التأويلية في نصّ «كفّ مريم» لعبد القادر عقيل

د. أميرة علي عبد الله الزهراني *

E.mail: azahrani@psu.edu.sa

*أستاذ مشارك ـ الأدب والنقد الحديث - جامعة الأمير سلطان. قسم العلوم العامة الرياض-المملكة العربية السعودية

التأويلية في نصّ كفّ مريم» لعبد القادر عقيل

د. أميرة علي عبد الله الزهراني

الملخص:

هدف هذه الدراسة توظيف التأويلية (الهيرمنيوطيقا) اتجاهًا نقديًا يستعلي فيه دور المتلقي في علاقته بالنص، من أجل البحث عن التأويلات المحتملة في رواية «كفّ مريم» للكاتب البحريني عبد القادر عقيل.

تنطلق هذه الدراسة من السؤال: ما علاقة «كفّ مريم» بمحور القصة الأساسي؛ حرب يونيو (1967م)؟! وكيف يمكن للتأويلية الاشتغال على تفكيك تلك الشفرة المبهمة ذات الدلالات الإشارية المفتوحة التي تحملها رسالة النص» بغية الوصول إلى المعاني الأعمق في تمثيل تجربة الوجود في الحياة؟.

مصطلحات أساسية: عبد القادر عقيل، كف مريم، التأويلية، التلقّي.

The Hermeneutics of Abdulqader Aqeel's 'Maryam's Palm'

Dr. Amirah Ali Abdullah Al-Zahrani

Abstract:

This study aims at using Hermeneutics as a critical direction, where the reader's role has the greatest authority over the text in investigating the hermeneutic possibilities of the Bahraini author Abdulqader Aqeel's novel, 'Maryam's Palm' (Kaff ip Maryam).

This study has emerged from the questions: 'What is the relationship between 'Maryam's Palm' and the main idea of the novel i.e. June (1967) War? And how can hermeneutics help deciphering this ambiguous code of open semantic signs impeded in the text's key message in order to find deeper meanings in portraying the experience of existing in life?

Keywords: SAbdulqader Aqeel, Maryam's Palm, Hermeneutics, Response.

مقدمة:

تسعى هذه الدراسة، ومن خلال توظيف الاتجاه النقدي التأويلي Hermeneutics إلى البحث عن الاحتمالات التأويلية لـ «كفّ مريم» مع الحدث الأساسي في الرواية، وهو حرب يونيو/حزيران 1967م[1]. سيعالج المنحى التأويلي في النص، حسب أطروحات بول يكور (Paul Ricoeur) ضمن ثلاثة مستويات: المستوى الهيرمنيوطيقي، ومستوى الدلالة المعجمية، ومستوى الدلالة البنيوية، إذ تندرج هذه المستويات تحت ما أسماه ريكور «قضية المعنى المضاعف» بوصفها قضية هيرمنيوطيقية وقضية دلالية في آنٍ معًا.

يقوم الاتجاه النقدي التأويلي على إعلاء قيمة المتلقي في تحديد معنى النص والاشتغال على تأويلاته الممكنة، ومن ثم إضفاء القيمة الجمالية. هذا الاتجاه يحقق أعلى درجات الفعالية الحوارية بين المتلقي والنص، فهو يستدعي قارئًا واعيًا يمكنه إعادة قراءة النص وتقويضه، وفك شيفراته الترميزية، للوصول إلى المعاني العميقة التي يحملها النص ذو البعد الذي يمثل تجربة الوجود في الحياة. ولأجل تحقيق هذه المهمة الجمالية يقترح هذا الاتجاه النقدي الاستعانة ب لإجراءات كافة؛ كالاستعارة، والمجاز، والأسطورة، والفلسفة، والتاريخ، والدين، والأحلام، والخبرات الثقافية والأبستمولوجية.

موضوع الدراسة:

«كفّ مريم» رواية قصيرة مكثّفة للكاتب البحريني عبد القادر عقيل (2). جاءت الرواية في ثلاث وثمانين صفحة من الحجم الصغير (3). تحكي قصة فتى يسرد، بصوت ضمير المتكلم، حكايته مع أسرته بأفرادها المأزومين، وحكايته مع «مريم» الشقيقة الكفّيفة، وحكايته مع الكوابيس التي لا تبرح منامه، وحكايته مع الحدث الأبرز للرواية الذي يتحرك مضمونه حول حلم الوحدة العربية وتحقيق الانتصار في الحرب على إسرائيل.

سؤال هذه الدراسة: ما علاقة «كفّ مريم» بحرب 67م؟! وكيف يمكن للتأويلية الاشتغال على تفكيك تلك الشفرة المبهمة التي تحملها رسالة النص؟!

التأويلية (الهيرمنيوطيقا): Hermeneutics

يقصد بالتأويلية نظرية في التأويل وممّارسته، ولا حدود تؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه وتفسيره. لا توجد مدرسة هيرمنيوطيقية معينة، كما أنها ليست منهجًا له صفاته وقواعده الخاصة أو نظرية منظّمة. ويرجع تاريخ التأويلية القديم إلى القرن السادس قبل الميلاد. وقد كانت التأويلية متعلقة بالنصوص اللاهوتية، والاجتهاد بتكوين القواعد التي تفسر النصوص الدينية. وانتقلت التأويلية منذ القرن التاسع عشر إلى مجال النصوص القانونية والتعبيرية والأدبية والدينية، وعنيت بتحديد الإجراءات والمبادئ المستخدمة في الوصول إلى معاني النصوص المكتوبة في الحقول المذكورة (4).

يعدّ المنظر الأمريكي هيرش (E. D. Hirsh) أهمّ من اشتغل على قضايا التأويل. ويتفق مع بتي (Emilio Betti) المنظّر الإيطالي في التفريق الجوهري بين المعنى اللفظي للنص Meaning، وأهمية النص (الدلالة)Significance. فالمعنى اللفظي للنص معنى قابل للتحديد من حيث المبدأ ويبقى ثابتًا عبر الزمان، ويستطيع استعادته وإنتاجه كل قارئ كفّء. ولا يهم القارئ، من وجهة نظر التأويلية، المعنى الذي قصده المؤلف، إنما المعنى الذي عبّر عنه النص (الدلالة)، وهو معنى مشترك بين القرّاء الذين لديهم القدرة على معرفة الأعراف والتقاليد وتطبيقها في ممّارستهم التأويلية. بينما تبدو أهمية النص «الدلالة» في حالة تغير مستمر ولا تقبل التحديد، ممّا يجعل النص حيًا ومستحوذًا على اهتمام القراء في مختلف العصور. وتتحدد تلك الأهمية الدلالية في علاقة النص بأمور أخرى، مثل: الوضع أو الموقف الشخصي الخاص والمعتقدات واستجابات القارئ الفرد، أو علاقة النص بالبيئة

الثقافية السائدة في حقبة القارئ الخاصة أو بمجموعة قيم ومفاهيم خاصة[5].

وعلى خلاف هيرش وبتي، يستقل أشهر فلاسفة التأويل، الألماني هانز جورج غادامير (Gadamer) بمفهومه الخاص عن التأويلية والمنطلق من مبدأ حوار القارئ مع النص. فالقارئ يأتي إلى النص ولديه فهم مسبق تأسس وتكّون نتيجة آفاقه الشخصية والزمانية. فهم مسبق للكل قبل تفحص الأجزاء. وهو ما أسماه بـ«التحيز» أي الحكم الذي يسبق التحليل والتحري. فعلى القارئ وفق الفهم السابق أن يخاطب النص ويحاوره على نحو مرن يسمح للنص بتوجيه أسئلته للقارئ. ومعنى النص الناتج هو حصيلة تلك الحوارية بين القارئ والنص وتداخل الآفاق بين الطرفين. ووفق ذلك المنطق في فهم التأويلية، فإن غادامير يرفض ما ذهب إليه هيرش وبتي من القول بثبات المعنى للنص عبر العصور والأزمان، على نحو ما أشير إليه؛ وذلك لأن المعنى عنده يبرز نتيجة محاورة تداخلية بين النص والقارئ في زمان محدد، وحسب أفق شخصي معين وخاص. فالمعنى بذلك نسبي وفق المعطيات المشار إليها[6].

