مجلة الدراسات التربوية والعلمية - كلية التربية - الجامعة العراقية
مؤتمر اللغة العربية وآدابها الدولي الثاني // أربيل 30 - 31 / 7 / 2025
الجزء الثاني
أيلول / 2025
doi.org/10.52866/esj.2025.20

خطاب ما بعد الكولونيالية في مجموعة « فأس تطعن الصباح » للشاعر باسم فرات- دراسة في الهيمنة الثقافية وتمثيلات الآخر

م.م. محمد شاكر محمود عليوي
رئاسة جامعة الأنبار/ قسم الشؤون الإدارية والمالية
mohammed.shakir.ma@uoanbar.edu.iq

مستخلص:

يتناول هذا البحث دراسة وتحليل خطاب ما بعد الكولونيالية في المجموعة الشعرية «فأس تطعن الصباح» للشاعر باسم فرات، إذ يسعى البحث إلى الكشف عن الآليات التي وظفها النص الشعري لمقاومة الهيمنة الثقافية الغربية وتفكيك مركزيتها، وذلك عبر تحليل تمثيلات التابع ورفضه للصمت، ونقد خطاب الحداثة الغربية. كما يتناول البحث استراتيجيات الشاعر في إعادة بناء صورة الآخر بعيداً عن القوالب النمطية، وبحثه عن هوية هجينة تتشكل في الفضاء الثالث بين الوطن والمنفى، وقد أعتمد البحث على المنهج النقدي ما بعد الكولونيالي، مستثمراً مفاهيمه الإجرائية في مقاربة النصوص لكشف أبعادها الثقافية والسياسية المضمرة في سياق تجربة المنفى.

الكلمات المفتاحية: ما بعد الكولونيالية، الهيمنة الثقافية، تمثيل الآخر، الهوية الهجينة، شعر المنفى، الفضاء الثالث.

Postcolonial Discourse in Basim Furat's Axe Stabs the Morning: A Study of Cultural Hegemony and Representations of the Other.

University of Anbar Presidency/Department of Administrative and Financial Affairs
Email: mohammed.shakir.ma@uoanbar.edu.iq

Abstract:

This research examines and explicates the postcolonial discourse in the collected poems entitled "An Axe Stabs the Morning" by Basim Furat. It seeks to reveal the mechanisms wielded by the poetic text to resist and deconstruct Western cultural hegemony. It is achieved through examining representations of the subaltern, his rejection of silence, and critiquing the discourse of Western modernity. The research also addresses the poet's strategies for reconstructing the image of the other, free from stereotypes, and his search for a hybrid identity that is formed in the third space between homeland and exile. The research relies on the postcolonial critical approach, investing its procedural concepts in approaching the texts to reveal their cultural and political dimensions implicit in the context of the experience of exile.

Keywords: postcolonialism, cultural hegemony, representation of the other, hybrid identity, exile poetry, Third Space.

خطاب ما بعد الكولونيالية: مقاربة في المفاهيم والتجليات

لم يكن خطاب ما بعد الكولونيالية (Postcolo-nialism) مجرد رد فعل سياسي مباشر على انتهاء حقبة الاستعمار العسكري في منتصف القرن العشرين، إنما تطور ليصبح حقلاً معرفياً ونقدياً شاملاً، يسعى إلى تفكيك الإرث المعقد الذي خلفته الإمبراطورية في بنى المجتمعات المستعمرة، وقد عرفت الناقدة اعتدال عثمان هذا الحقل بأنه لا يقتصر على دراسة «الآثار السياسية والاقتصادية للاستعمار، إنما يمتد ليشمل تحليل الخطابات الثقافية والنفسية التي أنتجتها التجربة الكولونيالية وما بعدها»[1]، مؤكدةً أنَّ هذا الإرث يستمر في تشكيل الهويات والعلاقات حتى اليوم. إنه حقل نقدي يدرس العلاقات السلطوية غير المتكافئة بين «المركز» (Metropole) و«الهامش» (Periphery)، وهي علاقات لم تنتهِ بالاستقلال السياسي، غير أنها استمرت في التغلغل عبر آليات الهيمنة الثقافية والمعرفية.

يعد المفكر الفلسطيني الأمريكي (إدوارد سعيد) الأب المؤسس لهذا الجانب النقدي، خاصة عبر كتابه الثوري «الاستشراق» (Orientalism)، وضمن هذا الحقل قد كشف سعيد أنَّ الشرق لم يكن كياناً جغرافياً بريئاً، إنما هو بناء معرفي (Discourse) أنتجته المؤسسات الغربية لخدمة مصالحها الإمبراطورية، ومن هذا لقد عرّف سعيد الاستشراق بأنه «أسلوب غربي للهيمنة على الشرق وإعادة بنائه والتسلط عليه»[2]. لقد أرسى هذا الخطاب ثنائية جوهرية بين «نحن» (الغرب العقلاني، المتقدم) و «هم» (الشرق اللاعقلاني، المتخلف)، وهي ثنائية لم تكن مجرد وصف ولكنها كانت أداة للهيمنة.

ثم بعد إدوارد سعيد، جاء مفكرون آخرون ليعمقوا هذا النقد، ومن أبرزهم هومي بابا (Homi K. Bhabha)، الذي نقل التركيز من الثنائيات الصارمة إلى تحليل «الفضاءات البينية» (In-be-tween spaces)، وقد يرى هومي بابا أنَّ العلاقة بين المستعمر والمستعمر ليست علاقة هيمنة كاملة، لكنها هي علاقة تفاوضية معقدة، وربط ذلك من خلال مفهوم «التهجين» (Hybridity)، الذي يوضح فيه أنَّ الهوية لا تكون أصيلة، إنما هي دائماً هجينة»، في حين تتشكل الهوية في «الفضاء الثالث» (Third Space) الذي ينشأ من التقاء الثقافات غير أنَّ «الهوية ليست جوهراً ثابتاً أو منغلقاً، لكنها سيرورة متحولة تتجدد عبر التفاعل مع الآخر، وتجدّد إمكاناتها في فضاء مفتوح على الاختلاف»[3]، ثم يفتح إمكانيات جديدة للمقاومة والتعبير، لأنه يزعزع الادعاءات السلطوية القائمة على النقاء والأصالة.

أما «سبيفاك» (Spivak)، فقد قدمت مساهمة نقدية جذرية، لا سيما في مقالتها الشهيرة «هل يستطيع التابع أن يتكلم؟» وقد طرحت سبيفاك سؤالاً إشكالياً حول إمكانية استعادة صوت الفئات الأكثر تهميشاً (التابع)، لذلك هي ترى أنَّ بنى السلطة والمعرفة الغربية، وحتى الخطابات النقدية التي تدعي تمثيل التابع، قد تساهم في إسكاته مرة

(1) خطاب ما بعد الكولونيالية: قراءات في الفكر والنقد، اعتدال عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، 12.

(2) الاستشراق: المعرفة، السلطة، الإنشاء، إدوارد سعيد، ترجمة: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط: 2، 2004، 15.

(3) زمن الرواية: جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، 87.

أخرى التي تجعل من «آليات السلطة تتمثل في التحدث باسم المهمشين، فتسلبهم حقهم في التعبير عن ذواتهم، وتحوّل تمثيلهم إلى شكل آخر من أشكال إقصائهم»[1]، وهذا يعني أنَّ وظيفة المثقف ليست في الادعاء بالحديث نيابة عن التابع، وإنما في الكشف عن البنى المانعة لصوته، والعمل على تهيئة الظروف التي تسمح له بالحضور والتعبير.

وعليه انطلاقًا من هذه الأطر النظرية، لقد استقر خطاب ما بعد الكولونيالية على مجموعة من المفاهيم الإجرائية التي أصبحت أدوات تحليلية أساسية، ويعد فهم هذه المفاهيم ضروري للدخول إلى عالم النصوص التي أنتجتها تجارب المنفى والصراع مع الهيمنة، ومنها المجموعة الشعرية «فأس تطعن الصباح» للشاعر العراقي باسم فرات.

ومن أول هذه المفاهيم هو الهيمنة الثقافية (Cultural Hegemony)، وهو مصطلح استعاره نقاد ما بعد الكولونيالية منهم المفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي، إذ لا تشير الهيمنة إلى السيطرة بالقوة المباشرة، إنما إلى قدرة الطبقة الحاكمة على ممارسة قيادة فكرية وأخلاقية تجعل قيمها ومعاييرها تبدو طبيعية وعالمية، فقد يوضح الناقد صلاح فضل أنَّ هذه الهيمنة تتحقق حينما تنجح الثقافة السائدة في إقناع الطبقات الأخرى بقبول وضعها الراهن إرادياً[2]، مما يحول الإذعان إلى قناعة داخلية، غير أنَّ الأدب في هذا السياق قد يصبح ساحة صراع، إما أن يكرس هذه الهيمنة عبر تبني قيمها، أو يقاومها عبر كشف آلياتها وتحدي الحس المشترك الذي تفرضه.

أما مفهوم التابع (The Subaltern)، الذي طورته «سبيفاك»، يشير إلى تلك الفئات الموجودة في أدنى درجات السلم الاجتماعي، والتي تم إسكاتها وتهميشها بالكامل من خلال ما يتم استدعاء هذه الشخصيات المهمشة «لإعادة الاعتبار إليها، ومنحها دوراً في الأحداث بعد أن أقصيت عمداً»[3]. مما يجعل البحث عن صوت التابع فعلاً من أفعال المقاومة السياسية والجمالية، ويمكن البحث عن صوت التابع في مجموعة الشاعر باسم فرات من خلال شخصيات الأمهات الثكلى، والجنود المجهولين، والضحايا الذين تحولوا إلى مجرد أرقام في سرديات الحرب الفجعة.

