

موسوعة أبحاث ودراسات  
في الأدب الفلسطيني الحديث  
1 الأدب المحلي

Yaseen Kittani (Editor)

**Encyclopedia of Researches and Studies  
In Modern Palestinian Literature**

**1 Local Literature**

First Edition, 2011

All rights reserved

Al-Qasemi Arabic Language Academy

Al-Qasemi College of Education

Baqa Al-Gharbiyya &

Maktabat Al- ṭālib - Umm Al-Faḥim

د. ياسين كتاني (إعداد وتحرير)

موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث

**1** الأدب المحلي

الطبعة الأولى، 2011

جميع الحقوق محفوظة

لمجمع القاسمي للغة العربية

أكاديمية القاسمي - باقة الغربية

ومكتبة الطالب - أم الفحم

050-5217796

إعداد وتحرير  
د. ياسين كتاني

موسوعة أبحاث ودراسات  
في الأدب الفلسطيني الحديث

الأدب المحلي 1

الهيئة الاستشارية:

أ.د. إبراهيم طه

أ.د. خليل عثمانة

أ.د. خولة أبو بكر

أ.د. عبد الرحمن عباد

أ.د. فاروق مواسي

أ.د. قسطندي شوملي

أ.د. لطفي منصور

هيئة التحرير:

د. محمد حمد

د. فهد أبو خضرة

الإخراج والتنفيذ:

سائدة أبو الصغير

مجمع القاسمي للغة العربية



## فهرس المحتويات

### إدمون شحادة

1 إدمون شحادة بين الشعر والنثر ..... د. كرمة زعي

### إميل حبيبي

قراءة في رواية "المتشائل" مأساة شعب وأزمة هوية:

33 رواية الوعي والوعي المضادّ ..... د. عايدة فخاوي

### توفيق فياض

55 الالتزام في أدب توفيق فياض ..... د. محمد خليل

### جمال قعوار

77 الاتجاهات الإنسانية، القومية والتراثية في شعر جمال قعوار ..... أ. زينب سجراوي

### جودت عيد

103 "بين الجسد والهجرة": قراءة في إنتاج جودت عيد ..... د. عرين سلامة

### حنا أبو حنا

حنّا أبو حنا؛ أديبًا وشاعرًا، أهمّ الثيمات والتقنيات:

119 ظل الغيمة وقصائد من حديقة الصبر نموذجًا ..... د. ريمّا أبو جابر

### راشد حسين

149 الحياة واللاحياء، الموت واللاموت في شعر راشد حسين ..... أ.د. قسطندي شوملي

### رشدي الماضي

167 رشدي الماضي صوت شعري حدائي ..... أ. فهم أبو ركن

### سالم جبران

183 ثورية الوطن الضائع: قراءة في أشعار سالم جبران ..... أ. هيفاء مجادلة

### سميح القاسم

219 سميح القاسم مُبدع لا يستأذنُ أحداً ..... د. نبيه القاسم

- طه محمد علي  
 251 تجليات الخوف والحزن في نصوص طه محمد علي ..... أ.د. فاروق مواسي
- عزمي بشارة  
 269 الحاجز، شظايا المكان والإيقاع في أعمال عزمي بشارة الأدبية ..... أ.د. عبد الرحمن عباد
- فاروق مواسي  
 287 الوطن، المرأة والتراث في شعر فاروق مواسي ..... أ. شفاء كتاني – وتد
- فهد أبو خضرة  
 307 الأقصودة والرموز السياسية والدينية في شعر "فهد أبو خضرة" ..... د. محمد حمد
- محمد حمزة غنایم  
 337 محمد حمزة غنایم بين السوربالية والالتزام ..... د. باسيليوس بواردي
- محمد علي طه  
 359 "الهوية ومرآيا السرد الترجسي" في قصص محمد علي طه ..... د. محمد حمد
- محمد نقاع  
 379 محمد نقاع: الأديب وتناجه القصصي ..... د. علي حسين
- محمود درويش  
 421 محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام ..... د. حسين حمزة
- ميشيل حداد  
 447 حصاة من هيكل ميشيل حداد الشعري المقاوم ..... أ. آمال رضوان
- ناجي ظاهر  
 463 ناجي ظاهر: أوديسة البحث عن سيرين ..... د. كلارا سروجي – شجراوي
- نداء خوري  
 477 الهم الفردي والهم الجماعي في شعر نداء خوري ..... أ. شيرين فوزي مصاروة

## استهلال

نضع بين يديك الجزء الأوّل من "موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث"، وهو يشتمل على أبحاث في الأدب الفلسطيني المحلي من نتاج كبار الشعراء وكتاب القصة والمسرح في بلادنا خلال الستين عامًا الأخيرة، وسيتلوه، بعون الله، جزء ثان يتناول أدباء آخرين، لا يزال بعض الدارسين يعكفون على بحث إبداعهم.

يندرج هذا الإصدار ضمن مشروع ثقافي طموح، بادر إليه مجمع القاسمي للغة العربية، ويهدف إلى دراسة حقول الأدب والثقافة الفلسطينية في الداخل وفي الضفة الغربية وغزة والشتات، ويعكف على إنجازها كوكبة من الباحثين في مجال الأدب والنقد، للحقبة التي عرفت أحداثاً مفصليّة جساماً، ألفت بظلالها على بلادنا وشعبنا، فجاءت البحوث جادة متماز بالأصالة وتتسم بالتجديد.

يظل الاهتمام بالأدب الفلسطيني على اختلاف روافده رسالة ومسؤولية؛ رسالة- لأنه يعكس واقع المعاناة التي يعايشها الفلسطيني، ويشهد المخاض في استقبال فجر مشرق يطل عليه لتحقيق ذاته، وإعطاء معنى لحياته. وهو مسؤولية في ظروف هذا التنكر له، مما نشهده من قريب وبعيد، فبات من الواجب تحفيز الاهتمام بنتاجه وعطائه في كل فن، وفي كل مجال، في مسيرة الإبداع والإمتاع.

لقد ارتأى المجمع أولاً أن يرعى أدبنا المحلي، رفاً منه لدعم هذا الأدب، ومواكبة له، فقد نشأ هذا الأدب منقطعاً في مراحل الأولى عن مصادر يستقي منها، وكانت القرائح القليلة تجود بما تيسر من أدب، وهي في مراوحة بين الأمل والألم، فمر هذا الأدب في رحلة الكلمات بين قبول له، وإعراض عنه، حتى إذا بسقت شجرته وأثمرت ثمراً موعناً أخذت تطمح إلى أن تكون في الدوحة العربية جزءاً لا يتجزأ منها، تُنشد صبواتها، وتُنشد أغنياتها.

حرص الباحثون في هذه الموسوعة على التعريف الموجز بهؤلاء الأدباء، ثم شرعوا بدراسة الإنتاج وتصنيفه، واهتموا بالنواحي الفنية والشكلية في المضامين المطروحة، كما ذيلت الدراسات بالمراجع والمصادر مما لا غنى عنه في كل بحث، ولمن يرغب في الاستزادة. وأخيراً، فلا مشاحة أن هذا الجهد في استقصاء نتاج أعلام في أدبنا هو مكنوز أدبي يجد فيه المتلقي مادة تسعفه، كما يجد فيه شدة المعرفة رصداً قد يعينهم فيما يعكس لهم هذا الأدب عن معالم في واقعنا الاجتماعي والفكري.

بعد هذا، فالشكر موصول إلى كل من دعم المشروع، حتى خرج هذا المجلد باكورة رائدة، إلى نور العطاء والوفاء، وأخص بالذكر هيئة التحرير والهيئة الاستشارية، فلهم حسن الثناء، ووافر الجزاء. كما أشكر السيدة سائدة أبو الصغير على إتقانها في الإخراج الفني والتنفيذ.

د. ياسين كتاني



الأوب

إوسون شحاوة



## إدمون شحادة بين الشعر والنثر

كرمة زعبي

حياته:

ولد إدمون شحادة في 3.2.1933 في مدينة حيفا لعائلة مثقفة، حيث نشأ على قراءة الكتب والمطالعة الأدبية بأنواعها متأثراً بأبيه الذي عمل في دائرة البريد آنذاك والذي لم يتوان ويتوقف عن المطالعة التي أورثها لجميع أفراد عائلته.

في عام 1936 انتقلت العائلة إلى مدينة الناصرة لظروف معيشية وفيها بدأت موهبة الكتابة تظهر لدى الصغير إدمون وهو لا يزال في المدرسة.

أكمل إدمون دراسته في مدرسة الفرير في الناصرة حتى عام 1948 حيث اضطر فيها ولظروف اقتصادية أن يخرج إلى سوق العمل، فعمل في النجارة لمدة عشرين عاماً تزوج خلالها وكون عائلته الصغيرة واستقر في الناصرة.

في عام 1970 افتتح المكتبة الحديثة للقرطاسية وكتب المطالعة وحتى اليوم (2010) ما زال يديرها.

البدايات الأدبية والفنية:

منذ صغره بدأ شحادة بمطالعة الكتب مثل "ألف ليلة وليلة" وروايات الجيب\* مما دفعه لأن يثقف نفسه بنفسه وان يكتشف موهبته في الكتابة، فبدأ يكتب الكلمات الاحتفالية في البرامج المدرسية.

في المقابل هوى التمثيل واشترك في المسرحيات المدرسية والتي كان يخرجها لهم معلم الحساب<sup>1</sup>. بعد خروجه من المدرسة ومزاولته للنجارة التحق في العمل الكاثوليكي وهي جمعية تحت رعاية الكنيسة في الناصرة حيث فسحت المجال له أن يشترك في التمثيل في المسرحيات التي عرضها

---

\* حسب أقوال الكاتب في مقابلة شخصية أجريتها معه في 10.02.2010.

<sup>1</sup> معلم الحساب "اسكندر شحتوت" من مدينة الناصرة.

في سنوات الخمسين للقرن العشرين مثل "الرشيد والبرامكة" للسوري عبد الرحيم الغزي (1898-1941).

خلال تلك السنوات بدأ يكتب بهدف النشر، لكنه لم يجرؤ على ذلك إلا بعد أن شجعه بعض الأصدقاء<sup>1</sup> فكانت أول منشوراته مقالة في مجلة المرصاد (1952 - السبعينيات) التابعة لحزب المباشرة آنذاك، وبعدها كتب قصيدة ضد هجرة العرب من إسرائيل، فشجعه على نشرها آنذاك الشاعر والقائد الراحل توفيق زياد (1929-1994) في مجلة الجديد (1953-2001) لسان حال الحزب الشيوعي، وقد تم ذلك تحت اسم مستعار\*.

بعد كتابة المقالات، كتب الأغنية الإذاعية وله فيها خمس عشرة أغنية. انضم إلى المسرح الحديث في الناصرة (1965-1975) صديقاً ملازماً، فكتب عنه وعن أعماله المقالات النقدية وبعضاً من تحليل المسرحيات، كذلك عمل كمساعد مخرج في مسرحية "رجال وفئران" المعدة عن رواية عن رواية الأمريكي جان شتاينيك (1902-1968). (1970-) كانت قفزة شحادة النوعية عام 1970م حيث افتتح المكتبة الحديثة (تيمناً بالمسرح الحديث) وفيها كان يجتمع الكثير من الأدباء ليتبادلوا الحديث حول ما قرءوا من أدب، فشحن شحادة ثقافته وتجراً أن يكتب وينشر أول دواوينه الشعرية (تلاحم الوجود والمعاني-1973) وبعدها المسرحيات إلى أن وصل إلى الروايات. كتب العديد من الإنتاجات الأدبية، أصدر جزءاً منها، فمن الدواوين الشعرية أصدر عشرة دواوين ومن المسرحيات ثمانية ومن الروايات ثلاثاً<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> أحد الأصدقاء: منقذ الزعي - عضو في حزب المباشرة آنذاك.

<sup>2</sup> دواوين الشعر:

(أ) تلاحم الوجوه والمعاني - 1973. (ب) حين لم يبق سواك 1975. (ت) أصوات متداخلة - 1981.

(ث) قمر بوجه مدينتي - 1985. (ج) صهيل المطر - 1989. (خ) مدارات الغسق - 1992.

(ح) مواسم الغناء وجراح للذاكرة - 1994. (د) الخروج من مرايا العشق والترحال - 1996.

(ذ) لم يعد الوقت حارساً - 2000. (ر) على ورق ناضج مختمر - 2005.

**بداية:**

سأطرق في هذه الدراسة إلى عرض الأشكال والمضامين في الألوان الأدبية الثلاثة التي كثف إنتاجه شحادة فيها بدءاً بالشعر وانتقالاً إلى المسرحيات وفي النهاية الروايات، وذلك بصورة بانورامية مقتضبة تسلط الضوء على طبيعة إنتاج شحادة. إنتاج شحادة المتنوع والوفير لربما حدّد نوعاً ما من التعمق الكبير في كل إنتاج على حده، ومن يرغب قراءة المزيد عنه، سأرفق في النهاية قائمة بأعماله الأدبية والمراجع التي تداولت كتاباته، تمكن القارئ من الرجوع إليها.

**الشعر: 1973 – 2005****الشكل والأسلوب:****أ- التفعيلة:**

[أنا أرى أن أسلوب وحدة التفعيلة في الشعر... يناسب توجهاتي ورغباتي وقدراتي في نظم الشعر... كتبت ونظمت على الأسلوب الكلاسيكي أحسست أنني مقيد... التزام القافية هو ما يكبح جماح شاعريتي وانطلاقي في القصيدة...]<sup>1</sup>

**المسرحيات:**

أ) برج الزجاج – 1974. ب) الصمت الأول – 1978. ت) القديسة – 1980. ث) بيت في العاصفة – 1982. ج) الخروج من دائرة الضوء الأحمر – 1986. ح) زهرة الكستناء – 1990. خ) الزائر الغريب – 2000. د) عندما غاب القمر – 2005. مسرحيات لم تصدر مستقلة: سور البلاين - 1975. ومسرحية "على خد حلم" غنائية عرضت 2009.

**الروايات:**

أ) الطريق إلى بيرزيت – 1988. ب) الغيلان – 1994. ت) حديقة الأموات – 2008. قصة: ثلاث أرجل للقمر – 2009. للأطفال: أ) الوزنة المتكبرة سوزي – 2008. ب) المعلم نبيل والثعلب – 2009.<sup>1</sup> المواكب، مجلد 18، عدد 11-13، 2001، 8

<sup>1</sup> موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، 5

إن ما يميز أسلوب إدمون شحادة في الكتابة الشعرية منذ بداياته في سنوات السبعين حتى آخر دواوينه (على ورق ناضج مختمر - 2005) هو أسلوب وحدة التفعيلة، وكما يعرفه (أبو خضره، 2006) "ما يميز هذا النوع هو بناء وزنه على التفعيلة لا على البحر، واتخاذ السطر وحده للمبنى والتزامه نوعًا واحدًا من التفاعيل في كل القصيدة، دون أن يلتزم بعدد ثابت لتلك التفاعيل في السطر الواحد، ودون أن يلتزم بأي نوع ثابت من أنواع التقفية"<sup>1</sup>. في بعض القصائد وهي قلة يخرج كاتبنا عن أسلوب الشعر والتفعيلة إلى لغة النثر العادي وكأنك أمام خاطرة ووصف يستعملها الكاتب كي يحرر مشاعره ويعبر عمًا يجول في نفسه فيجيد الوصف والتعبير أكثر مما لو استمر في مبنى التفعيلة: [وقصور الشاعر يبدو واضحًا أيضًا عندما يبتعد عن حالة الشعر الحقيقية... فنراه يخرج عن الشعر ويقترب إلى لغة النثر العادي...] (القاسم، 1991: ص 134). نشير على سبيل المثال إلى قصيدة "الشهيد" حيث يقول فيها:

ما أشبه هذا اليوم  
بذلك الأمس  
ما أشبه عين الحلوة  
بكفر قاسم  
طاغية يخلف طاغية  
وتمر سنون وسنون  
والوهم يصير جنون  
ويثور الظالم نيرون  
يعزف  
يحرق، ينشد - يقتل

---

<sup>1</sup> انظر: غنايم، 2000، 29.

والأرض تدور<sup>1</sup>ب - الاسترسال

في كثير من الأحيان يبدأ شحادة عند فكرة معينة فينتقل إلى أخرى دونما مبرر أو مصداقية تذكر، نراه يتعد عن الفكرة الأصلية للقصيدة وبشكل مفاجئ يرسلك إلى عالم آخر، كل ذلك يحدث بجمالية في التعبير اللغوي ورسم الصور على نحو فيه غلو في الاسترسال، وفي المقابل فإنه يحافظ على اللغة البسيطة الهادئة دون ضجة أو جلبة، يطرح حتى أفكاره المتفككة بلغة لا تنهك القارئ في التفسير الحرفي للكلمات وإنما تنهكه أحياناً في التفسير العام للقصيدة. يقول شحادة عن أسلوبه كذلك:

"اكتب الشعر بدون صراخ أو تشنج

وأحب الدراما والحركة في الشعر"\*

وهذا ما يظهر جلياً في إحدى قصائده "مشاهد من مسرحية النحيب"<sup>2</sup> فيبدأها بالأبيات:

"الفجيعة كانت... حيث اتكأ

القناع على وجه الممثل ومات

لم يعتمر عمامة الحجاج

أو يخطب الناس على المنابر

لم يحمل الوديعه

أو لوحة البراءة..". (ص 42)

ومن ثم ينتقل من صورة إلى أخرى ذات درامية في الحركة والتعبير لكنها متعددة المواضيع فيطرح قصة "حصان طروادة" ومن ثم ينتقل إلى "اشبيلية" وفوراً إلى "عطيل" بطل شكسبير (1564-1616).

<sup>1</sup> ديوان "صهيل المطر"، 84-85.

<sup>2</sup> ديوان "حين لم يبق سواك"، 42-46.

وهنا يطرح السؤال: "أعلى القارئ أن يصنع النص؟ أو أن يكون الرابط بين تلك الصور؟  
فشاعرنا ينهي قصيدته بالأبيات الآتية:

"فلتغلق المسارح الأبواب

وليذهب الممثلون في العدم

النافذة المفتوحة للرياح

أزعجت الحضور... فألغوا العرض من جديد" ص 46

وهنا يكتمل تصور القارئ للرابط وهو "السقوط" سقوط الوطن أولاً ومن ثم سقوط الإنسان،  
والبقية تأتي لأن في كل فترة هنالك عروض تتجدد ومن ثم يتجدد إلغاؤها، فلربما يكون التاريخ  
أعاد نفسه في كل كَرَّة، وتجدد أحداثه السوداوية كي نتمنى أن نلغيها وأن تعرض لنا أحداث  
أخرى مغايرة.

هذا الشكل والأسلوب من عدم التعمق لم يبارح قصائد ودواوين شحادة منذ أن كتب أول  
دواوينه "تلاحم الوجوه والمعاني – 1973" وحتى آخرها "على ورق ناضج مختمر - 2005".

### المضامين والمواضيع:

إن من يتابع دواوين شحادة الشعرية منذ 1973 إلى 2005 يمكنه أن يقسمها، إلى مرحلتين من  
حيث معالجة المواضيع.

#### 1) الأنا – الأنا الأعلى – الديانة: 1973-1981.

وفي هذه المرحلة كتب دواوينه الثلاثة الأولى<sup>1</sup>، يمكننا اعتبارها ولوجاً في شخصية الكاتب  
وأحلامه وحبه وديانته وانتمائه لها بما فيها من الأخلاقيات ومحاسبة الذات من الخطايا فمثلاً  
نرى في قصيدة "صور بارزة داخل إطار ممزق" من ديوانه الأول، كيف يذكر نفسه ونظرتة إلى  
عالمه الداخلي:

"من يسأل عني عن إنسان

عن شخص يصنع أوهامه

---

<sup>1</sup> تلاحم الوجوه والمعاني – 1973، حين لم يبق سواك – 1975، أصوات متداخلة – 1981.



عن طفل حطم أحلامه

في كل مكان" ص 12

وبعدها نراه على مدار الديوان ينهل بعضًا من مواضيع الحب رامزًا، إلى العلاقة الحميمية بينه

وبين معشوقته

"ومال الجسم بالجسم

على أنغام روحينا

وتهننا في الهوى الغامر

فصرنا دون ما ندري

كعمر الدهر لا أول

ولا آخر" ص 44

كل ذلك يحدث في رمزية مغلقة تتوقف عند حدود المعقول لدى شحادة فلا يفجر الأحاسيس أو المعاني تاريخًا ذلك للقارئ يجول في مخيلته بالصور والتشابه والاستعارات وهذا ما يراه (مواصي، 1976) حول هذا الديوان فيقول: [ونستقبل كتابًا يحوي عواطف مكبوتة ومضغوطة وجنونًا مسعورًا.... تتعاكس الصور في مرآة غير مستوية...] ص 53

وفي ديوانه الثاني يكثر من ذكر المرأة لكنه يربطها أحيانًا برموز الدين المسيحي ولا يستطيع أيضًا أن يفجر تعبيره عن علاقته بها:

[حملت شؤم التعاويد وشؤم الفاسقين

لم تخافي أو تملي، كان في قلبك سر العارفين

.....

كان في قلبك قلب المجدلية<sup>1</sup>

....

إيه يا أنثى بكت حتى روت أرض الخطيئة...] ص 86-87

<sup>1</sup> القديسة "مريم المجدلية".

وفي ديوانه الثالث يكثر من ذكر الطبيعة والحب والدين والخطايا وأحياناً يدمجها مع بعضها البعض:

[... فيا أهلي

جليلي صليبي... جرحي النازف

جدار القدس يسألني

وبواباته الكبرى:

أمرت حلوة العينين والمبسم؟...] ص 21

## 2) الأساطير – الحب – السياسة وتاريخ الشخصيات: 1985-2005

إن الدواوين السبعة اللاحقة ابتداء من "قمر بوجه مدينتي 1985" وانتهاء بـ"على ورق ناضج مختمر - 2005" تجمع بينها قواسم مشتركة من حيث المواضيع والموتيفات، فنراه يلج في مواضيع الحب، والسياسة والفولكلور ويتذكر شخصاً لها أهمية في حياته، وضمن هذه المضامين المطروحة لدى شحادة يتميز ما يلي:

### أ) التوثيق

كأننا أمام كاتب ينضج من أحلام الحب إلى الواقع فيوقظه ما يحدث في المنطقة فيبدأ بتوثيق هذه الأحداث ومنها غزو إسرائيل للبنان (1982) فنراه في ديوان "قمر بوجه مدينتي- 1985" موثقاً:

"الغزو الإسرائيلي للبنان وما رافقه ذلك من قتل

وتدمير وحصار ورحيل، هو منطلق

معظم قصائد الديوان وموضوعها، والحزن

والأمل والرغبة في تجاوز كل الصعاب

ما يميز هذه القصائد" (القاسم، 1987: 83)

ويمكن للقارئ أن يميز بين عدة مواضيع دمجها شحادة في ديوانه هذا لعله يؤدي دوره التوثيقي لبلده وتراثه.

[... ويدعون الشمس أن لا تغيب

كي لا يملأوا أجرار الخزف

بأشلاء ضحايا حملة سلامة الجليل<sup>1</sup>] ص 50

وفي المقابل يشدد على ذكر بلاده وتوثيق خصوصية مدينة الناصرة ومواقعها وموقع فلسطينية أخرى

[... يا شجر البلوط الراسخ في تربة ناصرتي

... يا عين العذراء ويا جبل القفزة

يا جبل الشيخ...] ص 72

ولاحقًا في دواوينه وفي هذه المرحلة تلاحظ توثيقًا للانتفاضة ولشخصيات عربية ذات وزن وقيمة خاصة من الشعراء أمثال: المتنبي (303 هـ - 354 هـ)، محمد عفيفي مطر (1935-) ومن المحليين أمثال توفيق زياد (1929-1994).

(ب) التضمين والتشبيهات:

إن انتماء شحادة للناصرية يبدو انتماءً كبيرًا فلا يذكرها أو يذكر مواقعها فقط وإنما نلاحظ تضمينًا لأبيات فولكلورية "نصراوية" في شعره مثل:

[بنار الهجر - أيا إبراهيم أتكويني؟

والقلب يعذبه الجمال

إن رام الهجر... وجاءت أيام رحيله

كم قلت له... خذني فأجاب: الحمل ثقيل...]<sup>2</sup>

وفي ذات الديوان يستغل اسم رسام نصراوي "داود حايك" ليذكره في أبياته مستعملًا التشبيه الجمالية لغةً ورسماً كما يقول (مواسي، 1996) عن هذه القصيدة:

<sup>1</sup> اسم الحملة على جنوب لبنان "שלום הגליל 1982".

<sup>2</sup> ديوان: قمر بوجه مدينتي، 73، الأغنيتان.

(أ) بنار الهجري يا إبراهيم. (ب) عذب الجمال قلبي.

[... التشبيهات ذات الشفافية في المعنى

فحين ترى الأفكار كوهج... وحين ترسم الأشعار

كغابة من الألوان... ماذا يكون بعد؟...] ص 101

وهكذا يسير شحادة على هذا المنوال حسب تشبيهات وأنسنة للطبيعة حتى نصل إلى الديوان الأخير (على ورق ناضج مختمر - 2005) فيبدو شحادة في هذا الأخير وكأنه يتمم دائرة بين أول ديوان له وآخر ديوان حيث يعود به إلى نفسه، إلى حبه وإلى دينه، ففي أول قصيدة من الديوان الأول يقول:

[لست أدري ما وجودي... كنت بالأمس وكان الأمس عيدي

... أكتب الشعر ودمعي لا يسيل وفؤادي قد تَجَجَّر...

أكتب الشعر وشعري ليس سترًا أو طموحًا...

إنما الشعر غناء الآمنين وصلاة العاشقين...] ص 108

ويتمم دائرة رحلته الشعرية في آخر قصيدة من الديوان الأخير:

[لم يعد الشعر يتكئ على هواجس بحار عتيق

... إيه يا نفس أعيدي لي هدوء العاصفة

كما تعيد الشمس صباح يوم جديد...

يا للنهايات التي تأتي بلا مواعيدها

كزائر الليل المثلثم بالخناجر والقبل...

... فاعزفي يا قصائد ألحانك المطرزة

ما بين البحر والنهر...] ص 84- ص 89

### المسرحيات:

تزامنت الكتابة المسرحية لدى شحادة مع كتابته للشعر، فينما صدر له أول ديوان عام 1973، صدرت أولى مسرحياته "برج الزجاج" 1974، وآخرها "عندما غاب القمر" 2005.

فقد صدرت له ثماني مسرحيات مختلفة المضامين ومتشابهة في المواضيع والشكل والحبكة الدرامية، وهنا نستطيع أن نلج بأسلوب شحادة وطريقة عرضه للعناصر المسرحية الدرامية معتبرين أن هذا الأسلوب يعتبر مرحلة واحدة يطغى على جميع مسرحياته لكننا سنشير إلى مسرحيتين ادخل فيهما شحادة تقنيات مغايرة.

تقسم طريقة العرض والأسلوب لدى شحادة إلى عدة محاور:

### (1) الحوار - Dialogue

يعرف الحوار على أنه أداء كلامي لشخصين أو أكثر، حيث أنه بواسطة المحادثة يجري الاتصال بينهما ووظيفته في أي نص مسرحي أن ينقل لنا أحداثه.

إن حوارات شحادة في مسرحياته تبدو بسيطة وبلغة لا تعكس أحياناً مستوى الشخصية فنرى تقريباً أن الحوارات هي لسان حال الكاتب وأفكاره، كذلك تبدو سريعة التحول دون مصداقية درامية عامة أو مصداقية لمواقف الشخصيات خاصةً وردود فعلها، فمثلاً شخصية بسمة الخادمة في مسرحية "القديسة" تتحاور مع سيدتها إخلاص بعد أن اكتشفت الأولى أن سيدتها ستأخذ منها حبيبها فتقول:

[... أما أنت فيمكنك الزواج متى تشائين...]

أما أنا... من يلتفت إلى... قد يتخذونني جارية

أما زوجة فلا... كان لي أمل واحد أن أصبح امرأة

زوج يرفع من مكانتي الاجتماعية... [ ص 109 - ص 110

الاعترافات أعلاه ومستوى النقاش الفكري والنفسي في ذلك الموقف لا يعتبر منطقيًا. "لم أجد في مسرحية القديسة أي شخصية مستقلة لا في تصرفها ولا في كلامها، المؤلف هو الذي يضع كلامه في أفواه الشخصيات" (خوري، 2000، ص 128).

هذه الطريقة من الحوارات تنعكس تقريباً على كل إنتاجات شحادة المسرحية حتى أن القارئ أحياناً لا يميز بين حوار الجنسين فنرى الأنثى تلعب دوراً حوارياً غير نمطي كما يظهر في مسرحية "الدوائر" من مجموعة (برج الزجاج):

الأب: ماذا تريد مني ممّا؟

الفتاة: إني أبحث عنه

الأب: عن من؟

الفتاة: عن حبيبي

....

الأب: ومن هو حبيبيك يا ترى؟

الفتاة: أي شخص يعجبني... (ص 26)

## 2) أسماء الشخصيات – Names of Characters

تندرج أسماء الشخصيات في العمل الفني أحياناً ضمن أحد مميزات الشخصية، فيمكن للقارئ/ المشاهد أن يوحي له الاسم بطبيعة الشخصية كما يوحي له كلامها وفعلها وشكلها، وهنا تجد لدى شحادة دلالات خاصة لأسماء شخصياته الرئيسية منها والثانوية ويظهر ذلك في ثلاثة محاور:

### أ) الشريحة:

في بعض مسرحيات شحادة تظهر الشخصيات بلا اسم معرف (اسم علم) وكأنها تمثل بذلك شريحة معينة من الناس ولا تعكس أو تمثل الشخصية بحد ذاتها، ومن يتابع هذه المسرحيات يميز ذلك ابتداء من مسرحياته الأولى والتي صدرت تحت عنوان "برج الزجاج ومسرحيات أخرى - 1974" فالكتاب يحتوي على أربع مسرحيات ثلاث منها تلقب الشخصيات بألقاب مثل : الشاب، الفتاة، الأب - الشاب، وهذا ما يراه الباحث (عباد، د.ت: 264).

[ وهذه المسرحيات جميعها تعالج الصراع الحالي بين القيم الموروثة الأصيلة والقيم الغربية... ولهذا جاءت شخصيات المسرحيات جميعها (باستثناء برج الزجاج) دون أسماء لأنها شخصيات تمثل تيارات وتعبر عن أنماط سلوك اجتماعي لا عن آراء فردية...].

وهذا التوجه يمتد إلى آخر مسرحية صدرت للكاتب "عندما غاب القمر - 2005" فترى على مدار المسرحيات ألقاب شخصيات مثل: الحاكم، القاضي، ممثل، وفي المسرحية الأخيرة تجد "عضو" سكرتيرة، وذلك تماشيًا مع الحدائث نظرًا للوظائف التي تتقلدها الشخصيات (عضو حزب..).

### ب) الاسم المطابق:

Exposition يعرض شحادة أسماء وشخصيات مسرحياته في مقدمة كل منها. وعندما يلج القارئ إلى أحداثها فيظهر له دون عناء ومن خلال أفعال الشخصيات إنها لم تحمل أسماءها صدفًا وإنما تشير إلى تركيبها الداخلية ومواقفها وشكلها، فمثلاً لا حصراً نجد شخصية "إخلاص" في مسرحية القديسة وهي التي أخلصت لزوجها بعد غيابه ولم تفكر بالزواج ثانية إلا بعد أن خضعت لضغوطات كبيرة من قبل حاكم البلد وكل ذلك ليس من أجلها [إخلاص:.... خاف من الضغط الشعبي... فلعب بورقة ابني صابر... وقبلت بمبدأ الزواج... لا خوفاً من الموت بل خوفاً على صابر] ص 111.

كذلك يظهر اسم صابر ابنها التي صبرت معه وصبراً أن يتربى "يتيمًا" بلا أب. في المقابل نرى الأسماء التي تدل على شكل الشخصية مثل شخصية "هيفاء" في مسرحية (زهرة الكستناء - 1990) والتي وضعها الكاتب منذ البداية عند عرضها [هيفاء: امرأة جذابة وجميلة، غانية سابقة...] ص 7.

### ت) الاسم الضد:

وهو الاسم الذي لا يطابق مميزات ومكونات الشخصية، فنجد الاسم نقيضاً لصاحبه، من حيث المواقف، الفعل، والشكل وذلك يظهر جلياً في بعض شخصيات أغلب المسرحيات، اذكر منها على سبيل المثال "الخروج من دائرة الضوء الأحمر - 1986" فمثلاً يظهر الحاكم "فاضل" وهو الشخص الذي ليس له فضل على أحد وزوجته "شريفة" وهي الخائنة التي تهمها أحاسيسها وعواطفها وتستغل مركزها "زوجة الحاكم" لإرواء ظمئها الجسدي والعاطفي، فنتوجه إلى أحد الشعراء "جميل" الذي سجن خطيبته صفاء واعدته إياه بأن تحررها من السجن "شريفة:

اسمع... سأنفذ لك أي طلب... شرط أن تقضي ليلة كاملة معي وإلا فابق صامتًا ولا تطلب شيئًا..."

...

جميل: فلتكن الليلة

شريفة: والآن اطلب ما تريده (ص 70- ص 71)

كذلك شخصية "نوال" في (بيت في العاصفة - 1981) والتي لم تنل أي شيء في حياتها من حيث ثقافتها، عواطفها ومركزها العائلي.

بهذا نميز لدى شحادة لعبة الأسماء التي تمكن القارئ أن يخمن ضدية أو مطابقة الاسم مع مسمّاه.

### 3) الصراع والحبكة – Conflict and Plot

تتكون الصراعات من قوى متضادة أو رغبات أمامها حواجز تعيق تنفيذها، ولربما يكون الصراع داخليًا أو خارجيًا.

إن تذبذب الصراعات الداخلية منها والخارجية مع الشخصيات الأخرى يزيد ويقوي من درامية الأحداث والتشويق، كذلك يمكننا أن نصل إلى صراع قوي ينقلنا إلى نقطة تحول كبيرة فتبدأ المسرحية حينها في مسار آخر من الأحداث.

هنا نميز عند شحادة أن نقاط التحول في مسرحياته تبدو بسيطة وتسير الأحداث في مسار واحد لكنه يعتمد في ذلك على تذبذب الصراعات الداخلية للشخصيات مما يضيف درامية للأحداث، فبناء حيكاته لا تعقيد فيها ولا في مبناها لا تجهد قارئًا أو مشاهدًا لمتابعتها، كذلك فإن التحول في الأحداث ليس مبنياً على مصداقية الأحداث أو سببيتها وإنما على تدخل الكاتب في تحويل الأحداث كيفما يرى هو شخصيًا، فتظهر لك نقاط التحول وكأنها دخيلة وبدون مصداقية درامية فالقرارات سريعة، وعودة بنا إلى "الخروج من... الأحمر" نرى "الحاكم فاضل" على سبيل المثال عندما يواجه زوجته "شريفة" للتحقيق معها حول خيانتها له، نرى ردود الفعل كالآتي:

[شريفة:... أتوسل إليك... لا تقتله فهو بريء...]



إنه بريء... وأنت تعلم هذا

فاضل: لكنك تحبينه

شريفة: (بعزم) نعم أحبه... [ ص 88

وعن ذات المسرحية اقتبس من (القاسم، 1994)

[... والكاتب لم يترك شخصيات مسرحيته يتحركون بحرية...

ولم يكن الكاتب حياديًا، بل نراه يتدخل في كل صغيرة وكبيرة] ص 32

ويضيف كذلك مشيرًا إلى التحولات الدرامية:

[وجعل التحولات الدرامية المفاجئة غير المقنعة تتكرر وتطغى على المسرحية

مثل التحول في موقف زوجة الحاكم من جميل...] ص 35

#### 4 مسرح داخل مسرح – Theater within Theater

وهذه تقنية تجدها في بعض المسرحيات، وهي إدخال مسرحية داخل مسرحية (عند العرض) أو

دراما داخل دراما، فينتقل النص إلى مستويين اثنين أولهما النص الدرامي والثاني هو النص

الآخر Flash back التي تلعبه الشخصيات في المستوى الأول، ويهدف ذلك أحيانًا إلى الاسترجاع

أو يهدف لهو الشخصيات في المستوى الأول وما إلى ذلك من أسباب، وذلك يضيف للمسرحية

متعة فرجتها وخصوصية لونها الأدبي فترى شخصياتها في ذات المكان والزمان يمثلن لك أحداثًا

مختلفة ومواقف وكأنها في أماكن وأزمنة أخرى ومختلفة.

هذه التقنية استعملها شحادة في إحدى مسرحياته (زهرة الكستناء - 1990) وكأن فرقة تمثيلية

تصل إلى ساحة مقهى فيطلب منها الكاتب "مسعود" تمثيل مشهد يعكس الوضع الحالي لمدينتهم

وذلك بهدف تحسينه، فيصف شحادة لنا حالةً وموقفًا صامتًا ضمن هذه التقنية:

[مسعود: ... ما رأيكم في مراجعة صغيرة لمشهد مسرحي

صامت...

المجموعة: موافقون...

الفتاة مع شابين يتناقشون بحدة بتمثيل صامت...

ويريدون أن يشتكوا للملك... وكلما أرادوا التوجه

ناحية الملك يتراجعون برهبة... [ص 84.

هذه التقنية غير منتشرة في مسرحيات شحادة وإنما نعتبرها حالة وحيدة تمثل شكلاً من أشكال عرض النص ودراميته في إحدى مسرحياته.

##### 5) المسرح التوثيقي – التسجيلي – Documentary Theater

[... تعتمد الدراما التسجيلية في تكوين مادتها الأساسية على الوثائق... وبهذا يكون المسرح

التسجيلي تقرير الطابع...] (حماده، 1986: 218-219)

إن المسرح التوثيقي نادراً ما نجده في المسرح العربي عامةً وفي المسرح الفلسطيني المحلي خاصةً، لكننا نجد عند شحادة إحدى مسرحياته "عندما غاب القمر - 2005" بأسلوب تسجيلي والتي توثق جزءاً من حياة الشاعر والقائد الراحل توفيق زياد (1929-1994) وتدمجه كشخصية رئيسية في المسرحية مع بعض الشخصيات الحزبية الأخرى غير المعرفة بأسمائها وإنما بألقابها: رجل، أديبة، اعتمد شحادة في هذا النمط والأسلوب على توثيق انجازات زياد داخل وخارج البلاد حيث كان الصراع الدرامي فيها بسيطاً يربطه فيما بينه صراع زياد حول نجاحه في الانتخابات ومسيرته للحصول على الرئاسة فينجح في ذلك في النهاية. اعتمد شحادة على الخطابات المباشرة وكذلك على شاشات العرض:

[المجموعة: في سنة ألف وتسعمائة وتسعة وثمانين تنافست

على مقاعد المجلس البلدي في الناصرة ثلاث قوائم...

وفاز القائد توفيق زياد برئاسة المجلس البلدي وبقي رئيساً حتى غاب القمر...] ص 104

##### مواضيع ومضامين المسرحيات:

إن المواضيع التي تطرق إليها شحادة في مسرحياته تتأرجح ما بين المواضيع الإنسانية أو الوطنية أو في أغلبها إنسانية تدعو إلى التمسك إما بالعادات والتقاليد أو بالوطن/ بالأرض مسقط رأس الشخصيات أينما كانوا، فالمحور الأساسي لكل حبكة تلك المواضيع المذكورة آنفاً مع دمج حيكات جانبية كالعلاقات العاطفية لهذه الشخصيات.

"المضامين في ما أكتب لم تتغير فهي إنسانية وطنية بدون صراخ أو تشنج، أدب هادئ"\* وبالرغم من أن هذا الأدب برز هادئاً لا يعني ذلك أن القارئ لا يرى أبعاداً للنص بصورة غير هادئة فالتناص وارد بين بعض مؤلفاته وبين الوقائع السياسية في منطقتنا مثل "زهرة الكستناء - 1990" التي تنتقد من يقمع حرية الرأي و"القديسة -1980" مع السلطة وهتك عرض أي قديسة ومبادئها "الخروج من دائرة الضوء الأحمر – 1986" تعددية الأحزاب والتوتر فيما بينها. وهنا نستطيع أن نقسم مواضيع ومضامين مسرحيات شحادة إلى ثلاثة، وهذا التقسيم غير منوط بالترتيب الزمني:

#### أ) المجتمع والتراث:

دمج شحادة في هذه المواضيع ما بين التمسك بالعادات والتقاليد وما بين العلاقات الاجتماعية الإنسانية وضمن هذه المواضيع تبرز المسرحيات:

1- برج الزجاج – 1974

2- الصمت والنزول – 1978

3- بيت في العاصفة – 1982

#### ب) اجتماعية – إنسانية – سلطوية:

هذه المواضيع تطرق إليها شحادة بواسطة ربطه للحياة الاجتماعية للشخصيات وعلاقتها الإنسانية مع سلطة حاكمة، وكأنها تحتوي على حبكتين الأولى صراعات بين الشخصيات على مراكزها الاجتماعية وعلاقتها فيما بينها والثانية علاقتها مع السلطة وصراعاتها معها، وهنا يستطيع القارئ أن يصنع النص وأن يكتشف التناص الذي يريد لأي "حالة" اجتماعية ذات وطأة سياسية أو وضع اجتماعي – سياسي وهنا تندرج المسرحيات:

1- القديسة – 1980.

2- الخروج من دائرة الضوء الأحمر – 1986.

3- زهرة الكستناء – 1990.

4- الزائر الغريب – 2000

ج) توثيقية ذات تداعيات سياسية:

وهي المسرحيات التي تعتمد على الأسلوب التسجيلي التوثيقي والتي تطرح موضوعاً سياسياً حدث في فترة معينة ولا تصف حدثاً سياسياً أنياً. وهنا تندرج مسرحية "عندما غاب القمر - 2005" والتي عايشت فترة من الفترات النضالية السياسية للقائد توفيق زياد<sup>1</sup>.

مميزات المضامين:

لمضامين مسرحيات شحادة قواسم مشتركة من حيث توظيفها خلال المبنى الدرامي للحبكة، هذه القواسم يمكننا حصرها في محورين اثنين:

### 1. الشخصيات – Chararctes

تظهر مميزات الشخصيات في أي عمل أدبي من خلال أفعالها ولغتها، فلكل شخصية دوافعها للفعل حيث تبرره وظيفتها الدرامية في العمل، وما يتميز لدى شحادة في سياق هذه الشخصيات:

**الفعل:** إن أفعال الشخصيات وأهميتها للحبكة الدرامية متفاوت جداً، فنرى بعض الشخصيات الرئيسية التي تؤدي إلى تعقيد الحبكة وشخصيات أخرى تستطيع الحبكة أن تتخلى عنها فتعتبر هامشية مثل شخصية "نوال" في "بيت في العاصفة - 1982" رغم أن الكاتب يتدخل في أفعال هذه الشخصيات فتعمل بدورها بدون مصداقية درامية كتحويل القرارات فجأة.

كذلك لغتها فإن التفاوت الوظيفي للشخصيات وكذلك مستواها الاجتماعي يفرض عليها مستوى معيناً وخصوصية لحديثها وحوارها، لكن ذلك يحدث أيضاً بتدخل الكاتب<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> انظر أسلوب المسرح التوثيقي - التسجيلي.

<sup>2</sup> انظر: (عبادي، د.ت) عن القديسة: [ويتضح من حوار الشخصيات أنها على جانب متساوٍ من الثقافة، يستوي في ذلك الحاكم والخدمة... مما يغيب عنصر الواقعية عن هذه الشخصيات ويحولها إلى مجرد وسائل ينقل من خلالها الكاتب أفكاره ولغته دون أن يمنحها وجوداً إنسانياً مميزاً ومستقلاً]. 280.

## 2. المرأة – The Woman

في معظم مسرحيات شحادة تعتبر المرأة هي المحرك الأساسي للحبكة الدرامية، فقسم من هذه الشخصيات يقود المسرحية مع كل تذبذباتها الدرامية فتصل معها إلى النهاية مع تدخل بسيط لشخصية الرجل الذي يعتبر في بعضها شخصية ثانوية إزاءها مثل "إخلاص" في مسرحية (القديسة - 1980) ومنها من ينافسها مركزية الشخصية ودورها في التطور الدرامي مثل "هيفاء" في (زهرة الكستناء - 1990).

إن القارئ لا يجد شخصية رئيسية لرجل دون وجود أنثى ذات شخصية رئيسية هي أيضاً إلى جانبه (عدا: عندما غاب القمر) فالمرأة عنده قوية جداً، خارجة عن الأنماط المعهودة في عرضها لدى مسرحيين آخرين، فتظهر لنا بأربع ميزات مختلفة:

(أ) مخلصه لبيتها – مثل القديسة، ومها في الزائر الغريب.

(ب) متزوجة مرتين وتملك الأراضي – جميلة في بيت العاصفة.

(ت) عاهرة وتحب الرجال علناً: شريفة – الخروج من دائرة الضوء الأحمر، وهيفاء – زهرة الكستناء. وفي مجموعة برج الزجاج تظهر بجرأة كبيرة.

(ث) صاحبة قرارات ومحفة لثورات – الصمت والزوال.

### الروايات 1998-2008

كتب شحادة خلال عشرين عامًا ثلاث روايات أولها "الطريق إلى بيرزيت - 1988" والتي اعتبرت في كتاباته مرحلة بحد ذاتها لأنها تزامنت مع نشوب الانتفاضة الفلسطينية فبشرت بها مشددة على

الأحداث السياسية النضالية والطلابية في الكامبوس الجامعي في بيرزيت<sup>1</sup>.

وهنا سأسعرض مضامين وأحداث كل رواية على حدة باختصار وإيجاز كي أنوه عن الشكل والأسلوب بخصوصية أكثر.

<sup>1</sup> انظر مقالة: اورني نير – הארק: 01.12.89 – 5.

## 1) الطريق إلى بير زيت-1988

### الأحداث

تدور أحداث الرواية حول الدكتور "باسل عبد اللطيف" الذي يبدأ بكتابة رواية "الطريق إلى بير زيت" (رواية داخل رواية) فيحب إحدى طالباته "وفاء" ومن خلال التآرجح ما بين الحب واللاحب يستعرض الكاتب لنا أحداثاً ومواجهات سياسية واجتماعية تجري بين شرائح الشعب وشرائح طلابية في القدس وبيرزيت وبين القوات الإسرائيلية. تعرض الرواية لنا المناوشات والإضرابات هناك من خلال علاقات غرامية يمر بها "باسل" محافظاً على وطنيته لكنه في نهاية الرواية يخسر حبيبته الصغيرة ويسجن بسبب آرائه السياسية.

وعن هذا البطل وتوظيفه في الرواية يقول (الدراج، 1992):

[تعظيم البطل تصغير للشعب وتمجيد البطولة الفردية إلغاء

للتاريخ... لا تعطي الرواية فسحة يتأمل منها الانتفاضة

إنما تقوده... يتأمل فيه مأساة ثقافة فلسطينية

تنتهي إلى الانتفاضة] ص 258

## 2) الغيلان – 1994:

الأحداث: بطلها الفتاة رائدة المتحررة التي تعمل موظفة في إحدى الشركات، تحب رئيس الشركة المتزوج "سليم سليمان"، وبعد علاقات غرامية وجنسية معه ونجاح في العمل يموت "حبيب العمر" فيرثه ابنه في العمل، حينها تتسلم ورقة الفصل من الشركة ومع كل الضغوطات تقرر الانتحار.

[الروح الحيادية التي لا تفصح عن أحلامها... تهزم دائماً

في الرواية أمام الجسد الفوار بالنضح]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> فيصل قرقطي، فلسطين الثورة 948 (15.5.1994)، 31.

**(3) حديقة الأموات – 2008:**

الأحداث: تدور الأحداث حول "فايز" الحلاق – الرجل المسيحي ابن مدينة الناصرة الذي يكون متزوجاً من امرأة تخونه فيقتلها، حينها يسجن لمدة خمس سنوات وبعد الإفراج عنه يترك الناصرة وأولاده الثلاثة ليسكن في غرفة في مقبرة في مدينة القدس، يساعده في الحصول عليها رجال الوقف المسلمون ويطلبون منه أن يخبرهم عن أي محاولة إسرائيلية لهدم المقبرة.

بعد فترة من عمله "بائعاً متجولاً" أو "بائع بسطة" في باب العمود يحب ويتزوج "رابحة" الأرملة المسلمة التي عملت في البيع إلى جانبه.

بعد يومين من زواجهما وفي الليل داهمت جرافات الاحتلال المقبرة حينها أرسل فايز "عروسته الطاهرة" لتخبر لجنة الوقف عما يدور هناك، حال وصولها وإخبارهم بالأمر يذيعون الخبر بدورهم عبر الجامع، فتتجمع جموع غفيرة متجهة نحو المقبرة لتحريرها من الجرافات، فتنتهي الرواية بمقتل فايز بضربة من إحدى الجرافات بينما رابحة العروس تحاول الوصول إليه.

**الأسلوب والشكل:**

من يتمعن في روايات شحادة الثلاث باختلاف مضامينها يميز قواسم مشتركة بينها ومنها:

**(1) عرض الشخصيات:**

Telling تعرض الشخصيات في روايات شحادة بالتكثيف والتعريف وضمن تقاريره المتنوعة حولها، فشخصياته ما إن تبدأ خطواتها في نسيج الحكمة الروائية كي يتعرف عليها القارئ سرعان ما يتدخل شحادة بوصفها ووصف أفكارها أو التعليق عليها وكأنه يملكها وحده ولا تمتلكها المصدقية الروائية، يقاس ذلك على لغة وحديث الشخصيات اللذين لا يتلاءمان مع مستوى وأفكار الشخصية، فمثلاً شخصية "رابحة" البائعة البسيطة في (حديقة الأموات 2008) تجيب على طلب فايز بالزواج منها قائلة "لم أكن أعرف انك بهذا الزخم العاطفي" وتكمل قولها بقرار سريع "حسناً سأفاتيح أهلي بالأمر اليوم" ص 165.

هذا ما يشير إليه أيضًا (فيصل قرطبي، 1994)<sup>1</sup> حول رواية الغيلان [يمكن اعتبار الرواية تجربة عاطفية... لم تقدم أو تؤخر في مصائر شخصياتها الذين يتعرضون لحوادث قدرية مقحمة دونما مبررات]<sup>2</sup>.

## 2) الكليشيمات والتقارير الزائدة:

نلاحظ في روايات شحادة الكثير من الكليشيمات والأساليب الخطابية في لسان الشخصيات وفي السرد ذاته حيث يطيل أحيانًا كثيرة في الوصف وأحيانًا نجد أنفسنا بصدد موضوع وثيمة أخرى ليعود شحادة فيرجعنا إلى الرواية ذاتها، فمثلا وعن "الطريق إلى بير زيت" يقول (الدراج، 1993). "يمكن حذف الكثير من الفصول بدون تغيير القول العام للرواية" ص 269

## 3) الاسترجاع: Flash back

Flash back يعتمد شحادة في رواياته الثلاث على أسلوب الاسترجاع لكشف سير الشخصيات الرئيسية عنده وكأن معادلة الماضي أطول بكثير من حاضر ومستقبل شخصياته، فنرى أن خلفية هذه الشخصيات هي الدافع الأساسي لتطور الحبكة الروائية إلى الأمام وليست مجرد ذكريات بالنسبة لها. ففي بير زيت نرى تاريخ "باسل" وحرثته "ما قبل الرواية" هو من رسم خطوط شخصيته ومستواه الفكري الذي يقود الشباب في الكامبوس. أما في الغيلان فنرى "رائدة" وبعد تسلمها مكتوب الفصل من عملها تبدأ الرواية وكأنها تكتب مذكراتها في "مخيلتها":

[أنا رائدة البرقوقي... يسحب السيد حافظ البساط من تحت

قدمي... والرسائل المفخخة تلغي إنسانيتي... أين أنت

يا سليم سليمان...] ص 18

<sup>1</sup> فيصل قرطبي، فلسطين الثورة 948 (15.5.1994)، 31.

<sup>2</sup> ما يميز الشخصيات النسائية في روايات شحادة علاقاتهن العاطفية والجنسية المفرطة، عرضت في "الطريق إلى بير زيت" والغيلان بتحفظ ما، أما في حديقة الأموات فبوصف مفرط وأحيانًا مقحم.



وبعدها تعود بنا إلى ماضيها بأكمله وتذكر القليل القليل من الحاضر وهكذا نرى شخصية فايز (حديقة الأموات) والذي خط ماضيه مستقبه [هل بعثُ الماضي، أم هو الماضي الذي باعني وأصبح على أن أبحث عن حقيقي من جديد؟... هكذا كان فايز الحلاق يكلم نفسه...] ص 7-8.

#### (4) الأسماء:

كما في مسرحيات شحادة نرى في رواياته أيضاً لعبة أسماء الشخصيات الرئيسية ودلالاتها، وأسمائها هنا ذات مدلولات متطابقة لتراكيبات الشخصية وكأنك أمام رمز دالة هو مدلوله فمثلاً "باسل" الشجاع في بير زيت<sup>1</sup> "رائدة" في الغيلان وهي القائدة للمفهوم التحرري للمرأة والمستقلة في ذاتها، وفي "حديقة الأموات" نجد "فايز" إلى جانبه "رابحة" - الثنائي المطابق للذات يفوزان في النهاية بالحب ويفوز فايز إضافة إلى ذلك بالشهادة.

#### (5) الأخطاء:

نجد في الروايات الثلاث أخطاء مركزية إما في تركيبات الشخصيات أو في مصداقية الحدث أو حتى في الحكمة ذاتها. وهنا اذكر من كل رواية مثلاً يدعم ادعائي هذا:

أ) الطريق إلى بير زيت: "حكاية باسل مع وفاء غير متداخلة مع النسيج الروائي سرعة موافقة باسل على خطبة حبيبته وفاء من تيسير" (موسى، 1991: 29)

فتركيبية شخصية باسل متناقضة مثقلة بالأفكار الإنسانية والشهوانية وقراراتها هي قرارات شحادة لها، فيعطيه الكاتب الحل الأمثل لتصرفاته أحدها ترك "وفاء" لتيسير.

<sup>1</sup> انظر إبراهيم طه، البعد الآخر، 144 (باسل عبد اللطيف) من البسالة، باسل يقترب بالعبودية للطف، النقيضان مجتمعان في شخصية واحدة.

ب) الغيلان: شخصية رائدة بدأت بكبريائها فعاقبها شحادة بلا مصداقية لأنها تحررت من المجتمع ومن الرجال ومعهم [إدمون لم ينجح بأن يهبط من برج الذكورة العاجي ليخلق امرأة تعيش في واقعنا...] [بشارة، بانوراما: ص 68]<sup>1</sup>.

كذلك عدم مصداقية النهاية وكأنها كانت البداية، فيسأل السؤال هنا: إن بدأت رائدة في الاسترجاع وما حلّ بها من يأس وإحباط عندما تسلمت كتاب فصلها من العمل، كيف لها أن تدوّن أو تسترجع طريقة انتحارها؟ هل الميت يسترجع؟ هذه النهاية البداية لم تكن واضحة في الرواية ولربما تؤدي إلى عدم مصداقية حبكة أساساً فتنتهي قائلته [صبيته على جسدي ما تبقى من الكاز... لقد اقتربت اللحظة الحاسمة...] ص 119-120.

أما كان من الأجدر أن يكتب شحادة عنها بضمير الغائبة وليس "مونولوجاً" بضمير المتكلم المحتضر والذي يتغنى ويجيد وصف موته؟

ج) حديقة الأموات: هذه الحديقة حديثة العهد غريبة الأطوار، فالمسيحي يتزوج مسلمة ليرتقي في النهاية بالشهادة، لا أريد أن أفسر استعارات وإسقاطات العلاقة بين الديانتين من خلال الشخصيتين، بالإضافة إلى الأخطاء الأخرى، لكن هناك خطأ أساسي في تبرير زواج فايز من الزوجة الثانية بعد ان توفيت الأولى وتركت له ولدين وابنة:

[كان حزنه على وفاة زوجته شديداً... فتزوجت ابنته شاباً من الرامة، عندها أحس بالوحدة وبصعوبة الحياة بدون زوجة ترعى الابنين... خصوصاً بعد أن تزوج ابنه الكبير أيضاً وسافر إلى أمريكا وذهب ابنه الصغير إلى إيلات...] ص 109، هذا مع العلم انه ذكر ص 108 ان زوجته تركت له صبيين وبنثاً.

الإقحامات على النص أعلاه وتبريرات المواقف للشخصيات مع تدخل الكاتب أساءت كثيراً لمصداقية الرواية مع أنها تحتوي على فكرة مغايرة وغريبة في أدبنا المحلي.

---

<sup>1</sup> انظر تفصيلات المصدر الكامل في المراجع.

كلمة لا بد منها:

لربما تتفاوت الآراء حول أدب إدمون شحادة الغزير بين الإطراء والنقد السلبي لكنها ستجتمع حول أدب إدمون شحادة الشخصي، فدمائة أخلاقه وتلقائيته وتواضعه يفرضون على كل من يعرفه كل الاحترام والتقدير لهذا الطفل الكبير.

إجمال

تطرقت دراساتي أعلاه إلى حياة وأدب الكاتب إدمون شحادة الذي ولد في حيفا وأكمل مسيرة حياته في الناصرة .

رغم عدم إكمال تعليمه الأكاديمي فقد أصر شحادة إلى أن يلج باب الأدب من ثلاث زوايا ، فبدأ بكتابة الشعر ونشره عام 1973 في ديوان "تلاحم الوجوه والمعاني" وتزامن نشر هذا الديوان مع أول مسرحية نشرت له عام 1974 " برج الزجاج " .

لقد تطرقت إلى دواوينه العشرة مشيرة إلى المضامين والأسلوب فيها ، فوجدت أن أسلوب التفعيلة سيطر على مجمل أشعاره أما المضامين فاختلفت وقد قمت بتقسيمها إلى قسمين ، الأول احتوى على الأنا والأنا الأعلى والديانة وذلك حتى ديوان "أصوات متداخلة" عام 1981، والثاني احتوى على مواضيع الحب والمرأة والأساطير والتوثيق، بدءا بديوان "قمر بوجه مدينتي" عام 1985 وانتهاء بديوان "على ورق ناضج مختمر" عام 2005 .

في القسم الثاني من الدراسة تطرقت إلى مسرحياته الثماني والتي أشرت فيها إلى مميزات الكتابة الدرامية لدى شحادة من حيث المضامين كالمجتمع والتراث والسياسة من جهة، ومن جهة أخرى، إلى مميزات طرحه للنص الدرامي حيث تتميز حواراته ونقاط تحول الأحداث بالبساطة ولربما تنحو نحو عدم المصدقية الدرامية ، كذلك فإن لأسماء شخصياتها دلالات توافقية وضدية لأفعالها ومثلا لا حصرا اسم "إخلاص" في القديسة - 1980 ، والذي يتوافق معها ، واسم "شريفة" في الخروج من دائرة الضوء الأحمر - 1986، والتي تخلو من مقومات الشرف . ومن جانب آخر فقد وظف شحادة "المسرح داخل مسرح" في زهرة الكستناء - 1990 والذي

يعتبر نادرا في مسرحنا المحلي ، كذلك كتب بأسلوب "المسرح التوثيقي" في مسرحية عندما غاب القمر - 2005 والذي يندر أيضا في مسرحنا .

في القسم الثالث تطرقت إلى رواياته الثلاث من حيث المضمون "السياسي والاجتماعي" ومن حيث أسلوبه في الحكمة الروائية بحيث يغلب عليه أسلوب الاسترجاع والتدخل في لسان حال الشخصيات فتبدو غير مقنعة المستوى وقد سيطر عليها الكاتب ذاته مثل شخصية "رابحة" في حديقة الأموات – 2008 والتي تتفوه بعبارات أعلى من مستوى بائعة متجولة، كذلك إلى التقارير الزائدة حول الشخصيات والأحداث دونما مبرر، كذلك تتميز أسماء الشخصيات بدلالاتها التوافقية والضدية كما في المسرحيات وأسماء شخصياتها .

في النهاية من يقرأ أدب شحادة فانه يستطيع أن يضيف إلى تكوينه الثقافي لبنة قوية التكوين تنقله إلى أحوالنا الاجتماعية والتراثية والسياسية .

## المراجع

## في الشعر:

- 1- شحادة، إدمون. تلاحم الوجوه والمعاني. القدس: مجلة الشرق، 1973.
- 2- شحادة، إدمون. حين لم يبق سواك. الناصرة: مطبعة الناصرة، 1975.
- 3- شحادة، إدمون. أصوات متداخلة. الناصرة: المكتبة الحديثة، 1981.
- 4- شحادة، إدمون. قمر بوجه مدينتي. الناصرة: مطبعة فراس، 1985.
- 5- شحادة، إدمون. صهيل المطر. الناصرة: المكتبة الحديثة، 1989.
- 6- شحادة، إدمون. مدارات الغسق. شفاعمرو: دار المشرق، 1992.
- 7- شحادة، إدمون. مواسم للغناء وجراح الذاكرة. شفاعمرو: دار المشرق، 1994.
- 8- شحادة، إدمون. الخروج من مرايا العشق والترحال. شفاعمرو: دار المشرق، 1996.
- 9- شحادة، إدمون. لم يعد الوقت حارسًا. جديدة: مطبعة البلد، 2000.
- 10- شحادة، إدمون. على ورق ناضج مختمر. الناصرة: مطبعة الحكيم، 2005.

## في المسرح:

- 11- شحادة، إدمون. برج الزجاج ومسرحيات أخرى. القدس: مجلة الشرق، 1974.
- 12- شحادة، إدمون. الصمت والزوال. شفاعمرو: دار المشرق، 1978.
- 13- شحادة، إدمون. القديسة. شفاعمرو: دار المشرق، 1980.
- 14- شحادة، إدمون. بيت في العاصفة. شفاعمرو: دار المشرق، 1981.
- 15- شحادة، إدمون. الخروج من دائرة الضوء الأحمر. الناصرة: مطبعة النهضة، 1986.
- 16- شحادة، إدمون. زهرة الكستناء. الناصرة: مطبعة جبران، 1990.
- 17- شحادة، إدمون. الزائر الغريب. الناصرة: دار النهضة، 2000.
- 18- شحادة، إدمون. عندما غاب القمر. حيفا: مطبعة الوادي، 2005.

## في الروايات:

19- شحادة، إدمون. الطريق إلى بيرزيت. الناصرة: المكتبة الحديثة ومطابع النهضة، 1988.

20- شحادة، إدمون. الغيلان. الناصرة: مطبعة النهضة، 1994.

21- شحادة، إدمون. حديقة الأموات. حيفا: مكتبة كل شيء، 2008.

## في القصة:

22- شحادة، إدمون. ثلاث أرجل للقمر. حيفا: مكتبة كل شيء، د.ت.

## للأطفال:

23- شحادة، إدمون. الوزنة المتكبرة سوزي. كفرقرع: دار الهدى، 2008.

24- شحادة، إدمون. المعلم نبيل والثعلب. كفرقرع: دار الهدى، 2009.

## مراجع عن الكاتب:

1- ابن الخطاف. الشاعر إدمون شحادة. الاتحاد 13 (20.4.1993).

2- أبو خضرة، فهد. "الشهاب والرؤية المستقبلية". الكرمل 3 (3-15.1982).

3- أبو خضرة، فهد. "الشهاب والرؤية المستقبلية". دراسات في الشعر والعروض. الناصرة: مطبعة النهضة، 2004: 33-46.

4- الباطين، عبد العزيز وآخرون. إدمون شحادة. معجم الباطين، المجلد الأول. الكويت: دار القبس، 1995: 376-377.

5- بشاره، دالية. قراءة نسوية في رواية الغيلان لإدمون شحادة. بانوراما 344 (1994): 66-68.

6- بولس، حبيب. الطريق إلى بيرزيت والمراوح بين التأثيرية والفنية، الرحلة الثانية. الناصرة: بيت الصداقة، 1989: 24-48.

7- خوري، نايف. "مسرحية القديسة للأديب إدمون شحادة". على مسرح الحياة. الناصرة: قسم الثقافة العربية والقسم الغربي في المجلس الشعبي للثقافة والفنون في وزارة العلوم والثقافة والرياضة، 2000: 126-131.

- 8- دراج، فيصل. إدمون شحادة: "الطريق إلى بيرزيت، أوهام البطولة في الأيديولوجية الإدارية".  
دلالات العلاقة الروائية. دمشق: دار كنعان، 1993: 253-272.
- 9- طه، إبراهيم. "باسل عبد اللطيف في الطريق إلى بيرزيت". البعد الآخر. الناصرة: رابطة  
الكتاب الفلسطينيين في إسرائيل، 1990: 140-150.
- 10- القاسم، نبيه. "قمر بوجه مدينتي لإدمون شحادة". إضاءة على الشعر الفلسطيني المحلي.  
شفاعمرو: دار المشرق، 1987: 82-86.
- 11- القاسم، نبيه. "صهيل المطر لإدمون شحادة". حركتنا الشعرية إلى أين. كفرقرع: دار الهدى،  
1991: 131-136.
- 12- القاسم، نبيه. "الطريق إلى بيرزيت". في الرواية الفلسطينية. كفرقرع: دار الهدى، 1991: 63-  
79.
- 13- القاسم، نبيه. "الخروج من دائرة الضوء الأحمر لإدمون شحادة". في الإبداع المسرحي  
الفلسطيني. شفاعمرو: دن، 1994: 27-36.
- 14- قرقطي، فيصل. "الطريق إلى بيرزيت فلسطينية والطريق إلى حارود إسرائيلية". فلسطين  
الثورة 738 (1989): 43-42.
- 15- قرقطي، فيصل. "الغيلان التي لا تظهر". فلسطين الثورة 984 (1994): 37.
- 16- قعوار، جمال وآخرون. الشاعر إدمون شحادة، ملف تكريم خاص. الكواكب م18ع11، 13،  
(2001): 4-40.
- 17- مواسي، فاروق. تلاحم الوجوه والمعاني، عرض ونقد في الشعر المحلي. القدس: مطبعة  
الشرق التعاونية، 1976: 53-59.
- 18- مواسي، فاروق. داود حايك غابة من الألوان، قصيدة وشاعر. نابلس: دار الفاروق، 1996:  
105-98.
- 19- مواسي، فاروق. القدس في الشعر الفلسطيني الحديث. الناصرة: مؤسسة المواكب، 1996:  
10-9.

- 20- موسى، فاروق. القدس في الشعر الفلسطيني الحديث، هدي النجمة. القاهرة: مركز نهر النيل، 2008: 40-41.
- 21- موسى، شمس الدين. صورة من الداخل عن اختلاط التاريخ بالجغرافيا. اليوم السابع 264، 1989: 37.
- 22- موسى، شمس الدين. تداخل الطريق والجغرافيا في رواية الطريق إلى بيرزيت، أوراق من وراء الحصار الفلسطيني. القاهرة: مؤسسة العروبة للطباعة والنشر، 1991: 17-25.
- 23- نير، أ. . דרך ביר זית. הארץ, 1.12.89, ב 5. 1989.
- 24- Mattityahu, Peled . Intifada prelude. *NewoutLook* 212 (1990)43:-45.

#### مراجع عامة:

- 25- حمادة، إبراهيم. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. القاهرة: دار المعارف، 1985.
- 26- غنايم، محمود. مرايا في النقد . بيت بيرل: مركز دراسات الأدب العربي. كفرقوع: دار الهدى، 2000.
- 27- غنايم، محمود. المدار الصعب. كفرقوع: دار الهدى، 1995.



الأُويب

إميل حبيبي



## قراءة في رواية "المتشائل" مأساة شعب وأزمة هوية: رواية الوعي والوعي المضادّ

عايدة فحماوي

أ. إميل شكري حبيبي (1921-1996): "باقي في حيفا"

### أ.1 حياته

أديب<sup>1</sup> وصحافي وسياسي فلسطيني، ولد في حيفا (29 آب 1921) لعائلة قرويّة مكوّنة من سبعة أبناء وابنتين. أصل العائلة من شفاعمرو، حيث عمل والده مدرّساً في مدرسة إرساليّة حتى عام 1920، حينها انتقلت العائلة إلى مدينة حيفا. تلقى إميل حبيبي علومه الابتدائية في مدرسة المعارف الابتدائية في حيفا، بعدها انتقل إلى مدرسة البرج الثانوية في عكا، فمدرسة مار لوقا - حيفا بين الأعوام 1938-1939 حيث أنهى فيها دراسته الثانويّة. درس سنتين بالمراسلة الهندسة البترولية في المعهد البريطاني.<sup>2</sup> تنقّل فترة قبل قيام دولة إسرائيل بين رام الله والقدس ولبنان، ثم عاد إلى الجليل فحيفا قبل قيام الدولة.<sup>3</sup> انتقل للسكن في الناصرة في عام 1956،<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> رغم أعماله الأدبية القليلة نسبياً إلا أنه استطاع أن يكرّس نفسه كأديب، روائي، مسرحي وكاتب قصّة قصيرة، بالإضافة إلى تمييزه في الكتابة الصحفية. راجع تعريفه من قبل الجيوسي على سبيل المثال لا الحصر في: الجيوسي 1997، 45، إذ تعرفه كالتالي: "روائي ومسرحي وكاتب قصّة قصيرة وصحفي". كذلك حول هذا النقاش راجع: وادي 1985، 138-139.

<sup>2</sup> راجع الحوار معه بعنوان "أنا هو الطفل القتل" الذي أجراه معه محمود درويش وإلياس خوري في مجلة الكرمل 1981، 183-187.

<sup>3</sup> عن هذه التنقلات وأثرها على حبيبي راجع: محمود 1984، 13-15. كذلك عن الحراك السياسي في هذه المرحلة، وأثره على حبيبي، راجع: جندوب 1999، 18-21.

<sup>4</sup> انظر: كامبل 1996، 464.

ومكث فيها حتى وفاته في أيار 1996 تاركًا زوجة، ابنتين وابناً. أوصى إميل حبيبي أن تُكتب على قبره هذه الكلمات: "باق في حيفا".<sup>1</sup>

## أ. نشاطه السياسي والصحافي: "أنا الطفل القتل"

عمل حبيبي في بداية حياته في مصانع تكرير البترول في حيفا. انتقل بعدها إلى مضمّار الحقل الصحافي، حيث عمل مديعًا ومحررًا لنشرة أخبار في دار الإذاعة الفلسطينية 1942-1943. عمل محررًا في أسبوعية مهمّاز 1946، ثم مارس دوره كرئيس تحرير يومية الاتحاد في القدس ويافا وحيفا 1972-1989، وكان يكتب افتتاحيتها تحت الاسم المستعار "جبهة".<sup>2</sup> أسّس في العام الأخير من حياته المجلة الشهرية الأدبية مشارف.<sup>3</sup>

في الإطار السياسي، لعب حبيبي دورًا من خلال تجربته السياسية<sup>4</sup> في حراك الهوية السياسية الفلسطينية.<sup>5</sup> كان حبيبي عضوًا في الحزب الشيوعي الفلسطيني وعضوًا في جمعية العمّال العربية الفلسطينية في حيفا، ومؤتمر العمال العرب في فلسطين. نشط في العام 1943 ضمن الحزب الشيوعي الفلسطيني، وكان من مؤسّسي عصبة التحرر الوطني في فلسطين عام 1945. بعد قيام دولة إسرائيل نشط في إعادة الوحدة للشيوعيين في إطار الحزب الشيوعي

---

<sup>1</sup> من الملاحظ أن هذه العبارة تحمل معنى المستقبل والماضي والحاضر، كذلك تحمل بعدًا سياسيًا ولغويًا في ذات الوقت. راجع: סומך 2003, 67. عن حيفا في أدب إميل حبيبي راجع: Attar 2007, 46-51. وأيضًا انظر: بחר 2009, 37-39.

<sup>2</sup> راجع: בלס 1996, 17. جدير بالذكر أن حبيبي بدأ أيضًا بنشر روايته الأولى سداسية الأيام الستة بتسلسل في مجلة "الجديد" تحت اسم كنية "أبي سلام" راجع: وادي 1985, 95.

<sup>3</sup> Fischbach 2000, 155.

<sup>4</sup> عن دور الأدباء الفلسطينيين في تشكيل الهوية السياسية راجع على سبيل المثال: Khalidi 2008, 75

<sup>5</sup> الصراع بالنسبة للكتاب الفلسطينيين الذين كانوا ينتمون للحركة الشيوعية، هو صراع طبقي على المستوى العالمي، وليس فقط صراعاً فلسطينياً، هم يتعاطفون مع هويتهم الفلسطينية بقدر ما يتعاطفون مع كل شعب تحت طائلة الإمبريالية. عن ذلك راجع: קנאזל 1981, 163-164. وأيضاً: קנאזל 1989, 128. وأيضاً: שניר 1990, 253. انظر إلى تصنيف ليش (ליש) للأقلية الفلسطينية في الداخل، حيث تتوجه إلى ثلاثة اتجاهات: الأقلية الصامتة، الشباب المثقف، والتيار الراديكالي. راجع: ליש 1989, 8-9.

الإسرائيليّ، وكان من ممثلي الحزب كعضو في البرلمان الإسرائيلي (الكنيست) من العام 1953 إلى أن قدّم استقالته من العمل البرلماني للتفرغ للعمل الأدبي والصحافي في العام 1972. إثر انهيار المنظومة الاشتراكية، أعاد النظر في بعض المسلمات النظرية، مما سبب له خلافات فكرية وتنظيمية مع الحزب الشيوعي، استقال على ضوءها من جميع مناصبه الحزبية في عام 1989،<sup>1</sup> بما فيها رئاسة تحرير الاتحاد. لكنه بقي عضوًا في الحزب حتى عام 1991 حين استقال من الحزب.<sup>2</sup>

كان عضواً في حركة السلام العالميّة، أقام في لبنان أربعة أشهر. وزار سوريا ولبنان، كذلك زار الاتحاد السوفيتي وبقية الأقطار الاشتراكية الأوروبية عدّة زيارات. بالإضافة إلى ذلك زار كوبا والولايات المتحدة وفرنسا وألمانيا الغربية عدة زيارات قصيرة. أقام في براغ سنتين ونصف السنة 1977-1980، حيث عمل محرراً في مجلة قضايا السلم والاشتراكية.

### أ.3 ثقافته

استمد حبيبي ثقافته من موارد مختلفة منها التراث القديم الكلاسيكي ومنها التراث الشعبي، كذلك تأثر بدراسته للقرآن الكريم. أما عن ثقافته المعاصرة، فقد شملت اطلاعه على الحراك الثقافي المصري والعربي في تلك المرحلة. في نفس الوقت تأثر حبيبي بالأدب الغربي خصوصاً الروسي والماركسي.<sup>3</sup> تبرز ثقافته من خلال أعماله، ومحاولته لاستثمارها وتوظيف طاقاتها، كمرجعيات وكعلاقات عبر نصيّة في كتاباته.

### أ.4 أهمّ الجوائز التي حاز عليها

في عام 1990 أهدته منظمة التحرير الفلسطينية "وسام القدس" وهو أرفع وسام فلسطيني. تمّ اختياره في العام 1991 بوصفه الكاتب الأهم في العالم العربي من قبل مجلة المجلة الصادرة

<sup>1</sup> عن أسباب ذلك يتحدث إميل حبيبي بالتفصيل في حوار أجراه معه شمعون بلاص ويعكوف بسر. راجع: 1991, 26.

<sup>2</sup> Fischbach 2000, 155.

<sup>3</sup> للتوسع، راجع: محمود 1984، 21-31. كذلك انظر مقابلة درويش وخوري معه في: حبيبي 1981، 182-183.

في لندن، وفي عام 1992 منحته إسرائيل "جائزة إسرائيل في الأدب" وهي أرفع جائزة أدبية تمنحها الدولة.<sup>1</sup>

#### أ. أهم أعماله الأدبية

بدأ حبيبي في نشر أجزاء مختلفة من أعماله في الصحف والمجلات.<sup>2</sup> نشر حبيبي عمله الأول ككتاب سداسية الأيام الستة عام 1968، وبعده تتابعت الأعمال: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل (1974)، لكع بن لكع (1980)، ثم إخطيه (1985) وأخيرًا، خرافية سرايا بنت الغول (1991).

لقد جعلت تلك الأعمال القليلة صاحبها أحد أهم المبدعين العرب، وذلك لأسلوبه الجديد والمتميز في الكتابة الأدبية. له مؤلفات أخرى في مجال السياسة والمقالات الفكرية والنقدية أهمها: كفر قاسم- المجزرة والسياسة (1967)، نحو عالم بلا أقفاص (1993) وأخيرًا ما صدر بعد وفاته سراج الغولة (2006).

#### ب. إميل حبيبي الروائي

تمتاز الروايات الثلاث التي نشرها حبيبي بين الأعوام 1974-1991 ببساطتها وتعقيدها في ذات الوقت. أما الرواية الأكثر شهرة بينها فهي رواية المتشائل (1974) التي تعتبر قفزة نوعية في مشوار

---

<sup>1</sup> في السنوات الأخيرة لحياته، بعد أن وافق على استلام الجائزة كان حبيبي هدفًا للحرمان والقطيعة، رغم أن بعض الأدباء العرب المعروفين وبينهم أدونيس ومحفوظ والطيب صالح رفضوا استنكار موقفه. لكن الكثير من طلابه وأصدقائه أعلنوا الحرب عليه، أما هو فقد كان فخورًا بأن أدبه العربي الفلسطيني الذي أحبه العالم العربي، حظي بالاعتراف والاحترام من قبل إسرائيل، ورأى في ذلك لبنة في الجسر الذي شارك في بنائه. عن ردود الأفعال على الجائزة راجع: 66, 2003 7715, كذلك راجع ما يقوله عن ذلك في المقابلة معه في: 66 و67 و68 و69 و70 و71 و72 و73 و74 و75 و76 و77 و78 و79 و80 و81 و82 و83 و84 و85 و86 و87 و88 و89 و90 و91 و92 و93 و94 و95 و96 و97 و98 و99 و100 و101 و102 و103 و104 و105 و106 و107 و108 و109 و110 و111 و112 و113 و114 و115 و116 و117 و118 و119 و120 و121 و122 و123 و124 و125 و126 و127 و128 و129 و130 و131 و132 و133 و134 و135 و136 و137 و138 و139 و140 و141 و142 و143 و144 و145 و146 و147 و148 و149 و150 و151 و152 و153 و154 و155 و156 و157 و158 و159 و160 و161 و162 و163 و164 و165 و166 و167 و168 و169 و170 و171 و172 و173 و174 و175 و176 و177 و178 و179 و180 و181 و182 و183 و184 و185 و186 و187 و188 و189 و190 و191 و192 و193 و194 و195 و196 و197 و198 و199 و200 و201 و202 و203 و204 و205 و206 و207 و208 و209 و210 و211 و212 و213 و214 و215 و216 و217 و218 و219 و220 و221 و222 و223 و224 و225 و226 و227 و228 و229 و230 و231 و232 و233 و234 و235 و236 و237 و238 و239 و240 و241 و242 و243 و244 و245 و246 و247 و248 و249 و250 و251 و252 و253 و254 و255 و256 و257 و258 و259 و260 و261 و262 و263 و264 و265 و266 و267 و268 و269 و270 و271 و272 و273 و274 و275 و276 و277 و278 و279 و280 و281 و282 و283 و284 و285 و286 و287 و288 و289 و290 و291 و292 و293 و294 و295 و296 و297 و298 و299 و300 و301 و302 و303 و304 و305 و306 و307 و308 و309 و310 و311 و312 و313 و314 و315 و316 و317 و318 و319 و320 و321 و322 و323 و324 و325 و326 و327 و328 و329 و330 و331 و332 و333 و334 و335 و336 و337 و338 و339 و340 و341 و342 و343 و344 و345 و346 و347 و348 و349 و350 و351 و352 و353 و354 و355 و356 و357 و358 و359 و360 و361 و362 و363 و364 و365 و366 و367 و368 و369 و370 و371 و372 و373 و374 و375 و376 و377 و378 و379 و380 و381 و382 و383 و384 و385 و386 و387 و388 و389 و390 و391 و392 و393 و394 و395 و396 و397 و398 و399 و400 و401 و402 و403 و404 و405 و406 و407 و408 و409 و410 و411 و412 و413 و414 و415 و416 و417 و418 و419 و420 و421 و422 و423 و424 و425 و426 و427 و428 و429 و430 و431 و432 و433 و434 و435 و436 و437 و438 و439 و440 و441 و442 و443 و444 و445 و446 و447 و448 و449 و450 و451 و452 و453 و454 و455 و456 و457 و458 و459 و460 و461 و462 و463 و464 و465 و466 و467 و468 و469 و470 و471 و472 و473 و474 و475 و476 و477 و478 و479 و480 و481 و482 و483 و484 و485 و486 و487 و488 و489 و490 و491 و492 و493 و494 و495 و496 و497 و498 و499 و500 و501 و502 و503 و504 و505 و506 و507 و508 و509 و510 و511 و512 و513 و514 و515 و516 و517 و518 و519 و520 و521 و522 و523 و524 و525 و526 و527 و528 و529 و530 و531 و532 و533 و534 و535 و536 و537 و538 و539 و540 و541 و542 و543 و544 و545 و546 و547 و548 و549 و550 و551 و552 و553 و554 و555 و556 و557 و558 و559 و560 و561 و562 و563 و564 و565 و566 و567 و568 و569 و570 و571 و572 و573 و574 و575 و576 و577 و578 و579 و580 و581 و582 و583 و584 و585 و586 و587 و588 و589 و590 و591 و592 و593 و594 و595 و596 و597 و598 و599 و600 و601 و602 و603 و604 و605 و606 و607 و608 و609 و610 و611 و612 و613 و614 و615 و616 و617 و618 و619 و620 و621 و622 و623 و624 و625 و626 و627 و628 و629 و630 و631 و632 و633 و634 و635 و636 و637 و638 و639 و640 و641 و642 و643 و644 و645 و646 و647 و648 و649 و650 و651 و652 و653 و654 و655 و656 و657 و658 و659 و660 و661 و662 و663 و664 و665 و666 و667 و668 و669 و670 و671 و672 و673 و674 و675 و676 و677 و678 و679 و680 و681 و682 و683 و684 و685 و686 و687 و688 و689 و690 و691 و692 و693 و694 و695 و696 و697 و698 و699 و700 و701 و702 و703 و704 و705 و706 و707 و708 و709 و710 و711 و712 و713 و714 و715 و716 و717 و718 و719 و720 و721 و722 و723 و724 و725 و726 و727 و728 و729 و730 و731 و732 و733 و734 و735 و736 و737 و738 و739 و740 و741 و742 و743 و744 و745 و746 و747 و748 و749 و750 و751 و752 و753 و754 و755 و756 و757 و758 و759 و760 و761 و762 و763 و764 و765 و766 و767 و768 و769 و770 و771 و772 و773 و774 و775 و776 و777 و778 و779 و780 و781 و782 و783 و784 و785 و786 و787 و788 و789 و790 و791 و792 و793 و794 و795 و796 و797 و798 و799 و800 و801 و802 و803 و804 و805 و806 و807 و808 و809 و810 و811 و812 و813 و814 و815 و816 و817 و818 و819 و820 و821 و822 و823 و824 و825 و826 و827 و828 و829 و830 و831 و832 و833 و834 و835 و836 و837 و838 و839 و840 و841 و842 و843 و844 و845 و846 و847 و848 و849 و850 و851 و852 و853 و854 و855 و856 و857 و858 و859 و860 و861 و862 و863 و864 و865 و866 و867 و868 و869 و870 و871 و872 و873 و874 و875 و876 و877 و878 و879 و880 و881 و882 و883 و884 و885 و886 و887 و888 و889 و890 و891 و892 و893 و894 و895 و896 و897 و898 و899 و900 و901 و902 و903 و904 و905 و906 و907 و908 و909 و910 و911 و912 و913 و914 و915 و916 و917 و918 و919 و920 و921 و922 و923 و924 و925 و926 و927 و928 و929 و930 و931 و932 و933 و934 و935 و936 و937 و938 و939 و940 و941 و942 و943 و944 و945 و946 و947 و948 و949 و950 و951 و952 و953 و954 و955 و956 و957 و958 و959 و960 و961 و962 و963 و964 و965 و966 و967 و968 و969 و970 و971 و972 و973 و974 و975 و976 و977 و978 و979 و980 و981 و982 و983 و984 و985 و986 و987 و988 و989 و990 و991 و992 و993 و994 و995 و996 و997 و998 و999 و1000

<sup>2</sup> كقصّة بوابة مندلباوم نشرت عام 1954، والنورية - قدر الدنيا وهي مسرحية نشرت عام 1962 ومرثية السلطعون وقد نشرت بعد عام 1967. كذلك أم الروبائيكيا- هند الباقية في وادي النسناس (1992) والتي نشرت في كتاب للمرة الأولى في الأعمال الكاملة (1997).

كتابته الأدبية.<sup>1</sup> مزجت الرواية بين عناصر "الحداثة" في الكتابة و"الكلاسيكية"، فخرج النصّ متميزاً بالتأسيس لنمط قصصيّ عربيّ جديد أصيل، ليس متعلقاً بالأنماط الغربيّة؛ حيث استمدّ عناصر متباينة من السردية العربيّة الكلاسيكية، وفي نفس الوقت لم يتخلّ عن حداثة النصّ وعالميته.<sup>2</sup> يعتبر البعض إميل حبيبي<sup>3</sup> من الأوائل الذين أسسوا لكتابة روائية مزاحة عن السائد في عصرها، مستمدة من التراث القصصيّ الشعبيّ، مما يمكنها من بناء قطيعة مع الرواية التقليديّة الخاضعة للتأثير الغربيّ.<sup>4</sup>

### ب.1: إميل حبيبي وما بعد الحداثة في الأدب الفلسطينيّ

برز تيار ما بعد الحداثة الفلسطينيّ لدى حبيبي في نتاجه المتأخر إخطية (1986) وسرايا بنت الغول (1991) دون أن يتخلّى عن أسلوبه الخاصّ الذي يمتاز بطرح الصراع، التلاعب اللفظيّ وتوظيف مرجعيات متباينة ومتناقضة. لقد ناسبه هذا الأسلوب، حيث تخلّى عن السردية المبنية على السبب والنتيجة والخلط بين الشخص، وتبادل أصوات المتكلمين. هكذا تمكن حبيبي من سرد درب آلام الشعب الفلسطينيّ من خلال بنية سردية متينة و"مفكّكة" في نفس الوقت. يعكس العملان الأدبيان صدى المأساة الفلسطينيّة، فالشعب قد تشظى وتشتت، لكن الاحتلال ليس المذنب الوحيد والشخص الإسرائيليّ ليست سلبية دوماً، بل يعرض حبيبي الشخص اليهودية من شرائح مختلفة من المجتمع، وتظهر هنا وهناك اقتباسات من الكتاب المقدس.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> صومخ 2003، 65.

<sup>2</sup> صومخ 2003، 65. أيضاً راجع: صومخ 1996، 15.

<sup>3</sup> يقول حبيبي: "لقد ادّعت أنه في مقدوري اعتماداً على إلمامي بالتراث وعلى تذوقيّ للأدب العالمي، أن أفتش عن أسلوب جديد في الأدب، يتفق وإمكانية الاستيعاب الجماهيري العربي الخاصّ. والحقيقة أنني كنت أخوض في أسلوب جديد، كنت أفعل ذلك عن تعمد وإصرار مجيزاً لنفسي حرية التجربة" راجع: حبيبي 1981، 190-191.

<sup>4</sup> العافية 1997، 19.

<sup>5</sup> انظر: صومخ 2003، 65.

### ج. "المتشائل": رواية الوعي والوعي المضاد

لضيق حيز الدراسة، لن نتمكّن من تقديم بحث مفصّل لجميع أعمال حبيبي، فارتأينا أن نستعرض إحدى روايات حبيبي من زوايا معيّنة نرى أنها تظهر جماليّات الكتابة وخصوصيتها لديه. هذه الرواية التي تُرجمت لعدّة لغات وحوّلت إلى مسرحية،<sup>1</sup> أظهرت حبيبي كروائي له خطه المتميز، والذي أرسى بصمة خاصّة في عالم الرواية الفلسطينية والعربيّة.

#### ج.1 سيميائية العنوان: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل (1974)

يلاحظ القارئ أن حبيبي كان واعياً لأهمية العنوان في عملية الكتابة، يظهر ذلك في عناوين أعماله التي اتّسمت بخصوصية وجاذبية خاصّة، استخدم فيها تقنيات متنوعة. يؤكّد ذلك اعتماده أيضاً على عناوين داخلية أو فرعية في داخل أعماله. كذلك بتوظيف عتبات النصّ المختلفة.

يبدو عنوان الرواية للوهلة الأولى، آتياً من صفحات مقامة أو على رأس قصّة من قصص ألف ليلة وليلة أو حتى عنواناً لنادرة. مما يؤهله ليلعب دوراً إيحائياً، يرتكز على التداوي (Connotation) ويحيل القارئ لمرجعيات وعلاقات عبر نصيّة. كذلك فإن اعتماد العنوان على التناقض والمفارقة يجعله عنواناً مثيراً ومشوّقاً، ويؤدي وظيفة<sup>2</sup> إغوائية (Seduction) من الدرجة الأولى، من حيث موضوعه ومبناه وإيقاعه. يمزج هذا العنوان في صياغته بين المفارقة الساخرة والتناص الشقّاف (intertextuality)<sup>3</sup> والإرداف الخلفي (oxymoron).<sup>4</sup> هذه الاستراتيجيات الموظفة في بناء العنوان تتغلغل في البنية العميقة للرواية، وذلك في عدّة مستويات: على صعيد التركيب اللغوي، على صعيد السرد، على صعيد التركيب النفسيّ للشخصيات، لاسيّما الشخصية المركزيّة. على ضوء ذلك، يمكننا اعتبار هذا العنوان عنواناً

<sup>1</sup> عن المسرحية راجع: khochavi 2007, 180-178.

<sup>2</sup> عن وظيفتي الإغواء والإيحاء (التداوي) ووظائف أخرى راجع: Genette 1988, 708-717.

<sup>3</sup> عن هذه الإستراتيجية في الأدب راجع: مفتاح 1992، 119-135.

<sup>4</sup> عن مفهوم الإرداف الخلفي راجع: وهبة 1984، 374. كذلك: سنير 1985، 133-134.



دلاليًا تمثيليًا<sup>1</sup> بامتياز. إذ يمثّل النص في نسيجه البنيوي العميق المختلف: الأسلوب واللغة، الإيحاء والتداعي، السخرية والمفارقة.

### ج.2 المأساة والملمهة: الأيديولوجيا المفقودة، الحقيقة المرّة والانزياح الساخر

رغم أن الرواية تعتبر من الروايات التي تتبنى الخط الذي يتلاحم مع الواقع الحقيقي في الكتابة، والذي يتمحور بشكل أساسي حول الهوية السياسيّة، إلا أن حبيبي وظف تقنيات إقناعية فكريّة، ساهمت في جعل الشكل الواقعي الحقيقي للرواية أكثر ضبابيّة<sup>2</sup> في الرواية يلتقي الخط المأساوي العريض للأحداث التي تستند إلى التاريخ الموضوعي، ويمتزج بالخط الشخصي المأساوي للأحداث التي تلمّ بحياة المتشائل. لكن مجموع الأحداث والوقائع والتفاصيل التي تترامم لصياغة المأساة، تأتي في معظمها من نسيج مادة ساخرة بالأساس<sup>3</sup>. السخرية لدى إميل حبيبي حيلة دفاعيّة وحيلة أدبيّة في ذات الوقت. هو يقول عن ذلك: "السخرية سلاح يحمي الذات من ضعفها، وتعبير عن مأساة هي أكبر من أن يتحملها ضميري الإنساني"<sup>4</sup>. هكذا استطاع حبيبي أن يميّز بين النص التاريخي التوثيقي وبين النصّ الواقعي الحقيقي، واستطاع أن يوظف السياسة وأن يجمّلها ويقربها للقارئ. لقد نجح حبيبي في تبديد رفض القارئ وعزوفه عن النصوص التي تعتمد المستوى المباشر والشفاف، وهذا هو ما يميّز رواية المتشائل في الأدب الفلسطينيّ. لقد وظّف حبيبي المفارقة (irony) في اختيار الشكل الأدبيّ وأسلوب السرد، وفي طريقة عرض الأحداث واختيار شخصية "البطل"<sup>5</sup>. لقد مزج حبيبي أنماطاً ساخرة متباينة لتقليص أبعاد الجدّيّة والثقل الموجودة في المستوى السياسيّ؛ فوظف المفارقة الكلاميّة اللفظية، والمفارقة المعتمدة على التلاعب اللغوي، والفكاهة الشعبيّة، والسخرية اللاذعة. هذا التوظيف نسج تناقضًا بين المضمون الجدّي وبين التأثير الكوميدي على المتلقي، وأنتج نصًا

<sup>1</sup> عن مفهوم العنوان التمثيلي راجع: Taha 2000, 83.

<sup>2</sup> 26, 2002 نكاح.

<sup>3</sup> وادي 1985, 133.

<sup>4</sup> حبيبي 1981, 190.

<sup>5</sup> راجع: Mehrez 1984, 34.

سلسلاً على المستوى الشعوري وعلى المستوى الفكري والإدراكي القرائي.<sup>1</sup> لقد جعلت السخرية والمفارقة من النص، نصّاً قابلاً للقراءة، لأنها جمّلت الجانب القبيح من السياسة، وكانت حيلة آنيّة ساهمت في تغيير الواقع/الحقيقة.

لقد استعار حبيبي لغة الملهاة وأدواتها ليتحدث عن المأساة على لسان الشخصية. لم تبرز هذه الأدوات في النسيج اللغوي فقط، بل في النسيج البنيوي للشخص، وفي عمق سلوك الشخصية المركزية؛ فسعيد الذي يعيش واقعاً مأساوياً ويشهد أحداثاً دراميّة تمسه مباشرة قلّما يواجه دراميّة الحدث بردود فعل تتناسب والحدث، بل يواجهها بسلوك يتناقض وجوهرياً المأساوي.<sup>2</sup> يبرز ذلك أيضاً في العديد من مميزات معالم شخصية المتشائل: كالتغابي، المبالغة في تقزيم الذات، المبالغة في تضخيم أهمية الذات، المبالغة في التباسط، تلقائية الاستجابة وسرعتها.<sup>3</sup> ليصبح "سعيد المتشائل" بطلاً ذا ملامح كوميدية في رواية أحداثها مأساوية.

### ج.3 النصّ الغائب والنصّ الحاضر: اللغة، الإيقاع والتناص:

إذا كان من مميزات الوظيفة الشعرية للغة<sup>4</sup> (Poetic) أن تفوق أهمية الدالّ على المدلول، فإن هذه الوظيفة تبرز حرفياً في رواية المتشائل؛ حيث تصعب ترجمة خطابها المبني على مجموعة من الأساليب التي تلاحت في بنيتها السردية لتشكّل سيفساء لغويّة تتشكل في اتجاهات مختلفة، منها ما هو على سطح البنية اللغوية ومنها ما هو موظّف في البنية العميقة. وظّف حبيبي تقنيات أخرى عدا أسلوب السخرية، حتى يحمل القارئ على الاستمرار في التواصل مع النصّ، منها التناص والعلاقات عبر النصيّة. على مستوى السطح اللغوي، يلعب التلاعب اللفظي على سبيل المثال دوراً في استعادة أساليب من الموروث الأدبيّ الكلاسيكيّ. يوظف التلاعب اللغوي في عدة أشكال: الخروج عن المألوف النحويّ، اللازمة اللفظية أو الجمل

<sup>1</sup> טאמחא 2002, 26-27.

<sup>2</sup> على سبيل المثال لا الحصر راجع في الرواية ما تحت العنوان الفرعي "سعيد يعلن أن حياته في إسرائيل كانت فضلة حمارة!". في: حبيبي 1997، 169.

<sup>3</sup> راجع وادي 1985، 129-132.

<sup>4</sup> سبيلا 1998، 51-52.

الاستدراكية.<sup>1</sup> كذلك يستخدم الجناس والاشتقاق بهدف خلق صراع بين المضمون الجديد والأسلوب الكلاسيكي بواسطة إظهار المفارقة بينهما. كذلك المقابلة التي تُبرز ثنائية المضمون وثنائية الأسلوب. أما السجع رغم قلته في الرواية، فقد وظّف لدعم السخرية اللاذعة في أحداث تنطوي على مفارقة من حيث الموقف،<sup>2</sup> ويأتي السجع في بعض العناوين الفرعية ليدعم المفارقة العميقة فيها والسخرية.<sup>3</sup>

على المستوى الأسلوبي والبنية العميقة للنص، يستفيد حبيبي من التراث العربي لتطوير أسلوبه الساخر دون أن تبدو لغته محتّطة وغريبة. فهو يتجاوز التعبير اللغوي الغني بالدلالات المرتبطة بالحسّ الشعبي، ويستنبط مفردات جديدة، يشتقّها من مجموع التراث اللغوي، فتُغني أسلوبه الساخر، وتكسر حاجز الخوف القائم أمام مهمة تطوير القاموس العربي وإغنائه.<sup>4</sup> نجد شكل السرد ينزع إلى تضمين البنية التراثية من حيث المفردات والتراكيب، وأساليب القصّ والردّ، وتحيل القارئ إلى أجناس أدبية كلاسيكية كالرسالة والمقامة والخبر والخطبة.<sup>5</sup> في نفس الوقت، تتوارد في هذه الرواية بكثافة لافتة للنظر مجموعة من النصوص تتراوح بين التراث القديم والحديث،<sup>6</sup> تحيل القارئ إلى نصوص مختلفة من القرآن والحديث والأمثال العربية والفلسفات، وتعبق بنصوص شعرية قديمة وحديثة،<sup>7</sup> كما يحاور الكاتب بعض الأساليب

<sup>1</sup> راجع: وادي 1985، 137.

<sup>2</sup> على سبيل المثال، حين يسرد "سعيد المتشائل" سبب عدم هدم قرية الفريديس معللاً ذلك بحاجة أهالي زخرون يعقوب إلى عمال عرب ليعملوا في عصر العنب فيبرز أسلوب السجع الذي يؤكد على السخرية والمفارقة: "أما الفرادسة فقد أنقذهم عصر الكرمة في دنان يعقوب من أعاصير الحروب" انظر: حبيبي، 1997، 265.

<sup>3</sup> راجع: غنايم 1987، 28-36.

<sup>4</sup> وادي 1985، 125.

<sup>5</sup> لن يتسع المكان للتمثيل لجميع هذه البنى التراثية. عن ذلك راجع على سبيل المثال: غنايم 1997، 37-50.

<sup>6</sup> راجع على سبيل المثال لا الحصر ثبّتاً بالنصوص الموازية ووظيفتها في الرواية في: العافية 1997، 190-192.

<sup>7</sup> مثلاً: لامرئ القيس ولأبي نواس وأبي العلاء المعري والمتنبي وابن عربي وسميح القاسم ومحمود درويش وتوفيق زّناد وسالم جبران وغيرهم. كما أن الرواية تدخل في علاقات تناصية مع استدعاء الحكايات الخرافية

الواردة في النصوص الدينية والفقهية عن طريق المحاكاة الساخرة. وهو في هذا كله يفجّر الموروث الكامن موظفًا إياه تارة بشكل مباشر كما هو في بعده الأصلي، وتارة بطرق غير مباشرة، إيرونية ومقلوبة، قد تتمرد على النصّ الأصلي لتتحول المرجعية الموظفة إلى لغة انتقاد وتعرية.

#### ج. 4. زمن السرد وزمن الحدث

تؤرخ الرواية لمسار وجدان شعب عبر سردها الهادئ وغناها الرمزي وثرائها الفكري وسخريتها الناعمة. تُدار على شكل رسائل وتقترب من فن السيرة، وتمزج بين الميل القصصيّ والسرد التاريخي. لكنها تندشغل أساسًا بالرؤية، بالنضال اليوميّ على مدى ربع قرن من معاناة حياة الشعب الفلسطيني. يلعب التداخي فيها دورًا بارزًا وتكثر فيها الحركة التصويرية الكاريكاتورية فتقلب الملهاة مأساة. فيصبح سعيد نسيجًا مقتطعًا من آلاف الشخصيات الفلسطينية في الوطن والمنفى.<sup>1</sup>

تغطي الرواية عشرين عامًا منذ 1948 أو كما يطلق عليه البطل "النحس الأول".<sup>2</sup> في المقابل، فإن حبيبي يلوّن في استخدام أنواع السرد في روايته، ولا تسير الرواية في زمن متصاعد متراسّ. فالرواية توظف مرارًا أسلوب الحذف السردية وذلك خدمة للموقف الروائي.<sup>3</sup> يوظّف حبيبي أيضًا الاستباق في بعض المواقف السردية. كذلك يعتمد على الارتداد والرجوع من نقطة انطلاق السرد في النصّ مدّة معينة إلى الوراء.<sup>4</sup> كما يستخدم حبيبي الموجز بواسطة سرد أحداث تجري على امتداد عدّة أيام أو شهور أو سنوات في بضع فقرات أو صفحات دون تقديم تفاصيل تتعلق بالأعمال أو الأقوال.<sup>5</sup>

---

المتنوعة وألف ليلة وليلة ورحلة ابن جبير، ومواقف من مسرحية عطيل لشكسبير ورواية كنديد لفولتير. عن أساليب توظيف تلك المرجعيات داخل النص راجع: العافية 1997، 72-97.

<sup>1</sup> شريح 1996، 93.

<sup>2</sup> حبيبي 1997، 172.

<sup>3</sup> راجع مثلًا موقف تسمية "ولاء" من قبل "الرجل الكبير" ذي القامة القصيرة: حبيبي 1997، 287.

<sup>4</sup> Mehrez 1984، 42.

<sup>5</sup> العافية 1997، 101.

## ج.5 الشخصوص: سيميائية الأسماء المكررة

## • "سعيد أبو النحس المتشائل": البطل اللابطل

تغيب عن روايات حبيبي عمومًا البطولة بالمعنى الكلاسيكي للبطل. من خلال تسمية شخوص الرواية نلاحظ أن حبيبي<sup>1</sup> يميل إلى رسم ملامحها كفكرة وكأدوار متعدّدة، بدل التجسيد الحسيّ لبطولة ذات لحم وعظم، كما هو الحال في التصوّر الكلاسيكي لبطل الروايات السائدة.<sup>2</sup> على سبيل المثال تحت العنوان الفرعي "سعيد ينتسب" يتحدث الراوي ويسهب في شرح تاريخ وأصول عائلة "المتشائل"، خصوصًا ما يذكره في بداية خطابه لقارئه المضمّر: "إن اسمي، وهو سعيد أبي النحس المتشائل يطابق رسمي مقلّمًا منطقيًا"<sup>3</sup>، وفي فصل آخر تحت عنوان فرعي "بحث في أصل المتشائل" يشرح أصل تسمية عائلته بالمتشائل. يلاحظ القارئ ازدواجية وثنائية ساخرة بين الاسم وبين الأصل، تنسحب على مضمون الشخصية في الرواية. شخصية "سعيد" إلى سذاجتها وبلادتها، تعي وضعها جيدًا بكثير من المارة والمعاناة وتضطرب في أحشائها أحلام وآمال، لكنها تجد نفسها مكبّلة عاجزة عن الانسلاخ من جلدتها. "سعيد أبو النحس" يعي الواقع الذي يعيشه، والرسائل التي يكتبها تظهر رده العميق على هذا الواقع. ربما كان اختياره للخلاص من هذا الواقع مستفزًا للقارئ الذي يتوقع شخصية فلسطينية نمطيّة مقاومة، فيفاجأ بأنها شخصية جمعت كلّ العيوب، حدّ التواطؤ مع الدولة الجديدة، ولكنها أيضًا جمعت التناقضات المتصارعة التي جعلت من سعيد شخصية تضجّ بالإنسانية، وتبتعد عن النمطية المعهودة: كالثقافة والجهل، الذكاء وادعاء الغباء، الغرور وتحقير الذات.<sup>4</sup> إلا أن

<sup>1</sup> عن اختياره لشخصية سعيد يقول حبيبي: "كان هدي في باختصار هو تخلص المظلوم من مصيبة توهم القوة في ظالمه، ولذلك اخترت شخصية سلبية لتكون بطل الرواية، شخصية جمعتُ فيها كل العيوب التي أريد محاربتها، ولكن بطبيعة الحال كان من الضروري أن أضفي الصفات الإنسانيّة على هذه الشخصية حتى يصبح واضحًا أنها ليست فريدة". راجع الجيوسي 1997، 224.

<sup>2</sup> علوش 1987، 56-59.

<sup>3</sup> حبيبي 1997، 171.

<sup>4</sup> الجيوسي 1997، 224.

هذا التواطؤ لم يأت من قناعة لقد فتح المتشائل عينيه، فوجد نفسه أمام مصير لا طاقة له على تغييره رغم وعيه العميق بقضيته، ومن هنا جاء تعلقه المستمر بالوطن والذي تجسّد في أشكال رمزيّة عبر "يعاد" و"باقية".

يخرج البطل عند حبيبي عن المألوف في أدب المقاومة. ف"المتشائل" ليس نسخة مكررة لبطل المقاومة النمطي. إنه نموذج يبدو سلبيًا من الخارج وليّنًا ومتمكّنًا مع الشروط الجديدة، لكنه يعجز في النهاية عن تحقيق التلاؤم مع الواقع الجديد رغم سلسلة التنازلات والتراجعات.<sup>1</sup>

#### • "يعاد" و"باقية": المرأة الحبيبة، وجع الذاكرة وضياح الوطن

تبرز المرأة لدى حبيبي بأنّها تجسّد الجانب الإيجابي في رواياته؛<sup>2</sup> وفي رواية المتشائل تبرز ثلاث شخصيات نسائية تمثل شرائح وأجيال مختلفة من مأساة الشعب الفلسطيني، تتفاوت أدوارها وتركيبتها لكنها تشترك في أنها تمثل الجانب الإيجابي المفقود في شخصية المتشائل. في شخصية "يعاد" الأولى 1948 و"يعاد الثانية" 1967 تتوارث الشخصيتان الأسماء والأدوار، يوهمننا حبيبي بإمكانية وجود تسمية وبطولة، لكنه يربطها بسيميائية العودة<sup>3</sup> ليكون للمكان الحيز الأهم والبطل في الرواية. ففلسطين "الحبيبة المفقودة" تفقد مرتين بلا عودة.

رغم التباين بين شخصيتي "يعاد" و"سعيد" من حيث التركيب النفسي والسلوكي، إلا أنه أحب "يعاد" تلك المرأة الفلسطينية التي اقتلعت عنوة من أرضها الفلسطينية لترمى خارج الحدود. "يعاد" كانت حبه الأول الذي ما فتى يلحّ على ذاكرته، اقتلعت من بيته وسط صرختها الشهيرة:

<sup>1</sup> وادي 1985، 107-109.

<sup>2</sup> راجع ما يقوله حبيبي بهذا الصدد في حوار معه: بلال وبنس، 24. كذلك عن توظيف شخصية المرأة في رواياته راجع: دنور 1999، 18.

<sup>3</sup> يقول على لسان سعيد: "عادت يعاد فإذا بها ليست يعادًا باقة ورد في عرس المستقبل وإكليل زهور نضرة على قبر الماضي في وقت معًا. انتظرت عودتها عشرين عامًا فلمّا عادت قالت: لست يعادك. تركتني وحيدًا وقالت: لست وحيدًا. فلما سألتها: أعودين؟ أجابت: كما يعود ماء البحر للبحر، في الشتاء! لقد أقبل الشتاء يا يعاد فعودي! قالت: هذا شتاؤك وحدك". انظر حبيبي 1997، 369.

"سعيد، يا سعيد، لا يهمك، فإنني عائدة!"<sup>1</sup> بقي "سعيد" يحب "يعاد" عشرين عامًا ويعيش على حلم عودتها، ويبرّر تعاونه مع الدولة الجديدة بهذا الحب.<sup>2</sup> لكنّ وعد السلطة له بإعادة "يعاد" إليه، كان يُهدر دومًا: "راحت عليك يعاد، كيف سمحت للشيوخيين بأن ينالوا كل هذه الأصوات؟"<sup>3</sup> مشهد انتزاع العساكر ليعاد من بيت سعيد<sup>4</sup> يعادل انتزاع شعب من أرضه وتفتيته<sup>5</sup> بين النفي والبقاء تحت القمع، ليبقى اجتماع "الشيتيين" حلمًا لم يتحقق في الواقع أو الرواية. دلالة شخصية يعاد رمزياً، تنعكس أيضًا على الشخصية الأثوية الثانية في الرواية، وهي المرأة التي تزوجها سعيد المتشائل. "باقية" الطنطورية هي المرأة التي ظلت باقية فوق الأرض الفلسطينية بعد رحيل أهلها وسقوط قريتها. لكنها ليست مجرد باقية مثل بقاء سعيد، فبقاؤها يرتبط بسرّ يختلف عن دوافع سعيد للبقاء. سرها يرتبط بصندوق حديدي "مليء بالذهب"، أخفاها والدها تحت سطح البحر، لكن الصندوق يحتوي أبعد من ذلك يحتوي على بذرة المقاومة والتي تنمو مع "ولاء" ابن سعيد من باقية الطنطورية.

#### • "يعاد الثانية"، "سعيد"، "ولاء": هوية المقاومة

إن المتشائل يرمز إلى تلك الفئة التي لم تستطع أن تفعل شيئًا، لذلك كان الابن البكر "ولاء" البديل الذي استطاع أن يتجاوز حالة الانتظار والإحباط إلى ساحة الفعل المقاوم. تظهر ثنائية ومفارقة في اسم "ولاء"، فقد سمي به ليرتبط بولاء للدولة الجديدة، إلا أن ولاءه الحقيقي في نهاية الرواية كان لقضيته ووطنه. ولاء الذي يصبح فدائيًا ويمثل الطليعة المتقدّمة التي تنسلخ

<sup>1</sup> انظر: حبيبي 197، 239.

<sup>2</sup> راجع: 242 على سبيل المثال. على سبيل المثال تستخدمه السلطات للتحريض على الشيوخيين وتأييب الجماهير ضدهم: "ولأ أنال أجزًا على هذه المهمة سوى إحياء الوعد بعودة يعاد". انظر: حبيبي 1997، 243.

<sup>3</sup> انظر: حبيبي 1997، 244.

<sup>4</sup> انظر حبيبي 1997، 238-239.

<sup>5</sup> يعاد هي المعادل للفلسطينيين المبعثرين الذين اجتثوا: "أخذوها مع غيرها من المتسللين إلى حيفا، من الناصرة ومن المجيدل ومن يافة ومن معلول ومن شفاعمرو ومن عبلين ومن طمرة، وكل عامل تسلل إلى حيفا ليطلع عياله، وألقوا بها في سهل جنين بين أُلغام الإنجليز والعرب واليهود". انظر الرواية: حبيبي 1997، 240.

عن طبقتهما وأصولهما العشائريّة، ليس امتدادًا لعائلة المتشائل، بل يرمز إلى جيل كامل رفض الخضوع والولاء لقدره الذي تربى عليه، ليكون عكس ذلك.<sup>1</sup> كما تنمو نفس البذرة مع "سعيد" ابن يعاد المنفيّة. وهكذا تكون المرأة "الباقية" والمرأة "المنفيّة" هما المنبع الأساسي للخيار الآخر أمام الشعب الفلسطيني في الوطن وفي المنفى، وهو خط يختلف تمام الاختلاف في انزياحه عن حركة سعيد المتشائل المشلولة. وتلعب "يعاد الثانية" دورًا يجمع بين يعاد وباقية لتستمر دائرية ظهور الشخصيات، لكن في انزياح كامل وتعريف جديد للهوية.

### ج.6 النهاية والخاتمة:<sup>2</sup> هوية "الغازوق" وازدواجية الجلوس فوق الوهم

قراءة الجزء الأخير من النص قد تبدو للوهلة الأولى مفتوحة للقارئ، حين يبدأ متلقي رسائل المتشائل بالبحث عن مصدر هذه الرسائل. لكن خاتمة النص لا تعتمد فقط على النهاية، بل تعتمد على النص بأكمله، وتُشكّل المدى الذي تلتئم فيه الأطراف الطليقة للنص لتُشكّل وحدة متماسكة.<sup>3</sup> في نهاية الرواية تتضافر مجموعة من الشخصيات التي تظهر لتصميم وتشكيل خاتمة النص. نقطة البدء كانت في اختيار "ولاء" خطأً مغايرًا وانضمامه للمقاومة، ونقطة التلاقي والكشف كانت في حرب 1976 حيث يُلقى "سعيد المتشائل" في السجن الذي قاده إليه إفراطه في الولاء لتعليمات الدولة. هناك يلتقي الفدائي الأسير "سعيد" ابن حبيبته "يعاد"، ويكتشف جوهر التناقض بينه وبين سعيد ذي الهوية الواضحة "فدائي ولاجئ"،<sup>4</sup> وهو الذي لا يعرف كيف يحدد هويته. هذا الاكتشاف يقوده إلى شعور بالتحوّل، فيشعر بعمق القمع الذي

<sup>1</sup> راجع الحوار الملحمي بين ولاء ووالدته في: حبيبي 1997، 302-308. كذلك راجع: وادي 1985، 118.

<sup>2</sup> النهاية (Ending) أو الإنهاء تعني الوحدة الأخيرة<sup>2</sup> التي يمكن تحديدها في العمل الأدبي، والتي لا يجد القارئ بعدها ما يقوم بقراءته بشكل فعلي. راجع: Torgovnick 1981، 6. أما الخاتمة (closure) أو (closuriazation) فهي محكومة بعملية القراءة وموقعها لا يمكن تحديده فوق النص. الخاتمة هي الدرجة التي يصل إليها حلّ الأسئلة والتوترات والصراعات المطروحة خلال العمل. راجع: Roberts 1997، 3. للتمييز بين مفهوم الخاتمة ومفهوم النهاية راجع أيضًا: Allan 1986، 199 وأيضًا Taha 2002، 259

<sup>3</sup> MacArthur 1990، 30.

<sup>4</sup> حبيبي 1997، 337.



يتحوّل بدوره إلى أداة لتثبيت شعوره بتحوّله الداخلي، فيقول: "ها قد أصبحت رجلاً بعد أن ركلتني أرجل الحراس"<sup>1</sup> أو: "دوسي أيتها الأحذية الضخمة على صدري! اخنقي أنفاسي! أيتها الغرف السوداء أطبقي على جسدي العاجز! فلولاكم لما اجتمعنا من جديد"<sup>2</sup>. هذا التحوّل الذي أنار للمتشائل اكتشافاً كان غائباً عنه يأخذ شكل الرفض، رفض العودة لخدمة الدولة، مما أدى به إلى أن يصبح كالمكوك يخرج من السجن ليعود إليه<sup>3</sup>. يُهدد بالتجويع والتعذيب وتفرض عليه الإقامة الجبرية، ويبدأ في نسج علاقات واهية مع قوى كان يحارها. رغم اكتشافه عمق مأزقه وتحوّله الداخلي، إلا أنه لم يتحوّل إلى النقيض. يظهر ذلك جلياً حين يأتي لقاؤه بالشخصية الثانية "يعاد الثانية" التي جاءت باحثة عن شقيقها سعيد. فهو يكتشف مع "يعاد الثانية" حريته وشجاعته، لكنها تُنتزع أيضاً من بيته كما أمها، ويفشل مرة أخرى بالالتحام بها، وبالحفاظ عليها، بل يبقى بلا حراك ويضع يديه فوق عينيه كي لا يرى النهاية كما رأى البداية<sup>4</sup>.

في نهاية الرواية يجد سعيد نفسه أمام الخيارات التالية: قبول تمويه السلطة "الرجل الكبير" بأن ما يجلس عليه ليس خازوقاً، أو البقاء فوق خازوقه كما هو "يعقوب" الذي يشاطره الجلوس في موقع مشابه، كان أيضاً أمامه أن يقبل إنقاذ الشاب الثوري الذي يحمل جريدة الحزب لينزل معه إلى الشارع، وكانت أمامه يعاد الأولى التي أراد أن يرفعها معه، لكنها أرادت أن تسحبه معها إلى قبر الغربية. وهناك خيار باقية وولاء وسعيد وهو المقاومة. يرفض المتشائل كل هذه الاختيارات ويتشبث بخازوقه. فلا يستطيع أن يكون مواطناً إسرائيلياً ولا مقاوماً فلسطينياً، ويفشل في أن يبني له هويته الخاصة. لم يكن قادراً أبداً على الخروج من أزمته مع قرار واضح فيما يتعلق بالجانب الذي ينتمي إليه. لم يقدر سعيد على الانصهار في حياة تعاني من مثل هذه الأسئلة الوجودية على "خازوق". السبيل الوحيد كان أمامه مقابل ما يجري هو القفز إلى المجهول، وتجنب التعامل مع أزمته، فهرب من خلال أوهام الماضي والمستقبل التي تحلق بعيداً

<sup>1</sup> حبيبي 1997، 337.

<sup>2</sup> حبيبي 1997، 338.

<sup>3</sup> راجع على سبيل المثال في الرواية: حبيبي 1997، 242-341.

<sup>4</sup> حبيبي 1997، 365.

على بساط سحريّ مع أصدقائه من خارج الأرض.<sup>1</sup> يختار المتشائل الخلاص الغيبي من قوى إعجازية تستجيب له. في الحقيقة، فإن هذا الاختيار لا يقود سعيد إلى عالم فضائي خارج العالم الماديّ، بل إلى عزلة عقليّة. هذا الحلّ "من خارج الأرض"، يمكّن سعيد من التهرب من مواجهه سؤال الهوية.<sup>2</sup> هذه الخاتمة تبدو للقارئ مغلقة فيما يتعلق بحالة سعيد، التي تنتهي بموته في مصحّ للأمراض العقلية في عكا، وهي خاتمة تتناسب مع كون هذا النصّ يتبع النصّ الواقعي السياسي، الذي يقود الكتاب لكتابة أدب مع خاتمة مغلقة.<sup>3</sup>

في هذه اللحظة بالذات، والتي نفكر فيها أنه بموت سعيد لا يبقى للشعب الفلسطيني سوى نموذج المقاومة (يعاد وسعيد وولاء) خصوصاً أن يعاد تقول حين تراه محمولاً مع الفضائيين – أو هكذا يخيل لسعيد - "حين تمضي هذه الغيمة تشرق الشمس"،<sup>4</sup> و"يعاد الثانية" تقول: "استراح وأراح"،<sup>5</sup> في هذه اللحظة بالذات يقوم المؤلف بحركة تعيد القارئ وتهزّ وعيه من جديد، وتذكره بأن سعيد لم يمت حقاً كرمز، فيعيد ترتيب أوراق قراءته، وتظهر الخاتمة بازدواجيتها التي تتلاءم مع الواقع. فسعيد ليس واحداً، بل ممثلاً لشريحة كبيرة من المجتمع الفلسطيني الذي يعيش في إسرائيل، لذلك يبقى السؤال مفتوحاً يلجّ على القارئ حول مصير كلّ "سعيد" وهو ما ينهي به حبيبي روايته: "فكيف ستعثرون عليه، يا سادة يا كرام، دون أن تتعثروا به؟!".<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> راجع: Khater 1993, 78.

<sup>2</sup> راجع: Khater 1993, 79.

<sup>3</sup> عن هذا النوع من الخواتيم راجع: Taha 1998/1999, 23.

<sup>4</sup> حبيبي 1997، 371.

<sup>5</sup> حبيبي 1997، 373.

<sup>6</sup> حبيبي 1997، 374.

## إجمال:

في هذه الدراسة، ألقينا الضوء على سيرة إميل حبيبي الذاتية وأهم المحطات في مشواره السياسي والأدبي وأهم موارد ثقافته، وقد انعكست تلك المستويات في كتاباته كما بينا أعلاه. لضيق حيز رقعة الكتابة أرتأينا أن نتعرض لإحدى أهم ما كتب وهي رواية المتشائل. في البداية عالجتنا عنوان النص، وخلصنا إلى أنه عنوان تمثيلي بامتياز، حيث يمثل النص في نسيجه البنيوي العميق المختلف: الأسلوب واللغة، الإيحاء والتداعي، السخرية والمفارقة. أما من حيث لغة وأسلوب الرواية فإن إميل حبيبي استعار لغة المهلأة وأدواتها ليتحدث عن المأساة الفلسطينية. وقد تجلى لنا أن أسلوب المفارقة والسخرية ضمن هذه الأدوات على صعيد اللغة، النسيج البنيوي للشخص، وفي عمق سلوك الشخصية المركزية. في المقابل، لاحظنا أن حبيبي يوظف بكثافة العلاقات عبر النصية، التي تحيل القارئ إلى التراث القديم والحديث، أحياناً بأسلوب مباشر كما وردت في بعدها الأصلي، وكثيراً بطرق غير مباشرة، إيرونية، ومقلوبة، لتتمرد على النص الأصلي وتتحول المرجعية الموظفة إلى لغة انتقاد وتعرية. كذلك استعرضنا بناء شخص الرواية، حيث يخرج البطل عند حبيبي عن بطل المقاومة النمطي؛ يبدو سلبياً من الخارج وليناً وامتكيّاً مع الشروط الجديدة، رغم ذلك يعجز في النهاية عن تحقيق التلاؤم مع الواقع الجديد. أما المرأة لدى حبيبي فتبرز بأنها تجسد الجانب الإيجابي في رواية المتشائل، وذلك عبر ثلاث شخصيات نسوية، تمثل شرائح وأجيال مختلفة من مأساة الشعب الفلسطيني، تتفاوت أدوارها وتركيباتها، لكنها تشترك في تمثيلها للجانب الإيجابي المفقود في شخصية "المتشائل". في نهاية الدراسة ناقشنا نهاية وخاتمة النص، ووقفنا أمام خاتمة مزدوجة: فهروب "البطل" إلى عالم الوهم لا يغلق أزمته، ولا يحدد هويته. فلا يستطيع أن يكون مواطناً إسرائيلياً ولا مقاوماً فلسطينياً، ليبقى السؤال مفتوحاً يلجّ على القارئ حول مصير كل "سعيد".

## المراجع

1. الجيوسي، سلى الخضراء. موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997.
2. حبيبي، إميل. "أنا الطفل القليل". الكرمل 1 (1981): 183-187.
3. حبيبي، إميل. الأعمال الأدبية الكاملة. الناصرة: سلام حبيبي، 1997.
4. سبيلا، محمد. دفاتر فلسفية. المغرب: دار توبقال، 1998.
5. سنير، رؤوبين. ركعتان في العشق: دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي. بيروت: دار الساق، 2002.
6. شريح، محمود. "الرواية العربية المعاصرة". في: كامبل، روبرت. أعلام الأدب العربي المعاصر. بيروت: مركز الدراسات للعالم العربي، 1996: 75-121.
7. العافية، محمد. الخطاب الروائي عند إميل حبيبي. الدار البيضاء: مطبعة النجاح، 1997.
8. علوش، سعيد. عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي. لبنان: مركز الإنماء القومي، 1987.
9. كامبل، روبرت. أعلام الأدب العربي المعاصر. بيروت: مركز الدراسات للعالم العربي، 1996.
10. مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). الدار البيضاء: بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992.
11. غنايم، محمود. في مبنى النصّ: دراسة في رواية إميل حبيبي. جت: منشورات اليسار، 1987.
12. محمود، حسني. إميل حبيبي والقصة القصيرة. الأردن: الوكالة العربية للتوزيع والنشر، 1984.
13. وادي، فاروق. ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية. ط2. عكا: الأسوار، 1985.

14. وهبة، مجدي. **معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب**. بيروت: مكتبة لبنان، 1984.
15. بهر، אלמוג. "חירות הגעגועים לחיפה בתוך חיפה". **עתון 77: לספרות ולתרבות** 339 (2009): 37-39.
16. בלס, שמעון. ובסר, יעקוב. 1991. "אמיל חביבי: קוראים לזה ניכור". **עתון 77: לספרות ולתרבות** 134 (1991): 24-26.
17. בלס, שמעון. "צוואתו של עץ האגס". **עתון 77: לספרות ולתרבות** 196 (1996): 16-17.
18. גנור, יאירה. "הבריחה והנשק של אמיל חביבי". **עתון 77: לספרות ולתרבות** 237 (1999): 18-24.
19. טאהא, אברהים. "המודל הקואלציוני והקורא הצרכן". **עתון 77: לספרות ולתרבות** 268 (2002): 26-28.
20. ליש, אהרון. "ערביי ישראל משבר של זהות". **המזרח החדש**. כרך ל"ב (1989): 9-1.
21. סומך, ששון. "האופטימיסט והפסימיסט". **ארץ אחרת** 16 (2003): 64-67.
22. סומך, ששון. "פגישה עם אמיל". **עתון 77: לספרות ולתרבות** 196 (1996): 14-15.
23. פרילוק, נ. וש. וגה. "הכותרת- טיפוסית כותרות ומאפייניהם". **לשון, הבעה, הבנה: עיונים ודרכי הוראה**. ירושלים: משרד החינוך והתרבות, 1989.
24. קנאזע, ג'. "בעיית הזהות בספרות של ערביי ישראל". בתוך: הראבן, אלוף. **אחד מכל שישה ישראלים**. ירושלים: ואן ליר (1981): 149-169.
25. קנאזע, ג'. "ייסודות אידיאולוגיים בספרות הערבית בישראל". **המזרח החדש**, כרך ל"ב (1989): 128-138.
26. שניר, ר. "פצע אחד מפצעיו- הספרות הערבית הפלסטינית בישראל". **אלפיים** 2 (1990): 244-268.
28. Allen, R. "Beginning and Ending: Aspects of Technique in the Modern Arabic Story". *World Literature Today* 60:2 (1986): 199-206.
29. Attar, S. "Buried in the Deepest Recesses of Memory: A Queen or a Slave? The Vision of Ghassan Kanafani and Emile Habibi of the City of Haifa". *Arab Studies Quarterly* 29:2 (Spring 2007): 5-37.

30. Fischbach, M. R. "Emile Habibi". In: Mattar, Ph. (ed.). *Encyclopedia of the Palestinians*. New York: Facts on File, 2000.
31. Genette, G. "Structure and Functions of the Title in Literature". *Critical Inquiry* 14 (1988): 692-720.
32. Khalidi, R. "Remembering Mahmud Darwish". *Journal of Palestine Studies* 1: XXXVIII (Autumn 2008): 74-77
33. Kochavi, H. A. "Performing Arabic Plays on the Israeli Hebrew Stage (1945-2006): Some Case Studies and Reviews". *The Mercurian* 1:1 (2007): 172-189.
34. Khater, A. "Emile Habibi: The Mirror of Irony in Palestinian Literature". *Journal of Arabic Literature*, 24:1 (Mar., 1993): 75-94.
35. MacArthur, E.J. *Extravagant Narratives: Closure & Dynamic in Dynamics in the Epistolary*. form: Princeton University Press, 1990.
36. Mehrez, S. "Irony in Joyce's Ulysses and Habibi's Pessoptimist". *Alif: Journal of Comparative Poetics*, 4 (Spring, 1984): 33-54.
37. Roberts, H. & Dunn, F. & Fowler, D. (eds). *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
38. Taha, I. "Openness and Closedness: Four Categories of Closurization in Fiction". *J AIS* 2 (1998/1999): 1-23
39. Taha, I. "The Power of the Title: Why Have You Left the Horse Alone By Mahmud Darwish". *Journal of Arabic and Islamic Studies* 3 (2000): 66-83
40. Taha, I. "Semiotics of Ending and Closure: The Post Ending Activity of the Reader". *Semiotica*, 138 (2002): 259-277.
41. Torgovnick, M. *Closure in the Novel*. New Jersey: Princeton University Press, 1981.

الأُويب

توفيق فياض





## الالتزام في أدب توفيق فياض

محمد خليل

### حياته:

ولد الأديب توفيق فياض في قرية مقيبلة قضاء جنين عام 1939، فيها تلقى تعليمه الابتدائي، وفي مدرسة البلدية بمدينة الناصرة تلقى تعليمه الثانوي، ثم أكمل تعليمه الجامعي في الجامعة العبرية في القدس حيث نال شهادة البكالوريوس في علم الاتصالات، وعمل موظفًا في دائرة الجمارك في ميناء حيفا.

بدأ فياض نشر إنتاجه الأدبي، في بداية مشواره، في صحيفتي اليوم<sup>(1)</sup> والاتحاد ومجلة الجديد<sup>(2)</sup> وفيما بعد في صحف الوطن العربي. اعتقل وسجن في سجن شطة والرملة بتهمة أمنية من عام 1969 إلى عام 1974 حين أبعده عن وطنه إلى مصر بموجب اتفاقية تبادل الأسرى مع مصر. غادر مصر إلى بيروت حيث عمل هناك مدة في مركز الدراسات الفلسطينية. أنشأ في بيروت ((دار النورس)) المتخصصة في نشر أدب الأطفال والتي دمرت إثر الاجتياح الإسرائيلي عام 1982، وفي العام نفسه غادر بيروت، بعد خروج المقاومة الفلسطينية منها، متوجهًا إلى تونس حيث عاش فيها، وهناك حصل على الإجازة من معهد الصحافة والإعلام. عمل، ما بين السنوات 1989-1982، في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وهو مقيم في تونس إلى اليوم.

### أدبه:

تحتفي كتابات توفيق فياض برصد معاناة من تبقى من أبناء الشعب العربي الفلسطيني في وطنه تحت الحكم الإسرائيلي، ومن جوانبها المتعددة: الاجتماعية والنفسية، والوطنية، والاقتصادية، والإنسانية، والسياسية، وذلك على المستويين الفردي والجمعي على السواء، وهي سمة تكاد تبرز في معظم النتاج الأدبي الفلسطيني الذي نشأ في فلسطين-48، وبأجناسه الأدبية

<sup>1</sup> اليوم: صحيفة عربية ناطقة بلسان الحكومة الإسرائيلية.

<sup>2</sup> الاتحاد: صحيفة الحزب الشيوعي الإسرائيلي، والجديد: مجلة أدبية شهرية تابعة له أيضًا.

كافة. ويلحظ القارئ على كتابات فياض، كذلك، أن الحس الوطني الأصيل أكثر ما يغلب عليها، فهي تحفل بتصوير كفاح الشعب الفلسطيني ووصف نضاله لأجل نيل حقه في الحرية والكرامة.

ملاحم عامة في كتابات فياض:

يُشار مثال ذلك: تنامي الوعي الوطني لدى البقية الباقية من أبناء الشعب العربي الفلسطيني في أرض الوطن، والتشبث بالأرض وقضايا اللاجئين وهمومهم، والتفاني في التضحية والفداء والإيثار لا الأثرة، والشعور بالفقد والخسارة وتزعزع الثقة بالقيادات العربية، على المستويين الفردي والجمعي، كنتيجة واقعية حتمية أعقبت النكبة. وهو ما أدى إلى تسريع عملية النهوض لدى من تبقى من أبناء الشعب العربي الفلسطيني في وطنه بعد النكبة.

ويحسب المرء أيضًا، أن أكثر ما يطغى على كتابات فياض الخطابات السردية الواقعية المباشرة، التي تراوح بين التسجيلية والفوتوغرافية، انطلاقًا من وعيه بالحاضر وهو يرنو إلى المستقبل، مع ما يشوبها من إسقاط الكاتب لفكره السياسي بشكل مباشر، علمًا أنه لم يكتف بالتنظير والشعارات فقط، إنما خرج إلى حيز التنفيذ أيضًا كما هو معروف. كان يتكلم ويفعل، فهو أديب ملتزم، يتمسك بمبادئه وإيمانه بقضيته الوطنية وضرورة استمرار الكفاح لأجل إحداث التغيير المنشود. كذلك يلحظ القارئ على كتابات فياض اتكاءها من حين لآخر على بعض اللوحات في المتخيل والأسطورة والرمز.

موتيف العودة والمقاومة في "الكلب سمور":

يمكن أن يجد المرء، على سبيل المثال لا الحصر، صدى لمثل تلك الإرهاصات في قصة ((الكلب سمور))<sup>(1)</sup> المعدة للفتيان، التي تتم مجرياتها أحداثها على عهد الانتداب البريطاني على فلسطين. ففيها يعرض الكاتب صورًا مؤثرة لمضايقات الجنود الإنجليز وتعرضهم لسكان قريته ((مقبيلة)) في مرج بن عامر قرب مدينة جنين في أواخر عهد الانتداب البريطاني تحديدًا " كانت

<sup>1</sup> توفيق فياض. الكلب سمور، رواية للفتيان (رام الله: مركز أوغاريت الثقافي، 2004).

فلسطين إذك ما تزال ترزح تحت الاحتلال البريطاني، وكانت أرضها تتعرض لغزو المستوطنين اليهود، الذين كانوا يتدفقون عليها عن طريق البحر من كل أنحاء العالم، بمساعدة الأسطول البريطاني" (ص14). وتبلغ المفارقة في القصة ذروتها حين يغادر قاسم أصغر أبناء الأسرة وعائلته القرية، تاركًا بيته لينضم إلى جموع النازحين عنها، لكن الكلب ((سمور)) يرفض مغادرة القرية فما كان من قاسم إلا أن ربطه وحمله معه رغمًا عنه " ووضعه في كيس من الخيش كي لا يرى الطريق فيفر ثانية، ثم وضعه على الحمار أمامه وانطلق به بأقصى سرعته ليلحق بأمه وإخوته الذين انضموا إلى جموع النازحين" (ص61). لم تمض سوى بضعة أسابيع على هجرة الكلب ((سمور)) حتى تمكن من الفكك من رباطه والعودة من حيث أتى إلى القرية التي خرج منها!

تألم أفراد العائلة لما حدث، أما قاسم فقد انفجر باكياً إذ لم يستطع تحمل ذلك المشهد وفي ذلك يقول الكاتب "هذه النهاية التي انتهى إليها سمور وقد راودته الشكوك بأنه لن يراه مرة أخرى إلى الأبد" (ص62). وحين رأته أمه على تلك الحال ضربت كفاً بكف قلقاً على مصير سمور وتساءلت "هل مات سمور يا قاسم؟" (ص63). فرد عليها قائلاً "لا يا أمي.. سمور لم يموت، ولكنه عاد إلى القرية. إنني أعرفه جيداً. لقد عاد" (ص63)! وانتهت الرواية بأن حمل قاسم بندقية والده بعد استشهاد رافضاً حياة التهجير والتشرد، ثم قفل عائداً إلى محيط قريته. بعد أن ودع أمه، ليلتحق في صفوف المقاومة " وراح يقترب من البندقية وعيناه ما تزالان مثبتتين عليها ثم مد يده إليها يأخذها، وأمه تنظر إليه دونما كلمة واحدة. نظر إليها قاسم وهو يستدير بالبندقية نحو فتحة الخيمة قائلاً: إلى اللقاء يا أمي! وانطلق في اتجاه الجبال المحيطة بقرية مقبلة" (ص63)!

أما لغة القصة فإنها سهلة ومبسطة، والترميز فيها واضح لا يحتاج إلى كبير جهد. لكنها مطعمة، أحياناً، بالمفردات العامية القريبة من أفهام الفتیان، إلى ذلك، فإنها تكاد تخلو من أي تعقيد.

في قصة ((النبع)) من مجموعته ((الشارع الأصفر))<sup>(1)</sup> يعرض الكاتب لثنائية الموت والحياة، والعلاقة الجدلية بينهما، كما جسدها بطل القصة سالم راعي الأغنام، الذي يضحي بنفسه في سبيل المجموع، وهو يستعيد النبع الغائض بعد أن بدأ يجف ويغور في الأرض، في إشارة إلى تغير الظروف من حوله. والتأكيد أن الفداء والتضحية كموتيف في مواقف محددة، يقودان حتمًا إلى الحياة والبعث من جديد ولا سيما بعث الشعب العربي الفلسطيني. كما يشكلان قيمًا ومثلاً إنسانية عليا يجب ترسيخها، لأنها من صميم حياة الإنسان.

### كسر المحرمات في روايات "المشوهون":

رواية ((المشوهون))<sup>(2)</sup>، وهي أكثر ما تبدو متكئة على الجو الثقافي العام الذي أعقب النكبة عام 1948، تعد نتيجة مباشرة لتلك الظروف القاسية التي كانت تسود وقتذاك انطلاقًا من واقع القضية الوطنية للشعب العربي الفلسطيني، الذي طالما كان يؤرق الكاتب ويقض مضجعه، وهو ما يظل معظم نتاجه الأدبي تقريبًا كما تقدم.

