أدب المقاومة.....

من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات

أ.د. عادل الأسطة

الطبعة الأولى، وزارة الثقافة، فلسطين 1998
الطبعة الثانية، مؤسسة فلسطين للثقافة، دمشق 2008

تصدير

انبثقت فكرة هذه الدراسة من خلال الاجابة عن الأسئلة التي طلب مني مراسل جريدة "الشرق الاوسط" تبيان رأيي فيها. وكانت الجريدة عقدت النية على إصدار ملف عن أدب حزيران 1967 بعد مرور ثلاثين عاما عليه. وقد أنهيت إجاباتي التي أرسلتها الى جريدة "الأيام" الصادرة في رام الله لتنشرها في الخامس من حزيران بعبارة "إن نصوص ما بعد (أوسلو) هي نصوص الخيبة بامتياز. وهذا يستحق دراسة ". ولفتت هذه العبارة نظر المحرر الأدبي فاختارها عنوانا للمقابلة .

وكان استنتاجي ناجما عن متابعتي للروايات الصادرة حديثا، فقد أخذت منذ 1996/9/12 أنشر مقالا اسبوعيا في جريدة "الأيام" احتفل به الصديق أكرم هنية، مما شجعني على مواصلة الكتابة. ورفد دراسة الروايات دراسات اخرى تناولت فيها الشاعر محمود درويش بخاصة، وهي دراسات نشرت احداها في حزيران 1995 في العدد التاسع من مجلة النجاح للأبحاث، وما زالت بعضها تنتظر النشر او الإنجاز.

والتفت، وأنا أدرس الروايات وأكتب عنها واحدة واحدة، الى صورة الذات وصورة الاخر، وقارنت الصورتين بما كانتا عليه في نصوص الانتفاضة بخاصة، ونصوص الادب الفلسطيني بعامة- وكنت أنجزت رسالة الدكتوراة في هذا الموضوع، كما انجزت دراسات اخرى-، وكتبت مقالة تحت عنوان "أدب السلم..أدب الخيبة : قراءة في نصوص (أوسلو) الروائية"، وارسلتها الى الاستاذ محمود شقير لينشرها في "دفاتر ثقافية" فما فعل، وتبرع الصديق اسعد الاسعد بنشرها في جريدته الاسبوعية "البلاد"، ووعد ألا يحذف مما أكتب أية كلمة، والتزم بهذا، وهكذا استدرجني لمواصلة الكتابة، وهكذا بدأت اكتب سلسلة من المقالات النقدية تحت عنوان "أدب السلم ..أدب الخيبة" متتبعا شعراء كنت أقرأهم، وأكتب عنهم، منذ عشرين عاما.

وكانت قراءاتي لرواية يحيى يخلف "نهر يستحم في البحيرة" (1997) وكتابتي عنها دراسة مطولة نشر جزؤها الأول في "الأيام" بتاريخ 1997/3/13، ولم ينشر جزؤها الثاني لاعتراض المحرر الأدبي، كما يبدو، عليه، وكنت ألقيته بتاريخ 1997/3/16 في نادي المدينة بنابلس، بحضور كاتب الرواية، كانت قراءتي الرواية، وكتابتي من ثم، عنها، حافزا آخر للكتابة عن الشعراء الذين واكبوا مسيرة الثورة بخاصة. لقد دفعتني نهاية الرواية التي تختلف عن نهايات روايات يحيى التي كتبها يوم كانت الثورة قوية، الى النظر

في ظاهرتي التفاؤل والتشاؤم في نصوص الشعراء، وربط ذلك بحالات الثورة. ومن هنا جاء عنوان احدى الدراسات التي تناولت فيها اشعار محمود درويش: "محمود درويش...من تفاؤل البدايات الى خيبة النهايات" مشابها لعنوان دراستي نصوص يحيى : "يحيى يخلف من تفاؤل المنفي الى خيبة العائد". ولهذا آثرت ان يكون عنوان الكتاب مغايرا للعنوان الذي نشرت اكثر اجزاء هذه الدراسة تحته، وهو: "أدب السلم..أدب الخيبة".

* * *

ثمة اشارة اخيرة تمس المنهج الذي سارت عليه الدراسة.

أشير، ابتداء، الى أنني لم اختر منهجا نقديا واحدا أتعامل من خلاله مع الكتاب ونصوصهم بالدرجة نفسها. لقد درست بعض النصوص معتمدا على ما أعرفه عن اصحابها ممن لهم حضور بارز في ادبياتنا الصادرة، ودرست نصوصا لاخرين ليس لهم الحضور نفسه معتمدا فقط علىالنصوص وحدها. واذا كان محمود درويش وسميح القاسم معروفين جيدا، فان مريد البرغوثي، على سبيل المثال ، ليس معروفا لنا بالدرجة نفسها، ومن هنا اعتمدت على دراسة نصوصه والتصقت بها، خلافا لدراستي درويش والقاسم. وكنت أحيانا أفيد من قراءاتي للدراسات السيميائية، فوقفت أمام لوحة الغلاف وعنوان المجموعة الشعرية وعنوان القصيدة ايضا، وربطت ذلك كله بمضمون القصائد، لعل ذلك كله يساعد علىابراز الصورة واضحة.

ترى هل تبرز هذه الدراسة صورةاخرى لأدب المقاومة ؟ وأقر بأنني لم أكن ارمي الى الاساءة لأي من الادباء ، فقد كان هاجسي تتبع مسيرة هذا الادب، وبخاصة في ظل مرحلة السلام، لأبرز صوت الادب ورأي الادباء، من خلال نصوصهم، فيما يجري.

خيبة الثوري وتراجعه

تساءلت في الكراس الذي أصدرته عام 1993، وكان عنوانه "الأدب الفلسطيني واتفاقية السلام" عن مستقبل الادب الفلسطيني في مرحلة السلام، ووقفت عند نصوصه التي أنجزت من قبل، اذ لم تكتب بعد مؤتمر مدريد سوى نصوص قليلة، خلافا لما هو عليه الأمر الان - أي بعد مرور ما يقارب خمسة أعوام أو يزيد قليلا-، فقد صدرت العديد من النصوص الشعرية والروائية التي مست هذه الفترة من قريب أو من بعيد.

ولقد صدرت خلال الاشهر الاخيرة العديد من الروايات التي امتد زمنها الروائي الى عامي 95 و 1996 تقريبا، ومست بذلك مرحلة ما بعد (أوسلو) ، والروايات هي "بقايا" (1996) للدكتور احمد حرب، "ونهر يستحم في البحيرة" (1997) للروائي يحيى يخلف، و "مقامات العشاق والتجار" (1997) للروائي احمد رفيق عوض. ويمكن الوقوف قليلا عند رواية "العين المعتمة" (1996) للشاعر زكريا محمد، على الرغم من أن زمنها الروائي، خلافا للروايات السابقة، زمن عائم لا يتحدد في النص، وجل ما نعرفه عنه ما أورده الروائي في احدى المقابلات التي اجريت معه، وتحديدا تلك التي نشرت في جريدة "فصل المقال" الصادرة في الناصرة في 1997/2/7.

ينهي زكريا محمد روايته بالفقرة التالية :

"ومع انتهاء الهجوم - أي هجوم الضباع - سكتت الوزغات وأوقفن عزيفهن. لكن أحدا لن يستطيع ان يضمن أيامه القادمات. فسوف يستدير البدر بلا موعد ويطلع في الافق الشرقي. وحين يطلع فلن يضمن أحد أن الكوارث لن تأتي. فالحرب لم تنته بعد، وما زال البدر قادرا على بعث مسوخه، ودفعها في الطريق الاسود.

لقد عقدت الهدنة. وقد تكون هدنة طويلة اولا تكون . لكنها ستنتهي يوما لتستأنف الحرب من جديد " (ص 111).

ويصدر النص السابق عن سارد كلي المعرفة يعرف خبايا عالمه وما يظهر منه، ويلم بماضي مخلوقاته ومستقبلها ايضا- او هكذا يفهم من العبارة الاخيرة، وان كانت الجملة التي سبقتها تدل على استشراف غير متأكد منه. ويوقن السارد ان الهدنة ستنتهي لتستأنف الحرب من جديد، فالحرب لم تنته على الرغم من الهدنة التي عقدت، وان كان السارد غير متأكد من امكانية صمودها وزمنه - أي الصمود - طويلا سيكون أم قصيرا !

وقد يعترض قاريء النص وكاتبه ايضا حين ندرس "العين المعتمة" تحت العنوان المدرج اعلاه، ذاهبيْن الى أنها لم تلامس الواقع الفلسطيني ملامسة مباشرة، وأن روح الرواية لا تشير من قريب أو من بعيد الى التعبير، ولو من خلال الايحاء، عن مرحلة السلام. ولربما يحيل الكاتب الناقد الى النصوص الموازية - أعني الى تلك المقابلات التي اجريت معه وأضاء من خلالها عالم النص، وعليه فقد يرى زكريا محمد في تأويل النص وتفسيره تفسيرا رمزيا، ضربا من التعسف واسقاط ما في ذهن الناقد على النص، وهكذا يقرأ الناقد أفكاره اكثر مما يقرأ النص أو مما يستنطقه استنطاقا صحيحا.

ولكننا ونحن نحاكم نص "العين المعتمة" الذي خلا زمنه الروائي من تحديد واضح، لا نستطيع ان نغفل تأثير الزمن الكتابي، ولربما كتب الكاتب العبارة الاخيرة التي اوردها على لسان السارد، معبرا حقيقة عما يعتمل في نفسه ازاء ما يجري. وكأني بمحمد زكريا يقول : لقد عقدنا الهدنة مع الاسرائيليين، وقد تكون هدنة طويلة اولا تكون "لكنها ستنتهي يوما، لتستأنف الحرب من جديد" والسبب في ذلك يعود الى أن الذين عقدوا الهدنة يدركون أن اتفاقات (اوسلو) لا تلبي أدنى طموح للشعب الفلسطيني. وزكريا محمد واحد من هؤلاء. (انظر : الأيام 1997/6/5 ص 18).

ولا يختلف يحيى يخلف في روايته " نهر يستحم في البحيرة" كثيرا. لقد عاد يحيى، مثل زكريا، الى الوطن إثر اتفاقات (أوسلو)، وفي الوطن كتب نصه متمثلا تجربة العودة وزيارة قريته سمخ التي تقع قرب بحيرة طبرية. وكان يحيى غادرها عام 1948 طفلا صغيرا، ولكنه، من خلال قص الكبار عنها، حن اليها حنينا جارفا، وخلق لها في الذاكرة صورة بهية دفعته الى الالتحاق بالثورة من أجل استرجاعها، ولكنه عاد بعد أن سمح له الاسرائيليون بالعودة، مثله مثل سعيد . س بطل رواية غسان كنفاني " عائد الى حيفا" (1969) الذي لم يكن قبل هزيمة حزيران 1967 يتوقع ان يراها بعد اذن الاسرائيليين له بدخولها. وينهي كنفاني الحوار بين سعيد . س وابنه خلدون الذي اصبح (دوف)، دون ان يتوصلا الى حل مرض، وهكذا يخاطب الاول الثاني، وقد اصبح الثاني يهوديا، : "تستطيعان البقاء مؤقتا في بيتنا، فذلك أمر تحتاج تسويته الى حرب".

ولا نرى في رؤية سارد يخلف ما يغاير ذلك. لا يستوعب انا السارد ما رأى يوم زار سمخ، ويصاب بالدهشة يوم يزور القرية بصحبة الفتاة المقدسية مجد والفلسطيني المغترب الذي يقيم في امريكا - أي السيد اكرم - ، ويعود الثلاثة بعد ان ينفقوا يومين في طبرية، ونفوسهم ممتلئة بمشاعر المرارة والخيبة. ويبدو أنا المتكلم مثل الجندي الياباني (أونودو) الذي لم يصدق ان

اليابان خسرت الحرب العالمية الثانية، ولذلك يظل يحمل سلاحه منتظرا رأي الضابط الذي يقود كتيبته. وحين يعثر عليه، بعد فترة طويلة، يحاولون تأهيله حتى يتكيف مع الوضع.

ينهي يخلف روايته بالفقرة التالية على لسان السارد:

"اقتربنا من نقطة العبور الاسرائيلية قرب (بيت سيرا). أشار الجندي لنا بالتوقف. أوقف السيد أكرم سيارته بمحاذاة الجندي. طلب الجندي أوراقنا ليفحصها. وعندما انحنى ليدقق في وجوهنا، لاحظ الدم الذي يسيل من جبيني.

- معكم جريح.

تساءل الجندي يتحفز، فأجابه السيد أكرم :

- لا شأن لك بذلك، وأوراقنا صحيحة.

تساءل الجندي مرة اخرى، وقد ابتعد خطوة :

- هل تحملون سلاحا ؟

ارتسم القلق على وجه مجد، أما السيد أكرم فقد صاح بغيظ :

- أجل معنا قنبلة .

رفع الجندي سلاحه

- أين هي ؟

صرخ السيد أكرم في وجهه قائلا : القنبلة موجودة داخل صدري ... في أعماقي.. حذار من الاقتراب فقد تنفجر بين لحظة وأخرى". (ص 144).

وهكذا نجد الفلسطيني الذي عاش في المخيمات وانتمى للثورة وقاتل من اجل العودة، والفلسطيني الذي أقام في أمريكا وأيد السلام والحوار مع الاسرائيليين، هكذا نجدهما، وهما في فلسطين، يشعران بالخيبة وبالمرارة. لقد توقعا أن معاهدة (أوسلو) ستحقق لهما ما حلما به، وستجعل من حياتهما في الوطن حياة هانئة سعيدة، غير انهما لاحظا العكس.

يمكن أن يقف المرء، هنا، عند نصوص اخرى أنجزها أديبان من أدباء الداخل لهما، منذ زمن، حضور بارز في الساحة الثقافية، وهما أحمد حرب وأحمد رفيق عوض.

والدكتور أحمد حرب هو استاذ الادب الانجليزي في جامعة بيرزيت، وكان، من قبل، يحرر الصفحة الادبية في جريدة القدس المقدسية. وقد اصدر، من قبل، قصة طويلة هي "حكاية عائد" (1981) وروايتين هما "اسماعيل" " (1987) و "الجانب الاخر لأرض المعاد" (1990)، وتشكل "بقايا" الجزء

الثالث لهما. ويرصد حرب في رواياته الواقع الفلسطيني في الضفة تحت الاحتلال، وتتجاوز بقايا فترة الاحتلال بقليل.

تنتهي الرواية - أي بقايا - في اللحظة التي تصادر فيها جماعة من السلطة الوطنية الفلسطينية، تحت امرة هادي صديق وحيد الاستاذ الجامعي، "الكنف" الذي ظل وحيد، وهو شخصية رئيسة في الرواية، يحتفظ به، وذلك لكي يضعه هادي في متحف التراث الشعبي. وحين تحتج طفلة وحيد على سلوك هادي، يخاطبها ابوها قائلا:

"دعيهم يأخذونه. دعيهم يأخذونه، فهوس الماضي كهوس التبرير قاتل يا ابنتي . لقد حلمنا كثيرا وكان حلمنا طويلا كطول ليلنا وجاءنا في أمواج متلاطمة أغرقتنا وحطمت شراعنا. لا تندمي لأننا حلمنا، فلا يزال للحلم بقايا، ولا يزال في الكنف حكايا، لكن شهرذاد غالبها النعاس عند الفجر وتريد قسطا من الراحة...فاحلمي يا وردتي الصغيرة حتى أحتفل بعيد ميلادك تحت السدرة وتصحو شهرزاد ثانية... فلا يزال للحلم بقايا " (ص 187).

ولكن بقايا الحلم مثل بقايا الارض التي صودرت ولم يبق من دونماتها الالف سوى دونم لا يستطيع صاحبه وحيد أن يصل اليه، ومثل بقايا المناضلين الذين بصق العملاء في وجه واحد منهم.

ولكي لا يكون الكلام ضربا من الرؤية المسبقة، أو نوعا من اسقاط رؤية ذات القاريء على النص، فسأقف أمام شخصيتين من شخصيات الرواية، يوضح لنا مصيرهما ان النضال الفلسطيني، كما تقول روح الرواية، قد وصل، مع اتفاقية السلام الى مأزق حقيقي، والى مرحلة محزنة فرض فيها الاسرائيليون شروطهم التي وجب على القيادة الفلسطينية التعامل معها. وما يصغي اليه المرء في هذه الأيام فيما يمس موضوع سماسرة الارض، حيث تحشر السلطة الاسرائيلية أنفها فيما لا يخصها، لهو دليل بين.

يعبر شخوص رواية "بقايا" عن أنفسهم، وهم شخوص متنوعون، فمنهم المناضل ومنهم العميل. منهم محمد "اسد العين" الذي كان في بداية الانتفاضة عنصرا فاعلا، وأصيب، من ثم، ليصبح بقايا انسان، ومنهم محمد الوهدان الذي يتعامل مع سلطات الاحتلال.

لقد كان الاول في بداية الانتفاضة قادرا على تصفية الثاني، غير ان قيادة التنظيم رفضت ذلك، وكان ان انتهت الامور بأن بصق الثاني في وجه الاول :

"وهكذا عاش محمد الوهدان ليقتص مني ويبصق في وجهي، بين عيني، ولا أقدر أن انظف بقايا بصقته على وجهي، ويبدو اننا تآمرنا جميعا ليرث محمد الوهدان مجهود الانتفاضة". (ص 124)

ويعبر محمد اسد العين عن شريحة فلسطينية شعرت، حين آلت الامور الى ما آلت اليه، بالخيبة. ويصبح الوهدان، في مرحلة ما بعد (اوسلو)، محط انظار الكثيرين ممن يريدون تصريحا من الاحتلال، ويكون وحيد واحدا منهم، وتصل الامور الى ما هو ابعد من ذلك، ليتحدى الوهدان ابطال الانتفاضة باسم "السلطة الشرعية" (ص 174). والطريف في الأمر ان والده كان، من قبل عام 1967، جاسوسا للاسرائيليين. لقد جاءت الثورة و "مرت من هنا"، ولكنها "كانت مسرعة فأخذت الشهداء وتركت محمد الوهدان". كما أخذت حرف الزاي من عمارة خراز". والله آخرتها آخرة". (ص 177)

ويلح على قاريء الرواية بعد ان يفرغ من قراءتها سؤال مهم هو :

أي بقايا البقايا يثبت في الذاكرة ؟ بقايا المناضل المقعد ام بقايا جثة الشهيد ماجد أم بقايا حلم وحيد أم بقايا وطن البقايا ؟

حقا إن وحيدا - ومن ورائه احمد حرب - يبدو من خلال عبارته الاخيرة شخصا لم يفقد الامل كليا" فما زال للحلم بقايا"، ولكن روح الرواية تشعر المرء بالخيبة والمرارة، الخيبة مما آلت الامور اليه. وهكذا فان شهرزاد لن تقوى، حين تصحو، على انقاذ بقايا الوطن، كما انقذت شهرزاد الف ليلة وليلة بنات جنسها، من خلال القص، من سيف شهريار. واذا كان منطق وحيد لم يعد له من دونماته الالف سوى واحد، فهل سيستطيع احمد حرب من خلال القص ان يجعل بقايا الحلم مفرحة ؟

الكاتب الثاني من كتاب الضفة هو احمد رفيق عوض. ولقد انجز هذا، حتى الان، مجموعة قصصية وروايتين هما "العذراء والقرية" (1992) و "قدرون" (1995)، وأثارت الاولى، يوم صدورها ، ضجة كبيرة في القرية التي يقيم فيها، واضطر صاحبها ، على اثر ذلك، أن يختفي لمدة اشهر، وسويت الامور بمنع توزيع الرواية. وصورت "قدرون" واقع قرية فلسطينية اختار الكاتب لها اسما وهميا، تلافيا لأي اشكال قد ينجم. وأتى فيها على تصوير حياة الناس اثر هزيمة حزيران، وبدت صورة الذات فيها سلبية الى ابعد الحدود، وهذا ما توصل اليه احد شخوص "مقامات العشاق والتجار" الذي ولد في قدرون وعاش فيها.

يكتب أحمد رفيق عوض روايته عن اللحظة الراهنة، وهناك تطابق بين الزمنين الروائي والكتابي :

"نحن نعيش في فلسطين المحتلة. والزمن هو العام 1996" (ص9).

وقد صدرت الرواية في آذار 1997، وهذا دليل بيّن على أن الفرق بين الزمنين ضئيل للغاية. وإن كان راوي الكلام لا يروي عما يجري في عام 1996 وحسب، اذ يقص - أويترك الشخوص يقصون- عن ماضي الشخصيات التي عرفها أو سمع عنها.

وعلى الرغم من أن الراوي شخص يبدو غير ثقة، فهو يحب الشائعات عدا انه اتهم من الناس بالعمالة (انظر مقالتي في الحياة الجديدة الصادرة في رام الله في 1997/5/15) الا أنه ليس الصوت الوحيد الذي يعبر عن خيبته ازاء ما جرى ويجري. ثمة شخصيات اخرى يلحظ المرء انها تشعر بالمرارة وبالخيبة مما آلت اليه الاوضاع. وتعتبر شخصية كمال ناجي المناضل الفلسطيني مثالا واضحا على ذلك. يبدأ كمال الكلام على النحو التالي:

"رأيت كل شيء، ومن المزعج جدا ان يرى المرء كل شيء. قدرون حبيبتي ولكن

لا احتمل كل هذا. في سجن جنين اشتقت كثيرا الى جبل الذيب وخلة الشنانير وكأنهما صديقاي. قدرون حبيبتي حقا. ولكن رأيت اكثر من اللازم. هل يعاقبونني الان؟ من يعرف الاحتلال؟ حان وقت الاسئلة، والاسئلة أكرهها. أنا لا أسأل. راوي هذا الكلام يجيب عن اسئلتي بلغة عجيبة". (ص 69)

ويثق كمال في الراوي، ويرى فيه شخصا يرغب في الموت على طريقة الشهداء القدماء، غير أن الراوي نفسه يصرح بأنه غير ثقة، وأنه يؤمن بالاشاعة ويرددها، وإن كان حزينا جدا للاشاعات التي اطلقها رجال المخابرات الاسرائيلية حوله، حين رفض التعاون معهم. ولا يشعر كمال ناجي، ويكاد يكون الشخصية الوحيدة النقية من شخصيات الرواية - اذا غضضنا الطرف عن شخصية عبد الرحمن الصوفي - لا يشعر بأن (اوسلو) وما نجم عنه قد أدخلت الفرح الى قلبه، على الرغم من أنه يعمل في مؤسسات السلطة التي انجزت الاتفاقية:

"الان .. وبالقرب من الغرفة التي سجنت فيها أعمل في احدى الأجهزة الأمنية...أعمل في ذات المكان الذي رأيت فيه كل العذاب.. ولكن ... لماذا لا أشعر بالسعادة او نشوة النصر؟!" (ص 76).

وتجيب الرواية، كما يجيب الواقع، عن هذا السؤال. تتبدل أحوال الضفة وتتغير، ويصبح، في الرواية، الانتهازيون أسياد المرحلة الجديدة، فيما يمسي الذين ضحوا موظفين صغارا، وفوق هذا كله لا يحصل الفلسطينيون الا على جزء ضئيل جدا من أرض الضفة والقطاع التي تحولت مدنها الى جزر معزولة يغلق الاحتلال ابوابها متى أراد. ولربما تكون هناك اسباب اخرى تخص الراوي نفسه، فالراوي من الريف، ويقيم الان في رام الله التي بدأت تكبر وتكبر وتزداد فيها البارات ورواد البارات، رام الله التي اصبح حديث الناس فيها مختلفا عما كان عليه من قبل، رام الله التي ما زال جيش العدو ومستوطناته على مرمى العصا منها.

اليهود والعلاقة معهم في نصوص مرحلة السلام

يتساءل دارس الأدب الفلسطيني المتتبع لصورة الآخر فيه، إن كانت النصوص الأدبية التي كتبت بعد (مدريد) و (أوسلو) أبرزت صورة إيجابية لليهود تختلف عن الصورة التي ظهرت لهم في أدبيات الانتفاضة، وقد بدت صورتهم في أدبياتها صورة ذلك العدو القاسي الوحشي الذي يقمع الصغار والكبار، وهي صورة تختلف عن تلك التي بدت في نصوص ما قبل الانتفاضة ، وبخاصة في النصوص المنجزة من أدباء عاشوا في فلسطين، إذ حفلت كتاباتهم بنماذج سلبية وأخرى إيجابية.

ويفترض أن تبرز نصوص مرحلة السلام صورة إيجابية، فلقد أصبح أعداء الأمس حلفاء اليوم، ولقد تصافح القادة وتبادلوا الابتسامات، وشجعوا اللقاءات التي أخذت تعقد هنا وهناك، وبارك بعض الأدباء هذا كله وشارك قسم منهم فيه. وإن كان المرء لا ينكر ان المناطق المحتلة، خلال مفاوضات السلام، شهدت صدامات عنيفة بين العرب والمحتلين، وان كانت الصدامات اقتربت، بعد دخول قوات السلطة الفلسطينية الى مناطق الحكم الذاتي، من نهايتها وكادت تتوقف الا في بعض مناطق مثل الخليل، وفي مناسبات قليلة مثل أحداث النفق في ايلول 1996.

سوف أقف، هنا، عند أربعة نصوص صدرت في عام 1994 و 1996 و 1997، وانجزها ادباء عاشوا في الوطن مثل حرب وعوض او عادوا اليه اثر اتفاقية السلام مثل يخلف او ظلوا مقيمين في المنفى مثل فياض.

أصدر توفيق فياض، وهو من قرية المقيبلة وقد أبعد عنها عام 1974، ويقيم الان، كما أعرف، في تونس، اصدر عام 1994 روايته "وادي الحوارث" وأتى فيها على تصوير الاخر. وليست روايته هذا أول نص له يصور فيه اليهود، فلقد أنجز، فيما اطلعت عليه من كتاباته، نصين آخرين هما : "بيت الجنون" (1965) وهو نص مسرحي ، و "أبو جابر الخليلي" (1978) التي ظهرت في مجموعة "البهلول". واذا ما اعتمدنا الزمن القصصي معيارا، أدرجنا "وادي الحوارث" بعد "بيت الجنون" تارة، وقبلها طورا؛ حقا ان زمنها الروائي هو قبل

حزيران 1967 بعام، ولكننا، من خلال اسلوب الاسترجاع ، نقرأ الكثير عن احداث ترتد الى ما قبل عام 1948، وهذه الاخيرة هي التي تهمنا هنا، فهي التي سأعالجها. واذا ما نظرنا الى الزمن في احداث المسرحية وجدنا انه يجري فيما بين 1948 و 1965، ويختلف الزمن القصصي في "ابو جابر الخليلي" في انه يجري بعد عام 1967.

بناء على الزمن القصصي (الروائي) لا تندرج "وادي الحوارث"، اذن، ضمن نصوص فترة السلام (ادب السلام)، وعليه فان تتبع صورة الاخر فيها يبدو مضللا، لاننا سنشير الى صورة ما كان الواقع يسمح بان تكون، بشكل عام، ايجابية. ويبدو ابراز هذه الصورة، الان، امرا خبيثا لا يخلو من سوء نية مقصود سلفا، أو من رؤية تنظر الى الحاضر على انه نتاج للماضي. وهنا يحق للدارس ان يتساءل : لماذا انجز الكاتب، في هذه الفترة، نصا على هذه الشاكلة ؟ ولماذا عاد الى الماضي وبحث عن صورة الاخر فيه ؟ أليس في هذا سوء نية؟ واذا كان هو كتب من منطلق ما فلماذا لا يدرس الدارس نصه ؟ وبخاصة انه واحد من ثلاثة ملايين لاجيء فلسطيني لم يجدوا ، بعد، حلا لمشكلتهم؟

وما انطلقت منه في اثناء تناول رواية زكريا محمد " العين المعتمة" (1996) يصلح هنا ايضا. فليس هناك من شك في ان الزمن الكتابي ذو تأثير على الزمن الروائي، وان اختيارات المرء تعبر ايضا عن شيء يدور في اعماقه. وأرى ان الحوار الذي دار بين الضابط الانجليزي وصديقه، ولم يكن الكاتب - او اية شخصية عربية - موجودا، لهو مجرد رؤية خاصة او تصور خاص، ويمكن قول الشيء ذاته فيما يمس الحوار الذي جرى بين (فوستر) و (جاليا) . فكيف بدت صورة اليهودي في النص ؟

تطالعنا هذه القصة الطويلة التي تحفل باخر متعدد هو الجيش الأردني والضباط الانجليز وشخصيات يهودية عديدة، وبذات تبدو فيما بينها مختلفة، فمنها المناضل ومنها سمسار الاراضي ومنها الاقطاعي الذي يقيم علاقات مع الانجليز واخرى مع اليهود، تطالعنا بثلاث شخصيات يهودية هي : الضابط (ديفيد)، وهو جندي في الجيش البريطاني ولكنه ايضا مسؤول في (الهاغاناة) وفعال فيها، والدكتور (تسيمرمان) وهو مضارب خبيث داهية، و (جاليا) وهي فتاة يهودية جميلة هاجرت ، يوم كانت طفلة، من بريطانيا الى فلسطين، وتقوم هذه في فلسطين، بمعرفة الجهات الاسرائيلية وبتدبير منها، باغواء الضابط الانجليزي (فوستر)

حتى يغض الطرف عن هجرة اليهود غير الشرعية، ولا تمانع في النوم معه حتى تنجز مصالح شعبها.

تتكرر، اذن، في نص توفيق فياض، الصورة المعروفة لليهود في ادب ما قبل 1948، وبخاصة في كتابات بيدس والعبوشي، وفي أدب المنفى بعد 48 وبخاصة في نصوص النشاشيبي واحمد عودة. وتتلفظ الشخصيات اليهودية بكلام لا يدعو الى التعايش، كلام يدعو الى طرد العرب ويعبر، في الوقت نفسه، عن احتقار لهم. يخاطب الضابط (ديفيد) الضابط الانجليزي قائلا :

"-كان لا بد من ذلك .. انها الحرب يا كولونيل، فاما ان نكون او لا نكون.. ولكي نكون لا بد ان لا يكونوا هم" (ص 95).

ويكتشف الاقطاعي كمال الذي كان على صلة بالدكتور (تسيمرمان)، في وقت متاخر، هذا، ونجده يخاطب الضابط الانجليزي قائلا :

"لن انسى لك يا كولونيل فوستر هذا الجميل.... لم أكن اتصور انهم سيفعلون ذلك معي، وانهم سيدمرون اية امكانية للتعايش لاحد منا معهم..." (ص96)

وتحتقر (جاليا) العرب، وتقول : "لا بد وان نتخلص من هؤلاء العرب والى الابد" (ص83).

قد يقول توفيق فياض، ومعه الحق كل الحق في ذلك، هذا ما كان حقا قبل عام 1948، ولو انجزت صورة اخرى لليهود غير هذه لاعتور الرواية خلل فاضح يتمثل في اسقاط رؤية الزمن الكتابي على الزمن الروائي، هذا اذا وافق الكاتب على اتفاقية السلام المنجزة وسار في ركابها. وقد لا تختلف رؤية الناقد لو قرأ صورة مغايرة لتلك التي ظهرت في الرواية. ولكن السؤال الذي يبقى مثارا هو :لماذا انجز فياض هذا النص في هذه الفترة؟ أيعود السبب في ذلك الى الرغبة في تأريخ الماضي والتذكير به ؟ ام ان فياض يريد ان يقدم لنا رؤية خاصة فيما يمس فكرة التعايش التي يدعو اليها قسم من الفلسطينيين، رؤية ترى العكس والنقيض ؟ ام انه يريد ان يذكر الذين وقعوا الاتفاقية بماضي من وقعوا معهم هذه الاتفاقية، وكان هؤلاء فعالين ونشطين في (الهاغاناة) و (الارغون) ؟

تبرز الشخصية اليهودية ايضا في رواية احمد حرب "بقايا" (1996) . وهي تشكل الجزء الثالث من ثلاثية الكاتب التي كان جزؤها الاول "اسماعيل " (1987) وجزؤها الثاني "الجانب الاخر لأرض المعاد" (1990). ولأن

الكاتب يشير الى "أنه يمكن قراءة كل منها كرواية مستقلة بمعزل عن باقي روايات الثلاثية" فسأقف عندها فقط.

تحفل "بقايا" بذات متعددة وبأخر متعدد؛ هناك الفلسطيني المثقف والفلسطيني الثوري والفلسطيني المتخاذل لدرجة الخيانة، وهناك اليهودي المثقف واليهودي العامل الحشاش واليهودي الضابط واليهودية التي تعتنق الاسلام بعد ان تزوجت من فلسطيني مسلم، وهذه هي الشخصية اللافتة للنظر فالمثقفون اليهود الذين يتحاورون والمثقفين الفلسطينيين يظلون شخصيات غير مكتملة شخصيات ثانوية لا تعلق في الذاكرة ، عدا ان الحوار كان قبل السلام واستمر بعده وشارك فيه السياسيون والادباء، شارك فيه ياسر عبد ربه واميل حبيبي من الجانب الفلسطيني وشارك فيه من الجانب الاسرائيلي (شولاميت الوني) و (عاموس عوز)، ويدرك هؤلاء انهم لا يمثلون، فيما يدعون اليه، سوى الفئات اليسارية قليلة العدد.

تلفت، اذن، شخصية (آرنونا) التي اصبحت ايمان، النظر. وكانت هذه، كلما رأت صور الاطفال الفلسطينيين وهم يطاردون من الجيش الاسرائيلي، تتعذب. وتحارب (آرنونا) ، وهي اليهودية اليمنية، اهلها وتحارب ايضا الحكومة الاسرائيلية، كل ذلك من اجل ان تعقد مع هادي زواجا مثاليا يكون بمثابة الجسر بين الشعبين اليهودي والعربي . (ص 167)

وكما تروي هي قصتها فقد"عاشت في قرية عربية في جبل الخليل كفلاحة مسلمة في كل شيء. اختارت اسم ايمان، ولبست الثوب المطرز بطريقة الفلاحات العربيات، وغطت رأسها بمنديل، وخبزت الخبز في الطابون في فناء البيت، واستحمت في طشت مرة في الاسبوع في قاع البيت... وفي بداية الانتفاضة جلست اياما واسابيع في بيتها تحت منع التجول وتنفست الغاز المسيل للدموع ..." (ص 183) ولكنها عادت اخيرا الى يهوديتها، واخذت ترى ان "اليأس والعار دفعاني بأن اتزوج العربي الذي يسمى هاديا عندما سنحت لي اول فرصة" . (ص 184) وتشكر ارنونا الرب لانه اعادها يهودية، وتعلن انها مستعدة لتحمل كل ما يواجهها حتى لو ناداها شعبها بالزانية، فهي لا تعتقد ان هناك جهنم اسوأ من الحياة بين العرب لامرأة في مثل وضعها، فحماتها العربية لم تنادها طوال حياتها معها الا بالشرموطة.(ص 185)

ولا نريد ان نحاكم مدى واقعية هذه الشخصية، ولا نريد ايضا ان ندرس حالات اليهوديات اللاتي تزوجن من عربي وما ألم بزواجهن لنعرف ان كانت (آرنونا) الاستثناء ام القاعدة ! فنحن في الرواية امام حالة واحدة، حالة

تنتهي، في مرحلة السلام، بعدم التعايش واستمراريته، بدلا من التعايش الذي يفترض ان يؤدي اليه السلام.