أما التهجين (Hybridity)، كما طرحه هومي بابا، فهو مفهوم مركزي يرفض فكرة الثقافات الثابتة أو الهويات الهجينة، خاصة لدى المنفى هي هوية مركبة ومعقدة، ففي الفضاء الكولونيالي تتفاعل الثقافات وتتداخل لتنتج أشكالاً جديدة هجينة لا تنتمي كلياً إلى ثقافة المستعمر ولا إلى ثقافة المستعمَر. إنَّ هذه الهوية الهجينة تشكل لدى شخصية المنفي هي مصدر قوة نقدية، لأنها ترفض الانصياع للثنائيات الحادة (شرق/ غرب، أصالة/ حداثة)، وقد تتمثل هذه الحالة بأنها وقوف في «منطقة التخوم وهي منطقة لا تكون فيها الهوية معطى جاهزاً، إنما هي سؤال دائم ومشروع لا يكتمل»[4]. هذه الهوية القلقة والمتسائلة هي التي

(1) المثقفون في الحضارة العربية: محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1995، 77.

(2) النظرية البنائية في النقد الأدبي: صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، 2013، 115.

(3) المطابقة والاختلاف: بحث في نقد المركزيات الثقافية، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2011، 187.

(4) الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، أدونيس، دار الساقي، بيروت، مج: 1، 2002، 34.

تسمح للشاعر المنفي برؤية العالم من زوايا متعددة، عالم الوطن وعالم المنفى.

أما ثنائية المركز والهامش (Center and Mar-gin) تعد بنية أساسية في الفكر الكولونيالي، إذ يعمل الأدب ما بعد الكولونيالي على تفكيك هذه الثنائية عبر الكتابة من منظور الهامش وتحدي ادعاءات المركز بالكونية، فالكتابة باللغة الأم ليست مجرد خيار لغوي، إنما هي فعل سياسي يهدف إلى «بناء مركز رمزي جديد ينطلق من الهامش ويعيد الاعتبار للذات المهمشة»[1]، لذلك أنَّ أحد أهم أشكال المقاومة هو استعادة اللغة الوطنية كأداة للتعبير عن رؤية مغايرة للعالم وهو ما يعني رفض هيمنة لغة المستعمر التي كانت تحتكر إنتاج المعنى.

وأخيراً، يأتي مفهوم تمثيلات الآخر (Represen-tations of the Other) الذي يرى الناقد المغربي سعيد يقطين أنَّ الخطاب، أي خطاب هو «ممارسة اجتماعية تهدف إلى بناء الوقائع والأشياء والأشخاص»[2]، وبالتالي فإنَّ تمثيل الآخر ليس مجرد انعكاس لكنه عملية بناء وتشكيل، وقد يسعى الأدب ما بعد الكولونيالي إلى تفكيك التمثيلات النمطية التي أنتجها الخطاب الكولونيالي وتقديم تمثيل ذاتي يعيد للذات كرامتها وفاعليتها.

في هذا السياق النظري، تكتسب دراسة الشعر العربي المعاصر، خصوصاً ذلك الذي نبت من رحم تجارب المنفى والصدمة السياسية ذات أهمية خاصة، فالشعر بلغته المكثفة والمجازية قد يصبح أداة فريدة لاستكشاف الذات، لذلك إنَّ الشاعر العراقي باسم فرات الذي تشكلت تجربته الشعرية في أتون المنافي والترحال، يقدّم في مجموعته الشعرية «فأس تطعن الصباح» نموذجا نصياً ثرياً لدراسة هذه المفاهيم التي تنطلق من عنوان المجموعة نفسها بما تحمله من دلالة رمزية عنيفة، حيث تصور الأمل والبدايات (الصباح) وهي تغتال بوحشية، مما يفتح الباب أمام تساؤلات جوهرية حول المسؤول عن هذا الاغتيال.

من هنا ينطلق هذا البحث لتطبيق المفاهيم الإجرائية لخطاب ما بعد الكولونيالية على نصوص المجموعة الشعرية، وكيف يقاوم الشاعر الهيمنة الثقافية عبر رفضه للسرديات الكبرى، وكيف يمنح صوتاً للتابع المتمثل في ضحايا الحروب والمهمشين، كما يحاول البحث الكشف عن تجليات الهوية الهجينة في لغة الشاعر وصوره، وهي هوية عالقة بين حنين موجع لوطن مفقود وواقع مرير في منفى لا يمنح شعوراً بالانتماء، ثم محاولة كيفية بناء تمثيلات الآخر في المجموعة، سواء كان هذا الآخر هو المحتل، أو الديكتاتور.

إنَّ تجربة المنفى، التي تشكل السياق المحوري لهذه الدراسة ليست مجرد انتقال جغرافي من مكان إلى آخر، إنما هي حالة وجودية معقدة تفرض على الذات إعادة تشكيل علاقتها بالزمان والمكان والذاكرة واللغة من ذلك يصف إدوارد سعيد المنفى بأنه «صدع لا يلتئم أبداً يفرض بين المرء وموطنه الأصلي، بين الذات ومسكنها الحقيقي»[3]، وهو صدع ينتج حالة من الوعي النقدي الحاد تجاه كل من الوطن المفقود والمجتمع الجديد. هذا

(1) الرواية وتأويل التاريخ: نظرية الرواية والرواية العربية، فيصل دراج، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004، 92.

(2) تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، سعد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989، 23.

(3) تأملات حول المنفى ومقالات أخرى: إدوارد سعيد، ترجمة: ماجدة مخلوف، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2014، 205.

الوعي المزدوج الذي تحدث عنه سعيد يجعل من الكاتب المنفي شاهداً فريداً قادراً على رؤية ما لا يراه المقيم، وتفكيك ما يبدو طبيعياً.

من هذا المنظور، سنتناول في بحثنا هذا قراءة نصوص الشاعر باسم فرات في مجموعته «فأس تطعن الصباح» ليس فقط كنصوص تعبر عن المنفى، لكنها نصوص تجسد شعرية الصدمة، فالصور المتقطعة والعنف الكامن في اللغة (فأس تطعن، ذئاب تهرس البلاد، طفولة مسروقة)، كلها علامات نصية تشير إلى محاولة اللغة الشعرية للإحاطة بتجربة صادمة تتجاوز قدرة اللغة التواصلية العادية، وبذلك يكتمل الإطار النظري لهذا البحث الذي سينطلق من مفاهيم ما بعد الكولونيالية العامة (الهيمنة، التابع، التهجين)، لتمر عبر فهم أعمق لتجربة المنفى كحالة وجودية نقدية، وصولاً إلى قراءة النصوص كشهادة على الصدمة ومحاولة شعرية لمقاومتها.

المبحث الأول : مقاومة الهيمنة الثقافية وتفكيك المركزية الغربية

يمثل خطاب ما بعد الكولونيالية (Postco-lonialism) منعطفاً نقدياً جذرياً في قراءة وتحليل الموروث الثقافي والأدبي الذي خلفته الحقبة الاستعمارية، ساعياً إلى تفكيك البنى السلطوية التي رسختها المركزية الغربية، فقد ينهض هذا الخطاب على مساءلة علاقات القوة الكامنة في إنتاج المعرفة، وكشف التحيزات المتجذرة في مفهوم العالمية الذي طالما فرضته الثقافة الغربية كمعيار وحيد في ضرورة ممارسة نقد مزدوج وهي استراتيجية نقدية تهدف إلى تفكيك الميتافيزيقيا الغربية وتراثنا الخاص في آن واحد كشرط أساسي لتجاوز أزمة الهوية التي خلفها الاستعمار [1]، ثم في قلب هذا المشروع النقدي تبرز استراتيجية الهدم أو التفكيك كأداة رئيسة لخلخلة الخطاب الاستعماري وتقويض سلطته الرمزية التي عملت على تهميش الآخر وصناعة صورة نمطية تتسم بالدونية والتبعية، وهو ما حلله بعمق المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد في كتابه المؤسس الاستشراق (Orientalism 1978) حيث كشف كيف أنتج الغرب معرفة سلطوية عن الشرق تخدم مصالحه الإمبريالية. بهذا المعنى، لم يكن الاستشراق مجرد دراسة بريئة للشرق، إنما أداة معرفية أنتجت صورة نمطية عن الآخر الشرقي لتبرير السيطرة عليه والتحكم فيه.

وفي هذا الإطار تأتي مجموعة «فأسٌ تطعن الصباح» للشاعر العراقي باسم فرات كنموذج شعري حي لتجربة التابع في سياق المنفى، إذ إنّ الشاعر غادر العراق في تسعينيات القرن الماضي، يقدّم في شعره شهادة مكثفة عن تجربة الاقتلاع القسري والشعور بالغربة، ثم لم تكن رحلاته مجرد تنقل جغرافي، لكنها تحولت إلى إقامة شعرية طويلة سمحت له بدمج مشاهد الأمكنة الجديدة مع ذاكرة المكان الأول الذي هو العراق، الذي يظل حاضراً بقوة في نصوصه، وهو ما يمثل بحسب إدوارد سعيد في كتابه «الثقافة والإمبريالية» استراتيجية استعادة الجغرافيا التي يمارسها المبدعون المنفيون لإعادة رسم خرائطهم الثقافية الخاصة [2].