تعرض الرواية، في ظل تلك الظروف القاسية والصعبة، لمذكرات طالب وفد إلى مدينة الناصرة بغية إكمال تحصيله العلمي لمرحلة الدراسة الثانوية "تذكرت نفسي عندما جئت من القرية لإتمام تحصيلي الثانوي في هذه المدينة [الناصرة. م. خ.] (ص7). ومن خلال تسلسل الأحداث تكشف الرواية عن حياة مشوهة للفرد والجماعة كما يقرر ذلك الكاتب نفسه إذ

---

<sup>1</sup> توفيق فياض، الشارع الأصفر (الناصرة: مطبعة الحكيم، 1968). يشار إلى أن القصة كانت نشرت للمرة الأولى بعنوان "لن يجف النبع"، الجديد، 1، (كانون الثاني، 1961)، 33-35. انظر: ابن خلدون (إميل توما)، في معرض التعليق على الشارع الأصفر؛ الجديد، العدد 4 و5، ص35-37، 39، نيسان/أيار 1969. كذلك: زكي درويش، "أضواء وظلال على مجموعة الشارع الأصفر"، الأنباء 1/17، (1969).

<sup>2</sup> توفيق فياض، المشوهون (حيفا: مطبعة الاتحاد، 1963)؛ انظر: محمد خليل، النقد الأدبي داخل فلسطين 48 في نصف قرن (1948-1998) (كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر كريم، 2007)، 353-360. ففيه مراجعة نقدية ضافية للرواية.

يقول "وحقيقة حياتنا أنها مشوهة. كلنا مشوهون... كلنا مسئول عن هذا التشويه" (ص73)!  
ولالإشارة، فإن لوحة الغلاف الخارجي للرواية تحاكي مضمونها إلى حد كبير!

يُرى البطل سعيد في ((المشوهون)) وهو ليس بسعيد، قد لفته شعور مشوب بالضيق والغربة والتشوه، وهي صفة ملازمة لمعظم شخصيات الرواية، الأمر الذي يضطره إلى البحث عن وسائل أو بدائل أخرى حيثما وجدت، كتعويض عن فقدان والحرمان والخسارة واحتياجاته الناقصة في الحياة، وإن كانت تخالف عادات وتقاليد المجتمع الذي يعيش فيه انطلاقاً من حقيقة واقعه وهو ما أدى إلى تحديد أبعاد شخصية البطل.

يشكل موضوع الجنس، الذي يصل حد الجوع، الحيز الأكبر من مضمون الرواية وهو المحور الرئيسي فيها، كقوله "أحسست بالإشفاق عليها من عيون الطلاب. هكذا تفعل القطط. يصاب الجوع بالبله. إننا جوع" (ص12)! وهو ما برز بشكل واضح للعيان في مجتمع محافظ وزمن تقليدي تسيطر عليهما عادات وتقاليد عميقة الجذور.

كذلك قوله "لعت المدينة بصوت مرتفع. لا يوجد فيها ماخور واحد؟! كنائس ومساجد... وثم كنائس.. يصعب على الطلاب العثور على زانية في هذه المدينة. مواخيرهن في بيوتهن" (ص50)! لقد بلغ الأمر بأحد النقاد أن يلوم الكاتب لأنه تجرأ وعرض لمثل تلك الموضوعات التي ما زالت، في نظرهم، محرمة أي تابو، وقد نعت بطلي الرواية سعيد وزياد بالانحراف<sup>(1)</sup>!

أثارت رواية ((المشوهون)) خلافاً ونقاشاً حادين بين القراء في مختلف الأوساط الاجتماعية والسياسية والأدبية لم تعرف له مثيلاً، من قبل، على الساحة المحلية حتى إنها شكلت صدمة لدى بعضهم، دون أي اعتبار للجو النفسي الذي كان يسيطر على الكاتب، أو الظروف التي كان يمر بها بعيد النكبة، وما نجم عنها من شعور حاد سببه ضيق الوطن وتشريد الشعب العربي الفلسطيني، ناهيك بالغربة التي كانت تطبق عليه حتى داخل الوطن نفسه، وما أعقبها من

<sup>1</sup> انظر: عيسى لوباني، "كتب جديدة. المشوهون"، الجديد (نيسان، 1964)، 40. وللمزيد: محمد خليل، النقد الأدبي داخل فلسطين 48، 360-353؛ كذلك: "المشوهون رواية جنسية أم اجتماعية"، الغد 5، (أيار، 1964)، 6-5.

مرحلة صعبة فرض فيها نظام حكم عسكري جائر راح يتفنن في أساليب القمع والقهر وفرض حصار خانق بأشكال متعددة، على الجزء المتبقي من الشعب الفلسطيني في وطنه ناهيك بالعادات والتقاليد التي رأى فيها عبأ أثقل كاهله، كما انعكس ذلك جلياً على حياة بطلي ((المشوهون)) وسائر الشخصيات الأخرى فيها، يقول "عندما أفكر في مجتمعنا أحتقر نفسي... فتياتنا سجينات. كلنا سجناء... مجتمعنا سجن كبير. كلنا مسئول عن ذلك"<sup>(1)</sup>!

وتشي مجريات أحداث الرواية، للوهلة الأولى، كأن موتيف التشوه مقصود لذاته. على أن الأمر ليس كذلك، بل الغرض منه رصد التشوه الذي أصاب حياة الإنسان الفلسطيني على المستويين الفردي والجمعي في أعقاب النكبة، فالرواية تجمع الاثنين معاً من خلال تجربة الكاتب الشخصية وموقفه ورأيه ورؤيته إزاء تلك القضية، يقول فيصل دراج "تتعامل الرواية مع إنسان محدد الاسم جاء من الناس وينتهي إليهم ويبحث عن مصيره، مفرداً أو مع بشر يقاسمونه المصير، ولا يختلسون من فرديته شيئاً. ولأن الرواية تنسج السيرة الذاتية لإنسان تساوى مع غيره، فإنها تكون، وفي مستوى منها سيرة لغيره من البشر"<sup>(2)</sup>.

من هذا المنطلق فإن رواية ((المشوهون)) في منظور ما، أقرب ما تكون إلى السيرة الذاتية، إذ تحيل إلى مرحلة اجتماعية معينة، لذا "تحيل السيرة على تجربة ماضية بينما تحاور الرواية المستقبل"<sup>(3)</sup>.

فالتشوه الناجم عن النكبة وآثارها وتداعياتها، هو الباعث الحثيث في تلك الرواية الذي يؤدي إلى خروج البطل عن مألوف عادات المجتمع وأعرافه، بما يحمله من رؤية مغايرة للمجتمع الذي يعيش فيه. كما تعكس الرواية ازدياد وعي الكاتب بواقعه والتفاته إلى حياته الخاصة، على الرغم من ظروف مجتمعه وتأثيراتها المختلفة. يشير أحد النقاد إلى ذلك بقوله "في

<sup>1</sup> توفيق فياض، المشوهون، 78-79.

<sup>2</sup> فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية (بيروت: الدار البيضاء، 1999)، 144.

<sup>3</sup> فيصل دراج، الرواية والسيرة الذاتية، دراسات في الرواية العربية، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998)، 74.

هذا السياق، بدأت الرواية العربية تنزع أردية الوقائعية الفضفاضة، وغلالات التلوين الوردية الرومانسي، لترتاد مجاهل الذات والمجتمع، عبر الاستنطاق المتعدد المنظور لواقع تداخلت فيه القيم والسلوكيات والمواقف<sup>(1)</sup>.

وتتوسل الرواية من بين ما تتوسله، كذلك، تقديم معالجة ذات لبوس اجتماعي لإشكالية اجتماعية، من وجهة نظر أو رؤية خاصة، واضعة الإنسان الفرد وهمومه موضع الاهتمام الخاص<sup>(2)</sup>.

ومن أهم ما كان يشغل بال الكاتب: عدم الرضا بالواقع المستجد في أعقاب النكبة الذي ينعته بالمشوه، ما يعني انعكاس الواقع على نفسيته التي تعاني التشظي والتمزق والإحباط والقلق والتشوه، لتجد لها صدى في تلك الكتابة، ومن ثم الرفض أو التمرد على ذلك الواقع بما فيه من حياة روتينية مملة.

وهو الغريب عن قريته، بعد أن تركها وقدم إلى المدينة لبحث عن امرأة أية امرأة يمكن أن تلي رغبته، وتسكت جوعه الجنسي، وهو يعتقد جازماً أنه سوف يعثر في المدينة على ضالته المنشودة. لكنه لا يلبث أن يجد نفسه، مرة أخرى، غريباً في المدينة، فما إن دخل المدينة حتى طوّح بعاداته وتقاليده بعيداً، أو أنه قد تركها في القرية. ويؤدي تداعي تلك الأزمة التي يواجهها، في مجتمع محافظ يعاني من الحرمان الجنسي، إلى سلوك غريب عن المجتمع الذي يعيش بين ظهرائه وينتمي إليه، إنه تعويض عن الحرية المفقودة في واقع حياته. هكذا يتجلى هذا التشويه في حياة الإنسان!

يقول أحد النقاد في ما يشبه تلك الحالة "إن كان بإمكان الخيال أن يبني ما شاء من العوالم، فإن الخيال الأدبي العربي وفي شكله التنويري، قد قصد العالم الذي حرم من العيش

<sup>1</sup> محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد (الدار البيضاء: دن، 1996)، 64.

<sup>2</sup> أبراهام ينور، "نوشאים חברתיים"، *המזרח החדש* כרך ט"ז، גליון 3-4, (תשכ"ו - 1966), 349-380.

كذلك: Hanan Ashrawi. *Contemporary Palestinian Literature under Occupation* (Ramallah: Birzeit University, 1976).

فيه، والذي يبدأ بالاستبداد وينتهي إلى الحرية، أو ينطلق من الاستبداد من حيث هو وجود لا عقلاني ويصل إلى العقل بعد أن تخفف من تشوّهه وأعاد تأويل العالم بشكل سوي<sup>(1)</sup>!

يتأمل بطل الرواية سعيد مجتمعه محاولاً الخروج عن مألوف عاداته وتقاليده منوهاً في الوقت نفسه، بحرية الفرد المتفردة ومتطلباته الأساسية، كمعنى من معاني الحياة وشروطها في ظل واقع مشوه، الأمر الذي يكشف عن هشاشة المجتمع أمام رغبات الفرد وآرائه في ظل ذلك الواقع الذي لا يكاد يحتمل. وبذلك يمكن النظر إلى الرواية على أنها تعرض لهيوم المجموع لا الفرد فحسب!

مع ذلك لا تخلو الرواية من موضوعات أخرى مثل: حياة القرية، وحياة المدينة والصراع بينهما، والرياء، والعادات والتقاليد. كل ذلك يجعل الناس يعيشون في حياة أقرب ما تكون إلى التشويه<sup>(2)</sup>. وليس هذا فحسب، فقد يجد القارئ من حين لآخر أن المؤلف لا يتردد في الخوض في موضوعات أخرى، مثال ذلك: الوجود الإنساني، وماهية الحياة، ومصير الإنسان (ص72-73) إذ يعتمد الكاتب إلى تصوير أحداث الواقع في الرواية بسوداوية مفرطة.

تعرض الرواية صوراً لا تلبث أن تتطور على شكل أحداث ينتحلها الكاتب لنفسه فهو كاتب محايت لأحداث مجتمعه، وفي الوقت ذاته، كان يشعر بعزلة واغتراب وتقلبات الأحداث المتسارعة التي تلاحقه. كانت دوافعه نابعة من داخل نفسه مما جعله يتجه إلى مثل تلك الكتابات.

إن انكشاف البطل على الآخر، على حقيقته ودون موارد أو إخفاء، إنما يكشف في حقيقة أمره، عن فراغ وظلم في داخله، وهو ما يؤدي إلى انكشاف عالمه المغلق في المدينة، لعله يجد عالمه المرتجى فيها. لكن المفارقة تبلغ ذروتها، أنه حين يأتي إلى المدينة لبحث عن ((عالم)) مختلف عن ((عالم)) القرية فإنه يجده أسوأ مما كان يظن أو يعتقد! فما كان منه إلا أن راح يكتب في رؤية تشاؤمية ناجمة عن خيبة أمل وفشل لما حدث له في المدينة. يقول محمد برادة

<sup>1</sup> فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، 153.

<sup>2</sup> محمد خليل، نقد على نقد، 122 وما يلها.



"فالأدب عندي (وبخاصة الرواية) أحد مكونات الخطاب الذي ينتجه المجتمع من أجل فهم الذات وتشخيص المتخيل الاجتماعي والتقاط ما يستعصي على المصطلحات والمفومات"<sup>(1)</sup>.

يعتمد المؤلف على تقنية الاسترجاع في عرضه لمجريات الأحداث في الرواية والتي تدور معظم أحداثها في أمكنة محددة بين القرية والمدينة. كما تعرض لوحات فنية من حياة كل من القرية والمدينة، مع ما يرافق ذلك من أسلوب السرد التقريري أو الذاتي على مدار الرواية تقريبًا، ومن حين لآخر السرد الموضوعي كذلك، مع تداخل في أزمنة السرد بين ضميري الغائب والمتكلم وضمير المتكلم هو الغالب. لقد اختار الكاتب أسلوب السرد بضمير المتكلم حتى يشعر القارئ بأنه قريب منه أو كصديق يبوح له بخبايا نفسه.

لا تخلو الرواية، كذلك، من المونولوج والحوار، ويغلب عليها لغة الجمل القصيرة، الأمر الذي يترك أثرًا في القارئ ويزيد من قوة النص، وهي لغة تعكس إلى حد كبير، الحالة النفسية لشخص الرواية. يرمي الكاتب من خلالها الولوج إلى أعماق الشخصية، لوصفها من الداخل لا من الخارج فحسب، التي تتخبط، كما يبدو في متاهات من القلق والحيرة وتداعياتها التي تبلغ أحيانًا درجة التشوه.

ييدي الكاتب اطلاعًا واسعًا على مجريات أحداث الرواية بأدق تفاصيلها، فهو عالم بكل شيء تقريبًا، حتى الأفكار التي تدور في ذهن شخصيات الرواية فإنه مطلع عليها، من هنا أمكن القول: إن الراوي هنا وهو، في الواقع، المؤلف نفسه، ربما يختبئ خلف شخصيات الرواية لاسيما شخصية البطل الرئيسي تحديدًا.

تأسيسًا على كل ما تقدم، قد لا نجانب الصواب فيما إذا قلنا: إن تلك الرواية يمكن أن تعد نقطة تحول في تطور الرواية في أدبنا المحلي.

<sup>1</sup> محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، 7.

## المقاومة في روايات فياض:

رواية ((المجموعة 778)) (مجموعة عكا)<sup>(1)</sup> كما ظهر على الغلاف الأول. تعرض لأول تنظيم سري داخل الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1948، كما يمهد الكاتب نفسه للرواية بما يسجله على صدر غلافها الأول فيقول ((المجموعة 778 تسجيل روائي لأول وأخطر مجموعة فدائية في الأرض المحتلة [عام 1948 - م. خ.] كما رواها للمؤلف أبطال هذه المجموعة في سجون فلسطين المحتلة))!

وعلى الغلاف الأخير أورد الناشر الآتي "قد تظنون سادتي أنني أروي لكم الآن قصة من عالم الخيال أو الكتب، ولكن لأسفي الشديد بل وأسفنا جميعاً أن أحداث هذه القصة قد وقعت بالفعل وهؤلاء هم أبطالها:

فوزي نمر أحمد، محمد حسين غريقات، يوسف أبو الخير، عبد حزيون، فتح الله السقا ورامز توفيق خليفة.

هكذا افتتح المدعي العسكري العام للجيش الإسرائيلي العقيد دفيد يسرائيلي مرافعته أمام المحكمة العسكرية في اللد"<sup>(2)</sup>.

فالأزمة التي تواجه شخصية البطل الرئيسي ((فوزي النمر)) ومجموعته، هي الأزمة ذاتها التي تواجه جميع أبناء شعبه الواقعين تحت الاحتلال الإسرائيلي، وبذلك تحمل الهم الجماعي لا همه الفردي أو هم أفراد مجموعته وحدهم، فتلك الأزمة هي الحقيقة الأساسية الوحيدة في حياة بطل الرواية<sup>(3)</sup>. فالبطل الثوري يمثل آمال المجتمع ويعكس تطلعاته.

فتفتح الرواية بتساؤلات وأفكار الشخصية الرئيسية فيها؛ رئيس المجموعة الذي يتساءل "ما هو مصير الشعب الفلسطيني؟

<sup>1</sup> توفيق فياض، المجموعة 778، رواية تسجيلية. ط2. (بيروت: دار القدس، 1978).

<sup>2</sup> صحيفة معاريف الإسرائيلية: 1970/2/24، 1978.

<sup>3</sup> أحمد محمد عطية، البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1977)، 239.

هذا هو السؤال الذي كان يلح عليّ دائماً منذ طفولتي، وبعد أن ترسبت في نفسي آثار نكبة فلسطين عام 1948. ومن هذا السؤال كانت تنتصب أمام عينيّ أسئلة أخرى.. ماذا على الشعب الفلسطيني أن يفعل من أجل نفسه؟ ومتى يكف عن اتكاليته التي أدت به إلى هذا المصير من التشرذم والتشتت؟ ومن ثم اتكاليته وأحلامه في انتصار الدول العربية على إسرائيل ورجوعه إلى وطنه؟" (ص5).

ويضيف قائلاً "وأخلص إلى نتيجة حتمية، أن لا بد للشعب الفلسطيني من الانتفاض والخروج من قوقعة ذله وتقاعسه ... وما دام الأمر كذلك فثمة مسؤولية ملقاة على عاتقي إذن بشكل شخصي، وعليّ أن أعمل بوحيا ولكن كيف؟" (ص6). تتصاعد أحداث الرواية منذ بدايتها، كما تظهر نمو شخصياتها، والصراع بينها وبين الآخر.

تصور الرواية أحداثاً حقيقية وقعت فعلاً، قام بها ونفذها أفراد المجموعة، كما تصور وقع أحداث هزيمة حزيران 1967 على شخصيات الرواية.

وتعد رواية ((المجموعة 778)) رواية تسجيلية، فهي ترصد أدق التفاصيل المتتابعة لتنفيذ العمليات الفدائية التي قام بها أفراد المجموعة من صيادي البحر بمدينة عكا بعد هزيمة حزيران عام 1967 التي أعقبت هزيمة عام 1948. كان واقع الشعب والوطن في أعقاب سلسلة الهزائم المتتالية، هو ما دفع بطل الرواية وأفراد مجموعته وشجعهم على الانضمام إلى صفوف المقاومة الفلسطينية، هذا من جهة. أضف إلى ذلك، انطلاق الشرارة الأولى للمقاومة الفلسطينية في مطلع عام 1965، أيقظ حلماً في نفوس أفراد المجموعة، طالما راودهم بيقظة الشعب العربي الفلسطيني، من جهة أخرى، كما يقول ".... إلا أن شيئاً واحداً كان يعزيني.. الطلقة الأولى للثورة الفلسطينية قد أطلقت" (ص9)!

لم يحتمل رئيس المجموعة وأفرادها ما كان يعتمل في نفوسهم، من وقع هزيمة حزيران 1967 ونتائجها المهينة بأبعادها المساوية، وآثارها السلبية، فقد راعهم ما آل إليه واقع الشعب والوطن! وكان قرار رئيس المجموعة: منذ اليوم فصاعداً، لا بد لهذا الشعب أن يأخذ زمام الأمور

بيده ولا يتكل إلا على نفسه، إذا ما أزداد النهوض، واستعادة كرامته المفقودة وحرته السليبية، لا أن يستمر في الاتكال على الدول العربية وحكامها!

يروى المؤلف مجريات أحداث الرواية على لسان بطلها وراويها ((فوزي النمر)) متوسلاً تقريب القارئ منه حتى كأنما يستمع إليه مباشرة فيزداد اقتناعاً بصدق الرواية وواقعيتها، يقول "واستطعت أن أجند حولي بعضاً من خيرة شباب عكا، يحملون نفس مبادئ" (ص7). ولا يستبعد المرء تداخل الكاتب، بفعل تأثره النفسي بالأحداث في صياغتها وتصويرها، لا مجرد نقلها أو تسجيل مجرياتها عن كذب فضلاً عن قربه من مسرح الأحداث، حيث كان قد سبق له أن ذاق مرارتها وأحس بها على جلده!

أكثر ما يطغى على الرواية الطابع التسجيلي، لكي يبقى المؤلف على أحداثها قريبة من نفس القارئ فتلقى قبولاً واهتماماً، ويظهر عليها تماسك البناء الفني ومهارة السرد، وقوة التعبير عن الشخصيات ومواقفها، كما انعكس ذلك كله في مجريات الأحداث وواقعيتها. الأسماء في الرواية حقيقية، وكذلك أسماء الأمكنة من قرى ومدن فلسطينية. والزمان بعد هزيمة 1967.

أما رواية ((حبيبي ميليشيا))<sup>(1)</sup> فتنتقل من فترة زمنية، هي الأخرى، محددة، في أعقاب هزيمة الخامس من حزيران عام 1967، وما حملته من ظروف عصبية. يسرد الكاتب فيها الأحداث منذ الخامس من حزيران عام 1967 وما تبعها وصولاً إلى أحداث أيلول الأسود عام 1970، حيث وقع الصدام والمواجهة مع النظام الأردني وتأثيراتها على الإنسان الفلسطيني لاسيما في مخيمات اللاجئين. تبدأ الرواية على النحو الآتي "ظهيرة الخامس من حزيران عام 1967 توقفت الشمس فوق أريحا احترقت حقول القمح، والبيارات توهجت، تفحمت غصون الموز. ندبت قبرة عشا صفقت جناحها غابت في الأفق.... وفي اليوم الثاني عشر غابت الشمس عن أريحا. وما أكمل صهيون المذبحة. شهق الأردن. تخضب. غص بالدم" (ص5)!

في رواية ((حبيبي ميليشيا)) يعرض الكاتب لتجربة الميليشيا الشعبية للثورة الفلسطينية وتواجدها وانتشارها في منطقة الأغوار، وصراعها مع إسرائيل، وكذلك صدامها مع النظام

<sup>1</sup> توفيق فياض، حبيبي ميليشيا. ط2. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979).

الأردني، الذي بلغ أوجه في أحداث أيلول الأسود عام 1970، وتعرض صورًا سريعة ومتلاحقة لمجريات الأحداث.

تركز الرواية جل اهتمامها حول ضرورة المقاومة، كما يؤكد ذلك أفراد من المقاومة الفلسطينية أنفسهم، مثل: سرحان<sup>(1)</sup> الذي يؤكد في الحوار الذي يدور بينه وبين عامر أنه "لا بد من المقاومة" (ص12)! وكذلك عائشة التي تعلن "بل كفاح مسلح شامل... لا مفر لنا" (ص24)!

كذلك، تقدم الرواية صورًا لمحاولات النساء الانخراط في المليشيا. ففي رد عائشة على مسئول الإقليم للمليشيا الذي يعارض التدريب العسكري للفتيات قائلاً: لم يحن الوقت بعد تجيب عائشة "بل فات. فإما أن نكون عنصرًا فاعلاً في الثورة، أو لا نكون" (ص68-69)!

#### مسرحية "بيت الجنون" لفياض:

وكتب فياض مسرحية عنوانها ((بيت الجنون))<sup>(2)</sup> قدّم فيها سلسلة من الأحداث، ونفراً من الشخصيات تجمع بين الواقعي والمتخيل، ويتداخل فيها الرمز بالأسطورة، وهو بذلك يكون قد تجاوز النماذج النمطية للمسرحية الفلسطينية في الداخل. وقد ألمح إلى ذلك غسان كنفاني إذ كتب "ستبدو المسرحية، التي يشغلها من أولها إلى آخرها بطل واحد هو سامي، أستاذ التاريخ والأدب السابق، ستبدو لأول وهلة وكأن لا علاقة لها بتيار المقاومة العربي في فلسطين المحتلة،

<sup>1</sup> يكثر تناول هذا الاسم في الموروث الأدبي الفلسطيني باعتباره رمزاً للمقاومة، فقد سبق لتوفيق زياد أن ذكره في قصيدة ((سرحان والماسورة)) آذار 1967، عمان في أيلول، ط2، 65، مطبعة ((أبو رحمون))، عكا، 1994. كذلك: محمود درويش، ((سرحان يشرب القهوة في الكفاتيريا))، أحبك أو لا أحبك 1972، الديوان، مج1 ط14. (بيروت: دار العودة، 1994)، 447.

<sup>2</sup> أوردها غسان كنفاني كاملة في: الآثار الكاملة، الدراسات الأدبية، ج4. (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1998)، 460-424.

إلا أن ذلك سيبدو خاطئاً عند التمعن بحقيقة الرموز التي صار من المعروف أنها أفضل شيء يتجه له العمل الفني حين يمارس تحت ظل القمع والاحتلال"<sup>(1)</sup>.

وتحت العنوان ((بيت الجنون: مسرحية فلسطينية رائدة)) كتبت ريتا عوض تقول "هذه المسرحية، كما يبدو لي، عمل أدبي متفرد ليس في الأدب الفلسطيني فحسب بل في مجال المسرح العربي"<sup>(2)</sup>

وعن خلفية تلك المسرحية، توفيق فياض كان قد شاهد مسرحية برازيلية عنوانها ((ايدي يوريديس)) قبل كتابة مسرحيته ((بيت الجنون)). وتنقل الكاتبة في الهامش عن محمود درويش قوله لها "أن فياض شاهد هذه المسرحية بصحبتة. وقد قدمها ممثل أمريكي من أصل لبناني في نصها العربي المترجم. ويقول إن بيت الجنون تستلهم إلى حد بعيد ايدي يوريديس"<sup>(3)</sup>!

لا يستبعد المرء أن يحمل الجنون لدى توفيق فياض أبعاداً أخرى قد تفضي به إلى رفض ذلك الواقع، الذي أعقب وقوع النكبة العام 1948، وقد فرض عليه أن يعيش فيه قسراً، ليس هو وحده، وإنما بطبيعة الحال على أبناء شعبه بأسره، وعلى تلك البقية الباقية في الوطن. فالكاتب يشعر، كما يبدو، بذهول مطلق على هول الفاجعة التي حلت بشعبه ووطنه تحت سمع وبصر العالم! فيقول: "(بغضب) ماذا! ألم يعد ثمة قانون في العالم؟! (باستغراب) منتهى الوقاحة! إنني لا أستطيع أن أتصور! كيف يسمح لشخص لنفسه دخول بيت غير بيته، ودون إذن صاحبه!؟"<sup>(4)</sup>.

<sup>1</sup> المصدر نفسه، 421.

<sup>2</sup> ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير (دم: د.ن، 1979)، 251.

<sup>3</sup> ن.م.، 251.

<sup>4</sup> غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الدراسات الأدبية، ج4، 436.

مرة أخرى يعود ليقول: "(بغضب) لماذا لم تذهب إلى أي مكان آخر؟ إلى الجحيم مثلاً.. لماذا بيتي أنا بالذات؟!"<sup>(1)</sup>. من هنا وتأسيساً على ذلك، أمكن القول: ليس من المستبعد أن تعكس تلك المسرحية مأساة الواقع الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني وفي وطنه تحديداً، لتصبح مأساة الإنسان في كل مكان من الكون كله! ولعل عنوان المسرحية يحمل دلالة كبيرة، ما قد ينطبق عليه قول ريتا عوض بأن الجنون يمكن أن يحمل "دلالة أخرى وهي رفض النظم التي تتحكم بالواقع والانجذاب إلى عالم ما فوق الواقع حيث يخلق الإنسان - بخياله - عالماً مثالياً لا تتحكم به قوانين لا يرضى عنها"<sup>(2)</sup>، وهو ما يؤكد هشاشة تلك الحياة وقيمتها في ظل ذلك الواقع الجديد!

يجسد توفيق فياض، في مسرحيته تلك، تجربته الذاتية كفلسطيني عايش المأساة وذاق مرارتها، كما يتماهى مع كل إنسان مقهور في التجربة الإنسانية العامة متوسلاً في الوقت نفسه أن يتضامن ويشعر معه كل إنسان يرفض القهر والظلم!

تبدأ المسرحية أحداثها في غرفة مظلمة كأنها الجحيم، بظهور بطلها سامي مدرس التاريخ والأدب سابقاً، المطرود من وظيفته "ألا يكفي أنكم أخرجتموني من عملي؟ وبعد أن جردتموني من كل شيء لكي أموت جوعاً، وليسهل قهري عليكم؟!"<sup>(3)</sup>. يعيش في غرفته الصغيرة كابوساً مروّعاً، أو يبدو ميتاً مدفوناً في قبر متعفن تشاركه السكنى فيه أشباح رهيبية. وليس الموت هنا بمعناه المادي إنما بمعناه المجازي أي موت في الحياة، في إشارة منه إلى الواقع المر الذي لم يعد يطاق أو يحتمل، إنه الواقع الذي أصبح يعيش فيه الإنسان الفلسطيني بعد وقوع النكبة، يقول "سامي: (مشعلاً لفافة) الكابوس.. هذا الكابوس الرهيب! (متحسناً عنقه) مرة أخرى!

<sup>1</sup> المصدر نفسه، 437. من هنا، ليس من المستبعد أن يكون المخاطب، في بعض المقاطع، تارة هو الآخر أي

المستوطن اليهودي، وأخرى هو ابن جلدته أيضاً!

<sup>2</sup> ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، 195.

<sup>3</sup> غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الدراسات الأدبية، ج4، ص434-435. تعرّض الكثير من المدرسين العرب إلى سياسة الترغيب والترهيب من قبل السلطات، فمنهم من تعرّض للملاحقة ومنهم من تعرّض لمحاولات الإغراء بأشكالها المتعددة!

وكأن أشباح الجحيم، انتقلت جميعها إلى هنا.. لتشاركني هذا القبر المتعفن!"<sup>(1)</sup>. وبشكل سامي بطل المسرحية وحده، في منظور ما، صرخة شجاعة في ذلك الواقع المرّوع أو المجنون، معلناً، مع انتهاء المسرحية، كلمة المقاومة وقبوله التحدي وإصراره على تحقيق الانتصار فيقول "فإنني لا أخافكم.. (يندفع نحو الباب بجنون يحاول فتحه) لا أرهبكم. سأتحداكم جميعاً.. سأنتصر عليكم جميعاً.. جميعاً.. وحدي (يخرج) وحدي"<sup>(2)</sup>!

تتألف مسرحية بين الجنون من فصلين، وهي مونولوج يؤديه بطل المسرحية الشخصية الوحيدة، سامي مدرس الأدب والتاريخ. كذلك تعبر بيت الجنون من حيث البناء والرمز، عن أسطورة الموت والانبعاث، وهي الأسطورة الأساسية في تاريخ الحضارة الإنسانية<sup>(3)</sup>. تقول ريتا عوض "أفاد توفيق فياض من أسطورة الموت والانبعاث في كشفه مأساة فلسطين التي تمثلت له أرضاً يبائياً حلت عليها اللعنة يوم استولى عليها الصهاينة. وتقف الأرض منتظرة بطلاً يخلصها من برائن التنين ويرد إليها الحياة ويزرع في أحشائها بذرة الخصب"<sup>(4)</sup>. وهي صور فنية أيقظت مثيلاتها في لا وعي توفيق فياض، من هنا يُنظر إلى الأعمال الأدبية، حيث لا وجود لنص بريء، وهي تمت بصلة وثيقة إلى حقائق نفسية هاجعة في اللاوعي الفردي والجمعي على السواء. مثال ذلك المأثورات الشعبية والتاريخية والدينية والطقوس والأساطير، فإنها ملك البشرية جمعاء في أي زمان أو مكان، تلك التي يسميها عالم النفس السويسري كارل غوستاف يونج (1875-1961) النماذج الأصلية التي تعد "الذاكرة الجماعية للبشرية"<sup>(5)</sup>. في حين أطلق عليها الناقد الكندي هيرمان نورثروب فراي (ولد عام 1912) "النماذج العليا"<sup>(6)</sup>.

<sup>1</sup> المصدر السابق، 426.

<sup>2</sup> المصدر السابق، 460.

<sup>3</sup> ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، 253-254.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، 256.

<sup>5</sup> نورثروب فراي، في النقد والأدب، الأدب والأسطورة. ترجمة عبد الحميد شيحة (القاهرة: دن، 1989)، 16.

<sup>6</sup> المصدر نفسه، 21.



## ملخص:

عرضت الدراسة لبعض المحطات التي مر بها توفيق فياض، بعد أن أبعد عن وطنه عام 1974، قبل أن يستقر نهائياً في تونس. ثم توقفت عند كتاباته من قصة ورواية ومسرحية، التي تعد مرآة تعكس حياته الشخصية في بعض جوانبها، فضلاً عن أنها تعرض، لمعاناة من تبقى من أبناء الشعب العربي الفلسطيني في وطنه تحت الحكم الإسرائيلي بعد النكبة العام 1948، ومن جوانبها المتعددة. كما تحفل بتصوير كفاح الشعب الفلسطيني، ووصف نضاله المستمر لأجل نيل حقه في الحرية والكرامة.

ويلحظ القارئ، كذلك، أن أكثر ما يطغى على كتابات فياض الخطاب السردية الواقعية المباشرة، التي تراوح بين التسجيلية والفوتوغرافية، انطلاقاً من وعيه بالحاضر وهو يرنو إلى المستقبل، مع ما يشوبها من إسقاط الكاتب لفكره السياسي بشكل مباشر، علماً أنه لم يكتف بالتنظير والشعارات فقط، إنما خرج إلى حيز التنفيذ أيضاً، كما هو معروف. فكان بذلك يجسّد، تجربته الذاتية كفلسطيني عايش المأساة وذاق مرارتها، كما يتماهي مع كل إنسان مقهور في التجربة الإنسانية العامة. الأمر الذي يؤكد على مدى التزامه بقضايا شعبه ومجتمعه والإنسانية جمعاء.

## مؤلفاته:

1. المشوهون (رواية). حيفا: مطبعة الاتحاد، 1963.
2. المجموعة 778 (رواية تسجيلية). ط2، دار القدس، بيروت، 1978.
3. حبيبي مديشيا (رواية). ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.
4. وادي الحوارث، عواد الأول (رواية). بيروت: دار الآداب، 1994.
5. بيت الجنون (مسرحية). حيفا: مطبعة الاتحاد، 1965.
6. الشارع الأصفر (مجموعة قصص). الناصرة: مطبعة الحكيم، 1968.
7. المهلول (ثلاث قصص). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978.
8. حيفا والنورس (أدب أطفال). حيفا: مكتبة كل شيء، 2003.
9. الكلب سمور (رواية للفتيان). رام الله: مركز أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة، 2004.

## المراجع

1. أبو مطر، أحمد. الرواية في الأدب الفلسطيني (1950-1975). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.
2. الأستر، عبد الكريم. دراسات في أدب النكبة، الرواية. دمشق: دار الفكر، 1975.
3. يرادة، محمد. أسئلة الرواية أسئلة النقد. الدار البيضاء: دن، 1996.
4. بلاص، شمعون. الأدب العربي في ظل الحرب. ترجمة زكي درويش، شفاعمرو: دار المشرق، 1984.
5. حطيني، يوسف. مكونات السرد في الرواية الفلسطينية: دراسة. دم: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.
6. خليل، محمد. النقد الأدبي داخل فلسطين 48 في نصف قرن (1948-1998). كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر كريم، 2007.
7. \_\_\_\_\_ . نقد على نقد. كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر كريم، 2007.
8. دراج، فيصل. الرواية والسيرة الذاتية، دراسات في الرواية العربية. الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998.
9. \_\_\_\_\_ . نظرية الرواية والرواية العربية. بيروت: الدار البيضاء، 1999.
10. درويش، محمود. أحبك أولاً أحبك، الديوان. مج 1، ط 14. بيروت: دار العودة، 1994.
11. زياد، توفيق. عمان في أيلول. ط 2. عكا: مطبعة (أبورحمون)، 1994.
12. عطية، أحمد محمد. البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1977.
13. عوض، ريتا. أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.

14. فراي، نورثروب. في النقد والأدب، الأدب والأسطورة. ترجمة عبد الحميد شيحة. القاهرة: دن، 1989

15. فياض، توفيق. المشوهون. حيفا: مطبعة الاتحاد، 1963.

16. \_\_\_\_\_ .الشارع الأصفر. الناصرة: مطبعة الحكيم، 1968.

17. \_\_\_\_\_ .المجموعة 778. رواية تسجيلية. ط2. بيروت: دار القدس، 1978.

18. \_\_\_\_\_ .حبيبي ميليشيا. ط2. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.

#### الصحف:

1. صحيفة معاريف الإسرائيلية: 1970/2/24، تل أبيب.



# الأُويب

## بجمال قعدور



## الاتجاهات الإنسانية، القومية والتراثية في شعر جمال قعوار

زينب سجرأوي

سيرته

ولد الشاعر جمال قعوار في الناصرة في 19/12/1930، وتلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في الناصرة وانطلق في موهبة نظم الشعر منذ حداثة سنه.

التحق بجامعة حيفا وحصل على شهادته الجامعية الأولى في موضوعي اللغة العربية والتربية، ثم التحق بالجامعة العبرية في القدس وحصل على شهادة الماجستير في اللغة العربية، وبعدها التحق بجامعة تل أبيب وحصل على شهادة الدكتوراه، وكانت رسالته للدكتوراه في موضوع "إعراب القرآن الكريم وعلاقته بعلمي التفسير والنحو".

نشأ في أجواء عربية أثرت على شعره، فكان في المساء يذهب إلى المضافة ليستمع إلى أحاديث الحاضرين، ومهم خاله الذي كان يروي سيرة عنتره التي أحبها جمال، وكان أبوه رجلاً يفخر بماضيه وتراثه ويلبس الكوفية والقمباز رغم كونه ناصري المولد والنشأة. يعيش جمال قعوار حالياً في مدينته الناصرة مع زوجته فريال وأولاده.

- عمل مدرساً للغة العربية وأدائها في المدارس الابتدائية، الإعدادية، الثانوية، وفي كلية إعداد المعلمين العرب وفي جامعة حيفا. وقد شغل منصب رئيس تحرير مجلة "المواكب" الثقافية بعد وفاة مؤسسها الشاعر فوزي عبد الله، كما كان عضواً في جمعية الصوت لتعميق الوعي الفلسطيني، وعضواً في جمعية تطوير التعليم والثقافة في الوسط العربي وكذلك عضواً في لجنة إحياء تراث راشد حسين، ولجنة تكريم الشاعر عبد الرحيم محمود، وكلها جمعيات اجتماعية وأدبية وعلمية.
- كان جمال قعوار من مؤسسي رابطة الكتاب الفلسطينيين، وانتخب رئيساً لها، وعندما اندمجت الرابطة باتحاد الكتاب العرب انتخب رئيساً للاتحاد العام.

## مؤلفاته

### المجموعات الشعرية

- سلمى، صدرت في الناصرة عام 1956م تحتوي على أربع أقاصيص شعرية تناولت موضوع المرأة وما تعانيه في مجتمعنا العربي من ظلم.
- أغنيات من الجليل، صدرت في الناصرة عام 1958م، هي مجموعة شعرية تحتوي على ثلاث قصص شعرية تتمحور حول النكبة الفلسطينية وما خلفته من غربة وشتات.
- الريح والشرع، صدرت في القدس عام 1973م، وهي مجموعة شعرية تتضمن قصائد من الشعر العمودي وشعر التفعيلة، تصف المأساة التي حلت بفلسطين بصورة رومانسية حزينة، ويجدر الإشارة إلى أن هذه المجموعة جاءت بعد انقطاع عن الشعر دام خمسة عشر عاما.
- غبار السفر، صدرت في الناصرة عام 1973م تحتوي على قصيدة نثرية مطولة نظمها إثر سماعه لفتاة يهودية تقول لطالب عربي في الجامعة: "أنت عربي قذر" فكتب قعوار في مطلع قصيدته:  
ربما كنتُ قذرًا / إني قادمٌ من سفرٍ بعيد...<sup>1</sup>  
وقعوار في هذه القصيدة يمجد العرب وبطولاتهم ويأتي بأمثلة يشهد لها التاريخ، كما يدخل الموروث التراثي بشكل كبير.
- أقمار في دروب الليل، صدرت في الناصرة عام 1979م وتشمل قصائد عدة تمجد الشهداء وتُعنى بالجرح الفلسطيني.
- الريح والجدار، صدرت في الناصرة عام 1979م وهي مجموعة شعرية تعارض نهج السادات وتصف خطواته البائسة.
- ليلى المريضة، صدرت في الناصرة عام 1981م بعد تعرض المفاعل الذري العراقي للقصف الإسرائيلي.

<sup>1</sup> جمال قعوار، قصائد من مسيرة العشق (د.م: دن، 2000)، 103.



- بيروت، صدرت في الناصرة عام 1982م تحتوي على خمس قصائد تتناول في مضامينها أحداث بيروت وما خلفه المحتل من دمار.
- أيلول، صدرت في الناصرة عام 1985م واحتوت على قصائد ذات مضامين مأساوية تصور أيلول الأسود في الأردن، وصبرا وشاتيلا...
- زينب، صدرت في الناصرة عام 1989م وهي من أهم المجموعات الشعرية وأكبرها، فقد اشتملت على أربع وثلاثين قصيدة، يرمز بزينب معشوقته إلى القدس، فيصور من خلالها انتفاضة الشعب الفلسطيني.
- الترياق، صدرت في الناصرة عام 1990م ونُظمت إثر اجتياح القوات الأمريكية للعراق، فمضامينها تتحدث عن الأمنيات بالنصر وتندد بالدول العربية التي كانت ضالعة بما حدث للعراق.
- بريق السواد، صدرت في الناصرة عام 1992م وفيها يلمح قعواري إلى وجود بريق أمل في السواد.
- لا تحزني، صدرت في عام 1994م واحتوت على أربعة فصول: الغضب، الأسى، الحب والنغم. وهي قصائد متفرقة جمعها الشاعر تحت هذه العناوين.
- شجون الوجيب، صدرت في عام 1998م، وتعددت مضامينها لتشمل الحزن الفلسطيني، والهموم الإنسانية بالإضافة إلى الغزل.
- قصائد من مسيرة العشق، صدرت في الناصرة عام 2000م وهي عبارة عن مجموعة قصائد مختارة من مسيرته الشعرية، أضاف إليها بعض القصائد الجديدة.

#### إصداراته للطلاب

أصدر بالمشاركة مع الشاعر جورج نجيب خليل مجموعة أناشيد مدرسية بعنوان "ألحان الطالب" وأخرى بعنوان "ألحان الصغار"، وأصدر بمشاركة الدكتور محمود عباسي مجموعة من قصص الشعوب والفولكلور والتراث العربي، وعددها عشرون كتابًا، منها:

ابنة صانع الأجراس، زهرة الجنة، الراعي الصغير، خباء خاتم، الشعرات الذهبية، قاهر النمرود، الأمين، كليم الله، سامي الكسلان، الأميرة الصامته، الأمين، وكيل الله، بشير السلام، رجل الشدة...

### المؤلفات الأخرى

- إعراب القرآن الكريم، صدر في الناصرة عام 1987م وقد أثار هذا الكتاب اهتمامًا عند صدور.
- ظلام ونور، صدر في الناصرة عام 1954م وهو عبارة عن مسرحية.
- الجدار، صدر في شفاعمرو عام 1981م وهو عبارة عن لوحة غنائية.
- لوحات غنائية، صدر في عام 1995م، ويشتمل على مسرحيتين ولوحة غنائية.
- مواسم الذكرى، صدر في عام 1996م، وهو خواطر على طريقة الشعر.
- عبير الدما، صدر في عام 2001م.
- في مواسم الضياع، صدر في عام 2002م.
- عبير الياسمين، وهو رواية صدرت في عام 1990م.
- نحو فهم النحو، كتاب صدر في عام 1994م

أثر التيار النيوكلاسيكي واضح في مؤلفات جمال قعوارجم انتمائه كمجدد للمدرسة الحديثة، فقد تأثر ببعض الكلاسيكيين الكبار كالمثني وشوقي وغيرهم، فیتجاوز في أدبه الشعر العمودي مع قصيدة النثر.

وقد قال الأستاذ "حاتم جوعيه" في مقالته دراسة لديوان شجون الوجيب للشاعر الدكتور جمال قعوارجم: "شاعرنا ينتمي، حسب منهج وأسلوب وطابع كتاباته، إلى المدرسة الشعرية الغنائية الحديثة، ويلتقي في شعره وتجديداته ومواضيع ومستوى كتاباته وأبعادها الفكرية والفنية

والفلسفية والتجديدية مع كبار الشعراء العرب في الدول والبلدات العربية الذين اغنوا وأثروا المدرسة الشعرية الحديثة الغنائية الأصلية بروائعهم الخالدة"<sup>1</sup>.

### الاتجاه الإنساني في شعر جمال قعوار

يكتب جمال قعوار في عدة اتجاهات، ومنها الجانب الإنساني الذي يطغى على كم كبير من قصائده، ويجعل منه شعرا غنيا بالإنسانية، فقد برزت عدة قصائد لجمال قعوار تحرك المشاعر الإنسانية، كتب للسلام وللطفولة وصور الظلم وتآلم للشخص الذي تعرض للخيانة. يقول جمال بمقدمة مجموعته "أيلول": "هل كان على المؤمن أن يروي الدنيا من دمه المطلول؟ في كل خريفٍ في أيلول؟! هل كان على العاشق أن يمضي في معركة العشق وحيداً، يتحدى المجهول؟ يتحدى كل قوى الشر الجائر في هذا العصر؟ عصر ((الإنسانية))؟! والإنسانية في لغة القوم، أن يتجدد كل العلم من أجل الظلم، ولتكريس الظلم القائم في هذا العلم باسم الإنسانية.

وقليلٌ من ينظر للإنسانية من خلال القنبلة الذرية في هيروشيما حيث أبيد الأطفال"<sup>2</sup>. كانت هذه مقدمة قعوار لمجموعته أيلول، والتي يظهر من خلالها رأيه في الإنسانية والمنظار الذي يراها به، ويلاحظ أنه يسخر من هذا العالم وينعته "بعصر الإنسانية". تكاد لا تخلو قصيدة من صورة شعرية إنسانية، أو من تعابير ذات مدلول إنساني، يهدف الشاعر إلى إبرازها، الأمر الذي يجعل من قعوار شاعرا ذا طابع إنساني، لا يختلف في ذلك شخصان.

إنسانية قعوار لا تنحصر في طفل أو حامل أو شيخ، وهي تبرز في عدة قصائد، أحيانا نراه يفصل كل فئة فتتركز إنسانيته على شيخ أو على لاجئ.. وأحيانا يخلط بين عدة فئات في آنٍ

<sup>1</sup>. حاتم جوعية، "دراسة لديوان "شجون الوجيب" للشاعر الدكتور جمال قعوار". مقالة من كتاب مسيرة

العطاء في شعر جمال قعوار (دم: دن، 2004)، 155.

<sup>2</sup>. جمال قعوار، أيلول، 1985، 5.

واحد، فنجدته يتألم لحال طفل، ويصور حزن امرأة، ويرأف لشيخوخة كبير لا حول له ولا قوة، وفيما يلي مثال يوضح ما أرمي إليه من قصيدة "الحب والحجارة":

"قلبي على طفلٍ / تعاوره الجنود" / "قلبي على شيخٍ / أحاطوا بيته بالغاز" /  
"قلبي على حبلٍ / على الطرقات / أجهضها الغزاة"<sup>1</sup>.

لوحظ أن الشاعر يتعاطف مع كل فئة بطريقته الخاصة، ويصور مشاهد واقعية من خلالها،

فيوظف كلمة "القلب" توظيفاً ناجحاً لأنها من أكثر الكلمات التي تعبر عن الإنسانية، وكلمة "قلبي" الأولى تصف إنسانية الشاعر تجاه الطفل الذي وجّهت إليه كل أسلحة الجنود، ومعروف أن الطفل أعزل لا يحمل سلاحاً، وإن كان يحمل حجراً أو مقلاعاً، كما الطفل الفلسطيني الذي يرمز إليه الشاعر، فإنه من غير الممكن أن يضاها بسلاحه البريء أسلحة الجنود المتقنة الصنع. أما "قلبي" الثانية فهي على الشيخ الضعيف الذي أحاط الجنود بيته بالغاز، وهذه من وسائل القتل التي استعملها المحتل في الانتفاضة الأولى 1987، وهذا التفسير يتوافق مع إصدار جمال قعوار لمجموعة "زينب" في عام 1989، التي أخذت منها هذه القصيدة.

وآخر كلمة "قلبي" كانت للمرأة الحبلى التي لم تستطع الوصول إلى المشفى لتضع مولودها، فقد أجهضها الجنود في طريقها، ولم يحدد الشاعر نهاية تلك المرأة فقد اكتفى بتحديد نهاية جنينها. نلاحظ تكرار انتهاء القافية بالسكون، مثل: "الجنود" "الغزاة"، ذوات نهاية مسكنة، وهذا يضيف على القصيدة نغمة حزينة هادئة، تتناسق مع إنسانية الشاعر، وتدعم الفكرة التي يريد إيصالها للقارئ، فهي تشكل نغمة موسيقية مشبعة بالإنسانية.

نظم الشاعر قصيدة "أماليد" إثر مأساة قصف مدرسة في مرج ابن عامر، التي أودت بحياة أطفال أبرياء، وللقصيدة أبعاد إنسانية كثيرة تنصب على الطفولة التي دفنت في هذه المجزرة، فيقول:

<sup>1</sup>. جمال قعوار، زينب، 1989، 77، 78.

"وقرية بسكون الحزن غارقة / وكان يملأها شدو وتغريد" /  
 "ولم تتمّ ولم تُنشد نهايتها / وذاب في لحنها وقع وترديد"<sup>1</sup>.

في الأبيات السابقة تصوير يثير الوجدان ويحرك العواطف، وصف لما ألمّ بأطفال تلك المدرسة، فالشاعر يخبر بان قرية صندلة يعترتها الحزن والأسى، بعد أن كانت باسمه فرحة، مليئة بالغناء الجميل لأولئك الأطفال الذين باتوا أشلاء، فاللحن الذي يعزفه الأطفال لم ينته، ولا تمّ الغناء؛ لأن القصف سبقه وصوت القنابل ارتفع فتداخل مع اللحن الحزين وقضى عليه. يلاحظ القارئ لكتاب "أيلول" - الذي نظم فحواه قعوار إثر أحداث أيلول الأسود عام 1970 - الطابع الإنساني الذي يحمله الكتاب، فهو يسطر معاناة الشعب والمجازر التي ارتكبت بحقه، ويصور معاناة الفلسطيني الذي لقي حتفه على يد من ظنّه من أبناء جلدته.

أما في قصيدة "أيلول 1982" فقد صوّر قعوار ما يجري في مخيمات صبرا وشتيلا:

صحوت، / وكانت شتيلا وصبرا / دموع رضيع / وصرخة ثكلى / وبؤس يтим<sup>2</sup>.

في هذه القصيدة يتفجّع الشاعر بما حل للرضع والثكالي والأيتام الذين باتوا ضحية لجرائم المعتدين، ويلاحظ انتقاؤه للكلمات لها مدلول حزين، مثل (دموع، صرخة، بؤس..) وتوظيف هذه التعبيرات يزيد من هول المأساة والوصف الدقيق المؤلم، ونلاحظ أيضا أن الشخصيات التي يتعاطف معها الشاعر هي عادة شخصيات ضعيفة لا تحمل السلاح، فهم الرضيع والمرأة الثكلى واليتيم، أشخاص عزل حوربوا واستضعفوا لغير سبب يستدعي سلهم الحياة وتدميرهم بهذا الشكل البشع.

أما في قصيدته "أبي من موطن الشمس" حاول قعوار أن يثبت أن إنسانية الشخص تكمن في شرفه وصفاء قلبه، لا بلون بشرته، فكم من أبيض يملك قلبا اسود، وكم من أسود يملك قلبا أبيض.

وأبوك أسود جاء من أفريقيا / وأبي شريف / من موطن اللوردات جاء / أبي الشريف<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>. جمال قعوار، أيلول، 35.

<sup>2</sup>. جمال قعوار، قصائد من مسيرة العشق، 77، 78.

في هذه القصيدة تصادم حاد بين شخصين، أحدهم أبيض البشرة والآخر أسود، ويريد قعوار من وراء ذلك التصدي للعنصرية العرقية التي تصنع فرقاً بين الأبيض والأسود، لأن المساواة بين بني البشر على اختلاف ألوانهم وأشكالهم تسطر أسى معاني الإنسانية.

إن الذات تنعكس في شعر قعوار، بل هي مرآة له. وبما أن قعوار عاش الزمان الذي عانى فيه شعبه وأمته، فمن الطبيعي أن تحمل ذاته المشاعر الإنسانية في جميع ما كتب، ولا يغيب الطابع الإنساني عنها أبداً. وتفيض هذه المشاعر الإنسانية العارمة في قصيدة مشهورة له بعنوان "إنسانية"، رحب فيها باللاجئ الفيتنامي الذي تشرد من موطنه.

ولعل أبرز ما صوّر من مشاعر إنسانية يتمثل في قصائده التي تصف المأساة الفلسطينية، ومعاناتها من جراء سلب الأرض وانتهاك العرض، وهذا يذكره في قصيدة "العنوان الجديد"، حيث تتجلى إنسانيته في الشيخ الذي يرفع يديه إلى الله داعياً أن يرحل المحتل عن أرضه، وتتجلى في طفلة تحمل الحجر لرشق الغاصب دفاعاً عن نفسها وأهلها، وسط هذا الزمان المزيف الذي بعثر معانيه ذلك المحتل. وإلى ذلك صوّر جمال قعوار حالة التشرد الفلسطيني، والاستبداد الذي لحق به. وغير قليل من شعره يحمل في طياته أملاً بالسلام في عالم مثالي يعيش فيه الإنسان بأمان وطمأنينة، دون جوع أو قتل أو تدمير، وقد جاء في قصيدته "السلام":

ودماء أبطال الشهادة / والثرى الممنوع من نطق الكلام / والظلم ممتداً / ولعبته التشدق

بالسلام / ولا سلام<sup>2</sup>.

يأمر الشاعر شراع الحب في هذه القصيدة بالنظر إلى دماء الأبطال الشهداء، وإلى الأرض التي مُنعت من الكلام، وكتب على سرها فأخفته، ويدعوه أيضاً للنظر إلى الظلم الذي حلّ بأرض فلسطين وامتدّ طويلاً، وأولئك الظلام الذين ادعوا أنهم يريدون السلام، لكن كان ذلك مجرد أكاذيب وحديث فارغ، فمرت الأيام الطوال ولم يحل السلام.

<sup>1</sup>. ن.م.، 37.

<sup>2</sup>. جمال قعوار، لا تحزني، 1994، 61.

العالم الذي يتحدث عنه قعوار في شعره هو عالم مجرد من الإنسانية، عالم الغاب الذي يأكل القوي فيه الضعيف، حيث القوى غير متوازنة، والظلم واقع على الإنسان البسيط الذي يحرم من حقوقه الأولية كونه إنساناً، وفي هذا المعنى قال في قصيدته "معذرة"، من مجموعة "أقمار في دروب الليل":

شكوت للغاب شراسة الذئب / فانتظر الغاب / وطال الانتظار / ثم دعا.. فاجتمعوا /  
وأصدروا القرا / وما قرار صادر عن مخلب وناب / أو ما قرار صادر في غاب / فمعذرة<sup>1</sup>  
يشتكي الشاعر للغاب ظلم البشر وعنهم، فيطيل الغاب في تداول الشكوى والرد عليها، لكنه في النهاية يدعو لاجتماع، وبعد التداول يصدر قرار. يوظف الشاعر كلمتي "مخلب وناب" كاستعارة للغاب، وفي هذا تعظيم للمأساة التي تحل بالعالم، العالم- الغاب الذي يسيطر فيه القوي ويستبد. هذه الأمثلة بعض من ما كتبه جمال من شعر يتضمن المشاعر الإنسانية التي قدسها، وقد قال في ذلك الشعر: "سيبقى ما بقي إنسان يشعر بإنسانيته رغم تكالب الكثيرين على المادة، وسيبقى الشاعر ينفض مشاعره الإنسانية رغم طغيان المادة"<sup>2</sup>.

#### الاتجاه القومي في شعر جمال قعوار

القارئ لقصائد جمال قعوار يلاحظ نزعة قومية، فحال الفلسطيني حال العرب أجمع، فإن تأملت فلسطين تتألم الأردن، وإن شكت بغداد تشكو القدس.  
كان جمال قعوار طفلاً في زمن الانتداب البريطاني 1936، لكنه واكب النكبة في مطلع شبابه، فقد كان شاعرًا فلسطينيًا شاهدًا على كل هذه الأحداث، ومعاصرًا للكلم الهائل من الجرائم التي شهدتها الأرض الفلسطينية، فتظهر نزعته القومية واضحة من خلال عدة قصائد كان أكثرها لفلسطين والقدس، بل له مجموعة شعرية خاصة ترمز للقدس باسم "زينب"، وفي شعره سجل لمواقف عديدة من أحداث عايشها فأثارتها، فهو يتماهى مع كل فرد من أبناء شعبه، ومع جميع أبناء قوميته، فيقول في إحدى قصائده:

<sup>1</sup>. جمال قعوار، قصائد من مسيرة العشق، 149.

<sup>2</sup>. جمال قعوار، المواكب: مج.3 (العدد 12 كانون الثاني وشباط 1986)، 39.

وخيمة أهلها يا طول بعدهم  
ينال غيرهم والتمرات يانعة  
وما يعانون من بؤسٍ ومن شظفٍ  
يا ليت يبقى لهم بعضٌ من  
لا عشتُ إن كان شعري غير مكترثٍ  
ولم يصور مأسهم ولم يصف<sup>1</sup>

بعد إعلان قيام إسرائيل، عبّر الشاعر جمال قعوار عن مشاعره إزاء ذلك الحدث في قصيدة بعنوان "أخبارنا":

"ظنوا فلسطين بعضًا من غنائمهم / لكننا النار لا يخبو لها وهجٌ" / "وأهلها همة كالسهم نافذة / مهما ألح عليها المأزق الحرج"<sup>2</sup>.

يتحدث الشاعر بصيغة (النحن)، وهي الصيغة التي ميزت قصائده وخاصة المتقدمة منها، حيث خرج عن صيغة (الأنا) عندما رأى نفسه في المجموع في قوله (لكننا النار) واستعماله لهذه الصيغة يهدف إلى إظهار العملية الثورية على أنها تفاعل بين الفرد والمجموع فهما شيء مشترك. وعن هذا الموضوع قال الأستاذ عطا الله جبر: "إذا درسنا (الأنا) الشعرية (PERSONA) لدى الشاعر نلاحظ أنها بدأت تخرج عن (الأنا) الفردية التي تمثل الذات في حالاتها المتألمة المتألمة إلى الدمج بين (الأنا والنحن) في داخل النص الشعري الواحد حتما، مما يجعل اللحمة بين الذات والموضوع قائمة على أساس من الانفعال والتفاعل في عملية الخلق الشعرية، وكذلك فإن (الأنا) في بعض القصائد تخلت عن الحالة الفردية لتنتقل إلى حالة جماعية وهي (النحن) مما يجعل الشاعر مندمجا كليًا بـ (النحن)"<sup>3</sup>.

لم تقتصر قصائد قعوار الوطنية على فلسطين، بل تعدتها إلى البلاد العربية المختلفة، وفي ذلك يقول الأستاذ عطا الله جبر:

"القضية التي يحملها الشاعر والهم الكبير يتجاوزان الأبعاد، فلكل حدث يصيب الأمة صдах الشعري لدى الشاعر، والمقصود هنا أن دائرة اهتمام الشاعر لم تتوقف عند ما يجري ويجري

<sup>1</sup> جمال قعوار، الريح والشراع، 1973، 36.

<sup>2</sup> جمال قعوار، زينب، 116.

<sup>3</sup> عطا الله جبر، إشراق النص: آراء ودراسات في الأدب الفلسطيني ج.1، 2003، ص54.



للشعب الفلسطيني فحسب، وإنما تجاوزتها إلى دائرة عربية أعم وأوسع، ويرى الشاعر لذلك أن هناك علاقة أساسية غير مفصولة بين الدائرتين وأن تحقيق الواحدة منوط بالأخرى<sup>1</sup>.

للشاعر قصائد عديدة حول العراق، تحدث عنه من خلال مجموعة "ليلى المريضة"، وقد صدرت بعد قصف المفاعل الذري في العراق عام 1981. قال في قصيدة "بغداد" التي مجّدها العاصمة:

ليس في بغداد / إلا عزة / ورثوا العزم / عن المعتصم<sup>2</sup>

ثم يصف شوقه وحبّه لبغداد في القصيدة التالية "عيون المها":

بغداد، / ظمآن الفؤاد / يكاد يقتلي الظمأ<sup>3</sup>

ويذكرنا عنوان القصيدة "عيون المها" بقصيدة الشاعر البدوي علي بن الجهم الذي عاش في منتصف القرن الثالث الهجري وذاعت شهرته بفضل قصيدته "عيون المها" التي نظمها في الخليفة العباسي المتوكل والتي اشتهرت برقتها وجمال تعابيرها:

عيون المها بين الرصافة والجسر      جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

فبعض الألفاظ في قصيدة جمال مستوحاة منها.

نظم قعوار قصيدة "ليلى المريضة" بعد أن ثار في نفسه غضب شديد جراء قصف المفاعل الذري، وعبر عن غضبه في هذه القصيدة التي استوحى عنواها من بيت شعر لمجنون ليلى:

يقولون ليلى في العراق مريضة      فيا ليتني كنت الطبيب مداويا

ويقول قعوار بقصيدته:

يا أخت زينب / والعيون السود / غارقة المآق / من دل أسباب الذبول / على حدائقنا /

فأرهقها الذبول<sup>4</sup>

<sup>1</sup>. ن.م.، 54.

<sup>2</sup>. جمال قعوار، قصائد من مسيرة العشق، 170.

<sup>3</sup>. ن.م.، 171.

<sup>4</sup>. ن.م.، 173.

كما نلاحظ أن الشاعر يهدف إلى توحيد الجرح، عندما ذكر أن زينب وهي رمز للقدس في شعره أنها أخت ليلي الموجودة في العراق وهي رمز لبغداد، مدللاً على القومية المشتركة التي تحملها كل من الشخصيات التي وظفها في شعره، وعلى أن القضية واحدة، فيخاطب الشاعر محبوبته ليلي التي ربط مع اسمها المرض، فقال "ليلى المريضة" ليدلل على المأساة التي تشهدها العراق، وقد يقصد بالمرض أن العدو استعمل في العراق أسلحة فتاكة وغير مشروعة دولياً، وسببت في مرض ليلي، أو يريد القول أن المرض هو العدوان بأكمله.

وبقوله "يا أخت زينب" يقصد في ذلك نداء ليلي، وأسلوب النداء هذا غرضه الفجعية، حيث يريد الشاعر إخبارنا أن ليلي محبوبته في العراق تمت بصلة قرابة متينة لزينب محبوبته في فلسطين فهي أختها، وفي ذلك يمزج بين المعشوقة والأرض، ثم يذكر العيون السود الغارقة المآق ليوحد فيها عيون زينب وليلي، وسواد العيون سمة جمال الفتيات العربيات، أما استعماله لتعبير "غارقة المآق" فاستعارة عن الدموع والحزن. وفي قصيدة "التتار" التي أخذت من مجموعة "بريق السواد"، يذكر همجية التتار وبشاعة دمارهم الذي خلفوه في بغداد قائلاً:

مر التتار / مر التتار واحرقوا بغداد / في وضح النهار / وتواطأ ابن العلقمي / يرجو مكافأة  
الغزاة / فلم يفز / إلا بنفس نهاية المستعصم<sup>1</sup>

لجمال قعووار أيضاً مجموعة "الترياق" التي صدرت عام 1990 قبيل الغزو العالمي للعراق بقيادة أمريكا، وقد نظمها غاضباً على الحكام الذين سمحوا للعدوان بالمرور عبر أراضيهم والوصول إلى العراق، لكنه يختتمها بأمل كبير بالنصر:

مذ كان الهوى / لم ادر ما طيب العناق / وأنا عليل القلب / بالترياق أحلم / أن يجيء من  
العراق / فهل يجيء من العراق؟<sup>2</sup>

لكنّ قعووار، ضمن توجهاته القومية، لم يقف عند حدود العراق، فقد تغنى بدمشق أيضاً، فعبر عن حبه لأرض الشام وشوقه إلى لقيائها، قائلاً:

<sup>1</sup>. جمال قعووار، قصائد من مسيرة العشق، 175.

<sup>2</sup>. جمال قعووار، ديوان بريق السواد، 1994، 20.

طال يا شام للقاء حنيني / ولطول الفراق هاجت شجونني<sup>1</sup>.

تعايره تدل على الشوق كما تعبر عن ذلك أداة النداء لتضفي على المعنى ديمومة وطول الفراق.

تغنى الشاعر بعمان أيضاً في قصيدة "عمان" قائلا:

عمان ياربح الصِّبا النادي      يا بوح أفراحي وأعيادي<sup>2</sup>.

للشاعر مجموعة شعرية نظمها في بيروت إثر أحداث بيروت عام 1982م، وبعد خروج منظمة التحرير منها إلى المنافي ومنها: بيروت، وبعد، العاشقون، أغنية لبنان. ومما قاله في ذلك:

لخيبة العمر ما خطوا وما طلبوا      وللعنا المركب الوعر الذي ركبوا  
بيروت مقبرة الغازين ما فتئت      وعند كلِّ جدارٍ يسهر الغضبُ<sup>3</sup>

وكذلك قصيدة "زحلي بلدنا" التي قال فيها:

لبنان يا بلد "الموال" مرتجفا/ ومدة "الأوف" تصفو ثم تضطرب<sup>4</sup>.

يصف الشاعر في هذا المقطع القصير الحيوي لبنان بما يميزها، فالموال من أشهر أنواع الغناء في لبنان، ثم يصف الموال والنوتة الموسيقية التي تبدأ خافتة ثم تعلو في غناء "الأوف". فيعطي الشاعر وصفه للبنان مستعملاً بعض الكلمات اللبنانية الدارجة، وبعضاً من مخزون التراث اللبناني، ليضفي مزيداً من الواقعية على القصيدة.

وفي قصيدة "رياح الحزن" يصور المأساة قائلا:

لبنان / أجمل ألحاني وأعذها / يدمي فؤادي أنين الطائرِ الغردِ<sup>5</sup>

<sup>1</sup>. جمال قعوار، قصائد من مسيرة العشق، 513.

<sup>2</sup>. ن.م.، 518.

<sup>3</sup>. جمال قعوار، بيروت، 1982، 6-7.

<sup>4</sup>. جمال قعوار، قصائد من مسيرة العشق، 27.

<sup>5</sup>. ن.م.، 159.

نلاحظ اختلافًا كبيرًا بين القصيدة السابقة للبنان وهذه القصيدة الأخيرة، فباختلاف الموضوع اختلفت الموسيقى من فَرحة إلى حزينة، ويظهر ذلك من عنوان القصيدة "رياح الحزن" حيث يصور مشاهد حزينة من لبنان على إثر العدوان الإسرائيلي المتكرر، فيتماهى الشاعر في حزنه مع حال لبنان، فقد انقلب تغريد العصفور إلى أنين ويصف ما حلَّ بلبنان وما عصفت فيه من طائفية بغيضة.

### الملامح التراثية في شعر جمال قعووار

"القارئ لشعر جمال يشعر ارتباطه القوي بالتراث، والصور التراثية، عدا كون اللغة العربية طيبة ومهجنة ومستسلمة لقريحة جمال الشعرية. والتراث في شعره ليس مجرد أسماء يحشوها ليزين بها عمله، إنما تعطي لوحاته الشعرية عمقا في المبني والمعنى. ومحاولة الربط بين الماضي الحاضر يخلق أحيانا المفارقة، ويدفع نحو تعميق الصورة الشعرية"<sup>1</sup>.

تكثُر في شعر جمال قعووار الإشارات التراثية، ومن خلالها يحاول أن يربط الماضي مع الحاضر، وقد كان لتدريسه التراث في المعاهد العليا تأثير على توظيفه للملامح التراثية في أبده بعد أن صار ملما به وذا ثروة بتعابيره، يقول الباحث فهد أبو خضرة في ذلك:

"استمدت معظم هذه الرموز والإشارات والتضمينات من التراث العربي، وظهرت مكثفة جدا. بالرغم من هذه الكثافة، فإننا لا نستطيع أن نرى فيها أي مظهر من مظاهر التكلف ولا أي مظهر من مظاهر الكسل الذهني الذي يدفع الشاعر إلى الاعتماد على إنتاج السابقين باعتباره مادة جاهزة وفي متناول اليد.

---

<sup>1</sup> نبيل عودة، "جمال قعووار وخمسون عامًا من الحضور الدائم والتميز". من كتاب مسيرة العطاء في شعر جمال قعووار، 2004، 60.

والسبب في ذلك أن هذه التراثيات مرتبطة بالموضوع ارتباطاً داخلياً، بالإضافة إلى أن ثقافة الشاعر مستمدة في معظمها من التراث، حتى أصبح هذا التراث جزءاً هاماً من مكونات أسلوبه في التعبير"<sup>1</sup>.

القارئ لشعر قعوار يلاحظ أنه يكثر من الحكم واستعمال المصطلحات الشعبية، ويشير بألفاظ قديمة ويستعمل أسلوب التناسل مورداً فيه أمثالاً مأثورة.

كذلك يوظف صوراً شعرية مستمدة من التراث، ويستعمل الاستعارات المستوحاة من الطريقة التقليدية، واستعارات أخرى جديدة التركيب.

وفي رسالة الدكتوراه التي كتبها قعوار في موضوع "إعراب القرآن الكريم" إشارة إلى توظيفه التراثي في أدبه، كذلك فإن استعماله للأسلوب العمودي دليل على تمسكه بهذا الجانب. فيقول الأستاذ رياض كامل في هذا الموضوع: "شاعرنا جمال قعوار، غارق في التراث قارئاً للشعر العربي القديم، إذ ليس صدفة أن رسالته كانت في موضوع "إعراب القرآن الكريم". إن هذا الرصيد التراثي العربي والثقافة المسيحية بأبعادها قد انعكست في شعر جمال قعوار بأشكال مختلفة"<sup>2</sup>. نسوق فيما يلي بعضاً من النماذج على تلك الملامح التراثية في شعر قعوار، جاءت على شكل تناسل بأشكاله المختلفة. ويمكن إحالة التعابير والإيحاءات التي استخدمها الشاعر إلى المصادر التالية:

### 1- التراث العربي القديم

ظهرت تلك الإيحاءات عن طريق اقتباسات مختلفة ومنها :

فبقدر أهل العزم / يا نسر الذرى / تأتي العزائم<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> فهد أبو خضرة، "دراسة في مجموعة جمال قعوار (غبار السفر)". مقالة من كتاب مسيرة العطاء في شعر جمال قعوار، 95.

<sup>2</sup> رياض كامل، "التداعي والتوظيف التراثي في شعر جمال قعوار (دراسة في ديوانه شجون الوجيب)". مقالة من كتاب مسيرة العطاء في شعر جمال قعوار، 75.

<sup>3</sup> جمال قعوار، شجون الوجيب، 121.

وفي ذلك إشارة إلى بيت المتنبي:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم

فالفكرة هي ذاتها رغم التعديلات ولا يخفى تأثر قعوار من المتنبي. وفي موضع آخر يقول:

لم يعترف الشعر بمنطقٍ سقيم / والظلم في بلادنا / مرتعه وخيم<sup>1</sup>.

والشعر هنا يتضمن المثل المعروف وقد ذكره بحرفيته "الظلم مرتعه وخيم"، كما قام الشاعر

بتعديل مثل آخر متعارف عليه وهو المثل الجاهلي: "ألقى حبله على غاربه" فذكر في أبياته:

هل كان بالمرصاد / ربك، أم تراه ما رصد / ألقى الحبال على غواربهم / فجاروا...<sup>2</sup>.

أي أن الله ترك المحتل يذهب ويفعل ما يريد، لكنه أغرق في القتل والدمار فظلم واستبد

وألحق الأذى بضحاياه من الشعب الفلسطيني وغيره، وملاحظ أن الشاعر يدمج بين هذا المثل

والقرآن الكريم حين قال: "هل كان بالمرصاد ربك، أم تراه ما رصد" وهذا يذكرنا بسورة الفجر

التي قال تعالى فيها: "فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ، إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمُرْصَادِ"<sup>3</sup>.

ويقول أيضا في قصيدة "أيامها" مشيرًا إلى المثل المعروف (إن لم تكن ذئبًا أكلتك الذئاب):

إن لم تكن ذئبًا تكن يومًا طعامًا للذئاب<sup>4</sup>

ذكر الشاعر جمال قعوار عدة أعلام كان لها اسمها في التاريخ الإسلامي والعربي، وقد كثر هذا

النمط في شعره وكان يورده للتشبيه بأشخاص في زمانه، وهدفه إما إظهارها كمثلي سيء أو

للفخر بتلك الشخصيات أو الفئات من الناس التي لها شأنها، والتي أثرت في التاريخ، فيقول في

قصيدة "شهر الأمومة":

أماه!! لا طاغ ولا جبّار / يبقى، وفينا خولة وضرار<sup>5</sup>

<sup>1</sup>. ن.م.، 57.

<sup>2</sup>. ن.م.، 36.

<sup>3</sup>. القرآن الكريم، سورة الفجر، آية 14.

<sup>4</sup>. جمال قعوار، زينب، 29.

<sup>5</sup>. جمال قعوار، قصائد من مسيرة العشق، 127.

وفي ذلك إشارة إلى "خوله بنت الأزور الأسدي التي كانت من أشجع النساء في عصرها، وأخوها ضرار الذي اخترق جيش الروم في المعركة وأصبح خلفهم، وأتى بمثل هذه الأعلام ليقول ما دام فينا أمثال هؤلاء فلن نستسلم وسيخرج المحتل حتمًا. وذكر أيضا مسيلمة الكذاب وأبا بكر الصديق، ومسيلمة، كما أشار إلى خالد بن الوليد سيف الله المسلول، فقال فيهم:

أعشى مسيلمة العيون / وليس في داري أبو بكر / وسيف الله لم يزحف<sup>1</sup>.

ويقول أيضًا في "غبار السفر":

أين أنت أيها المهلهل ؟

ويقول في نهاية المقطع:

"هذي قبورنا تملأ الرحب / فقفا نبك"<sup>2</sup>.

فيذكر المهلهل، وهو الشاعر عدي بن ربيعة التغلبي الذي عرف بالزير سالم وكان من أبطال الجاهلية، ويستدعي الشاعر امرؤ القيس من خلال مطلع معلقته:

"قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل / بسقط اللوى بين الدخول فحومل"

## 2- القصص الشعبية والأساطير:

يكثر الشاعر من الإشارة إلى القصص الشعبية والقصص القديمة، فمعظم دواوينه تتضمن كمًا كبيرًا من تلك الإشارات فيقول الشاعر:

ولعل شعبنا لا يعي / من نوم أهل الكهف / إلا بالقنابل<sup>3</sup>.

وغضب الشاعر يشير إلى أن الشعوب النائمة ربما تصحو من سباتها على أصوات القنابل، فيستعير قصة أهل الكهف للتعبير عن اشمئزاه من استكانة الشعب، وهي قصة وردت في القرآن الكريم في سورة الكهف. ويقول في مجموعة "غبار السفر":

أسنان الغول مسنونة / وفي الأفق كربلاء وكربلاء<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>. جمال قعوار، شجون الوجيب، 119.

<sup>2</sup>. جمال قعوار، قصائد من مسيرة العشق، 111.

<sup>3</sup>. جمال قعوار، ديوان بريق السواد، 14.

بقوله "أسنان الغول" يشير إلى خرافة الغول، الكائن الشرير الذي ورد في القصص الشعبية القديمة، وقد يقصد الشاعر بذلك العدو القاتل، دائم الاستعداد لإلحاق الضرر والدمار في الشعب الضعيف، ودائم الاستعداد للمجازر التي وصفها بـ"كربلاء".

ويقول في موضع آخر من نفس المجموعة:

فيا مراكبَ السندباد! / انطلي بي / نحو جزر سعيدة..<sup>2</sup>

وهنا يشير إلى حكاية ألف ليلة وليلة وبطولات السندباد الذي تنقل في أرجاء الأرض مغامراً، ثم عاد إلى موطنه بغداد بعد تعرضه للمخاطر، فالشاعر يطلب من مراكب السندباد أن تأخذه إلى مناطق سعيدة وجزر بعيدة عن الدمار المحيط به.

### 3- إحياءات قرآنية:

أثر القرآن بارز في عدة مجموعات من قصائد قعووار، وأبرز ما يوجي لنا بهذه الأجواء بعض الكلمات التي تشير إلى آيات القرآن مثل قوله :

لنعود نحبي حَبْنَا / من شر نفاث العقد<sup>3</sup>.

وفي هذا إشارة إلى سورة الفلق في قوله تعالى: (قل أعوذ برب الفلق، من شر ما خلق، ومن شر غاسق إذا وقب، ومن شر النفاثات في العقد، ومن شر حاسد إذا حسد). والنفاثات بالعقد هي النساء اللاتي ينفثن في العقد سحراً، لذا أمرهن مريب ومخيف والاحتماء بهن ليس بالهين، فالشاعر خائف على حبه من شرتلك النسوة.

ويقول الشاعر في قصيدة "الحب والعقرب.. وحنين الضياع":

يا رحلة الشتاء والصيف / عودي لإيلاف قريش!<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>. جمال قعووار، قصائد من مسيرة العشق، 105.

<sup>2</sup>. ن.م.، 113.

<sup>3</sup>. جمال قعووار، شجون الوجيب، 46.

<sup>4</sup>. جمال قعووار، قصائد من مسيرة العشق، 507.



وهذا اقتباس واضح محوّر من القرآن الكريم من سورة قريش: "لِإِيلَافِ قُرَيْشٍ، إِيْلَافِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ، فَلْيَعْبُدُوا رَبَّ هَذَا الْبَيْتِ، الَّذِي أَطْعَمَهُمْ مِّنْ جُوعٍ وَآمَنَهُمْ مِّنْ خَوْفٍ"<sup>1</sup>. لقد أورد الشاعر هذه الألفاظ القرآنية التي أجرى عليها تغييرًا، ليطلب هنا تغير الحال على أبناء وطنه وجعلهم يعتادون على أوضاع الاستقرار الاقتصادي والأمني.

لا تقتصر قصائد قعوار على الإحياءات القرآنية، بل إن تأثره الكبير من القرآن جعل في شعره نبرة موسيقية مستوحاة أيضا من القرآن الكريم فيقول:

ماذا... وبعد / كالسحر باد ولم يبد / حكم الممالك / الذين بنوا ممالكهم / على ظلم  
 العباد / وهمو الذين طغوا / وعاثوا / في البلاد / واستكثروا فيها الفساد / هل كان  
 بالمرصاد / ربك أم تراه ما رصد؟ / ألقى الحبال على غوارهم / فجاروا / واستحلوا حرمة  
 الجار / المجند للجلد / أكلوا الرغيف / واتلفوا قطع الفتات / فما تبقى / ما يقيم له أود<sup>2</sup>.

وهذا الشعر يشابه في نبرته الموسيقية سورة الإخلاص (قل هو الله أحد، الله الصمد، لم يلد ولم يولد، ولم يكن له كفواً أحد)<sup>3</sup>، فجعل كلماته تنتهي بالبدال المسكّنة، وهي تشبه بنبرتها ما تقدم من سورة الإخلاص.

#### 4- إحياءات مسيحية :

تأثر جمال قعوار كذلك من الإنجيل وأورد إحياءات مسيحية في شعره، قسم منها متعلق بتاريخ المسيح وآخر متعلق بالمسيحيين الذين كان لهم دور في تاريخ المسيحية، فقال:

وأنا وحظي في الهوى / حظُّ المسيح على طريق الجلجلة<sup>4</sup>

<sup>1</sup>. القرآن الكريم، سورة قريش.

<sup>2</sup>. جمال قعوار، شجون الوجيب، 31.

<sup>3</sup>. القرآن الكريم، سورة الإخلاص.

<sup>4</sup>. جمال قعوار، شجون الوجيب، 100.

إن في ذلك إشارة إلى طريق الآلام التي سار بها سيدنا عيسى، مستهدفاً الوصول إلى جبل الجلجلة في القدس حيث يعتقد المسيحيون أنه تم صلبه هناك، فكما كان تألم المسيح للوصول إلى الجبل، كذلك الشاعر كان حظه سيئاً وعائراً، فقد تألم في الحب.

نظم الشاعر قصيدة كاملة بعنوان "سالومي" قال في مطلعها:

سالومي ترقص في جنل / وعلى طبق رأس مذبوح / دم يوحنا ما جف..<sup>1</sup>

والشاعر يشير إلى قصة سالومي الواردة في الإنجيل، وهي الراقصة التي كانت سببا في مقتل نبي الله يحيى بن زكريا، لأنه قال للملك هيرودس أنها لا تحل له كزوجة لأنه متزوج بأمها، فقام بقطع رأسه ملبياً طلب سالومي كما زعمت الروايات.

ما تقدم ليس سوى بعض قليل من كثير من الأدلة التي تثبت أن شعر قعوار غني بالملامح التراثية، فهو متأثر بها إلى أبعد الحدود، ويمتلك مخزوناً تراثياً كبيراً يمكنه من استعمال التعابير التراثية في أماكنها المناسبة، وفي الحقيقة فإن معظم قصائد الشاعر تدور في فلك الموروث الشعري، حتى أن القارئ نشعر – كما يقول عطا جبر<sup>2</sup> - بأنه قرأ مثلها في الكتب القديمة أو في دواوين الشعراء الكبار.

## الخاتمة

جمال قعوار باحث وشاعر، يكتب الشعر منذ نحو خمسين عاماً. تتنوع قصائده بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة، وتتنوع مواضيع قصائده، أيضاً، عبر هذه المسيرة الشعرية الطويلة بين مواضيع اجتماعية وعلى رأسها موضوع المرأة، ومواضيع سياسية ابتداءً من موضوع النكبة، مروراً بمختلف مراحل الصراع والأزمات والمآسي التي مر بها الشعب الفلسطيني في الداخل والمنافي، وكذلك الشعوب العربية المختلفة في مواجهة الغطرسة الأجنبية.

<sup>1</sup>. جمال قعوار، قصائد من مسيرة العشق، 343.

<sup>2</sup>. عطا الله جبر، إشراقة النص: آراء ودراسات في الأدب الفلسطيني، ج.1، 78.

تناول جمال كلّ أغراض الشعر الممكنة خلال نصف قرن، لكنني ركّزت في دراستي هذه على اتجاهات ثلاثة رأيتمها بارزة في مضامين شعره:

الأول، الاتجاه الإنساني، وهو اتجاه يهيمن على تجربته الشعرية، فوجدت أن المشاعر الإنسانية كانت دائماً المحفّز الرئيس لولادة القصيدة سواء كان ذلك في قصائده حول السلام أو الطفولة أو تحدي الظلم أو حول الحالة الفلسطينية.

الثاني: الاتجاه القومي، فقد كان جمال قعوار شاهداً على جميع الأحداث الجسيمة في هذه البلاد منذ النكبة حتى أيامنا هذه، فكتب لفلسطين، وأنشد للقدس. وكتب كذلك للأمة العربية للعراق وبلاد الشام، لبغداد ودمشق وبيروت. فكل حدث كان يصيب الأمة كنت تجد صدها في شعر قعوار. وينسجم مع ذلك التطور في شعره بالانتقال من التجربة الذاتية الخصوصية "أنا" إلى الذات الجمعية "نحن" لتعني الاندماج بقضايا شعبه وأمته.

الثالث: النزعة إلى توظيف التراث (الرموز والإشارات والتضمينات من التراث العربي القديم، وكذلك النصوص الدينية والشعبية والأسطورية)، وبيّنت في الدراسة ارتباطه الحميم بالتراث العربي، وهو ليس قشرة خارجية من أسماء وتدايعات سطحية، وإنما هو عنصر أصيل وداخلي في تجربته، مما يعطي لوحاته عمقاً في المبنى والمعنى، إما لخلق وشائج ولحمة بين الماضي والحاضر، أو لإبراز المفارقة حين تستدعي الدلالة مثل هذه التقنية.

## المراجع

### قائمة الكتب:

1. القرآن الكريم.
2. بلاطة، ع. نافذة على الحداثة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1991.
3. الجابري، محمد عابد. التراث والحداثة. بيروت: الدار البيضاء، 1991.
4. جبر، عطا الله. إشراق النص (آراء ودراسات في الأدب الفلسطيني). ج.1، الناصرة: مطبعة فينوس، 2003.
5. جبر، عطا الله. إشراق النص (تنويعات بين النقد والبحث). ج.2، الناصرة: مطبعة فينوس، 2003.
6. فتوح، محمد. الحداثة الشعرية: الأصول والتجليات، القاهرة: دار الغريب، 2007.
7. قعوار، جمال. إعراب القرآن الكريم وعلاقته بعلمي التفسير والنحو. دم: مؤسسة المواكب، 1987.
8. قعوار، جمال. أقمار في دروب الليل. عكا: الأسوار للنشر، 1979.
9. قعوار، جمال. الريح والجدار. الناصرة: الصوت، 1979.
10. قعوار، جمال. الريح والشراع. عكا: مؤسسة الأسوار، 1973.
11. قعوار، جمال. أيلول. الناصرة: الصوت، 1985.
12. قعوار، جمال. بيروت. الناصرة: دن، 1982.
13. قعوار، جمال. ديوان بريق السواد. دم: دن، 1994.
14. قعوار، جمال. زينب. الناصرة: دن، 1989.
15. قعوار، جمال. شجون الوجيب. عكا: مؤسسة الأسوار، 1998.
16. قعوار، جمال. قصائد من مسيرة العشيق. دم: غبار السفر، 1973.
17. قعوار، جمال. لا تحزني. دم: دن، 1994.
18. قعوار، جمال. ليلى المريضة. الناصرة: دن، 1981.
19. قعوار، جمال. مسيرة إبداع لأكثر من خمسين عامًا. الناصرة: بيت الكاتب، د.ت.

المقالات:

1. بواطنة، كمال. "الوطن والقضية في شعر جمال قعوار." مسيرة العطاء في شعر جمال قعوار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 28-9.
2. بواطنة، كمال. "الاتجاه الإنساني في شعر جمال قعوار." مسيرة العطاء في شعر جمال قعوار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 35-29.
3. بواطنة، كمال. "الاتجاه القومي في شعر جمال قعوار." مسيرة العطاء في شعر جمال قعوار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 42-36.
4. عباسي، محمود. "موضوع السلام في شعر جمال قعوار." مسيرة العطاء في شعر جمال قعوار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 47-43.
5. طه، محمد علي. "جمال قعوار شاعر المأساة." مسيرة العطاء في شعر جمال قعوار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 50-48.
6. عودة، نبيل. "جمال قعوار وخمسون عامًا من الحضور." مسيرة العطاء في شعر جمال قعوار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 67-60.
7. علوش، محمد. "جمال قعوار متألقًا في الشعر الفلسطيني." مسيرة العطاء في شعر جمال قعوار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 74-68.
8. كامل، رياض. "التداعي والتوظيف التراثي في شعر جمال قعوار." مسيرة العطاء في شعر جمال قعوار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 83-75.
9. مواسي، فاروق. "جمال قعوار وغبار السفر." مسيرة العطاء في شعر جمال قعوار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 94-9.
10. أبوخضرة، فهد. "دراسة في غبار السفر." مسيرة العطاء في شعر جمال قعوار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 97-95.
11. طه، إبراهيم. "قراءة في قصيدة قعوارية." مسيرة العطاء في شعر جمال قعوار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 101-98.
12. مرعي، محمد. "مواسم الذكرى." مسيرة العطاء في شعر جمال قعوار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 108-102.

13. حدّاد، ميشيل. "مواسم الذكرى". مسيرة العطاء في شعر جمال قعووار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 116-109.
14. خوري، سليم. "الريح والشرع". مسيرة العطاء في شعر جمال قعووار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 135-131.
15. خوري، سليم. "زينب". مسيرة العطاء في شعر جمال قعووار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 143-142.
16. جبر، عطا الله. "زينب". مسيرة العطاء في شعر جمال قعووار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 141-135.
17. حسن، شاكرفريد. "الريح والجدار". مسيرة العطاء في شعر جمال قعووار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 148-145.
18. جوعية، حاتم. "شجون الوجيب". مسيرة العطاء في شعر جمال قعووار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 155-149.
19. جوعية، حاتم. "قصائد من مسيرة العشق". مسيرة العطاء في شعر جمال قعووار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 169-161.
20. قنازع، جورج. "كتاب إعراب القرآن الكريم". مسيرة العطاء في شعر جمال قعووار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 176-174.
21. قنازع، جورج. "الهوية القومية". مسيرة العطاء في شعر جمال قعووار. إعداد: محمد علوش. طولكرم: مطبعة الشعراوية، 2004. 178-177.

#### مصادر أخرى:

22. حوار مع الدكتور جمال قعووار. المواكب: مج.3 (العدد 1، 2 كانون الثاني وشباط 1986)
  23. كتاني، ياسين. الحداثة في الفكر والأدب. جامعة، (العدد السابع، 2003).
- مواقع على شبكة الانترنت:

24. www.multka.net
25. www.alzahraa.net
26. www.salehzayadne.com
27. www.aljabha.or

الأويب

جروت عير





## "بين الجسد والهجرة": قراءة في إنتاج جودت عيد

عربين سلامة - قدسي

### (1) جودت عيد

هناك، في منطقة ملونة بين النَّثْرِيِّ والشَّعْرِيِّ، بين الفَيْيِّ وذاك الموجَّه للأطفال، يمارس جودت عيد طقوس الكلمة. هو كاتبٌ وشاعرٌ وباحث. مولده الناصرة في العام 1970، و"حبيبته" ناصرة". درس العمل الاجتماعي وحصل على اللقب الثاني فيه فضلاً عن شهادة التدريس في علم النفس والعلوم الاجتماعية. يعكف حالياً على إتمام أطروحة اللقب الثالث في التربية. وهو ينظر في بحثه خطاب التربية للهوية عند أبناء الطائفة المارونية داخل إسرائيل. له مشاركات واسعة في تأسيس عددٍ من المنتديات والمحافل الأدبية والثقافية في البلاد، وفي إقامة مؤتمرات عديدة حول أدب الأطفال ضمن أنشطة المدارس والمؤسسات التربوية المختلفة. صدر له حتى الآن في مجال القصة ثلاثة كتب: مجموعة قصصية بعنوان "الأول" (1999)، ومجموعة قصصية هي "فتاة التلال" (2008)، وكتابٌ تضمَّن قصَّةً واحدة هي "بحيرة الحسُون" (2009) حاز على جائزة "الأديب البيئي" لسنة 2007 ضمن مشروع التثقيف البيئي في جمعية الجليل. عام 2003 صدر لعيد ديوان شعر: نشاز بين الجسد والهجرة، أودعه اثنتين وثلاثين قصيدة نثر، وفي العام 2010 صدرت له مجموعة غزل وشيء من مطر: نصوص نثرية. في عام 2007 بدأ جودت عيد ينشر للأطفال، فنشر في العام 2007 كتابين: "رُمان والينبوع السحري"، و"مرمورة" و"حبة البنادورة". وفي عام 2008 نُشر له "ثلاث أسماك وسمكة".

### (2) تداخل الأنواع في نتاج جودت عيد القصصي

أول ما يعتل في ذهن القارئ لنصوص عيد القصصية أنها تتخطى حدود النوع الأدبي للقصّة القصيرة. ومع تداخل الأنواع الأدبية وقيام الصلات بين النثر والشعر في الأدب الحديث، وهو الوجه الحديث لما عُرف منذ فجر الكتابة الأدبية من تداخلٍ بين الفنون المختلفة؛ فإننا لا نتعسف إذا قلنا إن نصوص عيد كلّها ضمن مجموعته الأولى "الأول" تمثّل التداخل المذكور، أو بلغة من اعتادت ذائقته القصصية على النسيج الواضح المعالم للقصّة السردية تمثّل غياب

الحكاية ذات البنية الأرسطية. وإذا كان للسرد الحظُّ والأولوية في القصة مقابل القصيدة التي تمضي متحررة من سلطة السرد أبرز ما يميز القصة عن القصيدة؛ فإنَّ بعضَ النُّصوص في هذه المجموعة تأبى الرضوخ لسلطة السرد ذاتها لتنفيَّ الفصل المخبري بين الوجهين. وفي النقد الحديث، بات اصطلاحُ "القصة - القصيدة" مسوِّغًا بارزًا لتقنيات السرد التي تميز ما دُرِّج على تسميته بـ"قصة الحساسية الجديدة"؛ حيث لجوء الكُتَّاب إلى تحطيم المواصفات التقليدية للقصة من سردٍ مرتب تحكمه قوانين معقلنة. يقول الأديب والناقد المصري إدوار الخراط:

في قصة الحساسية الجديدة اختفى هذا التقليد. وانهارت مقولَةُ الزمن. أصبح الزمن مختلطًا وغير محدد بالمسار التقليدي، بالإضافة إلى استخدام التقنيات المعروفة: الحوار الداخلي، أو النجوى الداخلية، وتيار الشعور، بالإضافة إلى الاستغناء عن الحبكة تمامًا، واقتحام عناصر الحلم، والفانتازيا، والخيال، واحتلالها مكانةً لا تقلُّ أهميَّةً عن عناصر ما يسمى رصد الواقع الخارجي.<sup>1</sup>

وفي مجموعة "فتاة التلال" لجودت عيد، يُخيَّل للقارئ أنَّ شخصيات القصص جميعها أصواتٌ للذاكرة تدور في فلكِ ذواتها فتمثِّل حالاتٍ إنسانيةً مختلفة. هذه الشخصيات ليست تزاوُل وجودها الفعلي إلا بقدر، وقدرها يمر من خلال السلطة الأبوية للراوي. ومع ذلك، فإنَّ نصوص "فتاة التلال" تقترب من المبني القصصي ذي "الحكاية" الواضحة أكثر من نصوص "الأول"، وتترأى فيها مرحلةٌ أخرى من النضج الفني للكاتب. يكتب بطرس دلة في ملاحظاته له نشرها حول مجموعة "فتاة التلال": "[والكاتب!] يجيّد معلوماته التاريخية والفنية اللغوية لينسج لنا نسيجًا جديدًا يتركنا بعد كل فصل أو صورة قلمية أو قصة نلهث وراء القصد من كتابة أي منها".<sup>2</sup> ولا يحولُ لنا أنَّ القارئ الضليع بآليات البناء الأدبي "يلهثُ فعلا وراء" القصد

<sup>1</sup> إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة "القصة-القصيدة" ونصوص مختارة، القاهرة: دار شرقيات، 1994، 9-10.

<sup>2</sup> بطرس دلة، "فتاة التلال": إبداع جديد للكاتب والشاعر جودت عيد"، نُشر في موقع ديوان العرب، 27.07.2010.

من وراء أيّ من هذه النصوص؛ فالنصوص، برأينا أليغورية، قوامها إشاراتٌ لا تنأى بالقارئ بعيداً في فك فجواتٍ تركها الكاتبُ متعمداً الرَّجَّ بالقارئ في عملية التواصل الفاعل مع النص. ولا تُجاوِزُ ملاحظات دلة المذكورة الوصف العجل للأفكار العامة التي أودعها عيد طيّ نصوصه دون المضي في تناولها أسلوباً ومضموناً، ثم الربط بين الوجهين. ولست أفهم منطقاً يحمل الناقد إلى القول، معلّقاً على نص "تل يافا": "نحن نعتقد أنّ اسم هذه القصة كان يجب أن يكون "حنين"؛ لأنّ الكاتب فيها لديه كثير من الحنين من خلال وصف المكان حسبما تراه نجوان، بطلة القصة"!!<sup>1</sup> ونظنُّ أنّ العنوان الذي اختاره عيد بات يناسب النزعة الإشارية التي اتبعها في نصوصه، وهو يتناغم وروح التقارب التي يُدشّرُها نصه المذكور.

وفي مجموعة "غزل وشيء من مطر" الصادرة مؤخراً (2010)، نلاحظ مزيداً من اقتراب النص من القصيدة، بل إنّ عيد يحرص في بعض نصوص المجموعة على مزج الأمرين معاً في النص الواحد، لا من حيث الإيقاع الداخلي للغة والتراكيب فحسب، بل من حيث الشكل والإخراج الفني للنوعين في إطار العمل عينه. ورغم وجود نصوص نُشرت في المجموعة متخذة شكل القصيدة الحرة؛ إلا أنّ عيد يلحق عنوان المجموعة المذكور بعبارة "نصوص نثرية"، فكأنّه عنى بذلك نصوصه المنتورة طيّ هذه المجموعة دون حدٍّ يحدّها أو معادلةٍ مخبرية تنظّم عقدها، أو كأنّه يرجّح جانب النثر فيما نشره من قصيدٍ حر، والحقيقة، برأينا، أنّ نصوص هذه المجموعة، خلا عدد يسير منها، هي من الشعر أقرب. وسنرى تناغم هذا الانعتاق الفني من أغلال الفصل المخبري للأنواع الأدبية مع الموطيفات الدلالية التي أودعها الكاتب محاوراً لأعماله.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> المصدر السابق.

<sup>2</sup> لحناً جبران ورقة قدّمها في اللقاء الشهري الذي أقامه منتدى الحوار الثقافي في عسيفيا حول كتاب غزل وشيء من مطر في 17.06.2010. والورقة تتضمن محاولةً لتذوق مفردات عيد في هذه المجموعة؛ بيد أنها أشبه بالقراءة الأولى التي يكتفي فيها القارئ بجمع معطيات النص وإحصائها دون النظر النقدي فيما يربط النصوص، أو يوسع تناول التحليلي لأحدها أو بعضها.

### (3) الموطيفات المركزية في نتاج جودت عيد

(3-أ) نشاز:

الموطيف، أو "الموضوع الدال" هو معطًى نصيٌّ يتردد ظهورُهُ في العمل الأدبي فيلفت انتباه القارئ إليه. والموطيف الذي يتخذ هيئة فكرة أو ثيمة تتكرر في عددٍ من نصوص الكاتب يؤدي إلى تسهيل المعنى العام، أو هو يرشد القارئ صوب هذا المعنى.<sup>1</sup> تتضمن قصيدة "نشاز" من مجموعة "نشاز بين الجسد والهجرة" طائفةً هامة من المحاور الدلالية التي تؤسس تناولنا لنتاج عيد الفتيّ. ففي هذه القصيدة يكتّف عيد ما جهد في إيداعه نصوصًا له نثرية وشعرية سابقة. ونقول إنّ كلمات القصيدة تزجُّ بقارئها في خليط من مشاعر الحقيقة والصدمة تبدأ منذ اللحظة الأولى حين يأتيه الصوت: "هكذا أنا / أبيض أحيانًا أو قمحيّ / ألبس عباءةً في عزّ الحرّ / وقبعةً في المطر" (ص11) إلى أن تتسارع أنفاسُ القارئ عبر النص فيبلغ ختامَ القصيدة/الصدمة: "أنا نشاز، أنا نشاز، أنا نشاز / وبكل فخر!" (ص 18). إنّ حالة النشاز الهستيري التي ترمينا القصيدة بها ثم تصمت بعدها تنجح في نقل عدوى النشاز الإنساني لنا بكل ما فيه من دلالة، كي نغدو جزءًا من هذا النشاز ويصير هو جزءًا منا.<sup>2</sup> هو النشاز الذي يشابه أحلامنا العادية وآمالنا العبثية حتى النخاع، فيندسج مع ذرّات ذواتنا حتى الموت. فإن كنا من أصحاب الولع بالدلالات القريبة المباشرة، والقصيدة برأينا تقبل محاورَ هي في جوهرها أبعدُ وأكثرُ إنسانيةً، قلنا إنها حكاية العرب داخل هذه الديار، ومشاعر التخبط والتشردم التي يعيشونها حيث الواحد منهم "متهم في كل الحالات". وللنشاز، كما نراه، مستوى شكلي يعيدنا إلى

<sup>1</sup> انظر: Ibrahim Taha, "The Modern Arabic Very Short Story: A Generic Approach", *Journal of Arabic Literature*, vol. 31, no. 1 (2000), 70. محمد عِناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي \_ عربي، القاهرة: لونغمان، 1996، 117-118؛ مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت: مكتبة لبنان، 1974، 333.

<sup>2</sup> يرجع مفهوم "العدوى" في النقد الأدبي إلى مقولة الأديب الروسي تولستوي: "إنّ الفن نوعٌ من العدوى"; إذ تنتقل العاطفة من الكاتب إلى القارئ، فيشعر الأخير أنه أحد أبطال النص وليس مجرد قارئ له.

البنية الفنية في نصوص عيد، وأبرز ما يسند لها الانعتاق من حدود النوع الأدبي. ولعل الكاتب، بين انعتاقه الفني حيناً، وحالة النشاز التي ينسبها لنفسه حيناً أخرى، يعيش امتداداً عبر الأفق، لا يقيدته مكاناً أو زمان فيصير نشازه الإشارة والدليل على امتلاكه كل شيء: "أجد نفسي/ حضوراً أمام الانتهاكات / في زمن العدّ الأفقي / أمام بوابة البحر / حضوراً عارياً / من زيف المكان" (ص 17). لقد راح عيد، في نصوصه السابقة، يبث بذور العُدم واليُثم التي تعيشها شخصياته أو الأصوات التي أودعها نصوصه. هذه الشخصيات/الأصوات التي باتت تحلم بامتلاك شيء بعد أن فقدت كل شيء حظيت بالنشاز اسمًا يربط خيوطها ويؤلف بينها جميعاً. ويصير منطقُ الحلم والقصُّ المبعثرُ الهوية والملاحم، الغريب الطباع والشخصيات والمكان، الملاذ الوحيد لنص عيد. ومفهومُ النشاز، وإن لم يتكرر لفظاً في نصوص عيد الأخرى، إلا أننا نميل إلى اعتباره موضوعاً دالا (موظيف) بوصفه المحفز لقصائد أخرى في المجموعة ذاتها. والسفر ضربٌ من النشاز من حيث هو امتدادٌ للأزمة والأمكنة. ومن الناصرة، فحيفا إلى بروكسل، وأمستردام، وسيدني، وباريس، فضفاف المسيسيبي يعدو الشاعر "حتى اللهاث"، "يختزل الهجرة" (ص 8-9)، يعود كل مرة، ثم "يجدّ السفر" (ص 82). وتحضّرنا في هذا المقام عبارة جبران على لسان النبي مودعاً أهل أورفليس: "بيد أنّي لا أستطيع أن أبطن في سفري"<sup>1</sup>. وإذا كان هذا الترحال الفريد شاهداً ثابتاً على ذلك النشاز في أرض العودة، وهو الهبة للمبدع الباحث عن الحقيقة الرافض سلطة المكان وزيفه، فليكن نشازاً إذن وما أروع من نشاز! هو ذا "انطلاق الريح بعبثية لكلّ الجهات بكلّ الجهات" يُحيلُ في المحافل كلامَ مَنْ رمانا بالشتات والضياع وجوداً لنا أوسع في كل مكان. ويتصل بهذه الإشارة موظيف آخر يتردد في نصوص عيد هو "كيان"<sup>2</sup>. والكيان الذي يرتثيه الأديب هو ذلك الوجود المقدس الذي يُخرجه من الرحم، يُعزّيه

<sup>1</sup> جبران خليل جبران، النبي، في: المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران - المعربة عن الإنجليزية، بيروت: دار الجيل، 1994، 77-78.

<sup>2</sup> انظر مثلاً: عيد، الأول، 47؛ 58 ("كيان" هو عنوان أحد النصوص في المجموعة، والكاتب يختم هذا النص بقوله: "أمارس الحلم الآتي، أحتفل بالكيان... بالكيان")؛ وانظر كذلك: عيد، غزل وشيء من مطر، 72؛ 73.

من كلّ زيف، ويُعيده مع كل إنسان، كما عبر هو عنه في قطعة من النثر الشعري عنوانها "طقوس العودة" ضمن غزل وشيء من مطر (ص 72).<sup>1</sup>

(3- ب) العري المقدس والأنثى:

العري، برأينا، هو الموطيف الأبرز في نصوص جودت عيد. والعري يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقداسة في كثيرٍ من الحضارات الدينية الإنسانية منذ عصورها القديمة.<sup>2</sup> هو سلوكٌ مَنْ تَمَّت ولايتهُ وصَحَّتْ جذبته إلى الله في بعض نماذج التصوف الإسلامي.<sup>3</sup> "أتعري...أتعري...وأتعري

---

<sup>1</sup> وانظر المقاربة التي عقدها باسيلوس بواردى بين الهوية العربية التي أشاد بها محمود درويش في "سجّل أنا عربي" والهوية الإنسانية العامة التي ينشد من خلالها جودت عيد التحرر من جدران الهوية الواحدة في قصيدة "نشار". ويلاحظ بواردى أنّ الفئتين اللتين تبنّتا البعد الفردي-الإنساني في الهوية هما الكُتّاب الشباب، والكاتبات؛ وذلك بهدف الخروج من الأطر المحدودة التي وضعت القيود عليهما معاً.

(انظر: بسيلوس بواردى، "بصليو شل مابك: הזהות הקולקטיבית וגילוייה הלשוניים בשירה הערבית פלסטينية בישראל"، מתוך: **מיתוס, שפה וזיכרון בעיצוב התודעה בישראל**, הוצאת אורנים: הפקולטה ללימודים מתקדמים והמרכז לחקר ארץ ישראל וישובה של יד יצחק بن צבי, 2007, עמ' 95).

<sup>2</sup> قبل فترة وجيزة أطلعني الزميل الباحث في التصوف اليهودي (القبالة)، د. أبراهام القيام من جامعة بار إيلان مشكوراً على مقالة له قيمة حول مفهوم العري المقدس في الإرث الصوفي اليهودي، وخاصة عند أتباع شبتاي تسفي. وطلباً للأمانة العلمية، لا أجدني قادرة على الإحالة إلى المقالة بالتفصيل ما لم تُنشر بعد، فأكتفي هنا بالإحالة إلى كتابها. وحول الدلالات الدينية لمفهوم العري الأنثوي في الثقافة المسيحية، انظر الباب السادس:

"Nakedness, Gender, and Religious Meaning" في: Margaret Miles, *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*, New York: Vintage Books, 1989, 169-185

<sup>3</sup> اقرأ مثلاً ما سيق عن ولي صوفي هو علي الكردي الدمشقي الذي حُكي عنه أنّ أبدي عورته حين جاءه الشيخ أو حفص السهروردي (المتوفى سنة 1234)، رسول الخليفة العباسي الناصر وشيخ الشيوخ في بغداد، زائرًا، فلم تحلّ فعلته تلك دون إصرار السهروردي على لقائه والحديث معه (عبد الله بن أسعد اليافعي، **روض الرياحين في حكايات الصالحين**، تحقيق: محمد الجادر وعدنان عبد ربه، دمشق: دار البشائر، 1995، 481. ويعلق اليافعي على ذلك بقوله: "وهذا الولّه المذكور عن الشيخ علي الكردي موجودٌ في كثير من الأولياء مشهور [...] ومنهم آخرون جمعوا في التستر بين الولّه والتخريب، يوهمون الناس أنهم لا يصلون ولا يصومون ويكشفون

وأزاول إيماني" يقول عيد في "الطوفان والجسر" من مجموعته "الأول" (ص 12). وفي "تموز وفينوس" من مجموعة "فتاة التلال" (ص 39) يقول: "وتعرت كل الآلهة من عرائها". وتظل موضوعة العري المقدس تتريص بالكاتب في آخر مجموعاته، "غزل وشيء من مطر": "ليمارسا عريهما في مدينة نسيت حلم الورد" (ص 7): "أزاول العري في مرفأ الشمس الصباحية" (ص 14). ويرتبط العري بالأنثى إلهة الخصب القادرة على قهر ممالك الزيف كليها. الأنثى العارية في نص "تل يافا" من مجموعة "فتاة التلال" هي نقطة اللقاء بين الشعيين؛ إذ يجتمع في صورتها سواد الشعر بخضرة العينين. في البحر وتحت ضوء الشمس تنضج هذه الأنثى "عارية أمام عيون البحر". هذه الفكرة تصب في الأخرى في الكيان الإنساني العام الذي يرتئيه عيد بعيداً عن تعقيدات المكان وقدسيته المزيفة. وترسيخاً لفكرة هذه الأنثى/الكيان/التحرر من المكان، يلجأ عيد إلى إدخال صبغة الطفولة إلى القصة بتوظيف فكرة حبة الطماطم الخضراء التي تكتسب الحمرة تحت الشمس (وهي الفكرة ذاتها في قصة الأطفال مرمورة وحية البنادورة). فالنضج الإنساني لا يكون إلا بالتعري عن كل زيف، باسترجاع براءة الطفولة، وإطلاق العنان للفرش يبدأ كل يوم رحلة الصباح من جديد.

(3- ج) التمرد على ألوهية المكان:

في قصة "فتاة التلال"، ينوي الملك بناء جسر يصل مملكته بشاطئ التلال المسحورة. ولا تُجدي محاولات الجميع ثني الملك عن عزمه وتحذيرهم له من "العيب في ألوهية المكان" (ص 13). وبناء الجسر تعبيراً عن الرغبة الحرّى بـ"اختراق عقود الريبة [...] واقتحام سكون النهر الغامض والتلال الواقفة بجبروت بديهي في أذهان الناس" (ص 14). إنها رحلة البحث عن المدينة البكر، عن مدينة يُتَوَجُّ فيها الإنسان، كل إنسان، ملكاً من جديد، عن بكاره الحياة قصيئةً عن التعقيد ومظاهر الجشع اليومي. "فتاة التلال" هي حكمة الوجود عارية عن كل زيف

---

عوراهم حتى يساء الظن بهم، ولا ينسبوا إلى الصلاح، وهم يصلون ويصومون في الباطن"، المصدر السابق،

482-483). وانظر كذلك: Michael Dols, *Majnūn: The Madman in Medieval Islamic Society*,

Oxford: Clarendon Press, 1992, 411-412

وكل أثره، هي أنثى الحكمة (*Sophianic feminine*) التي تداولها الفلاسفة من قديم، وكان لابن العربي (المتوفى سنة 1240) أن عمق جذورها لها في الفكر الفلسفي الإسلامي منذ القرن الثاني عشر.<sup>1</sup> وعودة إلى عيد، فالنضوج الفكري الإنساني لا يحصل إلا بالتحرر من أغلال المكان، كما نضجت حبة البنادورة وقد أُخرجت من الثلجة ووضعت في مهب الريح، وكما تمّ لنجوان، الجميلة عاشقة يافا وتل يافا، أن تخترق صفحة المياه كحوت كبير. ومع الإبحار إلى مدن جديدة، يهياً للمدينة المقدسة أن تنزل عروساً بكرًا "مهياً لعريسها" (الأول، ص 40).

#### (4) البنية الفنية لنصوص عيد

(4- أ) إذا كانت تقنيات القصّ التقليدي قد باتت عرضة للانهايار أمام غزو العناصر الجديدة للقصّة - القصيدة؛ فإنّ أبرز ما يُسوّغ هذا التحول تفجير غير مسبوق لسياقات اللّغة الرصينة.<sup>2</sup> ونصّ عيد السردى يقف مترنحاً بين الشعري والنثري؛ على أنّ اللّغة كثيرًا ما تتقاعس عن مداهمة الذات وتعرية أغوار الواقع وصولاً إلى غير المألوف وغير الرصين، وهو ما يعوّض القارئ انهايار التقليد القديم للقصّ. فاللّغة السردية عند عيد تميل أحياناً إلى المباشرة التي باتت عرضة، في بعض الأحيان، للانزلاق إلى لغة المقالة الصحفية. ويتصل بهذا، في بعض النماذج، تدخّل غير مبرر للراوي يحركّ المواقف والأحداث مهمبًا دور الشخصية مطلقًا. يقول في "فتاة التلال" (ص 10): "يعيش هذا الملك حالة شتات ما بين

<sup>1</sup> أنثى الحكمة أو "Sophianic Feminine" هو مصطلح أطلقه الباحث الفرنسي هنري كوربان محيلاً إلى صفة الأنوثة التي تمثّلت من خلالها الحكمة الإلهية في العهد القديم. وحول هذا الجانب في تنظير ابن العربي انظر، مثلاً: R. Austin, "The Sophianic Feminine in the Work of Ibn 'Arabī and Rūmī, in: Leonard Lewisohn (ed.), *Persian Sufism from its Beginning to Rūmī*, vol. 2, Oxford: Oneworld, 1999-2003, 233-245

<sup>2</sup> انظر: الخراط، الكتابة عبر النوعية، 10؛ وكذلك الخراط، الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، بيروت: دار الآداب، 1993، 11-12 ("ومن هنا، تعي تقنيات الحساسية الجديدة: كسر الترتيب السردى الاطرادي، فكّ العقدة التقليدية، الغوص إلى الدّاخل لا التعلّق بالظّاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خطّ مستقيم، تراكيب الأفعال: المضارع، الماضي، والمحتمل معاً، وتهديد بنية اللّغة المكرّسة، ورميها نهائياً خارج متاحف القواميس").



تاجه وحلمه". وفيما يلي هذا الموضوع يعمد صوتُ الراوي إلى تفسير سلوك الشخصية: "بل إنها زادت الطين بلة" (ص 13). وكثيرًا ما يتمثل اقتحام الراوي حدودَ النص في لغة تميل إلى الحشو والتكرار، كقوله في النص ذاته: "لم تسعفه كل تلك الحكايات، بل إنها زادت الطين بلة؛ إذ لم يجد إجابة بحجم استفهامه [...] لكن دون جدوى" (ن.ص.). ولسنا هنا بصدد الدفاع عن نظريات التواصل بين النص والقارئ؛ كما أننا لسنا ممن ينادي بالغموض السافر في النص الأدبي وسيلةً لنفث الروح فيه وتخليده: <sup>1</sup> على أننا نقول إنَّ المبالغة في التصريح، حيث النَّصُّ يملك وجوده الأقوى بغيره، تشوُّش عملية التفاعل مع النص، وتضع العثرات أمامَ تيار الدهش الذي تخلقه تدرُّجًا عملية القراءة.

(4- ب) توظيف الأسطورة والإرث الديني عنصر جليٌّ عند عيد. والتلال المسحورة التي يقف أمامها الإنسانُ مترقبًا مثلًا هي فكرةٌ مألوفةٌ في الأدب الإنساني عمومًا. وقد كان لعيد أن وظَّفها على امتداد مجموعته "فتاة التلال". فضلًا عن ذلك؛ فإنَّ للعدد 7 مكانةً بارزةً في نصوص عيد السردية، وخاصة في مجموعة "فتاة التلال".<sup>2</sup> ودخولُ الأسطورة والسحر محفلَ النص الموجه للبالغين يمنحه أبعادًا فنيَّة هامة. فالحبكة في "فتاة التلال" قريبة من منطق الطفولة. ومنطقُ الطفولة استدعاءٌ للبراءة، والطهارة، والفطرة الأولى لم يلبسها شجع ولهاثٌ خلف المادة. والأمر، في نسيجه العام، يتناغمُ وفكرة المصالحة مع فطرة الطفل الموجودة داخل كلِّ منا، قد غشيتها أدران الحياة اليومية فصارت نسيًا منسيًا.

(4- ج) قصة "سعدون والخسة" من مجموعة "فتاة التلال": هي من نوع الأدب الذي يكتب عن نفسه وعن مشكلاته *Ars poetica*. ويعرض عيد لمشكلة القراءة واستهلاك الكتاب في قصة

<sup>1</sup> حول ما يُطلق عليه في النقد الحديث نظرية "التأثير والاتصال"، انظر، على سبيل المثال: نبيلة إبراهيم، "القارئ في النص - نظرية التأثير والاتصال"، مجلة فصول، العدد الأول (1984)، 101-104: إبراهيم طه، "نظام التفجعية وحواريَّة القراءة"، الكرمل، العدد 14 (1993)، 95-129.

<sup>2</sup> انظر على سبيل المثال قصة "تل يافا"، 29؛ وكذلك قصة "زخَّات"، 7؛ قصة "تاة التلال"، 11.

تحت الطبع للأطفال هي "مَنْ هو صديق راني السري؟" (2010).<sup>1</sup> وتتجلى مأساة سعدون، الأديب الذي يدرك أخيراً أنّ بيع الخس "أجدي" من بيع كتبه، في النهاية التي اختارها الكاتب: "وضع كمية الكتب في صندوق السيارة الصغير وانطلق نحو عريشة بائع الخس في السهل" (ص 52). وعلى ما في هذه النهاية من إغلاقٍ للنص في نقطة واضحة؛ فإنّ الفكرة المرّة التي تُثيرها تفتح الباب واسعاً للجدل حول المساحة المُعدّة للكتاب في مجتمعاتنا العربية؛ فهي، والحال كذلك، نهايةٌ مغلقة شكلاً وأسلوباً، مفتوحةٌ مضموناً وفكرًا. وفي نفس المجموعة قصةٌ أخرى هي "بطيخة سعد". يبدأ الحدث بشعور القبيظ يدفع البطل لشراء بطيخة، ثم إذا به يمضي في شراء البطيخة تلو الأخرى حتى يسقط أخيراً أمام كل العيون (ص 80). وفيما أنّ النهاية ترمي بالتوتر المشدود عند القارئ في غمرة البرود الذي تتركه قفزة البطل إلى مياه الجدول الضحلة؛ فإننا نرجّح أن يكون هذا البرود عينه هو ما أراده الكاتب وعناه. فالناس الذي يكتفون بمراقبة سعد يحمل لهم البطيخ ويقطر عرقاً، ثم يحزنون للخسارة وقد طار كل البطيخ في الهواء "وفي قلوبهم غضبٌ عارم لما سببه سعد من ضرر" (ص 80)، هؤلاء لا يجدر أن يُجازوا بغير تيار البرود، وخفقة الجسد المثقل في المياه الضحلة.

#### (5) القصُّ للأطفال عند عيد

(5-1) "رمان والينبوع السحري":

هي أول قصة أطفال نشرت لعيد. محورها شجرة رمان صغيرة تطمع في أن تكون الأجمل بين أشجار البستان. القصة تذكير بقصيدة "التينة الحمقاء" لإيليا أبي ماضي، وقصة "البنفسج الطموح" لجبران. ومع أننا لا نغالي في اعتبارات التأثير والتأثر في العمل الإبداعي بل في الفكر الإنساني عمومًا؛ فإنّ الإشارة إلى مثل هذه الاعترافات قد تكون شائقة، والمقاربة بينها قد تُعدُّ

---

<sup>1</sup> وقد عرض عيد لأهمية الكتاب ودور القراءة في التنشئة في مسرحية جديدة للأطفال هي "جسّاس في جزيرة الماس". وتجري التحضيرات لإخراج هذا العمل وعرضه في أحد المسارح مطلع السنة الدراسية المقبلة (2011-2010).

مجديّة أو مُثريّة. والرمان فاكهة مميزة بحبّها وشكل باطنها. ويبدو أنّ هذا التمييز قد أوحى لجبران عمليين هما قصة "الرمانة" من مجموعة المجنون، وقصة "الرمانات" من مجموعة التائه.<sup>1</sup> أما حكمنا على الرسالة التربوية التي تحملها قصّة عيد فقد يتّخذ وجهتين مختلفتين؛ فقد يُقال إنّ التراجع عن الخطأ قيمةٌ فضلى يجدر بالطفل أن يدركها مبكراً؛ كما قد يُقال إنّ طيشَ شجرة الرمان والاستجابة الآلية لأوامرها من جهة الينبوع، رمز السلطة الوالدية أو غيرها، ثم إعادة الأمور إلى نصابها كأنّ شيئاً لم يكن، في الحصيلة العامة، إشادة بالخطأ يرتكبه الطفل فلا يدفع ثمنه له، وانتقاصٌ من السلطة الوالدية تنصاع للأوامر بلا حساب. وفي قصة "ثلاث أسماك وسمكة"، يعزز عيد فضيلة قبول الآخر وأهمية الرجوع عن الذنب من جديد. وكما في قصة رمان؛ فقد يُقال إن الرسالة التربوية المذكورة صيغت بنحوٍ يسهّل الخطأ من خلال تيسير فكرة الاعتذار وقبوله كل مرة. ويبدو أنّ عيد قد تنبّه لضرورة التنوع في آلية الجزء الذي يترتّب على سلوك أبطاله، فوضع قصةً جديدة، لما تنشر بعد، هي "لوزة والنوار". في هذه القصة، شجرة لوزٍ جميلة اعتادت التباهي بنوارها أمام أشجار اللوز الأخرى. وفي يوم، هبّت ريحٌ عاتية، فتشابكت أشجار اللوز جميعها تفادياً لسقوط نوار اللوز عنها عدا "لوزة". فقد أبت إلا أن تواجه الإعصارَ وحدها حتى سقط جلُّ نوارها وعادت عارية من الثمر في موسم الإثمار. وبدلاً من التهاوي في مشاعر الندم ومحاسبة النفس؛ تعود "لوزة" إلى سابق عهدها من التباهي والغرور وقد فقدت الزهرَ والثمر، وتركها الأطفال وحيدة. والحقُّ أنّ الحدث في هذه القصة يبدو لنا أعمق أثراً وأقرب من صورة الواقع الذي يعايشه الطفل.

(5- ب) "مرمورة وحبّة البنادورة":

القصة تدور حول محاولات الطفلة مرمورة إكساب حبة الطماطم الخضراء اللون الأحمر، وهي الفكرة ذاتها التي أدخلها عيد قصته "تل يافا" من مجموعة "فتاة التلال" (ص 28). سلوك

<sup>1</sup> في قصة "الرمانة" لجبران يفضل الراوي العيش في سفرجلة بعد أن عاش في قلب رمانه واستمع إلى الجدل العقيم الذي كان يدور بين حبات الرمان الواحدة حول الحياة، والغد، والأمل العريضة. ويختم جبران القصة بقوله إنه سينتقل للعيش في سفرجلة "حيث لا يوجد إلا قليل من الحبوب تعيش بصمت وسكون" (جبران، المجموعة المعربة، 24-25).

مرمورة يمثّل الإصرار والتعلم من خلال التجارب المستمرة. والجد يظهر في المشهد الأول جازماً بأنّ الحبة الخضراء غيرُ صالحة (وهو أمر غير منطقي كما نعرف)؛ ثم تقرر الطفلة البدء بتجارب تعارض كلام الجد وتثبت خطأه إلى أن تنجح أخيراً بذلك، إذ تبلغُ الحُمرةُ قشرة الحبة بعد تركها زمناً عند حافة النافذة، أو كما يقول عيد في قصة "تل يافا": "عارية في الهواء والغبار وضوء الشمس" (ص 29). ومع هذه الإشارة العارضة إلى الجد؛ فإنّ القصة لا تحفل بالعلاقة بين الطفلة والعالم المحيط بها؛ كما أنها لا تحفل بالعلاقة بين الطفلة وحبّة الطماطم نفسها. ولعلّ العلاقة الأخيرة كانت ستُثري النص وتمنحه أبعاداً إنسانية جديدة. وباعتباري أمّاً، فهي الأمانة تحملي على القول إنّ التجربة التي استلهمتها من القصة؛ إذ وضع طفلاي حبة طماطم خضراء أمام النافذة حتى كسرتها الحمرة، تركت أثراً عميقاً فيهما معاً. فكانَ للقصة سرّيتها علمهما بُعيدَ التجربة طعمٌ ولونٌ مختلفان.

(5-ج) "الحديقة السحرية":

قصة لم تنشر بعد. يعرض فيها عيد لأهمية التواصل بين الأطفال في جيل الطفولة. وسيم، الطفل المدلل الذي يكتفي بمراقبة أجدانه يتصايحون ويمرغون أثوابهم بوحل الملعب، يحلم بحديقة مليئة بالألعاب له وحده، فلا يقع فيها فوق تراب، ولا يسمع صدى لصراخ. السلطة العلوية، ممثلة هذه المرة بالفراشة الملونة، تنفذ رغبة وسيم، وتُحيل مرتع الطفولة اللاهية حديقةً غنّاء هادئة يعدو فيها وحده. وانصياح الفراشة الملونة لحلم وسيم هنا يبدو وسيلةً لإكسابه قيمة الحياة الاجتماعية، فيُدرك بالفقد قيمة ما يملك. لقد وُفق عيد، برأينا، في اختزال مشكلة يعاني منها بعض الأطفال، فضلاً عن اختزاله جانباً شديد الأهمية في سلوك الوالدين من تربية الطفل. "إنّ الطفل الذي يرتدي ثوب الإمارة، ويضع حول عنقه الأطواق، يفقد لذّته كلّها في اللعب؛ فإنّ ثوبه يعيق كلّ خطوةٍ يخطوها"، يقتبس عيد قول طاغور في رسالته الموجهة للأهل نهاية القصة. هكذا، تصيرُ الحديقةُ، حيث الطفولة والأرض معاً، "أجمل مكان يعود إليه وسيم في اليوم التالي". وبرأينا، فإنّ هذه القصة تحمل مقومات النجاح، وتوسع لكتابتها مكاناً هاماً بين مُبدعي القصص للأطفال المكتوب باللغة العربية.

## المراجع

### (1) إصدارات جودت عيد

- عيد، جودت. الأول. دم.: د.ن.، 1999.
- \_\_\_\_\_. نشاز بين الجسد والهجرة: شعر. الناصرة: مطبعة البشير، 2003.
- \_\_\_\_\_. زُمان والينبوع السّحري. كفرقرع: دار الهدى، 2007.
- \_\_\_\_\_. مرمورة وحبّة البنادورة. كفرقرع: دار الهدى، 2007.
- \_\_\_\_\_. ثلاث أسماك وسمكة. حيفا: مكتبة كل شيء، 2008.
- \_\_\_\_\_. "فتاة التلال". حيفا: مكتبة كل شيء، 2008.
- \_\_\_\_\_. بحيرة الحسّون. حيفا: مكتبة كل شيء، 2009.
- \_\_\_\_\_. غزل وشيء من مطر: نصوص نثرية. كفرقرع: دار الهدى، ومنشورات "مواقف" - مؤسسة المواكب، 2010.

### (2) مصادر ومراجع باللغة العربية

- إبراهيم، نبيلة. "القارئ في النص - نظرية التأثير والاتصال". مجلة فصول 1 (1984)، 101-104.
- جبران، حنا. "غزل وشيء من مطر - جودت عيد (قراءة في قاموس مفردات ومعان)". ورقة قُدِّمت في اللقاء الشهري الذي يقيمه منتدى الحوار الثقافي في عسфия: كتاب الأديب والشاعر جودت عيد "غزل وشيء من مطر" (17.06.2010).
- الخرّاط، إدوار. الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية. بيروت: دار الآداب، 1993.
- \_\_\_\_\_. الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة "القصة-القصيدة" ونصوص مختارة. القاهرة: دار شرقيات، 1994.
- دلة، بطرس. "'فتاة التلال": إبداع جديد للكاتب والشاعر جودت عيد". نُشر في موقع ديوان العرب: مجلة أدبية، فكرية، ثقافية، اجتماعية (27.07.2008).
- طه، إبراهيم. "نظام التفجّية وحوارئة القراءة". الكرمل 14 (1993)، 95-129.

- عناني، محمد. *المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي - عربي*. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، 1996.
- وهبة، مجدي. *معجم مصطلحات الأدب*. بيروت: مكتبة لبنان، 1974.
- اليافعي، عبد الله بن أسعد. *روض الرياحين في حكايات الصالحين*. تحقيق: محمد الجادر وعدنان عبد ربه. دمشق: دار البشائر، 1995.

### (3) مراجع باللغة الإنجليزية

- Austin, R. "The Sophianic Feminine in the Work of Ibn ʿArabī and Rūmī". In: Leonard Lewisohn (ed.), *Persian Sufism from its Beginning to Rūmī*. vol.2 . Oxford: Oneworld, 1999-2003, 233-245.
- Dols, Michael. *Majnūn: The Madman in Medieval Islamic Society*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Miles, Margaret. *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*. New York: Vintage Books, 1989.
- Taha, Ibrahim. "The Modern Arabic Very Short Story: A Generic Approach". *Journal of Arabic Literature*. vol. 31, no. 1 (2000), 59-84.

### (4) مراجع باللغة العبرية

- בסיליוס בוארדי, "בצילו של מאבק: הזהות הקולקטיבית וגילוייה הלשוניים בשירה הערבית פלסטנינית בישראל". מתוך: *מיתוס, שפה וזיכרון בעיצוב התודעה בישראל*. טבעון: הוצאת אורנים - הפקולטה ללימודים מתקדמים והמרכז לחקר ארץ ישראל וישובה של יד יצחק בן צבי, 2007, ע"ע 87-98.

الأويب

حنا أبو حنا





## حنّا أبو حنا؛ أديبًا وشاعرًا، أهمّ الثيمات والتقنيات: ظل الغيمة وقصائد من حديقة الصبر نموذجًا<sup>1</sup>

ريما أبو جابر - برانسة

هو الأديب، الشاعر، القاصّ، الباحث والمربي حنا أمين أبو حنا، ينتمي إلى الجيل الأول من الشعراء العرب في إسرائيل، وهو من شعراء المقاومة الفلسطينية. وُلد عام 1928، في قرية الرينة قضاء الناصرة، ثم تنقّل بحكم عمل أبيه في دائرة "مساحة فلسطين" بين القدس، ورام الله، وجفنة، وأسدود، وقرية نجد، وحيفا، والناصرة، ثم العودة إلى الرينة. تعلّم في الكتاب في قرية أسدود التي دمرتها النكبة وأقامت محلها مدينة أشدود، ثم التحق بالمدرسة الابتدائية "المدرسة الأميرية- مدرسة المعارف للبنين" في حيفا. ولكنّ الإقامة فيها لم تطل؛ إذ انتقل إلى الناصرة وكان من الطلاب المشاركين في ثورات عام 1936،<sup>2</sup> ثم التحق بمدرسة اللاتين في الرينة مدة من الزمن، انتقل بعدها لينهي دراسته الثانوية في مدرسة المعارف في الناصرة. اختير أبو حنا، بعد المرحلة الثانوية، للدراسة في الكلية العربية في القدس التي كانت تستقبل الطلاب المتفوقين من مدارس فلسطين الحكومية، ثم اختير لمتابعة الدراسة في بريطانيا وخصّصت له بعثة حكومية لذلك، عام 1947، لكن ظروفه العائلية، ثمّ ظروف النكبة حالت دون تحقّق هذه الفرصة.

بعد النكبة، عاد إلى حيفا عام 1950، وسكن في شارع قيساريا، حيث عمل في هيئة تحرير صحيفة الاتحاد مع توفيق طوبي (1922-2011)، وإميل حبيبي (1921-1996)، وإميل توما (1919-1985)، وصليبا خميس ومحمد خاص وعلي عاشور وجبرا نقولا (1906-1974). شارك في إنشاء مجلة الغد ومجلة الجديد التي صدرت عام 1951 كملحق لجريدة الاتحاد، ثمّ تابعت الصدور عام 1953 بعد أن حصلت على الترخيص.

---

<sup>1</sup> قبل البدء بكتابة هذا المقال، كنت قد توجّهت للأديب حنا أبي حنا، بمحادثة هاتفية، سائلة إيّاه عما إذا كانت لديه أي مواد يرغب في إيرادها كمرجع للبحث، وقد وجهني، مشكورًا، لبعض الدراسات، كما أرسل لي إحداها عبر البريد الإلكتروني.

<sup>2</sup> أبو حمد، 1979، 145.

عمل أبو حنا مديراً للكلية الأرثوذكسية العربية في حيفا حتى سنة 1987، ومحاضرًا في جامعة حيفا بين السنوات 1973-1993، وكلية إعداد المعلمين بين السنوات 1987-1995. كان مستشارًا للجنة المنبثقة عن قسم المناهج في وزارة المعارف التي أقرت منهاج اللغة العربية، ونجح مع زملائه في إدخال الأدب الفلسطيني إلى المنهاج. وإلى جانب ذلك، أدار أبو حنا "مركز الجليل للأبحاث الاجتماعية" بين السنوات 1990-1993. وفي سنة 1993، أنشأ مع بعض الزملاء مجلة مواقف الثقافية.

حاز أبو حنا، عام 1991، على وسام القدس من الدائرة الثقافية في "منظمة التحرير الفلسطينية"، وعلى جائزة الإبداع من وزارة العلوم والفنون عام 1995، كما حاز كتابه ظل الغيمة على جائزة بلدية حيفا عام 1998، وعلى جائزة فلسطين للسيرة الذاتية عام 1999. نوع أبو حنا في كتاباته وبرع في الأنواع الأدبية المختلفة فانتج في الشعر والنثر والقصة والسيرة الذاتية. ومن مؤلفاته: في مجال الشعر أربع مجموعات: نداء الجراح- 1969، قصائد من حديقة الصبر- 1988، تجرعت سمك حتى المناعة- 1990، وعزاف الكرم- 2005. وفي مجال الدراسات: عالم القصة القصيرة- 1979، رواية مفلح الغساني- 1984، روجي على راحتي: ديوان عبد الرحيم محمود- 1985، دار المعلمين الروسية في الناصرة- 1994، رحلة البحث عن التراث- 1994، الأدب الملحمي- 1983، ديوان الشعر الفلسطيني- 1991، ثلاثة شعراء: إبراهيم طوقان، عبد الرحيم محمود، عبد الكريم الكرمي- أبو سلمى- 1995، مذكرات نجاتي صديقي- 2001، وطلائع النهضة في فلسطين ( خريجو المدارس الروسية)، 1862-1914-2005. وفي مجال الترجمة له ترجمتان: ألوان من الشعر الروماني- 1955، وليالي حزيران- 1951. وفي مجال أدب الأطفال له مؤلفات عديدة أيضًا بين شعر وقصة. أما في مجال أدب السيرة فقد جمع أبو حنا سيرته في ثلاثة أجزاء هي: ظل الغيمة- 1997، خميرة الرماد- 2004، ومهر البومة- 2004.

أجمع النقاد والدارسون على كون أبي حنا من المؤثمين للتراث الفلسطيني، وعلى كون إنتاجاته الأدبية، كافة، مرجعًا للباحثين ومؤرخي تاريخ الشعب الفلسطيني وثقافته، بحيث لا يمكن رصد الحركة الثقافية والتعليمية في فلسطين دون الحديث عن الجذور والأصالة التي

تشكلها مسيرته الإبداعية، وعن مواكبته للشعب الفلسطيني في محنته ونكبته. هو ابن القرية الذي علّم الشعراء "ترايبية القصيدة"، كما صرّح محمود درويش (1941-2008) قائلاً: "الجديد الذي أعطانا إيّاه حنّا أبو حنّا هو ما أستطيع أن أسمّيه بشكل مجازي، أعطانا ترايبية القصيدة، ... عندما جاء حنّا أبو حنّا وحوّل الأحداث اليومية والهموم اليومية والأخبار اليومية إلى قصائد أعطانا وعي ترايبية الشّعر ويوميته (...). لأنّه هو فعلاً ربّي جيّلي أو فتّح وعي جيلنا على إمكانية أن يكون الشّعر عادياً ويومياً وبسيطاً".<sup>1</sup> أبو حنا هو زيتونة فلسطين، أو زيتونة الجليل؛ ابن الجليل، عميق الجذور فيه وعميق الأثر ووافر العطاء.<sup>2</sup> كتب سيرة حياته وضمّنها سيرة جيل كامل وتاريخ جيل ومستقبل جيل،<sup>3</sup> وملأها، على حدّ تعبير رياض بيدس بالكثير "من العَبق، عبق مكان فلسطيني وزمان فلسطيني بات مهدداً بالتلاشي والضياع".<sup>4</sup> أبو حنا هو وردة نامية بصمت مجروح في أتون تاريخ يشتعل ولا يترمد، وهو الذاكرة المملوغة تفتّتها معاناة مجبولة بالحنين والأنين.<sup>5</sup> وهو "الدوّوب على متابعة المسيرة الثقافية بشقوقها ومشاقها، ...، يوثّق تفاصيل التفاصيل بدقة متناهية ومهموزة، ترقى بعليائها إلى آفاق حرية واعتزاز بالهوية"،<sup>6</sup> هو الصوت الأبوي الثائر، الراض لكل وجوه الظلم والإجحاف والاضطهاد، "المسكون بروح التراث العربي،

<sup>1</sup> طه، 1995، 45.

<sup>2</sup> هذه التعابير كتبت على غلاف كتاب زيتونة الجليل الذي أشرف على تحريره كل من بطرس أبو منة وجوني منصور. وهو عبارة عن مجموعة مقالات وأبحاث أهديت تكريمًا للشاعر حنا أبي حنا لبلوغة السابعة والسبعين من العمر.

<sup>3</sup> هكذا تحدّث البروفيسور هشام شرابي عن كتاب ظل الغيمة. أبو حنا، 2004، 3.

<sup>4</sup> أبو حنا، 1997، صفحة الغلاف.

<sup>5</sup> وهذا ما أتت به الشاعرة آمال عوّاد رضوان في قراءتها لكتاب تجرّعت سمك حتى المناعة. وقد تسنّى لي الالتقاء بالشاعرة في أمسية شعرية أقيمت في مركز محمود درويش الثقافي في الناصرة، وأمّدتني، مشكورة، بمقالها بعنوان "حنا أبو حنا.. وردة نامية بصمت مجروح". رضوان، 2009، 1.

