محمد جودي - جامعة خميس مليانة - الجزائر

الآخر في المنجز الروائي العربي بين جدلية الصراع والاحتواء
قراءة تأويلية في رواية "عائد إلى حيفا" لغسان كنفاني

تقديم

يمتد الصراع بين الأنا والآخر في الزمن القديم طويلا، حيث يعود إلى بدايات ظهور الإنسان الأول، إذ يتجلى في أخص وأعقد العلاقات الإنسانية، مثل صراع الأخوين قابيل وهابيل في الموروث الديني الإسلامي.

وقد تبتعد الغيرية (Altérité) أو تقترب بين الأطرف (أطراف الصراع)، ولكنها لا تلغي أي أحد منهما، بل تبقى قائمة مثلما هو موجود في العلاقات الإنسانية، التي تتصف بطبيعة مرنة، تهتم بإقامة التغاير لا التمازج وفقا للمصالح الذاتية والاعتبارات الخاصة، التي قد تقترب أو تبتعد من مصالح الآخرين واعتباراتهم الخاصة.

وقد نادى بالفكرة ذاتها غوته في الكتابة الأدبية والفنية، من خلال حديثه عن ذاتية اللغة الألمانية بالنسبة له، وغيرية اللغات الأخرى، قائلا: "أنا أحبّ الألمانية ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن أحب الفرنسية، ولكني أفهم حقيقة أن الفرنسي يحب الفرنسية ويعشقها، ولا يمكن أن يحب الألمانية كما يحب لغته القومية"، الأمر الذي يجعل الأنا في حالة تعصب ثقافي وفكري داخل مجتمعاتها، فيأتي تقبل الآخر والحوار معه صعبا مثل الحالة الفلسطينية والإسرائيلية، التي كانت عبر التطور التاريخي حالة إنسانية صعبة، جعلت التعامل معها يصل بالمفكرين والمبدعين إلى حالة الفشل واليأس، إلا أن السرد كواجهة لتمثيلات الأنا والآخر استطاع أن يقارب هذا الصراع ويحتوى أطرافه.

ولذلك يمكن لنا أن نطرح سؤال مركزيا مهما وهو: من هو الأنا ومن هو الآخر؟

في الحقيقة تبدو الإجابة صعبة وغامضة في مقاربة احتوائية حوارية، لكن من وجهة ما بعد استعمارية تطفو رؤية تقارب السؤال وفقها، ترى في الأنا والآخر كيانين من

بنية/تشكيلة اجتماعية ودينية وثقافية واحدة (رغم وجود فوارق واضحة)، إلا أنه لا يمكن الفصل بينهما، إلا على مستوى الخلاف القائم على أساس نظريات ومصالح، تجعل صاحبها في النهاية ندا للآخر، وهنا يأتي التأويل باعتباره سلطة قارئ متعاون مع النص، لتقصّي هذا التقارب ومثاقفته في الفكر والفن الإنساني عامة.، اعتمادا على مقولة أنا الأنا تتحدّد بالآخر.

أولا. السرد والتأويل (من البنيوية إلى النسق الثقافي)

يمكن معاينة ثنائية [السرد - التأويل] ضمن معطى فلسفي عميق، لأن كلاهما يؤسس لعلاقة معرفية إنسانية في الوجود المعرفي/العلمي، الذي يُفهم وفق انطلاقة فلسفية، باعتبار الفلسفة "تأملا في الوجود وفي كل وسيلة يمكن أن يُفهم بها هذا الوجود"(01)، حيث تعد الفلسفة تفكيرا إنسانيا عميقا، يفتح في الحياة فهما جديدا ومعنى مغاير ومبتكر، هذا الأخير أخذ منه السرد بعدا جديدا في الفكر المعاصر، ليصبح فها للوجود وتفهّما أنساقه، هذا النسق يتصل بالتأويل ويتحوّل عن مجراه السطحي إلى الرؤية العميقة في الفهم والتفسير، التي تقع ضمن لغة السرد، التي تقتضي شبكة مفاهيمه لتأويلها وإنزالها منزلة الفهم والوعي، رغم أن طريق السرد يختلف عن طرح الفلسفة في فهم الوجود، التي تنمّي معارفها وأطاريحها على فهم صوري تجريدي، من أجل مكاشفة حقيقة الوجود، إلا أن السرد يضمن هذا الوجود في رمزية الحكائي/الحكي، من دون أن يصوّرها بحرفيتها التامة، إنما يحلّق بها في فضاءات العجائبي والممكن، مع خلق الدهشة والمتعة في البنية النصانية.

إذا كانت الدهشة تتجلى في فضاء السرد فإن التأويل هو من يمسك بها (يمسكها)، ويأخذها إلى القارئ، أين تحدث المتعة واللذة في رفع الحُجب عن النص، فيكون التأويل "قراءة ودود للنص، وتأمل طويل في أعطافه وثرائه. التأويل مبناه الثقة بالنص والإيمان بقدراته والاشتغال بكيانه الذاتي... والغوص المستمر على تداخلات بنيته"(02). لذلك يضبط التأويل المعنى الغائر في السرد والتشظي الدلالي، الذي تمارسه النصية السردية، كونها تحاول أن تخفي الدلالة عن المتلقي، عبر مدارات سردية تراكمية في المستوى النفسي والاسترجاعي والاستباقي، وتقاطعات التاريخ والواقع والتخييل التي يُقحمها الكاتب في نصه، ليصبح التأويل في هذه الحالة منقذا حقيقيا للنص والكاتب والقارئ (أقطاب الإبداع)، وفي الوقت ذاته إبعاد الجفاف الدلالي عن النص وكسر حواجزه من جهة، ومكاشفة الذات المؤولة لموضوعها ضمن مقاصد التأويل السامية من جهة ثانية.

يقول مصطفى ناصف: "التأويل حوار خلاّق بين النص والقارئ، حوار يُضفي على النص معنى يشارك فيه طرفان، ليس للنص معنى بمعزل عن قارئ نشيط يستحثه ويقلّب فيه الظن بعد الظن، ويتصوّره قادرا على الإلهام وعبور المسافات الطوال"(03)، إذ يقلّص

التأويل مسافات النص العميقة ويختزلها، لتحريك العالم والذات في الوقت ذاته، لفهم المُقترح والممكن النصي وفهم المسرود فيه.

إن التأويل هو تحفيز لتوالد المعنى في النص السردي، حيث يصبح مغامرة في مجاهيل النص، لأنه في الأساس قراءة على قراءة ونسق مفتوح على نسق نصي، "كتابة في نص وكتابة على نص في الوقت نفسه، ولقد يعني هذا أنها قد تكون إبداعا، به يستكمل النص الأول نفسه في كتابة ثانية"(04). فالتأويل وفقا لهذه المعطيات في تقاطعه مع السرد، جهد عميق أثناء نشاط القراءة وبعدها، ينضاف لها ليغدو المعنى أكثر جلاء أمام القارئ، الذي يجب عليه امتلاك أدوات منهجية وسليمة في ممارسة القراءة وفهم النص.

وتنهض القراءة التأويلية في النص السردي بإحياء معانيه الكامنة والمتخفية، لأنها تأويل وميثاق بين القارئ والنص، حيث يبحث التأويل في أفعال السرد داخل الجمل النصانية، ليتحوّل فعل القراءة في بدئيته إلى تأويل، يتحوّل إلى إستراتيجية في التلقي، الذي يمنح النص حدودا أخرى (معنى جديد)، وكثافة معنوية لانهائية تجعل من العلامة النصية لولبية(05)، تصبحه القراءة بموجبها فعلا حثيثا يعمل على تنشيط النص، المتحوّل إلى آلة كسولة (une Machine paresseuse)، يحتاج إلى قارئ نموذجي (un Lecteur modèle)، يكون واعيا بشروط القراءة وفتح النص على أفق التأويل الصحيح، فالقارئ يقوم في هذه الحالة كما يرى أمبرتو إيكو (Umberto Eco) "يفعل فعل التوليد مثلما فعل الكاتب في البناء والتكوين، ويكون قادرا على تحيين (Actualisation) النص بالطريقة التي كان يفكّر بها الكاتب(06)، ليكون التأويل وفق رؤية الكاتب المضمرة والمتخفية في تجاويف النص المغمورة بمعانيه المتلاطمة والمتداخلة. فالتأويل يصدر عن عمل الفكر الذي يتكوّن من فك المعنى المختبئ في المعنى الظاهر، ويقوم على نشر مستويات المعنى المنضوية في المعنى الحرفي، مع الاحتفاظ بالمرجع البدئي للتفسير وهو الواقع الثقافي، ليصبح الرمز والتأويل متصورين متعالقين، فكلما كان هنالك تأويل كلما وجد معنى متعدد، لأن تعددية المعنى تصبح بادية في التأويل وشرطا لتحققه(07).

يعدّ كتاب "الأثر المفتوح" لإيكو هو أول مصنف يعتبر العمل الفني رسالة/Message يلفّها الغموض والتعقيد، ما يجعل من العمل الأدبي يتميز بأنه عبارة عن كثافة من المدلولات المتواجدة في دال واحد (نص واحد)، يطرح العديد من المعاني المتجوّلة والمتحركة في مداره وفلكه، وهو طابع عصري (موضة) في الكتابات الجديدة، حيث ينزع الكتّاب الجدد إلى الكتابة اللاشكلية (L'informel) والفوضى (Le Désordre) والمصادفة (Le Hasard)(08). ما يقود إلا

الانفتاح الدلالي في النص، أو الأثر الذي يقوم على دعامة تجمع بين الكاتب والمتلقي، وهي دورة التواصل.

يقول إيكو في كتابه "القارئ في الحكاية": "يتعلق موضوع هذا الكتاب بظاهرة السرد المعبّر عنها باللغة، والمؤولة عن طريق قارئ متعاون، لا بد أن يكون هذا الأمر واضحا لأنني سألتزم كثيرا بهذه الحدود، فلا يعالج هذا الكتاب كل أنماط النصوص (الموسيقية والبصرية...) مثلما هو الحال في كتاب الأثر المفتوح، بل يحاول استهداف النصوص اللغوية فقط، لأننا سنحاول في هذا الشأن أن نشرح في هذا الكتاب الكيفية التي نفهم بها نصا ما، وليس بالضرورة الكيفية التي نفهم بها الآثار الفنية"(09).

