وزارة الثقافة

الدكتور محمد عبد القادر

غسّان كنفاني

جذور العبقرية
وتجلّياتها الإبداعيّة



2023

رقمنة

وزارة الثقافة
Ministry of Culture

غسّان كنفاني

جذور العبقرية
وتجلّياتها الإبداعيّة





اسم المؤلف: د. محمد عبد القادر

اسم الكتاب: غسان كنفاني
جذور العبقرية وتجلّياتها الإبداعيّة
(دراسة)

تصميم وإخراج فني: غاوي خليل

تصميم غلاف: غاوي خليل

منشورات: وزارة الثقافة الفلسطينية

الطبعة الأولى: الدار العربية للعلوم ناشرون 2015م
الطبعة الثانية: وزارة الثقافة الفلسطينية 2023م

جميع الحقوق محفوظة.
لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق إستعمال المعلومات، أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذنٍ مسبق من الناشر.

All rights are reserved
No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, withoutprior permission of the publisher.

سنة الإصدار
(2023)

غسّان كنفاني

جذور العبقرية
وتجلّياتها الإبداعيّة
دراسة



الدكتور محمد عبد القادر

لا يطمحُ هذا الكتاب لأن يكونَ القول الفصل في إبداعات غسان كنفاني ورؤاه، بقدر ما يطمحُ إلى فتح أبوابٍ جديدة لتأمُّل الظاهرة الكنفانيّة التي مرّت في حياتنا كَشِهاب، وعاشت في قلوبنا كَشَمس.

يستند هذا الكتاب إلى أرضيّة من حبٍّ عميق، يُعيد إلينا جوْهر تلك العلاقة المفقودة بين النصّ الأدبي وناقده، ولعلّ هذا هو السبب الأساس في أنّ هذا الكتاب ذهب نحو أعماق جديدةٍ في تأمّل الإنجاز النوعي الكبير للكاتب الشهيد، الشهيد الكاتب؛ فأنْ تُحبَّ، فهذا يعني أن تنذُرَ نفسَك لعملٍ دؤوبٍ لا ينتمي للفكرة البسيطة لكلمَتيْ؛ الجهد والعمل، بقدر ما ينتمي إلى المفهوم الأصفى لنبالة الرّسالة؛ وفي هذه النقطة بالذات يلتقي إنجاز الدكتور محمد عبد القادر ويتّحد بما كتبه غسّان، معايِشًا له، ومتأمِّلًا، ومحاوِرًا، وعاشقًا أيضًا.

لم تكُن الكتابة عن غسّان كنفاني سهلة في أيّ يومٍ من الأيام، ولكن الأصعب هو أن يطلّ الناقد على غسّان من زاوية جديدة، مكتشفًا ومُبرهنًا ومحاورًا لإبداعاتٍ لها حضورها الاستثنائي في المسار الروحي للإنسان الفلسطيني والعربي وللإنسان في كلّ مكان وصَلَت إليه إبداعات كنفاني عبر ترجماتها إلى لغات العالم.

يحاورُ الدكتور عبد القادر روايات وقصص ومسرحيّات ودراسات غسان كنفاني ورسائله ويوميّاته أيضًا. كما يُحاور عددًا من أهمّ دارسي هذه الأعمال، ويُقدّم رؤاه الجديدة في أعمال اختلف فيها النُّقّاد. ولذا، فإنّ هذا الكتاب يُشكِّل ضرورةً، ضرورة ثقافيّة معرفيّة، وضرورة جماليّة لكتابة سَلِسة، عذبة، ستجعلُنا نُحِبّ غسان أكثر، ونفهمه أكثر، ونفهم فلسطين التي عاشَت فيه وكَبُرَت به، كما عاشَ فيها وكَبر بها.

إبرهيم نصر الله

إليها...

إلى رفيقة دربه، أم فايز وليلى

إلى من وهبت حياتها...

أمًّا لأطفال الشهداء والفقراء

وقلبا خافقا بالمحبة والوفاء

ورمزا إنسانيا للانتماء

إلى آني كنفاني،،

المحتويـــــات

الباب الأول

العبقرية الكنفانية: الأبعاد الإنسانية

سؤال البداية: لماذا غسان كنفاني؟..... 10

الفصل الأول: إطار نظري حول العبقرية والإبداع..... 14

إشارات أولية..... 15

إطار مفاهيمي..... 19

انبثاق العبقرية..... 26

الفصل الثاني: عبقرية غسان كنفاني..... 29

مدخل 29

جذور العبقرية عند غسان كنفاني.....33

مواهب تنمو في المنفى الأول.....37

التجربة الميدانية رافد جديد لموهبة غسان.....42

عبقرية تتشكل في المنفى الثاني.....51

المنفى الثالث: تفجر العبقرية وتفجير العبقري 56

الفصل الثالث: غسان كنفاني ... جسر الواعدين.....65

الفصل الرابع: ثلاث صور لغسان كنفاني.....76

1. الصورة الأولى: محمود درويش.....76

2. الصورة الثانية: محمود درويش.....80

3. الصورة الثالثة: أنيس صايغ.....84

الفصل الخامس: غسان كنفاني عاشقاً.....87

الباب الثاني

العبقرية الكنفانية وتجلياتها الإبداعية

الفصل الأول: القصة القصيرة: ذروة الإبداع الكنفاني 103

1. رؤية شاملة 103

2. سميرة عزام وغسان كنفاني.....106

الفصل الثاني: "ثيمات" محورية في قصص غسان كنفاني..... 110

الفصل الثالث: جماليات توظيف الكائنات في قصص غسان القصيرة.. ... 120

الفصل الرابع: مرايا الصراع في قصص غسان كنفاني 141

الفصل الخامس: "رجال في الشمس" .. قراءة مختلفة..... 153

1. مقدمة.....153

2. رجال في الشمس: بين الواقعية والرمز..... 156

3. أبو الخيزران .. صورة أخرى..... 157

الفصل السادس: "ما تبقى لكم" والكتابة على الكتابة..... 168

الفصل السابع: "أم سعد": الإبداع في معادلة البساطة والعمق..... 179

الفصل الثامن: غسان وجدلية التقويض والبناء في ثلاث روايات..... 186

1. الشيء الآخر..... 188

2. عائد إلى حيفا..... 199

3. الأعمى والأطرش..... 204

الفصل التاسع: غسان في رواياته "الشهيدة"..... 208

1. توطئة.....208

2. العاشق.....210

3. برقوق نيسان..... 216

الفصل العاشر: غسان كنفاني مسرحياً: القوة الذهنية ومتعة التجريد 219

1. مقدمة.....219

2. الباب..... 222

3. القبعة والنبي..... 228

4. جسر إلى الأبد..... 233

الفصل الحادي عشر: غسان ناقداً ومفكراً: أصالة الريادة والإبداع 241

1. أدب المقاومة في فلسطين المحتلة (1948 – 1966).....242
2. الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال (1948-1968)..... 250
3. غسان كنفاني والأدب الصهيوني.....257
4. غسان كنفاني وثورة (1936).....266

سؤال الخاتمة: ما سر هذا الألق الدائم لغسان كنفاني؟

قراءة في "التكوين" و"الفاعلية".....276

الباب الأول

العـــبقرية الكـــنفانية
الأبعاد الإنسانية

سؤال البداية: لماذا غسان كنفاني؟

الفصل الأول: إطار نظري حول العبقرية والإبداع

الفصل الثاني: عبقرية غسان كنفاني

الفصل الثالث: غسان كنفاني .. جسر الواعدين

الفصل الرابع: ثلاث صور لغسان كنفاني

الفصل الخامس: غسان كنفاني ... عاشقاً

سؤال البداية:
لماذا غسان كنفاني؟!!

غسان كنفاني حالة استثنائية ندر مثيلها، ومؤسسة وطنية، ثقافية، سياسية، أخلاقية، فكرية، إنسانية عز نظيرها. استقرّ في وجداني وذهني منذ ما يربو على العقود الأربعة الماضية. في أول الأمر، ما كنت أسائل نفسي: لماذا غسان كنفاني؟ وما الذي أعطاه هذا الحضور الطاغي في الخاطر والضمير؟ لم أكن مهتماً بالإجابة عن تساؤلات من هذا القبيل، ولعلي لم أكن قادراً على الإجابة عنها أصلاً. كانت حالة إعجاب، ثم ارتقت إلى حالة وجد صوفي.

واليوم، وأنا أمعن النظر في مسيرة كاتب لم ألتق به يوماً في حياتي، وأستعيد تأثيره في تشكيل وجداني وثقافتي وخياراتي واهتماماتي، أتأكد من قوة دَيْني لهذا المبدع العظيم، الراحل المقيم. وأزعم أنني قرأت أعمال غسان منذ مطالع السبعينيات لأول مرة، واطلعت على ما وقع تحت بصري من دراسات ومراجعات لأعماله، ثم عدت وقرأته من جديد مرات ومرات. وأزعم أنني كتبت عنه وعن أدبه عدة مقالات وشاركت، بمناسبة ميلاده أو في ذكرى استشهاده، في عدد من الندوات.

واليوم، وأنا أستحضر شريطاً طويلاً من ذكريات ذات صلة بهذا الموضوع أكتشف أن التساؤل ما يزال قائماً: لماذا غسان كنفاني؟ من هذا المعلم القدوة، الذي قال لنا منذ أمد بعيد إن الإنسان في نهاية الأمر قضية، وإنه لا مجال لهوّة بين الخطاب والسلوك، بين القول والعمل، بين الإيمان والتضحية؟ ذلك الشاب/الشهيد الذي علّمنا قيمة الوقت، وأنه ثروة عزيزة ينبغي على المرء أن يديرها، وينظمها، ويوظفها في سبيل الإنتاج

والإبداع. وعلّمنا أن عدالة قضية ما لا تمنح صك غفران، ولا وثيقة مرور لأعمال أدبية ركيكة ونتاجات فنية واهنة لا تتسق وقوة القضية وعدالتها.

إذاً، ها هو التساؤل يحضر من جديد: لماذا غسان كنفاني؟
كأن هذا الشاب النحيل الذي مرّ خطفاً في الحياة لم يمر خطفاً في حياتي، وفي حياة الأصدقاء والرفاق، بل وفي حياة الشعب الفلسطيني كله وفي حياة القضية أصلاً. كأن غسان كنفاني، على وفرة ما صدر عنه من بحوث ودراسات ومقالات ورسائل، ما يزال عالماً مفتوحاً، نهراً يسقي الكثيرين، لا هو ينضب، ولا هم يرتوون، ذروة يسعى الكثيرون لبلوغها واكتشافها وما يزالون.

* * *

وإذ أعيد التساؤل اليوم كرة أخرى: لماذا غسان كنفاني؟ فإنني أشعر أنه قد تشكل في خاطري جواب عن هذا التساؤل المزمن، وهو باختصار شديد: «لأنه عبقري»، و «لأنه مختلف»، و «لأنه أصيل» و «لأنه رائد».
لقد أيقنت بعد عقود من التساؤل عن هذا السرّ الذي يقيم في وجداني، ومن المؤكد أنه يقيم في أذهان الكثيرين ممن قرأوا غسان وعشقوه، أن مبعث هذا الخلود هو عبقرية غسان كنفاني الاستثنائية، ولطالما حلم العباقرة بالخلود وسعوا إليه، وحققوه في معظم الأحيان، ومن هنا ظلّ شكسبير خالداً، وكذلك ظلّ هوميروس، والمتنبي، والمعري، ودانتي، وجويس، وطه حسين، وإليوت، وبودلير، ويوسف إدريس، وويتمان، وطاغور ، والطيب صالح، وفولتير وإدوارد سعيد وغيرهم كثيرون ممن أغنوا الفكر الإنساني والثقافة الإنسانية بعظيم إنتاجهم فأنعشوا شجرة الروح الإنسانية على مر العصور والعقود.
وأعلم أن وصفي لغسان كنفاني بالعبقرية لا يكفي لأن يجعله عبقرياً، ولا يوجب على الآخرين التسليم بهذا الوصف، ومن هنا جاء هذا الكتاب ليوضّح مرتكزات هذا الوصف، ومستنداته،

ودعائمه وأدلته ومبرراته. إذاً، هو محاولة لقراءة عبقرية غسان كنفاني وكشف معالمها، وإضاءة أبعادها، استناداً إلى ما توافر من معلومات حول شخصية غسان وتطورها، ومنظومته القيمية والسلوكية، وإبداعاته المتعددة، وأدواره الريادية في حياة شعبه وفي إرساء أركان جوانب أساسية في الثقافة الوطنية والقومية والإنسانية التقدمية.

* * *

لقد راجعت العديد من الدراسات التي كتِبت حول غسان كنفاني وإبداعه، وهي كلها موضع تقدير واحترام، واستخدمت في هذا الكتاب **ما له صلة بموضوعه:** العبقرية وتجلياتها في حياة غسان وإبداعاته. وقد جاء هذا الكتاب في بابين: الأول رمى إلى إضاءة الجانب الذاتي في شخصية غسان وقدراته الذهنية، وسماته الإنسانية وصورته في أذهان عدد ممن عرفوه أو تأثروا به. أما الباب الثاني فقد اهتم بإضاءة العبقرية الكنفانية في تجلياتها الإبداعية المتنوعة والمتعددة وعلى غير العادة، فقد بدأت الكتاب بسؤال البداية واختتمته بسؤال الخاتمة، عوضاً عن المقدمة والخلاصات سعياً إلى مزيد من تحديد الأهداف والرؤى.

ولا بدّ من القول إنني التزمت إلى حد بعيد بالمنهج العلمي في الكتابة دون أن يعني ذلك التزاماً يعادل صرامة البحث العلمي الدقيق، فأنا لا أنكر أن هذا الكتاب دافعه الحب والتقدير لحالة وطنية، ثقافية عبقرية، اسمها غسان كنفاني، ولا أخفي أن شيئاً من عاطفة المحب تنتشر في ثنايا الكتاب عن غسان، فمن ذا الذي يقوى على كبح جماح مشاعره وعواطفه عندما يتعلق الأمر ... بغسان كنفاني؟!

وإذا كان من ميزة خاصة لهذا الكتاب فهي أنه يقدم صورة شاملة، أو شبه شاملة، لغسان كنفاني في مختلف جوانب حياته وعبقريته وإبداعه في ميادين متعددة، وحسب المؤلف أن تطَّلع

الأجيال الفلسطينية والعربية الشابة على النموذج الاستثنائي الذي يمثله المبدع الشهيد غسان كنفاني ودوره في المسيرة النضالية والإبداعية للشعب الفلسطيني. لا، بل إن ربط الأجيال العربية الشابة بغسان كنفاني وإبداعه إنما هو هدف رئيسي من أهداف هذا الكتاب.

ولا بدّ من تقديم شكري وتقديري للأصدقاء الذين أمدّوني بما توافر لديهم من مواد ذات صلة بالبحث، وأخص منهم الصديق نافذ الخُفّش والمبدع إبراهيم نصر الله والأديب الناقد وليد أبو بكر، والصديقين العزيزين سهيل خوري وأحمد المحسيري، والفنان محمد نصر الله على تصميمه غلاف الكتاب، كما لا بدّ من تقديم الشكر إلى السيدة هدى منعم التي تحملت عبء طباعة المخطوطة. والشكر موصول لزوجتي السيدة سهير أبو عليان على تحمّلها الوحدة وانشغالي عنها لساعات طوال على مدى يزيد عن سنة ونصف السنة في أقل تقدير. إليهم جميعاً أُسدي جزيل الشكر والعرفان.

محمد عبد القادر

الباب الأول
الفصل الأول:
إطار نظري حول العبقرية والإبداع

العبقرية مفهوم ملتبس، ليس على القارئ العادي فقط، بل على الاختصاصيين أيضا، الذين ارتادوا بعمق ميادين علم النفس وعلوم الأحياء والوراثة وغيرها من الحقول المعرفية ذات الصلة بتكوين الدماغ وعمليات التفكير والإبداع وغير ذلك. ويتعذّر على أي باحث أن يحصل على تعريف واضح، محدد، ومتّفق عليه لمفهوم العبقرية في دوائر علم النفس والعلوم الأخرى. والحال ذاته ينطبق على مفاهيم الذكاء والموهبة والإبداع. وللقارئ أن يبحث في عشرات المؤلفات العربية وغير العربية ليكتشف العدد الهائل من النظريات والآراء والتصورات لاختصاصيين في علم النفس الإبداعي، وعلوم التربية وغيرها، والتي تختلف في ما بينها اختلافاً بيناً حيال هذه المفاهيم.

في سياق كهذا يغدو تناول عبقرية غسان كنفاني تحدياً غير يسير، ومهمة تقتضي جهداً مكثفاً في البحث والتحليل والمقارنة، مثلما تستلزم بالضرورة إعادة قراءة للمنجز الإبداعي برمته للأديب الشهيد. لنقل، إذا، إنها عملية مركبة، ومكثفة، وموسعة غير يسيرة في ذات الوقت، وتحدٍ متعدد الجوانب تطمح هذه الدراسة أن تستجيب له بما يستحق. ومن هنا كان لا بدّ ونحن ندرس عبقرية غسان كنفاني أن نستهلّ الدراسة بمدخل نظري يضيء مفاهيم العبقرية، والإبداع، والذكاء، والخيال، والموهبة لصلتها الوثيقة بالقوة الذهنية لغسان كنفاني وقدراته الإبداعية.

1. إشارات أولية:

عرف العرب ألفاظاً مثل عبقر وعبقري وعبقرية منذ أمد بعيد، وارتبط ذلك بإبداعهم الشعري وطريقة إنتاجه، وهو الذي اعتز به العرب كثيراً حتى وصف بأنه «ديوان العرب». وقد اعتقد البعض منهم أن إبداع الشعر مرتبط بالجن، وأن الجن هم الذين يوحون للشعراء بأشعارهم، وبناء على هذا التصور قيل إن لكل شاعر جني مصاحب يلهمه الشعر. ومضوا إلى ما هو أبعد من ذلك بأن حدّدوا موقع إقامة الجن، وقالوا إنه «وادي عبقر»، ومن هنا نسب العرب كل ما هو إبداعي، وغريب، وجديد إلى ذلك المكان، فوصفوه بالعبقري.

على أن مفهوم العبقرية قد أخذ عند الغرب منحى آخر، وبخاصة في أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، ليحقق مزيداً من التطور ومزيداً من الدراسات. ومن بين المحاور الممتعة في تلك الدراسات ربط العبقرية بالجنون. ومن المعروف، على سبيل المثال لا الحصر، أن بعض العباقرة قد أصيبوا بالجنون مثل نيتشه، وفان جوخ، ودي موباسان، وفيرجينيا وولف وألتوسير، فيما أصيب مبدعون آخرون مثل بلزاك وديستويفسكي وفلوبير بحالة من العصاب هي التي جعلتهم يكرسون جهدهم للكتابة. وهناك عباقرة لمعوا وانطفأوا كومضة برق مثل الشاعر الفرنسي الكبير «رامبو» الذي كتب جميع أشعاره خلال أربع سنوات ما بين السادسة عشرة والتاسعة عشرة من عمره. أما الفيلسوف شوبنهور فقد كان مصاباً بجنون العظمة وعقدة الاضطهاد، وكان يعتقد أن هناك مؤامرة كونية تستهدفه لتقتل عبقريته وإنجازاته الفلسفية. [1]

وفي مجال الأدب انبرى نقاد كبار لتقديم رؤاهم للعبقرية الأدبية، ومن أبرز هؤلاء الناقد الأمريكي الشهير هارولد بلوم الذي يعتقد أن كلمة «العبقرية» لم تعد مرغوبة كثيراً لدى العلماء، ذلك أن عدداً كبيرًا من هؤلاء العلماء قد غدوا دعاة للمساواة الثقافية، أما على المستوى الشعبي فقد حافظت فكرة العبقرية

على مكانتها. [2] لكن بلوم ما يزال يحتفي بمفهوم العبقرية، وهو يرى أن إيمرسون يمثل عقل أمريكا، ووايتمان شاعرها، وهنري جيمس روائيها، أما رمزها العبقري في المسرح فلم يوجد بعد. [3]

وفي محاولته الاقتراب من حيز لفهم العبقرية، وتحديد ما إذا كان الكاتب عبقرياً أم غير ذلك، يقول بلوم إن ذلك يقتضي أن نضع الكاتب أمام أسئلة صعبة وحقيقية مثل: هل أسهمت في توسيع وعينا؟ وكيف تحقق ذلك؟ هل تكثف إدراكي؟ هل اتسع وعيي واتضح؟ ويرى بلوم أنه إذا لم يتحقق ذلك في عمل ما، فما «واجهته كان موهبة لا عبقرية، ذلك أنه لم يستطع أن يستثير في نفسي مكامنها الفضلى والأبعد زمناً». [4]

جوزيف إيبشتاين، أحد نقاد الأدب المهتمين بموضوع العبقرية، أصدر كتاباً باللغة الانجليزية بعنوان «العبقرية الأدبية»، ضمنه دراسة لخمسة وعشرين كاتباً/كاتبةً مثّلوا من وجهة نظره علامات بارزة في الأدبين الانجليزي والأمريكي. ومن أبرز الأطروحات التي قدمها إيبشتاين في كتابه، ارتباطاً بموضوع الدراسة، أن العبقرية واحدة من تلك الألفاظ التي اتفق العالم على ألّا يُجمع حولها، لكنه يرى أن العالم مجمع على عبقرية واحدة هي عبقرية أينشتاين. ويعتقد الكاتب أن العبقرية متى انبثقت، وأينما انبثقت، تظل في نهاية الأمر خارج نطاق المساءلة والتفسير، ولن يستطيع أحد أن يشرح أصولها أو أن يرسم مسارها، بل يكتفي بوصفها تماماً كما هي توظف نفسها بذاتها.

ويميز إيبشتاين بين العبقرية العلمية والعبقرية الفنية فيقول إن الأولى تستلزم قدرة للعمل عند مستوى عال من التجريد، فيما تتجلى العبقرية الفنية في العمل عند أعلى مستوى للخصوصية. كلاهما تسعيان للاكتشاف: الاكتشاف العلمي تدريجي، واكتشاف واحد يؤدي إلى اكتشاف آخر، والأشياء المراد اكتشافها موجودة في الواقع، حتى وإن لم تكن واضحة للعيان. كما يمكن أن تُمنح جائزة نوبل في الكيمياء لثلاثة علماء في سنة واحدة من

أمريكا وروسيا واليابان سعوا لحلّ مشكلة واحدة، أما أن يعمل ثلاثة فنانين معاً على ثلاثية عظيمة، أو على مجموعة من الأعمال المسرحية أو الشعرية فأمر لا يمكن تحقيقه عملياً، وإن كان ممكنا من الناحية النظرية. [5]

ويثير إيبشتاين مسألة ممتعة لدى الحديث عن العباقرة العلماء والعلماء الفنانين/الأدباء فيقول إن العباقرة الذين ينتجهم العلم ليسوا نادرين مثلما هي حالة عباقرة الفنون، وللتدليل على أهمية الفئة الثانية، يسترشد الكاتب بعدد يناير لسنة 1987 من الملحق الأدبي لجريدة التايمز اللندنية والذي نشرت فيه مقالة لكاتب يدعى ليونيل إيشر (Lionel Esher) بعنوان "الخطة الهادفة لإنقاذ الفنانين". توضح المقالة ملامح الخطة التي وضعها والد الكاتب، اللورد إيشر، عشية اندلاع الحرب العالمية الثانية بغية إنقاذ فناني انجلترا المهمّين من الموت في أتون الحرب التي كانت تحوم نذرها فوق أوروبا. ولهذا الغرض، استشار اللورد إيشر عدداً من الرجال والنساء من ذوي الحكمة والخبرة الرصينة في مختلف الفنون، ما تمخض عن إعداده لقائمة ضمت (61) إسماً من كبار الكتاب والفنانين والموسيقيين الذين كانت أسماؤهم قد أدرجت فعلاً في قوائم المجندين في القوات المسلحة البريطانية. كانت خطة اللورد إيشر تقضي بإقصاء الأسماء المحددة عن الخطوط الأمامية للقتال ولكن من دون إشعارهم بذلك. بيد أن الحكومة البريطانية، وبالرغم من تعاطفها مع النوايا الطيبة الكامنة وراء الخطة، أصدرت قراراً ينص على أنه "من الصعب قبول المبدأ الذي يستند إليه هذا الشكل من أشكال الحماية من مخاطر الخدمة العسكرية" [6]

ومن المثير حقاً في هذا السياق أن مجموعة من العلماء الصناعيين قد كتبت فعلاً إلى اللورد إيشر تقول إن إنقاذ العلماء أقل أهمية بكثير من إنقاذ الفنانين، إذ إن العلم أوسع من العلماء بشكل ما، أما الفن فهو الفنانون في تفرّدهم، ورؤاهم الكلية،

وصفاتهم. وقالوا إن عالِماً آخر كان سيجيء بعد نيوتن ليكتشف قانون الجاذبية، وسيأتي عالِم آخر ليكتشف المصباح الكهربائي، ولكن لو سقط ليوناردو دافنشي في معركة أنجياري (Angia-ri) لما ظهرت لوحة الموناليزا إلى الوجود.[7] ولو أن شكسبير مات في حرب ضد الآرمادا لما كتب أحد تلك المسرحيات العظيمة. وخلصوا من بعد ذلك إلى القول "إن عمل فنان مبدع هو عمل فردي وفريد، ولا يمكن التعويض عن خسارته على الإطلاق، أما خسارة عالِم أو مهندس أو مخترع، فهي خسارة في الزمن"[8].

وتبقى العبقرية مفهوماً غامضاً يستعصي على التحديد، فهل هي غزارة الانتاج مثلاً؟ ولكن ماذا عن كتّاب أصبحوا في عداد العباقرة نتيجة إنجازهم لمؤلّف واحد، مثل مارك توين الذي اشتهر بعد رواية "هكل بري فن"، وجيمس جويس الذي كتب "عوليس"، فارتقي كل منهما إلى مستوى العباقرة بفضل رواية تتمتع بجودة استثنائية وبأهمية عالية؟ وعليه، فإن غزارة الإنتاج بحد ذاتها، إذا انفصلت عن القيمة الإبداعية للأعمال الأدبية أو الفنية، ليست تصريحاً للدخول إلى نادي العباقرة، لكنها تصبح عاملاً مهماً عندما تتسم الأعمال بالجدة والأصالة. وبالرغم من هذا الغموض في المفهوم، لن يعدم الباحث وجود محاولات لإضاءة المفهوم من جوانب معينة، ما قد يساعدنا على وضع تصور معقول للعبقرية ومفرداتها الذهنية والخيالية من إبداع وموهبة وتفكير وابتكار.

2. إطار مفاهيمي:

دأبت الدراسات العلمية على وضع أطر مفاهيمية للموضوعات التي تتناولها بالبحث والتحليل، وفي بحثنا عن تعريف للعبقرية وجدنا من يصفها بأنها "قوة فكرية فطريّة من نمط رفيع كتلك التي تعزى إلى من يعتبرون أعظم المشتغلين في أي فرع من فروع الفن أو التأمل أو التطبيق. هي طاقة فطرية وغير عادية على الإبداع التخيلي أو الفكر الأصيل أو الابتكار أو الاكتشاف، وهي تختلف كثيراً عن الموهبة.[9]

ما يلفت النظر في هذا التعريف أنه يركز على الطابع "الفطري" للعبقرية، بمعنى أنها مصاحبة للإنسان منذ ولادته، أي أنها قوة موروثة، وهذا القول، بقدر ما ينطوي على سلامة علمية، فإنه يثير أيضاً خلافاً حاداً حيال ما إذا كانت هذه القوة الفطرية وحدها كافية لخلق إنسان عبقري أو إبداع منتج عبقري أياً كانت طبيعته. فالعبقرية عنقود من السمات المتوافرة لدى شخص ما تعبر عن نفسها عن طريق منجزات إبداعية كبرى سبقتها مثابرة وإرادة وتأمل.

وهناك من رأى أن العبقري هو "النموذج الإنساني الأعلى" الذي يحلُّ محلّ الأنماط المثالية الأولى كالبطل والقديس وغيرهما،[10] فيما رأى أنصار مدرسة التحليل النفسي الفرويدي أن العبقرية "انحراف في النمو الجنسي"[11]. وهذه الرؤية لا تختلف كثيراً عن المنطلقات الأساسية لنظرية فرويد في التحليل النفسي التي تحيل الظواهر إلى أسباب أو بواعث جنسية لا تبدو منسجمة مع طبيعة الظاهرة أو المشكلة قيد الدرس.

على أننا نرى أن الاقتراب من موضوع العبقرية في سياق الإبداع الأدبي، بصورة محددة، أكثر جدوى وفاعلية لأغراض هذه الدراسة. ومن الأمثلة على ذلك، الرؤية التي قدمها ايبشتاين الذي رأى أن العبقرية الأدبية تتمثل في تجلياتها الأسلوبية باعتبار أن الأسلوب في الكتابة طريقة في الرؤية، وعباقرة الأدب الذين يرون الأشياء بطريقة مختلفة إلى حدّ بعيد عما نراه، ينتهجون في العادة أسلوباً مختلفاً إلى حدّ كبير، ولا بدّ أن يكون أسلوب الكاتب صورة لعقله.[12]

وفي ضوء هذا الفهم، ترى نظرية "العبقرية هي الأسلوب" أن العبقرية الأدبية تتجلى في تنويعات أسلوبية متعددة، فبعض الأساليب يُعد طبيعياً كأسلوب ديكنز ومارك توين، وبعضها يبدو أسلوباً مصقولاً مثل كتابات جورج إليوت وهنري جيمس، والبعض غزير مثل أشعار ويردزويرث وويتمان، والبعض مركزّ بصورة متقنة مثل أسلوب جين أوستن و تي إس إليوت. وتؤثر بعض العبقريات الأدبية الأسلوب الصعب مثل الكساندر بوب وجون ملتون، وبعضها ينحو صوب الأصالة المطلقة عن طريق ابتكارهم لأساليب خاصة في عرض رؤاهم، ومن هؤلاء جيمس جويس، وايرنست همنجواي، وبعضهم استكملوا شكلاً شعرياً معيناً مثل "بوب" في ما عرف بالبيت الشعري الملحمي (heroic couplet)، وبعضهم حاول قتل نوع أدبي معين مثلما فعل جويس في الرواية.[13]

وما يميز عباقرة الأدب أنهم قادرون على إبداع نصوص قابلة للقراءة مرات ومرات على مدى الأجيال. واتساقاً مع هذا القول، كتبت هيلاري مانتل عن جين أوستن ما معناه أن عبقرية الكاتب تعني إنتاج نص قادر على أن يظل يعطي ويعطي، نص لن يُقرأ كاملاً أبداً، نص ينطوي على إمكانية لا متناهية في توليد معانيه، وهذا هو المعنى الذي يشير إليه مفهوم اللازمانية (timelessness)[14]، أي خلود الأثر الفني وعدم اندثاره بمرور الزمان، وبذا يغدو العمل الفني "عابراً للزمان وحاملاً لرؤية عظيمة ترقى إلى مستوى العبقرية"[15].

وفي هذا السياق يقول كونراد، ممهداً لروايته الموسومة ب "زنجي النرجس" (The Nigger of the Narcissus):

> "إن مهمتي التي أحاول تحقيقها عن طريق الكلمة المكتوبة أن أجعلكم تسمعون، وأن أجعلكم تشعرون، وفوق ذلك أن أجعلكم ترون. هذا ولا شيء غيره، وهو كل شيء"[16].

وتكمن أهمية كلام كونراد أنه لم يقل "أجعلكم تسمعون ما أسمع، وتشعرون بما أشعر وترون ما أرى"، ولو أنه قال ذلك لسقط في مستنقع الانغلاق والهيمنة والتسلّط، ولذكرنا بفرعون الذي قال "إن أريكم إلّا ما أرى"، فيرد عليه محمود درويش بقوله "أرى ما أريد". كما تتمثل قيمة قول كونراد بالتعددية القرائية، وتعدد النص بعدد القراء، ناهيك عما ينطوي عليه الكلام من عرض لفلسفته في فن السرد الروائي الكاشف الذي يعرض، ويرسم، ويصور ولا يخبر، أو يبلغ.

عبقري آخر هو مارسيل بروست يقول "فقط عن طريق الفن نستطيع أن نخرج من ذواتنا ونعرف الرؤيا التي يمتلكها شخص آخر للكون الذي يختلف عن كوننا، ونرى مشاهد كانت ستظل مجهولة لنا لو لم يصفها آخرون، مثلما هو حال المشاهد الطبيعية على القمر. وبدلاً من رؤية عالم واحد، نرى، بفضل الفن، عالماً يتضاعف إلى أن تغدو أمامنا عوالم كثيرة بعدد الأدباء الأصلاء".[17]

لكن ماذا عن صلة العبقرية بغزارة المعرفة؟ وهنا يختلف علماء النفس إذ يرى البعض أن المعرفة الغزيرة تعمق طاقة الإبداع، فيما يرى آخرون أنها تعوق الإبداع. ومن الأمثلة على ذلك ما قاله دينيس عن شكسبير بأنه كان سيكون أعظم مما كان عليه لو أضاف المعرفة إلى عبقريته، فيرد عليه ادوارد يونج بما معناه أنه من المحتمل أن يكون حظ شكسبير من التفكير أقل لو أنه كان قد أفرط في الاطلاع، ذلك أن "شكسبير لم يمزج نبيذه بماء، ولم يوهن عبقريته بأي محاكاة مبتذلة".[18]

ما قاله يونج (وهو ليس عالم النفس المعروف) يتفق مع رؤية ميرتون (Merton) التي تؤكد أن على العالِم أن يطلع على مجهودات السابقين والمعاصرين، إلّا أن الاطلاع الدؤوب والمعرفة الواسعة جدا تؤدي إلى انخفاض ابتكارية مواهب العالِم.[19]

قد يبدو غريباً ما قاله كل من يونج وميرتون حيال عدم الإفراط في الاطلاع على جهود الآخرين إذا كنا نبغي للعالِم أن يكون مبدعاً أو مكتشفاً أو مبتكراً، ويبدو أن هذا الرأي ينطوي على كثير من الوعي والدقة والسلامة، ذلك أن الإبداع يقتضي تجاوز الفكر التقليدي السائد، وتقديم الجديد، المثير، المدهش الذي يتخطى الواقع النمطي. علاوة على ذلك، فإن الإبداع باعتباره إنجازاً إنسانياً فردياً لا بدّ أن يتجاوز الحالة الجمعية لتوكيد القدرة الفنية للفرد على الإبداع، وما يتطلبه ذلك من تحرير الذهن والخيال من المنجزات الموروثة وأساليب التعبير السائدة، والرؤى التقليدية المتآكلة.

وللعبقرية وشائج وثيقة مع مفاهيم أخرى مثل الإبداع الذي هو نتاج عبقريات أدبية أو تشكيلية أو مسرحية أو موسيقية، وغير ذلك من فنون التعبير والأداء التي يصنفها تايلور[20] **على النحو الآتي:**

- الإبداع التعبيري (الرسم).
- الإبداع المنتج (موسيقى، مسرح، لوحات فنية)
- الإبداع الابتكاري (تقنية)
- الإبداع التجريدي (تطوير نظرية)
- الإبداع التخيلي (أعلى مستويات الإبداع).

وتشير الدراسات التي أعدها (جاردنر) في ميدان الإبداع إلى وجود علاقة بين إبداع الكبار وطفولتهم، بمعنى إن الإبداع في مرحلة الرشد يجد جذوره في مرحلة الطفولة[21]، بل إن روائياً كبيراً مثل همنجواي يرى أن أول شرط ليكون المرء كاتباً هو أن يكون قد عاش طفولة بائسة.[22]

وهناك من العلماء من يرى أن "الناس يبدعون بفضل التكامل والدمج بين المظاهر الثلاثة للإبداع وهي: القدرة العقلية (الذكاء)، ونمط التفكير، وخصائص الشخصية".[23]

ومن أفضل التعريفات للإبداع ما قدّمه جروان الذي يرى أن الإبداع "مزيج من القدرات والاستعدادات والخصائص الشخصية التي إذا ما وَجدت بيئة مناسبة يمكن أن ترقى بالعمليات العقلية لتؤدي إلى نتاجات أصيلة ومفيدة، سواء بالنسبة لخبرات الفرد السابقة أو خبرات المؤسسة والمجتمع أو العالم إذا كانت النتاجات من مستوى الاختراقات الإبداعية في أحد ميادين الحياة الإنسانية".[24] ويشير جروان إلى أن المبدع يحتاج إلى "درجة معقولة من التقدمية" للوصول إلى عمل إبداعي، لأن الشخص المحافظ الملتزم بما هو قائم من غير المحتمل أن ينظر إلى الأمور من زاوية مختلفة، أو أن يتوصل إلى حلول إبداعية للمشكلات القائمة".[25]

ويربط عبد الستار إبراهيم بين الإبداع والعبقرية ويميز بينهما في ذات الوقت فيقول أنه من الممكن أن نتعامل مع الإبداع والعبقرية كمفهومين متماثلين، شريطة أن نراعي أن العبقرية تتجاوز ما يتسم به الشخص من سمات الإبداع والابتكار لتغدو بمنزلة الاعتراف الاجتماعي بالإبداع والمبدع[26]. ويضيف: إن الدراسات النفسية المعاصرة ترى في الإبداع شرطاً ضرورياً لبلوغ العبقرية التي تتجاوز الإبداع لأنها تحتاج إلى اعتراف خارجي يستند إلى ما قدم المفكر أو العالِم أو الفنان من إنتاج إبداعي متميز، وأن الفرق الرئيسي بين الإبداع والعبقرية يتمثل في الإنتاج الإبداعي المتاح للاطلاع ولإفادة الآخرين ونيل اهتمامهم بسبب تميزه في الغزارة والمحتوى.[27]
ويلاحظ علماء النفس (مثل جاردنر، ستيرنبيرج، ودالاس وجير) عدداً من السمات المشتركة للمبدعين **والتي يمكن إيجازها على النحو الآتي:**

- الاستقلالية في الاتجاهات والسلوك الاجتماعي
- الانفتاح على المثيرات
- التقبل الايجابي للذات
- تنوع الاهتمامات

- حضور البديهة والمرونة في التفكير
- الثقة بالنفس
- حب العمل
- عدم الاستقرار العاطفي
- عدم التمسك بالأعراف أو قواعد السلوك المتبعة
- التعبير عن المشاعر والعواطف بقوة
- القيام بالمغامرات الذكية
- القدرة على التأثير في الآخرين
- الحاجة للدعم والثناء
- القدرة على سحر الجماهير واجتذابهم
- الكتابة والنشر في سن مبكرة
- ضخامة الإنتاج وتميزه
- الأصالة
- الطلاقة اللغوية
- الذكاء المرتفع
- الخيال الخصب
- القدرة على التفكير المجازي
- المرونة والمهارة في اتخاذ القرارات
- التكيف الجيد مع المستجدات
- استخدام معارفهم الحالية في توليد أفكار جديدة
- المعاناة من حالات كآبة وتوتر بين الحين والآخر.
- مقاومة الضبط الخارجي والقيود المفروضة
- البحث عن المواقف المشوقة والمثيرة
- التقدير العالي للقيم النظرية والجمالية
- القدرة على الإحساس المتزامن بالألوان والأصوات والروائح.

أما "الإبداع" ذاته، كمفهوم، لكي يتحقق، فلا بدّ أن تتوافر في المنتج الإبداعي خصائص أساسية هي: الأصالة والقيمة والجدة، والفائدة للمجتمع، ولهذه الخاصية الأخيرة أهمية بارزة في تحديد قيمة المنجز الإبداعي، ذلك أن المجتمع في نهاية المطاف سيمنح المبدع اعترافه بإنجازه وترسيخه كقيمة وطنية أو قومية أو إنسانية عامة. بل تذهب آنستلرلي إلى أكثر من

ذلك حين تقول "من أجل أن يُعدّ الفرد عبقرياً .... عليه أن يقدم درجة غير عادية من الموهبة المطلوبة في حضارته، حيث إن العطاءات العظيمة هي التي تسترعي الإنتاج وتجذبه وتؤثر في الناس عبر ندرتها، وبالتالي تشكل مجموعة من الأشخاص ذوي القيمة"[28].

ويرى سويف أن الشرط الأول للإبداع ظهور علاقة معينة بين المبدع ومجتمعه، أي إحساس المبدع بوجود نقص في المجتمع..[29]

وإذا كان هناك من يربط الإبداع والعبقرية بالقيمة الحضارية للإنجاز، فإن برجسون يرى أن العالم ينطوي على وحدة روحية تضم الوجود كله، بما فيه من بشر وكائنات حية وغير حية، والناس مختلفون في القدرة على الاتحاد بهذا العالم. هذه الدرجات هي التي تحدد درجة عبقرية الشخص، ذلك أن هذا الطراز من المبدعين القادرين على ممارسة الشعور بالاتحاد مع العالم بكل ما فيه من كائنات "هو طراز العباقرة".[30]

ويبقى مفهوم الخيال جزءاً من الإطار المفاهيمي للدراسة إذ إنه عامل أساسي في الإبداع والابتكار والاكتشاف وهذا يعني أن الخيال وثيق الصلة بالعبقرية، وإن كان يتعذر حشره بين أقواس ضاغطة مقيدة لمداه. وهو، كواحد من هذه المفاهيم المترابطة- المتشابكة، أشبه بطائر حرّ يرتبط بالإبداع والحرية والمستقبل وجوهر الوجود الإنساني، على حد تعبير الدكتور شاكر عبد الحميد، أو كما يرى بيكون، فإن الخيال "أشبه بحامل الرسائل بين الحواس والعقل"[31]. أما ريكو فيرى الخيال على أنه تلك القدرة التي تجعل عوالم جديدة تُشكل فهمنا لأنفسنا، وهي قدرة ينتقل جوهرها من خلال المعنى الموجود في لغتنا، وبناء على ذلك يمكن التعامل مع الخيال على أنه بُعدٌ من أبعاد اللغة".[32]

والخيال أنواع، وأبرزها الخيال التشكيلي (القائم على أساس الصور والإدراك) والخيال السياسي (المعني بتوفير الحلول لمشكلات البلاد)، وهناك الخيال التاريخي (القائم على قدرة

المتخيل على تصوّر ماضٍ لم يخبره)، وهناك الخيال الأدبي (القائم على إبداع الصور الأدبية والمجازية)، وهناك الخيال الفلسفي القائم على تجديد الفكر والمفاهيم والتاريخ والفنون ضمن نسق فلسفي متماسك ومتكامل.[33]

3. انبثاق العبقرية:

متى تنبثق عبقرية إنسان يتمتع بهذه القدرة الذهنية العالية؟ في ريعان الشباب؟ في أواسط العمر؟ أم في أواخره؟

تشير الدراسات إلى أن العبقرية قد تنبثق في أية مرحلة من مراحل العمر، فقد تنفجر مبكراً وقد تظهر في مرحلة الشباب، مثلما قد تنطلق في وقت متأخر من عمر الإنسان، أي بعد العقد السادس. والمعلومات المتوافرة تشير إلى أن توني موريسون، مثلاً، كتبت أول رواية لها وهي في الأربعين، أما مارك توين فقد كتب رائعته السردية "هاكل بري فن" وكان على أبواب الخمسين. وهناك الشاعر الأمريكي البارز واليس ستيفنز (Wallace Stephens) الذي كان حتى الخمسينيات من عمره يعمل بائعاً متجولاً في إحدى شركات التأمين ثم قرر أن يغير مهنته ويصبح شاعراً، وصار شاعراً. أما المخرج السينمائي الشهير ألفريد هيتشكوك الذي ذاع صيته مخرجاً لأبرز أفلام الرعب، فقد أخرج أهم أعماله عندما كان في الرابعة والخمسين من عمره حتى مطالع الستينيات. والأمثلة على ذلك متعددة، مثلما تتوافر أمثلة عديدة على مبدعين بارزين قدموا أهم نتاجاتهم الأدبية والفنية في العقد الثاني أو الثالث من العمر، وأحياناً قبل ذلك. فالشاعر الفرنسي الشهير رامبو كتب أشعاره بين السادسة عشرة والتاسعة عشرة، فكان حالة استثنائية في تاريخ الإبداع، أما جوجول (1809-1852)، الذي عاش (43) عاماً فقد كان رساماً ومسرحياً وشاعراً وممثلاً وواحداً من أبرز كتاب القصة القصيرة، بل إن قصة "المعطف" ما تزال حتى اليوم دليلاً من بين أدلة أخرى على عبقريته الفنية، وهي القصة

التـي قـال عنهـا ديستويفسـكي "لقـد خرجنـا جميعـاً مـن معطـف جوجـول"[34] . لقـد طـور جوجـول لغـة النثـر الأدبـي الروسـي فـي قصصـه ورواياتـه ورسـخت أعمالـه أهـم التقاليـد الإنسـانية فـي الأدب الروسـي، مـن حيـث الاهتمـام بالطبقـات الشـعبية وبأنمـاط حياتهـا وأنـواع همومهـا.[35]

وفـي ذات السـياق يمكـن الحديـث عـن الظاهـرة الأدبيـة الروسـية الكسـاندر بوشـكن (1799-1837) الـذي رحـل وكان لمـا يـزل فـي الثامنـة والثلاثيـن مـن عمـره، والـذي وصفـه ماكسـيم جوركـي قائـلاً "بوشـكين بدايـة كل البدايـات عندنـا"، بـل إن جوجـول نفسـه وصفـه بأنـه "ظاهـرة فريـدة للـروح الروسـية، وربمـا كان المظهـر الوحيـد لهـا". كتـب بوشـكين الشـعر والروايـة والمسـرح والروايـة الشـعرية وكـرس اهتمامـه للتعبيـر عـن الأصالـة الوطنيـة الأدبيـة فأرسـى الملامـح الوطنيـة لـلأدب الروسـي، ومنحـه هويتـه الوطنيـة المتميـزة، لكـن هـذا المبـدع الشـاب مـات اغتيـالاً فـي ريعـان العطـاء.[36]

ولا بـأس فـي أن نمضـي قليـلاً مـع مبـدع روسـي آخـر هـو تشـيخوف (1860-1904)، ذلـك الطبيـب الأديـب، الفنـان المجـدِّد، الـذي كان آخـر كتـاب الواقعيـة النقديـة العظـام فـي روسـيا، والـذي مجـد النفـس الإنسـانية وفضـح عالـم القبـح والاسـتغلال وغيـاب العدالـة، وسـطوة الظلـم، ومـات فـي الرابعـة والأربعيـن مـن العمـر.[37]
وإذ يهـدف هـذا الكتـاب إلـى دراسـة عبقريـة غسـان كنفانـي، وهـو الكاتـب الأديـب الـذي استشـهد فـي قمـة الشـباب والعطـاء، فـإن التذكيـر بمبدعيـن عالمييـن أبدعـوا فـي مراحـل شـبابهم مـن شـأنه أن يضـع حالـة غسـان كنفانـي فـي سـياق هـذه النمـاذج التـي أشـرنا إلـى عـدد منهـا، ونـورد هنـا قائمـة بمجموعـة مـن المبدعيـن العباقـرة الذيـن قدمـوا للبشـرية إبداعـات خالـدة، ومـا تـزال آثارهـم حيـة حتـى اليـوم:

- **أبو القاسم الشابي، الشاعر التونسي، (25) عاماً.**
- **ستيفن كرين، الشاعر القاص الأمريكي، (29) عاماً.**
- **آن برونتي، الشاعرة/الرواية الأمريكية، (29) عاماً.**
- **إيميلي برونتي، الروائية الأمريكية، (30) عاماً.**
- **جون كيتس، الشاعر الإنجليزي، (36) عاماً.**
- **كريستوفر مارلو، المسرحي الإنجليزي، (29) عاماً.**
- **شيلي، الشاعر الإنجليزي، (30) عاماً.**
- **لورد بايرن، الشاعر الإنجليزي، (36) عاماً.**
- **كافكا، الروائي التشيكي، (40) عاماً.**
- **لوركا، الشاعر الإسباني، (38) عاماً.**
- **غسان كنفاني، الكاتب الفلسطيني، (36) عاماً.**

وعلى الرغم من أهمية المنجز الإبداعي الذي أنتجه كل من المبدعين المذكورين آنفاً، إلاّ أن رحيلهم المبكر المفجع قد حرم الثقافة الإنسانية من إنتاجاتهم الفنية الإبداعية، وليس غسان كنفاني استثناء في هذا السياق، فمما لا شك فيه أن استشهاد غسان في ريعان شبابه قد حرم الأدب الفلسطيني من أعمال أدبية متميزة، وربما أكثر تطوراً من الأعمال التي أنجزها غسان في زمن قصير.

الفصل الثاني:
عبقرية غسان كنفاني

1. مدخل:

مثلت دراسة عبقرية غسان كنفاني هدفاً رئيسياً من أهداف هذا الكتاب، ودافعاً هاماً وراء إنجاز هذا العمل الذي كان لا بدَّ من إنجازه، ذلك أن معظم ما يكتب عن المبدعين غالباً ما يتناول إبداعاتهم، ونادراً ما يُلتفت إلى القوة الذهنية والخيالية التي صاغت تلك المنجزات. وقيمة هذا العمل -بكل تواضع- أنه يغوص في شخصية غسان كنفاني. وفي عقله وخياله، ثم ينتقل إلى جوانب من إبداعاته بغية إضاءة عبقريته استناداً إلى منجزاته بصورة رئيسية، وإلى سمات أخرى من شخصيته المتميزة. وسوف نسترشد أيضاً بعدد من الرؤى والشهادات التي قدمها كتّاب، ومناضلون، ومفكرون، وصحفيون، عرفوا غسان عن قرب، أو حتى مَنْ عرفوه أديباً أو صحافياً أكثر مما عرفوه على الصعيد الشخصي. ومن شأن هذه الشهادات أن تدعم الرؤية التي نقدمها لغسان كعبقري، وأن تنير مساحات هامة من شخصيته وسلوكه وقيمه وأفكاره، وأن تقدم جانباً معرفياً شخصياً يضيف إلى ما نعرف عن غسان في مراحل حياته المختلفة، تلك الحياة "القصيرة-العريضة" كما وصفها بعض عارفيه.

من المؤكد أن سمة "المتعدّد" كانت أولى السمات التي لفتت أنظار من عرفوا غسان عن قرب، ذلك أنه "في اليوم الواحد كان يكتب الأخبار الرئيسية في الجريدة، والافتتاحية في الصفحة الأولى، ومقالاً أو تعليقاً في القسم الثقافي في الصفحات الداخلية، وجزءا من رواية، وقصة قصيرة، وجزءا من دراسة فكرية.

