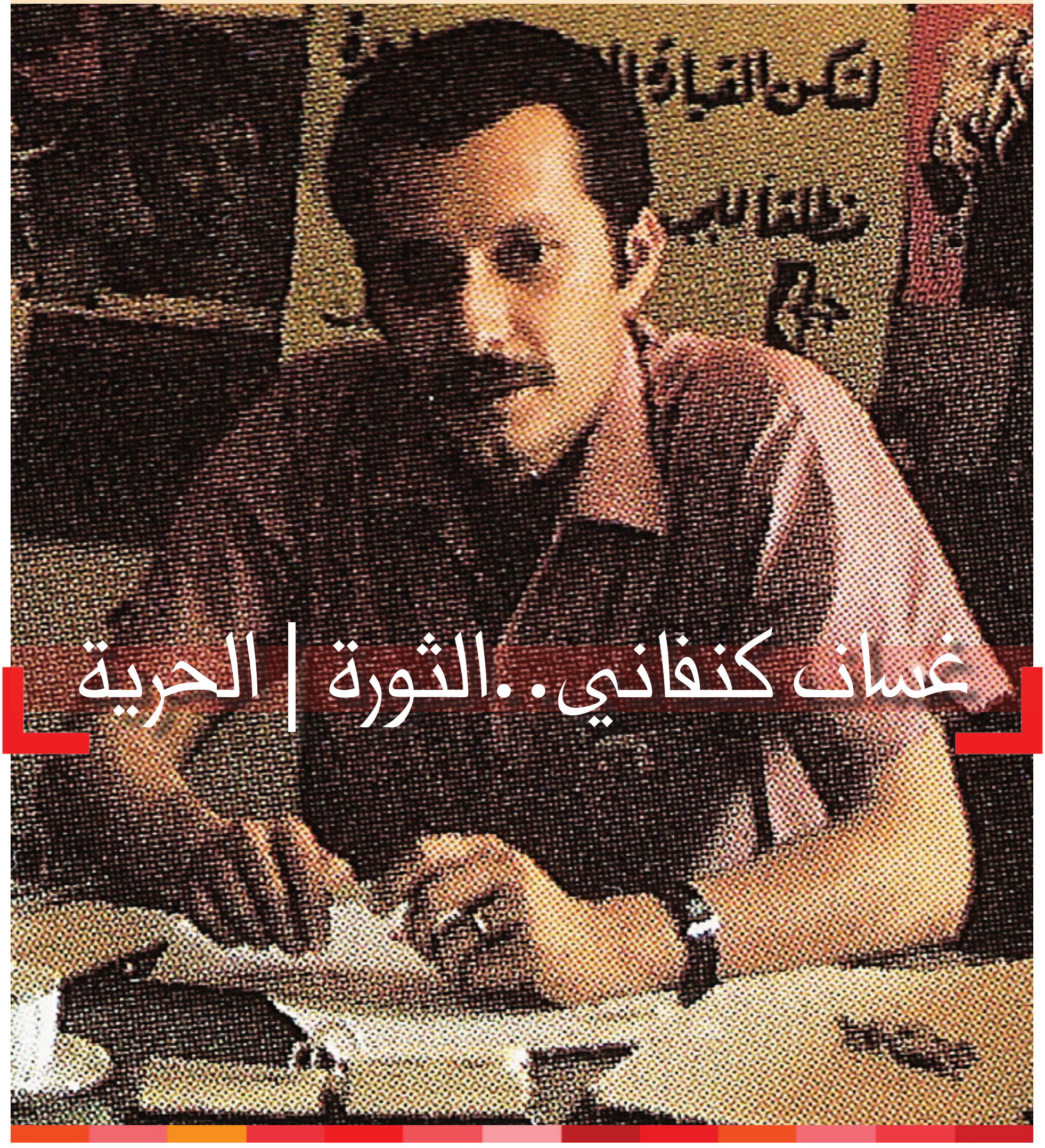
الملحق

ثقافية . فنية . فلسطينية تحرير وإخراج فني: سليم البيك الملحق «غسان كنفاني» تموز - يوليو / ٢٠١١



غسان كنفاني.. الثورة | الحرية

الافتتاحية

ذكرى الثورة والحرية

هنالك شيء ما في هذا الرجل، قدرة غريبة في ذكراه على التجدد، سنوياً، لـ ٣٩ عاماً. غسان الذي نعرف، هو ذاته من لم يعش أكثر من ٣٦ عاماً، غسّان الذي نعرف لم يمارس الكتابة لأكثر من ١٦ عاماً، غسّان الذي لا تكفّ كتاباته عن استحضار كتابات عنها وحولها وفيها ولها ومنها.. كتب أهم ما كتب في سنينه الـ ٨ الأخيرة. غسّان الروائي والقاص والمسرحي والناقد والصحافي والمحرّر والمثقّف والرسّام والديزاينر والحزبي والسياسي والعاشق والمناضل والشهيد، كان كل هذا في سنين قليلة، وكان كلّه بامتياز. غسّان الذي مارس الكتابة لما يقارب الـ ١٦ عاماً، لو أنه مارسها لـ ٤٠ سنة أخرى، بتراكمات الوعي والثقافة والمعرفة والتجربة، أين أمكن له أن يصل؟

كلّما أعدت التفكير في ذلك، عرفت تماماً أحد أهم وأذكى وأنجح القرارات التي اتّخذتها إسرائيل منذ تأسيسها: اغتيال هذا الرجل.

في هذا الملحق، لا نحاول سوى تقديم قراءة حديثة، في زمن الثورات والحرية، لمعنى الثورة ومعنى الحرية عند غسان، وفي أدبه. جميع مواد هذا الملحق خصّصت له؛ للملحق، لغسان، لمفهوم الثورة، لمفهوم الحرية في الأدب، السياسة، المجتمع، الفكر.. كتب غسان فيها جميعها، أسّس ثورته الخاصة في كل ذلك، وأسّس لثورات جمعيّة ستتذكره كلّما حلّت: هو المثقف الثوري الماركسي والقيادي في حزب يساري والأديب الحداثي التجريبي والناقد الساخر اللاذع، المؤسس لثورات هنا وهناك.

كيف لا نذكره، مجدّداً، وتحديداً، في زمن الثوة والحرية؟

صفحة كنفاني في حرية:
http://www.horria.org/gassan.htm

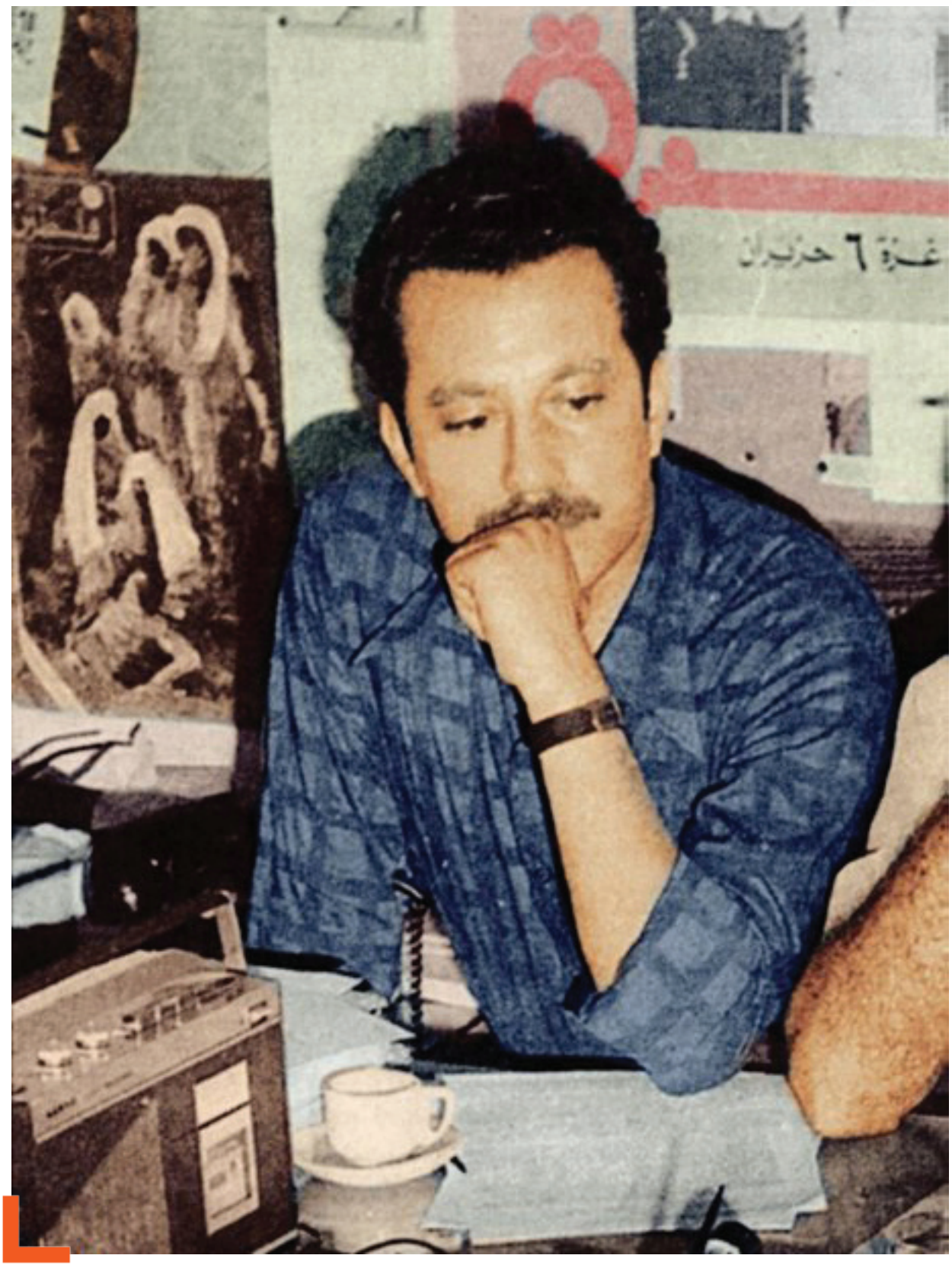
جدل في زمن (لا شيء)

مروان عبد العال

الكلمة لا يثقبها الرصاص، كما الذاكرة لا يقتلها النسيان، أستميح الذكرى الحية بعض من خيال متاح، في اقتراف جدل مع غائب في زمن يقتفي خطى السنوات ويستعيد الجلسة الصباحية مع كاتب اشتعل رأسه بالشيب وقد ناهز من العمر الخامسة والسبعون. لا يمكن وصف المشهد الأخير صباح يوم اغتيال غسان كنفاني كدقة ما وصفته العزيزة السيدة آني كنفاني بقولها: (يوم السبت ٨ تموز ١٩٧٢جلسنا أطول من المعتاد نحتسي فنجان قهوة على شرفة بيتنا في الحازمية. تحدث غسان كعادته في أمور كثيرة، واستمعنا كعادتنا باهتمام لحديث ذكريات عن طفولته في فلسطين مع أخته فايزة، وقبل أن يغادرنا في الساعة الحادية عشرة إلى مكتبه أصلح القطار الكهربائي اللعبة المفضلة لابننا فايز، وكان على لميس ابنة أخته أن ترافقه لزيارة أقارب لنا في وسط بيروت.)

يدور الحديث على طيف شبح الثورات الذي يجول في تضاريس الخارطة العربية، سيقرع الكلام حتما على جدران الخزان الذي لم تمل الأيدي من قرعه يوما. نتداول في حالة جدل مفترض ومباح عنٍ زحف مسيرات إلى الحدود، لا لتستعيد وطناً بل لتدنو منه ولو لساعات، وتولد معها تلك الروح الشعبية المقاتلة، في اختراق جميل، لبطل جماعي شاء أن يجس نبض الوطن، من لحم ودم يشبه نثرات الحديد حين تجذبها قطب الوطن المغناطيسي، يداعب بمس عفوي لمسامه العطشى.

بين جدل السياسي باعتباره سيد الكلمة التي لم يقلها، وجدل المثقف باعتباره سيد الكلمة التي قالها. غسان مثقف الثورة يرفض التلفيق والمداهنة والانتقاء، الناقد النزيه بلا مواربة، لذلك هو جدل التغيير ولا يقصد اعتلاء صهوة العدم، أو يتراجعٍ عائداً القهقرى إلى الأمام، معه تتقدم عائداً في طيّات زمن " لاشيء " وقد طواه القدر في قصة قصيرة، كان غسان سيد الكلمة التي قالها عام ١٩٦٢ في بيروت وهي بعنوان " لا شيء ". القصة التيٍ تبدأ بالعبارة التالية: " نقلت الأنباء أن جندياً على الحدود صبّ فجأة رصاص رشاشه على الأرض المحتلة فاقتيد إلى مستشفى الأمراض العصبية! " جندي من حرس الحدود لم يعد يحتمل السكوت، فاخترق جدار الصمت على طريقته. كأنه يستلها من ذاكرة مؤرقة ومغلقة ليكتبها من أجل ذكريات آتية.



قيل أن دمنا قابل للاستعارة، حينما نحتاجه لافتعال النصر نعلقه على صدور الجنرالات، دم صالح للوضوء والتسبيح بحمد الجماهير. ثم ندوسه كلّما تجاوز خط الطاعة لأولي الأمر. كيف لدمنا أن يكون النهر الذي يستحم بالبحيرة؟ قتلني ذاك الدم الناطق. كم كان بليغاً وهو يفرش سجادته فوق شوارع المدن وفي أزقة المخيمات.

لمَ الاندهاش يا صديقي؟ من قدرة شعب ما برح يرقص في عرس الدم. حتى لو ملّ القاتل من القتل وثملت شرايينه ـ هو ما زال يضحي لم يمل ولم يتعب. يوم تحوّلت الإذاعات إلى صراخ مقيت والشعارات الزبدية تحتشد على صفحة الفضائيات، تعلمنا دروس الثورة وتفتي بفقه الحرية وبثرثرة إنشائية قاتلة. هذا الدم المضيء ليس محل اختبار، لا في هويته أو تركيبته الجينية الوطنية، أو خميرته القابلة لكلّ أشكال الحب، يشعّ فيهزم عتمة الحبر الصّامت.

