الأدب الفلســطيني

في نظرية الأدب والنقد

سلسلة المحاضرات

. 2 .

د. خضر محجز

الأدب الفلسطيني

اسم الكتاب: الأدب الفلسطيني
اسم المؤلف: د. خضر محجز
تصميم الغلاف: حذيفة خضر محجز
بلد النشر: غزة
الناشر: مكتبة المكتبة. ت: 2834561
الطبعة الثانية مزيدة ومنقحة
سبتمبر 2010

الإهداء

اختلفنا كثيراً.. واتفقنا كثيراً
ولكن ظل الحب هو رائدنا..
أعلى النص على كل ما سواه
وأعليت العقل على كل ما سواه..
أعلى الطاعة على الشورى
وأعليت الديموقراطية على كل ما يخالف الحقيقة..
بعدما حدث ما حدث، قلت له في آخر لقاء بيننا: ألا تخشى من كل هذا الذي حدث؟.
ضحك وقال: سبحان الله!. وهل يحاسبنا الله جماعات!..
قال كلمته، ودفع روحه ثمناً لها.
وقلت كلمتي، متيقناً أنني سأدفع روحي ثمناً لها.
فهل كنا مختلفين حقاً؟..
سؤال ربما تكون إجابته قد اقتربت.
سلام وروح وريحان لحبيبي الذي فقدت..
سلام ودمعة وفاتحة لنزار ريان،
رفيق العمر، وصديق الرحلة الموشكة على الانتهاء.

على سبيل التقديم

اللهم لا سهل إلا ما جعلته سهلا. وأنت تجعل الحَزْن إذا شئت سهلا

الحمد لله الذي أقدر على هذا. وإنه لقادر على تقدير ما هو خير منه. وبعد،

فلقد سرني إقبال الطلاب على مادة الأدب الحديث، إلى درجة يمكن معها القول بأن عسر المقولات الحديثة مقدور عليه بالجهد والمثابرة والإخلاص.

هذا هو الكتاب الثاني من سلسلة المحاضرات في نظرية الأدب والنقد التي ألقيها على طلابي في جامعة الأقصى. وبقدر ما نال ذلك الكتاب قبولاً . ترجمته الدرجات الرفيعة التي حصل عليها الطلاب . فإنني لأرجو أن ينال هذا مثله، بل أكثر.

لقد توخيت في هذا الكتاب تقديم موجز سريع ومكثف لحياة الأدب الفلسطيني قبل النكبة وبعيده. منتقلاً من بعد إلى دراسة نصوص الأدب الفلسطيني الحديثة، لسببين: أولهما أنني لا يمكن أن أواصل ما ظل متواصلاً لعدة عقود من توقف عند نصوص أشبعت بحثاً وتدريساً حتى بات الوقوف عليها مهدداً بمنع تجاوزها

جمالياً وعلمياً. وثانيهما شعوري بأن من حق هذا الجيل أن يطلع على إنجازات أدب فلسطيني ملأ سمع الدنيا، فيفخر بما من حقه أن يفخر به لعل ذلك يهون من هذا الأسى المتراكم فوق رؤوسنا ونحن نشاهد كل هذا القبح من حولنا ثم لا نجد ملاذاً.

فلربما كان في الأدب الجميل ملاذ..

وصل اللهم على سيدي ومولاي وتاج رأسي محمد وعلى آله وصحبه والتابعين

الفصل الأول

نشأة الأدب الفلسطيني وتطوره

تمهيد:

هناك حقيقة لافتة، في حياة فلسطين التاريخية، تقول إن سكانها . مسلمين ومسيحيين . ظلوا دائماً متميزين بانسجام عرقيّ، قل مثيله بين العديد من سكان الأقطار الأخرى: فهم كلهم عرب يتكلمون اللغة العربية، ويكتبون بحرفها وأساليبها، ويعتبرون أنفسهم جزءاً من الأمة العربية؛ يحلمون بأحلامها، ويرفعون شعاراتها، وينسبون أصولهم . في الغالب الأعم . إلى قبائل عربية نزحت من شبه الجزيرة العربية.

من هنا فلن نجد أنفسنا في حاجة إلى مناقشة ما هو معلوم من الفلسطينية بالضرورة؛ من أن الأدب الفلسطيني جزء من الأدب العربي، كما أن أرض فلسطين هي جزء لا يتجزأ من الأرض العربية، الممتدة من المحيط إلى الخليج؛ وكما أن شعبها هو جزء من الأمة العربية، سواءً بسواء.

أولاً: الأدب الفلسطيني: تحرير المصطلح:

إذا كان الأدب العربي "هو مجموع الكتابات المصنفة على أنها أدبية، ومكتوبة باللغة العربية"[1] فإن الأدب الفلسطيني هو كل ما كتبه الفلسطينيون من أدب باللغة العربية.

إن مفهوم الأدب الفلسطيني لم ينشأ إلا حديثاً، بعد بدايات تبلور وعي سكان هذا الجزء من الوطن العربي، بهويتهم الخاصة، في بدايات القرن العشرين. يقول الدكتور إحسان عباس:

> "لم تكن فلسطين طوال العصور الإسلامية، وحتى حلول الانتداب البريطاني في العصر الحديث؛ وحدة إدارية واضحة المعالم ثابتة الحدود. ولم يكن ما يسمى (جند فلسطين) عند الفتح، إلا وحدة مؤقتة قابلة للتغيرات التي تحدثها الحروب أو الثورات: فهناك جزء من ذلك الجند قد يتبع مصر... وهناك جزء يتبع الشام... ولم تنشأ فيما نسميه اليوم فلسطين دولة، أو دويلة، تستقطب النشاط العلمي والأدبي، إلا في النادر"[2].

لكن نهاية الحرب العالمية الثانية، شهدت بداية مغايرة لكل ما سبقها، إذ زالت الدولة العثمانية، وأصبحت فلسطين "كياناً متعيناً حدودياً وإدارياً، يشهد تنظيماً جديداً، ويواجه مشكلات وقضايا جديدة، لم يكن له بها عهد. كان الانتداب في ظاهره وصاية على قاصر، يُرجى تدريبه حتى يشب عن الطوق؛ ولكنه كان في

---

[1]- خضر محجز. الأدب العربي الحديث. ص12

[2]- إحسان عباس. الشعر في فلسطين حتى العام1967. الموسوعة الفلسطينية. القسم2. المجلد4. ص5

حقيقته . ترويضاً يشبه عملية المد والجزر، لإخضاع شعب على تقبل حقائق جديدة"[1]. ولا شك أن حقيقة هذه الحقائق الانتدابية كانت، التمهيد لإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين، المحددة المعروفة التي يسكنها شعب عربي منذ بدء التاريخ.

ثانياً: مراحل الأدب الفلسطيني:

ثانياً.1: مرحلة الانتداب:

في غمرة هذا الخضم المتلاطم، بدأ الأدب الفلسطيني يتبلور، بشكله الخاص، وملامحه المميزة. فالانجليز يسهلون الهجرة اليهودية إلى فلسطين، في نفس الوقت الذي يشرعون فيه القوانين، الميسرة لامتلاك اليهود أكبر قسم من أراضيها. أما اليهود، فينشئون المستوطنات المدججة بالأسلحة، ويدربون شبانهم ونساءهم على القتال . في انتظار اللحظة الموعودة. فيما تمنع الدولة المنتدبة الفلسطيني من اقتناء السلاح، وتصدر بحقه أقسى الأحكام.

في هذه المرحلة دوى صوت إبراهيم طوقان، عبر إذاعة القدس، محرضاً على الثورة، مندداً بقرارات حكومة الانتداب. وعندما عين الانجليز يهودياً . يحمل الجنسية البريطانية . في وظيفة النائب العام في فلسطين، وثقلت وطأته على أحرار فلسطين، كمن له فدائي في مدخل دار الحكومة بالقدس، وأطلق عليه النار فجرحه. فقال في ذلك:

---

[1]- إحسان عباس. الشعر في فلسطين حتى العام1967. نفس المصدر. ص19

لا تسل عن سلامتهْ روحه فوق راحتهْ
بدلته همومهُ كفناً من وسادتهْ
يرقب الساعةَ التي بعدها هولُ ساعتهْ
صامتٌ، لو تكلما لفظ النار والدما
قل لمن عاب صمتهُ خُلق العزم أبكما
هو بالباب واقفُ والردى منه خائفُ
فاهدئي يا عواصفُ خجلاً من جراءته[1]

ومجد الشهادة والشهيد في القصيدة التي مطلعها:

عبس الخطبُ فابتسمْ وطغى الموتُ فاقتحمْ
رابطَ الجأش والنهىْ ثابتَ القلب والقدمْ[2]

وفي هذه المرحلة، كذلك، وقف الشاعر عبد الرحيم محمود، يعلي قيمة الوطن على الحياة، ويصدق القول بالفعل، وينال الشهادة وهو يشدو:

سأحمل روحي على راحتي وألقي بها في مهاوي الردى
لعمرك إني أرى مصرعي ولكن أغذّ إليه الخطا[3]

وسجل الشاعر الشعبي المناضل (عوض) قصة شعبه، على جدران الزنزانة، ليلة إعدامه، إبّان ثورة عام 1936، فقال:

---

[1]- ديوان إبراهيم. ص65.66

[2]- ديوان إبراهيم. ص36

[3]- انظر: محمود شريح. الشعر الفلسطيني المعاصر. الموسوعة الفلسطينية. القسم2. المجلد4. ص31

يا ليل خلّي الأسيرْ تيكمل نواحو
راح يفيق الفجرْ ويرفرف جناحو
تا يمرجح المشنوقْ في هبة رياحو
لا تظن دمعي خوفْ دمعي ع أوطاني
وع كمشة زغاليلْ بالبيت جوعاني
مين راح يطعمها من بعدي وإخواني
اثنين قبلي شبابْ ع المشنقة راحوا
ظنيتْ إلنا كبارْ تمشي وراها رجالْ
تخسى الكبار ان كان هيك الكبار أنذالْ
والله اللي عا روسهمْ ما تصلح النا نعالْ
واحنا اللي نحمي الوطنْ ونبوّس جراحو[1]

ثانياً.2: مرحلة ما بعد النكبة:

وبعد نكبة عام 1948، نهض الشعر الفلسطيني، ليشارك الشعب المشرد مأساته، ويكفكف من جراحه، ويغني لأحلامه القادمة. وهب هارون هاشم رشيد، من غزة، متحدثاً باسم اللاجئ المتأهب للثورة:

أنا لن أعيش مشردا أنا لن أظل مقيدا
أنا ثورة كبرى تزمـ ـــــــــ ـجر بالعواصف والردى[2]

[1]- انظر: حسن محمود أبو عليوي. الشعر الشعبي الفلسطيني. الموسوعة الفلسطينية. القسم2. المجلد4 ص71-72
[2]- انظر: محمود شريح. الشعر الفلسطيني المعاصر. مصدر سابق. ص31

وفي داخل فلسطين المحتلة، وقف الشاب محمود درويش، في العام 1964، مخاطباً المناضل الفلسطيني في سجون الصهاينة:

يا داميَ العينينِ والكفينِ، إن الليلَ زائلْ
لا غرفة التوقيف باقيةٌ، ولا زرد السلاسلْ[1]

وفي نفس الوقت أعلنت مخيمات الشتات أن صمتها لن يطول. وبالفعل صرخ غسان كنفاني في شعبه أن ينهض، ويدق أبواب هذا الواقع القاسي. ثم تتابعت قصصه وازدحمت بهذا الوعي الثوري، حتى قادته إلى الشهادة. وبحسبنا أن نتأمل مقولته، التي باتت الآن من كلاسيكيات الشعار الوطني: "لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟".

ثانياً.3: مرحلة ما بعد هزيمة حزيران:

وعندما حدثت هزيمة حزيران عام 1967، نهض توفيق زياد، داخل فلسطين المحتلة، يمسح اليأس عن وجه شعبه، المطعونة أحلامه، ويقول:

كبوةٌ هذي، وكم يحدث أن يكبو الهمامْ..
إنها للخلف كانت خطوةً،
تتبعها عشرٌ للأمامْ[2].

---

[1]. ديوان محمود درويش. ص13

[2]. انظر: جامعة القدس المفتوحة. دراسات في الأدب الفلسطيني. ص22

ثم اندلعت الثورة الفلسطينية، وعصر الشعراء أرواحهم، قطرات ندى تروي شجرة الحرية. ولمعت أسماء عديدة، أشهرها محمود درويش، فغني لفلسطين والثورة والأرض. وكانت قصيدة (أحمد الزعتر) علامة لافتة من علامات شعر الثورة، حيث جعل درويش من شخصية (أحمد) معادلاً موضوعياً للمناضل الفلسطيني صاحب الرسالة، وهو يشدو:

أنا أحمد العربيُّ، فليأتِ الحصارْ
جسدي هو الأسوارُ، فليأتِ الحصارْ
وأنا حدود النارِ، فليأتِ الحصارْ
وأنا أحاصركمْ
أحاصركمْ
وصدري باب كل الناسِ، فليأتِ الحصارْ [1]

ثانياً.4: مرحلة الانتفاضة:

وعندما اندلعت الانتفاضة المباركة في أواخر العام 1987، شارك الشعر أطفال فلسطين التصدي للقوات الصهيونية، في أزقة الضفة الغربية وقطاع غزة. وانطلق صوت محمود درويش مدوياً:

أيها المارون بين الكلمات العابرة
احملوا أسماءكم، وانصرفوا

[1]- ديوان محمود درويش. ص598.

واسحبوا ساعاتكم من وقتنا، وانصرفوا
وخذوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرةْ
وخذوا ما شئتم من صورٍ، كي تعرفوا
أنكم لن تعرفوا
كيف يبني حجرٌ من أرضنا سقف السماءْ

أيها المارون بين الكلمات العابرةْ
منكم السيف . ومنا دمنا
منكم الفولاذ والنار . ومنا لحمنا
منكمُ دبابةٌ أخرى . ومنا حجرُ
منكمُ قنبلة الغاز . ومنا المطرُ
وعلينا ما عليكم من سماءٍ وهواءْ
فخذوا حصتكم من دمنا.. وانصرفوا
وادخلوا حفل عشاء راقصٍ.. وانصرفوا
وعلينا، نحن، أن نحرس ورد الشهداءْ
وعلينا، نحن، أن نحيا كما نحن نشاءْ

أيها المارون بين الكلمات العابرةْ
كالغبار المرِّ مروا أينما شئتم، ولكن
لا تمروا بيننا كالحشرات الطائرةْ[1]

[1]- محمود درويش. عابرون في كلام عابر. ص51-52

ويصعق إسحق شامير، رئيس وزراء دولة العدو، ويقرأ القصيدة من على منبر الكنيست الصهيوني، ليدلل على مدى (عنصرية) الشعب الفلسطيني، المتمسك بأرضه.

وتشارك فنون النثر في مواكبة الحدث. وتلمع أسماء قصاص، وروائيين فلسطينيين، يرصدون تفاعلات الانتفاضة في وجدان الجماهير، من أمثال: عمر حمش في رواية (الخروج من القمقم) وأحمد رفيق عوض في رواية (قدرون) وخضر محجز في رواية (قفص لكل الطيور) وجمال بنورة في رواية (انتفاضة)، وغريب عسقلاني في المجموعة القصصية (حكايات براعم الأيام)... وآخرين.

ثانياً.5: مرحلة ما بعد أوسلو:

ثم يأتي أوسلو بالسلطة الفلسطينية، على القليل من المتاح من أرض فلسطين. ويبدو لوهلة أن أحلام العودة في تراجع، إلى درجة أن يتساءل الشاعر أحمد دحبور، خلال إحدى زياراته لمدينته المأسورة:

حيفا، أهذي هي؟
أم قرينة تغار من عينيها؟
لعلها مأخوذة بحسرتي
حسرتها عليّ أم يا حسرتي عليها؟
وصلتها ولم أعد إليها
وصلتها ولم أعد إليها

وصلتها ولم أعد...[1]

وللحق، فقد أحدث أوسلو لدى أدباء فلسطين اندهاشاً وتوتراً، أقل ما يقال فيهما أنهما سلبيا الطابع، يقتربان من حافة اليأس. لكأن أوسلو بدا، في عيونهم، نهاية لكل مراحل الثورة المنتهية بالفشل. وإذ بدا الشعور باليأس من العودة واضحاً، في ميل الفلسطينيين في المخيمات، إلى إعادة تشييد بيوتهم بشكل يوحي بطول المكث والاستمرار؛ فقد انكفأ العديد من الأدباء على أنفسهم، وبدأوا ينبشون جذورهم. وصرنا نلاحظ ميل العديد من الروائيين الفلسطينيين، إلى كتابة الرواية التي لم يكتبوها في السابق: رواية القرية الفلسطينية قبل الرحيل. كأنهم يستعيدون زمناً سعيداً، هروباً من زمن موغل في الخراب. ولعل أول رواية من هذا النوع كانت رواية (اقتلوني ومالكاً) التي نشرها خضر محجز في العام 1997. وتناول فيها حياة قريته (الجية) قبل النكبة. ثم كتب، بعده بقليل، عبد الله تايه عن قريته رواية (قمر في بيت دراس). وكتب محمد نصار عن بيت حانون رواية (صفحات من سيرة المبروكة). وكتب، في مثل ذلك، علي عودة ثلاثيته (بكاء العزيزة). وأصدر عبد الله السبعاوي رباعيته عن مدينة غزة: (العنقاء . المستحيل . الغول . الخل الوفي)... وهكذا.

ثالثاً: الصحافة الفلسطينية:

ما كان للصحافة أن تولد دون أن تدخل المطابع إلى البلاد. وقد قامت البعثات التبشيرية بذلك أول الأمر، إذ دخلت أول مطبعة إلى فلسطين في العام 1846. ثم

[1]. انظر: عادل الأسطة. أدب المقاومة. ص107

انتشرت المطابع من بعد ذلك في أزقة القدس الضيقة وحيفا ويافا. ولعل من اللافت أن عدد مطابع القدس، وحدها، كان يفوق عدد المطابع الموجودة في كل سوريا.

لكن ظهور أول صحيفة، باللغة العربية في فلسطين، سوف يتأخر ثلاثين عاماً، إلى حين إصدار السلطة العثمانية 1876 صحيفتي (القدس الشريف) و(الغزال)، اللتين اقتصرتا على نشر الفرمانات والأوامر الرسمية.

ولم تظهر الصحافة الوطنية، في فلسطين، إلا بعد صدور الدستور العثماني، في يوليو 1908. وقد أنعش هذا الدستور في البداية آمال الوطنيين العرب، قبل أن تكشف حركة (تركيا الفتاة) عن وجهها العنصري، وتحارب كل ما هو عربي. وظهرت في ذلك العام أسماء العديد من الصحف كـ(الأصمعي) لحنا عبد الله العيسى، و(القدس) لجرجي حبيب حنانيا، و(النفائس) لخليل بيدس، و(النجاح) لعلي أحمد الريماوي، و(الكرمل) لنجيب نصار. وفي العام 1910 صدرت في القدس صحيفة (الدستور) الأسبوعية، التي قام بتحريرها الأديب والمربي الكبير خليل السكاكيني. ثم تبعتها في يافا، في العام 1911 صحيفة (فلسطين) ليوسف العيسى وداود العيسى[1].

"وقد ساعد هذا الجو على تنشيط الأقلام، ليصبح رواد حركة الصحافة قادة للحركة الفكرية والأدبية والسياسية والدينية. وقد برز من هؤلاء الأدباء مجموعة شكلت مدرسة تتلمذ عليها الكثيرون من أبناء البلاد. ولعل ذلك

[1]- انظر: عبد القادر ياسين. الصحافة العربية في فلسطين. الموسوعة الفلسطينية. القسم2. المجلد4. ص429-432

كان سبباً مباشراً لأن يظل الأدب الفلسطيني، لفترة طويلة، أدب مقالة، أكثر منه أدب كتاب"[1].

وهكذا ظهرت أسماء رواد مثل: إسعاف النشاشيبي (1882-1948)، بجزالة ألفاظه وفخامة أسلوبه، الأمر الذي أدى إلى اعتباره زعيم مدرسة المحافظين في فلسطين، واستحق أن يكثر صاحب مجلة (الرسالة) القاهرية من امتداحه. وفي المقابل لمع اسم خليل السكاكيني (1878-1953) بأسلوبه التجديدي، المتميز بالاقتصاد في اللفظ ورقة الأسلوب.

وقد جمعت الصحافة الفلسطينية في تلك الفترة بين كتاب الاتجاهين . المجدد والمحافظ . وبرزت فيها أسماء إلى جانب النشاشيبي والسكاكيني من أمثال أبي إقبال سليم اليعقوبي، وحبيب خوري، وعارف العارف، وعلي الريماوي، ونخلة زريق، وخليل طوطح؛ إضافة إلى الشاعر اسكندر الخوري البيتجالي (1890-1973) الذي جمع بين الثقافتين العربية والفرنسية، ونشر في جريدة (فلسطين) مجموعة من المقالات تحت عنوان (زنابق الحقل)[2].

هكذا نهض فن المقالة في فلسطين. وهكذا نمت الحركة التجديدية، وقارعت الأساليب القديمة في التعبير، حتى وصل صدى المعركة إلى القاهرة، وشهدت صحيفة (السياسة) القاهرية، المعركة بين خليل السكاكيني وشكيب أرسلان:

---

[1]- جامعة القدس المفتوحة. دراسات في الأدب الفلسطيني. مصدر سابق. ص35-36

[2]- انظر: جامعة القدس المفتوحة. دراسات في الأدب الفلسطيني. مصدر سابق. ص36-37

"حيث كتب السكاكيني . بتاريخ 26 سبتمبر سنة 1923 . موضوعاً بعنوان (تطور اللغة في ألفاظها وأساليبها) عرّض فيه بالأساليب القديمة، وبموضوع للأمير شكيب أرسلان. فاشتعلت نار الخصومة بينهما. وظفرنا من وراء تلك المشادة بثروة من النثر، وبتجلية وتوضيح للمذهبين، القديم والجديد، وأصول كل منهما"[1].

ومع تطور الصراع السياسي على فلسطين، حملت صحيفة (الكرمل) الحيفاوية عبء "الريادة، في تنبيه الرأي العام لخطورة النشاط الصهيوني. وحملت على المتخاذلين في السلطة، وعلى ملاكي الأرض الإقطاعيين والسماسرة"[2]. وإلى جانب (الكرمل) وقفت (فلسطين) وسارت في نفس الخط، متصدية لمقارعة بعض الصحف العربية العميلة، التي دأبت على الترويج للفكرة الصهيونية[3].

ونددت أغلب الصحف الوطنية بحكومة الانتداب، واصفة إياها بالتعاون مع الصهاينة، تمهيداً لمنحهم السيطرة على فلسطين. كما ساندت ثورة 1936. مما أدى بسلطات الانتداب إلى تعطيلها عن الصدور أربعة وثلاثين مرة، إضافة إلى الإنذارات المتكررة[4]. وظل الحال على هذا المنوال حتى حدثت النكبة.

---

[1]- عبد الرحمن ياغي. حياة الأدب الفلسطيني الحديث. ص380-381

[2]- عبد الوهاب الكيالي وآخرون. موسوعة السياسة. ج3. ص614

[3]- من هذه الصحف: المقطم المصرية و(صوت الحق) و(السلام) اللبنانيتان. انظر في ذلك: عبد الوهاب الكيالي وآخرون. موسوعة السياسة. ج3. ص614- 615

[4]- انظر: عبد القادر ياسين. الصحافة العربية في فلسطين. مصدر سابق. ص447

الفصل الثاني

محمود درويش[*]

قصيدة: "أَبـدُ الصُبَّار"[**]

أولاً: النص:

إلى أين تأخذني يا أبي؟
إلى جهة الريح يا ولدي...

... وهما يخرجان من السهل، حيث
أقام جنودُ بونابرتَ تلاً لرصدِ
الظلال على سور عكا القديم ـ
يقول أبٌ لابنه: لا تخفْ. لا
تخفْ من أزيز الرصاص! التصقْ
بالتراب لتنجو! سننجو ونعلو على
جبل في الشمالِ، ونرجعُ حين
يعود الجنودُ إلى أهلهم في البعيد

ـ ومن يسكنُ البيتَ من بعدنا

---

[*] هو أشهر من أن يتم التعريف به.

[**] من ديوان: لماذا تركت الحصان وحيداً. ط1. القدس وغزة. وزارة الثقافة. سلسلة الإبداع الأدبي. 1995

يا أبي؟
ـ سيبقى على حاله مثلما كان
يا ولدي!

تحسس مفتاحَهُ مثلما يتحسسُ
أعضاءه، واطمأنَّ. وقال له
وهما يعبران سياجاً من الشوكِ:
يا ابني تذكّرْ! هنا صلب الانجليزُ
أباك على شوك صُبّارةٍ ليلتين،
ولم يعترف أبداً. سوف تكبرُ يا
ابني، وتروي لمن يرثون بنادقهمْ
سيرةَ الدم فوق الحديد...

لماذا تركت الحصان وحيداً؟
ـ لكي يؤنس البيتَ، يا ولدي،
فالبيوتُ تموت إذا غاب سكانها...

تفتح الأبديَّةُ أبوابها، من بعيد،
لسيارة الليل. تعوي ذئابُ
البراري على قمر خائف. ويقولُ
أبٌ لابنه: كن قوياً كجدِّك!
واصعدْ معي تلّة السنديانِ الأخيرةَ
يا ابني، تذكّرْ: هنا وقع الانكشاريُّ
عن بغلة الحرب، فاصمد معي
لنعودْ

ـ متى يا أبي؟
ـ غداً. ربما بعد يومين يا ابني!