ويبدو أن ذلك كله لم يكن كافياً، ولذلك كان لا ينام قبل أن يكتب في جرائد أو مجلات أخرى وبأسماء مستعارة"[38].
وفي خضم البحث عن الخلفيات والمعلومات والشهادات المتعلقة بغسان كنفاني سعدت بآراء لشخصيات بارزة وصفت غسان بالعبقرية، اعترافاً منها بتعدده وجهوده وذكائه المتميز، ولم يكن مفاجئاً أن يكون أول المتنبهين إلى تلك الصفة عند غسان، القائد الفلسطيني جورج حبش (الحكيم) الذي أُعجب بغسان الفتى ذات يوم في دمشق، وظلّ الاثنان على تواصل فيما بينهما في إطار حركة القوميين العرب، وسرعان ما طلب الحكيم إلى غسان مغادرة الكويت إلى بيروت لتسلّم مهام حزبية صحفية وثقافية، فكانت استجابة غسان حاضرة من دون تردد. يقول الحكيم أنه كان يندهش من طاقة البذل عن غسان: اجتماعات، ومجلة، ومهام حزبية متعددة، ومع ذلك كان غسان يعرض عليه لوحة رسمها، أو قصة كتبها، أو كتاباً قرأه، أو صحفياً أجنبياً التقاه "إلى أخر ذلك مما لا يستطيعه إلاّ رجل عبقري كغسان كنفاني"[39]. إذاً، فقد جاء الاعتراف بعبقرية غسان من الرجل الذي عرفه عن قرب، وأحبه بصدق، وبكى عليه بحرقة يوم جاءه خبر اغتياله.
والتقط تلك السمة في غسان الأديب/الكاتب السوري المعروف وليد إخلاصي الذي قال إثر رحيل غسان "قتلته الصهيونية لأنها تعلم مدى خطورة العقل الذكي المتفجر بعبقرية الإبداع، على استمرار وجودها العدواني"[40]. أما الناقد/الصحفي أحمد محمد عطية فقد كتب يقول "كنت أتابعه-على البعد- وأُعجب به، هو البطل العبقري بين المصابين بالكساح، وهزال الفكر والكلمة والعقل".[41]
الكاتب/ الروائي الفلسطيني يحيى يخلف، الرئيس الأسبق للاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، والذي في عهده رفع الاتحاد شعار "بالدم نكتب لفلسطين" احتفاء وإكراماً للشهيد غسان كنفاني، فقد وصف غسان على النحو التالي:
"كان غسان كنفاني يمتلك عينين مثل عيني الصقر وكان يتحدث

بحيوية، وكانت ملامحه وحركات يديه تعكس انفعالاته وصدقه وحميميته .. نحن أمام موهبة فريدة كانت تسابق الزمن، موهبة عاشت حياة قصيرة، ولكنها ممتلئة بالتجارب والرؤى، غنية بالتفاصيل الجوهرية، حافلة بالدلالات المدهشة."[42]

وقد لاحظ سهيل كيوان، الذي أعد كتاباً عن غسان، قوة السيل من الأحاسيس التي تنثال من كتابات غسان ما جعل نثره يرقى إلى مستوى الشعر في بعض الأحيان[43]، والناقد يركز هنا على قوة المشاعر التي سكنت غسان وانعكست في إنجازاته السردية ومنحتها سمة الصدق الفنّي وقوة التأثير – ولا غرابة في ذلك فقد كان الكاتب الكبير يوسف إدريس من أوائل المتنبهين إلى تلك الخاصية في أدب غسان كنفاني فكتب يقول "أي إعجاز !! لقد كنت أحياناً أضع الكتاب جانباً وأتأمل عمق إحساس هذا الإنسان بقضيته وشعبه. أيمكن أن تبلغ الحساسية هذه الدرجات القصوى من الرهافة والدقة؟[44] ولم تفت إدريس عبقرية غسان، وهو وإن آمن بالحساسية الاستثنائية لغسان، وبقوته الذهنية العالية، فقد رأى أن عبقرية غسان تكمن في إيمانه وصدقه وإخلاصه لقضيته. يقول يوسف إدريس:

"لقد كانت فلسطين موضوع حياة غسان، وموضوع كتاباته، وموضوع رواياته ومقالاته وقصصه القصيرة. كانت أيضاً موضوع حياته وموضوع موته... وهنا تكمن عبقرية غسان. هذا الإخلاص الكامل للقضية مع الصدق الكامل لهذا الإخلاص جعله يستطيع أن يكتب كل هذه الأعمال ومعظمها فنية، دون أن يكرر نفسه مرة أو يتحدث عن الشيء الواحد مرتين."[45]

وبالرغم من صغر سنه في أواخر الخمسينيات بالنظر إلى مكانة مجلة كمجلة "الآداب" البيروتية في تلك الآونة، فقد كان غسان واحداً من كتّابها ومعلقيها ومحلليها، ولربما وجدت فيها كتابات لغسان لم تجمع بعد. الكاتب المعروف سهيل إدريس، رئيس تحرر المجلة، يستعيد لقاءه الأول مع غسان كنفاني فيقول:

"حين لقيت غسان كنفاني، للمرة الأولى، شتاء 1958 في الكويت كنت شبه مذهول بحدة ذكائه وشدة طموحه، وقد طرح عليّ غسان بضعة أسئلة في حديث أجراه لجريدة كويتية (ربما المقصود مجلة الطليعة الكويتية) ... وأعترف أنها كانت من أحرج الأسئلة التي طرحها علي صحفي أو أديب منذ أصدرت مجلة الآداب"[46].

ويقدم الكاتب/المفكر السوري عبد الرزاق عيد صورة قلمية ذهنية عن غسان فيقول:
"كانت حركة الدم في جسد غسان أسرع من حركة الزمن العربي، فتلقفه الزمن "الداوودي" بالحديد، لأنه الأكثر إحساساً بالزمن وخطورته، فأدرك موهبة وعبقرية غسان غير المناسبة للزمن العربي فكافأه بهدية الموت.... غسان كنفاني أول يقين ثقافي عربي يحقق الإجماع حول يقينيته، ولعل يقين الشهادة ساهم في ترسيخ هذا اليقين."[47]
من المؤكد أن هناك شخصيات أخرى تنبهت إلى «عبقرية» غسان كنفاني لم يبلغها البحث، لكن الإشارات السابقة إلى عدد من الشخصيات التي وصفت غسان بالعبقري تكفي للقول إن الحديث عن عبقرية غسان ليس أمراً مبالغاً فيه، ولا يمثل تجنياً أو انحيازاً عاطفياً، بل هو مسألة اعترف بها الكثيرون، وعبروا عنها شفاهة أو كتابة. ومن الآراء التي عرضنا لها في الصفحات القليلة السابقة يتبين لنا أن مرتكزات العبقرية التي لاحظتها الشخصيات المنتقاة **تتمثل في:**

- حالة التعدد التي يمثلها غسان كنفاني
- قوة الإبداع من خلال المنجزات
- الموهبة الفريدة وقوة الشخصية
- المشاعر والأحاسيس الاستثنائية التي تعيش في داخله
- التماهي التام مع وطنه المحتل وقضية شعبه
- الذكاء الحاد المتبلور في أول الشباب
- الإنسان السابق لزمانه

ولسوف نرى فيما بعد، عند دراستنا المتأنية لعبقرية غسان ودوره وتأثيره، أن هذه السمات إنما هي ملامح رئيسية من عبقرية غسان، وأنها في مجملها، علاوة على سمات أخرى، تشكل صورة شفافة متكاملة للعبقري الذي كان يدعى غسان كنفاني.

* * *

في الصفحات اللاحقة نواصل تتبع عبقرية غسان كنفاني عبر متابعة سيرته الشخصية ومراحل تطورها وتطوره، فنتلمس جذورها وتعبيراتها، وانبثاقها في عدد من مجالات الإبداع والتميز.

2. جذور العبقرية عند غسان كنفاني:

في عام (2000) أصدر عدنان كنفاني[48]، شقيق غسان، كتاباً مهماً وشيقاً ومفيداً تركز في معظمه على غسان طفلاً وصبياً، كشف فيه عن جوانب غير معروفة عن طفولة غسان وصباه الأول، تلك الجوانب التي غالباً ما يجهلها الآخرون، ولا يعرفها سوى دائرة الأسرة القريبة من الطفل. ومن شأن هذا الكتاب أن يمدنا بمعرفة مهمة تساعد في تتبع مسار النبوغ عند غسان في بواكيره الأولى، وتناميه المتواصل في السنوات اللاحقة.
الصفحات المطوية التي كشف عنها عدنان تقدم لنا لمحات ذات دلالة قيمة عن غسان الطفل، فنعرف أن غسان قد أُلحق وهو في الثانية من عمره في روضة/حضانة وديع سري في يافا، حيث تعلم اللغات الفرنسية والانجليزية والعربية، واستمر في تلك المدرسة عشر سنوات. وتنطوي هذه المعلومة على أهمية خاصة في قراءتنا للتكوين الثقافي لغسان فيما بعد. إن عقداً كاملاً من السنوات يمضيه طفل في مؤسسة تعليمية بصورة متصلة يشير إلى بعض الاستخلاصات:

- أولها أنه يكتسب ما يتعلمه بسرعة البرق، سواء أكان ذلك معرفة، أم لغة، أم نمط حياة وثقافة. وقد ترتب على هذه المرحلة أن تعلم غسان من اللغتين الفرنسية والانجليزية

أكثر مما اكتسب من اللغة العربية، ما يعزى إلى البرنامج التعليمي الذي تقدمه المدرسة. سيكبر غسان فيما بعد، وسيتهم في صباه أنه كان يفتعل نطق اللغات، كما سيعيّره بعض أقرانه بضعفه في اللغة العربية ونطقها.

- وثاني الدلالات أن غسان-الطفل كان ينتمي إلى أسرة ميسورة الحال يمكن تصنيفها ضمن الشرائح العليا للطبقة الوسطى في فلسطين آنذاك، القادرة على توفير تعليم لأبنائها من هذا النوع. وبناء على ذلك، يمكن القول إن غسان عاش في بيئة مدرسية متميزة، وإن كان ذلك على حساب اللغة الأم، مثلما عاش في بيئة أسرية ذات مستوى اجتماعي-اقتصادي-ثقافي مرتفع نسبياً.

سوف يلاحظ المحامي فايز كفناني، والد غسان، ذلك التميز الذي يبدو ظاهراً على ولده، فيكتب في يومياته:

«غسان طفل هادئ، يحب أن يكون وحده في غالب الأوقات، مجتهد ويميل إلى القراءة، يحب الرسم حباً جماً، مهمل وغير مرتب ولا يهتم بملابسه وكتبه وطعامه. وإذا ما ذهبنا إلى البحر .. يجلس وحده ويصنع زورقاً من ورق، يضعه في الماء ويتابع حركته باهتمام»[49].

تنطوي هذه الفقرة من مذكرات الأب على مؤشرات مهمة نحو طبيعة غسان-الطفل، وسلوكه اليومي العادي، وأهم هذه المؤشرات أنه يمتلك موهبة فنية تتمثل في الرسم، فنلتقط أول حلقة في سلسلة المهارات الفنية لغسان. فإذا انتقلنا إلى اهتمام طفولي آخر يتمثل في صنع الزوارق الورقية ورميها في ماء البحر، نرى نوعاً آخر من الفن وهو ما يعرف بالفن الأدائي الذي يعني استخدام المهارات اليدوية في إنتاج مواد فنية. على أن صنع الزورق وإرساله في رحلة بحرية من قبل الطفل، إنما يعكس رغبة داخلية لدى غسان-الطفل في الانطلاق نحو فضاء مفتوح أشبه ببحر يافا.

- وثالث تلك الدلالات أن حب غسان-الطفل للقراءة إنما هو مؤشر واضح على رغبة الطفل في ارتياد عوالم خيالية لا يوفرها له الواقع، فيتجه نحو القصص ليشبع روحاً وثابة وخيالاً يسعى لارتياد آفاق أوسع. والاجتهاد في الدراسة إنما هو في واقع الأمر إحساس مبكر بالمسؤولية، وانعكاس لرغبة كامنة وواضحة في التعلّم.

أما الميل نحو الوحدة، فهي سمة للنوابغ من الأطفال الذي يعيشون عالماً مختلفاً عن عوالم أقرانهم، إذ تهيئ لهم فرصاً للتأمل والتعبير عن الذات والتحليق في أوهام وخيالات وتصورات لا حدود لها. أما ما يبدو من صفات سلبية لدى غسان-الطفل، مثل الإهمال، وقلة الترتيب وضعف الاهتمام بملابسه وطعامه وكتبه، فهي بدورها سلوكات ترافق في الغالب شخصية الطفل النابه، ذلك أن تنفيذها يتمّ في العادة تلبية لأوامر الأب والأم، فتجيء في صورة الإكراه، ما يبعث النفور منها في نفس الطفل، علاوة على أن هذه السلوكات-التعليمات ليست في صلب اهتمام الطفل النبيه في الأغلب الأعم، وإن كان التعميم هنا ينطوي على احتمالية التجاوز.

سيكبر الطفل ويصبح ابن السابعة، فيكتب الأب في يومياته أن غسان قال له ذات يوم «بابا، أنا أحب الألمان أكثر من الإنجليز. سألته: لماذا؟ قال: لأن الانجليز يساعدون اليهود ضدنا»[50]. تساعد هذه الفقرة في توفير مجال للاستنتاج بأن الجو العائلي الذي كان يعيشه غسان كان مهموماً بما يدور في فلسطين في أوائل الأربعينيات من القرن الماضي، علاوة على ما كان يتناهى إلى مسامعه حول تلك المسألة من معلمين أو أقران أو أقارب ما أدى إلى أن يشكل الطفل تصوراً «سياسياً» انطباعياً لا يدرك معناه ومغزاه وتفاصيله، لكنه أدرك بالوعي الطفولي أن الانجليز يكرهون الفلسطينيين ويدعمون اليهود، ما حدا به لأن يعبّر لأبيه عن كرهه للانجليز وحبه للألمان.

يمكن القول إننا أمام طفل يتمتع بحس مرهف إزاء ما يحيط به من ظروف وتطورات وإن تعذر عليه بالطبع أن يدرك عمق

الأحداث وأبعادها. سوف يعبّر غسان-القاص عن الرحيل عن الوطن في قصته الشهيرة «أرض البرتقال الحزين» ليكتشف الطفل في القصة أن ما تعلمه في الروضة عن قوى الغيب المنقذة قد هوى في طريق الرحيل بعيداً عن الوطن والبيت والمدرسة.

سوف ينمو الطفل ويغدو صبياً تجري في عروقه مواهب الفن والقراءة وفنون الأداء، وسيبدأ رحلة الكتابة الأولى، فيكشف عن موهبة بارزة في كتابة القصة والمقالة ورسم اللوحة، وسوف ينتبه الأب إلى ولده وكأنه يتابع سيرة نموه وتطوره طفلاً وصبياً وكاتباً مرموقاً، فيكتب في مذكراته:

«أقرأ لغسان كل يوم، وأعرف المقالات التي يكتبها بأسماء مستعارة، أخاف عليه وأفخر به، أحس أنه سيصير ذا شأن عظيم، أحس به امتداداً لنا، فقد خلقت فيه المعاناة بشتى صورها وأشكالها التي عاشها يوماً بيوم الصورة الحقيقية للفلسطيني ..... وفقك الله يا غسان، يا قطعة غالية من كبدي.»[51]

ولقد كان القدر قاسياً بحق على أب شهد وفاة زوجته في (28) آيار 1967، وبعدها بأسبوع تجيء كارثة حزيران، وبعد خمس سنوات يُفجع بانفجار ولده غسان وحفيدته لميس. كان فايز كنفاني-الأب- محقاً في خوفه على غسان، مثلما كان محقاً في الفخر به، طفلاً متميزاً، ومبدعاً فريداً، وشهيداً رائداً حتى في استشهاده.

في مذكرات الأب، كما نقلها عدنان كنفاني، نقرأ صفحات عن نضال الأب المحامي ودفاعه عن المناضلين الفلسطينيين إبان الاستعمار البريطاني، نوجزها في الآتي:

« أوائل شهر تموز 1936 أُبعدتُ من يافا (مكان عمله وإقامته) إلى عكا (موطنه الأول ومسقط رأسه) تحسباً من نشاطي السياسي ضد الحكومة البريطانية....

وبينما كنت في بيت عمي مع أسرتي في اليوم نفسه، حضر

عـدد مـن رجـال (البوليـس) اقتادونـي بعنـف إلـى مكتـب مسـاعد مديـر البوليـس.... الـذي حقـق معـي وأمـر بإرسـالي تحـت الحراسـة إلـى حيفـا... بعـد ثلاثـة أيـام صـدر أمـر اعتقالـي، وقبـل أن أُرسَـل مخفـورا إلـى معتقـل (الصرفنـد) أدخلنـي (هرنجتـون) إلـى مكتبـه وقـال بـأن (المسـتر كوبلانـد) رئيـس المحكمـة المركزيـة حدثـه بأمـري، وأنـه علـى اسـتعداد لتخفيـف أمـر اعتقالـي إذا قلـت لـه (سـيدي) .... لـم أفعـل .... ومضيـت مـع الجنـود إلـى المعتقـل .... انتشـر خبـر وجـودي بالمعتقـل بيـن جميـع المعتقليـن الذيـن كنـت أدافـع عـن أكثرهـم أمـام المحاكـم الانجليزيـة، فحملونـي علـى الأكتـاف، وداروا عـدة دورات فـي السـاحة يهتفـون ويـرددون شـعارات النصـر لفلسـطين قبـل أن أدخـل معهـم (القـاووش) الجماعـي الكبيـر المبنـي مـن الخشـب وألـواح التنـك».[52]

توضـح هـذه الأسـطر المنتقـاة مـن مذكـرات الأب الأجـواء النضاليـة التـي كانـت تعيشـها الأسـرة، فـالأب يُبعـد عـن يافـا، مقـر عملـه وسـكنه، بعـد ثلاثـة أشـهر مـن مجـيء غسـان إلـى الحيـاة، والأب محـام يدافـع عـن المناضليـن الفلسـطينيين المعتقليـن أمـام المحاكـم الانجليزيـة، وهـو يتمتـع باحتـرام شـديد يـدل عليـه موقـف المعتقليـن حيـن وجـدوه معتقـلاً بينهـم. ومـما لا شـك فيـه أن غسـان الطفل-فيمـا بعـد- قـد خبـر هـذه الأجـواء والنقاشـات السياسـية، مـا يقودنـا إلـى مصـدر آخـر مـن مصـادر الاختيـار الوطنـي الكفاحـي لغسـان، إذ لـم تكـن المعانـاة اللاحقـة بعـد اللجـوء هـي المفسِّـر الوحيـد لاختيـارات غسـان الحياتيـة وكتاباتـه السياسـية، بـل إنهـا كانـت مسـتندة إلـى مسـتوى مـن الإدراك والوعـي اليومـي الـذي شـهده غسـان فـي بيتـه مـع أسـرته وأقاربـه وجيرانـه وأقرانـه.

3. مواهب تنمو في المنفى الأول: سوريا (1948-1955):

فجـأة يجـد الطفـل نفسـه وأسـرته خـارج البيـت والوطـن فـي عالـم اللجـوء والحرمـان والتشـرد. كان غسـان فـي الثانيـة عشـرة مـن عمـره، وكان شـقيقه عدنـان الـذي كشـف الصفحـات المطويـة

يصغره بأربعة أعوام، وفي صفحات عدنان نقرأ الظروف التي مرت بها الأسرة بعد عام النكبة، وارتحالها ما بين لبنان وسوريا، ومعاناتها جراء فقدان البيت والوطن، وكان لا بدّ من انقضاء سنوات لكي تشعر الأسرة بشيء من الاستقرار في المنفى القسري الذي كان لا بدّ منه كملاذ مؤقت. لا شك في أن سيرة الأسرة التي عاش غسان في كنفها لا تختلف عن حياة الأسر الفلسطينية الأخرى التي انتهت إلى مخيمات البؤس والشقاء، بيد أن سيرة غسان بالذات كانت مختلفة عن سير أقرانه في تلك الآونة، وبصورة ملحوظة.

حين جاء موظفو الأمم المتحدة بالحليب المجفف والخبز وحقن التطعيم ضد التيفوئيد، يوم كانت الأسرة ما تزال في منطقة الغازية في لبنان، هرب غسان إلى الأحراش المجاورة رافضاً التطعيم. كان اللقاح يقعد كل من تلقاه، فظل غسان الوحيد الذي قام على رعاية الجميع، ونجا هو من المرض الخطير دون لقاح. لعل خوف غسان من إبرة اللقاح هو السبب في هروبه، وهو أمر مألوف ليس لدى الصغار فحسب، بل عند الكبار أيضاً، لكن الهرب بحدّ ذاته يعكس نزعة للتمرد لدى غسان على ما يكره، كما تكشف الواقعة في الوقت ذاته إحساسه الرهيف بالمسؤولية الأسرية والاجتماعية والإنسانية تجاه الأسرة وجيرانها. ولسوف تتبلور هذه النزعة الإيجابية في مواقف مبدئية واعية يواجهها في خبراته اليومية اللاحقة.

كما يروي عدنان كنفاني قصة الكلب الذي واجهه طفلاً صغيراً، فما كان من غسان -الطفل الأكبر- إلّا أن قال له ما معناه «لا تتحرك، لوّح له بقبضة يدك كأنك تمسك حجراً وانظر في عينيه مباشرة». وما هي إلاّ لحظات حتى نكّس الكلب رأسه ومضى بهدوء. وهذا الموقف لا يخلو من دلالة، فمن المؤكد أن غسان لم يخترع ذلك الحل، بل الأرجح أن يكون قد قرأ الطريقة في قصة من قصص الأطفال التربوية في فلسطين، ولربما قرأها بالانجليزية أو بالفرنسية، وبقيت عالقة في ذهنه من أجل مواجهة مشابهة ذات يوم. والقصة تشير إلى حالة

مـن الثقـة بالنفـس تنطـوي علـى مهـارة معينـة فـي حـل المشـكلات وتوظيـف المعرفـة البسـيطة فـي تجـاوز بعـض المواقـف الحرجـة.

وسـوف تبـدو حالـة الثقـة بالنفـس أكثـر وضوحـاً لـدى غسـان-الصبي عندمـا يسـتدعى إلـى مقابلـة فـي الكليـة العلميـة الوطنيـة لإكمـال دراسـته بعـد أن انقطـع عنهـا شـهوراً. وحيـن عـاد إلـى البيـت قـال لأهله-مـا معنـاه- إنـه يعـرف مـن الانجليزيـة والفرنسـية والعربيـة أكثـر ممـا يعـرف المعلـم الـذي امتحنـه. سـيؤنبه الأب علـى هـذه اللهجـة التـي استشـعر فيهـا شـيئاً مـن تعالـي التلميـذ علـى معلمـه، وإن كان الأب فـي قـرارة نفسـه سـعيداً بهـذا الصبـي. ولسـوف تبقـى هـذه السـمة جـزءاً مـن البنيـة الشـخصية لغسـان الأديـب فـي بواكيـر إبداعاتـه الفنيـة والقصصيـة، وسـوف يشـير إليهـا بعـض أصدقائـه الذيـن عرفـوه عـن قـرب آنـذاك حيـن كان يأتيهـم بأولـى قصصـه. بـل إن هـذه السـمة سـوف تتطـور لاحقـاً لتنعكـس فـي أسـلوبه السـاخر -أحيانـاً- كتابـةً أو تعليقـاً شـفوياً.
فـي المقدمـة البديعـة التـي كتبهـا المفكر-الناقد محمـد دكـروب لكتـاب «فـارس فـارس»[53] الـذي اشـتمل علـى عشـرات مـن المراجعـات النقديـة التـي كتبهـا غسـان كنفانـي، يقسّـم دكـروب حيـاة غسـان إلـى مراحـل ثـلاث هـي علـى النحـو الآتـي:

- (12) سنة في فلسطين
- (12) سنة ما بين دمشق والكويت
- (12) سنة في بيروت

وهـذا التصنيـف سـليم ودقيـق بطبيعـة الحـال. وغسـان -الآن- مـا يـزال فـي دمشـق بعـد النكبـة، فـي مرحلتـه الوسـطى، حيـث يخـوض تجربـة العمـل الشـاق مـن أجـل المسـاهمة فـي توفيـر دعـم للأسـرة، فيعمـل مـع شـقيقه الأكبـر غـازي كاتبـاً للعرائـض، مـع تميـزه بجمـال الخـط وسـرعة الانجـاز. وهـذه الوضعيـة مـن شـأنها أن تعـزز رؤيتنـا لغسـان الطفل-الصبـي صاحـب الحـسّ العالـي بالمسـؤولية، وباسـتعداده للإيثـار مـن أجـل المشـاركة فـي توفيـر عيـش كريـم لأهلـه.

في مطالع الخمسينيات تبرز إرهاصات الموهبة الإبداعية لغسان كنفاني في رسوماته وقصصه القصيرة، وفي هذه الفترة يصاب بكسر في ساقه يقعده عدة أشهر، فيلوذ بالقراءة ويترك لخياله العنان. يقول عدنان: كان غسان، خلال تلك الفترة، «يشدنا بقصصه وحكاياته المثيرة التي عجبنا (منذ ذلك الوقت) كيف يستطيع ترتيب أحداثها الخيالية بدقة مدهشة، ويصيرها أمامنا أشكالاً حقيقية لأبطال حقيقيين يتحركون وينفعلون ويفعلون، سواء على الأرض أو على شاشة بيضاء. [وكانت قصصه] ترسم أحداثاً متسلسلة متسقة تجعلنا أشد ما نكون حرصاً لنلتف حوله كل مساء بشغف وتحفز، نستمع إليه، ونستمتع بالرسوم الرائعة التي كان يدعم بها أبطال قصصه ومساحات تحركهم برسمهم على الجبس الذي كان يثقل ساقه المكسورة».[54]

عند تأمل هذه الصورة التي يرسمها عدنان يتضح أن غسان، المصاب بكسر في ساقه، والذي يقضي يومه كاملاً متمدداً في سرير، كان يقاوم الملل ويستفيد من الوقت بالقراءة، وفي التحليق في دنيا الخيال، فيشيد القصص والحكايات ويرويها من وحي خياله، في وقت لم يتجاوز عمره الخامسة عشرة أو أقل. نحن أمام خيال صبي تتبلور مهاراته باتجاه السرد القصصي، ويجد متنفساً له في الرسم فلا يجد غير الجبس الذي يلتف على ساقه ليرسم عليه ما يجود به الخيال، ما يكشف، مستقبلاً، عن عشق غسان لكتابة القصة مترافقة مع رسوماتها. وما يلفت النظر في كلام عدنان كنفاني أن غسان في تلك المرحلة كان يرسم أشكالاً «حقيقية» لأبطال «حقيقيين»، والحقيقي بهذا المعنى يشي بالاقتراب الحاد من تخوم الواقعية حتى ملامستها، وهي سمة ميزت كتابة غسان الإبداعية، وجعلته رائد الواقعية الفنية في الأدب الفلسطيني. ومما لا شك فيه أن جذور عبقرية غسان كنفاني، التي تبلورت وتطورت بعد سنوات، يمكن اقتفاؤها في هذه المرحلة، ويمكن تتبعها كخيوط دقيقة تحمل ثراء الإبداع الكنفاني القادم. كما أن تميزه بطريقة السرد الشفاهي يشير إلى ما سيميز غسان لاحقاً كمتحدث ومتكلم

وخطيب وجليس، إذ أصبح قادراً على أسر مستمعيه بأحاديثه الشيقة وأفكاره المثيرة، وحكاياته البديعة.
ولسوف يعزى نصيب كبير من تحسن لغة غسان العربية إلى شقيقته فايزة التي ستصبح رافداً مهماً من روافد إغناء موهبة الصبي الواعد. ذات يوم صدر قرار بتعيين فايزة معلمة في قرية نائية عن دمشق، وكان غسان مرافقها الدائم، إذ كان ينظف الغرفة ويرتب الفراش ويغسل الآنية، ويعدّ لها كأس الحليب الطازج ويرافقها إلى المدرسة حاملاً دفاتر الطالبات. في تلك القرية النائية، كان غسان يجد في الحقول والبساتين مجالاً لخلوات مع الطبيعة والمكان، وكان يستلهم ما يرى لوحات وقصصاً، فاستهوته القرية بشراً وطبيعة.
صحيح أن الأب نوه في يومياته إلى موهبة غسان، لكنه بعد النكبة لم يكن قادراً على المتابعة الحثيثة والملاحظة الدقيقة، فجاءت فايزة لتكتشف الموهبة في محاولة التعبير عن الذات، فوفرت لغسان ما يحتاجه من أقلام ودفاتر وكتب وأوراق رسم وأقلام فحم وألوان، وكل ما يحتاجه الفنان الواعد. كانت تقرأ ما يكتب، وتدرس معه النص وموضوعه، ويبدو أنها شعرت بشيء من الضعف في قواعد اللغة ونحوها وصرفها لدى الأديب الصغير، فأعطته دروساً في أصول اللغة، وطلبت إليه قراءة بعض السور القرآنية تجويداً وبصوت مسموع عدة مرات. وذات يوم، كما يقول عدنان، أهدته قلم حبر فاخر احتفظ به غسان زمناً طويلاً وكتب به قصصاً وتمثيليات مدرسية قُدم بعضها في الإذاعة السورية، ونشر البعض الآخر في جريدة «الأيام»، فيما كان غسان دون الخامسة عشرة في تلك الآونة.
ومن هنا سر العلاقة الوثيقة التي أسست لحب شديد بين فايزة وغسان، ومن بعد ذلك، بين غسان وابنتها لميس التي كتب لها غسان رسائل خاصة وأهداها بواكير إنتاجه الأدبي، وكانت معه في رحلة الخلود الأخيرة.
يمكن القول، بعد تأمل التفاصيل السابقة بغية تقديم قراءة تحليلية لها، أن موهبة غسان كانت دائماً ملحوظة وملموسة،

وأنها في أصولها تعزى أولاً لأسباب «بيولوجية» موروثة ولدت مع مجيء غسان إلى الدنيا. (من الواضح أن أشقاء غسان الآخرين يتمتعون بمواهب مختلفة كالكتابة الأدبية والنقدية والإبداعية، والصحفية، والرياضية). على أن موهبة غسان كانت أكثر وضوحاً وتعدداً وتعقيداً، وكانت عميقة وواسعة، يشهد على ذلك عمق تفكيره وأصالة إبداعه، وتنوع إنتاجه، واتساع عالم الكتابة عنده بصورة يتعذر قياسه بآخرين. هي موهبة «عالية الجودة»، بلغة أهل الإدارة في عالم اليوم.
كما تبرز في المرحلة الوسيطة هذه قيمة أخرى في البنية النفسية والأخلاقية لغسان الصبي هي إحساسه العالي بالمسؤولية. وليس من قبيل المبالغة أن نعزو شطراً ملموساً من تطور موهبة غسان إلى معلمته الأولى فايزة كنفاني التي استجابت لمجمل حاجاته الإبداعية: النفسية والمادية.

4. التجربة الميدانية: رافد جديد لموهبة غسان

سوف تتبلور شخصية غسان بصورة سريعة، وتتنامى بشكل جلي عندما يلتحق غسان بالأنروا، معلماً للتربية الفنية، وكان قد بلغ من العمر ستة عشر عاماً أو أكثر قليلاً. وإذ كان من جيل طلابه نسبياً في ذلك الزمان، فقد نجح في أن يقيم معهم علاقات طيبة أفرزت أجواء حميمة خلال فترة قصيرة. ذات يوم طلب غسان-المعلم إلى طلابه أن يرسموا منظراً مرعباً فرسم الطلبة مشاهد شتى للرعب. وبعد أن طالع الرسومات، توجه غسان إلى اللوح ورسم رؤيته للمشهد المرعب، رسم «دفتر إعاشة»، أو «كرت المؤن» كما يطلق عليه اللاجئون في أقطار أخرى.
تشفّ هذه اللوحة البسيطة عن عمق وعي الفتى بالنكبة وآثارها، حين جعل من بطاقة الإعاشة التي تصدرها الأنروا للاجئين الفلسطينيين صورة لأقسى صور الرعب التي يمكن أن تمارسها قوى استعمارية ضد شعب آمن مستقر في وطنه.

وغسان في لوحته صادم، صادم للوعي، وهو أراد أن تكون لوحته صادمة ليتنبّه الأطفال إلى أن هذه البطاقة لا تليق بإنسان له حق الكرامة. والصدمة هنا هادفة إلى الارتقاء بوعي الأطفال إلى مستوى النكبة، وإلى شحذ خيال الأطفال ليستوعبوا نسبية المفاهيم، ومن ضمنها مفهوم «الرعب»، فأعطى للمفردة في ذهن الأطفال أبعاداً أخرى ما كان يمكن لهم أن يلتفتوا إليها ولو بعد عقد من السنوات. أراد غسان أن يدعوهم لرفض هذا الواقع حتى لا يألفوه فيغدو شيئاً معتاداً، وكأنه قدر لا يمكن تغييره. لوحة غسان أكثر من إيحاء وأقل من تعليم مباشر.

في عام 1954 تقرر الحكومة السورية إقامة معرض دمشق الدولي لأول مرة، ويتقرر أن تشارك فلسطين عبر جناح خاص بها. لم يتقدم أحد لملء هذا الجناح، فكان غسان كنفاني هو الذي حمل على عاتقه وحيداً إقامة معرض فلسطين ورسم لوحاته، ووضع تصميمه، وزوده بكل الأعمال الفنية والتراثية التي تليق بفلسطين. وحيداً تولى غسان كنفاني مسؤولية الإشراف على المعرض، وكان معرضاً متميزاً لفلسطين رغم ضيق الحال والمال. ومنذئذٍ عُرف غسان كنفاني فناناً وقاصاً وبدأ يشق طريقه في الأوساط الفنية والأدبية، وبخاصة وسط الأصدقاء (فضل النقيب ، أحمد خليفة ، بلال الحسن) الذين شكلوا مع غسان «رابطة الأدب والحياة»، وكانوا في بواكير شبابهم. وخلال هذه الفترة يتعرف غسان بالدكتور جورج حبش، وينتسب إلى حركة القوميين العرب لتبدأ رحلة أخرى في حياة غسان ويواصل تطوره في ميادين الفكر والفن والثقافة والسياسة والأدب.

ولا بدّ من الإشارة في هذه المرحلة إلى جملة المدركات التي كوّنها صديق غسان -فضل النقيب- عن شخصية غسان وطبيعته، ويتعذر على من يكتب عن غسان أو عن باسل الكبيسي أن لا يضع كتاب النقيب (هكذا تنتهي القصص... هكذا تبدأ) في طليعة اهتمامه ومراجعه. وأقول هنا، بصدق وموضوعية وبتقدير عالٍ، إن ما كتبه فضل النقيب عن غسان

في تلك المرحلة الوسيطة يدل على معرفة أصيلة مباشرة، وهي كتابة لا تعتز بما كتبه غسان فحسب، بل تتضمن اعتزازاً بدوره، وفخراً عميقاً كامناً بعطائه، ليس لعالم الأدب الفلسطيني فقط، بل وللأدب العربي والإنساني بعامة. ولا شك في أن فضل يشعر بأنه جزء من تلك المرحلة، وأن ما قدمه غسان، أدباً وكفاحاً، إنما يعبر عما يختلج في صدر فضل ذاته من انتماء وارتباط بالقضية ووفاء لتضحيات شعبها. كتابة فضل عن غسان-الشخص تحوي من الصدق والمحبة والوفاء ما لم تعادله كتابة أخرى، إلّا ما ندر. كما أنها تضيء جوانب أخرى من سيرة غسان وإبداعاته الأولى. لقد قرأت هذا الكتيب عدة مرات، وفي كل مرة كنت أُدعى للحديث، أو للكتابة، عن غسان كنت أعود لهذا النص البديع الذي يؤكد أن غسان يعيش في ضمير فضل النقيب، صديقاً ورمزاً ومبدعاً وشهيداً.

كان لا بدّ لي أن أكتب تلك الكلمات عن فضل النقيب قبل أن ألوذ بكتابته عن غسان سعياً مني لاستكمال الصورة عن طريق صديق مباشر لغسان ظل متابعاً لأعماله ونشاطاته حتى اليوم. يقول فضل « لم أُعجب بغسان كنفاني عندما تعرفت إليه أول مرة. ولقد احتفظت بذلك الشعور تجاهه لمدة غير قصيرة، لأن أصدقائي الذين تعرفوا إليه معي لم يعجبوا به أيضاً».[55] في «رابطة الأدب والحياة» كان غسان يتحمّس فقط عندما يختلف مع أعضائها في الرأي ثم «أدركنا أنه مختلف عنا، وأنه لن يصبح واحداً منا .. كنا نشعر أننا موضوعيون وأنه ذاتي، ففي أي نقاش بيننا وبينه كانت أراؤنا تصدر عن مفهومات قرأناها وناقشناها واقتنعنا بها، وكانت أراؤه تصدر عن إحساسه الذاتي».[56]

عند تحليل هذه الشهادة في ضوء علم النفس الإبداعي، أو علم النفس التطوري تتضح أمامنا عدة ملامح لشخصية غسان الفتى:

- حماسته عند الاختلاف فقط
- هو ذاتي، وهم موضوعيون

- أفكاره من رأسه، وأفكارهم مستمدة من قراءاتهم
- هو لن يصبح واحدا منهم (الاختلاف، التميز)

ممـا لا شـك فيـه أن فضـل النقيـب، وهـو يدلـي بهـذا القـول بعـد أن أصبـح أسـتاذاً مرموقـاً للاقتصـاد فـي الجامعـات الكنديـة، يـدرك مغـزى مـا يقـول، وسـوف يقـوم هـو ذاتـه بتوضيـح ذلـك فيمـا بعـد. ويتحـدّث علـم النفـس عـن أنمـاط المتعلميـن فيشـير إلـى أفـراد مسـتقلين عـن المجـال وأفـراد تابعيـن لـه، الفئـة الأولـى تعـودت علـى الاسـتقلال منـذ الطفولـة، وبالـذات علـى الاسـتقلال فـي التفكيـر، فيعتـزون بآرائهـم ويدافعـون عنهـا بقـوة لأنهـم يؤمنـون بشـدة فـي مـا يصـدر عنهـم مـن أفـكار هـي مـن وحـي تصوراتهـم الذاتيـة. فـي المقابـل يأتـي الأفـراد التابعـون للمجـال معتاديـن علـى التبعيـة وحفـظ آراء الآخريـن، منطبعيـن علـى مـا هـو سـائد ومعـروف، حذريـن مـن الأفـكار الجديـدة.[57] وهـذا هـو بالضبـط تفسـير الفقـرة التـي ذكرهـا فضـل النقيـب، وهـذا هـو الفـرق بيـن نوعيـن مـن المتعلميـن.

تسـتمر العلاقـة بيـن أعضـاء الرابطـة، ويبـرز بشـكل جلـي اختـلاف غسـان عـن أقرانـه، فيكتـب فضـل النقيـب مـا **يمكـن أن أختصـره بالآتـي:**

- عندما كنا نقرأ كنا نعجب بكل الأشياء الجميلة التي نمرّ بها، وكان ينتقي دوماً ما يُعجب به.
- كنا نتكلم عن الروائيين الكبار بخشوع مقدس، وكان يتحدث عنهم كأنهم بشر عاديون.
- كان يتكلم بطريقة تؤلم طموحنا.
- ثم أخذنا نشعر أننا موضوعيون وأنه مغرور
- كنا نقرأ أكثر منه، كنا نصرف معظم أوقاتنا في القراءة وكان يصرف وقته في قضايا لا حصر لها، ولكنه كان يكتب بشكل يومي.
- كان يريد أن يغير من وضع الرابطة، ويقودها في طريق النشاط العام.
- كان لا يرى أي قيمة للاجتماعات الخاصة. كان يريد أن يهدم ذلك البيت الخاص بنا ويضعنا مع همومنا وشكوكنا في الشارع.

بعد هذه الإشارات، يوضح فضل أنه بمرور الزمن:

«اتضح لي أن شعورنا تجاه غسان في الأيام الأولى لمعرفتنا به لم يكن مصادفة أو ناتجاً عن سوء فهم، كما أنه لم يكن من نسج عاطفة السن المبكرة. لقد كان شعوراً حقيقياً. فلقد كنا مختلفين عنه ونعيش حياة مغايرة لحياته. كنا هواة وكان محترفاً. كنا قراء وكان كاتباً... وهكذا أدركنا لماذا يكتب غسان بشكل يومي ولماذا ننتظر نحن المستقبل لنكتب. واقتنعنا بشكل أقوى من وعينا أنه لا يحتاج لانتظار المستقبل لأنه سافر إلى المستقبل وعاش فيه، وعاد منه، وهو يحدثنا عنه يوماً بعد يوم، أو قصة إثر قصة. فتوقفنا نحن عن محاولة كتابة القصة وأخذنا نراقب غسان كنفاني.»[58]

وبلا جدال، فإن فضل النقيب مصور بارع وقارئ عميق للحالة الكنفانية في لحظة انبثاقها المبكر، يستعيدها بدقة، ويشرحها بصدق، ويصوّرها بمحبة واضحة وباقتناع عميق، ثم يؤولها بمسؤولية العالِم البصير.

لقد بات معروفاً أن الإبداع حالة خاصة، لا ظاهرة عامة، وإلّا لكان أغلب البشر موهوبين وعباقرة ومبدعين، تماماً مثلما أن المتخلفين عقلياً هم أيضاً نسبة نادرة في المجتمع، والفئتان تتدرجان تحت ما يعرف بعلم نفس الشواذ الذين يقعون عند طرفي «متصل الذكاء». ومن هنا فإن حالة غسان هي حالة خاصة بالمقارنة مع آخرين حتى لو كانوا أكثر منه اطلاعاً ودأباً ومتابعة، إذ إن الذات في حالة غسان حاضرة بصورة مكثفة، والخصوصية الكنفانية واضحة وتبحث عن تعبيراتها الخاصة، سواء أكان ذلك بالرسم أم بالقصة. وليس غريباً أن يسعى هذا النوع من الناس إلى تأمين اعتراف الآخرين بمواهبهم، وبقيمتهم الفنية والإبداعية من أجل إشباع الحاجة إلى تحقيق الذات. يذهب بنا هذا النقاش إلى ما يعرف في علم النفس ب «هرم ماسلو للحاجات»[59]، إذ إنه سيساعدنا في فهم شخصية غسان وحالته النفسية وقوته الذهنية.



هرم "ماسلو" للحاجات

تمثل الحاجات الثلاث الأولى في أسفل الهرم حاجات خارجة عن كينونة الفرد، إذ إنها مرتبطة بالآخرين، أما الحاجتان القائمتان في أعلاه فهما مرتبطتان بذات الفرد وقدرته على وعي ذاته ومهاراته وقدراته، وقدرته على توصيلها للآخرين، وإقناعهم بذلك كي تتحقق له الحاجة المرغوبة.

إذا تأملنا حالة غسان كنفاني طفلاً وصبياً وشاباً في مطلع شبابه، سنجد أن اهتمامات، أو حاجات، غسان النفسية كانت تتركز في المستويين العلويين وهما (الحاجة إلى التقدير، وإلى تحقيق الذات). ومن هنا ليس غريباً أن يكتب الأب في يومياته أن غسان الطفل لا يهتم بطعامه وملبسه وكتبه، ويميل إلى الوحدة والتأمل. كما أنه ليس غريباً ألّا يهتم غسان بحالته الصحية، وتبعات مرض السكري والإجراءات الواجب إتباعها لحماية نفسه من آثاره الخطيرة. أكثر من ذلك، أن غسان لم يتحوط للمخاطر الأمنية المحدقة به عندما صار سياسياً وكاتباً مرموقاً، وناطقاً باسم الجبهة الشعبية. أليست هذه السلوكات الطفولية جذراً لسلوكات الإنسان في المستقبل؟ ألم يقل الشاعر الانجليزي ويردزويرث أن «الطفل هو أب الرجل»؟
وما كتبه فضل النقيب يشير إلى حاجة غسان-الفتى لتحقيق الذات في وقت مبكر مدفوعاً بعاملين: إلحاح الموهبة التي تحثه على الكتابة اليومية بلا هوادة، والخشية من هجمة للموت في سن مبكرة جراء إصابته بالسكري. لذا كان من الصعب

على رفاقه في «الرابطة» أن يستوعبوا هذه «الذاتية» وهذه «الخصوصية»، كما كان يتعذر عليهم الاستجابة لحاجة غسان إلى تحقيق الذات أولاً بحكم النقص في الخبرة الإنسانية، علاوة على ما تفرضه حالة التنافس بين الأقران. بعد استشهاد غسان في عام 1972، كتب فضل في مجلة شؤون فلسطينية[60] مقالة ضافية، جميلة، أنتقي منها عدداً من الجمل ذات الصلة:

«في عام 1949 كان صبياً في الثالثة عشرة من عمره، يتجول في شوارع دمشق وأزقتها بعيون كبيرة تلاحق اللون والحركة وبقلب ينبض بغريزة مغامرة الحياة بشكل غير عادي. ولم يفشل كل الذين عرفوه أيامها أن يلاحظوا أن الصبي يبدو على عجلة من أمره.»

غسان يكتب رسالة لأحد الأصدقاء (لعله فضل ذاته):

« سوف تكون الحياة سخيفة لحد القرف، وسمجة بلا حدود إذا كان كل ما تعنيه هو أن تخبطني على رأسي كلما أردت أن أتحرك إلى الأمام. في الثانية عشرة من عمري عندما بدأت أتحسس معنى الحياة والطبيعة من حولي قذفتني لاجئاً مشرداً خارج وطني. والآن، الآن عندما أخذت أتحسس طريقي وأصبحت أقضي أكثر ساعات اليوم بشكل مجدٍ يأتي السيد مرض السكري ويريد بكل وقاحة أن يقتلني».

«بالنسبة [لغسان] المشكلة ليست قدرته على الكتابة، ولكن قدرة الصحف على الاستيعاب».

في الرسالة الأخيرة كتب لصديق يقول:

«المرض يشتد عليّ، وأشعر دائماً بالإعياء والتعب، ولكني لا أذهب للفراش. هناك شعور خفي بأن الذين يقعدون الآن لن يقوموا أبداً».

هذه الشذرات المختارة مما كتبه فضل النقيب بعد استشهاد غسان مباشرة تفتح أبواباً واسعة لتحليل «سايكولوجيا» الإبداع وإرهاصاته في حياة غسان، كما تتيح المجال لقراءة هذه الشخصية في تعدد أبعادها وغناها. **فهي تكشف عن:**

- حب غسان الشديد للحياة، ذلك الحب الذي يمده بالقدرة على العطاء والإبداع.
- الامتلاك الواثق للحس الجمالي في الطبيعة والحياة والأدب.
- الوعي الوطني من واقع التجربة الحياتية اليومية للاجئ، والإحساس العميق بقيمة الوطن ومعناه، ومعنى المنفى وعالم اللجوء والتشرد بعيداً عن البيت والوطن.
- الوعي الحاد بأهمية الزمن لصبي يتدفق حركة ونشاطاً وحيوية، ويمتلئ إبداعاً ولا يجد منافذ للتعبير عنه كما يريد. هو صبي يسابق الزمن ويريد أن يسبقه حتى لا ينال منه. وربما لهذا السبب عاش غسان عمريْن في عمر واحد، وكتب في سنوات معدودات ما تحتاج كتابته إلى عقود.

***

تطورت التجربة الحياتية الإنسانية لغسان كنفاني بانضمامه إلى سلك التدريس في (الأونروا) في دمشق كما أشرنا آنفاً، إذ فتحت له وظيفة المعلم اللقاء المباشر مع أطفال اللاجئين الذين أوحى لهم ذات يوم أن الرعب ... كل الرعب هو بطاقة الإعاشة. يقول غسان «كنت أغضب دائماً لدى مشاهدتي طفلاً نائماً أثناء الصف. وببساطة اكتشفت السبب: لقد كان هؤلاء الأولاد يعملون في الليل، يبيعون الحلوى أو العلكة أو ما شابه في دور السينما والطرقات، وبالطبع كانوا يأتون إلى الصف وهم في غاية التعب.
ستظل هذه التجارب اليومية مقيمة في ذاكرة غسان ووجدانه، وستكون مصدرا لإبداع عدد من قصصه القصيرة عن الأطفال، ومنها «كعك على الرصيف»61 التي كتبها في عام 1958، وتحكي قصة واحد من أولئك الأطفال-العمال يدعى حميد. في مشهد من هذه القصة يدور الحوار بين المعلم وحميد **على النحو الآتي:**
- حميد، لا تقل لي إنك تفتح كتاباً في بيتك.. إنك لا تدرس على الإطلاق

- نعم يا أستاذ
- لماذا لا تدرس؟
- لأنني أشتغل
- تشتغل حتى متى؟
- حتى منتصف الليل ... أستاذ.... إن الخارجين من دور السينما يشترون كعكي دائماً إذا انتظرتهم

في اليوم التالي يسأله المعلم:

- هل بعت كثيراً من الكعك ليلة أمس؟
- ليس كثيراً
- لماذا؟
- نمت، نمت أثناء انتظاري انتهاء الفيلم، وحينما صحوت كان كل شيء قد انتهى.

ولكنني لم أعرف كيف أتممت درسي، كنت أحس بقلق غريب، وكنت أخشى أن أنفجر في البكاء أمام الطلبة.... هل من الضروري أن يعترف المدرس، بين الفينة والأخرى، بأنه يلجأ إلى الغش كي يعين طالباً مسكيناً على النجاح؟

لقد كنت أنا أفعل ذلك.... كانت علامات حميد جيدة على الدوام، رغم أنه كان متوسط المستوى، ولكنني لم أشعر قط بعدالة علامتي بقدر ما كنت أشعر هذه العدالة حينما كنت أسجل علامات حميد».

ينطوي هذا المشهد الحواري، المرفق باعتراف المعلم، على عدة مؤشرات متصلة بشخصية غسان، فمما لا شك فيه أن المعلم في القصة هو غسان، وأن حميد ما هو إلّا اسم فني لطالب حقيقي من أبناء اللاجئين الفلسطينيين في دمشق. يشير المشهد إلى رهافة الحس الإنساني عند غسان وتفاعله الأصيل مع طفل فقد جميع حقوقه نتيجة لوضعية سياسية قذفت به إلى قارعة الطريق، فارتبط الإنساني بالوطني في سلوك المعلم ومشاعره ووعيه. والقصة في بعدها الفني تقدم نموذجاً جلياً للواقعية الحادة التي تتمتع بها قصص غسان في الغالب، وكذلك شخصياته التي كان يلتقطها من مواجهاته اليومية مع

الحياة والعمل والشارع، فكانت تلك التجارب منهلاً ثرا نهل منه غسان كثيراً من قصصه ورواياته.
وهكذا يمكن القول إن تبلور المهارات الإبداعية التي ستشيد لاحقاً أركان العبقرية الفذة لغسان كنفاني كان وثيق الصلة بقضية شعبه ومعاناته بعد فقدان الوطن والأرض والبيت، وخسارة الاستقرار الأسري والوجداني، وتعثر التطور الطبيعي للوطن والمجتمع والإنسان. سيقول غسان، فيما بعد، لصحفي سويسري «لقد استوحيت كافة أبطال رواياتي من الواقع الذي كان يصدمني بقوة، وليس من الخيال.»[62]

5. عبقرية تتشكل في المنفى الثاني: الكويت (1955-1960)

تحت وطأة المسؤولية الأسرية والحاجة المادية يغادر غسان دمشق إلى الكويت ليعمل مدرساً للتربية الفنية والرياضية، مسلحاً بموهبته الفنية في الرسم والخط، وبموهبته الأدبية في القصة القصيرة، وبوعي واضح بقضيته وبمأساة شعبه والواقع العربي العاجز عن مواجهة المأساة، وبالأساليب الفعالة لمواجهة هذا الواقع.
«اتجهت نحو السياسة في مرحلة مبكرة لأننا كنا نعيش في المخيم، ولم يكن من الصعب عليّ اكتشاف الجذور السياسية للجو الذي عشته كطفل». ويشير غسان إلى أنه التقى الدكتور جورج حبش في دمشق، وبعدها التحق في صفوف حركة القوميين العرب. إذاً، فقد ذهب غسان إلى الكويت «حركياً»، حيث التقى هناك بكوكبة من التربويين الفلسطينيين المعروفين بتوجهاتهم القومية وأفكارهم التقدمية، وكانوا يشدون من أزره ويعجبون بإبداعاته الفنية، وبعضهم عرفه صبياً في دمشق. في الكويت كتب العديد من قصصه القصيرة، بل إن إحدى قصصه، «القميص المسروق»، فازت في مسابقة للقصة القصيرة في الكويت ونالت الجائزة الأولى بعدها عُرِف غسان كنفاني قاصاً.

كانت كويت الخمسينيات ساحة تتمتع بدرجة عالية -نسبياً- من الحرية والديمقراطية، وكان الشباب الكويتي من طلائع شباب الخليج الذين تلقوا تعليماً ثانوياً وجامعياً في وقت مبكر في القاهرة وبيروت وبغداد ودمشق. وكان المد القومي فيها، إثر نكبة فلسطين، واضحاً، فمن الشباب الكويتي من التزم بحركة القوميين العرب، ومنهم من اعتنق الناصرية، وآخرون أيدوا حزب البعث. بل إن بعض الشخصيات الكويتية أسهمت في تأسيس حركة القوميين العرب إلى جانب جورج حبش وهاني الهندي ووديع حداد، وهو الدكتور أحمد الخطيب، ورفاقه مثل الأستاذ سامي المنيس وعبدالله النيباري وعلي ابداح وأحمد النفيسي وغيرهم وكان نادي الاستقلال المنبر المفتوح والمنتدى الثقافي للقوى الوطنية والقومية والتقدمية الكويتية، ومن التحق بهم من المثقفين العرب المقيمين في الكويت.
لا شك في أن غسان وجد في هذه الأجواء ما يعينه على التكيّف النسبي، لكن الواقع الاجتماعي المغلق، والظروف المناخية القاسية لكويت الخمسينيات لم تكن تسمح بكثير من الحركة، والتنقل، والترفيه، والعلاقات الإنسانية المتصلة وهي بيئة تجعل من المتعذر على شاب في مقتبل العمر معبأ بأحلام كبار أن يواصل عيشه فيها.

صحيح أن غسان كتب في الكويت ست عشرة قصة هي من أجمل قصصه التي بلغ المنشور منها (59) قصة، كما استلهم من أجوائها مادة رجال في الشمس، الرواية التي وضعته في طليعة الروائيين الفلسطينيين، وقدمته روائياً عربياً بامتياز في مطالع الستينيات. كما استمد من البيئة الصحراوية عدداً من موضوعات قصصه وأبطالها، ما يعني أن الكويت، منفاه الثاني المختار، قد شهدت تشكل ملامح أساسية لعبقرية غسان كنفاني. ولكن الصحيح أيضاً أن غسان لم يجد البيئة المناسبة للحياة، بل كان يشعر بالوحدة والملل والقلق، وهو ما عبرت عنه يومياته. ويبدو أن غسان قد دأب على تدوين يومياته، وهو مبدع في كل

مـا يكتـب، سـواء أكان ذلـك أدبـاً أم رسـالة أم خاطـرة أم مذكـرات. وبعـد استشـهاده عُثـر علـى دفتـر مذكـرات سـجل فيـه غسـان يومياتـه فـي الكويـت وبيـروت بيـن عامـي (1962-1959)[63]، وقـد كشـفت السـيدة آنـي، زوجتـه، عـن هـذه الأوراق فـي عـام 1981. وقيمـة هـذه اليوميـات أنهـا تلقـي شـيئاً مـن الضـوء علـى العالَـم النفسـي والوجدانـي لغسـان إبـان وجـوده فـي الكويـت ثـم ارتحالـه إلـى بيـروت فـي عـام 1960.