يُعدّ بول يكور من أهم المشتغلين بالنظرية التأويلية وهو يرى أن «عمل التأويل نفسه يكشف عن عزم عميق للتغلب على البعد والتباعد الثقافي، كما يكشف عن عزم لجعل القارئ معادلًا لنص أصبح غريبًا، وكذلك لدمج معناه في الفهم الحاضر، والذي يستطيع الإنسان أن يأخذه من نفسه بالذات»[7]. ويؤكد ريكور أنَّ عملية التأويل لأي نص أدبي لا يمكنها أن تكون دون الاستعانة بطرق الفهم المتوفرة في عصر من العصور؛ كالأسطورة، والمجاز، والاستعارة، والقياس ...[8]. إلى جانب السياق الذي أُنتج فيه النص وظروفه التاريخية، ومعطياته في التجارب الإنسانية الواقعة حينها.

ترتبط مسألة التأويل بنظرية التلقي إلى حدّ كبير. وعلى حدّ رأي أحد أهم المنظّرين في نظرية التلقي آيزر (Iser) يُعدّ النص الواضح للغاية باعثاً للضجر لأنه يعزز الكسل في التلقي: «إن النص الأدبي إذا نظم عناصره بطريقة صريحة للغاية فإن ما يتركه لنا الكتاب، بوصفنا قرّاء، هو أننا إما أن نرفضه نتيجة للضجر، أو نستاء من محاولة تحويلنا إلى سلبيين بكل ما للكلمة من معنى»[9]. فالأدب حسب وصفه، يصبح فارغًا إذا ما اقتصر على تقديم المألوف من قبل[10]. لذا؛ فإن التأويلية تجد مساحة الاشتغال على تلك النصوص التي تستدعي قارئًا فاعلًا قادرًا على ملء الفراغات التي يخّلفها النص، وفك الشيفرات المحتملة. فالنصوص العظيمة لا تقول كل شيء، ولا تفصح عن كل المعاني بجلاء.

إن ثمة التقاء بين التأويلية والسيميائية، فالفراغات التي تنشئها العلامات السيميائية تستدعي فهماً تأويليًا من جهة القارئ.. ويؤكد بورس (Peirce) أحد أبرز المشتغلين في السيميائية، بأنه «لا يمكن البحث عن المعنى خارج العلامات، ولا يمكن أن تفكر دون علامات، فالمعنى موجود في العلامات. والعلامات وحدها هي السبيل إلى إنتاج الدلالات وتداولها»[11].

التأويلية وقضية المعنى المضاعف:

قضية المعنى المضاعف عند بول ريكور هي قضية هيرمنيوطيقية وقضية دلالية في آن معًا. ويقصد بها أن أي تعبير له أبعاد متغيرة «فهو إذ يعني شيئًا فإنه يعني في الوقت نفسه شيئًا آخر، من غير أن يتوقف أن يعني الأول»[12]. وتلك هي الوظيفة المجازية للغة «أن يقول المرء شيئًا آخر، وهو يقول شيئًا ما»[13]. وتشير «الدلالة» عند بالمر (Palmer) إلى اللفظة التقنية المستعملة للإشارة إلى دراسة المعنى[14].

وللمعنى عند بول ريكور مظهران: «المعنى الذي يريد نقله قائل الخطاب، والمعنى الذي ينقله الخطاب فعلًا»[15]. ويطلق على هذين المظهرين: «الهويّة» و«الإسناد»[16].

ستعالج قضية المعنى المضاعف بوصفها قضية تأويلية ضمن ثلاثة مستويات:

- المستوى الهيرمنيوطيقي
- مستوى الدلالة المعجمية
- مستوى الدلالة البنيوية

كفّ مريم.. موت الوهم

أولاً: المستوى الهيرمنيوطيقي:

يميّز هذا المستوى عن غيره من المستويات الإستراتيجية الأخرى طول المتواليات التي يعمل فيها، والتي تسمى «النصوص». فالهيرمنيوطيقيا هي العلم الذي يعمل في قواعد التفسير، بدءًا بالنصوص الدينية ثم النصوص الدنيوية[17]. يقول ديلتي (Dilthey) في مقاله «تكوين التأويل»: إننا نعطي اسم التفسير والتأويل لفن فهم التجليات المكتوبة للحياة[18]. وهو يرى أن التأويل يجعل الباب مفتوحًا على الممكنات فهو عدو القرارات والالتزامات والحقائق النهائية[19].

لقد تجاوزت قضية التأويل الهدف الابتدائي للعملية التفسيرية للنصوص، لم تعد تكتفي بذلك، بل غدت التأويلية معنية بتداخل العلوم اللسانية الأدبية والتاريخية والأيديولوجية والطبيعية وأنساق الحياة كافة، فضلًا عن استدعائها ذاتًا واعية تتحاور مع النص وتنتج المعنى بما يمكن أن تؤول «الدوال» المنفتحة داخل النص إلى «مدلولات» محتملة.

في نص «كفّ مريم» يمكن الاشتغال على «المستوى الهيرمينوطيقي» داخل النص، من خلال الربط بين الحادثتين الرئيسيتين:

الحادثة الأولى: سقوط مريم الكفّيفة في حفرة جافة للمجاري، مع أنها كانت بصحبة أخيها الذي يكبرها بعامين (راوي القصة) وهو الذي يقودها ممسكًا بكفّها الصغير إلى العالم خارج البيت:

«قبل سنتين، كادت مريم أن تموت. فقد كانت تلعب معي خارج البيت، حينما انزلقت رجلها وهوت في حفرة جافة للمجاري، فارتطم رأسها بأنبوب سميك وغابت عن الوعي يومًا كاملًا دون أن تنزف قطرة دم واحدة. كنت أبكي وأقسم بالله أمام جدتي وأمي وأبي أنني لم أكن السبب، لكن عيونهم كانت تحملني مسؤولية ما حدث. أذكر أني لم أنم ليلتها، وبكيت كثيرًا، وسألت الله أن لا يحمّلني ذنبها... لا أحد سواي يعرف كم تألمت وانطفأت روحي في تلك الليلة الكئيبة.. في اليوم الآتي استيقظت مريم وكأن شيئاً لم يكن. وأكّدَت للجميع بأنها سقطت بنفسها وأنني لم أكن السبب في سقوطها، فشعرتُ براحة عظيمة، وقررت منذئذ أن أكرس لها كل وقتي»[20].

الحادثة الثانية: حلم العرب وطموحهم الكبير في الانتصار على إسرائيل في حرب الخامس من يونيو/ حزيران 1967. وقد دار النقاش حول هذا الحلم طوال صفحات الرواية وفي أكثر من مكان وبين مختلف الفئات:

«أسأل أبي:

- هل حقاً ستقوم الحرب؟
- نعم
- ونموت؟
- لا تقلق، نحن أقوى من اليهود، وعبد الناصر سيخلصنا منهم ويطردهم من فلسطين»[21].

وتدور في المقهى مجمل الأحاديث عن الانتصار المرتقب، والثقة المطلقة في تحقيق الفوز:

- «صوت 1: إذًا الحرب ستقوم لا محالة
- «صوت 2: قطعًا، وإلا لما طلب عبد الناصر إزاحة القوات الدولية من خليج العقبة وشرم الشيخ.
- .....
- صوت 3: أخشى من غدر الإسرائيليين.
- عبد الناصر الذي بنى أكبر سد في العالم، وطرد الفرنساويين والبريطانيين لن يقف مكتوف الأيدي».
- صوت 4: أقسم أمامكم أنني لن أتزوج إلا إذا دخلت الجيوش العربية تل أبيب.

- صوت 2: تقسم أيها المخصي لأنك متأكد من انتصارنا»[22].

يقترح المنحى التأويلي في معالجة القصة السؤال الآتي: ما علاقة حادثة سقوط مريم الشقيقة الكفّيفة بمحور القصة الأساسي وهو حرب 67م وحلم الانتصار؟! وكيف يمكن للتأويلية الاشتغال على تفكيك تلك الشفرة المبهمة التي تحملها رسالة النص؟!

يمكن الإجابة عن ذلك بما آلت إليه أحداث الرواية في نهايتها.

في الحادثة الأولى: كانت مريم قد ماتت بالفعل جراء سقوطها في حفرة مجاري جافة. لكن شقيقها المؤتمن على رعايتها كان يعيش، طوال عامين، على وهم أنها استيقظت وعادت للحياة، غير مصدق على الإطلاق أنه فقدها؛ لأنها تعني له كل الحياة «رابطتي بمريم قوية جدًا، فمحبتي لها تتعمق يومًا بعد يوم، ربما لأنها ولدت عمياء، ربما لأنني أريد أكون عينها في الدنيا، ربما لأنها رفيقتي الوحيدة. كانت تقول لي دائمًا: «أنت عيني التي أرى الأشياء بها»[23]. ظل على هذا النحو واهمًا أنها حيّة وأنه يعيش معها تفاصيل الحياة كل يوم، قبل أن يصدمه والده بالحقيقة.