هذا الموت الذي يسترسل في عروق المخيّم بلغة أخرى ولأزمنة عربية تتفتح بمواسم. هل الحرية مجرد تساؤل ثقافي؟ أم بحث أكاديمي؟ هل يجوز أن تتحوّل غزارة الدم وعدد الشهداء وأرقام الجرحى إلى قيمة ثقافية؟ بورصة الدم قد لا تعكس بالضرورة بورصة الحق. بقدر ما يحضر الدم في معادلة رياضية، تخرجنا من الأيقونات الصفرية ونعرف معنى النكبة؟ وفق قسطنطين زريق، الإجابة على سؤال: كيف نستحق الحق؟

كانت تلك هي المرّة الأولى التي سمع فيها هذا الاصطلاح:

" انهيار عصبي "! وسأل الممرض فيما كان يقتاده على الخارج:

- ماذا يعني انهيار عصبي؟

أجاب الممرض بجفاء:

- يعني ؟ أنك لست على ما يرام! " هكذا كتبت في قصة: لا شيء.

لم أعد أعرف من هو الذي بقي على ما يرام ؟ حين تخيره " أن لم يكن جزءاً من المحدلة أن يرضى بأن يكون جزء من الطريق"، تضع الإنسان في قالب صب على ما يرام، منضبطاً للمعايير المتبعة ليكون على ما يرام. غير ذلك ليس على ما يرام، فهمت؟ أن تكون سلعة وطنية فأنت على ما يرام ، وإن أصبت بداء الوعي المبكر للحرية فأنت لست على ما يرام. ألم تذكرني " أن الوطن هو أنا وأنت ".

أريده وعياً للحرية حتى الحياة لأن الإنسان في نهاية الأمر قضية. يزهر فوقها البابونج ويتنحى الخوف. عندما ترتدي الحرية لغزاً ميتافيزيقياً، تتعرّى الديمقراطية بكل ما في الدكتاتورية من معنى. يقيني أنك على بوابة تفضي إلى بيت قروي يتدثر بالأعشاب البرية، ويلهث عشقاً وراء مخاض الحرية الخاطفة. يمضغ ذاكرته الموجعة ويؤدي صلاتها الأخيرة الدافئة بين الطين وجباه السماء. أنت تلبس ثوبك العسجدي متباهياً بلونك دمك المبهر وكاحتفال شعبي في برية، توزع صداك على المدى. تشبه الوطن تماماً، قال والدي" الوطن قتّال يا بني" لذا أصرّ إنه لا يليق بك إلا اسمك.

في صباح بطعم أيار، أطلقت جموع تعلن رجوعها، تصهل كالخيول الجامحة في لحظة تحرر مؤقت من لجامها القسريّ، تتسرّب على أشرطة الحدود الشائكة. تكتشفها للمرة الأولى وترى الوطن من بوابة مغلقة، ترجم عدوها وتعود. يشعر بالحسرة والندم، وهو يقرأ قول " خوسيه مارتي" : الجبان من يخوض حرباً يمكن تفاديها، والشجاع من لا يخوض حرباً، لا يمكن تفاديها.

عرفت المكان متسللاً ومقاتلاً، وليس متسولاً شاتماً. لقد تعلّمنا في مدارس الفكر أنّ الشتائم لا تحل العقد الثورية. تماماً كما أن الشتائم الأدبية والقصائد الثورية، لا تكون ثورية بمقدار سفالتها وشدة عباراتها اللاذعة وليس بالضرورة أن ينطبق عليها تعريف أدب المقاومة. إن توبيخاً لطفل مذنب يعتبر مقدمه لضربه. هل نحن بعد أكثر من ستين سنة مازلنا في مرحلة توبيخ العدو!؟

قالها " سيف " بطل رواية " زهرة الطين ": صرت أشعر بالعجز لأني أذهب لأرى بلدي من خلف الشريط، كسائح يجول على ذكريات متناثرة هناك، من بطولة وفخر ومجد، وفي القلب حسرة من مرارة وشوق.

قالوا أنه مجنون لأنه فعلها، لكنه يعتبر أن المجنون من لا يفعلها. " لقد سألك أسئلة خاصة.. وهم يعرفون المرض من الأجوبة...

ولكنه لم يسألني كثيراً، سألني مرتين أو ثلاث مرات ثم انكب على دفتره يكتب.. قال لي: ماذا شعرت قبل أن تطلق الرصاص؟ فقلت له لم أشعر بأيّ شيء.. ثم قال: ماذا شعرت بعد أن أطلقت الرصاص؟ فقلت له: لم أشعر بأيّ شيء.

إلى أين تمضي أيها الأحمق؟ هكذا طرحت السؤال على نفسي، هل لأني أشعر بكل شيء قبل الذهاب إلى الحدود وبعده؟ أنا ابن زمن توقف فجأة، قبل أن أحشر في قنينة. ربما ضجرت من دائرة العزلة، مثل الجندي ذاك الشقي الذي يشبهني. لم يختلف الزمن أو يتغير بعد، وجهه الجنائزي يصير أقبح عبوساً وأكثر بغضاً وقرفاً، ولا تعرف أوجه الشبه بين الاستبداد الوطني والاستبداد الأجنبي أو قل القمع الثوري والقمع الرجعي قالها زعيم صهيوني لفلسطيني عام ١٩٤٨. " تنعمون بديمقراطيتنا، لو كنتم في دولة عربية، لما استطعتم التنفس! " ورد عليه بالقول: خذوا ديمقراطيتكم وأعطونا بلدنا".

في عالم يسوده منطق " الاجتثاث " حسب المرجع العربي و" الترانسفير" حسب المصطلح المعولم ، ترانسفير متدرج غير مباشر يمارس مجزرة اجتماعية، بسلاح الخنق الاجتماعي، ثقافة الكراهية والتمييز والتعاطي مع حقوق إنسان كسلعة ولا تصلح للتطبيق على اللاجئ حين يقال: ليس لك عندنا حقوق، حفاظاً علي وطنيتك وإن أردت إن تبقى صالحاً للاستخدام السياسي، يجوز لك حق الحرية لكن ليس هنا، حريتنا محاصصة قابلة للتجزئة وفق فسيفساء الطوائف ووفق حصص معدة سلفاً. حتى حق الحياة توزّع بالتساوي على الجميع، في مكان من فوضى تشبه حالة الجندي في مستشفى الإمراض العقلية. الحق في الجنون، أن يكون للمرء كامل الحقوق، حتى الحق في الحماقة.

لست ميتاً لكني في تابوت، وكي لا يغلق عليّ قررت أن أغادر. وحتى لا أدفن حياً قررت أن أموت. من لا يريد الموت ليبقى في بيته! قالها وهو يرفع العلم الفلسطيني فوق أسلاك الشريط، ويختلط الدم مع الحديد وعدسة التصوير في شكل خبر عاجل لصورة ثنائية مكررة للعجز من

غسان مثقف الثورة يرفض التلفيق والمداهنة والانتقاء، الناقد النزيه بلا مواربة، لذلك هو جدل التغيير ولا يقصد اعتلاء صهوة العدم، أو يتراجع عائداً القهقرى إلى الأمام

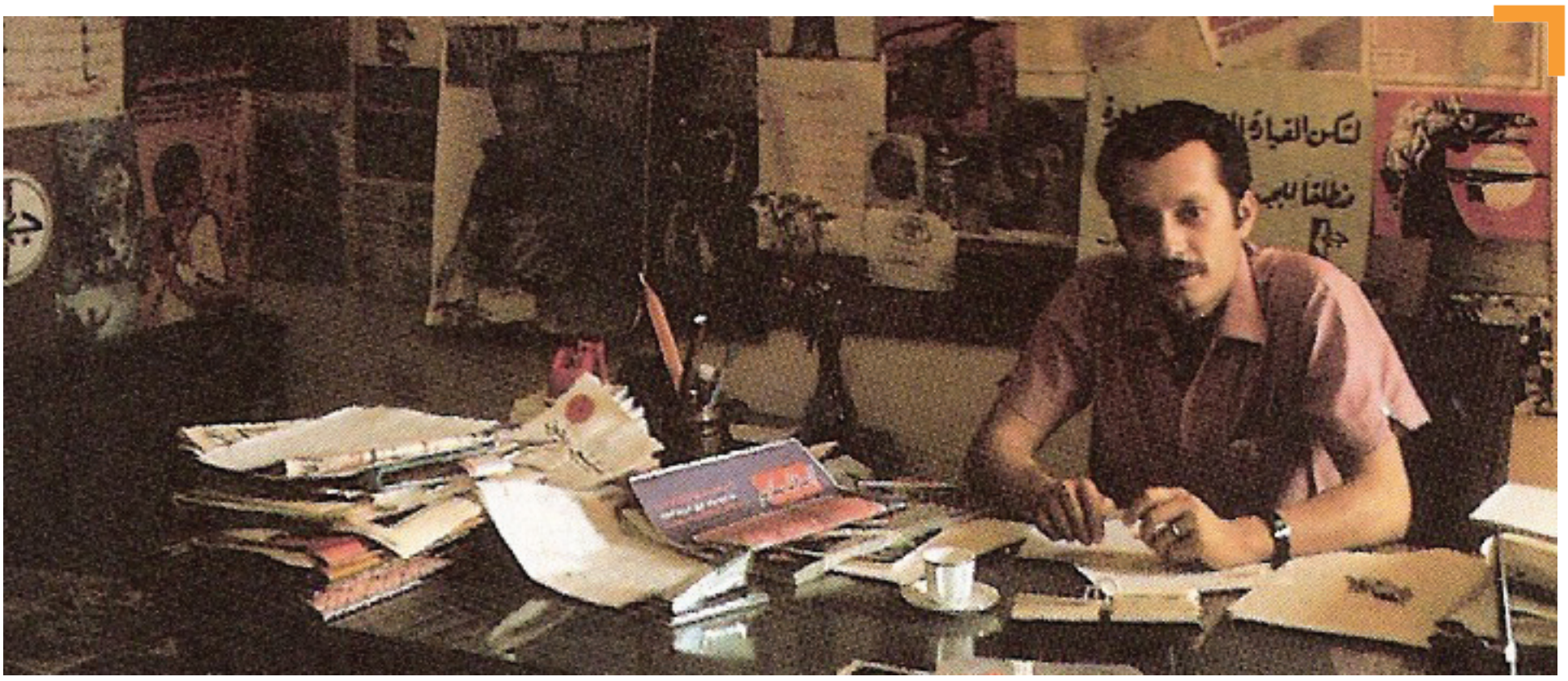
هذا الموت الذي يسترسل في عروق المخيّم بلغة أخرى ولأزمنة عربية تتفتح بمواسم. هل الحرية مجرد تساؤل ثقافي؟ أم بحث أكاديمي؟ هل يجوز أن تتحوّل غزارة الدم وعدد الشهداء وأرقام الجرحى إلى قيمة ثقافية؟

جهة والكبرياء من جهة أخرى.
صرخ الجندي في قصة لا شيء قائلاً: إنهم مجانين.
مشى قليلاً، ثم وقف وهزّ إصبعه بوجه الممرض مرة أخرى.
- الأطباء مجانين.. ثم إن هذه الحالة ليست حالة طبية، إنها حالة عسكرية.
من هم الأطباء الذي قصدهم؟ هل هم النظام الرسمي وملحقاته؟ لقد وصف الجندي بالجنون. لكنه تكبل بالعجز وتوهم أن سلامة النظام يكون في حماية حدود العدو. لطالما هناك حدود خرساء هناك سلطان فاسد وميادين حرية وهناك مخيمات. لكنك عدت إليه ثانية. لم تتحرّر لقمة عيشي بعد، وجسدي ما زال مكبلاً وكل شيء عاد لحالته بعد أن انتهت المدة الإذاعية الصالحة لاستهلاك الحدث.
عقدة الذنب الوحيدة التي شعر بها الجندي أن مشط الرصاص قد انتهى " أوه كلا! لقد أصيب بخيبة أمل كبيرة حينما قلت له لا شيء! وكان يريد أن يكتب وكنت أريد أن أساعده حقاً فقلت له.
- ماذا قلت؟
- قلت له أنني بعد أن أطلقت الرصاص

عرفت المكان متسللاً ومقاتلاً، وليس متسولاً شاتماً. لقد تعلّمنا في مدارس الفكر أنّ الشتائم لا تحل العقد الثورية. تماماً كما أن الشتائم الأدبية والقصائد الثورية، لا تكون ثورية بمقدار سفالتها وشدة عباراتها اللاذعة وليس بالضرورة أن ينطبق عليها تعريف أدب المقاومة

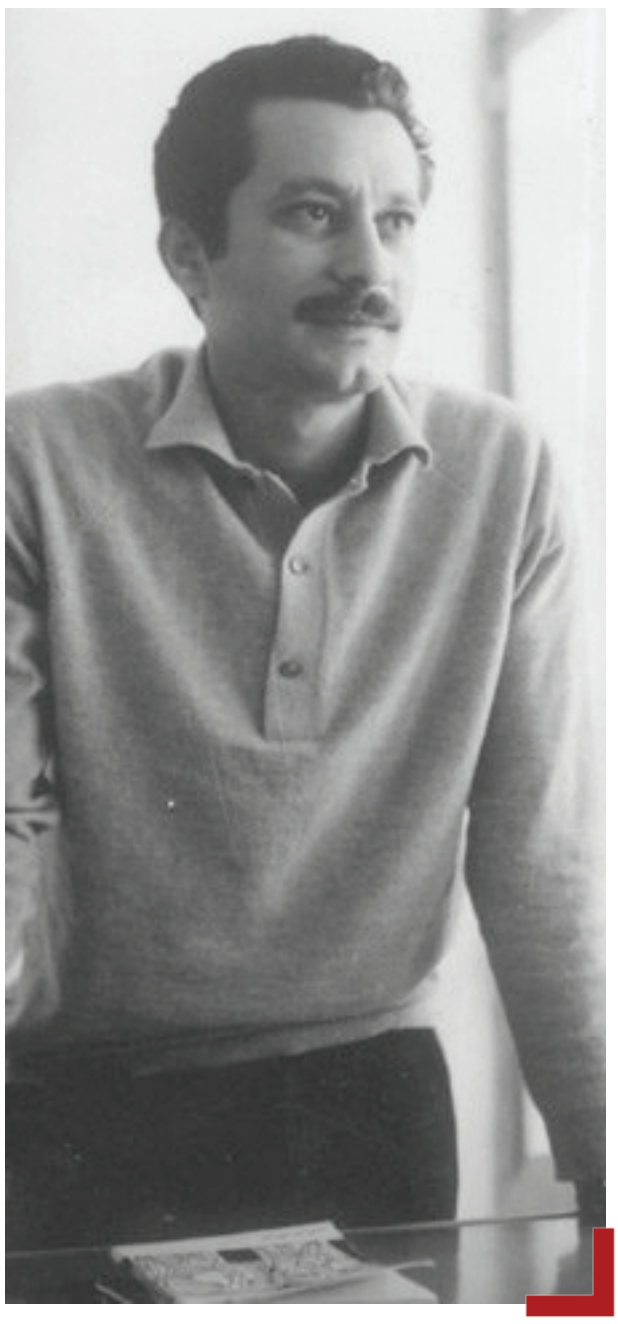
شعرت بشيء واحد فقط، هو أن مشط الفشك سريع الانتهاء.
- أشعرت بذلك حقاً؟ ". صدقت نبوءتك يا غسان، فالمسيرة المعلبة والمبرمجة وفق خط سير وحسب مواعيد مسبقة هي مشط فشك آخر سريع الانتهاء. وقد تكرر الحادث على أكثر من حدود عربية، ربما بعدها ما عاد الجندي يستلم مع البندقية حتى مشط الرصاص.

