الثابت والمتحوّل
في الأدب الفلسطينيّ الحديث

دراسات نقديّة محكّمة

تحرير وإعداد
د. محمّد حمد

إصدار:
قسم اللغة العربيّة ومجمع القاسميّ للغة العربيّة
أكاديميّة القاسميّ
باقة الغربية

2021

الثابت والمتحوّل في الأدب الفلسطينيّ الحديث
د. محمّد حمد
2021

محمد حمد – محرّر ومعدّ

اَلثابت والمتحوّل في الأدب الفلسطينيّ الحديث

دراسات نقديّة محكّمة

تحرير وإعداد: محمّد حمد

اَلثابت والمتحوّل في الأدب الفلسطينيّ الحديث

دراسات نقديّة محكّمة

التصميم والإخراج الفنّي: سائدة أبو الصغير

تصميم الغلاف: حسام الشايب

الطبعة الأولى، 2021

إصدار

قسم اللغة العربية ومجمع القاسميّ

أكاديميّة القاسميّ(ج.م) - كلّيّة أكاديميّة للتربية

باقة الغربيّة

الثّابت والمتحوّل في الأدب الفلسطينيّ الحديث

دراسات نقديّة محكّمة

تحرير وإعداد

د. محمّد حمد

إصدار

قسم اللغة العربيّة ومجمع القاسميّ

أكاديميّة القاسميّ

باقة الغربيّة

2021

الفهرست

مقدّمة 1

الواقعيّة والإنسانيّة في المجموعة القصصيّة "خمسة في غرفة واحدة" للكاتب محمود أبو رجب. بقلم: أ. نرجس ولي حسين 5

المكان وتجلّياته في ديوان "قلائِد على السّطور"؛ للشّاعر عبد الحيّ إغباريّة.
بقلم: د. محمد جبارين 27

أثر جماليّات الموضوع الشعريّ في اللغة والفكر واللفظ والأسلوب- الشاعر حاتم جوعية أنموذجا. بقلم: أ. إيمان مصاروة 45

المفارقة والسّخرية في المجموعة القصصيّة "أين الله" لموسى حجيرات.
بقلم: أ. عايدة حمزة مصاروة 69

فضاءات الإبداع في أدب الكاتبة عائدة الخطيب. بقلم: بروفيسور عمر عتيق 89

النكبة في الأدب القصصيّ الفلسطينيّ: قراءة في رواية "ذاكرة العنقاء" للكاتب فؤاد خطيب. بقلم: د. هزّاع أبو ربيع 107

قضايا اجتماعيّة فلسطينيّة في "تضاريس جسد" للأديب محمّد خليل.
بقلم: د. موسى حجيرات 121

زكي درويش والأدب السّاخر. بقلم: د. فيّاض هيبي 147

الراقص وسط السلاسل، عفيف شليوط وخصوصيّة تجربته المسرحيّة.
بقلم: د. جهينة خطيب 155

الهمُّ الوجوديُّ وأثره في الإبداع الفنّيّ عند فؤاد عزّام، في ديوانه "ضباب الذّكريات". بقلم: د. فاتن علّوش 167

السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث، "بين مدينتين" لفتحي فوراني نموذجًا. بقلم: د. رباب سرحان 205

الدراما الملحميّة، وأثرها على طرح التحرّر الجنسيّ والفكريّ للقضية الفلسطينيّة، في "الطفل الضائع" لرياض مصاروة. بقلم: د. كرمة زعبي 221

خطاب المكان والوطن في الدوريّ المهاجر لسعيد نفّاع.
بقلم: د. لينا الشيخ- حشمة 237

قراءة في ديوان "اقرأ باسم حبّك" للشاعر علي هيبي. بقلم: د. نجوى بقلي غنيم 275

رحلة البحث عن الوطن في رواية "بيت على ورق" لرافع يحيى.
بقلم: أ. غيداء فاهوم خطيب 307

مقدّمة

يسرّ قسم اللغة العربيّة ومجمع القاسميّ للغة العربيّة إصدار كتابهما الثاني المشترك، حول الأدب الفلسطينيّ الحديث، وقد كان للكتاب الأوّل "بين المسايرة والمغايرة- دراسات في أدب المرأة الفلسطينيّة" (2019) أصداء إيجابيّة بين الدارسين والباحثين.

يأتي إصدار هذا الكتاب مكمّلا ومتوّجًا لرؤيتنا التكامليّة، في الدمج بين الكليّة كمؤسسة لإعداد معلّمين، ومعهد للأبحاث الأدبيّة، التي تعنى برصد المشهد الأدبيّ الفلسطينيّ، وتأثّراته بالواقع السياسيّ والسوسيولغوي، وانعكاس التيّارات الفكريّة الحداثيّة وما بعد حداثيّة، على الكاتب الفلسطينيّ، وما ينتجه في ظلّ العولمة من جهة، وفي ظلّ الواقع السياسيّ العربيّ والمحلّيّ من جهة أخرى.

ومن هنا جاء العنوان، انسجامًا مع الثابت والمتحوّل لدى أدونيس، ليستقرئ العلاقة التفاعليّة بين النصوص من منظوري الأصالة والحداثة، فاستلهام التراث، والحديث عن النكبة، والمنحى التسجيليّ للأحداث التاريخيّة، يعطي طابع الثبات، ويشدّ من أواصر العلاقة مع الماضي، ومن إثبات قصديّة المؤلّف والأدب الملتزم.

ومن جهة أخرى، تقودنا العولمة، وتبنّي الاستعارة التفكيكيّة، ومنطق ما بعد الحداثة، إلى إلغاء العلاقات المرجعيّة، وتشظّي الأحداث، وكسر أفقيّة الزمن، والدخول في العجائبيّ والفانتازيا، وإلغاء سلطة المؤلّف والنصّ، وإحياء سلطة القارئ، وإنتاج نصوص متحوّلة، لا تقبل القولبة والهويّات والخطاب الأيديولوجيّ الواضح والمباشر.

سنرى الثابت أو المتحوّل في الدراسات الخمس عشرة لهذا الكتاب، وإن لم يكن بصورة متكافئة، مع ميل إلى الثابت على حساب المتحوّل، لكنّها بوادر لافتة للانتباه، تقودها لغة تخرج عن الرتابة والواقعيّة والتقريريّة، وتسعى إلى مجازات وانزياحات تحاكي ضبابيّة المشهد

الما بعد حداثيّ، والميل الى التعبير عن القضايا التي تهمّ المجتمع الفلسطينيّ بطرائق غير تقليديّة.

يقودنا التاريخيّ إلى التسجيل، وهو ما يحاول الفلسطينيّ أن يقوله دائمًا، وكأنّه في صراع مع الكتابة التاريخيّة لأنّها ترسم السياسيّ وأشكال الصراع والحروب. ومن جهة أخرى يسعى التخييل إلى تجاوز التسجيليّ والتاريخيّ، وتقديم أعمال أدبيّة تتّسم بالفنّيّة. لقد أثبتت الكتابات التقريريّة أنّها شعارات، رغم حرصها على التوثيق، وهي بأحسن الحالات خطاب مباشر، وليس هذا ما نتوخّاه للمبدع الفلسطينيّ، الذي نتوسّم فيه الصدق الفنّيّ، أي الكذب بالمفاهيم الشعريّة، وأعذب الشعر أكذبه.

يقودنا هذا الحديث حتمًا إلى أفلاطون، الذي طرد الشعراء من جمهوريّته، وبالتالي لو عاش في صدر الإسلام فلن تلائمه "لطفًا بالقوارير"، وسيعتبرها انزياحًا عن الواقع. وهنا نؤكّد أن مبدأنا الفنيّ هو مقولة "لطفًا بالقوارير"؛ لأنّنا لن نجترّ الواقع، ونقدّمه على شكل صورة فوتوغرافيّة طبق الأصل عنه.

ومن هنا فالفنّ للفنّ، لكنّه في الحالة الفلسطينيّة جاء ليعيد الصلة مع التاريخيّ والواقعيّ. ينزاح المبدع عن التاريخيّ ليتواصل معه ويلتقي به خارج النفق. هنالك خارج النفق القدر الكافي من الضوء لتصل أوراقنا إلى أعين القرّاء، وعبر مساحات واسعة من عالمنا العربيّ، لكننا لن نسلك النفق نفسه، لندّعي أنّ هنالك نورًا في نهاية النفق. نتوخّى من الكاتب الفلسطينيّ أن يعرج إلى سماء خاصّة به، تثقب سطوح الأنفاق، وتنشئ ما لا نهاية من مراقي معراج الرحلة الإبداعيّة، حيث ينتصر العلويّ والسماويّ والعجائبيّ، والنورانيّ، ويترك الأرضيّ قليلًا، ليعود إليه من جديد بأخبار أهل السماء، والنور والأمل.

وهنا دعوة واضحة إلى تجاوز الثابت والانطلاق إلى المتحوّل، على مستوى النصّ وعلى مستوى القارئ. وأقول على مستوى النصّ وأعني تمامًا موت النصّ، أو أسبقيّة القارئ عليه في أقلّ تقدير. لا نريد لهذه النصوص الخالدة أن تكون مجرّد إعادة صياغة لكلام المؤرّخين،

الذين نحترمهم ونثق في قدراتهم على توثيق الحالة التاريخيّة لقضيّتنا السياسيّة. وتشهد الثورة التكنولوجيّة العديد من التقنيّات التي تتفوّق على الحبر، في القيام بهذه المهمّة.

إنّ ما يقلقنا في المؤسسة النقديّة، أن تتقدّم بنا الحياة وتتطوّر، ومن ضمنها اللغة، ونبقي على أدواتنا التعبيريّة القديمة والمستعارة، بحجّة العلاقة مع التراث. يمكن للعلاقة مع التراث أن تبقي على المستوى التوافقيّ، فنستعيره لخدمة النصّ. لكنّنا من جهة أخرى يجب أن تكون لنا قابليّة صياغة هذا التراث، أو بعض منه، من جديد، من خلال إنشاء علاقات ميتانصيّة أساسها علاقات المفارقة والتضاد.

قد يحتاج ذلك إلى جرأة، لكنّه حتمًا الإبداع عينه، لأنّ المبدع يعيد ترتيب الأشياء بشكل إبداعيّ، أساسه التفكيك والتركيب المغاير وغير النمطيّ. ربّما يفاجئ ذلك القارئ، وهذا صحيح، لكنّني أشرت إلى هذا القارئ الافتراضيّ العارف والمتمرّد والجوّال، والقادر على اختراق ورقيّة النصّ، وتحويله إلى سديم متوالد، له ألف قراءة محتملة.

أشير هنا إلى أنّنا نستبشر في هذه الكوكبة من كتّابنا الفلسطينيّين، الذين نتفاجأ بأعمال قسم منهم، والذين لم تتّسع موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطينيّ، لأسباب مختلفة، لهم. ورأينا أنّ القدرة على كتابة المتحوّل، ليس بالضرورة تحتاج إلى شهرة، أو كتابة عشرين عملًا إبداعيًّا لكي يثبت الكاتب نفسه.

إنّ انفتاح الكاتب على العالم مكّنه بالضرورة من تجاوز التقليديّ والنمطيّ، وأعطاه البصمة الخاصّة به، وهو لا يحتاجنا كنقّاد لكي نقول عنه إنّه مبدع مميّز. فالذائقة الأدبيّة للقارئ ما بعد حداثيّ مختلفة، ويمكنها استشراف الخلّاق والمتجاوز، وأصبح للكاتب منصّته الخاصّة ومنبره الخاصّ، الذي يمكّنه من التواصل مع كلّ المنصّات والمنابر الجادّة، التي لا تراها المؤسسة النقديّة النمطيّة، وتعتبرها دائمًا موسميّة وتجريبيّة وتفتقر إلى مقوّمات الكتابة الجادّة.

آن الأوان لأن تتغير معايير المؤسسة النقديّة التقليديّة، وتطوّر خطابها ومعايير تقييمها وأدواتها النقديّة، ولا تنظر إلى الأسماء، وأن تنظر إلى الأعمال بوصفها مشروعًا أسلوبيًّا، وحقلًا من الألغام اللغويّة التي لا تعرف سوى التفجير.

نشكر جميع الباحثين والباحثات، الّذين أتوا من جامعات وكلّيّات عديدة، من البلاد وخارجها، وساهموا في إثراء مكتبتنا بمرجع أساس، حول عدد من مبدعينا الفلسطينيين، في مجالات الشعر والقصّة والرواية والمسرح، ممّن يستحقّون الدراسة المنهجيّة لأدبهم.

هؤلاء أيضا نشكرهم على ما قدّموه لشعبنا، ونرجو لهم المزيد من العطاء.

المحرّر

د. محمد حمد

الواقعيّة والإنسانيّة في المجموعة القصصيّة "خمسة في غرفة واحدة" للكاتب محمود أبو رجب

أ.نرجس ولي حسين

باحثة أكّاديميّة- جامعة فارنا الحرّة- بلغاريا

ومرشدة في وزارة المعارف

ملخّص:

في هذه الدّراسة، سأتطرّق إلى ثلاث نقاط رئيسيّة، يمارسها الكاتب بجِرَفِيّة متناهيةٍ في هذا العمل، ألا وهي: لغة الكاتب، والأساليب الّتي استعملها في كتابته (أسلوب الواقعيّة، أسلوب الرّمزيّة، الأسلوب العاطفيّ)، بالإضافة إلى أنواع الشّخصيّات الواردة في هذه المجموعة. وذلك من خلال تناول بعض النّماذج من مجموعته القصصيّة. فمن خلال هذه المقالة حاولت جاهدةً إيجاد إجابة للسّؤاليْن: كيف للأساليب الواقعيّة والرّمزيّة، والعاطفيّة أن تجسّد الواقع الّذي يتكلّم عنه الكاتب؟ وهل نجح الكاتب في توظيف اللّغة للتعبير عن هذه الأساليب؟

ومن خلال البحث اتّضح أنّ الكاتب أبدَعَ في الدّمج بين اللّغتيْن الفصحى والعاميّة؛ من أجل اختراق هذا العالم الّذي يمثّل فترة زمنيّة عانت الكثير من الضّغوطات والمشاكل الاجتماعيّة، لغة سردت تاريخ أمّة وعاداتها وتقاليدها، فنسج من عبق هاتيْن اللّغتيْن واقِعًا يدمج فيه الأسلوب الواقعيّ والرّمزيّ، والعاطفيّ. حتّى أنّك تدخل في جوّ القصّة وتندمج بين شخصيّاتها؛ لتتابع بكلّ دقّة سيرورة حياتها ونهجها في العيش، الّذي يخلق جوًّا مشحونًا بالعاطفيّة، ممزوجًا بالرّمزيّة تارةً وبالواقعيّة تارةً أخرى.

كلمات مفتاحيّة: القصّة الفلسطينيّة، الواقعيّة، الرمزيّة، الصحافة، طبقات اللغة.

الكاتب محمود أبو رجب - بطاقة تعريف:

ولد الكاتب والصّحافيّ محمود أمين أبو رجب في قرية صفوريّة. نزح والداه عن قريتهما عام 1948 ولجآ إلى قرية عيلوط، وهناك ترعرع القاصّ، ومن ثمّ انتقل مع عائلته في أوائل السّتينيّات للسّكن في مدينة النّاصرة، واستقرّت العائلة في حيّ الكروم (أحد الأحياء الشّماليّة للمدينة). أنهى دراساته للقب الأوّل في جامعة تل أبيب في موضوع اللّغة العربيّة، ودراسات الإسلام والشّرق الأوسط. عمل في بداية مسيرته العمليّة كمدرّس وصحافيّ في الوقت ذاته، لكن بعد ما يقارب الثلاثين عامًا من مزاولة عمله في التّعليم تقاعد من مهنة التّعليم، وتابع عمله في الصّحافة العربيّة، ويعمل الآن محرّرًا وناشرًا وصحافيًّا في جريدة الأخبار في النّاصرة.

بين الصّحافة والأدب والتّعليم:

لقد مارس الكاتب " محمود أبو رجب" كما يبدو من خلال كتابه " أيّام ع البال" الّذي هو نوع من البيوغرافيا أو السّيرة الذّاتيّة، مهنة التّعليم، كما مارس مِهْنة الصّحافة، ومهنة الأدب، إذا جاز لنا الأدب مهنة، وذلك لأنّه بدأ ممارسة مهنة الكتابة منذ الشّباب، فنشر زاوية في مجلّة " المصوّر" الّتي كان يصدرها في تل- أبيب المرحوم فؤاد شابي. وكان عنوان الزّاوية "سماط وبهارات" وذلك سنة 1963. ثمّ انتقل أبو رجب إلى كتابة المقالات التّربويّة والتّعليميّة والمقطوعات الأدبيّة في مجلّة "صدى التّربية"، ابتداءً من سنة 1964 من مقطوعاته الأدبيّة الّتي نشرها أنذاك " نعمة الصّباح"، " صنع الجمال غريزة"، و"بين الفراق واللّقاء" (كتاب حفنة كلام). ومن خلال استعراضنا لمجموعة " خمسة في غرفة واحدة" لاحظنا أثر هذه الأدوار الثلاثة، التّعليم، الصّحافة، والأدب؛ باديًا وجليًّا في هذه المجموعة.

"محمود أبو رجب كان صاحب إحدى المواهب المتميّزة المقلّة. فما يميّز قصصه اختلافها عن القصّة القصيرة المحليّة الّتي عرفها وتعوّدها القارئ. فهي لم تتمحور حول القضايا العامّة الكبرى " الهوّيّة القوميّة، المواجهة مع السّلطة، وما شابه" وإنّما تركّزت في الجانب الإنسانيّ للشّخصيّة، وتعمّقت في كشف خبايا النّفس والإلحاح على الجانب الذّاتيّ. هذه القصص عالجت الهمّ الذاتيّ الخاصّ الّذي لا يختلف عن الهمّ العامّ، ولكن بعيدًا عن الشّعارات"

(القاسم، 2010، 100-101). كما ويضيف د. نبيه القاسم، قائلًا: "إنّ محمود أبو رجب كان صاحب إحدى المواهب الّتي عملت بخَفَر ولكن بثقة، لتؤكّد وجودها على ساحة القصّة المحليّة من خلال نشر إبداعه القصصيّ على فترات متباعدة، منذ أوائل السّبعينيّات" (القاسم، 2010، 103).

لقد صدرت مؤخّرًا عن "دار راية للنّشر والتّرجمة"، في حيفا مجموعته القصصيّة بعنوان "خمسة في غرفة واحدة". هذا وقد كان المؤلّف قد أصدر من قبل ثلاث مجموعات قصصيّة هي: "ضحيّة السّاعة السّابعة"- صدرت سنة 1994عن دائرة الثّقافة العربيّة- مطبعة فينوس- "جنّة جبرائيل " – تموز 1998- مطبعة فينوس – النّاصرة- "وإسماعيل لم يعرف النّساء" – تشرين أوّل (2003)- إصدار وزارة العلوم والثّقافة والرّياضة- قسم الثّقافة العربيّة- مطبعة فينوس- و"خمسة في غرفة واحدة" الصّادرة عن دار راية للنّشر والتّرجمة، سنة 2019.

وبما أنّ الكاتب من العاملين في مجال الإعلام المكتوب منذ 33 سنة، إذ شغل منصب محرّر في عدّة صحف هي: " فينوس"- " كل العرب" – " الميدان"- " والأخبار"، رأيتُ أنّ من المهم تناول مجموعته القصصيّة الأخيرة بالبحث والدراسة، يحذوني المبدأ القائل: ليس المهم من قال، بل المهم ماذا قال، وبموجب هذا المبدأ، وبموجب الحقيقة والواقع، فإنّ هذه المجموعة القصصيّة الّتي بين أيدينا جديرة بالدّراسة والبحث.

1. الصّحافة وتأثيرها على أسلوب التّشويق والغموض في كتابة " محمود أبو رجب":

في قصة "سلسلة من الجرائم" (أبو رجب، 2019، 21-25)، يستخدم الكاتب عنصر التّشويق وذلك من خلال العنوان، حيث يُحفِّز القارئ على القراءة بدقّة متناهية لكي يعرف ما هي الجرائم الّتي يتحدّث عنها الكاتب، فالحديث في العنوان عن سلسلة من الجرائم وليست جريمة واحدة، فهذا الغموض الّذي يبدأ به الكاتب يجعلك تتعاطف مع الضّحيّةحتمًا، لتعرف ملابسات القضية والجريمة، وهنا يظهر تأثير مهنة الصّحافة على الكاتب، حيث يبدو الكاتب وكأنّه صحافيّ متخصّص باستعراض الأحداث الجنائيّة، فيقدّم لنا صورة حيّة عن قيام المحقّق (الرّاوي) بمساءلة شاهد عيّان على الحادث الإجراميّ الّذي يصوّره الكاتب،

وكأنّه حادث جلل، بينما هو ليس سوى حادث بين ديك دجاج ودجاجة، لكنّ القارئ لا يكتشف حقيقة الجريمة سوى في النّهاية. وقد فعل الكاتب ذلك بمنتهى الحِرَفِيّة، منتقلًا من التّراجيديّ إلى الكوميديّ، ومن الكوميديّ إلى التّراجيديّ، وذلك أنّ القارئ الدقيق لا يستطيع إلّا أن يبتسم عندما يكتشف أن الجريمة ليست سوى اعتداء ديك على دجاجة، ثمّ يتحوّل الكاتب سريعًا إلى قضيّة وجوديّة تتلخّص بأنّ هذا الوجود ليس سوى عبارة عن سلسلة من الجرائم، وأنّه كما قال الفيسلوف الألمانيّ شوبنهاور: " أنّه أسوأ وجود من الممكن أن يكون". وهنا يصحّ القول بأنّ: " القصّة في المفهوم الصّحافيّ هي حكاية مثيرة ومسليّة، فالزّمن الّذي كان الكاتب يستطيع فيه أن ينشر قصّة تكون من النّتاج الفنيّ الخالص أوشك أن يولّي" (שפירא, 2009, 119).

فلو أخذنا على سبيل المثال قصّة " رجل من بلدنا" (أبو رجب، 2019، 101-110)، الّتي تشبه إلى حدٍّ بعيد تقريرًا صحافيًّا يتضمّن صرخة اجتماعيّة- أخلاقيّة واضحة ضدَّ الظّلم والعنف والاعتداء. فبطل القصّة المدعو " أبو صالح" رجل بلديّاتي طيّب ساذج إلى أبعد الحدود. لدرجة أنّه يقول :" بهمش خيرّ، لا تواخذني، بقدرش أكمّل... أنا هيك إنسان عاطفيّ... امبارح الجمعة كانت عندي بناتي الستة كلهن مخلّصات كليّة الشّريعة ... وقلت لهن وأنا أبكي: " اللي بتحبّ أبوها بتوكل" (أبو رجب، 2019، 103).

إنّها قصّة حقيقيّة، واقعيّة، تقليديّة مشبعة بالعواطف الإنسانيّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة، تدلّ على التّرابط الأسريّ والعلاقة القويّة بين الأب وبناته، وتمسّكهم بالدّين، حيث إنّ البنات السّتّ أنهيْن تعليمهنّ في كليّة الشّريعة.

أسلوب الغموض في قصص الكاتب واضح جدًّا، ففي القصص: (صورة باقية ص 35)، (صاحب المزرعة ص 27) (بانتظار عودتها ص 53) ، حتّى اختياره لعنوان (خمسة في غرفة واحدة) كعنوان لمجموعته القصصيّة هو عنوان غامض، فللوهلة الأولى تسأل نفسك: ماذا يفعل هؤلاء الخمسة في غرفة واحدة؟ وما هي هذه الغرفة؟ سجن؟ مستشفى؟ عمل؟ بيت؟ مكتب؟

وأيضًا عنوان كلّ من القصص التّالية: (ماذا لو ضاعت الصفحة الخامسة؟ ص73) (الصوت الغريب ص81) (لماذا لم تعد العصافير تغرّد ص87)، أسلوب الغموض يظهر فيها من البداية من العنوان، حتّى النّهاية تبقى مفتوحة وغامضة أمام القارئ وأمام سؤال جوابه الحياة أم الموت.

هل مات أبو موسى أم ما زال على قيد الحياة؟ (في قصّة صاحب المزرعة ص 27)

هل مات حسين فطّوم أم ما زال على قيد الحياة؟ في قصّة (صورة باقية ص35) كونه شرب من المياه العكرة حتى ارتوى، فإنّ وصف هذه المياه العكرة الملوّثة القذرة قبل أن يرتوي حسين فطّوم منها، لم يكن عبثًا، وإنّما كان له هدف إثارة الشّكّ والتساؤل والحيرة في ذهن القارئ، فكيف من الممكن أن يرتوي من هذه المياه العكرة، ويبقى بعد ذلك على قيد الحياة؟ هل لأنّه لم يره مجدّدًا في القرية؟ أم أنّه أخذ له قرية أخرى كمصدر رزق له؟

وانتقاله من الأسلوب الكوميدي في قصّة " بوط الأديداس" (أبو رجب، 2019، 15-19) إلى الأسلوب التراجيديّ الغامض في مصير نعيم، عندما قيل له صُهَيب: "قلب فيه التّراكتور، تصاوب في رأسه، ونزل الدّم من أنفه وأذنيه وأخذوه إلى المستشفى" (أبو رجب، 2019، 19)، تارِكًا القارئ في قلق حول ماذا من الممكن أن يحصل للصّبيّ نعيم، وهل سيتعافى وينتعل "بوط الأديداس" أم ماذا؟

وهذا الأسلوب استخدمه الكاتب أيضًا في قصّة " سلسلة من الجرائم" (أبو رجب، 2019، 21-25)، لكن في هذه القصّة بدأ بالأسلوب التراجيديّ، ومن ثمّ انتقل إلى الأسلوب الكوميديّ.

وأيضًا أبو موسى هذا الإنسان الّذي كانت مزرعته "سيّاحة نيّاحة" (أبو رجب، 2019، 32)، دفع ثمن تلك الفوضى، إذ اعتقلته الحكومة بتهمة مخالفة النّظام العالميّ الجديد، والنّظام الرّأسماليّ، ولم يعرف مصيره.

لكن في كلّ قصّة من هذه المجموعة، تكون هنالك فقرة مفتاح يمكن أن تساعدنا في حلّ لغز النّهاية والغموض الّذي يُنهي به الكاتب قصّته.

ففي قصّة "صاحب المزرعة"، (أبو رجب، 2019، 27-33) كان كلّ من: "رئيس مخابرات سابق، ومستشار رئيس الدّولة، ورئيس سلطة، وشيخ حمولة، وقائد جماعة، وأستاذ مدرسة، وموظّف حكومة، والمهندس..." (أبو رجب، 2019، 30) مِن روّاد المزرعة مختلفو المذاهب، ولم يكن وجود هذه الفقرة عبثًا في القصّة، وربما يكون أحد هؤلاء الرّوّاد السبب في الحجز على مزرعة "أبو موسى" واعتقاله. وربما طيبة قلبه جعلته يثق في كلّ النّاس، فزلّ لسانه أمام أحد هؤلاء المسؤولين الّذي وشى به للسلطات " الدّوليّة".

أسلوب التّشويق وأسلوب اللّهفة والتّساؤلات واضحة جدًّا، تأخذك إلى عالم مليء بالتّساؤلات، عالم مبهم، ففي قصّة: "ماذا لو ضاعت الصّفحة الخامسة"، يأخذك الكاتب إلى عالم التّساؤلات والمتاهات من بداية القصّة وحتّى من العنوان، وبعدها صفحتيْن مليئتيْن بالتّساؤلات والمتاهات والغموض والشّكوك، حتّى يبدأ الكاتب تدريجيًّا بالكشف عن سبب خوف أبو نزار. لكنّ الكاتب ينهي هذه القصّة بطريقة سلسلة يكشف لنا سبب أهميّة الصّفحة الخامسة لصاحبها "أبو نزار"، وبعد كلّ هذا الكشف يدخلنا مرّة أخرى في تساؤلات: "فماذا يا ترى لو ضاعت الصّفحة الخامسة؟!" (أبو رجب، 2019، 79)، وهذا إن دلّ على شيء، فإنّما يدلّ على أنّ الكاتب متمرّس ومحترف ومتأثّر بمهنة الصّحافة.

2. الفكر والقلق الإنسانيّ في كتابة " محمود أبو رجب":

قصّة "فتحة في السّماء" (أبو رجب، 2019، 41) هي رمز الفكر والقلق الإنسانيّ، يبدو فيها الرّاوي (المتحدّث) إنسانًا طيّبًا مؤمنًا بكل المعتقدات الشّعبيّة والدّينيّة، وذلك بدليل قوله: " يا إلهي.. ما هذا؟! ما هذه السّعادة؟ وما هذه النّعمة الرّبانيّة الّتي أنعم بها الله عليّ!" (أبو رجب، 2019، 43)، ومع ذلك تنتهي به الحال إلى رحيل الإيمان مع المعتقدات الدّينيّة الرّسميّة، والمعتقدات الشّعبيّة السّائدة إلى قوله: "وما كدت أنهي طلبي حتّى انتبهت إلى أنّ تلك الفتحة أخذت تختفي وتتلاشى" (أبو رجب، 2019،46)، وتبيّن أنّها مجرّد خزّان ماء على سطح بيت الجيران، وأنّه لا فتحة هناك ولا سماء.

وهنا يظهر لنا الكاتب جانِبًا آخر من المعتقدات والعادات الاجتماعيّة الإنسانيّة.

قصّة "فتحة في السّماء" تحمل في مضمونها الشّيء الكثير من الفكر والرّأي، إلى جانب كونها تعتمد التّحليل النّفسي. فكلمة " الفتحة" تعبّر عن الأمل والرّجاء، وعن إيجاد طرق الخلاص والإنقاذ...

وأمّا السّماء فإنّها الملاذ الأخير، وهي رمز الانعتاق والخلاص، وإنّه لشيء كثير أن يجتمع "الأمل" مع باب "الأمل"... أن يجتمع "الخلاص" مع "طريق" الخلاص ... ولكن ما أدرانا بما تعبّر عنه هذه الكلمات الثلاث "فتحة في السّماء" من أمل أو خيبة أمل؟ ما الّذي أدرانا بأن يكون هذا العنوان المنشور في الصّحيفة بلون أبيض على خلفيّة سوداء ليس سوى عنوان مخادع، مراوغ، مخيّب للآمال، وبخاصّة للمؤمنين الصّادقين الواثقين بقدرة السّماء على صنع المعجزات!! والّذين يعتقدون: "أنّ في السّماء لخبرًا، وأنّ في الأرض لعبرًا".[1] وأنّ السّماء تفتح أبوابها ليلة القدر.

ومنذ الكلمة الأولى في القصّة تتدافع في نفس القارئ تداعيات: "الأمل، والرّجاء، والخلاص، والانعتاق، والفرح" والفرج بزوال الشّكّ، وظهور اليقين. إذ تقول العبارة الأولى: "لم أذق في حياتي مثل طعم ذلك اللّون الأبيض النّاصع الّذي رأيته يتجلّى أمام ناظري فجأة" (أبو رجب، 2019، 43).

فانظر كيفيّة الجمع بين الذّوق، والطّعم، واللّون والحياة، في عبارة واحدة...

وجميعها رموز وإشارات تنفع لكلّ ما في الحياة من تداعيات وتساؤلات، وحيرة وقلق! وقد جعل الكاتب هذا اللّون يتجلّى أمام القارئ بكلّ ما يعنيه اللّون الأبيض من خير وتفاؤل، أو حقيقة ويقين، وبكلّ ما تحمله كلمة "يتجلّى" (أبو رجب، 2019، 43) من تداعيات دينيّة-إيمانيّة...

[1] من مأثورات قس بن ساعدة الأيادي، الأدب الجاهليّ.

وقد استعان الكاتب بهذه الظّاهرة المسمّاة "مزج الحواس" كوسيلة ليكشف بواسطتها عن زيف المشاعر والأفكار والمعتقدات، وأنّ بعض ما يعتقده النّاس خارج الماديّ والمحسوس والملموس ليس سوى وهم.

"كان لونًا أخّاذًا مسّ شغاف القلب..." (أبو رجب، 2019، 45) هكذا تقول العبارة القصصيّة... فانظر إلى كلمة " أخّاذ" وما تحمله من معاني التّأثير، والتّوتر، والانفعال العاطفيّ الشّديد، هنا يأخذنا النّصّ إلى ما انتاب الرّاوي/ البطل من مشاعر وانفعالات تولّدت لديه بِما رآه أو بما توهّم أنّه رآه، في ساعات الفجر الأولى، أو في الهزيع الأخير من اللّيل (أبو رجب، 2019، 45) - كما يقول الرّاوي في القصّة وكان لِما رآه دلالة ومعنى!!

"يا لروعة السّكينة، والهدوء النّفسي... يا لروعة الإيمان، وما يخلّفه في النّفس من طمأنينة، ومن إحساس براحة البال" (أبو رجب، 2019، 43).

الجوّ الّذي يخلقه النّصّ ينسجم تمامًا مع العنوان " فتحة من السّماء"، ومع ذلك اللّون الأبيض الأخّاذ الّذي رآه، فأخذ يمسّ بشغاف قلبه.

وقد أدّت تلك الحالة بصاحبها إلى أن أخذ يلهج بذكر الله، "فانطلق لسانه يردّد، بلا وعي، ما كان رسخ في الذّهن منذ الصّبا، حين كان القلب يطفح الإيمان (أبو رجب، 2019، 43)... مع شيء من الشّكّ والرّيب والحيرة...

وتتوالى التّداعيات، ليس في نفس القارئ فقط، بل في نفس الرّاوي، الّذي هو في الوقت نفسه بطل الحكاية ... فيتذكّر ما كان ينتابه من حيرة وقلق حين كان يسمع في صباه عن انفتاح باب السّماء ليلة القدر، لكنّه عندما رأى الفتحة ورأى اللّون استقرّ في روعة ما كان يتمنّى أن يكون صحيحًا ويدحض شكّه وعدم إيمانه فانعقد لسانه، لكنه بالرّغم من ذلك أخذ يردّد بمنتهى الدّهشة والاستغراب، مصحوبًا بالقلق والحيرة، والتّعبير عن الشّعور بالعجز وبالرّغبة في أن يكون ما يراه حقيقيًّا ليعزّز إيمانه، ويؤكّد حدوث معجزة... فانطلق لسانه يردّد "يا مثبّت القلوب ثبّت قلبي على دينك" (أبو رجب، 2019، 43) - تعبيرًا عن الصّدمة أو الدّهشة.

وتتوالى التّداعيات، فتخطر بباله تلك الابتهالات الّتي كان يردّدها والده، في ساعات المساء... وتلك الأجواء الإيمانيّة الّتي مرّ بها في صغره، فيستحضر العالم الأزهريّ، ورؤيا السّماء مرصّعة بالآيات القرآنيّة.

وهنا يأخذ الرّاوي- البطل- يستعيد تفاصيل طفولته، وما مرّ به من قلق، وتوتّر، وحيرة تتعلّق بالإيمان والشّكّ. وحين رأى " الفتحة" الّتي تدلّ على كشف الحجاب عن ناظريه لم يجد ما يعبّر فيه عن غبطته، وعن استغرابه الشّديد من حدوث المعجزة الإيمانيّة سوى قوله: " أستغفر الله العظيم التّواب الرّحيم الّذي لا إلاه إلا هو الحيّ القيوم، عليه توّكلت وهو ربّ العرش العظيم" (أبو رجب، 46،2019). وهو كما يعرف القارئ المطلّع على التّراث تعبير عن ضعف الإنسان، عن عجزه، وعن أمله ورجائه بأن يجد الخلاص بواسطة ربّ العرش العظيم. وفي الأخير... بعد كلّ هذه التّداعيات والرّجاء والأمل بأنّ يكون ذلك اللّون الأبيض، وتلك الفتحة في السّماء دليلًا أكيدًا ليس فقط على صحّة حدوث المعجزة، بل على صحّة الإيمان وصدقه.

ولكن بالتّالي، ويا لهول المفاجأة، ويا للأسف، وخيبة الأمل الّتي تنتاب الرّاوي- البطل-، وتنتاب القارئ في الوقت نفسه، إذ يتبيّن أنّ هذه الفتحة السّماويّة، وذلك اللّون الأبيض الأخّاذ، ليس سوى خزّان مياه الجيران، وقد توهّمه البطل كفتحة بيضاء اللّون في السّماء... وعندما تتبيّن له الحقيقة يغيب عن ذلك اللّون بهاؤه وجماله، ويتحوّل إلى لون باهِت وشاحِب بلا طعم وبلا معنى... هذا السّقوط أو التّهاوي لا يحدث فقط في الخارج، بل أيضًا في نفس الراوي ونفس القارئ طبعًا، ويا لروعة ما تحمله هذه الأسطر في البداية من مشاعر إيمانيّة بهيجة، ومن أمل ورجاء في إثبات صحّة ذلك الإيمان وصدقه. ولكن سرعان ما يتضّح للقارئ بأنّ كلّ ما كان صاحبنا فيه ليس سوى وهم.

فهل هي قصّة تعليميّة... أم أنّها مجرّد لوحة تعبيرّية تصوّر حالة من الحالات الإنسانيّة الّتي يمكن أن تنتاب كلّ واحد منّا؟ أم أنّها ترمز إلى الإلحاد والكفر والاستخفاف بالمعتقدات

السّاذجة؟! هذا ما يمكن أن يستنتجه القارئ، ولكن دونما وضوح. وهنا نعود مرةً أخرى إلى ذلك الغموض الّذي يترك أثرًا كبيرًا في نفس القارئ باحِثًا عن وضوحٍ لكلّ هذا الغموض.

لقد قدّم لنا الكاتب هذه الصورة- اللّوحة كما هي دون أن يقول لنا أي شيء، بل دون أن يرجّح حالة على أخرى من الإيمان وعدمه... وإن كان هناك ما يوحي بأن " باطل الأباطيل الكلّ باطل وقبض الرّيح" (الكتاب المقدّس، 1991، 934)، وإن كلّ ما نعتقده ونؤمن به ليس سوى وهم. لقد جاء ذلك كلّه من خلال مونولوج داخليّ وتداعيات فكريّة ألقت ضوءًا على بيئة الرّاوي الدّينيّة الّتي نشأ وترعرع فيها.

أعتقد أنّ الكاتب نجح باستعماله أسلوب التّحليل النّفسي، والكشف عن خفايا النّفس للبطل وأفكاره ومعتقداته. وممّا لا شكّ فيه عندي أنّ الكاتب نفسه هو الرّاوي وهو بطل القصّة، ويبدو أنّه لم يستعمل ضمير الغائب؛ لأنّه أراد أن يكون صادقًا، وأن يشعر القارئ بحرارة هذا الصّدق.

أسلوب الكاتب هنا اقترب إلى التّحليل النّفسيّ، فعلى السّطح يطفو الإيمان وينبت من بين المفردات والعبارات مثل: " مع ذلك لم تنقطع عنّي رحمة ربي... وانطلق لساني يلهج بالشّكر والمديح والثّناء، حتّى كدت أنسى أن أستغلّ الفرصة لأقدّم طلباتي للخالق..." (أبو رجب، 2019، 45).

"يلهج، ربّي، الخالق" (أبو رجب، 2019، 45) وغيرها من الألفاظ النّابضة بحيويّة الإيمان... مثل: وفّقني يا الله بما تحبّه وترضاه..." (أبو رجب، 2019، 46).

جميعها ساهمت في خلق جوٍّ دافئ، لكنّها سرعان ما تفتر، حين يتبيّن للرّاوي والقارئ أيضًا، أنّ ما توهّمه فتحة في السّماء، ليس سوى خزّان مياه الجيران ذي اللّون الأبيض. وقد اتّضحت الصّورة عند انقشاع الظّلام، وظهور الأشياء على حقيقتها، فبهت اللّون الأبيض وشحب، وخاب الأمل والرّجاء وبردت حرارة الإيمان... وقد ترك الكاتب للقارئ أن يستنتج ما يشاء، دون أن يقول أيّة كلمة مباشرة بالنّسبة للمعتقدات الدّينيّة الّتي يتّضح ممّا بين السّطور أنّها مجرّد أوهام.

"فتحة في السّماء" رمز، وعلى العموم نلاحظ أنّ هناك عناية فائقة في مضمون القصّة وأسلوبها. وأعتقد أنّنا لو سألنا الكاتب عن قصّته هذه ماذا تعني لقال: أنّها ما يفهمه القارئ منها. وأقول ببساطة أنني لمست من هذه القصّة أنّها تصوّر حالة نفسيّة جاءت نتيجة لمعتقدات عامّة لدى النّاس تتعلّق بالدّين والإيمان بوجود قوى عُليا تتحكّم بقدر الإنسان، ولكن سرعان ما يصل القارئ المتمعّن إلى خيبة أمل، إذ توحي لنا القصّة بأنّ المعتقدات بالسّماء وبالقوى الميتافيزيقيّة مجرّد وهم، ولعلّها تصلح بأن تكون قصّة من قصص " أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ.

3. أسلوب الواقعيّة في بعض قصص المجموعة:

وما يميّز هذه المجموعة القصصيّة أنّها تخلط بين الماضي والحاضر، فهنالك قصص تصوّر لنا الواقع في الماضي، فيعيش القارئ في دهاليز الماضي وذكرياته الواقعيّة وكأنّها أمامه. وهنالك قصص تعكس لنا واقعًا جاهِزًا مثل قصّة " صديقي والشّجرة الجميلة" (أبو رجب، 2019 ، 47-52).

إذًا نحن نجد من خلال هذه المجموعة القصصيّة معالجة لإشكاليات السّاعة الاجتماعيّة، فقد استمدّ الكاتب محمود أبو رجب حبكات مجموعته القصصيّة من صميم الواقع خِلافًا للأسلوب الخياليّ. حيث يشير الدكتور محمود عباسي، "بأننا نعثر في القصّة العربيّة المحليّة على مؤشّرات وظواهر ودلائل مستقاة من صميم الواقع الحياتيّ، وهذا ما يميّز الأدب العربيّ في إسرائيل وخاصّة القصّة القصيرة بأنّه أدب توثيقيّ تاريخيّ قبل كل شيْ " (عبّاسي، 1998، 72). وهذا ما نجده في هذه المجموعة القصصيّة "خمسة في غرفة واحدة"، حيث إنّ الطّابع الواقعيّ، وتطوّر المبنى الفنيّ إلى أسلوب القصّة الفنيّة المتكاملة جليّان وواضحان فيها. فقد تضمّنت المجموعة لوحات وصورًا تشير إلى عادات وتقاليد شعبيّة واقعيّة عُرِفت في فترات زمنيّة متفاوتة.

كما ونجد أنّ عامِلَي الزّمن والأحداث ينعكسان في الدّلالات الواضحة الّتي تمثّل في إلقاء الضّوء على عادات المجتمع العربي وتقاليده ومعتقداته، من خلال مستويات متنوّعة من

النّضوج الفنيّ، والّتي تنعكس على تطوّر العديد من المواضيع والموتيفات، فقد أشار د. محمود عباسي إلى العديد من الموتيفات، والأفكار الرّئيسيّة الّتي يطرحها الأدب المحليّ في إصداراته" (عبّاسي، 1998، 78) نجد بعضًا من هذه المواضيع الّتي تطرحها المجموعة القصصيّة "خمسة في غرفة واحدة" منها:

- موتيف التّشبّث بالأرض، الوطن، الطّبيعة حياة القرية والريف، فيظهر هذا التّشبّث في القصص التّالية: صديقي والشّجرة الجميلة (أبو رجب، 2019، 47) الحبيبة والسّكّين (أبو رجب، 2019، 61) لماذا لم تعد العصافير تغرّد (أبو رجب، 2019، 87). وهذا موتيف رئيسيّ مفعم بالأحاسيس والانفعالات، فقد أغدقوا على الأرض ونباتها رموزًا في غاية الشّفافية والأبعاد، مثل: الأمّ، المرأة، المحبوبة (عبّاسي، 1998، 128). فلو أخذنا على سبيل المثال قصّة " الحبيبة والسكّين" (أبو رجب، 2019، 61-66) فإنّ نبتة العوينة يصفها الكاتب بأنّها محبوبته، وعشيقته، ويتساءل في قرارة نفسه أنّه كيف بإمكانه أن يستلّ عليها السّكين؟ حبّه لها يوصفه في بداية القصّة كأنّها المحبوبة بقوله:" بهرتني برقّتها وجمالها فقد وجدتها كائنة، مخلوقة، دقيقة، ناعمة كلّها دفء وشوق وعطف وحنان..." (أبو رجب، 2019، 63). فعند قراءتك لهذه القصّة تعتقد للوهلة الأولى أنّ الكاتب يقصد محبوبته، لكن يتجلّى لك فيما بعد أنّ الكاتب يقصد نبتة العوينة. وكذلك الأمر في قصّة "صديقي والشّجرة الجميلة"" (أبو رجب، 2019، 74) يتساءل الرّاوي في حوارٍ مع نفسه: "أيّة علاقة وشيجة جمعت بين صديقي والصّنوبرة حتّى أصبحا كيانًا واحِدًا؟!" (أبو رجب، 2019، 51)، وهذا كلّه إن دلّ فهو يدلّ على أنّ الكاتب استعمل هذا الموتيف للتّشبّث بالأرض بطريقة محترفة مليئة بالأحاسيس.

كما وقد تبنّى الكاتب أيضًا أساليب وأنماط عصريّة في التّعبير، كالاستحياء والمونولوج الذاتي، التّهكّم والسّخرية، حيث يظهر استعمال الكاتب أسلوب السّخريّة في بداية قصّة "بوت الأديداس" في جملة: " ... لكن إصراره على الحديث معي جعلني أنظر نحوه، فلم أتبيّن ملامحه لقصر قامته وضياعه بين العنزات..." (أبو رجب، 2019، 17).

كما وتظهر المفارقة (الإيرونيا) في قصّة (صاحب المزرعة)، فبالرغم من طيبة قلب "أبو موسى" إلّا أنّ هناك من يتستّر بالدّين والأخلاق في ظاهرهم، وفي باطنهم ضغينة وحقد وكراهيّة؛ ممّا يؤدّي إلى اعتقال "أبو موسى" في نهاية القصّة.

وأحيانًا أخرى إلى الرّمزيّة مما يعطي للقصّة طابعًا ورؤنقًا مميّزًا، كما في قصّة "فتحة في السّماء" .

- موتيف التّشبّث بأسوار التّقاليد والعادات وعدم القدرة على التّحرّر منها. (كما في قصّة أنا وأندريه)" (أبو رجب، 2019، 9).

ينجح الكاتب في هذه القصّة بالجمع بين المفكّر، والكاتب، والمعلّم، والصّحافيّ، والنّاقد الاجتماعيّ المثقّف، فمن خلال قصّة "أنا وأندريه" (أبو رجب، 2019، 9) يعرض لنا الكاتب صورة اجتماعيّة جميلة، تظهر الزّوجة فيها عاملة في الأرض، تشارك النّاس أفراحهم وأتراحهم، بينما يبدو الزّوج شخصًا يعيش في مكتبه وبين كتبه، لكن علاقته الإنسانيّة بزوجته وحبّه لها الّذي يشبه علاقة الفيلسوف النّمساوي " أندريه غورتس" بزوجته " دورين"، يدفعه إلى التّخلّي عن مواقفه في مقاطعة المجتمع، ويرافقها في حضور إحدى حفلات الأعراس، واعدًا إيّاها أنّه لن يتخلّى عنها وعن مصاحبتها إلى آخر العمر، كما " أندريه ودورين"، وهنا تفاجئنا القصّة بأنّ وعد البطل لعدم الذّهاب مع زوجته لم يدم أكثر من دقائق. فهذه الأحداث إن دلّت فهي تدلّ على التّمسّك بالعادات والتّقاليد، كما وتدلّ على التّرابط الأسريّ وقوّة العلاقة الّتي كانت تربط الزّوجيْن، وخوف الزّوج على الزّوجة بقوله: "لم أحبّذ أن أسلّمك للشّارع والمجهول، وأرجو أن نبقى معًا، فلا يفرّق الموت بيننا" (أبو رجب، 2019، 13). فالكاتب هنا رغم عدم حبّه في المشاركة لهذه المناسبات الاجتماعيّة، إلّا أنّه يتنازل من أجل الذّهاب مع زوجته، وذلك حِرصًا على سلامتها وخوفه عليها.

فعندما وصل الزّوجان إلى قاعة الأفراح، يقول الراوي، "ذهبت زوجتي يمينًا، وذهبت أنا يسارًا، فالعادة تقضي بفصْل الرّجال عن النّساء" (أبو رجب، 14،2019). وهنا أيضًا حدث

آخر يدلّ على التّمسّك والعمل بموجب العادات والتّقاليد الّتي تخصّ مجتمعنا حتّى يومنا هذا، رغم اقتناع بطل القصّة والكاتب.

إنّها لعمري قصّة لطيفة، ناعمة، هادئة، لكنّها تتضمّن صرخة مدويّة. صرخة صامتة في وجه العادات والتّقاليد الاجتماعيّة والدّينيّة الّتي توجب الفصل ليس فقط بين الذّكور والإناث، بل بين الأزواج أيضًا. إنّها باختصار قصّة قصيرة جدًّا، لكنّها في الوقت نفسه تتضمّن رسالة إنسانيّة، اجتماعيّة، أخلاقيّة، فكريّة.

- موتيف التّحفّظ من الآراء المسبقة ومن القدريّة والإيمان بالغيبيّات. (قصّة الرّجل ذو العينيْن الزّرقاوين والمدينة الخاوية) (أبو رجب، 2019، 93).
- قصّة الإيمان السّاذج بالدّين وقيمه. (قصّة رجل من بلدنا) (أبو رجب، 2019، 101)، و (قصّة فتحة في السّماء) (أبو رجب، 2019، 41).
- تمجيد الحبّ المثاليّ، العفيف والطّاهر والإشادة بالصّداقة المثاليّة (قصّة بانتظار عودتها) (أبو رجب، 2019، 53)، و (قصّة أنا وأندريه) (أبو رجب، 2019، 9).
- التّربية الصّالحة وتعليم المهن/ تعليم الدّين كما في (قصّة رجلٌ من بلدناا) (أبو رجب، 2019، 101).

وبالاعتماد على ما ذكر آنفًا، نجد أنّ الأسلوب الواقعيّ هو الأسلوب الطّاغي في كتابة " محمود أبو رجب"، ينعكس في عدّة موتيفات مختلفة يطرحها في مجموعته هذه.

4. الشّخصيّات في قصص المجموعة:

يشير د. نبيه القاسم عن شخصيّات قصّة ضحيّة السّاعة السّابعة : "أنّ غالبيّة قصص هذه المجموعة تتركّز في الجانب الإنسانيّ للشّخصيّة، وتعمقّت في كشف خبايا النّفس والإلحاح على الجانب الذّاتيّ (القاسم، 2010، 100). وهذا ما نراه أيضًا عند الكاتب في هذه المجموعة القصصيّة، حيث إنّه يصف وصفًا دقيقًا جميع الحالات النفسيّة المختلفة كالحزن، والفرح، المرض، الألم، القلق وغيرها من الحالات النّفسيّة المختلفة الأخرى. "فالكاتب لا يزال متمسّكًا

بموقفه البعيد عن الضّجيج والشّعارات مؤثّرًا التّغلغل في الذّات الإنسانيّة لشخصيّات قصصه وكشف مكنوناتها" (القاسم، 2019، 12).

كما أنّ أبطال قصص هذه المجموعة أبطال اجتماعيّون واقعيّون، قد نصادفهم في أي مكان فمنهم المزارع/ المزارعة (قصّة أنا وأندريه، قصّة صاحب المزرعة) ومنهم الرّاعي والإنسان المسحوق، ومنهم المضطهد كما في قصّة " بوط الأديداس" (أبو رجب، 2019، 15)، حيث لا يستطيع المرء إلّا أن يتعاطف مع الولد القاصر الّذي تغرّب وعاش في ظروف إنسانيّة صعبة، وبالتالي يقع ضحيّة حادث مؤلم.

وهناك طبعًا الشّخصيّة المثّقّفة، والواعية قصّة "أنا وأندريه" (أبو رجب، 2019، 9) إلى جانب المشرّد والبائع المتجوّل الّذي هجر من قريته " قصّة صورة باقية" (أبو رجب، 2019، 101). إنّ التّنوّع في المستوى الثّقافي للشّخصيّات، والتّنوّع في البيئات، يؤدّي حتمًا للتنوّع في اللّهجات ومستوى اللّغة، فيشير د. رياض كامل "أنّ اللّغة تعكس مستوى الشّخصيّات والأجواء المحيطة بها (كامل، 2017، 55)، فليس صدفة أن معظم أبطال الرّوايات الفلسطينيّة والقصص الفلسطينيّة هم فلّاحون وقرويّون ومهجّرون يتعرّضون للغبن والتّشرّد والضّياع، وذلك لأنّ الرّوائيّ الفلسطينيّ يوظّف التّاريخ لترسيخه وإثبات مصداقيّته" (كامل، 2017، 15). ويمكن لمس هذا الأسلوب في قصّتي (بوط الأديداس، وصورة باقية).

كما ويضيف د. نبيه القاسم قائلًا إنّ: " أبطال قصص محمود أبو رجب ، قد نصادفهم في كلّ مكان، لا يتميّزون بتفردّهم كأبطال قصص آخرين، لا يصرخون، لا يُعلنون على الملأ ما واجهوه من مصاعب وظلم وقهر، وإنّما يُتابعون حياتهم بهدوء وصمت. أبطال قصصه لا يتميّزون ببطولاتهم. فحياتهم عاديّة وهمومهم عاديّة. لكنّ المميّز لهم شعورهم الذّاتيّ الحادّ، ونموذجيّتهم للإنسان المعذّب بصمت في هذه الحياة، المهدور دمه على مذبح الحياة، الرّاغب بالصّراخ والشّتم والقتل، إنّه يؤثّر الانسحاب بصمتٍ، لكنّه صمت الشّجعان" (القاسم، 2010، 102-103).

إذًا فإنّ شخصيّات القصص في هذه المجموعة مستقاة من صميم الواقع، حيث تتميّز بطابع مألوف، فإنّها تثير المشاعر وتؤجّجها. وهذا الطّابع يكسب هذه المجموعة أهميّة إبداعيّة ذات مزايا خاصّة. يشير د. نبيه القاسم أنّ " البارز في معظم قصص المجموعة أنّ الشّخصيّات هي الأساس والمحور، والأحداث تأتي تابعة لها. ففي قصّة " ماذا لو ضاعت الصّفحة الخامسة؟! نجد حيويّة الشّخصيّة وحركاتها وانفعالاتها واضطرابها وقلقها، وإلحاحها على إيجاد الصّفحة الخامسة من الجريدة طغى على مُجمل القصّة وجرّ الأحداث لتنساق وراء إلحاح الشّخصيّة. وهذا صحيح أيضًا في قصّة " لماذا لم تعد العصافير تغرّد"، إذ تتمحور كلّ الأحداث حول الشّخصيّة وما تقوم به. وفي قصّة "صورة باقية" يتنقّل حسين فطّوم، البائع المتجوّل في قرى المنطقة، يدور بين البيوت في الطّرق والأزقّة التّرابيّة وهو ينادي على بضاعته، ويخرج النّاس، وخاصّة النساء، من هدوئهم واستراحاتهم " خرز يا.. عا..يزة، جوزة الطّيّب يا.. عا..يزة، فلفل أسمر يا.. عا..يزة" (أبو رجب، 2019، 37) مع كلّ ما تحمله كلماته، ومطّ الحروف وتقطيعها وتنغيمها والتّركيز على كلمة "يا عايزة" بمطّها وتقطيعها وتنغيمها من أثر إيحائيّ ودلالات بعيدة متنوّعة. أضِف إلى أنّ الكاتب يشدّ إليه، بخيوط رفيعة جدًّا، معظم الشّخصيّات، بتنوّعها واختلافها، يُحمّلها أفكاره ويُلزمها بمواقفه من مختلف القضايا الحياتيّة. ويبرز ذلك بشكل واضح في قصص " خمسة في غرفة واحدة" و" سلسلة من الجرائم" و" رجلٌ من بلدنا" (القاسم، 2019، 12).

فإذا تناولنا الشّخصيّات الفاعلة تعطي للقصّة بُعدًا نفسيًّا، فكريًّا واجتماعيًا فهي تشكّل مقياسًا لمواقف الكتّاب تجاه واقعهم الاجتماعيّ والسّياسيّ، كما وإنّ بعض القصص في هذه المجموعة تكشف لنا مدى العلاقة بين تقلّبات النّفس والدوافع والصّدمات الّتي تواجهها. كما ونجد تشابهًا وثيقًا بين الشّخصيّات (الوهميّة) الفاعلة والشخصيًات الحقيقيّة في الحياة الواقعيّة؛ ممّا يجعلها تثير إعجابنا واهتمامنا لشدّة ترابطها مع البيئة والواقع الحياتيّ (عبّاسي، 1998، 120). فهي شخصيّات ليست محايدة، بل تتفاعل مع الأحداث، شخصيّات نابضة بالحركة ومقنعة، وأحيانًا تتناوب في سرد قصصها. فنرى التّفاعل الإنسانيّ

في عدّة أحداث ولحظات مختلفة في الحياة الّتي تعرضها المجموعة القصصيّة، لحظات الاشتياق ولوعة الحبّ، لحظات الحزن، لحظات الحنين للأرض والنباتات، لحظات الحيرة، لحظات الخوف وغيرها من اللّحظات الّتي تحاكي النّفس البشريّة في عدّة مواقف مختلفة في الحياة ككلّ، وكل هذه اللّحظات يجسّدها الكاتب بلغة جميلة وشفّافة، محمّلة بالحكايات الواقعيّة والدّلالات الحسّيّة، لغة تعتمد بمضمونها على العبارات المكثّفة والموحية، لغة تعبّر بواسطتها عن مشاعر كل ما يدور بذهن الشّخصيّة وأعماقها ومشاكلها وأحاسيسها.

"فالكاتب المبدع يقدّم شخصيّاته الإنسانيّة على دفعات من خلال أفعالها وصراعاتها مع نفسها ومع البيئة المحيطة، وتشكّل الشّخصيّات مرآة عاكسة تعكس الرّؤيا الفنيّة للكاتب، فإذا كان الكاتِب يهدف إلى تقديم مجموعة أحداث لإثارة فضول القارئ، فإنّ الشّخصيّة تتراجع لتكون خادِمًا للحدث، أمّا إذا نبعت الأحداث من طبيعة الشّخصيّة، فإنّها تأتي مبرّرة ومنطقيّة ومنسجمة مع الواقع" (أيّوب، 1997، 27). أضِف إلى ذلك أنّ الكاتب لم يقتصر على توظيف الشّخصيّات الإيجابية فقط، بل قدّم إلى جانب ذلك الشّخصيّات السّلبيّة، (مثل: صاحب العينين الزرقاوين) محاولًا بذلك أن يكون موضوعيًّا قدر الإمكان، فلم يكن متعصِّبًا أو منغلِقًا في تعامله مع الواقع من حوله، كما وقد قدّم الكاتب أنماطًا مختلفة من الرّجال كالعامل، والمدرّس، ورجل الدّين، والمناضل، والسّجين، والمتعاوِن (أيّوب، 1997، 68).

5. توظيف اللّغة العاميّة والفصحى في المجموعة القصصيّة:

إنّ اللّغة هي الحامِل لأفكار الرّوائيّ ومضامين كتابته، وهي أشبه بالرّيشة الّتي يستعملها الرّسام، وبالنّوتة الّتي يستعملها الموسيقا (كامل، 2017، 34).

إنّ لغة الكاتب لغة سهلة، منسابة عذبة متدفّقة. يقدّم فيها الألفاظ الفصحى، قليلة الاستعمال وكأنّها لغة شعبيّة متداولة. كقوله: "لم يغف إلّا بعد أن أمضّه الأرق، وأجهده التّعب"، وقوله "أُسقط بيد صهيب، وسرت في جسده رعدة" (أبو رجب، 2019، 34).

هذا إلى جانب أنّ الكاتب لا يتورّع باستعمال اللّغة المحكيّة، سواء في قصّة "سلسلة من الجرائم" أو في غيرها. ففي هذه القصّة يورد كلمات "وإيش عرّفك" (أبو رجب، 2019، 23)،

"يعني رايح تنحبس؟" (أبو رجب، 2019، 24) و"الشّتاء قريب، وأكلة المغربيّة ستكون لذيذة على لحمك." (أبو رجب، 2019، 25). "فالكاتب يحرص على إنطاق شخصيّاته وتصويرها بلغات ولهجات تتلاءم مع وضعيّاتها وحالاتها النّفسيّة الاجتماعيّة فالنّصّ يتلاءم مع البيئة الفلسطينيّة في عاداتها وتقاليدها، وفي أسلوب حياتها اليوميّ من همّ وقلق وفرح" (كامل، 2017، 59).

لغة هذه المجموعة بنظري تقدّم مثالًا جيّدًا على مقدرة الكاتب على الدّمج بين اللّغتيْن الفصحى العالية، واللّغة المحكيّة المهذّبة، لغة دقيقة في التّصوير والوصف حتّى في أدقّ التّفاصيل. فعلى سبيل المثال وصف الكاتب الدّقيق للبائع المتجوّل في قصّة (صورة باقية) يجعلني أتذكّر كقارئة أولئك البائعين المتجوّلين وهم يحملون البضائع على ظهورهم، متجوّلين بين الحارات والأزقّة؛ ليكسبوا لقمة عيشهم. حتّى وصفه الدّقيق أيضًا لأكياس الزّبالة (ص 77) كان دقيقًا، وصف يدخلك واقعًا وكأنّك أنت الّذي تبحث في هذه الأكياس.

عن لغة الكاتب "محمود أبو رجب" يقول الدّكتور نبيه القاسم: في تقديمه لمجموعة "ضحيّة السّاعة السّابعة" وهي المجموعة القصصيّة الأولى الّتي أصدرها أبو رجب، يقول: " تميّزت لغة الكاتب بسلاستها وهدوئها، وعفويّتها وقبولها لبعض التّعبيرات والألفاظ اللّغويّة الدّارجة. لكنّه اهتمّ بأن تحافظ على إيقاعها الشّعريّ الخاصّ، حتّى لتكاد في بعض الفقرات، وحتّى المشاهد القصيرة، تقترب من لغة الشّعر المنثور. وقد نجح الكاتب بهذه اللّغة المميّزة أن يتغلغل إلى نفسيّة القارئ ويشدّه إلى الأحداث وأبطال قصصه لينحاز إليها ويناصرها" (أبو رجب، 1994، 8-9). كما ويضيف د. نبيه القاسم أنّ: " لغة محمود أبو رجب" لغة سرديّة بسيطة، قريبة من لغة الصّحافيّ الّذي اعتاد على تقديم التقارير أو طرح المواقف، لا يهتمّ بتطوير مستوى لغته واستغلال كنوز مفرداتها بدلالاتها ومعانيها وإمكانيّاتها، ويكتفي بأن تكون اللّغة وسيلته لإيصال أفكاره للقارئ، وطرح مواقفه كما ظهر واضحًا في قصّة خمسة في غرفة واحدة" (القاسم، 2019، 12).

في سياق الحديث عن لغة الكاتب نشير إلى ما جاء في قصّة " أنا وأندريه " (أبو رجب، 2019، 9-14) على لسان الزّوجة في حديثها مع إبنها الّذي يتضمّن نوعًا من الطّلب والشّكوى والتّذمّر حيث تقول له: " شو رأيك تيجي معي؟ بتشوف النّاس، وهناك تلتقي أقاربك، مش مليح أروح لحالي... شو أنا مقطوعة من شجرة"، (ص 12). وهنا يظهر بوضوح ما قاله الدّكتور نبيه القاسم آنفًا عن عفويّة اللّغة وسلاستها وقبولها التّعبيرات والألفاظ الدّارجة.

ففي "قصّة فتحة في السّماء"تتميّز لغة الكاتب بسلاستها وهدوئها وانسيابها، وعفويّتها ... وهي لغة ذات إيقاع شعريّ من البداية حتّى النّهاية... فالعنوان "فتحة في السّماء" يصلح أن يكون عنوانًا لقصيدة... وقد نجح الكاتب بهذه اللّغة المميّزة أن يتغلغل إلى نفسيّة القارئ، ويشدّه إلى النّصّ ويستهويه.

رجلٌ من بلدنا- قصّة تقليديّة أقرب إلى الواقعيّة في قصّة رجل من بلدنا نجد "أبو صالح"، وهو رجل بسيط، فيه الكثير من الطيبة والسّذاجة، يسرد ما حدث معه مع أولاد الحرام، ويتطرّق إلى علاقته الّتي كانت مع زملائه العمال، وذلك بلغة بسيطة، سهلة، جعلها المؤلّف أقرب إلى العامّيّة "بهمّش خيّي، لا تواخذني بقدرش أكمّل أنا هيك إنسان عاطفيّ" (أبو رجب، 2019، 103). وذلك كوسيلة للتّدليل على المستوى الاجتماعيّ والثقافي للشّخصيّة، وهو أسلوب قديم اعتمده الكتّاب في ستينيّات القرن الماضي، إذ جعلوا لغة البطل في القصّة تتناسب مع مكانته الاجتماعيّة ومستواه الثقافيّ.

وفي مكان آخر يقول أبو صالح بطل القصّة: "وقبل ما أخلّص السؤال نزلت الشّواكيش على راسي، مش عارف هو كان لحاله، وإلا كان معا ناس ثانيين متخبّيين ورا الستارة" (أبو رجب، 2019، 103).

إنّها اللّغة العاميّة المحكيّة الدّارجة في فلسطين، وإنّ كان من الممكن تحويلها بسهولة إلى لغة مهذّبة، قريبة للّغة المكتوبة. إلّا أنّ الكاتب كما يبدو ، آثر هذه اللّغة. لتصوير الجوّ الاجتماعيّ، والواقع المعيش الّذي تقدّمه القضيّة.

فمن أهمّ أدوار اللّغة في القصّة والرّواية كما يقول الدّكتور رياض كامل: "هو دورها الاجتماعيّ، فهي قادرة على تصوير جميع الشّخصيّات وميّزاتهم وأخلاقهم، غضبهم وفرحهم وعواطفهم، وقادرة على تصوير مستويات تفكيرهم، ووجهة نظر كلّ منهم؛ لتنسجم مع الحدث بكلّ ما فيه من صراعات بين الشّخصيّات. كما وأنّ لغة السّرد والحوار تتجاوب مع طبيعة المكان وزمانه وعاداته وتقاليده ومستويات تفكير أهله ورؤيتهم الاجتماعيّة على اختلاف مواقعهم" (كامل، 2017، 87).

تجدر الإشارة هنا أيضًا إلى أنّ الكاتب تأثّر بمهنة الصّحافة الّتي زاولها منذ 33 عامًا. فإلى جانب اللّغة السّيارة، هنالك اللّغة الصّحافيّة الّتي يعتمدها الكاتب؛ لأنّه لا توجد للقصّة الصّحافيّة لغة خاصّة بها، فلغتها هي لغة سلسة. والكثير من قصص هذه المجموعة تعتمد في عقدتها على ما يسلّي ويثير مثل قصّة الحبيبة والسّكّين، خمسة في غرفة واحدة، سلسلة من الجرائم) شأن القصّة الصّحافيّة" (خورشيد، 1961، 20).

شحن الكاتب لغة المجموعة القصصيّة بطاقات تعبيريّة مكثّفة، فاستعمل اللّغةالعاميّة والاستعارات. فمعظم لغة القصّة هي بالفصحى أمّا الحوارات داخل المجموعة القصصيّة كانت لغة عاميّة دارجة، ويكمن الهدف إلى إبراز شخصيّة الأبطال في القصص على أنّها واقعيّة، وأنّها تتحدّث بلغة الواقع الحياتيّ. فلو استعمل الكاتِب اللّغة الفصحى بدلًا من اللّغة العاميّة لفقدت القصّة الكثير من جوّها وجوهرها بالنّسبة للقارئ العربيّ.

الإجمال:

من خلال هذه القصص الّتي استعرضناهاحتّى الآن نستطيع القول بأنّ هذه المجموعة القصصيّة الرّابعة للمؤلّف "محمود أبو رجب"، تتضمّن قصصًا متنوّعة الأساليب وذات رسائل اجتماعيّة أخلاقيّة فكريّة تمامًا كما في عنوان الدّراسة أو البحث . فمنها الأسلوب الرّمزي، والواقعيّ، والرّومانسي، وأسلوب الواقع المسحور، وأسلوب التّحليل النّفسيّ.

كما ومن خلال الدّراسة يتبيّن لنا أنّ محمود أبو رجب متأثّر كثيرًا بمهنة الصّحافة في كتاباته، فيشير د. نبيه القاسم: "أنّه الصّحافيّ الحادّ النّظر، والعميق في الفكر، والجريء في القول، والواضح في الكلام، يتابع النّاس ويترصّد حركاتهم، ويلتقط كلامهم، ويعيش همومهم، فيرغب في تسجيل كلّ ذلك في قصّة يتعشّق كتابتها، وتخرج من بين يديه قصّة متكاملة يرتاح إليها القارئ ويسعد بها" (القاسم، 2019، 12).

المصادر والمراجع:

1. *الكتاب المقدّس*، سفر الجامعة، فنلندا، سنة الإصدار 1991.
2. أبو رجب، م. (2019). *خمسة في غرفة واحدة*. *حيفا: دار راية للنّشر والتّرجمة*.
3. أبو رجب، م. (1994). *ضحيّة السّاعة السّابعة*. النّاصرة: مطبعة فينوس.
4. أيّوب، م. (1997). *دراسات نقديّة الشّخصيّة في الرّواية الفلسطينيّة المعاصرة*. ط1، القدس.
5. خورشيد، ف. (1961). *بين الأدب والصّحافة*. ط1، الجمعيّة الأدبيّة المصريّة.
6. عباسي، م. (1998). *تطوّر الرّواية والقصّة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل (1948- 1976)*. حيفا: مكتبة كلّ شيء؛ شفاعمرو: دار المشرق للترجمة للطباعة والنّشر.
7. قاسم، ن. (2019). وقفة تأمّل وتساؤل مع قصص محمود أبو رجب في مجموعته الأخيرة " خمسة في غرفة واحدة". حيفا: *صحيفة الاتّحاد*، عدد 932، ص12، تاريخ: 27 أيلول.
8. قاسم، ن. (2010). *ظلال الكلمات دراسات في القصّة القصيرة*. ط1، كفر قرع: دار الهدى.
9. كامل، ر. (2017). *دراسات في الأدب الفلسطينيّ*. ط1، حيفا: مكتبة كلّ شيء.
10. שפירא, ח. (2009). *על הדברים החשובים באמת*. כנרת זמורה- ביתן.

المكان وتجلّياته في ديوان "قلائِد على السّطور"؛ للشّاعر عبد الحيّ إغباريّة

د. محمّد عدنان جبارين

كاتب وباحث أكاديميّ، جامعة اليرموك- الأردن

ملخّص

أجاب البحث عن السّؤال: كيف تجلّت صور المكان في "ديوان قلائد على السّطور"؛ للشّاعر لِعبد الحيّ إغباريّة؟، وأشار الباحث فيه إلى السّيرة الذّاتيّة للشّاعر وإلى مضمون الدّيوان وإلى المكان باعتباره ظاهرة فنّيّة، فأولاه مزيدًا من الاهتمام، ومن ذلك المدينة بكلّ صورها ومعالمها. وخلص الباحث إلى أنّ المكان الفلسطينيّ اكتسب ميزة خاصّة في العصر الحديث بسبب ما تعرّض له من سلب وسرقة واستعمار؛ أمّا المكان عند الشّاعر عبد الحي إغباريّة؛ فاكتسب شعريّة فائقة، ذلك أنّه عنده لا يرد بالمعنى الجغرافيّ أو التّاريخيّ أو الدّينيّ فقط، وإنّما يرد بصفته امتدادًا للقيم الرّوحيّة الّتي نعيشها ونحيا بها. والمكان عند الشّاعر امتدّ من البيت إلى الخيمة إلى القرية إلى المدينة إلى الوطن الرّحيب. أمّا بالنّسبة للأساليب والتّقنيّات المستخدمة؛ فأبرزها:تقنيّة التّرميز ومنه التّرميز المكانيّ.

كلمات مفتاحيّة: الشعر الفلسطينيّ، صورة المدينة، الترميز، دلالة المكان.

الشّاعر عبد الحيّ إغباريّة- بطاقة تعريف

الشّاعر عبد الحيّ إغباريّة من مواليد قرية جتّ المثلّث، بتاريخ الخامس من شهر كانون الأوّل لعام ألف وتسعمائة وخمسة وخمسين للميلاد (5.12.1955). وقد ارتاد في مقتبل العمر كتّاب الشّيخ محمّد رضا بدران. وعُيّن عام 1977 مدرّسًا في مدرسة حسن عرفة في يافا حيث عمل فيها مدّة ثماني سنوات، انتقل بعدها إلى المدرسة الثّانويّة الشّاملة في يافا ودرّس موضوع اللّغة العربيّة مدّة ستّ سنوات حتّى عام 1991، ثمّ عاد إلى قريته ليدرّس موضوع اللّغة

العربيّة في مدرسة البيرونيّ الإعداديّة حتّى عام 2015؛ خرج بعدها إلى التّقاعد المبكّر. وكانت مدّة عمله في مهنة التّدريس 38 عامًا.

ظهرت ميوله الشّعريّة عندما كان طالبًا في كليّة إعداد المعلّمين ثمّ عاد إلى الكتابة عام 2010. وقد أصدر الشّاعر ديوانه الأوّل (يافا أموت لأجلها) عام 2013، وديوانه الثّاني (قلائد على السّطور) عام 2016. أمّا قصائد الشّاعر فجميعها على نظام القصيدة العموديّة، وقد تناولت معظم أغراض الشّعر العربيّ من مدح ووصف ومناسبات ووطن ورثاء؛ استثمر فيها معظم بحور الخليل بن أحمد الفراهيديّ. وكان لمدينة يافا الأثر الكبير في تنمية قريحة الشّاعر؛ إذ جذبه سحر المدينة من ناحية وأثّرت فيه معاناتها من ناحية أخرى؛ فكتب فيها العديد من القصائد تغنّى أحيانًا بجمالها ورثى لحالها أحيانًا أخرى. وشارك ولا يزال في العديد من النّدوات والأمسيات الشّعريّة والأدبيّة. وحازت قصيدته (لوحة مقدسيّة) المرتبة الأولى في مسابقة الشّعر الدّوليّة (القدس والأقصى في عيون الشّعر) عام 2015. [1]

تمهيد:

جاءت هذه الدّراسة موسومة بِـ "المكان وتجلّياته في ديوان "قلائد على السّطور"؛ للشّاعر لِعبد الحيّ إغباريّة".

فقد التفت النّقاد في العصر الحديث إلى المكان باعتباره ظاهرة فنّيّة؛ فأولوه مزيدًا من الاهتمام حتّى بات واضحًا أنّ التّشكيل المكانيّ في الأدب مجال للدّراسة، اقتحمه كثرة كاثرة من النّقاد والباحثين في مجالَي النّقد والأدب، من هنا آثرت أن أدرس المكان في ديوان شعريّ لشاعر فلسطينيّ لم يأخذ حقّه من الدّراسات هنا وهناك؛ فاخترت الشّاعر عبد الحي إغباريّة من قرية جت المثلّث وديوانه الثّاني:"قلائد على السّطور".

وهكذا كان المكان ولا يزال بعدًا رئيسًا في الوجود، ولاسيّما في وجودنا نحن البشر على هذه البسيطة، وقد أودع الله في نفوس البشر من الغرائز والفِطَر التي تعينه في إثبات وجوده في

[1] مقابلة شخصيّة مع الشّاعر بتاريخ 2018/01/12.

هذا العالم، وقد كان المكان من أخصّ الفِطر التي فَطر الله النّاس عليها، إذ تنشأ بين الإنسان والمكان الذي يعيش فيه علاقة حميميّة فطريّة مستحكمة.

وللمكان سطوة كبيرة لا يعيها إلا من ارتبط به، وتنعكس أهمّيّة المكان منذ القدم؛ ففي الشّعر القديم؛ كالشّعر الجاهليّ، نجد المكان له حضوره، يقول عزّ الدِّين إسماعيل: "القصيدة بنية زمانيّة ومكانيّة في الوقت نفسه"(إسماعيل، 1984، 58).

وتشير غيداء أحمد إلى أنّ أهمّيّة المكان الفنيّ في العمل الأدبيّ "تكمن في تكوين حالات نفسيّة خاصّة بداخلنا، وذلك من خلال جعله ساحة للأحداث تتقدّم من خلاله الصّور والشّخصيّات، فيصوّر الواقع أو الخيال الفكريّ بإنتاج فنيّ يحفّز القارئ أو المتلقّي على مواصلة القراءة" (شلاش، 2012، 249).

منذ العام 1948 للميلاد، وبعد اقتطاع جزء عزيز من أرض فلسطين، لم يعدّ البيت، ولم تعد القرية أو المدينة الفلسطينيّة؛ مجرّد حجر وشجر، أو تراب وصخور، أو بساتين وبيّارات.. إنّما اكتسبت خصوصيّة فذة منذ ذلك الحين، باتت تمثّل للفلسطينيّ الهُويّة والعنوان، والوطن والموطن؛ موطن الذكريات الجميلة والطفولة السّعيدة، موطن الآباء والأجداد، حيث التاريخ والأصالة والقداسة، حيث الحقّ الشرعيّ في امتلاك هذه الأرض المقدّسة، إنّها الماضي بكلّ تفاصيله وحيثيّاته، والحاضر بكلّ مراراته وعذاباته، والمستقبل بكلّ أمانيه وآماله.

وظلّ الشّاعر الفلسطينيّ يعبّر عن هذه المعاني بقوة نظم وبلاغة قول، فظلّت صورة المدينة/الوطن تتضخّم لدى الشّعراء حتّى إنّهم أتوا على كلّ ما يمكن وصفه من كليّات وجزئيّات تتّصل بهذا الوطن السّليب أو تلك المدينة المغتصبة، وصفوا أرضها وسماءها، ترابها وماءها، طبيعتها وتضاريسها، سهولها وجبالها، بيوتها وكرومها، بساتينها وبيّاراتها.. ثمّ إنّهم وصفوا عادات أهلها وتقاليدهم، وطقوسهم ومراسيمهم في أحوالهم كلّها، في الفرح والحزن،...

ولم يكن الشّاعر عبد الحيّ إغباريّة بدعًا من شعراء شعبه، فمنح المكان الفلسطينيّ مساحة كبيرة في ديوانه، فذكر البيت ووصف القرى أو المدن الفلسطينيّة التي عاش فيها أو ربطته بها علاقة أو صلة، فوصف يافا ودالية الكرمل، مثلًا، وهو في وصفه يكتسب شعريّة فائقة، ذلك

أنّ المدينة عنده لا ترد بالمعنى الجغرافيّ أو التّاريخيّ أو الدّينيّ فقط، وإنّما ترد كذلك بصفتها، كما تذكر أسماء شاهين:"امتدادًا للقِيَم الرّوحيّة الّتي نعيشها ونحيا بها، ويصبح المكان والإنسان في الحياة الدنيا توأمًا يكمل بعضه بعضًا، كلاهما يأخذ من الآخر ويعطيه ليكوّنا في النّهاية نظرة شموليّة لمعنى الحياة" (شاهين، 2001، 19). والمدينة بهذا المعنى هي المكان الفنّيّ الّذي نميّزه عن المكان الجغرافيّ الّذي يرد في النّصوص العاديّة.

إنّ المتتبّع للشّعر العربيّ القديم إلى اليوم يجد الظّاهرة المكانيّة ماثلة فيه بقوّة؛ لأنّ الأدب؛ كما ذكرت كوثر جابر:"محاكاة فنيّة للحياة، أو تعبير تخييليّ للواقع الإنسانيّ، فلا بدّ أن تكون الحياة الأدبيّة تعاملًا مع المكان والزمان على حدّ سواء" (جابر، 2000، 11)، فالأطلال في الشّعر الجاهليّ شغلت حيّزًا كبيرًا من أشعار الجاهليّين، واستمر الأمر كذلك في العصور الإسلاميّة اللّاحقة، مع تغيّرات كانت تطرأ بحسب ما كانت تشهده الحضارة العربيّة والإسلاميّة من تغيّر وتحوّل عن البداوة إلى الحضارة، فتجد مثلًا في الشّعر العباسيّ وصفًا للقصور والبرك والبساتين، وقد ظلّ المكان في أشعارهم يتضمّن دلالات واسعة تتجاوز الإطار الجغرافيّ والسكنيّ إلى البعد النّفسيّ والجماليّ بما في ذلك المدينة بمفهوميها الضّيّق والواسع. ولك أن تستدلّ على مبلغ عنايتهم بالمكان بالنّظر إلى استعارة النّقاد والعروضيّين لألفاظ المكان في الدّلالة على معانيهم الجديدة المستحدثة، تقول كوثر جابر:"وقديمًا جرى تماثل وتواز بين عناصر القصيدة الشِّعريّة والبيت الصّحراويّ، فالصّدر والعجز والعمود والوتد والأسباب هي استعارات مكانيّة دخلت الشِّعر فأصبحت بمثابة مفردات بنيويّة لا ينظر إلى مضامينها الماديّة المباشرة" (جابر، 2000، 13).

وفي العصر الحديث اكتسب المكان صفة مضافة وبعدًا آخر، صفة المواطنة وبُعد الانتماء، وهما وإن كانا موجودين في الشِّعر القديم إلّا أنّهما يكتسبان في العصر الحديث معنى أعمق؛ لما شهده العالم من تغيّرات سريعة على مستوى الدّول والأوطان، حيث برزت ظاهرة الاستعمار الاستيطانيّ في هذا العصر إلى حدّ أصبح معه كثير من سكان هذه البسيطة لاجئين مغتربين، ومن ضمن الشّعوب الّتي تعرّضت للاستعمار الاستيطانيّ الشّعب الفلسطينيّ الّذي

شُرِّد عن أرضه ووطنه، ولا يزال إلى يومنا هذا يكافح ويناضل بكلّ قوّة، من أجل عودته إلى وطنه وأرضه الّتي هُجِّر عنها قسرًا.

وللخصوصيّة الّتي ذكرنا للمكان الفلسطينيّ برزت الظّاهرة المكانيّة في الشّعر العربيّ بعامّة والشّعر الفلسطينيّ بخاصّة بروزًا كبيرًا، فمن يقرأ الأدب الفلسطينيّ شعره ونثره، يلحظ بشدّة طغيان هذه الظّاهرة فيه إلى درجة أصبحت فيه ملمحًا أسلوبيًّا واضحًا، ومن الشّعراء الّذين برزت عندهم هذه الظّاهرة الشّاعر عبد الحيّ إغباريّة في ديوانه "قلائد على السّطور"، وسأحاول أن أتبيّن صور المكان وتجلّياته عنده في هذا الدّيوان بعد التّطرّق لمضمونه.

1. مضمون الدّيوان "قلائد على السّطور":

ضمّ الدّيوان بين دفتيه إهداء وتقديمًا وستًّا وثلاثين قصيدة، وخُتِم بشذرات شعريّة، أمّا الإهداء؛ فيقول فيه:" إلى رفيقة دربي وعشيرة عُمري وقرينتي الأبدية الّتي واكبت مسيرتي وضحّت من أجلي وأجل أولادي مُدّةَ واحدٍ وثلاثينَ عامًا، فصنعَت أبًا ناجِحًا ومُعلِّمًا مُخلصًا وشاعِرًا مُبدِعًا ورِجَالًا كُلُّهم والحمدُ لله على أفضَلِ مَا يكُون. ومَا زالَت تُواصِلُ جُهدَهَا ثابِتةً صامِدَةً. لهَا مِنِّي كُلَّ التَّقدِير." (إغباريّة، 2016، 7).

أمّا التّقديم؛ فقدّمه الدّكتور محمود أبو فنّة (إغباريّة، 2016، 8-11)، وقد جاءت تلك القصائد موزّعة على عدد من الأغراض الشّعريّة المختلفة الّتي كان يفرضها مقام ما أو مناسبة معيّنة، ولعلّ أهمّ تلك الأغراض الوصف والشّكر والحكمة، وكان الشّاعر يعطي كلّ قصيدة اسمًا، جريًا على عادة الشّعراء المُحدثين في تسمية قصائدهم وعنونتها، كما أنّ الدّيوان موسوم بعنوان القصيدة الثامنة عشرة من قصائد الدّيوان "قلائد على السّطور".

وبالنّظر إلى تلك القصائد نجد أنّها اتّخذت أبعادًا متنوّعة؛ أبرزها:

1.1 **البعد الذّاتيّ والشّخصيّ والوجدانيّ:**

يظهر هذا البعد في قصائد من مثل "نشيد الحياة"، و"في حفظ الله"، و"إخلاص"، و"إلى الجليل"، و"وداعًا"، و"لا أبالي"، و"بوح"، و"هدية إلى وعد"، و"سيدرا"، و"يوم ميلادي".

2.1 **البعد الوطنيّ:**

وهو حاضر في ديوانه، ولعلّ مردّ ذلك إلى الخصوصيّة الّتي انفرد بها الشّعب الفلسطينيّ في العصر الحديث، فهو اللاجئ الذي عاش حياة التّشرد والمعاناة واللجوء، وهو الذي انسلخ عن وطنه قسرًا، فظلّت صورة الوطن مع مرور الزمن تقترب إليه أكثر، وكذا الشاعر عبد الحيّ إغباريّة، فقد خصّص مساحة كبيرة من ديوانه للحديث عن وطنه فلسطين، فوصف المدن الفلسطينيّة، ومن قصائده ذات البعد الوطنيّ: "شمس ووطن"، و"يافا في القلب"، و"ثلج"، و"مدينة البرتقال الحزين"، و"رام الله"، و"أخشى عليها".

3.1 **البعد القوميّ:**

نجده ماثلًا بصورة واضحة جليّة في قصيدة له بعنوان "ثلج"، و"شامية تبكي ولدها"، فالشّاعر على الرغم من الجرح الوطنيّ الغائر إلّا أنّه لا يستطيع أن ينفصل عن محيطه العربيّ، ولا يمكن له أن يغفل قوميّته العربيّة؛ لذا آثر الشّاعر أن يخصّص مساحة من ديوانه للحديث عن الأشقّاء العرب، وأيّ قضيّة عربيّة في العصر الحديث أكثر إلحاحًا من القضيّة السوريّة؛ لذلك وصف معاناتهم وتحوّلهم من رغد العيش إلى ضنك الحياة، ووصف تشرّدهم وآلامهم ولجوءهم.

4.1 **البعد الدّينيّ:**

وقد نوّع الشّاعر فيه على ومضات إيمانيّة وقصص نبويّة، ومناسبات دينيّة كانت تتخلّل قصائده بين الفينة والأخرى؛ من مثل قصيدته "صلّوا عليه" ينافح فيها الشّاعر عن النبيّ الأكرم، وقد جاءت هذه القصيدة عقب الهجمة الغربيّة الحاقدة التي استهدفت شخص الرّسول الأعظم، فلم يجد الشّاعر بُدًّا من استنطاق قريحته الصّافية؛ لتجود بهذه القصيدة الرّائعة الّتي تعبّر عن عظيم حبّه للرسول، عليه السّلام، وغيرته على دين الإسلام العظيم. ومن القصائد الأخرى:"موسى الرّضيع"، و"من البيان إلى مكّة"، و"امرأة العزيز والنّسوة"..

5.1 **البعد الإنسانيّ:**

وتتّسع فيه الدّائرة لتشمل بني البشر جميعًا، وفيها يخاطب الشّاعر الإنسان بصفته إنسانًا بصرف النّظر عن قوميّته أو دينه أو عرقه، وقد غلب على هذه القصائد طابع الحكمة التي تأتي بعد تجربة في الحياة؛ من مثل قصيدته "نشيد الحياة"، و"من رحم حواء"، و"حاذر"..

2. صور المكان:

بعد استقراء قصائد الدّيوان والوقوف على صور المكان الّتي وردت فيها وجدتُ أنّها تنزع إلى الصّور الآتية:

1.2 الوطن هو البيت الدّافئ، وله جماليّاته الخاصّة:

فالوطن هو الحضن الدافئ الّذي يضمّ ساكنيه ويحنو عليهم، ويتعهّدهم بالأنس ويزيل ما بهم من وحشة وكأنّه البيت؛ لأنّ البيت مكان ضيّق أو مغلق،"والمكان الضيّق يرتبط بالدّفء والأُلفة والحماية والشّعور بالخصوصيّة" (جابر، 2000، 30)، من هنا تأتي أهمّيّة المكان في العمل الفنّيّ في "أنّه يصوّر مكان الألفة ويرمي إلى إعادة خلق الواقع وتشكيله من جديد من خلال إشغال العمليّات الحسّيّة والإدراكيّة لدى متلقّي العمل، فتكون النّتيجة الخروج من السّطح والإبحار نحو الأعماق" (الرشيدي، 2012، 42).

ويذكر الشّاعر عائلته ويشير إلى لفظ "البيت" بمعناه المباشر؛ كما في قصيدته "في حفظ الله":

هِيَ رَبَّـةُ الـبَـيـتِ الـتي سَـــلَّـمـتُـهَـا أمرَ الـقِـيَـادَةِ واســتَـلَـمـتُ قِـيَـادِي

(إغباريّة، 2016، 16)

فالبيت عند الشّاعر مقرون بنصفه الثّاني؛ ولا مانع عنده من تسليمها قيادته..

2.2 صورة الألم والمعاناة:

وفي قصيدة "ثلج" ترتسم الصّورة المغايرة:المعاناة؛ من المكان الأصغر (الخيمة) الّتي تعكس معاناة الأطفال السّوريّين اللاجئين؛ إلى موطنهم الأمّ (سوريّة) الّتي هي جزء من بلاد الشّام:

- ووراءَ الخَيمَةِ مُختَبِئٌ مَوتٌ..

- وَجِدارُ الخَيمَةِ يَأوِي عاصِفَةً..

انظر إلى تجسيد المعاناة المتضمّنة العاصفة والموت!! (إغباريّة، 2016، 32)

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى ما يُسمّى بالتّرميز وهو من التّقنيّات الفذّة ذات القيم الجماليّة الواضحة في رسم المكان في العمل الأدبيّ، والتّرميز المكانيّ يتجاوز المعنى الحقيقيّ المباشر إلى معان مضمرة غير مباشرة، لا تنفصل عن السّياق الاجتماعيّ والثّقافيّ، وقيمة التّرميز المكانيّ تتجلّى في قدرته على الإيحاء بمعان كثيرة كثيفة بكلمات قليلة (جابر، 2000، 33)، يقول الشّاعر:

وَحِبَالُ الخَيمَةِ حِينَ تُعَانِدُ

تَحمِلُ أثقَالًا وَتُثقِلُ حِبَال

والطِّفلُ الجَبَلُ الوَاقِفُ بَابَ

الخَيمَةِ يُنشِدُ دَرسَ البَردِ سُعَال (إغباريّة، 2016، 33)

إنّ كلمة **الخيمة** بتكرارها أكثر من مرّة في القصيدة، ورغم أنّها كلمة واحدة، إلّا أنّها تلخّص معاناة شعب كامل، هو الشّعب السّوريّ الّذي هُجّر من وطنه الحبيب، حيث البرد القارس والخيمة!

والشّاعر يستخدم هذه الكلمة للإشارة أيضًا إلى معاناة شبيهة سابقة لهذه المعاناة؛ فالخيمة هي البداية لبناء المخيّم؛ فإذا كانت الخيمة لصيقة بالشّعب السّوريّ المناضل في الوقت الرّاهن؛ فإنّ المخيّم هو المعادل الموضوعيّ لتهجير الشّعب الفلسطينيّ!

وتتحمّل كلمة **مخيّم** قدرًا كبير من المعاني في مثل هذه السّياقات الأدبيّة، تقول كوثر جابر:"إنّ المخيّم الفلسطينيّ في النّتاج الأدبيّ مثلًا، هو ترميز عامّ لحالة التّهجير والفقر والبؤس الّتي يعيشها النّاس في هذا الحيّز المكانيّ، كما لحالة الثّورة والتّمرّد على حدّ سواء" (جابر، 2000، 34).

والشّاعر هنا يومئ إلى أنّ الخيمة قد تصبح واقعًا يرسم معالم الطّريق لحياة المهجّرين السّوريّين؛ فيظهر المخيّم كطرح يرضى به كثير من النّاس بشكل أو بآخر، بعد أن كان حلًّا مؤقّتًا لواقع غير مرتضى، كما حدث مع الفلسطينيّين. وقد يكون للشّاعر هدف أبعد من هذا الّذي ذكرنا، كأن يكون قاصدًا أن يستفزّ أصحاب القضيّة ومن يقف وراءهم من بني جلدتهم وأبناء دينهم؛ ليستثير فيهم نخوة، ويستنهض بهم حميّة مضى على خَبْوَتها عقود طويلة، علّ ذلك يكون سببًا مباشرًا في العودة.

وفي قصيدة "شمس ووطن"؛ يقول:

وَطَنِي يَا دَمعَةَ مُغتَرِبٍ
يَا نَهدَةَ شِرّيدٍ مَحزُون
يَا بَسمَةَ طِفلٍ تَحجُبُهَا
آهَاتُ جَوًى وَرَفِيفُ عُيُون
يَا سَبحَةَ شَيخٍ مُلتَحِفٍ
عَانَى زَمَنًا أعيَتهُ سُنُون
يَا عُمرًا رَاحَ سُدًى والنَّاسُ
عَلى العُمرِ البَاقِي يَبكُون (إغباريّة، 2016، 23)

إنّ الكلمات والتّعابير؛ مثل: **دَمعَة مُغتَرِبٍ- نَهدَة شِرّيدٍ مَحزُون- آهَاتُ جَوًى- سَبحَة شَيخٍ مُلتَحِفٍ- أعيَتهُ سُنُون- يا عُمرًا رَاحَ سُدًى- والنَّاسُ**

عَلى العُمرِ البَاقِي يَبكُون...

تلخّص حكاية شعب تجرّع مرّ السّنين، وتحاكي ألم وطن تضمّن مدن الأصالة بكلّ معالمها ومكوّناتها؛ فأضحت من الأطلال...أو قل من الذّكريات..

أمّا في قصيدة "مدينة البرتقال الحزين"؛ فتظهر مأساة التّهجير والمنفى؛ بكلّ ما يصاحبها من مرارة وبكاء..

يقول الشّاعر:

الجَدُّ أسلَمَ رُوحَهُ

والابنُ مَنفِيُّ المَزَار

والأُمُّ مُنذُ تَهَجَّرَت

أدمَى مَحَاجِرَهَا العَوِيل (إغباريّة، 2016، 42-43)

نرى الموت والمنفى والتّهجير والبكاء المرير وكلّ ما يرتبط بذلك نتيجة للإبعاد عن المدينة..عن المكان..وعنوان القصيدة يؤكّد هذا المفهوم من خلال إضفاء الحزن على برتقال يافا؛ كيف لا وقد رحل من أحبّوه وشمّوا رائحته الزّكيّة مرّة بعد أخرى...

3. القرية/المدينة بصورها المختلفة:

وتظهر المدينة من منطلق المكان الصّغير إلى أوسع ما يمكن من الوطن الرّحيب، ولعلّ أبرز القصائد الّتي تعكسها:

- شمس ووطن؛ ص20.
- يافا في القلب؛ ص28.
- ثلج؛ ص32.
- مدينة البرتقال الحزين؛ ص41.
- إلى الجليل؛ ص50.
- رام الله؛ ص52.
- أخشى عليها؛ ص60.
- شاميّة تبكي ولدها؛ ص68.
- من البيان إلى مكّة؛ ص104.
- شذرات؛ ص133؛ ص134.

وينتقل مفهوم القرية/المدينة عند الشّاعر من الإطار الجغرافيّ الماديّ إلى الإطار الفنّيّ المعنويّ أو يجمع بينهما بطريقته الشّاعريّة؛ وهذا ما سيتّضح في الصّور الآتية:

1.3 المدينة بصورتها الكبرى:

في قصيدة "شمس ووطن"؛ يرسم الشّاعر المدينة بصورتها الشموليّة العامّة (الوطن)؛ ويسقط عليها المسمّيات الآتية:

- يَا وَطَنَ السِّحرِ.
- مَلقَى الشِّعرِ.
- لَهفَةَ مَغرُومٍ مَجنُون.
- دَمعَةَ مُغتَرِبٍ.
- نَهدَةَ شِرّيدٍ مَحزُون.
- بَسمَةَ طِفلٍ .
- سَبحَةَ شَيخٍ مُلتَحِفٍ.
- سُلطَانٌ فَوقَ العَرشِ يَكُون. (إغباريّة، 2016، 22-23)

وقد تنعكس الصّورة المعبّرة عن المدينة من خلال صورة مصغّرة عن الوطن هي بلاد الشّام، وقد يظهر ذلك في عنوان قصيدة؛ كما في "شاميّة تبكي ولدها" وإن يُقصد غالبًا بذلك سوريّة (إغباريّة، 2016، 68).

2.3 المدينة المعشوقة/الجميلة:

ظلّ الهمّ الوطنيّ حاضرًا بقوة في الأعمال الإبداعيّة الفلسطينيّة بمختلف أنواعها وأجناسها، منذ وقوع جزء من أرض فلسطين تحت الاحتلال، وقد أولى إغباريّة وطنه فلسطين كبير اهتمامه وعظيم عنايته؛ وليدلّل الشّاعر على أصالة الوطن وعراقته تجده يؤكّد على روعة مدنه وشدّة جمالها في هذه الأرض، يقول في مدينة يافا في رائعته "يافا في القلب":

فِي سِحرِ عينَيكِ هَامَ السِّحرُ يَا يَافا وَهَزَّ مِن نَشوَةٍ خَصرًا وأعطَافا
يَافَا وَأيُّ جَمالٍ تَنعَمِينَ بِهِ وَأيُّ حُسنٍ حَبَاكِ اللهُ يَا يَافَا

(إغباريّة، 2016، 28)

ويستعرض الشّاعر مكانة مدينة يافا وقربها من القلب؛ وتبدو اللّمسة الفنّيّة في مثل هذه الأبيات واضحة؛ يقول:

يَـافَـا عَلى تَلّهَـا يَحلُـو الجُلـوسَ إذَا مَا هَبَّ عَصـرًا نَسِـيمُ البَحرِ أو طَافَا

يَـافَـا وَإنَّ شِــغَـافَ القَلـبِ مَســكَنُهَـا وَبُؤبُؤَ العَينِ شَـــاءَ الغَيرُ أو عَـافَـا

(إغباريّة، 2016، 30-31)

3.3 تطويع الطّبيعة في رسم معالم المدينة:

ظلّ الشّاعر في وصف وطنه يلاحق كلّ صغيرة وكبيرة ؛ مبالغة في حبّه له وإمعانًا في شوقه إليه، وقد كانت الطّبيعة من أهمّ الأمور الّتي عني بها أشدّ العناية، فوصف جبالها وسهولها وهضابها، وبحرها وأنهارها وجداولها، وشمسها وقمرها، وصيفها وشتاءها، ورعدها وبرقها وغيومها..

ومن ذلك ما يقوله في معشوقته يافا في "يافا في القلب":

وَعِنـدَ سَـــاقَيكِ حَطَّ البَحرُ مُغتَبِطًا وَرَاحَ يَـنظِمُ للخَلخَـالِ أصـــدافَـا

وَيَنشُـــرُ اللُجَّـةَ الـزّرقَـاءَ أبسِـــطـةً تَجرِي عَلى وَجهِهَـا الأمـوَاجُ أطوَافَـا

(إغباريّة، 2016، 30)

ويلاحظ أنّ وصف الشّاعر لبعض مظاهر الطّبيعة ينطوي على دلالات رمزيّة وإيحاءات تستنبط من السّياق بالقرائن اللّفظيّة والمعنويّة، أمّا الطّبيعة الحيّة المتحرّكة فتضفي على صور الشّاعر شيئًا من الحيويّة والحركة، فها هي الطّير والنّوارس تعانق يافا، يقول:

شَـــدَا لَـكِ الطَّيرُ حُرًّا فِي خَمَـائِلِـهِ وَفَـاضَ نَبعُكِ حُلوَ الطَّعمِ شَـــفَّـافَـا

وَمَـالَت الشَّـــمسُ نَحوَ الغَربِ تَتبَعُهَـا نَـوَارِسٌ ذَلّـلـت لـلـجـوِّ أكـنَـافَـا

(إغباريّة، 2016، 30)

4.3 المدينة المُلمّح حولها/المفهومة ضمنًا:

قد لا يذكر الشّاعر المدينة صراحة بشكل مباشر، إنّما يذكرها تلميحًا وإيحاءً، وهذا ما تعارف النّقاد على تسميته بِـ "المكان الموحي"، وهو "المكان الذي يقدّم جماليّاته من خلال أعمال بسيطة يقوم بها الإنسان، مع إغفال اسم المكان الجزئيّ، فالعمل وطبيعته يكفيان للتّدليل على المكان" (النابلسيّ، 1994، 139-140). ومن ذلك قصيدته "مدينة البرتقال الحزين"؛ يقول فيها:

-هَا بُرتُقالُكِ يَا عَروسَ البَحرِ يَندُبُ حَظَّهُ.

-هَا بُرتُقالُكِ يَا جَمِيلَةُ لا يَزُورُ وَلا يُزَار.

-هَا بُرتُقالُكِ يَا عَرُوسًا لا يُبَاعُ وَيُشتَرَى. (إغباريّة، 2016، 42-43)

فما هي المدينة الّتي قصدها الشّاعر بـ"مدينة البرتقال الحزين"، وأعطاها صفات ومسمّيات؛ مثل:"عروس البحر"، و"جميلة"، و"عروسًا"؟

لنرى القرائن الّتي أعطاها الشّاعر:

-التّمهيد الّذي يسبق القصيدة؛ وهو بيت الشّعر المأخوذ من قصيدة راشد حسين "ما زال في يافا":

تَـروي حِـكـايـةَ بُـرْتُـقـالٍ لَـمْ يَـزَل يهَـبُ البُطونَ الظّـامئـاتِ عصــيرا

-تكرار لفظ البرتقال للإشارة إلى أنّ هذه المدينة مشهورة به.

-ذكر أبي سيف في قوله:

هَا بُرتُقَالُكِ ضَمَّهُ

ضَمًا أبو سَيفٍ وَقال:

إنَّ الرَّحِيلَ مُحَرَّمٌ

إنَّ النُّزُوحَ مِنَ المُحَال

أبو سيف: إحدى البيّارات الّتي لا تزال أشجارها باسقة في سماء يافا.

وهكذا تظهر أمامنا صورة يافا القريبة من قلب الشّاعر والسّاكنة في أعماقنا..

5.3 المدينة المتأصّلة:

يرسم الشّاعر صورة للمدينة الّتي تعانق مهجته وتتأصّل في كيانه كما في قصيدة "أخشى عليها"؛ والمحبوبة هنا المدينة أو القرية الّتي لم تُذكر صراحة؛ وإن مهّد لها الشّاعر ببيت من قصيدة ديوانه الأوّل "بلدي"؛ فهل يقصد جتّ المثلّث وهي مسقط رأسه أم يقصد يافا وهي مهجة قلبه، أم يداعب كلّ بلد أو مدينة لها المواصفات ذاتها. يقول:

أنَا كُلَّمَا مَسَحَ الصَّبَاحُ جَبِينَهَا
الفِضِّيَّ أخشَى أن يُضَايِقَهَا الصَّبَاح
أنَا كُلَّمَا صَاحَت دُيُوكُ الفَجرِ فَوقَ
سُطُوحِهَا أصحُو على ذَاكَ الصِّيَاح
وَنَظَلُّ نَعشَقُ أرضَهَا وَسَمَاءَهَا
وَصَبَاحَهَا وَمَسَاءَهَا والفَجرَ لَاح (إغباريّة، 2016، 60-63)

6.3 المدينة المرتبطة بمناسبة اجتماعيّة ونحوها:

أشار الشّاعر إلى عدد من المدن/القرى الّتي ارتبطت بمناسبة ما، ومن ذلك: الجليل، البقيعة، دالية الكرمل...يقول الشّاعر في تمهيد قصيدة "إلى الجليل":

"ابنتي الغالية الكاتبة والشاعرة الشابة غالية أبو صلاح سافرت لقضاء إجازةٍ مع أسرتِهَا إلى الجليل ونَزَلُوا في قرية البقيعة" (إغباريّة، 2016، 50). يقول في القصيدة:

رَحَلُوا وَحطُّوا فِي الجَليلِ شَمَالا وَتَصَاعَدُوا صَوبَ السَّماءِ عُجالَى
نَزَلُوا البَقِيعَةَ يَا لِحَظِّ مَنازِلٍ أَهدَوا لَهَا دُونَ البِقاعِ وِصَالا

(إغباريّة، 2016، 50)

وفي شذرات الشّاعر يذكر دالية الكرمل في سياق مشاركته في أمسية شعريّة؛ فيقول:

- جَمَعَت مِنَ الوَطَنِ الفسيحِ نُجومَها
وتَنَزَّلَت في ليلها أقمارُها

غَنَّت لها عندَ الأصيلِ بلابلٌ

وعلى منابرها شدا شُعَّارُها

- لا يعذُبُ الشِّعرُ إلاَّ تحتَ داليةٍ

دلَّت عناقيدها عقدًا من الماسِ

ما عادَ يُنعشُ روحِي ماءُ ساقيةٍ (إغباريّة، 2016، 133-134)

صُبِّي عَصيرَكِ في قلبي وإحساسي

7.3 المدينة المقدّسة:

لعلّ صفة القداسة هي من أكثر السّمات الّتي تميّز أرض فلسطين؛ كونها مهبط الوحي وموئل الأنبياء، وأكثر مدنها قداسة مدينة القدس؛ لذلك تجد هذه المدينة ماثلة في أعمال الأدباء على الدّوام، وقد وصف إغباريّة مدينة القدس في غير موضع، فهو في حديثه عن مدينة رام الله يذكر مدينة **القدس** ويصفها؛ ليؤكّد على ارتباط المدن الفلسطينيّة بعضها ببعض، يقول من قصيدة "رام الله":

أتَينَا وَريحُ القُدسِ يُنعِشُ نَفحَهَا تَراتِيلُ ضَجَّت فِي الفَضا وَبَخُورُ

(إغباريّة، 2016، 52)

ويقول من القصيدة نفسها:

وَصَوتُ آذانِ الظُّهرِ يَصدَحُ عالِيًا وَلَذعَةُ بَردٍ نَاعِمٍ وَعُطُورُ

(إغباريّة، 2016، 57)

ويتابع الشّاعر في هذه القصيدة وصف رام الله بصور رائدة وربطها مع بقيّة المدن الفلسطينيّة بل مع فلسطين كلّها في خطوة منه إلى تحريك الضّمير العربيّ والإسلاميّ؛ يقول:

تَنَاغِي فِلِسطين الحَبِيبَةَ تَارةً لأَنَّ هَوَاهَا بالدَّلَالِ جَدِيرُ

وَطَورًا تُنَاجِي فِي الجَلِيلِ تُرَابَهُ فَتَبكِي عَلى أطلالِهِ وَتَثُورُ

(إغباريّة، 2016، 57)

ويعرض الشّاعر لمكان مقدّس آخر من خارج بلاد فلسطين، إنّها مكّة المكرّمة، موطن الرّسول الأكرم-عليه الصّلاة والسّلام- وقد جاء ذكر هذه المدينة في قصيدة له أُلقيَت في حفل وداع الحُجاج في مسجد البيان في جتّ المثلّث؛ وُسِمت بـ"من البيان إلى مكّة". يقول فيها:

يَـا أرضَ مَكَّـةَ مَـا أبهَى مَسَـــاكِنَهَـا تُـرابُـهَـا عَـنـبَـرٌ والمَـــاءُ رَقـرَاقُ

والـنُّـورُ يَســـرَحُ حُـرًّا فِي جَـوَانِـبِهَـا والمِســـكُ مُـنتَشِـــرٌ والـرِّيحُ عَـبَّـاقُ

وَسَـــرَّكُم مِن بَـعِـيـدٍ نُـورُ كَـعـبَـتِهَـا وَشَـــدَّكُـم قَسَـــمٌ بَـرٌّ وَمِـيـثَـاقُ

(إغباريّة، 2016، 106-107)

وهكذا فقد حاولتُ استعراض صور المكان في الدّيوان، من البيت وصولًا إلى الوطن الرّحيب..

الإجمال:

بعد أن درستُ المكان وتجلّياته في ديوان "قلائِد على السّطور": للشّاعر عبد الحيّ إغباريّة، أُجْمِل عددًا من النّقاط البارزة والنّتائج الّتي يمكن إثباتها في هذا المقام:

- التفت النّقاد في العصر الحديث إلى المكان باعتباره ظاهرة فنّيّة، فأولوه مزيدًا من الاهتمام، ومن ذلك المدينة بكلّ صورها ومعالمها.
- اكتسب المكان الفلسطينيّ ميزة خاصّة في العصر الحديث بسبب ما تعرّض له من سلب وسرقة واستعمار، ممّا جعله أقرب إلى أهله الّذين هُجّروا عنه قسرًا، وأرغموا على العيش بعيدًا عنه في المنافي والشّتات.
- تكمن أهمّيّة المكان فنّيًّا في العمل الأدبيّ في تكوين حالات نفسيّة خاصّة بداخلنا، وذلك من خلال جعله ساحة للأحداث تتقدّم من خلالها الصّور والشّخصيّات، فيصوّر الواقع أو الخيال الفكريّ بإنتاج فنّيّ يحفّز القارئ أو المتلقّي على مواصلة القراءة.
- يكتسب المكان عند الشّاعر عبد الحي إغباريّة شعريّة فائقة، ذلك أنّه عنده لا يرد بالمعنى الجغرافيّ أو التّاريخيّ أو الدّينيّ فقط، وإنّما يرد بصفته امتدادًا للقيم الرّوحيّة الّتي نعيشها ونحيا بها.
- المكان بهذا المعنى هو المكان من النّاحية الفنّيّة الّذي نميّزه عن المكان الجغرافيّ الّذي يرد في النّصوص العاديّة.
- المكان عند الشّاعر امتدّ من البيت إلى الخيمة إلى القرية إلى المدينة إلى الوطن الرّحيب بكلّ ما يرتبط به من نواح نفسيّة وشعوريّة.
- لجأ الشّاعر إلى الوسائل والأساليب والتّقنيّات الّتي يلجأ إليها الشّعراء في التّعبير عن معانيهم وأفكارهم، ومن ذلك تقنيّة التّرميز ومنه التّرميز المكانيّ الّذي تتجلّى قيمته في قدرته على الإيحاء بمعان كثيرة كثيفة بكلمات قليلة.

