

## إسماعيل ناشف\*

## موت النص

تسعى هذه الدراسة لتحديد ملامح الأدب الفلسطيني انطلاقاً من تجربة الأدب في الأراضي المحتلة منذ سنة ١٩٤٨. ويُقدّم الكاتب نموذجاً للبنية السردية للمأساة الفلسطينية التي مرّت في ثلاث مراحل: طور الضحية؛ طور المقاومة؛ طور الفقدان المتكرر. ويركّز بالتالي على أدب الفقدان المتكرر لدى هذه الجماعة الفلسطينية من خلال تحديد علائقي، ومن خلال إعادة مَوْضعة هذه الجماعة الفلسطينية ضمن بنية المجتمع الفلسطيني العامة. وتتوقف الدراسة طويلاً عند أحد نماذج الفقدان المتكرر، الذي تحول إلى الطور الأكثر حضوراً منذ بداية تسعينيات القرن الماضي حتى اليوم، عبر تقديم قراءة لرواية عدنية شبلي: "كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب"، ليخلص إلى الاستنتاج أن هذه الرواية هي في الحقيقة "مانيفستو" موت النص الفلسطيني.

## I

مختلفاً من بنية المأساة<sup>١</sup> وفي كل طور، نرى أن شكل السردية يتحول، بناء على شكل محدد من العلاقات، بين الحقل السردية وتاريخه وبين الجانب البنيوي المحدد الذي يعبر عنه وموضعه في بنية المأساة العامة. ومن الممكن، على نحو أولي وفظ إلى حدّ ما، تحديد ثلاثة أطوار رئيسية لبنية المأساة الفلسطينية يتميز كل منها بتحوير سردي خاص به: طور الضحية؛ طور المقاومة؛ طور الفقدان المتكرر<sup>٢</sup>. والأدب، بما هو نوع سردي، يجسّد هذه الأطوار وتحويراتها السردية

من رحم المأساة الفلسطينية تتولّد تحويرات سردية متراصة ومتنافذة بأسلوب محدد، تحكي المأساة وثباتها وأحوال الخروج منها، كما تبني مسالك الخروج عليها دلاليّاً. فمنذ بداية تععيد المأساة كبنية ضابطة ومولدة للشيء الفلسطيني، مرّ المجتمع الفلسطيني، بمختلف جماعته، بعدة أطوار يُبرز كل منها جانباً

\* أستاذ في جامعة بئر السبع، وباحث في اللغة والأيدولوجيا والثقافة التعبيرية وعلم الجمال.

وسائل الاتصال اللغوية والبصرية والسمعية والمادية. فالفن التشكيلي مثلاً، يقوم على أشكال من السردية، فأعمال إسماعيل شموط الأولى، على سبيل المثال، تسرد بصرياً قصة اللجوء، بينما أعمال عبد عابدي في أواسط سبعينيات القرن العشرين تسرد لنا بصرياً قصة المقاومة<sup>٦</sup>. وقد تتشكل أعمال موسيقية غنائية على أساس بنية سردية من هذا النوع أو ذلك، كما في أعمال فرقة العاشقين الفلسطينية والسردية الوطنية التي جسدها. وكذلك الأمر بالنسبة إلى التاريخ الشفوي وذلك المكتوب على نحو ما يبيّن لنا البحث النقدي بشأن عملية كتابة التاريخ، ففي السياق الفلسطيني نرى، مثلاً، كتابات الياس شوفاني وماهر الشريف كنماذج لتحويلات سردية عن قصة نشوء الجماعة الفلسطينية<sup>٧</sup>. إن استخدام بنية سردية ما عوضاً عن أخرى يجري ضمن تفاعلات حقل التناقضات الأساسية لمجتمع ما، بحيث تتراتب بنى سردية وتحويلات المتنوعة كانعكاس ما للحقل، وكمساهمة في عملية بنائه العامة. ومن الملاحظ أن هنالك نوعاً من تقسيم العمل بين الأنواع السردية المتعددة، وأحياناً في النوع ذاته، وذلك بحسب تموضع السرد داخل البناء الاجتماعي العام. فنجد أن السرد التاريخي العربي الحديث، على سبيل المثال، تميّز في الأغلب بمساهمته في تكريس بنية علاقات القوى القائمة في المجتمعات العربية، بينما ساهم السرد الأدبي العربي الحديث، القصصي والروائي تحديداً، في التكريس، أحياناً، وفي أحيان أخرى، في البحث عن إمكانات تغيير حقول التناقضات التي أنتجها<sup>٨</sup>. وسنركز هنا على الأدب بما هو نوع سردي له مميزات محددة عامة، لنفحص بعد ذلك ملامح وآليات عمل الأدب

بحسب القواعد الضابطة لعمله كحقل اجتماعي منتج داخل البنية العامة للمجتمع الفلسطيني. في هذه الدراسة، سنسعى لتحديد ملامح الأدب الفلسطيني في طور الفقدان المتكرر، متخذين من الجماعة الفلسطينية في المناطق المحتلة منذ سنة ١٩٤٨ نموذجاً بحثياً. إن التركيز على أدب الفقدان المتكرر لدى هذه الجماعة الفلسطينية سيجري من خلال تحديد علائقي له مع الطورين الآخرين، من جهة، وإعادة مؤسّعة هذه الجماعة الفلسطينية ضمن بنية المجتمع الفلسطيني العامة<sup>٩</sup>. لكن، بداية، لا بد من توضيح كيفية استخدامنا للمفاهيم التحليلية، من سرد وأدب وما يتبعها من أنظمة، والتي سنقوم عبرها بفحص ملامح وطرق عمل أدب الفقدان المتكرر لدى الجماعة الفلسطينية في المناطق المحتلة منذ سنة ١٩٤٨. إن السرد هو مجموعة من الآليات التي يقوم عبرها المجتمع، أو فئات محددة منه، بتشكيل قصة / حكاية ما يرويه عن ذاته، وتاريخها، وشكل أنظمتها القائمة. بعبارة أخرى، السرد هو مجموعة أجهزة تأطير يجري من خلالها توليد وإعادة إنتاج حقول المعاني التي يفهم من خلالها المجتمع وجماعته المتعددة وأفراده ذاتهم واجتماعيتهم وتاريخهم وموقعهم في هذا العالم<sup>١٠</sup>. فالمجتمع الفلسطيني، بمختلف جماعته، يحكي لذاته وللعالَم تحويرات سردية، من قصص وحكايات وأشكال سردية أخرى، تُشتق من البنية السردية الأساسية له، أي مأساته الكبرى التي تقعدت في سنة ١٩٤٨ ولا تزال مستمرة ليومنا هذا<sup>١١</sup>. والسرد غير محصور بوسيط اتصال ما، مثل الكلام المحكي والنص المكتوب، بل هو قائم في شتى

الفلسطيني.

يبدأ الأدب الحداثي من شكل البناء الاجتماعي القائم، ليخرج بعد ذلك إلى ما هو ممكن لهذا البناء في امتداداته الآنية والماضية فضلاً عن المستقبلية. وفي هذا، لا يقف الأدب في الممكن الزمني، وإنما يتجاوزه ليسأل، تزامناً، عن المكان وجغرافيته وحدوده، وعن الجماعات القائمة في زمن تحوُّل المكان إلى فضاء عيني.<sup>9</sup> من هذا المنظور، الأدب ليس مرآة فقط، بل هو بأساسه نوع من المختبرات التي يفرزها حقل التناقضات الأساسية في البناء الاجتماعي كجزء أساسي في عملية إعادة إنتاج العلاقات الضابطة لوسائل الإنتاج العامة لذلك البناء.<sup>10</sup> ويميّز الأدب الحداثي خطوتان أساسيتان تفرسانه عن سائر المجالات الاجتماعية السردية بطريقة محددة كي يستقلّ في منطق عمله، كما تحددان كيفية تفاعلاته مع هذه المجالات ليعيد تشكيلها عبر تشكيل ذاته أدبياً. الخطوة الأولى هي إزاحة التناقضات الأساسية من ماديتها الأولى إلى مادة أخرى هي اللغة في طورها الموازي لهذه المادية. وهذه العملية تشبه الترجمة من لغة إلى أخرى، إلاّ إنها من النوع التحويلي من مادية ما إلى أخرى. أمّا الخطوة الثانية، فهي فتح باب فضاء الخلق وممارسته، وتجري عبر الولوج في المادة الاجتماعية التاريخية، وتحويلها إلى مادة خلق أدبية، ثم خلق تشكيلات أدبية لأنواع وجود إنسانية اجتماعية محتملة قد تكون فاعلة فيما هو قائم، وعابرة له في الوقت ذاته من حيث أفقها الإنساني الأعم.<sup>11</sup>

إن البنية التحتية لعملية إنتاج النص الأدبي وتوزيعه واستهلاكه هي حقل من حقول البنية الاجتماعية العامة. فمن

جانب، تعمل هذه البنية وفق منطق خاص ضابط لها ينبع من تاريخ العمل الأدبي على تراكماته وتفاعلاته وأشكاله المتعددة، ومن جانب آخر، يخضع منطق عمل الحقل الأدبي، إلى حدّ بعيد، للبنية العامة بما هو اشتقاق تفاعلي منها. إن تركيبة العلاقات بين الخاص الأدبي والعام الاجتماعي ليست ثابتة، بل إن ميزتها الأساسية هي التحول، ذلك بأن الخاص الأدبي يغرف من مادة التناقضات الأساسية للبنية الاجتماعية العامة، وهذه المادة تتّسم بكونها ذات طاقة توليدية وإنتاجية. بهذا نرى أن استخلاص حدود الحقل الأدبي لمجتمع ما هو الخطوة الأولى في بحث يسعى لإنتاج مقولة عن آنية حقل أدبي ما. وفي دراستنا الحالية، فإن الحقل الأدبي الفلسطيني في المناطق المحتلة منذ سنة ١٩٤٨ يتمفصل في طوره الراهن بطرق محددة مع البنية العامة للمجتمع الفلسطيني الواقع تحت النظام الاستعماري الصهيوني، لأن هذه الطرق تحدد عمليات إنتاج الأدب الفلسطيني وتوزيعه واستهلاكه، ثم إعادة إنتاجه كمدخلة في الواقع ذاته المنتج له.<sup>12</sup>

إن الموقع الذي موضعت / تموضعت فيه هذه الجماعة الفلسطينية في النظام الاستعماري الصهيوني، عقب نكبة ١٩٤٨، أفرز مساحة مميزة للأدب.<sup>13</sup> فللهولة الأولى، أصبح الأدب من أهم أشكال الحيّز العام الذي من الممكن فحص جماعية الجماعة فيه من دون السيطرة التامة للأجهزة الاستعمارية الصهيونية التي تعمل كوسيط مباشر بين الجماعة وذاتها وأفرادها والعالم بدوائره المتعددة. وقد فهم الفلسطينيون أن الأدب أصبح وسيلة، إلى جانب وسائل أخرى، للتعبير الحر جزئياً عن المأساة التي تمر