في نكسة امتزجت بالنكبة وعلى عجل قرروا إلقاء تحية الوداع على الخيمة الأخيرة، مرّت " إيناس" على الرفاق مساءاً لتكون في الصباح على شفاه الوطن، تعلمت طفلة في رياض غسان كنفاني، كبرت وتقرأ كتبك، رضعت عنب الخليل، وهي تسكن مخيم اليرموك. تريد أن تدع كل ما لا تريد، كي يكون لها الوطن الذي تريد.
تدق ساعة " الحذر " تستشعر بعبق الحرية التي تريد، تتوجس من مملكة خوف، يتربص خلف الحاجز ليحملها إلى منفى جديد وإلى الوطن الذي لا تريد. عندما تكون الحرية متاحة خارج الحدود، وممنوعة داخلها، قد يقتلها الضجر قبل أن تعلن إرجاء الثورة إلى زمن قادم! هكذا من وتدٍ الخيمة تبدأ الحرية، تؤخذ في ميادين العواصم أولاً.
ما زالت في ساعة الحذر المشوب بالحلم، تمنيت لو كان لدمها مخالب.. ستغرسها في الأقنعة الخادعة، في زيف الوجوه، وتفضح الابتسامات البلاستيكية المسبقة الصنع. إنه وضوء الدم لاستعادة طهارة الصورة، لكن من شوّهها ليس خلف الحدود بل هنا.
مثلما اعترف الجندي الشقي في قصة " لا شيء " أنه أطلق الرصاص، ولم يشعر بشيء. فكان أن أودع مستشفى الأمراض العقلية. مجرد إنسان



غسّان يدقُّ جدران الخزّان

مشاركة خاصة للكاتب فاروق وادي في إجابة عن سؤالينا عن المذاق الخاص لإحياء ذكرى غسان هذه السنة، بعد أكثر من ٦ أشهر متواصلة من الثورات العربية، وعمّا إن كان ثمّة «ثورة» دائمة في نصوصه..



«إن إنتاج أدب سيء، يعرقل عمليّة التحوُّل التاريخي نحو الاشتراكيّة»..

مثل هذا القول، الذي أطلقه غابرييل غارسيا ماركيز منذ سنوات عديدة، بدا منسجماً مع أحلامنا القديمة بحتميّة التحوُّل التاريخي نحو الاشتراكيّة، وتعبيراً عن الثقة بأدوات التحوُّل على المستوى الإبداعيّ.

لقد اعتقدنا بأننا بتنا قاب قوسين أو أدنى من تحقيق انتصار الثورة العالميّة التقدميّة. وبغضّ النظر عمّا أصاب أحلامنا من إحباطات، وغزاها من كوابيس لم تجرؤ على أن تراودنا آنذاك، للحظة، في اليقظة أو المنام، فإن مقولة ماركيز ما زالت تحتفظ بقيمتها الجماليّة وصحّتها الرؤيويّة، خاصّة إذا ما قرأناها معكوسة، أو بشيء من التحريف الذي يحافظ على المضمون: إن إنتاج أدب جيّد يُسرِّع في عمليات التحوُّل التاريخي نحو التحرُّر.. والتقدم الاجتماعي.. ومستقبل الشعوب!

***

ولعلنا لا نختلف في أن غسّانٍ كنفاني قد أنتج أدباً متقدماً، بخطاب إنساني وثوري لا لبس فيه، وبقيمة فنيّة إبداعيّة لافتة، على كلّ المستويات.

صحيح إننا لا نستطيع تبيان الأثر الدقيق لغسان كنفاني في التحولات والحراكات الشعبيّة الثوريّة التي تجري الآن على امتداد الخريطة العربيّة، كون الظاهر في أعمال هذا الكاتب المهجوس بهموم قضيته، بعدها الوطني التحرري والإنساني والجمالي السردي الفلسطيني، على وجه الخصوص. إلاّ أننا نستطيع القول أن كتابة غسّان، وأيّة كتابة تقدميّة المحتوى متقدِّمة الشّكل ومجمل الخطاب، ليست بعيدة الأثر عمّا يجري حولنا الآن بعدٍ نحو أربعة عقود من رحيل غسّان التراجيدي، كون مثل هذا النتاج يشكِّل جزءاً من صناعة الوعي والوجدان الوطني والثوري العربي عامّة، والذي أسهم فيه غسّان بدوره، إلى جانب العديد من كتّاب عصره وجيله، ممن حملوا رؤى الثورة ووعيها

صاغ البعد الاجتماعي والاقتصادي للثورة في أعماله، دون وعي أو بوعي غير متقصّد، أو دون قصديّة أيدولوجيّة مسبقة، ومن غير إقحام، لكنه لم يقفز أو يؤجِّل الحديث في هذه الأمور على المستوى الأدبي، حتّى لو كنّا نخوض ثورة تحرُّر وطني.

إن تنمية المعرفة بالفنان كمنبع للعمل واللون والتصور أمر غاية في الأهمية، إنها معادلة خطرة، كيف تبني خلايا طفولية نائمة؟ تكون على صلة معرفية بفنان النشوة والحرمان " فان غوغ " ؟ ما علاقة الفدائي بالشفافية والظلال والأوراق المتناثرة والبيت الشرقي وعبث اللون في وجوه غامضة ؟ كلها تلح أن نفهم الصلة بين الفن والحياة كي نقاتل لأجلها وكي ندرك الفارق النسبي بين الجميل والجليل.

عربي نقي وبسيط، لم يقوَ على ابتلاع المأساة نظراً لحجمها. هو الطبيعي في زمن قبيح وشاذ، مثل زمن لا شيء، لم يسمع بحبوب الهلوسة قط، وكونه يحرس الحدود لم يتواطأ مع ثلة إرهابية، فكيف يتحول إلى قلة مندسة؟

"حكمة الأطباء، وصفت الحالة " بانهيار عصبي" الممرض قال أنها حالة عصبية. وهو مقتنع أنها حالة عسكرية ". أن نصمت وأن نجوع وأن نحاصر أن نتحول إلى حالة أمنية، وأرقام على عدادات الإغاثة وتصير المخيمات " فرجة " هي حالة سياسية بامتياز ومن هنا نبدأ.

في حضرة القبح يا عزيزي نمارس حقنا في الجمال. أطفال ابنتك " المس ليلى" في مخيمات لبنان يحفرون إبداعهم في صخر اللجوء ويلطخون أصابعهم بألوان الشمس، ولدوا هنا في أروقة العتمة، كل واحد فيهم يشعر بأنه حبة سكر تتعرض للتذويب في " حلة " ماء. هناك في شطر الوطن في مدينة " حيفا " تسرق مقاعدهم الدراسية من تحتهم، لا تنسى أن هناك أطفال " المس حنين " أيضاً. أطفال من أسميتهم أنت بجيل الانقلاب ". لا فرق في المخيم أو في مدينة " حيفا " ماذا سيتهمهم الاحتلال لو أصيبوا فجأة بنوبة عشق تاريخي؟ ثمة صراع من نوع أخر وضعهم في حالة وجودية! سيعتبرها حالة انهيار فني، هذيان يصيب " الغوييم " غير اليهود.

هم في " حيفا " أيضا ، يزرعون فيها حنينا لأطفال " ليلى " يرسمون طريق العودة إليها. وان تعود لهم، يغزلون قماشها الروحي في حالة إبداعية، تحملك إليهم في عودة من نوع أخر. عودة من الزاوية الأخرى للنظر. كنت هناك قررت أن أتجاوز حدود وطني، أن أمحو ليوم واحد الخط الأزرق، ويصير رمادياً أو حتى غير مرئي، تسللت في خندق رملي عميق وتجاوزت حقول الألغام الوهمية. لقد رسبت في امتحان الصمت. يوم أدركت كم إني أحبهم مثل نفحات الفن عندما يرتبط بالوجود.

أمدّ روحي لهم كي تنضج النظرة الباطنية للحقيقة، هناك يؤسس على حدس طفولي، لا فرق هنا بسنوات العمر، لا أستطيع أن أعود إلى أعمارهم كي أرسم مثلهم وإن عدت إلى حسهم الزمني في عمري الحاضر حتماً إنها المعجزة.

إن تنمية المعرفة بالفنان كمنبع للعمل واللون والتصور أمر غاية في الأهمية، إنها معادلة خطرة، كيف تبني خلايا طفولية نائمة؟ تكون على صلة معرفية بفنان النشوة والحرمان " فان غوغ " ؟ ما علاقة الفدائي بالشفافية والظلال والأوراق المتناثرة والبيت الشرقي وعبث اللون في وجوه غامضة ؟ كلها تلح أن نفهم الصلة بين الفن والحياة كي نقاتل لأجلها وكي ندرك الفارق النسبي بين الجميل والجليل..

حين تعزف كل أدوات الفعل بكامل الروح قبل الأنامل، كالموسيقى تماماً، تعلم يا صديقي، كيف قاوم " فيكتور جارا " المغني التشيلي الذي قص الفاشستي أصابعه وبقي يعزف. أدخلت الروح ألوانها فتنوعت النغمات واندمجت بالحركة فهي كلما تنوعت بأنفاس تستنشق الحرية، تصير تجسيداً لحركة الحياة وإن كانت بطريقة مجردة، تندمج فيها الاختلاجات الإنسانية بصورها النفسية والعاطفية.

يكون هيجان الربيع حين تتزركش الأرض بأنواع الزهور. قد تختلف ميادين الحرية، ولكن لا تختلف ألوان الحرية، تتعدد ولا تختلف، لها ذات الطعم والنكهة والضوء، نستطيع أن نشمها عن بعد أميال، كما تستنشق الخيول رائحة المطر، نصلها بخطوات وئيدة مهما تكاثرت في دربها أشواك البلان. حرية للجهات الأربع لأنها بألوان الشمس ومن كل الفصول الأربعة فالأمر سيان تماماً كأن يتأمل المرء الشمس من بين أوتاد الخيمة أو أن تتأملها من بين أغصان الصفصاف.

وصلت إلى " لا شيء " حين تتعفن النظم مثل جثة، سئمت الرداءة التي تُستغرق في اللا شيء، وهي تنكر على القلب حتى بقايا من سره الدفين، تنكر على الرئتين قسطها من أنفاس الحرية، تنكر على الأقدام خطواتها في الأرض المطعونة بالصمت، لو لم يكن اليأس يلوح على بعد رصاصة، لنفذ صبر قلبي وقرر أن يحزم شرايينه و يتبعكم.

ماثل أمامي منذ أزهر الياسمين..

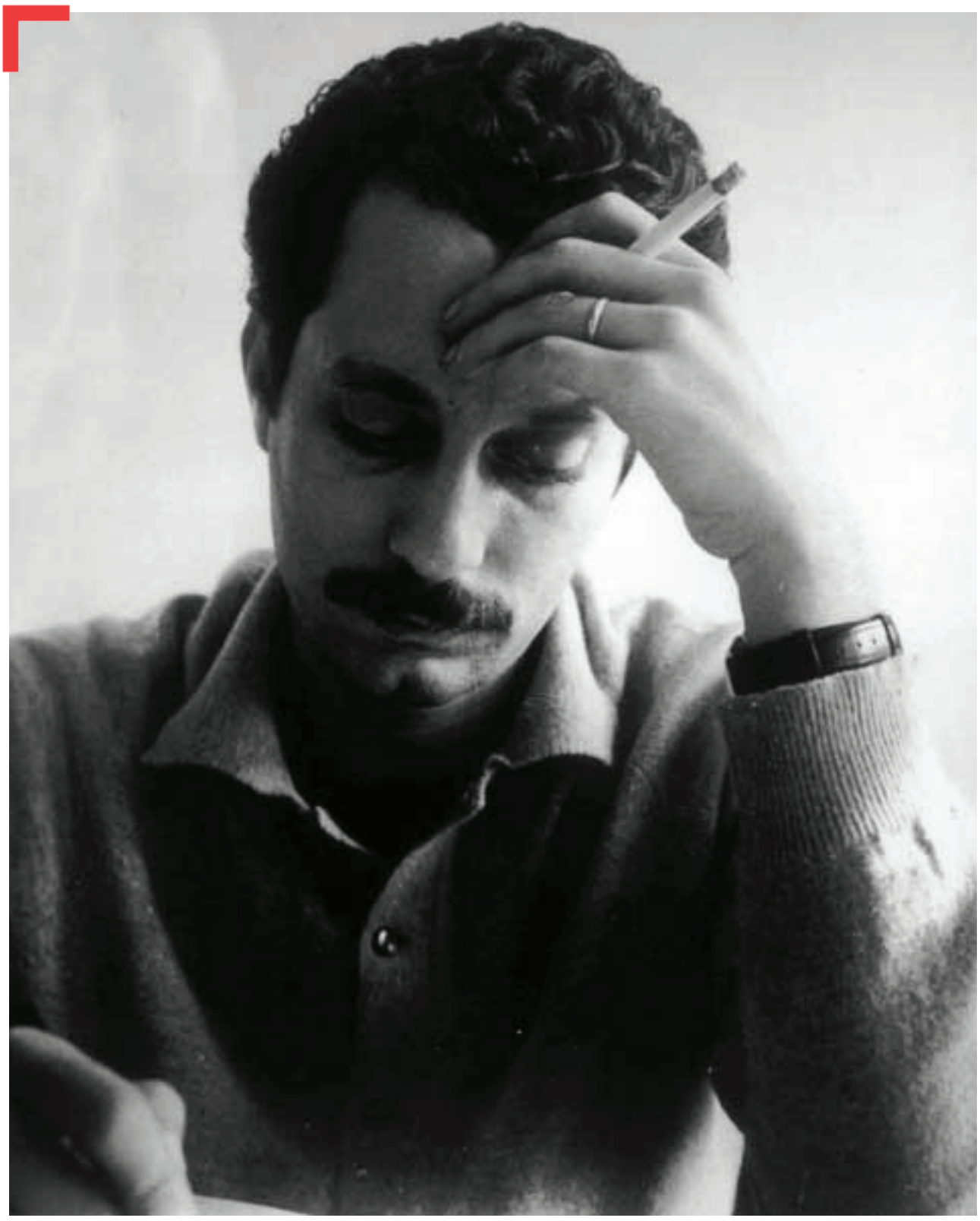
مشاركة خاصة للكاتب سلمان ناطور في إجابة عن سؤالينا عن المذاق الخاص لإحياء ذكرى غسان هذه السنة، بعد أكثر من ٦ أشهر متواصلة من الثورات العربية، وعمّا إن كان ثمّة «ثورة» دائمة في نصوصه..