وكان غدٌ طائشٌ يمضغ الريح
خلفهما في ليالي الشتاء الطويلةْ.

وكان جنود يُهُوشُعَ بن نونِ يبنون
قلعتهم من حجارة بيتهما. وهما
يلهثان على درب "قانا": هنا
مرَّ سيدنا ذات يوم. هنا
جعل الماءَ خمراً. وقال كلاماً
كثيراً عن الحب، يا ابني تذكّر
غداً. وتذكّرْ قلاعاً صليبيةً
قضمتها حشائشُ نيسانَ بعد
رحيل الجنود...

ثانياً: التحليل:

منذ الافتتاحية يقفنا محمود درويش على مشهد من مشاهد الرحيل الكبير.

الزمن: ذات ليلة من ليالي شتاء عام 1948.

المكان: سهل من سهول شمال فلسطين، وربما سهل عكا، حيث تقع قرية البروة، مسقط رأس الشاعر. فيما يشبه مشهداً سينمائياً متوقفاً على كلمة المخرج، الذي بمجرد أن يصرخ (أكشن)، تبدأ الصورة بالتحرك، وتدب فيها الحياة. لنشاهد أباً وابنه يمشيان جهة الشمال. ونسمع الحوار الآتي:

. إلى أين تأخذني يا أبي؟
. إلى جهة الريح يا ولدي.

الابن يسأل والأب يجيب. وإذا كان السؤال مبرراً، فلماذا يأتي الجواب على هذه الشاكلة "جهة الريح"، وأين هذه هي جهة الريح؟.

نحـن الآن فـي مواجهـة رسـالة. والرسـالة دال يحيلنـا إلـى مـدلولات، تـرتبط موضوعاتها بموضوعات نص آخر غائب، تقوم الذاكرة باستدعائه، بطريقة قريبة من التداعي الحر. نحن الآن أمام معرفة مختزنة، يستدعيها نص حاضر، فيما يمكن تسميته بالتناص[1]. وهذا النص . الغائب الحاضر . هو وثيقة إعلان الاستقلال، التي صاغها الشاعر نفسه، وقرأها رئيس منظمة التحرير الفلسطينية، المرحوم ياسر عرفات، في اجتماع المجلس الوطني الفلسطيني، عام 1988. حيث تقول الوثيقة، منذ سطورها الأولى، ما يلي:

"على أرض الرسالات السماوية إلى البشر، على أرض فلسطين، ولد الشعب العربي الفلسطيني، نما وتطور وأبدع وجوده الإنساني، عبر علاقة عضوية، لا انفصام فيه ولا انقطاع، بين الشعب والأرض والتاريخ"[2].

نحن الآن نعيد تنظيم علاقات النصوص، ببعضها البعض، بغية تسليط الضوء على الكيفية، التي بها تمتلك دوالٌ حاضرةٌ، القدرة على إنتاج دلالتها الأوسع، رغم قلة عدد كلماتها[3].

. إلى أين تأخذني يا أبي؟
. إلى جهة الريح يا ولدي.

---

[1]- انظر: مسرد المصطلحات.

[2]- جريدة التجديد2008/3/9. رابط: www.attajdid.ma/def.asp?codelangue=6&infoun=23959

[3]- انظر: محمد فكري الجزار. العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي. ص22

وإنه لحق أن الرحيل عن الأرض، لا يكون إلا ذهاباً إلى جهة الريح. يدرك ذلك الشاعر. وندرك ذلك نحن. وتقوله لنا وثيقة الاستقلال، المقررة أن لا انفصام بين الشعب والأرض. فإذا ما حدث انفصام، كان لا بد من أن تتعرض الهوية للامّحاء.

لا تتحقق هوية الفلسطيني دون أرضه. فالفلسطيني فلسطيني لأنه عاش على أرض فلسطين: زرعها، وبناها، وطورها، وشيد معالمها، وحقق فيها ذاته، وتواصل على أرضها مع أجيالها السابقة من الآباء والأجداد، وبنى فيها حضارته، وأبدع أغانيه، وامتزج طينها بدمه وأعطاه لونه المميز. وعندما يفقد الفلسطيني أرضه، فإنما يفقد هويته وذاته، ويصبح تحققه محل تساؤل وتشكك. من هنا يمكننا فهم جواب الوالد لولده، عن جهة المسير، بأنها جهة الريح. فالريح معادل للضياع والانخلاع.

ولكن الخروج قد حدث. وما دام قد حدث بقوة القهر، فإن على الشاعر . بما هو صوت شعبه . أن لا يطيل التوقف عند هذا الضياع، بل إن عليه أن ينفض اليأس ويغني للأمل. ومن هنا كان لا بد له من اصطناع هذه الحوارية، بين أب مقتلَع من ماضيه، وابن يراد له الاقتلاع من مستقبله. يدرك الأب ذلك، كما إدراكه أن جهة الريح سوف تشهد نهايتها، في نهاية المطاف. ربما لن يقدر له العيش حتى يتحقق له هذا الأمل. ولكنه سوف يحرص على أن يغرسه في ولده. فالابن هو المكلف بتحقيق تواصل الحياة. وبتحقيق هذا التواصل يتحقق الحلم.

ولكي يحدث هذا على أكمل وجه، فأننا نرى الوالد يبتدئ بحثّ ابنه على التمسك بالحياة. والتمسك بالحياة في نظره لا يكون إلا بالتمسك بالأرض، ولو

رمزياً في البداية. فالأرض هي واهبة الحياة، في نظر الفلاح الفلسطيني، حتى وهو يُطرد منها مرغما إلى جهة الريح:

التصقْ بالتراب لتنجو!.

ونحن يجب أن لا نذهل هنا عن حقيقة أن قصيدة محمود درويش هذه، هي قصيدة ذات بنية سردية واضحة. نلاحظ ذلك من الكيفية التي بنيت وفقها القصيدة، حيث يتكئ السرد على راوٍ كلي المعرفة، وشخصيتين رئيسيتين.

الأب وابنه يسيران وسط السهل باتجاه الشمال. والراوي يتدخل متنقلاً في تاريخ الأرض محور الصراع. ولأننا لسنا في حضرة راوٍ موضوعي محايد؛ ولأن محمود درويش مدرك تماماً استحالة الحياد في العلاقة مع الوطن؛ لذا نرى الراوي يقول:

وهما يخرجان من السهل، حيث
أقام جنودُ بونابرتَ تلاً لرصدِ
الظلال على سور عكا القديم.

فبالرغم من أن جنود نابليون، الغرباء، قد فعلوا كل ما يستطيعون، للبقاء هنا، إلى درجة أنهم أقاموا مراصد لمراقبة حركة الظلال على سور عكا.. بالرغم من ذلك، فقد رحلوا آخر الأمر. إذن . يقول الراوي . فتأكد يا ولدي أن هؤلاء راحلون كذلك، كما رحل من قبلهم من الغرباء.

ولقد ندرك . نحن المتلقين . أن أهمية هذه المقولة تنبع من لحظة قيلها: فالرجل يقولها وسط خضم هذا الاقتلاع، ليؤكد للولد أنه لا بد عائد:

سننجو ونعلو على
جبل في الشمالِ، ونرجعُ حين
يعود الجنودُ إلى أهلهم في البعيد.

ولكي لا يترك الراوي، في صدورنا، أثارة من شك في يقين الفتى بالعودة؛ نراه ينزوي، ليفتح المجال للابن لكي يفصح عن مكنونه. ونحن من جهتنا، عندما نتأمل خطاب الفتى، فسوف لن نرصد فيه أدنى أثر من قلق، بل على العكس من ذلك: سنرى فهماً تاريخياً، يورث يقيناً بالعودة.

ومع ذلك، فلا بد من مراعاة البنية السردية للقصيدة. نرى ذلك في هذا الالتفات من الأهم إلى الأقل أهمية، اعتماداً على ما كان قد تقرر من ضمان حدوث الأهم، إلى درجة تسمح بمناقشة التفاصيل:

. ومن يسكنُ البيتَ من بعدنا
يا أبي؟
. سيبقى على حاله مثلما كان
يا ولدي!.

إذن فالعودة حاصلة بالتأكيد، ولكن ما يناقشه الفتى هنا هو صحة البيت، طوال فترة الغياب. والأب، المطمئن إلى الغد، يؤكد للولد أن البيت، بما هو معادل موضوعي[1] للوطن؛ سيبقى في انتظار أصحابه. ها هنا درس جديد: الولد يسأل عن البيت المنزل. والوالد يجيب عن البيت الوطن. وقد علمنا أن أحد معاني

[1]- انظر: مسرد المصطلحات.

البيت، في اللغة، هو الوطن. ومن منا يستطيع نسيان بيت ابن الرومي الشهير، في رفض بيع بيته لجار سوء ضيق عليه المسالك. فقال:

ولي وطنٌ آليتُ ألا أبيعه وألا أرى غيري له الدهرَ مالكا

سيبقى الوطن على حاله في انتظار عودة الأبناء. هذا بعض مما تريد القصيدة أن تقوله.

في المقطع الرابع نرصد عين الراوي الفاحصة، وهي تراقب الأب، وتنقل حركاته وانفعالاته:

تحسس مفتاحَهُ مثلما يتحسسُ
أعضاءه، واطمأنَّ. وقال له
وهما يعبران سياجاً من الشوكِ....

ونحن لا نلاحظ هنا رؤية الراوي الخارجية فحسب، بل كذلك رؤيته الداخلية لما يجول في خلد الأب: فهو لا يكتفي بتحسس مفتاح البيت، بل يحرص على سلامته، كما لو كان عضواً من أعضاء جسمه. الراوي هنا ينقل لنا مشاعر الأب، المتوحد مع الوطن. فالمفتاح الحاضر هنا هو رمز مجازي للوطن الغائب، حيث ينوب الجزء عن الكل: ولأن المفتاح جزء من البيت، فهو ينوب عن الوطن كله. لذا فهو يستحق أن يتحول إلى جزء من الإنسان. ألا نرى كيف يتوحد الإنسان بالأرض، في هذه القصيدة!.

وبعد أن يطمئن الأب إلى المفتاح، يلتفت إلى الولد، بصفته وارث الحلم، والمنوط به الانبعاث المتجدد. ولكي ينبعث طائر الفينيق الفلسطيني، فلا بد له من الرماد. ولكي لا يكون التجدد المأمول مجرد هيام في فضاء لا أرض من تحته، كان لا بد للأب من تمهيد التربة تحت قدمي الولد. إذ يجب أن يكون نهوض الولد أصيلاً، مستنداً إلى مجد كل من الأرض وسكانها. وكما يبقى الإنسان بالأرض، فإن الأرض تبقى بالإنسان، في علاقة جدلية لا يقوم ركن منهما إلا بالآخر، كل منهما يهب الآخر الحياة. ولكي يكون ذلك كذلك، نرى الأب يقول للولد، خلال عبورهما سياجاً من الشوك:

يا ابني تذكّرْ! هنا صلب الانجليزُ
أباك على شوك صُبّارةٍ ليلتين،
ولم يعترف أبداً. سوف تكبرُ يا ابني،
وتروي لمن يرثون بنادقهمْ
سيرةَ الدم فوق الحديد.

لكي تعود يا ولدي، فلا بد لك من الصبر والتعب والكفاح. ستعيش يا ولدي، حتى تدرك جيلاً قادماً، يرث بنادقه ليستعيد الوطن. ومهمتك حينئذ هي أن تروي لهم قصة الأرض، قصة كل هذا الدم، وكل هذا الحديد. ستروي يا ولدي للجيل القادم . جيل النصر . قصة مسيرة الدم الفلسطيني فوق حديد بني صهيون. ألا نرى هنا كيف ينتصر الدم في قصيدة محمود درويش على الحديد!.

ها نحن نرى هنا كيف يولد الفلسطيني، وقد سيطر عليه شعوره بحقه في الكفاح المسلح. إنه يرث بندقيته كما يرث أرضه، في علاقة تكاملية، ترجمتها انطلاقةُ

الثورة الفلسطينية. ففي توريث الفلسطيني بندقيةً . بعد انخلاعه من الأرض . تنوب البندقية عن الأرض، ولو مؤقتاً، وتشكل إعلاناً بانبعاث الهوية الفلسطينية المتجددة. وفق العلاقة الآتية:

الأرض = الهوية.
البندقية = الأرض.
إذن فالبندقية هوية.

"إن الفلسطيني عرّف هويته وميّزها، من خلال صراعه مع الحركة الصهيونية... ما يميّز الهوية الفلسطينية هو التشريد وعدم الأمان؛ إضافة إلى خبرات النكبة، التي تنتقل من جيل إلى آخر. ولذلك فإن عملية بناء الكيان الفلسطيني ارتبطت بالكفاح المسلح: بمقاومة الاحتلال يصبح أحدهم فلسطينياً. وبالتالي، فإن أي فلسطيني يولد وفيه شعور بأن له الحق في المقاومة"[1].

وفي خضم كل هذا الصراع الدموي، لا ينسى محمود درويش إنسانية الفلسطيني. لا ينسى تلك العلاقات الصغيرة، التي طالما ميزت الفلسطيني عما سواه من الغرباء: فإذا كان الغرباء لا يفهمون لغة الأشياء هنا، فإن الفلسطيني يفهمها. وشتان ما بين من كان من هنا، ومن كان غريباً من هناك. الولد، حتى وهو يغادر، لا ينسى الحصان. والأب، حتى وهو يغادر، لا ينسى البيت. البيت والحصان كائنان حيان، في نظر الفلسطيني، ويرعى أحدهما الآخر. الاغتراب

[1]. د. عاصم خليل. على ضوء الواقع الفلسطيني: قراءة حديثة لنظرية السلطة الدستورية. مجلة رؤية. غزة. السنة3. عدد28. مارس2004. ص36

موت. وعلى الأشياء لكي لا تموت ألا تغترب. هنا نلاحظ كم هو واثق هذا الأب من العودة، إلى درجة الحرص على بقاء الأشياء حية، في انتظاره، ضماناً لمهمة مواصلة الحياة، بعد رحيل الغرباء. فلنتأمل الحوارية التالية:

. لماذا تركت الحصان وحيداً؟
. لكي يؤنس البيتَ، يا ولدي،
فالبيوتُ تموت إذا غاب سكانها.

ولأن بنية القصيدة هنا هي بنية سردية . كما ألمعنا سابقاً . فلقد يكون مناسباً أن يعود الراوي، بين الفينة والأخرى، إلى تحريك سيرورة الحدث. فلا يعقل أن يقف المتلقي طوال القصيدة، لمجرد الرغبة في استذكار علاقات التاريخ. ولأن بنية النصوص السردية تأبى ذلك؛ فإن على الحدث أن يتحرك. ولقد تعودنا، في قراءة القصص، على أن يسبق الحركةَ شيءٌ من وصف المكان، وتحويله من فضاء جامد مهمته تأطير الحدث، إلى بيئة حية لها كبير الأثر على الشخصية. فوصف المكان هنا هو وصف لمستقبل الشخصيات، كما يقول فيليب هامون[1].

ولكي يحدث مثل هذا، لدى محمود درويش، نرى الراوي العليم يطل علينا، من جديد، قائلاً:

تفتح الأبديَّةُ أبوابها، من بعيد،
لسيارة الليل. تعوي ذئابُ
البراري على قمر خائف. ويقولُ

[1]. انظر: حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص30

أبٌ لابنه: كن قوياً كجدِّك!
واصعدْ معي تلّة السنديانِ الأخيرةَ
يا ابني، تذكّرْ: هنا وقع الانكشاريُّ
عن بغلة الحرب، فاصمد معي
لنعودْ.

عندما يستفتح الراوي المشهد، برصد قمر خائف، وسط براري مكشوفة، لسيارة توشك الأبدية أن تلتهمهم؛ فسوف ندرك أننا في انتظار مستقبل مخيف للشخصية. ولا غرابة أن كان ذلك كذلك: فالمطرود من أرضه يوشك أن يكون مطروداً من الرحمة.

هنا تتضافر الموجودات لرسم المشهد الأسطوري، الذي يوشك أن يشبه يوم القيامة: يتوقف الزمن عن السيرورة، حين يصر الراوي على تكرار استخدام الفعل المضارع (تفتح الأبدية . تعوي ذئاب . ويقول أب لابنه) فيعطي التركيب اللغوي طابع الأبدية والقيمة المطلقة. وهو ما تطلق عليه الدراسات السردية الحديثة مصطلح (لحظة الزمن المستمر (continuous)[1]. يريد النص أن يقول: إن لحظة الرحيل هذه رهيبة ومستمرة، ولا ينبغي لها أن تتوقف عن ملاحقة الذاكرة. إنها جوهر في ذاتها، لا تفنى ولا تبيد، طالما استمرت الهجرة، وطالما بقي الاحتلال. إننا الآن أمام أهم سمة من سمات الهوية الفلسطينية: التشريد وعدم الأمان؛ إضافة إلى خبرات النكبة.

[1]. انظر: غيورغي غاتشف. الوعي والفن. ص31

وعندما يوشك الفلسطيني على الهلاك الأبدي، يقف الأب مشجعاً، ونافخاً في جذوة الحياة، التي توشك على الانطفاء، ليقول لابنه: "كن قوياً كجدك". واصل معي السير واصعد، فالحياة لا يحييها إلا الصعود. ولكي تصعد، فلا بد لك من أن تتذكر أن لك آباءً قاوموا وصمدوا. وإنه لمما يساعدك على الصعود، أن تتذكر بأن كل الغرباء، الذين مروا من هنا، لم يُقدَّر لهم البقاء. تذكر كل ذلك، فأنت من سلالة من شهدوا كل هذا. وإذا كان الآباء قد شهدوا، فأنت كذلك شهدت، باعتبارك وارثهم. لذا فإن عليك أن تصمد كما صمدوا، لتعود كما عادوا.

ولا شك أن تعجل الابن لا يشبه في شيء صبر الأب. الابن متعجل، لكنه لا يشك. والأب صابر، من منطلق الثقة بالغد. لذا نرى الراوي ينقل لنا هذا الحوار الدال:

. متى يا أبي؟
. غداً. ربما بعد يومين يا ابني!.

ولأن ما هو حادث في وعي الأب، سيحدث في وعي الابن، دون أدنى احتمال للشك؛ فقد ناسب أن يكون تساؤل الابن مجرد استفسار عن الموعد، لا عن احتماليات الحدوث. وناسب أن يكون رد الأب محملاً بكل هذه الثقة، التي تعطي موعداً قريباً لا يتجاوز اليومين. ألا نرى هنا كم هي متحققة هذه العودة، في وعي الفلسطيني، حتى وهو يرى يوم القيامة موشكاً على الحدوث؟!.

في المقطع الأخير نعود لنرى الراوي يعيد رسم المشهد الكلي، تمهيداً للختام. غير متناسٍ وظيفته، في ضرورة إنهاء المشهد، وسط خضم من الحياة، على

طريقة الأفلام السينمائية مفتوحة النهاية. ولا جرم، فالنهاية لم تحدث بعد، والمشهد النهائي لم يحن وقته بعد. ألم يعنون محمود درويش قصيدته الأشهر . ذات ديوان . بالعنوان الدال: "خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض"[1]؟. ولئن كانت تلك الخطبة هي التي تسبق الخطبة الأخيرة، التي نعرف أنها ستكون بعنوان "خطبة الانتصار"، فلقد نعلم أن النهاية المفتوحة هنا تشبه شيئاً كهذا. فلنقرأ المقطع:

وكان غدٌ طائشٌ يمضغ الريح
خلفهما في ليالي الشتاء الطويلةْ.
وكان جنود يُهُوشُعَ بن نونِ يبنون
قلعتهم من حجارة بيتهما. وهما
يلهثان على درب "قانا": هنا
مرَّ سيدنا ذات يومٍ. هنا
جعل الماءَ خمراً. وقال كلاماً
كثيراً عن الحب، يا ابني تذكّر
غداً. وتذكّرْ قلاعاً صليبيةً
قضمتها حشائشُ نيسانَ بعد
رحيل الجنود.

المشهد الأخير هذا هو لوحة مستقاة من ملحمة الرحيل الكبير: سيرة التغريبة الفلسطينية، حيث يسير الأب مع ابنه إلى جهة الريح، على درب قانا.. البراري

[1]- ديوان محمود درويش. المجلد2. ص497

الواسعة تكون الإطار العام للمشهد، المكون من عدة عناصر، أهمها أبدية فاتحة فمها، تنتظر شعباً يضرب وسط غياهب الليل، باتجاه المجهول . سيارة الليل . فيما ذئاب متوحشة تعوي على قمر خائف، وغرباء يبنون قلعتهم من حجارة بيوت لا يملكونها.

هذا المشهد يسمونه مشهد عين الطائر، حيث يقف الراوي في مكان عال مشرف على المحيط. وبعد أن تمسح عينه اللوحة، من طرف الإطار إلى الطرف الآخر، يركز على جزئية محددة، هي موضع الاهتمام: أب وابنه يسيران مع السائرين باتجاه فوهة الأبدية. ورغم كل هذا السواد، لا تهمل عين الراوي رصد ما يقوله الأب لابنه: إنه يسرد عليه سيرة الحب، الذي غرسه السيد المسيح في هذه الأرض المباركة، مقرراً الحقيقة الأزلية القائلة بأن هذه الأرض عرفت دائماً كيف تأكل غزاتها:

وتذكّرْ قلاعاً صليبيةً
قضمتها حشائشُ نيسانَ بعد
رحيل الجنود.

ثالثاً: العلاقات التاريخية:

في مواجهة نص يحمل كل هذه الإحالات الدنيوية، يجدر بنا تذكر مقولة "موت المؤلف"[1]، التي حاولت المناهج الشكلانية تكريسها، في السابق، كمقدمة حاكمة لكل درس نقدي. نتذكر تلك المقولة هنا، تمهيداً لتوضيح كيف أثبت الواقع خطأها،

[1]- انظر: رولان بارت. لذة النص. ص56

خصوصاً بعد ظهور مناهج ما بعد الحداثة، التي عادت للتأكيد على تاريخية النص، ونصوصية التاريخ: حيث النص واقعة تاريخية، متأثرة بعلاقات الدنيا؛

"لا كتلة جامدة من الكلمات... إن مهمة الناقد، بادئ ذي بدء، أن يفهم الكيفية التي صيغ ويصاغ بها النص... فما من تفصيل من التفصيلات بالغ التفاهة، شريطة أن تكون دراسة المرء موجهة، بمنتهى العناية، نحو النص ككل ثقافي وفني حيوي"[1].

وعندما نحاول هنا التقرب من نص محمود درويش، يمكن لنا أن نقرر أنه لولا كل تلك العلاقات التاريخية، التي أحاطت بالقصيدة والشاعر، لما أمكن لهذا النص أن يكون على هذه الصورة. إنها علاقات الإنتاج التاريخية التي تساهم في إنتاج النص وتلقيه[2]:

فكيف كان للأب أن يمتلئ بكل هذه الأحاسيس بمهانة الهجرة، منذ لحظة الرحيل الأولى تحت الرصاص، لولا أن الذي أنطقه كان هو محمود درويش، الذي سوف يرى، بعد ذلك، كيف تحول الأنظمة العربية، لجوء الفلسطيني إلى رحلة عذاب، معلقة في فضاء لا قرار من تحته؟.

ألا يحق لنا أن نقول، بأن واقعة الفلسطيني في بلاد النظام العربي، هي التي أنتجت كل هذه الأحاسيس لدى الأب؛ إذ يصف جهة الرحيل بأنها جهة الريح؟.

---

[1] إدوارد سعيد. العالم والنص والناقد. ص139

[2] ـ انظر: مسرد المصطلحات.

وكيف كان للراوي أن يستحضر سور عكا في هذا النص، ثم كيف كان في استطاعة محمود درويش أن يحمل راويه كل هذه الشحنات من الثقة بالمستقبل، لولا تلك الهزيمة الماحقة التي أصابت جيش بونابرت، تحت أسوار عكا؟.

إن وعي الفلسطيني مفعم بدلالات رحيل جنود نابليون من هنا، قبل أكثر من قرنين، وهذا الوعي هو الذي ملأ الراوي بكل هذه الثقة في العودة، حتى وهو يمارس فعل الرحيل. إن هذا الشعور هو واقعة تاريخية كذلك، ومشارك في إبداع هذا النص!.

ثم إن لنا أن نتذكر، بأن محمود درويش كان قد سبق له أن درس العديد من نصوص الهنود الحمر، وتمعن من خلالها في العلاقة العضوية، التي تربط الهندي الأحمر بالموجودات من حوله: تلك الموجودات التي طالما اعتبرها الأمريكي الأصلاني كائنات حية. رأينا ذلك في "خطبة الهندي الأحمر" ونراها هنا، حيث يتحول البيت في نظر الفلسطيني إلى كائن حي، يحتاج من يؤنسه في غياب صاحبه:

. لماذا تركت الحصان وحيداً؟
. لكي يؤنس البيتَ، يا ولدي
فالبيوتُ تموت إذا غاب سكانها.

ولولا تأثر محمود درويش بنصوص الهنود الحمر، لما أمكن لهذه القصيدة أن تكون على هذا الشكل. فلنستذكر كيف قرأ الشاعر خطاب "سياتل" . زعيم قبيلة دواميش . قبل الأخير، أمام الرجل الأبيض:

"آه يا أختي الشجرةْ
لقد عذبوك كما عذبوني
فلا تطلبي المغفرةْ
لحطاب أمي وأمك"[1].