من جانب، وعن التشكيلات الأدبية التي تُنتج في هذا الموقع، من جانب آخر.<sup>١٦</sup> من الممكن مقارنة منطوق عمل حلبة اللغة العربية وآدابها من عدة مواقع منهجية، ومن مواقع أخرى تتبع وجهات نظر الجماعات المتعددة الفاعلة فيها من فلسطينيين / ات وصهيونيين وآخرين. وفي سياق هذه الدراسة سنعتمد، بداية، على المدخل البنيوي، ونُدعي أن هنالك ثلاث لحظات بنيوية أساسية في هذه الحلبة إن نحن نظرنا إليها من موقع الجماعة الفلسطينية في المناطق المحتلة منذ سنة ١٩٤٨. واللحظات البنيوية كما ذكرنا أعلاه هي: الضحية؛ المقاومة؛ فقدان المتكرر. وهذه اللحظات ليست ذات طابع تطوري تاريخي فحسب، بل إنها تتشكل وتعمل علائقياً مع ما يقابلها من مواقع صهيونية وغيرها. فاستخدام اللغة العربية وممارستها يقومان على علائقية مع استخدام اللغة العبرية وممارستها، إلى جانب اللغات الأخرى من إنجليزية وغيرها. ومما لا شك فيه، أن عملية إحكام السيطرة على الحلبة اللغوية الأدبية من قبل النظام تجري من خلال إعادة هيكلة مستمرة تُموّض فيها العبرية كصاحبة الاحتكار الأولى التي تنبني سائر الاستخدامات والممارسات اللغوية الأخرى على منطقتها، أي تجري عبْرنة الفضاء اللغوي في جسد اللغة المستخدمة، وليس فقط عبر علاقات قوى بين مستخدمي اللغات المتعددة. وبهذا، يمكن فحص إمكانات استخدام اللغة العربية وآدابها وممارستها من قبل الفلسطينيين، بحسب التفاعل بين اللحظات البنيوية الثلاث وبين عمليات إعادة هيكلة الفضاء اللغوي الاستعماري عبر المحاولات الدؤوبة لاحتكار العبرية له. وسنقوم بفحص هذه

بها هذه الجماعة ضمن المجتمع الفلسطيني الأعم. ويعود ذلك إلى التعلق الاقتصادي الاجتماعي شبه التام لهذه الجماعة بالنظام الاستعماري، من جانب، وإلى تاريخ اللغة العربية وآدابها في المجتمعات العربية عامة، والمجتمع الفلسطيني خاصة، من جانب آخر.<sup>١٧</sup> فالإلى حد بعيد، شكّلت اللغة العربية وآدابها علامة دلالية فارقة بين النظام الاستعماري بصيغته الجديدة، وبين المرجعيات الجماعية الرمزية والدلالية التي لجأ، ولا يزال، الفلسطينيون / ات إليها كملاذ من ورطتهم الوجودية وكتعبير عنها، أيضاً. إلا إن هذا الموقع، على عكس ما فهمه وتوقّعه جلّ الجماعة الفلسطينية آنذاك، وعلى الأغلب لكونه علامة فارقة بالذات، شكّل مفصلاً مستهدفاً من قبل النظام الاستعماري. وقد بدأ النظام بتطوير آليات ضبط وتوجيه وصوغ وإنتاج لهذا الموقع منذ بداية العقد الثالث من القرن العشرين، تسعى لتشكيل جماعية فلسطينية تقوم بوظائفها المحددة داخل بنية النظام.<sup>١٨</sup> وبهذا، أصبحت اللغة العربية وآدابها جزءاً بنيوياً من تركيبية النظام الاستعماري، يعكس استخدامها وممارستها الواقع الاستعماري وأحياناً ينقضانه، وفي أخرى يخلقان تراكيب لغوية وأدبية جديدة. إن الفكرة التي فحواها أن اللغة العربية وآدابها هي موقع "طاهر" من الممكن اللجوء إليه هرباً من شمولية النظام سرعان ما جرى تحدّيها، بحيث لم يعد من المفهوم الضمني الجماعي أن العربية هي علامة فارقة للذات الجماعية الفلسطينية العربية. بهذا، يمكن الادعاء أن اللغة العربية وآدابها تحولت إلى حلبة يعمل فيها مجمل القوى الجماعية الفاعلة في النظام الاستعماري والمنبثقة عنه. والسؤال هو عن كيفية عمل هذه الحلبة،

الإمكانات المتعددة في عملية الإنتاج الأدبي الفلسطيني، تحديداً، في لحظة فقدان المتكرر، مع إدراكنا أن هذه اللحظة لا يمكنها أن تخضع للتحليل إلا على خلفية علاقاتها مع لحظتي الضحية والمقاومة. ولذلك سنقوم بطرح الضحية والمقاومة كأشكال سردية أدبية مقارنة بالشكل السردى الأدبي للفقدان المتكرر.<sup>١٧</sup>

من أجل تأطير تحليلنا عملية الإنتاج الأدبي الفلسطيني في لحظة فقدان المتكرر، من المهم طرح الإمكانات القائمة، تاريخياً، للعمل الأدبي الفلسطيني لدى هذه الجماعة الفلسطينية بصرف النظر عن تمفصل هذه الإمكانات في طور، أو لحظة من اللحظات الثلاث. فمن حيث المبدأ المتاح بنيوياً في النظام الاستعماري الصهيوني، والذي جرت ممارسته تاريخياً، يستطيع الفلسطيني /ة أن ينتج أدباً باللغة العربية، بمستوياتها المتعددة الممتدة ما بين العامية والفصحى وتركيباتهما المتنوعة، وباللغة العربية المُعَبَّرَتِ، وهي أيضاً ذات مستويات عدة تتفاعل على امتداد الفضاء اللغوي من العامية إلى الفصحى وتركيباتهما المتعددة، وباللغة العبرية، وهي ذات عدة مستويات أيضاً، وبتراكيباتها الممكنة العديدة.<sup>١٨</sup> ومنذ نكبة ١٩٤٨، وتعيد البنية العامة للنظام الاستعماري الصهيوني على شكل دولاني، قام الأدباء الفلسطينيون / ات ولا يزالون، باستخدام هذه الإمكانات، وتقاطعاتها، وممارستها أدبياً في القصة والقصة القصيرة والرواية. واللافت للنظر، في هذا السياق، هو تزامن نشر الأعمال الأدبية الروائية الأولى، تحديداً في أواسط الستينيات من القرن العشرين، في اللغة العربية وفي اللغة العبرية، فنرى أن أعمال توفيق فيّاض الروائية

بالعربية، ورواية عطا الله منصور بالعبرية، تستخدم إمكانات لغوية - أدبية من المدى المتاح في البنية الاستعمارية الصهيونية.<sup>١٩</sup> إن هذه الإمكانات الثلاثة للإنتاج الأدبي الفلسطيني تركز على بنى اقتصادية اجتماعية متنوعة تعمل ضمن إطار النظام الاستعماري الصهيوني، ولقّما نرى إزاحة لفعل الإنتاج إلى خارجها. فمن جانب، هنالك الحقل المؤسّساتي لاستخدام اللغة العربية وممارستها أدبياً، وهو يتركب من مؤسسات أهلية وحزبية تبدأ من المطابع، مثل "مطبعة الحكيم" في الناصرة ومطابع "الاتحاد"، مروراً بالأدباء والنقاد، بدءاً من إميل توما، مروراً بنبيه القاسم وأنطون شلحت ومن تبعهم، وجمهور القراء الخاص بها وذائقته الأدبية الحسية وخياله الجمعي.<sup>٢٠</sup> وعلى الرغم من تشكّل جماعة فلسطينية تعمل كوسيط بين النظام الاستعماري الصهيوني والمجتمع الفلسطيني قبل نكبة ١٩٤٨، فإن ما تلا قيام دولة إسرائيل شكّل بداية عملية مأسسة مكثفة لهذه الجماعة البينية بالمستوى المادي والمؤسّساتي واللغوي والأدبي، فضلاً عن الذائقة الحسية والخيال الجمعي. واللافت للنظر في هذه البنية التحتية البينية من الإنتاج هو آليات خلق جمهور من القراء من خلال أجهزة الدولة العنيفة والأيدولوجيا معاً، مثل وزارة التربية وأذرع استخباراتية متنوعة (مكتب التنوير والإرشاد التابع لرئاسة الحكومة)، إلى جانب دور نشر وصحف أقامتها بعض الأحزاب الصهيونية.<sup>٢١</sup> أمّا الإنتاج الأدبي باللغة العبرية، فيتبع أجهزة الدولة والسوق الإسرائيلية ومؤسسات المجتمع المدني الإسرائيلي، وهذه لها البنية التحتية المادية من دور نشر ومطابع وشبكات توزيع واستهلاك، علاوة على

النص السردي - الأدبي قد يُضبط مباشرة عبر قاعدته الاجتماعية، فإننا نلاحظ أن هناك في الحالة التي ندرسها ما يشير إلى أن البنية السردية - الأدبية تُمكن من حمل تناقضات هذه القاعدة كجزء من حقل التناقضات الأساسي الأعم للمجتمع الفلسطيني، أي حقل التناقضات الاستعمارية في تشكله عينياً كمأساة فلسطينية، من جانب، وكتجسيد شبه ناجح للمشروع الصهيوني، من جانب آخر. بعبارة أخرى، ينطلق السرد الأدبي من شروط إنتاجه الخاصة بحقله المؤسساتي ليقول، تشكيلاً أدبياً، في شروط الإنتاج العامة للنظام الاجتماعي التاريخي، والتي مكّنت ظهور حقله المؤسساتي الخاص، وذلك عبر تناول مواد خام يومية وعامة من واقع النظام، ومعالجتها بناءً على منطق عمل الأجهزة السردية - الأدبية السائدة والمتنحية على السواء. والسؤال الذي نحن بصدده هو عن منطق عمل الأجهزة السردية - الأدبية في لحظة فقدان المتكرر لدى الجماعة الفلسطينية في المناطق المحتلة منذ سنة ١٩٤٨، في تقاطعاتها المتعددة مع الحقول المؤسساتية الثلاثة المتاحة في النظام الاستعماري الصهيوني، أي العربية والعربية المُعَيَّرَة والعبرية، وسنقوم في هذه الدراسة بفحص تقاطع فقدان المتكرر / العربية تحديداً. سنقوم بعملية تتبّع تحليلي للأجهزة السردية - الأدبية في لحظة فقدان المتكرر كما تتجلى في عمل أدبي عيني. إن الطريقة التي سنعتمدها في القراءة التحليلية للعملية متعددة الأصوات النقدية (إن جاز هذا التعبير)، إذ سنقرأ بنية العمل كحدث أدبي جمالي مكتمل، أي أن هذا الشكل من القراءة لا يعتمد مراجع خارج الحدث الأدبي الجمالي. إن استخلاص شكل الحدث الأدبي الجمالي