لعل أجمل معايشة قرائية وتذكرية وجدانية مع ربيع العرب، لمن ينظر إليها عن بعيد مثلي عبر الشاشات، هي أن تقرأها مع غسان كنفاني الذي وضعت مجموعته الكاملة على طاولتي منذ أزهر ياسمين هذا الربيع وبين الحين والحين أقلب صفحاتها وأينما قرأت أجد ما يثير في نفسي إحساسين متناقضين: الأول إحساس بالنشوة أن عثرت عنده على ما يبعث روحه من جديد فيكبر مبدعا وثائرا والثاني إحساس بالغضب على العرب لأنهم لم يسمعوا الطرقات على خزانه قبل خمسة عقود وهو الذي أدرك بعد عقدين من النكبة أن لا مكان للبكاء والتحسر على الماضي بل لم يبق للفلسطيني المشرد إلا ان ينتفض من حالة البؤس ويثور كما استنهض ميتا في ظلام قبره ليجترح المعجزة أو كما صاغها توفيق زياد لاحقا: «ادفنوا أمواتكم وانهضوا».
بعد حوالي أربعين عاما على غيابه جسدا لا روحا يحتضنه الوعي العربي مبشرا بالثورة وبقدرة الإنسان على استعادة ما فقده من كرامة، أو من ملك، كما قالت أم سعد لابنها: كن رجلا تصل أرضك. وأن تكون رجلا يعني بلغتنا الذكورية أن تكون شجاعا ومناضلا وثائرا وملتصقا بالهدف.
غسان كنفاني هو ابن مرحلة عربية ثورية وقد أدرك بحسه الوطني أنه لا يكفي أن تكون مع الريح وحسب بل أن تدفع بهذه الريح وأن تشحنها ولم يكتف بوصف الحالة بل أثراها بمضامين ومفاهيم تقدمية، كما يليق بمثقف وطني، ولم تذهب هذه المفاهيم لا بموته ولا بانتهاء الحالة. ظلت تشحن في أزمنة رديئة وفي سقوط عربي أليم. فكانت لنا نحن الجيل الذي بدأ تفتح وعيه في هذه المرحلة مصدر إلهام وتفاؤل.
نحن الباقين في الوطن لا يبقى غسان كنفاني فينا فقط أديبا مبدعا ولا مناضلا وطنيا ثوريا ولا ابنا لعكا والجليل وشاطيء فلسطين، بل يبقى أول المنتبهين إلى بقائنا في وطننا منتصبي القامة وندافع عما تبقى منه وعن هويته وشكله وذاكرته وعن حق أهله المشردين في العودة ولو لم يكن ثوريا، روحا ونصا، لما انتبه وسمى ما نكتبه أدب المقاومة، ونحن حين صارت هذه هويتنا صار يعيبنا أن نخدشها أو نتراجع عنها.
يبدو لي في حلمي الرومانسي إزاء ما يحدث اليوم في العالم العربي أن أبطال غسان كنفاني في ولادتهم الجديدة موجودون في الميادين والساحات والشوارع يهتفون: الشعب يريد...

وقدّموها بشكل فنيّ مؤسِّس. ولنتذكّر أننا، وقبل انبلاج فجر الربيع العربي مطلع هذا العام ٢٠١١، كنّا نتطلع دائماً حولنا بغضب، فنرى الحالة المأساويّة التي تلفنا، والتي هي أقرب إلى الموت الاكلينيكي، فيتناهى إلينا صوت "أبي الخيزران" في رواية غسّان كنفاني مجرَّضا أولئك الذين واجهوا الموت اختناقاً في اللهيب المكتوم لخزان الهروب الموغل في صحراء التيه: "لماذا لم تدقوا جدران الخزّان!؟".
وإذا كانت الثورات أو الانتفاضات العربيّة الراهنة التي تقرع اليوم جدران الخزان العربي الخانق بسواعدٍ لا تلين، تنطلق من أبعاد اجتماعيّة واقتصاديّة، وتطمح إلى تحقيق الحريّة والديمقراطيّة والتقدُّم الاقتصادي والرخاء والكرامة الانسانيّة، فإن كتابة غسّان، رغم أولويّة هاجسها الفلسطيني، هي كتابة لم تغادر مثل تلك القضايا الأكثر شموليّة. وقد اعترف غسّان كنفاني، بعد أن شاهد فيلم "المخدوعون" الذي حقّقه توفيق صالح عن رواية "رجال في الشمس"، أن أبطاله يتقدمونه، على مستوى الفكر الاجتماعي. بمعنى أنه صاغ البعد الاجتماعي والاقتصادي للثورة في أعماله، دون وعي أو بوعي غير متقصّد، أو دون قصديّة أيدولوجيّة مسبقة، ومن غير إقحام، لكنه لم يقفز أو يؤجِّل الحديث في هذه الأمور على المستوى الأدبي، حتّى لو كنّا نخوض ثورة تحرُّر وطني.
***
في البحث عن الثورة الدائمة في نصّ غسّان كنفاني، فإننا لا شكّ سنجدها. وهي ثورة لا تتحقّق من خلال المضمون المتقدِّم فحسب، أو الرؤى الاستشرافيّة التي تنتمي للمستقبل وتنحاز إلى المظلومين والمسحوقين والمضطهدين من البشر، بل من خلال الشّكل المتقدِّم أولاً.
ولعلّ غسّان كنفاني يكون أوّل من وضع سرديّة فلسطين في شكلٍ غير مسبوق، أو كما عبُّرت في وقتٍ سابق، في الانتقال بالنّص السردي الفلسطيني "من زمن الخطابة إلى زمن الكتابة"، مهما قيل عن استثماره لرواية تيار الوعي الغربيّة، وللرواية الفولكنريّة على وجه الخصوص ("الصّخب والعنف" على وجه التحديد، التي لم يتردّد بالاعترف بتأثيرها الجمالي عليه واستثماره لأسلوبيتها) ما جعلني، في قراءتي له، المنشورة ضمن كتابي "ثلاث علامات في الرواية الفلسطينيّة"، الذي صدر قبل ثلاثة عقود من الزمان، أعتبرُ، وبعد دراسة تاريخيّة لمسار الرواية في فلسطين، أن البداية الحقيقيّة للرواية الفلسطينيّة تحققت في منتصف ستينيات القرن العشرين، وتحديداً مع رجال غسّان كنفاني الذين ضاعوا في الشّمس ورمال الصحراء، حيث انطلقت صرخة الكاتب ونبوءته: "لماذا لم تدقوا جدران الخزّان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا ..لماذا.. لماذا؟".
في الربيع العربي، نتذكّر غسّان كنفاني، كأحد المبدعين الذين أسهموا بخطابهم الإبداعي المتميِّز، والمبكّر، في قرع جدران الخزّان!

مقاربـة في الأسلوب المسرحي بين غسان كنفاني و برتولد بريخت

رابعة حمّو*



لا نخطئ القول أن قلنا أن الكاتب الفذّ غسّان كنفاني يملك مقومات الأديب الجماهيري. إذ أدرك منذ باكورة أعماله الأدبية أهمية الجماهير في حراك الشعوب لنيل حقوقها والمطالبة بحريتها. وكأنه فهم بلاوعيه الفني قول أهم كتّاب المسرح العالمي برتولد بريخت : "حتى يصبح الفن الشعبي عظيما يتطلب شروطاً اجتماعية وقاعدة شعبية تشمل كل ألوان وأطياف المجتمع".

من هذا المنطلق عمل غسان كنفاني على توسيع قاعدة عمله الابداعي، ورأى أن المناضل عليه أن لا يقف عند نوع فني أو أدبي واحد، حتى يستطيع أن يؤثر على أكبر عدد من فئات الشعب. هذا الشعب الذي دأب كنفاني بتوظيفه في أعماله الأدبية بطبقاته المتعددة. ويظهر ذلك من خلال أبطاله الذين توزعوا على خارطة أعماله من طبقات متوسطة إلى كادحة، ومن أميّة إلى مثقفة، ومن أطفال الى نساء وشيوخ. وعلى غرار طبقاته الاجتماعية تنوعت إبداعاته لتشمل العديد من الفنون. الصحافة والرسم والتعليم والكتابة الادبية التي تقافز بين أقسامها الثلاثة القصة القصيرة والرواية والمسرحية بحرية الأديب المجرب وانسيابية المبدع.

ويُصنف كنفاني على أنه واحد من أبرز الكتاب المسرحيين الجادين والجديرين بالاهتمام على الرغم من قلة أعماله المسرحية. فقد سجّل اسمه في لائحة المسرحييّن العرب بمسرحيتين اثنين هما : "البـاب" عام ١٩٦٤ و"القبعة والنبي" عام ١٩٦٧ الذي لم ينشر الا بعد وفاته عام ١٩٧٣.

ولا يعني كتابة كنفاني للمسرحية انه ابتعد عن الرواية أو الفنون الاخرى بقدر ما أكد على فهمه وأدراكه لمواهبه الأدبية وتسخيرها لخدمة قضيّة شعبه. وتشبه محاولة كنفاني للتنقل بين الفنون كممارسة انسانية أخوه في الهم والتراب الاديب الفلسطيني جبرا ابراهيم جبرا الذي تعددت مواهبه بين الكتابة الادبية والنقد والرسم التشكيلي والترجمة، وكذلك قتيل قرطبة الشاعر فيديريكو لوركا الذي مزج بين الشعر والمسرح والغناء والعزف على البيانو،

غير أن تأثر كنفاني بالأدباء العالميين لم يقف عند الشاعر القرطبي فحسب، بل تعداه إلى الكاتب الألماني بيرتولد بريخت الذي يعتبر من أهم كتّاب المسرح العالمي في القرن العشرين. الذي يقوم مذهبه المسرحي على فكرة (هدم الجدار الرابع في المسرح). أي جعل المشاهد هو العنصرالأهم في تكوين العمل المسرحي، فلأجله تكتب المسرحية وتُمثل على خشبة المسرح وهنا لا تهدف أعماله إلى الإمتاع فقط أو المشاهدة والرؤية، كما هو المسرح الدرامي أو الآرسطي حيث يكتفي الجمهور بدور المتابع "السلبي". بل لتطرح تساؤلا عليه وتدعوه للتأمل والتفكير بالواقع، والمشاركة في اتخاذ موقف ورأي في القضية المطروحة بالعمل المسرحي، وبهذا يخلق الكاتب جمهوراً قادراً مشاركاً مع الاحداث ليتحرر من دوره كمشاهد ورائي فقط.

ولعل هذه الفكرة تعيدنا إلى أعمال غسان كنفاني حتى غير المسرحية. التي تقوم في حبكتها الدرامية ونهايتها المفتوحة الى طرح أسئلة على قارئ العمل وحثه إلى التفكير الجدّي لايجاد حلول لشخصوصها الروائية كروايته المشهورة "رجال في الشمس" الذين ترك كنفاني أبطال روايته يلاقوا مصيرهم المأساوي في خزان مياه مغلق ومن ثم في مكب النفايات. وترك باب الاسئلة مفتوحاً لقارئه للبحث عن حلول لشخصوصه في هذه الرواية تكون اكثر أنسانية وأقل مهانة من هذه النهاية التي لا تخلو من المغزى السياسي الذي تتنسم به جل أعمال كنفاني. إذ لا يكاد يخلو عمل لكنفاني بدون مضمون سياسي أو رؤية ثورية.

فمثلا مسرحية "الباب" رغم اعتمادها على الأسطورة، ومشكلة المنفي عبر مفاهيم فلسفية، لم تلغ مضمونها السياسي. إذ ننتبه إلى شخصية الإله "هبا" التي أطلق عليها صاحب "السفينة" الروائي جبرا إبراهيم جبرا رمز الاستعمار. و"هبا" هنا تحمل الماء رمز الحياة للبشر بشروط غير إنسانية مما أدى إلى موت النبات والجفاف والجوع في القبيلة. مما دفع "عـاد" ملك القبيلة لإرسال "قيل ورعد" لاستقاء ماء الحجاز، وأثناء عودة وفد الاستسقاء من الحجاز تحصل المواجهة بين "عـاد" والإله "هبـا"، لأن الوفد طلب الماء من الإله "هبا" ولم يطلبه من إله مكة. فتنتهي المواجهة لمصلحة الإله "هبا". لتولد من المأساة إرادة المقاومة جيلاً بعد جيل كما يحصل في أي ثورة وأي مقاومة ضدّ احتلال. فتنتقل الراية من الأب "عاد" إلى إبنه "شداد". ويتابع "شداد" البحث عن مواقع الإله "هبا" في محاولة للوصول إلى مدينة الجنة "إرم". وفي هذه المرحلة تولد الارادة بالمقاومة

وهنا نرى ثاني اشكال التشابة بين كنفاني وبريخت في (المزج بين الوعظ والعمل السياسي)، وارداة التغير وانتقال عدوى المقاومة بين أفراد المجتمع.

بخيار شداد ورغبته وتنتقل هذه الارادة إلى ابنائه من بعده. فالمقاومة هي الخيار الأبدي للحصول على الحقوق لا اكتسابها. إنه وعي المقاومة للوصول إلى الحرية. وفي المقابل نجد الإله "هبا" وخيار مقارعة الوعي وارهابه وقتل ارادة المقاومة. فعندها يدرك شداد، ومن معه حقيقة مواقف الإله "هبا" فيقول جملته المشهورة في المسرحية: "وأية حرية هذه التي أعطيتها في غرفة مغلقة بالصفيح والبلاط؟".

ومن هنا يبدو جوهر العمل المسرحي "الباب" وهو استمرارية وديمومة المقاومة، ونقلها من جيل إلى جيل. فعندما يضرب شداد الكرة بعنف يدل على أنه اختار المقاومة ومتابعة الفعل النضالي. إنه الفعل الأبدي للإنسان المدافع عن حقوقه الذي لا امل له بالنجاة إلا في رفع الصخرة إلى القمة وإن كان هذا العمل مضنياً وشاقاً وعبثيا أحياناً اخرى كعمل سيزيف في الاسطورة اليونانية، وحمله للصخرة معاودة الكرة مرة تلو المرة. هذا هو الفعل الإنساني الخالد في مقارعة الظلم، الذي قد تختلف ظروف إعادته من جيل إلى جيل فيتجدد ويتطور حسب شروط الزمان والمكان والارادة ونوع التحدي. وهنا نرى ثاني اشكال التشابة بين كنفاني وبريخت في (المزج بين الوعظ والعمل السياسي)، وارداة التغير وانتقال عدوى المقاومة بين أفراد المجتمع.