لنرى كيف يصبح التاريخ علامة ألسنية، تشارك في فك شفرات القصيدة، ولنتعرف على بعض من التاريخ السري، للكلمات الواردة هنا.

لقد ظهر لنا هنا كم هو مشحون هذا النص الحاضر، بنصية تاريخ القهر العثماني: "هنا وقع الانكشاري عن بغلة الحرب". كما تبدت لنا كم هي متوحشة روح يهودي العهد القديم: "وكان جنود يُهُوشُعَ بن نونِ يبنون قلعتهم من حجارة بيتهما"؛ وكم هم متسامحون أنبياء هذه الأرض: "هنا مرَّ سيدنا ذات يومٍ. هنا جعل الماءَ خمراً. وقال كلاماً كثيراً عن الحب ".

وأخيراً، أفلا نقرأ هنا حتمية هزيمة روح الأرض للغرباء ورحيلهم:

"وتذكّرْ قلاعاً صليبيةً قضمتها حشائشُ نيسانَ بعد رحيل الجنود"؟.

التاريخ نص. والنص تاريخ. وكل منهما ناتج للآخر ومنتِج له في آن. هذا بعض مما نقرؤه في هذه القصيدة.

---

[1]- ديوان محمود درويش. المجلد2. ص501-502

الفصل الثالث

ناصر رباح[*]

ثلاث قصائد[**]

أولاً: النص:

مفتتح

لثقب الأوزون،
أمد لساني
لحاملة الطائرات،
لمادونا، ومارادونا،
للدش،
وللحاسوب
أمد لساني،
و"ألحس" الأنيميا.

الشمس..

ساهمة في مقهى البحر
تعاود ذات الشاي المالح

---

[*] شاعر من غزة.

[**] من ديوان: الركض خلف غزال ميت (ديوان شعر).ط1.غزة. وزارة الثقافة.2003

ترخي ساقيها للموج،
وعينيها للريح،
الشمس ـ المرأة سارت أكثر مما نعرف دون حذاء
فإذا تعبت .. غابت
من يذكر منا الآخر أكثر .. ؟
يا امرأة تشبه قلبي،
وحليب الأطفال،
عيون المغتربين،
وموسيقى المد،
من يذكر منا الآخر أجمل
في سكرات الوجد .. ؟!
يا امرأة ينساها البحر طويلاً جداً،
لكن ..
حين يراوده النورس ...
حين يعاتبه الصيَّاد العائد بخواء الشبكة ...
حين يبادله الأطفال النزقون
قصوراً برمال ...
يرتبك البحر،
يتداعى، يت .. دا .. عى ..
يهمس للشطآن السر الواضح
فيما شاي مالح
فيما ترخي ساقيها للموج،
وعينيها للريح،
وفيما ...

هذيان..

ماذا يأخذ شاعرنا الليلة من جيب قميص الريح ؟
ماذا في كفيه تبقى من بعد نثار قصيدته،
والليلات الألف، سعالاً أدمنه،
هذا الهذيان الحلو، المر، المالح.

طيفاً، أهلاً، وتباريح
ماذا يأخذ شاعرنا من جيب قميص الريح ؟
يا ليت الشاعر ضفدع،
في طين البلدة،
وطوال الليل نقيقاً للاشيء
يتقافز حين يجيء الصبح أمام الأطفال المبهورين
ما هذا البارز في عينيه ؟!
- يقولون -
ما أجمل هذا الطحلب، يحمله ويفر
والشمس على حقل الفرح تجيء،
تكمل زهو السر
واليوم البكري تكامل
يا ليت الشاعر ضفدع ...
يا ليت الشاعر ...
يا ليت ...

ثانياً: التحليل:

ثانياً.1: مفتتح: تقنية الافتتاح:

إذا كان المركز المتسيّد هو الذي ينشئ العالم ويفسره، فإن الهامش، حين يعلن عن نفسه، فإنه بذلك يعلن عن الوجه الآخر القبيح لسيادة التكنولوجيا: يعلن ثورة الضعفاء، وقرارهم بكتابة العالم بأقلامهم، ووفق روايتهم الخاصة، التي ظلت مجرد ملاحظات تفسيرية هامشية طوال المرحلة السابقة. هذا بعض ما تحرص مدراس نقد ما بعد الحداثة على قوله: لم تكن كل تلك الحقبة السابقة إلا حرباً على كل ما

هو إنساني، واستعماراً لكل مكان ممكن في الأرض[1]. وناصر رباح . باعتباره ابن الهامش المستعمَر والمستغَل والمعاد إنتاجه وفق رؤية غربية . يعلن حربه المضادة، منذ المفتتح. وهذا هو المانفيستو:

لثقب الأوزون
أمد لساني
لحاملة الطائرات
لمادونا ومارادونا
للدش وللحاسوب
أمد لساني
وألحس الأنيميا.

لا يملك الشاعر غير السخرية سلاحاً. ولا يملك غير اللغة أداة. فليمتشق لغته، وليعلن سخريته. وليقل . من خلال القصيدة . أنه يسخر من كل علاقات القوة، في عالمنا هذا الذي نحياه ونخشاه وننتظر عقابه.

منذ المفتتح تبرز لنا هذه الثنائية الصارخة بعنصريها المتصارعين:

1. العنصر الأول: الرجل العادي، في صراعه نحو تحقيق فرديته، يمد لسانه. وماذا يملك الضعيف غير أن يمد لسانه!. "أمد لساني... وألحس الأنيميا". لكن هل يستطيع الشعر تغيير العالم؟. إن الشاعر يسخر من هذا الشعار الذي ساد ذات يوم. فلو أمكن أن يتم القضاء على الأنيميا بلحسها، لا

[1]. انظر: ثائر ديب في مقدمته لكتاب هومي. ك. بابا. موقع الثقافة. ص16

نصلح حال هذا الكون القاسي.

2. العنصر الثاني: المؤسسة الطاغية بحضورها، والفاعلة برموزها: تلك المؤسسة التي تسحق الفرد وتحوله إلى مجرد شيء.

لقد أنتج الإنسان السلعة في الماضي لتلبية احتياجاته، لكن هذه السلعة سرعان ما ولدت لديه رغبات جديدة وشرهة للاستهلاك، بفعل الدعاية المكثفة التي مارستها قوى السوق. الأمر الذي أدى في النهاية إلى انفصال هذه السلع عن دوافع إنشائها، ثم سيطرتها على مناحي الحياة، مستعبدة صانعها الأول، ومسببة له الشعور بأنه مجرد شيء تحكمه سلع كان أنتجها لتسعده، فاكتشف الآن أنها انفصلت عنه[1].

ولأن كل هذه المنتجات . ثقب الأوزون، حاملة الطائرات، الدش، الحاسوب، مادونا، مارادونا . أصبحت ضد الإنسان، فقد جمعها الشاعر في سلة واحدة، وأعلن منابذتها بالعداء. حتى مادونا ومارادونا لم يعودا مجرد نجمين يمتعاننا بمنتجاتهما الراقية . الفن والرياضة . بل إن بيوت المال الكبرى قد حولتهما إلى مجرد قطع صغيرة، في آلة إنتاج القهر والاستلاب.

ولئن بدا للشاعر أن كل هذا الحضور لا يستطيع الإعلان عن حقيقة علاقاته، فقد استحق منه إذن أن يسخر منه، وينشغل بأموره الخاصة. وماذا يملك المسحوق غير لسانه يمده، والأنيميا يلحسها؛ وهي دون غيرها الحاضرة وسط مجتمع الفقراء، يعلن عن حقيقتها كل هذا الفقر والمرض والجهل!. ولئن كان لحس الأنيميا تنظيفاً

---

[1]. انظر: رمضان بسطاويسي محمد غانم. علم الجمال عند لوكاش. ص37-38

للواقع، فلقد يكون من حق القصيدة حينئذ أن تقول بجدواه، وأولويته، على مادونا ومارادونا والدشات وحاملات الطائرات وثقب الأوزون والحاسوب!.

هذا هو عالم قصيدة النثر، وهذه هي أدواتها . اليومي والعادي والتأمل الذاتي . لا ما يظنه البعض من مجرد رغبة في رصف كلمات، بعضها فوق بعض، كظلمات في بحر لجيّ، يغشاه موج من فوقه موج من فوقه سحاب... ثم يقول لنا: هذه قصيدة نثر، بدليل أنها لا تخضع لأوزان الخليل!.

ثانياً.2: الشمس: الحياة في مواجهة الموت:

في قصيدة "شمس"، ترانا فجأة في مواجهة أحد مشاهد الحياة. نحن نرى الآن مشهداً تنتصر فيه الطبيعة على كل عوامل الإحلال والإبدال. لقد هرب الشاعر من هموم اللحظة، ولو للحظة، وانجرف مع أحاسيس الإنسان، بما هو إنسان، وقبل أن يتحول إلى مجرد رقم في السجل المدني، بالطريقة الآتية:

ساهمة في مقهى البحر
تعاود ذات الشاي المالح
ترخى ساقيها للموج
وعينيها للريح
الشمس . المرأة سارت أكثر مما نعرف دون حذاء..
يا امرأة تشبه قلبي..
يا امرأة ينساها البحر طويلا جدا
لكن

حين يراوده النورس.. يتداعى، ي.. ت.. د.. ا.. عى.

ها نحن الآن أمام ثنائية من نوع آخر: الذكورة والأنوثة . وهل تتوقف الحياة عن ممارسة طبيعتها؟ . البحر مالح مثل ذكر، والمرأة عذبة مثل أنثى طازجة. المرأة تلقي ساقيها للبحر. البحر يحلو بفعل الساقين. العذوبة تخترق الملوحة وتغزوها. البحر مرتبك مثل أي ذكر هائج، غبي مثل قوة داهمة. هكذا هي العذوبة الذكية، حين تهدهد من غباء القوة الهائجة.

هنا تعود الأوضاع الطبيعية إلى التسيد، وتعود المرأة إلى أوليتها المتسيدة.

لكن هذه الأولية لا تستمر. هكذا هي الحياة. الرجل يحاول الهيمنة، فيبدأ بالخطوة الأولى: لا بد من التعادل أولاً، لينطلق الصراع من نقطة ذكورية أقل تأخراً. وكل هذا يدور في اللاشعور: لاشعور الشاعر، ولاشعور القصيدة، بنت الثقافة العربية. فلنتأمل في رؤية أخرى، يحتملها النص:

البحر ذكر، والشمس أنثى.. لا حياة للبحر بدون الساقين، ولا تحقق للساقين بدون البحر.. المشهد يمارس ثنائية (العذب . المالح) في فعل ينصر العذوبة والجمال.

ها قد أصبحنا أمام ثنائية، بدل أن كنا في السابق أمام أولية أنثوية!.

لكن لاشعور الشاعر يعود مرة أخرى للإقرار بالواقع: واقع انتصار الجمال في ضربة نهائية وقاضية:

يرتبك البحر
يتداعى، ي..ت..د..ا..عى
فيما ترخى ساقيها للموج.

وهكذا تتداعى القوة أمام الجمال.

من ناحية أخرى، يمكن لنا قراءة المشهد بطريقة معاكسة، هكذا:

المرأة/ الشمس = نار، حريق، اشتعال.
البحر/ الذكر = حركة، مد، في انتظار الابتلاع، والتهيؤ للاستقبال.
المرأة نار. والذكر ماء. والماء يطفئ النار.

وبذا نعود إلى التسيد الذكوري. وفي الحقيقة فإن مجموع هذه التحولات، وتعاكسها المستمر، هو الذي يصف واقع العلاقة بين الجنسين.

ثانياً.3: هذيان: الفرد والمؤسسة:

ماذا يأخذ شاعرنا الليلة من جيب قميص الريح!.
ماذا في كفيه تبقى من بعد نثار قصيدته،
والليلات الألف:
سعالاً أدمنه
هذا الهذيان الحلو المر المالح
طيفاً، أهلا، وتباريح؟!.

لقد قيل، في مراحل سابقة، إن هذا هو زمن الشعر .. قيلت كلمات كبيرة كهذه، في معرض الأوهام الكبير.. ظن الشعراء يوماً أنهم يستطيعون إعادة خلق العالم، من خلال القصيدة.. لكن هذا الزمن ليس هو زمن المشاعر، ولا هو زمن انتصار القصيدة، لسبب بسيط هو أن القصيدة . مثلها مثل أي شيء آخر . انهارت فوق رأس العالم، وتفتتت وتلاشت، معلنة هشاشة الإنسان، أمام هذا المد الطاغي للقوة. لقد سبق أن أعلن العلم عدم أهليته لتحقيق السعادة، بل على العكس من ذلك: لقد أعلن العلم أنه ضد السعادة، وضد الأحلام، لأنه متحالف مع المؤسسة، ذلك الكيان المادي الهائل، الذي يقهر الإنسان ويحكم كل آفاق الحياة.

يفضح الفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو) العلاقة الخفية بين المعرفة والسلطة: فالمعرفة قوة، والقوة سلطة. ونحن تاريخياً لا يمكن لنا الفصل بين نشأة المعارف وبناء القوة. فمعارف الإنسان هي التي أعطته القوة على تسيّد الكون. ولولا تسيده على الكون، لما استطاع استخدام موارد الطبيعة، لإنتاج معارف جديدة. وفي داخل المجتمع الواحد كذلك، هناك نوع من الصلة الخفية، بين كل من المؤسسات الاجتماعية القائمة، ومجموعة الأفكار والعادات وعلاقات القوة. وإذا كانت مهمة الباحث عن العدالة فضح هذه الصلات، فلن يتأتى له ذلك دون الكشف عن شفرات المعرفة، التي تتحكم في تقسيم الثروات. فشفرات المعرفة في مجتمع العولمة تمر بعملية تحول مستمرة. وعملية التحول هذه تغير بنية المجتمعات، وتبدل مفاهيم السواء والانحراف. ومن ثم فإن مالكي القوة، هم الذين يضعون المخططات المتحكمة في الشفرات العلمية للمعرفة. وهم الذين يقررون آليات توزيع

المعرفة والثروة، اللتين تنتج كل منهما الأخرى، في متوالية لا تتخلف عن الحضور[1].

الشاعر يرى بأم عينه كيف تتفاقم هشاشة الإنسان، في مجتمع العولمة. وبما أن عالم قصيدة النثر هو عالم اليومي والمهمش والتفاصيل الصغيرة؛ فقد رأينا ناصر رباح ينسحب إلي عالمه الداخلي، ليبكي هشاشة الإنسان!. حيث لم يعد الشعر . وهو كل ما يملك . قادرا على إصلاح العالم، كما كان يدعي في السابق، وحيث أعلنت الفلسفات الإنسانية قصورها. ماذا تبقى للقصيدة، في زمن القوة هذا، غير الهشاشة، تتحقق فيها، بعيداً عن هذا العالم!. ها نحن الآن أمام ثنائية من لون آخر: الفرد مقابل المؤسسة. حيث يعلن الشاعر تشاؤمية، تبشر بأن كل حصاد المرحلة لم يكن إلا هشيما:

ماذا يأخذ شاعرنا من جيب قميص الريح...يا ليت الشاعر ضفدع.

لم يكن ناصر رباح يهذي عندما كتب هذه القصيدة، لقد كان في أشد حالات الصحو خطورة: يعذبه وعيه بما حوله، فلا يملك إلا أن يخط عذابه قصيدة لا تسعى إلى اجتراح المعجزات، فقد ولى فعلاً زمن المعجزات، وجاء زمن أصبح فيه المعقول الوحيد أن يموت الليلك، في عز حاجه الطفل إليه:

يوم اشتاق الطفل الموغل في قلبي لطلوع الشمس
لحضن أبيه
وأن تؤويه عباءة همس

---

[1]- انظر: إديث كريزويل. عصر البنيوية. ص28

كان الليلك .. مات
جئت أواسيه، وقلت له: لا بأس
النخلة أجمل.

وها هنا ثنائية أخرى هي ثنائية: الحضارة/ الطبيعة. فالليلك استلهام ثقافي لمعنى الحضارة، لأنه الجمال الذي أضفته الثقافة على الطبيعة، بخلاف النخلة التي تحيل إلى جمال الخلق الأول، كما هو دون صناعة.

إذن فقد مات الليلك. ماتت الثقافة بفعل القوة. وطفل القرن الواحد والعشرين لا يرى الليلك إلا في طاقة الزهر، أمامه في البيت. فهو . آخر الأمر . لا يملك ترف الفضاءات الواسعة، اللازمة لأشجار النخيل. وما إلهاء الشاعر للطفل بداخله بتأمل النخيل، إلا الهاء بجماليات الماضي، في محاولة للتعويض عن حاضر مات جماله، وبقيت أصص أزهاره، جافة خاوية تشكو الموت، وسط بيوت من أسمنت أسود ورخام صقيل وحديد بارد.

الفصل الرابع

خضر محجز(*)

فصل من رواية: "اقتلوني ومالكاً"(**)

أولاً: النص:

بدأ القصف في ساعات الصباح، إذ أخذت القنابل تنهال على المخيم من الشرق. وبدأت البيوت في الانهيار. وصار الناس يهربون إلى الغرب، حيث المتبقي من أشجار الأكاسيا والبيارات وكروم التفاح. وتقدمت الدبابات تطحن كل شيء، قبل أن تعلن مكبرات الصوت احتلال جيش الدفاع الإسرائيلي للمخيم. ثم فُرض نظام منع التجوال.

كان أزيز الرصاص وقصف المدافع في كل شبر من الهواء، يمر من بين الناس وأعضائهم، طوال الوقت، والناس منطرحون على وجوههم وملتصقون بتراب السوافي، رجالاً ونساءً، حتى إن صابر تعجب عندما رآهم يخرجون، بعد

كل ذلك، كما لو كانوا يبعثون من جديد!. كيف أمكن أن تحمي الأرض كل هؤلاء من الموت؟!.

---

* شاعر وروائي وناقد وكاتب سياسي وأكاديمي من غزة.

** خضر محجز. اقتلوني ومالكاً. ط1. السلطة الوطنية الفلسطينية. مطبوعات وزارة الثقافة. غزة. 1998

ورغم كل ذلك، فقد وُجد هنالك من يقوم بجمع السلاح المنطرح على التراب، ودسه في أكياس من الخيش بين أوراق الشجر الجافة، ونقله إلى المخيم من بين سيارات اليهود، ليتم إخفاؤه وسط أكداس الحطب والنساء والهزيمة والفوضى.. وبعد أيام صارت زخات الرصاص تُسمع في الليل، متبادلة، مختلطة بالانفجارات.. وصار اليهود يمشون بالمقلوب، ويتلفتون في كل اتجاه، وقد تخلوا عن استهتارهم المتبجح، بالانتصار على أربع عشرة دولة عربية، في ستة أيام.

يا لله!.. ماذا فعل بنا معلمو التاريخ! ـ حدث صابر نفسه وهو يتقلب على البرش ـ ما إن يدخل الواحد منهم الفصل، حتى يحل الهدوء، وتشرئب الأعناق، في انتظار سماع هذا الذي لا يعرف أحد كيف ينطق بالكلمات، ومن أين يأتي بها!.

لم يكن اللوح والطباشير في أيديهم إلا نيراناً سوداء، ورماداً متطايراً.. وكان "أحمد أبو عميرة" في الذروة من هؤلاء، والملك بغير منازع، إلى حد أنك تستطيع سماع أنفاس الأولاد حين يبدأ الدرس، ذارعاً غرفة الصف من أولها إلى آخرها، وهو ينشد الأشعار، أو يتلو بعض النصوص المأثورة.. ثم فجأة، لا تدري بعدُ كيف ينقض على اللوح، من آخر الفصل، صارخاً وقد احمرت حدقتاه، ليملأه بالخطوط المنبعثة رماحاً، من قلب الصحراء، إلى أطراف الكون الأربعة، مدوناً على رأس كل رمح اسماً من أسماء القادة الأسطوريين: خالد، وأبي عبيدة، والمثنى، وشرحبيل... كل ذلك والأولاد صامتون، فاغرو أفواههم، وقد تناسوا كل شقاواتهم وحساباتهم الصغيرة، وسط هذا الطوفان من المجد والسحر والأحلام.

أي عبق كان ينبعث من ذلك البدوي الأسمر!. كأنه قادم لتوه من الصحراء: قصير القامة، رفيع البنية، ذو عينين غائرتين، بين وجنتين برز أعلاهما وانساب أسفلهما ـ شأن كل وجه نحيل ـ وفم صغير بشفتين رقيقتين، كالتقاء سيفين على بوابة مغلقة، لا تنفتح إلا لتخرج منها أعاصير الجنون.

وحيد أمه كان، بين بنتين، بعد أن ثكلت أباه في احتلال1956.. مثل ذئب في فلاة، كان ينام البدوي الأسمر أحمد أبو عميرة، مغمضاً عيناً وفاتحاً أخرى.. تحت رأسه بندقيته العامرة، ودعوات أمه، وذكريات أيام خلت.. يطمئن على نوم المخيم، ثم ينطلق في رحلته الليلية، ليعود من آخر الليل مثقلاً بالفرح، كأنه لم يغادر فراشه للحظة.. السر لديه شرف شخصي غير قابل للتداول.

ويداه النحيفتان!.. تلكما اليدان النحيفتان بأعصاب ممدودة مثل حبال من فولاذ!.. كم مرة أذاقت اليهود طعم الموت!.. الموت المفعم بأصابع من طباشير، في يدي معلم بدوي أسمر، يعلم تلاميذه استنبات الحياة، وسط صحراء من الموت والهزيمة الخراب!.

معركته الكبرى كانت عند المدرسة.. ربما لم تستمر ساعة، ولكن أهل المخيم يقسمون بأنها استمرت دهراً.. دهراً كبيراً متطاولاً من الرصاص والصراخ والدويّ.

وجاءت الأمداد لإحكام الحصار!.. الدولة التي هزمت أربع عشرة دولة عربية، تُحكم الحصار على رجل نحيف أسمر، مستدلة عليه وسط الظلام بعينيه!. ولكن دعوات النساء في المخيم من حوله، وآية الكرسي، حمته من الوقوع في أيديهم، فنجا.. ولملم المحاصِرون ـ الذين هزموا أربع عشرة دولة عربية قبل أيام ـ قتلاهم.

ثم جاء البدوي الأسمر في الصباح إلى ذات المكان، يحمل في قلبه رضا أمه، وتحت إبطه وريقات الدرس.. جاء هادئاً باسماً، كأن الذي كان هنا بالأمس شخصاً آخر!.

البدوي الصامت، سند أختيه وأمل أمه الوحيد، المعلم الأسمر الذي يحفر طريقه وسط الموت، كأنه لا يعرفه.. بعد ذلك، عندما آن الأوان، وجاؤوا ليأخذوه، مدّ قامته كوتر، وابتسم كأنه كان في الانتظار.. ولو نظر أحدهم تلك اللحظة في عينيه، إذن لأبصر كهوفاً غائرة ودهاليز.

سار أمامهم صامتاً لا ينبس بحرف، ثم ركب السيارة العسكرية، ولم يلتفت وراءه أبداً.. البدوي الصامت كان واثقاً أنه قد خلف وراءه زرعاً، يوشك أن ينبت.. وبعد أيام، جاء الخبر بأنه مات.. خاط فمه ومات، متدرعاً بدهاء يشبه صمت البحر.. ثم بعد ذلك فقط، عرف الجميع بأنه كان صاحب أكياس الخيش، ومعارك الليل، وبدايات الانبعاث. وواصل اليهود غسل دماء جنودهم من على صفحة الأسفلت.. وخيم ظلام صامت على المدرسة. وزاد الطلاب من مشاكساتهم للناظر المقرب من سلطة الحكم العسكري.

من كان يظن أن تجري الأمور على هذا المنوال؟!. من كان يظن أن اليهود سوف يحتلون ما تبقى من الأرض في عام1967، ويفتحون الحدود، ليجتمع الشتات إلى الشتات، ويرى الناس أرضهم بعد طول غياب؟!. حتى هؤلاء الخبثاء لا يخلون من غباء!. وإلا فهل هناك محتل يعيد بعث الذكريات من قريب، إلا أن تكون قد حلت به لعنة السماء!.. بعد عشرين سنة يعود عطية ليرى الجية ويشم ترابها!..

سقيا لأيامك يا جية!.

ينبت كل زرع من أرضه فيكتسب طعمها، كما يكتسب الوليد دمه من أمه..

"صبحة" كانت تعرف طعم الأرض في حليب الحلال: بمجرد أن يعود الأولاد من المرعى آخر النهار، تتذوق الحليب، فتسمي المرعى.. كان البقر يدر الحليب بسخاء، بمجرد أن تمس أصابعها الضروع.. والإنسان كما الزرع؛ يولد من طينه، ويكتسب لونه، وتفوح من حديثه رائحته.. وهؤلاء لا يشبهون هذا الطين في شيء: ملامحهم باردة كما الثلج الذي نبتوا منه.. لا يعرفون لغة البيارة ولا حكايات الوادي، ولم يسمعوا، طوال عمرهم النجس، عن سهرات ليالي القمر فوق البيادر.. حتى شربة الماء أبوا أن يبذلوها.. جاؤوا من وراء البحر شقراً جلحاً كالحي الوجوه، من أرض جلحاء لا تعرف السماء إليها طريقاً.. ومع ذلك فقد جاؤوا باسم السماء!.. والآن ها هم يسكنون الجية، ويطأون التراب الذي ترقد فيه مليحة!.. يا بختك يا "شيخ حمدان"!.. لا رحلتَ، ولا أتعبتَ نفسك بالحياة!.. تشبثت بالطين حتى دُفنتَ فيه، وتركتَ لنا المخيم والوكالة وخراب الديار!.