«أسأله:

- أين مريم يا أبي:
- فيرد بعصبية شديدة:
- أمجنون أنت؟ أختك ميتة، وهي غير موجودة في هذه الدنيا، يجب أن تفهم هذا.

(....) أقول وأنا غير مصدق ما أسمعه: «أنت تكذب، مريم لم تمت، إنها معي دائمًا»[24].

الحادثة الثانية: حلم الانتصار في حرب 67م قد مات بالفعل، مع كل الثقة بالانتصار، ومع ذلك كان هناك إنكار للهزيمة وتوهم النصر الساحق[25]، عاشوا على هذا الوهم عدة أيام تلت المعركة «الراديو يطلق بيانات حربية حماسية، و الخبر انتشر بين الجميع، لقد قامت الحرب، والجيوش العربية دخلت إسرائيل. الطائرات الإسرائيلية تتساقط كالجراد، وتل أبيت على مرمى حجر. إسرائيل تطلب مساعدة عاجلة من أمريكا»[26].

وفي طريق عودة الفتى من المدرسة «مظاهرة مؤلفة من طالبات الثانوية العامة، يهتفن بحماسة مفرطة بحياة عبد الناصر، ويطالبن بدخول تل أبيب»[27].

ظل الناس يتوهمون النصر الساحق في الحرب قبل أن تصدمهم الحقيقة: «كان أبي متوترًا جدًا وهو يستمع إلى الراديو. المذيع يعلن بصوت مكسور عن هزيمة الجيوش العربية واحتلال إسرائيل لأراض عربية جديدة. لم أعرف ماذا يجري وكيف انقلبت الأمور في يوم واحد. بالأمس كنّا منتصرين واليوم نعلن هزيمتنا. كيف يمكن أن أعرف ماذا حدث(...) يقول أبي بصوت مرتجف «أيُّ وهم كنّا نعيشه!!»[28].

وبحسب رأي ريكور، الذي أشارت إليه الدراسة، بأن «المعنى المضاعف» كأحد أوجه التأويل، يشير إلى أن النص «إذ يعني شيئًا فإنه يعني في الوقت نفسه شيئًا آخر، من غير أن يتوقف أن يعني الأول»[29]. ووفق استراتيجيات التأويل الممكنة للحادثتين (على المستوى الشخصي في علاقة الفتى بأخته الكفّيفة، وعلى المستوى الخارجي في الحرب الواقعة) يمكن التأويل الآتي:

المعنى الدلالي الأولي: توهُّم أن مريم الكفّيفة الشقيقة ما زالت حيّة عل الرغم من سقوطها وموتها بالفعل.

المعنى التأويلي الاحتمالي: توهُّم الناس أن الانتصار في حرب 67م قد تحقق، مع أن الهزيمة حدثت بالفعل، وماتت الآمال التي كانت معلّقة آنذاك على الحرب.

فحادثة «سقوط مريم» وموتها بالفعل توّهم أخيها أنها ما زالت حيّة، إنما هو رمز لحدث أكبر خارجي وهو الهزيمة الفعلية في الحرب، مع أن الناس توّهموا

تحقق النصر. وعندما يكون «الرمز» في أي تعبير، تتاح فرص الاشتغال على التأويل أكثر. ويسمي بول ريكور «الرمز» بقوة المعنى المضاعف. ويقول: «إن الرمز إذ يتشكل هكذا من منظور دلالي فإنه يعطي معنى عن طريق معنى. ذلك لأن فيه ثمة معنى أوليّا وحرفيّا واجتماعيّا وماديّا في الغالب، يحيل إلى معنى مجازي وروحي ووجودي في الغالب وانطولوجي»[30]. وتأتي أهمية الرمز في أنه يفسح المجال للفكر ويقول أكثر ممّا لا يقول[31].

يمكن تأويل «الرمز» في نص «كفّ مريم» على النحو الآتي:

- كفّ مريم الكفّيفة التي أوقعها أخوها المؤتمن على حمايتها دون قصد في الحفرة.
- كفّ مريم (الكفّ بخمسة أصابع) ← خمسة حزيران/ يونيه (تاريخ الحرب/ النكسة) + الدول الخمس المشتركة في الحرب (مصر، سوريا، الأردن، العراق، لبنان).
- مريم الشقيقة الكفّيفة ← حالة العمى للناس في توهم الانتصار بدءًا، وغياب استبصار الواقع كما ينبغي.
- شقيقها المؤتمن على اقتيادها وحمايتها ← القائد الذي اقتاد الناس إلى هاوية مفجعة غير متوقعة، بعد إقناعهم بإمكانية الانتصار الساحق.

ثانيًا: مستوى الدلالة المعجمية:

تستدعي قضية معالجة المعنى المضاعف في مسائل التأويل الاهتمام بمستوى الدلالة المعجمية. فالاسم الواحد يمكن أن يحوز على أكثر من معنى في النص ذاته، حسب مصطلح أولمان (Ullmann) (الاسم والمعنى) أو حسب مصطلح دي سوسير (De Saussure) (الدال و المدلول). إن ما يجعل اللغة أداة للمعرفة هو أن الإشارة اللغوية تستطيع أن تعيّن شيئًا من غير أن تتوقف عن تعيين شيء آخر، وهذا يعني أنها لكي تمتلك قيمة تعبيرية إزاء الشيء الثاني يجب أن تكون مكونة من إشارة الشيء الأول. والقصد من هذه التراكمية للكلمات هو جعلها ينبوعًا خصبًا للالتباس وفي الوقت نفسه ينبوعًا للتنبؤ والقياس، والذي بفضله تدخل القدرة الرمزية للغة حيز التنفيذ، ممّا يبرهن على أن تعددية المعنى الواحد من القضايا المفتاحية للدلالة[32].

ومن حيث علاقة اللغة بالمعنى الوجودي، فليست اللغة عند هايدجرHeidegger مجرد مجموعة من الكلمات التي يعالجها المرء بوضعها موضوعات. اللغة أكبر من ذلك وأنفذ في سياق الكينونة والوجود. وهي كذلك ليست تعبيرًا عن الحقيقة، وناقلًا للمعنى فحسب، بل هي موقف يتجلى في الكلمات[33].

تقف هذه الدراسة على مستوى الدلالة المعجمية واحدة مسارات البحث التأويلي لـ «كفّ مريم». يمكن معالجة هذا المستوى وفق التقسيم الذي قدّمه بول ريكور لتعريف الكلمة، إذ يرى أن المعنى المضاعف للكلمة يتحقق بأن يكون هناك تعريف آني، وتعريف تعاقبي. فالتعريف الآني أن تكون للكلمة نفسها معانٍ عديدة[34]، بينما التعريف التعاقبي تغير المعنى أو تحول المعنى. وفي المعالجة التأويلية يجب التوليف بين المعنيين (المقاربتين) لكي تحصل على رؤية شاملة لقضية تعدد المعنى على مستوى الدلالة المعجمية. فالمعنى القديم والمعنى الجديد يعدّان متعاصرين في النسق نفسه. كما ينبغي النظر إلى تغيرات المعنى (التعريف التعاقبي) بوصفه مرشدًا لفك خيط الآنية المتشابك (التعريف الآني)[35].

«كفّ مريم»:

ورد في لسان العرب «الكَفُّ» باب: «كفَّفَ».

ومنه:

- «**الكَفُّ**»: اليد، أنثى. يقال هذه الكفُّ. راحة اليد مع الأصابع[36].
- «**الكَفُّ**»: موضع اشتغال العرّافة في «قراءة الكفّ» لاستبصار المستقبل.

- «**الكَفُّ**»: يعبّر من خلاله، أحيانًا، عن الصدمة أو الصفعة التي تستدعي استفاقة المرء على إثرها.
- «**كفُّ مريم**»: اسم لعشبة، تشبه حجم الكفّ وشكله، تغدو عند الكثيرين مثل المعجزة، فقد ارتبط اسمها بعلاج الكثير من الأمراض، وراج عنها قدرات هائلة في الفوائد الطبية وتطلعات الاستشفاء[37].