المصادر والمراجع:

1. إسماعيل، ع. (1984). *التّفسير النّفسيّ للأدب*، ط4. القاهرة: مكتبة غريب.
2. إغباريّة، ع. (2016). *قلائد على السّطور*، ط1. جت المثلّث: مطبعة النّور.
3. جابر، ك. (2000). *التّشكيل المكانيّ في الرّواية الفلسطينيّة*. أطروحة مقدّمة لنيل لقب ماجستير في الآداب، حيفا: جامعة حيفا، كلّيّة الآداب.
4. الرّشيديّ، ب. (2012).- *صورة المكان الفنّيّة في شعر أحمد السّقّاف*. رسالة ماجستير، عمّان: جامعة الشّرق الأوسط.
5. شاهين، أ. (2001). *جماليّات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا*. ط1. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر.
6. شلاش، غ. (2012). المكان والمصطلحات المقاربة له- دراسة مفهوماتيّة، *مجلّة أبحاث كلّيّة التّربية الأساسيّة*، مج 11، ع2، ص236-209.
7. النّابلسيّ، ش. (1994). *جماليّات المكان في الرّواية العربيّة*، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

أثر جماليّات الموضوع الشعريّ في اللغة والفكر واللفظ والأسلوب
الشاعر حاتم جوعية أنموذجا

أ. إيمان مصاروة

شاعرة وباحثة أكّاديميّة مستقلّة

ملخّص:

يتأثّر الموضوع الشعريّ باللغة التي تكتبه، لفظًا وأسلوبًا، كما أنّ اللغة ترفد الفكر بشحنات دلاليّة تثري الموضوع وتعمّق ما خفي من مرموزه. فالعلاقة بين الشكل والمضمون هي علاقة جدليّة تسير باتّجاهين يؤثّر كلّ منهما في الآخر. ومن هنا تنطلق هذه الدراسة التي جاءَت على المنهاجِ "الوصفي التحليلي"، لتطرح حُزْمَةً مِنَ الأسئلةِ:

هَلْ عَبَّرَت اللغة لدى الشاعر "حاتم جوعية" عن العلاقةِ والتفاعل بينها وبين الفكر واللفظ والأسلوب؟ وكَيْفَ جَمَعَ الشّاعِرُ حاتم جوعية بين القوانين التي تحكمها لغته في القَصيدةِ الواحدةِ؟

ما تأثيرُ التَّجْرِبَة الشعرية على أهم المعايير التي يحكمها الأسلوب في اللغة الشِّعْرِيَّة للشاعر جوعية؟ وما أبرَزُ القَضايا الّتي شَغَلَتْ مِساحَةً في شِعْرِه؟ وهَلْ تحقَّقَ تناغُمٌ واندِماجٌ بينَ التقنياتِ الفَنِّيَّةِ والبِنائِيَّةِ والأبعادِ الدّلالِيَّةِ في شِعْرِ حاتم جوعية؟

كلمات مفتاحيّة: تناغم بنائيّ ودلاليّ، اللغة الشعريّة، الشعر الفلسطينيّ.

الشاعر حاتم جوعية- بطاقة تعريف:

هو كاتب وشاعر وناقد وإعلاميّ، غزير الإنتاج، نشر الكثير من المقالات والأبحاث والقصائد واللقاءات الصحفيَّة في مختلف وسائل الإعلام المحليَّة والعالميّة.

وُلدَ في قرية المغار – الواقعة في الجليل الأسفل – فلسطين. أنهى دراسته الابتدائية والثانويَّة فيها، وتابع دراسته العليا في مجال الصحافة والإعلام و الموسيقا والتربية والفنون في المعهد العالي للفنون بمدينة الناصرة، ودرس كذلك موضوع الفلسفة واللاهوت وعلم النفس، وحصل على شهادة البكالوريوس (.B.A)

درسَ بالمراسلة موضوع اللغة العربية وآدابها في كلّية العلوم الإنسانيَّة بأمريكا وحصل على اللقب الثاني (.M.A)

تابع دراسته العليا في الطبّ الصينيّ - الطبّ البديل وحصل على شهادة الدكتوراه من كليَّة زنبار- تل أبيب - فرع كفر ياسيف وعملَ في مجالات عديدة ، أهمّها الصحافة والإعلام.

أصدرَ الشاعر حاتم جوعيّة:-

ديوان شعر بعنوان: "ترانيم الحبّ والفداء "

ديوان شعر بعنوان: "عاشق من الجليل "

كتاب "دراسات في الفلسفة واللاهوت وعلم النفس"

مخطوطات:-

ديوان شعر بعنوان (حب وكفاح)

كتاب دراسات في أدب الأطفال

تمهيد:

عرّف ابن جنّي (ت 392ه) اللغة بأنها "أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم" (ابن جنّي، 1952، 1).

فإنّ وظيفة اللغة تعبير عن الأفكار لإيصالها إلى السامع، ولها وظيفة اجتماعيّة في مجتمع بعينه. ولذلك قيّد تعريفه بقوله"كلّ قوم"؛ للدلالة على قانون أساس من قوانين حياة اللغة.

ولاشك إنّ نقل الأفكار والتفاهم بين أفراد المجموعة البشريّة، والتعبير عن الأغراض التي ألمح إليها ابن جنّي لا يتأتّى إلّا بالتفكير؛ لأنّه يستحيل وجود تفكير من غير لغة، استحالة وجود لغة من غير تفكير.

أمّا الشعر فيعدّ تجربة وجدانيّة عميقة، تتّصل باللغة بوشائج متينة، وترتبط عضويّا بأعمق مكوّناتها، فاللغة وسيلة تفاهم بين الناس، بها يتمّ التعبير عن خوالج النفس والفكر، ولها صلة بالمجتمع، فهي ذات شأن عامّ، والإنسان لا يمكن أن يفكّر من دون لغة ينقل بها إلى المتلقّي أفكاره، وبذلك تتمّ عملية الفهم والإدراك وقضاء الحاجات، وبذا تكون وسيلة اتصال وطريقة تفكير (العطيّة، 1986، 12-13)، ومن هنا يمكن القول أن ثمة علاقة وتفاعلًا وارتباطًا بين اللغة والفكر، فللغة أثرها الايجابي في توجيه الفكر والتأثير فيه، كما للفكر فعاليته المتميزة في توجيه اللغة وإعادة تشكيله لعلاقاتها في أثناء تشكيله لنفسه (مبارك، 1993، 28).

1. أهمّ عوامل لغة الشاعر حاتم جوعية وتفاعلها معا:

الواقع أنّ اللغة عند الشاعر حاتم جوعية، تحكمها مجموعة من العوامل منها:- الموهبة، والبيئة ، والثقافة، وهي تختلف من شاعر لآخر حسب وسائله التعبيريّة وقدرته اللغويّة.

فإنّ العمل الأدبيّ في مظهره الأساس يعدّ "بناءً لغويًّا يستعمل أكبر قدر ممكن من إمكانات اللغة الصوتيّة والتصويريّة والإيحائيّة والوجدانيّة؛ لكي ينقل إلى المتلقّي خبرة جديدة منفعلة بالحياة، على أنّ الشعر يستعمل اللغة استعمالا خاصّا (الرصافي، 1928، 125).

فاللغة تعدّ "الظاهرة الأولى في كلّ عمل فنّي يستعمل الكلمة أداة للتعبير" (إسماعيل، 1973، 173)؛ لذلك نكتب بلغة أجيال سبقتنا بجودها في منذ عشرات القرون. ومنها نستمدّ أفكارنا وسماتنا وطرائقنا في التعبير. ولعلّ الشاعر الفلسطيني الحديث قد وجد نفسه في مرحلة يحتاج فيها إلى أن يحرص حرصا شديدا على تلمّس خصائص لغته والمحافظة عليها، "لأنّ اللغة تابعة في أطوارها إلى أطوار أهلها المتكلّمين بها" (الرصافي، 1980، 5).

ويبدو أنّ بداية القرن العشرين بداية عصر النهضة، ازدهر فيه الفكر والأدب واللغة وما يتّصل بها من شؤون الحياة، إلّا أنّ هذه النهضة الأدبيّة كانت وثيقة الصلة بالفكر القديم ورجال هذه النهضة من شعراء وأدباء وكتّاب وفقهاء، كانوا بمثابة امتدادًا لأمثالهم من القدماء. وساروا في تتبّع الأفكار التي تنسجم مع نزعاتهم الفكريّة، من خلال لغة مثمرة قادرة على الإقناع، واستمالة النفوس. فأخذت النهضة الفكريّة تسير في طريقها.

والحياة الفكريّة في فلسطين تتفجر ينابيعها بقوّة، إذ نجد أنّ لكلّ عصر ذوقه اللغويّ والتصويريّ وقيمه الفكريّة التي يروقهم تصويرها. لذلك يبدو واضحا أنّ نظرة النقاد للغة غير متّفقة تماما، فإنّ بعضهم يعدّ "الألفاظ رموزا للمعاني والمشاعر والأفكار، فاللغة في نظرهم وسيلة لا غاية لما لديهم من إبداع، وإنّها تعلو بقدر ما ترمز إليه منها" (منصور، 1985، 70)، لذلك يمكن القول إنّ، "اللغة هي ثوب الفكرة، والأسلوب هو فصال الثوب وطرازه الخاصّ" (هاف، 1985، 20).

لذا فاللغة والتفكير جانبان مشتركان ملتحمان ومتكاملان، وتعدّ اللغة ذات قيمة بالغة، وهي المعيار الحقيقيّ لقدرة الشاعر وتمكّنه، حيث أصبح الشعر العربيّ سجلّا أمينا للغة الشعريّة (لازم، 1971، 234).

إنّ اللغة في الأساس وسيلة تجسيد الفكر ذاته ونقله وتداوله بين الناس. فهي حياة حافلة بالأفكار والمضامين والمواقف، "ولا تكون في كلّ الأحوال تلك الأداة الطيّعة للتعبير عن المعنى أو الفكرة أو الشعور" (إسماعيل، 1973، 31)، فإنّ اللغة تعدّ مادّة في الأسلوب، والأسلوب يستمدّ من استعمال المفردات المناسبة. لربط الكلمة الحيّة القويّة بأختها، واللفظة هي الفكرة، وهي الحياة، وهي القوّة التي يستمدّ منها الأسلوب (السامرّائيّ، 1980)، وعلى الرغم من ذلك نجد بعض شعراء فلسطين قد "فهموا اللغة على أنها ألفاظ وتراكيب، ينشدون في سماتها أقصى غايات الفصاحة وليست أداة طيّعة للخلق والابتكار" (علوان، 1975، 182).

لا بدّ من القول إنّ اللغة هي بنيان الأدب وهيكله الذي يعتمد عليه الأديب، وهي وعاء الخبرة الجماليّة ومحتواه. ومن هنا تعدّ "اللغة نشاطا وعملا وتحقيقا للأفكار" (تشيتشرين، د.ت، 19).

ولا بدّ من النظر إلى أنّ هنالك موازنة بين الفكر، ولغة الفكر، وأنّ الفكر أهمّ من لغته (الشمريّ، 2003، 63).

فلا يمكن الفصل بين الفكر واللغة لأنّ "الفكر ينتج اللغة، كما أنّ اللغة تنتج الفكر، ولا سبيل لوجود أحدهما دون الآخر" (الغذّاميّ، 1987، 64). وهذا ما أكّده الفلاسفة واللغويّون والنقاد، وعلماء النفس والاجتماع،بقولهم "إنّ اللغة والفكر مادّة واحدة، وإنّ الفصل بينهما إنكار للعلم، وجهل بحقيقة اللغة، ودحض للنوازع الإنسانيّة التي حفّزت جمهرة هؤلاء المختصّين إلى هذه الحقيقة" (السامرّائيّ، 1980، 90).

يرى بعض الدارسين علاقة اللغة بالشعر أنّها من أخطر مشكلات الكتابة الأدبيّة - ولاسيّما الشعر- هي اللغة لأنّها تعدّ مادّة الكتابة والفكر، وللصلة الوثيقة بينهما، لذلك يعدّ الأدب جزءا من تاريخ اللغة لارتباطه بها ارتباطا وجوديّا كاملا (الكبيسيّ، 1992).

لذلك نجد أنّ الشاعر ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة الأثر الفنّي، أي خلق لغة من لغة وإدخال مفردات جديدة، للتعبير عن روح العصر بلغة فكريّة موروثة.

2. الموضوع واللغة والأسلوب قوانين حكمت لغة الشاعر حاتم جوعية:

أمّا الأسلوب فيتكوّن من عنصرين أساسيّين هما الأفكار والعبارات (الشايب، 1966، 51). ونجد أنّ أيّ دراسة للشعر في هذه الحقبة المتغيّرة يجب أن تأخذ بنظر الحسبان العلاقة الأساسيّة التي لا يمكن فصلها بين الموضوع من جهة، وبين اللغة والأسلوب، والمواقف واللهجة، والعاطفة من جهة أخرى. وحاول أغلب الشعراء أن يكتبوا بلغة معاصرة، وربما كان الشعر الفلسطينيّ أفضل مثال على الصراع للتحوّل من لغة إلى لغة شعريّة حديثة.

ويعتبر أبو قلام جوعية من المجدّدين في الشعر، فجاء شعره يصوّر حياة العصر وفلسفته وثورته وروحه الاجتماعيّة والمعاني الإنسانيّة التي لا تحدّدها حدود، فهجر الصنعة والتكلّف وأغراض الشعر القديمة ومعاني القدماء المكرّرة المعروفة (1975، 17).

وليس من السهل أن تتهيّأ رهافة الحسّ وعمق الفكرة وقوّة الصياغة عند كلّ الشعراء، إذ إنّ الصياغة في الشعر تعدّ "كالجسم الذي يعبّر عن كلّ ما تجسّد فيه من روح ومعان وأفكار" (نشأت، 1970، 110).

فالمخيّلة متّصلة بالفكر من ناحية، وبالحواس من ناحية أخرى (أرسطو طاليس، 1967، 282). فالحداثة جعلت من اللغة أن تقول ما لم تعتد أن تقوله، وفي هذه الحال يصبح الشعر ثورة على اللغة، ويبدو الشعر نوعا من السحر؛ لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركا (أدونيس، 1978، 9). وعلى وفق هذا المفهوم تفقد اللغة حيادها، وتتلاشى المسافة بينها وبين التجربة، وتنصهر معها في أتون الموقف الجديد الذي أخضعت له فتخرج من هذا الصهر متوهجة كالنار، مثقلة بدلالات وإيحاءات وطاقات تعبيريّة جديدة.

إن اهتمام حاتم جوعية بالفكرة الجديدة، أراد منها أن تستحوذ على إعجاب الناس. فقد صرفه عن الاهتمام بالمفردة وأحكام وضعها في مواضعها. فقل اهتمامه باللغة وتطلّب منه أن تكون سهلة يقتنصها كيفما جاءت. واتّسم قسم من قصائد الشاعر جوعية بالعناية بالبناء والتركيب بإحكام المادة وإجادتها.

إن التجديد في الشعر ينبغي أن ينصرف إلى الأفكار أساسا، وعليه فالشعر العصري هو ما تضمن أفكارا عصرية. أما مزيته انه الوسيله لنظم هذه الأفكار، وقيمته في التعبير عنها بوضوح وانسجام يشبهان النثر (الخطّاط وآخرون، 1971، 36). كما في قول حاتم جوعية (الحبّ عمّدني لها):

"في البال تبقى نغمة سكرى فتأخُذني إليها حالمًا وتشُدُّني
سَحَرًا إلى بابِ النَّهَارْ
تتماوجُ الأفكارُ في خَلدِي ... أرى صُورَ الأحِبَّةِ والدِّيارْ

يا نجمَةَ الصُّبحِ الأخيرة حُلمَ زهرِ الياسمينْ
ونشيدَ كلِّ العاشقينْ
ماذا يُخبِّئُ لي الغدُ المَجهولُ في دُنيا التمنّي غيرَ أهوالِ احتضارْ
هذا أنا كالطَّودِ أبقى صامِدًا في غضبةِ الرِّيحِ العنيدةِ ... شامِخًا والزَّمْهَريرْ
وضعُوا الصَّليبَ على جدارِ الموتِ وانزاحَ السِّتارْ
أدُمُوعُهَا البيضاءُ في السَّاحاتِ أمْ هذي دُمُوعي!؟
يا ليتني أدري بمسراهَا وأسبابِ الرَّحيلْ
ما عادَتِ الآهاتُ تنفعُني ولا الأنسامُ تُحييني ولا الأنغامُ تسليني
ولا خمرُ الجرارْ. (جوعية، 1998، 7)

لقد كان الشاعر مبدعا ومجدّدا ومطوّرا ومبتكرا لمعان جديدة، وموضوعات نابعة من واقع عصره، وامتاز بأساليب اتّبعها للتعبير عن أرائه إذ يقول (نشيد الخلود):-

عَشِقتُكِ رُغمَ جميعِ الصِّعَابْ فأنتِ ورودُ حياتي الرِّطابْ
أراكِ بروحي وعيني وفكري ملاكاً بريئاً يُنيرُ الهضابْ
أحِبُّكِ عُمْرَ الزَّمانِ وَأبقى وَفِيًّا على الحُبِّ رغمَ الصِّعَابْ
لأنَّكِ فُقتِ جميعَ العَذارى جمالا وسحرًا...وعلمَ الصَّوابْ
وَصَوتُكِ أجملُ صوتٍ سَمِعتُ نشيدُ الخُلودِ ... لحُونٌ طرابْ
حياتي وَروحي وَمُنيةَ عمري فغيرُكِ كلُّ جمالٍ سَرابْ

(جوعية، 2017، ديوان العرب/ موقع إلكترونيّ)

لقد حدد الشاعر أهمّ القيم الفنيّة التي كان يسير عليها في نظم أشعاره، والأطر التي يبدع من خلالها شعره، والتي تبدو منسجمة تماما مع روح العصر. راسما لنفسه طريقا خاصّا به. إذ يخوض المضمار الذي لم يسلكه أسلافه من الشعراء، ولم يشغل نفسه بذلك العبث، فهو ثائر على ذلك، جاعلا من ثورته ضدّ اللفظ والأسلوب، محاولا أن يرتفع بهما عن الركاكة

والضعف باتجاه الأسلوب الرصين، والتعبير السهل الواضح، رائده في ذلك التجديد في الفكرة والسموّ بالأغراض والمعاني.

وجدت اللغة تأثيرها في نفوس الأدباء والشعراء، إذ عبّروا بها عمّا يجول في خواطرهم؛ لأنّ اللغة لم تكن أداة للتعبير فحسب، ولكنّها كانت ثورة من الفكر، ودفقة من العواطف، ونبعًا من الأحاسيس والمشاعر؛ لتشكّل أسلوبا خاصّا ومميّزا لدى الشاعر جوعية. وقيّض أن يشيع لما فيه من الدلالة والفائدة.

3. أبرز القضايا التي شغلت الشاعر جوعية وأثرها على لغته وأسلوبه:

لقد كان جوعية شاعر المجتمع الذي وضع نفسه وشعره في خدمة قضاياه، والتبشير بأهدافه، ومعالجة مشكلاته، لذا نجده حريصا على إبراز فكرته قبل كلّ شيء، إذ دعا إلى التأمّل وإطالة التفكير، ومعاودة النظر في علاقات الإنسان، فقد منح نفسه فرصة للتعبير عن قدراته الفكريّة، ويتّضح هذا في قوله (عرس الشهادة والفداء):

الحـقُّ يُـؤخـذُ لا يَضِـيـعُ هَـبَـاءَ ... والـفـجـرُ يَسـطـعُ يـطـرُدُ الـظـلـمَـاءَ
هـذي بـلادي فـجـرُنـا ومـآلـنـا ... وَجَـنـانُ شـعـبي لـم يـزلْ مِعطـاءَ
زيـتـونـنـا صَـانَ الـعُـهـودَ ولـم يـزلْ ... رمـزَ الإبـاءِ تشَـبُّـثـا وبـقـاءَ
مـا لـلـمـنـازلِ والمَـلاعـبِ قـد غـدَتْ ... مـن أهـلـنـا قـفـرًا هُـنـا وخَـلاءَ
والـلاجـئـونَ عـلى المَـواجـعِ والـطـوَى ... تـخِـذُوا الـخـيـامَ مـنـازلا وَغِـطـاءَ

(جوعية في: مجلس محلّي كفر قاسم، 1999)

لقد وقف الشاعر من اللغة وقفة الحائر، إذ هي عنده وسيلة لأداء المعنى، وإنّ هذه الوسيلة على سعتها وقدرتها وتوافرها له، قد قصّرت لديه فلن يستطيع أن يفرغ الشاعر فيها معانيه المختلفة، ولن يقدر أن يترجم بها دقائق التصوّر، وحركات الفكر، وفي استعمال المجاز دلالة على قصور أدوات اللغة في أداء المعاني. إنّ هذا الإخلاص للفكرة والمعنى، جعل الشاعر على تبحّره في اللغة، يقف حائرا أمامها على الرغم من سعتها وقدرتها المتوافرة لديه.

ويبدو لنا أنّه لا ضير في ذلك، ما دامت اللغة عنده وسيلة لأداء المعنى الذي يحرص على إبرازه، لذا فإنّ مهارة الشاعر تظهر في ملاءمته الدقيقة بين اللفظ والمعنى، بحيث لا يطغى فيها جانب على جانب، فهو في كثير من مواقفه يستخرج المعاني الدقيقة، ويعبّر عنها بألفاظ جزلة، وأسلوب فخم، إذ يضّمن شعره الأمثال والحكم، فيقول في قصيدة (فلسطين):

قبلةَ الشَّـرقِ لكِ الشَّـعبُ استجابا ... كـنـتِ نـورًا وضـيـاءً وكـتـابـا
يـا فلسـطينُ تبـارَكـتِ حِمًى أهلُـك ... اعـتـادُوا عـلى الـدَّهـر الصِّـعـابـا
أنـتِ أرضُ الـطـهـرِ نـبراسُ الـهُـدَى ... يـبـتـغـيـكِ الـكـونُ دارًا وإيـابَـا
نـحـنُ في الـتـاريـخِ سـفْـرٌ خـالـدٌ ... والحضـاراتُ بـنـيـنـاهـا قـبـابَـا
أنـظـريـنـا يـا بـلادي قـابَ قـوْسٍ ... غَـدَاةً سـوفَ نـعـطـيـكِ الجَـوابَـا
خَـسِـيءَ المُحـتـلُّ أن يـجـتـثّـنـا ... جذرُنا الرَّاسـخُ لا يخشَـى الصِّـعابَا
كـلُّ شـبـرٍ في ثـراكِ صـارخٌ ... عـربـيٌّ ... أبـدًا نـبـقـى عـرَابَـا
سـائـلي الـتـاريـخَ عـن أمـجـادِنـا ... فهْوَ لو سـاءلـتِ يُنبيـكِ الجوابَـا

(جوعية، 1998، 31-34)

ويبدو أنها ثمرة تجارب ألفها الشاعر بأسلوبه، لأنها تمتلك أبعادا إنسانيّة، تخاطب الإنسان في أيّ مكان، وأيّ زمان كان، لذا نجد في شعره نوعا من الصراع البطوليّ مع اللغة والأسلوب الذي يتركه أحيانا متعبا لاهثا، وأحيانا أخرى كبيرا صافيا، إذ يقول (الفجر الموعود):-

لـمّـا عَشِـقتُكِ كلُّ جُرحٍ يَشـهَـدُ ... أنتِ الفِدَاءُ ودِفءُ حِضـنِكِ مَعبَدُ
تِيهي افتخارًا يـا فلسـطينَ الـمُنى ... أنتِ السَّـنا، والمَجدُ، أنتِ السُّـؤدُدُ
تـيـهي بـلادي أنـتِ نـبراسُ الـهُـدَى ... وَمَـآثـرُ الـتـاريـخِ فـيـكِ تُـخَـلَّـدُ
أنـا في هَواكِ شـذا العروبـةِ حَـالِمًا ... طولَ الـمَدَى وأنا الأسـيرُ الـمُبْعَدُ
أنـا في انـتـظـارِ الـفـجـر لحـنٌ ثـائِـرٌ ... وعلى صُـروحِ الرَّفضِ صـوتٌ يُرعِدُ

(جوعية، 1998، 28-30)

فالشاعر كما يبدو في هذه الأبيات وأمثالها اعتمد مخزونه الثقافيّ في تنويع أخيلته وأفكاره، وتفنّن في جعل الألفاظ بعضها يستدعي بعضا. مضافا إلى أنّه أعطى لأفكار التي تعتلج في ذهنه قوّة تعبيريّة، إذ إنّه كثيرا ما رصّع أبياته بسيطة اللغة والمعنى بكلمات قديمة، وإنّ قصائده عكست أسلوبه وانتماءه لغويّا للشعر البدويّ.

ويمكن القول إنّ النصوص الأدبيّة قد تجسّد أفكارا موجودة في مكان آخر. غير أنّ ما يمنحه العمل الأدبيّ من طابع هذه الأفكار يجعلها فريدة جديدة. فجاءت لغته واضحة الدلالة على المعنى المقصود، تتآخى مع مفاهيمه التي تبنّاها، وتتلاءم مع ثقافته الفكريّة، ومهما يكن من أمر فإنّ ما يعنينا ممّا تقدّم أن نشير إلى أنّ اللغة تختلف باختلاف طبائع الشعراء أنفسهم، فالشاعر الصاخب لا يتساوق في فكره وعواطفه مع الشاعر الهادئ (واعظ، 1974، 378).

وهذا ما نلحظه بوضوح في لغة حاتم جوعية التي نلمس فيها كثيرا من صخبه وعنفه الشديدين، حينما يعرض لمظاهر الحياة وما تنطوي عليه من الأفكار، لهذا اتّخذ الشعر طريقا لإبراز فكره وعواطفه وموضوعاته، كونها تمثّل آخر مرحلة من مراحل هذه الانفعالات والعواطف المتأجّجة، إذ نراه يقول:

تلكَ ألْحَانِي تُوَقَّعْ كُلُّهَا سِحرٌ وَأروَعْ
وَمَزاميرُ خُلودِي كَصَدَى الأجراسِ تُقْرَعْ
أنا جُرحٌ يتلظَّى بهَوَى الأرضِ تلوَّعْ
حاضِنٌ آمالَ شعبي مَجدُهُ ما زالَ يسطَعْ
في فؤادي يسكنُ الحُبُّ وَفيهِ الشِّعرُ يَرتَعْ
إنَّ قلبي لبلادِي أيُّهَا العالمُ فاسْمَعْ

(جوعية، 1998، 50-52)

وهنا نلحظ أنّ الشاعر استعمل في القصيدة ما يناسبها من الألفاظ والتعابير المحكمة الصياغة ذات النغم القويّ الذي ينسجم مع طبعه، عبّر فيها عن خلجات نفسه. وإنّ هذه

الألفاظ الجزلة القويّة ذات الجرس العالي الصارم التي استطاع الشاعر بوساطتها أن يعبّر تعبيرا مناسبا عن تلك الانفعالات الثوريّة التي تجيش في قلبه.

فاللغة تعدّ وسيلة لتصوير الانفعالات تصويرا صادقا، ينتج عنها أسلوب يختلف باختلاف معناه الوجدانيّ، فإنّ أسلوب الحماسة والثورة والحرب والوعيد أقوى من أيّ أسلوب، لما يحتويه من ألفاظ ذات موسيقا قويّة صاخبة؛ لأنها تحكي صوت انفعالات الشاعر وعواطفه المتأجّجة، وهذا ما نلحظه بوضوح في هذا اللون من الشعر الذي امتاز بقوّة ألفاظه وجزالة أسلوبه الحادّ المضطرم بالانفعال، كون هذه القصائد تختزن بين عباراتها أفكارا وطاقات هائلة من الثورة والقوّة .

فأسلوب حاتم جوعية عصريّ في مبنى شعره وفي معالجة المعنى، إذ إنّ قيمته الفنيّة تعلو على الأكثر من ناحية الأسلوب الجزل وروعة الديباجة، ومكان الإبداع في صدق لهجته وانطباعه على القول، وإنّ أكثر نظمه من وحي الساعة.

ومن جماع ظروفه ونشأته وثقافته تولّدت عنده هذه الأفكار، فقد سار على غرار قدماء الشعراء الذين اكتنزت حافظته روائعهم، فاحتذاهم في الطراز، ولم يقلّدهم في معانيهم، وإن امتازت ألفاظهم وتعابيرهم في نسج قصائده، فذلك محصوله من اللغة وفصيح العبارة.

والشاعر الجيّد هو الذي يخلق اللغة التي تلبّي أذواق المجتمع من خلال ارتكازه على ثقافة غنيّة تخرجه من المعنى الضحل الفاني إلى المعنى العميق الخالد. إذ نجد حاتم جوعية في روحه الحضاريّة التي درج عليها، ولا يحلو له إلا الالتزام بها، فنلمس هذه الروح الحضاريّة ماثلة في شعره، فيقول (جميل أن نغنّي):-

وَجميلٌ أن نُغَنِّي للغَرامْ
وَجميلٌ أن نُغَنِّي للوَطَنْ
يا فتاةَ الدَّربِ يا نبعَ الهيامْ
إنَّ قلبي لبلادي مُرْتَهَنْ
يا فتاةَ العُمرِ قد طابَ الكفاحْ

في سبيلِ الفجرِ لي تحلُو الجراحْ
نحنُ سرنا وَتحَدَّينا الصّفاحْ
شعبُنا صلدٌ ويبقى...
حَقُّهُ ليسَ يُبَاحْ (جوعية، 1998، 126-129)

لقد امتاز شعر حاتم جوعية بخلوّه من التعقيد والاغتراب، ممّا فتح آفاقا واسعة أمام الشعراء الذين أخذوا يخترعون المعاني وينتقون الألفاظ ويرسمون الصور التي تعبّر عن قدراتهم الفكريّة والإبداعيّة.

لقد كان أثر الحضارة في شعر حاتم جوعية قويّا. فهو كثير الاستعمال لألفاظها وتراكيبها ومدلولاتها، ولا شكّ في أن حفظه الجمّ لكثير من الأشعار، واستيعابها استيعابا تامّا، قد ساعداه على استعمال كثير منها في قصائده.

هكذا نجد أنّ لغة الشاعر وأسلوبه - الحديث في الألفاظ وفي التراكيب، ظلّ خياله محصورا في الحضارة يستمدّ منها لغته وصوره الشعريّة، ولعلّ هذا من عوامل البراعة الفكريّة، ولا بدّ من القول إنّ ميزان جودة اللغة أن تكون واضحة سهلة لا غرابة فيها ولا تعقيد. إذ يتعيّن على الشاعر أن يختار لموضوعاته أسهل الألفاظ وأبينها للدلالة على معانيه. فمن أجل أن يكون قريبا إلى ذهن المتلقّي، يجب أن يكون واضحا لا لبس فيه ولا غموض.

إنّ الشاعر في هذه الحالة لا يرضى نوازع نفسه فحسب، بل يلزم أن يرضى طرائق المتلقّي، ومن هذا فلا بدّ أن "يعرف بتجربته ورجاحة عقله وخبرته بطبائع الناس ودرجات تفكيرهم. ما عسى أن يكون للغته وكلماته من صدى وأثر في الأذهان، فيحسن الاختيار ويضع الأشياء في مواضعها الصحيحة على قدر ما تهديه إليه براعته ومقدرته) (حسين، 1964، 62).

ويمكن أن نلاحظ أن معظم الشعراء كانوا يتوخّون السهولة في ألفاظهم والإيضاح في تعابيرهم. إذ نجد ذلك عند شعراء الصناعة اللفظيّة، التي ضاعت بسببها تلك الغايات العاطفيّة والفكريّة التي من أجلها نظموا قصائدهم.

ومن هنا نستطيع القول إنّ اللغة الشعريّة لها القدرة على التعبير عن القضايا الاجتماعيّة ليس بسبب طبيعتها التحليليّة والتركيبيّة فحسب، بل بسبب طاقتها التعبيريّة غير المحدّدة (الصوليّ، 1979، 133)

لذا نجد حاتم جوعية استقى ألفاظ لغته الشعرية من البيئة ليؤكد فكرا عرفه مجتمعه. إذ اتصف شعره بقوة السبك وجزالة الألفاظ ومتانة الأسلوب. وكان للفكر أثرا كبيرا في لغته وأسلوبه، وتفنن الخيال في التعبير عن هواجس النفس الطامحة.

فعني الشاعر باللغة والأسلوب، بحكم المرحلة التي جاء فيها، وهي المرحلة المشبعة برواسب القرون الماضية، لذا أفاد من حسّه الشعريّ أفكارًا كانت صدى للحياة العصريّة. فاتّخذ الشاعر من اللغة وسيلة للتعبير عن أحاسيسه في نقل تجاربه نقلا وافيا حيويّا تامّ الإحاطة بعمق الفكرة.

فإذا واجه الشاعر أزمة أو قضيّة أو موقفا أثّر في وجدانه، فإنّه يلتمس الألفاظ والتراكيب التي تتضمّن هذه العناصر الشعوريّة والفكريّة، فيؤدّيها أداء حيّا كاملا ومنظّما، إذ يضع الشعر في مكانه المناسب، ممّا يدلّ على براعته ودقّته في اختيار الألفاظ الموحية للفكرة التّي يتبنّاها، فهو ينظم الشعر عن صدق؛ لأنّه مرّ بالتجربة، فينساب الشعر على لسانه (علوان، 1975، 408-409)، فنجد في شعره، ولا سيّما حين يخوض في الحكمة والأخلاق والفلسفة والعلم والأدب، التي تحمل مشاعر الشاعر وأفكاره؛ أحاسيسه التي يريد التعبير عنها بالحسن وسلامة الذوق.إذ يقول (سيمفونيّة العودة):-

أحملُ صلبانَ الدُّنيا وَمَآسي العالمِ فوقَ المَتنِ المَكدُودْ
مَنْ يفهمُني غيرُكَ يا وطني المَسلوبَ ويا حُبِّي المَوْءُودْ
طالتْ أيَّامي ليسَ كمَا قالتهُ عَرَّافةُ ذاكَ الوادي المَسحُورْ
قالتْ ستموتُ شهيدًا في ريعانِ شبابِكَ آهٍ وَتغنِّي في عُرسِكَ كلُّ عذارى
الجيلِ وكلُّ زهورِ وَأحجارِ"الجليلِ ،ستذرفُ أغلى الدَّمعاتْ (جوعية، 1998، 45-47)

4. تناغم فنيّ وبنائيّ ودلاليّ... في شعر حاتم جوعية:

لقد كانت ثقافة حاتم جوعية حصيلة روافد متعدّدة، إذ استقت دفقها من شتّى ينابيع الثقافة العربيّة ومجالاتها المختلفة.

فإنّ هذا الضرب قصيّ من الشعر "يمثّل المستوى المباشر للغة التقليد، فبلاغته في فصاحة ألفاظه، وسلامة عبارته، وصحّة أعاريضه وقوافيه" (العوّادي، 1985، 205)، التي تنطلق من ثقافة الشاعر المتنوّعة ورؤاه الفكريّة في التجربة الشعريّة التي أساسها تجربة لغة، والشعر تعبير عن تلك الطاقات الحسيّة والعقليّة والنفسيّة والصوتيّة للغة (الورقيّ، 1984، 5) لذا نجد عناية الشعراء باللغة والأسلوب كانت فائقة بالصنعة في الشعر لما يحملوه من أفكار تعبر عن تجاربهم .

لقد كانت تلك الأفكار تجول في نفس الشاعر فألبسها من ثقافة ومن أفكار تعبّر عن تجربته، فلقد كانت تلك الأفكار تجول في نفس الشاعر فألبسها من ثقافة عصره من أدب ولغة وأسلوب، يتجلّى عبر صياغة لغويّة أنيقة برهنت أناقتها جزالة اللفظ وحسن الرصف والحفاظ على الإيقاع ، وإنّ اجتماع هذه الصفات تدلّ على عناية الشاعر بقصيدته (السامرّائيّ، 1980، 55)

لذا فان الشاعر واصل أجزاء القصيدة بتسلسل منطقي فيه عرض للأفكار، معبرا عن فكره بأساليب فنية، وبلغة أنيقة، ولهذا نجده يتبع تسلسلا فكريا في قصيدته، مدركا أن هذا التسلسل في الأحداث المتلاحقة يثير في نفسه نوازع وجدانيّة، تشدّ أطراف الفكرة وتوحّد بين أجزائها؛ لتصبّ في المجرى الفنيّ، وهو في كلّ هذا يستمدّ فكره من رؤياه الشعريّة التي تنبع من حالته النفسيّة القلقة، مازجا بين البراعة الفنيّة التي يتطلّبها الشعر وبين الدوافع الفكريّة التي يؤمن بها، فقد أوجد لنا شعرا مترابط الأجزاء، كلّ جزء في القصيدة يصبّ في مجرى فكرتها، واستعمل اللغة استعمالا لا يناسب مراحل شاعريّته، إذ استعمل الألفاظ الملائمة لدور التقليد، فقد بنى منها شعره معتمدا في اختيارها الجزالة والفخامة، فكانت قصائده

مليئة بألفاظ الشعر الجاهليّ والعبّاسيّ، لذلك أثار ترادفها وتراكمها في نسيج الشعر انتباه المتلقّي على أنّ الشاعر تعمّدها طلبا لمتانة تراكيبه الشعريّة.

ولكونه شاعرا مقتدرا صاغ القديم صياغة تحمل خصائص فكره وطبعه بطابع عصره، والشاعر الفذّ لا يمكن أن يتجاهل الموروث أو أن يتغاضى عنه إذا أراد لشعره ولغته النموّ والامتداد والتطوّر. (أطيمش، 1986، 194)

ولهذا نراه يمثّل القديم واستوعب الجديد، لما تحمله من دلالة فكريّة، فحفل أسلوبه بمستويات عدّة لاستعمال اللغة التي يشيع فيها التقليديّ الذي يعنى بالفصاحة والجزالة ويتّضح ذلك في (عيونك والرحيل):-

مـلأتُ الأرضَ ألـحـانًـا وشـــعـرًا ... لِيسـجعَ في مغـانيـكِ الهـديـلُ

ومـاذا بـعـدَ هـذا الـبُـعـدِ مـاذا ... وَطـيـفُـكِ شـــارعٌ وأنـا رحـيـلُ

ثقبتُ الأرضَ بحثاً عن ســواكِ فلمْ ... يـلـفَ ولـمْ يُـلـقَ الـبـديـلُ

(جوعية، 1998، 37-38)

نلحظ أنّ الشاعر استعمل مجموعة من الأساليب الفنيّة التي تحقّق له سمة الإبانة والوضوح لفكره. إذ تعدّ الصنعة لدى الشاعر في نزوعه إلى تكثيف أفكاره ورؤاه والإلماح إليها بألفاظ وأسلوب لا يخلو من موارية، راغبا في تفصيل الأفكار وتقريرها، ساعيا إلى إبداع ما هو أعمق فكرا، وأسمى صياغة، فهو يرى الجميل بالشعر أن يكون قطفا جميلا .

ومما لاشكّ فيه أنّ اللغة التي تعبّر عن مشاعر الشاعر ووجدانه وفكره تعبيرا صافيا نقيّا، هي لغة جديرة بالاهتمام، لما تقدّمه من آثار أدبيّة وفكريّة في ذهن المتلقّي (غزوان، 1990، 11).

وعندما يستعمل أساليب بلاغيّة استعمال الماهر الفنّان، ليحقّق نجاحا في توظيف الألفاظ لبناء قصيدته.إذ يقول (شقراء):-

شقراءُ يا شمسَ النهارْ

يا وردةً تاقتْ إلى شدوِ الكنارْ

يا بسمةً سحريَّةً نامَتْ على شفةِ الصِّغارْ

السِّحرُ في عينيكِ أنغامٌ ... ترانيمُ انتظارْ

شقراءُ يا شمسَ النهارْ

شقراءُ يا نغمًا جميلا في فؤادي لن يغيبْ

يا مُهجةَ الصَّبِّ الغريبْ

يا منيةَ القلبِ الكئيبْ

أنتِ الكرامةُ والإباءْ (جوعية، 1998، 74)

لقد استطاع الشاعر أن يستعمل الجناس في نصّه ويضعه في موضعه، كونه وسيلة فنيّة تنظّم الأفكار، وتساعد على ترسيخها في ذهن المتلقّي. لقد أظهر الشاعر براعة في اللغة، إذ جعل الألفاظ بعضها تستدعي بعضا، وقابل صوره مقابلة فنيّة جيّدة أوضحت فكرته ووسعت من خيال المتلقّي. وهذا يدلّل على أنّه ذو ثقافة تركت أثرا واضحا في مجرى شعره إذ يقول (فارس الشعر):-

يا حبيبي كلّما حانَ اللقاء افترقنا في متاهاتِ الجفاءْ

ادَنا صمتٌ رَهيبٌ قاتِلٌ

طبقُ الجفن على مُرِّ البكاءْ

وَشَكونا من تباريحِ الهوى

وتلاشينا بأعماقِ الشّقاءْ (جوعية، 1998، 22)

واستعمل الشاعر أسلوبا لغويّا كاد أن يأخذ الخطّ البارز في تراكيبه، وهو أسلوب الإضافة اللغويّة، كإضافة الألفاظ الحسيّة إلى الألفاظ التجريديّة وبالعكس، أي أنّ الشاعر أضفى الصفات الحسيّة للمفاهيم المعنويّة، ويبدو أن اختيار الشاعر كان موفّقا لما في كتابته من طاقة خياليّة خلّاقة، أعطته سمة فنيّة امتاز بها.

إنّ عناية الشاعر بأحاسيسه، وبالألفاظ التي تنقل تلك الأحاسيس، جعله حريصا على أن تكون ألفاظه وتعابيره تحمل قدرا من الجودة، فيكون لها أثرها في الشعر.

فاللغة أداة الشاعر التي يعبّر بها عن واقعه النفسيّ والوجدانيّ، ليرتقي بصياغته الشعريّة، وأن يرتاد بها أفقا من الإنسانيّة رحيبا. فلا بدّ للشاعر أن يحرص على اختيار كلماته، وانتقائها بغير ابتذال، دالّة بجرسها ومعناها على ما تصوّره من أصوات، وألوان، أو نزعات نفسية (الشايب، 1966، 67).

لقد ترك الفكر أثرا كبيرا في الشعر، فوهب الشاعر الخلود الأدبيّ، وجعله حاضرا لدى المتلقّي، وأكسبه المقدرة على النفاذ إلى المشكلات، التي تتّصل بالكيان الإنسانيّ بأبعاده الوجوديّة؛ لأن الألفاظ يجب أن تناسب المعاني وتتنوّع بتنوّعها. لذا نجد "أن مواقف الحرب تنتج أسلوبا ذا ألفاظ جزلة، والأشواق تنشئ أسلوبا ذا ألفاظ عذبة رقيقة" (الشايب، 1966، 76-77).

وهذا ما نجده واضحا في شعر حاتم جوعية؛ لأنّ الألفاظ الثوريّة المتميّزة بنبراتها الحادّة وإيقاعاتها الصاخبة تؤدّي وظيفتها على أحسن وجه. فقد عمد حاتم جوعية هذه الدلالات اللغويّة في معظم الشعر الحماسيّ إذ يقول (رضعت حبّ بلادي) :-

رَضِعَتْ حُبَّ بلادي سَكَبَتْ سحرًا وَفنًّا
وَتُغَنّي شُهَدَاءَ الأَرْض ِتشجِي الرُّوحَ حُزنا
يا رفاقي في دُروبِ الشَّمسِ نحوَ الخُلدِ سِرْنَا
هيَ والأرضُ سَوَاءٌ وَهُمَا أقدَسُ مَعنى
أيُّهَا السَّائِلُ عَنَّا فاسْمَعِ الشِّعرَ المُغَنَّى
أسَراءٌ في غرامٍ حُبُّنا قد صارَ سجنا (جوعية، 1998، 138)

يبدو أنّ الشاعر جوعية كان يوازن بين الانفعال والفكر، إذ دفعه غضبه وثورته إلى استعمال هذه الألفاظ النابضة بالحركة.

ففي هذه المقاطع ثورة وانفعال. ولا بدّ من أن تصحبها قوّة في المفردات، وجزالة في التعابير، حتى يتمّ الانسجام بين فخامة هذه المعاني وجلالها، ونبض هذه الألفاظ الدالّة عليها من حيث القوّة والشدّة.

لقد عني الشاعر بلغة شعره وألفاظه، كما بلغ حرصه على التنقيح حتى آخر حياته. ويبدو أنّ هذا يمثّل لنا المرحلة الأخيرة من مراحل تطوّره الفكريّ، بعد أن توسّعت مداركه وتنوّعت ثقافته.

واستطاع جوعية أن يستثمر طاقات اللغة، (مفردات وتراكيب) فلوّن نصوصه الشعريّة ألوانا جديدة في التعبير، من خلال تصوير مشاعره وانفعالاته وألفاظ الطبيعة، فتفنّن بها في استعمال صور متلاحقة، لرسم صورة جميلة، إذ جعلها تنتشر على مساحة واسعة، لأنّ تلك الألفاظ موحية، بما توافر لها من سياق لغويّ مكرّر، وبما تحمله من إيحاءات واندماج شعريّ سريع.

فالشاعر استعمل لغة التفكير القائمة على المفاضلة بمهارة فنيّة، لاتّباع صيغ لغويّة يتمكّن من خلالها أن يورد الكثير منها على طريقة تداعي الألفاظ، كما في المقطع الأتي حيث يقول (فلسطين):-

يا فلسطينُ لقد ذبتُ هَوًى ... فارْحَمِي الطَّيرَ الذي أمسَى مُصَابَا
كم شربتُ الحُبَّ كأسًا مِنْ يَدٍ ... وَلثَمتُ الخِصبَ قبَّلتُ التُرَابَا
قد سَقيتُ الجُرحَ أنغامَ المُنى ... وَوَهَبتُ الكونَ ألحانا عذابَا
يا بلادي كم أذاقونا أسًى ... آنَ للباغينَ أن يلوُوا هِرَابَا
قد قضَى دهرٌ بتشريدٍ فجُبْنا ... بقاعَ الأرضِ أشتانا غرَابَا
نحنُ نبقى في صمودٍ راسخٍ ... وَسَنُجلي عن مغانينا الذئابَا

(جوعية، 1998، 31)

إذ استطاع الشاعر أن يصوغ لغته على وفق صياغات تتناسب مع الألفاظ الطبيعيّة، فجاءت غنية بالأفكار، عميقة في التعبير عن نمط الحياة وآفاقها. معتمدا في هذا النص على صيغتين: الإضافة والوصف.

والملاحظ أن الشاعر استعمل لفظة الموت التي لا تقتصر للتعبير عن حالته الوجدانيّة بتلك الدلالة، بل استعملها في قصائده الوطنيّة، للدلالة على الحياة، إذ يقول (سلاما لأرض الجدود):-

سـآتيكِ بدرًا يُغني الليالي نشيدَ البيادِرِ يومَ الحَصادْ
سَتغفو النجومُ على صوتِ نايي وَيصدَحُ طيريَ بعدَ البُعَادْ
سآتيكِ بدرًا يُضيءُ الرَّوابي يُناجي الذرَى والسَّما والنجومْ
سَأبعثُ طلًّا يُندِّي السُّهولَ يُبَلِّلُ أغصانَ تلكَ الكرُومْ

(جوعية، 1998، 11-13)

واقترنت ألفاظ الموت بألفاظ تشير إلى الحياة، إذ لا يرد في سياق كئيب وحزين، أو يتضمّن الدلالة على أنّ الموت هو نهاية الحياة، وإنما يرد في سياق يجعل الموت ظاهرة طبيعيّة لاستمرار الحياة. ويتبيّن لنا ما في الأبيات من تلاحق فكريّ قلّما نجده عند غيره من الشعراء.

إنّ إيمان الشاعر بضرورة إيصال صوته إلى مختلف الشرائح الاجتماعيّة، سوّغت له أن يأتي بألفاظ تشير إلى مفهومه الوطنيّ؛ "لتتحوّل مهمّة الشاعر من فنّان يخلق الصور، ويجري وراء الألفاظ، إلى مفكّر يرسم الطريق لأبناء أمّته" (لازم، 1971، 234)

وحاتم جوعية شاعر عميق النظر واسع الأفق، قادر على استيعاب الأفكار وتمثّلها، إذ يكشف لنا عن أسلوب شديد التفرّد ذي قيمة شعريّة عالية، يمنحها من رهافة فكره وعمقه.

فقصائده ممتعة ومدهشة بما تحويه من أفكار جريئة، ونجد تفكيره "يسعى إلى الشمول دائما، لكنّه في الوقت عينه يعنى بالجزئيّات، فيقوم بِمَدّ القول في جوانب مختلفة تتصل فيما بينها عبر وسائل الشاعر اللغويّة والفنيّة؛ لتؤكّد النظرة الشموليّة التي تستغرق موضوع القصيدة، يتيح توزيع القصيدة مجالا للشاعر ليوزّع تدفّقه اللغويّ عبر قنوات مختلفة" (غالب، 2005، 15).

ولعل قراءاته للتراث وموهبته وفطرته وقدرته اللغويّة ساعدت على ظهور الكثير من الصور التركيبيّة في شعره، "الذي يستغرق وقتا كافيا مستعرا من غير أن تخمد جذوته ويخفت

لهيبه، ولكنّه يتّصل أيضا، بمقدار من الوعي الذي يقود هذا التأجّج العاطفيّ" (المطلبيّ، 1986، 187).

إنّ عناية الشاعر بالديباجة، واهتمامه في اختيار المادة اللغويّة في وصفه الجميل يشعر بالمجانسة والصفاء بين المفردة وأختها. وحاتم جوعية ظلّ يزيد من هذه الروائع التي أضفى عليها فكره شيئا ممّا يقتضيه العصر، فقد أظهر لنا من هذا المزاج شيئا جديدا، وهو النمط الذي جرى بطريقة أدبيّة، ولا سيّما أنّنا نجد هذا قد أخذ قبولا واستحسانا وإعجابا (غزوان، 1999، 85)

لقد ساعد تمكن الشاعر من لغته في جعلها مطواعة بين يديه يتلاعب في تشكيلاتها وخلق علائقها التكوينية. إذ تتجلى قدرة حاتم جوعية في إحداث الجدة والبراعة في نصه الشعري على مستوى التكوين الذي أكسبه فرادته وقيمته الجماليّة.

انطلاقا من حركيّة الإبداع التي تحتويه لغته، التي يمتزج فيها الفكر بالمشاعر، وقد لا يبدو بعيدا إذا قلنا: "إنّ الشاعر استعمل اللغة الفكريّة القائمة على المفاضلة بمهارة فنيّة عالية؛ لأنّ الفكر جزء مهمّ من أجزاء العمليّة الشعريّة بكلّ ما فيها من أحاسيس ومشاعر وانطباعات (كومنز، 1978، 26).

الإجمال:

امتازت أشعار حاتم جوعية بقوة التراكيب، وفخامة الأسلوب، وصدق العاطفة، وسلامة اللغة والموسيقا، ونزوع الشاعر إلى الأفكار المثالية، والإكثار من الأسلوب المباشر.

فحاتم جوعية ، لم يكن على صلة بعوالم فكريّة أوسع من تراثه. إذ إنّ فلسطين كانت شديدة التأثّر بتيّارات التحديث السياسيّ والفكريّ، ولكن الموروث بقي فيها، بوصفها مركزا حضاريّا، على سواه من أفكار تجديد وحداثة، فقد ظهر انفعال الشاعر بتلك الأفكار في بعض مضامينه، ولكنّها لم تشكّل مخزونا ينعكس على سبكه اللغويّ، ولا أرضيّة لقصيدة تختلف عن تلك التي تجري عليها القصيدة التراثيّة التي اعتدناها.

ولعلّ من أسباب نجاح قصيدته أنّ الذين سبقوه كانوا على حيرة من أمر استيعاب تلك الأفكار ضمن قوالب متينة، فكانت محاولاتهم لا تخلو من ضعف، وبعض الأفكار في قصائدهم كانت تجري مجرى لغة تشكو من نثريّتها. وجاءت الدراسة لإظهار أهمّ ما يميّز هذا الشاعر عن غيره من شعراء لم يحقّقوا هذا التناغم الإبداعيّ في نتاجاتهم الشعريّة.

- **لقد** تميّزت لغة الشاعر حاتم جوعية في نسج الشعر الذي يمتاز بألفاظه، وأسلوب تكوين الجمل والعبارات، و تضمين المردّدات الشعبيّة، واستعمال الوزن الفراهيديّ و أوزان الشعر الحرّ. كما تميّزت أيضا بتصويرها الانفعالات تصويرا صادقا، ينتج عنها أسلوب يختلف باختلاف معناه الوجدانيّ، فإنّ أسلوب الحماسة والثورة والحرب والوعيد أقوى من أيّ أسلوب - لقد أكثر الشاعر من استعمال الألفاظ استعمالا مجازيّا، وتعدّ هذه أول صفة من صفات اللفظة في نسيج الشعر لديه. وهكذا تنثال الكلمات بسلاسة وانسياب تامّ.

- **امتاز** أسلوب حاتم جوعية بعصريّة واضحة في مبنى شعره وفي معالجة المعنى، إذ إنّ قيمته الفنيّة تعلو على الأكثر من ناحية الأسلوب الجزل، وروعة الديباجة، ومكان الإبداع في صدق لهجته وانطباعه على القول. وإنّ أكثر نظمه من وحي الساعة، وما يجري على الأرض، وتأثير الحدث في حياته، والسعي لإثبات مكانته الشعريّة، التي أصبحت منبرا للتعبير عن أفكاره.

- **اتّصفت** قصائد الشاعر حاتم جوعية بالطول، غير أنّ هذا العصر يجد في حاتم جوعية شاعرا عميق النظر واسع الأفق، مترامي الفكر، قادرا على استيعاب الأفكار وتمثّلها، لذا يعدّ شعره من أسمى الشعر في فلسطين، وأقومه لغة وأسلوبا.

- **وظّف** جوعية شعره في خدمة الفكر والإنسان بفنيّة في الأداء، تتلاءم مع المستوى.

- **يتّضح** أنّ أصالة حاتم جوعية تكمن في قدرته الفكريّة على الإفادة من اللغة، واهتمامه بكثير من ألفاظه، وعنايته بأسلوبه، فقصائده ممتعة ومدهشة بما تحويه من أفكار جريئة، وهي تشعرنا بفكره قبل إحساسنا بمشاعره.

- **إنّ الشاعر** حاتم جوعية لم يقتصر على إحساسه عامّة الناس من صنوف الأصوات، فقد حرّك الجوامد في شعره، وكأنّها تنطق بأشياء وأشياء، فمقدرة الشاعر في هذه الناحية التي

وسمت لغته بالحياة التي تعمر عناصر الطبيعة، كما استطاع جوعية أن يبعث في قصيدته طاقته التعبيريّة والفكريّة التي ساعدت على شحن ألفاظه وتراكيبه اللغويّة بطاقات تعبيريّة.

المصادر والمراجع:

1. أبو قلام، و. (1975). : الحركة الواقعيّة في الشعر العراقيّ الحديث. *مجلّة الأقلام*، ع12، ص30-16.
2. أدونيس. (1978). *زمن الشعر*. بيروت: دار العودة.
3. أرسطو طاليس. (1967). *كتاب في الشعر*: تحقيق:د.شكري محمد عياد. القاهرة: دار الكتاب العربيّ للطباعة والنشر.
4. إسماعيل، ع. (1973). *الشعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة*، ط2. بيروت: دار العودة ودار الثقافة.
5. إسماعيل، ع. (1973). *الأدب وفنونه*، ط5. : القاهرة: دار الفكر العربيّ.
6. أطيمش، م. (1986). *دير الملاك، دراسة نقديّة للظواهر الفنيّة في الشعر المعاصر*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامّة.
7. تشيتشرين، أ. ف. (د:ت). *الأفكار والأسلوب*. ترجمة: حياة شرارة. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة.
8. ابن جنّي. (1952).، *الخصائص في اللغة*، ط2. تحقيق: محمد علي النجّار . القاهرة: دار الكتب المصريّة.
9. جوعية، ح. (2017). نشيد الخلود. *ديوان العرب*. (استرجع في 12.8.2020) https://www.diwanalarab.com/%D9%8E%D9%86%D8%B4%D9%90%D9%8A%D8%AF%D9%8F-%D8%A7%D9%84%D8%AE%D9%8F%D9%84%D9%88%D9%8F%D8%AF-%D9%90
10. جوعية، ح. (1998). *عاشق من الجليل: شعر*. حيفا: مطبعة الوادي.

11. حسين، ع. (1964). *الأصول الفنية للأدب*، ط2. القاهرة: مطبعة العلوم.
12. الخطّاط، ق؛ السحرتيّ، م؛ خفاجي، م. (1971). *معروف الرصافيّ، شاعر العرب الكبير حياته وشعره*: القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للتأليف والنشر.
13. الرصافيّ، م. (1928). *دروس في تاريخ آداب اللغة العربيّة*. بغداد: القيروان للنشر والتوزيع.
14. الرصافيّ، م. (1980). *الدلالة والأداة. تحقيق وتعليق: عبد الحميد الرشوديّ*. بيروت: المركز العربيّ للطباعة والنشر.
15. السامرائيّ، إ. (1980). *لغة الشعر بين جيلين*، ط2. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.
16. الشايب، أ. (1966). *الأسلوب دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة*، ط6. مصر: مطبعة السعادة.
17. الصولي، ح. (1979). الشعر بين الرؤى الفكريّة والإبداع الفنيّ، *مجلّة الأقلام*،ع5، ص127-133.
18. العطية، خ. (1986). *التركيب اللغويّ لشعر السيّاب*. بغداد: دار الحريّة للطباعة.
19. علوان، س. (1975). *الشبيبيّ شاعرًا*. بغداد: دار الحريّة للطباعة.
20. علوان، س. (1975). *تطوّر الشعر العربيّ الحديث في العراق، اتّجاهات الرؤيا وجماليّات النسيج*. بغداد: منشورات وزارة الإعلام.
21. العوادي، ع. (1985). *لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية*. بغداد: دار الحرية للطباعة.
22. الغذّاميّ، م. (1987). *مكانة الشعر في الثقافة العربيّة المعاصرة، مشكلة المعنى في النصّ الأدبّي: المحور الرابع*. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة.
23. غزوان، ع. (1990). *آفاق في الأدب والنقد*. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة.
24. غزوان، ع. (1999). *نقد الشعر في العراق بين التأثيريّة والمنهجيّة، رؤية في تطوّر النصّ النقديّ*، ط1.بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة.

25. غالب، ع. (2005). *لغة الشعر عند الجواهريّ*، ط1. بابل: دار الصادق للطباعة والنشر.
26. الكبيسيّ، ط. (1992). *كتاب المنزلات، منزلة الحداثة*. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة.
27. كومنز، هـ. (1978). أثر الفكر في الإبداع الشعريّ، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروة. *مجلّة الأقلام*، ع1، ص26-20.
28. لازم، ت. (1971). *حركة التطوّر والتجديد في الشعر الحديث*، ط1. بغداد: مطبعة الإيمان.
29. مبارك، ر. (1993). *اللغة الشعريّة في الخطاب النقديّ العربيّ، تلازم التراث والمعاصرة*، ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامة.
30. مجلس محلّي كفر قاسم. (1999). *ديوان الشهيد/ أشعار عن مجزرة كفر قاسم*. كفر قاسم: مكتبة الحكمة العامّة.
31. المطلبيّ، ع. (1986). *الشعراء نقّادًا*، ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة.
32. منصور، ع. (1985). *دراسات نقديّة ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر*، ط1. بيروت: مؤسّسة المعارف للطباعة والنشر.
33. نشأت، ك. (1970). *في النقد الأدبيّ، دراسة وتطبيق*. النجف الأشرف: مطبعة النعمان.
34. هاف، ل. (1985). *الأسلوب والأسلوبيّة، ترجمة: قاسم سعد الدين*. بغداد: دار آفاق عربيّة.
35. الورقيّ، س. (1984). *لغة الشعر العربيّ الحديث، مقوّماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعيّة*. بيروت: دار النهضة العربيّة.
36. واعظ. ر. (1974). *الاتّجاهات الوطنيّة في الشعر الحديث*. بغداد: دار الحريّة للطباعة.

المفارقة والسّخرية في المجموعة القصصيّة "أين الله" لموسى حجيرات

أ. عايدة حمزة مصاروة

باحثة أكّاديميّة ومرشدة في وزارة المعارف

ملخّص:

تعالج المجموعة القصصيّة "أين الله" (حجيرات، 2008) للكاتب موسى حجيرات الفساد الاجتماعيّ، وما خلّفه من ابتعاد عن الدّين والاهتمام بمغريات الحياة، وكأنّ موسى حجيرات لم يتقن الكتابة إلّا ليكتب عن شعب تأثّر بالاحتلال سلوكيًّا وفكريًّا، وأصبح ينخرط في الحياة الاجتماعيّة المربكة له؛ ممّا أبعده عن أمور الدّين وقرّبه إلى مغريات الدّنيا.

وقد وظّف المفارقة والسّخرية في مجموعته القصصيّة "أين الله" معتبرها طريقة علاجيّة ناجحة جدًّا، بالإضافة لكونها أسلوبًا كتابيًّا رائعًا ومرغوبًا. وقد حاول هذا البحث أن يدرس السّخرية والمفارقة فيها: للإجابة عن السّؤالين التّاليين:

كيف تنعكس المفارقة والسّخرية في أدب موسى حجيرات؟ وما هي أهميّة توظيفها في قصصه؟

وقد وجدنا أنّ الكاتب مولع باستخدام المفارقة والسّخرية، يوظّفها للرّدع والحضّ، وترك أمور الدّنيا والاهتمام بأمور الآخرة، فكان لها الحظّ الوافر في الدعوة إلى مخافة الله، والحفاظ على تعاليم الإسلام، والعادات والتّقاليد. من خلال نقده اللّاذع لرجال الدّين والمسلمين.

كلمات مفتاحيّة: القصّة الفلسطينيّة، المفارقة، السخرية، الالتزام الدينيّ.

الكاتب موسى حجيرات - بطاقة تعريف

ولد الكاتب موسى حجيرات في منطقة الظّهرة القريبة من سخنين عام (1962)، ابن قرية بير المكسور، عاش مع عائلته في مضارب بدو على تربية المواشي، ولكن رُحّلوا قسرًا وطوعًا إلى قرية بير المكسور الّتي يسكنها اليوم. أنهى دراسته للّقب الأوّل عام 1984في اللّغة العربيّة وآدابها والتاريخ، وبعدها تابع تعليمه ليحصل على لقب أوّل آخر في موضوع علم اجتماع، ومن ثمّ شهادة تدريس (تاريخ عام وتاريخ الشرق الأوسط) في جامعة حيفا. في عام 1995 أنهى اللّقب الثّاني الماجستير في التّربية الاجتماعيّة من جامعة لافبورو– بريطانيا، وفي عام 2005 أنهى اللّقب الثّالث الدكتوراة في التّربية وعلم النّفس الاجتماعيّ- جامعة بير السبع في النقب.

من إصداراته:

المجموعة القصصيّة "أنا ضائع" عام 1986، من كتبه البحثيّة: المجتمع الفلسطيني في الدّاخل (2018)، الدّين والتّديّن-دراسة تحليليّة لظاهرة التّديّن الحديثة (2017)، حقوق المرأة في الإسلام (2016)، المظاهر القوميّة في البرامج السياسيّة للأحزاب العربيّة (2015)، الهويّة الجماعيّة لأبناء الأقليّة العربيّة في دولة إسرائيل (2008). وغيرها من الكتب والمقالات في الصّحف المكتوبة والإلكترونيّة في المجالات الاجتماعيّة.

مقدّمة:

استقطبت فكرة المفارقة والسّخرية اهتمام الكاتب، واهتمام العديد من الدّراسات والأبحاث والكتب النّقديّة الغربيّة، غير أنّ الجهود النّقديّة العربيّة في هذا المجال ما تزال محدودة تنظيرًا وتطبيقًا، وليس السّبب في هذا أنّ الأدب العربيّ، قديمه وحديثه، شعره ونثره، خلو من هذا النّمط الأسلوبيّ والتّقنيّ، الشّديد التّأثير في المتلقّي. إنّ اللسان العربيّ ظلّ على مدى عصوره الطّويلة يمارس هذا الأسلوب، والقرآن الكريم خير مثال على ذلك.

وكنت قد دمجت في بحثي هذا، المفارقة والسّخرية معًا وتحت إطار واحد، لأنّي وفي حين قراءتي لقصص الكاتب شعرت أنّ ثمّة تقاربًا كبيرًا جدًّا بين هذين المصطلحين في هذه القصص. فالمفارقة كنت أعتبرها في مواضع كثيرة قريبة للسّخرية، وكذلك السّخرية اللاذعة

والمؤلمة كانت تصوّر مفارقة الواقع بحدّ ذاته. لذلك كان من الصّعب أن أفصل بين هذين المصطلحين في بحثي، ورأيت أنّ بإمكاني أن أدمج بينهما بسبب الوظيفة المشتركة لهذين الأسلوبين.

فصُنّفت السّخرية إلى نوعين: العاديّة وهي طبع سلبيّ لدى بعض النّاس، ويكون غالبًا لدى الشّخصيّات الضّعيفة، وتدخل السّخرية شرعًا في نطاق التّحريم الدّيني.

- والآخر هو الأسلوب الكتابي الهادف لتبيين نقطة معيّنة، غالبًا خللًا اجتماعيًّا، وهدفها الرّدع والحضّ على التّرك والحظر لدى الآخرين.

وقد هدف حجيرات إلى الرّدع والحضّ وترك أمور الدّنيا، والاهتمام بأمور الآخرة، ودعا إلى مخافة الله من خلال نقده اللّاذع لرجال الدّين والمسلمين.

1. المفارقة:

يمكن القول بادئًا إنّ المفارقة انحراف لغويّ يؤدّي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرّة ومتعدّدة الدّلالات، وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيّات أوسع للتّصرّف وفق وعيه بحجم المفارقة. "إنها لعبة لغويّة ماهرة وذكيّة بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النّصّ بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفيّ، وذلك لصالح المعنى الخفيّ الّذي غالبًا ما يكون المعنى الضّدّ، وهو في أثناء ذلك يجعل اللّغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الّذي يرتضيه ليستقرّ عنده" (إبراهيم، 1995، 198).

يشير باحثو المفارقة العرب إلى أنّ هذا المصطلح ليس له وجود في المصادر اللغويّة والبلاغيّة القديمة، وما نجده فيها مقابلًا للمفارقة، هو اصطلاح "التّهكّم"، وقد ذكره البيانيّون وعنوا به – إلى حدّ ما – ومن هنا نستنتج أنَّ ملمح المفارقة الّذي يعني به الباحثون اليوم، قد عرف طريقته –على نحو ما- إلى البحث البلاغيّ العربيّ القديم، تحت مسمّيات أخرى غير المفارقة، لعلّ أبرزها التّهكّم، لكنّه ليس المصطلح البلاغيّ الوحيد، فهناك مصطلحات بلاغيّة أخرى قد لامست كثيرًا من دلالات المفارقة، وتشابكت مع حدوده نذكر منها: "المجاز المرسل ،

الاستعارة، التّمثيل، الكناية، التّعريض، اللمز، الغمر، التّضاد، المقابلة، الطّباق، الفكاهة، السّخرية، المدح بما يشبه الذّم، الذّم بما يشبه المدح، الجدّ في موقف الهزل، الهزل في موقف الجدّ...." (سليمان، 1999، 19-21؛ صالح، 2011، 4598-459).

يقتبس أحد الدّارسين المعاصرين تعريف "معجم اوكسفورد المختصر" (Concise Oxford Dictionary) للمفارقة، حيث يورد التّعريف التّالي: "المفارقة هي إمّا أن يعبّر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه، ولا سيما بأن يتظاهر المرء بتبنّي وجهة نظر الآخر، إذ يستخدم لهجة تدلّ على المدح، ولكن بقصد السّخرية أو التّهكّم، وإمّا هي حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه، ولكن في وقت غير مناسب البتّة، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملاءمة الأشياء؛ وإمّا هي استعمال اللّغة بطريقة تحمل معنى باطنًا موجهًّا لجمهور خاصّ مميّز، ومعنى آخر ظاهرًا موجهًا للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول" (انظروا: سليمان، 1999، 14).

وقد حاول ميويك تبسيط تعريفها واختصاره، فذهب إلى أنّ "فنّ المفارقة هو فنّ قول شيء دون قوله حقيقة" (سليمان، 1999، 15). أي أنّنا في المفارقة نتوصل إلى فهم المعنى المقصود ليس من خلال ما يدلّ عليه لفظًا، بل بما يكمن في اللفظ الّذي قيل من معنى لم يدلّ عليه القول.

ترى الدّكتورة نبيلة إبراهيم أنّ "فنّ المفارقة – وهو فنّ بلاغيّ بكلّ تأكيد لم يعرفه بلغاء العرب على هذا النّحو من التّحديد الحديث له، وإن كانوا قد أحسّوا بخصوصيّة الكلام الّذي يراوغ، ويهرب من تحديد لمعنى، أو يقول شيئا، ويعني شيئا آخر، ومن هنا كان كلامهم عن التّهكّم والسّخرية، ولطائف القول، والمدح بما يشبه الذّم، إلى غير ذلك من الفنون البيانيّة الّتي تقوم على التّلاعب باللغة على نحو خاصّ" (إبراهيم، 1995، 218).

وقد أثّرت التّرجمة العربيّة Irony ومعناها التّهكّم والسّخرية في مفهوم المفارقة، حيث ترجم الكثيرون Irony بالمفارقة على الرّغم من أنّ المفارقة أعمّ من التّهكّم والسّخرية، وفي إطار المفهوم الأدبيّ للمفارقة نقول إنّه ليس كلّ تهكّم وسخرية مفارقة، بمعنى أنّ التّهكّم الّذي لا

يقوم على إبراز التّناقض بين طرفين تهكّم لا يتّصل بالمفارقة، وأنّ المفارقة الّتي لا تتّصل بالسّخرية – ظاهرة أو باطنة – ليست تهكّمًا (انظروا: يوسف، 2001، 14-15؛ صالح، 2011، 460-461).

وقد أشارت سيزا قاسم إلى مفهوم المفارقة في دراستها للمفارقة في النّص العربيّ المعاصر، فقالت: "وتعرف المفارقة بأنّها استراتيجيّة قول نقديّ ساخر... وقد نقول إنّ المفارقة هي استراتيجيّة الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل، ولكنّها – في الوقت نفسه – تنطوي على جانب إيجابيّ، فقد تنظر إليها على أنّها سلاح هجوميّ فعّال، وهذا السّلاح هو الضّحك. لكنّه ليس الضّحك الّذي يتولّد عن الكوميديا، بل الضّحك الّذي يتولّد عن التّوتّر الحادّ، والضّغط الّذي لا بدّ أن ينفجر... وتتميّز المفارقة بالغموض الّذي يكتنف القول، وكذلك بالإحساس الغريب الّذي يولّده اشتماله على عناصر متعارضة. وتكمن الاشكاليّة في حلّ دلالة المفارقة في هذا النّوع من الغموض" (قاسم، 1982، 143-144).

1.1 أهمّيّة المفارقة:

إنّ السّؤال الّذي يلحّ دومًا على دارس المفارقة هو: ما دام الكاتب يريد لقارئه أن يفهم، فلماذا يحجب عنه المعنى بقدر طاقته، ولماذا يموّه ويراوغ ويوحي بنقيض ما يريد قوله؟ هل يتمّ ذلك لفحص قدرات القارئ وامكاناته؟ أم بدافع من الجبن الأدبيّ أو السّياسيّ أو الاجتماعيّ في مجتمعات الكبت؟

إنّ المفارقة الّتي نتحدّث عنها هي مفارقة الفنّ والأدب، وليس مفارقات الحياة عمومًا، ولذلك فإنّ الدّافع الفنّيّ والجماليّ هو الّذي يمارس الدّور الأكبر من ضغوط صنع المفارقة. فكلّ ممنوع عند القارئ مرغوب، والأبعد هو الأجمل، والغامض هو ما يسعى القارئ إلى اكتشافه، من هنا يُعمل القارئ معوله في جدار البنية اللغوية بحثًا عن كنز المعنى ولا شكّ في أنّ فرحته لا توصف حينما يعثر على المعنى المفقود (انظروا: شبّانة، 2002، 73).

ونقل "توماس مان" الرّوائي الألمانيّ عن "جوته" قوله: "إنّ المفارقة هي ذرّة الملح الّتي تجعل الطّعام مقبول المذاق" (ميويك، 1987، 18). أمّا "فرويد" فقد رأى في المفارقة "وسيلة تطلق

نوعًا من اللّذة الّتي من شأنها أن تساعد على التّخلّص من المكبوتات، شأنها في ذلك شأن النّكتة" (ميويك، 1987، 16). ويذهب ميويك إلى القول، أيضًا "إنّ عالمًا بلا مفارقة إمّا أن يكون جنّة دنيويّة، وفي هذه الحالة فإنّ مثل هذه الجنة لا يمكن أن تقوم، لعدم وجود ما يستفزها أو يستثيرها، وإمّا أن يكون جحيمًا دنيويًّا لا يسفر أبدًا عن وجهه، وعالمنا يبدو من غير المحتمل أن يصير مجرّد جنّة دنيويّة" (ميويك، 1987، 58).

وليست المفارقة محسّنًا بلاغيًّا طارئًا على القول، ولا هي "مجرّد شكل جميل ذي نكهة معيّنة"، إنّها "منهج معرفيّ بلاغيّ فلسفيّ لإشراك القارئ في متعة الملاحظة، واختراق العوالم المتحدّث عنها" (سليمان، 1991، 74). للمفارقة إذًا وظيفة إصلاحيّة في الأساس باعتقاد ميويك، إذ يقول: "فهي تشبه أداة التّوازن الّتي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة بخطّ مستقيم، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تحمل على محمل الجدّ المفرط، أولا تحمل على ما يكفي من الجدّ" (ميويك، 1987، 74).

أمّا نبيلة إبراهيم فإنّها عدّدت بعض أهداف المفارقة بلغة لا تخلو من مجاز فرأت أنّها: "يمكن أن تكون سلاحًا للهجوم السّاخر، أو تكون أشبه بستار رقيق يشفّ عمّا وراءه من هزيمة الانسان، وربّما أدارت المفارقة ظهورها لعالمنا الواقعيّ وقلبته رأسًا على عقب، وربّما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضّحيّة لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضّحك" (إبراهيم، 1995، 198).

وظّف الكاتب موسى حجيرات المفارقة لإظهار التناقضات المجتمعيّة الّتي تعكس الإنسان المسلم غير المستقرّ في وطنه، ويعيش حياة متخبّطة مليئة بالتناقضات اللّغويّة والسّلوكيّة، فمن هذا الباب اخترت ثلاث قصص من قصص المجموعة القصصيّة "أين الله" لإظهار المفارقة فيها حسب ما أوردها الكاتب.

القصص هي: "أين الله"، "عصى الله مرّة واحدة"، "عائد من مكّة" (حجيرات، 2008، 9-41).

1.1.1 المفارقة في قصّة "أين الله":

تتناول هذه القصّة وهي الأولى من قصص المجموعة، موضوعًا اجتماعيًا، دينيًّا، يرتبط بعنوانها، وهو تغييب الله في حياة النّاس في العديد من المواقف. يعكس الكاتب من خلال القصّة المفارقة في مواقف البطل الّذي وصفه بالثرثار وقليل الإيمان حين قال: "وفيه من الإنس الثرثرة وقلّة الدّين والإيمان" (حجيرات، 2008، 9). وتابع بأنّه لا يحترم النّاس بل ينتقدهم، حتى أنّه ينتقد المحجّبة، والّتي هي تعبّر عن المرأة المتستّرة المكمّلة بلبسها "ويهمز ويلمز لكلّ من يرى... وبين الحين والآخر يقترب منّي ويهمس: انظر انظر! ويشير إلى بعض الفتيات، منتقدًا شكلها ولباسها، ويشير إلى أخرى فينتقد أصباغها وتسريحتها، وإلى أخرى فينتقد حجابها وجلبابها، فإنّه لا يبقي ولا يذر" (حجيرات، 2008، 10)، أي أنّ هذا الإنسان ينتقد الجميع دون مخافة الله، فلا يسلم من لسانه مرء، حتّى أنّه ينتهك أعراض المرأة المسلمة في انتقاده "ووصل به الأمر حتّى قال: إنّها امرأة سهلة المنال، وتبذل أطايبها لمن يشتهيها"، ردّ عليه الراوي: "اتّق الله! هذا عرض إنسانة مسلمة وأنت مسلم. ونحن في نهار رمضان" (حجيرات، 2008، 11). تكمن المفارقة هنا كون هذا البطل مسلمًا وصائمًا، والصّيام يعني الامتناع عن الكلمات المسيئة للآخرين والّتي تمسّ الأخرين، إلّا أنّه لا يعمل بهذه التعليمات ولا يحترمها. تكمن المفارقة بشكل أعمق عندما وصل إلى الحيّ واستقبله أبناؤه، وسمع أحد صغيريه يخبره عن أخيه الأكبر منه عماد، أنّه فقد صيامه في ساعات الظهر، حيث اختبأ في الخزانة ليأكل رغيف خبز دون أن يراه أحد...فكان موقفه الغضب الشّديد والصّراخ وعدم تقبّل موضوع فقدان الصّيام، رغم أنّ ابنه صغير في السنّ، فهو يريده أن يألف الصوم ويتعوّده، ومن تصرّفاته وعباراته في ردّه على هذا الموقف: "أمسك أذنيه بكلتا يديه حتّى كاد ينزعهما، ثمّ أعاده إلى الأرض وهو يصرخ: أين الله أين الله؟ (حجيرات، 2008، 12) وعاد يصرخ بالصغير: ألا تعرف أنّ الله في كلّ مكان" (حجيرات، 2008، 12). فهذه العبارات تظهر المفارقة بشكلٍ واضح، فهو يخبر صغيره بأنّ الله موجود في كلّ مكان؛ لأنّه أكل الخبز وفقد صيامه، وهو صغير وغير مطالب أصلًا بصيام رمضان، أمّا هو الرّجل الواعي الّذي

يعلم أنّ الله موجود في كلّ مكان وزمان، يهمز ويلمز للآخرين، وينتقد الجميع ولم تسلم منه المحجّبات وغير المحجّبات، ويغتاب زوجة جاره، ويسترق النظر إلى فتيات كاسيات عاريات كثرت أصباغهنّ واختلفت أشكالهنّ، فأين الله بالنّسبة له خلال هذه المواقف المخزية. عدا عن ذلك غشّ السّائق واختلس منه مبلغًا زهيدًا من المال، فأين كان الله في ذلك الوقت، فهل يُعلم الآخرين بوجود الذّات الإلهيّة في كلّ الأوقات، وهو يجهل ذلك. موقفه هذا يبثّ مفارقة في تصرّفاته.

1.1.2 المفارقة في قصّة "عصى الله مرّة واحدة":

تعكس القصّة معصية النّاس لله في مواقفهم خلال حياتهم اليوميّة، فيعكس أوّلًا مفارقة في تصرّف الراوي، وفي كلامه حين أغراه صديقه من أجل مرافقته إلى المدينة في يوم الجمعة، وقد وعده بأنّهما سيعودان قبل صلاة الجمعة، وهذا ما طمأنه وجعله يرافقه.

عند وصولهما إلى المدينة ودخلا مكتب السّياحة جلسا أمام موظّفة صغيرة يافعة، حسب ما وصفها الراوي، وتابع أنّها تتدفّق نشاطًا وحيويّة، وترسل ابتساماتها لكلّ الزوّار، فكان يسترق النظر إليها، رغم علمه بأنّه يعتبر زنى العين في الإسلام. قال الراوي: "كنت أجلس بجانبه، ولكنّي أطالعها وأنظر إليها. الحقيقة ذكرت غضّ البصر وذكرت الوصيّة بشأنه في القرآن. وتذكّرتُ أنّه من مقدّمات الزّنى بل هو الزّنى (زنى العين)، معتمدًا على قول الرّسول صلّى الله عليه وسلّم زنى العين النّظر" فهو يظهر مدى معرفته وعلمه بأبعاد استراق النظر إلى ملامح الفتاة، واعتباره زنى في الإسلام، ورغم ذلك نظر إليها بلهفة ويظهر ذلك بقوله: "كما أعترف أنّي رضخت لإغراءات إبليس اللّعين. فبدأتُ أنظر إليها وأقلّب في ملامح وجهها ونحرها" (حجيرات، 2008، 27)، رغم أنّه شخص مسلم، ويهتمّ للصلاة وإقامتها، وعدم التأخّر عن موعدها، فهو يناقض نفسه بقوله: طلبت منه أن نعود قبل صلاة الجمعة، ووصفه لنظراته الّتي قلّبها في ملامح الفتاة الموظّفة ونحرها، والّتي تتدفّق منها الحياة والنّشاط، وكأنّ إيمانه متزعزع، وعقيدته غير ثابتة، فهو معرّض للضعف والمعصية؛ لمجرّد أنّه لمحها، وابتسمت له، فالمفارقة هنا في أقواله بأنّ النّظر هو زنى العين إلّا أنّه يقول بأنّه نظر إليها وتمعّن تفاصيلها،

وأيضًا في تصرّفاته، واهتمامه بالأمور الدينيّة وتعليماتها، والتزامه بموعد الصّلاة، إلّا أنّه يخالف هذه التّعليمات من خلال رضوخه للمغريات.

والموقف الثّاني في هذه القصّة هو توقيعه ككفيل على قرض لصديقه، دون أن يعلم بأنّه وقّع على القرض إلّا بعد خروجهما من المكتب، فوصف شعوره بالإحباط وعدم الرّضى باعتباره أنّ القرض من المغضبات والمحرّمات في الإسلام. يظهر ذلك بقوله: "ركبنا فسألت فقال: طلبت قرضًا للإسكان ولم أجد كفيلًا إلّا أنت، وقلت الصديق وقت الضّيق، فألف شكر على صنيعك. قلت في نفسي: هذا صنيع يغضب وجه الله" (حجيرات، 2008، 29). تكمن المفارقة في تصرّفه واعتباره لنفسه عاصي الله، كونه وقّع على قرض من أجل مساعدة صديقه، أمّا النظر للموظّفة ولجسدها لم يشعره بهذا الحدّ من معصية الله.

1.1.3 المفارقة في قصّة "عائد من مكّة":

يصوّر الكاتب من خلال القصّة الطريق إلى مكّة لأداء فريضة الحجّ، والعودة قبل الوصول إلى مكّة. وقد وظّف المفارقة بشكل جليّ حيث تكمن المفارقة الأولى كون جار الراوي رجلًا مسلمًا، ويغتاب، ويفصّل عورة جيرانه، فيسايرونه بزيارته ومعاملته تحاشيًا للسانه واغتيابه لهم، وليس حبًّا به، ولا احترامًا للجار وحفاظًا عليه، كما وصّى الرسول صلّى الله عليه وسلّم، وينعكس ذلك في النصّ من خلال تصريح الراوي عن ذلك بقوله: "لو لم آت لانشغل بي واغتابني، وسلقني بلسان حادّ، وفصّل كلّ عورة لي ولزوجتي ولأبنائي وأقربائي وبيتي وكلّ ما يتعلّق بي. فهو جاري، وأخبر النّاس بي ولكن، سامحه الله، لسانه طويل ولا يرتدع عن اغتياب أحد، وكلّ ما يقوله ما هو إلّا اختراعات من عنده يؤلّفها وينسقها كيف يشاء، لكي يملأ بذلك غيظه وحنقه وغيرته... لذلك أنا أتحاشاه وأتحاشى اغتيابه، وأفضّل أن أكون حسنًا بعينه دائمًا" (حجيرات، 2008، 41)، والاغتياب تصرّف مذموم ومحرّم في الإسلام.

أمّا المفارقة الثّانية تكمن في تصرّفات الجار العائد من مكّة حاجًّا بيت الله، ونقيًّا كنقاوة الأطفال، إلّا أنّه يقتتل بعد عودته من الحجّ مع جاره الّذي هو زوج أخته وقريبه من أجل بضعة أمتار، فالدين ينادي بالتسامح والمحبّة، وهذا الحاج وجاره لا يعكسان ذلك، والمؤلم

أكثر أنّه حاج ليس من فترة، وهذا ما أمكنه من تذويت القيم والتعليمات الاسلاميّة في نفس الحاج الّتي ما زالت عالقة في ذهنه، فلن يستطيع الانسان نسيان ما هو حديث عليه. فتصرّفهم كان تصرّف جشع وطمع، فلا اعتبار لله ولا لرسوله ولا لتعاليم الإسلام وشرعه، فأخلاقهم لا تدلّ على أخلاق المسلم "ضحكت وقالت: حجّاج؟! بالأمس عادوا من مكّة. قلت في نفسي: بل سفلة وغواة وطغاة بل فجرة ملأت عيونهم الدنيا، فلا يهتمّون بربّ ولا برسول ولا دين ولا شرع ولا دستور ولا أخلاق ولا ولا ولا" (حجيرات، 2008، 42-43).

فالكاتب يتألّم وينتقد واقعًا مرًّا، يعكسه شباب حجّاج يزورون بيت الله، ويعودون دون معرفة أو إدراك لأهميّة زيارتهم، وما عليهم العمل به، وعدم الحفاظ على قدسيّة هذا الركن في الإسلام. وأنّ العائد من مكّة كالثوب الأبيض، عليه التغيير في نفسه، وفي مواقفه وفي سلوكه وتصرّفاته. أمّا هذا الحاج فلم يغيّر في سلوكه، حتّى أنّه شتم وسبّ الحجّاج الّذين رافقوه لمكّة فقال: "ابتلانا الله برفاق كلّهم كلاب وخونة" (حجيرات، 2008، 44)، ولم يحفظ السرّ، ولا يعتبر أنّهم حجّاج، وعليه احترام ذلك. فهذا الحاجّ اعتبر الحجّ لقبًا فقط، دون أن يجعله سلوكًا وتصرّفات.

2. السّخرية:

"السّخرية رومانيّة الأصل، ومعناها السّلّة الّتي تجمع فيها بواكير الفاكهة، ثمّ أصبح لهذا اللفظ معنى السّخرية فيما بعد، وهكذا تطوّرت دلالة المصطلح إلى الدّراسة الأدبيّة الّتي تتناول هذا النّوع من الأدب، الّذي أطلق عليه الأدب السّاخر، ومنه كانت السّخرية وسيلة للتسلية، أو السّخرية بذكر المعنى المخالف تمامًا لما يقوله الشّخص" (فاعور، 1993، 15).

السّخرية هي نوع من التّأليف الأدبيّ أو الخطاب الثّقافيّ، الذّي يقوم على أساس الانتقاد للرّذائل والحماقات والنّقائض الإنسانيّة، الفرديّة منها والجمعيّة، فالسّاخر يرصد ويراقب ما يجري من أخطاء، ويستخدم وسائل وأساليب خاصّة في التّهكّم عليها، أو التّقليل من قدرها، أو جعلها مثيرة للضّحك، أو غير ذلك من الأساليب، يقصد من ورائها محاولة التّخلّص من بعض الخصال والخصائص السّلبيّة في المجتمع. (انظروا: الضمور، 2012، 16).

ويرى بعض الباحثين أنّ السّخرية هي طريقة من طرق التّعبير، يستعمل فيها الشّخص ألفاظًا تقلب المعنى إلى عكس ما يقصده المتكلّم حقيقة، وهي صورة من صور الفكاهة، إذا استخدمها فنّان موهوب بذكاء، أحسن عرضها، تكون في يده سلاحًا مميتًا (انظروا: الضمور، 2012، 16).

وقال آخر: "هي طريقة في التّهكّم المرير والتّندر أو الهجاء الّذي يظهر فيه المعنى بعكس ما يظنّه الإنسان، وربّما كانت أعظم صور البلاغة عنفًا وإخافة وفتكًا" (انظروا: الضمور، 2012، 16).

ومن مرادفاتها في العربيّة: التّهكّم والتّندّر واللذع والهزء من معانيها، الهزل والمزاح والفكاهة والهجاء والضّحك. ومعناها النّيل من الآخرين لتحقيق أهداف متعدّدة منها: الإساءة، والتّشفّي وإظهار التّفوّق والتّخلّص من ظروف قاهرة والاستخفاف والاستهانة وعدم الاكتراث وهي بالتّالي: وسيلة تحرّر من القسر والألم وسيلة تعويض، كما هي أسلوب لدفع الأذى وأسلوب لتفريغ الطّاقة. وتتعدّد أدواتها بتعدّد المواقف والأحوال والأسباب، فهناك مضحك الأشكال، الحركات، الظّروف، والكلمات (فاعور، 1993، 14).

2.1 الهدف من وراء السّخرية:

الأسباب العامّة للسّخرية تنبع من جانبين، أحدهما فرديّ، والآخر جماعيّ، فالأوّل يمكن أن يطلق عليه مصطلح الأسباب الشّخصيّة، كأن يعاني الفرد من نقص خَلقيّ أو حرمان في جانب من الجوانب، فيسخر للتّعويض عن ذلك. أمّا النّوع الثّاني من الأسباب فهنالك صنف آخر من النّاس، يتعرّض للتحريض نحو السّخرية من طرف خارجيّ، بسبب عداوة الآخرين له حسدًا وظلمًا، فيسخر للانتقام منهم، أو يشعر بمحاولة أحد الأشخاص للتّكبّر على النّاس، والاستخفاف بهم دون أن يكون لديه شيء من أسباب التّعالي، فيحاول السّاخر أن يردّ هذا المغرور المتكبّر إلى الصّواب، ويُعرّفه بخطورة التّكبّر والتّفاخر، على نفسه ومجتمعه (انظروا: الضمور، 2012، 23).

وقد يكون السّاخر ناقدًا حقيقيّا، لديه حساسيّة لنقائص المجتمع فيسخر بهدف الإصلاح، لتكون العمليّة هنا في قمّة العمل الإيجابيّ البنّاء، ومحاولة لطيفة مهذّبة، الغرض منها تطهير المجتمع من الظّواهر السّلبيّة الّتي تُجانب التّطوّر، وتناهض الحركة نحو المستقبل، والتّخلّص من العوامل الّتي تهدّد الحياة بالتّوقّف أو البطء، ذلك أنّ حرص المجتمع على كيانه يثير فيه روح المقاومة والدّفاع عن النّفس، ليردّ على المهاجمين المنتقصين للأمّة كلّها من أعدائها، أو الخارجين على قواعدها ونظامها من أبنائها، لإعادتهم إلى الطّريق الصّحيح، والتّخلّي عن عاداتهم المرفوضة في مجتمعهم (انظروا: الضمور، 2012، 23-24).

ومن أهمّ وظائف السّخرية هي التّحرّر، ولو مؤقّتًا، من محاصرة القوّة الطّاغية والسّلطة الأكبر، أو من سيطرة القوانين الجائزة والتّفكير الجامد، فيشعرون بأنّهم ليسوا ضعفاء، وأنّهم يملكون قوّة وحيويّة وثباتًا، وكيانًا شخصيّا لا يمكن أن تطمسه القوة الأكبر (انظروا: الضمور، 2012، 25).

استعمل الإنسان أسلوب السّخرية والتّهكّم منذ العصور القديمة. بواعث هذا الأسلوب في التّعبير كانت ولا زالت عديدة ومتنّوعة. لكن علينا أن نشير إلى أنّ الانسان حين يلجأ إلى اتّباع هذه الوسيلة؛ فإنّما للتّعبير عن السّخط والغضب والمرارة تجاه الظّلم والظّالمين، سواء كان مصدره شخصًا أو جماعة.

والفكاهة في قصص موسى حجيرات ليست غاية في ذاتها بقدر ما هي ناقدة حزينة. ولعلّ هذا ما يسمّونه "الفكاهة السّوداء" (Black humor) وهذه الفكاهة قد تظهر عبر مفردة أو جملة أو تشبيه أو استعارة أو حدث أو شخصية أو موقف عام. تعدّدت الأسماء والفكاهة هي الفكاهة الّتي يجعل منها الكاتب ميخانيزمًا دفاعيًا يدفع به كلّ ما من شأنه أن يهدّد هويتّه ووجوده. إنّ الضّحك من قلب المأساة يعني تحدّي المأساة، وتحديها يعني التّخفيف من حدّتها، والتّخفيف من حدّتها يجعل تخطيها وتجاوزها بسلام أمرًا واردًا ومحتملًا (انظروا: طه، 2001، 363).

2.2 السّخرية في أدب موسى حجيرات:

قصص هذا المحور هي: "الشّيخ والمباراة"، مراسيم الوداع"، "لبّيك اللهمّ لبّيك" من المجموعة القصصيّة "أين الله" (حجيرات، 2008، 15-31).

بدءًا بقصّة "الشّيخ والمباراة" الّتي تعكس السّخرية من خلال رؤية الراوي للمصلّين يهرولون خارج المسجد، وكأنّهم عصافير سجنت في أقفاصها، واستغرب حيث بقي في المسجد قلائل، وهم عجزة ومرهقون، فبعد الاستفسار اتّضح له أنّ الشّيخ غالب لم يأت إلى الصلاة، وهذه كانت حجّة المصلّين لأن ينصرفوا دون أداء صلاة السنّة، ولا الدعاء بعد الصّلاة، فتدفّق المصلّين وتزاحمهم كان من أجل مشاهدة لعبة برشلونة في ذلك المساء ومنافسته على الفوز بكأس البطولة. غياب الشّيخ غالب عن الصّلاة أقلق الراوي، فقرّر زيارته ظنًّا منه أنّ غياب الشّيخ غالب سببه إمّا مرضه أو مرض أحد أفراد عائلته، وقال عنه: "فهو إمامنا... مؤذّننا... خطيبنا وواعظنا... مشرّعنا... مفتينا وقدوتنا... مستشارنا... كبيرنا... عاقلنا ولبيبنا..." (حجيرات، 2008، 16)، ففي حال وصول الراوي لبيت الشيخ سمع أصواتًا تتعالى وصراخًا وضوضاء، فصاح الراوي مستأذنًا، ولم يجب أحد، وبعد أن كرّر ذلك فتحت له طفلة لا تتعدّى سنّ الثالثة بل أقلّ "قالت ببرودة الأطفال يقول لك أبي ادخل...فدخلت ويا لهول ما رأيت...شاشة التّلفاز الكبيرة في زاوية من زوايا الصّالة الكبيرة، وتحتها يتمدّد الشّيخ، وبجواره حسن ابن الأرملة...السّلام عليكم، ولم يجب أحد...قالت الصّغيرة: اجلس فجلست...ولم يلتفت أحد ولم ينتبه أحد...محملقة عيونهم وفاغرة أفواههم..." (حجيرات، 2008، 16). السخرية المؤلمة هنا تكمن بإظهار القادة والقدوة في المجتمع، خاصّةً الشيوخ ورجال الدّين، غير مباليين في وظائفهم وواجباتهم، ويخضعون لمغريات الحياة؛ فالشّيخ الّذي تغيّب عن الصلاة، ولم يحضر إلى المسجد كان يشاهد لعبة برشلونة، في حين أنّ الراوي لم يعرف ما هي برشلونة، وأيضًا يسخر من وضع قيمنا وعاداتنا في استقبال الضّيف، إذ إنّ الراوي قرع الباب، وبعد وقت طويل فتحت له طفلة، حتّى عندما دخل لم يعره أيّ من الموجودين انتباهًا، وقد وجّه السّلام للشّيخ، ولم يهتمّ له، بل أشار إليه بالجلوس، بعد أن جلس أصلًا،

فرحّب به ببرودة أهلًا أهلًا. "قلت: كيف حالك يا شيخ؟ صمت برهة ثمّ قال: واحد. قلت: لا اله إلّا الله...ضرب الشّيخ بيده على فخده وصرخ: واحد صفر" (حجيرات، 2008، 16). هنا يصوّر الحال والواقع المؤلم بسخرية، أي أنّ الشّيخ ورجال الدّين ينقطعون عن الواقع الحقيقيّ، وينشغلون بالعالم الافتراضيّ عبر شاشة التلفاز. فيؤخّرون الصلاة الّتي هي واجبهم الأساسيّ من أجل لعبة كرة القدم "قلت: يا شيخ الصّلاة...قال: لاحقًا..." وكأنّ الكاتب يتساءل أين قدوتنا وشيخنا.

2.2.1 السخرية في قصّة "مراسيم الوداع":

تبدأ السخرية في الانتقاد اللّاذع لعادة توديع الحجّاج "آه...الحمد للّه ربّ العالمين...قالها وقد اضطجع على ظهره...يبدو مرهقًا يلتقط أنفاسه.....وقال: انتهت المراسيم ياشيخ" (حجيرات، 2008، 19). شبّه وداع الحجّاج بالمراسيم وقال أيضًا: "يا شيخ هذه الطقوس التقليديّة عادة غريبة عجيبة، يواظب عليها الصّغار والكبار، الرّجال والنّساء، ولم ترد في كتاب ولا حديث ولا شريعة ولا أثر. انتبه! لقد جبنا الحارة شرقها وغربها، ودخلنا كلّ بيت في مرشّح للسفر للحجّ..." (حجيرات، 2008، 19)، وكأنّه يقول طقوسنا ليس لها أثر في ديننا، هل هي صحيحة أم لا، فهي غير مذكورة في تعاليمنا، ولا في الأحاديث، ولا في كتبنا الدينيّة، ويعرض فكرة وداع الحجّاج أنّها متعبة للزائر، حيث يقول جبنا أي قطعناها واجتزناها سيرًا، وكأنّنا طفنا بها، فهو بذلك يسخر من هذه العادة الّتي تكلّف المودِّع جهدًا ووقتًا، والمودَّع مُحرَج أيضًا.

ويتابع في سخريته من خلال تهميش صورة الرّجل، من خلال شخصيّة "أبو عنتر" الّذي ذهبوا إلى بيته لإتمام مراسيم الوداع للحجّ، فوجدوه حائرًا، وقد أفصح عن سبب حيرته إذ قال: إنّ زوجته ذهبت إلى السّوق لوحدها في السيّارة بعد صلاة العصر، وحتّى لحظة الأحداث بعد صلاة العشاء، أفصح عن ذلك بخجلٍ، وقال إنّه أظهر غضبه وشراسته بعقد جبينه وتقطيب حاجبيه، إلّا أنّ المفاجأة كانت عند حضور الزّوجة والتّحدّث لزوجها بصوتٍ مرتفع وبتهديد، ولم تعر ضيوفها اهتمامًا، فصار يتلعثم ويتمتم بأنّه انشغل عليها، وكانت تردّ على أسئلته بتصرّفات وحركات وكلمات مهينة في حقّه، يظهر ذلك بسرد الراوي "فزع إلى الباب

أمسك بمقبضه ثمّ استعدّ... فتحت الباب ولم تأبه بوجودنا...حدجته بنظرة سامّة، وأشارت بإصبعها إلى وجهه بإشارة تهديد وصرخت: ما حدث؟ ماذا تريد؟ تلعثم وتمتم: يا سلوى انشغلت عليك. كعادتك، لا تثق بانّي أسوق السيّارة مثلك وأفضل منّك. ألقت بأغراض كانت بيدها على الأرض. قال محرجًا يتصنّع موقفًا لا يدري ما هو: المهمّ لماذا تأخّرت؟! وقالت صارخة ويمناها تضرب بطن يسراها وبدأت تعدّد برامجها فقرة فقرة.." (حجيرات، 2008، 20-21).

صوّر لنا الكاتب مشهدًا حزينًا لرجل ينوي الحجّ ولا يجرؤ على تهذيب زوجته، حتّى أنّه أخفض صوته، بالمقابل هي كانت تتحدّث بصراخ، وكان اسمه أبا عنتر على اسم الشخصيّة الجاهليّة البطوليّة المشهورة بالقوّة والرّجولة عنتر بن شدّاد، حتّى شخصيّاتنا الأسطوريّة باتت ضعيفة أمام الأنثى، فالسخرية حزينة في هذا الموقف؛ لأنّ الكاتب جعل من الرّجل المستضعف والمرأة هي الشخصيّة الحاكمة والمسيطرة في البيت، والّتي تعمل ما يحلو لها من دون خوف أو اعتبار.

وفي النهاية أظهر تعاملها مع زوجها وكأنّها تتعامل مع طفل صغير تسكت غضبه بهديّة ولو كانت بسيطة، هذا ما فعلته زوجة "أبو عنتر" الّتي اشترت لها أشرطة لعمرو ذياب ووائل كفوري وأليسا وروبي. قالت له بصوتٍ مرتفع: "واشتريت لك شريطًا "صلّ يا ربّ وسلّم وقال لها: أين هو؟" (حجيرات، 2008، 21)، وحين انحنائها لإخراج الشّريط من أغراضها يقول الراوي "وما أن انحنت حتّى التصق ثوبها النّاعم بجسدها، ثمّ بدت تضاريسه واضحة" (حجيرات، 2008، 22)، وهنا يظهر مدى انفتاح المرأة وتحرّرها، دون اعتبار أنّ زوجها ينوي حجّ بيت الله، وعليها التستّر والانتباه لملابسها وعورتها.

"أخذه ثمّ توجّه إلينا وكأنّنا لم نسمع شيئًا...وقال ممسكًا بالشّريط الصّغير: هذا اشترته لي... شريطًا دينيًّا" (حجيرات، 2008، 22)، وكأنّها أسكتته في شرائها له شريطًا، وقد أظهر فرحته فيه عندما أخبر زوّاره بذلك.

وينهي الراوي قصّته بقول صديقه عبّاس الّذي رافقه في زيارته للحجّاج من أجل توديعهم: "سأذهب إلى الشّيخ غالب ليخطب فيهم جمعة ويوصيهم: عليكم ببيوتكم وأهلكم! اتّقوا الله في مالكم ونسائكم وبيوتكم، ثمّ أدّوا الحجّ إن استطعتم" (حجيرات، 2008، 22)، أي أنّ سخريته ممّن ينوون الحجّ بأنّهم لا يستطيعون ذلك، كونهم لا يتّقون الله في نسائهم وبيوتهم.

2.2.2 السخرية في قصّة "لبّيك اللهمّ لبّيك":

تصوّر هذه القصّة أحداثًا ومشاهد شارك فيها الراوي بوصفه شخصيّة فاعلة، خلال سفرهم إلى مكّة لأداء فريضة الحجّ، فبدأ القصّة بسماعه لأحد الحجّاج يسأل صديقه "لماذا لم تحضر قاطرتك؟" (حجيرات، 2008، 31)، ويقصد بها زوجته فأجاب:" والله ما ذهابي إلى بلاد الله المقدّسة إلّا لأتخلّص منها، ولو لفترة قصيرة" (حجيرات، 2008، 31)، وكأنّ المرأة هي عبء على الرّجل، وإن لم يستطع الرّجل التغلّب على المرأة فيلوذ إلى بيت الله، ويسخر بذلك أنّ الرّجل يحجّ بيت الله هربًا من زوجته، وليس إيمانًا بالله وقناعة بأداء فريضة الحجّ. كما ووصف المرأة بالمصيبة، وأنّها لا تصيب إلّا صاحبها.

تابع بجلوس الشّيخ في المقعد الأوّل من الحافلة إلّا أنّ أحد الشّبّان في متوسّط عمره تقدّم للشيخ وبلهجة تكبّر واستعلاء وشيطنة وأخبره بأنّ الأمكنة الثّلاثة الأولى له ولصديقيه. تقبّل الشّيخ ذلك ببسمة، وحاول إقناعه بأنّه شيخ ويفضّل الجلوس قريبًا من الباب، إلّا أنّ هذا الشّاب صاح بالشيخ، وأمره بأن يقوم؛ لأنّ المكان له، وبعد تدخّل الجميع بتذكير الشّاب أنّهم ضيوف الله، فكان جوابه: وليكن. أيّ أنّه لا يهتمّ ولا يعتبر كونه ذاهبًا إلى بيت الله وعليه الاحترام والتصرّف بوقار ومخافة الله. في هذا الموقف يسخر الكاتب من الجيل الجديد، جيل الشّباب الّذي يعتبره جاهلًا في أمور الدّين والتأدّب به، وفي العمل بتعاليم الإسلام.

ويسخر أيضًا من تصرّف آخر صدر من هؤلاء الشّباب عندما استلموا ورقة رقم الحافلة إلّا أنّهم قالوا: "نتسلّل... نتقدّم... نغيّر الرّقم...نمزّق الورقة وغير ذلك" (حجيرات، 2008، 32)، وعنما سُئلوا عن الرقم تلعثموا وأنكروا إعطاءهم رقمًا، يسخر من موقفهم وتصرّفهم الكاذب المخالف للدّين وسلوك المسلم فما بالكم للحاجّ. والسخرية من الوضع القائم ظهرت بأوجها

عندما استقبلتهم فتاة سمينة ببزّة عسكريّة، وأشارت إليهم بأن يقفوا صفًّا صحيحًا، حينها لم يعترض أحد، وانتظموا تجاوبًا لأوامرها وطلبها، وعندما اقتربت من شخص مال عن الصفّ، فركضت إليه وأمرته بالانتظام، فسارع وانتظم قائلًا: هكذا يا حبيبتي... فنظرت إليه بحنق وغيظ، وأشارت إليه صارخة: هدوء. فخنس وهدأ" (حجيرات، 2008، 34).

وكأنّ الأوامر الصّادرة من إنسانة غريبة مقبولة علينا، وننفّذها دون اعتراض. وفي موقف آخر في القصّة يتجرّأ الشّاب الّذي يفتّش على النّقطة، وطلب من إحدى النّساء المرافقات إلى الحجّ بأن تكشف بطنها فعارضت، فتدخّل زوجها بأنّ الهدف هو التأكّد من عدم حملها لحزام ناسف، وطلب من أخرى أن تشمّر عن ساقها فرفضت، فيقول الراوي: "فانفجرنا ديمقراطيّة، وكأنّنا جبلنا بطينة الديمقراطيّة واحترام الآخرين...سبحان الله!" (حجيرات، 2008، 34)، يسخر من تقبّلهم ما هو غير مقبول عليهم في حياتهم اليوميّة، ولا حتّى مقبول لكلّ امرأة مسلمة أن تكشف عن بطنها أو ساقها للغريب، حتّى لو كان هدفه التّفتيش والحفاظ على الأمن، فلذلك توجد نساء للتفتيش. يسخر حجيرات من الواقع الّذي يجعل من الرجال عديمي الكرامة والعزّة في الإسلام، وقبولهم ما هو مرفوض عليهم مداراةً للموجودين القائمين على العمل، حتّى أنّ النساء المتّجهات إلى حجّ بيت الله تصرّفن بما يغضب الله حيث قال الراوي فيهنّ: "اجتمعن كأنّهنّ يردن قضاء حاجة، ولكن سرعان ما تبيّن أنّهنّ يشعلن لفافاتهنّ ويدخنّ...إحداهنّ أنزلت غطاء رأسها، وكأنّها في بيت زوجها. تصاعد الدّخان وتعالت أصوات قهقهاتهنّ، وكأنّ الله ليس هناك" (حجيرات، 2008، 35)، فالسّخرية تكمن بخوف الحجّاج واحترامهم لمن يقفون على نقطة التّفتيش سواء كانوا صبايا أو شبابًا، إلّا أنّهم لا يهتمّون لأوامر الله، وكأنّ الإنسان أولى من الله بالاحترام والانصياع له.

يستقيمون وينظّمون بعضهم، لو دعاهم ضابط شرطة فيعملون له حسابًا، إلّا أنّهم ذاهبون إلى بيت الله، ولا يعملون له حسابًا. فكان عليهم أوّلًا تهذيب أنفسهم وتحسين أخلاقهم ومعاملتهم واحترام غيرهم، وبعدها يذهبون إلى الدّيار المقدّسة؛ لأنّ الحجّ يسبقه طيب المعاملة وحسن الخلق واحترام الآخرين والصدق، وهذا ما قاله الراوي وقد طلب من المتّجهين

إلى الحجّ بأن يعودوا إلى ديارهم والعمل على تغيير ما بنفوسهم وسلوكهم وتصرّفاتهم،وبعدها يزورون بيت الله "يا حجّاج اتّقوا الله وعودوا إلى دياركم" (حجيرات، 2008، 36)، فهو يسخر منهم، ويطلب أن يقوموا بأداء فريضة الحجّ بعد تقوى الله.

الإجمال:

تطرح المجموعة القصصيّة "أين الله" قضيّة اجتماعيّة دينيّة تقضّ مضاجع الانسان الفلسطينيّ المحافظ على دينه وعاداته، بعد أن تمّت عمليّة الفساد بين أبناء الدّين الواحد، واغتيابهم لبعض، وتجاهلهم لأمور دينهم في معظم المواقف، إلّا أنّهم يدّعون مخافة الله في انتقادهم لغيرهم.

فقام الكاتب بتوظيف أساليب تعكس الوجع الشّخصي، فكشف عن أكثر من فئة، من خلال شخصيّات تنتمي لفئات مختلفة، بدءًا بالشّيخ مرورًا بالشّباب فالنّساء.

جمعت المجموعة القصصيّة بين السّخرية والتّهكم في ظلّ ظروف الابتعاد عن الدّين، والانفلات المجتمعيّ سلوكيًّا وأخلاقيًّا، وانعدام الثقة بالمسؤولين؛ لذلك لجأ موسى حجيرات إلى أسلوب السّخرية كوسيلة لنقد الأوضاع الشخصيّة والاجتماعية عامّة، وهو أسلوب له جذور عميقة في تاريخنا الأدبي.

وعليه يمكن اعتبار موسى حجيرات من روّاد القصّة المحليّة الاجتماعيّة، كتب عن القضايا الشخصيّة المجتمعيّة، وقد وظّف السّخرية معتبرها طريقة علاجيّة ناجحة جدًّا، بالإضافة لكونها أسلوبًا كتابيًّا رائعًا ومرغوبًا.

حيث تحدّى الواقع وصوّر الفساد والانحلال السلوكيّ والأخلاقيّ في المجتمع المسلم؛ فولّد لنا أدبا طلائعيًّا اجتماعيًا ملتزمًا يدعو إلى نصرة الدين. ويمكن اعتباره ممّن وضعوا حجر الأساس للقصّة المحليّة الاجتماعيّة، فكانت كتاباته أشبه بوثائق شخصيّة واجتماعيّة تصوّر وضع العربيّ المسلم في هذه البلاد، إضافة إلى دورها الأساسي وهو الدّور الأدبيّ. إنّ القارئ لهذه

الكتابات يعلم من خلالها أوضاع القرى الفلسطينيّة ويتعرّف على الفساد المستشري في مجتمعنا الاسلاميّ، وعلى ما تمرّ به شعوبنا من انفلات دينيّ، سلوكيّ وأخلاقيّ.

هدفت المجموعة القصصيّة إلى نقد رجال الدّين والشّباب المسلم والنساء المسلمات، من أجل ردعهم وحضّهم على العودة إلى تعاليم الإسلام والعمل بها ومخافة الله، لأنّ ابتعادهم هذا ولّد فسادًا وخرابًا في المجتمع بشكل عام والبيت المسلم بشكل خاصّ. عمل الكاتب جاهدًا على تصوير الواقع المرير علّهم يعتبرون.

يتّضح من هذه الدّراسة أنّ السّخرية والمفارقة في أدب موسى حجيرات ثنائيّة المقصد والغاية، سخرية من رجال الدّين وتابعيهم، وسخرية من الواقع العربيّ المسلم الرّاهن المنحرف عن تعاليم الاسلام.

