها الأخيرة أو جوابها)[112].

في هذه الفقرة القصيرة يلخص البطل يوسف العليّ معاناة شعوريّة إضافة إلى معاناة التّشريد، إنّها معاناة الحبّ الضّائع، والمشاعر المغتالة.

إنّ القارئ ليشعر بحجم الفقد الذي يشعر به يوسف العليّ، إذ يردّد اسم فاطمة في مقطع قصير ستّ مرّات متلاحقة، لا تكاد تفصل بين الاسم والآخر إلا بضع كلمات، وكأنّه بهذا التّكرار يحاول تعويض خسارته، أو تسلية قلبه، فنطق اسمها يهوّن عليه مرارة الفقد من جانب، ويذكي نار الحسرة والشّوق من جهة أخرى.

لم يكن اختيار اسم فاطمة الزّهراء اعتباطيًّا، فلقد رمز اسم فاطمة دومًا في الأدب العربيّ إلى الطّهر والنّقاء والصّفاء، وفي وصف البطل لها جاء الوصف متساوقًا مع طهارة الاسم، وطهر صاحبته، فهي الحلوة اليانعة الخضراء، في إشارة منه إلى شبابها الغضّ، وطهر قلبها، فلم يأت وصف (الخضراء) إلا ليناسب تلك البراءة المتجسّدة فيها.

لقد اختار الكاتب لفاطمة أبشع صور الموت، وهو الدّفن حيّة تحت أنقاض البيت، الأمر الذي يجعلنا نربط بين دفنها ووأد الفتيات البريئات في العصر الجاهليّ، في إشارة منه إلى الظّلم الذي طالها، ووأد أحلامهما دون رحمة.

يصف الكاتب البيوت التي كانت تسكنها فاطمة بالبيوت الطّينيّة في إشارة منه إلى الفقر الذي يعيشه أبناء الشّعب الفلسطينيّ في غربتهم وتشريدهم، فعلى الرّغم من أن ذكر فاطمة جاء في آخر القصّة، إلا أنّ الكاتب بلا شكّ كان يريد أن يربط بينها وبين الوطن المفقود، فالمرأة على مرّ العصور شكّلت مصدرًا للسكن الاجتماعيّ والرّوحيّ.

وعليه يمكن القول بأنّ شخصيّة فاطمة الزّهراء نقلت صورة أخرى من صور المعاناة ليوسف العليّ وللشّعب الفلسطينيّ في الشّتات بشكل عام، وجاء توظيف الاسم ليعطي بعدًا أخلاقيًّا وقيميًّا يعكس من خلاله القتل على غير وجه حقّ، واغتيال الأحلام بتصفية الأجساد.

وإذا ما ربطنا بين الاسم والأدب القديم نكتشف أن الموروث في تراثنا العربيّ قد لعب دورًا في تأثيره على أدبنا المعاصر، حيث تصبح جزءًا من هذا التّراث، وتخلق منه لوحة متكاملة، ونسيجًا يرتبط بعضه ببعض، ومن المؤكّد أنّ اسم فاطمة ليس كاسم ليلى، إذ ارتبط اسم ليلى بصورة المعشوقة في الأدب العربيّ القديم، وأول ما يتبادر إلى أذهاننا قصّة مجنون ليلى، في حين أنّ اسم فاطمة الزّهراء ارتبط بالنّسب النّبويّ الشّريف، لذا كان اختيار الكاتب لهذا الاسم تحديدًا علاقة وثيقة بمبروكة، فكلاهما يكمل أحدهما الآخر.

النّهـاية وكسر أفق التّوقّــع

إنّ كسر أفق التوّقعات (نظريّة تنمو لدى مستقبل النّصّ، ويكون المتلقّي له القدرة على توقّع بعض الدّلالات والمعاني، ولكنّ هذا التّوقّع لا يستتبع بالضّرورة تطابق المعاني التي نتوصّل إليها مع تلك التي نتحدّث عنها في السّابق حيث يخيب ظنّ المتلقّي في مطابقة معاييره السّابقة مع معايير العمل الأدبيّ الجديد، وهذا هو الأفق الذي تتحرّك في ضوئه الانحرافات والانزياح عمّا هو مألوف)[113]

لقد سارت القصّة من بدايتها حتّى نهايتها بصورة أفقيّة متواصلة، سرد فيها الكاتب صورة معاناة، ومشوار حياة مليئة بالألم والفقد والحرمان، فابتداء من العنوان نرى الميل والانحناء في كلّ التفاصيل، نرى الفقد والغربة الزّمانيّة، نرى البيت الذي اختفى، والأب الذي مات وهو يتكلّم عن مبروكة، نرى فاطمة التي اغتالتها طائرات العدوّ في مخيم عين الحلوة، نرى الشّيب الذي غزا شعر يوسف العليّ الأسود الطّويل.