حقا ان كل المعطيات التي تقولها الرواية حول هذا الزواج تشير الى ان النهاية التي آل اليها هي المتوقعة، فهادي اخذ يحتقرها، والجيش الاسرائيلي ضايقها، وحياة القرية بدت لها صعبة جدا، وسلفيا اصبحت عشيقة لهادي، ووحيد متزوج ويرفض ان يقيم معها علاقة ما عرضتها هي عليه حتى تثأر من خيانة زوجها هادي لها، حقا ان المعطيات كلها تجعل النهاية ممكنة، الا ان ما يثير الدهشة ان الرواية انجزت في مرحلة السلام الذي ادى الى تصافح الايدي، لا الى الاصرار على عدم اللقاء، وبخاصة بين القادة الذين اصبح بينهم اتفاق مشترك ادى الى العديد من الاجتماعات. فهل ما يجري امام عدسات التلفاز على مستوى رسمي شيء، وما يدور على ارض الواقع شيء اخر ؟ ثمة مفارقة في الامر ولا شك، في فترة اللا حرب كان اللقاء ممكنا ومتيسرا . وفي فترة الانتفاضة تتحمل (آرنونا) الكثير، وفي فترة السلام يتم الانفصال. اليس في الامر مفارقة؟ تتوحد فلسطين تحت الاحتلال، وتصبح القدس ويافا وحيفا وغزة، في فترة معاهدة الصلح، بعيدة المنال، دون ان يتحقق السلام.

وتصبح امكانية التعايش في رواية يحيى يخلف "نهر يستحم في البحيرة" (1997) غير واردة اطلاقا، ويبدو الحوار غير وارد البتة. تتمثل الذات الفلسطينية في الرواية في ثلاث شخصيات هي انا المتكلم الذي عاد من المنفى مع من عادوا، اثر اتفاقية السلام، ومجد المواطنة المقدسية، والسيد اكرم الفلسطيني المغترب في امريكا والداعي، على الرغم من ذلك، الى التعايش.

ينظر انا المتكلم - أو يحيى - الى قريته سمخ ليرى انها "صارت مدينة يهودية تم ترويضها وتهويدها. أبنية اسمنتية لا تنسجم مع نسيج المكان، مقاه وأرصفة" (ص 80، 81).

وتتمثل الذات اليهودية في النادل (شلومو) والموظفة (يائيل) و (بيرتا)، وقد احبت الاخيرة، قبل عام 1948، العربي فارس الفارس، وكانت رمزا للتعايش، وصورة المستقبل الممكن. وهي اليهودية التي تؤمن بالتعايش والحب والتسامح.

تختلف (بيرتا) عن (شلومو) و (يائيل)، فالاخيران يحملان من (شايلوك) بعض صفاته : حب المال. وهكذا لا يمانع الاول منهما في ان يخالف القانون، وذلك مقابل حفنة دولارات، وهكذا ايضا تطالب (يائيل) بأجرتها على خدمتها، غير مكترثة لخيبة امل السيد أكرم. لقد ضحت (بيرتا)، اثر قيام دولة

اسرائيل وتهجير السكان العرب، بنفسها ولحقت الفتى الفلسطيني الطبراني الذي احبته، لتعيش معه في مخيم عين الحلوة في لبنان، وكانت، من قبل، قد فضلته على اغنياء العرب واليهود معا. وكان أن تفهم اهل طبرية "الذين يتصفون بالتسامح وسعة الصدر هذا العشق وباركوه" (113). وكان يمكن ان تظل (بيرتا) مع زوجها لولا المباحث اللبنانية التي ظنت انها جاسوسة اسرائيلية، فأعادتها، من ثم، الى رجال الصليب الاحمر، ليسلمها هؤلاء بدورهم الى السلطات الاسرائيلية، وهكذا عادت الى طبرية، فيما بقي فارس الفارس في المخيم (ص 74).

يبحث السيد أكرم عن (بيرتا) وتساعده في ذلك (يائيل)، وعندما تأتي الاولى ليلتقي بها تبدو "سيدة" مسنة شعرها شديد البياض، على عينيها نظارة مربوطة بسلسلة، تتوكأ على عصا، والتجاعيد تغزو وجهها بضراوة" (ص 125) وهي فوق ذلك "لا تسمع كما أنها لا تتكلم، وفضلا عن ذلك فانها بالكاد ترى نوعا من الغبش" . (ص 125) ويقترب منها السيد اكرم، فتتحسس وجهه كأنها تقرأ ملامحه على طريقة بريل، وتبدي لخادمتها انها لا تعرفه، فيرتبك الجميع "ولم يكن ثمة امل ... انها لا تسمع، ولا تتكلم، ولا ترى، فلن يكون هناك حوار البتة". وهنا يخرج السيد اكرم خاتم (بيرتا) الذي أهدته لفارس الفارس قبل خمسين عاما، لتتحسسه وتظل "تطبق يدها عليه .. ثم وقفت وهي ترتعش مستندة الى عصاها" (ص 128) وتعلن الخادمة عن انتهاء اللقاء.

لقد جاء اكرم ليبحث عن التعايش فوجد صفحته ملأى بالتجاعيد (ص 132) تماما كما رأى السارد قريته وقد صارت مدينة يهودية، وكأن يحيى يخلف يريد أن يقول ان ما جرى على أرض الواقع، منذ خمسين سنة، قتل اية امكانية للتعايش.

لقد كتب يحيى روايته بعد عودته التي تمت اثر اتفاق (اوسلو) وبسببه، كتبها وهو واحد ممن يحملون بطاقة "شخص مهم جدا" التي تمنحها السلطات الاسرائيلية لأفراد مهمين وبارزين في السلطة الوطنية الفلسطينية، وهنا تكمن المفارقة : ان يصدر نص الخيبة عن شخص عاد اثر اتفاقية سلام، عن شخص انتمى تحت لواء الذين يحاورون ويبحثون عن امكانية تعايش، فهل يلام رافضو هذا الحل اذن؟

الكاتب الرابع الذي يجدر الوقوف امام نصه "مقامات العشاق والتجار" (1997) هو احمد رفيق عوض.

يبدو احمد في اثناء الكتابة عن صورة الاخر في الادب الفلسطيني كاتبا ذا مذاق خاص، وكما يكتب في مقالته "متعة ان ترى التاريخ يجري بين

يديك" التي نشرها في دفاتر ثقافية الصادرة عن وزارة الثقافة في تموز 1997 (عدد 11، ص 30) فقد " عملت عند اليهود منذكنت في ال 15، عملت في مزارعهم ومصانعهم ومطاعمهم، عرفتهم عن قرب. بكوا واعترفوا أمامي. كانوا مثلي تماما، فمنهم الذكي والمجنون والطيب والخبيث، والمريض والصحيح والشاذ والسوي، ولكنهم تشابهوا جميعا في شعورهم بأنهم افضل مني لأنني من "الجوييم" أي الاغيار.. حتى الزانية عندهم تعتقد ذلك... فعن أي بشر تتحدث".

وكان عوض قد كتب في مجلة "مشارف" (العدد الاول، آب 1995) ست صفحات تحت عنوان "وجوه من تل ابيب" (ص 39-ص 44) أتى فيها على ذكر اليهود الذين عرفهم من خلال عمله غاسل صحون في مطعم في تل ابيب في الفترة ما بين 89 و 1991. وتبدو الوجوه كلها، من وجهة نظر الريفي او المحافظ، شاذة غير سوية. هناك (الياهو) صاحب المطعم، وهو يهودي عراقي، وهناك (رفائيل) الليبيي، و(سعاديا) الكردي، و (ياعيل) المثقفة، يتاجر (الياهو) بالمخدرات ويخدع الحكومة حين يأتي باللحوم المهربة ويلعب القمار ويكسب نقوده بالحرام ويتزوج من (آيالة) اليهودية الايرانية لان والديها ثريان. ويبدو (رفائيل) لاحمد شخصية مغلقة يكثر من الافساد بين العمال العرب وهو يحب العصافير ويكره الناس. ويرى احمد في (سعاديا) العجب العجاب. انه يسرق من صندوق المطعم ويضاجع صديقته (اورلي) امام العمال وهو شخص بذيء اللسان يكثر من تكرار النكت البذيئة الفاحشة امام النساء اللاتي كن ينفجرن بالضحك دون ادنى شعور بالحرج والتعفف. وأما (ياعيل) المثقفة فقد تزوجت ثلاثة من الرسامين الذين خانوها جميعا، وتقرأ هذه لاحمد الشعر الذي كتبه يهود يمنيون او عراقيون وتخبر احمد ان الثقافة الرسمية الاسرائيلية تتجاهل ادب هؤلاء وتركز على ادب الشعراء والمثقفين الغربيين. ويعجب بها احمد ويسرق لها، من المطعم، زجاجات البيرة، وفي عيد الاستقلال تلبس له ثوبا فلاحيا فلسطينيا وتخبره انها لبسته له لانها تعتبر نفسها الصهيونية الوحيدة في اسرائيل. فهل كانت حقا تصدر عن فلسفة الصهيونية وفكرها، وبخاصة في نظرتها الى بدو البلاد على انهم اليهود القدامى الذين حولوا دينهم ؟ وهل رأت في احمد يهوديا انحدر من صلب الاجداد .؟

يكتب احمد رفيق عوض في مقالته المذكورة ما يلي : "كان علي - أنا بالذات - ان اتعلم اللغة العبرية وأعمل عندهم اجيرا، وان اتوصل الى قناعة ان السلام مع اليهود هو خير وأبقى، وان ما يحدث هو اهون الشرين وأفضل الهوانين، وأسلم الدربين، درب الهوى ودرب الجنون. وكان أن لم نجن، فذهبنا

الى (أوسلو)، وعدنا الى رام الله، ويجري التفكير حاليا بشرق اوسط جديد..." (ص 31).

وليس هذا بالجديد في موقف الكاتب، وهو لا يكتبه لأنه يعمل في مؤسسات السلطة التي وافقت على الحل السلمي البائس. لقد كان احمد رفيق عوض، من قبل، يكتب في جريدة روابط القرى التي اصدرتها تلك الروابط التي أنشأتها اسرائيل لتكون بديلا لمنظمة التحرير الفلسطينية، يوم كانت هذه ترفض الحكم الذاتي. وهو بذلك يعبر عن رأي قديم، ولعل ما يدفعه الى هذا كله انه يريد ان يجني متعة ما من رؤية التاريخ يجري بين يديه. واذا عدنا الى روايته المذكورة نجد انها تحفل بذات متعددة وبآخر لا يختلف عن الذي كتب عنه باسلوب مباشر.

نقرأ في "مقامات العشاق والتجار" عن المناضل الفلسطيني وعن السمسار والتاجر والخائن والمنظر والدكتور الجامعي والحزبي الانتهازي، ويبدو اكثر هؤلاء محبطين يائسين مهزوزين، وقلما نعثر على شخصية قوية صلبة تتفانى في خدمة الوطن حتى اللحظة الاخيرة من حياتها. لقد تغير هؤلاء خلال الانتفاضة وفي مرحلة (أوسلو) وما بعدها الى الأسوأ، ومن اراد ان يكون نقيا انسحب من الواقع لينصب خيمة على قمة جبل بعيدا عن الناس.

ونقرأ في الرواية عن اليهودي (العاد) وزوجته (غراتسيا). يقص عنهما عطا الله

السمسار الذي بدأ يساريا وانتهى سكيرا ومهربا للأدوية وداعرا، ورأى في القدس كل شيء (ص 79) وهناك تعرف على (العاد) وزوجته. فكيف بدا هذان اليهوديان ؟

لا تختلف صورة (العاد) كثيرا عن (الياهو) ، انه تاجر ذهب يحب المال، ولكنه في الوقت نفسه يعمل على شراء البيوت القديمة في القدس القديمة، وتبدو (غراتسيا) غير مختلفة عن (استير) في "الوارث" (1920) لخليل بيدس ، وعن (جاليا) في "وادي الحوادث". تجرب الفلسطينيين وتنام في حضن عطا الله، وتعرض عليه صديقاتها. انها الزانية القوادة، ولكنها تعمل لصالح شعبها، ولا يختلف ما يرد على لسانها، وهي تخاطب عطا الله، عما يقوله احمد رفيق عوض فيما كتبه في دفاتر ثقافية. "قالت (غراتسيا) ان مستقبلنا هو ان نقبل الحل الاسرائيلي تماما ، وأضافت ان لا مستقبل للأقليات. فقلت لها ان اليهود اقلية حافظت دائما على كينونتها، فأجابت بفخر شديد : ان اليهود شعب الله المختار. فسألتها عن خدمتها في المخابرات ، فأنكرت ذلك ضاحكة " (ص 82)

ولا يرى عطا الله مستقبله مع (غراتسيا) والعاهرات اليهوديات، ولا يرى فيهن وفي ضياعه مخرجا. انه يراه في قدوم السلطة الى مناطق الحكم الذاتي، ففيها يبحث عن النقاء في افرادها العائدين ويتوصل الى ‘‘أن عهد الانبياء لم ينته، وان المعجزات ستبقى على هذه الارض ما دام الانسان يدب عليها" (ص 84)، وهكذا يرى الخلاص في الانفصال عن اليهود وفي الانضمام الى سلطة وطنية، وان كان روح الرواية يشير الى ان الامور لم تتحسن نحو الافضل كثيرا، او هذا ما يراه راوي كلام الرواية كله.

(العاد) في الرواية (وغراتسيا) يعملان من اجل شراء العقارات في القدس القديمة. يوظف الاول الاموال، وتوظف زوجته (غراتسيا) جسدها لكي يغريا السمسار والناس، وليحصلا في النهاية على القدس، ولا نعثر في الرواية على نماذج يهودية ايجابية تفكر في تعايش يقوم على الود والاحترام والاعتراف بالحقوق الشرعية للشعب الفلسطيني، وليست (غراتسيا) مجرد يهودية لعوب، انها ذات رؤية سياسية، وهكذا فان علاقتها الجنسية مع عطا الله السمسار لم تكن علاقة من اجل المتعة واللذة وتجريب العرب.

يحيى يخلف في نهر يستحم في البحيرة

من تفاؤل المنفي الى خيبة العائد

يحيل نص يحيى يخلف القصصي "نهر يستحم في البحيرة" (1997) قاريء كتابات الكاتب الى نصوصه النثرية الطويلة الأخرى. وهي في حدود ما أعرف: نجران تحت الصفر (1975) وتفاح المجانين (1982) ونشيد الحياة (1985) وبحيرة وراء الريح (1991) وتلك الليلة الطويلة (1992). وثمة نص آخر ذكر عنوانه في ترجمة حياة الكاتب التي وردت في كتاب أعلام الأدب العربي المعاصر، وتحديدا في المجلد الثاني الصادر في بيروت عام (1996)، وهو "ورود حمراء على رصيف الثورة" (؟؟ 19) ، و لم آطلع شخصيا عليه كما لم أقرأ عنه ايضا.

ويمكن أن ترتب النصوص السابقة، بناء على الزمن الروائي لكل نص منها، ترتيبا آخر مغايرا لترتيب زمن النشر الذي تلا زمن الكتابة، لتصبح على النحو التالي: بحيرة وراء الريح، تفاح المجانين، نجران تحت الصفر، نشيد الحياة، تلك الليلة الطويلة، نهر يستحم في البحيرة.. فأحداث بحيرة وراء الريح تجري عام 1948، وتحديدا منذ شتاء 1948 حتى صيف العام نفسه، أي حتى أيام اللجوء ، فيما يؤرخ نص تفاح المجانين لحياة المخيم إثر النكبة مباشرة دون تحديد للزمن الروائي تحديدا ملموسا مضبوطا. وخلافا لهذين النصين تجري أحداث نجران تحت الصفر إبان الحرب اليمنية السعودية في الستينيات ولا يتجاوز زمنها الروائي خمسة وأربعين يوما، وتغطي نشيد الحياة الفترة الزمنية من شتاء 1982 حتى الأيام الأولى من حرب حزيران 1982 في لبنان، وتقتصر احداث تلك الليلة الطويلة على ليلة واحدة هي الليلة التي سقطت فيها طائرة الرئيس عرفات في الصحراء الليبية، فيما يسرد انا السارد في نهر يستحم في البحيرة ما حدث معه منذ عودته الى أرض فلسطين، إثر اتفاق اوسلو، حتى زيارته لقريته سمخ، وفيها لا يتجاوز الزمن الروائي الشهرين في اكثر الحالات، ولا أتفق هنا والناقد نبيه القاسم فيما ذهب اليه في مقالته التي كتبها عن الرواية ونشرها في دفاتر ثقافية (شباط، 1997) حين كتب: "فمن حيث الزمن، نراه يقصر زمن أحداث هذه الرواية على أربع وعشرين ساعة لا غير".

وإذا ما أجرينا مقابلة بين الزمن الروائي وعمر الكاتب في حين جريان الزمن الروائي لاحظنا ما يلي: تجري أحداث بحيرة وراء الريح يوم كان يحيى لا يتجاوز الأربعة أعوام، فقد ولد كما جاء في ترجمة حياته عام 1944، وتسير أحداث تفاح المجانين يوم كان طفلا لا يتجاوز العاشرة، وتختلف عن هاتين روايات الكاتب الاخرى، فقد كان عمره إبان احداث نجران تحت الصفر الثانية والعشرين تقريبا، وزمن أحداث نشيد الحياة الثامنة والثلاثين تقريبا، وإبان احداث تلك الليلة الطويلة الثامنة والأربعين، وإبان احداث نهر يستحم في البحيرة الخمسين عاما تقريبا.

و لم يتطابق الزمنان الكتابي والروائي إلا في ثلاث روايات هي نشيد الحياة وتلك الليلة الطويلة ونهر يستحم في البحيرة، فيما كان الفارق الزمني بين كتابة نجران تحت الصفر وزمن أحداثها حوالي عشر سنوات، وبين تفاح المجانين وزمن احداثها حوالي ثمانية وعشرين عاما، وبين بحيرة وراء الريح وزمن كتابتها حوالي اثنين وأربعين عاما.

ويعني الكلام السابق أن الكاتب كان يعتمد في كتابته على الرؤية والمشاهدة الآنية اللحظية تقريبا تارة، وهو ما يبدو في نشيد الحياة ونهر يستحم في البحيرة، أو على الذاكرة طورا، وهذا ما يبدو في نجران تحت الصفر وتفاح المجانين، أو على الاصغاء للآخرين تارة ثالثة، وهو ما يبدو في نصي بحيرة وراء الريح وتلك الطويلة، وثمة اختلاف ايضا بين إصغائه للاخرين، ففي حين أصغى في أثناء كتابة بحيرة وراء الريح لأناس قصوا عن تجربتهم قصا يعتمد على الذاكرة التي كادت تشيخ، اذ تقص الذاكرة عن فترة مرت عليها سنوات طويلة، أو أن القاص يكتب معتمدا على قص قديم، وفي هذه الحالة يعتمد على ذاكرته وما حفظت من القص السابق، نجده في تلك الليلة الطويلة يصغي الى أفراد عاشوا تجربة طازجة لم يمر عليها أسبوع أو شهر على أكثر تقدير.

يكتب يحيى اذن عن تجربة عاشها تارة، أو عن تجربة عاشها الاخرون وأصغى اليها فدونها طورا. ويضعه هذا في مكانة متوسطة بين الروائيين الفلسطينيين الذين اختلفوا فيما بينهم حين أنجزوا نصوصهم الروائية. ففيم يمثل غسان كنفاني تيارا بارزا تبدو أهم خصائصه عدم الكتابة عن تجربة ذاتية، نجد أكثر الروائيين يستوحون موضوعات رواياتهم وشخوصها من تجاربهم الذاتية ومن أنفسهم. (انظر مقالتي في الأيام 1997/2/27).

ولعل ذلك يعود الى غير سبب منها ما يتعلق بتربيته، وهذا ما يبدو من خلال قول السارد في تفاح المجانين عن أبيه وتربيته:

"كان والدا عابساً، فإذا جمعت شفتي وأطلقت صفير في لحظة صفاء ينتهرني، ويقول إن الصفير يجمع الشياطين كما أنه كان ينتهرني إذا أطلت النظر في المرآة، ويقول إن على المرء ألا يعجب كثيرا بنفسه، لأنه إذا أعجب بنفسه أصبح متغطرسا" (ص16، ص17).

ومنها أيضا اندغام يحيى، في سن مبكرة، في الثورة، وقد أدى هذا الى تراجع الالتفات الى الذات أمام الالتفات الى العام، فالالتفات الى الذات أمام ضخامة ما يجري على المستوى العام، حيث المأساة عامة، يبدو ضربا من التفاهة التي تشعر الانسان الواعي بحقارته.

ومنها أيضا ان يحيى أراد أن يؤرخ تارة لحدث ما، هو سقوط الطائرة، وطورا لحدث آخر غير فردي هو سقوط المدن والقرى الفلسطينية عام 1948، و لم يكن شاهدا على ما حدث، وثالثة لأحداث تمس جزءا من الوطن العربي الذي يشعر بالانتماء اليه، وبخاصة أنه يرى فيه بعدا ضروريا لأهل فلسطين وسندا لهم، وهذا ما انعكس بوضوح في بحيرة وراء الريح، وهو أيضا ما أتى على بعضه، وان بطريقة غير مباشرة، في نجران تحت الصفر التي صوّر فيها مأساة ما حدث في نجران في الستينيات.

نمر يستحم في البحيرة : رواية الخيبة.

يقص أنا السارد، وهو سارد مشارك، في قصة "نمر يستحم في البحيرة" الطويلة عن تجربة العودة التي يعيشها شخصيا. وهو مواطن فلسطيني عاش قبل عام 1967 فترة من الزمن في مدينة رام الله، وينتمي أهله الى قرية سمخ التي ولد شخصيا فيها، وهي قرية تقع قرب بحيرة طبرية، وكان أهل القرية قد غادروها إثر حرب 1948 يوم كان السارد طفلا صغيرا. وعلى الرغم من الهجرة فقد ظلت سمخ تعيش في خياله حتى أصبح حلم رؤيتها هاجسا يلح عليه ويطغى. وعندما يسمح للفلسطينيين الذين وافقوا على الحكم الذاتي، إثر اتفاق اوسلو 1993، بالعودة يعود أنا المتكلم مع العائدين، فيعبر الجسر مارا بأريحا ذاهبا الى غزة حيث نفق فيها شهرا أو يزيد. ويصغي، وهو في غزة، الى صوت المقدسية مجد التي حصلت على عنوانه

من مكتب الرئاسة، وتحدد معه موعدا لتزوره هناك .

وكان أنا المتكلم ومجد، إثر حرب 1967، يتهاتفان بين حين وآخر. وحين يلتقيان تعده بأن يزورا معا قريته سمخ، ويتم هذا بعد أن يحصل على تصريح يمكنه من السفر. وفي القدس يلتقيان من جديد، ومنها ينطلق مع مجد ومع السيد أكرم المواطن الفلسطيني المغترب، حامل جواز السفر الامريكي الذي جاء أيضا ليزور قريته سمخ، الى سمخ وطبرية. وينفق الثلاثة هناك يومين، ونصغي الى الحوار الذي دار بينهم أولا، وبينهم وبين الاسرائيليين ثانيا، وفي أثناء الحوار يحضر الماضي وتضطرب المشاعر. وتنتهي الرحلة بعودة الثلاثة الى القدس.

يطغى على أنا المتكلم، في معظم أجزاء الرواية، الشعور بالخيبة والمرارة واليأس والهزيمة، ويبدو شخصا غير قادر على استيعاب ما يجري، حتى لنجده يحن الى المنافي حنينا لافتا للنظر، حنينا يوازي حنينه لرؤية سمخ :

"المنفى جميل لأن الاحلام جميلة، والوطن صعب لأنه مثخن بالجراح وتتكسر فيه أجنحة الخيال. فلسطين الحلم ليست فلسطين الواقع :

للفلسطينيين في الخارج حلمهم الجميل الذي يسكنون فيه منذ ستة وأربعين عاما. فليحرس الرب تلك الاحلام". (ص 117)

المنفى جميل اذن لأن الاحلام جميلة، ولأن فلسطين الحلم ليست فلسطين الواقع. فهل المنفى جميل حقا؟ يحيلنا هذا السؤال الى روايات يحيى يخلف الأخرى. يحيلنا الى تفاح المجانين ونشيد الحياة تحديدا. ولنرى الفقرة التالية من تفاح المجانين :

"كان صيفا جافا قاحلا.

وكان صيفا شحيحا، قلّ فيه الماء، وانتشر القمل، وجفت البرك، فاعت الأفاعي ... الضفادع. الجراد.. الديدان. جاع الناس، نفقت الحيوانات، عز القمح وصار طحين وكالة الغوث هو الغذاء الوحيد. وهام بعض الناس في البراري، وأكلوا من ثمرة (تفاح المجانين) فأصابهم مس، وقاموا بأفعال جنونية... ولذلك فقد بدأ الوالد من جديد يكتب العرائض من أجل الحصول على بطاقة تموين..." (ص 34، ص 35).

وهل يختلف اثنان في آن قسوة المنفى وبؤسه وتعدده كانت من الاسباب التي

حدت بالقيادة الفلسطينية الى توقيع اتفاق اوسلو وقبوله على الرغم من إقرارها بأنه لا يلبي طموحات الشعب الفلسطيني؟!!

ولقد كانت الخيبة تصل حد الفجيعة. كان أنا المتكلم يحلم بفلسطين أخرى غير تلك التي رآها. لقد عاد اليها وظل يتحرك فيها وهو يعاين من هذا الجندي الاسرائيلي او ذاك، ورأى قريته ومعظم قرى فلسطين وقد هودت. وناضل، من قبل، من أجل وطن مستقل يجوبه دون حاجز فوجد الحواجز كثيرة. وتشكلت فلسطين لديه من خلال حكايات الاباء والأجداد، وكانت صورها وهي تتشكل جميلة، فلما رآها اكتشف أنها غير تلك التي سمع عنها وشكلها :

"هل حقا أنا في سمخ؟ هل هذا ما كنت انتظره وما توقعت أن ألقاه؟ لم أكن اشعر بالألفة مع المكان، فقد تغير كل شيء، اقتلعوا البيوت بالجرافات ، وبنوا مكانها عمارات لا علاقة لها بنسيج وطقس المكان. حاولت أن أعيد ترتيب الأماكن والأشياء في خيالي، عند هذا الشاطيء كانت تنمو حياة من نوع آخر، فالبحيرة بالنسبة لأهالي بلدنا مثل الشمس أم الحياة..." (ص 99)

ويرى سمخ وقد "صارت مدينة يهودية فوق ترابها، على أنقاض بيوتها". (ص 80)
سمخ مدينة تمّ ترويضها وتهويدها" (ص 80)

وتذكرنا قصة يحيى هذه بقصة غسان كنفاني "عائد الى حيفا" (1969)، ويتشابه أنا المتكلم وسعيد . س . كلاهما يصدمه الواقع، وكلاهما يبدو غير قادر على تصديق ما يجري. لقد كانا يحلمان بعودة غير هذه من ناحية، وبفلسطين غير تلك التي يريان. كما تذكرنا ايضا بقصة غريب عسقلاني "زائر الفجر". يقول أنا المتكلم في نص يحيى :

" منذ أن وطئت قدماي أرض الوطن وأنا أعيش حالة نصفها فرح ونصفها الآخر حزن وقلق". (ص 86) وتذكرنا هذه العبارة بعبارة سعيد . س في نص غسان :

"لا، لا أريد الذهاب الى حيفا. إن ذلك ذل، وهو إن كان ذلا واحدا لأهل حيفا فبالنسبة لي ولك هو ذلان، لماذا نعذب أنفسنا" (ص 359 من الأعمال الكاملة).

وتذكرنا أيضا بشخصية بشير في قصة "زائر الفجر". يزور بشير بقايا بلده ويعود

"مسربلا بالخيبة .. لم ير الكرم ولا اكتحلت عيناه بخص البوص". وهكذا يأخذ الوطن أبعادا أخرى في صدره.

يفتش أنا السارد اذن عن سمخ الحقيقية فلا يجدها، ويفتش بشير عن بلده فلا يرى إلا البقايا، ويشعران سعيد . س، بالخيبة ويعودان من حيث أتيا رغبة أو قسرا. وتبدو المقارنة بين "نمر يستحم في البحيرة" و "عائدا الى حيفا" مقارنة مجزية تستحق وحدها دراسة خاصة.

ولنقرأ العبارات التالية التي ترد على لسان أنا المتكلم:

"في البداية انتابتني مشاعر ليس لها مثيل .. إنه وطني.. انني أعود الى بقعة ما في وطني .." (ص 16)

"أنا العائد أقف ضائعا في شارع من شوارع وطني، أشعر بالغربة والوحدة، أشعر بالرغبة في البكاء" (ص26).

"ما أصعب أن يكتشف المرء أنه لم تعد له جدوى، وأن أيامه لم تعد ذات قيمة، وأن أجمل سنوات العمر ذهبت هباء" (ص 37).

"هنا، على الرغم من الازدحام أجد نفسي وحيدا لا أملك سوى الماضي. أبحث عن حلم تشبثت به وتمنيت أن أمسك به بيدي كلتيهما" (ص 67).

"أبحث في الماضي عن لحظة سكينة" (ص67).

وتنتهي "نمر يستحم في البحيرة" نهاية" غير متفائلة، نهاية فيها قدر من التشاؤم، وهي نهاية لم تظهر نهايات شبيهة لها في نصوص الكاتب الاخرى الا نادرا، وتحديدا في رواية "بحيرة وراء الريح". ويتساءل المرء، ومعه الحق في ذلك، عن السبب، فهل يعود الى شيخوخة يحيى المبكرة أم يعود الى انكسار الحلم الفلسطيني بعد الخروج من بيروت وتضاؤله؟

كتب يخلف نجران تحت الصفر وهو شاب، يوم كانت الثورة قوية، عن مرحلة كان فيها المد القومي يتصاعد تصاعدا كبيرا، وهكذا جاءت نهايتها نهاية تبعث على روح التفاؤل وعدم الشعور بالهزيمة الفردية شعورا كبيرا. وعليه يهرب (ابو شنان) من مكان عمله مع (بوطالب) تابع الانجليز وخادمهم، وينضم الى صديقه (مشعان)، ليقيما معا في حي الفقراء، وليواصلا من هناك النضال معا :

"– الى أين ؟

– الى حارة السبيل.

– هل تسكن هناك يا مشعان؟

– يسكن هناك العمال والأجراء والفقراء ومن ليس لديهم مأوى .

– ماذا تعمل ؟

– أعيد ترتيب الأمور .

– أما أنا فقد ...

– صه. أعرف كل شيء. في غياب النقابة يمكن أن يحدث كل ذلك.. المهم أن نبدأ صفحة جديدة .." (ص 112)

وكتب يحيى تفاح المجانين يوم كانت الثورة في أوجها، حتى أنه صدرها بنص ذي دلالة واضحة يعبر عن عزيمة الفلسطينيين وقوة شكيمتهم وعدم يأسهم، بل ويعكس اصرارهم على مواصلة الطريق:

" ما أكبر صبرهم جيل الأباء، وما أجمل حزنهم. تجرعوا المرارة وعاشوا زمن الكبوة والنهوض وكانوا شهود زمن الانكسارات... زمن الوجع والخيانة، وظل تاريخ الملوك والأمراء والسلاطين يكرر لهم نفسه مرة كمأساة وأخرى كمهزلة. عاشوا و لم يسأموا العيش، وظلوا يحلمون بالتحرير والوحدة وتغلبوا على اليأس بقوة الحياة".

ولقد جسدت تفاح المجانين هذه العبارات وفصلتها، فصورت واقع اللجوء والشتات ومرارته من فقر وقمع واضطهاد وملاحقة للفدائيين. عاش اللاجئون في المخيمات بعد ان كانوا يعيشون في مدنهم وقراهم، ولوحقوا من الأنظمة العربية التي أوحت لهم عام 1948 بأنها ستعيدهم الى ديارهم خلال أسبوع طال. وعلى الرغم من صورة الواقع غير المشرقة فقد انتهى النص بالفقرة التالية :

"ظل المشط كما هو... يبالغ ويدّعي.. ويطيش على شبر ماء... الاّ أنه توقف عن سرد القصص الخرافية، وصار يحكي لنا قصصا من عنده عن بطولات الخال (اي الفدائي) وجسارته، فظل الخال الذي انقطعت اخباره كليا عنا، ظل يكبر في أعماقنا ويتعملق..

أما الوالد الذي دب فيه هرم مفاجيء، وشيخوخة عاتية، فقد ترك ذلك الحادث أثلاما في روحه، ولكنه على كل حال ظلّ بكل عصامية وكبرياء يتغلب على اليأس بقوة الحياة". (ص76)

كان الفدائي الفلسطيني في نهاية الخمسينيات قد بدأ يتشكل سرا، وبلغت حركة المقاومة ذروتها في أول الثمانينات. لقد كبرت وتعملقت، ولهذا وذاك كف المشط عن سرد القصص الخرافية فقد وجد في الواقع قصصا واقعية.

يتوقف الزمن الروائي في نشيد الحياة قبل خروج المقاومة من بيروت، ويأتي على الفترة التي كبد فيها المقاتلون الفلسطينيون القوات الاسرائيلية في الدامور خسائر فادحة كان يحيى شاهدا على بعضها يوم كان قريبا من قواعد المقاومة وكتب نصه هذا وهو مقيم في الشام القريبة من بيروت التي ما زالت فيها، في حينه أي عام 1985، جيوب مقاومة وكان منحازا الى حركة الانشقاق، ولذلك جاءت الرواية ذات نغمة فيها قدر كبير جدا من النقد الذاتي الذي تركز أساسا على نقد بعض المتنفذين في الثورة، وعليه فانها تدرج تحت الكتابات الفلسطينية التي برزت فيها سمة النقد الذاتي، وهذا ما خلت منه تفاح المجانين وبحيرة وراء الريح، ففي هاتين هناك نقد لقيادات الجيوش العربية وللانظمة العربية أيضا. وعلى العكس من هذا نجد تثمينا واضحا للحاج أمين الحسيني في بحيرة وراء الريح. وتنتهي رواية نشيد الحياة على النحو التالي :

"صعد الطفل الى سطح المنزل. كانت سنه قد سقط فأخذ يرقب بزوغ الشمس .. كانت أمه قد قالت له عمّا يتعين عليه أن يفعل عندما يسقط سنه .. لم يطل انتظاره، بزغت الخيوط الأولى من وراء الجبال البعيدة.. أمسك بالسن ورفع يده عاليا وألقى به في وجه الشمس وقال بما يشبه الهمس :

يا شمس يا شموسة

خذي سن الاطفال

وأعطيني سن الرجال". (ص 203)

وكان للأطفال في حرب 1982 دورهم البارز. كانوا رجالا تحدثت الصحف

والمجلات ووسائل الاعلام الاخرى عن بطولاتهم التي شابهت بطولات الرجال الأبطال، فلقد واجهوا الدبابات الاسرائيلية بأسلحتهم.