هذه المعاني يمكن إسقاطها على ما ذهبت إليه الدراسة في تأويلها للمعنى:

«كفّ مريم»:

- «الدال» = «**الكَفُّ**» ß «المدلول» = راحة اليد (مدلول مباشر حسّي)
- «الدال» = «**الكَفُّ**» ß «المدلول» = استبصار المستقبل في التنبؤ بالنصر (مدلول تأويلي ــ1)
- «الدال» = «**الكَفُّ**» ß «المدلول» = الصفعة أو الصدمة بالهزيمة غير المتوقعـــة (مدلول تأويلي ــ2)
- «الدال» = «**الكَفُّ**» ß «المدلول» = عشبة «كفّ مريم» المعجزة في الاستشفاء، كما هو الوهم بتحقيق معجزة في الانتصار الساحق (مدلول تأويلي ــ 3)

3- مستوى الدلالة البنيوية:

يبرز في هذا المستوى دور السياق في الكشف بجلاء عن الدلالات المحتملة للمعنى. ويحقق السياق، من وجهة نظر ريكور، ما أسماه «فعل الغربلة» فالسياق هو الذي يحدد المعنى[38].

تتحكم في مسألة التأويل سلسلتان من التقييدات؛ السلسة الأولى تنبثق عن النص نفسه، وهي التي يُعلمنا فيها المؤلف كيف تؤوّل الأحداث التي أثارها في قصته. أما السلسلة الثانية من التقييدات فهي تلك التي تنجم عن السياق الثقافي؛ حيث الأحكام والقواعد المنبثقة عن المجتمع، وتتغير مع الزمن[39].

في رواية «كفّ مريم» مجمل الشخصيات التي وردت في النص إما أن تكون محبطة حزينة (أفراد العائلة) أو تكون مشوهة باعثة على الاشمئزاز (من يقابلهم البطل في الطريق).

انحصرت الشخصيات المحبَطة المنهكة على المستوى الشخصي لعائلة الفتى بطل الرواية، فقد جاءت توصيفات الشخصيات على النحو الآتي:

- الجدَّة: مسحة حزن تنتابها، ومع إعاقتها بكونها مقعدة طريحة الفراش، جراء سقوطها على ظهرها، إلا أن لها حضوراً قويّا ومرحًا وقدرة على الدعابة تزاحم الحزن، تؤمن بالتعويذات والأساطير، والخرافات[40].
- الأب: له وجه بملامح صلبة، وصوت عميق رنّان، منهك أكثر الوقت، لكنه طيب القلب، يدمن الاستماع إلى الراديو، حتى يغلبه النعاس ليلاً في أثناء استماعه للأخبار من محطة الإذاعة البريطانية[41].
- الأم: صامتة دائمًا وحزينة. مع كثرة نشاطها وحركتها الدؤوبة إلا أنها تبدو مكسورة الخاطر واجمة، كأنها حزينة على موت أحد أو بانتظار موت أحد، على حدّ وصف الفتى[42].
- مريم: شقيقته التي تصغره بسنتين، ولدت كفّيفة وكانت توأمًا لطفل آخر توفي بعد بضعة أيام من ولادته[43].
- العم: يسكن في غرفة صغيرة أعلى السطح، يحتسي الكثير من أكواب الشاي الثقيل، ويدخن بين خمسين إلى ستين سيجارة في اليوم، عاطل عن العمل. كل أفعاله من سخط وشتائم وغيرها ترجّح رغبته في أن ينبّه الآخرين إلى وجوده[44].
- الخال: في الثامنة والعشرين من عمره، لم يتزوج، يحمل على ظهره في النهار لافتة خشبية تعلن عن الفيلم الذي سيعرض مساءً، يعتني بهندامه ويبذل كل ماله لمن يطلبه، رغم تواضع عمله، لا يتوانى عن البحث عن أسباب البهجة[45].

ليست من قبيل المصادفة أن يجعل الكاتب مجمل شخصيات عائلته على هذا النحو من الإنهاك والحزن والإحباط والتوق إلى الفرح، فحتى البطل/ الفتى حين قدّم تفاصيل عن نفسه، في بداية الرواية، جاءت تلك التفاصيل لتنبئ عن حالة من الإنهاك والضجر: «يوم متعب آخر من أيام حزيران، أجرّ نفسي جرًّا كي أقطع الطريق البعيد من المدرسة إلى البيت. كم أكره المدرسة والدراسة والاستيقاظ في الصباح الباكر، واحتمال المشي المضني تحت أشعة الشمس الحارقة، وثرثرات المدرسين التي لا تنتهي. أدخل البيت منهك القوى»[46]، إذ يبدو أن في شيوع هذه الحالة انعكاسًا لحالة الإحباط العربي آنذاك، ورغبته العارمة في البحث باستبسال عن فرصة للفرح، لذلك تذرّعت بقوة بالانتصار الساحق، وعاشت وهم الفوز أيامًا قبل أن تستفيق على فاجعة الهزيمة، وقد كانت مريرة تلك الاستفاقة.

لقد ظهر في النص أن من يبحث، باستبسال، عن الفرح بتحقيق انتصار في الحرب هم الفئات الكادحة المعدمة التي تتوق إلى تذوق طعم الفوز إزاء خسائرها مع الحياة. يصف الفتى مرتادي المقهى الذين يثرثرون طويلًا مع أبيه عن ثقتهم في الانتصار في الحرب بأنهم: «عادة من العمال الذين تستخدمهم إحدى شركات الشحن البحري لتفريغ حمولات السفن الكبيرة التي ترسو في الميناء. كانت تمر عليهم أيام طويلة دون عمل، لكن دون أن يبدوا أي تذمر وتبرم»[47]. وهم الذين يهتفون في المظاهرات باسم جمال عبد الناصر: «قال أبي ذات مرة إن الأغنياء لا يشاركون في التظاهر كي لا تتوسخ ثيابهم»[48].

جاءت الشخصيات الأخرى (خارج بيت الفتى) ممن يقابلهم في الطريق على نحو مشوّه ومثير للتقزز:

- اللوطي الفاسد: «في المنعطف واجهنا أحد أبغض الأشخاص إلى قلبي، ذلك اللوطي الفاسد، صائد الصبية الحقير»[49].
- الفتى المؤذي المتحرش سليط اللسان: «أواصل سيري وإذا بي أسمع صوتًا يطالبني بالوقوف. ألتفت فأرى ذلك الفتى الشقي اللعين»[50].
- المجنون: يخرج في الطريق فجأة، متجولًا بدراجته الهوائية، مؤديًا حركات بهلوانية غريبة[51].
- الكائن الغريب: «يشبه الجاموس الوحشي، يسد الطريق وينفخ في وجه من يراه فيصاب بالعمى»[52].

في دلالة خروج الشخصيات المرعبة، فجأة، في الطريق واعتراض العابرين، ما يمكن أن تكون له علاقة بالحدث الأساسي، وهي التهيئة لرعب أكبر يقطع طريق أحلام النصر بالحرب التي استرسل الناس، بفرح، في تخيل تفاصيلها، وسرد مكاسبها، كما تقطع الشخصيات المشوهة أمان العابرين.

إن الخوف المشار إليه كان بالأساس يعتمل داخل شخصية الفتى بطل القصة، وكان يستمد أمنه من كفّ شقيقته مريم الكفّيفة، على خلاف ما يفترض أن يكون. فهو حين يقبض بحنان على كفّها الناعمة ويقودها حيث البحر والشارع والحياة، يحس بأنَّ كفّها الصغيرة الناعمة قادرة على منحه الأمان الوافر «أمسك يد مريم وأقول لها والخوف يملأ قلبي: يبدو أن مكانًا آخر يحترق»[53].

في مجمل سياق النص بدا الفتى/البطل خائفًا قلقًا من أوهام وخيالات وتكهنات لها علاقة بالمنحى التأويلي للفكرة المركزية للرواية:

يخاف من صورة الكهف المعلّقة على الجدار تحت صورة جمال عبد الناصر وهو يلعب الشطرنج: «لا أدري من علّق هذه الصورة، فقد كانت تخيفني كثيرًا وأنا صغير، إذ كنت أرى إبليس يخرج من الكهف ليلًا ليجثم على صدري ويسحب الهواء من رئتي»[54].

الخوف من الأزقّة الضيّقة وما كان يثار حولها من روايات مرعبة على حدّ وصفه: «أصل إلى مفترق طريقين، أحدهما طويل والآخر مختصر، لكنه مخيف حتى أوقات النهار. فلكي تصل نهاية الطريق لابد أن تعبر أزقّة

ضيّقة أفعوانية لا تسع لمرور أكثر من شخصين، وحين تعبرها تشعر أنك في متاهة لا نهاية لها»[55].

الخوف من الحرائق وسيارات الإطفاء: «كنت أخاف من الحرائق التي تحدث من وقت لآخر، ومن سيارة الإطفاء، بشكلها الأحمر القبيح، وصوتها المجلجل الذي ينذر بالخطر والموت، إلى حدّ أنني كنت أختبئ في دولاب الملابس، وأسد أذني بقوة كي لا أسمع صوتها»[56].