المصادر والمراجع:

1. إبراهيم، ن. (1995). *فنّ القصّ بين النّظريّة والتّطبيق*. القاهرة: دار غريب للطّباعة والنّشر.
2. حجيرات، م. (2008). *أين الله-* مجموعة قصصيّة. كفر قرع: دار الهدى.
3. سليمان، خ. (1999). *المفارقة والأدب: دراسات في النّظريّة والتّطبيق*. عمّان: دار الشّروق للنشر والتّوزيع.
4. شبانة، ن. (2002). *المفارقة في الشّعر العربي الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجًا*. عمّان: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر.
5. صالح، ن. (2011). "مصطلح المفارقة في الوعي البلاغيّ العربي بين الحضور والغياب". *مجلّة العلوم الانسانيّة* (جامعة بسكرا)، ع 23 ، ص 466-455.
6. الضّمور، ن. (2012). *السّخرية والفكاهة في النّثر العبّاسيّ*. عمّان: دار ومكتبة الحامد للنشر والتّوزيع.
7. طه، إ. (2001). *قصّ الأثر- تأصيل التّجربة القصصيّة عند محمّد علي طه*. عكّا: مؤسّسة الأسوار.
8. فاعور، ي. (1993). *السّخرية في أدب إميل حبيبي*. سوسة- تونس: دار المعارف للطّباعة والنّشر.
9. قاسم، س. (1982). "المفارقة في القصّ الغربيّ المعاصر". *مجلّة فصول* (القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب) مج 2، ع 2، ص 152-143.
10. ميويك، دي، سي. (1987). *المفارقة وصفاتها*. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار الرّشيد.
11. يوسف، ح. (2001). *المفارقة في شعر عدي بن زيد العبّاديّ: دراسة نظريّة تطبيقيّة*. القاهرة: الدّار الثّقافيّة للنشر.

فضاءات الإبداع في أدب الكاتبة عائدة الخطيب

بروفيسور عمر عتيق

باحث أكاديميّ ومحاضر- جامعة القدس المفتوحة

ملخص:

تتوزع الدراسة على ثلاثة فضاءات ؛ الأوّل فضاء الإبداع في قصص الأطفال، الذي يشمل البعد التعليميّ الثقافيّ، الذي يتجلّى بمعجم نباتيّ مصغر يُثري المخزون المعرفيّ للأطفال، وإشارات تربويّة علميّة في علم البيولوجيا. ويدعو للتفريق في التعامل بين الحيوانات الألفيّة والحيوانات الضارّة، ويحذّر من زيارة الأطفال للمستشفيات. والثاني فضاء الإبداع في أشعار للأطفال، الذي يصف منظومة القيم الروحيّة والاجتماعيّة، من خلال تصوير العادات والتقاليد والطقوس الخاصّة في شهر رمضان، ويعزّز الفضاء الثاني الحقوق الأساسيّة للطفولة، انطلاقا من أنّ حصول الطفل على حقوقه يُفضي إلى تنشئة الطفل وفق أسس تربويّة، تسهم في بناء مستقبل منشود. والثالث فضاء الإبداع في الشعر الفصيح، من حيث الصورة العنقوديّة الممتدّة، التي تتشكّل من عناصر متشابهة في نوعها وجنسها، واللوحات الحواريّة التي تعزّز فهم المعنى المألوف إلى تخيّل البعد النفسيّ والوجدانيّ للشخصيّات في الحوار الشعريّ، والثنائيّات الضدّيّة التي تضاعف يقظة المتلقّي للمعنى. ويدعو الفضاء الثالث لثقافة رومانسيّة تنويريّة لإعادة صياغة مفهوم الحبّ في مجتمعنا، ويرصد شعر التوقيعة، الذي يعدّ ومضة سريعة قادرة على الإضاءة والكشف والتأثير والإثارة.

ومن أبرز نتائج الدراسة أنّ أدب عائدة الخطيب يشكّل خطابا تربويّا اجتماعيّا مؤسّسا على نظريّات في العلوم التطبيقيّة والإنسانيّة، تهدف إلى تعزيز التنمية الاجتماعيّة، ومنظومة القيم العليا لدى الأطفال؛ لكي يكونوا قادرين على التفاعل مع البيئة المحيطة من خلال التفكير العلميّ والسلوك الإنسانيّ.

كلمات مفتاحيّة: فضاء، الإبداع، قصص، أشعار، تربويّ، ثقافة.

الكاتبة عايدة خطيب- بطاقة تعريف:

تفتحت براعمها الأدبيّة في المرحلة التعليميّة الثانويّة. ورعى موهبتها كوكبة من الكتّاب والنقّاد الذين شجّعوها على الكتابة والنشر، وكان في صدارة المشجّعين الأديب ناجي ظاهر، والأديب نعيم عرايدي، الذي أصدر لها في مركز أدب الأطفال في كليّة التربية في حيفا قصّة للأطفال سنة 1997، بعنوان "عيد ميلاد شادي"، التي جسّدت علاقة الإنسان بالبيئة.

أصدرت عددا من الدواوين الشعريّة، التي توزّعت بين شعر للأطفال، وشعر للكبار، ومن إصداراتها الشعريّة "الجوري عمره قصير" (1991) ، و"حمامة منتصف الليل" (1973)، و"أحلام مؤجّلة" (2001).

أصدرت عائدة الخطيب ستّين قصّة للأطفال، ومنها: طريق أسيل، عيد ميلاد شادي، نشوة وصديقتها غنوة، مصروف يزن، خفّة حمودي، حمضيّات نضال ومنال، فهيمة اسمي أنا، قطط أمجد وسعيد، داعية السّلام، الصغيران إيمان وعلي، روان وعيد الأم، هزار وزوجة أبيها، سما وحبّة البوظة، قبيلة الدعاسيق، لمى وصندوق المفاجآت، نُحبّك يا فصل الخريف، البيت الدافئ، كيتي وعيد الميلاد، غابة الأحلام، حبقة إلين السحريّة، فرس وليد ويوسف، نغنوشة، مراهقة الآنسة رهام، سلسلة شمس.

شاركت في ندوات محلّيّة عديدة، وحقّقت تواصلًا أدبيًّا لافتًا مع المدارس، في فعّاليّات أدبيّة ضمن الشهر الثقافيّ. وحلّت ضيفة وباحثة في مؤتمرات حول أدب الأطفال، في كلّيّة سخنين، وكليّةً بيت بيرل، وأكاديميّة القاسميّ، وشاركت في مهرجانات شعريّة دوليّة، نحو مهرجان القدس الحادي عشر للأدب والنقد والفنّ، الذي عقد في بيت لحم عام 2018 .

ونظّم نادي حيفا الثقافيّ أمسية تكريميّة للأديبة عائدة الخطيب بتاريخ (1/28/ 2015) . وحازت على جائزة الإبداع للتفرّغ سنة 2000 .

1. فضاءات الإبداع في أدب الأطفال:

1.1 البعد التعليميّ الثقافيّ:

تحرص الكاتبة على توظيف رحلات الأطفال في فصل الربيع؛ لتشكيل معجم لأسماء النباتات، وهو معجم نباتيّ مصغر، يُثري المخزون المعرفيّ للأطفال، وفق المستوى التعليميّ الذي تحدّده القصّة، ويؤسّس للوعي بالطبيعة النباتيّة مستقبلا. ويتوزّع المنهج التعليميّ المعجميّ إلى مسارات عدّة؛ أوّلها التعريف العلميّ المبسّط لأنواع النباتات، نحو ما ورد في قصّة (شمس وأزهار الشتاء)، "قال الأب لابنتيه: انظرا إلى نبتة النرجس. للنرجس زهر أبيض في غاية النقاء، تتوسّطه عين صفراء، له رائحة ذكيّة تنعشك رائحتها القويّة. ينبت عدد من الأزهار وكلّ منها محمولة على ساق أنبوبيّ مفتوح، تنبت بين الصخور وعلى السفوح" (الخطيب، 2017 [أ]). ولا يخفى أنّ التعريف العلميّ الذي جاء في حوار عائليّ بين الأب وابنتيه يضاعف من يقظة الطفلتين لكلام الأب؛ لأنّ الأب هو المعلّم الأوّل للأبناء، وحديث الأب حقيقة مطلقة تثبت في الذاكرة أكثر من كلام مقروء في كتاب. وثانيها: رصد الأسماء المتعدّدة للنبتة الواحدة، كما في أسماء نبات البرقوق الشقيق، شقائق النعمان .... "هناك شقيق كبير الحجم، وآخر صغير يسمّى شقيق القطّة يا بطّة . ... يصبغ البيض به في فصل الربيع. وتعدّد أسماء نبتة الراعي: زقوتيا، وزقوقيا، وخُخرفان" (الخطيب، 2017 [أ]). وثالثها: توضيح فوائد بعض النباتات، كما في الحوار العائليّ عن نبتة صابون الراعي: "طعم الورق حامض، نلفّه كما نلف الدوالي، ونطبخه، وطعمه لذيذ.." (الخطيب، 2017 [أ]). ورابعها: تعليل تسمية بعض النباتات "سمّيت النبتة بصابون الراعي؛ لأن الرعيان كانوا يستعملون بصلتها لغسل أيديهم)" (الخطيب، 2017 [أ]).

وتفضي تقنية التعليل إلى تأسيس منهج تفكير يربط بين المسمّى وسبب التسمية. وعطفا على ما تقدّم يتّسم مشروع المعجم النباتيّ في قصص الكاتبة عائدة الخطيب بالشموليّة العلميّة من حيث التسمية، والتعريف العلميّ بأسلوب أدبيّ شائق. وتبشّر المحصّلة المعرفيّة باهتمام

الطفل بالنباتات الأخرى في المحيط الجغرافيّ للطفل، وبهذا تتحقّق العلاقة المعرفيّة بين ثقافة الطفل والبيئة الطبيعيّة.

وتتّسع دائرة البعد التعليميّ الثقافيّ في قصص الأطفال إلى تأسيس علم البيولوجيا، الذي ينبغي ألّا يغيب عن اهتمام كتّاب قصص الأطفال، نحو ما ورد في قصّة (زهر شمس الربيعيّة)، التي تضمّنت وصفا لأطوار خلق الفراشة إذ "تتحوّل الفراشة من بيضة إلى يرقة، ومن ثمّ إلى فراشة" (الخطيب، 2017 [ب]). وتشتمل القصص على إشارات تربويّة علميّة تربط بين صفات بعض المخلوقات والسلوك الإنسانيّ، كما في القصّة التي تتحدّث عن النمل الذي " يمتاز بالنشاط، وفي فصلي الربيع والصيف يجمع الأكل ليخبّئه لفصل الشتاء" (الخطيب، 2017 [ب]). ومن البدهيّ أنّ التعامل مع الطفل يتطلّب فهم سيكولوجيّته، وطريقة تفكيره، بحيث نقوم بإيصال المعلومة له بأسلوب محبّب بطريقة السهل الممتنع ، فلا نبحر في لغة صعبة، ونراعي قدراته الذهنيّة والعقليّة. (خطيب، 2018، 43).

وتثبت قصص عائدة الخطيب قدرة أدب الأطفال على وصف بعض الأمراض، وتعزيز الوعي الصحّيّ لدى الأطفال، نحو قول والد سامي: "بترت رجلي لانتشار الغرغرينا فيها، والغرغرينا تعني التهابا ينتشر في الجسم كلّه، إن لم يُبتر العضو المصاب" (الخطيب، 2018، 19). ويعزّز ما تقدّم دلالة مصطلح (ثقافة الأطفال) الذي يعني "مجموعة العلوم والفنون والآداب والمهارات والقيم التي يستطيع الطفل استيعابها وتمثّلها في كل مرحلة من مراحله العمريّة الثلاث، ويتمكّن بوساطتها من توجيه سلوكه داخل المجتمع توجيهًا سليمًا" (الفيصل، 1998، 98).

1.2 ثقافة التفريق في التعامل بين الحيوانات الأليفة والحيوانات الضارّة:

يؤكّد الخطاب القصصيّ أنّ المستوى الحضاريّ للإنسان يرتبط في بعض جوانبه بطريقة تعامله مع الحيوانات، التي تعدّ معيارا ومقياسا للقيم الإنسانيّة؛ لأنّها أرواح ينبغي أن نتعامل معها وفق منظومة قيم إنسانيّة تكفل توفير الطعام والمأوى والدواء للحيوان، نحو ما ورد في قصّة (قطط شمس): "ماما من سيطعم القطط اليوم، إنّها جائعة الآن، وتنتظرني، أريد أن

أرجع للبيت" (الخطيب، 2017 [ج]). وتحرص القصّة على إضفاء الطابع الإنسانيّ في التعامل مع القطط: "صاحت شمس: وكيف تأكل من الأرض، فأنت والمعلمة قلتا لي: لا تأكلي أيّ شيء يسقط على الأرض؛ لأنّه سيتلوّث ..... لم تقتنع شمس بكلام ماما، وقلقت على قطّتها في الحيّ..، ونامت شمس الليل بطوله؛ لأنّها اطمأنّت على قططها" (الخطيب، 2017 [ج]).

وتُفضي ثقافة التعامل مع الحيوانات إلى تواصل الطفل الفلسطينيّ مع ثقافات الشعوب الأخرى فيما يُعرف بـ "جمعيّات الرفق بالحيوان". ويحرص الخطاب القصصيّ على التفريق بين الحيوانات الأليفة والحيوانات الضارّة (الخطيب، 2017 [د]). و"يشير النقّاد إلى أوجه التشابه في المنزلة بين الأطفال والحيوانات، والتي تجعل من الحيوانات نقاط تطابق فعّالة بالنسبة للقارئ الصغير. والحيوانات المستأنسة على وجه التحديد قد تشارك الأطفال بعض أوجه الشبه" (رينولدز، 2012، 90).

1.3 التحذير من زيارة الأطفال للمستشفيات:

تحثّ قصّة (أختي شمس في المستشفى) على آداب زيارة المريض في المستشفيات، التي ينبغي أن تراعي الحالة الصحيّة للمريض. وتنبّه القصّة أولياء الأمور إلى بعض محاذير زيارة الأطفال للمرضى، إذا كان المرض معديا. ويكمن في هذا التحذير الفرق بين العاطفة الإنسانيّة التي تدفع صاحبها إلى زيارة المريض للاطمئنان، وخطورة العدوى من المرض. ويجسّد هذا التنبيه تغليب العقل على العاطفة (الخطيب، 2017 [هـ]).

2. فضاء الإبداع في أشعار للأطفال:

يعدّ شعر الأطفال من إرهاصات المعرفة والإدراك إذ "يشكّل الشعر الموجّه للطفل، أحد أهمّ العناصر الصوتيّة، التي تزيد من ثروته اللغويّة، وتساعده على معرفة تطوّر الأشياء والمعارف، التي تتشكّل عنده في بادئ الأمر، من خلال المفردات والألفاظ ..ثمّ الدهشة والاستفهام، فيدخل بعدها مرحلة البحث والاطّلاع" (الكعبيّ، 1999، 110).

يتراوح أسلوب الشاعرة بين اللغة الفصيحة واللهجة العاميّة. ويحقّق التناوب بينهما تنوّعا في تلقّي النصّ الشعريّ. ومن المرجّح أنّ حركة الإيقاع الداخليّ المندغمة بالإحساس بالمعنى والفضاء الوجدانيّ والنفسيّ، الذي يكتنف فكرة القصيدة، هي عوامل تحدّد نوع اللغة ، إذ إنّ الشعر دفقة وجدانيّة وتوهّج فكرة ما، يُعبّر عنها بأسلوب لغويّ عفويّ تلقائيّ. ولا يقتصر الثراء الدلاليّ والمستوى الفنيّ التصويريّ على الشعر الفصيح – كما يتوهّم بعض الدارسين والنقّاد – فالشعر العاميّ يملك طاقة تصويريّة لا تقلّ أثرا وتأثيرا عن الطاقة التصويريّة للشعر الفصيح، إذا أحسن الشاعر اختيار مكوّنات الصورة الفنيّة. ولو تأمّلنا قصيدة (صفّ البستان)، سنجدها حافلة بالدلالات الرمزيّة، التي تعبّر عن رسالة الإنسان في الحياة، وترسم مستقبلا حافلا بالتفاؤل، نحو قولها من القصيدة المذكورة: "عايشين بحبّ وأمان/ بنتعلم نرسم لوحات/ ونزيّنها بأسامينا/ بنرسم أرض بنرسم سما/ بنرسم وردة بأسامينا" (الخطيب، د.ت،). وفي قصيدة (أعطونا الطفولة أعطونا الأمان) التي تعبّر فيها الشاعرة عن التأثير السلبيّ للعنف والحروب على حاضر الطفل ومستقبله، وتناشد على لسان الطفل وقف العنف وتحقيق السلام بلغة فنيّة حافلة بالتشخيص والتجسيد نحو "شاخت بنا الأحلام/ والطير ضيّع أحلامه" وفي قولها: "العيد شلح ثيابه/ وبوجه الأطفال اتسكّر/ وكتب على بابه جمله/ مزاجي بعده معكّر/ لا تدقّوا لى باب" (الخطيب، د.ت). ويؤكّد تشبيه الأحلام التي لا تتحقّق، بشيخوخة الإنسان على سبيل الاستعارة المكنيّة، علاقة المشابهة التكامليّة بين حلم طال انتظاره حتى وصل إلى اليأس من تحقيقه، وعُمر الإنسان الذي وصل الشيخوخة، وكذلك الصورة الرمزيّة الاستعاريّة التي تشبّه الطير بإنسان ضاع عمره. فكلمات بناء الاستعارة مختارة من لغة الطفل الذي يسهل عليه تخيّل علاقة المشابهة بين عناصر الصورة الاستعاريّة، وتؤسّس تذوّقا أدبيّا فنيّا ليقارب بين الموصوفات مقاربة تشبيهيّة أو استعاريّة، ومن السهل على الطفل تقليد الأسلوب التصويريّ الاستعاريّ، فالخطاب الفنيّ التصويريّ في شعر الأطفال تدريب ميسّر لتعليم الطفل فنّ الإنشاء والكتابة التعبيريّة. ويؤسّس البناء الاستعاريّ المشبع بالمشاعر لدى الطفل خيالا قادرا على تعليم الطفل التعبير عن أفكاره ومشاعره بلغة تصويريّة. ويظنّ بعض المهتمّين بأدب الأطفال أنّ التركيب اللغويّ ينبغي أن

يتّسم بالوضوح والبعد عن التصوير الفنيّ، الذي يقتضي قدرة على التخيّل، الذي لا يتوافر للطفل المتلقّي في الغالب، ويغيب عن أذهان هؤلاء أن خلوّ القصّة من التصوير الفنيّ يسبّب فتورا في متابعة الطفل لأحداث القصّة، وقد يُفضي إلى انطفاء جذوة خياله. ومن المعلوم أن عالم الطفولة مؤسّس على الخيال (عتيق، 2014، 18).

2.1 منظومة القيم الروحيّة والاجتماعيّة في شعر الأطفال:

تحفل قصيدة (رمضان) بالقيم الروحيّة والاجتماعيّة، وتوحي بالعادات والتقاليد والطقوس الخاصّة بشهر رمضان. وتجسّد القصيدة الأجواء الروحانيّة عبادة ومعاملة. وتحفّز الطفل على التفاعل مع شعائر رمضان وطقوسه. وتدعو إلى تعزيز أواصر القرابة، إذ إنّ الناس – في الغالب- ينشغلون بتفاصيل أعمالهم عن ديمومة التواصل في العلاقات الاجتماعيّة، فتأتي وظيفة القصيدة؛ لتوقظ ذهن الطفل لخصوصيّة شهر رمضان. وتسهم القصيدة في رسم التغيّرات في الحياة الأسريّة من حيث مواعيد الطعام وشعائر العبادة (الخطيب، د.ت).

وتدعو قصيدة (دفتر مذكّراتي) إلى ثقافة احترام الخصوصيّة الفرديّة، التي تشكّل محورا في العلاقات الأسريّة وعلاقات الصداقة كما في السرد الشعريّ الآتي: "لا تفتحوا دفتر مذكّراتي، فهو ملكي/ هو أسرار حياتي/ لا تفتحوه خلسة/ أثناء لعبي أو سباتي" (الخطيب، د.ت). فالقصيدة تحثّ أولياء الأمور على تعزيز احترام ثقافة الخصوصيّة لدى الطفل؛ لكيلا يتنامى شعور حبّ الفضول والرغبة في الاطّلاع على خصوصيّات الآخرين. وتشكّل هذه الدعوة مطلبا ثقافيّا سلوكيّا في هذا العصر.

تعيد قصيدة (عندما أنجبت بنتا) صياغة الثقافة الشعبيّة السائدة، التي تفضّل إنجاب الذكور على الإناث، وهي ثقافة موروثة. فالقصيدة تكسر المألوف والموروث، نحو قول الشاعرة : "عندما أنجبت بنتا/ كاد قلبي أن يطيرا .../ حلم عمري أن أراها/ نجمة بدرا منيرا" (الخطيب، د.ت).

ويحفل الديوان بالدعوة إلى تعزيز الحقوق الأساسيّة للطفولة، انطلاقا من أنّ حصول الطفل على حقوقه يُفضي إلى تنشئة الطفل وفق أسس تربويّة، تسهم في بناء مستقبل

منشود. وتتّخذ عناوين بعض القصائد مبدأ وشعارا لحقوق الطفل، نحو قصيدة (أعطونا الطفولة أعطونا الأمان)، التي عبّرت فيها الشاعرة عن حاجة الطفل لحقوقه الفطريّة في قولها: "نحن الأطفال الحلوين/ بحال الدنيا حيرانين/ قتل وضرب وحرق وقمع تنسينا إنا أطفال" (الخطيب، د.ت). وتحرص الشاعرة على خلوّ علاقات الصداقة بين الأطفال من العنف في قولها في قصيدة (لا للعنف): "شوي شوي يا طارق/ اليوم ما بدنا نخانق/ لا تقولي هو بلّش/ للعنف بدنا نفارق" (الخطيب، د.ت).

وتمثّل معرفة الطفل لحقوقه الأساسيّة ذروة الوعي؛ لأن معرفة الإنسان لحقوقه الطبيعيّة تسهم في تحقيق الذات، وتحفّز على الشجاعة والجرأة في المطالبة بالحقوق، وتشجّع على الدفاع عن حقوق الآخرين المستضعفين. وتُضمر القصيدة منظومة مبادئ (اعرف حقّك، تمسّك به، دافع عنه). وما دامت القصيدة تعزّز حقّ الطفل، فإنّها تسهم في نشأة جيل قادر على الإسهام في التنمية المجتمعيّة (الخطيب، د.ت).

ويوجّه الخطاب الشعريّ- في سياق التحدّيات التي تواجه ذوي الاحتياجات الخاصّة- حزمة من الرسائل إلى ذوي الإعاقة، والبيئة الاجتماعيّة التي تحيط بالمصابين بإعاقة ما، بهدف تحقيق التفاعل بين الطرفين، في الأبعاد الإنسانيّة والتربويّة والاجتماعيّة. أمّا الرسالة الموجّهة إلى ذوي الإعاقة فهي تعزيز الإرادة لمواجهة الإعاقة، والاندماج مع المحيط الاجتماعيّ والتعليميّ؛ لأنّ الإعاقة لا تمنع الإبداع، بل إنّ كثيرا من ذوي الإعاقة حقّقوا خرقا للمألوف بإبداعاتهم في فنون وعلوم مختلفة. أمّا الرسالة الموجّهة للأفراد والمؤسّسات فتهدف إلى تحديد الإرشادات والنصائح التي ينبغي أن تكون وسائل تعامل مع ذوي الإعاقة.

ومن المؤكّد أنّ قضية ذوي الاحتياجات الخاصّة لدى الأطفال في المدارس من القضايا التي تشكّل الخطاب الفكريّ التربويّ لدى الكاتبة عائدة الخطيب في القصّة والشعر، ففي قصيدة" (لا تهزؤوا منّي) تحثّ الأطفال على احترام ذوي الحاجات الخاصّة، كما في قولها: "لا تهزؤوا منّي/ لأنّني معاق/ فإنني أحبّكم/ وأرفض الشقاق/ إعاقتي مفروضة/ وعندي اشتياق/ لأستدير مثلكم/ أو أدخل السباق" (الخطيب، د.ت). ويثبت ما تقدّم أنّ أدب الطفل لا ينعزل

عن محيطه "إذ لا يمكن دراسة الطفولة بمعزل عن مجمل السياق التاريخيّ والظواهر الاجتماعيّة في المجتمع، بما في ذلك العلاقات والنظم والمشكلات (الهيتي، 1988، 16).

3.فضاءات الإبداع في الشعر الفصيح:

3.1 الصورة العنقوديّة الممتدّة:

يُقصد بالعنقوديّة بناء الصورة الفنيّة من عناصر متشابهة في نوعها وجنسها، ومترابطة عضويّا بفكرة واحدة، أو بفضاء واحد، ويُقصد بالممتدّة المساحة السياقيّة التي تشغلها في القصيدة، إذ لا يكفيها بيت شعر واحد في القصيدة العموديّة، أو سطر واحد في قصيدة التفعيلة؛ فالتعدّد والتكامل والامتداد خصائص تسوّغ تسميتها بالصورة العنقوديّة الممتدّة ."ولا نعوّل هنا على المجاز اللغويّ (أشكال المجاز والتشبيه) أو اللفظيّ (أشكال البديع)، بل ندخل في مجاز عقليّ أو ذهنيّ توفّره الطبيعة التربويّة للكتابة للأطفال، على أنّ فضاء النصّ الأدبيّ كلّه تشابك علاقات مفترضة سرعان ما تنفرش أمام عين الطفل رحيبة مكتفية بحدودها التربويّة" (أبو هيف، 2001، 13).

يتحقق الفضاء التجانسيّ في قصيدة (أغار عليك) من عناصر بحريّة في قول الشاعرة: "أريد أن أرسو على شطآنك/ وأحطّم بعدها كلّ السفن/ كبّلني بحبال محبّتك/ كي لا يجرفني النوّ / اقتلع الغيرة/ من فؤادي المتيّم/ حاصرها لكي تموت" (الخطيب، 1994، 7). فالرسوّ والشاطئ والسفن والانجراف والنوّ عناصر متآلفة، عبّرت بها الشاعرة عن رغبة عاطفيّة مكثّفة، فالمخاطب الحبيب هو الاختيار الوحيد، والقرار الأخير، والمستقرّ الذي لا عودة عنه، وهي دلالات تتناسب مع عناصر الصورة البحريّة، وتنسجم كثافة العاطفة وحرارتها واندفاعها مع حالات البحر المألوفة كالهيجان والاضطراب؛ لذا تكرّرت الأفعال الدلالة على العاطفة وحالات البحر ، نحو (أحطّم ، كبّلني، ، يجرفني ، النو ، اقتلع) .

وتجسّد قصيدة (خفقات قلب) التكامل الدلاليّ بين عناصر الطبيعة وتجلّيات لغة الجسد لدى العاشق في قولها :"عندما يخفق القلب للمرّة الأولى/ تبرعم أزهار النرجس/ على صفحات

الخدود الظمأى/ وتستوطن الفراشات حدقات العيون" (الخطيب، 2001، 13)، فخفقة القلب وما يرافقها من تغيّرات فسيولوجيّة غير مرئيّة، وجسميّة مرئية تناظر تفتّح براعم زهر النرجس على وجنتين تتحوّلان من الذبول إلى النضارة. وتحليق الفراشة وانتقالها من زهرة إلى زهرة، يناظر بريق عينيّ عاشق يرنو نحو فرح قادم.

وتبرز خاصّيّة الامتداد والنموّ للصورة العنقوديّة في قصيدة (أعدموني): "حين استأصلوا حبّك من قلبي/ لم يعلموا أنّه يتجدّد وينمو/ يمتدّ في شراييني/ ويسري في دمائي/ أتنفّسه برئتي/ وتحرسه أهدابي وترعاه" (الخطيب، 1994، 12).

وتوظّف الشاعرة الأفق الدلاليّ للفراشة في غير موضع، ويتماهى نبض القلب مع دلالة الفراشة في قولها: متقلّبة" قلبي فراشة/ تحومْ/ تعشق الأزهار/ لكنّ عشقها لا يدوم/ تمتصّ منها رحيقها/ بل شهدها/ وتعود لأخرى/ تروم" (الخطيب، 1994، 26). وتمثّل الفراشة أيقونة لغويّة في تشكيل الصورة العنقوديّة الممتدّة في قصيدة: (إلى روح أمّي الطاهرة) "أبكيك آذار/ آذار عاد اليوم مكتئبا/ يبكي أحبّته بوابل الدمع/ما بال جوريتّك الحمراء تحتضر؟/ وفراشاتك البيضاء أين مسكنها؟/ آذار كلّي لوعة/ خطفتَ أحبّتي/ أطفأت شمعي" (الخطيب، 1994، 32).

ولا تقتصر وظيفة الصورة العنقوديّة الممتدّة على وصف تجلّيات الحبّ وإشراقات القلب – كما في النماذج السابقة - ففي قصيدة (موت عام وولادة آخر) تصوّر الشاعرة خفايا النفس الإنسانيّة تصويرا عنقوديّا مستمدا من الصورة الفنيّة للتعالق بين الحقد والنار في قولها : "فالحقد كالنار/ لا تشبع/ تلتهم بنهم/ دون خمول/ وإن شحّ دونها الزاد/ تلتهم بعضها دون عدول" (الخطيب، 1991، 8).

في قصائد الشاعرة تقنيّات فنيّة لافتة، وبخاصّة الصور الاستعاريّة، التي تحوّل المعنى المألوف إلى معنى استثنائيّ. وهذه هي الوظيفة الأساسيّة للشعر، التي تعمّق إحساسنا بالحياة، وتفتح لنا نوافذ للتأمّل كنّا نظنّها لا تُفتح، "ولأنّ التّخيل هو أجمل مظهر في إنسانيّتنا، فإنّ تحريره وتنشيطه لا يزال أهمّ وظائف الفنون القوليّة والبصريّة" (فضل، 1996، 1).

3.2 اللوحات الحواريّة:

تكتسب القصيدة بوساطة الحوار ملامح القصّة، من حيث حضور الشخصيات، التي تجسّد حوارا يحوّل القصيدة من معان حسّيّة ومجرّدة متخيّلة إلى لوحة إنسانيّة ناطقة، تقترب من مشهد مسرحيّ. ويحقّق الحوار في المشهد الشعريّ القصصيّ أبعادا دلاليّة لا تتوافر في القصيدة، التي تخلو من الحوار؛ لأنّ فهم المعنى يتجاوز دلالة الألفاظ إلى تخيّل البعد النفسيّ والوجدانيّ للشخصيّات في الحوار الشعريّ. "ولمّا كان الحوار أحد أهمّ وجوه التعبير الإنسانيّ، فقد أقام الإنسان جسور التواصل بين عالمه وبين الموجودات، التي هي أيضا تمتلك لغة خاصّة بها" (قيس، 2011، 20).

تشكّل قصيدة (الجوري دائما عمره قصير) -التي جاءت عنوانا للديوان - العصب العاطفيّ للديوان كلّه؛ لأنّ القصيدة انفطار قلب الأمّ على طفلتها، التي رحلت بعمر الورد الجوري، تاركة وراءها أمّها، التي أفضى بها الحزن إلى تخيّل حوار افتراضيّ بينها وبين ابنتها الراحلة في قولها:

"لو كان عندي علم بنهاية المشوار
لكنت خبيتك جوّات سبع بحار
يمّه ويا يمّة قدّيش مشتاقة
لعيون بلون السما وشْعور لوّاحة"

(الخطيب، 1991)

يكشف النص عن شعور بالصدمة من الموت، الذي حلّ قبل أوانه. ويعبّر عن الشعور بالمباغتة والمفاجأة، التي يصفعنا بها الموت دائما. وما دام الموت حقيقة مرعبة أقوى من العقل، وأكثر دهشة من الخيال، فقد استعانت الشاعرة بالموروث القصصيّ الشعبيّ للتغلّب على صدمة الموت، فلو كانت تعلم بموعد الموت، لخبّأت طفلتها داخل سبعة بحار، والبحار السبعة فكرة مستمدّة من حكايات ألف ليلة وليلة. وتبقى أيقونات الجمال لدى المتوفى نبضا

ووخزا في الذاكرة، فالعيون الزرقاء والشعر الطويل علامات جماليّة فارقة لدى الطفلة الراحلة، تشكّل نزيفا في الذاكرة والوجدان.

يأتي الرد الافتراضيّ من الابنة الراحلة:

"إمّـــي أنـــا مـــلاك يِـكْـفـي مـواويـل
إمّـي أنـا مـا بـرضـى تـطـفـي المـواويـل
الله نـدهـلـي الـيـوم أمـانـة تـدعـيـلـي

(الخطيب، 1991، 10).

يعبّر ردّ الطفلة الراحلة عن التسليم بحتميّة الموت، الذي يعدّ استجابة ربّانيّة. وجاء التسليم بحتميّة القضاء والقدر على لسان الطفلة الراحلة؛ ليطمئن قلب الأمّ، ويهدّئ من روعها، ويشيع السكينة في وجدانها، ما دامت طفلتها الراحلة ملاكا عند ربّها.

3.3 المشهد الدراميّ:

يقترب مفهوم المشهد الدراميّ من دلالة اللوحات الحواريّة، ولكنّ المشهد الدراميّ أكثر قدرة على تصوير البناء الدراميّ من الحوار وحده. ففي قصيدة (سجائرك) "هنا ملابسك / هناك سجائرك/ عربيّة على المنضدة/ تنعاك.../ قد ضاقت اليوم / من الوحدة / لفّافتك تاقت / ليمناك" (الخطيب، 1991، 27). يتجسّد مشهد الرحيل، وما تركه الراحل من أشياء نابضة بالذكرى والحنين، وكأنّ القصيدة مشهد سينمائيّ يصوّر مكانا تعبق فيه ذكريات الراحل، فكلّ شيء في مكانه المألوف، وكلّ شيء يجسّد الموت والرحيل . إنّ الأشياء المألوفة، التي يتركها الراحل في مكانها، تُغني عن قصيدة رثاء؛ لأنّها نابضة بالحياة والذكرى والذكريات، في سياق تعجز فيه اللغة عن التعبير والتصوير.

وتستدعي الشاعرة من الموروث القصصيّ "خاتم سليمان"؛ لتعبّر عن أمنية ما زال تحقيقها بعيدا في قولها: "آه لو كان بإمكاني/ أملك خاتمك سليمان/ أدعكه بإبهامي دعكة/ فيظهر لي ملك الجان/ يصرخ: لبيك فتطاع/ مرني أتيك بثوان/ رم ذهبا ، ماسا وياقوتا/ .... / أنا لست برام لإمارة/ يسجد لي فيها رعايا/ أنا أنوي إخماد النيران/ في كلّ العالم.. في لبنان/ أنوي توحيد

كلمتنا/ لنقطع معا.. رأس الثعبان" (الخطيب، 1991، 39). يدلّ استدعاء حكاية "خاتم سليمان" وظهور الجان والأمنيات الثلاث، في أبعادها الأسطوريّة، على التوتّر والاحتقان والاستياء، من مشهد العنف الدمويّ، في غير موضع من العالم. ويؤكّد استدعاء عناصر المشهد الدراميّ الأسطوريّ رغبة الشاعرة بتحقيق السلم الأهليّ والاستقرار والسلام. ويُضمر المشهد الدراميّ الأسطوريّ رسالة سياسيّة، حينما يشير إلى رأس الثعبان، دون أن يحدّده؛ ليترك للمتلقّي معرفة ذلك الثعبان، الذي ينفث سمومه خفية.

وتوظّف الشاعرة التصوير الدراميّ في المواقف الرومانسيّة الطريفة في قصيدة (تيّار كهربائيّ) في قولها: "لأنّ الهواء عنيف / في الخارج / انقطع تيّارنا الكهربائيّ / فصار حبيبي / يتحسّس الأشياء / إلى أن لامست يده يدي / فعاد تيّارنا من جديد" (الخطيب، 1994، 69). تبدو عناصر المشهد الدراميّ مألوفة، ولكنّها تُفضي إلى الطرافة، التي تثير الدهشة والسعادة؛ لأنّ المشهد مؤسّس على مفارقة موقف ناجمة عن التجانس اللفظيّ بين انقطاع التيّار الكهربائيّ، واتّصال التيّار الجسديّ العاطفيّ.

ولا يُشترط أن يكون المشهد الدراميّ مكوّنا من عناصر حسّيّة مادّيّة؛ لأنّ الدراما في الشعر لها سماتها، التي تميّزها عن الدراما في القصّة والمسرحيّة – فيما أرى -، إذ إنّ الشعر صياغة لغويّة مفعمة بالمجاز والاستعارات، ولهذا يمكن أن نسمّي المشهد الدراميّ في القصيدة الآتية المشهد الدراميّ الذهنيّ المتخيّل في قول الشاعرة: من قصيدة (جسر التنازلات): "عندما يطرق الشوق/ باب روحي/ أناديك/ أخلع ثياب الخوف/ وأرتدي قميص التنازلات/ أتيت عارية/ من كلّ هواجسي/ إلّا منك ...." (الخطيب، 2001، 28)، فالتشخيص والاستعارات المكنيّة تشكّل دراما متخيّلة، وأرى أنّ وظيفتها لا تقلّ تأثيرا عن الدراما المادّيّة؛ لأنّها استطاعت تحويل مفهوم العري من دلالة الابتذال إلى دلالة التقديس، فخلع الثياب والعري في القصيدة فضاء وجدانيّ، وليس فضاءً جسديًّا، وفي هذا الفضاء يتشكّل المشهد الدراميّ الذهنيّ.

3.4 الثنائيّات:

تُسهم الثنائيّات الدلاليّة (التضادّ) في تعزيز الوعي بالعلاقة بين الأشياء المألوفة، ومن ثمّ بالعلاقة بين عناصر الوجود، الذي تقوم عناصره على الثنائيّة الضدّيّة، نحو السماء والأرض ، والليل والنهار، وكذلك العلاقة بين الصفات العامّة، نحو: أسود وأبيض ، وكبير وصغير. والعلاقة بين المشاعر الإنسانيّة؛ الفرح والحزن، والحبّ والكراهية. واستئناسا بهذا الوعي للوجود، فإن القصيدة التي تتضمّن دلالات ضدّيّة تضاعف يقظة المتلقّي للمعنى، فيشرع برصد الثنائيّات الضدّيّة في القصيدة، بحثا عن المعاني الثاوية في البنية العميقة للقصيدة، نحو قول الشاعرة في قصيدة (هذا قدري): "ينصبّ فيك أحيانا / حنان الدنيا / الدنيا بحالها/ تمنح دون انتظار الجزاء / ولا حدود لعطائك / وأحيانا أخرى / تزمجر كالبركان / تدمّر كلّ من حواليك/ تماما أنت كالبحر / في هيجانه وسكونه/ في صفائه ووداعته" (الخطيب، 1991، 23). تصوّر الثنائيّات الضدّيّة طبيعة النفس الإنسانيّة، التي تتوزّع بين الهدوء والصخب، والحنان والقسوة، وتقارب الشاعرة بين هذه الثنائيّات وحالات البحر، من حيث الهيجان والسكون. وتجمل دلالة الثنائيّات رسائل اجتماعيّة، إذ إنّ تقلّب المزاج أمر فطريّ، وقد يكون الإنسان الأكثر انفعالا، أصدق عاطفة، وأنقى قلبا، وأسمى نفسا، من الإنسان الذي يتّسم بالهدوء الدائم. وتقترب هذه السمات الفطريّة المؤسّسة على الثنائيّات الضدّيّة من طبيعة الكون والوجود كلّه القائم على مبدأ التنوّع والاختلاف والتعدّد. ومن البدهي أنّ الجمال يتجلّى بضدّه، وأن التكامل يتحقّق بالتنوّع ؛ فاللون الواحد لا يمكن أن ننسج منه قوس قزح.

3.5 نحو ثقافة رومانسيّة تنويريّة:

تمثّل قصيدة (خطاب القلب) احتقانا عاطفيّا ينتظر البوح. وهي قصيدة أمنيّة سجينة في خلجات القلب، فالشاعرة ترسم صورة للأشواق، التي تتمنّى أن تتفتّح براعمها على شرفات اللقاء، لكنّ الخوف والترقّب والمخاطر تحول دون تفتّح تلك البراعم، وهذه الصورة تشكّل قضيّة إنسانيّة وجدانيّة، فكم من الناس يضطرّون إلى حبس أمنياتهم في قوارير الانتظار، وكم من الأشواق تتحوّل أشواكا تدمي وجنات القلب. نحن بحاجة إلى ثقافة تطلق سراح

أمنياتنا وتحرّر وجداننا، دون خشية من رقيب يكره لغة الحب، ودون أن نخفي مشاعرنا وكأننا نخفي عيوبنا. فقول الشاعرة: "ومناي أن ألقى الحبيب/ برغم إعصار المخاطر" (الخطيب، 2001، 51) يكشف أنّ لقاء الأحبّة أضحى في ثقافة بعضهم إعصارا يهدّد استقرارنا وسعادتنا، على الرغم من أنّ المعادلة عكسيّة ؛إذ إنّ الأصل أن يكون لقاء الأحبّة تتويجا للسعادة وتحقيقا لإنسانيّتنا، لكن التلوّث الثقافيّ يجعل عاطفة الحبّ مقامرة في قول الشاعرة (يا قلب ماذا لو تقامر) (الخطيب، 2001، 52) قد تكلّف صاحبها ثمنا باهظا.

وعطفا على ما تقدّم أرى أنّ القصيدة تتجاوز فضاء الأشواق وخفقات القلب، إلى الدعوة إلى إعادة صياغة مفهوم الحبّ في مجتمعنا، الحبّ الذي يسكن محار قلوبنا، ويُشرق في عيوننا، لكنّنا لا نجرؤ في الغالب على البوح به، وممارسة طقوسه كما تقتضي طبيعتنا الإنسانيّة. وعلى الرغم من أنّ التلوّث الثقافيّ يحاول إجهاض براعم أشواقنا في أعماقنا، فإنّنا لا نرفض دائما هزيمة قلوبنا. وهذا الرفض يتجلّى في إلحاح الشاعرة على التمسّك بحلم قادم، ونبض يُسمع صداه، ولو بعد حين، وهذا الإلحاح أو الإصرار تعبّر عنه سين المستقبل في قول الشاعرة: "سأظلّ أحيا حبّه/ سأظل أطرق بابه/ سأحبّه ما دمت قادرْ" (الخطيب، 2001، 53).

3.6 شعر التوقيعة:

للشاعرة قدرة لافتة على تكثيف المعنى واختزال الصورة بكلمات معدودات، وهو ما يُعرف بشعر التوقيعة أو التوقيعات، التي تشبه ومضة سريعة، لكنّ قدرتها على الإضاءة والكشف والتأثير والإثارة تفوق قدرة القصيدة الطويلة، نحو الومضة في قولها: "يفتح ذراعيه ليضمّني/ أهرب... ألتفت ورائي/ فأرى الفرح يمدّ لسانه/ ويهرب ..." (الخطيب، 2001، 59). فالومضة مفعمة بالدلالة من خلال مشهد حركيّ متوتّر يتوزّع على فتح الذراعين والهروب والالتفات ثمّ الهروب ثانية. وتختزل هذه الصورة المتعدّدة الأبعاد حركيّا إشكاليّة علاقة الإنسان بما يسمّى الحظّ، فقد يأتينا الحظ طارقا أبوابنا، فنوصد الباب في وجهه، وقد يمضي العمر

ونحن نبحث عن عنوان سعادتنا، دون أن نجده. هذه إشكالية وجوديّة يتصارع فيها العقل مع القلب دون جدوى.

وتميل الشاعرة في قصائد التوقيعات إلى الدعابة ورسم الابتسامة على شفاه قلوبنا نحو توقيعة (اشتراكيّة أنا) في قولها: "أحبّ الاشتراكيّة/ على أنواعها/ إلّا واحدة/ أن تشاركني / أخرى في هواك ...." (الخطيب، 1994، 64)، فالقلب الكبير الذي يتّسع لعذاب الإنسانيّة جمعاء يضيق عن استيعاب امرأة أخرى. وكأنّ الشاعرة تعيد صياغة مشروعيّة الأنانية في الحبّ، وفق الخطاب الثقافيّ السائد، فمن البدهي أن يكون الإنسان أنانيّا في حبّه، وإنسانيّا عطوفا رؤوفا في تعامله مع الآخرين.

ويتحوّل الحبّ من إحساس مألوف إلى هويّة في توقيعة (جواز سفر) (الخطيب، 1994، 62)، إذ إنّ الحب ليس حرارة مشاعر ولا خفقات قلب، بل هو وطن يُجسّد لنا السكينة والفرح حينما يتحقّق تفاعل بين الطرفين . وتوقيعة (جواز سفر) تطرح إشكاليّة وجدانيّة وتثير سؤالا : لماذا يعجز الإنسان عن نسيان الحبّ؟ ولماذا لا يقبل البديل؟ سؤالان يعجز العلم عن الإجابة عنهما، ولا يجد تفسيرا للتمسّك بشعور نبيل، ولو أدّى هذا الشعور إلى الدمار.

الإجمال:

وظّفت الأديبة عائدة الخطيب بعض العلوم التطبيقيّة (علم النبات وعلم البيولوجيا) في قصص الأطفال، إذ تتضمّن القصص معجما لأسماء النباتات وصفاتها وفوائدها. وحرصت على تعريف الطفل المتلقّي بطبيعة البيئة النباتيّة والحيوانيّة؛ لكي يُحسن الطفل التعامل مع عناصر البيئة. وقدّمت رؤية تربويّة اجتماعيّة تُسهم في تعزيز منظومة القيم السلوكيّة والفكريّة لدى الطفل. وتجلّت حزمة من التقنيّات الفنيّة والأسلوبيّة في الخطابين النثريّ والشعريّ نحو الصورة العنقوديّة، واللوحات الحواريّة، والتصوير الدراميّ والثنائيّات الضدّيّة.

المصادر والمراجع:

1. أبو هيف. ع. (2001). *التنمية الثقافيّة للطفل العربيّ*. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.
2. الخطيب، ع. (د.ت). *أحلام العصافير –أشعار مناسبات للأطفال*. أمّ الفحم: مكتبة الطالب للنشر والتوزيع.
3. الخطيب، ع. (1991). *الجوري عمره قصير*. شفاعمرو: دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر.
4. الخطيب، ع. (1994). *حمامة منتصف الليل- شعر*. الناصرة: دائرة الثقافة العربيّة في وزارة الإعلام والثقافة والرياضة.
5. الخطيب، ع. (2001). *أحلام مؤجّلة*. الناصرة: دائرة الثقافة العربيّة في وزارة الإعلام والثقافة والرياضة.
6. الخطيب ، ع. (2017) [أ]. *شمس وأزهار الشتاء*، ط1. حيفا: مكتبة كلّ شيء.
7. الخطيب ، ع. (2017) [ب]. *زهر شمس الربيعيّة*، ط1. حيفا: مكتبة كلّ شيء.
8. الخطيب ، ع. (2017) [ج]. *قطط شمس*، ط1 ، حيفا: مكتبة كلّ شيء.
9. الخطيب ، ع. (2017) [د]. *في بيت شمس فأر*، ط1. حيفا: مكتبة كلّ شيء.
10. الخطيب ، ع. (2017) [هـ]. *أختي شمس في المستشفى*، ط1. حيفا: مكتبة كلّ شيء.
11. الخطيب، ع. (2018). *الرسمة الناقصة*، ط1. حيفا: مكتبة كلّ شيء.
12. خطيب، ج. (2018). *أدب الأطفال الفلسطينيّ بين البناء الفنّيّ والبعد التربويّ*، ط1. حيفا: مكتبة كلّ شيء.
13. رينولدز، ك. (2012). *أدب الأطفال*. ترجمة: ياسر حسن. مراجعة: هبة نجيب مغربي، ط1. القاهرة: مؤسّسة الهنداويّ للتعليم والثقافة.

14. عتيق ، ع. (2014). دراسة أسلوبية في قصص الأطفال للكاتب زهير دعيم . *موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث*، ج6. باقة الغربيّة: مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، ص122-87.

15. فضل، ص. (1996). *أشكال التخيّل، من فتات الأدب والنقد*. الجيزة: الشركة المصريّة العالميّة – لونجمان.

16. الفيصل، س. (1998). *أدب الأطفال وثقافتهم*، ط1. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.

17. قيس،ع. (2011). *البنية الحواريّة في النصّ المسرحيّ ناهض الرمضانيّ أنموذجا*. عمّان: دار غيداء للنشر والتوزيع.

18. الكعبيّ، ف. (1999). *المداخل التربويّة ومرتكزات التجانس المعرفيّ في ثقافة الأطفال*. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة.

19. الهيتي ، هـ. (1988). *ثقافة الأطفال، عالم المعرفة*. الكويت: المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب.

النكبة في الأدب القصصيّ الفلسطينيّ

قراءة في رواية "ذاكرة العنقاء" للكاتب فؤاد خطيب

د. هزاّع أبو ربيع

باحث أكاديميّ ومحاضر في جامعة كونيتيكت- الولايات المتحدة

ملخّص:

للنكبة حضور كبير في الرواية الفلسطينيّة تحديدًا، وفي الأدب الفلسطينيّ والعربيّ عمومًا. وهي تجسيد لواقع فرضته الظروف التاريخيّة، أدّى إلى تهجير شعب، واقتلاعه من جذوره، وتشريده في أنحاء المعمورة، وبالمقابل حقّقت وطنًا قوميًّا لشعب آخر.

سؤالنا في هذه الدراسة: كيف انعمست النكبة الفلسطينيّة في رواية "ذاكرة العنقاء"؟ وإلى أيّ مدى نجحت في تنمية الوعي الوطنيّ لدى الأجيال القادمة.

تتوصّل الدراسة إلى أن الرواية استعرضت ما قبل النكبة من ظروف، وما بعدها من أثر، وأبدعت في التعبير عن النكبة النفسيّة، التي قلّما تظهر بشكل بارز في الروايات الفلسطينيّة. وعلى الرغم من أدبيّة الرواية وتوظيفها للمجازات اللغويّة والأساطير والتراث، إلّا أن الجانب التسجيليّ التاريخيّ فيها واضح، مما يؤكّد على أنّها رواية ملتزمة.

كلمات مفتاحيّة: رواية فلسطينيّة، نكبة، احتلال إسرائيليّ، الأدبّ في ظلّ الحرب.

الكاتب فؤاد خطيب- بطاقة تعريف:

ولد في مدينة شفاعمرو عام 1953. تلقّى تعليمه الابتدائيّ والثانوي في مدينته، ثمّ درس الطبّ في مدينة براغ التشيكيّة وتخرّج منها طبيبا بامتياز عام 1983 مع درجة الشرف، أي دبلوم الطبّ الأحمر. تخصّص في طبّ العائلة، وما زال يعمل بمهنته الانسانيّة منذ منتصف

الثمانينيّات. أصدر عدّة كتب، وكتب مئات المقالات الأدبيّة والفكريّة والسياسيّة. نشر جميعها في الصحافة المحلّيّة، وخاصّة جريدة "الاتّحاد" الحيفاويّة، وعلى المواقع الشبكيّة المحلّيّة والعربيّة، وعلى وسائل الاتّصال الاجتماعيّة.

إصدارات المؤلّف:

العقليّة العربيّة، مجموعة مقالات دار" العماد " للنشر، 1995.

السدرة. قصص قصيرة، دار"المشرق"، 1996.

طاحون الزمن. رواية، مطبعة الوادي، حيفا، 1997.

رسائل حب غير عادية، نصوص في العشق. 1999.

الصراع الثقافيّ وهويّتنا الحضاريّة. مجموعة مقالات فكريّة سياسيّة، 2000.

ذاكرة العنقاء. منشورات مؤسّسة الأفق للثقافة والفنون، حيفا، 2009.

1. ملخّص الرواية:

تحكي الرواية قصّة فتى مراهق في مقتبل العمر، الذي وقف على أطلال قريته الجليليّة، يسترجع ما مرّ بها من حوادث مؤلمة؛ بسبب النكبة، التي عصفت بكلّ الشعب الفلسطينيّ، ولم تستثن أحدًا بمن ضمنهم أفراد أسرته وأهل قريته. فوالده هُجِّر بالقوّة إلى إحدى الدول العربيّة المجاورة، ولكنّه نجح بالتسلّل عائدًا إلى بيته وأسرته، ليعيش تحت رحمة محتلّيه، الذين عدّوه غائبًا حاضرًا، يجب أن يثبت وجوده. وفي عدّة أماكن من الرواية يذكر أخاه ومجموعة من أصحابه، الذين استشهدوا بإحدى المعارك دفاعًا عن قريتهم، وعمّا جرى من قتل وتدمير أثناء إحتلال الغرباء لها. وكانت أولى ضحايا النكبة جارته وحبيبة طفولته سلمى المجايلة، التي أُجبرت على مغادرة بيتها وقريتها بشاحنة الترحيل إلى المنفى القسريّ، فاختفت من حياته، وضاع حبّه العذريّ لها بلمح البصر. ويسترجع الكاتب في روايته إيقاع الحياة وعادات أهل قريته الرتيبة قبل النكبة، وكيف أتت صاعقة النكبة عليها، وقتلت من قتلت، وشتّتت من تبقّى منهم في أربع زوايا الكرة الأرضيّة. حاول المراهق أن يكمل حياته بشكل طبيعيّ، وينسى ما حلّ بأهل قريته، ولكن آلام النكبة أبت أن تفارق مخيّلته قطّ، فكانت

دائمة الحضور بحياته اليوميّة، ولم تفارقه في حلّه وترحاله، وبقيت حيّة ومعشّشة في عقله الباطنيّ.

2. مقدّمة

لم يؤمن العرب بوجود طائر العنقاء وقالوا: الخلّ والغول والعنقاء ثالثة -- أسماء أشياء لم توجد ولم تكن (البغداديّ، 1996، 137)، فالعنقاء عندهم رمز المستحيل، وهو ما يوجب العقل عدمه، ولا يجيز إمكان وجوده في أيّة حالة من الحالات التي يتصوّرها الذهن (الشهرستانيّ، 2004، 15؛ صليبا، 1982، 243)، لكنّ العنقاء عند بعض الشعوب الأخرى ترمز إلى التجدّد والخلود. فالمؤرّخ اليوناني هيرودوت ذكر أسطورة العنقاء، وقال عنها: " كلّ ألف عام، تريد العنقاء أن تولد ثانية، فتترك موطنها، وتسعى صوب فينيقيا، وتختار نخلة شاهقة العلوّ، لها قمّة تصل إلى السماء، وتبني لها عشًّا. بعد ذلك تموت في النار، ومن رمادها يخرج مخلوق جديد.. دودة لها لون كاللبن تتحوّل إلى شرنقة، وتخرج من هذه الشرنقة عنقاء جديدة، تطير عائدة إلى موطنها الأصليّ، وتحمل كلّ بقايا جسدها القديم إلى مذبح الشمس في هليوبوليس بمصر، ويحيي شعب مصر هذا الطائر العجيب، قبل أن يعود لبلده في الشرق" (لطفي، 2014، 111).

أمّا الشعب الفلسطينيّ فهو لم يؤمن منذ بداية النكبة بأنّ هناك شيئًا اسمه مستحيل، واستخدم العنقاء كدلالة على قيامه مجدّدًا من وسط الدمار، الذي خلقه الاحتلال الإسرائيليّ له. ويظهر هذا جليًّا في الأدب الفلسطينيّ، خاصّة في أشعار محمود درويش، مثل قصيدته (مديح الظلّ العالي)، التي نشرت سنة 1982، حيث استخدم فيها العنقاء كرمز لقيام الصمود من رماد الموت. ورواية ذاكرة العنقاء للدكتور فؤاد خطيب لم تحد عن ذلك الطريق، وأتت لترسّخ فكرة الصمود والتجدّد والخلود، فأحداثها تنكر اليأس، وتجعلنا نتمسّك بالأمل في وجود عالم أفضل، وتشير إلى كيفيّة التعايش مع صعوبات النكبة، التي حلّت بالشعب الفلسطينيّ، وتركت أثرًا عميقًا على من نجّي من براثن التهجير والاقتلاع، وصمد في بيته وأرضه، وبقي واقفًا أمام آلات الدمار، وابتدع طرقًا جديدة لمحاربة الاحتلال.

ترصد الرواية أيضًا ما حصل من أحداث التشريد زمن النكبة، وما تبعه من تغيّرات وتداعيات ثقافيّة واقتصاديّة واجتماعيّة وجغرافيّة على كافّة فئات الشعب الفلسطينيّ، وخاصّة على حياة أهل القرى الفلسطينيّين، الذين انقلبت حياتهم رأسًا على عقب؛ جرّاء الاحتلال الإسرائيليّ لقراهم، وتشريد أهلها، ومصادرة أراضيهم، بعدما كانت عجلة حياتهم تدور بهدوء تامّ، ولا ينغّص عيشتهم إلّا زيارة ملاك الموت لهم بين الفينة والأخرى، ليخطف أرواح بعض أحبّائهم، لتعود عجلة الحياة على الدوران من جديد.

تنبع أهمّيّة هذه الرواية كونها تعيد تشكيل الذاكرة الفلسطينيّة، وتشرح للأجيال المقبلة أحداث ما حصل خلال النكبة، وكيف أنّ بريطانيا استوردت شعبًا مُشتّتًا، لتُحِلّه محلّه، وتُبعثر شعبًا أصليًّا في أرجاء المعمورة، بعدما عاش على أرضه آلاف السنين. وترسّخ الرواية في ذهن قارئها عادات الفلّاح الفلسطينيّ وأحواله في محيطه، وما حلّ بأهل القرى خلال النكبة، وكيف أصبحت أحوالهم بعد النكبة، بالإضافة إلى الأثر النفسيّ، الذي تركته النكبة على الفلسطينيّ الفلّاح.

3. عادات القرويّ الفلسطينيّ وأحواله قبل النكبة:

إنّ ما يميّز الفلاح الفلسطينيّ عن غيره من أبناء شعبه أنّ دورة حياته مرتبطة بالكامل بالأرض، التي يفلحها خلال فصول السنة، وبكرم السماء التي تجود عليه بالماء لتروي محاصيله، وتزوّده بما يحتاجه من مؤونة، وتلبّي احتياحاته واحتياجات عائلته اليوميّة، وما يفيض عن حاجته يبيعه في الأسواق القريبة من بلده. فكان الفلاح الفلسطينيّ يشعر أنّ حياته المرتبطة بالزراعة وحصاد المحاصيل كأنّه يعيش في جنّة أرضيّة ليس أجمل منها إلّا جنّة المؤمنين السماويّة.

وقد وثّقت رواية "ذاكرة العنقاء" موسم الحصاد في جنّة الفلّاح الفلسطينيّ، حيث "رأينا في كلّ عام، بعد أن نضجت الحبوب في أواخر حزيران وأوائل تمّوز، حركة دؤوبة غادية وراجعة من الحقول وإلى الحقول، التي ثقلت بسنابلها الذهبيّة، التي حان وقت حصادها. عشنا، نحن الصغار، أحلى لحظات حياتنا مع أهلنا في الحصاد، ونقل السنابل على ظهور

الحيوانات، وعلى عربة مسعود إيّاها، إلى البيادر الشرقيّة، حيث كانت تتمّ عمليّة الدرس والغربلة، وجمع الحبّ والقصل والتبن، ووضعه في المخازن والمتابن للشتاء" (ص 76).

يسترسل مؤلّف ذاكرة العنقاء بوصف البيادر، حيث يذكر أنّ البيادر دائمًا ما تكون على أطراف القرية (ص 77)، ويصف اللوح الخشبيّ أو النورج، الذي يربط بالدواب، التي تجرّه فوق القش المفروش على أرض البيدر بحركة دائريّة، فيسحق السنابل حتى تصبح ناعمة وقابلة للتذرية (ص 76). يعتبر موسم الحصاد، الذي يستمرّ من بداية شهر أيّار وحتى نهاية شهر تمّوز الحارق، من أجمل الأوقات للفلّاح وعائلته، وهي "لحظات جميلة انتظرناها طوال العام، وأنستنا مواعيد الأكل والشراب، وأنستنا حتّى جولاتنا المحبّبة في زواريب القرية ودروبها قبل المغيب" (ص 76).

بعد أن ينتهي موسم الحصاد، ويدخل الفلّاح في سباته الشتويّ، كان أفراد العائلة يتحلّقون بالليالي الباردة حول مدفأة الحطب، يستمدّون الدفء منها، ويتسامرون عن يومهم فيما قضوه، وعن خططهم ليومهم المقبل، بينما هم يرشفون كؤوس الشاي، التي تزوّدهم بطاقة وحرارة، أو يشوون الكستناء على الموقد (ص 54). أمّا عند مرض أحد أفراد العائلة؛ فإنّ اعتماد الفلّاح الفلسطينيّ الأوّل في علاج المرض كان على الأرض، التي تنتج له الطعام والدواء بنفس الوقت. فعندما أصاب ابن عمّة بطل الرواية مرض الربو؛ نتيجة تفتّح الزهور في فصل الربيع، اعتزل أقرانه، وتجنّب اللعب معهم. وعندما "اشتدّت وطأة المرض عليه وكثر سعاله، عملت عمّته على غلي أعواد الطيّون الطريّة، التي جمعتها من الوادي القريب بحلّة نحاسيّة كبيرة محكمة الإغلاق، وبعد أن غلى الخليط، حملت الحلّة الساخنة إلى غرفة ابنها، وطلبت منه أن يدني رأسه فوق الحلّة، بعد أن كشفت الغطاءعنها، وغطّت رأسه بغطاء صوفيّ، وطلبت منه استنشاق البخار المغلي المتصاعد؛ لكي يساعده على فتح مجراه التنفّسيّ، والتخلّص من الإفرازات الهلاميّة، التي تسبّب له السعال الشديد" (ص 46).

4. النكبة:

إنّ النكبة الفلسطينيّة لم تبدأ سنة 1948 كما يعتقد الكثيرون، ولكن نسج خيوطها بدأ خلال الحرب العالميّة الأولى، عندما أصدرت بريطانيا وعد بلفور المشؤوم سنة 1917 ليهود أوروبا، بإقامة وطن يهوديّ لهم على أرض فلسطين، وهي على دراية تامّة بأنّها تخلق "مأساة لنا" (ص 78) . أسرعت بريطانيا بتنفيذ وعدها الذي قطعته على نفسها بعد احتلال فلسطين عام 1918، وفتحت باب الهجرة اليهوديّة على مصراعيه أمامهم بدون أي معيق. فالانتداب البريطانيّ على فلسطين هو الذي سمح برسو البواخر "التي أتت من أقاصي الأرض محمّلة بأناس غرباء مدجّجين بأسلحتهم الحديثة"، وعمل معهم على سرقة الأرض، وطرد سكّانها الأصليّين إلى جهات الدنيا الأربع" (ص 47). فبريطانيا هي التي "جلبت اللعنة إلى أرضنا، ورست سفنها بموانئنا وحطّ الموت معها... سرقوا القمح وسرقوا ضحكاتنا من أفواهنا واختلسوا وعبثوا بمهجة هذا الوطن القريب... وأصبح بعدهم حكايات وحكايات سوداء، خطفت معها كلّ ألوان الطيف، وحلّقت سحابة رماديّة أبت أن تنقشع" (ص 79). وهذه القوّة الغاشمة لم تجلب معها " خيرًا ولا قمحًا ولا ضيوفًا، بل غزاة غرباء، حملوا معهم عذابًا وموتًا وشقاءً، لم يسلم منه، لا رمل الشاطئ ولا البشر، ولا حتّى العصافير المهاجرة" (ص 20).

أنشأ الانتداب البريطانيّ على فلسطين كيانًا يهوديًّا مستقلًّا عن الفلسطينيّين، وبدأ بخلق مؤسّسات تعليميّة وصحّيّة واقتصاديّة وعسكريّة له، ولم يبخل عليه بأيّ مساعدة عسكريّة أو اقتصاديّة، ومنحه كلّ أراضي الدولة؛ ليبني عليها نظامه وجيشه. بموزاة هذا الدعم المستمرّ للكيان اليهوديّ الناشئ على أرض فلسطين، رزح السكّان الفسطينيّون تحت نير الحكم العسكريّ البريطانيّ وإضطهاده، والذي أمعن فيهم قتلًا وتدميرًا وحبسًا، وسرقة لأراضيهم، ونقلها إلى ملكيّة الكيان اليهوديّ. استمرّت الأحوال على ذلك المنوال منذ سنة 1918 وحتى سنة 1948، عندما حلّت ساعة الصفر، وقرّر البريطانيّون تسليم فلسطين لهذا الكيان، بعد أن اطمأنّ أنّه لن تكون هناك قوّة داخليّة أو خارجيّة قادرة على اقتلاعه من

مكانه. وسرعان ما بدأ هذا الكيان بالاستيلاء على مدن فلسطين وقراها، مقترفًا أبشع أنواع القتل والتدمير والتهجير والتطهير العرقيّ بحقّ سكّانها، ولم يسلم منهم بشر أو حجر.

لم يقف الفلسطينيّ الفلّاح متفرّجًا من احتلال قراه وتدميرها، بل بدأ أبناء القرى بالدفاع عن أراضيهم وقراهم ووجودهم. فعندما اقترب "الغرباء إلى مشارف قريتنا على ظهور الدبّابات الإنجليزيّة قاتلهم الشباب بشجاعة، على رغم قلّة السلاح بأيديهم، ولكنّ العدو قتل جميع الثوّار، ولم يبق منهم إلّا العمّ مسعود وأبو سلمى ويوسف الذين استبسلوا بالدفاع عن قريتهم، إلى أن أصيب العمّ بشظيّة بترت ذراعه من جذعها، وبقي واقفًا يطلق النار، حتّى فقد وعيه وهوى. فحمله أبو سلمى ويوسف ودفنوه عند العين، وفرّوا لا يلوون على شيء" (ص 35).

كانت أحداث النكبة سريعة ومتتالية، لكن قلّة السلاح والتدريب لم تحدّ من قوة عزيمة الفلسطينيّين، فكلّهم وقفوا بوجه الميليشيات الصهيونيّة، وشاركوا بالدفاع عن وجودهم، لكنّ الجميع فشل بردّ الاحتلال على أعقابه، فقضى على كلّ مقاومة مسلّحة، ولاحق الثوّار بكلّ زوايا القرى والجبال، وبدأ بمخطّط ترحيل السكّان بواسطة إرهابهم وقتلهم.

5. ما بعد النكبة:

بعد أن انقشع غبار المعارك، وهدأ صوت السلاح في فلسطين، بنهاية سنة 1948، كان غرباء البلد قد اقتلعوا معظم الشعب الفلسطينيّ من بيته وأرضه وبلده، وحوّله بجبروته وعنفه إلى لاجئ فقير وغريب، عن كلّ ما هو قريب من قلبه وروحه، "يوسف ضاع في الضياع ولم يظهر حتى الآن وأبي... ما زالت أمّي تبحث عنه بعد ذلك اللقاء الأخير" (ص 36). فالأب الذي اختفى خلال معمعة النكبة أكّد قصّة التهجير بالقوّة فقال: "أنزلونا من تلك الشاحنات في مكان قفر، خلف الجسر وخلف النهر، وأمرونا بمواصلة السير شرقًا تحت تهديد فوّهات البنادق المشرعة... ثمّ أطلقوا عيارات ناريّة فوق رؤوسنا، وأغلقوا طريق العودة بوجوهنا" (ص 90). أمّا القلّة القليلة من الشعب الفلسطينيّ، التي بقيت متشبّثة بوطنها، ونجت من براثن التهجير والقتل، فقد رزحت تحت الحصار الخانق والممارسات القمعيّة، والقوانين

العسكريّة، التي منعتهم من التنقّل والعمل بحريّة، إلّا بإذن من الحاكم العسكريّ المتحكّم بمجرى حياتهم، وأصبح يقرّر مصائرهم ببطاقات تنقّل "حمراء وزرقاء" (ص 98)، حتّى فلاحة الأرض والعناية بالكروم الواقعة على أطراف القرية، كان الناس بحاجة إلى تصريح خاصّ منه، فهو ذلك "الإله العجيب الذي احتلّ أرضهم، وصادر حرّيّتهم في شوارع قريتهم، وفي كلّ مكان" (ص 99) ، "ولعب بأقدار الناس وبمصائرهم، بدون وازع من ضمير، بعد أن رحل عن أرضنا الضمير كلّه" (ص 98).

قلّة من المهجّرين استطاعت الرجوع إلى قراهم وبيوتهم، بعد أن أغلقت دولة الغرباء حدودها بوجوههم، فأصبحوا يعرفون بالحاضرين الغائبين. فالحاضر الغائب "هو ذلك الإنسان الذي حمل بطاقة حمراء، ومعلّق بين الأرض والسماء، مهدّد بالطرد من الوطن ومن البيت كلّ ساعة وكلّ يوم... هل هناك مأساة أكبر من أولئك الذين بين ليلة وضحاها، أصبحوا غرباء في وطنهم، وأصبحوا كأطياف لا وجود لهم، إلّا بإثبات الوجود أمام آخرين، تسلّطوا على ذلك الوجود، وجعلوه طرفًا وعدمًا" (ص 98).

يرسم المؤلّف في ذهن قارئه مشهد التحدّيات والأحزان اليوميّة، التي مرّت بها العائلات الفلسطينيّة؛ نتيجة وضعها الاجتماعيّ والاقتصاديّ الجديد. فلقد تمّت مصادرة أراضيهم، التي كانوا يعتاشون من خيراتها، وحوّلتهم الدولة الوليدة إلى فقراء معدومي الحال، لا يجدون قوت يومهم، في منفاهم القسريّ في وطنهم، ولا يملكون ثمن رغيف الخبز بعد أن كانوا أعزّاء. ومع ذلك، نرى بأنّ لديهم التصميم والمثابرة على البحث عن لقمة عيشهم، ودعم بعضهم البعض، بأيّ وسيلة ممكنة؛ ليكملوا مسيرة الحياة. فزهرة التي رجعت مع والدها المريض إلى القرية "بحثت كغيرها من الفقراء عن لقمة العيش. ساعدت النسوة في إدارة البيوت، وعملت في جمع الغمار بالحصاد، وعشّبت في البساتين، وساعدت بجلب مياه العين إلى البيوت البعيدة" (ص 122).

6. الأثر النفسيّ للنكبة:

بالنظر إلى طبيعة ما حلّ ويحل بالفلسطينيّين من فظائع حتّى يومنا هذا، فإنّ أكثر الأدب الفلسطينيّ المهتمّ برواية النكبة؛ وقع تحت سيطرة الصدمة النفسيّة المزمنة، التي وصفها فريدريك جيمسون بأنها "الأذى التاريخيّ" ((Jameson, 1981, 102 الذي يعشّش في ثنايا النصّ الأدبيّ. إنّ الكارثة والمعاناة البشريّة الهائلة، التي حلّت بالفلسطينيّين، ولّدت لديهم شعورًا بالغضب الفرديّ والجماعيّ، والإحباط، واليأس، والإذلال. فالمعاناة الاجتماعيّة التي حلّت بهم، "تجمع في مكان واحد حشدًا من المشاكل الإنسانيّة، تكون أصولها ونتائجها في الأذيّة المدمّرة، التي يمكن للقوّة الاجتماعيّة أن تُحدثها في التجربة الإنسانيّة. تنتج المعاناة الاجتماعيّة عن أفعال القوى السياسيّة والاقتصاديّة والمؤسّساتيّة تجاه الناس" .Kleinman, 1997, ix))

فإحدى وظائف أدب المقاومة، في مثل هذه المواقف الصادمة، هي التعبير عن هذا الشعور الرهيب، وهو ضرورية تاريخيّة لتسجيل الكارثة الجماعيّة في عجلة التاريخ، وعدم ترك المجال للمنتصر بأن يكتب التاريخ على هواه. علاوة على ذلك، أشار إدوارد سعيد، بأن أحداث عام 1948 مثّلت كارثة سياسيّة مدمّرة بالنسبة للفلسطينيّين، تحمّلوا آثارها، ولم يسعفهم بها إخوانهم العرب، وتركوهم يصارعون عدوّهم، وهم مكشوفو الظهر، بدون سند أو دعم جدّيّ لهم. ويضيف سعيد أنّ الانتصار الإسرائيليّ في عام 1948 لم يؤثّر على الفلسطينيّين فقط، ولكنّه يشكّل تحدّيًا غير مسبوق لمفهوم الهويّة القوميّة العربيّة الجماعيّة بالكامل، وإلى مشروع التحديث في العالم العربيّ، حيث تقف إسرائيل بالمرصاد، لأيّ جماعة تنادي بالقوميّة العربيّة، وتحديث دولها، لتصبح في مصافّ الدول المتقدّمة (Said, 1974, ix–xxxiv). ووفقًا لسعيد، فإنّ الصدمة التي وقعت عام 1948، لا بدّ من فهمها، ليس فقط كمأساة إنسانيّة، وإنّما أيضًا كأزمة مدمّرة في السرد الأدبيّ في العالم العربيّ بأكمله. وأضاف أنّ المؤلّفين الفلسطينيّين يجب أن لا يتوقّفوا عند سرد تجربتهم التاريخيّة، وتحليل البؤس الإنسانيّ الذي أحدثته النكبة، بل يجب تفكيك معناها، وشرح أهمّيّتها للعالم العربيّ

والغربيّ؛ لأنّهم شهود عليها، فالدكتور دوري لاوب يعتقد بأنّ "الشاهد هو جزء من عمليّة الإدراك الكامل للصدمة الجماعيّة" (Felman & Laub, 2013, xv) .

في هذا السياق ، تشرح رواية الدكتور فؤاد خطيب "ذاكرة العنقاء" الغضب الكامن في نفوس الفلسطينيّين واللاجئين، وما حلّ بهم من فظائع خلال النكبة. ولا يكتفي الدكتور فؤاد في شرح أبعاد الصدمة النفسيّة، التي حلّت بالشعب الفلسطينيّ، بل يتجاوزها ويفكّك شخصيّات الفلسطينيّين في داخل إسرائيل، وما حلّ بها من تغيّرات، وكيف نجح الكثيرون بتشكيل وعي وطنيّ لهم، على الرغم من رضوخهم لقوّة إسرائيل الكولونياليّة، وتبلور وعيهم التاريخيّ، حيث بدؤوا يتسائلون عن الهويّة والحنين والحبّ والرغبة في الحياة، وحتّى الموت. هذه المواضيع التي طرحها الدكتور فؤاد ترسم شكل الهويّة الوطنيّة الفلسطينيّة، وعمليّة النضال الفرديّ للفلسطينيّين العاديّين.

7. استدعاء التراث في نصّ الرواية:

وظّف الدكتور فؤاد الخطيب التراث الشعبيّ الفلسطينيّ بغزارة في رواية "ذاكرة العنقاء"، والتراث في المعجم الأدبيّ هو " ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم، في شعب من الشعوب، وهو جزء أساس من قوامه الاجتماعيّ والإنسانيّ والسياسيّ والتأريخيّ والخلقيّ، يوثّق علائقه بالأجيال الغابرة، التي عملت علي تكوين هذا التراث وإغنائه" (عبد النور، 1986، 63). فالتراث التاريخيّ للنكبة، وتراث حياة الفلّاحين الفلسطينيّين، والتراث الدينيّ، والميثولوجيا، كانت عناصر بارزة في نصّ الرواية، وهذا يدلّ على ارتباط الكاتب بالماضي، الذي وظّفه لإغناء الرواية بالوصف الحسّيّ، والتعبير عن أحاسيسه وتجربته النفسيّة تجاه الموروث التاريخيّ لشعبه؛ ممّا خلق فيها صورة فنّيّة إبداعيّة وأثراها (زايد، 1997، 6)، وكانت إضافة لافتة لعمله الأدبيّ. لكنّ الدكتور فؤاد أهمل أجزاء أخرى من التراث، ولم يعالجها بالنصّ، مثل الأغاني التراثيّة، التي كان ينشدها الفلّاح خلال عمله اليوميّ في البيادر؛ ممّا يجعل القارئ يشعر بفقدانها.

نلاحظ أيضًا في الرواية أنّ الكاتب استعمل التراث الدينيّ، الذي هو مصدر غنيّ وهامّ في كتابة الرواية، وهذا النوع من التراث برز في أدب العرب بكثرة بعد مجئ الإسلام، وقلّ مل يخلو نص أدبيّ منه (قدّوح، 2015، 18). ففي رواية "ذاكرة العنقاء" نستشعر التراث الدينيّ في عدّة مواضع، حيث قال: "لم يبقَ لي إلّا أن أتفرّس وجه أبي الخاشع وكيف انقلب من وجه....إلى آخر هادئ مسبل العيون وديع، كأنّه وجه آخر، أحد هؤلائك الحواريّين، الذين تحلّقوا حول عيسى بن مريم في عشائه الأخير" (ص 204). وفي مكان آخر يقول "فتحت الباب، وقد فغرت السماء فاها، وبعثت طوفان نوح عليه السلام..." (ص 220).

أمّا الميثولوجيا فكانت لها حصّة أيضًا في نصّ الرواية، حيث استحضرها الكاتب، ليس لتخليد الأساطير الميثولوجيّة، ولكن لتخليد أثر النكبة على الفلسطينيّين، ولإيمانه بتشابه ما جرى خلال النكبة وحكايات الشعوب وأساطيرها. فالنصّ الأدبيّ هو الناقل الرئيسيّ للميثولوجيا التي ترسّخت فيه، واستنسخها الكاتب في روايته لعلاقتها التفاعليّة مع مجريات الأحداث، وللترابط بينها وبين الصدمة النفسيّة للنكبة: "سيزيف الإغريقيّ حمل صخرته على ظهره، ودار صاعدا ونازلا وباحثا عن خلاصه في أروقة الأولمب" (ص 108). والفلسطينيّ حمل نكبته معه، وتاه في فيافي العالم، يبحث عن بيت يؤويه، وعن وطن سُرق منه، كما جاء في النص: "إنسان هذا العصر لم يجد صليب آلامه، ولا صخرة عذابه، وما زال يبحث عن مداره نحو أبديّة حائرة بين الخلاص والفناء، بين عذاب أبديّ وسلام مستحيل" (ص 108).

الإجمال:

على الرغم أنّ النكبة وما تلاها من مصائب على الشعب الفلسطينيّ، كان موضوعا مركزيّا في رواية الدكتور فؤاد الخطيب، لكنّها تبثّ الأمل في بيت ووطن يبقى حيًّا في قلوب الفلسطينيّين ولا يفارق خيالهم. صرخة الدكتور فؤاد الخطيب الأدبيّة لم تكشف فقط عن عذاب المهجّرين وعن بثّ الأمل، وإنّما كانت وصيّة مقدّسة للأجيال القادمة من الفلسطينيّين، بأن يحملوا ذكرى النكبة ومآسيها، وأنّ لا يهملوها، وأن تتذكّر الأجيال ما حلّ بآبائهم وأمّهاتهم في نكبة 48، وأن ينقلوها لأبنائهم، وأن يتعايشوا معها، وتكون نبراسًا لهم لتحرير أرضهم وأنفسهم من الاحتلال. فمن المهمّ أن يعرف الأبناء حقيقة ما حلّ بآبائهم وقراهم الأصليّة التي أُقتلِعوا منها؛ ليحلّ محلّهم شعب آخر تجمّع من كلّ أقطار العالم، وبنى فوق أنقاضهم مجتمعًا أوروبيًّا لا يمتّ لمحيطه بِصِلة.

على الرغم من أنّ الكثيرين تطرّقوا إلى النكبة وأحداثها بكتاباتهم الأدبيّة، لكنّهم عجزوا عن التعبير عن النكبة النفسيّة والصدمة التي عانتها شخصيّات "ذاكرة العنقاء". فكتابة هذا النوع من الأدب ليس لتسلية القارئ أو لتمرير وقته، بل هي كنصوص الأقدر على الاقتراب من جوهر التجربة وتمثّلها، وهي أيضًا وليدة عوامل نفسيّة داخليّة مرّ بها الكاتب، تعبّر عن عواطفه وخلجات نفسه تجاه ما حصل لكلّ فلسطينيّ، ويحاول استعادتها ليس لغرض "البقاء في بحر ذكريات متّقد"، وإنّما تحدّثه عن "الاستمرار ومتابعة مشوار الحياة النابض في عروق الطبيعة من حوله، وفي عروق الوجود الذي يصرّ دومًا على أن يتجدّد" (ص 106). فهو لم يتقوقع على نفسه هاربًا من صدمة النكبة النفسيّة، وإنّما عنده إيمان عميق بأنّ الحياة انبعثت من جديد في روح الفلسطينيّ وجسده المدمّر؛ لمواجهة الظروف الجديدة والمخاطر المحدقة به في وطنه.

المصادر والمراجع:

1. البغداديّ، ع. (1996). *خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب*. ج7، ط3، تحقيق: عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي.
2. خطيب، ف. (2009). ذاكرة العنقاء. حيفا: منشورات مؤسّسة الأفق للثقافة والفنون.
3. الشهرستانيّ، م. (2004). نهاية الإقدام في علم الكلام، تحقيق: أحمد فريد المزيديّ. بيروت: دار الكتب العلميّة.
4. صليبا، ج. (1982). *المعجم الفلسفيّ بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والإنجليزيّة واللاتينيّة، الجزء الثاني*. دمشق: الشركة العربيّة للكتاب.
5. عبد النور، ج. (1986). *المعجم الأدبيّ*، ط3. بيروت: دار العلم للملايين.
6. زايد، ع. (1997). *إستدعاء الشخصيّات التراثيّة في الشعر العربيّ المعاصر*. القاهرة: دار الفكر العربيّ.
7. قدّوح، س. (2015). *منابت القصص في الأدب العربيّ الحديث*. بيروت: دار الرؤية العلميّة.
8. لطفي، د. (2014). *البحث عن سر أمنحتب.. الجزء الأوّل عين حورس*. القاهرة: منشورات دار أكتب للنشر والتوزيع.
9. Felman, Sh. & Laub D. (2013). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature Psychoanalysis and History*. New York: Routledge.
10. Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
11. Kleinman, A., Das, V., & Lock, M. (Eds). (1997). *Social Suffering*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
12. Said, E. (1974). '*Arabic Prose and Prose Fiction since 1948', Introduction to Halim Barakat, Days of Dust*, translated by Trevor Le Gassick. Washington: Three Continents Press.

قضايا اجتماعيّة فلسطينيّة في "تضاريس جسد" للأديب محمّد خليل

د. موسى حجيرات

باحث أكاديميّ مستقلّ

ملخّص:

إنّ عنوان المجموعة القصصيّة (تضاريس جسد) غير التّقليدي، وكون الكاتب فلسطينيًّا منتميًا إلى شعب معاناة الظّلم والكبت، وكونه ناقدًا أدبيًّا، أيضًا يجعل القارئ يتيقّن أنّه لم يكتب عبثًا، وإنّما له في كلّ عنوان هدف، وفي كلّ مضمون رسالة، وفي كلّ طريقة عرض إشارة صريحة أو خفيّة.

كلّ ذلك يوصل إلى السّؤال، ما هي القضايا، العامّة والخاصّة، التي يريد الكاتب طرحها أو معالجتها؟ أو رفعها إلى مستوى الحدث؟

إنّ الأدب الفلسطيني بعد النّكبة قد تناول قضايا النّكبة، وأحداثها المأساويّة، ناقلًا وواصفًا مشاعر الخوف والارهاب، والتّشرّد والضّياع. وبعدها إلى الغربة، والحنين إلى الوطن، وواصفًا أحلام العودة إليه.

وكلّ أديب هُجّر واستقر في الشّتات، حمل وطنه على كتفه، وسار به إلى حيث سار مشرّدو فلسطين الشّتات. وأمّا من بقي منهم في وطنه، فقد ضاق عليه وطنه، فاستحدث بعد هزيمة حزيران أدب المقاومة، وأدب الثّورة، وأدب تصوير المعاناة والظّلم والكبت، والقضايا الاجتماعيّة الكثيرة التي باتت تشغل المجتمع الفلسطينيّ في الدّاخل. فأين محمّد خليل و"تضاريس جسد" من هذا الأدب، وماذا تحمل مجموعته في طيّاتها؟

هذه التّساؤلات تطلّبت إجراء الدّراسة التي تمثّلت بجمع المواد، ومعالجتها أدبيًّا، وعرض القضايا التي تناولها الكاتب في تضاريس جسد. وقد توصّلت هذه الدّراسة إلى أنّ مجموعة "تضاريس جسد" هي مجموعة تقليديّة من حيث اختيار المضامين، والقضايا الاجتماعيّة

الملحّة بالنّسبة للفلسطينيّ أينما كان. فلم يبتعد الكاتب عن تناول قضيّة المرأة، والجنس، والمخابرات، لكنّها غير تقليديّة في طريقة عرضه لهذه القضايا. فقد عرض الفلسطينيّة الدّاعية إلى الحريّة، والتّحرّر من التّصوّر الذّكوري لكلّ ما يتعلّق بشؤون المرأة.

كما عرض الفلسطينيّ "الليبراليّ" الّذي مهما حاول الظّهور باتّباع سبل الحداثة، والدّمقرطة في السّلوكيّات، ورفع شعار تحرير المرأة، ومساواتها للرّجل، لكنّه تقليديّ محافظ في اللا وعي العربيّ المسلم. وعرض، أيضًا قضيّة التّعاون الّذي وإن تعاطف، إنسانيًّا، مع أهل الخير، والفقر، والعوز، والمصلحة، لكنّه نبذ التّعاون، اجتماعيّا، كفلسطينيّ لا يخضع، بفكره، وثوابته الاجتماعيّة، ومبادئ حياته، وإن خضع سياسيًّا.

كلمات مفتاحيّة: القصّة الفلسطينيّة، النكبة، المرأة، الجنس، المخابرات.

الأديب محمّد خليل- بطاقة تعريف:

محمّد خليل أديب فلسطينيّ، من قرية طرعان الجليليّة، ولد عام 1953، يحمل دكتوراة في الأدب والنّقد من جامعة اليرموك في إربد-الأردن، منذ 2002، معلّم ومربّ سابق، محاضر في مهنته، وناقد أدبيّ في كتاباته، وكاتب المجموعة القصصيّة "تضاريس جسد"، التي صدرت عام 2012.

أبدع فيها بعرضه لقضايا مجتمعه الفلسطينيّ، فهو مرآة لمجتمعه، وعينٌ عليه تراقبه وتسجّل سلبيّاته وإيجابيّاته، وبأسلوبه أسلوب النّقد البنّاء الهادف إلى التّقويم (مرعي، 2012) ، وبلغته السّرديّة النّاضجة، واطّلاعه الثّقافيّ الواسع.

من مؤلّفاته في النّقد الأدبيّ:

1. ألوان - مقالات في النّقد والأدب، دار النّهضة، النّاصرة، 1996.
2. النّقد الأدبيّ في فلسطين 1948 في نصف قرن (1948-1998) نقد الشّعر، نقد القصّة، نقد الرّواية، ونقد المسرحيّة، دار الهدى للطّباعة والنّشر، كفر قرع، 2007.

3. نقد على نقد، دار الهدى للطّباعة والنّشر، كفر قرع، 2007.
4. محمود درويش، مقالات وحوارات (1961-1970)، دار الهدى للطّباعة والنّشر كريم 2001، كفر قرع، 2009.
5. القصّة الفلسطينيّة المحليّة، جيل الرّواد، مجمع اللّغة العربيّة، أكاديميّة القاسميّ، باقة الغربيّة، 2009.
6. أوراق نقديّة، مقاربات نقديّة في الأدب والنّقد ، دار الهدى للطّباعة والنّشر كريم، كفر قرع، 2014.

وله مؤلفات في أدب الأطفال، أيضًا أهمّها:

1. نشيد الوطن، 2007 .
2. ريحان وياسمين، 2007.
3. أسرة أرنوب، 2007.
4. الهزار يغرّد من جديد، 2007.
5. عودة السّندباد ، 2014.
6. الجزيرة والبحر، 2015.
7. الديك الفصيح، 2015.

وله مؤلّفان عن قريته طرعان، هما:

1. الطّريق إلى طرعان، مطبعة الشّرق العربيّة، القدس، 1997.
2. طرعان وأخواتها- العيش والملح، مطبعة الشرق العربيّة، القدس، 1999.

توطئة:

عرفت الأديب محمّد خليل ناقدًا أدبيًا، واثقًا بنفسه، حاثًا على النّقد لأهميّته، مبديًا الاستعداد لقبوله، يريد التّحول بواقع الأدب من التّعبير العامّ عن الذّات إلى التّفاعل مع المتغيّرات الحديثة، والتّوفيق بينها وبين العواطف والخيال.

وظّف في بداية مجموعته نصّين يحتويان على اقتباسات لتبيين أهميّة النّقد للمجتمع وللشّخصيّة، بشكل عامّ، ولحيويّة الأدب ونقده بشكل خاصّ. وكذلك لتبيين إيمان الكاتب ومعتقده بالنّسبة للأدب، وعرض رأيه بالموضوع.

كما أراد، أيضًا إبراز دوره كناقد أدبيّ، ومكانته في هذا المجال. فتأنيس المرآة في النّص، مثلًا وسيلة حكيمة ناجحة لعرض وجهة نظره. والتّغريد خارج السّرب بمثابة عرض إعلان للقرّاء أنّه هو خارج السّرب، ومن يكن، إن لم يكن القويّ، الواثق بنفسه، القادر على النّقد، وقبول الانتقاد وإن كان سلبيًّا.

وبصورة أو بأخرى زجّ القارئ في زاوية، وبحنكة غريبة وضع نفسه مع طه حسين، ونجيب محفوظ، وميخائيل نعيمة رغمًا عن أنف من يجرؤ على معارضته.

وبشكل بارع في نصّ "التّنوير" قام بتوظيف النّص، ليس للدّلالة على أهميّة القصّة القصيرة كفنّ، فحسب، إنّما ترجمة لاتّجاه كتابته، وكأنّه يقف ويصرّح: ها أنا أكتب ما أشعر به، وأعبّر عن ضميري كأديب، وعن شعوري كإنسان.

ولكن بعد قراءة المجموعة قراءة ناقدة، وجدت أنّه يعرض قضايا مختلفة تقليديّة بعناوينها ومضامينها، ولكن بطريقة فنيّة جذّابة، يُظهر فيها براعته الكتابيّة ومستواه الثّقافي العامّ، ومقدرته على التّحكّم بالنّص والسّيطرة عليه.

فلو ألقينا نظرة سريعة ناقدة لمجموعة "تضاريس جسد" (بدون قراءة المحتوى بتمعّن) لأدركنا، وبسرعة أنّ محمّد خليل كاتب فلسطينيّ تقليديّ، يوظّف بعض التّعابير التّقليديّة من واقع المجتمع الزّراعيّ (تجلّيات شجرة، يوميّات فأر، أيّام الحصاد)، مختارًا لإحدى

قصصه عنوان "عربيّ جيّد"، وهذا تصنيف سلطويّ، وينقد الواقع العربيّ في الدّاخل الفلسطينيّ العامّ ومشيرًا إلى المعاناة.

وكالآخرين من الكتّاب الفلسطينيّين، فالجنس بالنّسبة له ركيزة حياتنا، فنحن مجتمع ذكوريّ، والمرأة لها أكبر الأثر في حياتنا، كما أنّها تجسّد لنا الجنس، والجنس يمثّل الرّجولة.

ومن النّظرة السّريعة لعناوين القصص في المجموعة يمكن الوصول إلى استنتاج أنّ الرّابط بين مضامين القصص في المجموعة هو الكاتب، شكلًا بطريقة عرضه وتعابيره، ومضمونًا بطريقة تفكيره وبثّ معاناته، وهدفًا فهو الفلسطينيّ القادر الذي يولّد الابتسامة من رحم المعاناة، وهو الصّامد الذي يعتبر الصّمود في الوطن جزءًا من العقيدة، وهو، كما ذكر العربيّ الفلسطينيّ، الذي يتصدّر الجنس سلّم أولويّاته.

1. الأدب الفلسطينيّ:

إنّ الأدب، شعرًا ونثرًا، يعرض حياة المجتمع عرضًا ماديًا وفكريًا. فالأديب الفلسطينيّ في منتصف القرن الماضي، فترة الاستعمار البريطانيّ والإعداد لإقامة دولة إسرائيل، عرض قضايا فلسطينيّة مختلفة محورها الظّلم والمعاناة.

فمنذ أن أقيمت دولة إسرائيل، وفرض الحكم العسكريّ، عانى الفلسطينيّون الباقون في وطنهم في مختلف مجالات حياتهم، فخفّ الإنتاج الأدبيّ تحت وطأة النّظام الجديد، الذي يكاد يلتهم كلّ شيء.

ومنذئذٍ كلّ شاعر ينظم، وكلّ راوٍ يروي، وكلّ قاصٍ يقصّ، وحتّى كلّ متحدّث وخطيب يتكلّم، لا يخلو إنتاجهم من وصف الظّلم والمعاناة في الوطن، والمنفى، والشّتات، أو حلم العودة إلى الوطن.

ولكن تغيّرت الأمور شيئًا فشيئًا، ففي نهاية القرن العشرين، وبداية الواحد والعشرين، كأن اللجوء قد أُلفَ، وكأنّ المعاناة والظّلم استدخلوا، أو كأنّ القيد قد ارتخى، وأصبح لذلك أثر في الأدب، شعرًا ونثرًا.

1.1 الأديب وواقعه الفلسطينيّ:

عانت أسرة الأديب محمّد خليل كأيّ أسرة فلسطينيّة، وإن لم تُعانِ فعلًا التّشريد، والطّرد والتّهجير، فقد عانت نفسيًا حين سماع أخبار إخوانهم الفلسطينيّين من قرى ومدن أخرى، الّذين هربوا خوفًا من وحشيّة المحتلّ، وتركوا بيوتهم وغادروا إلى أمكنة أخرى، ولكن في وطنهم مراوغة لدوريّات الاحتلال. عانوا سهر الليالي لقلّة المأوى وقلّة الزّاد، عانوا التّشرّد وعدم الاستقرار، عانوا الحيرة وقصور ذات اليد. تألّموا لإخوتهم الذين شرّدوا وأبعدوا وغادروا أوطانهم، عانوا لمقتل إخوتهم في المجازر والقتل الجماعيّ الذي حلّ بهم.

محمّد خليل عانى جدّه وأبوه كلّ شيء، عانت جدّته وأمّه، عانى مجتمعه، ومن هو إن لم يكن سليل من عانوا الظّلم والعدوان، فعليلًا ونفسيًّا. محمّد خليل انعكست في شخصيّته معاناة مجتمع ومعاناة أسرة، ومعاناة والدين وإخوة.

فحين يكتب، يعرض كفلسطينيّ، معاناة أهله وديارِه؛ لأنّ ذلك راسخ في عقله وتفكيره، وفي مخيّلته، أيضًا فلا يتخيّل فلسطينيًّا بدون معاناة، حتّى لو استقلّ في وطنه وبنى دولة، فالمعاناة جزء منه.

ونحن إذ فُتح لنا باب تتبّع الكاتب محمّد خليل في "تضاريس جسد" نسأل: ما هي القضايا التي يعرضها في مجموعته؟ اجتماعيّة؟ سياسيّة؟ نفسيّة؟ وكيف يعرضها؟، وأيّ أسلوب ينتهج لذلك؟ نجده يعرض قضايا فلسطينيّة تقليديّة، قضايا إنسانيّة اجتماعيّة. فبالإضافة لقضايا المعاناة الاجتماعيّة كالتّهجير والتّشريد واللجوء والمنفى والشّتات، والأرض، والوطن عرض قضايا أخرى تصدّرتها قضيّة المرأة، وقضيّة الدّين والتّديّن، وقضيّة المثقّف العربي المكبوت، الثّائر على السّلطان الجديد، وقضيّة التّركيبة الاجتماعيّة الفلسطينيّة والأسرة في عالم الحداثة، والتّغييرات السّريعة، والعلاقة بين الفلسطيني التّقليدي الحامل لآلام الماضي، والحديث الحامل لآمال المستقبل وبين الدّولة التي أصبحت حقيقة واقعة، ولها من السّؤدد والسّلطان ما لدولة عظمى، ولها من الحذر في معاملة الأقليّة ما للخائف المذعور الذي يعمل لكلّ حركة ألف حساب.

وفي هذه الدّراسة سأتناول عرض الكاتب لبعض هذه القضايا، فأتطرّق لعرضها المضمونيّ من قبل الكاتب وطريقة عرضها، ونقدها والتّعليق عليها في أماكن انتقائيّة إيمانًا بوجوب التّعليق وإفادته.

2.1 معاناة المرأة الفلسطينيّة:

عاشت المرأة الفلسطينيّة المعاناة، معاناة ظروف الحياة الصّعبة القاسية، قلّة المأوى، فقد كانت تنام هي وأبناؤها تحت العُرَش وفي الطّرقات، وتحت أشجار الزّيتون، وكذلك قلّة المؤونة، فتأكل خبز الشّعير القليل، إن وُجد، وتعاني الجوع الليالي الطّوال.

وعاشت، كذلك معاناة التّهجير، والتّشريد، والطّرد، فالمرأة الفلسطينيّة هاربة من دوريّات الاحتلال، وهاربة من قطعان الغاصبين لبيتها، وأرضها، وحريّتها.

وحاملة أولادها الصّغار على رقبتها وبين يديها، والآخرون سائرون خلفها يركضون. فاقدة زوجها الهارب إلى الجبال، والمطلوب للقوّات السّاعية لفرض سيطرتها، والتي تسعى لتقويض كلّ جهد للمقاومة.

المرأة التي تسمع أخبار المجازر تتناقلها الألسنة واصفة فظاعتها ووحشيّتها، وخلوّها من المشاعر الإنسانيّة، وهبوطها لمستوى الحيوانيّة الشّرسة.

تاركة وطنها: مدينتها، وقريتها، وحارتها، وبيتها، إلى عالم آخر ليس إلّا مخيّمات اللاجئين.

تعاني مركزًا اجتماعيًّا جديدًا صعبًا لا يتّسم إلّا بالظّلم، والضّعف، وقلّة الحيلة. تعاني مكانة اللاجئة في مكان آخر.

المرأة التي جمعت طموحاتها، وأحلامها، وآمالها، وجمّدتها حتّى تتحرّر من وضعها الحالي، فهي بدون آمال، وأحلام وطموحات، همّها النّجاة والخلاص. هي لا تصارع ذكوريّة المجتمع بل تستغلّها للحماية، وتصارع البقاء، وإن يتسنّى تصارع دونيّة العيش، حفظًا لماء الوجه والكرامة.

1.2.1 قضيّة المرأة:

الحرّيّة لم تعد حريّة الفلسطينيّة التي تطمح للتّحرّر من المجمع الذّكوري، الذي يحدّد لها إطارًا ضيّقًا لسلوكيّاتها الاجتماعيّة؛ فيتحكّم في عملها، وتعليمها، والخروج من بيتها، ولباسها، ومظهرها، وتزويجها.

فإن تجاوزت حدّ هذا الإطار، أو حتّى مشت بمحاذاته، تكون قد تخطّت الحدود، وخرجت عن المألوف، وجلبت العار والرّذيلة؛ فتقتل لمحو العار ولتبييض شرف العائلة.

ففلسطينيّة اليوم التي يصوّرها محمّد خليل، ويعرض قضيّتها، تخرج حرّة من بيتها لتعمل ما تشاء، ولتتعلّم ما تشاء، وكثيرًا منهنّ دخلن عالم التّعليم الحديث بموضوعاته الحديثة، أيضًا كعلوم الحاسوب، ودخلن سوق العمل وفي مجال التّقنيّات العالية. فإن طلبت العلم لا تقيّدها حدود دول، ولا قارّات، ولا شروط لنوع العمل أو ظروفه، أو أيّة ضوابط اجتماعيّة أخرى، إنّما ما يلائم الإرادة والتّخصّص.

وأصبح خروج المرأة للعمل أينما شاءت ومتى شاءت، ولباسها تفرضه الموضة، وشكلها ومظهرها تقليدًا لنساء الغرب حتّى تكاد تفقد خصوصيّاتها.

فمحمّد خليل في "تضاريس جسد" يغاير أسلافه الأدباء، فلا يعرض قضيّة فلسطينيّة تقليديّة في مجتمع تقليديّ، ولا داعية للحريّة في مجتمع ذكوريّ محافظ إنّما داعية للحريّة، بل ثائرة اجتماعيّة على مجتمع ظاهره حديث مواكب ومساير للحداثة والتّطوّر، ولكنّ ما زالت رواسب التّفكير التّقليديّ، والمعتقدات الذّكوريّة تسيطر علي تسيير نهج حياته.

أمّا العوامل التي دفعت محمّد خليل لعرض قضيّة المرأة الفلسطينيّة في "تضاريس جسد" فهو كونه فلسطينيًّا يحمل هموم شعبه ومجتمعه، ويدرك أهميّة المرأة الفلسطينيّة ودورها الاجتماعي، ويعرف قضاياها الاجتماعيّة، وواقعها، ومعاناتها، وقد ظهر ذلك في كتابات آخرين من الأدباء الفلسطينيّين، كسميرة عزّام، مثلًا والتي "تعتبر رائدة القصّة القصيرة في فلسطين"، و"قدّمت لنا صورة شاملة عن حياة المرأة الفلسطينية، وأشكال معاناتها، وفتحت أعين النّساء على واقعهن" (بيخان، 2017)، وفُتح الطّريق لخروج المرأة من هذه المعاناة، وحلّت

بداية ولوجها للعالم المتحضّر الرّاقي، ويطمح محمّد خليل لعرض ذلك للعالم الحديث المتطوّر.

إنّ الأديب محمّد خليل يحذر من عرض المعاناة الاجتماعيّة للمرأة الفلسطينيّة، بشكلها التّقليديّ؛ لكي لا يعتبر مقلّدًا لأسلافه الأدباء، ولا يريد الخروج عن هذه الأفكار مطلقًا؛ لكي لا يعتبر ثائرًا. لذلك اختار بحكمة وبراعة أن يعرض الإطار العامّ، وهو واقع المرأة العربيّة الفلسطينيّة، ويذكر النّوافذ التي من خلالها انطلقت المرأة الفلسطينيّة، وتنطلق نحو الحداثة والتّمدّن.

فذكر المرأة الفلسطينيّة التي تنشد الحريّة، وتعتبرها هدفًا، "فالحريّة معشوقها وشعارها (في البدء كانت الحريّة) المحبّب إلى قلبها وعقلها معًا، إنّها توأم روحها الذي يلازمها، وتتغنّى بها أنّى ذهبت، وشعورها أنّ الحريّة مذ جاءت إلى الدّنيا تجري في عروقها، كما تجري الدّماء فيه. الحريّة التي تنشدها مطلقة، لا تعرف حدًّا ولا قيدًا، ولا شرطًا إلّا بمقدار نفعها وجدواها، وهي تدرك انّ وجودها من وجودها، ولا معنى ولا قيمة لحياتها دونها. إنّها شرط الوجود بلا منازع" (خليل، 2012، 16).

والحريّة بالنّسبة لها هي الحريّة المطلقة، وهذه الفكرة هي تجديد للأديب محمّد خليل، إذ طالما طالب الأدباء حتّى النّساء بالحريّة للمرأة، ولكن حريّة في مجالات معيّنة دون غيرها، فالحريّة المطلقة في الحقبة الرّاهنة، هي كسر للمألوف وخروج عنه، وخمّن المنظّرون أنّها فكرة لن تنجح لعدم واقعيّتها.

أمّا الأديب محمّد خليل فقد تجرّأ، وطلب الحريّة المطلقة للمرأة العربيّة، التي ترفض كلّ "القيود والتّشريعات الوضعيّة، حتّى لو كانت مفروضة من مؤسّسة لاهوتيّة، آثرت أن تبقى في العتمة، لا أن تخرج إلى النّور، أو من ظلال الله السّوداء فوق أرضه، فقهاء الظّلام المتحرّكة، كما تنعتهم! لا لسبب إلّا لأنّها لا ترتكز على أساس شرعيّ أو قانونيّ أو عقليّ" (خليل، 2012، 16).

إنّ المرأة الفلسطينيّة التي يعرضها محمّد خليل هي مثقّفة، أيضًا فقد أدركت أنّ السّعي في طلب الحريّة بحاجة لعوامل تسانده كالثّقافة والتّجربة (خليل، 2012، 21)، والجرأة، والإصرار والعزيمة (خليل، 2012، 26-27)، والاقتناع، والإلمام بأسس النّجاح كوحدة أفراد المجتمع، وخلق قيادة مسؤولة، والوعي بالحقوق الاجتماعيّة وحقّ العيش بكرامة خاصّة (خليل، 2012، 27). فـ"لم تدّخر وسعًا ولا جهدًا في تحصين نفسها بالمعرفة الإنسانيّة، إذ سعت حثيثًا إلى توسيع رقعة ثقافتها وسعة أفقها ومعرفتها، فأكثرت من التّزوّد بالثّقافة" (خليل، 2012، 16).

فقد أكّد محمّد خليل هذا العامل على لسانها وذكر تعريفه (خليل، 2012، 21)، وأهميّته، بل ونقد المثقّفين وثقافتهم الوهميّة وشهاداتهم المزيّفة (خليل، 2012، 20)، وتساءل عن موقفهم من الوضع الرّاهن وعن تواجدهم، بل واتّهمهم بالنّفاق والتّملق لأصحاب السّلطة "ألم تغادروا البلاط بعد؟".

فأصبحت المرأة الفلسطينيّة المثقّفة في "تضاريس جسد" مثالًا ليس للتّحرّر فقط، إنّما للتّحرّر والتّنوير.

لم يغفل محمّد خليل عن أنّه لو أعطى المرأة العربيّة الفلسطينيّة الخارجة "لتوّها" من بوتقة المعاناة الاجتماعيّة مطلق الحريّة؛ لتبيّن أنّه غير واقعيّ في تنظيره، وأنّ فكرته خياليّة، وأنّ الحريّة التي لو اعتقد أنّ المرأة الفلسطينيّة حلمت بها، وحقّقتها، ستكون وهميّة وغير حقيقيّة. وأصرّ محمّد خليل على أن يكون متميّزًا عن أسلافه بعرض قضيّة المرأة؛ فجعلها تتحدّى الواقع المظلم، والتّحدّي بالنّسبة لها هو المبادرة في التّغيير، والتّقدّم النّاتج عن الحركة. وإنّ أسمى أهداف التّغيير هو التّحرّر والتّنوير؛ لأنّ السّياسة المبطّنة (خليل، 2012، 17) لمواجهة الجيل الصّاعد، جيل التّغيير، جيل الثّورة، جيل المبادرة والإصرار، هي سياسة التّجهيل، وسلخ الجيل عن ماضيه، وطمس هويّته وتغريبه؛ فيحدّد على لسانها، أنّ الواقع أكذوبة، وهو كابوس مزعج ولا يريده أحد، وهي تتمنّى زواله، إشارة للواقع المرّ، واقع المأساة (خليل، 2012، 23)، التي تعيشه المرأة الفلسطينيّة، بالرّغم من الشّوط الذي قطعته في طريقها نحو

الحريّة. كما أنّها تنتقد القيادة المحليّة على جمودها وعدم مبادرتها لأيّ شيء؛ فهم أصنام قليلة الفعل، ومتعاونون مع السّلطة. ولكنّ استراتيجيّاتهم، وخططهم نفذ مفعولها ومع ذلك لم يزالوا يتغنّون بها، أمجاد الماضي وبطولات طواها التّاريخ.

ولكن فيما بعد تؤكّد أنّ هذه القيادة التّقليديّة ستتراجع، إثر صمود أبنا الجيل الصّاعد، الذي تمثّله، وهي "تستمدّ شجاعتها من ثقتها وحركتها من قوّة الدّفع الذّاتيّ، ومن بعض من وقف إلى جانبها سرًّا وعلانية (خليل، 2012، 26).

وهكذا فكون الأديب ناقدًا أدبيًّا، وكون الأدب نقد للحياة في كلّ صورها ومعانيها، كما يقول الناشر في تظهيره (خليل، 2012)، يجعل وقوف محمّد خليل خلف بطلته العربيّة الفلسطينيّة الجامعيّة المثقّفة المبادرة للتّغيير والتّخلّص من الواقع المرّ، والنّظر بعينها إلى الواقع كمأساة وأكذوبة، وإلى القيادة المحليّة كفئة خاملة متعاونة ضيّقة الأفق تخشى التّغيير؛ فتدفع بالجيل الصّاعد للمواجهة دون تجربة ولا دراية.

وفيما بعد يدفع بطلته بالأمل والثّقة بالنّجاح، وكلّ ذلك يجعل وقوفه خلفها والنّظر بعينها وسيلة للتّعبير عن ذاته، ونشرًا لأحاسيسه ومشاعره وما يفكّر به.

وهذا ما يجعل ما اقتبسه في الإضاءة الأولى "سحر المرايا" عن طه حسين مادّة وظّفها، وبشكل ناجح، للتّعبير عن ذاته وشخصيّته. وأمّا التّنازل في نفس الإضاءة عن التّغريد خارج السّرب، فقد أوصل محمّد خليل الرّسالة أنّ المرأة العربيّة الفلسطينيّة قادرة على التّغيير وصنع المعجزات، وقد بدأت المسيرة متحدّية بجرأة وشجاعة وثقة كلّ الصّعوبات.

2. قضيّة المجتمع الذّكوري والجنس:

إنّ الجنس غريزة قويّة لدى الإنسان والحيوان، وهو شهوة عارمة وتلبيتها وإشباعها ضرورة ملحّة. ولإشباع الشّهوات ضوابط تحدّدها ثقافات بني البشر المختلفة، ولذلك فكلّ أمر الجنس صار موضوعًا دقيقًا وحسّاسًا، مع أنّه حاجة فطريّة طبيعيّة من حاجات الجسم الحيّ (القيسيّ، 2014، 55).

وفي معظم الثّقافات يدخل التّحدّث عنه وتداوله، وخاصّة بالتّصريح والتّفصيل ضمن الأمور الحسّاسة، ويكاد يدخل ضمن المحظورات. وأيضًا، ضمن الأدب بأجناسه يعامل الجنس بالحساسيّة الزّائدة، فقد قلّ ما كتب عنه. وحتّى أنّ "الكتابة عن الجنس والثّقافة الجنسيّة في الدّول العربيّة والإسلاميّة عامّة تثير في النّفس الخوف والحذر، وتبعث على الرّيبة لدى البعض، خاصّة المتشدّدين؛ لأنّه يقترن دائمًا، من وجهة نظرهم، بالانحلال الخلقيّ والخروج عن الدين والمبادئ والقيم، التي تربّينا عليها في مجتمعاتنا الشّرقيّة" (شعبان، 2008). بالرّغم من أنّ التّراث العربيّ على اختلاف أبوابه اعتنى بالجنس، ويندر وجود كتاب تراثيّ يخلو من المواضيع الجنسيّة.

وهناك كتب خصّصت للجنس فقط (عودة، 2019)، وبالرّغم من أنّه ورد ذكره في الكتب المقدّسة، ووضعت له الضّوابط الاجتماعيّة. وقد شكّل الجنس، كذلك ثيمة أساسيّة في الكثير من الأعمال الإبداعيّة منذ القديم، حتّى أنّه يكاد يكون من الصّعب وجود عمل قصصيّ لا يتضمّن إشارات جنسيّة، بما في ذلك الملاحم والأساطير القديمة، وحتى قصص الأنبياء والرّسل في الكتب السّماوية، كما تجلّى في قصّة يوسف، عليه السّلام، مع زوجة العزيز (الداديسيّ، 2018، 80).