تختلف نهايتا بحيرة وراء الريح ونهر يستحم في البحيرة، اختلافا بينا واضحا. حقا إن نهاية معارك 1948 كانت مأساوية، وعليه فقد كانت نهاية الرواية واقعية ومقنعة، لأنها لو كانت غير ذلك لكانت مبتذلة، إلا أن يحيى أنهى تفاح المجانين نهاية فيها قدر من التفاؤل، و لم تكن الظروف لتسمح بهذا، ولقد كانت النهاية على تلك الشاكلة لتأثير الزمن الكتابي على الزمن الروائي، وكان الزمن الكتابي لبحيرة وراء الريح زمنا صعبا لحركة المقاومة الفلسطينية المقيمة في المنافي بعيدا عن حدود فلسطين، ومن هنا كانت نهاية الرواية نهاية سوداوية على الرغم من واقعيتها وتحققها على أرض الواقع أيضا. ينهي عبد الرحمن العراقي مذكراته على النحو التالي :

" أدركت عند ذلك أنه قد ضاع كل شيء، وأن كل الدروب أصبحت تفضي الى الغربة والشتات، فيا لكآبة المنظر ووحشة الطريق" (ص277)

وتبدو المفارقة اللافتة للنظر في "نهر يستحم في البحيرة". لقد كتبها يحيى بعد عودته الى أرض الوطن. وكان من المفترض ان تكون النهاية مفرحة، فالوطن ولا شك أفضل ألف مرة من المنفى، أو هكذا ينبغي ان يكون، وبخاصة أن الكاتب صور في تفاح المجانين بؤس الشتات وقسوة المنفى. غير ان نهر يستحم في البحيرة هي رواية الخيبة، خيبة الكاتب، بامتياز. يعود أنا المتكلم والسيد أكرم ومجد من رحلتهم مفعمين بالمرارة، وتبدو الخيبة أوضح ما تكون على السيد أكرم الذي كان يدعو الى التعايش، وعلى انا المتكلم. يسأل الجندي السيد أكرم: هل تحملون سلاحا؟ فيصيح أكرم بغيظ: أجل ... معنا قنبلة. وهنا يرفع الجندي السلاح ويسأل أكرم : أين هي؟ فيصرخ الأخير : القنبلة موجودة داخل صدري.. في أعماقي.. ويضيف : حذار من الاقتراب فقد تنفجر بين لحظة وأخرى. (ص 144).

وهكذا يكتب يحيى يخلف، وهو في الوطن، نص الخيبة الذي جاء مغايرا لأكثر ما كتبه في الشتات. وهو – أي يحيى– يعبر عن رؤيته دون تعمية أو استتار وراء شخصية أخرى، فأنا المتكلم هو أنا الكاتب، وهذا ما يصل اليه المرء حين يحيل النص الى ما هو خارجه، ويدرس أنا السارد وأنا الكاتب معا.

يحيى يخلف واللعبة القديمة الجديدة

"نهر يستحم في البحيرة" والروايات الاخرى

تحيل قصة "نهر يستحم في البحيرة" الطويلة الدارس غير مرة الى نصوص الكاتب النثرية الطويلة، وبخاصة حين يتساءل الدارس عن الجديد الذي أضافه الكاتب الى أعماله السابقة شكلا ومضمونا.

يكتب يحيى يخلف لأول مرة تقريبا، وبوضوح تام، عن تجربة عاشها، وإن كان هذا لا يعني بالضرورة أن ذات الكاتب لم تكن حاضرة في نصوصه السابقة، وبخاصة "تفاح المجانين". غير أن حضور ذات الكاتب في "نهر يستحم في البحيرة" تجعل منها نص ترجمة ذاتية وإن جزئية، فهي تؤرخ لفترة قصيرة لا تزيد على الاربعين يوما – الزمن الروائي – وإن أضاءت لنا بعض تجارب السارد في المنفى وأطلعتنا على فترات من حياته هناك، وهكذا يتمدد الزمن الروائي من خلال الاسترجاع الى فترة تفوق فترة الزمن الروائي التي تطابقت وزمن السرد، ويقصد بهذا الأخير اللحظة التي بدأ أنا القاص فيها يقص عن تجربته حتى اللحظة التي انتهى منها. وثمة غير دليل يبين أن أنا المتكلم هو المؤلف نفسه، وهذا ما يستطيع الدارس ان يتلمسه بسهولة حين يحيل النص الى ما هو خارجه. يعود أنا المتكلم ويحيى الى الوطن بعد غياب سبعة وعشرين عاما، وهما من القرية نفسها "سمخ" حيث ولدا فيها قبل النكبة بقليل، وهما أيضا عاشا في المنافي العديدة، واستقرا قبل العودة الى فلسطين في تونس، وفوق كل هذا فان كليهما كاتب قصصي وروائي، وهذا ما يبدو واضحا وضوحا تاما في النص. يرد على لسان أنا المتكلم ما يلي :

"لا أدري لماذا قفزت الى الذاكرة صورة الجندي الياباني (أونودو)؟ ما الذي جعله يخرج من القمقم، فلقد حبسته بين دفتي دفتري الذي أكتب به ومنعت نفسي طوال شهرين كاملين من فتحه لئلا يخرج من بين السطور ويهبط على الأرض. تركته بين دفتي دفتري الكبير الذي أكتب على أوراقه خواطري وأكتب على اوراقه احيانا الخطوط العريضة للأحداث والشخصيات التي أنوي بعثها في رواية أو قصة قصيرة، وهذه المرة جمعت مادة لا بأس بها عن

(أونودو) لتكون موضوعا لنص مسرحي ولد في مخيلتي في جو الجنون الذي أثاره اتفاق أوسلو" (ص 8).

لقد درس أنا المتكلم، مثله مثل يحيى، في مدينة رام الله بضع سنوات، وله فيها ذكريات شباب مبكر (ص 17)، وفوق هذا كله يلم بشخوص رواية يحيى يخلف" بحيرة وراء الريح" إلماما تاما كما لو أنه كاتبها، وهذا ما لا نتردد في الأخذ به حين نوحد بين الذاتين؛ ذات المؤلف وذات أنا المتكلم.

وأول ما تحيلنا اليه "نهر يستحم في البحيرة" فيما يمس علاقتها بالنصوص الاخرى، وهذا له صلة أيضا في الكتابة عن إشكالية المؤلف وأنا السارد والشخصية، أنها تكاد تقترب من أدب المذكرات، فأنا السارد يدون قبل الرحلة وفي أثنائها ما يفكر فيه وما يمر به :

"كان لدي رغبة شديدة في تسجيل خواطري في الدفتر، وكان لديها رغبة شديدة في تناول طعام العشاء ، فدخلت الى المطبخ تبحث عن شيء تعده للمائدة، فيما أحضرت دفتري وقلمي وبدأت أكتب" (ص 94)

ويلجأ يحيى يخلف في "بحيرة وراء الريح" الى اختيار شخصية روائية هي شخصية عبد الرحمن العراقي ليتركها تدون مذكراتها، فالفصول الثالث والسادس والعاشر والثالث عشر تدرج تحت عنوان "من أوراق عبد الرحمن العراقي"، وهي أوراق كان عبد الرحمن يكتبها في أثناء إقامته في معسكر التدريب في فلسطين وبعد مغادرة فلسطين عام 1948، وأشار فيها الى أنه كان يكتب مذكراته. ولا يدري المرء كيف حصل يحيى عليها ان كانت حقيقية، ولعلها من كتابة المؤلف الذي لجأ الى حيلة فنية من أجل إظهار فكرة تلح عليه باستمرار، وتبرز في كثير من نصوصه، لأنها تنبع من رؤيته للصراع العربي الاسرائيلي الذي لا يمكن حله فلسطينيا وحسب، فالعمق العربي – كما يرى الكاتب– مهم وضروري، والشعوب العربية، خلافا لانظمتها، طيبة وتتعاطف مع أهل فلسطين وتقف الى جانبهم، ومن هنا يقاتل السوري اسد الشهباء والعراقي عبد الرحمن دفاعا عن فلسطين، تماما كما يتعاطف الشعب الفلسطيني مع الشعوب العربية ويشعر بآلامها وأحزانها، وهو ما بدا، على أية حال، واضحا في نص "نجران تحت الصفر" الذي يعبر روحه عن تعاطف يحيى مع فقراء نجران ومضطهديها.

ولقد بدت "نهر يستحم في البحيرة" و "بحيرة وراء الريح" نتاجا لمبنى عقلي واحد، تماما كما أن "نجران تحت الصفر" و "تفاح المجانين" نتاج لمبنى العقل نفسه. ويحيلنا هذا الزعم الى البحث عن بعض أوجه التشابه بين هذه النصوص الثلاثة، وسأكتفي بالوقوف عند ظاهرة واحدة هي المعادل الفني للبطل الفرد.

يكتب الكاتب في "نجران تحت الصفر" عن إنسان مناضل فُصِل من عمله لأنه شارك العمال في الاضراب (ص 25)، وبناء على ذلك فانه يعود الى نجران ويقيم فيها دون أن يعثر على عمل. ويبعث (بوطالب) اليه ويطلب منه أن يلتحق بقوات (المستر) ليعمل معه مترجما، فيخنع لأن البديل السجن أو القتل، ويغرقه (المستر) بالملذات: المرأة والخمرة. ويبدأ ضمير (بوشنان) يؤنبه، وبخاصة حين يتذكر صديقه اليامي الذي قتل قبل شهر، وأمه سمية. ويعبر (بوشنان) عن وضعه الجديد باستذكار فيلم سينمائي شاهده يصطاد فيه الصياد الافريقي وحيد القرن. "فوحيد القرن لا يستسلم بسهولة. انه يندفع بكل الاتجاهات للتخلص من الشباك. " ويصاب بنوبات حادة بين حين وآخر لأن "وحيد القرن غير المدجن النائم في أعماقه يستيقظ بين الحين والاخر" ويشتاق الى البحيرات وطبول القرى والخلاء" (ص 85، ص 86). ويشتاق بوشنان الى هذا كله، ولهذا سرعان ما يهرب من المعسكر، فبوشنان غير المدجن فيه يستيقظ بين الحين والآخر.

ويلجأ يخلف في "تفاح المجانين" الى اللعبة نفسها. يقص السارد عن صديقه بدر العنكبوت الطفل الشقي الذي اخذ يبحث عن القوة لأنه يكره الضعف على الرغم من أنه ضعيف. ويفكر في أن يصبح قويا، ولهذا نجده يتعاطف مع الحمار طريف الذي جاء الى الحارة ضعيفا فاستضعفه الاولاد وضربوه بالعصي دون ان يحرك ساكنا. وحين يدرك بدر العنكبوت سر تفاح المجانين يذهب ومعه طريف ليطعمه من هذه النبتة، ويهيج الحمار هياجا كبيرا حتى ليخشاه الاخرون، ويبتعد عنه الرجال ذوو الشوارب المعقوفة وغيرهم، ولما تخور قواه وينام على الأرض يقتله احد النور بسكين. وليس هناك من شك في أن الشعب الفلسطيني كان بعد النكبة وقبل الثورة مستضعفا ، فلما اشتد عوده وكبرت الثورة اخذ الاخرون يحسبون له الف حساب. ليست الثورة حمارا، ولكن الحمار في "تفاح المجانين" مواز فني لبدر العنكبوت بخاصة والشعب الفلسطيني بعامة.

تتكرر هذه الحيلة الفنية التي بدت في النصين السابقين في نص يجيى الاخير، وليس الموازي الفني لانا المتكلم في "نمر يستحم في البحيرة" ، هذه المرة، حيوانا. انه الجندي الياباني (أونودو) الذي شارك في الحرب العالمية الثانية، ورفض– لما انتهت الحرب بهزيمة بلاده – وقف اطلاق النار. لقد قال (أونودو) : لا ، فهل قال (لا) لأنه يرابط في جزيرة نائية أم لأن شيئا في أعماقه كان يرفض الهزيمة. (ص 10) أما أنا المتكلم فيعود الى فلسطين التي ما زال الجنود الاسرائيليون على حدودها يفتشون القادمين ممن وقّعوا اتفاق (اوسلو) ومن بينهم هو شخصيا. وعندما يزور قريته سمخ يرى أنها أصبحت عالما آخر، وهنا يحن الى الماضي والى المنفى معا، ويصبح مثل (أونودو) الذي يذهب البعض الى أنه بحاجة الى اعادة تأهيل، حتى يشفى مما يعتقد به ويقبل الواقع الجديد. فهل سيدجن أنا المتكلم؟ في اثناء عودة هذا الاخير مع السيد أكرم ومجد، بعد زيارة سمخ، يرى فيما يرى النائم (أونودو) بثيابه العسكرية البالية وبندقيته العتيقة الصدئة (ص 141). يراه وهو – أي (أونودو) – يحن الى الطبيعة فيتمرد على الكاتب ويخرج من دفتر ملاحظاته ليستحم تحت الشلالات وليشاهد التماسيح وليراقب الفجر، وهو بذلك مثله مثل وحيد القرن في "نجران تحت الصفر"، وهكذا :

"يقفز (أوندو) من الدفتر.. يركض نحو دغل من الاشجار وهو يحمل بارودته العتيقة، أركض وراءه وأنادي: انتظرني ... انتظرني... يواصل الجري، وأنا أركض خلفه، يصعد تلة، وأصعد وراءه، يدوس الاشواك والاسلاك الشائكة، وأدوس خلفه، يصعد يصعد.. ثم يجد مغارة، يدخل الى المغارة، أركض خلفه، واحاول أن أدخل وراءه، ولكن رأسي يصطدم بباب المغارة، فأسقط على الارض" (ص142).

ويختلط، في النص، الحلم بالواقع لنرى أنا المتكلم وقد جرح في جبينه، ولنرى ثيابه ممزقة والأشواك تتعلق بكتفيه وعلى رؤوس أصابعه، فيما الدم يسيل من جبينه. وتعصب مجد رأسه بمنديل أخرجته من حقيبتها بينما السيد أكرم يسحب الاشواك من لحمه. ويستأنف الاخير السواقة، وتمضي الحياة على جانبي الطريق، ويحمل قلب السيد أكرم قنبلة بين جناحيه وفي أعماقه، وتنتهي الرواية وأكرم يخاطب الجندي الاسرائيلي :

"حذار من الاقتراب فقد تنفجر بين لحظة وأخرى"

فهل ستكون نهاية أنا المتكلم مثل نهاية بوشنان أم مثل نهاية طريف في "تفاح

المجانين"؟

جديد يخلف في نصه الجديد :

قلما كتب يحيى نصوصا تتصدرها الفكرة المجردة. إنه يكتب أساسا عن تجارب عاشها غيره وكان هو شاهدا عليها "نجران تحت الصفر" أو عن تجارب عاشها في طفولته ودونها حين تمكن من حرفة الكتابة "تفاح المجانين" أو عن تجارب عاشها "نهر يستحم في البحيرة" أو عن تجارب عاشها غيره وقصها هؤلاء على الكاتب" بحيرة وراء الريح". غير أن هذا لا يعني انه لا يترك ظلاله على ما يكتب، وأنه لا يكون حاضرا في نصه القصصي. ثمة روح واحدة تنعكس في رواياته وقصصه الطويلة كلها تتمثل، بالاضافة الى ما أوضحته بخصوص المعادل الفني، في تعاطفه مع الفقراء والمسحوقين وانحيازه الى عالمهم، وفي نقده للقيادات العربية وبعض الانتهازيين في الثورات الفلسطينية المتعاقبة، وفي التركيز على البعد القومي للمسألة الفلسطينية. فما الذي تضيفه "نهر يستحم في البحيرة" الى النصوص السابقة؟

تكاد نصوصه السابقة تخلو من الاتيان على الشخصية اليهودية وتصويرها، فنحن لا نكاد نعثر على بروز شخصية يهودية، ولو كان بروزها ثانويا. ثمة ذكر لليهود، وثمة ايراد لأسماء بعضهم، وهذا ما يظهر في "نشيد الحياة" و "بحيرة وراء الريح" ، ولكن القاريء لا يعرف عن هذه الشخصيات الكثير. وهم يهود في الغالب، وضباط في جيش العدو احيانا.

ويبدو أن يحيى يكتب هذا بوعي، أو أنه، بدون وعي، يعبر عما يعتمل في داخله حقيقة. ولعله يرى ان الصراع في أساسه صراع عربي يهودي لا صراع عربي اسرائيلي، فاسرائيل لم تكن حتى عام 1948 قائمة. ولعله يريد ايضا، حين يذكر كلمة يهودي ويهود لا كلمة اسرائيلي واسرائيليين، أن يكون أمينا في نقل ما يقوله الناس. يتكرر في "بحيرة وراء الريح" ورود كلمة "اليهود" و "أولاد الميتة" ولا ترد لفظة اسرائيل، وما من شك في أن الكاتب كان هنا موفقا من ناحيتين أولاهما ان الفلسطينيين كانوا حتى عام 1948 يستخدمون هذه المفردة، وثانيتهما أنه لم يسمح للزمن الكتابي بأن يترك أثره على الزمن الروائي. ويكتفي في "نشيد الحياة" بالاشارة الى العدو وضباط العدو ودبابات العدو.

ولعلّ السؤال الذي يثير نفسه : هل ثمة تغير طرأ على رؤية يخلف السياسية، وهو

يكتب"نهر يستحم في البحيرة" التي أنجزها بعد عودته؟ هل ترك الموقع أثره على الموقف أم أن الكلمات التي يرددها الناس هنا تركت اثرها عليه؟

ثمة شخصيات عربية عديدة في نص "نهر يستحم في البحيرة"، وثمة شخصيات يهودية ايضا. وترد لفظة الاسرائيلي واسرائيل على لسان هؤلاء معظمهم، على الرغم من أن روح النص تكاد لا تختلف عن روح نصوصه السابقة في هذا الجانب. ترد مفرده اسرائيل على لسان شخصيات اسرائيلية (ص 93) و (ص 118)، وترد على لسان الفلسطيني المغترب المقيم في امريكا (ص 119) و (ص 120)، ولكنها ترد ايضا على لسان أنا المتكلم العائد من المنافي العربية، وهنا يبدو الاختلاف عن النصوص السابقة (ص 143).

وتظهر في النص، لأول مرة، شخصيات يهودية عديدة ظهورا لافتا للنظر. هناك الجنود والسيدة (بيرتا) واليهودي المغربي الأصل والنادل (شلومو) والخادمة (يائيل) وبعض الصحفيين. فكيف بدا هؤلاء؟

أحبت (بيرتا) قبل عام 1948 السيد فارس الفارس، وكانت مثله من سكان طبرية، وكانت ايضا أجمل نساء عصرها. فضلت (بيرتا) فارس على أثرياء العرب واليهود وعلى أفندية يافا وحيفا، وفاز فارس بقلبها، ولما كانت النكبة وهاجر الى لبنان لحقته الى هناك، غير ان الحكومة التي اكتشفت امرها طردتها فعادت الى اسرائيل. والسؤال هو : هل يريد يحيى ان يقول ان سكان البلاد من اليهود غير الغربيين كانوا في نظر أهل فلسطين المسلمين والمسيحيين مثلهم؟ وهل ما زال يكرر فكرة القوميين التي بدت في نصوص النشاشيبي وغسان كنفاني، وبخاصة في قصة الأخير "الدكتور قاسم يتحدث لايفا عن منصور الذي وصل الى صفد" (انظر كتابي، اليهود في الأدب الفلسطيني، ص 67)؟ ولعل ما يدعم هذا اننا نطالع في النص كتابة عن اليهودي المغربي الأصل، هذا الذي يقدم في المطعم طعاما مغربيا لا الاطعمة الغربية. (ص 64)

وتصبح (بيرتا) – رمز التعايش – بعد ستة وأربعين عاما عجوزا لا تعرف الاخرين الا من خلال اللمس، لقد أصبح عمرها يزيد عن السادسة والثمانين، و لم تعد تسمع او تتكلم. لقد اصبحت، مثل فلسطين كلها، عالما آخر مختلف تماما عما كانته يوم كانت في الأربعين من العمر. وليس هناك من شك في أن يحيى يسخر من دعاة التعايش ممثلين في السيد

أكرم.

ثمة شخصيتان اسرائيليتان تلفتان النظر في سلوكهما، الأولى (شلومو) الذي لا يتردد ، مقابل مبلغ من المال، في مخالفة قانون الدولة والسماح لأنا المتكلم في البقاء في طبرية ليلا، على الرغم من ان التصريح الذي يملكه لا يخوله في النوم هناك – ولا أدري كيف لم يدقق يحيى في معلوماته حين أدرج مجدا معه، وبخاصة أنها مواطنة مقدسية يحق لها المبيت في مناطق 48 والتنقل فيها – والثانية (يائيل) التي ترافق السيد أكرم وتساعده في بحثه عن السيدة (بيرتا)، و (يائيل) لا تفعل ذلك دون مقابل. انها تطلب مقابل خدماتها مبلغا من المال. والسؤال هو : هل يعكس هذا التصور لشلومو ويائيل رؤية دفينة ليحيى فيما يتعلق باليهود؟ يحب (شلومو) المال، وتأخذه (يائيل) ، ولكن (بيرتا) تحب فارس الفارس وتفضله على الاثرياء، فهل يعود السبب الى قوته أم أن (بيرتا) الاستثناء الذي يؤكد القاعدة؟ وهل كان يحيى متأثرا بما قرأه عن اليهود في مسرحية شكسبير وفي رواية خليل بيدس ام انه كتب عن تجربة حقيقية؟

ويبقى نص الكاتب "نهر يستحم في البحيرة" قابلا لاثارة العديد من الاسئلة، وقابلا لدراسات اخرى أشرت اليها في اثناء الكتابة .

سحر خليفة وخسارة الفلسطيني الدائمة

في رواية سحر "الميراث" (1997) تورد الساردة ما قصته عليها فتنة ابنة القدس عن البيك ابن القدس الذي جاب العالم بحثا عن المجد والتجارب ليجد، في نهاية الأمر، أن القدس هي الأروع. ولا تترك الساردة المحكي له يتساءل عن سبب ذلك، فهي توضح سر تعلقه بالمدينة، فتقول:

"فالقدس حبيبته الأولى وهي الأخيرة وبدونها لا معنى للمجد او التاريخ. فهنا التاريخ قام ونام، هنا التاريخ والدنيا، كل الدنيا، سر الدنيا، لهذا نقتتل وأبناء العم حتى نرقى ونرث الأسرار، فهذا هو السر في حركتنا او حركتهم، قوميتان تقتتلان على التاريخ والكرامة وصنوف المجد والأصالة. نحن أم هم؟ من يرث المجد، من يرث القيامة والأقصى؟ من يرث المبكى وكنيسة المهد؟ من يرث ساحة سالومي حيث رقصت وجيء برأس يوحنا على طبق صنع من الفضة؟" (ص 81).

ورواية سحر هذه تأتي في أكثر صفحاتها على وصف حياة فلسطينيي الضفة بعد (أوسلو)، ويمتد زمنها الروائي الى فترة ما بعد دخول القوات الفلسطينية الى المدن العربية في الضفة والقطاع، واذا ما عاد المرء بذاكرته الى روايات الكاتبة التي تصف حياة الناس تحت الاحتلال، فسيجد أن ترتيبها بناء على الزمن الروائي يتطابق وتاريخ نشرها بالتوالي. أرخت الصبار" (1976) لحياة أهل الضفة بعد حرب 1967، وواصلت "عباد الشمس" (1980) هذا، وتناولت "باب الساحة" (1990) فترة الانتفاضة، وتواصل "الميراث" التأريخ حتى ما بعد (أوسلو).

وترى سحر في (أوسلو) جنينا بندوقا أمه عربية ووالده اسرائيلي، وتقول ان روايتها الأخيرة تتابع تناول خيبة الأمل والاعتراف بالهزيمة، وأن شخصياتها تفضح الواقع الفلسطيني المصاب بالعقم وتعريه، ومن هنا كان اللجوء الى الاستعانةب (هداسا) الاسرائيلي من اجل اخصاب المرأة لتلد المولود الهجين ابن (أوسلو). (انظر: دفاتر ثقافية، رام الله، تموز، 1997، ع 11، ص 8).

وكما أشرت في دراستي للميراث، فإن سحر التي تنقد القيادة الفلسطينية و (أوسلو) تكتفي بهذا دون أن تقترح البديل. (انظر الأيام، رام الله، 1997/6/19). وتبدو المفارقة في حضور صوت سحر النقدي هذا، في أكثر رواياتها، فلم تخل منه "باب الساحة"، وفي هذه نرى الانتفاضة في مأزق تبين،

حتى لتصبح عبئا على الفلسطينيين اكثر مما هي في صالحهم، ولا يقرأ المرء اقتراحا لحل ممكن. وتيساءل المرء، وهو يقرأ سحر خليفة، إن كان نقدها نتاج مبنى عقلي لا يعرف سوى النقد أم أنه عائد الى حيرة الفلسطينيين وارتباكهم وعجزهم عن انجاز حل يرضون عنه؟

وليس أسلوب سحر في النقد بالجديد في الأدب الفلسطيني، فثمة روائيون آخرون نقدوا الواقع والثورة معا، ويلحظ هذا في نصوص غسان كنفاني ورشاد ابو شاور ويحيى يخلف وأفنان القاسم. ولكن بعض هؤلاء فيما أنجزوه كانوا يقدمون نصوصا تختلف فيما بينها، نصوصا لا تخلو تارة من نقد، وطورا من اعجاب ومديح وتمجيد. كتب كنفاني "رجال في الشمس" (1963) وأورد على لسان سائق الخزان أبي الخيرزان سؤالا مهما، يوم مات الفلسطينيون دون أن يحتجوا: "لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟" ولما قويت الثورة واشتد عودها ودق الفلسطينيون الثورة كتب ''أم سعد'' (1969)، وفيها تبرز شخصية سعد الفدائي، وتنتهي الرواية نهاية لا تخلو من حس تفاؤلي.

- برعمت الدالية يا ابن العم برعمت !

وخطوت نحو الباب حيث كانت أم سعد مكبة فوق التراب، حيث غرست - منذ زمن بدا لي في تلك اللحظة سحيق البعد - تلك العودة البنية اليابسة التي حملتها الي ذات صباح، تنظر الى رأس أخضر كان يشق التراب بعنفوان له صوت'' (كنفاني ، أ. ك، 1986، ط3، ص 336).

واذا ما قارنا هذه النهاية بنهايات روايات سحر، ومنها "الميراث" فسنجد الفرق واضحا: تبدو نهايات سحر دموية مليئة بالمرارة ولا تبعث علىالتفاؤل ابدا. وقد تعزو الكاتبة السبب في ذلك الى اختلاف الزمان والمكان.

سوف أعالج نهايات سحر الروائية لأبرز ان نصوص مرحلة السلام لم تختلف عن نصوص مرحلة الحرب وعدم الاعتراف بالاخر. وأود قبل ذلك ان أشير الى نقطة مهمة فيما يخص كتابات الكاتبة، وهي عدم خلوها من (موتيفات) متشابهة، ولعل هذا كان وراء اختياري عنوان "سحر خليفة والدوران في الدائرة نفسها" عنوانا لدراستي رواية "الميراث". وأرى أن هذه الاشارة مهمة في فهم نصوص سحر خليفة ومرمى الكاتبة. حقا إن (أوسلو) لم تنجز ما يمكن أن يفتخر به، وعليه فان لشعور الفلسطينيين بالخيبة ما يبرره، إلا أن ما هو غير مبرر- أو هكذا يرى الفلسطينيون- هو نهاية " باب الساحة" ، وبخاصة في الفترة التي أنجزت الرواية فيها، فقد اعتز الفلسطينيون حتى ذلك التاريخ - أي 1990 - بما أنجزوه، ولم تبدأ الأمور تتخذ مجرى اخر، كما يرى الكثيرون، الا بعد عام 1991.

يتكرر في روايات سحر (موتيف) الثوري الانتهازي الذي يستغل المرأة ويغويها بارائه التحررية، ولكنه ينظر اليها، في نهاية الأمر، على انها امرأة وحسب.

تقع نوال في "مذكرات امرأة غير واقعية" في حب رجل ثوري يتزوج من غيرها، وتحديدا من ابنة عمه الفتاة الصغيرة التي لا تفقه شيئا. وتشعر نوال، لذلك، بالخيبة من الثوريين ، فيما تعقب صديقتها : "رجل ثوري يفعل هذا ؟! لماذا؟" (ط بيروت، 1986، ص 117)

وتقص سحاب في "باب الساحة"، ذات نهار، على حسام المطارد قصتها مع قيادي كبير في الثورة :

"كان بلبنان قبل الضربة، أحبته اكثر من عمري، بس يا خسارة! المرأة عنده زوج جرابات. كل زوج من لون، كل لون في درج، وكل درج برقم، وخزانة مسكرة بالمفتاح، يمد يده يلوي الخزانة بالمفتاح، يفتح الخزانة، يفتح الدرج، ويغلق الدرج ، يغلق الخزانة، يلوي المفتاح، ويمشي وكأنه مش لابس. هذا القيادي يا شاطر. وجاي انت لتحكي عن الحب" (ط بيروت، 1990، ص 174).

وترى فيوليت في ‘‘الميراث’’ ان الرجال جنس واحد، جنس ميئوس منه، وأن مازن، وهو الثوري هنا، مثل الباقين. تتذكر ما حل بالفتيات ايام القدس في صلاح الدين، وتشير الى انها "لم تكن هبلة مثلهن بدليل انها ما انزلقت بين الأيدي تتلقفها "أيدي سياسيين كانوا القادة وكانت أصداء مقالاتهم وتلك الاشعار تثير الضجيج في كل مكان: في حرم الجامعة وفي المسرح وقاعات الناشونال وال - YMCA". " فهو اذن قائد امة...أسمعت بروزا لوكسمبرغ ؟ فتقول : لا ..! تعالي معي أعلمك فنون الحياة. ويأخذ بيدها ويدخل بها قائمة اخرى وأخرى ثم دكانا وتكية، وآخر يدخل، وآخر يدخل، وهي الأخر ى مجرد أخرى. ثم السقوط. تسع فتيات تعرفهن مررن بهذا وسقطن سقوط البغايا " (ط بيروت، 1997، ص 225).

ويجعلنا تكرار هذا (الموتيف)، وتكرار (موتيفات) أخرى غيره، نتساءل إن كانت نهايات سحر الروائية، بالأساس، نتاجا لمبنى عقلي أكثر مما هي تعبير عن نهايات مراحل النضال الفلسطيني!!.

سوف أعالج، اذن، نهايات الروايات ، وتحديدا "عباد الشمس"و "باب الساحة" و "الميراث"، وهي نهايات تبعث على التشاؤم وتعبر عن خسارة مستمرة، وان كانت النهايات ليست وحدها هي التي تخلق هذا الشعور عند القاريء، فالميراث مثلا تحفل بعبارات تمتليء ، مرارة وخيبة مما يجري، وان

كانت صادرة عن اشخاص يمثلون ذاتهم الفردية او تياراتهم السياسية، ونحن نعرف ان من الفلسطينيين من يرفض (أوسلو)، وان كان منهم من يدافع عنه. وبما أن النص الروائي يعكس أصواتا متعددة فليس غريبا ان نصغي الى أصوات تعبر عن رؤى مختلفة. ومن هنا تبدو الوقفة عند النهايات مهمة، لأنها تعبر، في نهاية الأمر، عن مقصد الكاتب ورؤيته، حتى لو اختفى كليا عن المشهد الروائي، فمجرد اختياره لنهاية معينة هو انحياز لها، وهو تعبير عما يعتمل في داخله، والا لكان اختار نهاية مغايرة.

يقف الزمن الروائي في "عباد الشمس" عند عام 1979 تقريبا، فالرواية لا تخلو من اشارة الى زيارة السادات، وتظهر ايضا رفض الفلسطينيين اقتراح الحكم الذاتي، وتبين شكل العلاقات الفلسطينية - الفلسطينية في الضفة الغربية، وتأتي على طريقة تعامل سلطات الاحتلال مع سكان الضفة. وهي فوق ذلك كله تبرز مواقف الفصائل من الحوار مع اليسار الاسرائيلي. تظهر في الرواية شخصية خضرون اليهودي الشرقي الاسرائيلي المنتمي الى حركة الفهود السود. ويمثل خضرون ذاته من حيث أصله ويمثل في الوقت نفسه حركة سياسية كان لها في السبعينيات حضورها. ونعرف، من خلال الرواية، عن فكرة السياسي اكثر مما نعرف عن حياته الشخصية الفردية. انه يمثل شريحة اجتماعية أكثر مما يمثل ذاتا فردية. ولا نكاد نعثر، عدا خضرون، في روايات سحر كلها على شخصيات يهودية غير الجندي والسجان، وان عثرنا، كما هو الحال في "الصبار" ، فاننا نحن أمام شخصية عابرة وظفت من أجل الحدث الروائي، أكثر مما أتي بها قصد اضاءة الشخصية اليهودية والتركيز عليها.

ويختلف موقف ممثلي الفصائل من الحوار مع خضرون، فبينما يرفض سالم الحوار رفضا تاما، نجد عادلا وأخاه أبا العز يحاورانه، وكان لوحق هذا منالسلطات الحاكمة في اسرائيل، في منزله في نابلس. ولا يستمر الحوار الفلسطيني الاسرائيلي في حينه، اذ يكتشف خضرون وأبو العز ان الظرف يتطلب ان ينشط كل واحد منهما بين شعبه، وأنهما قد يلتقيان في فترة لاحقة.

تنتهي "عباد الشمس" برفض الفلسطينيين مشروع الحكم الذاتي، وبمصادرة سلطات الاحتلال المزيد من الأراضي ، فيم يقاوم السكان، ومن هنا يحدث الاشتباك بين الطرفين. ومع ان المقاومة تبدو جماعية وبدافع وطني، الا ان ما يلفت النظر هو ان سعدية تشترك في مقاومة الاحتلال لسبب واحد فقط هو مصادره ارضها التي اشترتها بعد كد وتعب. وهنا تبرز سحر نموذج المرأة المقاومة، ولهذا - كما سنرى- دلالته. تنتهي الرواية بالمقطع الحالي :

"اختبأ بعض الجند، حوصر آخرون، وهم فوق الاسوار. حجر أصاب احدهم فهوى. رصاص . حجارة. صياح. هتافات بعيدة. والنسوة يضربن ويتلقين الضرب. شباب خارج الاسوار. حجارة فوق الاسوار. اضرب اضرب. صاح ابو العز. اضرب. واندلع حريق.

جموع، أصوات، رصاص، أفواه مفتوحة، فتيان، فتيات تقفز كالجن. اشتعل الدم في الجبهة. اجتاح النسوة حماس عنيد.

صاح المختار: ‘‘عيب يا ولايا’’. ارتمى على الارض، تعثرت الاقدام. وقفت سعدية، لمحت رشاد،يضرب من فتحة مقليعة، من اعمق الاعماق صاحت :

- عليهم يا رشاد، عليم يا ولدي. عليهم يا حبيبي يا زهدي’’ (القدس ، 1980، ص 353).