عاد عطية إلى الجية، ليعمل في تحميل الروث من مزارع البقر إلى غزة. عاد ليرى الجية بعد غياب عشرين عاماً. ولو قيل له: إنك ستعمل اليوم بدون أجر، لوافق.

قفز إلى الصندوق الخلفي الكبير. وانطلقت به السيارة على طريق يعرفه، ووطأته قدماه من قبل.. بعد نقطة الحدود بقليل كان الجسر الضيق كما هو. أطل برأسه، من فوق سنابل السيارة، ناظراً إلى الوادي: هنا يمر الوادي قادماً من الجية، قبل رحلته الأخيرة إلى البحر.. ها هو الوادي، ولكن أين الماء؟!. الفصل لم يزل شتاءً!. هذا أحد الأشياء التي تغيرت يا عطية!. ثم ها هي مدرسة "بربرة"

غربي الطريق!. نحن الآن على أبواب الجية.. توسعت المدرسة وجدد بناؤها.. لو عاش أبي لدرست فيها، ولكنتُ الآن "أفك الخط"، وأوقع على الأوراق الرسمية، بدلاً من هذه البصمة، أطبعها على الورق كما الحافر!.. ولكن من كان سيهتم بتعليمي بعد موت أبي؟!. لا يظهر على المدرسة أنها تستخدم الآن للتعليم، فلربما حولوها إلى متنزه أو متحف!.. وراء المدرسة بقليل كانت البلد، وكان بيت كبيرها "أحمد عبد الرحمن".. الله يرحمك يا أبو ذيب.. كلمتك في بربرة ما كانت تنزل الأرض!.. أين كروم العنب؟!. لا تظهر من هنا، ولا أثر لها.. اقتلعها الجبناء.. على هذه الطريق كانت المعركة.. هرب الجبناء فور أن عضتهم الحرب، وغنمنا كل شيء.. آه لو سلحتنا الجيوش العربية وتركتنا!.. لما ذهب كل شيء.. لكن حتى أسلحتنا الخفيفة، التي اشتريناها بقوت أبنائنا، جردونا منها.. ثم زعموا أنهم سيحموننا.. ذهبوا ولم يحموا حتى أنفسهم!.. وسحبونا وراءهم.. ذهب كل شيء.. والآن أعود إلى بلدي السليب كشحاذ متسلل!.. أوشكنا على الوصول.. على اليمين جهة الشرق ترقد الجية، وترقد عظام الآباء.. يا الله!.. هنا كانت السكة، وهنا كان معسكر الإنجليز، وهنا بيوت البلد بعد الوادي، وهنا الشعف حيث فقدنا "سبيتان"، وهنا البيارة، وهنا ..!. أين البيارة؟!.. أين البيوت؟!. أين الوادي؟!. هل ذهب كل ذلك!. رحماك يا رب!..

قفز من السيارة قبل أن تتوقف، وأخذ يجري نحو الوادي.. يعرف مكانه وإن رُدم. يعرف الحصى حصاة حصاة، كما يعرف أنفاسه وراحة يده ودقات قلبه.. خشخش الحصى تحت قدميه الحافيتين، فانحنى مثل عاشق.. تحسس الحصى الناعم.. انكب على الأرض موشوشاً، وسمع صوت الحصى العطشان: كنت في انتظارك، فقد علمت بأنك ستأتي. ولكن أين الباقون؟. جرفوا كل شيء كان هنا، فلماذا ذهبتم؟!. وهل تزوجت بعد مليحة؟. يا لك من مسكين!. هل لك أولاد؟. لماذا لم يأتوا معك؟. يجب أن تحدثهم بكل شيء. ويجب أن أراهم في أول فرصة.. هل تقسم؟.. نعم أقسم.. أقسم أنهم سيأتون.. فقط بعد أن يكبروا قليلاً، سيأتون.. صابر الآن في الخامسة عشرة، وقد حدثته عن كل شيء: حدثته عن "مليحة"، وخُصّ "محمد إبراهيم"، و"كراديش الذرة"، و"اليخني"، و"محمود خليل"، و"هر امتش عندنا".. كل شيء.. كل شيء.. لم أترك شيئاً لم أقله له.. سيأتون.. وأقسم على ذلك بمن أسبغ القداسة على كل حصاة وحجر، وعلى كل ذرة رمل وقبضة طين وقطرة ماء.. ألا تعود الطيور إلى أعشاشها مهما طالت بها الهجرة؟!. ولئن طال بي العمر لأحضرن صابر إلى هنا، فور أن تصبح له بطاقة هوية، ليرى كل

شيء. بعد أن حدثته مراراً عن البلد، لم يبق إلا أن أحضره، لأضع له الأسماء على مسمياتها. ولن تضرني هذه التغييرات الطارئة. سأحدد له كل شيء بوضوح على الأرض كما كان.. إنني أعرف الأمكنة والحدود والعلامات، كما أعرف كف يدي وطعم لساني. ولئن مت قبل أن أعود به، فليعرفن أرضه وقريته وقبور أجداده، كما رسمتها له على تراب المخيم، طوال خمسة عشر عاماً.. يا سلام!. من كان يدري أن هذا سيحدث!. ظننتني مدركاً العودة لأموت هنا، ولكن يظهر أن ذلك سوف يكون من نصيب الأولاد.. اليهود الآن بين أيديهم.. جاؤوا إلينا من وراء حصونهم مرة أخرى، وصار بإمكاننا الآن أن نتواجه، ولو بطريقة مختلفة.. هكذا سمعت الأولاد يقولون.

جرى يساراً نحو البيارة: مكانها جنوبي الوادي، والبئر شماليّهُ.. ارتفع لهاثه وهو يتلفت في كل الاتجاهات.. لمح شجرة رمان.. صار قلبه كالطبل، وغامت عيناه.. توقف قليلاً يستجمع أنفاسه المتفرقة، ولكن الصبر لم يسعفه، فواصل الجري حتى وصل الرمانة.. رمانة سلطان ولا شك!.. كانت وسط البيارة.. أنا الآن في البيارة.. هنا كان الشجر، وهنا كانت الجابية، ومن هنا كان يمر "العَمَّال".. وهنا تعاركت مع أبناء المختار الجديد على دور الماء.. وهنا كان!... لكن أين البئر؟!.. جال بعينيه باحثاً عنها، فلمح بقايا حفرة مردومة، فهرول نحوها مثل مجنون: يا الله!.. البئر!.. بئر محمود خليل!.. رحماك يا ربي رحماك!.. ارتجفت ساقاه حتى هبط. وانهار يدفن وجهه في بقايا الحفرة المردومة، وغطت سحابة وجه الشمس، وصار ظهره يعلو وينخفض، وشهيقه يوقظ السكون.. ردموا البئر، وخلعوا البيارة، وهدموا البيوت، وسووا الوادي!. هل ذهب كل شيء مرة واحدة وإلى الأبد؟!.

رفع رأسه، والتفت شرقاً، فرأى شجرة تين فعرفها: تينة "بهية"!..

مشى نحوها قليلاً.. كانت جرداء شعثاء صامتة، تشارك الأرض في ترقبها الطويل.. تقدم أكثر، فخيل إليه أنها اهتزت قليلاً.. مد يده ومسح على جذعها.. احتضن الجذع، فأحست الخلايا بالدفء، وتحركت البراعم الكامنة متأهبة للانبثاق من جديد.. لو استمر واقفاً هكذا، فلسوف تورق الشجرة..

ناداه أصحابه مستعجلين.. لوح لهم بيده مستمهلاً لحظات.. ظلت الشجرة ترنو إليه، ولكنها لم تتكلم.. الشجر أكثر قدرة على الصبر والصمت.. ظلت الجميزة لسنوات لا تثمر، حتى عاد محمود خليل.. اقترحوا عليه أن يقطعها، فابتسم وقال:

ـ أنا باعرف لغة الشجر.. رايحة تثمر.. ورايحين تشوفوا.

وبالفعل: أثمرت الجميزة بعد عودة صاحبها!..

وهذه التينة ما تزال تنتظر بهية..

تطلع جنوباً جهة اليمين حيث بيوت الأشكناز فوق المارس.. هز رأسه، ولمعت عيناه، وللمرة الأولى خرج صوته مسموعاً:

ـ ولو.. عندما تزول البيوت سوف أعرف مكان الحديدة، وأعيد غرسها من جديد.. وإن لم أعش حتى ذلك الحين، فسوف يعرفه صابر. كل شيء مرسوم في ذاكرته بالضبط كما أردته له.

استدار عائداً نحو رفاقه الواجمين، إلى جانب السيارة.. مشى بهدوء من خلال الشجر الذاهب.. ارتطمت قدمه بشيء، فانحنى متطلعاً!.. وكانت زاوية حديدية متثنية، وقد تعلقت بها بقايا سلك شائك مما كان سياجاً!.. انقشعت السحابة، وأشرق وجه الشمس من جديد.. تلمس الزاوية بحنان بالغ، ثم احتضنها كما يحتضن قلبه.. وحدث نفسه بضرورة أخذها معه إلى البيت.. مد يده ليقتلعها، ولكن شيئاً بداخله هتف به أن لا يفعل، فتراجع مغمغماً:

ـ يجب أن تبقى في الأرض حتى يراها صابر.

وفي المساء عاد عطية إلى المخيم، يحمل مرارته في حلقه كأنه هاجر بالأمس فقط!، وأخذ يحدث صابر عمّا رأى..

وبعد أيام ذهب إلى العمل في مزارع اليهود. وهناك مات.. مات غريباً، ودُفن بعيداً، كما فعل أبوه من قبل.. وترك لصابر وصيته بأن يذهب إلى الجية.

ثانياً: التعليق:

هذا النص هو القسم الأعظم من الفصل الخامس من (كتاب المخيم). وكتاب المخيم هو القسم الأول من رواية (اقلوني ومالكاً) لخضر محجز المكونة من ثلاثة أقسام هي على التوالي: (كتاب المخيم، كتاب الجية، كتاب الحبس).

أي أن ما لدينا هنا هو . على وجه التقريب . فصل من خمسة عشر فصلاً هي مجموع فصول رواية (اقتلوني ومالكاً) البالغة 240 صفحة.

لن أقوم بعملية تحليل لهذا النص. لأن من المعروف أن أي عملية تحليل، من كاتب لنصه، ستكون منحازة ولاموضوعية. لكنني فقط سوف أعرض الصورة، وأساعد المتلقي في قراءة النص، ليس إلا.

يتعرض القسم الأول من هذه الرواية إلى كيفية نشوء المخيم الفلسطيني، ويعرض مثالاً لذلك صورة معسكر جباليا، الذي بدأ إنشاؤه في العام 1954 تقريباً، أي بعد ولادة صابر بعامين. وصابر هذا هو الشخصية الرئيسة في الرواية. بل إن الراوي يتقمصه في حالات متعددة، وينطلق من وعيه.

تبدأ قصة مخيم جباليا في رواية (اقتلوني ومالكاً) بهذه الطريقة:

"ولأن صابر لم يكن يستطيع أن يواصل العيش في هذه الخيمة، فقد كان لابد من ابتداع حل مناسب.. ولا جرم؛ فإن حياة صابر وأمثاله تهم كثيرين هنا وهناك.. لذا فقد كان لابد من اختراع "معسكر جباليا": فُصّل على مقاس صابر، وبقي أن يُفَصّل صابرُ على مقاسه.

عندما قرر الله أن يخلق معسكر جباليا، خلق بركة "أبو راشد" وسطه، فأدارها وقعرها، ثم خسف الأرض من تحتها، ثم ألقاها هناك، وسط ملتقى السيول، قبل أن يوجد أحد. ثم أنبت من حولها بعض أشجار الأكاسيا، التي سوف تتبين فوائدها بعد ذلك. وعندما امتلأت بالمياه، أول مرة، رمى وسطها بعض يرقات "أبي ذنيبة"، لتفعل شيئاً وسط هذا السكون.

لم تكد اليرقات تتشمم المياه الموحلة . باستغراب أول الأمر . وتلمسها، حتى بدأت في محاولتها الأولى لارتياد هذا العالم الجديد: غطست نحو القاع، فوجدته طينياً سبخاً مالحاً كريه الرائحة، فأعجبها، وقد بدأ استغرابها يتراجع. ثم سبحت في الاتجاهات المختلفة، فوجدت البركة واسعة بين تلال من الرمال، فقدرت أن حياتها هنا سوف تكون أبدية، بحيث يمكنها أن تتحول وتتكاثر وتتقافز وتغني..

لابد من الغناء . حدث أبو ذنيبة نفسه . فهذا السكون يقتل كل ملكات الإبداع!.

ولم يبدد أبو ذنيبة وقته، وكذلك فعل إخوانه؛ فصار يكبر ويستدير وتنبت له الأرجل: اثنتان خلفيتان طويلتان، وأماميتان قصيرتان، ليستطيع القفز بقوة. ثم كبر فمه بحيث صار أكثر اتساعاً من رأسه، وطال لسانه ليتمكن من صيد الحشرات، وجحظت عيناه لكي يستطيع أن يقزز أعداءه فلا يلمسوه، وصار جلده الآن لزجاً يثير الاشمئزاز. وبذلك امتلك وسائل الصمود في وجه الاحتمالات المختلفة. وصار بإمكانه أن يتجانس مع هذه البيئة. وصار بالإمكان الآن أن يرتفع الغناء، وسط هذا السكون، طوال الشهور التي تسبق البيات الشتوي، والاختفاء تحت الأرض".

ولأن هذا النص هو الفصل الأخير من (كتاب المخيم)، وسيتلوه (كتاب الجية)، فقد كان عليه أن يمهد بالانتقال من أجواء المخيم إلى عالم القرية المدمرة، التي احتلها الصهاينة عام 1948 وطردوا منها والدي صابر، قبل أن ينجباه.

تتجلى أهمية هذا النص بالنظر إلى مهمته: ربط الحاضر بالماضي. لأن السؤال الذي يثيره هذا النص يقول: أنت . أيها الراوي . تتكلم الآن عن معسكر جباليا، وعن انبعاث حركة المقاومة في أقسى اللحظات.. أنت تتكلم عن اللحظات الأولى التي تسبق انبلاج الفجر. فمتى كان الليل؟. كيف كان الليل؟.

إن كل فلسطيني يعلم أن الليل ابتدأ بالنكبة، لكن ليس كل فلسطيني يستطيع أن يتمثل النكبة، ليس كل فلسطيني يستطيع تصور حجم ارتباط الآباء بالأرض، ليفهم ماذا شكلت النكبة بالنسبة إليهم. لقد ماتت أجيال كانت تعيش في الأرض الفلسطينية، وتلتها أجيال لم تعرف غير المخيم واللجوء. فكيف سيفهم الأبناء مشاعر الآباء، إن لم يعرفوا ما هو معنى الأرض بالنسبة للفلاح؟.

يرتبط الفلاح الفلسطيني بأرضه ارتباط وجود. لا يصبح الفلاح فلاحاً ولا يسمى كذلك دون أرض. الأرض هي التي أعطته هذا الاسم، كما هو حال المدني الذي أعطته المدينة اسمها. وكما أنك لا تستطيع تصور وجود شخص قاهري لم يعش في القاهرة، فإنك لا تستطيع تصور وجود شخص فلسطيني لم يعش في فلسطين!. هذا هو قدر الإنسان مع الأرض: منها يستمد هويته واسمه ووجوده. إنه شجرة إذا نزعت من أرضها ماتت. وهل تعيش الأشجار دون أرضها!.

لكل هذا كان لا بد من اختلاق شخصيات من مثل (أحمد أبو عميرة) و(صابر) و(عطية).

أما أحمد أبو عميرة فيمكن القول إنه يمثل البطل الهادي، الذي لا بد منه، لتأكيد الأزمة المجتمعية. إن وجود أحمد أبو عميرة يبرز قوة صعود الأزمة: رجل يعلم التلاميذ كيف يحبون وطنهم، وكيف يربطون الحاضر بالماضي. عطية هو كذلك، بطل من نوع آخر، يقدم أبهى صورة لعلاقة الفلاح البسيط بالأرض. أما صابر فربما يمثل وعي المستقبل.

هكذا هي الحياة الفلسطينية. لقد قلنا إن الفلسطيني يستمد من الأرض هويته. وهنا يأتي دور العمل الفني: أن يربط الفلسطيني المقتلع بأرض لا توال موجودة، لكنها تعاني من العدوان كما يعاني هو، إنها مظلومة ومنقطعة عن نصفها الآخر . الإنسان الفلسطيني . بفعل العدوان. إن من بعض مهمات الرواية هنا أن تبين أن بإمكان الأرض أن تحمي الإنسان من التحلل والزوال. وقد عبر النص عن ذلك بهذه الصورة الرمزية: (كيف أمكن أن تحمي الأرض كل هؤلاء من الموت؟!).

يبقى بعد ذلك النص مفتوحاً لكل الاحتمالات، ولكل التفسيرات. لكن علينا أن نعلم أن أي هدف أيديولوجي لن يتحقق للنص إلا إذا استطاع أن يحقق المتعة. الميزان هو المتعة، ثم بعد ذلك يأتي أي شيء.

الفصل الخامس

أحمد حسين[*]

قصة: "قاعدة المثلث"[**]

أولاً: النص:

فطن إلى أنه ليس خائفًا كالمعتاد. استغرب ذلك بل وأحسّ حتى بشيء من القلق. إن إحساس الإنسان لا يمكن أن يتبلد بهذه السرعة فهذه ليست إلاّ تجربته الثالثة، وإذا كانت الأمور قد سارت بسهولة في المرّتين السابقتين فلا يعني هذا أنها ستسير بنفس السهولة في هذه المرّة أيضًا وأن الأمر كان مجرّد حظ فقط. وهو يدرك الآن تمام الإدراك أن الحظ شيء لا يمكن الاعتماد عليه، بل إنه ليصرّ على أنه من أكثر الأمور قذارة وفوضوية في هذه الحياة. فماذا يعني هذا الاطمئنان أو هذه اللامبالاة إذن!. حتى ذكريات البارحة على أهميتها لا تثير فيه الآن سوى إحساس ثخين كالذي يحسّه الآن في يده اليمنى.

.... قالت أمه:

ـ لماذا نحن دون غيرنا! واحد في التراب وواحدة في السجن والثالث بينهما.

وقال واحد عن الطاولة التي عن يمينه:

---

[*] قاص وشاعر ومحلل سياسي وناقد أدبي من فلسطين المحتلة منذ عام 1948

[**] من المجموعة القصصية: الوجه والعجيزة. الصوت. الناصرة. 1979

ـ ميرمية من فضلك! سكر زيادة.

كانوا ثلاثة. ملامحهم مختلفة إلى حد بعيد ولكنهم مع ذلك متشابهون. وإلى حد بعيد أيضًا.

ونظر في ساعته بينما أمّه تقول بصوت مليء بالعذاب:

ـ إنها خدعة! واحد يموت، ومئة يتزوجون!

وقام واحد من الثلاثة وتبادل عبارة غير مسموعة مع صاحبيه اتبعها بإشارة في اتجاه المرحاض الوحيد القائم في طرف الحديقة ومضى.

ومرّة أخرى نظر في ساعته ثم إلى الشارع باتجاه اليسار، ولاحظ أنه يجب أن يغير من وضعه قليلاً ليتجنّب نظرته الطربوش الذي كان يحجب قطاعًا منحرفًا من الشارع ينتهي عند النقطة المهمّة بالذات، ولكن الأمر لم يكن سهلاً، فالطربوش لم يكن ثابتًا على وضع واحد. كان ينحني ويستقيم ويتأرجح مع كل جملة يقولها صاحبه لزميله. ولاحظ أن الوجهين هنا أيضًا متشابهان رغم الفروق الصارخة بينهما، تمامًا كالوجوه الثلاثة الأخرى التي عن يمينه وضحك من نفسه.

وقال الطربوش:

ـ لا يمكن السكوت على هذا! يجب أن يكون هناك شيء من العدل. للاحتلال أيضًا قوانين يجب أن يتقيّد بها، وقد قلت ذلك منذ البداية دون أن أخشى أحدًا.

وكان قطعًا سيحسّ بالغضب لهذه التأرجحات الحمراء المتكرّرة، ولكنه كان غريبًا على نفسه اليوم. سحب كرسيّه إلى الخلف، بحيث أسندها إلى الطاولة لخوفه من أن يلفت نقلهما نظر أولئك الذين عن يمينه أو أولئك الذين عن يساره. وأصبح الآن في وضع ملائم بحيث أصبح يكوّن من مكانه مثلثًا متساوي الساقين مع الطاولتين الأخريين، ولم تعد بهلوانيات الطربوش الأحمر تعيق مراقبته.

وقالت الطاولة اليمنى:

ـ شُفيتم!

ـ عوفيتُم!

وفطن إلى أن يده اليمنى ليست في مكانها الصحيح فدسّها في السرداب العميق الممتدّ من فتحة جيبه إلى ما بين فخذيه حيث التفّت هناك على ذلك الشيء اصلب المستدير كبرتقالة صغيرة.

... ألقت أمّه القميص بعنف من بين يديها دون أن تنزع منه الإبرة، وقالت:

ـ لو فعل واحد من كلّ عشرة مثلما نفعل لما كان هناك احتلال الآن، ومع ذلك فأنت لا تريد أن تفهم! لقد كنت أنا التي دفعتكم إلى كل هذا ولكنني أحسّ الآن أنه... يكفي! لا أريد حتى أن أبصق مقابل لا شيء... لقد تعلمت درسًا.

وقالت الطاولة عن يساره:

ـ قلت أكثر من مرّة! يجب تقديم عريضة موقعة إلى السلطات، وتبرّعت أن أقوم بتقديمها بنفسي، فماذا يريدون منّي أكثر من ذلك!.

ـ نعم! حدث! ولكن أين تجد من يجرؤ منهم على التوقيع!.

ـ يجب أن يوقعوا! وسأقول للحاكم العسكري بنفسي إنه لن يكون بإمكاننا تهدئة الخواطر ما لم يطلقوا سراح الموقوفات.

ـ وماذا عن التصاريح؟.

..... واستمرّت أمّه:

ـ إنهم لا يكتفون بالسكوت. يطالبون بالعدالة ألا تريد أن تفهم!.

وسمع صوته أيضًا يقول:

ـ إنك على حق، ولكن مواقفهم لا تُلزمني.

ـ موقفهم يُلزم اللعبة بأكملها، وهذا هو أسوأ ما في الأمر. إذا حاولت أن تلعب لعبتك الخاصة فسوف تصبح مجرّد بطل.. ومن يريد ذلك!.

ـ دعهم ينضمّون إليك وإلاّ فلا فائدة من أي شيء. إنها قضية أكبر من الأفراد... قضية شعب! يجب أن يكون هناك بديل لمجرد البطولة. إنه لا يفهم.

ـ وأنا أيضًا لا أفهم! إنها المأساة الحقيقية لنا.. أكثر حتى من الاحتلال، وأنا أحسّ بهذا.

الساعة الثالثة تقريبًا. إنهم يمرّون بمعدّل مرّة كل نصف ساعة تقريبًا.. ولكن لا أهمية لذلك فالمسافة بين النقطتين تكفي لكي يستعدّ، وإذا استمرّت حركة السير بهذا المعدّل فسيكون عليه أسهل. وفطن إلى الطاولة التي عن يمينه وهي تقول:

ـ ... وكنت في طريقك إلى المسجد للصلاة، وحدث أن دلقت امرأة ما سائلاً إلى الشارع وأصاب ثيابك منه شيء فكيف تفعل؟ إنك لا تعرف ماهيّة السائل نجاسة هو أم لا.. فهل تجدّد وضوءًا أم تصلّي بغير ذلك!.

ـ الأمر واضح. أسأل المرأة!.

ـ أتوضّأ.. ماذا يقول الأستاذ إبراهيم؟.

ـ يغلب أن ما تدلقه النساء من ماء إلى الشوارع يكون فيه نجاسة من براز طفل أو دم حيض أو...

واحتدّت الطاولة اليسرى لأول مرّة:

ـ إنه كذاب منافق! لقد أخلي المستوطنون بفضل احتجاجنا فقط.

ـ سمعت أنه اتصل بالملك مؤخرًا.

.... وغطى صراخ أمّه على كل شيء:

ـ قال لي إن ابنه جاء مع زوجته ضمن الزيارات الصيفية، وذهبا في اليوم التالي لزيارة تل أبيب، وحدث لهما الحادث في طريق العودة. وكان يتحسّر أن ابنه كان ينوي زيارة الكثير من الأماكن أثناء مدّة إقامته ووعد بأن يعطيني نصف عمره إذا شفيت ابنه. وتمنيت من كل قلبي أن يموت الابن ولكنه شُفي وغادر المستشفى أمس في موكب مهيب.. إنهم لا يموتون ولو مرغمين.. وهم دائمًا على استعداد للاستفادة من كل شيء.. حتى من انتصارات العدوّ.

وأحسّ بيده اليمنى تصبح لزجة، فأرخى قبضتها من حول ذلك الشيء الذي تمسّك به وجففها بقماش جيبه. ثم عاد يستمع إلى صوت أمّه الخافت هذه المرّة.. صوت متخثر النبرات وكأنه صادر عن آلة تسجيل، بارد ولكنه مرير ومذعور.