فـي الكويـت بـدا واضحـاً أن أعـراض السـكّري وتأثيراتـه بـدأت تتفاقـم وتؤثـر فـي حالتـه النفسـية إضافـة إلـى تأثيراتهـا الجسـدية. ومـن هنـا أحـس بجفـاف الـروح والقلـق والاغتـراب. فـي يومياتـه كتـب غسـان عـن الوحـدة والمعانـاة والوحشـة التـي شـعر بهـا فـي مسـاء نهايـة عـام آفـل، هـو عـام 1959، وبدايـة عـام قـادم، عـام يـروح وعـام يجـيء فـي غرفـة صامتـة «موحشـة كأنهـا العـدم ذاتـه». حـاول الاسـتعاضة عـن تلـك الوحشـة بالكتابـة لكنـه أخفـق، فيكتـب بصـدق كامـل وبشـفافية عاليـة «فضلـت لحظتـذاك أن أبكـي... ومـن الغريـب أننـي فعلـت ذلـك ببسـاطة ودون حـرج، وحيـن مسـحت دمعـة، أو دمعتيـن، كنـت كمـن يهيـل التـراب علـى جـزء آخـر مـن جسـد ميـت سـلفاً ندعـوه حياتنـا». هـذا هـو غسـان بـكل بهائـه وصدقـه وصراحتـه أدخلـه مـرض السـكّري المبكـر فـي حالـة مـن الألـم جعلتـه يشـعر أنـه يشـتري حياتـه كل يـوم بالألـم ذاتـه، فقـد كان عليـه أن يحقـن نفسـه يوميـاً بالأنسـولين ليسـتمر فـي حياتـه، وأصبـح أسـيراً لفكـرة أنـه «عجـوز متهـدم ينتظـر بصمـت واستسـلام دفـة مـن الخشـب ينقلونـه فوقهـا إلـى اسـتقراره الأخيـر .....»

علـى أن غسـان الـذي كان فـي تلـك الفتـرة يحتقـر حيـاة يرافقهـا الألـم والقـرف والوحشـة كان فـي ذات الوقـت متمسـكاً بهـا لا مـن أجـل العيـش، بـل مـن أجـل الوجـود. والوجـود الـذي نعنيـه هنـا هـو تلـك الفرصـة مـن العمـر التـي تمنـح الإنسـان مجـالاً لتحقيـق ذاتـه، بـأن يسـهم فـي مسـيرة الإبـداع والثقافـة والفـن، فنـراه يعـود إلـى الكتابـة وقـد غسـل عينيـه بدمـع الشـوق والإحسـاس بالوجـود فيقـول «وهـا أنـذا أكتـب مـن جديـد... يوميـات كريهـة، لحيـاة كريهـة، مستشـعرا

كم أنا مجبر على أن أكتب، كم أنا مجبر على أن أعيش، كم أنا مجبر على أن أموت».
هو موقف لشاب في الرابعة والعشرين، وربما أقل قليلاً، يعيش أزمة وجود حقيقية أوجدها المنفى الأول، والمنفى الثاني، ومرض السكري، والوحشة، وافتقاده لحرية الاختيار وحرية الإرادة، فهو يعيش بدافع الإكراه، مكره على الحياة، ومكره على الموت. والمكره على الموت إنما هو في حقيقة الأمر محب للحياة، لكن إلحاح فكرة الموت المبكر على غسان كانت في منفاه الثاني قد سيطرت عليه تماماً. يقول في إحدى مذكراته، حتى بعد أن غادر الكويت، وغدا في بيروت «الرحلة لن تطول كثيراً... هذا هو الشيء المؤكد لدي الآن؟»

من يقرأ يوميات غسان في هذه المرحلة يدرك أن غسان لم يكن يريد أن يرحل عن عالمنا من دون أن يترك بصمته عليه عبر حضور بارز وإنجازات باهرة. كان يعرف أن في أعماقه الكثير وذلك يلزمه عمر أطول:
«إنني لا أخاف من الموت، ولكني لا أريد أن أموت، لقد عشت سنوات قليلة قاسية، وتبدو لي فكرة أن لا أعوض [عنها] فكرة رهيبة. إنني لم أعش قط، لذلك فأنا لم أوجد... ولا أريد أن أغادر دون أن أكون قبل المغادرة موجوداً.»

وغسان يربط «عيشه» باستمراره في الزمن، لكنه بربط «وجوده» باستمراره في الإبداع والنضال، وهذا هو الفرق بين من يخاف الموت حرصاً على العيش/الزمن، ومن يكره الموت حباً في الوجود/الإبداع. ولسوف يثبت غسان أنه مكافح من أجل الوجود.

بيد أن عاملَيْن أساسيين انتشلا غسان من واقع الإحباط البائس إلى عالم الأمل والعمل. أما الأول فقد كان استدعاء الدكتور جورج حبش لغسان كنفاني من الكويت إلى بيروت للعمل في

صحيفة «الحرية» الناطقة بلسان حركة القوميين العرب آنذاك. ولا شك في أن هذه الدعوة قد حملت في ثناياها، بالنسبة لشاب في مطالع العشرينيات، دلالات كثيرة أهمها التقدير والاعتراف من قبل الأمين العام للحركة لغسان، والاعتراف بالكفاءة والقدرة والمهارات. وقد أسهمت هذه النقلة في توفير مجال رحب ومنبر خصب لغسان يستطيع من خلاله أن يمارس عشقه للكتابة بكل ما لديه من شغف، وفي انتشاله من منفى موحش. لذا لم يتردد غسان في الاستجابة. وفي ظني أن غسان لو استمر مقيماً وعاملاً في الخليج لكان انتهى إلى شيء آخر، إلى حالة من الاكتئاب في درجاته المتقدمة التي تنشب أظافرها في الإنسان الحساس فتحيله جثة بلا روح.

أما العامل الثاني الذي عزز من انتشاله من أنياب الإحباط واليأس والوحدة والوحشة فكان زواجه من آني هوفر ووصول الإبن الأول، فايز غسان كنفاني:
« يوم 24/8/1962، قبل منتصف الليل بساعة ونصف ولد فائز.. وحين هتفت الممرضة تقول مبروك، أحسست به، فائز، يقع فوق كتفي... ولمدى لحظات أحسست بشيء يشبه الدوار. وفي صخب المشاعر التي كانت تجتاحني، أحسست بأنني مرتبط أكثر بهذه الأرض التي أمشي عليها. كأن وقوعه فوق كتفي قد غرسني عميقاً في التراب.»
من يتأمل هذه الكلمات يشعر أن غسان قد شهد ولادته الثانية، الولادة الإبداعية المتألقة، في بيروت، التي بادلها عطاء بعطاء، وحباً بحب.

6. المنفى الثالث: تفجّر العبقرية وتفجير العبقري - بيروت (1960-1972)

يمكن القول بثقة أن المرحلة البيروتية في حياة غسان كنفاني قد فتحت له آفاقاً واسعة لتجاوز حالة القلق والوحشة والاغتراب، ولتحقيق الذات وبلوغ «الوجود» بالمعنى الذي أراده غسان. فقد وجد الشاب نفسه في إطار حركة عربية ذات أفق تحرري، وفي قلب عاصمة العرب الأولى في الحرية والثقافة والصحافة. هناك أقبل غسان على الحياة بنهم شديد. واغتنم كل دقيقة من وقته في التعلم والكتابة والمتابعة والمحاورة والتعليق، من دون أن ينسى أنه أصبح زوجاً وأباً. في بيروت خرج من حال الاستلاب إلى الانتماء، ومن الوحشة إلى الألفة، ومن الجفاف إلى الجمال، ومن الوحدة إلى المجموعة، ومن الكبت إلى الحرية، ومن الفرد إلى الأسرة. هناك صار موجوداً. هناك توافرت شروط الإبداع وتفجر العبقرية. هناك إيقاع الحياة المتوتر، الحي، المتغير، بعيداً عن الإيقاع الرتيب، الساكن، الموحش.

في بيروت انتفضت شخصية غسان كنفاني ممزقة شرنقة الوحدة والإحباط لتخرج إلى النور واضحة، واثقة، ومتفتحة، وفي صلبها عبقرية تبحث عن تجلياتها في الصحافة والرواية والقصة والمسرحية والنقد والدراسة. ومن هنا تتكامل الشخصية في مكوناتها الوجدانية والمعرفية والكفاحية والإبداعية، فتنتج غسان كنفاني المدهش والمثير للإعجاب. كثيرون أولئك الذين عرفوا غسان عن قرب، ومعظمهم دونوا شهاداتهم حول شخصيته وأدواره وفاعليته وتأثيره، وخصوصيته بين أقرانه وزملائه ورفاقه. ولأن ملامح الشخصية الكنفانية كانت واضحة، وحضوره الإنساني دافئ ونبيل، وإمكاناته الإبداعية والمهنية بارزة بما لا يدع مجالاً للشك، فقد جاءت شهادات عارفيه منسجمة ومؤتلفة وثاقبة، فزودتنا بمزيد من المفاتيح الجوهرية لشخصية غسان كنفاني وعبقريته.

مـن الطبيعـي أن تكـون آنـي ، زوجتـه وأم فايـز وليلـى، أقـرب النـاس إلـى غسـان وهـي التـي أعـدت كتابـاً عـن سـيرته باللغـة الانجليزيـة، لكنهـا فـي «رسـالة إلـى غسـان» بعـد أربعيـن يومـاً مـن استشـهاده أوضحـت سـمة هامـة مـن سـمات غسـان ألا وهـي الصّـدق؛ والصـدق، بحـد ذاتـه، قيمـة مـن القيـم الإنسـانية الأساسـية فـي صياغـة السـلوك الـذي يولّـد الثقـة والمحبـة والإخـلاص، ومـن هنـا قالـت آنـي موجهـة كلامهـا إلـى غسان-الشـهيد:

«لقـد وثقـت بـك غسـان منـذ اللحظـة الأولـى للقائنـا، لقـد كنـت مخلصـاً، حتـى عندمـا طلبت أن نتـزوج، فإنـك وضعـت كافـة الأوراق علـى الطاولـة: لا وطـن، ولا مـال، ولا جـواز سـفر، بالإضافـة إلـى مـرض خطيـر. كل هـذا لـم يشـكل لـي أي عقبـة. كنـت أنـت غسـان الـذي أحببتـه وأعجبـت بـه، .... [لقـد] منحتنـي حوالـي أحـد عشـر عامـاً هـي أسـعد فتـرة فـي حياتـي وأهمهـا، والتـي سأسـتطيع منهـا اسـتلهام القـوة للسـنوات الطويلـة الصعبـة القادمـة».[64]

ومما لا شـك فيـه أن آنـي قـد بقيـت علـى امتـداد العقـود اللاحقـة لرحيـل غسـان عنـد المسـتوى العالـي مـن المسـؤولية، وظلـت جديـرة بالثقـة، مخلصـة لرسـالتها التـي هـي رسـالته، ولتراثـه وأطفالـه ومؤسسـته.

سـوف تأتـي شـهادة قيمـة أخـرى مـن مصـر، وعلـى لسـان أبـرز كتـاب القصـة القصيـرة العـرب، وهـو الدكتـور يوسـف إدريـس، وهـو الـذي -كمـا أعتقـد- لـم يلتـق غسـان غيـر مـرات قليلـة خـلال المؤتمـرات الأدبيـة، فـإذا بـه يكتـب معجبـاً بذلـك الوضـوح المبهـر فـي شـخصية غسـان، ذلـك الوضـوح الموحـي بالمـودة والصراحـة والصـدق. فعندمـا يقـول إدريس إن غسـان كنفانـي كان ثوريـاً صادقـاً، فإنـه يبـادر إلـى توضيـح ذلـك بقولـه «أنـا لا أتكلـم عـن اقتناعاتـه، أتكلـم عـن نوعـه. هـذا النـوع النـادر بيـن الرجـال، وحتـى بيـن الثورييـن، النقـي نقـاء الضميـر، المخلـص إلـى آخـر المـدى، ذلـك النـوع الـذي منـه دائمـاً تغتـرف التضحيـات، منـه يسـجنون، منـه يقتلـون... ذلـك لأن أعـداء الثـورة وأعـداء العـرب وأعـداء الحيـاة يعرفـون أن هـذا النـوع أخطـر الأنـواع، فـلا شـيء يجـدي معـه

حتى الإرهاب، حتى أسخى أنواع الإغراء. الثورة عنده هي الله، وأي شيء خلا الحل الثوري شِرك لا يمكن أن يقبله».[65]
وقيمة ما يقوله يوسف إدريس عن كنفاني، وما قاله كاملاً في مقدمته البديعة للمجلد الثاني، أنه يلتقط النوع الإنساني الذي يمثله غسان، النوع الذي يعني الشخصية المتميزة التي تجتذبك منذ لحظة اللقاء الأولى فتقيم في الذاكرة رمزاً لقوة الإرادة وقوة الإيمان وشموخ الروح.
الكاتب/الأديب اللبناني سمير عطا الله شهد يقول:
«أنا طلبت التعرف إليه، كنت معجباً بكل ما يكتب، مولعاً بما يعطي. ألحق به من صحيفة إلى أخرى، ومن توقيع مستعار إلى آخر. وكنت أتخيله ينبوعاً من السخرية، وشلالاً من الأفكار، وكنت أتخيله مثل نسر لا يسعك أن تعرف إن كان يضحك أو لا يضحك. كان صديقي وكنت أحبه، وكنت أقول له دائماً إنني أغبط فيه الكاتب بقدر ما أجد فيه المقاتل. وكنت أقول له دائماً إن فلسطين تحولت من خلاله إلى حنين شخصي بعد ما كانت قضية قومية».[66]
يتحدث سمير عطا الله عن غسان من خلال معرفة شخصية مباشرة، بدأت إعجاباً بما يكتب، وفي صحف متعددة، وبأسماء مختلفة، لكن ما يثير اهتمامنا في سياق الشخصية هنا هو ذلك الإيضاح لسمة التماسك في شخصية غسان حين وصفه ب «الكاتب-المقاتل»، وغسان لم يكن مقاتلاً بالمعنى العسكري، لكنه مقاتل بمعنى انسجام اللغة مع واقع السلوك الشخصي، بعيداً عن القول المرسل الذي لا يكلف صاحبه غير ديباجة تعبيرية أخاذة. وبهذا النوع من الالتزام الراقي تحول عطا الله من المؤمن السياسي بفلسطين، إلى المؤمن الشخصي بها، مثلما كانت تمثل لغسان كنفاني. سيكتب محمود درويش شيئاً عن هذه السمة عند غسان فيقول:
«فلسطيني حتى أطراف أصابعك، فلسطيني حتى الحماقة، وهذا هو مجدك إذا كان المجد يعنيك. تسلّم على السائح فتصيبه عدوى فلسطين. تقبّل امرأة فتصير مريم المجدلية، تعانق طفلاً

فيستكمل طفولته في إحدى قصصك... لو وضعوك في الجنة أو جهنم لأشغلت سكانها بقضية فلسطين».[67]
ما يشهد به درويش في هذه الخاطرة يؤكد التحام غسان بقضية فلسطين، لكنه أيضاً ينطوي على دلالة تتعلق بسحر الشخصية عند كنفاني، فأن تتوافر له القدرة على إقناع من يشاء بعدالة القضية، دليل على الشخصية الآسرة المستندة إلى قوة الإيمان والمنطق والتأثير. وغسان لا يكل من بذل المجهود، ولا يتوقف عن العطاء إنه – كما يقول د. عبد الرحمن ياغي «المتوتر، المتحرك دوما، المشتعل بالقضايا، الرافض لكل من يقف على الشاطئ، لا يقبل المشاهدة، بل يندفع ليدفع بالمشاهدين إلى ساحة الفعل والى موج العمل».[68]

جورج حبش، القائد الذي تعرف على غسان في عام 1955 في دمشق، وأوصاه قبل أن يغادر إلى الكويت أن يبقى على اتصال تعبيراً عن ثقة وإعجاب. عن غسان يقول الحكيم:
«كنت أقضي الكثير من العطل معه .. كنا نجلس في الحديقة ... يحدثني عن آخر قراءاته .. كان قارئاً نهماً .. يفتح أحد أدراجه ليريني لوحة جديدة له، أو ليطلعني على مشاريعه الكتابية..كان حديقة متنوعة، يحب النكت والتعليقات الساخرة والمحببة إلى النفس .. كان غنياً في شخصيته وعميقاً في صداقته.»[69]
يلتقط الحكيم في حديثه عن غسان ملمحاً مهماً من ملامح شخصية غسان، وهو تميزها بثراء الشخصية، هذا الثراء النابع من تعدد الاهتمامات والإبداعات والمتابعات والقراءات والكتابات والتعليقات التي انطوت عليها الحياة اليومية لغسان كنفاني. وغسان رجل الميادين: ميدان الصحافة، والقصة، والرواية، والمسرح، والنقد الساخر، والبحث، والسياسة، وهي كلها مصادر إثراء للشخصية وشحذ للعقل والهمة وإثارة للتفكير.
هل نرسم صورة مثالية لغسان كنفاني؟ هل يبالغ من أدلوا بشهاداتهم حتى اللحظة؟

لا ، ليس الأمر على هذه الشاكلة على الإطلاق. وماذا نقول في شهادة السياسي اللبناني البارز منح الصلح الذي قدم شهادة شاملة حول غسان كنفاني يقول في بعض فقراتها:
«نادراً ما عرفت في حياتي شخصاً سريع التعلم والتثقف، سريع الالتقاط لسر الأشخاص والأجواء والمجتمعات، سريع العقد للصداقات والعلاقات، متنوع القدرات، متعدد الاهتمامات، حيوي الحضور في كل جلسة، قادراً على العطاء في أي ظرف، مستمتعاً بالعمل المتواصل، متشوقاً باستمرار إلى الأوفر منه، منجزا، لماحاً، رقيقاً، باسل الموقف والمبادرة مثل غسان كنفاني .... لم أصادف من هو أكمل ضيافة منه، فالضيافة عنده خبز وملح وموسيقى وكتب وتوادد مع الصغير والكبير والصديق والصديقة».[70]

شهادة منح الصلح وثيقة مهمة من الوثائق المضيئة لشخصية غسان كنفاني، ويهمنا مما قاله، وما قاله ممتع ومفيد، **إشارته للجوانب الآتية:**

- غسان سريع التعليم
- حيوي الحضور في كل جلسة
- باسل الموقف والمبادرة

تؤكد هذه الصفات المنتقاة وعي غسان بذاته، وحرصه على بنائها وإثرائها وإنضاجها إلى أعلى مستوى ممكن، أما الحضور الحيوي في الحياة الاجتماعية والإنسانية فتنم عن امتلاكه لمجموعة من «الذكاءات»، وفق نظريات الذكاء الحديثة، وأهم هذه «الذكاءات»: الذكاء اللغوي (في المستويين: الشفاهي والإبداعي»، والذكاء التواصلي مع الذات، والذكاء التواصلي مع الآخرين. ويشهد كثيرون ممن عرفوا غسان عن قرب بأنه كان يضم جسداً نحيلاً على طاقة استثنائية في العمل والبذل بلا حدود، متجاهلاً مرض السكري الذي ترتب عليه فيما بعد مرض النقرس. يصف أبو علي مصطفى غسان **على النحو التالي:**

«يقول لك وأنت جالس معه في مكتبه: «عن إذنك» ويرفع قميصه ويعطي نفسه الحقنة، وهكذا يعود لحيوية العمل بلا مبالاة بالمرض وعوارضه... جَلود ، مواظب ، لا يتعب من العمل. هو معلم أيضاً في فن التحرير والإخراج. كان يعلم الذي لا يتعلم ويجعل منه شيئاً مرموقاً». [71]

الناقد المصري المعروف رجاء النقاش يؤكد هذه الحالة مستذكراً واقعة شهدها بنفسه فيقول:

«وأذكر أننا في عام 1968، في المؤتمر الأول لاتحاد الصحفيين العرب بالقاهرة، ظننا أنه سوف يموت عندما تعرض للإغماء أكثر من مرة، وأحاط به الأطباء وأنقذوه، فعاد إلى المناقشات العنيفة والنشاط الحاد مرة أخرى، بلا تردد أو هدوء».[72]

ما الذي يعنيه كلام أبو على مصطفى، ورجاء النقاش؟

من ناحية، سوف يخلص القارئ إلى نتيجة مفادها أن غسان كان مدمناً على العمل، محباً للإنجاز، لكن من ناحية أخرى، وهي الأهم، أنه وضع العمل في مرتبة تفوق أهمية حياته الشخصية، وكأن كل دقيقة يعيشها إنما يقتنصها من أنياب موت يتمدد في عروقه وينتشر في جسده. بذلك الاستبسال المبدئي في العطاء كان يحقق «وجوده» رافضاً مجرد «العيش» متحدياً موتاً يحدق به صباح مساء.

تسأله الأديبة السورية، المقيمة في لبنان آنذاك، أمل جراح:

- ما أروعك؟ تكتب بكثرة

- أكتب يا أمل بسرعة لأني سأرحل بسرعة. أكتب أشياء أحسها لأني أخاف من الوقت أن يغدرني ويأكلني.

ثم تقول «كان صادقاً في كل شيء، ومن خلال صدقه، صادق الآخرين وصدقوه».[73]

أما صديق غسان وزميله في الهدف، المثقف السوري المناضل عدنان بدر حلو، فيتحدث عن قصة التحاقه «بالهدف» فيقول إن العمل في المجلة كان يتطلب إجراءات معقدة، وسلسلة من الموافقات البيروقراطية المرتبطة بالمستويات التنظيمية والاجتماعات الطويلة. ويبدو أن غسان كان مقتنعاً إلى حد

الإعجاب بقدرات عدنان آنذاك، وكان عليه أن يواجه الموقف. أينتظر القرار البيروقراطي أم يتخذ القرار بنفسه ثم يواجه العراقيل البيروقراطية؟

يقول عدنان بدر:

غير أن غسان أصر على أن يتحمل مسؤولية ضمي إلى الهدف .. إنها صفة غسان الأساسية التي تعرفنا إليها عن قرب أكثر لاحقاً: تقديم الثقة على الشك وهي بالتأكيد الوجه الآخر لثقته بنفسه، فقد كان شديد الثقة بالنفس.. إنما بدون غرور».

تشير هذه الواقعة إلى سمة من سمات القادة، وأقصد هنا «القيادة» في إطار علم الإدارة، في ما يتصل بعملية اتخاذ القرار. وحالة عدنان بدر تقدم نموذجاً على المبادرة القيادية باتخاذ القرار في الوقت المناسب من دون انتظار للردود القادمة من مستويات سياسية وأجهزة تنظيمية أخرى. ولا شك في أن غسان يعي أنه يتجاوز اللوائح المختصة بهذه المسألة، لكنه اتخذ القرار متسلحاً بقدرته على شرحه وتبريره والدفاع عنه. سيثبت عدنان بدر فيما بعد أنه كان يستحق مغامرة غسان بتجاوز اللوائح وأنه كان أهلاً لهذه الثقة، وأنه كان إضافة نوعية -فكرية وسياسية- للهدف. على أن عدنان بدر الذي اقترب كثيراً من غسان، وعايش معه تجارب مشتركة، يرى أن ثقة غسان المفرطة بالآخرين كانت نقطة ضعف في شخصيته، ويبدو أن عدنان يشير إلى أن البعض ممن منحهم غسان ثقته الكبيرة قد خذلوه.

وفي لقاء جمعني بالصديق صادق الشافعي، طلبت إليه أن يحدثني -ولو ارتجالاً- عما يعرف عن غسان، وكان محور طلبي يتركز حول البنية الأخلاقية والقيمية والسلوكية والإنسانية في شخصية غسان كنفاني. وكعادة صادق، فقد كان صريحاً ومتواضعاً حين بادرني بالقول إنه لا يدعي أنه يعرف الكثير عن غسان كنفاني،وهناك -بلا شك- من هم أكثر منه معرفة بغسان. على أن صادق استجمع شوارد من ذاكرة تعود إلى نحو أربعين عاماً أو يزيد، وقال:

- غسان شخصية آسرة في تعامله مع الناس، يتعامل معهم بمنتهى الأدب والتهذيب، ولكن في بعض الأحيان بمنتهى الشدة. أذكر، على سبيل المثال، أن إحدى العاملات في «الهدف» اشتكت لغسان من سوء معاملة أحد القادة لها، وعندما جاء ذلك الشخص إلى «الهدف» وفاتحه غسان بالشكوى قال الأخير: كذابة. فما كان من غسان إلّا أن أجابه في ذات اللحظة: «أنت الكذاب».
- أذكر مرة كنا جالسين في بهو فندق في القاهرة، أثناء استراحة لمؤتمر الكتاب العرب، وكان غسان من بين الجالسين، فإذا به يقوم من مقعده فجأة ويرحب برجل مر قريباً منا. وعندما عاد سأله البعض من هذا الذي قمت له يا غسان، فرد على الفور: هذا من يقام له !! إنه الشاعر أبو سلمى.
- كان غسان عميق الإيمان بتعزيز الصمود الفلسطيني، وكان شديد الدفاع عن الوحدة الداخلية للجبهة الشعبية، مثلما دافع بنفس الحماسة عن الوحدة الوطنية في إطار منظمة التحرير.
- في عام 1971 صدر قرار قضائي ضد «الهدف» بسبب نشرها مقالة مجهولة الكاتب، وكانت تسيء إلى أحد الحكام العرب، لكن غسان رفض الإفصاح عن اسم الكاتب وتحمل القرار بالسجن نيابة عن الكاتب.
- كان شديد الانتماء لعمله، كان يخرج مجلة "الهدف" من الجلدة إلى الجلدة، وعلى يديه تدرب الشاب المخرج محمد داورجي والذي أصبح مخرجاً صحفياً بارزاً، وظل طوال حياته مفاخراً بأنه واحد من تلاميذ غسان وأنه مدين له بفنه طالما ظل حياً.
- على المستوى الإنساني كان غسان عفوياً، طيباً، صادقاً، محباً، وفياً لزوجته وعائلته، منسجماً مع نفسه، ومنفتحاً على الجميع. من الصعب أن أقارنه بأحد ممن عرفت. لقد تعلمت الكثير من غسان، العمل بلا كلل، الاهتمام

بالتفاصيل، القدرة الهائلة على العطاء. تمتع غسان باللباقة، وروح النكتة، وغزارة المعرفة، والمناكفة المهذبة، وكان دائماً سيد الجلسة بلا منازع.

- كل من اقترب من غسان تأثر به، وكل من عرف غسان عشق هذا الشاب المعتدّ بنفسه كفلسطيني صاحب قضية، الصحفي الذي جعل من مجلة «الهدف» قبلة لصحفيي العالم أجمع.
- أذكر أنه تحت مبنى «الهدف» كان هناك مطعم صغير لأسرة لبنانية بسيطة الحال، وكان العاملون في الهدف يضطرون أحياناً للاستدانة، وتأجيل الدفع للمطعم حتى يحين موعد المخصصات الشهرية. كان غسان لا يتردد بين الحين والآخر في أن يسدد ديون الشباب للمطعم على حسابه من دون علمهم.

شكرت صديقي الصادق الشافعي ورحت أتأمل ذلك الشاب الذي تسلم «الهدف» في أواسط عام 1969 وأنجز كل هذه الإبداعات، ومثّل قيمة إنسانية فريدة، فأدركت أن الشخصية الاستثنائية عندما تسندها قوة أخلاقية استثنائية، وقوة ذهنية استثنائية أيضاً تتسامى باتجاه «رسولي» من دون ربط لهذا الوصف بأية أبعاد دينية أياً كانت، بل بالخصوصية الإنسانية التي يملكها غسان والتي تاخمت حدود العطاء والتضحية والفداء كما قدمها رسل وقديسون.

«ما الذي كان بوسع غسان أن يفعله ولم يفعل؟»، تساءل صديق له ذات يوم ولكم تساءلنا معه. لقد آمن بقضيته - قضية شعبة وأرضه، وعمل لها ووهبها حياته وجسده وروحه، وكرّس عبقريته الفذة في خدمة شعبه وحضارة أمته. كان صادقاً ومحباً ومعطاء حتى الاستشهاد، ولعل في الصفحات القادمة حول دور غسان وتأثيره المباشر في المبدعين الباحثين عن سند ومنبر ودعم، ما يعمق فهمنا للشخصية النبيلة التي تطوي جناحيها على عبقرية عز نظيرها في زمانها.

الباب الأول

الفصل الثالث:
غسان كنفاني ... جسر الواعدين

لـم يكـن غسـان كنفانـي مبدعـاً فلسـطينياً أثـرى الحيـاة الأدبيـة والثقافيـة والسياسـية الفلسـطينية والعربيـة فحسـب، بـل كان أيضـاً، وبوحـي مـن إحساسـه العالـي بالمسـؤولية الوطنيـة والثقافيـة الملقـاة علـى عاتقـه بدوافـع ذاتيـة، ملهمـاً للكثيـر مـن الموهوبيـن الواعديـن، ومثّـل جسـراً لأولئـك الشـباب الراغبيـن فـي تحقيـق ذواتهـم إبداعيـاً. توحـي لـي سـيرة غسـان فـي هـذا الجانـب أنـه كان كمـن مُنـح تفويضـاً مـن الشـعب الفلسـطيني لإرسـاء قواعـد ثقافـة وطنيـة عبـر إبـداع أدبـي يرقـى إلـى مسـتوى القضيـة والمعانـاة، وللبحـث عـن كل مـن يشـكل إبداعـاً محتمـلا فـي المسـتقبل مـن الشـباب المهمـوم بالثقافـة والأدب والفـن والكتابـة بصـورة عامـة. ومـن هنـا ظـل هـذا الإحسـاس الشـديد بالمسـؤولية الوطنيـة، وبخاصـة فـي بعدهـا الثقافـي والحضـاري والإنسـاني، هاجسـاً كبيـراً مـن هواجسـه، وحلمـاً عزيـزاً مـن أحلامـه، وهدفـاً سـامياً مـن أهدافـه. لـم يكـن كاتبـاً ومبدعـاً عابـراً، كان أشـبه بمنـارة فـي رأسـها ضـوء كشـاف يرتـاده الباحثـون عـن رؤيـا واضحـة، عـن جسـر يوصلهـم إلـى غاياتهـم. وكان غسـان ... هنالـك دائمـاً. شـخصية "رسـولية" تحمـل رسـالة الحريـة، والإبـداع، والثقافـة، والمسـؤولية، والتقـدم، والوجـود النبيـل، مسـتندة إلـى قـوة الـروح وصلابـة الإرادة وحـدّة الذهـن وفاعليـة الخيـال.

حليـم بـركات، الروائـي والكاتـب والمفكـر والأكاديمـي العربـي المرمـوق قـال إن غسـان كنفانـي "حلـم جميـل فـي ليـل عربـي حـار، يمـر الزمـن ويظـل يتوهـج .. يوحـي ... يشـع ... يضـيء

الزوايا المعتمة في الحياة العربية ... كان وما يزال كالنبض والبرق والرعد والمطر فوق صحراء حياتنا... غسان رؤية ... لذلك هو مستقبلي".[74]

أما إدوارد سعيد فقد رأى في "رجال في الشمس" واحدة من أفضل الأمثلة على "الكتابة المقاومة، ويرى أنها من أبرع وأقوى الروايات القصيرة في الأدب الحديث، وهي "عمل مقاوم" لأنها تمكنت من "تغيير الواقع" عبر قدرتها على "إلغاء المسافات بين اللغة والواقع".[75]

يعلق فضل النقيب على كلام إدوارد سعيد بقوله إن كتابات غسان ذات التوتر العالي أدت إلى رفع درجة التوتر في حياة كل قارئ عانى من الانقطاع والتمزق الذي حدث في عام 1948، وأن "عاطفة الكتابة" عند غسان كانت رغبة في التغيير الكامل.

ويروي فضل قصة غسان وناجي العلي فيذكر أنه في العام 1961 زار غسان مخيم عين الحلوة والتقى شاباً عرض عليه لوحات من رسمه، أخذ غسان أربعاً منها، وبعد أيام فوجئ الشاب الرسام بلوحاته منشورة في مجلة "الحرية" مع مقالة لغسان تصف رسوم ذلك الشاب بأنها تتشكل من خطوط حادة وألوان راعبة قاسية.. كان ذلك الشاب: ناجي العلي. ولا ينكر ناجي العلي أن أول من اكتشفه وأعلن عن وجوده كان غسان كنفاني.

فنانون وشعراء وأدباء باتوا أسماء كبيرة في سماء الثقافة العربية يتحدثون بصدق وشغف عن دور غسان في حياتهم ومستقبلهم. في مقالة له بعنوان "تقبل التعازي في أي منفى" يتحدث الشاعر الكبير عز الدين المناصرة عن بداية علاقته بغسان كنفاني عن طريق الرسائل التي كان يرسلها الشاعر الفتى (هو يصغر غسان بعشر سنوات) حاملة قصائده الأولى إلى غسان كنفاني من القاهرة إلى بيروت. أوجز ما يقول الشاعر الكنعاني **على النحو الآتي:**

- اهتم غسان برسائلي، وكان يهتم اهتماماً كبيراً بقصائدي وينشرها في ملحق المحرر (ملحق فلسطين) بشكل يليق

بهـا، وغالبـاً مـا كانـت تنشـر علـى الغـلاف الأخيـر مـن المجلـة التـي كانـت تصلنـا إلـى القاهـرة.

- كان حريصـاً علـى تعريـف أدونيـس وأدبـاء لبنانييـن آخريـن بـي.
- بعـث غسـان لـي برسـالة يقـول فيهـا " أنـت مراسـلنا فـي القاهـرة لمجلـة "الهـدف" التـي سـتصدر هـذا الشـهر". ولـم يرفـض أيـة مـادة بعـث بهـا المناصـرة للمجلـة.
- أهـداه غسـان نسـخة مـن روايـة عائـد إلـى حيفـا موشـحة بكلمـات تقـول "إلـى عـز الديـن المناصـرة ... شـاعرنا المبـدع الـذي نعتـز بـه".[76]

أمـا الكاتـب الروائـي، القـاص، رشـاد أبـو شـاور فيحمـل مـن المحبـة والتقديـر والاعتـراف لغسـان كنفانـي مـا يضـيء جوانـب أخـرى مـن تأثيـر غسـان وإحساسـه المتقـدم بالمسـؤولية تجـاه الإبـداع والمبدعيـن. يقـول رشـاد أنـه قـادر علـى اسـتعادة عالـم غسـان الروائـي لمجـرد ذكـر اسـم أيـة روايـة، بمـا فـي ذلـك تلـك التـي لـم تكتمـل، فيمـا يلاحـظ أن حالـة كهـذه تحـدث مـع آخريـن غيـره تجـاه أدب غسـان. وغسـان، يقـول رشـاد، لـم ينتحـل لنفسـه دوراً ليـس لـه، فهـو الـذي وصـف القاصـة الفلسـطينية الكبيـرة سـميرة عـزام بأنهـا معلمتـه حينمـا وقـف ليرثيهـا فـي أربعينهـا. وفـي رؤيتـه لـدور غسـان وتأثيـره يكتـب رشـاد:

"إنـه عـدة مبدعيـن فـي واحـد، وهـو إلـى ذلـك شـديد التواضـع، وهـذا مـا لمسـته فـي سـلوكه عـن قـرب، مـن خـلال تعاملـه مـع الآخريـن، وبخاصـة الشـعراء والكتـاب الناشـئين أو المبتدئيـن وأنـا واحـد منهـم. رأيـت كيـف يمـد لهـم يـد المسـاعدة والعـون. ورأيـت كيـف يحمـل (القهـوة) فـي مجلـة (الهـدف) ويقدمهـا لضيوفـه بحميميـة أصيلـة. كانـت غرفتـه دائمـاً مفتوحـة حتـى وهـو منهمـك فـي الكتابـة أو الرسـم، أو الإدلاء بتصريـح بالعربيـة أو الانكليزيـة، مباشـرة، أو علـى الهاتـف."[77]

فـي الذكـرى الخامسـة والثلاثيـن لرحيـل غسـان (2007) اسـتدعى القـاص والكاتـب والروائـي محمـود الريمـاوي[78] تجربـة مهنيـة،

بـدت مهمـة وثمينـة، مـع غسـان كنفانـي. يومهـا كان الريمـاوي فـي العشـرين مـن عمـره، يتلمـس طريقـه إلـى عالـم الصحافـة والأدب فـإذا بغسـان يفتـح لـه بـاب الفـرص لتحقيـق الأحـلام والأهـداف، "عرفـت غسـان فـي بيـروت وكنـت فـي العشـرين مـن عمـري، وكان هـو فـي ربيعـه الثانـي والثلاثيـن، وبيننـا جبـل مـن الفـوارق فـي التجربـة. ولـم يمنعـه ذلـك مـن المبـادرة بمـد خيـط إخـاء ومـودة نحـوي ودون سـابق معرفـة شـخصية. فاجأنـي ذلـك ومنحنـي مـا يحتاجـه الشـاب اليافـع مـن ثقـة بالنفـس ومـن اعتـراف بـه. فتـح لـي صفحـات ملحـق "الأنـوار" الثقافـي، الـذي كان يـرأس تحريـره، وبتسـهيل مـن مديـر تحريـر ذلـك الملحـق الشـاعر روبيـر غانـم. ثـم اصطحبنـي معـه إلـى "الهـدف" محـرراً ثقافيـاً للمجلـة الأسـبوعية التـي أدارهـا، وبقيـت فيهـا لنحـو سـنتين".

ويتحـدث الريمـاوي عـن الأثـر المهنـي الـذي تركـه غسـان كنفانـي فـي حياتـه، ومـدى الالتـزام بالعمـل، وحـب العمـل، والـروح الرفاقيـة التـي كان ينشـرها غسـان فـي أوسـاط العامليـن فـي "الهـدف". يذكـر الريمـاوي أن غسـان اصطحبـه مـرة إلـى مكتـب رويتـر لإيصـال عـدد جديـد مـن المجلـة لـم يصـدر بعـد، وحيـن يستفسـر الريمـاوي عـن ذلـك يجيبـه غسـان أنـه بذلـك يمنحهـم الأسـبقية فـي النشـر قبـل أن تنتشـر المجلـة فـي الأسـواق.

"وهكـذا عرفـت لأول مـرة السـر الكامـن وراء تلـك الأخبـار – الغريبـة المصـدر- التـي تبثهـا وكالات أنبـاء وتقـول فيهـا "إن مجلـة كـذا ذكـرت فـي عددهـا الـذي يصـدر غـدا أن .....! وكان ذلـك اللغـز المهنـي عـن كيـف يعرفـون، يؤرقنـي مـن قبـل".

ويؤكـد الريمـاوي أن غسـان لـم يكـن يتدخـل فـي مسـار عملـه رغـم حداثـة سـنه وخبرتـه، وهـو أمـر أكبـره الريمـاوي الفتـى فـي غسـان. وحـول طبيعـة ممارسـة غسـان لعملـه فـي المجلـة يقـول الريمـاوي: "مـن عرفـوه يدركـون مـدى حيويتـه ونضارتـه وذكائـه وحضـور بديهتـه، وتفانيـه الطوعـي فـي العمـل .. الـذي يجـد فيـه نفسـه كمـا لـو أنـه فـي بيتـه أو أكثـر. فمـا أن يحـل فـي مكتبـه حتـى يبـدو أنـه لـن يفارقـه. ويسـارع إلـى تشـغيل ورشـته مـع أول فنجـان قهـوة.

في المجلة يكتب ما لا يقل عن عشر صفحات، نصفها أو أكثر بغير توقيع. ويقابل أعداداً هائلة من الناس بمن فيهم أجانب من صحفيين ومن أنصار اليسار الجديد في أرجاء المعمورة، وربما بعض الجواسيس المتخفين. من يدري؟ لم تكن هناك سكرتيرة أبداً، ولا مقسم ... الأوقات القليلة التي كان يتمتع فيها بالوحدة ينكب فيها على الكتابة الأدبية أو الصحفية. لا يعيد كتابة ما يكتبه بقلم سائل ملون لعله أحمر، وبخط منمنم رشيق وصغير الحجم. وكان يقرؤني بعض ما يكتب ومنها فصول من أحد أعماله الأخيرة "الأعمى والأطرش".

"كان يكتب في مجلة "الحوادث" بدون توقيع، وربما في سبيل الحصول على مكافأة مالية تعوض بعض ما فقده حين غادر دار الصياد التي تصدر عنها "الأنوار" وكان الكاتب الأبرز فيها، إلى مجلة ملتزمة]الهدف[يتقاضى العاملون فيها، بمن فيهم رئيس التحرير، كفاف يومهم. [هنا أود أن أشير إلى أن سليم اللوزي، رئيس تحرير "الحوادث" كان يلح على غسان أن يتقاضى المكافأة المالية لما يكتب، ولكن غسان كان يرد عليه بالقول، "لن أمنحك فرصة الاستمتاع بتقبيضي قرشاً واحداً". لا شك أن غسان كان يعرف نهج المجلة، لكنه كان يرى فيها منبراً للتعبير عن رأي آخر.] (المؤلف).
ويرى الريماوي أن غسان كنفاني يكاد أن يكون "نبياً مثالياً يقبل على مهنته باستغراق صوفي ولكن بحرفية عالية، وتنتظم حياته بصورة توحي أنه يتحمل طواعية ووحيداً تقريباً عبء القضية الفلسطينية". ولقد أشار إلى هذه السمة العديد ممن عرفوا غسان، وها هو محمود الريماوي يؤكدها عن طريق المعرفة اليومية المباشرة بغسان كنفاني، رجل يحمل على عاتقه عبء القضية الفلسطينية طواعية، وعن إيمان شديد وعن طيب خاطر.

في ذات السياق يكتب د. محمد عبيدالله، شاعر وناقد وأكاديمي في الأردن، أن غسان علمه أكثر من أي شيء آخر "أن لفلسطين معنى، وأن للكتابة معنى... ولست أجامل أو أبالغ حين أقرؤه في داخلي بكل موازين النقد وموازين الأنسنة، فأقول:
إنه أهم كاتب روائي وقصصي تناول المأساة الفلسطينية، وكان فارسها الأبرز الذي افتتح آفاقاً جديدة للكتابة موضوعاً ورؤية .. تشكيلاً ومعنى .."[79]
ومثلما سرح رشاد أبو شاور ذات يوم وهو يقرأ غسان كنفاني قائلاً: "يا إلهي، ما هذا الشاب الذي كلما قرأته أراه يزداد شباباً وحضوراً"، تنهد الكاتب جهاد هديب، من الأردن، وسرح حتى الذهول ليقول:
"يا الله .. غسان كنفاني ... ويصغرني بعامين .. كان غسان محفزا غريباً على البهجة .. كان يجعلنا قادرين على الفرح .. إذ إن غسان في آخر الأمر هو رفيق لنا، وننتسب إلى ما ينتسب إليه بأشواقه العليا وأفكاره التي مات من أجلها ... لا .. لا ... لم يكن غسان رفيقا، بل معلماً، ونحن تلاميذه الذي كان إيمانهم به أرثوذكسيا تماماً. وإذا ما لمسنا كلاماً عليه من أحد فيه تجريح أو إساءة ولو بالتلميح والإشارة فإن ذلك يعرضه لخطر الإطاحة به ... كنا عصابته ولم يكن يعلم ..."[80]
وعن دور غسان كنفاني وتأثيره يقول المبدع إبراهيم نصر الله الذي اضطرته الظروف للعمل في منطقة صحراوية جبلية نائية في متاهات السعودية:
" بدأت(في الصحراء) بقراءة مجلداته التي وصلتني عبر صديق هناك، من المعلمين المغتربين؛ وفيها، اكتشفتُ أن أبطال روايته رجال في الشمس الذين ماتوا في ذلك الصهريج على نقطة الحدود الكويتية في سعيهم المحموم للوصول إلى لقمة الخبز بأي وسيلة، اكتشفتُ أن أولئك الرجال قد تركوني في الخزان حيًّا، وأن (أبو الخيزران) قائد الصهريج والمُهَرِّب الكبير لم يلحظ وجودي، وأنني منذ ذلك اليوم أعيش في ذلك الصهريج وأسافر في ذلك الصهريج وأنام وأعدو وراء لقمة الخبز في

ذلك الصهريج وأحلم أحلامي الكاذبة في ذلك الصهريج.. لأول مرة أدركتُ المتاهة التي أعيش فيها.. وهكذا قررتُ مغادرة الصحراء فوراً.»[81].

ويتوقف الروائي عبد الرحمن منيف عند سؤال الدور والتأثير، فيقول إن غسان كان عدة حيوات في حياة، وعددا من الكتّاب في كاتب .." إن أبرز ما تركه غسان من أشياء ثمينة هو نموذج حياته الذي يمثل انسجاماً منقطع النظير بين الفكر والسلوك".[82]

وتظل حياة غسان وإبداعاته حاضرة في زماننا والزمان القادم، وفي هذا السياق يقول الياس خوري في الذكري الأربعين لرحيل غسان، "فبعد أربعين عاماً على موته، امّحى الغياب وغاب الأسى، وعاد الرجل ليحتل مكانه في جغرافيا الروح".[83]

ومن النماذج البارزة في دور غسان وتأثيره، ما كتبه الروائي العربي المصري إبراهيم عبد المجيد، الاسكندراني التقدمي، فقال إنه سمع لأول مرة بغسان كنفاني يوم استشهاده، وفي ذلك اليوم لم يستطع أحد في مصر أن يعبر عن استنكاره لحادث الاغتيال [بسبب الموقف الرسمي المصري الساداتي المعادي للجبهة الشعبية] ما دفع الدكتور يوسف إدريس لأن يأخذ عدداً لا يصل إلى عشرة من الكتاب الشباب ليمشوا في القاهرة رافعين لافتة استنكار للجريمة. "كان ما فعله يوسف إدريس هو الذي لفت انتباهي إلى غسان.. دعانا نحن أدباء الإسكندرية الشبان إلى ندوة في قصر ثقافة الحرية وحضر معه الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي الذي وقف وهاجم السادات، وإذ بيوسف إدريس ينطلق كعادته مثل قذيفة من نار ويهاجم السادات هجوماً أشرس من هجوم حجازي، ويهاجم إسرائيل ويتحدث عن غسان كنفاني. وتحولت الندوة إلى مظاهرة حب لغسان.. وانتهت الندوة بالقبض على يوسف إدريس... منذ تلك اللحظة بدأت أبحث عن كتب غسان". فيما بعد سيجد المبدع الشاب مجلد الأعمال الكاملة [الروائية] وسوف يعكف على قراءتها لمدة أسبوع، ليخبرنا بعدها:

"مـا تركـه غسـان فـي قلبـي كان أعمـق ممـا تركـه أي كاتـب آخـر. وهكـذا أصبـح غسـان كنفانـي بالنسـبة لـي أحـد كبـار الذيـن أثّـروا فـيّ بأعمالـه وبلغتـه وطريقتـه الثوريـة فـي التعامـل مـع شـكل الروايـة العربيـة".[84]

لـم يكـن غريبـاً أن ينتفـض المبدعـون والمثقفـون المصريـون احتجاجـاً علـى قتلـة غسـان وعلـى النظـام الـذي منـع النـاس والصحافـة مـن إدانـة الجريمـة، وكان طبيعيـاً أن يكـون يوسـف إدريـس، الـذي كتـب المقدمـة البديعـة للمجلـد الثانـي مـن أعمـال غسـان، أول الغاضبيـن علـى الطرفيـن، فهـو شـيخ كتـاب القصـة العـرب وغسـان كان واحـداً مـن أهـم كتّابهـا. يقـول إدريـس أن غسـان كنفانـي:
"بـدأ منـذ الخمسـينيات يحتـل سـاحة الأدب العربـي، وينقـل الكاتـب والكتابـة العربيـة مـن حيـث كانـت وكان، دائمـاً علـى الهامـش، إلـى حيـث أصبـح وأصبحـت الآن جـزءاً لا يتجـزأ مـن عظـم الوجـود العربـي ولحمـه ونخاعـه".[85]
الصحفـي الدانمركـي "اسـتيفان بكمـان"، صديـق غسـان، شـخصياً ومهنيـاً، يتحـدث عـن علاقتـه بغسـان، ويشـير إلـى تأثيـر لغسـان فـي حياتـه فيقـول:
"شـيء يدفعنـي للتسـاؤل أحيانـاً: إلـى أي مـدى تأثـرت بغسـان؟ إلـى أي حـد تطابقنـا وتشـابهنا منـذ البدايـة؟ نعـم، لقـد تأثـرت بـه كثيـراً. لقـد كنـا، وقبـل أن نلتقـي، أخويـن فـي روح واحـدة. فقـد كانـت لدينـا المواقـف المبدئيـة ذاتهـا، المنحـازة إلـى جانـب المضطهديـن ونضالهـم.. غسـان يمثـل الماضـي كمـا يمثـل الحاضـر والمسـتقبل. لقـد تـرك غسـان بصمـات خالـدة كالوشـم علـى كل مـا كتبـه... مـاذا كان عليـه أن يفعـل ولـم يفعـل؟ مـاذا كان عليـه أن يقـول ولـم يقـل؟[86]
أمـا المستشـرقة، الكاتبـة الايطاليـة إيزابيـلا كاميـرا دافيلتـو فتتحـدث بإعجـاب شـديد عـن غسـان كنفانـي، وهـي الاختصاصيـة فـي الأدب العربـي، فتقـول:
"لا أخفيكـم أن دراسـتي لـلأدب العربـي المعاصـر بـدأت بقراءتـي لأعمـال غسـان كنفانـي الروائيـة التـي كان لهـا دور كبيـر فـي تصعيـد

وتكثيف اهتمامي بهذا الأدب، فلقد صدمتني كتاباته واستحوذت على كياني، وفتحت أمام عينيّ أبواب عالم جديد لم أكن أعرفه سابقاً، وأصبح هاجسي الوحيد في تلك الفترة العمل على نقل وترجمة هذه الأعمال إلى القراء باللغة الايطالية".[87]
ومن الجدير بالذكر أن هذه الكاتبة المستشرقة قد ترجمت لغسان روايات رجال في الشمس، وأم سعد، وعائد إلى حيفا.

أما المؤلم في هذا السياق، فهو أن تعرف أن كاتباً وأستاذاً ومترجماً ومثقفاً عربياً كبيراً هو الدكتور لويس عوض لم يسمع بغسان كنفاني إلّا يوم اغتياله وهذا ما كشف عنه غالي شكري الذي قال إنه عند استشهاد غسان طلب عوض من شكري مؤلفات غسان، وقد افتتن عوض بما قرأ واستعد لكتابة أكثر من مقال، لولا اعتذار "الأهرام" لأسباب سياسية .. "لكن جيل الخمسينات الذي مضى في جنازة صامتة دارت أهم شوارع القاهرة رغم أنف الأمن كان له موقف آخر من غسان كنفاني قبل أن يموت، وحين مات، وبعد أن مات. هو الجيل الذي كتب عن رجال في الشمس، وما تبقى لكم، وأرض البرتقال الحزين، منذ بداية الستينيات. ثم يتساءل غالي شكري: ماذا لو أن "ناقداً كبيراً" كلويس عوض قد تعرف في الوقت المناسب على إنتاج السياب [لم يعرف السياب أيضاً] وكنفاني وهل كان لا بدّ للآخرين أن يموتوا حتى يتعرف على إنتاجهم؟[88]

أيام قليلة بعد اغتيال غسان وسيكون لطفي الخولي الذي شارك في جنازته من أوائل من يرثي غسان:
"في الساعة الرابعة والنصف من مساء يوم الاثنين ومسيرة غسان الإنسان الممزق الجسد في كفنه بدأت خطواتها من مخيم شاتيلا في بيروت، جلستُ خاشعاً أتلو صلاة من كتابه رجال في الشمس: الرجال ذاهبون إلى الظل ليبقى دائماً تحت الشمس الدافئة الملتهبة مكان لرجال جدد ..

أحسست بشيء من الحياء العنيف يغور في جوفي وبشيء من دموع التمرد تغلي في عيني. أغلقت بإجلال الكتاب الذي كان غسان قد أهداني إياه. حولت الإهداء إلى ابنتي ذات الأحد عشر ربيعاً. يوما ما ستقف تحت الشمس الدافئة الملتهبة، عندما تكون لنا شجاعة غسان... ونذهب إلى الظل كما ذهب".[89]

وظل سؤال مهم يلح علي: إذا كانت هذه الكوكبة من الكتّاب والأدباء والمثقفين، فلسطينيين وعرباً، وأمميين قد عبروا عن تأثرهم بغسان كنفاني، بعضهم رحل، وبعضهم ما يزال حياً يرزق، ترى ماذا عن أثر غسان في الأجيال الشابة، الأجيال الجديدة التي لم تعرف غسان ولم تعش عصره ... أما يزال حياً في ثقافتهم ووعيهم وحياتهم؟

وقد سعدت، حين اهتديت للشبكة العنكبوتية لأرصد التغذيات الراجعة التي يكتبها الشباب والشابات عن غسان وأعماله، فوجدت على الموقع المسمى (www.ajras.org) العديد من التعليقات من القراء اليافعين، وعلمت أن هذا الموقع الذي عرض خمس قصص لغسان قد حصل على عدد من القراء بلغ (14605) أشخاص حتى تاريخ (20/10/2007). من بين الآراء العديدة أنتقي بعض التعليقات التي تؤكد أن غسان وأدبه وحياته ما تزال حية في وجدان الشباب والشابات، ومندهشون مثلما دهشنا قبل عقود من عبقرية هذا الكاتب الذي رحل شاباً:

- غسان كنفاني فتح أمامي مجالاً للمعرفة.
- قصص في غاية الروعة، تشد قارئها كأنما يعيش أحداثها أو كأنه أمام شاشة التلفاز يتابع أحداثها بعناية.
- أحب قصص غسان لأنها تشعرني أني في داخل القصة.
- لطالما كنت أفكر وأنا صغير: لماذا يبذل الصهاينة جهداً في اغتيال كاتب فلسطيني، ولكن بعد أن قرأت بعض القصص لغسان كنفاني لم أفكر إلا بعمل ما أقوم به كي تعود فلسطين إلى أصحابها.