<sup>6</sup> رضوان، 2009، 3.

...، يسعى في الذاكرة متسلقاً الأيام والسنين راسماً تخوم الأحداث، وملامح الناس وتقاليد وعادات أبناء وبنات وطنه"<sup>1</sup>.

أبو حنا من خلال سيرته: ثيمة وأسلوباً.

لا شك أنّ قراءة عابرة لمؤلفات أدينا حنا أبي حنا كفيلة بأن تكشف للقارئ عن همّة الأول وربما الأوحى، إذ يشعر أنه أمام مقاطع فلسطينية وقصص من النكبة وما قبلها وما بعدها. والقارئ العربي الفلسطيني يرى في هذه الكتابات صورة عن نفسه؛ يقرأ تاريخه، تاريخ أرضه وأهله، ويشعر أن ما يقرؤه صورة صادقة وحيّة لهذا التاريخ. ولا يمكنني، في هذا البحث المقتضب، أن أتطرق إلى أجزاء سيرته الثلاثة، ولكنني أسعى إلى تناول بعض المقاطع منها لمناقشة جوانب عدة تخص الثيمات الأساسية والأسلوب الذي يميز أبا حنا عن غيره من الأدباء. وأركز على الجزء الأول من السيرة ظل الغيمة لأهميته، ولما يعكسه من شخصية الكاتب، طفلاً ناضجاً، حالمًا ثائرًا، وواضعًا غاضبًا.. هو الطفل المشغول بألعاب الصغار، اليافع المتبع لأخبار الثوار، الطفل الحالم بأن يصبح عصفورًا المتشبه بقصص الطفولة، والرجل الثائر المشارك في الثورات، وهو الوداع المسالم المتجنب لتوبيخ الأب، ولكنه الغاضب المتمرد على الاحتلال. هذا الإنسان، المتميز منذ صغره، هو يحيى الذي يتحدث عنه أبو حنا في سيرته، وهو أبو حنا ذاته.

ومن مجمل السيرة ارتأيت تحليل نص "لم تطر الحمامة"، و"الكهف المعلق"، و"زيت السراج"، مبتدئة بالعنوان لأهميته، ثم المضمون، ثم عنصري السرد والحوار، ثم أهم التقنيات التي يعتمدها أبو حنا في كتابته. كما سأحدث عن الراوي، باعتباره يتطابق مع الكاتب في نص السيرة الذاتية.

---

<sup>1</sup> هذه العبارات مأخوذة من تعليق رشاد أبو شاور على كتاب ظل الغيمة في صحيفة القدس العربي. نقلاً عن: أبو حنا، 2004، 4.

## تحليل العنوان

يشغل العنوان في الأدب وظائف عديدة ومتنوعة، وبشكل جزئيًا من النص لا يقل أهمية عن مركباته الأخرى، وقد نزع الباحثون إلى دراسة وظائفه المختلفة مشيرين، أولاً، إلى دوره في التعريف، ومؤكدين على أنه يحمل بعداً في التبئير والتلخيص والتمثيل.<sup>1</sup> معنى هذا، أنّ العنوان يضعنا أمام العلاقات المختلفة؛ بينه وبين النص في تمهيد الموضوع، أو الإشارة إلى مضمون النص، أو تلخيصه، وبينه وبين القارئ؛ حيث يجعلنا نتوقع مع أي نوع من النصوص نتعامل. وليس هذا فحسب، بل إن العنوان "يجبرنا على مناقشة العلاقة بين العنوان، النص، والقارئ".<sup>2</sup> وبهذا، نعطي العنوان أهمية خاصة، إذ هو وسيلة الكاتب لجذب القارئ، المرسل إليه، هو ثرياً النص الذي يلعب دوراً بارزاً في تسويقه، وفي مدى إقبال القارئ عليه وقبوله له. وبهذا، فإن الكاتب الواعي لدور العنوان يبذل جهداً لاختياره فيجعله مليئاً بالوعود، تشويقاً لما سيأتي، وقد يضيء الطريق الذي ستسلكه القراءة، أو يحدّد لنا آليات القراءة. ويؤكد إبراهيم طه على العلاقة الداخلية في العنوان الأدبي، إذ "لا يوجد عنوان في نص أدبي يفشل في الإشارة، بشكل ما، إلى معلومة في النص نفسه".<sup>3</sup> وأكثر من ذلك، هو يؤكّد على أن العنوان "يشكّل نصاً فرعياً، يحيط المعنى الإجمالي للنص عن طريق وسائل متعددة في تصميم العنوان: إضافة، تلخيص، تبئير، تقديم، سخرية، محاكاة ساخرة، مناقضة، تفسير، استعارات، وغير ذلك".<sup>4</sup>

ونلاحظ، اعتماداً على ما ذكر، أن العناوين عند أبي حنا تتخذ دوراً هاماً في تحليل النص، وهي ذات طابع خاص، فلو تحدثنا عن عنوان "لم تطر الحمامة"، نلاحظ أولاً، على مستوى تركيب الجملة، أنه عبارة عن جملة فعلية منفية، هو عبارة عن فعل منفي، وتحديد للفاعل الذي لم يقم بهذا الفعل. ومنذ القراءة الأولى، يقودنا العنوان إلى الماضي، إلى حدث لم يتمّ في الماضي المنتهي، كما يشير إلى الحدث نفسه الذي ربما كان من المفترض حدوثه. إن الفعل

<sup>1</sup> Taha, 2000, 66.

<sup>2</sup> ن.م. 66.

<sup>3</sup> ن.م. 68.

<sup>4</sup> ن.م. 68.

"تطر"، هو على درجة من الأهمية إذ إنه يحمل معنى التحليق، الطيران، الابتعاد، وربما أيضًا الاختفاء، كما أنّ كلمة "حمامة" مشحونة بالدلالات والإشارات الثقافية الدينية والأسطورية. ومن هنا، فليس عبثًا اختار الكاتب كلمة "حمامة" دون غيرها من الكلمات كالعصفور أو الطير أو غيرها؛ إذ إن أي كلمة أخرى لا يمكن أن تلي جميع المعاني التي تحملها كلمة "حمامة". هذه الكلمة تشير، أول ما تشير إليه، إلى القصة الدينية المعروفة، قصة الطوفان، ودور الحمامة في التبشير بالسلام. ومن هنا، قد نتوقع، نحن القراء، أنّ النص يحاكي القصة الدينية محاكاة ساخرة، حيث يجعل حمامة السلام، الحمامة المبشرة بحياة مثالية، غير قادرة على الطيران، أو قد نتوقعه نصًا سياسيًا يناقش عدم حلول السلام وما إلى ذلك من أمور. على أنّ الحمامة هي موتيف متكرر، لا يقتصر وروده على النص الديني فقط، إنما نراه يتردّد في القصص والأشعار، مشيرًا إلى الرموز المختلفة، كالحب والوصال والسلام والبراءة والطهارة وغير ذلك. وبهذا، فإنّ هذه الكلمة، في العنوان، تلمح إلى وجود تناص ما في النص،<sup>1</sup> أو إحالات إلى نصوص أخرى ذُكرت فيها الحمامة. على أن ظننا يخيب عند ابتدائنا بالقراءة؛ إذ يتضح أن الحمامة ليست إلا كناية عن العضو الذكري، وذكر الحمامة، في النص، لا يرتبط بأي قصة دينية أو غير ذلك، بل يرتبط بقصة ذاتية وتجربة شخصية حصلت للفتى يحيى؛ وهو الشخصية المركزية في النص. وهكذا، يوظف الكاتب أسلوب المفارقة بشكل جذّاب، لافت ومشوق.

ويقودنا عنوان "الكهف المعلق"، من جهته، إلى المجال الديني أيضًا، وإلى الكهف المذكور في سورة الكهف، وما حمله من معاني العزلة، الأمن، النوم، الراحة، والابتعاد عن الحاضر، وعن الفساد والكفر المنتشرين. وهنا، قد نتوقع أن يحتوي النص على تناص مع القصة الدينية أو نصوص أخرى ذُكرت بها الكهوف كرمز لشيء ما. ولو نظرنا إلى حضور العنوان في النص، نلاحظ أنه كان، فعلاً، جزءًا من الأحداث، ومكانًا هامًا في القصة، فهو؛ أي الكهف، وصفٌ لتلك العليّة التي كان يحيى يرتقيها، للمتخّث المعتم الملىء بالأغراض غير المستعملة يوميًا، هو

<sup>1</sup> ونعني به المحاورّة بين النصوص، أو إدخال نص قديم ومشهور داخل النص الجديد. فتحي، 2000، 87.

المكان الذي تسلّل إليه كلما سنحت له الفرصة، باحثاً عن أمورٍ جديدة لم يألفها، عن أصواتٍ غير إنسية، مبتعداً عن الواقع، مخترقاً الأحلام، ينسج الأحداث ويعيشها كما لو كانت حقيقة. وهنا، نجد أن الطفل لجأ إلى كهفه المسحور ليبتعد عن الواقع، ليبحث عن الراحة والهدوء وتحقق الأحلام؛ هذا الكهف يُدخله في عالم من السحر والغموض، ويجسّد أمامه ما سمعه من خالته من الحكايات المختلفة. وهنا، لا يخيب ظننا كما في ذكر كلمة الحمامة، بل يتأكد لنا وجود التناس، إذ إن كلمة الكهف تحمل إشارات أخرى إلى الكهوف المذكورة في قصص الأطفال وما تحمله من معاني الطفولة والمغامرة التي يحب كل طفلٍ خوضها.

وبالنسبة للعنوان الأخير الذي نتناوله بالتحليل "زيت السراج" فقد نقول، بادئ ذي بدء، إن قراءته الأولى لا تشير إلى أية محاورة نصية، ولا تعيدنا إلى أي مجال ديني كما في العنوانين السابقين؛ فالزيت؛ هو عصير الزيتون، وتُطلق كلمة الزيت على مواد عديدة كلها سائلة محترقة، تُستخرج من النبات أو الحيوان، وتُستعمل لمقاصد جمة كالأكل والإضاءة والتطيب. أما السراج، فهو إناء يُجعل فيه الزيت، فيصعد في فتيلة ويتحلل إلى موادّ مشتعلة في طرفها عندما تمسه النار فيُستضاء به. ومن هنا، فإن عبارة زيت السراج، متى جُعلت عنواناً للنص، تقودنا إلى تلك الأجواء البدائية، حيث لم تكن الكهرباء، ولم تكن الوسائل الترفيهية الألكترونية كالمرناة والمذياع وغيرهما، ولم يكن للناس أي وسيلة للتسلية سوى الاجتماع والتحدث وتناقل الأخبار على ضوء السراج الذي يراقبهم، يُنصت إلى حديثهم، ويتحكم بابتدائه وانتهائه. وعليه، فإننا، كقرّاء، نتوقع أن يكون هذا العنوان حاضراً في النص، فنجد الزيت والسراج كمادتين محسوستين ومرئيتين، وهما إن ذُكرتا يجب أن يكون لهما هدف ودور. وتجدر الإشارة، إلى أن العنوان، هو عبارة عن شبه جملة غير تامة المعنى، ينقصها الخبر المحذوف، أو مبتدأ يُقدّر بكلمة "هذا"، أو غيرها. وبهذا، فنحن ننتظر أن نصل إلى إتمام العبارة، وأن نجتمع ما ينقصنا من معلومات خلال قراءتنا للنص، وبعد الانتهاء من عملية القراءة. وفعلاً، خلال القراءة، يتأكد وجود الزيت والسراج وأجواء المسامرة ونبش الماضي من خلال استعادة الذكريات، "جلس يحيى ينظر إليهم ويستمع إلى حكاياتهم مهوراً، محمولاً على شفاههم إلى عوالم بعيدة غريبة. القنديل المعلق على الحائط ينشر ضوءاً أصفر باهتاً، تصيبه بين حين وآخر نوبة يشهق بها اللهب، وتتراقص الظلال على

الجدران الأخرى، يد عملاق ترفع إبريقًا عملاقًا".<sup>1</sup> ولكن ما يلفت الانتباه، هنا، هو ذلك الدمج، في مخيلة الطفل يحيى، ما بين القنديل المعلق على الحائط، الذي يعين الساهرين على رؤية بعضهم البعض، وعلى التواصل سمعيًا وبصريًا، وما بين قنديل آخر، هو قنديل العملاق الذي تعزف عليه من خلال الحكايات أو الأساطير التي سمع عنها. هذا القنديل، يُذكر الطفل، ضمن ما يُعرف بتيار الشعور، بإبريق عملاق يملكه مارد عملاق أيضًا. ومن هنا، نلاحظ أن عنوان زيت السراج لا يرتبط في النص من حيث وجود الزيت والسراج فحسب بل يرتبط بعالم الأطفال والعناصر الحكائية التي تعلق بمخيلتهم.

هكذا، يمكننا الإشارة إلى وعي الكاتب أبي حنا بأهمية العنوان ودوره؛ إذ نراه يختار عناوينه بدقة، وينوّع فيها ما بين الجمل الفعلية والاسمية أو شبه الجمل؛ كما يضمها أساليب عدة، كالتناص وغيره، تغنيها وتضفي عليها شيئًا من العمق والجمالية والتشويق. ولو نظرنا نظرة عابرة إلى العناوين المختلفة في السيرة نرى أن الكاتب يختارها من أسماء الشخصيات (اسمه يحيى، لمياء، أم زكي، وغيرها) أو الأمكنة (رام الله، أسدود، يا قدس، وغيرها)، أو أنه يجعلها ملخّصة للحدث أو الفكرة المركزية فيه (الكهف المعلق، لم تظر الحمامة، لسان العصفورة، وغيرها). ولو تطرقنا بإيجاز إلى عنوان السيرة ككل "ظل الغيمة"، نلاحظ أنه هو الآخر عبارة عن شبه جملة غير تامة، لا نستطيع التحديد من خلالها إن كان ظل الغيمة مبتدأ خبره محذوف أو خبرًا لمبتدأ محذوف. هذا العنوان، يرتبط بالسيرة ويتجسد في أربع من عباراتها ذكرت فيها الغيمة صراحة، وهي: "مثل غيمة تنقلت طفولة يحيى في سماء بلده"،<sup>2</sup> و"واستلقى على فرع قوي في انتظار زوال الغيمة"،<sup>3</sup> و"تعانقت غيمتان فكان برق ورعد أصدائه على السفوح والأودية أجفلت شفتها وانحسر شعرها وارتفع شعرها"،<sup>4</sup> و"لماذا يريد أبوه أن يبدد غيمة الحلم التي يحوم عليها في

<sup>1</sup> أبو حنا، 1997، 151.

<sup>2</sup> أبو حنا، 1997، 18.

<sup>3</sup> ن.م.، 131.

<sup>4</sup> ن.م.، 226.



عوامل مختلفة<sup>1</sup> وتشير كلمة الغيمة، في هذه العبارات، إلى الزوال والانتهاء، أو الشعاعية والحب، أو الحلم، وهذه الدلالات كلها ترتبط بطفولة يحيى وكل الشعب الفلسطيني الذي يعتبر ماضيه الجميل غيمة زالت، ويعيش على أمل، حالمًا بإعادته والتشبث بتلك الغيمة التي قد تمر إذا وقفوا لانتظارها على غصن قوي، لا تنازل فيه ولا استسلام ولا سقوط.<sup>2</sup>

### عنصر السرد والحوار

إنّ السرد هو عماد أساسي للنص السردي، لا يمكن تجاهل الحديث عنه في تحليل القصة أو الرواية أو غيرها من الأنواع السردية. ويقوم السرد، في جميع الأشكال الأدبية القصصية، غالبًا على الحوار ويكون محتلاً للمساحة الأكبر من العمل. وهذا، ما نجده في سيرة أبي حنا الذاتية، إذ يحتل السرد المساحة العظمى من النص، ويأتي بلغة عربية فصيحة أدبية غير تقريرية أو جافة، هي ليست لغة موضوعية، تنقل لنا المعلومات بشكل مباشر وجاف، إنما بشكل ذاتي مملوء بالشاعرية والوجدانية. هو يجعل لغته النثرية سلسلة، سهلة، مناسبة ومتراصة، ويضفيها ما يميّزها من الأساليب الفنيّة والبلاغية، مثل أسلوب الكناية في استخدام الراوي تعبير الحمامة للدلالة على العضو الذكري قائلاً: "سميت حمامة لأنها ترقد على بيضتين، وهي كناية لطيفة تنطوي على ملامح من براءة الطفولة وتبرعمها".<sup>3</sup> وقد نذكر التشبيه في عبارة "هذه العتمة الشاحبة تتيح رؤية الأشياء وكأنها محاطة بهالات مضطربة بين الغموض والحدس".<sup>4</sup> وكذلك "كان وقع حوافر فرس المطهر كأنه في صدره"،<sup>5</sup> والتشبيه البليغ؛ أي محذوف الأداة، في عبارة "ولكن أجواء المتخّت كانت مغناطيسًا يجذبه إليه"،<sup>6</sup> وأسلوب

<sup>1</sup> ن.م.، ، 250.

<sup>2</sup> للتوسع أكثر في عناوين السيرة بأجزائها الثلاثة يمكن العودة إلى بحث سوسن قدّورة سيرة "حنّا أبو حنا" دراسة تحليلية. قدورة، 2011/2010، 132-115.

<sup>3</sup> أبو حنا، 1997، 36.

<sup>4</sup> ن.م.، 29.

<sup>5</sup> ن.م.، 35.

<sup>6</sup> ن.م.، 30.

التشخيص؛ أي خلع صفات خاصة بالكائنات الحية على الأشياء، في عبارة "العينان القادمتان من الضوء خارج البيت"،<sup>1</sup> والذي يصوّر لنا العينين وكأنهما كائن حي يسير ويتحرك من مكان لآخر. كما نجده في اعتبار الحمامة شخصًا يتمتع بالحواس والإحساس قائلاً: "والحمامة تتطّلع في دهشةٍ وتنصت للحوار متعجبة بليدة".<sup>2</sup> ولا شك أن هذه العبارة على درجة من الخصوصية والتميّز؛ إذ إنها تجعل من العضو الذكري، الذي كان محور الحدث الرئيسي وأساسه، كائنًا حيًا يُدهش ويتعجب ويتطّلع ويُنصت، دون أن يلتفت له الآخرون، ودون أن يعطيه الأشخاص في النص أي اعتبار؛ وكأن الراوي، يريد من القارئ أن يلتفت إلى هذا الشيء، ويتعامل معه وكأنه كائن حي لا يقل أهمية عن باقي شخصيات القصة. وقد نشير، أيضًا، إلى أسلوب الاستعارة "ورأى سكين المطهر تقترب منه أكثر فأكثر"،<sup>3</sup> وأسلوب الطباق والمقابلات كما في التعبير "ينام في النهار ويستيقظ في الليل"،<sup>4</sup> وعبارة "إنه عفريت قزم وليس في مثل جسم العفريت الذي حدّثته عنه خالته.. كانت تحدّثهم عن عفريت عملاق"،<sup>5</sup> وغير ذلك من الأمثلة.

أما عن الحوار في النصوص المدروسة فهو قليل، ويأتي بثلاثة أشكال هي: أولاً، الحوار من طرف واحد؛ وشاهدناه في حديث الجدة مع حفيدها الذي لم يكن يجيب على أيّ من أسئلتها، بل يرتعد ويتملكه الخوف.<sup>6</sup> ثمّ، الحوار بين اثنين – ديالوج dialogue: وهو الحوار المتخيّل الذي الذي دار بين العفريت والطفل. هذا الحوار الذي أحبه الطفل وأداره كما شاء هو، عبّر فيه عن عالم الحكايات الذي يستحوذ على عقله، وعن أمنياته وأحلامه التي يتخيل تحقيقها وغير ذلك من أمور.<sup>7</sup> كما وجدناه في الحوار بين يحيى وأمه حين صرّح لها أنه يريد أن يطهر نفسه بنفسه،<sup>8</sup>

<sup>1</sup> ن.م.، 29.

<sup>2</sup> ن.م.، 34.

<sup>3</sup> ن.م.، 35.

<sup>4</sup> ن.م.، 30.

<sup>5</sup> ن.م.، 31.

<sup>6</sup> أبو حنا، 1997، 30.

<sup>7</sup> ن.م.، 31-32.

بنفسه،<sup>1</sup> وكذلك بين يحيى والمطهر حول سبب رسمه صورة جزمه جلدية شامخة على واجهة دكانه.<sup>2</sup> وقد نشير، أيضاً، إلى وجود هذا النوع في "زيت السراج"، حين سألت الخالة يحيى صائحة عما يفعل فأجاب أنه يزرع الملابس.<sup>3</sup> وثالثاً، وأخيراً، الحوار الذاتي- مونولوج monologue<sup>4</sup>: الذي دار في نفس الجدة حين رأت علبتها مفتوحة، وأخذت تتساءل في نفسها "من فتح القفل ونسيه؟ من يصعد إلى المتخّات؟ البنات؟ أي منهن؟ وماذا تفعل بالصندوق؟"<sup>5</sup> وهذا الحوار، الذي يطّلع عليه قارئ النص فقط، دون أن تعلم به الشخصيات، يساعدنا في التعرف على ما يختلج في نفس الشخصية من مشاعر. كما يساعدنا في التحقق من مدى اضطرابها أو هدوءها، ويُطلعنا على أفكارها، وربما تخطيطها المستقبلي وغير ذلك.

وبالنسبة للغة الحوار، فيمكننا القول إنها تأتي، هي أيضاً باللغة العربية الفصيحة، باستثناء بعض العبارات والتعابير مثل "شبيك لبّيك، عبدك بين إيدك"،<sup>6</sup> التي تخيلها الطفل تقال على لسان المارد، وعبارات الجدّة "مسخوط"، "الله يشخّرك"،<sup>7</sup> التي تمتاز بكونها عامية بحتة تعكس لهجة البيئة التي عاشت بها، كما تلمح لشخصيتها وجيلها الذي اعتاد استخدام هذا التعابير. وهذه اللغة العامية الدارجة، تُنقل لنا نقلاً مباشراً كما قيلت على لسان الشخصيات، ولا يُحدث الراوي فيها أي تغيير، ممّا يطعم النص بالوقائع، كما يزودنا بلمحة عامة عن بيئة النص، فبي إذ تنقل لهجة الجليل، تجعل قارئ الجليل أكثر انتماءً للنص، حيث يرى واقعه والمحيط القريب منه مجسّداً فيه. ولا بدّ أن تحويل هذه اللغة إلى الفصيحة، قد يُفقد النص، في مواضع عدّة، كثيراً من معناه وجماليته، لا سيّما في نقل الأغاني والأشعار، أو

<sup>1</sup> ن.م، 34.

<sup>2</sup> ن.م، 37.

<sup>3</sup> ن.م، 154.

<sup>4</sup> يمكن مراجعة تعريفات الحوار والحوار الذاتي في: فتحي، 2000، 108 و 238.

<sup>5</sup> أبو حنا، 1997، 30.

<sup>6</sup> أبو حنا، 1997، 31.

<sup>7</sup> ن.م، 29.

الأمثال المأخوذة من الواقع والتراث. هذه الأشعار، تعظّم من حضور الواقع في النص، وتجعله حيًا أمام القارئ، وقادرًا على إثارة مشاعره، فكره، وربما ذكرياته. ومن جهة أخرى فإن بعض التعبيرات في النص تعكس الاحتكاك بالأتراك، وتأثيره على اللغة العربية، حتى بات أصحابها يخلطون في كلامهم بعض الكلمات التي يعود أصلها إلى التركية، أو أنها ترتبط بشكل أو بآخر بالأتراك، أذكر على سبيل المثال كلمة "سفربرلك"، التي يذكرها الجد وأصحابه، والتي تُشير إلى التجنيد في الجيش التركي إذ دُعي بالسفر إشارة إلى التقدم.<sup>1</sup>

## الراوي

أنطرق إليه باعتباره مركبًا داخليًا في كل عمل سردي، والراوي، في أبسط تعريفاته، ينقل، لنا، أفكار الكاتب. على أننا لا ننسى أنه ليس ناقلًا فقط، بل وسيطًا ما بين الكاتب والقارئ، ينقل المعلومات ويقود إلى عملية التواصل، وهو ليس حياديًا، بل يدخل نفسه فيما ينقل، واعيًا أو غير واعٍ؛ لا يمكنه أن يكون "صوتًا مجردًا ينهض بالسرد فقط، معلقًا في الهواء، وإنما هو شكلٌ وراءه مداليل. وهو مرتبط، بصفته شكلاً، بكاتب يحمل همومًا معينة. يعيش في بيئة ثقافية وحضارية، يتأثر بها ويحاول، من خلال فعل الكتابة، أن يكون له فيها أثر".<sup>2</sup> وبهذا، يكتسب الراوي أهمية في فهمنا للقصة ودورًا مركزيًا في تشكيلنا للدلالة. هذا الراوي، قد يتواجد خارج المستوى الحبكي للعالم المروي؛ أي أنه يتطرق إلى هذا العالم كعالم مُختلق يخلو من الواقعية، على أنه، قد يتعامل مع الواقع الذي ينقله كحقيقة ويرتبط بزمان ومكان الحدث.<sup>3</sup> وإلى جانب هذا، فإننا نشهد تنوعًا آخر في أشكال الراوي، فنجد مسيطرًا أحيانًا، عالمًا بكل كبيرة وصغيرة، معلقًا على الأحداث، وامتدًا بحق ذكر أحداث مختلفة وقعت في ذات الوقت في أماكن مختلفة، وبحق التواجد في ظروف لا يصح لشخص غريب أن يتواجد بها.

<sup>1</sup> ن.م.، 151.

<sup>2</sup> العمامي، 2001، 15.

<sup>3</sup> راجع تصنيف «١٦٨٠» للراوي حسب تعامله مع العالم المروي كخيالي أو واقعي. ١٦٨٠، 1974، 137-160.

وهذا، إلى جانب حقّه في تغيير زاوية السرد وفقًا لاحتياجاته الفنّية.<sup>1</sup> بخلاف هذا، قد يكون الراوي مشاركًا بالأحداث يتحدّث عن نفسه أو عن شخصيّة أخرى تلعب دور البطل. ومن هنا، فقد يختار الراوي التحدّث بضمير المتكلم أو الغائب وهذا من شأنه أن يقول لنا الكثير عن شخصيّته.<sup>2</sup> ويعتبر استعمال الضمير الأول "أكثر الوسائل استعدادًا لإبراز الإحساس الذي ينقله القاص دراميًا".<sup>3</sup> وهذا الضمير "يكتسب التحديد والتفرد بواسطة هاتين العينين اللتين يراه القارئ من خلالهما"<sup>4</sup>، كما أنّه يحدّد، ويبرّز مجالات الرؤية، يختار بعضها ويرفض الآخر. هو ينقل كل شيء حسب ما يراه هو.<sup>5</sup> أمّا الراوي بضمير الغائب، وهو راوٍ تقليدي، فعليم بكل ما يحدث في عالم روايته، ظاهره وباطنه وحاضره، وينطلق من أسلوب السرد الموضوعي.

ولو تتبعنا شخصيّة الراوي في سيرة أبي حنا نرى أنّه اختار أن يجعله متحدثًا بضمير الغائب؛ مما يوحي بأنّه راوٍ تقليدي، عليم بكل ما يحدث في عالم حكايته، ظاهره وباطنه وحاضره، وينطلق من أسلوب السرد الموضوعي. هذا الراوي، يوهمنّا أنّه لا علاقة له بالأحداث، وأنّه ينقل لنا كل شيء بشكل حيادي موضوعي؛ إلّا أنّنا نعي، أنّه ليس منفصلاً فيما يروي عن شخصيته وذاته وأحداث حياته الشخصية. إن الراوي، عالم بكل كبيرة وصغيرة في القصة، فهو يصف لنا المشاهد المرئية كما يوصل لنا أيضًا تلك المشاعر غير المرئية، الكامنة في نفوس الشخصيات، كقوله "المطهر وعملية التطهير كانا مبعث رعب في نفس الصبي"،<sup>6</sup> وكذلك "اقتربت صورة المطهر في ذهنه بملاك العذاب بُعث ليعاقب المخالفين"،<sup>7</sup> وهذا ما وجدناه حين نقل لنا

<sup>1</sup> ابن، 1974، 145.

<sup>2</sup> للتوسع يمكن العودة إلى: ابن، 1974، ص 146-154.

<sup>3</sup> لوبوك، 1981، 121.

<sup>4</sup> لوبوك، 1981، 122.

<sup>5</sup> Harris, 1959, 26.

<sup>6</sup> أبو حنا، 1997، 35.

<sup>7</sup> ن.م، 35.

الراوي حلم الفتى كما نقل الأسئلة التي خامرت الجدة عندما رأت علبتها مفتوحة،<sup>1</sup> وغير ذلك من أمور، والأمثلة كثيرة على ذلك. وإلى جانب هذا، فالراوي يعلق على الأحداث، وهذا ما ينفي موضوعيته التي يحاول إيهامنا بها. ومن الأحداث التي علق عليها، فعل الطفل يحيى الذي خرج من البيت كي لا تراه أمه، ناسيًا أن هناك أشخاصًا آخرين في الخارج سوف يرونه "ولكنه نسي أنه كشف نفسه على الذين خارج البيت"،<sup>2</sup> وكذلك في تعليقه على عملية الختان بقوله "وكلما تأخر الختان كان الإحساس بالألم أشد عننًا وتعديبًا"،<sup>3</sup> وقوله "والطفولة تميل إلى أن تعيش الحلم، تحاور وتنسج الأحداث.. تعيشها ولا يخامرها أي شك في حقيقتها".<sup>4</sup> وقد نذكر أيضًا قوله "أليس في الاسم الشائع نايف معنى من معاني الزيادة أيضًا، ولكن من يتوقف ليتأمل معناه؟"،<sup>5</sup> وغير ذلك من مواضع.

وقد نشير إلى تعدد الرواة في سيرة أبي حنا إذ نقرؤه في بعض المواضع ينقل عن الآخرين مثل أولئك الذين سمع عنهم الراوي سبب تسمية العضو الذكري بالحمامة، والذين نقل عنهم هذا التفسير كما قالوه، مبعدين عن نفسه المسؤولية في أن يُنسب التفسير له. وهناك راوٍ آخر، هو الراوي الضمني، الذي ينقل لنا كلام الراوي في النص قائلًا: "قال الراوي: قال بعضهم..". فلا شك أن الراوي لا يتحدث عن نفسه بقوله قال الراوي، وهذا ما يدعم وجود راوٍ آخر سابق له هو الراوي الضمني الذي اعتدنا وجوده، بشكل خاص، في أسلوب كتابة القصص الخرافية التي تمتاز بكثرة الاستطراد وكثرة الرواة والمروي لهم.

ولا شك أن اختيار أبي حنا الحديث عن نفسه بضمير الغائب هو على درجة من الأهمية، فضمير الغائب يمكنه من النقل الدقيق والشامل، ويعينه على انتقاء التفاصيل التي يراها أكثر أهمية. وربما أتى اختياره لهذا الضمير "رغبة في إعطاء نفسه مساحة كافية من حرية القول

<sup>1</sup> ن.م.، 30.

<sup>2</sup> ن.م.، 34.

<sup>3</sup> ن.م.، 35.

<sup>4</sup> ن.م.، 31.

<sup>5</sup> أبو حنا، 1997، 153.

والبوح والتفصيل في رسم المشاهد واستحضار الأشخاص".<sup>1</sup> الراوي هنا، حنا أبو حنا، الذي اختار كتابة سيرته متحدّثاً عن الطفل يحيى، يوحنا، حنا، منذ أن رأت عيناه النور، لم يجعل كتابته سيرةً لهذا الطفل فقط، ولم يجعلها مجرد تسجيل واعترافات، بل ضمها تصويراً إبداعياً للمجتمع ولشعبه بأكمله، كما ضمها وصفاً متأنياً لحياة أسرة، ووصفاً للحياة في شريحة زمنية – هي كلها قبيل تقسيم فلسطين.

### السيرة أسلوباً

إن قارئ سيرة أبي حنا، سرعان ما يلتفت من الصفحات الأولى إلى كونه أكثر من مجرد سارد هدفه توثيق أهم أحداث حياته وحياة بلده؛ إلى كونه أدبياً متفرداً يعوّل على التقنيات الفنية المختلفة التي تُبرز وعيه بفن السرد كما تضيء على نصه تميزاً خاصة، ورونقاً وعمقاً بعيدي الحدود. ومن التقنيات التي يعتمد عليها في السيرة أذكر:

1. **تقنية المشهد:** وفيها يقوم الراوي باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضاً مسرحياً، مركّزاً، تفصيلياً ومباشراً – أيضاً – أمام عيني القارئ، موهماً إيّاه بتوقف حركة السرد. هذه التقنية، تستخدم للإبطاء من حركة السرد، وتقوم على تسليط الضوء على نقطة، أو حدث معين، أو قضية ما في القصة لإبرازها للقارئ. وهذا ما وجدناه في ترك الراوي للأحداث، وانشغاله بتفسير سبب تقنية العضو الذكري بالحمامة، وإيراد الشواهد والحوادث التي تدعم ذلك.
2. **تقنية الحذف:** وهي، بخلاف تقنية المشهد، تقوم على تسريع حركة السرد، حيث يقوم الراوي بحذف أحداث حصلت على مدار ساعات أو شهور أو حتى سنوات، ويكتفي بالإشارة إلى الحذف فقط. وقد وجدنا هذه التقنية، في الانتقال بشخصية يحيى من عمر الرابعة حتى الشباب، تلك الفترة التي اكتشف بها أن الكناية غير شائعة في كل أنحاء البلاد. "اكتشف يحيى ذلك بعد العديد من السنين وفي مناسبات غير عديدة".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> القاسم، 2005، 122.

<sup>2</sup> أبو حنا، 1997، 37.

3. تقنية التلخيص: ونعني بها حذف العديد من المعلومات والتفاصيل التي حصلت خلال فترة زمنية طويلة وتلخيصها بوضع سطور فقط، وهذا ما وجدناه في اختصار الراوي لسنوات دراسة يحيى في القدس قائلاً: "بعد سنين، عندما عاد الفتى من الكلية في القدس، وقد تخرج"<sup>1</sup>. وهذه العبارة، على الرغم من قصرها، إلا أنها كافية لنعلم أن الطفل قد تعلم بعيداً عن جده وأهله، وأنه عاد من تعليمه ناجحاً يحمل الشهادة التي تحمّل المشاق الكثيرة للحصول عليها. وتقنية التلخيص تسرع من الأحداث، وتمنع الملل الذي يُحتمل أن يُصاب به القارئ زمن القراءة.

4. أسلوب التناص Intertextuality: ويعني دخول نصّ في نص آخر لبناء عمل أدبي واحد ثريّ المعنى، ولخلق تركيبية قوية من الدلالات والمعاني.<sup>2</sup> وهذا الأسلوب، يتحايل على القارئ ويستفزه ليكون مشاركاً في خلق الدلالة وليس متلقياً خاملاً فحسب. وقد وجدناه في الإشارة النصية إلى نص "من هديل الحمامة المطوقة"، وكذلك إلى قصيدة أبي العلاء المعري؛ مما يضطرنا للعودة إلى هذين النصين لفهم المعنى الكامن وراء توظيف الحمامة في كل منهما، ولفهم رموزها، والمقارنة بين ذلك وبين قول كلمة "حمامة" ككناية عن العضو الذكري. وبهذا، يمكننا فهم مدى السخرية في ابتعاد الدلالات عن بعضها البعض. ويبرز هذا الأسلوب في نص "الكهف المعلق"، من خلال إدخال العديد من قصص الأطفال المشهورة داخل النص، وهذا ما لاحظناه في تخيل الطفل لأمر حقيقيّة تحدث معه شبيهة بتلك التي حدثت في القصص التي روتها له خالته، أذكر على سبيل المثال ذكر المصباح، المارد، الجن، اللقلق، القصور، التحليق في الفضاء كعناصر مأخوذة من عالم الأطفال وحكاياتهم.

5. تقنية الموتيف أو الموضوع الدالّ (motif): وهو موضوع أو حدث قصصي، أو شخصية، أو فكرة، أو عبارة تتكرر في أدب ما أو مآثورات شعبية معيّنة. وقد يتكرر الموضوع الدالّ في عدّة آداب. وتوظيف الموتيف هو من ميزات الحدائث، وهو بديل للحبكة المترابطة زمنياً

<sup>1</sup> ن.م، 154.

<sup>2</sup> فتحي، 2000، 87.



- ومكانيًا وسببيًا. ويقوم نص "لم تطر الحمامة" على تقنية الموتيف؛ إذ إنه يكرّر ذكر كلمة حمامة مرارًا، ويجعلها مركزًا للأحداث، ونقطة انطلاقٍ حتمية لتحليله؛ أي أن أيّ تحليل للنص يجب أن يبدأ من فهم معنى كلمة حمامة في النص وتوظيفها.
6. **تفعيل منطق الحلم:** وهو من ملامح الحدائثة، والحلم يكسر التتابع المتسلسل للأحداث، ويساهم في خلط الأوراق؛ فيخلط الزمان بالزمان، والمكان بالمكان إذ يجمع بين الأمكنة والأزمنة التي لا تجتمع في الواقع الخارجي. الحلم هو تجاوز للواقع، يجيز للكاتب أن يخلق واقعًا آخر غريبًا، كما ذاك الذي خلقه الطفل يحيى.
7. **أسلوب الارتجاع الفلي Flash back:** ونعني به قطع التسلسل التاريخي في أثر أدبي أو مسرحي بإيراد أحداث أو مشاهد وقعت في زمن سابق.<sup>1</sup> وقد وجدنا هذا الأسلوب في قطع زاوية السرد في الحاضر، في نص الكهف المعلق، والعودة إلى ماضي الجدة للتعريف بها وسرد أحداث عن عائلتها، تاريخها وحياتها. وفي نص زيت السراج، يعود الراوي إلى ماضي الجد ولحظة ولادته وسبب تسميته باسم زايد، وهي كلها معلومات تعرفنا أكثر على الجد ومدى العلاقة بينه وبين حفيده الذي كان معجبًا بإبهامه ذي الظفر العريض، وقدرته على إطلاق الشرر من القداحة البدائية.
8. **تقنية الاستشهاد:** وهي عبارة عن رواية قصص سابقة الحدوث، وقد وجدناها في رواية قصة الشاب الذي قُتل بسبب هروبه من التجنيد. وتكمن أهمية الاستشهاد في استحضار الحكايات المختلفة، التي يمتاز كل منها بطبيعته وأحداثه وأبعاده الثقافية والحضارية الخاصة. وإلى جانب الاستشهاد بالقصص نجد، أيضًا، الاستشهاد بالأشعار والأغاني الشعبية والنصوص الأدبية مما يضيف جواً من الواقعية وإثارة التراث.
- بهذا، فإن الكاتب أبا حنا، يحافظ على المركبات الأساسية لفن القص والرواية في كتابته، وهو يدرك تمامًا متى عليه الإطالة في الوصف أو الاختصار، أو حذف الأحداث غير المهمة بشكل تام. كما أنه مطلع على تقنيات الحدائثة يدمجها أيضًا في سرده كتوظيف الحلم والموتيف وغير

<sup>1</sup> فتحي، 2000، 24.

ذلك. هذا إلى جانب عباراته وما تتمتع به من التميّز والدمج ما بين سرد الأطفال لقصصهم الشيقة وسرد الأدباء لأحداث حياتهم الهامة. هكذا، نرى أبا حنا يتنقل بين الجِدّة والشاعرية وما بين الوقائع والحلم. وتأتي لغته بالأساس محافظة على قيود العربية الفصيحة، فهذه اللغة غالية عليه "ولذا فإنه لا يترك فرصة إلا يستغلها لإبراز الشواهد من الشعر القديم أو لشرح لفظة معينة، وهو بذلك يحافظ على لغته العربية، ويتشبه بانتسابه لأمتة".<sup>1</sup> ولا بدّ أن نذكر هنا، جعل أبي حنا سيرته الذاتية عابرة للنوع الأدبي السيرة، فهي تتمتع بأسلوب روائي خاص يجعلنا نشكك في كونها سردًا لأحداث كاتب فحسب، فنميل إلى اعتبارها رواية، كما نميل إلى اعتبار بعض مقاطعها شعرًا. ومن هنا، فليس غريبًا أن يعتبرها فاروق مواسي سيرة موسوعية، لما تحويه من كمّ هائل لعادات وتقاليد شعب، أو سيررواية لأنها تنتظم وفق مقاييس الرواية، أو سيرة وثيقية لوقوفها طويلاً عند التراث.<sup>2</sup>

أبو حنا من خلال شعره، "لعبة الأسماء" نموذجًا.

وينطبق ما جئنا به حول سيرة أبي حنا على شعره أيضًا، إذ نراه غير مقتصر على الشعر فقط، بل ينوع فيه فيجعله شعرًا توثيقيًا لما يوثقه من أحداث تاريخية هامة وقصص النكبة والتهجير والموت، أو يضمّن القصص المختلفة مما يجعله شعرًا قصصيًا، أو أنه يرتقي به بعيدًا عن الآنية مما يجعله شعرًا رمزيًا. وقد أمثل لهذا التنوع عنده من خلال ديوانه قصائد من حديقة الصبر وما يتضمنه من قصائد توثيقية أو قصصية أو رمزية. وتتجلى الواقعية في الديوان، بذكر أسماء أماكن حقيقية عاش فيها أو عايش أحداثها، أو ذكر أسماء شخصيات حقيقية كان لها وجود في التاريخ، هذا إلى جانب ذكر النباتات التي لا تخلو منها قصيدة من قصائده. ومن أمثلة ذلك حديثه في قصيدته "حديقة الصبر"، عن جادة الكرمل وهي في مدينة حيفا تمتد بين سفح جبل الكرمل والميناء والتي عُبر اسمها إلى جادة بن غريون، وقبة عباس التي تُعد أبرز معالم مدينة حيفا جمالاً، ومقام مار إلياس المطل من سفح الكرمل على البحر

<sup>1</sup> أبو شاور، 2007، 204.

<sup>2</sup> مواسي، 1997.

والمدينة. وفي قصيدة "أم عبد الله"، يذكر أبو حنا القدس ومخيّم الدّهيشة وشعفاط واللّاجئين والجامع الأبيض، وسجن الرّملة، وقلنديا. كما يذكر، في قصيدة "نمر الصادق"، المجيدل (ميجدال هعيمق) وجبل الطور ومرج ابن عامر وعين جكلة والرينة وطرعان وقانا (كفر كّنّا) والمشهد، كما يذكر الحركة الصهيونية المغرقة في العنصرية "غوش إيمونيم". وفي قصيدة "أغصُّ بنسغك" يذكر الزيب، وفي قصيدة "مسعود" يذكر "عقربا"؛ قرية إلى الجنوب الشرقي من نابلس رُشّت حقولها بالسموم. وفي قصيدته "صباح يوم عادي"، يذكر غزّة والقطاع والدّهيشة وبيرزيت واللّقية كما يذكر دميانك؛ جون دميانك، الأكراني الأصل، الذي اقترف جرائم ضد الإنسانية في المعسكرات النازية. وفي رثائه الشاعر راشد حسين (1936-1977) في قصيدة "إكليل"، يذكر أبو حنا الشاغور والجرمق وبيارات الرملة ووادي عارة والجليل والخليل. وفي رثائه محامي الأرض حنّا نقارة (1912-1984) "رحلة جيل" يذكر قلعة العلم والعرفان وهي الكلية العربية الأثوذكسية، كما يذكر الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان (1905-1941). والأمثلة كثيرة في هذا المجال لا يمكن حصرها في هذا البحث.

ومن القصائد التي يرتقي أبو حنا بها إلى مستوى الرمز ويقنّع دلالاتها ولا يجعلها مستسلمة للقارئ، فلا يذكر النكبة صراحة ولا يسمي الأماكن والأشخاص، بل يضيء على القصيدة من المراوغة ما يكسبها العمق والخلود، وما يجعل معانيها منطبقة على كل الأمكنة وكل الأزمنة أيضاً، ومتحدّثة إلى كل إنسان، أذكر: هموم القندول، الرؤية والرؤيا، مرآة، قلعة الإسمنت، مشاهد من قطار الحزن، من هديل الحمامة المطوّقة، وغير ذلك. أما عن القصائد القصصية، فقد أمثل لها بقصيدة "أم عبد الله" التي كانت تعيش على شط الطفولة، ولكنها هُجرت إلى الرملة، ثم القدس، ثم إلى مخيم شعفاط لتكون مع اللّاجئين. هذه الأم تجهّز لابنها أكلة الورد دوالي، كما وعدته، دون أن تعرف أنه سيعود إليها ملفوفاً بثوب الدماء ليُدفن. وتأتي قصيدة "نمر الصادق" لتحدثنا عن ابن المجيدل الذي حلم ببناء بيته فوق التلة، وأن تقام له أحلى زفة في المجيدل، دون أن يتوقّع أنها ستتحوّل إلى أطلال وأنه سيتحول فيها إلى غريب. أما "طفل من شعبي" فتسرد قصة طفل وصديقه أتيا إلى غرفة سجن أبي حنا، ورفع أحدهما الآخر بحثاً عنه لتشجيعه بعبارة: "تخفّش منهم.. كن شجاع". وتحكي قصيدة "مسعود" عن استشهاد وتحوّله

هو أيضًا إلى إنسان غريب في بلاده، وغير ذلك من قصص يضمّنها أبو حنا في شعره تدور كلها حول الهم الفلسطيني وما لحق بالنكبة من تشرد وموت.

هكذا، فإنّ أبا حنا ينوّع في الأسلوب كما ينوع بالتالي في موضوعاته وقيماته. وفي هذا البحث، اختار قصيدة "لعبة الأسماء"؛ إحدى قصائد ديوانه قصائد من حديقة الصبر للوقوف من خلالها عند أهم ما يميزها على الصعيد الشكلي والمضموني. وهنا أيضًا، أتعامل مع القصيدة من عدة جوانب، فأتناول أولاً عنوانها، ثم مضمونها ثم أسلوبها لتحديد بواطن الجمال فيها وللتعرف على شخصية أبي حنا من خلالها.

### عنوان القصيدة

تأتي عناوين الديوان ككلّ شبيهة بما وجدناه في سيرة أبي حنا، وهذا العنوان "لعبة الأسماء" شبيه بتلك التي يبنيها أبو حنا بشكل إضافة غير تامة المعنى ينقصها مبتدؤها أو خبرها. لعبة الأسماء؛ عنوان قد يعيدنا إلى عالم الطفولة لنجد بعض ألعابهم ترتبط بالأسماء، وقد يتعد عنه نهائيًا كما يظهر من بداية النص ويشير إلى شيء أعمق. لعبة الأسماء، ما هو إلا سخريّة من هذا العالم الذي تدور به الأمور بشكل معكوس والأسماء فيه لا تنطبق على مسمياتها، فالغول يسمي ابنه "جميل"، والأمور كلها تنقلب رأسًا على عقب. ولا شك أن عنوان "لعبة الأسماء"، فيه شيء من التضليل؛ إذ إنه يلمح للقارئ بأن الحديث يدور عن لعبة، وقد يأخذه إلى مجال غير الشعر. وإن كانت السطور الأولى للنص تطرح أمامه المفارقة في بعض التسميات كأن يعطى ابن الغول الاسم "جميل"؛ إلا أن هذا لا يعني أن النص ككل يُعنى بالأسماء والمسميات، بل أكثر من ذلك هو نقد للواقع وللعالم ككل الذي تنقلب فيه الأمور، حيث يصبح الحاضر غائبًا والغائب حاضرًا والمنفي مقيمًا وما إلى ذلك.

### تحليل مضموني

لا شك أنّ قصيدة "لعبة الأسماء"، لا تحدّ نفسها بدلالة واضحة ومحدّدة، وعلى الرغم من أنّها تلتفت، كالكثير من قصائد أبي حنا، إلى القضية الفلسطينية وقضية التهجير والتشريد إلا أنّها لا تتوقف عند هذا المعنى وحده:

الحاضر غائب  
والغائب حاضر  
المنفي مقيم  
أما ابن الأجيال فمنفيٌّ  
من أرضه  
في أرضه<sup>1</sup>

إنّ المنفي من أرضه في أرضه هو الشعب الفلسطيني الذي سُلبت منه أرضه، وتحوّل فيها إلى غريب لا يقرر شيئاً ولا يملك شيئاً، هو الحاضر جسداً الغائب روحاً (لا سيطرة له على شيء)، أو هو الغائب جسداً (مبعد عن وطنه) الحاضر نفساً وروحاً (مسكون بحب الأرض والوطن). ولو ابتعدنا عن القضية الفلسطينية قليلاً، فقد نقول إن هذا المنفي هو الشاعر، وما يدور في فكره من هموم وتخبطات، هو الباحث عن التجديد والمحارب للاجتراح، يسعى وراء الكلمات فيراها بعيدة عن متناول لسانه على الرغم من أنها قريبة تجول في رأسه وكيانه. كلماته غائبة عن اللسان على الرغم من أنها حاضرة في قلبه، أو أنها حاضرة على لسانه ولكنها لا تفي بالمقصد، وكأن كل الكلمات عاجزة عن التعبير عن أفكاره ومشاعره.

الكلمة نقد زائف

يخرج من كفّ الجزار  
أحمر مصبوغاً بالدم  
يتعامل معه الناس<sup>2</sup>

إنّ الكلمة المنطوق بها زائفة، لا تعبّر عن الممكنون، هي نقد زائف وقائله ظالم جزار يصبغه بأحمر الدماء ويخرجه للناس.. ويُطرح السؤال، هنا، حول هوية هذا الجزار، فهل هو سارق فلسطين من أهلها الذي أصبح حاكماً عليها وعليهم؟ هل هو الغول صاحب الحكم البعيد عن أيّ نزاهة

<sup>1</sup> أبو حنا، 1988، 96.

<sup>2</sup> ن.م، 96.

وعدل الذي يتعامل معه الناس على الرغم من كل ما يتّصف به من استبداد وتعسّف، أم هو ناقد الشعر والشاعر العربي، البعيد عن الكلام البتّاء والذي لا يلائم أيّ اسم لمسمّاه. على ضوء هذا، فإنّ الابتعاد عن ذكر الوقائع في هذه القصيدة يوّلّد معاني عدّة، فيجيز لنا، من جهة، اتّخاذ القضية الفلسطينية كموضوع، أو قضية الشعر العربي وهو، أيضاً، همّ أبي حنا من جهة ثانية؛ مما يجعل القصيدة ملتفة حول نفسها ويفتح لنا مجال الحديث عن قصيدة شارحة أو قصيدة ميّتا شعرية.<sup>1</sup> وقد نقول- من جهة ثالثة- إنّها نقد للعالم ككل، لكل شعب وكل رقعة في الأرض يشوبها السواد وتسير فيها الأمور بشكل عكسي:

العالم مسودّة صورة

الأبيض أسود

والأسود أبيض<sup>2</sup>

وفي هذا العالم، تنقلب المعايير إذ يتحوّل الإنسان الطبيعي إلى مجنون، بينما من يسير على كفّيه ويلوّح برجليه في الجو يُعتبر عاقلاً وصاحب منطق:

لو كنتُ أسير على كفّي

وألّوح في الجو برجليّ

كنت العاقل في منطق هذا الخلق<sup>3</sup>

تحليل أسلوب

في إطار الحديث عن أسلوب قصيدة "لعبة الأسماء"، أقف عند أسلوبين يبتعدان بها عن المألوف والرتابة، وهما:

---

<sup>1</sup> حول المعالجات الميتاشعريّة، راجع: سنير، 2002، 14، 82، والهامش 19. والمراجع المذكورة هناك.

<sup>2</sup> أبو حنا، 1988، 95.

<sup>3</sup> ن.م.، 96.

1. **أسلوب الرمز:** وهو من أهم أساليب الحداثة في الشعر العربي. والرمز هو "كل علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر"،<sup>1</sup> أو هو "كلمة أو عبارة أو تعبير آخر يمتلك مركبًا من المعاني المترابطة"،<sup>2</sup> وهو أسلوب من أساليب التعبير لا يقابل المعنى ولا الحقيقة وجهًا لوجه، إذ يستعمله الشاعر لإخفاء معنى ما عن الناس والتستر بستر الرمز جاعلاً القصيدة أكثر عمقًا وفاعلية، ومتطلبًا من القارئ البحث عن رموز النص إذا ما أراد فهمه. ويتجلى الرمز، في قصيدة "لعبة الأسماء"، في كلمة "الغول" التي تلمح إلى ما هو أبعد من كونها تجسيدًا لكائن حي، فهي تصوير لميزات الشرّ والإخافة والبشاعة. إنّ الغولة التي ولدت طفلاً هي تلك التي تدعي الجمال والبراءة والوداعة: هي الدولة الإسرائيلية سارقة فلسطين، أو هي أقلام النقاد غير الجديرين سارقي الطهارة والصدق والتزاهة، أو هي وحشية العالم بأسره سارقة الزمن الجميل: زمن الصدق والشفافية. وبهذا، فإن الغولة ليست مجرد تذكير بالكائن الخرافي الذي يكثر الحديث عنه في القصص الشعبي العربي، وليست مجرد تذكير بأحد أنواع الجن المزعومة في شبه الجزيرة العربية والتي كانت من أكل لحم البشر ومن محبي الشعر العربي إذ تقوم بقرض الأبيات التي تؤثر فيها تأثيرًا جميلًا. إنّ الغولة في هذا النص هي رمز للبشاعة والاستبداد والسرقة وعدم الصدق وما إلى ذلك من صفات الشراسة.

2. **أسلوب الأوكسيمورون، أو الإرداف الخلفي:**<sup>3</sup> وهو "تناقض ظاهري بين عبارتين لإثارة الإعجاب"،<sup>4</sup> أو السخرية،<sup>1</sup> أو للوصول إلى تأثير بلاغي؛<sup>2</sup> حيث يصبح الأسود خبرًا للأبيض

<sup>1</sup> التونسي، 1993، ج 2، 1993.

<sup>2</sup> فتحي، 2000، 123.

<sup>3</sup> لفت انتباهي هذا الأسلوب، بشكل خاص، كونه موضوع دراستي لنيل لقب "دكتور في الفلسفة" بعنوان الإرداف الخلفي (الأوكسيمورون) في الشعر العربي الحديث ومساهمته في بناء المعنى. وقد تناولت فيه هذا الأسلوب لمناقشته من كافة الجوانب، كالاصطلاح والتعريف والمبنى والأنواع ومدى حضوره في الشعر العربي والغربي وما إلى ذلك، كما قمت بتحليل الكثير من الأشعار لفحص مساهمة الأوكسيمورون في بناء الدلالة. يمكن التوسع في أسلوب الأوكسيمورون في: أبو جابر- برانسي، 2010.

<sup>4</sup> Wahba, 1974, 374.

والأبيض خبرًا للأسود، كما يخبر عن الغائب بأنه حاضر وعن الحاضر بأنه غائب، وعن المنفي بأنه مقيم وما إلى ذلك. إنَّ توظيف الأوكسيمورون بشكل بارز في النص، يمنحه خاصية تنبع، بشكل أساسي، من قدرة هذا الأسلوب على دمج المتناقضات بشكل غير متنافر، وبشكل متفرد لا يحاكي الأساليب الأخرى التي تقوم على توظيف المتناقضات كالتطبيق والمقابلة والأسلوب التهكمي والمفارقة وغير ذلك. ومن الجدير بالذكر أن الأوكسيمورون ليس مجرد أسلوب يميز الجانب الشكلي للقصيدة فحسب، إذ إنَّ له دورًا على الصعيد الدلالي أيضًا؛ حيث يخدم الدلالة ويساهم في بنائها، كونه يعبر عن التفكير المزدوج الناشئ من حمل رأيين في نفس الوقت، كما يعبر عن الأمور المختلفة المرئية في المحيط، أو الأبعاد المتناقضة للكون والحياة، وكثرة الوجوه للظواهر الطبيعية والعالمية، والاضطرابات المعيشية التي يكابدها الإنسان يوميًا بيوم، ولحظة بلحظة. والأوكسيمورون، بدمجه بين تعبيرين متناقضين بشكل مثير للإعجاب، يعبر عن أن التناقض الظاهري قد يحتوي على حقيقة عميقة.<sup>3</sup> إن كونه الغائب حاضرًا، والحاضر غائبًا، والأسود أبيض، والأبيض أسود، وما إلى ذلك من تناقضات، إنَّما يعبر عن واقع مرير، اجتماعيًا أو ثقافيًا أو عالميًا، كما يعبر عن نظرة الشاعر إلى هذا الواقع وانتقاده لمعاييره التي لم تعد تتخذ لنفسها سوى معيار واحد هو التناقض واللامعقول واللامنطق. هكذا، يطرح أبو حنا تعابيره الأوكسيمورونية وكأنَّه يصور العالم المعكوس، أو نظرتة متعدّدة الجوانب لهذا العالم المتلاعب بكائناته، وكأنَّ أبا حنا، بهذه التعابير، يتلاعب، هو بدوره، بالأسماء؛ ممَّا يجعل القصيدة ذات بنية متماسكة، ترتبط كل عبارة فيها بالأخرى، كما ترتبط كلّها بالعنوان.

وعلى ضوء هذا، يمكننا التأكيد على أن أبا حنا لم يكن شاعرًا متفوقًا بين حدود القضية الفلسطينية، ولم يختم كل قصائده بوقائعها، بل نجح في الكثير منها بالارتقاء إلى مستوى

<sup>1</sup> عاصي؛ يعقوب، 1987، ج 1، 122. وأيضًا: يعقوب؛ بركة؛ شيخاني، 1987، 29.

<sup>2</sup> فتحي، 2000، 22. ويذكر محمد التونجي في المعجم المفصل في الأدب، أن الهدف من التناقض الظاهري هو الوصول إلى المعنى الحقيقي العميق بتأثير بلاغي. التونجي، 1993، ج 1، 79.

<sup>3</sup> Wahba, 1974, 374.



الحدائث مضموناً وأسلوباً، ويظهر هذا جلياً في توظيفه أسلوب الرمز، وهو من التقنيات الأساسية في الشعر الحديث، والأوكسيمورون، وهو أسلوب ذو حضور بارز في الشعر الحديث، أتى استخدامه معبراً عن رغبة جامحة في الانعتاق من التجيل والتقديس المفرط للقصيدة التقليدية، والتحرّر بالتالي من تقديس اللغة الشعرية المنغلقة على ذاتها وجعلها أكثر واقعية، وأكثر تعبيراً عن تناقضات الواقع، فبرز التناقض في لب التعابير الشعرية مثقلاً بالانفعالات المفرطة والمتضاربة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فقد أتى معبراً عن واقع رمادي ضبابي، غير مستقر، وعن وجود ديناميكي بعيد عن الرتابة. هذا إلى جانب توظيف أبي حنا للغة العربية السلسة المناسبة، وجعل تعابيره مكثفة تزخر كل كلمة عنده بأكثر من معناها السطحي؛ ممّا يجعل القصيدة ذات بعد دلالي متشعب ومثير لانفعالات القارئ واجتهاداته كونه يشعر عند كل قراءة أن هناك مخبئاً ما زال ينتظر أن يُكشَف عنه.

نجم بالقول إن أديبنا المحلي حنا أبا حنا ارتقى إلى مستوى الأديب العالمي الذي يجمع في كتاباته ما بين الشعر والنثر، ويجعل كلاً منهما متميزاً بالتنوع؛ حيث تحتوي سيرته على رواية وعلى شعر، كما يحتوي شعره على قصص وأحياناً على جمل تقريرية نثرية. وإن كان أبو حنا يلتزم في سيرته بما عايشه وبأحداث حياته منذ كان جنيناً، فإنه في شعره يبتعد عن ذلك قليلاً ليرتقي بقصائده إلى الخلود. ونحن لا نشمل كافة قصائده في هذا الإطار بل نقتصر على تلك الخالية من الوقائع، المتخيلة عن الآنية والمكانية، والمتخيلة عن الجزئية لتحتوي رؤياً غير مباشرة للعالم، وعن الرؤية الأفقية لتغوص في الأعماق، وعن الخطابية لتستبدلها بالرمز،<sup>1</sup> كما في قصيدة "لعبة الأسماء".

<sup>1</sup> هذه بعض ميزات الشعر الحديث كما لخصها حبيب بولس، وقد ارتأيت نقلها كونها تنطبق على قصيدة "لعبة الأسماء"، المتخيلة عن الحادثة وعن الوقائع ومبتعدة عن النثر العادي وعن المؤلف، لا سيما في جمعها بين الأضداد بشكل غير متعارف عليه. بولس، 2000، 103.

## المراجع

- أبو حمد، عرفان. أعلام من أرض السلام. حيفا: شركة الأبحاث العلمية والعملية- جامعة حيفا. 1979
- أبو جابر- برانسي، ريماء. الإرداف الخلفي (الأوكسيمورون) في الشعر العربي الحديث ومساهمته في بناء المعنى. أطروحة لنيل لقب دكتور في الفلسفة. حيفا: جامعة حيفا، 2010.
- أبو حنا، حنا. قصائد من حديقة الصبر. عكا: مطبعة أبورحمون، 1988.
- أبو حنا، حنا. ظل الغيمة. الناصرة: دار النهضة للطباعة والنشر، 1997.
- أبو حنا، حنا. مهر البومة. حيفا: مكتبة كل شيء، 2004.
- أبو شاور، رشاد. قراءات في الأدب الفلسطيني. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 2007.
- بولس، حبيب. "حنا أبو حنا بين ديوانين: نداء الجراح وتجذعت سمك حتى المناعة" في محمود غنאים (معد). مرايا في النقد دراسات في الأدب الفلسطيني. (2000)، 91-112.
- التونجي، محمد. المعجم المفصل في الأدب. بيروت-لبنان: دار الكتب العلمية، 1993.
- رضوان، أمال. "حنا أبو حنا.. وردة نامية بصمت مجروح". 2005، 1-11.
- سنير، رؤوبين. ركعتان في العشق: دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي. بيروت: دار الساقى، 2002.
- طه، إبراهيم. البعد الآخر في الأدب الفلسطيني المحلي. الناصرة، 1995.
- عاصي، ميشال؛ يعقوب، إميل. المعجم المفصل في اللغة والأدب. بيروت: دار العلم للملايين، 1987.
- العمامي، محمد نجيب. الراوي في السرد العربي: رواية الثمانينيات بتونس. تونس: صفاقس، 2001.
- فتحي، إبراهيم. معجم المصطلحات الأدبية. القاهرة: دار شرقيات، 2000.

- حنّا أبو حنا: أدبياً وشاعراً، أهم الثيمات والتقنيات: ظل الغيمة وقصائد من حديقة الصبر نموذجاً ربما أبو جابر - برانسة
- القاسم، نبيه. "ظل الغيمة لحنّا أبي حنّا والعودة لأيام الطفولة البعيدة". في: بطرس أبو منّة وجوني منصور (معدان)، زيتونة الجليل. (2005)، 115-133.
- قدّورة، سوسن. سيرة "حنا أبو حنا" الذاتية – دراسة تحليلية. أطروحة ماجستير. إربد: جامعة اليرموك. 2011/2010.
- لوبوك، بيرسي. صنعة الرواية. ترجمة: جواد عبد الستار. بيروت: المركز العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1981.
- مواصي، فاروق. "ثلاث تسميات والمؤدى واحد عن كتاب حنا أبو حنا ظل الغيمة". الاتحاد (15.09.1997).
- يعقوب، إميل؛ بركة، بسام؛ شيخاني، مي. قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية. بيروت: دار العلم للملايين، 1987.
- ابن، يوسف. "سوفر مسفر ومخبر: نيسون لسينتزه محقرتية של תחום מרכזי בסיפורת". *ספרות* 19/18 (1974). תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב.
- Harris, William Forster. *The Basic Patterns of Plot*. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.
- Taha, Ibrahim. "The Power of the Title: Why Have You Left the Horse Alone By Mahmud Darwish". *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 3 (2000), 66-83.
- Wahba, Magdi. *A Dictionary of Literary Terms: English-French-Arabic*. Beirut-Lebanon: Librairie Du Liban, 1974.



الأُويب

راشر حسين



## الحياة واللا حياة، الموت واللاموت في شعر راشد حسين

1977-1936

قسطندي شوملي

حياته:

ولد في قرية مصمص في المثلث الشمالي عام 1936، لعائلة ريفية متوسطة الحال. انتقل والداه للإقامة في حيفا عام 1940، حيث عمل والده في التجارة. بدأ تعليمه الابتدائي في حيفا، وأكمله في أم الفحم بسبب ظروف الحرب، وأنهى تعليمه الثانوي في مدينة الناصرة. بدأ كتابة الشعر في سن مبكرة، حيث أصدر ديوانه الأول في سن العشرين. وأصبح في مدة وجيزة شاعر الساحة الفلسطينية الأول في الداخل الفلسطيني، وأصبح أحد رموز هذا الشعر لدى الجماهير. كان من الرواد في تشكيل رابطة شعراء العربية في 12 آذار 1954 في الناصرة. عاش في الجليل تحت ظل نظام حكم عسكري جائر، ولكنه استطاع أن يعبر عما في نفسه ويعانيه من خلال المهرجانات الشعرية التي كانت تقام في القرى العربية، فقد شارك في جميع المهرجانات الشعبية طيلة عشر سنوات ما بين 1955-1965، وكان ملك المنابر النضالية في هذه الفترة، فغنى للأرض والفلاح والقرية، مما أغضب السلطات التي فصلته من سلك التعليم. وبانفصاله عن التعليم انفتحت أمامه مجالات أخرى للتعبير الحر عما يعانيه شعبه من ظلم وتشرد وقهر، فقد عمل محرراً أدبياً لمجلة "الفجر" الشهرية، وجعل منها صوتاً قومياً، كما عمل في صحيفة "المرصاد" السياسية ومجلة المصور<sup>1</sup>. مارس المقاومة قولاً وعملاً حيث كان من نشطاء حركة الأرض ومحرراً لنشرتها السياسية. كان نشطاً في صفوف حزب العمال الموحد والحركة الشيوعية في الداخل، مما جعله عرضة لنقد بعض معاصريه بسبب العلاقة التي تربط الحركة الشيوعية الفلسطينية بالصهيونية. وكانت كتابات راشد حسين التي نشرها على صفحات جريدة المرصاد التي يصدرها حزب (المابام) الصهيوني، "صوت العروبة" في أشد لحظاتها توتراً، وغدت كتاباته

<sup>1</sup> - عرفان سعيد أبو حمد الهواري، أعلام من أرض السلام (حيفا: شركة الأبحاث العلمية والعملية، 1979)،

ذاكرة اللحظة الحية، مما أثار حنق الطغمة العسكرية، فعملت على إبعاده عن الجريدة، فاضطر للعمل عاملَ بناء في تل أبيب، تساعده زوجته الأمريكية الأصل على شطف العيش، وقد استطاع أن يثير اهتمامها بالقضية الفلسطينية، فتحمست لها ووقفت إلى جانبه"<sup>1</sup>.

وقد اضطر لمغادرة وطنه بعد أن اشتد الحصار حوله، وغادر فلسطين المحتلة عام 1969 إلى الولايات المتحدة للدراسة، وهناك عمل في مكتب منظمة التحرير الفلسطينية. وكان يدرك جيداً أن الولايات المتحدة لا تصلح لأن تكون مكاناً ملائماً لإقامته الدائمة، فقرر السفر إلى سوريا خلال حرب 1973، وعمل محرراً في الإذاعة السورية للقسم العبري، وشارك في تأسيس مؤسسة الدراسات الفلسطينية. عاد إلى نيويورك عام 1973 حيث عمل مراسلاً لوكالة الأنباء الفلسطينية "وفا"، حيث حاول أن يبث فيها روحاً ثورية حقيقية، فاصطدم مع بيروقراطي المنظمة، مما جعل له الكثير من الأعداء بينهم. ثم عمل ممثلاً ثقافياً لها في الأمم المتحدة. كانت أبرز نشاطاته الإعلامية في الأوساط الجامعية الأمريكية، حيث شارك في كثير من الندوات والسجلات حول القضية الفلسطينية. وكان هذا كما يبدو هو أخطر نشاطاته في نظر السلطات الإسرائيلية حينما سحبت منه الجنسية، وقد توفي في الأول من شباط عام 1977 مختنقاً نتيجة حريق شب في غرفته من عقب سيجارة، ولم يكمل عامه الحادي والأربعين. وعمل أصدقاؤه في الخارج وذووه وأبناء شعبه في الداخل بإصرار على نقل جثمانه إلى مسقط رأسه، مما اضطر الحكومة الإسرائيلية إلى الموافقة على ذلك، وفي 8 شباط 1977 شارك الآلاف من أبناء شعبه من فلسطيني الداخل والضفة والقطاع في تشييع جثمانه في مسقط رأسه مصمص، التي رفعت على مدخلها لافتات مهيبه تقول "الوطن يرحب بابنه العائد!" و"راشد يرحب بضيوفه الكرام". ثم انطلقت الزغاريد، وأبّنه الأصدقاء والزملاء: توفيق زيّاد، سميح القاسم، فاروق مواسي، جمال قعوار، محمد ميعاري، عاموس كينان، محمود دسوقي وغيرهم. قامت على إثر ذلك "جمعية إحياء تراث راشد حسين" بمشاركة كل الأوساط القومية والوطنية،

---

<sup>1</sup> - محمد قرانيا، "الشاعر الفلسطيني راشد حسين والقتال بالكلمات" موقع دنيا الوطن-دنيا الرأي، 30 أيار 2009.



بإصدار مجموعته الشعرية الكاملة، وجزأين من تراثه النثري الواسع. صدرت عنه بعض الدراسات والكتب النقدية في الداخل والخارج. منح اسمه وسام القدس للثقافة والفنون في عام 1990.

#### أعماله الشعرية:

كانت حصيلة الفترة التي أقام فيها داخل الوطن ديوانين، هما: "مع الفجر" وقد صدر عام 1957، و"صواريخ" وقد صدر عام 1958، وعندما اضطر لمغادرة وطنه استمر في كتابة الشعر، فكان حصيلة ما كتبه ديوان "أنا الأرض... لا تحرميني المطر" ومجموعة أخرى من القصائد. وفيما يلي قائمة بهذه الأعمال:

مع الفجر. لجنة إحياء تراث راشد حسين، اللجنة الأدبية، د.م 1979 (مطبعة الحكيم، الناصرة، 1957م، القاهرة، 1957م).

صواريخ، لجنة إحياء تراث راشد حسين، اللجنة الأدبية، د.م 1979 (مطبعة الحكيم، الناصرة، 1958).

قصائد لم تنشر. لجنة إحياء تراث راشد حسين، اللجنة الأدبية، عكا: دار القدس العربية للطباعة والنشر، 1979.

أنا الأرض... لا تحرميني المطر. لجنة إحياء تراث راشد حسين، اللجنة الأدبية، عكا: دار القدس العربية للطباعة والنشر، 1979 (الاتحاد العام للكتّاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، 1976، منشورات البيادر، 1977).

وقام مركز إحياء التراث العربي في الطيبة بنشر أعماله الشعرية الكاملة في كتاب واحد عام 1990، كما نشرت الأعمال الشعرية الكاملة في بيروت.

#### أعماله النثرية:

نشر راشد حسين العديد من الكتابات النثرية في الصحف والمجلات. وقد جمعت هذه الكتابات النثرية في كتاب من جزأين بعنوان:

كلام موزون، القسم الأول، لجنة جمع تراث راشد حسين، مطبعة فراس- الناصرة، 1982،  
جزءان.

ترجماته:

ترجم في عام 1966 نخبة من شعر ونثر الشاعر العبري حليم نحمان بياليك إلى اللغة  
العربية. كما قام بالترجمات التالية:

1- حاييم نحمان بياليك: نخبة من شعره ونثره ، ترجمة عن العبرية (دار دفير للنشر، تل

أبيب، 1966). معهد الدراسات الآسيوية والإفريقية في الجامعة العبرية، 1966

2- النخيل والتمر: مجموعة من الأغاني الشعبية العبرية، ترجمها بالتعاون مع شاعر يهودي  
من العبرية إلى العبرية.

3- العرب في إسرائيل. تأليف صبري جريس. جزءان، ترجمة الشاعر من العبرية إلى العربية  
(مركز الأبحاث، بيروت 1967).

الخصائص الفنية لشعره:

راشد حسين من شعراء الفوج الأول في عهد الاحتلال، فقد ظهرت بواكير إنتاجه في أوائل  
النكبة. وتظهر دواوينه الشعرية إبداعه في استيعاب الواقع الذي عاش فيه، واقع الإجراءات  
التعسفية للاحتلال، فيقدم لنا هذه المعاناة من خلال حس ذاتي عميق وأصيل. يتميز الشاعر  
راشد حسين باعترافه من منبعين: التراث القومي والتجربة الذاتية، التي تعتبر المنبع الأساسي  
للعلمية الإبداعية، فقصائده ترتبط بالوطن والقرية والفلاح، وتعبّر عن تجربة ذاتية في المعاناة  
والمقاومة تحت ظل الاحتلال. ويختلف الشعر الذي كتبه راشد حسين خارج الوطن، عن الشعر  
الذي كتبه في الداخل، نظرا لاختلاف الظروف وتباين الأسباب، فكل منهما محكوم بشروط  
خاصة: فقد وضع الشعر الذي كتب في داخل الوطن الشاعر راشد حسين، أمام وضع مختلف،  
وكان لا بد له أن يتأثر بهذا الوضع، ويسجل نتائجه في شعره، راسما رد فعله الطبيعي وانعكاس  
الأحداث عليه. وتمثل الشعر الذي كتب خارج الوطن بأبعاد فكرية ونفسية حضارية مختلفة.

والشاعر راشد حسين في خطابه الشعري يوجه رسالة إلى القارئ الفلسطيني والعربي وإلى الضمير العالمي. وموضوع هذه الرسالة متعدد الجوانب والاتجاهات ولكنه ينصب في قالب واحد مترابط يمكن تمثيله بالوحدات التالية: قصائد الشاعر في الشعر والحب والقرية، وقصائد الشاعر في الخيمة واللاجئ والمنفى، وقصائد الشاعر في المقاومة والثورة والحرية، وقصائد الشاعر في المدينة والأطفال والقرية. ويتوزع المضمون الشعري في هذه القصائد راشد حسين في أربعة محاور، هي: محور الحياة الذي يكشف عن حب الشاعر للجمال ولوطنه وقريته، ومحور الموت الذي يكشف عن معاناة الفلسطيني في داخل الوطن وفي المخيمات، ومحور "اللاحياء" الذي يكشف عن الجانب الاجتماعي والإنساني للمعاناة الذي يجعل من حركة الكفاح التي يخوضها شعبه جزءاً من حركة التحرر العالمية، ومحور "اللاموت" وهو المحور الوطني الذي يكشف عن التشبث بالأرض والثورة والوطن والانتماء للأمة العربية. وشعره في مجمله ملحمة شعرية واحدة ترتبط بمراحل المعاناة التي مر بها شعبه، ويظهر الشاعر في قصائده كمرسل يستهدف تشكيل علاقة تواصل مع المرسل إليه. المرسل هنا هو الشعر والشاعر، التاريخ أو الإنسان، والرسالة واحدة وإن تنوعت صورها وأشكالها، فهي ترتبط بوجود الإنسان الفلسطيني حراً مستقلاً على أرض وطنه، والمرسل إليه هو الإنسانية. ويرسل الشاعر، قوله الشعري كصيغة خطابية أحياناً إلى متلقٍ محتمل أو ضماني أو بصورة مباشرة. وتهدف قصائده في مجموعها لنقل رسالة واحدة محدودة إلى بني قومه، رسالة قضى حياته العريضة من أجلها. وكان بما قام به من أعمال ونشاطات، يسعى إلى تحقيق هذه الرسالة والالتزام بها، وهي الدفاع عن الأرض التي أنبتته، والشعب الذي ينتهي إليه، ضد محاولات الطمس والظلم والتهجير.

## عالم الحياة: الشعر والحب والقرية.

ورد القسم الأكبر من قصائد الحب والشعر والقرية في ديوانه الأول "مع الفجر" الذي أصدره عام 1957، والذي كتب في مقدمته إلى القراء يقول:

"جمعت آلامي وآلامكم، دعمت أفراحي وأفراحكم، ذويت حبي وحبكم، ثم وضعت كل هذا في مرجل روحي، وأضفت إليه قطرة من دم عطر وجذوة من نار مقدس وكأساً من عبث الشباب، وجعلت من هذا المزيج حبراً أكتب به، كتبت إليكم لأصب الفرح والأمل إلى قلوبكم ... فهل أستطيع ... بهذا يا إخوتي سأحدثكم، فلن تلتقوا في هذا الكتاب مع سيوف عنتره! ولن تجدوا فيه شاعرا يلبس بذلة وربطة عنق، ثم يركب حصان المتنبى، وهجين امرئ القيس! .. ولنسر معا نحو النور.. في طريق الشمس.. على أن نستيقظ مبكرين لنبدأ رحلتنا مع الفجر"<sup>1</sup>.

تفصح قصائد هذا الديوان عن حبه للحياة، ولا عجب، فهو يهديها إلى المحبين والمتطلعين إلى الحرية:

"لمن اهدي قصائدي؟ (أللمتألمين!) وما قصائدي سوى صدى أناتهم؟ أَللمحبين وما شعري سوى بعض أَلحانهم؟ أم للمتطلعين إلى الحرية، وما كتبت إلا معبرا عن إرادتهم؟ قصائدي من وحي هؤلاء جميعا، فهي إذن ملكهم، فكيف اهديهم ما يملكون؟"<sup>2</sup>.

ويكشف الشاعر عن انتمائه إلى عالم الحياة الواسع، فقد نجح في أن يقدم لنا مجموعة من القصائد الشعرية التي كشفت عن أستار النفس في معاناة مع الحياة والحب، فحملت فكرا وفلسفة إنسانية. وكان للشاعر مواقف متنوعة من العواطف الإنسانية في حياة الإنسان بشكل عام، وعاطفة الحب بشكل خاص، ليس لأنها محور رئيس من محاور الحياة فحسب، ولكن لأنها ينبوع إلهام للفن. وعاش الشاعر الحياة في الشعر ضارعا متوسلا أن يعرف عبر كل المسالك: الكلمة والحرية والحب والموت. وكان الحب هو الأمل الذي يسعى به لكي يحقق الحرية. فقد نجح

<sup>1</sup>- مع الفجر، 19.

<sup>2</sup>- المصدر السابق.

في طرح همومه وهموم شعبه وهم الإنسان العصري في رفض أساليب القهر والظلم، والدعوة إلى الجمال والحب والعدالة. ويمجد القسم الأكبر من قصائد الشاعر هذه القيم الإنسانية كالحرية والجمال وحب الوطن، وتندد بكل من يعمل ضدها، وتنبع هذه القيم بالنسبة له كفلسطيني، من تجربته الخاصة في فلسطين، أرض الصراع المنتفض والمشتعل ضد الاحتلال عبر سنوات طويلة. لقد وجد الشاعر أن الحياة بلا حب موت، سواء كان الحب في علاقته مع الكلمة الشعرية أو علاقته مع المرأة أو علاقته مع القرية. ويعطي الشاعر أهمية خاصة للشعر في ديوانه "أنا الأرض... فلا تحرميني المطر"، فيدعو إلى بساطة القول الشعري، ويظهر رغبته في التجسد في شعره، "لمن الشعر في الأغاني في حالة حرب"، ويلتحم الفكر بالنسيج الشعري، وتتفاعل بالشعر أفكاره مع أحاسيسه، فيطلق الصيحات والصور التي يتحول فيها الإنسان إلى شعر، وتصبح قضيته قضية شعرية.

والموضوع المسيطر على دواوين الشاعر كلها، هو موضوع الصراع بين الحياة والموت. وتأخذ الحياة أشكالاً أخرى متعددة من الحب والغزل والأمل. وإذا نظرنا إلى ديوان الشاعر الأول لوجدناه مليئاً بقصائد الحب، فلقد أحب الشاعر الحياة والأرض والقرية، ولأن هذا الديوان قد احتوى على قصائد مرحلة الشباب الأولى، فقصائده دافقة بالحب (فتته بعد عام، حياة قلب، الحبيبة هي بلادي، تسقي الحب كله، لا أنام، وداع، قالها، لو أستطيع، النظارة الصفراء، الشاعر وربّة الحب، المزهريّة، من قاضي الهوى، أمام الله). وإذا كان الحب لدى الشاعر في هذه المرحلة يعكس الهم الذاتي، فإنه في دواوينه الأخرى أخذ يعكس الهمّ الجماعي، همّ المعاناة الاجتماعية والاقتصادية الناتجة عن ظروف الاحتلال، مما يؤدي إلى فقدان الحب، ويحكي لنا الشاعر في العديد من قصائده عن حياته في القرية وحنينه إليها وحنينه إلى أقاربه (الحسنة والقرية، وإذا كتبت رسالة حياتهم، ديان القرية)، وقصائده عن القرية بهذه البساطة والمباشرة في التعبير، تفصح عن موقع الشاعر في السلم الطبقي، فمن بقايا شعب أصبح كله مستغلاً، والقسم الأكبر من هذا الشعب من سكان القرى، يعمل في الزراعة، وهو شاعر ابن قرية، وهو ابن فلاح.

## عالم الموت: الخيمة واللاجئ والمنفى.

وتناول المحور الثاني موضوع الموت، وارتبطت معظم القصائد التي تناولت هذا الموضوع بحياة الفلسطينيين في المخيمات والمنافي، وورد القسم الأكبر منها في ديوان "صواريخ". فقد كتب راشد حسين الشعر انتفاضاً على الظروف والأوضاع السيئة، التي كان يعيش فيها أبناء فلسطين في الداخل، وتعاطفاً مع أبناء شعبه في الخارج، فوصف الأحداث اليومية التي مر بها شعبه في الداخل، فتحدث عن سلب الأراضي من الفلاحين العرب، وعن مظاهر العيش السيئ في المخيمات، ويقول في مقدمة هذا الديوان:

"يا إختوتي.. أتذكرون يوم تواعدنا على السير مع الفجر في رحلة نحو الشمس، لقد سار بعضكم وسرت معهم! وكنت اسمع الأغلال في الدرب تتحطم، وارى الظلام يغرق في نهر الكفاح! كان في الدرب ظالمون علقتم الشعوب على المشانق! وكانت فيه شعوب لا زالت تبني المشانق لتشنق العبودية وتمنع التاريخ، وكان في الدرب جائعون يأكلون الأمل ويجترونه! وكان فيه بكاء وغناء وأسود وضباع!"<sup>1</sup>.

ويسمي هذه القصائد بصواريخ، كرد على دعوته السابقة إلى الهازئين من الأمل والحب والكفاح، وكانت الموضوعات التي تناولها في هذا الديوان تعكس المعاناة التي كان يعيش فيها أبناء شعبه. ويسيطر موضوع الموت على قصائد الشاعر، وتنعكس صورته في وجهتين: الأولى هي الموت الذل الذي يتجلى في واقع اللاجئين في الخيام، والثانية هي الموت الظلم الذي يفرضه الاحتلال على أبناء فلسطين. ويتقاطع كلا الوجهين ليرسما معا صورة الثورة، التي تحفر مجراها على جث الضحايا: إنها جدلية الحياة والموت، التي يتزايد تعبيرها عن نفسها كلما تزايد الظلم والاستغلال.

ويعبر الجزء الأكبر من القصائد الشعرية التي نظمها راشد حسين بعد النكبة عن مشاعر الأسى والحيرة والشكوى والألم والإحساس بالقهر. فقد تناول مجموعة من المواقف المتنوعة

<sup>1</sup>- صواريخ، 127

من الواقع، والتي صورت المخيم واللاجئ، وعبر عن موقف واضح مما يعانيه هؤلاء من الظلم والمعاناة. ولئن كان الموت اختطف راشد حسين في أوج عطائه، فإن الكلام عن علاقة شعره بالواقع الذي كان يعيشه شعبه يبقى واضحاً وصحيحاً حتى اليوم.

وتظهر صورة الموت عبر وجه الخيمة السوداء: فقد عرض الشاعر في قصائده ما يعانيه اللاجئ في المخيمات من ظلم وتشرد وعناء، فأبسط حقوقه وهي الحصول على الطعام والمسكن غير متوفرة، (أزهار من جهنم، الخيمة الصفراء، برقية، ومن مخيم، برقيتان من تل الزعتر، البرقية الأخيرة). ويظهر شبح الموت على صعيد البناء الداخلي للكلمات، فهي تعبر من خلال نسق العلاقات القائمة بين مفردات قصائده على دلالات نفسية واضحة ترتبط بالموت. وهي بما حوت من استعارات وتشبيهات، كشفت عن بعد من أبعاد الثراء الشعري لدى راشد حسين. وفي حين تركز الحديث في الديوان الأول على الخيمة السوداء، وما عاناه الفلسطيني من ظروف معيشة قاسية، نجد ديوان "أنا الأرض.." يصف الخيمة في لبنان مكان الثورة.

ويعرض لنا الشاعر مجموعة من الصور والمشاهد التي تصور حياة اللاجئ وما يعانيه من قهر وإذلال، ويتركز الحديث عن اللاجئ في ديوانه الثاني "صواريخ". والقصائد التي تناولت حياة اللاجئين ممزوجة بالألم، (خبز وزئبق، كفن، أنه اللاجئ، من لاجئ لأمه، الله لاجئ، أقول لكم، صامدون، الحب والفيتو) وتعبر عن اليأس والشقاء والبعد، وتظهر كيف تستباح حصى اللاجئين وحقوقهم. وكان خضوع الشاعر للواقع الاجتماعي والسياسي تحت الاحتلال، العلامة الأساسية التي ميزت موضوع الموت في شعره في ديوان "صواريخ"، أما في ديوان "أنا الأرض..." فإن الموت يكتسب طابعا ذاتيا في غربته، لأن الغربة عنصر من عناصر الموت البطيء، فالغربة والهجرة والابتعاد عن الوطن، كالموت (صباح في مقبرة الشهداء، مذكرات وزير، مات غريبا، بقية، لا أعرف، لا أعرف، رثاء، صدقوني، جلاء). وتجد هذه القصائد لحمتها في حركة واحدة هي حركة الصراع بين الظلم والعدل والمعاناة والحرية والوطن، والمهجر والشقاء والثورة.

## عالم اللاهيا: الوطن والأطفال والغربة.

ويتناول المحور الثالث موضوع اللاهيا، ويعود القسم الأكبر من القصائد في هذا المجال إلى القصائد التي لم تنشر في ديوان، إضافة إلى ديوان "صواريخ"، وتحدث فيها عن الأطفال والغربة والمنفى والوطن، وكانت الغربة قد تركت أثرها الواضح في شعره، وتركت بصمة فلسفية عقلانية، وأصبح الشعر لديه نسيجا لقضايا القلب والعقل والإحساس. والقصائد التي كتبها حول وطنه المحتل تعكس صورة الواقع الاجتماعي، والسياسي لشعبه، والتمزق الذي أصابه والاحتلال كما يراه، له وجهان: سياسي واجتماعي، فهو مستعمر غازٍ لأرض الوطن، وهو ظالم مستغل لأبنائه، وكلا الوجهين يرتبط بالآخر. وتظهر صورة الظلم والضياع الذي أصاب أبناء أمتهم من خلال حياة الأطفال، ومن خلال الإجراءات التعسفية كالاستيلاء على الأرض، ونفي أبنائها منها. وإذا كانت صورة الموت قاسية، فالحياة أقسى منه. وقسوة الموت تأتي من حيث أن يحرم الإنسان من مكان يتوق إليه، وعليه أن يتعايش مع حرمانه، فتصبح الحياة منا لا حياة.

إن جوهر الصراع العربي اليهودي هو الأرض، وكان للمحاولات المستمرة للمحتل للاستيلاء على الأراضي العربية، ردا عميقا لدى الشاعر في الدفاع عنها والتمسك بها. وأول ما تلاحظه عند قراءة دواوينه، هو هذا المناخ الرومنطيكي الذي يمثل مشاعر الحنين والشوق، التي تشير إلى معاناة الشاعر الأبدية تجاه مسألة العودة للوطن. وتظهر العديد من قصائده الألم والحب، ومظاهر القلق والصراع، والتمزق واليأس والانطواء على الذات (القدس في العينين، عكا والبحر، إلى حيفا، إلى أورشليم، مع الأرض، هي الأرض). وهو يكتب الشعر تعبيرا عن الحنين، وتعويضاً عما لحق به من حرمان ووحدة، فالحرمان والوحدة يدفعان للحديث عن الوطن، وعليه أن يتعايش مع هذا الحرمان، مما يجعل حياته أقسى من الموت. ويخصص الشاعر قسما من قصائده للطفولة، وطفولته في هذه القصائد اختلطت بطفولة العالم (القلة الحمراء، من بلادي، إلى أطفال بلادي، وجدتكم، طفولة نائز)، ويتحدث عن أيام الطفولة في قريته، ويتغنى للطفولة كرمز للسلام ونعيم الحياة، ويندد بالاحتلال الذي جعل حياة الأطفال مليئة بالشقاء والموت، ويشير إلى الوقائع الجزئية في حياة الأطفال وحياة الأمهات.



وترتبط العديد من التفاصيل الواردة في قصائده بحياة الشاعر في المهجر. وتدعم هذه القصائد حلم العودة من الغربية إلى الوطن (جنون، نيويورك، إلى أمي) فالشعور بالغربة واضح في قصائده، والحياة بالنسبة إليه كحاضر معاش منطفئة في الغربية، وما يطفئها هو الحرمان والعزلة، وتصبح الحياة في الغربية حياة بسيطة تمر عبر زمن رتيب، هي انتظار يفقد معناه الجوهري. ونضوب الحياة لدى الشاعر يجعلها مريرة، وهي لا تحمل إلا بعدا واحدا، وهو الماضي، والماضي ميت بالنسبة للحاضر، فهو لا يشكل أملاً في مواصلة الحياة، ولا يعبر إلا عن نحيب عميق على موت فلسطين، وأيام الطفولة الماضية.

### عالم اللاموت: المقاومة والثورة والحرية .

وتناول المحور الرابع موضوعات اللاموت: المقاومة والثورة والحرية. وان توزعت قصائد هذا المحور في مختلف دواوينه، إلا أن القسم الأكبر منها جاء في ديوان "أنا الأرض لا تحرميني المطر" فهو ديوان الثورة والبحث عن الحقيقة، فهو يظهر فلسفة الشاعر في قضايا الفكر والحياة والوجود، فلقد تبلور فكره في هذه الفترة الزمنية من حياته، واستطاع أثناء غربته أن يغوص في عوالم الثقافة والأدب المتنوعة، وبدأ يجد المنطق الذي يهديه خطاه. ويفهم الشاعر الحب في هذا الديوان من خلال مبدأ الالتزام، ويصبح الحب عاطفة يجسدها النضال من أجل الوطن، فيصبح الوطن هو الهوى الذي يدعو فيستجاب دعاؤه، وتظهر صورة الحبيب ضمن مفهوم جديد، يتمثله الشاعر في عالم ما بعد الثورة. فالعاطفة الوطنية تتحد بالعاطفة الذاتية، إنها الثورة التي ستحمل للمظلومين شيئاً من ثمارها، حتى على المستوى العاطفي، ويقول راشد حسين في مقدمة ديوان صواريخ:

"كان في الدرب نائرات، وعيون في وجوه مشرقة تشعر بالحب والهناء! وفتحت قلبي وملاأته ورجعت!... اعزي البؤساء وأثور مع الثائرين، واغني مع السعداء!... إلى الهائزين من الأمل والحب والكفاح أقدما! لعلها تضمهم إلى الركب السائر في طريق الشمس، فإن أبوا فلعلها تحرقهم!"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> - نفس المصدر السابق.

إن المقاومة والثورة والحرية، من الحركات الأساسية لشعر راشد حسين، وتتميز معالم هذه الحركات بملامح خاصة، تراها واضحة في العديد من قصائده، فالموت الذي يطوق الشعب، لا يزيده إلا إصرارا على المقاومة، والظلم الذي يسلطه المحتل على الشعب، ليس إلا نارا ترتد عليه، وسقوط الضحايا دفاعا عن الوطن، يعجل في ولادة الثورة ضد المحتل، والحرية لا تتحقق إلا عبر طريق الموت، فالروح تتحرر من جسدها عن طريق الموت، والشعب يتحرر من ظالمه عن طريق الموت. ويرسل الشاعر قوله الشعري في العديد من هذه القصائد، كصيغة تخاطبيه إلى متلقٍ محتمل أو ضماني ولكن بصورة غير مباشرة، وتجعل شعره حماسيا تسيطر عليه النبرة الخطابية التي تتوجه إلى الجماهير.

استطاع راشد حسين في قصائده أن يستقي تجاربه من مادة الواقع، وأن يعبر بعمق عن ارتباطه بالأرض والإنسان (عائدون، القدس والساعة) ويبشر بالثورة في العديد من القصائد، ويشجع شعبه على القيام بها والتعجيل بها (ضد، ثورة على سفر، إلى نائرة، خداع، الباب المغلق)، ويستمد فكرته في الثورة من أحد القوانين الماركسية التي تقول: إن التناقضات في المجتمع الرأسمالي تقود إلى نهاية هذا المجتمع، وكذلك فإن التناقضات التي يثيرها الاحتلال خلال الظلم والمعاناة والطغيان، تقود في نهاية الأمر إلى الثورة.

استغل الشاعر العديد من القصائد ليعبر عن انتمائه القومي وصوته الإنساني، وكان التلاحم طبيعيا في قصائده بين المعارك العربية خارج الأرض المحتلة وحال أبناء شعبه من الداخل (من آسيا أنا، آسيا لن موت، الثوار ينشدون، تحدي، إلى جميلة، مصرع جميلة بوحيرد، رسالتان، برقيتان من تل الزعتر)، وكل هذه القصائد تحدد هويته، ونزعته إلى التحرر والقضاء على الاستغلال، واستطاعت أن تعبر بصورة أكثر صفاء وعمقا عن المضمون الأصيل لحركة التحرير العربية، وأخذت تمثل موقفا أكثر طموحا، وهو تعبير مباشر عن الثورة. والموضوع المسيطر على جميع هذه القصائد هو اللاموت، ويأخذ الموضوع أشكالا متعددة بين مرحلة وأخرى، فهو إما أن يكون نضالا وموتا من أجل الدفاع عن الوطن، أو غناء للحرية والمستقبل. والطابع الذي يميز موضوع الحياة والموت في شعره، هو ارتباطه بالحالة الذاتية في المرحلة الأولى من حياته الشعرية داخل الوطن، ثم بدأ هذا الارتباط بالانحسار، واخذ يرتبط

بالقضية السياسية والاجتماعية لشعبه، فالخيوط التي تربط بين الحياة والموت والصراع بينهما، تظهر أكثر قوة ومتانة ووضوحاً في ديوانه الثالث "أنا الأرض لا تحرميني المطر".

### الخصائص الفنية لكتابات النثرية:

تمثل الكتابات النثرية لراشد حسين صورة أخرى من أدبه السياسي الملتزم، وقد امتازت بأسلوبها الناقد واللاذع ضد السلطات الإسرائيلية والمجتمع العربي، وبطابعها الأدبي وأسلوبها الخاص. فقد كان من أفضل الكتاب في المجلات والصحف، وقد نشر قسماً من هذه الكتابات في العديد من الصحف والمجلات الفلسطينية خلال فترة وجوده داخل البلاد، ونشر القسم الآخر بعد مغادرته البلاد في الصحف والمجلات العربية. وقد جمعت لجنة إحياء تراث راشد حسين هذه الكتابات النثرية في كتاب من جزأين بعنوان «كلام موزون»، عام 1982. وتتميز هذه الكتابات أيضاً بحجمها الكبير والمتنوع، وبأنها تلقي الضوء على مواقفه الوطنية والقومية والإنسانية. فقد كتب المئات من المقالات في زوايا مختلفة ضمن صحف المرصاد والفجر والمصور والاتحاد ونشرات الأرض، منها "من أفواه الناس" و"كلام موزون" و"الحكاية" و"وحي الأيام"، تناول فيها مواقف وأحداث عديدة خلال فترة طويلة امتدت من عام 1948 إلى عام 1977. وبرز راشد حسين في هذه المقالات صحافياً متمرساً، يتسم بالشجاعة والصراحة والأسلوب الساخر المؤثر. ولقد استطاع بسخريته اللاذعة أن ينتقد ممثلي السلطة الإسرائيلية، وأن يخلد تسلط والإرهاب الذي تمارسه السلطات الإسرائيلية ضد المواطنين العرب وأملاكهم داخل الوطن المحتل. وقد تعرض نتيجة لكتابات التي ينتقد فيها ممثلي السلطة الإسرائيلية للملاحقة والاضطهاد من قبل السلطات. ولكن صوته ظل يرتفع في كل مجتمعٍ وناذٍ، ليعبر عن القضايا الهامة التي تؤرقه كإنسان عربي التزم بأهداف أمته وتعلق بأمالها، دون خوف من تهديدات الحاكم العسكري، والإنذارات المتواصلة الموجهة إليه. وتمثل كتابات راشد حسين توثيقاً للحياة اليومية في ظل الاحتلال، فقد استطاع من خلال تسجيل مظاهر الحياة المختلفة للفلسطينيين داخل الخط الأخضر وما يواجهونه من اضطهاد أبان فترة الحكم العسكري، أن يكون أحد المؤسسين للرواية التاريخية الفلسطينية.

## الخاتمة

إن رسم البنية العامة للموضوعات الشعرية في دواوينه لم يعد صعبا، فالموضوع المسيطر على مستوى قصائده جميعها هو موضوع الصراع بين الحياة والموت، ويأخذ هذا الصراع أشكالا متعددة بين مرحلة وأخرى من حياة الشاعر، فالموت إما أن يكون حبا مخفقا أو غربة أو ظلما أو ثورة، والحياة ترتبط بالماضي أو بالمستقبل وتغيب في الحاضر، فالقرية موطن الطفولة أو عالم الحياة القديم، والوطن هو منبع الحب الصافي أو وطن الرعاية والضمان، وبين الحياة والموت كانت حياة الشعر ترتبط بقيود تعرفها عناصر الغربة أو الاحتلال أو القمع السياسي والاجتماعي. وعلى هذا الأساس يصبح مفهوم الشاعر للحياة ورسالته في شعره، نوعا من العلاقة الجدلية بين الحياة والموت واللاحياة واللاموت.

بهذه الرؤية البنيوية يصبح فهم العلاقات التي تقوم بين موضوعات قصائد راشد حسين وعيا للعلاقات التي تقوم بين المكونات النفسية والسياسية والاجتماعية للشاعر والمجتمع الذي يعيش فيه، لقد كان الفعل المحرك لدى الشاعر هو الشعور بالظلم والمعاناة تحت الاحتلال، وكان هذا هو الشعور هو الذي يدفعه إلى أحضان الموت. وكان الحرمان في الغربة من الدوافع إلى طلب حياة جديدة، ولم يكن هذا ممكنا إلا عن طريق الرفض والثورة.

وتتميز كتابات راشد حسين الثرية بحضورها في القراءة العربية المعاصرة لحياة الفلسطينيين في الداخل والخارج، فقد كان يتمتع ببصيرة بلغت من النضوج حد النبوءة. واستطاع بالكلمة المكتوبة نثرا ومقالة، أن يعبر عن رفض الشعب الفلسطيني للواقع المفروض عليه، وأن يكون ناطقا باسم الأطفال والعمال والفلاحين والفقراء، وندد بأسلوب ساخر بالإقطاع والقيادات التقليدية، وعالج الصراع الطبقي والظلم الاجتماعي. ورغم أنه كان مقلا في كتاباته إلا أنه ترك تأثيرا كبيرا على جيل كامل من الشعراء والنشطاء السياسيين. وقد صدرت مجموعة من الدراسات والكتب النقدية حول إنتاجه الاستثنائي، إلا أن ما كتب عنه حتى الآن، لم يوفه حقه من الاهتمام والتقدير.

## مراجع أخرى يمكن الرجوع إليها

## أ- الكتب:

- حسن، علي فرج أبو ال. قراءة في أشعار راشد حسين. المركز الفلسطيني للمصادر وحقوق المواطنة واللاجئين، الضفة الغربية، 2000.
- حسني، محمود. راشد حسين الشاعر: من الرومانسية إلى الواقعية. الزرقاء: الوكالة العربية للنشر والتوزيع، 1985.
- شوملي، قسطندي. جدلية الحياة والموت في شعر راشد حسين. الطيبة: مركز إحياء التراث، 1996.
- Boullata, Kamal. Ghossein, Mirene. *The World of Rashid Hussien, a Palestinian Poet in Exile*. Detroit, Association of Arab-American University Graduates, 1979, AAUG Monograph Series no. 12

## ب- المقالات

- أفندي، تيجان. "شاعر الأرض: ثلاثون عاما على رحيل الشاعر الفلسطيني راشد حسين"، موقع العرب، 17 تشرين الثاني 2008.
- حسن، نواف عبد. راشد حسين: رائد مركز إحياء التراث العربي، الطيبة، 20 أيلول 1990، منتدى أخبار بلدنا.
- خليله، أسهمان. "لأنه جاء على عجل.. كتب الشعر مستعجلا"، منتديات بنورة، 15 شباط 2004.
- خوري، الياس. إعراب النهاية. منتدى أخبار بلدنا، 18 كانون الأول 2007.
- عواوده، وديع. "30 عاما على رحيل الشاعر الفلسطيني راشد حسين بنيويورك"، دنيا الوطن- دنيا الرأي، 24 نيسان 2007.
- مسلم، سامي. "راشد حسين في ذكراه الثلاثين فارس الشعر المقاوم والإنسان المعذب بالإنسانية"، دنيا الوطن- دنيا الوطن، 26 آذار 2007.
- ياسين، عبد القادر حسين. "الشجرة التي اقتلعت من تربتها" صحيفة القدس العربي وموقع العرب، 17 تشرين الثاني 2008.



الأُويب

رشري الماضي





## رشدي الماضي صوت شعري حدائي

فهم أبو ركن

مقدمة

الشاعر رشدي الماضي ابن مدينة حيفا<sup>1</sup>، تلقى دراسته الابتدائية في مدرسة الأخوة، والثانوية في الكلية الأرثوذكسية العربية، أما الأكاديمية ففي جامعة حيفا. تخصص في موضوعي اللغة العربية وآدابها والتاريخ. ثم عمل في سلك التربية والتعليم كمعلم ونائب للمدير ثم كمدير لثانوية المتنبى في حيفا حتى خرج للتقاعد.

أقام مؤسسة "البيت" للثقافة ليوصل عطاءه الأدبي والتربوي، وقد ترجمت بعض قصائده إلى العبرية والفرنسية والانجليزية.

رشدي الماضي في الأصل من قرية اجزم المهجرة، وقد اتخذ الشعر ملاذاً ليعبر به عمّا يعتمل في نفسه من الحنين والحب والوفاء، لأن الشعر بالنسبة إليه هو ترجمة المشاعر وإثارتها.

---

<sup>1</sup> - الشاعر رشدي الماضي يسكن في مدينة حيفا، وهو في الأصل من قرية اجزم المهجرة. درس الابتدائي في مدرسة "الأخوة" ثم أنهى دراسته الثانوية في الكلية الأرثوذكسية العربية، والأكاديمية في جامعة حيفا، متخصصاً في موضوعي اللغة العربية وآدابها والتاريخ. عمل في سلك التربية والتعليم مدة 27 عاماً؛ معلماً، نائباً للمدير ومديراً لمدرسة "النور" الابتدائية في حيفا.

أنشأ مؤسسة "البيت" للثقافة وأشرف متطوعاً على نشاطات بيت "الكرمة" الثقافية. عُين عضواً في إدارة المسرح البلدي في حيفا وعضواً في اللجنة الشعبية للثقافة والفنون، يشارك كعضو في إدارة جمعيات: "مساواة"، "التوجيه الدراسي"، "الأفق" و"منتدى الحوار الثقافي". نشر نتاجه الأدبي في عدة صحف ومجلات؛ كالاتحاد، فصل المقال، كل العرب، مجلة مواقف ومجلة الشرق. أصدر حتى الآن: "مألحة في فمي الكلمات"، "مهاليل للزمن الآتي"، "عتبان لعودة زمن الخروج"، "مفاتيح ومنازل الكلمات" و"حديث العلم". شارك في عدة أعمال مشتركة. ترجمت بعض قصائده إلى اللغات: العبرية، الفرنسية والإنجليزية. وهو عضو الاتحاد العام للكتاب العرب واليهود. الشاعر رشدي الماضي متزوج وله ولدان؛ شادي وربيع، وأربعة أحفاد؛ لبنى، رشدي، أمير وميا.

يقول د. محمد غنيمي هلال في كتابه النقد الأدبي الحديث: "إثارة الشعور والإحساس مقدمة في الشعر على إثارة الفكر، على النقيض من المسرحية والقصة"<sup>1</sup>. لقد ازداد هذا الفهم للشعر عمقا ووضوحا، خاصة في شعر الحداثة الذي يلجأ إليه الشاعر كأسلوب مميز ومفضل في معظم نتاجه، هذا الشعر الذي لا يحدده قانون، ولا يكبله قيد، ولا يكبحه شرط، ومع ذلك يستطيع المستمع أو القارئ أن يميز بين غثه وسمينه، ويعرف النقاد غربلة جيدة من رديئه. ونحن في هذه الدراسة أمام شاعر اطلع على الثقافات العربية والأجنبية، ودرس تراث الأمم من الأساطير إلى الدين، مرورا بالتاريخ وحتى الحكايات الشعبية. هذا الزخم فرض على رشدي أسلوبا وظّف الميثولوجيا القديمة التي تكدست في لا وعي المجتمعات لتأتي ببنيات رمزية تتمازج فيها الرموز التاريخية، الأسطورية، التراثية والدينية، وليخرج إلينا الشاعر بنتاج خصب عميق، لا يسلم مفاتيحه ولا يُروض من القراءة الأولى، بل يحتاج القارئ إلى أكثر من مراجعة لسبر أغوار معانيه، وفك إيحاءات رموزه والوقوف على كنه المغزى فيه، أو اكتشاف ما وراء كلماته. وكما قال نوفل<sup>2</sup>: "في المنهج (الميثولوجي) ما يفسح المجال أمام اتصال الصورة الفنية بالامتدادات الأسطورية القريبة والبعيدة، المحلية والعالمية، لأن في (الميثولوجي) لباس قوى الطبيعة وظواهرها ثوب الحياة، كما أن فيها نسبة أعمال تشبه أعمال الأحياء".

### توظيف الرمز

الإبداع الفني ظاهرة إنسانية ارتكزت منذ القدم على علم الجمال، وعالجها الفلاسفة القدماء فكريا على ضوء التعليل المجرد، وإذا بها تنتقل من طور إلى آخر، وتنضوي في مدارس ونظريات مختلفة ومذاهب متنوعة، تبعا لتطور الظروف الاجتماعية والبيئية للإنسان. الشاعر رشدي الماضي ملم بهذه المدارس والنظريات، وعندما يستعمل العناصر الرمزية والتاريخية والأسطورية والتراثية والدينية في شعره، فإنه يعبر بذلك من جهة عن تعقيدات هذا العصر، عصر الاغتراب والقلق والخوف والتهديد بالفناء الجماعي جراء الكوارث الطبيعية

<sup>1</sup> محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث (القاهرة: نهضة مصر، د.ت).

<sup>2</sup> يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، 1995)، 188.

والتجارب النووية والحروب والمآسي المتواصلة، البحث عن معاني الوجود وترقب المصير الغامض، ومن جهة أخرى فإنه يخاطب القارئ المثقف، الذي ارتشف من تلك المدارس، والمطلع مثله على رصيد وافر من حضارات وثقافات الشعوب المختلفة، وربما يبعده هذا قليلا عن القارئ العادي أو يبعد القارئ العادي عنه! وكما يقول منير توما في مقالته التحليلية حول قصيدة "شمال لحجر الانتظار"<sup>1</sup>: "برز في القصيدة بامتياز العنصر الرمزي بكل تداعياته وأبعاده وإيحاءاته كما عودنا الشاعر في معظم قصائده التي لا تخلو من الغموض والتي تستعصي في كثير من الأحيان على القارئ لفك رموزها وكشف خباياها".

ومثال على ذلك اعتراف الشاعر في قصيدة (والخاسرون "عبيد" إلى يوم القيامة!)<sup>2</sup> بأنه دائم التساؤل، يحاور ذاته، وقد حار في التيه، ويعبر عن ذلك بقوله:

"واقف أنا،

أقرع باب الأسئلة

فككت لساني عقدة ،

كانت مزمنة

لأحاور دواخل ذاتي..."

ثم يقول:

"نعم!!

أنا هوى حديقتي الذي

في التيه قد حارا..."

هذه الأسئلة، الحوار مع الذات والحيرة في التيه يعبر عنها الشاعر بالكثير من التلميح والتميز، وبعض الغموض الذي يجعل فهم القصيدة عسيرا وفي نفس القصيدة يقول:

<sup>1</sup> منير توما، "تأويل الرمز في قصيدة (شمال لحجر الانتظار) للشاعر رشدي الماضي"، الاتحاد 15 (آب 2010).

<sup>2</sup> رشدي الماضي، "والخاسرون (عبيد) إلى يوم القيامة"، مجلة الشرق 3 مج 36، (تموز-أيلول، 2006)، 105.

"ولم أزل في هذا الطريق أسير  
أقرأ "والضحى"  
وأهشّ بهاتيك "العصا"  
أهشهُ "ليلا"  
ليلا إذا "سجا"  
وبين سؤال وسؤال  
إلى "ماء البئر" "أسعى"  
دليل لآتاي في التيه قد حارا  
يوم ترك "القطيع" يسير  
مؤمنا - أن درب الوصول قصير.  
أعلننها!!  
ومن "عدن" خانها آدم انسحبت توّا..."

نلاحظ كثافة الرمز في هذه المقطوعة، وكثرة توظيف الكلمات أو الأسماء ذات الدلالات المختلفة؛ دينيا وتاريخيا، مما يجعلها تجنح إلى الغموض وحتى الإبهام، وتصعب عملية الفهم. ومثال آخر على كثرة استعمال الرموز والدلالات التراثية والدينية ما ورد في ديوان "مفاتيح ومنازل الكلمات" في قصيدة (حتى يعود المتنبي!!) ص 38: "سدرة النبوة" طأها المتنبي "حفيدك الكندي" "سالومي" "خيزران" "سرير الملك" "رأس الخليفة" "رأس المعمدان" "ملوك الطوائف" "رشيدا ومأمونا" "زمن الردة" "نبيا" "غارا" كل هذه الرموز في قصيدة قصيرة تثقل على القارئ العادي، تجعل من الرمز غموضا.

ومثل هذا الغموض ليس جديدا من ناحية التناول والاستعمال في تاريخ لغتنا وحركتنا الأدبية، ومشهورة مقولة أبي تمام في هذا السياق حينما سُئل: لم تقول ما لا يفهم؟ أجاب: لم لا يفهم ما يقال؟

## تعدد القراءات

ميزة الشعر الحديث أنه كُتِبَ ليُقرأ أكثر منه ليُسمع، وتكرار القراءة من قبل قارئ معين يكشف له معاني جديدة لم تخطر على باله في القراءة الأولى، فكيف إذا أعاد القراءة وكرّرها عدد كبير من القراء، مع ما يحمله كلّ قارئ من خلفيات ثقافية، قومية، اجتماعية، دينية، تراثية وغيرها. الشعر الحديث لا يُرتجل كالحدااء أو الزجل الشعبي.

وفي "علمنا الراهن، لا نجد الشعر يُرتجل إلا نادراً، أو بالأحرى، لا يُرتجل إطلاقاً. فهو مسألة ريشة وورقة. ويجب أن يكون ثمة شعراء معاصرون لا تسمع قصائدهم حرفياً. لقد كتبها الشاعر، وطبعت ونشرت وقرئت في السر من قبل ناشرين مشجعين. إن شعرنا اليوم فن مكتوب، وأصعب من الكلمة الدارجة، ويتطلب درجة من التبصر جد مرتفعة"<sup>1</sup>، وهذا لا نجده لدى الكثير من قرائنا، وبعض نقادنا، مما يسهل عملية إطلاق الشعارات والأحكام المتسارعة على بعض شعرائنا.

بالإضافة إلى الترميز المكثف والمركب، الذي يميّز معظم قصائد الشاعر رشدي الماضي، بل بسبب ذلك الغموض، فإن من الطبيعي أن تنتج عدة قراءات للنص الواحد، مع إمكانية تفسيره على أكثر من وجه، مما يجعل من دواوين وقصائد رشدي الماضي صوراً ونصوصاً تزخر بالمعاني الدينية مثلاً، حين تستشهد بالنصوص التراثية والأساطير، وتغلف برؤيا حدائوية وبأسلوب بعيد عن التقديرية الكلاسيكية، مما يكسبها ألقاً وتوهجاً خاصين، يفرض على القارئ استعمال نظارة ثقافية سميكة ليستطيع النظر من خلالها إلى هذه النصوص، والتمتع بهذه الحلة المميزة.

لا نريد أن ندخل في هذه العجالة في النقاش حول أهمية دور المؤلف ودور القارئ في التلقي، بل نحاول أن نرى كيف تتجلى إسقاطات الشاعر الفنية من خلال تجربته الشعرية، ورموزه

<sup>1</sup> جورج طومسون وفلاديمير دنيبروف، دراسات ماركسية في الشعر والرواية. ترجمة: ميشال سليمان. (بيروت: دار القلم، 1974)، 45.

وإشارات، خاصة أن "الإشارة تطلق لفظاً جلياً تريد به معنى خفياً، ومنه قوله تعالى: {وفرش مرفوعة} إشارة إلى نساء كرام".<sup>1</sup>

ولنأخذ مثلاً قصيدته "من فزاعة حدائهم نسترق انتصاراً!" من ديوان "مفاتيح ومنازل الكلمات"<sup>2</sup> وكيف صاغها فكرة وأسلوباً ومعنى، بالتلميح والرمز حيث يقول صفحة 27:

(أن تحاكي طاحونة جدّة  
ورحى تعتنق قمحا وحجارة  
وتقول: يا رفيق درب اخترناه سوياً  
بوليفيم ضيع  
"أوديس" رجوعاً؟!

.....

وخلنا سندبادا  
في خضم المنافي  
وفي التيه والسفر...  
"صخرة بطرس" لم تزل بعيدة  
لا "رمية" بيننا  
ولا "حجر"!!  
واترك شهرزاد  
لا تفك لها "عقدة"  
وخل "شهريار" ليلاً....)

بهذا الحرص البادي جلياً لاستعمال الرموز وللإشارة الذكية يخاطب الشاعر قارئه، وقارئاً عادياً ذا ثقافة عادية ربما سمع بالسندباد لكنه طبعاً وعلى أغلب الظن لم يسمع بـ "بوليفيم" أو

<sup>1</sup> ن.م.، 131.

<sup>2</sup> رشدي الماضي، مفاتيح ومنازل الكلمات (حيفا: مكتبة كل شيء، 2005)، 22.

"أوديس". ولتوضيح الصورة يجب على القارئ أن يعرف: أن بوليفيم (Polyphème) هو الوحش الأكثر شراسة في الأسطورة الإغريقية، ابن بوسيدون. ولم يرد رمز السندياد عفوا فثمة تشابه كبير بين السندياد وأوديسيوس، حينما اختلف السندياد مع أحد العمالقة الجبارين المتوحشين، واضطر إلى فقاء عينيه ليتمكن من الهرب، مغامرة غير بعيدة كثيرا عن العملاق الجبار بوليفيم، الذي واجهه أوديسيوس.

وحين يقول الشاعر:

(وفي التيه والسفر...)

"صخرة بطرس" لم تزل بعيدة)

هنا يوظف الشاعر التلميح<sup>1</sup> ليكشف من تأثير النص، ففي حين يعرف بعض القراء ما تشير إليه هذه الرموز، تبقى الإيحاءات عصبية على بعض القراء الآخرين لكثافتها. بكلمات أخرى، يأتي الرمز في شعر رشدي الماضي أعمق من ظاهر الكلام، فمثلا إذا أردنا أن نتوسع في تحليل هذا الرمز بالذات، نصل إلى التفسيرات المختلفة لهذه الجملة، ولماذا قيلت، فمثلا: ماذا كان يقصد السيد المسيح حين قال لبطرس الرسول: ( أنت بطرس. وعلى هذه الصخرة ابن كنيسة<sup>2</sup> )، قال السيد المسيح هذه العبارة حين أعلن بطرس الرسول في حضرة التلاميذ اعترافه العظيم قائلا: (أنت هو المسيح ابن الله الحي)<sup>3</sup>، وكان السيد المسيح يقصد بالصخرة: الإيمان الذي أعلنه التلاميذ في شخص بطرس الرسول وليس شخص بطرس نفسه قط. وفي العهد الجديد أدلة كثيرة - كما في العهد القديم - على أن المسيح هو الصخرة والحجر الأساسي - حجر الزاوية - في بناء الكنيسة، ثم جاء التلاميذ كأحجار أو أعمدة في بناء الكنيسة وتأسيسها. وجدير بالذكر أن الكنيسة الكاثوليكية

<sup>1</sup> "التلميح" مصطلح أشار إليه الدكتور فهد أبو خضرة في كتابه: السرقات الشعرية وما يتصل بها (د.م: منشورات مواقف، 2006)، 97 وعرفه قائلا: "هو أن يشير الشاعر أو الناثر في نص له إلى قصة معلومة أو حادثة مشهورة، أو بيت شعر محفوظ أو مثل سائر، على جهة التمثيل، دون أن يفصل في ما أشار إليه".

<sup>2</sup> (متى 16:18)

<sup>3</sup> (متى 16:16)

تفسر هذه الآيات تفسيراً آخر إذ تقول: إن بطرس هو الصخرة التي أسس عليها المسيح كنيسته. إذن "صخرة بطرس" تدل حسب تعاليم الكتاب المقدس أنها أساس المسيحية، تركز على حقيقة أن الصخرة إلهية لا بشرية. وهذه الحقيقة تطل علينا في مجموعة من الآيات المجيدة، لذلك يكتسب الرمزهنا بعداً لاهوتياً من الصعب على القارئ تفهّمه إذا لم يكن يعرف خلفيته، ويبدو أن الشاعر قصد التلميح إلى أن الإنسان ما زال بعيداً عن الحقيقة اللاهوتية.

### اللغة في شعر رشدي الماضي

قال الخليل: "الشعراء أمراء الكلام يتصرفون فيه كيف شاؤوا، جائز لهم فيه ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تسهيل اللفظ وتعقيده"<sup>1</sup>. وقال القدماء: "المعنى روح، واللغة جسد"، فيجب إذن أن يكون توافق بين المعنى واللغة. ويلاحظ المتمعن في شعر رشدي الماضي تطوراً في أسلوبه اللغوي يصل في المراحل الأخيرة إلى لغة خاصة بالشاعر تعبر عن مضامين القصائد بشكل ملائم للأفكار التي تحملها والخواطر التي تجيش بها، فهي لغة فصيحة لا يطعمها بالعامية أو المحكية، بل يكثر من الإيحاءات التراثية العريقة. أو الدينية، لتصبح لغة الشاعر لغة مميزة تختلف عما يتوقعه القارئ في البناء العادي للجمل، كما أنه يعرف كيف يستغل الإمكانيات البنائية للجمل ليصيب التعبير الصحيح والمقصود، حيث نرى مثلاً في قصيدة "يوسف العصري يقرأ الحلم..." استعمالاً بسيطاً ولكنه مغايراً لما يمكن أن نتوقعه، إذ يقول ص12:

نامت لنا شمس

وغفا لنا قمر...

وأمام دار لنا مرّوا!!!

هذا الاستعمال الخاص يفيد المعنى الذي أراده الشاعر، وهنا أراد الشاعر أن يؤكد الملكية فكرر كلمة "لنا" عدة مرات في هذه القصيدة، وللتشديد أكثر فصلها وقدمها مرتبة قبل الفاعل، فلم يقل: "نامت شمسنا" أو "غفا قمرنا" أو "دارنا" لأنه في هذا البناء كان سيعبر عن الملكية بصورة

<sup>1</sup> الأبيشيبي. المستطرف في كل فن مستظرف (القاهرة: دار الحديث، 2003)، 91.



أضعف من خلال الضمير المتصل، بينما في البناء الأول يكون له الوقع الأقوى والأشد في نفسية القارئ، ويجعل من الصورة الشعرية لوحة تحقق الدهشة لدى القارئ، وتستثير خياله ليفعله في عملية التلقي. وتحقيق الدهشة وتفعيل الخيال من أهداف الشعر الرئيسية.

### العناوين

العناوين الطويلة ميزة خاصة أخرى لدى الشاعر رشدي الماضي، ففي حين نجد العناوين لدى معظم الشعراء قصيرة مختزلة، نجد عناوين الماضي تتألف من جمل طويلة، وإذا أجرينا مسحاً بسيطاً نجد معظم عناوين قصائد الشعراء قصيرة مقتضبة ومختزلة، فلو نظرنا مثلاً إلى قصائد محمود درويش نجد هذه العناوين: (آه .. عبد الله، أبي، أبيات غزل، أجمل حب، أحبك أكثر، أحمد الزعتر، أعراس، أغاني الأسير، أغنية، أمل، أنا أت إلى ظل عينيك، أنا من هناك، أهديها غزلاً، إلهي أعدني، إلى أمي، إلى القارئ، اعتذار). كذلك نجد عند سميح القاسم مثل هذه العناوين: (أغاني الدروب، جيل المأساة، ما زال، لأننا، أمطار الدم، أطفال، غرباء ..! القصيدة الناقصة، بوابة الدموع، أنتيجونا، بابل)، وغيرها الكثير. طبعا ثمة عناوين طويلة لبعض القصائد هنا وهناك لشعراء مشهورين، ولكن هذه العناوين لا تشكل ميزة كما لدى شاعرنا رشدي الماضي، إذ أننا نلاحظ الفرق إذا أخذنا هذه الأمثلة لعناوين قصائد رشدي الماضي على سبيل المثال، من ديوان "عتبات لعودة زمن الخروج": "لا. لا تقل صلبكم جفّ و صبركم عيل" و "قديس تحت سكينك يا إبراهيم" و "ثلاثيات الأثافي لقدر يطبخ الوطن" و "ناداها فكانت علينا بردا وسلاما" و "المتني والملك الضليل وآخر أيام السفر" و "يأتيك من صلاة عشتار مزمور الخلاص". ومن ديوان "مفاتيح ومنازل الكلمات" بعض الأمثلة: "لمدينتي ... أكثر من عريس ليلة الدخلة" و "برقية من زيتونة - هنا - إلى نخيلة - هناك -" و "نسلك! حائط - برلين -! قام في كنعاننا - حفيدا - عنصريا!! ثلاثية معول الغضب" و "عاد زرياب يعزف على أوتار نخيلك يا عراق!!" ونماذج أخرى تدل على أن الشاعر كان يعاني من ازدحام المعاني في مخيلته أثناء ولادة القصيدة، فيحاول اختزالها في عنوان ملائم، وقد جاء العنوان كجزء لا يتجزأ من القصيدة، فلم يأخذ جملة من القصيدة ليعتمدها عنوانا كما يفعل كثير من الشعراء.

## المضمون

أما إذا نظرنا إلى مواضيع الدواوين أو القصائد في نتاج رشدي الماضي وجدنا أنه يطرق عدة مواضيع، كلها إنسانية ووطنية، مخصصا لكل موضوع مساحة لائقة، يساعده على ذلك مشواره الطويل الذي قطعه في كتابة الشعر، وكثافة إنتاجه المنتشر على مساحة زمنية طويلة والمنشور في مختلف المجالات الأدبية.

إننا لا نجد في نتاجه، خاصة المتأخر منه، قصيدة عاطفية أو غزلية! ففي كل قصائده يخاطب الشاعر الإنسان، العقل والفكر، والوطن من خلال الهمس لمناطقه وأنحائه المختلفة، حيث يغلف الحب والشغف مشاعره تجاه هذا الوطن، ويظهر عشقا طاهرا في مناجاته لرموزه وأساطيره الدينية، التراثية والطبيعية من كافة المناطق ومن مختلف الزوايا، واستعمالاته لأسماء قراه ومدنه. مثلا نجده يذكر: عكا، يافا، حطين، ييوس "القدس"، أورشليم، وحيفا، ويكثر من ترديد أسماء لشخصياته ورموزه، فهو يخاطب الطفل الشهيد "محمد جمال الدرة" في قصيدة خاصة بعنوان ("درة" شهادتنا)<sup>1</sup> فيقول:

(أُمُّ البيت

يا رحما يحتضن الديمومة

طريق النصر محطات

وجيفارا يعرف خندقه

\*\*\*

جيفارا زرع رسالته

واليوم نعطيه "درتنا"...

---

<sup>1</sup> رشدي الماضي، تهاليل للزمن الآتي (حيفا: مكتبة كل شيء، 2002)، 22.

هكذا يمزج الشاعر بين "الدرّة" الرمز، وبين "جيفارا" الذي أصبح رمزاً للعدالة و الحرية<sup>1</sup>، كما أنه يذكر "الدرّة" في قصائد أخرى مثل: "نفذ احتياطي الملائكة!! ولكن؟"<sup>2</sup> وفي قصيدة "سكوانتو - الدرّة"<sup>3</sup>، وقصيدة "قراءة الكلمات"<sup>4</sup> ونجده رغم توظيف رمزية اسم "جيفارا" في القصيدة، يخصص قبل ذلك وفي نفس الديوان قصيدة كاملة بعنوان "جيفارا"<sup>5</sup> كما يذكر جيفارا في سياق آخر في قصيدته "لحيفا أغني"<sup>6</sup> وفي قصيدة "يسوعي"<sup>7</sup>. وهكذا تتكرر أسماء شخصيات دينية، أسطورية، وطنية، أدبية وتاريخية في صوره الشعرية، مثل أسماء: جيفارا، الدرّة، سليمان، موسى، فرعون، هولوكو، شهرزاد، جنكيز، قاين، نيرون، كنعان، أوليس، المتنبي، الرشيد، المأمون، قيصر، بروتس، لوركا، عشتار، وأسماء عديدة أخرى وظفها الشاعر في مكانها المناسب، لتهيمن على صوره الشعرية في قصائده المختلفة، ودواوينه المنوعة، وربما ساعد ذلك على ظهور ميزة الوحدة العضوية للديوان، وخلق تناغمية في هرمونية الحنين إلى الماضي. وأخيراً ورغم الاعتماد على الرموز التاريخية، الدينية، الأسطورية والتراثية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالماضي، إلا أن المتلقي يلمس تماوج الأمل مستمداً من إيجابيات الأمجاد الغابرة، بتفاؤل مستقبلي في نهايات العديد من القصائد، منها على سبيل المثال لا الحصر:

<sup>1</sup> إرنستو تشي رافائيل جيفارا دلاسيرنا، اشتهر بلقب "تشي جيفارا"، ولد في 14 يونيو 1928 وقتل في 9 أكتوبر 1967. هو ثوري كوبي أرجينتينى المولد، كان رفيق فيدل كاسترو. يعتبر شخصية ثورية فذة في نظر الكثيرين. تحول بعد موته إلى شهيد يرمز لقضايا المضطهدين والمظلومين، وأصبح يمثل أحلام ورغبات الملايين ممن يحملون صوره.

<sup>2</sup> رشدي الماضي، مفاتيح ومنازل الكلمات (حيفا: مكتبة كل شيء، 2005)، 59.

<sup>3</sup> م.س، 32.

<sup>4</sup> رشدي الماضي، تهليل للزمن الآتي (حيفا: مكتبة كل شيء، 2002)، 68.

<sup>5</sup> م.س، 15.

<sup>6</sup> رشدي الماضي، مفاتيح ومنازل الكلمات (حيفا: مكتبة كل شيء، 2005)، 95.

<sup>7</sup> رشدي الماضي، تهليل للزمن الآتي (حيفا: مكتبة كل شيء، 2002)، 91.

(جيفارا عاد..عاد قلبا وحقيقية

يحمل عصافير الجنة

هدايا هدايا لأطفال الدنيا)<sup>1</sup>

فهذا تفاؤل يعتمد على رمزية الأطفال ومدلول "جيفارا".

\*\*\*\*

(خيولها فجر

وموعدها "نيسان")

ونيسان هنا هو مولد الربيع وتفتح الأزهار.

\*\*\*\*

(لا خوف يا وطني

"السلام" عليك مراكبنا

يوم يجيئنا البعث

يجيئنا قيامة

ويجيئنا حيا...)<sup>2</sup>

هنا يطرد الخوف ويوظف المجيء حيا لإتمام صورة التفاؤل.

\*\*\*\*

(كبرت في خميرة الجراح، ذاكرتي

لتقرا "منفانا" بيوتا

و "غيابنا" عودة!

فيجيء ليلنا نوراً

يهدي عيدنا بسمه)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> ن.م.، 94.

<sup>2</sup> رشدي الماضي، عتبات لعودة زمن الخروج (حيفا: مكتبة كل شيء، 2004)، 68.

<sup>3</sup> رشدي الماضي، مفاتيح ومنازل الكلمات. حيفا: مكتبة كل شيء، 2005)، 94.

في كل جملة رمز للتفاؤل، فالبيوت بدل المنفى، والعودة بدل الغياب، والنور بدل الليل، وإهداء  
البسمة في النهاية يعزز هذه المعاني.

\*\*\*\*

(هجرة الزيتون طالت

هجرة الزيتون غروب إلى زوال...)

صبرا قليلاً! وستطلع الشمس

ويعود الرجال)<sup>1</sup>

طلوع الشمس هو رمز لولادة جديدة مشرقة، يضيفها إلى عودة الرجال بمفهومها اللغوي  
ومدلولها المعنوي بما تحمله كلمة رجل من معاني المروءة والشهامة والشجاعة والكرم.

#### خلاصة

استطاع رشدي الماضي أن ينقل فكره، ومشاعره وخواطره بمدلول الكلمات المشحونة،  
ومخزون الرموز المكثفة، وبواسطة لغته المميزة، وعناوين قصائده التي تتراوح ما بين التلميح  
والتصريح، وهو بهذا يعبر عن لواعج همومه وقضايا مجتمعه التي تشغل حيزاً كبيراً من نتاجه،  
ولكن أسلوبه هذا وكثافة الرموز في النص الواحد، تصل في بعض الأحيان إلى درجة الغموض،  
فتستعصي المعاني على القارئ العادي، ولكنها من جهة أخرى تفتح أمام القارئ المتمرس المثقف  
قراءات متنوعة تفرض نفسها عليه، بسبب بعدها عن التقريرية والمباشرة.  
في قصائده يبث الشاعر رشدي رسالة التفاؤل المستقبلية، بلغة فصيحة، وعبارات مركبة،  
مستذكراً الماضي، مذكراً بإضاءاته الفكرية والعاطفية من خلال مجموع العناصر الموظفة  
لتأويل النص، خاصة في نهايات القصائد التي تكون عادة مفتوحة، مما يتيح لخيال القارئ أن  
يصول ويجول بين معاني الكلمات ودلالات الرموز المختلفة.

<sup>1</sup> م.س.، 53.

## المراجع

- 1- الأبيشيبي. المستطرف في كل فن مستظرف. القاهرة: دار الحديث، 2003.
- 2- أبو خضرة، فهد. السرقات الشعرية وما يتصل بها. د.م: منشورات مواقف، 2006.
- 3- توما، منير. "تأويل الرمز في قصيدة (شمال لحجر الانتظار)" الاتحاد 15 (آب 2010).
- 4- طومسون، جورج ودنيبروف، فلاديمير. دراسات ماركسية في الشعر والرواية. ترجمة: ميشال سليمان. بيروت: دار القلم، 1974.
- 5- الماضي، رشدي. "والخاسرون (عبيد) إلى يوم القيامة!". مجلة الشرق 3 مج. 36 (تموز أيلول، 2006).
- 6- الماضي، رشدي. تهاليل للزمن الآتي. حيفا: مكتبة كل شيء، 2002.
- 7- الماضي، رشدي. عتبات لعودة زمن الخروج. حيفا: مكتبة كل شيء، 2004.
- 8- الماضي، رشدي. مفاتيح ومنازل الكلمات. حيفا: مكتبة كل شيء، 2005.
- 9- نوفل، يوسف حسن. أصوات النص الشعري. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، 1995.
- 10- هلال، محمد غنيمي. النقد الأدبي الحديث. القاهرة: نهضة مصر، د.ت.

الأويب

سالم جبران





## ثوريّة الوطن الصّائغ: قراءة في أشعار سالم جبران

هيفاء مجادلة

### 1. سالم جبران (1941-)

بين إخفاقات ونكبات شعبه وُلدت كلمته الشعريّة مدويّة في سماء شعراء فلسطين المقاومين، فاتّخذت أشعاره شكلاً من أشكال النّضال والمقاومة والصّمود. هو سالم يوسف جبران، الذي اتّخذ من الشّعْر منبرًا أفرغ فيه مشاعره المتأجّجة. ولد عام 1941 في قرية البقيعة في الجليل الأعلى شمال فلسطين. تلقّى دراسته الثانويّة في كفر ياسيف. اتّجه للعمل في ميدان الصّحافة منذ عام 1962 واستمرّ فيه حتى عام 1992. تنقّل خلال هذه السّنوات بين مجلات عديدة، بدءًا برئاسة تحرير مجلة الجديد الأدبيّة، مرورًا بالاتّحاد والغد رئيسًا لتحريرهما، وانتهاءً بإنشائه وإدارته لمجلة الثّقافة، ورتاسة تحرير مجلة المستقبل الأدبيّة. رافق عمله في الصّحافة دراسته في جامعة حيفا وتخرّج منها عام 1972. اتّجاهاته يساريّة، انضمّ إلى صفوف الحزب الشيوعي فكان عضوًا فيه<sup>1</sup>، ولكن إثر صراعات عقائديّة وتنظيميّة ترك الحزب عام 1993.

لقاؤه مع الشّعْر بدأ مبكرًا جدًّا، حين كتب أوّل قصيدة له في الصّف الثامن الابتدائي<sup>2</sup>. طرق في أشعاره مواضيع شتى، فكتب في الطّبيعة، الغزل والمرأة، كتب شعرًا اجتماعيًا وإنسانيًا، وشكّلت الوطنيّة مجالاً خصبًا من مجالات كتاباته، فخصّص معظم شعره في تناول مأساة الشّعب الفلسطيني وصور معاناته؛ كما نالت القضايا العالميّة حصّة من اهتماماته. كتابته الحقيقيّة بدأت وهو على مقاعد الدّراسة الثانويّة عام 1956، إذ عايش أجواء الوطنيّة وتفاعل مع مدّ الحركات الثوريّة العربيّة.

اتّسمت خطواته الأولى في عالم الشّعْر بطابع من الرومانسيّة، فكتب شعرًا تغزوه ملامح القلق والبحث عن الذات. لم يطل بقاؤه في تيار الرومانسيّة، وسرعان ما انتقل إلى مسارٍ واقعيٍّ ثوريٍّ،

<sup>1</sup> انتمائه إلى الشيوعية كان إيمانًا منه بأنها أعلى مراحل الوطنيّة والإخلاص للشّعب، انظر: الكخّال، شاكر. لقاء مع الشاعر سالم جبران. الجديد، ع (10-11)، 1975، 86.

<sup>2</sup> رياض كامل، حوارات أدبيّة (وزارة المعارف والثّقافة: دائرة الثّقافة العربيّة، 1994)، 93.

تأثراً بإنتاج الشعراء العالميين التقدميين والشعر الثوري العربي في تلك الفترة، الذي حفّزه على خلق أشكال شعريّة تتفاعل إنسانياً وثورياً مع المجتمع الذي يعيش فيه، وجعله يبحث عن شكل شعريّ أكثر تجاوباً مع الواقع.

يُعتبر جبران من أصحاب الفوج الثاني من الشعراء في فلسطين<sup>1</sup>، ويمكن القول بأن تجربته الذاتية المعيشة هي المنبع الأساسي الذي منه يغترف شعريّته، فمعاناته التي عاشها في ظلّ الاحتلال ولدت الكثير من قصائده؛ لذا كثيراً ما نلمس في دواوينه خطاباً مباشراً يوجّهه الشاعر إلى القارئ الفلسطيني خاصّة والعربي عامّة، يحدّثه فيه عن الثورة، الوطن، الاحتلال، المعاناة، القمع وغيرها من المحاور التي عليها دار شعره. لذا لم يكن غريباً أن اتّسم شعره بالثوريّة وانطبع بالواقعيّة الاشتراكيّة. وقد دفعه تفاعله مع القضية الفلسطينية، وما رآه بعد النكبة إلى ممارسة الكتابة ملتزماً، فحمل شعره طابع الالتزام<sup>2</sup>. كان من بين أولئك الذين سيقوا إلى السّجن في مطلع حزيران 1967، وحين أطلق سراحه "ثبته" الحاكم العسكري بأوامر تحديد إقامته والإقامة الجبريّة<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> وفق تقسيم حبيب قهوجي. وأصحاب الفوج الثاني هم الشعراء الذين بدأت بواكيرهم الأدبية تشقّ طريقها في أوائل الستينيات، ممّن تتلمذوا في عهد الاحتلال الإسرائيلي، وتأثروا بروح المهرجانات الشعرية التي كانت تقيمها "رابطة الشعراء". انظر: حبيب قهوجي، العرب في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي (بيروت: منظمّة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، 1972)، 300-301.