ثمة غير طف، اذن، كان في نهياة السبعينيات يقاوم، ومع ذلك فقد صودرت الارض. ثمة خسارة بينة ، وثمة مقاومة لم تؤد الى شيء، ولكن روح الكفاح لم تنطفيء ، ولم يسلم الفلسطيني.

وتنتهي "باب الساحة" النهاية السابقة تقريبا. يشتبك الطرفان ويقاوم الفلسطينيون وتشترك نزهة التي عانت من ظلم مجتمعها لها معهم. تهاجم هذه جنود الاحتلال، وتنتهي الرواية بالمقطع التالي :

"ومشت تترنح نحو الفتاة، وكانت النسوة حواليها والحجة وشنطتها المفتوحة. كانت الزجاجة ملقاة بجوار الجدار تحت العلم. حملت الزجاجة وفتحتها ببطء شديد، ورشت السائل على اللونين، ومدت يدها، وحملقت في وجه سمر. همست سمر: ‘‘اخيرا عملتيها يا نزهة؟’’ هزن رأسها بدون تأثر وهمست بفحيح :

‘‘- مش عشان الغولة - (أي فلسطين ع. أ) عشان احمد’’

وتناولت عود الكبريت " (ص 222)

وكما هو واضح فان مشاركة نزهة في مقاومة المحتل لا يعود الى قناعة وطنية، قدر ما يعود الى الثأر لمقتل اخيها، فنزهة هذه تلعن فلسطين وأبا فلسطين، وقد كانت تفكر في الهجرة منها، وبخاصة بعد ان قتلت امها التي اتهمت بالعمالة والسقوط الاخلاقي. وما يلفت النظر هنا هو ان مقاومة نزهة يتشابه ومقاومة سعدية. كلتاهما قاومت لانها خسرت خسارة ذاتية : الارض او الاخ. ولنلاحظ هنا ان سحر خليفة تنهي روايتها بالتركيز على دور المرأة في

مقاومة المحتل(!). وهنا نتساءل : كيف بدت نهاية " الميارث" التي كتبت في مرحلة مختلفة ؟

يتذكر قاريء القسم الثالث من ‘‘الميراث’’ الجزء الاخير من ‘‘عباد الشمس’’، وتحديدا الفصول (31، 32، 33، 34، 35). ويخيل للمرء ان الكاتبة التي أنجزت "عباد الشمس" لم تتطور فيما يمس البناء الفني، ويبدوأو قضية الشكل الروائي لا تقلق سحر البتة، فما هو أهم من هذا المضمون ! ثمة مأزق يعاني منه الفلسطينيون، وكلما حاولوا اجتيازه اصطدموا بحاجز سلطات الاحتلال.

في "الميراث" يحتفل الفلسطينيون الذين سيطروا على المدن في الضفة بهذه المناسبة، وتشارك فتنة الحامل في الاحتفال على الرغم من انها على وشك الولادة. ولا ينجز الاحتفال بهدوء، وسرعان ما تبدأ الاشتباكات بين الطرفين :" الفلسطيني والاسرائيلي، وتلد نزهة، ويحاول مازن وأمها والمحافظ نقلها الى المستشفى، ولكن هؤلاء يصدمون بحاجز اسرائيلي، وتظل فتنة تنزف حتىتموت، ليعيش ابنها الوحيد عله يرث ما خلفه له ابوه المتوفي. وهكذا تتنتهي الرواية بالموت، تماما كما انتهت رواية "باب الساحة"، واذا كان هناك من خلاف، فان مازنا الذي وافق على الحل، لا يشارك في فعل المقاومة، كما ان والدة فتنة لا تقاوم المحتلين، كما قاومتهم سعدية، وانما تكتفي بمخاطبة الجندي الاسرائيلي قائلة :

‘‘Thank you very much, this is your share ‘‘

أو كما ترجمتها سحر : "شكرا جزيلا، هذا نصيبكم".

ويشعر قاريء هذا الجزء بخيبات الفلسطينيين العديدة: خيبة كمال الذي درس في المانيا وعاد ليخدم في بلاده، دون ان يتمكن، وسرعان ما يعود من حيث اتى، وخيبة مازن الثوري من النهاية التي آل اليها، وقد عبر، في لحظة سكر، لاخيه كمال عما يشعر به حقيقة حين قال : "انا اللي حاطط روحي بكف والوطن بكف. وهلقيت لا باقي روح ولا كف ولا حتى وطن. راحت الشعلة من ايدي وصرت الضايع في سوق مسروق كله عتمة" (ص 275)، وخيبة الفلسطينيين من الحل المنجز، ففي اوج الاحتفالات تعقب الساردة:

"وهكذا استمر العرض وفرق الرقص وصياح الجمهور والفوضى، وما انتبه احد في الداخل، او في الخارج، ان الحصار قد تضاعف وقوات الامن زادت عددا، وان الرياح تحمل معها غزو الجرذان’’ (ص 287)، ولا يخلو هذا الجزء من عبارات كثيرة تحمل في ثناياها نقد الحل، وأخرى تصور المصير الذي آلت اليه الثورة. وهذا ما يرد على لسان المحافظ الذي كان واحدا من أفرادها :

"باتت الارض غريبة. أرض الوطن باتت غربة. أرض الاحلام بلا أحلام. حلم التحرر بات شعارا لا يصل الارض. بل كابوسا" (ص 300)

وتتجاوز المصاردة هنا أجزاء من الاراضي ليصبح الوطن كله مصادرا. وهكذا نلحظ نهايات سحر تنزف دما، وكأن ما ورد في "باب الساحة" عن النساء :

"كلهن بنزفوا، كل النسوان الله وكيلك. بنات وستات. بجوز وبلا جوز، كلهن، كلهن الله وكيلك" (ص 113)

كأن هذا هو قدر اهل فلسطين: أن يظلوا ينزفون حربا وسلما، بزوج تركي او بريطاني او اردني او اسرائيلي او فلسطينين غير متحرر كليا. ولكن سحر تقول ان نزيف هؤلاء لا يترك الاخرين يحيون بامان، فشعورهم بأنهم مظلومون يدفعهم، باستمرار ، الى الرفض والمقاومة، والخيرة قدتهدأ حينا وقد تشتد أحيانا، وهذا ما تتوصل اليه الساردة حين

تقول ساعة ترى ما آل اليه الاحتفال :

"أما الان، وبعد ثلاثين عاما من الاحتلال ومصادرة التل واقامة مستوطنة كريات راحيل فوق الهضبة والاحاطة بالمستوطنة بسياج كثيف ونقطة تفتيش وحراسة، فقد اعتاد الناس النقطة والتفتيش والنظر بعيدا خلف الافق كيما ينسوا انه فوق الهضبة وذاك التل يعيش أغراب بسوالف يحملون السلاح ويقسمون ان الوادي وتل الريحان هما بالاصل وادي راحيل وتل سليمان، وان هم استعادوا تل الريحان في السبعينات فعلى امل بقية السهل والوادي في الثمانينات. لكن السمين مرت خلوا من أي تحرير من الجانبين .... ولهذا حوت تلك السنوات حوادث عنف وقتل ونهب من الجانبين... وفي هذا اليوم، يوم القلعة، وبسبب الفوضى والاصوات وحماس الناس، زاد الحصار... لحفظ الامن". (ص 289).

وهكذا لم تنجز الحرب حلا، ولم ينجز الاتفاق سلما قدر ما انجز، حتى الان، المزيد من المضايقات التي يعاني منها الفلسطينيون بين فترة وفترة، وتقول الرواية هذا بقدر من التفصيل، وهو ما تورده الساردة زينب، وتختفي سحر خليفة نفسها وراء معظم أقوال هذه ورؤاها، وبخاصة في الفصلين الثاني والثالث اللذين يشكلان اكثر الرواية، وهذه الاقوال والرؤى، وما يرد ايضا منها على لسان الشخوص، هو ما يقال في الشارع الفلسطيني في السر وفي العلن.

----

(1) يبدو أن كتابة سحر عن المرأة ودورها كان السبب الرئيسي في ترجمة نصوصها الى اللغات الاوروبية، عدا كون سحر نفسها امرأة. وعلى سبيل المثال فقد نقلت اعمالها كلها، وباستثناء رواية "لم نعد جواري لكم" الى الألمانية، وأسهمت المرأة نفسها في نقلها، وان ترجم بعضها (هارتموت فيندرش) السويسري المهتم بادب العربية. واذكر ان ما لفت انتباه دارسة المانية الى رواية "باب الساحة" كونها - أي الرواية- نقدا نسويا للانتفاضة، والدارسة الالمانية هي (فيرينا كليم) حيث نشرت دراسة تحت عنوان "باب الساحة لسحر خليفة: نقد نسوي للانتفاضة" ، في مجلة (عالم الاسلام)، وذلك في عام 1993/ عدد 33.

إميل حبيبي ... الجلوس على الخازوق

يعتبر إميل حبيبي واحدا من ثلاثة أدباء فلسطينيين أقاموا الدنيا ولم يقعدوها ، وهم غسان كنفاني ومحمود درويش وإميل حبيبي. ومن هنا يحق للقاريء أن يتساءل : هل يعقل الكتابة عن أدب مرحلة السلام دون الاتيان على ما كتبه.

أشير، ابتداء، الى أن إميل لم يكتب بعد عام 1990 نصوصا قصصية أو روائية، وجل ما أنجزه في باب الأدب، عدا افتتاحيات "مشارف" الثمانية الأولى، نصان أحدهما مسرحي عنوانه "أم الروبابيكا". "هند الباقية في وادي النسناس" (مشارف، أيلول 1995، عدد2)، وثانيهما يدرج تحت باب السيرة الذاتية وهو "ذكريات: سراج الغولة أو لا تطفئوا هذه الشمعة" (مشارف، آيار 1997، عدد 16)، وليس هذان النصان بجديدين كليا. فالأول هو إعادة كتابة، بشكل جديد، لقصتين كتب إميل أولاهما، وهي "النورية"، قبل عام 1967، وكتب الثانية، وهي "أم الروبابيكا" بعد هزيمة حزيران، وأدرجها في مجموعة "سداسية الأيام الستة" القصصية. ويتشكل النص الثاني من مجموعة نصوص كتبها المؤلف في فترات مختلفة، ومن فقرات من أعماله الأدبية العديدة. لقد أنجز إميل عام 1988 نصا باللغة العبرية لينشر في مجلة اسرائيلية هي "بوليتكا"، وهو نص موجه للقاريء العبري أساسا، وعاد اليه في مرحلة السلام، ليوافق على نشره، بعد تعديل اجراه عليه، بالفرنسية، وذلك بناء على طلب دار النشر الفرنسية (آكت سود)، لتصدره مع نص آخر كتبه الكاتب الاسرائيلي (يورام كانيوك) في كتاب يري القاريء الفرنسي وجهتي النظر العربية واليهودية في عملية السلام الشرق أوسطي ومستقبلها. وقد عكف إميل، قبل وفاته، على نقله الى العربية. ويلاحظ أنه يضم اليه افتتاحية العدد السابع من "مشارف" (آذار 1996).

وتبدو دراسة حبيبي، مثل دراسة معظم أدباء المقاومة، وبخاصة البارزون منهم مثل درويش والقاسم، تبدو دراسة مربكة توصل الى نتائج مختلفة. ولعل ذلك يعود الى المنهج الذي يوظفه الدارس في دراسته. فهم اذا ما درسوا اعتمادا على المنهج الماركسي الذي يربط ما بين الموقع والموقف، وهذا ما قام به الناقد الفلسطيني المعروف فيصل دراج في كتابه "بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية" (1996)، - وقد تناول فيه حبيبي ودرويش وآخرين، - بدا هؤلاء الأدباء مخيبين للآمال، وذلك لمغايرة نهاياتهم بداياتهم، ولعدم ثباتهم على موقف واحد. وهم - أي الثلاثة- اذا ما درسوا وفق المنهج الجمالي ثمن نتاجهم، وبخاصة نتاج درويش الذي أضافت كل مجموعة من مجموعاته اللاحقة قصائد تفوق سابقاتها. وسيبدو الأمر ، هنا، مختلفا في حالة إميل حبيبي، فاذا ما درس ناقد نصوصه الروائية، بناء على مفاهيم فني الرواية الغربية، غبنه واعتبرها - أي رواياته - روايات مجهضة، وهذا ما رآه الناقد صبحي شحروري الذي درس "خرافية سرايا بنت الغول" (انظر مجلة شمس، باقة الغربية، آذار 1993. ع 3)، واذا ما درسه ناقد روائي يرى أن الرواية العربية لا ينبغي ان تكون صورة طبق الأصل عن الرواية الأوروبية، ومن هذا المنطلق كان حبيبي يكتب، - ثمن نصوص حبيبي تثمينا عاليا.

وسوف يختلف عن الناقدين الماركسي والجمالي الناقد اللغوي الذي يرى في اللغة العربية الكلاسيكية مثاله الأعلى، خلافا للناقد الواقعي، اذ سيعتبر الناقد الكلاسيكي نصوص إميل نصوصا متينة معتبرة، وسوف يثمنها، بناء على ذلك، تثمينا عاليا. ويختلف عنه الناقد الواقعي الذي سينظر اليها، للغتها، على أنها نصوص تغترب عن الواقع وتنتمي الى زمن مضى وانقضى.

وليس هناك من شك في أن نصوص إميل، وبخاصة "المتشائل" نصوص مربكة، وأن النتائج التي يخلص الدارس اليها ليست واحدة. إنها نصوص تصلح لأن تدرس وفق منهج الاثارة والاستجابة، النص والقاريء، أو نظرية الاستقبال، على الرغم من أن كاتبها في سنوات حياته الاخيرة أكثر من الحديث عنها، وأضاء ما خفي على النقاد من مقاصد ومرامي كان يهدف اليها في أثناء الكتابة. ومرامي إميل ومقاصده لم تكن دائما واحدة، وهذا ما يجعل من نظرية قراءة النص قراءة تعتمد على قصد المؤلف نظرية ليست دقيقة، وبخاصة حين يتحدث المؤلف عن نصوصه بعد سنوات طويلة من إصدارها. واذا كانت قراءة النص في زمنين مختلفين تؤدي الى نتيجتين ليستا متقاربتين بالضرورة، وذلك لاختلاف ثقافة الدارس وتطورها، فلماذا لا تختلف رؤية الكاتب لعمله حين ينظر اليه بعد عشرين عاما من كتابته.

لقد سئل إميل أكثر من سؤال عن أعماله، وأشار في أثناء الاجابة الى ما نصحه به النقاد الذين طلبوا منه ألا يقوم بدورهم، لأن ما يكتبه الكاتب والمبدع يصبح واقعا خارجا عن ارادته ، وملكا للقاريء. ومع ذلك نجده يفسر أعماله، ويوضح كيف أنه اكتشف ، بعد

كتابتها، أشياء لم تخطر له على بال:

"ومع ذلك، وفي هذا الاطار، في هذه الحدود، سمحت لنفسي أن اكتشف هدفين من وراء شخصية سعيد أبي النحس المتشائل. (انظر : مشارف، حزيران 1996، عدد 9، ص 13) و "هنا ايضا" العديد من النقاد طلب مني ألا أجيب على هذا السؤال ..لأن هذه مهمة الناقد كما يقولون، ومع ذلك مستفيدا من أجوبتي، فان لي مساهمة في هذا الجواب..." (نفسه، ص 18)

وكما ذكرت ابتداء، فإن قراءة النص اعتمادا على أقوال مؤلفة- ويثمن اصحاب منهج تفسير النصوص تفسيرا علميا هذا لأنهم يرون أن المعنى في بطن الشاعر، كما قال النقاد العرب- لا توصل دائما الى نتائج دقيقة يطمئن المرء اليها. فقد يفسر الكاتب نصوصه في زمن ما تفسيرا آخر غير الذي رمى ابتداء اليه، وهناك عوامل عديدة تؤدي الى ذلك منها تغير مواقف الكاتب السياسية وثراء ثقافته واتساعها...الخ. وهذا ما حدث مع اميل نفسه الذي كثيرا ما عاد، بعد خروجه من الحزب، الى نصوصه ليدعم موقفه الجديد، وليشير الى أنه كان تنبه الى هذا من قبل، ولكنه لم يقو، في حينه، على التعبير عنه مباشرة، فآثر كتابته في نص ادبي. وهذا ما بدا واضحا في افتتاحية العدد السابع من "مشارف" (آذار 1996) التي كتبها تحت عنوان "نحن ناس، أيها الناس"، وقد ادرجها ضمن نصه الأخير "سراج الغولة".

الواقع الأسود فوق الأمنيات :

يذهب إميل في "سراج الغولة" الى الزعم أنه "واحد من أولئك الذين لا يستطيعون أن يروا من القمر الا وجهه المضيء" (مشارف، عدد 16، ص 22). ومن هنا أبرز صورة ايجابية للانسان اليهودي، وكتب عن صديقه القديم (أبراهام بن صور) الذي ساعده عام 1948، ودافع عنه وعن أمه يوم كان اليهود يطردون العرب الباقين من بيوتهم. وقد يكون (أبراهام) هذا هو المعلم يعقوب الذي ذكر في المتشائل، وقد برزت في هذه شخصيات يهودية عديدة (انظر مقالتي في مشارف، آذار 1996. عدد7).

حقا ان المتشائل تحفل بنماذج يهودية عديدة، كما تحفل ايضا باضفاء صفات اجمالية على اليهود الغربيين، الا أن نص "سراج الغولة" يقدم انسانا يهوديا يساعد العرب ولا يلجأ الى اضطهادهم وطردهم، وهذا ما بدا في المتشائل. والسؤال الذي يثيره الدارس هو : هل أبرز إميل هذه الصورة لليهودي، لأنه كتب نصا موجها للقاريء العبري، وكأنه يرمي من وراء ذلك الى نيل رضاه ابتداء، لينال، من ثم، جائزة الدولة العبرية للآداب، أم لأنه، بسبب التجربة والشيخوخة معا، آخذ ينظر الى الانسان في العدو، وهذا ما دعا اليه، بوضوح، في افتتاحية العدد السابع :

"وصرت أعتقد ان المهمة الأساس، أمام مبدعي الأدب والشعر وبقية الفنون هي البحث عن هذه اللؤلؤة- الضعف الانساني- في أعماق البحور الانسانية. وهذا ما نسميه باسم "أنسنة العدو"...(ص 9).

وهنا يتذكر المرء دراسة فيصل دراج "إميل حبيبي: الوجه الضائع بين الاقنعة المتعددة" التي أوردها في كتابه "بؤس الثقافة" ليتساءل إن كان إميل يأخذ بمقولة "لكل مقام مقال" و "لكل قاريء خطاب". حقا إن اميل لا ينكر، في معظم ما كتبه أنه من دعاة التعايش، وأنه يطلب من الأدباء والمبدعين أن يكتبوا بما يعزز هذا الاتجاه، الا ان الواقع الاسود فوق الأمنيات، وهو بذلك يلقي بظلاله على الجميع، ومن ضمنهم إميل نفسه.

كتب إميل افتتاحية العدد الثامن من "مشارف"، وهي آخر ما كتبه، ليعبر عن خيبته من الكاتب الاسرائيلي المعروف (يزهار سميلانسكي) صاحب روايتي "خربة خزعة" و "الأسير" اللتين نقلتا الى العربية، وقد ادان مؤلفهما فيهما المؤسسة العسكرية الاسرائيلية لما قامت هذه به في حروبها مع العرب، وبخاصة فيما يمس سلوكها مع القرويين العرب. وسبب خيبة إميل من (يزهار) أن الاخير كتب مقالين يناقضان تاريخه كله، فقد وصف العرب بأنهم "من آكلة لحوم البشر"، ودعا حكومته، بناء على ذلك، الى وقف التفاوض معهم. يكتب إميل:

"لقد اصبت بخيبة أمل شديدة ذكرتني بخيبة الأمل التي أصابتني في ليلة التاسع والعشرين من تشرين الاول (اكتوبر) العام 1956 حين جاءني أحد معارفي اليهود من نشيطي حركة "مبام" وأبلغني بالفظائع التي ارتكبت في تلك الليلة نفسها أمام مداخل قرية كفر قاسم. حدثني عن الاطفال والنساء الحوامل الذين قتلوا بدم بارد. فلم اصدق ان يقوى آدميون على ارتكاب مذبحة بهذا المدى حتى ولو كانوا في ثياب الجندية وينفذون أوامر عسكرية. لم أكتف بعدم التصديق بل حسبت ان هذا التبليغ هو مجرد استفزاز مقصود به أن نضيع صوابنا. طردت

زائري اليهودي من بيتي وأنا أصرخ : كذاب واستفزازي" (ص 8).

ويبدو ان تجربة إميل مع (أبراهام بن صور) هي التي جعلته لا يصدق ما قاله له الصديق اليهودي، ولو كانت له تجربة اخرى، مثل تجربة اهل دير ياسين، لصدق هذا، وان كان الواقع يعزز ان ما قام به الجنود في كفر قاسم ليس استثناء، فدولة اسرائيل كلها اقيمت على طرد شعب كامل من أرضه، بوسائل عديدة من الارهاب.

أم الروبابيكا : زاروني والا ما زاروني :

وتبقى "أم الروبابيكا" التي نقحها اميل في 1995/8/25، النص الأدبي الوحيد الذي بين أيدينا للكاتب، ويمكن دراسته ضمن ادب مرحلة السلام. و "أم الروبابيكا" مسرحية لممثلة واحدة اقتبسها عن قصتين قصيرتين : كتب واحدة منهما قبل عام 1967، وهي قصة "النورية"، وكتب الثانية اثر هزيمة حزيران 1967، واسمها "أم الروبابيكا"، وقد صدر هذه باغنية فيروزية هي :

"بالايمان . . راجعون

للأوطان . . راجعون

راجعون، راجعون

راجعون".

والنص، كما تغنيه فيروز، يعبر عن إصرار الفلسطينيين على العودة الى ديارهم، ولم يردده الناس ترددا يعبر عن سخرية ليعطي بذلك معنى مغايرا الا في لحظات الاقرار بالهزيمة والشعور بأن العودة غير واردة اطلاقا. واذا كان النص في قصة حبيبي قابل للتفسيرين-، اي الجاد والساخر- فان الكاتب في نصه المسرحي يأخذ بتأويل واحد له، هو السخرية لا أكثر ولا أقل، فبعد ان تغني أم الروبابيكا المقطع تعقب عليه :

"بالايمان . . .راجعون

عيش يا كديش، تيجيك الحشيش

بكرة بالمشمش " (مشارف ، 97)

وهكذا يعبر مردد النص عن يأسه من امكانية الرجوع، وهذا ما يبدو واضحا في نهايته. فأم الروبابيكا التي يتركها زوجها واولادها، وتظل في حيفا وحيدة معزولة حتى من عرب حيفا، تيأس من امكانية زيارة اهلها لها، وتخاطب الجمهور :

"يا حبايبي . .

بس سلموا لي عليه

سلموا لي عليه

وقولوا له:

هند الغالية

ترعى عز وتقعد غز

مثل جبالنا العالية

زاروني والا ما زاروني

انا قاعدة

وهاي قاعدة" (مشارف، 122)

وكان اميل قد أدرك منذ عام 1974، يوم انتهى من كتابة المتشائل ان الفلسطينيين جالسون، ارادوا ام لم يريدوا، على خازوق هو كل ما تبقى لهم، واذا ما قورن خازوق اهل الداخل بخازوق الغربة بدا اكثر احتمالا. يرد في المقطع العاشر من الجزء الثالث من المتشائل النص التالي :

"وكانوا يأتونني وحدانا

فأتاني صديقي القديم، يعقوب. وكان حزينا. فصحت به: الخازوق يا صديق

العمر! قال: كلنا نقعد عليه! قلت: ولكنني لا أراكم ! قال : ولا نحن نرى أحدا. كل وخازوقه وحيد. وهذا هو خازوقنا المشترك. ومضى"

ويأتيه الرجل الكبير ، ويطلب منه أن يرضى بما هو عليه، ويأتيه الشاب الذي يبيع الجرائد ويطلب منه ان ينزل معه الى الشارع، وتأتيه يعاد وتشده بالغربة والرحيل، فيرفض...الخ، ولما يأتي الشيوعي بائع الجرائد بفأس ليهوى على قاعدة الخازوق حتى ينقذ المتشائل يصيح هذا به حتى يكف "وتشبثت بخازوقي" (انظر: السداسية والمتشائل، 1985، حيفا، ط7 ص 194 و 195).

ويكرر اميل في نصه الاخير "سراج الغولة" هذا. يقول : "لعلكم تذكرون أنني لم اجد من موئل لسعيد أبي النحس المتشائل، في وطنه، سوى رأس خازوق. ولم يدر في خلدي ، في ذلك الزمن السحيق، ان الخازوق هو مكان عال يصلح منه الاشراف على آفاق قرن جديد وألف جديدة من السنين ، بل لم يدر في خلدي ان لا يجد شعبي مكانا في وطنه، بعد هذا العمر الطويل، سوى رأس خازوق".

"ولكن حتى ولو كانت هذه هي صورة الواقع الحقيقية، فاننا نفضل رأس خازوق فوق تراب الوطن على رحاب الغربة كلها، فقد وجدناها ، كلها، حرابا وفراشها أشبه بفراش فقير هندي: رؤوس مسامير أو خوازيق صغيرة وكبيرة علىقدر المقام". (مشارف، ص 12)

وكان إميل قد أورد هذا الكلام في افتتاحية العدد الاول من مجلة مشارف (1995)، ليعزز نهجه في دعمه لمسيرة السلام.

محمود درويش : بين ريتا وعيوني بندقية

يشكل درويش فيما أنجزه بعد (مدريد) حالة استثنائية. ولا أظن أن هناك أديبا فلسطينيا حظي بما حظي به، فقد التفت الى أشعاره ونثره المعارضون قبل المؤيدين، وأعادوا نشر نتاجاته، على الرغم من أنه ذهب الى مدريد وأسهم، كما تقول الشائعات، في صياغة كلمة الوفد الفلسطيني. ويستطيع المرء أن ينظر في أعداد مجلة "فلسطين المسلمة" ليرى أنها لم تخل من بعض أقواله . (انظر عدد تشرين الاول 1993، ص 33).

وقد أصدر درويش، منذ مدريد، مجموعتين هما : "أحد عشر كوكبا" (1993) و "لماذا تركت الحصان وحيدا؟" (1995)، وأجريت معه العديد من المقابلات التي أبدى فيها رأيه فيما يجري وفي الطرف الاخر الذي أكثر من ذكره في أشعاره قبل الخروج وبعد مرحلة السلام، ومن تلك المقابلات المقابلة التي أجراها معه الشاعر اللبناني عباس بيضون (انظر مشارف، ع 3، تشرين الاول 1995) والمقابلة التي اجرتها معه (لور أدلير) (انظر الكرمل، ع 52، 1997).

ويستطيع المرء ان يلحظ، من خلال أقوال درويش واشعاره، خيبته من الحل السلمي المنجز، وقد بدا هذا بوضوح في تلك المقابلة التي اجرتها معه مراسلة جريدة "الحياة اللندنية"، وهو في باريس، وقد أعادت جريدة "الأيام" الصادرة في رام الله نشرها يومي 27 و 1997/5/28. تسأله رلى الزين عن شعوره في رام الله، بعد عودته اليها، فيجيب :

"ما نحياه ملتبس الدلالات، لا هو عودة ولا هو زيارة ولا هو اقامة، وشروط كل هذه الاسماء محاصرة باحتلال ملموس وربما اشد قسوة الان، الاحتلال تحول من احتلال كامل الأرض الى نوع من الحصار لأجزاء من الأرض غير مترابطة وغير متصلة بعضها ببعض، أي أن وجودنا الانساني هناك يشبه وجود كائنات في داخل اقفاص، وبالتالي الاحساس بالاحتلال وبالحصار يتأزم اكثر واكثر، لذلك من السابق لأوانه تماما الاحتفاء بالعودة أو حتى استخدام هذا التعبير" (الأيام 1997/5/27، ص 15)

ويجيب الشاعر في الفترة نفسها (لور أدلير) على سؤالها : كيف ترى وضع شعبك

اليوم، وماذا عن العملية السلمية، وهل هناك أمل ؟ قائلا :

"نستطيع القول إن الحرب العربية الاسرائيلية قد انتهت في المدى المنظور. ونحن، الآن، في مرحلة ما بعد الحرب بالمعنى الكلاسيكي للكلمة، ونحن في مرحلة ما قبل السلام، ونحن في اكثر المناطق الفكرية غموضا. خارجون من حرب، وذاهبون الى سلام يهرب منا. السلام لم يحل حتى الان..." (الكرمل، 52، صيف 1997، ص 222).

ويمكن أن نقتبس مقاطع اخرى تحمل الدلالة نفسها. ولأن كلام درويش النثري، غالبا ما يعين على تفسير شعره، فسأعتمد على أشعاره وسأستعين في الوقت نفسه بآرائه النثرية. فالفقرة النثرية الاخيرة ترد في "لماذا تركت الحصان وحيدا ؟" شعرا. يقول درويش في قصيدة "متتاليات لزمن آخر" :

"كل شيء هادئ في ملتقى البحرين

لا تاريخ للأيام منذ اليوم،

لا موتى ولا أحياء. لا هدنة،

لا حرب علينا أو سلام" (ص 161)

وتندرج هذه القصيدة مع ثلاث قصائد أخرى هي : "شهادة من (برتولد بريخت) أمام محكمة عسكرية" و "خلاف، غير لغوي، مع امريء القيس" و "عندما يبتعد"، تحت عنوان واحد هو "أغلقوا المشهد".

وإذا ما أخذنا بأقوال درويش التي وردت في اللقاء الذي أجراه معه عباس بيضون، وفي اللقاء الذي اجرته معه رلى الزين، اذا ما أخذنا بأقواله من أن "لماذا تركت الحصان وحيدا؟ " سيرة ذاتية كتبت شعرا (الأيام 1997/5/28، ص 10، ومشارف ص 97) عرفنا أن الجزء الاخير "أغلقوا المشهد" يعكس في اكثره مرحلتي (مدريد) و (أوسلو).

يبدأ الديوان بقصيدة "أرى شبحي قادما من بعيد" التي يطل فيها الشاعر على الماضي. انه يقيم في باريس التي كتب فيها اشعار الديوان، ومنها يراجع ذاته ويسترجع ماضيه الشخصي والانساني، وتؤرخ اجزاء الديوان الاخرى لتجارب في حياة الشاعر وفي حياة شعبه، ابتداء من هجرة 1948 وترك المكان وانتهاء بالاقرار بالهزيمة. يبدأ القسم الأول

"أيقونات من بلور المكان" بالاتيان على القرية التي أقام فيها ابوه وجده، ويصف ما ألم بسكانها في العام المذكور، ولا يغفل الاتيان على حياتهم في لبنان، وكان درويش يومها طفلا. ويؤرخ في أقسام اخرى تجربته في حيفا، وهذا ما يبدو في قصيدة "من روميات أبي فراس"، وتجربته وهو في باريس، وهذا ما يلحظ في قصيدة "هيلين، ياله من مطر"، وينتهي الديوان بقصائد "أغلقو المشهد"، القصائد التي تعبر احداها عن خيبة الشاعر مما آلت اليه الاوضاع، حيث وافق بنو وطنه على الشروط التي أمليت عليهم، بعد ان حقق الطرف الاخر الذي أغلق، مع حلفائه، -ولنلاحظ صيغة الفعل "أغلقو"، ولم يستخدم الشاعر "أغلقنا"، - المشهد. ولنأخذ المقطع التالي من قصيدة ‘‘خلاف، غير لغوي، مع امريء القيس"، لنلحظ ان السلم الذي أنجز انما تم أساسا بين طرفين غير متكافئين :

"أغلقوا المشهد

تاركين لنا فسحة للرجوع الى غيرنا

ناقصين. صعدنا على شاشة السينما

باسمين، كما ينبغي ان نكون على

شاشة السينما، وارتجلنا كلاما أعد

لنا سلفا آسفين على فرصة

الشهداء الاخيرة. ثم انحنينا نسلم

أسماءنا للمشاة على الجانبين. وعدنا

الى غدنا ناقصين . . ."

وتعقد القصيدة على ثنائية "الهم" و "النحن"، ثنائية المنتصر والخاسر، القادر والضعيف، المملي شروطه لأنه قوي والموافق على شروط يدرك انها لا تلبي أدنى طموحاته. ولئن كان المقطع السابق يصور "النحن"، فان المقطع الذي يليه يوضح ما أصبحت عليه "الهم" مقارنة مع ما أمسى عليه المتكلم ومن ينتمي اليهم :

أغلقوا المشهد

انتصروا

عبروا أمسنا كله،

غفروا

للضحية أخطاءها عندما اعتذرت

عن كلام سيخطر في بالها،

غيروا جرس الوقت

وانتصروا . . ."

لقد عادت "النحن"، ومن ضمنها انا الشاعر الى غيرها، والى غدها ايضا، ناقصة، فيما غير "الهم" جرس الوقت وانتصروا. ونتذكر هنا كلمة درويش في رثاء اميل حبيبي، نتذكرها لنقول ان "النحن" ليست سوى الفلسطينيين. يقول درويش :

"فانهض معنا يا أبا سلام لنمضي قليلا معك واليك، الى هناك، الى حيث تريد أن تنام حارسا دائما لتلفت القلب الى حيفا. واغفر لنا يا معلمنا ما صنعت بنا وبنفسك. اغفر لنا اننا سنعود بعد قليل الى انفسنا ناقصين" (مشارف، 9، حزيران 1996، ص 34)

وتبدو المفارقة في قصيدة "احد عشر كوكبا على آخر المشهد الاندلسي" أوضح ما تكون. يزور الشاعر اسبانيا، للمرة الاولى، يوم عقد مؤتمر السلام العربي الاسرائيلي في (مدريد)، ويستوحي من زيارته تلك قصيدة شعرية جميلة جدا، قصيدة تفيض بمشاعر الحزن والأسى لخروج العرب من الاندلس، وينتهي المقطع الحادي عشر بالسطرين التاليين :

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الاندلس

الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين الى الاندلس

ويحق لنا أن نسأل : لماذا استوحى الشاعر لحظة خروج العرب من الاندلس لا لحظة دخولهم اليها ؟ والأخيرة هي التي يفخر كثير من العرب

والمسلمين بها، فهي تذكرهم بقوتهم ومجدهم وانتصاراتهم. حقا ان درويش قد يختلف في رؤيته عن هؤلاء، وقد لا يرى ما يرون، ولكنه كان معجبا بالاثار العربية هناك. فهل اختياره لحظة الخروج، وهي لحظة هزيمة، بدلا من لحظة الدخول، وهي لحظة انتصار، تعبير عن ايمان عميق لديه بأن (مدريد) تشير الى خروج الفلسطينيين من فلسطين اكثر مما تدل على دخولهم اليها. وكثيرا ما ربط درويش، في اشعاره ما بين الاندلس وفلسطين. (حول ذلك، انظر كتابي: ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية، نابلس، 1996).