وعليه، سيركز هذا المبحث على تحليل الكيفية التي يفكك بها ديوان «فأس تطعن الصباح» سلطة المركز عبر منح صوت للذات الشاعرة بوصفها

(1) ينظر: الاسم العربي الجريح، عبد الكبير الخطيبي، ترجمة: محمد بنيس، دار العودة، بيروت، 1980، 98.

(2) ينظر: الثقافة والإمبريالية، إدوارد سعيد، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، 1993، 78.

تابعاً في المنفى، وكيف تقاوم لغته الشعرية آليات الهيمنة والشعور بالدونية الثقافية، وهو ما سنتناوله بالتفصيل في المطلب الأول.

1. شعرية «التابع» (The Subaltern) ورفض الصمت

إنَّ مفهوم التابع (The Subaltern) يحتل موقعاً محورياً في النقد الثقافي المعاصر، حيث يشير إلى تلك الذوات الواقعة على هامش السلطة، والتي كتم صوتها في السجلات التاريخية والخطابات الرسمية، وقد وجدت دراسات ما بعد الكولونيالية في الأدب وتحديداً الشعر فضاءً مركزياً تتجلى فيه محاولات التابع لاستعادة صوته المفقود. فالكتابة هنا لا تعود فعلاً جمالياً محضاً، لكنها تتحول إلى ممارسة مقاومة تهدف إلى التكلم ضد الصمت المفروض، لذلك يكتسب شعر المنفى أهمية خاصة، فالشاعر المنفي يجسد تجربة التابع في أقصى صورها، حيث الاقتلاع من الجغرافيا والتاريخ يفرض عليه صراعاً مزدوجاً لإثبات وجوده، ثم ينظر إلى هذه التجربة الناقد الأدبي عبد الله إبراهيم إذ يقول: «لقد أدت تجربة المنفى إلى ظهور آداب جديدة، أبطالها من المهاجرين والمنفيين واللاجئين، فراحت تصف عوالمهم وتجاربهم ورؤاهم وتصوراتهم وقدّمت بذلك معرفة مضادة للمعرفة الكولونيالية التي كرّستها المؤسسات الغربية»[1]، يقول الشاعر في قصيدته «**طفولة مسروقة**»:

لَمْ أَعِشْ بِكَنَفِ أَبَوَيْنِ
لِهَذَا لَمْ أَعْرِفْ طَعْمَ صَفَعَاتِ الْأَبِ
الأب الَّذِي سَرَقَتْهُ رَصَاصَةٌ مِنَ الْحَيَاةِ [...]
لَمْ أَزْرَعْ أَلْعَابًا فِي طُفُولَتِي
لِأَحْصُدَ ذِكْرَيَاتٍ
بعد أن أَصْحُوَ مِثْلَ الجَمِيعِ
فأَكتَشِفَ أَنَّ قِطَارَ الأَيَّامِ
سَرَقَ طُفُولَتَنَا[2].

إنَّ الشاعر يتحول إلى صوت جمعي للضحايا والمنفيين الذين لا صوت لهم من خلال منح صوت للذات المهمشة والمقموعة، فالذات الشاعرة هنا ليست فرداً، إنما هي تجسيد للألم الجمعي، فالشاعر هنا لا يتحدث عن يتمه الشخصي فقط، لكنه عن طفولتنا المسروقة إنه يمنح صوتاً لجيل كامل سرقت براءته وذكرياته بفعل العنف السياسي رصاصة من الحياة، إذ يقوم النص على بنية النفي المتتابع «لم أعش... لم أعرف... لم أزرع»، وهو نسق لغوي يحول الغياب إلى حضور احتجاجي، فيجعل من الحرمان مادة خطابية تكشف قسوة الواقع هذا البناء يعبّر عما يسميه إدوارد سعيد «سرديات المقاومة» التي «تفضح الغياب المفروض قسراً وتحوله إلى حضور مضاد يربك روايات المركز»[3]، ومن هنا يصبح النفي فعلًا جماليًا يوازي فعل المقاومة، فالذات هنا هي ذات تابعة حرمت من أبسط الحقوق الإنسانية الأسرة، الطفولة الآمنة، لذلك إنَّ هذا التتابع النفي يراكم خبرة الحرمان ليشكل سردية مضادة تفكك صورة الطفولة السعيدة كما كرستها المركزية الغربية في خطابها الحداثي، فالمركز في تصوره الكوني ربط الطفولة باللعب والبيت الدافئ والذكريات المبهجة، بينما يبرهن النص أنّ الطفولة في سياق الهيمنة والاقتلاع تتحول إلى فراغٍ لا يملأ إلا بالندبة.

(1) المركزية الغربية: إشكالية التكون والتمركز حول الذات، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، 2005، 211.

(2) فأس تطعن الصباح: باسم فرات، صهيل للأنباء والنشر، القاهرة، ط: 1، 2018، 25.

(3) الثقافة والإمبريالية، 43.

ثم يقاوم باسم فرات شعوره المنفي بالدونية أو الغربة اللغوية والثقافية عبر تأكيد هويته اللغوية ورفض الانصهار الكامل، يقول في قصيدة «صَمْتٌ في يدي»:

دَخَلْتُ لُغَاتٍ كثيرةً،
كنتُ أَعْزَلَ
عَرَبِيًّا تَنْهَشُهُ عُجْمَتُهُ
أُفَتِّش عن يُتْمِي في ملاجئ تأوي إليها البلاد (1).

إنَّ الشاعر يعبّر بوضوح عن إحساسه بكونه تابعاً لغوياً، فجملة «عَرَبِيًّا تَنْهَشُهُ عُجْمَتُهُ» تجسد هذا الصراع، إذ هو ليس فقط غريباً في لغات الآخرين، إنما هذه الغربة تجعله يشعر بعزلته وهشاشة هويته، لكن فعل الكتابة الشعرية باللغة العربية هو بحد ذاته مقاومة لهذا التهميش، غير أنه يصر على استخدام لغته الأم كفضاء وحيد قادر على التعبير عن يتمه العميق، وهو ما ترفض اللغات الأخرى استيعابه، فالشاعر وهو يصرّح بأنه أعزل، عربيًّا تنهشه عُجمته، يفضح أثر الهيمنة الثقافية التي جعلت اللغة العربية -رغم كونها وعاء الهوية- مستضعفة أمام سطوة لغات الآخر، وهذه الصياغة تقوم على ثنائية العُري/ العُجمة: فالعُري رمز هشاشة الهوية في مواجهة المركز، والعُجمة رمز الاختراق الذي يحوّل اللغة الأم إلى ساحة صراع، حيث يجبر التابع على التفاوض داخل لغة ليست لغته، ليعيش حالة من الانقسام والازدواجية، وهذا ما يسميه هومي بابا «الحيز الثالث الذي تتشكل فيه الهويات الهجينة عبر التفاوض المستمر بين الثقافة المهيمنة والثقافة التابعة»(2).

وفي كل مرة يعلن الشاعر التمرد على موقع التابع ورفض الصمت، ثم يحول الصمت والألم إلى أداة للمقاومة والفعل، وهو ما يرمز إليه عنوان المجموعة «فأس تطعن الصباح»، يقول باسم فرات في قصيدته «**الصمتُ قِنْدِيلًا**»:

فِي سَنَوَاتِ النَّكَبَاتِ
بَصَقْتُ على الحَرْبِ
والصَّمْتُ حَمَلْتُهُ قِنْدِيلًا
شَقَّ الظَّلامَ
فَعَبَرْتُ مِنْ لَهِيبِ الخَوْفِ
بِلا خَسَائِرَ وبِلا أَوْسِمَةٍ (3).

إنَّ هذا النص هو بيان شعري للتمرد على موقع التابع، التابع يفترض به أن يكون صامتاً، لكن الشاعر هنا يحوّل الصمت نفسه من علامة على القمع إلى قنديل يشق الظلام، إنه يرفض منطق الحرب والبطولات الزائفة بلا أوسمة، ويخلق مساره الخاص للنجاة عبر فعل شعري هادئ ولكنه حاسم، غير أنَّ البصق على الحرب هو فعل رفض رمزي، ثم حمل الصمت كقنديل هو فعل تمرد وجودي يمنح المهمش القدرة على الكلام بطريقته الخاصة بعيداً عن ضجيج السلطة، وقد يعلن الشاعر رفضه للهيمنة والخضوع، ويجرّد الحرب من سلطتها الرمزية عبر فعل الازدراء البسيط، هذه المفارقة تكشف ما تسميه دراسات ما بعد الاستعمار بشعرية التابع، أي تحويل ما يبدو أداة قمع إلى طاقة رمزية للمقاومة، فالقصيدة تظهر أنَّ الشعوب المهمشة قادرة على أن تجعل من سكوتها نوراً يحفظها من الانكسار، وهنا يلتقي النص مع ما طرحه إدوارد غليسان في شعرية العلاقة حين أشار إلى أنَّ «المقاومة قد تتجلى في قدرة الشعوب

(1) فأس تطعن الصباح: 88.
(2) موقع الثقافة: هومي ك، بابا، ترجمة: ثائر ديب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2012، 55.
(3) فأس تطعن الصباح: 62.