<sup>2</sup> يصرّح جبران أنه يعتزّ بكونه ملتزماً بقضية لشعب، بقضية التغيير الثوري للعالم، ويرى أن التزامه الثوري هو بالضرورة التزام إنساني. انظر: شاكر الكحّال، لقاء مع الشاعر سالم جبران. الجديد، ع(10-11)، 1975، 86. حول الالتزام في الأدب العربي الحديث انظر: سعدي أبو شاور، تطوّر الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003)، 259-271؛ أحمد أبو حاقّة، الالتزام في الشعر العربي (بيروت: دار العلم للملايين، 1979)، 12-49؛ رؤوبين سنير، ركعتان في العشق: دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي (بيروت: دار السّاق، 2002)، 5-15.

Salma Jayyusi, *Trends and movements in modern Arabic poetry* (Leiden: Brill, 1977), 574-583.

<sup>3</sup> غسان كنفاني، أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1948-1966 (بيروت: دار الآداب، 1966)، 99-100.

اضطلع الشّاعر بدور كبير في إثراء الحركة الثقافيّة والأدبيّة الحديثة من خلال أشعاره، وكذلك من خلال عشرات المقالات السياسيّة والأدبيّة، في مجلّات وصحف عديدة مثل: صحيفة الرّأي الأردنيّة، النّهار اللبنانيّة، الطّريق الفلسطينيّة. تُرجمت الكثير من قصائده إلى لغات عديدة كالعبريّة والفرنسيّة والروسيّة والإنجليزيّة.

أصدر جبران ثلاثة دواوين شعريّة: كلمات من القلب (1971)، قصائد ليست محدّدة الإقامة (1972)، رفاق الشّمس (1975). وهناك قصائد نُشرت في ديوان الوطن المحتل ولم تُجمع في ديوان واحد<sup>1</sup>.

## 2. المضامين الشعريّة لدى جبران:

### 2.1 بواكير الكتابة: رومانسيّة قلقة تبحث عن وضوح:

في بداياته الشعريّة كتب جبران شعراً رومانسيّاً يمتزج بالكثير من القلق الذي يبحث عن وضوح. ويعزى هذا إلى تأثره بأشعار عبد المعطي حجازي والبياتي والملائكة والسيّاب وعبد الصبور، حيث كان يتلخّف لقراءة ما تنقله صفحات الجديد والغد من أشعارهم الرومانسيّة<sup>2</sup>.

ضمن عالمه الشعريّ الرومانسي، يصوّر الشاعر سعاداته بلقاء المحبوبة، لدرجة أنه فقد القدرة على التعبير من شدّة الموقف وفرحة اللقاء، وأمام عيونها لم يعد يقوى على الكلام. يقول في اعترافه:

أحلمُ أن تملكَ وجداني وفكري امرأة/ أحبّها بلا حدود [...] / وها أنا أمام عينيك العزيتين  
/ لا أعرفُ ما أقول<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> انظر: يوسف الخطيب، ديوان الوطن المحتل (دمشق: دارفلسطين، 1968)، 548-533.

<sup>2</sup> شاكر الكخّال، 85. يرى السّوافيري أن معظم الشعراء الفلسطينيين قد اتّجهوا إلى الكتابة الرومانسية بعد وقوع كارثة فلسطين سنة 1948، وظهرت بذور هذا الاتجاه عند إبراهيم طوقان في شعره الوجداني الغزلي وفي تصوير عاطفة حبّه، كما ظهر بشكل أقوى عند عبد الكريم الكرمي (أبوسلبي) وفدوى طوقان. للاستزادة انظر: كامل السّوافيري، الاتّجاهات الفنيّة في الشّعر الفلسطيني (القاهرة: مكتبة الانجلو المصريّة، 1973)، 220.

<sup>3</sup> سالم جبران، قصائد ليست محدّدة الإقامة (بيروت: منشورات دار الآداب، 1970)، 25.

ثم يُظهر لوعته وحرقته بفراق من يحبّ، ويصوّر عذاب نفسه وهو بعيد عن المحبوبة لا يلتقيها سوى في أحلامه:

وأنت بعيدة عني / أشمُّ مخدّتي وأبوسها / وأضبعُ في الأحلام / مع العطرِ الذي أبقيتِ /  
لستُ أنام / كيف أنام؟<sup>1</sup>

يتقاطع الغزل عند جبران وهو يلتقي بوصف الطبيعة، فبين زخّات المطر وحفيف أوراق الشجر، تعلقو رومانسيّة جبران وهو يعبرُ لمحبوبته عن مدى عشقه لها، كيف لا وهي -بقربها منه- تنسيه هموم الحياة ومآسها! يقول معبرًا عن ذلك:

أغاني المطر / على سقف بيتي / وصوت اهتزاز فروع الشجر / وراء الجدار، وأنات تختي  
[...]/ أحبُّك أجمل حبٍ / ولو كنتِ عندي / نسيْتُ هموم الحياة!<sup>2</sup>

في غزله، وصف الشاعر حبيبته وصفًا حسّيًّا، فيتنقّل بين شفتمها وعينها في قصيدة حبّ يُعلن فيها أنه لن يصفها لرفاقه الذين يرغبون بمعرفة صفاتها، لأنه يجدها أعزّ من الشّعْر شأنًا. يصحّح بأنه لا يحتمل ليعلو في سلالم المجد ولا رغبةً في تطريز قصيدة جديدة، بل يحتمل لأنها:

أحبّك امرأة.. شفتاك	حديقة وردٍ وجرة شهد
أحبّك امرأة.. مقلّتك	نجمًا حنانٍ وسعدٍ
وإن طاردتني هموم الحياة	حديثك سلوأي ساعة سهدي <sup>3</sup>

تتجلّى القوّة الشعريّة لجبران، حين يعمد إلى المزج بين شعره الوجداني ونزعتة الوطنيّة، فيمزج بطريقة تنمّ عن وعيٍ واضحٍ بين الرومانسيّة الذاتيّة المتمثّلة بالحبّ الفردي والعواطف

<sup>1</sup> ن.م.، 20.

<sup>2</sup> سالم جبران، رفاق الشّمس (النّصرة: دار الحرّيّة للطباعة والنّشر، 1975)، 58-59. وفي قصيدة أخرى يقول: رأيتُ عينيكِ/ وكانت غابئة الصّفصاف/ من حولنا كالحلم/ والغصونُ والطّيورُ والسّماءُ/ تسبحُ في الضّفاف/ عيناكِ مينائي. انظر: ن.م.، 40-41.

<sup>3</sup> سالم جبران، كلمات من القلب (عكا: مطبعة دار القبس العربي، د.ت.)، 32. يظهر غزله الحسّي في نفس الدّيوان في قصائد أخرى نحو: أغنية، 98؛ ألف عام، 29.

الشخصية، والرومانسية الجمعية المتمثلة بحب الوطن. ففي قصيدته أراك وأبكي تظهر جدلية الصراع بين المحبوبة والوطن؛ يقول فيها:

أراك وأبكي / لأنني غداً لن أراك [...] / أحب! ومن كل قلبي / ولكن ينادي تراب بلادي /

وساح العراك / واني التزام لحب المتاريس قبلك / قبل الهوى يا ملاكي<sup>1</sup>

تراب الوطن يستصرخ وينادي الشاعر، فتتقرّم صورة الحبيبة بجواره. تستمرّ هذه الجدلية بين الحبيبة والوطن، وترجع الكفة لصالح الوطن في حال اصطراعهما، فتتصهر الحبيبة في شعر الوطن وتغيب بشكل مطلق بجانبه، إذ يقرّر الشاعر- وبحسم- أنه لا وقت للغزل. يخاطب حبيبته بلهجة حادة معاتبة:

لحم أبي وأمي/ وإخوتي/ في النار/ وأنت تطلبين/ أن أكتب في جمالك الأشعار<sup>2</sup>

## 2.2 العزف على وتر الأرض والوطن:

جاءت النكبة عام 1948 فخلّفت معها تداعيات وأحداثا حفرت في نفسية الفلسطينيين ندوباً عميقة. تشرّد الشعب، منهم من بقي يعاني الممارسات القمعية، ومنهم من نزح إلى الشتات ولوعة الفراق ترافقه. سالم جبران أحد هؤلاء الذين كانوا شاهدين على ما حلّ بالشعب الفلسطيني من معاناة، فقد عايش المأساة التي اقتلعت أكثرية الشعب الفلسطيني من وطنه، وعلقت مشاهد قوافل اللاجئين الفلسطينيين وهي تنزح من الوطن إلى المجهول خارجه في ذاكرته؛ وكلّ ذلك ترك بصماته واضحة على أشعاره. ورد في أحد أعداد مجلة الجديد: "إنّ حبّ الأرض- حبّ الوطن - هو الموحى لشعرائنا بهذه القصائد، وكفاح قرويينا للمحافظة على أرض الآباء والأجداد هو ما أثارهم. لقد أثار الاضطهاد القومي كرامتهم، التي هي من كرامة شعبيهم [...]. أثار آلامهم وآمالهم، فعبروا بصدق وإخلاص عن كلّ ذلك"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> قصائد ليست محدّدة الإقامة، 46-47.

<sup>2</sup> ن.م.، 41.

<sup>3</sup> الجديد، ع 7، (1957)، 7.

تلخّص هذه الفِقرة دائرة المضامين الشعريّة التي تحركَ الشعراءُ الفلسطينيين في فضائها في تلك الفترة، ومن بينهم جبران، وتتلخّص بكلمة واحدة هي الحبّ: حبّ الأرض والوطن. نظرتنا الممعنة إلى أشعار جبران تفضي إلى أنها نبعت من هذه المعادلة، معادلة حبّ الوطن، ولعلّ أجمل قصيدة تُبرز هذا الحبّ قوله في قصيدته حب:

كما تحبّ الأمّ / طفلها المشوّها / أحبّها / حبيبي بلادي<sup>1</sup>!

بكلمات قليلة يجسّد الشاعر حبًّا عظيمًا لبلاده، شهِه بحبّ الأمّ لوليدها المشوّه. هذا الحبّ الجارف لوطنه، حدا به لأن يوصي شعبه بأن يدفنوه - عندما يموت - خارج الأرض لا داخلها كي يعانق التربة، يقول في قصيدة "حنين إلى القرية":

يا إخوتي إن متُّ / مُدُونِي على الأرض / بلا قبرٍ ولا لحدٍ / وخلّوني شهيدًا / في عناقِ التُّربة  
الشَّهيدة<sup>2</sup>

دارت مضامين أشعار جبران حول محاور أساسيّة أبرزها: المحور الوطني، تمثّل بإظهار حبّه لوطنه ودعوته إلى الصّمود والتشبّث بالأرض، وحرصه على إيقاظ الحسّ الوطني عند الشّعب وبثّ روح المقاومة فيه؛ المحور القومي والأُممي أبرزَ فيهما انتماءه إلى الأُمّة العربيّة من خلال تناوله للقضايا والأحداث العربيّة وإلى القضايا الأُمميّة عامّة؛ والمحور الإنساني/الاجتماعي الذي نبع من انتماءاته الماركسية، وتمظهر في طرحه لهموم وقضايا العمّال والطبقات الكادحة، وإظهار دعمه وولائه لها، ومن خلال إبرازه لقدسيّة الكفاح والنضال وتكاتف طبقات المجتمع في سبيل الانتصار في معركة البقاء.

في طرحه لهذه المحاور، ينطلق جبران من إيمان مطلق بقوة الكلمة فهي أقوى أسلحة الدفاع الفعّالة في معركة الفلسطيني، ولها دور كبير في تأجيج مشاعر الفلسطينيين وشحذ هممهم وحثّهم إلى المقاومة<sup>3</sup>؛ لذا كثيرًا ما نجده يصرّ على استنفار صوته كقوة تحريك دافعة، وكأنه

<sup>1</sup> كلمات من القلب، 102.

<sup>2</sup> قصائد ليست محدّدة الإقامة، 6.

<sup>3</sup> في هذا السّياق يقول سالم جبران في إحدى المقابلات: "كانت صحافة حزينا الشّيعي تعمق فينا وفي جماهيرنا ضرورة أن يكون الشعر خبزًا وعطرًا وسلاحًا في نفس الوقت". انظر: شاعر الكخّال، 85.

يشير بذلك إلى ضرورة التزام الشاعر بقضية وطنه المحتل، وتكريسه شعره لهذه المهمة. يقول متحدثاً:

يا وطني، إن سجنوا لي خُطوتِي / وغَيَّبوا عني طلوعَ الفجرِ في الجليل [...] / فلن تشلَّ  
خطوتِي / وسوف يعلو الصوت<sup>1</sup>

فكلّ الممارسات القمعية والتهديدات لن تعمل على شلّ حركة الشاعر ولا كتّم صوته، سيظلّ يصدح بالغناء، فهو مغني الثورة:

وإذا مُتُّ في المعركة / فالأغاني / سوف تحتلّ، بين الرفاق، مكاني / وتحارب عني<sup>2</sup>

لم يعد صوته وغناؤه مجرد كلمات، بل تجسّمت وصارت تنوب عن الشاعر في حالة فنائه وتحارب بدلاً منه. وفي هذا إشارة من الشاعر إلى مدى قوّة الكلمة وشدّة وقعها وتأثيرها. 2.2.1 فيما يتعلّق بالمحور الوطني في أشعار جبران، لعلّ أول ما يطالعنا من شعر أبرز وطنيته بوضوح، تلك القصيدة التي افتتح بها ديوانه كلمات من القلب وأطلق عليها عنوان (1948)، نظمها وهو يواكب الأحداث القاسية التي ألمّت به وبشعبه، يقول:

كان ليلُ النكبةِ الأسود لا إشعاع فيه / غير إشعاع القنابل / وهي تنصبّ على رأس قرى /

ليست تقاتل! / ولماذا يا بلادي؟ / قالت الأعين، في رعب / ولم تفهم تفاصيل القضية<sup>3</sup>.

يختزل جبران من خلال المقطع السابق نكبة 1948، ويظهر عدم فهم الشعب الفلسطيني لتفاصيل المؤامرة التي حيكت خيوطها على يد المستعمرين والرجعية العربية في حينه<sup>4</sup>. وفي نمط

<sup>1</sup> قصائد ليست محدّدة الإقامة، 19.

<sup>2</sup> رفاق الشّمس، ص 26. في موقع آخر نجد أن جبران يصرخ في وجه العدو، أن في وسعه فعل الكثير، غير أنه لن يستطيع أن يخنق لحنه وحيّه للأرض، قائلاً في قصيدة بشير الريح والمطر: يمكنكم أن تقلعوا الشجر/ من جبل في قريتي/ يمكنكم أن تحرثوا كل بيوت قريتي/ فلا يظلّ بعدها الأثر/ لكنكم لن تخنقوا لحن/ لأنني عاشق للأرض/ مغنيّ الرياح والمطر (قصائد ليست محدّدة الإقامة، 9).

<sup>3</sup> كلمات من القلب، 5.

<sup>4</sup> حبيب بولس، مقالات في الأدب العربي الفلسطيني الحديث: الرحلة الأولى (الناصرية: المطبعة الشعبية، 1986)، 82.

حكائي مطعم بحوار تتخلله تساؤلات أضفت حركيّة على القصيدة، ينقلنا الشاعر إلى أجواء مشوبة بالقلق والاضطراب، أجواء الظلام الدامس الذي ينيره بريق القنابل، وحيث العيون الفزعة تنقل بصرها من مكان إلى آخر غير واعية لما يحدث حولها، تتساءل عن سبب الرّحيل القسري.

يصور جبران في العديد من قصائده وسائل القمع الإسرائيلي وما ألمّ بالفلسطيني من تشريد ونفي، وتعذيب نفسيّ وجسديّ، وسلب ونسف للبيوت وغيرها من ملامح المأساة التي يعاني منها، من ذلك وصفه:

أنا ابن فلسطين / أذبح في كلّ عام / وفي كلّ يوم / وفي كلّ ساعة / تعال تأمل صنوف  
البشاعة / مناظر شتى / وأهونها أن دمي يسيل<sup>1</sup>.

تختزل هذه اللقطة الشعريّة القصيرة مأساة شعب بأكمله<sup>2</sup>، لدرجة أن "المأساة تصير خبراً يومياً"<sup>3</sup>. يعيش الفلسطيني حياة صار فيها التراب رغيّف الخبز، والدود أضحى ماءً، لياليه ظلماء لا ضوء فيها، يصف ذلك بقوله:

الماء دودٌ / والرّغيّف من تُرابٍ / وليالي شرقنا / دُجى بلا أعمار<sup>4</sup>!

<sup>1</sup> قصائد ليست محدّدة الإقامة، 44-45.

<sup>2</sup> هذه الملامح المأساويّة المختزلة في بضع كلمات تظهر في كثير من أشعاره، من ذلك: وهذه بلادي/ خرائب قامت على أنقاضها قصور/ حقول أهلي كلّها قبور/ ودور أهلي كلّها قبور/ وكلّ أهلي -كلّهم- هناك لاجئون/ في اللّيل، في الوحول يغرقون. انظر: كلمات من القلب، 11. وفي موقع آخر يقول: تتحدّثون عن السّلام/ وأنا هنا، غصنٌ بلا جدار/ وسقف في الهواء الرّحب قام/ جيل أنا، ينمو ويكثر في الخيام/ ولتسمعوها جيّدًا/ ينمو ويكثر في الخيام. ن.م، 43. يتكرّر ظهور هذه اللقطات في: قصائد ليست محدّدة الإقامة، 62، 72، 76؛ وفي: رفاق الشّمس، 37، 54، 62.

<sup>3</sup> هذه العبارة عنوان لإحدى قصائد الشّاعر، والتي بها يلخّص الأخبار التي تملأ الصحف اليوميّة، أخبار حافلة بالدمار، الدماء والموت. انظر: كلمات من القلب، 67.

<sup>4</sup> رفاق الشّمس، 53. يعدّد الشّاعر في إحدى قصائده أنواع المعاناة التي ذاقها على جلده: عرفتُ المنافي/ عرفتُ السّجون/ عرفتُ الضّياع الذي صار أسطورة للعذاب/ عرفتُ الخيام/ عرفتُ حياة إذا عرفتها/ ستعرف منها المنون (قصائد ليست محدّدة الإقامة، 60-61).



مشاهد وحشيّة كثيرة استفزّت الشاعر، منها تلك اللقطات التي حملت معها الذبح الجماعي وإراقة الدماء، فعبر عمّا يراه من أعمال وحشيّة، جعلت من لحوم الأمّهات أكوامًا متناثرة وأراقت الدماء على الأرض، وصوّر فزع الأطفال ورعهم، ينقلون بصرهم بين الأشلاء المبعثرة. يقول في قصيدته القرية المذبوحة:

دَمْ...دَمْ...دَمْ... / كأنّ الأرضَ لا تُنبتُ أعشابًا / بلا دماء / اللّحم فوق اللّحم، والدّمّار /  
يزيد جوعَ الوحش للدّمّار/ والصّغار/ يمشون مرعوبين بين النّار والغبار<sup>1</sup>.

ضمن الإجراءات التعسفيّة التي ذاقها الشعب الفلسطيني هدم بيته بلا مبرر، يصوّر جبران في قصيدة المعركة كيف يحتجز صاحب البيت وهو يشاهد عمليّة هدم منزله:

غيم الغبار في الفضاء.. والشررُ / ويوسف محتجز / بين الجنود، تستبيحه الدّكّرُ /  
أنا..أنا بنيتُه / بعثُ لكي أقيمه الماعزَ والبقرَ/ أحجاره..أنا بنفسي، كلّها قطعها / حجز..  
حجز!<sup>2</sup>

ثم يصوّر الجنود وهم يُقدمون على تفجير البيت، فيختفي في لحظات عن الوجود، يعودون أدراجهم فرحين بهذا النصر، ويبقى أهل البيت في العراء يلتحفون السماء ويفترشون الأرض متحسرين على وضعهم:

يا ناس، يا إله! / هل يُهدم في هنيئة / كأنه زجاجة.. / أو بيضة فتنكسر؟! / نُقِدت  
الخطّة، والعسكرُ عادَ مسرعًا / وهو يغني أغنيات المجد والظّفَر / ويوسفُ / يكفكف  
الدّموعَ من عينيّ وحيدِهِ عُمَرُ [...] / وهو يكادُ من أساهُ ينفجر!<sup>3</sup>

ينقل جبران أحد مظاهر التمييز العنصري الواضح الذي يمارسه المحتل، حين رأى لعبة للأطفال تُعرض في الأسواق، وعند الضغط على أزرارها يتدلّى منها إنسان عربي مشنوق يتأرجح في حبل الإعدام، من أجل غرس روح الحقد والكراهة في نفوس أطفال اليهود تجاه العرب:

<sup>1</sup> رفاق الشّمس، 62.

<sup>2</sup> كلمات من القلب، 14.

<sup>3</sup> ن.م، 14-15.

إنسان مشنوق / أحلى لعبة / أحلى ملهاة للأولاد / تُعرض في السوق [...] / يا أرواح الموتى/ في معتقلات النّازيين / الإنسان المشنوق / ليس يهوديًا في برلين<sup>1</sup>.

يسجّل الشاعر في قصيدته أعلاه احتجاجه الإنساني الصارخ في مواجهة المجتمع العربي البغيض الذي آلت إليه السّلطة في فلسطين<sup>2</sup>. ويأخذ يوسف الخطيب على الأدباء التقدّميين استحضارهم مأساة اليهودي في برلين عند تناولهم لمأساة العربي في فلسطين. ويرى أن احتجاج جبران في قصيدته السابقة جاء مشفوعًا بالتوسّل بأرواح الموتى في معتقلات النّازيين، كأنما يستمدّ القوّة لقضيّته الخاصّة ن خلال قضية ملايين الضّحايا اليهود الذين سحقهم الحرب العالميّة الثانية<sup>3</sup>. لا يغفل جبران بابًا يتعلّق بالنكبة إلا ويطرّقه، وكما استنفرت مجزرة كفر قاسم أقلام العديد من الشّعراء والأدباء، فقد استفزّت جبران ليرسم بريشته لوحة ناطقة بجريمة دامية وحشيّة لقرية كانت آمنة:

الدم لم يجفّ، والصرخة لا تزال / تمزّق الضمير. والقبور / مفتوحة، في قمها أكثر من سؤال/ ولم يزل مدخل كفر قاسم / مرّوعًا من هول تلك الليلة السّوداء<sup>4</sup>.

جعل الشاعر من ضحايا المجزرة البشعة إشارة إلى عمق المأساة، ورغم أنه لم يفرق في وصف تفاصيل المجزرة، كيف وأين ومتى وقعت، إلا أن كلماته القليلة تعبّر عن غضب عارم، ويرى مواسي أن الشاعر في الأبيات السابقة "يرى في هذا الواقع ديمومة صارخة، ديمومة تبحث عن التساؤل بقدر ما تبث من ارتياح. وهذا الوصف الحكائي مكثف بشاعرية، فيها الكثير من التخيل الشعري أو الفانتازيا"<sup>5</sup>. وقد استغل الشّاعر مناسبة القصيدة ليحرّض على عدوّه ولينبّه شعبه إلى أن الخطر لا يزال قائمًا. يقول:

<sup>1</sup> ن.م، 46.

<sup>2</sup> ديوان الوطن المحتلّ، 28-29.

<sup>3</sup> ن.م، 29.

<sup>4</sup> كلمات من القلب، 16.

<sup>5</sup> فاروق مواسي، مرايا في النّقد-دراسات في الأدب الفلسطيني. "شاهد على حصاد الجماجم-شعر كفر قاسم". (بيت بيرل: مركز دراسات الأدب العربي، 2000)، 48.

يا أمة أحبها تنبهي / فلا تزال الحية الرقطاء / عطشى إلى الدماء<sup>1</sup>

في قصيدته أعلاه والتي عنونها بكفر قاسم، يرسم الشاعر المشهد المأساوي للمجزرة، عبر اتكائه على مجموعة من الصور الاستعارية (نحو: القبور مفتوحة، في فمها أكثر من سؤال، الجزار يسحب حقل الأرض، الحية الرقطاء عطشى إلى الدماء) التي زادت حدة المأساوية، كما أضفت طابعاً شاعرياً على أجواء القصيدة.

ضمن تطرقه لمواضيع تتعلق بالنكبة وما آلت إليه، وصف حالة المرض والفقر المدقع التي أصابت الشعب الفلسطيني:

مريضة أمي بلا دواء / تبكي وتبكي وحدها العمز [...] / يا إخوتي الصغار [...] / عيونكم  
المحما تاكلني / تريد شيئاً..دميةً تريد؟ برتقال؟! / تريد أن أبرّ بالوعد، وأن آتيكم /  
عشيّة العيد.. مع الحذاء<sup>2</sup>!!

تجسد الأبيات السابقة مدى معاناة الأم المريضة التي لا تجد ثمن الدواء، عدوى الفقر تنتقل إلى الأولاد الذين لا يعثرون على من يهدي إليهم لعبة أو فاكهة أو حلوى.

عاش الفلسطيني الغربية بكل أبعادها وأشكالها، غربة نفسية وجسدية، عانى ويلاتها من غادرها مكرهاً، ولم يسلم من طعم مرارتها من بقي في أرض فلسطين، فعاش غريباً وهو في وطنه! في الحالتين، تمزق الفلسطيني بين خيارين أحلاهما مرّ: إما البقاء في أرض الوطن المغتصب وتذوق مرارة الاحتلال، وإما الهروب من الواقع ومفارقة الوطن مع الشعور بالآلام العذاب النفسي. عن هذين الموقفين عبّر جبران في أشعاره بتوجّع وتفجّع. عن ذلك الذي يشعر بالغربة رغم بقائه في وطنه، عبّر جبران في قصيدة تحدّث فيها عن مدينة صفد التي زارها بعد النكبة، فوجدها خاوية لا عرب فيها، فقال:

غريبٌ أنا يا صفد/ وأنتِ غريبة / تقول البيوت: هلا / ويأمرني ساكنوها ابتعد<sup>3</sup>!

<sup>1</sup> كلمات من القلب، 16.

<sup>2</sup> كلمات من القلب، 17.

<sup>3</sup> ن.م.، 44. تبرز المفارقة الصارخة في خاتمة هذه القصيدة وقصيدة أخرى عنوانها عين حوض، وفيها يصف أن الأرض لا تزال على حالها، الزيتون ينتظر قاطفيه، لافتة الترحيب لم تغادر موقعها من فوق باب البيت

وأما من نرح هاجرًا وطنه وبلاده، فكان الحنين يُلهبُ قلبه إلى أهله. في قصيدة لاجئ يعبر جبران المغترب عن مرارته وهو بعيد عن وطنه وأهله وأطفاله<sup>1</sup>:

تعبُرُ الشَّمْسُ الحدودُ / دون أن يطلَقَ في جِهتِها النَّارَ الجنودُ / ويغني بلبُّ الدوح، ضحَى،  
في طول كرم / ومساءً يتعشَّى ويناُمُ / بسلام / مع أطيَّار "كيبوتسات" اليهود / وحمار  
ضائع يرعى بخطِّ النَّارِ / يرعى في أمان / وأنا، إنسانك اللاجئُ، يا أرضَ بلادي / بين عيني  
وأفاقك / أسوارَ الحدود<sup>2</sup>.

نحسّ بمدى وجع الشاعر وهو يقارن وضعه مع وضع الهائم والطَّيور التي لا تعوقها أي حدود؛ إنها تغني، تتحرك، ترضى، تأكل وتنام بسلام وأمان، دون أن يعكّر صفوها أسوار وجدران. أما جبران فيحاول اختراق هذه الحدود ولو بالخيال والكلمة المعبرة عن الشوق واللهفة. وتراءى صور الوطن بحواكيره وحرارته وأشجاره وصبيانته أمام جبران فيناجيهما ملتاعًا، وعبر المنفى يظهر لوعة قلبه المتلظية شوقًا إلى الأهل والأصحاب، وفي أغنية للبلد يطلق وعده بالرجوع إلى وطنه قائلًا:

سريعًا سوف آتيكم، رفاقي / مثلما يركض للعين / قطيعُ الماعز العطشان! / سريعًا  
سوف آتي البيت يا أمي<sup>3</sup>.

من خلال التماذج أعلاه، يُلاحظ أن قصائده التي وُلدت في المنفى قد نضجت بمشاعر الحنين إلى أرض الوطن، والشوق إلى الأهل، وحملت طابع الثورة والأمل.

---

مرحبة بالضيوف، "جميع ما كان كما كان"، سوى تغيير بسيط – على حدّ تعبير الشاعر- هو موت "أبو محمود" في المنفى، وإقامة "بن نتان" الرسام اليهودي في بيته! بينما في القصيدة الأولى يصف الشاعر شعوره بالغربة رغم وجوده في أرض الوطن! البيوت ترخّب به، ولكن من استوطنها يطرده من وطنه! وبذا، تبرز المفارقة: البيوت بقيت والأهل شردوا، البيوت ترخّب به والأهل يطردونه.

<sup>1</sup> تبرز اللوعة والتفجع من السفر وهجر المكان من خلال تساؤلات يطرحها الصغار: ولماذا يا أبي؟ / أتري لبنان حلو كبلادي؟ / أتري فيه حواكير جميلة/ بينها ترتاح أحلامُ الطفولة؟ انظر: كلمات من القلب، 5-6.

<sup>2</sup> كلمات من القلب، 45.

<sup>3</sup> ن.م.، 96.

يعمد الشاعر إلى فضح سياسة الاستعمار، وإزالة القشرة التي تغطّي ممارساتهم معرّياً أساليبهم، ويعلن عدم رضوخه لمحاولاتهم ضمّه إلى صفوفهم ليكون عيناً لهم:

سجّل اسمي في القائمة السوداء / سجّل اسم أبي، أمي، إخواني [...] / سجّل اسمي... /

فأنا لن أتنازل / عن أرضي الطيّبة المعطاء / لن أعمل جاسوساً / للأجهزة السوداء<sup>1</sup>.

نلمس الحزم في رفضه للعمالة، وكأنه برفضه الحاسم يحنّ كل فلسطيني على الرفض. يتجلّى هذا الرفض للعمالة في قصيدة يخاطب بها - بحدّة- الرجل الذي باع ضميره فخاّن وطنه:

أجوع ألف مرّة / أموت ألف مرّة / في دربنا الموصل للمجرة / أموت يا هذا، ولا أسير / في

دربك الحقيّر / يا خرب الضمير<sup>2</sup>

حالة الكبت والطغيان التي عاشها الفلسطيني بعد النكبة، خلقت عنده روح التمرد والثورة، وقد تأججت هذه الروح مع تأجج الممارسات القمعية وتفاقمها، ومع الإصرار على خنق الحريّات وفرض الموت البطيء عليهم. لذا، استثمر جبران قلمه ليصوّر من خلال أشعاره صمود الفلسطيني وتشبّثه بأرضه ومواصلته للنضال والتضحية رغم كلّ وسائل الترهيب التي لاقاها، والتي لم تنجح في إخماد شعلة المقاومة لدى الشعب الفلسطيني، يقول:

تشتعل المقاومة / في كل شبرٍ / يُعلن الإصرار / إصراره أن تبصق العدوان كل دار /

شعبي أنا أعرفه / إن أظلمت / ينسج من دمائه أنهار<sup>3</sup>.

لقد أدرك جبران أن ترك الفلسطيني لأرضه ونزوحه منها هو ما يستهدفه العدو وما يرمي إليه، فسخر شعره من أجل الحنّ على البقاء في الوطن مهما اشتدّت الظروف، في قصيدته يا تراب الجليل يطلق الشاعر وعده باسم شعبه بأن يبقى متشبّثاً بكل شبر من أرضه، وسيحمل راية الصمود الأبناء والأحفاد الذين سيرثون حب الوطن:

أيها الموت! إنّ شعبي هنا باقٍ بقاء الجبال ليس يميّد!

<sup>1</sup> كلمات من القلب، 55.

<sup>2</sup> قصائد ليست محددة الإقامة، 55.

<sup>3</sup> قصائد ليست محدّدة الإقامة، 22.

يا تراب الجليل يا مسك أجدادي  
نحن في عمقك المقدس جذر  
لن نملّ لبقاء حتى ولو في القيد  
كلُّ طفلٍ يحيي عهدُ بقاء  
عزيم ما أورتتنا الجدود  
ليس تنسيه نكبة أو عهد  
نبقى وسوف تفتى القيود!  
وصمود، فهلّهي يا عهد<sup>1</sup>

عبارات التحدي في الأبيات السابقة تنبئ عن جرأة وقوة يتمتع بها الشاعر فهو مباشر في توجيهه، متحدياً في موقفه. في قصيدة تحمل عنوان بقاء يدعو جبران شعبه إلى البقاء في أرض الوطن، ينادي بأن يهبوا جميعاً إلى غرس الخناجر في الأرض لتكون مقبرة لأحلام العدو:

الأرض خناجرٌ / تحت الأقدام الوحشيّة / والأرض مقابرٌ / للأحلام الهمجيّة<sup>2</sup>

إن بقاء الفلسطيني وفق الأبيات السابقة هو شكل من أشكال الصّراع، ورغم كلّ المعاناة والعذاب، يعلن الشاعر بقاءه في أرضه وتشبثه بها، حتى لو سكن في مغارة أو كوخ:

سأظلّ هنا / في بيت يبني من أحجارٍ / في كوخ مصنوع / من أغصان الأشجار / أو في إحدى مغربلادي / يا جزّار<sup>3</sup>.

بقاؤه هذا وتشبثه بالأرض وصموده مقرون بتفاؤل يملأ قلبه، فهو يحاول أن يغرس بذور الأمل في نفوس الشّعب. نلمح هذا التمازج بين الإصرار والأمل في قوله:

<sup>1</sup> رفاق الشّمس، 85-86

<sup>2</sup> كلمات من القلب، 10.

<sup>3</sup> كلمات من القلب، 10. وبلهجة ملؤها التحدي والثقة يقول: وطني ملكي / أبقيه لي أجدادي / وسأبقى للأبناء / حرّ فيه أنا.. أتجوّل كيف أشاء (كلمات ليست محددة الإقامة، 56). ويقول: فلتعلم الجبال أن نائراً جديداً / آتٍ / لكي يسهم في تحرير أرض الشّمس / أو يهرق في محرابها أنفاسه (ن.م.، 31). وفي قصيدة أخرى يقول: لأجل شعبي الصّامد الطيّب / يا رفيقي، أثور / وأحمل السّلاح غير خائف / وأركب الأهوال / في موكب التّحرير، في كتاب النّضال (ن.م.، 72). ويعلن حرّيته بقوله: أقول للقباصرة الصّغار: ما أضعفكم / قد تحبسون خطوتي / لكن قلبي هائم في وطني / يزور أي بقعة يشاء / يفعل ما يشاء. (ن.م.، 15).

سأظلُّ هنا / أمسكُ جرحي بيدي / وألوحُ بالأخري / لربيعٍ، يحملُ لبلادي / دفءَ الشَّمسِ  
وباقاتِ الأزهار<sup>1</sup>!

تتميّز أشعار جبران بنبض ثوريّ حافل يلقّه التفاؤل والأمل، ما يدلّ على أنه يبصر الضوء في نهاية النفق المعتم، ويستحضر رؤية متفائلة تبشّر بزوغ فجرٍ جديد. ومن بين جحافل الشهداء وموت الناس جوعاً وأشلاء الجثث وبكاء الفلاحين، تنبت السنابل معلنةً سطوع الأمل في الانتصار. تبرز هذه الصورة الشعرية التفاؤلية في قصيدة كتابة على معسكر الأسرى، وفيها يتكرّر تصريح الشاعر: "إنّي متفائل" سبع مرات، ويختتمها بقوله:

الغد مرج سنابل/ الغد عرس سنابل<sup>2</sup>

ضمن الأسباب العديدة التي تستدعي الفلسطيني البقاء في أرضه وعدم التّزوج منها، يسوق الشاعر في قصيدة لا تُسافر سبباً إضافياً قوياً نابغاً من إدراكه بأن البقاء في الوطن هو رمز الحبّ له وعماد الانتصار في معركة البقاء، فيذكر شعبه بأن في السفر والتّزوج عن أرض الوطن تحقيق لما يبغيه العدو، لأنه سيترك الأرض خاوية وحيدة نهباً لذئاب الليل، التي تتحين الفرص من أجل الاستيلاء على أرض تركها صاحبها فريسة الاغتصاب دون حماية أو صون. يقول مهيّباً ومناشداً شعبه:

<sup>1</sup> كلمات من القلب، 10. تظهر دعوته للبقاء في أرض الوطن في قصائد عديدة كقصيدة حواكير الطّفولة التي تحمل نبرة متحدية حاسمة، يقول فيها: هذه الحواكير التي نحبّها/ باقية/ وسوف تبقى، بعد أن يندثر الطّغاة/ هذه الدّروب، سوف تبقى أبداً/ وسوف تمضي فوقها/ للعين، في كل مساء، أجمل البنات/ والتّوتة الخضراء للشّباب، سوف تبقى [...] ونحن باقون هنا/ للأرض، للربيع، للأطفال/ للغد الذي يليق بالإنسان/ للحياة! انظر: كلمات من القلب، 57-58.

<sup>2</sup> رفاق الشَّمس، 15. يحفل هذا الديوان بأشعار تنبض بالتفاؤل والثّقة بالشعب. يلخّص نايف سليم ديوان رفاق الشَّمس بقوله: "هذا الديوان-على صغره-هو من أضخم ما قرأت من حيث التحدي للظلم، والثّقة بالشّعب، والتفاؤل بالمستقبل". انظر: سليم، نايف. "رفاق الشمس للشاعر سالم جبران". الجديد، ع9، السنة 1975، 13، 22.

قف هنا لا تترك الأرض التي رُبِّيتَ فيها / وزرعتَ اللوزَ والرمانَ فيها / قف هنا..لا تترك  
الأرض وحيدة / قف هنا..إنَّ ذئاب الليلِ ترجو أن تسافر / لترى أرضك عزلاءَ حزينه/  
بعد أن كان بها رضوان يحميها، ويسقي زرعها / بعد أن كانت مصنونة<sup>1</sup> !!  
تدلّ هذه الأبيات على وعي وبقظة إزاء خطط العدو لتفريق الشعب الفلسطيني. يواصل الشاعر  
دعوته إلى البقاء في أرض الوطن، ويسوق لنا تبريرًا آخر يستحقّ البقاء: إن البقاء ضروريّ لأن  
الحرب تحتاج إلى جنود:

كالسنديان هنا سنبقى / كالصّخور [...] / سأظلُّ فوق ترابك المذبوح يا وطني / مع  
المزمار، أنشد للربيع / وأقول للباكين والمتشائمين: / إن الشّتاء يموت فابتسموا / ولا  
تتخاذلوا تحتَ الدّموع / هاتوا أياديكم، فمعركة البقاء تريككم / جنداً...ومعركة  
الرّجوع<sup>2</sup>!

من استخدامه للتعبير "هاتوا أياديكم" نستشفّ حثّ الشاعر لأبناء شعبه على الوحدة والوفاق  
من أجل الوطن، وكأنه يؤكّد أن الانتصار لا يكون إلا بالاتّحاد، لذا يهيب بهم أن يتوحّدوا  
ويتضافروا من أجل الانتصار في معاركهم مع العدو. ويحثّهم على ضرورة التآخي مهما اشتدّت  
قسوة الظروف، ونبد التشاؤم ورفض البكاء، لأنّ الدّموع لا تفيد ولا تعيد الأرض المسلوية:  
بكيثُ حتّى سقطت عيناى في شوارع الأرض / دموعًا ودماً / سخفي دفعتُ ثمنه / عرفتُ  
/ إنّ الدّمع لا يمنح للضّائع / أرضًا آمنة<sup>3</sup>.  
أيقن الشاعر أن الانتصار في معركته لن تتحقّق بالبكاء والاستسلام للواقع المر، وإنما يكون  
بالعمل المثمر وبإشغال فتيل المقاومة والقتال<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> ديوان الوطن المحتلّ، 557-558.

<sup>2</sup> كلمات من القلب، 20-21.

<sup>3</sup> قصائد ليست محدّدة الإقامة، 34-35.

<sup>4</sup> يتأكد هذا المعنى في قول الشاعر في قصيدة أغنية المقاومة الشّعبيّة: عندما يصبح الموتُ بالقنبلة/ خطرًا فوق  
رأس ثلاثين مليون "راجل"/ تُصبحُ المرجلُ/ قدرًا/ كلّ فردٍ يصيرُ مقاتلًا. انظر: رفاق الشّمس، 54. وتُظهر نفس  
القصيدة أن هذه المعاناة التي يعيشها الفلسطيني أشعلت فتيل الثورة والتحدّي من أجل البقاء في وطنه



يتطرق الشاعر إلى عنصر التضحية لدى الفلسطيني متجلياً بأقوى صورته في رسم صورة للمرأة التي تضجّ بنفسها ولا تكثر بتفتيت جسدها من أجل الوطن:

سوف أغنيّ للسنين / قصّة طويلةً طويلةً / عن فاطمة / تلك التي كانت تخبّي بين نهديها  
الديناميت / لكي توصله-عابرة في خندق الموت- / إلى المقاومة!<sup>1</sup>

## 2.2.2 المحور القومي والأممي في شعر جبران:

عبّر جبران عن تضامنه الإنساني وانتماؤه القومي من خلال تصويره للكثير من المناسبات العربية، فنظم شعره حول نضال الجزائر، بور سعيد، الثورة الجزائرية وغيرها<sup>2</sup>. يقول معبراً عن هذا التضامن: "جنّباً إلى جنب مع تفاعلنا بهموم جماهيرنا في الوطن ومعاركهم اليومية. كنا نتفاعل مع مأساة كفر قاسم وبطولة بور سعيد، مع رجاء عمّاش الوطنية التي استشهدت أثناء الهبة الوطنية في الأردن عام 1957 ومع ثورة الجزائر وغيرها من ملامح النهضة الوطنيّة العربيّة"<sup>3</sup>. كما أظهر تضامنه الأممي مع قضايا عالميّة.

---

السليبي: يا دماء أبي وأخي وابن عيّي/ يا دماء رفاقي اليواسل/ أنت - بعد التراب الذي/ يتنزى أسمى في السلاسل/  
والبيوت التي دُمّرت/ والألوف التي هُجرت/ والصفاء الذي حرقته على النيل نازُ القنابل- حافرٌ آخر كي نقاتل!  
انظر: رفاق الشمس، 55.

<sup>1</sup> رفاق الشمس، 34. وفي إحدى قصائده، يرثي جبران أحد الشهداء ويطلق عليه لقب "صانع المعجزات" ويبلغه بأنه يمجده لكنه لن يزور ضريحه لأنه يخجل من تضحيته العظيمة، في حين هو (سالم) اكتفى بالكلمة: أمجد ذكراك من غير أن/ أزور ضريحك/ يا صانع المعجزات/ لأنني إذا زرته/ سأموت حياءً/ أنا كلّ ما صنعتته يدي/ كلمات (رفاق الشمس، 50)

<sup>2</sup> في كتابه أدب المقاومة، يشير كنفاني إلى أن العلاقة بين أدب المقاومة وبين المعارك العربية خارج الأرض المحتلة هو تلاحم طبيعي. انظر: أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1948-1966، 32. ويؤكد النابلسي أن ربط قضية الشعب الفلسطيني بقضايا التحرر العربيّة والعالميّة على أساس وحدة هذه القضايا، هو غرض من أغراض الشعر المقاوم. انظر: شاكر النابلسي، مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش. (بيروت: المؤسسة العربية، 1987)، 156.

<sup>3</sup> انظر: شاكر الكحال، 85.

احتفاءً منه في أعياد النَّصر، يكتب جبران أغنية إلى بور سعيد يمجّد فيها أهلها الذين تسلّحوا بالأمل والإصرار وقاتلوا في وجه العدو حتى دحروه:

قبر الأساطيل على شاطئك العنيد / قبر الصليبيين / المجد للسلّاح، للأيدي / لشعبٍ

طيّبٍ / أقسم: لن نلين<sup>1</sup>!

كما يُبرز تضامنه مع فيتنام إذ يقول:

قلبي مع الفيتكونغ في الفيتنام / جنديّ، بجهته مجنّد / وعلى ثرى الدّومنيك قلبي نائر /

يا مجرمين..وليس يخمد<sup>2</sup>.

### 2.2.3 الأبعاد الإنسانيّة/الاجتماعيّة في شعره: الاتجاه اليساري الجبراني<sup>3</sup>:

ارتبط شعر جبران - وهو المنتسب إلى الطبقة العاملة فكريًا وتنظيميًا<sup>4</sup> - وكتاباتة النثرية أيضًا،

---

<sup>1</sup> كلمات من القلب، 86. وفي رسالة غرامية يبتّ جبران براغ حبّه وإعجابه، وينقل لها تضامنه: براغ على أبوابك الجنود/ الزهّزّ محمولاً على سلاحهم/ لشعبك المجيد/ والموت لكلّ خائني حقود/ براغ اطمئني، إنّ في طريق/ جحافل الموت إلى ساحاتك الشّقراء/ من أجسادنا سدود، رفاق الشّمس، 28. كما يعبر عن ألمه وهو يرى إخوانه في عمان يُذبحون ويقتلون: معسكر الوحدات أهلي، جبل الحسين أهلي/ وفي القمّة من عمان أهلي/ وفي الزّرقا وفي الرّمثا وفي معان/ أهلي، أنا أعرفهم/ هم قد يموتون ولكن أبداً لن يذبحوا/ في ذلّة الأغنام/ شعبي الذي يموت من عشرين عامًا/ ثم كالمسيح يستيقظ/ لن يذبح هذا العام/ عمان لن تموت، سوف يغسل النهار/ جبينها الدّامي/ وسوف يرفع الثّوار/ هامتها من بين ليل الموت والدّمّار/ وفوق كلّ حارة مهدومة/ سيرفع الثّوار ألف دار. انظر: العرب في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي، 310-311. يظهر الاتجاه القومي في قصائد أخرى نحو: أغنية إلى إسبانيا (63)، عن الهنود الحمر (78) (ديوان كلمات من القلب).

<sup>2</sup> كلمات من القلب، 59.

<sup>3</sup> ننوّه إلى أن هذا السّير في الاتجاه اليساري يتجلّى بوضوح من خلال مقالات الشّاعر، والتي من خلالها يظهر تعاطفه مع الفقراء، ودعمه القوي للعمل، وثورته على المواضع الاجتماعية. من مقالاته التي نُشرت في مجلة الجديد نذكر: "أدب المقاومة صرخة الطّموح الإنساني إلى العدل والحرية" (ع4، 1985، 10-14)؛ "الفنّ والحقيقة" (ع1، 1970، 6-8)؛ "حاجتنا إلى الواقعيّة" (ع12، 1964، 17-19)؛ "هوامش حول النّقاش الأدبي في الاتّحاد السوفياتي" (ع9-10، 1969، 10-12). "نصراوي في السّاحة الحمراء" (ع3، 1972، 26-27).

<sup>4</sup> حبيبي، إميل. "تأثير حرب 1967 على الأدب الفلسطيني في إسرائيل"، الجديد، ع2-1، 1976، 54.

ارتباطاً وثيقاً بالأبعاد الاجتماعية، فتجلى ذلك من خلال دعوته إلى تضافر القوى وتوحد العمل، ومن خلال تحسّسه ظروف الطبقة الكادحة، ومناصرتة للعمال والفلاحين ودفاعه الحاز عن حقوقهم، تحرّيه الإنصاف والعدالة الاجتماعيّة، التناغم مع قضايا التحرير العالمية. ميّله لهذه الموضوعات يُبرز اتّجاهاته اليساريّة وميّله للاشتراكيّة.

من ذلك تلك القصيدة التي تلخّص مأساة العامل بحكائيّة تبرز المشاق التي تواجهه وهو يبحث عن عمل يضمن له لقمة العيش، يخرج باكراً من قريته البعيدة للبحث، يكرّر سؤاله عن عملٍ، وتكون النتيجة واحدة: بصقه من قبل المعامل والمحال، يحاول خنق بكائه، فيرنّ صوت أمه تطلب منه كتابة رسالة يعلمهم في حال حصوله على عمل، ووعدها لأخته بأن يحضر لهم البرتقال والثياب، وبعد محاولات متكرّرة فاشلة يعود أدراجه على بيته ويده خالية من البرتقال والثياب<sup>1</sup>! واللافت أن الشاعر يوظّف مفردات من صميم الفكر اليساري ومن معجم الاتّجاه الاشتراكي، مما يؤكّد انتماءه للعقائد الماركسية اللينينية وللمبادئ الاشتراكيّة: منها: "الكادحين"<sup>2</sup>، "العمال"<sup>3</sup>، "الرّغيف"<sup>4</sup>، "الشّعب والكفاح"<sup>5</sup>، "العدالة ستشرق"<sup>6</sup>، "رمز الطّبقة"<sup>7</sup>، "فقراء الأرض"<sup>8</sup>، "الفلاح"<sup>9</sup>.

تتجلى يساريّة الشاعر من خلاله استخدامه للون الأحمر<sup>10</sup> في عدّة قصائد نحو:

<sup>1</sup> انظر: كلمات من القلب، 51-54.

<sup>2</sup> قصائد ليست محددة الإقامة، 52.

<sup>3</sup> ن.م.، 68، 72؛ كلمات من القلب، 64، 76؛ رفاق الشّمس، 69، 71.

<sup>4</sup> ن.م.، 13، 53.

<sup>5</sup> ن.م.، 79.

<sup>6</sup> ن.م.، 7.

<sup>7</sup> ن.م.، 76.

<sup>8</sup> كلمات من القلب، 53.

<sup>9</sup> ن.م.، 7.

<sup>10</sup> يرمز اللون الأحمر إلى الثورة البلشيفيّة حيث تحوّل إلى رمز عالمي، رمز "الثورة عند الشيوعيين". انظر: رقيّة زيدان، أثر الفكر اليساري في الشّعر الفلسطيني (كفر قرع: دار الهدى، 2009)، 239.

"الثورة الحمراء"<sup>1</sup>، "أنا أحمر من بلد حمراء"<sup>2</sup>، "علم أحمر"<sup>3</sup>، "دم أحمر"<sup>4</sup>، "الزاية الحمراء"<sup>5</sup>، الحمراء"<sup>5</sup>، "الحرية الحمراء"<sup>6</sup>. ويضمّن لفظة "رفيق" أو "رفاق" -وهي من روح الفكر اليساري- في في مواقع كثيرة أبرزها في عنوان ديوانه رفاق الشمس<sup>7</sup>.

### 2.3 جبران ومرارة الإقامة الجبرية: السجن في شعره

ذاق جبران مرارة السجن وتجرع طعم القيود والسلاسل. وكما يبدو، فإن الجدران التي أطبقت عليه وأسرت جسده، ساعدت على إطلاق روحه الشاعرة وأطلقت عنانها ليعبر عن واقعه في السجن، بدءاً بالتعبير الناطق عن الواقع الذي ينضح مأساوية، وانتهاءً بإشعال فتيل المقاومة من خلال الكلمة الشعرية<sup>8</sup>.

يمكننا أن نقسم عالم جبران الأسري إلى قسمين: الأول حين أُسِرَ في سجن خاص، هو بيته حيث فُرضت عليه الإقامة الجبرية فمُنِعَ لمدة سنتين من مغادرة المدينة في النهار ومن مغادرة بيته في الليل، لا لشيء إلا لأنه رفض العفو مقابل الاعتراف بتهمة "التجسس" المنسوبة إليه! وتماهيًا مع

---

<sup>1</sup> رفاق الشمس، 79: كلمات من القلب، 26.

<sup>2</sup> كلمات من القلب، 56.

<sup>3</sup> ن.م.، 95.

<sup>4</sup> ن.م.، 95.

<sup>5</sup> ن.م.، 76.

<sup>6</sup> ن.م.، 73.

<sup>7</sup> انظر مثلاً: رفاق الشمس، 45، 26؛ كلمات من القلب، 8، 25، 39، 53، 72، 77، 96؛ قصائد ليست محدّدة الإقامة، 49.

<sup>8</sup> شعر السجن يعد ظاهرة بارزة في الشعر الفلسطيني، تخلّقت من رحم المقاومة، عُرف باسم "أدب السجن والمعتقلات"، عمل على تأصيلها عدد من الشعراء الفلسطينيين الذين تمّ زجهم في أتون "باصتيلات" الاحتلال الإسرائيلي وسجونه الخائقة. انظر: المتوكل طه، مقدّمات حول الشعر الفلسطيني الحديث والثقافة الوطنية (رام الله: دار البيرق العربي، 2004)، 73.

هذه التجربة المريرة التي عاشها، أخرج إلى النور ديواناً شعرياً عام 1970 بعنوان: قصائد ليست مُحدّدة الإقامة. تبرز تجربته في القصيدة التي يفتح بها مجموعته، حين يعلن حنينه إلى قريته: أنا بلا كروم زيتونك / يا قريتي القريبة البعيدة / زهر بلا عطر بمزهريه [...] / وغاصب التراب والأشجار والأزهار والهواء / لا يمنحني التصريح / وخطوتي سجينة في البيت / لا تحسن أن تطير، كالقصيدة<sup>1</sup>.

يشعر القارئ بنبرة اليأس تطغى على سطور القصيدة. ونجده يخاطب أمّه طالباً منها ألا تنتظر عودته:

أمّاه يا أمّاه [...] / لا تقفي، بعد، على الشبّاك في انتظاري / جلاله السلطان لا يمنحني التصريح / لا تنتظريني، واسمعي أخباري<sup>2</sup>.

منعته الإقامة الجبرية كما يتبدّى من أبيات القصيدة من التواصل مع أمّه وأهله وقريته، فبترته عن الآخرين نفسياً وجسدياً. ولكنه سرعان ما ينفذ عن نفسه ملامح اليأس ويعلن أن الإقامة الجبرية لم تعد مرهقة ولا معيقة:

لم تعد الإقامة الجبرية / مرهقة، لديّ ألف شغلة أنجزها / من قبل أن أنام<sup>3</sup>.

تجدد الإشارة إلى أن الإقامة الجبرية لجبران لم تحصر أشعاره في إطار الفردانية، بل نجح في الخروج من إطار الذاتية إلى إطار المجموعة، فقصائده وإن كانت ذاتية في مرجعيتها ونقطة انطلاقها، فإنها تعبّر عمّا يعيشه الشعب الفلسطيني بأسره، الذي عاش هذه الإقامة الجبرية - ولو مجازاً - وذاق مرارتها. وفي مقابلة معه، أكّد جبران هذا الأمر حين أشار إلى أن ديوان قصائد ليست محدّدة الإقامة يستلهم مواضيعه وصوره من حرب حزيران وما بعدها، من المأساة المتفجّرة يومياً للشعب العربي الفلسطيني. في الديوان رفض للهزيمة، رفض نابع من الاقتناع العميق بقدرة الشعوب العربية، ومعها الشعب العربي الفلسطيني على تجاوز الهزيمة. في

<sup>1</sup> قصائد ليست محدّدة الإقامة، 5-6

<sup>2</sup> ن.م.، 11

<sup>3</sup> ن.م.، 12-13

الديوان إدانة السياسة العنصرية للحكومة تجاه الجماهير العربية الباقية في الوطن، من زاوية أوامر الإقامة الجبرية وتحديد الإقامة. ويؤكد أنه لم يكن بطلاً فردياً مأساوياً في الديوان، بل كان واحداً من أفراد شعب بطل، معذب، مناضل. وبذا فإن أشعار الديوان هي انعكاس لتجربة شعبية وليست تجربة شخصية فقط<sup>1</sup>.

أما القسم الثاني فنقصد به الفترة التي أُسِرَ فيها وسُجِنَ بشكل فعلي، مثله مثل العشرات بل المئات في تلك الفترة، كمظهر من مظاهر التعذيب التي فرضها العدو. ووسط ظلمة السجن يصف الشاعر أوضاع السجناء، وتعلو من داخل جدران صرخاته في وجه سجان الظالم. في قصيدة يهدمها إلى "الوطنيين الفلسطينيين المعتقلين إدارياً، الذين أعرفهم، والذين لا أعرفهم."<sup>2</sup> يتمهى السجن مع القبر حين يصف المكان الذي سُجِنَ فيه :

متر بتمر كل ما عندي من الدنيا / قميصي صار رثاً، أكلهم يُقرِفُ، والدخان / لم يدخل  
الزّزانة الصّفراء من زمان / ومعدتي أوجاعها تقتلني في كلّ يوم / ثمّ لا تلبث أن تعيدني  
إنسان<sup>3</sup>.

الوصف الذي منحه لمكان أسره في البيت الأول يذكرنا بالتأبوت، فتلتقي صورة الززانة مع التأبوت في ضيق المساحة. يشعر القارئ مع هذا المتن بأن السجن هنا ليتجاوز كونه أسراً لجسد الشاعر، ويتعداه إلى أسر روحه، كيانه، وجدانه، ويصل إلى حدّ وأد إحساسه بالحياة وتوريثه أوجاعاً نفسية وجسدية. بعد مسحة من الألم والوجع التي تعترى كلمات الشاعر، يتهمنا الشاعر إلى أن هذا الحزن ليس ندماً أو تعباً من الأسر، بل هو نابع من تغيّبه عن ساحة المعركة:  
باسمك يا شعبي أغني، إذا / لمحت في أغنيتي / شيئاً من الأحزان / فليس ذاك أنني  
تعبتُ أو ندمتُ، بل يجرّحني / تغيّبي عن ساحة العراك، من زمان<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> انظر: الجديد. الشاعر سالم جبران يتحدث إلى مندوب الجديد. ع 4-5، 1972، 41.

<sup>2</sup> رفاق الشمس، 20.

<sup>3</sup> ن.م.، 20.

<sup>4</sup> ن.م.، 21-22.

لم يقتصر الأمر على ضيق في مساحة السجن، بل تعداه إلى ظروف قاسية تحيط به، فالرطوبة والعفن ينفثان أنفاسهما ويحيطان به، والظلمة تغزو المكان، والبطانيات المقدمة لا تفي بالغرض مع البرد القاسي الذي ينخر في الجسد كالإبر، فتشكّل كلّها لوحة قائمة تضيق الخناق على شاعرنا، وتضفي أبعاداً جديدة لمعاناته: يصف وضعه في أغنية فتح حساب:

هذه أول ليلة / في الخارج، صوتُ مطر / المَح في العتمة، من فتحة شُبَاكي / شَبَح  
النخلة / البردُ إبرُ!! / البطانيات: بصاق وعفونة / والصمتُ: لعنت رنينه<sup>1</sup>.

العتمة تسيطر على المكان، لذا لم تبد النخلة من فتحة النافذة بل بدا شبحها، إنها عتمة وظلمة الزنزانة التي تلفّ المكان وتلازم حياة الأسير. العتمة تطوّق المكان يؤازرها في ذلك صمت رهيب، إنه صمت من نوع خاص، صمت له رنين، ربما يقصد به صمت الحياة وانعدامها. الصمت سكون، والرنين حركة وضوضاء، ومن خلال هذه الثنائيات الضدية تتضح ملامح اللوحة القاسية التي يعيشها الشاعر، ففي مكان جامد ساكن لا حركة فيه ولا أنفاس، بات الصمت جرساً يقرع رنينه في داخل الشاعر. وسط هذه الظروف القاسية من صمت، برودة، عفونة؛ يعاني الشاعر من الوحدة التي تبدو كالبحر يغرقه بأواجه العميقة:

وأنا وحدي، في السجن سجين! وحدي، وحدي / ما أعمق أمواج الوحدة / وحدي في  
الليل أفكّر / أهمس، أنشد، أتذكّر<sup>2</sup>.

ووسط هذه الوحدة، وهذا الصمت القاسي، خرجت صرخة الشاعر متحدية ثائرة:

ما أسخفكم يا أعداء الدرب!..... / هذي أول ليلة / هذي ليست آخر ليلة!<sup>3</sup>

يرى محمد حور أن هذا الرفض إنما من باب استخفاف الشاعر بأعدائه، وما النقاط المتتالية إلا فراغاً ليملاً المتلقي ما شاء له من تأويل وإيحاء كأنما يقول: ما أسخفكم باعتقالي، لأن هذا سيزيدني قوة في الوقت الذي تظنون أنكم تضعفونني<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ديوان الوطن المحتلّ، 536.

<sup>2</sup> ديوان الوطن المحتلّ، 537.

<sup>3</sup> ن.م.، 537.

يعاني الشاعر في سجنه شتى ألوان الحرمان الذي فرضه عليه سجنانه، حرمانه الأكل، الحرمان من الدخان، والأصعب حرمانه من أولاده. يعبر عن لوعته:

عيون أطفالي عصافير تجيء دائماً / ترفُّ فوق السَّجْنِ ثمَّ ترتمي / راجعة.. فهكذا أوامر  
السَّجَان!<sup>2</sup>

صورة قاتمة سوداء، خيوطها نُسجت من صمت مطبق، عفونة، برد قارس كالإبر، ظلام دامس، كل هذه الظروف بطبيعتها تؤدّي إلى جوّ نفسي حافل بالقلق والأرق واليأس والكآبة. ولكن، هذا لم يحدث للشاعر، فرغم كل هذه الظروف المحيطة إلا أنه استطاع أن يتجاوز حالة اليأس والاكتئاب لينتقل إلى حالة من الأمل والإيمان بحتمية الانتصار. فوظف الكلمة الشعرية والطاقة الإبداعية الكتابية في سبيل تطويق حالات المعاناة والخروج من الفردانية إلى الجماعية من خلال بثّ روح الأمل. انتماؤه المخلص لوطنه وأرضه كان بمثابة الضوء الذي بدّد عتمة السجن وظلمته؛ يقول:

هل تذكرني يا حمدي، يا علم الدين / كنّا في السجن، نقيض يقين / ننشد في ثقة لا  
تقهز / للثورة، للجيش الأحمر / نرسم لوحاتٍ عن عمّال النّفط / وعن مأساة الفلاحين<sup>3</sup>

إنه لا يستسلم للواقع، للأسر، بل يعلن التحدي:

إن سجنوا لي خطوتي [...] / فلن تشلّ خطوتي / وسوف يعلو الصوت<sup>4</sup>

لم يكتف بتحديه، بل يعلن وعده:

لكن إذا دار الزمان، إنه دوّار / سيسقط الجدار / ويثأر الأحرار<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> محمد حور، القبض على الجمر: تجربة السجن في الشعر المعاصر (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004)، 349.

<sup>2</sup> رفاق الشّمس، 21.

<sup>3</sup> كلمات من القلب، 70.

<sup>4</sup> قصائد ليست محدّدة الإقامة، 19.

<sup>5</sup> كلمات من القلب، 76.



مما سبق، يتضح أن السّجن أصبح رديفًا عند جبران لمعاني الثورة والانطلاق والتحدّي، وبدا تنتفي الدلالة المعجميّة الأصلية للسجن، ويأخذ دلالات جديدة تحمل معنى الثورة والأمل والتحرّر. تتجلّى هذه الصورة الثورية بأقوى صورها في حواريّة يخلقها الشاعر بينه وبين سجّانه، تبرز صموده وقيوته، ففي صورة شعريّة استعاريّة يصوّر موقفه النابض رفعة وعزّة وشموخًا في الوقت الذي تكبّل يديه بالأغلال:

سلسله الحديد في يديّ / وجبتي تتكئ الشمس عليها / قبل أن تسقط للمغيب<sup>1</sup>

وبعد مجموعة من التساؤلات الهازئة التي تنهال عليه من شرطيّ العدو: "هل جئت للمركز من جديد؟ أما تزال تكره اليهود؟ منذ متى أنت هنا؟ محكمة؟ قصة دير حنا؟ يكون جواب الشاعر حاسمًا، جريئًا، متحديًا:

يا أصفر العينين والضّمير، يا حقودُ! / سأحملُ القيودُ / سأسمع السّجنَ أغانيّ التي  
أنشدتها / للناس، في الحارات والدروب !! / القيد في يديّ: عار يحرق الضّمير / فعلاً..  
ولكن ليس لي / وإنما لحكمك الحقيّر / يا بوليسه الصّغير!!<sup>2</sup>

تحوّلت القيود من عار للسجين إلى عار يكّل السجّان، وباتت مصدر اعتزاز وفخر للشاعر.

### 3. الخصائص الفنيّة لشعر جبران: أساليب منتزعة من واقع الألم:

لعلّ أكثر ما يلفت النّظر في الشّكل الفنّي لقصائد جبران هو قصرها، وحين سُئل جبران عن هذه الخاصيّة التي تميّز أشعاره أجاب: "فعلاً أكثر قصائدي قصيرة، ولا أجدني بأيّ حال بحاجة إلى التّبرير [...]، أنا حين أكتب لا أقرّر سلفًا ما هو حجم القصيدة وعلى أي وزن. أنا أعيش الواقع وأجمع منه الصّور وحرارات التّجارب الشّخصيّة والشّعبيّة، أتفاعل مع ما أجمعه، أحاول أن أهضمه فكريًا وعاطفيًا. [...] أنا ألتمّ بشيء واحد: أن يكون ما أكتبه صادقًا ليس مع نفسي فقط، بل مع الحياة [...]". يهمني أن يكون في شعري شيء جديد، كشف جديد، هذا

<sup>1</sup> ديوان الوطن المحتلّ، 537.

<sup>2</sup> ن.م.، 538.

أحرص عليه. أمّا الطّول والقصر فلا يعني: لأنّي لا أبيع قماشاً<sup>1</sup>!". واللافت أن هذا القصر للقصائد لم يُفقد قيمتها، بل جاءت مكثّفة مرگزة، كما نجد في قصيدته حب:

كما تحبّ الأم / طفلها المشوّها / أحبها / حبيبي بلادي<sup>2</sup>!

ففي بضع كلمات يختزل ويلخّص مشاعر جارفة إزاء فلسطين.

يتميّز شعر جبران بالصّدق الفّيّ متمثلاً في بساطته وانسيابيته وتعبيره عن تجارب واقعية معيشة، نضح بحماسة ملتفة، وشفافية صادقة، تعبّر كلماته عن وجعه وألمه، فيشعر القارئ معه أنه يكافح ويناضل بالكلمة، كونه عاش التجربة بكل تفاصيلها منحه القدرة على صدق التعبير وشفافية المعنى. هذه التلقائية الانسيابية مرذها إلى قوّة التفاعل بين الذات الشاعرة وبين الواقع المرير المعيش.

يتحرّك جبران بين الوصف الرومانسي وبين التقريرّي التسجيلي الواقعي، ويلاحظ أن النّغمة الخطابية التي بدأت بتأثير المهرجانات الشعريّة حيث أملت طبيعة شعريّة خاصّة وضرورة تعبيرية تتسم بالخطابية، لم تتلاش من أشعار جبران فرافقتة في معظم دواوينه، تماشياً، كما يبدو، مع المضمون الثوري الذي يمتدّ على الدواوين الثلاثة. يقول مخاطباً شعبه:

هزّي، من الأعماق، يا عاصفة الهزيمة / عالمنا الشّائخ / فليدمّر الإعمار كلّ التّحف  
القديمه / ناساً وأفكاراً / ليحرق لهب الثّورة كلّ أراضينا / كي لا تحاك، من جديد،  
فوقها مهزلة / كي لا تُعاد، من جديد، فوقها جريمة<sup>3</sup>

تموج القصيدة بمشاعر ملتفة من الغضب والتحدّي، وكلها مشاعر تقتضي بطبيعتها لغة خطابية ومباشرة فنيّة. ينضاف إلى ذلك اختياره لهاء السّكت رويّاً لأبياته، منحت قصيدته إيقاعاً خطابياً ثورياً، وساعدت على كشف ما يعتمل في صدره من ثورة. ونحن، في حكمنا على اتّسام قصائد جبران بالطابع الخطابى المباشر، نخالف ما ذهب هو إليه من أن أكثر شعره

<sup>1</sup> الجديد. الشاعر سالم جبران يتحدّث إلى مندوب الجديد. ع (4-5)، 1972، 41.

<sup>2</sup> كلمات من القلب، 102.

<sup>3</sup> قصائد ليست محدّدة الإقامة، 36.

يميل على تقديم اللوحة أو الصورة، ولا يميل إلى المخاطبة المباشرة<sup>1</sup>. ولعلّ في المثال الشعري الذي سقناه ما يدعم رأينا<sup>2</sup>.

هذا الطابع الخطابى يفرض على الشاعر أحياناً الاتكاء على أسلوب التكرار، من أجل ترسيخ المعنى وتجديره في نفس القارئ، بالإضافة إلى أن التكرار يتجاوب مع طبيعة شعر المقاومة الذي يعبر في مضمونه عن ألم ومعاناة، مما يستلزم استخدام التكرار كآلية صوتية ومعنوية تساعد على نقل هذا الألم. ولا يقتصر الأمر عند الشاعر على تكرار في الألفاظ والتعابير<sup>3</sup>، وإنما يقع في فخ تكرار الفكرة والمضمون في كثير من القصائد، فنظرة إحصائية لدواوين الشاعر تفضي إلى

<sup>1</sup> الجديد. الشاعر سالم جبران يتحدث إلى مندوب الجديد. ع (4-5)، 1972، 41.

<sup>2</sup> تركز الأسلوب الخطابى ذو النبرة المباشرة لدى العديد من الشعراء الفلسطينيين حتى يمكن اعتباره من سمات الشعر الفلسطيني عامة. ويرى جمال قعوار أن التقريرية التي عمّت الشعر بأسره في تلك الفترة، هي أمر طبيعي لشعر شقّ طريقه من خلال المهرجانات الشعرية مستهدفاً الإبلاغ المباشر، فلم يكن أمامه مفرّ من الخطابية والإيصال السريع. انظر: جمال قعوار، "نظرة في الشعر العربي المحلى". مجلة الشرق 1-2، مج. 3، (حزيران-تموز، 1972)، 29. كما تُعزى هذه الظاهرة برأى مطاع صفدي إلى أن فرسان الشعر المقاوم يحتاجون إلى المباشرة والابتعاد عن الرموز الشمولية. إنهم مضطرون غالباً إلى تسمية الأشياء بأسمائها، وإذا عمدوا إلى الرموز، فليس لضرورة فنية دائماً. انظر: صفدي، مطاع. "كيف يتأسس الوجدان المقاوم". سميح القاسم في دائرة النقد- الأعمال الكاملة. كفرقرع: دار الهدى، ج. 7، د.ت. 184-185. وننوه هنا إلى أن هذه الخطابة لدى جبران لم تعدم عنده استخدام الرموز أحياناً وتوظيفها، كاستخدامه للفظي "الحية" كلمات من القلب، (16) و"الجزار" (ن.م.، 10، 16) و"الجلاد" (ن.م.، 68، 77، 83؛ قصائد ليست محدّدة الإقامة، 58، 64، 66) رمزاً للعدو؛ ولفظة "القطيع" (رفاق، 23) رمزاً للشعب الفلسطيني. ولكنها تبقى رموزاً بسيطة تفتح حواراً مباشراً لتقائماً مع القارئ، بعيدة عن إطار الرموز المكثفة التي تتطلب جهداً من القارئ ليفهمها، رموزاً تخدم الانفعالية المباشرة مع القصيدة.

<sup>3</sup> من ذلك على سبيل المثال لا الحصر: التعبير "أراك وأبكي" تكرر في نفس القصيدة ثلاث مرات. قصائد ليست محدّدة الإقامة. 46: تكرار لفظة "عرفت" خمس مرات (ن.م.، 60). كلمة "أراه" ترد 14 مرة في: ن.م.، 70. وفي قصيدة جيفارا يكرّر الفعل "ينمو" ست مرات (ن.م.، 42)، تعبير "ظليّ معي" ورد في أكثر من قصيدة (ن.م.، 26، 27)، وفي قصيدة أخرى تكرر استخدامه للفعل "يمكنكم" أربع مرات (ن.م.، 9).

أنه قد خضع لنطاق شعري مضموني رئيسي هو المقاومة، هذا الخضوع أوقعه في فخ التكرار، لذا نجد المضامين المكررة والموضوعات تعود على نفسها في أكثر من قصيدة. وقد يبرر هذا بأن الشاعر لم يشأ أن يكون خارجاً عن القطيع، فانغمس في قضايا وطنه مثله مثل شعراء المقاومة.

يبرز الأسلوب القصصي في بعض أشعار جبران، فتتوافر فيها عناصر القصة من شخصيات، حوار، حبكة، زمان ومكان، مع الحفاظ على البنية الأساسية للنص الشعري. يظهر هذا الأسلوب في الكثير من القصائد مثل: 1948 (مقاطع)، المعركة، الحب العظيم، في السينما، ليلة في المدينة<sup>1</sup>، وتستهل الأخيرة أبياتها بالتعبير القصصي "في ذات يوم"، وتزخر بالتساؤلات والحوار والشخصيات<sup>2</sup>.

تأرجحت أشعار جبران بين القصيدة الكلاسيكية والحديثة، وجمع بين الموروث والحرف في موسيقى قصائده، ولكن -تأثراً بالسياب كما صرح جبران<sup>3</sup>- نجد الغلبة الواضحة في قصائده لصالح نظام الشعر الحديث والابتعاد عن نسق القصيدة التقليدية، معتمداً بشكل كبير على الرجز بحرًا لقصائده.

ملاحظة أخرى تستوقفنا عند النظر في الشكل الفني لقصائد جبران هي اقتراب لغة شعره من حديث الناس اليومي، فجاءت بسيطة، سلسلة غير متكلفة أو مفتعلة، ألفاظه وتراكيبه منتقاة بعفوية وانسيابية<sup>4</sup>. من ذلك قوله في قصيدة بلا أوسمة:

---

<sup>1</sup> كلمات من القلب، 5، 14، 25، 48، 51.

<sup>2</sup> كلمات ليست محدّدة الإقامة، 51.

<sup>3</sup> انظر ص 2 في هذه الدراسة.

<sup>4</sup> يبدو أن جبران يؤمن بما ذهب إليه الشاعر محمود درويش في أن: "قصائدنا بلا لون، بلا طعم، بلا صوت/ إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت/ وإن لم يفهم البسطا معانيها/ فأولى أن نذريها ونخلد نحن للصمت. انظر: ديوان الوطن المحتل، 136.

يتعلّم الشعب المعدّب كيف يدفع للبطولة / بنتًا لحدّ الآن لم تحلم بغير العرس / لم تتقن سوى لمّ الجديلة<sup>1</sup>.

يشعرُ القارئ من خلال هذا المتن بمدى العفوية والشفافية التي تطغى على التعبير، وهذه الخاصية تتيحُ للكلمات الشاعر القدرة على النفاذ إلى القارئ وتجعل وقع تأثيرها أكثر قوة. ويبدو واضحًا من الأبيات السابقة- أن الشاعر تحرّر من قيود اللغة التقليدية ذات المعجم الفصيح، وأثر البقاء في حدود اللغة المباشرة المبسطة. وقد نعزو هذه السمة لدى جبران، والتي تنسحب على غالبية قصائده، إلى أنه يعبر عن هموم الفلسطيني ومعاناته في تفاصيل حياته اليومية، وهذا دفعه إلى أن يُخضع لغته الشعرية إلى اللغة الجماعية للشعب، ويستلهم مفرداته من فتات الواقع اليومي الذي يعيشه الفلسطيني<sup>2</sup>.

يعمد جبران بشكل لافت إلى الاستقاء من اللغة المحكية، فنجد الكثير من المفردات والتعابير المحكية مثل: "ألف شغلة"<sup>3</sup>، "خلوني"<sup>4</sup>، تعلّم التياسة"<sup>5</sup>، "راجل"<sup>6</sup>، "المرجّله"<sup>7</sup>، "تختي"<sup>8</sup>، "اترك

<sup>1</sup> قصائد ليست محدّدة الإقامة، 65. تظهر مثل هذه اللغة البسيطة المستقاة من المحكية في قصائد أخرى، من ذلك على سبيل المثال: كانت ضحكته صافية/ طاهرة كالفله/ بعد ثماني ساعات الشغل بمصنع "نعمان"/ كان يرجع للبيت ليأكل ويغسل/ ويلعب إيتان/ فوق حصان خشبي/ ساعات كان يلعب إيتان. انظر: ن.م، 74-75.

<sup>2</sup> يزخر المعجم الشعري لجبران بكلمات مستوحاة من عالم المعاناة اليومية مع الاحتلال، لذا تتكرّر كلمات فيها قسوة وألم نحو: وجع، ألم، هموم الحياة، النار، الجنود، الدم، الرصاص، قنابل، الجلاذ، الجزار، الدموع، المنفى، الغربة، الزنزانة، السجن، جنازة، مجزرة، اللاجئ، أسوار الحدود، أشواك، مأساة..

<sup>3</sup> قصائد ليست محدّدة الإقامة، 12.

<sup>4</sup> ن.م، 5.

<sup>5</sup> ن.م، 31.

<sup>6</sup> رفاق الشمس، 54.

<sup>7</sup> ن.م، 54.

<sup>8</sup> ن.م، 58.

الصبيّة<sup>1</sup>، "بياع الخُضرة"<sup>2</sup>، "ما حدّد ما نَجَرَ"<sup>3</sup>، "نباطح الرّيح"<sup>4</sup>، "على الميس"<sup>5</sup>، "جنب العين"<sup>6</sup>، العين<sup>6</sup>، "دوّرت كلّ شاع يّممت كلّ حاره"<sup>7</sup>. كما يستقي أحياناً من التراث الشّعبي، كاستخدامه كاستخدامه لتعبير "الميجنا والعتابا" في أكثر من موقع<sup>8</sup>.

استقى جبران أيضاً مفرداته من عالم العقيدة المسيحيّة لئُسقطها على الواقع الفلسطيني، فجعل من المسيح المصلوب الذي يرمز للتضحية في سبيل البشريّة، المعادل الموضوعي لإبراز الفلسطيني الذي يضحي بنفسه من أجل الوطن. يقول في إحدى قصائده:

وأقول بثقة نبيّ مصلوب يعلن آخر كلمة: إني متفائل<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> كلمات من القلب، 7.

<sup>2</sup> ن.م.، 22.

<sup>3</sup> ن.م.، 23.

<sup>4</sup> ن.م.، 38.

<sup>5</sup> ن.م.، 38، ويقصد المعلمة.

<sup>6</sup> ن.م.، 39.

<sup>7</sup> ن.م.، 51.

<sup>8</sup> انظر مثلاً: رفاق الشّمس، 86؛ كلمات من القلب، 38.

<sup>9</sup> رفاق الشّمس، 9. تردّ لفظة المسيح في قصائد أخرى، انظر مثلاً: "كأسماك المسح" (66 قصائد)، بل وظهر المسيح في عنوان قصيدة المسيح قام (قصائد 56). ونوّه إلى أن التراث المسيحي بما يحتويه من معاني الولادة الصعبة والصلب والفداء والتضحية، يعدّ من الإحياء والرموز الشعريّة التي تتناغم مع هموم الفلسطيني وتضحياته، فكلاهما يصل ذروة العطاء بالاستشهاد من أجل القضيّة والخلاص للأخريين. انظر: نزيه أبو نضال، جدل الشّعور والثّورة (بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، 1979)، 175.

## إجمال:

استعرضت هذه الدراسة المحاور الرئيسية في شعر سالم جبران مضموناً وأسلوباً، فرصدت دائرة المضامين التي تحرك شعره عليها، بدءاً من الرومانسية الباحثة عن الذات، انتقالاً إلى المحور الوطني ركيزة أساسية ومادة رئيسية في شعره، من خلالها أبرز حبه لوطنه ودعوته إلى التشبث بالأرض والصمود في مواجهة المحتل، ثم أظهرت المحور القومي والأممي والذي من خلاله تناول الشاعر قضايا عربية تبرز انتماءه إلى الأمة العربية، والمحور الاجتماعي الإنساني وفيه طرح قضايا العمّال والطبقات الكادحة.

ضمن الجانب الأسلوبي، توصلت الدراسة إلى توظيف الشاعر لمجموعة من العناصر التي تُكسب قصائده إيقاعاً خطابياً ثورياً كاتكائه على خاصية التكرار وإصراره على استخدام النغمة الخطابية. كشفت الدراسة توظيف الشاعر للغة المحكية بصورة بارزة، إلى جانب تواتر المعجم الماركسي في أشعاره، ولجونه إلى الأسلوب القصصي في كثير من قصائده.

وأخيراً، هذا هو شعر سالم جبران، شعر نبع ممتن تشبع من هواء فلسطين وصلب عوده بحب ترابه فقرّر انتفاضة الكلمة والقصيدة، شعرٌ تخلّق من رحم المقاومة، والتحم مع القضية الفلسطينية، ولكنّه لم يقف عندها أو يعلّق بها، بل جعل منها ومن انتكاساتها وقوداً لضخّ الدماء في الشعب الفلسطيني وحثّهم على الصمود والتمسك بالأرض.

## المراجع

- أبو حاقّة، أحمد. الالتزام في الشّعر العربي. بيروت: دار العلم للملايين، 1979.
- أبو شاوّر، سعدي. تطوّر الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2003.
- أبو نضال، نزيه. جدل الشّعر والثّورة. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 1979.
- بولس، حبيب. مقالات في الأدب العربي الفلسطيني الحديث: الرحلة الأولى. الناصرة: المطبعة الشعبيّة، 1986.
- جبران، سالم. كلمات من القلب. عكا: مطبعة دار القبس العربي، د.ت.
- جبران، سالم. قصائد ليست محدّدة الإقامة. بيروت: منشورات دار الآداب، 1970.
- جبران، سالم. رفاق الشّمس. الناصرة: دار الحرّيّة للطباعة والنّشر، 1975.
- الجديد. الشاعر سالم جبران يتحدث إلى مندوب الجديد. ع (4-5)، 1972، 44-40.
- حبيبي، إميل. "تأثير حرب 1967 على الأدب الفلسطيني في إسرائيل"، الجديد، ع 1-2، 1976، 65-51.
- الخلو، وضاح. سالم جبران في مجموعته الشعريّة "قصائد ليست محدّدة الإقامة". الجديد، ع (10)، 1972، 63.
- حور، محمد. القبض على الجمر: تجربة السجن في الشعر المعاصر. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2004.
- الخطيب، يوسف. ديوان الوطن المحتلّ. دمشق: دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر، 1968.
- زيدان، رقيّة. أثر الفكر اليساري في الشّعر الفلسطيني. كفرقرع: دار الهدى، 2009.
- سليم، نايف. "رفاق الشمس للشاعر سالم جبران". الجديد، ع 9، السنة 22، 1975، 15-12.
- سنير، رؤوبين. ركعتان في العشق: دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي. بيروت: دار السّاقى، 2002.
- السّوافيري، كامل. الاتّجاهات الفنيّة في الشّعر الفلسطيني. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، 1973.



- صندوق، راضي. شعراء فلسطين في القرن العشرين. بيروت: المؤسسة العربية، 2000.
- صفدي، مطاع. "كيف يتأسس الوجدان المقاوم"، سميح القاسم في دائرة النقد- الأعمال الكاملة. كفرقرع: دار الهدى، ج.7، د.ت.
- طه، المتوكل. مقدمات حول الشعر الفلسطيني الحديث والثقافة الوطنية. رام الله: دار البيرق العربي، 2004.
- قعوار، جمال. "نظرة في الشعر العربي المحلي. مجلة الشرق. ع1-2، حزيران-تموز، مجلد 3، 1972، ص 21-30.
- قهوجي، حبيب. العرب في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي. بيروت: منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، 1972.
- كامل، رياض. حوارات أدبية. وزارة المعارف والثقافة: دائرة الثقافة العربية، 1994.
- الكخال، شاكر. لقاء مع الشاعر سالم جبران. الجديد (عن صحيفة طريق الشعب العراقية)، ع (11-10)، 1975، 84-87.
- كنفاني، غسان. أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1948-1966. بيروت: منشورات دار الآداب، 1966.
- مواسي، فاروق. سالم جبران يطلق الكلمة. الجديد، ع (11-10)، 1975، 67-71.
- مواسي، فاروق. مرايا في النقد-دراسات في الأدب الفلسطيني. "شاهد على حصاد الجماجم-شعر كفرقاسم". بيت بيرل: مركز دراسات الأدب العربي، 2000، 35-71.
- الناقلي، شاكر. مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربية، 1987، 156.
- يحيى، أحلام. صبّ الغمام. سوريا: دار نينوي، 2007.
- Jayyusi, Salma Khadra. *Trends and movements in modern Arabic poetry*. Leiden: E. J. Brill, 1977.
- Cachia, Pierre. *An overview of modern Arabic literature*. Edinburgh University Press, 1990.



الأُويب

سميح القاسم



## سميح القاسم مُبدع لا يستأذنُ أحدا

نبيه القاسم

حياته:

ولد الشاعر سميح محمد القاسم محمد الحسين يوم 1939/5/11 في مدينة الزرقاء في الأردن حيث كانت الأسرة تُقيم بسبب كون الوالد ضابطا برتبة رئيس (كابتن) في قوّة حدود شرق الأردن. وقد عادت الأسرة لتستقر في بلدتها الأصلية الرامة في الجليل الغربي من فلسطين بسبب الحرب العالمية الثانية. وهو متزوج من السيدة نوال سلمان حسين. وله أربعة أبناء: وطن محمد، وضّاح، عمروياسر.

أنهى سميح دراسته الابتدائية في مدرسة الرامة وانتقل لمتابعة دراسته الثانوية في مدينة الناصرة حيث زامل العديد من الطلاب الوافدين من قرى عربية عديدة للدراسة في الناصرة وتصادق مع شعراء وكتّاب ناشئين مثل: راشد حسين، شكيب جهشان، جمال قعوار، طه محمد علي، عمر حمودة الزعيبي، توفيق فياض، فرج نور سلمان، أحمد ريناوي وسواهم.

وخلال الدراسة الثانوية بدأت مواهب الإبداع الشعري تنفتح عند سميح بمقطوعات شعرية يكتبها على دفاتر الدراسة وفي الرسائل الجميلة التي يُرسلها لأصدقائه. وقد شكّل مع الزملاء المهووبين حلقات أدبية يعرض كلّ منهم ما أبدع.

ما كاد سميح يُنهي دراسته الثانوية حتى ووجه بأوّل تحدّ كبير عليه التصدي له، وهو فرض قانون التجنيد الإجباري الذي فرضته حكومة إسرائيل على أبناء الطائفة الدرزية عام 1956. وقد كان رفض سميح لهذا القانون صريحا وواضحا وعاليا، وقام بتشكيل أوّل تنظيم سياسي معارض لتجنيد الشباب الدرّوز باسم "الشبّان الدرّوز الأحرار" ضمّ العشرات من الشبّان الدرّوز في حينه، حيث قاموا بتوقيع البيانات وإقامة الندوات والاجتماعات التي يُعلنون فيها موقفهم الرفض لقانون التجنيد الإجباري، وسارعت سلطات الجيش وألقت القبض على سميح وأودعته سجون الجيش المختلفة، وفرضت عليه أعمالا صعبة لكسر معنوياته مثل أن

أرسله الجيش ليعمل في غرفة الموتى في مستشفى رمبام في حيفا لفترة من الزمن، وفي شقّ شوارع، لكن سميح بقي صامداً.

وشعر المسئولون في الجيش أن اختلاط سميح بالمُجنّدين الآخرين يُشكّل خطراً، وقد يحرضهم على التمرد، فقرّروا أخيراً تسريحه من الخدمة، فعاد إلى الرامة وأسرته، وعمل في الكثير من الأعمال الصعبة، والتحق لفترة بمعهد التخنيون في حيفا للدراسة في قسم الهندسة، ثم التحق بسلك التعليم وعمل مدرّساً في بعض المدارس الابتدائية لفترات متقطعة حيث كان المسئولون ينقلونه من بلدة لأخرى قصّداً لإرغامه على السكوت والقبول بالأمر الواقع . لكن سميح تابع طريقه النضالي واستمر في نشر القصائد التي تتغّى بالثورة والأمجاد العربية ولم تكن مجموعته الأولى (مواكب الشمس، 1958) إلاّ المُبشّرة بالمجموعة الثانية (أغاني الدروب، 1964) ممّا دفع بالمسئولين في وزارة المعارف لاتخاذ قرار فصل سميح القاسم من العمل.

قامت السلطات الإسرائيلية باعتقال الشاعر سميح القاسم المرّات العديدة، وفرضت عليه الإقامة الإجبائية والاعتقال المنزلي في غرفته في حيفا من مغيب الشمس حتى شروقها وإثبات وجوده في مركز الشرطة خمس مرّات في اليوم، وحاولت اتّهامه بمختلف التّم المُلقّقة، وصادرت العديد من مجموعاته الشعرية حتى أن الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر تدخّل واعترض على أثر مصادرة ديوان (ويكون أن يأتي طائر الرعد، 1969) .

وقبل سميح عرضاً من الصحفي اليساري المعروف أورّي أفنيري، محرّر وصاحب مجلة (هعولام هازيه) اليسارية العبرية واسعة الانتشار لرئاسة تحرير مجلة (هذا العالم) التي ينوي إصدارها (1966). لكن سميح اختلف وأورّي أفنيري على مواقف مبدئية جوهرية وترك العمل في (هذا العالم) بعد أشهر، وعمل محرراً في صحف الحزب الشيوعي، فحرّر في (الغد) و(الاتحاد) و(الجديد).

لم يكتف سميح بعمله الصحافي وإنما قام وأسّس مع الكاتب عصام خوري (منشورات عربسك- 1973) وأدار (المؤسسة الشعبية للفنون) في حيفا.

شغل سميح القاسم بالإضافة لعمله في تحرير مجلة (الغد) وجريدة (الاتحاد) ورئاسة تحرير مجلة (الجديد) منصب رئيس (اتحاد الكتاب العرب) ورئيس تحرير مجلة اتحاد الكتاب (48) الفصلية، وفيما بعد رئاسة (الاتحاد العام للكتاب العرب الفلسطينيين) في إسرائيل. ورئاسة تحرير مجلة (إضاءات) الفصلية. وانتخب لأكثر من مرّة عضواً في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي. وانتخب لدورتين عضواً في مجلس محلي بلدته الرامة عن قائمة الجبهة الديمقراطية للسلام والمساواة.

ورئيس سميح القاسم لسنوات تحرير جريدة (كل العرب) التي تصدر في مدينة الناصرة، واستقال بعد تعرّضه لحادث طرق أليم أقعده لأشهر في بيته في الرامة. وهو الآن يشغل منصب (الرئيس الفخري) لجريدة (كل العرب) ويكتب فيها مقالاته الأسبوعية (نقطة سطر جديد) التي يعرض فيها آراءه ومواقفه من مختلف القضايا التي يتناولها.

أصدر حتى اليوم خمسة وستين عملاً إبداعياً ما بين ديوان الشعر والسريّة والمسرحية الشعرية والكولاج والرواية والمقالات النثرية، وصدرت مجموعاته الناجزة في سبعة مجلدات في عدة طبعات، ومن عدّة دور نشر في القدس والقاهرة وبيروت. كما وترجم العديد من القصائد إلى اللغة العربية.

صدرت الترجمات العديدة للكثير من قصائده في معظم اللغات المعروفة، ودراسات جامعيّة كتبت عن إبداعه في العديد من الجامعات والمعاهد الأكاديمية في العالم.

حصل سميح القاسم على الجوائز العديدة مثل: جائزة (غار الشعر) من إسبانيا، وعلى جائزتين من فرنسا عن مختاراته التي ترجمها إلى الفرنسية الشاعر والكاتب المغربي عبد اللطيف اللعبي. وعلى جائزة (البابطين) وعلى (وسام القدس للثقافة) من الرئيس الفلسطيني المرحوم ياسر عرفات. وعلى جائزة (نجيب محفوظ) من مصر. وعلى جائزة الشعر من وزارة الثقافة الفلسطينية.

شارك سميح القاسم في المئات من المهرجانات الشعرية والأمسيات والمؤتمرات واللقاءات التي دُعي إليها في معظم الدول الأوروبية الغربية والشرقية والاتحاد السوفييتي سابقا، والولايات المتحدة وفي مصر وسوريا والأردن وتونس والمغرب وقطر والبحرين وعمان ودولة الإمارات وإيران.

### تميز انطلاقه سميح القاسم الشعرية

لا بد للقارئ قبل أن يقرأ شعر سميح القاسم، أن يعي بعض القضايا المهمة التي يتميز بها سميح القاسم في انطلاقته الشعرية ومسيرته الغنية بالعطاء:

الأولى: أنّ الباعث الأول والقوي لهاجس الإبداع عند سميح القاسم كان الحس القومي العربي الذي فجّرتة نكبة الشعب الفلسطيني عام 1948، وبعثته انطلاقة ثورة الضباط الأحرار في 22 يوليو 1952 في مصر والمشاعر القومية العربية التي فجّرها وأرساها جمال عبد الناصر في كل أرجاء الوطن العربي. وليست قصائد سميح الأولى في مجموعته الأولى "مواكب الشمس" (1958)، إلا نشيداً قومياً متواصلاً يتغنى بالثوار في كل بقاع العالم العربي، ولم يخمد وهج هذه المشاعر القومية في قصائد الدواوين اللاحقة.

الثانية: إن البيئة التي ولد فيها سميح وكبر، تميزت بالانفتاح على العلم والثقافة والسعي للمزيد منها، إضافة إلى الجو الديني المتنور البعيد عن التعصب والانغلاق، ممّا سمح له أن يطلع على مختلف المعتقدات الدينية، ويُعمل فكره في المقارنة بينها، وكشف المشترك المُوحّد بين الجميع.

الثالثة: المناخ العلمي والثقافي إضافة إلى الديني المتنور دفعا سميح إلى الاهتمام بالبحث والسؤال والمعرفة، مما أوصله إلى اكتشاف حقائق جديدة، وهي أنه يعود بانتمائه المذهبي إلى طوائف دينية، كان لها الباع الطويل في دفع الفكر العربي والفلسفة العربية الإسلامية خطوات إلى الأمام، وفي القدرة على استيعاب الفكر والفلسفة اليونانية والهندية والفارسية وإغناء الفكر العربي الإسلامي بهما: وأنه يعود بانتمائه إلى أحد أسيا القرامطة الثوريين مما ترك بصماته على تكوين سميح النفسي والثقافي والاجتماعي والسياسي.



الرابعة: اعتناق سميح القاسم للفكر الماركسي اللينيني، واقتناعه بأنّ العالم لا تصلح حالته إلاّ بانتصار الفكر الاشتراكي الماركسي. ثمّ قرّر منذ أكثر من رُبع قرن أن يُصبح مستقلا خارج أيّ إطار تنظيميّ حزبيّ وسياسيّ ليُمارسَ حرّيته المطلقة في الفكر والممارسة.

وهو ينطلق في إبداعاته من موقف واع لدوره ورؤيته الواضحة ويؤكد "أنّ عملية الخلق ثورة دائمة على كل ما هو قائم، ودعوة مستمرة لخلق عالم جديد، وهذه الثورة الدائمة نفسها ينبغي ألا تفقد توازنها، وينبغي ألا تخرج من منطقة جذب الموقف الفكري والاجتماعي، وإلاّ فإنها تتحوّل إلى ثورة "أنارخية" قد يهدم جموحها أكثر مما يبني.

وهذا الموقف الواعي في الرؤية والمُدرّك للدور المنوط بالكلمة كان ملازمًا لإدراك الشاعر التام بوجود تطوّر العملية الإبداعية، وكسر المسلّمات، واختراق المَجهيل والإتيان بالجديد دائمًا.

هكذا ظلّ سميح القاسم طوال سنوات عمره الإبداعية يُعلنها صريحة: لم أقل كلمتي الأخيرة بعد. والكلمة الأخيرة يجب أن تكون مختلفة عن التي سبقتها.

#### محطّات رئيسيّة في تجربة سميح القاسم الإبداعية

سميح القاسم الشاعر المبدع. المتجدد دائمًا والمتطور أبدًا، يأتينا مع كل إبداع جديد بقفزة تحتاج إلى الوقت والتعمّق ليفهمه القارئ ويتقبّله. وإبداعاته لا تُشكّل حلقات متقطعة وإنّما هي حلقات متواصلة متكاملة، تكون الواحدة ممهدة للتي تليها وتمتمة للتي سبقتها. حتى توزيع أعماله الشعرية على مجموعات توصلنا الى هذا الترابط الوثيق بين حلقات الإبداع المتواصلة المنبثقة من وضع الإنسان الفلسطيني الموزّع على كل مساحات العالم القريبة والبعيدة. فالداواين الثلاثة الأولى (مواكب الشمس، 1958) و (أغاني الدروب، 1964) و(سريّة إزم، 1965) تُصوّر انطلاقة الإنسان العربي بعد سنوات الخمول والانتكالية الطويلة، ورغبته في مقارعة كل الطواغيت، ومطالبة الشمس وتحقيق المستحيلات، فغتنّى لحركات التحرير في لبنان والأردن والجزائر وفي أفريقيا وأميركا اللاتينية، غتنّى لغيفارا وباتريس لومومبا وأحمد بن بيلا

وجميلة بوحيرد، وكان أول من غنّى لثورة إرتيريا، وحلم ببناء مدينته الفاضلة "إرم" حيث تسود المحبة ويعم السلام بين جميع الناس.

وكانت الدواوين الأربعة (دمي على كفي، 1967، دخان البراكين، 1968، سقوط الأقنعة، 1969، ويكون أن يأتي طائر الرعد، 1969، وسربية إسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل، 1970)، استجابة للفرحة التي عمت كل نفس فلسطينية لانطلاقة الثورة الفلسطينية بقيادة "فتح" نواة منظمة التحرير الفلسطينية وردة قوية وواثقة للنكسة التي أصابت الجيوش العربية في حزيران 1967.

وقد اتصلت أهمّ المواضيع الاجتماعية الواردة في المجموعتين الشعريتين (دمي على كفي و دخان البراكين) كما رأى الباحث التونسي مبروك السيارى بفكرة الالتزام الثوري الطبقي وبقضية المرأة ودورها في تفعيل المقاومة. "وقد أثرت تلك الأوضاع المتردية على نفسية الشاعر مثلما أثرت في الإنسان الفلسطيني بعامة والمواطن العادي بخاصة." (1)

أما سنوات السبعين وما رافقها من انفجار الصراع في لبنان والنكسة التي أصابت كل عربي يؤمن بانتمائه القومي، وفلسطيني يتمسك بتراب وطنه أينما كان، فقد عبّرت عنها قصائد سميح القاسم في دواوينه التي طغت على عناوينها كلمة "الموت"، إذ كان الموت الروحي والجسدي حصّة الفلسطيني في أيلول الأسود في الأردن، وفي تل الزعتر والشياح وعين الرمانة في لبنان، وفي الضفة الغربية وقطاع غزة، وفي الجليل والمثلث في يوم الأرض في الثلاثين من آذار 1976 وهي: (قرآن الموت والياسمين، 1971، الموت الكبير، 1972، مرثي سميح القاسم، 1973، إلهي إلهي لماذا قتلتني، 1974، وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبّه لهم، 1976، سربيه ثالث أكسيد الكربون، 1976).

ويرى الناقد حاتم محمد صكر أنّ سميح القاسم "يستند في مرثيه كلّها على الموروث الديني الشائع في الشرق والذي يدخل ضمن التكوين النفسي والاجتماعي للمواطن. وهو لا يستفيد من هذا الموروث - كما فعل سابقوه- بمجرد تضمين بعض الآيات والقصص الدينية في أشعارهم، بل هو يستعير لغة القرآن والتوراة (بعهدتها) راثيا، نادبا، مُسبغا على مرثيه

مسحة إنسانية نادرة تنهب المشاعر باتجاهين: الحزن المُز، والحزن المشوب بسخرية مريرة لا تقف عند التعالي على جراح الوطن والتشمت بما يحدث، ثم يلتقي الاتجاهان ليصبًا في مصب واحد: التحريض نحو الفعل، وهذا ما يحدث في النهاية. إنَّ الشاعر يتقمص الأسلوب الديني: الحكمة والوعظ مع العبارة البراقة المؤثرة في كلِّ مستوياتها: حزنًا وحسابًا وتهكمًا." (2)

حزنا حزنْتُ، وبكاء يا أبي بكيتُ / ولم تزل منازل المهجوره / مغائرا وحشيه. (3)

وقد برزت في قصائد مجموعات سميح القاسم حتى بداية الثمانينات من القرن العشرين أبعاد لخصها الباحث جمال يونس في: "الاعتزاز بالهوية العربية، التمسك بالأرض، التسامح الديني، العلاقة بين الأنا المفردة والأنا الجماعية، النفس الأممي. واعتماده الاشتراكية العلمية في تحليلاته وتفسيراته لمُجمل القضايا والأحداث والتصورات المتصلة بالإنسان." (4)

وكانت قصائد ديوان الحماسة بمجموعاته الثلاث (1978-1981) المعبرة عن هذه الأبعاد. ويقول الناقد مطاع صفدي: "كان سميح لا يني يقرأ التجربة كلها ويُعيد، ويُحاول من قصيدة إلى قصيدة، أن يضمن الأبعاد كلها، وأن يتجاوز مُعطيات العمل الفني في شعرنا المعاصر، ليأتي بمعطيات جديدة لشعر جماهيري، يمكن قراءته بدون جماهير، ويمكن للجماهير كلها كذلك أن تُردده كنشيد واحد مُتحد الإيقاع والظل والصدى. ويلجأ فن المقاومة عند سميح القاسم إلى الحكاية العربية، ويخلع منها "كان يا ما كان" ويرصعها بالأهزوجة تارة، والمؤال تارة أخرى. ويربط مقاطعها بعبارات مألوفة، ولكنها تأخذ بريقا جديدا على أوتار الوجدان المقاوم الذي بدأ ينمو في صدر كلِّ منا." (5)

ويقول الناقد عادل الأسطة عن قصائد ديوان سميح الحماسية: "سميح القاسم شاعر متمكن ملم بأدواته الشعرية، ويستطيع أن يشد قارئ شعره، بحيث لا يُنفره من شعره سواء الشعر المبني على وحدة التفعيلة أم المبني على الشكل الموروث للقصيدة العربية القديمة. وهو في قصائده التي اعتمد فيها الشكل الحديث للقصيدة العربية حافظ على إضفاء الجو الموسيقي عليها. وسميح القاسم يأسر القارئ أسرا مزدوجا: الأسر اللغوي والموسيقي ثم أسره من حيث

توضيح طريقة الخلاص. والشاعر هنا يلجأ إلى المحسنات اللفظية، فيختار الكلمات المتجانسة صوتيًا دون أن تطغى هذه الصياغة الفنيّة على المضمون." (6)

وصوّرت قصائد الدواوين: (جبهات الروح، 1983، قرايين، 1983، سرية الصحراء، 1984، برسونا نون غراتا، 1986، لا أستأذن أحدًا، 1988) صمود الفلسطينيين البطولي في الجنوب اللبناني وبيروت وطرابلس، قبل وأثناء الغزو الإسرائيلي للبنان عام 1982، وخروجهم، وما رافق ذلك من حزن ويأس واكتئاب.

كانت (سرية الصحراء، 1984) "إشارة الانتقال الواضحة في درب سميح القاسم الشعرية فهو يُعلنها صريحة أن جذور العربي عميقة هناك في الصحراء العربية التي خرج منها والمها يعود، إذا كان لا بد من العودة، يعود لا ليقنّع بالهجوم ويعزف عن ملاحقة الآمال وتحقيق الغايات، وإنما ليستريح ويتخفّف من ثقل الماضي والحاضر، ويبدأ من جديد بقوة وإصرار على تحقيق المستحيلات." (7) فالصحراء بالنسبة لسميح القاسم كما يقول الناقد نعيم عرايدي: "ليست استعارة أدبية ولا خلفيّة شعريّة بل هي رمز أساسي وعمود فقريّ في جسد أيّدولوجيّته الشعرية. إنّها الشكل والمضمون وهي أيضا الرسالة. وهي الفكر وهي الشعر وهي اللغة والصورة، هي الماضي والحاضر والمستقبل، هي المقام المشترك الذي يجمع العرب." (8)

أحبك / أومنُ بالضاد / روحا تألق في الأبجدية /

ونزل آياته البيّنات / ليُبدع جنّاته الدنيويّة.. (9)

بالإضافة إلى هذه الرؤية العميقة الجديدة المتطورة الملتزمة والمشدودة إلى الجذور، الراضية كل محاولات التخلّص والانسلاخ والهروب، "فان سرية الصحراء تُشكل نقلة فنية متطورة وذات دلالات، حيث أن النبرة الخطابية المباشرة التي كثيرًا ما أشار إليها معظم النقاد الذين تناولوا إبداعات سميح القاسم تبدو خفيفة ومزوية في هذه السرية وإن لم تنعدم كليًا وتبدو هنا وهناك بتفاوت ما." (7)

وهذا التطور في الرؤية والأداء "وصل إلى مرحلة التكامل القريبة من الكمال في معظم قصائد مجموعة "شخص غير مرغوب فيه" حيث نجح الشاعر في شحن مفرداته وعباراته

بعوالم متكاملة، لا تشد القارئ فقط بنبرتها وجرسها وتقطيعاتها، وإنما تنقله إلى عوالم تشده إليها، تأخذه في رحلة بعيدة موعلة في البعد، تستوعبه، تُجرّده من فرديته وانتماءاته والدوائر التي يعيش ضمنها. تجعل الكل يكون الشاعر، والشاعر يتقمص كل واحد، فيذوب الواحد في الكل والكل في واحد، وتكون همومه همومنا وقضيته قضيتنا، فيجندنا دون أن ندرك ما فعله بنا معه في الدفاع عن قضيته التي أصبحت قضية الجميع." (7)

لكن الملفت للانتباه في قصائد هذه المجموعة، "هذه النبرة الحزينة الذاتية القريبة للانكسار الذاتي عند الشاعر. ولا أقصد بكلامي هذا قصيدتيه "أبي" و "أنت تدري كم نحبك" الذاتيتين المخصصتين لوالده ولصديقه الشاعر معين بسيسو، وإنما قصائد المجموعة الأخرى، خاصة قصيدتي "ليلا على باب فدريكو" و "شخص غير مرغوب فيه" (7):

بلادي.. بلادي.. بلادي! / أكنتُ كثيرًا عليك / وكنيتُ كثيرًا عليّ /

وكنا كثيرًا على الأمنيات وفي الخطوات وبين اللغات وبين البشر؟ (10)

وتميّز سميح القاسم في (سربية انتقام الشنفرى) باستخدامه أسلوب البناء الدرامي الذي يعتمد على عناصر التعبير الدرامي من حوار (ديالوج) وحوار داخلي (مونولوج) وسرد قصصي في البناء الشعري وذلك لتمثيل الصراع والحركة. ويُعتبر سميح القاسم كما يقول الناقد أنطوان شلحت رائد هذا الأسلوب في الشعر الفلسطيني وخصوصا في قصائده الحوارية في مجموعاته (دمي على كفي) و(دخان البراكين) و(الموت الكبير). (11)

كما أنه استخدم شكل التضمين النثري كجزء من البناء الفني في السربية كما كان قد استخدمه في سربية (إلهي إلهي لماذا قتلتي، 1974). ويؤكد الشاعر في حديثه مع الناقد اللبناني محمد دكروب، " أن استخدام الكلام النثري غير المُموسق في إطار القصيدة المُموسقة له ما يُبرّره فنيًا إذ أنه يستهدف بالنقل من الشعر إلى النثر لينقل ما ينتج عن الموسيقى من إحساس انفعاليّ إلى حالة من الهدوء النفسي تتحقّق باستيعاب القصيدة لمقطع نثري أو أسطر نثرية، إذ أنّ للغة الشعر والموسيقى وظائفها الانفعالية." (12) ويقول الشاعر عبد اللطيف عقل: "في

سربية سميح القاسم "إلهي إلهي لماذا قتلتي" لا تبحث عن القصيدة، إنها تستدعيك لاختراع فهم جديد، ومعرفة جديدة.. (13)

وشكّلت قصائد مجموعة (لا أستأذن أحداً، 1988) نقلة كبيرة في طريق سميح الشعري. فقصائده في هذه المجموعة تفتتح مرحلة متطورة في الشكل والمضمون ودلالة المفردات ووظائفها واستحالة الصور الشعرية.

في قصائد ديوان (لا أستأذن أحداً) "لم يغب الإنسان الفلسطيني وإن لم يظهر بإسمه الواضح، وظلّ وجوده هو الطاغى. فهو الغائب الحاضر، وقضيته هي الشاغل الأوحده. لكن الشاعر أثر الامتناع عن الصراخ والعيول والندب وجلد الذات والتشهير والإدانة. فكتم حزنه وترفع عن الشتم وأثر أن يترك للمتلقي مهمة أن يستشف القضية بنفسه من خلال القصيدة. وبذلك يجعله يحسن إحساساً قوياً ومزجلاً بكافة جوانبها." (14)

لم تعد القصيدة عند سميح القاسم في "لا أستأذن أحداً" تلك الملحمة الشعرية الطويلة التي تعودناها وعرفناها في قصائد ملحمة مثل: "القصيدة المفخخة" و"شخص غير مرغوب فيه" و"سربية الصحراء" و"إلهي إلهي لماذا قتلتي" و"انتقام الشنفرى" و"قصائد بيروت" وغيرها كثير. وإنما قصائد قصيرة لا يتجاوز بعضها الأربع كلمات:

ستضيق نافذتي / ويتسع الجدار. (15)

ولم تعد القصيدة عنده تحمل الاسم الدلالي الموحى وإنما نراه يوزّع أرقاماً وحروفاً لتدلّ على القصائد. منها ما نستطيع تجميعها والحصول على اسم نفهمه، ومنها ما يستحيل ذلك ونبقى مع الحروف والأرقام:

جمجمتي في ياقة الجندي

ووردتي / في قبره الطري. (16)

وتتميّز الكثير من القصائد بصور هي مزيج من السريالية والفرويدية والتجريبية يحطم بها الشاعر الصور التقليدية القائمة على إبراز العلاقات المتشابهة بين أطراف الصورة على نحو ما

يُحدّده الوعي والعقل والحواس، فالصور في كثير من الأحيان حُلم تتمرّد على ما تراه العين أو يُحدّده العقل، وأصبح اللاوعي مصدرا لتشكيل الصور." (14)

يا صاحبي

ما تدور الزوابع يغمد في عنقها سيفه

غامسا في دمي نصفه

تاركا لغبار المدى نصفه. (17)

ويستشرف الشاعر سميح القاسم في مجموعة (سبحة للسجلات، 1989)، الحلم بإقامة الدولة الفلسطينية، فالانتفاضة الفلسطينية التي انطلقت في التاسع من كانون الثاني عام 1988 إنما تُمثل دور الكشف الفلسطيني واقتراب يوم الحساب الفلسطيني وتجليّ قائم الزمان الفلسطيني، وتجسّد الإله الفلسطيني على أرض فلسطين.

لا شك أن آراء النقاد ستختلف كثيرا في تناولها لقصائد "سبحة للسجلات"، لكن الأكيد أن الجميع سيَتفقون على أنّها تُشكل خطوة متقدمة ومتطورة وجديدة في مسيرة سميح القاسم الشعرية. وقد اهتم الشاعر في مجموعته هذه أن ينوع في أسلوبه الشعري، وفي طريقة تعامله مع اللفظة الشعرية وتوزيعها، فالقصائد كُتبت بأشكال مختلفة، منها على الأسلوب الشعري القديم حيث اعتمد وحدة القافية والوزن وتقسيم البيت إلى شطرين، ومنها أسلوب السرد النثري مع الإيقاع الداخلي للفضة. وفي أغلبها اتّبع الأسلوب الحرّ في الاعتماد على توزيع التفعيلة وتنوع القافية والتلاعب بالأوزان. (18)

إبداعات سميح القاسم في النثر

وخاض سميح القاسم تجربة الكتابة خارج اللحظة الشعرية، فترجم العديد من القصائد من العبرية والانكليزية إلى اللغة العربية، وكتب المسرحية القصيرة والمسرحية الطويلة، وكتب الرواية والدراسة والمقالة واستحدث ما عرفه بالكولاج والليزر.

1- في المسرح كتب سميح القاسم عدّة مسرحيات قصيرة تناول فيها العلاقات العربية اليهودية في البلاد، وكانت مسرحية (قرقاش، 1970) المتميّزة التي أعيدت طباعتها مرّات وعُرضت على

المسارح في العالم العربي، والتي قال عنها الباحث من قسم اللغة العربية في جامعة حيفا الدكتور رؤوبين سنير: "مسرحية قرقاش ليست فقط من بواكير المسرح الفلسطيني الحديث في مهده، بل تُشكّل كذلك حجر الأساس في المسرح السياسي الذي يحتل منذ السبعينات مكانة مرموقة في الثقافة الفلسطينية المتغيرة المتغيرة، ولقد كُتبت المسرحية على خلفية إعادة توحيد كل فصائل الشعب الفلسطيني عقب حرب الأيام الستة، والمحنة الشخصية للكاتب نفسه، حيث رُجّح به في السجون الإسرائيلية، ومنعت الرقابة تداول مؤلفاته". ويرى سنير أن سميح القاسم بالرغم من استخدامه في قرقاش لاستراتيجية القناع، واستغلاله للتراث الأخرى الإسلامي ونموذج "العالم المقلوب"، إلا أنه لا ينسى بأنه يؤلف مسرحاً عصرياً". (19)

2- في التوثيق وإدانة الآخر اهتم سميح القاسم أن يتصدى للمواقف المعادية للعرب التي تنشرها وسائل الإعلام اليهودية، وي طرحها العديد من الساسة ورجال الفكر، وذلك بكتابه (من فمك أدينك، 1974) حيث عرض فيه العديد من المواقف والآراء والممارسات المعادية للعرب وردّ عليها.

كما وأصدر مع صليبا خميس (الكتاب الأسود، 1976) وهو كتاب توثيقي عن أحداث يوم الأرض. ومع الدكتور إميل توما الكتاب التوثيقي (الكتاب الأسود- المؤتمر المحظور، 1981).

3- في الكتابة الروائية كتب سميح القاسم رواية نثرية عرفها بحكاية أوتوبيوغرافية عام 1977 (إلى الجحيم أمها الليلك) تحكي قصة الشاب الفلسطيني الباقي على تراب وطنه لا يعاني من تأنيب الضمير كسعيد بطل متشائل إميل حبيبي وإنما يحمل التركة الثقيلة التي كانت من نصيبه وخلفها له الآخرون، فسارع ليقبل التحدي والرفض ويُعلنها ثورة لصنع المستحيل. وفي الليلك كان سميح القاسم أول من تلاعب بتوزيع الحروف التي تزخر بالإيحاءات وبالأعداد، كما أنه يقوم بمحاولة لإنتاج عمل أدبي متميز يحمل المنهج الصوفي الإسلامي بأداة سرالية مع المحافظة على المضمون الثوري الإنساني. وهو بهذا العمل يحطم القوالب



المُتعارف عليها في عالم الأدب، ويسعى لبدء منهج جديد، تذوب فيه الفوارق بين مختلف جوانب الأدب، وتندمج القصيدة والقصة والمقالة في تشكيل فنيّ واحد.

ويرى الناقد السوري نبيل سليمان: "أنّ الليلك عمل روائيّ بالغ الشفافيّة، وأنّ العناصر الأوتوبوغرافية والتمريزيّة والزمانية والدلالات التاريخيّة تتماهى في نسيج فنيّ خاص، فيه من رهافة الشعر وبساطة الحكاية وسحر الأسطورة وتناغم الرواية." (20)

والليلك التي أرادها صاحبها سيرة ذاتيّة صادقة، "كانت أوّل وثيقة أدبيّة صادقة وشاملة للعلاقات بين الشعبين العربي واليهودي في هذه البلاد، وصورة أمينة لعقلية المضللين من الشعب اليهودي. كما أنها كانت الوثيقة الممتازة للصراع المبدئيّ الفكري بين شعبي هذه البلاد. وقد استطاع سميح القاسم أن ينقل الصراع العربي الإسرائيلي من إطاره السطحي العامّ اليوميّ إلى المستوى الفكري العميق الواعي. وقد اختار في الليلك أسلوب الدوائر المتداخلة المتكاملة المتتابعة والمتولّدة من بعضها البعض، ونجح في المحافظة على الرابط الإنساني الواعي بين هذه الدوائر المتداخلة منذ الكلمات الأولى حتى الأخيرة." (21)

وكتب سميح القاسم حكاية (الصورة الأخيرة في الألبوم، 1980) تحدّث فيها عن فترة المواجهة الحادّة ما بين رجال المقاومة الفلسطينيين والقوات الإسرائيلية، وأثر ذلك على العلاقات العربية اليهودية في البلاد من خلال قصة حب بين شاب عربي وفتاة يهودية والدها ضابط كبير في الجيش.

4- في الرسالة الأدبية وكان إصدار كتاب (الرسائل، 1989) وهي الرسائل المتبادلة بينه وبين الشاعر محمود درويش على صفحات مجلة اليوم السابع التي كانت تصدر في باريس الحدّث الثقافي والأدبي المهم في حينه، حيث لاقت هذه الرسائل الاهتمام الكبير من القراء والنقاد، وتُرجمت للعديد من اللغات. وتميّزت بتلك الحميميّة والبوح والتسجيل وتبادل الآراء والمواقف والأحلام والآمال والأحزان والدموع والرغبات والقفّشات بلغة نثرية شاعريّة تأخذ قارئها بسحرها وإيقاعها وجماليتها وبساطتها الممتنعة.

5- في الدراسة التراثية واهتم سميح القاسم بتأكيد عمق تجذّر الشعب العربي الفلسطيني بتراب فلسطين، وأنّه شعب صاحب حضارة لم تتوقّف عن العطاء والتجديد والتطور، وذلك من خلال كتاب (مطالع من أنثولوجيا الشعر الفلسطيني في ألف عام، 1990) تناول فيه حياة وشعر العديد من الشعراء الفلسطينيين على مدار ألف عام مستشهداً بقصائد مختارة لكلّ منهم. ويقول الناقد أنطوان شلحت: "إنّ ما فعله سميح القاسم ليس مجردّ تجميع وقائع ونتائج وذكريات، بل أنّ المادّة المجموعة معاً تُشكّل موضوع معرفة يرى إلى العلائق بأحداث قبلها أو أحداث بعدها أو أحداث حولها وقد تحرّكت ضمن مسيارية تتطابق مع ما يطلع من الماضي وما سيأتي من المستقبل." (22) وألحقه بكتاب (الراحلون، 1991) الذي وثّق فيه لتسعة من الشعراء الفلسطينيين الذين عاشوا معنا، وعرفناهم وفقدناهم وهم: خليل حسني الأيوبي، جميل لبيب الخوري، مؤيد إبراهيم، إبراهيم بحوث، عصام العباسي، حبيب شويري، راشد حسين، فوزي عبد الله، هائل عساقلة. وكان كتابه (رماد الوردة دخان الأغنية، 1990) عن ذكرياته مع الشاعر راشد حسين ورسائله المتبادلة معه.

6- في الإبداع النثري وفاجأ سميح القاسم قراءه بكتاب (الإدراك، 2000) الذي اتّسم بعمق الأفكار التي طرحها فيه والتميز الذي تعودناه من الشاعر مع كلّ إصدار جديد. وتقول الدكتورة كوثر جابر: "كتاب الإدراك كتاب اجتماعي-فلسفي-ديني، يضمّ عشرة أسس للإدراك. وقيمة الكتاب تتجلّى في أنّه نصّ يستوعب عدّة أنواع أدبيّة كلاسيكيّة رئيسة في اللغة يوحدّها طابع مشترك للشكل والمضمون، الهدف فيها اجتماعي تنويري تغييري، والأداء إسلامي كلاسيكي ديني. وبعبارة أخرى إنّ قيمة الكتاب تتجلّى في التوثيق البارع ما بين التراث والتجديد بحيث أنّه يُجنّد الوعي الأصولي في أفكار عصريّة، ولذلك حقّق البُعد الأمميّ والعالميّ." (23)

7- الليزر وقد استحدثها سميح القاسم، وكان يختتم بها مقالاته الأسبوعية، ويهدف من ليزره أن يكون سهمه القاتل والمُفجّر للهدف الذي يُصوّبه نحوه مثل: "النظام الدكتاتوري، قد

يَبني التماثيل في الوطن، لكنه يهدم الإنسان في المواطن." (24) و " الذكاء المفرط يظلّ أقلّ  
خطورة من الغباء المفرط." (25)

8- الكولاج وكتب الشاعر سميح القاسم الكولاج وهي مقطوعات تتراوح بين الشعر والنثر والخبر  
والصورة، كانت نوعاً أدبيّاً جديداً في الأدب العربي الحديث مثل:  
لا فينوس. لا تموز. ولا إفروديت / ولا نرسيين. ولا سيزيف. ولا عشتار / هذا زمنُ  
ستار أكاديمي / والهامبورغر والكوكاكولا والبمبرز واللبتون / والسوبر ستار /  
الويلُ لنا والويلُ لكُم / دبليو. دبليو. إس. أو. إس. دوت. كوم. (26)

9- في نقد الواقع وكان كتابه النثري الأخير (لا توقظوا الفتنة، 2009) حيث عرض فيه موقفه  
من مختلف القضايا والمشاكل والفتن التي يتعرض لها مجتمعنا العربي في البلاد وفي العالم.

#### تفجّر التجربة الشعرية وانطلاقها من الذات إلى العام

استمرّت إبداعات سميح القاسم الشعرية، فصدرت مجموعة (أخذة الأميرة بيوس،  
1990)، ومجموعة (الكتب السبعة، 1994) عن دار الجديد في بيروت، وقد استقبلها النقاد في  
العالم العربي بالدراسات النقدية العديدة، يقول الناقد أحمد زين الدين: "ينعي الشاعر سميح  
القاسم في "الكتب السبعة" اللحظة العربية المثقلة بالمرارة والفجائية والضعف والعجز،  
وتتوارى التضاريس الفلسطينية مكاناً وزماناً محدودين، وتغيب اسماً وعينا، لتحضر روحاً،  
وتتوهج خلفيّة للقصيدة. تتسع تجربة القاسم الشعرية وتتعدد أصواتها وأنغامها وفضاءاتها. بيد  
أنّ هذا التعدّد لا يُلغي وحدانية الشاعر وفرديته، بل إنّ هذه الفردية تغطي بهذه التعددية،  
ويلتحم الزمن الشخصي بالزمن العام، والصوت المنفرد بالصوت السمفوني. وتتأزر الصور  
والدلالات المتفرقة حول المعنى المتبدّل أبداً، والذي يحمل في داخله جدليةً موته وحياته،  
وتحوّلته إذ لا تكلّ عن الدوران والتقلّب." (27)

فراشة ماء على وردة النار / فلنطمئن / فراشة نار على وردة الماء / فلنطمئن /

فراشة ماء ونار / على وردة الماء والنار / فليكن الله في عوننا. (28)

وقالت الناقدة إيفانا مرشليان: "يوظّف سميح القاسم في هذه الرواية الشعرية الصوفيّة فكراً ولغة. وبأسلوب جديد في الشعر، وفيها استعارة لأحد أبرز مفكري الإسلام. الصحابي أبي ذر الغفاري. حيث تبرز شخصيّته ببعدها السياسي والاجتماعي كأول اشتراكيّ عربي. ولا شك أنّ هذا العمل الشعري هو بداية مرحلة جديدة في عطاء سميح القاسم." (29) وقد وصفه الشاعر محمود درويش بأنه "الردّ على المشكّكين في قُدرة شعر المقاومة الفلسطينيّة على الاستمرار والتجدّد." (30) وقال الشاعر أحمد دحبور: "إنّ هذا الشعر يُدكّرنا، على نحو ما، بلغة المتصوّفة، يحمل في مورفولوجيّته (في بنيته وأشكاله وتصريفاته) دعواه ورسالته." (31)

ومجموعة (أرض مُراوغة، حرير كاسد لا بأس، 1995)، وسريّة (خذلني الصحاري، 1998)، التي يذكر فيها الكثير من الهموم التي كانت تؤرّقه وذكرها في قصائد الحماسة، ويقول الدكتور إبراهيم طه: "حتى عنوان السريّة هو نذير شوّم، فما زال هناك خاذل يخذل، وهم سلاطين العرب أوّلاً وقبل كلّ شيء، وما زال هناك مخذول يُخذّل، وهم شعب فلسطين، وما زالت الصحاري تنذر بالنهاية، وهي كناية عن أمة العرب. وقد كتّى عنها بالصحاري بجامع العلاقة المكانية، فالصحراء منشأ العروبة، وهي التي قال عنها الشاعر "يا التي رملها من خلایای." (32)

وسريّة (كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه، 2000)، التي قال عنها الناقد الدكتور عبد الواحد لؤلؤة: "إنّها مفارقة ساخرة بامتياز، بأجواء سياسيّة بامتياز، في إطار فلسطينيّ. ويتماهى الشاعر مع شخصيّة مأساويّة، محيرة محتارة، يرى فيها مأساة الإنسان الفلسطيني، هي هاملت أمير الدانمارك. وتكون المراوحة بين صورة هاملت وهمومه وبين صورة الفلسطيني المعاصر وهمومه. ويكون التماهي بين الاثنين تجسيدا لمفارقة الميتّ/الحيّ، الفقيد "الغائب" الذي يحضر لمخاطبة الحاضرين/الغائبين." (33)

وصدرت مجموعة (سأخرج من صورتني ذات يوم، 2000)، ومجموعة "الممثّل، 2000)، و(ملك أتلانتس وسريّات أخرى، 2003)، التي قدّم لها الناقد د. عبد الكريم حسن بقوله: "وحتى عندما ينحسر الرّمز، وتطغى المباشرة، فإنّ النصّ يقترب من القارئ دون أن يتخلّى عن فنّيته. وتقلّص المباشرة إلى حوارك "motifs" تنتشر على "الكانفا" ليباعد النصّ عن القارئ من

دون أن يغترب القارئ عن النصّ، فالعالم الذي يستقي منه سميح القاسم صورَه ودلالاته عالم يألفه الفلسطيني المقهور، يتعايش معه العربي المقهور، ينضح منه الإنسان المقهور." (34) وصدرت سرّية (عجائب قانا الجديدة، 2006) على أثر الحرب الإسرائيليّة على لبنان في عام 2006 وتصدّي المقاومة اللبنانية للعدوان. ثم مجموعة (مقدّمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس، 2006)، التي وصفها الدكتور إبراهيم طه: "بأنّها في محصّلتها العامّة نصّ شعريّ واحد متضخّم (Hepertext) في منظومة تناصّاته العديدة وإحالاته وإشاراته السريعة إلى محطّات بارزة في الموروث الثقافيّ العربيّ والإسلاميّ والحضاريّ العالميّ. ولعلّ المنظومة التناصيّة التي تنبني على أساسها هذه المجموعة تقوم أوّل ما تقوم على قائمتين اثنتين:

- 1- علاقات حوارية كبرى مع تنبؤات نوستراداموس.
- 2- علاقات حوارية صغرى من إحالات إلى القرآن الكريم وإشارات إلى الموروث الحضاريّ بصفة عامّة.

كان أقصى ما يطمح إليه نوستراداموس في تنبؤاته هو دقّ ناقوس الخطر المُحدق بالبشر، ولقد خاف سميح القاسم من خوف الناس وارتكائهم إلى السراب والزيف والهلع كاستراتيجيةّ دفاعية وتعلّقهم بقشّة نوستراداموس، فعاد إلى نوستراداموس واخترقه في وسطه تماما وحطّم الخراب المعشّش في جوانب تنبؤاته، ونقل الكرة من ملعب الغيب إلى ملعب الحاضر المقدّس، وحوّل تنبؤاته التي تحرق كلّ بقعة خضراء إلى رؤى دافئة تبعث الإنسان في الإنسان." (35) رؤيا رؤى نوستراسميحداموس، / على متاهة الزمان والمكان / ينتصر الله على الشيطان / ويبعثُ الإنسانُ في الإنسانُ / ويولدُ الإنسانُ للإنسانُ / ويفرحُ الإنسانُ بالإنسانُ (36)

سميح القاسم والمعلقات التي تتغنى بأمجاد الشعوب العربية وتنعي واقعها وكانت مجموعة (بغداد، 2008) التي تضم القصائد الطويلة التي جاءت على عامود الشعر القديم، قصائد طويلة خصّص بعضها لبعض الدول العربية وعواصمها مثل: بغداد، القصيدة الجزائرية، القصيدة الشاميّة، القصيدة العُمانيّة، القصيدة اللبنانيّة، مصر، القصيدة

العَمَّانية، القصيدة القيروانية، القصيدة الإردنية. إضافة إلى قصائد في رثاء الرئيس حافظ الأسد، والرئيس ياسر عرفات، والفنان إسماعيل شموط، وفي أمير الشعراء أحمد شوقي. وقد تناول الباحث الناقد العراقي د. خير الله سعيد القصيدة البغدادية بالشرح والتحليل مُطلقاً عليها اسم "بغداد مُعلقة سميح القاسم المُعاصرة" وقال: "ارتأينا أن نقرأها من زوايا مختلفة، بُغية تسليط الضوء عليها، وإبراز جواهر معانيها، وعمق استنباطات قائلها، باعتبارها واحدة من معلّقات هذا القرن (ق.21) بكلّ ما تحمله كلمة "معلقة" من مضامين معرفيّة، إضافة إلى كون القصيدة تُبرز مسؤوليّة الشاعر إزاء ما يحدث حوله من أمور جسام، تُحرّك فيه وازع الإبداع ووازع الموقف، فيصبح فاعلاً ومُنفعلاً، في لُجّة الأحداث، وبالتالي يُعلن صوتَه القومي، ومن ثمّ رفضه المُطلق لكل محاولة تريد تكميم كلمته في هذا العصر، عصر العولمة الأمريكيّة، والإذلال العربي والسكوت المُطلق، لأنّه يعي معنى الموقف ومعنى الكلمة." (37)

ويقول الدكتور إبراهيم طه: "كيف يُمكن أن يستوعبَ سميح القاسم الحالة البغدادية العبّاسيّة، بقدها وقديدها، في معلّقة دون أن يلجأ إلى شكل القصيدة العبّاسيّة ورسالتها اللغويّة والبلاغيّة؟" (38)

#### صدمة غياب محمود درويش

وكان موت الشاعر محمود درويش المفاجئ حدثاً هزّ سميح القاسم من الأعماق وكانت قصيدته المتفجرة حزناً وألماً على صديق العمر ورفيق الطريق ونصف البرتقالة.

ولولا اعتصامي بحبلٍ من الله يدنو سريعاً. ولكنّ ببطءٍ .. / لكنّك زجرتك: خُذني

معك / وخُذني معك / خُذني معك.. (39)

ثم كانت " كلمة الرثاء الغاضبة المفجرة الحارقة التي ألقتها يوم تشييع الشاعر محمود درويش في رام الله. (بلا بنفسج، 2008).

وظلّ غياب محمود يؤرّق سميح، ويستحضره في خلواته وبكيه بحرقة، ويُحاوِّره ويستعيد معه ما كان بينهما من تبادل الشعر والنثر. وكانت أجمل القصائد وأجمل الكلمات في كتاب (مُكاملة شخصيّة جداً، 2009). حيث ضمّ قصائد ورسائل لكل من سميح ومحمود.

وكانت سرّبية (أنا متأسّف، 2009)، الرّد السّريع على عدوان الجيش الإسرائيلي على الفلسطينيين في غزة عام 2008 حيث يجتهد في جعل الإنسان اليهودي يُواجه نفسه ويُحاكم نفسه، وينكشف على حقيقته أمام إنسانيّة الإنسان الفلسطيني. وقال الناقد أحمد عمر زعبار:

"في هذا الديوان (أنا متأسّف) يُدافع سميح القاسم عن إنسانيته، عن دمعته وعن صموده، عن حقّه في الوجود ويدافع عن روح الإنسان." (40)

"ديوان أنا متأسّف قصيدة طويلة تُشبه الملحمة وتعتمد أساسا على صعود وهبوط التدايعات الوجدانية. ويستفيد القاسم من قدرته على استنباط إيقاع موسيقي جليّ ومتناسق يتصاعد مع وتيرة الحدث ولا تنخفض حركته إلا بانخفاض حركة الحدث نفسه، ثم يعاودان الصعود والنزول في وحدة غير قابلة للانفصال، ويستفيد الشاعر أيضا من خبرته وتمكنه من اللغة، فلغة سميح القاسم مشحونة بدلالات الواقع، تخلق صورة مكثفة في جماليها الشعرية، صورة مستمدة من الواقع ومُعبرة عنه ومُتجاوزة لجموده، وهي لغة تشبّك فيها المأساة بالملحمة، المباشرة بالرمزي والحاضر بالرؤية والواقع بالأمل. وصور سميح القاسم الشعرية تتشكّل من لغة تُبدع رمزها الواقعي من خلال إيحاءها الغامر الناتج عن تفجير ما في مفردات اللغة من معني ورؤى إذ تصبح للكلمة من خلال علاقاتها بما قبلها وما بعدها أكثر من معني وأكثر من دلالة، وهي مع ذلك صور شعرية تعتمد الرؤية الواضحة بعيدا عن كل ضجيج لفظي خطابي رنان." (40)

وصدرت عن بيت الشعر في رام الله في احتفالية القدس عاصمة الثقافة العربية مجموعة (كتاب القدس، 2009)، ثم صدرت مجموعة "حزام الورد الناسف، 2009) التي تضم قصائد غزلية حميميّة دافئة. وبعدها صدرت أوبريت (الجدران، 2010).

يُمكننا تلخيص تجربة الشاعر سميح القاسم بكلمات الناقد إيليا الحاوي: "إنّ الصفة الغالبة على تجربة سميح القاسم هي أنّه يتنكبّ عن الجزئيات والأحداث إلى التجربة التأملية التي لا يزال يُحدّق فيها بواقعه ويتفكّر فيه، مُستطلعا منه الأفكار، مُعابنا لحالات التمرد، وكأنّها

نوع من المطاف النهائي لخواتمه يخلص إليها كنتيجة حتمية لسنة الحقيقة والحريّة في الوجود. فالثورة تنبجس في شعره من أعماق البؤس وواقع الدلّ، إنّها أشبه برّدّة وانتفاضة." (41)

وبقول الناقد الياس شاكّر: "نجد في معظم قصائد سميح القاسم ذلك الرجوع إلى الماضي والانطلاق منه مع حركة التاريخ إلى المستقبل، في رؤيا أسطورية يرى فيها عروبه وإنسانيته، ويرى المستقبل فردوساً أرضياً من تكوين يديه." (42) وبكلمات الشاعر فاروق شوشة: "انطلاقاً من التفاصيل الصغيرة تأخذ الدلالة العامة جَوْها المتوهج وكثافتها الضاغطة، وهي دائماً السمة الرئيسيّة في شعر سميح القاسم." (43) وقول الدكتور عبد الرحمن ياغي: "صوّر الشاعر سميح القاسم كلّها ملاحم، وقد أصبح أبرع من ينتفع بالأطر الأسطورية والإشارات التاريخيّة، والصور المتشابهة كأنها غابة ملتفة." (44) وقول الناقد حبيب صادق: "لسميح القاسم وجه له فرادة النبوة، فهو من النقاء والشفافيّة بحيث تقرأ فيه قرارات الجراح الغائرات، وتلمس صوت الحلم الجينيّ. ثمّ فوق ذلك الكلمة – الرسالة المتجسّدة أبداً في ممارسة متحدية بجسارة وعنقوان." (45) وقول الناقد شوقي خميس: "في قصيدة سميح القاسم أكثر من صوت وأكثر من أسلوب في التعبير، ولكن التنوع يخدم التجربة ويزيدها قوّة وعمقا، فهي تجربة إنسانيّة حيّة متشابهة تحتوي الوعي والحبّ والتمرد والثورة والميلاد والموت." (46) وأخيراً بقول الشاعر محمود درويش: "لقد نسف سميح القاسم ما يُرّج عن الشعر من أنّه لا ينبت إلّا من الحرمان والتشردّ والأغلال والأحزان، ويعجز عن الفرّح إذا ما وُجد ما يسبّب الفرّح." (47)



## أخيرا

قصدتُ في هذه الدراسة أن أستعرض في البداية حياة سميح القاسم، وما كان للأجواء المختلفة التي عاشها من أثر على تبلور شخصيته وأفكاره ومواقفه، ومن ثم انطلاق إبداعه المتميّز. ثم عمدت إلى استعراض إبداعاته الشعرية حتى أواسط الثمانينات من القرن العشرين لما تُمثله هذه الإبداعات من تميّز وتفرد وتنوّع في شعر سميح القاسم. ووجدت أن أتوقّف عند إبداعاته النثرية المتنوعة والرائدة التي شملت مختلف نواحي الإبداع النثري التي قدّم فيها خلاصة أفكاره ومواقفه. ومن ثم تابعت في تقديم إبداعاته الشعرية، وإبراز عمق التجربة الشعرية، وتفرد الإبداع الخلاق، وتمكّن الشاعر من الإمساك بمفردات اللغة وجماليّاتها، وتطويره للمفردة، وقدرته على التلاعب بالمفردات والصور، ومزج الكلمات من لغات مختلفة في جملة واحدة متناسقة متكاملة، مُستشهدا بمقولات لنقاد وشعراء ومُبدعين لهم مكانتهم في عالم النقد والإبداع.