وفي الأدب المعاصر، أيضًا كتب الكثير، تلميحًا وتصريحًا. وتناوله الأدب العالميّ كثيرًا، ولكن اختلفت كميّة تناوله ومستواها باختلاف الثّقافة، فمن التّلميح وحتّى الإباحيّة. وكذلك في الأدب العربيّ، مثل كتابات نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، والطّيّب صالح. وقد كان ينظر إلى الكتابات المتضمّنة مشاهد جنسيّة، وكان معظمها في أدب الرّجال، وكأنّها محاولات فرديّة تحدّدها أخلاقيّات الكتّاب أنفسهم، فمنهم من "استهدف الجنس لمجرّد الاستهداف، وهذا لا يضيف شيئًا للأدب كقيمة جماليّة وفنيّة بالأساس، بل سيكون محاولة للشّهرة أو لفت الانتباه، وقد يعتبر البعض الجنس مادّة سهلة للشّهرة، حيث هنالك من يبحث من خلال استعمال الجنس فقط عن ردّة الفعل التي يحدثها نصّ كهذا في قاعدة أصوليّة جاهزة للتّحريم والتّكفير والتّخوين والاتّهامات المعروفة" (قسيميّ، 2014). فكان "جسد المرأة يشكّل

مصدرًا لخيال الرّجل يثري مخيّلته الشّهوانيّة والجماليّة، وقد تأصّلت هذه النّظرة وتحوّلت مع مرور الزّمن إلى ثوابت ومعتقدات ترسّخت في ذهنه" (كتّاني، 2008، 104).

وقد مرّ الجنس بتحوّلات كثير منذ نهاية القرن الماضي، فلم يعد حكرًا على الرّجال، بل بدأ يظهر في كتابات النّساء، أيضًا ومنهنّ من كتبن بالتّصريح والتّفصيل، وبدأ بعض النّقاد ينظرون لعمليّة تضمين الكتابة مشاهد جنسيّة، حتّى لو كانت مقحمة، نوعًا من التّعبير عن الذّات، ونوعًا من الجرأة الأدبيّة، ثمّ أنّ الجنس حاجة طبيعيّة فمن غير الطّبيعيّ إبعادها وإهمالها. وهو من مكوّنات الحياة الإنسانيّة، والأدب له وظيفة بصفته تعبيرًا عن الوعي الاجتماعيّ الإنسانيّ، ولا يمكن أن يكون خلوًا من علاج قضايا الجنس، بكلّ أبعادها الإنسانيّة والأخلاقيّة. كما يشكّل حيّزًا واسعًا في حياة الإنسان والمجتمع، ولذا فالتّغاضي عنه تحت ستار الأخلاقيّات هو أمر مناقض للأخلاق (عودة، 2019).

وقد قال أحمد مراد، وهو روائيّ مصريّ من الجيل الجديد، أنّ الجنس عامل مهمّ يقوم عليه المجتمع، فإن غفل الرّوائيّ طرحه وتوظيفه، فقدت الرّواية أحد عناصرها وقوامها، و لا بدَّ أن يكون موظفًا في الحدث؛ لأنّه يبرز شيئا من الشّخصية بدون ابتذال أو إثارة الجماهير.

وهناك من يستخدمون الجنس موظفًا فنيًا لإبراز درجات القهر الاجتماعيّ الذي تعانيه المرأة، أو لإبراز درجات الكبت الجنسيّ والضّغوط التي يعانيها الشّاب، في ظلّ تدهور الأوضاع الاجتماعيّة والاقتصاديّة (الشاذليّ، 2018).

إنّ تناول الأدباء في كافّة أجناس الأدب، بل في الفنون الأخرى موضوع الجنس بجرعات مختلفة ومتفاوتة، وكذلك عمليّة تضمينه الرّواية أو القصّة في الأدب، أدّى لأن تشيع النّظرة لهذه العمليّة، وكأنّها تجرّؤ على الواقع، الذي يعتبر من يتعامل مع النّصوص الجنسيّة، ويتناولها في كتاباته، ويصرّح ويفصّل فيها؛ خارجًا على المألوف من النّظر إلى الجنس، وكأنّه مظهر من مظاهر الانحلال الخلقيّ، وخاصّة في المجتمعات الشّرقيّة المحافظة. لذلك وعلى طرف نقيض ينظر له الدّاعي إلى الحريّة، والتّحرّر من القيود الرّجعيّة ممّا أدّى لأن ينظر لكلّ

كاتب يضمّن نصوصه جنسًا وكأنّه من روّاد التّحضّر والتّقدّم، وخاصّة النّساء في المجتمع العربيّ. وهكذا ينظر للرّوائيّات الجريئات نوال سعداوي، ومي الطّحاوي، ورجاء الصّانع.

إنّ شيوع هذه النّظرة واستدخالها لدى الأدباء في العصر الحديث، خاصّة المبتدئين منهم، أعطت للرّوائي والقاصّ أن يضمّن روايته أو قصّته جنسًا، وكأنّه بذلك يحقّق ذاته هو، بل ويشبع غروره الفنّيّ.

أمّا بالنّسبة للأديب محمّد خليل فلديه شيء من هذا، إذ لِمَ اختار "تضاريس جسد" عنوانًا لمجموعته كلّها. أليس من باب تقديم الأهمّ، ولإدراكه أنّ الجسد في العنوان يجعله أكثر جاذبيّة للقرّاء. أليس كثيرون يؤمنون أنّ الكاتب إذ يضمّن كتاباته جنسًا، فهو يشبع نهم القارئ، الذي ينقصه الحديث والتّعامل مع الجنس، الذي يعتبر من المحظورات في أفضل أحواله، والذي تأنف نفسه أن يتابع الجنس الصّوريّ المعروض وبكثرة في التّقنيّات الحديثة.

وفي المجموعة يعرض قضيّة الجنس في المجتمع العربيّ الشّرقيّ المحافظ، وكيف يتعامل معه الرّجل؟ وكيف يستغلّه لتحويل المجتمع ذكوريًّا خالصًا، وفي الأنثى ملكًا خاصًّا به.

في معظم القصص في المجموعة تجد تلميحات جنسيّة، ولكن سأتحدّث عن "تضاريس جسد"، ليس لأنّها عنوان المجموعة، وإنّما لأنّ فيها جسدًا (رمز الجنس) في كلّ الثقافات، ولأنّ الجسد محطّ الجنس، ومجمع الحواسّ التي يمكن أن تستغلّ للعمليّة الجنسيّة، ويمكن أن تكون من يوصل لها، ويدفع لحدوثها، وفيها مكمن الإثارة الجنسيّة.

ففي قصّة "تضاريس جسد" يعرض الأديب محمّد خليل قضيّة الجنس، الفكرة، والتّنفيذ والأهميّة بالنّسبة للرّجل والمرأة، ويعرض القضيّة بطريقة غريبة، وغير متوقعة.

2.1 الفكرة عن الجنس:

عالم الجنس عالم خفيّ المعالم، والولوج إليه ليس بالأمر السّهل لأنّ الدّاخل إليه على يقين بأنّ هناك تغيير معيّن سيحصل لشخصه، بالإضافة للخوف من الوقوع في المحظور. ولكن لا بدَّ من التّجربة وخوضها لأنّ ذلك لا بدَّ منه، فالوضع بدونه صعب وثقيل.

المرأة بالنّسبة للرّجل الشّرقي المحافظ هي ملكه الخاص والشّخصيّ؛ لذلك يهتمّ أن يكون دائمًا أوّل من يملكه، ويرى بذلك مظهرًا من مظاهر الفوز. وهذا التّفكير، بل والمعتقد فيما بعد، هو الذي أعطى لغشاء البكّارة القدسيّة، وجعل فضّه الشّرعي نجاحًا وفلاحًا وفوزًا. أمّا فضّه غير الشّرعي فعار وخزي وجريمة، وطالما يودي بصاحبته إلى الهلاك، حتّى أنّ البعض يؤمن أنّ فيه ليس شرف الفتاة فحسب، بل شرف العائلة.

ولكن محمّد خليل يدرك التّغيير الذي يحلّ بالمجتمع في العصر الحديث، وبما يفكّر به تجاه الموضوع، وخاصّة الشّباب والفتيات، الذين يمثّلون جيل الحداثة، والتّقدّم، والحريّة. فحديث بطله لنفسه "لم أكن الأوّل في حياتك، بكل تأكيد؟! قد يكون هناك من سبقني إليك أو سوف يليني، أليس كذلك؟. وقوله: " سيّان في نظري (كون الجسد لفتاة عذراء أو متزوّجة) ما دمت، منذ الآن وصاعدًا، أنا فارسها الوحيد وعاشقها الأوحد" (خليل، 2012، 86)، فيه من الاعتراف الضّمني بقلّة الاهتمام بالقدسيّة التّقليديّة لغشاء البكّارة، وكذلك قلّة الاهتمام بالملكيّة لجسد المرأة.

وهنا أعتقد أنّ تحليلي للعبارة كان قد طابق تفكير الكاتب؛ فالأمر فيه من المبالغة شيء؛ فصحيح أنّ مجتمعاتنا الشّرقيّة المحافظة قلّ اهتمامها بالأمر، ولكن ليس لحدّ القبول والرّضى.

الجنس بالنّسبة للرّجل الشّرقيّ هو الجسد وتضاريسه، مداعبته والنّظر إليه بتمعّن لاستحضار كلّ حركة مغرية. فبطل محمّد خليل كان مفتونًا بجمالها إلى أقصى درجة، ولم يلتفت إلى إشارة تحذيريّة ثانية من مغبّة أن يكون الشّيطان ثالثهما، وراح يتأملّها على طريقته الخاصّة وهو معجب بها مشدوهًا إلى وجودها، ويعتقد انّ من سعادته أن يجوب تضاريس جسد عسجديّ يسلب اللبّ، ويأسر العقل (خليل، 2012، 82-83).

ويعتقد كذلك أنّ "صورة الجسد خطاب بصريّ كأيّ خطاب آخر، بلاغته في شكله، وسحره في سرّه"، وأنّ "اللمس (الجماع) فاتحة الجسد ومفتاح قفله" (خليل، 2012، 87).

إنّ الرّجل الشّرقيّ العربيّ المحافظ مهما كان عاشقًا متيّمًا، أو محبًّا عذريًّا، إلّا أنّ جسد المرأة يكون محور اهتمامه، ومحطّ تركيزه؛ فيجوع للجنس ويعطش للجنس. وأنّ اللقاء بين الجنسين يرتكز على إغراء الذّكر للأنثى باللمس والهمس، وإغرائها له بالتّمنّع اللطيف، الذي يعتبر جذب الخيط الذي في آخره رجل.

أمّا **طريقة عرض الفكرة** والتي ذكر أنّها غريبة وغير متوقّعة فهي كالآتي:

إنّ أهميّة الفكرة وأهميّة المضامين، وكونها أفكار الكاتب وتشكّل جزءًا لا بأس به من معتقداته، اختار لها أمتع الأساليب وأفضلها؛ لكي يضمن وصولها وبشكل سلس، ماتع وشفّاف إلى المتلقّي مهما كان مستواه، لكنّ كونه مثقّفًا ومطّلعًا وناقدًا عرض القضّة بأساليب ذات مستوى أدبيّ خاصّ، لم يتعمّده ولم يتكلّف به، بل سار معه على السّليقة، ومن هذه الأساليب:

أ. التّشويق الاستهلالي، وهي تقنيّة تهدف إلى رسم خريطة ذهنيّة للشّخصيّة المحوريّة لتمهيد الطّريق نحو الحدث (عتيق، 2015، 195).

وهنا نجد أنّ محمّد خليل قدّم للقصّة بمعلومات على لسان بطله، بيّن فيها واقع البطل الثّقيل وغير المرغوب، وهو يسعى لتغيير هذا الواقع، ولكنّه حتّى الآن يخشى التّجربة والخوض فيها؛ فيتحدّث عن قانون الحركة والسّكون "أن ثمّة قانونًا يحكم الحياة، إنّه قانون الحركة نقيض السّكون" (خليل، 2012، 77)، لكي يبيّن أنّ بطله يؤمن بأنّ خوض غمار التّجارب لا مناص منه، وبدأ يشرح وكأنّه يجد مبررًا لفكرته "لا بدَّ لي من أن أخوض غمار التّجربة" التي دفعته لاتخاذ قرار الشّروع في التّجربة "بالتّأكيد ليس من لم يجرّب حرارة التّجربة كمن جرّبها، ثمّ تابع: لقد حان الوقت كي أدخل إلى هيكل التّجربة"، ومهما كانت النّتيجة "وليكون ما يكون" (خليل، 2012، 77).

وممّا دعا الكاتب لاستعمال أسلوب التّشويق والاستدراج (التّشويق في بداية القصّة والاستدراج داخل الحدث أو الأحداث)، هو اهتمامه بانسيابيّة النّص، وجعل الأحداث القليلة أكثر حركة.

ب. الحوار التخيّلي: وهو الجمع بين الحوار المباشر والمونولوج الدّاخلي في وقت واحد، من خلال تقنيّة تخيّل ينسبها القاصّ للشّخصية (عتيق، 2015، 188). ونجد أنّ الكاتب استعمل هذه التّقنيّة وبكثرة، وكأنّه يشعر أنّها تسعفه في كلّ المواقف في القصّة؛ فالسّؤال الافتراضي ليس بحاجة لمبرّر لماذا يُسأل، والإجابة ما دامت متخيّلة فكلّ مضامينها ممكنة.

وتقنيّة الحوار التّخيّلي تقتضي أن ينسب السّارد صوت الشّخصيّة النّاجم عن تخيّل للشّخصيّة. وقد ورد في "تضاريس جسد" "ثمّ خيّل إليها كأنّما يرغب بأن يسألها: ترى هل كان هو أوّل من يلتقي بها، أم هنالك كثر ممّن تعرّفوا عليها قبله وسبقوه إليها؟، و"إذ ذاك راح يتخيّل لسان حالها كأنّما يقول: عن الماضي، ليس من حقّك أن تسأل سوى نفسك، أو تحاسبها إذا شئت، أمّا عن الحاضر فمن حقّك أن تسأل!، وخيّل إليه بأنّ جوابها، هذه المرّة لن يتأخّر: ولن تكون الأخير بكلّ تأكيد، هذه هي القاعدة" (خليل، 2012، 79-80).

ت. السّرد الموضوعيّ: وفي القصّة بدأ الكاتب، وهو السّارد العليم بكلّ شيء يخصّ بطله، والمطّلع على سير أفعاله، واتّجاه تفكيره ويعرف ميوله ووجهة نظره، حتّى كأنّه يتحدّث عن نفسه. وهذا الأسلوب عادة يتّبعه الكاتب المهيمن لا شعوريًّا على نصّه، يلوي عنقه كيف شاء. ويتحدّث عن أمر أو حدث من سيرته الذّاتيّة، ولكن بأسلوب يتحدّث فيه بطله، ويقوم بتطوير الحدث، ولكن بعد أن يدخل الكاتب شخصه.

ومن مميّزات هذا الأسلوب كثرة استعمال الأفعال الماضية "فبدأ يتقن اللعبة على أصولها..."، و"خيّل إليه أنّها كانت تضمر الشّعور ذاته" (خليل، 2012، 84)، والأفعال المضارعة المنفيّة "لم يحر جوابًا، لكنّه فكّر قليلًا، في ذات نفسه"، و"لم يتوان أكثر فالوقت يمرّ بسرعة" (خليل، 2012، 81)، و"لم يغفل عن استقبال كلّ ما كان يصدر عنها" (خليل، 2012، 85)، وكذلك التّحدّث بضمير الغائب.

ويوظّف السّارد تأثير الصّوت على العلاقة الوجدانيّة، ضمن الأصوات ما يجعل القلوب تتوهّج عشقًا وتذوب شوقًا، ففي قوله على استمالة قلب تلك السّيدة في قصّة "تضاريس

جسد" "وبسرعة غير متوقّعة، بدأ يتقن اللعبة على أصولها، فلم يكفّ في كلّ لقاء جديد عن إغرائها، إذا شاءت، باللمس حينًا وبالهمس أحيانًا "والأذن تعشق قبل العين احيانًا"!.

وفي الوصف السّردي استدعاء لقول بشّار بن برد:

يا قوم اذني لبعض الحيّ عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانًا.

وينتقل المتلقّي من مشهد عاطفيّ تتجلّى فيه مهارات العاشق للتّقرّب من محبوبته، إلى مشهد فنّيّ مخزون في الذّاكرة الشّعريّة، وكلا المشهدين يمنحان المتلقّي موازنة بين تأثير عناصر الاتّصال الحسّيّ في المشهد العاطفيّ (عتيق، 2015، 180).

ث. وصف الشّخصيّات. لقد عمد الكاتب إلى تحاشي المفردات التّقريريّة في الوصف، حتّى يسمو بنصّه الأدبيّ إلى مستوى أرقى من المستوى التّقريريّ الواقعيّ؛ وذلك لأنّه، كما ذكر آنفًا، دخل إلى شخصيّة البطل، وجعل بطله يتصرّف بتصرّفاته، ويفكّر كما يفكّر، ويتحرّك كما يتحرّك، ولذلك فلو كان وصفه تقريريًّا لكان النّصّ سيرة ذاتيّة أو تقريرًا صحفيًّا يكتبه الصّحفي عن نفسه.

وقد عمد محمّد خليل إلى تصوير بطله من حيث تفكيره وسلوكه وشعوره وليس شكله. وقد صبّ جلّ اهتمامه به، وتابعه بكلّ مرحلة تفكير أو كلّ خطوة يريد أن يخطوها. "فلم يستغرب اللقاء، بقدر ما أدهشته المفاجأة، لكنّ شعورًا متضاربًا يعتريه، مشوبًا ببعض الحذر والأمل معًا، كان يعتريه من حين لآخر، ما جعله يتوجّس خيفة في قرارة نفسه" (خليل، 2012، 79)، "ولم يحر جوابًا، لكنّه فكّر قليلًا، في ذات نفسه، وتذكّر أنّه أمام فرصة؛ فقد لا تتكرّر في كلّ يوم، خشي أن تضيع منه إلى غير رجعة" (خليل، 2012، 81)، "ولم يرغب هذا الجسد الماثل أمامه بأن يكشف أوراقه منذ اللقاء الأوّل وربّما ليس من اللقاء الثّاني، من يدري؟! (خليل، 2012، 83)، "ولم يكن أمامه من خير سوى أن يقبل المغامرة ويقبل التّحدّي، متجاوزًا اللقاء الأوّل إلى ثانٍ وثالث، وربّما أكثر ممّا كان يتوقع" (خليل، 2012، 82-83).

ومن خلال هذه المتابعة فرض على القارئ، أيضًا متابعة البطل وخطواته.

ج. التّمازج بين الكاتب وبطله. لم يكن محمّد خليل القاصّ السّارد سردًا واقعيًّا مستعملًا ضمير المتكلم، فلذا لم يكن نصّه، ولم يظهر سيرة ذاتيّة أو بوحًا ذاتيًا، إنّما كان ساردًا موضوعيًّا عالمًا ببطله: أفعاله، وتفكيره، وسلوكه؛ فكان يوجّهه كيف يشاء حتّى بدت سلوكيّات بطله كسلوكيّاته، وتفكيره كتفكيره، فقد تمازج معه بالرّغم من ابتعاده عن الواقعيّة وعدم استعمال ضمير المتكلّم.

وقد أدّى ذلك، أيضًا إلى تمازج اللغة، وحتّى أكثر ممن ذلك أن تطغى لغة الكاتب على لغة بطله. واللغة هي من أهمّ ما في الإبداع القصصيّ وأصعبه، بشكل عامّ.

ح. لغة السّرد في القصّة. كانت لغته بعيدة عن الزّخرفة الكلاسيكيّة، والبلاغة اللغويّة، وخالية من التّعقيدات اللغويّة، فهي لغة دالّة على (المستوى الثّقافيّ والعلميّ للشّخصيّة، بالأحرى الكاتب). ولكنّه أدخل أساليب التّناص بأنواعه، وتعمّد توظيف أساليب ومفردات من عوالم أخرى كالدّين، والاجتماعيّات، والتّراث. وعرض الواقع عرضًا ناقدًا.

3. قضيّة المخابرات:

إنّ الأدب، كما ذُكر، يصوّر ويعرض الواقع الذي يعيشه الأديب. فمحمّد خليل الفلسطينيّ يصوّر لنا واقعه بما فيه من معاناة، من عدّة أمور وقضايا، منذ قيام دولة إسرائيل، وتحوّل أبناء المجتمع الفلسطينيّ في الدّاخل من أغلبيّة حاكمة إلى أقليّة محكومة.

فمنذئذ والنّظر إلى أبناء الأقليّة من قبل الدّولة ومؤسّساتها وحكوماتها المتعاقبة، وكأنّهم طابور خامس للدّول العربيّة في الجوار.

كذلك، فهم في الدّولة قنبلة موقوتة يجب الحذر الشّديد منها، والعمل على السّيطرة السّياسيّة والاجتماعيّة عليها. وهذا أصبح الخط السّياسيّ لدولة إسرائيل، مهما اختلفت مبادئ الحزب الحاكم، فكلّهم متّفقون على أنّ التّعامل مع أبناء الأقليّة يجب أن يكون استغلال كلّ السّبل للسّيطرة عليهم والتّحكّم بهم، وإقصائهم عن مركز الأحداث.

ومن الوسائل المتّبعة لذلك جهاز المخابرات. هذا الجهاز الذي جنّد منذ قيام الدّولة، ومهمّته السّيطرة على أبناء الأقليّة؛ ممّا جعل أفراد المجتمع يعانون معاناة شديدة من التّدخّل في شؤونهم، حتّى الخاصّة منها، والمؤثّرة كثيرًا في حياتهم وسلوكيّاتهم الاجتماعيّة.

وهنا يعرض الكاتب قضيّة تعامل جهاز المخابرات مع أبناء مجتمعه، وكذلك تعاون البعض منهم مع هذا الجهاز.

إنّ الوضع الذي يصفه الكاتب لهو وقوع أبناء المجتمع الفلسطينيّ في الدّاخل تحت مراقبة شديدة من المخابرات السّريّة ومؤسّسات الدّولة، ويصف في قصّة "عربيّ جيّد" تعاون البعض مع السّلطات، التي تعمل على دسّهم بين أفراد مجتمعهم، وتمثيلهم في التّديّن والمشاركة الاجتماعيّة، وخيانتهم لمجتمعهم لقاء مصالح شخصيّة.

ويعرض، أيضًا قضيّة تدخّل المخابرات في موضوع التّربية والتّعليم (تعيين مديرين)، وأنّ المقياس للتّفاضل بين المرشّحين هو خدمة الدّولة وليس الأحقيّة المهنيّة.

ويفصّل الكاتب طريقة عمل المخابرات وتجنيد العملاء الذين يعتبرون جزءًا من الحرب السّريّة (مفرج، 2005)، ولا يمكن لجهاز المخابرات الاستغناء عنهم، إذ أدرك الاحتلال الإسرائيليّ أنّه مهما امتلك من التّكنولوجيا العسكريّة والأمنيّة، فلا استغناء له عن العملاء على الأرض، حتى باتت عمليّاته الميدانيّة رهنًا بنجاحه في إدارة عملائه، ممّا جعل أجهزته الاستخباريّة تركّز معظم اهتماماتها على هذا الجانب، وترصد له المبالغ الطّائلة (أبو عامر، 2014)، (خليّة نائمة لفرد واحد لا حاجة لأكثر) (خليل، 2012، 62). ويصف بالتّفصيل في قصّة "عربيّ جيّد" قضيّة تجنيد المتعاون (أبو مخلص)، وأساليب التّجنيد تكون بالاحترام والتّوقير الشّكليّ المتصنّع، والتّودّد الكاذب إليهم، ورفع قدرهم "تقدّم المضيف من ضيفه وصافحه بحرارة بدت أكثر من مفتعلة على الرّغم من محاولاته المتكرّرة أن يجعلها حقيقيّة لا غبار عليها" (خليل، 2012، 59). وكذلك من إغرائهم بالمال والجاه والمكافآت "هل تعلم يا صديقي لماذا استدعيتك، وطلبت مقابلتك أنا شخصيًّا؟!"، "وهنا الكلّ يشيد بمزاياك ويكثر من مدحك والثّناء عليك. ما أشدّ إعجابهم بك! هل تعلم أنّهم، دائمًا، ينوّهون بتفانيك

وإخلاصك في العمل، الأمر الذي دفعني وزاد من فضولي وتصميمي على استقبالك في مكتبي الخاص والتّعرّف عليك" (خليل، 2012، 60)، و"منذ اللحظة الأولى تبدأ ترقيتك، ويدوّن اسم (ابو مخلص) في سجلّ الموظّفين الرّسميّين لقاء مرتّب شهريّ يليق بمقامك المحترم. أنت عربيّ جيّد ونحن فخورون بك، كثّر الله من أمثالك! وإنّي لواعدك، وأنا عند وعدي بأن تصبح أكثرهم مالًا، وأسعدهم حالًا" (خليل، 2012، 61). وكذلك بالخديعة والإسقاط "انتهى التّوقيع وانتهى كلّ شيء، وأصبحت المستندات في قبضة مدير المكتب "أبو أمير"! وتمّ الاستيلاء على الجمل بما حمل، كهديّة لا توازى بثمن" (خليل، 2012، 69).

وفي قصّة "الزّعيم الذي باع أمّه" كان أسلوب المتعاون بأنّ المصلحة مشتركة: "إنّ المصلحة بينهما، منذ الآن، اصبحت متبادلة ومشتركة، ما يستوجب تطويرها والحفاظ عليها، وهكذا فإنّ مدينته تكبر، والزّعيم يكبر، سوف تصبح عينًا، وزعيمًا قدّ الدّنيا وأكثر، وبالإغراء كذلك "كان الإغراء المبطّن بالوعد تارة، وطورًا بالوعيد، سيّد الموقف، فقد زيّنوا له حبّ الزّعامة، وصوّروا له أنّ السّيّارة الفارهة رهن إشارتك، وحياة البذخ قد أقبلت عليك، وهي تقول لك: هيت لك!" (خليل، 2012، 104).

وهكذا فالسّياسة المتّبعة لتجنيد المتعاونين ترتكز على ثلاثة أسس: المكر والخديعة، الإكراه بعد الإسقاط، والإغراء بالمال والجاه. ويفصّل، أيضًا في قصّة "عربي جيّد" سير عمل المخبر (أبو مخلص)، فهو يصوّره ذلك الشّخص المهان، الخائف، القلق (على أعصابه)، والمتوتّر دائمًا، كذلك يصف بالمنافق (رهن إشارتكم سيّدي)، وعديم الثّقة بالنّفس.

وكذلك وصف المتعاون في قصّة "الزّعيم الذي باع أمّه" بأنّه ضعيف الشّخصيّة، يسعى للحصول على مصلحته الشّخصيّة فقط. محبًّا للجاه والزّعامة، وكذلك المال ورفاهية العيش وهو واهم في تفكيره.

كما يخبرنا عن أدائه مهمّته المكلّف بها من قبل مدير مكتب المخابرات، فقد بدأ يداوم على الصّلاة في المسجد؛ ممّا أثار دهشة الآخرين، وتقرّب من الإمام الذي يحبّ العائدين إلى الدّين،

وتقرّب من أعضاء لجنة أمناء الوقف الإسلاميّ، وتودّد إليهم فأحبّوه واحتضنوه، وأكثر من مجاملات النّاس في أفراحهم وأتراحهم.

كما أخبرنا الكاتب في موقف آخر أنّ المتعاون سيكون له وقفة خاصّة مع ذاته؛ فيدرك في نفسه حجم جريمته، ويؤنّبه ضميره ويندم على فعله، ولكن يدرك أنّه قد دخل طريقًا لا رجعة فيها. ففي قصّة "الزّعيم الذي باع أمّه" يقول في ذات نفسه: من يتنازل يسهل التّنازل عنه! وتارة يهتف هاجس من أعماقه: أنت ماضٍ في طريق لا رجعة منه" " (خليل، 2012، 107)، و"يرى الزّعيم حجم المأساة التي وقعت، ويدرك أبعاد ما يحدث من حوله، ثمّ يستغرق في تفير عميق كأنّه الغيبوبة، وهو يتمثّل أمامه ما اقترفت يداه.. واعترف الزّعيم مرّة أخرى، والإنسان قلّما يستطيع قول الحقيقة، لا سيّما إذا كانت مرّة إلّا لنفسه، بأنّه حين يتنازل عن أمّه"، و"لا تكون الهزيمة المحقّقة إلّا من الدّاخل" (خليل، 2012، 109).

وقد وصف المتعاون أفعاله نادمًا: "يا للخسارة! راح المال وراح الجاه وراحت الزّعامة، وبعت الأمّ التي أنجبتني وربّتني واحتضنتني، كلّها ضاعت وتبخّرت في الفضاء، وأصبحت أثرًا بعد عين! (خليل، 2012، 110)، " شعر بعده أنّه في دوّامة، ثمّ راح يكفكف دمعة حرّى صفراء هي الأخرى، كانت تتدحرج على خدّه" (خليل، 2012، 112).

وفي قصّة "عربي جيّد" "تردّد (أبو مخلص) في البداية وحاول أن يرفض التّوقيع، ولكن أنّى له ذلك! لم يعد بإمكانه أن يتراجع أو حتّى ينبس ولو ببنت شفة، وهو واقف بين يدي مدير المكتب "أبو أمير"! وهو يعلم في قرارة نفسه، أنّه لن يجرؤ على ذلك؛ لأنّ الطّريق الذي سلكه لا رجعة فيه" (خليل، 2012، 68)، و"كان يردّد بأعلى صوته كأنّما أصابه مسّ: واحدة بواحدة! حقًّا واحدة بواحدة" (خليل، 2012، 74-75).

فقد تورّط المتعاون (أبو مخلص) في بيع أملاك الوقف الإسلاميّ، ووصفت العمليّة بأنّها صفقة مشبوهة، وجريمة لا تغتفر، ومسرحيّة هزليّة.

وقد عرض الكاتب قصّتيه بأسلوب فنّيّ مشوّق، واقعيّ بمعظمه، ولكن فيه من الرّمزيّة، حرص على انسياب الأحداث والوقائع بصورة سلسة. ولشخوص القصّة أسماء دالّة، فوظّف

الكنية بدلًا من الاسم الصّريح، ففي قصّة "عربيّ جيّد"، مثلًا تشغل شخصيّة (أبو مخلص) دورًا محوريًّا في الحدث، وتشير ماهية الحدث إلى مفارقة مذهلة بين دلالة الإخلاص التي تختزلها الكنية، ودلالة الخيانة التي تعرضها القصّة، فالكنية منبّه دلاليّ يضاعف من يقظة المتلقّي للمفارقة بين دلالة الكنية وسلوك صاحب الكنية (عتيق، 2015، 192).

وجعل الكاتب الإغراء، والإسقاط، والخيانة هي المحاور الرّئيسة في القصّتين (مرعي، 2012).

الإجمال:

وهكذا فقد تناولت الدّراسة القضايا الرّئيسيّة التي عرضها الأديب ممّد خليل في مجموعة تضاريس جسد. وبعد أن قُدّم فيها نبذة مختصرة عن الأدب الفلسطيني، وعن الأديب وواقعه الفلسطينيّ، فقد عرضت قضاياه الرّئيسيّة وهي:

قضيّة المرأة الفلسطينيّة، حيث غاير الأديب أسلافه الأدباء، بأنّه عرض فلسطينيّة داعية للحريّة، وثائرة اجتماعيّة على مجتمع حديث بظاهره، ولكنّ ما زالت تسيطر عليه رواسب التّفكير التّقليديّ، والمعتقدات الذّكوريّة.

وقضيّة الجنس، وقد عرض فيها اعترافًا اجتماعيًا ضّمنيًّا إثر تغيير اجتماعيّ في العصر الحديث، وهو قلّة الاهتمام بملكيّة الرّجل لجسد المرأة. ولكن قلّة الاهتمام هذه لا تصل إلى حدّ القبول والرّضى.

وأخيرًا عرض قضيّة المخابرات وقضيّة التّعامل مع جهاز المخابرات، وتعاون البعض معه، ولكن بالرّغم من الفقر والعوز وحاجة بعض المتعاونين ومصلحتهم، لم يتعاطف معهم، بل نبذ أبطاله اجتماعيًّا، ومنهم من أدرك عظم جريمته التي وقع فيها.

لقد عرض محمّد خليل هذه القضايا الملحّة، وبطريقة ناقدة، وقد أكّد بعرضه لهذه القضايا أنّها قضايا مهمّة، وأنّها قضايا شعب يعاني.

ومن ناحية أدبيّة نقديّة فقد أكّد ما اقتبسه في بداية المجموعة بأنّ الأديب هو مرآة مجتمعه.

المصادر والمراجع:

1. أبو عامر، ع. (2014). تجنيد المخابرات الإسرائيليّة للعملاء في الأراضي المحتلّة 1967-2005. *مجلّة الجامعة الإسلاميّة للعلوم الإنسانيّة*، مجلّد 22، عدد 1، ص429-473.
2. بيخان، ح. (2017). الواقعيّة في قصص سميرة عزّام. *أقلام الهند* (مجلّة إلكترونيّة). تمّوز– أيلول، عدد 3، السّنة الثّانية. (استرجع في 25.8.2020)

   https://www.aqlamalhind.com/?p=716
3. خليل، م. (2012). *تضاريس جسد*. كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر.
4. الدّاديسي، ك. (2018). *مسارات الرّواية العربيّة المعاصرة*. بيروت: مؤسّسة الرّحاب.
5. شعبان، ف. (2008). *ثقافة الجنس في الأديان السّماويّة*. القاهرة: دار الأحمدي.
6. الشّاذلي، م. (23.1.2018). الجنس في الأدب العربيّ. عندما يصبح الممنوع مرغوبًا. *موقع نون*. (استرجع في 25.8.2020)

   https://www.noonpost.com/content/21745
7. عتيق، ع. (2015). تقنيّات السّرد في تضاريس جسد. مجموعة قصصيّة للدكتور محمد خليل- دراسة أسلوبيّة. *المجمع*، ع 9، ص 175-198.
8. عودة، ن. (1.1.2019). ملاحظات ثقافية: الجنس في الأدب. *موقع هنا*. (استرجع في 25.8.2020)

   http://www.hona.co.il/article/29984
9. قسيمي، س. (9.5.2014). الجنس في الرواية العربيّة: بين الضرورة والموضة. *بوّابة أفريقيا الإخباريّة*. (استرجع في 25.8.2020)

   https://www.afrigatenews.net/article/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%86%D8%B3-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9-%D8%A8%D9%8A%D9%86-

%D8%A7%D9%84%D8%B6%D8%B1%D9%88%D8%B1%D8%A9-
%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%D8%B6%D8%A9/

10. القيسيّ، م. (2014). *الإسلام والمسألة الجنسيّة*. بيروت: دار الكتب العلميّة.
11. كتّاني، ج. (2008). القصّة النسائيّة في إسرائيل. *مجلّة الكرمل-أبحاث في اللغة والأدب*، عدد 29، ص 97-122.
12. مرعي، م. (29.2.2012). نظرات في مجموعة (تضاريس جسد) للدّكتور محمّد خليل. كلّ العرب. (استرجع في 25.8.2020)

https://kul-alarab.com/Article/438694

13. مفرج، أ. (2005). *موسوعة عالم المخابرات*، (ط1). بيروت: دار نوبيليس.

زكي درويش والأدب السّاخر

د. فيّاض هيبي

رئيس مجمع القاسميّ للغة العربيّة

باحث أكاديميّ ومحاضر في أكاديميّة القاسميّ

ملخص:

يلاحظ المتابع للأدب الفلسطينيّ المحليّ، وعلى امتداد عقود سبعة أو يزيد، أنه حريص دوما على اعتماد تقنيات وأساليب تعينه في حمل الهمّ السياسيّ، واستثنائيّة الحالة الفلسطينيّة عموما. ولما كانت مهمّة الحفظ، حفظ الهويّة والوجود والتاريخ والرّواية، ركيزة أساسيّة في هذا الأدب، كان الالتفات لتقنيات الحفظ وآليات الدّفاع ضرورة لا خيارا. هكذا حضرت السّخرية في أدب الأقليّة الفلسطينيّة بشكل بارز، بصفتها أكثر الأساليب الكتابيّة والإبداعيّة قدرة على الحفظ والدّفاع والهجوم في آن معا. لم يكن الكاتب زكي درويش مستثنًى من هذا الهمّ، ومن ميل كتّاب أدب الأقليّة بصفة عامّة إلى اعتماد هذه التقنيات وأبرزها السّخرية. تسعى هذه الورقة إلى رصد الكتابة السّاخرة عند درويش من خلال مجموعاته القصصيّة، محاولة بذلك إلى تحديد أهم المراحل والمحطات في هذه الكتابة. إضافة إلى تعيين أبرز التقنيات المعتمدة عند الكتاب، وذكر علّة هذا الاعتماد.

كلمات مفتاحيّة: قصّة فلسطينيّة، سخرية، جروتيسك، نكبة.

الكاتب زكي درويش- بطاقة تعريف:

زكي درويش هو أديب وشاعر فلسطينيّ، وأخ للشاعر الفلسطيني محمود درويش. وُلِدَ سنة 1945 م في قرية البروة، وهي قرية فلسطينيّة تقع في الجليل، قرب ساحل عكا. حيث كانت أسرته تملك أرضًا هناك. خرجت الأسرة برفقة اللاجئين الفلسطينيّين في العام 1948 إلى

لبنان، ثم عادت عام 1949 بعد توقيع اتّفاقيّات الهدنة؛ لتجد القرية مهدومة، وقد أقيم على أراضيها موشاف (قرية زراعيّة إسرائيليّة) "أحيهود". فعاش مع عائلته في القرية الجديدة. يكتب القصة القصيرة والرواية والمسرحيّة. صدر له عن مؤسّسة الأسوار – عكّا: شتاء الغربة (قصص- 1975)، الرجل الذي قتل العالم (قصص- 1978)، الموت الأكبر (مسرحيّة – 1989)، الكلاب (قصص – 1980)، لا (مسرحيّة – 1980)، الجياد (قصص – 1989)، الخروج من الضباب (قصة – 1991). صدرت روايته الأولى " أحمد، محمود والآخرون" عام 1989. يتميّز أسلوبه بالواقعيّة، يكتب عن هموم الإنسان العربيّ والفلسطينيّ، وقضاياه الاجتماعيّة والسياسيّة والوطنيّة (جابر وحمد، 2012، 165).

1. السّخرية في قصص زكي درويش:

يعي زكي درويش، وعلى امتداد مسيرتِه الأدبيّة (القصصيّة منها بصفة خاصّة) أهميّةَ السّخرية وقيمتها في النصّ الأدبيّ، فيعتمدُها في نصوصِه ومجموعاتِه المتعدّدة. السّخريةُ في النصّ الأدبيّ عموما تعني أن تكون قادرا على النقد والرفض والتشريح والفضح والدّفاع والهجومِ في آن معا، فكم بالحريّ إذا كان النصُّ فلسطينيّا، وكاتبُه ممن هجّروا واقتلعوا من أرضِهم، فيما بات يُعرَف لاحقا بالنكبة. في هذه الحالة لا تكون السّخرية عند الفلسطيني الكاتب خيارا بقدر ما تكون ضرورة! يدركُ الكاتبُ أنَّ السّخرية تعويض نفسيّ هامّ، في ظلّ انعدام القدرة على المواجهة الجسديّة مع الآخر. والآخرُ هنا سلطة ومحتلّ وأكثر! هي صمام الأمان والتّعزيز النفسيّ في مواجهة الهموم الوافدة من هذه السّلطة بصفة خاصّة، والهموم سياسيّة في المقام الأوّل. ولما كانت هناك حاجة وضرورة لتوضيح ما تقدّم من حديث، حول السّخرية مع الحالة القصصيّة عندَ الكاتب زكي درويش، نقول إنّ السّخرية عندَه تمتحُ في مضامينِها من الواقع الفلسطينيّ السياسيّ وغيرِه، وتتكئُ في صياغتِها وبنائها على التقنيّات الأدبيّة المعتمدة عموما في السّياق السّاخر، كالمفارقة والجروتيسك واليوتوبيا والتناقض والمبالغة والنكتة الشعبيّة التراثيّة (انظروا: هيبي، 2012)، وغيرِها من التقنيات التي عالجناها في دراساتِنا

المختلفة حول السّخرية. يمكن الإشارة إلى ثلاث مراحل للكتابة السّاخرة عند الكاتب زكي درويش، وهي على النّحو التّالي:

1.1 مرحلة البدايات:

وفيها يمتحُ الكاتب من التراث والموروث الشعبيّ لصياغة الدلالة السّاخرة، معتمدا على النكتةِ كأداة ساخرة، كما هو الحال في مجموعة "**الخروج من الضّباب**" وفي قصّة "**كتاب الحيوان- بعض ما جاء في باب الحمير**". تضمُ هذه القصّة أربع قصص تشترك في النكتة المسّتمدة من الموروث الشعبيِ، كخيط رابط لها، وتلعب فيها الحمير دورا مركزيًّا، كما اهتم بإبراز الجانب السّاخر فيها لتكون قادرة على الفضح والرفض والهجوم والنقدِ كما تقدّمَ. يقولُ درويش في بعضِها: "سبحان من سخر لي هذا" (1991، 22-23). والكلامُ هنا للشيخ الضّرير، والمُسخّر ما هو إلّا القائد الإنجليزيّ الذي لم يجد وسيلة يصلُ فيها الشّيخ الضّرير بيت المختار الواقع في الطابق الثاني إلّا أن يمتطيه الشّيخُ! وفي ذلك قمةُ السّخرية ونحن نعلم الدّور السّياسيَّ الذي يؤدّيه القائدُ الإنجليزيّ، تمكّن السّخرية المحكوم دوما (ويمثله الشّيخ الضّرير في هذه الحالة) أنْ يتحوّلَ إلى ممتط، وإن لم تكن السّخرية قادرة على تغيير الواقع السّياسيّ في الواقع، إلّا أنها كانت قادرة على تعزيز الجانب النّفسيّ عندَ الضحيّة، ومنحتْها تعزيزا وتعويضا لمعاناتِها المتواصلةِ. وفي موضعٍ آخر في القصّة نفسِها يصوّر مشهد الشّرطيّ الذي يقف عاجزا عن اجتياز القناة المليئة (بمخلّفات عصر الزيتون) "العَكَر" ويطلبُ من "العميل – حسن العبد لله" أن يكونَ المطية ليجتاز الشّرطيّ القناة. يقولُ الشّرطيّ بلهجة قاطعة: "اِنحنِ، سأمتطيكَ!" (درويش، 1991، 25). إذا كانت حركة السّخرية في المثال السّابق خارجيّة، بمعنى أنها موجّهةٌ للآخر، المحتلّ (الإنجليزيّ في هذه الحالة)، فهي في هذا المثالِ داخليّة موجّهةٌ لواحدٍ من أبناءِ جلدتِه. ولا نبالغ إن قلنا إنَّ الحركة الثّانية الدّاخليّة أشد وقعا وتأثيرا؛ لأنَّ السّخرية من المحتلِ والظالمِ أمر طبيعيّ ومتوقّع. هي أشدُّ كونَها تبيّن قوّة الرفض لهذه الشخصيّة، وما كان فضحُها، والحطُّ منها، وتشويهُها، وتحويلُها إلى مطيّة (أي

السّخرية منها)، إلّا تعبيرا عن رفضِها كشخصية غيريّة، لا تسعفُها علاقاتُها، ولا خيانتُها، أن تتحصّنَ في وجه السّخرية فتعرت تماما.

1.2 مرحلة التّحوّل:

أو هي المرحلة الانتقاليّة من البدايات إلى النضوجِ، وفيها بدأ درويش باعتماد التقنيّات الأدبية السّاخرة التي سبقَ ذكرها، وعلى رأسها **الجروتيسك Grotesque.** ويقصد بهذه التقنيّة اختلاط المشاعر بين الضحك والبكاء، جرّاء الهموم الوافدة التي تتعرض لها الشخصيّة. وهي أن تكون أمور مبكياتك هي ذاتها أمور مضحكاتك، وقد قالت العرب، ما يؤكد طاقة هذه التقنية في السخرية: "شرّ البلية ما يضحك". مع التأكيد على أنّ الكاتب وظّف في قصصِه (في هذه المرحلة وغيرها) التّقنيات الأخرى، التي تقومُ عليها السّخرية، كالمفارقة والتضاد وغيرِها. ونسلّط الضوء في هذهِ المرحلة على هذه التّقنيّة (الجروتيسك)، بصفة خاصّة، لتوضيح مراحلِها المختلفة، وصولا إلى مرحلة النّضوج، حيث لعبت هذه التّقنية دورا مركزيًا وفاعلًا في تشكيلِها، على نحو ما سنرى لاحقا. والجروتيسك حالة من التّشويه (النفسيّ) واضطراب المشاعر؛ نتيجة لموقف معين، فالموقف يدعو للضحك والبكاء معا. اختلاطُ المشاعر هذا يفضح الواقع المعقّد الذي لا يقلّ تعقيدا واختلاطا. يقول الرّاوي في قصة **ليلة برد** من مجموعة **الخروج من الضّباب**: "فوجدناه جالسا في منتهى السّعادة، ومات وعلى فمِه ابتسامة بعثها الدفء المفاجئُ"، والمشهد المقصود في هذا الاقتباس لجنديّ مات في المرحاض من شدةِ البرد والانتظار!" (درويش، 1991، 8). ونلاحظ أنَّ المفارقة والتضادّ من التّقنيّات الحاضرة فيه، والتي تبرزُ معا الحالةَ الجروتسكيّة المشوّهةَ، فقد جمع الاقتباس بينَ السعادة والابتسامة مع الموت، الذي يستدعي عادة سلوكا مغايرا يناسب طبيعتَه المأسويّة. وهكذا يحتار القارئ أيضحك أم يبكي لهذا المشهد الغريب؟ وفي ذلك قمة العبث والسّخرية. كما لا تخلو الصّورة التي أشرنا إليها سابقا (في قصّة "كتاب الحيوان – بعض ما جاء في باب الحمير) بين العميل حسن العبد الله والشّرطي، لا تخلو هذه القصّةُ من الجانبِ الجروتسكيّ – المشّوه. في قصّة **الوسيط** من المجموعة ذاتها، يغدو مفهومُ الوساطةِ

والوسيط جروتسكيّا مشوّها بكلّ المقاييس، حينَ يتعلّق الفريقان المتخاصمان (الحمر والخضر) بالتفاصيل التافهة لإثبات تحيّز الوسيطِ لهذا الطرفِ أو لذاك، ضاربين بضرورة الاتّفاق والتّفاهم عرضَ الحائط. فعدد الخطوط الحمراء (مثلا) في ربطة العنق التي يلبسُها الوسيط، والذي فاق عدد الخطوط الخضراء، اعتُبَر من الأخطاءِ الفادحة التي وقع فيها الوسيط، وكان سببا كافيا ومقنعا لفريق الخضر في نسف إمكانيّة التوصّل لاتّفاق مع الحمر.

تصوّر قصّة **كيف ماتت عالية** من مجموعة **الرجل الذي قتل العالم** مشهدا كاريكاتوريّا لشخصيّات القصّة (الرّاوي، محمود، علي وخليل) الذين وقفتْ حركاتُهم، وتجمدتْ في حالة غريبة عندَ مشاهدتِهم لحالِة عالية المأساويّة، بعد اغتصابِها على يد الجنودِ. يقولُ الرّاوي: "أما أنا فكان فنجان الشّاي في منتصف الطريق بين ركبتي وفمي المفتوح وهناك ظلّ" (درويش، 1980، 20). لا شكّ أنّ مشهد كلّ شخصية من الشّخصيات الباقية يعزّزُ الجانب المضحك في المشهد، لكن لا يمكن الثبات على موقف الضحكِ بأي حال من الأحوال، لأنَّ الباعث على هذه الحركات سبب صادم ومهول، هو منظر فتاة بعد اغتصاب الجنود لها بصورة بشعة.

يلتفتُ زكي درويش كذلك في توظيف تقنية الجروتيسك السّاخرة إلى الأحداث اليوميّة البعيدة نوعا ما عن الدلالة السّياسيّة المباشرة، فيقوم **القميص**، في القصّة التي تحمل الاسم نفسَه من المجموعة ذاتِها، في تأكيد هذه التّقنية. القميصُ المتوارث عبر الأجيال غدا غريبا ومضحكا لشكلِه القديم ورائحتِه، وجسد الرّاوي الذي يتضخمُ يوما بعد يوم، ويجعلُ من مهمّة لِبسه مستحيلة. كما استطاع البقر أن يفعل ما عجِزَ عنه الأساتذة، كما جاء في قصّة **أولاد بلدنا**.

1.3 مرحلة النّضوج:

سأقف في هذه المرحلة عند قصّة بعينها هي قصة **الضّحك في حضرة الزّعيم**، وهي من مجموعة الكاتب الأخيرة **ثلاثة أيام** (درويش، 2001)؛ لأنّها بتقديري تمثّل مرحلة النضوج في الكتابة السّاخرة عند درويش خير تمثيل، وهي من أجمل ما كتب الكاتب في أعمالِه

القصصيّة. يؤكدُ الوعي بالفعل الجروتيسكيّ والاستحواذُ به مرحلة النضوج عند الكاتب، فكان حريصا على صياغتِه بثلاث مراحل أساسيّة، يمكنُها أن تشكّل أساسا نظريًّا وتطبيقيًّا لموديل أدبيّ يعاينُ الفعل الجروتيسكيّ ويقيسُه بصفة عامّة. وقد استعنّا في تسمية مراحل الموديل بموديل البطولة الخماسيّ، الذي تحدث عنه الباحث البروفيسور إبراهيم طه (Taha, 2006).

2. مراحل الموديل:

2.1 مرحلة ما قبل الفعل - PRE – ACTION STAGE

وهي مرحلة سابقة للفعل الجروتيسكيّ، وتضم مرحلتين فرعيّتين، هما، **مرحلتا التّحفيز والتّركيز**. وتقوم هذه المرحلة على توفير كلّ الشروط اللازمة لبداية الفعلِ الجروتسكيّ. فكانت شخصيّة الزعيمِ، التي يراها الولد الصغير أمامَه مباشرة لحما ودما محفّزا كافيا، إضافة إلى فترةِ السّكون والصّمت التي أطالها الزّعيم هذه المرّة، فساهمت في تركيز الصّغير في ملامح الزعيمِ ليحدّد منفذًا وبداية لفعل الجروتيسك، وكان له ذلك عندما لاحظ: "أنّ أذني الزعيم أكبر ممّا اعتاد رؤيته، وأكثر بروزا إلى الخارج، ولأمر ما خطر بباله الأرنب" (درويش، 2001، 53). وهذا مؤشرٌ لبداية الفعل الجروتيسكيّ.

2.2 مرحلة التّنفيذ - ACTION STAGE

وهي مرحلة الفعل الجروتيسكيّ، وفيها يعاين الولد الصغير الصّفات الجسديّة في الزّعيم بدقّة متناهية، وهي الصّفات التي تدفعُه للردّ على شكل ضحك، يشهد اختلافًا نوعيًّا كلّما عاين واكتشفَ حالة جديدة. فبدأ مع الأذنين، ثم الحَوَل الذي دفعَه للضحك على شكل شخير، مرورا بشارب الزّعيم الهندسيّ الشّكل على صور المستطيل، والشّكل الكرويّ المركّب في جسد الزّعيم. كلّ هذا والصّغير ينتقل من الضّحك على شكلِ شخير إلى هستيريا الضّحك! (درويش، 2001، 54). الزّعيم من ناحيتِه يحاول أن يتدارك الموقف، ويخلّص نفسَه من هذا المأزق، الذي دفعَه إليه الولد الصّغير بضحكه الهستيريّ، فلا يزيده ذلك إلا تخبّطًا وإحراجًا، يضاعفُ من

هستيريا الضّحك عند الصّغير. ولا شكّ أنَّ اختيار شخصيّة الولد الصغير لتؤدّي دور الفاعل في الفعل الجروتيسكيّ كان مقصودًا وموفقًا وصائبًا من قبل الكاتب، نظرا لقدرتها على الضّحك والتّجاوز في حضرة الزّعيم، دون أن تحاسبَ على ذلك!

2.3 مرحلة النتيجة OUTCOME STAGE

تبيّن هذه المرحلةُ أثر الفعل على المقصود منه، وهو الزّعيم. فكان فعل السّقوط الذي تكرّر في هذه المرحلة مؤكّدا للنتيجة التي تقلب المعادلة وتمنح السّلطة والقوّة للضحيّة، وبالمقابل تجرّد صاحب السّلطة من سلطته وجبروتِه. فبعد أن خرجتْ بعض أزرار القميص من عراها، وانفلت الحزام الذي يقسم البطن إلى كرتين، (كما جاء في نهاية القصّة) سقط المسدّس على أرضِ المنصّة، وغادر السّروال مكانه وسقط تحت قدميه، وفي النّهاية دار الزّعيم عدّة دورات حول نفسِه، وسقط على الأرض. كانَ السّقوط عند الزّعيمِ كاملًا غير منقوص، سقوط السّلطة والقوّة والجسد معا (درويش، 2001، 56). هكذا تكون السّخرية عونًا وسندًا للمحكوم في الرّفض والفضح والنّقد، وتعزيز المناعة النّفسيّة.

الإجمال:

يلاحظ المتابع لأعمال زكي درويش القصصيّة، أنّ تجربة الكاتبة السّاخرة عنده مرّت بالمراحل الثّلاث المعتمدة في رصد تطوّر كلّ تجربة إبداعيّة، وهي: مرحلة البدايات، وفيها يمتحُ الكاتبُ من التراث والموروث الشعبيّ لصياغة الدّلالة السّاخرة، معتمدًا على النكتة كأداة ساخرة، على نحو ما بيّنا سابقا. مرحلة التحوّل أو المرحلة الانتقاليّة، وفيها بدأ درويش يعزّز من وجود التّقنيات السّاخرة في نصوصه المختلفة، دون أن تصل التجربة عنده إلى مرحلة الصقل الكامل. فكان بذلك بين مرحلتين، مرحلة سابقة (البدايات)، وأخرى لاحقة (النّضوج). فهو لم يُهمل أسس المرحلة السّابقة كليّا، كما لم يستقلّ بهويّة أدبيّة واضحة وكاملة بعد. مرحلة النّضوج، تظهر في الحالة السّاخرة النّاضجة والممأسسة. خبر فيها درويش عمق التّقنيات الأدبيّة السّاخرة، وقدرتها في السّياق السّاخر عموما، فأحسن توظيفها في نصوصه لتظهر متماسكة، ومشبعة بالفضح والنّقد اللاذع، إضافة إلى الهجوم والدّفاع. نجحت المرحلة

الثّالثة، من بين مراحل تجربة الكتابة السّاخرة عند درويش، في الإجابة عن سؤالنا الثاني في هذه الورقة، حول أبرز التّقنيات المعتمدة في نصوص الكاتب، وهي الجروتيسك. خبر درويش عمق هذه التّقنية، كما أشرنا، وتورّط في واقعه ومحيطه، وعاين استثنائية الحالة الفلسطينيّة. ليبحث بالتالي عن تقنيّة قادرة على الجمع بين هذه المتناقضات، واختلاط المشاعر الذي تعيشها الشّخصيّات في مواقفها المختلفة، فكانت تقنيّة الجروتيسك أكثرها مرونة لهضم هذه المتناقضات، دون أن تفقد القدرة الأساسيّة للكتابة السّاخرة في النّقد والهجوم والدّفاع في آن معا.

المصادر والمراجع:

1. جابر، ك.، وحمد، م. (2012). *بيادر في الأدب الحديث*. الناصرة: دار النهضة.
2. درويش، ز. (1980). *الرّجل الذي قتل العالم*. عكّا: مؤسسة الأسوار.
3. درويش، ز. (1991). *الخروج من الضّباب*. عكّا: مؤسسة الأسوار.
4. درويش، ز. (2001). *ثلاثة أيّام*. كفرقرع: دار الهدى للتوزيع والنشر.

4. هيبي، ف. (2012). *السخرية في الرواية اللبنانيّة (1975-2005)*. حيفا: مكتبة كل شيء.

5. Taha, I. (2006). "Heroism in Literature: A Semiotic Model", *The American Journal of Semiotics [TAJS]* 18: 1/4: 109-126.

الراقص وسط السلاسل

عفيف شليوط وخصوصيّة تجربته المسرحيّة

د. جهينة عمر الخطيب

باحثة أكاديميّة ومحاضرة في كلّيّة سخنين لتأهيل المعلّمين

ملخّص:

أن تكون مسرحيّا وكاتبا في الآن ذاته فأنت قادر على لمس هموم شعبك، والتعبير عنها بشكل مغاير، وعفيف شليوط كاتب وفنّان مسرحيّ شامل، كتب في المسرح السياسيّ والاجتماعيّ ومسرح الطفل، وما يميّزه أنّه مارس كلامه، بمعنى أنّ الكلام وحده لا يكفي لخلق الحرّيّة، بل تتّضح معالمه أكثر في حالة ممارسته، وكم بالحريّ إذا كان المؤلّف هو الممثّل. فالدراما تمنحنا قدرة على التخيّل، وتفتح لنا مجالا لنترك العنان له لكي ينطلق، وسؤال بحثنا هو كيف ساهمت تجربة عفيف شليوط المسرحيّة في التأليف والتمثيل، في منح مسرحه خصوصيّة مغايِرة، ونقصد بها مغايَرة في الطرح المسرحيّ، فهو تميّز بشموليّة من ناحية المضامين في مسرحه، فقد طرق باب المسرح السياسيّ وباب مسرح الطفل، ممّا يجعل تجربته مختلفة وممتدّة، وهذا ما سيحاول البحث إظهاره وإثباته.

كلمات مفتاحيّة: أدب فلسطينيّ، مسرح-مسرح سياسيّ- مسرح الطفل.

الكاتب عفيف شليوط- بطاقة تعريف:

ولد الفنّان والكاتب عفيف شليوط في مدينة شفاعمرو، درس موضوعي الأدب المقارن واللغة العربيّة في جامعة حيفا للّقبين الأوّل والثاني، ويستعد حاليًا لتقديم أطروحة الدكتوراه. عمل محررًا في جريدة "الاتّحاد"، وسكرتيرًا لتحرير مجلّة "مواقف"، ورئيسًا لتحرير صحيفة

"العاصفة"، ومجلّة "الأفق". كما أسس في العام 1977 مسرح الغربال الشفاعمريّ، وبادر في العام 1983 الى إنشاء رابطة المسرح العربيّ، ويشغل منذ العام 1996 منصب مدير عام مؤسّسة "الأفق" للثقافة والفنون.كتب وأخرج العديد من المسرحيّات، والتي قدّمت جميعها على خشبة المسرح. شارك في مهرجانات مسرحيّة دوليّة وفي البلاد كممثل وكاتب مسرحيّ، مثّل في مهرجان نيويورك المسرحيّ في العام 1990، والمهرجان ليفيو ريبرينو الثقافيّ الفنيّ في في رومانيا في السنوات: 2013 و 2014 ، 2015 و2016 وفي مهرجان المسرح الآخر في عكّا في العامين 1998 و 2002 . وشارك في العام 2000 في ورشة للكتّاب المسرحيّين في المسرح الملكيّ في لندن، حيث ترجمت مسرحيته "بموت إذا بموت"إلى اللغة الإنجليزيّة، وعرضت مقاطع منها في إطار الورشة. وفاز في العام 2002 بجائزة مهرجان مسرحيد الكبرى، جائزة أفضل ممثّل على مسرحيّته "اعترافات عاهر سياسيّ"، وهي من تأليفه أيضًا. ترجمت بعدها الى اللغة العبريّة لتشارك في مهرجان تياترنتو في يافا تل ابيب في العام 2010، شارك في التمثيل في العشرات من المسرحيّات منها : "رأس المملوك جابر"، "الموت الأكبر"، "أبو مطاوع وحرية المرأة". أما عن إصداراته فنعرض بعضها: يوم في عيادة، مسرحيّات، 1994 ، منشورات دائرة الثقافة العربيّة – الناصرة، طبعة ثانية.

- جذور الحركة المسرحيّة الفلسطينيّة، دراسة، 2002، إصدار: مسرح الميدان حيفا، ومؤسّسة الأفق للثقافة والفنون – شفاعمرو
- بموت إذا بموت، مسرحيّة، 2003، منشورات الأفق – شفاعمرو.
-اعترافات عاهر سياسيّ، مسرحيّة، 2010، منشورات الأفق – حيفا.

1. تجربة عفيف شليوط مع المسرح السياسيّ:

يشترك الأدب والمسرح الفلسطينيّان بازدهارهما كردّ فعل مباشر ضدّ قمع الحريّة، خاصّة منذ نكسة 1967. فكانت قضايا كثيرة مثل لمّ شمل الفلسطينيّين في إسرائيل، مع إخوانهم في الضفّة الغربية وقطاع غزّة بعد الحرب، وتوحيد الحركات الثقافيّة في داخل إسرائيل وخارجها، العامل المشجّع لظهور هذا المسرح. علاوة على ذلك، فإنّ الحركة المسرحيّة

الفلسطينيّة داخل إسرائيل، تمتاز بخصوصيّة، تجعلها مختلفة عن المسرح العربيّ؛ لما تعَرّض له الفلسطينيّ من أحداث النكبة والظروف السياسيّة المحيطة به (Snir, 1995) .

إنّ "المسرح ليس مجالا مفصولا عن أيّ مجال من مجالات الحياة الواسعة، إنّه جزء مرتبط بكياننا، بهويّتنا، بواقعنا، بحضارتنا، ببرامج حياتنا اليوميّة، فكيف نستطيع أن نفصله كوحدة قائمة بذاتها، وبدون أن نعتبره أكبر مصدر للتساؤلات الكبيرة لسبب وجودنا" (شحادة، 1998، 65). ومن هنا فلا يمكن أن ينفصل الفنّان والكاتب الفلسطينيّ عن شعبه ووجعه وسياسته.

يسعى المسرح السياسيّ إلى نقد، بهدف التأثير الإيجابيّ، وإمكانيّة إحداث تغيير. بدءا بتجارب غربيّة لبيكاتور وبريخت وبيتر فايس، إلى تجارب مسرحيّة عربيّة كسعد الله ونّوس، وعلي سالم، ويوسف العاني، وقاسم محمد، ودريد لحام.

وهناك أنواع عديدة للمسرح السياسيّ:

مسرح سياسيّ إصلاحيّ، ويهدف إلى إصلاح النظام السائد.

مسرح سياسيّ ثوريّ، وهو محاولة تغيير النظام الحاليّ وإيجاد بدائل.

مسرح فكريّ سياسيّ جدليّ، وهو جدل فلسفيّ للأيديولوجيّات القائمة.

مسرح سياسيّ فلسفيّ، يعبّر عن الوجع والألم من النظام القائم.

وفي ظلّ ظروف الفلسطينيّ، فإنّ المسرح الفلسطينيّ السياسيّ يعاني من أزمات واضطهاد، ورغم هذا برز مسرحيّون تناولوا السياسة، وكان من بينهم الكاتب والفنّان عفيف شليوط. ويوضّح رسالته في المسرح بالكلمات الآتية: "أن أطرح قضايا شعبي على خشبة المسرح، وأن أصحّح وأنتقد ظواهر معيّنة في مجتمعي، من خلال مسرحيّاتي التي أعرضها على خشبة المسرح" (مقابلة شخصيّة، 5.10.2019).

عفيف شليوط راقص وسط السلاسل، وقابض على جمر الحقيقة، في ظلّ مجتمع محتلّ. فبداية عفيف كانت مسرح الغربال وتأسيسه له عام 1977، ونشاطاته المسرحيّة العديدة فيه، وفيما بعد إنشاؤه مؤسّسة الأفق ومسرح الأفق عام 1996.

وسأستعرض هنا سريعا رحلة عفيف شليوط المسرحيّة من خلال ثلاث مسرحيات:

- مسرحيّة "بموت إذا بموت" تمثيل عفيف شليوط وإخراج رياض خطيب عام 1995.
- ومسرحيّة " أبو مطاوع وحريّة المرأة" من إخراج وتمثيل عفيف شليوط عام 1998.
- ومسرحيّة " اعترافات عاهر سياسيّ عام 2002، وحصولها على جائزة المهرجان الكبرى في مهرجان مسرحيد في عكّا.

2. مسرحيّة "بموت إذا بموت":

فازت مسرحيّته "بموت إذا بموت" مؤخّرا بجائزة صندوق أرديتي السويسريّ، وتترجم حاليّا بالإضافة للغة العبريّة للّغتين الإنجليزيّة والفرنسيّة. اتّبع أسلوب السخرية المرّة والكوميديا السوداء من خلال جنون العظمة، الذي يعاني منه الرئيس، واضطهاده للشعب. فكلمة لا ممنوعة: " **لما أنا بقول كلمة ما بدّي أيّ اعتراض، يعني ما بدّي أي اعتراض، كلمة لا لازم نلغيها من قاموس اللغة العربيّة**" (شليوط، 2003، 11)، والمسرحيّة مكوّنة من فصلين، وكل فصل احتوى على مشهدين، وجاء الحوار بلهجة عاميّة محليّة لإضفاء صبغة واقعيّة.

2.1 الإرشادات المسرحيّة:

وظّف عفيف شليوط الإرشادات المسرحيّة في خدمة المسرحيّة، فكانت موضّحة للمكان الذي تتمّ فيه المشاهد والخلفيّة الملازمة للمشهد، كما ووظّف الخلفيّة الموسيقيّة بشكل دائريّ في بداية المسرحيّة وفي نهايتها، كذلك وضّحت ملامح الشخصيّات ومشاعرها.

2.2 سيميائيّة العنوان:

برع عفيف شليوط بالمصطلحات الساخرة التي أوجدها في مسرحيّاته، ففي مسرحيته "بموت إذا بموت" نجد في العنوان وحده مفارقة ساخرة. كذلك حين استخدم مصطلح "حمّام وطنيّ"، والصورة السرياليّة الساخرة المتخيّلة. فلكي يصبح وطنيّا عليه أن يغتسل بحمّام الوطنيّة: " **نَظّفناك من الإمبرياليّة ... غسلناك من فترة الاستعمار... لحلحناك من العمالة وإسّه صرت وطنيّ ابن وطنيّ**" (2003، 23).

والصورة الساخرة في اختراع "عبقريّ" كما أسماه المؤلّف، وطَبْع عدّة نسخ من سيادة الرئيس، وهذه إشارة للحاكم المستبدّ، الذي يتكرّر في كلّ عصر.

2.3 تصوير الشخصيّة:

لقد نجح شليوط في تصوير الشخصيّة "عن طريق التأثيرات الصوتيّة والجسميّة: يجسّد الممثّل رغبات الشخصيّة وعواطفها وأفكارها عن طريق الحركات الجسميّة والصوت. وهو يحاول في كلّ هذا أن يعبّر عن الدلالات الراقدة في اللاوعي الجماعيّ، وبهذا يحقّق التواصل بينه وبين جمهوره. فكلّ حركة من حركاته، ونبرة من نبرات صوته، يجب أن تحدث سلسلة من ردود الأفعال، تتعلّق بخبرات جماعيّة موجودة في ثقافة المجتمع وتاريخه وفنّه الشعبيّ" (سرحان، 2006، 16). فتفاعل الجمهور معه، وكأنه جزء من أحداث المسرحيّة، فكان تواصلا حيًّا حقيقيًّا، خاصّة أنّه هو من رسم ملامح الشخصيّة في كتابته لها.

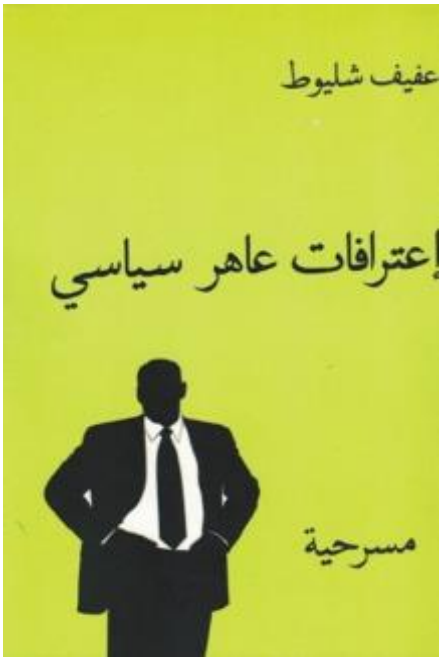
3. مسرحيّة "أبو مطاوع وحرّيّة المرأة":

تسلّط مسرحيّة "أبو مطاوع وحرية المرأة" الضوء على فئة المنافقين المتزايدة في مجتمعنا، والتي تتحدّث بما لا تفعل به، فجاءت مسرحيّته بأسلوب كوميديّ، ولغة عاميّة بسيطة؛ لتخاطب الشريحة الأكبر من مجتمعنا. فمسرحيات عفيف شليوط بمثابة السهل الممتنع، فأنت تضحك، وفي الوقت ذاتِه تضع يديك على الجرح. وعند النظر إلى سيميائيّة اسم شخصيّة المسرحيّة، نراه لم يخترها صدفة، فالمطاوع من الطاعة، ورمز هنا إلى الإنسان المداهن كموج البحر، يتّجه حسب اتجاه الريح، ويداهن في آرائه ومعتقداته، حسب الموجة السياسيّة والاجتماعيّة السائدة.

4. مسرحيّة "اعترافات عاهر سياسيّ" ومفهوم الأسرلة:

تطرح مسرحيّة "اعترافات عاهر سياسيّ" حال الفلسطينيّ في فلسطين (48)، والنموذج السلبيّ لمن اختار الأسرلة، وتنفيذ مواطنته الحقيقيّة لدولة إسرائيل، متناسيا أنّ شعار الدولة :"عربيّ جيّد هو عربيّ ميّت".

4.1 سيميائيّة العنوان والغلاف:



الغلاف: يظهر لنا بخلفيّة مجرّدة باللون الأخضر الفاتح، وصورة لبطل المسرحيّة (الرجل السياسيّ)، وهو يرتدي بذلة رسميّة باللون الأسود، ويضع يديه في جيوب بنطاله بوِقفة ارستقراطيّة، وملابسه من الناحية الخارجيّة تنمّ عن مركزه السياسيّ، فهو مسؤول في مناصب حكوميّة. ولكنّ اختيار اللون الأسود فيه إيحاء بسوداويّة هذه الشخصيّة، رغم وجودها في بريق بارز. فهذا يدلّ على الزيف، الذي يعيشه، ويتّضح سواده في هذا البريق الزائف.

4.2 العنوان: "اعترافات عاهر سياسيّ":

العنوان اعترافات، يحيلنا هذا إلى الاعترافات في الدين المسيحيّ، وللاعتراف جزءان: أوّلهما أن يقرّ الشخص بخطاياه، وثانيهما أن يتلقّى المعترف الحلّ confessor من (الشخص الذي يتلقّى الاعتراف)، أي من الله نفسه، وباعتقاد راسخ أن الله قد غفر خطاياه. وهذا يعني أن المعترف في نيّته الغفران والتوقّف عن أفعاله السيّئة، بينما بطل المسرحيّة لم يظهر أيّة نيّة

بالعدول عن تصرّفاته، بل على النقيض من ذلك، يرى بأسلوب حياته طريقة ذكيّة في السير مع التيّار، والحصول على مكاسب أكبر.

والاعتراف الأوّل جاء في العهد القديم توبة الإسرائيليّين: (قض10: 15و16) "فقال بنو إسرائيل للربّ أخطأنا فافعل بنا كلّ ما يحسن في عينيك إنما أنقِذنا هذا اليوم" (العهد القديم، سفر القضاة، 10:15). "وأزالوا الآلهة الغريبة من وسطهم وعبدوا الربّ، فضاقت نفسه بسبب مشقّة إسرائيل" (ن. م، 10:16)، وأيضًا "وانفصل نسل إسرائيل من جميع بني الغرباء ووقفوا واعترفوا بخطاياهم وذنوب آبائهم" (ن. م، 9: 2).

واعترافات من؟ عاهر سياسيّ.

العاهر: الجمع عاهرون، وعُهّار اسم فاعل من عَهِرَ، فاجر زانٍ يرتكب الفاحشة، وقد تُقال لغير الزاني، رجلٌ عاهر: لا أخلاق له فاسد زانٍ فاجر (ابن منظور، د.ت، 349).

والأقرب هنا ليس المعنى المتعارف عليه من الزنى وإنما الفساد، أي لا أخلاق له، وهو رجل فاسد وهذا ما يمثّل بطل مسرحيّة اعترافات.

السياسيّ: هو كلّ من له علاقة بشؤون الدولة والحكومة ومؤسّساتها.

ذكر الصاحب بن عبّاد " والسياسة فعل السائس، والوالي يسوس رعيّته، وسُوِّس فلانٌ أمر بني فلان، أي كُلِّف سياستهم " (د.ت، 416).

واجتماع العهر مع السياسيّ يؤكّد معنى الفساد.

4.3 سيميائيّة الشخوص في المسرحيّة:

لقد مثّل الكاتب عفيف شليوط شخصيّات متنوّعة نجدها في فلسطين الداخل، لما آلت إليه الظروف السياسيّة والاجتماعيّة:

شخصيّة المتأسرل (من أسرلة): الرجل السياسيّ الذي يحاول أن يرضي جميع الأطراف، فهو بداخله لا يشعر بانتماء لأحد سوى نفسه ومصالحه، ولكنّه يتّخذ من القضيّة الفلسطينيّة ستارا؛ ليظهر قوميّة مزيّفة ليرضي أطرافًا معيّنة: وليجمع أموالا طائلة باسم

القضيّة الفلسطينيّة، فيتاجر بوطنه وقوميّته " ... **وفي اللحظة اللي بيجو، بنطّ قدام الكاميرات: لا ، لن نتنازل عن حقوقنا، هنا باقون كشجر الزنزلخت.. ولا تشريد ولا تهويد"** (شليوط، 2010، 23).

شخصيّة الوطنيّ: الذي يرفض خيانة بلده فلسطين، ويدافع عن كلّ حفنة تراب فيها، ويرفض مصادرة الأراضي، ومحاولات تهويد الأماكن والشخصيّات واللغة.

ورأينا في هذا المجال صفاء.

4.4 سيميائيّة الأسماء:

ظهر اسمان في المسرحيّة، وكانت دلالتهما معبّرة عنهما:

صفاء: أي النقاء والطهارة، وشخصيّة صفاء لاءمت هذا، فهي الإنسانة الوطنيّة، التي رفضت وظيفة، هي بحاجة ماسّة لها؛ لأنّ المسؤول عنها متعاون وخائن.

وسيلة: ابنة الرجل المهمّ، الذي اختاره رجلنا السياسيّ وسيلة ليصل إلى مآربه، فكانت ابنته الوسيلة للتقرّب منه، من خلال زواجه منها.

حرص الكاتب عفيف شليوط على ألّا يضع اسما للرجل السياسيّ، أو لأيّ مسؤول خان وطنه، ليظهر أنّ هذه الشخصيّة مرفوضة ونكرة في مجتمعها، مهما علاها البريق الزائف يبقى السواد، وهذا يحيلنا إلى صورة الغلاف مرّة أخرى.

4.5 نقد سياسيّ لاذع:

برع الكاتب عفيف شليوط في أسلوب الكوميديا السوداء، من خلال نقده لأمور تحدث في المدارس العربيّة، في ظلّ الاحتلال، من غسيل للأدمغة، ودراسة التوراة، وتاريخ اليهود، بمغالطاته السياسيّة والتاريخيّة: " **وقد قدم اليهود جماعات جماعات من كافّة البلدان إلى أرض الميعاد، إلى أرض السمن والعسل، إلى أرض إسرائيل، التي كانت عبارة عن صحراء جدباء، فأحيوا المنطقة وطوّروها وحوّلوها إلى جنّة عدن، بعد أن كانت منطقة مهجورة غير مأهولة بالسكّان، اللهم إلّا بعض المرتزقة واللصوص والشحّادين"** (ن. م، 26-27).

4.6 نقد اجتماعيّ لاذع:

عبّر الكاتب عن مقته لحالة الاغتراب التي يعاني منها العربيّ، اغتراب من لغته العربيّة، التي من المفروض أن تكون قريبة منه : " **مِكّرّ مفَرّ مقبل مدبر ... وحياة أغلى شي عندكو.. فهمتوا إشي ؟!**" (ن. م، 27).

والصورة الساخرة في اختراع "عبقريّ" كما أسماه المؤلّف، وطبع عدّة نسخ من سيادة الرئيس، وهذه إشارة للحاكم المستبدّ، الذي يتكرّر في كلّ عصر.

5. الفنان عفيف شليوط وتجربته مع الأطفال:

يشكّل مسرح الطفل مسارًا مهمّا في تجربة عفيف شليوط المسرحيّة، وإثباتا على خصوصيّة تجربته المسرحيّة، وهي موضوع البحث، فكونه يخترق عالم الكبار والصغار بسلاسة، لهو أكبر دليل على تميّز تجربته المسرحيّة.

ساهم مسرح الطفل الفلسطينيّ بترسيخ مبادئ ومضامين تغذّي عقل الطفل، وترشده بطريقة شائقة جاذبة دون تلقين وعِظة مباشرة. وحرص مؤلّفو المسرح على إضافة البسمة والأغنية في مسرحيّاتهم؛ وذلك لأنّ تأثير الكلمة المسجوعة أشدّ وقعا على الطفل، فمن خلال الأغنيات يتعلّم.

ومن مسرحياته للأطفال: "فرح ومرح"، الستّ نغمات"، "القنديل الصغير"، "العرندس"، " وبعدين معكو"، و"الأميرة الخضراء".

وأعطي مثالًا، في مسرحيّة "الأميرة الخضراء" حول الطبيعة، فقد حرص على إيصال معلومات مهمّة حول الاهتمام بالطبيعة، من أجل الحفاظ على بيئة نظيفة بعيدة عن التلوّث، من خلال حوار سلس بين الشخصيّات، وتوظيف الأغاني المحبّبة للأطفال، بحيث تصلهم المعلومة بطريقة ماتعة.

ونلاحظ أنّ العنوان يشكّل عتبة نصيّة جاذبة للأطفال، فعنوان "الأميرة الخضراء" فيه نوع من الغرابة، فالجزء الأوّل "الأميرة" يستحضر قصصا جاذبة للأطفال، وعالم الأميرات

والأمراء. وكونها خضراء يوحي بالغرابة، ويحثّ الطفل على محاولة استكشاف سبب غرابة العنوان؛ ليعرف أن هذا لقب الأميرة من شدّة ولعها بالطبيعة.

وقد حرص المسرحيّ والأديب عفيف شليوط على اختيار لغة عاميّة محكيّة قريبة من لغة الشارع؛ ليقترب من عالم الطفل فيخاطبه بلغته.

وكما وأسهم الأديب عفيف شليوط في توثيق الحركة المسرحيّة الفلسطينيّة من خلال **كتابه جذور الحركة المسرحيّة الفلسطينيّة**، وشمل كتابه رصدا جادّا لحركة المسرح الفلسطينيّ في الجليل والمثلث بما في ذلك المسرح الغنائيّ ومسرح الطفل.

ويقدّم في كتابه توصيات ومقترحات لتطوير الحركة المسرحيّة في بلادنا فقد كرّس عفيف نفسه لخدمة المسرح في جميع المجالات كتابة وتمثيلا وبحثا.

الإجمال:

إنّ المسرحيّ الفلسطينيّ في فلسطين (48) هو جزء لا يتجزّأ من الشّعب الفلسطينيّ، يتألّم لألمه ويفرح لفرحه، وقد عبّر المسرحيّ الفلسطينيّ عفيف شليوط كاتبا وفنّانا، رغم الضغوطات التي يتعرّض لها فنّانون فلسطينيّون في فلسطين المحتلّة عام 48- عن نكبة شعبه، عن وجعه، عن تغريبته الفلسطينيّة، كذلك مارس نقدا ذاتيّا ضدّ ذاته وشعبه، فأن نلمس الجرح هو بداية الطريق للشفاء، فقرَع ناقوس الخطر، ونبّه من ظاهرة الأسرلة التي بدأت تتفشّى في مجتمعنا، ونادى بأن يكون أبناء الشعب الفلسطينيّ يدا واحدا متكاتفة، ورفض، وما زال يرفض، محاولة السلطة طمس أفكاره، وإعلان الولاء لهم، وإن كان بعض المسرحيّين لا ينكرون سقوط بعض المسرحيّين تحت ولاء السلطة؛ نتيجة لضغوطات سياسيّة واقتصاديّة، إلّا أنّ الغالبيّة العظمى لا تبعد نفسها عن كونها جزءا من الشعب الفلسطينيّ ومرآة شعبها.

لعفيف شليوط دوره المركزيّ في الحركة المسرحيّة في فلسطين المحتلّة عام 1948، فقد ساهم في دعم الفنّ المسرحيّ المحلّيّ وتطويره، من خلال النصوص المسرحيّة المحلّيّة التي

كتبها، هذا المجال الذي يمارسه عفيف شليوط باقتدار. كما حقّق كتابه "جذور الحركة المسرحيّة الفلسطينيّة في الجليل" نجاحًا كبيرًا من حيث الانتشار والاهتمام من قبل وسائل الإعلام والمؤسّسات الأكاديميّة والمسرحيّة في البلاد والعالم العربيّ وأوروبا ، فقد وصل الكتاب لمؤسّسات مسرحيّة مركزيّة، ومؤسّسات أكاديميّة في الأردن، مصر، تونس، الكويت، رام الله، غزّة، لندن. الاهتمام بالكتاب نتيجة افتقار مكتبتنا الى كتاب يرصد الحركة المسرحيّة المحلّيّة بهذه الشموليّة والموضوعيّة، فكان مسرح شليوط مرآة لمعاناة شعبه السياسيّة والاجتماعيّة، كما أنّه كان حريصا على بناء جيل المستقبل، من خلال مسرحيّات تربويّة هادفة، تسعى إلى صقل شخصيّة الطفل الفلسطينيّ. فتمتّع مسرحه بخصوصيّة، فهو ينسج الحدث، ويمثّله، فيلمس وجعا أكثر وضوحا.

ومن هنا تكمن خصوصيّة مسرح عفيف شليوط، وهي موضوع البحث، فقد تميّزت خصوصيّة مسرحه بشموليّتها، فهو طرق أبوابا مختلفة من مسرح سياسيّ ومسرح الطفل، ولكنّها توصل إلى نقطة واحدة، وهي تربية جيل فلسطينيّ قادر على نقد ذاته، ونقد الغير، بهدف الإصلاح الثقافيّ والسياسيّ.

المصادر والمراجع:

1. الكتاب المقدّس، *العهد القديم، سفر القضاة*.
2. سرحان، س. (2006). *تجارب جديدة في الفنّ المسرحيّ*. القاهرة: هلا للنشر والتوزيع.
3. شحادة، ر. (1998). *المسرح الفلسطينيّ في فلسطين 48 بين صراع البقاء وانفصام الهويّة*. رام الله: منشورات وزارة الثقافة الفلسطينيّة.
4. شليوط، ع. (1990). *أبو مطاوع وحرية المرأة*، مسرحيّة. شفاعمرو: مؤسسة الأفق للثقافة والفنون.
5. شليوط، ع. (2003). *بموت إذا بموت*، مسرحيّة. شفاعمرو: مؤسسة الأفق للثقافة والفنون.
6. شليوط، ع. (2010). *اعترافات عاهر سياسيّ*، مسرحيّة. حيفا: مؤسسة الأفق للثقافة والفنون.
7. شليوط، ع. (2017). *الأميرة الخضراء*، مسرحيّة للأطفال (مخطوطة لم تنشر).
8. بن عبّاد. ص. (د.ت). *المحيط في اللغة*. بيروت: دار الكتب العلميّة.
9. ابن منظور، م. (د.ت). *لسان العرب*. مصر: دار المعارف.
10. Snir, R. (1995). Palestinian Theatre: Historical Development and Contemporary Distinctive Identity. *Contemporary Theatre Review*, Vol. 3,2: 29-73.

الهمُّ الوجوديُّ وأثره في الإبداع الفنّيّ عند فؤاد عزّام في ديوانه "ضباب الذّكريات"

د. فاتن علوش
باحثة أكّاديميّة ومحاضرة في أكاديميّة القاسميّ

ملخّص:

تتناول الدّراسة الهمَّ الوجوديَّ عند الشَّاعر فؤاد عزّام، في ديوانه"ضباب الذّكريات". تعالج القضايا والأسئلة الوجوديَّة الَّتي يطرحها، في جانبها الاغترابيّ. تحاول أنْ تقف على إجاباتها، بتقصّي أسباب الأزمة الوجوديَّة ونتائجها، وحالة الاغتراب الَّتي يعيشها الشَّاعر، مُمَثّلًا للفرد، في تعامله مع ذاته ومع الواقع. تتساءل الدّراسة: ما هي الأزمة الوجوديَّة الَّتي يعاني منها الشَّاعر، وكيف أثَّرت في المنتج الإبداعيِّ عنده، وفي صياغة رؤياه الحداثيَّة الخاصّة وخطابه المتفجّع الحزين، في ديوانه"ضباب الذّكريات"؟ وكيف حاول الخروج منها؟

اتَّضح بعد معالجة الدّيوان بمنهج تكامليٍّ، وبعد سَبر أغوار الشَّاعر وشعره، أنَّ عزام قد تأثَّر بالظَّرف وبالرُّؤية الوجوديَّة، الَّتي آمنت بمسؤوليّة الإنسان عن صنع معنى لحياته ووجوده، وبقدرته في بناء مجتمعه وهويته. ولكن رؤياه هذه اصطدمت بواقع فاسد، في كلّ أبعاده، نظرا لحساسيّته كشاعر وكمثقف. أدى ذلك إلى اضطرابه، وانزوائه، واغترابه اغترابًا مركّبًا بصور مختلفة؛ منها ما هو مع المجتمع والسُّلطة، ومنها ما هو مع الذات. وكنتيجة، غيَّر أدوات التعامل مع الواقع، وراح يرسم بالفنّ عوالم بديلة، بدت أوتوبيَّة رومانسيَّة، تسمع من ورائها صوت التَّفجع والألم. إنَّها لا تعني الانسلاخ، لأنَّه تواصل بواسطتها مع الواقع، من خلال لغته، وحواسِّه، وانزياحاته. وعاش فيها مع الفرد اللَّحظة الوجوديَّة، وحقّق وجودهما الإنسانيَّ الفاعل الحرَّ. كلُّ ذلك بأدوات فنيَّة حداثيَّة، استوعبت مسائل وجوديَّة ومعضلات العصر بالوعي بها، وهذا جزء من إمكانيَّة حلّها.

كلمات مفتاحيّة: شعر فلسطينيّ، وجوديّة، اغتراب، هويّة إنسانيّة، حداثة.

الشاعر فؤاد عزام- بطاقة تعريف:

ولد فؤاد عزّام في دير حنّا، في الجَّليل 1956. أنهى دراسته الثَّانوية في كليَّة الجَّليل. عمل مدرّسًا في مدرسة راهبات النَّاصرة في حيفا، ثمَّ انتقل للتَّدريس في المدرسة الثَّانوية في دير حنا. وخلال ذلك تابع دراسته للأدب العربيّ في جامعة تلّ أبيب، حيث حصل على الماجستير، ودرس في جامعة حيفا العربيَّة، والإنجليزيَّة، والتَّاريخ، ثمَّ أكمل دراسته في الأدب العربيّ، في جامعة حيفا، وحصل على الدُّكتوراة عام (2008)، وهو يعمل حاليًا محاضرًا في كليَّة سخنين لتأهيل المعلِّمين.

من مؤلَّفاته: "نظريّات في الأدب"، 1986. "تاريخ أوروبّا في القرن العشرين"، 1990. "شعريَّة النَّص السَّرديّ": دراسة في أشكال الحبكة في روايات حيدر حيدر"، 2013. "أحلام السُّنونو"، 2015 ،"للصَّباح أكتب"، 2017. "حبر الغيمة"، 2018. "أحلام النَّوارس"، 2018. "هي"، 2018. "ضباب الذِّكريات"، 2019.

مقدّمة:

تختلف وظيفة الشّاعر، ورؤياه، وأدواته، باختلاف العصر والظَّرف. ويُعتبر الشّعر عملية تواصليَّة، وتفاعليَّة، مُركَّبة، ازدادت تعقيدًا في عصرنا الحديث، وعقب الأزمات، التي نالت من كيان الإنسان، ووضعت جَدْواه في هذا الوجود، ودور الشَّاعر فيه وفكره، موضع تساؤل. من هنا كان مُهمًّا أنْ نقف على حال الفرد، وعلى دور الشَّاعر وطرحه، في تشكيل الواقع، وتحقيق الوجود الإنسانيّ، بحيثيَّاته القائمة على الوعي، والحريَّة، والمسؤوليَّة. حيث إنَّ أيّ اختلال في دوره الانفتاحيّ، نحو ما يحدث، يمكن أنْ يُفسَّر بالانقطاع والانشغال بالذّات. ونحن لا نقصد أنْ يَخدم الشَّاعر المجتمع، بل أنْ يخدمَ الإنسانَ ووعيه. وأنْ يعمل على إعادة بناء كيانه الإنسانيّ المسلوب، والمُستقصى من قبل القوى المسيطرة، وتجديد علاقته وعلاقة الشَّاعر بالعالم والحياة. كل ذلك يتسنَّى عندما يكون حاضرًا في أدواته.

من هذا الباب سنعالج ماهيَّة الرُّؤية الوجوديَّة للشَّاعر المحليّ المثقَّف، موضوع الدِّراسة ، فؤاد عزّام، في ديوانه "ضباب الذّكريات". سنحاول أنْ نرصد مدى حضوره، ومدى ملامسة رؤيته للواقع، و لقضايا الإنسان المحليّ المعاصر، في ظلّ معايشة الشَّاعر للأزمات الإنسانيَّة، والاجتماعيَّة، والسّياسيَّة، الضّاغطة والجائرة ، وعلاقتها بشعور الحزن، والاغتراب، وبالأزمة الوجوديَّة، الَّتي انعكست على إبداعه وأدواته الخاصَّة.

لمحاولة الإحاطة بذلك ستعتمد الدّراسة المنهج التَّكامليَّ الشُّموليَّ، الَّذي يستفيد من جميع المناهج: من الوصفيِّ التَّحليليِّ، في وصف **وتحليل مضامين الشّاعرحول واقعه، والإشكاليَّة الوجوديَّة والاغترابيَّة في ديوانه.** ومن المنهج اللُّغويّ باعتبار اللُّغة، في صيغها، ورموزها، وأصواتها، أداة طيِّعة للتَّعبير عن الفكر. ومن المنهجين النفسيّ والاجتماعيّ في تحليل ظَّواهر الأزمة الوجوديَّة- الاغترابيَّة، وتفسيرها، سلوكيًّا واجتماعيًّا، وكيف انعكست على الشَّكل والمضمون في إبداع الشَّاعر.

وللوقوف على كلِّ ذلك، أيضًا، لا بدَّ من مدخل نظريٍّ يوضِّح الظُّروف الَّتي نشأ فيها الموضوع الوجوديُّ ودلالاته، ومدى تأثّر الشَّاعر الحداثيّ فؤاد عزّام به؛ بواسطة الولوج إلى عالم الشَّاعر وشعره، في محاولة لسبر أغواره الإنسانيَّة، والاجتماعيَّة، والسّياسيَّة. ثمَّ رصد كيفيَّة تعبيره عنه، وانعكاسه على شعره، شكلًا ومضمونًا، وعلى رؤياه، ومن ذلك ظاهرة الخروج من الواقع، لمعالجة الواقع.

1. مدخل نظريٌّ- إرهاصات الأزمة:

يرى الفيلسوف الفرنسيّ الوجوديّ- العبثيّ ألبير كامو في كتابه " المتمرّد" أنَّ الإنسان هو الوحيد الَّذي يرفض ويتمرَّد، وأنَّ له دورًا في حركة الوجود، وأنَّهُ يصبح عدمًا إذا لم يُحقِّق ذاته (1980، 32؛ (Camus, 1990, 124). لكنَّ الإنسان المعاصر، خلافًا لذلك، وكما يرى زيدرفيلد؛ تراه توافقيًّا، كما يظهر من فقدانه لإحداثيَّات الوضع البشريِّ الثَّلاث: المعنى، والحقيقة، والحريَّة، الَّتي هي بمثابة الأضلاع الثَّلاثة لمثلَّث الهويَّة فى المجتمع الحديث. إنَّها تعني قدرة الإنسان على تحقيق حياته بخياره، ومنحها معنى، واجتماعيًّا هي المشاركة في بناء

الحقيقة. وعندما يفقدها الإنسان يفقد التَّواصل، ويعيش منغلقًا، يختزن معلومات متناثرة، بلا دلالة، ويصبح طيّعًا، بلا قدرة على تقييم الأمور.

يضيف "زيدرفيلد" بقوله إنَّ المجتمع الصّناعيَّ والرَّأسماليَّ يساهم في هذا الانقطاع، حينما تتَّسم نظمه بالتَّناقضات والأقنعة غير الحقيقيَّة. كما أنَّ تقسيم المؤسَّسات والسُّلطات السّياسيَّة والتَّخصُّصات والممارسات اللّا إنسانيَّة فيه، يزيد الأمر تعقيدًا. بينما تلعب وسائل الإعلام دورًا ثأثيريًّا، لتحويل الفرد إلى مستهلك، وهكذا يجد نفسه مطالبًا بحياة ذات معنى، داخل هذه المتاهة. أمام تحدّيات وانتماءات متداخلة، تجعله يواجه اختيارات مبتورة، فيتبنّى هويَّة وأدوارًا متعدّدة، عكس إرادته، فيفقد المعنى، والحقيقة، والجوهر، ويصبح مغتربًا (Zijderveld, 1974, 25-31,61).

وكان الوجوديّون، أكثرهم شعورًا بفداحة هذه المأساة، لكونهم قد نادوا بأهميَّة وجود الفرد، الَّذي يعمل على حلّ مشاكل وجوده بموقف وخيار وجوديٍّ مستقلٍّ. ولأجل هذا يجب عليه التَّخلُّص من الرَّواسب الفكريَّة والماضي، أمَّا المستقبل فيجب أنْ يوجِدَهُ، ومن ذلك مقاومة العدم (سارتر، 1984، 76).[1] تبدأ المشكلة عندما يدرك الفرد أنَّهُ مسؤول عن تحقيق ذاته ومجتمعه، وهو ما لا يمكن. عندها يتملَّكه القلق والخوف، فيحاول الهروب بتجاهل مسؤوليَّته عن إيجاد معنى للحياة. لهذا ارتبط، عند الوجوديَّة، تصوُّر الإنسان باعتباره "مأزومًا"، بالشُّعور بـ "الاغتراب" (Johnson, 1973, 6)،[2] والعزلة، والوحدة. حيث عجَّت

[1] "الالتزام شعور أنَّنا ضرورِيُّون للعالم، وقوامه الحريَّة والمسؤوليَّة". سارتر.

[2] **الاغتراب لغة**: هو النُّزوح عن الوطن، والتَّنحي عن النَّاس والمجتمع، وتوقان النَّفس. واغترب أيضًا، تزوَّج غير أقربائه ، (ابن منظور، 1988، 33). وهو أيضًا، عند الفراهيديّ، التَّمادي في النَّوى والتَّنحي (الفراهيديّ، 1982، 409). والاغتراب اصطلاحيًّا: متعدّد المجالات، ومنها الشَّكوى، والاستلاب، والتَّشيُّؤ، والقلق، والعزلة، والتَّطلُّع إلى مثال غير موجود، والبحث عن أوتوبيا خاصَّة . وهو ظاهرة قديمة ظهرت عند سقراط في بحثه عن ذاته، وعندالّلاهوت في خطيئة آدم وانفصال الرّوح. لم يكن الاغتراب مستفحلًا في الجاهليَّة بسب القبليَّة الجماعيَّة غير الفرديَّة، وكانت له بعض الملامح في الوقوف على الأطلال، وعند المخلوعين عن القبيلة والصَّعاليك. تجلّى في الإسلام بالانفصال عن الحياة الزَّائفة، وبالذَّات في العصر العباسيّ،

كتابات" جان بول سارتر"، فيلسوف وجوديّ، (1905-1980) بأسئلة تتَّصل بوجود الإنسان المعاصر، الَّذي استبدَّ به السَّأم والقلق. كلّ شيء حوله العدم، ونهايته الموت؛ لذا جاء اغترابه في ثلاثة أبعاد: الأوَّل: اغتراب ميتافيزيقيّ، عن العالم والكون، الثَّانيّ: اغتراب عن الجماعة، بما لها من ماض، وقيم، وتقاليد، والثَّالث: اغتراب عن الذّات، وهو أخطرها[1].

بعد محاولة الوجوديَّة خَلْق "الإنسان الحاضر"، تمَّ إعلان "موت الإنسان"، في نهاية القرن العشرين و"موت ما هو حيّ، وحياة ما هو ميّت" منذ القرن الواحد والعشرين، وهو عهد "الانفصال" و"الاستعراض"، بمعنى أنْ ينفصل الفرد عن واقعه ومجتمعه، وأنْ يستعرض قواه على الآخرين، وهو لا يستطيع. وهي صور من العجز، سنشرحها لاحقًا، في قصائد عزام.

أمَّا في الوطن العربيّ، كما في الغرب، فقد عانى الفرد بسبب التَّمدن والحروب. فبعد النَّكبة ونزوح الفلسطينيّ عن أرضه، وأمجاده، وتاريخه، جاءت هزيمة 67، وما تلاها من أزمات أدَّت إلى سيطرة أنظمة دكتاتوريَّة وفساد المؤسَّسات، ثمَّ ثورات الرَّبيع العربيّ وتمزُّق الوطن العربيّ. زد على ذلك، تأثير العولمة والنُّزوح إلى المدينة، والتَّمدن، والأزمات الاقتصاديَّة النَّاتجة،الَّتي أشعرت الفرد بالمهانة والضَّياع، والشَّك بالحقائق، وانعكست على الأدب،شكلًا ومضمونًا، كما سيعالِج ذلك العنوان القادم.

بسب الانفتاح على غير العرب، والشُّعور بالبؤس من جرَّاء الظَّرف الاقتصاديّ والاجتماعيّ والسّياسيّ. (إسكندر، 1988، 25-28، 36)،

[1] يلاحظ تعدّد الفلسفات الوجوديَّة بسبب تعدّد الفلاسفة، من هنا تناولت الدّارسة ذلك بشكل عامّ. إجمالًا الوجوديّة (فلسفة العدم): هي تيار فلسفيٌّ انتشر في بدايات القرن العشرين، بشقَّيه الإلحاديّ والدينيّ. يُعدّ الدّنماركي سورين كير كغارد (1813-1855م)، الأب الروحيّ للوجوديَّة تأثرًا بالفلسفة اليونانيَّة، ثمَّ كامو وسارتر. آمن هؤلاء بأنَّ وجود الفرد، يسبق ماهيَّته، أي أنَّ أفعاله واختياراته ومسؤوليَّته، عن نفسه وعن الجميع، هي ما يحدّد وجوده. عالجت الوجوديَّة هذه القضايا بتأثير الحرب العالميَة، ولذلك تمّ اعتبارها فلسفة تشاؤميّة. (انظر: جوليفيه، 1988، 112-118).

2. صدى الوجود في الأدب عامَّة:

بناء على الظُّروف المذكورة أعلاه، انتشرت تيَّارات فلسفيَّة -أدبيَّة، تنادي بالتَّجديد، عكست أزمة الأديب والإنسان. بدأت بـ "الحداثة " واستمرَّت إلى ما بعدها.[1] نادت في تبنّي أفكار الفلاسفة حول "الإنسان الأعلى" والثَّورة على الرجعيَّة، وهي تدعو إلى الإباحيَّة. شاع في أساليبها الاغتراب، والرَّمز، والعبث، والغموض، والشَّكُّ؛ وذلك باسم الحريَّة والنَّفاذ إلى الأعماق. مثَّلت اللُّغة -في رأيهم- قوَّة الفكر المتخلّف، لذا يجب أنْ تموت وتحلَّ محلَّها لغة الحداثة (خليل، 2003، 263، 572).

اتَّسع لاحقًا المفهوم إلى ما بعد الحداثة، عند البنيويَّة والتَّفكيكيَّة. نادت الحركة بـ" موت المؤلّف" واهتمَّت في تقاطع النُّصوص، ممَّا جعل النَّص مزيجًا من الثَّقافات والتَّشظّي، هذيانًا، يشبه أعراض الأمراض النَّفسيَّة. لجأ الشَّاعر فيه إلى اللّا معقول وكسر المألوف، واللّاتوجُّه، والانزياح، والعاطفة السَّلبيَّة، والذّاتيَّة المتعاليَّة المتفرِّدة، ثمَّ الانفصال، لكيّ يعود ويلتئم مع المجتمع، عبر كتابته (البشتاوي، 2014، 45، 49؛ Hassan, 1987).

أضافت "ما بعد بعد الحداثة" إلى كلِّ هذا كلَّ ما هو غير وجوديٍّ، وغير ثابت، ومتخيَّل بمزيد من: تدمير "المدهش اليَوميّ" و"الكتابة الاستبطانيَّة"، والمفاجأة الشّعريَّة، والتَّفجير، والتَّفكيك. وبسبب الغموض أشار الكتَّاب بملاحظات إلى قصدهم. وهذا ما يسيطر على

[1] رأى بعض النقاد أنَّ " ما بعد الحداثة" ظهرت كمصطلح ، بعد الحرب العالميَّة الثانيَّة، ورأى آخرون أنَّها ظهرت مع سقوط جدار برلين عام 1989، وواقعيًّا، ارتبط ظهورها بظهور التَّفكيكيَّة 1970 لدريدا، ثم فوكو في الثَّمانينات"، البشتاوي، يحيى. **أزمة الإنسان في الأدب المعاصر**. اربد: دار الكندي،2014 ،ص30. عامة هناك تشابه بين هذه المصطلحات لأنَّها تطورت من بعضها، سنتحدَّث عنها هنا، معًا، وبخطوط عامَّة. انظر أيضًا : الغاليّ، عبد الرّازق عودة. **هل فترة ما بعد الحداثة هي** استمرار لفترة الحداثة؟ 14/ https://kitabat.com/2017/1

توجُّهات الكتابة حاليًّا، حيث ما زال التَّخبُّط بينها مستمرًّا منذ 2010، رغبة في واقع ثقافيٍّ، وفكريٍّ، وكتابيٍّ، مختلف (ناصيف، 2003، 534، 564).[1]

أما **في الأدب العربيِّ** فقد عملت الظُّروف وتناقضاتها، والمؤثّرات الفلسفيَّة، والأدبيَّة، والحداثيَّة، آنفة الذِّكر، على المجتمع العربيّ ومنه المحليّ، وعلى أدبهما. أثَّرت على وعي الذّات الشَّاعرة، وعلى نظرتها لنفسها، وللكون، والمجتمع. وهي تحاول التَّوازن في كلِّ وسيلة وبديل، فإنْ عزَّ ذلك فسيكون الضَّياع (المجاطي، 2007، 223). تحدَّث النُّقاد هنا عن أهميَّة العامل المعرفيِّ، ودور المثَّقفين والأدباء في تصعيد الصِّراع الأيديولوجيِّ، لإثبات حريَّتهم واختيار موقفهم. زاد هذا العامل من قوَّة اصطدام أفكارهم المثاليَّة بالواقع، بعد إحساس المثَّقف ووجوده بين أناس لا يواكبونه فكريًّا. كان عليه التَّقليد، أو القبول، أو السُّكوت؛ مما ولَّد إحساسًا بالضَّياع، والمهانة، وضرورة الهجرة . وكان الشَّاعر أبلغ من جسَّد هذا الميل، فانفصل عمَّا حوله، من أشياء و قيمٍ، حين جرَّب أنْ يحسَّ بوحدته وتفرُّده في الكون. شكَّ في الحقائق، ومال إلى التَّفلسف الوجوديِّ، بفعل إحساسه بالعبث والقلق و المرارة المظلمة (المقالح، 1981، 66).

كانت الحداثة العربيَّة، ضمن هذا الوعي، موقفًا، ومفهومًا حضاريًّا، وتصوُّرًا جديدًا للكون، والإنسان، والمجتمع. يقوم على الثَّورة بكلِّ مستوياتها، وعلى رؤيا تكشف العالم، وتقفز خارج المفاهيم القائمة. إنَّها تشكيل، ومعاناة، وحساسيَّة، ومضامين وجوديَّة في البناء الداخليّ، لا تفصل الشَّكل عن المضمون، والفرد عن العالم، وتضع العالم في تساؤل مستمرّ (امنيعم، 2012، 110-111). أضحت القصيدة معها مسكونة بحالة إنسانيَّة وجوديَّة، تسعى إلى إعادة ترتيب علاقاتها بالكون. تتساءل عن الهويَّة العربيَّة، وطبيعتها، وإلى أين نسير، وكيف ستكون الأجيال الَّتي تصارع لإثبات حريَّتها، وتعيش العجز، والتَّهميش، والتَّشتُّت؟ آمن الشَّاعر بأنَّ هدف الشَّعر هو تغيير العالم، لذا وجد في المدينة العربيَّة المجال لذلك؛ على اعتبار أنَّها تمثِّل

[1] ومن أساليبها: ليس الفرد في المركز (ضد النخبوية). محاولة رأب الصَّدع بين الثَّقافة العليا والدُّنيا، إبراز الهامش، اللُّغة تؤلف العالم، الوقوف ضد الإجماع والمرجعيّات...

حضارة الأمَّة. لكنَّها فقدت أصالتها، مما غذَّى إحساسه بالغربة والرغبة في الخلاص والموت (المجاطي، 2007، 155-165). مكث بعيدًا عن الواقع، غير مشتبك معه، يكبُّ على نفسه، وينأى بها عن آلام واقع طارد، أو هكذا تخيّله، وقد عبَّر عن ذلك في ظل الكبت بالرَّمز، وبالاستبطان، وبالإيقاع النفسي للَّحظة، وبخيط شعوريٍّ، وبناء داخليٍّ يتغذّى منها.[1]

3. الوجود في ديوان " ضباب الذكريات" لفؤاد عزّام :

تقصَّينا سابقًا الأزمة الوجوديَّة للإنسان المعاصر، ومفاهيم الاغتراب عنده، وأسبابه، وعلاقة كلّ ذلك في الأدب الحداثيّ. سنحاول هنا فحص تأثير كلّ ذلك على فؤاد عزّام وشعره، وعلى موقفه من الوجود. لأجل هذا، لا بدَّ لنا أوَّلًا من تصفُّح حياة الشَّاعر ومنابع إبداعه ومؤثّراته، ثمَّ تقصّي عملها على فكره، وفنِّه في ديوانه المذكور. كلّ ذلك يتسنَّى بواسطة الولوج إلى ثنايا قصائده، لرصد عالمه الفكريّ والإبداعيّ؛ بهدف الوقوف على الأسئلة الوجوديَّة الَّتي يطرحها وإجاباتها، وكيف عبَّر عنها بالفنّ، ومن ذلك، رصد ظاهرة الحزن، والتَّشاؤم، والاغتراب، الَّتي بثَّها بين طيّات ديوانه، ومظاهرها وأساليبها.

3.1 النَّهج والرُّؤية في ديوان "ضباب الذّكريات":

إنَّ تأثُّر عزّام بالظُّروف الَّتي تناولناها سابقًا، ومنها الظَّرف السّياسيّ، وكونه عربيًّا في إسرائيل، بالإضافة إلى سِعة ثقافته الفلسفيَّة، والأدبيَّة، والتاريخيَّة، ألبسه عباءة الحداثيّ المعتدل، والمؤرخ العربيّ، راصد اللَّحظة، والفيلسوف الكافر بوجوده والمؤمن بالله، بنظرة لا يضبطها سوى أمل ضبابيّ بالتَّغيير.[2] رؤية تخرج عن المألوف، وتشكُّ في قيم الثَّبات والوجود، وتتَّخذ

---

[1] انظر الأساليب الحداثيَّة الأخرى سابقًا. بسببها اتهُم البعض بالانقطاع، وكسر المألوف، والغموض، وتقليد الغرب الهدَّام، ومنهم: صلاح عبد الصبور، وأدونيس، والبياتي، ودرويش،وسميح القاسم، وأمل دنقل . (انظر:حمود، 1986، 58، 62، 98).

[2] تحدَّث عزام عن تأثرُه بالأدب القديم وبالحداثة، بمفهومها العامّ، وهو يرفض عداءها للشَّرق وتقليدها. إنَّه يرى أنَّ "الإبداع أنْ تكتب عن همومنا وشجوننا بلغة مناسبة حديثة، وأنَّ العرب يجب أنْ يدخلوا الحداثة، لكي ندخل التَّاريخ، وإلا فنحن في اندثار، وخارج التَّاريخ". انظر: مقابلة مع الشاعر. يختلف عزام،

الابتعاد، والتَّشاؤم، والتَّخييل، وسيلة جديدة للفعل والتَّمرد على الواقع، كما سنبيّن لاحقًا. حاول أنْ فيها يكشف عطب الواقع بالفنِّ، وأنْ يخترقه بعدم اختراقه.[1] وبهذا الموقف المتأمِّل المتفجِّع، يفتح الأديب مجالًا للتَّفكير في الواقع من جديد.

ظهر هذا النَّهج في تناوله لجدليَّة الإنسان والحياة، الَّتي تعالج ماهيَّة الإنسان ودوره في هذا الوجود والمجتمع، وجدارة عيشه به. حاول عزّام أنْ يرصد مدى قدرة الفرد- والحديث عن نفسه أيضًا- على المساهمة في صُنْع المعنى والحقيقة والحريَّة، وهي أركان هويَّته الوجوديَّة، بقوله في مقابلة معه: "هل للإنسان قدرة على الاختيار والتَّغيير والفعل، لتحقيق الهدف الَّذي يريد؟ ولماذا لا يفعل؟ ويضيف: "إنَّ الله جلَّ وعلا يريد لنا السَّعادة، في الدُّنيا والآخرة، لكنَّنا نختار التَّعاسة... لماذا"؟

طرح الشَّاعر هذه الأسئلة لأنَّهُ أراد تحقيق مُراده، فوقع بما وقعت به الوجوديَّة، الَّتي تأثَّر بها في ديوانه، كما سنثبت لاحقًا. اعتبرت الوجوديَّة الحياة مجموعة قرارات، وعلى الفرد أنْ يقرّر باستمرار، ما هو صحيح وما هو زائف. ما هو حقيقيّ وما هو مخطوء، وماذا نفعل، وماذا لا نفعل.؟ عندما يدرك الأفراد أنَّهم مسؤولون عن تحقيق ذاتهم، وتحقيق شيئ لا يمكن تحقيقه (عند عزّام بسبب سيطرة قوى جائرة، تبثُّ الجهل والفساد)، عندها يقعون في أزمة، ويتملَّكهم القلق والخوف، فيحاولون، كما ذكرنا سابقًا، الهروب إلى قدرهم، بتجاهل أو إنكار مسؤوليَّتهم عن التَّحرر وإيجاد معنى للحياة (جوليفيه، 1988، 112-118). وهذا ما حدث مع الشَّاعر كممثِّلٍ للفرد. عندما فقد القدرة على تحقيق حياته ومنحها معنى في مجتمعه ووطنه،

في إيمانه بالله، عن أغلب الوجوديين والحداثيّين، حيث قدَّم من خلاله إجابات عن بعض أسئلة الوجود، كقوله عند ضياع الإنسان في وجوده: " لكنَّا تُورق فينا أسماء الله/ ووجه الله يطرد ما يغوينا" (عيناك صهيل شتوي) (عزّام، 2019، 58).