حاول إيكو في كتابه "حدود التأويل" أن يبيّن تيبولوجيا العوالم المكنة، فالمؤول النموذجي يكتفي بالعوالم السردية الصغرى المبثوثة في ثنايا النص، أما القارئ الذي يستعمل النص يروم أن يستثمر مفهوم العالم استثمارا موسّعا، لا يخرج من براثن المتاهات. ويصرّح إيكو قائلا: "إذا احترم القارئ النموذجي حدوده، فإنه سيكون سعيدا بالقصة التي يُحييها. فإن لم يلتزم بذلك سيكون مفتونا (الفتنة) ببحث موسوعي سرمدي. هنالك بعض القرّاء الذين يتساءلون عن (عدد سكان مدينة بغداد انطلاقا من عوالم ألف ليلة وليلة)، أو عن جد شارل بوفاري مثلا. إننا لا نعتقد بأن هؤلاء القرّاء الذين سقطوا في وسواس الدقة، يمكن اعتبارهم من النمط النموذجي. إن هذا النوع من القرّاء يبحثون عن العوالم القصيّة، في حين لا يمكن للنوع السردي أن يعيش إلا باللعب على العوالم الصغرى"(10).

يرى إيكو أن التأويل السليم للنص لا يستوي إلى عبر إتباع القارئ لإستراتيجية منهجية نموذجية في التعاطي القرائي العميق والناجح، يسمّيها أوليات القراءة النشيطة (المنشّطة)، التي تتجلّى عبر ثلاث مقولات رئيسية، هي: الموسوعة (L'encyclépédie)، الطوبيك (Le Topic)، والعالم الممكن (Le Monde possible).

فالموسوعة هي المعرفة السابقة (السِجل) وخزّان عمليات التأويل، فهي "مسلّمة سيميائية (علاماتية)، ولكن ليس بالمعنى الذي تكون معه أيضا حقيقة سيميائية؛ إنها المجموع المسجّل لكل التأويلات القابلة لأن يتعرّف عليها موضوعيا بوصفها مكتبة المكتبة، وتعني المكتبة أيضا محفوظات لكل المعلومات غير اللفظية الموثقة بشكل أو بآخر(11).

ويقوم القارئ هنا كدعامة تساعد في فعلي القراءة والتأويل، لأن النص "يفترضه ويستحضره القارئ، كي يستطيع المواجهة بين التمظهر الخطي لذلك النص، وبين بنياته اللسانية، وبدون كفاءة موسوعية لا يمكن التعاون مع النص أو مساعدته على إنجاز مبتغياته، ولا يمكن للقارئ أن يكون هو ذلك المشارك الفعّال، الذي يملأ الفراغات ويحمل

التناقضات ويستخلص المقولات"(12)، لأن هذا الإنتاج النصي هو التداول القرائي الجماعي وليس الفردي، والإستراتيجية الموسوعية هي المؤهل القرائي لفهم النص وتأويليه بطرق صحيحة، تجعل القراءة موروثا اجتماعيا.

إن الإرث الاجتماعي لا يُحيل في تصور إيكو على لغة بعينها باعتبارها نسقا من القواعد فقط، بل يتبع هذا المفهوم ليشمل الموسوعة العامة التي أنتجها الاستعمال الخاص لهذه اللغة؛ أي المواصفات الثقافية التي أنتجتها اللغة، وكذا تاريخ التأويلات السابقة الخاصة بمجموعة من النصوص، بما في ذلك النص الذي بين يدي القارئ. ففعل القراءة عليه أن يأخذ بعين الاعتبار مجموعة هذه العناصر حتى وإن استحال على قارئ واحد أن يستوعبها كلها، وعلى هذا الأساس فإن أي فعل للقراءة هو تفاعل مركّب بين أهلية القارئ (معرفة الكون الذي يتحرّك داخله القارئ، وبين الأهلية التي يستدعيها النص لكي يُقرأ قراءة اقتصادية) (13).

أي أن القارئ هو من يشغل الدلالات الكامنة والمضمرة المسكوت عنها في النص، على أساس أن هذا الأخير مربوط بثنائيتين متقابلتين؛ المنطوق وهو سطح النص وظاهرة، المسكوت عنه وهو القدرة التناصية لدى القارئ، من أجل مساعدة النص على تنشيطه حتى يتمكن القارئ من ملء فراغاته والخروج عن صمته.

ويتحدّد الطوبيك باعتباره فرضية قرائية، يغدو ترسيمة يستعين بها القارئ للولوج إلى النص بعمق، فهو أداة سابقة على وجود النص ومنطلق أولي يتكئ عليه القارئ في بناء تأويله النصي، من أجل ضبط السيموزيس ومحاصرته واختزاله.

فالطوبيك في منظور سعيد بنكرّاد "مفهوم ينتشل التلقي من وهم التعدّد التأويلي المطلق ومن الفهم الأحادي للنص في الآن نفسه. وللإشارة فهذا المفهوم ليس مرتبطا بالمادة المضمونية ولا محكوما بطبيعتها، بل هو ترهين في وجوده واشتغاله بالذات التي توجد في تماس مع هذه المادة. وهو من هذه الزاوية يعدّ تصورا أوليا وحدسيا للمعنى، إنه يمثّل عند القارئ الأشكال الأولى لمقاربة المعنى وفق خطاطة يتبناها هذا القارئ، ويباشر وفقها عمليات التأويل اللاحقة"(14).

ولذلك يجب أن يكون التأويل محاطا برؤية قبلية مسبقة، تتغذى على معرفة اجتماعية ذات طابع دلالي، يساهم في تفكيك النص إلى دلالات متعددة، يدركها القارئ ويعيها جيدا في خضم القراءة والتأويل، لأن الطوبيك وفق قراءة إيكو هو أداة تقوم بتقليم حجم الدلالة/السيموزيس، أي تحديد مجمل الممكنات التأويلية القابلة للتجسيد من خلال القراءات المتنوعة.

يقدّم إيكو في كتابه "القارئ والحكاية" مفهومه عن العالم الممكن، الذي يعني توقعات القارئ وتخميناته أثناء القراءة والتأويل، توازنا مع ما يطرحه النص من إمكانيات دلالية ومعنوية توجد ضمنه، لأن "العوالم الممكنة تتراوح بين ما يتخيله القارئ بحسب ما يجده في النص، وفق مساره الخطي وما تمثله الكائنات والأشياء التي تؤثثه، والتي تبدو محكومة بنفس النظام ومورطة فيه"(15). فتضمن هذه العوالم تشاركا بين الكاتب والقارئ في بنية النص الدلالية، التي تصبح فرضية تأويلية، حيث القارئ الجيد/النموذجي لا يقرأ النص وفق رغباته وإرادته بل وفق ما يوجد في النص، كما يقول إيكو من أنه في حاجة إلى "قارئ يكون قد مرّ بنفس التجارب التي مرّ بها في القراءة..." (16).

وإذا كان التأويل مهما لفهم وقائع الحياة، فهو في السرد حدث ضروري وجزء من الكتابة والإبداع، للاقتراب من نمط الكتابة عند أي كاتب وشروطه الجمالية، فالعمل الأدبي وأي عمل فني على وجه العموم، لا يهدف في نظر غادامير إلى تحقيق المتعة الجمالية فحسب، بل يظهر وبدرجة أساسية باعتباره حاملا للمعرفة بالمعنى العميق لهذه العبارة.

وينجم عن هذا التصور أن عملية الفهم لن تكون مجرد متعة جمالية خالصة، بل ستقوم على نوع من المشاركة في المعرفة التي يحملها النص، ومن جهة أخرى فإن النص الأدبي باعتباره معرفة ورغم كونه ناجما عن تجربة المبدع الذاتي، سوف يستقل عن مبدعه ويمتلك موضوعيته، ويصبح وسيطا لثباته الدائم وديناميته وقوانينه الخاصة، وهذا الوسيط الموضوعي والمحايد إلى حد كبير هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة ومتكررة ومفتوحة لأي قارئ من القرّاء(17). فالتأويل هو فهم حقيقي للنص من جهة، وفهم للتأويل في حد ذاته من جهة ثانية، لأنه فعل نصيّ يقع على النص ويأتي لامتلاك قصديته التي تطابق بنيته الداخلية بعيدا عن قصدية المؤلف والقارئ، لأن النص هو السيد في التأويل والفهم، وما يريده النص هو أن يلقي بنا داخل معناه، وأن يجعلنا نأخذ الاتجاه نفسه الذي يضيئه النص ويفتح نحوه، فالتأويل فعل النص في نظر ريكور قبل أن يكون فعلا لمفسّر النص(18).

ليصبح التأويل كما نظّر له محاولة لاقتراح نص جديد معادل للنص الأول (نص الكاتب)، أو هو كما يقول أوكتاف منوني (Octave Mannoni) ما يمنح معنى النص السردي مستويات متعددة، تختلف باختلاف مرجعيات المتلقي، وباختلاف قصدية المؤوّل، وبالتالي يحرّر التأويل معنى النص السردي من البعد الواحد اليتيم، ويصبح يهتم بمستويات المعنى المتعددة.

ثانيا. الأنا والآخر في مشروع التأويل الثقافي

استطاعت البنية النصية السردية أن تجمع في معماريتها حدودا معرفية ودلالية للذات الإنسانية، ثم اختزلت الحالة النفسية السلوكية والاجتماعية لها، ضمن بعد لغوي رمزي تم تفكيكه وقراءته تأويليا في ظل مقاربات ومكاشفات المنهج التأويلي.

ومع تطور الرؤية السردية والتحامها بالنسق الثقافي ضمن المشروع ما بعد الكولونيالي، تغير أفق التأويل هو الآخر واهتمامه بفكرة الأنساق ضمن السرد، لنصبح أمام مقولة تأويلية معاصرة عن السرد الثقافي، وتحوّل القراءة من البنية المحايثة إلى النسق الثقافي المفتوح على أفق التأويل تعددية القرّاء.