(112) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 13.

(113) صالح، بشرى موسى، نظريّة التّلقّي أصول وتطبيقات، المركز الثّقافيّ العربيّ، دط، المغرب، 2001م، ص 46.

إنّ القصّة جسّدت واقعًا معاشًا لكلّ فلسطينيّ، ومن البديهيّ أن يكون توقّع القارئ على ضوء الأحداث التي عاينها في القصّة أن يكون سبب انحناء النّخلة مبروكة نابعًا من الوهن والخور والضّعف، نابعًا من تشريد أهلها، وبقائها وحيدة تشكو ألم غيابهم، كان توقّع القارئ أنّ الميل الذي أصاب النّخلة كان بدافع الانكسار والخضوع، غير أنّ المفاجأة غير المتوقّعة أنّ الكاتب صوّر هذا الميل والانحناء بصورة إيجابيّة كاسرًا بذلك أفق التّوقّع عند القارئ (الذي هو في نظر جماليّات التّلقّي شيء ينمّ عن أنّ القراءة المنتجة تضيف للنّصّ شيئًا جديدًا)[114]، فيوسف العليّ **(فيما كان يبحث تنبّه إلى أنّ جذع النّخلة مائل، مائل كثيرًا، مبروكة منحنية، مبروكة مائلة، وتراجع خطوات، يا الله ، حتّى أنت يا مبروكة، ما الذي حنى جذعك الباسق؟ الحنين، الغربة، الزّمان)**[115] هذه الأسئلة المتلاحقة التي صبّ فيها يوسف العليّ جام دهشته ولوعته، محاولًا من خلالها أن يجد ما يسكت فيه ذلك الإحساس بالمرارة الذي غدت مساحاته تتّسع في روحه، فمبروكة هي التي يستمدّ منها قوته، وهي الوحيدة التي بقيت بعد غياب الجميع، ويوجّه خطابه لها ملتاعًا (قولي لي يا مبروكة، قولي لي ... ما الذي حناك؟) وهنا تأتي المفاجأة التي كسرت أفق توقّع القارئ حين يحاول الكاتب أن يجعل الإجابة عن هذه الأسئلة ردًّا غير متوقّع، فلم يكن الضّعف والانكسار هو سبب الانحناء ولكنّه يؤكّد بجواب يشبه السّؤال عن السّبب: (هل انحيت لتصمدي أمام الرّياح؟ أم انحنيت لتشمّي رائحة الأهل في الأرض؟) لقد جعل الكاتب الوفاء هو سبب الانحناء، وفاء الأرض لأهلها، ووفاء الأهل لوطنهم، صورة جميلة استطاع الكاتب أن يرسم بها هذا الانحناء.

بعد هذه المفاجأة التي حصلت على مستوى الأحداث، نلحظ أن هناك أشياءً قد تغيرت في فكر القارئ ونظرته، فإعادة تشكيل المكان جاءت بعد عملية كسر أفق المتوقع، فاللا متوقع هنا أسهم في إحداث الدهشة والمفاجأة لدى القارئ وجعله يتأمل النص جيداً ويقارن بين دلالات مفهوم الانحناء في فكرته السابقة واللاحقة، إذن من الملاحظ أن القارئ لم ينتبه لحقيقة انحناء النّخلة في أول القصة كونه يشير إلى ما يحيط بالمكان من بؤس وحزن وهو أمر متوقع لدى القارئ، لكن أن يتحول الانحناء بلحظة واحدة إلى الوفاء والمفاهيم الإيجابيّة هذا ما لم يتوقعه القارئ فأثار عنده تصادماً (مع تركيب أو عبارة أو فكرة أو وزن أو فضاء نصي لا يتطابق مع معرفته الأولية)[116].

الخـــاتمة

في نهاية دراستي هذه لا بدّ أنّ أشير إلى أنّني حاولت في بحثي هذا التّركيز على الجانب التّطبيقيّ أكثر من الجانب النّظريّ، نظرًا لكون المادّة النّظريّة متوفّرة في بطون الكتب، ولم تقصّر في جمعها ودراستها.

لا بدّ من التّأكيد على ظهور القارئ الضّمنيّ بشكلّ بارز في قصّة النّخلة المائلة، حيث نراه يفرض نفسه على النّصّ، وسواء على الكاتب متعمدًا ذلك الحضور أم لا؛ فإنّنا لا ننكر وجوده الماثل بقوّة في القصّة كبنية نصيّة ثابتة، وقد ظهر ذلك من خلال الدّراسة التّطبيقيّة في القصّة.