- قصص جميلة، وهي من وجهة نظري قصص حية لا تموت لأنها تمس الوجدان العربي الفلسطيني.
- قصص حلوة، وأنا معجبة بشخصية غسان كنفاني، أحلى شهيد والله.
- لا يمكن لأي قارئ مهما كان أن يعلق على عظيم ككنفاني.. فعلا مميز ومدهش.
- إلى غسان: اللي كتب ما مات.
- كل مرة أقرأ لهذا الكاتب الفذ أسأل نفس السؤال: أما زالت الحياة في الخارج كما هي؟ ألم يتغير شيء؟
- غسان حي بكتاباته، وهو رمز من رموز الأمة.
- غسان حالة عشق لا تتكرر، يلامس فينا أدق التفاصيل.
- أن تكون فلسطينياً معناه أن تتعامل مع الموت، أن تقدم طلب انتساب لدم غسان كنفاني وناجي العلي.

مما لا شك فيه أن مزيداً من البحث في "النت" سيزودنا بآلاف التعليقات التي من شأنها أن تلقي في أنفسنا شيئاً من الطمأنينة أن غسان تجربة حية .. وأنها تجربة خالدة لا تذوي بالتقادم، ولا تغيب بالنسيان.

الباب الأول
الفصل الرابع:
ثلاث صور لغسان كنفاني

الصورة الأولى:
بريشة محمود درويش
عرس الدم الفلسطيني[A]

على الرغم من سلامة القرار الذي اتخذه درويش بالاستقرار في بيروت والعمل في مركز الأبحاث الفلسطيني، إلّا أنه كان سيء الحظ في تلك المرحلة من أوائل السبعينيات، إذ كان عليه أن يشهد سلسلة من الاغتيالات لقيادات فلسطينية على يد الموساد الصهيوني وعملائه، خاصة وأن تلك الاغتيالات بدأت بغسان كنفاني الذي عرّف العالم بدرويش وشعره وشعر المقاومة وأدبها في الوطن المحتل.

بدأ العدو بتصفية غسان كنفاني، وكان ذلك في 8 يوليو من عام 1972، وبعده بأسبوع تقريباً بعث الموساد بطرد ناسف أصاب المفكر الكبير الدكتور أنيس صايغ، مدير مركز الأبحاث، وكان ذلك بالضبط في (19/7/1972)، وما هو إلّا أسبوع لاحق حتى أصيب الكاتب بسام أبو شريف بمتفجرة ناسفة، وبالتحديد في (25/7/1972). أصيب صايغ وأبو شريف إصابات بالغة، تركت آثارها على جسديهما لكنهما ظلا على قيد الحياة يتابع كل منهما نضاله بطريقته. وبعد عدة شهور، وفي (10/4/1973) بالضبط، تمكن الموساد من اغتيال ثلاثة من كبار قادة فتح: كمال ناصر، وكمال عدوان، وأبو يوسف النجار.

كان على درويش أن يشهد بأم عينيه هذا القتل المبرمج لرموز أدبية وفكرية وثقافية وسياسية، يمكن وصفهم بأنهم نماذج للعقل الفلسطيني، ولم يكونوا قادة عسكريين أو أمنيين. وفي ظل هذه الوضعية المتوترة خاض درويش تجربة الكتابة والحياة في بيروت من خلال هيئة تحرير مجلة "شؤون فلسطينية" التي كان يرأسها آنذاك الدكتور صايغ، والتي ضمت إلى جانب درويش كلاً من إبراهيم أبو لغد، وناجي علوش، وصادق جلال العظم، والحكم دروزة، وأحمد خليفة، وبلال الحسن، ونبيل شعث، وحنا ميخائيل، وغيرهم من الكتّاب والمفكرين البارزين.

وفي ظني أن العلاقة المباشرة بين غسان ودرويش لم تدم لأكثر من أشهر معدودة، إذ لم يكن درويش في حينه قد استقر تماماً في بيروت، على أن ما كتبه درويش عن غسان يشير إلى ملامح لعلاقة شخصية حميمة ومفتوحة نشأت بين عبقري النثر وعبقري الشعر الفلسطيني. على أن العلاقة الأساس ولدت قبل لقائهما بنحو ستة أعوام حين قدم غسان كنفاني شعراء المقاومة وأدباءها للقارئ العربي، وفي مقدمتهم محمود درويش، الذي كان واضحاً لغسان، منذ تلك الآونة، أنه صاحب الموهبة الأعلى والوتيرة الأسرع في مسيرة التطور الإبداعي.

وما من شك في أن صدمة درويش برحيل غسان كانت كبيرة ومؤثرة، ويستدل على ذلك مما كتبه درويش عن كنفاني بعنوان "عرس الدم الفلسطيني"، وهي خاطرة من صفحتين، استعار درويش عنوانها من مسرحية لوركا الشهيرة: "عرس الدم"، التي كتبها لوركا قبل استشهاد غسان بنحو أربعين عاماً، وكان لوركا آنذاك في عمر غسان عند استشهاده. كان اختيار درويش ل "عرس الدم" وصفاً دقيقاً ليس فقط لاغتيال غسان، بل لتلك القافلة من الشهداء والمصابين الذين أشرنا إليهم في ما سبق، ثم لحقتهم قافلة أخرى شملت وائل زعيتر، ومحمود الهمشري وباسل الكبيسي، وماجد أبو شرار، ووديع حداد، والقائمة لم تصل إلى نهاياتها حتى اليوم. لقد كان اغتيال غسان أول التراجيديا في عرس الدم الفلسطيني.

حملت خاطرة درويش رؤية انطباعية عن غسان المثقف -المناضل- المبدع في حياته وفي إبداعه وعطائه واستشهاده، وأشار إلى قوة «الرمز» الذي يمثله غسان كنفاني: حياً وشهيداً. وإذ يصعب علي إعادة صياغة نص درويش، فقد آثرت أن أختار مقتطفات من هذه الخاطرة كي نرى غسان في لوحة درويش الفنية والفكرية. **يقول درويش:**

"كان منسجماً كل الانسجام مع نفسه التي هي قضيته ووطنه في آن واحد. وكان متطابقاً مع ما يمثله من سلوك وكلمة.... غسان كان واحداً لا يتجزأ مهما تعددت ظواهره ومظاهره التعبيرية. وهذه الحقيقة النادرة في تاريخ ممارسة الكتابة العربية الحديثة هي، بحد ذاتها، ما تعطي غسان كنفاني هذا الحجم الذي يفجر حياته القصيرة ويتجاوزها. إنه شبيه بالينبوع الذي لا يتسع مجرى النهر لغزارة مياهه، فيفيض جداول فرعية توهم الناظر إليها بأنها مختلفة. وهي ليست سوى أشكال متعددة لجوهر واحد".

"عاش غسان كنفاني حياة قصيرة، ولكنها عريضة كما يقولون. ولم يكن ابناً باراً لشعبه ووطنه بالمفهوم الأخلاقي للكلمة فحسب. ولكنه كان ابناً باراً لشعبه ووطنه بالمفهوم الإبداعي للكلمة أيضاً. ما اختار مصيره وبدايته، ولكنه اختار الالتزام الإبداعي بتطوير هذا المصير، فكان من الرواد الأوائل للإرهاص الوجداني والفكري بميلاد الشخصية الفلسطينية الجديدة. وهي الشخصية المقاومة".

" كل الناس لاحظوا التشابه الرمزي الجارح حتى البكاء بين مأساة البداية ومأساة النهاية.. بين جسد غسان وبين جسد الوطن.. بين طريقة تمزيق غسان وبين طريقة تمزيق شعب ووطن."

- "إن استشهاد أول كاتب فلسطيني منذ ما يزيد عن عشرين عاماً لهو دليل ساطع على خطورة القلم في مسيرة الإنسان الفلسطيني، وعلى دوره الخلاّق في المعركة من ناحية، وهو دعوة للكتّاب إلى سد الفراغ الذي يتصور

الأعداء أنهم قد خلقوه بغياب غسان كنفاني من ناحية أخرى".

- "لم يكن غسان كنفاني صبوراً، فمن وصل ساحة الموت لا يتحلى بالصبر. إن شراهة الحياة تجعله كالعاصفة... مندفعاً ومتفجراً على الدوام...".
- "لقد علّمنا غسان دروساً كثيرة في الانسجام والصدق والاحتراق من أجل قضية قاتلة. وأول ما علمنا إياه هو أن الفلسطيني يفقد ذاته وحضوره الإنساني في العالم والكون إذا كفّ عن أن يكون فلسطينياً.... لم تذهب لحظة من حياته سدى. كان ملحمتيْن: ملحمة شعب، وملحمة إبداع، لا تعرف أين يبدأ غسان الثائر وأين يبدأ غسان المبدع. ... لقد اختار الموت المبدع تعبيراً مأساوياً حتمياً عن انتمائه إلى الحياة. ولكنه لم يتمكن من اختيار الأرض التي يموت فيها. هذه هي مأساته، وهذه هي مأساتنا جميعاً. وتلك هي الغصة الباقية مهما بلغنا من سعادة الموت الحقيقي المختار".

لقد التقطت حساسية درويش الإنسانية والإبداعية جوهر البنية النفسية والإبداعية والسلوكية لغسان كنفاني، فأضاء قوة "الرمز" في حياة غسان واستشهاده، وأوضح كيف يمكن لفرد شهيد مبدع أن يكون صورة عن وطن ضائع ممزق، وكيف يتعدد الإنسان ويبقى كلاً واحداً متكاملاً.

على أن "عرس الدم الفلسطيني" لم يكن آخر صورة رسمها درويش لغسان فسوف يتبعها بلوحة أكثر اتساعاً وعمقاً.

الصورة الثانية:
بريشة محمود درويش أيضًا
"غزال يبشر بزلزال"[B]

يعترف درويش أن الكتابة عن غسان الشهيد، كانت عملية متعذرة، وكيف يكتب والدم كان ما يزال طازجاً يحول دون الكتابة عن كاتب شهيد بدا لدرويش "وكأنه أحد النادرين الذين أعطوا الحبر زخم الدم" وأنه "قد نقل الحبر إلى مرتبة الشرف، وأعطاه قيمة الدم". يؤكد درويش أن غسان حقق ذاته قبل استشهاده بالإخلاص للكتابة، الكتابة الفعالة التي تمهد الطريق إلى الحرية، لم يكن الموت هدفاً لغسان، لكن الأعداء اغتالوه لأنه كان كاتباً ثورياً بعيدا عن الفن الرديء، متقنا لمهنته، وفياً لجمال الكتابة. يقول درويش:

"كم كتب الفلسطينيون وماتوا. ولكن حبرهم كان يجف مع دمهم. كتابته هو قد تكون هي النادرة، النادرة التي تصلح للقراءة بعد العودة من جنازة كاتبها. وتاريخ تبلور النثر الفلسطيني يبدأ من غسان كنفاني".

هذا حكم أدبي شديد الأهمية، بل هو حكم قيمة، إن شئت، يضع الأمور في نصابها، ويقارن بين المنتج الأدبي النثري قبل غسان وعند غسان، فيرى أن غسان له واجب الاعتراف بالريادة الإبداعية في تطوير الكتابة الفلسطينية النثرية على اتساعها. ويرشدنا درويش إلى تلمس موهبة غسان، فهو "الموهوب الذي عرف كيف يربي موهبته وفي أي نهر يضعها".

غسان كنفاني، كما رآه درويش، تمكن من أداء دوره لأنه مؤهل فنياً لأدائه، "كان يعرف لماذا يكتب ولمن يكتب، ولكنه كان يعرف..... كيف يكتب". وكان وعيه بـ "قضية الكتابة" هو الذي مكّنه من التطور الدائم ليظل "حياً إلى هذا الحد". وإذ يقرر درويش أن الكتابة النثرية الفلسطينية قد بدأت بغسان كنفاني،

فإنه يوسع دائرة الرؤية للكتابة الكنفانية فيقول "حتى في كتابته الصحفية أو اليومية كان شديد الخصوصية والتميز والإتقان. رشيقاً ومتوتراً كغزال يبشر بزلزال".
يتوقف درويش أمام غسان كحالة إنسانية دائمة التوثب، ممتلئة بحيوية نادرة "ولم يترك لنشاطه الواعي مجالاً واحداً للراحة. لم يقض إجازة لاستعادة قواه بين رواية وأخرى، أو عمل وآخر... كان يجدد وقوده الإبداعي بتبذير قواه. كان يتزود بالطاقة تلقائياً، فالذاكرة الجماعية لا تستنزف". ويتساءل درويش ما إذا كان غسان يحس بموته المبكر "فأطلق ينابيعه إلى هذه الدرجة من الإسراف"، "هل كان استشرافه لهذه النهاية-البداية دافعاً لتناول كل أشكال التعبير من قصة ورواية ومسرحية ودراسة وبحث ونقد، ليسجل دمه على أصابعنا وذاكرتنا؟". الذين عرفوا غسان عن قرب عرفوا "مدى حيويته وقدرته الثمينة على العمل"، "كان يقوم بكل الأعمال العامة طيلة النهار. وفي آخر الليل .... في أول الفجر كان يذهب إلى كتابته "الخاصة"، إلى كتابته الفنية".
وما من شك في أن رحيل غسان قد ترك جراحاً مفتوحة في أعماق أصدقائه ورفاقه وقرائه، وكان درويش، بحساسية الشاعر، ووفاء الأديب الذي يعزو انتشاره الأول إلى غسان كنفاني، من أكثر الكتّاب ألماً وتقديراً في الوقت ذاته، لذلك يقول "كم من صديق رثيت، ولكنني لم أحس بأنني أرثي نفسي، فأعيد صياغة حياتي، إلا عندما حاولت الإمساك بطرف هذا البركان: غسان كنفاني..... صديقي غسان ! كم من صديق ودعت، ولكن لم أودع مرحلة من حياتي إلا في وداعك الأخير، كان آخر ما أنتظر من كوابيس هو أن أقدم لإعلانك السابق عن وجودي منذ عشر سنين. لقد ولدت قبل ذلك، ولكنك أنت الذي أعلن ميلادي. لم أقل لك: شكراً، فقد كنت أحسب العمر أطول".
هنا يندمج الاعتراف والتقدير والألم والإحساس العميق بعظم الفقد الذي خبره درويش برحيل غسان كنفاني، الذي قدم أدب الأرض المحتلة لأول مرة في ساحة الثقافة العربية، وقدم رموز

هـذا الأدب المقـاوم، ومـن هنـا ينطلـق درويـش ليسـتعيد صـورة أولئـك الشـباب الأدبـاء الذيـن كانـوا فـي عقدهـم الثانـي غالبـاً ويسـعون إلـى الكتابـة ويفتقـرون فـي الوقـت ذاتـه إلـى إمكانـات الـرد علـى الهزائـم. يكتبـون الشـعر، يصرخـون، يتوجعـون، يحتجـون، فكانـت الكلمـة أداة التعبيـر الوحيـدة. كان البعـض فـي الداخـل يسـخر مـن هـؤلاء الشـباب، وبعضهـم -فـي أحسـن الأحـوال- يصفهـم بأنهـم «مبتدئـون لهـم مسـتقبل»، ولـم يكـن يشـجعهم علـى الكتابـة غيـر الفضـول والاعتبـار السياسـي وبنـات المـدارس. «كان الشـعر المقبـول آنـذاك لـدى النـاس والصحـف هـو الشـعر القـادم مـن الخـارج...» ويسـتطرد درويـش فـي وصـف حالتهـم آنـذاك فيقـول: "وبقينـا مجهوليـن... إلـى أن قـام غسـان كنفانـي بعمليتـه الفدائيـة الشـهيرة: الإعـلان عـن وجـود شـعر فـي الأرض المحتلـة ، فانقلبـت العلاقـة داخـل الأرض المحتلـة وخارجهـا، ومشـى التطـرف إلـى نقيضـه المتطـرف: لا شـعر إلّا فـي الأرض المحتلـة".

فـي روايتـه لقصـة البدايـات الشـعرية فـي الأرض المحتلـة، يشـير درويـش إلـى عـدد مـن المسـائل المهمـة:

1. أن الشـباب الذيـن كانـوا يكتبـون الشـعر فـي الوطـن المحتـل لـم يكونـوا يعرفـون أنهـم يكتبـون "شـعر مقاومـة، وأن التسـمية إنمـا وضعهـا غسـان كنفانـي. ترتـب علـى ذلـك أن شَـعَرَ بعـض الكتـاب "بلـذة" الوصـف، والبعـض راح يكتـب شـعراً مفصـلاً علـى مقـاس الإعـلام، والبعـض خـاف مـن المسـؤولية وانتابـه القلـق.
2. إن إنجـاز غسـان الأبـرز هـو أنـه "كسـر الحصـار المضـروب حـول أوضـاع العـرب فـي الأرض المحتلـة". علـى أن درويـش يشـير إلـى نقطـة هامـة تفيـد بـأن غسـان عندمـا أدرج أسـماء الكتـاب فـي الأرض المحتلـة فـي إطـار مـا أسـماه "أدب المقاومـة" إنمـا جـاء بفعـل الفـرح الـذي اجتاحـه نتيجـة عثـوره علـى نصـوص لكتّـاب مـن الأرض المحتلـة ويكتبـون باللغـة العربيـة، لكـن درويـش يـرى أن بعـض الأسـماء الـواردة فـي

كتابة غسان عن الأدب في الداخل "لا تحتل أكثر من فاصل هامشي في حياة العرب هناك، وبعضها يحتل هامشاً سلبياً يتناقض مع تقدير الوهلة الأولى."

3. فيما كشف غسان الحصار عن مبدعي الأرض المحتلة، كان يدرس الكتابة النقيض: الأدب الصهيوني، فقدم بذلك أول دراسة عربية عن واحد من أخطر الموضوعات الصهيونية، وكان بذلك جديداً وكشافاً ورائداً كعادته. وإذا كانت النصوص التي درسها غسان "كفيلة بالتدليل على الدور التدميري للثقافة الصهيونية، فكم ستكون الصورة حالكة حين نطّلع على الأدب العبري الصريح الذي لا يراعي متطلبات الحرص على الرأي العام خارج الوطن المحتل."

يختتم درويش مقالته بمناجاة الأديب الشهيد فيقول:
" ويا صديقي غسان !

لم نتناول طعام الغداء الأخير. ولم تعتذر عن تأخرك. تناولت سماعة التلفون لألعنك كالمعتاد: " الساعة الثانية ولم تصل! كف عن هذه العادة السيئة" ، ولكنهم قالوا لي: قد انفجر، والآن أكتب إليك دون أن أخشى يد كمال ناصر التي خطفت رثائي لك. وقال مازحاً: لا تنشر هذا الكلام عن غسان كنفاني. هذا الكلام يليق بي؟ وسأُقتل قريباً. كان يمزح؟ نعم. ولكنه انفجر أيضاً. لا أحد يحيا لنفسه كما يشاء.

ولكننا نراك في كل مكان... تحيا فينا ولنا . وأنت لا تدري ولا تعلم."

بعد أقل من عام سينال الموساد من كمال ناصر. ولأنه شاعر مثقف، ومسيحي، والناطق الرسمي باسم منظمة التحرير، قتلوه رمياً بالرصاص، وصلبوه على الأرض وأطلقوا رصاصة في فمه. سيكتب له درويش قصيدة يقول فيها:

" هذا هو العرس الفلسطيني
في ساحة لا تنتهي
في ليلة لا تنتهي
هذا هو العرس الفلسطيني
لا يصل الحبيب إلى الحبيب
إلّا شهيد أو شريد".

الصورة الثالثة:
بقلم أنيس صايغC

في العدد (12) ذاته من مجلة "شؤون فلسطينية" يكتب الدكتور أنيس صايغ صفحة واحدة مكثفة عن غسان الذي سبقه بالاستهداف بأسبوع واحد فقط. فماذا يقول؟
يقول إنه كان قد طلب من غسان أن يكتب حول عدد من المسائل التي أثارت جدلاً حاداً في لبنان في شهر حزيران من عام 1972 (وسوف أنشر ما قاله د. صايغ على صورة حوار)
صايغ: غسان، أريد منك أن تعالج، للعدد القادم من المجلة، قضيتين هامتين تشغلان الرأي العام في لبنان هذه الأيام، وكما تعلم فالقضيتان هما: موضوع أبو حميدو (اغتصاب فدائي لفتاة) وموضوع التعامل الإعلامي والثقافي مع العدو. وأنا اخترتك شخصياً من بين الجميع لتناول هاتين المسألتين.
غسان: ولِمَ أنا بالذات؟ وبين الكتاب الملتزمين العشرات ممن هم أكثر امتلاكاً لأوقاتهم.
صايغ: لأنك مع هذا ، أنت الأكثر جرأة على معالجة هذه المسائل دون مراعاة الحساسيات التي لا معنى لها، ودون الخوف من إدانة فعل مقبول عموماً، أو تبرير فعل مرفوض عموماً.

يقول د. صايغ إن غسان كتب المقالة وسلمها في وقت مبكر، وأُرسلت المقالة إلى المطبعة، وفي صباح السبت، الثامن من يوليو، تم إعداد "البروفة" النهائية لترسل إلى غسان ليتولى بنفسه المراجعة الأخيرة، وكان غسان في تلك اللحظة بالذات يتوّج بنضاله المشرّف ويصل بعطاءاته لفلسطين -وما أكثرها- إلى قمة التضحية.

إذاً: فقد رحل غسان قبل أن يدقق مقالته الأخيرة، وهي بلا شك تلك التي نشرت في ذات العدد (12) من شؤون فلسطينية بعنوان "حول قضية أبو حميدو وقضايا "التعامل" الإعلامي والثقافي مع العدو".

نستخلص من كلمات الصائغ أن غسان كان كاتباً موثوقاً لدى مجلة محترمة، تقودها نخبة خبيرة، صادقة، موثوقة أيضاً، وأنها حينما رأت ضرورة لمناقشة بعض القضايا ذات الحساسية الاجتماعية والسياسية الخاصة، كان غسان كنفاني خيارها الأبرز بلا تردد.

ثم إن استجابة غسان، الغارق في مهماته ومسؤولياته، كانت تنم عن تقدير لمن يقدره أولاً، وعن إيمانه بقدرته على معالجة الموضوعات الدقيقة بعقل علمي نافذ وبصيرة حادة. كما أن قول د. صايغ إن غسان سلّم المقالة في وقت مبكر إنما يؤكد على قدرة معروفة عن غسان تتمثل في الإدارة الماهرة والفعالة للوقت وتقديره لقيمته في عملية الانجاز.

يواصل الدكتور أنيس صايغ حديثه عن غسان فيقول:

"أن يستشهد غسان كنفاني أمر طبيعي. فلقد استشهد في كل لحظة من سيرة نضاله هي، في الواقع، حياته العملية كلها. ولقد طلب الاستشهاد بنفسه. ولقد عمل له. ولقد سعى إليه. وذلك لأنه آمن به. آمن بأن العمل لفلسطين لا حدود له. وأن المشاركة في حرب التحرير لا تكون من بعيد. وأن الكتابة الثورية (وهي مهنته وهوايته وقناعته ولذته ومعاناته في آن واحد) لا معنى ولا أثر لها إذا لم تتجسد بالممارسة والسلوك اليومي. وأن الثورة لا تتحمل المواقف الوسط، ولا المهادنة، ولا التأجيل، ولا الاستراحة، وأن الكلمة الثائرة لا تعرف المواربة، ولا الدبلوماسية، ولا التوفيق، ولا الاصطناع".

إن هـذه الشـهادة التـي يقدمهـا مثقـف فلسـطيني عربـي كبيـر بحجـم الدكتـور أنيـس صايـغ إنمـا هـي وثيقـة للتاريـخ تشـهد بذلـك التكامـل العبقـري فـي الشـخصية الرسـولية لغسـان كنفانـي بيـن القـول والعمـل، الممارسـة والسـلوك، التضحيـة بالوقـت والتضحيـة بالـروح، التمييـز الواضـح بيـن مـا هـو ثـوري صـادق، ومـا هـو ثرثـرة صاخبـة.

يؤكـد صايـغ اعتـزاز المجلـة بغسـان كنفانـي، كاتبـاً وزميـلاً ومشـاركاً، "يعلـق علـى محتوياتهـا - ومـا أكثـر مـا كان يغضـب لبعـض محتوياتهـا، وينتقـد بقسـوة (وبصـدق وإخـلاص)، ومـا أكثـر مـا كان يثـور علـى محرريهـا، وعلـى بعضهـم بوجـه خـاص، «سـأغتالكم. سأكسـر أقلامكـم. سـأخلص فلسـطين مـن تحاملكـم»، ثـم يهـدأ ويكتـب للمجلـة مـرة أخـرى.

يهمنـي فـي سـياق هـذا الكتـاب الـذي يركـز علـى الشـخصية الاسـتثنائية وعلـى القـوة الذهنيـة المتميـزة لغسـان كنفانـي، أن أشـير إلـى الموقـف النقـدي لغسـان مـن المـادة التـي يطلـع عليهـا، وتلـك ميـزة لا تتأتـى إلّا لمـن كان مثقفـاً عضويـاً، واسـع الأفـق والاطـلاع، جـريء فـي قـول الـرأي، قـوي فـي الدفـاع عـن رأيـه. تلـك سـمة مـن سـمات مـا بـات يعـرف اليـوم بالتفكيـر الناقـد "critical think-ing"، وهـو قـدرة ذهنيـة تعنـي القـدرة علـى تقويـم القـول أو النـص أو المشـهد أو أيـة خبـرة بشـرية يعبـر عنهـا إنسـان مـا. غسـان لـم يكـن عقـلاً متلقيـاً سـلبياً، بـل كان قبـل أن يعبـر عـن نقـده يمـارس فـي الواقـع عمليـة تفكيـر تأملـي "reflective thinking" يتيـح لـه أن يدقـق فـي القـول والكلمـات، والمعانـي الصريحـة والخفيـة، والمقاصـد والغايـات.

يختتم د. صايغ كلماته بالقول:

"حـق الثـورة علينـا ألا نبكـي غسـان. وحـق غسـان علينـا أن نغبطـه شـرف الاستشـهاد. إنمـا الحقيقـة القاسـية والبشـعة تبقـى: لقـد خسـرنا هـذا الرجـل، بإخلاصـه وقدرتـه وجرأتـه، بصوتـه المشـجع ونبرتـه المحـذرة وقلمـه الجبـار وقلبـه الواسـع، وخسـرنا الأخ. ولسـوف نفتقـده كثيـراً ولسـوف نفتقـده طويـلاً".

الباب الأول

الفصل الخامس:
غسان كنفاني .... عاشقاً

يشكل الحب في الشخصية النبيلة مكوناً أساسياً، وعاملاً مهما في البنية العاطفية/الوجدانية لمن يتّصف بهذا الوصف، ومن يتتبع سيرة غسان بشموليتها يوقن أنه شخصية مُحبّة، ومحبوبة ومحببة لمن عرفوه عن قرب، أو عملوا إلى جانبه، أو رافقوه في رحلة حياة لم تطل. لغسان بنية عاطفية منبسطة، لا تعرف الانغلاق أو الانكفاء، مفتوحة ومنفتحة، وواثقة من جمالها الداخلي، وقادرة على استيعاب الآخرين والأخريات إذا كانوا صادقين. إن سمة غسان الأساسية في تكوينه النفسي العميق هي الصدق، وما يتفرع عنه من شفافية، وصراحة وتعبير عن مواقف متباينة.

وإذ تندر المعلومات والتفاصيل عن الأجواء الأسرية في بعدها العاطفي/الوجداني، فإن أبرز ما يتوقف عنده دارس شخصية غسان تلك الإشارات والشهادات المقتضبة التي دونت حول العلاقة الحميمة التي ربطته بشقيقته الكبرى، فايزة، وذلك الحب الذي حمله غسان لابنتها لميس، التي غادرت الحياة برفقته. على أن المتأمل لبعض قصص غسان في مجموعته القصصية الأولى بالتزامن مع تأمل ما كتبه غسان في بعض يومياته المنشورة فيما يتعلق بعلاقاته العاطفية يدرك أن قصتين، في أقل تقدير، لهما علاقة واضحة بارتباطاته العاطفية. وهاتان القصتان هما: "في جنازتي"، و "الأرجوحة". بل إن بعض فقرات يومياته تحوي مقاطع من تلكما القصتين.

وأياً كان الحال، فإن الانطباع الذي يتكون لدى متأمل تلك النصوص مجتمعة يشير إلى أن تلك العلاقات التي نشأت بين

غسان وبعض الصبايا في مطلع الشباب في دمشق، خاصة بعد أن غادر إلى الكويت، قد اتسمت بالألم والقلق وتأنيب الضمير، وما يشبه الخذلان والانقطاع. والتجربة النسائية اللاحقة والبارزة، بحدود ما نعلم، تمثلت في قصة غسان مع الفتاة الدانمركية آني هوفر التي انتهت بالزواج ما أن طلب إليها غسان ذلك في العام (1961)، وكان قد غدا مقيماً في بيروت.

ويتعذر على متأمل تلك العلاقة أن يخلص إلى وجود علاقة عاطفية تنامت بين غسان وآني، إذ إن الفترة التي التقيا فيها لم تكن كافية لنمو علاقة بصورة هادئة ومتدرجة، ولعلها لم تكن كافية للتعارف بصورته التقليدية، لكن خطوة الزواج، في تقديري، تأسست على حالة من الإعجاب المتبادل: هي: بنشاطه كشاب فلسطيني، صحفي وكاتب عميق الإيمان بقضيته وعدالتها، وهو: بتعاطفها مع قضية شعبه وبؤس أحوال اللاجئين في المخيمات، ناهيك عن إيمانهما بفكر وبمبادئ إنسانية وكفاحية مشتركة. جذبها إليه صدقه حين قال لها: فلسطيني، لاجئ، لا وطن، لا بيت، لا جواز سفر، مع قلة في الصحة وندرة في المال. لكنها قبلت غسان كما هو وعاشت معه ما تبقى من حياته، وهي ما تزال تؤدي رسالتها على الوجه الأكمل حتى اليوم وبقدر ما تستطيع. ويبدو لي، وأنا أتأمل لحظة قبول آني بالزواج من غسان، أنه شعر بلحظة انتصار شخصي على الغرب المعادي لفلسطين وشعبها وقضيتها، عن طريق اقترانه بنموذج إنساني غربي جميل، متعاطف ومعطاء.
ولعل الدافع إلى استعادة شيء عن علاقات غسان العاطفية، كان الوصول إلى نتيجة واضحة وهي أن غسان، قبل تعرفه إلى غادة السمان، لم يخض تجربة حب إنسانية حقيقية كاملة. بما في ذلك تجربة زواجه من آني والتي اتسمت، حسب ما قرأت، بالاتزان المعقول، وهو ما أقرت به آني في بعض ما كتبت بعد استشهاد غسان، حين كان لا بدّ لها أن تكتب شيئاً مما عاش في الوجدان واستقر في عمق الضمير. بل إن غسان

يكشف في إحدى رسائله لفايزة/لغادة أن الزواج بآني لم يكن نتاجاً لقصة حب، بقدر ما كان اختياراً من الطرفين، مثلما كان "فراراً من احتمال السقوط في هاوية علاقة أخرى لا تليق". أما أسرة غسان (جاء فايز في عام 1963، وليلى في عام 1965) فقد كانت تعيش حياة هادئة، وكان غسان محباً لأفراد أسرته.

على أن التجربة العاطفية الحقيقية الأولى التي مر بها غسان كانت مع الأديبة غادة السمان، ولعل ذلك كان في الربع الأخير من عام 1966، كما يستخلص من رسائله، والغريب أن لقاءهما في بيروت لم يكن اللقاء الأول، إذ تقول غادة "التقينا للمرة الأولى في جامعة دمشق أمام باب قاعة الامتحان الشفوي، ولم أكن قد سمعت به أديباً يومئذٍ. بعد أيام الجامعة لم نلتق فترة أربعة أعوام حتى التقينا في جريدة "المحرر" البيروتية، وكان غسان مصراً على إلغاء تلك الأعوام من حياتي وحياته". (الرسائل 89). وبذلك تكون العلاقة قد تحددت **على النحو الآتي:**

- في العام الدراسي 1958/1957 (اللقاء الأول في دمشق)
- في العام (1962) تنتقل غادة لبيروت وتعيد التعرف بغسان لكن من دون علاقة خاصة.
- في العام (1966)، يبدأ غسان التعبير عن حبه لها بالرسائل.
- في العام (1968) تغادر غادة إلى أوروبا وتخفت العلاقة ثم تهدأ العاطفة.

ما من شك في أن "الرسائل" تكشف عن حب حقيقي قوي من غسان لغادة، بل إن بعض الرسائل تتضمن عبارات تتجاوز حدود الشفافية والصراحة والصدق إلى ما يمس بكرامة العاشق. في تلك الفترة كان غسان في الثلاثين من عمره، وكان قد مضى على زواجه من آني خمسة أعوام تقريباً. ولما كانت العلاقة مع غادة هي علاقة الحب الحقيقية الأولى لشاب في الثلاثين وبتلك الحساسية الوجدانية الاستثنائية، فقد جاء الحب عاصفاً

وعنيفاً وأحياناً مُذلاً. على أن العلاقة بين غسان وآني استمرت بصورة طبيعية بالرغم من أن غسان قد كتب في إحدى رسائله لغادة أنه مستعد لأن يذهب معها إلى آخر الدنيا إن قبلت الزواج به. لعل ذلك الحب العاصف أوصل غسان إلى هذه الحالة العاطفية "الاستسلامية" لغادة، لكني لست متأكداً ما إذا كان غسان جاداً في ما كتبه لغادة، فذلك في النهاية مثل حديث الليل الذي يمحوه النهار، ذلك أن غسان كان قد بنى أسرة في تلك الفترة، وكان يحبها وينتمي إليها، وهو الذي كتب لغادة في إحدى رسائله أن آني "كانت وما تزال امرأة رائعة، ربما الشيء الوحيد في هذا الكون الذي أستطيع برضا لا حدود له أن أقدم لها حياتي إذا ما تعرضت لخطر الغياب"[90].

وها قد برزت في حياة غسان تلك الإشكالية التي يواجهها الكتاب والفنانون والمثقفون بعامة، علاوة على فئات من الناس العاديين، والتي تتمثل في ذلك التنازع الحاد بين الزواج كمؤسسة شرعية قائمة، وبين العلاقة العاطفية القائمة خارج مؤسسة الزواج الرسمية، فتترتب عليها أشكال من نوازع الخوف والقلق والتردد والتناقض الذاتي بين السلوك وما هو معلن من القيم. تسأله فايزة ذات يوم: هل أنت سعيد معها؟ (وتقصد آني)، فيرد "حاسماً وصادقاً: لا. إن الحب شيء وعلاقتي بها شيء آخر، وهي تعرف"[91].

شهور بعد العلاقة، وتغادر غادة بيروت إلى أوروبا، فيصاب غسان بما هو أكثر من الإحباط، كما عبرت عن ذلك رسائله. في تعليق جانبي على إحدى رسائله تكتب غادة "إنني كنت دائماً حريصة على كيانه العائلي بقدر حرصي على استقلالية كياني"[92]. وبعد ما يقرب من عقدين على رحيل غسان تنشر غادة رسائله إليها، وتطالب من كانت لديه رسائلها إلى غسان أن يبادر إلى نشرها. ولقد كان مجرد نشر رسائل غسان في غيابه الأبدي عملاً جريئاً، أثار عاصفة متزامنة من الإدانة والتأييد، ولا بأس من انتقاء بعض الآراء مما أوردته غادة في ملحق كتاب "الرسائل"[93]:

- إبراهيم العريس: كشفت عن وجه إنساني عميق وصادق لغسان كنفاني.
- إحسان عباس: كتاب مثير، ويكشف عن جوانب كثيرة تصلح مادة لكاتب سيرة غسان، لكن الكتاب كان يجب أن يضم رسائلها إلى غسان. الكتاب يقول نصف الحقيقة.
- أحمد سعيد نجم: كان غسان مثلنا بني البشر، فلْنُعد للشهداء إنسانيتهم.
- الياس خوري: الرسائل حالة فريدة في الأدب العربي، لكنها لا تكشف كل الحقيقة وهي لا تستطيع أن تدّعي أن ذاكرتها ليست معها إذا كانت رسائلها ليست عندها.
- الياس العطروني: ولماذا انتظرت السيدة غادة كل هذه المدة لتكشف ما يمكن وصفه بالعورات. أُمسك بعلامة استفهام كبيرة حول الموضوع برمته.
- انعام كجه جي: كل جريمة غادة أنها امرأة عربية خرجت عن المألوف فنشرت رسائل أديب هام بها، مع كل ما في الهيام من خيلاء ومن لحظات ضعف. ومن كان منا بلا ضعف فليرم غادة بحجر.
- تغريد شملاوي: لقد سمحتِ لنفسك بنشر رسائل غسان كنفاني إليك وانتهكت حرمة العاطفة.
- جهاد فاضل: لم يحسن أحد إلى غسان كنفاني في ذكرى مرور 20 سنة على استشهاده بمقدار ما أحسنت غادة السمان. لقد أظهرت الإنسان والصدق والبراءة فيه.
- جواهر رفايعة: لم تهتز صورة غسان المناضل في أذهاننا حين قرأنا الرسائل، بل إني رأيته يحيا من جديد. مَوْت من أجل الوطن هو حياة، وكذلك الموت من أجل العشق.
- حسب الله يحيى: إن غادة تقدم غسان عاشقاً مهزوزاً، ضعيفاً، يعاني من أمراض السكري والنقرس والضغط. لقد شوهت غادة صورة غسان.
- حسن حميد: الرسائل أثر أدبي فيها الكثير من الحضور الأدبي والصدق الوجداني والعذوبة الفنية الرهيفة، والقيمة التاريخية.

- حسين دعسة: الرسائل عالم أدبي فريد، هي نبض ودم واحتراق كامل لكل الخبرات الأدبية الإبداعية المتألقة التي عاشها القاص والروائي غسان كنفاني.
- حميد سعيد: إن غسان كنفاني إنسان أولاً، وكونه مناضلاً لا يجرده من عواطفه الإنسانية.
- خليل السواحري: حياة غسان وكتاباته وإرثه الفني والنضالي ملك للآخرين ولا يجوز التستر عليه.
- رسمي أبو علي: أظن أن غادة السمان كانت تغار من غسان الكاتب ولم تجد سبيلاً إلى تنفيس غيرتها إلا بتعذيب الإنسان والرجل والعاشق.
- زاهي وهبي: أنا سعيد لأن غادة السمان هزت بعنف كثيراً من النقاد والكتّاب العرب الذين وضعوا كتابها في خانة المؤامرة والنظام العالمي الجديد وغيرها من الكليشيهات الفارغة.
- سلام سلامة: رسائل غسان ثروة أدبية هامة وجميلة، لكن كان على غادة أن تكون أكثر ذكاء وأكثر حرصاً على غسان بعد رحيله، فتحذف بضع كلمات قليلة من بعض الرسائل.
- صقر أبو فخر: غسان وارث أصيل للعشق العربي بامتياز، وإذا كان في الرسائل ما يشير إلى بعض الضعف والاستكانة والخضوع فليس في نصوصها ما يعيب عاشقاً صادقاً وحقيقياً في زمن الزيف والرياء والتكاذب.
- طلعت شناعة: كتاب الرسائل إضافة لأدب البوح الذي تفتقده الكتابة العربية الحديثة.
- عاصم الجندي: نحن مع نشر الرسائل، ولماذا تصر غادة على عدم شطب بعض العبارات التي تؤدي إلى بعض الإزعاج أو الإساءة لآخرين ما يزالون يعيشون بيننا.
- عالية شعيب: الأغبياء حولوا غسان كنفاني إلى إنسان "سوبر". أحبها غسان لإبداعها بعد أن اقتربت من ذاتها كثيراً لتكتشفها.
- عبد الرحمن الربيعي: لجنة غسان كنفاني الثقافية مدعوة لنشر رسائل غادة إلى غسان استكمالاً لحالة الحب الجميلة هذه في

حياتنا الأدبية. نأمل رفع الحظر عن رسائلها في أي مخبأ كانت.

- عبد الرحيم عمر: موضوع الرسائل هو الحب، ونحن لا نتوقع لشاب في سن غسان أن تكون له حكمة "نهرو" في رسائله لابنته "أنديرا". ويظل لغادة فضل اطلاعنا على صفحة كان يمكن أن تطوى من حياة واحد من كتابنا الأفذاذ.
- عيسى الشعيبي: شكراً لغادة السمان التي أعادت بعث هذا الكاتب المبدع بكل اتقاده وشفافية روحه وعذوبة حرفه، وتجاسرت على خرق سقف التقاليد والأكاذيب على نحو ما فعلت جدتها ولادة بنت المستكفي قبل مئات السنين.
- فاروق عبدالقادر: ليس في العشق كبرياء، والعاشق حر في أن يضع نفسه حيث يشاء من صاحبته، هكذا إذن: ربحت غادة السمان وحققت زهوها النرجسي، ولم يخسر غسان.
- فخري صالح: تحسن غادة في إصرارها على أن نزع أقنعة الزيف والإصرار على البوح ضرورة لتقدم المجتمع وتطور الأدب.
- محمود الريماوي: بأي صفة يمكن أن يصف المرء هذه الشجاعة لكاتبة موهوبة؟
- وليد أبو بكر: إن عادة غادة في إثارة الضجة حول نفسها هي الدافع الأول في نشر الرسائل، وهي في المقدمة التي كتبتها تبشر بأنها ستنشر رسائل آخرين من "رجالها" بعد موتهم. أحبوها من طرف واحد في غالبية الحالات. ونشر الرسائل جاء فقط لصالح من نشر.
- يحيى يخلف: ليس خطأ أن تنشر غادة السمان الرسائل لأنها ألقت أضواء على شخصية غسان، وهي شخصية غنية. والرسائل جميلة وغنية ويمكن أن تقرأ على مستويات عديدة. إن أدب غسان كنفاني ما يزال يحتمل المزيد من القراءات، وكان يجب على غادة أن تحذف ما يتعلق بالأحياء، وبخاصة ما يتعلق بأسرته. الرسائل لها بُعد إنساني بصرف النظر عن أية أهداف أخرى.

الرسائل: (ص108-143)

***

تلك كانت عينة منتقاة من قائمة طويلة عبرت شخصياتها عن موقفها من قيام غادة بنشر رسائل غسان لها. وكان من الطبيعي أن يفسر كل كاتب الموقف انطلاقاً من وعيه وثقافته وعلاقاته بالطرفين أحياناً، ما قدم صورة عن المشهد الفكري والثقافي العربي بعامة حيال مسألة تبدو خاصة في حدودها، لكنها عامة بطبيعتها الأدبية-الثقافية.

في قراءتنا للمحتوى العاطفي للرسائل يمكن القول إن غسان قد غرق في علاقة حب غامرة مع غادة، حتى بدا وكأنه -أحياناً- يتوسل هذا الحب من طرفها. ومن الواضح أن استجابتها لحب متبادل كانت تنطوي على تقتير مدروس لطرف في علاقة يحاذر من الانزلاق إلى مساحة تتخطى المستوى المرغوب. بالتفسير النفسي-الوجداني، هي علاقة حب من طرف واحد، وإن كانت غادة قد رفضت مثل هذا التشخيص النفسي لواقع العلاقة بينهما. لكن غسان نفسه شعر به، وسمعه من بعض العاملين في الصحافة البيروتية، ونقله إلى غادة، وبقيت محافظة على تلك المسافة الضبابية ما بين الحب والصداقة.

على أن غادة، أيا كان الحال، كانت تحتفظ لغسان بمشاعر معينة، يمكن لي أن أصفها بالقول إنها كانت فوق مستوى الصداقة وتحت مستوى الحب، والصداقة التي تؤمن بها غادة مغايرة لثقافة مجتمع لا يرى في العلاقة بين المرأة والرجل حيزاً لصداقة، وإن رأى بينهما علاقة حب، أو زواج، أو استغلال وما إلى ذلك. وغسان عشق غادة عشق رجل شرقي يغار على عشيقته من صداقاتها مع آخرين. كتب لها في أوائل عام 1967 معاتباً على مرافقتها مساء لرجل آخر "ألا تفهمين أن هذا الذي ينبض داخل قميصي هو رجل شرقي خارج من علبة الظلام؟". وبقدر ما تكشف هذه الكلمات عن عشقه لغادة، فقد كان غسان شفافاً في رؤيته لبنيته النفسية-الثقافية المتشكلة في إطار ثقافة اجتماعية محافظة، وكان لا بدّ له أن يعترف لها بذلك في محاولة لجذبها إلى دائرته الضيقة في الوقت الذي كانت تبحث فيه عن فضاء شاسع.

ونسأل: ما الذي كان يعنيه غسان بالنسبة إلى غادة السمان في ذلك الزمان؟

في عالم غادة الداخلي كان غسان يقف عند محيط القلب من دون أن ينفذ إلى شغافه، لكنه كان يقيم في تلافيف دماغها. وأعتقد أن غادة كانت شديدة الإعجاب بغسان المبدع والصحفي والكاتب والإنسان الجريء والمثقف المقيم في العديد من الصحف والمجلات اللبنانية. ما إن تفتح غادة جريدة أو مطبوعة ما إلّا وترى غسان أو أسماءه المستعارة تذيل مقالات جذابة وذكية. ومن نافل القول أن نشير إلى أن غادة أيضاً كانت اسماً أدبياً بارزاً في المشهد الثقافي والصحفي اللبناني ما بين عام 1963 و 1968 وكانت كاتبة لامعة للقصة القصيرة، ولعل هذا بالضبط ما جذب غسان إليها، مثلما كان إبداع غسان وشخصيته وكتابته عوامل انجذابها نحوه. فكان إعجابها شديداً بغسان المبدع، غسان الإنسان، لا غسان العشيق.

ولا شك في أن غسان كان صديقاً عزيزاً لغادة السمان، ولعله كان صديقاً ضرورياً يصعب الاستغناء عنه، وكان عشقه المعلن لها يلامس نرجسية الفتاة الجميلة، المنفتحة، المبدعة، المتحررة التي تعرف خياراتها وتملك إرادتها حتى في دنيا الحب والغرام. ولم يكن ارتباط اسميهما عشقاً يضيرها بشيء، بل إنه يمنحها حضوراً أقوى وثقة بالنفس أعلى، فهو الأديب، الكاتب، الناقد، المعلق، الساخر الذي ملأ بيروت وشغل مثقفيها. ففي تلك الفترة كان غسان قد أصدر موت سرير رقم 12 ، و أرض البرتقال الحزين ، و رجال في الشمس، ومسرحية الباب ، و عالم ليس لنا ، و أدب المقاومة في فلسطين المحتلة ، و ما تبقى لكم. وهذا يعني أن أهم إبداعات غسان كتبها في الفترة، ما بين الخامسة والعشرين والثلاثين من عمره. بعد عام 1967، نتوقف قليلاً عند هذه العلاقة، واتفق مع ما كتبه الأديب/الكاتب وليد أبو بكر أن علاقة غسان بغادة قد خفتت تدريجياً وإن كان قد أرسل لها رسائل متقطعة بين الحين والأخير حتى عام 1968، والتي تقول غادة أنها احترقت ضمن ما احترق من

منزلها.[94] وهذا صحيح إلى حد بعيد، ورأيي أن ذلك يعزى لأسباب ثلاثة أساسية:

1. الأول: هو الهزيمة التي لحقت بالنظام العربي الرسمي في عام 1967 فكانت بمثابة الزلزال الذي هز عقول المثقفين والبسطاء على حد سواء، ولم يكن غسان كنفاني استثناء في هذا الميدان، بل إن آثار الهزيمة على غسان كانت قاسية للغاية.
2. والثاني: زيادة الأعباء والمهمات على غسان الذي أصبح، مع تأسيس الجبهة الشعبية، عضواً قيادياً فيها، وأصبحت مسؤولياته التنظيمية والسياسية وأدواره الإعلامية أكبر بكثير مما كان عليه الوضع قبل الهزيمة.
3. والثالث: مغادرة غادة لبنان إلى أوروبا، وغياب حضورها الجسدي ثم زواجها فيما بعد من الناشر بشير الداعوق، صاحب دار الطليعة.

ويبقى سؤال يبدو حائراً في الذهن: لماذا كانت غادة حريصة على ألّا يتجاوز حضور غسان في عالمها الداخلي جدار القلب؟ أول الأسباب، كما أعتقد، أن غسان كان متزوجاً من آني ولهما طفلان، ولم تكن غادة مستعدة لتدمير أسرة، وهذا ما ينبغي أن يقابل بالاحترام والتقدير.

وثاني هذه الأسباب أن غسان كان مريضاً بالسكري، ثم أورثه السكري مرض النقرس، وعليه لم يكن هناك ما يرغم غادة على الزواج من رجل مريض ناهيك عن أنه قائد فلسطيني بارز وحياته عرضة للخطر من جانب آخر.

وثالث هذه الأسباب في تقديري أنها كانت قد اختارت شريك الحب والحياة في الوقت الذي تعلق بها غسان، أي أن رجلاً آخر كان قد استقر في شغاف القلب، ولذا ظل غسان مستقراً في ثنايا العقل والمزاج والضرورة.

ورابع هذه الأسباب أن طموح غادة كان بلا سقف، وكان أكبر من مجرد الاعتراف بها كاتبة سورية في لبنان أو في الوطن

العربي، بل كانت، في تقديري، تسعى إلى حضور عالمي، ولا غبار عليها في ذلك الطموح، فهو من حقها ومن حق كل كاتب يؤهله منجزه الإبداعي للانطلاق في الفضاء الكوني الفسيح. وقد حققت جزءاً لا بأس به من طموحها تمثل في ترجمة العديد من أعمالها بعد أن غادرت إلى لندن ومنها إلى باريس.

غسان كنفاني في عيني غادة السمان:

وأياً ما كان مدى العلاقة أو طبيعتها بين غسان كنفاني وغادة السمان فإنها في العديد من مقابلاتها، وفي مقدمتها لكتاب "الرسائل" قد عبرت عن حقيقة موقفها وإعجابها بغسان. تسألها صحفية ما إذا كانت غيرتها من غسان السبب الرئيسي وراء نشرها لرسائله، فتبادرها إلى القول "هذا اتهام صحيح وفي محله، ومن لا يغار من غسان وعظمة استشهاده وروعة فنه؟".[95]

وفي مقابلة موسعة وصفت غادة السمان الشهيد غسان بقولها:

- "كان غسان شعلة من الحيوية المتأججة وخفة الظل وسرعة البديهة وذلك ما قربني منه، كان بوسعنا أن نضحك معاً برئة الفضاء الشاسع ونسخر من كل شيء ومن أنفسنا قبل كل شيء".
- كان موهبة استثنائية، ذا ثقافة واسعة، وأفق شاسع".
- كأن غسان كان يحدس قدره... حاول أن يعيش عمريْن في آن.. ويحب امرأتين، ويكتب مرتين..."
- وهب الخالق غسان طاقة استثنائية على التأجج رغم مرضه، ولطالما قضينا معظم الليل في مقاهي بيروت الأدبية والتسكع برفقة أدباء وشعراء وأصدقاء، وكنت بعدها أذهب إلى النوم ويذهب غسان فجراً مباشرة إلى عمله.. غسان كان فناناً حقيقياً. كان شاهق الروح معتدل القامة، عملاق العطاء، هش الجسد، خارق الإرادة والقدرة على العمل..."[96]

- أهمية هذه الآراء التي تعبر عنها غادة السمان عن غسان أنها تأتي من صديقة قريبة للغاية من غسان كنفاني، وعلى معرفة وثيقة به، فترى مزاياه الأساسية: الحيوية، الموهبة، الثقافة الواسعة، الكتابة المضاعفة، الطاقة الاستثنائية، قوة التحمل، الانتماء الشديد للعمل، قوة الروح، والإرادة الخارقة. وهنا أقول إن هذه الشهادة تعزز غاية هذا الكتاب في إضاءة الشخصية الكنفانية المحمولة على رافعة راسخة هي "عبقرية" غسان كنفاني.