وأختتم دراستي بالتأكيد على أنّ رحلة الشاعر سميح القاسم الإبداعية، كانت ولا تزال، رحلة اكتشاف وخلق، لا تعرف الاكتفاء والراحة، رحلة قلق وإلحاح على الجديد. ولأنّ رحلة الآلام طويلة، وكثيرا ما تُصادفه خلالها النكسات والنكبات والانحرافات والخيانات التي تلمّ بشعبه وأمتّه، فإنّنا كثيرا ما نُواجهه في حالة من الدون كيشوتية يُواجه العالم بأكمله، مُتحدّيا، صارخا، شاتما، قاذفا إيّاه بكل ما تحملُ يداه، مؤكّدا على صموده وتحديّه، ومُصرّحا على أنّه لا يستأذن أحدا، وأنّ الإنسان نصف الإله، وفي كثير من الحالات يُعلنها صريحة أنّه الإله الواحد الأحد القادر على كلّ شيء، فيبوّل على العالم من قمّة الجبل الأعلى، ويقذفه بقنبلة تمحوه، ويصرخ: كُن. فيكون.

ولتكن كلمات الشاعر سميح القاسم التي نختم بها الكلام:

رسولٌ على جبلٍ / غادرته القبائل / وحيدا / بعيدا / وضلّت على شفّتيه الصلاة /  
وأهوت على قدميه الرسائل (48)

## الإشارات

- 1- مبروك السيارى، "المنزغ الواقعي في شعر سميح القاسم". جريدة الحرية تونس، 2009
- 2- حاتم محمد صكر، "مراثي سميح القاسم". الآداب، بيروت، السنة 22، عدد 8 (أغسطس، 1974)، 61-62.
- 3- سميح القاسم، مراثي سميح القاسم (عكا: منشورات الأسوار، 1978)، I.
- 4- جمال يونس، لغة الشّعْر عند سميح القاسم، أطروحة ماجستير قدّمت إلى جامعة اليرموك، (إربد: جامعة اليرموك. كليّة الدراسات العليا، دائرة اللغة العربية وآدابها، د.ت).
- 5- سميح القاسم، الأعمال الناجزة. مج.7 (القدس: دار الهدى، 1991)، 175-189.
- 6- أنطوان شلحت (محزّر)، سميح القاسم من الغضب الثوري إلى النبوءة الثورية ط.2 (عكا: الأسوار، 1989)، 77-83.
- 7- نبيه القاسم، "سبحة لسجلات سميح القاسم"، الكلمة 30/3، (يونيو 2009).
- 8- نعيم عرايدي، مسيرة الإبداع: دراسات نقدية وتحليلية في الأدب الفلسطيني المعاصر (شفاعمرو: مطبعة دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر، 1988)، 57-58.
- 9- سميح القاسم، سريية الصحراء (عكا: منشورات الأسوار، 1984)، 104.
- 10- سميح القاسم، شخص غير مرغوب فيه (دالية الكرمل: دار العماد، 1986)، 123.
- 11- أنطوان شلحت، سميح القاسم من الغضب الثوري إلى النبوءة الثورية ط.2 (عكا: الأسوار، 1989)، 27-38.
- 12- محمد دكروب، "لقاء مع سميح القاسم: حياتي وقضيتي وشعري". مجلة الطريق، بيروت (كانون الأول 1968).
- 13- عبد اللطيف عقل، إلهي إلهي.. لماذا قتلتي.. ملاحظات شاهد عيان على مذبحه تاريخية. ملحق كل العرب (1993/9/10).
- 14- نبيه القاسم، "لا أستأذن أحدا ورحلة سميح القاسم الإبداعية"، مجلة أدب ونقد 47، (1989).
- 15- سميح القاسم، لا أستأذن أحدا (لندن: رياض الريس للكتب والنشر، 1988)، 19.
- 16- المصدر السابق، 31.

- 17- المصدر السابق، 111.
- 18- نبيه القاسم، "سبحة لسجلات سميح القاسم"، الكلمة، 30/3، (يونيو 2009).
- 19- رؤوبين سنير. مجلة: همزراح هجداش (الشرق الجديد) مج.35 (1993)، 129-147.
- 20- نبيل سليمان، وعي الذات والعالم: دراسات في الرواية العربية (اللاذقية: دار الحوار، 1985)، 71-96.
- 21- نبيه القاسم، دراسات في القصة المحلية. "إلى الجحيم أمها الليلك" والرؤية الثورية الإنسانية" (عكا: الأسوار، 1979)، 57-85.
- 22- أنطوان شلحت، "البحث في الجذور- أدب يقول التاريخ". جريدة الاتحاد (1990/6/15).
- 23- كوثر جابر، الاستدراك في كتاب الإدراك. ضمن كتاب هوميروس من الصحراء. إعداد سهيل كيوان (عكا: مؤسسة الأسوار، د.ت)، 53-89.
- 24- ملحق جريدة كل العرب 2006/9/8
- 25- ملحق جريدة كل العرب 2006/9/15
- 26- سميح القاسم. كولاج 2 (الناصره: الحكيم للطباعة والنشر، 2009)، 35.
- 27- أحمد زين الدين، "سميح القاسم يدل على عناصر على انطفاء وهشاشة واضمحلال" النهار-بيروت (1994/5/20).
- 28- سميح القاسم، الكتب السبعة. (بيروت: دار الجديد، 1994)، 39.
- 29- إيفانا مرشليان، "الكتب السبعة للشاعر سميح القاسم"، ملحق جريدة كل العرب (1994/5/27). نقلا عن الدولية.
- 30- المصدر السابق.
- 31- أحمد دحبور، "كتب سميح السبعة"، الاتحاد، (17 آذار 1995).
- 32- إبراهيم طه، "عمق التورط وشعريّة القصيدة، من قصيدة المقام إلى مقام القصيدة في تجربة سميح القاسم"، الكلمة. (عدد 44 ديسمبر 2010).
- 33- عبد الواحد لؤلؤة، "المفارقة الساخرة في شعر سميح القاسم"، جريدة الاتحاد.
- 34- عبد الكريم حسن، "الشعر في زمن المحنة"، مقدمة ديوان سميح القاسم ملك أتلانتس (البحرين: إصدار مجلة ثقافات، 2003).

- 35- إبراهيم طه، "قراءة هيكلية في مقدّمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس، 111 رؤيا في 111 ثلاثية"، جريدة الاتحاد 2009/1/16
- 36- سميح القاسم، مقدمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس (111 رؤية في 111 ثلاثية). (الناصر: الحكيم للطباعة والنشر، د.ت)، 153.
- 37- خير الله سعيد، بغداد معلقة سميح القاسم المعاصرة. مركز النور للدراسات . ووضعت مقدمة لديون سميح القاسم "معلقة سميح القاسم المعاصرة "بغداد" وقصائد أخرى. (الناصر: مطبعة الحكيم. منشورات إضاءات، 2008).
- 38- إبراهيم طه، مصدر سابق.
- 39- سميح القاسم، مكاملة شخصية جدا مع محمود درويش (الناصر: الحكيم للطباعة والنشر، 2009)، 113.
- 40- أحمد عمر زعبار، جريدة الزمان . العدد 3497، (2010/1/21).
- 41- سميح القاسم، الأعمال الناجزة. مج.7. (القدس: دار الهدى، 1991)، 223-224.
- 42- المصدر السابق، 224.
- 43- المصدر السابق، 224-225.
- 44- عبد الرحمن ياغي، في الأدب الفلسطيني قبل النكبة وبعدها (الكويت: كاظمة للنشر، 1983)، 110-113، 139-148.
- 45- سميح القاسم، الأعمال الناجزة. مج.7. (القدس: دار الهدى، 1991)، 229-232.
- 46- المصدر السابق، 235-236.
- 47- المصدر السابق، 232-233.
- 48- سميح القاسم، سبحة للسجلات. (عكا: دار الأسوار، 1989)، 6.
- الطباعات الأولى لأعمال سميح القاسم**
1. مواكب الشمس- قصائد. الناصرة: مطبعة الحكيم، 1958.
  2. أغاني الدروب- قصائد. الناصرة: مطبعة الحكيم، 1964.
  3. إرّم- سرية. نادي النهضة في أم الفحم. حيفا: مطبعة الإتحاد، 1965.

4. دمي على كفيّ- قصائد. الناصرة: مطبعة الحكيم، 1967.
5. دخان البراكين- قصائد. الناصرة: شركة المكتبة الشعبية، 1968.
6. سقوط الأقنعة- قصائد. بيروت: منشورات دار الآداب، 1969.
7. ويكون أن يأتي طائر الرعد- قصائد. عكا: دار الجليل للطباعة والنشر، 1969.
8. إسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل. الناصرة: سرية. مطبعة الحكيم. 1970.
9. قرقاش- مسرحية. الناصرة إصدار المكتبة الشعبية في. حيفا: مطبعة الإتحاد، 1970.
10. عن الموقف والفن- نثر. بيروت: دار العودة، 1970.
11. ديوان سميح القاسم- قصائد. بيروت: دار العودة، 1970.
12. قرآن الموت والياسمين- قصائد. القدس: مكتبة المحتسب، 1971.
13. الموت الكبير- قصائد. بيروت: دار الآداب، 1972.
14. مرآتي سميح القاسم- سرية. بيروت: دار الآداب، 1973.
15. إلهي إلهي لماذا قتلتني؟- سرية. حيفا: مطبعة الإتحاد، 1974.
16. من فمك أدينك- نثر. الناصرة: منشورات عربسك- مطبعة الناصرة، 1974.
17. وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم!- قصائد. القدس: منشورات صلاح الدين، 1976.
18. ثالث أكسيد الكربون- سرية. حيفا: منشورات عربسك. مطبعة عتقي، 1976.
19. الكتاب الأسود- يوم الأرض (توثيق، مع صليبا خميس) حيفا: مطبعة الإتحاد، 1976.
20. إلى الجحيم أيها الليلك- حكاية. القدس: منشورات صلاح الدين، 1977.
21. ديوان الحماسة (الجزء الأول)- قصائد. عكا: منشورات الأسوار، 1978.
22. ديوان الحماسة (الجزء الثاني)- قصائد. عكا: منشورات الأسوار، 1979.
23. أحبك كما يشتهي الموت- قصائد. عكا: منشورات أبو رحمون، 1980.
24. الصورة الأخيرة في الألبوم- حكاية. عكا: منشورات دار الكاتب، 1980.
25. ديوان الحماسة (الجزء الثالث)- قصائد. عكا: منشورات الأسوار، 1981.
26. الجانب المعتم من التفاحة، الجانب المضيء من القلب- قصائد. بيروت: دار الفارابي، 1981.
27. الكتاب الأسود- المؤتمر المحظور (توثيق، مع د. إميل توما). حيفا: مطبعة الإتحاد، 1981.

28. جهات الروح- قصائد- حيفا: منشورات عربسك، 1983.
29. قرايين- قصائد- لندن مركز لندن للطباعة والنشر، 1983.
30. كولاج- تكوينات- حيفا: منشورات عربسك. مطبعة سلامة، 1983.
31. الصحراء- سرية. عكا: منشورات الأسوار، 1984.
32. برسوناون جراتا- قصائد. حيفا: دار العماد للطباعة والنشر، 1986.
33. لا أستاذن أحداً- قصائد. لندن: رياض الرئيس للكتب والنشر، 1988.
34. سبحة للسجلات- قصائد. عكا: دار الأسوار، 1989.
35. الرسائل- نثر (مع محمود درويش). حيفا: منشورات عربسك، 1989.
36. مطالع من أنثولوجيا الشعر الفلسطيني في ألف عام- بحث وتوثيق. حيفا: منشورات عربسك، 1990.
37. رماد الوردة دخان الأغنية- نثر. شفاعمرو: منشورات كل شيء، 1990.
38. أخذة الأميرة يبوس، قصائد. القدس: دار النورس، 1990.
39. الأعمال الناجزة (7 مجلدات). القدس: دار الهدى، 1991.
40. الراحلون- توثيق. شفاعمرو: دار المشرق، 1991.
41. الذاكرة الزرقاء، (قصائد مترجمة من العبرية- مع نزيه خير). دم: منشورات مفراس، 1991.
42. الأعمال الناجزة (7 مجلدات). بيروت: دار الجيل، 1992.
43. الأعمال الناجزة (6 مجلدات). القاهرة: دار سعاد الصباح، 1993.
44. الكتب السبعة - قصائد. بيروت: دار الجديد، 1994.
45. أرضٌ مراوغةٌ. حريز كاسد. لا بأس!- قصائد. الناصرة: منشورات إبداع، 1995.
46. ياسمين- (قصائد لروني سوميك- مترجمة عن العبرية، (مع نزيه خير). حيفا: مطبعة الكرمة، 1995.
47. خذلتني الصحارى- سرية. الناصرة: منشورات إضاءات، 1998.
48. كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه- سرية. عكا: منشورات الأسوار، 2000.
49. سأخرج من صورتني ذات يوم- قصائد. عكا: منشورات الأسوار، 2000.

50. الممثل وقصائد أخرى. عكا: منشورات الأسوار، 2000.
51. حسرة الزلزال- نثر. عكا: منشورات الأسوار، 2000.
52. كتاب الإدراك- نثر. عكا منشورات الأسوار، 2000.
53. ملك أتلانتس- سرييات. المنامة: البحرين دار ثقافات، 2003.
54. عجائب قانا الجديدة- سريية. الناصرة: منشورات إضاءات. مطبعة الحكيم، 2006.
55. مقدمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس- شعر. الناصرة: منشورات إضاءات. مطبعة الحكيم، 2006.
56. بغداد وقصائد أخرى- شعر. الناصرة: منشورات إضاءات. مطبعة الحكيم، 2008.
57. بلا بنفسج - كلمات في حضرة غياب محمود درويش. الناصرة: منشورات الهدى. مطبعة الحكيم، 2008.
58. أنا مُتأسِّف!- سريية- الناصرة: منشورات إضاءات. مطبعة الحكيم، 2009.
59. مكاملة شخصية جداً- شعر ونثر (مع محمود درويش). الناصرة: منشورات إضاءات. مطبعة الحكيم، 2009.
60. كولاج 2- شعر. الناصرة: منشورات إضاءات. مطبعة الحكيم، 2009.
61. لا توقظوا الفتنة!- نثر. الناصرة: منشورات إضاءات. مطبعة الحكيم، 2009.
62. كتاب القدس- شعر. رام الله: إصدار بيت الشعر، 2009.
63. حزام الورد الناسف- شعر. الناصرة: منشورات إضاءات. مطبعة الحكيم، 2009.
64. الجدران- أوبريت. الناصرة: منشورات إضاءات. مطبعة الحكيم، 2010.

## مراجع عن سميح القاسم

1. أبو حمد، عرفان. أعلام من أرض السلام. حيفا: جامعة حيفا، شركة الأبحاث العلميّة والعملية، 1979، 196.
2. أبو إصبيح، صالح. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلّة منذ عام 1948 حتى 1975. بيروت، 1979.
3. أبو رجب، طارق. متابعات نقدية في أدب سميح القاسم. حيفا: الوادي للطباعة والنشر، 1995.

4. أبو زيد، شوقي. التواصل بالتراث في أعمال سميح القاسم الأدبية. أطروحة ماجستير قُدمت إلى عمادة الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية وآدابها، 1992.
5. الأسطة، عادل. دراسات نقدية. جت المثلث: منشورات اليسار، 1987، 71-81.
6. الأسطة، عادل. "البنية السردية في قصة سميح القاسم الطويلة: الصورة الأخيرة في الألبوم". كنعان 65 (1995)، 48-51.
7. أن- ماري بروم 1990، وقد نُشرت هذه المقابلة في مجلة "فرشاة الرّسم" paintbrush، مج. 19، 37 (ربيع، 1992)، 29-34.
8. البحّرة، نصر الدين. الأدب الفلسطيني المعاصر بين التّعبير والتّحريض. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1977.
9. بلّاطة، عيسى: شعراء عرب معاصرون 1950-1975، نبذة عن حياة القاسم، Issa J. Bullata, *Modern Arab Poets 1950- 1975*, London: Heinman, 1976, 144.
10. بولس، حبيب. الرحلة الثانية: مقالات في أدبنا المحلي. حيفا: اتحاد الكتاب العرب، 1989، 23-7.
11. توما، إميل. مختارات في النقد الأدبي. حيفا: معهد إميل توما للأبحاث الاجتماعية والسياسية، 1993، 108-120.
12. حمزة، حسين. صور المرأيا. الناصرة: منشورات مواقف، 1999.
13. حمزة، حسين. العين الثالثة: دراسات في الأدب. الناصرة: دار النهضة، 2005.
14. الخطيب، يوسف. ديوان الوطن المحتلّ. دمشق: دن، 1968.
15. زُهد، خالد عبد اللطيف. الوطنية والإنسانية في آثار سميح القاسم. بيروت: دن، 1978.
16. سليمان، نبيل. وعي الذات والعالم: دراسات في الرواية العربية. اللاذقية: دار الحوار، 1985، 71-96.
17. سنير، رؤوبين. مجلة: همزراح هدهاش (الشرق الجديد) مج. 35 (1993) 129-147.
18. شلحت، أنطوان (محزّر). سميح القاسم من الغضب الثوري إلى النبوءة الثورية. ط1، عكا: الأسوار، ط2، د. مط.، 1989.



19. صكر، حاتم محمد. "مراثي سميح القاسم" الآداب (بيروت) السنة 22، 8 (أغسطس، 1974)، 61-62.
20. طه، إبراهيم. كتاب مدارات. العدد الثالث، إصدار الكلية الأكاديمية العربية للتربية في حيفا، الكتاب الثالث، 2009.
21. طه، إبراهيم. جريدة الإنقاذ 16.1.2009.
22. طه، إبراهيم. عمق التورط. مجلة الكلمة، عدد 44 ديسمبر 2010.
19. عباسي، محمود وشموئيل مورية، تراجم وأثار في الأدب العربي في إسرائيل (شفاعمرو: دار المشرق، 1987)، 181-184.
19. عرايدي، نعيم. مسيرة الإبداع: دراسات نقدية وتحليلية في الأدب الفلسطيني المعاصر، شفاعمرو: مطبعة دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر، 1988.
20. فرهود، كمال قاسم. أعلام الأدب العربي في العصر الحديث، شفاعمرو: دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر، 1989، 178.
21. القاسم، نبيه. دراسات في القصة المحلية، عكا: الأسوار، 1979، 57-58.
22. القاسم، نبيه. إضاءات على الشعر الفلسطيني المحلي. شفاعمرو: دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر، 1987، 16-37.
23. القاسم، نبيه. لا أستأذن أحدا. مجلة أدب ونقد، العدد 47، القاهرة، 1989.
24. القاسم، نبيه. الأعمال الناجزة لسميح القاسم. مج. 7، دراسات، القدس: دار الهدى 1991.
25. القاسم، نبيه. الحركة الشعرية الفلسطينية في بلادنا من خلال مجلة الجديد، كفرقرع: دار الهدى 2003.
26. القاسم، نبيه. سبحة لسجلات سميح القاسم. مجلة الكلمة. العدد 30 يونيو 2009 لندن.
27. القاسم، نبيه. في محراب الكلمة، كفرقرع: دار الهدى، 2009.
28. قبّش، أحمد. تاريخ الشعر العربي الحديث، بيروت: دار الجيل، د.ت. {تاريخ المقدمة، 1971}، 625-627.
29. القط، عبد القادر. شعراء المقاومة بين الفن والالتزام، المجلة 172، السنة 15 (إبريل، 1971)، 2-10.

30. كنفاني، غسان. الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1948-1968. ط.2. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 1986، 116-134.
31. كيوان، سهيل. هوميروس من الصحراء، قراءات وانطباعات في أعمال سميح القاسم الشعرية والنثرية، عكا: مؤسسة الأسوار، 2000.
32. نخلة، إميل. مجلة العالم العربي. 1970، 34 فما يليها.
33. ونوس، عدنان. سميح القاسم: شاعر القومية العربية في الأرض المحتلة. بيروت: دن، 1978.
34. ياغي، عبد الرحمن. حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة. بيروت: منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، 1968.
35. ياغي، عبد الرحمن. دراسات في شعرا الأرض المحتلة. القاهرة، 1968، 439-602.
36. ياغي، عبد الرحمن. في الأدب الفلسطيني قبل النكبة وبعدها. الكويت: كاظمة للنشر، 1983، 110-113، 139-148.
37. يونس، جمال. لغة الشعر عند سميح القاسم. أطروحة ماجستير قدّمت إلى جامعة اليرموك، كلية الدراسات العليا، دائرة اللغة العربية وآدابها.
- 35- Allen, Roger. *Modern Arabic Literature*. New York: The unger publishing company, 1987. 253-256.
- 36- De Young, Terri. "Language in Looking Glass Land: Samih al- Qasim and the Modernization of Jinas". *Journal of the American Oriental Society* vol. 112, (April- June, 1992), 183-197.

الأُويبُ

طه محمد علي



## تجليات الخوف والحزن في نصوص طه محمد علي

فاروق مواسي

ولد طه محمد علي سنة 1931 في صفورية التي أضحت أطلالاً وخيالاً في الذاكرة. لجأ عام النكبة إلى الناصرة القريبة ليواصل حياته فيها.

عمل في بيع التذكاريات والأثريات وما زال يعمل، والتقى السياح الذين يرتادون متجره. وهناك كانوا يكتشفون رجلاً قارئاً مثقفاً، رغم أنه لم يتلق تعليمه على مقاعد الدراسة إلا أربع سنوات فقط.

كان طه وما زال عاشقاً للآداب العربية والغربية، يرفد ذلك أنه حكاء لطيف العبارة، ينهي قصصه عادة بنكتة فكاهية، أو بسخرية مرة، أو نكتة/لقطة ذات معنى.

أصدر طه قصائده الثرية في عدد من المجموعات، هي:

القصيدة الرابعة وعشر قصائد أخرى. الناصرة: الصوت، 1983. والطبعة الثانية: حيفا: اتحاد الكتاب العرب، 1989.

ضحك على ذقون القتلة. حيفا: اتحاد الكتاب العرب، 1989.

حريق في مقبرة الدير. الطيبة: مركز إحياء التراث، 1992. والطبعة الثانية: الناصرة: جمعية تراث صفورية، 2001.

إله خليفة، وصبي فراشات ملونات. الناصرة: فينوس، 2002.

ليس إلا. الناصرة: النهضة، 2006.

كما أن له مجموعة قصصية هي سمفونية الولد الحافي – ما يكون وقصص أخرى. شفا عمرو: دار المشرق، 2003.

وبالإنجليزية صدرت له:

*Never Mind* (translated by Peter Cole, Yahia Hijazi, Gabriel Levin), German colony, Jerusalem – 2000

*So What*, (translated by Peter Cole, Yahia Hijazi, Gabriel Levin), Copper Canion Press, Washington – 2006.

وبالعبرية صدر له:

שירים. תרגום אנטון שמאס, תל אביב: הוצאת אנדלוסיה, 2006.

طه محمد علي هو ظاهرة أدبية فريدة، في السلوك وفي النص، في الادعاء وفي التواضع، في الطيبة والدهاء، وفي علاقاته مع الأصدقاء ومع الأديباء.

تحكي عنه الصحافية ابتهاج زبيدات بعد أن استمعت إليه وحاوَرته:

"عندما كان فتى صغيراً، شرد وعائلته، يومها حطوا الرحال في لبنان، لكنهم ندموا، فانتهزوا أول فرصة للعودة ونجحوا. يسكن اليوم مع أفراد عائلته الصغرى، في مدينة الناصرة، وبالتحديد في حي بئر الأمير الذي يعتبر حي لاجئين، حيث أن غالبية سكانه لاجئون من قرى معلول والمجيدل وصفورية. في الماضي البعيد دأب أبو نزار على زيارة قريته وأطالها، لكنه اليوم يتهرب من زيارتها: «في كل مرة أزورها أصاب بالمرض، أنفعل. لا أستطيع تفسير مشاعري، لذا قررت التوقف عن الزيارة، أنا أضع مشاعري في القصيدة». إحدى المستشرقات كتبت السيرة الذاتية للشاعر محمد علي، بعد مرافقتها له مدة أربع سنوات. عندما طلبت منه مرافقتها إلى صفورية رفض، وكتب قصيدة عامية بعنوان «ريتك ما تصرفيها» حيث يوضح فيها سبب امتناعه عن زيارة صفورية، وقد نشرت هذه القصيدة في ديوانه الأخير «ليس إلا». وتأتي زوجته أم نزار إلينا بصورة قديمة باللونين الأسود والأبيض لقريّة صفورية قبل هدمها، فيشير لنا بموقع بيته الذي لم يبق منه سوى مكانه الذي يعرفه بالتحديد.

أحد الآراء التي يقولها بعض النقاد عن شعر طه محمد علي، هو أنه يكتب قطعاً نثرية، وليس شعراً. ويعلق على ذلك بقوله: «لا يعني كثير أن يكون ما أكتبه شعراً أو غير شعر. هي كتابة. دار النشر تسميها شعراً وأنا أسميها قصيدة منثورة. أحد الأشخاص الطيبين<sup>1</sup> كتب ذات مرة: كتابة طه جيدة، لكن لماذا يصّر أن يكون هذا شعراً؟. أنا أجيبه الآن - يا أخي الكريم أنا لا أصر على أنه شعر، هذه كتابة عليها بصماتي، وهذا يكفي. لا يعني أن

<sup>1</sup> يعني طه الكاتب د. نبيه القاسم، انظر مقالة نبيه: "لماذا يصّر طه...": الاتحاد، 16 (حزيران 1989).

تسميه «منثورًا»، أو «شعرًا»، أو «مشعورًا». أنا أكتب بأسلوب خاص، ومن يرد أن يسميه شعرا أو نثرا أو مجرد كتابة له ما يريد، ولست معنيًا بأن يكون له اسم محدد»<sup>1</sup>.

#### أسباب سيرورة شعره:

أخذ نجم طه يتألق محليًا وعالميًا، وتوالت عليه الدعوات والتكريمات، وذلك لأسباب عديدة، منها:

- أسلوب حديثه المميز، وحضوره القريب على المتلقي، وروح الفكاهة والسخرية التي يتحلّى بها، فضلًا عن طيبته وبساطته.
- عدم التعصب لشكل القصيدة، فالتركيز ينصب عنده على المعنى وعلى الإيجاء، مما جعل نصوصه مستساغة، حتى على الذين يتعصبون للشعر القديم وللوزن وقيود الشعر، وذلك لقربها من التراث والأرض، ولتعبيرها عن العواطف التي تنتاب الفلسطيني، من حزن وغضب، ومن خوف وإحساس بالفاجعة، وبذلك خدم طه قصيدة النثر بصورة غير مسبوقة، فالجمهور الذي ألفت أذنه موسيقا الشعر تسامح معه، وأخذ يهتم باللقطة أو بالومضة.
- ثقافته الواسعة التي جعلت الأدباء يتقاطرون إلى متجره، يناقشونه ويفيدون من قراءاته، فأخذ اسمه يظهر، ورأيه يُردّد في المحافل الأدبية، الأمر الذي جعل كتابته -التي بدأ ينشرها كتبًا في وقت متأخر وبعد أن تجاوز الخمسين من عمره- ذات صبغة خاصة.
- مواكبته لنشاطات الجبهة الديمقراطية، فقد كان من مؤسسي اتحاد الكتاب العرب، ومن كتاب مجلة الجديد وصحيفة الاتحاد، وقد أفردت هذه الصحافة صفحات لدراسة أدبه، فكتب عنه رياض كامل<sup>2</sup>، ونعيم عرايدي، وفاروق مواسي، وحبيب بولس وأنطون شلحت وغيرهم. وقدرت مؤسسة توفيق زياد للثقافة والإبداع إبداعه، فأقامت له حفلًا تكريميًا خاصًا (23 تشرين الثاني 2002).

<sup>1</sup> ابتهاج زبيدات، "طه محمد علي - أنا تلميذ في مدرسة المطالعة". صحيفة الشرق الأوسط (لندن). 10796، (19 يونيو 2008).

<sup>2</sup> خصص رياض كامل كتابًا خاصًا في دراسة أدب طه: توهج الكلمة - دراسة في لغة الشعر عند طه محمد علي (الناصرة: مطبعة فينوس، 2001).

وكتب عنه أيضًا أحمد حسين، وميشيل حداد ورياض بيدس ووليد أيوب وعطا الله جبر وغيرهم في صحف أخرى- الأمر الذي جعل اسمه يتردد بصورة بارزة.

الخوف والحزن في نصوص طه محمد علي:

الخوف عند طه محمد علي ظاهرة إنسانية لا بد منه سواء كان خوفًا من الموت، أو حتى من الحياة، يقول طه في قصيدته ربما:<sup>1</sup>

ربما كان خوفنا المبالغ فيه / من الموت / أساسه التصعيد المكثف / لرغبتنا في  
الحياة / لكن / ما أعجز فعلاً عن وصفه / في موتي / هو فقط / هذه الرعدة التلقائية  
/ المدمرة / التي تجتاحنا.... / عندما نؤمن ونحن نموت / أننا سننقطع عن أحبائنا /  
بعد قليل / فلا نراهم / ولا نستطيع حتى مجرد التفكير بهم...

والخوف من الحياة يعني الخوف من الآخر أو من المستقبل، أو من المجهول، وكذلك من الجديد الطارئ بمفاجأة لا يدري الإنسان كيف تكون؟ هل تهدد وجوده؟ هل هي نهاية غير مستحبة؟ مؤلمة؟ وسنرى إلى أي مدى نلاحظ هذا الخوف في قصائد طه النثرية.

تتجلى أمارات الأسى والخوف في تصرفات طه. في ضحكته حزن، وفي عباراته قلق من المخفي، من المصير، فقد عاش القضية الفلسطينية على جلده، وأحس مرتاعًا بهول ما جرى ويجري، فعبّر عن ذلك بقصائده النثرية. كنت أرى الدمعة تجوب في مآقيه وهو يحدث، وألمس خوفه من النهاية التي قد تكون هاوية، يقول:

..... وعن خوفي الخصوصي القديم / خوفي الأصم الأبلق المتفائل / خوفي الذي...  
بلازمي كقلمي / ويفجأني كزلزال / يسكنني وأجهل كنهه / يتنزّه خارجي / ويحلّق في  
دمي/ تحليق الخفافيش / في قناطر الشمس<sup>2</sup>

قصيدته "الخوف" توحى بأنها تجميع لما يحسّ به من حزن وضائقة وإحباط وضيق، خلاصة قلق لازمه، فنقله لنا بلغته المعذبة عبر كلمات تشي بأنواع خوف سنأتي عليها:

<sup>1</sup> ضحك على ذقون القتلة، 100.

<sup>2</sup> حريق في مقبرة الدير، ص 47.



الخوف<sup>1</sup>

الخوف في أعالي الأشجار/ له جذوع وفروع/ أغصان وأوراق ولحاء/ له أيضًا عَطَش/ وله ندم:/ لم تسلَّتْ هذه الشجرة؟/ أمن أجلِ ثمريتين ناضجتين/ أصد كل هذا العلو؟/ لو أستطيع أن أُثبِّت قدمي اليمى/ على ذلك الفرع/ كي تتشبَّث كَفِّي/ بغصنه ذاك.../ ثم أضع قدمي اليسرى هناك/ ومن ثمَّ أغمض عينيَّ/ هربًا من نقاء الإحساس بهلي/ من هذا الارتفاع الشاهق!/ رهبة الأصوات حولي/ تتحرك كالضباب/ والذباب هنا معدوم./ إذا استطعت أن أحضن/ هذا الفرع/ سأعقد ساقي أيضًا حوله./ لكم أودَّ أن تصل يدي/ إلى ذلك الغصن/ لكن ما ثمرُ الوَدَادَةِ/ يا أميرة؟!/ الفراشات هنا/ لا تطير إلا مسرعه./ استطابت روعي/ هذه الزهره/ فاختطفها طائر آخر./ ها هو الرجل الذي انتحر قبل أسبوعين/ دموعه بحجم حبات الكرز/ هذا الفرع الأجرد/ كان أكثر ثباتًا/ أقل تارُجِحًا/ حين مررت به/ قبل قليل/ الزفرات القادمت/ من البراعم السفلى/ مضغوطة ومُجَهَّدة/ ولا أمل في تنظيفها./ على الغصن الذي عن يميني/ دوري كهل/ يتأبط ذراع نَوَّارة/ بقصد المضاجعه/ رشفة حساء/ قبل الصلاة./ أحق أن الحب تضحية؟/ أم ماذا؟/ أفرك أنا ملي:/ أهو أخذ وعطاء؟/ إذا كان هذا هو الأخذ/ فأين العطاء؟/ أم إنه:/ لولاك.../ لما كان رُعبٌ/ مع هذا الارتفاع/ وهذا الهاء لم يسطع.../ ولم يورق... لولاك/ ها هي يدي/ تبلغ الغصن القوي./ ها أنذا أنزلق بسهولة/ على الجذع الأملس/ لأجد نفسي وقدمي فجأة/ على الأرض!/ \*\*\*/ الآن .../ لا شك لدي/ أن الصعود إلى أسنمة الأشجار/ أوفريُّسرًا/ أهون عناءً/ من فزع الهبوط الخانق عنها!

الناصره - 19/10/05

في قصيدة "الخوف" هذه نجد الراوي الشاعر يصف خوفه بعد أن تسلق الشجرة، وهذا التسلق هو رمز لمحاولة الوصول إلى الأعلى... إلى آفاق الأشياء، فالراوي الشاعر وهو يجسد الخوف، يجعل له جذوعًا وفروعًا، أغصانًا وأوراقًا ولحاء... ويتساءل بنوع من التردد:

<sup>1</sup> صحيفة الأخبار (الناصره) 19 (تشرين الأول 2005)، وانظر كذلك: ليس إلا، 57.

لم تسلقت هذه الشجرة؟ / أمن أجل ثمرتين ناضجتين أصعد كل هذا العلو؟  
ها هو يتمنى أن يتمكن من تثبيت قدمه كي تتشبث كفه بذاك الغصن، ومن ثم يغمض عينيه،  
ولماذا؟ والإجابة كما يقول الراوي:

"هرباً من نقاء الإحساس بهلعي من هذا الارتفاع الشاهق"

يحس الشاعر برهبة الأصوات وهي تتحرك كالضباب، وفي غمرة تلهفه للتشبث يتذكر أميرة، تلك  
التي تذكّرها كثيراً وفي أكثر من قصيدة – أميرة حبيبته أيام صباه، فلا يرى إلا الفراشات التي لا  
تطير إلا وهي مسرعة، إنها تغادر من غير أن يستمتع أحد برؤيتها...هي في حركة سريعة كأن لم  
تكن، وفي مشهد آخر نجد:

" هذه الزهرة اختطفها طائر آخر..."

هي صورة أخرى من فقدان والعدم، وتتجسم القتامة بصورة حادة، تتمثل في منظر الرجل  
الذي انتحرق قبل أسبوعين... وما زالت "دموعه بحجم حبات الكرز".  
يحس الراوي أنه أخذ يفقد توازنه تدريجياً، فهذا الفرع الأجرد كان أكثر ثباتاً وأقل تأرجحاً قبل  
قليل، أما الآن فقد أخذ يهتز ويضعف، وربما سيتهوى.

تنثال صور - هي من مخزون ذاكرة الراوي، فيصوغ ذلك بصورة شعرية موحية:

"على الغصن الذي عن يميني/ دوري كهل/ يتأبط ذراع نواره/ بقصد المضاجعة/  
رشفة حساء/ قبل الصلاة/ أحقاً أن الحب تضحية؟/ أم ماذا؟/ أفرك أنا ملي:/ أهو  
أخذ وعطاء؟/ إذا كان هذا هو الأخذ/ فأين العطاء؟"

هي صورة الضعف الإنساني أمام النهاية، وربما تكون بوحى التجربة، وبسبب القصور والمعاناة  
والضعف الذي لا بد آت.

ويتساءل الراوي الشاعر مخاطباً أميرة:

أم أنه/لولاك/ لما كان رعب/ من هذا الارتفاع/ وهذا الهاء لم يسطع/ ولم يورق لولاك؟  
تبلغ يده الغصن القوي، ولكن بدلاً من أن يتشبث وهو يحاول الهبوط، فإنه يتزلق بسهولة على  
الجذع الأملس، ليجد نفسه وقدميه فجأة على الأرض.

يعترف الشاعر بصعوبة الفزع- فزع الهبوط الخانق عن الأشجار:  
 " لا شك لدي / أن الصعود إلى أسنمة الأشجار/ أوفر يسراً /  
 أهون عناءً / من فزع الهبوط الخانق عنها"

نلاحظ في القصيدة تعابير كثيرة تدل على الخوف، فبالإضافة إلى العنوان - وللعنوان دلالاته المشعة في النص - وكم بالحري وقد تلتته علامة التعجب والدهشة، نلاحظ أنه يستخدم اللقطة في أول النص في جملة خبرية مفاجئة، كما يستخدم ألفاظاً هي من حقل الخوف الدلالي:  
 الهرب، الهلع، الرهبة، الانتحار، الدموع، الزفرات، الضغط، فرك الأنامل،  
 الانزلاق، الفزع...

إن الخوف في أعالي الأشجار، ومنها (أسنمة الأشجار كما يسميها في نهاية النص) له عطش وله ندم. العطش هو الظماً إلى المجهول، هو البحث عن الأعلى، وأما الندم فهو التساؤل عن جدوى أي فعل نفعله، وما بين العطش والندم يكون هذا الصعود على الشجرة رمزاً دالاً على البحث عن الحياة... عن كرامة العيش... عن جمال اللحظة... عن أميرة - المرأة الحلم، عن... وعن...  
 يصف الشاعر الخوف والتهيب بشكل مجسم، يحسه كل من يصعد على الشجرة العالية، ويتلمس خطر الهبوط. يقول في صعوده وهو يتساءل:

"لكم أود أن تصل يدي إلى ذلك الغصن.../ لكن ما ثمر الودادة / يا أميرة؟"

إن السؤال هو بلاغي كما نرى، فالعدم هو الذي يتمثل لنا في إجابته، وها هي الفراشات الجميلة تطير مسرعة، وها هي الزهرة المستطابة قد اختطفها طائر آخر.  
 ولو أضفنا صورة الرجل الذي انتحر قبل أسبوعين، هذا الرجل بخطورة حالته وفاجعته، وصورة الفرع الأجرد الذي أخذ يتأرجح، وكذلك صورة الزفرات القادمة من البراعم السفلى وهي تتصاعد نحوه، لأدركنا معنى هذا الخوف الذي أصاب الراوي، وتلمسنا هذا النتاج الغرائبي الذي أفرزته مخيلة مدعورة.

من هذا الحزن العميق يتجلى الخوف، ومن هذا الخوف المريع يتجلى الحزن، علاقة تبادلية، ولنقرأ مثلاً آخر على ذلك يشف عن رؤية غنية بالدلالات:

الليل يخيفني يا سيدي / وأقصى ما يبلغه المساء مني الآن / .....  
سم هاري المساء / الذي أمضغه كالعلف.

واليك مثلاً آخر يجمع بين الحزن المرعب والمهلع والفجعية:

لورأيتني وأنا أحترق / لما عرفتني يا سيدي! / أي حزن هذا / الذي لا تذيبه النيران؟! /  
لودنوت مني وأنا أصرخ / لألفيتني وجد غمام / تتداوله السَّموم / أي فجعية هذه /  
التي لا يجمدها الصقيع؟! / أه لو تراني وأنا أفنى / أه لو تراني وأنا العنق / من مذبحة  
تزدهر / والذراع التي تظهر وتختفي / من ذاكرة تفرق / أه لو تشاهدني وأنا الذوائب  
والمرآه / من موجة مذعورة / يطاردها الفيضان الغادر<sup>1</sup>

لغة الشاعر، كما لاحظنا، فيها هذا التصوير البارز لمظاهر الحزن والخوف، فصراخه والفجعية التي تلم به، والحديث عن المذبحة، والموجة المذعورة والليل المخيف- كل ذلك هو جزء من واقع، فأحزانه لا تذيبها النيران لكثرتها أو لكبرها، وما مر به من فجعية كأنه سائل لا يستطيع الصقيع ببرودته أن يجعل منها باردة، وصورة الذراع المستنعدة التي تبين وتختفي في حالة تضادها - ينعكس فيها هذا الرعب الذي جسده لواقع ذاكرته وحاله، تضاف إليها صور الأعناق والمذبحة والسموم والليل المخيف، وهذه كلها تجعلنا نتمثل ما يعانیه الشاعر، وما يتكبد من أهوال.

الشاعر في قصيدته القصيرة "إضافة!" يبين لنا مدى عبثية هذه الحياة، وبالتالي ألمه الممزوج بالخوف، لنقرأ:

ما رأيته مرقومًا على شاهدي / في باحة أحد كوابيسي / "هنا يرقد امرؤ /  
حاول، عبثًا / أن يضيف خيط شعاع / إلى الشمس!"<sup>2</sup>

العنوان وعلامة التعجب يكفيان لإثارة التساؤل، وقراءة النص ترينا أنه يتحدث عن كوابيس. إذن هي جمع وليست مفردة، ولو شاء لحدثك عن كابوس آخر وآخر. وكل كابوس هو خلاصة

<sup>1</sup> قصيدة "حذاء بقوافل غيوم المساء"، حريق في مقبرة الدير، 61 - 62.

<sup>2</sup> مجلة الآداب، عدد 7-8 (2003)، 60؛ وانظر كذلك: ليس إلا، 12.

ذعر، ولولا ذلك لما سماه هذا الاسم. والذعر يمكن أن يكون ويتأتى استمرارًا لواقع حال أو تنبؤ بوقوعه.

يختار الراوي كل كلمة، فـ "الشاهد" و"يرقد" مثلاً على أنه تصور شخصه هو، وقد رحل عن الدنيا، و(امرؤ) هي تنكيرية تماماً - كالشخص الذي ذكره توماس غراي (1716-1776) في قصيدته

The epitaph - Elogy Written In a Country Churchyard  
= الشاهد:

Here rests his head upon the lap of earth

A youth to fortune and to fame unknown....<sup>1</sup>

بمعنى "هنا يرقد رأسه فوق أحضان الأرض شاب لم تعرفه الثروة ولا الشهرة..." ولكن المجهول لدى غراي كان إنساناً بسيطاً عادياً، بينما هو لدى طه له فعاليتيه وجديتيه حتى في الاستحالة، فقد حاول أن يضيف خيط شعاع إلى الشمس. وهل يعقل ذلك؟ لا نسأل السؤال - منطقيًا - في الشعر؟ ولكننا نعرف مدى العبثية في ذلك حتى بدون لفظة - عبثًا - التي وردت إضافة حقيقية من غير ضرورة.

إن الشمس لا يضاف إليها حتى لو وقر في نفس الشاعر أن يفعل ذلك، فهو إذن يرقم على الماء، وهو يخفق في مشوار حياته، ويحس بعمق أنه بلا طائل.<sup>2</sup>

إذا كان الحزن رفيقًا للخوف - فيما سبق - فإن ذلك يتردد أيضًا في تجليات الخوف من النهاية، من الموت، ففي قصيدته "شاي ونوم"<sup>3</sup> يقول بنوع من التساؤل والطلب:

"إن كان ثمة مدبر لهذا الكون/ بيده البسط والقبض/ ...../ فأنا أصلي له/ طالبًا إليه:/ أن يقدر أجلي/ حين تنضب أيامي/ فيما أنا جالس/ أحتمي من كوبي المفضل/

<sup>1</sup> A concise treasury of great poems, 171

<sup>2</sup> هناك وصف لمثل هذه العبثية في قول لأفلاطون واصفًا الشعر: (خربشة على شاطئ البحر)

<sup>3</sup> ليس إلا، 45، وكانت قد نشرت في صحيفة كل العرب (الناصرة)، 26 (أيلول 2004).

طفيف حلاه/ في ظل صيف بعد ظهري/ الحميم./ وإذا لم يكن شاي وظهر/ فإبان  
نومتي العذبة/ بُعيد الفجر."

أمنيته هي أن يكون جزاؤه مقتصرًا على أن يلمح مرة كل شهر أو كل شهرين تلك التي حُرِمَ من  
رؤيتها منذ فارقها في صدر عمره، طلب إنساني بسيط وموحٍ بهذا الحنين المستبد. وأما الطيبات  
في الأجلة فحسبه منها "الشاي والنوم".

وفي غمرة هذه الأمنيات التي تبعث على الابتسام يعرفنا بهويته التي يذكر الله بها:

" لم أبُقِر/ في عاجلتي/ بطن نمله/ ولم أسلب مال قاصر/ ولم أزور مكيال زيت/ ...../  
وما استهدفت قط/ أن أكون الغالب في لعب/ مع جار أو صديق/ أو حتى أحد المعارف!/ /  
لم أسرق قمحًا/ ولم أنهب ماعونًا....."

هذا الخوف من النهاية يفلسفه الراوي، ويؤكد فيه على هذه البساطة غير البريئة - التي تشع في  
حياته ومن حياته.

النهاية تتمثل كذلك في قصيدته (ليس إلا)<sup>1</sup> فهو يروي لنا فيها عن التغيرات التي تعرض لها في  
جسده، وبعد أن وضع قدميه في الستينيات من عمره، فقد كانت هذه أولاً معدودة وعادية:  
"بضع تغيرات، ليس إلا/ ضغط يضاغط سكري/ التهاب مقيم في المفاصل/ اضطراب  
مزم/ في عصارات كوكبة/ من الغدد الأساسية./ فُضَّ فمي/ ثَقُلَ سمعي/ خلل جذري/  
في رؤيتي عبر نظارات سميكة/ الاعتماد الكلي على العكاز/ حتى، عندما أسعل!/ أرق  
مجوسي لا يخمد/ في ليل أسود أسود/ أطول من شعر ستين غوله/ بضع تغيرات كما  
ترى/ إلى جانب وهن دائم/ في عضلة الفرح/ من قلبي/ أيضًا ملاحظة حالات عامة/  
مُلفتة:/ من فئة اللجوء إلى استعمال التعبير/ "فُضَّ فمي"/ بدل القول/ "تساقطت  
أسناني!"

صفورية منها الخوف.... وعلما الخوف:

يلاحظ الدارس لشعره أن صفورية هي التي عمّقت حزنه وشجاءه، وهي التي صاحبت مسيرة

<sup>1</sup> ليس إلا، 22، وكانت قد نُشرت في مجلة مشارف، عدد 26، 47.

كلماته ونجواه، هي بمن فيها: أميرة وقاسم وعبد الهادي ووليد و و ... أسماء ومعالم لا تمحى من الذاكرة، وحينما تغمره الذكريات بحدتها وشوكتها تصيبه رعشة هي خشية ممزوجة بالحزن - خشية على بلده وعلى ذكرياته وعلى تراب بلده ونباتاتها، وعلى هواء صفورية حتى يظل نقيًا....، فلنتابع أين يتوقف الراوي الشاعر بعد أن زار بلده في ذكرى الأربعين سنة لتهجير أهلها: صفورية<sup>1</sup>/ ماذا تفعلين هنا/ في هذا الليل المجوسي/ العاكف على ذاته/ عكوف القلب/ على البغضاء؟/ ماذا صنعت بسيف صلاح الدين؟/ وأين وفود الظاهر/ أين الجميع!/ أين الظلّ والرمان والمشاعل/ وأين الساقية؟/ أين قاسم والمعاصر والقسطل/ وأين أعراس عنقايد التبغ/ الأشقر كالجداول/ الماضي يغفو بجاني/ كما يغفو الرنين/ بجانب جده الجرس/ والمرارة تتبعني/ كما تتبع الصيصان/ أمها الدجاجة....

ولكن فيما بعد هذه الزيارة التي أغرقت فؤاده بمشاعر تترى حادة - مشاعر تكاد تفتت كبده، طلبت منه مستشرقة - بعد أن اطلعت على كتاباته عن صفورية - أن يصحبها إلى مواطن حينه، وذلك لتراقب حضوره فيها، ولتصف صورته في انفعالاته، يأبى الشاعر رغم إلحاحها، ويقدم لها قصيدة "ريتك ما تصرفيها!"<sup>2</sup> بدلاً عن ذلك، مبرراً سبب إحجامه، فقد تخيل نفسه في الموقع ذاته، وأخذ يسأل مرة تلو الأخرى بعين خياله:

أين اللوز الأخضر؟/ أين الشحيّيات والثغاء؟/ أين رمان الأمسيات؟/ ورائحة الخبز؟/  
أين القطا والشبابيك؟/ أين رفة جديلة أميرة؟/ أين السمان وصهيل المحجّلات/  
مطلوقات اليمين؟/ أين أعراس السنونو؟/ أين أعياد الزيتون؟/ وفرح السنابل؟/ أين  
أهداب الزعفران/ وملاعب الغميصه؟/ أين قاسم؟/ أين الزعتر؟/ أين الشوحه/ تنقض  
على الدجاجات/ من عاشر سما.../ فتصرخ خلفها الجده:/ "أخذت الرُّزّيّة يا فاجري!!/  
ريتك ما تصرفيها يا بعيدي/ ريتك ما تصرفيها!!"

10/4/2004

<sup>1</sup> ضحك على ذقون القتلة، 19.

<sup>2</sup> "ليس إلا"، 22.

فماذا نسعي هذه التساؤلات وهذا الاستحضار الذهني للتفاصيل اليومية في بلده؟ فحتى التي تركت أثراً سلبياً معيناً وجد لها هنا نكهتها، فمنظر الجدة والشوكة والدعاء هي لقطات تصويرية، هي جزء من الذاكرة ومكون لها، إنها جميعاً تشكل الأشجان المنبعثة من خوف على المصير وعلى الضياع.<sup>1</sup> الحزن لدى الشاعر حزن متميز، فهو كما وصفه في قصيدة حزن<sup>2</sup>:

لا الخوف من المقابر/ ولا الصَّرد/ ولا الكوابيس/ تستطيع/ أن تحجب حزني عني ...  
يقول في مكان آخر:

حين كنت طليقاً / كان خوفي / يلتف حول عنقي / كأفعى / وأنتِ كنت نبع الحزن.<sup>3</sup>

علاقة الحزن بالخوف ماثلة كذلك في خطابه للحزن:

لن أسألك/ كيف قُيِّض لك/ أن تدبجني على هذا النحو؟/ لن أسألك/ ما الغايه/ من جعلي هكذا:/ أتهار كالممالك/ وأتصدع كجدران البراكين؟/ لن أطلب إليك/ أن تفسر لي هدفك/ من جعلي هكذا/ أتبدد كالسحب/ وأتساقط/ كمامح النصور؟/ أمور كهذه/ لا شك تعنيبي/ لكنني أدمنتها/ فلأدعها الآن تغفو/ مثلما يغفو الخوف/ أحياناً/ كما تغفو  
البدور<sup>4</sup>

وتبعاً لهذا الحنين الجارف، فإن الشاعر تستوطنه المرارة، وخاصة كما يصف نفسه:

"بعد 'نهش' عجيب جمجمتي

بكل مناسر العالم"<sup>5</sup>

من هنا نلاحظ المبالغة في تصوير الصورة، ونحس هذه اللغة المتميزة الماثلة بالفجعية. يتوقف الراوي في القصيدة على خوف العصفور وهلهه .. هذا العصفور الذي تطارده أفعى بعد أن خلفه سربه وراءه، فيصف هذا الخوف:

<sup>1</sup> قرأ الشاعر أمامي هذه القصيدة.. الدمعة طفرت... وكان يرتعش قليلاً وهو يقرأ.....

<sup>2</sup> إله خليفة، 52

<sup>3</sup> ضحك على ذقون القتلة، 53.

<sup>4</sup> ن. م، 78 – 79.

<sup>5</sup> حريق في مقبرة الدير، 104-105



"غابات وأقمار وبحيرات،/ مناف، جداول،/ ومروج لا يحدها البصر/ كلها كانت/ تتكدس على عنقه وتمهال/ بسرعة البرق/ من شدة الهلع/ مذايح ومدن/ كانت تتجمع في نظراته/ بسرعة مذهله/ وهناك تحترق/ وتتناثر مع ريشه.../...../ هلع ذاك العصفور/ لا يمكن أن يكون/ هلعه وحده/ خوف ذاك العصفور/ لا يمكن أن يكون/ خوف عصفور واحد/ يا حزن،/ خوف ذلك العصفور/ لا يفهم إلا أن يكون/ خوف السرب بأكمله"

ولا يظن ظان أن الحديث هو عن عصفور مجرد، وعن سربه.... فالشاعر في دخيلة نفسه يحس أنه هو العصفور، ولذا كانت خاتمة القصيدة تقول مشيرة إلى ذلك وموحية به:

" أغلب الظن/ يا حزن/ أنك لست حزني وحدي !! "

إذن فالراوي عميق الإحساس بالفجعة – الفجعة التي تستلزم الخوف - يقول:

ذبحوني/ على العتبه/ كخروف العيد/..../ وذبحوني/ من الأذن إلى الأذن/ آلاف المرات/  
وفي كل مرة/ كان دمي يتأرجح كقدم المشنوق.../ لن أموت/ لن أموت/ سأبقى شرنبيخة  
فولاذ/ بحجم موسى الكتّاس/ مغروسة في العنق/ سأبقى بقعة دم/ بحجم الغيمة/ على  
قميص هذا العالم<sup>1</sup>

أوليس هذا المشهد التصويري باعثاً على الرعب إلى درجة كبيرة، ومع ذلك يؤكد الراوي بقاءه وثباته، فهذا هو قدره أن يبقى ثابتاً ما وسعته الحيلة، ليقض مضاجع العالم المتهاون في حقه وفي إنسانيته... وفي قصيدة أخرى يصف مثل هذا الرعب، فيقول:

أي رعب.. يجتاحني/ وأنا أتصفح بنفسي/ في مثل تلك المعاجم./ أنا هناك:/ جمل  
هارب من المسالخ/ يعدو نحو الشرق/ تطارده مواكب من السكاكين/ والجباة/  
والزوجات الملوّحات بمدقات الكيّه..<sup>2</sup>

وهذه الصورة – صورة الجمل الهارب لقطعة تصويرية مثيرة فيها دلالات الرعب، وفيها اتهام بسبب القصور، فالجمل يهرب نحو الشرق ومواكب السكاكين تلاحقه، ولا من مغيث!!!

<sup>1</sup> القصيدة الرابعة، 53-54.

<sup>2</sup> ن. م.، 78.

ثم يصف نفسه بأنه يتنفس حالة "جُذام فقهي وتاريخي"، ويشعر أن عري اللغة يتهزأ في صلبه وعارضيه... من هنا فإن خوفه يحمل رسالة اتهامية، ووجودًا فاجعًا له دلالاته ودعوته. أما الخوف من الموت – وقد أشرت إلى ذلك أعلاه - فهو إدراك حسي، وفيه صورة يلتقطها من طبيعة ما حوله:

عندما تنتصب العتمة أمامي/ فجأة/ كموجه الغريق/ سأدرك أن نبع النبض/  
من قلبي الكليل/ قد أشرف على الجفاف<sup>1</sup>

وفي هذه اللحظات التي وصفها يبين له أن خوفه سيختفي، وعندها لا يكون خوف:

سيرحل خوفي أيضًا/ عائدًا/ مع نجمة أقرب فجر/ إلى بحيراته الأولى/ لكن علامة موتي  
ستبقى/ أن أنظر إلى عينيك/ دون أن أبكي<sup>2</sup>

وكأن البكاء قدره، فإذا نظر إلى عينها دون أن يبكي فهذا علامة موته، فعيناها إذن مثيرتان لدموعه بما فيهما من إثارة لوعة وتفجير أحزان.

خلاصة:

لاحظنا مما سبق أن أهم ما يميز شعره هو هذه الصور المجسمة الحسية غالبًا، حتى لو بدا أنها تنحو نحو المباشرة. إنها مباشرة "مضللة"، فهي بإيجائها تثير مخيلة المتلقي، فيقبس منها أجواء وتأويلات، ويشكل منها ما يجعله مشاركًا في النص منفعلًا به.

والطابع القصصي الذي يسوقه الشاعر في كل نص، بما فيه من سرد انفعالي، غالبًا ما يكون مدعاة تدبر، بسبب ما فيه من درامية مثيرة.

كما يلجأ الشاعر إلى التكرار اللفظي والمعنوي، فنجد فيهما هذا التردد، وكأن الشاعر يتوقف لدى العبارة، ثم ما يلبث أن يندفع يعيدها بنبرة جديدة وتوزيع جديد لصورة جديدة، فتتراكم الصور، وينسجم الإيقاع.

<sup>1</sup> حريق، 17.

<sup>2</sup> ن. م، 21.

ومن التكرار اللفظي ما وجدناه مثلاً في قصيدة "ريتك ما تصرّفها"، فقد كرر الشاعر اسم الاستفهام (أين) إحدى عشرة مرة، وكان وهو يسأل يعيدنا إلى المكان، ويقرع أسماعنا بإلحاحه مبرراً عدم توجهه إلى بلده، فماذا سيرى هناك؟ حتى الصور التي كانت سلبية كمنظر الجدة وهي تطارد الشوحة وهي تدعو عليها، مضت إلى غير رجعة، لذا يتكرر الدعاء (وقد كان عنواناً كذلك): ريتك ما تصرّفها، بمعنى ليتك تموتين ... لم يجعل الشاعر اللفظة مباشرة، فأوحى بالتعبير ليوجد العلاقة أيضاً مع رزية العجوز.

ولو نظرنا إلى قصيدة "شاي ونوم" فإننا نجد تكرار (لم) لتدل على براءة الراوي وعلى طبيئته وأصالته. إنه يحكي حكايته لمدير الكون، ويطلب طلباته: الشاي والنوم، فيقع الطلب في أكثر من موقع تأكيداً لدعوته، وهذا التأكيد يتماشى وبساطة الطلب والرجاء.

تبقى الإشارة إلى أن الشاعر- من خلال النصوص التي ذكرتها ومن سواها - يلجأ إلى تراكم الوصف من خلال الإكثار من الألفاظ الواصفة والجزئيات المتجاورة، وذلك بقصد منه أن يعمق الحدث أو ينقل التجربة موحية ومحركة.

إن "الخوف" وتجلياته هو "المعنى" الذي طرحه الأديب، وكان يلقي عليه ظلالاً، فكانت اللفظة نفسها دليلاً آنأ، وكانت الألفاظ المصاحبة لدلالاتها تعكس هذا الخوف أحياناً.

ولكن الخوف وألفاظه المختلفة المتعددة تحمل في طياتها "معنى المعنى" الذي ذهب إليه الجرجاني، حيث يرى أن المعنى هو - "المفهوم من ظاهر اللفظ، وهو الذي تصل به بغير واسطة"، أما معنى المعنى فهو "أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك إلى معنى آخر يُفهم من ذلك المعنى إلى معنى آخر - هو الباطن الذي يحايث الظاهر.."<sup>1</sup>.

هذه الملازمة في المعاني هي الفاعلة في معظم نصوص طه. وبالتالي فإن هذا الاستغوار للنص يؤدي إلى تغيير، أو على الأقل إلى مشاركة المتلقي، أو على أقل الأقل إلى تعبير الشاعر عن ألمه من خلال خوف يرين، وحزن دفين.

<sup>1</sup> للتوسع في هذين المصطلحين انظر: عبد القاهر الجرجاني، دلالات الإعجاز، 263.

## المراجع

مجموعات طه محمد علي:

- علي، طه محمد. إله خليفة، وصبي فراشات ملونات. الناصرة: فينوس، 2002.  
علي، طه محمد. حريق في مقبرة الدير. الطيبة: مركز إحياء التراث، 1992، وكذلك ط2.  
الناصرة: جمعية تراث صفورية، 2001.  
علي، طه محمد. ضحك على ذقون القتلة. حيفا: اتحاد الكتاب العرب، 1989.  
علي، طه محمد. القصيدة الرابعة وعشر قصائد أخرى. الناصرة: الصوت، 1983. وكذلك ط2.  
حيفا: اتحاد الكتاب العرب، 1989.  
علي، طه محمد. ليس إلا. الناصرة: مطبعة النهضة، 2006.

### مصادر أخرى:

- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. ط2. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1989.  
صحيفة الشرق الأوسط (لندن). العدد 10796، 19 يونيو 2008.  
صحيفة الاتحاد (حيفا)، عدد 16 حزيران 1989.  
علي، طه محمد. "إضافة". مجلة الآداب 7 (2003/8)، 60.  
علي، طه محمد. "الخوف". صحيفة الأخبار 19 (تشرين الأول 2005)، 57.  
علي، طه محمد. "شاي ونوم". صحيفة كل العرب 26 (أيلول 2004)، 45.  
علي، طه محمد. "ليس إلا". مجلة مشارف 26 (2005)، 47.  
مجلة الشرق (شفاعمرو). العدد نيسان - حزيران 2003.  
*A concise Treasury of Great poems*, 15<sup>th</sup> printing, Simon & Schuster inc, N. Y -  
1967.

الأُويب

عزيمي بشارة



## الحاجز، شظايا المكان والإيقاع في أعمال عزمي بشارة الأدبية

عبد الرحمن عباد

### حياته:

ولد في 1956/7/27 في مدينة الناصرة لعائلة مسيحية. وتعلم في المدرسة المعمدانية في المدينة، وفي عام 1974 ساعد في تأسيس اللجنة القطرية للطلبة الثانويين العرب. انتسب لجامعة حيفا، وساعد في تأسيس اتحاد الطلاب الجامعيين العرب، وكان رئيسه الأول عام 1977، وفي العام نفسه درس في الجامعة العبرية بالقدس وتخرج فيها عام 1980، درس في جامعة (هومبولون) في برلين بألمانيا الشرقية (الديمقراطية) وتخرج بشهادة دكتوراة في الفلسفة بامتياز عام 1986، واشتغل بعد عودته بجامعة بيرزيت. عمل باحثاً في معهد فان لير حتى عام 1996. شارك في تأسيس حزب التجمع الديمقراطي وانتخب للكنيست عام 1997 وأعيد انتخابه عام 1999 وعام 2003. وفي عام 2002 فاز بجائزة ابن رشد للفكر الحر، وفي نيسان 2007 قدم استقالته من الكنيست إلى القنصل الاسرائيلي في القاهرة، وقرر عدم العودة إلى (إسرائيل).

### مؤلفاته المنشورة:

له منشورات بالعبرية (تحرير كتابين): التنوير مشروع لم يكمل، والهوية وصناعة الهوية في المجتمع الإسرائيلي.

وباللغة الألمانية (حول القدس) و(حول الاسلام والديمقراطية والقضية الفلسطينية).

### منشوراته بالعربية:

العرب في إسرائيل – رؤية من الداخل (الخطاب السياسي المبتور ودراسات أخرى)، والمجتمع المدني دراسة نقدية مع إشارة للمجتمع المدني العربي، وطروحات عن النهضة المعاقبة، وفي المسألة العربية، وأن تكون عربيًا في أيامنا، والانتفاضة والمجتمع الإسرائيلي، الخطاب السياسي المبتور، من يهودية الدولة حتى شارون وله أربعة أعمال أدبية وهي: نشيد الانشاد الذي لنا، وفصول، والحاجز، وحب في منطقة الظل.

وله حضور إعلامي مكثف في غالبية القنوات العربية وبخاصة قناة الجزيرة الفضائية.

اللغات التي يتقنها:

العربية، والعبرية، الانجليزية والألمانية.

أشرف على تحرير سلسلة تدريس حول الديمقراطية مؤلفة من 14 كتيبًا وكراسًا تستخدم للتدريس في المدارس والجامعات، وهو عضو في إدارة مراكز أبحاث محلية وعالمية، وشريك في إقامة جمعية الثقافة العربية، وإقامة (مواطن) المعهد الفلسطيني لبحث الديمقراطية.

أعماله الأدبية:

نشر عزمي بشارة أربعة أعمال أدبية حتى اليوم، وزّع على النثر (روايتين) وعلى النظم (ديوانين).

في النثر أنجز شظايا رواية أسماها (الحاجز)، وشظايا مكان أسماه (حب في منطقة الظل) وكأنه قام بتجربة كتابة روائية في الأولى، حيث لا مكان تستريح عليه شخصياتها القلقة جميعها، والتي يختزلها المؤلف في دوامة فكره، لتعبّر عن وجهات نظره المغلفة في ثياب فلسفية متنوعة، ومتعددة الألوان والهموم والأحزان: "فما كان شظايا رواية أصبح رواية، وما كان مكانًا صار شظايا مكان (1) وأما العمالان النظميان فهما: (نشيد الانشاد الذي لنا، وفصول).

رواية الحاجز:

الحاجز عمل أدبي مطول يتفرع إلى تسعة وخمسين عنوانًا تلخص في مجملها المآسي والنكبات التي يواجهها الفلسطينيون عند هذا الحاجز، فهي عمل يقترب فنيًا من الحقيقة المعاشة، ويلامس شغاف قلبها، ويطرح نكبات الشعب الفلسطيني (المحجوز) من دولة حكومة (الحاجز) الاحتلال الإسرائيلي.

والحاجز هو البطل الحقيقي؛ فعليه تبنى الأحداث جميعها من العنوان الرئيس، وحتى الكلمة الأخيرة، وان لم يكن له دور؛ لأن الأحداث والشخصيات تتحرك حوله، أو لعله في صمته هو الذي يحركها.



## شخصيات الرواية:

الشخصيات غير معروفة وان سميت أحيانا، فهي مجردة مثل الحروف (س و ص)، أما عندما تذكر شخصية ما، فإنها تُستحضر من الذاكرة ثم تغيب، وهي ذات مستوى واحد في الأداء؛ لأنها تعبر عن فكر الكاتب في الحقيقة، وتتفلسف مثله، إنها انعكاس فكرته فيهم. أما بقية الشخصيات فإنهم (الناس) و(الجنود) الموجودون على الحاجز، الناس الذين صودرت أوقاتهم، كما صودرت أراضهم وبيوتهم وممتلكاتهم، ويخضعون للإهانة اليومية ذهابًا وعودة عند الحاجز.

ومن الشخصيات الواردة العربي الفلسطيني (هو)، العائد بطائرة إسرائيلية مع ركاب يهود وأجانب، حيث يشعر بالانكماش عندما تحطّ الطائرة على أرض مطار اللد (بن غوريون) فيأخذ الركاب بالتصفيق، كأنهم ينشدون (هتكفا) على خرائب بلده (الحاجز ص: 135).

وشخصية (انغريد بيرغمان) اليهودية التي تقول: إننا لن نغفر للعرب؛ لأنهم يضطرون أولادنا أن يطلقوا النار عليهم ص: 111، فهم يطلقون النار ويبيكون!! تظهر لتقول هذه العبارة وتمضي.

وشخصية الجندي الذي يطلق النار على شاب فيصيبه في رجله، لينقل بعد ذلك إلى المستشفى على أنه (مخرب) مع أنه لم يقل سوى كلمة واحدة للجندي "أريد العودة إلى بيتي" وهناك جنود كثيرون من (دولة الحاجز) يتفننون في تعذيب المحجوزين حيث يطلب أحدهم من سائق أن يشتم نفسه حتى يسمح له بالمرور، وإلا فلن يمر (ص: 288، 289) وهناك شخصيات مُسمّاة مثل منصور في (الفصل 27) بائع الثلج الذي مات بعد أن دخلت الثلجة القرية، وهناك العروس التي ينبغي على أهلها أن يحملوا أذن عبور للحاجز مع العروس (تصاريح) مع ما في هذا المشهد من إذلال نفسي، وتضييع متعمد للوقت، وقت الفلسطينيين وهذا ملحوظ في الفصل (29) الذي يحمل عنوان الزفة (ص: 151، 157) ومن الشخصيات العابرة شخصية النائب العربي الذي يحق له عبور الحاجز دون انتظار لدوره، ولكنه لا يريد أن يقتحم الدور، مع أن سائقه ألح عليه في الطلب (زفة ص: 139، 143) ويدخل ضمن الشخصيات المستحضرة من الذاكرة شخصية (أسطا واصل) الرجل الطويل الذي ينسج الأهالي

عنه قصصًا يخيفون بها الأطفال، ولكنه يختفي فجأة كما ظهر.. وربما كان الموت هو الذي غيَّبه (أسطا واصل ص: 91، 95).

وللمرأة نصيبها من شخصيات (الرواية) فهذه السيدة أم محمد تستشهد ولها ستة أولاد في السجن، حفيت قدمها وهي تنتقل من سجن إلى سجن، وأولادها ينتمون إلى فصيلين من فصائل المقاومة، كانت على الساحة قبل وجود حماس، أطلق عليها النار جندي ليؤكد لصديقه أنه قادر على إصابة الهدف بدقة، لأن دولة الحاجز لا تعاقب جنودها على ما يقترفون (ص: 236، 240)

ويلاحظ على شخصيات (الحاجز) أنها مستلبة جميعها، باستثناء الجنود الموجودين على الحاجز، والمثال الصارخ على هذه الشخصيات (العمال) الذين يخرجون للعمل ليلاً بدون (تصريح) متخفين، ينامون في الأبنية الخالية والعرائش المهجورة، ويقبضون أجورهم يوميًا؛ لأنهم لا يعرفون هل سيتمكنون من العودة في اليوم الثاني أو لا؛ فهؤلاء العمال يخافون من كل متحرك؛ لأنه إذا قُبض عليهم فسوف يحاكمون بتهمة الدخول إلى دولة الحاجز بدون تصريح، وهم يخافون من الناس، كما يخافهم الناس، لأن الشك موجود عند الطرفين، فإذا قُبض على أحد السكان وعنده شخص من هؤلاء العمال اتهم بمخالفة القانون، إذ عليه أن يبلغ عنه لا أن يتستر عليه، (شبح 196، 201).

أما حضور شخصية الكاتب الواضحة فتتمثل في الفصل 47 الذي حمل عنوان (هوية) حيث تطلب (وجد) من أبيها أن يعود قائلة: بابا تعال. فيقول لها: انت عارفة أنا لازم أبقى عشان الهوية، فترد الفتاة ابنة التسع سنوات: بابا خلص تعال ما بدنا هوية بدنا إياك انت. ويحيى هذا الحوار القصير بعد أن يقرر والدها طلب اللجوء السياسي، حتى يورث لها جواز سفر تعبر به الحواجز والحدود، وبعد أن انقطع من أجلها عن التدخين وغيره، حتى يوفر لها ولهم المعاش، واللجوء السياسي لا يستطيع أن يعود إلى وطنه لزيارة أهله (ص: 226، 231) ومعروف (ضمنًا) أن الكاتب هنا تحدث عن نفسه؛ لأن الطفلة وجد هي ابنته في الحقيقة، وهي التي ظهر اسمها على العنوان الكبير للرواية (الكتاب الأول: وجد في بلاد الحواجز) مما يشير بوضوح إلى أن الكاتب يسجل جزءًا من سيرة حياته وخبراته، من خلال عمله الأدبي الأول الذي سماه الحاجز.

## المكان:

المكان هنا مثل الإنسان، يحضر عندما يريد الكاتب أن يُحضره، وعندما تكون هناك حاجة لذكره، أو لأنّ حادثة جرت عليه، أو بالقرب منه، لكنه المكان الذي لا يوجد غيره في الكون مثله، إنه فلسطين، بمدنها وقراها وحاراتها فهذه (بيت جالا) تتحمل غضب الجيش الإسرائيلي الذي يصب عليها نيران غضبه إرضاء لمستوطنة (جيلو) المقامة على أراضي بيت جالا، وذلك خلال الانتفاضة الأولى. وهذه طريق الكسارات الواقعة إلى الشرق من حاجز (قلنديا) والتي كان الفلسطينيون مضطرين لسلوكها تحت الغبار الكثيف حتى كأنهم خارجون من مطحنة (ص: 82) وهذه مدينة القدس التي انسحبت منها الحياة المهيبة (في الانتفاضة) وتحولت إلى سجن كبير (ص: 30) وهذه مدينة رام الله تعبر إليها السيارات التي تحمل لوحات زرقاء أضيف إليها حرف (ر) بالعبرية إشارة إلى الحرف الأول من (رام الله) وقد تحولت بعد اتفاقية أوسلو إلى لوحات خضراء مع الحرف (ف) اختصاراً لكلمة فلسطين (ص: 75)، وهذه الطائرة تهبط في مطار (تل أبيب) قادمة من ألمانيا ص: 138، وهذه (بيت لحم) تطل من خلف الحاجز عند جندي يصرخ ويشتم بكل اتجاه، وقد جاء ليربي العرب، ولهذا يطلب إلى العروس أن تبرز هويتها عند الحاجز مع أنها كانت في ثياب عرسها (ص: 147)، وهذا فندق (إفرست) أفخم فنادق منطقة بيت لحم وبيت جالا وبيت ساحور يتحول بفعل سياسة تقسيم المناطق المحتلة إلى (ا) و(ب) و(ج) إلى مكان للسيارات التي يتركها أصحابها هناك بعد أن قلّ الزبائن وتحول الفندق إلى مرآب (كراج) للسيارات، وصار ابن صاحبه حارساً عليها.

وهناك الجسر جسر (النبي) كما يسميه الإسرائيليون، أو جسر (الملك حسين) كما يسميه الأردنيون، أو جسر (الكرامة) كما يسميه الفلسطينيون وهو الفاصل الوحيد بين الضفة الشرقية والغربية لنهر الأردن، وهو الذي يسميه الكاتب (جسر الحسرات) لأن الجنود يسرقون ما يريدون من حقائب الفلسطينيين العائدين عند التفتيش، ولا حسيب عليهم ولا رقيب: لأنهم مستضعفون (ص: 216، 220) وهذه شواطئ يافا وحيفا تحضر إلى الذاكرة عندما كان يأتيها الفلسطينيون للاستجمام، ومعهم ما لذ وطاب من الأطعمة والأشربة، فجاء الحاجز، ليحجز

الساحل عن الجبل، وهناك مسجد جرى تحويله إلى مطعم بعد إدخال تعديلات عليه، ليتحول من مكان عبادة إلى مكان عريضة (ص: 249، 253).

فالأماكن هنا مثل الشخصيات، ليست تلعب دورًا بنفسها؛ إنما يلعب الكاتب بها، أو عليها، أو يجعلها تؤدي دورها، ولكن من خلال أسلوبه السردي، أو الوصفي الذي يضيف نوعًا من التصويرية أو (الفوتوغرافية) على المشهد. وذلك باستحضار الأرضية التي جرت عليه.

#### الزمن:

الزمن في الرواية التقليدية يتوضح من خلال نمو الشخصيات وتطور الأحداث، بحيث يستشعره القارئ واضحًا من خلال ذلك، ولكنه في (الحاجز) لا يُستشعر، كأنه قد تجمد ببقاء الحاجز، مع أن هذا الحاجز قد تطور وتغير، فازدادت بين مركباته كمية الحديد والمواد الصلبة، كما ارتفع عدد الجنود، وعبست ملامحهم، أصبحت له بنية (ص: 12)؛ فدولة الجواجز قررت أن تضع جنودًا مسنين مكان الشبان خوفًا من انفجار الناس، فالجنود المسنون ينفذون الأوامر دون أن يذلو الناس، لقد كان الجنود المسنون يركضون خلف الأطفال الذين يلقون الحجارة، أما الجنود الشبان فكانوا يصوبون عليهم البنادق (ص: 59، 64)، ويظهر الزمن خجولاً عندما تقرر السلطة الوطنية الفلسطينية التحول من التوقيت الصيفي إلى التوقيت الشتوي، حيث يصطدم المارون بالجواجز بالجنود على الحاجز الذين ما زالت دولتهم تعتمد التوقيت الصيفي، وبهذا يغلغون الحاجز في وجوه الفلسطينيين ويردونهم من حيث أتوا (ص: 268، 270).

#### الشكل الفني:

يمكن أن نطمئن إلى القول بأن الحاجز (عمل) أدبي يشبه إلى حد بعيد القصيدة العمودية التي تعتمد وحدة البيت، لا وحدة القصيدة؛ فنحن قادرون في (الحاجز) أن ننقل أي جزء من المحتويات والعناوين من مكانها إلى مكان آخر دون أن يختل بناء (الرواية) التي نسمةا مجازًا بهذا الاسم، لأن كل عنوان منفصل بذاته عن العناوين الأخرى، وإن اتحدت هذه العناوين (أحيانًا) كما هي الحال في (مطار) و(طائرة) و(زفة)، + زفاف آخر + زفة 3) و(تشبيح جثمان + جنازة +

جنازة 2+ جنازة 4) فكل عنوان يختص بحادثة معينة، ومجموع هذه الحوادث يشكل جسد الرواية، مع إمكانية الإضافة إلى هذا الجسد جوارح أخرى وإزالة أعضاء، لان الوحدة العضوية مفقودة تمامًا، وهو ما يمكن أن نُطلق عليه اسمًا محدثًا، وهو التفكيكية في هذا العمل..

### في المضمون:

ليس هناك مضمون واحد تركز عليه (الرواية) بل هناك تعدد في المضامين بتعدد العناوين، ولكن القاسم المشترك لها جميعًا، هو توصيفها للحال الفلسطينية المعاشة بكل ما فيها من معاناة، بحيث تشكل في مجموعها شهادة حقيقية على العصر، لأنها توثق للحدث بأسلوب أدبي فقط، فهي من باب التاريخ الاجتماعي لفترة الاحتلال بما فيه من شجون مادية ونفسية معًا. وهناك نقد للجامعات العربية التي لا تقدم شيئًا في مجالات العلم والاختراع، وجلّ عملها ينحصر في العلاقات العامة، ويضرب على ذلك مثلاً أن (لجنة شؤون متابعة التعليم العربي لم تكن تناقش في جلستها الخاصة سوى تحضير حزبي لانتخابات داخلية) (ص: 202) ولهذا تعيش حالة من البؤس الثقافي والمعرفي المقيم.

إن الحاجز عمل تسجيلي بامتياز، إذ أن الكاتب قد استقصى مفردات الحوادث الفلسطينية تحت الاحتلال، فأحصاها وعدّها عدًا، بحيث يمكن الاطمئنان إلى القول أنه عمل توثيقي للحال الاجتماعية في فلسطين خلال الفترة الواقعة منذ الاحتلال عام 1967، والتي ما زالت منسحبة على مساحة الوطن حتى اليوم، إذ أنها مربوطة وباقية ببقاء هذا الاحتلال.

### حب في منطقة الظل:

وصف الكاتب عمله هذا بأنه (رواية شظايا مكان) وهو عمل متطور فنيًا عن سابقه؛ من حيث الشكل على الأقل، إذ قلّت فيه العناوين من (59 عنوانًا) إلى (17) مع أن هذا العمل أطول بمائة صفحة من سابقه، كما أنه يشكل استكمالاً له؛ كون العمل الأول (الحاجز) يتحدث عن هموم الفلسطيني الواقع تحت الاحتلال عام 1967م، بينما خصص هذا العمل للحديث عن هموم الفلسطيني الذي يعيش تحت الاحتلال عام 1948م، والذي يحمل الجنسية الإسرائيلية، حيث سلط الضوء على المكان، وما حصل لهذا المكان وما أثر ذلك على الإنسان في داخل

فلسطين وفي الشتات (2) وقد اعتمد جلّه على الحوار، بينما تميز العمل الأول بسرديته الطاغية" ولكن هذا الحوار غير مألوف في الأعمال الأدبية، لأنه مقطوع دون سابق إنذار بالسرد، (ولهذا جاء حوارًا مشتتًا يغلب عليه الطابع الفلسفي المجرد) (3) الذي يحتاج من القارئ إلى الانتباه الدائم؛ لأنه لا يقرأ رواية تقليدية.

### شخصيات الرواية:

يبني الهيكل الرئيس للرواية على شخصيتين اثنتين هما عمر ودنيا، وهما في الحقيقة يجتمعان في شخصية واحدة، إذ تمكن الكاتب من خلق أنه الآخر دنيا (الأخرى) ولم يجعلها تعيش داخل منطقة الظل، بل خارجه حتى يتواصل معها، وينادى بها، ويحبّها. ونلمس هذا في ثنايا الرواية، وحتى جزأها الأخير حين تقول له: عندما تقرر إذا كنت تريدني فعلاً فسوف تجدني، فيرد عليها قائلاً: عندما تقررين أن تأتي فسوف تجديني (ص: 339). (4).

لقد نسج الكاتب قصة الحب في الفصل الأول (حب في زمن الحب) حين يلتقي عمر بدنيا في لندن فيحبها وتحبه من اللقاء الأول، ولكن الاتصال بينهما لا يكون إلا عبر شاشة الكمبيوتر... يستحضر العاشقان خلال مراسلاتهما صورة الوطن الممزق، وما حدث من تغييب الماضي والتاريخ الفلسطيني: لأن دولة الحاجز تستنكر وجود السكان الأصليين، ولهذا تشرع في تغيير المكان ونقل السكان من أماكن ولادتهم وأبائهم ليصبحوا نزلاء في المكان الجديد، لا علاقة لهم سابقة به.

وإمعانًا في تغريب المكان عن الإنسان، تجري عملية تغيير للأسماء العربية، لتحتل مكانها أسماء عبرية، ولكن مكتوبة باللغة العربية، ويجري تشغيل العمال الفلسطينيين في أراضيهم التي استولى عليها (القادمون) بموجب قانون (أملاك الغائبين) الذي سنته دولة الحاجز، مع أن أصحاب الأراضي كانوا موجودين (ص: 51 + 63).

المكان: هذه الرواية تتحدث عن (شظايا مكان) والمقصود بتغييب المكان عن سابق عزم وتصميم؛ لأن بقاء المكان كما هو، يعني تثبيت الذاكرة الإنسانية عند سكانه الأصليين الفلسطينيين؛ ولهذا تجري على المكان عمليات تجميل وتغيير وتبديل وتحويل، بحيث لا يبقى

منه ما كان معهودًا ومعروفًا ومألوفًا، حتى الاسم يزول عنه: "غالبية القرى هجرت وهدمت ولم يعد يهيم القادمين أن يعترفوا بذلك؛ لأنه دون ذلك ما كانوا صنعوا أغلبية... وأطلقت النار على من حاولوا العودة (ص: 91).

ولهذا لا مُسميات للقرى ف"ريبات البيوت في (البلدة) أصبحن عاملات في مصنع النسيج الذي قرب (البلدة) حتى لا تضطر النساء للسفر" (ص: 111) والبنائيات تتكوم فوق بعضها لا يجمعها نمط ولا أسلوب ولا تخطيط، إلا إن اقتحم البناء (كروم الزيتون) من حول (البلد)، اقتلع الزيتون وسمي الحي المقام مكانه (حي الزيتون) من حول (البلد)، لم تعد القرية قرية، ولم تصبح المدينة مدينة، فبقيت نصف قرية، ينتهي سكانها نصف انتماء، لنصف أقلية، وأصبح الباقون نصف مواطنين، ويسمون في لغة القادمين أبناء الأقليات (ص: 117) ولعلّ المرة الوحيدة التي عيّن فيها المكان، ورد خلال الحديث عن نصب تذكاري: "فقد اختلفوا ماذا يسمونه؛ كونه نصبًا للشهداء؛ لان البلدة لم يسقط منها شهداء مثل (كفر الشيخ) " يبرز بين بيوت مدينة (النجس) للفنانين بيت بُني بكامله من حجارة البيوت المهدامة من أنقاض قرية والده... وجمعوا هناك حجارة من أكوام بيوت بقيت قائمة وهي فارغة من سكانها حتى هدمها القادمون في سنوات الدولة الأولى (ص: 146).

وتغييب الاسم ربما كان مقصودًا؛ إذ أن حال القرية أو البلدة (غير المعروفة) ينسحب على بلد بكامله، وعلى قرى بكاملها جرى تهجير أهلها بالقوة، ولهذا يمكن تعميم الحديث بحيث يستغرق المكان كله، فلسطين المحتلة عام 1948.

الزمن: يمكن إدراك حركة الزمن في هذه الرواية من خلال تنقل الحديث والحوادث والشخصيات؛ فالحديث بين (عمر ودنيا) طويل متشعب، يتناول الماضي بما جرى فيه، والحاضر وما يجري عليه، وكذلك التخطيط للمستقبل، ولكنه زمن دائري، بمعنى أنه لا يسير في خط مستقيم، إذ أن الحوار ينتقل من الذكريات الماضية إلى الآمال المستقبلية، إلى توصيف الواقع، وبهذا لا ثبات للزمن ولا يمكن تحديده، إلا إذا أخذنا بالحسبان بعض الإشارات العابرة عن حضور بعض الفلسطينيين العائدين بموجب اتفاقية أوسلو "عم دنيا حضر من بيروت إلى

تونس إلى بلاد الحجاز وصار مديراً عاماً من بين عشرين مديراً لنفس الوزارة، مكافأة لهم على ولائهم من مدينة كانوا فيها لأخرى" (ص: 235) فهذه إشارة إلى الزمن الفلسطيني بعد أوسلو (زمن مجيء السلطة ورجالها إلى الضفة الغربية وقطاع غزة في نهاية التسعينيات من القرن الماضي. الشكل الفني: هناك تماسك إلى حد ما في هذه الرواية أكثر من سابقها، وهي تعتمد غالباً على الحوار، ولكنه حوار طويل جداً، تدخل فيه استطرادات تبعده عن مفهوم الحوار المعروف في المسرحية أو الرواية، إذ لا تطوير فيه، وجل ما ادخله الكاتب عليه بعض الجمل القصيرة التي تتحدث عن الحب والغرام، وأحياناً بالسباب والشتائم اللطيفة، (إن جاز هذا التعبير)، إذ سادت الرواية بعض المواقف الساخرة، التي اتكأ الكاتب عليها ليستأنف شرحه الفلسفي الطويل المسهب الذي يتعرض فيه لكل ما يخطر له على بال، دون أن يلتزم بقاعدة واحدة يسير عليها.

#### في المضمون

مضمون رواية (حب في منطقة الظل) تتميم لما كان في (الحاجز)، حتى تكتمل الرواية الفلسطينية بشقيها المحتلين عام 1948 وعام 1967 يُضاف إليها هموم فلسطيني الشتات، فالكاتب حزين غاضب؛ لأن هناك من شاركوا المحتلين (عيد الاستقلال) مع انه كان يوم نكبتنا (ص: 54) وغاضب بسبب سلوك أولئك المارقين على الصف الوطني (ممن اعتبروا العدمية لطافة واعتدلاً، والسماجة والوقاحة ثقة بالنفس والغباء تأملاً، والتخلف أصالة والوشاية بالآخرين تعاوناً، والواشي متعاوناً، وخيانة كل شيء من أجل الترتي شطارة (ص: 60). أما الموقف الذي يؤرقه؛ فهو موقف الاحتلال الذكي أو الخبيث الذي (يلعب دور الضحية، ويتقمص شخصيتها؛ وذلك بتميش الضحايا، ومصادرة إنسانيتهم وتحويلهم إلى مشاهدين (ص: 265).



## الأعمال الإيقاعية:

كتب عزمي بشارة كتابين على النسق الشعري الحديث وهما " نشيد الانشاد الذي لنا" (فصول)، عارض في الأول نشيد الإنشاد للنبي سليمان الذي يحتفي بالطبيعة والحب والحياة، ونشيد عزمي بشارة يحتفي بذلك أيضاً، ولكن بلغة مشبعة بالرتاء، وهو لا يستعير قالب نشيد سليمان وحسب، بل يحرره من الزمان الديني والمكان الجغرافي في القدس والتلال المحيطة بها وسهل الشارون.. إلى مكان يمتد على طول الساحل السوري من حيفا ويافا إلى صيدا وبيروت مروراً بطرطوس ولغاية اللاذقية، فلا تنعكس الحدود الاستعمارية القائمة في نصه الأدبي (5)، وهذا النصّ الإيقاعي ليس شعراً – كما يفضل الكاتب توصيفه) وإنما هو (إيقاعية) ترتب الحلم والأسطورة على مكان الإيقاع حول الذات مع ذاتها (6) وهذا النشيد يعكس صراع أجيال مع النص الذي لسليمان الذي يعتبره المؤلف من تراث البلاد، وليس من الطارئين عليها؛ فالحبيبة هنا هي (عناة الكنعانية) أم فاطمة (7).

يكشف الكاتب في إصحاحه الأول هويته الفلسطينية بوضوح من خلال انبثاق الذاكرة التي ما زالت تختزن في قلبها المدن الحميمة حيفا ويافا والقدس والحولة وبحيرتها التي طمرت بها السلطات الإسرائيلية، ولكنها بقيت في وجدانه حية باسمها القديم (بحيرة الحولة) التي مشى السيد المسيح على سطحها، وسهل مرج ابن عامر وسنابله الذهبية التي تنبتها الأرض الفلسطينية.

والحضور العربي يتناغم مع حضور البيئة الفلسطينية المتنوعة الملونة. يقول في الإصحاح الخامس " وينزل لملاقاتي/ في كروم الجليل/ وفي بيارات أريحا/ بعد كل شتاء سخيّ/ تحضر للقياه الأغوار/ في فلسطين والأردن/ وتزهر لفراقه البادية/ في بلاد الشام/ ويبدو عارياً رمادياً/ الجدارُ/ يغسله الشتاء/ يقابلني في يافا وفي حيفا/ ونجول بين أزقة القدس القديمة/ من حي النصارى إلى حارة السعدية/ من باب الخليل إلى باب العمود/ الأزقة خالية من حرس الحدود/ فضاء رائحة التوابل والعقود/ يصل القدس بالقصبة النابلسية/ وبسوق الحميدية/ بكعلك بكنافة صباحية/

وموعدا مساءً مع قشعريرة/ على سطح قارب صيد/ بين أسوار عكا وصور/ وأسوار صيدا/ نبجر على طول سواحلنا/ ونرسو حيثما شئنا/ (ص: 58).

وليس هذا كل ما يقوله (نشيد الانشاد الذي لنا) فهناك اسقاطات متعددة تشمل العقل العربي السلبي تجاه كل ما يحدث، وهناك حفر في ذاكرة المكان، بحيث لا تبقى قرية أو بلدة أو حارة إلا وذكرها، كأنه يؤكد باستحضارها وجودًا لا يمكن إلغاؤه.

### فصول:

فصول هو العمل الايقاعي الثاني لعزمي بشارة، وقد صدر عن المركز الثقافي العربي في الدار البيضاء نهاية عام 2009 تحدث فيه عن قضايا شبيهة لما كان في نشيد الانشاد، مع جرعة من الحب الواضحة:

لستُ أفقه في الحبّ تعميمًا ولا في الهوى جمعًا/ فانا يا سيدي سهلُ التعلق / لكن بواحدة محددة حين اعشقتها/ وأخصبها وتخصبني ويخصبنا الأمر/ لا اعرض حُبّي/ لا اروي مغامرة (ص: 62). فهو لا يحب إلا واحدة، ولا يتسع قلبه لسواها، فهو وفي مخلص لا يخون، كما أن حبه ليس ماديًا جسديًا:

"ليس الهوى نوالَ إربة من أنثى/ لكنَّ حب امرأة يجعلها غاية الأرب/ من يهوى يحبُّ واحدة ويتيمّم، فاكتب إنني أكاد أموتُ/ وأزهيقُ الروحَ عند الفراق/ وبعده طعمَ الحياةِ أفقده (ص: 64). والحب عنده وعي وثقافة: "من لا يحبُّ لا يفهم... من لا يحبُّ/ لا يحبُّ الحياة/ أو يحبها بطريقته فقط، ولكنها لا تبادله الحبُّ/ لأن طريقته ليست طريقته/ من يحبُّ يفرحُ ويغضب/ من يحبُّ يعرف قيمة الحقد ونادرًا ما يحقد/ من يحب يحيا بحب، هذا يصحّ بلا ريب (ص: 106)، (107).

والحب عنده خيال يحلق في المدى، ليصل حدّ التلاشي أو التماهي لحظة اللقاء الحميم:  
"الحب عندي/ أن يدوم العناقُ/ حتى نتلاشى بين أيدينا/ ويمتدُّ حتى تنبت له أجنحة/ تحملنا فوق المدينة/ وتحلّق عبر الحدود/ ترفرف دون اكتراث فوق قواعد السلوك/ وتطوي الهموم

السقيمة والاهتمامات الرتيبة/وان القُبلة نسمةٌ/ وللنسمة قلبٌ يخفقُ/وان القبله عاصفة وأمواجُ/ الحبّ عندي ان نمارس هذا البحر النقيّ/ أن نخوض الأثير النديّ/ وأن نسترخي معًا كما غرقنا سوية (ص: 128، 129).

#### لغته وأسلوبه:

إذا كان الكاتب مغترّبًا، فإن لغته قد شابهها الاغتراب هي الأخرى (8) فهناك التماثل في المفردات (الجناس) الذي يثير الدهشة: (يعلم الجنود على الحاجز ان سيارة الاسعاف في طريقها إلى المستشفى تحمل مريضًا (للعناية المكثفة)، ولهذا قرروا تفتيش السيارة (بعناية مكثفة) (الحاجز رقم 8)، وهو جريء في استخدام كلمات من لغات اخرى نحو قوله (اخورا) العبرية، وتعني إلى الخلف، (وتشيك بوينت واتش) وتعني منظمة غير حكومية تراقب الحواجز، (ص: 269)، ويطعم لغته بشعرتائي أحيانًا نحو قول بديع الزمان الهمذاني:

إذا الدنيا تأملها حكيمٌ      تبين أنّ معناها عبورٌ

والعامية بارزة في حواراته: " هناك في هيك أربع بنايات لصق بعض، ابنه هناك بتعلم إن شا الله يكون فالح مثل أبوه، هناك هنا يمكك جيب حرس الحدود باستمرار (الحاجز، ص: 18، 19) وهو يتلاعب بالكلمات فيولد معاني جديدة نحو قوله في رواية (حب في منطقة الظل) يصبح ظل السيد، السيد ظل، وعبد السيد، السيد عبد، وأزمة الهوية، هوية الأزمة، (ص: 7) والاستطراد ظاهرة شديدة الوضوح في روايته، ولكن في الثانية أظهر، وهناك اقتباس من القرآن الكريم، ومن العهد القديم (ص: 145) كما يوجد هناك إسفاف في الحوار نحو قول عمر لدنيا: كُلي هوا: ص: 214، وهو مغرق في تحليلاته، بحيث يستقصي أجزاء الحدث، أو معاني الكلمات ومزيداتها.

ولغته في النظم لا تختلف عنها في النثر، فمن تلاعبه بالكلمات قوله في (نشيد الانشاد الذي لنا) لم يعد يتعني الكذب، لاني تعبتُ من هذا التلاعب الذي حقني به.. التلفيق ارفع من العناد، والتوفيق اوفق، والتسوية أسوى، والمشهد يشهد ويشاهد ويتشهد والوجود ليس بالضرورة في الوجد والوجدان، بل في الموجود وفي مجرد الوجود أيضًا، في كل متحقق حقيقة، والحقيقة نسبية. وما دمتُ أتنفس فأنا أتنفس، ص: 113.

ان كل مفردة من مفردات عزمي بشارة الكتابية تحتاج إلى بحث مستقصٍ، وهذه الدراسة تُوْشر إلى هذه المفردات ولكنها لا تستقصيها، لان طبيعة هذه الدراسة محكمة بعدد الكلمات. لقد قال عزمي ما اراد ان يقوله، وقد افلح في توصيل ما اراد إلى حد ما، وهذا يكفي.

الهوامش:

1. د. فيصل دراج، رواية الكابوس الفلسطيني في بلاد الحواجز. [www.addustour.com](http://www.addustour.com) صحيفة الدستور، 2005/12/2م
2. صحيفة الرأي الأردنية: [www.arabs48.com](http://www.arabs48.com).
3. الياس عطا الله، حب في منطقة الظل، مجلة وجهات نظر، القاهرة، 28 أيار (مايو) 2007.
4. المصدر السابق.
5. سعاد جروس، عزمي بشارة، عاشق ويكتب الشعر، الشرق الأوسط، [www.al-akhbar.com](http://www.al-akhbar.com).
6. صحيفة الوطن القطرية (حوار الذات.. من حواف المقدس إلى حقائقنا الصغيرة، 2008/5/7).
7. محمد جميل خضر، نشيد الانشاد الذي لنا، صحيفة الغد الأردنية 2008/6/7م.
8. د. فيصل دراج، عزمي بشارة في كتابة الجديد (فصول) [www.addustour.com](http://www.addustour.com).

## مراجع للاستزادة:

1. د. فيصل دراج [www.addustour.com](http://www.addustour.com)
2. سعاد جروس الشرق الأوسط [www.al-akhbar.com](http://www.al-akhbar.com).
3. صحيفة الوطن/قطر الدوحة، 2008/5/17م.
4. محمد جميل خضر، نشيد الانشاد الذي لنا، صحيفة الغد [www.alghad.com](http://www.alghad.com).
5. د. فيصل دراج، رواية الكابوس الفلسطيني في بلاد الحواجز، صحيفة الدستور الأردنية، الجمعة 2005/12/2م.
6. عزمي بشارة أدبيًا، عن لوعة اسمها فلسطين، علاء حليحل، [www.al-akhbar.com](http://www.al-akhbar.com).
7. دفتر الأيام، أوراق ثلاث / عادل الأسطة [www.aljazeera.net](http://www.aljazeera.net) 1 تشرين الثاني 2009م.
8. الياس عطا الله/ اجتيازات شرعية لحاجز غير شرعي، مجلة وجهات نظر، القاهرة، عدد أيار مايو 2007.
9. السخرية في رواية حب في منطقة الظل. [www.arabs.48](http://www.arabs.48).
10. وكالة الأنباء- رويترز/بيروت. الموقع الإلكتروني.
11. فخر الدين فياض، قراءة في فكر عزمي بشارة [www.addustour.com](http://www.addustour.com).
12. أحمد أبو حسين، من شظايا رواية إلى شظايا مكان [www.arabs.48](http://www.arabs.48)
13. طلعت شناعة/ حب في منطقة الظل، الدستور، 2007/4/6.
14. موسى برهومة / المستقبل/الأربعاء 2007/4/11 العدد 2582، ص: 20.



الأوب

فاروق موالسي





## الوطن، المرأة والتراث في شعر فاروق موسى

شفاء كتاني/وتد

### سيرة الأديب الذاتية

ولد الشاعر والناقد فاروق موسى في 1941/10/11 في قرية باقة الغربية، حيث أنهى تعليمه الابتدائي، ثم أكمل تحصيله الثانوي في الطيبة. عمل في مطلع شبابه مراسلاً للصحف العربية، ثم مارس مهنة التعليم في المدارس الابتدائية والإعدادية والثانوية في مدارس مختلفة، حتى أحيل على التقاعد بدءاً من أيلول 1996، ولكنه لا يزال يعمل محاضراً في أكاديمية "القاسمي" في باقة الغربية، وقد حصل مؤخراً على درجة بروفييسور من مجلس التعليم العالي.

حصل في صغره على الجائزة الأولى في مسابقة القرآن الكريم في مطلع 1967. أكمل تحصيله الجامعي فحاز على شهادة البكالوريوس في موضوعي اللغة العربية والتربية من جامعة بار إيلان، كما حاز على شهادة الماجستير من نفس الجامعة وكان موضوعه "لغة الشعر عند بدر شاكر السياب وصلتها بلغة المصادر القديمة"، تحت إشراف البروفيسور ساسون سوميخ.

قدم الشاعر أطروحة الدكتوراة في جامعة تل أبيب في الأدب العربي حول شعراء مدرسة الديوان: العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري، تحت عنوان: "مدرسة الديوان في الشعر العربي"، بإشراف الدكتور ماتي بيلد.

عمل كعضو في لجنة إعداد منهاج قواعد اللغة العربية في جامعة حيفا (بدءاً من سنة 1984)، وعضواً في لجنة منهاج اللغة العربية والتراث للمدارس العربية، وعضواً في اللجنة العليا لشؤون اللغة العربية، وكان عضواً في المجلس الشعبي للثقافة والفنون في إسرائيل، وعضواً في دائرة الأدب وكان كذلك عضواً في القسم العربي لمجلس الثقافة، وعضواً في مجلس الكتاب (بدءاً من سنة 1992 وحتى سنة 2000)<sup>1</sup>. وقد شغل موسى منصب رئيس رابطة الكتاب العرب ضمن اتحاد رابطات الكتاب في البلاد (1982-1995)، وكان الممثل العربي الوحيد في الإدارة العامة. وعند

<sup>1</sup> مجلة الشرق: فصلية أدبية ثقافية 3، مج. 31، 7.

تأسيس "اتحاد الكتاب العرب" شغل فاروق نائب الرئيس فيه (1980-1993)، كما ويشغل بدءًا من سنة 2003 منصب نائب رئيس نقابة الكتاب على اختلاف لغاتهم<sup>1</sup>.

في مجال التحرير، قام بتحرير مجلة "مشاوير" - مجلة رابطة الكتاب العرب - (1978-1980)، وكان عضوًا في هيئة تحرير مجلة "الجديد" (1990-1993)، وعضوًا في مجلس تحرير مجلة "48" وهو أحد أعضاء أسرة التحرير في مجلة "مواقف" وفي مجلة مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها "المجمع"، وفي مجلة نقابة الكتاب في إسرائيل د.

كانت لمواسي نشاطات سياسية في حلقات عربية يهودية كثيرة، فكان من مؤسسي الحركة التقدمية للسلام، وعضوًا في اللجنة المركزية. كان لمواسي أثر بارز في إدخال الشعر الحديث إلى المدارس. أما مجموعاته الشعرية فما زالت تتوالى منذ عام 1971 عندما أصدر باكورة أعماله "في انتظار القطار"<sup>2</sup> وانتهاء بديوان "أحب الناس" -2010. وقد شارك في ندوات ومهرجانات شعرية عديدة منها مهرجان لندن الثقافي وفي مؤتمر سوسة النقدي في تونس، وفي مؤتمرات النقد الأدبي في جامعة اليرموك في الأردن، وفي مشاركته في معرض الكتاب الدولي في مصر بقراءات شعرية<sup>3</sup>.

يعتبر د. موساسي أحد المترجمين المعروفين من العبرية إلى العربية. وله ديوانان يضمّان مختارات من شعرة مترجمة إلى العربية.

فاروق موساسي أديب متعدّد الاهتمامات والمواهب، فهو باحث جادّ، وشاعر بارز، وناقد متمرس وقاصّ بارع، وكاتب متميّز، وله العديد من الدراسات في مجالات الأدب. شارك موساسي في تأليف كتب مدرسية واسعة الانتشار في نطاق تحليل النصوص الشعرية والنثرية وكتب القواعد العربية،

---

<sup>1</sup> عمر مصالحة، الفائزون بجائزة وزير العلوم والثقافة والرياضة في الإبداع الأدبي والثقافي العربي بين السنوات 1988-2008، ص 11.

<sup>2</sup> مجلة الشرق: فصلية أدبية ثقافية، العدد الثالث المجلد 31، ص 8: فاروق موساسي، أضواء وأصداء: دراسات في أدب فاروق موساسي، ص 9-10: فاروق موساسي، حوارات...كانت معي، ص 119.

<sup>3</sup> فاروق موساسي، أضواء وأصداء: دراسات في أدب فاروق موساسي، ص 26.

كما درّس في المعاهد التعليميّة، فلا بدع أن يحصل على جوائز تقديرية، منها جائزة توفيق زياد، وجائزة التفرغ للإبداع من وزارة الثقافة عام 1989، وعام 2005.

### أعمال الشاعر الأدبيّة:

للدكتور فاروق موسى العشرات من الإصدارات الأدبية الشعرية والقصصية والأعمال النقدية والبحثية والاجتماعية، ومئات المقالات والقصائد الشعرية في الصحف والمجلات الأدبية في البلاد والخارج، وكانت له إسهامات جادة في الحياة الثقافية، ويمكن تقسيم إصداراته على النحو التالي<sup>1</sup>:

### أعماله الشعرية:

1. أحب الناس. باقة الغربية: مطبعة الهدى، 2010.
2. الأحزان التي لم تفهم. (مترجم للعبرية). كفر قرع: دار الشفق، 1999.
3. اعتناق الحياة والممات. عكا: منشورات الأسوار، 1979.
4. الأعمال الشعرية الكاملة. (المجلد الأول) وتضم المجموعات الخمس الأولى وكذلك مجموعة من شذور التعب. القدس: دن، 1987.
5. الأعمال الشعرية الكاملة. (مجلدان). حيفا: مكتبة كل شيء، 2005.
6. أغاريد وأناشيد. (أشعار للصغار). الناصرة: مركز أدب الأطفال، 2001.
7. إلى الآفاق. (شعر للطلاب). عكا: الأسوار، 1979.
8. خاطرتي والضوء. (نبضات). الناصرة: بيت الكاتب، 1998.
9. الخروج من النهر. كفر قرع: دار الشفق، 1989.
10. غداة العناق. طولكرم: المطبعة الأهلية، 1974.
11. في انتظار القطار. نابلس: جمعية عمال المطابع، 1971.
12. قبلة بعد الفراق. القدس: مطبعة الرسالة، 1993.

<sup>1</sup> خلدون الشيخ علي، صورة الشهيد الفلسطيني في أشعار فاروق موسى. ص 10-13؛ فاروق موسى، أضواء وأصداء: دراسات في أدب فاروق موسى. ص 84-113؛ فاروق موسى، بيبلوغرافيا فاروق موسى. ص 5-10؛ فاروق موسى، حوارات...كانت معي. ص 55؛ موقع فاروق موسى: [www.faruqmawasi.com](http://www.faruqmawasi.com).

13. لما فقدت معناها الأسماء. نابلس: دار الفاروق، 1996.
14. ما قبل البعد. القدس: مطبعة الرسالة، 1993.
15. يا وطني. كفر قاسم: مكتبة الشعب، 1977.
16. **بאתי אליך**. تل أبيب: הוצאת ספרא, 2010.
17. **העצבוניים שלא הובנו**. كفر قرع: הוצאת מלחודא, 1989.

#### دراساته النقدية:

18. أدبيات. (مواقف نقدية). القدس: دن، 1991.
19. أشعار الديوانيين. الناصرة: إصدار دائرة الثقافة العربية، 1995.
20. تمرة وجمرة. باقة الغربية: أكاديمية القاسمي، 2005.
21. **الجنى في الشعر الحديث**. (5 طبعات). القدس: دن، 1986.
22. **الجنى في النثر الحديث**. (4 طبعات). القدس: دن، 1986.
23. دراسات وأبحاث في الأدب العربي الحديث. دالية الكرمل: دار آسيا، 1992.
24. الرؤيا والإشعاع، دراسات في الشعر الفلسطيني. القدس: دن، 1984.
25. صلاح عبد الصبور شاعرا مجددًا. حيفا: جامعة حيفا، 1979.
26. عرض ونقد في الشعر المحلي. القدس: دن، 1976.
27. القدس في الشعر الفلسطيني الحديث. الناصرة: إصدار مجلة مواقف، 1996.
28. القدس في الشعر الفلسطيني الحديث. رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية، 2010.
29. قصيدة وشاعر. نابلس: دار الفاروق، 1996.
30. لغة الشعر عند بدر شاكر السياب. القدس: مطبعة الرسالة، 1993. ط.2. الناصرة: مطبعة الحكيم، 2006.
31. محمود درويش: قراءات في شعره. كفر قرع: دار الهدى - كريم، 2009.
32. نبض المحار. (دراسات في الأدب العربي). باقة الغربية: مجمع القاسمي للغة العربية وأدائها، 2009.

33. هدي النجمة. الناصرة: دائرة الثقافة العربية، 2001. ط.2. القاهرة: مركز نهر النيل للنشر، 2008.

34. Garant Antwerp, 2007. *Studies In Modern Arabic. Belguim: Literature*

#### في القصة القصيرة:

35. أمام المرأة. القدس: منشورات البيادر، 1985.

36. أمام المرأة وقصص أخرى. نابلس: دار الفاروق، 1995.

37. مرايا وحكايا. (قصص قصيرة جداً). دالية الكرمل: دار آسيا، 2006.

#### في السيرة الذاتية:

38. أقواس من سيرتي الذاتية. كفر قرع: دار الهدى، 2002.

39. حوارات كانت معي. عرعر: دار الأمان، 2005.

#### في النقد الاجتماعي:

40. أستاذ قد الدنيا. كفر قاسم: مكتبة الشعب، 1979.

41. حديث ذو شجون. (مقالات اجتأديية). الناصرة: دن، 1994.

وله كذلك كتب كثيرة أخرى لطلاب المدارس والمعاهد في النحو والصرف وفي اللغة والتعبير، وذلك ضمن عمله في لجنة المناهج.

#### المحاور الرئيسية في أدبه

يُعتبر الشعر من أبرز اهتمامات فاروق مواسي، فهو كما وصفه أحد الدارسين: "شاعر الساقية والبيادر والمحراث والتراث، والريف والقرية والقمح والزيتون، شاعر الألم والحب والإلهام، والمرأة والطفولة وشاعر الشهداء"<sup>1</sup>.

مواضيع شعره كثيرة، يمكن اختزالها في ثلاثة اتجاهات: ذاتية، وطنية وإنسانية<sup>1</sup>:

<sup>1</sup>. خلدون الشيخ علي، صورة الشهيد الفلسطيني في أشعار فاروق مواسي، 15؛ مجلة الشرق: فصلية أدبية ثقافية 4، مج. 26، 37.

- الدائرة الذاتية، وهي البعد الذي يعبر فيه الشاعر عن ذاته، فالتعبير عن الذات أقرب إلى التواصل والحميمية في التلقي، وقد يجد القارئ نفسه من خلال هذا البعد يتماهى مع القصيدة.

- الدائرة الوطنية، وفيها أن يجد القارئ بعداً فلسطينياً عميقاً، فالشاعر يعتمد في تجربته الشعرية على المعنى، فيحس ما يتجرّعه الشعب الفلسطيني من الأذى. فيصوّر تضحياتهم ونضالهم ومواجهاتهم، ويُبرز أمامنا صور الانتماء إلى الوطن، فقصائده تحمل كل معاني الأمل والانتماء للوطن وعشق الأرض، وتتجسّد روح الانتماء والالتزام من خلال ما ساق إلينا من معان سامية، من أجل البقاء وديمومة الحياة.

- الدائرة الإنسانيّة، ومن خلالها تتردّد كلمة (الإنسان) وما تسبغه الكلمة من ظلال كالخير والحب والعدل والسلام، ولعلّ موسي من أكثر الشعراء إحساساً وصدقاً في تصوير واقع شعبه المأساوي، فهو يدعو في قصائده إلى تربية إنسانيّة شموليّة، ويدعو إلى ارتباط الإنسانيّة بالحب والسلام، إنه يتحدث عن قضايا شعبه على صعيد إنساني غير متعصب، يدعو إلى نفي مظاهر الحقد.<sup>2</sup>

"في انتظار القطار"، هو عنوان ديوانه الأول وتتجسّد فيه الأبعاد الثلاثة: يتمثّل البعد الذاتي بمعنى الانتظار، فالذي ينتظره الشاعر أمر جليل، وما أصعب الانتظار، انتظار الحبيب أو الخلاص أو اللقاء أو ما إلى ذلك.

والمعنى الوطني في العنوان يكون بمعنى انتظار عودة القافلة (القطار في المعاجم يعني قافلة الجمال)، وقد يكون انتظار القطار بمعنى المطر الذي يخلص الأرض مما علق بها من قاذورات وأدران. والمعنى الإنساني هو انتظار التحرر، أو انتظار غودو، أو انتظار لا نخرج به من طائل، فقد يكون العبث، أو ربما الخلاص.

<sup>1</sup> فاروق موسي، أقواس من سيرتي الذاتية، 56؛ فاروق موسي، حوارات... كانت معي، 42؛ مجلة مواقف- مجلة مؤسسة المواكب، أدبية ثقافية عامة 53/52، 64.

<sup>2</sup> فاروق موسي، أضواء وأصداء: دراسات في أدب فاروق موسي، 248.

موضوعات فاروق موسى تتنوع، كما تقدّم، بين الذاتية والوجدانية والرومانسية الحاملة، وبين الوطنية والسياسية والإنسانية. الهمّ الوطني هاجس أساسي ومركزي في قصائده، والقضايا القومية والوطنية تتصدّر اهتماماته، ويتجلى حبه وعشقه للأرض وتمسكه بترابها وصخورها وزيتونها وصبارها وانجذابه إلى تراثنا وإحساسه الواعي والعميق بالانتماء الفلسطيني، وتتجلى روحه الشعرية المتوثبة في أزهى وأبهى صورها في قصيدته (حبي فلسطيني-انظر الملحق)، التي تمتاز بالجمال والرفقة والطلاوة وجزالة اللفظ، وهي غنيّة بالبعد الوطني والإنساني وبالصور الشعرية الخلاقة، يقول فيها:

"الأرض أرضي وليس الشوق يبريني الشوق يحدو إلى حبي فلسطيني"<sup>1</sup>

الشاعر يصوّر هموم الوطن والإنسان، ويعيش معاناة شعبه وعذابه، ويحكي في قصائده آلامه وأوجاعه وجروحه، ويبرز كلمات الحب والعشق للمرأة وللناس الحيارى، و قصائده إلى ذلك تحمل أكثر من معنى في نفس الوقت الذي تعالج فيه مسألة البقاء والثبات والرسوخ في الوطن حتى الممات<sup>2</sup>.

احتلت الأثني حيزاً واسعاً في شعر موسى، فهي تعني له الرقة والجمال والعذوبة والأنس والصوت العذب الذي يسري عن النفس، وهي المشاركة الوجدانية الأخاذة التي تعطي الرجل معنى التكامل<sup>3</sup>.

وتتجلى الهوية الفلسطينية في كتاباته الشعرية من خلال ذكر كلمة "فلسطين" بصورة مباشرة أو غير مباشرة، لتأكيد الانتماء والهوية، أو من خلال ذكر الأماكن والمواقع الفلسطينية عبر إبراز النغمة التي تشي بالألم، خاصة وصف القرى المهدامة والمهجورة وتبيان المأساة التي ألمت بالشعب الفلسطيني، كما تتجلى هويته الفلسطينية في اهتمامه برثاء بعض الشخصيات الوطنية

<sup>1</sup> خلدون الشيخ علي، صورة الشهيد الفلسطيني في أشعار فاروق موسى. 55-60؛ فاروق موسى، أضواء وأصداء: دراسات في أدب فاروق موسى، 105.

<sup>2</sup> م.س. 104، 25.

<sup>3</sup> فاروق موسى، أقواس من سيرتي الذاتية، 57؛ فاروق موسى، أضواء وأصداء: دراسات في أدب فاروق موسى، 26؛ فاروق موسى، حوارات...كانت معي، 38.

الفلسطينية. أو من خلال التركيز على بعض المتردات (الموتيمات) الفلسطينية نحو: "الشهيد"، "الأرض"، "العلم الفلسطيني". كما تتجلى الهوية الفلسطينية في كتاباته النثرية، ومعالجته النقدية للأغنية الفلسطينية، ودعوته للحفاظ على الآثار الفلسطينية<sup>1</sup>.

فيما يتعلّق بالمضامين، فإنّها تبدو للوهلة الأولى سهلة الفهم بسبب واقعية الأحداث، ولكنها تعطي بعداً جديداً مع كل قراءة متأنية وهادفة، فلا تُسلم نفسها من القراءة الأولى، وإنما تتكشف الأبعاد السياسية أو الفلسفية أو الإنسانية بعد معاودة القراءة<sup>2</sup>. ونصوصه ذات خصوصية ورؤية متميزة ومتفردة غير مألوفة، فيها ألم وأمل، وحزن وفرح، وحزن وشوق، وشجن وأنين، وبكاء على الشهداء والأصدقاء ورفاق القلم والدرب والخندق الواحد، ونواح على أطلال قرانا المهدمة والمهجرة، وتحدي للقهر والظلم والغبن والموت وتمسك بالحياة<sup>3</sup>.

في مؤلفاته النثرية يعالج عدة أمراض اجتماعية وي طرح عدة قضايا أدبية، فيتحدّث كتابه "أدبيات" عن الذوق والمعرفة والعلمية في الأدب، وسر النص الأدبي، وكيف ومتى يكتب المبدع ولماذا يكتب، وعلاقة الأديب بالجمهور، ويتحدّث عن القصيدة الجديدة والنجسية وعن السرقات الأدبية، وكذلك عن الفصحى والعامية. وغير ذلك من المواضيع<sup>4</sup>.

#### الجوانب الفنية في أدبه

فاروق موسى هو شاعر الحب والجمال والمرأة والطفولة والقرية والوطن والقضية والثورة على القهر والظلم والقمع، وقصائده هي قصائد الحياة، بحلوها وملأها، وتغلب على معظمها البساطة في الصياغة والأداء، وتتميّز بأسلوبها "السهل الممتنع"، والشاعر يوظف الرموز والأساطير التاريخية ويستخدم الاستعارات والتشبيهات والمحسنات البلاغية. من الرموز ما هو تاريخي أو أسطوري، أو فولكلوري، ومنه ما هو فلسفي مستجد. يتميّز أسلوبه كذلك بالتكثيف والتوتر والقوة المشحونة

<sup>1</sup> فاروق موسى، أقواس من سيرتي الذاتية، 57؛ الفكر الجديد: مجلة أدبية ثقافية شهرية، 2، 77.

<sup>2</sup> فاروق موسى، أضواء وأصداء: دراسات في أدب فاروق موسى، 31.

<sup>3</sup> فاروق موسى، م. س.، 105.

<sup>4</sup> خلدون الشيخ علي، صورة الشهيد الفلسطيني في أشعار فاروق موسى، 11.



والانفعالات، وبالقدرة الفائقة على صياغة شعرية عميقة، لكن ببساطة وشفافية ومرونة<sup>1</sup>. وتجدر الإشارة كذلك إلى الرؤية التفاضلية التي نجدها في معظم قصائده وهي رؤية تنسجم مع إنسانيته وحبه للحياة. وقد واكب الشاعر التطور في بنية القصيدة شكلاً ومضموناً، فنوع في كتابة النص الشعري بتقنية عالية<sup>2</sup>.

يمتاز شعر موسى بوضوح الأسلوب وجيشان العاطفة وشفافية الأداء وجزالة اللفظ وعذوبة الموسيقى، ويمتاز بالبساطة والابتعاد عن الغرابة، فالصدق التعبيري العفوي هو العمود الفقري الذي تبنى عليه قصائده. فالقصيدة لديه تتكى على الإيقاع والترنم، وله قدرة على توظيف المعاني بما يتناسب والأفكار، وتنامي الأفكار حسب المعنى، واقفاً على معنى اللفظ أحياناً، وأحياناً على معنى المعنى<sup>3</sup>.

أما كتابته القصصية فتتميز بأنها تعتمد على أسلوب السرد الذاتي، أو الأوتوبيوغرافي، وكأنه نوع من السيرة، وتحتشد عناصرها فيما يشبه القصيدة. فإذا أدت القصيدة المعنى الذي بداخلها لا يلجأ إلى القصة<sup>4</sup>. والثناء جانب هام في شعر موسى، ومراثيه تنم عن حسن إنساني صادق، بعيداً عن الزيف والتصنع، وقد رثى فاروق كلاً من: الشاعر راشد حسين، وخلييل الوزير، وشهيد الانتفاضة محمود كها، وغيرهم كثيرون<sup>5</sup>.

تجدر الإشارة إلى أن الشاعر موسى من الذين يوظفون التناسق القرآني في شعره، بالإضافة إلى التناسق مع الشعر القديم، واستطاع أن يوظف الانزياح الدلالي بمهارة فائقة، بطريقة تجعل التناسق واضحاً عميقاً ومؤثراً في ذات الوقت. وأمثلة ذلك كثيرة في شعر موسى، إذ لا تكاد تخلو

<sup>1</sup>. فاروق موسى، أضواء وأصداء: دراسات في أدب فاروق موسى، 109.

<sup>2</sup>. مجلة مواقف- مجلة مؤسسة المواكب، أدبية ثقافية عامة، 53/52، 67-66.

<sup>3</sup>. يحيى زكريا الأغا، إضاءات في الشعر الفلسطيني المعاصر، ج.2، 190؛ فاروق موسى، أضواء وأصداء:

دراسات في أدب فاروق موسى، 112؛ فاروق موسى، حوارات... كانت معي، 127.

<sup>4</sup>. فاروق موسى، حوارات... كانت معي، 127.

<sup>5</sup>. فاروق موسى، أضواء وأصداء: دراسات في أدب فاروق موسى، 108.

قصيدة من قصائده من التناص والتأثر القرآني. نسوق منها على سبيل المثال: في قصيدته "أنا ومحنة الغافقي" يقول:

"وثاني اثنين إلى غار الحياة

يقول عند الكبرياء..

ما زفت الحسناء

إلا على مهد الظنون.

وأول الاثنين في غار الحياة.

يفلسف الأشياء".

(المجموعة الكاملة، حيفا 2005، ص 7، جزء 1).

فالقارئ يستوعب من القراءة الأولى هذا التناص الشفاف، حيث ينقل القارئ مباشرة إلى نص الآية الكريمة "ثاني اثنين إذ هما في الغار.." (التوبة - 40). ولكن سرعان ما يتنبه إلى أن البيان القرآني إنما أراد أن يثبت دليلاً على قدرة الله ورحمته بنيه وصاحبه<sup>1</sup>. بالإضافة إلى تناصه مع توفيق زّاد في قصيدته "أناديكم أشد على أياديكم"، يقول موسى: "وتشد على ايدينا/ونشد على ايدينا"<sup>2</sup>.

أما لغة الشاعر فهي من نوع السهل الممتنع، لأنّه لا يلجأ إلى حوشي الكلام، ولا يبحث في قواميس اللغة عن مصطلحات معقدة، بل يلجأ إلى لغة البساطة، فتأتي كلماته متوهجة شفافة، فيها الكثير من الجمال دونما صناعة أو فذلكة زائدة. ولذلك فإن قصائد ديوانه قريبة من نفس القارئ العادي، والقارئ الناقد على السواء.

نلاحظ لدى الشاعر موسى كثرة المفردات القرآنية والتراثية كما تقدّم، مثل - لأنني أنست في عينيك - مكابد عجاف - كذاب اشر - أطلقها مثنى وثلاث ورباع - إذ نشرب وعد رحيق مختوم. كذلك يلجأ الشاعر إلى لغة الخطاب من حين لآخر كما في حوارية الموت 32-33 حيث يقول:

<sup>1</sup> فاروق موسى، أضواء وأصداء: دراسات في أدب فاروق موسى، 183-184؛ موسى، فاروق. أقواس من سيرتي الذاتية، 56.

<sup>2</sup> محمود مرعي، في ظلال الحروف - رؤى نقدية في الشعر والنثر - ج.1، 22.

"فاغرب لا تندب"

لا تفتح أبوابك

يا من ساويت وما ساويت

عفناك وعفنا شربتك المسمومة"<sup>1</sup>.

ملامح الإبداع الحقيقي تبدو جليّة خاصة في ثنايا القصيدة الموزونة حيث لا تكلف ولا ركافة، وحيث الجماليّة والواقعيّة الصادقة والتدفق. ونادراً ما يكتب شعره ضمن قصيدة النثر، إذ تبدو أحياناً كأنّها إطار فقط لا تحمل في داخلها روح الشعر الذي يدغدغ الأحاسيس ويستفزّ المشاعر<sup>2</sup>.

بنى مواسي شعره على النظام التقليدي الموزون والمقفى، وخاصة قصائد الرثاء أو القصائد التي تُلقى في المحافل الوطنية، ثم الشعر الحرّ والشعر المنثور، فقصائده التفعيلية هي الغالبة في شعره، بينما "قصيدة النثر" يكتبها في حالات تضطره إلى الخروج من أي إيقاع أو تطريب<sup>3</sup>.

وإذا كان الشاعر يعتمد أحياناً على الأسلوب المباشر، إلا أنّه يرى في الترميز البسيط طريقاً للوصول إلى فكرته، لإيمانه ببنية النص اللغوية التي لا تعتمد على الشكل قدر اعتمادها على القيمة الحقيقية للكلمة، سواء من خلال الرموز والإيحاء، أو الصور الخياليّة والمحسّنات البديعيّة<sup>4</sup>.

أمّا عن طريقته في النقد، فيمكن تسميتها "المنهج الوسطي" - وهو منهج يأخذ من الأكاديمي الدقة في الاستشهاد والحذر في الأحكام، ويأخذ من الذوقي ذاتية جمالية استشفها من خلال التجربة، وقد عمد إلى المزج بينهما بطريقة تحافظ على أبعاد أحكامه. إن نقده يتركز على المضمون

<sup>1</sup> محمود مرعي، في ظلال الحروف - رؤى نقدية في الشعر والنثر، ج.1، 21؛ فاروق مواسي، أضواء وأصداء: دراسات في أدب فاروق مواسي، 222-223.

<sup>2</sup> خلدون الشيخ علي، صورة الشهيد الفلسطيني في أشعار فاروق مواسي، 54.

<sup>3</sup> فاروق مواسي، أقواس من سيرتي الذاتية، 56-57.

<sup>4</sup> يحيى زكريا الأغا، إضاءات في الشعر الفلسطيني المعاصر، ج.2، 189.

فالشكل، مع أن كليهما يشكلان نسيجًا واحدًا.. يحاول أن يلقي الأضواء على الصور التعبيرية الجديدة، وعلى الإبداع والإيحاء والبث والرمز والمنطلق.

يرفض موسي الأسلوب "الفضفاضي" والذي يتبدى في وصف كلمات وعبارات دون رصيد أو دقة. وقريب من هذا الأسلوب الأسلوب "الشاعري" الذي يصلح لأن يكون نصًا أدبيًا آخر أكثر من كونه نقدًا. كما يرفض الأسلوب "الغيبي" الذي ينشأ من اضطراب وضبابية وافتعال، بعيدًا عن جوهر التجربة والمعرفة، ويتحفظ من الأسلوب "البنوي المتكلف"، ذلك النوع الذي يسوقنا شططا، فلا يؤدي إلى غاية منطقية، وأدواته أسهم وإشارات ودوائر ومربعات "ندوخ" منها<sup>1</sup>.

يبقى القول إن موسي شاعر وناقد، وفنان كلمة في ألوان أدبية مختلفة، ويظل يمتح من التراث ليعانق به الواقع، ولينطلق مع الكلمة نحو أبعاد إنسانية ووطنية وذاتية معًا.

#### خاتمة:

فإنّ الدكتور فاروق موسي شاعر وباحث، أفاض أيضًا في ميادين النقد والقصّ. يعالج موسي في شعره قضايا مجتمعه وهمومه وآلام شعبه وذاكرة وطنه بلغة تمتاز بالبساطة والعدوية والصدق العفوي بعيدًا عن الغرابة والإغراب.

يحتلّ الوطن حيزًا كبيرًا من كتاباته الشعريّة، فتفيض قريحته في معالجة قضايا الوطن بلغة تجيش عاطفة ووطنية، فيؤكّد الانتماء والهوية عبر التقنيّات المباشرة، أو غير المباشرة من خلال إبراز النغمة التي تشي بالألم.

والمرأة هي الأخرى تشغل مساحة واسعة في شعره، وتنضوي مع أغراض أخرى تحت ما يمكن تسميته قصائد الحياة، وفيها عطش إلى الحياة الوداعة الجميلة وإلى الرّي والخصوبة. ما يلفت النظر في شعر موسي ثقافته الواسعة التي تتجلى بقدرته على تسخير أخرى لشعراء كبار مثل المتنبي وزيناد ومع حكايات من الأساطير والتاريخ والفولكلور.

<sup>1</sup>. فاروق موسي، حوارات... كانت معي، 168، 169، 187.

## المراجع

1. الأغا، يحيى زكريا، اضاءات في الشعر الفلسطيني المعاصر، ج.2، د.م: دار الحكمة للنشر والتوزيع والترجمة، 1998.
2. الصالح، صبحية. "البعد الانساني في شعر فاروق مواسي." مجلة الشرق. العدد الثالث، شفاعمرو: 1980، 17-23.
3. شاهين، أحمد عمر. موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين. دمشق: دائرة الثقافة، منظمة التحرير الفلسطينية، 1992.
4. علي، خلدون الشيخ. صورة الشهيد الفلسطيني في أشعار فاروق مواسي. جنين: منشورات المركز الفلسطيني للثقافة والإعلام، 1995.
5. فرهود، كمال قاسم. موسوعة أعلام الأدب العربي في العصر الحديث. الجزء السابع. حيفا: دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر، 1994.
6. مجلة الشرق: فصلية أدبية ثقافية، العدد الرابع، المجلد 26، "عدد خاص عن الأديب الدكتور فاروق مواسي"، شفا عمرو، 1996.
7. مجلة الشرق: فصلية أدبية ثقافية، العدد الثالث المجلد 31، "عدد خاص عن الأديب الدكتور فاروق مواسي لبلوغه الستين"، شفاعمرو، 2001.
8. مجلة مواقف- مجلة مؤسسة المواكب، أدبية ثقافية عامة. العدد 52/53، شفاعمرو، 2006.
9. مرعي، محمود. في ظلال الحروف - رؤى نقدية في الشعر والنثر. الجزء الأول، الناصرة: الحكيم للطباعة والنشر، 1997.
10. مصالحة، عمر. الفائزون بجائزة وزير العلوم والثقافة والرياضة في الإبداع الأدبي والثقافي العربي بين السنوات 1988-2008. باقة الغربية: مجلس أمناء جائزة الوزير، 2008.

11. مواسي، فاروق. أضواء وأصداء : دراسات في أدب فاروق مواسي. القدس: قسم الثقافة العربية. وزارة المعارف والثقافة والرياضة، 2007.
12. مواسي، فاروق. أقواس من سيرتي الذاتية. كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر، 2002.
13. مواسي، فاروق. الأعمال الشعرية الكاملة. مج.1، القدس: مطبعة الموقف، 1987.
14. مواسي، فاروق. بيبليوغرافيا فاروق مواسي. باقة الغربية: مطبعة الهدى، 2006.
15. مواسي، فاروق. حوارات .. كانت معي. عرعر: دار الأمانى، 2005.
16. موريه، شموئيل؛ عباسي، محمود. تراجم وآثار في الأدب العربي في إسرائيل. حيفا: دار المشرق، 1978.
17. موقع د. فاروق مواسي: [www.faruqmawasi.com](http://www.faruqmawasi.com).

## ملحق:

## نماذج من شعره

## حي فلسطيني

الأرضُ أرضي وليس الشوقُ يبريني  
 درجتُ فيها صغيراً رُمتُ مأثرةً  
 شبتُ فيها أنيساً عاشقاً بلدًا  
 زروغها من جنان العدن أطيبها  
 أيامها ألقُ، عطاؤها غدقُ  
 قالوا: بلادي بلا أهلٍ بلا سكنٍ  
 فشرّدها قرىً كانت برغديتها  
 أتى نظرت - مئآتٌ مثلها نزحت  
 يا أهلها - أهلنا، يا طيرَ منزلها  
 ما زلتُ أذكرهم في الدارِ في حلقِ  
 عينِ الغزالِ وكانت عينَ مهجتهم  
 "قد كنتُ أبكي لأصحابِ الهوى زمناً  
 يا جمرَةً صهلتُ في قلبِ هاجرها  
 يا نظرةً نفذت في وجهِ مغتصبٍ  
 مضوا بعيداً، وكان الكرمُ حاديتهم  
 العبدُ سيدهم، والموتُ عمدهم  
 مخيمٌ صاح يا أهلاً بطارقينا  
 وإنني نكبةٌ من بعد نكبتكم  
 فقلت: يا أهلُ في جِلِّ ومُرتحلٍ  
 أرى الحبيبَ حنيناً في بصائرنا  
 القدسُ تشرقُ في أبهى سرائركم

الشوق يحدو إلى حبي فلسطيني  
 من كلِّ جِدٍّ من الغرِّ الميامين  
 رغم العداءِ فطارت لي حساسيني  
 اللهُ بارك في تيني وزيتوني  
 وفوحها عبقُ في عزّ تشيرين  
 يا بنس ما مكرتُ أوهاً مأفون  
 من بروةٍ، بصةٍ، ميعار دامون  
 أمامَ ناظرنا أطلالُ قاقون  
 اقرأ سلامي على أحزانٍ محزون  
 هذي تنادي، وهذا واجمُ دوني  
 فقلتُ من بعدُ قولاً غيرَ ممنون:  
 فهل لي الآن من بالكِ فيبكييني؟  
 يا عتمةً شعلتُ في قلبِ مغبون  
 يا قهرةً نهلتُ خسفاً ومن هون  
 سكرًا على ظمأٍ خمراً كمسنون  
 والذنبُ ذنبهم حيناً على حين  
 ظلّوا هنا أسراً تبقى لتبقييني!  
 سطرتمُ صوراً في دمعِ تدوين  
 فينا البلادُ، وما قلنا لها بيني  
 وموسمَ الوحي يعلو طورَ سينين  
 إسراؤها الوجدُ في الدنيا وفي الدين

قد جاءها عمرٌ في فتح عزتها  
والكرمُ الزهُوُّ في أذانٍ منبرنا  
مثلثٌ سالَ في همسٍ بخضرتِه  
يافا وحيفا وشطُّ البحرِ في لهفٍ  
يا رؤيةً خضبتُ واخضوضرتُ شجناً  
تستنطقُ الصخرَ هل في الصخرِ من  
من كفر قاسمَ "احصد" صاح ناعفهم  
والدمُّ يزهرُ أطفالاً فيغرُسهم  
اللهُ اكبرُكم جاشتُ جيوشهم  
أبقتُ بجالوتَ يومَ النصرِ أغنيةً  
ظَلَّتْ لنا أملاً، تحلولنا مُقلاً  
مرابُعُ النُّورِ تهمي من أواصرها  
مراتعُ الشمسِ تبدو في مناظرهم  
كم كنتُ أوثرُ أن يمتدَّ بي زمني  
حتى أرى قلبي الظَّامي ببهجتِه  
حتى يراني صلاحُ الدِّينِ مُتَشَحًّا  
أُسَلِّمَ العشقَ تحناني برونقه

كُرمي له كُزمت لِيناً على لين  
جليئنا سيرةً تُسري بتلحين  
يا باقي - باقة الأزهارِ ضَمِيني!  
وموجُهُ جنَّ من ترديدِ مَسكونِ  
جناحها الشوكُ في ظلِّ البساتينِ  
لِيُهربَ البومُ من ألامِ نَسرينِ؟  
مجاززُ سبقتُ في ديرِ ياسينِ  
جذراً يُطلُّ فأسقيه ويسقيني  
تبغي انتهائي فتزهوبي شراييني  
ظلت تناعي بها أنعامَ حطينِ  
تروي لنا عسلاً - كلَّ الأفانينِ  
من علَمَ اللوزَ نوراً حفظَ تلقينِ؟  
فتنتشي نَسمةً في حِضنِ ليمونِ  
حتى أرى زمني يُكوى فيشفيني  
يراقصُ الفجرَ أفراحاً فيبكييني  
عدلاً وسلماً وأحبابي تُصافيني  
والشوقُ يحدو إلى

حيِّ فلسطيني



## أُحِبُّ النَّاسَ

أحب الناس من ناءٍ ودانٍ  
وأبدو بالبشاشة لا أرائي  
فألمح ها هنا شخصاً سعيداً  
فأفرح للسعادة حيث كانت  
كأني وحدي المرجوُّ منه  
أحب الناس من قلبي وربّي  
فإن كانت حياتي في صراعٍ  
وإن كانت تعاني أو تعاني  
سبيلي أن أسير بلا توانٍ  
فيا ظمآن هالك اللحن صرّفاً  
فقد وافيت قلباً مطمئناً

وأسعد بالجمال وبالحنانِ  
بوجهٍ ظل محدوداً آماني  
وأخر أن أنياب الزمانِ  
وأحزن كل أحزان المهانِ  
مواساةً وإخلاص التفاني  
لذا فالحقد مجهول المكانِ  
فإني قد وجدت بها المعاني  
فليس يفتُّ في عضدي زماني  
وأبقى في سجال العنفوانِ  
شرباً سائغاً ملء الدنانِ  
يناغي الوجد في أحلى الأغاني



الأُويب

فهر أبو خضرة



## الأقصودة والرموز السياسية والدينية في شعر "فهد أبو خضرة"

محمد حمد

### سيرة ذاتية

ولد أبو خضرة في قرية الرينة عام 1939. نال شهادة الدكتوراة من الجامعة العبرية في القدس سنة 1979، على أطروحة بعنوان "ابن المعتز- الرجل وإنتاجه الأدبي". عمل محاضرا للغة العربية وآدابها في الكلية العربية للتربية في حيفا، ويحاضر في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة حيفا. يشغل رئيس تحرير مجلة "مواقف" الصادرة عن مؤسسة المواكب. صدر له:

1. الليل والحدود، رواية قصيرة، 1964.
2. الزنبق والحروف، شعر، 1972.
3. البحث عن أجنحة، شعر، 1978.
4. مختارات من الشعر العربي الحديث، إعداد وتقديم، 1980.
5. ابن المعتز- الرجل وإنتاجه الأدبي، بحث، 1981.
6. الندى والآقاح، شعر، 1986.
7. دراسات في الشعر والعروض، دراسات، 1989.
8. فصول التماثيل في تباشير السرور، تحقيق ودراسة بالاشتراك مع البروفيسور جورج قناز، مجمع اللغة العربية دمشق، 1989.
9. النسور، شعر، 1990.
10. كتابات على طريق الوصول، شعر، 1994.
11. الأعمال الشعرية (الجزء الأول)، 1996.
12. مسارات عبر الزوايا الحادة، شعر، 1998.
13. حلم ليلة ربيعية، شعر مترجم للعبرية. تر: نبيل طنوس، 2001.
14. أيوب الجليلي يعود إلى الورد، قصيدة قصصية، 2003.