ـ شيء لا يكاد يُصدّق! يبدون وكأن شيئًا لم يتغيّر حولهم على الإطلاق. وفاق تامّ مع كل شيء.. مع الواقع ومع الآتي أيًا كان نوعه. الضحكات ذاتها، العيون، الأصوات، الملابس، الأحذية، الرائحة، الإقبال على كل شيء. وأكثر من كل شيء الفرح.... الفرح العفويّ أمام كل لمحة حظ تافهة.... الفرح الحقيقي الطازج أمام بضعة قروش... أمام أغنية أو لعبة "زهر"... وحتى أمام لا شيء؛ أمام مجرّد غياب الألم وكأنهم يخشون أن يفارقوا فرحهم. حتى زجاجات عمّان الفارغة لم يفقدوا اهتمامهم بها... زملائي الأطباء يتبادلون النكات ويتحدّثون عن آخر أخبار القصور الملكية: الملك أنذر أمّه أن تقطع علاقتها بطبيبها، الأميرة فلانة أصيبت بانهيار عصبي بسبب السفير الفلاني، عيد ميلاد الأميرة...

وقال اليمين بخشوع:

ـ كنتم خير أمّة أخرجت للناس. صدق الله العظيم.

ـ صدق الله العظيم.

ـ صدق الله العظيم.

.. واستمرّت أمّه:

ـ لا. شيء لا يُصدّق! ليحتلوا المزيد من الأرض! وليهرق المزيد من الدماء! نحن بحاجة لذلك أكثر من أيّ شيء آخر.

ومرّة أخرى احتدّ اليسار:

ــ على الأقل لم يسوقوني كالحمار إلى تل أبيب لأفتتح معرضًا للرسم التجريدي.

ـ وماذا يفهم الخصيّ في مسائل التجريدي؟

ـ وهل يأخذونه لو كان يفهم؟.

وهبّت كل مشاعره دفعة واحدة، وأحسّ بجلده يمتلئ شيء كالهواء الساخن حتى يكاد ينفجر... لقد ظهرت النقطة السوداء عند النقطة البعيدة، وخيّل إليه أنهم يسمعون دقات قلبه حتى من ذلك البُعد، ماذا حدث له؟

ومع ذلك كان كل شيء يسير كالعادة وبهدوء ظاهريّ تامّ. قام من مكانه كالآلة، أخفى نصف جسمه وراء الجذع الضخم، أخرج القنبلة، حرّر حلقة الأمان، ضغط الجسم المستدير بشدّة، وانتظر.

فوهة المدفع السوداء أكبر من المعتاد وأقرب من المعتاد ومصوّبة إليه تمامًا. جلد جبهته يتقلص استعدادًا لاستقبال الطلقات. لن يحسّ بشيء، فقط سيموت. كل شيء حوله ثخين، حتى الهواء أصبح كضمادات قطنية مشدودة حول جسده... الفوهة تكبر أكثر وتقترب أكثر وتلتهم كلّ وجهه فيحسّ بأنفاسها تلفّه كغمامة ساخنة، وينتظر. تنحسر الدائرة السوداء الكبيرة عن وجهه وتعود إليه الرؤية وتمضي العربة المصفّحة تجرّ صوتها وراءها. لقد انتهى كلّ شيء، والقنبلة هي الآن التي تنتظر.

وبرد كلّه فجأة، وأحسّ بتفتّح حواسّه كإنسان يخرج من تحت الماء. لقد هُزم. كان يجب أن يفهم ذلك منذ البداية، إنه لم يكن خائفًا لأنه كان قد قرّر أن ينهزم.

واستولت عليه نقمة مجنونة.

السيارة المصفحة غابت عن الأنظار وتركت خلفها شيئًا كالذهول يلف كل شيء. أمّا الشيء الذي في يده فقد كان لا يزال ينتظر. وفجّرته الهزيمة مرّة أخرى. كيف حدث هذا؟

وتأرجح الطربوش الأحمر عند زاوية عينه اليسرى كملاءة حمراء. وعن اليمين قالوا:

ـ الحمد الله!

وفجأة فهم كلّ شيء. إنه لم يُهزم. اللحظة لا تزال تنتظر. لم يكن الخوف هو السبب... الرؤية فقط. لم يكن كل شيء واضحًا كما هو الآن. نظر عن يمينه وعن شماله إلى الطاولتين! وتذكر رغمًا عنه العمود النازل من الرأس على منتصف القاعدة وقذف بالقنبلة، واستدار على منتصف القاعدة وقذف بالقنبلة، واستدار خفيفًا ممتلئًا كغمامة ملأى بالمطر.

ثانياً: التحليل:

ثانياً. 1: إضاءات:

* الراوي: تقنية سردية يلجأ إليها المؤلف مشخصاً من خلالها ضمير القول.

* المؤلف الضمني: هو شخصية المؤلف التي يستنتجها المتلقي من بين ثنايا النص.

* المؤلف المدني: هو الشخص الحقيقي الذي يمتلك اسماً في السجل المدني ورقما، ويعلن عن اسمه هذا كمؤلف للنص.

ثانياً. 2: وجهة النظر شكلاً ومحتوى:

حين نعمد إلى تفسير هذا النص، نجد أنفسنا منذ الوهلة الأولى أمام راو موضوعي يسرد بضمير الغائب. فهو راو عليم يحيط بالموجودات ويتغلغل في وعي الشخصيات. وهذا الراوي يصطنع له بطلاً هو الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث. ويبدأ بهذه الفقرة:

"فطن إلى أنه ليس خائفًا كالمعتاد. استغرب ذلك بل وأحسّ حتى بشيء من القلق. إن إحساس الإنسان لا يمكن أن يتبلد بهذه السرعة؛ فهذه ليست إلاّ تجربته الثالثة. وإذا كانت الأمور قد سارت بسهولة في المرّتين السابقتين، فلا يعني هذا أنها ستسير بنفس السهولة في هذه المرّة أيضاً، وأن الأمر كان مجرّد حظ فقط. وهو يدرك الآن تمام الإدراك أن الحظ شيء لا يمكن الاعتماد عليه، بل إنه ليصرّ على أنه من أكثر الأمور قذارة وفوضوية في هذه الحياة. فماذا يعني هذا الاطمئنان أو هذه اللامبالاة إذن!".

لن نتوقف طويلاً أمام إهمال المؤلف تسمية البطل، فنحن . بالنظر إلى طبيعة المحتوى النصي . سرعان ما ندرك أن المراد بذلك تعميم الدلالة، لتحيل إلى كل الأفراد الفلسطينيين في الأرض المحتلة. نقول: كل الأفراد الفلسطينيين، رغم أن القصة تقدم لنا شخصيات فلسطينية أخرى، لا ينالها هذا التعميم. ولعل هذه إحدى إشكاليات وجهة النظر، التي سيحاول هذا التحليل تسليط الضوء عليها. نقول بأننا لن نتوقف طويلاً أمام كل هذا، لأن ما يشغلنا ونتوقف أمامه هو هذا الراوي

الشفاف، الذي يصر المؤلف الضمني على الظهور من ورائه. حيث لا يفعل مؤلف ذلك إلا تحت ضغط الأيديولوجيا.

إذا كنا نعرف أن المؤلف الضمني هو شخصية المؤلف، التي يستنتجها المتلقي من بين ثنايا النص"[1]؛ فقد أصبح واضحاً لدينا أن أحمد حسين . المؤلف المدني والمناضل القومي . هو من يقف وراء هذه الرؤية الأيديولوجية. إنه يريد أن يقول لنا ما يراه؛ من ضرورة إعطاء التخطيط العلمي حقه، خصوصاً في قضايا النضال الوطني، حيث يحرمُ إهمال شيء من العلمية بذريعة الحظ. ولولا ذلك لكان قول الراوي (الحظ شيء لا يمكن الاعتماد عليه)، مجرد نافلة لا قيمة لها. وهل يمكن للفدائي المتهيئ لعملية، قد تكلفه حياته، أن يسائل نفسه مثل هذا السؤال؟. صحيح أنه يسائل نفسه، بهذه الطريقة، بعيد اكتشافه أنه يشعر بكثير من اللامبالاة، في موقف أبعد ما يكون من ذلك. لكننا سوف نكتشف أن السبب كامن في المحيط الخارجي، الذي يبث جراثيم العدوى. والمقطع التالي هو الذي يقول ذلك:

".... قالت أمه:

ـ لماذا نحن دون غيرنا! واحد في التراب، وواحدة في السجن، والثالث بينهما.

وقال واحد عن الطاولة التي عن يمينه:

. ميرمية من فضلك! سكر زيادة.

كانوا ثلاثة. ملامحهم مختلفة إلى حد بعيد، ولكنهم مع ذلك متشابهون؛ وإلى حد بعيد أيضا.

---

[1]ـ انظر: وين بوث. بلاغة الفن القصصي. مصدر سابق. ص83.84

ونظر في ساعته بينما أمّه تقول بصوت مليء بالعذاب:
. إنها خدعة! واحد يموت، ومئة يتزوجون!".

إذن فنحن في مقهى عام؛ حيث ولدٌ يتهيأ للموت، وأمٌ تتساءل بيأس عن الجدوى؛ والمحيط الخارجي . الذي هو مجموعة من المواطنين الفلسطينيين تحت الاحتلال . يعزز من رؤيتها المستجدة هذه. وفي المقهى يوجد على الطاولة اليمنى (ثلاثة. ملامحهم مختلفة إلى حد بعيد، ولكنهم مع ذلك متشابهون؛ وإلى حد بعيد أيضا)، مهمتهم أن يقابلوا ثلاثة آخرين، هم أبناء الأم: الشهيد والسجينة والمتهيئ للاستشهاد.

يقول تيري إيجلتون:

"إنني أرغب في نوع من النقد، يتخذ من الصراع حول القيمة الفنية . أو ما اعتدنا على تسميته بالذوق الفني . منطلقه الأساسي؛ ثم يشرع في دراسة العوامل التي تتدخل في تكوين ما نسميه بالقيمة الجمالية... فلننطلق في بحثنا من هذه المنطقة"[1].

وهذا النوع من النقد هو الذي نتوخاه، حين نقول بأن القص هنا يعود إلى وعي الشخصية الرئيسية: الفدائي الذي يتقنع به الراوي؛ والذي يصطنعه لنا مؤلف ضمني مشابه. ووجهة النظر المكانية هنا منطلقة من منظوره، حيث موقعه الجغرافي هو الذي يحدد الجهات الأربع: فالثلاثة على الطاولة الواقعة عن يمينه.

[1]. تيري إيجلتون. مشكلة القيمة الفنية: حوار بين الناقد الأدبي تيري إيجلتون والناقد الفني بيتر فوللر. مادة في كتاب بعنوان: التفسير والتفكيك والأيديولوجيا ودراسات أخرى. بيتر بروك وآخرون. ص30

لكننا بالإضافة إلى ذلك . وربما فيما هو أهم من ذلك . نكتشف وجهة نظر قيمية، تقابل بين موقعين أيديولوجيين متناقضين: فهنا ثلاثة أشخاص يجلسون في المقهى، متشابهون في سلبيتهم الوطنية، رغم أنهم مختلفون في دوافعهم. وهناك ثلاثة إخوة آخرون، متشابهون في دوافعهم الوطنية، رغم أنهم مختلفون في أشكالهم وجنسهم. والابن والأم يستخلص كل منهما العبرة بطريقته الخاصة.

"إنها خدعة! واحد يموت، ومئة يتزوجون".

ورغم أن هذه العبارة صادرة عن الأم، إلا أنها هي التي ستوجه وعي البطل، وإن كان ذلك في اتجاه مختلف عما أرادته أمه. وهنا كان لا بد من تدخل الراوي لاصطناع موقف مناسب لهذه التحولات الجديدة. فلننظر في هذا المقطع تمهيداً لتفكيك علاقاته:

"ومرّة أخرى نظر في ساعته، ثم إلى الشارع باتجاه اليسار. ولاحظ أنه يجب أن يغير من وضعه قليلاً، لتتجنّب نظرته الطربوش، الذي كان يحجب قطاعًا منحرفًا من الشارع ينتهي عند النقطة المهمّة بالذات. ولكن الأمر لم يكن سهلاً، فالطربوش لم يكن ثابتًا على وضع واحد. كان ينحني ويستقيم ويتأرجح مع كل جملة يقولها صاحبه لزميله".

نحن الآن في مواجهة عالم تخييلي ذي بنية مركبة: طاولة تقع في الناحية اليسرى، يجلس حولها شخصان متشابهان، أحدهما يعتمر طربوشاً أحمر. ثم طاولة أخرى في الناحية اليمنى، يجلس حولها ثلاثة متشابهون. وفي المقابل أم وابنها، ومجموعة من التصورات والأحلام والمشاعر. ولأننا نعرف مسبقاً بأن "قدراً

كبيراً من المعرفة من الممكن له أن يتاح، حول أي بنية، وذلك من خلال تفكيكها ثم تجميعها مرة أخرى"[1]؛ فقد ركزنا على أهم ما في هذه البنية السردية من محتوى جمالي: وجهة النظر (point of view)[2].

فلنلاحظ هنا كذلك كيف تحيل وجهة النظر المكانية إلى محتوى أيديولوجي، مرجعه وعي المؤلف، الذي نرى نسخته الثانية هنا: فالطربوش الأحمر لا يكتفي بحجب الهدف الصهيوني عن الفدائي؛ بل يواصل تأرجحاته التي لا تسمح بالثبات على موقف واحد.

الناحية اليسرى لا تأتي هكذا عبثاً، فكل كلمة في القصة لها وظيفة. وإذا كانت الطاولة اليمنى تحيل إلى مدلولات سياسية خاصة، فإن الطاولة اليسرى تحيل إلى قوى اليسار الصهيوني، الذي نجح في اجتذاب العديد من المنتفعين الفلسطينيين، بغض النظر عن شكلهم الخارجي، الذي قد لا يتوافق وشعارات اليسار النظرية المشتعلة. نعرف ذلك من خلال المقطع، الذي يحمّل الراوي فيه صاحب الطربوش (المتخلف) مقولات الحزب الشيوعي الإسرائيلي، حين يقول:

"ـ لا يمكن السكوت على هذا! يجب أن يكون هناك شيء من العدل. للاحتلال أيضًا قوانين يجب أن يتقيّد بها. وقد قلت ذلك منذ البداية، دون أن أخشى أحدًا".

---

[1]ـ جلين ويلسون. سيكولوجية فنون الأداء. ص12

[2]ـ انظر: مسرد المصطلحات.

وهذا هو أقصى ما كان ممكناً لـ(سكان عرب) منخرطين في حزب شيوعي إسرائيلي، لا يسمح لهم بأكثر من المطالبة ببعض الحقوق المدنية، في دولة اليهود، مقابل الكثير من التعايش والقبول بالواقع[1]. ألا نرى هنا صوت المؤلف الضمني واضحاً؟.

ولكي يتمكن الفدائي من تحديد هدفه، فلقد كان عليه أن يختار موقعه بين الطاولتين، اليمنى واليسرى. وباختياره هذا الموقع الجغرافي، أصبح في مقدوره السرد من وجهة نظر مزدوجة: الأولى مكانية تنطلق من وعي الرائي (الفدائي) الجالس في الوسط؛ والأخرى أيديولوجية تحمل حركات الشخص الآخر (الطربوش) مدلولات سلبية قيمياً ووطنياً. فلننظر كيف فعل الراوي ذلك:

"وأصبح الآن في وضع ملائم بحيث أصبح يكوّن من مكانه مثلثًا متساوي الساقين مع الطاولتين الأخريين، ولم تعد بهلوانيات الطربوش الأحمر تعيق مراقبته".

لا شك أن وجهة النظر، في الأصل، هي مبحث جمالي بحت . أو شكلاني إن شئنا الدقة أكثر . لأنه يتمحور حول علاقات الشكل، بعيداً عن المحتوى الأيديولوجي للنص. لكننا إذا ما أردنا تطوير التعامل مع المباحث الجمالية، لتتسع للمعنى؛ فسوف نكتشف أن لدينا إمكانات تفسيرية أخرى، لوجهة النظر. وفقد سبق أن لاحظ لوكاش، بمنتهى حدة الذهن:

[1]– انظر: مجموعة من المؤلفين. فلسطينيو 48: نضال مستمر (1948-1988). ص196

"أن الأشكال نفسها هي الحوامل الفعلية للأيديولوجيا في الفن، وليس المضمون المجرد للعمل الأدبي: فنحن لا نرى أثر التاريخ في العمل الأدبي، إلا من حيث كونه عملاً أدبياً على وجه التحديد"[1].

وعندما يختار نص أدبي فلسطيني، للفدائي، موقعاً جغرافياً هو قاعدة المثلث؛ فإن على التفسير أن لا يمر على هذا الاختيار، دون الحفر في أعماق علاقاته الأيديولوجية: فساقا المثلث المتساويان شكلاً، يحيلان إلى موقفين سياسيين متشابهين، لكل من اليمين الرجعي واليسار الشيوعي، في فلسطين المحتلة. وبما أن المؤلف الضمني يرفضهما سوياً، إذن فمن الطبيعي أن يتموقع قيمياً، مع الفدائي، في قاعدة المثلث: إذ من المفترض أن (القاعدة الشعبية) هي أساس الموقف الصلب، لكل الثوريين، كما هو حال القاعدة بالنسبة للمثلث المتساوي الساقين. وهكذا سوف يصبح ممكناً لنا رؤية أن وجهة النظر، وفق هذا التناول، قادرة بالفعل على أن تلقي كثيراً من الضوء، لا على مقدار تشابه الموقفين فحسب، بل كذلك على مدى طفيليتهما: إذ يعتمدان في الإضرار بأمتهما، على قاعدة منها. وهو أمر كان وعي الشخصية الرئيسية قد أدركه. نفهم ذلك من قوله لأمه:

"ـ وأنا أيضًا لا أفهم! إنها المأساة الحقيقية لنا.. أكثر حتى من الاحتلال، وأنا أحسّ بهذا".

ها نحن الآن نرى وجهة النظر الأيديولوجية للشخصية الرئيسية، وقد بدأت تتجه نحو التحول في الهدف. ورغم أن التحول لا يكون تحولاً دراماياً إلا بعد

---

[1]ـ انظر: تيري ايجلتون. الماركسية والنقد الأدبي. ترجمة جابر عصفور. فصول. مجلد5. عدد3: إبريل مايو يونيو. 1985. ص23.. ص28

المواجهة؛ إلا أن المؤلف الضمني مدرك أن عليه، قبل ذلك، أن يبرر موقفه الأخلاقي الجديد؛ وذلك بتصوير هؤلاء (الأعداء الجدد) في صورة لا يمكن لها إلا أن تحظى بسخط المتلقي، فتتيح للراوي من ثم أن يدفع الفدائي لاستهدافها، على اعتبار أنها تعترض الطريق إلى المصفحة. ولنقرأ هذا المقطع:

"وفطن إلى الطاولة التي عن يمينه وهي تقول:

. ... وكنت في طريقك إلى المسجد للصلاة، وحدث أن دلقت امرأة ما سائلاً إلى الشارع وأصاب ثيابك منه شيء فكيف تفعل؟ إنك لا تعرف ماهيّة السائل نجاسة هو أم لا.. فهل تجدّد وضوءاً أم تصلّي بغير ذلك!.

. الأمر واضح. أسأل المرأة!

. أتوضّأ.. ماذا يقول الأستاذ إبراهيم؟

ـ يغلب أن ما تدلقه النساء من ماء إلى الشوارع يكون فيه نجاسة من براز طفل أو دم حيض أو...

واحتدّت الطاولة اليسرى لأول مرّة:

. إنه كذاب منافق! لقد أخلي المستوطنون بفضل احتجاجنا فقط".

كلهم مشغول بتحقيق مكاسب وهمية، تمهيداً للفوز بمقعد في البرلمان، ولو على حساب القضية الوطنية.

ولو قارنا هذا التصوير الدال، لموقف مثل هذه الحفنة المنتفعة، بالموقف الأيديولوجي للمؤلف الضمني؛ فسوف ندرك أن كل ذلك هو من فعله: إذ يريد لنا أن نراه متطابقاً مع شخصية المؤلف المدني أحمد حسين، المناضل القومي

الناصري، الذي سبق له أن وصف الانتخابات الإسرائيلية بأنها "قضية عائلية يهودية. ومن الصفاقة تدخل الغير في الشؤون العائلية للآخرين"[1].

إذن، هل حدث هنا نوع من التطابق؟. ربما. ولكن المؤكد أن هذا لا يحدث إلا نادراً، ومع المفكرين العضويين الذين طالما حلم بهم غرامشي[2].

إن قبولنا بهذا الاستنتاج هو الذي سوف يؤهلنا لنوع من عقد المقارنة، بين شخصية المؤلف المدنية، التي نعرف مواقفها الحقيقية، وبين هذه النسخة النصية التي لن تتورع عن خداعنا، إن وجدت الطريق إلى ذلك ممهدة.

وإذا كانت كل هذه الشخصيات تحول القضية الوطنية إلى (مأساة حقيقية أكثر من الاحتلال)، كما رأينا في مقطع سابق؛ فقد كان لا بد للراوي من أن يأتي بالمصفحة، لتمر تحت مرمى قنبلة الفدائي فلا تنطلق من يده، في تعبير عن تحقق هزيمةِ وعيٍ قديمٍ مترددٍ، أمام وعيٍ جديدٍ ينشئه فشلُ العملية الفدائية: وعي يوجه الفدائي نحو هدف جديد، بتنا الآن نتوقعه، بعد كل تلك المقدمات اللافتة. فلننظر كيف تحقق ذلك في النص:

"وهبّت كل مشاعره دفعة واحدة، وأحسّ بجلده يمتلئ بشيء كالهواء الساخن حتى يكاد ينفجر ... لقد ظهرت النقطة السوداء عند النقطة البعيدة، وخيّل إليه أنهم يسمعون دقات قلبه حتى من ذلك البُعد، ماذا حدث له؟".

---

[1]. محطة الباصات المركزية. من مجموعة: الوجه والعجيزة. ص111

[2]. انظر: مسرد المصطلحات.

لقد حدث له ما لا بد أن يحدث لأمثاله، في موقف كهذا. ظهرت المصفحة، وحرر حلقة الأمان من القنبلة. ولكنه لم يقذفها على الدبابة.

يقول تيري إيجلتون:

"الأدب أيديولوجيا لأنه أحد الوسائل التي تستخدمها مجموعات اجتماعية معينة، لتمارس وتفرض سلطتها على الآخرين"[1].

ولقد حاول الراوي ملحاً أن يضعنا تحت تأثير توجيهات صارمة، تقيد رؤيتنا التفسيرية، وتقرر لنا ما يجب وما هو ممنوع؛ وذلك عندما أرادنا أن نتعاطف مع رؤية المؤلف الضمني، في ضرورة إلقاء القنبلة على الطاولتين، بدلاً من المصفحة.

وحيثما سعت دراسة نقدية إلى إلقاء الضوء على علاقات النص الخفية، أمكن لنا أن نسميها تفسيراً (Interpretation)، كما هو الحال لدى المحلل النفسي عندما يسعى "إلى إبراز معنى جديد، فيما وراء المعنى الظاهر"[2]، في خطاب المريض.

إننا إذن في مواجهة راوٍ يحاول أن يمارس بحقنا عدداً من استراتيجيات الخداع، مثله في ذلك مثل مريض يخضع لعملية تحليل نفسي، تحفر في لاشعوره المتخفي من وراء وعيه الظاهر. فهذا السرد نص ظاهر، أما الخطاب (Discourse)

---

[1]- انظر: ألفين كرنان. موت الأدب. ص93.

[2]- حسن المودن. مترجم: جان بيلمان نويل. التحليل النفسي والأدب. هامش الصفحة 61

فيخفي وراء الكلمات الظاهرة عملية قلب[1] استبدلت المختلف الضعيف بالعدو القوي، تحت ضغط كبت يبحث عن التنفيس.

"فقد عرفنا من قبل تلك القاعدة التفسيرية: أن كل عنصر، من حيث تفسيره؛ قد يعرب عن ضده، كما يعرب عن نفسه... والذي يجعل هذا القلب إلى الضد شيئاً ممكناً، هو هذه الرابطة الاستدعائية الباطنة، التي تربط في فكرنا بين فكرتنا عن شيء وبين ضدها. وهذا القلب . شأنه شأن أي نوع آخر من أنواع النقل . قد يخدم أغراض الرقابة، ولكنه قد يكون أيضاً، في أحيان كثيرة، وليد تحقيق الرغبة: فما تحقيق الرغبة إلا أن تستبدل بشيء مستكره ضده"[2].

لا رغبة لدينا، ولا رغبة حقيقية لدى المؤلف الضمني؛ في رؤية القنبلة تلقى على الضعفاء، لمجرد سلبيتهم. لكننا نقف هنا، في الحقيقة، أمام شحنة غضب عارم تبحث عن تنفيس: حيث لا تجد النفس وسيلة لذلك أسرع من تفريغ شحنتها في أقرب محيط، بشرط أن يكون ذلك ممكناً. وهذا هو ما كان، حين ألقى الفدائي القنبلة . التي تبحث لها عن هدف . على الطاولتين. أما كل هذه التقنيات الجمالية فلم تكن إلا محاولة لتسريد الهزيمة، وجعلها من ثم مجرد حكاية يمكن للراوي أن يجد لها الحل في النهاية.

مرة أخرى نرى أنفسنا في مواجهة نوع من (القلب)، الذي تحدث عنه فرويد في المقتبس السابق: قلب يستبدل بشيء مستكره ضده، خصوصاً إذا كانت مواجهة

---

[1]- انظر: مسرد المصطلحات.