اما مسرحية "القبعة والنبي" التي فاقت في أهميتها مسرحية "الباب" فليس من باب المبالغة في إن اعتبرنا أن هذه المسرحية هي ملحمة جدلية متقنة الصنع. استطاع كنفاني التوفيق الناجح بين الموقف الثوري وبين تقنيات الشكل الحديث في المسرح وهو أهم إنجاز قدمته "القبعة والنبي" ولعله واحد من أبكر الجهود المبذولة في هذا المضمار، فمع أن المضمون ثوري وسياسي دون ريب، إلا انه نسج على قالب الحداثة ، فهو شديد الشبه بالأشكال الفنية المسرحية التي استحدثها مسرح العبث والغرائبي واللامعقول

هنا تظهر أهمية المسرح السياسي في عملية التحويل الثوري للواقع الاجتماعي والطبقي ومشاركة جميع فئات الشعب في صنع القرار والتحرك للعمل الثوري لمناهضة قوى الظلام واليأس.

في باريس خلال العقدين السادس والسابع من قرننا المنصرم على أيدي صومائيل بيكت ويوجين يونيسكو وسارتر رواد المسرح العبثي في أوروبا والذي تابعوا في اعمالهم عبثية بريخت المسرحية في اثارة الدهشة في احداث المسرحيات ودلالاتها وشخصوها، فليس من المستغرب أن يسمي كنفاني احد ابطال مسرحيته "بالشيء الغريب".

وتقوم مسرحية النبي والقبعة على محاكمة بين "المتهم" و"الشيء الغريب" و"القاضينان". وتبدأ بعقد حوارات المحاكمة التي تضع الاتهام على القضاة تارة وعلى المتهم بالقفص تارة أخرى ويمتد الاتهام ليشمل الجمهور احياناً ثالثة. فالجميع متهمون بقتل هذا الشيء الغريب الذي جاء من عالم آخر. وهذا الشيء إما أن يكون قبعة أو نبيا، ويعترف المتهم بقتل هذا الشئ بقوله : إننا في الواقع نقتل الذين لا نعرفهم، وأيضا لو إنكما قررتما قتل كل حزين في هذا العالم لن يبقي غيرنا ثم ستحزنان أنتما لأنكما عندئذ وحدكما وسيقتل أحدكما الأخر".

ولكن في نهاية المسرحية يتضح أن موت "الشيء الغريب" كان بسبب العطش وليس بالقتل. لأنهم ببساطة لم يعطوه الماء، وبذلك يكون كنفاني قد وضع لمسرحيته نهاية مؤلمة وبسيطة في الوقت نفسه لكنها عبثية. قد نصوّغ عبثيتها أنها كانت غداة نكسة حزيران وعبثية الواقع العربي المتردي في ذلك الوقت، وضياع باقي فلسطين بعد أن كان الفلسطيني يبحث لتحرير ما احتل من اراضي ١٩٤٨ فجاءت النكسة ووحدت شطري الشعب المنقسمين في سجن فلسطين الكبير. وهل من عبيثة اكثر من هذه العبثية ومصيبة أكبر من هذه المصيبة كما يردد صاحب المتشائل إميل حبيبي في رواية اخطية.

وبرغم من الاطار السياسي "للنبي والقبعة" إلا اننا نجد أن كنفاني قام بخلط الاوراق بين فئات مسرحيته فهو يعيد أمام المشاهد لعبة "الأسياد" بشكل تتكشف فيه على حقيقتها المأساوية الفعلية. لا كلعبة فردية أو ذاتية، بل كلعبة في لعبة. فالمسرح يقول بعملية فضح العلاقة بين السيد والتابع، فيجعل من المشاهد سيد اللعبة التي يلعبها الأسياد. هنا تظهر أهمية المسرح السياسي في عملية التحويل الثوري للواقع الاجتماعي والطبقي ومشاركة جميع فئات الشعب في صنع القرار والتحرك للعمل الثوري لمناهضة قوى الظلام واليأس.

في النهاية لا يسعنا القول سوى أن عبقرية غسان كنفاني الابداعية كان لها ان تعطي ثمارها وأكلها وترفد الساحة العربية بروايات وقصص ومسرحيات أخرى، لو لم تكن يد الغدر اللئيمة لتخطفه في ريعان شبابه وتترك ورائها سيرة كاتب مبدع خلد اسمه في سجل افضل الروائيين ليس في الساحة الفلسطينية فحسب بل والعربية ايضاً. موهبةٌ لم تكتمل، مشروعٌ لم ينجز، وابداعات أخرى لم تكتب. رغم الخسارة الفادحة إلا أن غسان كنفاني اسم يتوقف عنده المرء كثيراً ويصمت أمام أحد شهداء الكلمة تقديرا لروحه ولقلمه ونضاله، فطوبى لشهيد الكلمة، وطوبى لروحه، وعليه وعلى شهدائنا المحبة والسلام.

باحثة في السوربون - باريس

horria@horria.org
الملحق

الحرية في مسرح غسان كنفاني
الباب نموذجاً

أنا لا أحكي عن الحرية التي لها مقابل .... أنا احكي عن الحرية التي هي نفسها المقابل ... غ.ك

غنام غنام*

خمس و سبعون عاماً تفصلنا عن ميلاده، تسع و ثلاثون عاماً تربطنابيومإستشهاده، وما بينهما ستة و ثلاثون عاماً زرعت غسان فينا، و وزعت دمه علينا، و طرزت بحبره أوراقنا و لونت برؤيته أحلامنا، وفي كل عام يكبر غسان و يكبر السؤال، أي سر إمتلكه هذا الغزال؟

قال درويش عنه الغزال الذي يبشر بالزلزال، و كتبتُ عنه ذات عدد من مجلة نداء الوطن" إن لديه إحساس الغزال المطارد، الإحساسَ الذي يدفعه للتلفت إلى كل الإتجاهات ، و في كل لفتة تكون له عين الإنتباه ، و قفزة المقتحم الموت و جرأة النجاة".

هو غسان القلِقُ المُقلِقُ، الذي أبى أن يمر مرور العابرين في حياتنا ، فكان مسيحاً جديداً يوزع دمه ليغسل آثامنا، و ترهلنا، و ليطبع هذا الزمن باسمه و سِمته و صورته ، و لتذهب جمله و تعبيراته، حِكماً تحاكم زمننا، فها هي البداية (كل الحقيقة للجماهير) تتصدر غلاف الهدف، و هاهي (خيمة عن خيمة تفرق) جملة أم سعد تضع لنا قانوناً، و ها هي جملة أبي الخيزران (لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟) تقرع كل يوم جدران الصمت المخزي.

ولغسان في المسرح منجزان إبداعيان، و ابدأ برفض إدراج جسر إلى الأبد ضمن المسرح كما درج الكثير من الباحثين، و لا أحسب أنهم فعلوا ذلك إلا من قبيل الكسل النقدي، و العملان المسرحيان يحملان بعدين سياسيين هامين، اشرت لهما في دراستي "غسان العرض الذي لم يكتمل" قبل ثلاثة أعوام:

مسرحية الباب ١٩٦٤/١/١:- حملت برأيي نبوءة إنطلاق الثورة بعد عام، نبوءة الثورة التي يعلنها شداد على هبا، و اكتشافه أن هبا ليس إلا ما نصوره و ما نمنحه من صفات.

مسرحية القبعة و النبي/ الشيء ١٩٦٨/٤/١٣:- حملت نبوءة تحول الفكرة النبيلة بعد قتلها عطشاً و بسبب من عدم معرفة قيمتها إلى مجرد قبعة ، تزين الرأس أو مجرد مادة مطلوبة للإختبار و الإتجار من كافة القوى الثورية و الإستعمارية أو من قوى اليمين إلى قوى اليسار، إلى العلماء و التجار و على حد سواء.

و لكنني في أوراقي هذه سابحث عن الحرية لدى غسان. و سيبدو الأمر ساذجاً لو أردنا أن نبدأ بتثبيت مفهوم الحرية لدى غسان كنفاني، و سوق الأمثلة للدلالة على ذلك، فذكر غسان إسماً فعل حرية، لأنه صار أنموذجاً لها بكل مفردات حياته و موته و خلوده.

و لكنني ساقرأ الحرية الكنفانية في واحدة من مسرحياته (الباب) و التي يتتبع فيها رحلة البحث عن الانعتاق من السلطة الربوبية المخفية في سيرة عاد و شداد في أسطورة إرم ذات العماد حيث يقضي عاد في مواجهة هبا / الإله الخفي المتحكم، و يرثه شداد الذي يبني إرم ليتخلص من جنة هبا الموعودة و التي يعتبرها

مفتاح أسباب خضوع البشر لهبا، فيقضي في معركة يحترق فيها و تحترق إرم، و يتابع مسيرته حين يواجه هبا شخصياً طارحاً الأسئلة الكبرى عبر هذه المسيرة الشائكة، معتمداً على تفكيك و إعادة بناء واحدة من أجمل الأساطير العربية، التي تتعدى في بعض تجلياتها موقعها كأسطورة لتصل إلى كونها معتقداً دينياً لا يأتيه الشك من أمامه أو خلفه، و هنا أسجل أول فعل حرية يمارسه غسان الكاتب حين يختار بحرية و يفكك بحرية و يعيد التركيب بحرية و يناقض السائد من الأفكار بحرية ،و يجعل الراسخ أمراً مشكوكاً فيه، و تبقى الحرية هي الأمر الثابت الوحيد ، و هذه الحرية / حرية الكاتب الذاتية هي التي تميز كاتباً عن الاخرن فكلما اتسع مداها ارتقى ابداعه، و كلما ضاقت حرية الكاتب أو انصاع لضيقها، فإنه يفقد برايي مشروعيته الإبداعية، و الحرية الذاتية لا تمنح بل تنتزع و هي أم الحريات العامة و أساسها.

و لا تتجلى الحرية في مفهوم أو اتجاه أو عملية واحدة مفردة لدى غسان و يمكن الإشارة إلى أكثر تجليات الحرية بروزاً لديه، علماً أن هذه التجليات مشتبكة الأقطاب، غير منفصلة مفتوحة المنافذ و النوافذ:

١- حرية الذهاب إلى مناخ آخر :

نعم فغسان كنفاني مربوط بالمناخ الفلسطيني، و ما أبدعه من قصة و رواية و دراسة نقدية و مقالة سياسية و تشكيل، إنما كان في المناخ الفلسطيني، و قد عمل في أعماله المسرحية على مناخات غير فلسطينية، محددة أحياناً (الباب)، غير محددة (القبعة و النبي). و لكن المنطلق الأول لتناول هذه المناخات هو فلسطيني قطعاً.

و يسجل غسان تقاطعاً فلسطينياً واضحاً/ غير معنون، لكنه معلن بمنطق إدارة الحدث، و تغذية نَفَس الصراع، فالجمل المعبرة تكاد تنطق بفلسطينيتها، رغم أن غسان يحذر في ملاحظة ذيل بها النص بأن(أية محاولة لتطبيق افكار لاحقة و حقائق تاريخية حدثت فيما بعد على وجهات نظر أبطال ذلك العصر لن ينتج عنه سوى تشويش المسرحية و تحميلها ما لا تحمله)، وهو يشير إلى البنية الدرامية للحدث و هو بذلك مصيب، فيما أشير إلى بناء البطل التراجيدي لديه في الباب، و تقاطعها مع بناء البطل التراجيدي الفلسطيني في العديد من رواياته و قصصه.

و لنلاحظ الصياغة الفلسطينية الثورية التي يتمثلها غسان للتعبيرين التاليين:

أن لا أرتد حتى أزرع في الأرض جنتي أو أقتلع من السماء جنته أو أموت أو نموت معاً.

أنا أعرف أن جنتي لا تعطيني الاكتفاء الذي أريد، لكنها تبقى أفضل من جنة لم أبنها أنا.

٢- حرية الذهاب إلى موضوع آخر :

ففي كل قصصه و رواياته كان الموضوع الفلسطيني بتفاصيله اليومية و التاريخية حاضراً و محركاً لأبطاله و شخصياته، فيما كان في المسرح منعتقاً باتجاه إنساني عام، موغلاً في الثوري المطلق، مبتعداً عن الثوري الفلسطيني اليومي ، فالباب تتناول أسطورة، و الشيء فنتازيا إنسانية لا زمان و لا مكان محددين لها.

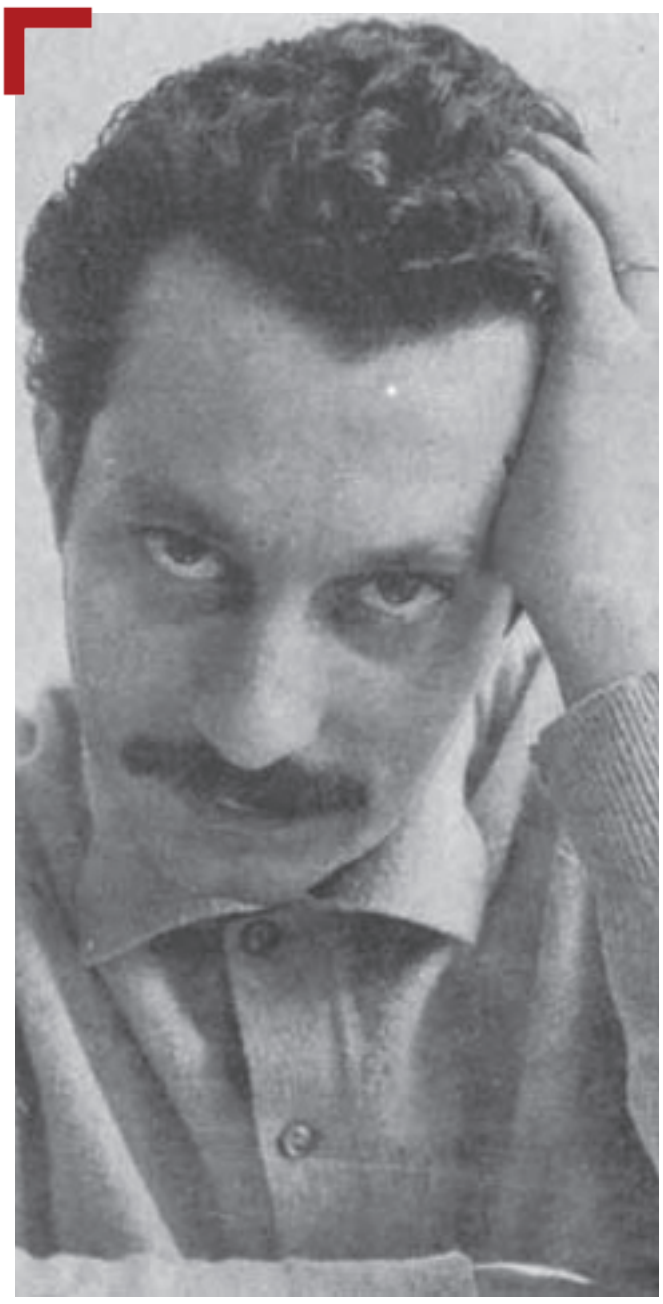
قال في مقدمة الباب:

و الأسطورة غير مثبتة تاريخياً بشكل مفصل، و كل المصادر – بالإضافة إلى آيتين من القرآن عامتين – تقتصر على ما قاله ياقوت في معجم البلدان، و الطبري في مطلع تواريخه، و قد أخذت جملاً معينة وضعت بين قوسين صغيرين و بتعديل طفيف من هذين المصدرين ، و فيما عدا ذلك لا يوجد ما تجب الإشارة إليه.