في طبعة ديوان "أحد عشر كوكبا" الصادرة في بيروت يرد، في المقطع السادس، السطر الشعري التالي :

"ان هذا السلام سيتركنا حفنة من غبار"

ولا أدري ان كانت مفردة السلام هي المفردة الاولى التي استخدمها الشاعر في هذا السطر، فقد حلت، في طبعات الديوان الاخرى، مفردة الرحيل مكانها. والثانية، اذا كان النص يعبر فقط عن لحظة خروج العرب من الاندلس، أكثر دلالة، فالعرب لم يخرجوا من الاندلس من خلال عملية سلام، وأما اذا كان الشاعر يرى في خروج العرب من الاندلس موازيا لخروج الفلسطينيين من فلسطين، من خلال مفاوضات السلام، فقد فضح الشعر صاحبه. ولا ننكر تأثير الزمن الكتابي على الزمن المصوغ شعرا، وهكذا اسقط الشاعر ما يعتمل حقيقة في نفسه.

اذن كيف بدت صورة اليهودي في نصوص درويش الاخيرة ؟

أشير، ابتداء ، الى أن أكثر من دارس تناول صورة اليهودي في اشعار محمود درويش، ومنهم الدكتور عبد الله الشحام الذي كتب دراسة تحت عنوان "صورة المرأة الاسرائيلية من حيث هي محبوبة: المرأة المجندة في اشعار محمود درويش بعد حرب 1967" ونشرها في مجلة (Bulletin) في عام 1988، ومنها دراسة الدكتور بسام قطوس "علائق الحضور والغياب في "شتاء ريتا الطويل" ، وقد نشرها في مجلة "دراسات للعلوم الانسانية والاجتماعية، عدد 2، 1996، وألقاها في مؤتمر الادب الفلسطيني في جامعة بيرزيت، المنعقد في 17-1997/5/19. وثمة دراسة اخرى انجزها باحث عربي من سكان المناطق المحتلة عام

1948، ولم أطلع عليها. وهناك دراسات اخرى كثيرة تناولت "عابرون في كلام عابر".

وقد يتساءل المرء ان كانت هذه الكتابة ستضيف جديدا الى ما كتب، وبخاصة ان درويش نفسه يرى ان "لماذا تركت الحصان وحيدا ؟" سيرة ذاتية وشعرية للشاعر، وانه - أي الديوان- اعادة كتابة لتجارب درويش السابقة باسلوب يتشابه تارة مع اسلوبه السابق، ويختلف طورا. وقد يذهب قارىء درويش ودارسه الى أنه - أي درويش- غالبا ما يعيد كتابة افكار سابقة بأسلوب جديد، وقد ظهر ذلك غير مرة في نصوصه. وأستطيع شخصيا ان أعطي العديد من الأمثلة على ذلك، وسأكتفي بثلاثة منها.

يقف الشاعر في المقطع الثاني والعشرين من قصيدة "يوميات جرح فلسطيني" (1970) أمام شخصية اليهودي الذي يشغل نفسه بتحليل الحجارة لكي يبحث عن عينيه في ردم الاساطير وليثبت ان الفلسطيني عابر في الدرب لا حرف في سفر الحضارة. (أ . ك ، مجلد 1، ط 14، 1996، ص 351). ويتكرر هذا في قصيدة "لصوص ا لمدافن" (1986) فالآخر فيها يلص المدافن لكي لا يترك للمؤرخ شيئا يدل على أنا الشاعر /أنا الفلسطيني، ولا يستطيع اليهودي سوى ان يرتدي قبر الفلسطيني القديم/ الجديد هوية. (أ. ك./مجلد 2، ط 1، 1994، ص 353).

ويكتب درويش في مراحله الشعرية الاولى قصيدة "ريتا والبندقية" (1967) (أ. ك./مجلد 1، ص 186) ويعود ليكتب قصيدة "شتاء ريتا الطويل" (1993) (أ.ك. /مجلد 2، ص 537).

ويكتب درويش قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" (1967) (أ.ك./مجلدا ، 189)، ولا تختلف صورة الجندي في قصيدة "عندما يبتعد" (1995) عن الاولى كثيرا . (لماذا تركت الحصان وحيدا ؟ ، ص 164).

فهل اختلفت نظرة درويش، في ظل مرحلة السلام، عن نظرته الى الاخر في مرحلة الحرب او في فترة الانتفاضة ؟

لعل ما يستحق ان يلتفت الان اليه هو النظر الى اراء درويش النثرية فيما يخص صورة الاخر في اشعاره، وهي اراء لم تكن بمثل هذا الوضوح من قبل، اذ يشير فيها الى الاشخاص الذين كتب عنهم، وهو بذلك يمكن الناقد من التوصل الى نتائج يطمئن اليها، وبخاصة انه سيدرس النص الشعري بما يضيئه من خارجه، معتمدا على كلام صريح لصاحب النص الشعري، وهذا ما لم

يتوفر للدارسين السابقين الذين درسوا نصوص الشاعر الشعرية معتمدين عليها وحدها، في فترة لم تكن فيها أقوال الشاعر متوفرة كما هي عليها الان.

يذكر درويش في المقابلة التي اجراها معه بيضون انه كان صديقا ليهود كثر، وانه كتب قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" عن احد افضل اصدقائه منهم، وكان هذا جارا له، وقد جاءه بعد حرب حزيران ليقول له انه قرر ان يترك البلاد نهائيا. (مشارف، ع 3، تموز 1995، ص 76) ويرى ان مواقف اهل الفتيات اليهوديات من اقامة ابنتهم علاقة مع عربي تختلف "باختلاف مصادرهم وتربيتهم الايديولوجية" ويضيف: "احببت مرة فتاة لأب بولندي وأم روسية. قبلتني الام ورفضني الأب. لم يكن الرفض لمجرد كوني عربيا. ذلك الحين لم اشعر كثيرا بالعنصرية والكره الغريزي. لكن حرب 1967 غيرت الامور. دخلت الحرب بين الجسدين بالمعنى المجازي، وايقظت حساسية بين الطرفين لم تكن واعية من قبل . تصور ان صديقتك جندية تعتقل بنات شعبك في نابلس مثلا، أو حتى في القدس. ذلك لن يثقل فقط على القلب. ولكن على الوعي ايضا. حرب 67 خلفت قطيعة عاطفية في علاقات الشبان العرب والفتيات اليهوديات" (السابق، ص75).

ويكرر الشاعر في ربيع 1997 الكلام نفسه، ويستطرد في الحديث عن اليهود الذين عرفهم. يذكر السجان الاسرائيلي الذي سجنه قبل عام 1967، وقد ورد ذكره في قصيدة "من روميات ابي فراس" (1995)، ويذكر ريتا والجندي الذي كتب عنه قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" (1967). ويجيب (لور أدلير) التي تطمح في معرفة المزيد عن (ريتا) بأن (ريتا) "تركيب لغوي لأكثر من تجربة" و "أنه لا يعرف امرأة بهذا الاسم لأنه اسم فني ولكنه ليس خاليا من ملامح انسانية محددة" وعندما تلح (لور) في السؤال لمعرفة اذا ما كانت قصته مع (ريتا) وقعت بالفعل ، يجيب درويش :

"اذا كان يريحك ان اعترف بأن هذه المرأة موجودة، فهي موجودة او كانت موجودة. تلك كانت قصة حقيقية محفورة عميقا في جسدي... في الغرفة كنا متحررين من الاسماء، ومن الهويات القومية ومن الفوارق، ولكن تحت الشرفة هناك حرب بين الشعبين"

(الكرمل، ع 52، 1997. ص 220) .

ويوضح رأيه في اليهود فيقول :

"اليهود بينهم السيء وبينهم الجيد، وهم ليسوا ملائكة كما يريدون ان يقولوا عن أنفسهم، وليسوا شياطين. وهذا ما يشير الى أنهم شعب طبيعي، ومن حسناتهم انهم ليسوا فقط شياطين او ملائكة، وهم مجموعة من الشياطين والملائكة". (السابق، ص 221).

وهنا يمكن الاجابة عن السؤال الذي أثير من قبل. يكتب درويش في قصيدته "ريتا والبندقية" ما يلي :

"بين ريتا وعيوني بندقية

والذي يعرف ريتا، ينحني

ويصلي

لإله في العيون العسلية"

وتنتهي القصيدة دائرية الشكل بالسطر الذي ابتدأت به" بين ريتا وعيوني بندقية" . ويفترض ان تكون البندقية في مرحلة السلام، لو كان السلام حقيقيا، قد سقطت ، فهل نزعت من أرض الواقع وهل نزعت من القصيدة ايضا؟ في باريس ، بعد مرحلة (مدريد) يكتب درويش "شتاء ريتا الطويل" ويرد فيها :

"البحر خلف الباب، والصحراء خلف البحر، قبلني على

شفتي – قالت. قلت : يا ريتا ، أأرحل من جديد

ما دام لي عنب وذاكرة، وتتركني الفصول

بين الاشارة والعبارة هاجسا ؟

ماذا تقول ؟

لا شيء يا ريتا ، أقلد فارسا في أغنية

عن لعنة الحب المحاصر بالمرايا . .

عني ؟

وعن حلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان ، فواحد

يسل سكينا ، وآخر يودع الناي الوصايا

لا أدرك المعنى ، تقول

ولا أنا . . . . "

وتنتهي القصيدة ببكاء ريتا التي تمضي الى المجهول حافية، فيما يدرك الشاعر الرحيل. ويظل الحلمان متقاطعين فيما يحمل احدهما السكين.

وقد يقول درويش انه كتب القصيدة عن تجربة عاشها في الستينيات، تجربة انتهت فعلا بالرحيل وعدم استمرار اللقاء. وهنا نثير السؤال: أليس هناك تأثير للزمن الكتابي؟ واذا كان الزمن الكتابي لهذه القصيدة هو زمن السلام، فهل سيؤدي السلام ايضا الى الرحيل. وليس هناك من شك في ان درويش الذي يدعو الى السلام والحوار يدرك جيدا ان ما أنجز حتى الان لا يلبي طموحات الشعب الفلسطيني.

حقا ان هذه القصيدة تختلف اختلافا كليا عن قصيدة "عابرون في كلام عابر" التي انجزت في مرحلة الانتفاضة، حيث يحق لنا ان نشير الى ان فترة مدريد وما بعدها تركت اثرا على الخطاب الشعري عند درويش، ومع ذلك فنهاية "شتاء ريتا" نهاية تعبر عن خيبة.

واذا ما وقفنا امام قصائد "لماذا تركت الحصان وحيدا؟" (1995) وتتبعنا صورة الاخر فيه، فهل نعثر على تغير؟

كما ذكرت، ابتداء، فالديوان سيرة ذاتية وشعرية للشاعر، واذا كان ذلك كذلك، فمعنى ذلك أن صورة الاخر فيه لاتختلف كثيرا عن تلك التي بدت في القصائد المذكورة وأخرى غيرها مثل قصيدة "كتابة على ضوء بندقية".

تطالع القاريء لديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا ؟ " صورة الجندي السجان، والفتاة التي احبها الشاعر، والجندي الطيب الذي يقرأ اشعار (كيتس)؛ الجندي الذي لا يحب الذين يدافع عنهم، ولا يكره الذين يعاديهم، انه الجندي نفسه الذي يحلم بالزنابق البيضاء. وكان الديوان سيكون اكثر انسجاما مع سيرة درويش الشعرية، لو ادرج هذا قصيدة "عندما يبتعد" قبل قصيدة

"شهادة من برتولد بريخت امام محكمة عسكرية. واذا كانت" عندما يبتعد" الوجه الاخر ل "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" و "شهادة من برتولد بريخت" الوجه القريب لقصيدة "كتابة على ضوء بندقية"، تماما مثلما ان قصيدة "من روميات ابي فراس" قريبة من قصيدتي "الى أمي" و"ريتا والبندقية"، فان قصيدة "خلال ، غير لغوي، مع امريء القيس " هي الاقرب لقصيدة "عابرون في كلام عابر".

واذا كان درويش يرى ان "أنا الشاعر مكونة من عدة ذوات، وقد تروي قصة جماعية"، وانه حين كان يروي بعض جوانب طفولته، لم يكن يروي حكاية خاصة، وانه لم يكن يروي بعض جوانب طفولته، (انظر الكرمل، 1997، ص 219)، فان ما يهمنا ، هنا، هو الكتابة عن الأنا الجمعية والاخر الجمعي، وهذا ما يتحقق في قصيدة "خلاف، غير لغوي، مع امريء القيس"، وتبقى هذه القصيدة القصيدة المعبرة حقا عن الانا الجمعية والاخر الجمعي، فالخلاف بين درويش والجندي ليس خلافا شخصيا البتة، تماما كما انه ليس خلافا شخصيا بين فرد وفرد، فما بين درويش و (ريتا) ليس حالة فردية. انه حالة تتكرر، فكم من عربي أعجب بيهودية وأحبها، وتكمن المشكلة في الصراع الذي جرى على أرض فلسطين، أو على تعبير درويش، خارج الغرفة وتحت الشرفة. ولم يحقق (أوسلو) للفلسطينيين حدا أدنى من العدالة، وهكذا شعرت الانا الجمعية التي نطق الشاعر باسمها بأنها لم تجد نجمة للشمال ولا خيمة للجنوب، ولم تتعرف على صوتها ابدا.

محمود درويش : تفاؤل البدايات وخيبة النهايات

يرى ادوارد سعيد في مقالته "تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية" أن قصيدة "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الاندلسي" تنطوي على "نغمة الكلل وهبوط الروح والتسليم بالقدر، والتي تلتقط - عند العديد من الفلسطينيين- مؤشر الانحدار في أقدار فلسطين التي، مثل الاندلس، هبطت من ذروة ثقافية كبرى الى حضيض فظيع من الفقد، على صعيد الواقعة والاستعارة معا" (مجلة القاهرة، العدد 151، حزيران 1995، ص 23).

وتحيل هذه المقولة قاريء درويش الى بدايات الشاعر وتطوره وما آل اليه، ليلحظ إن كان هناك ضرب من التوازي الطردي ما بين اشعار الشاعر وحركة المقاومة الفلسطينية، صعودا وهبوطا، قوة وضعفا، وصلتها ايضا وحركة المقاومة العربية والثورات العالمية. وكما نعرف فقد غادر درويش حيفا عام 1970، تاركا الحزب الشيوعي الاسرائيلي الذي انطوى تحت لوائه، ليلتحق بالمقاومة الفلسطينية وليعمل في مؤسساتها الثقافية.

وكان درويش، يوم كان مقيما في فلسطين، قد أنجز العديد من المجموعات الشعرية التي لم تخل من ثقة بالمستقبل ومن ايمان بانتصار الاشتراكية وحركات التحرر الوطني في العالم. وانعكس هذا، بوضوح، في "أوراق الزيتون" (1964) و"عاشق من فلسطين" (1966) و "آخر الليل" (1967) و "العصافير تموت في الجليل" (1970) و "حبيبتي تنهض من نومها" (1970). واذا تجاوز المرء دلالات العناوين وايحاءاتها الى القصائد، فسيرى ان الشاعر كان في أكثر شعره متفائلا، وهو ما بدا في هذا المقطع الذي كتبه بعد حرب حزيران 1967:

خسرت حلما جميلا خسرت لسع الزنابق

وكان ليلي طويلا على سياج الحدائق

وما خسرت السبيلا

(أ.ك، مجلد 1، ط 14، 1996).

واستمرت هذه النغمة في اشعاره بعد خروجه من الأرض المحتلة، على الرغم من الهزات التي تعرضت لها المقاومة الفلسطينية في أماكن مختلفة،

وإن كان المرء يلحظ أن الشاعر، بين الفينة والفينة، كان يكتب قصائد لا تخلو من حس حزين يصل احيانا الى درجة التشاؤم ويعبر عن ندم شديد لخروجه من حيفا. ولا تخلو بعض عناوين مجموعاته من دلالات التفاؤل "أحبك أولا أحبك" (1971) و "محاولة رقم 7" (1974) و "أعراس " (1977) ويكفي أن نشير الى القصيدة التي صدر بها ديوانه الأخير. ومع أن "حصار لمدائح البحر" (1983) لم يخل من قصائد لا تخلو من روح التحدي، وبخاصة أنها معظمها كتبت قبل رحيل الثورة عن بيروت، الا ان العنوان ذو دلالة.

يمكن، مثلا، قراءة قصيدة "بيروت" (1981) وملاحظة مدى إصرار الشاعر على مواصلة النضال، وكانت الثورة يومها قوية ، ومن هنا قال :

"لن نترك الخندق

حتى يمر الليل" (أ. ك، مجلد 2، ص 221).

بل ويمكن قراءة قصيدة "مديح الظل العالي" التي أنجزها إثر الخروج من بيروت. وكان يفترض أن تكون نهايتها سوداوية، لا نهاية ممتلئة إصرارا وقوة وتحديا. ويبدو أن بطولات الفدائيين كانت ماثلة أمامه وهو يكتبها :

"عبثا تحاول يا أبي ملكا ومملكة

فسر للجلجلة

واصعد معي

لنعيد للروح المشرد أوله

ماذا تريد، وأنت سيد روحنا

يا سيد الكينونة المتحولة ؟

يا سيد الجمرة / يا سيد الشعلة

ما أوسع الثورة

ما أضيق الرحلة

ما أكبر الفكرة

ما أصغر الدولة ! (أ.ك، مجلد 2، ص 77)

وبدأ التحول في خطابه الشعري منذ لحظة الاسترخاء الفلسطيني، فقد أصبح الفلسطينيون بلا بر وبدون بحر قريب من فلسطين. ويصدر الشاعر عام 1983 "حصار لمدائح البحر" وقد ضمت القصائد التي كتبها قبل 1982، وأخرى، وهي قليلة، كتبها بعد الخروج. ويبدو العنوان، كما ذكرت، لافتا للنظر.

ويبدو أن الشاعر بدأ يشعر بالمأزق الحقيقي للثورة، وقد جاءت قصائد "هي أغنية ... هي أغنية" (1986) و "ورد أقل" (1986)، في أكثرها ، لتعبر عن هذا. ويبدو عنوان المجموعة الثانية "ورد أقل" عنوانا دالا بما فيه الكفاية. حتى اذا ما قرأنا عناوين قصائد المجموعة الاولى تيقنا من ذلك، ولنلاحظ : "هذا خريفي كله" و "أربعة عناوين شخصية: متر مربع في السجن، مقعد في قطار، حجرة العناية الفائقة ، غرفة في فندق" و "انا العاشق السيء الحظ" و "محاولة انتحار" و "آن للشاعر ان يقتل نفسه".

حقا ان قصائد "ورد أقل" ليست كلها ذات نبره حزينة يغلب عليها سمة التشاؤم، اذ في قسم منها ما يعبر عن ارادة قوية ممتلئة اصرارا وثقة بقوة الذات، الا ان أكثرها يعبر عن قلق وشعور بالضياع، ولنلاحظ عناوين بعض القصائد : "تضيق بنا الأرض" و "يعانق قاتله" و "تخالفنا الريح" و "يحبونني ميتا" و "خسرنا ولم يربح الحب".

واختلفت هذه النبرة يوم بدأت الانتفاضة. لقد شعر الفلسطينيون انهم ما زالوا يملكون اوراقا اخرى ما كانت ورقة بيروت اخرها. وشعر الشاعر ايضا بهذا، وجاءت قصيدته التي أقامت الدنيا "عابرون في كلام عابر" (1988)، لتعبر عن روح تعلو فيها نزعة التحدي. لقد شعر الشاعر أن الروح التي دبت في شعبه وقد انتقلت اليه. وتذكر هذه القصيدة بتلك المقالات التي كتبها درويش في اثناء حرب تشرين (1973)، المقالات التي جمعها ونشرها في كتاب "وداعا ايتها الحرب ...وداعا ايها السلام" (1974). يكتب درويش في "عابرون

آن أن تنصرفوا

وتقيموا أينما شئتم ولكن لا تقيموا بيننا

آن أن تنصرفوا

ولتموتوا أينما شئتم، ولكن لا تموتوا بيننا

فلنا في أرضنا ما نعمل

ولنا الماضي هنا

ولنا صوت الحياة الاول

ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبل

ولنا الدنيا هنا . . . والاخرة"

(عابرون في كلام عابر، بيروت، دار العودة، 1994، ط 2، ص 53)

وقد بلغ الأمر مبلغه ، لنجد الشاعر في قصيدة "مأساة النرجس ...ملهاة الفضة" (1989) يبشر الفلسطينيين بالعودة، وقد تخيلها، ونجد القصيدة التي بدأت بالفعل "عادوا" تنتهي بما يلي :

"يعرفون ، ويحلمون ، ويرجعون ، ويحلمون، ويعرفون، ويرجعون

ويرجعون، ويحلمون، ويحلمون، ويرجعون" . (أ.ك، مجلد 2، ص 447)

ولما كان درويش واحدا ممن ذهبوا الى مدريد ، فقد كنا نتوقع ان يصدر عنه شعر لا يخلو من احساس بالانجاز، فماذا قرأنا له ؟

ابتداء أشير الى أن تتبع مواقف الشاعر السياسية يقول لنا انه لم يعد يؤيد العملية السلمية بالكامل، ولكنه في الوقت نفسه لم يرفضها بالكامل، وان كان استقال من عضوية اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية، الا انه قرأ نصوص (أوسلو) بحد أدنى من العدالة للفلسطينيين فوجدها "لا تعرف الارض الفلسطينية المحتلة بأنها محتلة، وبالتالي لم يرد فيها أي تعبير يتضمن الانسحاب. والحديث عن "إعادة انتشار" في الضفة الغربية يعني أن السيادة الاسرائيلية تامة، والا لاستخدموا تعبير الانسحاب" (الكرمل ، 52، 1997، ص 222).

سأقف ، الان، أمام نصوص الشاعر التي كتبها بعد (مدريد) و (أوسلو) لأبرهن صدق ما ذهبت اليه، ساعة اخترت العنوان، ولأبين انها - أي قصائده - تعبر عن خيبة الشاعر لا عن تفاؤله، وسوف أقف أمام عناوين القصائد وثنائياتها الرئيسة ونهاياتها.

1- العناوين :

يرى (السيميائيون) أن العنوان "أول مفتاح اجرائي به نفتح مغالق هذا النص سيميائيا، من اجل تفكيك مكوناته قصد اعادة بنائها من جديد" وأنه - أي العنوان- "بمثابة رأس للجسد، والنص تخطيط له، وتحوير، إما بالزيادة او الاستبدال او النقصان او التحويل" و "انه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، اذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد انتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة" بالاضافة الى أنه يعلن "مقصدية ونوايا المبدع ومراميه الايديولوجية" بحيث "يحاول المؤلف ان يثبت فيه قصده برمته.." (انظر د. جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، ع3 ، آذار 1997، ص 107 وما بعدها).

يحتوي ديوان "احد عشر كوكبا" على ستة عناوين رئيسة لست قصائد، الاولى منها تحتوي على عناوين فرعية. وقد اختار درويش جزءا من عنوان القصيدة الاولى ليكون عنوانا للديوان برمته. وقد يتبادر الى الذهن، عندما يقرأ المرء العنوان، أنه ذو دلالة دينية، فنحن، المسلمين، سرعان ما نتذكر الاية القرآنية من سورة يوسف (إني رأيت احد عشر كوكبا..) ، واذا صح ان عنوان القصيدة كان "احد عشر قمرا على آخر المشهد الاندلسي " فلا ارى ان درويش كان مصيبا في استبدال مفردة باخرى، ولو ظل على ما كان عليه بداية، لما انصرف ذهننا الى ما انصرف اليه، وليس هناك من شك في ان الكوكب ، هنا، هو المقطع الشعري، لا الأخ، كما يفهم من النص القرآني، لأن القصيدة الاولى تتكون من احد عشر مقطعا. وعموما فان العنوان الرئيسي يعبر عن نهاية لا عن بداية، كما لو اننا نقرأ مرثية تتشكل من احد عشر مقطعا، ولنلاحظ عبارة "آخر المشهد الاندلسي". وتعزز العناوين الفرعية الأمر : "في المساء الاخير على هذه الارض"، "أنا واحد من ملوك النهاية"، "للحقيقة وجهان والثلج اسود، "من انا بعد ليل الغريبة ؟" "في الرحيل الكبير احبك اكثر"، "لا اريد من الحب غير البداية".. الخ.

وتلي هذه القصيدة قصيدة "خطبة" الهندي الاحمر "ما قبل الاخيرة امام الرجل الابيض" ولنلاحظ كلمة "الاخيرة"، وليس ثمة شك في انه عنوان يحيلنا

الى موضوعة كبيرة لانه يستثير فينا، كما استثار العنوان الاول، قصة شعب اباده شعب اخر، او اتى عليه حيث لم يبق له في مكانه شيئا.

ولا يختلف العنوان الثالث كثيرا "على حجر كنعاني في البحر الميت"، فالبحر ميت، وليس هناك ما يشير الى كائن حي يعرف ما هو موجود على الحجر. ولعلنا هنا نشير الى الاجتهاد الموفق للدكتور احمد الزعبي في تفسيره للقصيدة ودلالاتها الرمزية. (حول ذلك انظر كتابة: الشاعر الغاضب محمود دريوش، دلالات اللغة واشاراتها واحالاتها، اربد، 1995، ص 25 وما بعدها ، حيث يرى في البحر الميت رمزا للأمة العربية، وفي الحجر حجر الفلسطيني في الانتفاضة).

ويشذ عنوان القصيدة الرابعة "سنختار سوفوكليس"، ولعله الاستثناء الذي يعزز القاعدة، فيما يدعم العنوان الخامس العناوين الثلاثة الاولى "شتاء ريتا الطويل" ، ويعززها كذلك العنوان السادس "فرس للغريب. الى شاعر عراقي "فالفرس للغريب لا للشاعر العراقي.

وهكذا نلحظ كلمات "آخر" و"الاخيرة" و"ميت" و"شتاء طويل" ، "غريب"، وهي كلمات لا تعبر عن تفاؤل قدر تعبيرها عن تشاؤم وموات.

واذا انتقلنا الى ديوان ‘‘لماذا تركت الحصان وحيدا ؟’’ ووقفنا امام القسم الاخير الذي يحمل عنوان ‘‘أغلقوا المشهد’’، باعتباره القسم المعبر عن تجربة ما بعد (مدريد) و (اوسلو) لاحظنا الشيء نفسه. وكما ذكرت، فان اغلاق المشهد تم من طرف واحد لا من طرفين، والا لاستخدم الشاعر ‘‘اغلقنا’’ الفعل الذي يدل على المشاركة بالتساوي، خلافا لاغلقوا الذي يعبر عن قيام طرف بالاغلاق هو الطرف القادر.

ويحتوي هذا العنوان على عناوين اربعة فرعية هي : ‘‘شهادات من برتولد بريخت

امام محكمة عسكرية" و "خلاف، غير لغوي، مع امريء القيس" و "متتاليات لزمن اخر" و "عندما يبتعد". واذا ما اخذنا بمقولة "النص والاستثارة"، فما من شك ان هذه العناوين تستثير في اذهان المثقف اليساري الفلسطيني وغير الفلسطيني، القاريء لأشعار درويش، اشياء كثيرة. ثمة يساري يشهد أمام محكمة عسكرية، وشخص لعله بريخت / درويش يختلف خلافا غير لغوي مع امريء القيس ابن الملك، والعنوانان يشيران الى ان هناك طرفين هما الضحية والجلاد او المثقف والسلطة ، ولعجز الاول فانه يكتب متتاليات لزمن اخر غير هذا الزمن الذي يضم الضعيف والقوي، الانسان والجلاد، وتكون النهاية في زمن مثل هذا ابتعاد الانسان، انه يختار الابتعاد حتى يحافظ على انسانيته. والقوي هو الذي يغلق المشهد، فيما يبتعد الضعيف مضطرا ومقهورا وغير راض.

حقا ان العنوان لا يقول كل شيء، هنا، ولكنه ذو دلالة، والدلالة ليست بخافية: أنت تدلي بشهادتك لخلافك مع امريء القيس، ولانك ضعيف تغني لزمن اخر وتبتعد. وقد يقول قائل ان الضعيف هنا ليس واحدا، فهو تارة درويش، وطورا الجندي الاسرائيلي الذي يرفض ما تقوم به اسرائيل من قمع لشعب بريء ومسالم. وهنا يمكن الاسترشاد بأراء درويش حول انا المتكلم في نصه يقول : "أنا الشاعر مكونة من عدة ذوات، وقد تروي قصة جماعية، وهذه الانا قد تتحول الى انا الاخر، وأنا العالم ..." (الكرمل، 52، 1997، ص 219).

واذا ما قارنا عناوين قصائد مرحلة السلام بعناوين قصائد الانتفاضة، وبخاصة المشهورة منها وهي قصيدة "عابرون في كلام عابر" ابصرنا الفرق واضحا.

2- ثنائية المنتصر والمهزوم :

لو نظرنا في قصائد "احد عشر كوكبا على اخر المشهد الاندلسي" و "خطبة الهندي الاحمر - ما قبل الاخيرة - امام الرجل الابيض" و"فرس للغريب" و "خلاف، غير لغوي، مع امريء القيس" فسنجد انها تقوم على ثنائية المنتصر والمهزوم، القوي والضعيف، وسنرى ان الشاعر، في اكثرها، يمثل الجانب الثاني وينطق باسمه، ويعبر في طريقة كلامه عن ذات تشعر بالخواء وتقر بالهزيمة، ذات ضعيفة بلغت منها الهزيمة مبلغا بعيدا لدرجة تبدو فيها غير قادرة

على الفعل اطلاقا. ولم يكن الحال كذلك في قصيدة "مديح الظل العالي" وقصيدة "عابرون في كلام عابر"، بل وفي قصيدة "أرى ما اريد" وقصيدة "مأساة النرجس ملهاة الفضة"، والقصائد الثلاث الاخيرة كتبت في فترة الانتفاضة.

في قصيدة ‘‘احد عشر كوكبا’’ هناك قطبان اساسيان هما ‘‘الفاتحون الجدد’’ الذين وصلوا، و’’الفاتحون القدامى الذين مضوا جنوبا شعوبا ترمم ايامها في ركام التحول"، وينتمي انا الشاعر الى الاخيرين الذين بكت الكمنجات على خروجهم من الاندلس. وتتكرر عبارة ‘‘قد ذهب الفاتحون واتى الفاتحون’’. ثمة فتح وفتح مضاد، وثمة زمان قديم يسلم هذا الزمان الجديد مفاتيح ابوابنا. والفكرة هذه هي محور القصيدة الثانية في الديوان - أي قصيدة "خطبة الهندي’’ . ويمهد درويش لها بالنص التالي الذي قاله (سياتل، زعيم دواميش):

"هل قلت: موتى ؟

لا موت هناك . .

هناك، فقط، تبديل عوالم" (أ.ك، مجلد 2، ص 499)

وهكذا يحل الرجل الابيض محل الرجل الاحمر - الهندي الاحمر- هذا الذي نصغي الى صوته، تماما كما اصغينا الى صوت المنتمي للمهزومين في القصيدة السابقة. واذا كان الاخير قال:

والنهاية تمشي الى السور واثقة من خطاها

فوق هذا البلاط المبلل بالدمع، واثقة من خطاها

من سينزل اعلامنا: نحن ام هم؟ ومن

سوف يتلو علينا "معاهدة الصلح" يا ملك الاحتضار ؟

(أ. ك، مجلد 2، ص 485).

فإن الأول يقول :

ونحن نودع نيراننا، لا نرد التحية . . لا تكتبوا

علينا وصايا الاله الجديد، اله الحديد، ولا تطلبوا

معاهدة للسلام مع الميتين، فلم يبق منهم احد

يبشركم بالسلام مع النفس والاخرين . . (أ. ك، مجلد 2، 509)

ولا يختلف انا المتكلم في فرس للغريب" عنه في "احد عشر كوكبا"، وقطبا المعركة في القصيدة هما العراق، وأمريكا ودول التحالف، وتخسر الاولى التي يقف الشاعر الى جانبها الحرب:

وللقمر البابلي على شجر الليل مملكة لم تعد

لنا، منذ عاد التتار على خيلنا، والتتار الجدد

يجرون اسماءنا خلفهم في شعاب الجبال، وينسوننا

وينسون فينا نخيلا ونهرين: ينسون فينا العراق. (أ. ك، مجلد 2، ص 551)

وتبدو ثنائية الاسرائيلي المنتصر والفلسطيني الخاسر واضحة في "خلاف، غير لغوي، مع امريء القيس". وهكذا نجد انفسنا، في القصائد السابقة، أمام عرب الاندلس والهنود الحمر والعراقيين والفلسطينين، وجميع هؤلاء خاسرون، وينطق الشاعر باسمهم، وأمام الاوروبيين والرجل الابيض والامريكيين والاسرائيليين، وهؤلاء رابحون فقد حل اكثرهم محل الاخرين او انتصروا عليهم. ثمة تبديل عوالم. فهل دفع الاحساس العميق بالخسارة الشاعر ليكتب هذه القصائد ؟

3- نهايات القصائد :

يذهب بعض نقاد الشعر الى ان القصيدة "تنبني على مقومات ثلاثة هي العنوان وبؤرة القصيدة والنهاية" (انظر جميل حمداوي، ص 107)، والنهاية هي نتيجة النص وتعود على بدء القصيدة، وفيها يكشف الشاعر مرماه. فيكف بدت نهايات قصائد درويش فيما بعد (مدريد) و (اوسلو) ؟ تنتهي قصيدة "احد عشر كوكبا" بالسطرين التاليين:

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الاندلس

الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين الى الاندلس

والبكاء هو بكاء الرثاء لا بكاء الفرح. وتتكرر كلمة (موتى) ، في المقطع الاخير من "خطبة الهندي الاحمر.." ست مرات، ويعقد السلام بين الرجل الابيض والهندي الاحمر، ولكنه سلام المنتصر مع الميتين. وتشكل هذه القصيدة عموما الوجه الاخر ل ‘‘عابرون في كلام عابر’’، والفارق بينهما يكمن في ان الاخيرة كتبت في فترة الانتفاضة فجاءت تعبر عن روح التحدي، والثانية كتبت في فترة مفاوضات السلام، وكانت تعبر عن روح تشعر بالهزيمة.

ولا تختلف نهاية ‘‘فرس للغريب’’. حقا ان فيها ما يدل على ان الشاعر يملك حسا تفاؤليا بالمستقبل ، وهو ما يبدو في قوله : "سوف تطرز بنت عراقية ثوبها باول زهرة لوز/ وتكتب أول حرف من اسمك/ على طرف السهم فوق اسمها../ في مهب العراق’’ الا ان روح القصيدة تشعر القاريء بغير ذلك.

ويطلب انا المتكلم في "خلاف، غير لغوي، مع امريء القيس " ان يذهب وحده على درب قيصر، لأن قوم الشاعر، بعد توقيع معاهدة الصلح، رأوا الدخان يطل من الوقت اسود، ولهذا فلم يجدوا نجمة للشمال ولا خيمة للجنوب، ولم يتعرفوا على صوتهم ابدا.

ويبدو ان درويش في اشعاره خير معبر عن شعور الثوريين العرب الذين دافعوا عن المشروع الاشتراكي والمشروع القومي والمشروع الوطني، وكانت النتيجة ان اخفقت هذه المشاريع الثلاثة.