- يخاف من سقوط المروحة على رأسه: «أحدق في المروحة التي تصدر كركرة مزعجة، ويخامرني شعور بأن المروحة ستسقط علي وعلى جدتي، فنهرس تحتها»[57].
- يخاف من الفقد «ليتني أموت قبل أن أفقد أحدًا منكم»[58].
- الخوف من أن يغمى عليه فيحسبونه ميتًا فيدفنونه حيًا: «أخشى أن يغمى علي ذات مرة ويحسبونني ميتًا فأدفن حيًّا»[59].

لقد جاءت مفردات الخوف عند الفتى (المعادل الموضوعي للقائد العربي في الحرب) عن قصد، يشير البناء السياقي الذي وردت فيه إلى احتمالات دلالية أعمق، نحو واقع الحرب الكائنة:

- الكهف والأزقة الضيّقة المروّعة/الدخول في الحرب، دخول في نفق مظلم ومتاهة مربكة للغاية.
- الحريق وسيارات الإطفاء/ اندلاع كارثة حتمية بسبب الحرب.
- سقوط المروحة/الطائرات والمروحيات في الحرب التي قد تبيد من تحتها
- الموت والفقد/الخسائر الروحية في الحرب والاغتيال.
- أن يدفن حيًّا/وأد الحلم العربي القومي بالانتصار أو غسل عار الهزيمة في الحرب.

إن ممّا يعزز الاحتمال التأويلي الأخير هو أن الجنين توأم مريم دُفن حيًّا حسب ما رآه الفتى في كوابيسه المعتادة: «أرى زجاجة مغروسة في الثلج فأرى جنينًا يشبهني محشورًا بداخلها. أتأمله، فيفتح عينيه على سعتهما، ويرسم ابتسامة باشّة على شفتيه الصغيرتين، ويحرك أطرافه بغية الخروج. حين يتعب ينظر إليّ بعتب ثم يتثاءب ويغمض عينيه. أنقر على الزجاجة كي يفتح عينيه لكنه لا يتحرك؟

أسأله: كيف أدخلوك في هذه الزجاجة؟

ألا تشعر بالألم أو البرد أو الجوع؟

من تكون؟

لِمَ تركوك وحيدًا وغادروا؟

أتمعن في تقاطيع وجهه. إنه يشبهني في كل شيء، إنه أنا»[60].

وفي موضع من ذات الحلم المكرور: «أنادي أين الجنين؟.. أين دفنوني»[61].

ولأن الجنين ليس سوى الفتى/ القائد العربي، فقد تحققت رؤيته بنهاية القصة ويتحقق الوأد في اللحظة نفسها التي أدرك فيها البطل بأنه هو من قاد شقيقته مريم الكفّيفة إلى الحفرة دون وعي منه، وأنه قد تسبب، حقيقة، في موتها، وهي اللحظة ذاتها التي يتحقق فيها من يقين الهزيمة في الحرب، حيث البطل يحفر قبره بنفسه وتتحقق مخاوفه بالموت حيًّا/ غسل عار الهزيمة: «أستلقي في الحفرة، وأدفن الزجاجة في صدري، وأسأل نفسي: هل أنا ميت أم حي؟ هل مريم ميتة أم حيّة؟»[62]. تنتهي القصة، بالأسئلة الشائكة حول الحياة والموت، النصر والهزيمة، لتومض جملة إشارات تأويلية بأن نهاية القصة للفتى المروية في الحلم «الكابوس» هي امتداد لنهاية الحلم العربي بالنصر آنذاك؛ واقعًا وليس حلمًا.

تكمن المفارقة في أن الفتى (القائد) كان يتوسل الأمان من «كفّ» شقيقته الكفّيفة (الشعوب العربية) التي آمنت به. ويتجلّى خلال تلك الصورة بعد آخر

تأويلي محتمل. فوفق منطق المعنى المضاعف للتأويل، قد يتبدى الاحتمال الآتي:

قلق الفتى وتوسل الأمان من كفّ شقيقته الكفّيفة ç القلق الذي كان يعتري قائد حرب (67) وعدم ثقته التامة في تحقيق النصر، وتوسّل الأمان من الشعب الملتهب بحماسات النصر.

الأحلام والتأويل:

تأتي الأحلام في النص، بحمولتها الرمزية، لتمارس دورًا مركزيًا في لعبة لتأويل، من خلال انبثاقها داخل السياق «إن رمزية الحلم لا يمكن أن تكون مجرد لعب من المدلولات التي يحيا بعضها إلى بعض. وذلك لأنها تمثل المحيط التعبيري الذي تأتي الرغبة لتقول نفسها فيه»[63]. فقد حوت أحداث الرواية العديد من الأحلام التي أخذت مسارًا عجائبيًا يخدم فكرة التأويل الممكنة للنص برمته. يقول فرويد بشأن العجائبية في الأحلام داخل الفن «من المسلّم به عمومًا أن الأحلام الفعلية لا تعرف من كابح أو قانون، فكيف هو، والحال هذه، شأن المحاكاة الحرَّة لهذه الأحلام في القصص الخيالية!»[64].

التضاد العالي:

يرى البطل حلمًا كابوسيًا، يتكرر عليه كثيرًا (أكثر من ثلاث مرات يرد داخل النص) ويؤرقه هذا التكرار، وهذا اللغز الذي يحتويه؛ حيث الثنائية المتضادة بين عالمين:

الفرح الشديد # والحزن المرعب:

«واقفٌ أمام بوابة كبيرة موصدة. أدفع البوابة بيدي، فإذا بي في مواجهة مدينة غريبة تسودها أجواء احتفالية: الناس في الشوارع يضحكون ويرقصون مبتهجين.. النساء يزغردن ويوزّعن على المارة خبزاً أحمر وحلوى ساخنة.. البيوت مترفة.. الشوارع مزينة.. وجوه الناس ملّونة...» [65]. وفي الحلم نفسه يتحدث الراوي عن التحول المفاجئ لمساره «أخرج من بوابة أخرى نُصبت عليها الأعلام والسيوف، فأكون وسط كثبان ثلوج لا نهاية لها تغطي الآماد كلها. لا شيء هنا سوى البياض، بينما السماء تبدو رمادية، كئيبة وطيئة جدًا، وريح باردة تهزّ جسدي فتعذبه وتنهكه»[66]. في هذه النقلة الكبيرة بين العالمين والتحول المفاجئ، ما يعكس واقع البطل؛ الفرح والأمل بالنصر في الحرب، والحزن الكبير بالهزيمة والنكسة.

وتتكرر الصورة المتضادة في رؤيا الجدّة التي مرضت مرضًا شديدًا أوشك على إهلاكها، لكنها شفيت بعد أن رأت هذا الحلم: «رأيتُ في الحلم ضوءًا باهرًا يغمرني، ثم رأيت بين الضياء رجلًا طويلًا يمتطي فرسًا محناة الذيل والأرجل والجبين. بيده اليمنى سبحة طويلة، فيروزية اللون. وبيده الأخرى رمح برأسه خمسة أسنة. تقدم نحوي، وترجل من فرسه، كان لونه أبيض، وملبوسه ورديًّا مخططًا، وسرواله أزرق وله أجنحة ألوانها الأحمر والأصفر والأزرق والأبيض. اقترب مني ووخزني في خاصرتي برمحه وقال لي آمرًا: انهضي. فقمت ووجدتني أمشي كسابق عهدي، فهللتُ وشكرتُ ربي»[67]. وفي اليوم الآتي تحسنت صحة الجدة وعادت إليها الحياة.

فارس طويل # فرس محناة الذيل والأرجل والجبين:

وقد تُلمح تلك المفارقة إلى تأويل محتمل، وهو أن رجل حرب (67) كان له طموح الفارس الشجاع، لكن المطيّة (عتاد الحرب) لم يكن ليتآزر مع فروسيته. تلك الفروسية التي طمح الناس إلى تحقيقها معجزة عظمى بالنصر، كما هي معجزة الشفاء التي تحققت للجدة، عندما وخزها الفارس في خاصرتها فمنحتها الوخزة القدرة على الشفاء.

إن هذا الحلم نفسه، وبالتفاصيل ذاتها، زار الفتى في منامه، لكن النهاية لم تكن تشبه نهاية الجدة السعيدة حيث معجزة الشفاء على يد الفارس، بل العكس تمامًا، كانت نهاية دموية، ممّا يعزز تأويل أن الفتى لم يكن سوى اختزال للقائد العربي في حرب (67) وأن ما مورس عليه من قساوة في نهاية الرؤيا جاء بمثل جلد الذات المذنبة وتعنيفها ومحاولة

تطهيرها بالقسوة، بدليل أن الفتى رأى الفارس وسط الثلوج/ الطهر، التي يلحُّ على تكرارها في كل رؤيا: «... تقدّم إلي وترّجل من فرسه (...) يقول لي بصوت كالرعد:

-من أنت؟

فأحتار وأسأل نفسي: من أنا؟

باغتني بضربة من رمحه في صدري أوقعتني على الأرض. كان دمي يمسح بياض الثلج وأنا أسأل نفسي من أنا؟»[68].