[1] المقصود بـ"الوسيلة الجديدة" هو "البدائل الفنية" الَّتي جرَّبها فؤاد عزام بتقنية "الهروب"، والَّتي سنتناولها لاحقًا.

فقد اجتماعيًّا وسياسيًّا القدرة على المشاركة فى بناء الحقيقة، وعاش الاغتراب بكلِّ وجوهه.[1] جاء هذا أيضًا بتأثير حركة "التجريب" على الشاعر، فهي الأخرى، لا تقدِّم إجابات بقدر ما تطرح أسئلة (المؤمنيّ، 2009، 33)، وهذه الأسئلة اعتبرها "هايدغر" الوجوديّ، انتظارا للجواب وليست عجزًا، تهدف إلى إيقاظ الوعي الفرديّ والجماعيّ، على كلّ الأصعدة (إسماعيل، 1967، 113).

هذا يعني أنَّ الشَّاعر يعيش في اغتراب مركَّب، لأنَّهُ إنسان جمعيٌّ؛ يستطيع أنْ ينقل ويشكِّل اللَّاشعور أو الحياة الروحيَّة للنَّوع البشريِّ" مثلما يقول (يونج) (جعفر، 1999، المقدّمة). وهذا صحيح بالنِّسبة لعزّام، حيث ظهر اغترابه بصور مختلفة؛ منها ما هو مع الواقع، والمجتمع، والسُّلطة، ومنها ما هو مع الذّات والوجود ،كما سنفصِّله أدناه. مع كثير من التَّأمل، والصِّور المتناقضة المضطَّربة ، والمعاناة الذَّاتية؛ لدرجة أنَّك تسمع من ورائها صدى أنَّات التَّفجع والألم والتَّشاؤم، عندما يصطدم الشَّاعر بالعدم والقنوط.[2]

---

[1] دمجنا تحت هذا العنوان، الحديث عن الإشكاليَّة الوجوديَّة مع الإحساس بالاغتراب، لأنَّ الاغتراب ناتج عن الأزمة الوجوديَّة وهو من مظاهرها. إذا تتبَّعنا القصائد ، نرى أنها تسير في خطٍّ شعوريٍّ، يبدأ في قصيدة "المساء" وينتهي في قصيدة "أنتظرُ وحيّ يكبر". في قصيدة "المساء"، أيّ من النّهايات، تبدأ رحلة البحث عن الحلم القديم، وعن الهدف والوجود الفعَّال والحرّ، الَّذي أصبح ذكريات ضبابيَّة، كما يقول العنوان والنّهايات. وعندما فقد الشَّاعر القدرة على تحقيق مطلبه، (ص 4) وصَعُبَت مهمته، سافر إلى "إسطنبول"، بحثًا عنه عند الوجوه الدَّافئة (ص 6)، الَّتي رحلتْ، هي الأخرى، إلى "ضباب الذكريات"، (ص 8). حاول مرة أخرى استحضارها من الماضي ، ولكنَّ "الذّكريات تسحُّ أمام عينيه"، (ص10). يعود إلى واقعه، ويضيق به المكان والزَّمان، ويشعر باليأس والوحدة فيقول :"لا شيئ سوى أنتَ...تهوي...تهوي" (ص13). حاولَ في قصيدة "حان الوقت"، من جديد، أنْ يبني جسورًا وأحلامًا (ص29)، أنْ يمضي ويطير مع النَّوارس، (ص31)، وأنْ ينطلق إلى المرأة، لكنَّه يحظى بالشَّوك (ص32)... بعد كلِّ هذه الوسائل والمحاولات الفنيَّة، تمددَّ على السَّرير، وراح في غيبوبة وعي، يحلم بالياسمين، في قصيدة "سرير الذّكريات" (ص16). يصل إلى قناعات أنَّهُ يجب أنْ ترحل وحيدًا وغريبًا، (ص 20).

[2] ترى الدِّارسة أنَّ الشَّاعر استقى، من الفيلسوف الوجوديِّ شوبنهاور، فكرة التَّشاؤم وبطلان بواعث الحياة، إذا خلت من الهدف والمعنى. انظر: آراءه في: (البشتاوي، 2014، 28). يختلف عزام في هذا عن الوجوديّين

3.2 اغتراب الشَّاعر عن الواقع الاجتماعيّ:[1]

نعالج هنا الاغتراب الاجتماعيّ عند الشَّاعر، أسبابه ومظاهره، وكيف تجلَّى في شعره ، وحلوله الفنّيّة.

-الاغتراب الاجتماعي، أسبابه ومظاهره، وتجلّيه في النّص: يُعتبر الاغتراب حالة سيكو اجتماعيَّة تُحوّل الفرد إلى شخصٍ غريبٍ وبعيدٍ عن بعض النَّواحي في واقعه. تنتج عن انعدام الأمن وعن صراع مع قوى اجتماعيَّة، أو اقتصاديَّة، أو سياسيَّة، ليحدّد الفرد موقفه من كلِّ ما يحدث. وعندما لا يتحقَّق الموقف، يشعر بأنَّهُ لا فائدة منه، وأنَّهُ مسلوب الذّات، وضعيف، يستند كيانه الوجوديُّ على توفُّر قوى خارجيَّة (البشتاوي، 2014، 119).

وهذا صحيح، نوعًا ما، عند عزّام. حيث نشأ الاغتراب عنده على أثر صدمة من الظَّرف الاجتماعيّ والسّياسيّ العربيِّ والمحليِّ، الَّذي سبق توضيحه، وما تركه من جهل، وتشتُّت، وعُنف، دون قدرة على الفعل والقول. الأمر الَّذي سفَّهَ الحياة بنَظَرِهِ. تشاءَم وابتعد عن الواقع، مُغيّرًا أدوات التَّعامل معه. من هنا فإنَّ القصائد الَّتي طرحت الهمَّ الفلسطينيَّ السّياسيَّ، كانت تقريبًا معدومة، نسبة لقصائد المرأة، والطَّبيعة، والنَّفس، والنَّقد الاجتماعيّ والإنسانيّ. ألبس الشَّاعر الموضوع السّياسيَّ ثوبًا اجتماعيًّا مبطَّنا بالرَّمز البعيد، وذاتيًّا، وأوتوبيًّا؛ لدرجة أنَّهُ بدأ منقطعًا عمَّا يحدث في السَّاحة السّياسيَّة.

والحداثيّين في إيمانه بالله، الّذي قدَّم من خلاله إجابات عن بعض أسئلة الوجود، كقوله في ضياع الإنسان في وجوده:" لكنَّا تورق فينا أسماء الله/ ووجه الله يطرد ما يغوينا" (عيناك صهيل شتوي، ص58).

[1] عرّف هيجل وماركس الاغتراب بهذا المفهوم كإحساس عجز في شبكة العلاقات بين الفرد والمؤسَّسة الَّتي يتبع لها ،أو الَّتي يعمل فيها. والاغتراب السّياسيُّ هو اغتراب الفرد في شبكة علاقاته مع مؤسَّسات الحكم والدَّولة، حيث يشعر أنَّه غير قادر على التأثير في النِّظام العامّ، ويظلُّ مهمَّشًا ومقموعًا. انظر المخطَّط الأوَّل: (Marx , 1959)

انظر أيضًا : (هيجل، 2006).

برَّر عزّام نهجه هذا بشعوره بالقمع الاجتماعيّ بقوله: "عندي حزن وغضب من بني جلدتي العرب والمسلمين: الله جلَّ وعلا يريد لنا السَّعادة، في الدُّنيا والآخرة، لكنَّنا نختار التَّعاسة... لماذا؟ أنا أؤمن بالحريَّة والدّيمقراطيَّة، لا إبداع بدون حريَّة، ونحن نقمع الإنسان ونقمع الإبداع!!"[1]. نفهم من غضبه أنَّهُ غضب اجتماعيٌّ وإنسانيٌّ، لا سياسيّ. إنَّه يشعر بالظُّلم من قِبَلِ الإنسان، لا السُّلطة؛ لأنَّ الإنسان يجب أنْ يفعل، ويُسَيِّر نفسه بنفسه ويتحرَّر، لكي يصل للابداع، ولكنَّه لا يفعل، يختار العبوديَّة، ويقمع نفسه بنفسه، كما تقول الوجوديَّة.[2]

نحن نرى، أنَّ وظيفة الشَّاعر المثقَّف، مُمَثَّلًا بعزّام، ورسالته بمصداقيَّتها، لا تتحقَّق باحساسه بالتَّفرد والانفراد في برج عاجيٍّ، بل في شموليَّته للواقع، حيث إنَّ الموضوعيْن: الإنسانيَّ والاجتماعيَّ يتقاطعان مع الموضوع السّياسيّ، ولا يمكن أنْ تصل الرِّسالة إلى عنوانها واضحة، من قنوات الاتّصال المُتعالية، أو المقطوعة والنَّائية، إلاَّ إذا كانت بلغة المتلقّي، ومن قناته، ومن واقعه.

عندما أدان عزّام الجهل والظلم تَجاهلَ الاحتلال والعامل السّياسيّ فيهما. تحدَّث عن الظُّلم الاجتماعي والجهل وما يؤدّيان إليه من قمع ذاتيّ، وسقوط، وضياع، في مجتمع يغرق في قصص "ألف ليلة وليلة" وحكايا "شهرزاد". اتَّهم المتنوّرين والمسؤولين المحليّين بالفساد والتَّضليل بقوله: "كانوا نجومًا تضيئ دربنا/... (ولكن) ...فسدت خميرتهم (أخلاقهم وأعمالهم)/ فناموا على شبع (أغوتهم المطامع الماديَّة)/ وساروا على طريق / رملها سراب/ ضاعت عيونهم / وسرنا بلا بوصلة" (الدم، ص 28)...حتَّى غدت طريقهم بلا رصيف . انعكست النَّتائج العامَّة والمستمرَّة، سلبيًّا وطرديًّا على المجتمع، بدلالة توظيف واو الجماعة والمضارع، وأفعال حركتها سلبيَّة وإلى أسفل، بقوله في قصيدة "الطَّريق بلا رصيف": "واحدًا واحدًا يسقطون/في

[1] تبنَّى بعض الشُّعراء العرب أطروحات ما بعد الحداثة الَّتي رحَّبت بالقيم الدّينيَّة والمجتمعيةً ،انظر: (الغالبي، 14.12.2017).

[2] انظر حديث الوجوديَّة عن مسؤوليَّة الإنسان، وكيف كانت سببا في اغترابه، في هذه الدراسة تحت عنوان"مدخل نظريّ".

الحكايات الَّتي لم تقلها شهرزاد في ضباب العتمة يسقطون/ يغرقون في الحبر الَّذي جفَّ/ على كلمات بلا معنى/الكلمات تبحث عن حروفها الضَّيقة/ الحروف جرفتها الرِّيح من عيونهم/ إلى سديم الزَّمن" (وعود فارغة)، (ص 66).

شجب الشَّاعر أيضًا، في "عطش العربيّ"، و"الدَّم"، و"تضيعُ الدُّروب"، و"أهل الكهف"، ما آلت إليه علاقات المجتمع النَّفعيَّة الماديَّة، والرأسماليَّة، الخالية من العواطف، وتساءل عن مستقبلها.[1] حيث عاش الإنسان ومعه الشَّاعر المصطدم فيها، إما مُسْتَغَلًّا أو هاربًا إلى الطبيعة، كأهل الأدب المهجريّ والرومانسيّ ، وأما وحيدًا مغتربًا، برفقة الأرصفة، أو منبوذًا منفيًّا، تمثله شخصيّات مثل " يوسف"، و"أبي ذرّ الغفاريّ"، و"السَّياب"، بقوله في قصيدة "الأصدقاء" : "الأصدقاء الأخوة/كثير حين أنتَ/ على حصانك/ لكنَّهم يتساقطون سريعًا/وأنتَ تمضي وحدك/ لا صديق ولا رفيق/ أرصفة الشَّوارع/ شجر الغابة...حجل الجبل/ يعرفونك (بسخرية)" (ص42). حاول الشَّاعر المصدوم، بالمفارقة السَّاتيريّة، وبقصة "يوسف"، أنْ يُصَعِّد الأثر الإنسانيَّ، ويُنْهض الحسَّ العربيَّ والدّينيَّ بالخطاب المباشر، بقوله: "أصدقاؤك (ينطبق بالتَّلميح على العرب) تركوك في غياهب الجُّب/ وحيدًا/ وكان ذئبهم الَّذي لم يكن /رحيمًا فغاب عنك/ص55-56)".[2] "تركوك يوسف/ مُعلَّقًا في حبال الحزن والوحدة (الحيرة)/

---

[1] يرى حسن عبادي أنَّ الشَّاعر طرح هذا الموضوع الفلسفيَّ متأثرًا بأرسطو، **الَّذي قسّم الصَّداقة إلى ثلاثة: صداقة نفعيَّة يكون الهدف من ورائها المصلحة والمنفعة، وهي قصيرة المدى، وتنتهي مع انتهاء المصلحة. صداقة المُتعة يكون الهدف من ورائها المُتعة بالكلام والقصص، وهي زائلة وتنتهي مع انتهاء المتعة، أمّا الصَّداقة الثَّالثة، فتقوم على الفضيلة ،لتَشابه الصِّفات، دون مصالح، وتدوم رغم مهبِّ الرّيح وتقلُّباته.**

(عبادي، 20.2.2019)

http://almasar.co.il/art.php?ID=102722

[2] التَّعابير: " تركوك في غياهب الجُّبِّ"/ " أصدقاؤك تركوك وحيدًا" متكرّرة، في أكثر من قصيدة، نظرًا لكونه هاجسًا يلاحق الشَّاعر، انظر قصيدة:" أصدقاؤك"، ص55 . "الأصدقاء"، ص 42. قصيدة "وحيدا"، "في الجُّبِّ تركتني القافلة وحيدًا"، ص62 . "حين تكون وحدك/ تكون يوسف في غياهب الجُّبِّ" ، وقصيدة

كيف تمضي الآن؟ (سؤال وجوديٌّ حول غياب الإمكانيات)/ لا غيمة تظلِّل عطشك (قلق وجودي)/ولا شيء يرسم لك طريق/ أبي ذرّ في صحراء الرَّبذة!![1] (توالي "لا" النَّافية للجنس، يؤكِّد قطعيًّا حتميَّة الضَّياع، والوحدة، وغياب الحلول) ...وتموت وحدك يا سيَّاب البصرة"[2] (نهاية عدميَّة تُقرُّها الوجوديَّة، وتفسِّر قلقها الوجوديَّ)، (ص41-42). هذا يدلُّ على أنَّ العزلة الاجتماعيَّة والوحدة، هما الهاجس الَّذي طارد الشَّاعر في قصائده، وهما سرُّ قلقه الوجوديِّ وتفجُّعه. فهو يبدأ القصيدة وينهيها بهما، في مبنى دائريّ، لا خروج منه، تحافظ على ثباته الجمل الأسميَّة،[3] الَّتي يؤكّد أهميَّة المحافظة على الفعل الجماعيِّ، منعًا للتَّلاشي.

كان العنف المستشري أكثر ما صُدِم به الشَّاعر، فنأى به عن واقع وصفه بـ"القَبَليِّ"، وبالذّات ظاهرة أنْ "نذبح الغزالات... باسم العِرْض"!!!، (أهل الكهف،ص 37). في هذا الواقع أصبح الفرد مُهدَّدًا من قِبَل البدائيّين، ممتصّي الدّماء، الَّذين وصفهم بألفاظ وأفعال، مقتبسة من عالم الغرائز والحيوان، كما في قصيدة "عطش العربيّ"، بقوله:" تجوع"، "فرُّوا"، "يشربوك"، "سبُّوا"، "أكلوك". ولكونها ظاهرة عامَّة، ورجعيَّة، وبدائيَّة. رصدها بضمير الجماعة وبالفعل الماضي، مع تكرار (الواو) للتَّكثير، والمعيَّة، والحال. أسقط حزنه على المكان والزَّمان، ووظَّف أسلوب الإقناع (السبب والنَّتيجة)، التَّراكميّ، والمكثَّف، والضَّاغط، ليُصَعّد الموقف قائلا: "وحين يضيق المكان/ وحين ينام الزَّمان/ وتبقى وحيدًا/ تجوع السَّكاكين/ ويعشقك العاشقون (انتهازيّون)/ جاءوا من الصَّحراء عَرَبًا/ سبُّوا عطر الصَّبايا/ أكلوك خبزًا... وأنيابهم عطشى إليك" (بدائيّين). وهو هنا، أيضًا، وفي أغلب القصائد، يبدأ ويُنهي بنفس

"انتظر وحبّي يكبر"، ص 70. ورد توظيف "الذِّئب "هنا بنفس المعنى السّاتيري عند محمود درويش.. انظر سورة يوسف وديوان محمود درويش ، وقصيدة " أنا يوسف يا أبي".

[1] انظر نَفْي واغتراب أبي ذرّ بسبب آرائه ومطالبته بحقوق الفقراء في: (آل فقيه، 1990، 23-25).

[2] استحضر الشَّاعر السَّياب لأنَّه يعاني مثله، من أزمة الاغتراب، انظر: قصيدة "جيكور"، و"غريب على الخليج"، ديوان السياب.

[3] انظر ،على سبيل المثال، القصائد: " أصدقاؤك"، ص55 ، "وحيدًا"، ص 63، "الأصدقاء"، ص41 .

الحال، بأسلوب دائريّ، يعني عدم التَّغيير؛ يبدأ بتوظيف جملة اسميَّة: "دماؤك ماؤهم"، وينهي بجملة أسميَّة أخرى، بنفس الدَّلالة :"أنيابهم عطشى إليك"،[1] (ص11).

ولمزيد من التَّغريب والتَّدهور الاجتماعيّ، ينسحب الشَّاعر، هو الآخر، إلى داخل هذه المنظومة، بتوظيف الحواس والمفاجأة الدّراميَّة، وبتراكم و تكثيف، يشبه أسلوب "الومضة" و"التَّوقيعات"، ويقول مع النّهاية: "الدَّم النَّقي فيك تحوَّل/ صار فيهم....وصار..." (وتكرار لفظ "صار" تتبعه "كان"، جاء ليؤكّد التَّحول والتَّدهور المرتبط بالزَّمن والعصر، والقائم على سبب اقتصاديٍّ أخلاقيٍّ، يمتَّد مداه)/... "كانوا نجومًا تضيئ دربنا/خبزهم وملحنا بيننا (توظيف شعبيّ يخدم معنى العشرة والمشاركة)/ فسدت خميرتنا/ناموا على شبع/وساروا في طريق رملها سراب/شمسهم سوداء/ لَزِج هواؤهم (إسقاط التَّغيير على الطَّبيعة)/شقَّقت أزمنتهم/ (النَّتيجة المباشرة المفاجِئة:-) ضاعت عيونهم/وسرنا بلا بوصلة" (الدم، ص 27). حذَّر هنا، أيضًا، من التَّدهور بتكرار الأفعال السَّلبيَّة، وباستحضار سورة "الكهف"، تأكيدًا لحالة السُّبات والرَّجعيَّة ، قائلًا: "نحن قوم /تُهنا عن الحقِّ/عدنا إلى الكهف/ أيّ جيل سوف يأتي؟/متى نفيق؟/ ... حتَّامَ نهرب؟" (أهل الكهف، ص 37-39) . ثمَّ استغرق في مونولوج طويل وفي تيار وعي تتدافع فيه أسئلة وجوديَّة استنكاريَّة، لا إجابة لها. يكرّرها، بشكل لا شعوريّ، تنمُّ عن صدمة وضياع اليقين. يستهجن فيها انقلاب الموازين، وخيانة العهود الاجتماعيّة. إنَّه وَثَقَ، من قَبْل، في الثَّوابت الاجتماعيَّة الصَّادقة والموروثة، ممثّلة في ناموس الطَّبيعة وميثاقها، ولكنَّه الآن يشكُّ، ويسحب ثقته، بقوله: "كيف يصبح الصُّبح ليلًا/بعد وعد/ من النَّهارات والنُّجوم؟/ كيف يصبح الدَّم ماء...بعد وعد من الموج؟ /كيف خان العهود/ والخبز؟..."الموج يرفع الرّيح /كيّ تحرّر جسدي/من انحناءات السّنين/ كيف خان العهود؟"، قصيدة "كيف يصبح الدَّم ماء"؟! (ص18).

[1] يبدو هنا تعالي الشَّاعر الحداثيّ وإحساسه بالتَّفرد، كما في القصائد الاجتماعيَّة، ممَّا يعني أنَّ اغتراب عزّام الاجتماعيّ كان وليد التَّعالي، أو هكذا يُفهَم.

3.2.1 البدائل والحلول:

ذهب عزّام، للخروج من هذه الأزمة الوجوديَّة إلى الحلِّ الأخلاقيِّ، تجاوبًا مع فكرة الوجوديَّة القائلة إنَّ الإنسان صانع لنفسه، ويستطيع حلَّ مشاكله. حاولَ أنْ يعيد للحياة المعنى والهدف المفقوديْن، فأمر المتكلّم والمخاطب جامعًا: "احملوا راية الحبِّ/ راية الحقِّ/نقضي على الحقد الدَّفين/أنتم القادم أحلى / فازرعوا وردًا على أحلامكم/ واشعلوا شمعًا على ليل يزول" ،"أهل الكهف"، (ص 40).جاء ذلك بإيراد السَّبب والنَّتيجة وبأسلوب الشَّرط، رغبة في الإقناع والتَّوجيه، وبطرح حلول بدت وعظًا تعليميًّا، ويوتوبيًّا، رومانسيًّا، لعبثيَّتها في هذه الظُّروف، بقوله:" تحبُّ الخلق يحبُّونك"،"ما أجمل الدُّنيا"، (ص 44).

تشكيكًا في صدق الواقع، وإنطلاقًا من إيمانه الوجوديِّ بالحقِّ في المخالفة والانتقاء، وحرصًا على ألّا تذوب حرّيّته في إطار الجماعة؛ انزاح الشَّاعر عن الواقع الاجتماعيِّ والسِّياسيِّ. اخترق حدود المكان والزَّمان، بحثًا عن بديل (ناصيف، 2003، 553). جاء هذا "الهروب" أيضًا، ليوازن الصُّورة ويعادلها، بعد أنْ عجز عن احتلال المكان الَّذي ينبغي عليه أَنْ يحتلّه، والفعل الَّذي يجب أن يفعله، في زمانه. وكشعراء الحداثة، استمدَّ الشَّاعر-وهذا ينطبق على عزّام- الثِّقة، والقيم، والأمل، في حالة اليأس، من زمن آخر ومكان آخر؛ من الأساطير والتُّراث والتَّاريخ والشَّخصيّات" (جعفر، 1999).

ومن ذلك كان "هروب" عزّام إلى المدينة، (إسطنبول)، بتوظيف مختلف عن توظيفها في الشِّعر الحديث. حملت المدينة عنده شحنات إيجابيَّة، إشارة إلى الرَّغبة في الانتماء والعودة إلى أمجاد الإسلام، وتعويضًا عن الوطن المحتلّ والموبوء اجتماعيًّا. وهذا اغتراب يؤدِّي إلى تغيير المكان. انتمى إلى المدينة كوجود حديث يتقصَّى فيه الحريَّة والمواطنة الحقَّة، مبرّرًا ذلك بقوله: "لأنَّك منهم (حداثة الإسلام)"، (ص 21)."هربَ" من نفوس باردة غير إنسانيَّة، لا عاطفة، إلى مكان دافئ وإنسانيٍّ. فيه أخلاق وتآزر يتمثَّل في شوارعها المتَّسعة المفتوحة، دلالة الحريَّة والاحتواء، وفي فنادقها الَّتي وصفها بالدَّافئة، وفي حفلاتها (علاقاتها ومؤسّساتها المحتوية). لجأ إلى "فتاة تتبسم وتدعو له بالشِّفاء" (إلى مواطنين صادقي العواطف). وإلى

غزالات باسمات دافئات، بالشَّوق إلى الحياة والصَّباح، والإنسان الَّذي فقده (ص 49). ولكنَّ هذا الوطن الأوتوبيَّ الرومانسيَّ البديل، رحل هو الآخر، بقوله:" أيّامها تهرب منّي"، (ص 64)، وانضمَّ إلى ذكريات أخرى يحملها "ضباب الذِّكريات"، (ص9).[1]

لجأ الشَّاعر إلى نوع آخر من الحلّ، يقوم على الفعل السّامي، وتخليص الرُّوح الإنسانيَّة الطَّاهرة والمغتربة، في مكانها، من عبوديَّة الأرض وأدرانها، بالابتعاد عن العالَم الأرضيِّ.[2] وظَّف في هذا طائر "النَّورس" ليعبِّر عن رغبته في الهجرة، والانطلاق، والتَّحليق في سماء الحريَّة، بعيدًا عن قيود المحتلّ والمجتمع. كان النَّورس الأبيض، علامة السَّلام، الوسيلة المثلى لذلك؛ لكونه من الطُّيور المهاجرة، الَّتي ترقد على الشَّواطئ، والقابلة للتَّعلُّم من الإنسان وبذكاء،[3] لذا شاطرت الشَّاعر حزنه وغربته، على مدى الدّيوان. كان النَّورس، أيضًا، الصَّديق الوحيد الَّذي حمل التَّفاؤل والحبَّ والقيم الطَّاهرة، على جناحيه، تحقيقًا لرغبة الشَّاعر بسموّها وإشباعها. كرَّر لهذا "حمل" ومشتقّاتها، بمعنى النَّقل والارتفاع،كما في النَّص التَّالي، ليؤكِّد قدرته على الإيصال للوطن والأحبّاء، وتحقيق اليقظة والحماية، وحَمْل حلم الحريَّة والارتقاء بقوله: "أنا من يحمل حبَّك موجًا/ أمضي بك بعيدًا/ مع النَّوارس"، (ص 31)...وقوله: (النوارس) "تحمل الموج إلى شبّاكي"... (تساعد برمز الماء على تجدّد الحياة في الغربة)، (ص64) ..." حاملة ألم الحنين / جاءت لترأب جرحنا/ وتحمل حلمنا/ جاءت لتزرع شوكة في حلقنا/ كيلا يعاتبنا الزَّمن/ كيلا يجفّ بوجهنا ماء الكلام/ كيلا نرتدي عباءة/ من سقط" (للسّمو)، (ص 68).

كانت المرأة "الغزالة"، وهي موتيف متكرّر، خير ما احتمى به الشَّاعر؛ لتعويض الحرمان الاجتماعيِّ، والعاطفيِّ، وثقل الزَّمن والعصر، فقال: "الوقت الجميل جميل/ بابتسامتكِ"،

---

[1] واضح هنا أن الشاعر تأثَّر عكسيًّا بشعراء الحداثة، في توظيفه لموتيف "البنايات الاسمنتيَّة". فهي عنده دلالة حضور العواطف والكيانات والعلاقات الإنسانيَّة، هروبًا من الحضور الماديِّ الجافِّ.

[2] جاءت فكرة " الخلاص" بتأثير معاناة المسيح، المأخوذة من المسيحيَّة.

[3] عن طائر النورس انظر: https://www.almrsal.com/post/760431

(ص9)... "أراقب وقتكِ من غير يأس"، (ص 53). منها استمدَّ الحياة الاجتماعيَّة والتَّواصل مع الأحياء، بدلالة "اللَّيل والرّيح" في النَّص التَّالي. تواصل معها ليلًا، في الحلم والخيال، لانقطاع حبل التَّواصل وصعوبة الفعل في الواقع. خاطبها بصمت دلالة غياب حريَّة التَّعبير العلنيّ وقال: "في اللَّيل أعدُّ نجومك/ كيّ أبني جسرًا/ يوصل عينيك بعينيّ/ في اللَّيل الهادئ أرسم/ أحلامي من قطع الرّيح/ وصمت صهيل عينيك/ وحجل اللَّذة ألقٌ ينضج في/ شمس اللَّيل..." (حان الوقت/ ص 30). بواسطتها تيقَّن من استمرار كينونته، حيث مثَّلت له الخصوبة وانطلاق الحياة، بقوله:" وحين تبتسمين/ يسقط المطر/ وتورق الكروم/ يتفتَّح الأقاح/ يضوع الياسمين/ يولد الصَّباح" (ص 47). لذا حاول أنْ يسترق معها لحظات من الزَّمن قد تنقطع. كانت هدفًا له، أشعرته بأهميَّته، أمام العدم. عوَّضت شعوره باللَّامبالاة والتَّشيُّؤ، كما وصفته قصيدة "السَّراب"، (ص25)، فأصبحت كلّ ما هو ضروريّ من أجل بقائه الاجتماعيّ . ولكنَّها هي الأخرى، تلاشت، بمفاجأة الأسلوب القصصيّ، وباستدراكه بـ "لكن" حين قال: " تحاول أنْ تنسى همومك (سبب الهروب إليها)/على متن سفينة شاميَّة/ راقصة من الجمهور تثير ذكريات .../ تعود إلى الفندق مسرعًا/ كيّ تراك الغزالة / لكنّ انتظارك طال/ وعمركَ ينزلق من بين يديك"، (اسطنبول ،ص22). وخاطبها بحسرة الخاسر: "أنت ترحلين إلى ضباب الذّكريات"..."حلم صيفيّ" (يتبخر)، صاعدة مثل الغيم"، (ص 36)... وصرخ -عندما اغتالوا المرأة، الحلم، باسم العرض، ودلالة الرجعيَّة- :"نقطع الأحلام/ نذبح الغزالات/ الَّتي ضحكت أو أحبَّت/ نقتل الأخضر فينا ونمضي!!/ متى نفيق؟/... ازرعوا وردا في أحلامكم!" (أهل الكهف، ص 37).

مثَّلت المرأة للشّاعر، أيضًا، الوطن الأصليَّ على عفويَّته فقال: "للوطن الأوَّل، عينيك"، كما مثَّلت له، وبمثاليّة تعبّر عنها الطَّبيعة، أخلاق الوطن والمواطن الَّذي يرغبه، انطلاقًا من القيم الإنسانيَّة الطَّاهرة، (ص 6-7). فقال: "برزانة الرّيح أنتِ" (ص 47). حملت مبادئه فقال: "كلماتك ماس"، (ص35). تجلَّت فيها الثَّورة الوطنيَّة، الخفيَّة والأصيلة، الَّتي أعلنتها الطَّبيعة، ولم يستطع إعلانها هو بقوله: "عيناك صخب صامت يتفجَّر (صوت الثَّورة)/يحنَّ إلى

الغابة/... إلى الحجل/ لرائحة العلّيق (بالعودة إلى الأصول والجذور)/ لسماء تفتح (تحرُّرًا)" (ص 57). وكلّ ذلك، كما يقول حسن عبّادي، بثوريَّة عفويَّة، لا ماديَّة، تحملها القوَّة الرمزيَّة للغزلان، ورقَّة القول والفكر واللَّمس. ترمز الغزلان أيضًا، إلى العرفان بالجميل والعطاء، والقدرة على التَّضحية، من أجل الخير الأسمى، وإلى القُدسيَّة، لصلتها بآلهة الغابات. حيث كان الغزال منذ القدم رمزًا مقدَّسًا، يُمثّل إله الخصب وحامي الطَّبيعة، ورمزًا للأنوثة، وسرعة البديهة والرَّشاقة، والاستقلال والطَّهارة والكبرياء، وهو يُعدّ ملكًا للغابة، وحاميًا لمخلوقاتها (عبّادي، 20.2.2019). والمعنى الأخير نراه دلالة على السُّلطة والحاكم المثاليّ، الَّذي يرجوه الشَّاعر. من هنا أعطاها سلطة مطلقة على حياته، وهي تسرح وتصول وتجول في قصائده، كموتيف متكرّر.

يُقرُّ عزّام بما قلناه سابقًا حول رؤيته للمرأة، ولكنه يرفض فكرة "الهروب" إليها.[1] إنَّه يؤكّد الوظيفة الأخلاقيَّة، والتوجيهيَّة، والحضاريَّة للمرأة. كما رصدتها قصيدة "غزالة اسطنبول" (ص 6)، من هنا قال: "أنا أؤمن بالمرأة حتَّى النُّخاع، لا أهرب إليها ولا منها، بل هي معيار دخولنا التَّاريخ. للأسف مجتمعنا يحاول إظهار أهميَّة المرأة بشكل تجميليّ. المرأة هي البوصلة، وهي المجتمع كلُّه. أنا أرى العمق فيها".

جاء الحلم ليكمل هذا النَّهج من البدائل، حيث إنَّ الوجوديَّة نادت بالتَّخلُّص من الرَّواسب الفكريَّة والماضي، أمَّا المستقبل فيجب أنْ يوجده الفرد. من هنا اتَّخذ الشَّاعر حلم اليقظة وسيلة وحلًّا افتراضيًّا آخر، يهرب إليه، من قسوة الواقع الخارجيّ وفساد أخلاقه،كما

[1] استعملت الدّراسة كلمة "الهروب" كتقنية فنيَّة للانتقال من الواقع الجائر إلى بدائل فنيَّة وحلول تخييليَّة. حيث أنّ الخيال عنصر مهمٌّ في الإبداع، وهو من أجل المزيد من إضاءة الواقع. ونحن نراها، أيضًا، محاولة للهروب من إحساسه النفسيّ الحادّ بالواقع، إلى متعة الشُّعور بالابتكار، وهذا من طبيعة الشُّعراء. ويرى عز الدين " أنَّ الشَّاعر حين يستخدم خياله، لا يهرب من الحقيقة، بل يلتمس الحقيقة، كذلك في الخيال".اسماعيل، عز الدين. **التَّفسير النفسيّ للأدب**. القاهرة، مكتبة غريب، دار غريب للطباعة، ط4، 1977م، ص 36. وهناك "الهروب المعنويّ" من الذّات والمكان، وهو اغتراب رومانسيٌّ ينتج عن صداميَّة، نراه ينطبق أيضًا، على بدائل عزام انظر: (بوطارن، 2010، 7).

فصَّلناها سابقًا، من جهة، ويعبّر به عن رغبته بعالم أفضل، يبنيه على المُثُل، من جهة أخرى. تتم بواسطته إعادة ترتيب الواقع، والزَّمان، والمكان، والعلاقات؛ بطريقة صحيحة، وكما أرادها في عالم اللَّاوعي. خلق الحلم بمؤازرة الطَّبيعة عالمًا موازيًا متناغمًا، داخل النَّفس وخارجها، ليعبّر به، ومن خلاله. فعندما حلم بالحريَّة تماهت الطَّبيعة معه، ولم تمنعه، كما منعته قوى الواقع بقوله: "أنتَ في غفوة اللَّيل تحلم/في قلبك الورد يغنّي للحياة" (ص 43). وعندما عانى "تجرَّحت طيور الريح وغادرت" (ص 54)... وانطفأت النُّجوم (ص60). عبّرت عن رغبته في الحريَّة، وساندته في حلمه، فقال: "الرّيح تحمل همَّنا/وتقول ما يخفى/وما تبقَّى من سرّنا/ وتقول حلم العاشقين/ الرّيح تكشف ما يجول بفكرنا". علَّمته الرّيح معنى الكرامة والقيم، أوصته وحذَّرته، بتكرار النَّفي :"لا تنْحنِ لمتسلّق أو ساقط/ لا تنثنِ لمن أخفى حقدًا دفينًا/ الحرُّ بدَّد عتمة الخفَّاش" (ص68). [1] وهذا يدلُّ على "التَّكامل الفنيّ" بين الطَّبيعة والفنَّان، "فعالم الأفكار عند الفنَّان يصبح واقعيًّا بمعانقة الأشياء (الطَّبيعة)" (إسماعيل، 1966، 128-129).

حاول الشَّاعر، باستحضار الذّكريات والعودة إلى الوراء، وبمقارنة الماضي والحاضر، أنْ يخلق من الموت حياة ومعنى. ففي "سرير الذّكريات" يهرب من الحاضر، في رمز الموت والمرض، إلى الطُّفولة والأُمّ، رمز التَّجدد والحياة. ولكي يبثَّ الحياة في الصُّورة محسوسة، ينقلها بالصَّوت، والصُّورة، والرَّائحة، ليتواصل بها مع الأحياء من جديد، وهو على سرير المرض بقوله: "أتمدّد على سرير سئم الأسماء/ سئم السّقام/ سئم الأسئلة...رائحة الدواء تملأ صدري بشوق / إلى حليب الطفولة (دلالة البراءة والعفويَّة)/ وأمّي تبحث عني/ بين القصائد الَّتي وزّعت عطرها/ على الغزالات في اللَّيالي/ الباردة/ الغزالات نائمة/ وجسدي يحلم بالياسمين"، (ص15).

---

[1] يتكرَّر توظيف الطَّبيعة بأفعال حركيَّة، تعبّر عن الكشف والاختراق، والثَّورة، التي لم يستطعها ، بقوله "صوت اليمامة...يمزق صمتك...وعطر الياسمين ، شبَّ مع الذكريات ... أضاءت عمرك حينًا" ، (ص 51)، "النهر يجري"، (ص66)، "الحرُّ يبدِّد عتمة الخفّاش"، (ص69).

استلهم عزّام، أيضًا، أساطير وشخصيَّات من الماضي، والأدب، والحياة، بدلالاتها الإنسانيَّة، والنفسيَّة، والاجتماعيَّة، كبديل يستمدُّ منه القوَّة والحماية لمواجهة خيبات العصر؛ فهي الماضي الحاضر، الَّذي يحمل التَّجربة الإنسانيَّة، ويعين على حمل أوزارها بالمشاركة النَّفسيَّة. "استوعبت الأسطورة علاقة الإنسان بالكون وبخالقه وبنفسه، وقلقه الوجوديّ، وتوقه الأبديّ، لكشف الغوامض في محيطه. فهي مثقلة بالهمّ الوجوديّ، برؤية حداثيَّة وبشكل عفويٍّ يعبّر عن القديم (أبو سيف، 2005، 211؛ إسماعيل، 1966، 197).

استحضرها عزّام في "القصيدة المفتوحة"، بحيث أشرك في قصيدة واحدة الطَّبيعة، وأسطورة (سيزيف)، ولفيفًا ممن عانوا القهر ورتابة الواقع، بتكثيف يشهد على عمق الأزمة واتّساعها وضرورة حلّها بثورة جماعيَّة. وللوهلة الأولى، بدا صوته، تحريضيًّا حادًّا، يطلب بسؤال استنكاريٍّ التَّمرد والخروج من الضَّجر، ولكنَّه سرعان ما خَفَتَ، ليعلو صوت اليأس، مع النّهاية، بقوله:"سيزيفُ.../ أما سئِمتْ أيامُكَ (سؤال وجوديّ)"!!!/ صخرة الهَمّ طيور الوحدة/ سئمتْ غيمتك (الوحدة والسأم أزمة العصر)/ أيّامك يبست أغصانها/ أحلامك تكسرتْ على/ عتاب بيتك/ ...ما زلتَ- سيزيف[1]- صاعدًا/ هابطًا (سؤال استنكاريّ يشجب الحال)/ هـ.ا.ب.ط.!!!! (تقطيع الكلمة يعطي امتدادًا زمنيًّا للتَّراجع، يتلاءم مع استمرار أثرها السَّلبيّ والشُّعور بوطأة الزَّمن)/ السَّقطة تكبر والبحر هو البحر (عبثيَّة المحاولة لأنَّ الواقع الاجتماعيَّ والسّياسيَّ، هو ذاته)/ أنتَ وسيّاب البصرة ودنقل مصر وأبو ذرٍّ / تموتون على أرصفة القهر (لا فائدة في البكاء على مصير محتوم)/ ظِلُّك يهرب منك وتنسى أسماءك (فقدان الكيان والهويَّة)/ وربّي علَّم آدم الأسماء كلَّها" (مسؤولية الإنسان فقط)، (ص 45-46).

---

[1] تأثَّر عزام بألبير كامو وآرائه الوجوديَّة، عندما وظَّف سيزيف في كتابيْه "أسطورة سيزيف" و"المتمرّد ". تحدَّث فيهما عن العبثيَّة والتَّمرد عند سيزيف، الإغريقيّ الأسطوريّ، **الَّذي قُدّر عليه أنْ يصعد بصخرة إلى قمّة جبل، لا تلبث أنْ تسقط، فيضطرُّ إلى إصعادها من جديد، وهكذا للأبد. يرى كامو فيه الإنسان الّذي قُدِّر عليه الشَّقاء بلا جدوى**، وقُدّرت عليه الحياة بلا طائل، فيلجأ إلى الفرار، وهو ما تراه الدَّارسة عند عزام، عبثيَّة الفرار من الموت والقدر. انظر: (كامو ، 1983؛ جوليفيه، 7،1988).

وانظر: (كامو، 1980).

لا شيئ يحقّق حلمه بالحريَّة الجماعيَّة، من هذه البدائل، بحسب قوله، "سوى امرأة خبّأتك عميقًا/ على ضفاف الرّوح"، قصيدة "أنتظروحبي يكبر"، (ص 72). هذا ما عبَّرعنه بتوظيف أسطورة "الفينق"،[1] وهي تدعو ليقظة جماعيَّة، تقودها المرأة، لما لها من دور حيويّ يؤمن به.[2] أرادها الشَّاعر، ممثَّلة بطائر "الفينق" الأسطوريّ، المنقذ، وقامع المستحيل، والمتجدّد، أنْ تُخرِج الأمَّة، بفاعليّتها وبتفاؤلها، من الرَّماد والظُّلمة إلى الشَّمس والنُّور. أنْ تتحدّى الصِّعاب، وتبعث الخصوبة، وتُحَلِّق بقوى متجدِّدة ، نحو الحريَّة المرجوَّة، فقال في قصيدة "طائرُ الفينيقِ أنتِ"، موظفًّا أفعالًا حركيَّة، تعبّرعن الارتقاء، والتَّغيير، والسَّيطرة، حتَّى على الطَّبيعة: "طائر الفينيق أنتِ/ ترتفعين وتصعدين (تحمل نهضة)/ نحو الشَّمس/ تحملين أحلامنا إلى النُّجوم/ وحين تبتسمين، يسقط المطر، وتورق الكروم تستيقظين/ يولد الصَّباح (نهضة وتحقّق)" (ص47).

مهما حاول الشَّاعر (الفرد) التَّفاؤل بالتَّغيير الجماعيّ، ودفع حلمه، فإنَّ موتيف الزَّمن المتكرّر بمرادفاته، ومنها "المساء" و"الضَّباب"، و"الانتظار"، يفرض حضوره على المكان والأفراد، ويلفُّ حلمه بهالة من السَّواد والجمود تصنعها الجماعة، بقوله: "المساء فوق البحر (الحياة) ضبابيٌّ ("فوق"، دلالة السَّيطرة والسُّلطة السَّلبيَّة)/ المساء يحمل الحلم/ سرًّا إلى البيوت (المجتمع)/ النَّاعسة (ومتى وصل الحلم للنَّاعسين (المواطنين) والسَّرير والمساء، فإنَّه يدخل في سُبات، الكلُّ نيام والنعاس يسيطر (جهل المجتمع وسُباته) ينام على سرير الانتظار"[3] (ص 7). يرتبط الانتظار هنا،أيضًا، بالسَّأم، وعدم التَّحقق الجماعيّ، وتَرَقُّب النِّهايات. في هذه

[1] انظر صفات الطَّائر الأسطوري ورموزه:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B9%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%A1

[2] انظر رأيه في المرأة في مقابلة مع الشَّاعر.

[3] موتيفا "النَّوم" و"السَّرير"، يتكرران في الدّيوان، بدلالة الجمود والسُّبات ،ومن ذلك في العنوان السَّابق للدّيوان "سرير الذّكريات".

الحالة يشعر المثقَّف المتميّز، في مجتمعه، باليأس وعدم تحقّق وظيفته الاجتماعيَّة[1] ويقول:"انتظر ولا أدري/ وحين تعشق شيئًا/ فأنت في لجّة الانتظار/وحين تكون وحدك/ فإنَّ الانتظار حينًا يكون سقامًا" ("أنتظر وحبي يكبر"،ص 71). تبدأ القصيدة وتنتهي بالانتظار. والوحيد الَّذي له وجود يتحقَّق هو "المساء". إنّهُ يتجسَّد كإنسان، ينام، يتكلَّم. له لون، وأطراف، حركته سلبيَّة وسريعة، والجميع ينظرون، في انتظار (ص 4). ويظهر بمرادفه "اللَّيل"، مرَّة أخرى، في "غرفة الطَّوارئ". ينجح في فرض نفسه، هنا أيضًا، بمساعدة الجماعة، بقوله: "اللَّيل ليل". يحاول الشّاعر فتح السّتارة ليرى النُّور وهم "يغلقون السِّتارة"، يتناول الدواء ولكن "إلى حين" (ص 34). هكذا يفشل، وهو على سرير المرض، بخلق صورة فنيَّة تقوم على التَّوافق النَّفسيّ بينه وبين المكان (العالم الخارجيّ/ الوجود/ الستائر/ الأبخرة)، والزَّمان (النَّهار/الليل)، والإنسان (الممرّضات).[2]

صحيح أنَّ الشَّاعر نأى عن الواقع في بدائله وانزياحاته، ولكنَّه تواصل معه من خلال لغته وحواسِّه (أحمد، 2007، 195). هذا لأنَّ الوجوديَّة تواجه العالم بواسطة الحواس، وتؤمن أنَّ اللُّغة، كما يقول "هيدغر"، الفيلسوف الوجوديّ، "منزل الوجود"، الَّذي رآه البعض صرحًا ينتصب بين مناظر "الغابة السَّوداء" (إسماعيل، 1967، 110). لذا اكتظَّ ديوان عزّام بتراكيب تصف الواقع برومانسيَّة. رآه "ضبابيًّا، سمع فيه "همس المساء"، (ص4)، شمّ فيه رائحة الموت، (ص 13)، رائحة الدَّواء تملأ صدره، (ص 16)، راح يحلم بعطر الياسمين "، (ص 51). عبَّر عنه بألفاظ، من معجم الحزن واللَّامعقول، مثل: وحيد، مساء، حلم، انتظار، بارد، تهرب، تتبعثر، ترحلين، النّهايات، الدَّم، الموت، السّقام، والحزن، الذّكريات، النُّجوم.

---

[1] الشُّعور بالتَّميزُّ يصل بالشّاعر أحيانًا إلى حدّ الخوف من المجتمع، والحياة، والزَّمن، انظر: مروة، 1972 ، 350).

[2] انظر تعامل الشُّعراء مع الزَّمان والمكان في الصُّورة الشّعريَّة في : (إسماعيل، 1966، 124-127). وانظر قول عزام المرادف لمفهوم السَّيطرة على الزَّمن:" إنَّ العرب يجب أنْ يدخلوا الحداثة، لكي ندخل التَّاريخ، وإلا فنحن في اندثار، وخارج التَّاريخ"، (مقابلة مع الشاعر).

هذا لأنَّ الألفاظ حين تنبعث في عقل الشَّاعر الباطنيّ تعتريه الحالة الشّعريَّة مشحونة بمزاجه النَّفسيّ الحاليّ.

تمَّم "تراسل الحواس" الصُّور الشِّعريَّة، وهو علاقات ذاتيَّة بين أجزاء الصُّورة. عبَّر بحاسَّة بدل حاسَّة، إشارة إلى عالم مقلوب، تضيع فيه الحدود، وتتجرَّد فيه المحسوسات. تتحوَّل إلى مشاعر مرهفة، تشير إلى اضطِّراب الشَّاعر، من جهة، وإلى رغبته في إعادة تشكيل أجزاء العالم المتقطِّع ووصلها، ومَزْج الدَّاخل بالخارج، والماديّ بالمعنويّ، والبحث عن كلّ ما هو روحيّ، وسط مظاهر العالم الماديّ؛ من جهة أخرى. يرى الشاعر الغزالات شوقًا... (ص50)، وكلمات المرأة يسمعها ماسًا، ويتذوَّقها قطر الجنَّة، (ص35). يرى في صوت اليمامة حبل نعاس، (ص 51)، يذوق الكلام ويشربه، ولم يشبع عطشه بقوله :"ما عادت لغتي ترويني"، (ص 63). ومن ذلك الصَّوتيات المغتربة، وضَمّ ما لا يمكن ضمّه، فهو يسمع "همس المساء"، رغم أنَّ المساء وقت السكون. يكثر من دلالات خرجت عن دلالاتها لاضطراب الوضع، فسمعنا: "صمت صهيل" (ص30) و"صخب صامت يتفجَّر" (ص57). يؤدّي تبادل المحسوس والمعنويّ هنا ، وصيغ التَّأنيس والتَّشخيص السَّابقة، أيضًا إلى تحوّل المعنويّ والتَّغريبيّ إلى محسوس، بقصد إظهار خطورته والتَّأثير على المتلقّي. كما يؤدّي إلى تجسيد تجربة الشَّاعر الانفعاليَّة وانعكاسها على الخطاب، واستكمال بناءالصُّورة الشِّعريَّة المعبّرة عن المعنى، بلغة التَّشاؤم الكشف والرَّفض. هكذا تتَّحد اللُّغة مع الوجود، وتصبح تجسيمًا حيًّا له، كما هي عند الوجوديَّة (أبو سيف، 2005، 200-202). ويبتكر الشَّاعر لغة داخل اللُّغة، تعبر عن مكنوناته هو.

رغم محاولة التَّواصل مع الواقع الاجتماعيّ بالوسائل التَّخييليَّة ظلَّ الشَّاعر في اغترابه، يرتقب النّهايات ويعلّل النَّفس بالذِّكريات ويتغنّى بأمل وتفاؤل كاذبيْن في قصائد مثل: "الصّباح الهادئ"، و"جاء صباحٌ" (ص 53) و"الصَّباح الجديد". راح يكرّر مواضيعه، لرتابة الواقع الاجتماعيّ وجموده، لعلَّ الوعي بها يحتاج إلى هذا التّكرار.

3.3 .الاغتراب عن الذّات والوجود:

نعالج هنا اغتراب الشاعر عن الذات والوجود، أسبابه ومظاهره، و تجلّيه في النَّص الشِّعريّ، وحلوله الفنيَّة.

- الاغتراب الذاتيّ والوجوديّ، الأسباب، المظاهر، والتجلّي: الاغتراب هو شعور الفرد أنَّهُ لا يعيش ذاته، كمركز لعالمه، وكخالق لأفعاله ومشاعره. يؤدّي ذلك إلى انعدام المغزى الذّاتيّ لما يؤدّيه، ثمَّ فقدانه القوَّة والسَّيطرة على الأحداث والمعنى والكيان، وما يترتَّب على ذلك من نتائج نفسيَّة، وشعور بالاستلاب، والتَّشيُّؤ، وفقدان الإنسانيَّة، والتَّنازل عن الحريَّة، وهو ما يُسمَّى "الاغتراب النَّفسيّ، حيث تنفصل النَّفس عن الفرد (إسكندر، 1988، 205-208، 281).

جاء الاغتراب عن الذّات (النَّفسيّ) نتيجه كلِّ أنواع الاغتراب المذكورة سابقًا.[1] فعدم قبول السُّلطة والمجتمع والنَّفس، أدَّى إلى العزلة وعدم الانتماء عند الشَّاعر. إنَّهُ يعني أنَّ الصِّراع بين الذّات والموضوع، قد انتقل من المسرح الخارجيّ، الى النَّفس، الَّتي تنسحب خارج الحياة، ممَّا يؤدّي إلى اغتراب عامٍّ عن روح الإنسان ووجوده.

وتزداد حدَّة اغتراب الذَّات وثورة الدَّاخل، كلَّما ازداد وعي الشَّاعر بها وبهزيمتها، وحاول - فاشلًا- الخروج من دائرتها، والبحث عن بديل، مع تقدّم العمر ، وانحناء الظَّهر[2] (ص 53)، في الهزيع الأخير من الحياة، (ص 14).[3] والقضية الذّاتيَّة والوجوديَّة صعبة وحرجة عند عزّام، وقد يُساء فهمها؛ لأنَّها مطروحة من جانب الشَّاعر المثقَّف، الَّذي من المفروض أنْ يشعر بالانتماء لنفسه ولشعبه الفلسطينيّ؛ ولأنَّها مطروحة، أيضًا، من جانب سيكيولوجيّ

---

[1] يتحدث بوطارن عن عدم التَّمييز بين الصّعيد المجتمعيّ والشُّعوريّ السلوكيّ للاغتراب، انظر: بوطارن، 2010، 47).

[2] يُعتبر شكل الجسد أحد أسباب الاغتراب، انظر جعفر ، 1999، 10).

[3] نحن نرى أنَّ عزام أغرق في الاهتمام بذاته تأثرًا من التَّفكيكيَّة. لاحظْ نسبة القصائد الخاصَّة بعواطفه مقابل القصائد الاجتماعيَّة، وتجاهله الموضوع السّياسيّ. ويرى بوطارن أنَّ الاغتراب من طبيعة الشَّاعر المرهف الرَّافض أو المرفوض، حيث يجد في الشّعر متنفسًا. **ن.م.** ص52 – 53.

وميتافيزيقيّ. يقترب من الماورائيات وحدود الدّين، والقدر ،والنَّفس. ولهذا يظلُّ الانتصار عليها نفسيًّا وشائكًا، يضطرُّه أنْ يذكّرنا بحدودها ، وبالذات إيمانه بالله.[1] حاول عزّام أنْ يعرف كنه الحياة ومن يتحكَّم بها، أنْ يدرك الحقيقة الفعليَّة لوجوده وماهيَّته الإنسانيَّة، وهل الإنسان قادر على التحقُّق النّهائي؟ إنَّها أسئلة طبيعيَّة وغريزيَّة، كما يرى المونسي، تنشأ كلَّما تقدَّم العمر واغتنى الفرد بالتَّجارب والملاحظات، حيث يحمل على عاتقه إيجاد الجواب الشّافي، ويصنع لنفسه اعتقادًا تركن إليه، رغم أنَّها تظلُّ في حيرة تُؤرّقها (مونسي، 2001، 106). راح يتساءل في قصيدة "الصَّباح الجديد"، الَّتي شتّان بين عنوانها وفحواها، والَّتي تبدأ بأفعال الضَّياع، مثل: "تمحو، تتركنا، نسير، نبحث، ترمينا، ننتظر"، تساءل: "هل هو وجودٌ فعليٌّ؟ وماذا بعد؟ إلى أين ؟ ..." النُّجوم (القدر/قوى عليا) تحمل أسماءنا/ وتمحو خطواتنا/ تتركنا نسير على غير هدى (قلق وجوديّ)/ نبحث عن أيامنا الضَّائعة (إحساس بالخسارة واللاشيئ)/ نقطف تفاّح لذَّتنا/ لكنَّها تختفي فجأة/ تتركنا في ضياع/ ترمينا في غياهب الجُبِّ (خوف)/ ننتظر القافلة الَّتي لا تأتي" (ص61).[2]

1.3.3 الحلول والبدائل:

عندما تبدأ أحاسيس الاغتراب الذّاتي، بحسب فلاسفة الوجوديَّة، يفقد الفرد الأمل باستمراريَّة الحياة بهذا الشَّكل. ويبرّر "هايديغر" هذا الإحساس بالتَّفكير في الموت، في كلِّ أشكاله، ومنه الوظيفيّ. حيث إنَّ الوجود الإنسانيَّ آنيٌّ ومتَّجه نحو الموت، على نحو لا مهرب منه. والخوف من الموت، كما يرى "يسبرز"، هو خوف من المجهول، وأنَّ وظيفة الإنسان قد تتعزَّز، إذا ما تم تعزيز حالة الأمن والسَّلام، والعكس صحيح.

---

[1] لذا يُذَكّرنا بحدود رؤيته الَّتي يؤمن بها بقوله": لكنَّا تُورق فينا أسماء الله/ ووجه الله يطرد ما يغوينا" (ص 57)... "تُحِبُّ اللُّغة العربيَّة والمرأة والله"، ص 44.

[2] "غياهب الجب "موتيف متكرّر يشير إلى الوحدة والضَّياع العميق. انظر: ص 61، ص 62، ص 63، ص 56.

حينما تنتهي حريَّة الإنسان تموت وظيفته في الحياة، ويصبح عاجزًا عن لعب دوره الإنسانيّ. وهذا ينطبق على انتهاء وظيفته في المجتمع المعاصر. ولكي يكون الوضع مثاليًّا، يجب أنْ يتناغم فعل الإنسان مع الزَّمان والمكان، وأنْ تكون له السَّيطرة على أموره ومصيره وفهم سرّ الحياة، وإنْ لم يحصل، يأتي الاغتراب بصوره النَّفسيَّة وما يترتَّب عليها (عبد، 6.12.2018؛ البشتاوي، 2014، 40-41). وهذا ما ينطبق على أزمة الوجود والاغتراب المرتبطة بمغادرة الزَّمان والمكان، الَّتي رصدها عزّام في قصائد مثل: "المساء"، "لا شيئ سوى أنت"،"سرير الذّكريات"،"إلى من يرحلون"، "في غرفة الطَّوارئ"، "النُّجوم". نشتمُّ فيها رائحة الموت، والتَّشاؤم، والخوف الَّتي تملأ الأجواء. تعامل الشَّاعر في هذه القصائد مع الوقت والزَّمن، بمفارقة ولا معقوليَّة، تدُلَّان على ضعفه نحوه. توجَّس من مروره، ولكنَّه أضاعه. خاف أنْ يمرَّ العمر بلا إنجاز، ولكنَّه لم ينجز، ولم ينتهز فرصة التَّغيير. والمفارقة أنَّهُ انتظر القافلة الَّتي لا تأتي، وانتظر كي يمرَّ الوقت دون شقاء (ص53)، فقال :**"العمر قصير"** (ص 59)... "أيّامي تهرب منّي/ أغصاني يبست/ ... (وما زالت) "سلَّة عمري فارغة" (ص63)... ضاعت الدُّروب وأُغْلِقَت، (ص24). لهذا وصل إلى نهاية العدم والرَّماد، فقال مستسلمًا للزَّمن، وهو ينسحب تدريجيًّا إلى خارج الذّات والوجود وصوته ينخفض:"ها هو السَّراب/ يستيقظ من غفوته/الورد يعلن الرَّحيل/الرَّماد هو السَّيد الآن/ السَّراب سيّد الوقت/ وأنت بلا بوصلة..." (السَّراب" ص 25) ، وكان اللَّيل (العدم)،[1] (ص 34)، "وتموت وحدك"، (ص 42)؛ لأنَّهُ "حين يحين الموت لا شيئ يداوينا... وتتنطفئ النُّجوم وترحل غريبًا" (والرَّحيل موتيف متكرِّر، وهو تجربة اقتحام فاشلة) (ص 60).

جاء هذا الأحساس والاستسلام، تأثّرًا بموجة الحزن والتَّشاؤم الَّتي طغت على الأدب، منذ السّتينيّات، وبهزيمة 1967، وما تلاها من أزمات أثَّرت على الأساليب الحداثيَّة ومنها: "اللَّابطل"، والتَّشظّي، والاستبطان، والخروج عن المألوف. إنَّها تدلُّ على إحباط الفرد، وهزيمته وعجزه، أمام قوى الواقع، ومن ذلك السُّلطة والقدر. تستمرُّ هنا رحلة البحث عن

[1] يذكرنا هذا الأسلوب ببدء الخليقة في التوراة.

بديل، ربَّما خارج الحياة. يتَّضح هذا من النَّص التَّالي، الَّذي جسَّد لنا ذلك، بتوظيف الحركة السلبيَّة، والمحسوسات، ودقَّة التَّقرير، في نقل انفعال الإنسان وصراعه، ممثَّلًا بالضَّمير (أنتَ)، واستسلامه لثلاثيَّة "الموت والمرض والقدر". إنَّها احتشدت معًا لتعلن، بألفاظ من معجم الحزن، الدَّم، والسّقام، انتهاء وظيفة الفرد، الَّذي يقف ضعيفًا أمامها ويقول: ما عادت لغتي ترويني/ كلماتي جوفاء/ سقطت أوراقها". استمرَّ سقوطه فحذَّر، بتوالي وتواتر جمل فعليَّة متقطّعة، تدلُّ على حالة شعوريَّة، وتراجع الفعل الإراديّ، وتَقَطُّع أنفاس الميت. تبدأ بالمضارع، دلالة استمرارها، وتنتهي بانتصار "الثُّلاثية"، كحقيقة دامغة ومستمرَّة، تُوثّقُها الجمل الاسميَّة بقوله:"... رائحة الموت/ في فمك/ السّقام يشحذ أنيابه/ وأنتّ لا تملك شيئًا/ من الكلام (لا خيار ولا مردّ للقدر)/ الوجود يصبح سميكًا (يصعب التَّحرّر منه)/ الحزن يأتيك من الطُّيور المهاجرة/ وأنت حائر بين الطَّريق (قلق الوجوديَّة وحريَّة الاختيار)/ وبين ما لا تستطيع/ وأنتَ الآن في الهزيع الأخير (الشَّيخوخة-الوقت ليس لصالحك)/من الحزن/ أمامك تتشقق الأيام/ وتهوي... وتهوي.../ وتهوي.../ لا نجوم ولا صديق/لا شيئ سوى أنت"، (يعمّق توالي لا النافية للجنس المأساة) (ص13).[1]

يحاول الشَّاعر مرارًا الخروج من دائرة الموت، في معركة وجوديَّة. يرفع صوته فيعود وينخفض، كما في بداية قصيدة "غرفة الطَّوارئ"، (ص 33-34). يحاول أنْ يتغلَّب على فاعل الفعل، "تُغلَق"، المبنيّ للمجهول، والمحذوف فاعله لحضوره القويّ، بواسطة حضور الضَّمير "أنتَ"، قصدًا عن الفرد والشَّاعر، فيقول :"في غرفة الطَّوارئ تُغلَق السَّتائر/... وأنتَ تفتح السَّتائر، لترى (محاولة عبثيَّة للتَّشبُّث بالحياة)/ لكنَّهم يغلقونها"[2] (واو الجَّماعة مقابل "أنتَ"،

---

[1] **تتشابه"القصيدة المفتوحة" مع أشعار أمل دنقل** في حديثها عن اليأس والمرض. انظر: (عبّادي، 22 ،20.2.2019)

https://www.knooznet.com/?app=article.show.34352 .

[2] ينبثق وعي الشّاعر في اللَّحظات الحاسمة فيتشبَّث بالحياة لا إيثارًا لها على الموت، ولكن خشية شكّه بما بعد الموت. انظر: جعفر، محمد راضي، **الاغتراب في الشعر العراقيّ المعاصر**، (ص30).هذا رغم أنه يحاول أنْ يُظهِر إيمانه بالله في أكثر من موضع، وهو بهذا يختلف عن بعض الوجوديّن بقوله، مخاطبًا نفسه:

تُظهِر عدم تعادل ميزان القوى، وتثبت كما تقول الوجوديَّة إنَّه "لا جدوى". وهكذا ينخفض صوت المقاومة مع النّهاية، ويُسَلِّم الشَّاعر بحتميَّة الرَّحيل وحيدًا عن الكون (المدنيّ، 19.5.2011). لعلَّ في هذا تحقيقًا موهومًا لما لم يستطع تحقيقه في الوجود، عندما يقطف نجومًا منطفئة خلال رحيله، ويقول: "وترحل أنتَ/ غريبًا/ ولكن لا تعود/ إلى الأرض الَّتي كنت منها/ تهاجر/ وتقطف في رحيلك/ بعض النُّجوم/ الَّتي أطفأت قناديلها/ على غير عادة/ رفاقك لم يرحلوا/ لم يكونوا على الطَّريق"، "قصيدة " إلى من يرحلون عنا دون وداع" (ص 19).

هذا ما صوَّرته، أيضًا، القراءة السّيميائيَّة للغلاف وللعنوان "ضباب الذّكريات"، الَّذي ظهر على الغلاف وسط ضباب يحجب الرُّؤية، ويجعل الوجود سميكًا. لا ترى عبره إلا الطُّيور السَّوداء المهاجرة، (موتيف متكرّر، مثلًا ، ص30/13). أسقط عليها الشّاعر مشاعره، طارت تحلِّق في الفضاء، عدا واحد، عجز عن الطَّيران. ظلَّ حائرًا، ووحيدًا، وحزينًا، على حافة قارب، لا يفعل ولا يبحر (البحر رمز السَّفر في الحياة، وهو رمز الانديا ح المطلق واللَّانهاية). وكان غياب اسم الشَّاعر عن لوحة اللَّافعل في الغلاف، دليلًا على كونه مهمَّشًا يسبح في بحر العدم، ومنسحبًا خارج حدود المكان، والزَّمان، والذّات، في اغتراب ذاتيٍّ ووجوديٍّ.

وظَّف الشَّاعر،أيضًا، للتَّأثير والخروج من استلاب الذَّات، ضمير المخاطب "أنتَ" على سبيل المثال في قصيدة "غرفة الطَّوارئ"، الَّتي بدأت بضمير المتكلِّم ثمَّ انتقلت للمخاطب، كتقنيَّة من تقنيات "القناع" و"الميتاشعر". خرج الشَّاعر بتوظيف الضّمير عن ذاته، داخل متن القصيدة، محذّرًا نفسه و المتلقّي، بقناع الخطيب والواعظ. وبهذا يتحدّث عن تجربته الَّتي يوجِّدها مع تجربة القارئ. ينفصل عن ذاته ويكلّمها،[1] إيهامًا بالمصداقيَّة والموضوعيَّة، من

"تحبُّ اللُّغة العربيَّة والمرأة والله"، وقوله عن الأطفال:" تحبُّهم تحبُّ الله"، قصيدة "ما أجمل الدنيا"، (ص 44).

[1] في هذا تشابه مع أسلوب الالتفات، وهو يعني نقل الكلام من وِجهة إلى أُخرى. ومن ضمير إلى ضمير، لتحويل التَّعبير الكلاميّ واتِّساعه، أو بهدف تنشيط السَّامع، ولفت انتباهه" انظر: (الميداني، 1996، 479). هذا الأسلوب في الديوان، على سبيل المثال في: "سرير الذكريات"، و"الطريق بلا رصيف"، و"صوت الريح"، و"أنتظر وحبي يكبر".

جهة، و"رغبة في خلق وجود مستقلٍ عن ذاته، وعن سلطة القوى، من جهة أخرى. وبذلك يبتعد عن حدود الغنائيَّة والرُّومانسيَّة، الَّتي تردَّى أكثر الشّعر العربيّ بسببها" (البياتي، 1993، 2، 37).

يضيف محمد حمد (2011، 123، 125) أهدافًا أخرى لهذا التَّوظيف - نراها صحيحة عند عزّام- منها: كسر الإيهام بأنَّ ما نقرأه هو تخييل وابتعاد عن الواقع، والحقيقة أنَّه محاولة لتوثيق الصِّلة مع الواقع. وهذا من مميزات النَّص الحداثيّ الَّذي يعكس علاقة ضديَّة، ينزاح ظاهريًّا عن الواقع، ولكنَّه يتقاطع معه في الجوهر. جاءت تقنية الضَّمير "أنتَ"، أيضًا، لكسب مشاركة القارئ في التَّفاعل مع الموضوع، والتَّعاطف مع المؤلِّف، والرَّفض الَّذي يُمَكّنُه من التَّطهير، والتَّعامل مع الواقع بشكل عقلانيٍ، بالإضافة إلى معاتبة القارئ، أو استفزازه، أو كسر توقُّعاته.[1]

يناقض هذا النَّهج طبائع (الأنا) المتفرِّدة، في ميلها إلى العزلة. عندما يتكلَّم الشَّاعر عن (أنا) بضمير (أنت) يعمل على مواجهة عزلة (الأنا) الخاصّة به، شريطة أنْ تحافظ على خصائصها وحريَّتها من جهة، وهي تعلو على نفسها، من خلال الاتِّحاد بـ (أنا) أخرى تفهمها (برديائف، 1960، 14، 19). وهذا ما حصل أيضًا، عندما وجد الشّاعر في المرأة الوسيلة المثلى الَّتي آمن بها، للخروج من موت الذّات واستلابها.[2] حيث كانت معادلًا موضوعيًّا لذات الشّاعر، وكانت اليقين الفكريَّ الثَّابت في عالم الشَّك. اعتبرها المعنى والحقيقة الأصيلة الَّتي تثبت وجوده. آمن بقدرة فكرها على التَّأثير والتَّعبير عمَّا أراده بقوله: "أبحث فيك عن الكلام الَّذي ضاع بين وجع النُّعاس/ وغربة كلماتي الَّتي فقدت أمّها"، (ص 54)... "وحين تعبرين جسر الصَّمت/ يولد رفّ يمام" (صوتها مؤثّر ومسالم)، (ص 9). كانت المرأة عند ناصيف، البطولة

[1]. عندما يُوظف عزام (أنت وأنا) بنفس القصيدة، كما في قصيدة غرفة الطَّوارئ، يقترب إلى تقنية ووظيفة تعدّد الأصوات في الرواية البلفونيَّة.

[2] تتناول الدَّارسة بعض التَّوظيفات مرتين، تحت العنوانيْن الحاضر والسَّابق، ليس تكرارًا، بل لأنَّهُ تمَّ توظيفها في جميع أنواع الاغتراب، بمفاهيم مختلفة.

البديلة الَّتي دلَّت على روح دراميَّة متأزِّمة، تحاول أنْ تقيم الشَّخصية (الشَّاعر) بواسطتها حوارًا مع العالم، تعويضًا عن ضعفها وهامشيَّتها. حاول عزّام بواسطتها أنْ يخرج من ذاته، ويتقنَّع بقناع بطل الحكايات الشَّعبيَّة، ليعرض عضلاته وقدراته أمامها. يتسنَّى ذلك بتكرار الضَّمير (أنا)، من جهة، بالاستهزاء من البطولة أو العظمة، والانتقال إلى قدرة الشَّعبي، من جهة أخرى. هذا عندما اختفت -في الأدب- الشخصيَّة الَّتي من لحم ودمّ، وتكلَّمت الضَّمائر (ناصيف، 2003، 541، 555). من هنا، يكرّر الشَّاعر الضَّمير (أنا)، تأثيرًا وحرصًا على أنْ يصدم توقُّع المتلقّي، بما لا يتوقَّعه، وحينئذ يؤدّي التّكرار إلى هزِّ المتلقّي (السعديّ، 1987، 164). جاء ذلك خاصَّة في قصيدة "أنا من يحمل حبّك موجًا"، حيث وصف قدرته المفاجئة على التَّضحية لأجل تحرير المرأة، بحركيَّة، يستعرض بها قوَّة فارسِ أحلام، يأتي على حصان أبيض، أو على جناح "براق"، فقال:" أنا من يحمل حُبَّك موجًا /وأنا من يكبح حيرتك/أمضي بك بعيدًا/ مع النَّوارس"..../"أنا ربّان سفينة حزنك/أعطيك اخضرار قلبي (الرَّغبة في التَّأثير)/ (والنَّتيجة المفاجئة:) لأحظى بشوك ذاكرتك" (لم يحصل على مبتغاه)، (ص31).

هكذا تظلُّ المحاولات عبثيَّة. تتحوَّل العلاقات إلى مرارة مميتة، والزَّمن إلى انتظار، والحياة إلى موت، كما تشهد نهايات القصائد.[1] نهايات لا تبشّر بخير، ما دام القارب المرسوم على الغلاف، لا يمخر عباب البحر، وما دام الغراب واقفًا على حافّته، لا يعي أنّه يقف، وما دام "البحر هو البحر"، (ص 46).

[1] من النّهايات المتشائمة: " وأنا انتظرك وحيدًا على حافة المساء"، (ص 5)،" وأنتِ ترحلين إلى ضباب الذّكريات"، (ص 9)،"وكان ليل والليل ليل (ص34)،" وتموت وحدك يا سيَّاب البصرة"، (ص 42)،"ظلُّك يهرب منك وتنسى أسماءك" (ص 46)،"تحنُّ تئنُّ ولم يبق منك سوى جمر الدموع"، (ص 52)،"طيور الريح غادرت في الهزيع الأخير من الحزن"، (ص 54)،" وأنتَ بقيت وحيدًا وفرُّوا سريعًا"، (ص 56)، " وحين يحين الحين (الموت) فلا شيء يداوينا"، (ص59)،" القافلة التي لا تأتي ونستمع للحكايات الكاذبة"، (61)،" في الجُبّ تركتني القافلة وحيدًا"، (ص63)،" الحروف جرفتها الرّيح من عيونها إلى سديم الزمن"، (ص 67).

الإجمال:

نَخْلُص إلى القول إنَّ فؤاد عزّام، الشَّاعر الحداثيّ، تأثَّر بالظَّرف وبالرؤية الوجوديَّة، الَّتي آمنت بالفرد الخالق لذاته، والمسؤول عن أفعاله واختياراته الَّتي تحدد وجوده؛ وقد أراد من الفرد أنْ يدرك أبعاد موقفه الإنسانيّ والوجوديّ، والتَّناقضات الكامنة فيه. أنْ يكتشف إمكانيَّاته، حتَّى يكون نفسه، ويغيِّر مجتمعه، ويشارك في بناء **ثلاثة أركان الهويَّة الإنسانيَّة: المعنى، الحقيقة، الحريَّة**، وهكذا يتحقَّق وجوده ويدخل التَّاريخ.

لكن، هل حقَّق الشَّاعر، كممثل للفرد، مبتغاه وهويَّته الوجوديَّة المرجوَّة، أمْ أنَّهُ تجاهل مسؤوليَّته حول ذلك؟ إنَّ الإنسان ابن محيطه، وعندما يشعر بالتَّكيُّف، والتَّأثير، والتَّأثُّر، يكون الإنسجام. ولكن عندما يتحوَّل الواقع إلى موضع تساؤل، تتحكَّم فيه وفي النَّفس آليّات وقوى غريبة وجائرة، تبدأ رحلة الضَّياع. اصطدم الشَّاعر بواقعه وقيمه الفاسدة، فاتَّسعت الهوَّة بينهما. اغترب وشعر بعدم التَّصالح مع النَّفس والمجتمع ما دام يؤمن برؤيته، انطلاقًا من تكوينه النَّفسيّ كشاعر وجوديّ، يعيش حالة قلق وألم دائميْن. وهذا هو لبُّ الوعي في الوجوديَّة، وهو الموقف الَّذي يدرك فيه الإنسان، قمة تلاشي ماهيَّته الإنسانيَّة، ومدى ضياع موقفه في العالم، وهو ما نراه ناقصًا، بعدم إبرازه للموضوع السّياسيّ المحليّ. لذلك نأى، متأمّلًا، وحاملًا همَّ هذا الواقع، ليعود ويلتئم معه في فعل الكتابة. يتسنَّى ذلك بواسطة بدائل فنيَّة، ومنها المدينة، والمرأة، والأساطير، والطَّبيعة، وتجربة الموت، **تحاول أنْ تخلق عالمًا بديلًا حميمًا، ينبض بالحياة، والقيم، والحرية، خارج الذّات والمجتمع**. ودون قصد منه، ولأنَّهُ راح يرصد الواقع من بُعْد؛ بدا، ظاهريًا، منقطعًا عنه، ومتعاليًا، ومنشغلًا بانزياحاته وبتفجُّعه وبآماله، المتشائمة والغائمة، حول أحلام ظلَّت "ضباب ذكريات"، كما يسمّيها عنوان الدّيوان. **ظلَّ الحزن يخيّم على الموقف الوجوديّ**، مع تفاؤل كاذب، يقول إنَّ الفعل والأخلاق والإيمان بالإنسان، هي الطريق الَّتي لم تبدأ بعد، كما تقول نهايات القصائد. ويكمن العزاء في أنَّ الشَّاعر قد وعى الأزمة الوجوديَّة، وهذا الوعي جزء من إمكانيَّة من حلّها.

كلُّ ذلك دلالة على معانقة الشّعر للوجود وإشكاليَّاته، وعلى انفتاح التَّجربة الشّعريَّة على معضلات العصر ولا معقوليَّته. يثبت أنَّ الإبداع يمكن أنْ يقع خارج المتداول، بكشف جديد لعلاقات الواقع الضمنيَّة و غير المباشرة.

وخلافًا لكتابات الوجوديَّة والحداثة، جاء الخطاب بسيطًا وليس معقَّدًا، يشوبه بعض الغموض الَّذي يفرضه الموضوع الوجوديّ، بعيدًا عن "التَّفجير" العنيف، الَّذي أصاب تيَّارات ما بعد الحداثة. يخلق انسيابيًّا رقيقًا، تنقله الحواس والأخيلة. يميل حينًا إلى الخطابيَّة والمباشرة، عندما يحذّر، وأحيانًا إلى الرُّومانسيَّة والأوتوبيا، عندما يحلم. تقصر فيه العبارات والإيقاعات والقصائد، تجاوبًا وتناغمًا مع شحنات الحزن ودفقات الألم. توصله بإتقان ألفاظ عاطفيَّة مستقاة من قاموس الرُّومانسيَّة والوجوديَّة، بحروف تجهر وتصرخ تارة، وتئنُّ وتهمس تارة أخرى. بحضور بارز للأقنعة ولأدوات الاحتجاج، كالنَّفي، والاستفهام، والاستدراك، ولمضامين وصور بيانيَّة وعبثيَّة تتماهى مع زيف الوجود ولا جدواه، ضمن مبنى مكثَّف وتراكميّ؛ تفرضه الأزمة الملّحة، والواقع المحليّ الرَّتيب الضَّاغط. تتشابه فيه، عمدًا، نهايات القصائد المفتوحة مع شعور الوجوديّ باستمرار المعاناة وغياب الحلّ.

المصادر والمراجع:

1. أبو سيف، س. (2005). *قضايا النَّقد والحداثة*. ط1. عمّان: دار الفارس.
2. أحمد، م، ف. (2007). *الحداثة الشّعريَّة*. القاهرة: دار غريب.
3. إسكندر، ن، ر. (1988). *الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر*. الاسكندريَّة: دار المعرفة.
4. إسماعيل، م. (1967). *من ملامح الوجود*. بيروت: منشورات دار المكتبة العصريَّة.
5. إسماعيل، ع. (1966). *الشّعر العربيَ المعاصر*. ط3. القاهرة: دار الفكر.
6. إسماعيل، ع. (1977). *التَّفسير النَّفسيُّ للأدب*. ط4. القاهرة: مكتبة غريب.
7. آل فقيه، م، ج. (1990). *أبو ذرّ الغفاريّ*. بيروت: دار التعارف.
8. إمنيعم، خ. (2012). *مرايا ونوافذ*. الأردن: دار أزمنة.
9. برديائف، ن. (1960). *العزلة والمجتمع*. ترجمة: فؤاد كامل:، القاهرة، مكتبة النَّهضة.
10. البشتاوي، يحيى. (2014). *أزمة الإنسان في الأدب المعاصر*. إربد: دار الكنديّ.
11. البياتي،ع. (1993). *تجربتي الشِّعريَّة*. لبنان: المؤسَّسة العربيَّة للدّراسات والنَّشر.
12. بوطارن، م. (2010). *الاغتراب في الشّعر الرُّومانسيّ*. القاهرة: دار الكتاب.
13. جعفر، م، ر. (1999). *الاغتراب في الشّعر العراقيّ المعاصر*. مصر: اتّحاد الكتاب العرب.
14. جمعة، م، ع. (20.12.2015). "رؤى / أزمة الاغتراب في الأدب المعاصر... بين الانقطاع والتأمُّل". *الرأي*، (استرجع في 31.8.2020)
https://www.alraimedia.com/Home/Details?id=2bb4f69e-24be-481f-b8bd-1954dc0f165e
15. جوليفيه، ر. (1988). *المذاهب الوجوديَّة*. ترجمة: فؤاد كامل. بيروت: دار الآداب.
16. حمد، م. (2011). *الميتاقص في الرّواية العربيَّة*، ط1. باقة الغربيّة: مجمع القاسميّ للغة العربيّة.
17. حمود، م، ع. (1986). *الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر*. بيروت: دار الكتاب اللبنانيّ.
18. خليل، إ. (2003). *الشّعر العربيّ الحديث*، ط1. عمّان: دار المسيرة.
19. سارتر، ج، ب. (1984). *ما الأدب*. ترجمة: محمد هلال. بيروت: دار العودة.

20. السعدي م. (1987). *البنيات الأسلوبيَّة في الشّعر العربيّ الحديث*. الإسكندريّة: منشأة المعارف.

21. طه، إ. (28.6.2015). " أزمة الانسان المعاصر فى عصر العولمة ". *الأوان*. (استرجع في 31.8.2020)

https://www.alawan.org/2015/06/28/%D8%A3%D8%B2%D9%85%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%86%D8%B3%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%B5%D8%B1-%D9%81%D9%89-%D8%B9%D8%B5%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%88%D9%84%D9%85%D8%A9-%D9%85%D9%86/

22. عبّادي، ح. (20.2.2019). " قراءة في ديوان ضباب الذّكريات للشَّاعر الفلسطينيّ فؤاد عزّام".*كنوز*. (استرجع في 31.8.2020)

https://www.knooznet.com/?app=article.show.34352

23. عبد، س. (6.12.2018). "مصطلحات الفلسفة الوجوديَّة" عن هايديغر «الذي لا يُفهَم» ، *المحيط نت*. (استرجع في 31.8.2020)

http://www.elmohit.net/node/2627

24. عزّام، ف. (2019). *ضباب الذكريات- شعر*. دير حنّا: إصدار خاصّ.

25. الغالبي، ع، ع. (14.12.2017). "هل فترة ما بعد الحداثة ، هي استمرار لفترة الحداثة؟" *كتابات*. (استرجع في 1.9.2020)

https://kitabat.com/2017/12/14/%D9%87%D9%84-%D9%81%D8%AA%D8%B1%D8%A9-%D9%85%D8%A7-%D8%A8%D8%B9%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%AF%D8%A7%D8%AB%D8%A9-%D8%8C-%D9%87%D9%8A-%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D9%85%D8%B1%D8%A7%D8%B1-%D9%84%D9%81%D8%AA%D8%B1/

26. فراهيدي، خ. (1982). *كتاب العين*. ج4، بغداد: دار الشؤون.
27. كامو، أ. (1980). *المتمرّد*. ط2، ترجمة: نهاد رضا. بيروت: منشورات عويدات.
28. كامو، أ. (1983). *أسطورة سيزيف*. ترجمة: أنيس حسن. بيروت: دار مكتبة الحياة.
29. المجاطي، أ. (2007). *ظاهرة الشّعر الحديث*، ط2. الدار البيضاء: دار المدارس.
30. المدنيّ، ص، (19.5.2011)"الاغتراب عن الذّات" . *صحيفة الرَّأي*. (استرجع في 1.9.2020) http://alrai.com/article/68642.htm
31. المقالح، ع. (1988). *الشّعر بين الرؤيا والتّشكيل*، ط1. ، بيروت: دار العودة.
32. ابن منظور، م. (1988). *لسان العرب*، م1، بيروت: دار إحياء التراث العربيّ.
33. مروة، ح. (1972). *دراسات نقديَّة في ضوء المنهج الواقعيّ*. بيروت: مكتبة المعارف.
34. المؤمني، ع. (2009). *الحداثة والتَّجريب*. عمّان: دار اليازوريّ.
35. مونسي، ح. (2001). *فلسفة المكان في الشّعر العربيّ*. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.
36. الميداني، ع. (1996). *البلاغة العربيَّة أسسها وعلومها فنونها*، ج1. دمشق: دار القلم.
37. ناصيف، م. (2003). *بعد الحداثة صوت وصدى*. جدَّة: النادي الأدبيّ.
38. هيجل، ج. (2006). *فنومينولوجيا الرُّوح*. ترجمة: فتحي العولني. بيروت: المنظَّمة العربيَّة للترَّجمة.
39. Foley,j. & Camus, A: (1990). *From the Absurd to Revolt*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
40. Johnson, F. (1973) Alienation: Concept, Term, and Meanings. Michigan: Seminar Press.
41. Hassan,I. (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus:Ohio State University Press.
42. Marx , K. (1959). *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*; First Published: Moscow: Progress Publishers.
43. Zijderveld, A.C. (1974) . *The Abstract Society a cultural analysis of our time*. Pelican Books.

ملحق- مقابلة مع د. فؤاد عزّام

حاوره د. فاتن علّوش (4.9.2019)

1. **أي مؤثّرات فكريّة عملت على شخصيّتك الأدبيّة؟**

تأثّرت بكثير من التيّارات الحداثيّة الغربيّة والأدب العربيّ القديم أيضًا. ولكنني ضد التقليد من كليهما. فإذا أردنا الإبداع يجب ألّا نقلّد القديم، لأنّ الأصل أهمّ من الفرع، والإبداع هو أن نكتب عن همومنا وشجوننا بلغة مناسبة حديثة.

2. **أرى أنك تعاني من الاغتراب والشعور بالعبث (نحو الإنسان، المجتمع، ثمّ الذات).. الوحدة/ الشعور بالعبث/ الحزن، الغضب، الخوف، التشاؤم... ومن أزمات الإنسان المعاصر، كما يقول شعرك. هل ذلك صحيح؟**

عندي حزن وغضب من بني جلدتي العرب والمسلمين العرب. الله جلّ وعلا يريد لنا السعادة في الدنيا والآخرة، لكننا نختار التعاسة. لماذا؟ أنا أومن بالحريّة والديموقراطيّة. لا إبداع بدون حريّة، ونحن نقمع الإنسان ونقمع الإبداع.

3. **في شعرك هروب إلى حلّ افتراضيّ هو: المرأة، اسطنبول، الطبيعة والنورس. ورغم الهروب فقدر الموت لا بدّ منه. ما تعليقك؟**

أنا أومن بالمرأة حتى النخاع، لا أهرب إليها ولا منها، بل هي معيار دخولنا التاريخ أم البقاء خارجه. للأسف يحاول مجتمعنا إظهار أهميّة المرأة بشكل تجميليّ. المرأة هي البوصلة وهي المجتمع كلّه؛ ولذا أنا أكتب عن المرأة كثيرًا. وإذا كان نزار قبّاني كتب كثيرا عنها، فأنا أختلف عنه، هو يتعامل مع المرأة وكأنّها وعاء للجنس، والحريّة التي ينادي بها شكليّة. أنا أرى العمق فيها.

4. **هل تأثّرت بالحداثة أو ما بعد الحداثة؟**

الحداثة وما بعدها مفاهيم فلسفيّة أوروبيّة أثّرت على المثقّفين العرب، لكنني تأثرت بالمفهوم العامّ، فالأيديولوجيا التي تقف وراء الحداثة هي العداء والاحتقار للشرق، ولكنّي

أومن أنّ العرب يجب أن يدخلوا مرحلة الحداثة، وإلّا نحن في مرحلة الاندثار. من هنا تأتي كتاباتي حداثيّة وما بعد حداثيّة؛ لكي تدخل التاريخ أسوة بباقي الشعوب، فنحن اليوم خارج التاريخ.

السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث

"بين مدينتين" لفتحي فوراني نموذجًا

د. رباب سرحان

باحثة أكاديميّة ومحاضرة- الكلّيّة العربيّة للتربية- حيفا

مُلخّص:

يسعى هذا البحث إلى الوقوف على مميّزات "السّيرة الذّاتيّة"، هذا النّوع الأدبيّ الذي أصبح مطروقًا، وبشكل بارز في أدبنا العربيّ الحديث، رغم قلّة الدّراسات النّظريّة، واختلاف التّسميات والتّعريفات. وبما أنّ السّيرة الذّاتيّة تتداخل مع أنواع كتابيّة أخرى، كالسّيرة الغيريّة والمذكّرات والتّاريخ، وغيرها، فقد ارتأينا أن نتطرّق إلى نقاط الاختلاف والالتقاء الأساسيّة ما بين السّيرة الذّاتيّة والرّواية، كون الأخيرة هي أقرب الأنواع الأدبيّة من السّيرة الذّاتيّة. وقد اتّخذنا كتاب "بين مدينتين" للكاتب فتحي فوراني نموذجًا لسيرة ذاتيّة حديثة، وقفنا فيها على المحاور الأساسيّة التي دارت حولها وهي: المكان والزّمان والبعد الاجتماعيّ والثّقافيّ، كذلك على جماليّة اللّغة وقدرة الكاتب ونجاحه في تضمينها الاقتباسات الأدبيّة التي تشكّل ثروة لمحبّي اللّغة العربيّة والأدب العربيّ.

كلمات مفتاحيّة: سيرة ذاتيّة، نكبة، المدينة الفلسطينيّة، جماليّة اللغة.

الكاتب فتحي فوراني- بطاقة تعريف:

فتحي فوراني هو كاتب ومربٍّ ومحاضر للّغة العربيّة. الأصل من صفد، ويسكن في حيفا. حاصل على اللّقب الأوّل من جامعة حيفا في موضوعي اللّغة العربيّة وتاريخ الشّرق الأوسط. وعلى اللّقب الثّاني في اللّغة العربيّة وآدابها من الجامعة العبريّة في القدس. درّس اللّغة العربيّة في الكلّيّة الأرثوذكسيّة العربيّة في حيفا أكثر من ثلاثين عامًا، وفي كلّيّة أورانيم للتّربية لأكثر

من عشرة أعوام. ينشر مقالاته الأدبيّة في الملحق الثّقافيّ لصحيفة "الاتّحاد". نائب رئيس بلديّة سابق. رئيس الاتّحاد العام للأدباء الفلسطينيّين الكرمل 48. له أكثر من 14 مؤلّفًا في موضوع قواعد اللّغة العربيّة وآدابها، وهو ناشط بارز في النّدوات والأمسيات الأدبيّة والثّقافيّة (فوراني، 2017، 5).

1. السّيرة الذّاتيّة:

تُعتبَر السّيرة الذّاتيّة جنسًا أدبيًّا وفنًّا إبداعيًّا يمتلك ميزات وثوابت خاصّة، ترسّخت في القرن العشرين،[1] وذلك على الرّغم من الرّأي القائل إنّ السّيرة الذّاتيّة هي سليلة الرّواية (ماي، 1993، 188). فما يُميّز السّيرة الذّاتيّة اعتناؤها بوصف الحياة الخاصّة للشّخصيّة، في حين تهتمّ الرّواية بوصف العالم الخارجيّ أيضًا. ويكمن الفرق بين كاتب الرّواية وكاتب السّيرة في أنّ الأوّل يترك لشخصيّات روايته الحريّة في النّموّ، وذلك بتأثير الأحداث التي ترافقها، بينما يُقيَّد الثّاني إلى حياة عاشها وعرفها، يقوم باستعادتها واسترجاعها، وهو "لا يخلق الشخصيات من خياله، ولا يعتمد الشخصية الأسطورية، [...] لأنّ شخصياته تتّصل بالمكان والزمان، ولا توجد إلّا بوجودهما" (عبّاس، د.ت، 85).

وفي مقارنته بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة يقول عبد الرّحمن منيف إنّ الرّواية هي "خلق عالم، الراوي فيه أحد مفرداته، وليس الفرد الوحيد. بينما السيرة الذاتيّة هي تسجيل لحياة إنسان، أو جزء منها، وما تخلّل هذه الحياة من أحداث ومصاعب وتحديات، وكيف تمّ التعامل معها" (منيف، 2003، 56). ويُتابع في مقارنته هذه متطرّقًا إلى مقدار التّخييل في العمل الذي يُقدّمه

[1] يعتبر عبد المحسن طه بدر في كتابه **تطوّر الرّواية العربيّة الحديثة** أنّ طه حسين في كتابه (الأيّام)، وأحمد أمين في كتابه (حياتي)، وتوفيق الحكيم في كتابه (عودة الروح) وآخرين مثل عباس محمود العقّاد في كتابيه (أنا) و (حياة قلم) وإبراهيم عبد القادر المازني في كتابيه (إبراهيم الكاتب) و (إبراهيم الثاني)، هم السّبّاقون في كتابة السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربيّ. انظر: (بدر، 1963، 283). في حين يرى إحسان عبّاس أنّ لكتاب (الأيّام) في السّير الذّاتيّة الحديثة مكانة لا تتطاول إليها أيّ سيرة ذاتيّة أخرى في أدبنا العربيّ، وخاصّة في الجزء الأوّل منه. انظر: (عبّاس، د.ت، 142).

الرّوائيّ، وكونه لا يكتفي بما يأخذه من الواقع، فيلجأ إلى الاستعارة من التّاريخ والأسطورة والخيال ما يعتبره مفيدًا لعمله (ن.م، 59). في حين أنّ خيال كاتب السّيرة "ممسوك الزّمام؛ لأنّ السّيرة هي إعادة تقديم صورة لحياة إنسانيّة" (فهمي (1964) في شاكر ، 2002، 21).[1]

1.1 تعريف المصطلح:

أمّا في تعريف السّيرة، فقد ورد في معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب أنّ السّيرة تعني تاريخ الحياة، ترجمة الحياة (وهبة والمهندس، 1984، 205). وكثيرة هي التّعريفات التي قيلت في مصطلح السّيرة الذّاتيّة من قِبل مُنظّرين مثل "فيليب لوجون" Philippe Lejeune بأنّها "حكي استعادي نثريّ، يقوم به شخص واقعيّ عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفرديّة وعلى تاريخ شخصيّته، بصفة خاصّة" (1994، 22). ومثل "فابيرو" بقوله: "السيرة الذاتية عمل أدبيّ، رواية، سواء كان قصيدة أم مقالة فلسفيّة.. إلخ، قصد المؤلف فيها بشكل ضمنيّ أو صريح إلى رواية حياته وعرض أفكاره أو رسم أحاسيسه" (ن.م، 10). وقول عبد العزيز شرف إنّ "السيرة الذاتية تعني حرفيًّا ترجمة حياة إنسان كما يراها هو" (1992، 22)، وعلي شلق بقوله إنّ "السيرة الذاتيّة نوع من الأدب الحميم، الذي هو أشدّ لصوقًا بالإنسان من أيّة تجربة أخرى يعانيها" (1974، 324). ونجد الباحثة تهاني عبد الفتّاح شاكر تقترح تعريفًا للسّيرة الذّاتيّة يعتمد على تعريف لوجون مُضيفة إليه شرط أن يصرّح الكاتب بأسلوب مباشر أو غير مباشر أنّ ما يكتبه هو سيرة ذاتيّة" (2002، 16). هذا وقد عرّف لوجون وبعض الباحثين أمثال Jean Starobinski"ستاروبنسكي"، William Howarth

[1] في مقارنته بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة يقول فيصل درّاج إنّ السّيرة تُحيل على تجربة ماضية، بينما تُحاور الرّواية المستقبل. كذلك فإنّ السّيرة الذّاتيّة تتعامل مع أكابر المجتمع والشّخصيّات المشهورة، في حين أنّ الرّواية تكتب السّيرة الذّاتيّة للبشر المجهولين والمنسيّين والهامشيّين "إنّها السيرة الذاتية ل "الإنسان الآخر" الذي لا تلتفت إليه كتب التاريخ ولا تشير إليه البرامج المدرسيّة" (درّاج، 1998، 74).
للتوّسع في قضيّة تداخل السّيرة الذّاتيّة مع الأنواع الكتابيّة الأخرى، انظر: (شاكر، 2002، 16-22).

"وليام هوارث" وآخرون المفهوم التّقليديّ للسّيرة الذّاتيّة كونها تحتوي على مميّزات واضحة هي:

1. المصداقيّة. السّيرة الذّاتيّة هي وصف صادق وحقيقي لتفاصيل حياة الكاتب.[1]
2. مكتوبة بضمير المتكلّم.[2] وقد عرّف لوجون السّيرة الذّاتيّة بواسطة معادلة حسبها: الكاتب=الرّاوي= البطل (Genette, 1993, 69). وقد أضاف الباحث Thomas Philip "توماس فيليب" أنّ السّيرة الذّاتيّة هي نتاج يكون فيه الكاتب، الراوي والموضوع المركزيّ متشابهين (1993، 576).
3. تسلسل الزّمن.
4. الاسترجاع، طريقة رواية السّيرة الذّاتيّة يجب أن تكون عن طريق الاسترجاع والانتقال من الحاضر إلى الماضي.

---

[1] يؤكّد عبد الرحمن منيف على أنّ الصّدق هو الرّكن الأساسيّ المطلوب في السّيرة الذّاتيّة، وذلك من منطلق أنّ السّيرة الذّاتيّة هي "شهادة، وشرط الشّهادة، وبالتّالي تأثيرها، أن تكون صادقة ودقيقة. فبمقدار توفّر الصّدق "تنشأ علاقة من الثقة بين طرفي المعادلة، الراوي والمتلقّي، ويتولّد حوار داخليّ يمنح الأشياء أحجامها وملامحها وألوانها ونكهتها الحقيقيّة، بحيث يتاح لنا تصوّر الحياة التي كانت، وما وقع خلالها من أحداث". انظر: (منيف، 2003، 55).

ترى يمنى العيد أنّ بعض الدّارسين يتحفّظون تجاه السّير الذّاتيّة التي كتبها عدد من كبار الأدباء العرب؛ لأنّها في نظرهم ليست سيرًا ذاتيّة، بالمقارنة مع ما تتّسم به السّير الذّاتيّة في أدب الغرب لجهة الجرأة في الكشف عن الذّات، شأن جرأة روسو وأندريه جيد مثلًا، في اعترافات كلّ منهما. انظر: (العيد، 1998، 73).

عن مثل هذا الموقف من السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث، عبّر الدكتور يحيى عبد الدايم في كتابه الترجمة الذاتيّة في الأدب العربيّ الحديث (1975، 11-12)، وعن الموقف نفسه عبّر الكاتب شمس الدين موسى في مقالته "رواية المستنقع والسيرة الذاتيّة لحنّا مينا" (1982، 266).

[2] يقول محمّد الباردي إنّ السّرد بضمير المتكلّم يُمثّل الظّاهرة الأسلوبيّة المهيمنة في السّيرة الذّاتيّة. إذ يُحيل هذا الضّمير على شخص أنطولوجيّ نفسيّ، وهو شخص يحمل ازدواجيّة واضحة مرتبطة أساسًا بمفهوم الزّمن. أي بلحظتين أساسيّتين: لحظة الواقعة أو الحدث ولحظة الكتابة. انظر: (الباردي، 1997، 71).

هذا وقد طرأ تغيير على التّعريف التّقليديّ للسّيرة الذّاتيّة خلال سنوات السّبعينيّات من القرن العشرين. فحسب التّوجّه الأدبيّ الحديث، ليس من الضّروريّ أن تُصوّر السّيرة الذّاتيّة بشكل صادق وأمين ودقيق حقيقة تاريخيّة. إذ إنّ الابتعاد عن الصّدق لا ينتج دائمًا عن رغبة المؤلّف بتزوير الحقائق، وذلك لأنه يعتمد في سرده للأحداث على الذّاكرة "والذّاكرة معرّضة للنّسيان والخلط" (شاكر، 2002، 23). ومن المؤكّد أنّ الذّاكرة "لا تنسى فقط، ولكنّها قد تخدع أيضًا، فتخلط الأسماء والأزمان والأماكن" (فهمي، 1983، 247). ولذلك فإنّ "الصّدق الخالص أمر يلحق بالمستحيل، والحقيقة الذّاتيّة صدق نسبيّ مهما يخلص صاحبها في نقلها على حالها" (عبّاس، د.ت، 113).

كذلك التّسلسل الزّمني لم يعُد مُلزمًا، إذ لا بداية محدّدة للسّيرة الذّاتيّة، وليست لها نهاية محدّدة ولا طريقة عرض واحدة، كما أنّ ليس لها بالضّرورة راوٍ واحد ووحيد. وليس بالضّرورة كذلك أن تُكتب بالضّمير الأوّل. فقد أصبحت السّيرة الذّاتيّة محاولة من قبل الكاتب عرض مغامراته الشّخصيّة وكأنّها تخصّ شخصيّة أخرى وبتوظيف ضمير الغائب، وفي الوقت ذاته لا يقصد الكاتب بذلك الفصل التّامّ بينه وبين المرويّ في النّصّ.

2.1 فنّيّة السّيرة الذّاتيّة:

وفي جميع الأحوال، فإنّ السّيرة الذّاتيّة كنصّ أدبيّ ليست مجرّد تسجيل حوادث وأخبار، وليست أيضًا مجرّد سرد لأعمال الكاتب وآثاره، ولكنّها "عمل فنّيّ ينتقي وينظّم ويوازن، على النّحو الذي يصوّر ذلك جميعًا، في عمل أدبيّ يترك أثره المنشود لدى المتلقي" (شرف، 1992، 21). فطريقة رواية الأحداث المتعلّقة بالسّيرة لا تقلّ أهمّيّة عن السّيرة ذاتها،[1] وذلك من منطلق أنّ العمل الأدبيّ "يقوم في جوهره على إثارة إحساس معيّن، لا يتأتّى إلّا عن طريق شكل معيّن، تنتظم فيه كلّ هذه العناصر، فلو اختلّ هذا الشكل انفرط العقد، وانعدم

[1] يقول عبد الرّحمن مُنيف إنّه يقتضي على كاتب السّيرة معرفة طريقة الإيصال "تمامًا مثلما هو مطلوب في أداء المغنّي، إذ لا يكفي أن يكون المغنّي حافظًا لكلمات الأغنية، بل الأكثر أهمّيّة أن يعرف كيف يؤدّيها، وأن يكون ذا صوت جميل، وذا حضور مؤثّر". انظر: (مُنيف، 2003، 56).

بذلك الأثر الفنيّ؛ لأنّ كلّ هذه العناصر تعود إلى سابق صلتها بالحياة" (رشدي، 1960، 26).[1] وعليه، فقد قدّم يحيى عبد الدّايم تعريفًا للسّيرة الذّاتيّة، يشترط فيه وجود بناء فنّي لها بحيث "يصوغها صاحبها في صورة مترابطة، على أساس من الوحدة والاتّساق في البناء والروح، وفي أسلوب أدبيّ قادر على أن ينقل إلينا محتوى وافيًا كاملًا عن تاريخه الشخصيّ، على نحو موجز حافل بالتّجارب والخبرات المنوّعة الخصبة، وهذا الأسلوب يقوم على جمال العرض، وحسن التقسيم، وعذوبة العبارة، وحلاوة النصّ الأدبيّ، وبثّ الحياة والحركة في تصوير الوقائع والشّخصيّات.." (1975، 10).

2. "بين مدينتين"- السّيرة الذّاتيّة للكاتب فتحي فوراني:

يكتب الشّخص، بصفة عامّة، سيرته الذّاتيّة من أجل أن يحدّثنا عن دخائل نفسه وتجارب حياته، ويُطلعنا على أحداث ومحطّات مرّ بها، وتعني له الكثير. أمّا ما يدفعه إلى ذلك، فإنّ وراء كل سيرة هذا الدّافع النّفسيّ أو ذاك (شاكر، 2002، 25-26؛ عبّاس، د.ت، 103؛ الباردي، 1997، 71).

وإذا اعتبرنا السّيرة الذّاتيّة، بصفة عامّة، تعبيرًا عن رغبة صاحبها في قهر الموت والانتصار عليه، فإنّ السّيرة الذّاتيّة "بين مدينتين" للكاتب فتحي فوراني تؤكّد ذلك، حين أبى الكاتب أن يرفع الرّاية البيضاء، وانتصر على السّكتة الدّماغيّة، التي تربّصت به، وأوقعته في شراكها، فكاد يروح في داهية، على حدّ تعبيره (فوراني، 2017، 13). هذه التّجربة المفزعة المرعبة مع الموت كانت سبب خروج "بين مدينتين" إلى النّور.

في سيرته هذه يرتدّ فتحي فوراني للماضي، يستحضره ويسترجع أيّامًا مضت. فينتشل من الذّاكرة أحداثًا ومواقف وذكريات يوزّعها على ثلاث مدن أو محطّات: صفد، النّاصرة وحيفا.

---

[1] وحتّى تتحقّق فنّيّة السّيرة، على كاتب السّيرة أن يتزوّد "بيقظة ذهنيّة مستمرة، مشفوعة بإرهاف خاصّ في التمييز والحدس والترجيح، ذلك لأنّ مهمة كاتب السيرة كمهمة أيّ فنان بعد أن تصبح المادة جاهزة لديه، مهمّته هي أن يقرّب ويبعّد، ويستبقي ويرفض، ولا بدّ له من إدراك ذوقيّ دقيق، يعرف به ما يحسن أن يبقيه أو ينفيه من الصحيح نفسه". انظر: (عبّاس، د.ت، 84).

ذكريات صفد يسترجعها من خلال كلام الآخرين عنها. أمّا النّاصرة وحيفا، فكلّ مدينة منهما تُشكّل مرحلة من مراحل حياة الكاتب، تحمل ما يُميّزها ويُبقيها عالقة في الذّاكرة.

وإذا كانت الأحداث التي كانت في الماضي تدفع الكاتب لاستعادتها بتفاصيلها من الذّاكرة، فإنّ واقع السّارد الحاضر وثقل هذا الزّمن الحاضر الذي يعيشه، يدفعه للانتقاء من هذه الأحداث، التي يسترجعها من الماضي بما يتلاءم مع واقع حاضره، ليكون في طبيعة التّجربة والتّعبير عنها "ما يحمل المتلقّي على تتبّعها؛ لأنّه يتوقّع أن يرى فيها ما يتجاوب وطبيعة التّجربة، التي جعلها الكاتب موضع سيرته الذّاتيّة، ليجلو صورتها" (شرف، 1992، 25).

كما أنّ هذه السّيرة تتقاطع، في الأزمنة أو الأحداث، مع حياة عدد غير قليل من أبناء جيل الكاتب ومن عاش تلك الفترة، في بعض المواضع، مما يجعل تبادل المواقع ممكنًا بين القارئ والرّاوي، بحيث يشعر القارئ، في لحظات معيّنة، وكأنّه بطل الأحداث التي يقرأها.

1.2 صفد والعودة للطّفولة:

يعود الكاتب إلى أيّام الطّفولة في محاولة لاستعادتها، عبر نبش ذاكرته، وإحياء كلّ ما تحمله تلك الفترة من أحداث مؤثّرة، وماض يأبى الغياب. وكلّ ذلك عبر توظيف ضمير المتكلّم حينًا، وضمير الغائب متمثّلا بالطّفل أو الصّبيّ "عبد الله" حينًا آخر.

يقول الكاتب: "صفد هي المدينة الضّائعة.. هي الفردوس المفقود.. وهي الشّوق.. وهي الحلم المشتهى! إنّ العصافير يقتلها الشوق والحنين.. للعودة إلى أعشاشها!" (فوراني، 2017، 19). فصفد، كما تُصوَّر في السّيرة، هي المدينة التي ينتمي إليها الكاتب، ومسقط رأس والده وأجداده. وهو لا يتذكّر شيئًا عنها، فضباب الطّفولة يخيّم على ذاكرة الصّبيّ (ن.م، 24). إلاّ أنّه يُصرّ على إحياء ذاكرته المنسيّة، فينجح في استعادة قصّة تهجيرهم عن مدينة صفد عام 1948؛ لتكون قصّتهم الخاصّة هي قصّة الشّعب الفلسطينيّ بأكمله، الذي طُرد من بيته وأرضه، وسُلب حقّ الحياة الكريمة. ويصف المشهد المؤلم القاسي حين يعود الأهل إلى المدينة، ليجدوا أنّ معالمها قد تغيّرت وتمّ محو كلّ ذكر للوجود العربيّ: "يخرج أولاد "ها" الذين جاؤوا من "المنافي" واستباحوا البئر والشرفات.. وتسلبطوا على البشر والشجر والحجر..

واللوز والصبر والتين والزيتون وطور سينين!" (ن.م، ص20). فيتحوّل أصحاب الأرض الأصليّون إلى غريبين عنها، وهم يواجهون أسئلة أولئك الأولاد "من أنتم!؟ ماذا تعملون هنا!؟ ماذا تريدون!؟" (ص20)؛ ليجد والدُ الكاتب نفسَه غريبًا في أرضه، فينزرع الحزن في قلبه ويحرقه الشّعور بالظّلم ويرفض الخضوع للحقيقة المرّة ويأبى تقبّل الواقع القبيح فيُصرّ: " لقد ولدت هنا. هذا البيت لي! هذه اللوزة لي! وهذه البئر لي! وهذا الهواء لي! هذا هو بيتنا.. هنا ولدت! ومن هذه البئر شربت" (ص20). وتقول العمّة: "في هذا المكان كانت شجرة لوز.. قلعوها.. قلع الله جذورهم!" (ص21)، ويقول ابن العمّة: "هذه الساحة كانت ملاعب الصبا.. فأين أنت يا ليلى!؟" (ص21).

هكذا، تُمثّل مدينة صفد للكاتب البيتَ والأرضَ والوطن الصّغير، الذي سُلب منهم؛ ليصبحوا لاجئين في وطنهم. وعلى الرّغم من مرور السّنين الطّويلة، فقد بقيت صفد بالنّسبة للكاتب "الحلم وذكريات الطفولة الضبابيّة" (ص24). هذه الذّكريات التي ظلّت "عميقة في الوجدان والذاكرة" (ص24-25).

2.2 مدينة النّاصرة وتعلّق الكاتب بها:

كانت النّاصرة المدينة التي احتضنت الكاتب والأهل بعد النّكبة، التي تشرّد على إثرها أبناء الشّعب الفلسطينيّ. فيصف الكاتب مشهد التّشريد بقوله: "تحت زخّ الرصاص حمل الرجال والنساء ما خفّ حمله.. الأطفال الرضّع على الصدر.. والأطفال يتشبّثون بأيدي الكبار.. وعلى رؤوس النساء ما خفّ حمله.. وعلى أكتاف الرجال أحمال.." (ص38). "يتدفّق المهجّرون المشرّدون المقتلَعون من القرى المجاورة للناصرة.. ويشاء القدر والزمن العربيّ أن يكونوا "لاجئين" في وطنهم.. المسافة بينهم وبين قريتهم.. خمسة أو عشرة كيلومترات!" (ص44).

في النّاصرة كَبُر فتحي فوراني، وتعلّم، وعاش فترة شبابه الأولى في الخمسينيّات والسّتينيّات من القرن العشرين. يتحدّث عن كونه ولدًا عصاميًّا، يتحمّل المسؤوليّات الكبيرة. عن عمله في ورشة للبناء، ودخوله المدرسة ودور المعلّمين في حياته، وكيف أثّروا عليه، وتركوا بصمتهم على شخصيّته. لقد أحبّ الكاتب مدينة النّاصرة، وتعلّق بها، فكان يعرف معظم سكّانها

تقريبًا، يعرفها كما يقول: "بيتًا بيتًا.. وعائلة عائلة.. وشخصًا شخصًا.. وزقاقًا زقاقًا.. وشارعًا شارعًا.. وحجرًا حجرًا.." (ص114).