أحمد دحبور : وصلت حيفا ولم أعد اليها

يجدر الوقوف عند أحمد دحبور بخاصة، فهو، مثل يحيى يخلف، من مهجري عام 1948 الذين حلموا منذ الهجرة بالعودة الى مدنهم وقراهم، وقد زادت حياة اللجوء القاسية من حنينهم، وظل هؤلاء ينظرون الى المخيمات على انها مخيمات العودة لا مخيمات التوطين. واذا كانت المأساة الفلسطينية عربية وفلسطينية، فانها لهؤلاء عربية وفلسطينية وخاصة.

ولد أحمد دحبور في حيفا عام 1946، وعاش في مخيمات اللجوء حياة صعبة يصفها على النحو التالي : "كان لوالدي الشيخ مهنة غريبة، فقد كان يغسل الأموات ويقدمهم للدفن، وكان يسحر في رمضان، ويقرأ القرآن على القبور، وكان هذا يعطي انطباعا في المخيم اننا أسرة على علاقة وطيدة بالموت، وكنا فقراء الى حد يصعب وصفه، ويمكن القول اننا كنا أفقر أسرة في المخيم" ويتابع : "كنا أسرة كبيرة العدد، ولم يتوفر لنا الا غرفة واحدة، حتى أن اخي الكبير عندما تزوج اضطر الى وضع ساتر قماشي بيننا وبينه هو وعروسه في الغرفة نفسها" (انظر: أعلام الأدب العربي المعاصر، سير وسير ذاتية، بيروت، 1996، مجلد 1، ص 589. وانظر ايضا مقدمة اعماله الكاملة، بيروت 1983، ص 21، ص22).

ولعل هذا هو السبب الذي حدا به الى الانحياز الى الفقراء واللاجئين معا، حتى اذا ما نضج والتحق بالثورة الفلسطينية وشهد المعارك التي خاضتها في الاردن ولبنان انحاز الى حيفا انحيازا مميزا. حقا ان محمود درويش غنى لحيفا وكرملها، وهو ما بدا في اشعاره التي كتبها بعد خروجه عام 1970، الا ان ثمة فارقا بين الاثنين، ففي حين غادر درويش حيفا واعيا لما يقدم عليه، غادر دحبور المدينة وعمره عامان، وكان حنينه اليها عائدا الى حياته في المخيم، لا لأنه عاش في حيفا، كما هو الحال مع درويش.

ويصبح دحبور الصوت الشعري المميز المعبر عن تطلعات شريحة كبيرة من شرائح المجتمع الفلسطيني، هي شريحة اللاجئين التي خرجت، نتيجة للحل السلمي، من المولد بلا حمص، مع أنها دفعت على مدار خمسين عاما ثمنا باهظا، حتى لكأن اللاجئين أصبحوا يهود التاريخ، وحتى ليبدو ما قاله مظفر النواب فيهم قولا غير مبالغ فيه. يقول مظفر :

"ومرت جنازة طفل على حلمي بالعشي

يرادها ظاهر الشام

فقلت أثانية كربلاء

فقالوا : من اللاجئين

كفرت :

وهل ثم ارض تسمى لجوءا ليدفن فيها

وهل في التراب كذلك مقبرة اغنياء ومقبرة فقراء"

(أ.ك، لندن، 1996، 268)

وقوله :

"هنا دفن الطفل في آخر الامس

يا أرض غزة فاسترجعيه لئلا مقابرهم تستفز" (ص 270)

واذا كانت سميرة عزام صورت، قبل انطلاق الثورة، واقع اللجوء، وذلك في قصتيها "لأنه يحبهم" و "فلسطيني" وأبرزت لنا فيهما صورة اللاجيء، الخانع أو اللص او المتواطيء ...الخ، فان دحبور الذي كبر واشتد عوده الشعري ابان تألق الثورة، يقدم صورة اخرى للاجيء، ويصبح الاخير رافضا للذل ثائرا على القيد :

"أسمع أبيت اللعن راوية المخيم

افتح له عينيك وافهم :

هذه الخرائب والمجاعة والحقوت

هذي الاعاشة والصدى الخاوي واشباح البيوت

فيها كبرت، لها كبرت

وفوضتني عن جهنم" (أ. ك، بيروت، 1983، ص 213)

على أن افتخاره هذا لم يجعل منه انسانا متعصبا، ولقد علمته حياة الناس في هذه البيئة حب الناس، كما علمه الجوع ورباه ان همومه ليست فردية ذاتية، وانما هي ذات بعد عربي، وإن ضن العرب عليه. وكما يذكر احمد دحبور، فانه نشأ كما نشأ جيله، المولود في أوساط الاربعينيات، حيث كانت القوائم المشتركة لما يسمى بجيل الستينيات تشمله من حيث كتابة قصيدة التفعيلة والالتزام بالثورة الفلسطينية، على خلفية هي خليط من وجودية وقومية" (انظر: الحياة الجديدة، رام الله، 1997/2/12). وقد عبر عن هذا في غير قصيدة، ومنها القصيدة السابقة نفسها :

"لي وجه وذاكرة

ولي في العمق بيت ما تهدم

فاترك علي الهم استأصل غرابه

اترك على الجوع، هذا الجوع رباني وعلمني كتابه

واذكر اذا استحلفت اني لم ابع اهلي وإن ضنوا عليا

(عربية هذي الهموم وانت تعلم

عربية، فانظر اليا)" (أ. ك، ص 216)

وبناء على ذلك فان عناوين بعض مجموعاته "حكاية الولد الفلسطيني" (1971) و "طائر الوحدات" (1973) ، وعناوين بعض قصائده "حكاية الولد الفلسطيني" و "عرس على الطريقة الفلسطينية" و "راوية المخيم" و "الولد الفلسطيني يدعو الى الكلمة التي حذفتها الرقابة" و "لا مرثية الولد الفلسطيني" و "ساعتان من الكهولة على حساب الولد الفلسطيني" و "فلسطين الهوى"، لا تعبر عن اقليمية ضيقة.

وقد أصدر الشاعر مجموعته الاولى "الضواري وعيون الاطفال" (1964) يوم كان عمره ثمانية عشر عاما، وهي مجموعة يصفها بأنها "تتنطع لهموم" أكبر بكثير من الفتى الذي كتبها، وأكبر من وعيه ايضا" وقد ذهب فيها "الى تقليد الشاعر خليل حاوي الى درجة لا تخفى على أي مطلع" وكان يرى في "الغموض لوجه الغموض مسحة من عبقرية" (أ.ك، ص 18). واختلفت عنها مجموعاته اللاحقة، فلقد ارتطم عام 1969 بمشكلة الشاعر والجمهور،

وذلك يوم تدفق الناس بالالاف ليتفرجوا ويسمعوا "شعراء الثورة" ، ومن يومها اصبح الجمهور هاجسا له (انظر أ. ك، ص 10) ، وان عاد، في فترة متأخرة ليكتب عن اعتراض الشاعر "على أشكال التعبير السائدة مما يمالىء رغبات الجمهور السطحية" (انظر: الحياة الجديدة، 1997/2/12).

ويلاحظ الدارس لاشعار دحبور ان هناك توازيا طرديا ما بين اشعاره ومسيرة الثورة. . تقوى الثورة اثر هزيمة حزيران 1967 ويشتد عودها، فيكتب الشاعر يوم انطلاقتها في 1969/1/1 قصيدة "حكاية الولد الفلسطيني"، وفيها يتساءل عم سيخسره الفقراء، سوى جوعهم والقيد، حين يقاومون ، وينهيها، وهو ممتلىء إصرارا على المقاومة . يقول :

"لأن الكف سوف تلاطم المخرز

ولن تعجز

ألا لا يجهلن أحد علينا ، بعد، إن الكف لن تعجز (ص 202)

ومع أن الثورة خسرت مواقعها في عامي 1971/70، نجده يصر على ان زمانه زمان للبطولة، وأن الوصول الى كربلاء ليس معجزة، وكان أن خطا فانهدم الجدار المستحيل، علما بأنه كان مطلوبا على كل الحدود، ويكون دمه ليلا عربيا ممهورا بتواقيع الفقراء، وتظل دربه سالكة من ماء الجدب الى أقصى الطوفان. ويظل هذا الاصرار ماثلا على الرغم من تعرض الثورة، من جديد، لأزمات جديدة. وينهي الشاعر قصيدة "لا مرثية الولد الفلسطيني" التي وردت في ديوان "بغير هذا جئت" (1977) بالمقطع التالي :

"نعرف قبل هذا أن للفرس الفلسطيني همنه

وأن عليه أن يفترس الطرقات :

لا قمصاننا بيض فنرفعها

ولا أعناقنا جفت فنقطعها ،

ولكنا نقوم الى بدايات الزمان -

وقبلنا دمنا يعوم على الصهيل :

لو قلت إن يد الفلسطيني مشركة لكفرني الجليل" (ص 454) .

وتستمر هذه الروح في قصيدة "كلام الغريب" (1980)، وفيها يقول صاحب انا المتكلم له : أدرك التعب القافلة. وعلى الرغم من ذلك يطلب منه مزيدا من التعب.

وتختلف نغمة قصائد دحبور بعد الخروج من بيروت . إنها تبدو ذات نغمة هادئة. وعلى الرغم من أن الشاعر يشير الى أنه منذ "واحد وعشرون بحرا" (1980) بدأ يلجأ الى التجريب، حتى ليبدو هاجسه، إلا أنني أرى أن انطفاء جذوة المقاومة كان عاملا مهما في ذلك، ودليلي على هذا أنه كتب مع بداية الانتفاضة وإثر عودته الى غزة قصائد تذكر بقصائده ذات النزعة الغنائية. ويجدر هنا الوقوف قليلا امام مقالته "كيف تهدم؟ كيف تبني قصيدة" (الحياة الجديدة 1997/2/12) ، ذلك أن جزءا مما ورد فيها يعارض ما ورد في مقدمة أعماله الكاملة، وبخاصة فيما يمس العلاقة مع الجمهور والموضوعات التي يمكن ان يكتب الشاعر فيها.

يرى الشاعر ان لكل شاعر بيئتين؛ عامة تشتمل على منظومات من القيم والاسئلة الثقافية والاجتماعية والسياسية وما الى ذلك، وبيئة ضيقة توجهه وتؤثر فيه بما يشبه التأثير الحزبي الخلوي، وتأثير الثانية يكون الأخطر والأعمق. وهذا ما انعكس لديه، ومن هنا اختلفت قصائده في الثمانينيات، الا اقلها، عن قصائده في السبعينيات. ولم يعد ارضاء الجمهور الذي كان هاجسه يفرض عليه أشكالا تعبيرية سائدة تماليء رغبات الجمهور السطحية.

ولعل دحبورا في مقالته يعفينا من تساؤلات عديدة، فهو ينهيها بقوله : "فأخشى ان يكون جوابي عن هذا السؤال الهام كيف تبني قصيدة؟ هو : كيف تهدم قصيدة ناجحة؟.. لست سعيدا بذلك لكنني احاول، أتعلم وأتألم .. انها مشكلتي اولا وأخيرا.. ولن أتوب"

ولكن ذلك لا يمنع من ابداء بعض الملاحظات فيما يمس شعره، ومنها ان قصائده التي كانت تثير الجماهير، وتلك التي كتبها فيما بعد على شاكلتها، هي قصائده التي نقرأها ونقف عندها لنتمعن فيها، خلافا للقصائد التي كتبها تحت هاجس التجريب. ولربما يعترض دحبور على ذلك، ويقول ان هذه القصائد لن تصمد أمام الزمن، واذا كان لها حتى الان سحر ما، فان سحرها يختلف من قاريء لقاريء، ويبدو تأثيرها على القاريء الفلسطيني مغايرا لتأثيرها على القاريء الاوروبي او القاريء العربي غير المسيس، وقد يضيف ايضا : إن تأثيرها على القاريء الفلسطيني نفسه سيختلف اذا ما اختلفت

الظروف. وهذا رأي نقدي يحترم ويؤخذ به، ولكن قصائد الشعر التي صمدت هي تلك التي كان أصحابها يعبرون فيها عن تجربة انسانية او قومية او وطنية تعبيرا حارا، لا تلك القصائد التي كتبت في لحظات هادئة، تحت هاجس التجديد في الشكل.

وليس هناك من شك ان ثمة فارقا بين قصيدة دحبور "مفردات في المكان" (ابداع، نيسان وآيار، 1997، ص 27) وقصيدته "مسافر مقيم" (ابداع ، كانون ثان، 1997، ص 19).

ولا أريد هنا أن ادخل في حوار حول طبيعة الشعر، ذلك أن ما يهمني هو الوقوف أمام المضامين ورؤية اصحابها فيها. وسوف اقف امام ثلاث قصائد هي "بنود الطموح" (1985) و "العودة الى شاي الصباح" (1988) و "مسافر مقيم" (1995).

كتب الشاعر "بنود الطموح"، وهو في تونس، ونشرها في مجلة "الكرمل" في العام نفسه (عدد 16) ، وهي قصيدة من سبع قصائد، وفيها نصغي اليه يحصي بنود طموحه: أن يشرب الشاي فجرا، وأن يذهب الى كنوزه الدفينة في المدينة، وأن يراسل ايضا من خففت عليه جروحه، ولكي يحقق ذلك فلا بد من انجاز مدينة روحه التي تتكون من وقت وأرض أمينة. وكأنما هناك صوت يستكثر عليه هذا، ولكنه لا يتراجع، فلكي يحصل على الشاي والفجر والدفتر والطوابع لابد من قلاع وعسكر ومدافع، والأهم من هذا كله، لا بد من ان يدافع . (الكرمل، 16، 1985، ص 150)

وليست هذه القصيدة ذات نبرة خطابية. انها قصيدة هادئة، والهم الذي يؤرق الشاعر هو هم فقدان المكان الامين. وثمة قصيدة من القصائد السبع عنوانها "بلادنا" وفيها

يتساءل "أليس من حقنا ؟ أليست بلادنا؟"

وكتب "العودة الى شاي الصباح" ليخاطب طفل الحجارة، هذا الذي أعرب، يوم خرج منتفضا، ان ضميرهم في السوق مستتر، ورأى فيه آخره الذي سينبت فيه ثانية، كما أنه - أي الطفل - سينبت في الشاعر. ويذكرنا قوله فيها :

"وقد أعربت يوم خرجت :

أن ضميرهم، في السوق، مستتر" (محمد علي اليوسفي، ابجدية الحجارة، 1993 ط 2، ص 117)

يقوله في قصيدة "العودة الى كربلاء":

"شاهدتهم - عين المخيم في لا تخطي - وكانوا :

تاجرا ومقامرا ومقنعا

كانوا دنانير الدخيل" (أ. ك، ص 259)

والثنائيات هي هي : الثوري والمقامر ، صاحب الضمير والتاجر .

وتشعره الانتفاضة بالنشوة، فقد جعلت عودته الى حيفا قريبة جدا، وهو الذي عاش بعد الخروج من بيروت حياة صعبة ، لأنه لم يكن يتنقل من مكان الى مكان بسهولة. لقد كان كل شيء يكشفه : الحقائب والملامح، واذا ما ابتسم بحث الاخرون عن القذيفة في ابتسامته، وهنا لا بد من ان يعبس. ولا يرى في ثورته ، حين يثور، أنه يشاغب أو يعاتب، انه يلبي الينابيع الدفينة، ولا تعني هذه سوى العودة الى الوطن الذي هو وحده يمنحه الأمان، الأمان الذي لم يحصل عليه من العمومة والاخوة القساة، حتى اذا ما جاء الغزاة أدركته الجنازير وأدركه الشتات. وهكذا يعبر دحبور عن فرحته بالانتفاضة/

"فيا مقلاع

وجهتك الجهات

وما من وردة نصفين، بل هي وردة وردة

ولا سفر

بل العودة

وحدك تطلق العصفور من حجر

فينفض ريشه الحجر"

أو "ويا شرري ومقلاعي

تعال نركب الدنيا

فسوف يعود، بعد الغيبة، البشر

ولا تبطيء.. .فها شاي الصباح السخن ينتظر" (اليوسفي، 122) .

وليست هذه النغمة نغمة استثنائية في قصائد تلك الفترة (1988)، وقد أشرت الى قصيدة درويش "مأساة النرجس...ملهاة الفضة". ولكن ما يهمنا هنا هو قصائد دحبور بعد عودته الى غزة.

عاد الشاعر الى غزة، وكان واحدا ممن وافقوا على الحل السلمي، وكتب العديد من القصائد، وسوف اتناول واحدة منها هي قصيدة "مسافر مقيم" التي نشرها في مجلة ابداع المصرية، لانها تعكس، بوضوح، مشاعره بعد مجيئه الى غزة ضمن الحل المنجز.

والقصيدة تعبر، بحق، عن خيبة الشاعر من العودة التي تمت. ولا يختلف عنه يخلف في روايته المدروسة. حلم دحبور، كما حلم يحيى، بالعودة الى مسقط رأسهما، وكان الحلم يراودهما، على مدار رحلة النفي والشتات كما راود اللاجئين كلهم، وكانا يأملان -أي دحبور ويخلف- بعودة المقيم، لا عودة الزائر، وبعودة المنتصر لا عودة الضعيف. ولما جاء الأول قال :

"وكيف جئت أحمل الكرمل في قلبي

ولكن كلما دنا بعد ؟

حيفا، أهذي هي؟

أم قرينة تغار من عينيها ؟

لعلها مأخوذة بحسرتي

حسرتها على أم يا حسرتي عليها ؟

وصلنها ولم اعد اليها

وصلنها ولم أعد اليها

وصلنها ولم أعد . . ." (ابداع ، ص 25)

وليس هناك من شك في أن صوت الشاعر هنا هو صوت معظم العائدين، وما من شك ايضا في انه يعبر عن شعور اللاجئين القديم بالظلم الذي ألم بهم، الظلم الذي اخذوا يشكون في أنه سيزول عنهم يوما ما. ومن هنا دلف الى رسالة الغفران للمعري، واتخذ من حالةالانتظار التي عاشها بعض شخوصه في يوم الحشر مثالا لحالة انتظار اللاجئين. ومن قرأ المعري يتذكر علي بن منصور قبل ان تحل مشكلته. ولئن كان علي دخل الجنة في النهاية، فان اللاجئين الذين ما زالوا يعيشون في المخيمات فقدوا الأمل، ومن هنا كرروا تلك النكتة التي تذهب الى ان مشكلتهم لن تحل حتى في يوم البعث : لقد حوسب الناس جميعا، ودخل من يستحق النار النار كما دخل من يستحق الجنة الجنة، وامتلات هاتان قبل ان تحل مشكلة اللاجئين، ولما جاء دورهم ولم يكن لهم متسع، تقرر ان يعيشوا في الخيام من جديد. "لا أمي تريدني ولا أبي، والشاعر الاعمى يحار بي" هذا ما يقوله الشاعر الذي يقول ايضا :

"كأن الشاعر الأعمى رآني

عند واد غير ذي زرع

وكنت خارج الفردوس والجحيم" (ابداع ، 19)

ومن هنا جاء العنوان "مسافر مقيم". فالشاعر مسافر ومقيم، وهو لم يعرف الاستقرار من قبل، ولا يشعر به الان، ولن يشعر به الا اذا عاد الى حيفا. واذا كان الجار، وهو عائد من الحجاز، قد مات دون ان يعود الى حيفاه الخاصة فان الاخرين عادوا الى حيفا هم الخاصة: "كل حي وله حيفاه الا انت دون حيفا". وما كانت حياة دحبور وحياة اهله، يوم خرجوا، الا ضربا من الشقاء - وكان ينبغي الا يخرجوا، ولم يكن شخصيا مسؤولا عن خروجه، فقد

كان ابن عامين، وقد رأى أبوه النجاة مخرجا. ويطالع الشاعر الأعمى صاحب البصيرة الخطوط في كف الشاعر كما يطالع الجريدة، ويقرأ له ايامه القادمة :

" - تخرج من مكيدة، تدخل في مكيدة

تخب في الدوار والحمى

جحيمك الفقدان

فردوسك الرجوع والأمان

فاهبط الى بداية الخروج

حرر جمرة الذكرى تحرك جبل النسيان" (ابداع، 21).

والعبارة التي تتكرر في القصيدة هي: "جحيمك الفقدان، فردوسك الرجوع والامان"، وهذا ما يعتمل في وجدان دحبور واللاجئين ، وهذا ما قالته ام سعد في رواية كنفاني "أم سعد". لقد بدأ جحيم اللاجئين منذ اللجوء، واذا كانت حيفا هي الجنة، كما قالت ام الشاعر له، فان حلم العودة مثل حلم دخول الجنة، وكان درويش ومعين بسيسو قد استعارا مقولة ناظم حكمت ووظفاها في شعريهما : "أدخلوني الى الجنة الضائعة، سأصرخ صرخة ناظم حكمت "آه يا وطني" ، هذا ما قاله درويش في قصيدة "النزول من الكرمل" (انظر ديوان أعراس، 1974، ص 30)

وتكمن الفجيعة في أن دحبوراً يكتشف بعد عودته انه وصل ولم يعد، وان الكرمل كلما دنا بعد. "وحيفا هذه ليست مدينة، انها الجنة، ومن لا يصدق فليسأل أمي" (انظر : أ. ك، ص 22). ويسأل امه، وهو طفل : يمه...خذيني الى حيفا" ويأتيه جوابها : "غدا تكبر، يا حبيبي، وتأخذني انت اليها"، وكبر ووصل حيفا، ولكن ليزورها لا ليعود اليها، ولعل امه التي كررت مع الاف اللاجئين : عائدون، لعلها ماتت دون ان ترى اجمل البلاد.

ويعبر الشاعر عن حقيقة مشاعره، وعن خيبته من الحل الذي لم يعد اللاجئين الى ديارهم "كان الجوع في خياله مدينة، ولم تكن حيفا هناك". فهل كانت ام حسين، وهي ام سعد الحقيقية، مخطئة حين قالت قبل موتها، وقد سئلت عن رأيها في (مدريد) : "الان اشعر انني خسرت فلسطين، ولن اعود اليها (انظر الاداب 7 و 1992/8، ولم اطلع شخصيا على المقابلة التي اجريت

معها، واعتمد هنا على الدراسة التي انجزها الدكتور اشتيفان فيلد ونشرتُها مترجمة في كنعان، عدد 83، 1996).

لقد ورد في قصيدة "كلام الغريب" التي نظمها الشاعر عام 1980:

"قال لي صاحبي : أدرك التعب القافلة

فمزيدا من التعب

ان غربتنا في قطار الدم العربي

تقتضي ان نواصل رحلتنا الشاملة

الطريق معذبة

وفلسطين ليست فلسطين الا اذا طلبت كاملة " (أ. ك، ص 688)

ولا يرمي الشاعر من رواء ذلك الى رمي اليهودى في البحر او طردهم منها، وكل ما يأمله ان يعود الذين هجروا منها اليها حتى تنتهي غربتهم وحتى تزول المشاعر التي تولدت نتيجة حياة المنفى. ولنلاحظ ان نهاية "مسافر مقيم" تختلف عن معظم نهايات قصائد الشاعر : من "لابد من أن ادافع" الى "يا حسرتي عليها!!".

سميح القاسم : الأرض مراوغة والحرير كاسد

يذكرنا غلاف ديوان سميح القاسم الأخير "أرض مراوغة، حرير كاسد، لا بأس " (1995) بقصيدة محمود درويش "يحبونني ميتا" (1984) وفيها يسألون الشاعر :

"لماذا كتبت القصيدة بيضاء

والأرض سوداء جدا . أجبت : لأن ثلاثين بحرا تصب بقلبي"

(انظر : حصار لمدائح البحر، عكا 1984، ص 220)

ولا نعرف إن كان هذا المقطع حاضرا في ذهن سميح يوم وافق على أن تكون صورة الغلاف على ما هي عليه: لوحة فنية وسط الغلاف يحيط بها السواد الذي يكتب فيه اسم الشاعر وعنوان المجموعة وكلمة "قصائد" واسم دار النشر باللون الابيض. وهكذا يبدو العالم أسود والقصائد وكاتبها وناشرها بيضا. واذا ما قرأنا القصيدة التي كتبها على الصفحة الثانية للغلاف، وحروفها بيضاء فيم صفحة الغلاف سوداء، أدركنا أن الشاعر، على الرغم من السواد المحيط، ما زال متفائلا وما زالت روحه ممتلئة إصرارا وقدرة على الفعل. ويبدو مرد ذلك كله الى ايمانه بالصحراء، وهو بذلك يختلف عن الهاربين بالبحار، هؤلاء الذين لا نفع يرتجى منهم. وترمز الصحراء في شعر سميح الى الأمة العربية في ماضيها وعنفوانها ونقائها، ويعرف من تابع اشعار الشاعر أنه كتب عام 1983 قصيدة طويلة أسماها سربية "الصحراء" وفيها يحرض العرب على الثورة من جديد :

"صحراء

هذي رسالتنا

وهذا رسول جديد

تحطم أصنامك العاتية

وهذا بلال جديد

يؤذن من قمة الهاوية

وهذا كتابك

قومي لخارب . . .

وهذا كتابك

صحراء صحراء

صحرا !!!!!!!

(عكا، 1984، ص 109)

ويذكر سميح في ديوانه الأخير أنه لا يسأل الصخر عن قلب كنعان جده البعيد، ويذهب الى أنه لا يدعي ابنة عمه تاجا فينيقيا فقد :

"اكتفيت قديما بمجدي الحجازي، أتبعت نجدا بنجد

الى ذروة الخلق" (ص 78)

ويذكرنا هذا كله بديوان "دخان البراكين" (1968)، وبخاصة بقصيدة "ليلى العدنية" التي صدر بها المجموعة، وفيها يبرز البعد القومي بوضوح، على الرغم من أن المجموعة تضم قصيدة "طلب انتساب الى الحزب" التي قدم لها باهداء تخلى عنه يوم أصدر اعماله الكاملة عام 1992، وكان، في حينه، قد ترك الحزب الشيوعي الاسرائيلي. (انظر: دخان البراكين، ط المحتسب، ص 75، وانظر أ. ك، مجلد 1، ص 295)

وكان سميح قد عبر، بلغة نثرية عن خيبته من إخفاق المشروع الاشتراكي والمشروع القومي والمشروع الوطني، ونشر في مجلة "الناقد" اللندنية مقالا يعلن فيه عن اعتزامه اعتزال الشعر، للأسباب السابقة. ولم يلتزم، فيما بعد، بهذا ، فلم يورد المقال في المجلد السادس من أعماله الكاملة، مع انه ضم بعض مقالاته النثرية حتى 1991/4/19. تماما كما أسقط قصيدته "السلام"، وفيها يقول :

ليغن غيري للسلام . .

وعلى ربى وطني وفي وديانه قتل السلام"

(انظر : ديوان سميح القاسم، عربسك، حيفا، آيار 1979، ص 84 وما بعدها)

وتابع الشاعر مسيرته الشعرية، فأصدر بعد عام 1991 ديوانين ثانيهما موضع الدراسة وأولهما صدر في بيروت عام 1994 تحت عنوان "الكتب السبعة"، ولن آتي على هذا لعدم توفره بين يدي.

وقبل تناول قصائد الديوان ومعالجتها لابد من الاشارة الى بعض القضايا المهمة في مسيرة سميح القاسم الشعرية.

لم يثبت سميح، منذ بداية حياته السياسية والفكرية على مبدأ واحد، فقد تقلب، شأنه شأن بعض أقرانه، تقلبات عديدة. بدأ بداية ذات ميول قومية، ثم انضوى تحت لواء الحزب الشيوعي الاسرائيلي (راكاح) ، وظل حتى نهاية الثمانينات حيث ترك الحزب ، ليصبح منذ بداية التسعينيات رئيسا لتحرير جريدة "كل العرب"، وكتب في هذه الاثناء قصيدة "فلسطين.. أولا" وكأنه بدأ ينحاز الى المشروع الوطني قبل انحيازه لأي مشروع آخر. وأيد سميح مسيرة السلام، واختار، ذات نهار، عبارة الرئيس عرفات "سلام الشجعان" عنوانا للصفحة الاولى من "كل العرب".

وقد انعكست تقلبات سميح السياسية والفكرية على أشعاره، ومن يتابع قصائده في طبعات مجموعاته الاولى ويقارن بينها وبين أعماله الكاملة، يلحظ كيف انه اخذ يحذف قصائد كانت تنسجم مع مرحلة ولم تعد تنسجم مع المرحلة الجديدة. حذف سميح القصائد التي مجد فيها (لينين) والشيوعية، وحذف -كما ذكرت- القصائد التي يقف فيها موقفا معاديا للسلام.

ويلاحظ أن اشعاره ، منذ اصبح شاعرا معروفا، اخذت تمجد الذات وتضخمها لدرجة يبدو الشاعر فيها وكأنه نبي، وليس المقطع المسوق من سربية الصحراء "وهذا رسول جديد" بالجديد في اشعاره. لقد كتب، يوم كان شيوعيا ملتزما، قصيدة تحت عنوان "ضوء جديد للقصر العتيق" (1977) تذكر بداياتها بالنصوص القرآنية :

"ل . ن

بسم الشمس السافر والجذر المكنون

بسم تراب الأرض وبسم سراب القمر

وبسم الحب وبسم الحقد . ." (الحماسة، ج 2، 1979، ص 87)

وتوحي القصيدة لقارئها كما لو أنه يصغي لنبي، علما بأن سميحا يقر بأنه ليس كذلك. ولم يدرج الشاعر قصيدته هذه في أعماله الناجزة، ولا تختلف

عنها قصيدة "الطريق" (1995) التي زين الغلاف الاخير لـ "أرض مراوغة.."بها، فنغمة هذه تشبه نغمة المقطع الأخير من سربية "الصحراء". يقول سميح :

"آمنت بالصحراء

كل الهاربين الى البحار

سيقالهم قصب

فلا هم أهل ماء

يوم نخصيهم

ولا هم أهل نار

آمنت بالصحراء

فلينعش الاموات بالأموات

وليترسم الاحياء

ضوء خطاي في الليل الطويل

الى انبلاج الدم

في وضح النهار" (أرض مراوغة، ص 64)

ولا ندري ان كان الشاعر، في قادم الايام، سيتخلى عن هذه القصيدة كما تخلى، من قبل، عن قصيدة، "ضوء جديد.." التي تخلى عنها يوم تخلى عن شيوعيته. ولربما يأتي يوم يؤمن سميح به بالفعل بما أورده في سربية "الصحراء" حين قال :

"هل ترين العقارب

هنا عرب

وهناك اليهود

هنا اخوة

وهناك الاجانب

عقارب تلو العقارب

كفى خدرا بنبيذ الاغاني

وسم الاماني

كفانا انتحارا بسوء الطوالع

بين البروج وبين الكواكب

كفى . . . والهضي

اختلط المهد باللحد

صحراء قومي لخارب".

ولربما يرى في اليهود اخوة حقيقيين وفي العرب اجانب حقيقيين. فمن يدري؟ حقا انه أنجز هذه القصيدة عام 1983 - عام شعور الفلسطينين، بعد الخروج من بيروت، بالمأساة، وتيقنهم للمرة الرابعة من أن العرب قد خذلوهم، وهذا ما انعكس في قصيدة درويش "مديح الظل العالي" - غير أن تقلبات سميح تقلبات معروفة.

ولعل المرء، وهو يتابع سميحا، يأخذ بمقولة بعض الشعراء والنقاد الرابطة ما بين الشاعر والطفل، ولربما يكون هذا مدخلا لتبرير تقلبات الشاعر. ينفعل الشاعر بالاحداث ويعبر عنها بصدق وبراءة، مثل الاطفال تماما، تارة تجده يقبل على الحياة، وطورا تجده يصرخ ويريد تدمير الكون. فماذا تقول قصائد الديوان ؟

أشير، ابتداء، الى أن تناول هذه القصائد ومعالجتها تحت العنوان المختار يحتوي على مخاطرة تحميل النصوص وتأويلها اكثر مما تحتمل، فأكثرها قصائد تخلو من المناسبة أو من الموضوع الرئيس الذي اعتدنا رؤيته في القصيدة العربية التقليدية. انها قصائد ينزع صاحبها في أكثرها نحو الحداثة، على الرغم من مهاجمة الشاعر للنقاد والشعراء الحداثيين لانهم

"يطرحون الاستحداث في مقام الحداثة، ويطرحون الغموض المبتذل في مواجهة الوضوح العسير، ويقدمون الهذيان المرضي على المباشرة الفنية" (انظر مقالة: كأس ويسكي في جنازة الشهيد، أ. ك، مجلد 6، ص 453). ولذلك فان تحليل اكثرها انما يفترض استخدام نظرية النص والقاريء، المثير والمتلقي والأثر الذي يتركه الأول في الثاني.

واذا وقفنا أمام العنوان، وهو مكون من ست كلمات، لاحظنا أنه يجمع كلمات وردت في قصيدتين من قصائد الديوان، فكلمات "أرض مراوغة، لا بأس" ترد في قصيدة "فلسطين...أولا"، فيما ترد كلمتا "حرير كاسد" في قصيدة "احالة دودة القز على التقاعد المبكر" لفظا مباشرا أو معنى. ويقر العنوان بأن الأرض مراوغة ، وأن الحرير كاسد، وتعبر عبارة "لا بأس" عن إقرار بالخسارة، وان لم تعبر عن يأس قاتل، وتأتي القصيدة على صفحة الغلاف الاخيرة لتعبر عن اصرار وتحد يعتمد على ايمان الشاعر بالصحراء، أي بالعمق العربي الشعبي.

ويحتوي الديوان على احدى وعشرين قصيدة تتراوح في حجمها ما بين صفحة أو أقل، وما بين احدى وعشرين صفحة. وتنتهي أغلبها بأفعال تدل على الموت، أو بمفردات ذات دلالة تشاؤمية سوداوية "وها هوذا الديناصور الاخير يطل على موته .. ويموت" و "إنني استغيث وما من مغيث" و "بقع عيونكم الدامية" و "في ليلة غامضة قاتمة" و"لن أمر بهذا الجحيم" و "إنني مت في مولدي" و "أننا لم نزل غيرنا" و "الحرير جلود...تبدلها الأزمنة" و "هنا الجريمة كلها وهنا الدليل" و "أعني وقل لي : أين أهلي ؟ أبرهام الذي هو حبرون أصلي"، وتختلف عن هذه النهايات نهايات "فلسطين ...أولا" و "رسالة من توفيق زياد" و "الطريق" ، فالثانية تعبر عن ايمان بالمستقبل وثقة به، وليس هذا بمستغرب :

"وختاما . . وما من ختام

سلموا لي على أسرتي

وعلى اخوتي

وعلى جارتي

سلموا لي على ثورتي

وعلى رايتي

والسلام" (ص54)

إنها نهاية تتلاءم وطبيعة المتكلم في النص، - أي توفيق زياد- ونحن نعرف انه كان انسانا مناضلا آمن بأفكاره وظل يدافع عنها حتى لحظة وفاته، وعلى الرغم من بعض حزن كان ينتابه احيانا، الا انه لم يتخل عن ايمانه بانتصار ثورته.

وتبدو نهاية قصيدة "فلسطين ..أولا" نهاية مفتعلة، والتفاؤل الذي تحفل به غير مبرر فنيا وواقعيا، انه تفاؤل ساذج لا يعتمد على ما يبعث عليه حقيقة. تنتهي القصيدة بالتالي:

نعم/ عائدون، أجل، عائدون /بلى

هلا . . . يا هلا !