وغادة لا تتردد في الكشف عن حقيقة مشاعرها تجاه غسان فهي التي تقول:

- "لا أستطيع الادعاء -دون أن أكذب- أن غسان كان أحب رجالي إلى قلبي كامرأة، كي لا أخون حقيقتي الداخلية مع آخرين سيأتي دور الاعتراف بهم -بعد الموت- وبالنار التي أوقدوها في زمني وحرفي... ولكنه بالتأكيد كان أحد الأنقياء القلائل بينهم».[97]
- (أتوقف هنا عند استخدام غادة لكلمة «رجالي»، إذ يزداد الحديث عن علاقات نشأت بينها وبين شخصيتين فلسطينيتين مثقفتين أُخريَيْن هما: ناصر الدين النشاشيبي وكمال ناصر .. ويبدو أن النشاشيبي قبل رحيله قد بدأ بنشر مقتطفات من رسائلها له، لمحتُ بعضها على الشبكة العنكبوتية، وأستبعدها عن سياق هذه الدراسة).

وحول استشهاده وحجم الخسارة التي نجمت عن غياب غسان تقول:

- «موت غسان المبكر خسارة عربية على الصعيد الفني لا تعوض، لم يمهله العدو وقتاً ليأخذ وقته من التأجج والسطوع.. والأجمل من ذلك كله أنه كان مناضلاً حقيقياً ومات فقيراً .. (وتلك ظاهرة في زمننا الموسخ بالخلط بين الثروة والثورة). إنه رجل لم يتلوث بالمال

ولا بالسلطة ولا بالغرور، وظل يمثل النقاء الثوري الحقيقي».[98]

وهذا تقييم سليم لغسان كنفاني، فقد أدرك العدو الصهيوني القيمة المتعددة الأبعاد لغسان، ولذلك ابتدأ به كأول مثقف في قائمة المستهدفين من المثقفين والسياسيين الفلسطينيين. ولو امتد بغسان الأجل، فإن الأدب الفلسطيني كان سيكون أغنى وأرقى، والحياة الثقافية الفلسطينية أكثر ثراء وتجدداً، ولكان الأدب العربي، وبخاصة في الرواية والقصة، قد اغتنى بنصوص عربية على مستوى عالٍ، فالرجل كان في قمة نضجه وارتقاء عبقريته ما يعد بالمزيد من العطاء الإبداعي والإنتاج النوعي.

ويبقى السؤال: لماذا أحب غسان كنفاني غادة السمان كل هذا الحب؟

ولماذا بدا وكأنه إن فقدها، فكأنما فقد العالم؟

هذا الأمر يحتاج إلى قراءة سيكولوجية ذات صلة بالإبداع.

ما من شك في أن الإبداع مرتبط إلى حد كبير بوجود امرأة، حبيبة ومعشوقة/عاشقة. وهي في هذا السياق تغدو ضرورة لا بدّ منها، ولا غنى عنها، للمبدع ليواصل عمله الإبداعي، وليستمر في حيويته الفنية وتجدده، سواء أكان المبدع قاصاً أم شاعراً أم منتمياً لأي من الفنون التعبيرية والأدائية الأخرى.

تلك أطروحة سليمة يشهد التاريخ الماضي والحاضر على صحتها. هل نسينا ولّادة بنت المستكفي، الأميرة الأموية الأندلسية التي أحبها الشاعر ابن زيدون وهام بها شاعرة، منفتحة، فاتنة، وبادلته حباً بحب. ولو لم توجد ولّادة في حياة ابن زيدون، أكان قد أبدع لها/ولنا كل هذا القصيد العظيم؟ وهل ننسى قصة "ليلى" ومجنونها "قيس" الذي حالت التقاليد دون اقترانهما فهام قيس على وجهه كالمجنون!!

أمـا قصـة الحـب العظيمـة، الروحيـة، الأدبيـة، بيـن جبـران خليـل جبـران ومـي زيـادة فـلا يمكـن أن تذهـب فـي غياهـب النسـيان. حالـة عشـق صوفيـة، عـن بعـد، اسـتمرت مـا يقـرب مـن عقديـن مـن الزمـان، بـدأت إعجابـاً أدبيـاً متبـادلاً وتعمقـت حتـى صـارت عشـقاً أنتـج فـن الرسـائل فـي الأدب العربـي. مـات جبـران، وتهدمـت حيـاة مـي، تلـك الأديبـة -لبنانيـة الأب، فلسـطينية الأم، ومسـقط رأسـها الناصـرة. وليـس سـراً أن علاقـة صداقـة متميـزة جمعـت بيـن العقـاد ومـي زيـادة، وتبـادلا خلالهـا رسـائل ذات طبيعـة أدبيـة وثقافيـة، وكانـت تلـك الرسـائل أيضـاً رافـداً مـن روافـد أدب الرسـائل، أو أدب الاعترافـات.

غسـان كان ممتلئـاً طاقـة فكريـة وإبداعيـة، ولكـن هـذه الطاقـة سـتزداد «شـحناً» بوجـود امـرأة عاشقة/معشـوقة، فكانـت غـادة، لكنهـا كانـت معشـوقة ولـم تكـن عاشـقة بالمعنـى الـذي أراده غسـان.
ذات رسـالة، كتـب لهـا يقـول إنـه يحبهـا، بـل يحبهـا «كثيـراً»، و «سـيدمر» الكثيـر منـه إن فقدهـا لكنـه بعـد هنيهـة يقـول:
«أنـا لا أريـد منـك شـيئاً، ولا أريـد -بنفـس المقـدار- أبـداً أبـداً أن أفقـدك».[99]

إنهـا هـي هـذه الحالـة بالضبـط التـي أتحـدث عنهـا فـي سـياق تفسـير ولـع غسـان بغـادة، إنهـا حالـة مـن التوأمـة الإنسـانية والأدبيـة التـي اتحـدت بيـن كاتبيـن جمعتهمـا اهتمامـات مشـتركة، وأمزجـة متقاربـة. كان تمسـك غسـان بحبـه لهـا اعترافـاً منـه بأنهـا ركيـزة هامـة مـن ركائـز اسـتمراره متوازنـا فـي تلـك الأيـام، ورافـداً يمـده بطاقـة متجـددة للكتابـة والإبـداع، مثلمـا كان هـو مصـدر إيحـاء لهـا بشـخصيته النـادرة التـي عرفتهـا أكثـر ممـا عرفهـا كثيـرون.
وأخيـراً، أقـول إننـي مـا وجـدت غضاضـة لنشـر غـادة لرسـائل غسـان لهـا، ذلـك أنهـا أضـاءت جوانـب مـن العالـم الإنسـاني الداخلـي لغسـان كنفانـي، وكشـفت مـدى صدقـه وشـفافيته وإخلاصـه، وبرهنـت علـى أن الكتابـة الوجدانيـة، الخاصـة جـداً، قـادرة علـى

أن تكـون أدبـاً جميـلاً يدرسـه الباحثـون والطلبـة. وبالمناسـبة أقـول (وبحكـم المهنـة) فقـد قـرأت إحـدى رسـائل غسـان لغـادة فـي مقـرر اللغــة العربيــة للصــف الثامــن فــي المناهــج اللبنانيــة، وهــذا يعنــي اعتــراف المجتمــع الأدبــي والتربــوي برســائل غســان إلــى غــادة السـمان باعتبارهـا نموذجـاً تعبيريـاً يحمـل سـمات أدب الاعترافـات، أو أدب البــوح، أو أدب الرســائل، أيــاً كانــت التســميات.

بعـد وفـاة غسـان بعشـرين عامـاً كتبـت غـادة فـي مقدمـة «الرسـائل» تقـول «هـا أنـا أسـتجوب نفسـي فـي لحظـة صـدق، وأضبطهـا وهـي تـكاد تتسـتر علـى عامـل نرجسـي لا يسـتهان بـه « الفخـر بحـب رجـل كهـذا أهـدى روحـه لوطنـه وأنشـد لـي يومـاً مـا معنـاه:

مولاي وروحي في يده إن ضيّعها سلمت يده

لقـد اعترفـت غـادة بحبهـا، ولكـن "للشـهيد" غسـان كنفانـي. غـادة تـدرك مـاذا تقـول، ومتـى تقـول، وكيـف تقـول.

1

الباب الثاني

عبقرية غسان وتجلياتها الإبداعية في القصة القصيرة

الفصل الأول: القصة القصيرة .. ذروة الإبداع الكنفاني

الفصل الثاني: "ثيمات" محورية في قصص غسان

الفصل الثالث: جماليات توظيف الكائنات في قصص غسان

الفصل الرابع: مرايا الصراع في قصص غسان

الباب الثاني

الفصل الأول:
القصة القصيرة ذروة الإبداع الكنفاني

1. رؤية شاملة

بعيداً عن الأعمال الإبداعية الأخرى التي أنتجها غسان كنفاني، إلّا أنه، كما يبدو لي، عاش حياته في دنيا القصة القصيرة والسرد النثري القصصي، ما يدعو للقول دون شطط إن أبرز مظاهر الإبداع الكنفاني، وأوضح تجليات عبقريته الأدبية تتجسد في إنتاجه القصصي القصير. وإذا كان المجلد الثاني لأعمال غسان يمثل جملة ذخيرته القصصية، فإن قارئ هذا المجلد سيجد الأعمال **القصصية التالية:**

1. موت سرير رقم 12 (1961)
2. أرض البرتقال الحزين (1962)
3. عالم ليس لنا (1965)
4. عن الرجال والبنادق (1968)
5. قصص أخرى (جُمعت ونشرت بعد استشهاد غسان)

توحي تواريخ صدور مجموعات غسان القصصية بالعبقرية الفنية المبكرة (المجلد الثاني، 1987) لهذا المبدع في كتابة القصة القصيرة، فقد صدرت المجموعة الأولى فيما كان غسان في الخامسة والعشرين، ثم تتالت المجموعات عندما كان في السادسة والعشرين، والتاسعة والعشرين، والثانية والثلاثين، على أن مؤشرات العبقرية القصصية **تتمثل في الآتي:**

1. أن المجموعة الأولى كانت مذهلة من حيث البناء واللغة والموضوع، وتجاوزت الإرهاصات الأولى التي عادة ما تدمغ نتاج كاتب شاب. وكذلك كانت المجموعات اللاحقة.
2. أن القصص ذاتها، كتبت قبل تاريخ نشر المجموعة بسنوات، فهناك قصص لغسان كتبت/نشرت في عام 1956، وعام 1957، وعام 1958 أي قبل سنة النشر بعدة سنوات.
3. هناك شهادات شخصية (عدنان كنفاني) أن غسان كتب التمثيلية والقصة والمسرحية عندما كان ما يزال طالباً في المرحلة الإعدادية في دمشق، ناهيك عن رسومه الفنية. وبعض تلك الكتابات نشر وقدم أحياناً في الإذاعة السورية. وعليه يمكن القول إن إرهاصات العبقرية القصصية عند غسان قد بدأت في البروز عندما كان في الخامسة عشرة من عمره، وكانت تنم عن موهبته الواعدة، ثم ما لبثت أن تألقت بعد أن بلغ غسان سن العشرين.

ولدى تتبعنا لسنوات الكتابة القصصية عند غسان، تبين لنا أنه لم يكتب القصة في عام 1964 و 1966، وكذلك في الفترة ما بين 1970 – 1972، بل إنه في الأعوام 1967، 1968، 1969 لم يكتب غير ست قصص. وتفسير هذا التراجع الكمّي للمنجز القصصي لغسان يعزى، في ما أعتقد، **إلى عدد من العوامل:**

- تعدد غسان، وتعدد إنجازاته واهتماماته ومسؤولياته.
- عنايته الخاصة بالرواية وأهميتها في صوغ الهوية الوطنية واتساعها للتجربة الإنسانية.
- إقبال الصحف والمجلات اللبنانية على كتابات غسان واستكتابه فيها. ما يعني تعدده الإعلامي والصحفي.
- اهتمامه بالكتابة المسرحية وإنجاز ثلاث مسرحيات (1964-1967).
- مسؤولياته الحزبية والتنظيمية في إطار حركة القوميين العرب ومن ثم، في الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

- إصدار مجلة "الهدف" وتسلّمه لرئاسة التحرير فيها، واضطراره إلى تغطية النقص في أبوابها من خلال كتاباته ومتابعاته.
- الكتابة النقدية والسياسية والبحثية الجادة والريادية في ذات الوقت.

كتب غسان في دمشق تسع قصص، فكان العدد الأقل إذا ما علمنا أنه كتب في الكويت ست عشرة قصة، ثم ارتفع الرقم إلى اثنتين وثلاثين قصة في بيروت، وتوجد قصتان "بلا مكان". وتعليل ذلك، في ما أظن، أن "غسان" غادر دمشق قبل سن العشرين متوجهاً إلى الكويت التي أقام فيها خمس سنوات فيما عاش في بيروت بقية عمره "القصير-العريض". في الكويت عاش غسان هاجس الأدب الوجودي فأنتج أعمالاً قصصية وجودية مذهلة تكاد أن تكون الأعذب من بين قصصه، خاصة وأن كويت الخمسينيات كانت تتيح وقتاً وافراً للتأمل والمعاناة جراء مناخ قاس، رطب وعاصف، ولندرة وسائل الترفيه وضيق الواقع الاجتماعي. لكن غسان عُرف قاصاً في الكويت، وهناك فاز بالجائزة الأولى في مسابقة للقصة القصيرة.
وعندما انتقل غسان إلى بيروت كان قد عُرف كاتباً متميزاً للقصة القصيرة، ناهيك عن أنه كان كاتباً ومعلقاً في مجلة "الآداب" البيروتية، التي ربما كانت المجلة الأدبية العربية الأكثر أهمية وانتشاراً آنذاك. في بيروت اندمج الشاب المبدع والموهوب في أجواء الحرية الفكرية والصحفية، وتعمقت صلته بالقضايا القومية واتسعت اطلاعاته على الآداب العربية والعالمية، فتخلص من أجواء الصحراء القاسية وانصهر في عوالم العمل والقراءة والكتابة المكثفة. كما أن وجود أعداد كبيرة من اللاجئين الفلسطينيين في مخيمات لبنان، واتصال غسان بها، ثم انتقال الثورة الفلسطينية إلى لبنان، أسهم في تركيز غسان القصصي على الأبعاد الوطنية والإنسانية والفلسفية والفنية.

وخلال أربعة عشر عاماً من الإبداع القصصي خلق غسان كنفاني عوالم إنسانية، وشخصيات صارت مع الزمن نماذج قصصية، وصور معاناة الإنسان، وصعود النفس وانكسارها، وأضاء التجربة الفلسطينية في نصف ما كتب من قصص تقريباً.

2. سميرة عزام وغسان كنفاني

لقد جاء غسان إلى عالم القصة في سياق أدب فلسطيني كانت القصة القصيرة فيه تراوح بين الرومانسية والتبشير ووصف المعاناة في مخيمات اللجوء، إلّا أن الأمانة العلمية والأدبية والتاريخية تقتضي التوقف أمام تجربة سميرة عزام في القصة القصيرة والتي كانت تجربة متطورة ومتميزة قياساً إلى ما أنتج من قصة فلسطينية قصيرة حينذاك.

يعترف غسان كنفاني بلا مواربة أو تحفظ أنها "معلمته". وعلى الرغم من أن هذا الكتاب في منهجيته الأساسية هو "دراسة حالة" عن كنفاني بحد ذاته، إلّا أن الدراسة الموضوعية تقتضي ألّا نغض الطرف عن ذلك الدور الريادي الذي لعبته سميرة عزام في الإبداع القصصي الفلسطيني خلال عمر قصير لم يتجاوز الأربعين عاماً. فإذا كان غسان رائداً في كثير من ميادين الإبداع، وبالذات في ميدان الرواية، فإن الحقيقة ينبغي أن تقال أن سميرة عزام كانت بحق الرائدة الأولى للقصة الفلسطينية الحديثة.

تكبر سميرة عزام غسان كنفاني بعشر سنوات على وجه التقريب، إذ ولدت في عكا في عام 1927 وفق بعض المصادر، أو في عام 1926 حسب مصادر أخرى. ومن الواضح أن هذه الكاتبة المبدعة قد اهتمت بتطوير موهبتها في كتابة القصة القصيرة عن طريق الإقبال بشغف كبير على القراءة والتعلم، وإتقان اللغتين العربية والانجليزية، وتشهد على ذلك لغتها المتقدمة في القصة، إذ صدر لها مجموعات قصصية

ست، اثنتان منها صدرتا بعد رحيلها. وهذه المجموعات هي على التوالي: أشياء صغيرة (1954) ، الظل الكبير (1956) ، قصص أخرى (1960) ، الساعة والإنسان (1963)، فيما صدر بعد رحيلها: العيد من النافذة الغربية (1971) ، وأصداء (1997).

وفي مجال الترجمة قدمت إسهاماً مهماً بنقلها إلى العربية عدة كتب في الرواية والقصة والنقد، أبرزها كانديدا لبرناردشو (1955)، جناح النساء لبيرل بك (1958) ، ريح الشرق وريح الغرب لبيرل بك (1958) ، القصة القصيرة في أمريكا لراي وست (1960) ، حين فقدنا الرضا لجون شتاينبك (1962) وغيرها.
عنيت سميرة عزام بالهم الفلسطيني في أبعاده الأدبية والإنسانية والسياسية والحزبية (يقال أنها تسلمت موقعاً قيادياً في "شباب الثأر")، وفي عام 1967، بعد الهزيمة، وفيما هي مسافرة من بيروت إلى عمان في مهمة نضالية، فاجأتها نوبة قلبية أنهت حياتها على مشارف جرش. وهكذا عاشت سميرة عزام قرابة أربعين عاماً زاخرة بالعطاء الثقافي والوطني والإنساني.

وقد مثّل إنتاجها القصصي ركنا مهماً في عالم القصة القصيرة على المستوى الفلسطيني والعربي، فرأت فيها ألفة الأدلبي رائدة من رائدات القصة في الأدب النسوي العربي.[100] فيما عدها رجاء النقاش "أفضل كاتبات القصة القصيرة في أدبنا المعاصر".[101] ومن الواضح أن غسان كنفاني كان من أشد المعجبين بفنها القصصي، إذ صرح بأنه "لا يمكن اعتبار أدب سميرة عزام أدباً نسوياً، بل يمكن أن نطلق عليه اسم أدب المنفى لأنه يدور حول قضية وطنية أكثر شمولاً بالمعنى الإنساني وليس انعكاساً لواقع المرأة من الناحية النفسية والعاطفية وشؤونها الصغيرة". [102]

وفي الكلمة التأبينية التي ألقاها غسان في وداع سميرة عزام قال:

" يا سميرة، يا أختي ورفيقتي في المنفى والطموح والإنسان، لقد تعبتِ لكنكِ وصلتِ، وهذا هو سور عكا الثقيل يشهد، ومسجد الجزاز يشهد، فهل يكفي أن نكرمك بوعود؟ ها نحن نعد".[103]

وهناك شعور لدى مثقفين فلسطينيين أن النقد الأدبي العربي والفلسطيني، لم يمنح سميرة عزام الجهد الذي تستحق، وفي هذا الصدد يقول يحيى يخلف "لم يُظلم كاتب فلسطيني كما ظُلِمت سميرة عزام.. قلّما تتناولها الدراسات الأدبية في الصحف الفلسطينية والعربية، وقلما نسمع عنها في صالونات الأدب، أو قاعات المحاضرات بل قلما نذكرها في جلساتنا العامة والخاصة".[104]

وفي الدراسة التي كتبها الروائي، الكاتب وليد أبو بكر، ولعلها واحدة من أهم الدراسات التي سلطت الأضواء على الفن القصصي عند سميرة عزام، يرى أبو بكر أن غسان تأثر بإنتاجها الأدبي فيقول إن رجال في الشمس تقترب كثيراً من قصص سميرة عزام في تصويرها للفلسطيني "محاصراً بظروفه بعد النكبة، وتسد عليه الحيلة، داخل خزان (الماء-الواقع) إلى درجة الموت، مما يشير بتأثره بالجو الذي نشرته الكاتبة وهي تؤسس، وهو تأثر يعترف به غسان كنفاني صراحة عندما يعتبر سميرة عزام سيدته، وأستاذته، وشراعه في بحر التيه والمنفى ..." وأنها كاتبة من الطراز الأول.[105]

ولا شك في أن قصص غسان توحي بملامح تأثره بقصص سميرة عزام، لكن قارئ غسان وسميرة معاً من شأنه أن يصل إلى رؤية موضوعية مفادها أن قصص غسان كانت أكثر تنوعاً، وشخصياتها أكثر حيوية وعمقاً، وعالمها أكثر رحابة وإدهاشاً. وقد خلصت إلى هذه النتيجة بعد أن قرأت لسميرة عزام أربع مجموعات قصصية هي أشياء صغيرة، والظل الكبير،

والساعة والإنسان، والعيد من النافذة الغربية علاوة على عدد من الدراسات النقدية. على أن ذلك لا ينتقص من قيمة النتاج القصصي لسميرة عزام، ولا من دورها كرائدة للقصة القصيرة الفلسطينية، وإن احتل موضوع المرأة وأنماط معاناتها حيزاً كبيراً في المنجز القصصي لسميرة عزام، من دون أن نغفل البعدين الوطني والإنساني في إنتاجها الفني.

وتمثل الدراسات اللاحقة جوانب من ذرى الإبداع الكنفاني في القصة القصيرة، إذ سنتناول فيها قدرة غسان الفذة في تصوير الصراع، وفي توظيف الكائنات، وفي إضاءة "ثيمات" معينة ذات صلة بالبعد الوطني-الإنساني.

الباب الثاني

الفصل الثاني:
"ثيمات" محورية في قصص غسان كنفاني

يبدو أن علماء اللغة العرب والمعاجم والمجامع اللغوية العربية لم تتمكن حتى اليوم من نحت كلمة عربية واحدة تشتمل على المضمون الجوهري لكلمة "ثيم" (theme) بالانجليزية، حتى غدا استخدام هذه الكلمة ممارسة شائعة في النقد الأدبي لدى العديد من الكتاب. فهي تختلف عن "الموضوع" (sub-ject) أو (topic)، بالرغم من أن البعض ترجمها "موضوع" أو "موضوعة"، وهي ليست كذلك، والقواميس الانجليزية-العربية تترجمها بـ"الفكرة الرئيسية" أو "الأساسية" وبذلك لجأت إلى استخدام أكثر من كلمة لترجمة هذه المفردة. فلنقل إذاً، في ضوء غياب ترجمة دقيقة لكلمة theme، إنها الفكرة الأساسية المجردة التي ينطوي عليها عمل أدبي ما بحيث تشكل المعنى الأبرز للنص الذي قد يتضمن أيضاً "ثيمات" ثانوية أو فرعية أقل أهمية من "الثيمة"/الفكرة الرئيسية. وهذه "الثيمات" تستخلص من العلاقات القائمة بين عناصر النص الأدبي، وبالذات علاقات الشخصيات بعضها ببعض، ومواقفها، وسلوكاتها، وبخاصة تجاه القيم الإنسانية. وقصص غسان كنفاني القصيرة زاخرة بهذه "الثيمات"، ولكل قارئ، بالطبع، أن يستخلص "الثيمة" من أية قصة وفق فهمه وتحليله للعلاقات القائمة بين الشخصيات والأحداث والمواقف. ومن بين الثيمات العديدة التي تحويها قصص غسان اختارت اثنتين منها لأنهما تتكرران في أكثر من قصة قصيرة، ما يعني أنها تنطويان على قيمة مهيمنة على ذهن الكاتب وتفكيره، يعود إلى إضاءتها وتكثيفها بين الحين والآخر؛ من هذه "الثيمات": "الخذلان" ، و "الاعتياد"، كما سنوضحهما في الصفحات اللاحقة.

1. الخذلان:

الخذلان حالة شعورية تنتاب شخصاً ما حين يفاجأ بأن شخصاً آخر قريباً إلى قلبه وعقله أخفق في أن يكون عند مستوى التوقعات المأمولة منه. قد يخذل أخ أخاه في شدة، وقد تخذل فتاة حبيبها فتؤثر عليه عريساً أكثر مالاً وجاهاً. "إن خيبة الأمل العميقة تحدث عندما يكون الحب عميقاً"، كما قال مارتن لوثر كينج، والحب هنا بمعناه الواسع وأبعاده المتعددة. وقد صوّر غسان كنفاني هذه الحالة الشعورية في أكثر من قصة، وبخاصة في مجموعته القصصية الأولى موت سرير رقم 12، فلنبدأ بالقصة التي حملت ذات العنوان.

تبدو لي قصة "موت سرير رقم 12"[106] عملاً إبداعياً تولد من تجربة شخصية كان غسان شاهداً عليها في أحد مستشفيات الكويت قبل عام 1960، السنة التي غادر فيها غسان منفاه الثاني متوجهاً إلى بيروت، منفاه الثالث. وما من دليل على هذا الزعم غير ذلك الوصف الحي والدقيق لحالات المريض محمد علي أكبر، ابن "أبخا" العُمانية، بائع المياه في "أبخا" الذي أولع بفتاة في الحي أخفق في الاقتران بها لأن أباها أوصى قبل رحيله ألّا تتزوج من "محمد علي". يتوجه محمد علي أكبر إلى الكويت أملاً في تحقيق رزق أفضل، فيحصل على عمل بسيط، ثم يتبين بعد فترة أنه مصاب بسرطان الدم، فيتم إدخاله أحد المستشفيات ويصبح منذ ذلك اليوم: السرير رقم 12، وعندما يموت، يعلن الممرض: مات سرير رقم 12. هذا الإيجاز المخل بجماليات القصة، وصفاً وأحداثاً وتفاصيل وبناءاً، إنما أريد منه الدخول في عالم القصة في إطارها العام تمهيداً لإضاءة فكرة الخذلان في هذا العمل العظيم.
الخذلان في قصة "موت سرير رقم 12" خذلان مركَّب، متعدد الأبعاد والأسباب، إذ واجه محمد علي أكبر الخذلان الأول من أهل الفتاة التي أحب، وكان ذلك بمحض خطأ، هو ليس خطأ

في أساسه، ورد على لسان أخته "سبيكة" التي أرسلها لخطبة البنت، فذكرت اسمه "محمد علي"، وهنا جاء الرفض سريعاً وقاطعاً في حياة الأب، وعند موته، وبعد موته، إذ أوصى ألاّ تخطب البنت لـ "محمد علي"، لص الخراف الذي يسرقها ويتاجر بها مع الأجانب. خذله خطأ الأخت غير المقصود، وخذله أهل الحي الذين لم يصدقوا أنه شخص آخر غير لص الخراف، وأنه "محمد علي أكبر" بائع الماء بالقِرب. وخذل نفسه عندما عجز أن يقدم لهم الدليل على أنه ليس لص الخراف الشقي. لكنه منذ ذلك الحين راح يصر على مناداته باسمه الكامل: محمد علي أكبر (م.ع.أ).

في الكويت يحصل (م.ع.أ) على وظيفة "فرّاش" في أحد الدوائر الحكومية ويبدأ بجمع ما يتوفر لديه، فيشتري بعض الحاجيات البسيطة ويضعها في صندوق لم يفارقه حتى في المستشفى. فجأة تخذله الحياة بسرطان الدم وتخذل أحلامه البسيطة وأشياءه التي اشتراها علّه يعود ذات يوم إلى أبخا بعباءة ونعل جديدين. لقد خذلت الحياة العامل محمد علي أكبر بأن أفسحت المجال للموت ليقضي عليه شاباً، وليتحول من إنسان بهوية إلى إنسان/رقم.

هذه القصة شاهد على عبقرية القصّ والبناء القصصي واللغة القصصية عند غسان كنفاني، وعلى الإبداع العميق في الوصف الداخلي والخارجي والقدرة على الغوص في النفس الإنسانية، وبناء الشخصية الإنسانية في مختلف حالاتها. موت سرير رقم 12 قصة عالمية بالمقاييس كافة، ومن الغريب أن المخرجين لم ينتبهوا لها حتى اليوم.

في قصة "شيء لا يذهب"[107] تبرز "ثيمة" الخذلان واضحة ومركبة ومؤلمة، فالفتاة المناضلة الناعمة، ليلى، التي احتلت دور البطولة في القصة من خلال نشاطها الوطني الذي امتد

ليشمل القيام بعمليات نسف لمواقع العصابات الصهيونية، كانت ترتبط بعلاقة عاطفية عاصفة مع خيري، سارد القصة، الشاب الذي يغادر حيفا وحبيبته، ليستقر في الكويت، ومن هناك يقوم بزيارة قبر عمر الخيام في طهران ليضع على قبره إكليلاً من الورد. وكانت ليلى هي التي قدمت له كتاب عمر الخيام.
في هذه القصة يستخدم غسان أسلوب الصورة المقابلة لصورة أخرى، صورة ليلى المناضلة مقابل صورة خيري الذي يعترف بأنه كان جباناً. تقع ليلى في قبضة اليهود ويتناوبون على مضاجعتها لتسعة أيام متتالية وحينما تخبره بذلك، لا ينبس ببنت شفة، وبعدها يخرج من حيفا بعد سقوطها وترفض ليلى الخروج لأنها تريد أن يبقى لها شيء لا يذهب، هو الوطن.
على المستوى الوطني كان هناك خذلان عام، فالذين غادروا حيفا خذلوها مثلما خذلوا الوطن برمته، وخيري، المحب العنيف، خذل حيفا والوطن. وعلى المستوى الشخصي الإنساني فقد خذل ليلى وهي في قمة حاجتها لدعمه النفسي وإسناده المعنوي، وبخاصة بعد تعرضها للاغتصاب المتسلسل.
خذلها خيري بصمته، وبهروبه، لكن ليلى عبّرت عن قوة استثنائية والتزام صارم بالبقاء في الوطن غير عابئة بحب تبخر مع أول خيوط الشمس. وإذ يستعيد خيري ذلك الزمان، ويسترجع الأحداث والمواقف، يواجه ذاته بصراحة النادم على مواقفه وسلوكاته فيقول:
" لم أكن أستحق ليلى .. كانت أحسن مني بكثير، كنت جباناً، أخاف من الموت.. ورفضت أن أحمل سلاحاً كي أدافع عن حيفا..."
وفي قصة "الخراف المصلوبة"[108] يعترض أحد الرعاة طريق قافلة سيارات طويلة للحج انطلقت من الكويت متجهة إلى مكة. كان ذلك في قلب الصحراء وفي عز القيظ، وفيما كان يشاهد خزانات الماء المرافقة للقافلة، كان مطلبه قليلاً من الماء لخرافه العطشى في جحيم صحراء لا ترحم. لكن مسؤولي القافلة يعرضون عليه ماء ليشرب وطعاماً ليأكل إن أراد، بيد

أنـه لـم يكتـرث لذلـك، وظـل يكـرر علـى مسـامعهم:
- إنها عطشى
- أنا لا يهمني.. ولكن هذه المسكينة عطشى
- ولكنها عطشى .. بل ربما ماتت
- ألستم ترون أنها موشكة على الموت؟ إنها عطشى
- لكنهم يقولون له: "هذا الماء للسيارات"، فيعلق:
"السـيارات"؟ هـل تسـاوي هـذه السـيارات كلهـا خروفـاً واحـداً مـن خرافـي؟

هـذا الراعـي البـدوي خذلـه الذاهبـون إلـى الحـج بحثـاً عـن مغفـرة لذنوبهـم وخطاياهـم، لـم يطلـب مـاء ليطفـئ لهيـب عطشـه، فهـو يكتفـي برشـفة مـن ضـرع شـاه، وهـو لا يسـتطيع أن يعـي كيـف تكـون السـيارات أهـم مـن خرافـه فـي نظـر أصحـاب المدينـة والمدنيـة، بـل إنـه يـرى أن قافلـة السـيارات تلـك لا تسـاوي خروفـاً واحـداً مـن خرافـه. إن الحـس التراجيـدي الـذي يفيـض علـى القصـة والحـوار إنمـا يعمـق مـن حالـة الخـذلان التـي خبرهـا الراعـي البـدوي مـن قافلـة الحجيـج التـي انتصـرت لحـق الحديـد فـي المـاء وتجاهلـت حـق الكائنـات الحيـة فيـه. فـإذا كان الحجيـج قـد خذلـوا الراعـي وخرافـه، فـإن الراعـي يشـعر أيضـاً بذلـك الخـذلان الـذي وقـع علـى خرافـه مـن تلـك السـيارات، التـي لا يراهـا تعـادل فـي قيمتهـا واحـداً مـن خرافـه.

وفـي قصـة "قلعـة العبيـد"[109] ينقلنـا غسـان كنفانـي إلـى نـوع آخـر مـن الخـذلان يتمثـل فـي عقـوق الأبنـاء لـلأب. أبنـاء أربعـة يعيشـون فـي رغـد مـن العيـش رفضـت زوجاتهـم إيـواء والـد أزواجهـن، فانتحـى ركنـاً قصيـاً بعيـداً عـن المدينـة. لقـد بنـى لنفسـه كوخـاً مـن الخشـب والصفيـح عنـد صخـرة علـى شـاطئ البحـر، "مطـروداً ككلـب"، يلـم المحـار ويبيعـه للمتنزهيـن هنـاك. يـراه ثابـت وأصدقـاؤه فيخبرهـم أنـه يبيـع المحـار "برغيـف أو رغيفيـن". يشـترون منـه محـاره الصغيـر بالثمـن الـذي طلبـه وحيـن يفتحـون المحـارات لا

يجدون شيئاً. يطلب العجوز من ثابت، الذي ظن أن العجوز يعاني مسّا من الجنون، أن يجلس فيقول له:
"لا تخف .. أنا لست مجنوناً كما تعتقد .. اجلس، أريد أن أقول لك شيئاً.. إن أسعد لحظات يومي هي أن أتفرج على خيبة أمل من هذا الطراز".
يغوص غسان في أعماق النفس البشرية لهذا العجوز السبعيني الذي تخلى عنه أبناؤه الأربعة فتركوه مخذولاً لا يلوي على شيء. والخذلان هنا رباعي الأبعاد والتأثير والألم، حتى صار نموذجاً لعيش بلا وجود، فهو يكتفي برغيف أو رغيفين في اليوم يقيم بهما أوده، ولا يريد من حطام الدنيا غير خبزة لا يتسولها، بل يحصل عليها مقابل محار يبيعه. على أن الخذلان العميق الذي استقر في أعماقه، ولّد حالة من رد الفعل المعاكس، فبدلاً من أن يشعر بالألم والحزن لخيبة الآخرين، غدت هذه الخيبات أسعد لحظات يومه فبدا وكأن الخذلان الذي عانى منه لم يكن سببه أبناؤه وزوجاتهم بل المجتمع برمته، هذا المجتمع الذي أصبح في نظر العجوز "مجرماً" تجاهه و "متآمراً" عليه. هذا الرجل الذي عاش سبعين عاماً وهو يكدّ ويكدح، أصابه الخذلان في مقتل أدى إلى انهيار منظومته القيمية تجاه الآخرين، وبعد أن فقد الثقة بأبنائه، فقد الثقة بالمجتمع ولعله فقدها بالإنسانية قاطبة. إن انتشاء العجوز بخيبات الآخرين تعبير مباشر وصريح عن "سايكولوجيا" الإنسان المقهور في سن السبعين.

2. "ثيمة" الاعتياد:

حظيت "ثيمة" الاعتياد باهتمام شديد في الإبداع الأدبي لغسان كنفاني، إذ شكلت، في وعيه السياسي والوطني مرتكزاً قوياً في مواجهة استمرار اللجوء الفلسطيني عبر مرور الزمن واعتياد الفلسطينيين للغربة بعيداً عن أرض الوطن، ومدنهم وقراهم وبيّاراتهم. ورأى في مضي الزمن واستمرارية التشرد، واستمرار الإقامة في الأقطار البديلة، مقدمات لاعتياد اللجوء، وطمس لروح المقاومة والكفاح لاسترداد الوطن. والاعتياد، بشكل أو بآخر، إنما هو نتاج الاستعداد للتكيف مع الواقع الجديد للاجئين وذرياتهم، هذا التكيف الذي من شأنه، وبخاصة في حال تعاقب السنين والعقود، أن يوسع المسافة والزمن بين اللاجيء وأرضه ووطنه، ناهيك عن الفقدان التدريجي للهوية الوطنية، وتفكك اللحمة بين أبناء الوطن في المنافي ودول الاغتراب.

لقد كان غسان كنفاني في طليعة من دقوا ناقوس الخطر ضد الاعتياد في بعديه النفسي والسلوكي، ومن هنا جاءت روايته الرائدة رجال في الشمس لترمي بالراحلين بعيدا عن الوطن جثثاً على أكوام القمامة، وليقدم لمن سيتبعهم صورة عن واقعهم المنتظر إذا ما أمعنوا في الغربة، وأدمنوا الغياب بعيداً عن أرضهم. وإذا ما تمعنا في قصص غسان القصيرة سنجد العديد من القصص التي تتناول "ثيمة" الاعتياد بمختلف أبعاده ومستوياته.

"جدران من الحديد"[110] واحدة من قصص مجموعته الثالثة "عالم ليس لنا" وهي قصة في غاية البساطة والعمق في آن واحد، بل هي أقرب إلى القصص التربوية لكن بعيداً عن خطاب المباشرة والتبشير. والقصة تحكي حالة الصبي حسان الذي تلقى من عمه المغترب هدية هي عصفور في قفص. يبتهج حسان كثيراً للهدية ويحتل الحسون/الهدية عالمه ليل نهار، وبعد مدة يستبدل القفص بآخر أكبر منه ليتيح للحسون مجالاً

أوسع للحركة والطيران، وهو الذي لم يتوقف عن محاولة الطيران طوال وجوده في بيت حسان. وحسان لا يتوقف عن الأسئلة حول سلوك العصفور مبدياً قلقه حيال حركة العصفور المتتالية سعياً للخروج من القفص، لكن الأخ الأكبر يوضح له الأمر بقوله، "يحتاج الحسون إلى شهرين أو ثلاثة كي يعتاد الحياة في بيته الجديد ... وطوال ذلك الوقت يدأب على دراسته والتعرف إليه محاولاً، في الوقت ذاته، أن يجد ثغرة للهرب." هذا التوضيح الذي يقدمه الأخ الأكبر إنما هو خطوة ذكية ليتجنب الإجابة عن أسئلة حسان بصورة مباشرة، رغبة منه في أن يترك للصبي فرص التوصل إلى النتيجة المنشودة بنفسه، ومن دون تفسير من أحد. بعد مدة يتوقف الحسون عن الطيران في داخل القفص، وحينما يسأل حسان أخاه الأكبر عن السبب يجيبه قائلاً: إنه يحتضر. وهنا يقترب الصبي من وعي الحالة من دون أن يخبرنا الكاتب عن ذلك.

وتكمن جمالية هذه القصة في رمزيتها التربوية البسيطة، ودلالتها الوطنية والإنسانية العميقة. فالبيت الأصلي للحسون هو الفضاء على اتساعه وهو الطبيعة بكامل بهائها ورونقها وأشجارها وأزهارها. والهدية من عمه المغترب، تنطوي على رسالة لحسان مفادها أنه في غربته مثل هذا الحسون في القفص. والقفص الهدية هو منفى للعصفور الذي ظل يرفض ذلك المنفى، والقفص الأكبر هو المنفى الثاني للحسون الذي واصل فيه محاولة الطيران والعودة إلى الفضاء، لكنه عجز عن مواصلة محاولاته فخلد إلى الهدوء ليصاب بالاحتضار ومن ثم الموت. لم يرد أي ذكر لفلسطين أو للاجئين أو للمنافي، وظلت القصة قصة الحسون التي يتعين على حسان أن يدركها لوحده: القفص ليس بيت الحسون، وإذا ظل في القفص فسوف يموت.

في بعدها التحليلي تتجسد الرموز فلسطينياً على النحو الآتي:

* القفص: هو موطن اللجوء، السجن، المنفى، المغترب، المخيم
* الحسون: الفلسطينيون
* القفص الجديد: تحسين شروط العيش في المخيم
* محاولات الطيران: الكفاح من أجل الحرية
* احتضار الحسون: نهاية القصة واستمرار اللجوء ثم الموت

هي رسالة غسان لفتيان فلسطين، ومفادها أن اعتيادكم على العيش في مخيمات البؤس واللجوء يعني أنكم أدمنتم حياة الشقاء والمذلة. ها قد مات العصفور وهو يكافح من أجل حريته، لقد مات شهيداً وعليكم أن تواصلوا الكفاح من أجل حريتكم وحقكم في الوطن والبيت والعيش الكريم، عندها تكون لكم حياتكم أو تحظون بشرف الشهادة. وهذا هو معنى الوجود. الاختيار الواعي للحرية، والاختيار الواعي للنهايات.

في المجموعة ذاتها تبرز قصة "كفر المنجم"[111]، فيها من الواقعية والفنتازيا والرمزية ما يجعلها بناء مركباً ومدهشاً في الوقت ذاته، فالسارد يجلس في مقهى مسكوناً بملل وقرف من واقعه ومن واقع يحيط به، وفجأة يبدو له صديقه أيام المدرسة، إبراهيم، أو هكذا خيل إليه، ذلك أن الأخبار المتواترة عن إبراهيم تؤكد أنه مات أو انتحر في عرض البحر، لكن الخيال يمضي في الكاتب لينشئ قصة إبراهيم حياً ويتصوره وقد ركب البحر ليصل إلى مدينة الذهب وسط البحر تدعى كفر المنجم. وأقام لنفسه بيتاً هو كهف جدرانه من ذهب. لكنه يحس ذات ليلة أن شيئاً غريباً يحدث في الكهف، وحين قام يتحسس الجدران انزلقت كفاه على سائل ينزّ من مسام الحجارة السوداء الثقيلة، "إنه سائل البصاق، تَنزّه الجدران كل مساء ولكنك ما تلبث أن تعتاده".

لا شك في أن القيمة الرمزية للقصة واضحة، فإبراهيم الذي أوهمه أحدهم بوجود مدينة الذهب كان قد عقد العزم على الوصول إليها وقد وصل. في النهار تلمع ذهباً وفي الليل تنزّ بصاقاً، والمرء يعتاد هذا البصاق في نهاية الأمر، إبراهيم، وفق الخيال القصصي، لم يتابع حلمه الشخصي بل تبنى حلم شخص آخر وقرر أن يغامر بحثاً عن مدينة الذهب، وهي حالة شبيهة بحلم جمع الذهب من صحارى النفط، ذلك الذهب الأسود الذي أفقد الكثيرين أحلامهم الشخصية البسيطة، واعتادوا ملمس البصاق ينزّ من بطن الصحراء. مرة أخرى تحضر قضية الوجود وفقدان الذات/الحلم، والاستسلام لبصاق يراه البعض ذهباً. للقصة ظلال فلسطينية بلا شك، ولكن القصة تخلو من أية إشارة لتلك الظلال لا تصريحاً ولا تلميحاً.

خلاصة القول أن غسان الأديب لم يكن رساماً ومصوراً في إنتاجه الأدبي فحسب، بل كان على قدر استثنائي من موهبة الغوص في "سايكولوجيا" حالات إنسانية وقعت تحت عذاب الخذلان من مصادر متعددة، فتكسرت أحلامها البسيطة، وانهارت منظومات قيمية كانت تسندها في حياتها وسلوكاتها، ومنهم من لاذ بالانكفاء أو اكتفى بمشاعر السخرية والتشفي من خيبات الآخرين. إن قدرة غسان على اقتحام أغوار النفس الإنسانية، ونبشها، وتصويرها، واستقطار القيمة من الحالة، إنما تشير إلى مدى توحده مع المعاناة الإنسانية، والى قوة الصدق الفني في قصصه، المرتكزة إلى خيال شديد الاتساع، ولغة عميقة الأصالة والتميز والإبداع.

الباب الثاني

الفصل الثالث:
جماليات توظيف الكائنات في قصص غسان القصيرة

تشكل الكائنات والمخلوقات غير البشرية بعامة مكوناً هاماً في البنى القصصية القصيرة عند غسان كنفاني، فهي جزء من حياتنا، سواء أكانت طيوراً أم حيوانات أليفة أم غير ذلك، وهي ملمح من جماليات الكون والطبيعة والخلق. وبهذا المعنى فهي جزء من معنى الحياة ومعنى الوجود. ومن الواضح أن غسان كان يرى في الإنسان وهذه الكائنات صيغة خلق متكامل، وهي رؤية عضوية للوجود بمكوناته المتعددة والمترابطة في آن واحد. لقد تعامل الإنسان مع مكونات البيئة الحيوانية بأشكال مختلفة وبدلالات متباينة، فهناك من ألف القطط والكلاب، وأفرد لها مساحات معينة في حياته، وآخرون أولوا الطيور اهتماما خاصاً، وان كان بعضهم قد سجن أنواعاً من الطيور في أقفاص، في مصادرة لمعنى الحرية الذي تمثله هذه الكائنات. وإذا كان غسان كنفاني الروائي لم يحفل بالكائنات في رواياته لاهتمامه بالكليات الإنسانية من حرية واختيار وفعل ومقاومة، فانه في القصص القصيرة تناول المكونات الجزئية للصورة الكونية الشاملة، فحضرت الكائنات لتؤدى وظائف فنية وفلسفية ورمزية عميقة، ولم يكن حضورها حضوراً شكلياً بلا مبرر، وهذا ما تسعى هذه الصفحات إلى استجلائه وإضاءة دلالاته.

لقد بدا واضحاً اهتمام غسان بالكائنات، كوظيفة فنية، وكرمز ورؤى، منذ القصة الأولى الموسومة بـ «البومة في غرفة بعيدة»[112] في المجموعة الأولى، وفي القسم الأول منها. ولعل في هذا التقديم المكاني لهذه القصة ما يشير إلى اهتمام غسان

بهذا النوع من الكائنات التي دأب الناس على اتخاذها رمزا للتشاؤم، فإذا بغسان يقلب لتلك الرؤية ظهر المجن، ويرى في البومة شيئاً آخر.

في الإطار العام للقصة يبدو شاب عازب في بلد صحراوي حار وقد أعجب بصورة لبومة في مجلة هندية، ولفرط إعجابه بها فقد ألصقها على الجدار المقابل لسريره . على أن صورة البومة التي كانت جميلة للغاية في وضح النهار بدت في الليل شديدة القبح. وإذ يمعن الشاب التأمل في الصورة، تقفز بومة حقيقية من ذاكرته شاهدها فوق شجرة حين كان طفلاً وهو يدفن صندوق ذخيرة تحت شجرة بطلب من جار لهم عجوز خاف أن يدْهَم البيت اليهود فيعثرون على الصندوق الذي تركه ابنه الشهيد في المنزل. وهكذا رسم لنا غسان صورتين للبومة: صورة قلمية لصورة بومة على غلاف مجلة، وصورة قلمية لبومة حقيقية كانت تقبع في أعلى الشجرة مُصدرة صيحات بين الفينة والأخرى، فيما كان القتال مستعراً بين الفلسطينيين في القرية والعصابات اليهودية .

كيف أبدع غسان صورتي البومة: صورة البومة «المصورة»، وصورتها كحقيقة؟

وما المعنى الذي أضفاه على كل منهما؟

ما من شك في أن غسان استخدم طريقة التصوير التقابلي في سرد القصة، صورة مقابل صورة، أي بومة مقابل بومة، وفي وصفه للبومة الصورة جاء الرسم كما يلي:

«كان رأس البومة أكبر من المعتاد وكان يشبه شكلاً رمزياً لقلب مفلطح بعض الشيء، أما المنقار الأسود فلقد كان معقوفاً بصورة حادة حتى ليشبه منجلا عريض النصل، والعينان كانتا مستديرتين كبيرتين يختفي أعلاهما تحت انحناءة الحاجبين الغاضبين، كان في العينين غضب وحشي، وكانت النظرة -رغم ذلك- تحتوى خوفاً يائساً مشوباً بتحفز بطولي وتشبه إلى حد بعيد نظرة إنسان خضع فجأة للحظة ما، عليه أن يختار فيها

بيـن أن يمـوت أو أن يهـرب، كان الوجـه مخيفـاً وبـدا أن العيـون المسـتديرة اللماعـة بإيماضـة حيـة، كانـت تحـدق عبـر صمـت الغرفـة، وتختـرق برعشـتها الحيـة جمجمتـي وتقـول بصريـر حـاد: أتذكـر؟ لقـد التقينـا مـرة قبـل الآن».

وبالمقابـل، فقـد رسـمت ريشـة غسـان صـورة البومـة الحقيقيـة علـى النحـو الآتـي:-

... ثـم شـاهدتها (البومـة الحقيقية-الأصـل علـى شـجرة فـي القريـة الفلسـطينية)، علـى ضـوء اللهـب المتصاعـد فـي سـماء قريتنـا تقـف هنـاك وتحـدق إلـي بعينتيـن واسـعتين غاضبتيـن أخفـى أعلاهمـا انحـدار الحاجـب عليهمـا.. كان منقارهـا معقوفـاً كمنجـل أسـود ذي نصـل عريـض، ورأسـها الكبيـر كصـورة قلـب رمـزي مفلطـح يتمايـل بانتظـام، كان ريشـها مبتـلاً بمـاء المطـر الـذي انهمـر فـي أول الليـل، وكان يومـض فـي عيونهـا ذلـك الغضـب المشـوب بخـوف غريـب، وكانـت تحـدق إلـي عبـر الظلمـة، تحديقـاً متواصـلاً لا يرتعـش .»

إن القـراءة التأمليـة للصورتيـن مـن شـأنها أن تشـير إلـى وصـف واحـد متقـارب إلـى حـد بعيـد، ذلـك أن البومـة «المصـورة» مـا هـي إلا ظـل شـديد الوضـوح للبومـة الحقيقيـة التـي كانـت تقبـع فـي أعلـى الشـجرة لكنهـا الآن تقيـم فـي ذاكـرة الشـاب بعـد عشـر سـنوات مـن ذلـك الحـدث. وفـي الصورتيـن دمـج غسـان الشـكل بالمعنـى، ففـي الأولـى كانـت الصـورة توحـي بخـوف يائـس مشـوب «بتحفـز بطولـي»، وفـي الثانيـة، كانـت تحـدق للطفـل عبـر الظلمـة « تحديقـاً متواصـلاً لا يرتعـش «. كأن الكاتـب يمـارس نوعـاً مـن « اللاوعـي» الواعـي إن جـاز التعبيـر، ذلـك أن الصورتيـن تـكادان أن تتطابقـا وتمنحـا القـارئ ذات الشـعور. بيـد أن السـرد اللاحـق يوضـح أن البومـة الحقيقيـة كانـت مصـرة علـى وقوفهـا المتحـدي، وأنهـا باقيـة فـي مكانهـا رغـم الرصـاص والمـوت. هـذا الشـعور الـذي دخـل إلـى نفـس الطفـل منحـه الأمـان والاطمئنـان والـدرس، وكأنـه، فيمـا كان يدفـن قنابـل الشـهيد تحـت الشـجرة، قـد اسـتمد مـن صمـود البومـة شـجاعة كان فـي أمـس الحاجـة إليهـا. لـم تكـن

البومة رمزاً للشؤم كما اعتاد الناس أن يصفوها، بل كانت رمزاً للقوة والثبات والشجاعة. أكثر من ذلك أنها كانت تلعب دور الأم القريبة التي كانت تحذر الطفل من رصاص الموت، فيما كانت أمه الفعلية ترقبه من بعيد.

علاوة على ذلك، نجد أن غسان قد «أنسن» البومة في الحالتين بأن أنطقهما وجعلهما جانباً مهماً من المشهد السردي، بل كان كمن يقيم تواصلاً متبادلاً مع الصورة والحقيقة . البومة-الصورة تنهي مشهدها بقولها « أتذكر؟ لقد التقينا مرة قبل الآن». كان التأمل العميق للصورة قد نبش ذاكرته من القاع إلى أن بلغ البومة الحقيقية، التي تتوحد بالبومة-الصورة فتنهي المشهد القصصي بتساؤل جميل « إيه أيها المسكين..... هل تذكرتني الآن؟» .

تمثل هذه القصة تعبيراً شديد الوضوح عن عبقرية غسان القصصية، فبالرغم من أن موضوع القصة الأساسي وطني-فلسطيني، إلا أن قيمتها الأساسية قيمة فنية تصويرية تجمع قوة «الرسم بالكلمات» إلى جانب دمج الماضي و الحاضر، واستدعاء الماضي ليكون في قلب الحاضر عبر نبش الذاكرة ورسم الصور المتقابلة . إن البومة الحقيقية درس في الصمود، وهي بذلك درس للهاربين المرتجفين أيضاً.

* * *

لا تفلت الكائنات من قصص غسان، فهو يلتقط بعض الكائنات من البيئة البرية، ثم لا ينسى كائنات البحر. في قصة «أكتاف الآخرين»[113] يروي الكاتب قصة رياض، والراوي هنا هو رياض نفسه الذي يفتتح القصة بقوله «في طريقي .... إلى المطعم كنت أشعر بأنني إنما أسير في عالم جديد، كل ما فيه جديد، الهواء والشمس والناس.....».

والسبب في هذا الشعور الغامر بالسعادة هو أن رياض (المثقف) قد غادر الحزب، ورمى بالعبء الذي كان يتحمّله، على» أكتاف الآخرين «. وتغيرت قناعاته ومفاهيمه ومبادؤه

وأصبح يؤمن أنه «ليس من الضروري أن يعيش الإنسان وهو يؤمن بشيء ما يوقف عمره من أجله ... الحياة هي الحياة فقط، مثلما يعيشها الناس ...»