الأدباء والنقاد وجمهور القراء وذائقة حسية وخيال جمعي خاص بها. إن نفاذ نص أدبي باللغة العبرية كتبه فلسطيني عبر هذه المنظومة، وبمداخلها المتعددة، شكّل حدثاً أدبياً سياسياً أعاد، على الأقل، فتح السؤال عن علاقة الملكية بين المنظومة الصهيونية واللغة العبرية. من أمثلة ذلك وقّع نشر رواية أنطون شماس "عربسك" (١٩٨٦)، وما أثير بشأنها من قضايا ونقاش تخطياً المؤسسة النقدية الأدبية إلى سؤال عن ماهية المشروع الصهيوني ولغته ومنظومته الإقصائية.<sup>٢٢</sup> وفي الأغلب، فإن هذه الحقول الثلاثة لم تتقاطع بمستوى البنية التحتية وذلك المؤسساتي، إلا إن الحركة بينها كانت بمستوى الأفراد والترجمة، إذ نجد كثيراً من الأدباء الأفراد قد تنقلوا بين هذه الحقول المتعددة، مثل راشد حسين ومحمود درويش وسالم جبران، والحركة على الأغلب، وإن لم يكن حصرياً، كانت من الفضاء البيئي المُعَيَّرَن في اتجاه الحقل الذي اعتمد اللغة العربية وأدائها بالمستوى المؤسساتي الأهلي والحزبي. أمّا الترجمة فهي - من حيث المبدأ - حالة عبور بين حقول إنتاجية أدبية وأخرى. ومن الملاحظ أن الترجمة من العربية إلى العبرية ارتبطت - علاوة على الحقل الأدبي الإسرائيلي - بالحقل المعرفي الخاضع للمؤسسة العسكرية الصهيونية بتنوعياتها المتنوعة، من معاهد أكاديمية وأجهزة استخباراتية وتقاطعاتها المؤسساتية المتعددة.<sup>٢٣</sup>

شكّلت هذه الإمكانات الإنتاجية والبنى التحتية التي تقف بأساسها الاقتصادي الاجتماعي، ولا تزال، أجهزة فاعلة في تشكيل البنى السردية الأدبية من خارجها. وعلى الرغم ممّا يبدو للوهلة الأولى من حيث إن

المؤسساتي، فإنه سيتبع التصنيفات الثلاثة التي ذكرناها أعلاه، العربية والمُعَبَّرَة والعبرية، وسنختار من العربية. أمّا المعيار الخاص بالشكل المادي الحسي الجمالي، فله شقان: الأول أن النص الأدبي مر بعملية تحكيم وتحرير أدبي، والشق الثاني هو معيار التجريب بالمستوى المادي اللغوي والحسي الجمالي مقارنة بالمدونة الأدبية الفلسطينية القائمة. بناء على هذه المعايير، جرى اختيار النص الروائي "كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب" (٢٠٠٤) لعدنّة شبلي.<sup>٢٤</sup> ومن نافل القول أن هنالك نصوصاً أدبية أخرى من الممكن أن تنطبق عليها المعايير التي اتبناها، وهنا يدخل ذوق الناقد الشخصي كمعيار في عملية اختيار النصوص الأدبية.

سيمكّننا عبر لغته الخاصة، من العودة إلى حقل إنتاجه المؤسساتي، كصوت نقدي آخر. وسنحاول بعد ذلك العبور إلى بنية حقل التناقضات الاستعمارية في تشكّله كمأساة فلسطينية، كصوت نقدي ثالث ربما يمكّننا من مقارنة البنية السردية العامة للمأساة الفلسطينية. هذا من حيث آليات منهجية القراءة النقدية، أمّا من حيث اختيار العمل الأدبي العيني، فإن اختيارنا له يعتمد معايير زمنية ومؤسساتية ومادية حسية شكلانية، أي متانة الشكل الجمالي المقترح. فمن حيث الفترة الزمنية، يبدو أن فقدان المتكرر أصبح الطور الأكثر حضوراً منذ بداية تسعينيات القرن العشرين حتى يومنا هذا، فالنص الأدبي الذي سنقوم بقراءته نُشر في العقدين الأخيرين. أمّا من حيث المعيار

## II

طور فقدان المتكرر كبنية سردية عامة تحمل في خلفيتها الضحية والمقاومة، إلا إن تكرار فقدان بمستوى الحدث الاجتماعي التاريخي، المتجدد باختلافه، أدى إلى تحوّل في العلاقات السردية المعبّرة عن الضحية والمقاومة، أيضاً.

لقد شهدت تسعينيات القرن العشرين تحولات أساسية في حقل العربية المؤسساتي، إذ إن الهيكل المؤسساتي الذي أدى دوراً أساسياً في الفترة السابقة لم يعد ذا صلة بالتطورات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي عصفت بالمجتمع الفلسطيني عامة، والجماعة الفلسطينية في المناطق المحتلة منذ سنة ١٩٤٨،

يمكن فحص العلاقات المركبة بين الأطوار السردية الثلاثة المعبرة عن المأساة الفلسطينية، الضحية والمقاومة والفقدان المتكرر، من عدة زوايا تحليلية، وإن كانت زاويتا التحليل البنيوية والتاريخية هما الأجدى من حيث إنهما ربما تمكّننا من الإلمام بنوعية الحركة الدلالية لهذه العلاقات وقاعدتها المادية الاجتماعية. ومن تتبّع هذه الحركة العامة بالمستوى البنيوي، نلاحظ بروز طور ما يردّ إلى الخلفية الطورين الآخرين، ويحملهما كسرديات محتملة يمكن أن تنبثق في تقاطعات تاريخية أخرى. وندعي أنه منذ أوائل تسعينيات القرن العشرين بدأ يبرز

أساسي عن ماهية الإبداع في مختلف المجالات، وعن شروط استقلاله / تبعيته للمجالات الاجتماعية والسياسية الأخرى في سياق النظام الاستعماري في فلسطين. إن العودة إلى الإبداع والتركيز على العمليات الإبداعية في الأدب، ومحاولة تحديد شروط استقلاله، بما هو مجال يعمل وفقاً لمنطق قائم بذاته، ميّزاً أغلب هذه المجموعات الفلسطينية في هذه المرحلة من تاريخ الحقل الأدبي، تحديداً، والإبداعي عامة. ومقارنة بجماعات فلسطينية أخرى، نرى أن عمليات مشابهة جرت في تلك الفترة لدى الجماعة الفلسطينية في المناطق المحتلة منذ سنة ١٩٦٧، إذ نلاحظ بداية انفصال الحقول الثقافية الإبداعية، من موسيقى وأدب وفن تشكيلي، عن الحقل السياسي التقليدي. وقد أدت هذه العمليات إلى نشوء فضاءات جديدة لممارسة عمليات الإنتاج الأدبي والإبداعي، غيرت المشهد الثقافي الفلسطيني من تابع للحقل السياسي إلى حقل اجتماعي له قاعدته الاقتصادية الخاصة، ومستقل إلى حد ما.

وفي الحقل الأدبي لدى الجماعة الفلسطينية في المناطق المحتلة منذ سنة ١٩٤٨، تحديداً، جرت، ولا تزال، تحولات مهمة ذات اتجاهين مؤسستين ودلالي. فمن جانب، نرى أن حقل العربية المؤسساتي اتسع ليتناغم مع الحقل الأدبي الفلسطيني والعربي عامة. فإذا تمكّن في السابق بعض الأدباء، أفراداً بحسب انتماءاتهم الحزبية السياسية، من النفاذ إلى الحقول الأدبية الفلسطينية الأخرى والعربية، مع التحولات في البنية المؤسساتية، فإن الأمر الآن أصبح ممكناً بالمستوى الجماعي. من الجانب الآخر، نرى أن طور المقاومة السائد في الفترة

خاصة. وسرعان ما نشأت عدة أشكال من فضاء العمل الأدبي تنسّم أغلبها بالسعي لممارسة الأدب والإبداع كحقل منفصل وغير تابع للمنطق السياسي السائد؛ فنجد، على سبيل المثال، تأسيس مجلة "مشارف" من قبل إميل حبيبي وسهام داود، والتي أصبحت، على الرغم من كونها من معالم الطور السابق، من أهم مواقع النشر الأدبي في مرحلة الانتقال هذه في اتجاه طور الفقدان المتكرر. وانتشرت عدة حلقات أدبية وإبداعية في مواقع متنوعة لم يكن أغلبها يتبع مؤسسات حزبية أو أهلية ما. هذه الحلقات كانت مبادرات من مجموعات من الأدباء والمبدعين / ات الذين كانوا يبحثون عن آفاق بديلة تمكّنهم / ن من البحث عن لغات إبداعية أخرى تحمل همومهم المستجدة، ومن هذه المجموعات نذكر: مجموعة "الفينيق"، ومجموعة "إبداع"، ومجموعة "حديث الغاليري"، وغيرها.<sup>٢٥</sup> وبرزت بين هذه الحلقات مجموعة "إبداع" التي بدأت تتشكل في سنة ١٩٩٤، واستمرت حتى نهاية التسعينيات. ومع أن نقطة البداية لهذه المجموعة كانت الفضاء الفلسطيني في الجامعات الإسرائيلية، إلا أنها تميّزت بروياً فلسطينية شاملة، ذلك بأنها امتدت إلى سائر الجماعات الفلسطينية في فلسطين. ومن أبرز المشاركين / ات في "إبداع": إبراهيم وهبة (شعر)؛ حسني الخطيب شحادة (شعر)؛ زياد خدّاش (قصة)؛ إسماعيل ناشف (قصة)؛ حبيب حنا شحادة (موسيقى)؛ روضة مرقص (شعر)؛ حسين البرغوثي (شعر)؛ حسين حمزة (نقد أدبي)؛ كفاح فني (شعر)؛ جمال القواسمي (قصة)؛ عماد جبارين (مسرح)؛ وآخرين وأخريات. وتميّزت مجموعة "إبداع" بطرح سؤال



العالم العربي. وفازت عدنية شبلي بمسابقة القطان الأدبية لدورتين متتاليتين: في الأولى عن روايتها "مساس" (٢٠٠٣)، وفي الثانية عن روايتها "كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب" (٢٠٠٤).<sup>٢٦</sup> ولقيت مدونة عدنية شبلي الأدبية صدى واسعاً في أوساط النقاد والجمهور محلياً وعربياً وعالمياً أيضاً، إذ تُرجمت هاتان الروايتان إلى العديد من اللغات الأخرى. وسنركز فيما يلي على رواية "كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب"، لأنها - كما سندعي لاحقاً - تشكل المرحلة الأنضج في نصوص عدنية شبلي من حيث بنائها الجمالي - الأدبي، كما أنها تشكل عينة للتيار الأدبي الذي يعكس بروز طور الفقدان المتكرر لدى الجماعة الفلسطينية في الأراضي المحتلة منذ سنة ١٩٤٨، تحديداً، وفي الثقافة الفلسطينية عامة.