ولذلك يرفض إيكو في التأويل مقولة المرجعية الواقعية في النص ما بعد البنيوي، ويعوضها بمقولة المرجعية الثقافية، مبررا ذلك بأن النص تمثيل بنيوي للتحيين الدلائلي الملموس، وقد نتج عن ذلك نزعه قيمة الواقعية عن الروايات التي شاع اعتبارها روايات واقعية، مثل رواية فلوبير الشهيرة "السيدة بوفاري"، التي تعبّر عن واقعية ثقافية وحسب، نظرا لقناعة إيكو بأن ما يبدو واقعيا ليس في الحقيقة إلا ثقافيا، ولذلك فإن كل فعل تتميمي ينجزه القارئ لا يكون إلا في حدود وجوده الثقافي(19).

لقد تحوّل اهتمام المدرسة البنيوية الفرنسية إلى التركيز على نسق الغيرية الثقافية، التي ترتبط بـ"الممارسة الاختزالية لواقع السرديات، ستدفع بالنظرية الثقافية إلى البحث عن آفاق جديدة تتجاوز المستوى اللساني البنيوي لمفهوم السرد. فما يميّزه ليس كونه صيغة للتلفّظ، ولكن بالأساس طبيعته عبْر اللسانية، إنه يمثل خطاب الذات إلى العالم، يقوم بوظيفة الوساطة الرمزية، بمعنى أنه كفعل رمزي يتوسّطك التجربة الزمانية الإنسانية. فالعالم الذي يفترعه أي عمل سردي هو دائما عالم زماني.إن الزمن يصير زمنا إنسانيا مادام ينتظم وفقا لانتظام نمط السرد، وأن السرد يكون ذا معنى مادام يصوّر ملامح التجربة الزمانية"(20). فالسرد وفقا لهذا يصبح يساوي المعرفة الإنسانية؛ معرفة الذات والعالم الآخر والثقافة والوجود، أو هو الذي يشكّل الوظيفة المركزية للذهن الإنساني عند فريدريك جيمسون. وعليه يغدو السرد أفقيا يمتد في الماضي من ناحية الجينالوجيا، وعموديا أنثروبولوجيا، يمتد في كل الثقافات والمجتمعات.

لم يعد صوت الباحث/المؤوّل ضمن المشروع الثقافي التأويلي مستبعدا بحجة الموضوعية، كما كان سائدا في المدرسة البنيوية، وهنا تحوّل مجرى النقد إلى التفسير والتأويل والتفاوض مع النص والجلوس معه بحميمية تصل إلى الحالة الشبقية أحيانا من

موقع إنسانوي، ينخرط بموجبه الباحث في سياسات الحاضر ومشكلات التاريخ، محمّلا بالقيم الإنسانية عبر إستراتيجية حوار ثقافي، من أجل البحث عن الحقيقة المطلقة.

وهذا التوجه الجديد في التعامل مع الإبداع (النص) يدعوه تودوروف (Todorov) بـ"التأويل الحواري" في كتابه "فتح أمريكا مسألة الآخر"، حيث يردف قائلا: "لقد أردت تجنّب تطرفين؛ الأول هو إغراء سماع صوت هذه الشخصيات على نحو ما هو عليه، إغراء السعي إلى أن أختفي أنا أيضا حتى أخدم صوت الآخر على نحو أفضل.

والثاني هو إغراء إخضاع الآخرين لنفسي، إغراء جعلهم مجرّد دمى يسيطر المرء على جميع خيوط تحريكها. وقد بحثتُ بين التطرفين ليس عن ساحة حل وسط، بل عن طريق الحوار. إنني أسأل هذه النصوص وأبدّل مواقعها وأقوم بتأويلها، لكنني أيضا أدعها تتكلم وتدافع عن نفسها، لم تتكلم هذه الشخصيات بنفس اللغة التي أتكلم بها، لكننا لا ندع الآخر يحيا بمجرد تركه على حاله، كما أننا لا نتوصل إلى ذلك بطمس صوته الكامل. لقد حاولت رؤيتهم قريبين وبعيدين في آن واحد، كما لو كانوا يشكّلون أحد المتحاورين في حوارنا"(21).

فأصبح الأدب (السرد) جزء من التاريخ الثقافي، الذي يقبل القراءة التأويلية في بنية النص، بعيدا عن الطرح الذي يتعالق مع النص، لتحقيق شروط الجمالية والفنية البنيوية.

يمكن للأنا أن تكتشف الآخرين في ذاتها، وإدراك أنه ليس جوهرا متجانسا وغريبا بشكل جذري عن كل ما ليس هو، فأنا آخر لكن الآخرين أيضا ذوات؛ إنهم ذوات شأنهم في ذلك شأني، لا تفصلهم ولا تميّزهم بشكل حقيقي عن نفسي غير وجهة نظري، والتي بموجبها يُعتبرون كلهم بعيدين، بينما أنا وحدي هنا، وبوسعي أن أتصور هؤلاء الآخرين كتجريد، كحالة من حالات التكوين النفسي لأي فرد، بوصفهم الآخر قياسا إلى نفسي، بالقياس إليّ أو كجماعة اجتماعية محددة لا ننتمي نحن إليها، وهذه الجماعة بدورها يمكن أن تكون داخلية بالنسبة للمجتمع؛ النساء بالنسبة إلى الرجال، الأغنياء بالنسبة إلى الفقراء، المجانين بالنسبة إلى الأسوياء. أو يمكن أن تكون خارجية بالنسبة إلى المجتمع، كمجتمع آخر سوف يكون قريبا أو بعيدا، بحسب الحالة كائنات تربطهم بي كل شيء على المستوى الثقافي والأخلاقي والتاريخي، أو كميات مجهولة، غرباء لا أفهم لغتهم وعادتهم، غرباء إلى درجة أنني في الحالات القصوى أكون عازفا عن الاعتراف بأنهم ينتمون إلى النوع ذاته الذي أنتمي إليه(22). فالذات تتموضع في كليتها المعرفية في ظل وجود الآخر وحضوره، الذي يغدو هنا مرآة عاكسة لكل حمولته الثقافية والفكرية والوجودية، لأن الأنا لا تسعى أنا إلى في وجود نقيض لها ولهويتها، وهذه الثنائية بين الأنا والآخر هي من يحدّد قيام الحوار والاحتواء بين الذوات.

يمكن الاستئناس بمقولة بول ريكور التأويلية حول الذات/الذوات؛ التي يؤكد فيها أنها لم تمت كما دعت إليه البنيوية، ولكنها في الوقت عينه لم تعد كما كانت، لأنها قبلت أن تتطعم بكل معطيات العلوم الحديثة. الذات التي نظّمها كوجيتو ديكارت ((أنا أفكّر إذا أنا موجود)) وسحقتها تفكيكية نيتشه، خرجت جريحة فقط، وقد تخلّت عن حقيقتها المطلقة، لتقبل بتواضع حقيقتها الذاتية التي مرّت عبر معمودية الغير (الآخر). وهنا وجب توظيف التوسّط بما هو فلسفة لقبول الذات (الأنا) للآخر وسماع كلمته(23). فالتوسط التفكري (Médiation réflexive) كما يقترح ريكور هو الخيار الأمثل لمقاربة الذات والآخر في السياق ما بعد الكولونيالي، حيث الانفتاح هو التشارك الحضاري واللغوي والفني بين العوالم البشرية، وهذا الانفتاح يتجلى في السرد بصورة واضحة ومعبّرة، الذي ينقل توسّطات الذات وجهدها المستمر لفهم ذاتها وتجربتها من خلال مرآة الآخر، وأسئلته المتكررة والملحة نحوها.

إن الهوية الذاتوية عند ريكور يحدّدها السرد، خاصة في شكل علاقتها التفاعلية الديالكتيكية مع الآخر، لأن السرد سيقتحم الحياة ويحث في ديناميكية الذات وباطنها، ما يجعل الذات تستحث مطية الزمن وتتنقل في تجاويفه، لأن الزمن لا يخترقها، بل ينعكس عليها مغيّرا من ملامح هويتها(24)، لأن السرد تجربة وممارسة بالنسبة للأنا، تتأكد من خلالها هذه الأنا على أنها هي ذاتها على الدوام، برغم ما قد تُظهره تقطعات الزمن أحيانا من تغيرات في مظهر الشخصية. فالرواية كما ترى ماجدة حمود من أكثر الفنون قدرة على تجسيد إشكالية الأنا والآخر(25)، لأنها هي من يمنح الآخر صوتا مشاركا في بنيتها، للتعبير عما يضطرم في الأعماق من مخاوف وآلام وأفكار، لتدع النقد ومكاشفاته العميقة موجها نحو الأنا والآخر معا.

لقد استطاع السرد أن يقدم تفاصيل الصراع والاحتواء بين الأنا والآخر بطريقة نقلت الواقع الثقافي ومتغيراته بكل تفاصيلها وتقاطعاتها وتجاذبتها، لتصبح هذه العلاقة هي الخيط الرفيع للنص الإبداعي(26)، لأن السرد جامع لأجناس حكائية متعددة الأنواع والأنماط، فهو الفضاء الأمثل لتحقق الغيرية بمختلف تجلياتها، فهو يحتضن الصلات المشكّلة لموضوعات الصراع والحب والعنف والصداقة والأحقاد والأحاسيس والرغائب، ذات الطبيعة الاجتماعية والنفسية والفكرية، التي تشكل ما يسمى بـ"مجتمع السرد"، "حيث تنتقل الأنساق الغيرية من إطارها المرجعي (الاجتماعي والثقافي)، لتصير مكونات صنفية ذات كنه جمالي، بحيث لا تستقيم التعبيرات السردية دون استحضارها"(27).

يقوم السرد بنقل حالات الصراع ضمن معماريته النصية، في نمط صراعي آخر وجديد، يحاكي الواقع ويختلف عنه في الوقت ذاته، ويكون الآخر بطلا أيضا إلى جانب الأنا في

حوار دراماتيكي زماني-ثقافي "فالأبطال يعرف بعضهم البعض الآخر، وتبادلون المعلومات حول حقائقهم، ويُجرون الحوارات فيما بينهم، غير أن أيّا منهم لم يبد على مستوى واحد مع كلمة المؤلف وحقيقة المؤلف، كما أن المؤلف لم يُقم مع أي منهم علاقة حوارية. إنهم جميعا بما لهم من منظورات وحقائق واستقصاءات ومجادلات قد دخلوا إلى عوالم الرواية الكي المتراص مونولوجيا والمنجز لهم جميعا"(28).