1.2.2 تفتّح وعيه الاجتماعيّ والأدبيّ والثّقافيّ:

في النّاصرة بدأت شخصيّة فتحي فوراني الاجتماعيّة والأدبيّة تتشكّل مع أبناء جيله من الشّباب، الذين أنهَوا دراستهم الثّانويّة. يذكر منهم محمود درويش، وسميح القاسم، وسالم جبران، وتوفيق فيّاض، وأحمد حسين، وجورج قنازع، ومحمد علي طه، ووليد الفاهوم. وغيرهم الكثيرون ممّن شكّلوا أيّامها المشهد الثّقافيّ والأدبيّ، يجمعهم الحلم المشترك: عشق اللّغة العربيّة، وحرارة الانتماء إلى التّاريخ العربيّ والقضيّة الفلسطينيّة.

نجح الكاتب في تكوين صداقات، وبناء علاقات طيّبة مع كوكبة من محبّي الأدب والمهتمّين به، ممّن برزت أسماؤهم، ولمعت في السّاحة الأدبيّة والثّقافيّة، والذين كان لهم، بالإضافة إلى زملاء الدّراسة، الأثر الأكبر على توجّه فوراني الفكريّ وعلى تشكّل شخصيّته الأدبيّة، ليصبح فيما بعد كاتبًا وأديبًا معروفًا، وبارزًا في السّاحة الأدبيّة والثّقافيّة.

يتحدّث الكاتب بإسهاب عن عشقه للّغة العربيّة وشغفه بالمطالعة، وعن الكتاب المشوّه الوجه، والمجهول الهويّة، والمُنتزع الغلاف الذي استعاره من جارتهم الحاجّة ربابة، وقرأه بنهم، ليكتشف، في مرحلة لاحقة، أنّه "كتاب ألف ليلة وليلة". هذا الكتاب الذي فجّر داخله ينابيع الشّوق والاندفاع إلى عالم المطالعة، واقتحام دنيا الكتاب الذي أصبح "خير جليس في الزمان" (ص88).

ويحكي كيف كان، وزملاء الدّراسة، يقرؤون للمتنبّي، وأبي فراس الحمدانيّ، والجاحظ، وابن خلدون؛ وللشّعراء نزار قبّاني، وفدوى طوقان، وإبراهيم طوقان، وعبد الوهّاب البيّاتي، وصلاح عبد الصبور، وسلمى خضراء الجيّوسي، وبدر شاكر السيّاب، ونازك الملائكة، وأحمد عبد المعطي حجازي. وغيرهم الكثيرون من الكتّاب والشّعراء. وكيف كانوا ينسخون دواوينهم بخطّ اليد، وبقلم الحبر السّائل. فما أن يسمعوا بكتاب قادم من بيروت أو القاهرة، حتى ينقضّوا عليه، يقرؤونه بشوق ولهفة (ص172). ومن ثمّ يصف اللّقاءات اليوميّة في "الجنينة"

عند العمّ "أبو ماهر"، التي كانت، وما زالت معلمًا بارزًا من معالم المدينة كعين العذراء. وكان ذلك في السّتينيّات من القرن العشرين، حين كان الشّعب الفلسطينيّ مثخنًا بالجراح النّازفة، خارجًا من بين الأنقاض والخرائب. في "الجنينة" كان الكاتب ينضمّ وأصدقاؤه، الذين لم يمض على تخرّجهم أيّام معدودة، للجلوس إلى مائدة يجلس إليها شعراء، وأدباء، ومثقّفون معروفون، شكّلوا تضاريس الخارطة الأدبيّة المحلّيّة حينذاك، لينهلوا من علمهم وثقافتهم ومعرفتهم. فتتحوّل المائدة الثّقافيّة إلى "حلبة أدبيّة ثقافيّة سياسيّة اجتماعيّة، تتصارع فيها الأفكار، والآراء، والأهواء، والأذواق، والتحليلات النقديّة، والسياسيّة، والفلسفيّة" (ص94). كان جيل الكاتب ينظر برهبة واحترام لمن هم أكبر منهم سنًّا ومكانة وثقافة ومعرفة، وأحبّوا أن يتمثّلوا بهم ويسيروا على خطاهم.

اهتمّ الكاتب أن يُشير في سيرته إلى بساطة الحياة التي كانت، وإلى نقاء القلوب، وصفاء العيش بين النّاس، رغم غياب القرش وشظف العيش، وإلى دور رجال الدّين المهمّ في نشر هذه الأجواء الصّافية، التي تسودها مشاعر المحبّة والأخوّة والاحترام، فيصفهم قائلا: "لم يعرفوا شيئًا اسمه "حركات إسلاميّة".. وهّابيّة تكفيريّة.. ولم يعرف الواحد منهم إلى أيّة فئة ينتمي.. لم يعرفوا كلمة "أصوليّة".. أو "سلفيّة".. إنهم رجال، أتقياء، أنقياء، بسطاء، مؤمنون، طيّبون.. وكفى! إنهم جزء من النسيج الاجتماعيّ والوطنيّ، الذي يحفل بتعدّديّة طائفيّة.. تتقاطع فيها المحبّة، والاحترام المتبادل، والألفة، والتضامن، والدفء في العلاقات الاجتماعيّة.. إنهم رجال الله، الذين يُحلّقون فوق الحدود الطائفيّة.." (ص61).

هكذا، استعاد الكاتب الأيّام البعيدة في النّاصرة، وسط الأهل، والأحبّاء، والمعارف، والأصدقاء المميّزين، من أهل الأدب والثّقافة والإبداع، وبين المواقع التي شبّ عليها وعرفها، وكيف بدأ يُثبّت خطاه في السّاحة الأدبيّة والثّقافيّة. حتى جاء اليوم الذي قرّر فيه الوالد أن تنتقل الأسرة لتسكن في مدينة حيفا، حيث يكثر المعارف والأصدقاء، وكان ذلك عام 1963. هذا الانتقال لم يكن سهلا أبدًا على فتحي فوراني، وقد تعلّق بالنّاصرة، وارتبط بها روحًا وجسدًا، حتى أنّه اعتبر تركه للنّاصرة "عمليّة اقتلاع ونكبة ثانية!". أمّا في حيفا "فلا أعرف

أحدًا.. ولا أحد يعرفني! [...] فأنا هنا غريب.. وحيفا غابة!" (ص114). ويسأل لاحقًا: "هل يعرف والدي الحبيب، رحمه الله، عمق الجرح الذي تركه في نفسي، عندما أصرّ على قراره.. للانتقال بالعائلة إلى مدينة كبيرة، لا نعرف فيها أحدًا؟" (ص113)، الأمر الذي يُؤكّد هذه العلاقة الوثيقة بين الإنسان والمكان، ممثّلة بالتصاق الكاتب، وتعلّقه بالنّاصرة، وشعوره بالانتماء إليها.

3.2 مدينة حيفا ومواجهة التّحدّيات:

في حيفا واجه فتحي فوراني ثلاثة تحدّيات كبيرة: الغربة، اللّغة والبطالة. وكان عليه البحث أوّلا عن عمل. فعمل موظّفًا في البنك، واستطاع باجتهاده ومثابرته أن يكون الموظّف المتميّز. إلاّ أنّه سرعان ما قدّم استقالته، بعد أن طالته أيدي الحُسّاد، وطعنته في الصّميم. يقول: "إذا أشرفت على الوصول إلى القمّة.. فلا تتوقّعن تصفيقًا أو تربيتًا على الكتفين.. إنّ سهام الحسد على أهبة الاستعداد للانطلاق والإطاحة بالخير وإنزال الراية عن القمّة!" (ص136). وكم تكون الطّعنة قاسية على الإنسان حين تأتي من أقرب النّاس إليه، فيشعر بغصّة في القلب، وينكسر شيء ما، لا تعود لملمة أجزائه ممكنة. فيتذكّر قول الشّاعر:

"وظلم ذوي القربى أشدّ مضاضة على المرء من وقع الحسام المهنّد"

هذه التّجربة المؤلمة جعلته أشدّ إصرارًا على تحقيق حلمه في الالتحاق بجامعة حيفا؛ ليدرس موضوعي اللّغة العربيّة وتاريخ الشّرق الأوسط. مع العلم أنّ هذا الانشغال في العمل والدّراسة لم يُنس الكاتب حبّه للكتاب، ولم يثنه عن إقامة علاقات مع العديد من الكتّاب والشّعراء والمثقّفين، الذين كانوا يزورونه في غرفة المكتبة الخاصّة به، ويُقيمون هناك اللّقاءات الأدبيّة (ص159).

3. مهنة التّعليم:

يعترف فتحي فوراني بعشقه لمهنة التّعليم. وعليه، فقد حمل صليبه على كتفيه، واحترف مهنة تربية الأجيال الصاعدة، وفتح شهيّتها على عشق اللّغة العربيّة. كما آمن أنّه حامل

رسالة سامية، وأنّ عليه واجبًا تجاه مجتمعه وشعبه، يقتضي النّهوض باللّغة العربيّة وترسيخها في نفوس الأجيال الصّاعدة، والتّصدّي للسّهام المصوّبة إلى هويّتنا الثّقافيّة. فحمل الرّسالة عن قناعة ومحبّة، ونجح في بناء أجيال مسلّحة بالوعي والعلم والمعرفة والكرامة، على امتداد سنوات عديدة، جاوزت الثّلاثين عامًا، عمل فيها مدرّسًا للّغة العربيّة وآدابها في الكلّيّة الأرثوذكسيّة العربيّة في حيفا. هذه الكلّيّة التي اعتبرها وطنه الثّاني، الذي يعتزّ بالانتماء إليه. يقول: "من هذا الموقع.. أخدم شعبي.. وأخدم قضيّتي.. وأخدم هُويّتي الثقافيّة!" (ص211).

فتحي فوراني يعتبر طلّابه ثروته الأكبر، ويرى فيهم حلمه المتحقَّق، واكتفاءه الذّاتيّ. يقول: "حيثما تذهب في ربوع هذا الوطن وفي الخارج، تشاهد بصماتك الخضراء منقوشة ومحفورة عميقًا في وجدان الأجيال. تنظر إلى مواكب الأجيال الصّاعدة إلى العلا.. فتشعر بالرضا عن النفس.. ويملأ القلب فرح طفوليّ غامر.. تنظر إليهم كما ينظر الفنّان المبدع مستمتعًا حين تستريح ريشته من رحلة العذاب الجميل، وينتهي من رسم لوحته الزاخرة بعالم من اللمسات الفنّيّة المدهشة. تنعم النظر في هذا الإبداع الذي يخلب الألباب.. فيمتلئ القلب فخرًا واعتزازًا وكبرياء" (ص211).

هكذا، توزّعت حياة الكاتب بين مدينتي النّاصرة وحيفا، وفيهما تكوّنت شخصيّته بجوانبها الاجتماعيّة والسّياسيّة والأدبيّة والثّقافيّة.

4. جماليّة اللّغة:

يأخذنا فتحي فوراني في كتابه هذا في رحلة استكشاف ممتعة شائقة عبر لغته الجميلة الرّقيقة الجاذبة، والتي تعكس ثقافة الكاتب الواسعة، وتُبرزُ قدرتَه على تكييف القديم للواقع الحاضر، من خلال توظيف التّناصّ، وتضمين الكتاب أغانِيَ وأبيات شعريّة من الأدب القديم، وترجمات ذاتيّة لبعض الشّخصيّات، التي كان لها تأثير مهمّ في حياته، وقصائد لبعض الشّعراء وأغانِيَ شعبيّة، ينجح في ملاءمتها للحاضر، وإدراجها في سياقه.

هذا وقد ظهرت لغة الكاتب الجميلة السّلسة في المقاطع الوصفيّة، بصفة خاصّة ،كقوله مثلا في وصف فصل الشّتاء في مدينة النّاصرة:

"الدنيا شتاء! كان الشتاء شتاء، والربيع ربيعًا، والصيف صيفًا، والخريف خريفًا.. هنالك حدود مرسومة رسمًا هندسيًّا دقيقًا.. تتعايش الفصول في الناصرة.. ويلزم كلّ فصل حدّه.. ويكفّ خيره أو شرّه عن جاره.. الدنيا كبّ من عند الربّ.. المزاريب تشقع.. وتملأ البراميل كروشها.. وفي ساحة البيت يتجمّع الماء في الحفر.. فترتسم خارطة من الزجاج غريبة عجيبة.. ففي كوانين يكسو سطح المياه "المقززة" طبقة من "الزجاج" الصقيعيّ البلّوريّ! والبرد في الناصرة شديد لا قلب له.. إنه "يقطّ المسمار" كما اعتاد أهل النّاصرة أن يصفوه! ويقوم بواجبه في اختطاف البعض من كبار السنّ، الذين يجلسون على حافّة قبرهم!" (ص71).

وفي وصفه السّاخر لمعلّم الحساب: "معلّم الحساب.. لا يعمل حسابًا لأحد.. دكتاتور صغير وقصير.. ويحمل وجهًا باردًا كالنحاس.. ويتزيّا بهندام شبه عسكريّ!" (ص73).

الإجمال:

إنّ أهمّيّة هذه السّيرة الذّاتية تكمن في أهمّيّة الإنسان الذي عاشها. والأهميّة هنا لا تُقاس ولا تُحدّد بالدّور السّياسيّ أو الفكريّ لصاحب السّيرة، بل بحجم المعاناة ونوعيّة الحياة، وما حفلت بها أيّامه من مصاعب وتحدّيات، استطاع أن يواجهها وأن يتغلّب عليها، ثمّ مدى تأثيرها عليه، وما تركته من علامات في روحه وعقله، بحيث يمكن اعتباره شاهدًا على مرحلة من الزّمن بحلوها ومرّها، وهو الآن يستعيدها من خلال روايتها؛ لتكون درسًا وعبرة.

من يقرأ "بين مدينتين" يشعر بفرح الكاتب في استعادة هذه الذّكريات، لما تمدّه من شعور بالرّضى والفخر. ولكنّه في الوقت ذاته، يلمس حزنًا هادئًا عميقًا في قلب الكاتب، وحنينًا جارفًا إلى ذلك الزّمن الجميل والماضي النّاصع، وهو يعيش هذا الحاضر بكلّ عبثيّته وتخاذله وعنفه وتملّقه وادّعاءاته وانكساراته وكذبه، فتتكرّر عبارة "سقى الله أيّام زمان"، ويبقى في القلب "حنين دافئ.. لا يخلو من حسرة على أيام مضت.. مليئة بالأحلام! لا أحلى ولا أطيب .. من أيام زمان". فيصير ذلك الماضي زادًا أو كما يقول "مخزن قوّة نمتح منه لنصبر على هذا الزّمن الرّديء" (ص120).

"بين مدينتين" سيرة ذاتيّة تُلخّص تجربة حياة غنيّة ومثيرة، وصورة للمجتمع الذي عاش فيه فتحي فوراني، وعمل على التّأثير عليه والتّغيير فيه. ومن ههنا، فإنّ الحياة التي عاشها فوراني جديرة بأن تُروى؛ ليُعبّر من خلالها عن معنى وجوده، وليحقّق ما قاله Georges May "جورج ماي" إنّ السّيرة الذّاتيّة "تنشأ من رغبة الكاتب في استعادة مسار حياته؛ ليدركه وليهنأ باله بما ينتهي إليه من نتائج، تطمئنه إلى أنه رغم الحوادث والتناقض والفشل والنكوص على الأعقاب والتردّد والتنكّر، لا يزال كما كان، وأن الهويّة الأثيرة للأنا لم يمسسها سوء" (ماي، 1993، 63-64).

المصادر والمراجع:

1. بدر، ط. (1963). *تطوّر الرواية العربيّة الحديثة في مصر (1870-1938)*. القاهرة: دار المعارف.
2. الباردي، م. (1997). "السيرة الذاتيّة في الأدب العربيّ الحديث: حدود الجنس وإشكالاته". *فصول* 3، المجلّد 16: 68-80.
3. درّاج، ف. (1998). "الرواية والسيرة الذاتية" في: سماوي، جريس (محرّر). *دراسات في الرواية العربيّة*. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.
4. رشدي، ر. (1960). *ما هو الأدب؟*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة.
5. شاكر، ت. (2002). *السيرة الذاتيّة في الأدب العربيّ: فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عبّاس نموذجًا*. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.
6. شلق، ع. (1974). *النثر العربيّ في نماذجه وتطوّره لعصري النهضة والحديث*. بيروت: دار القلم.
7. شرف، ع. (1992). *أدب السيرة الذاتيّة*. الجيزة: الشركة المصريّة العالميّة للنشر-لونجمان.
8. عبد الدايم، ي. (1975). *الترجمة الذاتيّة في الأدب العربيّ الحديث*. القاهرة: مكتبة النهضة المصريّة.
9. العيد، ي. (1998). *فنّ الرواية العربيّة بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب*. بيروت: دار الآداب.
10. عبّاس، إ. (د.ت). *فنّ السّيرة*. بيروت: دار الثقافة.
11. فهمي، م. (1983). *السيرة تاريخ وفنّ*. الكويت: دار القلم.
12. فوراني، ف. (2017). *بين مدينتين- سيرة ذاتيّة*، ط2. حيفا: إصدار خاصّ.

13. لوجون، ف. (1994). *السيرة الذاتيّة: الميثاق والتاريخ الأدبيّ*. ترجمة وتقديم عمر حلي. بيروت: المركز الثقافي العربيّ.

14. منيف، ع. (2003). *رحلة ضوء*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

15. موسى، شمس الدين. "رواية المستنقع والسيرة الذاتية لحنا مينا". *فصول* 2، المجلّد 2، 1982. 266-269.

16. ماي، ج. (1993). *السيرة الذاتيّة*. ترجمة محمد القاضي وعبد الله صولة. قرطاج: بيت الحكمة.

17. وهبة، و. والمهندس، ك. (1984). *معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب*. بيروت: مكتبة لبنان.

18. Genette, G. (1993). *Fiction & Diction*. Ithaca: Cornell University Press.

19. Philip, Th. (1993). "The Autobiography in Modern Arab Literature and Culture". *Poetics today*, vol. 14, no. 3 (Fall): 573-604.

الدراما الملحميّة، وأثرها على طرح التحرّر الجنسيّ والفكريّ للقضية الفلسطينية، في "الطفل الضائع" لرياض مصاروة

د. كرمة زعبي

باحثة أكّاديميّة ومحاضرة في الكلّيّة العربيّة للتربية- حيفا

ملخّص:

"الطفل الضائع" قطعة مسرحيّة، (1990) تدوّن حياة مجموعة من المثقّفين، الذين يجتمعون في بيت أحدهم؛ ليتبادلوا أطراف الحديث والفكر. حديث سياسيّ، أخلاقيّ، جنسيّ، اجتماعيّ ونفسيّ.

يميّز هذه المسرحيّة، أنّها قصّة واقعيّة، خاضها مصاروة مع المجموعة، وفي المقابل يغلب على مبناها الأسلوب الملحميّ البريختيّ، وكيف أثّر هذا المبنى على مضمون المسرحيّة، الذي لا يعتمد على الأسلوب التقليديّ الكلاسيكيّ للمبنى الدراميّ.

يخوض المقال تجربة الشخصيّات، محفّزا لمساءلة : "هل التحرّر الجنسيّ يؤدّي إلى التحرّر السياسيّ، ومن ثمّ يؤدّي إلى الثورة ؟ ". كما أنّ المقال يناقش مساهمة المبنى الملحميّ في تعزيز المضمون، والمحافظة على نسيج العلاقات ما بين الشخصيّات، سابرا غور الأبعاد النفسيّة والدوافع لأفعالها.

منهجية هذا المقال، تعتمد على ثلاثة محاور، أوّلها: المبنى الملحميّ للمسرحيّة، ثانيها المضمون بما يحويه من صراع الشخصيّات، ثالثها الأبعاد النفسيّة والجنسيّة ودوافعها للفعل المسرحيّ والدراميّ.

كلمات مفتاحيّة: دراما ملحميّة، تغريب، مسرح داخل المسرح، تعقيب، مبنى مسرحيّ، قضيّة فلسطين، حرّيّة جنسيّة.

الكاتب رياض مصاروة- بطاقة تعريف:

الدراماتورج والمخرج المسرحيّ . كان مولده في الطيبة – المثلث عام 1948، وكانت وفاته في الناصرة عام 2016 .

درس الإخراج المسرحيّ في ألمانيا الشرقيّة، بمنحة من الحزب الشيوعيّ.

يعتبر من أهم الدراماتورجيّين العرب في البلاد. اتّبع في كتاباته الدراميّة الأسلوب التقليديّ والأسلوب الملحميّ، متأثّرا بالمخرج الألمانيّ برتولد بريخت (1898-1956).

تقلّد خلال حياته المهنيّة، عدّة مناصب، من أهمّها إدارة المركز الثقافيّ البلديّ – الناصرة. إدارة مسرح الميدان – حيفا. حصل عام 2015 على جائزة شخصيّة العام لثقافيّة – من وزارة الثقافة الفلسطينيّة.

ترجم بعضا من أعمال بريخت إلى العربيّة مثل : "بنادق السيّدة كرار". مَسْرَحَ وأعدَّ نصوصا، نادت بالإنسانيّة والوطنيّة: "رجال في الشمس"، "الأعمى والأطرش" ، "الموجة التاسعة" وغيرها. كتب مسرحيّات ذات رموز وطنيّة وإنسانيّة، مثل: "الطفل الضائع"، "العاجزون".

أخرجَ مسرحيّات وعروضا فنّيّة وطنيّة، وبهذا الرصيد الفنّيّ والوطنيّ اعتبر من أبرز الشخصيّات المسرحيّة العربيّة في البلاد.

1. الدراما الملحميّة- والمسرح الملحميّ، عند برتولد بريخت:

تَبَنّى برتولد بريخت، الكاتب والمخرج الألمانيّ (1898-1956) مصطلح الدراما الملحميّة، كي يعارض الدراما التقليديّة، التي تقوم في الغالب على قواعد أرسطيّة المصدر، وتهدف الى الإيهام بالواقع (حمادة، 1985، 124).

إنّ الدراما الملحميّة بمبناها الفنّيّ والنصّيّ، تعتبر العمود الفقريّ للمسرح الملحميّ، الذي أسّسه بريخت؛ كي يعطي فرصة للمُتفرّج أن يكون جزءا لا يتجزّأ من العمل المسرحيّ.

تميل الدراما الملحميّة إلى الطابع السرديّ، وتعتمد على مشاهد منفردة ممسرحة، يربطها خطّ دراميّ واضح، وثيمة تتقدّم مع الأحداث، حينًا، وحينًا آخر تسترجع الشخصيّات الماضي

في أسلوب استرجاعيّ Flash back، سرديّ بأغلبه، لا يعتمد بالضرورة على تجسيد الأحداث الحاضرة.

تعتمد الدراما الملحميّة على كسر الحائط الرابع، لاختراقه عقول المتفرّجين ومشاعرهم.

"كان بريخت يعتبر المسرح ماهيّة متكاملة، لا يمكن أن يكون الجمهور أقلّ عناصره، وكان يرى {...} عدم الاكتفاء بتطوير فنّ المؤلّف أو الممثّل، بل الوصول الى تطوير فنّ المتفرجّ، فالجمهور بالنسبة إليه "منتج" يلعب دورًا أساسيًّا في المسرح. (أورين، 1973، 145).

هذا المتلقّي المنتج، ينفّذ وظيفته عند مشاهدة المسرحيّة، التي يُبنى إطارها الأساسيّ Concept على مفهوم التغريب Alienation.

التغريب Alienation في المسرحيّة الملحميّة يؤدّي بالمتفرّج أن يبقى واعيًا وقادرًا على المناقشة، وألّا يتماهى فيما يحدث على خشبة المسرح.

هذا النوع من المسرح، انقلب على المسرح التقليديّ، الذي يوهم المتفرّج أن ما يحدث على خشبة المسرح هو بالفعل واقع، لذا يستخدم المشاهد مشاعره تجاه ما يحدث، (ستانسلافسكي) ليصبح الجمهور المُتلقّي، بعكس ذلك الجمهور الذي يعتبره بريخت مُنتجًا.

اعتمد مصاروة، في العديد من مسرحيّاته هذا الأسلوب، خاصّةً انفراد المشاهد عن بعضها، ليقدّم لنا فكره الوطنيّ، مؤرّخا حالات واقعيّة، وشخوصًا حقيقيّة في مسرحيّاته. مثل "الموجه التاسعة الصادرة عام 1995".

لم يكتف مصاروة باستخدام المشاهد المنفردة بأسلوبه الدراميّ- البريختيّ، بل أغنى تغريبه الدراميّ باستخدامه للمسرح داخل مسرح Theater within theater[1].

[1] استخدام مستويين من التمثيل، الأول مستوى العرض المسرحيّ بشخوصه، أمّا المستوى الثاني فهو الإيهاميّ داخل الإيهاميّ حيث تقوم هذه الشخوص "الممثّلون" بتمثيل شخوص أخرى، ومن ثم يعودون للمستوى الأوّل.

2. الكبت الجنسيّ والتحرّر الفكريّ في المجتمع:

2.1 المجتمع والدين والجنس:

تخبّطت الآراء والأفكار حول التحرّر الجنسيّ، في مجتمع ما، وبدت جدليّة العلاقة ما بين التحرّر الجنسيّ، والحرّيّة الفكريّة واضحة، ومثارًا للتساؤلات الدينيّة والاجتماعيّة والعلميّة الأكاديميّة.

لكلّ مجتمع طابو معيّن، وإطار Concept سلوكيّ، ينهجه الفرد داخل هذا المجتمع، كي يكون مقبولًا داخله، وكي يعتبر فردًا منتميًا لهذا المجتمع، ولهذا الطابو، عليه أن يسلك بهذا الإطار والمفهوم المجتمعيّ.

يعرّف الزبيديّ المجتمع بأنّه "... ذلك الإطار العامّ، الذي يحدّد العلاقة التي تنشأ بين الأفراد، الذين يعيشون داخل نطاقه، في شكل وحدات أو جماعات، يشتركون في تقاليد ونظم اجتماعيّة معيّنة" (2014، 187).

إنّ الطابو المجتمعيّ الفلسطينيّ حافظَ على نسيج العائلة والأسرة كأساس لمجتمع صحّيّ وسليم، ونادى بمفهومه التقليديّ والدينيّ للحفاظ على الكيان العائليّ.

هذا الكيان العائليّ أو الأسريّ، يحتاج الى رعاية؛ كي يرتقي الى ديمومته وعدم تفكّكه، لذا وضع الزواج كمنظومة تحلّل فيها ممارسة الجنس، ولا يصحّ خارجها، كي نحمي هذا المجتمع من أيّ تفكّك.

إنّ الديانات جميعها نادت بهذه القيم، ورفضت كلّ وسيلة تجهض كيان الأسرة، الراعي للفرد.

يقول "الصوريّ-[1] التحرّر الجنسيّ للنساء، هو ضرب العائلة وهدمها، كخليّة أساسيّة وضروريّة لسلامة حياة الإنسان (18.12.2018).

---

[1] متروبوليت: أنطونيوس الصوريّ- راجع مقال "الحرّيّة الجنسيّة" حريّة "أم عبوديّة"- جريدة النهار 18.12.2018 .

إنّ العادات الاجتماعيّة، تصدر عن تفاعل الأفراد، وليس مصدرها الدين، بينما الدين مصدر أساسيّ للقيم، وهذه القيم ترتبط بالغايات النهائيّة، بينما العادات ترتبط بأشياء ثانويّة (الزبيدي، 2014)؛ لذا فإنّ الدين رمى إلى ممارسة الجنس كوسيلة لتكوين أسرة، بينما رأت بعض المجتمعات بأن الجنس هو غاية للتفريغ والمتعة.

بين آراء المجتمع حول نسيج العلاقات الجنسيّة، وبين آراء الدين بهذا الصدد، تقف الحرّيّة الفكريّة، وحتّى التحرّر الفكريّ الثوريّ أمام من يعتقد بأنّ الشرط بنيل مثل هذين التحرّرين منوط ومتعلّق بالحرّيّة الجنسيّة.

2.2 فرويد والجنس:[1]

تطرق الكثير من منظّري علم النفس والفلاسفة[2] لعلاقة الجنس والكبت الجنسيّ بالإنسان. حسب فرويد "إنّ إحباط غريزة المتعة الجنسيّة.... يجبرنا على البحث عن بدائل"، وكذلك "إنّ إحباط إشباع الغريزة الجنسيّة قد تؤدّي إلى تحويل طاقتها، إلى أنواع كثيرة من الأنشطة الإنسانيّة، مثل الآداب والفنون، وكثير من الأنشطة الأخرى التي تتكوّن منها الحضارة (الزبيديّ، 2014 ،192) في المقابل نرى ويلهلم رايتش (1897-1957)، من مدرسة فرويد، يتطرّق لما يُسمى "الوعكة في الحضارة"، فحسب رأيه "إنّ الحياة الجنسيّة، أساس جوهريّ للنضال السياسيّ. اعتبر القيود الموضوعة على الجنس، من خلال الدين والزواج والعائلة، أسبابًا رئيسيّة لضمور الثورة، والتمرّد عند الإنسان، وآمن بضرورة حلّ العائلة، الحلقة الأساسيّة للقمع الجنسيّ" (الصوري، 2018). هذان القطبان يدفعان بنا إلى الولوج والتعمّق بالتناقض والتنافُر الفكريّ، بين من أيَّد فرويد، وبين من ناقضه، في النهج التفكيريّ لشخوص "الطفل الضائع" لرياض مصاروة.

---

[1] تطرّق رياض مصاروة إلى فرويد وعلاقة أحد أبطال مسرحيّة "الطفل الضائع" به، لذا تطرح نظريّة فرويد بهذا الصدد، وليس غيرها.

[2] آريك فروم- ميشيل فوكو- ويلهلم راتش.

3. الطفل الضائع:

"إعلان عن مقتل.. ألف ألف لماذا، سليم وسلمى لقاء في الشارع، عند العجوز".

هذه وتلك، عناوين لمقاطع المشاهد المسرحيّة "لوثيقة" الطفل الضائع، التي كتبها رياض مصاروة، موثّقًا فيها تجربته الشخصيّة، فور عودته من ألمانيا، بعد أن أنهى دراسته المسرحيّة هناك، هذه التجربة التي ضمّته مع أصدقاء له في بيت سليم، ليتبادلوا أطراف الحديث عن تجربتهم الشخصيّة، الحياتيّة، التعليميّة والسياسيّة.

سليم وأصدقاؤه هم شخصيّات ذات صفات مميّزة عينيّة، يختلف الواحد منهم عن الآخر، بآرائه ومبادئه. نرى باختلاف كلّ منهم شريحة كاملة من البشر على مختلف أنواعها، الوطنيّ-الثوريّ، الملتزم فكريًّا، الفوضويّ جنسيًّا. هذه الشرائح تتبلور علاقتها في بيت واحد، عند سليم الناضج فكريًّا، الذي يسعى دائمًا لإرضاء أبيه، بأن يحافظ على الزيت والزيتون.

تبدأ المسرحيّة بالموت، بمقتل سليم، وهذا الموت هو الذي يشكّل دافعًا لكشف الحقيقة ومعرفتها، في المسرحية . الحقيقة، حقيقة تاريخ فلسطين، ونسيجها المجتمعيّ، المسجّلة في دفتر وثّقه القتيل "سليم"، الذي لم يسلم من بارود العدوّ اليهوديّ.

* تبدأ المسرحيّة بهذا القتل، ومن خلال تأكيد سلمى خطيبة سليم بأنّ الجثّة تابعة له، يرافقها صديقها بشّار إلى العجوز ليعرفا الحقيقة، فيجدا دفترا مدوّنا فيه، كلّ مجريات أحداث المسرحيّة في المستوى "الثاني"، وهو علاقة سليم وهو حيّ، بباقي أصدقائه، وخطيبته. هذا المستوى، الذي ينقلنا عبره، إلى سهر المجموعة عنده في البيت، ومغامراتهم الثوريّة، الاجتماعيّة والجنسيّة.

3.1 المستوى الأوّل- الزمن الحقيقيّ للأحداث:

المستوى الأوّل للمسرحيّة، تشترك في الأساس به شخصيّتان: سلمى وبشّار، بالإضافة إلى العجوز لمعرفة الحقيقة. سلمى وبشّار والعجوز، يكشفون ما وثّقه سليم في الدفتر، ويعاودون قراءة كلّ ما حدث له من البداية حتّى نهايته.

العجوز رمز التاريخ والمرجعيّة، رمز الاستقرار وكشف الحقيقة الموثّقة في الدفتر، عجوز محايد لم يُشارك في جلساتهم الليليّة، ولم يتأثّر بآرائهم. شكّل هذا العجوز التاريخ ورمزًا إلى المعرفة الحقيقيّة.

العجوز:" لقد كنت الملجأ بالنسبة له... حاولت {...} اذهبا إلى البداية،
هل تذكران يوم أنهيتم إحدى السنوات الدراسيّة ودعاكم إليه
في بيته؟ {...}هناك كانت البداية " . ص13 .

بعد جملته الأخيرة، تبدأ المسرحيّة بالتحقيق. التحقيق بالقتل، حيث يتحدّث إليهما سليم "القتيل"[1]

بين بحث وآخر بين أوراق دفتر سليم، نتعرّف إليه وإلى علاقته بالعجوز، وفي المقابل تتنامى العلاقة الاجتماعيّة، وربّما العاطفيّة، بين سلمى وبشّار، من خلال هذا المستوى.

تستغل شخصيّة العجوز كي تكون علامة فارقة ما بين الجيل الجديد والقديم، عادات جديدة وعادات قديمة ،تَغَنَّى بها الفلسطينيّون وعاشوا عليها.

هذا العجوز، ماضي فلسطين وتاريخه،كان ملجأ لسليم ولتدوينه لما جرى معه بحياته، وكأنّه وثّق تاريخه ودافعه لوفاته. في الدفتر كتب سليم:

سليم: عجوزي كم أحببتك؟ كنت ملجأ نفسي {...}
فلسطين التي في مخيّلتك ليست فلسطين التي يبيّنونها لك {...}
والذي أراد أن يظهر اسمه بالجريدة كان عليه أن يصيح فلسطين
حبيبتي (ص 40-41).

لم يستطع سليم أن يقول الحقيقة علنًا، دوَّنها كي تكون مرجعًا، ورمزًا لتوثيق مشاعر مكبوتة، وجيل جديد يحتاج لركيزة، يتّكئ عليها من الجيل القديم.

سليم: "عجوزي كان شيئًا آخر، حياته كانت ذكرى فلسطين ذكرى ألوانها،
ذكرى ناسها، ذكرى ترابها.

[1] انتبه للتغريب هنا.

{...} أبي الذي لم يختر أمّي... ناضل من أجل فلسطين. (ص 41).

هذا الرمز التاريخيّ، الكامن في شخصيّة العجوز، يكشف لنا رمزًا آخر عن تجسيد المثاليّة في شخصيّة إنسانيّة على الجميع ألّا يضيّعها.

العجوز: {...} أشعر أنّها ملاك، سلمى التي تحدّث عنها كانت بيننا{...}

وكانت تغنّي للحياة دائمًا {...}. هذه سلمانا يا بني،

فابحثوا عن سلماكم ولا تضيّعوها، اتركوا لها مجال الحياة،

دعوها تمشي بينكم (ص54-52).

لا ننسى أنّ العجوز الذي يشير إلى المثاليّة، ما هو الّا لسان حال الكاتب مصاروة،[1] الذي بحث هو أيضًا، عن المثاليّة في جلساتهم الليليّة، ولم يجدها سوى في سلمى.

3.2 المستوى الثاني- الزمن الإيهاميّ (والتغريبيّ) للأحداث:

هو المستوى المُدَوَّن في دفتر سليم، لقاءات المجموعة الأكاديميّة، الذي يشكّل كلّ منهم شريحة مُعَيّنة.

هذه الشرائح تتكوّن من عدّة شباب، كلّ حسب آرائه ووجهة نظره، حول الحياة والقضيّة الفلسطينيّة، بينما تدخل بينهم شخصيّتان لشابّتين، تُشكلّ كلّ منهما النقيض للأخرى.

هذا النقيض هو الذي أثار التذبذب الدراميّ وصَعّد به المسرحيّة. شخصيّة لينا، الشخصيّة البرجوازيّة، المادّيّة، التي تعاني من الكبت والجوع العاطفيّ،[2] هذه الشخصيّة الجريئة، التي جعلت كلّ شباب المجموعة يبدون آراءهم الاجتماعيّة والسياسيّة، دون أيّ تردّد.

سردت المجموعة تاريخ فلسطين، وتاريخها الشخصيّ، بين مُداخلات ذات صراعات علنيّة وخفيّة، فيما بينهم. في حين أنّ شخصيّة لينا جَرَّت المجموعة الى النهاية.

---

[1] حسب مقابلة أجريتها معه، 27.9.2001 رأى أنّ سلمى هي الشخصيّة المثاليّة.

[2] راجع (الزبيدي، 2014).

مقابلها نجد شخصيّة سلمى، الشخصيّة التي اتّسمت بالمثاليّة، والتي أحبّها "سليم"، ولأجلها وثّق تاريخ المجموعة المتمثّل بالجيل الجديد. هذه الشخصيّة التي بحث عنها سليم، وبحث عنها الكاتب والعجوز الممثّلون بثلاثة أجيال.

الشخصيّة التي إن وجدناها لن نضيع كالطفل الضائع الذي بحث عن ملجأ، وعن العنوان الذي يأويه.

التقت المجموعة مع الشابّتين المتناقضتين اجتماعيّا، والمترابطتين بصداقة وطيدة.

3.3 المجتمع والمجموعة:

اتّسمت مجموعة المثقّفين في "الطفل الضائع" بالتنوّع الفكريّ وعدم التجانس. هذا التنوّع هو وليد التغيّرات الاجتماعيّة، ومستوى التعليم الذي أبرز الفوارق الاجتماعيّة. منهم من تمسّك بعروبته وتراثه ووطنيّته، ومنهم من ادّعى التحرّر الجنسيّ والفكريّ والوطنيّ.

"إنّ ارتفاع مستوى التعليم والاحتكاك اليوميّ مع السكّان اليهود، ساهمت جميعها بإضعاف الجانب التراثيّ في حياة المواطنين العرب" (حاج يحيى، 2007، 6)

جزء منهم تعلَّم خارج البلاد، والآخر في البلاد، منهم الوطنيّ النائم "توفيق" في المسرحيّة، ومنهم التاجر "سميح" الذي اغتصب فتاة وانتحرت، فانسحب من المجموعة تلقائيًّا.

هذا الاغتصاب كان اغتصابًا واقعيًّا، كشف عن حرّيّة فكريّة جنسيّة لدى الرجل، فيما لم تستطع الفتاة فكريًّا أن تدافع عن حرّيّتها الجنسيّة فانتحرت.

بدأ مصاروة من خلال هذه الشخصيّة البحث عن نقيضها، بإيجاد المثاليّة ببعض الشخصيّات، وقد تساءل لماذا لم يستطع "سميح" أن يتابع ويدافع حواريًّا عن تحرّره الجنسيّ، ويدافع عنه بالفكر.. لقد وقع في متاهة الإطار الاجتماعيّ، ذي الطابو المحافظ، حتّى اخترقه بحرّيّته الجسديّة، ولم يستطع الدفاع عنه.

بشار: {...} قبل ساعة انتحرت فتاة، أهلها اكتشفوا أنّها حامل،

واعترفت باسمه، إنّه تاجر متزوّج وثلاثة أطفال في عنقه {...}

جان: {...} فرويد لم يتكلّم عن ذلك في كتبه

سليم: سميح ماذا حصل؟

لينا: يا إلهي، سميح

سلمى: ولم لا؟ إذا لم تغصب الفتيات لن تنتحر بالمرّة{...}[1]

سليم: سلمى، كفى

سميح: تصبحون على خير (ص 88-90)

تغنّى سميح دومًا بما فعل بحرّيّة، فأين كلمته الحُرّة في المسرحيّة؟ إنّ عجزه عن الدفاع، عمّا فعله جسده، فإنّ هذه الشخصيّة تُشير إلى ضعف الحوار الصريح في هذا المستوى من المسرحيّة "اللغة الجسديّة تضاهي اللغة الأبجديّة، لذا تكون الممارسات الجنسيّة تمتلك إمكانيّات أكثر" (مقصيدي، 2011).

بُعيد انسحاب "سميح" المغتصب من المجموعة، أكملت بدورها نقاشاتها حول السياسة والوضع الراهن، وزيارة صفورية وكيف خسروها.

3.4 الاغتصاب الثاني:

من تحدّيات المجموعة فيما بينها، ومن جرأة الأنثى "لينا"، يقف الجيل الثاني بعد العجوز، وهو أبو سليم؛ ليذكّره بالزيت والزيتون في لحظة ما قبل نقطة التحوّل في المسرحيّة.

(في الخلفيّة يظهر أبو سليم يتّكئ على عكّازه)

أبو سليم: سليم... لقد أوصيتك على الزيت...

لا تنس يا بني (يختفي) ص 115

وطوال الوقت ردّدت المجموعة، الزيت والزيتون والكيبوتس . جملة الأب الذي أراد أن يسترجع زيتونه المسلوب من الكيبوتس، وأوصى ابنه سليم بذلك.

[1] هذا ليس رأي سلمى الحقيقيّ، وانّما للتهكّم والاستفزاز) Paradox

اغتصاب الأنثى الأوّل في المسرحيّة أدّى الى انتحار الفتاة. أمّا اغتصاب الأرض، من قبل الأعداء، فيعاوِد في كلّ الأزمان، وتبقى الأرض الصامدة أمام مغتصبها عنوانًا لشراهة المحتلّ، بينما لم ينس سليم اغتصاب أرض أبيه وزيتونه، وتمنّى أن يحقّق له حُلْمَه، وفي المقابل لم ينسَ اغتصاب سميح للفتاة، هذا الاغتصاب الذي تحوّل هاجسا له. تردّد في مخيّلته أنّ الاقتراب من أرض أبيه، التي أصبحت بين يدي العدو هو اغتصاب، ممّا زاد من خوفه بأن يحرّر الأرض والزيتون، وبالتالي احتاج الاقتراب منها لدافع قويّ لغزوها.

حسب فرويد (الحيدري، 2003) الذي طغى على عقول المجموعة إذا أراد المرء فهم الفعل، فعليه فهم الدافع الذي يختفي وراءه، وجميع دوافع الحياة ممكن ارجاعها الى غريزتين:

أ) غريزة الحياة "الحب" Eros وهي الغريزة الجنسيّة التي تحافظ على الناس.

ب) غريزة الموت "الهدم" Tod وهي غريزة العدوان والتدمير، وكلاهما غريزتان متنافرتان متجاذبتان.

اختار سليم دافع الحياة والغريزة الجنسيّة كي يقتحم، الكيبوتس، الذي طالما أوصاه عليه أبوه، لكنّه اختاره مجبرًا بعدما وقع هو نفسه بالاغتصاب مجبرًا.

لقد أوهمته "لينا" البرجوازيّة، بأنّها الأرض التي يمكن اغتصابها [1]هذه البرجوازيّة، التي لطالما أشارت في المسرحيّة إلى عذريّتها، وبأنّها تريد من يحرّرها من ذلك، أغرته بكل الوسائل وتقديم الهدايا كي يفعل بها ذلك.

لينا: ستكون سيّارتي إحدى جوائز المسابقة[2] ص 118

وهي مسابقة الاغتصاب، اغتصابها على أن يكون سليم مغتصبها، لكن الأخير قاوم ذلك، وكشف لنفسه أنها تعاني من "التسوّل العاطفي"، الذي لا يرتوي صاحبه ويبقى "جوعان عاطفيًّا"؛ لأنّه حُرم منه منذ طفولته.*[3]

---

[1] راجع جسد المرأة هو الأرض- الجنس عند العرب

[2] الجوع العاطفيّ في (الزبيدي، 2014).

[3] راجع أسباب الكبت الجنسي والجوع العاطفيّ في (الزبيدي، 2014).

حتّى شبّهت نفسها بالأرض، ففعل ما أرادت واغتصبها على أن يتحرّر جسديًّا، جنسيًّا، وتباعا يتحرّر بدوره فكريًّا ومحوريًّا.

سليم: أردتُ أن أقوم بعمل مقرف قبل عملي البطوليّ الوطنيّ؛
كي يكون الدافع لتغيير مفهوم حياتي (ص126)

حاول سليم بالفعل أن يتحرّر ودخل الكيبوتس، ليواجه موته بإطلاق رصاصة.

لقد قتله مصاروة، مستخدمًا غريزة التدمير Tod كدافع لفعل القتل.

في نهاية المسرحيّة، تَحَرّرَ جسد لينا، وتحرّر جسد سليم فمات، فهل تحرّرت فلسطين، التي تداولت المجموعة أسباب تحريرها وعثراتها.

لقد عوقبت الأنثى الفتاة بالاغتصاب فانتحرت، وعوقب الرجل سليم كمغتصب فقتل، أين حرّيّة الكلمة الصريحة والحوار المرافق؟

4. المبنى البريختيّ، ومواجهة التحرّر الجنسيّ والفكريّ:

كون أحداث المسرحيّة حقيقيّة،[1] (عدا مقتل سليم)، فقد كثّف مصاروة أحداثها في بيت سليم، الذي بالفعل استضاف "الشلّة". هذه الشلّة المتفاوتة بكلّ أبعاد شخوصها، وسلوكيّاتها، قرّبت فيما بينها المتشابهين، وتنافر المختلفون. نتيجة هذا التشابه، أحَبّ سليم سلْمى المثاليّة، ونتيجة التنافر، اغتصب لينا البرجوازيّة.

خلال تكثيف الأحداث في البيت، حاولت المجموعة أن تتحرّر جسديًّا وفكريًّا، إلّا أنّها خرجت من بيت سليم دون جدوى، بل بانتحار وقتل للذات.

بدأت المسرحية بالقتل، وانتهت بالموت، الذي أعلنه عن نفسه "سليم" المقتول، من خلال تدوينه للأحداث في دفتره.

[1] حسب مقابلة أجريتها مع رياض مصاروة في 27.9.2001.

هذا القتيل الحيّ، المتحاور في المسرحيّة، يعزّز التغريب Alienation ولعب الأدوار في المستويين الأوّل والثاني فيها، وكذلك في مستوى المسرح داخل مسرح Theatre with in Theatre.

أصبح "الطفل الضائع" ملحمة بريختيّة، تابعة للراحل مصاروة، أرّخ بها قطعة من تاريخ مجتمع وتاريخ فلسطين.

لم يختر مصاروة الصراع المتصاعد، لحبكة دراميّة محكمة في بنائها الأرسطي، الكلاسيكيّ؛ لأنّ الشخصيات أساسًا متصارعة في كلّ جملة حواريّة، كلّ شخصيّة ذات كيان مستقلّ، تمثّل شريحة مجتمعيّة كاملة. فكيف لها أن تحقّق مصداقيّة تواجدها كلّ ليلة في ذات المكان، رغم عدم تجانسها.

لو كان المبنى الكلاسيكيّ طاغيًا في المسرحيّة، لاقتصرت اللقاءات الأولى على المجموعة، ومن ثمّ ستقتصر على بعض منها، نتيجة لتفاعل الشخصيّات المتجانسة فيما بينها، في المبنى الدراميّ التقليديّ. لكنّ مصاروة حافظ عليها جميعًا، بالانتقال من مشهد مستقلّ إلى آخر، مع استخدام مستويين لماضٍ مدوّن وحاضر يحقّق في الماضي.

لقد تراوحت قراءة المسرحيّة بين مستوى ما يحدث في المستوى الحاضر، وهو الإيهاميّ الأوّل، وما بين الثاني وهو المُدَوّن في الدفتر.

هذه الدراما الملحميّة غَلَّفت ودافعت عن عدم القدرة لمواجهة مصاروة للتحرّر الفكريّ المسبّب للاغتصاب والموت. لقد حفّز بالقارئ قدرة النقد واتّخاذ موقف تجاه ما يحدث في الواقع الحياتيّ والمسرحيّ.

انتقل بنا من مشهد تحقيق بين سلمى وبشّار، لمشاهد لاجتماع المجموعة، مستخدمًا لقاءات فاصلة بين المشاهد، مع أشخاص غرباء عن المجموعة، لكنّها تساهم في كشف حقيقة شخصيّة العجوز، شخصيّة الأب، شخصيّة أبو حميد السكران، جميعها شخصيّات ساندت وكشفت شخصيّة سليم في المستوى الأوّل.

لم يكشف مصاروة عن شخصيّة سليم من خلال حوارها الكلاميّ مع باقي الشخصيّات، بل قيل عنها ما قيل في الماضي، هذه الماضويّة في العرض الدراميّ والمسرحيّ الحاضر، مَيَّز في أساسه الدراما الملحميّة البريختيّة.

استخدم مصاروة اللافتات في الإعلان عن المشاهد، أحيا الميّت وتحدَّث، كلّ ذلك بمصداقيّة يربط بها المشاهد بخطّ دراميّ واضح، وهو كشف حقيقة مقتل سليم من خلال تاريخ قضيّة فلسطين.

في النهاية انسحب الجميع من المواجهة، والحوار، خرجت المجموعة من البيت دون قرار، تحرّرت داخله، وتقيّدت خارجه.

عدم المواجهة هذه، حافظ على كيان الشخصيّات دون المحاولة لتغيير أفكارها وأفعالها، هذا الفكر وهذا الفعل، يشكّلان مضمون المسرحيّة، أمّا شكلها ومبناها فهو الذي كان البطل الأساسيّ للعبة الأدوار: وأوّل دور لُعبَ في هذا المبنى البريختيّ، هو دور القارئ، الذي حمل هموم الشخصيّات، وتتبّعها حسب قفزات غير متجانسة بين المشاهد. إلى أن انتهت المسرحيّة بوصيّة خاصّة لهذا القارئ الفعّال.

4.1 التعقيب – EPILOGUE، والمبنى:

في قلّة من المسرحيّات الفلسطينيّة تنتهي المسرحيّة بالتعقيب "Epilogue"، حيث أوصى بشّار الشخصيّة المثاليّة الذكوريّة في المسرحيّة، أوصى للقارئ بهذا التعقيب: أن يحافظ ويبحث عن الشخصية المثاليّة الأنثويّة في المجتمع "سلمى".

بشّار: (إلى الجمهور) وظللت أبحث عن سلمى ولكنّني لم أجدها.

هل كانت فعلًا؟ هل هي بيننا؟ ابحثوا عنها!

واذا وجدتموها لا تضيّعوها ص 128.

هذه الوصية، هي وصيّة مصاروة التي آل به فكره، بأن يستنتج أنّ المفكّرين في بيت سليم، ثاروا على المجتمع، وثاروا على التقييدات الفكريّة والجنسيّة؛ كي يقوموا بالثورة السياسيّة، لكنّهم تحدّثوا فيما بينهم، ولم يفعلوا شيئًا. آل به فكره بأنّ ثورتهم لم تحمِ الفرد منهم، لا الذكر، ولا الأنثى. حَرّر الجسد مع الجنس، فسَبّب الموت، وتوازن هذا الموت عنده بين الأنثى والذكر، الأنثى المغتصبة التي انتحرت، والرجل المُغتصِب، الذي أودى بنفسه وعاقبها فقُتِل.

أمّا ما يُسمّى "الوعكة في الحضارة"، ومضمونها أنّ الحياة الجنسيّة أساس للنضال السياسيّ، وقوّة الجسد ولغته أقوى من اللغة الأبجديّة، فهذا عُذر العاجز عن المقدرة على الحوار، فيتحدّث عبر الجسد بلغة الجنس والاغتصاب. وإن قارنّا مبنى المسرحيّة ومضمونها بهذا الطرح، فنجد أنّ مضمونها اعتمد على لغة الجسد والجنس، ولم يرتقِ لمستوى الحوار الأبجديّ لتحرير المضمون، فاعتمد مصاروة على الشكل الملحميّ الذي بدت حواراته الأبجديّة متقطّعة، حائرة تتقدم قليلا لحاضرٍ ومستقبل، وتقود حينًا للماضي.

عدم مواجهة الحاضِر بالحاضِر، والبصر بالبصر، لشحذِ حوارٍ دراميّ عميق بين الأشخاص، هو إشارة إلى مراوحة الأجساد الحُرّة مكانها، أمّا الفكر الحُرّ وقوّة الحوار والمواجهة هو الذي يقود للتحرُّر السياسيّ والجَسَد. وهذا الأخير هو الذي يخدم هذا الفكر، وليس النقيض.

إنّ القدرة على المواجهة والحوار العميق للشخصيّات المُحَرّرة أبجديًّا، لربّما يقود شكل المسرحيّة بأن يكون تقليديًّا وليس بريختيًّا.

الإجمال:

عندما تكون لعبة الكلمات الأبجديّة بين شخوص المسرحيّة، مجرد وسيلة لقضاء وقت، دون غاية، فالأمر لن يتعدّى التسلية. لكنّنا في المقابل استنتجنا كقرّاء، ولربّما اكتسبنا توثيقا لقضيّة فلسطين وتاريخها بطريقة مغايرة، عن السرد المباشر. لقد وثّق مصاروة هذه القضيّة مستخدما وموظّفا بريخت؛ كي ينقلنا بين عوالم التاريخ الحقيقيّ، وعوالم مختلفة من شخصيّات المسرحيّة. كلّ شخصيّة وظّفت لطرح القضيّة حسب رؤيتها. لكنّ الأهمّ بأنّ مصاروة، رغم محاولته في تحديث مبنى الطرح ومضمونه، بأنّ الشباب المثقّف يصبو للتحرّر الجنسيّ كي يتحرّر سياسيًّا وفكريًّا، إلّا أنّ الشخصيّات هذه، وهي بالفعل شخصيّات حقيقيّة، عجزت عن تحرير نفسها، حتّى مع تحرّرها الجنسيّ.

لقد راوحت مكانها، وعجزت عن اتّخاذ أيّ حلّ، إن كان سياسيًّا، اجتماعيًّا أو فكريًّا. ربّما حدث العكس، عندما حرّرت نفسها جنسيًّا، أدّى هذا التحرّر للقتل. قتل الفتاة المغتصبة بانتحارها، وقتل سليم المغتصب لينا بواسطة العدوّ اليهوديّ، الذي أطلق

عليه النار، بعيد دخوله لأراضي الكيبوتس، بحجّة رغبته باسترجاع الأرض والزيت والزيتون لأبيه.

استخدم مصاروة المستويين المسرحيّين، لزمنين مختلفين، الزمن الحقيقي، وفيه عرض العلاقة الواقعيّة بين الشخصيّات، وانتقل للزمن في المستوى الثاني الإيهاميّ، موظّفا المبنى البريختيّ ، كي يسترجع التاريخ الفلسطينيّ لنا، عبر الشخصيّات الحيّة والميْتة.

لقد تخطّى مصاروة، حدود الزمان والمكان في المسرحيّة، عرض لنا شكلا ومضمونا مختلفين، لكنّ شخصيّاته، بتحرّرها الفكريّ الممنهج ، لم تتخطّ مكانها، وراوحته. أمّا زمانها فبقي كما هو زماننا، يتكلّم الكثير، ولا يقول إلّا القليل، نبحث عن أنفسنا وعن طفلنا الضائع فيه.

المصادر والمراجع:

1. أورين، ف. (1973) . *برتولد بريخت*. ترجمة إبراهيم العريس. بيروت: دار ابن خلدون.
2. حاج يحيى ، ق وأبو عيطة ،م. (2007). *دراسات وبحوث في المجتمع العربي الفلسطينيّ*. كفر قرع: دار الهدى.
3. حمادة ، إ. (1985). *معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة*. القاهرة: دار المعارف.
4. الحيدري ،إ. (2003). *النظام الأبويّ وإشكاليّة الجنس عند العرب*. بيروت: دار الساقي.
5. الزبيديّ، ك. (2014). *علم النفس الجنسيّ*. عمّان : دار صفاء.
6. الصوريّ ، أ. (18.12.2018). الحرّيّة الجنسيّة ، حرّيّة أم عبوديّة؟ . *النّهار* : 16.
7. مصاروة، ر. (1982). *الطفل الضائع*. الناصرة: د.ن.
8. مصاروة، ر. (1990). *الموجة التاسعة*. الناصرة: مطبعة الحكيم.
9. مقصيدي ، م. (21.12.2011). الثورة الجنسيّة من أجل حرّيّة الإنسان. *الحوار المتمدّن، 3583:* الصفحة الرئيسيّة.

خطاب المكان والوطن في الدوريّ المهاجر لسعيد نفّاع

د. لينا الشّيخ – حشمة

باحثة أكّاديميّة ومحاضرة في كلّيّة دافيد يلين- القدس

ملخّص:

يبحث هذا المقال القصير في "الدوريّ المهاجر" الأعمال الكاملة للكاتب سعيد نفّاع، وهي جمع لستّ مجموعات قصصيّة كان الكاتب قد نشرها على امتداد عقود. تدور معظم قصص نفّاع حول الهموم السياسيّة والوطنيّة والاجتماعيّة الفلسطينيّة منذ النكبة إلى اليوم. دمج الكاتب نشاطه السياسيّ وقوله الآيديولوجيّ في تجربته الأدبيّة هذه. تكشف قصصه عن علاقته المتينة بالمكان/ الوطن فلسطين، وهي علاقة وثيقة لها دلالاتها الآيديولوجيّة الفكريّة العقائديّة عند الكاتب، فالوطن فلسطين حاضر انتماءً وعاطفةً وثقافةً وفكرًا، حيث يشكّل المكان المفقود والأرض المسلوبة البؤرة الأساسيّة للنصّ القصصيّ عنده. من هنا ارتأينا البحث في علاقة الكاتب بالمكان/الوطن، وفي جماليّات المكان وحضوره في القصص، ثمّ تعالق الزمان به، زمان النكبة التي لا تزال فاعلة في وعي الفلسطينيّ، مؤثّرة فيه. كما بحثنا في العتبات والعناوين وتعالقها بالمكان، ثمّ في جماليّات فنّيّة وأسلوبيّة أخرى كتوظيف التراث والتناصّ والسخرية واللغة المحكيّة وآليّة الوصف.

كلمات مفتاحيّة: القصّة الفلسطينيّة، النكبة، المكان، الوطن، الهويّة، أدب السجون، عتبات النصّ، استلهام التراث، السخرية.

الكاتب سعيد نفّاع- بطاقة تعريف:

ولد سعيد نفّاع في قرية بيت جن. أنهى دراسته الثانويّة في ثانويّة الرامة عام 1971. حين بلغ الثامنة عشرة حكم عليه بالسجن سبعة عشر شهرًا لرفضه الخدمة العسكريّة. عام 1983 أنهى إجازته في الحقوق، ليزاول المهنة في مجال القضايا الحقوقيّة والأمنيّة في البلاد والجولان، وذلك تلازمًا مع نشاطه السياسيّ في الحركة الوطنيّة، الحزب الشيوعيّ بداية، والتجمّع الوطنيّ الديمقراطيّ لاحقًا. شغل مناصب عديدة في حركات وطنيّة وسياسيّة. دخل البرلمان الإسرائيليّ (الدورة الـ17)، مرشّحًا عن حزب التجمّع، وأعيد انتخابه عام 2009 (الدورة الـ18)، ثمّ ترك صفوف الحزب وبقي حتّى عام 2013 عضوًا مستقلًّا في البرلمان. عام 2007 خرج على رأس وفد من المشايخ العرب الدروز إلى سورية، الأمر الذي جعله عرضة لملاحقة قانونيّة فحكم عليه عام 2015 بالسجن الفعليّ لعام ونصف، ونصف سنة مع وقف التنفيذ لثلاث سنوات وإبعاده عن نقابة المحامين لثلاث سنوات. انتخب أمينًا عامًّا لاتّحاد الكرمل للأدباء الفلسطينيّين ولا يزال إلى اليوم، كما يرأس تحرير مجلّته "شذى الكرمل". له ستّ مجموعات قصصيّة، ورواية "وطني يكشف عريّي" (2016) التي نشرها خلال تواجده في الأسر، وأخيرًا الأعمال الكاملة "الدوريّ المهاجر" (2018).[1]

تمهيد

"الدوريّ المهاجر" (2018) هي الأعمال الكاملة للكاتب سعيد نفّاع، والتي نشرها خلال الفترة الممتدّة بين الأعوام 1971 حتّى 2015، في ستّ مجموعات هي: "نكبة الدوريّ" (2000)، "الحائل" (2006)،"مأتم في الجنّة" (2011)، "سمائيّة البوعزيزي" (آذار 2014)، "لفظ اللجام" (تشرين ثانٍ 2014)، "رسالة مؤجّلة من عالم آخر" (2015). بلغ حاصل جمع القصص في هذا الكتاب 67 قصّة. شمل الكتاب أيضًا فصلين: نقديّات 1 (الكاتب منقود)، وهي مجموعة

[1] من سيرة الكاتب الذاتيّة التي أوردها بقلمه في الأعمال الكاملة "الدوريّ المهاجر". للمزيد انظر: (نفّاع، 2018، 461-465).

من المقالات النقديّة التي نشرها عدد من النقّاد حول قصص الكاتب، ونقديّات 2 (الكاتب ناقد)، وهي عدد من المقالات تتناول رؤية نفّاع نفسه للنقد. ثمّ ذيّل كتابه بسيرة له محتلنة أواخر 2017. ومن الجدير بالذكر أنّ هذه الدراسة اشتملت على ثلاث قصص إضافيّة عن السجن كان الكاتب قد أرسلها إليّ عبر البريد الإلكترونيّ،[1] ولم ينشرها في أيّ مجموعة سابقة. يلتفّ الكاتب في قصصه كغيره من الأدباء الفلسطينيّين حول الهموم الاجتماعيّة والوطنيّة والسياسيّة، كاشفًا عن نبرته الآيديولوجيّة العقائديّة. وهو إن وصف تجربة فرديّة فإنّه يلغي منها فرديّتها ويدمجها في إطار التجربة العامّة. تحمل القصص الهمّ الفلسطينيّ منذ نكبته إلى اليوم. تتناول القضايا الوطنيّة والمعيشيّة التي يعيشها الشعب الفلسطينيّ في الأراضي المحتلّة، وفي لبنان وداخل حدود دولة إسرائيل. كما نجد اهتماماته القوميّة من خلال طرح قضايا عربيّة، والتركيز على أحداث شغلت الرأي العامّ، ولها تأثيرها على ما جرى ويجري في العالم (القاسم، 2018، 359). يتطرّق نفّاع إلى وصف الواقع الفلسطينيّ منذ حكم الإنجليز، علاقة المؤسّسة الإسرائيليّة الحاكمة مع الأقلّيّة الفلسطينيّة، علاقة الفلسطينيّ من الأراضي المحتلّة مع المستعمر وصاحب العمل اليهوديّ، تحدّي الاحتلال والنكبة ومصادرة الأرض ومقارعة السلطة وأدب السجون، وهي قصص كثيرة لا يسعنا ذكرها هنا، كقصّة "الشظيّة العائدة" (ص184)، "البيت المهجور" (ص9)، "المفتاح واليرموك" (ص62)، "كيف ساهم العبد جرّاح.." (95)، "أبو حمّاد يفشل في عودة مهجّري شعب" (ص26)، "حورة الميعاريّة" (ص40) وغيرها. لم يتوانَ الكاتب عن نقد العادات الاجتماعيّة، واقفًا ضدّ السلوكيّات السلبيّة الموروثة، كالدجل والحجب كقصّة "مشمشتنا الشاميّة" (ص189)، والقتل على خلفيّة "شرف العائلة" كقصّة "الأقحوانة المتكسّرة" (ص295)، وإثبات عذريّة العروس في "الشلحة" (ص289). كما انتقد التزمّت الدينيّ، نابذًا المسلمّات البائدة كقصّة "البنات والخنجر" (ص339)، و"الحادي والفضائيّة" (ص299). انشغل نفّاع كذلك بالبيئة القرويّة والفلّاحيّة في العديد من القصص، كقصّة "الشقوق" (ص36)، و"كيف ساهم عبد الجرّاح

[1] وهي: "لمار بين النار والنار"، "الموت المهزوم" و"المواطن يكتب القصّة".

في معركة خلّة علّيق" (ص95)، و"الرئيس والحمار (ص155)، و"ابن راعي الداشورة (ص280). كما ناقش كذلك مسائل وجوديّة فلسفيّة، كقصص "وجدانيّات". إنّ نشاطه الحزبيّ والسياسيّ قد أثّر على روح كتاباته وانعكس في مضامينها. يرى إبراهيم طه أنّ "قدرته على القول الأيديولوجيّ تتّكئ على فعل أيديولوجيّ متواصل، منذ كان في أوّل شبابه، لكنّ تجربته الأدبيّة استطاعت أن تلين صخب القول الأيديولوجيّ وضجيج الحماس، الذي يرافقه بأدوات كثيرة، منها تطعيم الحكائيّ بأنماط من الملح الشعبيّة، وهمس القول الفلسفيّ المتعالي، والسخرية الملوّنة، مثلما يليق بواقع محتقن" (طه، 2019، 24). ينصت نفّاع إلى مجتمعه وتاريخه ونكبته، ويمزج بين الأدب والسياسة والمحاماة، مدافعًا عن قضايا شعبه من خلال الكتابة والإبداع، مهتمًّا بالسياسيّ والفلسفيّ والوجوديّ والاجتماعيّ والأرضيّ والبيئيّ والإنسانيّ على حدّ سواء، فيمسي الأدب لديه خير من يصوّر الصراع، إذ "لا يكون الأدب إلّا ردًّا على واقع مستفزّ. ينتقم الأدب من الواقع وتشكّلاته فيسعى إلى استبداله" (ن.م، 26).

1. سعيد نفّاع والمكان[1]/الوطن:

منذ لحظة ولادة الإنسان يولد معه تعالقه بالمكان، لا بل منذ أن يكون نطفة، يكون رحم الأمّ مكانًا لنموّه، ثمّ تتبلور الأمكنة في أحياز لا حصر لها، حتّى يكون القبر مكانه الأخير. لا يتحقّق وجود الإنسان إلّا بارتباطه بالمكان،[2] وليس باستطاعته نزع كيانه النفسيّ أو الجسديّ عنه. والفنّ كمثل الحياة يتطلّب مكانًا، فهو الحيّز المركزيّ في التأثير على تفاعلات الشخصيّة وسلوكها مع ذاتها ومحيطها. وبالمقابل، لا يعيش المكان منعزلًا عن باقي عناصر السرد، بل يدخل في علاقات متعدّدة مع الشخصيّات والأحداث والرؤيات السرديّة (البحراويّ، 2009، 26). وقد يتحكّم في مصير الحدث والشخصيّة على حدّ سواء، ويمنحهما الهويّة ويسبغهما

[1] للمزيد عن مفهوم المكان انظر: (لحمداني،1991، 53-64)؛ (ديفيز، 1996، 9)؛ (النابلسيّ، 1994).

[2] للمزيد انظر: (قاسم، 2004، 101-175).

المعنى (حافظ، 1984، 171).[1] لا يكون المكان مكانًا إلّا بإدراك الإنسان، فالمكان في حقيقته هو حقيقة معيشة، يؤثّر في البشر بنفس القدر الذي يؤثّرون فيه (قاسم، 1988، 63-65). إنّ المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانًا لا مباليًا ذا أبعاد هندسيّة وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعيّ فقط، بل بكلّ ما في الخيال من تحيّز" (باشلار، 1984، ص 31). من هنا، يحمل المكان قيمًا سوسيونفسيّة وفنّيّة ويسهم في خلق المعنى (الغضنفريّ، 2018، 114). وليست الخصائص الفيزيقيّة المميّزة للمكان شرطًا كافيًا لتحديد الدلالة، فلا بدّ من وجود الإطار الخاصّ بالعلاقة والانتماء، ولا بدّ أن ينظر إليه على أنّه تكوينات أو بنى أو حالات معرفيّة وجدانيّة، توجد لدى الأفراد والجماعات، وتسهم في تحقيق إحساسهم بالهويّة الفرديّة والجماعيّة. فيتمّ نسبة بعض المعاني الاجتماعيّة والشخصيّة إلى هذا المكان ((Woods, & Agostein, 1984, 51-66. إنّه جزء لا يتجزّأ من أخلاق المجتمع ووعيه وأفكاره، بل هو كيان اجتماعيّ يحتوي على محصّلة التّفاعل بين الإنسان ومجتمعه، فالنماذج الاجتماعيّة والدينيّة والسياسيّة والأخلاقيّة العامّة تنطوي على صفات مكانيّة (Lotman, 1977, 218; البحراويّ، 2009، 33-35؛ لوتمان، 1988، 70-72). ومن جهة أخرى، تتشابك العلاقة بين المكان والزمان إلى الحدّ الذي يستحيل فيه تناول المكان بمعزل عن الزمان، فإنّ الشخصيّات التي تتأثّر بمكان ما، فإنّها تتأثّر به من خلال فعل الزمان في ذلك المكان، ولا يمكن أن يدرك شيء إلّا وهو يشغل حيّزًا في مكان ما في وقت ما. كما أنّ علاقات الزمان تتكشّف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان. وهذا الامتزاج هو الذي يميّز الزمكان الفنّيّ (باختين، 1990، 6). إنّ الوجود الإنسانيّ هو وجود زمكانيّ، وكلّ من يبحث في الإنسان يبحث في وجود هذا الإنسان، أي في زمكانيّته (طه، 2016، 108-110). من

[1] وطبقًا لتقسيم الباحثين مول ورومر هناك أربعة أماكن حسب السلطة التي تخضع لها: 1- عندي. 2- عند الآخرين. 3- الأماكن العامّة. 4- المكان اللامتناهي (قاسم، 1988، 62). وهناك من قسّم المكان إلى: 1- المكان المجازيّ. 2- المكان الهندسيّ. 3-المكان كتجربة معيشة. 4- المكان المعادي. انظر: (هلسا، 1980، 72-77).

هنا لا يستطيع الإنسان أن ينفصل عن مكانه وزمانه، فإذا انفصل عنهما، يعني غاب عن الوجود، وتحقّق موته.

وعليه، إنّ ما يدفعنا إلى تناول المكان بشكل خاصّ في هذه الدراسة هو قوّة حضوره في هذه القصص، والدور الذي يلعبه فيها. من الواضح أنّ المكان، أي الوطن/ الأرض الفلسطينيّة، يلحّ جدًّا على سعيد نفّاع فينشغل به إلى درجة كبيرة، ويعمل على توظيفه في قصصه بكلّ أبعاده ومجالاته. تكشف القصص عن ارتباط الكاتب بالوطن وشدّة انتمائه إليه معتزًّا، متمسّكا ومخلصًا. يتعمّد الكاتب وصف الفضاء المكانيّ، الذي تدور فيها قصصه، وتتحرّك فيها شخصيّاته. وتؤكّد القصص، بما تتضمّنه من أوصاف للمكان، مدى تعلّق الإنسان الشعوريّ، وارتباطه الوجدانيّ بالمكان الفلسطينيّ، ومدى تأثير المكان والبيئة، على تكوين الإنسان النفسيّ والحضاريّ والثقافيّ والاجتماعيّ. للمكان/ الوطن قيمة وخصوصيّة تصل إلى حدّ التقديس، ففي المكان تتأصّل الهويّة. وإذا قمنا بتسمية هذا الأدب، وتحديد جغرافيّته ومكانه، فإنّنا بالضرورة سنلاحظ ارتباطه بالمكان، ثمّ أليس الأدب الفلسطينيّ؛ الاسم الذي يرتبط بهويّة المكان، يرصد الإنسان الفلسطينيّ بحياته المرهونة بالسلب والفقد والتغييب؟ لا يمكن للفلسطينيّ أن يعيش مكانه دون أن يربطه بوعيه بزمن النكبة وأثرها وتداعياتها. إنّ المكان عنده هو فلسطين بنكبتها وتاريخها، ماضيها وحاضرها، طبيعتها وجغرافيّتها، جبالها وسهولها، قراها ومدنها، سمائها وأرضها، فلّاحها وناسها، لغتهم وتراثهم، وحيواناتها وطيورها وغيرها.

قصص نفّاع هي قصص واقعيّة، يعتمد فيها على معطيات حقيقيّة ذاتيّة وعامّة، من تاريخه وتاريخ قريته والتاريخ الفلسطينيّ العامّ. تكشف القصص أنّ الهاجس القوميّ والهويّة لا يفارقان الكاتب، إذ لا يكتفي نفّاع بوصف المكان وتوظيفه، بل يربطه أيضًا بالعلاقات التي تربط الشخصيّات بالأرض والوطن المفقود، وبتعالقاتها الوطنيّة والروحيّة والوجوديّة. إنّ الوطن هو مكان القوميّة والهويّة، فيرتبط بالذات وترتبط الذات به بمجموعة من العلائق يصعب نزعها. وإذا كان المكان هو الوطن الفلسطينيّ، فإنّ زمان القصص هو زمن النكبة،

زمن الإنجليز، الحاكم العسكريّ، سلطة دولة إسرائيل والاحتلال. هو الزمن المعيش، الزمن الماضي والآني. وهذا هو البعد الزمنيّ المتمثّل في الهدف الأساسيّ الأوّل من معظم قصص نفّاع. إنّه يكتب لتكون قصصه شاهدة على زمن النكبة وأثرها. وإذا كان الزمن الغالب هو الزمن الماضي، زمن النكبة، فليس الحاضر إلّا استمرارًا له، أي هو زمن النكبة المستمرّة، زمن الفقد ومصادرة الأرض والتهميش والتهجير الجسديّ والمعنويّ، بكلّ ما يحمله من قلق وخوف واغتراب. هجر نفّاع الحاضر إلى الماضي/ زمن النكبة لا ليهرب من الحاضر، بل عاد إلى الماضي ليوظّف حدثًا تاريخيًّا هامًّا كان حدثًا مفصليًّا شكّل مصير وطن، هو النكبة عام 1948. هذا الحدث أوجد ما يسمّى بالأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة في الداخل وشكّل مصيرها، مثلما شكّل مصير من تبقّى تحت الاحتلال ومن لجأ إلى الشتات. هذا اللجوء إلى الماضي والتداعي هو لاستحضار ما سُلب، لتأكيد وجوده، لإحضاره إلى حاضر لا يزال ينشغل به. في كلّ عودة إلى الماضي يسترجع أحداثًا تاريخيّة، ووقائع سابقة، تبيّن أفكاره وأيديولوجيّته.

لا شكّ في أنّ نكبة الوطن شكّلت دافعًا قويًّا عند الكاتب الفلسطينيّ، للدفاع عن هذا الحقّ المسلوب، من خلال مواجهة السّلطة. الأمر الذي يجعله يعيش في صدام مع السلطة السياسيّة، التي تسعى إلى تهميشه وإلغاء جذوره. في الكتابة تأكيد للحنين، وإثبات للهويّة. بالكلمة يحفظ التراث الشاهد على الهويّة، ويروي تاريخ الأرض والإنسان. بالكلمة يحتجّ. بالكلمة يعيد بناء قرية مهجّرة أو بيت هُدِمَ. بالكلمة يوقظ ويقي ما قد يسقط في الغياب. بها تدافع الذات عن وجودها وتاريخها وجذورها ومستقبلها. هكذا يصبح الأدب فنّ المفقود والمسلوب. في الأدب يأتي الكاتب بالغياب ليجعله حضورًا. والغياب هنا غياب الوطن والأرض والإنسان. والكتابة عن هذا الغياب هو إصرار على الرفض والدفاع والتشبّث، ثمّ التوثيق والتسجيل والتذكير، وبالتّالي التأكيد على البقاء والهويّة.

يكتب نفّاع ليمنع الذاكرة من النسيان، لإيقاظ ذاكرة يخشى عليها من الضياع عبر الزمن، فيستحضر ما كان، ويحثّها على الثبات والصمود. كانت النكبة في الوطن، والوطن هو وجود وكينونة وحياة. وحين سلبت حياة الفلسطينيّ لم يعد له إلّا ذاكرته، يؤكّد من خلالها على

وجوده. يمسي الحكي وفعلُ السرد بعثًا لحياة سُلِبت، وتمسي الكتابة آليّة توثيقيّة تكشف من خلالها ذاكرة شعب. بعد أن اغتصب الوطن بات الحكي عنه أفضل الطقوس لمواجهة الفقد والنسيان، ولم يبقَ للفلسطينيّ إلّا أن يحقّق وجوده ويسجّل ذاكرته وهويّته بالحكي والكتابة. ودون هذه الذاكرة لن تكون له علاقة حقيقيّة مع مكانه/ وطنه. إذًا الذاكرة هي المرجع الذي يلجأ إليه الفلسطينيّ في ظلّ ماضٍ تسعى السلطة الإسرائيليّة إلى سلبه وإنكار وجوده أصلًا. في اللجوء إلى الذاكرة ثمّ تسجيلها عبر الكتابة يعي نفّاع أنّ الكتابة هي فعل انتقام ضدّ السلب والتغييب والتهجير، يدرك أنّ الكتابة تحدٍّ للسّلطة وسلاح للأمد البعيد، يقاوم فيه سلب الحقّ والوطن. هي آليّة الأقلّيّة التي تعيش في أجواء عدائيّة تهدّد بقاءها. في الأدب شهادة ووثيقة وحفظ للتاريخ، فحين يذكر الكاتب أسماء القرى المهجّرة، فإنّه يعلن بأنّه لن ينسى. إنّ القرى المهجّرة التي يذكرها في قصصه كالجاعونة والخالصة والعموقة والدامون وميعار وغيرها، والقرى والمدن التي يذكرها بأسمائها الحقيقيّة كبيت جن ودالية الكرمل وشعب وشفاعمرو وطمرة وكابول وسخنين وغيرها، هي نموذج لكلّ قرية ومدينة في هذا الوطن بما فيها من شخصيّات. هي نماذج تمثيليّة من قرانا ومدننا، وبما فيها من عادات وسلوكيّات وتقاليد.

يجعل الكاتب من الأرض موتيفًا يتكرّر بكثافة. والأرض مكان. والأرض عنده لا تنفصل عن الإنسان والحيوان والطير والنبات والطبيعة والتاريخ والزمان. وهي بعد كلّ هذا هي الحياة ومعناها وكينونتها؛ حياة الناس وسلوكهم وعاداتهم وتقاليدهم، فتصير هي الوجود بتعالقات الإنسان الوجوديّة الروحيّة. ولما عاش الإنسان الفلسطينيّ حالة خاصّة يتفرّد بها عن غيره، بسبب نكبته وقيام دولة أخرى على أرضه وبهويّة أخرى، فإنّ الكاتب سيصرّ على فعل "التأرّض"، والتأرّض "يعني التوثيق والتذكير مثلما يعني التشبّث بالموقف الرافض من كلّ محاولات القلع والتهجير والإخلاء"، والتأكيد بالتالي على الهويّة والبقاء. والهويّة أرضيّة إذا انقطع حبل السرّة بين الأجيال اللاحقة وهذي الأرض صار كلّ سطح الأرض وطنًا مشروعًا وضاعت الهويّة" (طه، 2016، 299-300). وحين يقوم نفّاع في قصّة "الخائن" (ص 35)، على

سبيل المثال لا الحصر، بترقية الشجرة إلى المستوى الإنسانيّ وأنسنة الوطن، وتصير الشجرة امرأة خصبة، فإنّه يعيدنا بالضرورة إلى ثنائيّة المرأة/ الأرض، وهي استعارة أدبيّة دارجة للتعبير عن حبّ الأرض والارتباط بالوطن. ذلك لأنّ الأنثى تتواءم مع الأرض في بكارتها وخصبها، كما تحمل الأرض خصائص الأنثى في الولادة والبقاء والتجدّد. تزداد قدسيّتها وتصبح منبعًا للحنين إلى المكان والارتباط العاطفيّ به (جابر، 2019، 162). تختفي الشجرة بهويّتها الشجريّة لتتقمّص صورة امرأة، فتمسي بالتالي شكلًا من أشكال الوطن. "فأنسنة الشجرة كعلامة جغرافيّة هو ارتقاء بها من الأرضيّ اليوميّ إلى الرمزيّ السامي. والفكرة مألوفة في كلّ أدبنا الفلسطينيّ، بوصفه أدبًا آيديولوجيًّا خصوصًا عند توصيف آثار الفقد، وما يتبعه من حزن وحنين. وأنسنة الشجرة هو فعل كتابة. وحين تصير شجرة الزيتون امرأة خصبة فإنّها تتحوّل إلى لغة. واللغة لا تموت، بل يحميها نفّاع من الموت بالرمز ويحييها باللغة" (طه، 2019، 35).

يصرّ الكاتب في قصصه على تأكيد حنينه إلى الريف والقرية. فيجعل لهذا المكان حضورًا أساسيًّا في قصصه. وقد انعكس هذا الارتباط في حرصه الشديد على توظيفه، ووصف كلّ ملمح من ملامحه ومكوّناته وصفًا تفصيليًّا. يلعب الراوي بلغته دورًا مهمًّا في الوصف وتصويره للقارئ بصورة ذاتيّة، تعكس بالتالي رؤية الكاتب نفسه. إذ نجد أوصافه للمكان، وخاصّة القرية ومظاهر الطبيعة فيها، تجسّد مكانًا حميميًّا يحظى بأوصاف حسّيّة وجمل شاعريّة عاطفيّة وجدانيّة. وكيف لا يفعل ذلك، وهو مكان القوميّة والهويّة والأيديولوجيّة السياسيّة؟ وكيف لا، والقرية بطبيعتها الغنّاء، هي مسقط رأسه وموطنه؟ هكذا يكشف الوصف عن حنين وانتماء وتشبّث بأرض الوطن. ولمّا كانت النصوص تجسّد الرفض والتمسّك بالهويّة الفلسطينيّة في ظلّ الصّراع مع السلطة الإسرائيليّة، فلا بدّ أن نجد لديه القصص التي تتحدّى التابو السياسيّ، فهي التي شرّدته من قريته، وسلبت أرضه وصادرتها، وهدمت بيته، وفصلته عن عمله؛ لأسباب سياسيّة وأمنيّة. مع النكبة بدأ الفلسطينيّ يعيش معاناته، بدا وكأنّه يفقد جسده وروحه. وبعد الفقد والفقدان تبدأ عمليّة البحث عمّا سلب، البحث عن الذات والأنا والهويّة. والذات مرهونة بالروح والأرض، والأرض بما تحملها على سطحها

وداخلها هي الهويّة الفلسطينيّة التي سلبت عام 1948. ومعاناة هذه الأقلّيّة هي معاناة جسديّة مادّيّة ومعنويّة شعوريّة، حالة تشرذم وقلق واغتراب. هي أزمة تغييب في أقسى حالات الحضور.

لا شكّ أنّ الشخصيّات الفاعلة في القصص تبرز أيضًا هويّة المكان وخصوصيّته، متعلّقة ببيئتها وطبيعتها الخضراء، فتنسجم بأوصافها وتتلاءم في ملامحها معه، بلغتها وتراثها وعاداتها وسلوكيّاتها. تتأثّر به وتتفاعل معه. هي شخصيّات حقيقيّة واقعيّة وليست وهميّة أو خياليّة، غير معقّدة ومن أبناء مجتمعه البسطاء. لكنّ الكاتب، وهذا ما نأخذه كمأخذ عليه، لم يسع إلى الغوص في داخل شخصيّاته، ولم يرصدها من داخلها، بل مال إلى تسطيحها وتهميشها. تعيش شخصيّات معظم القصص تداعيات النكبة ومصادرة الأرض وفقدان البيت والوطن، كقصّة "البيت المهجور" (ص 9)؛ فالبيت الحميم بالمفهوم الباشلاريّ الذي يتّسم بالألفة ضاع في النكبة وغُيّب. البيت هو وجه آخر للوطن والأرض، وهو في حدّ ذاته معنى معيش، وعلاقة حياة وكينونة وهويّة. تعيش الشخصيّة في هذه القصّة حالة من التيه وعدم الاستقرار السيكولوجيّ والفقد. يبدو عليها القلق والغضب؛ لاضطرارها للعمل في أرض كانت في الأصل ملكًا لهم، فيبقى البيت مهجورًا، وتشهد نباتاته على وجود حياة كانت يومًا هناك. ولمّا كان الفلّاح جزءًا من هذه الأرض، فإنّه يكرّس عددًا من قصصه لحكايات الفلّاحين، بما تتضمّنه من تعالقات وجدانيّة مع الأرض. هي الشخصيّة الفلّاحيّة القرويّة المرتبطة بالأرض، المغرمة بها والمخلصة لها: "لم يكن الفلّاحون كالطيور الضعيفة تؤخذ من أعشاشها.. أو كالأغنام تساق إلى الجزّار صاغرة راضية.. خصوصًا عندما تعلّق الأمر بالأرض" (قصّة "هكذا ردّ أجدادنا"، ص 76)، "كان أبي فلّاحًا يحبّ الأرض، وحتّى بعد أن صادرت الحكومة أجودها.. ظلّ متمسّكًا بما تبقّى منها يغازلها بما أوتي، وهي كانت تجبر بخاطره، فتردّ له كفاف البيت، مصرًّا وجلًا أن يطرأ طارئ يحنثه قسمه: أن لا يعمل أجيرًا عند اليهود مهما صار" (مشمشتنا الشاميّة، ص 189). لولا الأرض لما كان الفلّاح. كلّ ممارسات الفلّاح تكون مشدودة إلى الأرض وبالأرض. الأرض هي وطنه، عليها يبني بيته، ومنها يكون مصدر رزقه، ومنها يأكل ويطعم أبناء

أسرته، ومنها وبها تستمرّ حياته. هي مقدّسة لديه، وبمثابة عرضه، أو أقدس منه. هكذا يرتبط بالأرض روحيًّا وجسديًّا، وبعلاقة وجوديّة، بل هي الوجود كلّه. وعلى هذه الأرض تكون لغة الفلّاح الخاصّة به، لغة قرويّة ترابيّة فلّاحيّة. أمّا في قصّة "المفتاح واليرموك" فيذكر النكبة والهجرة من قرية لوبية، وصولًا إلى مخيّم اليرموك في سورية، حيث تدسّ الأمّ زهراء مفتاح البيت في جيب سروال ابنها محمّد قائلة له: "دير بالك عليه.. شوما صار" (ص 62). يوحي المخيّم إلى نزوح الفلسطينيّ واللجوء إلى وطن غير وطنه. إنّ هذا الفلسطينيّ الذي يضطرّ إلى الهجرة واللجوء إلى مكان غير مكانه، لا بدّ لشعور الفقد أن يساوره، فتبقى عيناه موجّهتين نحو بيته، الذي افتقده، والمفتاح بين يديه. إنّ المكان البديل، الذي يفرض على الإنسان قسرًا، لا يمنح الإنسان الشعور بالهويّة، ولا بالسكينة والاستقرار والانتماء، فيتلازم فقدان المكان مع فقدان الهويّة. هكذا يكتب نفّاع ليعكس حنينًا ورفضًا. والحنين لا يكون إلّا بعد فقد وهجران وقطيعة. من هنا تمسي الكتابة ضدّ الصمت والمحو والنسيان والغياب. في اللغة يبحث عن الحقيقة ويرسّخها.

2. السجنيّات: السّجن/ المكان

إنّ أدب السّجون،[1] الاسم الذي يرتبط بهويّة المكان، هو أدب عن المكان في أساسه. فلو انتفى وجود السجن لانتفى كلّ شيء من هذا الأدب. حتّى الأسماء "السجين" و"السجّان" تصاغ من جذر كلمة "سجن"، فيصبح السجين شخصيّة مكانيّة مقترنة بهذا المكان. ليس السجن مكانًا عاديًّا، بل مكانًا أعدّ سلفًا لإقصاء المخالف وحبسه. هو مكانٌ مغلقٌ كريهٌ ومعادٍ. ترتبط دلالته بانعدام الحرّيّة وغيابها (عزّام، 2010، 217). إنّه حيّز الإقامة الجبريّة ولا يمكن أن يكون صورة للرحم ومنبعًا للحماية، وليس هو بالمكان الموصوف بـ "عندي"؛ المكان الأليف الذي يمارس الإنسان فيه سلطته، بل هو ملك للدولة (قاسم، 1988، 61-62). للسجن سطوة في أن يكون صاحب السيادة في إنتاج الشخوص والأحداث والسرد، وهو بؤرة العالم

[1] للمزيد عن أدب السجون انظر: (الشيخ- حشمة، 2016)،
Peled, 1998, pp. 69-76; al-Sheikh-Hishmeh, 2018, pp. 165-199.

الروائيّ. ولمّا كانت قصص السجن قصصًا عن المكان، وعن بشر لا يتحدّدون إلّا في مكانهم-السجن، فإنّها تهتمّ بتقديم وصف دقيق لملامح هذا المكان. وللوصف وظيفة رمزيّة وقيمة أيديولوجيّة تتّصل بتجسيد المكان ودلالاته. وحين يصف الكاتب السجن، فإنّه يمزج معه الانعكاس الداخليّ للتجربة، وتمتزج الحالة النفسيّة برصد ملامحه. إنّ معظم الروائيّين العرب، الذين كتبوا عن السجون كأمكنة، كتبوا عنها من خلال تجربة واقعيّة، وليس سعيد نفّاع في هذا مختلفًا عنهم. إذ عاش نفّاع تجربة السجن مرّتين في حياته. ولمّا كان السجن في أدب السجون مكانًا واقعيًّا وليد تجربة حيّة معيشة في الأساس، سيفرض نفسه على الكاتب كما على النصّ، فيحرص على وصفه كما عاشه وجرّبه أو كما جرّبه غيره. ولعلّ إصرار الكاتب على تخصيص بعض قصصه تحت عنوان السجنيّات، وبشكل منفصل، يشكّل تأكيدًا منه على مزج تجربته الذاتيّة بتجربة الوطن وضياعه. فسلب حرّيّته كسلب حرّيّة الوطن وسيادته. ولعلّه يؤكّد تحوّل الوطن في ظلّ هذا الواقع، من ذاك المكان الحميميّ الأليف، إلى "سجن" يعيش فيه الفلسطينيّ غربة واغترابًا، حيث فتحت السجون لكلّ رافض للخدمة العسكريّة ولأسباب أمنيّة وسياسيّة. وعن هذا يقول في الفصل الأخير من الكتاب تحت عنوان "سيرة ذاتيّة على القدومة ومحتلنة أواخر 2017م": "كان العرب الدروز في الـ 48 ابتلوا أيضًا بفرض التجنيد العسكريّ الإجباريّ منذ العام 1956، ولأنّي لم أسأل يوم ولدت ابنًا لهذه الشريحة من شعبنا الفلسطينيّ، فما أن بلغت الثامنة عشرة حتّى كان عليّ أن أواجه هذا المصير، فدامت معركتي معه بين كرّ وفرّ ثلاث سنوات ونيّف، فرضت عليّ خلالها أحكام بالسجن سبعة عشر شهرًا إلى أن تخلّصت، فنذرت نفسي مقاومًا لهذا المصير ما حييت" (ص 462).

لا يحظى القارئ في قصص نفّاع، والتي يبوّبها تحت عنوان "السجنيّات"، بوصف تفصيليّ دقيق للسجن، وقد يكون ذلك؛ لأنّ العمل الأدبيّ هنا هو قصّة قصيرة لا رواية. لم يهتمّ بوصف طوبوغرافيّته وملامحه الهندسيّة في كلّ قصصه، بل وصفه في عدد معيّن، غافلًا عنه في أخرى. ولم يصل وصفه لتلك الدرجة من الفظاعة كما لدى كتّاب آخرين. يصف الكاتب ملامح الحياة خلف القضبان في قصّة "ثمن القبلة": "كانت الريح تعوي في الخارج،

وتضرب بشراسة الغرفة الضيّقة المظلمة صاحبة الماضي العريق، فهي إسطبل خان قديم، ما زالت مرابط الدواب في حيطانها، وقد اختنق جوّها بروائح البراز والبول المختلطة بدخان السجائر، فلم يكن في جدرانها سوى فتحة صغيرة ملاصقة للسقف". كانت زنزانة السجين انفراديّة، والسرير ليس أكثر من لوح خشب (ص107). يسجن عادل ابن الدالية والراوي عليّ ابن بيت جن لرفضهما الخدمة العسكريّة، على الرغم من أنّهما طلبا "شهادة مجنون"، التي يطمح رافضو الخدمة للحصول عليها؛ لتخلصّهم من السجن. عادل الباحث عن العدل يرى بهذه الشهادة رمزًا للحرّيّة وانتصارًا. وحين حضرت أمّه لزيارته، أمطرته بالقُبل، فألغى الشرطيّ الزيارة، وسحبه إلى الزنزانة الانفراديّة، لثلاثة ليالٍ، ثمنًا لقُبلتها، التي اعتبرت خروجًا على القانون (ص115). في قصّة "صباح.. بعد انحسار الغطاء" (ص130) يركّز على صورة الاعتقال. أمّا في "وعبر النهر" فقد قضى السجين "خمس سنين ذاق المرّ والهوان خلالها" (ص117)، ترك اسمه منقوشًا على جدران السجن الصفراء في كلّ زنزانة، والسجن غرفة صغيرة، جدران تعلوها أسلاك شائكة. "والأيّام تمضي في السجن دون أن يشعر بها، يقضيها أحيانًا في ظلام الزنازين، لا يعرف الليل من النهار، وأخرى في الغرف المنفردة" (ص117). وفي قصّة "لمار بين النار والنار": "كان إياد يعيش نارًا في زنازين ثقيلة الهواء، بين جدران عالية كاشحةِ الألوان، تعلوها أسلاك شائكة، وعند أسافلها كلاب شرسة و"كلّابوها".[1] وفي "المحاكمة الخرساء" (ص125) يفضح السجين التعذيب، الذي تعرّض له في الزنازين، ويشبّهه بالنازيّة، وتحكم المحكمة عليه بالسجن خمس عشرة سنة.

إنّ السجين في أدب السجون هو محور النصّ؛ لذا يمنحه الكاتب سلطة السرد. ينتزع الكاتب بهذه الطريقة السلطة من الحاكم، ويعيد إلى السجين ما سلبته السلطة منه. فإذا كان الحاكم يسعى إلى سلب الإنسان هويّته وذاته ورأيه، وتهميشه في السجن، فإنّ الكاتب يعمل على إعادته إلى المركز، مركز النصّ، كمحاولة لوضعه في مركز الواقع كتحدّ للحاكم، فيمنحه هويّته، كما يمنحه سلطة السرد. لكنّ نفّاع يبقي السجين في الهامش. أوافق إبراهيم طه بأنّ

[1] قصّة أرسلها الكاتب إليّ عبر البريد الإلكترونيّ.

قصص "السجنيّات" كانت فرصة ذهبيّة أمام الكاتب لوضع الإنسان في مركز النصّ، ومنحه حقّ الحكي، حيث تفي هذه القصص بالغرض. فيقول طه: "إنّ السجن كمكان، يوفّر الحدّ الأدنى فقط من ملهيات الشخصيّة، بوصفه من أدوات العزل والتعطيل الحركيّ. يوفّر السجن جوًّا مناسبًا لمكاشفات الوعي، وممارسات فعل الحوار الذاتيّ. حالة اللافعل، التي تمنحها تجربة السجن بالنسبة للسجين والسجّان، قادرة على نقل الأشكال الخطابيّة، من مقارعة الظرف، إلى محاسبة النفس. لم يستغلّها نفّاع لخيبة أملي الشديدة" (طه، 2019، 43). ولخيبة أملي أنا أيضًا.

3. في العتبات وإيحاءات المكان:

للعتبات النصّيّة[1] دور هامّ في مجال تحليل النصّ الأدبيّ، فهي مداخل للنصّ، وتشرّع أمام المتلقّي الطريق لاقتحام النصّ والعبور إلى داخله؛ لقراءته وتحليله بنيةً ودلالةً. لا يمكنه الانتقال إلى فضاءات النصّ دون المرور بعتباته و"أبوابه"، فهي التي تمنحه مفاتيح التحليل. لذا تعتبر كلّ قراءة دون عتبات ناقصة ومشوّهة. إنّ هذه العتبات بما تتضمّنه من الميتاكتابة، تؤكّد دور الكاتب كناقد أوّل على نصّه.

3.1 عتبة العنوان: الدوريّ المهاجر:

يعتبر العنوان في المنظور السيميائيّ علامة هامّة ومفتاحًا تأويليًّا ضروريًّا لسبر أغوار النصّ؛ بغية تشكيل الدلالة. هو عتبة تحيط بالنصّ؛ بمثابة نصّ فرعيّ يشتمل على المعنى الإجماليّ ((Taha, 2000, 66، ومن أهمّ العناصر التي يستند إليها النصّ الموازي، مثلما يعتبره "جيرار جينيت" (غنايم، 2015، 17). يشغل وظائف متعدّدة، كالتعريف والتبئير والتمثيل.[2] إنّ "الدوريّ المهاجر" هو العتبة الأولى التي اختارها الكاتب بعناية تامّة وبعمليّة نقديّة مدروسة

---

[1] نقصد بالعتبات النصّيّة: العنوان الرئيس، العناوين الفرعيّة، لوحة الغلاف، المقدّمة، التمهيد، الغلاف الخلفيّ، الهوامش وغيرها. للمزيد انظر: (بلعابد، 2008؛ الحجمريّ، 1996).

[2] وعن العنوان ووظائفه انظر أيضًا: (قطّوس، 2001، 49-52)؛ (الجزّار، 1998).

ومحسوبة، محاولًا اختزال العمل والدلالة ((Taha, 2000, 66.[1] إذ لم يكن عنوانًا لإحدى القصص. ولمّا كان العنوان يتطلّب من المؤلّف تفكيرًا وتأمّلًا لتوليده وصياغته، ففي هذا ميتاقصّيّة واضحة. لا شكّ أنّ العنوان "الدوريّ المهاجر" يتّسم بإيحائيّة مجازيّة ورمزيّة. هو عنوان غامض ينزاح عن المعنى الحقيقيّ، وعلى القارئ أن يبحث في العلاقة بين العنوان والنصّ. الدوريّ رمز يوحي إلى إنسان ما. و"المهاجر" تشير إلى زمكانيّة واضحة، فالهجرة تتمّ من مكان إلى مكان آخر. والمكان لا يكون مفصولًا عن زمانه، فلا بدّ للهجرة أن تحدث في زمان ما. ثمّة أسئلة كثيرة تثار هنا: من هو هذا الذي وصفه بالدوريّ؟ ولماذا؟ ولماذا يستخدم "الدوريّ" مرّة أخرى في عنوان هذا الكتاب، وهو الذي كان قد عنونه لمجموعته القصصيّة الأولى "نكبة الدوريّ"، والذي يشتمل عليه هذا المؤلَّف أيضًا؟ ثمّ متى كانت الهجرة ومن أين وإلى أين؟ ولماذا؟ ولمّا كان الدوريّ على صعيد التركيب عنوانًا اسميًّا يتألّف من اسم معرفة موصوف بمعرفة، فإنّنا بالضرورة سنسأل لماذا يستخدم اسم معرفة وليس اسم نكرة؟ ولماذا وصفه بالمهاجر وليس بنعت آخر؟ كما أنّ هذا العنوان يدلّ على نقص في التركيب النحويّ، فإمّا أن يكون الدوريّ خبرًا لمبتدأ محذوف، أو أن يكون الدوريّ مبتدأ وخبره محذوف. فهل الدوريّ المهاجر هنا هو الكاتب سعيد نفّاع نفسه؟ أم يقصد به الإنسان الفلسطينيّ بشكل عامّ؟ وهل الهجرة مجازيّة معنويّة هنا، فتعني الغربة عن الذات والمكان معًا؟ لا شكّ في أنّ هذه الأسئلة تخدم المعنى، وتجعل القارئ متيقّظًا وفعّالًا في عمليّة التواصل الأدبيّ. كما أنّ العنوان مقصود، ويقصد التعريف والتخصيص بالوصف، كما يقصد التمثيل والاختزال. في العنوان إيحاءات تاريخيّة تحمل القارئ إلى حدث وقع في حقبة زمنيّة تاريخيّة عايشها الشعب الفلسطينيّ، ولا يزال يعيش تأثيرها، وهي تمثّل تاريخه دون غيره من الشعوب. وإذا اختار الكاتب عنوان "الدوريّ المهاجر"، فإنّه بالضرورة يؤكّد على مفردات النكبة والهجرة والتهجير والرحيل والنزوح والغربة، وكلّ ما تحمله الهويّة الفلسطينيّة من هذه المفردات.

[1] للمزيد انظر: (حمد، 2011، 160-170).

يؤكّد مفهوم الهجرة بالضرورة على حركة انتقاليّة لا إراديّة وغير اختياريّة، بل هي حركة تفرض على صاحبها فرضًا وقسرًا، وليس طوعًا. تعني الهجرة الرحيل عن مكان يحمل معاني الأمومة والرحم والوطن، وهي لا بدّ تشتمل على معنى الرحيل من البلد الأوّل/ الوطن الأمّ والتخلّي عنه إلى مكان "آخر" بغرض الاستقرار فيه. لا تكون الهجرة بالمشيئة التامّة وبدوافع الرغبة الخالصة. إنّها رحيل. والرحيل لا يكون إلّا في ظلّ قهر واضطهاد سياسيّ أو اجتماعيّ أو اقتصاديّ أو نفسيّ. ينطوي العنوان على دلالات اللا استقرار والانتقال من مكان إلى مكان بدوافع قاهرة وضاغطة. حين تتمّ الهجرة يمسي المكان "الأمّ" الأوّل من طيّات الماضي، أمّا الآخر، "المَهْجَر"، فقد يلفّع بمستقبل ملبّد ضبابيّ. بينهما صراع ونزاع: أيّهما أقدر على سحب الإنسان المهاجر وامتلاكه؟ فهل يكون المهجر أكثر قدرة على صنع الإنسان من جديد، فينجح في سلب ماضيه منه، ومصادرة حقّ الأمومة والوطن من ذاكرته، أم أنّ النسيان عاجز عن امتلاك المهاجر وسلب ماضيه، وعندها يأبى المهاجر أن ينسى ويحضر الغياب ليمسي حضورًا حاضرًا؟ في مفهوم "الهجرة" هناك رحيل ورحلة وانتقال وفقد. لكنّ "الرحلة" هنا ليست رحلة بالمفهوم الطبيعيّ للكلمة، بل هي أقرب إلى مفهوم الرحلة المادّيّة التي تهيمن مثلًا على نصوص أدب السجون. هذا إذا كان الانتقال لفترة معيّنة محدّدة. يشير مفهوم الرحلة في أدب السجون ومنذ البداية إلى أنّ علاقة السجين بالمكان علاقة مؤقّتة (الباردي، 2002، 233)، وقد تكون الهجرة كذلك. لكنّهما قد تكونان أبديّتين، فلا يعود المهاجر إلى وطنه، ويبقى في المهجر حتّى يغلبه الموت. وكذلك السجين الذي يقضي حياته كلّها خلف القضبان. وقد يتحوّل المهجر إلى سجن معنويّ وإلى منفى. إنّ انتقالهما لا يحمل معنى الرحلة الطبيعيّة لأجل البحث والاستكشاف والمتعة. ولا يمكن للسجين أو المهاجر أن يشعر بانتماء خالص ومطلق لهذا المكان، مهما طالت فترة مكوثه فيه. أليست الهجرة انتقالًا قسريًّا إلى مكان ليس هو الوطن الأمّ؟ أليست الهجرة ناتجة عن قهر واستلاب؟ أليس المرء المدفوع إلى الهجرة، والتخلّي عن بيته وأرضه، يسلب منه الاستقرار والطمأنينة والانتماء والألفة؟ يضطرّ إلى الرحيل والتخلّي عن شيء هو ملكه في الأساس؟ إذًا أليست هذه الحالة تتضمّن معاني السجن والغربة وسلب الأمان والحرّيّة؟ إذًا هو معنى التيه والاغتراب ذاته، وليس المهجر/

المنفى أكبر أو أشدّ اتّساعًا من الزنزانة دائمًا. قد تضعنا هذه الأسئلة إزاء مفهوم الوطن، فما هو الوطن؟ هل هو الأرض ومكان الولادة أم هو الانتماء أم هو الذاكرة؟ هل وطنك حيث هويّتك؟ وهل تعني الهجرة إلغاءك لوطنك، أو الخروج أو الانسحاب أو التنازل عن الماضي المسكون بالوطن والانتماء للأرض والأجداد؟ تلد الهجرة الغربة والحنين، وفيها تبدأ رحلة البحث عن الذات والخلاص. فهل يبقى الوطن ليعيش في الذاكرة؟ وهل يصبح الوطن بعد كلّ هذا أن تحتفظ بذاكرتك فقط؟

لا شكّ أنّ هذا العنوان يتلاءم مع مضامين القصص، التي تدور حول النكبة وتداعياتها، وأثرها على الفلسطينيّين. الهجرة عدوّ الإنسان المتمسّك بأرضه وبيته، والمنتمي إلى ترابه وتاريخه. هي رحيل عن الوطن، والوطن هو الأمومة والرحم والذاكرة. يكشف العنوان عن جدليّة الحضور والغياب، فالهجرة توحي بالغياب، و"الدوريّ المهاجر" هي قصص عن الذاكرة/ الحضور في ظلّ الغياب، تستعيد الماضي الفلسطينيّ وما ألقته رياح الهجرة/ الغياب. يشير العنوان إلى خسارة الوطن وتشظّي الانتماء، فتكشف القصص عن النكبة والاقتلاع من الأرض والرحيل والشتات. إذا تمعّنا بكلمة "مهاجر" نجدها بصيغة اسم الفاعل، أي يدلّ على صاحب الفعل. ممّا يعني أنّه هو من هاجر. فهل ينتقد الكاتب من فرّط بأرضه؟ "أرضك هي عرضك.. حدا يترك عرضه؟" (الحائل ص88)، "الذي يطالب بالأرض لازم يشتغل بالأرض، ما يهملها، من يوم ما عجّزنا الأرض بارت، والبلّان والعلّيق أكلها... حتّى تدافع عن الأرض اشتغلوا فيها لا تهملوها.. الأرض إن ما ارتوت من دمّك وعرق جبينك عمرك ما تشعر بحبّها، وتفدي روحك في الدفاع عنها" (هكذا ردّ أجدادنا، ص77). نعم ينتقد، لكنّه من جهة أخرى يدرك أنّه في حالة الفلسطينيّ لا نتحدّث عن هجرة بالإرادة أو طواعية وبرغبة، فالقول الذي روّج: "الفلسطينيّون باعوا أراضيهم وهاجروا" ليس هو الحقيقة، ولذا كانت الهجرة هنا قسرًا وبالإكراه.

إنّ تكرار عصفور الدوريّ عند الكاتب، وتوظيفه هنا مرّة أخرى كعنوان للأعمال الكاملة يؤكّد على أنّ الدوريّ يشكّل موتيفًا ورمزًا. ولماذا عصفور الدوريّ بالذات؟ الدوريّ عصفور

منزليّ، وهو نسبة للدور أي المنازل والبيوت، ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بموطن البشر وحقولهم الزراعيّة، ويتكاثر في المناطق السكنيّة التي تحتوي على الكثير من الأشجار أو الغطاء النباتيّ. وهو من أكثر العصافير التي نراها في قرانا وقريبة من بيوتنا. إنّه طائر اجتماعيّ يعيش في مجموعات. يمتاز بالذكاء والحنكة والنشاط وكثرة الحركة.[1] والعصفور طير، والطير رمز للحرّيّة، حرّيّة التنقّل والحركة واختيار العشّ وبناء البيت بلا خوف، وحيث يكون الأمان. توحي الهجرة في العنوان إلى الشعور بالحنين للعودة إلى دفء المكان حيث الأشجار الخضراء المورقة والأعشاب، وحيث الطبيعة تزدان بالربيع. وهذا ما يؤكّده الرسم على الغلاف والذي سنأتي على تحليله لاحقًا. لذا يشكّل "العشّ" معادلًا موضوعيًّا للإنسان الذي هاجر بيته ووطنه، فيمتلئ حنينًا ولوعة ودفء الذاكرة. "إنّ العشّ يرتبط على الفور بصورة البيت البسيط" (باشلار، 1984، 102-106)، دفء المكان وحميميّته. "العشّ/ البيت هو المأوى الطبيعيّ لوظيفة السكنى. إنّنا لا نعود إليه فقط، بل نحلم بالعودة إليه، كما تعود العصافير إلى أعشاشها والحمل إلى الحظيرة. علامة العودة هذه تسم عددًا لا حصر له من أحلام اليقظة. وهو خلال الحلم يلغي كلّ غياب" (ن.م، 106). إنّ البيت المفقود يدرك هنا عبر إمكانيّات الحلم، فالخيال كما يقول باشلار يساعدنا على المواصلة (ن.م، 110). "وعلى الرغم من أنّ العشّ هشّ، إلّا أنّه يدفعنا إلى أحلام يقظة الأمان. فهل كان يمكن للعصفور أن يبني عشّه لو لم يكن يملك الثقة بالعالم؟" (ن.م، 109).

إذا عدنا إلى الفلسطينيّ المهاجر الذي نُكب وأجبر على ترك بيته، فإنّ بيته سيصبح صورة للحنين والألفة المفقودة. وكما الطير يعود ويجدّد عشّه دائمًا، وتصير الشجرة وطنًا لهذا العشّ، هكذا يحلم الفلسطينيّ المهاجر ببيته، ولا يزال يحتفظ بمفتاحه. وكما الدوريّ، العصفور البيتوتيّ المنزليّ، لا يستطيع أن يعيش بعيدًا عن المناطق المأهولة بالبشر وذات الغطاء النباتيّ، كان رحيل الفلسطينيّ عن بيته ووطنه كمن انتزع من رحم عشّه. إنّ البيت هو مكان الألفة والأمان بالمعنى الباشلاريّ، وعندما نبتعد عنه نظلّ دومًا نستعيد ذكراه.

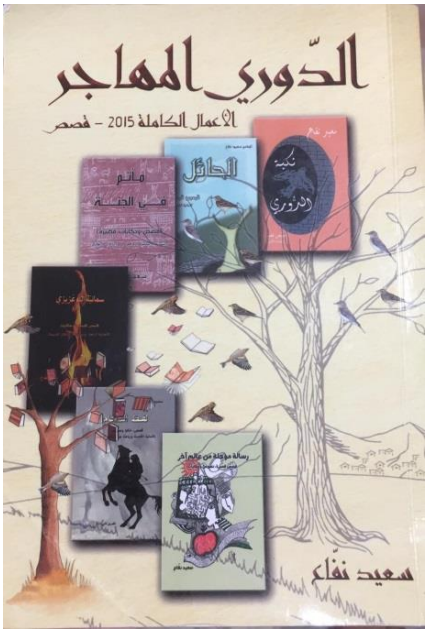
[1] موقع محميّات: "الدوري البلدي" : http://www.mahmiyat.ps/ar/floraAndFauna/175

وكأنّي بالفلسطينيّ الذي أمست حياته بوتقة من الحنين وألم الذاكرة يقول: ليتني كنت طيرًا فأتنقّل كما أريد وأعود؛ لأرتبط بأرضي بحرّيّة! إنّ "نكبة الدوريّ" التي تحولّت هنا إلى "الدوريّ المهاجر" تؤكّد على أنّ الكاتب مصرّ على مفردات النكبة والهجرة، وكيف لا وهي مفردات وثيقة الصلة بحياة الفلسطينيّ وتاريخه؟ الفلسطينيّ الذي يعيش النفي والاغتراب في وطنه حيث بقي، مهدّدًا بالنكبة وصراع البقاء. بينما يعيش الجزء الآخر منه في الغربة خارج الوطن؛ يعيش تشظّيًا وحنينًا وانشطارًا في البحث عن الوطن والهويّة. إنّ الانتماء والألفة والأمان المفقودِينَ تحوّلوا في الوطن المتبقّي إلى غربة واغتراب وتشرذم.