السابقة ارتد إلى الوراء، وبرز طور الفقدان المتكرر كمنظومة بنيوية دلالية. ومما لا شك فيه أن الأحداث الاجتماعية التاريخية في تلك الفترة كثفت حدة الصراع الاستعماري بحيث تكرر الفقدان بالمستوى اليومي كما بالمستوى الدلالي، وهو ما انعكس تحولات في البنية الدلالية العامة. لقد بدأت عدنية شبلي حياتها الأدبية العننية (إن جاز هذا التعبير) في أواسط تسعينيات القرن العشرين. ومنذ ذلك الحين، قامت بنشر العديد من النصوص الأدبية، وروايتين، ومقالات في النقد الأدبي والفني. واللافت للنظر أنها مارست عملية الإنتاج الأدبي في الحقول الأدبية الثلاثة: حقل العربية المؤسستي؛ الحقل الأدبي الفلسطيني الذي جرى إعادة تشكيله مع إنشاء السلطة الوطنية الفلسطينية؛ الحقل الأدبي في

### III

استرداد العلاقة، لكن من دون فائدة تُرجى من محاولاته. فالحب لم يعد ممكناً، بل تحوّل من ذلك الفضاء المألوف والحميمي إلى موقع غريب مكروه، وإلى حدّ بعيد مقرف يثير الشعور بالنبذ. وهذا ما يعيد الشخصيات المركزية ذاتها إلى حيزها الأول، مصعوقة، إلى حدّ كبير، من تحوّل المألوف الاجتماعي إلى مأزق إنساني متكرر لكن غريب ومكروه. والبدائية تحكي، بلسان الراوية، قصة موظفة تراسل، كجزء من عملها، شخصاً ما بهدف إنجاز مهمّات العمل التي تقوم بها. بعد ذلك تتطور لدى الراوية مشاعر حب تجاه هذا الشخص المرّاسل، وتنشغل بكتابة الرسائل

تتركّب رواية "كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب" من بداية وستة مقادير وخاتمة. وتبدو البداية والخاتمة كأنهما تعرضان لنا الراوية ذاتها، بينما يعرض كل من المقادير الستة قصة قائمة بذاتها. وتتميز هذه الأجزاء الثمانية بكونها تسرد قصص استحالة بناء علاقة حبّ بين شخصين، امرأة ورجل، وكل جزء يحكي قصة عن أشخاص مختلفين وسياقات منفصل بعضها عن بعض. فمثلاً، البداية تحكي عن موظفة تراسل شخصاً مجهولاً بسبب طبيعة عملها، والمقدار الرابع يحكي قصة امرأة قررت الانفصال عن شريكها لأن "انتهى الحب"، فيقوم هذا الأخير بمحاولة

ومن خلال الرسائل.

يحكي المقدار الثاني قصة حب في علاقة زوجية نموذجية، أي تسلط الزوج على الزوجة، وموت أي نوع من المشاعر بينهما. تتوعد كتف الزوجة ويصيبها تشنج، فتزور الطبيب كي يعالجها، وتقع في غرامه. تقول الراوية: "متى حدث الحب؟ منذ البداية. إذ سألتها: هل أملك؟ كان ذلك سؤالاً قديماً لم يعد يخطر في بال أحد هي تعرفه. ولو كان قد ألمها، فهذا السؤال راح يزيل كل أثر لأي ألم سابق وقادم" (ص ٥٣). لكنّها، على الرغم من تطوّر الحديث وتشعبه بينهما، لم تستطع أن تبوح للطبيب بمشاعرها. كتبت له رسالة حب، فكان أن قال لها إن عليها ألا تشعر هكذا نحوه (ص ٦٠). ومع أنه لا ضرورة أدبية في القصة لاستحالة علاقة الحب هذه، إلا إن المقدار الثاني يعرض استحالة الحب في العلاقة الزوجية واستحالته خارجها.

المقدار الثالث يتمحور حول شخص الوحدة القاسية. هو عامل في سوبر ماركت، وظيفته الأساسية هي ترتيب البضائع على الرفوف، وذلك بعد أن فشل في إنهاء دراسته الجامعية. وهو يحلم باستمرار بنساء شتى، وتبدأ القصة بحلم عن فتاة ترتدي ملابس سوداء تهبط درج العمارة السكنية إلى جانبه، يشتري لها بوظة، يلاحظ ردفيها، يمد يده إليها فيصحو. في اليوم التالي، في طريقه إلى العمل، يشاهد من على بعد ١٥ متراً امرأة ترتدي ملابس سوداء تجلس في الحديقة العامة، يخال للوهلة الأولى أنها فتاة حلم الليلة السابقة. يحاول حوار داخلي مع ذاته، أن يتغلب على عوائقه النفسية عبر سرد جديد لحياته وتجاربه مع الجنس الآخر، وذلك بهدف المبادرة إلى الحديث مع المرأة التي ترتدي الأسود وتجلس على مقعد في الحديقة العامة، تلك الحديقة التي يمرّ

إليه وانتظار أجوبته ومحاولة استشفاف ما يكتنه لها من مشاعر. وهو لا يبادلها ذات المشاعر، بل إنه، مع تطوّر مشاعرها، يتراجع عن مراسلتها وينقطع في النهاية عن الكتابة. تقول الراوية: "لكنني لم أعترف بأنني أحبه إلاّ حينما وصلتني تلك الرسالة القصيرة، أمس، التي طلب فيها منّي إنهاء مراسلتنا؛ ألاّ أبعث له بأية رسائل بعد. أسرعت الدموع إلى عيني. وددت لو أستطيع أن أقول له: "لا" (ص ١٥). يستحيل إمكان إنشاء علاقة حب بينهما، فتبدأ الأشياء بالاقتراب من الموت (ص ١٦).

أمّا في المقدار الأول، فالقصة تدور حول ابنة عميل، تتبين هويته كفلسطيني، من واقع أن الجدّ كان من ثوار سنة ١٩٤٨، وقُتل في الحرب. فالأب، وكجزء من مهماته التي تتمحور حول العمل كوسيط بين النظام وأهل قريته، مسؤول عن بريد القرية. ومن المفروض أن يفتح الرسائل ويقراها ويسجّل في "دفتر تجسس" (ص ٢٧)، غير أن الأب كسول، فيقوم بإلقاء المهمة على ابنته عفاف، وهي من زوجته الأولى التي هربت مع عشيقها. البنت تركت المدرسة بسبب رسوبها في الصف التاسع، وهي الآن متفرغة للعمل في البريد. أغلب الرسائل متوقعة، عدا مجموعة رسائل حبّ من امرأة إيطالية لشخص ما من القرية. تحافظ عفاف على الرسائل، ثم تبدأ ببيع جمل الحبّ التي فيها لمن لا يُجِدُّن الكتابة. وينتهي المقدار الأول بنصوص الرسائل الستّ التي نلاحظ أنّها كتبت في نهاية تشرين الأول / أكتوبر وبداية تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٨٧، الأمر الذي يُؤطر النصّ بفترة محددة جداً من التاريخ الفلسطيني. وفي هذا المقدار، فشلت علاقة الأب والأم التي هربت مع عشيقها، وعفاف التي لا يمكنها أن تحب، وإنما تعيش قصة حب فاشلة تمارسها امرأة أخرى عن بُعد،

عليه أن يتزوجا. رفض، وكانت هذه الفرصة الملائمة كي تنهي علاقتهما. لم يقتنع بأن العلاقة انتهت، فأخذ يحاول الاتصال بها، وترك رسائل على باب الشقة. يتصل بها بعد منتصف الليل، يتصل ويهددها بالاغتصاب. تحولت حياتها إلى جحيم مستمر. لم تستطع أن تستمر في العيش في الشقة ذاتها. انتقلت إلى شقة أخرى. غيرت رقم الهاتف. توقفت حياتها بانتظار ما سيُقدّم عليه الحبيب السابق. المشهد الأخير في القصة:

فجأة سمعت طرقات خفيفاً على الباب. قالت مَنْ، لكن أحداً لم يرد. غير أنها تشعر بأن هناك شخصاً ما خلف الباب [...] بقيت واقفة في مكانها لبعض من الوقت، لا تقوى على الحراك. وفجأة مدت يدها إلى الباب وفتحته. لم يكن أحد هناك. كانت العتمة، وتلك الرسالة القصيرة (ص ١٠٦).

علاقة حب تنتهي، وتتحول إلى علاقة كره، إلى كابوس من الملاحقة. تتوقف الحياة حتى تُحلّ القضية، غير أن القضية لا تُحلّ؛ فقد انتهى الحب.

أمّا المقدار السادس فيعيدنا إلى العائلة، كما المقدار الأول. الشخصية المركزية في هذا المقدار هي أصغر بنت في العائلة، والتي تركت بيت العائلة وتعيش مستقلة في شقتها، لكنها بسبب مرضها لجأت إلى بيت والديها لتمكث فيه ثلاثة أيام تجري خلالها أحداث القصة. المشهد الأول يبدأ عندما تسمع محادثة هاتفية بين أبيها ومَنْ يتبين أنها شاهناز عشيقته. تُصدّم البنت، وتحاول أن تحلّل تبعات علاقة سرّية كهذه على سائر العائلة. الأم تكرهها، ولا

بها يومياً من وإلى مكان عمله. يحاور نفسه: "ما الساعة؟" لو استطاع أن يقول لها ذلك. لكنه اكتفى بترديد العبارة في نفسه، بصوت يخنقه ثقل ظهره الذي أطلّ على اختفائها، تلك المرأة بالأسود التي تركها جالسة على المقعد الخشبي خلفه" (ص ٨٧). لا يحدث شيء. مستحيل أن تنشأ علاقة حب. يبدأ المقدار الرابع بالمشهد التالي:

مشت معه حتى موقف السيارات وودعته قائلة: انتهى الحب. أدار محرّك السيارة الذي رافقه صوت هديره طوال الطريق، كخلفية لجملة قصيرة كانت تعود وتعيد نفسها ببساطة كلما انتهت: "انتهى الحب" (ص ٨١).

تشكّل القصة في مسعى الرجل لأن يستعيد علاقة الحب وتفصيلاتها التي أدت إلى "انتهى الحب"، كي يتبين من ذلك أنه هو الذي كان يحبها طوال مدة العلاقة بينهما، وأخذ يلوم نفسه على سلوكيات قام بها وجمال تفوّه بها وأبعدتها عنه. هو، كما قالت له، يحبها أكثر من اللازم (ص ٨٣). والمشكلة أنها تحبه أقل، ففيه من العيوب ما يجعله موجوداً فقط لأنه يتنفس. يستمر في حبه لها، وتغلق في وجهه محاولاته للاتصال بها. وفي هذا المقدار، أيضاً، انتهى الحب.