15. السرقات الشعرية وما يتصل بها- دراسات في البلاغة العربية 1، 2006.

16. التوافق اللفظي- دراسات في البلاغة العربية 2، 2007.

17. الطريق إلى القمة، مسرحية، 2008.

18. الحقيقة والمجاز- دراسات في البلاغة العربية 3، 2009.<sup>1</sup>

وله عدد من كتب تدريس اللغة العربية للمدارس الابتدائية والإعدادية والثانوية ودور المعلمين.

يقترب عمر التجربة الشعرية عند أبو خضرة من اليوبيل الذهبي، وهي فترة كافية لتدل على الحضور والنضج ومواكبة الحداثة<sup>2</sup> وما بعد الحداثة، وكثيرا من التغيرات الإقليمية والعالمية، سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا، ولتثري هذه التجربة في الشكل والمضمون.

تشغل الأقصودة فضاء أسلوبياً في شعر أبي خضرة، بحيث يتناسل هذا النتاج بين اللونين: القص والشعر، دلاليًا؛ ليحكي لنا سيرة الواقع، كما لو كانت أسطورة أو حكاية، بكل ما يسهم هذا التجاور من توافق أو تضاد، على امتداد محوري الزمن: الماضي والحاضر.

وللرمز السياسي والديني حضوره المتفاوت بين التلميح والتصريح، والذي يحيل إسلاميا ومسيحيًا إلى مرجعيات الواقع ثقافيا وحضاريا، وحضورا يتجاوز الأقصودة إلى إمكانيات تعبيرية، وفضاء شكلايا آخر، ينساب عبر مرايا وزوايا أكثر جدة وتحديثًا وتبنيًا.

تحاول هذه الدراسة الكشف عن المنحى السردى في شعر "أبو خضرة"، وما له من أبعاد درامية، تسهم في تبئير الحركة الداخلية في القصيدة. كما تسعى الدراسة إلى تناول الرموز السياسية والدينية، خاصة المسيحية منها، ومحاورة خطابها الترميزي، ومحاولة الوصول إلى تصور دلالي، يسعى إلى المزوجة بين المتوقع واللامتوقع في بنية النص الشعري، وما تفرضه احتمالات التأويل الممكنة.

<sup>1</sup> انظر: فهد أبو خضرة. الحقيقة والمجاز. باقة الغربية: مجمع القاسمي للغة العربية وأدائها، 2009، 391-396.

<sup>2</sup> انظر على سبيل المثال ما كتبه حبيب بولس عن هذه العلاقة بين شعر أبو خضرة والحداثة في: آليات الحداثة في كتابات على طريق الوصول – للدكتور فهد أبو خضرة. دارنا 32، كانون أول، 1999، 24-33.

## 1. القصصي في الشعري

تنطوي الكتابة العبر نوعية إلى تجاوز مواضع الكتابة التقليدية، وما ينبني على هذا التجاوز من خصوبة في ارتواء النص بأكثر من جاهزية إثرانية لأدوات التعبير الخاصة بكل جانر. يسهم القص في إضفاء الأبعاد الدرامية على النص الشعري، بحيث أن الحبكة، كمنطق للتتابع، يمكنها تبئير الصراع، والنهوض بالحدث إلى مستوى الارتقاء نحو مرحلة التأزم، مما يتطلب تيقظاً لدى القارئ، وتمكينه من جاهزية استقبال انفعالية، لها أساس في طبيعة الجانر الشعري الموازي. وهذا يعني تواتراً في الشعرية، شعرية السرد، بالتلاحم مع الشعر.

من أشكال تفعيل الحركة الدرامية ذلك التوازي بين واقعية الحدث/الشخصية وبين غرائبية الحدث/الشخصية، بحيث أن تراتبية مسار القراءة الأفقية تتقوض لصالح القراءة العمودية، التي تضيف عمقاً في بحثها عن خفايا النص وهي تستقرئ مرموزاته. إذ إن الإغراب في عناصر القص، حدثاً أو شخصية أو زمكاناً، يعني بالضرورة شكلاً من أشكال الترميز، ويمكن اعتباره فجوة عند القارئ.<sup>1</sup>

ففي قصيدة "الفتى والوحش" تظهر ملامح غرائبية لشخصية الفتى بعد قتله للوحش:  
 "... أين الفتى؟/ غابت مع الريح خطاه/ أين لا يدرون لكنّ الفتى/ صار من أيامها نورا إلهياً  
 وصوتاً نبويّاً/ يحملون الزهر والشمع إليه كل يوم/ وإذا ما سئلوا قالوا: سيأتي/ كلما حلّ  
 بهذي الأرض جورٌ أو فساد".<sup>2</sup>

تمثل القصة صراع الشعب ضد طاغية أطلق عليه لقب السفاح والوحش، ففي حين فشلوا أفراداً وجماعات في ردعه عن غيّه واستبداده، يظهر الفتى فجأة ويأتي برأس الوحش، فيحتفي به الناس. يختفي الفتى فجأة كما ظهر فجأة، لكن الشعب يتعامل معه بطقوس من

<sup>1</sup>. انظر: إبراهيم طه. نظام التفجعية وحوارية القراءة. الكرمل 14، 1993، 120-122.

<sup>2</sup>. فهد أبو خضرة. الفتى والوحش. مواقف 45/44، 2004، 7.

القداسة،<sup>1</sup> وقد قام بتجسيده على هيئة تمثال، والناس ينتظرون ظهوره مرة أخرى في حالات الجور والفساد. هو أشبه بنبي أو مهدي منتظر، وهذا يتناسب مع وصفه بالنور الإلهي، وعمره اليافع ممثلاً بالفتى.

إن غرائبية الشخصية تضفي نقلة نوعية في الحركة الدرامية داخل الأقصودة، فالفتى بشخصه الأسطوري، يحقق خلال سويغات، كفرد، ما عجزت عنه المجموعة خلال سنوات. وهو يستطيع بغيايه، أو حتى ظهوره المفاجئ للحظات، خلق عادات وطقوس وأيدولوجيات، تفسر رمزيته، وتتعامل فيها مع الواقع من خلاله.

في قصيدة "الفصل الأخير من سيرة الوزير قراقوش" يعتبر الحدث الغرائبي مؤلداً لسلسلة من الأحداث اللاحقة، والمنطق سببي في التتابع:

"تقولُ المصادِرُ/ إنَّ الوزيرَ المسمى قراقوش/ بعد انتهاء الأجل/ وبعد المراسيم والدفن/ قد عاد حيًّا".<sup>2</sup>

قيامه الوزير قراقوش بعد الموت، وتجدد حياة هذا الوزير الظالم في الذاكرة الشعبية، ينبئ بسوداوية قادمة. تستعرض الأقصودة أحداثاً متتالية نجمت عن هذه القيامة، منها تسعون عاماً في الشرق، وسبعون عاماً في الغرب، وستون عاماً عبر المحيطات، وخمسون عاماً في بلاد الرضا والجمال كما يروي المؤرخ مجد الدين الجليلي، إشارة إلى بلادنا،<sup>3</sup> تنتهي بموته فجأة، وبداية عصر جديد هو عصر الحجر، ويتساءل الشاعر في النهاية:

<sup>1</sup> يتحدث حسين حمزة عن هذه الحركة في القصيدة من خلال مفهوم الأسطورة، وهو تقريب العمل الفني إلى ما يشبه منطق الأسطورة، ويتمظهر ذلك من خلال أولاً: التقديس والتخلي، والثاني التجلي، لشخصية الفتى. انظر: نحو سردية الشعر. مواقف 45/44، 2004، 15-16.

ويرى صلاح فضل في الأسطورة والأسطورة المتمثلة في تحويل العادي إلى أسطورة؛ إعادة الشعر إلى قلب الحياة النابضة بالحرارة وبراءة البكارة. انظر: أساليب الشعرية المعاصرة. بيروت: دار الآداب، 1995، 79.

<sup>2</sup> فهد أبو خضرة. الفصل الأخير من سيرة الوزير قراقوش. مواقف 24-25، 2000، 244.

<sup>3</sup> جاء نشر هذه القصيدة في مجلة مواقف سنة 2000، أي بعد ما يقارب خمسين عاماً من النكبة، ولم يتم نشرها ضمن مجموعات أبي خضرة الشعرية. في مجموعة "النسور" إشارة صريحة إلى عصر الحجر، حيث



"ترى هل يعود الذي كان يوماً؟/ ترى هل يعود؟!"<sup>1</sup>

إن فعل التناسخ، يعني تكرار التجربة المأساوية. غرائبية الحدث فيما مفارقة بيّنة، فتجدد الحياة بعد الموت ليس بالمفهوم التوموزي أو الفينيقي أو المسيحي إطلاقاً، وإنما يعني المزيد من القهر والظلم والموت. لكن انتهاء الأقصودة بهذا الاستفهام لا يخلو من تورية: فقد يقصد به عودة قراقوش اعتماداً على منطق التتابع السابق، وقد يقصد به عودة المسيح، كي يضع حداً لمثل هذه المأساة المتكررة. ولعلّ في القصيدة السابقة ما يشير إلى مثل هذه الإمكانية في قصيدة أبي خضرة عموماً، فهي تنتهي بنفس "الموتيف" أو الموضوع الدال، موتيف العودة:

"ويظل القوم يروون ويروون الحكايا/ ويقولون إذا ما سئلوا: حتماً سيأتي/ كلما حلّ بهذي الأرض جوراً أو فساداً."<sup>2</sup>

في قصيدة "حكاية للجيل القادم- ملك الجن ومملكة الرمل" يظهر الإغراب من خلال استحضار شخصية من العالم الآخر، العالم المخفي أو غير المرئي وهو ملك الجن. يأتي هذا الملك على مملكة الرمل، التي ترمز للصحراء العربية، يحمل مرآة سحرية يمكنها أن تحقق منالهم، في كل ما يحتاجون، شريطة أن يرضوه ملكاً عليهم:

"إن شئتم كان لكم فيها/ جناتٌ وارفة الأعياد/ ومواسم أشعارٍ جذلي/ وغناءٌ يسطع بالأمجاد/ أو شئتم كان لكم فيها/ أوطانٌ ليست كالأوطان/ قد سدت كل مداخلها/ بالغار

---

يتم تقسيم المجموعة إلى قسمين: في انتظار العصر الحجري، وأناشيد العصر الحجري. يقول البروفيسور جورج قناز في مقدمة هذه المجموعة: "ولأننا نعيش ثورة أطفال الحجارة فإن "العصر الحجري" في هذا التقسيم الداخلي يصبح إشارة واضحة إلى هذه الثورة". جورج قناز. مقدمة المجموعة الشعرية النسور. الأعمال الشعرية لفهد أبو خضرة، ج 1. الناصرة: منشورات مواقف، 1996، 121.

<sup>1</sup>. م، س، 248.

<sup>2</sup>. أبو خضرة، الفقى والوحش، 8.

وبالذهب الرنان/ ومراعٍ خضرٍ ورياضٍ/ وقصورٍ شامخة البنيان/ وجوارٍ حورٍ وقيانٍ/ عجبٌ،  
وجيوش من غلمان/ لكنّ القوةَ لي وحدي/ ستكون، ولي وحدي السلطان".<sup>1</sup>

يوافق سكان مملكة الرمل على شروط ملك الجن، فكانت النتيجة أنه خدعهم، ولم يحقق سوى الظلم والطغيان، فيثورون عليه، مما جعله ينتقم انتقامًا مروّعًا، ويترك المملكة ويتوارى خلف حدود الليل.

الشخصية الغرائبية ممثلة في ملك الجن، تحمل في طابعها صفات الخوارق والقدرة، كما أن الأداة التي يحضرها وهي المرأة ترتبط كثيرا بعالم السحر والجنيات، والملوك الأشرار، كما هو معروف في الحكاية الشعبية "بيضاء الثلج"، حيث كانت المرأة وسيلة تتحكم بها الملكة، وتعرف من هو أجمل منها في المملكة. إن المرأة في القصيدة تعكس جمالية الواقع، وتصوره على شكل جنة، لكنها جنة وهمية، تمامًا كما عاشت الملكة الشريرة حياة الوهم على أنها أجمل الملكات، في حين كانت بيضاء الثلج الطيبة هي صاحبة اللقب.<sup>2</sup>

يمثل ملك الجن المحتلّ الغاصب الذي يلجأ إلى الاحتلال بطريقة غير تقليدية، من خلال اتفاقية مغرية، وسرعان ما تتلاحق الأحداث، ويتبدى وهم الاتفاق، وتنقلب الموازين، ويلجأ ملك الجن إلى الانتقام، ثم يطرد من مملكة الرمل.

يحيل الرمل إلى الحركة وعدم الثبات أو الاستقرار، وهذا من طبيعة البلدان العربية، كما أن الرمل يستخدم للذر في العيون، مما يشوش فعل الرؤية، واستطاع ملك الجن أن يقوم بفعل التشويش، من خلال المرأة التي يمكنها تمثيل فعل الرؤية أو انعكاسها فيزيائيًا. إنّ الجن معروفون بالسكنى في جزائر البحر وما وراء البحار، واستخدام المرأة بالمعنى الفيزيائي يشير إلى

---

<sup>1</sup> فهد أبو خضرة. حكاية للجيل القادم- ملك الجن ومملكة الرمل. حلم ليلة ربيعية. ترجمة: نبيل طنوس. الناصرة: منشورات مواقف، 2001، 34.

<sup>2</sup> يرى حسين حمزة أن المرأة موتيف هام في القصيدة، فهي من ناحية تعكس الواقع، وقد تشوّه من ناحية أخرى. ويعتمد بذلك على موضعين في القصيدة يعبران عن المرأة بهذا الشكل من التناقض. انظر: الأقصودة والرؤيا في شعر فهد أبو خضرة. العين الثالثة- دراسات في الأدب. الناصرة: منشورات مواقف، 2005، 51-52.

قوى الغرب التي تسكن ما وراء البحار، وتسخيرها للعلم في سبيل إعادة استعمار الأرض العربية، بأسلوب أكثر رقيًا. ولا يخفى على القارئ أن المرآة مصنوعة من الزجاج، وأن الزجاج يستحضر من حرق الرمل، ولعل هذا استبطان لفكرة نهب ثروات البلاد واستغلالها لغايات استعمارية.

العلاقة بين الجن وفعل الرؤية واضح، إذ إن الجن غير مرئيين، بحيث يمكنهم رؤيتنا، ولا يمكننا رؤيتهم، وهذا العمل في الخفاء يعتبر تفوقًا على بني البشر.

إنّ مقتل الوحش في القصيدة الأولى، وقراقوش في القصيدة الثانية، وطرد ملك الجن في هذه القصيدة يقدم نهاية سعيدة لأحداث هذه القصائد، ويعبر عن انتصار الخير على الشر، كما هو مألوف في الحكايات الشعبية.

يعتبر الأسلوب الحكائي شائعًا في شعر أبو خضرة القصصي، فأسلوب الحكّي في هذا اللون الأدبي يتم اتخاذه منظورا سرديًا في معظم القصائد. ففي "الفتى والوحش" يتم فعل القصّ من خلال الضمير الثالث،<sup>1</sup> وعلى لسان الرواة: "حدّث الراوونَ قالوا"، وتنتهي الحكاية بالقول: "ويظللّ القوم يروون ويروون الحكايا".<sup>2</sup> فالقصيدة تصرّح بالمصطلح "حكاية"، وتستخدم المصطلح "راوٍ" بشكل صريح، وتتخذ من الحكاية بفعلها الماضي، امتدادًا للحاضر والمستقبل، وذلك في نهايتها التي ذيلت بثلاثة أفعال مضارعة.

إن التصريح بلفظة "حكاية" ملموس في عنوان قصيدة "حكاية للجيل القادم- ملك الجن ومملكة الرمل"، وفي عنوان قصيدة "الفصل الأخير من سيرة الوزير قراقوش" يظهر المصطلح "سيرة" ويعني قصة، كما أن السيرة الشعبية لون أدبي شعبي، واستحضار شخصية الوزير "قراقوش" كشخصية تراثية يخدم هذه الفكرة.

<sup>1</sup> ترى يمنى العيد أن استعمال ضمير الغائب الذي يفيد الرؤية والقصّ، وهو حين يستعمل بصيغة الفعل الماضي، يفيد حصول الشيء أو حدوثه، فيصير الفعل بحكم ذلك واقعًا. إن استعمال هذه الصيغة يوهم بواقعية ما يتناوله الكلام. انظر: في القول الشعري. الدار البيضاء: دار توقيال للنشر، 1987، 14.

<sup>2</sup> أبو خضرة، الفتى والوحش، 7، 8.

في هذه القصيدة يتم القصّ من خلال مجموعة من الأشكال المألوفة في توثيق التراث: تبدأ القصيدة بجملة "تقولُ المصادرُ"، وفي موضع متقدم "ويذكرُ بعضُ المصادرِ"، ثم يأتي راو مؤرخ: "وقال المؤرخ نصر بن عدنان"، وهو شخصية وهمية تحيل إلى المؤرخ العربي، والاسم نصر فيه تلميح مكشوف بموت قراقوش، وعند الحديث عن حكم قراقوش لفلسطين يظهر لنا راو مؤرخ جديد: "وقال المؤرخ مجد الزمان الجليلي" وهو شخصية وهمية أيضاً.<sup>1</sup> إن التسمية "مجد الزمان" تراثية وتكثر في "ألف ليلة وليلة"، ويحيل معنى الاسم إلى أمجاد الأرض المقدسة، والصفة جليلي تثبت لهوية المكان، بنبابة الجزء عن الكلّ، وهي صفة تتكرر في أقصودة أخرى لأبي خضرة بعنوان "أيوب الجليلي يعود إلى الورد".

إن الاعتماد على الرواية التاريخية وشكل التوثيق الكلاسيكي، يوهم بواقعية الحكاية، ويقرب بها من المنحى الفني إلى المنحى التسجيلي، وهو منحى فيه العام وفيه الخاص، وفيه الشخصية بأبعادها العربية والمحلية، لكن هذا المنحى متعدد الأصوات، بحيث يثري النص الشعري في هذه البوليفونية التي نرى توظيفاً لها في قصيدة "أيوب الجليلي يعود إلى الورد". يعتبر تعدد الأصوات تنازلاً عن سلطة الراوي الواحد لصالح أصوات أخرى تفرض حضورها داخل النص، بحيث يمكن للقارئ أن يتلقى خطابها بشكل مباشر، دون الحاجة إلى راو خارجي قد يكون قناعاً للشاعر. لا يعني تعدد الأصوات إلغاء هذا الراوي، بقدر الرغبة في اختفائه داخل مساحة أو منطقة محددة في النص، يتم فيها تفعيل آليات سرد أخرى.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> يلاحظ أن الشاعر يتبنى شخصيات تاريخية تراثية حقيقية أيضاً لرواية أحداث الحكاية، مثل شخصية ياقوت، في قصيدة "ملك الجن ومملكة الرمل".

<sup>2</sup> تعتبر الظاهرة البوليفونية أو تعدد الأصوات خروجاً عن الرواية الكلاسيكية، لأن الرواية التقليدية باعتمادها راوياً عليماً بكل شيء تمارس السلطة الدكتاتورية التي كانت ملائمة لفترات الحكم الطبعي والاستبدادي. اليوم في عصر الحداثة وما بعد الحداثة تقلص دور الراوي، وسمح بحضور أصوات أخرى، من منطلق الحرية والتساوي، وخلق إمكانيات تعبيرية جديدة. عن هذا الأسلوب في الكتابة الروائية انظر: محمد نجيب التلاوي. وجهة النظر في روايات الأصوات العربية. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000.

"لعلَّ أخصَّ سمات السرد التي اكتشفها النقد الحديث هو تلك الحوارية المخصصة التي تسمح بتعدد اللهجات والنبرات داخل الخطاب، لا في الحوار فحسب، وإنما عبر الطبقات الحساسة من لغات الأشخاص، وهي تتجاوز وتتباعد عبر حركة الراوي مع أصواته".<sup>1</sup>

في قصيدة "أيوب الجليلي يعود إلى الورد" استحضار للشخصية التراثية الدينية،<sup>2</sup> وربطها بالبيئة المحلية. تتخذ القصيدة أسلوب الحكاية في تعبيرها السردية، وقد مهّد له الشاعر في تقديم سبق القصيدة، أشار فيه إلى حكاية أيوب وروايتها على أكثر من شكل، إلى أن وصلت إلى جيلنا، فكانت القصيدة هي الرواية الحديثة، وينبغي بتذييل يعبر فيه عن إعجاب المستمعين للرواية.<sup>3</sup>

ما يميّز هذه الأقصودة في أسلوب روايتها، ظاهرة تعدد الأصوات فيها. وهي تعتمد على ثلاثة أصوات: صوت الراوي، صوت لمياء الزوجة وصوت أيوب. يجسّد صوت الراوي وظيفتين: وظيفة الراوي الخارجي في حكاية الإطار (المقدمة والتذييل)، ووظيفة الراوي الداخلي في متن القصيدة. غياب صوت أيوب في البداية "إشارة إلى سكونية الشخصية بسبب مأساتها/مرضها، كما أن فيه ما يجعل الراوي حراً في اختزال أبعاد الشخصية وتقديمها من زاوية نظره للقارئ".<sup>4</sup>

وحضور صوت الزوجة لمياء له أهمية كبرى في حبكة القصة، فهي التي تضحي بشعرها الجميل،

<sup>1</sup> صلاح فضل. تحولات الشعرية العربية. بيروت: دار الآداب، 2002، 120.

<sup>2</sup> استخدم السياب بشكل خاص شخصية أيوب كرمز قناعي، وهو في جوار المرض، فسعى عشرًا من قصائد ديوانه "منزل الأقنان" تسمية يبرز فيها لفظ أيوب، منها: سفر أيوب، قالوا لأيوب. انظر: عبد الواسع الحميري. الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية. بيروت: المؤسسة الجامعية، 1999، 178.

<sup>3</sup> يرى إبراهيم طه أن حرص الشاعر على تسجيل هذه الملاحظة في المقدمة، يهدف إلى وضع خلفية لفهم القصيدة، على النحو الذي يريده هو، وليس النحو الذي يريده النص التراثي المعروف. وفي التذييل تأكيد واضح للتقديم، وكلاهما يحمل إشارة إلى أن ثمة أبعادًا دلالية أخرى تختفي وراء هذه الحكاية التراثية وما تحمله من قيم معروفة، يقرأها نص القصيدة أيضًا. انظر: من التماس إلى الانزياح- مقدمة لشعر فهد أبو خضرة. القدس: دائرة الثقافة العربية والمجلس الشعبي للثقافة والفنون في وزارة المعارف، (د.ت)، 94-95.

<sup>4</sup> حمزة، العين الثالثة، 37.

من أجل أن يسمح الحارس لأيوب بدخول البئر للاستحمام. "إن الحكاية الدينية ركّزت على دور أيوب نفسه وهمّشت دور الزوجة، ووصفتها بشيء من السلبية"<sup>1</sup>، في حين تظهر الزوجة السمراء "لمياء" هي الشخصية الفاعلة، ويمكن أن نسمع صوتها المباشر في أربعة مواضع: "يا حبيبي/ سوف أحملك بإيماني وأفديك بروحي/ وستبقى حيّ الفردَ إلى يومي الأخير"<sup>2</sup>. يلاحظ في صوتها ثلوث روحاني: الحب، الإيمان، والفداء. يشكل هذا الثلوث حافزا يحرك الأحداث القادمة، فلولا حبّها، وحماتها له بإيمانها، وتقديم شعرها فداء له، لما شفي أيوب. الموضوع الثاني:

"أمّها القادر! يا رب البرايا!/ أعطِ هذا العابد الصابِرَ من لطفك برءًا/ أعطه من عفوك الواسع ما يختم صبره/ أمّها القادر! يا رب البرايا!"<sup>3</sup> وفيه يتجلى إيمانها مع الخالق، وإخلاصها في حبّها لأيوب. وهي حين تطلب من الله العطاء، لا تبخل بعطائها، فتقدم شعرها. الموضوع الثالث، وقد طلب الحارس شعرها كهديّة، تذكرة لدخول البئر،<sup>4</sup>: "شعري؟/ إنه روضة خضراء في عمري الجديد/ إنه زينة أيامي... وما نفع أيامي إذا غاب الحبيب/ سوف أهديه"<sup>5</sup>. تضحي لمياء بشعرها، رمز جمالها وأنوثتها،<sup>6</sup> فداء للحبيب. الموضوع الرابع بعد أن شفي أيوب ونادى لمياء:

---

<sup>1</sup> طه، من التماس إلى الانزياح، 97.  
<sup>2</sup> أبو خضرة، الأعمال الشعرية، ج 1، 108.  
<sup>3</sup> م.س، 109.  
<sup>4</sup> يرى حسين حمزة أن بئر الماء انعكاس للبيئة الرحمية التي تخلق الأشياء من جديد، مثلما تشكل أيضا المطهر. انظر: العين الثالثة، 42-43.  
<sup>5</sup> أبو خضرة، الأعمال الشعرية، ج 1، 112.  
<sup>6</sup> يلاحظ أن الشعر بالنسبة للرجل قد يعني القوة أو الرجولة، ففي جرّ شعر شمشوم على أيدي الفلسطينيين ما أدى إلى أسره، وفي جز ناصية الأسير عند العرب، ثم إطلاق سراحه، إهانة له ومس برجولته وفروسيته.

"يا فرحتنا"<sup>1</sup> وهنا يتوحد صوتها بصوت أيوب، تعبيراً عن الحجم الكبير للفرح مجتمعاً في اثنين.

الصوت الثالث في القصة هو صوت أيوب، ونسمعه بعد أن شفي وتخلّى عن مرضه، مما يعطي قوة وعافية:

"انظري لمياء، يا لمياء، قد حلّ الرضا/ أنظري لمياء، يا لمياء، قد حان الصفاء/... اسجدي لله يا لمياء إجلالا وشكرا/ واسأليه أن يعيد الشّعْر شلالا مضاء/ وأنا سوف أصليّ هذه الليلة حتى الصبح إجلالا وشكرا"<sup>2</sup> يلاحظ في هذا الصوت الصورة التراثية المألوفة لأيوب كعابد يتوجه إلى الله، ويشكره على نعمه، كما يلاحظ أنه توجه أولاً إلى لمياء، الزوجة التي ضحت من أجله، ليبشرها بالبرء، وليطلب من الله أن يعيد إليها شَعْرها المجزوز.

تنتهي الحكاية بعودتين: عودة الشّعْر إلى لمياء، وعودة أيوب<sup>3</sup> إلى الورد، مجازاً يحمل كل أشكال البرء والصفاء، وهو حاضر في العنوان، وفي بداية القصيدة، وفي نهايتها، متخذاً من هذه الحركة الدائرية شكلاً متكاملًا للنهاية السعيدة.

إجمالاً لهذا المحور القصصي، يمكن ملاحظة توظيف تقنية الإغراب في الحدث والشخصية، وتعدد الأصوات في منظومة السرد،<sup>4</sup> وشيوع توظيف الحكاية التراثية بشخصها

<sup>1</sup> أبو خضرة، الأعمال الشعرية، ج1، 114.

<sup>2</sup> م.س، 113-114.

<sup>3</sup> يشير إبراهيم طه إلى المعنى المعجمي للفعل آب (أوب) التي اشتق منها أيوب، بحيث يحيل إلى الرجوع والتوبة. انظر: من التماس إلى الانزياح، 88.

<sup>4</sup> يمكن اعتبار قصيدة "أميرة الصباح" نموذجاً تقليدياً للأقصودة التي يغلب عليها الضمير الثالث، وهي حكاية أميرة تغرم بأمير، يغيب عنها، وفي النهاية يلتقيها، لكننا لا نعدم صوته أيضاً، وإن كان على مساحة نصية محدودة. انظر عنها: فاروق مواسي. عرض ونقد لقصيدة أميرة الصباح. مواقف، 1، شباط، 1990، 45-48.

التاريخية والدينية والشعبية، مما ينبي الحركة الدرامية داخل القصيدة،<sup>1</sup> ويدفع بالحدث إلى مستوى التتابع السببي، وتعيينه نقطة ارتكازية في سيرورة الحبكة تآزماً أو انفراجاً.

## 2. الرمز السياسي ولعبة الخفاء والتجلي

يعرّف غي روشيه (Guy Rocher) الرمز على أنه شيء ما يأخذ موقع شيء آخر، أو شيء ما يحلّ محلّ شيء آخر أو يذكر به. ويحتاج الرمز إلى ثلاثة عناصر: الدال وهو الرمز نفسه، والمدلول وهو الشيء الذي يحلّ محلّ الدال، والدلالة وهي العلاقة بين الدال والمدلول، والصلة التي يجب أن ترى وترجم أو تؤول عن طريق الشخص أو الأشخاص الذين يتعلق بهم الرمز.<sup>2</sup> ومن جهة أخرى "صناعة الرموز تتبع آليات أقل كثافة وأكثر شفافية تهتم بالتوصيل الدلالي والشعوري، ولا تعتمد على مجرد الإيحاء المهم العميق".<sup>3</sup> إن فكرة التوصيل تقابل فكرة التواصل، ففي حين تسعى لغة التوصيل إلى تبني اللغة الجاهزة دون أن يشارك في تشكيل مرجعيتها الوظيفية، تسعى لغة التواصل إلى الانحراف عن الموروثات اللغوية الجاهزة، من أجل صياغة تجربة ذاتية، وذلك بواسطة خلق لغة رمزية مكونة من شيفرات لغوية وبنوية ونفسية، تحتاج قارئاً عارفاً ليقوم بفكها عبر فعل القراءة.<sup>4</sup> من هنا ينبغي التعامل مع نوعين من الرموز في شعر ابو خضرة: رموز ظاهرة ورموز خفية.

---

<sup>1</sup> يرى صلاح فضل أن الدرامية تبدأ بإعطاء ثمارها، عندما تحرص على إقامة منظور يحدد المسافة بين الذات والآخر، ويجسد بعدها في فعل وعي مقصود بتحويلات الذات أولاً وطبقاتها المختلفة، والمسافات التي تصلها بالآخر المشتبكة معه، ثم لا تلبث أن تخطو نحوه في فعل عبور موقوت إلى موقفه لرصد المنظور ذاته عكسياً دون توهم اللبس به، بل على أساس إبراز التمايز بين المنظورين واشتباكهما الضوئي في نقاط تماس هي التي يتم احتدام البؤرة الدرامية فيها وتوهجها. انظر: فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، 86.

<sup>2</sup> غي روشيه. الرمزية والفعل الاجتماعي. سحر الرمز. ترجمة: عبد الهادي عبد الرحمن. اللاذقية: دار الحوار، 1994، 133.

<sup>3</sup> فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، 80.

<sup>4</sup> انظر: طه، من التماس إلى الانزياح، 20-21.



ففي "قصيدة ترابية"، من مجموعة كتابات على طريق الوصول" رصد لمسلسل قصف الطائرات للبيوت والأطفال كل يوم، وتصوير لرد فعل المشاهد العربي الذي يعتاد على هذه المشاهد المفجعة في وسائل الإعلام: "تنفضنا بقسوة/ في أعماق الأعماق/ تهزنا برعشة باردة/ من الجبين للقدم/ دقيقة، دقيقتين/ ساعة، وساعتين/ وتنتهي/ وتبتدي هناك من جديد/ قذائف تسقط كل يوم/ هنا/ هناك/ عندنا/ وعندهم".<sup>1</sup> فاللغة هنا تقريرية مباشرة تخلو من الرمز.

أما بالنسبة للرموز، فراها من خلال توظيف الإشارة، أو توظيف الرمز. "يختلف الرمز، كشكل من أشكال نظام الترميز، عن الإشارة في تعددية المرموز إليه. فالإشارة تقود إلى مشار إليه محدد، والرمز يوجه القارئ إلى دلالات متعددة من المرموز إليه".<sup>2</sup> تعتبر الإشارة رمزا ظاهرا، لأنها لا تحير القارئ، ونجد منها أشكالا مختلفة، كالإشارة إلى الزمان والمكان والشخصية. ومن الإشارات الظاهرة المتكررة التي نجدها في معظم مجموعات أبو خضرة الشعرية موتيف "الشرق". هنالك موقف واضح للشاعر من الحضارة الشرقية، فهي تمثل الطهر والأصالة، ففي قصيدة "شرقنا المجيد" ينسجم العنوان مع استهلاكية النص: "تظل في أعراقنا البداوة/ تشدنا عبر حدود الفطرة الندية/ إلى سفوح الحب والعطاء/ ننفض في ظلالها حضارة القشور/ حضارة الأقنعة العصرية/ حضارة البترول والحديد".<sup>3</sup>

<sup>1</sup> أبو خضرة، كتابات على طريق الوصول، الأعمال الشعرية، ج 1، 97.

ينتهي المقطع بالكلمات هنا هناك عندنا وعندهم بكتابة عمودية متدرجة تصويرا حسيا لشكل القديفة وهي تسقط بشكل عمودي متدرج. وهذا يتماثل مع تعبير بدر شاكر السياب عن المطر بكتابة كلمة مطر أربع مرات بشكل عمودي تمثيلا لصورة المطر وهو يتساقط. عن توظيف الهيئة الطباعية في الشعر الحديث، انظر: فهد أبو خضرة. إغراب في الشعر الحديث. دراسات في الشعر والعروض. كفر ياسيف: دار الجيل، (د.ت)، 17-32.

<sup>2</sup> طه، من التماس إلى الانزياح، 69.

<sup>3</sup> أبو خضرة، الندى والآقح، الأعمال الشعرية، ج 1، 218.

هذا الموقف مرتبط بزمكانية محددة، فهو إيجابي في الزمن الماضي، ولكنه سلبي في الحاضر.<sup>1</sup> كما أنه جميل حتى لو كان هذا الشرق حاضرا في الغرب، كما هو الحال في الأندلس. فالتعامل مع الأندلس، عند ذكر الماضي، حافل بالصورة المشرقة للحكم العربي لهذه البلاد، وما نجم عنه من عمران: "واذكر عهد الفاتحين وعزهم/ واسرد مواقعهم على الأحفاد/... واسأل سرير الملك عن خلصائه/ من عبد شمس أو بني عباد/... ما زال في الحمراء يعبق طيهم/ ويضوع عبر مشارف الآباد/ والجامع المعمور يشهد بالذي/ شادت سواعدهم من الأمجاد".<sup>2</sup>

ولعلّ قصيدة "مشاهد أندلسية"، من مجموعة "كتابات على طريق الوصول"، تجسد بأصواتها المتباينة زمنياً، عمق الهوية بين الماضي والحاضر. لكن هنالك مواضع أخرى، ظهرت في مجموعة "النسور"، يجسّد الشرق فيها علاقة مكانية مع الغرب. والغرب فيها مقصور على الضفة الغربية للنهر، والشرق هو الضفة الشرقية لنهر الأردن. في قصيدة "حكايات الغرب والشرق" يخاطب الشاعر النهر: "ألا أيها النهر قف والتفت/ إلى الغرب/ حيث يمدّ الأباه/ جسورا إلى الشمس، ملء المدى/ وعانق بهم أغنيات الحياة/ وطمنن غد الشرق أنا هنا/ إذا لأن أبنائه، الصامدون/ وأنا الحماة لأمجاده/ وأنا البناة لما يهدمون".<sup>3</sup> هنا تظهر الدلالة الحرفية للرمز، فالشرق يشير إلى الدول العربية المتخاذلة، مقابل الغرب الذي يشير إلى بطولات الفلسطينيين. وفي قصيدة "ذلك الشرق" التي تأتي على التتابع مع القصيدة السابقة، يقول أبو خضرة: "ذلك الشرق الذي تاهت به ساحرات الروح في أرض المحال/ ما اهتدى إلا إلى الوهم ولا عرفت أقدامه غير الضلال".<sup>4</sup> فالشاعر يتبنى الفكرة النمطية التي يروها الغرب عن الشرق، ويسترسل في فكرة القصيدة السابقة.

<sup>1</sup> انظر إبراهيم طه. القديم والجديد بين الحنين والضجر. البعد الآخر- قراءات في الأدب الفلسطيني المحلي.

الناصر: رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين، 1990، 60-74.

<sup>2</sup> أبو خضرة، الندى والآقاح، الأعمال الشعرية، ج 1، 196-197.

<sup>3</sup> م، س، 167.

<sup>4</sup> م، س، 168.

تطورت دلالة الشرق مقابل الغرب في مجموعة "مسارات عبر الزوايا الحادة"، فالشاعر يرصد فكرة الشرق عن الغرب، من خلال قصيدة "من شاعر شرقي إلى عاصمة غربية" قائلا عن الشرق: "أنا من أرض خراب/ أنا من أرض النبوءات التي ضاعت بها/ كل أسباب الرضا من ألف عام".<sup>1</sup> وعن الصورة النمطية للشرق عن الغرب: "كم أعادوا عنك في أرضي حكايات قديمة/ وأشاعوا أنك الوكر الذي يرفع رايات الجريمة/ والذي يكفر بالحق ويرضى بالضلال/ أتراهم قد رأوا ما لا ترى عيناي فيك؟"،<sup>2</sup> ويتغير موقف الشاعر ليقول: "ها أنا اليوم إلى الشرق أعود/ رافضا كل الخرافات إلى الشرق أعود".<sup>3</sup>

إن الإشارة تحيل إلى دلالة واضحة أو مرموز إليه محدد. فقراقوش يشير إلى الحاكم المتسلط،<sup>4</sup> ومجد الزمان الجليلي<sup>5</sup> وأيوب الجليلي<sup>6</sup> يشيران إلى الجليل، كما تشير حدود البرتقال إلى يافا وفلسطين.<sup>7</sup> يحيل ملك الجن إلى سلطة المستعمر الأجنبي، ومملكة الرمل إلى الصحراء العربية،<sup>8</sup> ويحيل الوحش إلى المعتدي الغاصب، في حين يرمز الفتى إلى المخلص المنتظر ممثلا بجيل الشباب والفتوة.<sup>9</sup> ويحيل الخفاش إلى قوى الظلم والظلام، والعشرون خريفا إلى الفترة

<sup>1</sup> فهد أبو خضرة. مسارات عبر الزوايا الحادة. الناصرة: منشورات مواقف، 1998، 87.

<sup>2</sup> م، س، 90.

<sup>3</sup> م، س، 91.

<sup>4</sup> انظر: أبو خضرة، الفصل الأخير من سيرة الوزير قراقوش، 244-248.

<sup>5</sup> م، س، 247.

<sup>6</sup> انظر قصيدة "أيوب الجليلي يعود إلى الورد" من مجموعة "كتابات على طريق الوصول"، الأعمال الشعرية، ج1، 106-114.

<sup>7</sup> انظر قصيدة "أبواب المدينة وتحولات السؤال" من مجموعة "كتابات على طريق الوصول"، الأعمال الشعرية، ج1، 92.

<sup>8</sup> انظر قصيدة "حكاية للجيل القادم- ملك الجن ومملكة الرمل"، حلم ليلة ربيعية، 33-37.

<sup>9</sup> انظر قصيدة "الفتى والوحش"، مواقف 44-45، 5-8.

الزمنية بين النكبة والنكسة،<sup>1</sup> والخمسون عاما إلى عمر النكبة تقريبا، حتى تاريخ كتابة قصيدة "الفصل الأخير في سيرة الوزير قراقوش" عام 2000.

في مقدمة مجموعة النسور، يقول جورج قنازع عن أسلوب أبو خضرة: "أسلوب متمهل، بعيد عن المباشرة والصخب اللفظي، رومانسي تغلفه ضبابية مقصودة".<sup>2</sup> وهذا يشير إلى الميل إلى الرموز الخفية، رغم أن معظم قصائد هذه المجموعة تتحدث عن الانتفاضة وأبعادها السياسية.

فعن أطفال الحجارة، لا يصحّ الشاعر بكلمة حجر، ما عدا تقسيم المجموعة إلى مرحلتين: في انتظار العصر الحجري، وأناشيد العصر الحجري. وكأن هذه التسمية التلميحية كافية للإشارة إلى ثورة الحجر والانتفاضة، لذا يخاطبهم بصورة خفية:

إنّها قصة أبطال حدّوا      موكبَ الأضواء منشورَ اللواء  
بصمودٍ هزّ أحداقَ المنى      وذنودٍ ألهمت حلمَ اللقاء  
يا نسور الحق يا من خلدوا      في ضمير الدهر أسرار العطاء  
لن يكون الغد إلا صورة      منكم، تشرق عزماً ومضاء<sup>3</sup>

وإذا كان الشاعر قد تحدث هنا عن موصوف حسي، فقد نجد له حديثاً عن ظل لمحسوس، كما في قصيدة الندى والآقح، حيث يقول: "ظلٌّ يطوّف في المدى/ همساته بوح الصباح/ واللون من لهب الأصيل ومن معانقة الجراح/ ماذا وراء طوافه/ في حومة القدر المتاح؟/ أتراه يزرع قبلةً/ في كل ركن مستباح؟".<sup>4</sup>

<sup>1</sup> انظر قصيدة "هوامش على قصيدة قديمة" من مجموعة "كتابات على طريق الوصول"، الأعمال الشعرية، ج1، 27-29.

<sup>2</sup> قنازع، الأعمال الشعرية، ج1، 126.

<sup>3</sup> أبو خضرة، النسور، الأعمال الشعرية، ج1، 162.

<sup>4</sup> أبو خضرة، الندى والآقح، الأعمال الشعرية، ج1، 183.

إن الظل قد يعني المُشرّد الفلسطيني الحالم بمكان يستقرّ فيه، حيث تسكن شخصيته المعاناة والأمل، ولعل تشرّده في البلدان العربية، محاولة لإيجاد وطن بديل مؤقت، يجتمع إليه المُشردون، كما تجمع القبلة المصلين أو الحجّاج. إن وصف الطرف المحكي عنه بالظل، مناسب جدا لفكرة البحث عن وطن بديل للأصل، فالظل إشارة إلى طرف حقيقي تم تغييبه، وإن كان يحمل شكلا من صفاته وشخصيته. الحديث عن الظل أشبه بخرافة: "ويقال عنه خرافة/ ويقال تحمله الرياح/ ويقال.. لكنّ الندى/ سيظل يحلم بالأقاح".<sup>1</sup>

ترتبط العلاقة بين الندى والأقاح باقتران حسي وتعتمد على علاقة أصل بأصل. ولذلك يشكل العنوان الحالة الأصلية في رحلة التطواف، وهذا ما تدعمه الأقوال حول الظل بأنه خرافة، ويخدم الاستفهام مبدأ التشكيك في جدوى الفعل، مما يعني أن البديل الحقيقي هو التعامل مع الأصل. فالندى يسعى إلى تحقيق حالة حلمية بالوصول إلى الأرض حيث الأقاح، والظلّ يسعى إلى مكان (قبلة) يتسم بالقداسة، ويجتمع فيه من هم في الشتات. يحيل هذا الرمز إلى هذه الإمكانية من التأويل، ويحيل انغلاقه وضبابيته على إمكانيات أخرى محتملة.<sup>2</sup>

في قصيدة "أميرة الصباح" رمز غامض. من هي تلك الأميرة التي يعشقها الناس، ويطمح إليها الأمراء، ويسعون إليها جاهدين متجاوزين الصعاب في سفر طويل،<sup>3</sup> "ولم تزل معشوقة/ أميرة الصباح/ لكنها منذ التقت أميرها/ عزّت على القلوب والعيون". هل هي القصيدة التي تصبح ملك قارئها، بعد كتابتها؟ أم هي الأرض التي يحلم بها أبنائها؟ فإن تحقق اللقاء امتنعت وعزّت على الطامعين. وقد تكون حواء الأرضية، يسعى إليها آدم وغيره، فإن نالها ووصلها بالزواج، لم تعد لغيره. يبدو الرمز السياسي أكثر حضورا من غيره، فالأميرة يعشقها أمير في غربة البحار، وهو مشرد جريح، وهي تنتظره وتفتح ذراعها للقائه، وحين تلتقيه، تعز على طلاها، وهذه إشارة

<sup>1</sup> م، س، 184.

<sup>2</sup> يرى إبراهيم طه إمكانيات أخرى للتأويل، مثل العلاقة بين الإنسان وذاته، أو الإنسان والطبيعة، خصوصا في زمن مادي توسعت فيه فجوة القطيعة بين المادة والروح. انظر: طه، من التماس إلى الانزياح، 72-73.

<sup>3</sup> عن موتيف السفر وعلاقته النفسية والفلسفية بالشاعر انظر: دافيد صيمح. قفة مع المسافر الأبدى. الأعمال الشعرية، ج 1، 291-294.

واضحة إلى أن أميرة الصباح هي فلسطين، وإن حلم العودة لمشردي الشتات، يبقى هو الصباح الذي يحلم به أمير البحار، حين تطأ قدماه تراب الوطن، ويتحقق حلم العودة.<sup>1</sup> في قصيدة "انتقام" حالة جدلية فلسفية، يرمز المغني إلى صوت الظلم والوهم، ويمثل الحالة الفردية، في حين ترمز الجوقة إلى النور وتمثل الحالة الجماعية. من ضرورات الإنشاد أن يكون انسجام بين المغني والجوقة، لكن ويا للمفارقة! كل يغني على ليله! تنتهي القصيدة بتداخل بين الأصوات وبقاء الصوتين: "وتبقى الشمس/ يبقى الوهم/ تبقى الشمس/ والظلم".<sup>2</sup> هل ترمز القصيدة إلى الصراع بين الفرد مقابل المجموع؟ قد يكون هذا صحيحاً، وقد ترمز إلى الصراع بين الخير والشر، وبين العتمة والنور، كما يمكن أن تحيل إلى الكلمة الشعرية المغناة ودلالاتها من خلال سياقها الإبداعي.

في مستهل قصيدة "هكذا أمها النهر" نقرأ إهداء: "مهداة إلى النهر الأكبر الذي يضم الروافد المختلفة، وإلى كل نهر آخر، كبيراً كان أو صغيراً، يحاول أن يضم إليه روافد متعددة".<sup>3</sup> في هذه العتبة النصية حالة من تشظي دلالة النهر كرمز. لغة الخطاب المقدماتي في هذا الإهداء تحيل إلى أكثر من إمكانية للتأويل. تمضي الروافد "ويمضي بها النهر في وحدة/ تردّ الزمان وتحيي المني/ ليعلن للبحر أن الوعود/ تخي كل جناها لنا/ وأن الغد الحرّ مهما نأى/ سيولد من قدس أرضي هنا".<sup>4</sup> تحيل القدس إلى دلالات سياسية ودينية. النهر أيضاً كما البحر حد سياسي لفلسطين. فإذا كان النهر الأكبر يرمز إلى النيل ومصر، وفكرة الوحدة العربية فهذا احتمال ممكن، في حضور هذه المعجمية من الحقل الدلالي. إن فكرة الروافد والأنهار الصغيرة تشير إلى التعددية الحزبية والفصائل التي تشكل مركبات المرجعية السياسية. يمكن للنهر الأكبر أن يرمز إلى التيار الإنساني الذي يستقطب شعوباً وأدياناً، وهذا ينسجم مع طروحات الواقع النصي.

<sup>1</sup>. انظر تحليل فاروق مواسي: عرض ونقد لقصيدة أميرة الصباح. مواقف 1، 45-48.

<sup>2</sup>. أبو خضرة، الأعمال الشعرية، ج 1، 34.

<sup>3</sup>. أبو خضرة، مسارات عبر الزوايا الحادة، 75.

<sup>4</sup>. م، س، 77.

إجمالاً لهذا المبحث، نذكر أن الدلالات السياسية عند أبو خضرة، اتخذت عدة طرائق تعبيرية: فمنها الأسلوب المباشر الشفاف، حيث خلت اللغة من رميتها. ومنها الإشارة، وهي شكل من أشكال الترميز، يحيل إلى إمكانية ضيقة ومحددة في استقراء المعنى الأدبي. ومنها الرمز بفضائه الضبابي المنغلق، الذي يفتح في القارئ أفقاً في سيرورة التأويل، ويثمر عن عدة دلالات ممكنة.

### 3. الرموز الدينية المسيحية - موتيفات الخلاص، الفداء والتعاليم.

لا يخلو شعر أبو خضرة من الإشارة إلى بعض الرموز الإسلامية،<sup>1</sup> لكن الرموز المسيحية تشغل الحيز الأكبر في شعره. ويمكن رؤية ذلك من خلال نظرة خاطفة إلى بعض عناوين قصائده: طعم الألوهية، ميلاد جديد، ويزهر الصليب، النبي الجديد، رؤيا نبي قديم، المخلص، من رسائل التلميذ الرابع عشر (3 قصائد)، في البدء كانت الكلمة، صوت صارخ ليس في البرية فقط، شاعر في مغارة التجليات.

يمكن تقسيم دلالات العناوين إلى ثلاثة محاور: محور النبوءة بقدوم المخلص، محور الفداء، محور التعاليم الدينية.

في المحور الأول تظهر فكرة الميلاد و قدوم المخلص والصوت الصارخ من البرية الذي يلمح إلى قرب تحقيق النبوءات. يتحقق ذلك من خلال التواصل بين القديم والجديد، الماضي والمستقبلي. يعتبر الواقع المأساوي حافزاً واستقراءً لقدم المخلص: "وقلنا في غد يظهر/ مسيح طيب خير/ يقود العالم العاتي/ إلى ميعاده الأخضر/ أنت مسيحننا الخير؟".<sup>2</sup> والغد في مفهوم

<sup>1</sup> تظهر الألفاظ المستعارة من الحضارة الإسلامية تحديداً بشكل قليل، ومنها: "المريدين"، 5؛ المورين قدحا، 59 في مسارات عبر الزوايا الحادة؛ المهدي والهادي، 19، قصة أيوب، رغم ورودها في الكتاب المقدس، في قصيدة أيوب الجليلي يعود إلى الورد، 106 في كتابات على طريق الوصول؛ الحلول، مؤمنة وكافرة، 138، آياتها بجوامع الكلم، 157 في النسور؛ قبلة، 183، عهد الفاتحين، 196، العدل خالية مجالسه، 199 في الندى والآفاح؛ صلى وصام ويشكو الله ويسترحم، 302، وفي محرابك القدسي، 378، في الزنبق والحروف.

<sup>2</sup> أبو خضرة. الزنبق والحروف، الأعمال الشعرية، ج 1، 378-379.

الشاعر لا يعبر عن القريب، فهو يشكك في أن الوقت قد حان لظهور المخلص، ففي قصيدة "أيها القادم" يقول: "أيها القادم في مركبة الشمس إلى أرض الفداء/ لم يحن وقتك بعد/ ها هنا في قمة الأحقاد والويل المعاد/ لم تزل تنتظر الأيام نيرون الجديد/ علّها تُحرق في ذاكرة الحاضر روما؛ والرماد يبرئ الأعين من داء طواها ألف عام".<sup>1</sup> والشاعر هنا يتنبأ بويلات قادمة ونيرون جديد، وأن الأزمة تحتاج إلى المزيد من الضيق والاشتداد قبل أن يأتي الفرج.

لكنه من جهة أخرى يستعجل قدومه في موضع آخر. ففي قصيدة "النيبي الجديد" عتاب لطيف للمخلص، بسبب تأخر قدومه: "أتقبع في دروب الصمت/ ترقب ظلنا المجهد/ وتحلم أن يطل الفجر/ من إرهابنا الأسود؟".<sup>2</sup> فالشاعر يتحدث عن حالة من اليأس وصل إليها الناس، بحيث فقدوا البوصلة، وتساوت عندهم القيم المتناقضة، ولهذا فهو يستحث النبي الجديد بالقدوم: "وأنت نبينا المقدام/ تبقى للهدى علما/ فحرك نبينا المغمور/ هزّ السيف والقلم/ وهات نبوءة الأجيال/ تبني بعض ما هُدم". يبدو أن الشاعر يتجه نحو التشاؤم كلما مرّ به العمر، فقصيدة "النيبي الجديد" كتبت قبل قصيدة "أيها القادم" بما يقارب ثماني سنوات،<sup>3</sup> وقد صدرت قبل بداية الانتفاضة، ولعل إخفاق الانتفاضة في تحقيق مكاسب سياسية كبيرة، والواقع السياسي الفلسطيني المتأزم، جعل الشاعر يرجئ فكرة الخلاص، ويرى أن الظروف ليست مواتية بعد لقدوم النبي الجديد.

في قصيدة "المخلص" يتعرض أبو خضرة إلى انتظار المخلص وإلى من ينكرون قدوم المسيح، ويعتبرونه حدثاً ماضياً: "واليوم يا هاديننا المجيد/ من قال "كان" جرح الوتر/ وشوّه النشيد".<sup>4</sup> ويسهم ضمير الجمع كميّاً في التفوق على صوت الفرد المتشكك بما هو كائن. ويتابع الشاعر

<sup>1</sup>. أبو خضرة، كتابات على طريق الوصول. الأعمال الشعرية، ج 1، 73.

<sup>2</sup>. أبو خضرة/ الندى والآقح، الأعمال الشعرية، ج 1، 187.

<sup>3</sup>. صدرت "الندى والآقح" عام 1986، وصدرت "كتابات على طريق الوصول" عام 1994.

<sup>4</sup>. أبو خضرة، الندى والآقح، الأعمال الشعرية، ج 1، 84.



بالصوت الجماعي: "عيوننا إلى الغد المضاء/ إلى الربيع الدافئ النضير/ إليك في تألق المصير/  
تغمر هذي الأرض بالعطاء".<sup>1</sup>

في قصيدة "شاعر في مغارة التجليات" يعود بنا الشاعر إلى مكان ظهور العذراء، ويتحف القارئ بأجواء دينية وطقوس عبادة مليئة بالشموع والخشوع والترانيم والصلوات والتعميد والطهارة والأنوار، تنتهي بصوت ينادي المسيح أو المخلص الجديد ويخاطبه: "أنت الطريق/ ومنك سيبدأ هذا الزمان/ وترفع عينيك نحو الأعالي/ وتمضي خطاك/ بعزم وحزم/ ويولد في الشرق عهد جديد".<sup>2</sup> وهنا تقتصر الولادة والخلص على الشرق، في حين كان التوجه في قصيدة "إلى العام الجديد" إلى خلاص العالم عمومًا. فهل يعكس هذا التخصيص تطوير نظرة مغايرة للعالم الغربي، بحيث يراه الشاعر، بعد ستة وثلاثين عاما من تاريخ القصيدة السابقة، خارج دائرة الخلاص؟ وهل الغرب هو "نيرون الجديد" الذي أشير إليه في موضع سابق؟ يأتي أحيانا ذكر السيد المسيح بالتلميح، ففي قصيدة "أغنية للقدس- المدينة الخالدة سيدة الأرض"، يكنى المسيح بالعبارة "بقدره هذا الذي فيك كان". ترد هذه العبارة في بداية كل مقطع، بحيث تشكل تكرارا ارتكازيا، يسهم في تولد دلالات جديدة في كل مقطع من مقاطع القصيدة، وتنتهي القصيدة بنفس العبارة: "وأنت تظلين سيدة الأرض/ فوق النوايا/ تردين كل الحراب التي توجه نحو العيون/ وتخرقين الحصار/ وتعطين للعاشقين والساهرين/ خلود الرضا والأمان/ بقدره هذا الذي فيك كان".<sup>3</sup> تعكس الدائرية تكرسًا للفكرة وهي أن القدس تحيا وتصمد بقدره وبركة السيد المسيح، بحيث أن الدائرية تعني المسار الحتمي المرسوم والمقدر، والذي لا خروج عنه. عدم تسمية المسيح بالاسم الصريح يضيف نوعا من الغموض، وهو غموض مطلوب في تصميم طقوس القداسة، لأنه يسهم في رسم الأبعاد الغيبية للفكرة.

<sup>1</sup>. م، س. 17.

<sup>2</sup>. أبو خضرة، شاعر في مغارة التجليات، مواقف 24-25، 251. يلاحظ أن القصيدة نشرت عام 2000، وهو عام احتفالي بالنسبة للعالم المسيحي.

<sup>3</sup>. أبو خضرة، مسارات عبر الزوايا الحادة، 6.

في المحور الثاني، محور الفداء، تتجلى جدلية الموت والحياة. يستحضر الشاعر في وعيه الإيمان المسيحي فكرة الصلب، وما قدّمه الفادي من أجل تطهير العالم من خطاياها. حيث تبدأ الحياة بالموت والتضحية، ويبقى قدوم المخلص ميعادًا جديدًا. من هنا يزهر الصليب، وفي الصلب موت وفناء، وفي الإزهار حياة ورجاء: "يا أبتاه/ ميعادك المزروع في الشفاه/ نحمله في جرحنا صلاة/ ولهفة عارمة الحنين/ يشدنا/ لو أننا نراه/ على سفوح العدم المضاء/ لو أننا نراه/ يسكب في أعراقنا اليقين/ أو يزهر الصليب بالرجاء".<sup>1</sup>

في قصيدة "إحمل إصرارك واتبعني" ينظر الشاعر إلى الصليب بطريقة مغايرة، فهو يحذف كلمة الصليب، التي وردت في قول المسيح لتلاميذه: "من أراد أن يتبعني فليزهد في نفسه ويحمل صليبه ويتبعني"<sup>2</sup> والتي ترمز إلى المعاناة، ويستبدلها بكلمة الإصرار التي تحمل مفهومًا مغايرًا، وتشير إلى حتمية وضع حد للمعاناة التي طال عليها الأمد. وربما كانت الانتفاضة الفلسطينية هي المخلص الذي يمكنه وضع حد للمعاناة من خلال الإصرار.<sup>3</sup>

وفي قصيدة "كتابات على طريق الوصول" استهلال شعري حول موتيف الفداء: "صُلبتَ وقدمت الفداء فهل ترى/ قيامك يرتاد الصباح المعطرًا/ أم أنك تبقى في الوجود ضحية/ تُردّ وتستثنى وتنفي وتزدرى".<sup>4</sup> وفي هذا الاستهلال تساؤل ينبع من غياب الجواب بشكل مطلق، لأن الأمور العقائدية لا يمكن حسمها بشكل يقيني. فالصلب والفداء والقيامة لا تعني شيئًا بدون رمزيتهما، ولعل المقصود بها هو الحركة المقابلة في الطرف الثاني، أي حركة القدوم والخلاص، وهذا ما توضحه نهاية القصيدة، التي تحيل بعنوانها إلى الفكرة: "وأرحلُ للفجر حتى الوصول/ فهل يرحل الفجر يوماً إلي؟".<sup>5</sup>

<sup>1</sup> أبو خضرة، البحث عن أجنحة، الأعمال الشعرية، ج 1، 285.

<sup>2</sup> إنجيل لوقا، 24:16.

<sup>3</sup> انظر: قناز، مقدمة النسور، الأعمال الشعرية، ج 1، 122.

<sup>4</sup> أبو خضرة، كتابات على طريق الوصول، الأعمال الشعرية، ج 1، 15.

<sup>5</sup> م، س، 17.

في المحور الثالث، محور التعاليم المسيحية، تظهر قصائد تحمل التسمية "من رسائل التلميذ الرابع عشر"، وهي ثلاث قصائد، اثنتان في "كتابات على طريق الوصول" بعنوانين فرعيين: "لا تقولوا"؛ "هكذا يكون". والثالثة في "مسارات عبر الزوايا الحادة"، بعنوان فرعي "نقوش على وجه الريح". "كان للمسيح اثنا عشر تلميذاً، فلماذا التلميذ الرابع عشر؟ لعل الشاعر تحاشى الرقم الثالث عشر وما فيه من تطير وتشاؤم: فقد رأى البعض أن عدد التلاميذ مع المسيح هو ثلاثة عشر، وكان الثالث عشر هو يهوذا الأسخريوطي الذي باع سيده بثلاثين من الفضة".<sup>1</sup> في قصيدة "لا تقولوا" نهي عن القول كبديل للفعل "يعيد الفجر ما كان". فقد تم انتظار ألف فجر دون نتيجة، "القول إعلان بأن الحلم مشلول/ وأن العهد باد/ ... من له الرؤية لا الرؤيا/ ... هو من ينقل هذا الجبل الأعمى/ ومن يمشي على الماء/ ومن ينقذ الحلم الذي يكبر/ من ليل طويل".<sup>2</sup>

تعاليم التلميذ الرابع عشر تقول: الرؤية لا الرؤيا هي التي تحقق المعجزات، وتعجل بقدم الحلم. وبكلمات أخرى: الرؤية تحقق الرؤيا. وهذه دعوة لإخضاع العقيدة إلى منطق العقل، وهي رؤية معاصرة، تستمد من تطورات الحياة وتعقيداتها منطقتها ومقوماتها.

في قصيدة "هكذا يكون" تكريس للتعاليم الدينية حول ولادة المسيح ودورة حياته بضمير الجمع. وهنا التجديد في الرواية، إذ إن الشاعر يعبر عن ظاهرة جماعية كلها تجسيد لولادة المسيح: "من أول الزمان قيل/ هكذا يكون/ يموت قبل الضوء في مغارة/ من وهبوا نفوسهم لله/ ويولدون، بعد، في مغارة/ تولد من أضوائها الحياة".<sup>3</sup> المؤمنون الذين ماتوا في العتمة، يولدون من جديد، من نفس المغارة النورانية التي ولد فيها المسيح. هذا التواصل الروحاني بين المؤمنين ونبيهم، هو البشارة التي يشعل المجوس من أجلها شعلتين: شعلة لولادة المؤمنين، وأخرى لولادة المسيح، وبعدها تتحقق الأمنيات بالعطاء والبناء.

<sup>1</sup> انظر: حنا أبو حنا. مقدمة كتابات على طريق الوصول، الأعمال الشعرية، ج 1، 12.

<sup>2</sup> أبو خضرة، كتابات على طريق الوصول. الأعمال الشعرية، ج 1، 26.

<sup>3</sup> م، س، 78.

الشاعر هنا يجسّد ولادتين، ولادة جماعية للمؤمنين، تضاف إلى الولادة الفردية ممثلة بشخص السيد المسيح، وهي بلا شك تعليمة جديدة، تعبر عن الاتحاد الروحاني بين الطرفين، وتعطي في الوقت نفسه قيمة للجماعة المؤمنة.

في عنوان القصيدة "نقوش على وجه الريح" إشارة إلى حالة تكاد تكون مستحيلة: كيف يمكن أن ننقش على وجه الرياح؟، نتحدث القصيدة عن حالة من العبث والواقع المرير المحاط بالشوك والنار، وعن غياب صفات المسيح بين الناس: "أين منكم من إذا قدّمتم شوكا له/ قدّم وردا/ من إذا أخطأ بارك/ من يعفو عن الضعف ولا يحمل حقدا".<sup>1</sup> ويحيلنا التلميذ الرابع عشر إلى مقولته السابقة "لا تقولوا" ولكن بإسناد مقولة جديدة: "لا تقولوا: هو في الغيب ولن يولد فينا/ لا تقولوا: هو فرد، وسيبقى أبدأ الأيام فردا".<sup>2</sup> فالتعليمة الجديدة تركز على ولادة المسيح ولادة داخلية في نفس كل واحد، وهذا يعني أن الولادة جماعية وداخلية، مما يغيّر من المفهوم التقليدي لولادة السيد المسيح وقدمه من جديد.

إجمالاً للرموز المسيحية في شعر أبو خضرة، يمكن ملاحظة توغل الشاعر في النصوص المقدسة، متكئاً على إشارات وقصصها ورموزها، مستعيداً ومعيداً صياغتها في سياق تعبيره عن أزمته الذاتية والموضوعية.<sup>3</sup> هذا الانفتاح جعل الشاعر يلتحم برموزه، في سياق مواجهته مع وضعه كإمكانية مفتوحة للخلاص، أي بوصفها عناصر حية وقادرة على التفاعل الجدلي مع وضعه من جهة، ومع تحولات وضعه من جهة أخرى، وهذا الأمر الذي أبقى تلك الرموز في حالة انفتاح دلالي مستمر.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> أبو خضرة، مسارات عبر الزوايا الحادة، 40.

<sup>2</sup> م، س.

<sup>3</sup> انظر: كامل صالح. الشعر والدين- فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي. بيروت: دار الحدائث،

2005، 390.

<sup>4</sup> انظر: الحميري. الذات الشاعرة في شعر الحدائث العربية، 285.

## إجمال واستنتاج

استعرضت هذه الدراسة ثلاثة محاور في شعر أبو خضرة، فقد قامت برصد الأسلوب القصصي في شعره، وكشفت عن دلالة الرمز السياسي وأشكاله، ثم قامت باستقراء الرموز المسيحية وموتيفاتها في أشعاره.

توصلت الدراسة إلى توظيف الشاعر لمجموعة من العناصر التي تعطي نوعاً من الحركة الدرامية داخل الأقصودة، ومنها غرائبية الحدث والشخصية، واستخدام أساليب السرد الحكائي والرواية التاريخية وتعدد الأصوات. لقد عملت هذه العناصر على انطلاق الحدث وتحريكه من تراتبية مسار القراءة الأفقية، لصالح القراءة العمودية، التي تستهدف تعميق الوعي عند القارئ وتفعيله. كما ظهر بوضوح تعدد أساليب التعبير عند الشاعر في عرض المضامين السياسية، وكان للإشارة والرمز قسط بارز في التواصل مع المخزون التراثي وصياغته بشكل حديث، ومن منطلق رؤية ملتزمة. وانتهت الدراسة إلى الكشف عن ثلاثة موتيفات في مجال الرموز الدينية المسيحية، هي الخلاص والفداء والتعاليم الدينية، بحيث تظهر شخصية المسيح عليه السلام في الموتيفين الأول والثاني وتعالقها مع الواقع، وتظهر شخصية التلميذ الرابع عشر، كشخصية مبتكرة، تقوم بعرض تعاليم مسيحية جديدة، تشكل منحنى دلالي مغايراً للمألوف والسائد.

## المراجع

1. إنجيل لوقا. الكتاب المقدس.
2. أبو حنا، حنا. مقدمة كتابات على طريق الوصول، الأعمال الشعرية، ج1، الناصرة: منشورات مواقف، 1996، 9-14.
3. أبو خضرة، فهد. الإغراب في الشعر الحديث. دراسات في الشعر والعروض. كفر ياسيف: دار الجيل، (د.ت)، 17-32.
4. أبو خضرة، فهد. الأعمال الشعرية، ج1. الناصرة: منشورات مواقف، 1996.
5. أبو خضرة، فهد. مسارات عبر الزوايا الحادة. الناصرة: منشورات مواقف، 1998.
6. أبو خضرة، فهد. الفصل الأخير من سيرة الوزير قراقوش. مواقف 24-25، 2000، 244-248.
7. أبو خضرة، فهد. شاعر في مغارة التجليات، مواقف 24-25، 2000، 249-251.
8. أبو خضرة، فهد. حكاية للجيل القادم- ملك الجن ومملكة الرمل. حلم ليلة ربيعية. ترجمة: نبيل طنوس. الناصرة: منشورات مواقف، 2001، 33-37.
9. أبو خضرة، فهد. الفتى والوحش. مواقف 44/45، 2004، 5-8.
10. بولس، حبيب. آليات الحدائثة في كتابات على طريق الوصول – للدكتور فهد أبو خضرة. دارنا 32، كانون أول، 1999، 24-33.
11. التلاوي، محمد نجيب. وجهة النظر في روايات الأصوات العربية. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000.
12. حمزة، حسين. نحو سردية الشعر. مواقف 44/45، 2004، 9-17.
13. حمزة، حسين. الأقصودة والرؤيا في شعر فهد أبو خضرة. العين الثالثة- دراسات في الأدب. الناصرة: منشورات مواقف، 2005، 33-67.
14. الحميري، عبد الواسع. الذات الشاعرة في شعر الحدائثة العربية. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1999.

15. روشيه، غي. الرمزية والفعل الاجتماعي. سحر الرمز. ترجمة: عبد الهادي عبد الرحمن. اللاذقية: دار الحوار، 1994، 129-148.
16. صالح، كامل. الشعر والدين- فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي. بيروت: دار الحداثة، 2005.
17. صيبح، دفيد. وقفة مع المسافر الأبدى. الأعمال الشعرية، ج1. الناصرة: منشورات مواقف، 1996، 291-294.
18. طه، إبراهيم. من التماس إلى الانزياح- مقدمة لشعر فهد أبو خضرة. القدس: دائرة الثقافة العربية والمجلس الشعبي للثقافة والفنون في وزارة المعارف، (د.ت).
19. طه، إبراهيم. القديم والجديد بين الحنين والضجر. البعد الآخر- قراءات في الأدب الفلسطيني المحلي. الناصرة: رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين، 1990، 60-74.
20. طه، إبراهيم. نظام التفجعية وحوارية القراءة. الكرمل 14، 1993، 120-122.
21. العيد، يمني. في القول الشعري. الدار البيضاء: دار توقيبال للنشر، 1987.
22. فضل، صلاح. أساليب الشعرية المعاصرة. بيروت: دار الآداب، 1995.
23. فضل، صلاح. تحولات الشعرية العربية. بيروت: دار الآداب، 2002.
24. قناز، جورج. مقدمة النسور. الأعمال الشعرية لفهد أبو خضرة، ج1. الناصرة: منشورات مواقف، 1996، 119-126.
25. مواسي، فاروق. عرض ونقد لقصيدة أميرة الصباح. مواقف 1، شباط، 1990، 45-48.





الأُويب

محمد حمزة غنايم



## محمد حمزة غنايم بين السورالية والالتزام

باسيليوس حنا بواردي

كلمات مفتاح: محمد حمزة غنايم؛ الشعر الفلسطيني، السورالية في الأدب العربي.

### 1. مقدمة

يقوم التعامل مع شعر الأقلية العربية الفلسطينية في إسرائيل على تقويمه بما يتلاءم والأوضاع السياسية والقومية التي تخوضها هذه الأقلية، وهو تقويم يرتكز إلى الحكم على النص الأدبي وفق معايير العناصر الخارجية بالأساس، وإهمال الجوانب الفنية والعوامل الداخلية المتفاعلة داخل النص الأدبي. تهدف هذه الدراسة إلى تتبع شعر الشاعر محمد حمزة غنايم، وتحليل نصوصه، وتعبّر مرجعياته الشعرية المتشعبة. إضافة إلى ذلك، تحاول هذه الدراسة سدّ فراغ نقدي عانت منه نصوص غنايم. إذ يعي المتتبع للدراسات النقدية المتعمقة في شعر الأقلية العربية الفلسطينية في إسرائيل مدى إهمال الحركة النقدية لنصوص غنايم الشعرية، على الرغم من مشاركة هذه النصوص في طرح الأسئلة الوجودية والجوهرية المتعلقة بكينونة الأقلية العربية الجمعية والذات الفلسطينية الفردية. من جهة أخرى، تسلط هذه الدراسة الضوء على شعر فلسطيني مغاير متمثّل بنصوص غنايم؛ شعر لا يستغني عن الجوانب الفنية، وفي الوقت ذاته يمارس الالتزام بمعانيه الوجودية والإنسانية العامة.

### 2. محمد حمزة غنايم الصحافي والمترجم

يعدّ محمد حمزة غنايم (1957-2004)، أحد أبرز الشخصيات الفاعلة في المجالات الثقافية للأقلية العربية الفلسطينية في إسرائيل، فقد كان صحافياً ومحرراً ومترجماً وشاعراً ومشاركاً فعّالاً في السجال العربي اليهودي بمستوياته العديدة. ولد غنايم في باقة الغربية في المثلث الجنوبي، ليعاين منذ صغره الفصل القسري للكينونة الفلسطينية. في العام 1980، أنهى دراسته الجامعية في جامعة تل-أبيب، متخصصاً في الأدب العربي والعبري، ومنذ ذلك الحين تفرّغ للعمل الصحافي بجميع أشكاله، ليبدأ حياته الصحافية في الصحف العربية، كالاتحاد والجديد. إضافة إلى ذلك كان غنايم:

1. محررا في السبعينيات في مجلتيّ الفجر والشعب.
2. محررا في المجلة الأدبية الشرق، 1977-1984، ومجلة الصحوة في العام 1978.
3. محررا أدبيا في الأنباء الثقافية، 1982-1984.
4. عضوا في أسرة تحرير مجلة مشارف الحيفاوية التي أسسها الكاتب أميل حبيبي وأكملت، من بعد رحيله، الشاعرة سهام داود مشوارها.
5. محررا أدبيا، منذ العام 1999، في المجلة الأدبية العبرية عيتون 77، الصادرة في تل أبيب.
6. مشاركا فعلا في تحرير المشروع الصحافي الفلسطيني مدار- المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية.
7. عضوا في أسرة تحرير المجلة الفصلية الفلسطينية قضايا إسرائيلية.
8. أحد المؤسسين الفعّالين لموقع الإنترنت الفلسطيني الشهير المشهد الإسرائيلي، منذ العام 2001 وحتى رحيله.
9. عضوا في زاوية "إسرائيليات" في صحيفة الأيام الفلسطينية.
10. محررا أدبيا في كل من فصل المقال والقنديل: الشعراء - رام الله: لقاء - تل أبيب؛ الكرمل - رام الله؛ الأسوار - عكا؛ سقف (بالعبريّة) تل أبيب؛ هآرتس (بالعبريّة) - تل أبيب<sup>1</sup>.

ساهم غنايم، أيضا، في إغناء حركة الترجمة من اللغة العربية إلى العبرية وبالعكس. فقد خاض تجربة الترجمة الأدبية والصحافية ونقل من العربية والعبرية وإليهما عددا من المواد التي أغنت المكتبة الأدبية والثقافية عامة. لقد مثل غنايم من هذا المنظار تحولا في نقل الصورة من العبرية وعبرها إلى العربية عندما جاء صوته ضمن حركة ترجمة جديدة شارك فيها فلسطينيو الداخل مواطنو دولة إسرائيل لنقل الصورة الأدبية والثقافية عامة من موقع الآخر المختلف وغير المنتهي للأطر المؤسسية للدولة. فقد شارك مع عدد من المترجمين أمثال سلمان ناطور

---

<sup>1</sup> أتقدم بالشكر الجزيل لنجل المرحوم محمد حمزة غنايم، الطيّب غنايم على تزويدي بمعلومات قيمة حول سيرة أبيه الذاتية من أرشيفه الخاص والغني بالمعلومات النادرة عن المرحوم.

وأنطون شتّاس وسهام داوود ونعيم عرايدي، في رصد المشهد الثقافي والأدبي في البلاد والعالم العربي من منظار ندّي لترجمات الأطر والمؤسسات الحكومية، الأمر الذي ساهم في فتح المجال لبداية سجال أدبي وثقافي عربي ومهودي. إنّ المتتبع لنصوص ترجمات غنايم يعي مدى الدقة والسلاسة التي تميّزت بها هذه النصوص، ومدى حرص المترجم على الأمانة العلمية في نقله أمهات النصوص الثقافية والأدبية من العبرية والعربية.

### 3. محمد حمزة غنايم الشاعر

على أن عمل غنايم الصحافي وشهرته كمترجم محترف قد طغيا، في كثير من الأحيان، على إبداعاته الشعرية، ولم يتمّ الالتفات إلى قصائده بنقد موضوعي ودراسات عميقة تعطي لهذا المبدع حقه في سيرورة الشعر الفلسطيني في إسرائيل. ومن خلال محاورته الشفافة مع الصحافيّة سمدار لفي عن تجربته الصحافية المبررة يتبين لنا مدى المارة التي مرّ بها هذا المبدع مع قضايا الكتابة الصحافية المركّبة التي آلت به إلى فترات من الانعزال والانكفاءات الثقافية، عبّر فيها عن التناقضات العميقة التي يعكسها الكاتب المبدع بلغة أخرى، وحتى عن المبدع الممارس للعملية الإبداعية وفق معايير التشردم الفلسطيني<sup>1</sup>.

لقد ابتعد غنايم في شعره عن المسلك الصحافي الذي شارك فيه بكل وجدانه، ولم يمزج بين رؤيته الصحافية المتوجهة نحو الجمهور العريض وشعره الذي نحا نحو التركيب والابتعاد عن التوجّهات التعبيرية المسائرة للذوق الجماهيري. على أن المعاينة النصية لشعره تظهر مقدرة شعرية عالية وصوتا شعريا فلسطينيا متميّزا لم ينل حقه في المسيرة الشعرية الفلسطينية في الداخل.

وتتوفر في شعر غنايم شروط الحدائثة العامة التي تخوّله الانطلاق نحو مواكبة روح العصر وفق متطلبات مركبة وواعية لأفاق وجودية حديثة. ففي شعره تتوفر شروط الحدائثة الثلاثة، وهي، على التوالي: الحرية، والاضطراد، والمستقبلية. أما الحرية فهي الانفتاح على الآخر واختراق حدود المحلية والإفادة من الحضارات الأخرى دون الذوبان فيها، وهي من جهة أخرى، حرية

<sup>1</sup> Lavie, 1992, 84-106; Lavie, 2001, 55-96.

التعامل مع السلف والتراث، دون تعصب ملزم لأطره المتعارف عليها. أما الاضطراب فيعني تحويل الحرية من مغامرة فردية محدودة التأثير إلى حركة جماعية واعية ومسؤولة؛ بمعنى الكفاح من أجل تطهيرها ضمن التفاعلات الاجتماعية والسياسية والثقافية. أما المستقبلية فتعني الحركية الدائمة، المتغيرة عن النموذج القديم، واستقراء الخطوات الحياتية والثقافية المقبلة من خلال التراسل بين الحضارات والآداب المختلفة، وتقبل الآخر بحقيقته المختلفة<sup>1</sup>. هذه الشروط هي جوهر العملية الإبداعية لدى غنايم، ويجب، من خلالها، تقويم العملية الشعرية لديه، بمعزل عن القسريات الشعرية والنقدية الجمعية التي تحدد التعامل مع الشاعر من خلال مواقفه العقائدية لا غير.

ليس الشاعرُ الذي يرسمه غنايم من خلال نصه الشعري شاعرًا جماهيريًا منخرطًا في الصفوف الشعبية، وإنما الشاعر الحالم والرائي، والعارف، الذي يكرّس شعره الصمميّ ليطمأني، من علٍ ومن موقعه الفوقيّ الذاتيّ، مع الطموحات الجمعية العامة. على أن هذا الموقع المشرف للشاعر لا يقلل البتة من مدى تفاعله الخلاق مع محيطه المركّب، بل نستطيع القول إن هذا التباعد الحيويّ يفسح المجال لوضوح الرؤية الشعرية وخلق شعر ملتزم يخرج عن الدائرة المحلية الضيقة نحو الدوائر الإنسانية غير المحدودة.

هذا التميّز الإبداعي يخلق، دون شكّ، هوة يتفاوت عمقها، بين المبدع والقارئ العادي المغموس بالإطار المعرفي الجمعي المتناسق. على أن هذه الهوة برأيي هي الأداة الفعالة لخلق فكري متميّز يشحذ على الدوام العملية الذهنية والتخييلية للأدب. هذا بالتمام ما صنعه الشاعر محمد حمزة غنايم في نصوصه الشعرية، وهذا هو السبب الأساس، حسب رأيي، في عدم رواج شعره، وقلة الالتفات لهذه النصوص وشحّ معالجتها بالنقد الموضوعي. وقبل الولوج في استقراء نصي لشعر غنايم يمكننا التشديد على أننا أمام شاعر أخذ على عاتقه، من بداية كتابته الشعرية، تغليبَ العنصر الفني للعمل الشعري، وبالتالي البعد الإبداعي، دون أن يساير بهذا انتماءاته العقائدية والسياسية التي دفعت نحو مشاركة المبدع في المقاومة عن طريق

<sup>1</sup> راجع: فضل 1987، 178-182.

شعاراته، إن صحَّ التعبير. هل يعني هذا أننا أمام شاعر منسلخ عن الهمّ الجماعي الفلسطيني المشطور عند الشاعر إلى قسمين اثنين؛ الشق الفلسطيني كأقلية قومية داخل دولة إسرائيل، والشق الفلسطيني والعربي المتمثل بالوجود القومي في الشتات خارج حدود دولة إسرائيل؟ إن قراءة النتاج القليل للشاعر يكشف عن تشابك متميّز مع الهمّ الفلسطيني والعربي، بل والإنساني عامة. على أنه تشابك مركّب لا ينصاع للتحديدات المسبقة لشعر الالتزام العادي أو شعر المقاومة، بل يعوّل على عملية الخلق الشعري الحقّ للبدء في تناول المشاكل الكيانية للإنسان الفلسطيني والعربي بشكل جدّي ومغاير. من هنا تخلى غنايم عن الأبعاد الخطابية والتعبير اللغوي العادي لنصه الشعري، وانتقل، بتأثير قراءاته العربية والعالمية المتعدّدة، إلى نص شعري حديث يعمل على تغيير العلاقات الفكرية والثقافية والطروحات الحضارية المعطاة. جاء شعر غنايم مرافقاً للمدّ القومي العربي في السبعينيات من القرن العشرين، مرافقاً في رصده دون الوقوف عند أنيته التي عهدناها في شعر المقاومة العربي عامة والفلسطيني خاصة. مجموعته الشعرية الأولى وثائق من كراسة الدم<sup>1</sup> تكشف لنا عن نص شعري مختلف ضمن أدب الأقلية العربية الفلسطينية في إسرائيل. إن استقراء هذه المجموعة يكشف لنا عن أن الشاعر لم يمرّ، كغيره من الشعراء العرب والفلسطينيين، بمرحلة وصف الواقع كما هو بشكل تقريرى، مساهمة منه في تجنيد الجماهير في النضال العقائدي والاجتماعي كما كان مألوفاً، بل ابتداءً نصه الشعري بمرحلة أكثر تقدماً ترتفع من الواقع البسيط إلى الواقع المركّب نافذاً من خلال الجزئي إلى الكلّي.

### 1.3 وظيفة الشعر عند غنايم

الدور الذي يعطيه غنايم للشاعر ينصبّ ضمن وظيفة الشاعر الضحية، المحاصر، البطل الفدائي، النبي الذي يرى برؤياه ما لا يراه الناس العاديون. هذا الدور الذي قد يبدو للوهلة الأولى من إرهاصات الحركة الرومانسية للأدب سرعان ما يتبيّن أنه خارج بالذات على الأبعاد الرومانسية البكائية. فالرومانسية كحركة ثورية سرعان ما تنازلت عن الواقع المعيش واحتمت

<sup>1</sup> راجع: غنايم 1975.

بالعالم المثالي المرجو، بينما يحاول غنايم على طول مشروعه الكتابي الابتعاد عن المثاليات الرومانسية ليطوّر لديه قيماً وجودية عليا هي أقرب إلى التفسير الفلسفي المادّي الراسد لحركة الوجود المستقبلية. بكلمات أخرى يمكن أن نجد لدى غنايم لمحات رومانسية عابرة، على أن الوسيلة، وبالتالي المحصّلة النهائية، تختلفان عن الأبعاد الرومانسية المرتكزة إلى المستوى الشعوري بالأساس. إن المتتبع لشعره يقف على أنه يكثر بل يكتف عمداً من صدم القارئ وكسر توقّعاته على الدوام. هذا الصدم بحدّ ذاته يخرج شعره عن نطاق الرومانسية لأنه ينقل القارئ إلى المستوى الذهني المنطقي. وعلى الرغم من التكتيف الاستعاري المبتوث في نصه الشعري إلا أن المحصّلة النهائية للعملية الشعرية لديه ترتكز بالمقام الأوّل إلى تفكير ذهني منطقي، على الرغم من المستويات الشعورية المتطوّرة في نصه. هكذا تبدو الثورة لدى غنايم مغايرة للتصوّرات العادية المألوفة؛ الثورة لديه عذابات إنسانية حقيقية مفجوعة من هول حقائق الوجود المرّ. الثورة لديه فعل فردي لنفس الشاعر العاشق، "الذجال"، "المغضوب عليه"، "الغريب، المنذور للصمت وللحزن، للجرح النازف، للصلب فداءً نبويا، للموت المحيي:

يتخترّ في التاريخ

وجرحي يترّف،

يتلو أول مقطع حزن مني، [...]

أولد من صلب التاريخ مراره

فأنا أبعث هذا العصر نبياً<sup>1</sup>

الشعر حسب غنايم جوهر هذه الثورة إنه الحدّ الفاصل بين الموجود الفارغ والأحلام

المرجوة الممتلئة حياةً منبعها الموت:

وللكلمات،

أفاقت على ضجة في الحياة

بدت أنها غادرت ثمرات المقاهي-

مناسكها: مقصلة

---

<sup>1</sup> راجع قصيدة "قراءة في وثيقة الدم" غنايم 1975، 77.



ترقب ما اختاره الناس (أعناقها)

بالتساوي وتحكم؟ زورق. [...]

وتحلم...

أو يحكم البرزخ المتكامل

الثورة، الفرز والعاصفة<sup>1</sup>.

الشعر، إذن، عملية فرز تعيد ترتيب الأمور للتخلص من "ثرثرات المقاهي" الفارغة تلك التي تكرر زمن الجهل والموت؛ موت بيوت الناس، أو بيوت الشعر، أو قاطني هذه البيوت، بيوت سكونية توحى بالخراب. في هذا الوقت بالذات تأتي الكلمات/الشعر لتكون الحكم العادل والقاسي في الوقت ذاته. إنه المقصلة؛ آلة القطع المثمر بين عهد الحلم و"الزمان الرديء". وعليه فالثورة توجب القطع كوسيلة وحيدة من أجل التخلص من فراغ قاتل، وتوجب التخلي عن عادات باتت ميتة بروحها. الشعر زورق يقيم هذا الخط الفاصل بين العهدين، ويقيم برزخا يحيي الآتي. على أن الشاعر لا يكتفي بأن يكون الشعر فرزا، أو حاكما حياديا، بل على الشعر، بالوقت ذاته، أن يحمل سمات العاصفة<sup>2</sup> الهادرة المندفعة قُدما، تلك التي تقتلع الهش ويبقى بعدها الراسخ المتشبث. هذا القطع يؤدي بالأخير إلى الاستناد إلى مرجعيات ثقافية وحضارية مغايرة تنبت في تربة جديدة. القطع يحمل معه على المستوى اللغوي لغةً جديدة تتنافر والمفاهيم اللغوية القديمة البالية، من هنا فالثورة التي يتحدث غنايم عنها تعبر البعد اللغوي المجرد لتنصب في عملية تغيير شاملة تؤدي إلى تحولات في المفاهيم السائدة<sup>3</sup>. على أن هذا

<sup>1</sup> راجع قصيدة "بدهية تشبه الفرز" في غنايم 1984، 6-7.

<sup>2</sup> يكثر الشاعر في نصوصه من استعمال موتيف الريح، دالا من خلاله على التغيير والحركية التي تشكل ضدا شافيا أمام الركود الآني. راجع على سبيل المثال لا الحصر قصيدة "أحدق فيك... مصلوبا" في غنايم 1975، 21؛ وقصيدة "كتابة على ضريح عز الدين القسام" في غنايم 1975، 71؛ وقصيدة "قراءة في وثيقة الدم" في غنايم 1975، 75.

<sup>3</sup> يقول أدونيس في هذا المجال "نجعل الماضي يتناول ويمتد، بل أن نقطع بين طرائقنا ورؤانا الشعرية وبين طرائق الماضي ورؤاه. وعلامة القطع هي هذا التنافر". راجع: أدونيس 1959، 87.

القطع لا يؤسّس عند غنايم للآنية، وإنما ينطلق منه إلى مستقبلية لا تشرق إلا إذا كان الشاعر مصدرها:

ليكن خبزاً وقصائد تسند عشب الجوع إلى صحراء القلب تهزّ الوجه المتقصف  
بالبهجة تترك في فجر الإنسان حمائم خضراء وبيضاء وأعمد وجذور وألسنة وأساطير  
حكايات أرضفة أشجار مدائن/ وقلت: لتكن دنيا!<sup>1</sup>

من هذا المنطلق يصبح الشعر/الثورة مآل الناس في تحقيق الخير الأسمى للبشرية، إنه التحول المنقذ من "سنوات عجاف"<sup>2</sup> مظلمة تتركس الجوع والعطش والخوف والبرد، وتمنع الإنسان من دفء الحياة، أو فلنقل يصبح الشاعر وسيلة لجسر الهوة بين متناقضات الكون جمعاء، موخداً العالم في جوفه؛ جوف القصيدة.<sup>3</sup>

إن مفهوم الثورة عند غنايم، كما بيّناه أعلاه، يقودنا لى معالجة أسلوب مركزي في العملية الشعرية لديه، ونقصد بذلك تكثيفه لكتابة القصيدة الشارحة في العديد من نصوصه، على طول فاعليته الشعرية.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> راجع قصيدة "معبد الكلمات"، في غنايم 1988، 110.

<sup>2</sup> راجع قصيدة "ألف لام ميم" في غنايم 1988، 113.

<sup>3</sup> ويقول المفكر رنيه حبشي في هذه المسألة: "إذا كان وعي الشاعر موجبا للوحدة، فمن المتوقع إذن في استقباله للعالم بحواسه وبصيرته المنفتحة أن يسعى لتوحيده. حينذاك، يكتشف بأن الأشياء التي تعمر العالم أصبحت تتوأمًا، وبأنها تقدّم توحداً في صميم تباينها، وبأن كلامها يتلاقى مع الآخر كخيوط نسيج واحد، وبأن الوحدة تباين". راجع حبشي 1957، 91.

<sup>4</sup> يتفرّع هذا المصطلح عن المصطلح العامّ الميّا-أدب، الذي يتضمّن في داخله الميّا-دراما والميّا-قصة، والميّا-نقد والميّا-شعر الخ. في الأدب العربي يحمل هذا المصطلح أسماء عديدة منها القصيدة النرجسية، والقصيدة في مرآة ذاتها، القصيدة الملتوية على ذاتها. وتعكس النصوص الميّا-شعرية وضعيتها من أجل الكشف عن العلاقة بين الشعر والواقع والشعر ونفسه، بغية إعادة بناء العالم وفق مشاحنات اللغة. إنها نصوص تعيد، من خلال القصيدة، النظر في العملية الشعرية ومقوماتها. القصيدة الشارحة إذن توازي في المحصلة النهائية النص النقدي للشعر، يعبر الشاعر من خلالها عن وجهة نظره الشخصية من الكتابة الشعرية. على أن القصيدة الشارحة تهدف برأيي إلى ما هو أبعد من النقد الأدبي المجرد؛ إنها محاولة من الشاعر لتبئير (focalization)

وفي وقوفنا عند المرجعيات الشعرية لغنايم يمكننا أن نحيل هذه المرجعيات إلى عدد من المدارس الشعرية العربية والعالمية. فالمتتبع لشعره يقف على سعة اطلاعه على الآداب العالمية والعربية، من خلال تكثيفه للتناص المباشر والمضمر واستدعاء النصوص العديدة، من الأدب العربي والعالمي، على حدّ سواء. إنه من هنا شعر الثقافة متعدّد المرجعيّات. صفة الثقافة هذه توسّع القاعدة الجمالية للنصّ الشعري، لأنها تحمل معها شحنات ثقافية متنوّعة تمتزج في بوتقة واحدة.

### 2.3 المرجعيات الشعرية في شعر غنايم

الركن الجمالي الأساس الذي يرتكز غنايم إليه هو القصيدة - الرؤيا، وهو ركن تتشعب عنه مفاهيم عديدة للعملية الشعرية عند الشاعر. القصيدة الرؤيا هي، من هذا المنحى، القصيدة الميتافيزيقية، تلك التي تحاول سبر الغور الإنساني العميق وفهم العلاقات الباطنية الحقيقية لمكوّنات الوجود. تبعاً لذلك تتجرّد القصيدة - الرؤيا من الطبيعة العقائدية والاجتماعية المباشرة

وتُعبّر بالإنسان والوجود والحرية والفرد، ضمن كشف هو أشبه بالكشوفات النبوية. عند غنايم تتوحّد الرؤيا بالنبوة والأنبياء. فالشعر/الشاعر صوت يصرخ بالبرية<sup>1</sup> كحنّاء المعداداني، يندب بالشرو وينبّه الناس إلى الغضب الآتي، أو كزرقاء اليمامة<sup>2</sup> تلك التي حدّرت قومها

---

الفكرة الشعرية وصبّ الاهتمام على مدى مركزيّتها، ليس فقط في القصيدة، وإنما في إجراء أية تغييرات جذرية لوجودنا. حول هذه الظاهرة الأدبية راجع خريس 2001؛ سنير 1992، 13-14؛ سنير 2002، 14؛ فضل 1995، 31؛ بواردى 2003، 192-203؛ Rose 1997؛ Boireau 1997؛ O'Neill 1997، xiii-xliv؛ Huri 2003، 252-279؛ Waugh 1984، 91-99؛ 1993.

<sup>1</sup> راجع قصيدة "قلب لزرقاء اليمامة"، في غنايم 1984، 27.

<sup>2</sup> جاء في خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب لعبد القادر البغدادي، المطبوع في مطبعة بولاق بالقاهرة، عام 1882: "هي من بنات لقمان بن عاد، ملكة اليمامة. واليمامة اسمها، فسميت البلدة باسمها. وقيل اسمها: عنز، وهي إحدى الزرق الثلاث أعينها، والزباء، والبسوس. وكانت جديسية، وحين قتل جديس طسماً استجاش قبيلة

من الدمار ولم يسمعوا لها فَحَلَّ الهوانُ بهم. فالشاعر يرى الدمار/الحرف آتيا متخفياً على شكل شجر كما حصل مع زرقاء اليمامة، على أن الشاعر يقلب مفاهيم هذه الأسطورة التراثية ليؤكد أن الدمار الذي يعيء قد يحيي. الشاعر/زرقاء اليمامة يرى ما لا يراه الناس؛ يرى أن الحرف/ الشجر المدمر هو الحلّ الوحيد للخلاص المنشود. هذا الحرف يتأرجح بين شقين متلازمين أبداً، الصمت والرؤيا؛ الصمت بمعنى الكتابة الحقة التي تخرج عن مفاهيم الكتابة العادية، والرؤيا تلك التي ترى الآتي وتحذّر منه: "إني لأرى شجراً يمشي/ يتأرجح بين الصمت وبين الرؤيا/ إني لأرى شجراً يمشي بين الزمن العار/ وبين العتمة"<sup>1</sup>. هذه الأحرف صليب فداء وخلاص يجرّه الشاعر ليفدي به العالم، أنها الطرقة المُفزعَة التي تحذّر وتوقظ الناس من سبات جهلهم وسكونهم<sup>2</sup>.

يدمج غنايم هنا بين النظر للشاعر ككاتب وكملعون في الوقت ذاته، وهو يدمج بهذا بين نظرة المدرسة الرومانسية التي اعتبرت الشاعر نبيا ومنارة، وبين نظرة الرمزيين ومن بعدها الوجوديين، الذين اعتبروا الشاعر ملعوناً ومنحطاً وضحية مغتربة بروحها عن المجتمع. على أن هناك أمراً أساسياً آخر؛ يقول غنايم في مقدمة كتابه نون وما يسطرون: "سأضيف، إذن، أن

---

طسم حسان بن تبع إلى اليمامة، فلما صاروا من جو على مسيرة ثلاث ليال صعدت الأطم الذي يقال له: الكلب، فنظرت إليهم، وقد استتر كل بشجرة تليسياً عليها، فارتجزت بقولها:  
أقسم بالله لقد دب الشجر أو حمير قد أخذت شيئاً تجر  
فكذبها قومها، فقالت: والله لقد أرى رجلاً يهش كتفاً، أو يخصف نعلًا. فما تاهبوا حتى أصبحهم الجيش. ولما ظفرها حسان، قال: ما كان طعامك؟ فقالت: درمكة في كل يوم بمخ قال: فيم كنت تكتحلين؟ قالت: بالإثمد. وشق عينها فرأى عروقاً سوداً من الإثمد. وهي أول من اكتحل بالإثمد من العرب". راجع الموسوعة الشعرية، أسطوانة معدنية، نسخة عام 2003.

<sup>1</sup> من قصيدة "قلب لزرقاء اليمامة"، في غنايم 1984، 28.

<sup>2</sup> يقول غنايم في هذا المجال: "إني قادم أجزّ كالمسيح أحرفي/ بعتمة الهجير اختفي/ أسطورة وطريقة على الأبواب". راجع قصيدة "قلب لزرقاء اليمامة"، في غنايم 1984، 24. وحول موتيف الشجر راجع أيضاً، قصيدة "كتابة على جذوع شجر الليل القاسي"، في غنايم 1975، 38-40. هذا ويستعمل الشاعر موتيف الفزاعة دالاً من خلاله على الشاعر الذي يقلق الناس في هدوئهم ليوقظهم سباتهم. راجع قصيدته "في نقد الشعر" في غنايم، 1988، 14.

كل عملية كتابة لا يكون هدفها الإنسان، زائفة ولو كانت طلاقة تتفسّر<sup>1</sup>. من هنا فإن العملية الكتابية عامة، وبضمنها الشعرية، يجب أن تنطلق من الإنسان وتعود منه صدى لوجوده، أي أن الشعر الحقيقي يجب أن يعكس تجربة الشاعر الذاتية وعلاقاته بالأبعاد الإنسانية العميقة للوجود الإنساني.

وترتبط القصيدة - الرؤيا، كركن أساس في العملية الشعرية عند غنايم، بمرجعيتين جماليتين، لغويتين، وعقائديتين، شديدي التأثير في شعره، وهما المرجعية السوربالية والمرجعية الصوفية، على الرغم من البون الشاسع الذي يفصل بين السوربالية والصوفية في جوهر كل منهما<sup>2</sup>. فالسوربالية كحركة تحرير تهدف إلى تحرير اللغة والكيان الإنساني والعالم، أو كشكل من أشكال "إلغاء الامتيازات الفنية، والعلمية وغيرها، والبدء بالتحرير الممتزج، بعزل هذه المادة الذهنية التي يشترك جميع الناس بها، هذه المادة التي دنّسها العقل حتى اليوم"<sup>3</sup>، تصبّ في مركز تصوّرات غنايم الشعرية. فهو يفتتح مقدمة مجموعته الشعرية نون وما يسطرون مؤكداً: "أطفح بالألوان المكعبة لأخلق سوربالية ملتزمة"، وبنها متسائلاً: "أخيراً هل يمكن خلق سوربالية ملتزمة"<sup>4</sup>؟ يعرف غنايم أن التعامل مع الحركة السوربالية ضمن الأوضاع الفلسطينية العامة أمر يخرج عن الالتزام الجمعي المعهود، لأن السوربالية هي أساسها حركة

<sup>1</sup> راجع غنايم 1988، 8.

<sup>2</sup> على الرغم من محاولة الكثيرين التوفيق بين الحركتين الصوفية والسوربالية، إلا أن جوهراتين الحركتين مختلف تمام الاختلاف. فبينما تسير الأولى ضمن التيار الديني، ترفض الثانية التوجه الديني، من أساسه. فالسوربالية حدائنة غربية تتوج موت الله، والمحبوب فيها ملموس بجسده، بينما ينحو الصوفي في اتجاه الفناء بالله، ومحبوته هو الله بذاته. ويرفض الشاعر والناقد العراقي الأصل، عبد القادر الجنابي (ولد 1944)، محاولة أدونيس في كتابه الصوفية والسوربالية، تبني هذا المنحى التوفيق، نظراً للتشويه الثقافي الحاصل من خلاله، حسبما يرى. للتوسع، راجع أدونيس 1992؛ الجنابي 1996.

<sup>3</sup> كما يرى الشاعر والناقد الفرنسي أندره بريتون (A. Breton) (1896-1966)، مؤسس الحركة السوربالية، في الربع الأول من القرن العشرين. نقلاً عن داغر 1979، 77.

<sup>4</sup> راجع غنايم 1988، 7-8.

ثورية فردية. ولكن يبدو أن الشاعر يرى بالوضع الفلسطيني مشهدا سوريايا متواصلا، وبالتالي فإنه يطمح إلى خلق سورياية ملتزمة أو مؤطرة، تخدم الذات الجمعية العامة. والسؤال الذي يُسأل في هذا المجال، لماذا يحاول الشاعر خوض الالتزام السوريالي بالذات، وكيف ستفيد حركة، تجمع في داخلها الكثير من الطروحات الفوضوية الذاتية، القضية الفلسطينية المرتكزة إلى أبعاد جمعية مقننة؟ يمكن أن تكون الإجابة عن هذا التساؤل مرتبطة بمدى الاهتمام الذي أولته هذه الحركة لمفاهيم الفن الثوري المستقل وتقديسها لقضايا تحرير الإنسان أينما كان، وارتباطها، من بداياتها، بأربع نقاط رئيسية، هي الحلم، والثورة، والحب، والشعر. هذه النقاط الأربع، والحلم على وجه الخصوص، ترتبط بالقصيدة - الرؤيا؛ الركن الأساس في العملية الشعرية عند غنایم، كما أسلفنا. فالسورياية، من حيث هي مفهوم للفن، وللشعر خاصة، ترتبط بالظواهر اللاوعية للكيان الإنساني، لذا فإن "الحلم والثورة المصنوعين ليتعاهدا لا ليتنازعا"<sup>1</sup> يحققان في تعاذهما الهدف الأسمى للإنسان والشاعر؛ أي تحويل الفكر وتحويل العالم. فالحلم أداة الشاعر الأقوى لإضاءة عتمات النفس الإنساني؛ إنه على المستوى الشعري الكتابة الحرة والمتحررة من رقابة العقل والذهن، وهي بالوقت ذاته، مساحة المصالحة بين الحلم والفعل، وفيها يتم "تسهيل التداخل بين الواقع والخيال [...] وتوظيف الخيال لصالح الواقع القائم، انطلاقا من هذا الواقع بالذات"<sup>2</sup>. قد يجيب هذا التعاهد بين الثورة والحلم على تساؤل غنایم حول سورياية الملتزمة، وعلى تساؤلنا، أعلاه، حول مدى نجاعة سورياية في خدمة القضية الفلسطينية. فالسورياية تقدّم بدائل أخلاقية وطروحات جديدة يتمّ من خلالها تغيير العالم والوضع القائم وحلّ المشكلات الرئيسية للحياة<sup>3</sup>. من هنا، لا تعني مسألة الحلم عند غنایم الابتعاد عن الحياة الفعلية، وهي، في الآن ذاته، ليست آلية ابتعاد وهرب، بل

<sup>1</sup> راجع داغر 1979، 82.

<sup>2</sup> راجع داغر 1979، 102.

<sup>3</sup> جاء في بيان سورياية: "تستند سورياية إلى الاعتقاد بالحقيقة العليا لبعض أشكال التداي مهمة لحين ظهورها، بالقدرة الكلية للحلم، باللعبة المتجرّدة للفكر. تميل إلى أن تدمر نهائيا كل الأليات النفسية الأخرى وأن تحلّ محلّها في حلّ المشكلات الرئيسية للحياة". راجع داغر 1979، 315.

العكس هو الصحيح، الحلم أداة تغيير للواقع: "بالحلم أُغيّر شكل الأشياء أقاوم في الحلم اللهجات الكوفية أتطاول كالله"<sup>1</sup>. الحلم إذن، يحقّق لغنايم الثورتين الأساسيتين في حياته، تغيير الترتيب العام للعالم وتغيير اللغة القديمة المتداولة، ويصبح الشاعر بهذا خالفا يعيد التكوين. إن السوربالية بالنسبة للشاعر بشرى الإنسانية لإحلال السرور في العالم، أي إنها بشرى التغيير للوضع العربي والإنساني المحزن: "في رحم اللغة السوربالية/ قامات/ فرح"<sup>2</sup>. السوربالية، من هذا المنطلق تسلّح، الشاعرَ بسلاح المقاومة ضد اللغة التقليدية، الأمر الذي يعود على الإنسان العربي بالفرح الحقيقي المفقود. الوضع القائم بالنسبة للشاعر، كما يبدو، يغلفه الحزن. وليست اللغة، واللغة السوربالية على وجه الخصوص، إلا مسلك الخروج عن هذه الحالة<sup>3</sup>. على أن هذا الفرع يرتكز أيضا، إلى مرجعية قريبة وبعيدة عن السوربالية في الوقت نفسه، ونقصد المرجعية الصوفية. لقد مزج غنايم بين الفرع المستقى من السوربالية لتغيير العالم وبين الفرع الصوفي الذي ينطلق منه كجذر نحو التفجير المدّمّر المحيي. على أن ارتباط الشاعر بالصوفية هو أبعد ما يكون عن وجهتها الدينية الداعية إلى السكونية والفناء بالله. لقد استقى الشاعر من الصوفية وجهتها غير التقليدية في ترك السطح والاعتماد على الباطن العميق والمعرفة الرؤيوية الحدسية. الصوفية من هنا، تتوافق ومفهوم الشاعر حول الكتابة الشعرية والقصيدة - الرؤيا، والأنظمة المعرفية المغايرة المؤدية إلى كشوفات لا

<sup>1</sup> من قصيدة "قبر للخامسة مساء"، في غنايم 1988، 82.

<sup>2</sup> من قصيدة "في رحم اللغة الحجرية"، في غنايم 1984، 12.

<sup>3</sup> على أن السوربالية ليست حالة مهيمنة على جميع قصائد الشاعر، ولكنها تتداخل في العديد من القصائد من خلال الحلم أو طريقة الكتابة الآلية المنفلتة من الرقابة الذهنية. الأبعاد الاستعارية التي نراها عند غنايم وتراكيب الجمل المتداخلة والمتنافرة، في نفس الوقت، يضيف على الكثير من القصائد أبعادا سوربالية، أو صور شطحات الصوفي المتدفقة على غير ترتيب عادي، على ما سنرى لاحقا.

تستطيع الأنظمة المعرفية العادية الوصول إلى عمقها<sup>1</sup>. الصوفية، من وجهة نظره، أداة ثورة، ضد الوضع الراكد، على سطح كون حزين: "بين الجذر الصوفي وبين العنق كشفت مداخل للجسد الليلي ضربت سديم الأرض وفجرت براكين فرح"<sup>2</sup>. هكذا تشترك السورالية والصوفية في إعادة الفرح إلى العالم، ضمن منظور الرؤيا، أو المشاهدة أو الكشوفات، أو الحلم، وهي جميعها صيغ بديلة للأنظمة المعرفية والجمالية السائدة، تلك التي خرج الشاعر ضدها على الدوام. هكذا سخر غنايم السورالية والصوفية كحركتين ثورتين فرديتين في خدمة الذات الجمعية التي ينتهي إليها، لكنّه فعل ذلك من موقعه النخبوي المتعالي.

#### 4. إجمال

وتلخيصا لما جاء نؤكد على أن غنايم قد ابتعد في شعره عن المسلك الصحافي الذي شارك فيه بكل وجدانه، ولم يمزج بين رؤيته الصحافية المتوجهة نحو الجمهور العريض وبين شعره الذي نحا نحو التركيب والابتعاد عن التوجهات التعبيرية المسائرة للذوق الجماهيري. وتدلّ المعاينة النصية لشعره أن غنايم هو صوت شعري فلسطيني متميز يتمتع بمقدرة شعرية عالية وحضور شعري فلسطيني متميز لم يأخذ حقه في المسيرة الشعرية الفلسطينية في الداخل. لقد أنهى مسيرته الشعرية بقصائد يمكن أن تدخل ضمن مسار القصائد الفلسفية المتعمقة في معاني الوجود. فقد كان على حافة الرحيل عندما نظر إلى الدنيا من موقع "الزوغان" ليخبرنا بأن الرحيل مرحلة من مراحل معاناة الشاعر/ النبي الشعري، وبأن الباقي حقا هو النص الشعري الحق<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> يقول القشيري في هذا المجال: "وصاحب المحاضرة يهديه عقله، وصاحب المكاشفة يدينه علمه، وصاحب المشاهدة تمحوه معرفته". راجع القشيري 1940، 43. وحول مفهوم المعرفة الصوفية، راجع سلامة - قدسي 2002. وراجع حول التأثيرات الصوفية على الشعر العربي الحديث، في سنير 1985: سنير 2002.

<sup>2</sup> من قصيدة "معبد الكلمات"، في غنايم 1988، 108.

<sup>3</sup> راجع: من قصائد "حالات زوغان"، غنايم 2003، 7-21.



## المراجع

- أدونيس (علي أحمد سعيد). "محاولة في تعريف الشعر الحديث". شعر 11 (1959): 79-90.
- أدونيس. الصوفية والسورالية. لندن: دار الساقى، 1992.
- بواردي، باسيلوس. مجلة شعر والحداثة الشعرية العربية. أطروحة دكتوراة. حيفا: جامعة حيفا، 2003.
- الجنابي، عبد القادر. رسالة مفتوحة إلى أدونيس في الصوفية والسورالية ومدارس أدبية أخرى. بيروت: دار الجديد، 1996.
- حبشي، رينه. "الشعر في معركة الوجود". شعر 1 (1957): 88-95.
- خريس، أحمد. العوالم الميتا-قصية في الرواية العربية الحديثة. عمان - بيروت: دار الفارابي ودار أزمنا للنشر والتوزيع، 2001.
- داغر، كميل قيصر. أندره بريتون. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.
- سلامة-قدسي، عرين. مفهوم المعرفة الصوفية عند كل من المحاسبي، الكلاباذي، والقشيري. أطروحة ماجستير. حيفا: جامعة حيفا، 2002.
- سنير، رؤوبين. الأسس الصوفية في الشعر العربي الحديث 1940-1980. أطروحة دكتوراة، القدس: الجامعة العبرية، 1985. (بالعبرية)
- سنير، رؤوبين. "الزيت في المصباح لن يجف: جدلية البرج العاجي/المنازة في مرآة الشعر الملتزم". الكرمل - أبحاث في اللغة والأدب 13 (1992): 7-54.
- سنير، رؤوبين. ركعتان في العشق: دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي. بيروت-لندن: دار الساقى، 2002.
- غنايم، محمد حمزة. وثائق من كراسة الدم. طولكرم: الدار الأهلية، 1975.
- غنايم، محمد حمزة. المائدة وأحوال السكّين. شفاعمرو: دار المشرق، 1984.
- غنايم، محمد حمزة. "نون" وما يسطرون. كفرقرع: دار الشفق، 1988.

غنايم، محمد حمزة. "حالات زَوْغان". مشارف 22 (2003): 7-21.  
فضل، صلاح. إنتاج الدلالة الأدبية. القاهرة: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، 1987.  
فضل، صلاح. أساليب الشعرية المعاصرة. بيروت: دار الآداب، 1995.  
القُشَيْرِي، عبد الكريم بن هوازن. الرسالة في علم التصوّف. القاهرة: مطبعة الباب الحلبي،  
1940.

Boireau, Nicole (ed.). *Drama on Drama. Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage*. London: Macmillan Press LTD, 1997.

Huri, Yair. "The Queen Who Serves the Slaves: From Politics to Metapoetic in the Poetry of Qāsim Haddād". *Journal of Arabic Literature* 34 (2003): 252-279.

O'Neill, Michael. *Romanticism and the Self-Conscious Poem*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Waugh, Patricia. *MetaFiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York: Methuen, 1984.

ملاحق:

## 1. عن محمد غنايم راجع:

بواردى، باسيليويس. "محمد حمزة غنايم: شاعر النار شاعر النور. حول مركبات مفهوم الثورة والمرجعيات الشعرية". مشارف 24 (2004), 204-227.

لاور، يضحك. "دمو لكس ائو". הארץ, תרבות וספרות, כ"ו בחשוון תשס"ז, 17 בנובמבר 2006, 4.

Lavie, Smadar. "Blowups in the Borderzone: Third World Israeli Authors", 2001

Groupings for Home". In: Smadar Lavie and Ted Swedenburg (eds.), *Displacement, Diaspora and Geographies of Identity*. Durham: Duke University Press, 55-96.

Lavie, Smadar. "Blow-ups in the Borderzone: Third World Israeli Authors'

Groupings for Home". *New Formations* 18, (1992), 84-106.

Kayyal, Mahmoud. "Interference of the Hebrew Language in Translations from Modern Hebrew Literature into Arabic". In: Pym, Anthony, Shlesinger, Miriam, Simeoni, Daniel (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. John Benjamins Publishing Company, (2008), 33-50.

Kayyal, Mahmoud. "Arabs Dancing in a New Light of Arabesques: Minor Hebrew Works of Palestinian Authors in the Eyes of Critics". *Middle Eastern Literature*, Vol. 11, 1 (2008), 31-51.

Kabha, Mustafa. "A Palestinian Look at the New Historians and Post-Zionism in Israel". In: Benny Morris (ed.), *Making Israe*. Michigan: Michigan University Press. (2007), 299-318.

## 2. مؤلفات محمد حمزة غنایم الأدبية:

- وثائق من كزاسة الدّم. طولكرم: الدار الأهلية، 1975.
- ألف لام ميم. عكا: منشورات الأسوار، 1979.
- المائدة وأحوال السكين. شفاعمرو: دار المشرق، 1984.
- نون، وما يسطرون. قصائد مختارة 1975-1988. حيفا: اتحاد الكتاب العرب في إسرائيل، 1988.
- ثلاثة أصوات (ثلاث شعراء بثلاث لغات). بيت برل: مكتبة لقاء، 1989.
- الغرائبي. القدس: وزارة الثقافة، 1979.
- وجهها-لوجه: سجلات مع مثقفين يهود. رام الله: مدار، المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية، 2001.
- طريق شارون. رام الله: مدار- المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية، 2001.
- غنایم، محمد. (مترجم ومعدّ). العودة الى الصحراء: دراسات وشهادات في الثقافة العبرية. رام الله: مركز أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة، 2002.

## 3. ترجمات محمد غنایم إلى اللغة العبرية:

- محמוד درويش. 2000. **لמה עזבת את הסוס לבדו**. تل أبيب: אנדלוס.
- محמוד درويش. 2000. **ערש הנוכריה: שירים**. تل أبيب: ببل.
- محמוד درويش. 2003. **מצב מצור**. تل أبيب: אנדלוס.
- حنان ألسيحي. 2004. **הסיפור של זהרה**. تل أبيب: אנדלוס.
- محמוד درويش. 2006. **ציור קיר**. تل أبيب: אנדלוס.

## 4. ترجمات محمد غنایم إلى اللغة العربية:

- غنایم، محمد. (مترجم ومعدّ). 1979. الموت حيا: مختارات شعرية من إنتاج مجموعة من شعراء مصر الشبان. تل ابيب: سفريات بوعلیم.
- لانغر، فيليطسيا. 1980. الوقائع التي سطرها شعب. القدس: منشورات وكالة أبو عرفة.
- يهوشوع، ابراهام ب. 1984. العاشق. تل ابيب: جامعة تل ابيب و دار المشرق ومعهد ترجمة الأدب العبري.
- عادة للريح (قصص عبرية جديدة، بالاشتراك مع سلمان ناطور). 1984. تل ابيب: القدس: منشورات مفراس.
- عماليا (أرغمان) وأهرون برنيح. 1988. أن تقع سبباً. بيت برل: مكتبة لقاء.
- الكارثة أنثولوجيا شاملة، (تقديم البروفسور يسرئيل جوطمان). 1988. بيت برل: المعهد اليهودي - العربي، بيت برل.
- غروسمن، دافيد. 1988. الزمن الأصفر. كفرقرع: دار الشفق.
- بن كسبيت، إيتان هابروحنان كريستال. 1996. الانتحار أسرار سقوط حزب العمل. (نُشرَ مسلسلاً في جريدة الأيام الفلسطينية)
- لمن تُرسم الحدود مجموعة من القصص العبرية الإسرائيلية (بالاشتراك مع سلمان ناطور). 1996. رام الله: اتحاد الكتاب الفلسطينيين.
- أوري سفير. 1997. المسيرة. (نُشرَ مسلسلاً في جريدة الأيام)
- جنان كريستال وإيلان كفير. 1999. الوسام السادس. (نُشرَ مسلسلاً في جريدة الأيام، رام الله)

- غنايم، محمد (مترجم ومعدّ). 2000. نكتبك، يا وطن القصيدة: ديوان الشعر الإسرائيلي المعاصر. عكا: مؤسسة الأسوار.
- طاقم باحثين جامعيين إسرائيليين. 2001. ما بعد الشرخ: عن أوضاع المواطنين العرب في إسرائيل. رام الله: مدار.
- كمرلنغ، باروخ ومغدال، يوئيل شموئيل. 2001. الفلسطينيون: صيرورة شعب. رام الله: مدار، المركز الفلسطيني للدراسات الاسرائيلية. (نُشرَ معظمه مسلسلاً في "الاتحاد" حيفا، وضمن سلسلة منشورات "مدار"، رام الله؛ وكذلك صدر عام 2002 عن الأهلية للنشر والتوزيع في الأردن)
- ريري منور. 2002. أرق اليقظة. تل أبيب: دن.

الأُويب

محمد علي طه





## "الهوية ومرايا السرد النرجسي" في قصص محمد علي طه

محمد حمد

محمد علي طه.<sup>1</sup>

ولد في قرية ميعار عام 1941.

هجر من بلده مع كل أهلها عام 1948 فتوجهت الأسرة إلى لبنان، ثم عادت لتقيم في بلدة كابول القريبة من ميعار.

هدمت القوات اليهودية بلده ميعار وأقامت على أنقاضها مستوطنة "ياعد".

أنهى دراسته الثانوية في مدرسة بني الثانوية في بلدة كفرناحيف عام 1960.

حصل على اللقب الجامعي الأول B.A في اللغة العربية والتاريخ من جامعة حيفا عام 1974.

درّس اللغة العربية وأدائها على مدار خمس وعشرين سنة في الكلية الأثوذكسية في حيفا.

أسس مع عدد من الكتاب "اتحاد الكتاب العرب في إسرائيل" عام 1987 وانتخب رئيساً له عام 1991 خلفاً للشاعر سميح القاسم.

نال وسام القدس للثقافة والفنون عام 1997.

حرّر الملحق الثقافي لصحيفة الاتحاد بين السنوات (1982-1990) وترأس تحرير مجلة الجديد عام 1990. وكان المحرر المسؤول لمجلة اتحاد الكتاب العرب "48" ومحرراً في مجلة "إضاءات".

انتخب عام 1998 رئيساً للجنة إحياء ذكرى النكبة والصمود.

نال الدكتوراة الفخرية من جامعة أوريل فلايكو في رومانيا عام 2004.

صدرت أطروحة دكتوراة عن أعماله في جامعة برلين للشاعر علي الصبح.

قام الدكتور إبراهيم طه بتجميع الدراسات النقدية التي كتبت عن قصصه، وأصدرها في كتاب ضخيم كتب مقدمة له وقام بإعداده سماه "قص الأثر" عام 2001.

ترجم العديد من قصصه إلى لغات عديدة.

---

<sup>1</sup> . نبیه القاسم. محمد علي طه مبدع راودته الكلمات وراودها- دراسات في أدبه. كفرقرع، دار الهدى، 2007،

تزوج من عفاف طه من قرية عبلين عام 1964، وله ثلاثة أبناء وخمس بنات.

#### مؤلفاته:

1. لكي تشرق الشمس (مجموعة قصصية)، الناصرة، مطبعة الحكيم، 1964.
2. سلاما وتحية (مجموعة قصصية)، عكا، دار الجليل، 1969.
3. جسر على النهر الحزين (مجموعة قصصية)، عكا، منشورات عربسك، 1974.
4. عائد الميعاري يبيع المناقيش في تل الزعتر (مجموعة قصصية)، عكا، منشورات العودة، 1978.
5. وردة لعيني حفيظة (مجموعة قصصية)، عكا، مطبعة أبورحمون، 1983.
6. ويكون في الزمن الآتي (مجموعة قصصية)، كفر قرع، دار الشفق للنشر والتوزيع، 1989.
7. النخلة المائلة (مجموعة قصصية)، كفر قرع، دار الهدى، 1995.
8. الولد الذي قطف الشمس (مختارات قصصية)، القاهرة، دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع، 2000.
9. بير الصفا (مجموعة قصصية)، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2004.
10. العسل البري (مجموعة قصصية)، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2007.
11. سيرة بني بلوط (رواية)، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2004.
12. بالعربي الفصيح (مقالات ساخرة)، حيفا، مطبعة الكرمة، 1995.
13. فساتين (مسرحية)، مهرجان عكا، مسرحيد، 2002.

وله عدد من قصص الأطفال.

تتجلى في قصص طه ملامح الهوية الفلسطينية، من خلال رصد المكان والزمان والإنسان، وما يتصل بهما من تاريخ وتراث، وتتخذ لنفسها حق الصدارة في الرؤية القصصية، كأتم ما يكون

عليه مبدأ الالتزام.<sup>1</sup> كما ويلاحظ بعض الملامح الميثاقية أو الكتابة الواعية لذاتها في بعض أعماله الأخيرة.

تسعى هذه الدراسة إلى التعرف على أشكال تشكل الهوية الفلسطينية في وعي الكاتب، وكيفية تضافر العناصر الثيمائية والأسلوبية في رسم مكونات هذه الهوية. كما وتسعى إلى الكشف عن ملامح الكتابة النرجسية وتمظهراتها الميثاقية في بعض أعماله.

### الهوية- الحبل الذي يشنقنا إلى هذه الأرض

يغلب على قصص محمد علي طه ذلك العشق للأرض، وما يتجسد من عوامل ومقومات لهوية الإنسان الفلسطيني، وهو يصارع أزمة بقائه ووجوده، على ما تبقى من تراب. طه الكاتب المنكوب في قريته عام 48، واللجوء الغريب في وطنه، مشبع بالحس الوطني، ويرى من نفسه نموذجاً لمأساة فلسطين، ولهذا شغل هذا الموضوع شاغله، وعبر عنه من خلال عدة محاور، أهمها: الإنسان، المكان، والتراث. تتجاذب هذه المحاور مع بعضها وقد تتنافر، بحيث نراها مجتمعة أو منفصلة في القصة الواحدة.

في قصة "النخلة المائلة" ثلاث حركات تعبر عن ارتباط وثيق بين الأرض والإنسان الفلسطيني. النخلة تراثياً<sup>2</sup> خلقت من بقايا تراب آدم، فهي "عمتنا" كما يقول الشرع، فيما يقتبسه الكاتب عن ابن عربي، في تقديم للقصة. بطل القصة يوسف العلي يمثل المحارب الفلسطيني المشرد المعذب، يتماهى مع النخلة "مبروكة" ويجعل منها مكاناً تتكى عليه الذكريات والحنين وعشق

---

<sup>1</sup> . عن تجربة محمد علي طه وموضوعات كتابته انظر: جيروم ديفيد ويلتش. "محمد علي طه: القصة القصيرة والهوية العربية الفلسطينية في إسرائيل". تر: نزيه قسيس. قص الأثر (إبراهيم طه معد). تأصيل التجربة القصصية عند محمد علي طه. عكا، مؤسسة الأسوار، 2001، ص 27-33. وأيضاً إبراهيم طه. محمد علي طه سفير القصة الفلسطينية إلى الأدب العربي والعالمي. الاتحاد، 5 أكتوبر 2007، 12.

<sup>2</sup> . يقوم فاروق مواسي بتحليل القصة من خلال ثلاثة محاور، أولها قراءة ما وراثية- نصية حيث يتعامل مع النخل من منظور تراثي، ثم قراءة أسلوبية وأخرى تأويلية. انظر: "ثلاثة محاور في قراءة قصة النخلة المائلة". قص الأثر- تأصيل التجربة القصصية عند محمد علي طه، 2001، 321-330.

الأرض. تسميتها "مبروكة" تحمل دلالة القداسة، ولقد سمع في المنام حينما أسند ظهره إليها وحيا يقول "وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا".<sup>1</sup> إن دلالة الحلم لا تحيل فقط إلى قداسة الشجرة كونها ذكرت في القرآن الكريم، وإنما إلى دلالتها الرمزية في استحضار التناسل الديني عن ولادة السيد المسيح عليه السلام، حيث شهدت النخلة معجزة الولادة وخففت الرطب من معاناتها. فهل هذه إشارة إلى ولادة فلسطينية جديدة؟ وهل تسمية يوسف العلي نفسه "يوسف مبروكة" تحيل إلى هذه العلاقة؟

يمكن اعتبار النخلة الدعامة الشامخة التي تلقي المراسي التائهة بحبالها إليها، فهي عنوان لفلسطين الضائعة، ولهذا يسميها يوسف العلي تقول: "أسمعها.. أسمعها تنادييني. صوتها الرخيم يقول لي: تعال. أنا ما زلت على العهد. الحارة والزقاق. البيت والمدرسة. الحاكورة والبر. درب الملايات. السور والياسمينة المتعمشقة على حجارتها العتيقة. البوابة وحذوة الفرس والخزرة الزرقاء. الخوخة. القنطرة".<sup>2</sup> يفتقد البطل كل ما تبقى من معالم البلد، كل ما قيل سابقا، ويحرق بعينه المتعبتين ويجد مبروكة، الشاهد الوحيد.. لا شيء سواها.<sup>3</sup>

الحركة الثانية تشكل قفزة نوعية في القصة عندما يتذكر البطل حبيبته فاطمة: "فاطمة الحلوة. فاطمة الزهراء. بنت الجيران. كان يكتب لها الرسائل القصيرة ويدسها في جذع مبروكة لتأخذها حينما تأتي لتملأ جرتها من بئر الماء".<sup>4</sup> فاطمة التي تدفنها الطائرات في مخيم عين الحلوة، فاطمة المقدسة التي تحمل اسم بنت النبي (ص)، كانت محبوبته، وكانت النخلة شاهدا على الحب. فهو يبحث في جذع مبروكة عن فاطمة، عن ورقة، عن رسالة، عن ذكريات.

تمثل هذه القفزة التفاتا إلى البعد الخاص الذي ربط البطل بمحبوبته الشهيدة، في حين تمثل

<sup>1</sup>. سورة مريم، آية 25.

<sup>2</sup>. محمد علي طه، النخلة المائلة. كفرقرع، دار الهدى، 1995، 11.

<sup>3</sup>. في قصة "الشجرة المفقودة" من مجموعة لكي تشرق الشمس، يعود البطل المشرد إلى أرضه، باحثا عن البيت والشجرة الحبيبة، ليجد المعالم مشوهة ولا يجد شجرتة. عن الموضوع انظر: القاسم، مرجع سابق، 20.

<sup>4</sup>. م، س، 13.

الحركة الأولى في القصة البعد العام، ولكننا لا يمكن أن ننكر أن الخاص هو عام أيضاً، ففاطمة ليست واحدة، فهناك آلاف الفاطمات المشردات الشهيديات اللواتي شكلن قصصاً من العشق والحب لآلاف الفلسطينيين. ماتت فاطمة وبقيت النخلة.

الحركة الثالثة في القصة أن البطل ينتبه إلى أن النخلة حانية، وهذا الانحناء ليس نمطياً للنخل المعروف بشموخه وسموقه. وتبقى النهاية مفتوحة على شكل تساؤل: "ما الذي هناك؟ هل انحنيت لتصمدي أمام الريح؟ أم انحنيت لتشمي رائحة الأهل في الأرض".<sup>1</sup> وهي نهاية مفتوحة في الشكل فقط، فمن الواضح أن السببين ممكنان لانحناء النخلة، وهذا يعني تجذير حالة التماهي بين النخلة والأرض، هذه الحالة المؤسسة على الصمود أولاً، والتعلق بتراب الأرض ثانياً.

في قصة "القاعدة والاستثناء" وعي بالأرض، وبممارسات السلطة في مصادرتها، فمن خلال حوار باتجاه واحد من الراوي إلى الخوaja الذي يزوره، يتجلى صوت الوعي: "... حتماً إنك من دائرة أراضي إسرائيل، ...، فماذا تريد؟ هل من شريك جديد في الأرض؟! هل هناك وصية جديدة؟! هل وجدتم وريثاً حديثاً! لا بد أنكم فعلتموها. هل سال لعابكم على "مارس السريسة"؟!"<sup>2</sup>

والراوي يصح بشكل واضح أنه لن يفرط بها، فهي آخر ما تبقى من أرض السهل المصادرة. وهو يكشف من خلال خطابه المباشر أقنعة عديدة يختفي تحتها الخوaja، فهل هو شرطي، صحافي، من دائرة الأحراش التي حرمت قطعان القرية من المراعي، من ضريبة الدخل؟ كل هذه الأقنعة تمثل السلطة، وهي جميعاً يتم توظيفها في تحقيق هدف واحد، لم يسع إليه المستعمرون السابقون من أتراك وإنكليز، إنه هدف سلخ هذه التلال والربوع من أرض الوطن.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>. م، س، 14.

<sup>2</sup>. محمد علي طه. "القاعدة والاستثناء"، جسر على النهر الحزين. عكا، منشورات أرابيسك، 1974، 51.

<sup>3</sup>. يرى إبراهيم خليل في هذه القصة تجسيد علاقة اليهودي الحاكم بالعربي المحكوم، والمؤسسة على الاستخفاف بالعربي واستغلاله سياسياً، والترويج بالدعاية الصهيونية لهذه السياسة. انظر: جسر على النهر الحزين، قص الأثر، 60.

ينسجم هذا الهدف مع قصة "عائشة تضع طفلاً حياً يقرأ لكم ما تيسر من سورة البقرة" في نفس المجموعة "جسر على النهر الحزين". ففي هذه القصة يبدع طه في الترميز لفلسطين من خلال بقرة مقدسة حلوب ورثها جده عن عمرو بن العاص، وطمع فيها الانكليز والفرنج، وادعى رجل غريب لا نعرف أمه أنها ملكه، وأنها كانت في قطيع يعقوب، إشارة إلى الشعب اليهودي وادعائه بملكية الأرض تاريخياً، وتأمراً عليها المخاتير وفرطوا فيها وقبلوا بتقسيمها، إشارة إلى قرار التقسيم عام 1947، وكانت النتيجة بعد قسمة القرد للجن " بعد سنوات كنا بدون بقرة، بدون ضرع، بدون ثدي، بدون بطن".<sup>1</sup>

ويأتي الكاتب متفانلاً في نهاية القصة، عندما تضع زوجته عائشة مولوداً، على عكس التوقعات بالعقم، فكان أول كلمة نطق بها: أريد بقرتي. إن عائشة بدلالاتها المعجمية تعبر عن الحياة،<sup>2</sup> والمولود يرمز للجيل القادم الذي سيتشبث بالأرض، ويطالب باسترداد البقرة، ولهذا فدلالة العنوان موحية بأن البقرة مقدسة، تضارع سورة قرآنية، سيكون نصيبها التلاوة والتقديس. من جهة أخرى، ربما كانت سورة البقرة تذكر القارئ ببقرة بني إسرائيل التي تم ذبحها، وهي محاولة تلميحية موفقة في الربط بين البقرة وفعل الذبح، رغم تباعد الأزمنة، ما دام الواقع يتعامل مع نفس العناصر.

في قصة "وصار اسمه فارس أبو عرب"<sup>3</sup> من مجموعة عائد الميعاري يبيع المناقيش في تل الزعتر، يرصد طه حركة النضال الفلسطينية في الدفاع عن الأرض وحقوق العمال، من خلال الحزب الشيوعي، متجسداً في "فارس رتيبة" الذي يقوم بدور الوعي والمقاومة، ويستقطب عدداً من الشبان، وينجح في ردع محاولات دائرة أراضي إسرائيل من السيطرة على بعض الأراضي.

<sup>1</sup>. طه، "عائشة تضع طفلاً"، جسر على النهر الحزين، 114.

<sup>2</sup>. يرى نبيه القاسم أن عائشة هي البقرة نفسها، فالكاتب يوحد ما بين الزوجة والأرض. وقد فعل مثله في هذا التوحد كل من سميح القاسم ومحمود درويش. انظر: محمد علي طه والتطور البارز في قصتنا. في قص الأثر، 99.

<sup>3</sup>. يرى عادل الأسطة تقارباً في الشكل مع قصة الهلول لتوفيق فياض. انظر: محمد علي طه في قصة وصار اسمه فارس أبو عرب. في قص الأثر، 131-139.

هذا العمل النضالي، يحرره من النسبة إلى أمه، ويصير اسمه منسوباً إلى أبيه سعيد أبو عرب. وهو يذكرنا بعنتر، الذي لم ينل حرّيته إلا عندما قال له والده شداد: كرفأنت حر، واستطاع فارس أبو عرب، مثل عنتر العبسي، أن يحقق الرجولة والوعي الوطني وينتصر.<sup>1</sup>

تتجلى علاقة الانتماء بالأرض بشكل مكثف في قصة "فارس هذا العصر" من مجموعة وردة لعيني حفيظة، حيث يرسم طه ملامح ثلاثة طرق تقف في طريق الفلسطيني لنيل حرّيته، الأول: "طريق السهل، ترابه ناعم ويخلو من الحصى ومليء بآبار الماء. وعند كل شجرة غناء تحتها مضافة فيها خبز ساخن وطبيخ دافئ وقطين وزبيب وتمر"<sup>2</sup> والثمن في هذه الطريق أن يدفع أخته ثمناً لحارسه، وترقص في ليلة فض بكارتها.

هذا طريق فيه التنازل عن الأرض والعرض، ولن يدخله الفلسطيني الصادق. الطريق الثاني: "تقطعه ثلاثة أنهار عريضة عميقة. عليها ثلاثة جسور ويجلس على كل جسر عملاق يحمل خنجراً وسيفاً وسناناً ولا يدعك تعبر الجسر- ولو تزودت بجواز سفر- إلا إذا صليت له وحمدته وشكرته وقبلت قدميه وأعطيته شعرة من شاربك"<sup>3</sup> وهو طريق فيه التنازل عن الكرامة وظلم الأصدقاء العرب وتخاذلهم وغدرهم. ولن يختار الفلسطيني هذا الطريق.

والثالث: "تحرسه غولية تدلى ثدياها واحمرت عيناها وشمط شعرها، تطحن الملح برحي غريب فإذا شاهدتك فلا سلام ولا كلام بل طحن عظام"<sup>4</sup> ويختار الفلسطيني هذه الطريق، لأن فيها المواجهة مع عدوه، وهناك تغريه الغولة بالمال والنساء والثروة والخمر، فيرفض ويعلن مطلبه الأساسي: "قطعة قماش، طولها باع، وعرضها ذراع، بها بياض الثلج وسواد الليل وخضرة

<sup>1</sup> انظر القصة في محمد علي طه. عائد الميعاري يبيع المناقش في تل الزعتر. كفرقرع: دار الهدى، 2006، 7-

21.

<sup>2</sup> محمد علي طه. "فارس هذا العصر". وردة لعيني حفيظة. حيفا: دارالاتحاد، 1985، 10.

<sup>3</sup> طه، م. س.

<sup>4</sup> م. س.

العشب وحمرة الورد الجوري، ...، وقرطاسًا مكتوبًا عليه بضعة أسطر منظومة، فإذا خفقت قطعة القماش رقص وغنى القرطاس"<sup>1</sup>.

إن العلم والنشيد الوطني يعبران عن طموحات الفلسطيني المعذب، ويتوجان مطلب الهوية، أسوة بكل الشعوب التي نالت استقلالها، كما يذكر طه في تنمة القصة. وهو يرفض تربية الأسرلة في طفولته، حينما كان الطفل الفلسطيني يرغم على إنشاد "هتكفاه" النشيد الوطني الإسرائيلي بحضور الحاكم العسكري، في المدرسة، وينتقد طه غياب الوعي، وهذا الدور الذي لعبته المدرسة في طمس معالم الهوية الفلسطينية.

في روايته "سيرة بني بلوط" رصد لحركة الزمان والمكان الفلسطينيين، من خلال أحداث ثورة 36 ضد الاحتلال الإنكليزي.<sup>2</sup> الرواية التي تشبه الحكاية الشعبية باسمها، وتحيل من خلال العنوان إلى مجموعة، ليست إلا سيرة شخص واحد اسمه مصطفى بلوط، لكنه يشكل شخصية جماعية. يمكنها تمثيل الحركة الثورية ضد الإنكليز سنة 36 وما بعدها. إن ما يقوم به طه هو صياغة التاريخ في قالب روائي،<sup>3</sup> وهو توثيق للمشهد التاريخي الفلسطيني الذي لم يكتب، بسبب رفض الفلسطينيين لهذا التاريخ الذي يكتبه القوي.<sup>4</sup> إن البنية الروائية التي يعتمدها المؤلف، تعتبر ذات أهمية كبيرة في التعبير عن سيرورة كتابة التاريخ. بداية الرواية تبدأ بفصل الجرة، حيث تروي الأحداث بصوت الابن خليل، الذي يكشف قصة والده مع هذه الجرة، ووصية الوالد بأن يرثها خليل وحده، ليكتشف الأخير وجود كنز "ورقي" داخل الجرة، عبارة عن وريقات ودفتر.