في المطعم الذي اعتاد رياض أن يتناول طعامه فيه، والذي يقع على شاطئ البحر، أصبح على معرفة جيدة بالعامل أبو سليم الذي يأتي بالطعام ويرتب المنضدة، ويرفع الصحون. على مدى عشرين عاماً بنى أبو سليم علاقة ود مع السمك، فقد كان طوال هذين العقدين يرمي ما تبقى من خبز على الموائد للسمك، مجسداً المقولة المعروفة «اعمل صالحاً وارمه في البحر»، وأن إطعامه للسمك أفضل من إلقائه في سلال القمامة. رياض، الذي تخلص من أعباء الحزب لتوه، ينصح أبا سليم ألا يرمي الخبز للسمك لأنه يقتله. الدهشة والمفاجأة المصحوبة بالألم والحزن تلف أبا سليم الذي تعود رمي الخبز للسمك كل يوم .. منذ عشرين عاماً. إلى أن يقتنع بأنه كان يقتل السمك منذ عشرين عاماً.

القصة ليست عن السمك بذاته بالطبع، ولكن القصة عن بؤس المثقف الذي يتحول في لحظة من اللحظات من إنسان ملتزم إلى إنسان ضد الخير، وضد الآخرين الذين يعتقدون/يؤمنون أنهم يعملون خيراً في سلوك ما. السمك بلا شك، أحب أبا سليم، وأبو سليم يقول «كنت أعتقد أن السمك يحب الخبز ويحبني». هذه العلاقة التي كانت تؤمن طعاماً للسمك، وراحة نفسية إيمانية لأبي سليم قتلها المثقف المهزوم، مثلما قتل نفسه وإن كان يحس بنشوة الانتصار والحرية، حين يأخذ هذان المفهومان معنى مناقضاً تماماً للمفردتين في جوهرهما.

السمك الذي يعتبر من المكونات الأساسية للبيئة البحرية، هو على المستوى الرمزي الناس العاديين الذين لا يملكون حتى ثمن طعامهم وشرابهم. السمك هو المعادل الفني للإنسان البسيط، بل هو المعادل الفني لأبي سليم ذاته الذي كان يتبادل حباً مع السمك.

قد لا يتألم السمك لتحول أبي سليم عن سلوكه السابق بعد أن ضلله المثقف، ولكن لنا أن نتصور حجم الألم ومدى المعاناة وتأنيب الضمير الذي سيعيشه أبو سليم بعد أن قام المثقف المنسلخ عن المبادئ والقيم، بتدمير السلوك الايجابي لعامل بسيط كان يؤمن أنه يفعل خيراً بأن يطعم السمك خبزاً.
لم يعد المثقف المتساقط قاصراً شره على نفسه، بل صار يهمه نشر الشرّ في كل مكان...لأن الخير يذكره بماضٍ داسه تحت قدميه.
رياض هو النفس الإنسانية وقد انهدمت فيها كل القيم والأخلاق والسلوك النبيل، النفس في أقصى ولوغها في التردي، وقد امتلأت دمامل وقيحاً بدل المبادئ والقيم، وهي تظن أنها امتلكت ذاتها وحريتها وحياتها، فيما هي لم تعد قادرة على رؤية سلوك أخلاقي، أو شخصية ايجابية. ولو امتدت القصة أكثر، لكان أبو سليم قد مات هماً وغماً من نصيحة المثقف الساقط. إنه الموجود غير الأصيل الذي يدمر الموجود الأصيل.

* * *

سيحضر « القط»[114] في قصة تحمل ذات العنوان، اذ يغادر الراوي المقهى معتذراً من رفاق الورق ويتجه إلى «سميرة»، البغي التي التقاها أكثر من مرة في الأيام الماضية . مشكلة الراوي مشكلة ذهنية/نفسية، وجودية إذ يشعر بأن العالم من حوله نمل (متشابهون كأنهم نسخة واحدة) فيما هو يتميز عنهم بالتفوّق، أي بالاختلاف. هو يعتقد أنه سيد نفسه، يمتلك إرادته ويمتلك خياراته، ويعرف ما يريد، بل يرى أنه ليس في حاجة لأحد من النمل، بل كان يشعر وهو في السيارة التي يقودها سائق أشيب أنه « محور صغير تدور عليه الحياة كلها». هو يريد أن يقنع نفسه بأنه يشتهيها فعلاً هذه المرة، وان كان في مرات سابقة يلتقيها ويتمّ كل شي دونما أية رغبة « .
في خلال سيره في الزقاق المؤدي إلى بيت سميرة، كان ما يزال يفكر في ما يعتقده عن نفسه بأنه مركز الكون، فيما

يـرى الآخريـن مجـرد مسـاكين. وفجـأة لمـح القـط، « كان مقعيـاً علـى مؤخرتـه فـي ركـن مبلـول مـن الزقـاق، باسـطاً ذيلـه بصـورة مستقيمة، رافعـاً عنقـه إلـى فـوق، مستعرضاً المـارة بعيـون مـدورة، جامـداً علـى غيـر عـادة القطـط «. وإذ ذهـل مـن جلسـة القـط دون حـراك فـي منتصـف الزقـاق اقتـرب منـه ودار حولـه فـإذا بـه يـرى السـاقين الخلفيتيـن للقـط مهروسـتين فيمـا تجمـد الـدم واختلـط بشـعر القـط . فـي بيـت سـميرة يـدور بينهمـا الحـوار الآتـي:

- هـل يسـتطيع قـط تكسـرت سـاقاه الخلفيتـان أن يزحـف مـن أول الزقـاق إلـى حيـث صنبـور الميـاه فـي وسـطه؟

وبعد اتهام له بالحمى وضربة الشمس تبادره بالسؤال:

- هل كان القط على وشك الموت؟

- نعم .....اعتقد ....كان ينتظر

إذن..... لقد زحف إلى هناك كي يموت هناك !

تأمـل الجـواب جيـداً فيمـا كان أشـبه بلحظـة انبثـاق البصيـرة ووعـي الـذات وفـي تلـك الأثنـاء «وضـع نقـوده علـى الطاولـة، وخـرج إلـى الزقـاق الكئيـب.»، وبالطبـع مـن دون أن يقتـرب مـن البغـي التـي فتحـت أمامـه بـاب الرؤيـا .

لكـن لمـاذا ظـلّ القـط يزحـف وهـو مسـحوق السـاقين حتـى أقعـى قـرب صنبـور الميـاه؟

لنـا أن نقـول إنـه أراد أن يبقـى قريبـاً مـن المـاء ليشـرب متـى أراد، ولنـا أن نقـول إنـه اقتـرب مـن صنبـور المـاء لأن رواده كثيـرون وقـد يشـفق عليـه أحدهـم فيجـد لـه حـلاً، لكـن وقفـة القـط بـرأس مرتفـع واثـق لا تـدل علـى أنـه اختـار المـوت، بـل اختـار الحيـاة، ولـذا أقعـى بثقـة عنـد المـاء كأنـه يجـد فـي المـاء مصـدر الحيـاة، الرحـم الـذي يعـود إليـه ليولـد مـن جديـد.

كان الـراوي يعتقـد أنـه شـخص موجـود، بـل ربمـا كان يخـادع نفسـه فـي حالـة شـبه مرضيـة بأنـه متفـوق علـى بنـي البشـر (النمـل المتشـابه) الذيـن لا حـول لهـم ولا قـوة، فيمـا هـو وحـده يمتلـك حـق الاختيـار، والإرادة. لكنـه لـدى رؤيـة القـط كان عاجـزاً عـن تفسـير

المشهد: كيف زحف القط من أول الزقاق (ما يعني أن سيارة مسرعة قد هرست ساقيه الخلفيتين، إذ إن السيارات لا تستطيع أن تدخل الزقاق) إلى منتصفه عند صنبور الماء. كان يؤرقه سؤالان: هل يستطيع القط الكسيح أن يزحف؟ ثم لماذا يزحف؟ وإذ جاءه الجواب على لسان سميرة البغي، فقد أيقظه من عالمه المقفل على ذاته، وفتح له باباً للرؤيا، ليدرك أن الكائن عندما يريد، وعندما يواجه الموت بالتحديد، قد يمتلك خياره، ويسعى للموت حيث يشاء، أو حيث يحب أن يموت . وهنا يقف القط نقيضاً لحالة الراوي الذي أعلن في حديثه مع نفسه أنه ذاهب إلى سميرة لأنه يريدها، وأنه يشتهيها برغبة، وأنها هي الحقيقة، فإذا به عندما يواجه الحقيقة (القط المهروس الساقين) يدرك أنه لم يكن راغبا بها ولذا وضع النقود على الطاولة ومضى.

* * *

في قصة «لا شيء»[115] يبدأ غسان القصة على النحو الآتي:

« نقلت الأنباء أن جندياً على الحدود صب فجأة رصاص رشاشه على الأرض المحتلة فاقتيد إلى مستشفى الأمراض العصبية «.

هذا الجندي الذي لم يتحدد مكانه ولا اسمه في القصة، حينما أودع المستشفى، سمع مصطلح «انهيار عصبي» لأول مرة في حياته هناك، وهو لا يفهم معناه. في المستشفى يسأل ويتساءل عن معنى « الانهيار العصبي» ليعلم في النهاية أنه «ليس على ما يرام». مع هذه التهمة الكاذبة التي يريدون أن يقنعوه بها وهي أنه مريض مصاب بانهيار عصبي وأنه لذلك قام بإطلاق النار على العدو، يبدأ « عنكبوت أسود كبير «بالتشكل في رأسه، وشرع» يبني شباكه الدقيقة القاسية بين عينيه « . وفيما يمتد الحوار بين الممرض الذي يريد أن يأخذ الجندي إلى الرئيس، يمضي العنكبوت في نسج خيوطه أمام عيني الجندي. بعد أن يستوعب الجندي ما يعنون بالانهيار العصبي

يقول للممرض أن لديه انهيار عصبي، صحيح، ولكن ليس في الرأس، بل في الصدر، وأن ما يعانيه ليس حالة طبية بل حالة عسكرية . العنكبوت يواصل بناء شبكته في جبين الجندي والحوار يتواصل مع الممرض . هم يعتقدون أنه أطلق الرصاص نتيجة انهيار عصبي وأن الأمر غير مقصود. وحين يقول لهم أنتم لا تطلقون الرصاص لأنكم لا تعانون من انهيار عصبي، وأنا أطلق النار لأني أعاني من انهيار عصبي، وحين يجئ الرد بالاتفاق معه على هذا التوصيف، تنفرط شبكة العنكبوت. وإذ تلاشى العنكبوت وتقطعت خيوطه تماماً، واتضحت الأمور وصار جبينه « نقيا» كبلاطة رخام أبيض، عندها قال للممرض:

- حسناً دعنا نذهب إلى الرئيس.

من الواضح أن الجندي إنسان بسيط، يعمل في مؤسسة عسكرية يعتقد أن مهمتها محاربة العدو الذي احتل فلسطين، ولذلك يعتقد ببساطة بالغة أن من حقه أن يطلق النار على العدو. ولذلك حين يريدون إقناعه بأنه مصاب بانهيار عصبي، وأنه لم يفعل ذلك متعمداً، يبدأ العنكبوت بنسج شباكه في رأسه. والعنكبوت هنا استعارة استخدمها غسان في إشارة إلى الصدمة والدهشة وعدم الفهم الذي اجتاح الجندي البسيط. ولذلك كلما كان يمتد الحوار مع الممرض كان العنكبوت يواصل بناء بيته في جبين الجندي، هي حالة من العتامة والقتامة تحتل رأس هذا الإنسان البسيط الذي يفاجأ بأنهم يريدون أن يقنعوه بأنه لم يتعمد إطلاق الرصاص. ليعلم بعد ذلك أنهم لا يطلقون الرصاص على العدو لأنهم ليسوا مصابين بانهيار عصبي. عندها يفهم الاستعارة الثانية ومدلولات «الانهيار العصبي». وإذ تتضح الصورة في ذهنه تماماً، ينفرط عقد العنكبوت وتتلاشى خيوطه، ويلح على مقابلة الرئيس. ومن دهاء الكاتب أنه لم يحدد أي رئيس، وتركها كلمة مفتوحة تنطوي على احتمالات متعددة.

في هذه القصة كان عمل العنكبوت ونشاطه وتفسخه وسقوطه تماماً يمثل خطا «موازياً» لأحداث القصة ويتطور بتطورها،

وينتهي إذ تقترب من نهايتها. هذا التوظيف الاستعاري للعنكبوت يشير إلى إبداع غسان في استخدام الكائنات في سياقها الفني استناداً إلى دلالاتها، ومدى خدمتها للقصة من الناحية الفنية، لقد تجاوز غسان استخدام ألفاظ الدهشة، والمفاجأة والصدمة، وأحل محلها صورة العنكبوت وهو يتشكل ويكتمل ثم لينهار تماماً مع اتضاح الصورة في ذهن الجندي. انهيار العنكبوت يمثل لحظة « الكشف» في وعي الجندي الذي أدرك أنه يعمل حارساً للحدود وليس جندياً لاستعادة الوطن المغتصب.
وهو بهذا يماثل استخدامه «للحسون» استعارة للحرية، حرية الطير وحرية الإنسان اللتين تتحدان في مشهد فني ترتقي به الاستعارة إلى مستوى الإبداع في السرد القصصي.

* * *

يواصل غسان كنفاني رحلته مع الكائنات، وتتبدى هذه الرحلة بصورة واضحة في قصة « الصقر »[116] وهي واحدة من أعذب القصص التي كتبها الشهيد في بيروت في عام (1961) حين كان في ربيعه الخامس والعشرين. جماليات هذه القصة تظهر في جوانب عديدة منها اللغة، والخيال الشعري، والتشويق، وأسلوب السرد، وغير ذلك، لكن الجو النفسي الذي تخلقه القصة يجمع هذه العناصر كلها ليصور عالماً قائماً بذاته يربط الماضي بالحاضر، عبر رسم نماذج بشرية لها خصوصيتها وثقافتها وصراعاتها فيما تشكل الكائنات (الصقر، الغزال، الدجاجة) عالماً موازياً لما يحدث بين بني البشر، ولكنه عالم يلتقي في نهاية المطاف مع عالم الإنسان، في القيم والسلوك والاختيارات .
مهندسون يعملون في شركة الإنشاءات الحديثة في إحدى دول الصحراء فيما خصص لحراسة المبنى الجديد المعزول عن المدينة حارسان بدويان هما جدعان ومبارك. جدعان بدوي ضارب في بداوته حتى الأعماق ومبارك أكثر «انفتاحاً» منه إن جاز التعبير، ذلك أن القصة تنثر في صفحاتها مجموعة

من الفوارق البيّنة بينهما. جدعان رجل مُسن، يرفض أن يلبس زي الحراس الأسود بأزراره النحاسية، ويرفض أيضا أن يقوم بتنظيف المراحيض ويدفع ثلاث روبيات لخادم المبنى ليؤدي عنه هذه المهمة. وهو إذ يرفض أن ينام في غرفة الحراس على سرير، فقد صنع لنفسه سريراً خشبياً غطاه بالجواعد.
وحين يجن الليل يتوسد عباءته ويلتحف السماء. وجدعان هذا ذو خبرة بعالم الكائنات منذ أن كان شاباً يرافق الزائرين القادمين إلى البلاد. وهو يتخذ موقفاً غير ودي من مبارك الذي يلبس زي الحراسة، وينظف المراحيض، وينام على سرير في الغرفة المخصصة للحارسين، ومبارك يبادله ذات المشاعر لكل تلك الأسباب، وبخاصة لأنه لا ينظف المراحيض، ولذا يطلب مبارك من المهندس/ الراوي أن يكتب له شكوى ضد جدعان تفيد بأنه لا يعمل، وإنما يتقاضى أجراً من دون أن يؤدى أية خدمة للمؤسسة. جدعان لا يعرف أسماء المهندسين، فكلهم في نظره «عبدالله» بما فيهم المهندس الراوي الذي يلتقي جدعان بانتظار صديق نسى مفاتيح بيته عنده. لكن اللقاء يطول وتتفرع موضوعاته، ويعلم جدعان أن المهندسين يعتزمون القيام برحلة لصيد الغزلان، وهنا يبدأ ارتباط الإنسان بالكائنات والمفاهيم المتباينة التي يحملها ابن البادية مقارنة بالمدني المثقف.
من المهم أن ننتبه إلى أن مبارك روى للمهندس (عبدالله) شيئاً من حياة جدعان الماضية قائلاً أنه كان أحب بنتاً ذات شعر أحمر في شبابه وأنها بادلته الحب، فطلق زوجتيه، ولم يتمكن من الزواج من ذات الشعر الأحمر، فترك المضارب وقرر ألا يعود لأهله.
حين سمع كلمة الصيد، استحضر جدعان ذاكرته القديمة وسأل:
- كيف تصطادون الغزلان؟
- كالعادة ... بالسيارة.
- تلحقون الغزال المسكين بالسيارة... تفصلونه عن قطيعه، تطاردونه ساعات حتى يتعب فيقف، تنزلون من السيارة ثم تمسكونه كأنه دجاجة ! عيب !

- عيب؟ كيف يصطاد الناس الغزلان؟ بالبندقية؟
- كلا، عيب .
هل جربت مرة أن تجلس في الصحراء فيأتي الغزال بنفسه إليك، يحك رأسه فوق ذراعك ويمد فمه إلى رقبتك، يدور حواليك، ينظر إليك بعينيه الواسعتين، ثم يمضى ..... أجربت ذلك؟
وحين يسأله المهندس ليعرف كيف كان جدعان يقوم بالصيد، قال له إنه كان يصطاد بالصقر، وهنا يشرح جدعان للمهندس/ الراوي طريقة صيد الغزلان بالصقور، ويحكى له قصة صقره نار الذي لحق غزالاً وهوى، ثم ارتفع ثلاث مرات، وعاد إلى جدعان، فيما جاء الغزال وراءه ماشياً على قوائمه كالمضبوع .
ويبقى الغزال إلى جانب الصقر عند جدعان الذي يفيق ذات يوم فيرى الصقر ميتاً، والغزال قد غادر المكان. وحين يسأل المهندس عن مصير الغزال، يبادره جدعان بالقول، " ذهب ليموت عند أهله... الغزلان تحب أن تموت عند أهلها .... الصقور لا يهمها أين تموت !"
حكمة من أربع عشرة كلمة صاغت الرؤيا الكنفانية المبدعة كما تضمنت فلسفة القصة. فبعد أن اصطحبنا الكاتب في موقف إنساني عادي، أدخلنا معه في المكان الصحراوي النائي، لنعرف شيئا عن طبيعة الحياة فيه، وقدم لنا نموذجين من البشر ينتميان إلى تشكيلة اجتماعية تقليدية قديمة ما زال البعض يتمسك بها بكل جوارحه، فيما يحاول البعض التكيف مع الظروف والاستجابة لمتطلبات الحياة القاسية. يدخل غسان في عمق النفس الإنسانية ويكشف عن مكنوناتها، وسلوكاتها ومعتقداتها، ويقتحم ذاكرتها الساكنة فيفتح مصاريعها لتعبر عن نفسها، وعن مواقفها، وارتباطها بالبيئة وكائناتها، لندرك أن الإنسان والمكان والكائنات هي في نهاية الأمر مكونات لعالم واحد، قد يبدو منفصلاً، ولكنه متسق ومتكامل. فالمكان يخلق بيئته، والبيئة تقبل كائنات وترفض أخرى، والإنسان هو الطرف الذي يتعين عليه أن يفكر وأن يتفاعل وأن يصوغ الفكرة ويجترح الفلسفة. جدعان يحترم الصقر ويشفق على الغزال،

ويحتقر الدجاجة التي يبدو أنها كانت، وستظل، رمزاً للخضوع والاستسلام.
تدعونا القصة لالتقاط المشترك بين الإنسان والكائن، وبشيء من التأمل سنجد توازياً في وعي جدعان للصقر وتماهيه معه، وربطه للغزال مع خصمه مبارك. جدعان كالصقر لا يريد أن يموت عند أهله، وهذا في عرف مبارك يجعله مجنوناً، ومن هنا جاء ربطنا لتماهي مبارك مع الغزال الذي يحب أن يموت عند أهله. الصقر لا يهمه أين يموت، فالكون عالمه، أرضاً وسماءً هذا أولاً، وثانياً ما همّ أين يموت؟ !! بعد أن يموت! الغزال يبحث عن موت آمن عند أهله، ويريد أن ينام إلى الأبد مطمئناً هانئاً.
بين الصقر والغزال نمت علاقة حب، فالغزال يعرف أن الصقر أغار عليه ثلاث مرات وكان بمقدوره أن يختطفه لكنه لم يفعل، فما كان من الغزال إلا أن تبعه تعبيراً عن حالة حب وتقدير واعتراف بالجميل، ولذا عاش الصقر والغزال جنباً إلى جنب مدة من الزمن إلى أن مات الصقر، فرحل الغزال ليموت عند أهله، وكان البدوي يدرك أن الغزال ذاهب لأهله ليموت، لا ليعيش . هي رؤية رمزية لعلاقة الكائنات فيما بينها في ظروف معينة، بالرغم من أن العلاقة في طبيعتها العادية علاقة طير جارح بحيوان رشيق القوام لذيذ المذاق.

إسقاطا للدلالات على الواقع الفلسطيني، الذي لم يكن في لحظة من اللحظات غائباً عن تفكير غسان، نقول إن مفاد الحكمة الخالصة للقصة أن على الفلسطيني أن يموت كما تموت الصقور، لا يهمها أين تموت، بل يكفي أن يكون الموت نبيلاً «. مات الصقر عاشقاً للغزالة، ومضت الغزالة بعده لتموت عند أهلها. هل يمكن أن نستخلص علاقة أخرى للغزالة؟ هل كان البدوي يرى في الغزال صورة عن حبيبته ذات الشعر الأحمر التي أحبته ولم تستطع الزواج منه؟ هل في القصة ما يشير إلى هذا الزعم؟

ورد ذكر «الشعر الأحمر» في القصة على لسان مبارك وهو يروي شيئاً عن ماضي جدعان حين قال للمهندس « كان يريد أن يتزوج بنتاً لها شعر أحمر»، بالمقابل فان جدعان وهو يروى للمهندس قصة الغزال الذي جاء ماشياً وراء الصقر، قال التالي:

«لم يكن في المدى إلا غزال واحد وكنت أستطيع أن أتبين لونه عن بعد، إنه لون أحمر، إنه أقرب إلى البني، كلا إنه لون غزال، أنت لم تر ذلك اللون أبداً، إنه لون غزال».

يدير غسان بدهاء شديد لعبة التماهي بين الإنسان والحيوان، وينسج علاقات لا تتضح كلها بسهولة، بل تحتاج إلى شئ من التمعن والدقة في القراءة حتى يصل القارئ إلى مختلف مكونات الجمال الفني والدلالي للقصة. لم يستطيع جدعان أن يحظى بذات الشعر الأحمر، ولم يبق أمامها إلا أن تظل في كنف أهلها. وكذلك الصقر الذي لم تمهله الحياة، فمات «عشقاً»، فيما راحت الغزالة تبحث عن بيت «أهلها» لتموت عندهم بعد أن رحل العاشق.

* * *

أما قصة «ذراعه وكفه وأصابعه»[117] فهي تصف حالة رجل عجوز لم يغادر غرفته لمدة أربع سنوات على الأقل حتى كاد أن ينسى كيف يمكن للمرء أن يمشي، لكنه ذات يوم، لأمر ملح، اضطر إلى مغادرة الحجرة. في أواخر أيامه تعلم درساً صغيراً واحداً ومهماً وهو «إذا أردت أن تحصل على شيء ما، فخذه بذراعيك وكفيك وأصابعك». في طريقه إلى حديقة جاره تذكر ما قاله له ابنه حين وصفه بـ «العجوز الخرف»، وقرر أن يفعل ما يريد بنفسه من دون أن يتذلل لابنه خيري الذي رفض أن يعيش الأب مع أسرته، فاستأجر له غرفة في مكان ما، وخادمة تأتيه ساعة كل يومين رغم إلحاح العجوز بأن يبقيه عنده، حتى أنه جثا أمامه وهمّ أن يقبل يد الابن، لكن خيري وصفه مرة أخرى ب «العجوز الخرف».

حينما قرر العجوز أن يغادر الغرفة كان قد بلغ منه السأم مبلغاً عظيماً، فهو يعيش في غرفة عادية، هو وقطه الأبيض، فيما تأتيه الخادمة يوماً بعد يوم لمدة ساعة لتقوم ببعض الأعمال المنزلية. ويبدو أنه أراد أن يقتل هذا الملل بأن يحضر قطاً صغيراً حديث الولادة من حديقة جاره الذي يحتفظ بقطة سوداء ولدت حديثاً عددا من القطط الصغيرة. مشى بصعوبة بالغة إلى الحديقة وتناول قطاً صغيراً أسود ووضعه في كيس وأقفل عائداً إلى بيته حيث فتح الكيس وخرج منه القط الصغير الأسود وهو يموء بلا انقطاع. تفحصه القط الأبيض الكبير وتشممه، ثم تركه وصعد على طاولة في الحجرة. كل ما يريده العجوز أن يراقب ما الذي سيحدث بين قطين لا صلة بينهما على الإطلاق، ناهيك عن أن القط الأبيض الكبير ذكر. يظل القط الأسود الصغير يموء بحثاً عن طعام لا يمكن لأحد أن يوفره له غير أمه. ولكنه يواصل المواء والرجل العجوز يراقب المشهد باستمتاع. يغفو العجوز من دون أن يرى أي تطور في علاقة القطين، ثم تأتي الخادمة، وتوقظ العجوز على مشهد القطين معا». يصف غسان المشهد على النحو الأتي:

« بادئ الأمر لم يصدق عينيه، إلا أن المنظر كان واضحاً وحقيقياً: القط الأسود الصغير ما زال مستلقياً هناك وقد غرس أنيابه الدقيقة في صدر القط الأبيض الممدد بسكون راضٍ، فاتحاً عينيه العميقتين عن نظرة اكتفاء، كان الدم يسيل لامعاً قانياً خلال الشعر الناصع البياض، فيما كان القط الرضيع ماضياً بامتصاصه بنهم وبصوت مسموع».

وكانت تلك نهاية القصة.

تنطوي هذه القصة على مضمون إنساني واضح يتعلق بمصير الأب العجوز بعد أن صرفه ابنه من المنزل واختار له غرفه نائية يعيش فيها وحيداً بعيداً عن جو الأسرة والأحفاد، والمفارقة أن اسم الابن العاق «خيري» فيما يشكل سلوكه مع أبيه معنى نقيضاً تماماً للإسم. الأب الذي أراد أن يقتل السأم بإحضار قط رضيع إلى الغرفة، إنما كان في حقيقة الأمر

يريد أن يختبر وضعه هو ذاته في عالم الحيوان لتكون المقابلة واضحة، ويكون بإمكانه أن يتحقق من الدرس الذي تعلمه من الحياة بعد عقود طويلة. وضعنا غسان أمام صورتين متقابلتين، وهو طالما فعل ذلك في قصصه القصيرة، صورة الأب المسن الذي نبذه ابنه ووصفه بالعجوز الخرف، وصورة القط الأسود مع القط الأبيض وكيف ستكون العلاقة بينهما.
كل الأمور لم تكن تسير في صالح القط الرضيع: فالقط الكبير ابيض، وهو قط أسود، ولا رابط «بيولوجي» يشير إليه اللونان، والقط الكبير ذكر ولا يستطيع أن يرضع القط الصغير، والصغير لا يستطيع أن يأكل بمفرده لأنه لا بد له أن يرضع. مدفوعا بحب الحياة والاستمرار يواصل القط الرضيع المواء، إلى أن يستسلم القط الكبير فيتمدد حاضنا القط الصغير الذي يشرع في البحث عن أثداء بلا جدوى. لكنه في نهاية الأمر لم يستسلم للجوع والموت، بل غرز أسنانه في جسد القط الأبيض وراح يرضع دما ينز من جسد القط الكبير الأبيض، الناصع البياض، موقناً أن هذا طعامه.
وهنا يتبلور مغزى القصة، إرادة تحب الحياة وتتشبث بها، وتخلق بديلها غير المتوفر، وموقف نبيل قدم فيه القط الكبير دمه ليمنح الصغير إكسير الحياة، والدفء والأمومة التي تتماهى هنا مع الأبوة. درس بلغه الأب بعد عقود مريرة «إذا أردت أن تحصل على شيء ما، فخذه بذراعيك وكفيك وأصابعك»، حكمة خلص إليها العجوز بعد سنين طويلة، لكن القط الأسود الصغير وصل إليها في لحظات .

بهذا الإبداع العميق يوظف غسان «القط» في سياق فني جنّب القصة أسلوب الوعظ المباشر والإدانة الصريحة، وإن كانت رمزيتها ودلالاتها واضحة لا تحتمل لبسا ولا تعقيدا .
من المعروف أن العلم يؤكد أن الإنسان بعامة يسيره عقله وهو الذي يتحكم بقيمه وسلوكه، أما الحيوان فتحكمه الغريزة، على أن القصة تختار نموذجا «إنسانيا» / بشريا، وآخر «حيوانيا»/

وتضعهما واحدا إزاء الآخر ليصبحا فرصة للتأمل والتفكير والمقارنة. النموذج الأول (خيري) أسقط من حياته منظومة القيم الإنسانية، والنموذج الثاني (القط الأبيض) ارتقى بغريزته وتجاوز طبيعته (كنوع) ليغدو أكثر نبلاً، وأسمى قيماً من النموذج الأول، فيما أسقط النموذج الأول حتى الغريزة فيما يتصل بالأبوة والبنوة. إنه الوجود الواحد بمكوناته، كائن بشري يسقط، وحيوان يتسامى

* * *

في قصة بعنوان «جحش»[118] يوظف غسان حادثة قيام مسعود بك بدهس جحش توظيفا كوميديا ساخرا ينم عن القدرة الإبداعية للكاتب الذي استخدم الكائنات في مواطن عديدة من قصصه القصيرة.

مسعود بك رجل متنفذ في الدولة، شخصية مشهورة، صوره تملأ الصحف، ومعروف للجميع. يعود من لقاء مع خطيبته في آخر الليل ويقود سيارته بهدوء في بادئ الأمر ثم ما يلبث أن يطلق لسرعتها العنان. وفجأة تعترض طريقه كتلة سوداء لا يستطيع حينها أن يكبح جماح سيارته فيصدمها ويستمر في طريقه. يشاهده قائد سيارة قريب من المكان فيبلغ رجال الأمن، فينصبوا له كميناً في الشارع ويلقون القبض عليه ويسوقونه إلى مركز الأمن حيث دفع للضابط ببطاقته الشخصية ليعرف هويته. ولكن الضابط يصر على احتجازه حتى الصباح. وبالرغم من التهديد الذي وجهه مسعود بك للضابط بأنه سيدفع ثمن تصرفه معه بهذه الطريقة، إلا أن الضابط واصل تمسكه بموقفه مؤكدا له أنه يعرف هويته تماما ويرى صوره في الصحف كل يوم، فتثور ثائرة مسعود بك حين يعلم أن الكتلة السوداء التي صدمها كانت جحشا يقطع الطريق إلى الجانب الأخر.

في اليوم التالي يتصدر نبأ الجحش القتيل الصفحات الأولى للصحف، وأكبر الصحف اليومية تنشر عنوانا عريضا يقول «مسعود بك يقتل جحشا». في اليوم ذاته يتدبر مسعود بك أمره ويغادر مركز الأمن، وهو لا يدري أن هذه الحادثة ستمتد

إلى ما يربو على العامين. فقد رفض المثول أمام القضاء عدة مرات، والقضية ما تزال موضوعا مثيرا في الصحافة .
التبليغ الذي تسلمه من المحكمة يقول، المدعي: جحش، المدعى عليه: مسعود بك». ترتب على امتداد القضية أكثر من عامين، واتساع تداولها في الصحف، أن أصيب مسعود بك بحالة من الكآبة حتى باتت حياته نهبا لظلال وأشباح ذات صلة بالجحش. لم يهدأ مسعود بك إلا حين قرر أن ينتحر، وحين قرر أن ينتحر بدأ يستعيد توازنه النفسي .

كتب غسان هذه القصة في بيروت في عام 1962 وكان عمره آنذاك (26) عاما، وكان اسمه قد بدأ في الانتشار في عالم الصحافة. وفي ظني أن للقصة مرجعية إخبارية معينة، فهناك نوع من الأخبار التي تتابعها الصحف لما تنطوي عليه من إثارة، ومن رغبة للقراء في متابعتها باعتبارها حدثا ذا اهتمام شعبي. لكن الكاتب المبدع يلتقط مادة الخبر ويعيد تشكليه فنيا ويبني قصة جديدة من واقع خبر عادي، تجعله الصحافة مادة مثيرة.
مشكلة مسعود بك المتنفذ أنه لم يهتم بالكتلة السوداء التي صدمها، واستخف بعد ذلك بالقانون ورجال الأمن، واستشاط غضبا حين علم أنه قد دهس جحشا وأنه موقوف من أجل جحش، ناهيك عن الملاحقات القضائية له والتبليغات القانونية التي وصلته من المحاكم، ومن ثم رفضه المثول أمام القضاء. لقد وضع مسعود بك نفسه موضع سخرية حين جابه الموقف منذ البداية بالتجاهل والاستعلاء والأنفة، ما فتح مجالا لأن تتبلور حكاية مثيرة من ذلك الحادث.
مسعود متنفذ غبي، ويعتقد أنه فوق القانون، لكنه لم يكن قط يتوقع أن يوجد هناك ضابط صارم، «يابس الرأس»، لا يهمه سوى تنفيذ القانون.
تسرب الحادثة إلى الصحافة جعلها موضوعا مستمرا كما لو كانت مسلسلا يتم نشره على حلقات. الحس الصحفي والحس

الشعبي يجتمعان ليتكاملا: الصحافة تتابع الخبر وتصوغ العناوين، والتداول الجماهيري يبدع الصور والنكات ويبدأ ربط اسم مسعود بك بالجحش، حتى يصبحا مترادفين: مسعود بك والجحش، أو اسما ثنائيا: مسعود بك الجحش.
وهذا يعيدنا إلى دلالات الجحش في ثقافاتنا الشعبية، فهو مثال للغباء والتحمل والإذعان وما إلى ذلك، والمقاربة التي تحيل إليها القصة هي حالة التماهي بين القاتل والمقتول، بين الجاني والضحية، بين مسعود بك والجحش.

استخلاصات

يهيأ إلي أنّ غسان كنفاني قد وُلد فيلسوفا بمعنى ما، وظلت هذه السمة ملازمة له في حياته، وبخاصة في ما أنتجه من أدب روائي وقصصي ومسرحي. وإذ نواصل هنا السعي لاستخلاصات واضحة محددة حول رؤيا غسان للكائنات كما تمثلت في قصصه القصيرة، فإننا نبحث في حقيقة الأمر عن فلسفته الخاصة تجاه الكائنات، بمختلف أشكاله .
بداية لا بدّ من القول أنه قد لفت انتباهي ذلك الحضور الواضح للمخلوقات غير البشرية في قصص غسان، فرأيت أن أعيد قراءة القصص من هذا المنطلق لأتأكد ما إذا كانت القصص التي تحتوي على الكائنات غير البشرية يمكن أن تقدم إشارة إلى مغزى معين أو معنى معين أو دلالة في السياق القصصي المحدد، لأكتشف وجود عدد لا بأس به من هذه القصص المتضمنة لمخلوقات مختلفة. لقد وجدت ثلاث عشرة قصة في مجموعاته الخمس تحضر فيها الكائنات المختلفة حضورا بنيويا، إذ وجدت ثماني قصص في المجموعة الأولى (موت سرير رقم 12)، وقصة واحدة في المجموعة الثانية (أرض البرتقال الحزين)، وأربع قصص في المجموعة الثالثة (عالم ليس لنا) .
على أن هذا الاختيار لا يعني غياب الكائنات عن قصص أخرى، فللقارئ أن يجد شيئا عن حصان، أو عن نسر، أو عن حمامة، لكن حضورها لا يمثل شيئا ذا مغزى في بناء القصة أو معناها،

بل يجئ حضورا عابرا يتعذر دراسته بشكل منفرد، أو في إطار علاقاته بالمكونات الأخرى للسرد، وبخاصة الإنسان .
وفلسفة غسان حيال الكائنات كما وردت في قصصه القصيرة، ينبغي أن تفهم في سياق القصة ذاتها، فالقط يتكرر ثلاث مرات في ثلاث قصص، والمحار (ككائن حي ينتج اللؤلؤ) يحضر في قصتين، وفي كل مرة تختلف رمزياتها ودلالاتها، فالكائن ليس دالا» جامدا»، ولا رمزا» ثابتا» وان اتفقنا على رمزية عامة للكائن، كقولنا بأن الحسون الحبيس إنما هو رمز للحرية المقيدة.
لكن ذلك لا يحول دون استقصائنا لرؤيا غسان للكائنات كمكونات لحياتنا وبيئتنا وثقافتنا والطبيعة التي تحتضننا جميعاً فنكون جميعاً مخلوقات بيئية، بصرف النظر عن المملكة البشرية، والحيوانية، والنباتية والمكونات الجامدة.
إن اهتمام غسان كنفاني بالكائنات وحضورها بهذه الصورة التي أوضحناها في ما سبق يشير إلى أن غسان يرى في هذه الكائنات جماليات طبيعية، وجماليات فنية بما أضفاه الخيال البشري عليها من مخلوقات محملة بالرموز والدلالات، وأحياناً القيم والسلوك.
في قصص غسان تجيء الكائنات جزءا من حياتنا، بها نعيش، ومعها نعيش، تأنس بوجودنا، ونأنس بوجودها، شيء من معالم وحدة الوجود في أبعادها الفلسفية الإنسانية، بل وحتى وفق نظريات التوازن البيئي التي يتحدث عنها علماء البيولوجيا والبيئة وغيرهم.
وفي ظني أن غسان كان يحب الكائنات في طفولته وصباه، ذلك أن عمق الارتباط بالكائنات، وعمق حضورها في قصصه لا يشير إلى أنها مجرد أدوات فنية وتعبيرات جمالية ومكون من مكونات البناء القصصي، بل تعكس ارتباطاً عميقا مستقراً في عقله وعواطفه وخبراته القديمة. لكن الوعي الحاد والخيال المبدع الذي توافر لدى غسان جعلا من هذه المخلوقات أنماطاً بشرية من نوع خاص، تختلف عن بني البشر في أنها تنطلق في التفكير من واقع العزيزة، ولا تمتلك لغة مثلما يمتلك الإنسان، ولكنها تتشابه مع الإنسان وتتماهى معه في ملامح عديدة، والتي يمكن أن نلتقطها من قصص غسان ذات الصلة بالكائنات. فهي مخلوقات ذات دلالات رمزية، ويمكن أن نلمس لديها سلوكات

أخلاقيـة، وتنحـو نحـو بنـاء علاقـات اجتماعيـة، عـلاوة علـى أنهـا تتمتـع بقيـم جماليـة متعـددة. فـي علاقاتهـا مـع الكائنـات الأخـرى، يظهـر بينهـا ود وعـداء، كمـا يحـدث بيـن بنـي البشـر، وفـي علاقاتهـا مـع الإنسـان يظهـر ود وعـداء ولكـن الإنسـان أكثـر عـداء لهـا.

فـإذا كان جـاك ديفـال قـد رأى أن الله أحـب الطيـور فخلـق الأشـجار، والإنسـان أحـب الطيـور فاختـرع لهـا الأقفـاص، فيمكـن أن أضيـف أنـه اختـرع لهـا الرصـاص أيضـاً. والكائنـات تعـرف الحـب والأمومـة، ألـم يخفـق الصقـر فـي اقتنـاص الغـزال الصغيـر حبـاً لـه أو اشـفاقاً عليـه؟ الـم يأتـه الغـزال بعـد ذلـك ماشـياً راضيـاً، مقيمـاً إلـى جانبـه بعـد ذلـك؟ ألـم يعـد الغـزال إلـى «أهلـه» حيـن مـات الصقـر « ليمـوت» عندهـم؟ جماليـة هـذه المواقـف هـي أننـا نقبلهـا علـى مسـتواها الحرفـي، مثلمـا نبتعـد بهـا قليـلاً بحثـاً عـن المعانـي والـدلالات، لنفهـم مـا حولنـا مـن طبيعـة ومكوناتهـا، ونديـن العسـف الإنسـاني تجـاه الإنسـان والكائنـات كذلـك.

القيمـة الفنيـة لهـذه الكائنـات أنهـا تكشـف بـؤس الإنسـان وبأسـه، تعريـه مـن نقـاط ضعفـه، حيـن يفلـح فـي قتـل قـط بالرصـاص لأنـه جـاع فـأكل زوج حمـام، ويعجـز عـن إطـلاق رصاصـة علـى عـدو احتـل أرضـه ويقـف بطولـه أمـام عينيـه فيبـادر هـذا إلـى قتـل صديـق. ألـم يكـن القـط الأبيـض الـذي أرضـع القـط الرضيـع أكثـر نبـلاً وأسـمى قيمـاً وسـلوكاً مـن خيـري الـذي طـرد أبـاه مـن منزلـه، وقـذف بـه فـي حجـرة نائيـة؟
لـم تكـن الكائنـات فـي قصـص غسـان جـزءا مـن لوحـة فنيـة فقـط، كانـت هـي مصـدر الرؤيـا ومكانهـا، بـؤرة الحكمـة وأداتهـا. غسـان التقـط نمـاذج بشـرية خيّـرة ونمـاذج أخـرى متـرددة، ونمـاذج شـجاعة وأخـرى جبانـة، وفـي كثيـر مـن الأحيـان كانـت الحكمـة تأتـي مـن سـلوك الكائـن الـذي طالمـا كان الضحيـة. إنـه الـذكاء الكونـي الموزع فـي الطبيعـة بيـن بنـي البشـر والحيوانـات والنبـات، وكـم نحتـاج إلـى عبقريـات نـادرة تلتقـط هـذا الـذكاء، وتصوغـه بإبـداع.
ولا شك في أن غسان كان واحداً من أولئك العباقرة.

الباب الثاني

الفصل الرابع:
مرايا الصراع في قصص غسان كنفاني

العالم حركة. هكذا رأى غسان كنفاني العالم من حوله ومن منظوره. وكثير من مسارات هذه الحركة يتم في إطار صراع، والصراع يتخذ أشكالاً وأنماطاً عديدة. فهناك الصراع الوطني الذي يخوضه المناضل ضد قوى الاحتلال، والصراع الذي يخوضه المناضل ضد بيع الأرض للعدو، وهناك الصراع من أجل الحرية، وتوق الشعب للتحرر من نير اللجوء والتشرد. وهناك أشكال أخرى من الصراع، صراع مع المحيطين من أفراد المجتمع، والأسرة، وهناك صراع الإنسان مع عوالمه الداخلية: كالسعي للثروة، والوهم، والحب، والجنس؛ وهناك الصراع مع ثنايا النفس الإنسانية في أوهامها، وعجزها، وقصورها، وطموحها. ومن يتأمل قصص غسان كنفاني سيطلع على عوالم متنوعة، وشخصيات مختلفة، ويستطيع الدارس لقصصه أن يجد عشرات المحاور لاستقصائها ودراستها وتحليلها، ففيها من الغنى والتنوع ما يقتضي عشرات الدراسات النقدية والتحليلية. ولا شك في أن فلسفة "الصراع" في قصص غسان تكاد أن تتسلل إلى معظم قصصه القصيرة، إن لم أقل جميعها على الإطلاق.

تنطوي قصة "منتصف أيار"[119] على نموذج للشخصية الهاملتية التي امتلكت شجاعة قتل قط سرق زوج حمام، لكنها تخاف أن تقتل عدواً. القصة عبارة عن رسالة يكتبها الراوي إلى صديقه الشهيد إبراهيم قبل أن تذوي الحكاية وتُنسى، وهي رسالة تكشف عمق الصراع الداخلي الذي عاشه الراوي بعد استشهاد

إبراهيم وكانا معاً في حقل من حقول مستعمرة قريبة بغية احتلال عدد من البيوت المتطرفة في المستعمرة ثم نسفها، والعودة إلى البلدة من جديد، لكنهم يفاجأون بوجود اليهود في الحقول فتنشب معركة ضارية بين الصديقين واليهود. الراوي، كاتب الرسالة، اتضح أنه قناص ماهر حين أصاب القط الذي يسرق الحمام في رأسه بينما عجز إبراهيم عن إصابته. وقف مستوطن يهودي يحمل قنبلة في مواجهتهما، لكن خلالاً ما أصاب سلاح إبراهيم الذي يلح على الراوي/الصديق بإطلاق النار عليه وقتله وهو لا يراهما فيما هو واضح لهما تماماً. ولكن الصديق يفتقر إلى شجاعة إطلاق الرصاص، فيما ينجح المستعمر برمي القنبلة على إبراهيم فيرديه قتيلاً. قصة حدثت قبل اثني عشر عاماً والراوي ما يزال يعيش حالة الصراع الداخلي نادماً على تردده وخشيته وافتقاده للإرادة في اللحظة المناسبة ما أدى إلى مقتل صديقه إبراهيم. في رحلة الصراع الذاتي الداخلي ما يزال الصديق الراوي يتساءل:

- لست أعرف مبلغ تطوري الآن، هل أستطيع أن أقتل يهودياً دون أن أرتجف ولكن كل هذا لا يعطيني يقيناً. يقيني الوحيد هو أني أشعر بالعار ملتصقاً بي حتى عظمي... فالقط الذي قتلته لم يفعل سوى أنه سرق زوج حمام كي يأكله، وكان السبب هو جوعه حتماً.. أما الآن فأنا بإزاء جوع آلاف من الرجال والنساء أقف معهم أواجه لصاً سرق مني كل شيء.

ثم يصل الراوي إلى لحظة الكشف والاستنارة فيصوغ الحكمة المعبرة:

"لقد اكتشفتُ أنا -كما يجب أن تكون اكتشفت أنت منذ بعيد- كم هو ضروري أن يموت بعض الناس من أجل أن يعيش البعض الآخر".

وتمضي قضية الصراع في قصص غسان وبخاصة هذا الصراع الخارجي-الداخلي المتعدد المستويات في قصة "موت سرير رقم 12"،[120] القصة التي حملت عنوان مجموعته الأولى.

محمد علي أكبر، العامل العُماني البسيط، المريض في أحد مستشفيات الكويت، حيث يتعالج الراوي. وهي توحي بأن لها مرجعية شخصية في تجربة غسان كنفاني نفسه، إذ لعله تعرّف على شخصية من هذا القبيل بشكل شخصي. (تناولناها في موقع سابق من زاوية أخرى). هذه واحدة من القصص التي تصور عبقرية القص عند غسان كنفاني، وعبقريته في الخوض في أعماق النفس الإنسانية البسيطة في سعيها لتحقيق أهداف جد بسيطة لا يتجاوز الحقوق الأساسية للإنسان، أي إنسان.

هذه القصة، قصة الصراع متعدد الأوجه:

- محمد علي يصارع الفقر المدقع
- محمد علي يصارع مجتمع حرمه من حبه لاشتباه بالاسم
- محمد علي يصارع بيئة صحراوية قاسية هاجر إليها بعيداً عن أهله ووطنه
- محمد علي يصارع مرضاً قاتلاً
- محمد علي يصارع كل من يقترب من صندوقه الذي يشكل بالنسبة إليه ثروة لا تقدر بثمن، وهو لا يحتوي إلّا أشياء البسطاء والفقراء.
- محمد علي يصارع الممرضات اللواتي ينادينه باسم منقوص.

إن محمد علي أكبر حالة من الصراع الخارجي والداخلي التي صورها غسان بعبقرية فذة، وهي قصة ترقى إلى أعلى مستويات القصص في الأدب العالمي، ليس فقط من حيث المضمون الإنساني العميق، ومن حيث التمسك بالهوية، بل من حيث البناء الفني الذي يؤكد البعد الآخر من عبقرية السرد الكنفاني، مثلما تؤكد قوة الوصف ودقته جانباً آخر من تلك العبقرية التي ترسم من التفاصيل الدقيقة والأشياء البسيطة لوحة فنية تراها العين وتتمتع برؤيتها.

لعلها القصة الأكثر حميمية في قصص غسان، إذ إن كثافتها العاطفية، وقوتها الإنسانية، وفلسفتها الوجودية تجعلها واحدة من أفضل القصص. إنها بؤرة تجتمع فيها قسوة الإنسان، وقسوة المجتمع، وقسوة البيئة، وقسوة الحياة حين تضن بمزيد من العمر يحقق فيها أصحاب الأحلام البسيطة شيئاً من أحلامهم المتواضعة.

والصراع في قصص كنفاني القصيرة لا يقتصر على الرجل والمرأة والشاب بل ينفذ إلى عالم الطفولة، ذلك العالم الذي ينبغي أن يكون عالماً للبراءة والمتعة واللهو والتلقائية، عالم الحاجات الأساسية التي ينبغي على الأسرة والدولة والمجتمع أن يوفروها للطفل. في قصة "كعك على الرصيف" يدخل الطفل الفلسطيني اللاجئ "حميد" في قلب الصراع مع لقمة العيش، ومع الدراسة، ومع الأهل والمجتمع. حميد، التلميذ في مدرسة الأنروا في مخيم في دمشق، يتعين عليه أن يبيع الكعك لرواد السينما في آخر العروض السينمائية، يصارع الحياة والزمن والبرد ليسهم في دوره الأسري، في إعالة أسرة تتلوى من بؤس الحياة وألم اللجوء والتشرد. حميد يخوض صراعاً مع الحقيقة، ويواجهها بالكذب، أو قل إنه الكذب "النبيل" الذي يرى فيه حماية لأسرار الأسرة وكرامته الفردية.

الكذب النبيل عند حميد هو مرادف "للصدق الشديد" الذي يخلقه طفل يريد أن لا يظهر ضعيفاً كإنسان، أو كائناً يستحق الشفقة، تماماً كحال "المعلم" المتعاطف مع واحد من تلاميذه الذي يأتي إلى الصف من دون أن ينام لأنه مضطر للعمل حتى ساعة متأخرة من الليل، فإذا به يمنحه علامة النجاح من دون وجه حق ولا يشعر المعلم بالتقصير أو الظلم أو الذنب. هي العدالة المطلقة حين تقيم طفولة معذبة بائسة لا تتوافر لها ظروف الحياة الطبيعية الأساسية، أو ليس للعدل شروط مثلما للعقاب شروط؟

هـذه القصـة لا بـدّ أنهـا مـن واقـع تجربـة غسـان عندمـا عمـل معلمـاً فـي مـدارس الأنـروا فـي دمشـق فـي منتصـف الخمسـينيات، حيـن كان دون العشـرين مـن عمـره. القصـة حالـة، فـي مضمونهـا واقعيـة، وفـي بنائهـا لعـب الخيـال الخـلاق واللغـة البديعـة الـدور الأكبـر فـي خلـق جمالياتهـا الخاصـة. مـن هـذه القصـة بـدأت أنتبـه إلـى أن اسـتخدام غسـان لكلمـة "عيـون" أو "عيونـه" أو "عيونهـا" ليـس اسـتخداماً لغويـاً خاطئـاً وفـق مقاييـس كتـب النحـو وقواعـد اللغـة، بـل هـو اسـتخدام بلاغـي إنسـاني جميـل حيـن يأتـي وصفـاً لفـرد واحـد فـي سـياق المحبـة والتعاطـف والجمـال. ولـم يكـن يسـتخدم ذات الكلمـة فـي سـياقات محايـدة أو وصفيـة طبيعيـة فهنـاك كان يسـتخدم صيغـة المثنـى. وسـوف نجـد عشـرات الأمثلـة علـى هـذا الاسـتخدام فـي قصـص غسـان القصيـرة.

فـي هـذه القصـة تبـدو ممارسـة بعـض السـلوكات السـلبية مـن قبـل التلميـذ (الكـذب) ومـن قبـل المعلـم (العلامـة المسـتحقة إنسـانياً)، تصرفـات مقبولـة فـي سـياقها القيمـي النسـبي، حتـى القيـم تكـون نسـبية حسـب سـياقها ومواقفهـا، ولا تتـرك صراعـاً داخليـاً مؤلمـاً. إن الكـذب النبيـل غيـر الكـذب المخـادع، والغـش الايجابـي غيـر العـش المدفـوع الأجـر، وتلـك صـورة مـن صـورة نسـبية القيـم رغـم ثباتهـا النسـبي أيضـاً.