إنّ القارئ الضّمنيّ في القصّة يملك أفق توقّعات محدّد اكتسبه من خبراته السّابقة بالنّصوص التي سبقت وبالرّغم من ذلك فإنّنا لمسنا حرص المبدع على الخروج من دائرة النّمطيّة والأعمال المتكرّرة، فيجعل من عمله فيما بعد صورة باهتة لا حياة فيها، إذ خرج الكاتب إلى نمط معتدل بين المألوف المتعارف عليه وغير المألوف وذلك من خلال تقنيّات مألوفة كالتّناص وغيرها، ليحقّق بذلك توازنًا متكاملًا من الإبداع والمألوف، ليضمن بذلك خلق ما يعرف باسم (المسافة الجماليّة).

(114) بن حدّو، رشيد، القوام الإبستمولوجيّ لجماليّة التّلقّي، مجلّة علامات، المجلّد التّاسع، العدد السّادس والثّلاثين، ص 386.

(115) طه، محمّد علي، النّخلة المائلة، ص 14.

(116) ربايعة، موسى، المتوقّع واللا متوقّع، دراسة في جماليّة التّلقّي، مجلّة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويّات، المجلّد الخامس عشر، العدد الثّاني، 1997م، ص 47.

إنّ قصّة النّخلة المائلة اعتمدت على تقنيّات محدّدها، هدفها مشاركة قارئ صاحب انتماء وطنيّ، وفكر مستنير، وقلب عايش المعاناة بكلّ أبعادها النفسيّة والجسمانيّة والجغرافيّة، حيث رسم الكاتب لقارئه صورة مختارة من عالم ثقافيّ وفكريّ خاص، فاستخدام الكاتب للغة العاميّة، والموروث الفلسطينيّ والكنعانيّ إضافة إلى الوصف الدّقيق لصورة القرية وذكريّات الطّفولة، كلّ هذه الجوانب تجعلنا ندرك أنّ سمة القارئ وهويته الفلسطينيّة أولًا والعربيّة ثانيًا، وأنّ هذا القارئ يشارك في بناء المعنى ويعيد تشكيل العمل الأدبيّ من جديد، ليعيد الأمل والحياة والإصرار لقضيته.

على الرّغم من أنّ القصّة قد ناقشت موضوعًا تناولته الكثير من الدّراسات والعديد من الكتّاب والشّعراء وغيرهم نظرًا لأهميّته، فهو يشكّل حياة شعب، وقصّة وطن، إلّا أنّ المبدع نجح في كسر أفق توّقعات القارئ من خلال النّهاية التي اختارها، حيث نسج القارئ الضّمنيّ نهاية افتراضيّة هي أنّ سبب انحناء النّخلة هو الضّعف والهمّ والانكسار والخضوع، غير أنّ المفاجئة التي تكسر أفق توقّعات القارئ تجعل الانحناء نابع من الوفاء والحنين للأهل، فالنخلة انحنت لتشمّ رائحة أبنائها الذين رحلوا إمّا بالموت أو التّشريد، لتستجمع منهم شجاعتها وصبرها وصمودها.

وعليه توصي الباحثة بدراسة تراثنا الأدبيّ المحليّ وفق قارئ ضمنيّ يسهم في كشف المسكوت عنه، ويضفي على النّصّ إبداعًا فوق إبداعه، كما أنّه يمنح نصوصنا الأدبيّة رؤية جديدة عميقة قادرة على سبر جماليّاته بتقنيّة فذّة لها كبير الأثر في استكناه خفاياه، وإعادة بريقه الذي غبّره تراب التّجاهل.

وفي ختام بحثي لا يمكنني الادّعاء بأنّني قد أديّت ما للموضوع من حقّ في البحث والدّراسة، بل هو أمر يحتاج إلى المزيد من الدّراسة والبحث والاستقصاء.

بالحمد بدأت وبالحمد أختم قولي.

والله الموفّق

أولًا: القرآن الكريم

ثانيًا: قائمة المصادر والمراجع

1- أدموند، فولر،1997م، موسوعة الأساطير، الميثولوجيا اليونانيّة والرّومانيّة والاسكندنافيّة، ترجمة حنّا عبود، الطّبعة الأولى، الأهالي للطّباعة والنّشر، دمشق.

2- امبرتو، إيكو، 1996م، القارئ في الحكاية، التّعاضد التأويليّ في النّصوص الحكائيّة، ترجمة أنطوان أبو زيد، الطّبعة الأولى، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء.