لقد تحوّل السرد إلى كتابة الصراع وكتابة للصراع وضد الصراع في وقت واحد، جامعا بين الذوات المُتغايرة والمختلفة، وأصبح نسقا للغيرية المضمرة في بنيته، رغم أنه أقحم كل ذلك خدمة لذاتية مؤلف أو ترويجا لنسق ثقافي جديد في إطار الرد الكتابي على الكولونيالية الثقافية الجديدة، أو خدمة لها من جهة أخرى، ما يعني أن الإبداع ليس في حالة براءة أخلاقية كما هو متجلّ في ظاهره، فالسرد في الأصل "ما كان ليمثّل سبيلا ملكيا إلى الفتنة، لولا صدوره عن وعي فردي، لذات تسعى إلى كشف ما اعتمل في فكرها ووجدانها عن الآخرين، وتحويل غيابهم الافتراضي إلى فرضية لتوليد الدلالات وتأويل الصور وإنشاء الخطاب. وبالطبع سيستجلب هذا الكشف المُرسَل إلى الغير كل مهارات الإقناع والبيان والتشويق والبرهان. لذا وجب الاحتراز من السرد ومن فتنته، إنه الاحتراز الذي نعبّر عنه نقديا بوعي أنساق الغيرية المضمرة في مباني القول والناقلة لمعانيه"(29).

إن السرد عمل مفتوح متعدد المعاني، يُفلت من سلطة مؤلفه باستمرار، ويُجاوز حدود عصره والمجتمع الذي أُنتج فيه، ويكتسي باستمرار دلالات جديدة وغير متوقعة، وأحيانا متعارضة كليا مع القصد الأصلي لمبدعه. فترتبط الرواية مع الآخر وتقيم معه حوارا دائما ومتجددا في الزمن الحاضر المتطور والمتسارع، على عكس الأجناس الأخرى التي تبقى مغلقة على الوعي بالآخر والمجتمع والتاريخ والسياقات الخارجية، لأن الرواية حين تكون مادتها الملموسة الحكاية مفارقة تماما للراهن، فإنها تصبح عند باختين إجابة عن سؤال راهن (جديد وحاضر) (30)، تتعالق معه، وتقيم معه رباطا حواريا ومؤنسنا.

يصرّ نور الدين أفاية أن الآخر ليس ضدا متمايزا بشكل كلّي، وينفصل عن الذات/الأنا دائما، بل إنه على العكس من ذلك يحضر في تصوّر الذات لنفسها، بغض النظر عن طبيعة هذا الحضور، فهو -أي الآخر/الغير- "إما أن يتقدّم باعتباره شريكا مسالما، أو هيئة كيان غازٍ، أو في صفة محتلٍ متغطرس، أو مفاوض مهادن، أو يتقدّم إلى مساحة الوعي كاختلاف جسدي أو ثقافي"(31)، حيث يمكن النظر إلى هذا الآخر على أنه يحدّد زمنية (راهن/راهنية) الأنا وتطورها، كما جاء في الطرح الخلدوني حول التمايزات العرقية داخل الدائرة الإسلامية قياسا على علاقة العربي بغيره، لأن الآخر الفارسي والأعجمي (تمثيلا لرؤيتنا

السابقة) أسهم في بناء الحضارة الإسلامية، خاصة المستوى السياسي فيها، إذ تتطلب قدرا من الحنكة والإرث الحضاري الذي افتقده العربي، فضلا عن الجانب المعرفي.

ولذلك يلاحظ عبد الرحمن بن خلدون أن حظ العربي من المعرفة كان هزيلا للغاية وضعيفا، على عكس الأعراق الأخرى التي حملت العلم والفلسفة إلى العالم العربي، في وقت كانت فيها الذات العربية مشغولة بالمناصب والسلطة والانبهار بالآخر، لتجد نفسها متخلفة عن الأمم الأخرى، وإذا دخلت في صراع مع ((الهم)) الآخرون خسرته على المستوى الثقافي والتاريخي والديني والفني، وهنا تقبع الذات في الانبهار وتقليد الآخر، مثلما يُولع المغلوب بتقليد الغالب.

إذا كانت هذه تفصيلات نور الدين أفاية لشكل العلاقة المعاصر بين الأنا والآخر، فإن رؤية علي حرب، تقترب من فك وهو الصراع والاصطدام الحضاري الذي نادى به هنتنغتون ، حيث يعني الاختلاف كمعطى أولي أن المُختلف لا يكتب بلغة الذاتي، لأن عقل المختلف أو قبوله شرطه الخروج عن الذات وعليها، أي قبول الآخر والاعتراف به، للبحث عن معقوليته والإقرار بمشروعية موقفه. وهو يعني ثانيا وتاليا أن لا وجود لاختلاف مطلق وبالتالي لا وجود لماهية مطلقة (...) الاختلاف المطلق هو اختلاف عن الاختلاف، وما يختلف عن الاختلاف هو الهوية كما يبيّن هيغل، فالهوية لا تنفك إذا عن المغايرة، ولا يتعيّن المثلُ من دون المختلف، بل كان مثل هو ذاته وغيره في آن، كان مثل هو واحد ومنقسم، هكذا يتسلل الاختلاف إلى مملكة الذات، وتصبح المغايرة مقوّما من مقوّمات الهوية، ويقبع الآخر في صميم الأنا"(32)، ويكون جزء من ذاتها المسحوقة في تعصب الأنا وأنانيتها، لأن الندية جزء من مكاشفة الذات عن وجودها وحضورها ومصداقيتها.

وقد تحقق هذا الاختلاف في قراءة هومي بابا لمنجز فرانز فانون "بشرة سوداء وأقنعة بيضاء"، ضمن سياق الرد الثقافي والكتابي على الآخر لاحتوائه، يجد نفسه مضطرا لمعاينة التشابه الحاصل بين الأنا والآخر، والحديث عن إمكانية أن تتحدّد الذات في ظل وجود صراع واحتدام مع الآخر، من أجل فهم سيرورة التماهي، حيث يضرب فرانز فانون في هذا الشأن مثالا عن تبادل/تبادلات النظر بين الأصلاني والكولون، هذا الأصلاني الذي يبقى يحاول أن يرى ذاته وانتمائه من خلال الآخر. وهي رؤية نفسانية خالصة تختصر هذه العلاقة، إلا أن الأصلاني في الأخير يتمنى/يروم أن يكون مكان الآخر، ويستوطن وجوده المعنوي(33)، عن طريق قلب الأدوار وتبادل الأماكن، وهنا يتحقق الحلم النفساني ويغدو هذا التبادل استيهاما للاستحواذ في شكل مكان لا تتمكن فيه الذات من التوطّن الكلي. إن لهذه

العلاقة نتيجة حول الانحسار ما بين طلب الإذعان والرغبة في الوصول إلى مكان الآخر، ما يجعل التماهي بمثابة فضاء للانشطار.

وفي هذا المعنى سيكون انهمام الأصلاني مرتبطا بالحلول في مكان السيد مع الاحتفاظ بغيظ الانتقام(34). الذي يتفرّع في مُؤّلف "بشرة سوداء وأقنعة بيضاء"، مظهرا العلاقة الجدلية/الديالكتيكية المضمرة بين الأنا والآخر داخل فضاءين مختلفين؛ فضاء المستعمِر والمُستعمَر، "بحيث يكون من المستحيل أن يقبل المتطوّر (المندمج) دعوة إنعتاق هوية المستعمِر"، وهو ما عبّر عنه هومي بابا في خطابه إلى فانون: "إنك طبيب وكاتب وطالب... إنك مختلف عنا، إنك واحد منا"(35).

فحسب بابا عندما تكون مختلفا عن الذين يختلفون عنك سيجعلك هذا تشبههم، وهنا سيتمكّن اللاوعي أن يتطرّق لشكل الغيرية المستوعبة هنا كظل مرتبط بالديفيرانس (Différance) والإزاحة(36)، بحيث لا يمكننا الكلام عن أنا مستعمَر أو عن آخر مستعمِر، ولكن يمكننا أن نتكلم عن مسافة مقلقلة بين الاثنين تضع صورة للغيرية الكولونيالية بين الأنا والآخر، أو كما يعبّر عنها فانون بالغيرية بين الرجل الأبيض والزنجي.

يمكن الوقوف كذلك على رؤية سارتر وموقفه الوجودي في هذا الشأن، وهي رؤية سابقة للنقّاد ما بعد الاستعماريين، بالتعريج على مقولته المشهورة، التي بثها في دراساته وأبحاثه وإبداعاته، فهو يرى أن ((الآخرون هو الجحيم))، لكن زاوية النظر تختلف في رؤيتها لهذا الآخر، هذا الأخير يتحوّل إلى عامل فاعل في تكوين الذات، لأن وعيها الوجودي يتأسس تحت تحديق الآخر، الذي لا ينتهي بل ينطوي في كثير من المواقف على عداء يدمّر إنسانية الذات والوجود، لأنه -أي الآخر- يخلق الكينونة أو الوجود بطريقة جبرية وغير مستقلة، بين لحظتي ما كان وما سيأتي(37)، أو كما يقرّر ميشال فوكو (Michel Foucault) أن الذات ترتبط بالآخر ارتباطا لا فكاك منه، يجعل من الآخر حقلا معرفيا للإنسانية، حيث يؤكّد في كتابه "مولد العيادة" أن الإنسان الغربي استطاع أن يشكّل نفسه من منظوره الذاتي، بوصف الإنسان نفسه مادة للعم، ما جعله يمنح نفسه بنفسه لنفسه خطاب الوجود والماهية والتجدد، بعيدا عن مقولات المركز والهامشي التي أنهكت الخطاب الثقافي والاجتماعي والحضاري(38). فمن الصعب فصل الأنا عن الآخر في تعريف الذاتين، لأنهما ذاكرتان متداخلتان جدا، وهذا التداخل راجع في أساسه إلى أن المفهومين يساهمان في تكوين بعضهما البعض. أي أن التداخل ناتج عن طبيعة التعلّق بكل منهما، فالأنا تلد الآخر والآخر يحمل الأنا ويحتويها وينميان بعضهما البعض(39)، فبقدر ما تتضح الذات وترتسم حدودها، فإن الآخر يتجلى بعنفوان وشفافية.