ثنائية الأبيض والأسود

هيمن اللونان الأبيض والأسود على مجمل سياق القصة، ليمنح أعلى تجليات للتضاد بفتح أفق للتأويل المتسق مع الواقع الراهن الذي يتحدث عنه البطل.

البياض # السواد:

- ظهر هذا التضاد للونين في الإلحاح على بياض الثلج الشديد وسواد العباءة الحالك: «على مبعدة مني أرى ثلاث نساء متشحات بعباءات سوداء، جالسات ملتصقات ببعضهن البعض.. كنّ ينتحبن بحرقة ويهلن الثلج على رؤوسهنّ»[69].

تحمل دلالة «الثلج» بعدًا تأويليًّا للمعنى المحتمل الآتي:

أولًا: محاولة تطهّر الفتى/القائد العربي من الشعور بذنب الهزيمة في الحرب التي أقنع الناس بالثقة في كسب فصولها.

ثانيًا:الذوبان. يذوب الثلج بقسوة كما هو ذوبان حلم النصر الأشد مرارة.

ثالثًا: رؤيا الثلج في المنام في غير وقته، وفي غير موضعه، حسب المأثور في التفاسير، يدل على «الهم» ومن وقع عليه الثلج فإن عدوه ينال منه[70]. «يهلن الثلج على رؤوسهنّ»[71] . و عند يقين الفتى بالهزيمة دفن نفسه في حفرة الثلج: «أستلقي في الحفرة، وأدفن الزجاجة في صدري، وأسأل نفسي: هل أنا ميت أم حي؟ هل مريم ميتة أم حيّة؟»[72].

البياض # السواد:

جاء اللونان المتضادان في لعبة «الشطرنج» التي كان يهواها جمال عبد الناصر، «أفتح عيني على سعتهما وأنظر إلى صورة عبد الناصر المعلّقة على الجدران وهو واضع رأسه بين كفّيه يتأمل بيادق الشطرنج أمامه، راسمًا على شفتيه ابتسامة ذكية، توحي بأنه سيكسب اللعبة. تحت صورته توجد صورة دكناء اللون لمدخل كهف غريب الشكل. لا أدري من علّق هذه الصورة، فقد كانت تخيفني كثيرًا وأنا صغير»[73]. والأصل في لون لعبة الشطرنج الأبيض والأسود؛ شعور الاطمئنان بالنصر، والخوف من الخسارة. وكل قوانين لعبة الشطرنج تقوم على مفردات الحرب (الفكرة الشمولية للقصة) حيث الملك والملكة، والعتاد، والأحصنة، والخصم، والقلعة والبيادق، والأسر، والاستسلام ... [74].

البياض # السواد:

وقد بلغت تلك الثنائية المتضادة غايتها في غلاف الرواية؛ حيث اللون الأبيض والأسود فقط[75]. في الغلاف كفّ مريم البيضاء النقيّة المفتوحة على اتساعها، يخترقها جسد شقيقها الفتى المختلط ببياض الفرح وسواد الحزن (النصر/ الهزيمة). وحجم الغلاف باتساع الكفّ. تتسق تلك الثنائية في المشهد مع فكرة النص بأسره. إن في تقليص لون الغلاف إلى الأبيض والأسود فحسب ما يفتح أفقًا أوسع للتأويل لا يحتمله تشويش تعدد الألوان.

وفق ما سبق؛ فإن كل تلك الثنائيات المتضادة سواءً في الصورة التي وردت في الأحلام؛ حيث انتقال الفتى بين مدينتين؛ مدينة للفرح ومدينة للحزن، وكذلك في ظهور الثلج في المنام في غير وقته في الواقع «يونيو/حزيران» حيث شدة الحر. ورؤيا الجدّة التي حلمت بالفارس العظيم لكن بلا مطية ولا عتاد يسعفه، أو تلك الثنائيات المتضادة الأخرى في الألوان وحتى في الطبائع المتحولة والمتناقضة من

أفراد أسرته، أو الشخصيات «المهمّشة» التي التقاها البطل في الطريق. كل تلك المتضادات، تعزز على أرض الواقع للنص أحد أهم مبادئ المفارقة وهو مبدأ «التضاد العالي»، والذي يعني «الإشارة إلى الفرق بين ما ينتظر حدوثه وما حدثَ فعلاً. تجلى هذا المبدأ في النص من خلال أبرز أشكال «التضاد»: «توقعات عظيمة وهبوط مفاجئ»[76]. وهي الفكرة التي نهض عليها النص بأسره؛ التوقع العظيم للنصر والهبوط المفاجئ الساحق بالهزيمة.

لقد بدا «الوهم» المحرك المضموني الأبرز في النص، فبه كُشف بجلاء عن معظم احتمالات التأويل الممكنة. تذرعت الشخصيات بـ«الوهم» بغية الاستمرار في الحياة وتحقيق الأمنيات والتخلص من الإحباطات أو الشعور بتأنيب الضمير.

- الوهم بأن مريم الشقيقة ما زالت حيّة مع موتها المحقق.
- الوهم بأن العرب سيحققون انتصارًا ساحقًا في حربهم ضد اسرائيل، وحتى بعد انتهاء الحرب، توهموا النصر العظيم، ولم يفجعوا بالحقيقة الصادمة إلا بعد ستة أيام.
- الوهم بأن القائد العربي قادر باستبسال على تحقيق النصر وكل أحداث القصة تشير إلى هذا الاحتمال قبل أن يقودهم إلى الحفرة العميقة، عن غير نيّة مسبقة، كما هو الفتى قاد أخته الكفّيفة إلى الموت في الحفرة ذاتها، دون، كذلك، قصد أو عمد.
- الوهم بتعويذات الأحلام «اقترب مني ووخزني في خاصرتي برمحه وقال لي آمرًا: انهضي. فقمت ووجدتني أمشي كسابق عهدي، فهللتُ وشكرتُ ربي»[77].
- الوهم بالأساطير الدينية حيث التذرع بالشفاء: تحضر أمي كأسًا من الماء، وترمي فيها خاتمًا مذهّبًا وتطلب مني أن أشرب وأنام قليلاً. أشرب الماء فيذهب عني الروع. أسألها عن مريم ولكنها لا تجيب. أشعر بتعب شديد فأخلد للنوم»[78].
- الوهم بالاعتقادات الموروثة، على نحو ما حدث عندما مرضت الجدة مرضًا شديدًا أوشك على إهلاكها: «قالت مريم بغصّة أليمة:

هل ستموت جدتي؟

فأجبتها واثقًا: لا، لن تموت فنجمتها لم تسقط بعد.

قالت لي جدتي ذات مرة إن الشخص الذي يموت تسقط نجمته البرّاقة ساعة المغرب، وفي ذلك المساء لم تسقط ولا نجمة في المنازل»[79].

وفق منطق التأويل فإن الفتى لم يكن سوى انعكاس للقائد العربي في حرب (67) بكل تطلعاته، وإخفاقاته، وشعوره الدائم بتأنيب الضمير، وممّارسة جلد الذات، الذي بدا من خلال الأحلام/ اللاشعور، ورغبته الجامحة في التطهر. دفن نفسه حيًّا كما يكون غسل العار والخيبة، محشورًا داخل عنق زجاجة، كما هو عنق الزجاجة الذي وضع القائد العربي نفسه فيه بخوض معركة لم يكن واثقًا من تحقيق مكاسبها، فقاد شعبه، عن غير قصد، إلى هاوية سحيقة كما قاد الفتى أخته الكفّيفة إلى حفرة أودت بحياتها. ولم تكن مريم الكفّيفة سوى الشعب المصاب بالعمى عن تبصّر الواقع على حقيقته، بأحلامه الكبيرة في النصر كما هي أحلام مريم التي بحجم البحر، الذي أحبته كثيرًا: «كانت تحب أن تجلس في مواجهة البحر، وتترك للهواء حرية العبث بشعرها الناعم الطويل»[80]. لكن البحر العظيم/الأحلام العربية في الانتصار، كانت مهددة بالضياع: «جدتي تقول إنهم إذا استمروا في دفن البحر فإنه سيفيض يومًا ما وينقلب علينا»[81].