ليست الهجرة هنا بعيدة عن كونها معنويّة كذلك. وأقصد هجرة الذّات في ظلّ تشظّي الهويّة والاغتراب والقلق وصراع الانتماء، الّذي يعيشه العربيّ الفلسطينيّ في إسرائيل. في مجتمع عربيّ محافظ تقليديّ يشرذمه العنف والتمييز العنصريّ والطائفيّة والأعراف البالية، مأزوم بواقعه الثقافيّ وبتابوهاته السياسيّة والدينيّة والاجتماعيّة. كلّ هذا ليس إلّا خلاصة النكبة وتداعياتها، خلاصة سلب الوطن هويّته حتّى بات غريبًا عن أبنائه ويضيق بهم. بات وطنًا مشروخًا يعيش الفلسطينيّ فيه لاجئًا وغريبًا. ولعلّها مشاعر تفاقمت لدى نقّاع؛ كيف لا وهو المثقّف الذي يدرك الواقع بوعي أعمق وحسّ أشدّ؟! سعيد نقّاع يدرك أنّ "الإنسان الفلسطينيّ ما زال يتخلّق بثقافة الصدام الطائفيّ والعائليّ والقبائليّ والحزبيّ والجندريّ والاجتماعيّ والفقهيّ. وما زال هذا التخلّق يزداد خسّة ووضاعة يومًا بعد يوم. حين يهجو الأديب فإنّه يفصح عن حزن وينفث سخطًا.. لا حياد في الأدب ولا حياد مع الأدب" (طه، 2019، 26). هكذا، تتلوّى ذات نقّاع ويسكنها القلق، فتسعى إلى الهجرة نحو الخلاص. ويضيف إلى هذا تجربة السجن، فهو الكاتب الذي سجن وسلبت منه حرّيّته، فيرمز بالدوريّ إلى الحرّيّة كتضادّ للسجن. وكأنّي بالكاتب يشعر بالنفي والغربة في الوطن، في وطن لم يعد "ذاك الوطن"، مدركًا معنى أن تحضر في المكان وتُنفى بالروح والزمان. أن تعيش في وطنك جسدًا، لكنّه هو "وطنك" الذي يغيّبك روحًا وزمنًا. أو لعلّها مشاعر تجمع كلّ ما سبق مع قلق وجوديّ إنسانيّ.

على الرغم ممّا يكشفه العنوان من هجرة كمفهوم سلبيّ، أو لربّما الهجرة كمفهوم وقائيّ وحماية للذات، إلّا أنّ توظيف الطير فيه يكشف عن دلالة الشغف بالحرّيّة كمؤشّر على شغف بالحياة، وشغف بالكتابة التي تمنح معنى الحياة. إنّ الأدب نفسه هو واقع حرّ. هو انحياز روح الكاتب التي لا تزال تهفو إلى الحرّيّة والعدالة والكرامة. فهل غادر الكاتب السجن ولم يغادره السجن؟! لقد عمّق السجن الإحساس لديه بالسلب والاغتراب فأصبح توّاقًا للحرّيّة، الحرّيّة بكلّ معانيها الجسديّة والمعنويّة. ثمّة عطش لديه نحو الخلاص والسكينة. ولعلّه وجد بالطير معادلًا موضوعيًّا لحالته هذه، فالطيور هي التي توحي بالمعنى الحقيقيّ للحرّيّة ورفض الانغلاق والسجن. فهل هو السعي للبحث عن حياة أفضل والهروب من الواقع القاهر الصادم؟ وإذا كان الأمر كذلك، فإنّنا نجد في جملة العنوان تضادًّا، الشيء وضدّه. في العنوان تضادّ بين الدوريّ المتمسّك ببيته، البيتوتيّ، المقيم بوطنه، والمهاجر الراحل. إنّها جدليّة الانتماء للوطن والغربة فيه، عشقه والثورة عليه، لا لأنّه يكرهه أو ينقم عليه، بل لأنّه يستفزّه ويثوّره، وهو قلق عليه، ملتاع لوجعه. ينشد الكاتب استبداله وبناء واقع أفضل. من ذاق السجن لا بدّ للكتابة أن تصبح لديه فعل حرّيّة وفعل حياة في مواجهة ذاكرة السجن والتهميش. هكذا، قد يقصد بالهجرة ضرورة الرحيل عبر الورق وبين صفحات الكتب وإلى عالم الإبداع، لا ليرحل بلا عودة، بل ليحيي الوطن بهويّته الحقيقيّة، ليستحضر الذاكرة ويسجّلها، وليؤكّد على الحقّ ويقول الحقيقة. هناك حيث الوطن الأصيل الحقيقيّ يقيم في الذاكرة. وهو التحرّر، الذي يتوق إليه، رافضًا كلّ القيود الأدبيّة والجغرافيّة والسياسيّة والدينيّة والاجتماعيّة، ففي الكتابة سيجد مكانه الحرّ.

3.2 عتبة الغلاف:



تشكّل لوحة الغلاف بتصميمها ورسوماتها وألوانها عتبة هامّة، لا تقلّ أهمّيّة عن العنوان، إذ يكون لقاء القارئ مع الكتاب عبر اللقاء البصريّ كذلك. لذا هي عتبة تساعد في إضفاء الدلالة وتكمّلها. تتشكّل لوحة الغلاف من صور لأغلفة الكتب، التي جمعها الكاتب في هذه الأعمال، إضافة الى شجرتين متفاوتتين بالكبر، عاريتين يابستين بلا أوراق، والأرض تحتهما قاحلة بلا أعشاب أو نباتات. إحدى الشجرتين، وهي الكبرى، رسمت بلون رماديّ، لكنّها لوّنت بلون الغلاف، تقف على أغصانها عصافير الدوريّ. أمّا الشجرة الثانية، وهي الصغرى، فلوّنت باللون الترابيّ الأقرب إلى البرتقاليّ، وعلى أغصانها كتب. لون الغلاف الكلّيّ أصفر باهت، يوحي بالخريف حيث تتعرّى الأرض من كلّ معالم الحياة والربيع، فاقدة لونها الأخضر. وهذا يتناسب مع الشجرتين العاريتين اليابستين والأرض الجدباء. يوحي الأصفر بالزوال والشيخوخة والمرض والفناء والموت. والأصفر كذلك إشارة إلى القساوة والتهكّم والسخرية. وهو دليل خيانة وخيبة أمل (عبيد، 2013، 107-114). ولهذا، يمثّل الأصفر أكثر الألوان دلالة

على النكبة. يوحي بالنكبة وتداعياتها على الإنسان الفلسطينيّ والأرض والنبات والطير، وكلّ ما نكب على سطحها وتحته. والأصفر عكس الأخضر هنا، فإذا كان الأخضر يوحي إلى الطبيعة الخضراء، بأرضها الخصبة والبيئة الشجريّة والغطاء النباتيّ النابض بالخصوبة والحياة، فإنّ الأصفر هو إيحاء بالجدب والموت والعواصف والخريف وسلب الحياة. هكذا تمسي لوحة الغلاف أيضًا مجازيَّة رمزيَّة موحية تتناسب مع دلالة العنوان. والسؤال هنا: ما معنى أن يكون هناك رسم لشجرتين، واحدة تقف على أغصانها عصافير الدوريّ، وحولها عصافير، وشجرة أخرى على غصونها كُتب، وبعض هذه الكُتب مفتوحة الصفحات، ترفرف كشكل طائر الدوريّ؟ تحيل لوحة الغلاف إلى المعنى العامّ للقصص، إلى الهجرة والسقوط والزوال والفقدان والنكبة كذلك. فكما تعصف العواصف بالشجر، فتتساقط أوراقها في الخريف، وتزول معالم الحياة، كذلك عصفت النكبة بالوطن، فزالت معالم الحياة فيه. وتشوّه المكان والإنسان على حدّ سواء، فتشوّهت معاني الهويّة والانتماء. وأمسى الدوريّ منكوبًا مسلوب الوطن والبيت والأمان. ولنا أن نذكر أنّ الكاتب قد كنّى عن النكبة والاحتلال بكنية العاصفة كما في قصّة "الوصيّة" (ص 16). وكما تخلو الشجرة من الأوراق الخضراء، والأرض من الأعشاب والنبات الأخضر، فيستحيل بناء العشّ، كذلك هُجّر الفلسطينيّ من بيته ونكبت أرضه. إنّ النعوت المحتشدة في مشهد الطيور المهاجرة الباحثة عن وطن، والتي تحيل إلى مفردات الهجرة والغربة والتعب والإرهاق والرحيل والحنين، ليست إلّا وصفًا لأحوال الذات السجينة المتعبة بالهجرة والفقد، كأنّها تبحث عن مكان تحطّ لتبني فيه أعشاشها ونسلها وبقاءها. هو البحث عن موطن الأمان والدفء في ظلّ أشجار تساقطت أوراقها، فلم تعد صالحة كوطن للعشّ. سلبت الطيور من مكانها بسلب خضرة الشجر والأرض. إذًا هو المرء الباحث عن وطنه/ بيته/ كالطير الباحث عن شجرة مورقة خضراء، يبني عليها عشّه ووطنه.

ينطوي الغلاف كالعنوان على الإيحاء بالمكان. إذ يشتمل على الشجر. والشجر ينبت في الأرض. والأرض مكان. لكنّ الأرض منكوبة تخلو من النباتات والزرع وملامح الحياة، فيمسي الدوريّ منكوبًا مسلوب الحياة. ممّا يعني أنّ لوحة الغلاف كعتبة تتوافق وتتواءم مع

العنوان، لا بل تأتي مكمّلة له. إنّ العنوان، وبما يحمله من هجرة، يدلّ على هيمنة هذا المفهوم على فكر الكاتب وإلحاحه للكتابة عنه، والتي هي في حقيقتها أزمة الواقع الفلسطينيّ بصراعه حول المكان/ الأرض/الوطن. ومن جهة أخرى، وبصورة متضادّة تمامًا، يمثّل مشهد عصافير الدوريّ وهي تطير شكلًا من أشكال الطبيعة، التي تتوق إلى الحرّيّة والحركة ومعنى الحياة. إنّ المشهد الطبيعيّ للعصافير مع الأشجار، يوحي بقوة الطبيعة وسيادتها، فالشجرة بالنسبة للطائر، هي الملجأ والوطن، والعشّ يجسّد امتلاك البيت والأمان. لكنّ الطبيعة المتكشّفة على الغلاف هنا في حالة غير طبيعيّة، فالشجرتان عاريتان وبلا أوراق خضراء، والأرض قاحلة صفراء، بلا أعشاب أو معاني الحياة. إنّه الخريف بألوانه. هكذا يتلاءم اللون الأصفر مع مفهوم الهجرة. واللون الأصفر يتلاءم أيضًا مع لون جدران السجن في قصّة "وعبر النهر": "جدران السجن الصفراء في كلّ زنزانة" (ص117). إنّ الهجرة زوال وإيحاء بالموت. هي عدائيّة المكان الذي يمثّل التساقط والقلع والجدب، معنى الموت والقيد وضدّ الحياة. في هذه اللوحة إدانة للواقع الذي يتضمّن معاني مضادّة للحرّيّة والعدالة والحياة الكريمة. ومن جهة أخرى، يحيي مشهد الطيور الطليقة النشطة، التي ترفرف بأجنحتها، وتطير بحركة حرّة التوق إلى الانطلاق بحرّيّة للبحث عن الطبيعة والاخضرار وذكرى البيت والعشّ. إنّه الحنين إلى الريف باخضراره ونبض الطبيعة فيه. ترمز حالة الطيران ورفرفة الأجنحة إلى التمرّد والتوق إلى مغادرة الفضاء السجنيّ/ المكان العدائيّ نحو نبض الحياة والبعث. إنّه تضادّ واضح بين حركيّة الطير وانطلاقه، وثبات الشجرة ورسوخها في الأرض. ليشير هذا بالتالي إلى مجال متضادّ بين تفاعل الذاكرة، وجدل المكان المسلوب وضياعه. من هنا لدينا تضادّ واضح: ما يوحي بالموت والقحل والرحيل والهجرة والقيد، ضدّ ما يوحي بالحركة والانطلاق والحرّيّة والتحدّي والمثابرة والمقاومة ومعاني الحياة. كما يعكس التضادّ حالة الانشطار والقلق والتوتّر، التي تسيطر على الكاتب ونصوصه. ولعلّه انشطار الانتماء للمكان وأزمة القلق. فهل يقصد بالدوريّ المهاجر ذاته/الكاتب الذي قرّر أن يهاجر إلى وطن الكتابة بعد أن سلب منه وطنه؟ وهل يهاجر عبر حركة الوعي والفكر إلى الأدب؛ ليؤكّد على نكبة وطن وهجرة أبنائه؟ ألهذا جعل الكاتب الكتب عنصرًا من لوحة الغلاف؟ لا شكّ أنّ

الكاتب يؤكّد بتوظيفه للكتب، أنّه يجد في الكتابة حرّيّته أوّلًا، وعبرها يرسّخ الحقيقة، ويُحيي وطنًا سُلب ويُحضر شعبًا غيّب، مثلما يُحضر ذاته المغرّبة ويحييها على الورق. وإلّا فما العلاقة بين الدوريّ والكتب على لوحة الغلاف؟ أو ما الحاجة للكتب هنا؟ يؤكّد الكاتب كذلك، بتعريفه للاسم، أنّ الدوريّ هو الكاتب نفسه، الذي لا يزال يبحث عن "وطن"، يبحث عن الأمان والعدل والسلام والحرّيّة. لعلّ الكاتب الذي دخل السجن لأسباب وطنيّة، ولأجل تمسّكه بانتمائه لوطنه، مدركًا معنى الحبس، بات يكتب بوعي الذات السجينة المجرّبة من جهة، ثمّ بوعي الذات المقيّدة بالوطن المسلوب من جهة أخرى. حبّ الوطن قيد وحبس، وخاصّة لذلك المثقّف الذي يدرك أنّ مجتمعه عليل يعاني، وواقعه صادم مقلق. يحمل وطنه المغيّب في فؤاده وروحه، معلنًا أنّه سيقاوم بالكتابة والإبداع. وهذا ما يعنيه وجود الشجرتين، شجرة الكتب وشجرة الوطن. ترمز الشجرة الكبرى برأينا للوطن، تدلّ على ما أصابها من عاصفة "النكبة"، التي جرّدتها من لونها الأخضر، وأغصانها وأوراقها وثمارها. أمّا الشجرة الصغرى فهي رمز للكاتب المتشبّث بوطنه، بجذور شجرة راسخة في ترابها، وعلى فروعها الكتب، وهي خلاصة إبداع الكاتب الملتزم بقضايا وطنه وشعبه، المحافظ على عهده. الكتب هي الواقع الحرّ الطليق، ولربّما الوحيد، الذي يعيشه الكاتب في ظلّ وطن قيّد بأسوار من الغربة والاغتراب. ولذا رسمت الكتب في لوحة الغلاف مفتوحة على شكل طيور ترفرف كدلالة لحرّيّة الكاتب وإبداعه. حين يشعر الكاتب بأنّه الغريب وسط ما يحيطه، يرتحل إلى وطن، ووطنه هو الكتب والإبداع. يبحث عن وطن في الكتابة؛ ليقيم فيه، تمسي اللغة وطنًا له، وفيها وعبرها يستعيد وطنه المسلوب. اللغة رحم يتجسّد فيه الجوع إلى الوطن، للسفر إلى الماضي والذاكرة والحنين والمستقبل. إنّ الكاتب، في فكره وخياله، قادر على مجاوزة واقعه، والتحرّر من قيوده. تتحوّل حياته الشخصيّة، ورؤياه وتجاربه الذاتيّة إلى مادّة أدبيّة، يكتبها، ويترجمها، على ورق بحرّيّة، طالما أنّ الواقع لا يحقّق له ما يحلم به، وكأنّه يستحضر ما سلب ويستعيد ما أنكر. في الكتابة ولادة، يلد فيها الكاتب الشوق إلى الحقّ والحقيقة والعدل. إنّ الكتابة هنا فعل انتقام واستعادة ما سلب. ولعلّ هذا ما يدلّ عليه لون جذع شجرة الكتب ولون الكتب نفسها، إذ لوّنت كلّها باللون البرتقاليّ

الترابيّ، والترابيّ لون الأرض ولون التراب، والتراب هنا تراب الوطن، وهذه الشجرة مع الكتب تشير إلى الكاتب، وكأنّه يريد القول إنّه متمسّك بأرضه، مخلص لها. والبرتقاليّ هو لون النار والشمس، وهو رمز الحرّيّة السّياسيّة والثّورة ومقاومة الظّلم والاستبداد. وهو لون يغري بظفر معرفيّ وروحيّ وبالنفس الملهمة (صالح، 2012، 220-221). الأمر الذي يفسّر اختيار الكاتب لهذا اللون، بخلاف اللون الأصفر للشجرة الثانية العارية. إنّه يدلّ على ثورة الكاتب وتمرّده. وهنا يتحقّق تضادّ آخر: البرتقاليّ بمعناه الموحي إلى المقاومة والثورة والحرّيّة، ومعنى الحياة ضدّ الأصفر الموحي إلى الموت والزوال والهجرة والاستسلام. إنّ "الهجرة" هنا، وبهذا المفهوم، إيجابيّة ضروريّة وقائيّة لحماية الذات، من قوة السلب والاستلاب والنسيان. وهذه الهجرة تتحقّق وتنفّذ عند أولئك الذين يرفضون القيود، وسعيد نفّاع "يرفض القيود" ويرفض أن يكون كالآخرين، مقرّرًا "الرحيل والهجرة" عبر الأدب، "فقلمه لا يبالي بالقوالب، وإن أتى بها الأوائل، وإن اجترّها الأواخر"، وهذا ما أقرّه على الغلاف الأخير لروايته الأولى "وطني يكشف عريّي" (نفّاع، 2016).

3.3 العناوين الداخليّة:

تعدّ عتبات العناوين الداخليّة عمليّة ميتاقصّيّة أخرى، وهي عناصر دلاليّة لا يمكن تجاهلها أثناء دراستنا لفضاء النصّ؛ لأنّها جزء من الدلالة، وعنصر مكمّل للمعنى. كما أنّها نابعة من مقصديّة "التصفيط والسهسلة". يوزّع الكاتب قصصه التي كان قد نشرها في ستّ مجموعات سابقة، ضمن فصول اختار لها العناوين التالية: نكبويّات، ترابيّات، سجنيّات، صابريّات، عربسطينيّات، وجدانيّات، قرويّات ومحكيّات. من يتمعّن بهذه العناوين يجد أنّه يسعى لربطها أوّلًا بالمكان/ الوطن، فالوطن أرض وتراب (ترابيّات) وقرية (قرويّات)، وهذا الوطن هو فلسطين وجزء من العالم العربيّ (عربسطينيّات)، والوطن هو الإنسان مثلما هو أرض، والإنسان وجدان ومحكيّات، والمحكيّات تحكي عن الإنسان في المكان والزمان، عن نوادره وعلاقاته مع الوجود (وجدانيّات ومحكيّات وصابريّات)، والإنسان يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمكان والوطن، ووطن الإنسان الفلسطينيّ تعرض إلى نكبة (نكبويّات)، وفداء لأجله

دخلوا السجن (سجنيّات). لا شكّ أنّ هذه العناوين تقوم بفعل توجيه وترشيد واختزال للمعنى، مثلما يرى طه، وهي بلا شكّ تشير بوضوح إلى مضامين القصص. في قصص النكبويّات يتناول نكبة الأرض ومصادرتها وسلب البيت كقصّة "البيت المهجور" (ص9)، "الوصيّة" (ص16)، "عندما تكلّم الزيتون" (ص 22) وغيرها. في قصص ترابيّات يتناول قيمة الأرض ومصادرة السلطات الإسرائيليّة، كمصادرة 15 ألف دونم من أرض "بيت جن"، قرية الكاتب نفسه، في قصّة "الرشّاشات المسروقة" (ص 69). أمّا عربسطينيّات فهي قصص تناقش أوضاع العرب الفلسطينيّين المهجّرين خارج الحدود وأهل الجولان المحتلّ مثل "زيارة عبر الأسلاك"، وقصّة "عرس وراء الحدود" (ص175). في قصص وجدانيّات يسلّط الضوء على القيم الوطنيّة والأخلاقيّة والانفعالات، كمشاعر القلق واللااستقرار والاغتراب، التي يعيشها الفلسطينيّ في الداخل، كالتمييز ضدّ الأقلّيّة العربيّة، وعدم التوظيف بلا "واسطة" في قصّة "وأخيرًا وجد الطريق" (ص 199). لكنّ هذه القصص، لا تخلو أيضًا من تناول أثر الاحتلال وسياسة السلطة. أمّا في قصص صابريّات فيوظّف الكاتب "الحمار"، وهي سبع قصص. نلاحظ في هذه القصص أنّه يوظّف "الحمار" في خمسة عناوين من أصل سبعة. ممّا يعني أنّ الحمار يشكّل موتيفًا في العناوين أيضًا. يلقّب الحمار بأبي صابر؛ لذا يعنونها بصابريّات. يلعب الحمار دورًا هامًّا ومركزيًّا في هذه القصص، كقصّة "الرئيس والحمار" (ص155)، و"ورق الدخان الشاميّ" (ص160). يرمز كما هو معروف في ثقافتنا إلى الغباء وانعدام الحنكة، ويقصد باللقب عادة التحقير والسخرية، خاصّة حين يخاطب صاحب العمل اليهوديّ العمّال العرب "خموريم" بقصد إهانتهم وإذلالهم. لكنّه يعرف بصبره وجلده وتحمّله وقوّته، فيعتمد الفلّاحون عليه ولذا هو يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالفلّاح والأرض والزراعة، وكلّ هذا من ملامح الوطن/ المكان الفلسطينيّ.

4. في ملامح الشكل الفنّيّ:

4.1 عتبة المقدّمة- "بعد بكّير":

قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة العتبات، فكما أنّنا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته. تمثّل عتبة المقدّمة، والتي تلي عتبة الإهداء والفهرس، عتبة هامّة في مساعدة القارئ على إيضاح مضمون الكتاب وبيانه قبل الشروع بالقراءة. يخصّ الكاتب القارئ في هذه المقدّمة، فالقارئ هاجسه مثلما يكشف في الغلاف الأخير لروايته "وطني يكشف عريّي". ولأنّ القارئ هاجسه يحرص على تنبيهه وتوجيهه وإخباره. في هذه المقدّمة يكشف الكاتب عن اختياره لشكل كتابه الفنّيّ ومبناه. يعبّر عن موقفه، موضّحًا رؤيته ونهجه وأفكاره واستراتيجيّة تفكيره في كتابة هذا المؤلّف، مشيرًا إلى أنّ كتابة هذه المقدّمة أمر ضروريّ ومهمّ للقارئ حتّى يدرك مقصده من وراء هذه "اللملمة". يخاطب نفّاع القارئ مباشرة، كأنّه يجيب عن سؤاله غير المسموع: لماذا "لملم قصصه الممتدّة من الأعوام 1971 إلى 2015م، "وإن كان بعد بكّير"، وهي القصص التي كانت قد رأت النور على صفحات الكثير من الصحف والمجلّات محلّيًّا وإقليميًّا ولاحقًا في ستّ مجموعات"، فيقول: "ألملمها في هذا الكتاب، وقد ذيّلته برؤية مجموعة من النقّاد، الذين تناولوها، ورؤيتي للنقد": "ولكنّها لملمة من نوع آخر، لم "أصفّطها" زمنيًّا ولا حسب ورودها في المجموعات، وإنّما حسب موضوعات من "عنديّاتي"، مشيرًا تذييلًا إلى شهادات ميلادها حيث تأتّى. لن أخفيك، عزيزي القارئ، الهدف والغرض من وراء ذلك، فإنّي أطمح كما كلّ كاتب أو شاعر أن "أسهسل" لك طريق الوصول إن أردت أن تسير إليها، وأتمنّى ذلك من صميم قلبي" (ص5). إنّ هذا الكتاب الذي نشر عمليًّا في ستّ مجموعات قصصيّة، لبس حلّة جديدة، تحت عنونة جديدة مغايرة. هكذا يستمدّ هذا الكتاب أهمّيّته، ليس فقط من قصصه، التي قرئت خلال سنوات سابقة، بل من وضعه في سياق كتاب ذي عناوين جديدة مغايرة، وترتيب مختلف، و"تصفيط" آخر، يحمل رؤية تختلف عمّا وجدت فيه النصوص الأصليّة، والعناوين التي حملتها سابقًا. وكون هذه المقدّمة مهمّة لتوضيح

هذه اللملمة أو "التصفيط"، فإنّ القارئ عليه ألّا يتجاهل هذه العتبة؛ لأهمّيّتها لفهم مقصديّة الكاتب، لا بل لفهم دوافع استراتيجيّة الكتابة، وجمع القصص كلّها، تحت مظلّة هذا "التصفيط والسهسلة". كلّ هذا هو فعل ميتا يعكس رؤية نقديّة أخرى للكاتب، ممارسة نقديّة قبليّة توحي بقراءة جديدة، قام بها نفّاع لقصصه، ثمّ بـ"تصفيطها" وتجميعها، تحت عناوين مختلفة تحمل قاسمًا مشتركًا بين مجموعة من القصص. لقد كان سعيد نفّاع في مؤلّفه هذا ناقدًا بقدر ما كان كاتبًا، لا بل كان الناقد الأوّل لنصّه. وفي هذا ميتاقصّ واضح. ينتقد إبراهيم طه هذا "التصفيط"، فيقول: "إنّ جمعها بهذا الشكل تحت عنوان "الدوريّ المهاجر" وبهذا الشكل ليس إلّا "تصفيطًا" نمطيًّا لم يراع فيه الكاتب امتدادها الطوليّ، بعثرها وألغى تراتبها وتتابعها ليعيد ضبطها بقواسم مضمونيّة مشتركة"، وبهذا الشكل هو "ضلّ وأضلّ". ""التصفيط" النمطيّ أو التنميط "التصفيطيّ" هو ممارسة نقديّة ذاتيّة لاهثة". "التنميط أداة إجرائيّة لمواصلة السيطرة على النصّ، وتكريس نسق التوصيل.. تنميط القصص في قوائم مضمونيّة، أو فكريّة، هو محاولة بريئة في دالّها القصديّ، خبيثة في مدلولها.. هو محاولة "لسهسلة" الأمور أمام القارئ ومنحه طرف الخيط" (طه، 2019، 27-29). "سعيد نفّاع يجرؤ على "التصفيط"، و"التصفيط" فعل لأنّه ليس حدثًا عارضًا عابرًا، بل تسبقه مواقف ونوايا. ما يفعله نفّاع في فعل هذا "التصفيط" هو فعل تسمية، أو بتعبير أدقّ هو فعل عنونة، والعنونة من آليّات الاختزال. والاختزال تجنيد للمعنى وحشد للحقيقة" (ن.م، 28). ولا شكّ أنّنا نوافق طه، ونؤكّد أنّ "التصفيط" بهذا الشكل، هو محاولة قبليّة نقديّة منه، تدلّ على قراءة مقصودة تفضح تفكيره، وتفرض على القارئ توجّهه، كما يراه هو، ووفقًا لرؤيته. فيسيطر على عمليّة القراءة ونهجها واستراتيجيّتها، وبصورة قبليّة تجعلها عمليّة موجّهة استهلاكيّة، لا تفاعليّة. إنّ جمع عدّة قصص في باب معيّن، تحت عنوان يختزل المضمون، ويشير إلى القاسم المشترك، يوحي بسعي الكاتب إلى سيطرته على عمليّة القراءة وتوجيهها، وإنتاج التأويل قبل القارئ، فيتجاوز دوره ككاتب، ويسلب من تفاعل القارئ مع النصّ، في عمليّة التواصل الأدبيّ، لا بل قد يحتكر المعنى والدلالة والتأويل، في فعل التملّك والسيطرة. فإذا كان القارئ هاجسه، فإنّه

يبدو بفعله هذا محتكرًا له، سالبًا منه حقّه في القراءة، وحرّيّة فعلها. ممّا يعني تفاقم حدّة هذا الهاجس وتماديه، إلى فعل التملّك والتحكّم بنظرة أبويّة مسيطرة. يحاول "السيطرة على طرق إنتاج المعنى/ الحقيقة/ المعرفة وطرق الاستهلاك الثقافيّ على حدّ سواء" (ن.م، 29). و"القراءة على قراءة هي فعل توجيه وترشيد بالإضمار المستتر أو الالتفافيّ. وهو فعل أبويّ يحتفظ نفّاع من خلاله بحقّ الكتابة والقراءة، بحقّ الرأي والرأي الآخر. وهذه هي من الآفات الأدبيّة". "يسعى نفّاع بهذه المحاولات الاقتحاميّة إلى إحياء القصد باللغة وإماتته بالتأويل" (ن.م، 28).

4.2 في عتبات القصص- البدايات:

يعتمد الكاتب كذلك على العتبات في بدايات عدد من قصصه؛ ليشير إلى "تقليديّتها" كقصّة، "أو – فورتونا وصديقتي" حيث يبدأها بعتبة: "قصّة غير تقليديّة من وحي الـ 8 من آذار يوم المرأة" (ص 246)، وقصّة "حديث القهوة": "قصّة غير تقليديّة" (ص 312)، أو مؤكّدًا على "واقعيّتها" كقصّة "الموت المهزوم": "قصّة ربّما تكون حقيقيّة!"، وقصّة "بئر الخشب": "قصّة قد تكون بعض تفاصيلها واقعيّة" (ص45)، قصّة "بنت الرئيس..": "قصّة... واقعيّة على ذمّة الراوي" (ص166). أمّا في قصّة "أبو حمّاد يفشل في عودة مهجّري شعب" (ص26) فيبدأ بجملة: "أيّ تشابه بين شخوص هذه القصّة والواقع هو ليس صدفة". في هذه العتبة "يقلب الكاتب التعبير ويكسر المألوف الرتيب في توظيفه" (ن.م، 41). وفي بعض القصص يستهلّها بعتبات إهداء، كقصّة "عرس وراء الحدود" من عربسطينيّات: "إلى المشرّدين في هضاب جنوب لبنان..." (ص175)، وقصّة "زيارة عبر الأسلاك": "إلى أهل الجولان المحتلّ" (ص 179). وأحيانًا يوظّف العتبات؛ ليشير إلى جنسها الأدبيّ، كقصّة "ظريف بلدنا يحرم الرفيق (ح) القيادة: "على ذمّة ظريف بلدنا.. قصّة!" (ص302)، وفي قصّة "مشمشتنا الشاميّة": "قصّة.. من وحي حزيران" (ص189). أمّا قصّة "مع سيدي بخير ومع ستّي بخير" فيستهلّها بعبارة: "لا تسمّها قصّة إن شئت" (ص 230). إنّ الاستهلال بهذه العبارات يعكس هاجس نفّاع النقديّ ويكشف عن شخصيّة الناقد فيه، وانشغاله بالشكل الفنّي وقواعده.

كما يكشف عن توتّر بين النصّ والنوع، بين الالتزام بالشكل وقواعده ومحاولات هتكه والتمرّد عليه (ن.م، 37-41). ينشغل نفّاع بمسألة الجنس الأدبيّ وضوابطه، لكنّ نوازعه وميوله لرفض القيود، تدفعه أحيانًا نحو محاولات الثورة على النوع، وانتهاكه، وتقويض مسلّماته. إنّ هذه المحاولات نحو انتهاك الشكل التقليديّ، تعكس محاولاته للوصول إلى موازٍ على صعيد الواقع، للتمرّد على الواقع، بتمرّده على الشكل. هو قلق على صعيد الشكل، وهويّة النوع، مثلما هو قلق على الهويّة الفلسطينيّة. هو قلق على صعيد الوجود والواقع. إنّه التوق إلى الانطلاق، وكسر القيد والحرّيّة. هكذا تكشف العتبات والعناوين عن ميتاقصّيّة جليّة، والميتاقصّ هو "القصّ الذي يشتمل تعليقًا على هويّته السرديّة (حمد، 2011، 20). هو الكتابة التي تقدّم نقدًا وتأمّلًا ذاتيًّا لعمليّة الإبداع، فتموضع نفسها على الحدّ الفاصل بين القصّ والنقد، كما تطرح أسئلة حول العلاقة بين القصّ والواقع.[1] هذه العتبات والتي يرى إبراهيم طه أنّها "تؤدّي بعضًا من وظائف "السهسلة" (طه، 2019، 32)، هي ممارسات نقديّة توجّه قراءة الكتاب ومفاتيح الدلالة.

5. في جماليّات فنّيّة أخرى:

يلاحظ القارئ اختلاف القصص من حيث الجماليّات الفنّيّة والأسلوب. فلمّا كانت تجمع ستّ مجموعات قصصيّة، نشرت على امتداد ما يتجاوز أربعة عقود، فلا بدّ أن تكشف تفاوتًا واضحًا في جماليّات الكتابة؛ "بعض القصص نمطيّة تقليديّة حسب مواصفات الموديل الأبويّ الصارم في مادّتها وخطابها الجماليّ. وبعضها استحداث جميل على كلا المستويين المادّيّ والجماليّ" (ن.م، 25). يرى إبراهيم طه أنّ هذه التجربة القصصيّة تكشف عن مرحلتين: "مرحلة القصّة الحكائيّة الدراميّة، هي مرحلة السرد الصائت في السبعينيّات والثمانينيّات، ومرحلة القصّة الفلسفيّة الحواريّة، هي مرحلة السرد الصامت، في العقدين الماضيين" (ن.م،

[1] تؤدّي الميتاكتابة إلى انتهاك الأجناس الأدبيّة السّائدة، إذ تشير إلى أنّ الجنس الأدبيّ لم يعد نقيًّا، بل تمزج بين الكتابة الإبداعيّة والنّقد. وفي هذه الحالة يصبح للكاتب/ الكاتبة وظيفتان: إضافة إلى دوره ككاتب عليه أن يكون ناقدًا انظر: (Taha, 2007, 212)

44-43). تتنوّع القصص إلى ثلاثة أنماط من الكتابة: (1)الحكائيّة الخالصة، وهي مكتوبة حسب الأصول الأبويّة للحكاية، ولأنّها محتشدة بالنوادر والقفشات الغرائبيّة والمواقف العجائبيّة، التي تميّز مجتمعنا الفلّاحيّ، خصوصًا القرويّات والسجنيّات. (2) "الحكافيّة" نمط تداخليّ بيني توفيقيّ يجمع بين الحكائيّ والفلسفيّ في كيان واحد. (3) الفلسفيّة الخالصة، والتي ينتقل فيها نفّاع من سذاجة الحكاية إلى عمق التراشق الذهنيّ في القصّة الفلسفيّة" (ن.م، 31). في قصص ذات النمط الفلسفيّ يستدعي النصّ القارئ في علاقة حواريّة، ممّا يعني أنّ الكاتب يتخلّى عن دوره السلطويّ وسلطته الأبويّة، لا بل يفسح المجال "لموت المؤلّف"، مثلما يقول رولان بارث، ويصادر العمليّة الإبداعيّة منه، وينقلها إلى القارئ. بهذا المفهوم يرفض النصّ أن يضطلع بوظيفة الإيصال ذي الاتّجاه الواحد، ويرفض القارئ الاكتفاء بمهمّة التلقّي السلبيّ (طه، 1993، 95). هكذا يجمع الكاتب في أعماله الكاملة بين النموذج الأبويّ الكلاسيكيّ، والاعتماد على الحداثة وما بعدها، فيجاور بين نقيضين متناقضين. الأمر الذي يؤدّي إلى إسقاط مسألة صرامة التّجنيس ونظريّاته، ووسمه بنزعة مستمرّة إلى التّجاوز وهدم الحدود والهروب من سلطة النوع.

يوظّف الكاتب القرية الفلسطينيّة الجليليّة بهدف توثيق عاداتها وتقاليدها ولغتها وطبيعتها ونباتها ومناخها وأخلاقيّاتها وموروثها، في البيت والأرض والحقل، وذلك بهدف التأريخ والتسجيل والتوثيق وتثبيت الذاكرة. ولهذا يعتمد على آليّة الوصف الدقيق والتفصيل والتركيز والتبئير. إنّ الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة والوصف الدقيق، يجعل نفّاع، وكأنّه يصوّر باللغة ويرسم، يشدّ حواسّ القارئ، ويستحوذ على عاطفته، فيزيد من قدرته على تخيّل المشاهد القصصيّة. الأمر الذي يضفي واقعيّة على القصص، ويقرّب النصّ إلى القارئ، فيؤثّر فيه، ويثبّت المضامين في الذاكرة. تعكس عمليّة الوصف المكانيّ رؤية ذاتيّة، تؤكّد مدى ارتباط الكاتب بالمكان وبيئته، الوطن بكلّ ملامحه الطبيعيّة البيئيّة الفلسطينيّة الخضراء. يحتفي بالطبيعة؛ ليؤكّد شدّة حاجة الإنسان إليها، لاعتبارات وجوديّة حياتيّة. ولمّا كانت قصصه تقترب إلى حدّ الحكاية الشعبيّة الفلّاحيّة، كان يطعّمها باللهجة الفلسطينيّة الجليليّة

المحكيّة، وبلغة القرويّين الفلّاحين. واللغة من ملامح الحياة والوجود البشريّ. يوظّف الأهازيج وأغاني الفلّاحين والعتابا الشعبيّة والمواويل والأمثال الشعبيّة. كانت لغته غنيّة بالموروث الشعبيّ واللغة التراثيّة. بهذه اللغة أعلى من شأن المكان الفلسطينيّ، واحتفى به. كما أمكن من إعلاء الشخصيّات والاحتفاء بهم في علاقاتهم وانتمائهم به. ألا يعني وصف المكان وتصويره بتفاصيله ومعالمه المادّيّة والبشريّة والجغرافيّة والمناخيّة والحيوانيّة ارتباطًا شديدًا بالأرض المفقودة والوطن؟ ثمّ ألا يعني هذا الحنين والشوق إلى ماضٍ أصفى من تداعيات النكبة وشرذمتها؟ وألا يكون هذا تسجيلًا لحقائق الذاكرة ضدّ الضياع؟ إنّ انشغال نقّاع في قصصه بتوظيف التراث الشعبيّ الفلسطينيّ، هو في أساسه "جهاز دفاعيّ". وحين يعمله الكاتب الفلسطينيّ في أدبه فإنّه "يفعل ذلك لتأكيد جملة من الاعتبارات: الالتفاف على السلطات الاسرائيليّة في محاولاتها المتعاقبة لاقتلاع الانتماء الفلسطينيّ، ومصادرة الهويّة القوميّة. فالتراث هو أحد مركّبات الحضارة، والحضارة من أبرز مركّبات الهويّة، بها يتميّز القوم عن القوم". بها يكون "تجاوز التشظّي الطائفيّ والعرقيّ بكلّ أشكاله. فالكتابة عن التراث، هي تأكيد على الهويّة الجمعيّة، ونفي للفئويّة بكلّ أنواعها. وهي تبعًا لذلك اختراق حادّ لمحاولات التقطيع والتشرذم والطائفيّة" (طه، 2016، 307-308).

مزج الكاتب بين اللغة العامّيّة واللغة الفصحى، فجمع بين لغتين، لغة بسيطة قريبة من لغة الناس المحكيّة واللغة الشاعريّة، التي امتازت بها القصص الفلسفيّة. حين كان يناقش قضايا فلسفيّة وجوديّة، كانت لغته ترقى إلى مستوى الشعر، وتصبح ذات تراكيب مجازيّة شعريّة، ترتكز على التضادّ والرموز والإيحاء والتلميح. وفي بعض القصص مزج بين اللغة البسيطة غير المعقّدة ولغة الشعر. كما كان يخلط أحيانًا اللغة العربيّة بكلمات عبريّة، حين تكون الشخصيّة المتحدّثة شخصيّة يهوديّة كقصّة "البيت المهجور" (ص 9). كما اعتمد استخدام الهوامش لتفسير الكلمات العامّيّة كقصّة "حمارتنا والإنجليز" (ص 153).

كان الراوي في معظم القصص عليمًا بكلّ شيء، عالمًا بأدقّ التفاصيل. ولم يكن ثمّة توسّع في تصوير دواخل الشخصيّات، ولعلّ هذا يعود لكون العمل هو قصص قصيرة، وليست

رواية. كان صوته مهيمنًا على النصّ، ولم يمنح الشخصيّة سلطة السرد. وهذا ما نأخذه على الكاتب مأخذًا، إذ كان بإمكانه أن يمنح سلطة السرد للشخصيّة بتوظيف المونولوج مثلًا، وبهذا الشكل يبيّن صراعات الشخصيّة وأزمتها وتوتّرها. لقد سيطر الكاتب على النصّ، مستخدمًا ضمير الغائب. وهذا ما جعل الطرح عامًّا وجماعيًّا لا ذاتيًّا أو فرديًّا، فعكس الراوي آراء الكاتب نفسه وأيديولوجيّته وأفكاره. الأمر الذي يجعلنا نرى سعيد نفّاع خلف هذا الراوي، أو أنّ الكاتب الضمنيّ ليس إلّا صورة عن الكاتب الحقيقيّ.

يستخدم نفّاع كغيره من الكتّاب الفلسطينيّين السخرية والتهكّم والمفارقة. تأتي السخرية كآليّة مقاومة ودفاع ورفض وهجوم في آنٍ معًا. ففي حالة الفلسطينيّ المكبوت والمسلوب تكون السخرية ضرورة لا خيارًا، بل تشكّل تعويضًا نفسيًّا هامًّا، هي صمّام الأمان والتعزيز النفسيّ في مواجهة السلطة (هيبي، 2019، 81-85). "تعد ميخانيزمًا دفاعيًّا ناجعًا ضدّ القهر والمطاردة"، وهي "وسيلة لضحد التوتّر النفسيّ الناجم عن مصادرة خارجيّة، كالسلطة بكلّ أشكالها وممارساتها ضدّ الأقلّيّة العربيّة في إسرائيل" (طه، 2016، 365). برزت السخرية في كثير من القصص، كقصّة "ظريف بلدنا يحرم الرفيق القيادة" (ص302)، "سطح جاسم عجّة والدكتور" (ص307)، "حديث القهوة" (ص312) و"التشذوب" (ص327). ولعلّ ما يقوله الراوي في قصّة "حمارتنا والإنجليز" (ص 149) خير إثبات على إدراك الكاتب لدور هذا الآليّة وأثرها، فيقول: "عندما لا يجد الإنسان طريقًا للتنفيس عن قهر، يتفتّق ذهنه أحيانًا عن سخرية لاذعة معزّيًا بها نفسه" (ص 151).

يوظّف الكاتب التناصّ[1] بكثرة حيث ينهل متناصّاته من مجالات عديدة، كالتراث الفلسطينيّ والعربيّ والغربيّ، والفكر والتاريخ والدين والأدب، فيوظّف الأسطورة مثلًا في "قصّة لمار بين النار والنار"، و"أفروديت لم تسحق روحي" (ص197)، و"مأتم في الجنّة" (ص51). كما أنّه يعتمّد الرمز في عدد من قصصه الحداثيّة. والرمز هو حذف ونقص وغياب، يولّد فجوة من الفجوات؛ لتكون مهمّة الاهتداء ملقاة على القارئ، فيدخله في علاقة حواريّة مع النصّ،

[1] للمزيد عن التّناصّ انظر: (جابر، 2012، 237-240)؛ (كريستيفا، 1991)؛ (يقطين، 1986).

ويحفّزه للتفاعل الذهنيّ والعقليّ بهدف ملء الفجوة. برز توظيف الرمز في قصّة "الخيمة والنخل" (233) والتي تعتمد على تبنّي الأمثولة في شكلها الترميزيّ، فالخيمة والنخيل مثال لا حقيقة، وكلاهما من الأيقونات الثقافيّة الحضاريّة العربيّة الممتدّة، الخيمة موسومة بالحلّ والترحال والنخلة بالثبات والاستقرار (طه، 2019، 32). ولعلّ قصّة "الخائن" من القصص الرمزيّة الحداثيّة، التي يكشف عن دلالة رمزها الكاتب نفسه، حيث يعلّق على هذه القصّة في رده على مقالة نقديّة كتبها "نبيل عودة" حول مجموعته القصصيّة "مأتم في الجنّة"، مؤكّدًا أنّه كتب قصّة "الخائن" من باب الحداثة اتّقاء لشرّ الحداثيّين. يكشف نفّاع في ردّه هذا عن رمزيّة الشجرة فيقول: "والحقيقة يا نبيل لم أجد حتّى الآن من استطاع سبر غورها، رغم أنّي أعطيت أكثر من مفتاح. على كلّ الحديث يدور عن زيتونة، اقتلعت من زيتون البروة، كما اقتلع الآلاف المؤلّفة غيرها؛ لتزرع في الحدائق العامّة في البلدات اليهوديّة للزينة، وهي التي احتضنها بطلنا" (ص393). على الرغم من نيّة كاتبنا الحسنة في الكشف عن الرمز، إلّا أنّ إيراده هنا في هذا الكتاب وبهذا الشكل يسلب دور القارئ في عمليّة القراءة والتأويل لإنتاج الدلالة، ويخمد من روح تفاعله مع النصّ. ولهذا أعتقد أنّ الكاتب أخطأ في جمعه بين قصصه والمقالات النقديّة.

الإجمال:

بحثت هذه الدراسة في "الدوريّ المهاجر" للكاتب سعيد نفّاع. وهي الأعمال الكاملة التي جمعت المجموعات الستّ التي نشرها خلال عدّة عقود. تعكس القصص اهتمام الكاتب بهموم الإنسان الفلسطينيّ منذ النكبة، كاشفًا عن نبرته الأيديولوجيّة والعقائديّة. بحثت هذه الدراسة بشكل خاصّ في علاقة الكاتب بالمكان/ الوطن الفلسطينيّ، فكشفت عن علاقة متينة تدلّ على انتماء واعتزاز وارتباط وثيق بالوطن وهويّته. ولشدّة انتمائه لهويّته الفلسطينيّة العربيّة، يرفض الخدمة العسكريّة فيسجن. الأمر الذي تمخّض عن عدد من قصص أدب السجون/ السجنيّات، اشتمل عليها هذا البحث. يشكّل المكان المنكوب والأرض المسلوبة البؤرة الأساسيّة للنصّ القصصيّ عنده. فلا يمكن للفلسطينيّ أن يعيش مكانه،

دون أن يربطه بوعيه بزمن النكبة وأثرها وتداعياتها. تجسّد قصصه رفض كلّ محاولات التغييب والتهجير والتهميش ومصادرة الأرض والقلع، التي تمارسها السلطة الإسرائيليّة حيال الأقلّيّة الفلسطينيّة، مؤكّدة على ضرورة التمسّك بالهويّة الفلسطينيّة والتشبّث بالأرض. كما بحثنا في العتبات والعناوين، فكشفنا عمّا تحمله من إشارات المكان ودلالاته، ثمّ أهمّيّة توظيف آليّات فنّيّة كتوظيف التراث الشعبيّ الفلسطينيّ والسخرية واللغة المحكيّة والوصف في تعزيز المكان/ الوطن والاحتفاء به، ثمّ ترسيخه وتثبيته في الذاكرة؛ من أجل التأكيد على الهويّة والبقاء. كما بحثنا في آليّات فنّيّة أخرى تكشف عن استراتيجيّة الكاتب في إبداع هذا المؤلّف.

المصادر والمراجع:

1. باختين، م. (1990). *أشكال الزمان والمكان في الرواية*. ترجمة: يوسف حلّاق. دمشق: وزارة الثقافة.
2. الباردي، م. (2002). *الرواية العربيّة والحداثة*. اللاذقيّة: دار الحوار.
3. باشلار، غ. (1984). *جماليّات المكان*. ترجمة: غالب هلسا. بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر.
4. البحراوي، ح. (2009). *بنية الشكل الروائيّ*. الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ.
5. بلعابد، ع. (2008). *عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ)*. بيروت: دار العربيّة للعلوم ناشرون.
6. جابر، ك. (2012). *الكتابة عبر النوعيّة- تداخل الأنواع الأدبيّة في الأدب العربيّ الحديث*. حيفا: مجمع اللغة العربيّة.
7. جابر، ك. (2019). *التشكيلات المكانيّة في الرواية الفلسطينيّة*. حيفا: دار راية للنشر.
8. الجزّار، م. (1998). *العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبيّ*. القاهرة: الهيئة للمصريّة العامّة للكتاب.
9. الحجمريّ، ع. (1996). *عتبات النصّ- البنية والدلالة*. الدار البيضاء: شركة الرابطة.
10. حمد، م. (2011). *الميتاقصّ في الرّواية العربيّة (مرايا السّرد النّرجسيّ)*. باقة الغربيّة: مجمع القاسميّ للّغة الغربيّة.
11. ديفيز، ب. س. (1996). *المفهوم الحديث للمكان والزمان*. ترجمة: د. السيد عطا. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة.
12. الشيخ – حشمة، ل. (2016). *أدب السجون في مصر، سورية والعراق- الحرّيّة والرقيب*. باقة الغربيّة: مجمع القاسميّ للّغة العربيّة وآدابها، حيفا: مكتبة كلّ شيء.
13. صالح، ض. (2012). *دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفيّ*. دمشق: دار الزمّان.

14. طه، إ. (1993). "نظام التفجية وحواريّة القراءة". *الكرمل*، ع14، ص 95- 129.

15. طه، إ. (2016). *البعد الرابع*. النّاصرة: مجمع اللغة العربيّة.

16. طه، إ. (2019). *فتنة الأدب والنقد*. باقة الغربيّة: مجمع القاسميّ للّغة العربيّة وآدابها، حيفا: مكتبة كلّ شيء.

17. عبيد، ك. (2013). *الألوان: دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيّتها ودلالتها*. بيروت: مجد- المؤسّسة الجامعيّة للدراسات.

18. عزّام، ف. (2010). "بناء المكان في الخطاب السرديّ". *المجمع*، ع 2، كانون الثاني، ص 205-231.

19. الغضنفري، ص. (2018). *شعريّة الخطاب السرديّ*. عمّان: دار فضاءات.

20. قاسم، س. (1988). "المكان ودلالاته" في: *جماليّات المكان*. الدار البيضاء: عيون المقالات، ص 59-67.

21. قاسم، س. (2004). *بناء الرواية- دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ*. القاهرة: مكتبة الأسرة.

22. القاسم، ن. (2018). "سعيد نفّاع سياسيّ يأخذه الأدب" في: *الدوريّ المهاجر*. معليا: مطبعة سما، ص 358-364.

23. قطّوس، ب. (2001). *سيمياء العنوان*. عمّان: وزارة الثقافة.

24. كريستيفا، ج. (1991). *علم النصّ*. ترجمة: فريد الزاهي. الدار البيضاء: دار بوبقال.

25. لحمداني، ح. (1991). *بنية النصّ السرديّ*. بيروت: المركز الثقافي العربيّ.

26. لوتمان، ي. (1988). "مشكلة المكان الفنّيّ" في: *جماليّات المكان*. ترجمة سيزا قاسم درّاز. الدار البيضاء: عيون المقالات، ص 68- 86.

27. موقع محميّات: "الدوريّ البلديّ". (استرجع في 6.9.2020)
http://www.mahmiyat.ps/ar/floraAndFauna/175

28. النابلسيّ، ش. (1994). *جماليّات المكان في الرواية العربيّة*. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.

29. نفّاع، س. (2016). *وطني يكشف عريّي*. عرعرة: دار الأماني.

30. نفّاع، س. (2018). *الدوريّ المهاجر*. معليا: مطبعة سما.

31. هلسا، غ. (1980). "المكان في الرواية العربيّة". *الآداب*، ع 3-2، ص 77-72.

32. هيبي، ف. (2019). "السخرية في الأدب الفلسطينيّ". *شذى الكرمل*. كانون أوّل، ص 81-85.

33. يقطين، س. (1986). *انفتاح النصّ الروائيّ*. بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ.

34. Lotman, J. (1977). *The Structure of the Artistic Text*. Michigan Brown University Press.

35. Peled, M. (1998)."Prison Literature". in*: S*. Ballas and R. Snir, (eds.), *Studies in Canonical and Popular Arabic Literature*. Toronto, Ontario: York Press, pp. 69-76.

36. al-Sheikh-Hishmeh, L. (2018). "Prison literature in the arab world: features and samples". *Journal of Oriental and African Studies*. 27, pp. 165-199.

37. Taha, I. (2000). "The Power of the Title: Why Have You Left the Horse Alone By Mahmud Darwish". *Journal of Arabic and Islamic Studies.* Vol. 3, pp .66-83.

38. Taha, I. (2007). "Swimming Againts the Current: Towards an Arabic Feminist Poetic Strategy", *Orientalia Suecana*, LVI, pp. 193-222.

39. Woods, M. & Agostein, F. (1984). "Personal Identity and the Imagery of Place, Psychological Issues and Literary themes". *Journal of Mental Image*. No 8, 3, pp. 51-66.

قراءة في ديوان "اقرأ باسم حبّك" للشاعر علي هيبي

د. نجوى بقلي غنيم

باحثة أكّاديميّة مستقلّة- وزارة المعارف

ملخّص:

تسعى الدراسة إلى التعريف بالشاعر علي هيبي، مجالات إبداعه وإصداراته. وتتناول ديوانه الشعريّ الأخير "**اقرأ باسم حبّك**"، وذلك للوقوف على المضامين والمحاور الأساسيّة، التي طرحها الشاعر في هذه المجموعة، كما تصبو الدراسة إلى التطرق إلى لغة الشاعر، التكرار أنواعه ودلالاته، رصد التناصّ في ديوانه، من حيث تنوّع مصادره، واختلاف أشكاله، والكشف عن بعض الخصائص الفنيّة، التي يمتاز بها تناصّه.

تشير النتائج إلى أنّ ديوان الشاعر يرتكز على ثلاثة محاور: الغزل، المحور الإنسانيّ/الاجتماعيّ، والمحور القوميّ/ الأمميّ. تعامل الشاعر مع التكرار من منظور جماليّ، فتكراره فنيّ، يستدعي التأويل، ويغتني بإيقاعات، تفصح عن انفعالات داخليّة، يهدف منه إلى تقوية معانيه، وتوكيد مواقفه. كما سجّل التناصّ حضورًا بارزًا، خاصّة التناصّ الدينيّ، اتخذ الشاعر من القرآن الكريم مرجعًا تراثيًّا، له دلالاته وأبعاده المختلفة، استحضار الخطاب الدينيّ منح شعره مصداقيّة وتميّزًا، أمّا التناصّ الأدبيّ فأظهر تأثّره بالشعراء السابقين، ودلّ على ثقافة واسعة، وقدرة على توظيف النصوص وتقديمها، بصورة تعالج موضوع النصّ الشعريّ.

كلمات مفتاحيّة: الشعر الفلسطينيّ، الغزل، الهويّة، العنونة، التناصّ، التكرار، شعريّة اللغة.

الشاعر علي هيبي- بطاقة تعريف:

ولد الشاعر علي أحمد هيبي يوم 4/9/1955 في قرية كابول/ عكّا، (وهو في الأصل من قرية ميعار المهجّرة). أنهى تعليمه الابتدائيّ في قريته، وأنهى دراسته الثانويّة في مدرسة "يني يني الثانويّة" في كفر ياسيف عام 1973، تابع تعليمه في جامعة حيفا وحصل على اللقب الأوّل في اللغة العربيّة عام 1979، واللقب الثاني عام 1994. التحق بسلك التعليم عام 1980؛ ليعمل معلّمًا ومرشدًا للغة العربيّة في المرحلة الثانويّة، حتى خروجه إلى التقاعد المبكر عام 2012، يعمل حاليًا معلّمًا في كليّة مار إلياس في عبلين. شارك في تأليف كتب التدريس للمرحلة الثانويّة في فرعي: التعبير والفهم. الشاعر ناشط سياسيّ، اجتماعيّ، أدبيّ وثقافيّ، فهو المحرّر المسؤول، وسكرتير التحرير لمجلّة **شذى الكرمل**، وهو يشغل منصب الناطق الرسميّ باسم اتحاد الكرمل (سعيد، 2016، 125).

ينتمي علي هيبي فكريًّا وسياسيًّا إلى الحزب الشيوعيّ والجبهة الديموقراطيّة. للشاعر ثلاثة دواوين شعريّة: أول الغيث حبّ (2004)، بواد غير ذي زرع (2007)، اقرأ باسم حبّك (2016)، وثلاثة كتب نثريّة: الخلفاء القائمون حتميّة السقوط (2011)، لست ناقدًا (2018) خلطة أدبيّة (2019). وكتب عدة مقالات سياسيّة واجتماعيّة ونقديّة نشرت في الصحف والمجلّات، وله نشاطات مكثّفة في الأمسيّات الثقافيّة والمدارس، وصفه إبراهيم طه بأنّه كاتب متعدّد المواهب، يكتب الشعر كما يكتب الأقصوصة والخاطرة والمقالة، والده شاعر شعبيّ ذائع الصيت، ومن أبيه أخذ موهبة كتابة الشعر الشعبيّ،[1] شاعر مثقف قرأ القرآن الكريم، مثلما قرأ الموروث العربيّ من تاريخ وآداب وحضارة، وقرأ كثيرًا من نتاج الآخرين والمعاصرين، على نحو ما يظهر في قصائده (هيبي، 2007، 11).

[1] أُنظر قصيدته "حالة عراقيّة" في مجموعته "بواد غير ذي زرع" : (هيبي، 2007، 85-99).

1. عنوان الديوان "اِقرأ باسم حبّك":

كشف النقد المعاصر، منذ ثلاثة عقود، عن حقل نقديّ استراتيجيّ جديد يتصل اتصالًا وثيقًا بعلوم النصّ، ألا وهو علم العنوان Titrologie، فلم يعد العمل الأدبيّ عملا قائمًا على المتن النصّيّ فحسب، بل باتت هناك أجزاء مكمّلة للعمل الأدبيّ ، يعمل من خلالها الأديب على إضاءة مغاليق النصّ وفتحها، تعرف بالنصوص المصاحبة أو العتبات النصيّة. وهذه النصوص باتت مكمّلة للعمل الأدبيّ لا تصحّ قراءته إلاّ بقراءتها واستكناه خباياها وإبراز علاقتها بالمتن النصيّ.

يرى جيرار جينيت Gerard Genette أنّه ربّما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أيّ عنصر آخر للنصّ الموازي بعض القضايا، ويتطلّب مجهودًا في التحليل، ذلك أنّ الجهاز العنوانيّ، كما نعرفه منذ النهضة، هو في الغالب مجموعة شبه مركّبة، أكثر من كونها عنصرًا حقيقيًّا ومن ذات تركيبيّة لا تمسّ بالضرورة طولها"، وهذا يعني أنّ تعريف العنوان يطرح أكثر من سؤال، ذلك لأنّه حمولة دلاليّة مكثفّة تتطلّب وعيًا خاصًا وقدرة متميّزة على تحليله، وهذا ما يجعله مع صغر حجمه نصًّا موازيًّا ونوعًا من أنواع التعالي النصّي الذي يحدّد مسار القراءة والتأويل (بلعابد، 2007، 72-78).

نهج النصّ الشعريّ الحديث منهجًا جعل من العنوان لازمة مهمة له، تدلّ عليه، تعبّر عنه، وتشير إليه، إذ حرص الشاعر المعاصر على أن يكون العنوان مليئًا بالإيحاءات، والإشارات التي تغوي المتلقّي، وتأخذ بيده إلى متن النصّ، بوصفه صورة نفسيّة، تعكس وجدان الشاعر ورؤاه الخصبة، وتكشف مشاربه الثقافيّة، والفنيّة، التي تشكّل في مجملها نصًّا مبدعًا، قابلًا للتأويل، والكشف المستمر، وقد أشار جيرار جينيت إلى وظائف العنوان منها: وظيفة التعيين، الوظيفة الوصفيّة، الوظيفة الإيحائيّة، الوظيفة الإغوائيّة (Taha, 2000)

عنوان ديوانه "**اِقرأ باسم حبّك**"، أتبعه الشاعر بمقولة:" لا يمسّه إلّا العاشقون"، تلاه حديث نبويّ "من عشق فعفّ فكتم فمات... مات شهيدًا" [1] ثم أورد ثلاثة أبيات شعريّة لابن عربي.[2] قدّم الشاعر للديوان بمقدّمة شعريّة استهلّها بالحبّ،" فالحبّ ربّ والربّ حبّ" وفي هذا إشارة منذ البداية إلى مفهوم الحبّ الصوفيّ، ومن موضوعات شعر الحبّ الصوفي الإسلاميّ: الحبّ الإلهيّ، وهو الشعر الذي كتبه المتصوّفون متسامين عن الماديّة البشريّة، مترفّعين في حبّهم عن المرأة، ومتّجهين بكلّ مشاعرهم وعواطفهم وجهة علويّة قدسيّة، هي الجسد الأمثل كي يعشق الصوفيّ من خلاله الذات الإلهيّة، وبهذا كان يرتفع من حُبّ الجسد إلى الحبّ الروحيّ الإلهيّ. ففي "مثل هذا الحبّ، تعود الحبيبة كائنًا فرديًّا متخفّيًا، وإنّما تتحوّل إلى فكرة، وتصبح رمزًا للمطلق، وتنتج عن ذلك ثلاثة أمور، الأوّل هو أنّ الحبيبة تُحَبُّ لذاتها كما يُحَبُّ الله لا رغبةً ولا رهبةً، لا طمعًا باللقاء ولا خوفًا من الغياب. والثاني هو أنّ الحبّ لا يعود يستمتع بالحاضر بل بالمستقبل. والثالث هو أنّ الحبّ يفلت من سيطرة المحبّ، فلا يعود قادرًا أن يواجهه، ويصبح عاجزًا في الوقت نفسه عن تفسيره" (أدونيس، 2006، 230). والحبّ عند الصوفيّين إعراض عن الدنيا، وإطراح للجسد، ثمّ إطلاق للروح في سفرها

---

[1] والعشق جنون الهيّ لا يقبل المدح والذم، وهو آخر مراتب المحبة، والمحبة أول درجات العشق، قال الله تعالى في حق العاشقين:" رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله" لعشقهم الله تعالى. وقيل العشق داء ودواء فإن أصاب الروح فهو داء وإن أصاب القلب فهو دواء. وحقيقة العشق أن يوصل حبّ الحبيب إلى سويداء قلب المحبّ، وهذا كناية عن الحبّ الشديد، ويسمى شغفًا...قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "من عشق الله تعالى، وكتم فمات مات شهيدًا"، وروي عن السري رحمة الله عليه أنّه قال: قال رسول الله (ص) قال الله تعالى:" إذا كان الغالب على عبدي ذكري عشقني وعشقته". أُنظر (سلامة- قدسي، 2012، 445).

[2] ابن عربي هو المتصوف الكبير الإمام "محي الدين محمد بن علي بن محمد بن عربيّ الحاتميّ الطائيّ الأندلسيّ" لقب بالشيخ الأكبر، وهو ينسب إليه مذهب باسم الأكبريّة، ولد بمرسية في الأندلس في رمضان عام 558هـ الموافق 1164م. توفي في دمشق عام 638هـ الموافق 1240م. ودفن في جبل سفح قاسيون. أنظر: (سرور، 2018، 15).

الطويل الشاقّ، حتى تبلغ بُغيتها ومرادها، فترى الله، وتفنى فيه فناءً مفارقًا، والصوفيّ يحنّ للوصول إلى الله، ورؤيته، حتى إذا غمره النور انتشى، وإذا علم، اعترته غبطة كبرى، وإذا وصل اتّحد بالله وفني فيه، وأصبح هو إيّاه، فهؤلاء المحبّون أحبّاء بأرواحهم، خالدون (ملحس، د.ت، 98). ويبدو لي أنّ الشاعر، تسيطر عليه فكرة الحبّ الخالد، ولا يهمّه نوع الحبّ، إنّما هو حبّ خالص، قد يكون للطبيعة، أو للوطن، أو للحبيبة.

يتوقّف ابراهيم طه عند " اقرأ باسم حبّك الذي خلق" مشيرًا إلى أنّ الشاعر، بقوله هذا، قطع الآية القرآنيّة عن مرجعيّاتها السماويّة، بما تحمله من رسالة، يتكرّس فيها فعل الخلق، منسوبًا لله، محصورًا به، مقصورًا عليه، ثم يتحدّث عن تعالق الثقافة والحضارة الإسلاميّة بالعروبة، موضحًا إمكانيّة استعارتها، لا مصادرتها، من باب الاستعارة التقويضيّة. فلا يمكن أن يأخذ الشاعر من القرآن جمال لغته، حتّى يوظّفها في سياق معاكس للمعنى القرآنيّ، ويرى أنّ استعارة هيبي التفكيكيّة الكبرى الممتدّة على كلّ الديوان، جاءت لتصادر الدينيّ والسماويّ المرجعيّ، وتحلّ محلّه دينًا جديدًا. ومن هنا ليس افتتان الشاعر بلغة القرآن انبهارًا بالأدوات، بل هو افتتان سيميائيّ.[1]

العنوان "**اِقرأ باسم حبّك**" يصدق على كلّ قصائد الديوان؛ لأنّها جميعًا تدور في إطار المجال الدلاليّ "الحبّ"، هذا العنوان نابع من تصميم وقصد، وليس مجرد عنوان يُفتَن به الشاعر، ويؤخذ ببريقه، من غير أن يكون ذا دلالة مرادة مقصودة، غير أنّه لا توجد قصيدة تحمل عنوان الديوان.

[1] الاستعارة التفكيكيّة ترى أنّ المعنى الذي تريد تشكيله لا يتحقّق إلاّ بلغة من حقل معيّن، يصادرها الشاعر بالكامل؛ ليسخّرها للمعنى الجديد. يهدم المستعار منه ليبني المستعار له أو لأجله على أنقاضه، أنظر: (طه، 2019، 145-146).

السيميائيّة: هي علم أو دراسة العلامات دراسة منظمة منتظمة، أنظر: (الرويلي والبازعي، 2007، 71).

2. محاور الديوان:

يضمّ الديوان ستًّا وأربعين قصيدة، في حدود ثمان وخمسين ومائة صفحة من القطع المتوسط، صدر الديوان عن مطبعة الحقيقة في كفر ياسيف عام 2016. قصائد الديوان تختلف طولًا وقصرًا، متنوّعة المواضيع، جميعها تنتمي لشعر التفعيلة، ما عدا قصيدة "جنّنتني رباب"، فهي تتبع للنمط الكلاسيكيّ التقليديّ، الأمر الذي يضفي على المجموعة سمة الأصالة والتجديد معًا، ويسبغ شكلًا من التنويع، تدور مضامين قصائد الديوان حول محاور أساسيّة أبرزها:

1.2 محور الغزل:

يعدّ الغزل أحد الأغراض الشعريّة الأساسيّة الأصيلة في الأدب العربيّ، في مختلف العصور والأزمان، وهو من أقدمها وأكثرها شيوعًا؛ لاتّصاله الوثيق بالطبيعة الإنسانيّة، "وهو قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبّة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد يخلو من أن يكون متعلّقًا منه بسبب، وضاربًا فيه بسهم، حلال أو حرام" (ابن قتيبة، 1964، 21)، ولهذا فقد تعدّد شعراؤه وكثروا، حيث يمكننا القول إنّ معظم الشعراء العرب طرقوا هذا الغرض الفنيّ، ونظموا فيه الكثير من الأشعار.

يشغل الحبّ مساحة واسعة من قصائد الديوان، ويمكن القول من عنوان الديوان **"اِقرأ باسم حبّك"** إنّ الشاعر سيخوض في موضوع الغزل، ففي قصيدة "حبّ الجنة والنار" يعقد مقارنة بين الجحيم والجنّة، ويقرّ بأنّه يعتبر جهنّم أبرد من إعلان حرب المحبوبة الشديدة الأوار، وأنّ اعترافها له بالحبّ ملأه بفرح غامر باللذة.

حرص الشاعر على أن يصف مقدار حبّه في أكثر من قصيدة. ففي قصيدة " أحبّك قدَرًا" يقول: " أحبّك بقدر ما في نفسك/ من ذرّات أريج تنماث / في عطر حنيني المتناثر في أنحاء الروح/ وبقدر ما في رأسي الهائم/ من شعر شاب"، بقدر ما في الجسد الصاخب/ من خلايا تتوالد"، (ص 32) نستشفّ من هذه الأبيات صدق عاطفة الشاعر، والتهاب مشاعره في الحبّ. والشاعر يصوّر المحبوبة في قصيدته " وجود جديد" في أحسن صور الجمال " والورود

سلبتك احمرار/ خدّيك الخجلين كنجمة صبح / والقمر من غرّة وجهك أشرق" (ص 30) وفي قصيدة "جنّنتني رباب" قال:

قوامها غصن بان وخصرها خلّاب
كأنّها نفح طيب أريجه غلّاب
ثغرها خمر خدّ شرابه عنّاب (ص 124)

لا يقتصر وصف الشاعر على الجانب الحسيّ، فهو يتطرّق إلى الجانب الروحيّ " روحًا محبّة حباك الله يا حبيبتي" (ص 30)، ويبدو أن المحبوبة في قصائده صعب لقاؤها، يكرّر الشاعر هذه الفكرة في قصائد الديوان " مهما تباعدت الأيام والأماكن/ إليك أنا أقرب من يومك هذا" (ص 28) "يا عشقي الأبديّ/ برغم الهجر الأبديّ/ يا حياتي المفعمة ببريق الأمل بلقائك" (ص 33) "آه يا حبيبة الروح البعيدة" (ص 42) "سافري بجسدك حيثما شئت/ هناك فروحك هنا معي" (ص 64)، ولكنّ الشاعر، رغم صعوبة اللقاء، لا يزال في حالة انتظار، وهذا الانتظار يمنحه الأمل والرجاء، ففي قصيدة "أنتظر أقلّ القليل "يقول "حبيبتي أنتظر من واحة روحك/ سعفة من سلام" (ص 38) و" متى تأتين مع نفس الصبح/ وإلام يطول الليل / إلام" (ص 41).

الشاعر في قصائده الغزليّة أقرب إلى الغزل المعنويّ العفيف، وهو ذلك النمط من الشعر الغزليّ المعبّر عن العشق العنيف العفيف، الذي نشأ في بوادي نجد والحجاز في العصر الأمويّ؛ لأسباب متنوّعة منها: دينيّة، اجتماعيّة، حضاريّة وأدبيّة (عبد الستّار، 2006، 51).[1] فالشاعر يصوّر معاناته في الحبّ، وقد تعدّدت الصور والوسائل والأساليب، التي استخدمها للكشف عن هذه المعاناة، من ذلك:

[1] في هذا الكتاب يستعرض الجواري، الحبّ العذريّ، نشأته (كصورة مهذّبة من صور الحبّ، تسمو على لذة الحسّ، وتتعالى عن شهوة الجسد)، وتطوّره ليصبح ظاهرة أدبيّة اجتماعيّة عرفها الأدب العربيّ بعد الإسلام.

- **تصوير عذابه وحزنه**، فهو في قصيدة "بريسكا الأولى" كمشلينا في قصة أهل الكهف"،[1] يا مشلينا المعذّب/ قبل غياب الكهف بإيمانك/ وفي الكهف بقرون الرقاد/ وبعد الكهف بعشق مسدود/ فنم محزونًا أيّها القلب/ قتيلًا بهجر الدنيا الفانيّة" (ص 62-63).
- **التحدّث عن شوقه للقاء المحبوبة** وتأثير ذلك عليه في قصيدة "في عيدنا الكبير" كيف يحلو العيد/ يا حبيبتي/ إذا انحرمنا لذة اللقاء" (ص 23) وفي قصيدة "فراغ" "ما أفرغ الحياة بدون كلماتك إليّ/ وكلماتي إليك" (ص 42) وقصيدة "غراب براغ الغارب" "وأنا مشتاق لشعاع من صورة وجهك" (ص 68).
- **ذرفه الدموع**، "لك الله والدموع، وليكن بكاؤك طوفان نوح". (ص61)

وأعتقد أنّ الشاعر في ذلك يلتزم بوصيّة أبي تمّام لتلميذه البحتريّ، في قوله: "إن أردت التشبيب فاجعل اللفظ رشيقًا، والمعنى رقيقًا، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجّع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق" (الحصريّ، 1972، 1/151).

يرى إبراهيم طه أنّ الشاعر في كلّ قصائد المجموعة يحبّ، ويريد أن يُحبّ، يعاني ويتألّم، يتشكّى ويتظلّم، فراق المحبوبة جحيم، ووصلها نعيم، ففي قصيدته "سموّ الكفاف" (ص

[1] كان مشلينا يحبّ بريسكا ابنة الامبراطور الوثنيّ، لكنّ ايمانه بالمسيحيّة بغّضه إلى أولي الأمر فاضطهدوه، فمضى مع زملاء له يبحثون عن مأمن، وقادهم البحث إلى كهف منعزل، ناموا فيه أكثر من ثلاثمائة سنة. وفي أثناء نومهم الطويل هذا كانت المسيحيّة قد تغلّبت على الوثنيّة، فلما استيقظوا، وعادوا إلى مدينتهم تسلّل مشلينا إلى القصر يتحسّس .وهو لا يدرك أنّه نام مع صحبه ثلاثة قرون . أخبار محبوبته، فوجد في القصر فتاة تدعى بريسكا، تشبه من كان يحبّها، فظنّها صاحبته، وهي في الحقيقة حفيدة الجدّة بريسكا الأولى، فراح يتودّد إليها، وهي تستغرب مسلكه. وبعد محاوراتٍ تدور بينهما ينكشفُ السرّ، وتدرك بريسكا الجديدة، وأهل القصر، وسكان البلد أنّ هؤلاء الفتية الغرباء هم القدّيسون الذين حدّثهم عن غيابهم تاريخهم الرومانيّ، وأنّهم بمعجزة الهيّة، ناموا ثم قاموا، فأحاطوهم بالإجلال والتقديس. غير أنّ الفتية أحسّوا أنّهم بُعثوا في زمان لا يناسبهم، وأنّ تطوّر الحياة قد تجاوزهم، وحوّلهم إلى غرباء عاجزين عن معايشة العصر الجديد، فآثروا العودة إلى الكهف، وأسلموا أنفسهم إلى الموت ليتخلّصوا من كآبة الغربة، ومن العجز عن مقاومة الزمن، وعن التلاؤم مع مفاهيم وعادات وأفكار لا يستطيعون أن يرفضوها.

25-27) يتحوّل الشاعر من عاشق لمحبوبة نكرة إلى عاشق لفكرة "التوحّد"، وهي في القصيدة ذات اتّجاهين متعاكسين: هو فيها، وهي فيه:" كليني سمكًا ذهبيًّا عسليّ الطعم/اشربيني خمرًا أسكره الشوق/ وارتشفيني سكرًا ذاب حبابه/ على شفتيك الدافئتين" (ص 25). في هذا المقطع تعبير عن حالة "انتحار" سيميائيّ. التحلّل والذوبان في المحبوبة هو توصيف لكيان سائل لزج يسهل استهلاكه. وفي مقطع لاحق بعد أن ضمن النصف الأوّل من التوحّد، كان لا بدّ أن يتمّ النصف الثاني فقال: "انصهري في طبقات رمادي/ انغمسي في كأس حنيني الحرّاق/ وذوبي ثلجًا ينساب كحلم في أرقي" (ص 26). ذوبان المحبوبة في الحبيب هو تضحية تجعله أقرب إليها من حبل وريدها، وهي حركة معاكسة. وهذه الحالة من التوحّد الصوفيّ، تظهر بقوّة في قصيدته "أقرب من حبل الوريد" (ص 28-29)، وفي قصائد أخرى على امتداد المجموعة. وهو بهذه القصائد، يجدّد البيعة للنموذج الأبويّ للقصيدة الغزليّة، ولا يجدّد في القصيدة نفسها (طه، 2019، 132).

تطوّر مفهوم الغزل في العصر الحديث، واتّخذ أبعادًا وطنيّة، تمثّلت في توظيف مفهوم (الأرض المرأة) للتعبير عن اتّحاد الشعراء بقضايا أمّتهم وأوطانهم، هذا المفهوم الذي يقوم على العناصر المشتركة بين الأرض والمرأة، فكلاهما رمز العطاء والتجدّد والخصب والحياة، وقد تجلّت هذه المعاني في بعض قصائد الديوان، ففي قصيدة "سور من حبّ" يقول الشاعر: " كثيرون تغنّوا بالوطن/ وماتوا من أجل ترابه/ أنت وطني وأنت أغنيتي/ التي أغنّيها لك/ أنت روحي وأنت ترابي ومائي/ أريد أن أموت وأنا أغنّي/ من أجل تراب الوطن المتفتّت الذي غبّر قدميك وأنت قادمة إليّ" (ص 93)، ونجد ذلك في قصيدة "الحبّ يخلّد أو يموت واقفًا " أو بعد حبِّ وطنٍ / يسكنني كحلزون" (ص 155).

تمتاز قصائد المجموعة بروحانيّة، تتمازج مع نفحات صوفيّة متأثّرة من الشعر الصوفيّ ولغة القرآن، من ذلك قوله:" أنت عذاب دنياي اللذيذ" (ص 119)، ويرى طه أنّ في المجموعة إشارات كثيرة، تفرّغ الحبّ من معناه الجندريّ، وتمنحه معنى صوفيًّا، فيبيّن التفاعلات بين

السابق واللاحق، بين الأصل والفرع، بين النموذج الأبويّ والابن التجريبيّ. ويقارن بين الحبّين: الكلاسيكيّ المهيمن والجديد المقترح.

يقارن هيبي نفسه بين جماليّات الحبّ في النسق المهيمن لهذا الغرض الشعريّ، وبين جماليّات الحبّ في مجموعته هو، في عدّة مواضع، وهو في جميعها يحرص على إقصاء شعره عن شعر القدماء. ما يعني في المحصّلة النهائيّة أنّه واع تمامًا لسؤال العلاقة الجماليّة والثقافيّة بين الأصل والفرع في حدود الفضاء السيميائيّ. ومن أمثلة ذلك قوله:" كثيرون قالوا لحبيباتهم/تعالي نعدّ النجوم في السماء/أنا أقول لحبيبتي تعالي نعدّ/ كم نجمة تناثرت بعد كلّ قبلة/ تنثال على ثنايا شفاهنا" (ص 97)، هيبي هنا منحاز مع ثقافة التبعثر ضدّ نمطيّة الثبات والجمود. حبّهم موسوم بالثبات، وحبّه موسوم بالحركة والسعيّ. وهذه أول دعامات الفكر الصوفيّ وركائزه (طه، 2019، 140).

2.2 المحور الإنسانيّ/ الاجتماعيّ:

المجتمع والبيئة مصدران يستمدّ الشاعر منهما مفاهيمه، وهذا ما دفع مؤرّخي الأدب إلى القول بأن الأدب انعكاس للبيئة (كفافي، 1970، 47). ظهر هذا المحور في وصفه لهموم العمّال، وقضايا الطبقات الكادحة، ويبدو أنّ ذلك نبع من انتمائه الماركسيّ. فمن ذلك قوله في قصيدة "في عيدنا الكبير": نوزّع خير أشلائه اللذيذ/ على الفلّاحين الفقراء/ يرتمون بهدّاب دمقسه المفتول/ في صباح عيدهم المحروم/ من اللحم والفرح" (ص 21) أو قوله في قصيدة "سكر الذكرى": "أنا المعذّب كعذابات الفقراء/ المسحوقين الممتدّة/ في جوف الأرض الجائع" (ص 71).

لا يقتصر الشاعر في قصائده على فئة محدّدة من البشر، ففي قصيدة بعنوان " إلى فلبينيّة أحببتها إنسانًا" يتحدّث عن فلبينيّة خانها الزمن القاحل، يتعاطف الشاعر معها فيقول: "في ساحل الوطن الجائع/ ...أشرّدك الخبز؟/ يا من حزن/ في ابتساماتها الرماديّة/ يختزل تراكم سنوات ضوئيّة/ من ظلام آسيا الأصفر/ ويختزل اللحم/ بين عظام أفريقيا السوداء/... وجلدها/وضيق ذات اليد والبطن"، ويعترف الشاعر بأنّه يحبّها بسبب ظروفها القاسية "

أحبّك لبؤس فيك ولعطف فيّ/ وأحبّك انتقامًا من الوطن الذئب/ والزمان المتكالب والجوع الكافر"، وينصح الشاعر العاملة الفلبينيّة بالعودة لوطنها؛ فذلك أجدى لها من البقاء في بلاد يعمّها الفساد" عسل لماك سيضيع/ في زحمة المرارة واكفهرار الفساد/ قلبي الأبيض معك/ عودي إلى مانيلا الجميلة" (ص 83-85).

يسعى الشاعر لزرع الفرح والتفاؤل في نفوس الكادحين، ففي قصيدته "إلى فلبينيّة أحببتها" يقول: " فأنا الربيع الدائم/ أنا قيامة المسيح التي لن تقعد/ أنا الخبز قادمًا/ لأزيل أحزان البطون/ ودرب آلام التشرد" (ص 84-85) وفي قصيدة " المظاهرة" نراه يترقّب الأمل القادم، متفائلًا بالغد القريب رغم الحاضر العاجز يقول:" أنا في المظاهرة الآن/ من أجل الحبّ والخبز/ حولي عشّاق الحياة/ وشركاء الأمل" (ص 138)، هذا المحور تكرّر في ديوانه السابق **بواد غير ذي زرع** (ص 26) فهو يحبّ شعر ابن روميّ؛ لأنّه " شاعر شارع، قصيدته جريدة ساخرة، لا سلعة فاخرة" ، ويكره البحتري "لأنّه ذنب الخليفة، لم يقدّر الأشعار بالتعب، وإنّما بالرطل وبما تدّر من ذهب"، وقد رأى إبراهيم طه في مقدّمته لديوان **بواد غير ذي زرع** أن الشاعر حدّد انتماءه مع الشارع وضدّ القصور (هيبي، 2007، 10).

3.2 المحور القوميّ/ الأمميّ:

تناول الشاعر قضايا وأحداثًا عربيّة إلى جانب قضايا أمميّة عامة (هيبي، 2011)، وجّه هيبي انتقادًا حادًّا إلى الوضع السياسيّ القائم في العالم العربيّ، وإلى فساد الأنظمة العربيّة. وفي قصائده يدمج ما بين الغزل والسياسة، فالشاعر يقارن بين حبّ المحبوبة المستعمر لروحه والدول العربيّة الخاضعة للنظام الأميركيّ، يقول في قصيدة " لا لحبّك المستعمر... لا لأميركا":" لماذا أحرم مثل الأمم المنسيّة/ من حقّ الإنسان/ هل يتحكّم في ميزان عذابك/ مكيالان/ هل بات حسابي معك/ كحساب العرب الفقراء/ مع الأمريكان/ وتريدين تقسيم فؤادي/ شمالًا وجنوبًا كالسودان/ وتعيثين فسادًا في روحي"، في هذه الأبيات نجد هجومًا على الأنظمة العربيّة الفاسدة، انتقد الشاعر هذه الأنظمة؛ لأنّها أنظمة متسلّطة قمعيّة، تحكم شعوبها بالقوّة، وقد جاءت قصائده كاحتجاج صارخ على زمن الانكسار والهزيمة، فيواصل خطابه

الثوريّ المتحدّي المحرّض الغاضب"فلن أقبل بالذلّ/ ولا بتعوّد حبّ محروم/ ولا بتعوّد بؤس الخذلان/ ولا بمكاييل الأمريكان/ لن أقبل أن يتسيّد حبّك عاداتي/ وأصبح مكبوتًا في أقطاع حقولك/ كالأقنان/ سأعود لأمرح في بستان الحريّة/ مع عشّاق الأرض/ وصعاليك التاريخ/ وسأرفق بصغار الطير/ وأفانين الأغصان الذاويّة/ وجراح الإنسان". وفي موضع آخر في القصيدة نفسها يقول: "لا للحبّ/ لا للذلّ/ ولا لسياسات الأمريكان" (ص 78-80).

وفي قصيدة "اكتظاظ الحياة" يعبّر عن معاناته ومأساته وآلامه؛ بسبب ضياع الكرامة والابتعاد عن القيم: "أنا الآن يا حبيبتي بردان/ في زنزانة معزولة سوداء/ في سجن صحراويّ معزول بعيد/ في مدينة معزولة نازحة عن الروح/ في دولة معزولة عن كرامة الإنسان/ في عالم معزول عن مفاتن القيم" (ص 153) هذه القصيدة تعكس نفسًا ثائرة متمرّدة ترفض الخنوع.

هذا المحور تكرّر في ديوانه **بوادٍ غير ذي زرع** الصادر سنة 2007 (ص 58)، فالحكّام كما يراهم الشاعر زمرة مارقة، يجلدون شعوبهم بالحديد والنار، جماعة لا يستحون، غادر الدم الأحمر القاني وجوههم إلى غير رجعة، وهذه الزمرة هي نفسها التي يحمّلها الشاعر كامل المسؤوليّة، على ما آلت إليه أحوال هذه الأمّة، وهي نفسها، التي يشبعها شتمًا، ويوسعها قذفًا، وبالتالي هي التي يئس منها ومن لقاءاتها العقيمة، وبياناتها السقيمة، ويرى إبراهيم طه أنّ هيبي شاعر مسيّس حتّى النخاع، وهو لا يخفي ذلك، بل يجاهر به على رؤوس الأشهاد (ن.م، 10)، ويؤكّد محمّد علي طه أن قصائد علي هيبي تحمل الهمّ الوطنيّ والقوميّ والاجتماعيّ، وأنّ الشاعر اختار عن قناعة نهج النضال الوطنيّ والسياسيّ؛ ليقاوم الظلم والقمع والاضطهاد والاحتلال والتخلّف والرجعيّة. [1]

[1] (هيبي، 2011، 9) في مقدّمة كتابه الخلفاء القائمون (حتميّة السقوط). انظر أيضًا الإهداء، فقد أهدى الشاعر كتابه إلى الشعوب العربيّة الثائرة ضد الأنظمة العميلة والفاسدة من الخليج إلى المحيط، كما وأهداه إلى الشهداء الذين سقطوا ضحايا لتلك الأنظمة فرووا بدمائهم تراب الكرامة؛ فنمت وشمخت شجرة الحريّة، ص 3.

3. لغة الشاعر:

اللغة هي الوسيلة الأولى لعمليّة التواصل مع الآخرين، غير أنّها تتعدّى وظيفتها الاجتماعيّة المحدودة هذه، فتشكّل الأساس في عمليّة بناء القصيدة؛ إذ تمثّل الطريق الموصلة بين المبدع والمتلقّي، فتؤدّي بذلك وظيفةً أخرى، تتمثَّل في إيجاد روابط انفعاليّة بينهما، فتتَجاوز بذلك لغة التقرير إلى لغة التعبير، وتسعى للكشف عن العواطف والأحاسيس، والانفعالات الكامنة في قلب الشاعر، ومحاولة إيصالها في نفس المتلقّي. "فاللغة –بوصفها ترجمانًا لكلّ فعل، أو المقابل اللفظيّ لكلّ موقف- إنّما تتكيّف بحكم ما في طبيعتها من طواعيّة ومرونة، وفقًا لكلّ فعل وكلّ موقف، فإذا هي تتحمّل الجديد من الشحنات التعبيريّة، كلّما تجدّدت الأفعال والمواقف، ومن ثمّ تظلّ اللغة دائمًا أوضح وأقوى، وأول ظاهرة تتجمّع فيها كلّ سمات الوجه الحضاريّ، الذي تعيشه الأمّة" (إسماعيل، د. ت، 175).

لغة الشاعر في معظم قصائده قويّة جريئة تعتمد على الوضوح والواقعيّة؛ فهي لغة تكاد تكون خاصّة به، لغة تنطلق من الواقع ومن وعي الشاعر بأدواته الفنيّة، فالنظر في التجربة الشعوريّة، وفهم الحالة الذهنيّة لقصيدةٍ ما، يتطلَّب القدرة على الانغماس في العالم النفسيّ للشاعر، واستحضار حالته النفسيّة، من خلال كتابته لقصائده.

تميّزت القصائد بلغة موحية مشبّعة بالصور المجازيّة والاستعارات، التي جعلت القصائد ذات مستوى رفيع. يرى إبراهيم طه أنّ هيبي اعتمد في ديوانه على لفظة واحدة، لفظة "حبّ" وكلّ تبعاتها ومستلزماتها، بحيث يشعر القارئ بعد الانتهاء من قراءتها بنوع من التخمة النصيّة، أو حتى الانفجار؛ لذا لجأ إلى تقنيّة المبالغة اللفظيّة، لإلهاء القارئ عن غياب الجديد (طه، 2019، 142).

4. التكرار:

اِتّكأ الشاعر على خاصيّة التكرار، وهو سنّة من سنّن العرب الأدبيّة، فقد شاع في أشعار العرب تكرار الأسماء والمواضع؛ لغايات متنوّعة، وأهداف مختلفة منها: التوكيد، أو زيادة التهويل، أو التعظيم، أو التوبيخ، أو دلالة على الكثرة.

يؤدّي تكرار كلمة ما في القصيدة وظيفة بلاغيّة جماليّة، تتجلّى في ذلك الايقاع الموسيقيّ المنبثق من تكرار الكلمات، كقوله " من كلّ جنس ولون/ من كلّ فرد وزوج بهيج" (ص 18) أو " بقدر ما في أنهار حنانك/ من قطرات/ وبقدر ما في الجسد الصاخب"..)ص 32) ، وقد يستخدم الشاعر التكرار؛ ليجذب انتباه القارئ المتلقّي، فيدفعه إلى الاستماع بجديّة وتركيز، وقد يدفعه إلى التأمّل للغاية من ورود التكرار، وفي حالات معيّنة، يستخدم التكرار؛ للتعبير عن الحالة الشعوريّة، التي يعيشها الشاعر.

من نماذج التكرار لديه تكرار حرف النداء على مستوى رأسيّ وشكل استفتاحيّ: " يا قدر الحبّ المحتوم/ يا عشقي الأبديّ/ برغم الهجر الأبديّ/ يا حياتي المفعمة ببريق الأمل بلقائك/ يا أغنيتي المخمليّة المنسوجة من لحن حنيني/ يا حلو الكأس الفاقد كلّ مرار في خمر العمر/ يا سيّدتي" (ص 33)، وتكرار حرف النداء هنا واضح الدلالة، فقد أراد التأكيد على أنّ عشق المحبوبة قدره، والنداء يأتي لتحقيق نوع من التواصل بين الشاعر وبين المنادى؛ ويدلّ على محبة المنادى ومكانته في قلب الشاعر. هذا التكرار لحرف النداء نجده أيضًا في قصيدة " إلاّ شبح غيابك" (ص 56) فالنداء يشكّل نمطًا من أنماط الجمل ذات الأثر الأسلوبيّ اللافت في النصّ، وهو ظاهرة لغويّة محضة، لكنّه يستحيل في القصيدة إلى ظاهرة شعوريّة تكثّف أحاسيس الشاعر.

في قصيدة "فراغ" ألحّ الشاعر على تكرار حرف النفي "لا"، كقوله: " ظلمتنا الدنيا/ ورمتنا لفراغ قاتل/ لا حرف/ لا همسة/ لا كلمة/ لا رسالة صغيرة تأتي/ لا ابتسامة تبلّ عطشي من غدران الأمل" (ص 43) وعاد في موضع آخر منها ليكرّر الحرف نفسه "ولا واحة/ ولا دليل/ ولا ناقة/ ولا جمل"، اعتمد الشاعر تكرار حرف النفي "لا"؛ لإبراز حالة الفراغ، التي يعانيها بسبب بُعد المحبوبة، ويلجأ إليه في قصيدة "بريسكا الأولى" ثماني مرّات متتالية، من ذلك قوله:" لا قطعة نقد تجلب كسرة خبز/ ولا نعيم أحضان قصر منيف" (ص 62) وهذا الأسلوب المتتابع في تكرار الحرف، يمنح النسق الشعريّ حركة ائتلافيّة ترنميّة، تزيد من ألق الصورة، ودفقها الشعوريّ، واتّقادها الإيحائيّ.

اِستعان الشاعر بتكرار الأفعال، ويلعب تكرار الأفعال في الجملة الشعريّة دوراً هامًّا، فهو من المؤشّرات الدالّة على حدّة الموقف الشعوريّ، والتوتّر الانفعاليّ، في عمق الذات الشاعرة؛ وهذا يعني أنّ لهذا التكرار وقعه النفسيّ الخاص، لاسيّما عندما تجاوز استخدام الشاعر للفعل مهمّة نقل الحدث المرتبط بزمن معيّن. وذلك حين يتحوّل الفعل إلى لبنة أساسيّة في بنية النصّ الشعريّ، بحيث يولّد طاقات تعبيريّة هائلة، وانبثاقات دلاليّة مدهشة (ترمانيني، 2004، 307).

لاشكّ أنّ هناك غرضًا ما يؤدّيه هذا التكرار، ولا يكون الفعل المكرّر مجرّد نسق زمنّي أو حدث محدّد فارغ من التكثيف الدلاليّ أو التدفّق الشعوريّ أو الترنم الإيقاعيّ. ففي قصيدة "غريق "تكرّر فعل الأمر "تعالي "ستّ مرّات بصورة رأسيّة استهلاليّة في بداية المقاطع لتولّد ترنّمًا يثير مشاعر المتلقّي: "تعالي عيشة راضية مثقلة بالرغد/ تعالي غيمة ماطرة بحداء قوافل تسري (ص 50)، يركّز الشاعر في هذا المقطع على الفعل؛ لأنّه قادرٌ على التأثير أو التغيير واستيعاب الأحداث، التي يعيشها، خلافاً للاسم الذي يعبّر عن طبيعة هادئة ساكنة؛ كما أنّ هذا التكرار يؤكّد ميل الشاعر إلى طبيعة التكثيف الترنميّ في النصّ. ويكرّر الفعل" عودي" في قصيدة " ثم عودي" ستّ مرّات، والفعل "خذي" أربع مرّات، والتكرار هنا لم يأتِ لأغراض إيقاعيّة موسيقيّة فحسب، وإنّما ليعكس موقفًا نفسيًّا وانفعاليًّا معيّنًا، يؤدي إلى تجديد العلاقات اللغويّة، والدلالات الشعريّة وإيحاءاتها ومؤثّراتها.

يكرّر الشاعر اسم الاستفهام "كيف" في قصيدة " كيف أنام" أربع مرات " كيف أنام يا حبيبتي/ كيف ينام رضيع جائع/ عن ينبوع حنان يحضنه" (58) وفي قصيدة "غراب براغ الغارب" يكرّر اسم الاستفهام " ماذا" (ص 68) هذا التكرار يحمل معانِيَ ودلالات مكثّفة، فقد جاء محرّكًا للصور الشعريّة، وباعثاً لتوتّرها العاطفيّ.

وفي القصيدة نفسها يكرّر اسم الفعل "آه" ثلاث مرّات، "آه لي من سفري منك/ آه لك من سفرك مني" وفي موضع آخر في القصيدة:" آه لو ظلّت معي"، وهنا أشاعت أداة التأوّه إحساس الأسى، الحزن والحسرة، التي تعتصر كيان الشاعر، بما تحمله من زفرات حارقة، وحسرات

شعوريّة، إذ يستجمع الشاعر فيها كلّ أحاسيسه المستفيضة، وقواه النابضة، في وصف شوقه لمحبوبته، وقد أدّى التكرار الصوتيّ دوره الملحوظ في التنفيس عن هذه الحرقة المؤلمة، التي دفعته إلى تكرار اسم الفعل (آه)؛ ليعبّر عمّا يعانيه من ضيق وألم. وكأنّ هذا التكرار جاء ليوطّد الحالة الشعوريّة، بكلّ دفقها العاطفيّ، وتوتّرها الداخليّ، ونفسها الشعوريّ المحموم.

وكرّر الضمير المخاطب "أنت" في قصيدة "سدرة منتهى الحبّ" إحدى عشرة مرّة، "أنت روح الأرض/ وأنت سرمد الوجود" وفي موضع آخر:" أنت النار الكبرى/ في دركها الأسفل تارة سأصلى/ وأنت سدرة المنتهى/ على أرائكها سأتّكئ طورًا"، وهنا حقّق تكرار الضمير "أنت" دوره الفنيّ البليغ؛ فالشاعر يرى في محبوبته وجوه الحياة بتناقضاتها المختلفة، وتقلّباتها الكثيرة، ولهذا لجأ إلى خاصيّة التكرار بوصفها مولّدًا لشعريّة الصورة. ويستعين الشاعر بتكرار الضمير "أنت" إحدى عشرة مرّة في قصيدة "سور من حبّ"، يقول: " أنت وطني وأنت أغنيتي/ التي أغنّيها لك/أنت روحي وأنت ترابي ومائي" (ص 93). وفي موضع آخر من القصيدة نفسها" أنت النسغ الذي يجري أنهارها/ أنت الغيث الذي يحيي موات أرضها/ أنت اختلاف الفصول والألوان/ الذي يجدّد شبابها ويبدّل ثيابها/ أنت العشق المتورّد في خدودها / أنت فتيل النار الذي يوقد أقمارها/ أنت الإنسان الباعث للخطأ وللثورة/ أنت المرأة الحالمة بالإغواء الأرضيّ/ أنت بهاء الأرض" (ص 100).

أعتقد أنّ التكرار سمة تميّزت به لغة هيبي؛ ليكشف من خلالها عن رغبته في التأكيد على المعنى، الذي يريد إبرازه، ويظلّ التكرار صورة لافتة في شعره، تشكّلت في أشكال مختلفة، وقعت في الحرف والكلمة والعبارة، وقد أضفى عليها أحاسيسه الخاصّة، وربما تكون هذه الظاهرة نتاج تأثير ثقافة الشاعر، أو حالته النفسيّة، أو طبيعة شخصيّته.

5. التناصّ:

يستلهم الشاعر التراث في عدة مواضع في ديوانه، ويرى هاني الصباغ أنّ استخدام التراث أصبح تقنيّة جديدة في بنية القصيدة العربيّة المعاصرة. وتظهر في القصائد العربيّة، التي نشرت في الداخل في سنة 1970 وما بعدها نزعة آخذة بالتطوّر والنموّ في هذا الاتّجاه. وكثيرًا ما استُخدم الموروث الدينيّ أو الأدبيّ أو التاريخيّ أو الفلكلوريّ أو الميثولوجيّ مصادر وحي للشعراء، أمدّتهم بعناصر شعرهم، كالشخصيّات والأحداث والقصص والنصوص والتعابير والأمثال والصور البلاغيّة. وقد استخدمت هذه المصادر عادة؛ للتعبير عن رؤى شعريّة وليدة تجارب خاصّة، ولإثارة جوّ من العواطف والسيكولوجيّة المماثلة. هذا ويختلف استخدام المواد التراثيّة – التاريخيّة في الشعر العربيّ، باختلاف تركيبة الشاعر السيكولوجيّة – الثقافيّة وحسب انتمائه السياسيّ (الصبّاغ، 2019، 176).

إنّ القارئ لشعر علي هيبي يتلمّس غزارة الموروث الإنسانيّ، وكثافة معالم التناص. ويعتبر التناص[1] من أبرز بنيات الشعر الحداثيّ، ومن أدقّ خصائص بنيته التركيبيّة والدلاليّة، حيث

[1] تقسّم أشكال التناص الشعريّ إلى ثلاثة أقسام وهي: الاجترار أو النفي الجزئيّ: يكتفي الشاعر في التناص الاجتراريّ بتكرار النصّ أو الاشارة إليه مثلما هو في النصّ الأم من دون تغيير في بنيته الأصليّة، وعلى هذا القرار تكون بنية النصّ الأم متجليّة في النصّ الحاضر. تتمّ عملية هذا النوع من التناص من خلال ايراد لفظة واحدة او اثنتين.

- الامتصاص او النفي المتوازيّ: وهو أعلى درجة من التناص الاجتراريّ، في التناص الامتصاصيّ "يستلهم الشاعر مضمون نصّ سابق أو مغزاه أو فكرته، ويقوم بإعادة صياغة هذا المغزى أو المضمون أو الفكرة من جديد بعد امتصاصه وتشرّبه من دون أن يكون في النصّ الجديد حضور لفظيّ واضح أو ذكر صريح للنصّ السابق" وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النصّ الغائب، وضرورة (امتصاصه) ضمن النصّ الماثل، كاستمرار متجدّد، من البديهي أنّ هذا النوع من التناص من أعلى أشكال التناص قدرة على الإبداع الشعريّ، إنّ الشاعر يتعامل مع النصّ الأم تعاملاً يقوم على أساس التحويل الذي لا ينفي الأصل بل يعيد صياغة النصّ الأصليّ في صورة جديدة تعبيرًا عن المعاني الجديدة.

- الحوار أو النفيّ الكليّ: هذا النوع أعلى درجة من النوعين الأولين لأنّ الشاعر في هذه المرحلة يهتم بتغيير النصّ الأم عن طريق القلب والتحوير ويحمّل عليه معان لا تناسب معنى النصّ الأم، وهو يتطلّب كثيرًا

يمثّل التناصّ استحضار نصوص غائبة سابقة في النصّ الحاضر؛ لوظيفة معنويّة أو فنيّة أو أسلوبيّة. فالتناصّ أو تداخل النصوص، كما ترى جوليا كريستيفا، هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وهو " أنّ كلّ نصّ يتشكّل من تركيبة فسيفسائيّة من الاقتباسات، وكلّ نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى". وقد أحدث التناص حراكًا واسعًا، وشغل الحداثيّين جميعًا، وأثار بينهم جدالًا نقديًّا، كان مؤدّاه اختلاف النقاد العرب على ثابتة إيجاد صيغة لفظيّة أو ترجمة موحّدة أو ثيمة لغويّة لمصطلح التناصّ، "فأحيانًا تترجم إلى التناصّ، وأحيانًا أخرى يترجم إلى بينصيّة، التزامًا بأمانة نقل المصطلح باللغة الانجليزيّة، وربما تكون الترجمة الأخيرة أقرب إلى المصطلح في لغته الأصليّة، والذي يجزّئه بعض النقاد الحداثيّين إلى (بين-inter) و (نصّ-text)، فيكون التعبير الأكثر دقّة هو (بين- نص) (حمودة، 1997، 361). ويرى إبراهيم طه في التناصّ جزءًا من التراث الأدبيّ الشامل، ولذلك على القارئ أن يكون على قدر كاف من المعرفة والثقافة؛ لكي يتاح له أن يفهم النصّ الواحد من خلال علائقه المتشابكة مع التراث الأدبيّ (طه، 1993، 125-126).

يسجّل التناص حضورًا بارزًا في نصوص هذا الديوان، ممّا يدعو إلى وقفة جدّيّة تحاول أن تستوضح أسباب توظيفه. يتيح شعر علي هيبي المجال واسعًا لتأمّل مجالات التناص وتقنيّاته، فهو يثري قصائده، بتعابيرَ مشهورة، ومصطلحات معجميَّة قرآنيّة، ويبدو لي أنّ الشاعر تشبّع بالثقافة القرآنيّة وترسّخت فيه، وقد تجلّى ذلك في شعره عامّة، وفي هذا الديوان بشكل خاصّ.

فمن أمثلة التناص من القرآن الكريم:

عنوان ديوانه "**اِقرأ باسم حبّك**"، ويبدو التناص الدينيّ واضحًا في مقدّمته" اقرأ باسم حبّك الذي خلق / خلق العشّاق من علق"، فالحبّ بالنسبة إليه بداية كلّ البدايات، وهو لا نهائيّة النهايات، هو صلاة وحياة لا يمكن الاستمرار بدونه.

من الدقة والفهم للنصّ الأم والخفيّ، وهو يعتمد على القراءة الواعية المعمّقة التي ترفد النصّ الماثل ببنيات نصوص سابقة، معاصرة أو تراثيّة. أنظر: (عزام، 2001، 17).

ويمكن تقسيم التناص في الديوان إلى ثلاثة أقسام:

1.5 التناص الدينيّ:

ونعني به" تداخل نصوص أدبيّة مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينيّة مع النصّ الأصليّ للرواية أو الشعر، بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائيّ أو الشعريّ، وتؤدّي غرضًا فكريًّا أو فنيًّا أو كليهما معًا" (الزعبي، 2000، 37). وقد يعني " استحضار الشاعر بعض القصص والإشارات التراثيّة الدينيّة، وتوظيفها في سياقات القصيدة؛ لتعميق رؤية معاصرة، يراها في الموضوع الذي يطرحه، أو القضيّة التي يعالجها، ويفترض في هذه التناصّات أن تنسجم مع النصّ الجديد، وتعمّقه وتثريه فكريًّا وفنيًّا، والتناص والاقتباس والتضمين من التراث أساليب فنيّة توظّف لبلورة الحاضر من خلال تجربة الماضي، وتستحضر لتعود في موقف الكاتب من الرؤى والمفاهيم، التي يطرحها ويثريها في نصّه (ن.م، 131).

أ-التناص مع القرآن الكريم- يعدّ القرآن الكريم من المصادر الأساسيّة التي يلجأ إليها الشعراء، فهو المنهل الأعظم والمورد الأفصح، فالقرآن مليء بالألفاظ والمعاني المبتكرة، بحيث يمكن توظيف ألفاظه ومعانيه بعدّة أشكال، فنجده حاضرًا على مستوى الكلمة وعلى مستوى الجملة أو الآية، وأحيانًا يتجاوز كلّ هذا إلى التوجّه نحو القصص القرآنيّة ضمن السياق، الذي يخدم البناء الشكليّ والدلالة التي يترتّب عليها من خلال توظيفها الشاعر في قصائده. ومن خلال دراسة الديوان نجد التناص القرآنيّ يندرج ضمن مستويين هما:

أ-مستوى العبارة: بمعنى أخذ جملة أو عبارة من القرآن الكريم.

ب_ مستوى القصة: بمعنى يتجاوز العبارة ليشمل قصّة من قصص القرآن الكريم.

1.1.5 من مستوى العبارة:

" أن أتلظّى في كوخ، يلتفّ على ولعي كحبل من مسد، نسخ الله الآية، أن أظلّ الأشقى الذي/ يصلى النار الكبرى، مأكلي ثمار الزقوم، كالمهل يغلي في البطون، أشرب شرب الهيم، أنهار العسل استحالت مرًّا وصابا، أنهار اللبن كالغسلين، في جنة الله التي عرضها السماوات والأرض، والأنهار تجري من تحتها، وأنا خالد فيها أبدًا، يسّاقط عليّ كالنخل/ رطبًا جنيًّا، لذّة للشاربين، واللبن نميرًا يتفايض، والزرابيّ مبثّوثة من هنا ومن هناك، والنمارق تصطفّ على مدّ النظر، القرآن ترتيله يصدع الجبال، أهل الجنة كلّهم متّكئون / على أرائك من سندس ورضا، من كلّ فرد وزوج بهيج، واشتعل الرأس هيامًا. وقد وردت جميع هذه التعابير في القصيدة الأولى من الديوان بعنوان "حبّ الجنة والنار" (هيبي، 2016، 13-20).

تدلّ هذه الغزارة في شعره المتناص من القرآن على سعة ثقافته الدينيّة. فاذا ما تابعنا في قصائد الديوان نجد تعابير مثل: أقرب من حبل وريدك الليلكيّ (ص 28)، إلّا من نسغ في ليونة أناملك، فراح حبّك يطوف في من حولك/ كطواف الحجّاج بدار الله، حبّك فرض من فروض عبادتي، غدا السعيّ إليك ركنًا كصلاة/ وصومًا أبديًّا لا عيد له، سحور شهوتي، في مطهر روحك أزكّي نفسي (ص 30-31). يحرمني عسس أبي جهل (ص 37)، كأنّني أحبّبتك من قبل ظهور الإسلام/ قالوا اقرأ ... لم أقرأ، قرآن الأرواح، أبو جهل يغريني بأنصاب جهنم والأزلام، عليك من حوريّات الفردوس سلام، أما آن لليل أبي مسد الهجر (39-40)، لإيلاف قريش بعد رحيل في أعوام الجوع (ص 40)، الموسيقيّون العظام صاغرين سجدوا (ص 47)، تعالي عهنًا منفوشًا في قارعتي المبثوثة، خفّت موازين الأمل، فأنا في هاوية من نار حاميّة، تعالي عيشة راضية (ص 50)، كأنّها من سعير، والتين والزيتون يا حبيبتي، كانت رسالتك في أحسن تقويم، إلى ذروة عليين في أمل لقاء في فردوس عيونك (ص 52-53)، لا ردّة في الحبّ، ولو كره الكافرون (ص 55-56)، تجري من تحتها الأنهار، جنّة الحياة (ص 60)، ليكن بكاؤك طوفان نوح، لا يذر (ص 61)، سيلاً عرمًا (ص 56) تصلين النار الكبرى، لأنعم بفردوس قدومك، ذلك الفوز العظيم (ص 69)، سماوات العشق السبع، كيف يحيا القلب الرميم/ بعد موته

(ص 70-72) في يوم ذي مسغبة جوعان، تعابير الآذان، أتلظّى فوق هجير الكثبان، أهوي بعد النار الكبرى (ص 76-79)، يا لتلك الليلة/ وما أدراك ما تلك الليلة/ عندما تنزّلت عليّ أرواح/ الملائكة كشلّالات كوثر/ تختال بسندس وتموج باستبرق/ ونورك أرسله الله ليخرجني/ من ظلمات الهجر/ كان لهيب اشتياقي إليك سلامًا على حطب هيامي/ وبردًا على جمر غرامي/ من كلّ أمر ونار، وقوله: "ليلة قدري/ وقدري الذي أضحك/ أكثر من ألف شهر" (ص 81-82) عندما استوى الله، على عرشه المكين، الشمس الضاحيّة، القمر المشقوق، الجبال الراسيّات، جعل ألف شيطان خنّاس يوسوس في صدري/ لأنسى الله ولا أعوذ به، نسيت زلزلة الساعة/ والمرضعة وكلّ ذات حمل/ ورأيت الناس سكارى/ وما هم بسكارى/ سأجادل بالله بلا علم/ وسأتّبع ألف شيطان مريد، وقوله: أيّة جنّة، أيّة نار، أنت النار الكبرى/ في دركها الأسفل تارة سأصلى/ أنت سدرة المنتهى/ على أرائكها سأتّكئ طورًا، حوريّة حوريّات العين، سأخلد أبدًا في الفردوس بجحيم هواك/ تجري من تحتي أنهار العشق الناريّة (ص 87-91). كي أبعث حيًا، فناء ملكوتك، أنسى عبوديّتي له، حوريّة الجنان النورانيّة، الثواب الربانيّ، الأجر الملائكيّ، بين الأرائك والنمارق المصفوفة، لا أريد من الله أن يرفعني إليها/ أريد عقابًا أليمًا كشيطان مريد، نحيي على رميمها عظام حبّنا الأخضر كالحياة، على كلّ إصبع ضامر/ ومن كلّ كفّ عميق، روح الله، أنت النسغ الذي يحيي موات أرضها، أنت الغيث الذي يحيي موات أرضها (ص 100-92). وألق مورد بخدود الآيات الجارية/ من سورة "إنّا أعطيناك الكوثر" (ص 110)، سلتني إلى موعد الحشر (ص 117) أنت جنّتي الخالدة/ يجري من فوقها فوزي/ العظيم بك/ ومن تحتها أنهارك الكوثريّة، تمتدّ كأنهار من عسل في جنّة الله/ من دنياي إلى آخرتي/ يا لفوزي العظيم بجنّة الخلود، نبوءة سماويّة، معجزة ربانيّة، لا إله الاّ الله/ محمّد رسول الله/ لا اله إلّا الحبّ/ وإنّ عشقك رسوله الأمين/ وما أرسل إلّا ليخرجني/ من ظلمات جحودي/ إلى نور إيماني بحبّك/ ومنك ومن جبريل حرائك/ ومن " اقرأ" وحبّك الأكرم/ عرفت الله (ص 118-123). وربّك التوّاب، وإمّا جحيم وصاب (ص 126). في عنقي حبل مبلول/ من مسد الفراق (ص 133)، هم الوسواس الخنّاس، يكذّبون بالدين/ ولا يحضّون على طعام المسكين/ ويمنعون الماعون عن العاشقين (ص 139). الخطاب القرآنيّ لا يضاهيه خطاب، فهو نبع لا

ينفذ، لذا حاول هيبي استثمار التراكيب القرآنيّة في قصائده، وقد أضفى ذلك قوّة وجزالة عليها، وهو حين يستحضر الآيات القرآنيّة في نسيج أشعاره يقتطع منها أجزاء، ثمّ يصهرها في نسيج خطابه الشعريّ، وأعتقد أنّ الشاعر حاول توظيف التراكيب القرآنيّة بما يخدم المعنى الشعريّ ويقوّي دلالته، غير أنّه بالغ في استخدام التناصّ الدينيّ في مستوى العبارة.