على تحويل مواردها الرمزية إلى أدوات مواجهة حتى لو بدت متواضعة أو صامتة ط [1]، فالصمت في النص ليس فراغاً إنما علاقة جديدة مع الذات والعالم، علاقة تنتج وعياً مضاداً للهيمنة.

2. نقد الحداثة الغربية وتعرية خطابها الاستعماري

إنَّ مجموعة «فأس تطعن الصباح» للشاعر العراقي باسم فرات صرخة شعرية عميقة في وجه الحداثة الغربية، ليس بوصفها تقدماً إنسانياً مجرداً، إنما بوصفها مشروعاً ثقافياً وسياسياً يحمل في طياته بذور الهيمنة والاستعمار، وقد يقف الشاعر موقفاً نقدياً جذرياً من قيم هذه الحداثة التي يرى أنها أنتجت عالماً مادياً مسطحاً، يعاني فيه الإنسان من التشييء والاغتراب والعزلة من خلال لغة شعرية حادة ومكثفة، وصور مبتكرة، يعمل الشاعر على تعرية الخطاب الاستعماري الذي يختبئ خلف شعارات التقدم والحرية، كاشفاً عن زيف ادعاءات المركزية الغربية التي سعت إلى طمس الهويات والثقافات الأخرى.

يكشف الشاعر باسم فرات في مجموعته «فأس تطعن الصباح» عن موقف نقدي عميق تجاه الحداثة الغربية، ليس بوصفها مشروعاً للتقدم، لكنها كبنية ثقافية أنتجت عالماً مادياً مسطحاً يعاني فيه الإنسان من التشييء والاغتراب، حيث يعيد الشاعر تشكيل العالم عبر لغة رمزية تفضح تناقضاته من خلال استخدامه صوراً شعرية حادة لتعرية هذا الواقع، محولاً القصيدة إلى مرآة تعكس خراب الروح الإنسانية في ظل هيمنة القيم المادية، وقد صور ذلك عبر قصيدته «**ازدحام**» التي يقول فيها:

رِيحٌ تَجْلِسُ القُرْفُصَاءَ على أَحذيةِ المَارَّةِ
التفاتاتٌ تَسْهُو في اصْطِدَامِ نَظْرَتَيْنِ هَرَبَنَا مِنَ العُيُون
سَحَقَتْهُمَا الخُطَى
حَتَّى تَحَوَّلَتِ المَدِينَةُ
إلى مقبرة للذكريات [2].

في هذه القصيدة، يكثف الشاعر رؤيته للمدينة الحديثة كفضاء للموت الروحي والتشييء، حيث تفقد الحياة معناها وتتحول الذاكرة إلى حطام، ثم يظهر هذا النص كيف أنَّ المدينة الحديثة برغم ازدحامها هي فضاء للعزلة والسحق، وقد تكون صورة الريح التي تجلس القرفصاء تضفي على المشهد طابعاً من الخواء والترقب العدمي. أما النظرات الهاربة التي سحقتها الخطى، فهي استعارة لسحق العلاقات الإنسانية العفوية تحت وطأة سرعة الحياة المادية، غير أنَّ تحول المدينة إلى مقبرة للذكريات هو التعبير النهائي عن رؤية الشاعر، إذ تصبح المدينة فضاءً يقتل الماضي ويشيّئ الحاضر، وهو ما يتوافق مع رؤية الناقد كمال أبو ديب في تحليله للحداثة الشعرية، حيث يرى أنَّ «المدينة في الشعر العربي الحديث تتحوّل إلى فضاء للاغتراب والموت، فهي ليست موطناً للتواصل الإنساني كما بشّرت به الحداثة، إنما تتحوّل إلى قبرٍ رمزي كبير» [3]، لذلك أنَّ المدينة في الشعر الحديث غالباً ما تكون رمزاً للاغتراب والموت وليست رمزاً للتقدم. إنها صورة تفضح زيف الحداثة التي وعدت بالتواصل الإنساني لكنها لم تنتج سوى مقابر رمزية.

(1) شعرية العلاقة: إدوار غليسان، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1998، 89.

(2) فأس تطعن الصباح: 21.

(3) جدلية الخفاء والتجلي: دراسة في بنية الشعر العربي الحديث، كمال أبو ديب. بيروت: دار النهار، ط1، 1981، 215.

ثم يقدم الشاعر في قصيدة «نلسن» صورة الإنسان المستلب وهي صورة مركبة للإنسان في المنفى الغربي، حيث لا تكون السكينة الظاهرية إلا قناعاً يخفي عنفاً رمزياً واغتراباً عميقاً، تكشف قصيدة «نلسن» عن مأساة الإنسان في المنفى الغربي الذي يُقدَّم له كفضاء نور وحرية، لكنه يتجسد في الحقيقة كمنظومة اغتراب وقهر رمزي عبر صور مركبة مثل امرأة من نور والهدوء سكّين، ثم يفضح الشاعر زيف الوعود الحداثية التي تُغري وتستلب في الوقت نفسه. هكذا يتحول النص إلى نقد شعري للحداثة الغربية باعتبارها خطاباً استعمارياً يُغلف القمع بالعقلانية والسكينة، مؤكداً أن الغربة ليست جغرافية فحسب، بل وجودية وثقافية عميقة، يقول الشاعر:

وَجَدْتُنِي فِيهَا مَحْمُولًا على مَنْفَى وإغراء امْرَأَةٍ مِنْ نُور
أُدَوِّنُ الخُضْرَةَ فِي أَيَّامي المُقْبِلات
حيث الهدوء سِكِّينٌ يقطعُ أَوْصَالَ قلَقِي (1).

يفتتح الشاعر نصّه ببيتٍ يشي بحمولة الاغتراب والافتتان في آن: «وجدتني فيها محمولاً على منفى وإغراء امرأة من نور»؛ فالمنفى هنا ليس فعلاً معزولاً عن الإغواء، إنما يرتبط بسحرٍ ظاهري تقدّمه الحضارة الغربية في صورة «امرأة من نور»، أي وعدٍ بالحداثة والحرية والرفاه، لكنه في جوهره خداعٌ رمزي ينطوي على هيمنة واستلاب، ثم ينتقل النص بعد ذلك إلى صورة الأمل الموهوم، حيث يقول: «أدوّن الخضرة في أيامي المقبلات»، فالخضرة هنا رمز للخصب والتجدد، لكنها تظهر محاصَرةً ومعلّقة في زمنٍ مستقبلي لا يأتي، وبهذا يعكس الشاعر المفارقة بين الوعد الحداثي وبين واقعه المفرغ من المعنى، فالحداثة الغربية التي بشّرت بالازدهار لم تقدّم سوى الفراغ والانتظار المؤجل. هنا يتم تفكيك الصورة النمطية للغرب كفضاء للخلاص، فالشاعر محمول على منفى، مما ينفي عنه صفة الفاعل ويجعله كائناً مستلباً، والأخطر من ذلك هو صورة الهدوء الذي يتحول إلى سكين. إنَّ هذه الصورة المبتكرة تكشف عن العنف الخفي الكامن في قلب الحداثة الغربية؛ إنه ليس عنفاً مادياً مباشراً، إنما عنف رمزي يقطع أوصال الروح ويغتال الذات الحقيقية، وقد يذكرنا هذا التصوير بما طرحه الشاعر والناقد أدونيس في كتابه «زمن الشعر»، حيث يرى أنَّ «الشاعر الحديث يعيش تمزقاً دائماً بين ذاته والعالم، والفجر أو الفلق ليس مجرد بداية زمنية، لكنه رمز للأمل والبداية التي سرعان ما تذوي في مواجهة حداثة قاسية وباردة» (2). بذلك يكشف النص عن تناقض الحداثة الغربية التي تعرض نفسها كحضارة للتواصل والتنظيم، لكنها في العمق تنتج قهراً واستلاباً.

ثم يعرّي الشاعر آلية عمل الخطاب الاستعماري الذي يقوم على محو تاريخ الشعوب الأصلية وفرض سردية المنتصر من خلال صورة الاستعمار الثقافي في قصيدة «أبل تاسمان» هذه القصيدة هي نقد مباشر للمركزية الغربية التي تحتفي بمكتشفيها وتجعل منهم أبطالاً، بينما هم في حقيقة الأمر غزاة طمسوا هويات وثقافات بأكملها من خلال فعل «محو الاسم القديم» الذي هو جوهر العملية الاستعمارية، لكن الشاعر لا يقف عند حدود فضح هذا الفعل، إنما يقدم صورة للمقاومة الرمزية، حيث تتحول أرواح السكان الأصليين إلى «نوارس تدرق على تمثال» المستعمر، يقول الشاعر:

(1) فأس تطعن الصباح: 34.

(2) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط2، 1972، 44.

حِينَ أَكْمَلَ أبل تاسمان اكْتِشَافَاتِهِ
انْتَهَى بِهِ الْمُطَافُ تمثالاً في مدينةٍ قَصِيَّةٍ مِنَ الجَنُوبِ
أمام خليج صغيرٍ
مَحَوُا اسْمَهُ القَدِيمَ
ورَفَعُوا أَرْوَاحَ سَاكِنِيهِ إِلَى السَّمَاءِ
لِيُطْلِقُوا عَلَيْهِ الْمُغَامَرَ الهولندي
لكنَّ أَرْوَاحَ سَاكِنِيهِ
تَحَوَّلَتْ إِلَى نَوَارِسَ
تَدْرِقُ على تمثالٍ وَضَعَهُ قَادِمُون
من مُدُنِ الضَّبَاب [1].