---

<sup>1</sup>. م.س، 21.

<sup>2</sup>. للتوسع انظر: علي الخليبي. محمد علي طه يروي سيرة بني بلوط- الكنز أو جرة الأسرار المكتومة. الأيام، 7، 13.09.2004.

<sup>3</sup>. انظر حسين حمزة. "وجع الحنين وهج الحكاية- سيرة بني بلوط لمحمد علي طه". العين الثالثة- دراسات في الأدب. حيفا، منشورات مواقف، 2005، 152-167.

<sup>4</sup>. انظر: القاسم، مرجع سابق، 135-156.



تمثل الجرة التاريخ الحقيقي الموثق لمصطفى بلوط، مكتوباً على شكل فجوات، من خلال رسائل غامضة ودفتر. وظيفة باقي فصول الرواية كشف ملامح هذا التاريخ وتفسيره وإعطاء الخلفية الزمانية والمكانية والظروف المصاحبة له، من خلال صوت معايش لهذه الأحداث وهذه الحقبة، ألا وهو صوت مصطفى بلوط. ما تقدمه الرواية في هذا المبنى يعني ضرورة كتابة التاريخ من منظور فلسطيني، يعتمد على التجربة المباشرة، وعلى صياغة الأحداث حسب المصلحة الوطنية، التي تغيب المصالح الشخصية، رغم وجود حيز احتمالي لتأثيرها. اعتماد الرواية على صوت واحد في معظم الفصول، يهدف إلى التأكيد على أهمية استقاء المعلومات التاريخية من منبعها الأول والمباشر.

إن التسمية والنسبة لشجرة البلوط، تحيل إلى الواقع الفلسطيني،<sup>1</sup> فسيرة بني بلوط هي قصة هذا الشعب، وقد حاول المؤلف من خلال التركيز على الموجودات النباتية وأسماء الأماكن، وإنهاء كل فصل بعبارة "وبقي السر مكتوماً بيننا"، تقديم بنية سردية حكاية،<sup>2</sup> أشبه بألف ليلة وليلة، تعتمد لفة ولهجة شعبية خاصة،<sup>3</sup> خصوصاً أن الرواية تركز على التاريخ الشخصي للناس العاديين، من فلاحين وحراثين وعامة الشعب، وتقل من شأن السادة، كالمختار والأفندي، وأحياناً تضعهم في دائرة الاتهام.

هنالك قفزة نوعية في حدود المكان، فالقرية تبقى حيزاً ضيقاً وفضاءً محدوداً، بحجم الجرة وسرها الغامض، وعندما يسافر مصطفى بلوط إلى المدينة، تتفتح مداركه، وينضج سياسياً

---

<sup>1</sup> . عن النسب والحسب في الرواية انظر: أحمد دحبور. محمد علي طه يقص أثر سيرة بني بلوط. الاتحاد، 22 تشرين أول 2004، 14.

<sup>2</sup> . للتوسع عن المبنى في الرواية انظر: نعيم عرايدي. المبنى والأسلوب في رواية محمد علي طه سيرة بني بلوط. الاتحاد، 24 أيلول 2004، 12.

<sup>3</sup> . يبرز ذلك في معظم قصص محمد علي طه. انظر مثلاً: إبراهيم خليل. الحكاية واللهجة الشعبية في جسر على النهر الحزين. قص الأثر، 53-68. وفي نفس المرجع: فخري صالح. بعد الحكاية واللهجة الشعبية في جسر على النهر الحزين، 75-81.

وقوميا، وينخرط في الحركة الثورية، ويعود من المدينة إلى القرية، ليقوم بتجنيد سكانها، وتوعيتهم ضد المستعمر الإنكليزي، ويطلب مساعدتهم في فعل المقاومة.

تقوم الرواية أيضا على إبراز الصوت الأنثوي، فللنساء نصيب وافر في أحداثها. تظهر المرأة المغلوبة على أمرها، والمخلصة لزوجها وبيتها، والتي شهدت المعاناة وتقلبات الدهر. كما نرى المرأة الزانية الخائنة لزوجها، والتي تعاشر العاملين عند زوجها السيد. ونرى الفتاة الجميلة التي تلهب مشاعر الشباب وتشكل ارتواء روحيا لعالمهم الوجداني والرومانسي، وقد امتدت أدوارهن لتشارك في العمل الثوري جنبا إلى جنب مع الرجال.<sup>1</sup>

تقوم الرواية برصد حياة الفلسطينيين خلال فترة الانتداب الإنكليزي، وطبيعة الحياة التي عاشها الناس، من فقر وظلم، وتبعيتهم لمنظومة العلاقات الطبقية، وانقيادهم لحكم الإقطاعيين أسياد الأرض. ونرى تعاون هؤلاء الأسياد مع المحتل المستعمر، وتغيب المصلحة الوطنية، والحرص على المصلحة الشخصية الضيقة. كما تقوم برصد المفارقة بين مفاهيم الحياة والموت من خلال الصراع الاجتماعي والسياسي بين الشخصيات.<sup>2</sup>

كما وترصد الرواية آلة القمع الإنكليزية في ملاحقة الثوار وكنم أصواتهم ومعاينة الفلاحين، كالمشي على ألواح الصبر، والقتل والتعذيب، وإتلاف الممتلكات والمزروعات وهدم البيوت، واعتقال الشباب، وإهانة الرجال أمام النساء.

تعتبر الرواية وثيقة توثيقية للتاريخ الفلسطيني الذي لم تتعامل معه الرواية الفلسطينية بالكم الكافي من الأعمال. ونجد انسجاما واضحا بين الصدق التاريخي وبين أحداث الرواية، ومن ضمنه أخطاء الثورة، تلك الأخطاء التي ربما كان من الضرورة بمكان الحديث عنها باستفاضة،

---

<sup>1</sup> . للمزيد عن صورة المرأة في قصص محمد علي طه انظر:

Ali Sah. *Die Kurzgeschichten des Palästinensischen Erzählers Muhammad Āli Ṭāhā*. Berlin, Der Freien Universität .Berlin, 1997, 152-157.

Jamal Assadi. *Mohammad Ali Taha's "A rose to Hafeeza's eyes and other stories*. New York, Peter Lang Publishing, 2008.

<sup>2</sup> . انظر مثلا: إبراهيم طه. سيرة بني بلوط لمحمد علي طه- مفارقة الموت والحياة. الاتحاد، 13 آب 2004، 12.

لكن الرواية لمحت إليها. وربما كان الأدب الروائي الفلسطيني بحاجة إلى نفس سردي أطول، للإفصاح عن هذه الجوانب، وتعميق محتوى السر الذي احتوته الجرة، ليصبح السرسيرة أكثر انتشاراً وامتداداً.

للإجمال نرى في هذين النموذجين عند طه تعلقاً بالأرض، من خلال هوية متلاحمة معها مكاناً وزماناً وفعلاً. يرصد طه المقومات الوجودية للأرض وما عليها، وينجح في رصد الحركة التاريخية للإنسان على هذه الأرض، بشكل يفرز طرائق التعبير عن هذه الهوية.

### الميتاقص- مرآيا السرد النرجسي

يعني الميتاقص كتابة واعية لذاتها، تجعل من الكتابة والقص ومواضع التعبير موضوعاً لها داخل العمل القصصي. هي كتابة نقدية في سياق قصصي، تجعل النقد والقص في علاقة حوارية، تعكس إشكاليات العلاقة بين الكاتب وعمله، وبين الأدب والواقع، وتشير إلى خلط الأدوار بين سلطة الكاتب وسلطة الناقد، في عصر ما بعد الحداثة، وقد أصبحت الألوان الأدبية متداخلة فيما بينها، وأضحت القراءات التأويلية للعمل مشروعاً اجتهادياً، ألغى قصدية الكاتب، وجعل النص في مصاف القداسة، وأصبح فعل الكتابة بعيداً عن فعل القراءة.

عندما يلجأ الكاتب إلى ظاهرة الميتاقص في أعماله القصصية، فإنه يسعى جاهداً إلى لفت انتباه القارئ إلى كونه كاتباً، من خلال الحديث عن الكتابة وأدواتها، وعن سيرورتها ومضامينها، وعن أدباء ونقاد وكتب لها علاقة بها، وعن علاقته بالواقع، وبأبطال قصصه.

إن التوجه الميتاقصي في مسعاه الدائب حول أزمة الكتابة، يعني بالضرورة كتابة عن الكتابة. فهو انعكاس ذاتي يطمح لأن يكون سرداً نرجسياً يعي نرجسيته، ويحاول أن يتيح الفرصة أمام الكاتب لتقمص دور الناقد لنصه، دون أن يلغي حيكته القصصية ولا منطق التتابع فيها، بل يحاول جاهداً جعل هذه الحبكة تستمد ثيماتها وأحداثها من عوالم الميتأدب، ونرى شخصية الكاتب تتوحد مع شخصية الراوي، وتشهد ولادة الشخصيات المختلفة، وتعترف بورقيتها، بل وتخاطب القارئ تصريحاً بأن ما يقرؤه هو نص متخيل، لا يعني بالضرورة أن يكون صورة عن الواقع.

يحاول الكاتب الميتاقاص أن يمزج بهذه الملامح عن الواقع، لا من أجل إغائه، ولا من أجل قطع الصلة معه، وإنما من أجل لفت الانتباه إلى إشكاليات هذا الواقع وإلى أزمة الكتابة. إن وجود شخص الناقد جنباً إلى جنب مع شخص الكاتب داخل نصه القصصي، يصرح بحرص الأخير على مفهوم الالتزام، ورغبته ألا يبالغ القارئ في فهم قصديته، وبالتالي يسعى دوره النقدي إلى توجيه القارئ عند عملية التأويل، إلى قراءة عينية هي رسالته التي يتضمنها نتاجه الأدبي.

في قصة "قوس قزح" استهلال نقدي بالحديث عن القصة وكتابتها وربطها مع تشيخوف. فالراوي يخاطب القارئ حاثاً إياه ألا يصدق أن القصة كذبة كما يقول تشيخوف " القصة كذبة متفق عليها ضمناً بين القاص والقارئ"<sup>1</sup>

يحاول الراوي إقناع القارئ بتصديق أحداث المروي وإقرار واقعيته المبنية على الصدق، ولهذا يتابع في نفس القصة مقولة لتشيخوف تناقض مقولته السابقة قائلاً: "إن ما كتبه قصة لكن ليس كذبة لأن القصة بإعتراف القاصي والداني فن رفيع والمرحوم تشيخوف يقول إن الفن لا يطبق الكذب فكل واحد منا يستطيع أن يكذب في السياسة وفي التجارة وفي الطب وحتى في الحب وأن يخدع الناس، متى أراد، فهذه أمور معروفة ولكن لا يستطيع أن يلجأ إلى الخداع والكذب في الفن"<sup>2</sup>

ما يفعله طه في هذه المقاطع النقدية داخل السياق القصصي، زعزعة الثقة بينه وبين القارئ، ونشر إمكانية التأويل، والإيهام بأن ما يقرأه القارئ هو قصة مختلفة وليس واقعياً. في قصة "طيور وقطط وبشر" توظيف ميتالغوي للطبيعة الأنثوية للغة، في النص القصصي الذي يتأسس من خلال العلاقة التواصلية بين الذكورة والأنوثة: "كل المخلوقات ذكر وأنثى. الشجر والزهر والنبات والفواكه والخضراوات والفراش والنحل والعصافير والحيوانات. تحبّ

<sup>1</sup> . انظر: محمد علي طه. (تاريخ الدخول 14.1.11). قوس قزح. موقع الجبهة 25.11.07:

<http://www.aljabha.org/index.asp?i=30545>

<sup>2</sup> . م.س.

بعضها. تتزاوج. تتلاقح. تتكاثر. واللغة؟.. اللغة تنحاز للأنثى. تحب الأنثى. النحلة أنثى. الفراشة أنثى. الزهرة أنثى. الشجرة أنثى. لا تعرف اللغة مذكرا للزهرة وللشجرة وللفراشة وللنحلة. الأنثى هي الأصل. هي الأجل.<sup>1</sup>

المشهد الميتالغوي مرآة يتأمل فيها القارئ طبيعة العلاقة بين الشخصيات، باعتبارها الجنسية، ليؤكد على أن غريزة التواصل بين الجنسين، قائمة بالفطرة من خلال اللغة. وإن كانت الملامح الميتاقصية في القصص السابقة قصيرة، فإنها تأخذ فضاء أوسع في قصة "ويكون في الزمن الآتي" من مجموعة تحمل الاسم نفسه. بحيث تعتبر القصة ميتاقصية كاملة، ففيها يتم ذكر شخصيات تعاطت الأدب والكتابة كعنتره العبسي وبريخت وناظم حكمت. ويذكر كتاب كليلة ودمنة والقرآن الكريم وديوان ناظم حكمت المترجم إلى العربية، ويقص حكايات شعبية، ثم يقوم بتغيير نهاية إحدى القصص، وهو بهذا يتحدث عن سيرورة الكتابة وأنواع النهايات. كما يتحدث طه في هذه القصة عن التصرف في النصوص، وعن رغبته في الكتابة المسرحية، وعن دلالة بعض الألفاظ التي تقود إلى التضليل، وعن عشقه للنص القرآني وقصة شراء والده القرآن له، وعن التشابه في بعض المضامين القصصية والأفكار والنكت بين حضارات مختلفة.<sup>2</sup>

إن هذا الثراء في الملامح الميتاقصية يجعل القصة مرآة للكتابة الواعية لذاتها، فالكاتب منشغل في ذاته المبدعة، وسيرورة الكتابة، وكل الجوانب الفكرية والسياقية واللغوية التي تحيط بعملية الإبداع. الكاتب يضع نفسه من خلال الميتاقص في مركز العمل الأدبي، وبهذا يتخذ من نفسه موضوعاً للعمل، وهو بلا شك يخلط بين سلطة الكاتب وسلطة الناقد في النص نفسه.

<sup>1</sup> . انظر: محمد علي طه. (تاريخ الدخول 14.1.11). طيور وقطط وبشر. موقع الجبهة 29.5.10

<http://www.aljabha.org/index.asp?i=51440>

<sup>2</sup> . انظر: محمد علي طه. ويكون في الزمن الآتي. كفرقرع، دار الشفق، د.ت، 119-135.

تتكثف الملامح الميثاقصية عند طه في قصة "العسل البري"<sup>1</sup>، وهي قصة تدور أحداثها حول "سميح الصفدي" الشاب الذي تغريه زوجة جاره المغترب، فيقع في حبائلها، ويتذوق طعم العسل البري من مكامن اللذة فيها، ثم يبحث عن الكاتب ليصرح له بذنبه، ويعترف بجريته وخيانتة، فيقوم الكاتب بمحادثته من خلال نصوص تراثية قديمة، ساعيا إلى تقويض كل التبريرات الممكنة لتبرير هذا الفعل ومسميًا في نفس الوقت الشوائب السلوكية الناجمة عن فعل الخيانة بأسمائها الحقيقية التي لا تلتبس عذرا ولا تعرف ذريعة.

يبدأ الكاتب عرض الملامح الميثاقصية منذ لحظة البداية. فيشبه القصة بالمهرة "الشموس. المهرة الأصيلة التي تأبى الترويض وترفض التطبيع". ويصرح أن فكرة القصة راودته منذ سنوات، وأن كتابة القصة سبقتها محاولات ومحاولات، راح ضحيتها الساعات وعدد من المسودات التي مزقت وألقيت.

ثم ينتقل إلى الحديث عن صديقه إبراهيم وهو ناقد معروف، فيلومه على عدم الاحتفاظ بالمسودات. ولا يخفى على العارف القريب من الكاتب أنه يقصد صديقه وابن قرينه كابول الدكتور إبراهيم طه. وللأخير أبحاث حول علاقة المسودة بالنص النهائي، وتأثير ذلك على سيرورة الكتابة.

في هذا الملمح الميثاقصي تتوحد شخصية الراوي مع شخصية الكاتب، وتبدو القصة أشبه بالسير الذاتية التي تعتمد على تجربة شخصية، لا يتردد الكاتب لحظة واحدة في التصريح بها، فيقول: "والغريب في الأمر أن القصة حدثت لي شخصيا ولا تحتاج إلى خيال أو خدعة قصصية على غرار الخدعة السينمائية". كما يعكس هذا الملمح علاقة الأدب بالواقع، وكيف يستمد الكاتب مضامينه ويصوغها من جديد، من خلال الوعي الذاتي بها. فهو يخلقها في نفس الوقت

---

<sup>1</sup> . عن المجموعة بشكل عام انظر: حسين جمعة. العسل البري- ثراء الواقع. الاتحاد، 15 أيار، 2009، 15. ونعيم عرايدي. محمد علي طه وأصالة الإبداع- تأملات في مجموعة العسل البري. الاتحاد، 29 حزيران، 2007، 12. وأحمد دحبور. العسل البري يقطر من قصص محمد علي طه. الاتحاد، 6 نيسان، 2007، 10.

الذي يدلي بشهادته على ولادتها، بل ويصف مشاعره وانطباعاته ومواقفه النقدية خلال تشكّلها.

وفي ملمح ميثاقصي آخر يناقش الكاتب عنواناً مقترحاً للقصة أسماه " وقائع اللقاء المثير مع الشاب الغريب"، وسرعان ما يتراجع عن هذه التسمية بحجة أنها تذكره "بأسماء المؤلفات في العصر التركي" وإنما "تتناهى مع الحداثة والعمولة". ويعرف القارئ أن "العسل البري" هو العنوان المعتمد للنص الذي نتناوله. يناقش الكاتب في هذا الباب مفهوم العنونة، ويفاجئ القارئ الذي يظن أن العنوان يأتي بعد نهاية كتابة النص، فيعرض عنونة "شاعرية" تعتمد على الإيقاع اللفظي، ينسبها إلى عصر أدبي غابر، له معايير التي تتناهى مع الحداثة. إن الخوض في حديث عن عصور الأدب، يعكس بالتأكيد اختلاف المعايير والنظرية النقدية بشأن العنونة، ومدى تأثير الكاتب بالنظرية النقدية المعاصرة. ولهذا كان "العسل البري" عنواناً موفقاً في نظرنا، ليس لأنه يحيل مجازاً إلى الحدث المركزي في القصة، بل لأنه نتاج يرمز إلى الأصالة والجودة، وبهذا يتماهى هذا النتاج مع هذا النتاج الأدبي الذي يخرج عن مواضع التعبير العادية ويقتحم تلك العوالم "البرية" الخارجة عن مواضع القص التقليدي، فيأتي بالعسل البري كذائقة قصصية مميزة.

تنطلق القصة بأحداثها الشائقة، ونرى الراوي الكاتب يؤكد على فعل الكتابة بأشكال أخرى، فيقول: "أفكر بما سأكتبه، أحاور أبطال قصصي"، ثم يستشهد بمواقف لروائيين معروفين مثل توفيق الحكيم وعلاقته بالروائي الفرنسي الكسندر دوماس، وما كتبه عنه في إحدى كتبه حينما كان في باريس. إن الاستشهاد بكتاب ونقاد يعكس ثقافة الكاتب ويؤكد حضور الكتابة في الوعي. فالكتابة ليست وسيلة لولادة نتاج أدبي، بل هي غاية هذا النتاج وموضوعه المقصود.

وعلى لسان شخصية "سميح الصفدي" يذكر توجهه إلى الراوي بسبب ثقافته وقراءته للكتب، خاصة تلك التي تميز الحلال عن الحرام، ويطلب منه الفتوى فيما ارتكبه. ويستشهد الراوي بثلاثة كتب هي "صحيح البخاري"، "فيض الخاطر في عقاب الكبائر" لأبي المعتز كمال بن عبد

الجواد السكري القاهري، "حكم الثقة في عقاب الزناة" لقاضي القضاة أبي صهيب بن مصطفى الحلبي. فيقتبس منها بعض الأحاديث والأقوال التي تدين الزاني وتفصحه يوم القيامة. إن ذكر هذه الكتب وما تضمنت من اقتباسات فيه إحالة ميتاقصية إلى أهمية الكتابة والثقافة التراثية، لكننا ننوه أن الكتب المذكورة باستثناء صحيح البخاري من نسج الخيال، وأن مؤلفيها وهميون. فما ذكره الكاتب عن تأثيرات العولمة والحدثة على الأدب، يقوم بمقابلته مع الثقافة التراثية. فالكاتب يصور لنا أهمية المحتوى الثقافي في العصور الأدبية المختلفة وامتدادها الذي يشكل هوية الروائي وشخصيته الأدبية الجامعة.

تشكل الملامح الميتاقصية في قصة العسل البري مرآة للسرد النرجسي، فهي تفكير بصوت مرتفع عن سيرورة الكتابة وعلاقة الكاتب بأبطاله الورقيين، بحيث تنتقل هذه الأفكار من مخيلة المؤلف إلى النص، لتصبح شريكة معه، تتقاسم متنه الأدبي بما هو نقدي.

### إجمال واستنتاج

يسهم محمد علي طه في التعبير عن الهوية الفلسطينية وإنسانها ومكانها وزمانها، من خلال علاقة التواصل بينه وبين مقوماتها الوجودية، أشجارا ونباتات وحيوانات وأرضا. ويقوم برصد مرحلة تاريخية ثورية في عمر هذه الهوية خلال تشكلها وهي تقاوم وتبني كيانها، من خلال الفعل الثوري ضد المستعمر الانكليزي سنة 36، ومن خلال حركة النضال الفلسطيني، على اختلاف أشكالها، وما تجسده هذه الحركة من مطالب قومية ووطنية.

وينشغل الكاتب بنفسه نرجسيا، فيتخذ من النص القصصي مرآة لأفكاره النقدية، يعكس من خلالها مفهومه للكتابة وعلاقاته مع أبطاله وشخصياته ومضامينه، بشكل من أشكال الكتابة الميتاقصية الواعية لذاتها. إن الكاتب في هذه النمط من الكتابة، يضع نفسه على الحد الفاصل بين النقد والأدب، ويتخذ من الكتابة كصناعة، موضوعاً للقصة، مما يعني تموضعه في بؤرة العمل الأدبي.



## المراجع

### القرآن الكريم

- الأسطة، عادل. محمد علي طه في قصة وصار اسمه فارس ابو عرب. في قص الأثر- تأصيل التجربة القصصية عند محمد علي طه، عكا: مؤسسة الأسوار، 2001، 131-139.
- جمعة، حسين. العسل البري- ثراء الواقع. الاتحاد، 15 أيار، 2009، 15.
- حمزة، حسين. "وجع الحنين وهج الحكاية- سيرة بني بلوط لمحمد علي طه". العين الثالثة- دراسات في الأدب. حيفا: منشورات مواقف، 2005، 152-167.
- خليل، إبراهيم. "جسر على النهر الحزين". قص الأثر- تأصيل التجربة القصصية عند محمد علي طه، عكا: مؤسسة الأسوار، 2001، 53-68.
- الخليبي، علي. محمد علي طه يروي سيرة بني بلوط- الكنز أو جرة الأسرار المكتومة. الأيام، 13.09.2004، 7.
- دحبور، أحمد. محمد علي طه يقص أثر سيرة بني بلوط. الاتحاد، 22 تشرين أول 2004، 14.
- دحبور، أحمد. العسل البري يقطر من قصص محمد علي طه. الاتحاد، 6 نيسان، 2007، 10.
- صالح، فخري. بعد الحكاية واللهجة الشعبية في جسر على النهر الحزين، قص الأثر- تأصيل التجربة القصصية عند محمد علي طه، عكا: مؤسسة الأسوار، 2001، 75-81.
- طه، إبراهيم. سيرة بني بلوط لمحمد علي طه- مفارقة الموت والحياة. الاتحاد، 13 آب 2004، 12.
- طه، إبراهيم. محمد علي طه سفير القصة الفلسطينية إلى الأدب العربي والعالمي. الاتحاد، 5 أكتوبر 2007، 12.
- طه، إبراهيم (معد). قص الأثر- تأصيل التجربة القصصية عند محمد علي طه، عكا: مؤسسة الأسوار، 2001.
- طه، محمد علي. النخلة المائلة. كفر قرع: دار الهدى، 1995.
- طه، محمد علي. لكي تشرق الشمس، الناصرة: مطبعة الحكيم، 1964.
- طه، محمد علي. جسر على النهر الحزين. عكا: منشورات عربسك، 1974.
- طه، محمد علي. ويكون في الزمن الآتي. كفر قرع: دار الشفق، د.ت.

- طه، محمد علي. وردة لعيني حفيظة. حيفا: دار الاتحاد للطباعة والنشر، 1985.
- طه، محمد علي. العسل البري. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 2007.
- طه، محمد علي. سيرة بني بلوط (رواية). عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 2004.
- طه، محمد علي. عائد الميعاري يبيع المناقيش في تل الزعتر. كفرقرع: دار الهدى، 2006.
- طه، محمد علي. (تاريخ الدخول 14.1.11). قوس قزح. موقع الجبهة 25.11.07:  
<http://www.aljabha.org/index.asp?i=30545>
- طه، محمد علي. (تاريخ الدخول 14.1.11). طيور وقطط وبشر. موقع الجبهة 29.5.10  
<http://www.aljabha.org/index.asp?i=51440>
- عرايدي، نعيم. المبنى والأسلوب في رواية محمد علي طه سيرة بني بلوط. الاتحاد، 24 أيلول 2004، 12.
- عرايدي، نعيم. محمد علي طه وأصالة الإبداع- تأملات في مجموعة العسل البري. الاتحاد، 29 حزيران، 2007، 12.
- القاسم، نبيه. محمد علي طه مبدع راودته الكلمات وراودها- دراسات في أدبه. كفرقرع: دار الهدى، 2007.
- القاسم، نبيه. محمد علي طه والتطور البارز في قصتنا. قص الأثر- تأصيل التجربة القصصية عند محمد علي طه. عكا: مؤسسة الأسوار، 2001، 83-101.
- مواسي، فاروق. "ثلاثة محاور في قراءة قصة النخلة المائلة". قص الأثر- تأصيل التجربة القصصية عند محمد علي طه. عكا: مؤسسة الأسوار، 2001، 321-330.
- ويلتش، جيروم ديفيد. "محمد علي طه: القصة القصيرة والهوية العربية الفلسطينية في إسرائيل". ترجمة: نزيه قسيس. قص الأثر (إبراهيم طه معد). تأصيل التجربة القصصية عند محمد علي طه. عكا: مؤسسة الأسوار، 2001، 27-33.
- Ali Sah. *Die Kurzgeschichten des Palästinensischen Erzählers Muḥammad ṢAlī Ṭāhā*. Berlin, Berlin: Der Freien Universität, 1997, 152-157.
- Jamal Assadi. *Mohammad Ali Taha's "A rose to Hafeeza's eyes and other stories*. New York: Peter Lang Publishing, 2008.

الأُويب  
٣  
محمد نفاع



## محمد نفاع: الأديب ونتاجه القصصي

علي أحمد حسين

ترجمته<sup>1</sup>

محمد حسين نفاع. ولد في 14 أيار لعام 1919<sup>2</sup> في قرية بيت جن في الجليل الأعلى.<sup>3</sup> زوجته نايفة محمود نفاع، وأولاده على الترتيب هشام وعدي، ومروان، ووليد. تلقى تعليمه الابتدائي في قريته، وتعليمه الثانوي في قرية الرامة، ودرس لمدة سنتين 6319 - 6419 في قسي تاريخ الشرق الأوسط واللغة العربية وآدابها في الجامعة العبرية في القدس، ثم ترك الدراسة لأسباب ماديّة ولضغوطات سياسية. التحق في عام 7119 بمعهد العلوم السياسية في موسكو، ونال منه شهادة في العلوم السياسية في السنة نفسها. منذ طفولته، عمل نفاع في الزراعة وفي رعي الماشية، وعمل في شق الشارع الوحيد المؤدي إلى بيت جن، والمسعى "درب الدّريّة"<sup>4</sup> في سنة 6219 وقبل التحاقه بالجامعة، عمل معلّمًا للغة العربية في مدرسة القرية وفي مدرسة عين الأسد، ثم رُفض من السلك التعليمي لميوله السياسية. ثم مال إلى الزراعة مجددًا، فعمل بين السنوات 6619 و6919 في قطف الحمضيات في منطقتي نتانيا والحولة.

---

<sup>1</sup> نعتمد في هذه الترجمة على المقابلة التي أجرتها صحيفة المواكب مع المؤلف، راجع: المواكب: الكاتب محمد نفاع، ملف تكريم خاص 6/5 ( أيار - حزيران 2002)، 7-33؛ وعلى حديث آخر أجراه معه مؤلف هذه المقالة. عن حياة نفاع راجع أيضًا: سوليمان غوبران، "هكفر بلياروتيو של מוחמד נפאע"، **המזרח החדש: כתב-עת החברה המזרחית הישראלית**, גיליון מיוחד על ספרותם של הערבים בישראל 35 (1993)، 183-182.

<sup>2</sup> وهذا هو نفسه التاريخ الذي ولد فيه الشاعر سميح القاسم.

<sup>3</sup> يخطئ البعض في تعيين سنة ولادة المؤلف عام 9401 راجع كتاب حبيب بولس، **القصة العربية الفلسطينية المحلية القصيرة**، أنطولوجيا (الناصرة: المطبعة الشعبية: شفاعمرو: دار المشرق، 1987)، 554؛ أحمد عمر شاهين، **موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين** (غزة: المركز القومي للدراسات والتوثيق، 2000)، 2: 866.

<sup>4</sup> وكان عمله هذا موضوع قصته التي حملت اسم الشارع "درب الدّريّة"، والتي نشرها في مجموعته "ريح الشّمال".

التحق بالحزب الشيوعي عام 6519، وفي عام 7019 تقلد منصب سكرتير الشبيبة الشيوعية في منطقة عكا،<sup>1</sup> ثم منصب الأمين العام للشبيبة الشيوعية في البلاد بين الأعوام 7919-0199، وشغل منصب عضو في الكنيست عن قائمة الحزب الشيوعي بين السنوات 0199-3199، ورفض تجديد ترشحه للكنيست احتجاجاً على الطريقة التي مارسها الحزب الشيوعي لتعيين مرشحيه آنذاك؛ ثم عُيِّن الأمين العام للحزب الشيوعي في البلاد بين السنوات 3199-0022، وانتخب مرة أخرى للوظيفة نفسها في العام 0072 وما زال يتقلد هذا المنصب إلى يومنا الراهن.<sup>2</sup>

### محمد نفاع أديباً

يعتبر محمد نفاع، إلى جانب محمد علي طه وزكي درويش، الممثلين الحقيقيين للقصة القصيرة في البلاد.<sup>3</sup> بدأ محاولاته الأدبية بقصيدة "الجرمق" والتي أرسلها في عام 6419 إلى مجلة الجديد، ولم تنشر، فتحول إلى كتابة القصة القصيرة. فكتب قصته الأولى "العودة إلى الأرض"، ونشرها عام في شهر تشرين الثاني من عام 6419 في المجلة نفسها،<sup>4</sup> وتفرغ من حينها لكتابة القصة.

عن كيفية كتابة القصة، يشير نفاع بأن الفكرة تأتي "من كلمة أو مناسبة أو خبر، أختزنه وأطوره، وأسجل الفكرة، وأبدأ بكتابة الهيكل على دفتر خاص، ثم أبدأ أراجع وأحذف وأغيّر

<sup>1</sup> جعله شاهين عام 9791، وهو خطأ وقع فيه المؤلف، راجع: شاهين، موسوعة كتاب فلسطين، 866.

<sup>2</sup> أشار نفاع إلى أنه وضع ترجمته الذاتية في قصة "ذات الرداء الأحمر"، والتي وردت ضمن مجموعة "ريح الشمال". وفي هذه القصة يصف كيف أصبح ولدًا متدينًا في سنّ الثامنة، ثم ترك الدين ليتابع تعليمه في مدرسة الرامة، وبعدها فرغ إلى نشاطه السياسي.

<sup>3</sup> نبيه القاسم، الدروز في إسرائيل في البعد التاريخي والراهن (حيفا: مطبعة ودار نشر الوادي، 9951)، 80.

<sup>4</sup> يذكر البعض سنة 9651 بدلاً من 9641، والصواب ما ذكرناه أعلاه. راجع بولس، القصة العربية الفلسطينية، 554؛ شاهين، موسوعة كتاب فلسطين، 866. في عام 9591 نشر الكاتب قصة "ابن عمها ينزلها عن ظهر الفرس" في مجلة الأخبار الدرزية. ولكن الكاتب يرى أنها تدنو بقيمتها الفنية عن منزلة القصة القصيرة، ولهذا فهو يعتبر قصة "العودة إلى الأرض" منطلق بداياته القصصية. نبيه القاسم يذكر خطأ أنّ "ذكريات لاجئ"، والتي نشرت في الجديد العدد 1 (9651)، 40-73، هي القصة الأولى لفاع.

وأضيف، قد يأخذ ذلك أسبوعًا أو شهرًا أو عامًا أو أعوامًا، أكتب في البيت والباص والقطار، في الليل والنهار، وقد أبيض القصة مرتين وثلاث وقد أرميها كليًا"<sup>1</sup>.

فن القصة عند نفاع متأثر بالأجواء الشعبية الفلسطينية، إن كان من حيث الموضوع أو الوصف أو اللغة أو المثل الشعبي أو الحكاية الشعبية. يذكر نفاع في مقابلة أجريت معه، بأنه يرتاح أكثر في التعاطي مع هذه المواضيع والأجواء، ويرى أنّ هذه المواضيع تحظى بصدى إيجابيّ بين القراء.<sup>2</sup> يقول نفاع بأنّ "حياة الناس والطبيعة هي المصدر والمحور والرافد الأساسي، هنا تكتسب الأصالة والأمانة والصدق في العطاء الأدبي"<sup>3</sup>.

ويهتم نفاع، أكثر ما يهتم، باللغة والصورة والتشبيه، فاللغة عنده هي "عنصر هام، بل العنصر الهام في الإبداع فاللغة هي الكنز والثروة التي يجب تصفيفها بكل جمالية وأناقة وجاذبية"<sup>4</sup>. ومن أجل أن تتطور القصة المحلية، يرى نفاع أنّه على الناقد أن يركز جهوده على نقد اللغة والصورة الفنية وخاصة التشبيه.<sup>5</sup>

لقد حظيت بعض قصص نفاع باهتمام عالمي، إذ ترجمت إلى عدة لغات عالمية، ولكن، وعلى الرغم من ترجمة هذه القصص إلى تلك اللغات، إلا أنّ نفاع لم يحظ بالمكانة التي يستحقها أدبه محليًا وعالميًا. ولهذا أسباب، سوف نتطرق إليها لاحقًا.

نشر محمد نفاع خمس مجموعات قصصية: الأصبلة وفيها ست وعشرون قصة (نشرت أولًا عام 1976 عن مطبعة الاتحاد التعاونية في حيفا، ثم عام 1980 ضمن منشورات عربسك في عكا).

<sup>1</sup> المواكب، الكاتب محمد نفاع، 11.

<sup>2</sup> ن.م.، 10.

<sup>3</sup> ن.م.، 12.

<sup>4</sup> ن.م.، 13.

<sup>5</sup> ن.م.، 13.

وُدِّيَّة<sup>1</sup> وفيها سبع قصص ومسرحية واحدة هي "وداعًا إفريقيا وإلى غير لقاء"<sup>2</sup> (نُشرت ضمن منشورات عربسك، في عكا، عام 1978)، ربح الشَّمال، وفيها ثلاث عشرة قصة (الأسوار، عكا، 1979)، كُوشان وفيها إحدى عشرة قصة (صدرت عام 1980 عن الأسوار في عكا، وعام 1989 عن دار الثقافة الجديدة في القاهرة)<sup>3</sup>، وقد نشرت هذه المجموعات الأربع ضمن أنفاس الجليل التي صدرت عام 1998 في منشورات دار الحكمة في كفر سميع. وتضمنت أنفاس الجليل مجموعة أخرى، بعنوان "قصص أخرى"، احتوت على ثماني وعشرين قصة. وبهذا، يبلغ عدد القصص التي نشرها نفاع في هذه المجموعة خمسًا وثمانين قصة ومسرحية واحدة. وينشر نفاع قصصًا أخرى في مجلات وجرائد متفرقة، لم تصدر حتى الآن في كتاب.

### ترجمة نتاج الكاتب إلى لغات أخرى

ترجمت قصص محمد نفاع إلى العبرية والفرنسية والإنكليزية والروسية والإسبانية والألمانية والبلغارية.<sup>4</sup> فيما يلي قائمة بأسماء القصص المترجمة:

---

<sup>1</sup> وُدِّيَّة هو اللفظ العامي للاسم، واللفظ الفصيح هو وُدِّيَّة. وندفاع يفضل اللفظ الثاني على الأول. وقصة ودية هي قصة حقيقية حدثت في عين السامورة شرقي قرية بيت جن.

<sup>2</sup> لم تحظ هذه المسرحية بكثير اهتمام من قبل النقاد، إذ قلما نجد من يتطرق إليها كما يتطرقون إلى قصص الكاتب القصيرة. وفي رأبي، قيمة هذه المسرحية الفنية لا توازي قيمة القصة عند نفاع. ومع ذلك، فهي بحاجة إلى أن تُدرَس. عن المسرحية راجع ما ورد في: Ibrahim Taha, *The Palestinian Novel: A*

*Communication Study* (London: RoutledgeCurzon, 2002), 202-203, footnote 22

<sup>3</sup> تعرض نبيه القاسم لهذه المجموعة، مضمونًا وأسلوبًا وبنيةً، راجع مقالته "عن مجموعة محمد نفاع الجديدة "كوشان" والقصة المحلية التي نريدها" والتي نشرت في كتاب دراسات في الأدب الفلسطيني المحلي (عكا: منشورات دار الأسوار، د.ت.)، 71-82؛ وقد نشرت المقالة نفسها في مجلة الجديد 12 (كانون الأول)، 29-33؛ وأيضًا في كتاب آخر للقاسم: القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران: دراسة نقدية (د.م: دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر، 1989)، 54-65. وعن هذه المجموعة راجع أيضًا ما كتبه فيصل دراج في مقالته "على هامش مجموعة "كوشان" لمحمد نفاع: القصة وحكايا الذاكرة الشعبية"، المواكب 6/5 (أيار - حزيران)، 14-19.

<sup>4</sup> بولس، القصة العربية الفلسطينية، 455؛ شاهين، موسوعة كتاب فلسطين، 686.



1. قصة "المشردون"، والتي وردت ضمن مجموعة الأصبيلة، ترجمت إلى الإنجليزية. قام بترجمتها كل من L. M. Kenny و Thomas G. Ezzy.<sup>1</sup>
2. قصة "خفق السنديان"، ترجمت إلى العبرية والإنجليزية. لم أوفق في العثور على الترجمتين.
3. قصة "الأصبيلة"، ترجمت إلى العبرية. لم أوفق في الحصول على الترجمة.
4. قصة "جولة تفقدية" ترجمت إلى البلغارية والروسية. لم أوفق في الحصول على الترجمتين.<sup>2</sup>
5. قصة "نداء الدّماهاوا"، والتي تتحدث عن ثورة العبيد في كوبا، والتي نشرت في مجلة الجديد، ترجمت إلى الإسبانية. لم أوفق في الحصول على الترجمة.
6. قصة "حقيبتني"، والتي تتحدث عن زيارة المؤلف إلى الصين، ترجمت إلى الصينية. لم أوفق في الحصول على الترجمة.
7. قصة "القلوط"، ترجمت إلى الفرنسية، ولم أوفق في العثور على الترجمة.

### القرية في أدب محمد نفاع

من يطالع أعمال هذا الكاتب، يرى أن غالبية قصصه، باستثناء التزر اليسير، تدور أحداثها في بيئة قروية محلية فولكلورية<sup>3</sup> يكثر نفاع من وصفها وبشكل مغرق في الدقة.<sup>4</sup> ونستطيع القول، من دون كثير تردد، بأن ثمة قرية واحدة هي التي يتكرر وصفها عند هذا الكاتب: بيت جنّ، القرية التي نشأ الكاتب فيها وفيها ترعرع، بجبالها ووديانها ونباتاتها وحيواناتها وحواراتها.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> راجع القصة بعنوانها الإنجليزي "The Uprooted" في: Salma Khadra Jayyusi (ed.), *Anthology of Modern Palestinian Literature* (New York: Columbia University Press, 1992), 481-489.  
<sup>2</sup> عن الترجمة الروسية راجع: Jacob M. Landau, "Recent Soviet Writing on the Palestinians", *Middle Eastern Studies* 22/3 (1986), 436

<sup>3</sup> Taha, *The Palestinian Novel*, 218, footnote 3.

<sup>4</sup> راجع غيوبرمان، "הכפר ביצירותיו של מוחמד נפאע"، 183-184.

<sup>5</sup> يشير نبيه القاسم إلى أنّ بعض قصص محمد نفاع تؤرخ لبعض الأحداث التي قام بها أبناء هذه القرية على مرّ العقود، راجع: الدروز في إسرائيل، 114. ويرى الكاتب نفسه، في كتاب آخر له، أنّ بيت جن هي "الملمة الخالدة" والمسرح لمعظم قصص نفاع، يقول "[...] بات محمد نفاع أسير بلده، إذا خرج من إطارها يفقد

ومن النقاد من يرى أنّ قصص نفاع، خاصة في مجموعته كوشان، تمثل القرية الفلسطينية عامّةً، بعاداتها وتقاليدها ولغتها، ومن هذا المنطلق، يرتفع نفاع من نطاق المحلية الضيقة ليكون كاتبًا فلسطينيًا يصوّر في جلّ كتاباته الشخصية القروية الفلسطينية في جميع أشكالها وأحوالها، وفي عاداتها وأفكارها وسلوكها.<sup>1</sup>

#### محمد نفاع والسياسة

لا شكّ بأنّ محمد نفاع، كما نوهنا أعلاه، هو سياسي إضافة إلى كونه أديبًا. وقد ترك لنا الكاتب العديد من القصص السياسية المتناثرة في مجموعاته القصصية التي نشرها حتى اليوم.<sup>2</sup> بيد أنّ للسياسة أحيانًا أثرًا سلبيًا على بعض أعماله الأدبية. إذ نراه يقحم، وبشكل متكلف، السياسة في بعض قصصه، الأمر الذي يفقد القصة بعض جمالها وبعضًا من قيمتها الفنية. وقد أشار إلى هذا الأمر سليمان جبران عند تناوله لقصة "دَرْب الدُّرْبِيَّة": إذ اعتبرها قصة جميلة، مفعمة بالحياة وبالحركة، ولكن المؤلف قد ختمها بنهاية إيديولوجية سياسية غير ضرورية، وبهذا فقد أفقد القصة من أن تنتهي بنهايتها الطبيعية.<sup>3</sup> كذلك الأمر بالنسبة لقصتين

---

توازنه.. وتهتز قواعد فنه.. فيعود مسرعًا إليها.. ولو كان في موقع بعيد عنها". راجع: نبيه القاسم، دراسات في الأدب الفلسطيني المحلي، 71. واقرأ رد إبراهيم طه في مقالته "محمد نفاع رائد الحساسية التراثية في السرد الفلسطيني"، والتي نُشرت في جريدة الاتحاد بتاريخ 2010/12/12.

<sup>1</sup> دراج، "على هامش مجموعة كوشان"، 16-18. راجع أيضًا مقالته "لغة القصة لدى محمد نفاع"، نشرت في كتاب محمود غنايم (مُعدّ ومقدّم)، مرايا في النقد، دراسات في الأدب الفلسطيني (بيت بيرل: مركز دراسات الأدب العربي في معهد إعداد المعلمين العرب؛ كفر قرع: دار الهدى، 2000)، 247-248. ونشر المقال نفسه كتاب نبيه القاسم، مراودة النص، دراسات في الأدب الفلسطيني (شفاعمرو: مطبعة المشرق، 2001)، 139-156.

<sup>2</sup> راجع ما كتبه القاسم عن جانب من نشاط نفاع السياسي في كتابه الدروز في إسرائيل، 124-125، 139-145.

<sup>3</sup> غوبراون، "הכפר ביצירותיו של מוחמד נפאל"، 188. ولإبراهيم طه رأي مشابه في مقالته "محمد نفاع رائد الحساسية التراثية".

أخرين "جهاز العروس" و "وَدِيَّة". يلقي محمد نفاع بأرائه السياسية على ألسنة شخصياته القروية البسيطة، وهذا فهو يفقد هذه الشخصيات بعض أصالتها<sup>1</sup> ونحن نلمح الأمر نفسه في قصة أخرى هي قصة الدَّئاب،<sup>2</sup> قصة تحكي بشكل واقعي حياة رعاة قرويين؛ يكتف فيها الكاتب وصفه لكل ما يتعلق بهذه الحياة: في مقدمتها نرى وصفًا لحظيرتين سوداوين "تنوحان بلباس الحداد". ثم توصف الثلوج، أو "حبات الصُّرْصيرة"، التي بدأت تتساقط على ذلك المكان: "الصرصيرة" هي كلمة بيت جنية محضه، تعني حبات الثلج الصغيرة والتي تتساقط عادة تمهيدًا لوابل من وريقات الثلج المتسعة. ثم يصف نفاع تجمع الرعاة في "حُشَّة" صغيرة شرقي الحظيرة، ثم يصف الثلج، ويصف الماعز والكلاب، وأخيرًا يصف "شَّلعة" ذئب تهاجم الماشية. لغة نفاع في هذه القصة، وتشبيهاته وصوره، كلها قروية طبيعية. يستدرج نفاع قارئه إلى عالم رومانسي جميل، يشده أكثر وأكثر لمعرفة كيف ستتطور أحداث القصة، ويشده أكثر وأكثر للعيش في العالم الجميل الذي ترسمه له هذه القصة. ولكننا نفاجأ أن نفاع يحول قصته، في سطورها الأخيرة، إلى قصة سياسية، والسياسة مقحمة في هذه القصة، غريبة عنها. ليس معنى هذا أننا نحمل على نفاع كتاباته السياسية، لكل كاتب الحق الكامل في أن يعبر عن أي موضوع يشاء، ولكننا نحمل عليه إقحام السياسة في نهايات قصص لا تحتل السياسة؛ هذه القصص التي خلت في أولها ووسطها من أي تعبير سياسي، نفاجا بأنها في كلماتها الأخيرة تتحول لتكون قصصًا سياسية محضه.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> غوبراون، "הכפר ביצירותיו של מוחמד נפאל"، 92-1911: بولس، الرحلة الأولى: مقالات في الأدب العربي الفلسطيني الحديث (الناصرة: المطبعة الشعبية بيت الصداقة، 1986)، 45.

<sup>2</sup> نشرت هذه القصة في المجموعة الأخيرة التي صدرت لنفاع، تحت عنوان "قصص أخرى" في كتابه أنفاس الجليل قصص (كفر سمیع: دار الحكمة للنشر والتوزيع، 1998)، 517-524.

<sup>3</sup> كذلك الأمر بالنسبة لقصة "شامة على صدر فاطمة" [من مجموعة ریح الشمال]، يختتمها الكاتب بموضوع سياسي، لم تكن له بذور في أول القصة وفي وسطها، راجع القصة ص 330-365 في كتاب أنفاس الجليل.

نظرًا لضخامة الإنتاج الأدبي لمحمد نفاع، سنتطرق في المقالة الراهنة لمجموعة واحدة هي الأصيلة. ونحاول من خلالها الكشف عن المضامين الرئيسية التي تندرج في نتاج نفاع وعن منهجه في كتابة قصصه.

## الأصيلة

تتضمن ستًا وعشرين قصة، كتبت بين السنوات 1966-1973، ونشرت في طبعتها الأولى عام 1980، وفي طبعتها الثانية وردت ضمن مجموعة أنفاس الجليل، وهي مجموعة قصصية جمعت مؤلفات الكاتب الكاملة حتى العام 1998.<sup>1</sup>

تناول نبيه القاسم قصص الأصيلة مضمونيًا، وصنفها في أربع مراحل تاريخية: أ. القصص التي تعالج حرب 1948 وما قبلها؛ ب. القصص التي تعالج حرب 1967 وما رافقها من أحداث؛ ت. القصص التي تعالج صراع الإنسان العربي في البلاد للحفاظ على أرضه؛ ث. القصص التي تعالج مختلف القضايا اليومية.<sup>2</sup>

نستطيع تقسيم قصص هذه المجموعة إلى قسمين رئيسيين: 1. القصص الوطنية التي تتناول المجتمع العربي وعلاقته بالسلطة خاصة إثر الحروب الإسرائيلية-العربية؛ 2. والقصص الاجتماعية التي تعالج جوانب مختلفة من حياة المجتمع العربي القروي. بعض هذه القصص مستمد من الواقع؛ هي قصص حقيقية، حدثت لبعض الأشخاص المعروفين في بيت جن، قام نفاع بتطويرها وصياغتها بشكل قصصي جميل. تتداخل قصص هذين القسمين معًا، إذ تتناول القصص الوطنية وصفًا للحياة الاجتماعية في القرية العربية،<sup>3</sup> بينما تنعكس أحيانًا، في

<sup>1</sup> للأسف الشديد، فإن الكثير من الأخطاء المطبعية قد تخللت هذه المجموعة.

<sup>2</sup> نبيه القاسم، دراسات في القصة المحليّة (عكا: الأسوار، 1979)، 149.

<sup>3</sup> لاحظ مثلاً الوصف الرائع لمشهد الأمّ التي "تنعف" ما تبقى من حبات المجدرة للطيور، في اللوحة الثانية من قصة المشردين، بينما غطى الثلج أرجاء القرية؛ وكذلك، في اللوحة الثالثة من القصة نفسها، وصف العائلة القروية، التي تقضي ليلاً شتويًا قارسًا، في غرفة واحدة. بالرغم من أنّ قصة المشردين تتحدث عن معاناة الشعب الفلسطيني وتشرده، ولكن الوصفين المذكورين هما وصفان حيّان لعائلة بيت جنية نمطية قديمة.

القصص الاجتماعية، بعض القضايا المتعلقة بالعلاقة بين المواطن العربي ودولة إسرائيل. من الطريف أنّ عدد القصص الوطنية مماثل تمامًا لعدد القصص الاجتماعية: ثلاث عشرة قصة لكل منهما.

أمّا عن القصص الوطنية،<sup>1</sup> فهي تصف الحرب نفسها، وبشكل خاص القصف الذي وُجّه إلى إحدى المدارس [مدرسة بحر البقر]، وتصف الدمار والخراب الذي حلّ بالعرب وبقراهم [جولة تفقدية، حميد أحمد وآخرون]؛ والتشرد الذي عانى منه المجتمع الفلسطيني أثناء الحرب وبعدها [المشردون: بائع الحمر والمستكى، الجمجمة رقم 14]، ومعاناة الزوجة التي قضى زوجها في الحرب [الحمال يفقد القوة]، ومعاناة الابنة التي مارست الزنا لتعيل عائلتها بعد تشرد والدها خلف الحدود [بدلاً من الرغبة]، ومعاناة الأمّ الهاربة من وجه الجنود، وقد جف لبنها وذوى طفلها الرضيع [حتى لا يموت الطفل]، وقصة أحد العملاء وما تعانيه عائلته من الضغوطات الاجتماعية التي يمارسها أبناء القرية عليهم [الخائن]. وقد خصص نفاع قصة واحدة لوصف مقاومة بعض الفلاحين لضباط بريطانيين إبان فترة الانتداب البريطاني [يوم شارك الحراثون في أعمال الثورة]. هذه القصة الأخيرة، والتي تصور قتل الثوار لثلاثة من الإنجليز، ورميهم في هوة الجرمق، هي قصة حقيقية معروفة عند سكان بيت جن. في كل هذه القصص، يقدم نفاع صورة سلبية بحتة للجانب الإسرائيلي؛ ولا نكاد نلمح شذوذاً عن هذا إلا في قصة "كيف تناول عمال البحرية الفاصوليا في يوم خريفي ماطر"، وفيها يعرض الكاتب، بشكل ساخر، لعلاقة الإنسان العربي البسيط بالسلطة التي تلاحقه وتهدم بناءه الذي بني من دون ترخيص. ليس الحديث عن بناء عادي، وإنما عن مأوى صنعه عمال البحر من صفائح،

---

انظر: محمد نفاع، أنفاس الجليل، 14، 15. وتبرز الحياة الاجتماعية بشكل كبير في قصة بائع الحمر والمستكى، وهي قصة تصور تشرد عائلة، وهجرتها للعيش في قرية عربية أخرى. في القصة تصوير جميل للحياة الاجتماعية القروية.

<sup>1</sup> المشردون، حميد أحمد وآخرون، الجمجمة رقم 14، بائع الحمر والمستكى، الحمال يفقد القوة، من هنا، بدلاً من الرغبة، مدرسة بحر البقر، جولة تفقدية، حتى لا يموت الطفل، كيف تناول عمال البحرية الفاصوليا في يوم خريفي ماطر، الخائن، يوم شارك الحراثون في أعمال الثورة.

ليقضوا فيه بعض الوقت طلباً للراحة وتناول طعام الغداء. تتجلى، في نهاية هذه القصة، صورة للقاضي، وهو قاضي إسرائيلي، الذي يناصر العمال ضدّ السلطة. قد نلمح هنا تعاطفاً من نفاع تجاه القضاء الإسرائيلي، إذ يعتبره المعادل المُصَحَّح والمناقض للسلطة التي يقف نفاع ضدها بشكل سافر.

أمّا القصص الاجتماعية،<sup>1</sup> فهي تصور القرية التقليدية المحافظة واصطدامها ببعض أشكال التغيير. الموضوع الأكثر طغياناً على هذه القصص هو التفكير الرجعي لأهل القرية، إذ يصور نفاع أنماطاً مختلفة من مثل هذا التفكير في عدة قصص [الأصيلة، حيدر رضي الله عنه، الله أعطى والله أخذ، خفق السنديان، كنز الجدة، خمسون ولدًا ذكراً في العائلة، وهرة الرجال وصممة العروس]. وإزاء ذلك، نراه يصور التغيير الإيجابي الذي طرأ على الحياة الاجتماعية للقرية، وهو تغيير يحدث، بشكل أساسي، عن طريق المرأة [معلمة الأولاد، والموضه في بلدنا]، ولا يلعب الرجل في إحداث التغيير الإيجابي إلا في قصة واحدة فقط [الأصيلة]. بعض هذه القصص تعكس الفوارق الاجتماعية بين طبقات المجتمع في القرية، وبشكل خاص الفرق بين صورة الشيخ التقليدي، الوجيه، الزائف، مقابل الناس البسطاء الفقراء [البركة في الشيخ داهود، والمستعطي]. وتتناول قصص نفاع الصراع بين أهالي القرية وبين سارقي المواشي [الأخذ بالثأر]. ولعل أجمل القصص في هذه المجموعة قصتنا المستعطي وخفق السنديان. هاتان القصتان تلخصان أسلوب نفاع في سائر قصصه. أمّا الأولى فجمالها في وصفها لشتاء القرية ولثلجها. ونستطيع القول، إنّ ما يميز فنّ القصة عند محمد نفاع هو القدرة الكبيرة لدى الكاتب على تصوير الأشياء بدقة متناهية وبأسلوب "واقعي شاعري". أمّا الواقعي، فلأنّ نفاع

---

<sup>1</sup> معلمة الأولاد، البركة في الشيخ داهود، الأصيلة، المستعطي، الأخذ بالثأر، حيدر رضي الله عنه، الله أعطى والله أخذ، الموضه في بلدنا، حديث الغطّمس، خفق السنديان، كنز الجدة، وهرة الرجال وصممة العروس، وخمسون ولدًا ذكراً في العائلة.

يصف الأشياء بشكل دقيق، بالضبط كما تحدث في الحقيقة.<sup>1</sup> إنَّ من عايشَ شتاء بيت جن، وأيام ثلجها وبردها، هو أكثر القراء معرفة كم استطاع نفاع، في قصته المستعطي، أن يرسم صورة طبق الأصل لتلك القرية في بردها وثلجها. وأما الشاعر، فلأنَّ الكاتب يدخل القارئ في جوِّ من الحنين لذلك الواقع الموصوف.

وجوهر قصة المستعطي بسيط ليس فيه أي تعقيد أو أي عمق فلسفي: شحاذ يقصد إحدى القرى ليطلب معروفًا؛ يصل إلى دار "شيخ الوقف"، الذي يعنفه ويرده صفر اليدين من دون هبة أو عطاء. بيد أن الوصف فيها كان كفيلاً وحده بأن يقدم لهذه القصة قيمتها الفنية وجمالها الأخاذ.

تفتتح القصة بوصف عام للقرية، ولأهلها، في الشتاء: "في ليالي الشتاء الطويلة [...] عندما تعوي الريح في أفواه الأودية، نجلس نحن حول مواقد النار" [ص. 55]. إنَّ استعمال نفاع للاستعارة "تعوي الرياح" لوصف أصوات الرياح الليلية، التي تنبعث من جبال القرية وأوديتها، تجذب القارئ إلى أعماق الجو الموصوف. مباشرة عند قراءته لهذه العبارة، يتخيل القارئ أصوات الرياح العنيفة، هذه الاستعارة تجعله يشعر بأنه يعيش داخل تلك اللحظات التي يصفها الكاتب في قصته. والجملته التالية "نجلس نحن حول مواقد النار"، فعلى بساطتها، إلا أنها تبعث الحنين في القارئ القروي إلى الليالي القديمة التي اعتاد أن يقضيها في الشتاء، مع أفراد عائلته حول موقد واحد مستمعين إلى صخب الرياح وأصوات الأمطار. من خلال هذه العبارات الافتتاحية، يبدأ القارئ بالشعور بأنه فعلاً يحيا في ليلة شتوية باردة.

ثم ينقل نفاع صورة حية للمستعطي، وهو يسير ليلاً، مقترناً من القرية شيئاً فشيئاً: "لم يتبادر إلى أذهاننا في وقت كهذا، أنَّ شخصاً غربت له الشمس قبل ساعات ومع ذلك فهو يتقدم في جوف الليل وكأنه قطعة منه" [55]. إنَّ لجملته "يتقدم في جوف الليل وكأنه قطعة منه" قوة

<sup>1</sup> يرى إبراهيم طه أن محمد نفاع هو رائد مدرسة تراثية بارزة في الأدب الفلسطيني؛ مدرسة "حكي التراث" أو "حساسية التراث". وتعتمد هذه المدرسة على النقل الواقعي الدقيق للأشياء الموصوفة، الأمر الذي يحول فكرة القصة إلى مشهد متحرك يراه القارئ أكثر مما يقرؤه، راجع مقالته "محمد نفاع رائد الحساسية التراثية".

تصويرية كبرى؛ إنها ترسم مشهد ذلك الشحاذ كما لو كان يحدث أمامنا الآن. فنحن نراه، نشعر به. واللغة نفسها هي لغة واقعية، ولكن، على واقعيتها، فيها شعر.

ويمزج الكاتب بين أسلوبه الوصفي وبين الحوار. وحتى الحوار نفسه له وظيفة وصفية: "خمس مئة قرش فلسطيني. تطلعنا من موسم الشتاء - البقية ربك يفرجها - كسوة ثلاث أولاد .. وأنا.. وتحسس معطفه القديم" [55]. هذا الكلام الذي يضعه الكاتب على لسان المستعطي يصور الأخير بصورة حية في ذهن القارئ: إننا نراه وهو يتقدم، وهو يحدث نفسه، وهو يتحسس معطفه. وعباراته، تثير فينا التعاطف معه، من ناحية، وتثير فينا الشوق إلى عالمه من ناحية أخرى.

ثم يتابع نفاع في الوصف مجدداً، يصف تقدم ذلك المستعطي "كانت خطواته جريئة فيما ثقة، يومي بالعصا أمامه على بعد خطوة يتحسس بها سبيله المعتم وكأنه يسير على ثلاثة أرجل" [55]؛ ثم يصف الطريق التي سار فيها "وعلى جانب الطريق ارتفعت أشجار السنديان والخروب، تحفّ بها الريح الباردة. وأرهف السمع، فعلى بعد أمتار منه يتلوّى الطريق المُعبّد [...] ونظر على طول الشارع. إنه يبدو رهيباً ولكنه هادئ. ورنت قدماه على الإسفلت ثم تغلغل في الوعر" [55-56]. ثم يصف تقدمه إلى أن وصل إلى حظيرة راعٍ في سفح إحدى التلال. إنّه يصف هذه الحظيرة بأسلوب حيّ، نراها، ونسمع صوت الكلاب قريباً، ونشعر بصيرير بابها الذي يفتحه المستعطي عند دخوله فيها: "هناك مصدر الصوت، واشتد نباح الكلاب. كانت تقف على سطح بناء كبير في بطن تلة وأمامها سهل ضيق. وفتح باب الحظيرة بصيرير، سمع نباحاً متواصلاً على مقرّبة منه"، ثم يضيف نفاع كلاماً على لسان المستعطي "العلم عند الله، رعيان". هذا الكلام ينقلنا من منظر الحظيرة إلى منظر المستعطي، نراه وهو يقف في الباب، ونسمع حديثه كما لو كنا نرافقه. وعندما ينادي الراعي "من هناك؟" [56] ، متسائلاً عن ذلك الشخص الذي يقف بالباب، يخصص محمد نفاع بعض العبارات لوصف ذلك الصوت وهو يتردد عاليًا ثم يغيب في أرجاء المكان "وذاب الصوت في الخلات والأودية، وأسكت الكلاب".



وفي الحوار الذي يدور بين الراعي وبين المستعطي نجد أنّ الصورة الحية تلعب دورًا كبيرًا، فنحن نتمثل، من خلال ذلك الحوار، شكل ذلك الراعي، وتصرفه، وتخيّل حركاته وحياته "قُمت على صوت الكلاب. حَسَبْتُ حُساب الدِّئَاب. قبلَ أيامٍ شَرَدتُ قَطيعًا كاملاً والكلاب مَالِيَة الصَّعَر هربت مثل الغنم" [56].

ولكن القدرة الوصفية الكبرى لكاتب هذه القصة تتجلى في وصف الليلة التي قضاه المستعطي في تلك الحظيرة: "كان الدفاء ينبعث من مأوى الماشية وهي تجتر بنغمة لذيذة، والنار في الموقد ترسلُ لهيبًا أحمر يتراقص على الجدران السوداء، وعيون الماعز تلمع في الضوء كجمر أخضر فيه شيء من الحمرة، وتكسرُ نباتَ البَلآن وأوراقَ الخَرْبُوب المفروشة على العِزْزان تحت أكوام الملابس والأغطية. والراعي يمسك السَّحج بيده ويُهَضُّ بعضَ العنزات يحلب شيئًا منها للضيف العجوز. وعالجَ سَلَّةً مُعلقة في السقف حتى أنزلها:

- الفار محيّرنا، وين ما حطينا الزوادة جاييك مثل سبع الليل.

ووضع بعضَ الأَرغفة على الفراش وأرجعَ السلة مكانها في السقف. واستدفاً الغريب في المكان، وجأرت الريح في شُقوق البناء، وابتعد نباح الكلاب، وكأنها تطارد أحد الوحوش الضارية في الغابة، وبان النعاس على وجه الفقير" [56-57].

ثم تتجلى القدرة الوصفية عند وصف صباح اليوم التالي، عندما فوجئ الاثنان بأنّ الثلج الذي تساقط أثناء الليل من دون أن يشعرا قد غطى الجبال والأودية التي تحيط بالحظيرة. وهذه الصورة، صورة الثلج المفاجئ، هي صورة واقعية مأخوذة من عالم قرية بيت جن. صورة عايشها سكان القرية أكثر من مرة. إنّ ما فعله نفاع، هو أخذه لهذه الصورة الواقعية والتعبير عنها بشكل حيّ، وبشكل شاعريّ، يبعث في القارئ حنينًا إلى مثل تلك الليالي القديمة التي قام فيها على ثلج يغطي جميع أرجاء القرية:

"كان ضوء النهار يتسلل عبر الشُّقوق، ولكن الرجل العجوز شعر بالبرد يقرص رجليه العاريتين، أمّا الراعي فقد خرج لحاجته، وسمعه يردد بعض الكلمات في الحُوش. وعاد فوقف في الباب: "تعال انظر". كان الثلج قد غطى معالم المكان، وتكدس على الشجر فأثقل أغصانها.

"بَيَّضَ شَبَاطَ دَفْنِهِ" وبن الهم على وجه الراعي. "إيشقال الله تطلع العنزات قبل ما تندف؟" قال الضيف وهو يفتش عن عصا يكتئ بها أغصان الشجر. تعاون الاثنان. يضربان هنا وهناك والثلج ينتعف على الأرض، والماشية تقضم ما تجده، وهبات من الريح الباردة تُطير شعرها فتتكس رؤوسها من البرد وتتناول الأوراق بغير شهية".

وعند مغادرة المستعطي الحظيرة، ومتابعته المسير باتجاه القرية، نرى أن نفاع يرصد خطواته واصفًا إياها وواصفًا منظر القرية الذي ينبعث أمام أعينه: "إلى البلد التي ظهرت على صفحة الجبل البعيد، وفوقها سحب من الدخان المتصاعد من المداخن، يتجمع فوق البيوت أولاً ثم تأخذه الريح إلى الوادي في أسفل القرية. وغاصت رجلاه في الثلج، وملابسه تحف بالأشجار فينتعف الثلج على وجهه. وسار في مرج ضيق أبيض أملس، سوى بعض آثار الوحوش، قاطعة إياه هنا وهناك، بعضها كبير وبعضها صغير. وتسور الجبل المتصل بالبيوت. كانت الشمس واهية لا تشعر بحرارتها، وترسل ضوءًا غير نفاذ إلى الأرض الباردة. والتقى ببعض النباتات يحملن قفف الكناساة ويُفرغنها على المزبلة خارج القرية، وبعض الطيور تحط على الأوساخ تُنقب فيها عن طعام تفتتت به بعد أن غطت الثلوج كل شيء. وقطع البيوت الشاردة المتفرقة" [57-58].

ويتابع نفاع الوصف إلى آخر قصته: يصف الرجال وهم "يقحفون الثلج من على السطوح الخشبية ويجعلونه أكوامًا في الطرقات" [58]، ويصف النساء "يدخلن السطوح ويَبْدُرُون [يَبْدُرُن!] التبن على التراب" [58]، والشباب وهم يتراشقون بكرات الثلج، وقد توقفوا عن ذلك برهةً ريثما يمرّ الغريب [58]، ودار شيخ الوقف التي كانت "في وسط البلدة، أمامها ساحة مبلطة لا يظهر منها إلا ممر ضيق قحف قليلاً وتكدست على جانبيه أكوام بيضاء تصل إلى الفخذ" [58]، ومنظر الشيوخ الذين كانوا مع شيخ الوقف في داره "حول صحون مملوءة بالثلج الممزوج بدبس الخروب تفوح رائحته. وهم يصكون على أسنانهم ويغطون أفواههم بأيديهم من شدة البرد" [58]. إنَّ هذه الأمور كلها، إلى جانب الأوصاف السابقة لمنظر البيوت التي ينبعث منها دخان المواقد، ومنظر النساء اللاتي يحملن قفف الكناساة، وحتى المزبلة التي هي في أول القرية،

مستمدة كلها من حياة بيت جن في سنوات الثمانين وما قبل ذلك. لقد استطاع نفاع أن يصور هذه الحياة بشكل صادق وحيّ. ونستطيع القول من دون مغالاة، إنّ نفاع في قصته هذه، وفي أوصافه هذه، كما هو دأبه في قصصه الأخرى، لهو مؤرخ صادق لحياة قريته الاجتماعية في تلك السنوات. وليس على من يشعر بحنين إلى تلك الحياة البسيطة القديمة، حياة الجدود المندثرة، إلا أن يعود لقصص نفاع، لا ليتذكر تلك الحياة، وإنما ليعيشها ثانية.

والأمر في قصة "خفق السنديان" [ص. 109-119] مشابه، بيد أنّ الموضوع في هذه القصة أكثر عمقاً من موضوع القصة السابقة. قصة فتاة لعائلة بسيطة، يتيمة الأب، تهم بأنها أقامت علاقة مع أحد الشبان. تمارس القرية ضغطاً نفسياً على هذه العائلة، فيقرر الابن رمي أخته في هوة الجرمق، وهي هوة جدّ معروفة في جبل الجرمق المحاذي لقرية بيت جن، ولكنه، يتراجع عن قراره هذا في اللحظة الأخيرة.

وعنوان "خفق السنديان" قد ورد في ثنايا قصة سابقة هي "حديث الغطّمس" [ص. 100]. ذكر نفاع الجملة "خفق السنديان والزيتون" عند وصفه لطائرة قصفت بيتاً فهدمته. وأعتقد، أنّ نفاع قد استوحى عنوان قصته الحالية من خلال تلك العبارة التي وردت في حديث الغطّمس. وهذا الأمر—استيحاء عنوان قصة وفكرتها من قصة أخرى— ليس غريباً على نفاع، فقد تكرر في قصص أخرى.<sup>1</sup>

وفي قصة خفق السنديان أيضاً، نرى أن الوصف يلعب دوراً هاماً. لقد اعتمد نفاع على الوصف في قطعتين رائعتين صور فيهما الشتاء القاسي [110]، ثم الربيع الذي تلا ذلك الشتاء [110]. حقاً، إنّ نفاع بارع في وصف الطبيعة القروية والجبلية، وقد رأينا هذا الأمر واضحاً في القصة السابقة. إلى جانب الوصف، فإنّ الحوار يلعب دوراً مهماً جداً في قصة خفق السنديان. فعن طريق الحوار كشف نفاع عن جلّ أحداث قصته. وينقسم الحوار هنا إلى قسمين: حوار بين

<sup>1</sup> تتكرر عبارة "ريح الشمال غيّبي" في ثلاث قصص: "قصة البيت"، "المُخيم"، و"مشخة الجناء"، وهي القصص الثلاث الأولى في مجموعة "ريح الشمال"، ومنها استمد نفاع عنوان المجموعة. راجع القصص ص. 28-290 في كتاب أنفاس الجليل.

الشخصيات، وحوار داخلي، وهذا الأخير هو الأهم، إذ أنّ نفاع استطاع من خلاله أن يصوّر بشكل دقيق ما يدور في أعماق شخصياته. لنستمع إلى هذا الحوار الداخلي الذي دار في رأس حسين، أخو يمامة، عندما نهره الشيخ جَبّور، وهو وجيه البلد الذي يعمل حسين عنده، وطرده من عمله بسبب الشائعات التي أذيعت حول أخته: "واعترفتني قشعريرة على ذكر يمامة أختي... ما له يذكر اسمها على لسانه!! أختي يمامة في مقتبل العمر في سن الصِّبَا المبكر، كل الناس يقولون إنها صبية خلقتها حلوة.. ولكن.. لماذا لا يقولون عنها مضبوطة كالأخريات. كبنات الشيخ جبور الديميمات مثلاً؟؟ ولأول مرة في حياتي أرى الليل موحشاً وأنا الذي قضيت الليالي في الوعور، في الأودية والجبال وفي الأرض الفجاج، الفُتُّ غواء الذيب، وسمعت النمر يزمر ويغزل، ترنمت على زغرودة الصرصور وغناء الشحرور، كنت أول من ينكّر الحَجَل ويُطير اليمام قبيل الفجر، لم أهرب عتمة آخر الليل وقصف الرعود" [114]. وعندما عاد ليسأل أمه عن قصة أخته، نراه يحدث نفسه بما يلي: "شعرت بأنفاسي تنفث ناراً وجسمي يلتهب رغم لفحات الهواء الباردة ورغم حَبِّ الندى الذي تجمع على المقعد الحجري في الفناء أمام الغرفة المظلمة بعض الشيء حيث تنام يمامة" [114]. ويبلغ تأثير الحوار ذروته عند رصد الأفكار التي دارت في خلد حسين في طريقه إلى الجرمق: "كان إكليل الحطب والمنجل على رأسها، ودخلنا في الوعر المتشابك والسنديان يرتفع ويُعرّش فوق الطريق [...] وانقطع الكلام، وشعرت بوحشية قاتلة وبضيق يكاد يقتلني ولا عجب فإنّي مُقدم على عمل عظيم!! فنظرة واحدة إلى دقن زمردة الراقصة وكلام الشيخ جَبّور عن يمامة وموت أبي المبكر وتلهي الناس بقداننا الذي كنا نعتاش منه وصوت أمي المتهدج الباكي، كل هذه الأشياء تدفعني إلى أمام، حيث وصلنا غثلة في الوعر لا يرى منها إلا صفحة السماء وأنا على أتم علم بالمكان، وساد السكون والوحشة وزاد الطنين في أذني وشعرت بسمعي يثقل. وتطاير اليمام من الهوة العميقة قبل أن نصلها، كانت صخرة ملساء لها حافة ضيقة تكون الجدار الرئيسي للهوة السحيقة المخيفة، وما تبقى فأشجار نبتت في الصخر وتناولت. نظرة واحدة تجعلك تقشعر من الخوف وترجع مهرولاً، ولذلك رجعتني الخائنة أن أعود إلى الورا بصوت مرعب [...]". [116-117]. ثم يستمر نفاع بتصوير أفكار حسين، ومشاعره، وتدرجياً نرى كيف أن حسين يتحول بأفكاره من العدائية تجاه يمامة إلى التعاطف

معها: "كنا أنا ويمامة لا نأنس إلا ببعض، فليست لي أخت غيرها ولا أخ لها غيري. وتكلفت الابتسام ولكن قلبي ظل معتمًا قلماً [...] وتخيلتها تهوي صارخة مسحوقة بيديها الممدودتين إلى أعلى طالبة النجاة والخلص، وهيمات، وعينها المحملقتين تبحثان عن النهاية الآتية بعد لحظات كيف تكون، وهل ستقضي حالاً أم ستظل حية بعض الوقت تنظر حولها، هل ستصل إلى القاع أو تتعلق على حافة ما في العمق السحيق، وهل ستجد شيئاً عدا العظام والأسمال والحجارة في الأعماق، وهل سأظل أسمع صوتها وكم من الوقت؟ وهل سيثيب شعر رأسها الأسود الطويل مباشرة!! أو بعد مضي وقت ما!! وهل عندها سأمشي برأس مرفوع في أزقة القرية!! وخفقت أعواد السنديان، على مقربة مني، فقفزت مُطلقاً صرخة مكبوتة، وتحسست نفسي. كانت يمامة تقرط أعواد السنديان لتعمل منها حزمة من الحطب. إنها حية تُرزق!! وكذلك يجب أن تكون!! وشعرت بغمامة سوداء تنقش ورحت أنظر بلذة إلى خفق السنديان الذي أعاد لي الحياة" [118-119].

إنّ الحديث عن شيب رأس يمامة الأسود يذكرنا بقصة أخرى من المجموعة نفسها، "يوم شارك الحراثون في أعمال الثورة [ص. 146-157]، وفيها وصفٌ لرجل أنزل في الهوة وقد خرج شائب الشعر من شدة فَرْقِه (وقصة هذا الرجل أيضاً قصة معروفة في قرية الكاتب). في قصص نفاع، هناك العديد من العلاقات التناسبيّة، ومن هنا فإننا بحاجة إلى دراسة جادة تتناول قصص هذا الكاتب الواحدة في ضوء الأخرى.

إنّ القصتين السابقتين تمثلان منهج نفاع في جُلّ قصصه: إنه يعتمد على الوصف وعلى الحوار (خاصة الحوار الداخلي). لقد لعب هذان العنصران عنده دوراً عظيماً، أهم من دور الموضوع. وللوصف والحوار عنده وظيفة رئيسية: خلق مشهد حيّ للقصة، مشهد يحول القارئ إلى إنسان يعيش في داخل البيئة الموصوفة. يراها ويسمعا أكثر بكثير مما يقرأها.

إلى جانب هذين العنصرين، نرى عنصرًا ثالثًا<sup>1</sup> يهيمن على قصص نفاع، وهو استخدامه للغة العامية، خاصة في الحوار، التي تزيد على قصصه مسحة أخرى من الواقعية. ولغة نفاع العامية هي ليست لغة الجيل المعاصر، ولكنها، لغة الجدود المتعارف عليها في سنوات الثمانين وما قبل ذلك بعقود.<sup>2</sup> هي لغة تكاد تكون مندثرة، ينقلها الكاتب بدقة وأمانة "دون أن يمكيجها أو أن يخلع عليها ثوب التفصيح".<sup>3</sup> ولهذا، فإنّ من يقرأ قصص هذا الأديب يجد أنّ اللغة تكون العائق الأساسي في فهمها. إنّ الوصف الدقيق للقربة جعل محمد نفاع يرصف في قصصه الكثير من أسماء النباتات والأمكنة والكثير الكثير من المصطلحات التي لا يألفها إلا من هو متمرس في قرويته، الأمر الذي اعتبره بعض الباحثين -سليمان جبران- موضع طعن في أدب هذا الكاتب؛ ذلك لأنّ ذكر مثل تلك الأسماء الكثيرة يضعف أولاً بنية القصة عنده، ثم يجعل قراءتها أمرًا عسيرًا. وقد اعتبر جبران أنّ هذا الذكر المكثف للأمكنة والنباتات والمصطلحات يعود إلى دافعين اثنين: رغبة المؤلف في الحفاظ على تراث قرويّ موشك على الزوال والضياع، ثم

---

<sup>1</sup> هناك عنصر رابع هو الاستطراد. إذ يعتبر نفاع من أكثر الكتاب المحليين استطرادًا. فهو ينتقل من موضوع إلى آخر من غير نظام، الأمر الذي يشنت في بعض الأحيان القارئ. يظهر الاستطراد بشكل بارز في قصة "خفق السنديان" أعلاه، وفي قصة "الأصيلة" (ص. 48-55 في كتاب أنفاس الجليل)، وفي قصة "وُدِيّة" (ص. 174-197)، وفي "أشياء غريبة" التي نشرت ضمن مجموعة "كوشان" (ص. 448-449)، وفي الكثير من القصص الأخرى. انظر ما كتبه عن هذا نبيه القاسم في كتابه دراسات في الأدب الفلسطيني المحلي، 80.

<sup>2</sup> Ami Elad-Bouskila, *Modern Palestinian Literature and Culture* (London and Portland: Frank Cass, 1999), 73. يعتبر إبراهيم طه هذه اللغة عمادًا من أعمدة أسلوب الحكّي التراثي الذي كان لنفاع شرف الريادة فيه، راجع "محمد نفاع رائد الحساسية التراثية".

<sup>3</sup> بولس. الرحلة الأولى، 52. لا تقتصر قصص نفاع على لهجة بيت جن العامية وحدها، وإن كانت هذه الأخيرة تظهر في معظم قصصه، وإنما تتضمن أحيانًا بعض اللهجات البدوية والفلسطينية، راجع القاسم، "لغة القصة لدى محمد نفاع"، 258-260. أحيانًا يُعَوّل الكاتب على لغة متوسطة بين العامية والفصحى، هذه اللغة أسهل على القارئ من اللغة العامية المحضّة. راجع ما كتبه نبيه القاسم عن هذه اللغة في مقالته السابقة، 256.

إضفاء سمة الأصالة على قصصه.<sup>1</sup> على أية حال، قد نميل إلى رأي حبيب بولس بأن القارئ الذي عاش في قرية الكاتب، وهي القرية التي تقتصر عليها جلّ كتابات المؤلف، هو أكثر القراء فهماً لأدب محمد نفاع، بل أكثر القراء إحساساً بمادّة هذا الأدب.<sup>2</sup> ولعلنا نجد في رأي سليمان جبران سبباً رئيسياً في عدم وصول نفاع إلى العالمية. إنّ القارئ، المحلي والأجنبي، يجدان صعوبة بالغة في فهم هذه المصطلحات القروية التي يشيد بها الأديب، ويشعران بعسر شديد في هضم كثير من اللغة الواردة في كتاباته.<sup>3</sup> ولكن على الرغم من هذا، فإنّ لغة القصة عند هذا الكاتب غنيّة ومحملة بالدلالات، إلى درجة أن القارئ أحياناً يقتنع بضرورة وجودها.<sup>4</sup> هل كان على نفاع أن يختار طريقاً أخرى في صنع نتاجه الفني؟ هل كان عليه أن يتوقف عن حشد قصصه بمثل هذه المصطلحات، وبمثل هذه اللغة الغريبة عن ذوق المجتمعين المدني والحضري؟ من الباحثين والأدباء من يناشد نفاع بهذا التغيير،<sup>5</sup> بيد أنّ إجابتنا نحن عن الأسئلة السابقة هي النفي المطلق. إنّ الذي صنع من نفاع أديباً مميزاً هو عفويته وأصالته: لغته العفوية الطبيعية، ومواضيعه الأصيلة. إنّ كتابات نفاع أشبه بالشعر الكلاسيكي. لقد نُظِم ذلك الشعر بلغة عربية أصيلة أعدت لمجتمع عربي أصيل؛ ولم تخلُ أبياته من رصد للكثير من الأماكن التي خبرها الشعراء القدماء؛ هي مواضع نعلم اليوم عن بعضها القليل، ونجهل تحديد

<sup>1</sup> غيورمان، "الكفر بدياروتينو של مومند نفاع"، 184.

<sup>2</sup> حبيب بولس، الرحلة الأولى، 49.

<sup>3</sup> لدراج رأي مشابه، إذ يرى أنّ اللغة عند نفاع خشنة تحتاج إلى صقل: "لنا أن نقول أيضاً إن هذه اللغة الخشنة تحتاج إلى صقل، إلى توازن معين، لا نعني بذلك حذف "البعد القروي منها، وإنما نعني "توازن تركيب الجملة" أو التدقيق أكثر بدلالات الكلمات، أو ضرورة الاهتمام بتجانس الكلمات المستعملة كي تنتج المعنى بتوافق صحيح، إذ أن الكاتب، يستعمل أحياناً بعض الكلمات في غير مكانها، فتأتي الجملة كتركيب خام يحتاج إلى الصقل والتنقيح"، راجع دراج، "على هامش مجموعة "كوشان" لمحمد نفاع"، 14.

<sup>4</sup> غنايم، المدار الصعب: رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل (حيفا: سلسلة منشورات الكرمل، جامعة حيفا، 1995)، 230؛ 104: 230، Ghanayim, *The Quest for a Lost Identity*: القاسم، "لغة القصة لدى محمد نفاع"، 250.

<sup>5</sup> القاسم، دراسات في الأدب الفلسطيني المحلي، 71-72.

موقع أغلبها. وكثرت في هذا الشعر أسماء النباتات الجبلية والصحراوية. أصبحت لغة هذا الشعر غريبة عنّا، ولكن، وبالرغم من هذا، فإنّ العلماء العرب والباحثين المستشرقين ما زالوا يتهافتون على تراثنا الشعري، يكيّفون أنفسهم للتلاؤم مع طبيعته، يحاولون بكل ما أوتوه من وسائل وعلم أن يفهموه وأن يدرّسوه. لو لم يُنظم الشعر العربي القديم بلغة عربية أصيلة، لما قدر له أن يحيا طوال قرون كثيرة، ولعلنا سنكون في شك، لولا وجود ذلك الشعر وتناقله من جيل إلى جيل، بأنّ اللغة العربية الفصحى، التي نكتبها ونقرؤها، كانت ستحيا كحياتها اليوم. كذلك هو الأمر نفسه في كتابات محمد نفاع. ليس على الكاتب أن يتراجع في منهجه وأسلوبه ولغته، وإنما على الدارس الحديث أن يتكبد بعض العناء لفهم كتاباته. وعلى الدارسين المستشرقين أن يتهافتوا على هذا الأدب الأصيل لترجمته ولدراسته. لولا أدب محمد نفاع، لضاعت لهجة من اللهجات القروية التي تكلم بها جدودنا، ولما عرفنا عنها إلا اليسير.

تطور القصة عند نفاع في مجموعته الأخيرة: قصة "خفاش على اللون الأبيض" مثلاً

في بعض قصصه الأخيرة استطاع محمد نفاع أن يطور فن القصة متنازلاً عن بعض المظاهر التي ميزت قصته في مراحلها الأولى. ومن أبرز سمات التطور هو التنازل عن القرية والقروية من جهة، واللجوء إلى الرمزية (أو تعددية الدلالات) من جهة أخرى. وأكثر قصة تبرز هذا التطور هي قصة "خفاش على اللون الأبيض"، والتي نشرت لأول مرة عام 1986، ثم صدرت في مجموعة "أنفاس الجليل" عام 1998 [ص. 635 – 651]. لقد درس محمود غنايم طبيعة هذا التطور في القصة المذكورة، وأشار إلى ترك الكاتب مسرح الأحداث الأصلي الذي كان قد اتخذ مركزاً لجل قصصه السابقة، القرية المحلية، واختياره مسرحاً آخر هو الاتحاد السوفييتي.<sup>1</sup>

وبالنسبة للرمزية، فهي تظهر عند نفاع في العنوان وفي مضمون القصة وفي شخصية البطل: يحمل عنوان القصة ومضمونها أربع دلالات: واقعية، ونفسية، وجنسية وسياسية. تتمثل الدلالة الواقعية في مضمون القصة الخارجي والذي يتحدث عن طرد البطل للخفاش من غرفة

<sup>1</sup> محمود غنايم، المدار الصعب، 230.



مرشدته داريغا البيضاء، بعد أن دخل فجأة إليها ودب الرعب فيها. والدلالة النفسية هي اتخاذ البطل، من حركة الخفاش رمزًا لوصف الدور الذي اعتراه بعد شربه للخمرة في إحدى سهراته مع داريغا. ثم الدلالة الجنسية، ويلمح إليها بشكل غير مباشر، معتبرًا انقضاخ الخفاش على جسد داريغا تعبيرًا عن شهوة البطل ورغبته في الانقضاخ على تلك الفتاة التي سرعان ما صار يعشقها ويشتتها؛ وأخيرًا الدلالة السياسية، إذ يرمز الخفاش إلى الدول الكبيرة التي مع كبرها وعظمتها ما زالت تعيش في ظلام حالك، وما زالت تحاول النيل من نجاح الاتحاد السوفييتي الممثل بداريغا البيضاء.<sup>1</sup> وشخصية البطل هي الأخرى ذات بعدين: واقعي ورمزي؛ يظهر البطل واقعيًا كسائح يجول في بلاد الاتحاد السوفييتي، وهو في الوقت نفسه يعتبر رمزًا لشخصية رجل قروي تراثي ينقصه الكثير من المعرفة، منقطع عن الدنيا، ومع هذا فهو متعطش جد التعطش إلى المعرفة ومواكبة العصر.<sup>2</sup>

### معجم لغوي لمجموعتيه "وُدّية" و"ريح الشمال"

لعلّ أهمّ ما على الدارس أن يقوم به فيما يخصّ نتاج نفاع الغزير هو صنع معجم لغوي يشرح ما ورد في أعمال الكاتب من مفردات غريبة. إنّ مثل هذا العمل يقرب قصص نفاع إلى القارئ غير البيت جني، ويساعد الباحثين على فهم أفضل لها، ولعله أيضًا جدير بتقريب الباحثين المستشرقين من أدب هذا الكاتب الفذّ، فيتعاونونه دراسة وترجمة. وقد قمنا هنا ببادرة لهذا المعجم، إذ جمعنا ما حسبناه غريبًا في مجموعتين اثنتين، هما وُدّية وريح الشمال. أما سبب اختيار هاتين المجموعتين فكان عشوائيًا للغاية. لم نرتب الكلمات وفقًا لحروف المعجم، وإنما وفقًا للقصص التي وردت فيها. فذكرنا أولاً اسم القصة، ثم الكلمات الغريبة التي وردت فيها مع شروحاتها، ونوهنا بالصفحة التي وردت فيها هذه الكلمات. اعتمدنا هنا على المجموعتين كما وردتا في كتاب "أنفاس الجليل". الشروحات التي دونها فيما يلي هي كلها

<sup>1</sup> غنايم، ن. م.، 232-233: *The Quest for a Lost Identity: Palestinian* : Mahmud Ghanayim, *Fiction in Israel* (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2008), 104

<sup>2</sup> غنايم، المدار الصعب، 233-235: 104-105: *Ghanayim, The Quest for a Lost Identity*

مستمدة من الكاتب نفسه. وقد قمنا بشكل الكلمات بلفظها البيت جني. وكلنا أمل أن يعود  
غيرنا إلى سائر نتاج الكاتب، فيتم إعداد هذا المعجم على أفضل وجه، والله وليّ التوفيق.

### ملخص

على الرغم من غزارة الإنتاج القصصي لمحمد نفاع، وأصالته، إلا أنّ نزرًا قليلاً من الأبحاث  
قد تناولت أعمال هذا الكاتب بحثًا وتحليلًا. إنّ ما تتميز به قصص نفاع هو أصالتها المفرطة:  
تعكس لنا هذه القصص الحياة الجليلية القروية خاصة في سنوات الثمانين وما قبلها. لغة هذه  
القصص هي لغة الجدود والآباء في تلك الحقبة الزمنية. كادت هذه اللغة تندثر لولا أنّ كاتبنا  
أحيائها في العشرات من قصصه. إنّ صعوبة اللغة عند نفاع، في رأيي، كونت حاجزًا منيعًا ما  
بين هذه القصص وبين باحثينا المعاصرين. لقد استعرضنا في هذه المقالة ترجمة مفصلة  
للكتاب، ثم عرضنا لنتاجه الأدبي، ونوهنا بما ترجم منه إلى لغات أجنبية، ووقفًا وقفة متأنية  
عند قصتين نشرتا ضمن مجموعته "الأصيلة". وألحقنا، في أخريات هذه المقالة، معجمًا  
للألفاظ المستعجمة التي وردت في مجموعتيه "وُدِّيَّة / وُدِّيَّة" و "ريح الشمال": أملين أن يتم  
غيرنا ما بدأناه، فيتم إعداد معجم كامل لكل نتاج الكاتب.

## ملاحق

أ-

## مجموعة وُدِيَّة/وُدِيَّة

اسم القصة	العبارة	صفحة	تفسير
ودية			
النُّورَج		174	قطعة خشبية تستعمل لدرس الحبوب (تسمى بالعامية "لوح دراس")
الجَوَارِيَّة		174	الطَّبَّاشِيرِيَّة (الجتَّانِيَّة): مكونة من تراب كلسي أبيض
ضَبَّ الرَّمَس		174	قبل إطباق الظلام: اللحظات التي يبقى فيها خيط ضئيل من ضوء النهار
زُدُن		175	الأطراف المتدلّية من المنديل (وفي مواقع أخرى، الأطراف المتدلّية التي تكون على جانبي الجاكيت)
الشعر الخَبِيصِي		175	الخَبِيصَة: أكلة مصنوعة من الخَرْوَب. الخَبِيصِي: ذو اللون الخَرْوَبِي.
الجُفْحَاف		176	نبات له أوراق واسعة، تُخَشَى أُرْزًا كأوراق العنب
عُلْغَلَة		176	طفطفة من اللحم تحت الذقن
خُرْفَان		177	أزهار الزقوقيا تُشكَّ في عود
لُبَان البُطْم		177	صمغ يؤخذ من شجرة البطم ويُعلك كالعلكة
تُوصُوص		177	تُرْقِص عينها
زُوبَة		177	كمية قليلة من اللبن الرائب توضع مع الحليب لصنع اللبن
الجِجَة		181	دفعلة المطر
احترم		181	حُرْم من
الطَّرْش		182	الجائم
لعبة الطَّمِيمَة		182	لعبة معروفة للأولاد الصغار
الطُّوط		182	الزامور
زُنَّار		183	حزام عريض من القماش يُلفَّ حول الخاصرتين
الهَيْئِيل		183	نبات بري يشبه الجِجَّسَّاس (الميرمية)، له أزهار بيضاء وحمراء
نَطْحَن على الدَّيِّك		185	استعارة للفقر
دَعْشَة الصَّبَاح		186	الصباح الباكر
كَدَفَة		187	كتلة من التراب
لُوح الدَّرَاس		187	راجع "النورج" أعلاه
الفَدَّان		187	زوج من الأبقار يستعملان للحرث معًا
المَسَّاس		187	عود طويل كالرُمُح تُهْمَز به الدَّابَة لتسرع

وعاء يستعمل أثناء عملية الطحن على الدواب: يمسون به تحت مؤخرة الحيوان ليتبرز عليه، فلا يسقط البراز على الطحين	187	المُلَقَاة
لهجة بدوية: الفتاة	190	العجينة
نوع من الطبخ المصنوع من اللبن الرائب	190	طَبَخَة اللَّبْنِيَّة
عين ماء في شرقي البلد	190	عين السَّامُورَة
طُنب الخيمة	190	رُذْن الخيمة
إبريق القهوة (ما يعرف بالعامية بغلاية القهوة)	190	بَكْرَج القهوة
رغفان ضيقة مصنوعة من الطحين والسمن والسكر	190	اللُّزُقِيَّات
الحلال: البقر والجمال والحمير وما شابه	191	البُوش
دعاء سلمي	192	المُبْرَعَة
وعاء مستدير عادة ما يصنع من النحاس	193	لَجَن
أجزاء من عود الجراث	194	الكابوس والتَّاطِح والْبُرْك والذَّكْر والرُّغْلِيَّة
<b>أنفاس الجليل</b>		
رخو بين السائل والصلب	198	الهِلَامِي
نبات له نوعان: أحمر وأبيض، يُؤكل مطبوخًا	199	تَنْتُول
نبات شوكي	199	لُجَيْن
من فصيلة السنديان والزيتون البري	201	البِرْزَة
من أجمل وأعطر النباتات في بيت جن. له زهر وردي. يأكله البقر. كان تجار الشام يذكرون بأنهم يشتمون رائحة النفل في السمنة الزبودية (الزبود منطقة في شمال شرق بيت جن)	203	النَّقْل
يتمايل	203	يَرْدَح
<b>جا وقت الغوا</b>		
الهشيم، العشب اليابس	206	الهَشِير
يعطي صوتًا ناعمًا	207	يُهْسِهْس العشب
أخطر النباتات الطفيلية، يسمى في بلاد أخرى "الدَّخَال"	207	الرَّزَيْن
العشب الذي ينمو في برك الماء بعد أن تجف وتبقى الأرض رطبة	207	عشبة العَرَق
نبات له زهرة دائرية حمراء وخضراء	207	طَبُوق الشَّيْخ
نوع من الأعشاب	208	خَافُور
طاقية الأجانب	209	طاقية التَّمْبِيل
ما ينبت على جذوع الأشجار من فروع زائدة، تُقلم لتنمو الشجرة جيدًا	211	الخُلُوف البرية

نوع نبات	214	الْقُوص
الحشائش التي ذبلت وَخَمِجَت	214	الحشائش العَطَلَة
أعشاب خضراء تؤكل مطبوخة (تسمى في قرى أخرى سَمَمِيخَة)	215	السَّيْنِيخَة
نبات له أجراس خضراء يؤكل مطبوخاً	215	الْكُلُخ
يصبح له جرس	215	يُطْرَب
الغُرَيان، ج. قَاق	216	الْقِيْقَان
ج. شُوخَة، الحَدَاة. طائر أبيض البطن وأسود الظهر	216	الشُّوح
بابور صامت، لا يخرج صوتاً	220	الإبريمس أبو فُتَيْلَة
عرق التبغ	220	قَصَلَة تبغ
دعاء للتوجع على صبيحة	221	يا غُبَيْك يا صَبِيخَة!
جَفَّت	222	قَشَقَرَت
ولد الماعز: عندما يولد يسمى سَخْلاً، ثم صاعوراً، ثم ثُنْباً	222	صَاعور الماعز
<b>كيف أهدى صقر ميل الطرفا إلى غزالة تحت التينة البرية على درب العين</b>		
الحذاء	226	الْمَدَاس
الزانية	226	الْكَرْخَانَة
نبعت، تفجرت بالمياه	226	بَجَّت
عصي طويلة تستعمل في موسم الزيتون	226	الطَّوَارِج والمقاريط
ضرب شجرة الجوز بقضيب للتساقط ثمارها	227	كَتَّ
الشَدَة: ثلاثون قضيباً. طُيَت هذه القضبان بالدبق الذي صُنِع في عَرْمُون وهي بلدة في لبنان مشهورة بجودة دبقها	227	شَدَة دَبِق عَرْمُونِي
في موسم التين: يأكل الطير كثيراً (خاصة التين) فيسمن	228	تَيَّنَت
الألقاب السلبية	228	المُعَايِر
ينقل القش من الحقل إلى البيدر على ظهر الجمل	228	يَرْجِد
تقنين الدولة على المواد الغذائية: لكل عائلة نصيب معين ومحدد لا تتجاوزه	229	أَعَاشَة
حجر يجمد من نبات المُسْتَكِي. المُسْتَكِي هو نبات تؤخذ منه العلكة	229	حجر مُسْتَكِي
تكة المغيط: حبل دقيق من المغيط تضعه المرأة في أعلى "الشنتيان" كالحزام. الشنتيان: لباس داخلي للمرأة، يصل حتى الركبة.	229	تَكَة مُغِيْط للشَّنْتِيَان
الرقاطي، طيور كالحمام. مفردها تُرْعَلَة	229	الرُّعْلَات
نبات ينمو فقط في بيت جن. له ثمر يشبه ثمر الزعرور، أكبر منه وألذ طعمًا.	230	القُرَيْش

يعزف على الناي	230	ينجر على الشبابة
الأراضي عن يمين أو يسار الوادي	230	القاطع
مشكلة عويصة ومعقدة جدًا	231	شِدَّة بُعَاقِيد

-ب-

#### مجموعة ربح الشَّمال

		قصة البيت
البُسم	280	البُلعاس
اسقيني	281	رَشَجِيي
المتغيرة اللون	281	المشطوفة
تصرخ بصوت عالٍ جدًا	282	تصرخ من فحف رأسها
		المُخَيَم
رأسه مكسّر	285	مطريخ
عبس	285	بَرُظَم
المقبرة	285	الجَبَانَة
		مَشْحَة الجِنَاء
انتظر	289	أنطر
أشدّب غصن الزيتون ثم أجعله فوق النار لأصنع منه وتدًا	289	أَنَجَّر وَأَحَيَّ وَتَدًا
ألاعب الولد الصغير بإطلاق بعض العبارات	290	أَتَشْتَش
		ذات الرداء الأحمر
رمان له بزر صغير	291	رمان مَلِيَسِي
قفران النحل الترابية: النحل تصنع عسلها في أجران مصنوعة من تراب أبيض. تصنعه أحيانًا على طول القرص (فيسى الخزائي)، أو على شكل هلال (هلاي)، أو يكون قرصًا مدورًا معلقًا في الجرن (أبو شكلة)	291	قفران النحل الترابية من أنواع خَزَائِي، هَلَالِي وأبو شَكَلَة
يهجم	291	يهوش
مكسرة	292	مهشمة
عليها نقاط مختلفة اللون (بالعامية "بُقُع")	292	المُبَقَّرَة
الأراضي المزروعة بالخيار أو البطيخ أو الخضراوات. ج. مُقْتَأِيَة. القَتَا: الخيار.	292	المَقَائِي
علاقة قرابة	293	شِلْش قرابة
التين الناعم الذي لا يستعمل لشيء	294	طُحْل

هَيْص	294	فرح جدًّا
جاط	294	إناء مدور
يخلق حُوشًا	294	يخلق أطراف شعره دائريًّا: الطرف الأسفل يخلقه تمامًا والأعلى يبقى الشعر عليه
بالوص	294	وعاء طويل مصنوع من القش أو القصب، تحفظ فيه الأشياء
الْفُسْتَرَة	294	نوع من القماش الرخيص
بحر [الشروال]	294	الجزء المتوسط الخلفي من الشروال
القرميش الزَّهْر	295	حلوى كالعجين مصنوعة من السكر ومواد أخرى. زهرية اللون
مُعْرَعَجَة	295	معوجة
باتيستا	295	نوع من القماش الأبيض الناعم
نعارة الدبس	295	وعاء من الفخار يحفظ فيه الدبس
يَهْوَار	295	وكر، بيت الفأر
يَكْعَب مَشَائِطَه بالكازِتَة	295	يستعين على لبس حذائه بألة معدنية صغيرة
الخُنُوص	295	ولد الخنزير
العِدْلين كالدَّغَص	295	العِدْل: السمين
		الدغصة: كل دابة سمينة
فرخ أبو مصص	295	طير يأكل الأفاعي
القَصَة	297	جزء حجري في طرف البيت، يستعمل للجلوس
الغاغة	297	الغوغاء، جلبة الناس خاصة في ساحة القتال
تُرُوج العجين	298	تقطعه قطعًا دائرية، كل قطعة لرغيف من الخبز
كَنَادِر خُلَعِيَة	299	أحذية مستعملة
مَمَصَّلَع	299	نحيف جدًّا
شَرْشُوح	299	فِرَاعَة
		نَفْح العَوْرَدَة
هَبُوءَة الحر	300	هجمة الحرّ، شدة الحر
تشحيط ممطوط	300	التشحيط: صوت فرملة السيارة. الممطوط: الممدود
مَشْرَب البلد	301	عادة أهل البلد
تَعْلِيك حكي	301	الكلام الكثير من دون طائل
فَلَسْتُ المِيَزْر	302	فَلَسْتُ: فتحت، نَشَرْتُ
		الميزر: قطعة من القماش، تضع المرأة عليها العجين عند تحضيرها لخبز الصاج (الخبز الرقيق)

مُرَق من العجين	302	قِطْع من العجين
البِقَابِيش	302	الفقاييع
طُوشَة الصاج	302	رماد وماء يخلطان معًا ويدهن بهما الجزء السفلي من الصاج، لئلا يحترق الخبز فوقه
مشلوط الحوافي	302	محروق الأطراف
سَقَوَات	302	زيادة الماء على العجين. العجينة الجيدة بحاجة إلى تسع سقوات.
حَبِيل	302	قوي، متماسك
شَلح الفلفل	303	قطع الفلفل
طلمية	303	رغيف ضيق وتخين قليلاً يخبز على الصاج
لم يَقلَب ولا صَرَارة	303	لم يتردد في أمره
من الغلوة للكُلوة	303	مباشرة
يبرقط	303	يلمع
زَرَزَرَت	303	برزت بعض حبات العرق على الجهة (مأخوذة من الزَّر)
قَرَشَة الفستان	304	طرف مزركش في طرف الفستان السفلي
حَوَام الربيع	304	طائر
على داير بازَة	304	نهائياً. البارة: كعكة تركية مستديرة.
المَبْدِق	304	الذي أنجب لغير زواج
تُنْمَش الأَرْض	305	تصبح الأرض رطبة قليلاً، غير موحلة ولا جافة
غَيَانَة	305	استمرار المطر ليوم أو أكثر من دون توقف
تنتول	305	عشب يؤكل مطبوخاً
التَّرْم	305	الفترة، الموسم
المِشَة	305	نوع من البقول
كَيْف الخَلَة	306	الخلة هي أرض بين جبلين، كَيْفها هو جزءها الأعلى مثل الكتف من جسم الإنسان
نَمَشته (الرغيف)	306	رغيف مُنْمَش: به بقع حمراء أو بنية
الشَّمِيط	306	الدفعة الطويلة من المطر
قنطرت	306	على شكل قنطرة
شقعة	306	حزمة، مجموعة
الغراقية	307	الكردان، ما تلبسه المرأة تحت النقاب
النَّفَل	307	راجع الكلمة في "أنفاس الجليل"
البُشْنِيقَة	307	الحطة، الكوفية
الفَجَاج والكَشَاف من	308	البراري الواسعة المكشوفة على كل شيء



		الأرض
	الغاوي	308
الصائد		
الخشب غير المحروق تمامًا، يثير دُخانًا (والذي يكون ضمن كومة الفحم)	308	عُرَاط
		الدَاغ
	تصدر صوتًا	310
	أصوات	310
	نوع من الداغ على أذن العنزة	310
	على وجهها لون بني فاتح	311
	على لونها بقع بنية غامقة اللون	311
	لون أحمر ناري يغطي رقبتها	311
	لون أبيض على الشفة إذا كان الوجه أسود أو العكس	311
	على جسدها بقع بيضاء وسوداء وبنية	311
	على جسدها بقع بيضاء	311
	بقع بيضاء صغيرة كالمح على أذنها	311
	البُرْشَاء: لون بين السواد والبياض	311
	لون يغطي عنقها حتى صدرها، ويختلف عن سائر لون الجسد	311
	ج. شَيْبُط: قضيب	311
	فسحة غير مسقوفة تحيط بالحظيرة	311
	نبته الرِّقُوم التي ورد ذكرها في القرآن	311
	نوع من الشجر، له ثمار صغيرة	311
	السخلة عندما تُفطم	312
	يذهب ويجيء	312
	المكان المسقوف: المَأْوَى	312
	ربطها بساقها بحبل طويل لكي ترعى بشكل حر في مكان معين	312
	حملت الدابة	312
	القَصِيصَة: سخلة في سنتها الثانية، والسخل يسمى ثُنْيَا	312
	الجُبِّ الصَّغِير	312
	هُوَّة، مكان عميق، مليء بأشواك العَلِيق	312
	مخاطبة للماعز. قِرْي: من القَر: السكون والدعة.	313
		قِرْي
	كثير المشاكسة (بالعامية "كثير الغلبة")	313
		الوَقْشَة

حواضر الماعز	313	ظفاليح
ثدي ذو الحلمة القصيرة	313	قَرطُوم
ترفع	313	تشقل
تبعدها بين قوائمها الخلفيتين	313	تفحج
تُبَرِّز (للحيوان)	313	تُبعر
دعاء سلمي	314	بُرِعِيز يُبَطِّك
دعاء سلمي	314	بُرِعَاز يُبَعِّجك
راجع "البرشاء" أعلاه	314	العنزات البرش
فيها الكثير من الحليب	314	مُحَرِّقَة
ج. غُمُر: كومة القمح	314	غُمار القمح
كومة القمح	314	حابون
جرت بشكل حرّ، من دون رقيب ولا راعٍ	314	طاشت الشلعة
ج. كَفَّة: الأراضي	314	الكفافي
نوع نبات	314	المُدَيِّدة
نوع نبات	314	الوَرِيْقَة
وردت سابقاً	314	الجَرُود
حب القمح الأسود المريض	314	الزَيوان
نوع نبات له ثمر مدور	314	خبز القاق
نوع نبات له ثمار معقوفة كقرن الغزال	314	شواهين الغزال
نوع نبات يؤكل	314	الصَّبِيْبَة
نوعان من النبات، نوع يؤكل وآخر لا يؤكل	314	حَلْبَة الحَيَّة
نبات له قرون غير مستقيمة	314	العُقَيْفَة
راجع ما ورد في "ريح الشمال"	314	النَّفَلَة
إرجعي إلى الوراء	315	كُجِّي
الشعر المتجدد	315	المُقَطِّط
المُعَرِّبَة: ما بين كل قنطرتين في البيت	315	مَعَازِيه
نبات له حب كبير، أبيض، طمعه لذيد.	315	لبّ الفُلُقاس
الصبيرة: الحظيرة. الغشيمة: الحجارة غير المصقولة، تركت على طبيعتها	315	حجارة الصَّبيرة
		الغشيمة
بين الناضجة والفجة	316	المَلوْحَة
نسبة إلى مدينة السلط في الأردن	316	حب العنب السَّلطي
الحَوَار. التي تتضمن تراباً كلسيّاً أبيض.	316	الأرض البِيَّاض

عرق الحميض	316	نبات ساقه أبيض
الحَمَار	316	الأرض بعد حرثها
المطر العَسُول	316	الذي يشطف كل شيء من عزمه وشدته
المَحْزُور	317	المراقب، المحي
تين غزالي مُسْتَبَّب	317	التين الغزالي: تين أحمر مستدير. من أطيب أنواع التين. مشطب: كبير وناضج حتى أصبح متشقَّقًا
عنب سَرَطَبَانِي المَزْرُق	317	نوع من العنب القديم. مَزْرُق: أوشك على النضوج
القمح المَفْرِك	317	قبل أن ينضج القمح
المُشْلِب	317	الذي يميل لونه إلى الحمرة، في بداية حمرة
تَلَبَّى	317	رضع، تربى على الشيء
الموكرَة	317	الوكر
الحجل يَرْشَح	317	صوت الحجل
بيض مُزْرَق	317	قبل أن تفقس البيضة، تغطى ببقع زرقاء
سَخَام الريح	317	طائر، يقف عادة في الهواء
<b>تدخل في أصول المظاهرة</b>		
الإسبطار	319	المستشفى
ساحة الحناطير	319	ما يسمى بـ ٦٥٦ ٦٦٦، في مدينة حيفا
البَعْبُوص	319	الإصبع الوسطى عندما يُشار بها إشارة جنسية
سِدَّة	319	علية البيت: غرفة في أعلى البيت
تحصيل دار	320	اسم تركي لمحصل الضرائب
طوشة	321	شجار
فعفعل [الدجاج]	321	تحرك على الأرض تحركًا سريعًا
مدعوك	321	غير ملمس، غير ناعم
دَقْرُوكِج	321	دَقْر: بقي في مكانه
دَزْدَغ	321	نِكج: لا يبقى في مكان واحد
المَلَايَات	321	لَطَخ
اللّوَاحَات	321	اللاتي يملأن المياه من العين
شَحْطَة رجل	323	اللّوَاحَة: شبيهه بالعقد (سلسال) يحركها الشخص بيده
وَاو الجماعة		إذا جرّ إنسان قدمه على الأرض أمام إنسان آخر، فهذه علامة معاداة
لِنَة	325	عييب

نوع أسطوري من الأفاعي، له رأسان	325	الدَّرْفِيل
الدابة السمينة	325	الدَّغْص
ثيابه واسعة وهو يملؤها، أي أنه ضخم الجسد	325	مَلُو ثيابه
جميل	325	أشبهي
عضه بناه وجرحه	326	نَيْبَه
يطرده	326	يُنِشُّه
مؤخرته	326	قطاته
قطعة مستديرة صغيرة وسميكة من القماش، تستعمل لخبز الأرغفة	326	كارة الكعك
الضيافة على الصباح		
جُلباب	326	قُمباز
التي أنجبت مرة واحدة، ثم لم تنجب ثانية في الميعاد الذي من المتوقع أن تنجب به	326	الحائل
ساحة صغيرة في وسط البلدة القديمة لقرية بيت جن، فيها حجارة مصفوفة، اعتاد أهل القرية قديمًا أن يؤموها للمسامرة. إعتاد التجار أيضًا أن يأتوا إليها. غير موجودة اليوم.	328	المُصَفِّة
أداة لعزق الأرض	328	مَنْكُوش
إسم بلد	328	طَيْطَبَا
		شامة على صدر فاطمة
ثديها	330	حُصْلَة بزها
إنقبضت بحياء	330	تصرصرت بحياء
بساط مصنوع من الخلفاء، نوع نبات	330	حصير الخلفاء
خشبة صغيرة تلف حولها الخيطان	330	الكُرَار
قطع الخيط	330	قَطَم الخيطان
القُمع: قطعة معدنية صغيرة تلبسها المرأة بأصبعها عند الخياطة (يسمى بلهجات أخرى "كُوشبان")	330	الأقماع
ندخل الخيط في رأس الإبرة	330	يَغْبِر لها الإبرة
يأكلون اللب على قشر البرتقال	330	يقحفون قشر البرتقال
عُزْلان الندى: الغيوم القليلة التي تظهر في السماء في وقت الحرّ، تبدأ بالكبر تدريجيًا حتى تكثُر ويصبح الجو باردًا. حَرَحَجَت: كانت على شكل درجات. مقعرة: مليئة	330	حَرَحَجَت عُزْلان الندى
شجرة حمراء الأغصان والجذع	330	مَقْعَرَة في الأفق
		القاتل

غير الناضج	331	الفَج
الخصب، النضر	331	الماوي
في الصباح الباكر لذلك اليوم	331	في دَغْشَة ذلك اليوم
التمر البري	331	التمر البَرَاوي
في أطراف الحقل	331	على داير الكرم
تأكلها	331	تُمْرُش قُطُوف العنب
تقطعها	331	تُقَرِّطَم أجراس الحُمُص
الفزاعات	331	الشراشيح
يلبس لباسًا قصيرًا	331	مَقَشْمِر
ج. حُطَّارة: وعاء خشبي، له باب، لاصطياد الحجل	331	الْحَطَّاطِير
مكومة، مليئة	331	مُعَرَمَة
نوع من الشجيرات الشائكة	331	السُّوَيْد
الثَل: كل فرع غير مُشَدَّب	331	سَلَّ السنديان
تغطس	331	تَخَبَّ
صوت خفي، صوت حركة	331	خَرَفَشَة
لا يهم	332	بسايلش
عبارة تفجع	332	عَزَا
نوع من التين، داخله أبيض اللون	332	تين بياضي
قضيبي حديدي معقوف الطرف، تُخَفَضُ به فروع الأشجار العالية	332	عَقْفَة
أقطف	332	أَحَوِّش
جزء صغير من الجبهة أو النحر	332	نِثْفَة من جبهتها أو شَطْفَة من نحرها
وعاء مصنوع من القش، توضع فيها الثمار وما شابه	333	قَرْطَلَة
ننتهي من الأمر بسرعة	333	نخَلَص في رَمَشَة
تسلقت التينة	333	سَبُطَّت على التينة
أخرجت صوتًا	333	سررستت الفروع
عادة أسطورية: إذا ضاعت دابة معينة، يقرؤون تعويذة على سكين، ويقفلون السكين، حينها تبقى أفواه الوحوش التي تقترب من تلك الدابة مربوطة ومقفلة، لا تستطيع فتحها للاقتراس. بعد أن يُعْثَر على الدابة الضالة، تفتح السكين رافة بالوحوش	334	ربطت عني فَمَّ الوحش
نوع من العنب صلب الثمر	334	العنب القَرْقَسَانِي
هي المنطقة المخبئة بين جبلين، وتستعمل أيضًا بمعنى الفجأة	334	عَثْلَة

مُعَلِّبُكَ	334	شعر متجدد
<b>العين</b>		
الْكُنْبُرِيَسَة	336	آله للحفر
عَجْرَة	336	جسم صغير منتفخ، مستدير
بسمات مفلطحة	337	بسمات مستوية، شبيهة بالأنف الأفطس
فطساء		
كُشَّة من الشعر	337	كتلة من الشعر
كرعين النساء	338	باطن الساق
مَقْلَطَح	338	مُسَطَّح، مستوي
قناة مَقْبِيَّة بالحجارة	338	قناة مغطاة بالحجارة
رَعْن	338	جُرْن من حجر، حوض من حجر
المُرْبَع المَعْكَلُك	339	آكل نباتات الربيع، والسمين جداً
المَدْلُكَة	339	حجر ناعم جداً، يدللك النساء به مصطبة البيت
الدُّغْلِي	339	كَبَش الغنم الكبير سِنًّا وجنَّة
يُقْرِط	339	يمزق، يثقب
سَلُخ	339	بساط مصنوع من جلد الغنم
يَفْرِي الذبيحة	339	يشق جلدها
كُوكَة	339	لغة هي دوية بيضاء، تشبه بها الذبيحة إذا كانت مليئة بالشحم لسمنها
الشَّاكَلَة والقَصَّ	339	الشاكلة: الخاصة.
وسنسله الظَّهْر		القص: جزء من الفخذ، يحشى بالأرز.
		سنسله الظهر: العمود الفقري
ينفخ القَصْبَة الفَشَّاشَة	339	القصبية الفشاشة: الرثان. إعتاد الجزار أن ينفخ فيها ليملأها بالهواء مباشرة بعد إخراجها من جسد الذبيحة
الزَّائِدَة	339	قطعة من الكبد، وقطعة من اللحم بقدر نصف كيلو، والكليتان
السَّيْلَة	339	المدخل المؤدي إلى قرية بيت جن
كِبْر الحَرِير المُشَجَّر	339	الكِبْر: لباس قديم للنساء وخاصة للبدويات. المشجر: عليه رسومات كالشجر
حصان السَّيْبَا	339	الحصان الذي يستعمل للإخصاب
نُشِّي الفرس	340	نُخْصِبْهَا
إُكْحَم	340	ذو لون يميل للسواد
طارة واسعة	340	الإطار المتسع

يُطْرَقُونَ فِي الْأَرْضِ	340	يُدْنِكِسُونَ فِي الْأَرْضِ
أصابها قضيبيهِ إصابَةً موفقة	340	حَكَرْهَا يَا عُلْمَانُ؟
نوع من الفلفل الصغِير والحَار جدًا	341	الفلفل الرَّعِيْبِي
يتدفق بغزارة	341	يَشْغَرُ
مراقب ينظم حركة النساء على عين الماء	342	ناطور على الدور
قريبة من الموت، مهترئة	342	كُرْكِمَةٌ
وَقَح	342	مُتَلَمِّظٌ
إطلالة على الجهات الأربع من قرية فسوطة		
النبات اليابس، الهشيم	344	الهشير
أكل نبات الربيع	344	رَبَّعُ البقر
قفز من النشاط	344	بَرَطَعُ الجمل
عزقنا	344	نَكَشْنَا
البقعة المعشوشبة قرب العين	345	نَعَصَبَةُ العين
أتحفز	345	أَتَقْرَقِحُ
تجر أذيال رداها	345	أَذْيَالُهَا تَجْرُجِرُ
نوعا نبات	345	نبات القُرَاصِ والقُرْفَجِيَّةِ
الأطراف السفلى للجدران الحجرية التي تفصل بين الحقول	345	عِرْقُ السَّناسِلِ
نجمعه	345	يَشْقَعُهُ
كومات	345	عَبْطَاتٌ
ج. ضُمَّة	346	أَضَامِيمٌ
الزيب: بلدة قرب نهاريا، اشتهرت بتفاحها الكبير	346	تفاح الزَيْبِ
المهر التي أكلت نبات الربيع	346	المُهْرَةُ المُرْتَبَعَةُ
فتح ما معه من الطعام	346	فَلَسَ الزوادة
السَّم	346	البِلْعَاسِ
نمت أول نموها	347	قَبَّتِ الأعشاب
كلمة يطلقها شخص في حفل الزفاف التقليدي (الحداء) تدل على انتقال	347	هُوسُو
في "السَّحْجَة" من شكل إلى آخر.		
عبارات يطلقها الأشخاص مع تصفيق في حفل الزفاف التقليدي	347	هُوْ هَيْدَحْ
ناصر البياض	347	الأبيض المقصور
المنافقون	348	اللَّقَامِيْطِ

المداس	348	الحذاء
التَّغْلِيلَة	348	السهرات التي كانت تقام قبل حفل الزفاف بأيام
فَدَانُ البقر	348	زوج من البقر يستعملان معًا للحراثة
تَهْسُوس	348	تُصَوَّت
نَقَار	348	أرض مليئة بالصخور
مَعاصي	348	أرض صعبة للحرث وللعمل
يلبدوا أرجل البقر	348	اللباد: مادة صمغية، يغطون بها حوافر البقر عند سرقها لنلا يُستدلّ على موقعها
بِاللُّبَاد		
مَسَاطيح الزُّبَيْب	349	مُسْطَاح: قطعة من الأرض، قدر البساط، ينظفونها، يضعون عليها العنب لكي يصنعوا منه زبيبا.
العَوَار	349	الأرض ذو التراب الأبيض الكلسي
الصَّنَافِرَة والغَرَامِيَّة	349	الصنافة: إسم حارة قريبة من وسط البلد (في بيت جن). في شرقها. العزامية: أقدم حارة في القرية، لها زقاق معروف، خرج منه ثلاثة عشر شيخًا جليلًا وأربعة أعضاء كنيسة، منهم محمد نفاع
دَبَّة الصوت	349	التنفير للمساعدة
طَبَّت	349	سُرقت
جاي يا غلمان جاي	350	دعاء للتنفير
الأوى	350	المأوى
الجَمَش	350	الحجارة
أختك مُنُوحة الشباب	350	زانية. وأصل المنوحة دابة يقدمها الغني للفقير ليستفيد من حليها
تكردنت النساء	350	لبست الكُردان، وهو ما يوضع تحت النقاب
الشَّقْبَانات	350	الشَّقْبَان: رداء متسع تلبسه المرأة، ثم تجمع جزءه الأمامي لتحمل به أشياءها
وَهْرَفْتَه	351	أخفته
تعقيد الذبول	351	عقد المؤامرات
السِّتْكَاش	351	الشكّ
القِبَل	351	الجنوب
عرب سبلان والسَّمْنِيَّة والزُّنَار	351	بدو كانوا يعيشون قرب قرية حرفيش
سَهْمَة وَجْهُه	351	سَمَت وجهه
الدَّرْفِيل	351	نوع أسطوري من الأفاعي، له رأسان
خُرَّ عَزْرَتَيْن	352	الخُرَّ: حوض صغير فيه ماء، وخر عزريين اسم حوض ماء في قرية



## فسوطة

## تغيير في وجهات النظر اتجاه يوسف الصديق

353	تصرفت بدون رقيب	سرحت على فَيَّالها
354	ريش أعلى الرأس	قُبْرَة
355	جادل	قامع
355	العَقْف المَهْتَرئ. والعَقْمَة هي خشبة معقوفة، توضع على ظهر الدابة، يربط حبل في وسطها، وعلما يُحْمَل الحطب.	العَقْف المُشَلِّخ
356	أغنية للأطفال	هو دُبِّيّ هو دُبَة
356	لسنا نعلم لماذا	أَبْصَر ليه
357	الجُعْلَة	الطُّشَاية
دَرْب الدَّرْبِيَّة		
359	لم يتردد في الأمر	دون أن يثْقَل ولا صَرارة
359	التصريح، كلمة تركية	الفَرَمَان
359	حديدة لرفع الأشياء	البانْسَة
359	الثَّقْب	القِدْوِاح
359	السير في المياه والتبلل (بالعامية "الطَّرْطُشَة")	الطَّغْوَسَة
359	آنية مليئة بالحطب. اللِّجَن: جمعها لُجَان، وعاء مستدير. القَرَامِي، ج. قُرْمِيَّة، الحَطْبَة	لُجَان القَرَامِي
360	أذهب سريعاً	أَزْمُط
360	حتى تضرّر	تَنْبَعَق
360	جذور	شُلُوش
360	كومة الحطب	كُدَيْس
360	الشيخ نبات معروف. كانوا يأخذون منه أغصاناً رفيعة لربط حمولة الدابة، كل حمولة تحتاج إلى ثلاثة أخراس. المفرد: خُرْس.	ثلاثة أخْرَاس من الشَّيْح
360	الشَّلِيْق: حطبة غليظة تضعها المرأة فوق الإكليل على رأسها وتحت الحمولة التي تحملها، والهدف منها رفع الحمولة لئلا تغطي أعينها. يُغَرّ: يُحشى أو يوضع	شَلِيْق يُغَرّ
360	متحفّر	مِتْقَرِّق
360	تجمع الحطب	تَشَقَع
360	الإكليل الذي تضعه المرأة على رأسها لحمل الحطب	إكليل الحطب
360	الحجارة	الدَّبَش

تَطْبِيشَه	360	تكسيره
زَلْفَة	361	ملعقة، وهي مأخوذة من الزَّلْفَى بمعنى القُرْبَى، فهي تقرب الطعام إلى الفم
موسى شرتوك	361	هو משה שרת، وزير الخارجية في الحكومة الإسرائيلية الأولى، حكومة بن غوريون
سَيِّن	361	نوع سلاح ناري
بِرَنَّ	361	نوع سلاح ناري
مِترْلُونُوز	361	سلاح فرنسي
هُوشَة والكسائر	361	قريتان قرب شفاعمرو
جُفوت الخَلع	361	بنادق الصيد
المير	362	الأمير
الجنّاوي	362	علي الجنّاوي، شخصيّة حورانية الأصل، قتل
مُبَقَّرَة	362	عليها نقاط مختلفة اللون (بالعامية "بُقَع")
المُقْلَفَة	362	طعام مصنوع من برغل وكوسى وخضراوات أخرى، يسمى أيضاً الشُّلْبَاطَة
المُجْحَرَة	362	التي تبقى عدة أيام من دون أن تؤكل، وكأنه "تجحر" أي تنظر بغضب في عيون أكلها لعدم اقترابهم منها
الجَمَلون	362	خشبتان لقياس أكوام الحصى
المُصْرِيّات	362	الأموال
رَصْنِيّة	363	مرصوفة بحجارة "غشيمة" أي غير مهذبّة
تَطْحَن على الديك	363	إستعارة للفقير
الشُّنْكشَة	363	الظَّنّ، الشُّكّ
سَوَاريد	364	ج. سارود، وعاء مثل الدلو يصنع من القش لحفظ الأشياء
زَقَط	364	أمسك بـ
فَرِضَة الدَّرْب	364	ضريبة على الطريق
لو كانت الدواعي تَقْطَع	364	لو كان الدعاء السليبي ينفذ
ريتي أشوَح في حَطَّتْكَ	364	أمنية للموت. أشوَح: الوَح بالشيء. عادة كانت معروفة في القرى العربية، النساء النائحات يلوحن بعمامة الفقيد حزناً
رأس المُطَلّ	364	المدخل الى قرية بيت جنّ
الدُّجّ	364	نوع سيارات
السّهلة	364	المنطقة المحاذية لمدخل قرية بيت جنّ
يُقَسِّطُون	364	يتنبتون
أرض الخييط	364	أرض في منطقة الحولة

## المراجع

- بولس، حبيب. الرحلة الأولى: مقالات في الأدب العربي الفلسطيني الحديث. الناصرة: المطبعة الشعبية بيت الصداقة، 1986.
- بولس، حبيب. القصة العربية الفلسطينية المحلية القصيرة، أنطولوجيا. الناصرة: المطبعة الشعبية؛ شفاعمرو: دار المشرق، 1987.
- دراج، فيصل. "على هامش مجموعة "كوشان" لمحمد نفاع: القصة وحكايا الذاكرة الشعبية". المواكب 6/5 (أيار – حزيران): 14-19.
- شاهين، أحمد عمر. موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين. غزة: المركز القومي للدراسات والتوثيق، 2000.
- طه، إبراهيم. "محمد نفاع رائد الحساسية التراثية في السرد الفلسطيني". جريدة الاتحاد. 2010/12/12.
- غنايم، محمود. المدار الصعب: رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل. حيفا: سلسلة منشورات الكرمل، جامعة حيفا، 1995.
- القاسم، نبيه. دراسات في القصة المحليّة. عكا: الأسوار، 1979.
- . "عن مجموعة محمد نفاع الجديدة (كوشان) والقصة المحلية التي نريدها". الجديد 12 (كانون الأول): 29-33.
- . القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران: دراسة نقدية. د. م.: دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر، 1989.
- . الدروز في إسرائيل في البعد التاريخي والراهن. حيفا: مطبعة ودار نشر الوادي، 1995.
- . "لغة القصة لدى محمد نفاع". في: محمود غنايم (مُعدّ ومقدّم). مرايا في النقد، دراسات في الأدب الفلسطيني. بيت بيرل: مركز دراسات الأدب العربي في معهد إعداد المعلمين العرب؛ كفرقرع: دار الهدى، 2000. ص. 243-263.
- . مراودة النص، دراسات في الأدب الفلسطيني. شفاعمرو: مطبعة المشرق، 2001.

- .دراسات في الأدب الفلسطيني المحلي. عكا: منشورات دار الأسوار، دون تاريخ.  
المواكب: الكاتب محمد نفاع، ملف تكريم خاص 6/5 (أيار – حزيران 2002): 7-33.  
نفاع، محمد. "ذكريات لاجئ". الجديد 1 (1965): 37-40.
- .الأصيلة، أقاصيص. حيفا: مطبعة الاتحاد التعاونية، ١٩٧٦. وطبعها الثانية في عكا:  
منشورات عربسك، 1980.
- .أنفاس الجليل، قصص. كفر سميع: دار الحكمة للنشر والتوزيع، 1998.
- .ريح الشّمال، قصص. عكا: الأسوار، 1979.
- .كُوشان، مجموعة قصصية. عكا: الأسوار، 1980. وطبعها الثانية في القاهرة: دار الثقافة  
الجديدة، 1989.
- .وُدِّيّة، أقاصيص. عكا: منشورات عربسك، 1978.
- غيوربان، سوليمان. "הכפר ביצירותיו של מוחמד נפאע". *המזרח החדש: כתב-עת החברה  
המזרחית הישראלית، גיליון מיוחד על ספרותם של הערבים בישראל* 35 (1993): 192-  
182.
- Elad-Bouskila, Ami. *Modern Palestinian Literature and Culture*. London and  
Portland: Frank Cass, 1999.
- Ghanayim, Mahmud. *The Quest for a Lost Identity: Palestinian Fiction in  
Israel*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2008.
- Jayyusi, Salma Khadra (ed.). *Anthology of Modern Palestinian Literature*. New  
York: Columbia University Press, 1992.
- Landau, Jacob M. "Recent Soviet Writing on the Palestinians". *Middle Eastern  
Studies* 22/3 (1986): 435-441.
- Taha, Ibrahim. *The Palestinian Novel: A Communication Study*. London:  
RoutledgeCurzon, 2002.

الأُويب

محمود ورويش



## محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام

حسين حمزة

### السيرة الذاتية

ولد محمود درويش في 1941/3/13 في قرية البروة في الجليل. ترعرع في عائلة تتكوّن من خمسة أولاد وثلاث بنات، كان محمود الابن الثاني. في عام 1948، نزح وعائلته إلى جنوب لبنان، وهناك عرف معنى كلمة لاجئ. عاد بعد ذلك مع عائلته ليسكن في قرية دير الأسد، وتعلّم مدة قصيرة في قرية البعنة. انتهى المطاف بالعائلة إلى الجديدة القريبة من قريته المهجرة البروة. وقد أطلق على طفولته اسم "الطفولة المنفية".

كان نبيها في دراسته، وكان يهوى الرسم وركوب الخيل والاستماع إلى الزجل الشعبي. تلقى تعليمه الثانوي في كفر ياسيف، ثم عمل في الصحافة الشيوعية، أشرف على تحرير مجلة الجديد، وقد انتقل إلى السكن في مدينة حيفا. اعتقل عدة مرات بسبب مواقفه وشعره. ترك البلاد فجأة في 1970 إلى موسكو حيث سافر في بعثة دراسية، ثم سافر إلى مصر، وهناك أعلن مسوغات خروجه من البلاد، ثم انتقل إلى لبنان، لم ينتم رسميًا إلى منظمة التحرير الفلسطينية، بل كان مقربًا منها، حتى العام 1986 انتخب عضوًا فيها ثم استقال عام 1993.

شغل منصب رئيس رابطة الكتاب الفلسطينيين 1987، وعمل في بيروت في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطيني. بعد خروجه من بيروت أقام في باريس ثلاثة عشر عامًا، ثم عاد إلى رام الله بعد اتفاقية أوسلو 1994، فكان يتنقل بين مسكنيه في عمان ورام الله. شغل في رام الله منصب مدير مركز خليل السكاكيني حيث واصل فيه نشر مجلة الكرمل الثقافية المهمة التي أسسها 1981.

تنقل درويش بين دول وعواصم كثيرة. وقد حصل على عدة جوائز سفر، وبضمنها جواز سفر فلسطيني. حصل درويش تقديرا لشعره على العديد من الجوائز أهمها:

- جائزة لوتس، 1969.

- جائزة البحر المتوسط، 1980.

- درع الثورة الفلسطيني، 1981.
- لوحة أوروبا للشعر 1982.
- جائزة ابن سينا في الاتحاد السوفياتي، 1982.
- جائزة لينين، 1983.
- جائزة البحر المتوسط، 1985.
- أعلى وسام تمنحه وزارة الثقافة الفرنسية، 1997.
- جائزة ملك هولندا جائزة الأمير كلاوس (هولندا) عام 2004.
- جائزة العويس الثقافية مناصفة مع الشاعر السوري أدونيس عام 2004 .
- مرّ درويش بتجربة القلب المفتوح 1984، 1998، وفي المرة الثالثة في 2008 توفي في إحدى مستشفيات هيوستن في الولايات المتحدة الأمريكية.

#### السيرة الشعرية

بدأ درويش مسيرته الشعرية رسميًا عام 1960 بصدر مجموعته الشعرية عصافير بلا أجنحة. وقد امتزج المحوران الوطني الأممي والرومانسي في هذه المجموعة. كما تعرّض لها النقاد مثنين على الجانب الوطني ومعرضين عن الجانب الغزلي، وقد تنصّل درويش في فترة مبكرة من هذه المجموعة، ولم يدرجها في المجموعة الكاملة، ولم يقبل أن تطبع ثانية. لقد كانت انعطافة درويش واضحة شكلا ومضمونًا في مجموعته الثانية أوراق الزيتون 1964. وباعتباره محررًا في مجلة الجديد الثقافية، التي واكبت ورصدت أهم تطورات حركة الأدب العربي في إسرائيل، اهتم ألا يغلب الجانب المضموني، ويقصد فيه معاناة الشعب الفلسطيني، والقضية الفلسطينية على الجانب الجمالي. كما وحاول الفصل بين المشروع الجمالي وبين مصطلح "شاعر المقاومة" الذي يؤطر الشكلي ويجعله في أحيان كثيرة منساقًا للمضموني.

قسّم النقاد مراحل درويش الشعرية إلى عدة أقسام يجمعها القاسم المشترك بين جميع التقسيمات؛ وهو علاقة الشاعر بالوطن وقضيته وعلاقته بالمنفى أو خروجه من البلاد وعلاقته



بالذات. من بين هؤلاء النقاد الباحث محمد فكري الجزار، الذي قسم شعره إلى ثلاثة أقسام: المرحلة الأولى أو مرحلة الوجود في الوطن. تمثل هذه المرحلة بدايات تفتح وعي الشاعر على قضية وطنه، وهنا يمثل الوعي الجماعي، المهدي والحضانة لنمو الشاعر جماليًا. وقد شملت هذه المرحلة صور انتماء الشاعر إلى وطنه ثم صورة الاحتلال وصورة مواجهته. أما المرحلة الثانية عند الجزار فهي مرحلة الوعي الثوري إذ تعتبر هذه المرحلة تنظيمًا للمشاعر الجمعية العامة في المرحلة الأولى وتمتد إلى عام 1982. أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الوعي الممكن والحلم الإنساني وفيها تخلص رؤية درويش الشعرية من جمعيتها المجتمعية في الرحلة الأولى. لا تختلف تسميتنا في جوهرها عن تسمية الجزار إلا أننا حددنا التسمية أكثر لنجعلها دالة على علاقة الشاعر بنصه الشعري وبخارجه. فالتسمية التي نقترحها تعتمد على علاقة الشاعر بنصه فنيًا، وبخارج نصه أيديولوجيًا، أي كيف انتقل درويش من الفكر الماركسي في المرحلة الأولى إلى الفكر القومي في المرحلة الثانية، وإلى الفكر الكوني الإنساني في المرحلة الثالثة، دون إغفال فلسطينيته. ومن خلال جدلية العلاقة بين عناصر المثلث: الشاعر، النص وخارج النص ارتأينا تقسيمنا. وذلك لأن العلاقة فيما بين هذه العناصر مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمتلقي.

يمكن تقسيم المسيرة الشعرية عند محمود درويش إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى (1960-1970) أسميها مرحلة الاتصال. انتهى الشاعر في هذه المرحلة إلى التيار الرومانسي في الشعر العربي المعاصر، وقد احتذى بشعراء أمثال بدر شاكر السياب (1926-1964) ونزار قباني (1932-1998). نلاحظ في هذه المرحلة سيطرة الخطاب المباشر على نصه الشعري، يوظف الشاعر تقنيات أسلوبية مثل التناس أو الرمز التراثي، القناع وغيرها من التقنيات، تخدم مضمون رسالته. يبدو كذلك أن موقف الشاعر السياسي الأيديولوجي واضح وراشح من خلال نصه الشعري. وقد انتهى إلى الحزب الشيوعي في هذه المرحلة، داعيًا إلى الأدب الملتمزم المجتهد. من ميزات هذه المرحلة:

1- شكل القصيدة التقليدي. بما أن درويش يكتب في بداياته، وقد بدأ مقلداً ومتأثراً بالقصيدة العمودية فقد انعكس ذلك في مرحلة الاتصال. من بين قصائد هذه المرحلة قصيدة "ولاء" في مجموعة أوراق الزيتون 1964.

"حملتُ صوتك في قلبي وأوردتي  
كل الرواية في دمّي مفاصلها  
فما عليك إذا فارقت معركتي  
تفصّل الحقد كبريتا على شفتي  
أمنت بالحرف.. إما ميتاً عدماً  
أو ناصباً لعدويّ حبل مشنقة".

يلاحظ المباشرة في عرض المضمون والنبرة الخطابية الحماسية في القصيدة. كذلك يتضح الخطاب المباشر في عنوان القصيدة "ولاء"، فالصلة التي يقيمها الشاعر مع المتلقي مباشرة وواضحة.