الى عرسنا . . أولا

الى شمسنا . . . أولا

الى قدسنا . . أولا

هلا . . . يا هلا

بأبيض/أسود/ اخضر/ أحمر

طعام الشهيدة يكفي شهيدين

والله أكبر ؟ الله أكبر / الله . . . أكبر" (ص 95)

وقد يزعم سميح أنهم عادوا فعلا، وأن القصيدة عبرت عن عودة حقيقية، وليس هناك من يجادله في هذا، ولكن القصيدة تشير الى أن العودة ليست عودة المنتصر. لقد تمت بين طرفين أملى القوي فيها شروطه، وهو ما تقوله القصيدة نفسها التي، على الرغم من نهايتها الظاهرة في الأسطر السابقة، تحفل بسوداوية تطغى على هذا العالم :

"نذرنا بنادقنا للجهات

حفرنا خنادقنا في رمال اللغات

ولا بأس

أملى علينا الزناة شروط الطهارة

علمنا الرقص في مأتم الشهداء أساطين فن الدعارة

لا بأس،

ألقى علينا مواعظ حرية الشعب سوط الطغاة" (ص 75)

وتبدو الأرض، وهي هنا فلسطين، مراوغة وبنت كلب، وأرضا هوايتها ذبح عشاقها، إنها أرض تابت فعابت، ومع ذلك فهي للشاعر طفلته. إنها المعشوقة المحبوبة التي تراوغ، ومع ذلك فقد آن الاوان لاستعادة الذهب وإرجاع كنز الغضب الى بيت مال العرب. فهل عادت حقا؟ ولا أرى في هذه القصيدة سوى شكل آخر لقصيدة ‘‘ضوء جديد لقصر عتيق"، وعليه فلا استبعد ان يقوم سميح، حين يصدر المجلد الثامن من أعماله الكاملة غير الكاملة بحذفها.

وان كان الديوان يحفل حقا بقصائد تعبر عن طبيعة المرحلة فهي قصائد ‘‘شهادة وفاة للديناصور الأخير’’ و ‘‘فراسة منتصف الليل في مقهى البحارة العاطلين عن الحلم’’ و ‘‘احالة دود القز على التقاعد المبكر’’.

يفتتح الشاعر الديوان باعطاء الديناصور الأخير شهادة وفاة، ويتساءل القاريء عن دلالة ذلك الرمزية، فالديناصور حيوان مرعب انقرض منذ ملايين السنين ولم يبق سوى اسمه وبعض عظامه، وهو في كتابات سميح النثرية الدبابات والمجنزرات (انظر مقالته: ديناصورات على السويس، أ. ك، مجلد 6، ص 166)

واذا كان هناك قتال بين طرفين يبعث كلاهما الرعب، فان الخاسر الذي أخاف الاخرين وأدخل الرعب الى قلوبهم، كما كان حال الديناصور الحقيقي، هو واحد من اثنين : العراق قبل هزيمتها، أو حركة المقاومة وقد تخلت عن المقاومة، وكان ان بدأت اجهزة الأمن تستريح قليلا.

نصغي في القصيدة الى صوت الربذي، وهو هنا قناع يرتديه الشاعر، وهو يعلن وفاة الديناصور ويشهد عليها، ويخبرنا ان لا شيء غير الظلام، وان الليل ثقيل. ويعلمنا ان الديناصور هو الأخير، وهو الحزين والوحيد والمعذب،

وهو المغادر للتو. وتبدو المفارقة في انه يسكن انا المتكلم، كما ان انا المتكلم تسكنه، وهذا ما يجعلنا نذهب الى انه ليس الحيوان الاسطوري، وما يدفعنا الى تأكيد ذلك انه يرفض النزع ولا يستسيغ المهابة في الموت، وان له أما تطلب منه مطالب تصدر عن ام من البشر ذوي العزة والكبرياء :

تزود لموتك بالكبرياء، ولا تحتفل بالطقوس

ومت كما تشتهي أن تموت الشموس" (ص 8)

وقد سمع الربذي امرأة تنشج في سرير الولادة في عام جديد يقهقه سكران في ساحة الحرب- وهذا يذكرنا بحرب الخليج في كانون ثان 1991-، وتطلب هذه المرأة من الله ان يميتها وجنينها حتى يرتاحا من العذاب، وترجوه أن يأخذ الطرفين : النحن والهم، والأخيرون يحكمون على القمح بالموت جوعا، في الوقت الذي لم يقد البكاء الممض (النحن) الى واحة :

أثقل القيظ قاماتنا

ولا درب يفضي

الى أي أفق وأية أرض . (ص 13)

لقد صاح الشهداء العجائز سلاما، ولا من سلام، وصاح الديناصور ، وهو يتشظى على دورة الأرض عريا وخزيا، سلاما ولا من سلام. وتنتهي القصيدة بقول الربذي :

وها هو ذا الديناصور الأخير

يطل على موته . . . ويموت .

ثمة طرفان اذن، منتصر ومهزوم، وليست صفات المهزوم، عموما، سلبية. ونجد أنفسنا في قصيدة "فراسة منتصف الليل في مقهى البحارة العاطلين عن الحلم" أمام بحارة لا يحلمون ولا يعملون. وقد آل هؤلاء جميعا الى خراب، وكانت نهاياتهم محزنة؛ شعر احدهم بطول غربته عن أحبته والديار، وشنقت ابنة الثاني نفسها بجديلتها، وهربت زوجة الثالث، ونهش القرش إليه الرابع، واتقن الخامس اليأس والكأس والنزف والعزف في بار أمواته الغابرين...وهكذا البقية. ولا يستطيع انا المتكلم في القصيدة ان يفعل شيئا، ولذا يرحل من هذا الجحيم فما ظل من جسده :

"لا يقيم الأود

لجياع البلد"

ويعلن : ...

"أنا ذاهب في صراط دمي المستقيم

ذاهب

لن أمر لهذا الجحيم" (ص 27)

وثمة اشارة الى موت مبكر في "احالة دودة القز على التقاعد المبكر"، موت مبكر للطبيعة ولدودة القز التي تنتج الحرير الاصلي الطبيعي، فيما يحل محلها الحرير الصناعي. ونجد انفسنا في القصيدة امام عالمين: النحن والهم، الشرق والغرب. ثمة شرق بدائي بسيط، وثمة غرب صناعي قوي منتصر. اننا أمام دودة القز ابنة الطبيعة وأمام الطائرة بمغازلها المحرقة، امام عالم البناء وعالم الدمار. ويخاطب انا المتكلم في القصيدة دودة القز موضحا ما آل اليه عالمه، عالم البراءة، ومقرا بأن الدول دائلات :

"لك ان تذكري الان يا سيدتي السفن العائدات من

الغرب مثقلة باشتهاء الصبايا الأميرات سحر

الدمقس. ولا تحزني. هكذا الدول الدائلات.

وها نحن دلنا. اشتعلنا قديما باحلامنا

الشاسعات. أضأنا الجهات. وها نحن بعض

الرماد ....

نحن سيدتي. نحن أغنام احزاننا

والذئاب ...

ثمر التوت للفاتحين

لعوراتنا ورق يابس. (36، 37)

ثمة إقرار بالهزيمة ما كان المرء يلمسه في اشعار سميح من قبل. لقد خسر الشرق وهكذا هي الدول وها نحن دلنا، وتذكر عبارة "هكذا الدول الدائلات" بعبارة (سياتل) زعيم (دوامش) التي صدر بها درويش قصيدته "خطبة الهندي الاحمر..": "ثمة تبديل عوالم". فهل تأثر سميح بالقصيدة وبالعبارة؟

وتجدر الاشارة الى ظاهرة مهمة في اشعار الشاعر بدأت تبرز في مجموعته "أخذة الاميرة يبوس" (1990) وهي كتابة قصائد لا تخلو من رسوم، وتذكر هذه بقصائد عصر الانحطاط في الادب العربي، ويلحظ المرء في "أرض مراوغة" قصيدة كتبت بطريقة عكسية، واسمها "قصيدة عكسية" وبدلا من ان نقرأ عبارة "الوقت من ذهب" على هذه الشاكلة نقرأها على النحو التالي :

ذهب → من → الوقت (ص → 55)

ولا يدري المرء الفائدة التي تجنى من ذلك، وهكذا يشعر بالخيبة من سميح وما آل اليه. بدأ الشاعر حياته شاعرا متمردا ومقاتلا من اجل قضاياه القومية والانسانية، وانتهى كتب قصائد الحجب، بدأ بسيطا يكتب قصائده في جرائد يقرأها الجميع وانتهى انسانا نرجسيا يصدر أعماله في سبعة مجلدات لا يقوى على شرائها سوى الثري الذي لا يقرأ، ويبدو أن نار براكينه قد تحولت الى أرض مراوغة، كما تحولت قصائده الى حرير كاسد.

مريد البرغوثي : من إعادة التكوين بعد الهزيمة الى جنازتنا الجماعية

تقول عناوين مجموعات مريد البرغوثي ونغمة قصائده أنه لم يشذ عن خط شعراء المقاومة. وكأنما ألقت المرحلة تلك- أي مرحلة حزيران 1967 وما بعدها- بظلالها على جيل كامل من الشعراء ، في الداخل وفي الخارج، وهذا ما يختلف في أدب النكبة الذي بدا تفاؤليا في أشعار درويش والقاسم وزياد، وغلب عليه طابع البكاء في أشعار شعراء المنفى ومن أبرزهم أبو سلمى.

نشر مريد عام 1972 مجموعته الشعرية الاولى "الطوفان وإعادة التكوين"، وكانت تضم قصائد كتبها ما بين آب 1967 وآذار 1971، وأصدر عام 1974 مجموعته الثانية "فلسطيني في الشمس"، وقد أشار في القصيدة التي حمل اسمها عنوان المجموعة الى الفلسطيني الصغير في البلاد، هذا الذي يريد خرق الدائرة. وأصدر في عام 1978 ديوان "نشيد للفقر المسلح"، وفيه كتب عن زمن الاشتباك، ووصف البطل الذي حملته الريح ما لا يحتمل، وغنى له، لان الثورة - حلوة النبعة - تجيء في الأوقات الصعبة وتمنح الوعد الجريء لجريء يستحقه. وكان مريد متفائلا، فاذا كان الليل مكتملا، فإن الصبح ايضا يكتمل :

"ومغالق الطرق التي انفتحت

يرتادها البطل

والبادئون مسيرة الفقراء

لابد ان يصلو" (أ.ك، بيروت 1997، ص 630)

وينشر في العام نفسه "الأرض تنشر أسرارها" ويكتب فيها عن سعيد القروي وحلوة النبعة، ويأتي الشاعر على مشاركة سعيد الرمز في الثورة منذ 1935. يهاجم عز الدين القسام في تشرين ثان 1935، وتنكشف مواقعه فيحثه سعيد على الانسحاب ، وهنا يأتي صوت الأول: "موتوا شهداء"، وتقفر الشوارع في عام 1936 ويصبح ذلك اليوم علامة مضيئة، ويختلف الأمر عام النكبة، فمنذ يوم الخروج "فقد الأطفال طفولتهم"، ويتعلم سعيد في عام 1967 أن يقرأ "غص في قاع القبر"، وفي عام 1970 يأتيه صوت الشيخ:

"كل وقت صالح للبدء ، فابدأ

إنما الحاضر ماض

والى مستقبل الأيام نمشي" (ص 597) .

ويواصل سعيد الرحلة، وتكون رحلة الوجد الطويلة، و "كلما قالوا انتهى فاجأتهم أني ابتدأت". وهكذا كانت الثورة تخرج من كل معركة أشد وأقوى. حقا إن بعض "قصائد للرصيف" (1980) لا تخلو من حس تشاؤمي سوداوي، الا أن الامل ظل ملازما للشاعر. ويظل ملازما له ايضا إثر الخروج من بيروت. يدرك الشاعر أن الهجمة شرسة ويرى الصمت العربي الذي بلغ درجة التخاذل، ومع ذلك نجده في قصيدته الجميلة جدا، القصيدة التي حملت فيما بعد عنوان مجموعة شعرية، نجده يختتمها بقوله :

أنا راكض الدهر اللحوح أصيح من   خيم الضيافة والجحيم المستتر
ومن المطار من القطار من العوا   صم والقفار من الموانيء والجزر
سأصيح صيحة من يعاند موته :   "لابد من بلدي وإن . . ." (ص 430)

ولما كانت الانتفاضة كتب مريد العديد من القصائد التي لا تخلو من حس تفاؤلي. نقرأ في مجموعته "رنة الابرة" (1993) قصيدة "ق. و.م" التي تمجد المنتفضين، فقد تحولت فصولنا كلها؛ الصيف والشتاء والربيع والخريف، الى فصول معطاءة، وهكذا جادت، بعكس نشرة الأخبار، بالمطر:

"ليذهب النشيد عاليا الى مقامهم

قيادة بلا زخارف

وقادة بلا صور

قصورهم طينية

وبرلمانهم حجر" (ص 269).

ويعبر في قصائد الانتفاضة، تماما كما عبر في "طال الشتات"، عن خيبته من الأمة العربية التي وقفت تشاهد ما يجري، وتصبح كلها :

"أمة في البرد

تنظر بين أسلاك الحدود

الى منازلها الحزينة

وهي حائرة الخطى بين الكرامة والركام" (ص 277)

وشعره لا يشذ في هذا عن أشعار درويش والقاسم. وتتخذ الخيبة في مرحلة السلام، والقصيدة السابقة كتبت في اثنائها- أي عام 1992-، بعدا آخر. لا يشعر مريد بالخيبة من الأمة العربية وحسب، وإنما يخيب ظنه في الرفاق الذين كان يسير معهم في الطريق المشترك، وهكذا يخيب الثوري من الثوري الذي كان.

سوف أقف أمام أربع قصائد من قصائد الشاعر الاخيرة وهي : "ذاكرة للنمر" (ص 13) و "على خشبة المسرح" (ص 41) و"رقص" (ص 75) و "صندوق جدتي" (ص 77) ، ولن آتي على ديوانه "منطق الكائنات" (1996)، وإن كانت مقطوعة "المكيدة" (ص 100) ذات دلالة مهمة جدا.

"قال المتلهفون على الدخول :

عبثاً احتفظنا بمفاتيحنا طوال العمر...

فقد غيروا الأقفال".

ولنا نحن الفلسطينيين أن نقرأها، في هذه المرحلة التاريخية، على هوانا. ولنا أيضا ان نربطها بنصوص نثرية كتبها فلسطينيون متلهفون على الدخول لرؤية قراهم ومدنهم، ودخلوا فوجدوها ، بعد زيارتها، وقد تغيرت تماما. وهذا ما بدا في نص يحيى المدروس هنا "نهر يستحم في البحيرة"، ولا أدري بالضبط ما الذي كتبه مريد نفسه في كتابه الصادر مؤخرا عن دار الهلال تحت عنوان "رأيت رام الله"، وقد نشر جزء ضئيل منه في الكرمل (عدد 51).

وتفرض الكتابة عن مريد الوقوف عند نصوصه الشعرية، فعلى الرغم من حضوره

الدائم المستمر على صفحات المجلات المصرية، والمجلات والجرائد الفلسطينية الصادرة هنا، وبخاصة حضور قصائده، الا أن الدارس لا يظفر بمعلومات وفيرة عن آرائه السياسية والشعرية. ومن هنا يبدو الالتصاق بالنصوص أمرا لا مفر منه، ولا تسعفنا لاضاءة النص من خارجه سوى التواريخ التي أثبتها الشاعر في نهاية اكثر قصائده الاخيرة، التواريخ التي تستثير في أذهاننا أحداثا تاريخية مهمة ودالة تجعل من فهم النص وتأويله أمرا يطمئن المرء اليه.

كتب مريد قصيدته "ذاكرة للنمر" في 1993/10/19- أي بعد ستة وثلاثين يوما من توقيع اتفاقية (أوسلو). ويسأل أنا المتكلم فيها أصدقاءه إن كانوا يعرفونه، أو إن كانوا يصغون لصمته في ضجيج الفرجة الكبرى، أو إن كانوا يدرون بما في خاطره ؟ ويستمر في سؤالهم إن كان أي واحد منهم يعرف ما ظل من الذكرى بقلبه نتيجة للمشهد الراهن. ونفهم من هذا كله أنه يعني احتفالات (أوسلو) والمشهد الشرق أوسطي. وثمة غابة غدت، الان، محذوفة من المشهد، ولا يخفى أنها فلسطين، ولم تترك الغابة مساماته وما غابت عنها دقيقة. ويأتي على ذكر الحارس الذي اصبح مشغولا بالزهو وباطمئنانه، ويسأله إن كان لا يذكر الماضي الذي كانه كما كانه انا المتكلم. ويعني هذا أنهما كانا في خندق واحد تشبث به أنا الشاعر، فيما أخذ رفيق دربه يسخر منه، لأنه اصبح :

"تحني جذعه للمال والاعجاب

والدهشة تعلو الزائرين

قبل أن ينتقلوا للفرجة الأخرى

على بيت النسور الراقدة

بين ذكرى قمم الغيم

وقضبان الحقيقة" (ص 14)

وفي قصيدة "على خشبة المسرح" المكتوبة في 1995/10/22 ثمة صخب وموسيقى وحفل راقص في مقبرة، وأيضا ثمة موت وقهقهة في مكان (هنا) فيما (هناك) صمت وروايات مزوقة. وثمة ايضا مخرج أعمى يدير لنا مشاهدنا العجيبة المتمثلة في دس (هملت) المجنون السم لوالده ليلا، وتكون (أوفيليا) البدينة عاهرة. وما بين هنا وهناك، ما بين الموسيقى والرقص والموت والقهقة يبدو الشاعر حزينا :

"المشهد العبثي طال بنا وطال

ومن قاتلنا فملنا نحوه

وكأننا ذنب يميل على أيادي المغفرة" (ص 42)

ويذكرنا هذا المقطع بقصيدة درويش "خلاف، غير لغوي، مع امريء القيس" وتحديدا قول درويش:

"غفروا

للضحية أخطاءها عندما اعتذرت

عن كلام سيخطر في بالها"

وكلا الشاعرين يرى المشهد العبثي، وكلاهما يرى الضحية تميل نحو قاتلها وكأنها ذنب يميل على أيادي المغفرة، لتعتذر عن كلام سيخطر في بالها.

ويطالعنا في قصيدة "رقص" المكتوبة في 1993/9/9 - أي قبل أربعة أيام من توقيع اتفاق (أوسلو) متكلم يطلب من الاخرين أن يأخذوا منه كل ما يريدون، وأن يعطوا ما يريدون للغزاة: مقابر أهله والميرمية والياسمين ونصف الحصان ونصف الرصاص، مقابل رجاء واحد :

"لكن

بلا أي رقص رجاء فإني حزين" (ص 76)

وكان الفلسطينيون، في حينه، ممن وقعوا يرقصون لهذا الانجاز الذي ما رأى فيه أنا الشاعر أي انجاز، لأنه لو رأى فيه انجازا حقيقيا لما اعترته حالة من الحزن، ولربما شاركهم في رقصهم.

ويصدم مطلع "صندوق جدتي" التي كتبت في 1997/3/23، القاريء. ثمة عرس

وجنازة :

"زمن مطوى كالشراشف

رتبته من ارتباكات الجفون

أمام سيدها العريس

الى جنازتها القليلة في المطر"

وهي الجدة التي اجبرت، مثل آلاف النساء في الريف الفلسطيني، على الزواج من زوج لا تعرفه، وتحتفظ هذه الجدة بأشياء عزيزة عليها : الطوق العثملية وحجب الادعية ودعوات الخطوبة والزواج والخواتم التي لم تضعها على اصابعها فاتهمت لذلك بأنها بخيلة، وما كان البخل ديدنها، والدليل على ذلك أنها لم تبخل بحياة ابنيها اللذين استشهدا ليستنهضا القرى ...الخ. ولكثرة ترحالها، مثل فلسطينيات كثر، كان جيرانها دائما جددا، وعلى الرغم من طول الرحلة ظلت تحتفظ بمفتاح بيت غابر في اللد. ولقد تعلمت التحمل والتغاضي، وكانت مثار تساؤل لحفيدها الشاعر الذي أراد دوما أن يفتش عن ملامح قلبها. وتنتهي القصيدة، كما انتهت رحلة الجدة، بالمقطع التالي المعبر عن حزن وخيبة :

"قومي على كتفي ومري في الزمان غريبة

وتأملي ما تبصرين

من ارتباكات الجفون أمام سيدك العريس

الى جنازتنا جميعا في المطر" (ص 81)

والزوج للجدة مثل الحاكم الذي حكم الفلسطينيين وما أرادوه دوما، لأنه حكمهم دون ارادة منهم وعن غير رغبة، وكأن ارتباكات جفونها أمام سيدها العريس القسري هي ارتباكات شعب كامل منذ بدايات الزواج بما يعنيه من اقبال على الحياة، الى جنازتنا جميعا في المطر. هكذا يرى البرغوثي النهاية التي توصلنا اليها: جنازة جماعية في يوم ماطر، وكم يكون الموت في ذلك اليوم مزعجا !!

علي الخليلي : من انبثاق الظهيرة الى وحل الوجع المستحيل

يخاطب علي الخليلي في قصيدته "من الوالد الى الولد" ابنه، ويطلب منه أن يحلم، كما حلم هو من قبل، ولكنه يقول:

"كأنك الذي تضيع وأنا الضائع. كأنك

الهاذي، وأنا الهذيان كله". (هات لي عين الرضا، 1996، ص 110)

وهذا هو التعبير الحقيقي لما آل اليه الشاعر وجيله. واذا كان ابنه يمعن بالتحديق بين قدميه، فإن عليا معلق على رقبته، كأنه يهبط في سماء بعيدة، أو كأنه يصعد اليها، وهو لا يعرف بالضبط أين يسير ؟

أصدر الخليلي دواوينه الاولى، وهو في المنفى، وجاء شعره فيها ذا حس تفاؤلي. مضت نابلس الى البحر، ولما عاد الشاعر اليها عام 1977 أنشأ مكتبة أسماها "مكتبة الوطن"، وهو اسم قريب من مجموعته "جدلية الوطن" (1975). ولم يمض، على وجوده في نابلس عام، حتى أصدر "الضحك من رجوم الدمامة" (1978)، وهي مجموعة شعرية تحتوي على قصائد ذات حس تفاولي، والعنوان ايضا يدل على ذلك : ثمة دمامة نضحك من رجومها. ولم تختلف احدى مقطوعات الديوان عن مقطوعة درويش التي قالها بعد حرب حزيران . يقول الخليلي :

"نحن لم نخسر الماء

هذا اكتمال الخميرة

لم نفقد الشمس

هذا انبثاق الظهيرة

لم تسقط الكلمات

وهذا بياني"

وكان بيانه العديد من القصائد التي تعبر عن رؤيته الفكرية. غنى علي للفقراء وحلم بوطن يسوده العدل والطمأنينة، وطن لا يخضع لاحتلال أجنبي. ومجد الفلسطينيين الزارعين والمقاتلين، وانضم، في قصائده وفي وجوده في الوطن، الى هؤلاء، وأعطى ذراعه للزارع الأول :

"والفلسطيني باب

كل من كان فلسطينيا سيعطي

منجلا للزارع الأول

أعطيت ذراعي

كل من كان فلسطينيا سينمو". (انظر مقالتي في الفجر 1978/4/28)

ولم يمر عام على افتتاحه مكتبته حتى أغلقها ليتفرغ للعمل محررا أدبيا في جريدة الفجر. وكان اخفاق طموحه الثقافي في المكتبة خيبته الاولى التي توالت بعدها الخيبات.

أصدر الخليلي، في الوطن، العديد من الدراسات والمجموعات الشعرية، وكتب نصين قصصين طويلين هما "المفاتيح تدور في الأقفال" (1980) و "ضوء في النفق الطويل" (1983)، وكان يأمل، لنشاطه المتعدد، أن يحظى بالعناية والاهتمام اللذين حظي بهما شعراء المقاومة في مناطق 1948، وهذا ما لم يتحقق له، على الرغم من اعادة طباعة بعض دراساته التراثية في العالم العربي، ومن كتابة بعض المقالات الصحفية عن انجازاته. وقد جعله هذا يشعر بالخيبة، ومن هنا استعار عنوان مقالة لمحمود درويش هو "ارحمونا من هذا الحب القاسي" ليحورها ولتصبح "احمونا من هذا التجاهل القاسي" (انظر كتابه "شروط وظواهر في أدب الأرض المحتلة، القدس، 1984، ص 85).

وظل هذا الشعور يلازم الشاعر حتى هذه اللحظة، وربما لهذا اختار لاحدى مجموعاته الصادرة عام 1996 عنوانا دالا هو :"هات لي عين الرضا، هات لي عين السخط"، وهو عنوان يذكرنا ببيت الشعر المعروف:

وعين الرضا عن كل عيب كليلة ولم تبد عين السخط الا المساوئا

وكأن الخليلي لم يحظ بهذه ولا بتلك، وهكذا لم يكتب عنه محب ليبدي حسناته، ولم يكتب عنه ساخط لعله يحقق ما ورد في بيت الشعر:

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود

ويهمس علي بهذا لأصدقائه المقربين، ويبوح لهم بأنه واحد ممن ظلمتهم الحركة النقدية التي ، كما يقول، تفتقد الى الناقد الحداثي، وهذا بأدواته هو القادر على فهم شعر الشاعر وتحليله ووضعه في مكانته. وهو بذلك شأن شعراء الحداثة في العالم العربي الذين أشار الى شكواهم الدائمة ناقد حداثي هو كمال ابو ديب، وبين كيف ان لا أحد يحتفل بشعرهم قراءة وكتابة. (انظر: "فصول" المصرية، خريف 1996، ص 28).

وتبدو دراسة قصائد الخليلي هنا، حسب رأيه، مجحفة، لأنني سأركز على نقد مضمونها. ويبدو ان الشاعر نفسه أول من يدرك أن نصوصه مشوشة، وذلك حين يقول في قصيدة "رماد النون وزخرفة النعش".

"انهمكت بترتيب القصيدة،

فهرب المعنى مني

وقعد الشاعر أخيرا، بعيدا عني،

ليكن نصي مشوشا، أيها القاصد الكريم!". (هات لي عين الرضا، ص 69).

وهو الذي يتساءل عن نفع البحور التي هي من قش (ص 70)، ولهذا يشعر قاريء الشعر العربي الكلاسيكي، وهو يقرأ أشعار الخليلي، أنه لا يقرأ شعرا.

ويكتب الشاعر الكثير، ويلتفت اليه القليلون، ولا تعاد طباعة مجموعاته الشعرية ثانية وثالثة، وتصبح اشعاره، كما أصبحت أشعار سميح القاسم الأخيرة في نظره شخصيا، حريرا كاسدا، وليس أمامه سوى الاقرار بهذا وبنطق كلمة: لا بأس، أو لا حول ولا قوة إلا بالله.

وعلى الرغم مما سبق تعتبر أشعاره أفضل تعبير عن الأوضاع التي مر بها فلسطينو الضفة منذ عام 1967، وشعورهم إزاءها. يكتب علي عام 1985 قصيدة عنوانها "في القفص"، وهي قصيدة تعبر عن نفسية الفلسطيني الذي يرى الأرض تصادر لتقام عليها المستوطنات، وعن عدم قدرته على المقاومة مقاومة فعالة، وليس أمامه سوى أن يرفع إصبع كفه احتجاجا، ويدرك هذا الفلسطيني أن العمر يمر ما بين هم وغم، فيما تزداد مخاوفه :

"من سنة الى سنة

أخاف من جريدة الصباح

ربما، وربما، وربما

أخاف من سحابة الندى

ومن هلا ومرحبا

أخاف

أرفع كفي

قف !

أصرف عيني عن هذا الواجب

خذ ما شئت،

هي الأيام حلال للغالب

أما المغلوب

فليس له قبعة من ريش

أو لغة محكية

هذا أمس

أنا أرفع كفي وأغامر". (نحن يا مولانا، 1989، ص 43)

وتزول هذه النغمة في الانتفاضة، ويحل التفاؤل محل التشاؤم. تتراجع حالة الانتظار

وتتقدم لحظة المقاومة، ليكتب علي قصيدة جميلة هي : "خمس أغنيات للولد الجميل"، ينتهي كل مقطع من مقاطعها بما يبعث على التفاؤل. يقول:

"ثمر الصنوبر، لا تخف، ما أقصر الدرب الطويل

الى الذرى، لا الليل يمكث في خرائبه، ولا ريح

السموم لها حبال

من ألف طاحون وطاحون تزول، وبغلها الباغي زوال". (سبحانك سبحاني، القدس، 1991، ص 76)

والولد الجميل هو السلام وهو العتاد وهو العدد. إنه ما زال مكتملا وقد نقصوا، وهو ما زال يملك انه الباقي، فلا شر الحسد.

ويظل علي يرى الوطن جميلا، وإن كانوا يبعثون بأهله، تحت سمع الوطن وبصره وخفق دمه الى هذه الدرجة الساخرة (هات لي عين الرضا، ص 73).

ويجدر الوقوف عند ديوان "القرابين اخوتي" (1996)، فثمة قصائد كثيرة تسعفنا في تبيان خيبة الفلسطينيين مما آلت اليه البدايات وما وصلت اليه الأمور. وبعض قصائده تتناص وبعض القصائد التي كتبها الرواد. ومن قرأ ابراهيم طوقان وبيته المعروفين :

هزلت قضيتكم فلا لحم هناك ولا دم

ضمرت الى بلدية فيها العدا تتحكم

يدرك ان الخليلي لم يكن بعيدا عنهما حين كتب قصيدته "من هزل الكلام" (ص 57)، وهي قصيدة تنتهي بالمقطع التالي:

"والى يديك، غزالتي

وأنا الوريث لكل قيد في المدى

وأنا القضاة جميعهم

وقضيتي

هزلت، أنا هزل الكلام

فكيف لي شفه" (ص 61) .

هزلت القضية منذ ضمرت الى بلدية فيها العدا تتحكم، وبعد ستين عاما يصبح الانسان الذي صور ذلك في أشعاره، من خلال وريثه، الهزال نفسه، فكيف تكون له شفه. هزل الانسان ورخص، لأنه بقية أمثلة.

يوضح أنا المتكلم في قصيدة "المكيدة" لماذا ينزع عن بابهم -باب الاخرين-، ومع ذلك يرسل القصيدة. ثمة طرفان احدهما يفرش لغيره لحمه وعظمه على الطريق، معبرا وقامة وراية، وثانيهما يسرق غيره، يهبط طرف ويصعد آخر، وهذا لا ملامح له سوى ملامح المكيدة. وينادي الشاعر الانسان :

"يا أيها الانسان

يا من بات في بيوتي

وضاق بي

تعال" (ص 89)

ويعاني المتكلم من هزائم قديمة وأخرى جديدة، فمن يناديه ليس سوى ديك يصيح "في عرائش الكذب والبهتان"، وهكذا يخيب الشاعر من الانسان في الانسان. ويسأل الخليلي ربه "من الذي يزعم أنه واضح اصلا (ص 166)، ويكتشف أنه خراج البلاد كلها، والأنا هنا ليست أنا فردية، انها انا الانسان في الشرق الأوسط، الانسان الهمجي في الشرق الأوسط المتزبل، (ص 170).

تجدر الاشارة الى قصيدة "واقفا على مزارها أنادي". يأتي الشاعر فيها على ذكر القدس مدينته وفجيعته ونهاية الانشاد في نشيده، وبلاغة المطاف في شهادته. وتعني القدس للشاعر الكثير، فلقد أقام فيها منذ فترة وما يزال، وكان من قبل يسافر اليها يوميا، وهي فوق ذلك، للمثقفين الفلسطينيين، مدينة مميزة. انها العاصمة الروحية لهم، العاصمة التي أصبحت منذ الانتفاضة و (مدريد) و (أوسلو) بعيدة جدا، وأصبح الوصول اليها أمنية. ومثلما حوصر الفلسطيني في مدن الضفة والقطاع، حوصرت القدس. كأنما المتكلم جثة وتكون الخاتمة :

"ماذا يبوح في هديله الحمام

قبل ان يموت في الشجن

وقبل أن يصبح عشبة على جدارها

على جداري

في بلد، هو الوطن

قضية، تخرس عن عويلها الكلام

ويسقط الحمام

في الصمت" (ص 152)

واذا كان الحمام رمزا للسلام، وسقط في الصمت، فان السلام يسقط مثله ايضا. ويسأل الشاعر في قصيدة "ليس غير الخريطة" الانسان المتغير من موسكو الى مقديشو، والانسان على رأي عمر بن أبي ربيعة قد يتغير، ولكن مالا يفهمه الشاعر هو :

"كيف تغيرت القدس

حتى دخلت في أورشليم

وخرجت من جسدي" (ص 86)

حقا إن قراءة قصائد علي الخليلي على هذه الشاكلة، قراءة لا تحلل القصيدة من بدايتها الى نهايتها، يجعل من الأمر مشكلة، غير ان ما ينبغي أن يشار اليه هو أن "القرابين اخوتي" كتابة تجسد عبث المرحلة. لقد كان الحلم كبيرا، فكان الشعر كبيرا، ولم يبق من الحلم سوى بقاياه، فلماذا لا تؤول القصيدة الى ما آلت اليه. ولئن أعلن الشاعر، في الفترة التي كانت فيها الثورة قوية، انتماءه للزارع الأول، ولئن أبدى استعداده للتضحية، فلماذا لا يصبح، وقد قبل الفلسطينيون ما رفضوه، خراج البلاد كلها، ولماذا لا يمسي هزل الكلام. ألم تهزل القضية والأحلام ؟ وينهي الشاعر قصيدة الديوان الأخيرة ذات العنوان الدال "الوحلية" بالتالي :

"نعم يا وحل

إن الوجع المستحيل أتى

فكيف أصد من لهب أبا لهب؟

وكيف أصد عن عرب اذى عرب؟

وكيف أصد من جهلي عصا جهلي ؟ "

وما الوجع المستحيل سوى ما أمسيناه عليه. وتبدو خيبة علي الخليلي متعددة الاشكال؛ الخيبة من عدم تحقيق الحلم الوطني حيث لم ينجز الوطن المستقل، والخيبة من النقاد الذين لم يلتفتوا الى اشعاره. وربما كان يعبر، حين ابدى رأيه في القصيدة المنثورة" في الشارع المقدسي أبحث عني فأصطدم بالقصيدة المنثورة الرديئة" (ص 119)، ربما كان يعبر عن رأي كثير من القراء في اشعاره. والقراء الذين أصغوا الى قصائده الكلاسيكية وصفقوا لها، لم يتحمسوا كثيرا الى قصائده التي نشرها، ابتداء، في الصحف والمجلات، ثم أعاد نشرها في المجموعات المذكورة هنا

محمود درويش : ما نفع القصيدة

يمكن متابعة الكتابة في هذا الموضوع في باب الشعر، فثمة شعراء آخرون ينتمي قسم منهم الى جيل الستينيات مثل عز الدين المناصرة ومحمد القيسي ووليد سيف، وينتمي قسم آخر الى جيل السبعينيات مثل أسعد الأسعد وخليل توما وغسان زقطان، وينتمي قسم ثالث الى جيل الثمانينيات مثل ابراهيم نصر الله ويوسف عبد العزيز ... الخ. ويمكن أيضا ان يميز ما بين رافض للمسيرة السلمية ومؤيد لها. ولكن المرء يتساءل إن كان ثمة جدوى لذلك، فالشعراء المدروسون هنا يعتبرون من أبرز شعراء المقاومة، ولهم حضورهم في داخل فلسطين وخارجها، وفوق ذلك فقد واكبوا الثورة منذ بداياتها، واستمروا يكتبون الشعر.