ويأخـذ الصـراع شـكلاً آخـر فـي قصـة "الرجـل الـذي لـم يمـت"[121]، ذلـك أنـه قبـل قـراءة القصـة يحيـل عنوانهـا إلـى معنـى إيجابـي مـا، لكـن المعنـى يتضـح بعـد الانتهـاء مـن قـراءة القصـة، فنعلـم أن هـذا الرجـل الـذي لـم يمـت هـو السـيد علـي والـذي كان إقطاعيـاً عربيـاً فـي أربعينيـات القـرن العشـرين ويعيـش فـي فلسـطين قبـل ضياعهـا، ومالـكاً لمسـاحات عريضـة مـن أراضيهـا وكان مسـتعداً لبيـع الأرض لليهـود. زينـب وزوجهـا وابنهـا يعملـون فـي قطعـة أرض اسـتأجرتها الأم مـن السـيد علـي الـذي كان يعتـزم بيـع الأرض لليهـود بحجـة أنـه سـيعود إلـى بلـده: "أنـتِ تعرفيـن أننـي لسـت مـن هنـا، ولقـد آن لـي أن

أعود ..“ ولكنه كان ينوي أن يخطب ليلى، ابنة زينب، التي كانت تتعلم في حيفا، لإبنه. سوف نلاحظ أن المرأة تلعب دوراً اجتماعياً ووطنياً أيضاً في هذه القصة، هذا الدور الذي تمثله زينب، وستمثله ليلى في موقفها من الزواج من ابن السيد علي. يتجلى في هذه القصة الصراع على الأرض، الأرض-الوطن، والأرض-الإنتاج، والأرض-الكرامة الإنسانية. تنذره زينب أكثر من مرة ”يجب أن لا تبيع الأرض لليهودي يا سيد علي“، ثم يجيء صوت ابنها قوياً منذراً بشدة ”إذا بعت الأرض فسوف يقتلك الفلاحون“. لكن السيد علي باع الأرض لليهودي بثمن عال“. ليلى أصرت أن يقوم أخوها ”حمدان“ بتهديد السيد علي بالقتل إذا أصر على بيعها لليهودي، وهو موقف وافقت عليه العائلة جميعها. وفعلاً أطلق حمدان الرصاص على السيد علي وأصابه لكنه لم يمت، بيد أن الرصاصة الأخيرة في سلاح حمدان انفجرت وأصابت حمدان إصابة قاتلة. وظل الجرح الدائم في صدغ السيد علي. في لعبة غسان بالزمن، والأحداث كلها تدور في ذاكرة زينب، تلتقي زينب اللاجئة مع السيد علي صدفة في سيارة أجرة في بلده. تعرفه، ولا شك أنه عرفها، فقد كان حريصاً على أن يخفي جرحه في الصدغ، وكان الجرح عاره الأبدي الذي يراه كلما وقف أمام المرآة.

هي قصة الصراع على الأرض، بين المواطن الفلاح من جهة، وبين الإقطاعي واليهودي من جهة أخرى، والثمن الذي دفعه أصحاب الأرض الحقيقيون ثمناً لهذا الصراع. كان الوعي الفلسطيني بالأرض وعياً حاداً وكان الوعي اليهودي بأهمية الأرض وشرائها بأي ثمن لا يقل حدة عن الوعي الفلسطيني، ولكنه كان في النهاية الفرق بين الوعي الوطني الحق، والوعي الاستعماري. فالمستعمرون يعرفون مصالحهم أيضاً، ويسعون لتحقيقها بكل الوسائل. الأرض هي منبع الهوية وركنها القوي. نمط آخر من أنماط الصراع يرصده غسان في قصة ”العطش“[122]، القصة التي تتحدث عن ”الرجل الكئيب“ الذي

يحمل على أكتافه جدران غرفته الأربعة، ويعيش وحيداً، ويريد أن يحقق ما ليس في موهبته وطاقته وإمكاناته. يريد أن يكون كاتباً، وهو لا يستطيع. يستعيد ماضيه، وسلوكاته واهتماماته ولكن بلا جدوى. يختار الوحدة وينأى عن الناس ويرى أنه قادر بنفسه على أن يحقق ما يريد، حتى إذا ما جف صنبور الماء في غرفته كاد أن يموت من العطش. الآخرون مجرد سامعين لما يريد أن يقول، وهم غير موجودين في عالمه. حالة مرضية (سايكوباثية). هو غير قادر على أن يكون موهوباً، ولكنه لا يستطيع الاعتراف بذلك لأنه لو اعترف لتخلص من مرضه، وصار إنساناً عادياً شأنه شأن الكثير من الناس. حالة من الفصام أو (الشيزوفرينيا)، التي يصفون المصاب بها باختصار شديد بأنه الشخص الذي يعرف ما لا يريد ويريد ما لا يعرف. الحالة المرضية تكشف صراعاً داخلياً حاداً في الذات المريضة التي لا تعرف حدودها ولا إمكاناتها. قادته الحالة إلى الشعور بالغربة عن الآخرين والاغتراب عن الذات، ذلك الشعور الذي لا يفيد فيه خروج إلى الشرفة، أو بضع مئات من السجائر وعشرات فناجين القهوة. "سايكولوجيا" مغلقة كالغرفة التي يعيش فيها ويحمل جدرانها على ظهره، لا تفيد فيه الخمرة ولا الموسيقى التي كان يسمعها ويطرب، ولم تعد أنغامها تصل إلى قلبه ورأسه. هو الصراع الداخلي مع النفس، وفي النفس، حين يكون الإنسان موجوداً أصيلاً بطبعه وفطرته وقيمه ومعرفته لذاته، ليتحول إلى موجود غير أصيل حين يخرق طبيعته، ويحاول أن يضع نفسه في مكان لا يمتلك شروط الإقامة فيه، شروط الإبداع والانجاز، كما هو حال الرجل الكئيب. يريد أن يعيش حياة الآخرين لا حياته. يريد أن ينجح في ما لا يمكنه النجاح فيه، ولا يعترف بالفشل. لذا فهو لا يندم.

ومن أنماط الصراع الذي يتخذ أشكالاً مختلفة ومتعددة المستويات، صراع الإنسان في البيئة الصحراوية الاجتماعية المقفلة على الحب وعلى المرأة وعلى الجمال. هو صراع مع رغبات الجسد بل حاجات الجسد. سوف نرى في قصة "علبة زجاج واحدة"[123] في مجموعة عالم ليس لنا، عمالاً جاءوا من أقطار مختلفة بحثاً عن مال يمكنهم من قتل الفقر، فلا يجمعون منه إلاّ القليل، لكن حاجة الجسد تبقى في غاية الإلحاح لشباب في العشرينيات من العمر ينتظرون بفارغ الصبر مواعيد إجازاتهم الصيفية لينطلقوا في البلاد بحثا عن "اللحم والحب والاكتفاء". في القصة يبدو أول صراع يواجهه الإنسان في البيئة المغلقة صراعه الذاتي مع حاجاته الإنسانية، وبالذات رغباته الجنسية، فيطير من عالم مغلق إلى عالم أكثر انفتاحاً حيث تتوافر "مواخير" الإطفاء المؤقت للرغبة المشتعلة. غسان يُدخل شخصياته في عالم البغاء المدفوع الأجر، فنرى أن مستوى الصراع الأول يولّد مستوى ثانياً للصراع: الصراع ضد القبح والقذارة والبذاءة بحيث يتعذر على مرتاد تلك الأمكنة أن يمارس ما يريد ولو بشيء قليل من الارتياح. العالم كله مختلف:

- النساء مطليات بكل ألوان الصبغات.
- الرجال ملثمون حتى لا تنكشف شخصياتهم.
- حتى السيارات ملثمة كي لا يُعرف أصحابها.

وعليه فإن المدينة التي تفتح أسواقاً للبغاء هي "مدينة عمياء"، لا أحد يعرف أحداً لأن المرتادين يتخفون بكل الوسائل المتاحة. والصراع لا يتم في داخل الرجل الباحث عما يطفئ لهيب الرغبة، فالبغايا أنفسهن يعشن حالات مختلفة للصراع: صراع على أي رجل يدخل الأزقة، صراع مع مرتادين سخفاء يبادروهن بالسخرية:

إحدى البغايا حامل ولا تستطيع ممارسة "مهنتها" لأن الرجال "لا يحبون مضاجعة اثنين دفعة واحدة".

- أحدهم يقول لها: سوف تضعين سبعة جراء صغيرة.. كالقطط.
- وآخر يقول لها: بطنك يصلح قبة لمجلس النواب.
- وآخر يسأل: من أبوه؟ فترد: إنه هؤلاء!
- وغيره يقول: أنا أراهن أن داخل البطن تختبئ عاهرة أخرى.
- وآخر يطلب: حسناً لقد رأينا بطنك... دعينا نرى ثدييك.

عالم خلقه غسان في هذه القصة، عالم من الوصف الدقيق للمكان والإنسان، للبغايا وألوانهن وأحجامهن وغرفهن، عالم من الصراع تندمج فيه المأساة بالسخرية والواقع بالمرارة والصراع بالقبح والبذاءة. إن قوة غسان في رصد خبايا الإنسان النفسية توضحها هذه القصة، إذ يتسلل الكاتب حاملاً كاميرا دقيقة بوضوح عالي التركيز ليرسم لنا عالماً تتسلّع فيه المرأة وتصبح وعاء لقذارة رجال بعضهم يعاني الحرمان، وبعضهم ساخر، وبعضهم محب للاستطلاع، لكنهم جميعاً في علبة زجاج واحدة، حيث لا يغدو الزجاج رمزاً للشفافية، بل رمزاً للهشاشة.

ويمثل الصراع من أجل الحرية موضوعاً حيوياً في أدب غسان كنفاني الذي هو في الأساس "أدب مقاومة".

وفي إطار هذا الصراع من أجل الحرية وضد الاحتلال والاستعباد، يخرج غسان إلى الميدان الأوسع، وهو الساحة العربية التي استضافت اللاجئين الفلسطينيين ولكن النظام العربي أرادهم أن يبقوا كما هم، لاجئين فقط. في قصة "أبعد من الحدود"[124] يعود الضابط العربي الكبير إلى منزله الفخم فيخلع ملابسه ويرتدي الحرير والفرو وهو مسكون بهاجس الشاب الفلسطيني اللاجئ الذي هرب من نافذة غرفة هذا الضابط في

أثناء التحقيق معه. وإذ تنغلق نافذة الحمام بقوة بعد عودته، يعود إليه الهاجس بصورة أقوى، وكأن الشاب الفلسطيني قد جاءه من نوافذ بيته هذه المرة. والقصة كلها بعد ذلك كابوس يقيم في مخيلة الضابط، ما يدل على أن الضابط الكبير يدرك تماماً ما يدركه الشاب الهارب حول تعامل النظام العربي مع اللاجئ كفرد، ومع اللاجئين كمجموعة، ومع فلسطين كقضية. يتخيل الضابط وهو ممدد يبغي النوم، أن الشاب الفلسطيني قد جاءه من النافذة ووقف أمامه، يود استكمال الاعتراف. والحقيقة أن الذي يمارس الاعتراف عملياً هو الضابط نفسه، لكن خطاب الشاب أمامه، ليس سوى حيلة فنية صاغها غسان ليأتي الخطاب على لسان الشاب، وإن كان في الأصل يدور في عقل الضابط الكبير. هذه قصة صراع اللاجئ مع النظام العربي الرسمي، مثلما هي قصة النظم العربية العسكرية مع اللاجئين الفلسطينيين. والصراع المتبادل ينبثق من حقيقة موقف النظام العربي من قضية فلسطين واللاجئين الذين "ابتلي" بهم. إن صورة اللاجئين في ثنايا القصة واضحة في زمن النظام العربي: " كلهم شياطين مجرمون"، "الخنزير .. امسكوه"، وهم "تجارة من نوع نادر"، ليسوا أصواتاً انتخابية، لا يوجد من يسأل عنهم مهما حدث لهم، لا حق لهم في "الاحتجاج" أو "الصراخ"، جبناء، هاربون، خونة، "حالة ذات قيمة تجارية وسياحية وزعامية"، "مؤسسة" متماهية، لا فرق بين الواحد والآخر. لم يحدد غسان مكاناً للقصة، ولا جنسية للضابط الكبير، وتلك رؤيته لواقع الأنظمة في رؤيتها للاجئين الفلسطينيين.

ولكن الضابط الذي يدور الكابوس في رأسه يدرك تماماً أن اللاجئ سيخرج من وجود "الحالة" إلى حالة "الوجود": "لقد حاولوا أن يذوبوني كقطعة سكر في فنجان شاي ساخن، وبذلوا، يشهد الله، جهداً عجيباً من أجل ذلك.. ولكنني ما أزال موجوداً رغم كل شيء". والضابط الكبير يدرك تماماً أن اللاجئ سوف يصرخ، وأن الصراخ ينتقل إلى الآخرين كالعدوى

فيصبح صرخة واحدة تقول: "أية حياة هذه؟ الموت أفضل منها". عندها يجترحون خياراً آخر غير الخضوع والخنوع، والاستسلام، والاعتياد.

والخلاصة أن غسان كان يدرك أن لا أدباً فاعلاً من دون صراع، ولا أدباً إنسانياً خالياً من الصراع الإنساني مع الذات حيناً، ومع الآخرين أحياناً. ومن هنا كانت قصص غسان – ربما بلا استثناء – لا تخلو من صراع أياً كان شكله، فالصراع فنياً هو مادة القصة ومسارها وقد يظل مفتوحاً على مصاريعه. لم يكن الصراع مادة للقصة القصيرة فقط، بل كان كذلك مادة للرواية والمسرح في أدب غسان كنفاني، ذلك الأدب الذي جسد عبقريته الفذة، ومقدرته الإبداعية الاستثنائية.

2

الباب الثاني

عبقرية غسان وتجلياتها الإبداعية في ميدان الرواية

الفصل الخامس: رجال في الشمس ... قراءة مختلفة

الفصل السادس: ما تبقى لكم والكتابة على الكتابة

الفصل السابع: أم سعد والإبداع في معادلة البساطة والعمق

الفصل الثامن: جدلية التقويض والبناء في ثلاث روايات

الفصل التاسع: غسان في رواياته "الشهيدة"

الباب الثاني

الفصل الخامس:
رجال في الشمس: قراءة مختلفة

1. مقدمة:

حقيقتان لا بدّ من الإشارة إليهما عند الحديث عن غسان كنفاني والرواية الفلسطينية: أولاهما أن تلك الرواية قد وُجدت قبل غسان، إذ سبقه روائيون فلسطينيون عديدون. ويمكن لمن يريد الإطلاع على النتاج الفلسطيني الروائي قبل غسان أن يرجع إلى مصدرين مهمين هما: حياة الأدب الفلسطيني الحديث للدكتور عبد الرحمن ياغي، و الرواية في الأدب الفلسطيني الحديث للدكتور أحمد أبو مطر، إذ إنه ليس من غايات هذا الفصل الغوص في التاريخ السردي الفلسطيني بقدر اهتمامه باستخلاص السمات العامة للرواية الفلسطينية قبل غسان كنفاني.

والنقد الأدبي الذي عالج هذه القضية يكاد يجمع على أن أبرز سمات الرواية آنذاك أنها كانت تقليدية من حيث الشكل، تبشيرية من حيث المضمون، رومانسية من حيث البناء والرؤيا، رنانة من حيث الخطاب. ولربما كانت رواية صراخ في ليل طويل (1955) لجبرا إبراهيم جبرا الاستثناء الوحيد في بنيتها الفنية المتقدمة، وإن ظلت تحوم في فلك الرؤيا الرومانسية.
أما الحقيقة الثانية، فهي أن الرواية الفلسطينية بعد غسان ليست هي الرواية الفلسطينية قبله، وكأنه جاء في عز اللحظة المناسبة، مسلحاً بعبقرية رؤيوية شاملة، وبوعي إنساني شديد الحساسية، وبخيال فني واسع المدى والعمق، لينقل الرواية

الفلسطينية من مستويات التبشير والرومانسية والتقليد والخطابة إلى عالم الرواية الواقعية، ما حدا بالأستاذ فضل النقيب، أن يقول إن النثر الفلسطيني يبدأ من غسان كنفاني، وهو ما أشار إليه محمود درويش في شهادته عن غسان. إذاً، فقد أرسى غسان كنفاني أركان الرواية الفلسطينية الحديثة، ومنح الرواية الفلسطينية مكانتها المرموقة في الخريطة الروائية العربية، بل وأسهم في تطويرها، وبخاصة عندما صدرت روايته الأولى رجال في الشمس في العام 1963، وكان له من العمر (27) عاماً، وصدرها بإهداء إلى زوجته آني هوفر.

شكلت هذه الرواية منعطفاً بارزاً في الفن الروائي الفلسطيني وعلامة فارقة في تاريخ تطورها، وتحولاً هاماً في معالجتها لوضعية الشعب الفلسطيني منذ تشريده من بيته وأرضه ووطنه. عندما قرأ إدوارد سعيد رجال في الشمس كتب يقول: "من المؤكد أنها أجمل أعماله، وواحدة من أبرع الروايات القصيرة الحديثة وأبعدها أثراً"، واعتبرها واحدة من الروايات التي تنتمي إلى أدب المنفى وأدب الاغتراب، "الذي أسهم فيه عدد مهم من كتاب ما بعد الحرب مثل رشدي ونيبول وكونديرا وسواهم، غير أنها أيضاً تأمل لاذع في المصير الفلسطيني، فضلاً عن كونها تبصّر موحش بشأن الفلسطينيين في أزمة الخليج الحالية. ومن ثم، فإنه لمما يلحق بموضوع العمل وجدارته الأدبية إساءة بالغة أن نقصره على مقوله الأليغورة الوطنية، أن نراه على أنه ليس سوى تصوير مرآتي لمحنة الفلسطينيين الفعلية في المنفى، فعمل كنفاني أدب مرتبط بظروفه التاريخية والثقافية الخاصة، كما هو مرتبط أيضاً بعالم كامل من الآداب والتعبيرات الشكلية الأخرى، التي يستحضرها القارئ اليقظ في ذهنه وهو يواصل التأويل".[125]

لقد تجاوز إدوارد سعيد في رؤيته لـ رجال في الشمس كونها رواية فلسطينية إلى دلالتها الإنسانية التي ترقى إلى مصاف الكتابات العظيمة التي أنجزها أدب المنفى في آفاقه العالمية. وأكد على موضوع "الرؤيا" الثاقبة التي يعبر عنها غسان

بالنسبة للمصير الفلسطيني بعيداً عن الوطن، والسعي للابتعاد عنه بالهجرة أو بالنفي الاختياري، ومن هنا جاء ربط إدوارد الحاذق بين مصير شخوص الرواية وحالة الفلسطينيين المقيمين في الخليج إبان أزمته في مطالع تسعينيات القرن الماضي. والحقيقة أن "غسان" كان مدركاً تماماً لهذا البعد الإنساني في فهمه للقضية الفلسطينية، فهي وإن كانت فلسطينية الجذر والمنشأ إلّا أنها في نهاية الأمر قضية إنسانية، وما نضال الشعب الفلسطيني من أجل تحرره وتحرير وطنه إلاّ نضالاً بأبعاد إنسانية شاملة.

وفي قراءته للرواية، قال الناقد يوسف سامي اليوسف إن غسان في رجال في الشمس وضع "حجر الأساس في الأدب التراجيدي في ثقافتنا الناهضة"، وأثبت غسان -بالتطبيق- "أن الموضوع الفلسطيني لا يمكن النهوض به إلى أعلى ذروة ممكنة.... إلّا من خلال التراجيديا، ولهذا كانت رجال في الشمس أعظم عمل روائي كتب على الإطلاق في موضوعة فلسطين".

وإذ يواصل اليوسف توكيده على دور غسان كنفاني ذاته، يقول " لا تكمن أهمية غسان كنفاني في أنه يرسم الروح في هوانه وسقوطه، أي يؤرخ نفسانياً لتطور هذا الروح في متاهة ترديه فقط، بل تأتي أهميته كذلك من أنه أول كاتب عربي استطاع أن ينقل الكارثة الفلسطينية إلى حيز الرواية التي يتحقق لها تكامل الشروط الفنية، وفي أنه كان أول من قدم فهماً تطبيقياً عميقاً للتراجيديا".[126]

وتبقى الريادة الكنفانية للرواية الفلسطينية الحديثة ملمحاً أساسياً بارزاً من ملامح مساهمات غسان الفنية، فيرى الكاتب والروائي والقاص فاروق وادي "إن تحقق جدلية السياسي والأيديولوجي المتقدم في صياغة فنية متقدمة تجعل من عمل غسان كنفاني [رجال في الشمس] البداية الحقيقية الأولى للرواية الفلسطينية، وجذراً من جذورها تنامت على امتداداته محاولات فلسطينية أخرى لاحقة في هذا الحقل ... وكانت إيذاناً بالانتقال من زمن الخطابة إلى زمن الكتابة".[127]

2. رجال في الشمس: بين الواقعية والرمز

إذا كان الدكتور إحسان عباس قد قدم أول قراءة رمزية لرواية رجال في الشمس فإنه لفت الأنظار إلى الواقعية الصلبة للرواية، وما كان له أن يعيد قراءتها وينفذ إلى رؤيته الرمزية لها لولا -كما قال- تلك الإشارة التي أبداها له مباشرة غسان كنفاني. على أن القراءة الرمزية التي قدمها عباس ظلت حتى اليوم القراءة الأكثر قبولاً وانتشاراً في ميدان النقد العربي. ومما لا شك فيه أن قراءة صاحب غربة الراعي لهذه الرواية في بعدها الرمزي كانت قراءة مقبولة ومنطقية ومدعمة بالشواهد والأدلة والتساؤلات السياقية الصحيحة. وهي رؤية أغنت الرواية فناً ومضموناً ومعنى، إلا أن السيد إبراهيم خليل يرى غير ذلك فيقول: "أما بالنسبة للآراء التي قيلت في الرواية من حيث تكنيكها الفني فيمكن تصنيفها فيما يلي: آراء ترقى إلى مستوى الدراسات التحليلية وآراء سريعة، لا نفاذ فيها ولا عمق ولا تحليل، فمن الآراء السريعة ما جاء في مقدمة الدكتور إحسان عباس للجزء الأول من آثار غسان الكاملة ....."[128]

كانت شخصية "أبو الخيزران" هي محور التفسير الرمزي، فهو الشخصية المثيرة للجدل، وبخاصة بعد أن ورد على لسانه السؤال الأهم في الرواية الفلسطينية: "لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟". والحقيقة أن د. عباس ناقش قضية الواقع والرمز وإشكالية وضع السؤال على لسان "أبو الخيزران"، فقال في الأولى "الحقيقة أن سطوع الواقع في قصة غسان هذه، وجبروت ذلك الواقع كما كان مستمراً في حياة الفلسطينيين جميعاً كان يضائل من قيمة الرمز، وإن كانت القراءة الرمزية نفسها تمنح ذلك الواقع عمقاً آخر ...". وقال في الثانية، مبرراً ورود السؤال على لسان "أبو الخيزران"، إن ذلك يحمل دلالتين: "أولاهما بالنظر إلى نفسه فإنها محاولة لإراحة ضميره وإلقاء اللائمة عليهم، والثانية بالنسبة إلى القاص نفسه، وترجمتها على هذا المستوى: إلى متى تظل بوادر الثورة هاجعة لا تستيقظ؟" وهذا المعنى

الثاني هو الذي حمله الصدى حين كانت ترددده الصحراء: " لماذا؟[129] لماذا؟ لماذا؟ ". وفي سياق المنظور الرمزي الذي قدمه د. عباس للرواية تبدو هاتان الدلالتان معقولتان وإن كانت الأولى أكثر قوة من الثانية.
وستبقى رجال في الشمس نصاً مفتوحاً لقارئها، نصاً غنياً بالرؤى والتفسيرات والتأويلات، ما يحثنا على اقتراح قراءة أخرى لشخصية "أبو الخيزران" في ضوء واقعية الرواية لا رمزيتها، لأن واقعيتها حادة ومكتفية بذاتها.
لكن، لماذا هذه القراءة بالرغم من التفسيرين اللذين قدمهما د. عباس لورود السؤال الأساسي على لسان "أبو الخيزران"؟ بعض النقد اللاحق لدراسة د. عباس لم يقتنع بذلك، وهناك من اعتبرها ثغرة مهمة في الرواية، وهذه هي بالضبط غاية هذه القراءة المختلفة التي تطمح إلى استجلاء الصورة ومناقشة ما عُدّ ثغرة في رجال في الشمس.

3. أبو الخيزران: صورة أخرى

لطالما حلم غسان أن يكتب رواية "واقعية مائة في المائة وفي نفس الوقت تعطي شعوراً غير موجود"، ومن الواضح أن رجال في الشمس قد حققت هذا الطموح إذا كان "الرمز" هو المقصود بالشعور غير الموجود. وقراءتنا الواقعية "مائة-بالمائة" هذه ليست بديلاً للقراءة الرمزية، ولا هي دحض لها، لكنها تسلك منحى آخر في رؤية "أبو الخيزران" في ضوء الصورة الواقعية التي رسمتها له الرواية، بعيداً عن أية رؤى أو تفسيرات رمزية، ذلك أنه حتى لو لم يتم تفسير الرواية رمزياً لظلت الرواية محتفظة بقيمتها وغناها وحدّتها وريادتها.
ألا يكفي أن تقول الرواية: يا أيها المغادرون وطنكم، الراحلون بعيداً عنه، ستنتهون جيفاً على أكداس القمامة في بلاد الغربة إن لم تناضلوا لاستعادته؟ هذه هي القضية، وهذه هي المأساة، وهذه هي الكارثة. أما قيمة الرمز فإنه يشير إلى من تسبب

فـي الكارثـة، والفلسـطينيون يعرفـون مـن أوصلهـم لهـذا المصيـر. هـل أقـول إن قـوة الواقـع وبؤسـه ومرارتـه أقـوى مـن الرمـز علـى أهميتـه؟ نعـم. ومـن هنـا نقـرأ شـخصية "أبـو الخيـزران" كمـا جـاء وصفهـا فـي الروايـة، وكانـت صورتـه -كمـا بـدت لـي- واقعيـة تمامـاً.

الكنيـة التـي يحملهـا الرجـل تبـدو كنيـة منطلقـة مـن رؤيـة سـاخرة مـن مظهـره الخارجـي، فالنـاس هـم مـن كنـاه بـ "أبـو الخيـزران"، لأنـه كمـا وصفـه مـروان "رجـل طويـل القامـة جـداً، نحيـل جـداً، ولكـن عنقـه وكفيـه تعطـي الشـعور بالقـوة والمتانـة، وكان يبـدو لسـبب مـا، أن بوسـعه أن يقـوس نفسـه، فيضـع رأسـه بيـن قدميـه دون أن يسـبب ذلـك أي إزعـاج لعمـوده الفقـري أو بقيـة عظامـه"[130]. نلاحـظ أن وصـف العنـق والكفيـن بالقـوة والمتانـة مرتبـط بمـا سـيفعل أبـو الخيـزران لاحقـاً بالجثـث، إذ سـيتعين عليـه أن ينتشـل الثلاثـة مـن قـاع الصهريـج ويشـدها ويحملهـا ليلقـي بهـا علـى أكـوام القمامـة، وهـذا وصـف اسـتباقي لحـدث قـادم يتطلـب تلـك القـوة والمتانـة.

ثم نتعرف إلى جانب من سيرته في فلسطين قبل ضياعها:

"كان أبـو الخيـزران سـائقاً بارعـاً، فقـد خـدم فـي الجيـش البريطانـي فـي فلسـطين قبـل عـام 1948 أكثـر مـن خمـس سـنين، وحيـن تـرك الجيـش وانضـم إلـى فـرق المجاهديـن، كان معروفـاً بأنـه أحسـن سـائق للسـيارات الكبيـرة يمكـن أن يعثـر عليـه، ولذلـك اسـتدعاه مجاهـدو الطيـرة ليقـود مصفحـة عتيقـة كان رجـال القريـة قـد اسـتولوا عليهـا إثـر هجـوم يهـودي.. ورغـم أنـه لـم يكـن خبيـراً فـي قيـادة المصفحـات إلا أنـه لـم يخيـب آمـال أولئـك الذيـن وقفـوا علـى جانبـي الطريـق يتفرجـون عليـه، وهـو يدخـل مـن البـاب المصفـح الصغيـر ويغيـب لحيظـات، ثـم يهـدر المحـرك بالضجيـج وتمضـي المصفحـة تـدرج فـي الطريـق الرملـي الضيـق". [131]

ولا شـك فـي أن هـذه الخبـرة فـي قيـادة السـيارات الكبيـرة هيـأت لـه مكانـة مميـزة لـدى الحـاج رضـا فـي الكويـت.

على أن المشكلة الشخصية المؤلمة التي خبرها أبو الخيزران تتمثل في إصابته بشظايا انفجار أفقده ذكورته بينما كان يركض مع عدد من الرجال المسلحين. وحين نقل إلى المستشفى قال له الأطباء إن هذه الإصابة أفضل من أن يموت، لكنه ردّ عليهم في صمته "لا.. الموت أفضل" [132]. والحقيقة أن مشكلة من هذا النوع قادرة على أن تدمر الإنسان، أي إنسان، إذا ما واصل التفكير فيها والعيش في أجوائها، ولم يكن أبو الخيزران استثناء من هذه الوضعية حتى ولو مرت عشر سنوات على اليوم الذي اقتلعوا فيه رجولته منه، "ولقد عاش هذا الذل يوماً وراء يوم وساعة إثر ساعة، مضغه مع كبريائه، وافتقده كل لحظة من لحظات هذه السنوات العشر ورغم ذلك فإنه لم يعتده قط.. لم يقبله قط.. عشر سنوات طوال وهو يحاول أن يقبل الأمور، ولكن أية أمور؟ أن يعترف ببساطة بأنه قد ضيع رجولته في سبيل الوطن؟ وما النفع؟ لقد ضاعت رجولته وضاع الوطن وتباً لكل شيء في هذا الكون الملعون".[133]

أبو الخيزران هرب من المستشفى قبل أن يتماثل للشفاء، واحتاج إلى وقت طويل "حتى يعتاد مجرى الحياة". وكلما واجهه سؤال عابر حول تأخره في الزواج "عاد إليه الإحساس بألم يغوص بين فخديه كأنه ما زال ملقى تحت الضوء المستدير الساطع وساقاه مرفوعتان...".[134]
هذه الخبرة البدنية والنفسية التي مرّ بها أبو الخيزران وعاشها بمرارة وألم لمدة عشر سنوات، تتطلب بالضرورة وقفة تأمل لفهم سلوك الشخصية وتحولاتها، ولا يمكن تقبل هذه الشخصية من دون تسليط الضوء على مركّب العقد النفسية التي تخلقها تجربة بهذه القسوة والشدة. ومن المؤكد أن "أبو الخيزران" قد عانى أول الأمر مما يُعرف في علم النفس بعقدة الخصاء. وبالرغم من أن المصطلح من مفردات فرويد التي تتحدث عن قلق الطفل من الخصاء في مرحلة الطفولة، إلّا أن تجربة "أبو الخيزران" لا تعزى لأسباب طفولية قديمة، بل جاءته في قمة

النضـج العمـري، لكنهـا ظلـت تلازمـه كل يـوم وكل سـاعة، تجربـة أحـس بعدهـا أنـه لـم يعـد رجـلاً كبقيـة الرجـال، وأنـه عاجـز عـن ممارسـة حيـاة جنسـية وإنجابيـة طبيعيـة، وعاجـز عـن أن يجيـب عـن أسـئلة السـائلين عـن عـدم اقترانـه بامـرأة، وعاجـز حتـى عـن "مغازلـة" امـرأة، ناهيـك عـن الـزواج منهـا. تناسـلت عقـدة الخصـاء فولـدت عنـده "عقـدة الشـعور بالنقـص والدونيـة"، بالمقارنـة مـع الرجـال العادييـن، واسـتولدت العقـدة الثانيـة عقـدة ثالثـة هـي "عقـدة العـار" حيـث يكـون الإنسـان المقهـور خجـلاً مـن ذاتـه لأنـه يعيـش حالـة مـن "العـار الوجـودي" الـذي يعنـي فـي بعـض سـماته التكتـم الدائـم علـى سـرّ خـاصّ كـي يتـم تجنـب افتضـاح العجـز. وسـوف نـرى تعبيـراً فـي نهايـة الروايـة عـن عقـدة أخـرى هـي "عقـدة الشـعور بالاضطهـاد" حيـن يلقـي الشـخص المصـاب بهـا باللائمـة علـى الآخريـن عمـا اقتـرف مـن خطايـا.[135]

قـد يبـدو أبـو الخيـزران فـي ظاهـر سـلوكه شـخصية "فهلويـة"، مرحـة، ذات تعليقـات سـاخرة، لكنـه فـي عمـق أعماقـه رجـل يعانـي مـن "جـرح نرجسـي" قـاس بسـبب تلـك الإصابـة المدمـرة التـي ضربـت كرامتـه الشـخصية وكبريـاءه الذاتـي فـي مقتـل. ومـن الطبيعـي أن تنعكـس آثـار هـذه العقـد علـى سـلوك الشـخص المصـاب، وفـي هـذا السـياق يقـول الدكتـور محمـد العكايلـة أن الخصـاء الجسـدي يـؤدي إلـى خصـاء معنـوي بالضـرورة، فتقـل شـجاعة المصـاب وشـهامته، ويصـاب بالنقـص واليـأس والبـلادة، ويصبـح سـهل الانقيـاد والتبعيـة لأي صاحـب سـلطة أو نفـوذ ويميـل إلـى النفـاق.[136]

وسـلوك أبـو الخيـزران فـي الروايـة يـكاد يكـون انعكاسـاً لهـذا الوصـف، فالمغامـر، الوطنـي، الشـجاع، صـار مهربـاً انتهازيـاً، ماديـاً، بليـداً، منقـاداً لصاحـب العمـل. أبـو الخيـزران لـم يخسـر "ذكورتـه" فقـط، بـل خسـر أيضـاً منظومـة أخلاقيـة كانـت ترتكـز إليهـا شـخصيتُه فـي الماضـي، بـل إنـه حـدد أهدافـه بقولـه "إننـي أريـد مزيـداً مـن النقـود.. مزيـداً مـن النقـود.. مزيـداً مـن النقـود، ولقـد اكتشـفتُ أنـه مـن الصعـب تجميـع ثـروة عـن طريـق التهذيـب.. أتـرى هـذا المخلـوق الحقيـر الـذي هـو أنـا؟ إننـي أمتلـك بعـض

المـال! ... وبعـد عاميـن سـأترك كل شـيء وأسـتقر... أريـد أن أسـتريح.. أتمـدد... أسـتلقي فـي الظـل وأفكـر أو لا أفكـر... لا أريـد أن أتحـرك قـط..".[137]

إذاً فقد صارت قمة الطموح عند أبو الخيزران أن يجمع المزيد من النقود، وأن يستقر ويستريح، ويتمدد بلا عمل، وربما بلا تفكير.

ومن المهم أن نتوقف أمام وصفه لنفسه بـ "الحقير" لأنها تنطوي على مكنونات نفسية أساسية أهمها صورته أمام نفسه، أو رؤيته لذاته، وبالتالي تقديره لذاته، فيرى في نفسه إنساناً حقيراً، ويتحدث بذلك علانية لأسعد. ومما لا شك فيه أن هذا الوصف للذات يمثل حالة صدق شديدة الوضوح مع نفسه ومع الآخرين، فهو إذ يستعيد شريط حياته تتركز بؤرة الصورة على العجز الجنسي الذي أصابه، وعلى سلوكه "كمهرب" يبتز المحتاجين إلى دخول بلد بصورة غير شرعية، مثلما يوظف صهريج الماء في عمل غير مشروع. أبو الخيزران فقد ثقته بنفسه، وبالثورة، وبالنضال، وبالناس، وبالمكان الذي يعمل فيه "حيث القرش يأتي أولاً ثم الأخلاق"، ثم بدا مراوحاً بين الكفر والإيمان حينما كان يناجي الله بصمت أن يوفقه في هذه "التهريبة":

" يا إلهي العلي الذي لم تكن معي أبداً، الذي لم تنظر إلي أبداً، الذي لا أؤمن بك أبداً . أيمكن أن تكون هنا هذه المرة؟ هذه المرة فقط؟"[138]

ولا شك في أن الكفة مالت لصالح الكفر حين أخفقت عملية التهريب. أما وقد مات الثلاثة في جوف الخزان، فقد كان على "أبو الخيزران" أن يعثر على طريقة للتخلص من الجثث، فاستعرض الخيارات الممكنة:

الدفن الذي يحتاج إلى جهد شاق في جو ناري لافح، أو القذف بهم في الصحراء، وهنا يصحو الضمير قليلاً فيرفض الفكرة كي لا تصبح الجثث نهباً للجوارح والحيوانات المفترسة، لكنه

فـي نهايـة الأمـر يقـرر رميهـم فـوق ركام مـن القمامـة لأن البلديـة سـوف تكتشـف الجثـث وتدفنهـم بإشـراف الحكومـة. لكنـه قبـل ذلـك فتـش جيـوب الجثـث وأخـرج النقـود منهـا، وانتـزع مـن يـد مـروان سـاعته.

ويبقـى السـؤال قائمـاً بالرغـم مـن القـراءة النفسـية لشـخصية "أبـو الخيـزران": لمـاذا جـاء السـؤال علـى لسـانه؟
يقينـي أن غسـان ليـس سـاذجاً كـي يضـع السـؤال علـى لسـان "أبـو الخيـزران" مـن دون أن يكـون قـد مهّـد لذلـك فنيـاً وإنسـانياً.
هـذا التمهيـد يقتضـي أن نعيـد قـراءة الفقـرة التـي أعقبـت رميهـم علـى كـوم القمامـة وسـبقت السـؤال فـي الروايـة، وأن نتأملهـا جيـداً: أسـلوباً ومعنـى ودلالـة:

"حيـن وصـل إلـى بـاب السـيارة ورفـع سـاقاً إلـى فـوق تفجـرت فكـرة مفاجئـة فـي رأسـه.. بقـي واقفـاً متشـنجاً فـي مكانـه محـاولاً أن يفعـل شـيئاً أو يقـول شـيئاً.. فكـر أن يصيـح إلا أنـه أحـس بغبـاء الفكـرة، حـاول أن يكمـل صعـوده إلـى السـيارة إلا أنـه لـم يشـعر بالقـوة الكافيـة ليفعـل... لقـد شـعر بـأن رأسـه علـى وشـك أن تنفجـر، وصعـد كل التعـب الـذي كان يحسـه فجـأة، إلـى رأسـه وأخـذ يطـن فيـه حتـى أنـه احتـواه بيـن كفيـه وبـدأ يشـد شـعره ليزيـل الفكـرة... ولكنهـا كانـت مـا تـزال هنـاك.. كبيـرة داويـة ضخمـة لا تتزعـزع ولا تتـوارى، التفـت إلـى الـوراء حيـث ألقـى بالجثـث، إلّا أنـه لـم يـر شـيئاً، ولـم تُجْـد النظـرة تلـك إلّا بـأن أوقـدت الفكـرة ضرامـاً فبـدأت تشـتعل فـي رأسـه... وفجـأة لـم يعـد بوسـعه أن يكبحهـا داخـل رأسـه أكثـر، فأسـقط يديـه إلـى جنبيـه وحـدق فـي العتمـة وُسْـعَ حدقتيـه.
انزلقت الفكرة من رأسه ثم تدحرجت على لسانه:

" لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟ ....."[139]

تمثـل الفقـرة المقتبسـة أعـلاه خاتمـة الروايـة التـي سـبقت السـؤال المتكـرر "لمـاذا؟"، والوصـف الـذي صـور بـه غسـان صـورة "أبـو

الخيـزران" بعـد أن ألقـى بالجثـث علـى كـوم القمامـة، إنمـا يدعونـا للتأمـل والتسـاؤل: لمـاذا هـذا التصويـر المكثـف لوضعيـة أبـو الخيـزران؟ ولمـاذا هـذا الوصـف الدقيـق لحالتـه الذهنيـة والنفسـية؟ والإجابـة المقتضبـة عـن هذيـن السـؤالين تقـول: إنهـا لحظـة التجربـة الصادمـة والاسـتعادة المفاجئـة للوعـي والـذات، لحظـة الانكشـاف الصـارخ للرؤيـا الصحيحـة التـي خلقتهـا مأسـاة مـوت الرجـال الثلاثـة فـي الصهريـج فـي ذهـن "أبـو الخيـزران"، اللحظـة التـي تُعـرف فـي الأدب الإنجليـزي بـ "epiphany"، أي لحظـة التجلـي المفاجـئ والوعـي العميـق نتيجـة صدمـة قويـة أو مشـهد مفاجـئ أو لحظـة انكشـاف يسـتعيد فيهـا الإنسـان وعيـه وتوازنـه الذهنـي والنفسـي. وهـذا شـرح للمفـردة وليـس ترجمـة لهـا لأنـه يصعـب العثـور علـى كلمـة واحـدة دقيقـة مـن شـأنها أن تـؤدي المعنـي والدلالـة والظـلال المطلوبـة. وهـي إذا مـا كتبـت بدايتهـا بحـرف كبيـر، أي "Epiphany" فإنهـا تشـير إلـى الإدراك القائـل بـأن المسـيح ابـن الله، فتتخـذ دلالـة دينيـة.

ولعـل أول مـن اسـتخدمها فـي سـياق أدبـي دنيـوي كان الكاتـب الايرلنـدي جيمـس جويـس فـي روايتـه المعروفـة "صـورة للفنـان فـي شـبابه"[140] مثلمـا اسـتخدمها فـي عـدد مـن قصصـه القصيـرة فـي كتـاب "أهالـي دبلـن".[141] حيـث يواجـه البطـل موقفـاً مـا، أو مشـهداً معينـاً يجعلـه يغيـر موقفـه مـن نفسـه، بـأن يفهمهـا بصـورة أفضـل، أو مـن مجتمعـه بحيـث تنكشـف الغمامـة عـن وعيـه. وبهـذا المعنـى، فـإن لحظـة الانكشـاف وتجلـي الرؤيـة والوعـي إنمـا هـي وعـي روحـي بالحقيقـة تحـدث بوسـاطة إضـاءة للوعـي خاطفـة تـرى الأشـياء بعدهـا واضحـة وفـي ضـوء جديـد. وعـادة يحـدث هـذا التحـول فـي وعـي البطـل وإدراكـه عنـد مواجهتـه أزمـة معينـة. إنهـا الحالـة المفاجئـة التـي يتجـاوز فيهـا البطـل أزمتـه ويدخـل فـي حالـة مـن التسـامي.

ولقد استخدمها غسان في أعمال لاحقة بعد رجال في الشمس، حامد في ما تبقى لكم كان متوجهاً للبحث عن أمه ولكنه يصطدم في طريقه بواحد من جنود العدو، فيتغير المسار ويتبدل الوعي، وتصبح الغاية من الرحلة البحث عن الوطن الضائع واستعادته.

وفي أم سعد يتحول أبو سعد لدى رؤيته للشبيبة الفدائية المدربة لاستعادة الوطن إلى إنسان سوي بعد أن كان سكيراً لا مبالياً.

أما في عائد إلى حيفا فإن صدمة سعيد بالابن "المفقود" بعد حوار قاس معه سما به إلى مستوى الموقف الوطني المطلوب، وتمنى أن يكون خلدون قد التحق بالفدائيين.

وهذا هو ما حدث بالضبط لأبي الخيزران بعد أن انتهى من إخراج الجثث من الخزان وإلقائهم على كوم قمامة، وأوشك أن يدخل غرفة القيادة في الشاحنة، فبقيت ساق على عتبة الدخول وساق أخرى على الأرض، عندها تماماً اجتاحته الفكرة. وغسان أبدع في تصوير حال أبو الخيزران في تلك اللحظات ما يدعونا إلى التوقف أمام النص الذي أوردناه من الرواية وتحليله نفسياً وفنياً في ضوء لحظة الانكشاف المفاجئ.

فالفكرة التي جاءته لم تأت بصورة عادية، سهلة، بل "تفجرت" في رأسه بصورة مفاجئة، وهو لم يقو على المضي قدماً فيدخل حجرة القيادة بل "بقي واقفاً متشنجاً" غير قادر على قول أو فعل. ثم راودته رغبة في الصياح، لكنه شعر بغباء الفكرة، وحين حاول أن يصعد إلى السيارة شعر بأن قواه قد خارت وأن رأسه على وشك الانفجار، بل إن كل التعب الذي خبره في تلك الرحلة الشاقة قد اقتحم رأسه حتى اضطر لأن يحتوي رأسه بين كفيه، وتصاعدت حدة الموقف حتى راح يشد شعر رأسه ليزيح الفكرة، ولكن الفكرة ألحت عليه، وظلت "كبيرة داوية ضخمة لا تتزعزع ولا تتوارى". ولما كان يعيش هذه التجربة تأثراً بالجثث التي قذف بها فوق كوم القمامة، فقد حاول أن يراها مرة أخيرة لكنه لم ير شيئاً، والعجز عن

الرؤيــة هنــا ســببه ســيطرة الفكــرة الكبيــرة علــى كيانــه جســدياً ونفســياً، بــل عوضــاً عــن رؤيــة الجثــث أشــعلت تلــك النظــرة نــار الفكــرة ذاتهــا، لتشــتعل فــي رأســه.

مــن يدقــق فــي مفــردات النــص المقتبــس يلحــظ لغــة غيــر عاديــة وكلمــات حــادة مثــل "تنفجــر"، "يصيــح"، "يطــن"، "يشــد شــعره"، "كبيــرة، داويــة ضخمــة"، "ضرامــاً" ... الــخ. الصــورة تصــف حالــة أشــبه بمخــاض مــا قبــل الــولادة مــن حيــث الألــم والقســوة والشــعور بالانفجــار، إنهــا ولادة مــن نــوع آخــر اقتحمــت رأس أبــو الخيــزران ودوّت فيــه حتــى كاد أن ينفجــر، ثــم انتهــى المخــاض إلــى الــولادة: "وفجــأة لــم يعــد بوســعه أن يكبحهــا داخــل رأســه أكثــر فأســقط يديــه إلــى جنبيــه وحــدق فــي العتمــة وســع حدقتيــه. انزلقــت الفكــرة مــن رأســه ثــم تدحرجــت علــى لســانه:

" لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟ "

وهنــا جــاء الســؤال الأهــم فــي هــذه الروايــة، وفــي الروايــة الفلســطينية، وكان الســؤال هــو الفكــرة، وكانــت الفكــرة تعنــي الطريــق.

مــن يتصــور بدايــة المشــهد الــذي رســمه غســان كنفانــي "لأبــو الخيــزران"، قــدم علــى درج بــاب الســيارة وقــدم علــى الأرض، يســتطيع أن يــرى صــورة رجــل عالــق، رأســه يشــتعل بفكــرة والجســد غيــر قــادر علــى الوصــول إلــى المقعــد. أبــو الخيــزران جاءتــه لحظــة الانكشــاف والتجلــي الصــادم والمفاجــئ. أبــو الخيــزران قبــل رمــي الجثــث ليــس أبــو الخيــزران بعــد إلقائهــا علــى كــوم قمامــة. أبــو الخيــزران، فــي الروايــة، لــم يكــن خائنــاً تاريخيــاً، بــل كان ثائــراً ومقاومــاً ودفــع لنضالــه ثمنــاً غاليــاً لا يعــوّض. خســارته ذكورتــه وصلــت بــه إلــى عقــدة الخصــاء "الرجولــي"، ومــا لبثــت هــذه أن راكمــت فوقهــا عقــد الدونيــة والعــار والشــعور بالاضطهــاد، فســلك مســلكاً خاطئــاً، وتكســرت منظومــة القيــم النبيلــة التــي اعتنقهــا فــي فلســطين واســتبدل بهــا اتجاهــات ســلبية، ماديــة، وفقــد ثقتــه بنفســه وبالوطــن المفقــود، بــل وفقــد إيمانــه بــالله.

مـا أن ألقـى أبـو الخيـزران بالجثـث علـى سـطح مزبلـة حتـى غـدا نهبـاً لوعـي مفاجـيء، لفكـرة صادمـة زلزلـت كيانـه جسـداً وروحـاً. أن يلقـي بيديـه ثـلاث جثـث لثلاثـة فلسـطينيين مـن أجيـال مختلفـة جـاؤوا إلـى أقاصـي الدنيـا بحثـاً عـن عمـل، معنـاه أن يـدرك أن مصيـره لـن يكـون مختلفـاً عـن مصيرهـم، وأن نهايـة شـعبه لـن تكـون أفضـل مـن نهايتهـم إن اتبعـوا موقـف الصمـت. ولا بـدّ هنـا مـن التذكيـر بـأن أبـو الخيـزران قـد وصـف نفسـه لأسـعد بأنـه شـخص "حقيـر"، مـا يعنـي أنـه غيـر راض عـن نفسـه وسـلوكه ومصيـره، وكان هـذا الوصـف انعكاسـاً مباشـراً لصورتـه أمـام نفسـه، وتقديـره لذاتـه.

إنهـا لحظـة الأزمـة المتصاعـدة الحـادة التـي واجههـا أبـو الخيـزران بعـد تأمـل مـا فعـل بالجثـث، فكانـت الفكرة-السـؤال بمثابـة لحظـة التحـول الايجابـي فـي وعيـه وإحساسـه وشـخصيته. توقفـت الروايـة عنـد السـؤال الكبيـر، ولـم يواصـل أبـو الخيـزران رحلتـه، مـا يعنـي إيحـاءً بأنـه راح يفكـر فـي مصيـر بديـل، وإلا لـو ظلـت الشـخصية بملامحهـا المرسـومة لأنهـى غسـان روايتـه بمـا يفيـد مواصلـة الرحلـة والعـودة إلـى حيـث كان يقيـم ويعمـل.

ومـن المهـم حقـاً أن نضيـف أن "أبـو الخيـزران" فـي سـؤاله التاريخـي الأخيـر لـم يكـن يسـتهدف فقـط الرجـال الثلاثـة، بـل إن السـؤال اتسـع علـى مـداه ليصـل إلـى الشـعب الفلسـطيني كافـة، بـل وإلـى الشـعوب العربيـة، ومـن يدقـق فـي صيـغ السـؤال المتكـررة سـيجد أن غسـان اسـتخدم الفعـل المضـارع المنفـي بـ "لـم" ليـدل علـى الماضـي، لكـن الفعـل نفسـه يأتـي مـرة بصيغـة الغائـب، ومـرة بصيغـة المخاطـب.

لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟
لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا؟ لماذا؟
لمـاذا لـم تدقـوا جـدران الخـزان؟ لمـاذا لـم تقرعـوا جـدران الخـزان؟ لمـاذا؟ لمـاذا؟ لمـاذا؟

وفـي رؤيتـي أن السـؤال الأول بصيغـة الغائـب كان موجهـاً للرجـال الثلاثـة (الغائبيـن) والسـؤال الثانـي للشـعب الفلسـطيني، أمـا السـؤال الثالـث الـذي رددتـه الصحـراء مـراراً فقـد كان موجهـاً للشـعوب العربيـة قاطبـة.

لـم يعـد مسـتغرباً، وفـق هـذه الرؤيـة وهـذا التحليـل، أن يأتـي السـؤال علـى لسـان "أبـو الخيـزران" الـذي خبـر لحظـة مفاجئـة صادمـة أعـادت لـه وعيـاً كان مغيبـاً، وتوازنـاً ذهنيـاً ونفسـياً حجبتهمـا غمامـة مـن مسـيرة سـوداء وأحـداث بالغـة الألـم والقسـوة، عميقـة التأثيـر فـي الإنسـان المصـاب.

رجـال فـي الشـمس هـي روايـة المنفـى والمنفييـن الذاهبيـن إلـى حتفهـم بأرجلهـم، وهـي روايـة الطريـق البديـل، وهـي -فنيـاً- الروايـة التـي كشـفت عـن عبقريـة السـرد الروائـي عنـد غسـان كنفانـي، وعبقريـة الرؤيـا، وعبقريـة السـؤال فـي حينـه: سـؤال المصيـر !!