2.1.5 من مستوى القصّة:

"أن أكون كإبراهيم/ في التنّور العظيم/ والله تركني أحترق في حطب" و"يا نار كوني بردًا وسلامًا" وذلك ليبرز تأثير هجر المحبوبة مصوّرًا تركها له بأنّها حرب شديدة الاوار; كالنار التي ألقي بها إبراهيم. واستلهم من سورة مريم : "تفّاحها الكبير المبارك/ يساقط عليّ كالنخل/ رطبًا جنيًا/ كمريم في فرح الميلاد" وذلك في نفس القصيدة ليبرز مقدار سعادته، وكأنّما هو في الجنّة عندما اعترفت له بحبّها. وفي قصيدة بريسكا الأولى استلهم أحداث أصحاب الكهف، فمشلينا يعود؛ ليجد بريسكا ثانية في انتظاره، وستحبّه لكنّه لن يحبّها لأنّه مسكون ببريسكا الأولى (جدّتها)، حينها لا شيء يجدي، لا استيقاظ ولا جمال ولا انتظار، وسيعود حزينًا إلى كهف موته:" وفي الكهف بقرون الرقاد/ وبعد الكهف بعشق مسدود (ص 62) وقوله: "وأن أنجرف كالمرتدّين مع الطوفان/ وأنجو من قدر الله" في إشارة لقصة طوفان نوح، و "وأبقى منبوذًا من تفّاح رحيقك كالشيطان" في إشارة لقصّة آدم وحواء (ص 77)، وقد كرّر الشاعر الإشارة لنفس القصة في قصيدة "سور من حبّ" إذ قال: "أن أنزل كآدم الخاطئ/ تحت زيتونة خضراء روميّة، وكرّر إشارة أخرى من قصّة مريم في نفس القصيدة" أو عند ساق تلك النخلة ذات الرطب" (ص 97).

يرى علي عشري زايد أنّ القصص القرآنيّة رافد من روافد الإبداع الفنيّ، لما فيها من متعة وإفادة، وإغناء بالإشارة، وما لها من دلالات عميقة، وبخاصة حين تصبح هذه القصص القرآنيّة قناعًا فنيًّا أو معادلًا موضوعيًّا للشاعر، إذ يكشف استدعاء القصص القرآنيّ ألوانًا من الانفعالات الجميلة والنفسيّة، ويضع ثقافة الشاعر على المحك، إذ تتوارد الصور المخزّنة على الذهن، وتثير انفعالات المبدع فيتناص معها (زايد، 1978، 20+). وأعتقد أنّ هيبي وظّف

التناص القصصيّ توظيفًا يميل إلى الايجاز والإشارة والتلميح. ويبدو أنّه أفاد من هذا التناص في توصيل المراد من كلامه.

3.1.5 من الدين المسيحيّ:

لم يقتصر التناصّ عند هيبي على ما جاء في القرآن الكريم، بل تعدّى ذلك مستخدمًا تعابير من الديانة المسيحيّة، وذلك ليرفد مادّته الشعريّة بما تحتويه هذه التعابير من قيم، ويوظّفها لخدمة موضوعه، يقول: "بشارة عشق، مصلوب من مسيح يقوم (ص 51)، كمسيح ذاب بعشق الأرض على الصلبان، لا أسمع صوت الأجراس (ص 76)، أنا قيامة المسيح التي لن تقعد، درب آلام التشرّد/ وخيانات العشاء الأخير (ص 85). وقد استلهم الشاعر ملامح المسيح هنا؛ ليبرز حرّيّة الانسان، تمرّده ونضاله للتحرّر من الطغيان. ويقول: فيكون أحد ويكون نور (ص 122). وفي قصيدة بعنوان "يسوع العشق" ورد: "يسوع عشقنا يا حبيبتي/ ظنّوا أضغاثًا أنّهم قتلوا/ بشارة قيامته/ وصلبوا في أحلام كاذبة/ بمسامير الوهم على خشب مشبوه/ عشق يديه"، "يهوذا الأمل الزائف/ فما قتلوه وما صلبوه/ ولكن شبّه لهم، أنت البشارة وأنا القيامة/ وها هو يسوع حبّنا عاشقًا يعيش/ في أرواحنا يقوم/ ما دامت ملكوت العشق/ ملكوت الله" (ص 130-131).

يرى إلياس خوري أنّ في الشعر العربيّ، وفي الرواية أيضًا، إشارات إلى يسوع الناصريّ، عيسى بن مريم، تستحق أن تُقرأ وتُدرس. فالناصريّ الحاضر في أدبنا، صار رمزًا متعدّد الوجوه، لكنّ أهمّ ما فيه هو أنّه رمز عربيّ عامّ، وليس رمزاً دينيًّا أو طائفيًا كأنّه في يوم ميلاده، يتحدّى الانحطاط، وينبثق في وعينا كلقاء بين الأضحية والضحيّة.[1] ويبدو أثر

[1] وقد أشار الياس خوري إلى وجود ثلاثة مقتربات أساسيّة لحضور عيسى في الشعر العربيّ المعاصر، بدأت مع العراقيّ بدر شاكر السيّاب في رائعته «المسيح بعد الصلب»، وانعطفت مع اللبنانيّ خليل حاوي في التماهي بين المسيح وعازار في قصيدته «لعازار عام 1962»، ووصلت إلى ذروتها مع انتشار المسيح في العديد من قصائد الفلسطينيّ محمود درويش وخصوصاً في «الجداريّة»، حين يقيم الشاعر حوارًا تراجيديًّا مع السيد المصلوب. أنظر: (خوري، 2.1.2017).

النصوص الدينيّة واضحًا في شعر الشاعر، حيث أسهمت في التعبير عن تجاربه، أشعاره وأفكاره، ودلّت على ثقافته. والشاعر عند استخدام التناص الدينيّ يضرب في أرض شديدة الخصوبة والغنى، ويمتاح من ينابيع هذا التراث وكنوزه السخيّة. وربما بلجوئه إلى الرمز الدينيّ يقيم علاقات حواريّة مع القارئ لأنّ النصّ الدينيّ يعتبر بنية أساسيّة في ثقافة القارئ العربيّ، ومن ثمّ يستطيع الشاعر من خلال التناص الدينيّ أن يقدّم رسالته بشكل أفضل؛ لأنّه ينطلق من قاعدة مشتركة بينه وبين القارئ.

2.5 التناص الأدبيّ:

وهو عبارة عن تمازج نصوص أدبيّة قديمة أو حديثة مع نصوص أدبيّة حديثة ومعاصرة، سواء أكانت هذه النصوص لكاتب واحد أو مجموعة من الكتّاب الآخرين، حيث يكمن هذا الاستحضار في التمازج بين القديم والجديد ، ومنه يتكوّن النصّ الشعريّ الجديد بلمسة فنيّة وجماليّة جديدة، تجمع ما بين القديم والجديد، والشاعر يظهر لنا مسكونًا بتراثه إذ يقول: "يرتمون بهدّاب دمقسه المفتول" من قصيدة أمرؤ القيس (ص 22)، "على هذه الأرض ما يستحق الحياة" من قصيدة محمود درويش (ص 33) ،" يا ظلام السجن خيّم" و " إنّني أهوى السجونا" من قصيدة نجيب الريس (ص 36)، "أما آن لليل أبي مسد الهجر/ أن ينجلي" (ص 40-41) في إشارة لقصيدة أبي القاسم الشابي. وفي قصيدة "بريسكا الأولى (ص 61) ورد" نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحبّ إلّا للحبيب الأول" لأبي تمّام، وأورد" اليوم أمر وبيل/ وغدًا نوم طويل" التي تذكّرنا بمقولة امرؤ القيس" اليوم خمر وغدًا أمر" (ص 61). وقوله في قصيدة "رسالة من فوق الصحراء إلى امرئ القيس" :" كأنّك حصان امرئ القيس/ دقة وأصولًا/" له أيطلا ظبي/ وساقا نعامة/ وتقريب تتفل" (ص112)، وقد ورد هذا البيت في معلقة امرئ القيس في وصف حصانه:

له أيطَلا ظبيٍ وساقا نعامة وإرخاءُ سِرحانٍ وتقريبُ تتَفُلِ

(التبريزي، 2019، 41)

وفي القصيدة نفسها يقارن بين حبّه لمحبوبته وحبّ الأعشى لهريرة :"كأنّي أنا الأعشى وأنت هريرة/ غراء فرعاء ومن دار لنا رحلت، ولا أطيق رحيلا/ وما عاد للقلب من غمرة الغم أرجل، وفي ذلك يشير إلى معلقة الأعشى" ودّع هريرة إنّ الركب مرتحل".

ودِّع هـريـرةَ إنَّ الـركـبَ مـرتـحـلُ وهـل تـطـيـقُ وداعـاً أيُّهـا الـرجـلُ
غرّاءُ فرعـاءُ مصــقـولٌ عـوارضــهـا تمشي الهوينا كما يمشي الوجيُ الوجلُ

(ن.م، 288)

وفي موضع آخر في هذه القصيدة يعقد مقارنة ثانية بينه وبين محبوبته، وبين امرئ القيس وابنة عمّه عنيزة، وما حدث معهما بدارة جلجل، فامرئ القيس وعنيزة التقيا، أمّا هو فبعيد عن محبوبته لا يلتقيان أبدًا، "فمتى ترتمي أهدابك بهدّاب حبّي/ وأرتمي بسيل عبير التدلّل، متى نلتقي يا ضياع حياتي/ بعد الضياع غديرًا/ يومًا بدارة جلجل/ لكم طال سير اغتدائي/ ورواحي بين الدخول فحومل/ حبيبتي/ طالت أشطان آبار شوقي/ فهل من تقصير دجن مؤمل/ جاءت سعاد غنّاء ثغر/ في طرفها حور بالرحيق مكحّل، واغتدت في آخر من دجاها/ عند سقط اللوى كان اللقاء، فقالت: لنا الليل كلّه فتمهّل/ فيا لعبق الوصال بعطر الليالي تسربل /فكم تقاصر دجني/ بين درع شفيف وأمواج مجول، كأنّه صفاء السجنجل، وبات ليلي من الدجن أطول (ص 112-117)، كلّ هذه التعابير تذكّرنا بأجواء القصيدة الشهيرة.

ويَوْمَ عَقَــرْتُ لِلْعَــذَارَى مَطِيَّتــي فَيَا عَجَبًــا مِــنْ رَحْلِهــا المُتَحَمَّــلِ
فظَلَّ العَــذَارَى يَرْتَمِيــنَ بلَحْمِهــا وشَحْمٍ كهُــدَّابِ الدِّمَقْــسِ المُفَتَّــل

(ن.م، 13)

وقوله:

قفـا نبكى من ذِكرى حبيـب ومنزل بسِـقطِ اللِّوى بينَ الدَّخول فحَوْملِ

(ن.م، 3).

وفي قوله" طالت أشطان آبار شوقي" (ص 113) تناص من قصيدة" هلا سألت الخيل لعنترة العبسيّ:

يـدعـون عـنـتـر والـرمـاح كـأنّـهـا أشـــطـان بـئـر في لـبـان الأدهـم

(ن.م، 211).

وقوله "جاءت سعاد غنّاء ثغر" (ص 113) تناصّ مع قصيدة كعب بن زهير:

بـانَـت سُـــعـادُ فَقَلبي اليَومَ مَتبولُ مُـتَـيَّـمٌ إِثـرَهـا لَـم يُـجـزَ مَـكـبـولُ

(ابن قتيبة، 1985، 80).

وورد:" بات ليلي من الدجن أطول" (ص 116) تناصّ من معلّقة طرفة بن العبد:

وتقصـيرُ يومِ الدَّجنِ والدَّجنُ مُعجِبٌ بِبَهْكَنَةٍ تَحْتَ الطِّرَافِ الْمُعَمَّدِ

(التبريزي، 2019، 84).

وفي قوله:" اِقرأ باسم حبّك الذي خلق/ خلق العشّاق من علق/ من أرَجِ الحنين/ من فضا فيض الهيّ/ ومن وحي أفراح الألق" تناصّ من الشعر الحديث من قصيدة "اليوم أتممت تعليمي " للشاعر محمد القيسي، والتي جاء فيها: "اقرأ باسم هذا الجوع ، واقرأ ما خلق/خلق الانسان من فقر وجوع وعرق/وقرأت الأرض دورتها الأولى،/عروسًا مشتهاة.../نضج التفاح والبرقوق في الكرم/ دمي صار الشفق" (القيسيّ، 1999، 1/348).

هذه التناصّات تدلّ على مدى تأثره بالشعراء السابقين وبأشعارهم. فقد أخذ الشاعر من شعر غيره، ومزجها في شعره، وأضاف إليها حلّة جديدة، والتوظيف هنا جاء لغرض فنيّ، بحيث أسهم في الارتقاء بالقصائد فنًّا وفكرًا. يرى طه أنّ هيبي ينطق من حنجرة السلف، من مئات الحناجر، فتصل أصداء هؤلاء الشعراء في تموّجات صوته، وقد اتّحدت اتّحادًا صوفيًّا، فأضعفت قدرته على فعل الكتابة المنفردة المستقلّة، وسحبت منه حقّ التوقيع الفرديّ على ملكيّة القصيدة. هي ظاهرة سماها الغذّاميّ "المؤلّف المزدوج"، "المؤلّف المضمر"، المؤلف النسقيّ"، وفي ظنّ طه "المؤلّف الثقافيّ" أليق (طه، 2019، 131).

1.2.5 من القصص:

يتناصّ الشاعر مع التاريخ، فهو النبع المتدفّق إلينا من سير السابقين، وهو المعين الذي لا ينضب، من ذلك: " فليس يباح في آخر ليل القتل كلام" تذكّرنا بقصص ألف ليلة وليلة، وهو هنا يترك للمتلقّي حرّيّة استحضار الاسم والقصّة، "يموت الحجّاج الكاره كلّ جمال في الدنيا" و"يعود العاشق يترجّل مبتهجًا بالفرح المكيّ". وفي قوله هذا إشارة إلى جملة مشهورة قالتها أم عبد الله بن الزبير بعد أن قتله الحجاج ثمّ صلبه في نخلة لأيّام عدة (ص 40-41). وقوله: أنت عبلة ذات البياض الشديد/ وأنا عنترة بن شدّاد الحرّ/ذو السواد المجلجل (112) تذكّر بقصة عنترة وعبلة. وفي" سأبقى وفيًّا لصبري /وإن سلَتني إلى موعد الحشر/ كما وفاء السموألْ" (ص 117) إشارة إلى قصّة وفاء السموأل.

2.2.5 من الجغرافيا:

"سأبقى نيلًا أزرق يؤنس بذراعيه دلتاك" (ص 49)، الدانوب بطوله المتباعد وعرضه كبحر (ص 64)، وقوله "الدانوب الآن يسري نجيعه (ص 67)" و "تريدين تقسيم فؤادي/ شمالًا وجنوبًا كالسودان" (ص 78)، و"من ظلام آسيا الأصفر/ يختزل اللحم/بين عظام أفريقيا السوداء، "الأمازون الرحيب"، هذه البلاد المزوّرة/ ذات العسل المر والسمن الفاسد، مانيلا الجميلة، الخلجان الذابلة في عينيك، خطّ العرض، خطّ الطول اللامتناهيّ (ص 84-87) وقوله "أنت فراتي الممتدّ/ من شطّ العرب، لا ساحل لبحره البعيد (ص 109)، في مضيق وقت مختلس/ ومن صحراء هجرك، على امتداد النيل، احتضنا دلتا قلبي، إزائي عرض الأمازون الطويل، وفي نفس القصيدة يقول: ما أجمل الدانوب يا حبيبتي/ وجسره الأبيض الناصع، كتشابك دماء الفرات / بأشواق دجلة بعد انفصال/ بغداد الجسد، في خلجان صفاء الوجد (ص 118-122). نحن هنا أمام ظاهرة فريدة في تناول الجغرافيا في النصّ الشعريّ، وأعتقد أن الشاعر لم يقحمها في النصّ دون مبرّر، استحضار الجغرافيا أضاف للنصّ الشعريّ جماليّة وفاعليّة وحيويّة.

الإجمال:

يكشف ديوان الشاعر علي هيبي "**اِقرأ باسم حبّك**" انشغاله بثلاثة محاور أساسيّة: الغزل، المحور الإنسانيّ – الاجتماعيّ، المحور القوميّ- الأمميّ، قصائده مسكونة بالمحبّة، يشغل الحبّ مساحة واسعة من قصائد الديوان، كما يحتلّ الانتماء للوطن حيزًا كبيًرا من قصائده مؤكّدًا انتماءه لقضايا مجتمعه وأمته وهموم وآلام شعبه، فقد عبّر عن قيم إنسانيّة كالعدل والحرّيّة ومقاومة الفساد.

يسجّل للشاعر ذلك الاهتمام و التطوّر والنضج في استخدام العتبات النصّيّة على ما يظهر في عنوان ديوانه، فالعتبات النصّيّة ليست نصوصًا زخرفيّة أو كماليّة يضعها الشاعر اعتباطًا، بقدر ما هي نصوص تسهم في فهم النصّ وفك شيفراته اللغويّة. في الديوان استند الشاعر على جدران التكرار استجابة لطاقة الشعور الهائل وتفريغًا له في الوقت ذاته، واستخدم التناصّ كوسيلة لتوليد مرجعيّات جديدة، يلتحم خلالها الكاتب مع أفقه الحضاريّ المعاصر. وقد كشفت آليّة التناصّ عن توظيفها بشكل كبير في الديوان، إذ تنهل متناصّاتها من الدين والتراث والأدب، هذا التوظيف يشير إلى استثمار الموروث وربطه بأحداث الواقع؛ من أجل فتح آفاق للخطاب الشعريّ، والانفتاح على عوالم جديدة، وقد كان للتناصّ الدينيّ حصّة الأسد، فقد أحسّ الشاعر بمدى ثراء القرآن الكريم، فالتمس معانيه ومفاهيمه؛ لتكون دعامة لشعره. الشاعر يتجاوز حدود المعنى للنصّ القرآنيّ، ويصل به إلى ما يريد به من مفاهيم معاصرة، ويقوم بالتغيير في ترتيب الألفاظ للنصّ القرآنيّ شكلًا، ويقبل على إضافة الألفاظ المرادة إليه مضمونًا؛ ليمتصّ من المعاني القرآنيّة، ويخلق معنًى خاصًا في صورة خاصّة، لكنّه أحيانًا يكتفي بتكرار النصّ أو الاشارة إليه، مثلما هو في النصّ الأمّ، من دون تغيير في بنيته الأصليّة.

قصائد ديوان "**اِقرأ باسم حبّك**" ثريّة، ذات صور تتّسم بالبكارة، تعبّر عما تريده بأسلوب شعريّ مميّز، ويمكن القول إنّ هذا الديوان يشكّل تجربة شعريّة رائدة.

المصادر والمراجع:

1. أدونيس، ع. (2006). *الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج1*. بيروت: دار الساقي.
2. إسماعيل، ع. (د.ت). *الشعر العربيّ المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة*. القاهرة: دار الثقافة.
3. بلعابد، ع. (2007). *عتبات جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ*. بيروت: دار العربيّة للعلوم ناشرون: منشورات الاختلاف.
4. ترمانيني، خ. (2004). *الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث: شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين*، رسالة دكتوراة.
5. الجواري، أ. (2006). *الحب العذريّ، نشأته وتطوّره*، ط1. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.
6. الحصريّ القيروانيّ. (1972). *زهر الأدب وثمر الألباب*، ط4. تفصيل وضبط وشرح: زكي مبارك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجبل.
7. حمودّة، ع. (1997). *المرايا المحدّبة من البنيويّة إلى التفكيكيّة*. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.
8. ابن الخطيب التبريزي. (2019). *شرح المعلّقات العشر*، ط1، تحقيق: فخر الدين قباوة. القاهرة: دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة.
9. خوري، إ. (2.1.2017). لماذا لم ينزل عن الصليب؟ *القدس العربيّ*. (استرجع في 8.9.2020)

https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%B0%D8%A7-%D9%84%D9%85-%D9%8A%D9%86%D8%B2%D9%84-%D8%B9%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%84%D9%8A%D8%A8%D8%9F/

10. الرويلي، م. والبازعي، س. (2007). *دليل الناقد الأدبيّ، ط5*. الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ.

11. زايد، ع. (1978). *استدعاء الشخصيّات التراثيّة في الشعر العربيّ المعاصر*، ط1. طرابلس- ليبيا: منشورات الشركة العامّة للنشر والتوزيع والإعلان.

12. الزعبي، أ. (2000). *التناصّ نظريًّا وتطبيقيًّا*، عمّان: مؤسّسة عمون للنشر والتوزيع.

13. سرور، ط. (2018). *محيي الدين بن عربي*، ط2. الجيزة: وكالة الصحافة العربيّة (ناشرون).

14. سعيد، م، ع. (2016). *معجم الشعراء في فلسطين 48*. من 1948- 2016. رام الله: الاتّحاد العامّ للكتّاب الفلسطينيّين العرب 48؛ القدس: دار الجندي للنشر والتوزيع.

15. سلامة-قدسي، ع. (2012). *بين سير وطير، التنظير، حياة الجماعة، وبنى المؤسسة في تصوّف أبي حفص عمر السهروردي المتوفى 623هـ/ 1234م*، تقديم: بيرند راتكه، بيروت: دار الكتب العلميّة.

16. الصبّاغ، هـ. (2019). *الشعر الفلسطينيّ في الداخل بعد النكبة، نشأته وتطوره خلال خمسة وثلاثين عامًا 1948-1982*، حيفا: مكتبة كلّ شيء.

17. طه، إ. (1993). نظام التفجية وحواريّة القراءة، *الكرمل*، أبحاث في اللغة والأدب، العدد 14، ص129-95.

18. طه، إ. (2019). *فتنة الأدب والنقد، مقالات في الأدب الفلسطينيّ وملاحظات في الظاهرة الأدبيّة*، ط1. باقة الغربيّة: مجمع القاسميّ للغة العربيّة.

19. عزّام، م. (2001). النصّ الغائب: *تجليات التناص في الشعر العربيّ*. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.

20. ابن قتيبة الدينوريّ. (1985). *الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء*، ط2، حقّقه وضبط نصّه الدكتور مفيد قميحة، راجعه وضبط نصّه، الأستاذ نعيم زرزور. بيروت: دار الكتب العلميّة.

21. ابن قتيبة، الدينوريّ. (1964). *الشعر والشعراء*. بيروت: دار الثقافة.

22. القيسيّ، م. (1999). *الأعمال الشعريّة*، ج1، ط2. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.

23. كفافي، م. (1970). *في الأدب المقارن*، بيروت: دار النهضة العربيّة، 1972.

24. ملحس، ث. (د.ت). *القيم الروحيّة في الشعر العربيّ (قديمه وحديثه)- حتى منتصف القرن العشرين-1950* ، بيروت: مكتبة المدرسة ودار الكتب اللبنانيّ للتوزيع والنشر والطباعة.

25. هيبي، ع. (2007). *بوادٍ غير ذي زرع*، ط1. القدس: المطبعة العربيّة الحديثة.

26. هيبي، ع. (2011). *الخلفاء القائمون (حتميّة السقوط)*. القدس: المطبعة العربيّة الحديثة.

27. هيبي، ع. (2016). *اِقرأ باسم حبّك*. كفرياسيف: مطبعة الحقيقة.

28. Taha ,I. (2000). The power of the Title: why have you left the horse alone by Mahmud Darwish, *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 3: 66- 83.

رحلة البحث عن الوطن في رواية "بيت على ورق" لرافع يحيى

أ. غيداء فاهوم خطيب

باحثة أكّاديميّة- جامعة آدم ميتسكيفيتش- بولندا

ملخّص:

يتناول البحث تحليل رواية "بيت على ورق" للأديب د. رافع يحيى، وهي رواية عميقة الأبعاد بما تطرحه من قضايا وتساؤلات، فهي تتحدّث عن شخصيّة تتصارع مع ذاتها وحياتها، باحثة عن حلمها وأمانها في بيت يتّسع لآمالهم وطموحاتهم، فالبيت في الرّواية هو وطن كلّ انسان عربيّ، يأمل بأن يُوفّر له كرامة العيش، فهو كالغريب في بلاده، تحت وطأة الاستعمار أو الاحتلال.

يطرح البحث أسئلة حول الأساليب المتّبعة في الرّواية، الموتيفات، تحليل الشّخصيّات وسلوكها، فأهم النّتائج تُشير إلى أنّ كلّ الأساليب جاءت لتدعم موضوع الرّواية والقضيّة التي تناقشها، فعلى المستوى الفرديّ هي مشكلة شخصيّة "عيسى"، ولكنّها على المستوى العامّ، تعالج همًّا في المستوى الجماعيّ، للأشخاص الذين يشعرون أنّه بالرّغم من سعيهم ومحاولاتهم، لا يفلحون بتحقيق أحلامهم، حتّى لو كانت متواضعة. فالكاتب عالج في الرّواية قضايا ومواضيع تؤرّق بالَ مجتمعه وشعبه، عرض من خلالها قضيّة مجتمع عربيّ، يُعاني من الظّلمِ وبحثه عن الأمان في ظلّ وطنه، صراعُه مع واقعٍ مليء بالتّناقضات والصّراعات.

كلمات مفتاحيّة: الرواية الفلسطينيّة، الوطن، الهجرة، صراع الأجيال، الاستعمار، المرأة، البحر، التناصّ.

الكاتب رافع يحيى- بطاقة تعريف:

وُلِد الأديب رافع سعيد محمّد يحيى دراوشة في بلدة اكسال قضاء النّاصرة، في العاشر من أيّار عام 1966، التحق في جامعة بار إيلان عام 1984، وحصل على اللقب الأوّل من قسم اللغة العربيّة وآدابها، ثمّ التحق بجامعة حيفا عام 1997 ونال اللقب الثّاني، وفي عام 2003، التحق بجامعة اليرموك في الأردن، وأنهى تعليمه حاصلًا على اللقب الثّالث من قسم اللغة العربيّة وآدابها. ويركّز في مجال دراسته وبحثه حول أدب الأطفال العرب الفلسطينيّين، القصص والحكايات الشّعبيّة، الأيديولوجيا وأدب الأطفال، اللّيالي العربيّة في أدب الأطفال والفولكلور الفلسطينيّ للأطفال.

عمل مدرّسًا في عام 1990 في المدرسة الاعداديّة في تل السّبع، وفي عام 1992 مدرّسًا بمدرسة ابن سينا الابتدائيّة، عمل عام 2001 محاضرًا في قسم اللغة العربيّة في كليّة القاسميّ الأكاديميّة للتّربية، وفي عام 2007 شغل منصب مدير مركز أدب الأطفال بكليّة القاسميّ الأكاديميّة للتّربية، وفي عام 2015 مديرًا لمركز أدب الأطفال في الكليّة الأكاديميّة العربيّة للتّربية في حيفا، ويعمل فيها منذ عام 1999 محاضرًا في قسم اللغة العربيّة وآدابها. وقد شارك في العديد من المؤتمرات العلميّة المحلّيّة والعالميّة. وهو مؤسّس لمعهد مسارات في بلدة إكسال ولجمعيّة أصدقاء الطّفولة. ينشر أبحاثه في عدد من المجلّات العلميّة المختصّة. حاصل على جوائز محلّيّة وعالميّة. منها جائزة أمير الكويت لأفضل موقع في مجال الفنون (أدب أطفال) في الإنترنت.

من أعماله للكبار: الحصانُ الأبيضُ، 1996. بيتٌ على ورق، رواية قصيرة، 1996. الإشراقيّ والأرضيّ. دراسة في قصيدة: "صورة للسّهروورديّ في شبابه لعبد الوهّاب البياتيّ"، 1999. تأثيُر ألف ليلة وليلة على أدبِ الأطفالِ العربِ، 2001. الفكاهة في أدب الأطفال (بالمشاركة مع حنان أبو حريري)، 2016. الطّفل الحافي، (قصص قصيرة جدًا). 2020. **من إصداراته في أدبِ الأطفالِ:** بائعُ الدّمى، 2011. أطفالُ الفراشِ، 2013. أحبُّ أن أغنّي، 2015. النّافذة الثّرثارة، 2016. خلف الجدار، 2018. أمنيةُ قندس الصّغير، 2018. القبّعة، 2020.

1. الأسلوب في الرّواية:

هي روايةٌ مبنيّة بأسلوب يهدفُ إلى الإثارة والعصف في ذهن القارئ، من خلال توارد الأحداث والأسئلة، التي تطرحها شخصيّة البطل، من خلال صراعه مع الحياة، أحلامه ومواقفه الفكريّة ومفهومه الجدليّ.[1]

"اليوم الجمعة. يجب أن أذهب إلى العيادة لإجراء فحص طبيّ. الذّهاب إلى العيادة يغضبني، ويهزّني أكثر من المرض ذاته... أنا أكره العيادة. أحسُّ أنّها ليست لي، وأنا لست لها. الذّهاب إلى العيادة يعني أن أتوقّف. أكره التّوقف، وأبغضه. سمعتُ عن كثيرين ذهبوا إلى العيادة، توقّفوا، ولم يمضوا بعد ذلك... لقد قطعتُ وعدًا على نفسي أن أكون وردةً جوريّةً متفتّحة دومًا..." (يحيى، 1996، 7).

صراعُ التّناقضات يتولّد عنه خطّان؛ الأوّل الرّضوخ والعودة إلى الأحلام بما يتماشى مع واقع حياته، والثّاني التّمرد وخلق الدّوافع لإحداث التّغيير.

فالرّواية عبارة عن عملٍ فنيّ، ينقل لنا معاناة العربيّ في بلاده المُستعمرة، فهو يمشي كالتّائه خلال بحثه عن وطنه وحلمه، في أن يحتضنه ذلك الوطن؛ ليشعر بالأمان، ويفتح أمامه الأفق للتّحليق عاليًا، نحو مستقبلٍ مشرق، بعيدًا عن براثن الفقر والعوز، فهو غريب في وطنه في ظلّ الاستعمار، تعلّم، اجتهدّ، وكافح، ولكن دون جدوى... "الاستعمار... طالع نازل فينا مثل المنشار. الله يخرّب بيته. مثل الدّمامل لمّا تستهدي على جسم، كل ما حاربتها وجفّفتها من عضو نبزت في عضو آخر، تنظيف عضو واحد من الدّمامل لا ينفع ولا يجدي، يجب إزالتها من الجسم كلّه حتى تضمن شفاء الجسم منها وإلى غير رجعة" (ن.م، 14).

---

[1] تمامًا كما هو الحال في تيّار الشّعور والذي يدل على " انسياب التّجارب النّفسيّة داخل الإنسان، وقد أُخِذَ بهذه الفكرة في الأدب للدّلالة على فن المؤلّف في وصف الحياة النّفسيّة الدّاخليّة لشخصيّات قصّته بطريقة تقلّد حركة التّفكير التّلقائيّة التي لا تخضع لمنطق معيّن ولا لنظامٍ تتابعٍ خاصٍّ. إلّا أنّه يُلاحظُ أنّ المؤلّف يُجري على هذا التّيّار عمليّة اختيار مبدئيّة، إذ أنّه لا يختار من عناصره سوى ما يتّفق ومقتضيات القصّة". (وهبه والمهندس، 1984، 128).

تُشير العيد إلى أنّ معظم الرّوايات العربيّة هي سِير ذاتيّة مُقنّعة، "أي أنّها سِير تروي حكاية الذّات في بحثها عن ذاتها المقتلعة من حياة حقّ لها، ومن تاريخ هو تاريخها المُستلب؛ ذات مقموعة في واقعها المعيش المحكوم بأكثر من سلطة" (العيد، 1998، 90).

فالرّواية تُماشي بتفاصيلها المذهب الواقعيّ، وهو كمصطلح أدبيّ تبلور في أوروبا، وتأثّر بظروفها الخاصّة قبل أن ينتقل إلى العالم العربيّ، حيث كان ظهوره في فرنسا عام 1826،[1] وكان هنالك العديد من الذين قاموا بتفسير الواقعيّة الأدبيّة ويتّفقون حول أنّها " تُعالج الإنسان وعلاقته بمجتمعه ومحيطه...وأنّ الواقعيّة منهجٌ يحتكم إلى العقل، ويقبلُ بالتّجريب والخطأ، ويدرس القوى الفاعلة والمحرّكة التي تمتلك القدرة على التّغيير والتّأثير في المجتمع، وهي ذات طابع ثوريّ تطويريّ" (شناعة، 2001، 32). لقد كان تأثّر ظهور الواقعيّة في الأدب العربيّ بمسار الفكر الواقعيّ العربيّ، والذي كان متعلّقًا بالتّالي من علوٍّ وانخفاض في مسار القوى الاجتماعيّة، والتي كانت تدعو إلى تحرّر المجتمع العربيّ، وكانت النّتيجة في النّهاية الهزيمة والفشل في تلك المساعي (ن.م، 31). وفيما بعد قامت الواقعيّة الاشتراكيّة كتطوّر للواقعيّة، حيث تطوّر مفهوم الواقعيّة الأدبيّة، نتيجة التّغيّرات الجذريّة، التي حصلت في بداية هذا القرن، حصيلة النّظريات والأفكار، التي أوجدها كلّ من ماركس، لينين، أنجلز وتروتسكي في عدّة مجالات مثل؛ الاقتصاد والسّياسة، صراع الطّبقات وتفسير التّاريخ. وأصبح معنى الواقعيّة الاشتراكيّة في الأدب ملازمة الأديب لمجتمعه، ثورة الإنسان والمجتمع، نقل صورة الحياة بأوجهها المختلفة، وانتصار الكادحين والعاملين في صراعهم الطّبقيّ القائم على القوى الاجتماعيّة (ن.م، 32-37).

يُعرّف الورقيّ الرّواية بأنّها واحدة من علوم الكتابة الأدبيّة، التي تُصوّر الحياة عند الكاتب، وتنقل تجارب وشخصيّات تتفاعل مع الحدث، وتخوض صراعًا داخليًّا أو صراعًا مع الحياة، وهذا المفهوم الفنيّ للرّواية يُعتبر حديثًا نسبيًّا، فالرّواية الحديثة كفنٍّ أدبيّ بدأت بالظّهور

[1] هنالك العديدون الذين يعتقدون بأنّ أبا الواقعيّة هو بلزاك في فرنسا حتى أواخر القرن التّاسع عشر: (شناعة، 2001، 30).

في أواخر القرن الثّامن عشر "متأثّرةً بما ساد التّفكير الأوروبيّ آنذاك من سيطرة للمنهج التّفكيريّ العقليّ وتحوّله إلى البحث عن الواقعيّ، والاعتماد على ملاحظة الظّواهر والأحداث" (1989، 6-7). وهذا ما تعرضه رواية "بيت على ورق" من خلال أحداثها.

2. شخصيّات الرّواية:

شخصيّة عيسى، وهو الرّاوي في الرّواية، يسرد الأحداث بضمير ال "أنا"، فهو الذي يسعى ليحقّق حلمه، وحلم زوجته آيات، بامتلاك بيت كبيرٍ، يتّسع لأحلامهم وطموحاتهم، بعيدًا عن معاناتهم في غرفة صّغيرة يقطنونها، والتي وصفها عيسى بأنّها كالسّجن، فسقفها مهدّد بالسّقوط، وقضبانها حديديّة، ورائحة الموت تفوح منها. يعملُ عيسى ببيع البطاطا جاهدًا؛ للحصول على قوته، والذي لا يكاد يكفي لسدِّ رمق عائلته المكوّنة من زوجته آيات، بكره بُراق وصغيرته نَيروز. في الرّواية يحاول الوالدُ أن يوفّر لهم ظروف العيش الكريم في ظلّ دخله القليل، من العمل الذي يقوم به. ولكن في النّهاية تتحطّم آماله، في فشل رباط العائلة الأسريّ، باختيار ابنه براق الزّواج السّري من فتاة مهاجرة، تملك بيت الأحلام الذي تمنّاه الوالدان.

ومن المآخذ السّلبيّة للشّخصيّة، هي تذمّرها من واقع حياتها، ومن أيّامها الماضية، فأحيانًا تسلّم نفسها لليأس، إمّا في زمنها الحاضر، أو لذكريات الماضي، كسائر الرّوايات العربيّة الأخرى عند بعض شخصيّاتها، "ويكادُ يكون هذا الهيكل هو القاسم المشترك الأعظم بين أبناء جيلٍ كامل هجر الماضي وراح يمصمص في عظام الماضي، وليس "الماضي" في ذاته بعيب، فربّما كان" التّاريخ" مشجبًا عظيمًا؛ لكي نعلّق عليه كافّة ثيابنا كما يقول الكسندر ديماس" (شكري، 1971، 27).

يعود عيسى إلى ذكريات الماضي كأنّه يعيش للحظات في ثنايا الذّاكرة، متمسّكًا بتفاصيلها وشخوصها، كسرده لحظة تعرّفه على عبد الكريم البيروتيّ، وصدمته عندما عرف أنّه استشهد.

" لا أخفي عليك يا نادر أنّي بكيت يومها؛ لأنّها المرّة الوحيدة التي تمنّيت أن يترك فيها شابٌّ الجيش ليعمل ببيع الفلافل. لا أدري لماذا تملّك ذلك الشّاب كلّ أحاسيسي. لم أعد إلى الحرش مرّة أخرى، وأدركتُ أنّ رقعة الحياة التي بحثتُ عنها تضاءلتْ..." (يحيى، 1996، 42).

وفي مشهد آخر خلال حوار عيسى مع ابراهيم، إذ اتّهمه الأخير بأنّه ما زال في أشلاء الماضي:

- "والخنادق التي نمت فيها تحت القنابل في لبنان؟! الموت هناك أشكال وألوان.
- أنت لا تعرف إلّا الخنادق؟! خنادق... خنادق... النّاس نسيت هذه الكلمة ولا تعرف حتّى معناها..!" (ن.م، 34-35).

وما تمثّله أيضًا شخصيّة عيسى أنّه نموذج لصراع الأجيال ما بين الآباء والأبناء، من خلال تَعارض مواقفه الاجتماعيّة أو الوطنيّة مع ابنه بُراق أو ابنته نيروز، فالوالد يتمسّك بتلك المواقف، ويعيش في ظلّها، ويذكرها في نقاشاته الذّاتيّة مع نفسه أو مع غيره.

"أتعرفُ يا جدّي ماذا طلب منّي حفيدك الصّغير بُراق اليومَ؟ لقد طلب منّي أن أشتريَ له سيّارة "فولفو"، وعندما سألته لماذا؟ أجابني: حتّى يتباهى بها أمام طلّاب صفّه، كما يتباهون بسيّارات آبائهم!! ..." (ن.م، 11).

يُشيرُ المعوش إلى أنّه من خلال تتبُّع حركة الرّواية العربيّة يُلاحظ أنّ في مسارها تجارب مختلفة وأبوابًا عديدة، وهذه التّجارب تستجيب لما حولها وتستوعبه، واحدة من هذه التّجارب هي رواية الاحتجاج؛" ويكادُ يكون هذا النّوع مسيطرًا على أغلبيّة إنتاج القصص العربيّ.. إلّا أن أصواتًا مميّزة انبعثت وسط حشد المطالب والاعتراض؛ لتعبّر عن نفسها كظاهرات أنضجها الواقع، ولا مجال للهرب من وجودها إلى جانب قضايا أخرى، احتلّت مكانها، أو تحاول احتلاله. ولقد كانت رواية الاحتجاج مؤشّرًا مهمًّا في سبل إيجاد صور هذه الظّواهر" (1999، 372-373).

شخصيّة الزّوجة آيات تمثّل الزّوجة الصّبورة المخلصة لزوجها وأبنائها، فهي الزّوجة العربيّة، التي تقف إلى جانب زوجها، أمام عواصف الحياة وتقلّبات الأيّام، وزوجها يكنّ لها الاحترام، ويشعر بالخجل أمامها؛ لعدم قدرته على منحها ما تستحقّ من العيش الكريم، "إنّي أحسُّ

بالخجل كلّما عادت من مصنع الخياطة منهوكة القوى، جائعةً ولا تشكو ولا تتذمّر، بل تسرع لتلبية طلبات نيروز وبراق؟ وأحيانًا يتصبّب العرق على جبينها،كما تتساقطُ الدّموع من خدّ الرّجاء. هذه المرأة الرّائعة غير مستعدّة أن تتنازل عن قمّة روعتها. وأنا كلّ يومٍ أقدّم لها استعراضًا فاشلًا لا يسمن ولا يغني عن جوع..." (يحيى، 1996، 17-18).

براق الابن هو بِكرُ والده، ولكنّ طبعه وسلوكه مغاير لما توقّعه الوالد، فهو شخصيّة مستقلّة، غامضة، بحيث أنّه لا يبوح أو يصرّح يمّا يجول في ذهنه، كما أنّ تصرّفاته مقلقة لوالده.

"... إنّ براق يا جدّي يختلف عنك وعنّي وعن كلّ أجداده... يتصرّف وكأنّه مقطوع من شجرة الأجداد. لقد بلغ العشرين من عمره... إنّه يميل إلى الفتيات ميلًا لا يعرف الحدود... هذا الأمر يقلقني! يقلقني جدًا... إنّه يلعبُ دورًا أرفضه... أرفضه حتّى النّهاية..." (ن.م، 11-12).

ففي نهاية الرّواية يكتشف الوالد صدفةً زواج ابنه من تلك الفتاة المهاجرة، صاحبة البيت الكبير، دون علم عائلته؛ ممّا سبّب لهم صدمة كبرى.

3. ترميز أسماء الشّخصيّات:

إطلاق اسم آيات على شخصيّتها يمثّل جوهرها، فالآية هي العلامة، والعِبرة (الفيروز أبادي، 2008، 87)، وهي نموذج للزّوجة الصّامدة المُحبّة، التي تماهت مع ظروف زوجها، وكانت حاضرة برأيها السّديد والرّزين، فلم تثقل عليه رغم ضنك العيش، وحياتهم في تلك الغرفة الكئيبة، التي يتساقط الكلس من سقفها، وتُظهر قضبانه الحديديّة.

"ولكنّ آيات ليست مثل شيء ملغى في حياتي. يجب أن تفرح بهديّة منّي يوم عيد ميلادها. يكفي أنّي لا أقدّم لها الهدايا في المناسبات كما يفعل الأزواج... إنّها أعظم زوجة، ولكن لعنة الله على الظّروف القاسية، التي تقف لي دائمًا بالمرصاد..." (يحيى، 1996، 21).

وإطلاق اسم بُراق على شخصيّة الابن يتماهى مع حضوره في الرّواية، فبُراق – حسب قاموس المنجد- مشتقٌ من (بَرَقَ)، وهو نورٌ يلمع في السّماء على أثر انفجار كهربائيّ في السّحاب" (معلوف، 2003، 34-35).

"... وبُراق يسرع إلى هدفه الذي تبسّم له مرارًا في المرآة دون أن يدري..." (يحيى، 1996، 55). ولكنّ هذا البرق في الرّواية لم يسفر عن نتيجة فيُقال "برقٌ خُلَّبٌ أي برقٌ ليس وراءَه مطرٌ" (ن.م، 34-35). فبراق الابن أوجد لنفسه حلًّا بزواجه من الفتاة المهاجرة صاحبة البيت الكبير، ولكنّ هذا الحل كان لنفسه، فلم يأبه بما سيقوله والداه، ولم يأبه بوضعهم، فكان كالسّحابة لا تمنح من ينتظرها الأملَ. فعندما اكتشف والده حقيقة زواجه، وأعلم زوجته، شعر بالعسر، وضياع أمله بكره براق. فحاولت آيات الزّوجة أن تخفّف من حدّة زوجها كعادتها:

- "لا تغضب. سيحترق السّكري. وكتمت غصّتها... قطعت الصّدمة لساننا" (يحيى، 1996، 78).

من ناحية أخرى، يمثّل الابن، على الصّعيد الاجتماعيّ، البُعد عن جيل الآباء وصراع الأجيال، فهو يسعى نحو الحاجات الماديّة، سيّارة يتباهى بها أمام أصدقائه...أو زواجه من الفتاة صاحبة البيت الكبير، والتي هي من أصول أجنبيّة، ومهاجرة جاءت إلى بلادهم. فمرجعيّات الوطنيّة لدى الجيل الذي يمثّله الابن براق هي مغايرة عمّا خاضه جيل والده، وبالتّالي جيل جدّه.

" "... إنّ بُراق يا جدّي يختلفُ عنك وعنّي وعن أجداده... يتصرّفُ وكأنّه مقطوع من شجرة الأجداد. لقد بلغ العشرين من عمره وحين أودُّ إخباره لماذا سميّناه بُراق[1] يضحك منّي ويقول: لا يهمّني!! كلُّ الأسماء لا تعني لا شيئًا!! ... إنّه يميل إلى الفتيات ميلًا لا يعرف الحدود... هذا الأمر يقلقني...إنّه يلعبُ دورًا أرفضه... أرفضه حتّى النّهاية..." (الموسوعة الفلسطينيّة، 1984، 11-12).

[1] بسبب إظهار الوالد تعلّقه الشّديد بالوطن يرجح أنّ سبب تسمية بُراق بهذا الاسم هو لدلالته الوطنيّة وما يُسمّى" بثورة البُراق" أو " ثورة 1929" وكان لنشوئها عدّة أسباب أهمّها ازدياد عدد المهاجرين اليهود إلى البلاد الفلسطينيّة في عهد الانتداب البريطانيّ ممّا هدّد وأثّر على مصالح المواطنين العرب وتدهور أوضاعهم بسبب احتكار المؤسّسات الصّهيونيّة القسم الأكبر لنشاط النّواحي الاقتصاديّة والصّناعيّة. (**الموسوعة الفلسطينيّة (ج1)**، 1984، 258).

فما يمثّله زواج الابن هو اندماج هذا الجيل بما يتوافق مع رغباتهم، ونشوء نسيج اجتماعي جديد، بعيدًا عمّا عايشه الآباء والأجداد.

نيروز الابنة الصّغيرة، جعلت البسمة تعلو وجه والدها، في اللحظات القليلة التي كان يقضيها معها، ودائمًا ما كانت تطلب من والدها أن يعلّمها الرّسم، ويلبي هو بالتّالي مطلبها.

- "أنا مستسلم لك أيّتها الأميرة. ماذا تريدين؟
- أريد أن تعلّمني الرّسم.
- نظرتُ في وجهها الصّغير، وشعرها الأسود المبعثر فوق وجهها، ودشداشتها البيضاء المطرّزة بالخيطان الملوّنة، فضحكت وسألتها: ماذا تريدين أن ترسمي؟!" (يحيى، 1996، 30).

ونيروز الصّغيرة كان اسمها في الرّواية يتماشى مع مكانتها عند والدها، فالنّيروز بالفارسيّة هو يوم الفرح (معلوف، 2003، 850)، وهذا ما كانت تمنحه لوالدها، فحتّى عند عودته في نهاية الرّواية مصدومًا من حقيقة زواج ابنه السّرّي والمفاجئ، لبىّ طلب ابنته، وجلس معها يرسم بيتًا...

فاختيار أسماء بعض الشّخصيات كان بهدف منحها صورة حيّة لتصرفاتها وحضورها، فكان الاختيار موّفقًا يُطابق منحى سلوكها.

"فإنّ أسماء الشّخصيّات وألقابها ونعوتها، تأتي في الرّواية العربيّة الحديثة، محمّلة بالدّلالات والإيحاءات، وتبدو مركّبة وغير مألوفة أحيانًا" (عودة، 2010، 42).

وتجدرُ الإشارة إلى أنّه تلوحُ في أفق الرّواية خلفيّات ثقافيّة لبعض الشّخصيّات، وتأتي أغلبها لتتوافق مع طبيعتها، ولتساهم في واقعيّة الرّواية، ومنحها الصّورة الحيّة النّابضة لمجتمع، تتعدّد فيه الثّقافات والاهتمامات، مثل شخصيّة عبد الكريم البيروتيّ، الذي تعرّف عليه عيسى صدفةً، وقد تناولا أطراف الحديث:

"... استفسرتُ منه عن هذا السّخط، فانفجر يفضفض: لقد أنهيتُ تعليمي في كليّة العلومِ منذ سنة، وما زلتُ أبحثُ عن عملٍ..." (يحيى، 1996، 41).

ونادر الشّخصيّة الثّانية ضمن معارف عيسى هي أيضًا مثقفّة، وقد نالت الشّهادة الجامعيّة، لتحيي الرّواية بأطياف أنّي أحمل شهادة. نسيتها كما ينسى الفلّاح قمحاته..." (ن.م، 37-38).

4. العرض والأسلوب The style

اعتبر الأسلوب في العصر الحديث "موضوعًا من الموضوعات، التي يعالجها علماء اللغة عامّة، وعلماء الأسلوب خاصّةً، فيعتبرونه بمنزلة تعبيرٍ عن الاختيار الذي يقوم به مؤلّف النّصّ، من مجموعة محدّدة من الألفاظ والعبارات والتّركيبات الموجودة في اللغة من قَبْلُ والمُعدّة للاستعمال" (وهبة والمهندس، 1984، 35).

إنّ سردَ الرّواية بضمير ال" أنا" جاء بصورة إبداعيّة للكاتب رافع يحيى، فهي كسيرة ذاتيّة في روايّة، يظهر ال "أنا" فيها في الوهلة الأولى كعرض لصراع فرديّ ذاتيّ لشخصية البطل مع الحياة، ولكن من جهة أخرى، هو صراع شعب وهمّ جماعيّ، يعاني منه الإنسان العربيّ تحت وطأة الاستعمار، والذي يعوق تقدّمه، تحقيق حلمه وامكانيّة تمتّعه بالوطن، " لأنّ الإنسان هو في نظر المؤّلف الرّوائيّ، صاحب السّيرة، يعيش جدليّة الواقع، وصراعًا اجتماعيًّا هو تاريخيّة التّاريخ الإنسانيّ، ولأنّ الانتماء ليس صافيًا، والهويّة ليست منجزًا" (العيد، 1998، 88-89). فالذّاتيّة بالرّواية اهتمّت بتصوير التّجارب الانسانيّة العربيّة اليوميّة، من خلال صراع الذّات الفكريّ الأدبيّ والذاتي الاجتماعيّ والاقتصاديّ والسّياسيّ. والصّراع على الأرض، الوطن وشرف العيش بكرامة في أرضه المحتلّة.

5. المناجاة النّفسيّة Interior monologue

"هي طريقة للسّرد يلتزمها بعض نقّاد الرّواية في الكشف عمّا يدور في نفوس شخوصهم، بعيدًا عن تقديم الحدث أو الحِوار الملفوظ، ومن غير تقييدٍ بالتّرتيب النّحويّ أو المنطقيّ للكلام. ويكون ذلك محاكاةً لتطوّر الأفكار في الذّهن، الذي يشرد من موضوعٍ إلى غيره دون

قاعدة أو اتّجاهٍ معيّن والغرضُ من تقديم هذا النّوع من المناجاة هو الكشفِ عمّ سمّاه علماء النّفسِ بمستويات الوعي السّابقة على التّعبير" (وهبة والمهندس، 1984، 389). ففي السّطور الأولى للرواية افتتحت الشّخصية مناجاتها مع ذاتها، تتلاطم بأمواج أسئلة وجوديّة، وعن سيرورة الحياة.

"هل الحياة كاريكاتير واحد كبير؟ هاجس يرفض أن يترك عقارب نفسي بحالها، في كلّ مكانٍ أقابل فيه إنسيًّا، وبين أسطر كلّ صحيفة تتلقّفها عيناي، وفي ظلّ كلّ مشهدٍ يُصنعُ، أو حدثٍ سيُصنعُ. عجيب أمر هذه الدّنيا" (يحيى، 1996، 7).

فالحوار الدّاخليّ الذي قامت به الشّخصيّة مع نفسها ظهر بشكلٍ مكثّف أكثر من حوار الشخصيّة مع غيرها.

6. اللغة:

حقّقت الرّواية العربيّة في الوطن العربيّ بعضًا من خصوصيّاتها، من خلال تعاملها مع الواقع بصورة أعمق، ليس باعتباره مادّة منظورةً وظاهرة، وإنّما لصفته اللسانيّة (الموسويّ، 1993، 31).

يروي الكاتب تفاصيل روايته بضمير المتكلّم مع المحافظة على فصاحة العبارة، وكان استخدامه للعاميّة في مواضع محدّدة، جاءت لتؤكد واقعيّة المكان والأحداث، ولطبع التّفاصيل في الأذهان. تداولت معظم الشّخصيّات بعضًا من العاميّة في حوارها، وبعضًا من المداخلات لمفردات من الشّتائم، فتزيد واقعيّة الحدث.

"ولّ عليك وعليهم وعلى هالخبر. لا تصدرون إلّا الأخبار السّيئة والتي تسمّ البدن..." (يحيى، 1996، 32).

- "انت لسانك أزفر منّك! ولولاي لكنت تمسح كنادر عند..." (ن.م، 33).

لقد وظّف الكاتبُ الأمثال الشّعبية في الرّواية بنجاح، وكان اختياره لورود المثل في السّياق موفّقًا، فأضفى على الحدث واقعيّته، فكان مكملًا للمشهد. حيث "ترصدُ الأمثال الشّعبيّة

الوجدان الشّعبيّ تجاه الظّروف المحيطة، وليس المثل سوى خُلاصة تجربة معيشة، أو مسموع بها، لخّصت وضعًا معيّنًا، وصارت صالحة للتّعايش مع زمن جديد" (حطّيني، د.ت، 215). "فالأمثال الشّعبيّة في كلّ أمّة هي "صوت الشّعب"، لأنّها في الغالبِ تعبّر عن الفكر والتّصوّر الشّعبيّ، غالبًا باللغة الشّعبيّة. وهي ليست من نِتاج قرائح عددٍ محدودٍ من المثقّفين أو الحكماء فقط، وإنّما هي عُصارة ذكاء الأمّة بمجموعها" (عطا الله، 1985، 5). فتُعتبر الأمثال الشّعبيّة من أكثر أنواع التّراث الشّعبيّ انتشارًا وتداولًا في المجتمعات، حيث إنّ استعمالها لا يحتاج إلى مهارات أو مواصفات محدّدة لقائلها، ولا توجد أيّة مناسبات اجتماعيّة أو ظروف نفسيّة معيّنة تمنع تداول الأمثال واستعمالها، فلكلّ مناسبةٍ ولحظةٍ مجموعة من الأمثال تُعبّر عنها (كناعنة، 1992، 123).

عندما أراد نادر صديق عيسى وصف حاله، بالرّغم من الشّهادة الجامعيّة، التي بحوزته، ولا تنفعه بدون مال في جيبه: "عقل بلا مال مثل عِدّة بلا رجال"... وفي السّياق نفسه مؤكّدًا لظروفه الماديّة السّيئة، وعدم منفعة الشّهادة التي يحملها :"جوّزنا فاطمة حتّى نرتاح من بلاها، رجعت فاطمة وعشرة معاها"[1]... فما كان من عيسى إلّا أن يحاول في جبر خاطره وتشجيعه على المحاولة قائلًا: "إسعَ يا عبدي وأنا أسعى معاك" (يحيى، 1996، 38).

7. السّرد Narration

السّردُ من حيث الرّؤية في الرّواية هو سرد موضوعيّ، ويعتمد على الشّخصيّة المركزيّة فيها، فسُردت أحداث الرّواية على لسان شخصيّة عيسى بأسلوبٍ سرديٍّ، بدقّةٍ متناهية، واصفًا الأحداث بصورة دقيقة، كأنها تمرّ تحت مجهرٍ، وصفٌ للمكان، للمشاعر وللشّخصيات في لحظات فرحها، قلقها، أو غموضها. من خلال سردٍ مكثّفٍ كشريط أحداث، توسّطه الحوار بين الشّخصيّات بين الفينة والأخرى، لتسمع صوت الشّخصيّات، وهي تنسجُ أحلامها، أو تفصح عن همومها. فأهمّ إنجاز يُشير إليه النّقاد، ويرون أنّ السّرد حقّقهُ وأثرى الرّواية

[1] أو بكلمات أخرى لنفس المعنى: " جوّزِتْ بنتي تَأرتاحُ وراها، رِجعتْ لي وأربعة معاها"، ويُضرب للإعراب عن موقف من مواقف الألم التي قد تنتج عن الزّواج. عطاالله، 1985. 126).

العربيّة الحداثيّة، كجنس أدبيّ، على غيرها من الأجناس الأدبيّة الأخرى، حيث أثمر هذا الانفتاح، والتّلاقح سردًا روائيًّا جديدًا ومتجدّدًا فقرأنا السّرد المشهديّ الذي تصبغه (السّينما) بصبغتها، وقرأنا سردًا شاعريًّا مكثّفًا، أخذ من الشّعر، وجدانيّته، وجملته الموحية... وهكذا تنوّع السّرد، وأثري الحكي (recit) الرّوائيّ الحداثيّ" (عودة، 2010، 51-52).

8. التّناص:

هو مصطلح يُطلق على تقاطع نصٍّ وتشابهه مع آخر، أو مع نصوص أخرى، فخلال قراءة الرّواية ترى من خلال أحداثها تناصًّا مع رواية حنّا مينة "نهاية رجل شجاع"، والتي تحكي عن رحلة شخصيّة مفيد والملقّب بالوحش في خضمّ الحياة، وصراعه بداية مع والده، وأبناء قريته، ومن ثمّ عراكه مع تقلّبات المجتمع، ونضاله ضدّ الاستعمار:

"حماية المنطقة عمل شريف.. في بانياس ثكنة للجنود، إنّهم جنود لمامة، تطوّعوا في الجيش الفرنسيّ، أو جيش الشّرق كما يسمّونه... ونحن في دفاعنا عن المنطقة، ندافع عن الخير ضدّ الشّر، نقاوم الفرنسيّين..." (مينة، 1989، 61).

فرواية "بيت على ورق" تعرض بصورة مشابهة شخصيّة عيسى مع معترك الحياة، وحديثه عن وجوده في معارك الحرب، " والخنادق التي نمت فيها تحت القنابل في لبنان؟! الموت هناك أشكال وألوان..." (يحيى، 1996، 34).

والتّشابه الثّاني هو وجود المرأة في حياة كلّ من الشّخصيّتين، فزوجة عيسى آيات هي دومًا إلى جانبه مُسانِدة، تعمل بهدف الحفاظ على عائلتهم، وحبّه الكبير لها وشعوره الدّائم بأنّه لم يوفها حقّها، ويشعر بالنّقص أمامها وأمام مواقفها، فهي تعمل جاهدة، وهو بالكاد يستطيع أن يحافظ على مكان عمله. "هذه المرأة الرّائعة غير مستعدّة أن تتنازل عن قمّة روعتها. وأنا كلّ يومٍ أقدّم لها استعراضًا فاشلًا لا يسمن ولا يغني عن جوع..." (يحيى، 1996، 18). تمامًا كشخصيّة مفيد مع زوجته لبيبة "... ما ذنبها، هذه المرأة التي ضحّت لأجلي كثيرًا، وانتظرتني طويلًا؟... وما ذنب هذه الإنسانة النّادرة، مثل الذّهب، أن أجني عليها؟ " (مينة، 1989، 370-371).

وما يجمع ما بين الرّوايتين هو وجود البحر في نفس كلّ من شخصية عيسى ومفيد، فالأوّل اعتبره ملجأه ومسكّن آلامه "سأذهب إلى البحر لعلّه يطفئ عذاب النّار التي تجلدني بلهيب سياطها" (يحيى، 1996، 10).

"... كم كنتَ عميقًا يا جدّي وكم كانوا ! الآن أقف أمام البحر الذي أحببتَ. أرقبُ موجه وأراقب الصّيّادين وهم يتفحصّون شباكهم ويجهزونها لرحلة الصّيد القادمة... " (ن.م، 10-11).

وشخصيّة مفيد وجدت في البحر ملاذها: "جلست على الشاطئ الرّمليّ، مسندًا ظهري إلى فلوكة ملقاة على البرّ... كنت جائعًا، متلبدًّ، خامل الجسم والذّهن..." (مينة، 1989، 47). ويعترف بحبّه للبحر عندما سألته زوجته لبيبة:

- رأيت البحر؟
- رأيته.
- أنت تحبّه.
- أحبّه كثيرًا.. ولم يبقَ من الماضي سواه (ن.م، 358).
- وعلى ساحل البحر أطمئن... البحر جميل، السّباحة فرحة، وحين يكون البحر مائجًا تصبح لذّتي مضاعفة. الموج الهادر، الصّاخب، يتحدّاك، يصارعك..." (ن.م، 56).

" وإذا كان أدب حنّا مينة يتّخذ من الرّجولة والبطولة محورًا، فإنّ البحر والمرأة هما المعادل الموضوعيّ لتحقيق هذه الرّجولة وتلك البطولة، وكانت المرأة كما كان البحر رمزًا للحياة. البحر رمز للحياة في أفقها اللامتناهي" (عبّاس، 2013، 160-161).

ومن أوجه التّشابه أيضًا المناجاة النّفسيّة للشخصيّتين مع ذاتهما، وطرح الأسئلة حول حقيقة وجودهما، وما تؤول إليه حالهما، صراعهما مع الخير والشّر، وحقيقة تمرّد الحياة عليهما وأمواجها التي تقذفهما كقارب يحاول الثّبات والوصول إلى شاطئ الأمان.

والتّشابه الثّالث بين الرّوايتين هو تخبّطات كلّ من الشّخصيّتين في البحث عن عمل، وسلك طريق نهايته كالسّراب. ففي رواية "نهاية رجل شجاع" كان يحاول مفيد دائمًا البحث عن

عمل؛ ليجني به الرّبح الوفير؛ ليعوّض عمّا فاته من ضياع، يسعى لكسرة خبزٍ أحيانًا ونفسه تأبى أن تكون ذليلةً، وتتصارع مع نفسه باحثة عن إجاباتٍ، تُرضي بها كبرياءها.

"كنت جائعًا حقّا، فأنا لم آكل ليلة أمس كفايةً، وها قد انتصف النّهار ولم تبلغ بكسرة خبز. لكن أيّ ذلّ، أن تقول للآخرين إنّك جائعٌ، أن تطلب رغيفًا، كأيّ متسوّل عاجزٍ عن العمل؟ الأعوام التي أمضيتها في اللاذقيّة عرّفتني، ولو بقدر صغير، ما معنى أن يكون الإنسان عاطلًا وجائعًا..." (مينة، 1989، 50).

وبصورة مشابهة كان هنالك وقفة لشخصيّة عيسى في رواية "بيت على ورق" أمام عتبات صراعه مع نفسه، محاولًا أن يُحضر لعائلته الخبز، وهديّة لزوجته في عيد ميلادها، فحفنة القروش التي في جيبه تكفي فقط لاختيار واحد.

"ناولتُ البائعَ بعض قطع النّقود، فأشار عليّ بأنّه يريد المزيد. ناولته آخر ما تبقّى فاكتفى، تصبّب العرق على وجهي بعد أنّ احمرّ، لقد سرق بتشليحه لجيبي الفرحة من عيني. وضعني أمام قرار صعب، إمّا الورد أو الخبز!! يبدو أنّ حساباتي خاطئة... لا يمكن لمن هم مثلي أن يجمعوا بين الخبز والورد..." (يحيى، 1996، 20).

9. الموتيفات المركزيّة في الرّواية:

قبل أن ندخل إلى التّحليل، تجدر الإشارة إلى وجوب تعريف كلمة المصطلح "موتيف"، والذي يُعتبر من المصطلحات الأدبيّة الأساسيّة، "فالموتيف قد يكون كلمة (فعل اسم أو حتّى أداة)، وقد يكون فكرة أو صورة تتكرّر في الانتاج الأدبيّ لدى الأديب أو في الإنتاج الأدبيّ لدى أدباءٍ كثيرين" (عرايدي، 1988، 38). أو كما يُعرّفه مجدي وهبة "بالموضوع الدّال، وهو الموضوع أو الحدث القصصيّ أو الشّخصيّة أو الفكرة، أو عبارة تتكرّر في أدبٍ ما أو مأثورات شعبيّة معيّنة" (1984، 396).

9.1 الوطن:

يقول حنّا مينة إنّه من الشّروط الأولى لكلّ فنّان " أن يكون صاحب قضيّة، صاحب حياة، صاحب ملاحظة، صاحب تجربة وخبرة، أن يكتب عمّا رآه وشاهده.. وبوعيه، وبموهبته، يستطيع عند معالجة الحدث، أن يكتشف فيه الرّؤية الاجتماعيّة، متضمّنة الرّؤية السّياسيّة" (مينة، 1998، 160). "فالحكاية التي ترويها الرّوايةُ العربيّةُ حكايةٌ لحياة الإنسان العربيّ ومعاناته. وهي تروي حقائق قد تسكت عنها الخطابات الأخرى ولا سيّما السّياسيّة" (العيد، 1998، 26).

فالبيت في الرّواية هو الوطن، الذي يبحث عنه كلّ عربيّ، يأمل أن ينام وينعم في كنفه، ففيه يجد نفسه، يبني عالمه، ويتسلّق نحو الأفق، فهو مصدر للأمان. على المستوى الشّخصيّ البيت في الرّواية هو مسكن، يضمن لعيسى وعائلته حماية وحيّزًا، يمنحه الاستقرار، وليس مجرّد بيت، فهو حلمهم بامتلاك بيت، يكون فيه لكلّ فرد مكانه الخاصّ.

"أنا لا أرغب بقصرٍ. أريد بيتًا من ثلاث غرف وصالون، نستقبلُ فيه الضّيوف، ومطبخ ومرحاض. أكثير عليَّ أن أملك مثل هذا البيت؟ أكثير عليّ؟" (يحيى، 1996، 9).

فهو ليس مجرّد بيت، وإنّما بيت يتّسع للجميع، ويحضن طموحاتهم. فعلى المستوى الاجتماعيّ، هو وطن، يضمن لمواطنيه العيش الرّغيد، واستيعابهم على تعدّدهم، فمنهم من يريد وطنًا، يوفّر له العمل، العلم، وسلامة أبنائه، دون أن يذوقوا مرارة العيش وتكبّد عناء الحياة، آملين في تحقيق ذاك الحلم. ولكن حتّى تلك اللحظة ما زال حلمهم في ذلك الوطن مجرّد بيت على ورق.

"تناولت ورقة رسم، وقلت لها بصوت مخنوق، نزف من أشلاء روحي الممزّقة، كما ينزف الدّم من جسم غزالٍ، قطعَ غابة شائكة:

- تعالي نرسم بيتًا كبيرًاK فيه مطبخ وحمّام وغرف كبيرة، ووراءه برج حمام، وأمامه حديقة جميلة، وبركة يسبح فيها البطّ..." (ن.م، 80).

9.2 المرأة:

تمثّل دور المرأة في الرّواية بآيات الزّوجة والأمّ، التي تسهر على راحة عائلتها، يُشير حطّيني في دراسته أنّ نموذج الأمّ في الرّوايات الفلسطينيّة يكون متشابهًا في جميعها، "فبناء هذه الشّخصيّة يعتمد أساسًا على صفاتها المعنويّة من حُبٍّ للأبناء وإخلاص للقضيّة الوطنيّة" (د.ت، 39). فإخلاص الزّوجة كان بعملها وعلاقتها الزّوجيّة ومع أبنائها، فلم تُثقل كاهل زوجها بمتطلّبات كانت تدري أنّه لن يستطيع الالتزام بها وتوفيرها.

"ابتسمت وقالت: يا عيسى لا تغلّب حالك. أنا لا أريد إلّا سلامتك وسلامة الأولاد" (يحيى، 1996، 26).

9.3 البحر:

إنّ لواقع وجود البحر لدى الأدباء الفلسطينيين مفهومًا مغايرًا عن صورته في التّجارب الأدبيّة الأخرى، فلا يُعتبر مكمّلا للبرّ أو صاحبًا كما تمثّل في روايات حنّا مينة على سبيل المثال، لا الحصر.[1] بل يُعتبر نقيضًا للبرّ، فلصورته وقع مخيف لِما "يحويه من رموز الرّحلة الدّائمة في التّجربة الفلسطينيّة" (حطّيني، د.ت، 81). فصورة البحر مثبّطة لأحلام الفلسطينيّين، فهو الذي يقودهم من هجرة إلى أخرى، ومن منفى إلى آخر، وربّما بدا البحر في أحوال قليلة حلمًا، يحملُ في ثناياه مستقبلًا مجهولًا، ولكنّه محمّل بأمل غامض" (ن.م، 80).

فتغنّت بالبحر، ليس فقط شخصيّة عيسى، وإنّما صديقه نادر، وتحدّث عن البحر وعمله كبحّار.

"... لن ينقذني من كليهما إلّا باسط الأرزاق والبحر. سأعمل في صيد السّمك. عائلتي مشهورة بصيد السّمك. لها اسم عريقٌ بين البحّارة والصّيادين... سأعيش في البحر. والبرّ سيكون لي

[1] كما في رواية **"الشّراع والعاصفة"** لحنّا مينا، ففي الرّواية كان البحر ملاذ الطّروسيّ الذي قرّر أن يعود للبحر. (حطّيني، د.ت، 81).

سوقًا، أبيع فيه السّمك. الحياة بين الأزرقين ستنقذني من رحلة العدم ..." (يحيى، 1996، 43).

الإجمال:

لا شكّ أن هذه الرّواية كغيرها من الرّوايات العربيّةK التي يحاول فيها الكاتب رصد بعض القضايا الاجتماعيّة والنّفسيّة، والمساهمة في سرد للواقع بتفاصيله، مع الأخذ بعين الاعتبار العناصر والأساليب الفنّيّة، التي أشرت إليها سابقًا؛ لتعزّز واقعيّة الرّواية. فهي تقفُ عندَ أزمةٍ جوهريّة بين الإنسانِ وعالمِهِ المليء بالقهر والصّراعات، وتشظّي الأبنية الاجتماعيّة، فتنعكسُ الصّور والأشياء في ذهنه ليبحث في أعماقه عن حلول وإجابات.

شخوص الرّواية والسّرد الرّوائيّ هي رموز عميقة، تخدمُ مضمون الرّواية الاجتماعيّ في السّياق العامّ، فعناصرها متفاعلةٌ، وأحداثها مترابطة متأمّلةً سير حياة أفرادٍ، يحملون همّ مجتمعهم وأوطانهم. لقد استطاع الكاتب في روايته محاكاة الواقع من خلال سرد الاحداث، والولوج في النّفس الإنسانيّة، والوقوف على مُعضلات أمورها، اهتماماتها، مخاوفها وأحلامها، لتعود في النّهاية إلى نقطة بدايتها.

المصادر والمراجع:

حطّيني، ي. (د.ت). *مكوّنات السّرد في الرّواية الفلسطينيّة*. برطما: مكتبة دار السّلام.

شكري، غ. (1971). *الرّواية العربيّة في رحلة العذاب*. القاهرة: عالم الكتب.

شناعة، ر. (2001). *الواقعيّة في القصّة الفلسطينيّة القصيرة من العام 1967 إلى العام 1993*. بيروت: دار المواسم للطباعة والنّشر.

عبّاس، ع. (2013). *فضاءات نسويّة- ممارسات في الأدب والنّقد*. عمّان: دار وائل للنّشر.

عرايدي، ن. (1988). *مسيرة الابداع- دراسات نقديّة وتحليليّة في الأدب الفلسطينيّ المعاصر*. حيفا: مكتبة كل شيء.

عطا لله، ع. (1985). *قالوا في المثل-موسوعة في الأمثال والحكم السّائرة نثرًا وشعرًا، ج1*. القدس: دار الكاتب.

عودة، ع. (2010). *دراسات في الرّواية الفلسطينيّة*. القاهرة: مكتبة جزيرة الورد.

العيد، ي. (1998). *فنّ الرّواية العربيّة بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب*. بيروت: دار الآداب.

الفيروز أبادي، م. (2008). *القاموس المحيط*. القاهرة: دار الحديث.

كناعنة، ش. (1992). *الدّار دار أبونا- دراسات في التّراث الشّعبيّ الفلسطينيّ*. البيرة: مطبعة أبو غوش.

المعوش، س. (1999). *الأدب العربيّ الحديث- نماذج ونصوص*. بيروت: دار المواسم للطّباعة والنّشر والتّوزيع.

معلوف، ل. (2003). *المنجد في اللغة والأعلام*، ط39. بيروت: دار المشرق.

الموسوي، م. (1993). *ثارات شهرزاد- فن السّرد العربيّ الحديث*. بيروت: دار الآداب.

مينة، ح. (1989). *نهاية رجل شجاع*. بيروت: دار الآداب.

مينة، ح. (1998). *هواجس في التّجربة الرّوائيّة*. بيروت: دار الآداب.

هيئة الموسوعة الفلسطينيّة. (1984). *الموسوعة الفلسطينيّة*، المجلّد الأوّل (أ-ث)، بيروت: إصدار هيئة الموسوعة الفلسطينيّة.

الورقي، س. (1989). *اتّجاهات الرّواية العربيّة المعاصرة*. الاسكندريّة: دار المعرفة الجامعيّة.

وهبة، م.، والمهندس، ك. (1984). *معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب*. بيروت: مكتبة لبنان.

يحيى، ر. (1996). *بيت على ورق*. يافة النّاصرة: منشورات الطّلائع.

ملحق بالمصطلحات

إ

إبراهيم طه ,276 ,266 ,264 ,249 ,240 ,152 ,
279 ,282 ,285 ,286 ,287 ,292

إبراهيم طوقان213 ,

أ

أبطال225 ,19 ,

ا

ابن الروميّ285 ,

ابن جنّي66 ,47 ,46 ,

ابن خلدون236 ,213 ,

ابن عربي278 ,

أ

أبو رجب ,15 ,14 ,13 ,12 ,11 ,10 ,9 ,8 ,7 ,6 ,5 ,
16 ,17 ,18 ,19 ,20 ,21 ,22 ,23 ,25 ,26

أبو سيف :بيارة200 ,190 ,187 ,39 ,

أبو قلام66 ,50 ,

أبي فراس الحمدانيّ213 ,

ا

احتلال182 ,113 ,112 ,108 ,107 ,

أ

أحلام مؤجّلة :مجموعة شعرية90 ,

أحمد حسين213 ,

أحمد عبد المعطي حجازي213 ,

أحمد مراد133 ,

أدب السجون ,249 ,248 ,247 ,239 ,237 ,
252 ,270 ,272

إ

إدوارد سعيد115 ,

أ

أدونيس303 ,278 ,66 ,50 ,1 ,

أساطير187 ,

إ

إسرائيل ,139 ,125 ,116 ,115 ,70 ,26 ,15 ,
146 ,156 ,159 ,161 ,162 ,174 ,239 ,243 ,
255 ,269

أ

أسماء شاهين30 ,

أشعار ,194 ,109 ,105 ,93 ,89 ,68 ,64 ,30 ,
287

أصالة65 ,37 ,1 ,

ا

اعترافات عاهر سياسيّ :مسرحيّة156 ,

اغتراب243 ,

أ

أفلاطون2 ,

ا

اقرأ باسم حبّك :مجموعة شعرية ,ب, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 292, 300, 302, 305

الأبجديّة235 ,

الإبداع ,أ, ب, 3, 55, 64, 65, 68, 89, 90, 91, 93, 96, 97, 139, 167, 174, 178, 185, 199, 203, 216, 256, 266, 291, 296, 303, 325

الأبويّ284 ,283, 266, 236 ,

الاتّحاد :جريدة304 ,206, 196, 155, 108, 26 ,

الاحتلال ,140 ,127, 126, 118, 113, 109, 37 ,

162, 178, 239, 243, 262, 307

الأخبار :صحيفة317 ,293 ,

الأساطير132 ,

الاستبطان193 ,

الاستدراج136 ,

الاسترجاع208 ,

الاستعارة279 ,207, 94, 72, 1 ,

الاستعارة التفكيكيّة279 ,1 ,

الاستعمار319 ,316, 309, 307, 158, 125, 30 ,

الأسرلة164 ,159 ,

الأسطوريّة101 ,83 ,

الإسلام ,87, 85, 84, 78, 77, 76, 69, 32, 6, 2 ,

117, 146, 170, 182, 281, 294

الأسلوب ,55, 52, 49, 48, 45, 25, 19, 18, 9, 5 ,

57, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 80, 94, 137, 184, 193, 195, 210, 221, 222, 223, 288, 309, 316

الأسلوب العاطفيّ5 ,

الاشتراكيّة310 ,104 ,

الإضافة62 ,60 ,

الأطفال ,93 ,92 ,91 ,90 ,89 ,81 ,77 ,46 ,33 ,

94, 95, 96, 104, 105, 106, 123, 163, 195, 212, 308

الأطلال170 ,35 ,

الأغاني163 ,116 ,

الاغتراب ,176 ,174 ,172 ,170 ,167 ,163 ,56 ,

177, 180, 191, 192, 193, 194, 196, 200, 202, 203

الأفق :مجلة ,156 ,131 ,119 ,108 ,98 ,65 ,63 ,

157, 166, 309, 322

الأقليّة ,244 ,239 ,147 ,140 ,139 ,126 ,70 ,

246, 262, 269, 271

الانتماء ,256 ,255 ,253 ,213 ,191 ,182 ,30 ,

259, 268, 302, 316

الإنسانيّ ,89 ,61 ,46 ,33 ,30 ,20 ,18 ,10 ,6 ,
92, 93, 99, 115, 133, 167, 168, 169, 178,
179, 183, 184, 187, 191, 192, 193, 198,
241, 245, 275, 284, 291, 302, 316
الإنسانيّة ,50 ,49 ,46 ,21 ,19 ,17 ,13 ,10 ,8 ,
61, 78, 88, 92, 93, 96, 98, 102, 103, 104,
107, 115, 127, 130, 133, 145, 169, 183,
184, 187, 191, 192, 198, 225, 280, 316,
324
الأوتوبيا199 ,
الإيحاء258 ,43 ,34 ,
الإيقاع303 ,288 ,94 ,58 ,
الإيهام بالواقع222 ,
الإيهاميّ236 ,
البحتري285 ,282 ,
البرجوازيّة232 ,231 ,228 ,
البريطانيّ314 ,125 ,112 ,
البطل ,208 ,138 ,136 ,75 ,23 ,17 ,13 ,12 ,
234, 309, 316
البقيعة40 ,
البلاغة139 ,
البنيويّة172 ,
البيدر111 ,

أ

ألبير كامو169 ,

ا

التابو245 ,
التأرّض244 ,
التّاريخ ,207 ,198 ,189 ,185 ,174 ,131 ,19 ,
213, 310, 311, 316
التأويل275 ,264 ,
التجريب176 ,
التّجنيس267 ,
التّحليل النّفسي25 ,14 ,11 ,
التذبذب الدراميّ228 ,
التراث ,153 ,149 ,132 ,117 ,116 ,68 ,13 ,3 ,
202, 237, 243, 268, 271, 291, 292, 293,
298, 318, 325
التّراث325 ,318 ,132 ,13 ,
التراجيديّ9 ,8 ,
التّراجيديّ8 ,
التركيب النحويّ251 ,
التّرميز43 ,34 ,27 ,
التّرميز المكانيّ43 ,27 ,
التسجيل243 ,
التّشريد212 ,126 ,
التَّشظّي193 ,
التّشكيل المكانيّ44 ,28 ,
التّشويق136 ,10 ,7 ,
التصفيط261 ,
التعقيب234 ,
التغريب223 ,

التَّفكيكيَّة191 ,172 ,
التكرار ,290 ,289 ,288 ,287 ,275 ,197 ,190 ,
302
التمثيل251 ,223 ,156 ,72 ,
التّمهيد39 ,
التمييز العنصريّ255 ,
التناصّ ,296 ,292 ,291 ,275 ,269 ,237 ,216 ,
297, 302, 304, 307
التّناص319 ,
التنميط264 ,
التّنوير124 ,
التّهجير127 ,35 ,34 ,
التّهكّم79 ,78 ,72 ,71 ,16 ,
التوثيق244 ,243 ,2 ,
التوحّد283 ,
التوقيعات181 ,104 ,103 ,
الثابت والمتحوّل :كتاب نقدي303 ,1 ,3 ,2 ,1 ,
الثنائيّات102 ,
الثنائيّات الضدّيّة102 ,89 ,
الثنائيّة الضدّيّة102 ,
الثّورة184 ,173 ,130 ,121 ,34 ,
الجاحظ213 ,
الجاهليّ59 ,
الجبهة الديموقراطيّة276 ,
الجروتيسك154 ,152 ,151 ,150 ,
الجليل ,164 ,147 ,66 ,57 ,46 ,41 ,40 ,36 ,31 ,
165, 168
الجميلة :قصة ,217 ,216 ,37 ,29 ,16 ,15 ,
285, 296, 301
الجناس60 ,
الجنس ,135 ,134 ,133 ,132 ,131 ,125 ,122 ,
144, 145, 219, 224, 225, 231, 234, 235,
236, 266
الجوري عمره قصير :مجموعة شعرية90 ,
الحبيبة والسّكّين :قصة24 ,16 ,
الحداثة ,173 ,172 ,135 ,129 ,126 ,122 ,68 ,
174, 182, 183, 189, 200, 201, 202, 203,
267, 270
الحداثيّة203 ,
الحريّة ,133 ,130 ,129 ,128 ,122 ,68 ,67 ,
155, 156, 170, 172, 182, 183, 186, 188,
191, 198, 206, 224, 225, 236, 247, 255,
256, 259, 261, 272, 286
الحزب الشيوعيّ276 ,238 ,222 ,
الحصاد124 ,111 ,110 ,63 ,
الحكاية325 ,267 ,219 ,12 ,
الحلم ,213 ,212 ,211 ,188 ,185 ,184 ,176 ,
254, 322
الحوار ,235 ,230 ,158 ,137 ,100 ,99 ,91 ,89 ,
236, 250, 272, 291, 316, 318
الحياة ,48 ,33 ,32 ,31 ,30 ,20 ,19 ,11 ,9 ,3 ,
54, 62, 63, 69, 73, 74, 76, 80, 81, 94, 95,
108, 110, 114, 116, 118, 127, 133, 136,
157, 170, 175, 176, 177, 183, 184, 186,
187, 188, 191, 192, 193, 194, 195, 202,

206, 207, 208, 210, 211, 214, 218, 225,
228, 231, 235, 240, 244, 248, 256, 257,
258, 268, 282, 285, 286, 290, 294, 298,
309, 310, 312, 316, 317, 319, 320, 322,
324
الخروج من الضباب :مجموعة قصص ,148 ,
149, 150, 154
الخطاب ,199 ,190 ,104 ,96 ,93 ,92 ,78 ,68 ,
219, 273, 275, 295, 325
الخليل بن أحمد28 ,
الخيال241 ,185 ,99 ,95 ,57 ,43 ,29 ,
الخيمة270 ,43 ,35 ,34 ,33 ,27 ,
الدراما ,ب, 101, 221, 222, 223, 233
الدراماتورج222 ,
الدراميّ221 ,
الدوريّ المهاجر :قصص ,ب, 237, 238, 250,
251, 253, 255, 264, 270, 273, 274
الدّين والتّديّن70 ,
الدّينيّ43 ,32 ,30 ,27 ,
الذّاتيّ216 ,191 ,131 ,31 ,19 ,18 ,6 ,
الذاكرة ,211 ,210 ,209 ,138 ,110 ,100 ,91 ,
243, 253, 254, 255, 256, 259, 267, 271,
311
الذائقة الأدبيّة3 ,
الذّكوري131 ,128 ,122 ,
الذكوريّة234 ,
الراوي ,77 ,76 ,75 ,17 ,16 ,14 ,13 ,12 ,10 ,7 ,
81, 82, 83, 84, 85, 150, 151, 206, 208,
245, 265, 268, 269, 311
الرّاوي ,208 ,151 ,150 ,16 ,14 ,13 ,12 ,10 ,7 ,
311
الرّجل ذو العينيْن الزّرقاوين والمدينة الخاوية :
قصة18 ,
الرمز298 ,269 ,228 ,
الرّمزي142 ,25 ,17 ,5 ,
الرمزيّة270 ,185 ,142 ,94 ,17 ,5 ,
الرّمزيّة142 ,17 ,5 ,
الرواية الفلسطينيّة ,307 ,272 ,107 ,44 ,26 ,
325
الرّوائيّ324 ,319 ,316 ,207 ,133 ,21 ,19 ,
الزمان ,236 ,213 ,193 ,189 ,180 ,51 ,30 ,
237, 241, 272
الزمن الإيهاميّ228 ,
السجن ,259 ,256 ,255 ,252 ,249 ,247 ,239 ,
262, 298
السجنيّات270 ,250 ,248 ,247 ,
السخرية ,81 ,80 ,79 ,78 ,72 ,71 ,70 ,69 ,16 ,
82, 84, 86, 87, 88, 147, 148, 149, 150,
153, 154, 158, 237, 269, 274
السّخرية ,81 ,80 ,79 ,78 ,72 ,71 ,70 ,69 ,16 ,
86, 87, 88, 147, 148, 149, 150, 153
السدرة :مجموعة قصص108 ,

السرد ,208 ,145 ,139 ,137 ,115 ,95 ,24 ,
235 ,240 ,244 ,249 ,266 ,269 ,272 ,318 ,
319 ,325
السرياليّة158 ,
السهسلة261 ,
السيّاب297 ,213 ,67 ,
السّيرة الذّاتيّة ,ب, 6, 27, 205, 206, 207,
208, 209, 210, 218
السّيرة الغيريّة205 ,
الشّام37 ,33 ,
الشّخصيّات ,138 ,71 ,24 ,21 ,20 ,19 ,18 ,5 ,
154 ,216 ,307 ,313 ,315 ,317 ,318
الشّعر ,54 ,41 ,39 ,37 ,31 ,30 ,29 ,28 ,22 ,
196 ,191 ,182 ,173 ,168 ,122 ,88 ,61 ,
199 ,200 ,201 ,202 ,319
الشّعر الجاهليّ29 ,
الشعر الحرّ65 ,
الشعر الفلسطينيّ304 ,275 ,49 ,45 ,27 ,
الشكل ,235 ,209 ,192 ,173 ,169 ,152 ,45 ,
263 ,264 ,266 ,269 ,270 ,272
الصاحب بن عبّاد161 ,
الصحافة304 ,108 ,46 ,25 ,24 ,10 ,7 ,6 ,5 ,
الصدق الفنّيّ2 ,
الصوتيّة159 ,93 ,47 ,
الصورة العنقوديّة104 ,98 ,97 ,89 ,
الصورة الفنيّة98 ,97 ,94 ,
الصوفيّ279 ,
الطائفيّة255 ,
الطفل الضائع :مسرحية ,ب, 221, 222, 225,
226, 229, 233, 236
الطّيّب صالح132 ,
العاصفة :صحيفة258 ,156 ,34 ,
العاميّة317 ,268 ,94 ,24 ,23 ,21 ,
العباسيّ170 ,88 ,30 ,
العبّاسيّ59 ,
العتبات302 ,277 ,271 ,265 ,263 ,250 ,237 ,
العتبة265 ,264 ,250 ,
العجائبيّ1 ,
العجائبيّة267 ,
العرقيّ113 ,
العنوان ,160 ,158 ,134 ,12 ,11 ,10 ,9 ,7 ,1 ,
163 ,171 ,176 ,188 ,229 ,250 ,252 ,253 ,
254 ,256 ,257 ,259 ,272 ,273 ,277 ,279
العهد القديم166 ,161 ,
الغرائبيّة267 ,
الغربال :مسرح157 ,156 ,
الغربة ,255 ,253 ,251 ,215 ,183 ,148 ,121 ,
260 ,282
الغريزة الجنسيّة231 ,225 ,
الغزل302 ,285 ,283 ,281 ,280 ,275 ,
الغلاف ,254 ,250 ,213 ,197 ,195 ,162 ,160 ,
257 ,258 ,263
الغياب278 ,253 ,252 ,243 ,211 ,
الفجوات269 ,
الفصحى268 ,24 ,22 ,21 ,

الفكر ,64 ,61 ,52 ,49 ,48 ,47 ,45 ,25 ,11 ,10 ,
,235 ,234 ,200 ,172 ,169 ,119 ,68 ,66 ,65
284, 310, 318
الفيزيقيّة241 ,
القارئ الافتراضيّ3 ,
القدس ,237 ,205 ,123 ,90 ,89 ,41 ,28 ,26 ,
303, 304, 305, 325
القرآن الكريم ,297 ,293 ,292 ,276 ,275 ,70 ,
302
القصّة القصيرة128 ,124 ,26 ,15 ,6 ,
القصيدة العموديّة97 ,28 ,
القفشات267 ,
القناع195 ,
القوميّ302 ,285 ,275 ,242 ,32 ,
القوميّة268 ,245 ,242 ,239 ,115 ,70 ,6 ,
الكاتب الضمنيّ269 ,
الكارثة الجماعيّة115 ,
الكتابة الاستبطانيَّة172 ,
الكتب المقدّسة132 ,
الكرمل ,274 ,273 ,244 ,238 ,206 ,146 ,29 ,
276, 304
الكلاسيكيّة139 ,
الكوميديّ9 ,8 ,
الكوميديا162 ,73 ,
اللَّابطل193 ,
اللاجئ32 ,
اللاوعي الجماعيّ159 ,
اللغة ,3 ,أ, 1, 3, 5, 6, 19, 21, 22, 23, 24, 27,
45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55,
56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 65, 66, 67,
68, 70, 71, 72, 94, 100, 123, 139, 146,
156, 158, 166, 169, 172, 173, 189,
190, 192, 195, 205, 206, 207, 213,
215, 216, 220, 230 ,260 ,247 ,235 ,
,308 ,304 ,287 ,276 ,275 ,273 ,272 ,268
316, 317, 325, 326
اللغة الشعريّة68 ,57 ,45 ,
اللفظ282 ,78 ,72 ,58 ,53 ,51 ,
اللّهجات19 ,
الليبراليّ122 ,
الماركسيّ284 ,
المتمرّد :كتاب169 ,
المثقّف ,235 ,191 ,189 ,178 ,169 ,126 ,17 ,
255, 260
المجاز97 ,71 ,52 ,
المجازر127 ,126 ,
المحتلّ ,262 ,231 ,183 ,182 ,149 ,126 ,53 ,
265
المحكيّة271 ,268 ,237 ,23 ,22 ,21 ,
المخابرات ,145 ,144 ,141 ,140 ,139 ,122 ,
146
المخيّم247 ,35 ,34 ,
المدينة ,40 ,39 ,38 ,37 ,36 ,30 ,29 ,28 ,27 ,
,205 ,198 ,182 ,173 ,171 ,76 ,43 ,42 ,41
211, 212, 214

المذكّرات205 ,
المرأة ,126 ,124 ,122 ,84 ,83 ,75 ,70 ,16 ,1 ,
,135 ,133 ,132 ,131 ,130 ,129 ,128 ,127
,177 ,176 ,166 ,159 ,158 ,156 ,144 ,136
,231 ,203 ,196 ,190 ,188 ,185 ,184 ,183
,314 ,313 ,307 ,290 ,283 ,278 ,265 ,245
323 ,320 ,319
المسرحيّة ,أ, 122, 155, 156, 157, 158, 159,
160, 161, 162, 163, 164, 221, 222,
223, 226, 227, 228, 229, 230, 231,
232, 233, 234, 235, 236
المشهد الدراميّ101 ,100 ,
المصوّر :مجلة6 ,
المضمون291 ,264 ,235 ,221 ,173 ,45 ,
المعادل الموضوعيّ320 ,34 ,
المعاصر ,171 ,169 ,132 ,119 ,88 ,73 ,68 ,66 ,
,277 ,203 ,201 ,200 ,194 ,193 ,174 ,172
325 ,304 ,303 ,302 ,297
المعجم119 ,116 ,91 ,
المغار46 ,
المفارقة ,أ, 3, 17, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75,
76, 77, 88, 150
المقاومة261 ,195 ,121 ,115 ,80 ,
المكان ,أ, ب, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34,
36, 39, 42, 43, 44, 84, 176, 180, 182,
188, 195, 202, 205, 212, 233, 237,
240, 241, 242, 245, 246, 247, 250,
252, 254, 255, 258, 259, 261, 268,
270, 272, 273, 274, 317
الملاحم132 ,
المناجاة النّفسيّة320 ,316 ,
المنظور السيميائيّ250 ,
المنفى253 ,108 ,35 ,
الموت ,112 ,109 ,100 ,99 ,63 ,51 ,36 ,17 ,9 ,
,189 ,187 ,186 ,171 ,156 ,150 ,148 ,116
,226 ,210 ,203 ,198 ,197 ,194 ,193 ,192
,282 ,265 ,259 ,252 ,245 ,239 ,234 ,231
319 ,312 ,311
الموتيف16 ,
المؤلّف الثقافيّ300 ,
المؤلّف المزدوج300 ,
المؤلّف المضمر300 ,
المؤلف النسقيّ300 ,
المونولوج269 ,
الميتاشعر195 ,
الميتاقصّ266 ,
الميتاكتابة266 ,250 ,
الميثولوجيا117 ,
الميدان :صحيفة222 ,156 ,7 ,
الناصرة ,156 ,154 ,122 ,105 ,46 ,26 ,7 ,6 ,
,217 ,216 ,214 ,213 ,212 ,211 ,210 ,168
326 ,308 ,273 ,236 ,222
النّاصرة :مدينة ,211 ,210 ,168 ,122 ,26 ,7 ,6 ,
326 ,308 ,273 ,217 ,216 ,214 ,213 ,212
النصوص المصاحبة277 ,

النقب70 ,
النكبة ,أ, 1, 107, 108, 109, 110, 112, 113,
115, 116, 117, 118, 121, 122, 157,
171, 212, 237, 242, 243, 245, 246,
251, 253, 255, 258, 260, 268, 270,
304
النهضة ,277 ,219 ,200 ,154 ,122 ,68 ,48 ,
305
النورج111 ,
النَّورس183 ,
الهجرة ,253 ,252 ,251 ,247 ,183 ,173 ,112 ,
254, 255, 256, 258, 259, 307
الهويّة ,169 ,166 ,147 ,116 ,115 ,70 ,29 ,6 ,
,243 ,242 ,240 ,237 ,218 ,213 ,198 ,173
244, 246, 247, 251, 255, 258, 266, 268,
271, 275
الواقع ,43 ,33 ,29 ,25 ,24 ,21 ,20 ,15 ,5 ,2 ,1 ,
,47 ,71 ,82 ,85 ,86 ,87 ,125 ,130 ,131
133, 136, 139, 148, 149, 150, 167, 168,
169, 174, 175, 176, 177, 180, 182, 184,
185, 187, 189, 190, 193, 196, 198, 199,
207, 212, 233, 239, 248, 249, 255, 256,
259, 266, 287,302, 312, 316, 317, 324
الواقعيّ311 ,310 ,202 ,138 ,74 ,18 ,15 ,5 ,
الواقعيّة ,أ, 5, 15, 20, 23, 66, 139, 145,
236, 310, 325
الوجدانيّ242 ,94 ,65 ,55 ,
الوجوديَّة ,175 ,174 ,171 ,170 ,169 ,167 ,
,190 ,187 ,185 ,182 ,180 ,178 ,176
192, 194, 195, 198, 199, 200, 201
الوزن65 ,
الوطن ,ب, 16, 27, 29, 32, 33, 36, 37, 40,
42, 43, 112, 114, 121, 123, 125, 170,
171, 182, 184, 216, 237, 240, 242,
243, 245, 248, 252, 253, 255, 256,
258, 259, 261, 267, 270, 283, 284,
307, 309, 316, 317, 322
الوطنيّ ,223 ,162 ,107 ,106 ,63 ,37 ,32 ,
226, 229, 232, 238, 286
الومضة181 ,103 ,
اليهوديّ262 ,239 ,235 ,226 ,112 ,
امرئ القيس299 ,298 ,

أ

أنا وأندريه :قصة23 ,19 ,18 ,17 ,
أنجلز310 ,
أندريه غورتس :فيلسوف17 ,
أولاد حارتنا :رواية15 ,
أيّام ع البال :كتاب6 ,

إ

إيحاءات251 ,62 ,

أ

أيديولوجيّ240 ,

إ

إيقاع108 ,23 ,

أ

أين الله :مجموعة قصص ,أ, 69, 74, 75, 81, 86, 88

ب

باشلار272 ,254 ,241 ,

بانتظار عودتها :قصة18 ,8 ,

بريخت236 ,235 ,223 ,222 ,

بشّار بن برد138 ,

بموت إذا بموت :مسرحية166 ,158 ,156 ,

بنائيّ45 ,

بوط الأديداس :قصة19 ,9 ,

بيت جن238 ,

بيت على ورق :نوفيلا ,ب, 307, 308, 311, 319, 321, 322, 326

بيت لحم90 ,

بير السبع70 ,

بير المكسور70 ,

بين المسايرة والمغايرة :كتاب نقدي1 ,

بين مدينتين :سيرة ذاتية ,ب, 205, 210, 218, 219

ت

تاريخيّ15 ,

تخييل196 ,

تداعي الألفاظ62 ,

تداعيات268 ,246 ,14 ,11 ,

تراث3 ,1 ,

تراسل الحواس190 ,

ترانيم الحبّ والفداء ;46 ,مجموعة شعرية46 ,

تربويّ89 ,

تروتسكي310 ,

تسجيليّ2 ,

تشظّي255 ,

تصفيط263 ,

تضاد259 ,256 ,

تضاريس جسد :مجموعة قصص ,أ, 121, 122, 124, 126, 128, 130, 134, 135, 137, 138, 144, 145, 146

تغريب221 ,

تقريريّة1 ,

توثيقيّ15 ,

توفيق فيّاض213 ,

توماس مان73 ,

ث

ثقافة ,106 ,102 ,95 ,93 ,92 ,89 ,60 ,58 ,55 ,
145, 159, 216, 275, 284, 290, 296, 298
ثلاثة أيام :مجموعة قصص154 ,151 ,

ج

جامعة اليرموك122 ,27 ,
جامعة حيفا168 ,
جامعة لافبورو70 ,
جتّ المثلّث42 ,40 ,27 ,
جروتيسك147 ,
جريدة الأخبار6 ,
جماليّات ,أ, 44, 45, 237, 266, 272, 273,
284 ,274
جنّة جبرائيل7 ,
جورج قنازع213 ,
جوعية ,أ, 45, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57,
59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66
جبرار جينيت303 ,277 ,272 ,250 ,

ح

حاتم جوعية ,أ, 45, 46, 47, 49, 50, 54, 55,
56, 57, 58, 61, 64, 65
حب وكفاح :مجموعة شعرية46 ,
حداثة182 ,167 ,1 ,
حديث نبويّ278 ,
حرّيّة جنسيّة221 ,
حفنة كلام :كتاب6 ,
حقّ الطفل96 ,
حقوق المرأة في الإسلام70 ,
حمامة منتصف الليل :مجموعة شعرية90 ,
حنّا مينة323 ,322 ,320 ,319 ,
حيفا ,119 ,108 ,105 ,90 ,70 ,66 ,44 ,26 ,7 ,
154, 155, 156, 166, 168, 205, 214, 215,
216, 219, 221, 222, 272, 273, 276, 304,
308, 325

خ

خاتم سليمان100 ,
خريطة ذهنيّة136 ,
خطاب ,ب, 2, 102, 135, 237, 295
خمسة في غرفة واحدة :مجموعة قصص ,أ, 5,
6, 7, 8, 15, 16, 20, 22, 24, 26

د

دالية الكرمل40 ,
دراما221 ,101 ,
دلاليّ143 ,45 ,
دوري لاوب116 ,

ذ

ذاكرة العنقاء ,أ, 107, 108, 109, 110, 111, 116, 117, 118, 119

ر

راشد حسين39 ,

رافع يحيى ,ب, 307, 308, 316

رام الله304 ,166 ,165 ,41 ,36 ,32 ,

رجاء الصّانع134 ,

رجل من بلدنا :قصة23 ,20 ,18 ,8 ,

رواية فلسطينيّة107 ,

رولان بارث267 ,

رياض كامل24 ,19 ,

ز

زكي درويش153 ,151 ,148 ,147 ,

زمكانيّة251 ,

زيدرفيلد170 ,

س

سارتر200 ,170 ,

سالم جبران213 ,

سحر المرايا131 ,

سخرية147 ,

سخنين168 ,155 ,90 ,70 ,

سعيد نقّاع ,251 ,248 ,242 ,240 ,238 ,237 ,
255 ,264 ,269 ,270 ,273

سلسلة من الجرائم :قصة24 ,21 ,20 ,9 ,8 ,7 ,

سميح القاسم213 ,174 ,

سميرة عزّام128 ,

سوسيونفسيّة241 ,

سوق العمل128 ,

سياسيّ ,161 ,160 ,159 ,158 ,157 ,156 ,155 ,
162 ,165 ,166 ,178 ,221 ,252 ,273 ,276

سيرة ذاتيّة ,218 ,207 ,206 ,205 ,139 ,138 ,
219 ,248

سيزا قاسم73 ,

سيزيف202 ,187 ,117 ,

سيميائيّة162 ,161 ,160 ,159 ,158 ,

ش

شاكر :تهاني297 ,219 ,213 ,210 ,209 ,207 ,

شرف العائلة239 ,135 ,128 ,

شعر التوقيعة103 ,89 ,

شفاعمرو166 ,156 ,155 ,107 ,105 ,26 ,

شليوط ,162 ,161 ,159 ,158 ,157 ,156 ,155 ,
163 ,164 ,165 ,166

شهرزاد325 ,179 ,178 ,

شوبنهاور :فيلسوف176 ,8 ,

ص

صابريّات261 ,

صاحب المزرعة :قصة19 ,17 ,10 ,9 ,8 ,
صدى التّربية :مجلة6 ,
صديقي والشّجرة :قصة16 ,15 ,
صراع الطّبقات310 ,
صفد212 ,211 ,210 ,205 ,
صفوريّة :قرية مهجرة6 ,
صلاح عبد الصبور213 ,
صورة باقية :قصة22 ,20 ,19 ,9 ,8 ,

ض

ضباب الذّكريات :مجموعة شعرية ,ب, 167,
168, 169, 174, 183, 184, 195, 201
ضحيّة السّاعة السّابعة :مجموعة قصص ,7 ,
18, 22, 26
ضمير الغائب269 ,137 ,
ضمير المتكلّم211 ,139 ,

ط

طاحون الزمن :رواية108 ,
طبقات اللغة5 ,
طرعان122 ,
طه حسين206 ,131 ,124 ,

ع

عاشق من الجليل :مجموعة شعرية46 ,
عاميّة164 ,159 ,158 ,24 ,
عائد من مكّة :مجموعة قصص74 ,
عائدة الخطيب ,أ, 89, 90, 91, 92, 96, 104
عبد الحي إغباريّة ,أ, 27, 28, 29, 31, 32, 43
عبد الحيّ إغباريّة ,أ, 27, 29, 31, 32, 43
عبد الرّحمن منيف209 ,206 ,
عبد العزيز شرف207 ,
عبد الوهّاب البيّاتي213 ,
عتبة263 ,257 ,250 ,163 ,
عربسطينيّات261 ,
عزّ الدّين إسماعيل29 ,
عزّام :فؤاد ,ب, 145, 174, 175, 177, 178,
181, 182, 185, 187, 189, 191, 192,
193, 196, 197, 201, 247, 273, 304
عصفور الدوريّ253 ,
عصى الله مرّة واحدة :مجموعة قصص74 ,
علي هيبي ,ب, 275, 276, 286, 291, 292, 302
عناصر دلاليّة261 ,
عولمة1 ,
عيد ميلاد شادي :قصة أطفال90 ,
عيلوط :قرية6 ,

غ

غيداء أحمد29 ,

ف

فايبرو207 ,
فانتازيا1 ,

فتحة في السّماء :قصة ,17 ,15 ,14 ,11 ,10 ,
18, 23
فدوى طوقان213 ,
فرويد231 ,229 ,225 ,73 ,
فريدريك جيمسون115 ,
فصحى5 ,
فضاءات ,أ, 89, 91, 97, 250, 273, 325
فلسطين ,53 ,48 ,46 ,42 ,41 ,37 ,32 ,29 ,23 ,
62, 64, 65, 112, 113, 121, 122, 128, 159,
161, 162, 164, 166, 221, 226, 227, 228,
232, 233, 234, 235, 237, 242, 261, 304
فؤاد خطيب ,أ, 107, 109, 116
فؤاد شابي6 ,
فؤاد عزّام ,201 ,198 ,174 ,169 ,168 ,167 ,
203
فوراني :فتحي ,ب, 205, 206, 210, 211, 212,
213, 214, 215, 216, 218, 219
فيليب لوجون207 ,
فينوس :صحيفة26 ,7 ,

ق

قصديّة1 ,
قصص ,80 ,75 ,74 ,26 ,24 ,20 ,19 ,18 ,15 ,8 ,
81, 89, 91, 92, 104, 106, 108, 132, 145,
148, 149, 178, 237, 239, 242, 248, 250,
253, 262, 264, 267, 268, 270, 293, 308
قصيدة التفعيلة97 ,
قلائد على السّطور :مجموعة شعرية ,أ, 27,
28, 31, 43, 44
قلق وجودي255 ,192 ,180 ,

ك

كل العرب :صحيفة146 ,7 ,
كوثر جابر34 ,30 ,

ل

لتناصّ275 ,
لثُّلاثية194 ,
لطفًا بالقوارير :حديث شريف2 ,
لماذا لم تعد العصافير تغرّد :قصة20 ,16 ,9 ,
لوحة مقدسيّة :قصيدة28 ,
لينين310 ,

م

ما بعد الحداثة201 ,199 ,178 ,172 ,1 ,
ماذا لو ضاعت الصّفحة الخامسة :قصة ,10 ,
20
ماركس310 ,
متنبّي213 ,
مجاز عقليّ97 ,
مجتمع ذكوريّ128 ,125 ,
محكيّات261 ,

محمّد خليل ,أ, 121, 122, 124, 126, 128, 129, 130, 131, 134, 135, 136, 138, 139, 144, 146
محمّد رضا بدران27 ,
محمد علي طه213 ,
محمود أبو فنّة31 ,
محمود درويش ,180 ,147 ,123 ,109 ,88 , 213, 297, 298
محمود عباسي16 ,15 ,
مخيّم اليرموك247 ,
مزج الحواس12 ,
مسرح ,222 ,221 ,165 ,163 ,157 ,156 ,155 , 223, 233
مسرح الطفل163 ,155 ,
مسرحيد158 ,156 ,
مشهد مسرحيّ99 ,
مصادرة269 ,262 ,162 ,114 ,
مصاروة :رياض ,أ, ب, 45, 69, 221, 222, 225, 226, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 236
معادلًا موضوعيًّا296 ,256 ,254 ,
معجم ,236 ,220 ,207 ,194 ,189 ,91 ,72 , 304, 326
مفارقة158 ,143 ,101 ,76 ,74 ,73 ,72 ,71 ,
مقابلة ,189 ,188 ,175 ,174 ,157 ,60 ,28 , 203, 228, 232
مقصديّة الكاتب264 ,
مَكَّةَ42 ,
مكّة المكرّمة42 ,
ملحميّة221 ,
مواقف :مجلة318 ,155 ,75 ,61 ,21 ,
موت المؤلّف172 ,
موت النصّ2 ,
موتيف ,193 ,192 ,188 ,183 ,18 ,17 ,16 , 195, 321
موتيفات18 ,
موسى حجيرات ,أ, 69, 70, 74, 80, 81, 86, 87, 121
موسيقا55 ,
مونولوج181 ,14 ,
مي الطّحاوي134 ,
ميتا264 ,
ميتافيزيقيّ171 ,
ميتاقصّ264 ,
ميتانصيّة3 ,
ميخائيل نعيمة124 ,
ميعار276 ,
ميويك88 ,74 ,73 ,72 ,

ن

ناجي ظاهر90 ,
نازك الملائكة213 ,
نبيلة إبراهيم74 ,72 ,
نبيه القاسم25 ,23 ,22 ,20 ,19 ,18 ,7 ,
نجيب محفوظ273 ,132 ,124 ,

نزار قبّاني213 ,203 ,
نعيم عرايدي90 ,
نكبة ,243 ,238 ,205 ,164 ,147 ,118 ,107 ,
251, 255, 259, 261
نكسة156 ,
نوال سعداوي134 ,

هـ

هزيمة 17167 ,
هزيمة حزيران121 ,
هليوبوليس109 ,
هوّيّة6 ,

و

وإسماعيل لم يعرف النّساء :مجموعة قصص ,
7
واقعيّة ,246 ,242 ,223 ,221 ,158 ,24 ,15 ,8 ,
248, 265, 267, 315, 317, 324
وجدانيّات261 ,240 ,
وجوديّة ,240 ,194 ,181 ,173 ,167 ,104 ,8 ,
247, 267, 268, 317
وعي ,194 ,191 ,181 ,176 ,173 ,122 ,116 ,12 ,
237, 287
وليد الفاهوم213 ,
ومضة103 ,89 ,

ي

يافا156 ,40 ,39 ,38 ,37 ,36 ,32 ,29 ,28 ,27 ,
يافا أموت لأجلها ;28 ,مجموعة شعرية28 ,
يسوع297 ,