3- ايزر، فولفغانغ، فعل القراءة،1987م، نظريّة جماليّة التّجاوب في الأدب، ترجمة، حميد لحمداني، الجلالي الكدية، دط، منشورات المناهل، فاس.

4- _____، 1999م، عمليّة القراءة، مقترب ظاهراتي، ضمن كتاب نقد استجابة القارئ من الشّكلانيّة إلى ما بعد البنيويّة، تحقيق، جين، تومبكتر، المشروع القوميّ للتّرجمة.

5- بلمليح، إدريس، 1995م، المختارات الشّعريّة وأجهزة تلقيها عند العرب، دط، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، الرّباط، المغرب.

6- تشاندلر، دانيال، 2008م، أسس السّيمائيّة، ترجمة طلال وهبة، الطّبعة الأولى، مركز الدّراسات الوحدة العربيّة، بيروت.

7- ثامر، فاضل،2003م، المقموع والمسكوت عنه في السّرد العربيّ، الطّبعة الأولى، دار المدى للثّقافة والنّشر سوريا.

8- الجرجانيّ، عبد القاهر،1423هـ \ 2002م، أسرار البلاغة في علم البيان، الطّبعة الأولى، دار المعرفة، لبنان، بيروت.

9- الجابريّ، محمّد عابد،1991م، التّراث والحداثة، دراسات ومناقشات، الطّبعة الأولى، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت.

10- حسين، خالد حسين،2007م، في نظريّة العنوان (مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة النّصّيّة)، الطّبعة الأولى، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق.

11- عبد الحكيم، شوقي،1979م، مدخل إلى دراسة الفولكلور والأساطير العربيّة، الطّبعة الأولى دار ابن خلدون، بيروت.

12- خضر، ناظم عودة،1997م، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، دط، دار الشّروق.
13- بن سالم، عبد القادر، 2013م، بنية الحكاية في النّصّ الرّوائيّ المغاربيّ الجديد الطّبعة الأولى، منشورات الاختلاف، الجزائر.
14- السّاريسيّ، عمر عبد الرّحمن،1980م، الحكاية الشّعبيّة في المجتمع الفلسطينيّ دراسة ونصوص،، الطّبعة الأولى، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت.
15- سامي، إسماعيل، جماليّات التّلقّي،2002م، الطّبعة الأولى، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة.
16- السّعافين، إبراهيم،1996م، تحوّلات السّرد في الرّواية العربيّة، الطّبعة الأولى، دار الشّرق،عمّان الأردن.
17- سلامة، أمين،1995م، معجم الأعلام في الأساطير اليونانيّة والرّومانيّة، الطّبعة الأولى دار الفكر العربيّ، مصر.
18- سليمان، سوزان روبين، إنجي كروسمان،2007م، القارئ في النّصّ، مقالات في الجمهور والتّأويل، ترجمة، حسن ناظم، عليّ حاكم صلح، الطّبعة الأولى، دار الكتاب الجديدة المتّحدة.
19- شرفي، عبد الكريم،2007م، من فلسفات التأويل إلى نظريّات القراءة، الطّبعة الأولى منشورات الاختلاف، الجزائر.
20- الصادق، قسومة، 2015م، طرائق تحليل القصة، دط، دار الجنوب.
21- صالح، بشرى موسى،2001م، نظريّة التّلقّي أصول وتطبيقات، دط، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب.
22- الطّيّب صالح، 1417هـ-1997م، دومة ود حامد، الطّبعة الأولى، دار الجيل، بيروت.
23- عبد النّاصر، حسن ومحمّد شعبان، 2002م، نظريّة التّلقّي بين ياوس وأيزر، دط، دار النّهضة العربيّة.
24- ابن عربيّ، محيي الدّين،2010م، الفتوحات المكيّة، دط، دار المعرفة، بيروت.
25- عزّام، محمد، 2001م، النّصّ الغائب، تجليّات التّناص في الشّعر العربيّ، دط منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.
26- عشري، زايد، عن القصّة العربيّة الحديثة،1978م، دط، دار الفصحى، القاهرة.
27- طه، محمّد علي، 1995م، النّخلة المائلة، دط، دار الهدى، كفر قرع.
28- عيّاشي، منذر،1998م، الكتابة الثّانية وفاتحة المتعة، الطّبعة الأولى، المركز الثّقافيّ العربيّ.
29- الغذامي، عبد الله،2005م، النّقد الثّقافيّ، قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، الطّبعة الثّالثة، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء.
30- فاضل، عبد الواحد علي،1996م، من سومر إلى التّوراة، الطّبعة الثّانية، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، بغداد، العراق.
31- الكرديّ، عبد الرّحيم،2004م، السّرد في الرّواية المعاصرة، الطّبعة الأولى، مكتبة الآداب، القاهرة.
32- مفتاح، محمّد،1990م، ديناميّة النّصّ، تنظير وإنجاز، الطّبعة الأولى، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت.
33- ميجان الرّويليّ، سعد البازغي، 2002م، دليل النّاقد الأدبيّ، إضاءة لأكثر من سبعين مصطلحًا نقديًّا معاصرًا، الطّبعة الثّالثة، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب.
34- هول، روبرت سي 1992م، نظريّة الاستقبال، مقدّمة نقديّة، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، الطّبعة الأولى، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقيّة، سوريا.
35- هولب، روبرت،1994م، نظرّيّة الّتلقّي، ترجمة، عزّ الدّين إسماعيل، الطّبعة الأولى كتاب النّادي الأدبيّ الثّقافيّ، جدّة.
36- هيمة، عبد الحميد، 2005م، الصّورة الفنّيّة في الخطاب الشّعريّ الجزائريّ، دار هومة.
37- الوائليّ، فيصل، 1963م، من أدب العراق القديم، مجلّة سومر، الجزء الأوّل، العدد الثّاني، مديريّة الآثار العامة، بغداد.
38- ياوس، هانس روبيرت، 1417هـ- 2016م، جماليّة التّلقّي، من أجل تأويل جديد للنّصّ الأدبيّ، تقديم وترجمة، بن حدّو، رشيد، الطّبعة الأولى، كلمة للنّشر والتّوزيع، بيروت.