المقدار الخامس يحكي قصة انفصال أخرى بين حبيبين، لكن من زاوية تجربة المرأة. فهي التي بادرت إلى إنهاء العلاقة، إذ إنها لم تعد قادرة على تحمّله، وأصبحت تكرهه، وأخذت تمارس الجنس مع رجال آخرين. وهو يحاول أن يسيطر على بيتها بشتى الوسائل. فكرت في طريقة للتخلص منه، فاقترحت

الذي كان أشدّ وهناً من أن يستطيع تجفيف دموعي" (ص ١٥٤). هكذا تتحطم العائلة وعلاقات أفرادها ليرتدوا إلى ذواتهم، إلى أجسادهم الفردية، وإلى أكثر العلاقات الممكنة هشاشة وصدفة.

في الخاتمة، تعود الراوية إلى أخذ زمام الصوت، وتبدأ بالحديث عن كتابتها للمقادير المختلفة، وترددها بشأن أي ضمير تكتبها، لتنتقل منها إلى الحديث عن نفسها، فتقول:

[....] وأنه في الحقيقة هذه هي أنا.  
أنا.

والحقيقة أن الشيء الوحيد الذي بقي يبعث بي الحيرة ويشغل بالي هو الطعام (ص ١٥٧).

تستمر قصة الخاتمة بوصف الراوية لابتعادها عن العالم الخارجي وانكماشها على ذاتها. فمثلاً، عن ممارسة الجنس تقول: ".... وأثارمني الجافّ على ساقي. واو. الجنس، هذا الشيء. لا أصدق أنني كنت في أحد الأيام قادرة على ممارسته بل والتمتع بأن شخصاً ما يلمسني. كيف جرّوت؟ كيف سمحت لأحدهم بمسّي؟ لا. لا." (ص ١٦٣). تقول إن الناس يبحثون عن الحب، لكنها لا تستطيع إنشاء علاقة كهذه. أمّا هي فإنها تكره الناس، وهم يكرهونها ويبتعدون عنها. لا يقلقها كره الناس لها، فهي لم تعد تنظر إليهم إلاّ من خلال منفعتهم لها. وتقول إن كل شيء في حياتها مكتمل، وليس ينقصها سوى الحب لتكون كاملة. "ع" صديقها من الأيام السابقة مريض جداً، وهو على فراش الموت. تستغل الفرصة لتمارس الحب معه وعليه، وتبدأ بزيارته في المستشفى. إلاّ إن حضورها

تطبيق أن تراها في البيت، وهي مشغولة تماماً، لدرجة الهوس، بنظافة بيتها. الأخ غريب وليس ثمة أي معرفة حقيقية بينه وبين الأخت الصغرى، وعندما تطلب منه النقود يرفض باشمئزاز. أمّا الأخت الكبيرة، فلا تتردد في التعبير عن عدم حبها لأختها الصغيرة، بل إنها تنقل هذا الشعور لطفلتها الصغيرة. في خضم هذا كله، تعيش البنت الصغرى مع جسمها المريض، تتقياً، تحاول أن تأكل، تنام، تمارس العادة السريّة، وما إلى ذلك. عندما تخبر أختها بما سمعته من المحادثة الهاتفية بين أبيها وعشيقته، تتفاجأ بأن موضوع هذه العلاقة معروف منذ عامين. فبعد اكتشاف العلاقة، جرى الاتفاق مع الأم / الزوجة على أن تنتهي العلاقة بين الزوج والزوجة، وأن تُنقل ملكية البيت إلى الزوجة، ويعيش الأب في البيت منعاً للفضيحة الاجتماعية. العائلة كلها كانت تعرف عدا البنت الصغرى التي صُغت من جديد جرّاء كره العائلة لها وإقصائها عمّا يجري فيها. ومع شبه تحسّن في وضعها الصحي، تلجأ إلى علاقة منفعية بحتة مع سائر أفراد العائلة: النقود. تأخذ النقود من جميع أفراد العائلة وتغادر البيت. في الطريق تتوقف في حانة لتأكل، يدخل ثلاثة رجال. أحدهم وسيم، تبادله النظرات والابتسام. يدفع عنها، ويدعوها إلى الانضمام إليهم. صحافي إيطالي تقضي ليلتها معه في بيته، تصحو صباحاً، ويثير ترتيب الأثاث والكتب انطباعاً جيداً لديها. تخرج في اتجاه شقتها، لتنتهي القصة بالآتي: "زيارتي لأهلي مليئة بالمفاجآت إلى الأبد، ولن أحزر في كل مرة ماذا ينتظرني، فالיום الأول كان لطيفاً؛ إذ لم تكن السماء قد بدأت تمطر بعد. ولقد تناولنا جميعاً الإفطار معاً في الحديقة. وفجأة أفسحت الغيوم الطريق أمام ضوء الصباح

الحب المتعددة إلى حاضر وعي الراوي / ة،  
 إذ إن استحضارها مشروط باللحظة الأنية  
 من انتهاء إمكان الحب / الحياة عقب انكسار  
 الجمعي: الأب عميل، والأم هربت مع عشيقها،  
 وما إلى ذلك في سائر المقادير. والسؤال  
 الذي ينبثق من هذه المضامين هو عن الشكل  
 الجمالي - الأدبي الذي نحتته عدنية شبلي،  
 ذلك بأن هذه المضامين الأدبية لها تاريخ  
 محدد في سياق الأدب الفلسطيني في المناطق  
 المحتلة منذ سنة ١٩٤٨. فنرى الأدب الذي  
 يحمل المضامين الاجتماعية العاطفية التي  
 تفحص لحظة الانكسار للنظام الضابط  
 لعلاقات الفرد والجماعة مَيَّز، من جانب،  
 الأدب الذي ظهر منذ أواسط الخمسينيات حتى  
 نهاية ستينيات القرن العشرين، ليركن بعد ذلك  
 في الخلف عند بروز سردية المقاومة، لكنه،  
 من جانب آخر، يعود إلى واجهة الحقل الأدبي  
 منذ بداية التسعينيات من القرن نفسه.<sup>٢٧</sup> وما  
 يميِّز الفترات المتنوعة ليس المضمون بحدّ  
 ذاته، وإنما الشكل الجمالي - الأدبي الذي نحتّه  
 كل من أدباء الفترات المتعددة، وكل أديب / ة  
 على انفراد.

بعد فترة وجيزة أصبح لا يُطاق من قبله،  
 فطردها. ثم يموت "ع"، ولا تشارك في الجنازة  
 لأنها جماعية، وهي تبحث عمّا يخصها هي  
 فقط. وتعبقّب على ذلك بقولها: "كل هذا لا  
 يدل إلا على أنه ينقصني الحب. لا بدّ. لكنني  
 أروح أعيش النقيض. أصبح الإنسان الأسوأ.  
 الأشد خراقة، وعديم الإحساس. أصير أشعر  
 بكل دقيقة تمر وكأنها ضدي" (ص ١٦٦).  
 وهكذا تعود الرواية للحياة الفردية المنعزلة،  
 وتنتشي بذلك، لتكتشف نقصان الحب لاكتمال  
 حياتها. لكن هذا الحب ليس عبر علاقة، وإنما  
 اكتمال تأثيث الذات بشيء ما ينقصها.  
 إن الخريطة المضامينية لـ "كلنا بعيد بذات  
 المقدار عن الحب" تتمحور حول ثيمة أساسية  
 هي انتهاء إمكان إقامة علاقة حب، وبهذا  
 انتهاء إمكان الحياة المشتركة الاجتماعية  
 بشكل نظامها الذي نعرفه. واللافت للنظر  
 أن بنية هذه الثيمة في مجمل المقادير هي  
 بنية بأثر رجعي، أي أن الحب كان يوماً ما  
 صالحاً وقابلاً لأن يُعاش، بل حتى إنه كان  
 مرغوباً فيه وممتعا وأليفاً. تبدأ المقادير  
 بلحظة عودة مضامين من ذاكرة علاقات

#### IV

والفصل هنا هو بهدف التحليل وإبراز منطق  
 عمل هذا الشكل الأدبي الفلسطيني. إن الادعاء  
 الذي نريد فحصه من خلال هذا التحليل  
 هو بشأن كون هذا الشكل الجمالي - الأدبي  
 حالة عينية من البنية السردية العامة التي  
 اقترحنا تسميتها بالفقدان المتكرر، وهي  
 جزء من بنية السردية للمأساة الفلسطينية  
 العامة.

سنقوم باستخلاص الشكل الجمالي -  
 الأدبي عبر فحص ثلاثة مستويات من  
 تركيبته الدلالية هي: المادة اللغوية،  
 والبنية السردية الداخلية للنص، والحركة  
 العامة للعمل التي تنسج وشائج مع العالم  
 الخارج - نصي. من نافل القول أن هذه  
 المستويات لا تعمل منفصلة، وإنما تقوم  
 علائقياً كوحدة جمالية - أدبية واحدة،

إنها تختزل المجاز النظامي المرافق للنظام العام ذاته الذي تَقَصَّ مضمون انتهاء مدته وتشطّيه. بهذا استطاعت الكاتبة أن تصوغ مادة لغوية تناظر مضمون المقادير، بحيث يصبح السؤال هو: كيف يعمل مقدار المضمون والمقدار اللغوي كلبّات في بنية النص الأدبي الداخلي؟

إنّ بنية النص الأدبي في "كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب" تتركب من منظومة علائقية تحكي عملية انتقال من حالة / نظام ما إلى حالة / نظام آخر، أو تحديداً (كما ذكرنا) من نظام حب / حياة إلى نظام نقيض كره / موت. فنظام الحب / الحياة هو جمعي، بينما نظام الكره / الموت هو فردي، أي تتشظى الجماعة وتعود إلى مركباتها الأولى، أي الأفراد وذواتهم والأفق الضيق اجتماعياً، أي تلبية الرغبات والحاجات الجسدية الأولى. غير أن هذه العملية من الانتقال لا تجري من حالة قائمة إلى حالة ثانية جديدة تماماً، بل إن الحالة المنبثقة من انكسار النظام القائم هي تحوير على عودة المقموع المتكررة، وهي، أيضاً، كلاسيكية، أي أن تناولها الجمالي - الأدبي ذو تاريخ عريق. إن التحوير البنيوي في هذه الرواية هو أن العائد، في المقادير كلها، هو الحب، أو (توخيّاً للدقة) ذاكرة الحب التي تنغرس في لحظة الانكسار من جديد لتمتزج مع الكره والنبذ خالقة بنية شعورية عامة من تحوّل المألوف إلى غير المألوف، والبيتي إلى البرّي، والمفرح إلى المخيف، والمرغوب فيه إلى المقرّف، والمضيء إلى المعتم، والتوليد إلى القتل، والحياة إلى الموت.<sup>٢٩</sup>