يقول الناقد التحليلي النفسي أندريه جرين Green: «إن التأويل ليس، فقط، حقلاً للممكن، ولكنه حقل للإلزام والضرورة»[82]. فبعض النصوص تفرض عليك مسألة التأويل، لطبيعة بنائها العميق في المعاني المتخفية. ويضرب أندريه مثالاً على ذلك

بأسطورة «أوديب»[83]. وقد كان نص «كفّ مريم» محرّضًا على التأويلات الممكنة للمعاني الأكثر عمقًا، بوصفه متخمًا بالإشارات/الدالات المغلقة.

الخاتمة:

تناولت الدراسة موضوع التأويلية (الهيرمنيوطيقا) Hermeneutics في رواية «كفّ مريم» للكاتب البحريني عبد القادر عقيل. اجتهدت الدراسة في معالجة قضية المعنى المضاعف بوصفها قضية تأويلية ضمن الثلاثة مستويات المتعارف عليها في المقاربات النقدية لهذا النوع من النقد، وهي: المستوى الهيرمنيوطيقي، مستوى الدلالة المعجمية، ومستوى الدلالة البنيوية. ومن خلال ما قدمته المعالجة، يمكن الخروج بالآتي:

- قام الكاتب في نصه بتسجيل وعيه بالأحداث التي جرت في الماضي، وليس على سبيل صحتها من عدمه أو إثبات تفاصيلها بوصفها واقعًا تاريخيًا. فالفن نتاج ما يتعرض له الفنان من استفزاز تجاه الواقع، والغضب الذي يكتنفه والشعور بالمرارة إزاء ما يحدث. وقد راج ذلك في أعمال روائية لكتّاب عبّروا عن غضبهم وحيرتهم من الواقع داخل أعمالهم، التي بدت أكثر حيرة وغرائبية؛ مثل أعمال كافكا وجويس وفوكنر وغيرهم.
- يأتي التأويل كممّارسة نقدية، بوصفه مرحلة تالية لقراءة أحداث القصة وفهمها، وتحديد تكوين الشخصيات، لينتقل بعدها إلى فهم تجربة الوجود بأسره، واستيعاب القيم الوجودية والإنسانية التي اختبأت تحت عباءة العلامات النصيّة.
- رصد الكاتب عبد القادر عقيل تداعيات النكسة في حرب (67) بوصفها حدثًا تاريخيًا واقعيًا، ولكن بأسلوب غير مباشر، ولغة رمزية شديدة التكثيف، وطابع فانتازي للرؤى والكوابيس التي أفصحت ما لم يجرؤ الواقع على الإفصاح عنه.
- الصور الفنية في النص قليلة وغير معقّدة تشبه الحكايا، لكنها مكتظّة بالترميز العالي والإيحاءات التي تحفّز على التأويل والاشتغال على المقاصد الممكنة في تمثيلات الواقع، الذي أراد الكاتب تسجيل وعيه به ومن وجهة نظره.
- وُظفتَ العناصر اللغوية في النص ببراعة عالية ذات دلالات حيّة، من حيث ارتباطها بتأويل الفكرة الأساسية للنص، فيما بدت العدسة السردية للراوي متناهية في الدقة في تسجيل وعيه بالأحداث، ومنبثقة من انطباعاته تجاه كل ما حدث.
- اختزلت «كفّ مريم» شقيقة البطل الكفّيفة، وحادثة اقتيادها وسقوطها، وتوّهم بقائها على قيد الحياة، مجمل التكهنات التأويلية المحتملة، وإسقاطات الواقع المرجّحة، وفق المستويات الثلاثة للمعنى المضاعف حسب ما ذكر.
- لعب رقم «خمسة» دورًا محوريًا في النص، تاريخ النكسة (خمسة يونيو/حزيران)، والفارس الذي يحمل رمحًا بخمسة أسنّة (كما في رؤيا الجدة والحفيد) وكفّ مريم التي تحمل خمسة أصابع.
- تُحققُ نظرية التأويل فاعليتها في الاشتغال على العلاقة بين المتلقي والنص. قد ينتج القارئ، ووفق آليات التأويل، معنى مختلفًا جذريًا عن المعنى الذي قصده المؤلف، وهذا المعنى قد يختلف كذلك، عند قارئ آخر. فثقافة القرّاء المسبقة، وطاقاتهم الذهنية، وقدرتهم على فهم أبعاد النص، وإلمامهم بدور السياق في منح تأويلات محتملة ممكنة.... تجعل للتأويل لذة خاصة وقدرة على بعث حياة جديدة للنص.
- الحزن الذي اكتسح مجمل شخصيات عائلة البطل، والتشوهات النفسية التي اعتلت الشخصيات الأخرى العابرة، تعكس خيبة أمل كبرى عامة، وواقعًا أكثر تشوهًا آنذاك.
- تكرار الحلم الكابوسي للبطل جاء لخدمة القارئ وتحفيزه كي يكون يقظًا لما يمكن أن يعنيه هذا

التكرار في فهم المعنى، من ثمّ القدرة على التأويل الممكن. والعجائبية الفجائعية التي اكتنفت الحلم لها القدرة على إزاحة الستار عن الوجه السافر للتاريخ، ذلك أن غياب المنطق والعقلانية في الفن يعكس واقعًا لا عقلانيًا ولا منطقيًا في أحداثه وفي سيرورة أحداثه. ولم يكن الإلغاز الذي قامت عليه الرواية برمتها، والحلم في دهشته إلا ليعكس واقعًا يبحث أفراده عن تفسير منطقي لحقيقة ما جرى في سيناريو حرب كانوا على ثقة في الفوز فيها.

- حين يلجأ النص إلى الغرائبية أو الرؤى الكابوسية فإن التعويل على السياق وحده قد لا يبدو كافيًا لفهم المعنى والقدرة على تأويله، لذا؛ يلجأ القارئ الواعي إلى استثمار ملاحظاته للأحداث داخل النص، وفك شيفرات اللغة والقدرة على تفسير إيحاءاتها، فضلاً عن إسقاط أحداث النص على الواقع والتجربة الحياتية أو التاريخية التي نشأ فيها النص. أي تأويل النص من الداخل والخارج.
- حوى النص العديد من الأضداد في الصورة وفي اللون. وفي ذلك تأويل ممكن للمفارقة التي عاشتها الشعوب العربية آنذاك، بين الوثوق بالنصر وخيبة الأمل.
- أدتّ الأحلام الكابوسية، والغرائبية في الأحداث، وتقطيع المشاهد واضطراب الرؤى وتداخلها مع الواقع إلى لغة شعرية خاصة داخل الرواية، كثّفت استعلاء هذه الشعرية الشخصيات والأحداثُ الكثيرة، والصفحات القليلة، والجمل المختزلة.
- اللذة التي يحظى بها المؤول في ممّارسته فعل التأويل، ليست في تلك المعاني التي ينتهي إليها من تعمّقه في تحليل نص ما، بل تكمن اللذة في الاشتغال بعملية التأويل ذاتها.

الهوامش:

1. تُعرف في سوريا والأردن باسم نكسة حزيران، وفي مصر باسم نكسة 67، وتسمى في إسرائيل حرب الأيام الستة. ويقصد بها الحرب التي نشبت بين إسرائيل من جهة، ومصر وسوريا والأردن من جهة أخرى، في خمسة يونيو 1967 واستمرت حتى العاشر من الشهر نفسه. وانتهت باحتلال إسرائيل لسيناء وقطاع غزة والضفة الغربية والجولان.

2. من مواليد المنامة 1954. روائي، كاتب قصة قصيرة، كاتب قصص أطفال، مترجم . رئيس الشئون الثقافية بإدارة الثقافة والفنون بوزارة الإعلام . مدير تحرير مجلة (البحرين الثقافية) الفصلية الثقافية التي تصدر عن وزارة الإعلام. عضو أسرة الأدباء والكتاب في البحرين منذ عام 1974 وتولى رئاسة مجلس إدارتها. من مؤسسي جمعية البحرين لتنمية الطفولة. ساهم في تأسيس المجلة الفصلية (كتابات) التي صدرت عن مؤسسة دار الغد للنشر والتوزيع في عام 1976 وتولى إدارة تحريرها حتى عام 1984. ساهم في تأسيس مجلة (كتابي) للأطفال. كما ساهم في تأسيس المجلة الفصلية (كلمات) التي صدرت عن أسرة الأدباء والكتاب في البحرين في عام 1986.