إنَّ الشاعر يعرّي البنية الرمزية للاستعمار الغربي من خلال استدعاء شخصية البحّار الهولندي الذي ارتبط اسمه باكتشاف أراضٍ جديدة في القرن السابع عشر، غير أنّ النص لا يقدّم الاكتشاف بعدّه إنجازاً إنسانياً، لكنه يكشف الوجه الآخر له: محو الذاكرة الأصلية للشعوب وتحويل المكان إلى رمز للهيمنة، فحين يقول: «محوا اسمه القديم ورفعوا أرواحه ساكنيه إلى السماء»، فإنّه يعرّي آلية عمل الخطاب الاستعماري الذي يقوم على طمس تاريخ السكان الأصليين وإحلال سردية المنتصر مكانهم، وهو ما يتوافق مع ما يؤكده «فرانتز فانون» حين يذهب إلى أنَّ « الاستعمار لا يكتفي بنهب الأرض، إنما يحاول أن يُفرغ ذاكرة الشعوب من أي مضمون، ويعيدها إلى فراغ أبدي، ليحلّ محلها تاريخ المستعمِر وسرديته» [2]، ثم تتواصل القصيدة نقدها حين تصف كيف تحوّل اسم المكان إلى المغامر الهولندي، في إشارة إلى احتكار السرد الاستعماري للتاريخ، فإنّ المغامرة هنا لا تُفهم في معناها البطولي، إنما بوصفها جزءً من مشروع استغلالي يقوم على الاستحواذ وفرض الهوية الأوروبية على فضاءات الآخر، وهكذا يصبح الفعل الاستعماري فعلاً لغوياً وثقافياً بقدر ما هو عسكري، إذ يتحقّق عبر التسمية وإعادة إنتاج المكان في لغة الغازي. أما الصورة الختامية: «لكن أرواح ساكنيه/ تحوّلت إلى نوارس/ تدرق على تمثال وضعه قادمون/ من مدن الضباب»، فهي استعادة شعرية للمقاومة الرمزية، إذ تتحوّل أرواح السكان الأصليين إلى طيور تحاصر التمثال، أي أنّ الذاكرة الجمعية لا تُمحى كلياً، لكنها تعود في أشكال رمزية لتبقى شاهدة على العنف الذي مورس بحقها، وبهذا يفكك النص صورة الحداثة الغربية التي تروّج نفسها بوصفها مشروعاً كونيّاً للتقدّم، ليظهرها كأداة استعمارية تمارس الهيمنة عبر محو التاريخ وفرض هوية المركز.

المبحث الثاني: استراتيجيات تمثيل « الآخر » وبناء الهوية الهجينة

إنَّ هذا المبحث ينتقل من مرحلة «الهدم» النقدي لخطاب الهيمنة إلى مرحلة «البناء» الإبداعي، حيث لا يعود الشاعر مجرد صوت رافض، إنما يتحول إلى فاعل ثقافي يسعى إلى إعادة تشكيل الذات وبناء هوية جديدة في عالم ما بعد الكولونيالية، فقد تتجاوز القصائد هنا ثنائية «الأنا والآخر» الجامدة التي فرضها الخطاب الإمبريالي، لتقدم بدلاً منها رؤية أكثر تركيباً، تحتفي بالهوية الهجينة بوصفها فضاءً ثالثاً يتجاوز الانقسامات التقليدية. إنها استراتيجية لا تكتفي بنقد «الآخر» (الغربي)، لكنها تسعى إلى تمثيله بطرق جديدة، وأحياناً تحتويه ضمن نسيج الذات مما ينتج هوية قادرة على الحوار والاشتباك بدلاً من الانغلاق والرفض المطلق، ثم تستند هذه الرؤية إلى فكرة أنَّ الهوية ليست جوهراً ثابتاً، غير انها في حالة تشكّل وصيرورة دائمة، تتأثر باللقاء

(1) فأس تطعن الصباح: 32.
(2) معذبو الأرض: فرانز فانون، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفارابي، بيروت، 1983، 171.

مع الثقافات الأخرى. في هذا الإطار، يغدو المنفى الذي كان فضاءً للاغتراب مختبراً لإنتاج هوية هجينة، حيث يستلهم الشاعر من تجاربه في مدن العالم المختلفة ليصوغ ذاتاً شعرية عالمية قادرة على استيعاب تناقضات الشرق والغرب. إنها عملية ترجمة ثقافية معقدة، حيث لا يتم استنساخ الآخر أو رفضه، إنما يتم التفاوض معه وإعادة إنتاجه ضمن أفق الذات المبدعة، وكما يشير عبد الرحمن زكريا إنَّ «الهوية في المجتمعات ما بعد الاستعمار ليست ثابتة أو أصيلة، إنما هي في حالة صيرورة مستمرة، تتشكل من خلال التفاعل مع الثقافات الأخرى، وتصبح مساحة للحوار والمقاومة وإنتاج أشكال جديدة من الفكر والمعنى»[1]، ومن ثمّ فإن الشعر هنا لا يسعى إلى استعادة هوية مفقودة، وإنما إلى بناء حداثة مضادّة تعترف بالآخر وتدمجه في مشروعها الخاص، لتصنع من الشتات والتهجين مصدراً للقوة والإبداع.

1 – تفكيك صورة الآخر النمطية

تتجاوز مجموعة «فأس تطعن الصباح» نقد الحداثة الغربية كبنية للهيمنة، لتقدم مشروعاً أكثر عمقاً وتعقيداً تتمثل في تفكيك الصورة النمطية للآخر. ففي مقابل الخطاب الاستشراقي الذي صوّر الشرق ككتلة متجانسة، والخطاب القومي الذي ردّ عليه بتصوير الغرب كعدو موحّد، يرفض الشاعر باسم فرات هذه التبسيطات الثنائية، لكنه يغوص في تفاصيل التجربة الإنسانية في المنفى ليكشف عن تعدد وجوه الآخر وتناقضاته، فالغرب في قصائده ليس كتلة واحدة صماء، إنما هو فسيفساء من المدن والأفراد والتجارب؛ منه ما هو قمعي وسلطوي، ومنه ما هو إنساني وحميمي. هذه الرؤية المركبة تسمح للشاعر بتجاوز منطق الصراع الصفري بين «الأنا» و «الآخر»، وتفتح الباب أمام إمكانية الحوار والتعاطف والتفاهم الإنساني.

إن هذا التفكيك لا يعني تبرئة الآخر من تاريخه الاستعماري، لكنه يعني الانتقال من مستوى الصراع مع الآخر كرمز للسلطة إلى مستوى اللقاء مع الآخر كفرد. وهذا بالضبط ما يفعله الشاعر باسم فرات حين يميز في قصائده بين «المغامر الهولندي» كرمز للاستعمار، وبين «صديق في المنفى» أو «الجار النوبي» كشخصيات فردية يمكن بناء علاقة إنسانية معها، ومن خلال هذا التمييز تقدم المجموعة رؤية شعرية ناضجة ترى في التعاطف الإنساني قوة قادرة على تجاوز الحدود المصطنعة، وتكشف أنَّ الآخر الحقيقي ليس الآخر الجغرافي أو العرقي، إنما هو الآخر السلطوي الذي يسعى إلى قمع الحياة وتشييئ الإنسان سواء كان في الشرق أو في الغرب، ومن ذلك يمثل الآخر الفرد في قصيدة «**النوبي جاري**» من مستوى التعامل مع الآخر كرمز ثقافي أو جغرافي إلى مستوى العلاقة الإنسانية الحميمة مع الآخر الفرد، ممثلاً في شخصية الجار النوبي. هذا الجار ليس مجرد شخص، إنما هو حامل لذاكرة وتاريخ وثقافة، والشاعر ينصت إليه بشغف، يقول فيها:

جَارِيَ النُّوبِيُّ العَجُوزُ
كثيرًا ما يُحَدِّثُنِي عن الكوشيين
والكنداكاتِ اللَّوَاتِي حَكَمْنَ النِّيلَ وما تَلَاهُ
[...]
يقطَعُ حَدِيثَهُ بِسُؤَالٍ لا يُغَيِّرُهُ: هل قَبَّلْتَ كنداكةً؟
وكلَّ مَرَّةٍ أُجِيبُهُ بِالنَّفْيِ وَأُنْصِتُ لِشَغَفِهِ بِمَاضِيهِ
[...]
مُسَالِمٌ جَارِي النُّوبِيُّ كثيرًا[2].

(1) الثقافة والهويات في العالم العربي: قراءة ما بعد الاستعمار، عبد الرحمن زكريا، دار النهضة العربية، القاهرة، 2009، 92.

(2) فأس تطعن الصباح: 45.