[2]- سيجموند فرويد. تفسير الأحلام. ص469

هذا الشيء المستكره متعذرة؛ فهو يضع المشجب أمام عيني عاجزٍ ينوء بعجزه، ويبحث عن شيء يعلقه عليه. ولقد قدم له الراوي هذا المشجب بالفعل، حين حاول إقناعنا بأن هؤلاء السلبيين الجالسين على الطاولتين، هم المتسببون الحقيقيون في هذه الهزيمة. ولقد استعان في سبيل ذلك بحيل جمالية، لعل المقطع الأخير أقدرها على التأثير:

"وفجأة فهم كلّ شيء. إنه لم يُهزم. اللحظةُ لا تزال تنتظر. لم يكن الخوف هو السبب...الرؤية فقط. لم يكن كل شيء واضحًا كما هو الآن.
نظر عن يمينه وعن شماله إلى الطاولتين!. وتذكر رغمًا عنه العمود النازل من الرأس على منتصف القاعدة وقذف بالقنبلة. واستدار على منتصف القاعدة وقذف بالقنبلة. واستدار خفيفًا ممتلئًا كغمامة ملأى بالمطر".

الرؤية هي التي تحدد جدوى الهدف التكتيكي. هذا ما يريد المؤلف الضمني أن يقوله هنا، متلفعاً بتصوير جمالي يكاد يخدر الإحساس، كما في قوله: (وتذكر رغمًا عنه العمود النازل من الرأس على منتصف القاعدة، وقذف بالقنبلة. واستدار على منتصف القاعدة، وقذف بالقنبلة. واستدار خفيفًا ممتلئًا كغمامة ملأى بالمطر). ومع ذلك فما زلنا لا نعرف بعد: هل الرؤية هذه هي الوطن، أم أنها صورة الطريق إلى الوطن؟.

ثمة كثير من المفكرين الأيديولوجيين الذين استعاضوا بالصورة عن الأصل، في خضم جدالهم الفكري المحض. ولقد نعزي أنفسنا بأن كل هذا من الممكن له أن يزول، حين يتحرر الوطن.

هناك عديد من الدلالات الموضوعية، التي من الممكن أن تحيل إليها مراجعة مبحث شكلاني الأصل كوجهة النظر. وقد رأينا مثال ذلك في تلاعب النص بتعبيرات، تعودنا على مجرد التوظيف الجمالي لها، لتحيل إلى محتوى أيديولوجي موضوعي: حيث نكتشف، إضافة إلى الدلالة الشكلانية المعهودة لوجهة النظر، دلالةً موضوعية قيمية، تنتج مرة عن المقابلة بين موقعين أيديولوجيين متناقضين للشخصيات؛ ثم تنتج مرة أخرى، عن مقابلة مشابهة بين قاعدة المثلث المتساوي الساقين . كموقع جغرافي لوجهة نظر الشخصية الرئيسية . من جهة؛ وتعبير (القاعدة الشعبية) ذي المحتوى المرجعي الأيديولوجي لكل النظريات الثورية، من الجهة الأخرى... وهكذا.

ثانياً. 3: الخاتمة:

لقد بدت لنا في هذا النص ضرورة الاستعانة بأدوات التحليل البنيوي، وذلك عندما تطرقنا إلى وجهة النظر. حيث توخى التحليل تحميل وجهة النظر . وهي في الأصل مقولة بنيوية جمالية . مدلولات أيديولوجية تاريخية، تحيل في أغلبها إلى مقولات المؤلف الضمني. ولقد يمكن تأكيد ما ذهبنا إليه، من تأمل بسيط لطبيعة التشبيه الذي لجأ إليه الكاتب، حين رسم صورة مفعمة بالجمال للمناضل الذي يقذف قنبلته على مواطنيه السلبيين بدلاً من الدبابة، بالكلمات الآتية: (وقذف بالقنبلة. واستدار خفيفًا ممتلئًا كغمامة ملأى بالمطر). ونحن نعرف أن تشبيهاً كهذا هو تعبير لا يخلو من مدلولات أيديولوجية، يتعاطف معها كاتب النص، أو الكاتب الذي نستكشفه في النص.

الفصل السادس

غريب عسقلاني[**]

ثلاث قصص قصيرة[*]

أولاً: النص:

مشوار

خرج الخيط الأبيض من بطن الخيط الأسود، وزوادته على كتفه، وكان مجبرا أمام حاجة الأسرة وحاجات أُخر..

عند أحد المنعطفات أوقفه الجنود، رفع يديه.. فتشوه، وجدوا رغيفين وحبة بندورة وقرن فلفل وبصلة، وحفنة ملح.. جف ريقه وتمتم لنفسه: "هل اعتادوا على غداء السلطة " سلبوه هويته، أمره أحدهم بالعربية:

ـ إطفِ الإطارات وانتظر حتى نرجع.

بحث عن الماء، استعان بتراب الطريق، خمدت النار، فخرجت عليه سرية الأطفال:

** اسم الشهرة. أما اسمه الحقيقي فهو: إبراهيم الزنط. كاتب روائي وقصصي من غزة.

* من المجموعة القصصية: يوميات الحرب والموت: ط1. سندباد للنشر والإعلام. القاهرة. 2010

ـ اشعل النار.

سكبوا بعض البترول على الإطار، فاحت رائحة بخار الكيروسين، اعتصموا بالأزقة. أشعل عود الكبريت.. هبت النار، وتداخلت دوائر اللهب في بطن الإطار، وتلوت ثعابين الدخان، فانشقت الأرض عن سيارة عسكرية أخرى، وفرقع الرصاص:

ـ لا تتحرك.

ركلوه.. نفر الدم من مسامات وجهه، تورمت عينه، لكنه ضحك في سره، وأمام المحقق شهد الجنود أنه من أشعل النار، لم ينف التهمة.. سأله المحقق:

ـ لماذا أشعلت النار؟

ـ .....

ـ أنت حماس؟..أنت قيادة؟.. أنتً جهاد؟

لم يرد، ركلوه بقسوة، عصبوا عينيه، قيدوه وألبسوه كيس الخيش، حز القيد لحم معصميه.. صوت المحقق غاضبا وقد نفد صبره:

ـ من الذي أمركً بإشعال الإطار؟

رد بثقة:

ـ الأطفال.

لحس الدم النازف من جروحه وتذكر شكوى زوجته من نفاد الكبريت، والكيروسين من البيت وألح عليه طفله أن يقفز في الحارة حافيا..

العين

سرحت شعره الذهبي، غارت عليه من خيوط الشمس، غسلت يديه وقدميه بماء الورد، توردت وجنتاه، قبلته فغرغر ضاحكاً، قضمت أصابعه بوله، عرفت

فيه العشق وخافت من الحسد وتذكرت قول أمها " لا يحسد الصبي إلا أهله " بصقت تطرد الشيطان، ولهجت بسورة الفلق وخشعت لله، ومضت به تطعمه ضد شلل الأطفال.

وفي الطريق الي المستوصف، مرت سيارة الجنود، فانطلقت الحجارة، وانطلق الرصاص، وانطلقت تعدو..

حوّمت رصاصة في الهواء.. دارت دورتها.. بكت الشمس وتلونت ضفائرها بلون الدم، وضاعت عين الصغير.. تبخرت رائحة ماء الورد، ورقص الشيطان مزهواً في حافلة الجنود.. وفي مستشفى هداسا سأل الطبيب اليهودي غاضباً:

ـ كيف..

ـ الجنود.

قذف معذباً:

ـ اللعنة.

في غرفة العمليات. انتهى الطبيب من حشو كهف العين بالقطن وهمس لمساعده:

ـ السياسة تنظر للأشياء بعيون زجاجية..

مقارنة

دس الخرقة المبللة بالكيروسين في تجويف الإطار.. أشعل عود الكبريت، لكن ريح تشرين قتلت اللهب الضعيف.. امتعض.. أشعل عوداً آخر في وجه الريح فانطفأ.. زاد حقده وخاف على ناره الضعيفة.. مسح رشح أنفه بكم قميصه وتذكر كيف يشعل أبوه سيجارة في وجه الريح.. ظلل العود المشتعل براحة يده الأخرى وأحاط به الجنود.

رفعه الجندي من ياقة قميصه فلعبط في الهواء، وجحظ فزِعاً، تركه الجندي يسقط فارتطم بالإطار.. دفعته مرونة الكاوتشوك فالتوت قدمه ونط يعرج على ساق واحدة..

ضربه الضابط بالعصا على عقل أصابعه الطرية.. صرخ وتفر الدم من تحت الأظافر، انهمرت دموع موجعة لم يمسحها بكم قميصه، فاختلطت برذاذ المطر الذي أخذ يسح خفيفاً يكمر حبيبات الرمل كنثار البذار..

ـ من أعطاكَ الكبريت؟

صمت وبدا شاباً في السادسة من العمر.. لعبت العصا على عقل الأصابع من جديد:

ـ من أعطاك الكبريت؟

تألم حسام ولم يصرخ.. كان رجلا يبكي.. لحس دموعه وفكر، قال:

ـ أخي حازم.

جره الضابط وقدر أنه أمسكَ بطرف الخيط..

احتلوا حوش الدار.. كانت الأم الصبية ترضع صغيراً حديث الولادة، ويدور من حولهما طفل في الرابعة يعالج بندقية خشبية.. يصوبها نحو هدف يعرفه.

أُخذت الشابة تستر صدرها عن الغرباء، لكن بندقية دفعتها.. صُوبت إلى رضيعها، فتسمرت على الحائط:

ـ أين حازم؟

ـ حازم من؟

ـ الذي أعطى حسام الكبريت.

تكومت تخبيء الطفل وبندقيته الخشبية، وصرخ الرضيع يبحث عن ثدي أمه، تنمرت في وجه الجنود:

ـ لا تفزعوا الأطفال.

اختزل حازم جسده في عب أمه، يحتضن بندقيته ويضغط على زنادها، لم تطلق النار كالعادة، فاغتاظ من بنادقهم المغروسة في صدر أمه، وقبض على بندقيته بيد وامسك باليد الأخرى قدم أخيه الرضيع، وأخذ يختلس النظر من تحت إبط أمه، فرأى حساماً يمسح أنفه بكم قميصه ولا يبكي.

ثانياً: التحليل:

هذه نصوص سردية قصيرة كتبت . على ما أعلم . في سنوات الانتفاضة الأولى، حين كان للفلسطينيين حلم. فيها تشم رائحة ورد الحلم، وأزهاراً كانت براعمها تتهيأ للتفتح. يومها كان غريب عسقلاني وأمثاله يعزفون الموسيقى، تشجيعاً لهذا التفتح الحالم ودعماً. وكان ذلك يكلفهم غالياً.

اليوم أشك أن تصدر في فلسطين نصوص كثيرة بهذه الروعة. ربما تصدر بعض منها، ولكن تكرار ذلك على نطاق لافت ذلك بات أمراً يشبه المستحيل. فالكتابة غناء. والغناء سعادة، أو تهيؤٌ لها. ومن الآن في فلسطين متهيئ للسعادة!.

في لحظات الصعود يقف المعلم . الموظف الصغير . إلى جانب الأطفال الثوار، لأنه يعلم أن مهمته مساعدتهم على اكتشاف طريق الغد. هكذا يفهم المعلم الفلسطيني رسالته تحت الاحتلال:

"ركلوه بقسوة، عصبوا عينيه، قيدوه وألبسوه كيس الخيش، حز القيد لحم معصميه.. صوت المحقق غاضبا وقد نفد صبره: "من الذي أمركً بإشعال الإطار؟". رد بثقة: الأطفال.

ليس غريباً على كاتب كغريب أن يعيد اليوم كتابة ما كان قد كتبه بالأمس . فكل نشر جديد هو إعادة كتابة .لكن الغريب أن لا نفهم نحن المتلقين الرسالة. الغريب أن نتساءل لم يكتب اليوم غريب ما كان قد كتبه بالأمس؟. لأن من طبيعة مثل هذا السؤال أن يؤكد على غياب وعي السائل ابتداءً. فلا ريب أن من يسأل مثل هذا السؤال لا يرى واقع غزة وفلسطين اليوم!.

يستنطق نص غريب ماضياً وهو يحاور الحاضر. وكل نص يستدعي ماضياً لا بد له من ذلك، لأن الأديب غير المؤرخ. فإذا كان المؤرخ يسجل حدث الماضي، فإن الأديب يستنطق هذا الحدث ويحاوره ويستخلص منه العبر. يهتم المؤرخ بالحوادث الكبرى والأبطال العظام وأنصاف الآلهة، فيما يركز الأدب على الإنساني في الإنسان. يركز الأدب على ضعف الإنسان المهمش أمام علاقات القوة، ويرصد تلك اللحظات الفارقة التي تشهد انبثاق إرادة المهمشين في تحدي الواقع. التاريخ علاقة واقع. أما الأدب فعلاقة أمل.

وحتى عندما يقص الأديب قصة حب بين فتى وفتاة وسط اللهب، فإن ما يركز عليه شعوره هو إرادة الفتى والفتاة في تحدي علاقات تاريخ القوة. ولعل هذا هو معنى الالتزام في الأدب.

لا يكتفي غريب بكتابة أدب ملتزم . فهو يعرف ما يحيط بهذا التعبير من هوامش تفسيرية تقارب به تخوم الأيديولوجيا . بل يصر على أن يسبق الشرطُ الجمالي هدفَ المنفعة. انظر إليه وقد رصد الجميل وسط كومة القبح الأسود، في النص التالي:

"حوّمت رصاصة في الهواء.. دارت دورتها.. بكت الشمس وتلونت ضفائرها بلون الدم، وضاعت عين الصغير.. تبخرت رائحة ماء الورد، ورقص الشيطان مزهواً في حافلة الجنود.. وفي مستشفى هداسا سأل الطبيب اليهودي غاضباً: "كيف؟" "الجنود". قذف معذباً: "اللعنة". في غرفة العمليات. انتهى الطبيب من حشو كهف العين بالقطن وهمس لمساعده: "السياسة تنظر للأشياء بعيون زجاجية".

ألا ترى هنا كيف منع الجمال الأيديولوجيا من الصراخ الزاعق؟. لقد كساها بثياب الجمال حتى تستطيع أن تقدم المنفعة. هل لا بد من أيديولوجيا في النص الأدبي؟. أميل إلى القول بالإيجاب، بسبب ما نعرفه جميعاً من أن الشكل هو لباس المضمون.

وإذا كان تيري إيجلتون محقاً في اعتباره أن الأدب نوع من الأيديولوجيا، فإن معنى ذلك هو أنه نوع خاص من الأيديولوجيا الجميلة، أي أنه ينتسب إلى الحقل الجمالي للأيديولوجيا[1].

[1]- انظر: تيري إيجلتون. النقد والأيديولوجيا. ص37

ليس من السهل أن يحيي نص فلسطيني طبيباً يهودياً، فالمعتاد غير هذا. لكن عظمة الأدب تتبدى . في نص غريب . عندما تقرر أن كل ما هو جميل يستحق المديح، بغض النظر عن هويته. ألا يذكرنا هذا بصلاح الدين الذي كان يرسل طبيبه الخاص ليعالج ريتشارد قلب الأسد وهو في عز معاركه معه؟.

إن صلاح الدين كان معجباً ببطولة ريتشارد قلب الأسد، ويفصل بين جمال بطولة عدوه وقبح عدوانه: إنه يحيي الجميل ويهجو القبيح. أليس هذا هو جوهر الفن؟. وإلا فماذا كان يمكن للأيديولوجيا الخطابية أن تقول في حادثة كحادثة النص الذي كتبه غريب. طفل فلسطيني تقتلع رصاصة جنود الاحتلال عينه، وينتهي به المطاف في مستشفى إسرائيلي!.

لقد كان من السهل قذف كل اليهود في سلة واحدة، باعتبارهم أعداء. وهكذا نحكم بأننا الخير المطلق، وأن عدونا هو الشر المطلق!. لقد قلنا إن التاريخ لم يتعامل مع العدو وفق هذه الطريقة، فحتى التاريخ لم يعط للأيديولوجيا حق الحكم على الجميل، وقد رأينا مثال ذلك في صلاح الدين وريتشارد قلب الأسد.

وإذا كان التاريخ لم يفعل هذا، فكيف للفن أن يفعله؟. كيف للفن أن يتعامل مع النفس البشرية وفق هذه الصورة الاختزالية البسيطة؟. اللهم إن الفن الحقيقي لم يفعل هذا طوال تاريخه. ونحن نعلم كم أضفى هوميروس من البطولة على (هكتور) بطل طروادة، وكم أسبغ عليه من صفات النبل. لقد فعل به ذلك حتى وهو يقرر أنه عدو شعبه وأمته وبطله الأعظم (أخيل). وقل مثل ذلك في شعر الفروسية العربية: (ليس الكريم على القنا بمحرم . نازلت كبشهم ولم أر من نزال الكبش بدا . كانوا على الموت أصبرا... إلخ).

لا يمكن أن يتبدى جمال البطولة إلا في مواجهة التحدي الحقيقي، واستفزاز كل الطاقات الإنسانية. ما قيمة أن يهزم الفلسطينيون عدوا دنيئاً ضعيفاً شديد الخور متوحشاً؟. وإذا كان هذا حكم الطبيعة؛ فأين حكم الإنسانية، وأين حكم الثقافة، في حرب تدور . أول ما تدور . على الوعي؟. إن حكم الإنسانية هو نفسه حكم النبل، وهذا هو ما جعل من (دون كيشوت) رواية رائعة، رغم أنها لا تتحدث عن الأبطال.

يريد غريب أن يقول: قد نضطر لمقاتلة العدو بالدم والكف والألم والصبر، وقد نستطيع هزيمته بالإرادة. لكننا سنفقد إنسانيتنا إذا لم ننحنِ باحترام أمام ضعف الطفل وجمال المرأة ورقة الوردة، حتى لو كانت في حديقة العدو. الطبيب اليهودي غاضب من فعل الجنود المتوحشين وهم أبناء جلدته!. ألا يعلمنا هذا شيئاً؟. ألا يعلمنا هذا أن الجمال قيمة عظمى قائمة بذاتها ومتسامية على المنفعة!. هذا ما يريد أن يقرره الفن، ومعه في ذلك الأدب الملتزم، الأدب الحقيقي، لا الأدب الذي يعتاش على شعار السياسة الزاعقة. فلنتأمل في هذه اللوحة الجميلة محاولين كشف ماهية الجمال فيها:

"احتلوا حوش الدار.. كانت الأم الصبية ترضع صغيراً حديث الولادة، ويدور من حولهما طفل في الرابعة يعالج بندقية خشبية.. يصوبها نحو هدف يعرفه. أُخذت الشابة تستر صدرها عن الغرباء، لكن بندقية دفعتها.. صُوبت إلى رضيعها، فتسمرت على الحائط:

. أين حازم؟

. حازم من؟

. الذي أعطى حسام الكبريت.

تكومت تخبيء الطفل وبندقيته الخشبية، وصرخ الرضيع يبحث عن ثدي أمه، تنمرت في وجه الجنود:

. لا تفزعوا الأطفال.

اختزل حازم جسده في عب أمه، يحتضن بندقيته ويضغط على زنادها، لم تطلق النار كالعادة، فاغتاظ من بنادقهم المغروسة في صدر أمه، وقبض على بندقيته بيد وامسك باليد الأخرى قدم أخيه الرضيع، وأخذ يختلس النظر من تحت إبط أمه، فرأى حساماً يمسح أنفه بكم قميصه ولا يبكي..".

هاهنا مشهد يقتحم فيه جنود متوحشون بيتاً في مخيم فلسطيني، بحثاً عن طفل أغرى آخر بإشعال النار، في إحدى فعاليات الانتفاضة الأولى. الطفل ذو الأعوام الستة (حسام)، المقبوض عليه، والطفل المحرِض المزعوم ذو الأعوام الأربعة (حازم)، يحمل بندقية خشبية، ويلجأ إلى حضن أمه من الجنود. والأم تصرخ في الجنود، فيما يستكشف حازم رد فعل حسام، فلا يجده يبكي!.

ها هو الأمل يغني. فلنتأمل الجمال في العلاقات الآتية:

1. جمال المرأة المعطاء رمز الأرض، في مواجهة العقم الطارئ: (الأم ترضع صغيرها × البنادق الفتاكة).

2. جمال الطفولة البريئة، في مواجهة القوة الغاشمة: (الطفل × الجنود).
3. جمال الطبيعة البكر، في مواجهة عدوان الحديد: (الأم أو الأصل × الطارئ أو الاقتحام).
4. جمال الضعف الإنساني، في مواجهة وحشية التكنولوجيا: (البندقية الخشبية × البنادق المغروسة في صدر الأم).
5. جمال اطمئنان الحقيقة، في مواجهة توتر العدوان: (ثبات الأم وحسام الذي لا يبكي × اقتحام الجنود).
6. ثم جمال هذه العلاقات البنيوية بين الكلمات، جمال الكلمة بين الكلمات، والفقرة بين الفقرات، وانتظام الموسيقى الداخلية في داخل جسد النص وهو يقول: (فاغتاظ من بنادقهم المغروسة في صدر أمه، وقبض على بندقيته بيد، وامسك باليد الأخرى قدم أخيه الرضيع، وأخذ يختلس النظر من تحت إبط أمه، فرأى حساماً يمسح أنفه بكم قميصه ولا يبكي..).

إن علاقات الكلمات ليست هي التي تقول هنا فحسب، بل كذلك كثافة التعبير. هكذا ينتقل النص من تقنية الصور المتتابعة إلى أحاسيس الكلمات، وتدافع المعاني.

وإن أردت المزيد فتأمل قوله:

"كانت الأم الصبية ترضع صغيراً حديث الولادة، ويدور من حولهما طفل في الرابعة يعالج بندقية خشبية.. يصوبها نحو هدف يعرفه. أُخذت الشابة تستر صدرها عن الغرباء، لكن بندقية دفعتها".

فهـل تـرى حـدثاً فقـط، أم حـدثاً تتناوشــه أحاسـيس فتعطيــه لونــاً لا تـراه إلا الرغبـات؟. ومـن منـا لا يتسـلل بصـره فـي هذه اللحظـة الموحشـة إلـى صـدر الفتـاة الشابة، وسط كل هذا الهول؟. ألا نرى كيف يتلألأ الجمال رغم القبح؟.

إن قراءة الأدب من خلال المعنى القريب مصيبة كبرى، ابتلي بها كل من النقد والأدب. إن أهم ما يلتفت إليه الأدب الحقيقي هو الإحساس والعاطفة.

فاقرأوا معي غريب عسقلاني بأحاسيسكم، قبل كل شيء.

الفصل السابع

عمر حمش(*)

قصة: "سيف عنترة"(**)

أولاً: النص:

اليوم أطبق علىّ الاختناق، فهّربتني ساقاي، ترنحت، حتى غامت العينان في جمهرة محتشدة حول طاولة عملاقة، يعلوها سوقي، تلوح يداه، كان يفجر فوق الرؤوس، قميص ينفع لعامل طوبار، قميص بشاقل، شاقل ونصف، شاقلان، ترتفع ذراع من بعيد، يزداد السعر بطيئا، يزداد الاختناق، يحذف القميص فوق الجمهرة، تتلقفه يد وتقلبه، قميص آخر، بنطال يصعد العالي، شاقل، تعوم العينان، هذا الانقباض داء شخصي يخصني، يتلقفني، ليتلذذ داخلي، منذ الليل إلي الليل، يقبضني حتى تهتزّ الساقان، حتى تخذل الذراعان، وتنطفئ العينان، الوجوه تعوم، كلّ شيء أبيض يهتزّ، أو أسود داكن في كلّ شيء، السوق لا تفرّج الكرب، والاختناق يحتلني وسط المزاد..

الدلال همجيّ يجأر، الناس أصنام عمياء تحملّق في خرق بالية قادمة من إسرائيل، ملبوسات ممسوحة، أو أحذية مثقوبة، والهمجيّ يصيح بإتقان تعوّده، ذراعاه تعومان، يقلب بضاعته، أحيانا يلبسها ويهيج كعارض أزياء، فتهيج الأصنام.

---

* قاص وروائي من غزة.

** من المجموعة القصصية: عودة كنعان. ط1. اتحاد الكتاب الفلسطينيين. القدس وغزة. 1996

أترنح أنا تحت رأسي، وأجلس بين السيقان. يا عينيّ رأسي المطفأتين، يا ظهري المسنود إلى حائط، يا روحي الغائصة في بئر بلا قرار.

أذهب داخل بئري، أغوص لتلاحقني الجمهرة، تطبق داخل صدري، والحشد يزيد، قمصان تتناثر لتلطم الرؤوس، معاطف وسراويل تطير،أحذية تلاطم الخدود، وأنا عصفور أسود يرقب الهمجي ويدقق فيه. ويا عجبي! صار لأسفل خدّيه ذؤابتان، رأسه ازدان برقعة مستديرة سوداء، رفع من بين ساقيه سيفا طويلا، رغم الصدأ لمع حدّاه، حمله ثقيلا ولاح به، وهويت أنا، اختناقي ازداد، ضرب الهواء، فسمعت صليلا، أحسب أني أعرفه.

صاح الهمجيّ: سيف عنترة!. وصاحت الناس: سيف عنترة!! هللوا ولا أعرف ماذا قصدوا!. عاد يضرب الهواء وينادي: سيف عنترة!

جاء من لم يأت، احتشدت السوق، وحسبت الدنيا احتشدت.

شاقل! سيف عنترة!