وقد كان الحديث عن هذا التقارب قديما منذ الحوارات الأفلاطونية، واهتمامها بشكل الوجود ودلالاته، من أجل تفكيك رموزه المفهومية قبل انبعاثها، كصور ومقولات وجودية تبحث في الإنسان بما هو ذات واعية، وآخر متميّز ومختلف بإمكانه أن يحدّد طبيعة الحركة الزمنية للذات، وما يترتب عنها من مقاربة لمقولات الوعي والإرادة والحرية. وهكذا أسست الفلسفة لاحتضان مفهوم الغيرية كسبيل إلى تخليص الإنسان من نزعة التمرّكز حول الذات، والوثوب بالحياة الإنسانية إلى أقصى صور التحضر على الصعيد الخلقي، باعتباره الحامل لكل أبعاد تحرّر الذات من الوعي الزائف، وتحقيق قانون أخلاقي يضمن لنسق الغيرية أن يساير ديناميكية الوجود، لأن استيعاب الذات لهذا النسق ينطوي على تقدير الذات في ظل قانون أخلاق الواجب(40)، الذي يتحقق عند ريكور من خلال مقولة مركزية مهمة في الفكر الإنساني، ترى أن ((الأنا لن تكون أنا ولن تتمكن من التعرّف على نفسها، إلا إذا وجدت مع الآخرين)) (41).

وعليه تصبح الغيرية (Altérité) مساوية للآخر، الذي ليس هو الأنا ذاتها، لكنه في المقابل يؤسسها ويؤثثها، يؤسس هويتها وفرادتها، أي فرادتي كأنا وما هو خاص بي وما نملكه معا (الأنا والآخر)، لأن آخر الأنا في النحن يملك من هويته نفسه(42).

وفي هذا الشأن يقول ريكور: "الوعي بوجود الذات لا يتم إلا من خلال وجود الآخر، فالآخر ذي الحمولة الفكرية والفلسفية المعقّدة هو الحيّز الفضائي والوجودي الذي يحدّ من التمركز حول الذات وانطوائها (الانكفاء)، إذ يمثل المرآة ومقياس الاختلاف والتنوّع، وهو سبيل الذات للخروج من أنانيتها وتقوقعها حول نفسها والتعرّف أكثر على كينونتها بكل ما تحمله من علاقات وجودية معقّدة (...)"(43). فتلاقي الأنا Ego مع الآخر يعتبر تشاركا تفاعليا تذاوتيا (Inter Subjective)، يحفظ الشكل الهوياتي والخصوصية الثقافية للأنا والآخر (نموذج الفاعلية الموجّه نحو التفاهم).

يقدّم عبد الكبير الخطيبي دراسته عن هرمونيطيقا الذات حسب الفكر المغاير عند بول ريكور، واعتماده إلى جانب ذلك على مقولة إيمانويل ليفانس حول تجلي الذات في ظل وجود الآخر، مصرّحا: "إن واجبي المتمثّل في الاستجابة إلى للآخر يعلّق حقي الطبيعي في البقاء كحق حيوي، وتنبثق علاقتي الأخلاقية بحب الآخر، من واقع كون الذات لا يمكنها ضمان بقائها لوحدها، ولا يمكنها إعطاء معنى خاص لوجودها في العالم بمعزل عن الآخر (...)"(44). فيمنح انفتاح الأنا على الآخر انفتاحا على الغيرية، وغيرية المعنى كما يسميها ليفانس، ولأن يوجد أكثر من شخصين في العالم، أو أكثر من فكرتين وكيانين مستقلين.

وتقوم الذات في ظل هذه الاستجابة (ردة الفعل) بالتنازل عن وضعيتها المركزية لصالح الآخر، فأنا الذات ستكون ملزمة أكثر من غيرها، وهو ما يسميه ريكور باللاتماثل الأساسي (Dissymétrie-Fondamentale)، الذي يمثّل صميم العلاقة الإتيقية بين الذات والآخر؛ فأنا لست فقط أكثر مسؤولية منه، بل إنني مسؤول من أجل مسؤولية الجميع. وبهذا المعنى، يصبح الآخر قريبا مني، لكن هذا القرب لا علاقة له بالتماهي بين الذوات، لأن كل طرف يحافظ على خصوصيته واختلافه، فالعلاقة بينهما تكون أفضل كاختلاف، والاجتماع أفضل من الاندماج(45).

ثالثا. التأويل الحواري في رواية "عائد إلى حيفا" (نحو تفكيك هندسة القوة عند الآخر)

يتيح التأويل للذات فسحة مجازية وتخييلية من أجل تنسيق عوالمها أو تجميع علاماتها وفق ممارسة شاعرية وخطابية، فالذات لا تتحكم هنا في عالمها الخيالي أو فضائها الرمزي على سبيل البرهنة والقبض أو التطبيق والتطابق، إنما تقيم في هذه العوالم والفضاءات على سبيل الانتماء والانوجاد. ليأتي التأويل من أجل منح قيمة تحويلية لهذه الذات، وإعادة تركيب أبنيتها الفكرية والمعرفية والحضارية، وفق ممارسة خطابية تدلي بدلوها في القيم الجمالية والمجازية للتجربة الإنسانية، بوصفها حقلا للترميز والتخييل(46)، والذي يتجلى بوضوح في النموذج السردي المختار، حيث تنقل الرواية واقعا متداخلا ومعقّدا بكل حمولته التاريخية والثقافية العميقة، التي تصطدم مع نموذج إنساني دخيل بكل إستراتيجيته في الالتفاف على الأنا العربية، ومحاولة طردها وجدانيا وفنيا ودينيا من الجغرافيا الفلسطينية (المقدّسة عربيا وإسلاميا)، وجعل المقدّس يهوديا خالصا في مفاهيم الوطن والمكان والأبوة والأمومة والأبناء، جعل الأنا في البداية السردية تغلّب الخاص (الابن) على العام (الوطن).

تقدّم الرواية في مشهدية زمنية مختلفة (نكوصية/خلفية وآنية/راهنة-واستبقاية) صراعا نفسانيا، يجمع بين بعدين متعارضين؛ أحدهما قبل عشرين وزفيه واقع الامتلاك، وآخر بعد عشرين سنة من العودة إلى البيت، والاصطدام بلحظة الفقد والضياع والآخر في وقت واحد، حينما حوّل ملامح المكان والذات العربية ونقلها إلى حالة معقّدة، تعاني على إثرها قلقا وجوديا في الراهن/الحاضر حول هويتها وانتمائها، فبطل السرد صاحب الجغرافيا والتاريخ لاجئ في أرضه. لذلك تبدو هذه النظرة الاستعلائية العدوانية واضحة في نفي الذات العربية، صحبة الأرض والجغرافيا كنتيجة حتمية لاغتصبا أرضها، وتحوّلها إلى آخر تنفيه في وطنه، بعد أن انتهكت هويته، مما يلغي إمكانية بناء جسر للتفاهم في المستوى الثقافي والاجتماعي(47). فرفض الحب وإقامة علاقة إنسانية هو التخريجة الدلالية لنص "عائد إلى

حيفا"، إلا أنها حُملت برؤية الهم المشترك (المصير المشترك) بين الأنا والآخر، لأن "التقارب بين الأنا والآخر لن يكون إلى عبر ظلال الحب والاحترام، الذي يتجلى بالاعتراف بخصوصية الآخر"(48)، لأن الحب هو نوع من الاحتواء والمثاقفة الحضارية، التي تجعل الأنا تفهم الآخر وتستوعبها، وهو ما تم عبر الانتقال الزمني الذي عكسه غسان كنفاني في نصه أثناء فتح مغاليق النص، ليظهر تقاربا مضمرا ومتخفيا بين الأنا العربية والآخر اليهودي، جعل جاك دريدا يؤكد أن علاقة الأنا والآخر هي حب متبادل، وتعاطف تاريخي تشاركي/مشترك، لأن الصداقة "تعني أن يحبّ المرء قبل أن يكون محبوبا، وفعل الحب لدى الإغريق متضمّن في الصداقة. لذلك يجب الانطلاق من الصديق المحبّ (L'ami-aimant) قبل الصديق المحبوب (L'ami-aimé)، للتفكير في هذا الموضوع والوعي بشروطه ونتائجه المتحققة(49)، لأنه مرتبط بفعل المعرفة ذاتها، حيث أنه من الممكن أن يكون المرء محبوبا دون أن يعرف ذلك، لكن يستحيل أن يحب من دون معرفة مسبّقة بموضوع الحب(50).

تبدو الذات العربية متشظية خائفة، تعيش على وقع صراع نفسي مضمر ومتداخل، عبر انسياب زمني متقلب بين العودة للوراء والحضور الآني والتطلع إلى الآتي، الذي مارسه بطل السر (سعيد.س)، على شكل حوار ديالكتيكي مع الآخر الذي صار (دوف)، رغم أنه كان ابنه الذي يدعى (خلدون)، وهو تحوّل في الأساس انتقلت من خلاله فلسطين لتصبح إسرائيل. وهذا في بداية السرد ونهايته، لأنهما لحظتان تكشفان بعمق تأويلي الصراع الثقافي والفكري الوجودي الذي طرحه غسان كنفاني في طريق العودة إلى المكان الجغرافي المعلوم (حيفا)، وخروجه الفاشل من بيته في النهاية السردية، وإدراكه مدى انتقال الآخر ليسكن الذات الفلسطينية، ويغيّر كل تفاصيلها وأركانها الإنسانية والمكانية والشعورية.

ومما لا شك فيه أن قبول الرمز هنا يدعم فكرة إسرائيل التي تقول بأنها استولت على أرض بلا شعب، لأن التحوّل الإنساني المطروح في الرواية والمُمَثل في شخصية (دوف) مرموز واضح وصريح كما تقول الدكتورة رضوى عاشور على "جريمة جيل فلسطين منذ أن ترك الأرض ثم تباكى على فقدها"(51).