في هـذا النـص، يتـم بنـاء جسر مـن التواصـل الإنسـاني يتجـاوز أي فـوارق، فالشـاعر القـادم مـن ثقافـة مختلفـة، لا يفـرض رؤيتـه، لكنـه ينصـت لشـغف جـاره بماضيـه. إنَّ العلاقـة هنـا ليسـت علاقـة هيمنـة أو صراع، إنـما علاقـة حـوار وتبـادل إنسـاني بسـيط وعميـق. سـؤال الجـار المتكـرر هـل قبلـت كنداكـة؟ ليـس مجـرد سـؤال عابـر، إنـما هـو كـما يصفـه تـودوروف تعبـير عـن أنَّ «الآخـر ليـس كيانـاً غريبـاً، لكنـه هويـة لهـا تاريخهـا وكرامتهـا، والتعـرّف عليـه يمنحنـا نحـن أنفسـنا فرصـة لاكتشـاف إنسـانيتنا»[1]، غـير أنهـا دعـوة للشـاعر للانخـراط في عالمـه الثقـافي والرمـزي، هـذا الآخـر ليـس مجـرد متلـقٍ سـلبي، لكـن هـو هويـة يمتلـك تاريخـه ويفخـر بـه، ويحـاول أن يـشرك الأنـا (الشـاعر) في هـذا العـالم، ثـم إنَّ وصـف الجـار بأنـه مسـالم كثـيراً هـو شـهادة إنسـانية تضـع هـذا الآخـر الفـرد في مواجهـة صـورة الآخـر السـلطوي العنيـف، لذلـك هـذه القصيـدة تجسـد مـا يمكـن أن نسـميه أخـلاق الجـوار، حيـث يتـم اكتشـاف الإنسـانية المشـتركة في التفاصيـل اليوميـة الصغـيرة، وهـو مـا يمثـل اسـتراتيجية فعالـة لتفكيـك الصـور النمطيـة الكـبرى التـي تبنيهـا الأيديولوجيـات الصراعيـة، فقـد تُعـد هـذه القصيـدة مثـالاً سـاطعاً عـلى تفكيـك صـورة الآخـر عـبر تقديمـه كفـرد قريـب وحميـم، وليـس كعضـو في جماعـة عرقيـة أو ثقافيـة بعيـدة.

وقـد يصـل التعاطـف الإنسـاني العابـر للحـدود في قصيـدة «**القريـن**» التـي تصـل إلى ذروة التعاطـف الإنسـاني، حيـث يـذوب الحاجـز بـين «الأنـا» و«الآخـر» في لحظـة عنـاق تتجـاوز تجربـة الغربـة والألم، فالقريـن هنـا ليـس انعكاسـاً للـذات، إنـما هـو آخـر حقيقـي يشـعر بـألم الشـاعر ويشـاركه فيـه، يقـول الشـاعر:

حَدَّثْتُهُ عَنْ بِلادِي
عَانَقَنِي
ورَاحَ يَغْسِلُ غُرْبَتِي بِدُمُوعِه [2].

إنَّ هـذه الأسـطر الثلاثـة المكثفـة تختـزل رؤيـة إنسـانية عميقـة، إذ فعـل «الحديـث عـن بـلادي» هـو فعـل كشـف للـذات الجريحـة، اسـتجابة «الآخـر» لم تكـن بالكلـمات أو بالنصائـح، لكنهـا كانـت بالفعـل المبـاشر: «عانقنـي»، والعنـاق هنـا هـو أسـمى أشـكال التواصـل غـير اللفظـي، وهـو اعـتراف كامـل بإنسـانية الشـاعر وألمـه، غـير أنَّ الصـورة الأبلـغ هـي «ورَاحَ يَغْسِـلُ غُرْبَتِـي بِدُمُوعِـه» في هـذه الصـورة، لا تعـود دمـوع الآخـر تعبـيراً عـن حزنـه الخـاص، إنـما تتحـول إلى مـاء يطهـر ألم الشـاعر وغربتـه، وهنـا تتحقـق «مشـاركة وجدانيـة بـين المبـدع والمتلقـي، تتحقـق فيهـا إمكانيـة تجـاوز الحـدود بـين الـذوات» [3]، وبهـذا المعنى تتلاشـى الحـدود تمامـاً؛ ألم «الأنـا» يصبـح قضيـة «الآخـر»، ودمـوع «الآخـر» تصبـح شـفاءً للأنـا. هـذه اللحظـة الشـعرية النـادرة تقـدم مثـالاً سـاطعاً عـلى مـا تسـميه الفيلسـوفة جوديـث بتلـر «الحيـاة الهشـة»، أي الاعـتراف بأننـا جميعـاً، كبـشر، معرضـون لـلألم والفقـدان، وأن هـذا الاعـتراف هـو أسـاس أي تعاطـف إنسـاني حقيقـي. إنهـا لحظـة تتجـاوز فيهـا القصيـدة كل الثنائيـات الصراعيـة لتقـدم نموذجـاً لعـالم ممكـن يقـوم عـلى المشـاركة الوجدانيـة.

وقـد تتمثـل قصيـدة «**مقطـع مـن سـاحة الطـيران**» التـي تبلـور صـورة «الآخـر» كرمـز للسـلطة القمعيـة، في هـذا النـص المكثـف يقـدّم باسـم فـرات صـورة حادة ومروعـة للآخـر بوصفـه قـوة تدميريـة معاديـة للحيـاة

(1) الأدب في خطـر: تزفيتـان تـودوروف، ترجمـة: روز مخلـوف، دار السـاقي، بيروت، 1993، 54.

(2) فأس تطعن الصباح: 52.

(3) المرايـا المحدّبـة: مـن البنيويـة إلى التفكيـك، عبـد العزيـز حمـودة، عـالم المعرفـة، القاهـرة، 1998، 215.

والجمال، إذ لا يظهر هذا «الآخر» كفرد يمكن التحاور معه، إنما كقوة غاشمة ومجهولة الهوية، يتم تعريفها من خلال أفعالها التخريبية، ثم يبدأ المشهد بفعل عنف رمزي ومادي في آن واحد، يقول الشاعر:

...

بعدَ أَنْ هَشَمَ قَنَّاصٌ ذِرَاعَيْ كَهْرَمَانَة
رَعَوِيُّونَ مَا عَرَفُوا المْرَايَا وَالتَّبَغْدُدَ
رَايَاتُ أَوْهَامِهِمْ تُغَطِّي الطُّرُقَاتِ
فِي المَقَاهِي لِحَاهُمْ تَمْسَحُ الْأَغَانِي
لِتَتْرُكَ ظِلَّهَا قُبُورًا تَحْكُمُ البلاد [1].

على النقيض تماماً من النصوص السابقة، يقدم هذا النص صورة «الآخر» كرمز للسلطة القمعية المطلقة، وهي سلطة مجردة من أي ملمح إنساني فردي. «القناصون» هنا ليسوا أشخاصاً بأعينهم، إنما هم كتلة من «الظلام» و«أقبية التاريخ»، مما يحولهم إلى قوة غاشمة ومجهولة الهوية، وهذا التجريد يجعلهم أكثر ترويعاً، فالشاعر يربط هذا «الآخر» السلطوي بالجهل والتخلف «رعويون ما عرفوا المرايا»، وبالأيديولوجيا القاتلة التي تتغذى على العنف، إذ إنَّ فعلهم المركزي هو التدمير الممنهج للجمال والحياة، المتمثل في «تهشيم ذراعي كهرمانة» إنهم لا يمثلون ثقافة أخرى يمكن التحاور معها، لكنهم يمثلون العدم الذي يهدف إلى محو كل أشكال الحياة والفن، ليتركوا وراءهم «قبوراً تحكم البلاد». إنَّ هذا النص أساسي في بناء رؤية الشاعر، لأنه يوضح أنَّ رفضه ليس موجهاً للآخر ثقافي أو جغرافي، إنما لآخر سلطوي وقمعي يمثل نقيضاً للإنسانية والجمال، وهو ما يبرر عنف اللغة الشعرية المستخدمة في وصفه.

(1) فأس تطعن الصباح: 18.

2- الفضاء الثالث (Third Space) وبناء الهوية الهجينة

إنَّ ما بعد عالم الاستعمار والنقد الثقافي، برز مفهوم «الفضاء الثالث» (Third Space) الذي صاغه المفكر الهندي هومي بابا (Homi Bhabha)، ليصف حالة فريدة من إنتاج المعنى والهوية. هذا الفضاء ليس مجرد نقطة التقاء بين ثقافتين (مثل الشرق والغرب)، لكنه فضاء «بيني» (in-between) تنشأ فيه هوية جديدة ومختلفة، هي الهوية الهجينة (Hybrid Identity). هذه الهوية ليست مجرد خليط بسيط من ثقافتين، إنما هي هوية ثالثة تتجاوز الثنائيات الصارمة مثل «نحن» و«هم»، «الوطن» و«المنفى»، وفي هذا الفضاء يتم التفاوض مع الماضي وإعادة تشكيل الرموز الثقافية، مما ينتج عنه لغة وتعبيرات فنية فريدة، وقد أشار إدوارد سعيد إلى ذلك بقوله إنَّ «المنفى ليس مجرد فقدان للوطن، إنما هو موقع إنتاج جديد للهوية، تتشكل فيه الذات عبر التفاعل مع المكان الجديد ومع ذاكرة المكان الأول [2]، تكمن أهمية هذا المفهوم بوضوح في مجموعة «فأس تطعن الصباح»، حيث يخلق الشاعر من خلال تجربته في المنفى، فضاءً شعرياً ثالثاً تمتزج فيه ذكريات العراق برموز من جغرافيات أخرى، وتتشكل فيه هوية هجينة لا هي شرقية خالصة ولا غربية خالصة، لكنها هوية الشاعر المنفي الفريدة، ومن ذلك تمثل قصيدة «**ماتشو بيتشو**» التي تحيل إلى مدينة الإنكا الأسطورية في البيرو، لكنه في سياق القصيدة لا يظل مجرد اسم مكان تاريخي، إنما يتحول إلى رمز لحوار عميق بين حضارتين: حضارة وادي الرافدين التي يحملها الشاعر في ذاكرته، وحضارة أمريكا اللاتينية

(2) تمثيلات المثقف: إدوارد سعيد، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، 1994، 173.