وأنا عصفور أسود أتراقص فوق الحدّ، أتشممه، أتذوقه للحظة ثمّ أطير، تزايد التهليل، وارتفع صوت: شاقلان!

رأيت مرحا في العيون، فضاعت عينايّ، ويا عجبي في أقصى الحشد رأيته ! كان عبدا ذاويا، ينحني على خجل بين السيقان، رنت عيناه الواسعتان إلى السيف، فسكبت أنا ما تبقى من دمي، كدت أحادثه فلم أقو ! كدت ألثم شعره المجعد، فلم أقو، وارتفعت يد، صار السعر ثلاثة!

ضرب الهمجيّ بالسيف، وأرسل صليلا، ثلاثة، أنا مذبوح. يا ربى، العبد الأسود يذوى، وأنا أذوى، ولا عينين تشبهان عينيّ، بل مرح يعلو، هذا سيف عنترة يا ناس، أربعة!

الذؤابتان تتراقصان، القبعة تتطاير معلقة بدبوس يشجنى، في عنق العبد الأسود حبل، وعلى خجل يرنو، أين أنت يا عزرائيل، القبر أمنية الأمنيات، رغبة

الرغبات، طريق النجاة لعصفور ممزق، يا موت الصالحين اقترب، خمسة شواقل.

الهمجيّ يعربد، يتراقص، يطير ثقيلا، ويهوى فوق الرؤوس، أفسحوا المكان، يدبّ على الأرض ويمزق بسيفه الصفوف، يصل العبد فيجرّه، يهتف وعنترة معه: السيف وعنترة!.

يصفق الناس! يحمل عنترة السيف ثقيلا، ويدور به، يقصفه الهمجيّ بعصا ويقهقه، ستة، سبعة، عنترة يعوى، وأنا مذبوح، ثمانية شواقل. عزرائيل لم يأت، يا مريح التائهين، يا مغيث!

يتخلى عنى عزرائيل في أوج العوز!. أغوص في بئري، تلاحقني عيون عنترة، السعر يزيد بطيئا، المجنون يقهقه، أغوص، أغوص. أصل شاطئ بحرنا، أدخله على عجل، تدفعني الأمواج، فأعود عنيدا، أقذف روحي داخلها، أضرب رأسي في صخرة فلا تنفجر، أبحث عن جوف حوت فلا أجد، تسحبني القهقهة، القبعة المتطايرة، الذؤابتان، اللكنة غير العربيّة، عينا عنترة الذبيحتان، يتردد صدى صراخي... يا عزرائيل..!. فتدوسني أقدام في الحشد لتوقظني، تسحبني من بئري.

أحدهم يتلمس وجهي... يا أخ!

فألملم نفسي عن الحائط، وأقوم، لأجر جسدي مبتعدا.

ثانياً: التحليل:

ثانياً.1: النص والدلالة:

لا شك أن محور البحث في أي عملية تفسير، ذات قيمة، يجب أن ينصب على دلالة النص: إن على مستوى فحص عملية الإنتاج، أو في البحث عن المعنى. ولئن ركز النقد الأدبي جل اهتمامه، في العقود السابقة، على الاهتمام

بآليات إنتاج الدلالة، فلقد استدار الزمان مرة أخرى، وعادت عمليات التفسير النقدي، في المراحل الأخيرة، إلى الاهتمام بالمعنى، وإن لم تهمل الاهتمام بآليات إنتاج الدلالة.

باختصار، يمكن القول بأن مرحلة الحداثة ركزت، في عهد البنيوية النصية، على الإجابة على سؤال مفترض يقول: كيف يقول النص ما يقول؟. أما الآن، فالاهتمام منصب على الإجابة على سؤال: ماذا يقول النص؟.

ونحن في هذه السطور إذ نستفيد من كلا الاتجاهين النقديين: البنيوي اللغوي والتاريخي الدنيوي. نود الابتداء بما بدأ به البنيويون: أعني تعريف عملية الدلالة نفسها.

الدلالة: هي تلك العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول. وهي ذات صبغة مؤسسية، حيث لا توجد إلا في جماعة معينة من المستعملين لها. وذلك لأن طبيعة الرسالة التي تنقلها العلامة أو الرمز تحددها ثقافة المؤسسة صاحبة اللغة، أو المجتمع[1]. فدلالة الأسود في ثقافة ما هي غيرها في ثقافة أخرى. وقد لاحظنا أن الصينيين لا يحيل عندهم الأسود إلى الحزن، كما هو الأمر عندنا؛ بل إن العكس من ذلك هو الصحيح، حيث يتم التلفع بالبياض الناصع في حالات الحزن الشديد. كما أن طاقة الزهور لا تؤدي رسالة واحدة، في كل الحالات، فهي ربما تمثل تعزية أو تهنئة أو هدية حب... وهكذا.

[1]. انظر: أزولد وتزيفان. الدلالة والمرجع. فصل من كتاب لمجموعة من المؤلفين بعنوان: المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث. ص25

وفي نص عمر حمش القصير جداً "سيف عنترة" كان الأسود

"عبداً ذاوياً ينحني، على خجل، بين السيقان. رنت عيناه الواسعتان إلى السيف، فسكبتُ دمائي. كدتُ أحادثه، فلم أقوَ. كدتُ ألثم شعره المجعد، فلم أقوَ.. شاقلان. ارتفعت يد وصوت: ثلاثة. وأنا مذبوح".

ثانياً.2: النص وواقع الاستلاب:

لقد انقلبت الدلالات، وانكفأ الدال على نفسه، ليحيل إلى عكس ما هو متوقع منه في ثقافة الجماعة، حيث لم يعد الأسود يحيل إلى السلب، على الأقل في وعي الراوي، الذي نجرؤ على القول بأنه يحيل هنا إلى المؤلف الضمني، عمر حمش في النص. فلماذا كان ذلك كذلك؟.

إن النص وحده لا يستطيع الإجابة على هذا السؤال. فماذا نفعل؟. لا ريب أن عملية التفسير هنا تقتضي الاستعانة بالتاريخ، لا باعتباره سيرة المؤلف الذاتية، بل باعتباره جسداً نصوصياً يحيل إلى لاشعور المؤلف، خصوصاً ونحن نرى هذا الفيض الهائل من الدوال، التي تبحث لها عن مدلول خارج النص، الخاضع لعملية التفسير.

نحن الآن هنا أمام عنترة العبسي، الأسود الذي يمثل قيمة عظمى، في لاشعور الجماعة. ونحن الآن نراقب سيفه يباع بشاقلين، لا غير. مع أن هذا السيف هو الذي طالما رد كيد الغزاة والطامعين، وحرر السبايا من الأسر، وحرر قبل ذلك

صاحبه من رق العبودية الموروث. سيف عنترة يباع في سوق غزة المحتلة بشاقلين!. ولاشعور الراوي يصرخ بألم الراهن:

"يا ربي، ماذا يحدث!. العبد الأسود يذوي، وأنا أذوي، ولا عينان تشبه عينيّ، بل مرح يعلو.. هذا سيف عنترة يا ناس!".

وهو يتأمل المشهد الفادح بهذا التكثيف:

"أربعة. أربعة شواقل.. الذؤابتان تتراقصان. القبعة تتطاير معلقة بدبوس يشجني. في عنق العبد الأسود حبل، وعلى خجل يرنو: أين أنت يا عزرائيل؟!".

نحن نرى هنا عنترة نفسه، لا سيفه فحسب، يُعرض للبيع في سوق النخاسة، وسط هذا الكرنفال الصاخب، من الضحكات الصادرة عن كائنات ممسوخة. ومع ذلك فإن الشواقل لا تزداد إلا قليلاً.. يا لله!. ما أهون الفروسية العربية اليوم!. فهل يمكن القول إن مجمل الكلمات المطبوعة هنا هي ما يشكل هذا النص، أم أننا بتنا الآن أمام فيض من الدوال، الغائبة وراء عدد قليل من الكلمات، في كتابة تعطلت أمامها رقابة الوعي؟.

الراوي يراقب دلالاً همجياً "ترتخي إلى أسفل خديه ذؤابتان. رأسه يزدان برقعة مستديرة سوداء". بينما الجمهور . المغيب وعيه . يهلل تعبيراً عن الاستحسان، غير

مدرك أن ما يعرض عليه هنا ليس مشهداً في مسرحية هزلية، بل هو فصل في تراجيديا سوداء عنوانها (شرقنة الذات)[1].

ولقائل أن يقول بأن دلالات السياق تحيل إلى دلال يهودي، بقرينة الذؤابتين. فأين شرقنة الذات هنا؟. لكن الأمر عند التأمل سوف يتضح لنا وفق رؤية أخرى معاكسة تماماً: فالسوق في غزة، والبضاعة ملابس قديمة. حيث لا يكون الدلال إلا عربياً. فلماذا هذا الفرح من الجمهور ولماذا هذا الاستحسان؟. ألا نجد في هذا دليلاً على ذوبان العربي في قاهره، وإنتاجه مفاهيم وصوراً تتوافق مع ما يصورهم عليه؟.

إن الذي يعاني من نزعة شرقنة الذات هنا هو هذا الجمهور العربي المستلب، على العكس من الراوي الذي أنتج للدلال ذؤابتين: أي أنه جعله يهودي الوعي وإن كان عربي الجنس. لقد أنتج هاتين الذؤابتين لاشعور الراوي، الحانق على هذا المشهد، والرافض لهذا الاستلاب، الذي حول الفارس العربي المشهور إلى عبد يباع مع سيفه. لكأن عنترة لم يتحرر. ولكأن كل ما سمعناه عن بطولاته كذب وبهتان. ولا يفعل هذا بعنترة إلا يهوديٌ مستوطنٌ متطرفٌ ذو جديلتين، حتى ولو ظهر للمشاهدين المخدرين بصورة عربي يبيع في سوق فراس.

إن هذا الفيض من الدوال يقول لنا بأن الراوي . ومن ورائه المؤلف الضمني . يتبرأ من كل هذا الاستلاب العربي، متطلعاً إلى تاريخ أكثر إشراقاً، يتحرر فيه عنترة، المعادل الموضوعي للوعي العربي الغائب حتى الآن.

---

[1]. راجع مسرد المصطلحات.

ثانياً.3: الكلمات علامات:

وإذا كان عمر حمش، في هذه السردية القصيرة، ملتزماً بالرواية عن راو ذاتي (بضمير المتكلم) لا يسرد إلا ما يراه، فلقد نراه يلجأ إلى هذا الحشد من الدوال الغنية بالإحالات النصية، ذات المحمول الأيديولوجي، تعويضاً عما تتيحه تقنيات أخرى (كالراوي العليم مثلاً) من إمكانيات واسعة للتدخل والشرح. فلنحاول القليل من الحصر:

1. لفظة شاقل = الاحتلال.
2. قميص ينفع لعامل طوبار = الجمهور عربي يعمل في الأشغال السوداء.
3. هذا الدلال همجي يجأر = صورة العدو وما يقابلها من صورة الذات المتمناة.
4. الناس أصنام = عهد الجاهلية.
5. ملبوسات ممسوحة، أحذية مثقوبة = الفقر والهوان الاجتماعي والشخصي.
6. الهمجي [الدلال] يصيح بإتقان قد تعوده = استمرارية الاحتقار وانسحابه على أزمنة ممتدة.
7. يا عزرائيل = الموت المتمنى هروباً من واقع مرفوض.
8. يا موت الصالحين اقترب = استدعاء للنص الديني القائل بأن الدنيا سجن المؤمن، وجنة الكافر. حيث شعور الراوي بالاغتراب الفادح عن هذا الواقع المرفوض، وتمنيه الخلاص بالموت.

إن كل هذه المحمولات النصية والأيديولوجية، تحيل إلى وجود مؤلف ضمني يخلق راوياً على شاكلته، يتمنى الموت، هروباً من واقع لا يستطيع التواؤم معه.

وإذا كانت الأيديولوجيا تحتم وجود معرفة، ترفض الاكتفاء بالنظري، وتتطلع إلى ممارسة دور حاسم في تعيين طابع الحياة المجتمعية[1]، فإن لنا أن ندرك بأن الأيديولوجيين الحقيقيين يفضلون الموت، على التنازل عن ترجمة الأقوال إلى أفعال. لكن بما أن الراوي يفشل في استدعاء الموت، فإنه يجد في النوم بديلاً، باعتباره غياباً مؤقتاً ينوب عن ذلك الغياب الدائم المرتجى. فلنر كيف يفعل راوي عمر حمش ذلك:

"أغوص في بئري. تلاحقني عيون عنترة. السعر يزيد، بطيئاً، قهقهة المجنون. أغوص، أغوص. أصل شاطئ بحرنا. أدخله على عجل. تدفعني الأمواج، فأعود عنيداً، أقذف روحي داخلها. أضرب رأسي في صخرة، فلا تنفجر. أبحث عن جوف حوت، فلا أجد. تسحبني القهقهة، القبعة المتطايرة، الذؤابتان الطويلتان، اللكنة غير العربية، عينا عنترة الخجلة. يتردد صدى صراخي.. يا عزرائيل.. فتدوسني أقدام في الحشد، لتوقظني، تسحبني من بئري. أحدهم يتلمس وجهي.. يا أخ. فألملم جسدي عن الحائط، وأقوم لأجر جسدي متعباً".

وعندما نتأمل المقطع السابق، في تقنياته اللغوية، فسوف تبدهنا حقيقة أن للكلام تاريخاً: أي أن ما قد قيل عن عنترة في السابق قد قيل، ولا يستطيع أن يستعيد نفسه الآن، إلا إذا ازداد، أو تعرض للتصحيح. وعمر حمش، عندما يتكلم عن عنترة هنا، فإنه لا يستطيع أن يمحو الصورة المرسومة له في الذاكرة الجمعية، ولا أن يلغيها. كل ما يستطيع أن يفعله عمر حمش هو أن يوظف راوياً رثاً، يقف

[1]. انظر: ياكوب باريون. ما الأيديولوجيا. فصول. م5. ع3. 1985. ص165

في المنطقة الوسطى، بين كل من التاريخ والفانتازيا: التاريخ بصفته حقيقة قارّة حتى ولو كانت مخالفة للواقع، والفانتازيا بصفتها خيالاً جامحاً يحاول جعل اللامعقول ممكن الحدوث[1].

وعن طريق هذا الراوي يستطيع عمر حمش أن يقول دون حروف: أنا ألغي وأمسح وأعدّل. وباختصار، فإن التاريخ الذي تعرفونه، لا يملك حقوق تأليف مسجلة باسمه، تمنع إعادة رؤية الأحداث وتفسيرها، من زاوية مخالفة. لكم عنترتكم، ولي عنترتي. ولئن كان لكم الحق في عنترة الحي وجدانياً، فإن منطق الإبداع يعطيني حقاً موازياً، في كشف نفاقكم، المتعامي عن حقيقة أن عنترة ما يزال يعاني الرق، ويتعرض للبيع.. ثم تتضاحكون!.

وهذا النوع من التدخلات الجريئة هو ما يسميه رولان بارت (ثغثغة)[2]، على اعتبار أن ما يفعله الكاتب هنا يشبه تدخلات الطفل (الراوي) في كلام الكبار (كتاب التاريخ الرسمي). تلك التدخلات الجميلة التي تحاول مواجهة المنطق القارّ، بمنطق مخالف، نتأمله جميعاً بشغف لذيذ، ثم نمضي لما هو مستمر ومألوف. أليس هذا هو ما يفعله الفن الجميل بنا في واقع الحياة!.

ثانياً.4: طريقة أخرى:

لدينا طريقة أخرى للتدخل النقدي هنا، ولكن هذه المرة من باب المعنى: المعنى الذي لا يُستخلص مما قيل فحسب، بل مما لم يُقل كذلك، أو مما تم التأكيد على

---

[1]- انظر: مسرد المصطلحات.

[2]- انظر: رولان بارت. لذة النص. ص17

نقضه وتغييبه من مفاصل الخطاب الظاهر. وهذا المنقوض والمغيّب هو ما سنطلق عليه هنا مصطلح (مضمر الخطاب). ومعلوم لدى أهل العلم بأن مضمر الخطاب أنفذ، وأقوى تأثيراً، من ظاهره، خصوصاً في الخطاب الإبداعي.

يؤكد فرويد على أن النقض طريقة لتأكيد وجود الشيء المكبوت. فالكاتب . بمعونة رمز النقض . يحرر نفسه من قيد الكبت، ويغنيها بالمادة الضرورية لعمله المناسب[1].

والراوي يمارس عملية النقض هنا، بحق الوعي، حين ينكر واقعية ما رأى في السطرين الأخيرين، من المقطع السابق، لهدفين: أحدهما فني، يطلب من الكتابة التخييلية، الالتزام بعدم تقديم ما يتناقض مع أفعال الكتابة اللاتخييلية، على اعتبار أن عنصر الإيهام يجب أن يظل متوفراً، في أي كتابة تخييلية تتوخى الصدق الفني. أما الهدف الثاني فنفسي، يذهب إلى قمع الوعي القاسي، ملقياً بمقولاته إلى اللاشعور: تلك البركة القذرة التي سيظل الوعي يحوم حولها، وتطفو على سطحه في لحظات الغياب القسري[2].

لقد نفى الراوي أن ما قصه علينا، في سطوره السابقة، حدث حقيقي وقع في غزة. فكيف فعل ذلك؟. لقد استخدم حيلة مكرورة طالما لجأ إليها الرواة: الحلم. ذاهلاً عن حقيقة أن مدارس التحليل النفسي، قد ذهبت منذ فرويد، إلى أن ما يحدث في الحلم هو أقرب إلى الواقع، مما نراه يحدث يومياً أمام أعيننا، أقله من وجهة نظر الحالم.

---

[1]. انظر: إدوارد سعيد. العالم والنص والناقد. ص124

[2]. انظر: مسرد المصطلحات.

ألسنا نرى الآن كيف أكد رمز النقض على حضور المنقوض؟!. ألا نرى الآن كيف أن عنترة فعلاً يباع مع سيفه، في أسواق النخاسة، بأيد يهودية متحكمة، كل يوم؟!. ومن لا يصدق، فليقرأ ما يحدث في العالم العربي من المحيط إلى الخليج.

الفصل الثامن

زكي العيلة(*)

قصة: "تحويلة"(**)

أولاً: النص:

لم يكن من الصف الأول في تنظيمه.. لكنه كان المتواجد في الساحة وقتها بعد اعتقال كوادر التنظيم في بدايات الانتفاضة، واضطرار البعض المتبقي للعمل تحت الأرض، كان محباً للظهور، ميالاً للحركة.. للعلانية، أضحى المرجع في حسابات الآخرين، الواجهة المكشوفة التي يقصدونها في بعض قضايا الساعة، تجاوزات ما.. إشكالات تقع هنا أو هناك، حالات تنسيق، كان يترك خلفه دوائر من الحيرة والدهشة، يؤكد البعض أنه وراء كثير من المسائل الخلافية. الدهشة تنعجن بالصدمة عندما دق اسمه الآذان عبر الإذاعة:

- (قرار إسرائيلي بإبعاد مجموعة من الشباب عن الوطن).

.. لم يتأخر الرد، تحولت ساحات المخيم، زواياه إلى غابة حواجز، متاريس، دخان.. حرائق.. رصاص.. قنابل غاز يشوي دخانها الحلوق، تنتزع الأعين.. حجارة.. إصابات.. ميكروفونات تعلن منع التجول. شاع الخبر.. تناقلته الأزقة رغم الطوق، انتشر من زقاق إلى زقاق.. استشهاد (حسن شاهين).. طمرك الخبر.. اكتويت بحروفه.. حجر طاحون يهوي فوق رأسك، جارك، عامل التنظيفات في وكالة الغوث، لا يخيب رجاء، إصلاح خط المياه، تسليك مناهل

---

* قاص وباحث في التراث من غزة.

** من المجموعة القصصية: بحر رمادي غويط. ط1. منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين. القدس.2000

المجـاري، تنزيـل وحمـل لـوازم البنـاء، الـدمع أنشـوطة تقتلـع أنفاسـك، اختنـاق، صحراء تمتد. قبل ساعات التقيت به في ساحة السوق، كان متوجهاً لتسليم عربته، عهدته قبل انتهاء موعد الدوام، صوت يغلي حرقه:

ـ هل سمعت يا أستاذ.. أبعدوا (رشاد لافي) مع مجموعة من الشباب هدفهم تفريغ البلد.. تهجير الجميع.. لن يتركونا في حالنا.. سكوتنا سيمنحهم فرصة تنفيذ أوامر إبعاد أخرى..

ـ ترى هل تعرف يا حسن (رشاد لافي)؟ هل التقيته يوماً ولو مصادفة؟ هل تعرف أسماء الشباب المبعدين؟.

تعلم الإجابة مسبقاً:

ـ هؤلاء قطعة منا، لافرق بينهم وبين ولدي (بكر).

يتوقف عن حديثه للحظة.. ربما يقرأ ما يجول في ذهنك.. يتحسس أفكارك، حروفه تبدد الصمت:

ـ اليوم هم، وغداً ستمتد السكين إلى عنقك، عنقي، عنق أولادنا.

كيف يمكنك أن تتخطى هذا الحصار؟ تتجنب القبضات التي تتشمم رائحة الدم، ما هو السبيل إلى مستشفى الشفاء؟ تسأل عنه، تتأكد من الخبر، تقف إلى جوار أولاده. طرقات تمزق صفحة الليل، أضواء تتسلل من الأزقة، جلبة، تنظر من أعلى الباب، مجموعات من الشباب، ألواح خشب، مواسير حديد، دق، يجهزون ساحة العزاء. عندما سقط دفعة واحدة لا يرد ولا يصد قمت بحمله، شجرة مشنشلة بالدم. يبدو أن الجنود قدا اختاروه هدفاً، تعمدوا التخلص منه، لم يقصر في حقهم.. فاح الخبر.. تأبى أن تستوعبه.. ما زلت غير مصدق.. سكين يغوص في داخلك، تطمرك النهنهات، يتقاطر الشباب، ينتصب السرادق، أنوار تتحرك، سيارة إسعاف، تدافع، صوت لاهث:

ـ أبلغني أحد ألأطباء في المستشفى أن حالته مستقرة.. وضعه خطير لكنه لا يزال على قيد الحياة..

تمتد الأسابيع.. تتوالى الشهور. رصاصة استقرت في عنقه. وأخرى في ساقه. من طبيب إلى طبيب. من مستشفى إلى آخر. شلل كامل.. همد الجسد، تيبس، ارتخت قوائمه، انطفأت اليدان، خانته الرجلان، يعلو صوت طبيب:

ـ إمكانياتنا محدودة.. الرصاصة في مكان دقيق حساس.. ليس في مقدورنا أن نفعل أكثر من ذلك.. أي حركة للرصاص تعني النهاية المؤكدة.. ربما تكون الإمكانيات في الخارج أفضل لكن التحويلة لم تعد سهلة المنال.. هناك تعقيدات من الجانب الإسرائيلي، ما ننصح به المزيد من التمرينات.. العلاج الطبيعي.

تحولت غرفته إلى قاعة تدليك مثقلة بالمواسير الحديدية.. أشكال مختلفة.. أوضاع متعددة.. كرسي متحرك. تقتنص من يومك بعض الوقت لتساعده.. تشد من أزره.. تشجعه على اجتياز بعض التمرينات.. يتحامل على نفسه، يحاول أن يطاوعك، يخذله الجسد، عجز طبي، تقرير يغلق ملف خدمته، تُصرف مدخراته، تعويض نهاية الخدمة التي لم تتجاوز السنوات السبع، يصبح عاطلاً بشهادة، حبيس جثة مرخية، سنوات عجاف وجفاف آتية، أين يذهب بالأولاد؟ الأفواه المفتوحة، كيف يمكنه أن يتدبر الأيام المقبلة؟ علامات استفهام لا ينطق بها لكنها تتكوم بعيداً في نظراته. تحمل أوراقه، تدور بها من إمضاء إلى إمضاء، من كشف إلى آخر، يمتلئ الملف بالتوصيات، معاش جريح، معاش لا يركن عليه في مجابهة خيوط اليوم الأسود.

حينما وصلت قاطرة (أوسلو) تتابعت صفوف العائدين، مساحات فرح تنبت في الصدور، الشوارع، الساحات، الميادين، عناوين ترحيب واستقبال. عاد (رشاد لافي) تفكك الإبعاد.. صفوف من الناس تسلم عليه.. تهنئه بالعودة المباركة، تنضم إلى قافلة المهنئين، لا تدري لماذا أحسست ببرودة حالماً نزعت أصابعك من يده.. الجلسة شعارات.. انتفاخ.. الدور الهام المنوط به، يلكزك جارك، يخبرك بأنه قد أُبعد على ذمة تنظيم وعاد محسوباً على آخر. تشطب من عقلك كل الكلام الذي أعددته. هل تحدثه عن (حسن) اليوم هم وغداً ستحز السكين باقي الأعناق، سكوتنا سيمنحهم فرصة تنفيذ أوامر أبعاد أخرى..هل تحدثه عن إصابته؟ وجيعته؟ فجيعته بالجسد الجثة. هل تحكي له عن إمضاءات اسم مبعد انتشر عجزاً في الشرايين المحروقة؟ لماذا أصاب العطب لسانك؟ تدلى في جوفك قطعة جافة متشققة.. لا يسأل عن أحد.. ما زال يتحدث عن المشاريع الاستثمارية الآتية.. السمن والشهد والعسل بلا حساب.. يتحدث عن الإبعاد، وكيف أنه كان نعمة عليه.. يخرج من

جيبه بطاقة تؤكد أنه صاحب رتبة ومرتبة، ذو مقام، تنتقل البطاقة، تصفع حروفها الأعين، تخرج لساناً خشناً يخمش الوجوه.