إن حالة الحب / الحياة رُدّت إلى الذاكرة بسبب النظام الآني، وما يُشتق منه إنما هو سلوكيات قمع وخيانة، مثل الأب العميل

تبدو المادة اللغوية التي تستخدمها عدنيّة شبلي كأنها مرّت بعملية غسل أزالَتْ عنها ثقل البلاغة وتاريخها في الحقل الأدبي الفلسطيني والعربي، على حدّ سواء. فالتركيب اللغوي بسيط ومباشرة، لأنها ترسم بها الممارسات اليومية والفضاء الشعوري على مختلف شحنته، كما لو أنها تكتب مقادير لوصفة طبية أو وجبة طعام.<sup>٢٨</sup> فنقول، مثلاً، في المقدار الخامس واصفة لحظة مواجهة بين المرأة التي أنهت علاقة حب مع رجل أصبح يهددها، ليتحوّل بعد ذلك إلى كابوس لا يفارقها: "وعادت الأيام تمر بسكون مرة أخرى، إلى أن دخلت ذات يوم إلى بيتها، وضعت حقيبتها على الأريكة، ودخلت إلى الحمام. ثم رجعت إلى غرفة الجلوس، ضغطت على زرّ آلة التسجيل، وكان هنالك رسالة واحدة. أعادت سماع الرسالة مرة ثانية. كان صوته عميقاً، هادئاً، واضحاً، وربما، مبتسماً. سمعته مرة ثالثة. كان يقول بأنه سوف يغتصبها" (ص ٩٩).

تبدو المادة اللغوية مألوفة في تقنياتها وصيغها المباشرة، إلاّ إن هذه الألفة للهندسة اللغوية المألوفة التي تقوم في نطاق استخدام محدد في العادة، تنزاح هنا نتيجة الفجوة الحادة بين ثقل مضمون المأزق الإنساني الاجتماعي العميق وسهولة المادة اللغوية الرشيقة بمباشرتها. إن التوتر الناجم عن اللغة المألوفة الرشيقة، التي تعبّر عمّا هو غير مألوف وثقيل لدرجة أنه يكسر استمرارية الحياة، يبني لغة النص السردي في "كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب" كقطعة قماش ناعمة على فوهة بركان نشط. إن اللغة التي تقترحها عدنيّة شبلي كلغة انكسار حياة نظام اجتماعي فلسطيني وإنساني هي - إلى حد بعيد - لغة صفرية لا حجم لها، إذ

من كبت الغرائز الأولية، وما ينتج من ذلك من محاولات وأشكال عودة تتكرر دائماً. ويقول فرويد إن هذا النوع في الأدب يثير بنية شعور الأليف الموحش، إذ على الرغم من أننا ندرك أننا لسنا في الواقع المادي، فإن "الوضع يختلف عندما يزعم الأديب أنه يتحرك في عالم الواقع العادي. في هذه الحالة، هو يقبل كل الشروط التي تنتج مشاعر الأليف الموحش في الحياة الواقعية؛ وكل ما قد يحمل تأثير الأليف الموحش في الواقع يكون في قصته" (ص 374).<sup>٣١</sup> تتبع عدنية شبلي هذا المنطق في بناء روايتها؛ فهي تستخدم مبدأ الواقع الإمبريقي، وليس مبدأ الخيال مثلاً، لتخلق الشكل الجمالي - الأدبي، وبهذا فإنه يحمل تأثير بنية شعور الأليف الموحش وأثرها. ومن الملاحظ في تاريخ النص الأدبي الفلسطيني أن هناك درجة عالية من الالتصاق بالحدث اليومي والمباشر ثم طغيان منطقته في تشكيل البنية السردية الأدبية. إلا إن قرار عدنية استخدام قوانين الواقع في نصها هذا لا يعني التصاقها به بحسب ما نراه في الإرث الأدبي الفلسطيني، وإنما هي تقوم بعملية خداع (كما يسميها فرويد)، إذ يقول: "بعمله هذا، هو [الأديب] بمفهوم معين يخوننا عن طريق بنية معتقد غيبي قد تجاوزناه - في ظاهر الأمر -؛ هو يخدعنا بوعده بأنه سيعطينا الحقيقة الخالصة، ومن ثم ينكث بوعده. نردّ على تجديده كما نردّ على تجارب الحياة الحقيقية؛ وفي المرحلة التي نفهم خدعته يكون هذا متأخراً، وذلك أن المؤلف يكون قد حقق هدفه" (ص 374).<sup>٣٢</sup> وفي العادة، فإن المؤلف الجيد يستخدم العديد من التقنيات لتأجيل لحظة إدراك القارئ لخدعته هذه. عدنية شبلي في الشكل الجمالي - الأدبي الذي

والأب الخائن، والأم الخائنة والأم التي تقتل ابنتها مجازاً، فشل في الدراسة وفشل في الخروج من الوحدة. بهذا، فإن عودة البيتي والمألوف والحميمي تثير البنية الشعورية التي وصفها وحللها فرويد في مقالته "Das Unheimliche" التي تُرجمت إلى الإنجليزية بـ "The Uncanny"، والتي يمكن ترجمتها إلى العربية بـ "الأليف الموحش". وهذه المقالة لفرويد نُشرت في سنة ١٩١٩ على خلفية فظائع الحرب العالمية الأولى، من جهة، وفي معرض تحليل سابق للمصطلح وتطبيقه على قصة "رجل الرمل" لـ "ي.ت.أ. هوفمان"، من جهة أخرى. وسنحاول الانطلاق من الفهم الأساسي الذي طرحه فرويد في هذه المقالة، وقام باحثون آخرون بتطويره، لاستخلاص حركة الشكل الجمالي - الأدبي العام في "كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب"، وذلك كي نستخدم لغة هذه الحركة لقراءة البنية الأدبية لطور فقدان المتكرر بما هو لحظة الآن في المأساة الفلسطينية العامة.<sup>٣٣</sup>

هنالك العديد من الأسئلة التي يمكن أن تُثار في لحظة محاولتنا فحص العلاقات الممكنة بين واقع النص الأدبي وواقع الواقع المعيش. ويميّز فرويد في مقالته بين نوعين من بنية شعور الأليف الموحش، الأولى هي تلك التي تنبع من تاريخ تطور الحضارة، حيث المعتقدات الغيبية، والتفكير القادر على تحريك العالم والتأثير فيه، وعودة الأموات، وهذه كلها تقف في أساس النوع الأول، وبرأيه، فإن هذا النوع له علاقة بسؤال الواقع المادي الإمبريقي وحدوده ومنطق عمله. ويقول إن هذا النوع عندما يجري تناوله في الأدب لا يثير أي نوع من شعور الأليف الموحش. أمّا النوع الثاني، فهو ذلك المنبثق

غير أنه ليس من السهل أن ننهي،  
إنما حين لا يعود مكاناً للحب  
(ص ١٠٩).

نسال: ما هي الضرورة الجمالية - الأدبية التي تقف خلف هذا التشكيل لصفحة بداية كل مقدار؟ بداية، إن هذا الترتيب، أعلى الصفحة الأولى من اليسار وبخط حجمه أصغر كثيراً، يحدد دلاليّاً أن هذا الجزء من نص الرواية العام ليس بعنوان، ولا باقتباس أيضاً، أي ليس بتناصّر مع نصوص أخرى، وهو كذلك ليس بهامش في حاشية ما. إن موقعه النسبي لفضاء كتابة النصوص باللغة العربية فيه من القلق البصري الذي يحتمّ على القارئ / ة الذي يريد أن يتداخل مع النص، إعادة ترتيب طريقة نظره إلى هذا النصّ في بداية كل مقدار، بداية الصفحة من اليمين فارغة والنصّ معلق من اليسار، وهذا غير مألوف لقارئ العربية؛ وذلك أيضاً ينطبق على كون المتتالية النصّية أن لكل مقدار أن يضيف جملة على ما سبقه، إذ عندما يكتشف القارئ / ة أن هذا النص يراكم جملة في كل مقدار يضطر على الأغلب إلى الرجوع إلى المقدار السابق. إن هذا الترتيب لصفحة البداية هو تعبير عن ثقل حمولة جسد النصّ المتن، والتي لا يمكن للنصّ بشكله التقليدي مواجهتها، فتجري إزاحتها مادياً إلى الطرف العلوي اليساري، والذي يشير باللغة العربية إلى نهاية الجملة / المقولة، ومن حيث كونه متتالية نصية فهو يكتمل فقط في نهايته، أي موته. فهذا النصّ المعلق تموّضّع، من حيث الدلالة البصرية، في موقعي النهاية / الموت في فضاء النصّ المادي، ليضيء بذلك التناقض الأساسي (أي الحمولة الثقيلة) الذي تجري معالجته أدبياً في المتن، أي موت النصّ الأدبي. وعند فحص المضمون

تطرحه لا تخدع بهذا المعنى الفرويدي، بل إن ما تقوم به من خلال انتقاء مضمون عادي ومألوف، إلى حدّ ملامسة مادة الواقع اليومي، واللغة البسيطة بمباشرتها، بمجازيتها الصفرية أدبياً، وبنية النصّ الداخلية التي تتحرك بين ثلاث لحظات: ماضٍ مألوف، وحاضر منكسر، ومستقبل من الأليف الموحش، هو استخدام مباشر، إلى حدّ القلق، لقوانين الواقع في واقع النصّ الأدبي. في هذا، الحركة العامة للشكل الجمالي - الأدبي هي عودة (إلى) المقموع الجمعي الذي يقف تحت / وراء / خلف النظام الجمالي - الأدبي ذاته، والذي لم يعد يجدي نفعاً، أي أن الشكل الجمالي - الأدبي هنا هو آليات نفي إمكان وجوده كوسيط بين المادة الأدبية، والمضمون واللغة والبنية النصّية، ووظيفتها كمختبر (المقادير) يغرف مواده من الواقع المعيش ليفحص إمكان تشكيكه من جديد. بهذا تُعلن عدنيّة شبلي، عبر "انتهى الحب"، أن "انتهى النص". فهذا لم يعد مرآة، وإنما أصبح زجاجاً لا لون ولا شكل له. تظهر هذه الحركة الدلالية العامة لموت النصّ الأدبي في "كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب" في طريقة ترتيب أول صفحة من كل مقدار.<sup>٢٢</sup> فمن المقدار الأول تظهر جملة قبل المتن، في أعلاه إلى اليسار، وبحجم خط أصغر بكثير من حجم خطّ المتن، ثم تضاف إليها في كل مقدار تال جملة جديدة. يبدأ المقدار الأول بالجملة التالية: "كأن البداية نهاية" (ص ١٩). في أعلى صفحة البداية للمقدار السادس والأخير، تكتمل الجمل الست كالاتي:

كأن البداية نهاية،  
فما إن نبدأ وإلاّ بنهاية ما تأتي،  
فجأة، ودون أن نشعر بملمسها،  
تجتاحنا بطبيعية وبغير اكتراث،



لهذا النص المعلق، نرى أنه إعلان حتمية حضور النهاية / الموت خارج الإرادة، و / أو الرغبة، الفردية / الجماعية والتي في الأغلب ترفض النهاية، إلا في حال انتفاء مكان

الحب / الحياة. هذا ما يؤكد أن هذا النص المعلق هو مانفستو موت النص الأدبي، على الأقل، بما هو الحركة العامة للشكل الجمالي - الأدبي في "كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب".