ولذلك كان غسان كنفاني "يستعمل الرمز دائما، وأشخاصه ليست أنماطا فردية وإنما تُمثّل شرائح من الناس؛ فهذا دوف مثلا، إنه رمز لجريمة جيل فلسطين منذ أن ترك الأرض وتباكى على فقدها، وهناك خالد رمز الجيل الجديد الذي يحمل السلاح، وهناك أيضا الأب الذي يرمز إلى الكثيرين ممن هربوا وتركوا وطنهم"(52).

يمكن الحفر في وعي ودلالات حوار الذوات في البنية النصانية العميقة، وتأويل الواقع الثقافي داخل/وخارج السرد عبر معطى الصوريات (Imogologie)، حيث تتضمن

تفاعل طرفين (الأنا والآخر) ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين، لأن الصوريات كما يرى دانييل هنري باجو (Daniel-Henri Pageaux) هي "التعبير الأدبي عن فجوة كبيرة بين نظامي الواقع الثقافي. وهكذا فالصورة الأدبية هي مجموع الأفكار والمشاعر حيال الأجنبي، التي تُتخذ في خضم التكوينين الأدبي والاجتماعي (...) حيث يحتك الأدب من بين علوم إنسانية أخرى بعلوم الاجتماع والأنثروبولوجيا، وحيث تصبح الصورة من عوامل الكشف عن الوظائف الأيديولوجية على نحو العنصرية والغرائبية Exotisme والمتخيل الاجتماعي"(53).

فتسهم الدراسات الصورية في تخريج العلاقة الأيديولوجية التي تجمع بين الأنا بالآخر، حيث يرى جون مارك مورا (Jean-Marc Moura) أن القوة المجددة للصورة (أدبية الصورة) تكمن في الفجوة التي تفصلها عن مجموع التمثلات الاجتماعية المتعارف عليها، التي رسّخها المجتمع(54)، لأن الصورة في الأساس هي إعادة لإنتاج الآخر ومقولات الندية ضد الأنا المختلفة عنه.

ندرك جيدا من خلال نص "عائد إلى حيفا" تلك النظرة الاستشرافية الانفتاحية للقضية الفلسطينية، حيث طرح الكاتب مفاهيم مغايرة ومختلف لمقولات (الأرض، الوطن، الأبوة، الأمومة، الانتماء، المقاومة)، لأن أغلب هذه المفاهيم نستشفها من الأثر النصي المفتوح مباشرة مع المتلقي، باعتباره القارئ المتعاون، الذي يبحث عن التواصل مع رسالة السرد، لأن الغائية المُرتجاة من كتابته تكمن في اختراق الشفرات السائدة والأنساق المرجعية/الثقافية، حيث تشير المعطيات الأولية على نوع من التعاطف يطرحه النص حول مأساة الإنسان عامة، وتغير نمطية الفكر بعد هزيمة 67م، فتأويل نسق المضمر يُكاشفنا على أن "غسان كنفاني يرسم الوعي الجديد الذي بدأ يتبلور بعد هزيمة 67م. إنها محاكمة للذات من خلال إعادة النظر في مفهوم العودة ومفهوم الوطن، فسعيد.س العائد إلى مدينته التي ترك فيها طفله يكتشف أن الإنسان هو قضية، وأن فلسطين ليست استعادة للذكريات، بل هي صناعة للمستقبل.

مأساة سعيد.س ومأساة الوطن الغائب تتكشف هنا كلحظة ارتطام بالحقيقة، فعائد إلى حيفا هي بحث طويل عن الحقيقي وقد شكّلته درامية الهزيمة. فالخيار ليس بين الابن الذي فُقد، بل هي خيار أن يتمرد الابن على الأب ليصنع الحاضر ويُعطي الماضي صورته المختلفة"(55).

إن الطرح الكنفاني للمفاهيم السابقة بأسلوب التداعي الحر، جعلها عناصر جدّة وغير مألوفة في المخيال العربي؛ لأننا إذا نظرنا إلى النص برؤية إعادة تشكيل المكان روائيا بأنساق جغرافية معلومة، فإننا لا نُضيف للمتلقي شيئا جديدا، فيكون النص يحمل إشارة

الغموض وانعدام الدلالة. فالأمومة التي تحققت في السرد جاءت عن طريق التربية، التي حوّلت الأنا العربية إلى آخر إسرائيلي، يحمل صور الانتقام من أقرانه الأصلانيين بتعبير فرانز فانون، لأن عبارة "وأن ذلك يحتاج إلى حرب"(56) هي أيقونة المواجهة الصارخة بين الأب وابنه المُخترق والمتحوّل ثقافيا واجتماعيا ودينيا من جهة، وهي أيقونة تاريخية في النسق الثقافي بين مواجهة العربي للإسرائيلي من جهة أخرى، ليكون تأويلها هو محطة الفهم الجيد لنصيتها ونصية الرواية المدروسة من جهة ثانية، وإحالة النص إلى فعالية الجهاد عند الابن الآخر (خالد) بكل ما يحمله من إيجابية وتعويض عن حوارية بربرية، لم تقدّم للذات أي إضافة تذكر.

تظل التأويلية على مستوى هذا النص محصورة في إطار نزعة نفسانية/زمنية، لأن فهم النص حالة خاصة من الموقف الحواري، الذي يستعمل لغة معينة لتحقيق عملية الإحالة، من أجل تحقيق الفهم، لأنه من الواضح أن عملية الفهم تحدث نتيجة للتأويل، فتعمل على نقل النص إلى مستويات مختلفة، بالاعتماد على الإمكانيات الكامنة فيه، المُضمرة قصدا أو عن غير قصد من الكاتب لحصول حيوية في تأويل النص(57).

ولذلك أضمر غسان كنفاني مفهوم الوطن في روايته تحت طائل ذاكرة البيت وأشيائه الحميمة قبل عشرين سنة، حيث يجعل القارئ في صراع متبادل، ومعانيه تمارس مماطلة عليه، لأن الكاتب ينوي الابتعاد بالنص عن التفسير الساذج والقراءة العادية ذات البعد السطحي، فيحصل من وراء ذلك على بنية نصية لا تقبل الاستسلام، بنية مُمانعة، أو تحاول أن تُمانع وتُماطل بالمعنى، لتُعطي للقارئ الشعور بالسعادة والمتعة لحظة اكتشاف المعنى، أو طيف من أطيافه، أو لحظة قيامه ببناء معناه الخاص بما يتناسب مع بنيته النفسية والثقافية والمعرفية والأيديولوجية(58).

وعمد كنفاني برؤية واعية إلى وضع شخصياته على محك التجربة بعد عشرين سنة من الغياب عن الأرض بمجموعة من الذكريات، لكن العلاقة تطوّرت وهي تتخذ منحى آخر عبر رؤية الشخصيات في سرد علاقاتها النفسية، لتشكّل بُعدا جديدا بعدما ارتطمت بالمُتغيرات في الرؤية والوعي والمواقف والسلوك؛ فوَضعَ كنفاني (سعيد) و(فارس/إنسان المعتقل) نموذج الفعالية والجهاد وجها لوجه(59)، تاركا لهما حرية الحركة والبحث والكشف والفعل في زمن النكسة، فتأكدت من أن البحث عن الوجود والهوية الإنسانية لا يكون إلا بالانتماء إلى التراث والوطن، لأن الأخير ليس كما اعتقد (سعيد) مجموع ذكريات ومقتنيات خاصة بالمنزل(60)، لأن النص يكشف عن محاولة دونكيشوتية للذات العربي في مواجهة الآخر، بدلا من الأنا نفسها، حتى

يتم مراجعة الفكرة والفعل بطريقة صحيحة، لأن مشكلة الابن لا تحل مشكلة الوطن (الخاص/العام).

استعان غسان كنفاني في خروجه من فكرة نصه على العلاقة المُدمّرة بين الابن والوالد، عن طريق الحوار الداخلي (المناجاة) أثناء خروج (سعيد) من بيته، في مواجهة انهيار الأبوة التي حرص عليها طيلة عشرين سنة، ليبرز السؤالان المحيران لهذه الشخصية: ما هي الأبوة؟ ما هو الإنسان؟

ويسأل من جديد ذاته المتشظّية: "سألتُ ما الوطن؟ وكنت أسأل نفسي ذلك السؤال قبل لحظة، أجل ما الوطن؟ أهو هذان المقعدان اللذان ظلا في هذه الغرفة عشرين سنة؟ الطاولة؟ ريش الطاووس؟ صورة القدس؟ صورة القدس على الجدار؟ المزلاج النحاسي؟ شجرة البلوط؟ ما الوطن؟ إنني أسأل فقط"(61).

ومن ثمة يتأكد أن كل هذه العودة أمام الآخر هي فشل ثقافي واجتماعي لنمطية تفكير تقليدية، انهزمت في حربها النفسية والثقافية بقسوة أكثر من حربها المادية والجغرافية. وهنا يأتي الرد من البطل ذاته: "إنني أعرفها، حيفا هذه، ولكنها تنكرني"(62).

وهنا يتم تخريج هذا النص إلى حقيقته الأصلية، عبر طرح سؤالين أكثر جرأة وأهمية في نسقهما الثقافي والأيديولوجي، هما: ما هو الوطن؟ ما هي فلسطين؟

فالسرد قدّم الوطن جزء من أثاث منزلي يمتد عشرين سنة إلى الوراء، دلالة على رؤية تقليدية لماهيته ووجوده الحقيقي خارج السرد، فهو أشياء مادية تاريخية/ماضوية، لا تقدّم فائدة للذات، ليبقى سؤال الوطن/الوجود محصورا في نفسية البطل المغلقة، التي تنقل واقعها عبر نصية مضطربة. بدأت بلحظة العودة ومكاشفة واقع المكان، فإشارة النص واضحة على ماهية الوطن عند جيل 48، حيث بدأ بطل السرد وزوجته الصغيرة "يصعدان دون أن يترك لنفسه أو لها فرصة النظر إلى الأشياء الصغيرة التي كان يعرف أنها ستخصه وتفقده اتزانه: الجرس ولاقطة الباب النحاسية، وخربشات أقلام الرصاص على الحائط، وصندوق الكهرباء، والدرجة الرابعة المكسورة من وسطها، وحاجز السلم المقوس الناعم الذي تنزلق عليه الأكف، وشبابيك المطاطب، ذات الحديد المتصالب (...)"(63).