و يمكن أن أسجل حريتين من نوعين متضادين لغسان بناءً على ذلك، حريتَه في صياغة واقع شواهدُه حية حتى الآن، و حريةَ بناء لأسطورةٍ شواهدُها قليلة ، لكن الاسطورة منحته فضاءً من لون آخر.

و هنا أسجل أول فعل حرية يمارسه غسان الكاتب حين يختار بحرية و يفكك بحرية و يعيد التركيب بحرية و يناقض السائد من الأفكار بحرية ،و يجعل الراسخ أمراً مشكوكاً فيه، و تبقى الحرية هي الأمر الثابت الوحيد

ففي كل قصصه و رواياته كان الموضوع الفلسطيني بتفاصيله اليومية و التاريخية حاضراً و محركاً لأبطاله و شخصياته، فيما كان في المسرح منعتقاً باتجاه إنساني عام، موغلاً في الثوري المطلق، مبتعداً عن الثوري الفلسطيني اليومي



٣- حرية الذهاب في الفلسفة و نقد الفكر الديني:

في مسرحياته فإن المبنى النفسي و المعرفي للشخصيات كان مفتوحاً و قد أعتنى غسان به و هو يدرك مهمة هذا الإيغال ، و قد ذهب في تفاصيل هواجس النفس كاشفاً هذه الهواجس المقلقة بمنظار فلسفي لينقلها إلى مستوى محرك و دوافع الأزمة :

يقول شداد لولده مرثد قبل توجهه لتحدي هبا: الفكرة لم تكن وليدة الكآبة، لقد كانت الكآبة وليدة الفكرة، إنه شيء في غاية القسوة أن يكتشف المرء فجأة كل هذه الفجيعة.

فيما يقول أحد الرجلين الذين يلتقيهما بعد الموت في الغرفة المغلقة: إنه وجهي الآخر الذي لا أستطيع أن أرميه، إننا نجلس معاً إلى حد يضطر فيه واحدنا أن يحمل قدر الاخر و أن يفكر بمصيره إلى حد تتضاءل معه فكرة النصر و فكرة الهزيمة.

لقد فعلها غسان بوعي واضح، و فلسف القلق ليوغل من خلال هذه الشخصيات القلقة في مناقشة و مناكفة الفلسفة و الأفكار التي لا بد أن نراها و هي تؤثر على ما هو خارج سياق الحكاية المتناولة، متعدياً الأمر إلى تناول نقدي تفكيكي لمعتقدات دينية راسخة، و هي مسألة لم يعرها في رواياته و قصصه الكثير كما فعل في المسرح، و كأنه كان لا يجد أن مناقشتها ضمن اليومي و المعاش في تفاصيل القضية الفلسطينية يحتل نفس الأهمية عندما ينطلق في حرياته التي نتلمسها هنا في المسرح.

في الباب و على لسان بطله شداد و هو يتحدث عن أبيه عاد الذي قضى في مقارعة (هبا) : لقد توصل أن نوحاً قد باع الأرض مقابل نجاته، إذ لولا ذلك لما كان لهبا أن يدمر الأرض، لما استطاع ان يفعل ذلك، لقد كان يفتش عن إنسان يبدأ معه من جديد، و قد وجد ذلك الإنسان في نوح.

و من هذه الحرية نفذ إلى تفكيك و إعادة تركيب المفهوم الديني للخلق و الرب و العبودية و الثواب و العقاب تلك القيم التي يستند عليها الدين السماوي، و كأني به أراد من خلال شداد أن يرسم لنا موقفه العلمي الذي ينتهجه كماركسي و بشكل فني غير مباشر و غير مستفز للقارئ غير المادي، خاصة إذا أدركنا بأنه و رغم صعود التيار الماركسي في تلك الحقبة الزمنية التي كتب فيها غسان المسرحية إلا أن مناقشة الشأن الديني و ما يتعلق بالخلق و الخالق يعتبر من أكثر الأمور استفزازاً ليقول على لسان هبا / الرب نفسه و هو يخاطب شداد.

هبا: لأنني اتيت أولاً ، هذا كل شيء، لو أتيت أنت قبلي، إذن لكنتَ أنت.....ثمة شيء يبقى بعد أن يموت الجسد، هذا الشيء تسمونه ضميراً، إن لهذا الشيء خاصةً جاذبة بحيث يجذب كل ما يشبهه، و لأن ذلك بدأ منذ أول إنسان وُلد، فقد تكاثر و تضاخم..ها هو ذا (مشيراً لنفسه)

....حياتكم تبدأ بالولادة و تنتهي بالموت، أما أنا فحياتي تبدأ بالموت و تنتهي بالولادة.....لقد خلقت نفسي قدراً حين كان الناس عاجزين عن صنع أقدارهم.

.....من الذي رتب لكم عالمكم على أساس أن السعادة تقف مقابل الشقاء و ان الجزاء مقابل العمل؟من هو هذا، إن كل شيءٍ في العالم يقف في صف واحد، لا شيء مطلقاً يقف مقابل الشيء الآخر..هل تفهم؟ إن يومك بكل مافيه هو التعويض لذاته.

..... هذه مملكتي، مملكة صغيرة و لكنها منيعة، العرش المجهول هو سر منعتها، و الصولجان غير المرئي هو حارسها الأبدي.

هكذا رأى غسان الرب/ هبا و الملكوت الإلهي في الباب، و خلصه من الكثير من الغيبيات التي يحتمي بها، ليعيده إلينا نحن، و لما رسمناه له

من عرش مجهول و ما يتبع، و لقد امتلك القدرة على إنطاق هبا بما يعتقده ككاتب، لقد اعترف الرب بما أراده غسان الكاتب،، و لم يأت هذا على لسان الثائر/ شداد، فامتلك غسان ان ينطق بالسؤال و الجواب الذين أرادهما بلسان الضدين (هبا و شداد) في آن معاً .

٤- حرية الذهاب إلى ما بعد الواقعية.

في معظم قصصه و رواياته ظل التعامل مع الواقع أساساً لبناء منجزه الإبداعي الذي كان يأتي واقعياً بشكل أو بآخر، لكن عمله في مسرحياته دخل عوالم العبث و التجريد و ذهب مع الأسطورة في لا معقولها و فانتازيتها، و لكننا ندرك جميعاً أن هذا برمته ما هو إلا إيغال في تفكيك الواقع و تصويره من جديد.

و من هنا نجده قد ذهب إلى الفنتازيا الواقفة على باب العبث و الوجودية في القبعة و النبي، تماماً كما ذهب إلى المجهول فيها.

يقول على لسان شداد : الموت، الموت إنه الاختيار الحقيقي الباقي لنا جميعاً، أنت لا تستطيع اختيار الحياة لأنها معطاة لك أصلاً، و المعطى لا اختيار فيه، إختيار الموت هو الاختيار الحقيقي، ان تختاره في الوقت المناسب قبل أن يفرض عليك في الوقت غير المناسب.

٥- حرية الذهاب إلى الحرية:

في الباب نجد الحرية في مواجهة سافرة مع نقيضها/ الإغلاق، حرية شداد (الموت و عدم الموت، أن لا يطيع و لا يطاع) في مواجهة غرفة هبا المغلقة، حرية شداد الحي في مواجهة حرية شداد الميت(حرية الضجر و العبودية).

يقول شداد لأمه: و كنتم تقولون لي إنني لو أطعته لأدخلني الجنة، الجنة كانت كل شيء في هبا، لذلك وضعت في ذهني أن أبنيّ جنتي فأتخلص من هبا، و أجعل من نفسي هبا لا يريد أن يطاع و لا يريد ان يطيع.

جعلت فيها من فاكهة في الأرض بستاناً و من كل جميل في الكون مكاناً.

و حين نظرت إليها من أكمة في ظاهرها عرفت بان الجنة لا تستحق الطاعة، عرفت بأن هبا لا يستحق منك و من شعبي كل تلك القرابين و كل ذلك المجد.

٦- حرية الاستئناف :

و هي حرية المبدع في الاستئناف ضد المستقر المستكين، استئناف القلق الذي يحمل قلقه المشروع و يمضي خلفه ليكتشف أهمية سؤال الـ : (و ماذا بعد؟) الـ (فيما بعد).إنه الاستئناف على المعتاد.

و أنا لا أريد أن أعيش بحكم العادة، لا أريد أن أنجب أطفالاً فذلك ليس أمراً ضخماً و هائلاً، إن الفأرة تفعل ذلك بتواضع، إذن لماذا يعيش الواحد منا؟

٧ – حرية اتخاذ القرار :

في الباب يقول شداد : الموت لم يأتني..أنا جئت به.

و هذا السؤال الوجودي المقلق تجاه الموت ، كان قلق غسان الذي يدركٍ كم هو قصير عمره قياساً بما يريد أن يقول و يفعل ، و هو امر يشكل القاسم المشترك لمعظم نتاجات غسان الأدبية و لن يكون من الصعب على متصفح منجز غسان الأدبي ان يقرأ عن الموت في كل عمل، و هو الذي قال في يومياته حيث المرض يقرع ناقوس الموت اليومي(إنه لثمن باهظ حتماً... أن يشتري الإنسان حياته اليومية بالألم... والقرف... والنكتة... إنه ثمن باهظ بلا شك... أن يشتري حياته اليومية بموت يومي".

فكيف جاء الموت في الباب مرادفاً لحرية اتخاذ القرار؟

يقول شداد: كلنا أتينا إلى هذه الحياة رغم أنوفنا، ثم بدأنا نبحث عن المبرر.لقد اخترعنا هبا، و نصبنا حجراً أبيض مشعاً بين بيوت الناس، ثم اخترعنا الإنسان، ثم قلنا إن مبرر حياتنا هو أن لدينا فرصة الاختيار ..كذب...ماذا تستطيع أن تختار؟عشاءك.. المرأة التي تريد مضاجعتها، و لكن هل تستطيع أن تختار ما هو أهم؟أعني هل تستطيع أختيار الوقت....هل بوسعك أن تختار الوقت الذي تريد فيه أن تكون سعيداً او تعيساً؟ماذا بقي لنا لنختار؟

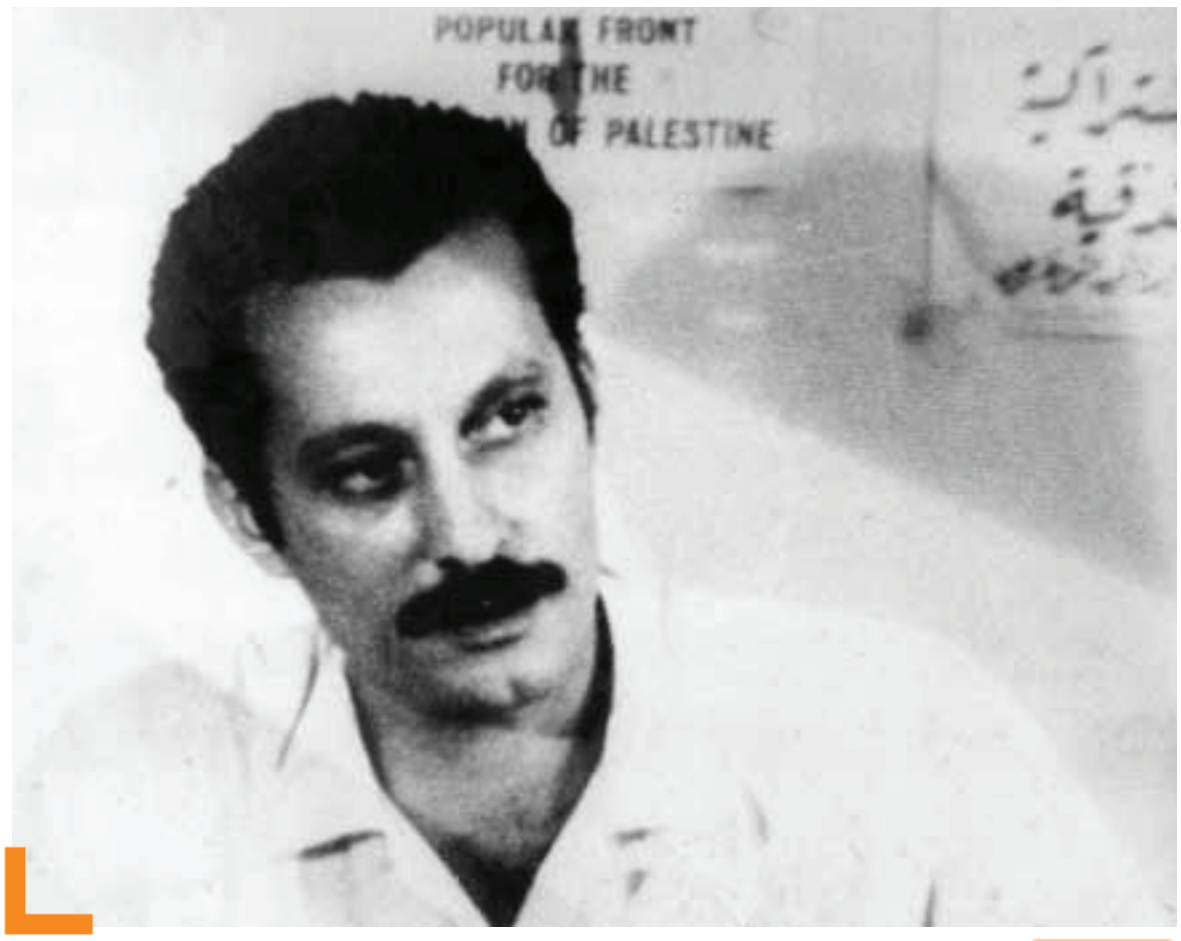
.....هذا هو الفرق ، الموت لم ياتني ، أنا الذي جئت به.