## V

إذاً، يطرح الشكل الجمالي - الأدبي في رواية "كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب" سؤالاً أساسياً عن نهاية النص كمنظومة علائقية مستقلة بمنطقها الأدبي بموازاة واقع الواقع المعيش ومنطقه. فهذه الرواية تبحث في جمالية لحظة الانهيار، وما قد تحمله من آفاق حياة وموت تنبثق بالذات من هذا الانهيار، وما يؤول إليه الحب / الحياة من حالة انسداد تامة. في هذا الجزء التلخيصي من هذه الدراسة، سنحاول عبر هذا الشكل الجمالي - الأدبي، بما هو منظومة دلالية، قراءة طور الفقدان المتكرر، ك لحظة في بنية المأساة الفلسطينية السردية، لنصل، بعد ذلك، إلى جماعية الجماعة الفلسطينية في الأراضي التي احتلت منذ سنة ١٩٤٨، وموقعها في النظام الاستعماري عامة. في طور الضحية للمأساة الفلسطينية وأشكال سردها، نرى أن البنية السردية العامة، وتلك الأدبية خاصة، قبلت حدود النص المكتوب كفضاء عام تختبران فيه ذاتهما عبر الالتصاق المباشر بما حدث، إلى حد توثيقه كإعلان بشأن حضور الضحية الفعلي في الحاضر. لم يكن طور المقاومة يسأل عن قبول أو عدم قبول النص الأدبي المطبوع كموقع أساسي لخلق الذات المقاومة من رحم الذات الضحية، وإنما

كان ذلك المفهوم الضمني الذي لا حاجة هنالك إلى أن يُقال. فقامت البنية السردية لطور المقاومة باختبار الذات كخالقة للحدث المستقبلي، وذلك انطلاقاً من حدث الضحية وأشكال سرده. <sup>٣٤</sup> أمّا في طور الفقدان المتكرر، كما تبين معنا أعلاه في رواية عدنية شبلي، فإن النص انتهى من حيث شكليه السابقين، الضحية والمقاومة، أو على الأقل ارتدّا إلى الخلف، ولم يعد يُشكّل الموقع الاختباري للذات الجماعية لفحص ذاتها ومساءلتها ونفي خضوعها وذائقتها الحسية الأدبية كنفى مواز لنفي النظام المادي الاجتماعي العام. كيف يمكن لنا أن نفسر موت النص (الأدبي) الفلسطيني؟ ولماذا في هذا الطور من حياة المأساة الفلسطينية لدى الجماعة الفلسطينية في الأراضي التي احتلت منذ سنة ١٩٤٨؟ إن الميزة الأساسية للمأساة الفلسطينية، من حيث واقعها كما من حيث بنيتها السردية العامة، هي أن مأسويتها تنبع من نفي صفة المأسوية عن المأساة. فطور الضحية، سردياً على الأقل، يحاول تثبيت المأسوية من خلال إعلان الذات ضحية، وأمّا طور المقاومة فهو يبني حلاً للمأسوية، عن طريق استرداد الفاعل الفلسطيني لزمّ أفعاله الجماعية، وبهذا

هذان الطوران يعملان كجزء من آليات سردية تعيد ترتيب واقع المأساة كواقع قابل للعيش اليومي والجمعي، وبهذا تجري إزاحة واقع الفقدان المتكرر غير القابل للعيش اليومي والجمعي إلى خلفية جماعية هذا الجماعة، وبهذا شرطية كبتة عمودياً لاستمرار الجماعة بالعيش. إن عودة هذا المقموع، الفقدان المتكرر، في نصّ عدنيّة شبلي الروائي يقف كقوة فاعلة أساسية في عملية انهيار النص وموته، ذلك بأن هذه العودة تعني إلغاء إمكان استمرار العيش اليومي والجمعي لهذه الجماعة من الفلسطينيين. فبعودة الفقدان المتكرر، وهو الموت في السياق الفلسطيني، إعلان نهاية إمكان الحياة التي تتولد من الحب؛ فقد انتهى هذا الأخير جمالياً - أدبياً، ولذلك، فإن رواية "كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب" لعدنيّة شبلي هي، في الحقيقة، من هذا المنظور، مانفستو موت النص الفلسطيني. ■

فإن السعي في حل المأسوية هو في الحقيقة تثبيت وجودها العميق والمشكّل. أمّا طور الفقدان المتكرر فيعلن موت قدرته السردية على طرح تشكيل ما لمأسوية المأساة الفلسطينية، وبهذا فإنه يكون هذه المأسوية عوضاً عن أن يحكيها، إذ إن المأسوية هي نفي صفة المأسوية عن المأساة. وخلافاً لسائر الجماعات الفلسطينية الأخرى، فإن مأسوية المأساة الفلسطينية لدى الجماعة الفلسطينية في الأراضي المحتلة منذ سنة ١٩٤٨، تتجلى كالجهاز الأساسي في تسويغ الواقع الاستعماري الصهيوني الذي يضبط علاقة هذه الجماعة بذاتها وبسائر الجماعات الفلسطينية والنظام الاستعماري ذاته. لقد كان الفضاء الجمالي - الأدبي الموقع الأهم لمساءلة وفحص ونفي هذا الجهاز المركزي في حياة هذه الجماعة من الفلسطينيين في طورَي الضحية والمقاومة بما هو أشكال سردية أدبية سادت حتى بداية تسعينيات القرن العشرين. وكان

## المصادر

- ١ للتوسع بشأن مفهوم "الشيء الفلسطيني" وعلاقاته بالمنظومة الدلالية المولدة للمعاني في المجتمع الفلسطيني، انظر المقدمة من: إسماعيل ناشف (٢٠١٢)، "معمارية الفقدان: سؤال الثقافة الفلسطينية المعاصرة" (بيروت: دار الفارابي)، ص ٩-٣٤.
- ٢ من الممكن فهم هذه الأطوار على أنها مراحل أو فترات زمنية متتالية، أي ضحية فمقاومة ففقدان متكرر، إلا إن الفهم الثاني له هو أنها لحظات متنوعة في البنية ذاته للمأساة الفلسطينية. ونحن هنا سنستخدم المعنيين. مع ترجيحنا التحليلي للمعنى الثاني.

٣ للتوسع بشأن الحقل الأدبي وتاريخه لدى الجماعة الفلسطينية في الأراضي المحتلة منذ سنة ١٩٤٨، انظر، على سبيل المثال:

غسان كنفاني (١٩٦٦)، "أدب المقاومة في فلسطين المحتلة، ١٩٤٨-١٩٦٦"، في غسان كنفاني (١٩٩٨)، "الأعمال الكاملة"، المجلد الرابع (بيروت: مؤسسة غسان كنفاني الثقافية ودار الطليعة للطباعة والنشر)، ص ٢٥-١٩٦؛ محمود غنايم (١٩٩٥)، "المدار الصعب: رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل" (حيفا: سلسلة منشورات الكرمل، جامعة حيفا ودار الهدى)؛ نبيه القاسم (٢٠٠٣)، "الحركة الشعرية الفلسطينية في بلادنا من خلال مجلة 'الجديد' ١٩٥٣-١٩٨٥" (كفر قرع: دار الهدى للنشر)؛ سيف الدين أبو صالح (٢٠١٠)، "الحركة الأدبية العربية في إسرائيل: ظهورها وتطورها من خلال الملحق الثقافي لجريدة 'الاتحاد' بين السنوات ١٩٤٨-٢٠٠٠" (حيفا: مجمع اللغة العربية)؛

I. Taha (2002), *The Palestinian Novel: A Communication Study* (London: Routledge).

٤ بشأن مفهوم السرد عامة، يمكن مراجعة:

بول ريكور (٢٠٠٦)، "الزمان والسرد" (بيروت: دار الكتاب الجديد، ٣ أجزاء).

٥ إن النكبة كحدث تاريخي لا تزال فاعلة، من حيث إن السعي المُنَهَج للنظام لا يزال تصفية الجماعة الفلسطينية، كما أنها فاعلة بالمستوى البنيوي، إذ إن إحداثيات النظام الاستعماري في فلسطين جرى تعقيدها في النكبة، وهي لا تزال سائدة كمنظومة علاقات ضابطة للنظام في فلسطين. للاطلاع على وجهة نظر أخرى بهذا الشأن، انظر:

A. Sa'di (2002), "Catastrophe, Memory, and Identity: Al-Nakbah as a Component of Palestinian Identity", *Israeli Studies*, vol.7, no. 2, pp. 175-198.

٦ بشأن السردية البصرية الفلسطينية في مجال الفن التشكيلي، انظر:

كمال بلّاطة (٢٠٠٠)، "استحضار المكان: دراسة في الفن التشكيلي المعاصر" (دم: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم).

٧ بشأن العلاقة كون التّاريخ شكلاً من أشكال السرد عامة، انظر:

H. White (1975), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: John Hopkins University Press).

أمّا فيما يتعلق بالسياق العربي والفلسطيني وعلاقة السردين التاريخي والأدبي، فراجع:

فيصل درّاج (٢٠٠٣)، "الكتابة الروائية وتاريخ المقموعين"، "الكرمل"، العدد ٧٦-٧٧، ص ٥٣-٨٨. المصدر نفسه.

٩ للتوسع بشأن مواقع الأدب الحداثي ووظائفه الاجتماعية، انظر:

T. Eagleton (1983), *Literary Theory: An Introduction* (London: Blackwell).

١٠ بشأن هذا الموضوع، راجع:

بيار ماشيري (٢٠٠٩)، "بِمَ يفكر الأدب: تطبيقات في الفلسفة الأدبية" (بيروت: المنظمة العربية للترجمة)؛

P. Macherey (2006), *A Theory of Literary Production* (London: Routledge).

١١ هذه المداخلة تنطلق من محاولة فريدريك جيمسون النظرية في كتابه التالي، لكنها غير محصورة فيه:

F. Jameson (2006), *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (London: Routledge, second edition).

١٢ بشأن العلاقة بين الأدب والقومية والاستعمار، انظر، على سبيل المثال:

T. Eagleton, F. Jameson and E. Said (1990), *Nationalism, Colonialism, and Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press).