استطاع توظيف الكاتب للتماهي الزمني في السرد أن يُعطي العمل اتساعا، يتحرّك فيه الزمن دون ضوابط، جاء بناؤه لذات البطل عقلانيا وليس عاطفيا، يرصد كل ما هو سلبي، لكي يقود إلى ما هو إيجابي، فكثُر في عالمه احتمالات الصراع مع الآخر والصدام مع ثقافته وواقعه، حيث استعمل الأبعاد الثلاثة للزمن داخل بناء يتوتر ويتصاعد فيه، حتى يصل إلى التوهّج والانفجار في اللحظة الحتمية، فالعودة إلى الماضي كفيلة بتوضيح الحقيقة

(أو جزء منها)، والرجوع إلى الذكريات وتدفّق الأحداث ضروري لإعطاء البنية النفسية-التاريخية حركية نشطة(64). فارتباط التأويل في رواية الفكرة التي طارحنا نصيتها ببعد زمني، يتصل بواقع تاريخي بين الماضوية والآنية/الراهنة من جهة، وارتباط البينة السردية بأفق ثقافي متغير/متغاير لدى الذات العربية والآخر من جهة ثانية، ما جعل انتقالات السرد توحي/تخبر بفشل البطل/الفرد في البيئة العربية على المستوى الثقافي والأيديولوجي، فصورة الابن المتحوّل هي واقع السرد الثقافي لرواية النكسة العربية، التي قدّمها السرد على لسان يقول (دوف) الضابط الاحتياطي في الجيش الإسرائيلي: "منذ صغري وأنا يهودي، أذهب إلى الكنيس وإلى المدرسة اليهودية وأكُل الكوشير، وأدرس العبرية (...) فكيف يستطيع من هو ليس أمه وليس أباه أن يحتضناه ويربياه عشرين سنة؟ عشرين سنة؟ (...)"(65).

وهو ما يوافق مقولة صالح أبو أصبع التأويلية لنص غسان كنفاني، التي تختصر كل أبعاده الثقافية والوجدانية المضمرة، حيث يقرّ أن "خلدون الذي حُقن عبر عشرين عاما ليتحوّل إلى دوف، هو فلسطين التي تحوّلت إلى إسرائيل"(66).

يصل كنفاني إلى محاكمة جيل (سعيد) محاكمة صارمة وقاسية، لقبولهم الخروج من فلسطين، حيث يقول (دوف) لـ(سعيد) الوالد المهزوم: "بعد أن عرفت أنكما عربيان، كنت دائما أتساءل بيني وبين نفسي: كيف يستطيع الأب والأم أن يتركا ابنهما، وهو في شهره الخامس ويهربان؟ وكيف يستطيع من هو ليس أمه وليس أباه أن يحتضناه ويربياه عشرين سنة؟ عشرين سنة؟"(67).

وهذا السؤال المركزي مدار التأويل السردي، بين بنية النص وانفتاحه الدلالي، فالدلالة أكدّت فشل (سعيد) في معالجة وضعه، بازدياد ضغط (دوف) عليه، في الحوار الذي يكشف به التراكمات السلبية والتخلف الذي كان يعيشه الفلسطيني؛ فقد "كان يمكن لذلك كله ألا يحدث لو تصرفتم كما يتعين على الرجل المتحضر الواعي أن يتصرف. (...) كان عليكم ألا تخرجوا من حيفا، وإذا لم يكن ذلك ممكنا. فقد كان عليكم بأي ثمن ألا تتركوا طفلا رضيعا في السرير. وإذا كان هذا أيضا مستحيلا، فقد كان عليكم ألا تكفوا عنة محاولة العودة"(68).

فالواضح أن هذا الحوار العنيف هو ما يستند إليه الكاتب لتهديم الأوهام والأحلام التي يعيشها (سعيد) وجيل 48، فـ(دوف) هو المبضع الذي يكشف عن الداء بلا رحمة، لاستئصال المرض، بزيادة لهجة التصعيد واللوم على الفعل الفلسطيني عامة: فـ"لقد مضت عشرون سنة يا سيدي! عشرون سنة! ماذا فعلت خلالها كي تسترد ابنك؟ لو كنت مكانك لحملت السلاح من أجل هذا"(69). ليظهر في آخر مدارات السرد ظهور بوادر وعي اجتماعي

لدى الذات، التي بدأ يتملّكها الندم على نمطية التفكير الساذج في اعتمادها لمفاهيم خاطئة حول الوطن والآخر والانتماء والحرب والعروبة، لتتكشّف الحقيقة المؤلمة حول ماهية الوطن في ذهنية الذات العربية، لأن الآخر ساعد بضديته في المكان (المنزل) والوجود الأنا على العودة لمزاجها الطبيعي، فالبطل "نظر مباشرة في عيني دوف: وأنت أتعتقد أننا سنظل نخطئ؟ وإذا كففنا ذات يوم عن الخطأ، فما الذي يتبقى لديك؟ (...) وأحسّ تلك اللحظة بشوق غامض لخالد، وودد لو يستطيع أن يطير إليه ويحتويه ويقبّله ويبكي على كتفه، مستبدلا أدوار الأب والابن على صورة فريدة لا يستطيع تفسيرها. هذا هو الوطن قالها لنفسه وهو يبتسم، ثم التفت نحو زوجته: أتعرفين ما هو الوطن يا صفية؟ الوطن هو ألا يحدث ذلك كله"(70).

يقول كنفاني متعاطفا مع حالة الأب العاطفية التي أيقظت إدراك ذاته: "الإنسان في نهاية المطاف قضية"، معترفا بيقين أن الإنسان هو ما "(...) يحقن فيه ساعة وراء ساعة ساعة، ويوم وراء يوم، وسنة وراء سنة. إذا كنت أنا نادما على شيء فهو أنني اعتقدت عكس ذلك طوال عشرين سنة"(71). فتنهار في الأخير علاقة الأبوة والأمومة بين الابن الذي تحوّل بفعل التربية، وبين الولد الآخر (خالد)، الذي اختار ما يجب أن يكون عليه بطل السرد في النص وخارجه. ليقترب النص من مسافته الحقيقية (مسافة الحقيقة التأويلية)؛ فنجد سؤال الوطن يدور من جديد في وعي الذات الصامت، رغم أن إجابتها أكثر فعالية وواقعية من وَهْمِ الرومانسية، فهو في الأخير –أي الوطن أو الذات أو المصير أو الاستقلال أو الوجود- أكبر من أن يُختصر في ملكية فردية (الولد، البيت)، لأن "قيمته هي قيمة وجود الإنسان، وجوهر تواصله المُمثل في شعبه، وبدون الوطن يضيع الإحساس بالانتماء، أساس وصحة النفس البشرية"(72). وبذلك تكون العودة إلى المكان هي عودة الذات إلى انتمائها ووجدانها الثقافي والإنساني من جهة، محتوية الآخر ورؤيته الاستلابية بفعالية أكثر مما سردته الرواية من جهة ثانية في بداياتها؛ فالذات تركت أشياءها الحميمة التي تذكّرها بالوطن/الماضي، لأن طرح الكاتب لثنائيات متناقضة في أفعال وردة أفعال ذواته السردية مرجعيته واقعية في قراءة هذا البعد وفتحه أمام أبواب التأويل الثقافي، فالبطل مندهش في البداية مصرّ في النهاية على تحقيق نوع من الرد على الآخر في المستوى النفسي والعملي. أما زوجته فقد كانت لا تستطيع تدبّر أمرها، وفي النهاية صارت أكثر ثقة ووعيا. وصارت مختلفة عما كانت عليه فالبطل تغير من داخله حين "بدأ ينزل السلم، محدّقا إلى كل الأشياء، وقد بدت له أقل أهمية مما كانت عليه قبل ساعات وغير قادرة على إثارة أيّما شيء في أعماقه، ووراءه كان يسمع أصوات خطى صفية أكثر وثوقا من قبل (...) وقد ظلّ صامتا طوال الطريق، ولم يتلفّظ

بأيّما شيء إلا حين وصل إلى مشارف رام الله، عندها فقط نظر إلى زوجته وقال: أرجو أيكون خالد قد ذهب أثناء غيابنا"(73). تحقيقا لرغبته القديمة في الجهاد، ردا على استلابية الآخر وعنفه، لأن البطل احتوى نمطية الآخر في التفكير والفعل.

وهو تصريح جاء بعد قناعة صادمة وجهد من الأنا المثقفة، التي كانت محتجزة في أعماق (سعيد.س)، إلا خاتمة السرد حققت له ندية في الخطاب وجب توفرها في الواقع الحقيقي، وكان له اتصال بمقولة الوطن وتجلياته الحقيقية، ففلسطين الحقيقية تجلّت في خطاب ذاتي عميق ومطوّل، فهي "أكثر من ذاكرة، أكثر من ريشة طاووس، أكثر من ولد، أكثر من خرابيش قلم رصاص على جدار السلّم. وكنتُ أقولُ لنفسي: ما هي فلسطين بالنسبة لخالد؟ إنه لا يعرف المزهرية، ولا الصورة ولا السلّم ولا الحِلّيصة ولا خلدون، ومع ذلك فهي بالنسبة له جديرة بأن يحمل المرء السلاح ويموت في سبيلها. وبالنسبة لنا أنتِ وأنا مجرد تفتيش عن شيء تحت غبار الذاكرة، وانظري ماذا وجدنا تحت ذلك الغبار. غبارا جديدا أيضا. لقد أخطأ حين اعتبرنا أن الوطن هو الماضي فقط ، أما خالد فالوطن عنده هو المستقبل، هكذا كان الافتراق، وهكذا أراد خالد أن يحمل السلاح. عشرات الألوف مثل خالد لا تستوقفهم الدموع المفلولة لرجل يبحثون في أغوار هزائمهم عن حطام الدروع وتفل الزهور، وهم إنما ينظرون للمستقبل، ولذلك هم يُصححون أخطأنا وأخطاء العالم كلّه.. إنّ دوف هو عارنا، ولكن خالد هو شرفنا الباقي (...) وإن ذلك يحتاج إلى حرب"(74)

إن رواية "عائد إلى حيفا" لصاحبها غسان كنفاني هي نص غير مستعد للاستسلام السهل، وأن يهب نفسه للقارئ من البداية؛ إنه يُمانع أو يحاول أن يُمانع وأن يُماطل بالمعنى، فيهب معناه للقارئ المتعاون الذي يحب المغامرة التأويلية وسؤال النصانية السردية، لأن أساس التأويل هو القارئ الذي يواجه غابة النص (السرد)، هذا الأخير يعتبره أمبرتو إيكو "ليس مجرد أداة تُستعمل للتصديق على تأويل معين، إنما هو موضوع يقوم التأويل ببنائه، ضمن حركة دائرية، تقود إلى التصديق، من خلال ما تتم صياغته، باعتباره نتيجة لهذه الحركة"(75).