التي يقف أمام أطلالها. هذا التداخل يفتح مجالاً لإنتاج هوية هجينة لا تنتمي حصراً إلى الشرق ولا تذوب كلياً في الغرب، لكنها تتشكل من تفاعل الرموز والذاكرات المتباعدة، يقول الشاعر:

قَدَمَايَ تُشَاكِسَانِ القَلْبَ
حيث الماضِي بِثَوْبِ مَجْدِهِ يُلَوِّحُ
إغراء يَقُودُنِي إِلى حِضْنِ الْحَجَر
طَلَاسِمُ أَفْكُ رُمُوزَهَا
ثَمَّةَ أَصْوَاتٌ تَنْبَعِثُ مِنْ غاباتٍ
تختبئ فيها الغُيوم
فَرَحِي يَرْقُصُ فَوْقَ سَلَالِمِ التَّارِيخ
والأَسَاطِيرُ
طرقٌ معبدةٌ لاصطياد الخديعة
هلْ ثَمَّةَ طُوفَانٌ لِأُنْقِذَ أَسْلَافِي؟ (1).

تعد قصيدة «ماتشو بيتشو» تجسيداً شعرياً بارعاً لمفهوم «الفضاء الثالث»، فالشاعر العراقي، الحامل لذاكرة وادي الرافدين، لا يقف أمام آثار حضارة الإنكا في البيرو كسائح عابر، إنما ينخرط معها في حوار وجودي عميق، إذ المكان هنا ليس مجرد جغرافيا بعيداً، لكنه يتحول إلى «فضاء ثالث» تمتزج فيه أسطورة المكان البيروفي «حضن الحجر»، «سلالم التاريخ» بأسطورة الشاعر الشخصية القادمة من الشرق، ثم إنَّ عبارة «فرحي يرقص فوق سلالم التاريخ والأساطير» تكشف عن هذه الهجنة، فالفرح شخصي وذاتي، لكنه يجد مسرحه في تاريخ آخر وأساطير أخرى، لذلك إنَّ «إنَّ التفاعل مع الرموز والفضاءات الثقافية المغايرة لا يفضي إلى الذوبان فيها، إنما إلى إنتاج هوية جديدة هجينة، تتشكل من الذاكرة المحلية ومن تمثل الآخر في آن معاً»(2)،

غير أنَّ الأهم من ذلك هو السؤال الختامي: «هل ثمة طوفان لأنقذ أسلافي؟» هنا، يستدعي الشاعر رمزاً كونياً مشتركاً (الطوفان)، لكنه يربطه بأسلافه الشرقيين وهو يقف في قلب أمريكا اللاتينية. هذا المزج يخلق هوية هجينة فريدة: هوية الشاعر الذي يرى تاريخه الخاص منعكساً في مرآة تاريخ الآخرين، ويبحث عن خلاص لأسلافه في جغرافيا المنفى، فلم يعد الشاعر شرقياً خالصاً ولا هو مندمج في الغرب، لكنه أصبح كائناً «بينياً» يعيش في فضاء شعري ثالث، تتفاعل فيه الرموز والذكريات من كل مكان لتنتج معنى جديداً ومختلفاً.

ثم تشكل عنوان قصيدة «**شتاء سوداني**» عتبة نصية كاشفة عن تجربة شعرية تعيد بناء الهوية عبر فضاء ثالث يتجاوز الانتماءات الثقافية المغلقة، فالقصيدة لا تنحصر في وصف مشهد سوداني محلي، لكنها تنفتح على أفق كوني حين يقارن الشاعر برد السودان ببرودة الهايكو الياباني الذي ختم به ماتسو باشو حياته، لذلك إنَّ استدعاء رمز شعري من أقصى الشرق الآسيوي داخل سياق جغرافي أفريقي يخلق فضاءً «بينياً» يتقاطع فيه المحلي بالعالمي، والذاكرة العربية بذاكرة الآخر، يقول الشاعر:

بَرْدٌ أَشَفُّ مِنْ هايكو
خَتَمَ ماتسو باشو بِهِ حَيَاتَهُ.
قَارِبُ وَحِيدٌ
يَمْخُرُ لَيْلَ النِّيلِ الأَزْرَق (3).

تقدم هذه القصيدة القصيرة والمكثفة نموذجاً فريداً للهجنة الثقافية واللغوية التي يصف فيها الشاعر مشهداً سودانياً «شتاء سوداني»، «ليل النيل الأزرق»، لكنه لا يستخدم أدوات الوصف العربية التقليدية، لكنه يستدعي مرجعية جمالية من أقصى

(1) فأس تطعن الصباح: 20.
(2) المتخيل السردي: عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، 112.
(3) فأس تطعن الصباح: 36.

الشرق: الهايكو الياباني، وقد تمثل المقارنة بين البرد السوداني وشفافية الهايكو تخلق «فضاءً ثالثاً» يمتزج فيه الإحساس بالمكان الأفريقي بالجمالية الآسيوية، إذ الشاعر لا يكتفي بذلك، إنما يذكر بالاسم الشاعر الياباني الأبرز «ماتسو باشو»، مما يؤكد أنَّ هويته الشعرية لم تعد محصورة في التراث العربي، لكنها أصبحت هوية كونية تستلهم من ثقافات متعددة، ثم الصورة الأخيرة «قارب وحيد يمخر ليل النيل الأزرق» تبدو كأنها لوحة هايكو مرسومة على خلفية سودانية، وهذه الهجنة ليست مجرد زخرف، لكنها تعبير عن هوية الشاعر الهجينة التي تشكلت في المنفى، حيث لم يعد ينظر إلى العالم من منظور ثقافي واحد، غير أنه أصبح قادراً على رؤية الروابط الخفية بين الأماكن والثقافات المختلفة، وخلق لغة شعرية «بينية» تمزج بين السودان واليابان في لحظة شعرية واحدة.

ويستمر الشاعر من خلال قصيدة «**العاشق**» استكشاف الفضاء الثالث، حيث يتم إنتاج هوية شعرية هجينة تنبني على دمج الرؤى الثقافية والفنية المختلفة، فشخصية الرجل الذي يحمل وردة ونصلاً حاداً ليست مجرد استعارة بسيطة، إنما إحالة إلى عالم فني كامل مستعار من لوحات الفنان الإسباني «خوان ميرو»، إذ الفضاء الشعري الثالث هنا يسمح للهوية الهجينة بأن تتجلى، حيث يظل الشاعر عربياً في تجربته الداخلية، لكنه يصبح كائناً كونيّاً قادرًا على الحوار مع الرموز الجمالية العالمية، ما يتيح إنتاج معنى جديد ومغاير، متجاوزاً الانتماءات الثقافية الأحادية، يقول الشاعر:

أمامَ النَّوَافِذِ المُعْتِمَةِ
يَقِفُ رَجُلٌ بِيَدِهِ وَرْدَةٌ وفِي الْأُخْرَى نَصْلٌ حَادٌ
طَوَالَ اللَّيْلِ يَنْتَظِرُ عَتَمَةً تَفْتَحُ ضَوْءَهَا
كُلَّمَا هَمَّ بِطَعْنِ الْوَرْدَةِ
أَخْطَأَ فِي الطَّعْنِ
وحِينَ انْزَاحَتِ العَتَمَةُ خَلْفَ الْأُفُقِ
كانتْ أَشِعَّةُ الشَّمْسِ
تُغَطِّي جَسَدَ رَجُلٍ
بِيَدِهِ وَرْدَةٌ
وفِي قَلْبِهِ نَصْلٌ حَادٌ[1].

تنتج القصيدة فضاءً ثالثاً وهوية هجينة من خلال استدعاء أيقونة فنية عالمية ودمجها في مشهد شعري وجودي خاص، إذ تعد شخصية الرجل الذي يحمل وردة ونصلاً حاداً هي إحالة مباشرة إلى لوحات الفنان الإسباني الشهير «خوان ميرو»، وتحديداً سلسلة لوحاته التي تحمل عنوان «رجل وامرأة أمام كومة من الفضلات»، حيث تظهر شخصيات تحمل رموزاً متناقضة كالأزهار والأسلحة، لكن الشاعر هنا لا يستعير مجرد صورة، إنما يستدعي عالماً فنياً كاملاً من ثقافة أخرى (الإسبانية السريالية) ويضعه ضمن قالب قصيدته، وهذا الفعل يخلق فضاءً ثالثاً تتفاعل فيه الحساسية الشعرية العربية مع الجماليات البصرية الأوروبية، فالهوية التي تنشأ في هذا الفضاء هي هوية هجينة بامتياز، فالرجل في القصيدة لم يعد مجرد عاشق عربي، ولا هو نسخة طبق الأصل من شخصية ميرو، لكنه كائن ثالث، هجين، يجمع بين الاثنين. إنه يعيش صراعاً داخلياً بين الحب (الوردة) والعنف أو الألم (النصل الحاد)، وقد يكون هذا الصراع ليس محلياً، إنما هو صراع إنساني كوني وجده الشاعر متجسداً في فن «الآخر»، ثم إنَّ التحول في نهاية القصيدة، حيث ينتقل «النصل الحاد» من اليد إلى «القلب»، هو تحول شعري عميق، فلم يعد الألم مجرد فعل

(1) فأس تطعن الصباح: 35.