ثالثًا: المجلّات والدّوريّات:

39- الدّيك، إحسان، (2010م)، "أسطورة النّسر والبحث عن الخلود في الشّعر الجاهليّ"، دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلّد 37، العدد الثّاني.
40- _____،(2010م)، "النّماذج البدئيّة في الأغنية الشّعبيّة الفلسطينيّة، أغنية بكرة العيد وبنعيد أنموذجًا"، مجلّة النّجاح للأبحاث (العلوم الإنسانيّة)، المجلّد 24، العدد 7.
41- بن حدّو، رشيد، "القوام الإبستمولوجيّ لجماليّة التّلقّي"، مجلّة علامات، المجلّد التّاسع، العدد السّادس والثّلاثين.
42- الحمدانيّ، عبد الأمير، (2009م)، "صورة النّخلة في المعتقدات الرافدينية"، الهيئة العامة للآثار والتّراث، مجلّة سومر العدد الرّابع، السّنة الثّانية.
43- الخالدي، ياسر علي، (2015م)، "المسكوت عنه في الرّواية السّير ذاتيّة في نحيب الرّافدين"، مجلّة حوليّة المنتدى للدّراسات الإنسانيّة، جامعة القادسيّة.

44- الخطيب، عليّ عزّ الدّين،(2004م)، "الحواس الخمس في قصص لطيفة الدليمي دراسة تحليلية لأدوار الحواس في بناء العالم القصصيّ"، مجلة كلية التربية، بغداد-العراق، العدد التّاسع.
45- ربايعة، موسى، (1997م)، "المتوقّع واللا متوقّع، دراسة في جماليّة التّلقّي"، مجلّة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويّات، المجلّد الخامس عشر، العدد الثّاني.
46- شلاش، غيداء أحمد، (2011م)، "المكان والمصطلحات المقاربة له، دراسة مفهوماتيّة" مجلّة أبحاث التّربية الإنسانيّة، المجلد 11، العدد 25.
47- علوي، حافظ إسماعيلي، (1999م)، "مدخل إلى نظريّة التّلقّي"، مجلّة علامات في النّقد، المجلّد العاشر الجزء الرّابع والثّلاثون، النّادي الأدبيّ الثّقافيّ، جدّة.

رابعًا: الرّسائل الجامعيّة:

1- البردويل، صلاح، (2001م)، توظيف التّراث في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة الأقصى، غزّة، فلسطين.
2- جودي، محمّد، شعريّة الشّخصيّة والمكان الرّوائيّ في عائد إلى حيفا، رسالة ماجستير، كليّة الآداب واللغات، جامعة الجزائر.
3- عدوان نمر العدوان،(2005م)، المكان في الرّواية الفلسطينيّة بعد أوسلو 1993، رسالة دكتوراه، إشراف، محمد السّمرة، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن.

خامسًا: المؤتمرات:

1- المؤتمر الأوّل للتّراث الشّعبيّ الفلسطينيّ في جامعة القدس المفتوحة، تحرير، حسن سلوادي، ياسر الملّاح، 2007م، ص 62.