الإصدارات:

- استغاثات في العالم الوحشي - قصص قصيرة – 1979. مساء البلورات - قصص قصيرة – 1985. عمل مشترك مع الشاعر قاسم حداد والشاعر عبدالرحمن رفيع – 1986. رؤى الجالس على عرش قدامه بحر زجاج شبه البلور 1989. الشوارق - نص - 1991. الشوكران - قصص قصيرة – 1994. كفّ مريم - رواية – 1997. أيام يوسف الأخيرة - رواية – 1999. اثنا عشر ذئبًا على مائدتي- قصص – 2006. له العديد من القصص المؤلفة للأطفال.

3. عبد القادر عقيل، كفّ مريم. المنامة: الكلمة للنشر والتوزيع، ط:1، 1997.

4. سعد البازعي، و ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من ثلاثين مصطلحًا وتيارًا نقديًا أدبيًا معاصرًا، الرياض: العبيكان للنشر والتوزيع، ط:1، 1995، ص41.

5. المرجع السابق، ص45-44.

6. المرجع السابق، ص47.

7. بول ريكور، صراع التأويلات (دراسات هيرمينوطيقية). ترجمة: منذر عياشي. مراجعة: جورج زيناتي، بيروت: دار الكتاب الجديد، ط:1، 2005، ص34.

8. المرجع السابق، ص34.

9. روبرت هولب، نظرية التلقي. ترجمة: عز الدين إسماعيل، جدة: النادي الأدبي الثقافين، ط:1، 1994، ص231.

10. المرجع السابق، ص231.

11. أف آر بالمر، علم الدلالة. ترجمة: مجيد الماشطة. بغداد: نشر الجامعة المستنصرية، 1985، ص3.

12. ريكور. صراع التأويلات، ص99.
13. المرجع السابق، ص99.
14. بالمر. علم الدلالة، ص3.
15. بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت ـ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:2. 2006، ص14.
16. المرجع السابق، ص14.
17. ريكور. صراع التأويلات، ص99.
18. المرجع السابق، ص99.
19. مصطفى ناصف، نظرية التأويل. جدة: النادي الأدبي الثقافي. ط:1، 2000، ص70.
20. عقيل. كفّ مريم. ط1. ص35 – 34.
21. الصدر السابق، ص50.
22. المصدر السابق، ص54 – 56.
23. المصدر السابق، ص33.
24. المصدر السابق، ص79 – 80.
25. لم تدرك كثير من الشعوب العربية يقين الهزيمة إلا بعد ستة أيام من الحرب، أي في العاشر من يونيو.
26. المصدر السابق، ص59.
27. المصدر السابق، ص60.
28. المصدر السابق، ص79–78.
29. ريكور. صراع التأويلات، ص99.
30. المرجع السابق. ص60.
31. المرجع السابق. ص60.
32. المرجع السابق ، ص–105 106.
33. ناصف. نظرية التأويل، ص83.
34. وهو ما يعرف في البلاغة العربية بـ «المشترك اللفظي».
35. المرجع السابق ص–103 104.
36. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، بيروت: دار صادر، مج:9، ط:1، 1990، ص301.
37. كفّ مريم (الاسم العلمي: Vitex agnus-castus)، هي شجيرة يصل طولها من اثنين إلى أربعة أمتار

سريعة النمو، كثيرة التفرع من القاعدة. أوراقها كفّيّة متساقطة رمادية فضية وريقاتها 7–5 وريقات. أما أزهارها فتبدو متجمعة صغيرة جدا بيضاء. ثمارها سوداء صغيرة بقطر نصف سم. تستطيع الشجيرة أن تتحمل حرارة قدرها 40 – 45 درجة مئوية، تتحمل الصقيع والتعرض لأشعة الشمس المباشرة. كما أنها جيدة التحمل للجفاف والرياح. تحتاج إلى تربة رطبة عميقة جيدة الصرف وتتحمل الملوحة العالية. تزرع للزينة في الحدائق والمنتزهات والشوارع وتصلح لعمل الأنسجة. يستخلص من هذا النبات مادة فعالة لأمراض العيون وأمراض المعدة وغيرها من الأمراض العصيبة. ويكون تكاثرها بواسطة العقل والبذور. تشبه ثمرتها شكل الكفّ. موقع ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D9%83%D9%_81%D9%85%A%D9 8%85%D8%B1%D9

38. ريكور. صراع التأويلات. ص113.

39. سوزان روبين سليمان، وإنجي كروسمان(محررتان)، القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل. ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ط:1، 2007، ص97.

40. عقيل. كفّ مريم. ص 14.

41. المصدر السابق، ص23.

42. المصدر السابق، ص22.

43. المصدر السابق، ص12.

44. المصدر السابق، ص31، 32.

45. المصدر السابق، ص16، 17.

46. المصدر السابق، ص16، 17.

47. المصدر السابق، ص27.

48. المصدر السابق، ص64.

49. المصدر السابق، ص50.

50. المصدر السابق ، ص61.

51. المصدر السابق، ص45.

52. المصدر السابق، ص45.

53. المصدر السابق، ص42.

54. المصدر السابق، ص28.

55. المصدر السابق، ص44.

56. المصدر السابق، ص42 – 43.

57. المصدر السابق، ص28.

58. المصدر السابق، ص43.
59. المصدر السابق، ص57.
60. المصدر السابق، ص–47 48.
61. المصدر السابق ، ص70.
62. المصدر السابق. ص82.
63. ريكور. صراع التأويلات. ص101.
64. سيغموند فرويد، الهذيان والأحلام في الفن. ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط:3، 1986، ص7.
65. عقيل. كفّ مريم. ص7.
66. المصدر السابق ، ص9.
67. المصدر السابق ، ص19.
68. المصدر السابق ، ص70 – 71.
69. عقيل، كفّ مريم، ص9.
70. ابن سيرين. تفسير الأحلام الكبير. بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 1990، ص 508.
71. عقيل، كفّ مريم، ص9.
72. المصدر السابق. ص82.
73. المصدر السابق، ص28. وقد راجت تلك الصورة كثيرًا آنذاك، وعلّقتها كثير من البيوت العربية، وأصحاب المقاهي، والمحال التجارية والمكاتب على الجدران، لما تحمله من إيحاءات بالثقة والاطمئنان بالنصر. (ملحق رقم – 1)
74. انظر ويكيبيديا «الشطرنج»: 86%https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B4%D8%B7%D8%B1%D9 .%D8%AC%
75. انظر (ملحق رقم – 2)
76. د. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مج:4، ط:1، 1993، ص191.
77. عقيل. كفّ مريم، ص19.
78. المصدر السابق ، ص74.
79. عقيل. كفّ مريم، ص18.
80. المصدر السابق ، ص38.

81. المصدر السابق ، ص40.

82. سليمان و كروسمان. القارئ في النص، ص199.

83. المرجع السابق. ص199.

قائمة المصادر والمراجع:

المصدر:

- عقيل، عبد القادر. كفّ مريم، المنامة: الكلمة للنشر والتوزيع، ط:1، 1997.

المراجع:

- البازعي، سعد و الرويلي، ميجان. دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من ثلاثين مصطلحًا وتيارًا نقديًا أبيًا معاصرًا، الرياض: العبيكان للنشر والتوزيع، ط1، 1995.
- بالمر، أف. آر، علم الدلالة. ترجمة مجيد الماشطة. بغداد: نشر الجامعة المستنصرية. 1985.
- ريكور، بول، صراع التأويلات (دراسات هيرمينوطيقية). ترجمة: منذر عياشي. مراجعة: جورج زيناتي، -بيروت: دار الكتاب الجديد، ط:1، 2005.
- ريكور، بول. نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى. ترجمة سعيد الغانمي، بيروت ـ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:2، 2006.
- سليمان، سوزان روبين. و كروسمان، إنجي (محررتان). القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل. ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ط:1، 2007.
- ابن سيرين. تفسير الأحلام الكبير، بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 1990.
- فرويد، سيغموند، الهذيان والأحلام في الفن. ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط:3، 1986.
- ميويك. د. سي، المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مج: 4، ط:1، 1993.
- ناصف، مصطفى. نظرية التأويل. جدة: النادي الأدبي الثقافي. ط1، 2000 .
- هولب، روبرت. نظرية التلقي. ترجمة عز الدين إسماعيل. ط1، جدة: النادي الأدبي الثقافين 1994.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، بيروت: دار صادر، مج:9 ، ط:1، 1990.

موقع ويكيبيديا:

- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D983%%D981%_%D985%%D8%B1%D98% A%D985%.
- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B4%D8%B7%D8%B1%D986%%D8%AC.

ملحق رقم – 1

ملحق رقم – 2