2- سيطرة الأيديولوجيا. هيمنت على نص درويش في مرحلة الاتصال الأيديولوجيا الماركسية. ففي قصيدة "عن الشعر" في مجموعة أوراق الزيتون 1964:

"قصائدنا، بلا لون  
بلا طعم.. بلا صوت!  
إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت!  
وإن لم يفهم "البسطا" معانيها  
فأولى أن نذريها  
ونخلد نحن.. للصمت!!".

إن علاقة الشعر بالمجموع هي علاقة مباشرة. يبيّن الشاعر موقفه من اللغة الشعرية التي يجب أن تكون عليه القصيدة. يريد أن تكون اللغة الشعرية مفهومة لا يشوبها الغموض. يؤكد ذلك أيضاً قول درويش في قصيدة "رباعيات" في مجموعة أوراق الزيتون 1964.

"أجملُ الأشعار ما يحفظُهُ عن ظهر قلب"

كلُّ قارئ

فإذا لم يشربِ الناسُ أناشيدَكَ شُرب

قل، أنا وحدي خاطئٌ."

يعبر عن هذا الاتصال بين الشاعر ووطنه؛ لقد كان محمود درويش على صوت وطنه المحاصر. وكانت قصائده التعبير الشعري المتوازي والمتوازن بين ذات الشاعر وذات شعبه. نشير أيضاً إلى ظاهرة شعر المناسبات أو المهرجانات، التي كانت منبراً أساسياً في الخطاب السياسي للأقلية العربية في إسرائيل، في مرحلة الاتصال، الأمر الذي قد يسهم في الخطاب المباشر لأن الحدث في اللحظة التاريخية هو المسيطر على الذوات الفاعلة في حركة التاريخ، ومن ثم اتسم الخطاب الشعري بالانفعال أو برد الفعل في الغالب منه. فالمعجم الشعري يكاد لا يتعد عن طبيعة الأرض ومفردات الصمود والبقاء. إن الهاجس الأساسي للشاعري الحفاظ على البقاء، وللتعبير عن هذه الرسالة لا بد أن تكون الوعظية والتقريبية وسيلة يبتّ خلالها الشاعر رسالته.

لكن، ذلك لم يمنع درويش في أواخر مرحلة الاتصال 1969 أن يطالب بالنقد الموضوعي لشعر المقاومة أو النقد الجمالي، في مقولته الشهيرة "أنقذونا من هذا الحب القاسي" 1969.

3- دلالة العنوان. إذا نظرنا إلى عناوين المجموعات الشعرية عند درويش في مرحلة الاتصال وجدناها تتصل اتصالاً مباشراً في معظمها بواقع الشاعر الأيديولوجي مثل: عصافير بل أجنحة، 1960، أوراق الزيتون، 1964، عاشق من فلسطين، 1966، آخر الليل، 1967، العصافير تموت في الجليل، 1970. كذلك إذا نظرنا إلى عناوين القصائد في كل مجموعة نجد هذا الاتصال بين الذات والمجموع، وتغليب المجموع عليها. ففي مجموعة أوراق الزيتون نجد القصائد: "مرثية"، "وعاد في كفن"، "الموت في الغابة"، "رسالة من المنفى"، "عن الصمود"، "البكاء"، "الرباط"، "بطاقة هوية". وفي مجموعة عاشق من فلسطين نجد

القصائد: "عاشق من فلسطين"، "المغني"، "صوت وسوط"، "أغاني الأسير"، "شهيد الأغنية"، "برقية من السجن"، "وشم العبيد"، "في انتظار العائدين". وفي مجموعة آخر الليل نجد القصائد: "وعود من العاصفة"، "موال"، "كبر الأسير"، "مغني الدم"، "الموت مجاناً"، "القتيل رقم 48"، "عيون الموتى على الأبواب"، "السجين والقمر"، "حنين وغضب"، "وطن"، "رد الفعل". وفي مجموعة العصافير تموت في الجليل نجد القصائد: "العصافير تموت في الجليل" التي تحمل المجموعة اسمها و"لا جدران للزنازة". من الواضح أن العنوان في معظمه شفاف يحيل إلى علاقة الذات بالمجموع حيث النحن هي المحور الأساسي في هذه القصائد.

1.5.3 المرحلة الثانية 1970-1983 أسميها مرحلة "الانتقال"، وهي مرحلة بينية تكمن فيها بعض من مميزات المرحلة الأولى وخصوصاً حضور ضمير جماعة المتكلمين على الخطاب الشعري، وما يترتب عن ذلك من انعكاس على مستوى الشكل. لكن، طوّر الشاعر في هذه المرحلة أسلوبه، وتطورت دلالات شعره منفتحة على دلالات أوسع من تلك المحصورة في البعد الأيديولوجي، كما اكتسبت إحالات الشاعر إلى التاريخ والدين والأسطورة والأدب والحضارة زخماً أكبر. أصبح نصه الشعري مليئاً بالإشارات الأسلوبية والتناسية. يمكن ملاحظة تأثير الرموز من الحضارة المسيحية واليهودية في هذه الفترة بوضوح لافت. يبدو أن خروج الشاعر من إسرائيل قد ساهم في هذا التطور. لأن الابتعاد عن الأرض طوّر عند الشاعر مفهوم الرؤيا واستشراف الحدث، كما طوّر مفهوم المنفى الذي قلّمه نجده متطوراً ومركباً عند شاعر آخر. إن التقاءه بالحضارة العالمية والعربية ترك أثراً على تجربته الشعرية، وجعله يتفاعل مع مكونات الحضارتين تفاعلاً خلاقاً. بعد خروج درويش من إسرائيل وبداية التفاته إلى جمالية نصه الشعري نلاحظ نوعاً من التردد في هذه المرحلة، وكأنه كامن فيها. فالذاتية التي طوّرها درويش في المرحلة الثالثة تكمن في هذه المرحلة من خلال ابتعاده بشكل تدريجي ولافت عن صيغة النحن وصوت المجموع، وقد يكون التوجه إلى الحبيبة في هذه المرحلة نقطة تحول موضوعاتي نحو الذاتية على الرغم

من احتمال تأويل الحبيبة بالأرض والوطن. في لقاء مع درويش نقلته مجلة الجديد عن مجلة الآداب يقول: "لعلك لا تعرف أن سوء التفاهم الذي أريده أن يكون وديًا بين القراء في بلدي وبيني، أخذ في التحول إلى خلاف قد يأخذ شكل القطيعة. وذلك أمر خطير يسبب لي أحزاناً حقيقية. الكثيرون من القراء قالوا لي أنهم كفوا عن قراءتي". لا يخفى من قول درويش أن الصراع بين صيغة الأنا والنحن بكل دلالتها جلي في مرحلة الانتصال. من ميزات هذه المرحلة:

1- فاعلية الرمز. نلاحظ في مرحلة الكمون أن الشاعر محمود درويش يكثف من توظيفه للرمز وقد خلق له أقنعة ورموزاً نجد ذلك في مجموعة أحبك أو لا أحبك، 1972 في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكفاتيريا". وفي مجموعة أعراس، 1977 في قصيدة "أحمد الزعتر". إذ جعل منهما رمزاً للبطل الفلسطيني. كما جعل من جغرافية المكان في طفولته رموزاً ذاتية له مثل البئر والخروبة.

2- دلالة العنوان. إذا نظرنا إلى عناوين المجموعات التي تشملها هذه المرحلة أدركنا نوعاً من الرمزية وعدم المباشرة فقد يدلّ الرمز على الأرض وعلى الحبيبة: حبيتي تنهض من نومها، 1970، محاولة رقم 7، 1973، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، 1975، أعراس 1977. قد يكون سبب ذلك خروج الشاعر من إسرائيل وتوجهه إلى مصر 1970. هذا الخروج قد يعني مجازاً الابتعاد عن آليات الخطاب الشعري التي استعملها درويش في مرحلة الاتصال. فتغيّرت رؤيته وابتعدت عن الرؤية الماركسية التي ميزت مرحلته الأولى. على الرغم من ذلك هناك قصائد ما زالت لها علاقة مباشرة مع المرحلة الأولى. لذلك أطلقنا على هذه المرحلة اسم الكمون. فهي المرحلة البينية التي تجمع بين الاتصال والانفصال في المرحلة الثالثة. نجد هذه القصائد في مجموعة حبيتي تنهض من نومها في "كتابة على ضوء بندقية"، "الجسر". وفي مجموعة أحبك أو لا أحبك نجد ذلك في القصائد: "عائد إلى يافا"، "قتلوك في الوادي"، "المدينة المحتلة". وفي مجموعة محاولة رقم 7 في القصائد: "النزول من الكرمل"، "عودة الأسير". وفي مجموعة أعراس "قصيدة الأرض".

3- توظيف التناص الديني والأسطوري في هذه المرحلة بشكل لافت. وهو جزء من تحول درويش من المباشرة إلى الإيحاء، باعتبار التناص آلية أسلوبية غير مباشرة.

4- الأيديولوجيا غير المباشرة. إذا كانت الأيديولوجيا المباشرة بمعناها الماركسي تظن على مرحلة الاتصال فإنها قلت في مرحلة الانتصالي، وقد حلت محلها الأيديولوجيا القومية، قد يؤكد ذلك قصيدة: "الرجل ذو الظل الأخضر" من مجموعة حبيبتى تمض من نومها، وفيها يرثى جمال عبد الناصر:

"وأنت وعدت القبائل

برحلة صيف من الجاهلية

وأنت وعدت السلاسل

بنار الزنود القوية

وأنت وعدت المقاتل

بمعركة ترجع القادسية".

يحاول درويش التخفيف من حدة الخطابية والوعظية والمباشرة. في مجموعة أحبك أو لا أحبك في قصيدة "يوميات جرح فلسطيني" يتعامل درويش مع ثيمة الوطن تعاملًا غير مباشر:

"عالم الآثار مشغول بتحليل الحجارة

إنه يبحث عن عينيه في ردم الأساطير

لكي يثبت أني:

عابر في الدرب لا عينين لي!

لا حرف في سفر الحضارة!

وأنا أزرع أشجاري، على مهلي،

وعن حبي أغني!".

فالشاعر لا يعبر مباشرة عن علاقته بالوطن والتاريخ، بل يشير إلى ذلك بطريقة غير مباشرة. وهو يقارن بين عالم الآثار الذي يبحث جاهداً في بئر الأساطير ليؤكد حاضره بينما الشاعر

يردّ على ذلك بتريث وأناة، يغني للحب ويزرع الأشجار. إن عملية الإنشاد والزرع لهما دلالة الوجود المادي والمعنوي المتجذر في المكان.

1.5.4 المرحلة الثالثة (1983-2008): أسميها مرحلة الانفصال، وأقصد بذلك أن الشاعر انفصل تدريجيًا وبشكل واضح وواع عن الخطاب الإيديولوجي المباشر في شعره. قد يكون الخروج من بيروت 1982 سببا في خيبة أمل الشاعر في القومية العربية التي آمن بها في المرحلة الثانية. يقول درويش: "لم أدرك أنني كنت في حاجة لأن أقولها هنا في بيروت: سجل أنا عربي. هل يقول العربي للعرب أنه عربي؟ يا للزمن الميت، يا للزمن الحي!". لقد انفصل عن الضمير "نحن" وبدأ بالعودة إلى الضمير "أنا"، أي الالتفات إلى الذاتية. يبيّن درويش أيضا موقفه من ربط السياسي بالأدبي بقوله في أكثر من موضع: "لقد اعتادت الأوساط الأدبية العربية أن تطرح سؤال الشعر في سياق الحرب المندلعة، استجابة للراسب الثقافي فينا الذي يربط صيحة الحرب بحماسة الشعر، باعتبار الشاعر معلقا على الأحداث، حاضا على الجهاد أو مراسلا حربيا. في كل معركة يقولون: أين القصيدة؟ لقد اختلط مفهوم الشعر السياسي بمفهوم الحدث، معزولا عن السياق التاريخي. ويقول "أما من دليل آخر على المقاومة سوى القول مثلا: سجل أنا عربي". ويقول: "ومن هنا فإننا مطالبون كشعراء فلسطينيين أن نكف عن التحليل بجناح القضية وحدها".

يتقمص درويش في هذه المرحلة أحيانا دور الطفل عائداً إلى الماضي الطفولي، مثلما انعكس ذلك في مجموعته لماذا تركت الحصان وحيدا، 1995. تحول شعر درويش إلى تجربة قوامها التناص كمظلة أسلوبية على خلاف المرحلة الأولى، حيث كان التناص جزءاً ثانويا من تكوين القصيدة وتخلّقها. مرّ الشاعر في هذه المرحلة بتحول على المستوى الجماعي. بدأ يرى في قضية شعبه جرحاً يتجاوز المحلية إلى العالمية. وعلى المستوى الذاتي فقد مر الشاعر بتجربة الموت السريري مما اضطره أن يعود في أشعاره إلى مرحلة الطفولة وإلى أسئلة الحياة والموت، حيث أصبح موتيف الموت مركزياً في شعره، وخصوصاً في مجموعته جدارية محمود درويش، 2000، حيث يتضح هذا الانفصال:

"فيا مَوْتُ! انتظرني ريثما أُنهى  
تدابيرَ الجنَازةِ في الربيعِ الهَشِّ،  
حيث وُلِدْتُ، حيث سَأَمَنع الخطباءُ  
من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين  
صُموذ التين والزيتون في وجه  
الزمان وجيشه."

من ميزات هذه المرحلة:

1- دلالة العنوان. نلاحظ أن معظم عناوين المجموعات في هذه المرحلة، لا يتصل اتصالاً مباشراً بالمجموع من حيث المعجم الشعري. نجد ذلك في مجموعة ورد أقل 1986، هي أغنية هي أغنية، 1986، سرير الغريبة، 1999، كزهر اللوز أو أبعد، 2005. كذلك نلاحظ توظيف تقنية السؤال والأسلوب الطلبي في مجموعة لماذا تركت الحصان وحيداً، 1995، ولا تعتذر عما فعلت، 2004 مما يؤكد الذاتية أيضاً.

2- السطر الشعري. نلاحظ في المرحلة الأولى والثانية قصرًا معينًا في طول السطر الشعري، بينما في مرحلة الانفصال نلاحظ أن السطر الشعري طويل نسبيًا. يمكن أن نشير إلى مجموعة ورد أقل كمثال على ذلك إذ بلغ طول كل قصيدة في الديوان عشرة أسطر لها طول متساوٍ تقريباً ويوحى بالشكل النثري. وفي رأيي أن طول السطر الشعري يسهم في تخفيف الإيقاع في القصيدة، ومن ثم يسهم في تحويلها عن المباشرة. وهو محاولة من الشاعر في خلق التوازن بين تاريخية قصيدة التفعيلة وإمكانيات قصيدة النثر. حاول درويش في مرحلته الأخيرة أن يكتب القصيدة موهماً أحياناً القارئ بأنها لا تخضع لشروط الوزن.

3- كثرة المطولات الشعرية. كتب درويش في مرحلة الانفصال العديد من القصائد الطويلة بعكس المرحلة الأولى التي خلت من هذا النوع من القصائد. تسهم هذه المطولات في عرض المضمون الشعري بشكل مفصل، ومن ثم يخفف هذا التفصيل من الخطابية. باستثناء



الدرامية الغنائية في مديح الظل العالي، 1983 التي كانت ردة فعل للخروج الفلسطيني من بيروت. كما يساعد الشاعر على التأمل في ثيماته الشعرية مما يزيد من عنصر الذاتية. نجد ذلك في قصيدة "مأساة النرجس ملهاة الفضة" في مجموعة أرى ما أريد، 1990. وفي جدارية، 2000. وفي حالة حصار، 2002.

4- توظيف الحوار. يغلب في مرحلة الانفصال الشكل الحوارى في العديد من القصائد والمجموعات كما نلاحظه في مجموعة لماذا تركت الحصان وحيدا، 1995. ولا تعتذر عما فعلت، 2004. والحوار في الأساس تقنية سردية تسهم في تخفيف الإيقاع الخارجى للقصيدة، نحورؤيا هادئة وعميقة.

5- توظيف التناسل الدينى والأسطوري بكثرة. إضافة إلى تناسل العلم الأجنبى. إن توظيف التناسل كوسيلة فنية يعنى أيضا، التخفيف من الغنائية عند درويش، ذلك أن التناسل هو تعبير غير مباشر عن الحدث، كما أن الإحالات إلى نصوص في معظمها نثرية (عبر نوعية) يسهم في تخفيف الخطاب المباشر، إذ إن مثل هذه التناسلات بحاجة إلى سيرورات قراءة متعاقبة للوصول إلى المعنى الأدبى.

يبدو أن اللجوء إلى الرمز الدينى يقيم علاقات حوارية مع القارئ لأنّ النص الدينى في مجمله بنية أساسية في ثقافة القارئ العربى، ومن ثمّ يستطيع الشاعر من خلال التناسل الدينى أن يقدم رسالته بصورة أفضل لأنه ينطلق من قاعدة مشتركة بينه وبين القارئ.

وظف درويش الرموز الدينية في نصه الشعري من الأديان الثلاثة. يبرر ذلك بأنها كلها قامت في بلاده وقد روت جميع الحضارات التي مرّت ببلاده، فالمسيح هو مواطن فلسطينى في نظره أولاً. أما من ناحية التعامل مع الرموز فإنه يرى أن تعامله مع الرموز المسيحية واليهودية أكثر حرّاً من تعامله مع الرموز الإسلامية، لأن الإسلام الرسمى هو حتمى؛ فالإسلام لا يسمح بعلاقة حرّة تجاه الأنبياء

كما أنه استطاع منذ بداياته أن يقرأ المزامير ونشيد الإنشاد وسفر الخروج وسفر التكوين باللغة العبرية ومترجمة، فكانت رافداً لثقافته.

أما بالنسبة للأسطورة فقد نجح في توظيفها بشكل عام، لكنها لم تشكل أساسًا في نسيج القصيدة، خصوصًا في المرحلة الأولى من شعره، إذ جاء التناسل الأسطوري مركبًا واحدًا من مركبات القصيدة ولم يكن المحور الأساسي الذي تتحرك من خلاله الأسطورة. يؤكد ذلك إذا ما استعرضنا الرموز الأسطورية في هذه المرحلة، فقد وظّف تموز وعوليس، وطروادة والسندباد، كما يبدو أن القاسم المشترك الذي يجمع بين هذه الأساطير في بنيتها الدلالية العميقة هو البعث والنفي والفقْد.

يمكن القول إن توظيف التناسل الأسطوري في المرحلة الأولى، وفي بعض الأحيان في المرحلة الثانية، هو توظيف بسيط، ومع التطور الأفقي لتوظيف الأسطورة في شعر درويش نلاحظ تطورًا عموديًا للتناسل الأسطوري، خصوصًا في المرحلة الثالثة. يلاحظ كذلك أن درويش اهتم في هذه المرحلة بالتناسل الأسطوري المتعلق بالمرأة. يؤكد ذلك الذاتية من جهة ومفهوم الأمومة من جهة أخرى ومفهوم الحب من ناحية ثالثة. فإذا قارنا بين المرحلة الأولى والثالثة وجدنا أن المرحلة الأولى تنتهي إلى ما يمكن تسميته "ذكورية الخطاب الشعري" حيث المباشرة والتقريبية والرسالة المباشرة ذات النبرة العالية، أما في المرحلة الثالثة فنلاحظ "أنثوية الخطاب الشعري" كما يتجلى ذلك في توظيف رموز أسطورية تناسلية تتعالق مع المرأة، وفي ظهور موضوعة الحب بشكل لافت، وخصوصًا في مجموعة سرير الغريبة.

كذلك يمكن الإشارة إلى أن استحضار التاريخ بكل مركباته في السياق الفلسطيني لا يقتصر فقط على الجانب الجمالي والشكلي لهذا الاستحضار، بل قد يحمل دلالة شرعنة الرواية الفلسطينية إزاء حالة الفقد التي أصبحت موتيفًا في الشعر الفلسطيني المعاصر. ينعكس ذلك في فقدان المكان، ونفي الإنسان.

كما يلاحظ كثرة الإحالة إلى الشخصيات الأدبية غير العربية في المرحلة الثالثة. قد نعزو ذلك إلى استقرار درويش الجغرافي في عدة دول في العالم بعد خروجه من إسرائيل وخاصة فرنسا من جهة، وإلى تغليب الذاتية على شعره، مما يمكن اعتباره ميزة أساسية في هذه المرحلة، إذ

يجول درويش خطابه الشعري المشحون بصوت المجموع في مرحلة الاتصال إلى صوت ذاتي وربما عالمي وإنساني.

6- تحوّل المعجم الدرويشي من شعرية الرؤية إلى شعرية الرؤيا. أقصد بذلك أن درويش في مرحلة الاتصال تعامل مع الثيمة الشعرية تعاملًا حسيًا كما تلتقطها عينه، بينما في مرحلة الانفصال تعامل معها ببصيرته. كما أن التضاريس الجغرافية للمكان كالبيت والبيت والمحجر والمعجم الفلسطيني كالموت والشهادة والصمود والسجن استقرت في الذاكرة الجماعية. وبرزت بشكل لافت في المرحلة الأولى والثانية إلى حد كبير بينما قلت في المرحلة الثالثة. قد تكون قصيدة "إلى أمي" في مجموعة عاشق من فلسطين، 1966. وقصيدة "بيت أمي" في مجموعة لا تعتذر عما فعلت، 2004، مثالاً على ذلك. ففي قصيدة "إلى أمي":

أحنُّ إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي..

وتكبرُ فيَّ الطفولةُ

يوماً على صدر يوم

وأعشَقُ عمري لأنني

إذا مُتُّ،

أخجل من دمع أمي!"

كذلك إذا نظرنا إلى معجم القصيدة نجده يدور في دائرة الحسي وبدلالة حسية مثل الألفاظ: "وشاحا، بعشب، كعبك، بخصلة شعر، بخيط، وقودًا، بتنور نارك، حبل غسيل". أما في قصيدة "في بيت أمي" نجد اختلافاً في توظيف المعجم الشعري إذ يحمله درويش دلالة تتجاوز المعنى الحسي دون تأويل من القارئ.

"في بيت أمي صُورتي ترنو إليّ

ولا تكفُّ عن السؤال:

أأنت، يا ضَيِّفي، أنا؟

[...]

قلت: يا هذا، أنا هُوَ أنت

لكني قفزتَ عن الجدار لكي أرى

ماذا سيحدث لو رأني الغيبُ أَقْطِفُ

من حدائقهِ المُعلَّقةِ البنفسجِ باحترامٍ...

رُبَّما ألقى السلام، وقال لي:

عُدْ سالمًا...

وقفزت عن هذا الجدار لكي أرى

ما لا يُرى

وأقيسَ عُمُقَ الهاويةِ".

من الواضح أن الشاعر يعبر عن علاقته بالماضي والحاضر والمستقبل. والقصيدة أشبه بحالة من التأمل بينما في قصيدة " إلى أمي" يعبر الشاعر عن علاقته بالماضي/ الحنين والحاضر/ ما يفتقده الآن بسبب الحنين، والمستقبل/ توظيفه أسلوب الشرط، إذا مت/ إذا ما رجعت، بمادية وحسية مباشرة.

كان للرموز والإشارات التي وظفها درويش في بداية مسيرته الشعرية دلالة مطابقة، وأحياناً كان الرمز مقحمًا على النص، ولم يكن جزءًا أساسيًا في مبناه الجمالي ثم تطورت لتصبح هذه الرموز بمرجعياتها المختلفة لبنة أساسية في معمارية القصيدة الدرويشية.

### ملخص

يعتبر محمود درويش أحد الشعراء الفلسطينيين البارزين في الشعر العربي المعاصر عامة وفي الشعر الفلسطيني خاصة، تتجاوز تجربته الشعرية الأربعين عامًا. وبسبب التطور الملموس في شعره، كما بينا في تقسيم شعره فنيًا وأيديولوجيًا إلى مراحل، يمكن أن نرى فيه صدى لتطور

الشعر العربي المعاصر بشكل عام. ثم إنَّ كمية الرموز والإشارات التاريخية، الدينية، الأسطورية والأدبية المنتشرة في شعره تدلُّ على ثقافة واسعة، وعلى اتصال مع الثقافة العربية والإنسانية. لقد عكس شعر درويش تجربة شعبه على المستوى الجماعي، كما أننا لا يمكننا فصل "الأنا" و"النحن" أو الذات والمجموع في شعره. إنما هي لعبة التغليب. ففي مرحلة الاتصال كان النحن غالبًا، وفي مرحلة الانفصال كان الأنا غالبًا على نصه الشعري.

بدأ الجانب الأيديولوجي في خطاب محمود درويش بالانحسار منذ بداية الثمانينات في القرن العشرين. فالأيديولوجية في سياقها المحدد المتمثل في امتداح الموت، الصمود، حب الأرض، الرثاء، أو القصيدة التي تعتبر رد فعل سريع لحدث سياسي، بدأت بهذا المعنى بالتلاشي، كما انحسرت النبذة الخطابية المباشرة المتمثلة جماليًا في الإيقاع السريع الحاد والنفس الدرامي إلى ما يمكن تسميته بخفوت الإيقاع.

#### مؤلفات الشاعر:

##### أ- نتاج محمود درويش الشعري:

- عصفير بلا أجنحة. عكا: مطبعة كورمستيل، 1960.
- أوراق الزيتون. حيفا: مطبعة الاتحاد التعاونية، 1964.
- عاشق من فلسطين. الناصرة: مطبعة أوفست الحكيم، 1966.
- آخر الليل. عكا: مطبعة الجليل، 1967.
- العصفير تموت في الجليل. بيروت: دار الآداب، 1970.
- حبيبي تهض من نومها. بيروت: دار العودة، 1970.
- أحبك أو لا أحبك. بيروت: دار الآداب، 1972.
- محاولة رقم 7. دم: دار العودة، 1973.
- تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، بيروت: دار العودة، 1975.
- أعراس. بيروت: دار العودة، 1977.
- مديح الظل العالي. بيروت: دار العودة، 1983.

- حصار لمدائح البحر. بيروت: دار العودة، 1984.
- هي أغنية، هي أغنية. بيروت: دار الكلمة، 1986.
- ورد أقل. بيروت: دار العودة، 1986.
- أرى ما أريد. بيروت: دار الجديد، 1990.
- أحد عشر كوكبا. بيروت: دار الجديد، 1992.
- لماذا تركت الحصان وحيدا. لندن: رياض الريس، 1995.
- سرير الغريبة. بيروت: رياض الريس، 1999.
- جدارية محمود درويش. بيروت: رياض الريس، 2000.
- حالة حصار. بيروت: رياض الريس، 2002.
- لا تعتذرا عما فعلت. بيروت: رياض الريس، 2004.
- كزهر اللوز أو أبعد. بيروت: رياض الريس، 2005.
- لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي. بيروت: رياض الريس، 2009.
- ديوان محمود درويش أو الأعمال الكاملة. المجلد الأول. بيروت: دار العودة، 1971.
- ديوان محمود درويش. المجلد الثاني. بيروت: دار العودة، 1994.

#### ب\_ نتاج محمود درويش النثري:

- شيء عن الوطن. بيروت: دار العودة، 1971.
- وداعا أيتها الحرب... وداعا أمها السلام. دم: مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، 1974.
- يوميات الحزن العادي. بيروت: دار العودة، 1976.
- بيروت فلسطين الثورة. حيفا: منشورات البلد، د.ت.
- في انتظار البرابرة. القدس: وكالة أبو عرفة، 1987.
- ذاكرة للنسيان. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987.
- في وصف حالتنا. بيروت: دار الكلمة، 1987.

- الرسائل محمود درويش وسميح القاسم. حيفا: عربسك، 1989.
- عابرون في كلام عابر. الدار البيضاء: دار توبقال، 1991.
- في حضرة الغياب. بيروت: رياض الريس، 2006.
- حيرة العائد. بيروت: رياض الريس، 2007.
- أثر الفراشة. بيروت: رياض الريس، 2008.

## مصادر مختارة:

## ج. كتب:

- أبو خضرة، سعيد. تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش. عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001.
- الأسطة، عادل. ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية. نابلس: الدار الوطنية، 1996.
- الأسطة، عادل. أرض القصيدة، جدارية محمود درويش وصلتها بأشعاره. رام الله: بيت الشعر، 2001.
- بدران، جمال. محمود درويش شاعر الصمود والثقافة. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 1999.
- بيضون، حيدر. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. بيروت: دار الكتب العلمية، 1991.
- الجزائر، محمد فكري. الخطاب الشعري عند محمود درويش. القاهرة: إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، 2001.
- حمزة، حسين. مراوغة النص، دراسات في شعر محمود درويش. حيفا: مكتبة كل شيء، 2001.
- الخوالدة، فتحي. تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان "أحد عشر كوكبا". عمان: أزمنة، 2006.
- الديك، ساري. محمود درويش الشعر والقضية. عمان: دار الكرمل، 1995.

- الربيعات، عمر أحمد . الأثر التوراتي في شعر محمود درويش. عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2009.
- الزعبي، أحمد. الشاعر الغاضب. د.م: دن، 1995.
- الشعبي، مهند. مرجعيات الفعل الإبداعي مدخل لقراءة الفعل في تجربة محمود درويش الشعرية. دمشق: دار الينابيع للطباعة، 2002.
- صالح، محمد إبراهيم. محمود درويش بين الزعتر والصبار. دمشق: وزارة الثقافة، 1999.
- عاشور، فهد. التكرار في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.
- عرايدي، نعيم. البناء المجسم دراسة في طبيعة الشعر عند محمود درويش. عكا: مؤسسة الأسوار، 1991.
- عرايدي، نعيم. الفلسفاريخية والبنية التحتية لشعر محمود درويش. حيفا: مكتبة كل شيء، 1994.
- علي، ناصر. بنية القصيدة في شعر محمود درويش. عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001.
- القاسم، أفنان. مسألة الشعر والملحمة الدرويشية. بيروت: عالم الكتب، 1987.
- المساوي، عبد السلام. جماليات الموت في شعر محمود درويش. بيروت: دار الساق، 2009.
- مغنية، أحمد . الغربية في شعر محمود درويش 1972-1982. بيروت: الفارابي، 2004.
- مواصي، فاروق. محمود درويش قراءات في شعره. كفر قرع: دار الهدى للنشر، 2009.
- النابلسي، شاكر. مجنون التراب. د.م: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987.
- نصرالله، فؤاد. تجليات العولمة الثقافية والسياسية في شعر محمود درويش. بيروت: دار الانتشار العربي، 2007.
- النقاش، رجا. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. ط2. القاهرة: دار الهلال، 1971.
- وازن، عبده. محمود درويش الغريب يقع على نفسه، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، 2006.



- يحيى، أحلام. عودة الحصان الضائع وقفة مع الشاعر محمود درويش. دمشق: نينوى، 2003.
- Mansson, A. (2003), *Passage to a new Wor(l)d, Exile and restoration in Mahmoud Darwish's writing*. Stockholm: Uppsala Universitet
- د. فصول/ مقالات في كتب ومجلات:
- أبو هشيش، إبراهيم. "المكون التناسي في الصورة الشعرية عند محمود درويش." زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998. 167-188.
- الأسطة، عادل. "محمود درويش بين ريتا وغيوني بندقية." أدب المقاومة من تفاعل البدايات إلى خيبة النهايات. د.م: السلطة الوطنية الفلسطينية: مطبوعات وزارة الثقافة، 1998. 74-85.
- الأسطة، عادل. "محمود درويش تفاعل البدايات وخبية النهايات." أدب المقاومة من تفاعل البدايات إلى خيبة النهايات. د.م: السلطة الوطنية الفلسطينية: مطبوعات وزارة الثقافة، 1998. 86-97.
- باروت، جمال. "مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث." زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998. 45-75.
- بنيس، محمد. "أحمد الزعتر - محمود درويش."، "التراب - محمود درويش." الشعر العربي الحديث 3. الدار البيضاء: دار توبقال، 1996. 194-230، 227-230.
- حمزة، حسين. "اللغة في مواجهة الموت موتيف الموت في شعر محمود درويش." العين الثالثة. دراسات أدبية. الناصرة: منشورات مواقف، 2005. 68-104.
- حمزة، حسين. "القصيدة أم، مقارنة بنائية دلالية لقصيدة الشاعر محمود درويش." مدارات. حيفا: الكلية الأكاديمية العربية للتربية في إسرائيل، 2008. 13-33.

- خريس، أحمد. "قصيدة الهدهد مقارنة للمرجعيات وتصلبات الدلالة." زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998. 153-165.
- الخطيب، حسام. "تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويشي." الشعر العربي في نهاية القرن. تحرير فخري صالح. عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997. 69-96.
- خليل، إبراهيم. "الرموز الإسبانية والأندلسية في شعر محمود درويش." ظلال أندلسية في الأدب المعاصر. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000. 11-36.
- خوري، إلياس. "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق." الذاكرة المفقودة. ط2، بيروت: دار الآداب، 1990. 242-248.
- خوري، إلياس. "سرحان القصيدة والرمز."، دراسات في نقد الشعر. ط3. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1986. 111-144.
- درويش، أحمد. "ملاحم التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش." الكلمة والمجهر. عمان: دار الشروق، 1996. 71-95.
- زين الدين، ثائر. "الشعر الحديث يستعير تقنيات السرد." خلف عربة الشعر. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2006. 65-94.
- سلسع، جمال. "كيفية الاستحضار الأسطوري والتراثي للشاعر محمود درويش." الأسطورة والتراث في الشعر الفلسطيني الحديث. القدس: مطبعة المعارف، 1996. 17-38.
- شاهين، محمد. "محمود درويش: للأسطورة وجهان." الأدب والأسطورة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996. 85-102.
- شحروري، صبحي. "رباعيات درويش بين التجريد والحسية." في تأويل الشعر المحلي بين نهوضه واستنساخ الواقع. نابلس: دار الفاروق، 1995. 43-59.

- الشيخ، خليل. "لماذا تركت الحصان وحيداً، السيرة في إطار الشعر." السيرة والمتخيل. عمان: أزمنة، 2005. 173-222.
- الصكر، حاتم. "قصيدة السيرة." مرايا نرسييس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة. عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999. 140-175.
- عبد المطلب، محمد. "تطور تجربة محمود درويش الشعرية." زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1988. 77-106.
- عثمان، اعتدال. إضاءة النص. بيروت: دار الحداثة، 1988. 105-170.
- عصفور، محمد. "محمود درويش وأزمة الشاعر الفلسطيني." زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998. 107-124.
- العيد، يمني. "أحمد الزعتر لمحمود درويش." في القول الشعري. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1987. 103-114.
- الغدامي، عبد الله. "عابرون في كلام عابر." ثقافة الأسئلة. ط2. الكويت: دار سعاد الصباح، 1993. 32-84.
- فضل، صلاح. "تحولات مدينة الشعراء عند محمود درويش." أساليب الشعرية المعاصرة. بيروت: دار الآداب، 1995. 141-171.
- قطوس، بسام. "المقاربة الأولى، والمقاربة الثانية." مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث. عمان: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، 2000. 17-98.
- قطوس، بسام. "علائق الحضور والغياب في "شتاء ريتا الطويل." استراتيجيات القراءة. عمان: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، 1998. 51-93.
- اليوسفي، محمد. "عن الشعر ومكائد الطفل." زيتونة المنفى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998. 31-43.

- Antoon, Sinan. "Returning to the Wind: ON Darwish's *LA TA'TADHUR 'AMMA FA'ALTA*." in *Mahmoud Darwish Exile's Poet*. Ed. Hala, Khamis Nassar and Najat Rahman, U.S.A.: Olive branch Press, 2008. 215-238.
- Jubran, S. "The Image of the Father in the Poetry of Mahmoud Darwish." in *Mahmoud Darwish Exile's Poet*. Ed. Hala Khamis Nassar and Najat Rahman. U.S.A.: Olive branch Press, 2008. 79-93.
- Hadidi,Subhi. "Mahmoud Darwish's Love Poem: History, Exile, and the Epic Call." in *Mahmoud Darwish Exile's Poet*. Ed. Hala Khamis Nassar and Najat Rahman. U.S.A.: Olive branch Press, 2008. 95-122.
- Hussain, H."The Image of the Mother in the Poetry of Mahmoud Darwish." *Holy land Studies*. 2009. 8.2. 159-194.
- Darraj, Faysal. "Transfigurations in the Poetry of Mahmoud Darwish." in *Mahmoud Darwish Exile's Poet*. Ed. Hala, Khamis, Nassar and Najat Rahman, U.S.A.: Olive branch Press, 2008. 57-78.
- Rahman, Najat. "Threatened Longing and Perpetual Search: the Writing of Home in the Poetry of Mahmoud Darwish." in *Mahmoud Darwish Exile's Poet*. Ed. Hala, Khamis, Nassar and Najat Rahman. U.S.A.: Olive branch Press, 2008. 41-56.
- Reigeluth, Sturat. "The Art of Repetition: The Poetic of Mahmoud Darwish and Mourid Barghouti." in *Mahmoud Darwish Exile's Poet*. Ed. Hala, Khamis , Nassar and Najat Rahman, U.S.A: Olive branch Press, 2008. 293-318.
- Sacks, Jefry. "Language Places." in *Mahmoud Darwish Exile's Poet*. Ed. Hala, Khamis , Nassar and Najat Rahman, U.S.A.: Olive branch Press, 2008. 239-272.

- Celik, Ipek Azime. "Alternative History, Expanding Identity: Myths Reconsidered in Mahmoud Darwish's Poetry." in *Mahmoud Darwish Exile's Poet*. Ed. Hala, Khamis , Nassar and Najat Rahman, U.S.A: Olive branch Press, 2008. 273-291.
- Nassar, Hala. "Exile and the City: The Arab City in the Writing of Mahmoud Darwish." in *Mahmoud Darwish Exile's Poet*. Ed. Hala, Khamis , Nassar and Najat Rahman, U.S.A: Olive branch Press, 2008. 191-214.
- Neuwirth, Angelika. "Hebrew Bible and Arabic Poetry, Mahmoud Darwish's Palestine- from Paradise Lost to a Homeland Made of Word." in *Mahmoud Darwish Exile's Poet*. Ed. Hala, Khamis, Nassar and Najat Rahman, U.S.A: Olive branch Press, 2008. 167-190.



الأُويب

ميشيل حرارو





## حصاة من هيكل ميشيل حدّاد الشّعريّ المقاوم

آمال عوّاد رضوان

- 1-1-1919 ولد ميشيل حدّاد في مدينة النّاصرة.
- 1936 أنهى دراسته والثّانويّة.
- 1937 ابتدأ العمل في التّدريس في مدينة الرّملة، فغزّة، فالقدس فالنّاصرة.
- 1944 عمل على تأسيس فرقة مسرح في فترة مبكّرة من حياتنا الثّقافيّة المعاصرة، وأقام معرضًا للرّسم.
- 1947 حصل على دبلوم كليّة الصحّافة المصريّة بالانتساب، وشهادة تدريس الفنون الجميلة.
- في زمن الانتداب ساهم بتحرير بعض المنابر الأدبيّة والبرامج الإذاعيّة، فقد عمل محرّرًا في مجلّة "الذخيرة"، ومحرّرًا في برامج دار الإذاعة الفلسطينيّة ومحطّة الشّرق الأدنى.
- 1954 أصدر مجلّة "المجتمع" الشّهريّة حتى 1959، ثمّ جدّدها بعد تقاعده 1979.
- أقام عددًا من الورشات الأدبيّة، لتشجيع المواهب الشّابة في حقل الكتابة والفنّ، كما عمل على تأسيس "جمعيّة أصدقاء مستشفى النّاصرة"، وعلى إنشاء كليّة عربيّة في النّاصرة.
- 1955 أسّس باسم مجلّة المجتمع وكتّابها أوّل رابطة لشعراء العربيّة في البلاد.
- 1955 أوّل من أصدر مجموعة شعريّة للشّعراء الشّباب، بعنوان "ألوان من شعر العربيّة في إسرائيل". وأصدر مسرحيّة "ظلام ونور" مع الشّاعر جمال قعوار، ونشر مجموعة من المختارات القصصيّة، تحت عنوان "أقاصيص من هنا وهناك".
- 1969 أصدر ديوان "الدرج المؤدّي إلى أغوارنا"، عن دار النّشر العربيّ، والذي أثار اهتمام النّقاد والمحافل الأدبيّة، لمواضيعه الغنيّة وأسلوبه الفنيّ المتميّز، وهو قصائد نثريّة.
- 1972 أصدر "اقتراب السّاعات والأميال" عن دار النّشر العربيّ، وقصائد الديوان جميعها تلتزم التّفعية.
- 1973 أصدر "ألف ليلة عصريّة" عن دار الشّرق، وجميع القصائد نثريّة.
- 1974 منحه جامعة "أيوا" الأمريكيّة شهادة شرف الزّمالة الأدبيّة، بعد اشتراكه في برنامج الكتابة العالميّ. 1975 أصدر مجموعة "أنّ تسأل" عن مطبعة الحكيم، جمع فيه بين

- القصائد النَّثرية وقصائد التَّفعية، والقصائد البرقيّات القصيرة، كما أنّه أصدر العديد من قصص الأطفال مع غيره من الأدباء.
- 1976 أصدر "هأنذا أيّها السيّد" عن مجلّة الشّرق، تتكوّن من خمسة أقسام رئيسيّة، الأربعة الأولى منها قصائد نثرية قصيرة، أمّا قصائد القسم الخامس فهي استجلاءات غنائيّة مبنية على إيقاع موزون.
- 1979 أصدر "إلى أين أيّها الفرح" عن دار الأسوار، يضمّ بعض القصائد النثرية، وكثيراً من قصائد التَّفعية، وعدداً من القصائد البرقيّات.
- 1979 أصدر "غزّة على جبين الصّبا"، مجموعة شعريّة لعدد من شعرائنا ورسمينا الشّباب.
- 1982 اشترك في كتابة مسرحيّة "مداس الطنبوري" التي عرضت بنجاح في مدارسنا العربيّة.
- 1984 أصدر "أرصفة الحرّة" عن دار المشرق.
- 1985 أصدر "في النّاحية الأخرى" عن دار المشرق، يضمّ ستاً وثلاثين قصيدة نثرية قصيرة، باستثناء قصيدة "أقدام ناصعة" بخمس صفحات، وقصيدة "إلى ليلي" وكلتاهما موزونة تلزم التَّفعية، كما أنيط به رئاسة تحرير مجلّة الشّرق الأدبيّة الفصلية.
- 1987 أصدر "ملء الصّمت" عن دار المشرق، وانتخبته رابطة الكتّاب والأدباء الفلسطينيين في البلاد أوّل رئيس فخريّ للرّابطة، بعد اشتراكه في تأسيسها.
- 1988 اشترك في مؤتمر الشّعريّ العالميّ روتردام في هولندا.
- 1989 أصدر "عودة العاشق إلى أغواره" عن دار المشرق.
- 1990 أصدر "القوارير" عن مؤسّسة المجتمع.
- 1990 أصدر "من ذكرياتي" عن رابطة الكتّاب الفلسطينيين.
- 1992 أصدر "شاعر في مرآة النّقد" مراجع عن دائرة الثقافة العربيّة/مطبعة دار المشرق.
- 1994 أصدر "نسيم في طيات العاصفة" عن دائرة الثقافة العربيّة ومجلس الفنون والآداب.
- 1996 أصدر "في أجواء النّغم"، عن دائرة الثقافة العربيّة والمجلس الشّعبيّ للثقافة والفنون/مطبعة فينوس.
- 1997 أصدر "أبحث عن حرّيتي" إصدار مديريّة الثقافة العامّة/مطبعة الحكيم.

يعتبر ميشيل حدّاد رائد حركة الشّعر الحديث في البلاد، وترجم شعره إلى عدّة لغات، فحصل على عدد من الجوائز الأدبيّة والفنيّة، واشترك في ندوات ومؤتمرات أدبيّة محلّيّة وعالميّة، وقدّم لكثير من الشّعراء مجموعاتهم الشعريّة، وأصدر مجموعتين شعريّتين لأكثر من ستين شاعرًا محليًّا، وأصدرت له بالعبريّة دار النّشر المعروفة "هكيبوتس همئوحاد" مجموعة شعريّة. قدّم لها البروفيسور ساسون سوميخ بعنوان "تراكمات".

### الأسلوب واللّغة والبناء:

كتب الشّاعر طه محمّد علي عام 1969 تقديمًا لمجموعة "الدّرج المؤدّي إلى أغوارنا":  
"أنت هنا أمام حشد من الصّور الحيّة المعبّرة، التي تولّف بين الرّؤيا والأبعاد الفكريّة والإنسانيّة، فتجعل العمل الفنيّ كلاً متناسقًا"<sup>1</sup>.

لقد استخدم الشاعر أساليب تعبيريّة متنوّعة؛ كأسلوب الحوار، السّرد، الخطاب، المناجاة، بلغة نثريّة شعريّة بعيدة عن الوزن والقافية، وباسترسال تداعيات تحلّق في فضاء شاسع من أفكار وخواطر ومعانٍ اتكأّت على خيال خصب في تركيب عبارات مبطنّة بالاستعارات والمجازيّة، مشحونة بالرمزيّة، تتضمّن إحياءات مبتكرة وإشارات صادمة بمفارقاتها، تنوء بإيماءات تستثير الدهشة والغرابة بتخيّلاتها، ولم يتوان في تجيير التّراث والموسيقا وثقافته الإنجيليّة والأسطوريّة والألفاظ الشعبيّة، في تفجير الحروف بصرخات إنسانيّة مكتومة الدويّ، في خضمّ صخب الكبت والظّروف الصّعبة والصّوت المقموع!

نسيج كلّ قصيدة قائم بذاته متماسك الخيوط والعضويّة بعمق رؤيته، وذلك ينبع من ثقافة الشّاعر حدّاد الفكريّة والوجدانيّة والفنيّة، فالصّور تتلاحق متسلسلة، وقد تبدو اللّغة مفكّكة متهاففة في بعضها أحيانًا، أو يكتنفها غموض شقّاف، إلّا أنّ أغوارها متعدّدة الأبعاد والمستويات الدلاليّة، تحمل نفسًا شعريًّا واحدًا متألّفًا متناسقًا بانسيابيّة، تتواتر وتتواشج فيه لغة الحنين والشّجن، وتشيع نغمة أسى وحزن في القلب، بعزف إبداعيّ راق يصبو إلى قمّة الحلم بالوطن.

<sup>1</sup> طه محمد علي، مقدمة "الدّرج المؤدّي إلى أغوارنا" من الشاعر في مرآة النّقد (د.م: دن، 1969)، 152.

الشاعر ميشيل حدّاد كشاهد عيان على أهمّ الأحداث السياسيّة والتاريخيّة المبريرة في بلادنا، نراه بوعي محترف يحقّز الحواس الحاملة، ويحفّ صوب نزعته الثوريّة الهادئة السّاخرة، ليوجّج في عين قارئه الحادّة دهشة وحشية ثاقبة التّأويل، من خلال تجلّيات قصائده، التي يبدو عنفوان حروفها التّثويريّة هوسًا جامحًا، يعصى تفكيك شحناته المكبّلة، لأنّها تستوعب الكون بتناقضاته اللامتناهية.

يقول البروفيسور ساوسون سوميخ في مقالته "الميزات الشعريّة في قصائد ميشيل حدّاد"، الموثقة في كتاب "الشاعر في مرآة النّقد":

"نلمح بين السّطور وبعد الانتهاء من قراءة القصيدة الواحدة أمورًا غير مفهومة. تفسّر جوّ السّداجة، وتدعونا إلى التأمّل والتّساؤل، هل هذه السّداجة حقيقيّة فعلاً، أم هي آيرويّة؟ وسرعان ما يتّضح لنا أنّ عالم ميشيل حدّاد ليس بسيطًا أبدًا، وصيغته الشعريّة أبعد ما تكون عن السّطحيّة".<sup>1</sup>

ويقول أحمد حسنين في مقالته "الشخصيّات الأربع في شعر ميشيل حدّاد":  
"أنا أعتزّ أنّ ميشيل حدّاد شاعر يدير لك ظهره، ولا تستطيع أن تدير له ظهرك لأيّ شيء يكتبه، إلّا على سبيل المكابرة البلهاء فقط".<sup>2</sup>  
ألعلّ هذه الشّهادات مجرد كلمات تشويق، تدخلك إلى حوامة الحذر والارتياب، أو إلى كهوف الاستكشاف استزادة في حبّ الاستطلاع لحلّ ألغازها؟  
كيف للقارئ أن يستشفّ أدغال الصّور الشعريّة الضّبّابية، كثيفة البواطن، والضّوء خافت؟

<sup>1</sup> ساوسون سوميخ، "الميزات الشعريّة في قصائد ميشيل حدّاد"، من كتاب الشاعر في مرآة النّقد، 91 وفي الكرمل 4، (1983).

<sup>2</sup> أحمد حسنين، "الشخصيّات الأربع في شعر ميشيل حدّاد" من كتاب الشاعر في مرآة النّقد، 69 وفي المواكب 5-6، مج 6 (أيار وحزيران 1989).

يقول نعيم عرايدي في خلاصة مقالته "حبّ الحياة والخوف من الموت":

"هذا ما حاولت أن أقنع به في دراستي لأدونيس، كان شعره حتّى أغاني مهبّار الدمشقي وبعد مجموعته الأولى مجرد تأملات وليست شعراً، وهكذا بالنسبة لميشيل حدّاد، فهو شاعر كبير في أعماقه، إلاّ أنّه لم يستطع تجسيد شاعريّته بقصائد تتفاعل مع القارئ العربيّ ذات التطلّعات والآمال الخاصّة به، الّتي تبحث عن معبر لها، إلاّ أنّ شيئاً واحداً لا نستطيع إنكاره، هو وجود مقاطع كثيرة في قصائد ميشيل حدّاد المنثورة مليئة بالشاعريّة، وهي تصلح لأن تكون قصائد مستقلّة ذات أبعاد عميقة"، وإنّ هاجس الخوف من الموت هو المحرّك الأساسيّ، وهو الطّابع الغالب على شعر حدّاد.<sup>1</sup>

وقال د. عبد اللّطيف البرغوثي:

"إنّ قصائد هذا الديوان النثريّة الّتي رأى فيها الشّاعر سميح القاسم ثلاثة محاور، هي الطّفولة والخوف والشّعور بالغب، إنّما تدور في الواقع من حيث المضمون حول موضوع واحد كبير، هو مجابهة النّفس كما يوحى العنوان".<sup>2</sup>

ويأتي رأيي على خلاف ما سبق، إذ إنّ مضامين ومواضيع ميشيل حدّاد قد تبدو للقارئ العاديّ أنّها تحمل الطّابع الشّخصيّ، إلاّ أنّها تتألّف من قضايا شعريّة كبيرة مصيريّة، معظمها ينحو باتجاه نتوءات تاريخيّة مهمّة تحمل جراحات وأزمات الوطن، ومنعطفات مفصليّة في ملامح حياة الشّعب الفلسطينيّ المقهور، فتعكس حالة التّمزق الفلسطينيّ والعربيّ بمآسيه وتخبّطه وضياعه وأحلامه المنزقة على مدارج الخيبات، ويتغلغل عقب روائعها الإنسانيّة حائرًا في معنى الوجود، متراوحًا بين كينونة الإنسان وصورته في الرّمكان! لماذا لجأ الشّاعر ميشيل إلى هذا الشّعريّ في عمر الخمسين؟

<sup>1</sup> نعيم عرايدي، "حبّ الحياة والخوف من الموت" من كتاب الشّاعر في مرآة النّقد، 136، وفي الشّرق (أذار- أيار، 1976).

<sup>2</sup> عبد اللّطيف البرغوثي، من كتاب الشّاعر في مرآة النّقد، 29.

يقول الأديب محمّد علي سعيد في مقالته "قراءة في شعر ميشيل حدّاد":  
"لأنّه رأى النّهاية والقبر، وهو الحدّ المادّي الفاصل بين الدّنيا والآخرة، فخاف من المستقبل  
الذي يتمثّل فيه الموت، وعندها نظر إلى الوراء وهرب إلى الماضي، ليستمدّ لذة من هناك، وبدأ  
يغرف من مخزون ذكرياته، من صور الطّفولة وشقاوة الصّبا وحماس الشّباب، فأوجد لنفسه  
ملاذًا وبديلاً من المستقبل الذي يمثّله الموت، وخلق لنفسه عالماً آخر من الماضي الجميل الدّافئ  
والزّاهي الألوان، ليستطيع تحسين حياته للاستمتاع أو للتحمّل"<sup>1</sup>  
ونتساءل هنا: لماذا اختار قصيدة التّربالذّات؟

يجيب محمّد علي سعيد في مقالته "قراءة في شعر ميشيل حدّاد"  
"أمعن شاعرنا النّظر في حركة الشّعْر المحلّيّ، فوجدها متأخّرة عن زميلاتها في العالم العربيّ،  
فأخذ على عاتقه مهمّة الأخذ بيدها والسّير حثيثاً نحو الأفضل والأصدق، وهو يعرف بأنّ المهمّة  
صعبة، وكثيرة هي حجارة الطّريق وحفرها وقطّاعها!"<sup>2</sup>

أما د. حبيب بولس فيقول في مقالته "ميشيل حدّاد والتجربة التي لانتهت":  
"أدبائنا آثروا الحداثة لا هرباً من واقع، وإنّما لأنّهم رأوا فيها ذاتهم، ولأنّها تعبّر عمّا يجول في  
خواتمهم وأفكارهم ومشاعرهم وعن روح عصرهم، أكثر من البنى الشعريّة الأخرى"<sup>3</sup>  
وعلى كل حال، تتعدّد الرّؤى ووجهات النّظر في شعر حدّاد وأنماطه وقوابله وتدوّقه، وكلّ  
بحسب فهمه وإدراكه وثقافته يدليّ بقوله.

---

<sup>1</sup> محمّد علي سعيد، "قراءة في شعر ميشيل حدّاد" من كتاب الشاعر في مرآة النّقد، 97، وفي الشّرق، 13/3،  
(آب تشرين أوّل، 1983).

<sup>2</sup> محمّد علي سعيد، "قراءة في شعر ميشيل حدّاد" من كتاب الشاعر في مرآة النّقد، 96، وفي الشّرق، 13/3،  
(آب تشرين أوّل، 1983).

<sup>3</sup> حبيب بولس، "ميشيل حدّاد والتجربة التي لا تنتهي" من كتاب الشّاعر في مرآة النّقد، 12، وفي الاتّحاد  
(الجمعة 13-12-1991).

وكتب د. رافع يحيى في مقالته "الرّموز السّياسيّة في شعر ميشيل حدّاد":  
 "الحاضر والقوميّة يختبئان في قصائد ميشيل حدّاد، وفي بعض الأحيان تطفو على سطح القصيدة وتشكّل مركزها، نصطدم بالغموض الذي يعطّر قصائده، فهو يعبر عن أحاسيسه في بعض الحالات حيث نلمس الرّمز الصّريح".<sup>1</sup>

وكتب غسان كنفاني:

إنّ لمحمود درويش إنجازات مهمّة في هذا النّطاق. ومؤخراً صدر ديوان شعر لشاعر اسمه ميشيل حدّاد بعنوان "الدّرج المؤدّي إلى أغوارنا"، وهو مجموعة من قصائد النثر المكتوبة جيّداً من النّاحية الفنيّة، وتوازي الجهد المماثل الذي يظهر في الدّول العربيّة!<sup>2</sup>

وكتب محمّد علي سعيد:

ديوانه الأوّل يحمل عنواناً واضحاً "الدّرج المؤدّي إلى أغوارنا": إلى أعماق وأبعاد النّفس البشريّة، وهذا الدّرج يحفره الشّاعر في أعماقه وفي حسّه.<sup>3</sup>

من خلال هذه الرّؤى ووجهات النّظر، يطوف بي العنوان "الدّرج المؤدّي إلى أغوارنا"، في سماوات من التّساؤلات النّائية؛ كيف يمكن أن يستشفّ القارئ الصّور المهمّة الشّفافّة التي يرمي إليها الشّاعر؟ لماذا لم يستخدم الأدراج بصيغة الجّمع بدلاً من الدّرج المفرد، طالما أنّ لكلّ غور درجه؟ أم أنّ هناك درجاً محدّداً يؤدّي إلى أغوارنا جميعاً؟ ولو كان الحديث عن أغوار النّفس، ولكلّ منّا أغواره، فهل الشّاعر ميشيل حدّاد مخوّل بأنّ يتحدّث عن أغوار نفوس البشر؟ لم لا يتحدّث عن أغواره كفرد يعرف نفسه؟ أم أنّ كلمة "أغوارنا" تحمل دلالة أخرى؟

<sup>1</sup> رافع يحيى، "الرموز السياسية في شعر ميشيل حدّاد" من كتاب الشّاعر في مرآة النّقد، 60، وفي المجتمع، 7 (حزيران 1990).

<sup>2</sup> غسان كنفاني، "في شعر ميشيل حدّاد" مجلّة مواقف، 2/9 (أيار حزيران 1970).

<sup>3</sup> محمّد علي سعيد، "قراءة في شعر ميشيل حدّاد" من كتاب الشّاعر في مرآة النّقد، 98، وفي الشرق، 13/3 (آب-تشرين أوّل 1983).

ولماذا يعود الشّاعر العاشق عام 1989 إلى أغواره بعد عشرين عامًا، في كتابه الشّعريّ "عودة العاشق إلى أغواره"؟

يقول الشّاعر سميح القاسم في مقالته "ميشيل حدّاد شاعرًا وإنسانًا" جرى الحديث عن خمسة دواوين شعريّة لميشيل حدّاد، ولكنّي أرى أنّ هذا التّقسيم هو تقسيم خارجيّ، إذ إنّ الشّاعر ميشيل حدّاد أصدر قصائده التي كتبها ضمن مجموعات خمس، وهي في الواقع من حيث الرّوح واللّغة والمضامين أشبه بديوان واحد، قسّم إلى أجزاء لاعتبارات زمنيّة فقط، ذلك أنّنا لا نستطيع أن نعتبر كلّ ديوان من دواوين الشّاعر مرحلة جديدة في شعره، بل إنّها مواصلة واستمرار في الدّرب الإنسانيّ التي يسيرها إنسان هذا العصر وهذا المجتمع!

وهنا تتساءل الباحثة:

هل حقًا تشكّل دواوين حدّاد ديوانًا واحدًا، ولا تشكّل كلّ منها مرحلة جديدة في شعره؟ والجواب الذي تراه يقول: إن كلّ مجموعة هي عالم قائم بذاته وزمانه ومكانه.

ويتابع الشّاعر سميح القاسم في مقالته المذكورة:

في البداية كانت هناك في بعض القصائد محاولة لعرض عضلات، ذلك أنّه أراد أن يؤكّد وجوده بقصائد فيها من الصّنع أو المظاهرة الفنيّة، أكثر ممّا فيها من عمق التّجربة وأصالتها، وحتّى في القصيدة الواحدة كان النّاقد يستطيع أن يلاحظ تفاوتًا في العمق والأصالة بين مقطع وآخر، هذا كما قلت في بداية التّجربة الشعريّة لميشيل.<sup>1</sup>

هذه الكلمات تحتاج في رأي الباحثة إلى إعادة نظر، فهي لا تمثّل حقيقة ما تراه في هذه المجموعة الشعريّة التي تعتبرها كثيرًا ثمينًا.

---

<sup>1</sup> سميح القاسم، "ميشيل حدّاد شاعرًا وإنسانًا" من كتاب الشّاعر في مرآة النّقد، 120. وفي مجلّة الشّرق، 9/2 (نيسان-حزيران 1979).



ولكي تثبت الباحثة رأيها ستحاول الدخول إلى أعماق هذه المجموعة، من خلال قصيدة واحدة تقرأها قراءة نقدية متعمقة، هي قصيدة "لو أخطو دون إغماء". في هذه القصيدة يقول الشاعر:

لا تفتحوا الأقواس/ على لساني عقد من الحواسّ الكسلى/ حملتها الأهازيج والإيقاعات/  
ورائحة حساء العدس/ ويحي لو أفكّ عقلها الملساء/ تبرك الجمال على مؤردي/ تعدو  
الخواتم من خياشيمها نشطة/ تلهو على كدر مراحنا.

الشاعر يرفض حقيقة التّيه الأزلّيّ الملاصق للفلسطينيّ، لأنّه يدرك كنهه، فيعبّر عن ذاته من خلال تجربته الخاصّة، بصيغ متعدّدة ابتدأها بصيغة الأمر والنّهْي: "لا تفتحوا الأقواس"/ وبضمير المتكلّم المفرد "أنا"، (أهو المفرد الفرد، أم المفرد الجُمع؟) ثم: على لساني...؛ (أيقصد: على لسان الشّعب الفلسطينيّ؟) عقد من الحواسّ الكسلى..... لينهبها ب/ تلهو على كدر مراحنا/، ضمير المتكلّم نحن!

تبدو لنا اللّغة شعريّة متفرّدة تنبض بالحياة والتّاريخ، فهو من خلال استبطان تجاربه الحياتيّة التي يخلع عليها من عواطفه أصبغاً بَرّاقة، تضجّ كلماته بمجازيّة أبعادها ورمزيّة أفاقها وكثافة إحياءاتها، حين يذكي الصّور المخصّبة بتصويراتها الرّمزيّة، ويستكفي معانيها العميقة، فتغدو كلماته الرّمزيّة الشّفافّة محمّلة بالدلالات الممزوجة بعلاقات حسّيّة في سياقات مختلفة. ما هي الأقواس؟ وما دلالاتها؟ بقفزة تاريخيّة سريعة رهيفة الخطى المنتظمة، أترىص بومضات نداءه تتخطّفي صوب المفاتيح الدلاليّة، تعطينها بحذر معاتب، لفتح أفعال القصيدة بهدوء دون تعثر، فالقصيدة كلها تعيدنا إلى ما يلي:

هناك قرار الجمعيّة العامّة التابعة لهيئة الأمم المتّحدة في 29-11-1947 بتقسيم أرض فلسطين إلى ثلاثة كيانات: دولة عربيّة، ودولة يهوديّة، ومدينتي بيت لحم والقدس تحت الوصاية الدّوليّة. ومع نهاية حرب 1948 قامت إسرائيل على كامل النّقب والجليل والسّهّل السّاحلي، وصارت واقعاً معترفاً به يحمل اسم دولة إسرائيل اليهوديّة، وصارت الضّقة الغربيّة والقدس جزءاً من المملكة الأردنيّة، وأمّا قطاع غزّة فسيطر عليه المصريّون!

وفي صباح 1964/5/28، التأم المؤتمر الفلسطيني الأول من 397 عضواً، بإدارة د. عزت طنّوس في فندق إنتركونتيننتال "الأقواس السبعة" في القدس في جبل الزيتون، الذي تقع الأغوار الأردنية على أقدامه الشرقيّة، وقد خرج المؤتمر بقرار إعلان قيام منظمة التحرير الفلسطينية، والمصادقة على الميثاق القومي (الوطني) لمنظمة التحرير الفلسطينية.

نعم، إنّها خيوط اللعبة الشعريّة: يكتفّ ميشيل حدّاد التاريخ، وينسج الأحداث وجدانياً باتساع ثقافته وبحنكته الملمغوزة، فيقول:

أرضنا الحسنة لا تهزّوا بها/ رقصت عليها المردة والجبابرة/ هل لديك ما تشي به يا صاحب؟/ الخيط الواهي تخذشي أطرافه/ اجدوني به فأستيقظ/

الضمائر أنتم، هم، أنت، هو وأنا، في تكثيفها تترك القارئ، فكلّ جملة تحمل ضميراً مغايراً، والجمال تبدو منفصلة عن الأخرى على المستوى الظاهريّ، لكنّ الوصف باستخدامه صيغة المنادى "يا صاحب"، وحدها على مستوى الشعور، وعمق وطأة الضياع والألم والتشرد بين الكينونة والصيرورة!

لكن: ما دلالة الخيط الواهي؟

إنّ الأمور تدهورت وانقلبت بعد نكسة العرب عام 1967، وبعد احتلال إسرائيل للضفة الغربية وقطاع غزة، واستيلائها على سيناء المصرية وهضبة الجولان السوريّة، وقد تركت هزيمة نفسيّة في صفوف الجيوش العربيّة والأمة أمام "الجيش الذي لا يقهر". تمّ ترسيم حدود دوليّة ووضع سياج على الحدود الأردنيّة والمصريّة واللبنانيّة والسوريّة، إضافة إلى شرخ الأراضي الفلسطينيّة وتقسيمها بحدود "الخيط الواهي": أي الخط الأخضر ما بين عرب 1948 وعرب 1967، الذي مرّ وسط مدينة القدس، ليظلّ جزؤها الغربيّ داخل الخط الأخضر، كما أصدر الكنيست قراراً في 1967-6-27، يخوّل إسرائيل بضمّ القدس الشرقيّة، وجعل المدينة بأكملها عاصمة لها.

"بين الحقيقة والموت جمجمة هازئة/ على كاهلي عبء من التعابير/ لو أخطو دون إغماء/  
لنقضت المدينة من أساسها/ وفتحت في سياج الغابة باباً للفرج"/

كأني بالشاعر حدّاد يحاور مقولة الشاعر والفيلسوف الهنديّ طاغور: "إذا أوصدتمّ بابكم أمام الخطأ، فالحقيقة ستبقى خارجه!"

في الحقيقة والموت تتعايش زمكانية هازنة، فيتجاوز الشاعر الدّمج بين المجرد والمحسوس، (على كاهلي عبء من التّعابير)، كدلالة على التّحرّر من سلطة العقل وانطلاق الجسد في مهمّة التّحرير في قوله: (لنقضت المدينة من أساسها/ وفتحت في سياج الغابة بابًا للفرج). بحرقه مألومة وجراح غائرة ممّا خلفته رزايا الحرب، يدين الشاعر ما آلت إليه الأحداث بأخطائها، ويكفر بجامعة الدّول العربيّة، ويتميّ لو أنّه كفلسطينيّ يعي الحقيقة، ويستطيع أن يفتح طاقة للفرج في سياج الغابة والحدود، ليخلّص الوطن من حصاره وانحساره وذلكه وهزيمته ويتابع:

"آه أمّها الهدف المغلق/ كم فتحنا الميازيب على فمك/ كم أغرقناك بالوعود والدّمى/  
تثاءبت على أجراسنا الغافية/ ملأت حفرنا بالزّب واليأس/ على سلاسل الظلمة مضيئنا/  
نتلمّس الدّبالات المنطفئة"

ما هو الهدف المغلق Objectif ferm ?

"بحسب تعبير Legendre هو الهدف الذي يتحقّق بدقّة وبكيفية واحدة لدى المجموعة. ويتمّ من خلاله تحديد كلّ شيء تحديداً قبلياً، بناءً على مفاهيم الإنتاجيّة والعقلانيّة والفعاليّة، إذ ينبغي أن يكون الموضوع واضحاً ودقيقاً لا يحتمل أكثر من معنّى، فهو يتعلّق بالدّات وتحديد موضوع النّشاط، وبشروط التّقويم من أدوات وتوقيت، وبمعيار الإنجاز النّاجح، وبالمرجعيّة والأدوات والطرائق".

وقد كان الهدف المغلق (الوطن الفلسطينيّ المسلوب وبالتّحديد القدس وبيت لحم) فائق النّجاح بالنّسبة لمخطّط إسرائيل، وفاشلاً جدّاً بالنّسبة لجامعة الدّول العربيّة، التي خبت تطلّعاتها وملأت عتمة الآمال الفلسطينيّة باليأس العربيّ. ويسترسل جرحه الشعريّ الصّارخ رائيًا ما تبقى من وطن:

"افتحوا رقعة الخيام الواسعة/ في أباريقها عظام هشّة/ تقاسي آلام الصّيرورة"

الشاعر يجمع بين عبارات استعارية دون أدوات تعليل، ممّا زادت المعنى تغريباً، لكنّها معاً شكّلت عناصر متضافرة برمزيّتها، وأوحت إلى حالة التّيه وفقدان الهوية، إذ: بعد نكسة 1967 تمّ تهجير المزيد من أبناء الشعب الفلسطينيّ في الدّاخل وإلى دول الجوار، وازدادت رقعة الخيام الواسعة اللّامتناهية، الّتي يقاسي أناسها آلام الكينونة والصّبرورة!

"تفقاً أعين المجوس السّحرة/ تربط على ناقوس الكنيسة/ حرزاً من الدّم"

إنّها صعقات تتوالى وتدعو القارئ، دهشة وتشوّقاً، إلى الالتساع بشعر ميشيل المشتعل، والطّارد عن أطر مداراته. فالشّاعر يمنح الصّور الكثيفة ظلالاً من غموض وغرابة، ومعاني تتحدّى، لها أبعاد أسطوريّة وتاريخيّة، كأنّما تحيل إلى الحياة والبعث، لتصير سبيلاً إلى الحرّيّة!

إلى ماذا ترمي عيون المجوس السّحرة؟ وما الرابط بين الخيام وناقوس الكنيسة؟

وكأنّي بالشّاعر يسوق ذاكرة القارئ إلى بطون التّاريخ، ليقضّ هدأة عظام هشّة، أو ليفجّر ماضيّاً مخدّراً. والأحداث التالية يمكن أن تكون وراء هذه الكلمات:

بعد الدّولة اليهوديّة عام 586 ق. م على يد نبوخذنصر، حين حاول اليهود إقامة دولة يهوديّة، بعد عودتهم من سبي بابل عام 71 م.

لكنّ الحكم الرّومانيّ تصدّى لهم، فقتل الكثير منهم، وفرّ الأكثر منهم إلى الدّول العربيّة!

وكانت هناك محاولات أخرى، كان آخرها عام 135م، ولكنّها باءت بالفشل أيضاً، إذ إنّ هارديان الحاكم الرّومانيّ دمر لهم المنطقة اليهوديّة في القدس، ومنعهم من دخولها.

ومن هنا فإنهم أزرروا الفرّس عام 614 م للانتقام من الرّومان، من أجل السّيطرة على فلسطين، فذبح المسيحيّون، وهدّمت جميع الكنائس ونهبّت.

حينها هدّمت الكنائس كلّها، إلّا حائطاً واحداً في كنيسة المهد في بيت لحم لم يهدم، لأنّه ممثّل

حضارة الفرّس، إذ رسم عليه أيقونة من الفسيفساء، تمثّل المجوس الفرّس وهم يقدّمون

الهدايا للطفّل يسوع! لكن ما الذي يستدعي الشّاعر أن يستحضر العلاقة الانسيابيّة هذه بين

اليهود والفرّس، وهو يتحدّث عن حرب 1967؟

يقول الباحث المصريّ عمرو صايح<sup>1</sup> في مقاله "بين السّادات وشاه إيران لم نتعلّم شيء" ما مفاده:

في يوليو 1960 قرّر شاه إيران محمّد رضا بهلوي إقامة تمثيل دبلوماسيّ كامل بين إيران وإسرائيل، وكانت مواقفه تتسم بالعداء والاحتقار لمصر والعرب، فاعترف بدولة إسرائيل اعترافاً فعلياً عام 1948، وحين قرّعه الرّئيس عبد النّاصر، معتبراً أنّ اعتراف دولة إسلاميّة بدولة إسرائيل يعدّ سابقة خطيرة، وأنّ الشّاه ألعوبة في يد المخابرات المركزيّة الأمريكيّة الّتي أعادته إلى العرش، ما كان من إيران إلّا أن قطعت العلاقات الدبلوماسية بين مصر وإيران. وفي يونيو 1966 زار رئيس الوزراء الإسرائيليّ ليفي أشكول إيران، والتقى بالشّاه من أجل التنسيق معه للحرب المقبلة 1967 ضدّ مصر العدوّ المشترك، وقد توطّدت العلاقات الإيرانيّة الإسرائيليّة ثقافيّاً وتجاريّاً وعسكريّاً، ويتنسيق كامل بين أجهزة المخابرات المدنيّة والعسكريّة، كان الشّاه المموّل الأوّل بالبترول الإيرانيّ لإسرائيل".

إذا؛ هل هو تواضع من الشّاعر ميشيل حدّاد يدفعه أن يدّعي أنّه ليس سياسياً، وهو المتابع لدقائق مجريات الأحداث بحذافيرها؟

ألعلّ هذا الإدراك المبطن هو الذي جعله يعمل كثيرًا في المجال الثقافيّ والتّوعويّ، ويقاظ مواهب طبقة المثقّفين، وشحن ألسنتهم بروح الشّعب والتّعبير عنه؟  
ألعلّ صمته المكلوم هو الّذي شحنه بطاقة شعريّة مغايرة، عبّر عنها بأسلوبه الحدائيّ على غير شاكلة شعر التّثوير المباشر، وتأجيج نفوس الشّعب بلغة الشّعراء المباشرة؟  
ويتابع:

"أنا ما زلت واقفاً على قدمي/ أراقب النّمل والنّعال والكبرياء/ وحين أرطمم بفراشة صغيرة/ تفتح جناحها لاحتضانني/ أقشعرّ وأخبو".

<sup>1</sup> الباحث المصريّ عمرو صايح في مقاله "بين السّادات وشاه إيران لم نتعلّم شيء".

[http://www.iwffo.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=12429:2010-03-17-01-16-00&catid=6:2009-05-11-20-56-01&Itemid=7](http://www.iwffo.org/index.php?option=com_content&view=article&id=12429:2010-03-17-01-16-00&catid=6:2009-05-11-20-56-01&Itemid=7). (استرجع في آذار، 2011).

"أنا" تمثّل لسان المجموع الفلسطينيّ الذي لم يخنغ ولم يحن، بل ظلّ منتصبًا في تحدّيه وصموده، يتعالى على الغدر بالقضيّة والمقايسة بها، دون مراعاة لأحاسيس الشّعب المعذب المشردّ، ولأنّ اللّغة الشّعريّة ينبغي أن تتّصف بالإبداع والتّفرد وقوّة الجذب، نراه يربط بين عناصر حسّيّة ومجرّدة/ أراقب النّمل والنّعال والكبرياء/، ثمّ إنّ الارتطام بين الأجسام الكبيرة يحدث دويًّا، فهل يعدّ تصادم الشّاعر بالفراشة الصّغيرة ارتطامًا؟ لقد اتّخذ من الرّبط بين الصّيغة الشّعريّة والنّواتج الدلاليّة وسيلة للتّعبير عن الهوة القائمة بين الواقع والحلم. الفراشة هي رمز الرّفقة والجمال يتجاوز اسمها إلى حضنها، وحضن الفراشة استعارة مكنيّة تولّد معاني مضاعفة من إشعاعاتها الرّمزيّة، فلماذا يقشعر الشّاعر ويخبو؟ أعلّله الضّوء الذي يحرق الفراشة؟ أم أنّه يخشى طليئها وتخبّطها في المصير المجهول؟ أم أنّه تخطّى العلاقة السّطحيّة بين الفراشة والاحتراق، إلى دلالات رويّة أعمق تتمثّل بالتّضحية والاستشهاد والخلود؟ أم أنّ الفراشة رمز الأرض وأنه هو الشّهيد؟

#### خلاصة:

لأنّ الشّعْر يحمل غموضًا وإبهامًا من تكثيف واختزال، أشبه ما يكون بأدغال من الألغاز، ولأنّ القراءة فنّ لا يقلّ أهمّيّة، فالشّعْر يحتاج إلى قارئ فنّان متمرّس، يتمتّع بحدقة تدور في فلك الشّعْر بزاوية 360 درجة، ليستبطن خفايا ودلائل المضمون، وقد تناولت هذه القصيدة كحصاة صغيرة متواضعة من هيكل ميشيل حدّاد الشّعريّ المقاوم القوميّ والتاريخيّ.

الأوب

ناجي ظاهر





## ناجي ظاهر: أوديسة البحث عن سيرين

كلارا سروجي- شجراوي

### نبذة عن حياته

كاتب وقاصّ وشاعر من مواليد مدينة الناصرة. ولد عام 1951 لعائلة قد هُجرت قسرًا من قرية سيرين عام 1948. يعمل منذ أكثر من ثلاثين سنة في الصحافة ويكرّس معظم وقته للكتابة الأدبيّة المبدعة. هو من المثقفين القلائل الذين يتابعون الحركات الثقافيّة العربيّة والعالميّة ويعمل جاهدا لزيادة معرفته. حظي على تكريم خاصّ من مجلة الشرق التي سبق وترأس تحريرها، فكرّست له عددا خاصا. كما كرّست له مجلة المواكب عددا آخر مماثلا، ضمّ كتابات عنه وله. حصل على جائزة الإبداع الأدبيّ عام 2000 من وزارة المعارف.

ناجي ظاهر غزير الإنتاج وله مكانة مميّزة في الأدب الفلسطينيّ. أمّا تأثيره على الأدب المحليّ وإبداعه فيقومان أساسا على القصة القصيرة، التي صدر منها ما يقارب العشرين مجموعة قصصيّة نذكر منها: (أسفل الجبل وأعلاه 1981)، (الشمس فوق المدينة الكبيرة 1981)، (بحجم سماء المدينة 1982)، (حدث في ذلك الشتاء 1983)، (فراش أبيض كالثلج 1985)، (مجنون هند 1987)، (الأفق البعيد 1988)، (جبل سيخ 1989)، (عصافير الشمال 1990)، (المناطق السّحريّة 1992)، (يوم الحمامة وست الحسن 1992)، (امرأة في أعماق الذاكرة 1999)، (رسائل دافئة 2000)، (الحاسة السّادسة 2000)، (معانقة الوحدة 2001)، (صورة امرأة 2004)، (درس نورا 2005)، (حكاية مهرة 2008)، (بلاد الرّعب: عشرون قصة وقصة، تصدر قريبا). وصدّر له في الشعر: (البحث عن زمن آخر 1978)، (قصائد أوّل الدّنيا 1989)، (قصائد إلى أبي حيّان التوحيدي 1989)، (الزهرة اليابسة 1989).

إلى جانب إبداعه الأدبيّ لا يزال يكتب وينشر عشرات المقالات والتعليقات الأدبيّة في الصحف والمجلات المحليّة، ويعمل محرّرا أدبيّا في العديد منها.

## تجربته الأدبية

ابتدأ الكتابة في أواسط الستينات، وكانت أول قصة له بعنوان "الكلمة الأخيرة" نشرتها له مجلة "الجديد" عام 1968، ومنذ تلك القصة لم يتوقف عن الكتابة. كتب عن الهموم الإنسانية معتبرا أن الإنسان (الأب، الصديق، الأم، الأخت، الحبيبة) هو مساحة تحرّكه ومركز اهتمامه. تبدو عنده المرأة الحبيبة هي "سيرين" وهي الوطن المفقود الذي يبحث عنه دوماً. يركّز في كتاباته على الأحاسيس والمشاعر، كأنه بذلك يريد إشعال الإنسانية عند الآخرين من قساة العصر. لا يعتبر ناجي ظاهر الكتابة مهنة سهلة، خاصة وأنه يتعامل معها من وجهة نظر الناقد، فيحاول قدر الإمكان التجريب في القصة القصيرة، على الأخص، شكلاً ومضموناً. تبدو قصصه مستوحاة من الواقع المرير، من مأساة شعب قد ذاق مهانة التهجير، من فقر الناس البسطاء، من ضياع الإنسان المثقف حدّ الشعور بألم اللامنتحي بين كثيرين يعيشون غير آبهين بكتاب أو بدراسة. يتكئ أحيانا على الرّمز والإيحاء في قصصه فتأتي ثرية بأفكار فلسفية واتجاهات فكرية، لكنه في معظم الأحيان يجعل القصة تكتبه باندفاع، وتعبّر عن وعيه ولا وعيه، وهذا سرّ اقتربها من القلب. فهي صادقة في الكشف عن أغوار نفس ناجي ظاهر. إلا أنّها، في الوقت ذاته، ترتفع إلى المستوى الإنساني العام لتتحوّل الذاتية إلى شأن عام، فيتعاطف قراء وقارئات مع ديناميّة الشخصية المصوّرة في القصة، في معاناتها وتجربتها الفكرية والعاطفية والوجودية، إلى حدّ الشعور بأنها تكشف عن جوانب مخبأة في النفس البشرية. يقتنص الكاتب بمهارة اللحظة الإنسانية ويسردها بشكل جذاب وينجح في مباغثة القارئ. يستمدّ الحالات الإنسانية من عالمه الخاص لكنه يحولها إلى شمولية عامة تلامس نفس القارئ.

## عالم ناجي ظاهر القصصي ومواضيعه

تعتمد قصص ناجي ظاهر على تصوير الإنسان في حالاته العادية اليومية وفي همومه المعيشية، كما يظهر الهمّ الفلسطيني لكن بوقع إنسانيّ شموليّ. مجموعة "جبل سيخ"، على سبيل المثال، تقدّم عالماً متشابكاً، لكنه واضح المعالم، من العلاقات والتطلعات والأمان التي تضرب عميقاً في نفسية الإنسان الفلسطيني الذي بقي في وطنه ولم يغادره عام 1948. يلتقط

الكاتب مواضيع عادية وينقل حدثًا عاديًا بسيطًا، إلا أنه يصنع منه عملاً أدبيًا يعالج الهمّ الوطنيّ في حياة ناسه. في قصة "الدرس الأوّل" من مجموعة "جبل سيخ" ينقلنا من الحوار بلغة عادية بسيطة إلى جوّ المقاومة الباسلة، مما يدلّ على وضوح الرؤية والهدف، ويجسّد الحالة العامة التي خلقها الاحتلال.

يستمدّ ناحي ظاهر أدوات كتاباته من الطبيعة، من الأولاد الصغار، من الأزقة الضيقة، من وجه امرأة يظهر فجأة ويقلب كيانه، من حمامة جميلة تهبط عليه فجأة فتتحوّل إلى حكاية، من قنفذ وجعل قد يظهران فجأة ليشاطراه الحوار وحتى الشراب، من عالمه الخاصّ وتجربته الذاتية مع الحياة محوّلًا إيّاها إلى تجربة عامة إنسانية.

تبدو قرية الكاتب "سيرين" محور عالمه القصصيّ، وهي بالنسبة له الوطن الضائع والكرامة الضائعة. على سبيل المثال، تدور مواضيع قصصه في مجموعة "الأفق البعيد" (1988) على محورين: أ- الفقر واللجوء وما ينتج عنهما من ضياع وقلق، ب- البحث عن وطن ومأوى واستقرار وما ينتج عن ذلك من مقاومة وصمود وتحّد. وفي قصة "الورقات الثلاث" من نفس المجموعة، يستخدم الكاتب الفانتازيا والإدهاش ليدلّل على قيمة الفقر والجوع واللجوء.

لم يعيش ناحي ظاهر يوماً في "سيرين" لكننا نشعر بأنّها تعيش فيه ويعيش فيها إلى حدّ أنّه يخاف أن يفقد ارتباطه بها. كذلك الأمر مع "الناصرّة"، فهو يحفظها بأدق تفاصيل شوارعها وأزقتها ومقاهمها وحتى ناسها. يذكر أماكن في الناصرة مثل حي الخانوق، حي الصفاورة، منطقة الكراجات، حارة المسلخ، عين العذراء والنمساوي ممّا يدلّ على شعبيّة الأمكنة وطبقة الناس الذين يتكلم عنهم، كما يدلّ ذلك على تعلق الكاتب بها كأنّها تمثل وطنه. إنّ الكاتب شديد الالتصاق بواقعه، من خلاله نستطيع تلمّس شوارع مدينته بتاريخها وناسها وبنائاتها وبائعها وسوقها. كما نتلمّس مسيرة حياته منذ "سيرين" وحتى يومنا هذا؛ سيرين الأصل والجذر، الحبيبة الضائعة يسترجعها في خياله في كلّ لحظة. لقد استفاد الكاتب في توظيف المكان من توماس وولف (كما يذكر ذلك صراحة في "أنا وتوماس وولف"، مجموعة "الأفق البعيد")،

فالمكان عنده بلا إنسان لا شيء، فهو الذي يمنح المكان معناه ومهبه حقيقته. لذا يؤنس الكاتب أمكنته، كما يعتبر الإنسان محكوما بزمان ومكان محددين.

كثيراً ما نلمس في قصصه القلق والغربة والاعتراب، وهي ظاهرة تتكرر في معظم ما يكتبه. فهو حزين متألم يشعر بالمرارة وكل ذلك يلاحقه حيثما ذهب. يظهر من خلال شخوصه متحسراً لما مضى ويتألم لمضي العمر. يعيش مع الذكريات وتعيش معه وفيه. يبحث عن السعادة أحياناً مع المرأة التي هي حلم، فتتراءى له محبة، مخلصه، صادقة في أحاسيسها تجاهه. كذلك يبحث عن السعادة في وجوه الصغار، خاصة أطفاله الذين يذكرهم كثيراً في قصصه. إلا أنه مهما بدا في بعض اللحظات فرحاً إلا أن الفرح عنده يمتزج بالقلق، بالحيرة والخوف. نلاحظ أيضاً البطل الضائع المأزوم في معظم قصصه، فنجدته إما أمام طريق مسدود لا يعرف كيف يجتازه وإما في مفترق طرق يختار فيه، أو يسعى وراء حبيبة ولا يهتدي إلى الطريق إليها (كما في مجموعة "مجنون هند").

إن أبطال ناجي ظاهر صورة من ذاته وانعكاس لحياته الشخصية، يبحثون عن طريق للخلاص، عن البسمة والاستقرار، ينشدون الراحة وحين يجدونها يخافون عليها. يبحث أبطاله عن الاستقرار والهدوء والطمأنينة، لكنهم مترددون حائرون. فجأة نراهم ينطلقون نحو الهدف المنشود بحماس، لنجدهم بعد ذلك يتوقفون عن الحركة والسير باتجاه الهدف. كما نجد في شخوصه بروز الشخصية التي تحلم كثيراً وتركض وراء حلمها، تحاول أن تبحث، بشكل إرادي، عن شيء مفقود في الماضي ترجو أن يتحقق في الحاضر وفي المستقبل (كما في قصة "الحاسة السادسة" من المجموعة التي تحمل الاسم نفسه). إن معظم من يمثلون الشخصية المركزية في قصصه حاملون يسيرهم الحلم ويصدمون بالواقع فيعودون مهزومين (كما في قصة "الحاسة السادسة"). إن حسن تصوير الكاتب لشخصياته يجعلنا نشعر بواقعيته، وكأنها من لحم ودم، فنتفاعل معها وكثيراً ما نتعاطف معها ونشعر بالشفقة لمصيرها.

إن التواتر بين الحلم والواقع يبدو واضحاً في قصص الكاتب، وهو يشتد إلى حد الوصول إلى صراع وصدام في قصة "المناطق السحرية" (من المجموعة التي تحمل هذا العنوان أيضاً).

القصة تبدو رحلة عادية في سيارة، إلا أنّ التعمّق بها يفضي إلى رمزية السيارة التي تتخذ معنى الذات. هذه السيارة/الذات هاربة من واقعها ومن تعب العمل والإرهاق وضوضاء البيت والأولاد. إلا أنّها بعد أن تتوغّل كثيرا في عمق الليل ترتدّ وتعود إلى مناطقها السحرية، أي إلى الواقع حيث البيت والأولاد والعمل. من هنا فإنّ نهايتها تفضي لنوع من المصالحة بين الحلم والواقع، وذلك حين تبين أن الالتحام بالواقع هو جزء من تحقيق الحلم بتحويل هذه الأماكن إلى مناطق سحرية جميلة.

ولكن المناطق السحرية لدى الكاتب لا تتوقف عند اللحظة الحضارية الراهنة فحسب، وإنما تمتدّ إلى الماضي. هكذا تزداد هوة التناقض بين الحلم والواقع، بين الحنين إلى استعادة ماض جميل مشرق والتحليق بعيدا عن واقع مرير مؤلم. هذه المعاني قد برزت في "قصة حبّ" وقصة "بيت أمّ الزوز" (مجموعة "المناطق السحرية"). فالراوي يحنّ إلى الماضي ممثلا بفتاة جميلة قد رآها جالسة تحت شجرة الليمون اليانعة الخضراء. كان ذلك في الماضي البعيد لكنه أبدا لم ينسَ ذلك اليوم حين اصطحبته أمّه إلى بيت جارتهم أمّ الزوزو ليرى تلك الفتاة "سلطانة" تقرأ كتابا وهي جالسة تحت الشجرة. وصفه لها وللمكان رومانسيّ جدّا فقد أحبها وأحبّ بيتها بكل تفاصيل خضرتها وخصبه. لكن فُرض عليه الرّحيل، فعائلة أمّ الزوزو قد غادرت الحيّ دون أن يدري إلى أين. أما هو فلم ينسَ حبّه الأوّل وما زالت سلطنة وبيتها فردوسا مزروعا في قلبه، يبحث عنه من أجل الوصول إليه طيلة حياته.

إنّ الكاتب/الراوي ينتظر التغيير ويحلم به آتيا من "البطل" (كما في قصة "البطل"، مجموعة "المناطق السحرية")، ولذلك يعجز في إحداث أيّ تغيير في مجتمعه لأنّه يكتفي بدور الحالم لا الفاعل.

في قصة "الانفجار والجزر النائية" نلتقي بالراوي كثير الأحلام، يحلم بالصبايا في الجزر النائية. وفي اللحظة التي يتخيلهن تندلع الحرب، فتبلغ به حالة التوتر درجة عالية ويزداد التوتر مع الانفجارات الهائلة المدوية. يقوده توتره إلى وضع غطاء على ابنه خوفا عليه من البرد ويطمئن زوجته، ولكن أحلامه تظلّ متحفزة. في قمة أحلامه يصل إلى الجزر النائية حيث الحوريات

الجماليات، وفي وسطهن الملكة التي يريدنها، وما أن يتبينها إذ بها زوجته! يعود مرة أخرى إلى الواقع الذي يتمثل بالأولاد والزوجة. هنا أيضا نجد انتصارا للواقع على الحلم ورسالة ضمنية تقول بأن الجميل/الحلم/السحريّ يمكن أن نجده في حياتنا اليومية مع أسرتنا وفي المناطق التي نسكنها.

يبدو أنّ موضوع الجنس قد اتخذ مكانة خاصة في كتابات ناجي الظاهر الأخيرة (كما في مجموعة "حكاية مهرة")، ففي قصة "تمثالان حيّان" يُجري الكاتب تناصا مكشوفًا مع كتب معروفة عن الجنس مثل: "كاماسوترا"، "الأنا رانجا" و"الروض العاطر" للشهيد النفزاوي. يبيّن في هذه القصة أنّ علاقة الرّجل بالمرأة لا تكون بأن يفهم جسدها فقط بل عليه أن يتغلغل إلى روحها. لذا يبقى الرّجل والمرأة كتمثالين حيّين، يتجه كلّ واحد منهما نحو الآخر دون أن يغادر مكانه.

في قصة "طيور الرّغبة" (مجموعة "حكاية مهرة") يتقمّص الكاتب شخصيّة امرأة، ويكتب القصة على شكل رسالة إلى صديقة اسمها "أحلام". يأتي اختيار اسم الصديقة موفقًا لأنّ المرأة تعبّر في رسالتها عن أحلامها المؤوّدّة بزواجها من رجل عاجز جنسيًا، يكبرها بثلاثين سنة. القصة تعبّر عن حرمان المرأة في المجتمع الشرقيّ من حقها في الحبّ والجنس إلى حدّ يجعلها تتمنى أن تكون زوجة ثانية لرجل متزوّج يهبها الحبّ والجنس.

ناجي ظاهر، كما يبدو لي، يحبّ دخول عالم اللامعقول والمتخيّل، لكنّ ليعبّر عن المعقول والواقع المؤلم. فهو يحكي قصة رجل عجوز "الرّجل والجُعَل" (مجموعة "حكاية مهرة") يعيش وحيدًا، ويتسلّى بمراقبة جعل (خنفس) وجعلة يتغازلان. من خلال مراقبته لهما يجعل العجوز يعبّر عن العلاقات الإنسانيّة عامة وعن علاقة الرّجل بالمرأة على الأخصّ. وفي قصّة "غرام" (من نفس المجموعة السّابقة) يكتب قصة من وجهة نظر جسد مسجّي ميّت "يراقب" النساء المتحلقات حول جسده، يفكّر بدموع زوجته الكاذبة، ويحنّ إلى النساء اللواتي كنّ يعشقن فنّه! وفي قصة "درج أحمر" وقصة "الأذن المعدنيّة" (مجموعة "بلاد الرّعب") نجد هذا التوغّل في

عالم المتخيّل واللامعقول، لكن يهدف تصوير حالات إنسانية مؤثرة بواقعيّتها بشكل فيّ غير مباشر.

### بعض الملاحظات حول أسلوبه

تختلف قصصه من ناحية الطول والقصر فقد تأتي المجموعة لا تحوي سوى قصّتين لطولهما ("يوم الحمامة" و"ستّ الحسن" 1992)، وقد تأتي القصص قصيرة جدًا كأنّه يحاول ارتياد تجريب الاختزال والتكثيف والإيقاع السّريع والإيحاء والترميز والنهائية المفاجئة التي تنتهك أفق توقع القارئ (كما هو الحال في مجموعته "حكاية مهرة" 2008).

البدايات في قصصه موفقة، تلقائيّة، بسيطة، ولكنها جميلة ومشوقة، تدلّ على أنّ الكاتب فنان يجيد صنعة الكتابة. على سبيل المثال، تبدأ قصة "صاحبي وصديقي" (مجموعة "عصافير الشمال") بعبارة: "سأحكي لك يا صاحبي أجمل الحكايات، سأحكي لك عن صديق تعيس إلى أقصى درجات التعاسة". إنّ الكاتب يفاجئنا بهذه الفاتحة المبنية على المفارقة، فهي "أجمل الحكايات" من ناحية، ولكنها تدور حول "صديق تعيس" من ناحية أخرى. يجذبنا الكاتب بهذه المقدّمة لنكتشف هذا التناقض. الكاتب واع لما يكتب، إذ أنه ينهي القصة في الفقرة الأخيرة بنفس الجملة "سأحكي لك يا صاحبي أجمل الحكايات، دائما سأزورك في بيتك...".

البدايات في قصص ناحي ظاهر أجمل وأقوى في رأيي من النهايات. هذا بالطبع يجذب القارئ إلى القصة، إلّا أنّه كثيرًا ما يحبط عندما يصل إلى نهاية القصة. أسلوبه هذا فيه انتهاك مقصود لأفق توقع القارئ، فقد اعتدنا على القصص التي ينتصر فيها الخير على الشرّ، والحبّيب الذي يصل إلى حبيبته بعد عراقيل ومصاعب شتى، والشعب المقهور المحتلّ الذي لا بدّ أن يخضع القدر لإرادته فيحقق له النصر على الظالم المحتلّ. كلّ هذه النهايات غير موجودة عند ناحي ظاهر، بل كثيرًا ما تكون دائريّة الطابع بمعنى أنّ القصة التي تبدأ بالبحث مثلا عن امرأة تنتهي باستمرار البحث وخذلان البطل.

كثيرًا ما تكون نهايات قصص ناحي ظاهر مقطوعة، أو بكلمات أدق ذات نهاية مفتوحة. يبدو ذلك بشكل خاصّ في قصص الحبّ، وكأنّه مصرّ على جعل القارئ يتحسّر ويحزن وحتى يغضب

ويلوم الكاتب، الذي يفعل ذلك على ما يبدو بشكل مقصود، كي يضاعف من تعاطف القارئ مع البطل. قد يجعل ذلك القارئ فعّالاً في عمليّة تفسير القصة، بل تخيل نهاية أخرى يخلقها بنفسه، ويجعله يفتش عن نهاية/حلّ آخر يثلج قلبه ويتمرّد به على الواقع الأليم. في كثير من قصصه نجد النهاية مفاجئة شبيهة بنهايات قصص موباسان (مثل قصة "سحر الفرنسيّات"، "نزهة الميلينيوم" من مجموعة الحاسة السادسة).

الرّأوي، في معظم قصص ناجي ظاهر، هو البطل الذي يسرد حكايته بضمير المتكلم. يستعمل الكاتب ضمير "الأنا" أكثر من غيره في القصص، وضمير "الأنا" يفترض تقارباً بين الرّأوي والكاتب من جهة، وتدليلاً على التجربة القصصية العنيفة من جهة أخرى، ممّا يجعل المتكلم في قلب الأحداث. في كثير من الأحيان يستخدم الرّأوي أسلوب مخاطبة قارئ/قراء يتوجه إليهم (كما في "حكاية مهرة")، وكأنه بذلك يعبر عن حاجة الفنّان إلى مَنْ يسمعه، يهتمّ به، يشاركه خواطره وهواجسه، فلا وجود للفنان/الكاتب بدون جمهور. يتوجّه إلى القارئ المتخيّل ويرغبه في الاستماع إلى قصة، كأنه يذكر القارئ بزمن طفولته حين كان مولعاً بالاستماع إلى القصص تحكماً له جدّته أو أمّه أو أبوه.

في قصته "عصافير الشمال" (من المجموعة التي تحمل نفس عنوان القصة) ينكشف صراع في نفس البطل/الرّأوي/الكاتب من خلال مونولوج داخلي. هذا الصّراع هو صراع كلّ عربيّ وكلّ إنسان عموماً في مواجهة الجديد. الذات تريد الجديد وتخشاها في الآن ذاته. تخاف إنْ هي قبلت الجديد أن تفقد هويتها. إنه صراع الجديد مع القديم. لكن الفلسطينيّ يتمسك بقوة بعباداته وتقاليده وفولكلوره وتراثه، وفي نفسه ميل نحو الجديد. ناجي ظاهر في هذه القصة لا يعطينا الحلّ المطلق بل يتركنا محترّين كما احتار البطل في تحديد المسار، فهو يتأرجح ما بين إغراء الجديد والخوف من الضياع إنْ هو سار فيه. القصة مكثفة بلغتها وصورها وأحداثها، مبنية بحكمة وإحكام بحيث تجعلنا نتوقف عند كلّ كلمة.

أحياناً نجد أنّ الرّأوي يتدخّل (كما في مجموعته "جبل سيخ") بشكل مباشر ليعلق أو يورد موقفه من أمر ما، فيضعف ذلك من فنيّة القصص ويضفي عليها طابع المباشرة.



البناء في معظم قصصه فنيّ محكّم، لكنه يتلاعب في التركيب والترتيب فلا يتنامى الحدث دائماً بالطريقة المعهودة: بداية فائزة فحلّ (كما في مجموعة "الأفق البعيد"، "جبل سيخ"). أحياناً نجده يركّز على مشهد ما ويبرزه بشكل خاصّ، لكن دون وصف مترهّل مملّ، ودون اعتناء بالأسباب بقدر اهتمامه بتصوير لحظة بؤس أو دفء إنسانيّ. إنّ كلّ كلمة وعبارة هي في خدمة البناء العام للحدث، لذا فإنّ التكتيف هو الطابع الغالب على قصص الكاتب. كثيراً ما يستخدم الكاتب "التداعي الحرّ" مسترجعاً ماضي البطل بعيداً عن السردية التقريرية المباشرة. نجد أنّ الكاتب ينحى منحى التجريب كلما تقدّم في مسيرة إبداعه مبتعداً عن نمط القصة القصيرة التقليدية، إن كان ذلك في السرد أو في البناء. القصة لديه أشبه باللوحة، أو الصّورة القصصية التي تثير التساؤل والاستغراب لدى القارئ.

يستخدم الكاتب أسلوب التصوير والإيحاء بدل الإخبار والتقرير في كلامه عن المشاعر. نلاحظ تصويره الفنيّ في وصف المشاعر الإنسانية المتناقضة، كما في قصته "رائحة طيبة" (مجموعة "درس نورا"). تبدأ القصة: "أطلّ وجهها من الحبقات الموضوعات في مدخل البيت لاستقبال أهله وزوّاره. نوع من الأسي/الفرح، لا أدري خيم على الحبقات، كأنما هي عاتبة عليّ لأنني لم آت إلى "بيتنا القديم" منذ خمسة أشهر، كأنما هي فرحة بقدومي". نلاحظ المزج بين الأسي والفرح في الحبقات التي تعكس نفسيّة الراوي. استطاع الكاتب أن يمزج، بواسطة اللغة الموحية، بين الصّورة الخارجيّة والداخليّة. نجد أنّ الكاتب في معظم قصصه يعنى بالمشاعر أكثر من عنايته بالأحداث، وليست الأحداث التي يخلقها سوى إشعال وتكثيف للمشاعر والانفعالات بهدف التأثير على القارئ.

هناك ارتباط بثقافة الآخر المختلف إلى حدّ التناص، خاصة مع الأدب الروسي الذي يبدو الكاتب مولعاً به، كما في قصة "القبعة وصاحبتهما" (مجموعة "الحاسة السادسة") فالكاتب متأثر بغوغول (قصة "المعطف")، وكذلك في قصة "الأذن المعدنية" (مجموعة "بلاد الرعب") التي تذكّر بقصة "الشقاء" لتشيخوف. ونجد الكاتب يستمدّ أشخاصاً من الأسطورة كأسلوب في الترميز، كما هو الحال في قصة "زوجة الغول" (مجموعة "الحاسة السادسة") فهو يشير إلى

الإنسان المقهور الذي يمكن أن يقبل بالظروف الشاذة كي يتخلّص من وضعه (زواج البنت من الغول الذي وجدته حنوناً على عكس أبيها الذي تحوّل في نظرها إلى غول).

يصل الإيحاء والتميز عند ناجي ظاهر إلى أعماق حالاته حين يتكلم عن الجنس أو تلك العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة، دون أن يذكر الكلمة أو يشير إليها، كما في قصته "جسد بين الغيوم" (مجموعة "درس نورا")، و"حكاية مهرة" (مجموعة "حكاية مهرة"). الاثنتان تبدوان بريئتين وبعيدتين عن أيّ مضمون جنسيّ. الأولى تتكلم عن بطل في علاقته مع قنفذ، لا يدري من أين أتى، لكنه بات يحتلّ مساحات شاسعة من فكره، يراه في كلّ مكان، في الأماكن المقفلة والمفتوحة على حدّ سواء، وأخذ يشاطره، في وحدته، في الشراب وفي الحوار. والقصة الثانية تتكلم عن رجل يعشق مهرته، ولكنها أوقعت عن صهوتها فانكسر خاطره، إلّا أنّه استمرّ في محاولاته اعتلاء صهوة مهرته، يحلم بها وتحلم به، كي يدخلها معاً، بعد فترة من الزمان، مناطق سحرية ليعيشها لحظة نشوة بالغة لكن عابرة.

## اللغة

نلاحظ تطوّراً إيجابياً في اللغة عند ناجي ظاهر مع تقدّمه في مسيرة الكتابة. لقد ظهرت اللغة في قصصه الأولى ركيكة بعض الشيء، والجمل والعبارات مفكّكة، خاصة حين يتدخل ليوضح فكرة أو يشرح موقفاً. صارت اللغة عنده لاحقاً، رغم بساطتها، مكثفة موحية قريبة من لغة الشعر أحياناً. في مجموعة "جبل سيخ" مثلاً، نجد أنّ اللغة هادئة جميلة مناسبة، قريبة من لغة الحياة اليومية، لكنّها في كثير من المشاهد حاملة شاعرية متدفقة، ترتقي لترسم صوراً شعرية رائعة تؤثر في وجدان القارئ. عندها نكاد لا نجد الكلمة النافرة أو العبارة المرفوضة لغويّاً. في قصص أخرى نجد بعض الكلمات العامية تتغلغل بشكل فنيّ إلى داخل السرد والحوار، حيث نجد أنّ الكلمة العامية منتقاة بشكل مقصود لتناسب السّياق، وهي ذات دلالة وإيحاء أكثر من مرادفتها الفصيحة (كما في قصته "دويّ الصمت" من مجموعة "حكاية مهرة" حين يقول: لماذا لا يتوقف، لماذا لا يدقّر؟). تطغى العامية وتسيطر في قصة "أدراج حمر" (من

مجموعته الأخيرة "بلاد الرّعب" التي لم تصدر بعد)، وذلك بشكل فيّ رائع ومقصود كي تناسب الشخصية المركّزة/العجوز.

بشكل عام، تبدو اللغة في بعض قصصه بسيطة واضحة قريبة من المحكيّة، وترتقي أحيانا أخرى إلى حدّ الاقتراب من لغة الشعر والرمز في قصص أخرى.

إنّ ناجي ظاهر كاتب ديناميكيّ، مجدّد ومطوّر للقصة القصيرة، له طابعه الخاصّ المحليّ الذي قد ينجح مستقبلا في كسر حدود هذه المحليّة للوصول إلى القراء الأجانب.

### الخلاصة

ناجي ظاهر كاتب ينحت قصصه من "رخام" معاناته الذاتيّة والوجوديّة فتتحوّل هذه المعاناة إلى شأن عام، وتصبح قصصه تماثيل حيّة تبهّر القارئ ببساطتها وعمقها وأسلوبها السهل الممتنع. إنّ ممارسة التجريب شكلا ومضمونا، والتنوّع في استخدام اللغة لتتناسب مع الحالة الوجدانية والمناخ الخاصّ بكلّ قصّة، هي من العوامل التي تساهم في نشر أدبه وتقبّل القراء له. لم يسكن الكاتب في سيرين، لكنّ سيرين تسكن فيه وفي عالمه الأدبيّ. من هنا، فإنّ الانتماء للمكان هو الأساس في فهم إبداعه. سيرين هي الوطن الضائع، هي المرأة - الحلم والمثل العليا المنشودة. لقد عاد "أوليس" إلى وطنه وزوجته بعد عشرين عاما من الصّراع والتهيه، لكنّ ناجي ظاهر يواصل مسيرته، رغم المعاناة، أو ربّما بسببها، نحو الأفق الذي لا يكفّ عن مراوغة المؤلّف حاثّا إيّاه على البداية من جديد مع كلّ قصّة.

## المراجع

- بطحيش، فاطمة. "ناجي ظاهر". ترفزيون. العدد 341، 2008.
- خليل، محمّد. "تناغم الكلمة والصّوت والصّورة في (حكاية مهرة) للأديب ناجي ظاهر".  
<http://www.diwanal-arab.com/spip.php?article22658>
- الشرق، العدد الرّابع، 2000. (تضمّ المجلّة مجموعة مقالات عن ناجي ظاهر).
- المواكب، العدد 9-10، 2001. (تضمّ المجلّة مجموعة مقالات عن ناجي ظاهر).
- مواسي، فاروق. "قراءة نقدية لقصة ناجي ظاهر: جسد بين الغيوم". هديّ النجمة: دراسات وأبحاث في الأدب العربيّ، 199-204. الناصرة: مطبعة فينوس، 2001.

الأوبئة

نداء خوري



## الهم الفردي والهم الجماعي في شعر نداء خوري

شيرين فوزي مصاروة

نداء خوري شاعرة فلسطينية ولدت عام 1959 في قرية فسوطة بالجليل. محاضرة كبيرة للأدب العبري في جامعة بن غوريون بالنقب.

حصلت على جائزة "الكاتب- الكاتب المعلم" 1995 من وزارة المعارف، وعلى جائزة "التفرغ الإبداعي" 2000 من وزارة الثقافة والعلوم.

شاركت في عدة مؤتمرات ومهرجانات دولية للشعر وحقوق الإنسان: في هولندا (روتدام وأمستردام)، فرنسا، إيطاليا، جنوب أفريقيا، كولومبيا، فنزويلا، كندا. ونداء نشاطات تربوية وثقافية محلية عديدة.

ترجمت قصائدها إلى عدة لغات: الإنكليزية، الهولندية، الفرنسية، الإيطالية، الألمانية الإسبانية والعبرية. كتبت حول إنتاجها عدة دراسات أكاديمية في جامعات القدس، تل أبيب وحيفا. كما كتب حولها العديد من المقالات النقدية في الصحافة الثقافية محلياً وعربياً وعالمياً. من مؤلفاتها: أعلن لك صمتي (1987)، جديلة الرعد (1989)، النهر الحافي (1990) حيث كان بداية جديدة في كتاباتها للخروج من حوارها الداخلي مع الذات، زنار الريح (1992)، ثقافة التنبؤ (1993)، خواتم الملح (1998) في هذا الديوان بوادر النضج في صناعة القصيدة المتماسكة ذات البناء المتكامل المتعاضد، والتي اكتسب فيها حديث الجسد نضجاً وجديّة تجعله أكثر إقناعاً وتمثيلاً)، أجمل الإلهات تبكي (2000)، كتاب الخطايا صدر في الولايات المتحدة عن دار النشر HNP 2011، مترجماً للإنكليزية والعبرية كتاب الخلل (المناولة والغفران) صادر عن مكتبة كل شيء 2011. كتاب صادر بالعبري "בגוף אחר" הוצאת קשב לשיירה, ת"א الخيول (2000)، وتر الماء (2000)، (2007).

وقد نُشر بعض دواوينها في البلاد العربية منها ديوانها "خواتم الملح" صدر في بيروت عن المؤسسة العربية للدراسة والنشر، وديوان "أجمل الإلهات تبكي" صدر في القاهرة مع تقديم للأستاذ إدوار الخراط.

### مميزات شعر نداء خوري:

يقول الناقد نبيه القاسم عن شعر نداء خوري بأن القارئ يجد نفسه مشدوها لأول وهلة لا يعرف ماذا يقول، ولا يدرك ماذا أرادت الشاعرة، إلا في القراءة المتأنية الثانية وحتى الثالثة. عندها فقط يستطيع أن يلج عالم الشاعرة، ويتسلل عبر حروف كلماتها ليكتشف بعض ما أرادت له أن يعرف<sup>1</sup>.

أما الناقد عمر شبانة فيقول بأن شعر نداء خوري يحتشد بصور من المعاناة على الصعيدين العام والخاص. وبقدر ما تنطوي قصيدة نداء خوري على قلق واضطراب ذاتيين فرديين، فإنهما يحتملان الإحالة إلى القلق الجمعي العام. فنقرأ في قصيدتها مفردات الوطن والبلاد والأمة، الماضي والذكريات، الجوع والحرية والتمرد.<sup>2</sup>

فيما يلي أهم ميزات شعر نداء:

1. من أهم ميزات شعر نداء القصيدة النثرية، وهي قصيدة تتميز بميزة أو أكثر من خصائص الشعر الغنائي، وتعرض في المطبوعات على هيئة النثر، وتختلف عن الشعر النثري بقصرها وبما فيها من تركيز. كما أنها تختلف عن الشعر الحر في عدم اهتمامها بنظام المتواليات البيتية. وتختلف عن فقرة النثر بأنها ذات إيقاع ومؤثرات صوتية أوضح مما يظهر في النثر. وهي كذلك أغنى بالصور وأكثر عناية بجمالية العبارة. قد تكون القصيدة من حيث الطول مساوية للقصيدة الغنائية لكنها على الأرجح لا تتجاوز ذلك وإلا احتسبت في النثر الشعري.

1- راجع: نبيه القاسم. إضاءة على الشعر الفلسطيني المحلي، 1987، 133.

2- عمر شبانه. بنية مفككة للنص وقصائد لاهثة مثل جسد. المواكب، 7:8، 20.



أهم الخصائص المميزة للقصيد النثري عند نداء: الإيجاز، التكتيف، الغموض والإيهام، البناء السردي والدرامي بالإضافة إلى العشوائية والفوضوية التي تتجاوز الواقع<sup>1</sup>

2. شعر نداء يتخلى عن الوزن والقافية، ولا يتعامل مع المحسنات اللفظية إلا ما جاء منها صدفة. ونداء تتعمد هذا الإهمال مستعيضة عن الوزن والقافية بالأدوات والوسائل البديلة والإيقاعات النغمية الأخرى.<sup>2</sup>

كثيراً ما تنتهي القصيدة في نقطة غير متوقعة لا علاقة لها بالبداية، أو لا تكون جملة النهاية جملة تامة المعنى، على سبيل المثال قصيدة "امرأة في محبرة" من ديوان خواتم الملح ص29:

امرأة ترضى بنصبيها / تنحصر في محبرة / تنتشر كأفلاك / ملتقى العشاق الذين  
يرحلون / في أسرة من زعتر / ووههم

3. توظيف الرموز الدينية المسيحية في شعرها يأتي للتعبير عن عالمها الداخلي والروحي، من خلال الصور الشعرية التلقائية المعبرة بعيداً عن التقديرية واصطناع الحكمة والخطابية والمبالغة. إن القضية الرمزية هي من أهم القضايا الأدبية التي واجهت الحركة الأدبية المحلية عامة والشعرية خاصة في بداية السبعينيات. الرمز من الوسائل الفنية الهامة في الشعر، يعتمد فيه الشاعر على الإيحاء والتلميح بدلا من اللجوء إلى المباشرة والتصريح، وبمعنى آخر كما يقول عباس: الرمز دلالة على ما وراء المعنى الظاهر مع اعتبار المعنى الظاهر مقصوداً.<sup>3</sup>

ولسميح القاسم رأي في توظيف الرمز والأسطورة في الشعر الفلسطيني في إسرائيل، يقول:

3- عمري هاشم. قصيدة النثر في الأدب العربي. [حيفا]: [دن.], 2000.

2- سلمان فراخ. الخطاب النسوي في ديوان "خواتم الملح". 2000، 174.

3- عباس، 1996. 200.

"الأول: الاحتيايل على الرقابة.. والثاني: سبب فني محض فالشعر ليس كما قيل "الكلام الموزون المقفى. الوزن والقافية يشكلان جزءا من الشعر ولا يمكن أن يكونا الشعر كله. من أجل إعطاء البعد الروحي الفردي والإنساني للشعر لا بد من الاستفادة من كنوز التراث القومي العربي والإسلامي والعالمي، بكلمات أخرى، فإن الرمز والأسطورة هما ضرورة فنية إلى جانب كونهما ضرورة احتياطية أمنية"<sup>1</sup>

4. قصائدها تتحدث عن القضايا التي تهم المرأة مثل المعاناة والتمييز بينها وبين الرجل.
5. قصائدها تتحدث عن قضايا سياسية واجتماعية ووطنية تخص المجتمع العربي بشكل عام، فيتجمع بين القضايا النسوية وبين القضايا القومية العامة.<sup>2</sup>
6. لا ترى نداء في الشعر حالة تفرغ آنية أو إعلان موقف، وإنما ترى فيه نوعاً من العبادة والطهارة والدفاع عن النفس بصدق وإخلاص.
7. الكلمات في قصائدها دافئة وعنيفة ومتوترة ومتحركة دائماً وترتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة المضمون، وجرس الكلمات يشع دائماً بالمعنى ويكسيها جمالا طبيعيا لا تكلف فيه، وبأقل الكلمات والصور ولكنها مُحملة بإيحاءات ورؤى شعرية كثيفة في مثل قولها:  
ابتل فرائي / وارتعد مخدعي / وصهيل العراء يخبو/ في مضجعي
8. القصيدة عندها بنية عضوية مُندمجة الأجزاء، لا يمكن تفكيكها لأنها تتداخل وتتقاطع بحيث يأخذ كل جزء منها معناه من الكل.
9. شعر نداء نجح في تصوير مشاعر المرأة العربية وخفقان واستجابات جسدها بجرأة وصدق وهذا ما يميز أغلب قصائدها.
10. شعرها يصعب تفسيره وترجمته إلى معنى محدد لأنه فضاء من الدلالات "المتزلقة"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - القاسم، 1987، 29.

<sup>2</sup> - راجع: المواكب، 2002، 20.

<sup>3</sup> - فراج، 2000، 170.

11. شعرها مليء بالفجوات التي تعطل التواصل وتحيل إلى فضاءات غير مألوفة، لا رابط بينها سوى حميمية الإيحاء.<sup>1</sup>
12. تمتاز نداء بأنها بقصائدها تصف بقدر ما تسرد، وهي لا تتحدث عن وإنما تتحدث في، وتقدم الفعل بذاته بأصالة خاصة تميزها عن الآخرين.

### الهموم الفردية – هموم المرأة

تتحدث نداء في جميع دواوينها عن قضايا المرأة ومشاكلها الشخصية والاجتماعية مثل الزواج والطموحات والآمال والآلام التي تشعر بها المرأة والأشياء التي تفكر بها ولا تستطيع تحقيقها بسبب حصار العادات والتقاليد التي تحرمها من تحقيق هذه الطموحات. تكثر نداء من الحديث عن حرية المرأة، وعن رفضها للقيود المفروضة عليها من قبل الزوج والمجتمع بشكل عام. تقول في قصيدة "كابنة الأميرة" في ديوان أعلن لك صمتي (ص 14):

دع عنك دخانك الصاعد / دع ظلك الأسود والمعطف / دع عنك خوفاً في دع طولك  
 / انزل من جسدك / وأعطني لعبتي / لا تدعني أبكي / أراك شبهاً أعانقه وأمسه  
 بدموعي / هدى من رعشتي / امسح جبيني وكتفي / أمسك يدي وأعطني لعبتي  
 وسريها / أصنع جدلتي بكفي الصغير / ألعب وألعب ثم أنام على / بساطي كابنة  
 الأمير

في هذه القصيدة تحاور الشاعرة الرجل أو المجتمع الرجولي، الذي يتصف بالكبرياء والتعجرف، لأنها تقول له "دع طولك، انزل من جسدك" بمعنى أنك يجب أن تتخلى عن كبريائك. وتطالبه أن يتعامل معها برفق وحنان، فهنا تتحدث عن عالم الطفولة الذي تكون فيه البراءة وحب الحياة. كذلك فهي تتحدث عن سريها ولعبتها الصغيرة وكفها الصغير، واللعب ثم النوم فهذه الأمور تتعلق بعالم الطفولة الذي تحنّ إليه الشاعرة.

<sup>1</sup>- المصدر السابق، 177.

في القصائد الأخرى تكمل الشاعرة حوارها مع الرجل، وتطالبه بالحرية والمعاملة التي تستحقها، وأن يتوقف عن النظر إليها باحتقار واستخفاف. في قصيدة بعنوان "إلا أنك أنت"، وهي من ديوان جديلة الرعد، تتحدث الشاعرة مرة أخرى عن حرية المرأة. تقول الشاعرة (ص 14-15):

كنت سأصرخ لا / إلا أنك أنت / رُدّ لي حلمي / أخرج من ليل السجون / كنت  
سأصرخ لا / إلا أنك فهمت صمتي / كنت سأنزف / إلا أنك شربت نخبي / كنت... /  
لو كنت هناك / بسطت على الريح جلدي / وهربت بك إلى حرיתי

في هذه القصيدة أيضا نجد الشاعرة تطالب بحريتها. فهي تتحدث عن ليل السجون، تشبه نفسها بالسجين وهذه إشارة إلى عدم نيل حريتها والحصول على ما تحلم به وتطمح إليه، فهي تعاني من قيود العادات والتقاليد وتسلبت الرجل. ثم تخاطب الرجل بأن يرد إليها جسدها (أي شرفها وكرامتها) الذي سلب منها. وتريد أن تبسط على الريح جلدها. فالريح يرمز إلى الحرية والسفر، وهذا ما تريده الشاعرة، التحرر والانطلاق مثل الريح، لا أن تبقى محبوسة في نفس المكان.<sup>1</sup>

وتنادي نداء خوري في قصائدها بخروج المرأة من البيت حيث هذه القضية تتكرر باستمرار في قصائدها، فهي تريد للمرأة أن تخرج إلى العمل والحياة، وأن لا تبقى مقيدة في البيت. تقول الشاعرة في قصيدة بعنوان "جدية الرعد" (ص 82-83):

من رحم أُمي / إلى الأبد / يمتد صراخي وجديلة الرعد / صراخ لا لغة فيه / فأنت  
تدرك معنى الموت / وتنكر علي وجودي / وتمضي... / إلى ذكرياتك بي / إلى مخازن  
الرعب / تملأ كل خلاياك / ومخابئك / وتأتي.. / تُخمر بي ما لا أشاء / من بندقية /  
وأنام فيك / وتجعل باب بيتي فرنا / يتقد بي / تجعله معتقلا أنصهر فيه / وتبني

---

<sup>1</sup> في ديوان أجمل الآلهات تبكي، وهو عبارة عن نصوص نثرية تتحدث نداء خوري عن حرية المرأة في المجتمع العربي، وكيف ان هذه الحرية مسلوبة من المرأة في المجتمع، وهذه النصوص في قسم منها هي عبارة عن محاورات بين الرجل والمرأة.

## صرح الموت مني /وتحقن كل ما حملت/ من خوف في جثتي /وتعانقني/ بكل معاني الحرية

وهنا نتحدث الشاعرة مرة أخرى عن الحرية المفقودة، فهي تنطرق إلى حرية المرأة وحقها في هذه الحرية، مثل الخروج من البيت الذي أصبح في نظرها مثل الفرن والمعتقل، لأن الرجل يمنعها من الخروج منه فهو يريد أن تبقى خادمة في البيت، تطبخ وتكنس وتنظف وتنجب الأطفال، أما الخروج والترفيه عن النفس فهذا ليس من حقها. فهنا تطرح الشاعرة مسألة خروج المرأة إلى العمل، وكيف أن العادات والتقاليد الاجتماعية تحرم المرأة من هذا الحق. كذلك بعض رجال الدين الذين يقولون بأن المرأة يجب أن تبقى في البيت وحرام أن تخرج إلى العمل وتختلط بالرجال. كذلك تتحدث الشاعرة في القصيدة السابقة عن حقها في الوجود، لأنها تخاطب الرجل قائلة له: "وتنكر علي وجودي"، أي أن الرجل لا يمنعها من الخروج من البيت فقط، وإنما لا يعترف بوجودها وحقوقها الأساسية أيضا. لذلك تطالب الشاعرة أن يعترف بوجودها وهذا أقل ما تطالب به المرأة من حقوق في هذا المجتمع الذكوري.

في قصائد أخرى تتحدث نداء خوري عن مسألة الزواج وكيف يكون الزواج بالنسبة للمرأة مثل الجحيم. وتتناول قضية الفتيات العزباوات اللواتي يواجهن مشاكل اجتماعية، ونظرة اتهام المجتمع إليهن، مع إهن لم يفعلن أي شيء خاطئ. تقول نداء خوري في قصيدة بعنوان "سريية العزباء" من ديوان "أعلن لك صمتي" (ص 41-42):

عزباء... في صحراء / عزباء... في مدينة / عزباء... في بلدي / ما أجمل شعرها / تمد  
الضفيرة / يتلوى النهر منها.. / يكفكف خجله الصفصاف / ويعود يبكي على حاله  
/ ما أجمل تلك الضفائر / يرف جفنها... / ويحنّ من رف العصافير / يهب يرفرف  
فوق النبع / يرى خياله وينتحر / وتملأ الغدير أموات / الجفون الناعسة / ما  
أجمل جفنها الذابل / وهو يحاكي طفل النعاس والطرب / يحاكي طفل الغروب /  
ما أجمل جفنها... / العاتب على العاشق / عزباء... / تنتظر ميعاد العتب

في هذه القصيدة تحزن الشاعرة على حال الفتاة العزباء لأنها تكون في صحراء وحيدة منعزلة، والكل ينظر إليها نظرة شفقة أو احتقار واستخفاف. هذه العزباء تواجه صعوبة في التعامل مع الناس والمجتمع والشاعرة تصب جمالها مثل ضفائرها، وجفونها الناعسة، لكي تقول لنا أن هذه الفتاة لطيفة وجميلة ولا تستحق أن تبقى عازبة، وهي بذلك تطرح مشكلة اجتماعية مهمة تتمثل فيما تلاقيه العزباء من مصاعب ونظرات مستهزئة.

وتعرض أيضا مشاكل الفتاة بعد الزواج، بسبب ما تلاقي الزوجة من معاملة سيئة من قبل زوجها، ومحاولة تهميشها والتعامل معها بشكل أناني، غير قائم على الاحترام. تقول في قصيدة "عروس البطل" من "ديوان جديلة الرعد" (ص 90):

أقبع في جلدي / أعيش في غربة / عن حالي... / أغنيك علانية / أعود منك /  
طفولة... / أكبر عروسا / غربتي طرحة / طرحتي مقتولة / وكم أنا عروسا جميلة /  
في جيوب موتك

في هذه القصيدة تتحدث الشاعرة عن معاناة المرأة حتى بعد الزواج، فمن المفروض أن يجلب الزواج السعادة والاستقرار للعريس، واحترام الزوج لها، إلا أن ذلك لا يحدث بسبب تعامل الرجل السيئ مع المرأة أو الزوجة. لذلك تقول الشاعرة "غربتي طرحة" أي أن غربة المرأة ومعاناتها تبدأ من وقت وضع الطرحة، أي من وقت بداية الحياة الزوجية.

إضافة إلى ذلك تطرح الشاعرة مشاكل أخرى تتعلق بالمرأة العربية. من ضمن هذه المشاكل حرية الكتابة والتعبير عن الرأي. فهذه النقطة قد عانت منها المرأة كثيرا في الماضي بسبب عدم اعتراف الرجال بما تكتبه المرأة. وتبرز هذه القضية في قصيدة "موج ولا شيء" من ديوان "جديلة الرعد" (ص 71-72):

أنا لا أجرؤ على الكتابة / لا استطيع البوح / أصغر من الكلمات / أضعف من  
الذكرى / أقل من الدمعة / أخاف من عيوني / وفي فمي رمح / يقطع الكلمات.. /  
من أطراف قلبي / ويخبئها في جيوب الليل / أنا لا أجرؤ على الكتابة / لا أحتمل

وعدك / لا أستطيع البوح / لا أقوى على التشرذ / رسمتني على الطرقات /  
محتوتني.. / طويت كتابك الصغير / ومضيت..

فهنا تقول الشاعرة بأنها لا تجرؤ على الكتابة لأنها تخاف من البوح، أي التحدث عن كل ما تفكر به وكل ما تطمح إليه لأنها تخاف من رد فعل الرجل الذي لا يريد إعطاءها الحرية في الكتابة والتعبير عن الرأي. ولكن الشاعرة تقول بأن في فمها رمح يقطع الكلمات من أطراف قلبها، أي أن لديها الكثير من الأشياء التي تريد أن تقولها، وهذه الأشياء طالعة من القلب لأنها صادقة وتعبّر عن كل الأشياء التي تحس بها من وحدة وألم وحزن على حالها.

في قصيدة أخرى بعنوان "جلجلة العشق"، من ديوان "أعلن لك صمتي" (ص 25-26)، تقول الشاعرة:

سجينة حريتي / أن أعشق سجاني / نداء طويل.. غواءي / صنعوا صفارات إنذار  
/ من حنجرتي / ومن ردائي.. / رايات حرب حمر / والصبغة دمي... / سجينة حريتي  
/ أن أعشق سجاني / أن أبقى معذبة / يا طلقة الخلاص / يا صياح الديك / نفساً  
تغربت / عن الحق ألفي عام / ألفي صبح / وبكل صيحة ينكرونني.

في هذه القصيدة نرى الشاعرة تعاني مرة أخرى من القيود المفروضة عليها، وخاصة تلك المفروضة على صوتها. فالشاعرة تقول بأن المجتمع صنع صفارات إنذار من صوتها، أي أنه يخشى صوتها وفكرها الذي ينادي من خلال الكتابة إلى رفض الواقع، والتمرد عليه، والمطالبة بحرية المرأة في التعبير عن رأيها بصراحة ودون خوف من المجتمع. فهي تنادي بطلقة الخلاص وصياح الديك، وهي رموز للتحرر من الكبت والقيود التي يفرضها المجتمع على صوتها وإبداعها.

## الهموم الجماعية

تتناول الشاعرة قضايا اجتماعية وسياسية وقومية تهتم المجتمع بشكل عام، وهذا التوجه واضح في العديد من دواوينها وقصائدها.

من الهموم القومية التي تبرز في شعر نداء خوري الهم الوطني أو السياسي، فهي توجه انتقادا حادا إلى الوضع السياسي القائم في العالم العربي، وإلى فساد الأنظمة العربية. تقول في قصيدة "غرف مفكوكة الأسرار" من ديوان ثقافة النبيذ (ص72-73):

نفترش الموت حتى الورد / نرجوه حبا / لكننا نموت / في الحب / نللمم بغيّ  
الأنظمة / في سراويلنا / نندفن معا / يرضع التاريخ تلالنا / ويبول على الخارطة /  
أوثان بغيّ / يتعبدون في الجسد / وفي الجسد انطفاء / والبنادقُ / تملؤنا /  
ننحني... / ورجالنا يدخّنون / مراراً

في هذه الأبيات نرى هجوم الشاعرة على الأنظمة العربية الفاسدة، والتي تعبد الشهوة وجسد المرأة، فهمّ الحكام أن يقضوا شهوتهم، فهم كما تقول يتعبدون في الجسد. وتنتقد هذه الأنظمة كذلك لأنها أنظمة متسلطة وقمعية، تحكم شعوبها بالقوة، تقول: "والبنادق تملؤنا"، بمعنى أن السلاح موجّه إلى الناس والشعوب العربية، وهذا دليل على فساد هذه الأنظمة ومنعها للناس من الحرية ومن التعبير عن الرأي. لذلك ترى الشاعرة أن الشعوب والدول العربية متخلفة لأن التاريخ يرضع تلالنا ويبول على الخارطة.

في قصيدة "شواطئ يافا" تبكي الشاعرة على ضياع هذه المدينة بعد قيام الدولة وتحولها من مدينة عربية إلى يهودية بعد استيطان اليهود فيها. تقول الشاعرة (ص12):

يذبح جناحُ الرمح / شاطئُ يافا / توافينا المنية / نحزن في ثوب العصافير / نرحل  
الخناجر / ما بين أمهاتنا / نسلُّ من السيوف / مكحلُّ بالدماء / يلطّخ وشاح  
البتول / ويسيل من الأجراس / جُنَازًا تشيِّعه أحدىة المغول / ما بين السطح  
والمصاطب / يطفحُ الغراب / غربةً ويندبح



الشاعرة في القصيدة حزينة على معالم يافا التي ضاعت وفقدت هويتها، فتشبهه شاطئ يافا بالطير المذبوح، وتذكر التشييع والجنائز لأن يافا قد ماتت وتغيرت ملامحها، لذلك فهي تذكر الغراب والغربة تعبيراً عن الحزن والتشاؤم، وتذكر المغول الذين احتلوا العراق في العصر القديم للدلالة على احتلال يافا.

وتكمل الشاعرة كلامها عن ممارسات السلطة اليهودية وتعاملها مع الفلسطينيين بقوة النار والسلاح. تقول في قصيدة بعنوان "هو" من ديوان جديدة الرعد (ص58):

ها هو يقتلع حدود العالم / ويبني سياجا للمخيم / يعود إلى آيته الأولى / ويقراً؛ /  
باسم طفل يرى / من مطاط / نصف حقيقة العالم / ويصوّب قلبه باتجاه  
الوطن / هدّاف بارع / في القلب مأساته / إليها يصوّب انتصاراً..

في هذه القصيدة تتطرق الشاعرة إلى معاناة الشعب الفلسطيني في المخيمات، والحياة الصعبة التي يعيشونها بسبب سياسة الاحتلال التي تبني السياج للمخيم لكي تعزل أصحابه عن العالم الخارجي. لذلك تتعاطف الشاعرة مع وضع الفلسطينيين في هذه المخيمات، وخاصة الأطفال الأبرياء، وتحلف باسم طفل يواجه يومياً الرصاص المطاطي الذي يطلقه جنود الاحتلال على هؤلاء الأطفال الذين يواجهونهم بالحجارة، وهي صورة من مشهد الانتفاضة الفلسطينية التي تتمرد على الاحتلال وممارساته.

في قصيدة أخرى بعنوان "الرصاص الأخيرة" من ديوان أعلن لك صمتي (ص21)، تقول الشاعرة:

في صدري فراغ / أحشوه بندقية ورجلاً ثائراً / وأسير أمنةً / في صدري ولد يتيم /  
عار وحافٍ / في صدري أملي / وإذا ما انفجرتُ شهيدةً / ألمّ جسدي من جديد /  
وأطلق رصاصتي الأخيرة..

هنا مرة أخرى تتحدث الشاعرة عن الثورة والتمرد والشهادة، وهي ربما تشير إلى الانتفاضة الفلسطينية ضد قوات الاحتلال. وترى الشاعرة مصممة على المقاومة حتى الرمح الأخير: "ألم جسدي من جديد وأطلق رصاصتي الأخيرة".

في قصيدة أخرى بعنوان "لك موت مخلص" (أعلن لك صمتي، ص92)، وهي مهداة إلى الشاعر الفلسطيني الكبير راشد حسين تقول نداء خوري:

يا ابن الزيتون الأسود / يا ابن القمح / يا ابن القضية / تطول أعناقنا.. / نرفع  
الزمن بها / نعلقه على الغيم / فيمطر حريق حرية / والموت ينير دروب الحزن /  
ويدشعلُ الحرمان / وحجارة الضفة الغربية / ولكل جراحنا ضفتان / غرُبتَ وقبلت  
النار / وأنرتَ دروب الزعتر والغار / وكان لك عناق أحمر / عناق جرح يحتضر /  
كأسواق الحصار / عناق جرح ينتحر / كالأطفال بأيدي الحجار

في هذه القصيدة تمزج الشاعرة بين عدة أمور تتعلق بالوطن، فهي تمزج بين الشاعر الوطني الفلسطيني راشد حسين ابن الزيتون الأسود، في وصفها، وابن القمح، وابن القضية، وبين الانتفاضة الفلسطينية في الضفة الغربية، وتصدي الأطفال لقوات الاحتلال بالحجارة التي بأيديهم.

#### الخلاصة

تناولت هذه الدراسة قضية المزج بين الهموم الشخصية والذاتية للمرأة وبين الهموم القومية والجماعية في تجربة الشاعرة نداء خوري، حيث أن الشاعرة تدمج بين الأمرين بشكل واضح في قصائدها. من جهة تتحدث عن معاناة المرأة وحقوقها وخروجها إلى العمل وبحثها عن حريتها المفقودة في المجتمع، ومن جهة أخرى تهتم بالقضايا الوطنية والقومية والجماعية التي تهم المجتمع العربي والفلسطيني على وجه الخصوص.

تهاجم نداء خوري الأنظمة العربية التي تعبد الشهوة الجسدية. وتتطرق في شعرها إلى الثورة الفلسطينية من خلال الانتفاضة الفلسطينية، مطالبة بتحرر الشعب الفلسطيني من الاحتلال الإسرائيلي في الضفة الغربية وقطاع غزة.

## المراجع

- أبو صالح، سيف الدين. الحركة الأدبية العربية في إسرائيل. حيفا: مجمع اللغة العربية، 2010.
- خوري، نداء. أعلن لك صمتي. عكا: مطبعة أبو رحمون، 1987.
- خوري، نداء. جديلة الرعد. شفاعمرو: دار الشرق للطباعة والنشر والترجمة، 1989.
- خوري، نداء. ثقافة النبيذ. حيفا: دائرة الثقافة العربية في وزارة المعارف، 1994.
- خوري، نداء. خواتم الملح. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998.
- خوري، نداء. أجمل الآلهات تبكي. القاهرة: مركز الحضارة العربية، 2000.
- شبانة، عمر. "خواتم الملح لنداء خوري: بنية مفككة للنص وقصائد لاهثة مثل جسد"، المواكب. العدد 7-8، 2002: 20-22.
- عباس، إحسان. فن الشعر. بيروت: دار صادر، 1996.
- فراج، سلمان. "الخطاب النسوي في ديوان خواتم الملح للشاعرة نداء خوري"، مرايا في النقد. (إعداد وتقديم محمود غنايم). مركز دراسات الأدب العربي، بيت بيرل، 2000: 169-206.
- القاسم، نبيه. إضاءة على الشعر الفلسطيني المحلي. شفاعمرو: دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر، 1987.
- القاسم، نبيه. "ملامح التميز في إبداع نداء خوري"، المواكب. العدد 7-8، 2002: 15-19.
- هاشم، عمري. قصيدة النثر في الأدب العربي. حيفا: جامعة حيفا، 2000.

**صدر عن مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها:**

1. دراسات مختارة من حقول التراث العربي الإسلامي. للبروفيسور خليل عثمانة، 2008.
2. نبض المحار: دراسات في الأدب العربي. للدكتور فاروق موسى، 2009.
3. الحقيقة والمجاز. للدكتور فهد أبو خضرة، 2009.
4. القصة الفلسطينية المحلية – جيل الرواد. للدكتور محمد خليل، 2009.
5. مجلة "المجمع": أبحاث في اللغة العربية والأدب والفكر. العدد الأول، 2009، العدد الثاني، 2010، العددان الثالث والرابع، 2010-2011.
6. العربية والعبرية في الماضي والحاضر: دراسة مقارنة في تطور اللغتين والتفاعل بينهما. للدكتور عبد الرحمن مرعي، 2010.
7. شعرا ابن الذروي المصري. جمع وتحقيق ودراسة: الدكتور مشهور الحيازي، 2010.
8. نظرية الاستقبال في الزوايا العربية الحديثة: دراسة تطبيقية في ثلاثيّ نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي. للدكتورة كلارا سروجي-شجراوي، 2011.
9. مطلق عبد الخالق شاعر فلسطيني أغفله التاريخ. للدكتور صلاح محاجنة، 2011.
10. الميثاقصّ في الرواية العربية: "مرايا السرد النرجسي". للدكتور محمد حمد، 2011.
11. موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث (الأدب المحلي) – تحرير وإعداد: الدكتور ياسين كتاني، 2011.