١٣ لقراءات متنوعة لموقع هذه الجماعة الفلسطينية في النظام الاستعماري، ووظيفة الفضاء الثقافي في تشكيلها، انظر:

ناشف، مصدر سبق ذكره، ص ١٠٩-١٣٩؛ عزمي بشارة (١٩٩٥)، "العربي الإسرائيلي: قراءة في الخطاب السياسي المبتور"، مجلة الدراسات الفلسطينية، العدد ٢٤ (خريف ١٩٩٥)، ص ٢٦-٥٤:

N. Rouhana (1997), *Palestinian Citizens in Ethnic Jewish State: Identities in Conflict* (New Haven: Yale University Press); E. Zureik (1979), *The Palestinians in Israel: A Study in Internal Colonialism* (London: Routledge).

١٤ يقول محمد خليل، في بحثه عن جيل الرواد في القصة الفلسطينية، إن إميل حبيبي نشر أول قصة قصيرة في سنة ١٩٤٩، ومضمونها يعالج نكبة ١٩٤٨، الأمر الذي يدل على الموقع المميز للأدب كحيز عام في الثقافة الفلسطينية عامة. وعلى أنه مع نكبة ١٩٤٨ أصبح الأدب من المجالات القليلة التي من الممكن ممارسة الهوية الجمعية فيه برقابة أقل. انظر: محمد خليل (٢٠٠٩)، "القصة الفلسطينية المحلية: جيل الرواد" (باقة الغربية: مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها)، ص ٩١-٩٢.

١٥ إن الأبحاث التي تتطرق إلى تاريخ اللغة العربية في النظام الاستعماري لا تتناول هذه الجوانب، وإنما تبحث في كون العربية "ضحية" النظام، وتحصي ما جرت ممارسته عليها من قمع واضطهاد لتعرفها. انظر، على سبيل المثال: محمد أمارة (٢٠١٠)، "اللغة العربية في إسرائيل: سياقات وتحديات" (الناصر: دراسات المركز العربي للحقوق والسياسات ودار الهدى ودار الفكر - عمان).

١٦ بشأن كون العلامة اللغوية حلبة صراع اجتماعية تاريخية، انظر:

V. N. Volosinov (1973). *Marxism and the Philosophy of Language* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).

١٧ إن الموقف الذي طرحه غسان كنفاني عن الحقل الأدبي في الأراضي المحتلة منذ سنة ١٩٤٨، والذي أطر - إلى حد بعيد - ما جاء بعده، لم يتناول عمق التفاعل بين المستعمر والمستعمّر، والتداخل والتناقض والمزج بينهما لغوياً وأدبياً. لقد اكتفى كنفاني بالتطرق إلى خطاب أدبي من نوع محدد، وأخذ من حيث مضمونه المباشر. انظر: كنفاني، مصدر سبق ذكره.

وبالنسبة إلى تحليل فيصل دراج النقدي بشأن مشروع كنفاني وعلاقته بالبنية الأيديولوجية الصهيونية، انظر: فيصل دراج (٢٠٠٤)، "ذاكرة المغلوبين: الهزيمة والصهيونية في الخطاب الثقافي الفلسطيني" (بيروت: المركز الثقافي العربي)، ص ٥١ - ٦٩.

١٨ إن هذه الإمكانيات الثلاثة هي عبارة عن نماذج / محطات على امتداد المحور الأفقي للحقل الأدبي الفلسطيني في الأراضي الفلسطينية المحتلة منذ سنة ١٩٤٨. ومن هنا، فإن هذه النماذج في الواقع هي في حالة تركيبية، وإن يكن ذلك عن طريق غياب و / أو تغييب نموذج / محطة أو أكثر في نص أدبي عيني. فليس ثمة نص أدبي كُتب باللغة العربية في هذا الحقل لا يتناول اللغة العبرية، وإن كان هذا التناول مَوْضَعَهَا كنعقوض، والشيء ذاته ينطبق على العبرنة والعبرية. إن العلاقات المركبة بين لغة المستعمرين / ات الأدبية والأنظمة الاستعمارية جرى تناولها من وجهات نظر متنوعة؛ فعلى سبيل المثال، نادي نغوجي واينغو (Ngugi Wa Thiongo) بالعودة إلى اللغة الأم، بينما رأى كاتب ياسين أن الفرنسية غنيمة حرب. أما بحسب بعض تجارب شبه القارة الهندية، فإن على المستعمر / ة تغيير اللغة البيضاء بحيث تصبح فضاءً ثالثاً جديداً لتحرير المستعمر / ة عن طريق غرسه من جديد في الجسد اللغوي الأدبي الأبيض من جديد. ولم يجر في السياق الفلسطيني، عدا تجربة أنطون شمّاس، فحص هذا الموضوع إلا من كون اللغة. كما أصحابها. ضحية، ومؤخراً هنالك العديد من الفاعليات التي تنادي بـ "تطهير" العربية من العبرية. انظر، على سبيل المثال: بيل أشكروفت وآخرون (٢٠٠٥)، "الإمبراطورية تردّ بالكتابة: آداب ما بعد الاستعمار، النظرية والتطبيق" (عمّان: دار أزمنة).

W. N. Thiongo (1981), *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature* (Nairobi: East African Educational Publishers).

١٩ توفيق فياض (١٩٦٣)، "المشوّهون" (حيفا: مطبعة الاتحاد)؛ عطا الله منصور (١٩٦٦)، "بضوء جديد" (تل أبيب: قارني للنشر)، (بالعبرية).

٢٠ يجري عادة التطرق إلى النصوص الأدبية وتحليلها الأدبي من دون فحص البنية التحتية الاقتصادية الاجتماعية لهذا الحقل. انظر، على سبيل المثال: غنايم، مصدر سبق ذكره.

٢١ إن أغلبية الأدبيات التي تعالج هذا الموضوع، الرقابة وأجهزتها الأيديولوجية، تنطلق من وجهة نظر إصلاحية، أي ترى في الأجهزة الاستعمارية الموجهة إلى السيطرة وإلى إدارة الجماعة الفلسطينية في الأراضي المحتلة منذ سنة ١٩٤٨، واقعاً معطى، حتى إنها تضيف عليه نوعاً من الشرعية. للاطلاع على أطر تحليلية نقدية مغايرة، انظر: إسماعيل ناشف (٢٠١٢)، "حل التواطؤ، أفق الخروج"، "جدل"، العدد ١٢، ص ١٠-١١، <http://mada-research.org/blog/2012/02/20/1048/> وأيضاً:

A. Sa'di (2003), "The Incorporation of the Palestinian Minority by the Israeli state: Nature, Transformation, and the Constraints of Collaboration", *Social Text*, vol. 21, no. 2, pp. 75-94.

٢٢ بشأن هذه القضية، راجع: أنطون شمّاس (١٩٨٦)، "عربسك" (تل أبيب: عام عوفيد)، (بالعبرية)؛

H. Hever (1987), *Hebrew in an Israeli Arab Hand: Six Miniatures on Anton Shammas's "Arabesques"*, *Cultural Critique*, vol. 7, pp. 47-76.

٢٣ فيما يتعلق بحركة الترجمة بين العربية والعبرية في السياق الذي ندرسه هنا، انظر: محمود كيّال (٢٠٠٦)، "ترجمة في ظل المواجهة: معايير ترجمة الأدب العبري الحديث إلى اللغة العربية، ١٩٤٨-١٩٩٠" (القدس: ماغنس)، (بالعبرية).

- ٢٤ عدنية شبلي (٢٠٠٤)، "كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب" (بيروت: مؤسسة القطان ودار الآداب).
- ٢٥ المعلومات عن حلقة "إبداع" هي من مشاركة كاتب هذا المقال مباشرة في فاعلياتها؛ و"الفينيق" هي من محادثة شخصية مع راجي بطحيش، بينما "حديث الجايري" هي من محادثة شخصية مع رياض مصاروة.
- ٢٦ عدنية شبلي (٢٠٠٣)، "ساس" (بيروت: مؤسسة القطان ودار الآداب).
- ٢٧ على سبيل المثال: رواية "المشوهون" لتوفيق فياض، مصدر سبق ذكره.
- ٢٨ للمقاربة النظرية بشأن هذا المستوى اللغوي، انظر:  
 رولان بارت (٢٠٠٢)، "الكتابة في درجة الصفر" (حلب: مركز الإنماء الحضاري).  
 وللمقارنة مع تجربة كتابة أدبية تستخدم مستوى لغوياً مشابهاً، انظر:  
 إبراهيم صنع الله (١٩٦٦)، "تلك الرائحة" (القاهرة: د.ن.).
- ٢٩ نعتمد هنا على مفهوم "بنية الشعور" كما طوره ريموند ويليامز. انظر:  
 R. Williams (1977), *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press),  
 pp. 128-135.
- ٣٠ لقد شهد مفهوم *The Uncanny* العديد من التحليلات والتطبيقات على شتى الأنواع الأدبية والفنية، فضلاً عن استخدامه في التحليل النفسي والثقافي الاجتماعي عامة. ولم أجد ترجمة عربية تفي المصطلح حق معانيه. وقد اقترح الزميل عبد الرحيم الشيخ "المكان المفارق"، أما الزميل عمر برادة فأشار إلى أن البعض يستخدم "الأليف الموحش"، وهذا برأيي أقرب ما يفي المصطلح حقه. وللاطلاع على المقالة بترجمتها الإنجليزية، راجع:  
 S. Freud (1985), "The Uncanny", In S. Freud, *Art and Literature* (London: Penguin).  
 ولفحص تاريخ تطور هذا المفهوم، عامة، انظر:  
 N. Royle (2003), *The Uncanny* (Manchester: Manchester University Press).  
 أما بالنسبة إلى تاريخ تطبيقه في النقد الأدبي، فراجع:  
 D. Ellison (2001), *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature: From the Sublime to the Uncanny* (Cambridge: Cambridge University Press), pp 52-86;  
 E. Wright (1998), *Psychoanalytic Criticism: A Reappraisal* (Cambridge: Polity),  
 pp. 120-140.
- ٣١ Freud, op. cit.
- ٣٢ المصدر نفسه.
- ٣٣ بشأن أهمية العنوان في الأدب عامة، والفلسطيني خاصة، راجع:  
 I. Taha (2009), *Semiotics of Literary Titling: Three Categories of Reference*, Applied Semiotics\Semiotique Appliquee, vol. 9, no. 22, pp. 43-62.
- ٣٤ لفحص تفصيلي للبنية السردية للمقاومة، انظر:  
 E. Nashif (2008), *Palestinian Political Prisoners: Identity and Community* (London: Routledge).