الهوامش

01. ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 1999، الدار البيضاء، المغرب، ص 78.

02. مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع 218، سنة 1997م، الكويت، ص 07.
03. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
04. منذر عيّاشي، الكتابة الثانية وفاتحة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 1998م، الدار البيضاء، المغرب، ص 142.
05. أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكرّاد، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 2000م، الدار البيضاء، المغرب، ص 9.
06. محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، ع10، سنة 1998م، ص 54.
07. العربي ميلود، الذات والغيرية في فلسفة بول ريكور (رحلة البحث عن الذات من خلال الآخر)، أطروحة دكتوراه، إشراف: بن مزيان بن شرقي، جامعة وهران، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، سنة 2011م، ص 95. نقلا عن: بول ريكور، صراع التأويلات (دراسات هيرمينوطيقية)، تر: منذر عياشي، مر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، سنة 2005م، بيروت، لبنان، ص 44.
08. ينظر: وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل (قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي)، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، سنة 2008م، الجزائر، لبنان، ص 23.
09. نقلا عن: المرجع نفسه، ص 30.
10. المرجع نفسه، ص 40.
11. عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي (نحو تصوّر سيميائي)، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، سنة 2008م، لبنان، الجزائر، ص 172.
12. محمد خرماش، المرجع نفسه، ص 54.
13. أمبرتو إيكو، المرجع نفسه، ص 86.
14. سعيد بنكرّاد، السيموزيس والقراءة والتأويل، مجلة علامات، ع 10، سنة 1988م، ص 49 - 50.
15. محمد خرماش، المرجع نفسه، ص 55.
Umberto Eco, Lector in Fabula, edition Grasset. 1985, page 11.16
17. محمد معتصم، المتخيل المختلف (دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة)، منشورات الاختلاف، ط1، سنة 2014م، الجزائر، ص 30 - 31.
18. ينظر: المرجع نفسه، ص 35.
19. عبد اللطيف محفوظ، المرجع نفسه، ص 127.
20. محمد بوعزة، سرديات ثقافية (من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف)، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، ط1، سنة 2014م، لبنان، الجزائر، ص 33 - 34.
21. تزفيتنان تودوروف، فتح أمريكا مسألة الآخر، تر: بشير السباعي، سينا للنشر، ط1، سنة 1992م، القاهرة، مصر، ص 262.
22. المرجع نفسه، ص 9.
23. بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، سنة 2005م، بيروت، لبنان، ص 68.

24. العربي ميلود، الذات والغيرية في فلسفة بول ريكور، ص 107.
25. ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سنة 2013م، الكويت، ص 13.
26. الطاهر لبيب، صورة الأخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية والجمعية العربية لعلم الاجتماع، د.ط، سنة 1999م، بيروت، لبنان، ص 38.
27. شرف الدين مجدولين، الفتنة والآخر (أنساق الغيرية في السرد العربي)، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، سنة 2012م، لبنان، الجزائر، ص 34.
28. المرجع نفسه، هامش الصفحة 35.
29. المرجع نفسه، الصفحة الخارجية للغلاف.
30. ينظر: عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، ص 17 - 18.
31. عادل الطاهري، الأنا مُتخيل الآخر: الإسلام والمسيحية، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، منشور بتاريخ: 2016/02/02م- http//:www.momimoun.com. نقلا عن: نور الدين أفاية، الغرب المُتخيل (صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط)، المركز الثقافي العربي، د.ط، سنة 2000م، بيروت، لبنان، ص 51.
32. علي حرب، النص والحقيقة 2 (نقد الحقيقة)، المركز الثقافي العربي، ط3، سنة 2000م، بيروت، لبنان، ص 29.
33. ماريا بينيديتا باستو، منجز فرانز فانون في مقاربات هومي بابا، ترجمة وتقديم: وحيد بن بوعزيز، مجلة دراسات فلسفية، ع 14، سنة 2017م، الجزائر، ص 208.
34. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
35. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
36. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
37. سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، سنة 2002م، لبنان، الدار البيضاء، ص 22.
38. نقلا عن المرجع نفسها، الصفحة نفسها.
39. ينظر: كبرى روشنفكر وهادي نظري منظم، تقابل الحضارات بين الأنا والآخر في رواية "واحة الغروب" لبهاء طاهر، مجلة اضاءات نقدية، السنة السادسة، ع 23، سنة 2016م، ص 35.
40. العربي ميلود، الذات والغيرية في فلسفة بول ريكور، ص 90 - 91.
41. بول ريكور، الذات عينها كآخر، ص 606.
42. العربي ميلود، المرجع نفسه، ص 118.
43. بول ريكور، المرجع نفسه، ص 606.
44. عز الدين الخطابي، علاقة الذات بالآخر بين المنظورين التأويلي والتفكيكي، مجلة رؤى تربوية، ع32، المغرب، ص 64.
45. المرجع نفسه، ص 69.

46. محمد شوقي الزين، إزاحات فكرية (مقاربات في الحداثة والمثقف)، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، سنة 2008م، لبنان، الجزائر، ص 39 - 41.

47. ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، ص 120.

48. المرجع نفسه، ص 161.

49. يرى محمد الداهي في كتابه "صورة الأنا والآخر في السرد" أنه يجب على الشعوب الإنسانية إقامة مصالحة ذاتية من جهة، ومع الآخر من جهة ثانية لتضميد الجراح التاريخية والثقافية، وتوفير شروط السلم المستديم وتعزيز الإنسانية البيئية.

وفي هذا الصدد يؤدي السرد دورا هاما في تشخيص العوائق التي تَحُول دون تقارب الشعوب وتفاهمها وتعاونها، واستنطاق ذخيرة المتخيل الجماعي، واقتراح أشكال جديدة من التفاعل بين الأنا والآخر، وتمثّل ((مواطنة تخييلية))، تحنّ إلى عصر الملحمة حيث التكامل بين أفعال الروح ومطالبها.

ينظر: محمد الداهي، صورة الأنا والآخر في السرد، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، سنة 2013م، القاهرة، مصر، الصفحة الخارجية للغلاف.

50. ينظر: عز الدين الخطابي، علاقة الذات بالآخر بين المنظورين التأويلي والتفكيكي، ص 66.

51. خالدة الشيخ خليل، الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي، رسالة دكتوراه، سنة 1987م، إشراف: الدكتور مصطفى سوّاق، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، ص .211

52. المرجع نفسه، ص .212

53. نقلا عن: محمد الداهي، المرجع نفسه، ص 6.

54. المرجع نفسه، ص 9.

55. غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط6، سنة 2004م، بيروت، لبنان، الصفحة الخارجية للغلاف.

56. غسان كنفاني، الآثار الكاملة-الروايات، مج1، دار الكتب، ط1، سنة 1972م، بيروت، لبنان، ص 412.

57. بول ريكور، نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط 2، سنة 2006م، الدار البيضاء، المغرب، ص .53

58. محمد راتب الحلاّق، النص والممانعة (مقاربات نقدية في الأدب والإبداع)، منشورات اتحاد الكاتب العرب، سنة 1999م، دمشق، سورية، ص 17.

59. هذه الشخصية تمثل نموذجا مناقضا لنمطية تفكير لبطل السرد في نص غسان كنفاني، حيث تمّ توظيفه لتحقيق التوازن النفسي في ذات (سعيد)، لأنه نموذج استعاد صورة أخيه الشهيد، وهي استعادة مكانية-ثقافية ذات فعالية حقيقة مرجعية في حالة الفلسطينية عامة.

يصف سعيد حالة (فارس اللبدة) على لسان بطله قائلا: "وأخيرا انفتح الباب، ومدّ الرجل الطويل القامة الأسمر، والذي كان يلبس قميصا أبيض مفتوح الأزرار، مدّ يده ليصافح القادم الذي لا يعرفه. إلا أن فارس تجاهل الراحة الممدودة، وقال بالهدوء الذي كان يحمل كل معنى الغضب: جئت ألقي نظرة على بيتي. هذا المكان الذي تسكنه هو بيتي أنا، ووُجودك فيه مهزلة مُحزنة ستنتهي ذات يوم بقوة السلاح. تستطيع إن شئت أن تُطلق عليّ الرصاص هذه اللحظة، ولكنه بيتي، وقد انتظرت عشرين سنة لأعود إليه". الروايات، ص 387.

60. حسن عليان، الاغتراب والمقاومة في الرواية العربية في فلسطين والأردن، وزارة الثقافة، د.ط، سنة 2005م، الأردن، ص 69.

61. غسان كنفاني، الروايات، ص 405.

62. الروايات، ص 343.

63. الروايات، ص 363.

64. صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي، ط1، سنة 2006م، عمان، الأردن، ص 83.

65. الروايات، ص 400 - 401.

66. ينظر: خالدة الشيخ خليل ، المرجع نفسه، ص 208.

67. الروايات، ص 401.

68. الروايات، ص 406.

69. الروايات، ص 406.

70. الروايات، ص 411.

71. الروايات، ص 404.

72. خالدة الشيخ خليل، الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي، ص 216.

73. الروايات، ص 413.

74. الروايات، ص 411 - 412.

75. أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 78.