و ختاماً:

بالمصادفة فإن عملي المسرحي الجديد (صباح و مسا) و الذي سأعرضه بعد أيام قليلة ينتهي بجملة على لسان بطلته (لماذا نهرب منهم بالهروب من أنفسنا؟ و لماذا لا نجد فسحة من الحياة بعيداً عن حياتنا، حياتنا التي ما اخترنا القدوم إليها؟ فلماذا نكره عليها كما هي دون أن نمنح فرصة لتركها احراراً؟).

---

*مسرحي فلسطيني



لكن عمله في مسرحياته دخل عوالم العبث و التجريد و ذهب مع الأسطورة في لا معقولها و فانتازيتها، و لكننا ندرك جميعاً أن هذا برمته ما هو إلا إيغال في تفكيك الواقع و تصويره من جديد

و من هذه الحرية نفذ إلى تفكيك و إعادة تركيب المفهوم الديني للخلق و الرب و العبودية و الثواب و العقاب تلك القيم التي يستند عليها الدين السماوي، و كأني به أراد من خلال شداد أن يرسم لنا موقفه العلمي الذي ينتهجه كماركسي و بشكل فني غير مباشر و غير مستفز للقارئ غير العادي

رمان خارج المكان

غسّان كنفاني: بين السرد و اللغة

يكتبها: عبد الله البياري

لاتبتعد عبارة النفري: "كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة" ، عن "بيان" خصوصية وتميز "السرد" الكنفاني عن "مجازه" ، فغسان الذي ضاقت به عباراتنا/البيان من فرط ما اتسعت رؤياه/المجاز ، لم يزده الحاح الأسطورة المدججة بالسلاح – عن خوف و سطوة- إلا مزيدا من التحرر من قيد التعبير وتفاصيله الزمانية و المكانية بالاستعارة حد الحقيقة ، من دون الإخلال بالمركب الواقعي من السردية ، كما زاده تحررا من أي "إثم" أدبي محتمل توّلده علاقة الخالق/السارد ، و المخلوق/ المسرود (وليس السردية) ، فقد تحول غسان طرفا في السردية ، على أرض اللغة ، وفي بنيانها الواقعي و الفني معا .

ذلك الطقس التحرري ، لابد له ليكتمل أدبيا أن يسوق القاريء ، لتساؤل ينبع من إلزامية العلاقة بين الأصل و الظل ، مفاده :

أتراه غسان كان طوال ذلك الوقت كائنا حبريا في بطن سردياته – التي لم تكن يوما عوالم ورقية مجردة - ولم تكن تلك القذيفة التي إغتالتنا بفقده إلا تأكيدا صوتيا وملونا على فداحة إكتمالنا السردي بعده؟ أتراها كانت تأكيدا سرديا على المزيد من تورطنا الوجودي في أدبيات "لازماننا" ، التي أتت بها الأسطورة مقابل الحجر/ الهوية؟

أتراه غسان لم يكن إلا تبدلا طقسيا طبيعيا للغزوات كما الفصول الأربعة ؟ وتبقى أمامنا بعده الهوية ردا لدين ؟ أتراه لم يك ضحية ، أو انتحاريا، ولكن فعلنا كل شيء كي يكون كذلك ، لا لشيء إلا لأننا نحب مرايانا الجدباء ؟ أتراه اتانا نبيا متخما بنا ومضى شهيدا كعزف منفرد من عالم آخر و حلم مختلف ؟ كعلامة بعثت من قوي أعلى حتى هو لم يكن واعيا بها؟

لسردية كنفاني و هي القريبة من الأرض ، إلتزامها الواقعي ، بين واقع فني وواقع حضاري ، جعلها أشبه بوثائقية السرد الجمالي ، معطيا للبعد الإنساني و الميتافيزيقي و الفلسفي فضاءه الحر. فمع بدء رحلة الـ"عائد إلى حيفا" ، يتوقف الزمن كما المركبة ، وتتعدد الأمكنة ، وتتساقط "كما يتساقط جدار من الحجارة ويتراكم بعضه فوق بعض...وأخذت تتساقط فوقه (العائد) بعضها ، وتملأ جسده" ، وبقدر ما تؤسس "صوتية الحدث" لحركية المكان الحر / المتعدد /المتساقط في الذاكرة والزمان ، فهي تؤسس أيضا لثبوتية الحدث بزمانه ومكانه : تتساقط لتتراكم فتثبت ، داخل وحدة مكانية: جسده ، ووحدة زمانية : ذاكرته ، فيصل "سعيد.س" إلى حيفا/الذاكرة ، وحيفا / الزمان و المكان . فأين لكل تلك التراكيب الزمانية و المكانية أن تتواطأ إلا في الذاكرة؟ فهي الفضاء الوحيد الذي تتحد فيه الأزمنة و الأمكنة ، ذلك الإتحاد الذي جعل "سعيد.س" وسط مشهد اقرب في صناعته للحرفية السينمائية ، إذ :

"طوال الطريق كان يتكلم ويتكلم ، تحدث إلى زوجته عن كل شيء ، عن الحرب و الهزيمة ، وعن بوابة مندلبوم التي هدمتها الجرارات . وعن العدو الذي وصل إلى النهر و القناة ومشارف دمشق خلال ساعات. وعن وقف إطلاق النار، و الراديو ، ونهب الجنود للاشاياء و الأثاث ، ومنع التجول ، وابن العم الذي في الكويت يأكله القلق ، و الجار الذي لّم أغراضه وهرب ، و الجنود العرب الثلاثة الذين قاتلوا وحدهم يومين على تلة تقع قرب مستشفى أوغستا فكتوريا ، و الرجال الذين خلعوا بزاتهم وقاتلوا في شوارع القدس ، و الفلاح الذي أعدموه لحظة رأوه قرب أكبر فنادق رام الله.

وتحدثت زوجته عن أمور كثيرة ، طوال الطريق لم يكفا عن الحديث . والآن ، حين وصلا إلى مدخل حيفا ، صمتا معا ، و اكتشفا في تلك اللحظة أنهما لم يتحدثا حرفا واحدا عن الأمر الذي جاءا من أجله!

هذه هي حيفا إذن ، بعد عشرين سنة."

فمع بزوغ "الآن" ، وضمير الإشارة لحيفا ظهرت حدود الذاكرة وبدأت التخوم على مشارف الـ"عشرين سنة"، فإنكسر التواطؤ بين الزمان و المكان . وخارج حدود الذاكرة ، في النص ، لايزال الوطن/ المكان / الفضاء ، حيا نابضا بتفاصيله ، بل وقادرا على اتخاذ موقف :

"إنني أعرفها ، حيفا هذه ، ولكنها تنكرني ".

وبين الإنكار و العرفان ، يتحاور الزمان و المكان ليظل المكان أحّن قلبا إذ لم تنزع الأسطورة عنه الإسم و الرسم ...بعد :

"وفجأة جاء الماضي، حادا مثل سكين: كان ينعطف بسيارته عند نهاية الملك فيصل (فالشوارع بالنسبة له لم تغير اسمائها بعد) متجها نحو التقاطع الذي ينزل يسارا إلى الميناء ، ويتجه يمينا نحو الطريق المؤدي إلى وادي النسناس، حين لمح مجموعة من الجنود المسلحين يقفون على مفترق أمام حاجز حديدي. وحين كان يرمقهم بطرف عينيه ، صدر صوت انفجار ما من بعيد ، و أعقبته طلقات رصاص وفجأة أخذ المقود يرتجف بين يديه ، وكاد أن يرطم الرصيف ، وتماسك في اللحظة الأخيرة ، وشهد صبيا يعدو عبر الطريق ، وعندها جاء الماضي الراعب بكل ضجيجه . ولأول مرة منذ عشرين سنة تذكر ماحدث بالتفاصيل ، وكأنه يعيشه مرة أخرى.

صباح الأربعاء ، ٢١ نيسان ، عام ١٩٤٨.

كانت حيفا مدينة لاتتوقع شيئا ، رغم أنها كانت محكومة بتوتر غامض."

فالماضي لدى كنفاني لا يأتي من الذاكرة ، فهو كائن زمني ، لاعلاقة له بالمكان –وإلا كان ذاكرة- ، الماضي في السرد الكنفاني هو وليد تواطؤ الزمان و الأسطورة ، بحكم التوأمة ، و المكان لا يملك إلا الرسم من الإسم .

عودة "سعيد.س" تلك لحيفا المكان ، أعادت له تفاصيل "القوة غير المرئية" التي ساقت مكانه الحيفاوي مكرها إلى أن يكون فقط إلى "طريق واحد" ، ذلك المتجه إلى ساحل البحر ، وكأن البحر / المكان ، يستحثنا تاريخيا –حتى بعد عشرين سنة- أن نساءل تلك القوة الغير مرئية ودورها في السردية ، فـ"وعي المرء بما هو عليه حقا ، مدركا ذاته بوصفها نتاجا للسيرورة التاريخية –لا المكانية- حتى اللحظة الراهنة ، و التي تخلف فينا آثارا لاحصر لها دون أن تترك قائمة جرد بها ، لذا فمن الضروري تماما ، أن يتم وضع قائمة الجرد هذه منذ البداية" ، بما الفارق بين الهوية و الهاوية.

ولأن خطاب الهوية هذا ، هو خطاب انساني بامتياز بدأ مع الانسان ، فلا وظيفة فيه للرمز ، ومن هنا كان تحرر السرد الكنفاني من ثقل الرمز المنكسر مع قوس قزح لايأتي وحيدا ، هو تحرر لا يكتمل إلا بالمزيد من التورط الإنساني مع الحقيقة ، حقيقة الألم ، حقيقة النزوح ، حقيقة النفي ، و الاقتلاع و التهجير ، حقيقة الإنسان.

تحررا يعطي السرد ديمومة لاتستلزم من جماليات البناء الأدبي و تبعاتها الكثير ، لقاء التورط الإنساني في السرد ، وتفاصيله وشخوصه ، و التي تتميز بقدر تقاربها مع أرض السردية الجغرافية و التاريخية.

الرمز قيد في المطلق الإنساني ، فأنوثة الوطن أمومة و أمومة الوطن أنوثة ، ولا رمز هاهنا يتسع للمطلق ، لذا كان الاجتياح الإنساني مطلق في مشهد الفقد المزدوج لـ"صفية" ، التي "اكتسحها حزن يشبه الطعنة التي ملأتها بطاقة من العزم لاحدود لها ، وقررت أن تعود بأي ثمن . ولربما أحست بأنها لن تستطيع إلى الأبد النظر إلى عيني سعيد ، أو تركه يلمسها. وفي أعماقها شعرت بأنها على وشك أن تفقد الإثنين معا : سعيد وخلدون ...فمضت تشق طريقها بكل ما في ذراعيها من قوة وسط الغاب الذي كان يسد في وجهها طريق العودة، محاولة في الوقت نفسه أن تضيع سعيد، الذي أخذ – دون أن يعي- ينادي صفية تارة ، وينادي خلدون تارة أخرى... "

ولأن الفقد كائن زمني ، كانت عودتهم إلى حيفا عودة في الزمان لا المكان وإلا ما سميت عودة ، حيفا الماضي لا الذاكرة ، باحثين ضمن تفاصيل "عشرين عاما" عن "مكان" فقدهم منذ عشرين عاما ، حينها يتحول "الماضي" "ذاكرة" متى تواطأت الأمكنة مع الأزمنة ، وهو مايعطي لحق العودة خلودنا زمنيا لايتحقق إلا بالمكان ، حينها فقط –العودة- يتحول المنفى ذاكرة.

وتستمر سردية غسّـــان ، في سبر أغوار الجسد /القضية الفلسطينية ، متنقلة بين تفاصيل الوطن ، المتحرر من حدود التعريف إلى فضاء المتخيل ، ومطلق الحقيقة الإنسانية /القضية ، ذلك التحرر الذي لايقبل تدليس اليسار الإسرائيلي ، ووكالته عن الوطن و الإنسان و التاريخ ، إذ يرد على لسان أحدهم :

"أعتقد أنه (الفلسطيني) لايفهم ماذا يعني الوطن . بالنسبة إليه الوطن هو البيت ، و لكن الوطن ليس بيتا ، بل إنها البلاد ، الإطار ، الدولة . في الوطن يبدلأ الأشخاص بيوتهم باستمرار ، ولكن الفلسطيني يملك مفهوما مشوها للوطن . فهو الفضاء الذي يعيش فيه شعبك ، وحكومتك ، ولغتك وثقافتك ، ولكن اللاجيء يلغي كل هذا ويتمسك بالبيت."

وعلى تشوه مفهوم البيت/المنزل لدى أ.ب يهوشواع أعلاه ، يعري كنفاني تهافت الأسطورة وخطابها الباحث عن وطن أقرب ما يكون لديكور مسرحي مدعى لرواية آرثر كوستلر "لصوص في الليل" ، لذلك اليهودي الذي إنتهى إلى بيت "سعيد . س" / وطنه والذي هو ايضا مجرد بيت ، لا يتحد بالأرض ، إذ رأته زوجته كذلك ، ففوجيء بها تقول له – و الدموع في عينيها :

"إنني أبكي لشيء آخر ، إنه سبت حقيقي ، ولكن لم يعد ثمة جمعة حقيقية هنا ، ولا أحد حقيقي".

إن الوطن في سردية كنفاني هو أكثر ميتافيزيقية من مفهوم الوطن لدى يهوشواع ، فـ "كل حجر هنا يروي ، وكل شجرة تحكي عن الصراع بين الزمان و المكان ، وكلما إزدادت وطأة الجمال إزداد إحساسي بخفة الغريب " .

تتسع رقعة الأرض في سردية كنفاني ، بقدر ما تؤسس السردية لها خارج تفاصيل المادي و الملموس وفيه ، تلك التي تحررت ذاتها من ذواتها ، فشكلت فضاءا سرديا هوياتيا.