تخبر حسن بعودة لافي المقام والمرتبة، الحول والطول، لا بد أنه قد سأل عني، عن الشباب، يوم الإبعاد.. المواجهات، حالتي الصحية، التحويلة التي ما زالت أنتظرها، العلاج، مستشفيات مصر أو الأردن، كثيرون عادوا منها في وضع أفضل.. القدرات والإمكانيات، لن يتوانى في تقديم العون.. لن يقصر في مساعدتي، لن تتأخر التحويلة.

ماذا تقول له؟ هل ستحدثه عن المشاريع؟ الاستثمار، السمن والشهد، نعمة الإبعاد، الحظوة والرتبة، هل سيتحمل الصدمة؟. الريح لم تعد طياباً، البحر نوات والغرقان يتعلق بقشة، يترتح فيها، يحملها وتحمله.. تغوص.. تطفو.. مهما كانت النتائج فلن تكون أسوأ من هذا الجسد الهامد المعطل. تهز رأسك، تعده أن تسأل عن مكان عمله، تحاول إقناع نفسك أن ما سمعته لم يكن أكثر من طق حكي، فشخرة مجالس، سيفعلها (لافي) يطارد من أجل التحويلة، يقلب الأرض، يفتح الأبواب، لا يكل ولا يمل، ينتزع (حسن شاهين) من كرسيه، يحمله برفق على كتفيه، هذا هو ظلي في زمن الصهد والهجير، عيني إذا غفت العيون، متراسي إذا هانت المتاريس. ساعات، دقائق وستكون أوراق التحويلة جاهزة.. مضمونة، تستعد لأختام الخروج، تعود لأم العيال تتنطط على قدميك، تركض حافياً في الحارة، تحمل الأولاد بين يديك واحداً واحداً.. بل ستحملهم دفعة واحدة.. على ظهرك، على أكتافك، تبرد نار الظمأ الذي يشويك، تمشي بهم ساعات.. تكبش من رفوف الدكاكين ما يطلبون، تنتظر من يسألك العون، تنتظر من لا يسألك، شجرة مشنشلة بالناس والشوارع وضحكات الأولاد.

من بوابة محاطة بالحراس تدفع كرسيه المتحرك، تدخلان، تقف به في ممر مزوي بعيد عن الحركة، أصابعك تتشبث بحافة الكرسي، من الذي يستمد القوة من الآخر أنا أم أنت؟ من الذي يستحق العزاء؟ يستحق أن يقف على رجلين ثابتتين فوق أعلى تلة، يمنح الطياب لنوات الريح، أينا العاجز؟ أينا الجثة؟.

غبار يندفع، سيارة مسرعة تتوقف قربكما.. ينزل السائق.. يفتح بابا (رشاد لافي) يتجه نحوكما، تهمس في أذن صاحب الكرسي، لا بد أنه قد تعرف عليك

بالتأكيد، يحفظ بدايات القصة، تفاصيلها، اقترب الفرج.. اقتربت التحويلة، صوت ينز تراباً خشناً:

ـ هل أصابكما العمى؟ لِم تقفان هنا؟ ألا تبصران اللافتة؟

تختلس نظرة مقهورة، لافتة تنتصب كأنها حبل مشنقة تعلن أن المكان موقف خاص لسيارة. تكلبش على حافة الكرسي، تتحاشى النظر في وجه الراقد فوقه، الجذع المرخي، الظل والعين والمتراس، يتعالى صوت أنفاسه جرحاً غير مندمل، طنين في الأذن، جلطة صمت تزحف، نظرات مهروسة، الشارع يبدو ثقباً صغيراً، تجر الكرسي، ثقل حجر طاحون، تحس كأنك تجر سفينة تتكسر في غيوم متناطحة مشروخة.

ثانياً: التحليل:

الراوي في "تحويلة" هو شخصية من شخصيات النص، تتحدث عما تشاهده. أي أنه يساوي الشخصية، لا أكثر ولا أقل؛ الأمر الذي لم يدل عليه فقط استخدام الراوي لضمير المخاطب "أنت" في الحديث إلى نفسه، بل . إضافة إلى ذلك . اكتفاؤه بتصوير ما يراه هو، أو ما بلغ إلى علمه من الآخرين. وهذه هي إحدى تقنيات متعددة ومتاحة، يلجأ الكتَّاب إلى توظيفها، لدى رواتهم "الورقيين".

أما المؤلف الضمني فهو . كما علمنا . شخصية الكاتب، التي يريد منّا أن نراها نحن المتلقين، من خلال نصه. وهذا نستكشفه من رصد منظومة القيم والأيديولوجيا والآراء السياسية، المبثوثة بين مفاصل النص الجمالي.

المؤلف الضمني في "تحويلة" شخص كاره لأوسلو، معارض للاستبداد السياسي، يرفض مظاهر القمع، ويحارب استغلال السياسي للبسطاء. نلاحظ ذلك من خلال قول الراوي:

"عاد رشاد لافي. تفكك الإبعاد. صفوف من الناس تسلم عليه، تهنئه بالعودة المباركة. تنضم إلى قافلة المهنئين. لا تدري لماذا أحسست ببرودة حالما نزعت أصابعك من يده!. الجلسة شعارات، انتفاخ: الدور الهام المنوط به. يلكزك جارك، يخبرك بأنه قد أبعد على ذمة تنظيم، وعاد محسوباً على آخر".

إن الراوي، من موقعه الأيديولوجي، هو الذي يقول: "شعارات، انتفاخ". كما أنه هو الذي يهزأ من عودة أمثال هؤلاء المتسلقين، عندما ينقل أقوال السذج من الناس، في وصفهم لمثل هذه العودة بالمباركة. لكن هذا الموقع الأيديولوجي . أولاً وآخراً . يشير إلى المؤلف الضمني؛ وبشكل آخر، يشير إلى المؤلف كما يود أن يراه المتلقي. إنه يريد أن يكشف البنى العميقة لأوسلو، تلك البنى التي كانت متوارية تحت شعارات "الثورة" و"النضال" و"الوطن"... هكذا يريد المؤلف الضمني لقصة "تحويلة" أن يقول لنا: وذلك عندما يصور الراوي شخصية "المناضل" رشاد لافي:

"محباً للظهور، ميالاً للحركة، للعلانية، أضحى المرجع في حسابات الآخرين... يؤكد البعض أنه وراء كثير من المسائل الخلافية".

ومع ذلك، فإن قيام العدو الصهيوني بإبعاده، يستثير الفقراء . الثوار الحقيقيين . للقيام بتظاهرات وفعاليات تتصدى لهذا القرار. ويتبدى موقف المناضل الحقيقي رجل الشارع "حسن شاهين"، عامل التنظيفات في وكالة الغوث الغاضب، وهو يخاطب الراوي بقوله:

"هل سمعت يا أستاذ!. أبعدوا رشاد لافي، مع مجموعة من الشباب!. هدفهم تفريغ البلد!".

وعلى الرغم من اعتراض المؤلف الضمني، على كل هذا الغضب من حسن شاهين، في سبيل شخص محب للظهور، ويكثر من افتعال المشاكل؛ إلا أن حسن شاهين يظل مصراً على الثورة والمواجهة والانتفاض، لأنه فلسطيني بريء من المصالح الذاتية، وساذج يرى في هؤلاء المتعرضين لقمع الاحتلال أولاداً له:

"هؤلاء قطعة منا. لا فرق بينهم وبين ولدي بكر".

فتكون نتيجة هذه "السذاجة الوطنية" أن يصاب حسن شاهين بإصابة بالغة، تسبب له الشلل الكامل، ثم الجري وراء محاولات بائسة لاستصدار "تحويلة طبية"، تتيح له السفر للعلاج خارج البلاد. ولكن هذه "التحويلة" تتأخر، بسبب تعقيدات الاحتلال.

إلى هنا والأمر ما يزال عادياً، إذ حدث مثل هذا خلال الانتفاضة الأولى مرات عديدة. وإذا كان الراوي يكتم اعتراضه على ما حدث، فإنه لا يفعل ذلك زهداً في الكفاح، بل زهداً في ارتباط هذا الكفاح بهذا النوع من (المناضلين)، وخوفاً من حدوث ما سوف يحدث بعد ذلك بالفعل. إن المؤلف الضمني يريد هنا تأكيد رفضه لمثل هذه الممارسات، التي تجعل من النضال فعلاً يثير أقسى مشاعر الندم والإحباط. حيث يعود "المناضل المبعد" بالفعل، لترتفع وتيرة الأحلام لدى المصاب المشلول حسن شاهين، كون "رشاد لافي" . الذي أصبح الآن صاحب منصب كبير في سلطة أوسلو . يعرف قصة الإصابة. وحتى لو لم يعرف، فهو مناضل ولابد أن

يتعاطف مع المناضلين، خصوصاً والمطلوب مجرد "تحويلة" للعلاج، في مكان فيه علاج مناسب!. لكن المناضل العائد . المنقلب على ذاته وشعبه ووطنه وطبقته . لا يحتمل مجرد وقوف المريض، بكرسيه المتحرك، في موقف سيارته أمام الباب. فيصرخ في "حسن شاهين" و"الراوي" كليهما:

"هل أصابكما العمى؟! لِمَ تقفان هنا؟ ألا تبصران اللافتة؟!".

هكذا إذن!.. هكذا أصبح لرشاد لافي لافتة وسيارة وباب، وقعد حسن شاهين مشلولاً، يتسول مناضلاً سابقاً كان هو السبب في محنته!.. وهكذا تفكك عالم حسن شاهين، وسقط فوق رأسه. أما كيف رصدنا هذا التفكك؟. فمن هذا الخطاب اللغوي، الذي لملم أطراف المشهد البائس، بكل هذا القبح الأخلاقي والوطني والإنساني:

"لافتة تنتصب كأنها حبل مشنقة، تعلن أن المكان موقف خاص لسيارة".
"تكلبش على حافة الكرسي، تتحاشى النظر في وجه الراقد فوقه، الجذع المرخي، الظل والعين والمتراس، يتعالى صوت أنفاسه جرحاً غير مندمل، طنين في الأذن، جلطة صمت تزحف، نظرات مهروسة، الشارع يبدو ثقباً صغيراً، تجر الكرسي، ثقل حجر طاحون، تحس كأنك تجر سفينة تتكسر في غيوم متناطحة مشروخة".

فماذا يريد أن يقول لنا الراوي بعد كل هذا عن أوسلو؟!. سبحان الذي أعطى كل شيء خلقه ثم هدى!.

مسرد المصطلحات

1ـ التناص: (intertextuality): هو عملية استدعاء ذهني لنصوص استقرت طويلاً في لاشعور المؤلف، ويرى الناقد أنها مؤثرة في إنتاجه. ومن هنا فالتناص في حقيقته هو استراتيجية تلقٍ، أكثر منه استراتيجية إبداع.

2. الراوي (narrator): تقنية سردية يلجأ إليها المؤلف مشخصاً من خلالها ضمير القول.

3. البنية (structure): هي هيكل الشيء، أو التصميم الذي أقيم طبقاً له. فبنية النص هي شبكة العلاقات المتعلقة بطريقة ترتيب المكونات اللغوية. فالبنية هي العنصر الجوهري الناظم لشكل النص ويظهره على الصورة التي يبدو عليها.

4ـ علم التاريخ (historiography): هو الدراسة المتخصصة في تسجيل الأحداث الزمنية وكتابتها وحفظ أحداثها وأبطالها.

5ـ التاريخ (History) بالحرف الكبير. ومنه التاريخانية (Historicism) التي تعنى بدراسة النصوص في تأثرها بقوى العالم في لحظة إنتاجها.

6ـ علاقات الإنتاج (relations of production): هي مجموع المؤثرات الخارجية . المادية والرمزية . المتعلقة بإنتاج الفعل وتلقيه وتصنيفه ووصفه والإثابة عليه، أو العكس.

7ـ الراوي العليم (omniscient narrator): هو الراوي المحيط بكل أحداث القصة، ويتنقل في كل الأمكنة، ويتغلغل في وعي كل شخصيات القصة.

8ـ لحظة الزمن المستمر (continuous): هي اللحظة التي يستخدم فيها الراوي الفعل المضارع في السرد بهدف إيهام المتلقين بتوقف اللحظة العابرة واتخاذها طابع الأبدية والقيمة المطلقة.

9. موت المؤلف (death of the author): مصطلح تحول إلى شعار. وأول من أطلقه كان عالم اللسانيات الفرنسي رولان بارت عام 1968. ويعني: ضرورة إهمال المؤلف تماماً عند أي محاولة لتفسير نصه، فالنص سيد نفسه. مما يحيلنا إلى الشعار المشابه: (لا شيء خارج النص).

10. الأيديولوجيا (ideology): إطار عقائدي يتضمن برنامج عمل. فالأيديولوجيا مرتبطة بالفرد داخل مجموعة، تؤثر عليه وتحدد علاقته بالمجتمع، بوصفها إطاراً عقائدياً تتحدد من خلاله حزمة المبادئ التي لا تحكم سلوك الفرد فحسب، بل تسعي إلى التحكم في المجتمع كذلك.

11ـ المؤلف الضمني (implied author): هو شخصية المؤلف التي يستنتجها المتلقي من بين ثنايا النص.

12ـ المؤلف المدني (real author): يمكن تسميته بالمؤلف الواقعي: وهو الشخص الحقيقي الذي يمتلك اسماً في السجل المدني ورقما، ويعلن عن اسمه هذا كمؤلف للنص.

13. المعادل الموضوعي (objective correlative): تحويل المشاعر المجردة إلى عالم مادي مصور. فـ(بهية) مثلاً. في شعر الوطنية المصرية الحديثة. معادل موضوعي لمصر: (مصر ياما يا بهيةْ، يا امّ طرحةْ وجلابيةْ، الزمن شاب وانتي شابةْ، هوّه رايح وانتي جايةْ)... وهكذا.

14ـ الدال (signifier): هو اللفظ، شفهياً كان أم مكتوباً. فالدال كيان مادي محسوس مهمته الإشارة إلى الصورة الذهنية المراد حضورها. فأنت تقول (شجرة) للإشارة إلى صورة الشجرة في ذهنك لا في الواقع.

15. المدلول (signified): هو الصورة الذهنية الناشئة عند حضور الدال، وغالباً ما تكون ذات علاقة بالموجود المادي الذي هدف الدال إلى الإشارة إليه. لكن هذه العلاقة يستحيل، منطقياً، أن تتميز بالتطابق، لأن ما ينشأ في الذهن هو غير الواقع المادي.

16. الدلالة (significance): هي العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول. والدلالة ذات صبغة مؤسسية، حيث لا توجد إلا في جماعة معينة من المستعملين لها. لأن دلالة أي علامة تحددها ثقافة المؤسسة صاحبة اللغة.

17ـ العلامة (sign): هي الكلمة في تحققها. فالعلامة هي العلاقة القائمة بين الدال والمدلول= الدلالة. أي أنه لا يمكن حدوث العلامة، دون انطباق الدال على المدلول. فالكلمة التي لا معنى لها ليست علامة.

18. شرقنة الذات (self-orientation): عملية خلق ذاتية تقوم من خلالها الذات الشرقية بخلق جوهرها، وتصويره للآخر، وفق ما يتوقعه، بطريقة تقليصية مقيدة، تنزع إلى النمطية واستجلاب المفاهيم المسبقة، التي أنشأها الآخر عن هذه الذات الشرقية، وتبنيها وصياغتها بصورة مقبولة لدى الغرب.

19ـ الفانتازيا (fantasy): معناها الحرفي هو الإغراق في الخيال. لكن تاريخ المصطلح يشير إلى نوع من الكتابة الأدبية، المرتبطة باللاشعور والحلم والرغبة، قوامها مخالفة الواقع وخرقه في آن. فالفانتازيا هي ما لا يمكن أن يكون قد حدث في الماضي، وما لا يمكن أن يحدث أو يوجد في المستقبل.

20ـ التشيؤ (reification): شعور الإنسان الحديث بأنه مجرد (شيء) تحكمه علاقات العالم الرأسمالي المادية وحركة السلعة. من هنا يشعر بانفصاله عن المجتمع ويعاني من الاغتراب (alienation). وللاغتراب نتيجتان: أحداهما سلبية تؤدي إلى العزلة. والأخرى إيجابية وتؤدي إلى الإبداع أو الثورة.

21ـ وجهة النظر (point of view): مصطلح يشير إلى الكيفية التي يرى بها الراوي الأحداث، ثم بالكيفية التي يقولها بها. فالقارئ لا يدرك الأحداث مباشرة، بل يكون إدراكه لها من الدرجة الثانية، لأنه يراها من خلال رؤية الراوي. وهذه الرؤية التي لها ارتباط بما يراه . وبما ما يزعم أنه يراه . في دواخل الشخصيات.

22ـ المفكر العضوي (organic intellectual): هو المثقف الذي يعادي القيم الآفلة في عملية التطور الاجتماعي . وينحاز إلى القيم الجديدة الصاعدة، وينظّر لانتصارها تحقيقاً للعدالة المجتمعية.

23. اللاشعور (unconsciousness): هو مجموعة الرغبات المكبوتة التي تنكرها حياتنا الواعية (الشعور). فتظهر في الحلم ولحظات فقدان السيطرة. لهذا فكثيراً ما ينظر إلى بعض مقاطع الكتابة الأدبية على أنها لحظة إعلان اللاشعور عن نفسه.

24. القلب (renversement) بالفرنسية: عملية نفسية يعكس من خلالها المريض نزوة معينة إلى ضدها. وهذه العملية ناتجة عن كبت الرغبة. فتحقيق الرغبة لدى فرويد يقود في بعض الأحيان إلى استبدال شيء بضده، إرضاءً للرقابة.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

1. إبراهيم طوقان. ديوان إبراهيم. بيروت. دار الشرق الجديد. دون تاريخ.

2. أحمد حسين. الوجه والعجيزة (مجموعة قصصية). الصوت. الناصرة. 1979.

3. إدوارد سعيد. العالم والنص والناقد. ترجمة عبد الكريم محفوض. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2000

4. إديث كريزويل. عصر البنيوية. ترجمة جابر عصفور. ط1. دار سعاد الصباح. سلسلة آفاق العصر. الكويت. 1993

5. أزولد وتزيفان وآخرون. المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث: دراسة معجمية. ترجمة وتعليق عبد القادر قنيني. أفريقيا الشرق. بيروت والدار البيضاء. 2000

6. ألڤين كرنان. موت الأدب. ترجمة: بدر الدين حب الله الديب. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. القاهرة. 2000

7. تيري إيجلتون. النقد والأيديولوجيا. ترجمة فخري صالح. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. 2005

8. جامعة القدس المفتوحة. دراسات في الأدب الفلسطيني. ط1. القدس. 2003

9- جان بيلمان نويل. التحليل النفسي والأدب. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. القاهرة. 1997

10- جلين ويلسون. سيكولوجية فنون الأداء. ترجمة شاكر عبد الحميد. مراجعة محمد عناني. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. 2000

11- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت والدار البيضاء. 1990

12- خضر محجز. اقتلوني ومالكاً. ط1. السلطة الوطنية الفلسطينية. مطبوعات وزارة الثقافة. غزة. 1998

13. خضر محجز. الأدب العربي الحديث. ط1. مكتبة المكتبة. غزة. 2009

14- رمضان بسطاويسي محمد غانم. علم الجمال عند لوكاش. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1991

15. رولان بارت. لذة النص. ط1. ترجمة منذر عياشي. سلسلة الأعمال الكاملة1. مركز الإنماء الحضاري. حلب. 1992

16- زكي العيلة. بحر رمادي غويط (مجموعة قصصية). ط1. منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين. القدس. 2000

17. سيجموند فرويد. تفسير الأحلام. ترجمة مصطفى صفوان. مراجعة مصطفى زيور. ط5. دار المعارف. القاهرة. دون تاريخ.

18. عادل الأسطة. أدب المقاومة: من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات. ط1. وزارة الثقافة الفلسطينية. سلسلة علامات. غزة. 1998

19. عبد الرحمن ياغي. حياة الأدب الفلسطيني الحديث: من أول النهضة حتى النكبة. ط2. سلسلة القراءة للجميع. وزارة الثقافة الفلسطينية. رام الله. 2001

20. عبد الوهاب الكيالي وآخرون. موسوعة السياسة. ج3. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. 1983

21. عمر حمش. عودة كنعان (مجموعة قصصية). ط1. اتحاد الكتاب الفلسطينيين. القدس. 199

22. غريب عسقلاني. يوميات الحرب والموت: غزة تحترق. ط1. سندباد للنشر والإعلام. القاهرة. .2010

23. غيورغي غاتشف. الوعي والفن. ترجمة نوفل نيوف. مراجعة سعد مصلوح. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. 1990

24. مجموعة من المؤلفين. التفسير والتفكيك والأيديولوجيا ودراسات أخرى. ترجمة وتقديم نهاد صليحة. سلسلة الألف كتاب الثاني. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 2000

25ـ مجموعة من المؤلفين. الموسوعة الفلسطينية. القسم الثاني. المجلد الرابع. ط1. بيروت. 1990

26ـ مجموعة من المؤلفين. فلسطينيو 48: نضال مستمر (1948ـ1988). ط1. الزهراء للدراسات والأبحاث. القدس. 1990

27ـ محمد فكري الجزار. العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي. سلسلة دراسات أدبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1998

28ـ محمود درويش. ديوان محمود درويش. المجلد الثاني. ط1. دار العودة. بيروت. 1994

29. محمود درويش. ديوان محمود درويش. ط13. دار العودة. بيروت. 1989

30. محمود درويش. عابرون في كلام عابر. ط2. دار العودة. بيروت. .1994

31. محمود درويش. لماذا تركت الحصان وحيداً (ديوان شعر). ط1. وزارة الثقافة. سلسلة الإبداع الأدبي. غزة. 1995

32. ناصر رباح. الركض خلف غزال ميت (ديوان شعر). ط1. وزارة الثقافة. غزة. 2003

33ـ هومي. ك. بابا. موقع الثقافة. ترجمة ثائر ديب. ط1. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. القاهرة. 2004

34. وين بوث. بلاغة الفن القصصي. ترجمة أحمد خليل عرادات وعلي أحمد الغامدي. جامعة الملك سعود. الرياض. 1994

ثانياً: الدوريات:

35. فصول. المجلد الخامس. العدد الثالث: إبريل، مايو، يونيو. 1985.
36. مجلة رؤية (غزة). السنة3. عدد28. مارس2004

ثالثاً: الشبكة العنكبوتية: إنترنت:

37. موقع جريدة التجديد في 9/3/ 2008. رابط:

.http://www.attajdid.ma/def.asp?codelangue=6&infoun=23959

الفهرس

مسلسل	الموضوع	الصفحة
1	الإهداء	5
2	على سبيل التقديم	7
3	الفصل الأول: نشأة الأدب الفلسطيني وتطوره	9
4	تمهيد	9
5	أولاً: الأدب الفلسطيني: تحرير المصطلح	10
6	ثانياً: مراحل الأدب الفلسطيني	11
7	ثانياً.1: مرحلة الانتداب	11
8	ثانياً.2: مرحلة ما بعد النكبة	13
9	ثانياً.3: مرحلة ما بعد هزيمة حزيران	14
10	ثانياً.4: مرحلة الانتفاضة	15
11	ثانياً.5: مرحلة ما بعد أوسلو	17
12	ثالثاً: الصحافة الفلسطينية	18
13	الفصل الثاني: محمود درويش: قصيدة: "أَبدُ الصُبَّار"	23
14	أولاً: النص	23
15	ثانياً: التحليل	25
16	ثالثاً: العلاقات التاريخية	37
17	الفصل الثالث: ناصر رباح ثلاث قصائد	41
18	أولاً: النص	41
19	ثانياً: التحليل	43
20	ثانياً.1: مفتتح: تقنية الافتتاح	43

مسلسل	الموضوع	الصفحة
21	ثانياً.2: الشمس: الحياة في مواجهة الموت	46
22	ثانياً.3: هذيان: الفرد والمؤسسة	48
23	الفصل الرابع: خضر محجز: فصل من رواية: "اقتلوني ومالكاً"	53
24	أولاً: النص	53
25	ثانياً: التعليق	60
26	الفصل الخامس: أحمد حسين: قصة: "قاعدة المثلث"	65
27	أولاً: النص	65
28	ثانياً: التحليل	71
29	ثانياً. 1: إضاءات	71
30	ثانياً. 2: وجهة النظر شكلاً ومحتوى	72
31	ثانياً. 3: الخاتمة	84
32	الفصل السادس: غريب عسقلاني: ثلاث قصص قصيرة	85
33	أولاً: النص	85
34	ثانياً: التحليل	89
35	الفصل السابع: عمر حمش: قصة: "سيف عنترة"	97
36	أولاً: النص	9797
37	ثانياً: التحليل	99
38	ثانياً.1: النص والدلالة	99
39	ثانياً.2: النص وواقع الاستلاب	101
40	ثانياً.3: الكلمات علامات	104
41	ثانياً.4: طريقة أخرى	106
42	الفصل الثامن: زكي العيلة: قصة: "تحويلة"	109
43	أولاً: النص	109
44	ثانياً: التحليل	113

مسلسل	الموضوع	الصفحة
45	مسرد المصطلحات	117
46	المصادر والمراجع	123