خارجي محتمل، إنما أصبح جزءاً داخلياً من هوية هذا العاشق، لذلك هذه الهوية الهجينة التي تشكلت في تقاطع الشعر العربي والرسم الإسباني، هي هوية قادرة على التعبير عن الصراعات الإنسانية الكبرى بطريقة تتجاوز الحدود الثقافية والجغرافية.

ثم يمثل عنوان قصيدة «**ازدحام**» الذي يحمل دلالات متعددة تتعلق بتجربة المدينة الحديثة كمكان للعيش والاغتراب، ويشير إلى الفضاء الثالث الذي تتشكل فيه هوية هجينة، فالازدحام هنا ليس مجرد تكدس جسدي للناس، إنما هو فضاء شعوري وجودي تتفاعل فيه الذوات وتتقاطع، لكنه فضاء معقد ومتناقض، حيث لا يكتمل التواصل الإنساني رغم القرب المكاني، ومن خلال مشاهد النص تصبح المدينة مساحة «بينية»، يعيش فيها الأفراد معاً جسدياً لكنهم منفصلون روحياً، فتتولد هوية هجينة تمثل الذات في مواجهة الآخر والزمان والمكان هويّة مشحونة بمآسٍ وانكسارات، يقول باسم فرات:

رِيحٌ تَجْلِسُ القُرْفُصَاءَ على أَحذيةِ المَارَّةِ
التفاتاتٌ تَسْهُو في اصْطِدَامِ نَظْرَتَيْنِ هَرَبَنَا مِنَ العُيُون
سَحَقَتْهُمَا الخُطَى
حَتَّى تَحَوَّلَتِ المَدِينَةُ
إلى مقبرة للذكريات [1].

تقدّم القصيدة رؤية شديدة العمق للفضاء الثالث بوصفه فضاء المدينة الحديثة، ليس كساحة للتلاقي والتفاعل الإيجابي، لكنه فضاء للاغتراب والسحق. إنَّ الهوية التي تنشأ في هذا الفضاء هي هوية هجينة ومأساوية، هوية المسحوق التي تتشكل من فشل التواصل الإنساني، فالشاعر لا يصف ذاته أو مشاعره مباشرة، إنما يراقب المارة ككتلة بشرية، ويرصد التفاعلات الدقيقة والفاشلة بينهم، ثم يبدأ النص بصورة سريالية: «رِيحٌ تَجْلِسُ القُرْفُصَاءَ على أَحذيةِ المَارَّةِ»، وهي صورة تجسد ثقلاً خفياً وغير مرئي يضغط على حركة الناس في المدينة، فقد يتجلى الفضاء الثالث في لحظة «اصْطِدَامِ نَظْرَتَيْنِ هَرَبَنَا مِنَ العُيُون» هذه اللحظة هي الإمكانية الوحيدة للتواصل الإنساني الحقيقي، هي الشرارة التي يمكن أن تخلق معنى مشتركاً، لكن في فضاء المدينة الحديثة، هذه اللحظة لا تكتمل، لكنها تسْهُو وتضيع، ثم تُسحق تحت الخُطَى المتلاحقة واللامبالية للجموع، فالهوية الهجينة هنا هي هوية النظرة المسحوقة، هوية اللقاء الذي لم يكتمل، هوية العلاقة الإنسانية التي تم إجهاضها قبل أن تولد. إنها هوية سكان المدينة الذين يعيشون حالة «بينية» دائمة: هم معاً جسدياً، لكنهم منفصلون روحياً. هم ليسوا أفراداً مستقلين تماماً، ولا هم جزء من جماعة متحدة، لكنهم ذرات معزولة في زحام ساحق، فالمدينة في النصوص المعاصرة قد « تتحول إلى فضاء بيني، حيث تنشأ هوية هجينة تمثل الذات في مواجهة الآخر، وتبرز هشاشة التواصل الإنساني الناتج عن ازدحام المكان وفشل اللقاء المباشر بين الأفراد»[2]، فالنتيجة النهائية لهذا الفشل المستمر في التواصل هي تحول المدينة التي من المفترض أن تكون فضاءً للذاكرة الحية، إلى مقبرة للذكريات، حيث تُدفن كل لحظات التواصل الممكنة قبل أن تتحقق.

(1) فأس تطعن الصباح: 21.

(2) الأدب والمدينة: عبد الله الغذامي، دار الثقافة، جدة، 2002، 87.

الخاتمة وأهم النتائج

في ختام هذه الدراسة التي تناولت المجموعة الشعرية «فأس تطعن الصباح» للشاعر العراقي باسم فرات، من منظور النقد ما بعد الكولونيالي، نصل إلى نتيجة جوهرية مفادها أنَّ المجموعة لا تمثل مجرد تعبير عن تجربة المنفى الفردية، إنما هو مشروع شعري متكامل يخوض اشتباكاً عميقاً مع إشكاليات الهيمنة والهوية والتمثيل. لقد كشف التحليل عبر مبحثيه الرئيسيين، عن استراتيجية شعرية مزدوجة: الأولى هدمية، تعمل على مقاومة الهيمنة الثقافية وتفكيك المركزية الغربية، والثانية بنائية، تسعى إلى إعادة تمثيل «الآخر» وبناء هوية هجينة متجاوزة، وقد خلص البحث إلى مجموعة من النتائج، أهمها:

1. منح الصوت للتابع من خلال تحويل تجربة المنفى من حالة سلبية إلى موقف فاعل، حيث يمنح صوتاً واضحاً للذات المهمشة (التابع)، رافضاً الصمت ومقاوماً الشعور بالدونية الثقافية.

2. لقد قدّم الشاعر نقداً عميقاً للحداثة الغربية، حيث يعري قيمها المادية ويفضح دورها في خلق الاغتراب والعزلة، مصوراً المدينة الغربية كفضاء للسحق بدلاً من الحرية.

3. تفكيك الصورة النمطية للآخر فقد تجاوزت المجموعة الشعرية ببراعة الصورة الاستشراقية النمطية للغرب، ويقدم «الآخر» بصورة مركبة، مميزاً بوضوح بين «الآخر» كفرد يمكن التعاطف معه و«الآخر» كرمز للسلطة القمعية.

4. ترصد المجموعة الشعرية لحظات إنسانية تتجاوز ثنائية الصراع بين «الأنا» و«الآخر»، ويؤسس لإمكانية تواصل إنساني عميق قائم على التعاطف والمشاركة الوجدانية.

5. بناء هوية شعرية هجينة لا هي شرقية خالصة ولا غربية خالصة، إنما هي هوية «بينية» جديدة تتشكل في «الفضاء الثالث» الذي يخلقه الشاعر بين الثقافات والأماكن.

6. تتشكل الهجنة على مستوى اللغة الشعرية نفسها، التي تستدعي رموزاً ومفردات من ثقافات متعددة (يابانية، إسبانية) وتدمجها في نسيج النص العربي، مما يخلق لغة شعرية كونية ومنفتحة.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم:**

1. الأدب في خطر: تزفيتان تودوروف، ترجمة: روز مخلوف، دار الساقي، بيروت، 1993.
2. الأدب والمدينة: عبد الله الغذامي، دار الثقافة، جدة، 2002.
3. الاستشراق: المعرفة، السلطة، الإنشاء، إدوارد سعيد، ترجمة: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط: 2، 2004.
4. الاسم العربي الجريح: عبد الكبير الخطيبي، ترجمة: محمد بنيس، دار العودة، بيروت، 1980.
5. تأملات حول المنفى ومقالات أخرى: إدوارد سعيد، ترجمة: ماجدة مخلوف، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2014.
6. تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، سعد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989.
7. تمثيلات المثقف: إدوارد سعيد، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، 1994.
8. الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، أدونيس، دار الساقي، بيروت، مج: 1، 2002.

9. الثقافة والإمبريالية: إدوارد سعيد، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، 1993.
10. الثقافة والهويات في العالم العربي: قراءة ما بعد الاستعمار، عبد الرحمن زكريا، دار النهضة العربية، القاهرة، 2009.
11. جدلية الخفاء والتجلي: دراسة في بنية الشعر العربي الحديث، كمال أبو ديب. بيروت: دار النهار، ط1، 1981.
12. خطاب ما بعد الكولونيالية: قراءات في الفكر والنقد، اعتدال عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.
13. الرواية وتأويل التاريخ: نظرية الرواية والرواية العربية، فيصل دراج، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004.
14. زمن الرواية: جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999.
15. زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط2، 1972.
16. شعرية العلاقة: إدوار غليسان، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1998.
17. فأس تطعن الصباح: باسم فرات، صهيل للأنباء والنشر، القاهرة، ط: 1، 2018.
18. المتخيل السردي: عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.
19. المثقفون في الحضارة العربية: محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1995.
20. المرايا المحدّبة: من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، القاهرة، 1998.
21. المركزية الغربية: إشكالية التكون والتمركز حول الذات، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، 2005.
22. المطابقة والاختلاف: بحث في نقد المركزيات الثقافية، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2011.
23. معذبو الأرض: فرانز فانون، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفارابي، بيروت، 1983.
24. موقع الثقافة: هومي ك، بابا، ترجمة: ثائر ديب،المنظمةالعربيةللترجمة،بيروت،2012.
25. النظرية البنائية في النقد الأدبي: صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، 2013.