ويعلو صوت قارئ يتساءل ، عن ضرورة السرد المركب ، بين قصة "سعيد.س" العائد إلى حيفا و"فارس" العائد إلى يافا ؟

فعائدا كنفاني كلاهما تتوازى أحداث عودتهما

داخل نفس الوطن ، ولكن التوازي ورد ليفيد أن البيت ليس وطنا و إن اتفقت هوياته ، إنما ورد التوازي لخلق مقارنة بين "بدر" و "دوف" و الذي كان "خلدون" سابقا : كائن زمني ، تم إستبداله بـ"دوف" للتدليل على إستحالة تطابق الذات و الأنا ، فـ"دوف" الذي عاش في الوطن بالمفهوم المكاني فقط ، لا يستطيع فرض هويته على مكانه و إن طال الفرض "عشرين سنة" في الزمن ، و لم تأت التفاصيل ، ومنها ريش النعام إلا تدليلا على مقاومة المكان ، فيسكن الدخيل حيز الرفض المكاني.

أما "بدر" –أخو "فارس"- ، إتحد مع المكان / البيت/ الوطن ، و إكتمل مع الزمن ، فقد "كان فارس من المكان الذي يقف فيه ، يستطيع أن يرى المسامير التي (كانت) تحمل صورا أخرى قبل (عشرين سنة) تطل برؤوسها من الجدران العارية ، وبدت له كأنها رجال يقفون بالإنتظار ، أمام تلك الصورة الكبيرة ، لأخيه الشهيد ... لم يحملوا شيئا معهم ، ولا حتى صورة صغيرة لبدر الذي ظل هناك" ، وللضمير دلالته ، التي تتخطى بدر والبيت بتفاصيلهما الزمانية و المكانية:

"أنا وزوجتي لمياء وابني بدر واني سعد ، وهو ...أخوك بدر ، عائلة واحدة ، عشنا معا عشرين عاما ، كان شيئا مهما بالنسبة لنا". وعندما همّ فارس ، و"قام فأنزل الصورة عن الجدرا ، وبدا المكان الذي خلفته وراءها مستطيلا باهتا من البياض الذي لا معنى له ، و الذي يشبه فراغا معلقا" ، لم يع أن تلك المساحة البيضاء الباهتة هي نافذة التأويل بين وطن وجنة ، وبتعريتها تضطرب العلاقة بين المطلق و النسبي ، وتنتهي خللا في الهوية لفراشة إذ تمر من حاجز الواقع.

فأعاد "فارس" الصورة مخاطبا ذاته على لسان ذاته الفلسطينية في الوطن المصطلح البيت:

"كان يتعين عليكم إن أردتم استرداده ، أن تستردوا البيت ويافا ، ونحن...الصورة لاتحل مشكلتكم ، ولكنها بالنسبة لنا جسركم إلينا و جسرنا إليكم".

وهنا قرر فارس ألا يبقى الوطن حبيس البياض ، في حالة البين بين : الجسر..."إنه يحمل السلاح الآن".

ولأن السلاح الذي لا يدافع عن قضية هو سلاح متذوي لايأخذ حيزه الوجودي إلا بنفي الآخر ، كان رد "دوف":

"ليس من حقك أن تسأل هذه الأسئلة ، أنت على الجانب الآخر".

فالهوية التي يغذيها البارود ، وتتهيب حوار الذات و الأنا ، تقتلها لعبة الكراسي التي لاتنتهي إلا لتبدأ بين صياد وطريدة ، الأول لاهم له إلا شبقية صماء لاتحدثها إلا أيروسية الجماع بين الأسطورة و السلاح ، وطريدة في وسعها أن "تقدم معونة أخلاقية" لصيادها ، ذلك الصياد الذي لا يتلفت لغزيرة الأركيولوجيا ، إذ تغشاه سرديته السائلة : عن "آخر يهودي و أول عبري" ، و "العصمة" أمام "عدم جدارة" الآخر:

- "مرة تقولون أن أخطاءنا تبرر أخطاءكم ، ومرة تقولون أن الظلم لايصحح بظلم آخر... تستخدمون المنطق الأول لتبرير وجودكم هنا ، وتستخدمون المنطق الثاني لتتجنبوا العقاب الذي تستحقونه".

-" وأنت ، أتعتقد أننا سنظل نخطيء؟ و إذا كففنا ذات يوم عن الخطأ ، فما الذي يتبقى لديك؟".

-.....

-"أتعرفين ماهو الوطن ياصفية؟ الوطن ألا يحدث ذلك كله".

الوطن ليس ذاكرة فقط ، الوطن ليس مانستحضره من الماضي إلا ما نحرر به الذاكرة والبيت و الفضاء، من دون إستعذاب الألم ، الوطن أكبر من ريشة طاووس ، أكثر من ولد ، أكثر من خرابيش قلم رصاص على جدار السلم ، الوطن ليس دموعا مفلولة لرجال يبحثون في أغوار هزائمهم عن حطام الدروع وتفل الأزهار ، الوطن مستقبل... الوطن أوله سردية .

"اما البيت فيستطيعون البقاء فيه مؤقتا ، فذلك شيء تحتاج إلى حرب لتسويته".

لسردية كنفاني ، التوثيقية بالأدب ، نجده مقاتلا من أثير أمام لغة "تدفع دفعا تحت نوع نادر من الضغط ، لتتصاعد من مستوى لغة مختصة بشؤون الدين إلى المستوى الذي يدفع بمؤسسة ثقافية عالمية ، مثل مؤسسة نوبل ، لمنح جائزتها السنوية في العام ١٩٦٦ لكاتب إسرائيلي أهم مميزاته أنه "يكتب بلغة عبرية جميلة".

لقد استحوذت اللغة باعتبارها من أهم أجزاء الصراع الحضاري , على الحيز الأكبر بجانب السردية في إرث كنفاني ، كيف لا و "لقد قاتلت الصهيونية السياسية على هذه الجبهة (اللغة) قتالاً مريراً ... ففي نطاق جهودها التي بذلتها بدأب لا مثيل له لتحويل الديانة اليهودية إلى علاقة قومية ، كان لا بد من الاستنجاد باللغة العبرية كاحتمال وحيد لرابطة كانت مفقودة في جميع المجالات التي يشكل مجموعها ، عادة ، مثل هذه الرابطة " ، بل ويمكن لتلك اللغة ذات التعبير والجذر الديني أن تتعامل وتضع يدها مع "مطلق الشر " كما تصف أدبياتها هي ذتها ، بأن تجعل فضاء المسمى مقتبساً منها ، فتشير إلى مملكتها اليهودية (اليهودا والسامرة وغزة والجولان) بـ"أنشلوس" في اقتباس له دلالاته التاريخية من الوحدة العلمانية النمساوية التي فرضها النازي بانقلاب عسكري عام ١٩٣٨م .

إذا هي تلك اللغة وجبهتها التي كتب عنها توماس غولي قائلاً :

"إن اللغة هي الوسيط الذي يتيح لنا إدراك العالم ، فنحن نرى الطبيعة والمجتمع والحوافز البشرية ليس كما هي ، وإنما كما تسمح لنا لغتنا أن نراها . وهذه هي رسالة ثقافتنا ، ولهذا السبب فإن ثمة أهمية لطريقة معالجتنا لغتنا ولما يفترض بمصطلحاتنا أن تعبر عنه " أو كما ورد فيسفر الأمثال الإصحاح ١٨ الآية ٢١ : "الحياة والموت في أيدي اللغة" .

لقد كان للعبرية على جبهة اللغة وظائف صهيونية خاصة ، فهي التي ستقاتل لرفض الإندماج ، بقدر ما ستصبح بديلاً له فلقد أسس آحاد هاعام في أدبياته لما أسماه "آخر يهودي وأول عبري" ، وعلى خطاه سار آرثر كوستلر في روايته "لصوص في الليل" على لسان بطله جوزيف : "لقد أصبحت عبرياً لأني أكره اليهودية" .

إن هذه المزاوجة التعبيرية (القسرية) في اللغة بين الحيز القومي والديني كان لها تناقضاتها ، التي لم تكن بلا ثمن فعلى الساحة الأدبية كان شاموئيل عجنون الذي مُنح جائزة نوبل يسير في حبكته متخبطا في مزج معقد بين الطقس الديني والسياسي عاكساً تشظيه بين المطلق والنسبي في آن ، ولأن العبرية أريد لها أن تصبح معبراً جمعياً عن قومية دينية بذاتها ، كان لا بد لها أن تُبنى على نفي حيز الاندماج التاريخي . وأن تصبح معبراً عن "عصمة يهويدة" في مقابل "عدم جدارة" الشعوب الأخرى ، إلا أن التاريخ كان دوماً لكلمته الحسم بتهافت هكذا ادعاء :

فما بين القرنين التاسع عشر والثاني عشر ، وهي الفترة التي يعترف مؤرخو اليهودية أنفسهم أنها فترة ذهبية في الأندلس تحت الحكم العربي ، ألف يهودا بن هاليفي وسليمان بن غابيرول اليهوديان كتباً فلسفية وفكرية باللغة العربية ، في الوقت نفسه الذي كانا ينظمان فيه أشعارهما الدينية الغنائية بالعبرية .

والواقع أن يائيل دايان نفسها عانت من هذا الاضطهاد اللغوي المعاصر ، وهي التي كتبت عن قضايا صهيونية بالإنجليزية ، الأمر الذي جعلها تعلن بأن الإسرائيليين يعتبرونها كارثة قومية . وكما الإنجليزية كان ذات الأمر مع اليديشية ، التي كان من الواجب عليها أن يتنحى دورها التعبيري بالنسبة للصهيونية ، ليفسح المجال أمام الوظيفة السياسية للعبرية ، حتى ولو كان بن غوريون نفسه اعتبرها – اليديشية - ذات يوم "وعاءَ للآداب التي أنتجها اليهود الشرقيون والألمان ولغة للدراسات العلمية والسياسية في روسيا وبولونيا ولتوانيا ولتفيا " في ما يثبت العجز التعبيري اللغوي قومياً للعبيرية ، والتزامها بالتقصية الروحانية فقط ، كما يُظهر ذلك أيضاً تهافت المصادقة على الوحدة العضوية بين اليهودية والصهيونية في الخطاب الأيدولوجي ، إذ يصادق بدوره على قومية اللغة الدينية تماماً كما تريد الصهيونية .

ولأن العبرية لغة العهد القديم ، واالصلة الروحية مع أرض الميعاد فقد كان بوسع الصهيونية الدق على هذا الوتر وعزف نغمة سياسية مقدسة تستلزم توظيفا معيناً للعبرية يقفز فوق كونها غير معروفة خارج الطقس الديني حيث كان اليهود يتلفظون بها قافزين فوق المعنى ومتلبسين الصوت ، وتحويل تلك اللغة عن معبر مطلق عن سياسي نسبي ، وهو ما وصفه الرئيس السابق للكنيست والوكالة اليهودية آبراهام بورغ ، قائلا :

"إذا أنصتنا جيداص لكلمات حياتنا ، وليس فقط لنغمتها لن نتمك من الهرب من الاستنتاج أننا قريبون من لغة الموت أكثر بكثير من قربنا إلى لغة الحياة " .

ولأن "اللغة هي أولى ادوات القمع " حيث لا وجود لـ "لغة خالية من الآخر " ، فأي تصنيف لذلك الآخر يمكن أن تحمله تلك اللغة وأي قمع له ، إذا ما كانت تتخذ حيزها التعبيري من المطلق الديني المبني على تقابل الخير والشر .

إن الإجابة يجب أن لا تتوقف بنا أمام حالة الإنسانية المدعاة ، التي تتلبس الكثرين من رموز ما يسمى جزافاً اليسار الإسرائيلي ، كان يقول أبراهام بورغ مثلاً :

"من الصعب الوقوف أمام الواقع الإسرائيلي الآن الذي بسببه لا يجوز تجاهل الحقيقة بأن في اللغة العبرية المعاصرة قسطاً كبيراً من غسل كلمات تخفي واقعاً استعلائيا عنيفاً " ، ففضاءات تلك اللغة قد بنيت على ازدواجية أبدية : عصمة اليهودي مقابل دونية / عدو جدارة الآخر الغير يهودي فللمثال كذلك أن الجيش الاسرائيلي لا يزال جيشاً للـ "دفاع" مما يستلزم لغوياً افتراض براءة مستحوذة .

ولم يكن عبثاً أن قال مناحم بيغن الذي كان يكرر مقارنته الشهيرة بين الميثاق الفلسطيني لمنظمة التحرير وكتاب هتلر (كفاحي) ، حينما دمر مقر عرفات في بيروت ، لريغان :

"وكأنني أرسلت الجيش الاسرائيلي إلى برلين لتصفية هتلر في ملجئه"، ولتكتمل الملهاة فقد رد عليه عاموس عوز قائلاً على صفحات يديعوت أحرنوت : "هتلر مات ، سيدي رئيس الحكومة ، ومرة بعد أخرى ، سيد بيغن ، تكشف أمام الجمهور عن دافع غريب لإحياء هتلر من أجل قتله يوميا ...وهذا الدافه هو ثمرة كآبة يتوجب على الشعراء التعبير عنها (؟؟؟) ، ولكنها لدى السياسيين تشكل خطراً من شأنه أن يقودهم غلى طريق محفوفة بالمخاطر " .

ذلك التصريح لعوز وإن ادعى الجهالة أو البراءة فهو لا يعدو أن احتفالاً بطيبة الذئب إذ خير الحمل كيف يريد أن يؤكل على غرار ما حدث مع الـ "مؤرخين جدد" ، حيث لم نكن في حاجة إليهم لنحمل الأسطورة والسلاح معاً ذنب تفريغ الوطن والهوية والحجر ، وكأنه لم لتاريخ هذه الأرض من عمل إلا انتظار امتلائها بأمس الآخر ، متى سمح لنا بوجود "جديد" على هامش سرديته .

آن لنا أن نتساءل في النهاية ما إذا كان غسان كنفاني "العائد" ، ضحية الصراع بين إحساس بواقع وإحساس فني ؟؟

ذلك الصراع الذي يفضي لخسارة طرف أو الإثنين بحسب الأقرب الأدبي للـ "حل وسط" على حساب الجمالية ، والذي يخلق ما يسمى للرمز المنبعث من رماد الواقع بعد أن يحترق الفني أو العكس .

غسان كنفاني لم يولد على وجه الرمز ، إنما وجد على سُجية الضوء ، وسرديته من رحم الذاكرة فلا يجب ان نغفل انها ابنة الآن / هنا وديمومتها ، تلك الرحلة التي تؤسس لها تراكمات الزمان وتعدد المكان داخل الإنسان / القضية ، هي السردية التي تغلبت على اطمئنان الأدب إلى قدرته على تثبيت المكان في اللغة وتشييد منطقة حرة في أعالي الكلام . فكنفاني لم يكن يوماً إلا كائناً ضوئياً كُتب له الخلود في السردي ، ولم تكن له تلك القذيفة إلا تأكيدا صوتياً ولونياً على فداحة فقدنا .