حقا ان هناك أسبابا اخرى تحول دون مواصلة الكتابة اهمها عدم توفر نتاجات ادباء المنفى بين يدي، الا نتاجات اقلهم وهم من درستهم، الا أنني، وأنا أكتب، أخذت أتساءل عن فاعلية الشعر وعدد قرائه، وعن الشعراء ومواقفهم وما الذي يشكلونه في رفضهم الحل المنجز او قبولهم له وليس هناك من شك في ان الاجابة عن هذه الاسئلة، وأكثرها يثيرها دارس الادب دراسة اجتماعية، يتطلب ان يقوم المرء بمسح اجتماعي يتعرف من خلاله عن المؤلفين والطبقة التي ينتمون اليها وفاعليتها في "اتخاذ القرار السياسي او التأثير على من يتخذونه، وعن قرار الشعر وعددهم وأخذهم بما يقوله الشعراء والالتزام به... الخ. ولأن ذلك يحتاج الى جهد وفترة زمنية طويلة وفريق عمل، فقد آثرت استنطاق القصائد التي اتى فيها اصحابها على أهمية الشعر وموقف الجهور منه ومن الشاعر.

وأشير، ابتداء، الى أن غسان كنفاني كان في كتابه "الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 48-1968" قد وقف عند ظاهرة مهمة هي دور الكلمة في المقاومة. واستنتج من نصوص درويش والقاسم وزياد وآخرين انهم كانوا يرون في قصائدهم ضربا من المقاومة، وأنها ليست مجرد كلمات، واستشهد بمقطوعات لهؤلاء، ومنها المقطع التالي لدرويش :

هكذا الشاعر زلزال واعصار مياه

ورياح إن زأر

همس الشارع للشارع: قد مرت خطاه

فتطاير يا حجر" (انظر: كنفاني، 1987، ط3، ص 68)

واختلف الأمر لدى الشاعر نفسه فيما بعد. كتب درويش في منتصف السبعينيات قصيدة "وتحمل عبء الفراشة"، وفيها يقول:

"ستقول طالبة: وما نفع القصيدة؟ شاعر يستخرج

الازهار والبارود من حرفين. والعمال مسحوقون

تحت الزهر والبارود في حربين. ما نفع القصيدة

في الظهيرة والظلال" (أعراس، 1977، ص 122).

وكتب ايضا في 1990 قصيدة "أرى ما أريد"، ويرد فيها المقطع التالي:

"أرى ما أريد من الشعر: كنا قديما اذا استشهد الشعراء نشيعهم بالرياحين ثم نعود الى شعرهم سالمين

ولكننا في زمان المجلات والسينما والطنين نهيل التراب على شعرهم ضاحكين

وحين نعود نراهم على بابنا واقفين" (ص 15)

ودرويش هنا لا يتحدث عن ذاته شاعرا، فله جمهوره وله ايضا قراؤه، ونحن نعرف انه شاعر من اثنين يعتبران الأكثر قراءة ومبيعا في العالم العربي، ولكن درويش يشير الى الشعراء الاخرين الذين لا تعاد طباعة دواوينهم، وهذه لا توزع في طبعتها الأولى خمسة الاف نسخة لمائتي مليون مواطن عربي. ويعزز رأيه هذا غيره من الشعراء. يقول عبد اللطيف عقل في آخر قصائده التي كتبها قبل وفاته؛ "توبة عن التوبة":

سيدي الشعر في بلاد النسانيس مثلها صار لا يساوي فتيلا

والذي رأسه عليل كرأسي كل فكر فذ يراه عليلا

ولا يجافي عقل الحقيقة فيما يمس عدم الالتفات الى الشعر في العالم العربي، ولعل تجربته الشخصية تعزز هذا، ونحن نعرف ان مجموعاته

الشعرية التي صدرت لم تطبع طبعة ثانية وثالثة. ولكن ما يلفت النظر في شعره انه كان كتب عام 1990 قصيدة "بيان العار والرجوع" وفيها يميز بين شعر وشعر، وبين شاعر وشاعر، يقول :

"هو الشعر لما يقاتل يزهو

ولما يداهن يكبو

ولما ينافق أقسى من الطعن في الخاصرة"

ويقول : "هلا يا شاعر الروم والفرس ،

تقرأك الان كل جميلات باريس

قبل ارتشاف الحليب مع القهوة المز

اصبحت اشهر من خالد بن الوليد

وغيّرت رأي الأجانب

في أمة لو خلت من وجودك

صارت "ثقافتها مستنيرة"

ويتابع : هلا بك

لكن تذكر اذا نفع الذكر

ان الذي يسرع الخطو لا يستطيع الوصولا

ومن مال عن شعبه شعرةً

ابعدته الجماهير ميلا فميلا فميلا . (بيان العار والرجوع، 1992، 56، 57، 60)

وهكذا نجد ان الشعر ما زال ذا حضور وفاعلية، فاذا ما كان شعرا مقاتلا زها،

واذا ما داهن كبا، واذا ما نافق اصبح اقسى من الطعن في الخاصرة. وهكذا نجد الشاعر يبدي لنا رأيه في الشاعر الجيد، فالشاعر الجيد هو الذي ينجز بهدوء، وهو ايضا الذي لا يميل عن شعبه، لانه اذا ما مال قيد شعرة، ابعدته الجماهير اميالا. ويذكرنا كلام عقل هذا بشاعر فلسطيني معين. حقا انه لا يذكر اسمه مباشرة، ولكنه يورد من شعره عبارة هي "شاعر الروم والفرس"، وهو فوق ذلك يشير الى وجوده في (باريس)، ويقول ان شهرته طارت في الافاق. ولا نريد هنا أن ندافع عن هذا الشاعر أو نذم عبد اللطيف عقل، ولكن ما قاله الثاني عن الأول، قيل عن القائل نفسه. لقد قال عقل ذات نهار:

"أنا نبض التراب دمي فكيف أخون نبض دمي وأرحل"

ولم يلتزم بما قال، فلقد أرتحل مرتين؛ مرة لطلب العلم، وهذا ما لا يؤاخذ عليه، ومرة في أثناء الانتفاضة دونما سبب مقنع.

ويختلف علي الخليلي عن درويش وعقل، وذلك في قصيدته "لتنهض بي بيتا بيتا" من مجموعة "القرابين اخوتي" (1996)، في أنه يحدد موقفا من قصيدة النثر، فيقول:

"في الشارع المقدسي أبحث عني فاصطدم بالقصيدة

المنثورة الرديئة"

ويفهم من كلامه ان قصيدة النثر هي القصيدة الرديئة، وما من شك في انه يقدر الشعر غير المنثور، او هكذا يفهم، والا لما واصل كتابة الشعر. واذا كان عقل ميز بين شاعر يداهن وآخر يقاتل، فان المتوكل طه يكتب قصيدة عنوانها "لسانان" يرى فيها ان للشاعر لسانين:

"نبسط الشعر على ثلج الحكايا

وننقل في سرنا ما لم ننقل في مشهد الريح

واضواء المرايا

ولهذا فلنا في فمنا حرف

وحرف للسرايا" (ريح النار المقبلة، ص 48)

وغدا المتوكل مثالا جديدا لسلفه المتنبي، ولا جدال في أنه هنا يختلف عن اميل حبيبي الذي ميز بين السياسي والمبدع في شخصه، فلقد ذهب الى انه في السياسة كان يحاور ويناور، أما في الادب فلا يستطيع الا ان يكون صادقا. ويفهم من أقواله انه لم يكتب ادبا يختلف الخطاب فيه باختلاف المخاطب، وهذا ما لا يفهم من نص المتوكل. حقا ان المتوكل في قصيدة "بلاط عصري"يكتب عن شعراء المديح وما يلم بهم باختلاف الظروف، وهو بذلك يرثي لحالهم، الا انه شخصيا لا يشذ عنهم، وهذا ما تقوله قصيدة "فضاء الاغنيات" وقصائد "الريح" و "الشيخ". يقول المتوكل في "بلاط عصري".

"أغرقني بالفضة والعسل الصلب

وخلاني امدح عورته البائنة الكبرى

لكنني صرت اذا ما سرت

يشار الي : المداح . . المداح

ولما غرقت سفن التاجر في قاع الصحراء

العربية،

قالت لي زوجتي :

ما عادت اشعارك تكفينا زينا وطحينا

بعد قليل . .

صرت اذا ما سرت

لأبحث عن من يغرقني

بقليل من عسل رخو

قالوا اخذ "لسان المداح" مقاس التاجر

فلنبحث عن مداح اخر" (ريح النار المقبلة، ص 71)

ومقطوعات الشعراء المقتبسة عن الشعر تثير قضايا عديدة منها : الشاعر والجماهير، والالتزام، والشعر والاخلاق، والشعر في عصر الذرة..الخ. وعموما فسوف اختتم الكتابة بالوقوف عند شاعرين شابين لم تكتمل تجربتهما الشعرية بعد، ولم تنضج ايضا، ولكنهما يمثلان الجيل الشعري الجديد. حقا ان هناك اصواتا شعرية شابة اخرى، ولكن نصوص المتوكل طه وعيسى بشارة تسعفنا فيما نحن بصدده اكثر مما تسعفنا نصوص الاخرين، ذلك ان الموضوع في قصائدهما حاضر حضورا واضحا، وهذا ما تخلو منه قصائد شعراء الحداثة.

1- المتوكل طه : ما كان مسخا صار أمنية :

بدأ المتوكل طه يكتب الشعر منذ نهاية السبعينيات، أيام كان طالبا في جامعة بيرزيت، وقد أصدر، حتى الان، ست مجموعات هي "الخروج الى الصحراء" (1983) و "مواسم الموت والحياة" (1987) و "زمن الصعود" (1988) و "فضاء الاغنيات" (1990) و "رغوة السؤال" (1992) و "ريح النار المقبلة" (1995)، ورئس اتحاد الكتاب في الضفة والقطاع لسنوات عديدة، ويعمل الان وكيل وزارة الاعلام.

واذا ما تلمس المرء موقفه من السلام في اشعاره، لاحظ انه ينزع نحوه بوضوح. وقد انعكس هذا في قصيدته الطويلة التي كتبها إبان الانتفاضة "فضاء الاغنيات"، ونجده فيها يتجه نحو الجندي الاسرائيلي ويخاطبه قائلا:

"نحب صغاركم

ونحب ان يمضوا مع الاطفال في بلدي

الى نبع السلام الزاخر الفواح باطمئنان

فارجع ايها الجندي

يا من شوهتك مبادئ الطغيان

ارجع كي نطرز عمرنا الباقي

بأغنية السلام العذب" (ص 31)

ويتكرر الموقف نفسه في مرحلة (مدريد) حيث يفصح في القصائد التي كتبها في عامي 1992/91 انه من انصار التعايش، ويدعو اليه فالتعايش بين العرب واليهود ليس بالأمر الجديد، انه موجود منذ زمان قديم، والاندلس خير دليل، وعليه فلا يرى فيه منقصة :

"خطاب التعايش هذا

حملناه للناس دهرا

ما بالهم ينكرون علينا محبتنا للتعايش" (رغوة السؤال، ص 20)

ومع ذلك لا يرى في ذهاب الفلسطينيين الى مدريد خطوة ايجابية، لأن الذاهبين سيبحثون هناك ما كانوا، من قبل، يرفضونه ويرون فيه حلا مسخا:

"ويقتلني ان ما كان مسخا

يصير منى قصتي السالفة" (ص 18)

ويرى ان فلسطين صائرة لتصبح اندلسا ثانية، وأنها على طريق الضياع، فقد أضفنا - كما يقول - ضفاف اريحا وساحل عكا ويافا لأيام قرطبة الغابرة، وفوق ذلك اخذنا نشبه حيفا باشبيلية التي ما نسينا، وعليه فلم نبصر اننا نشيع اندلسين معا. والذي يحزن الشاعر حقا هو ان الشهداء، حين يقومون، يتساءلون : ليس لهذا قتلنا.. ولكن لتبقى اناشيدنا واقفة. ويؤكد المتوكل ان (مدريد) تشهد أنا خرجنا الى لغة الظل، وأننا نسينا حروف الشواهد، وعلىالرغم من ذلك يكرر انه مع السلام الذي يعيد للقدس مهرتها الواجفة، السلام الذي يعيد لامتنا قدسها الكاسفة.

في "ريح النار المقبلة" (1995) نلحظ نغمة التشاؤم والحزن نفسها، وهي نغمة ما كان لها في "فضاء الأغنيات " حضور، وكان الحضور يومها لنزعة التحدي والاصرار على المقاومة. ولم تكن قصائده تختلف عن قصائد درويش والبرغوثي والخليلي في هذا الجانب، ولربما اختلف المتوكل عنهم من حيث انه اعتقل في الانتفاضة غير مرة.

يسخر المتوكل في قصيدة "نشيد الصحراء" التي نشرت، ابتداء ، تحت عنوان "هذيان"، يسخر من مقولة "سلام الشجعان"، فيقول :

"فاعذروا يا شهداء،

اعتذروا للاخوة والسلطان. . عقدنا صلح الشجعان الفردي، فموتوا غيظا

لن يصبح احد منكم جنرالا او مسؤولا في غزة واريحا" (ص 21)

ويرى ان غزة وأريحا قد ضاعتا، مثل القدس، وذلك منذ اللحظة التي كسرنا فيها حلم الخندق في لبنان. وكان المتوكل كتب هذه القصيدة قبل ثلاثة ايام من توقيع اتفاق (أوسلو).

ويرى في قصيدة "باختصار شديد" المكتوبة في 1993/9/1 اننا كنا نغني لهذا السقوط منذ البدء. ولا يدري المرء ان كان الشاعر نفسه يشارك في الغناء، فثمة من لم يغن للسقوط، وثمة من يرفض حتى الان كل هذا الذي جرى، لأنه ما زال يرى في الحكم الذاتي حلا مسخا لا يلبي طموحات الشعب الفلسطيني وأمانيه، ولأنه يرى ان الحل الذي انجز لم يأت بالخيرات قدر ما أتى بالويلات. ونلحظ ان المتوكل ، مثل مريد البرغوثي، يطلب من الذين وافقوا على الحل وأخذوا ، بناء علىذلك، يهدون الجنود الاسرائيليين الورود، أن يفكروا لحظة قبل أن يغنوا :

"احضنوهم وقولوا : شلوم . .سلام

لا بأس ، لكن

رجاء ، رجاء

فكروا لحظة . . .ثم غنوا " (ص 31)

وتستمر نغمة الرفض في قصائد اخرى، ومنها قصيدة "جدار" التي تقوم على ثنائية الشهيد والمفاوض، الجدار والوفد، الصمود والانهيار فالبيع، الذين قاوموا والذين غنوا هيولا الخيانات، وهكذا يصغي الى الانباء، ولكن :

"ما من نبأ

سوى بقعة من سراب المكاتب

تحرق في الحلق ارض الظمأ

وما من نبأ

سوى أن روح الشهيد استوت للمفاوض

طاولة للضياع

بلا غاية أو سباع" (ص 36)

ولا يخرجه من هذه الحالة؛ حالة الحزن التي انتابته سوى شبل يغني من زنزانة الرعب للامام، ويخلف-أي الشبل- وراءه الذين يخرجون من إثم اللقاءات على درب السلام رملا ونعامة (ص 78). ويكتشف في قصيدة "الشهيدة باسمة التميمي" "أننا بعد هذا السلام انتهينا ، وتسكننا الحمأة الجارحة" (ص 100).

والقصيدة التي تختلف في نغمتها عن بقية قصائد الديوان التي خاضت في موضوع السلام هي قصيدة "خرجوا"، وقد كتبها الشاعر اثر خروج القوات الاسرائيلية من مدن الضفة والقطاع. ولا تختلف روح هذه عن روح قصائد الانتفاضة. وينفعل الشاعر بالحدث، ويصاب بحالة زهو، ويقول انهم لم يخرجوا الا بعد الثمن الغالي الذي دفعه الفلسطينيون، انهم "لم يخرجوا من أرضنا او روحنا بضمير آدم أو بطاولة التفاوض والقبل" (ص 113). ولم تستمر حالة الفرح والانفعال والزهو، اذ تعقب هذه القصيدة قصيدة اخرى هي "مشهد جانبي"، ولا تخلو هذه من نبرة حزينة. وعموما فان اكثر قصائد " ريح النار المقبلة" تعبر عن خيبة اكثر مما تعبر عن فرح، وهي خيبة متعددة: خيبة من الحل المنجز، وخيبة من بوذا والشيخ، وخيبة الشاعر المداح الذي استيعض عنه بمداح آخر.

2-عيسى بشارة : رقصة الموت الاخيرة

أصدر عيسى بشارة، وهو من نابلس ويعمل محررا في جريدة "القدس"، ديوان

شعر عنوانه خلود، وكتابا مشتركا عنوانه "شهادات فلسطينية: قصص وبطولات شهداء الانتفاضة كما يرويها اهلهم وذووهم" (1990) مع بسام الكعبي، ورواية عنوانها "مدينة البغي" (1994)، وديوان "أباريق الظمأ" (1997). وتجدر الاشارة قبل معالجة بعض قصائد الديوان الاخير الى ان "مدينة البغي" تعبر عن خيبة كاتبها من العالم العربي، فقد أقام بطل الرواية، ولا شك أنه الكاتب نفسه، في احدى العواصم العربية، ولاقى من صنوف العذاب ما لا يحتمل : سياسيا واجتماعيا وغربة عن الوطن. يخرج قاريء الرواية وهو يتحسر على خيبة صابر وما آل اليه. ومن يعرف عيسى بشارة يعرف انه نشأ في نابلس وذهب الى الكويت ليغادرها الى ألمانيا آملا ان يكمل تعليمه هناك دون ان ينجز ذلك، وهكذا عاد الى عمان، ويبدو انه خاب فيها فآثر العودة الى الوطن يدفعه حنين جارف عبر عنه في القصيدة الاولى من اباريق الظمأ :

"رحلت يطاردني شبح من أقاصي البلاد

ويا ليتني ما رحلت" (ص 70)

وتحفل القصيدة هذه بعبارات "طعنة الأهل في الخاصرة" و "أتيت وفي جعبتي جمرة من جحيم المنافي" و "على ضفة الموت كنت وحيدا افتش عن خفقة في الصدور" و "في رحلة البؤس لا شيء يأتي وقد أصبح المر حلو المذاق" (؟) و "زمان الضياع" و "يطول الحصار" ...الخ. وهي عبارات تعبر عن نفسية تشعر بغولية هذا الكون، نفسية غير متصالحة مع الاخرين، نفسية غير مطمئنة وغير راضية عما هو موجود. ثمة قلق وخوف وشعور بالضياع، ولا يجلب السلام عكس ذلك.

ثمة قصيدتان هما "رقصة الموت الاخيرة" و "المنفى الجديد" تعبران عن رؤية الشاعر للمرحلة، وعنوانهما يعبران عن خيبة "موت أخير" و "منفى جديد" . ويشير في الاولى الى سمات المرحلة، ويكرر عبارة "هذي سمات المرحلة، هذا بريق المقصلة" غير مرة، حتى لتبدو الموتيف الأساس للقصيدة : إن بريق السلام هو بريق المقصلة، ورقصتنا التي تعبر عن فرح ليست سوى رقصة الموت الاخيرة، وعلينا ان نهيء انفسنا لمنفى جديد.

يرى عيسى ان عودة العائدين ليست عودة الظافرين، ومن هنا يتساءل :

"ماذا تبقى من رفات الحلم في هذا المسار ؟

بل اي موت جارف قد تجرف الأحياء والأموات

في وطن تغرب منذ ان بدا الحوار" (ص97)

وينهي القصيدة معبرا عن خيبته مما آلت اليه الأمور، ويعلن موقفه الشخصي

:

"واليوم لا يأتي سوى هذا المحال

لتقوم مملكة الضياع

وتجوب بين ربوعها جيش الضباع

أنا لا أبشر بالخراب

ولا أحذر من نسيم او هواء

لكنني لا أستطيع السير في فلك

يسير الى انقضاء" (ص 118)

ويكتب في "المنفى الجديد" عن الحصار الذي ارتدى ثوبه من جديد وأصبح يذبحنا برقيق الكلام، ويتساءل : كيف أصبح ملح الهزيمة حلو المذاق، وكيف أصبح اللقاء لقاء يمهد للمدنفين دروب الفراق؟ وهو بذلك يشير الى ما أمسى عليه الفلسطينيون. لقد توحدوا بسبب الهزيمة، هزيمة حزيران، ولقد افترقوا بسبب السلام، ولم يعد اللقاء متيسرا. ويرى أن العطايا التي منحت لبعض العائدين كبلت بالقيود أصابعهم، وأنها غدت تطوق أعناقهم بالبريق. وتنتهي القصيدة بتعبير الشاعر عن خيبته مما جرى، وعن عدم رضاه، ذلك ان الاتفاقيات لم تجلب السلام.

وهكذا نلاحظ ان أكثر الشعراء عبروا، حتى الان، عن خيبتهم مما أتت به مرحلة السلام. ترى هل يقرأ الذين وقعوا الاتفاقيات كتابت هؤلاء، أم أنهم يأخذون برأي عبد اللطيف عقل:

"سيدي الشعر في بلاد النسانيس مثلها صارت لا يساوي فتيلا" ؟

تصدير

انبثقت فكرة هذه الدراسة من خلال الاجابة عن الأسئلة التي طلب مني مراسل جريدة "الشرق الاوسط" تبيان رأيي فيها. وكانت الجريدة عقدت النية على إصدار ملف عن أدب حزيران 1967 بعد مرور ثلاثين عاما عليه. وقد أنهيت إجاباتي التي أرسلتها الى جريدة "الأيام" الصادرة في رام الله لتنشرها في الخامس من حزيران بعبارة "إن نصوص ما بعد (أوسلو) هي نصوص الخيبة بامتياز. وهذا يستحق دراسة ". ولفتت هذه العبارة نظر المحرر الأدبي فاختارها عنوانا للمقابلة .

وكان استنتاجي ناجما عن متابعتي للروايات الصادرة حديثا، فقد أخذت منذ 1996/9/12 أنشر مقالا اسبوعيا في جريدة "الأيام" احتفل به الصديق أكرم هنية، مما شجعني على مواصلة الكتابة. ورفد دراسة الروايات دراسات اخرى تناولت فيها الشاعر محمود درويش بخاصة، وهي دراسات نشرت احداها في حزيران 1995 في العدد التاسع من مجلة النجاح للأبحاث، وما زالت بعضها تنتظر النشر او الإنجاز.

والتفت، وأنا أدرس الروايات وأكتب عنها واحدة واحدة، الى صورة الذات وصورة الاخر، وقارنت الصورتين بما كانتا عليه في نصوص الانتفاضة بخاصة، ونصوص الادب الفلسطيني بعامة- وكنت أنجزت رسالة الدكتوراة في هذا الموضوع، كما انجزت دراسات اخرى-، وكتبت مقالة تحت عنوان "أدب السلم..أدب الخيبة : قراءة في نصوص (أوسلو) الروائية"، وارسلتها الى الاستاذ محمود شقير لينشرها في "دفاتر ثقافية" فما فعل، وتبرع الصديق اسعد الاسعد بنشرها في جريدته الاسبوعية "البلاد"، ووعد ألا يحذف مما أكتب أية كلمة، والتزم بهذا، وهكذا استدرجني لمواصلة الكتابة، وهكذا بدأت اكتب سلسلة من المقالات النقدية تحت عنوان "أدب السلم ..أدب الخيبة" متتبعا شعراء كنت أقرأهم، وأكتب عنهم، منذ عشرين عاما.

وكانت قراءاتي لرواية يحيى يخلف "نهر يستحم في البحيرة" (1997) وكتابتي عنها دراسة مطولة نشر جزؤها الأول في "الأيام" بتاريخ 1997/3/13، ولم ينشر جزؤها الثاني لاعتراض المحرر الأدبي، كما يبدو، عليه، وكنت ألقيته بتاريخ 1997/3/16 في نادي المدينة بنابلس، بحضور كاتب الرواية، كانت قراءتي الرواية، وكتابتي من ثم، عنها، حافزا آخر للكتابة عن الشعراء الذين واكبوا مسيرة الثورة بخاصة. لقد دفعتني نهاية الرواية التي تختلف عن نهايات روايات يحيى التي كتبها يوم كانت الثورة قوية، الى النظر

في ظاهرتي التفاؤل والتشاؤم في نصوص الشعراء، وربط ذلك بحالات الثورة. ومن هنا جاء عنوان احدى الدراسات التي تناولت فيها اشعار محمود درويش: "محمود درويش...من تفاؤل البدايات الى خيبة النهايات" مشابها لعنوان دراستي نصوص يحيى : "يحيى يخلف من تفاؤل المنفي الى خيبة العائد". ولهذا آثرت ان يكون عنوان الكتاب مغايرا للعنوان الذي نشرت اكثر اجزاء هذه الدراسة تحته، وهو: "أدب السلم..أدب الخيبة".

وكنت أرغب في الكتابة عن اميل حبيبي، اذ لا يعقل الكتابة عن أدب المقاومة دون دراسته، وما منعني من ذلك ملاحظتي انه لم يصدر بعد عام 1990 أي نص روائي. لقد قرأت نصيه الاخيرين: "أم الروبابيكا: هند الباقية في وادي النسناس" (مشارف، أيلول، 1995، عدد 2) و "ذكريات: سراج الغولة أو لا تطفئوا هذه الشمعة" (مشارف، آيار، 1997، ع 16)، ووقفت مطولا أمام الافتتاحيات التي كتبها لأعداد المجلة الثمانية الاولى، وأدرجت افتتاحية العدد السابع ضمن نص "سراج الغولة" ، فما لاحظت انه أضاف جديدا الى ما ورد في رواياته التي كثيرا ما اقتبس منها فقرات طويلة ليدعم رأيه، وليظهر انه كان تنبه الىهذا من قبل، واذا كان هناك من اختلاف فانه لا يخرج عن واحد من اثنين : مهاجمة ستالين وبعض مواقف لينين، وتركيزه على قضية الضعف الانساني في الانسان، وربما يعود هذا الى شيخوخة اميل او الى ما كان رفاقه، من قبل، يتهمونه به - أي الى كونه انتهازيا.

لقد بحثت عن صورة الاخر في "سراج الغولة" الذي كتب إميل جزءا منه بالعبرية عام 1988، لينشر في مجلة (بوليتيكا)، ولاحظت انها - أي صورة الاخر - لم تختلف عنها في رواياته. حقا ان هناك تفصيلات ما وردت في نصوصه الا ان المرء لا يعدم قراءة ما هو قريب منها، وبخاصة في "المتشائل"، وسنجد ان اميل يقتبس فقرات من رواياته آتى فيها على تصوير الاخر (انظر : مشارف، آيار 1997، عدد 16، ص 20-24)، ولأنني كتبت دراسة عن صورة الذات والاخر في المتشائل (انظر مشارف، آذار 1996، عدد 7) ، فلا أرى ضرورة لتكرار الكتابة.

ويبدو أن إميل الذي يصر على أنه لا يرى من القمر الا وجهه المضيء (انظر

مشارف، ع 16، ص 22) ولهذا كتب عن اليهود الشيوعيين وأبرز لهم صورة ايجابية، وبخاصة اولئك الذين عرفهم وذكر اسماءهم في نص "سراج الغولة"، يبدو أنه ايضا لا يختلف عن البشر الذين يتأثرون بما حولهم ، حتى اذا ما كانت المرحلة صعبة تركت ظلالها علىالجميع دون استثناء، ومن هنا لم تخل كتابته من شعوره بالمرارة والخيبة، وقد تجسد هذا في افتتاحية العددالثامن من مشارف (نيسان 1996)، وهي الافتتاحية الاخيرة التي كتبها. ولقد عبر فيها عن خيبته من الكاتب الاسرائيلي المعروف (يزهار سميلانسكي) صاحب رواية "خربة خزعة" ورواية "الأسير" ، وفيهما أدان المؤسسة العسكرية الاسرائيلية لما قامت به في حروبها مع العرب. وكان (سميلانسكي) كتب في الفترة الاخيرة مقالين يناقضان تاريخه كله، ووصف العرب الذين تعاطف، من قبل، معهم، لأنه رأى أنهم ضحية، وصفهم بأنهم "أكلة لحوم البشر"، ولذلك فقد دعا حكومته الى وقف التفاوض معهم. يكتب اميل : "لقد أصبت بخيبة أمل شديدة ذكرتني بخيبة الأمل التي أصابتني في ليلة التاسع والعشرين من تشرين الاول العام 1956..." (ع 8، ص 8) على الرغم من أنه ينهي افتتاحيته معبرا عن اصراره على اجتياز المحن.

وتبقى "أم الروبابيكا" التي نقحها اميل في 1995/8/25، النص الأدبي الوحيد الذي بين أيدينا للكاتب، ويمكن دراسته ضمن ادب مرحلة السلام. و "أم الروبابيكا" مسرحية لممثلة واحدة اقتبسها عن قصتين قصيرتين : كتب واحدة منهما قبل عام 1967، وهي قصة "النورية"، وكتب الثانية اثر هزيمة حزيران 1967، واسمها "أم الروبابيكا"، وقد صدر هذه باغنية فيروزية هي :

"بالايمان . . راجعون

للأوطان . . راجعون

راجعون ، راجعون

راجعون".

والنص، كما تغنيه فيروز، يعبر عن إصرار الفلسطينيين على العودة الى ديارهم، ولم يردده الناس ترددا يعبر عن سخرية ليعطي بذلك معنى مغايرا الا في لحظات الاقرار بالهزيمة والشعور بأن العودة غير واردة اطلاقا. واذا كان النص في قصة حبيبي قابل للتفسيرين-، اي الجاد والساخر- فان الكاتب في

نصه المسرحي يأخذ بتأويل واحد له، هو السخرية لا أكثر ولا أقل، فبعد ان تغني أم الروبابيكا المقطع تعقب عليه :

"بالايمان . . . راجعون

عيش يا كديش، تيجيك الحشيش

بكرة بالمشمش " (مشارف ، 97)

وهكذا يعبر مردد النص عن يأسه من امكانية الرجوع، وهذا ما يبدو واضحا في نهايته. فأم الروبابيكا التي يتركها زوجها واولادها، وتظل في حيفا وحيدة معزولة حتى من عرب حيفا، تيأس من امكانية زيارة اهلها لها، وتخاطب الجمهور :

"يا حبايبي . .

بس سلموا لي عليه

سلموا لي عليه

وقولوا له:

هند الغالية

ترعى عز وتقعد غز

مثل جبالنا العالية

زاروني والا ما زاروني

انا قاعدة

وهاي قاعدة " (مشارف، 122)

وكان اميل قد أدرك منذ عام 1974، يوم انتهى من كتابة المتشائل ان الفلسطينيين جالسون، ارادوا ام لم يريدوا، على خازوق هو كل ما تبقى لهم، واذا ما قورن خازوق اهل الداخل بخازوق الغربة بدا اكثر احتمالا. يرد في المقطع العاشر من الجزء الثالث من المتشائل النص التالي :

"وكانوا يأتونني وحدانا

فأتاني صديقي القديم، يعقوب. وكان حزينا. فصحت به: الخازوق يا صديق العمر! قال: كلنا نقعد عليه! قلت: ولكنني لا أراكم ! قال : ولا نحن نرى أحدا. كل وخازوقه وحيد. وهذا هو خازوقنا المشترك. ومضى"

ويأتيه الرجل الكبير ، ويطلب منه أن يرضى بما هو عليه، ويأتيه الشاب الذي يبيع الجرائد ويطلب منه ان ينزل معه الى الشارع، وتأتيه يعاد وتشده البالغربة والرحيل، فيرفض...الخ، ولما يأتي الشيوعي بائع الجرائد بفأس ليهوى على قاعدة الخازوق حتى ينقذ المتشائل يصيح هذا به حتى يكف "وتشبثت بخازوقي" (انظر: السداسية والمتشائل، 1985، حيفا، ط7 ص 194 و 195).

ويكرر اميل في نصه الاخير "سراج الغولة" هذا. يقول : "العلكم تذكرون أنني لم اجد من موئل لسعيد أبي النحس المتشائل، في وطنه، سوى رأس خازوق. ولم يدر في خلدي ، في ذلك الزمن السحيق، ان الخازوق هو مكان عال يصلح منه الاشراف على آفاق قرن جديد وألف جديدة من السنين ، بل لم يدر في خلدي ان لا يجد شعبي مكانا في وطنه، بعد هذا العمر الطويل، سوى رأس خازوق".

"ولكن حتى ولو كانت هذه هي صورة الواقع الحقيقية، فاننا نفضل رأس خازوق فوق تراب الوطن على رحاب الغربة كلها، فقد وجدناها ، كلها، حرابا وفراشها أشبه بفراش فقير هندي: رؤوس مسامير أو خوازيق صغيرة وكبيرة علىقدر المقام". (مشارف، ص 12)

وكان إميل قد أورد هذا الكلام في افتتاحية العدد الاول من مجلة مشارف (1995)، ليعزز نهجه في دعمه لمسيرة السلام.

* * *

ثمة اشارة اخيرة تمس المنهج الذي سارت عليه الدراسة.

أشير، ابتداء، الى أنني لم اختر منهجا نقديا واحدا أتعامل من خلاله مع الكتاب ونصوصهم بالدرجة نفسها. لقد درست بعض النصوص معتمدا على ما أعرفه عن اصحابها ممن لهم حضور بارز في ادبياتنا الصادرة، ودرست نصوصا لاخرين ليس لهم الحضور نفسه معتمدا فقط علىالنصوص وحدها. واذا كان محمود درويش وسميح القاسم معروفين جيدا، فان مريد البرغوثي، على

سبيل المثال ، ليس معروفا لنا بالدرجة نفسها، ومن هنا اعتمدت على دراسة نصوصه والتصقت بها، خلافا لدراستي درويش والقاسم. وكنت أحيانا أفيد من قراءاتي للدراسات السيميائية، فوقفت أمام لوحة الغلاف وعنوان المجموعة الشعرية وعنوان القصيدة ايضا، وربطت ذلك كله بمضمون القصائد، لعل ذلك كله يساعد علىابراز الصورة واضحة.

ترى هل تبرز هذه الدراسة صورةاخرى لأدب المقاومة ؟ وأقر بأنني لم أكن ارمي الى الاساءة لأي من الادباء ، فقد كان هاجسي تتبع مسيرة هذا الادب، وبخاصة في ظل مرحلة السلام، لأبرز صوت الادب ورأي الادباء، من خلال نصوصهم، فيما يجري.