الباب الثاني

الفصل السادس:

"ما تبقى لكم" والكتابة على الكتابة

تتضح العبقرية الكنفانية في السرد الروائي في روايته الثانية ما تبقى لكم التي صدرت عام 1966، وكان غسان قد بلغ آنذاك الثلاثين من عمره. وإذا كان غسان في رجال في الشمس قد تجاوز الرواية الكلاسيكية إلى آفاق الرواية "الحديثة"، فإنه في روايته الثانية ارتاد عالم "ما بعد الحداثة" في كتابة الرواية. منذ صدورها فازت هذه الرواية بجائزة الكتاب اللبناني لعام (1966)، وحظيت فيما بعد بقراءات مختلفة ودراسات عديدة، منها ما أشاد بإبداع الكاتب ومنها ما وجه له انتقاداً حول الكتابة "المعقدة" التي يصعب على القارئ العادي أن يستوعبها ويتابع أحداثها بصورة سلسة. وهناك من لم ير في الرواية سوى تأثر غسان برواية الصخب والعنف لوليام فوكنر. فما موقع ما تبقى لكم في سياق الرواية الفلسطينية والعربية في نظر الكتّاب؟ وما حجم الدَيْن الذي حمله غسان لفوكنر؟ ولماذا استخدم غسان أسلوب تيار الوعي في هذه الرواية؟ ولماذا تخلى عنه بعد هذه الرواية؟

يقول الروائي والقاص والكاتب رشاد أبو شاور "لم أُحصِ عدد المرات التي قرأت فيها رواية ما تبقى لكم لغسان كنفاني، الرواية صغيرة الحجم، سبعون صفحة تقريباً، وصغر حجمها يغوي بالقراءة، ولولا أنها تملك قوة جذب لما عُدت لقراءتها، واستشهاد غسان ما كان هو المحرض على القراءة، ولكنه الفن الذي يشد، والفن الذي يتوغل في النفوس، وينشئ علاقة بين النص والمتلقي، النص الذي كلما قرأته اكتشفت جديداً".[142]

ولا يتجاهل أبو شاور مسألة تأثر كنفاني برواية فوكنر، فيقول "لقد كُتب الكثير حول هذه الرواية، وتوقف بعض النقاد عند التأثر التقني البيّن برواية الصخب والعنف لوليم فوكنر والذي لم ينكره غسان، وهو تأثر ذكي لا يستنسخ الشكل لمجرد الإبهار ولكنه يستفيد من التقنية الفوكنرية ويسخرها لموضوعه المختلف، وبرؤيته المختلفة، ولواقعه المختلف تماماً عن واقع الجنوب الأمريكي".[143]

وإذا كان أبو شاور قد أكدّ على قيام علاقة يمكن أن أصفها بعلاقة "حب" بين العمل الفني المحدد وبين المتلقي، وأوضح أن جمالية العمل تتجاوز مسألة التأثر، إلى حالة من الإبداع الجديد للموضوع وللسياق وللرؤيا، فإن الدكتور عبد الرحمن ياغي حاول أن يقدم تفسيره الخاص للسبب الذي حدا بغسان كنفاني أن يكتب الرواية قيد البحث بذلك الأسلوب المركب، فيقول:
"كأن غسان أراد أن يقدم للمثقفين والدارسين والنقاد والمتحذلقين بنية روائية مثقفة مركبة حديثة متحذلقة تحدياً لهم وتشكل معارضة لبنية الرواية لدى فوكنر. وإذن فهي في تقديري أشبه بالمعارضات في مجالات الأدب والشعر. ولا ضير على المعارض من استعادة العديد من الإنجازات الشكلية لأنه سيلجأ حينذاك إلى إعادة صياغتها من موقعه هو ومن زاوية رؤيته هو وموقفه هو، وفكره الفلسفي الاجتماعي هو، وحواره هو معها."[144]

يكاد الدكتور ياغي أن يقتحم العالم النفسي للكاتب الشاب غسان كنفاني الذي كان حتى عام 1966 قد أصدر ثلاث مجموعات قصصية متميزة ورواية أخاذة ومسرحية ودراسة عن أدب المقاومة في فلسطين المحتلة، كما نشر كتاباً عن رحلة له إلى الصين بعنوان "ثم أشرقت آسيا"، ونشر ترجمة لمسرحية "صيف ودخان" لـ تينيسي ويليامز، أي أننا نتحدث عن إصدار غسان لثمانية كتب مختلفة حتى عام 1966 ما بين القصة

والروايـة والمسـرح والدراسـة والترجمـة. إذاً، نحـن أمـام حالـة مـن التحـدي يعيشـها الكاتـب الشـاب مـع الأدب، ومـع الزمـن، ومـع تحقيـق الـذات فـي بيـروت، المدينـة التـي تعـج بالكتـاب، والباحثيـن، والمفكريـن، والمنابـر الأدبيـة، والسياسـية، والثقافيـة. وأتفـق تمامـاً مـع مـا رآه الدكتـور ياغـي بـأن غسـان خـاض فـي هـذه الروايـة تجربـة تحـد واضحـة، ليـس تحقيـق الـذات المبدعـة خـارج حسـاباتها.

ومما لا شـك فيـه أن غسـان كان قـد قـرأ روايـة الصخـب والعنـف، بصـرف النظـر عمـا إذا كان قـد قرأهـا بنصهـا الانجليـزي (صـدرت عـام 1929) فـي طبعـات لاحقـة، أم فـي ترجمتهـا العربيـة التـي قـام بهـا جبـرا إبراهيـم جبـرا فـي عـام 1963. والأرجـح أنـه قـد قرأهـا بالعربيـة حيـن صدورهـا، لأن صيتهـا فـي الأدب العربـي والنقـد الأدبـي كان قـد ذاع بعـد صـدور الترجمـة فـي ذلـك العـام. بعـد أن انتهـى غسـان مـن كتابـة مـا تبقـى لكـم قـال "شـعرت أن ويليـام فوكنـر قـام وصافحنـي ..."[145]

وهـذا يعنـي أن تأثـر غسـان بروايـة "الصخـب والعنـف" كان تأثـراً واعيـاً، مقصـوداً، هدفـه توظيـف التقنيـة التـي اسـتخدمها فوكنـر فـي روايتـه، وتوظيـف فكـرة تشـتت العائلـة الأمريكيـة فـي الجنـوب علـى العائلـة الفلسـطينية. فـي هـذا السـياق يقـول غسـان بوضـوح: "بالنسـبة لفوكنـر أنـا معجـب جـداً بروايـة "الصخـب والعنـف"، وكثيـر مـن النقـاد يقولـون أن روايتـي "مـا تبقـى لكـم" هـي امتـداد لهـذا الإعجـاب.. وأنـا أعتقـد أن هـذا صحيـح... أنـا متأثـر جـداً بفوكنـر، ولكـن "مـا تبقـى لكـم" ليسـت تأثـراً ميكانيكيـا بفوكنـر، بـل هـي محاولـة للاسـتفادة مـن الأدوات الجماليـة والانجـازات الفنيـة التـي حققهـا فوكنـر لتطويـر الأدب الغربـي".[146]
علـى أن النقـد الأقسـى الـذي وجـه لغسـان كنفانـي وروايتـه "مـا تبقـى لكـم" جـاء فـي مـا كتبـه الأسـتاذ صبـري حافـظ فـي مجلـة "فصـول" المصريـة، إذ تناولـت الدراسـة تلـك تأثـر كل مـن نجيـب محفـوظ فـي روايـة "ميرامـار"، وغسـان كنفانـي فـي "مـا تبقـى

لكم" برواية "الصخب والعنف" لوليام فوكنر. كتب حافظ يقول: إذا ما "انتقلنا إلى رواية غسان كنفاني "ما تبقى لكم"، سنجد أن ديْنها لرواية "الصخب والعنف" ديْن فادح، إذ يمكننا اعتبار "ما تبقى لكم" في أحد مستويات التحليل إعادة صياغة لعالم "الصخب والعنف" ورؤاها، تبلغ في بعض الأحيان حد الاقتباس المباشر أحياناً، الإبداعي أحياناً أخرى... فقد أعاد كنفاني صياغة صور فوكنر وأخيلته ورموزه وشخصياته وأساليبه البنائية وموضوعه، دون أدنى إشارة إلى الأصل الذي سطا عليه، وحاول من خلال عملية تمويه بارعة أن يطوع كل هذه الأدوات الفوكنرية لموضوعه، إلى الحدّ الذي انطلت معه خدعته الماكرة على معظم الذين تناولوا روايته بالدرس والتحليل، فلم يشر أي منهم إلى صلة الرحم التي تربط "ما تبقى لكم" بـ "الصخب والعنف" بأكثر من وشيجة". [147]

أعلق على هذا الرأي بالقول، إن الناقد صبري حافظ ناقد مطلّع ومهم ومتابع حتى اليوم، وأظنه كان متابعاً لأدب غسان كنفاني ولست في وارد الرد على النقد، فقد أوضحت الفوارق بين الروايتين الدكتورة رضوى عاشور في كتابها الطريق إلى الخيمة الأخرى لكن فات الأستاذ حافظ -في ما قاله- عدد من الأشياء:

أولاً: هو لا يعرف، أو ربما تجاهل وهو يعرف، أن غسان في أكثر من مرة أعرب عن تأثره بفوكنر علناً، بل قال إنه متأثر جداً برواية "الصخب والعنف"، وإنه كان تأثراً واعياً لا تأثراً ميكانيكياً.

ثانياً: غير صحيح أن عالم "الصخب والعنف" ورؤاه هي ذاتها في الروايتين، إذ إن رواية ما تبقى لكم هي رواية الأمل وبدء الفعل الفلسطيني وبدء المواجهة، بينما عالم الصخب والعنف هو عالم السقوط والتشاؤم.

ثالثاً: يريد الأستاذ حافظ من الروائي أن يشير إلى "الأصل الذي سطا عليه"، وهذه لغة مستهجنة من ناقد كبير، أولاً حول مفرداتها، ثانياً حول الكتابة الروائية التي تدعي وجود

"أصل" و "فرع"، والمطالبة بعملية "توثيق" في إطار هذا الفهم المستهجن.

رابعاً: يريد الأستاذ حافظ أن يوحي للقارئ بأنه أول من كشف عملية "التمويه" و "الخدعة الماكرة" التي قام بها غسان كنفاني في الإشارة إلى العلاقة بين الروايتين، وأن معظم النقاد الذين درسوا رواية غسان لم يشيروا إلى "صلة الرحم" بين الروايتين. وهو قول مستهجن أيضاً، ولا يمكن لباحث وناقد وأستاذ بحجم الأستاذ صبري حافظ أن يقول هذا القول لا جهلاً ولا معرفة. فإذا كان غسان نفسه قد أعلن ذلك في أكثر من مناسبة، وإذا كان كتاب عديدون قد أشاروا إلى ذلك لكنهم تفهموا اختلاف الرؤيا والسياق، ومنهم الدكتورة رضوى عاشور التي كتبت الطريق إلى الخيمة الأخرى قبل مقالة الأستاذ حافظ بسنوات، ودرست المشترك والمختلف في الدراستين، فكيف يتسنى للأستاذ حافظ أن يدعي بأنه صاحب الفضل في الاكتشاف المكتشف؟ ولست متأكداً من أنه لم يطلع على كتاب الدكتورة رضوى عاشور.

أما الدكتور عبد الرزاق عيد، فله رأي آخر، إذ يقول تعليقاً على رواية ما تبقى لكم "ويبدو أن غزارة موهبة غسان كانت قادرة على الاستجابة لهذه التحديات [الأشكال الفنية السردية الحديثة] وقد أهّلته لخوضها والخروج منها بحظ وافر من النجاح، فها هو يطوع تقنية وليم فوكنر في "الصخب والعنف"، وغسان نفسه يقر بتأثره بفوكنر، ويقر بأن روايته هي امتداد لهذا الإعجاب، لكن تأثره ليس تأثراً ميكانيكياً، بل هو محاولة للاستفادة من الأدوات الجمالية والانجازات الفنية التي حققها فوكنر".[148]

وللناقد يوسف سامي اليوسف رأي في رواية "ما تبقى لكم" من شأنه أن يزعج الأستاذ حافظ إزعاجاً بالغاً. يصف اليوسف رواية "ما تبقى لكم" بأنها "واحدة من أعظم الروايات التي كتبت باللغة العربية" فإذا كانت "رجال في الشمس" تمثل

الجحيم، فإن "ما تبقى لكم" تمثل "المطهر"، فيما تمثل "أم سعد" "الفردوس". ويضيف في موقع آخر "فإذا كان الفن العظيم هو فن التنميط، فن صنع النماذج، فإن هذه الرواية عظيمة لأنها قدمت النماذج العاكسة للواقع بأمانة.[149]

وفي ما يبدو وكأنه رد واضح على مقولات الأستاذ حافظ، يؤكد الدكتور محمد شاهين، أستاذ الرواية والنقد المقارن، تأثر غسان بفوكنر "لكن الفنان الحق يمتلك القدرة على تطويع مصدر التأثر ليناسب موهبته الفنية، وفي النهاية يخرج بمنظور جديد بتمتع بأصالة تشق طريقها عبر المصدر الأصلي، مبتعدة بذلك عن التقليد والمحاكاة، محتفظة بالإيحاء الذي يولّد في الفنان المعجب بغيره طاقة توجه هذا الفنان الوجهة التي تنسجم مع موهبته الفردية وسياق منظوره الفني الذي لا بدّ أن يكون مختلفاً عن المصدر الذي يتأثر به. فكل عمل أصيل ينأى بطبيعته عن التكرار... باختصار استطاع كنفاني بإيمانه العميق بالحياة أن يحرر جماليات فوكنر من النظرة السوداوية ويطوعها بحيث تصبح قادرة على خلق إيقاع إيجابي مغاير".[150]

وفي قراءة أبعد لمضمونها الإنساني/الكوني يرى الدكتور شاهين أن ما تبقى لكم لوحة فنية خارج المكان والزمان. تذكرنا على الفور ودائماً بالوقوف في حياتنا على نوع من حصاد الهشيم الذي ربما يكون هو الحصاد بعينه على الرغم مما يبدو فيه من ضآلة يائسة وبائسة، ولكنها تحمل بذور النشوء والارتقاء بداخلها منتظرة فرصة. تذكرنا برحلة الحياة الشاقة الظالمة... من أجل البقاء واسترجاع ما تبقى من أجل حياة جديدة. تذكرنا بالبعث من الدمار الأسطوري بطائر الفينيكس [الفينيق] الذي يخرج من الحطام ليحيا ويطير من جديد بعد كل الدوار الذي حل به. تذكرنا هذه القصة أيضاً برواية كونراد الخالدة "قلب الظلام" الذي ربما قرأها كنفاني، إذ إنها من النوع الذي يستهويه شكلاً ومضموناً..."[151]

لم يعد اكتشافاً باهراً القول إن الكتابة في نهاية الأمر إنما هي "كتابة على كتابة"، وما من كتابة أو إبداع إلّا وكانت له امتدادات

سالفة أو جذور سابقة في نص آخر أو في نصوص أخرى. إن شكسبير-عبقري الأدب الخالد، اختار مصادر عدد لا بأس به من مسرحياته من سير وأحداث تاريخية ماضية. وحتى فوكنر في روايته "الصخب والعنف" ذاتها كان متأثراً بجيمس جويس الذي سبقه في التجريب الروائي، مطبقاً إنجازات فرويد في التحليل النفسي. وجبرا الذي ترجم الرواية إلى العربية يؤكد أن "تأثير جيمس جويس واضح، ولكنه تأثير خلاق لا محطّم، والقصة في خطوطها العريضة توسيع وتمثيل لعبارة مشهورة من مأساة "ماكبث"، وكل شخص من أشخاصها الثلاثة المهمين (وهم إخوة) يعبر عن إحدى الشخصيات اللاواعية التي أسماها فرويد: الهو (I)، الأنا (ego)، والأنا الأعلى (super-ego)؛ والأخت وابنتها تمثلان الليبيدو libido – أي الطاقة الجنسية".[152] أما العبارة التي وردت في ماكبث واقتبس منها فوكنر عنوان روايته، فقد وردت في مقدمة جبرا على النحو الآتي:

ما الحياة إلا ظلّ يمشي،
ممثل مسكين يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح
ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية
يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف
ولا تعني أي شيء".[153]

وبالرغم من التأثر الواعي والمقصود من قبل كنفاني برواية الصخب والعنف لفوكنر، إلّا أن ذلك لم ينتقص من قدرته السردية الإبداعية، وذلك ما يُعزى إلى حقيقة أن أسلوب التداعي وتكسير الزمن وتقطيع الأحداث الروائية في إطار من البناء الفني الجديد والمعقد في الآن ذاته، من دون أن تتوافر مرجعيات روائية عربية متميزة أو حتى معروفة قامت على هذا البناء، إنما يُعد نجاحاً كنفانياً عظيماً بكل المقاييس، وقفزة نوعية في البناء السردي للرواية الكنفانية بشكل خاص، والفلسطينية والعربية بعامة. والحقيقة أن مجرد استيعاب الأسس الفلسفية والفنية لهذا النمط من الرواية الجديدة، ثم تمثُّلها ذهنياً وخيالياً

وبنائياً لإسقاطها على واقع مختلف تمام الاختلاف ضمن رؤيا مغايرة إلى حد بعيد، إنما هو إبداع فردي متميز لكاتب موهوب ومنفتح على الأشكال السردية، قادر على أن يستخدم الجماليات التي يفتحها العلم أولاً، ثم يتبناها الأدباء والمبدعون ويوظفونها في تقنيات فنية جديدة. وما فعله جيمس جويس، وفوكنر وفيرجينيا وولف في الرواية الغربية التجريبية لم يكن اختراعاً مختوماً بخاتمهم، بل كان إنجازاً علمياً قدّمه للعالَم علم النفس التحليلي ورائده الحديث سيجموند فرويد وغيره.

على أن إبداع غسان في هذه الرواية، لم يقتصر على تطبيق الشكل الفني الجديد، المركّب والمتقدم آنذاك، بل إن وجهاً آخر من وجوه الإبداع الكنفاني في ما تبقى لكم هو ذلك الربط الفني السياسي/التاريخي بين مضمون رجال في الشمس وهذه الرواية. فإذا كانت الأولى تصف حالة الشلل التي انتابت الفعل الفلسطيني في أعقاب النكبة، فإن الثانية ترصد بداية الحركة الفلسطينية باتجاه الفعل والانتقال من حالة الذهول والصمت إلى حالة التململ والإعداد للمواجهة إلى بدء المواجهة الفعلية، ومن هنا كان الإهداء الذي صدّر به غسان الرواية الثانية موجهاً "إلى خالد ... العائد الأول الذي ما يزال يسير"، وهو الشهيد خالد أبو عيشه، والذي يمثل المعادل الحقيقي لحامد الذي يلتقي الجندي الصهيوني في الصحراء. ولم يكن الإهداء مجرد إشارة احتفالية، ذلك أن المعلومات تفيد بأن خالد أبو عيشة المولود في قرية "السكر"، قضاء عكا، في عام 1941 كان واحداً من الشباب الثائرين المؤمنين بأن قضيتهم جزء من قضايا الأمة العربية، فانضم إلى منظمة "شباب الثأر" منذ بدايتها وقبل بروز العمل الفدائي وشارك مع رفاقه في مسح الأرض المحتلة شبراً شبراً استعداداً لبدء الكفاح المسلح. واستشهد المناضل عندما اصطدمت مجموعته بقوة صهيونية في 2/11/1964 في منطقة "ادمث" على الحدود اللبنانية إثر معركة استمرت ثلاث ساعات ونصف، قتل للعدو فيها أكثر من عشرين جندياً. وهي

الموقعة ذاتها التي أُسر فيها المناضل اللبناني حسين رمضان، وهكذا فتح الشهيد خالد أبو عيشة طريق المقاومة والكفاح المسلح.

إذاً فقد استشهد خالد أبو عيشة في عام (1964)، وبعملية حسابية بسيطة استناداً إلى الرواية يتضح الآتي:

- أن مريم من مواليد عام 1928
- أن حامد من مواليد عام 1938
- حامد يتحرك بحثاً عن أمه بعد ستة عشر عاماً من النكبة (1948)
- أي أن حامد تحرك قاصداً أمه في الأردن في عام 1964، وهو نفس العام الذي استشهد فيه خالد أبو عيشة، وفي العام الذي التقى فيه حامد بالجندي الصهيوني، لكن غسان أبقى المواجهة مفتوحة رمزاً لبدء المواجهة الحقيقية الشاملة بين الفلسطينيين والاحتلال.

ومن هنا نقول أن الإهداء لم يكن مجرد إشارة رمزية إلى شخص ما، بقدر ما كان تخليداً لذكرى أول الشهداء الذين قدمهم تنظيم "شباب الثأر" قبل الانطلاق العلني للكفاح المسلح.

لم يكشف غسان في الرواية عن مصير حامد والجندي الصهيوني، وترك عملية الصراع مفتوحة، ذلك أن الموت الفني لحامد سينطوي على دلالة رمزية سياسية تحمل معنى الفشل، كما أن موت الجندي الصهيوني يعني انتصاراً على العدو، وهذا يتضمن مبالغة لا مبرر لها. وإنما أراد غسان أن يشير إلى بداية الفعل الفلسطيني، وبدء المواجهة مع العدو، أما نتيجة المواجهة فهي مسألة مرهونة بالزمن. وتلك عبقرية غسان الواقعية، في السياسة والفن على حد سواء، إذ إنه لم يلعب دور المبشر المجاني، ولا دور الواعظ المغلق، بل لعب دائماً دور الكاتب المناضل الناقد والراصد لعملية التحول السياسي والاجتماعي، بعيداً عن أي شكل من أشكال المبالغة والتضليل. هي واقعية أمينة تحمل رؤى فنية صادقة، نابعة من إمكانات هائلة في الخيال واللغة.

بالمقارنة بين رجال في الشمس و ما تبقى لكم من حيث البعد الفلسفي للرؤيا، نجد أن غسان في ذلك الحين كان مسكوناً بالفكر الوجودي، الفكر الذي يعلي من شأن الإرادة والاختيار والوعي والحرية. وما من شك في أن غسان كان يؤمن بأفكار وجودية أساسية وهي أن مفهوم الاختيار الوجودي يعني التحول الإنساني من حالة الإمكان إلى حالة الفعل، فيما يظل الوجود عملية اختيار حر دائم لتحول فاعل دائم. هذه المقولات الأساسية لم تكن لتنطبق على شخوص رجال في الشمس، لم يكن هناك "وجود" بقدر ما كان "كينونة"، ولم يكن هناك رجال وجوديون بقدر ما كانوا "كائنات" بشرية.
ومن هنا جاءت نهاية الثلاثة على كومة للقمامة. على أن الصورة الوجودية اختلفت في ما تبقى لكم، وسوف تبرز إرادة الاختيار الحر عند مريم بطعنها زكريا النذل، محققة وجودها الأصيل، فيما سيقوم حامد بالمواجهة البطولية مع الجندي الصهيوني معبراً عن اختياره للمواجهة المباشرة طريقاً للحرية، التي وصفها "كيركجور" بأنها "مرادف للوجود البشري"[154]

والفكر الوجودي الذي يحتفي "بالموجود الأصيل"، وينبذ الموجود "غير الأصيل" من شأنه أن يعيدنا إلى تأمل اختيارات غسان كنفاني ذاته، ففي صبا يجاور الطفولة اختار أن يعمل ليسهم في توفير عيش كريم لأسرته، وفي شباب يتاخم حدود الصبا اختار العمل للسبب ذاته، لكن الاختيار الحر الحقيقي تمثل في مغادرته الكويت استجابة لنداء الواجب ودعوة الوطن، ليبدأ حياة جديدة من الإبداع الذي حقق فيه ذاته على أكثر من صعيد، ومن النضال الذي ارتضاه خياراً لا بديل عنه، بل إن قمة اختياره كانت في اختياره الواعي لموته، مثلما اختار "حامد" الطريق إلى الوطن.

لقد كانت ما تبقى لكم قفزة كبيرة على مستوى التقنية السردية وصدرت في وقت لم يكن جمهور القراء معتاداً على هذا

النمط من الأبنية الفنية، بل حتى جمهور المثقفين كذلك. وكان من الطبيعي أن يتذمر البعض من صعوبة ربط أحداث الرواية، بمعنى القبض على تسلسلها الزمني، ما جعل الرواية مقتصرة على دائرة محدودة من المهتمين رغم أنها قوبلت بالترحاب وفازت بجائزة أصدقاء الكتاب اللبناني. وقد حدت هذه الوضعية بغسان أن يتساءل بعدها: لمن أكتب أنا؟ هل أكتب من أجل أن يقول أحد النقاد إنني أكتب رواية جيدة، أم أكتب من أجل أن أصل إلى الناس؟ وهذا ما يذكر بذات الموقف الذي واجهه أراجون، شاعر المقاومة الفرنسية العظيم، في مطالع القرن العشرين، حين كان واحداً من أبرز أقطاب التعبير السوريالي ما جعل وصوله إلى دائرة واسعة من الجماهير أمراً متعذراً؛ على أن إحساسه بدوره كفنان وإنسان في الدفاع عن وطنه ضد النازية التي اجتاحت بلاده قضى بأن يترجل من برج السوريالية إلى الشارع ملتحماً مع الجماهير بشعره ودوره.

بعد ما تبقى لكم آمن غسان إيماناً راسخاً بأن الانجاز الفني الحقيقي هو أن يستطيع الكاتب أن يقول الفكر العميق ببساطة ومن هنا جاءت أم سعد، كما لو كانت رداً فنياً على التقنية المعقدة لـ ما تبقى لكم.
عبقرية غسان في هذه الرواية أنه يجعلك أسيراً لها، ولعالمها، ولشخصياتها، ولرؤياها، علاوة على تقنيتها الفنية الرائدة في الرواية الفلسطينية والعربية على السواء.

ما تبقى لكم –كما قال رشاد أبو شاور- يمكن لك أن تقرأها عشرات المرات، بل وتحفظ حواراتها عن ظهر قلب، وفي كل مرة تأتيك بفهم مختلف، وبوعي جديد.

الباب الثاني

الفصل السابع:
أم سعد: الإبداع في معادلة البساطة والعمق

يتجلى إبداع غسان كنفاني الروائي في أن كل عمل من أعماله يثير نقاشاً واسعاً في أوساط النقاد والدارسين، هنا يكمن الإبداع الذي يدعو قارئه للتوقف وإمعان النظر وإبداء الرأي. وقد تتفق آراء، وقد تختلف قليلاً، وقد تتباين تبايناً حاداً في بعض الحالات. والسبب في ذلك هو الثراء الفني الذي تنطوي عليه الرواية والذي يحمل مضامين فنية وسياسية واجتماعية وثقافية، يتلقاها كل قارئ وناقد وفق وعيه وموقفه وثقافته. وليست رواية أم سعد استثناءً في هذا المجال، بالرغم من بساطتها اللغوية وشفافيتها السياسية وتقنيتها الفنية الواضحة، الخالية من أي تركيب معقد يربك بعض القراء في عملية المتابعة السردية الخطية، مثلما كان الحال في رواية ما تبقى لكم. ولعل اختيار عينة بسيطة من الآراء النقدية التي طرحت حيال القيمة الفنية والسياسية لرواية أم سعد، من شأنه أن يوضح ما أشرنا إليه آنفاً.

لنبدأ مع رؤية الأستاذ يوسف سامي اليوسف، الذي كتب واحدة من أهم الدراسات حول أعمال غسان كنفاني أضاء فيها الإبداع التراجيدي في رجال في الشمس و ما تبقى لكم. على أنه يتخذ موقفاً مغايراً تجاه رواية أم سعد التي يصنفها بأنها "ليست رواية لأنها لا تعدو كونها تعاقباً للوحات متفاصلة تتعامل مع التبدلات الواسعة والعميقة الطارئة على الواقع. وفضلاً عن ذلك فإنها تعرض للتبدلات بمنهاجية مسطحة خالية من الثراء

النفساني ومن كل أشكال نفاذ البصيرة. ولما كان النسيج مفككاً كان بوسعنا أن نحذف من جسد الرواية ما نشاء وأن نضيف إليها ما نشاء (مما هو في موضوعها) دون أن نشعر بأي فرق جذري، الأمر الذي يعني أنها واهية البنية وغير متلاحمة العناصر. وفضلاً عن ذلك، فإن وصف التغيرات الطارئة على الشخصية الفلسطينية لا يأخذ بالحسبان البعد النفسي لهذه الشخصية.[155]

ويواصل الأستاذ اليوسف توضيح رؤيته النقدية للرواية فيقول أنها لا "تخبرنا شيئاً عن علل التحولات العميقة الآخذة بالترسّخ في المجتمعات الفلسطينية، بل هي تكتفي بتقديم جملة من التقارير المتفاصلة عن هذه التحولات، وهي تقارير سردية وصفيّة تتسم بالسطحية".[156]
ثم يوجز اليوسف قراءته لأم سعد باعتبارها "ليست رواية" بغياب ثلاثة عوامل كانت هي الأسباب في إخراجها من عالم الرواية، وهذه الأسباب هي، "ضحالة الحياة الباطنية التي تجعل للشخصية ثقلاً مادياً كثيفاً، وعدم خضوع الحبكة (هذا إذا قبلنا أن لها حبكة) لقانون التطور الضروري المتراص المسار، وأخيرا تراخي الصراع الذي من شأنه أن يحيل الأحداث والشخصيات إلى تجسيدات هلامية مهوشة وغير مكتملة الحضور.
ولكننا مع ذلك كله، نلاحظ أن شخصية أم سعد نفسها صورة فنية رائعة للإنسان الفلسطيني المتفائل في أواخر الستينيات، وربما كانت هذه الشخصية هي الإيجابية الأساسية للرواية"[157].
أردت من اقتباس هذه الفقرات المطولة -إلى حد ما- أن أعرض وجهة نظر الأستاذ اليوسف بصورة واضحة، سليمة، غير مجتزأة، لتكون معبراً عن ذلك الرأي الذي لا يرى في "أم سعد" رواية بالمعنى الفني، ويقدم مبرراته الفنية التي تسند هذا الرأي.

في تقييم آخر. كتب الدكتور عبد الرحمن ياغي أن غسان كنفاني في "أم سعد" قد خرج من دائرة "الشخص" إلى أفق "الشخصية" وقد أقر اليوسف بذلك فيما يتصل بشخصية "أم سعد"، لكن ياغي يرى غير ما رآهُ اليوسف في البناء الفني للرواية، فيقول "ولئن كانت الرواية تبدو عنقودية إلّا أن نبض إيقاعها من أول خطوة فيها وإلى آخر خطوة تجعلها رواية تشكيل عضوي متماسك".[158]

أما الباحث الدكتور أفنان القاسم، الذي نال درجة الدكتوراه من جامعة السوربون عن رسالة كان موضوعها غسان كنفاني وأعماله، فقد كتب ما معناه أنه إذا كانت "رجال في الشمس" قد جعلت من كنفاني كاتباً تقدمياً للعالم العربي إذ اكتسب شهرته منذ صدورها، فإنه بكتابته لرواية "أم سعد" المكتوبة عند نهاية سنوات الستين، تجاوز كنفاني قمته الأولى بتقديمه البطل الثوري الذي يناضل بوعي من أجل فلسطين جديدة".[159]

سوف يكتب فيما بعد عبد الرزاق عيد أن "أم سعد" تمثل الانتقال الأقصى في رؤية غسان المعرفية والجمالية. وأن اللوحات التسع التي يقدمها نص أم سعد تجهد لتكثيف الخصائص الرمزية للصورة الوطنية للذات الفلسطينية وقد غدت كياناً اجتماعياً يمارس حضوره التاريخي بوصفه صانع المستقبل. وفي هذه الرواية تبرز التجريبية من خلال محاولة استثمار النظام اللغوي الشفوي للجماهير بما ينطوي عليه من رموز ومعان ومُثل، وهذه محاولة رائدة في مستواها النوعي، بل إن النص يتوسل نظام الحكي الشعبي كوسيلة فنية لبلوغ حالة التطابق الجمالية بين التخييل كبنية رمزية، وموضوعه كبنية ثقافية اجتماعية تاريخية".[160]

ويوضح الأستاذ عيد أن "المجاز، الرمز في "أم سعد" الرواية هو أم سعد ذاتها، فهي حقيقية حد أن نشمّ رائحة فلسطين في صرتها وأثوابها، وهي مجاز رمزي حد أسطرة فلسطين في صورتها.. إنها مجاز الزمن الفلسطيني الناهض. وهي ليست

مجـازاً للمـرأة-الأم الفلسـطينية فحسـب، بـل مجـازاً تتكشـف فـي شـبكته الرمزيـة كل القيـم الروحيـة والأخلاقيـة للشـعب الفلسـطيني (الطيبـة، البـراءة، العفويـة، العزيمـة، الإرادة، الحـب، التضحيـة..).[161]

تلـك آراء عينـة بسـيطة مـن دارسـي روايـة غسـان كنفانـي، ولسـت راغبـاً فـي إيـراد المزيـد، ذلـك أن رسـالة هـذا الكتـاب ليسـت نقديـة فـي الأسـاس بقـدر مـا هـي إلقـاء الضـوء علـى عبقريـة غسـان كنفانـي، فـي جوانبهـا المختلفـة، والإبـداع الكنفانـي الروائـي ليـس إلّا جـزءاً منهـا.

تتمثـل عبقريـة غسـان بصـورة عامـة فـي مسـألة الكتابـة المنتميـة، والرؤيـة الكليـة للمـادة التـي يعالجهـا، بصـرف النظـر عمـا إذا كان يعالجهـا عـن طريـق الروايـة أو القصـة القصيـرة، أو المسـرح، أو المقالـة السياسـية، أو الدراسـة النقديـة أو غيـر ذلـك مـن أنـواع الكتابـة التـي بـرع غسـان فيهـا جميعـاً. فـإذا كان فـي رجـال فـي الشـمس قـد عالـج موضـوع المنفـى والارتحـال بعيـدا عـن الوطـن، وفـي مـا تبقـى لكـم تنـاول موضـوع الحركـة باتجـاه الوطـن/الأم/ الأرض، ومواجهـة العـدو، فإنـه فـي أم سـعد كتـب صـوت الجماهيـر. والحقيقـة أننـي لسـت معنيـاً كثيـراً بجنـس العمـل الأدبـي فـي حالـة غسـان كنفانـي بخاصـة، وللنقـاد المحترفيـن أن يسـكبوا مـا شـاء لهـم مـن الحبـر لكـي يثبتـوا أن هـذا العمـل روايـة أم غيـر روايـة، وأن تلـك روايـة طويلـة، أو قصـة قصيـرة، ومـا إلـى ذلـك. فـإذا كان الإجمـاع علـى أن رجـال فـي الشـمس عمـل يتمتـع بكامـل المواصفـات التـي تسـم الروايـة، فمعنـى ذلـك أن غسـان، مـن حيـث المقـدرة البنائيـة، والمهـارة السـردية قـادر علـى كتابـة روايـة وفـق المعاييـر الفنيـة، والتـي هـي فـي الأسـاس معاييـر غربيـة. بـل إن مـا تبقـى لكـم تشـهد علـى قدرتـه علـى كتابـة روايـة طبقـاً لأحـدث أنمـاط البنـاء الفنـي وأكثرهـا تعقيـداً، وبنـاء علـى ذلـك لا تعـود مسـألة وصـف عمـل مـا بأنـه روايـة أو غيـر ذلـك أمـراً بالـغ الأهميـة، وللـدارس أن يصفهـا كمـا يشـاء. علـى أن الأسـئلة الأهـم تبقـى: هـل تقبلهـا

القـراء علـى اختـلاف مشـاربهم؟ هـل انتقلـت إلـى عالـم المسـرح علـى أيـدي المفتونيـن بالعمـل؟ وهـل تركـت أثـراً فـي قرائهـا؟ هـل عاشـت أم سـعد شـخصيةً مـن الشـخصيات الكلاسـيكية فـي الأدب الفلسـطيني، مثلمـا عـاش أبـو الخيـزران؟

الجـواب عـن هـذه الأسـئلة هـو بالإيجـاب بطبيعـة الحـال، وهـو جـواب مباشـر لا يحتـاج مـن فـرط وضوحـه إلـى دليـل وإثبـات. مـن حـق النقـاد المحترفيـن أن يبحثـوا عـن مواطـن القـوة والضعـف فـي أي عمـل إبداعـي كمـا بـدت لهـم، ومـن حـق القـراء -وفـق نظريـات التلقـي- أن يقرأوهـا ويفهموهـا ويتعاملـوا معهـا كمـا يشـاؤون، فالقـراءة تحولـت مـن الكاتـب إلـى الناقـد إلـى القـاريء. لـم يسـتكن غسـان لإغـواء النقـد الايجابـي والتقريـظ الـذي نالتـه مـا تبقـى لكـم، وتسـاءل إثرهـا: لمـن أكتـب أنـا؟ هـل أكتـب ليقـول النقـاد إن غسـان كتـب روايـة رائعـة، لكنهـا اسـتغلقت علـى جمهـور القـراء؟ منـذ ذلـك الحيـن اتجـه غسـان إلـى القـارئ لا إلـى الناقـد، ولـم تكـن تلـك نظـرة يساريـة تقدميـة فقـط، بـل كانـت رؤيـة فنيـة تنظيريـة مسـتقبلية سـابقة لزمانهـا. بعدهـا، سـيأتي نقـاد ويقولـون إن الزمـن هـو زمـن القـارئ، كل قـارئ، لا زمـن الناقـد المحتـرف فقـط، فـكل قـارئ غـدا ناقـداً لمـا يقـرأ، ولـو قـرأ العمـل الأدبـي ألـف شـخص، سـنكون أمـام ألـف قـراءة متمايـزة، لا يمكـن أن تتفـق فيهـا قراءتـان إلا فـي معالـم جزئيـة. وهكـذا خـرج الفـن مـن عقـال التعاليـم "المؤطـرَّة" و "المؤطـرِّة"، إلـى أفـق "الانفـلات" مـن التعاليـم والأطـر. وليـس غريبـاً والحالـة كهـذه أن يكتـب بعـض المبدعيـن علـى غـلاف أعمالهـم كلمـة "نـص" ليخلصـوه مـن قيـود "النـوع" الأدبـي وليفتحـوا أمامـه المـدى علـى اتسـاعه. وفـي أم سـعد حطّـم غسـان قيـود الروايـة التقليديـة والحداثيـة والتفـت إلـى روايـة تكتبهـا الجماهيـر، فهـو فـي مقدمـة الروايـة يقـول "لقـد علمتنـي أم سـعد كثيـراً، وأكاد أقـول إن كل حـرف جـاء فـي السـطور التاليـة إنمـا هـو مقتنـص مـن بيـن شـفتيها اللتيـن ظلتـا فلسـطينيتين رغـم كل شـيء ومـن كفيهـا الصلبتيـن اللتيـن ظلتـا، رغـم كل شـيء، تنتظـران السـلاح عشـرين سـنة".[162]

وإبداع غسان في أم سعد هو في جوهره إبداع البساطة: البساطة في السرد، البساطة في اللغة، البساطة في البناء الفني عبر اللوحات المتصلة، البساطة في التعبير عن الفكر العميق على لسان الناس البسطاء. جاءت أم سعد في سياق تطورات سياسية فلسطينية بارزة، وبالذات لغسان كنفاني. صدرت الرواية في عام 1968، وهذا تاريخ ذو دلالة مهمة؛ آنذاك كانت الثورة الفلسطينية المعاصرة قد أُعلنت وتبنت الكفاح المسلح، وفي عام 1967، بعد هزيمة حزيران، تحول الفرع الفلسطيني لحركة القوميين العرب إلى الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، وكان غسان قد أسس في عام 1969 مجلة "الهدف" الناطقة باسمها، واستقر رئيساً لتحريرها، وبذا انتقل غسان إلى مرحلة من المهمات الجديدة: مسؤوليات حزبية وتنظيمية وإعلامية وجماهيرية وثقافية وما إلى ذلك، ناهيك عن اهتماماته الأدبية ومتابعاته الفنية الخاصة به كمبدع. في تلك الآونة أصدرت الجبهة الشعبية كُتيبيْن هما: "الإستراتيجية" و، كما أعتقد، "مهمات المرحلة"، وقيل أن "الحكيم" كتب الأول، فيما كتب الثاني غسان كنفاني. وهنا جاء دور غسان المبدع/المسؤول السياسي والإعلامي، ومن هنا جاءت أم سعد لتعيد صياغة الكتيبيْن في عمل أدبي روائي بديع، تكمن قيمته في بساطته وعمقه في آن واحد، أي في قدرته على قول المفاهيم الاجتماعية النظرية المعقدة في قالب أدبي بسيط يمكنه الوصول إلى كل من يستطيع القراءة. وبذا انتقل غسان من نطاق الفلسفة الوجودية ومفاهيمها وتعبيراتها الفنية إلى عالم الواقعية الاشتراكية التي ترى في الفن ظاهرة من الجماهير تبدأ، وإليهم تنتهي.

وقد لفت انتباهي إضاءة الأستاذ عبد الرزاق عيد لمسألة غسان واللغة في أم سعد حين قال "في هذه الرواية تبرز التجريبية من خلال محاولة استثمار النظام اللغوي الشفاهي للجماهير"، وهذه مسألة تكشف عن الحساسية اللغوية المتميزة عند غسان كنفاني. في قراءتي للرواية في جانبها اللغوي أستطيع أن أورد

عـدداً مـن الألفـاظ (المنطوقـة) أصـلاً التـي وردت فـي الروايـة فـي مواقـع ومواقـف شـتى وكيـف التقطهـا غسـان لتحمـل معناهـا ومـا وراء معناهـا مـن دلالات وأبعـاد ورمـوز، وهـي ألفـاظ تـرد علـى ألسـنة الشـخصيات، ولا دخـل للكاتب/المثقـف فـي اسـتنطاقها مـن أصحابهـا.

لنتأمل الألفاظ الشعبية التالية ودلالاتها كما وردت في سياقاتها السردية:

اللفظ	البُعد	الدلالة الرمزية البسيطة
- الدَّالية	قيمة إنسانية	الأمل، العطاء
- المختار	سياسة	الوسيط العميل
- أوادم	سياسة	مستسلمون خانعون
- الحبوس	سياسة/اجتماع	الذل
- الخيمة (1)	سياسة	لجوء / عار
- الخيمة (2)	سياسة	مقاومة / سلاح
- الوحل	سياسة	هزيمة /موت
- المزراب	سياسة	إهانة / قمع
- الدرع	سياسة	الملاذ / الجماهير
- الناطور	سياسة	عميل/قميء/انتهازي
- الحجاب	سياسة/ثقافة	تضليل/دجل

لا تنطـوي هـذه الألفـاظ علـى دلالات مضمـرة أو رمـوز غامضـة، بـل هـي ألفـاظ تـرد علـى ألسـنة مجتمـع الروايـة بشـخوصه المختلفـة، دلالاتهـا واضحـة، وأبعادهـا جليـة، وهكـذا، عندمـا نقـرأ الروايـة -كمـا يفعـل البنيويـون والسـيميائيون- نصـل إلـى محمـولات اللغـة الشـفاهية، ومعانيهـا مـا بيـن الدلالـة والـدال والمدلـول، لنكتشـف أنهـا بسـيطة، لكنهـا عميقـة وذات مغـزى.

أم سـعد روايـة الطريـق التـي وجدهـا الفلسـطيني فـي بحثـه عـن مسـار للخـلاص، الطريـق التـي لـم يهتـد إليهـا أبـو الخيـزران وأبـو قيـس وأسـعد ومـروان وغيرهـم، الطريـق التـي بدأهـا حامـد فـي الاتجـاه الصحيـح، لكنـه بدأهـا منفـرداً ومـن دون خطـة، ليولـد حامـد مـن جديـد فـي شـخصية سـعد الفدائي/المقاتل/المنظـم الـذي صـار بإمكانـه أن يتسـلل إلـى الوطـن ليقـوم بعمـل وطنـي مشـرف.

الباب الثاني

الفصل الثامن:
غسان وجدلية التقويض والبناء في روايات:
الشيء الآخر ، و عائد إلى حيفا ، و الأعمى والأطرش

مثلما انشغل غسان كنفاني، أدبياً، بالتعبير الجمالي عن القضية الفلسطينية وأزمة اللجوء والتشرد، وقراءة الواقع الفلسطيني، وضرورة الثورة الشعبية المسلحة، انشغل أيضاً بالوجه الآخر للثورة، وهو الثورة الثقافية بأبعادها الإنسانية والاجتماعية والأخلاقية والفكرية والسياسية. وكان يرى أن الثورة ينبغي أن تمتد في خطين متجاورين متكاملين. وسوف نكتشف أنه تحت القدرة الإبداعية وطاقة الخيال الهائلة التي يتمتع بها غسان تكمن قوة ذهنية دائمة الاتقاد والتدفق. التفكير التأملي عند كنفاني تيار لا يتوقف، يحاور كل ما يرى ويسمع، وسرعان ما يفرز الغث من السمين، والمتخلف من التقدمي، ثم ما يلبث أن يختار الشكل/النوع الفني الأمثل للتعبير عن أفكاره، إما بمقالة، أو رواية أو مسرحية أو قصة. وهو دائم التفاعل مع محيطه الإجتماعي والسياسي والثقافي بصورة شديدة الحساسية للجمال.

ومن خصائص العبقري أن ذهنه وثاب مستنفر، قادر على التبصر العميق بالمفاهيم السائدة، وبخاصة تلك التي تنطوي على محمولات خاطئة في جوهرها، وتعترض طريق التقدم والتطور. ومن يمعن النظر في إنتاج غسان يكتشف اهتمام غسان بالمفاهيم، لا في صيغتها المجردة، بل في قيمتها العملية وقدرتها على أن تكون لبنة في بنية ثقافية تقدمية. وكثيراً ما حاور غسان عدداً من المفاهيم السائدة من خلال شخصيات فنية نابضة بالحيوية، أو مقالات ساخرة.

ومن الواضح أن غسان قد أدرك منذ تبلور وعيه أن البناء على القديم سينتج بناءً هشاً لن يصمد أمام التحديات الراهنة والقادمة، وأن المرتكزات الرخوة للأفكار التقليدية عاجزة عن نقل الرؤى والطموحات الجديدة، فكان لا بدّ من تبني جدلية التقويض والبناء.

والتقويض، ببساطة شديدة، يُعنى بتفكيك الأطر المرجعية للأفكار والمفاهيم المتخلفة، العاجزة عن حمل الآمال والتعبير عنها، وتقديم رؤى أكثر وعياً وانفتاحاً وحداثة من الراكد والمعوق والمسلّم به. وفي قراءتنا لأعمال غسان كنفاني نلحظ فيها جميعاً هذه المحاورة الدائمة مع المفاهيم والأفكار والمسلمات التقليدية، بل يمكن القول إن جدلية التقويض والبناء يمكن تقصيها في كل ما كتب غسان. ومن قرأ مقالته التي كتبها قبل استشهاده وكانت بعنوان "حول قضية أبو حميدو وقضايا التعامل الإعلامي والثقافي مع العدو"[163] يجد نموذجاً واضحاً لما نقصده بالتقويض ثم البناء، حيث هز أركان الثقافة الاجتماعية المتحجرة، وانتقد بشدة التماهي بين أفكار قادة الثورة والأفكار التقليدية، وعجزهم عن تزويد المقاتلين والعاملين في إطار الثورة بالوعي الضروري اللازم للتعامل مع حساسيات المجتمع.

ومن أجل ألاّ نمعن في التفاصيل والاستطراد، آثرنا أن نقصر معالجتنا لهذه الظاهرة في إنتاج غسان كنفاني الأدبي على روايات ثلاث هي: الشيء الآخر ، وعائد إلى حيفا ، والأعمى والأطرش.

1. التقويض والبناء في رواية "الشيء الآخر"

بادئ ذي بدء، يتعين علينا أن نوضح أن إضاءتنا للمفاهيم المرصودة في هذه الدراسة كلها إنما تستند إلى السياق النصي وإلى المعالجة الفنية التي قدمها غسان في إطار العمل الفني ذاته، لا إضاءتها عبر مناقشة فلسفية مجردة، وإلّا سقطت المعالجة الفنية والقراءة النقدية في مناقشة نظرية، ليس هذا مكانها، ولا جدوى منها.

الشيء الآخر رواية تبدو خارج سياق الأعمال الروائية المعروفة لغسان كنفاني والتي تناولت جميعها جوانب من الحالة الفلسطينية أو مراحل مختلفة من مراحل تطور القضية الفلسطينية، ذلك أن الشيء الآخر رواية تبدو كما لو كانت تعرض موضوعاً جنائياً-قانونياً يتناول حادثة اغتيال ليلى الحايك، ومن هنا جاء عنوانها الثاني "من قتل ليلى الحايك؟". كتبت الرواية في عام 1966، ونشرت على عدة حلقات في مجلة "الحوادث" اللبنانية التي رئسها الراحل سليم اللوزي. والجدير بالذكر أن لجنة تخليد الشهيد غسان كنفاني قد استبعدتها من طبعات المجلد الأول الذي اشتمل على أعماله الروائية المكتملة وتلك التي لم تكتمل. لكن اللجنة عادت، كما يبدو، وألحقتها بالمجلد الأول عند إعادة طبعه (لدي الطبعة السادسة التي نشرت في عام 2005 واحتوت هذه الرواية).

والرواية في مجملها، عبارة عن رسالة من المحامي صالح إلى زوجته وحبيبته ديما يسرد فيها قصته مع قضية مقتل ليلى الحايك، مؤكداً لها براءته من التهمة التي أسندت إليه والحكم بالإعدام الذي صدر ضده، مفسراً أسباب خلوده للصمت. على أن المهم في الموضوع ليس أحداث القصة، والمرافعات المختلفة التي قدمت بشأنها، والتي بحد ذاتها تضيء مساحة مهمة من عبقرية غسان في قدرته على تقمص الشخصية والحدث، وفي قدرته الذهنية على بناء "سيناريوهات" اتهامية ودفاعية وما إلى ذلك، بل إن المهم في هذه الرواية التحولات الرؤيوية التي

تحدث للمحامي المتهم في السجن، وبخاصة عندما يوضع في زنزانة انفرادية. هناك يشرع المتهم/البريء، المحامي الماهر، في إعادة النظر بكل ما كان قد آمن به باعتباره شيئاً ناجزا، مكتملاً، سليماً، حقيقياً، صحيحاً.

في السجن كان مفهوم الزمن أول المفاهيم التي واجهته، وصار يتعين عليه أن يفكر في الزمن من منظور آخر منذ أن أُبلغ بأنه موقوف. فأصبح الزمن بالنسبة للمحامي المتهم/صالح، الموقوف أولاً، ثم المحكوم فيما بعد، شيئاً آخر غير الزمن قبل الاعتقال. قبل السجن كان الزمن بالنسبة إليه مسألة علاقات، علاقات مع الذات وعلاقات مع الناس، الزمن يحدد مسار سلوكاته وتصرفاته اليومية، ويشير إلى مواعيد ولقاءات، واستشارات مع مراجعين وزبائن وأصدقاء. كان الزمن شيئاً مجسداً في علاقات واتصالات وحركات، وكانت الساعة تشير إلى الوقت، لكن الوقت وارتباطاته كان هو الأساس المهم في معنى الوقت. عندما انفصل الزمن في السجن عن البيئة الخارجية صار شيئا آخر، صار تجريداً لا معنى له ولا دلالات، لا يفعل صالح شيئاً آخر، لا ينتظر أحداً، لا يقول شيئاً، لا يلتقي بأحد، فصار الناس بالنسبة إليه كيانات بشرية مجردة لا حياة فيها ولا حركة.
مع استمرار السجن، ومع مرور الأيام صار الزمن شيئاً آخر، وتحوّل من:

1. علاقات مع الذات وارتباطات بالناس، إلى
2. بطل منفصل كأنه خصم (قبل الحكم)، ثم إلى
3. خصم محض بعد شهور من السجن، ثم تحول
4. هو والناس والزمن إلى تجريد محض.

(كان الزمن عدوه أيضاً في تطور أحداث القصة الجنائية)
يناقش غسان مسألة الزمن في الشيء الآخر من منظور المحامي المقيم خارج السجن أولاً، في الحياة العادية اليومية، وفي داخل السجن والزنزانة الانفرادية ثانياً، ليخلص المحامي/

المتهم إلى أن الزمن ليس فكرة مجردة وليس مفهوماً محدد المعالم، محدد المعنى والدلالات، فالزمن يعني أشياء كثيرة، لكل إنسان حسب وضعه وظرفه وموقفه. الزمن مفهوم متعدد المعاني والايحاءات والظلال، ليس مجرد وقت تشير إليه ساعة، فقد لا يشعر الطليق بقيمته، إذ يكفيه أن ينظر إلى الساعة ليعرف ما يتعين عليه أن يفعل، لكن الزمن بالنسبة للسجين له معنى آخر، خصم من خارج ملابسات القضية وتطوراتها وشهودها ووقائعها. وهنا يتوارد إلى الذهن -بالتداعي- معنى الزمن بالنسبة للأسرى الفلسطينيين في سجون الاحتلال، وندرك حجم المعاناة التي يقاسونها، وندرك معنى العلاقات الكفاحية داخل السجون التي تقتل "الزمن/العدو" بدلاً من أن يقتلها.

في ما تبقى لكم أيضاً يحضر الزمن بقوة. بل كان شخصية من شخصيات الرواية ذات معنى ودلالات مهمة في سياق العمل الفني. والمقارنة بين النصين الروائيين في هذا السياق مسألة مهمة:

في الشيء الآخر يقول النص على لسان المحامي/المتهم:

"إن قليلاً من الذين لم يسجنوا، لسبب أو لآخر، يعرفون أن تقدير الإنسان للوقت وإحساسه بالزمن لا يتوقفان على الساعة ولكن على الضوء أيضاً، وعلى الحركة، وعلى المواعيد، وعلى نظامه الخاص في تناول وقعاته، والذهاب إلى سريره، وحين ينفرد بالساعة فقط يشعر أنه، بشكل ما، مخدوع".[165]

في ما تبقى لكم يقول النص على لسان حامد:

"وحاولت أن أنظر إلى الساعة، إلّا أن الظلمة كانت حالكة تماماً. وفجأة بدت لي الساعة غير ذات نفع، حيث لا أهمية هنا إلا للعتمة والضوء، وفي هذا العالم الممتد إلى الأبد من السواد القاتم، تبدو الساعة مجرد قيد حديدي يفرز رعباً وترقباً ..."[165]

لا بدّ من الإشارة إلى أن الشيء الآخر و ما تبقى لكم صدرتا في العام ذاته، وهو العام 1966، ما يؤكد أن الانشغالات الذهنية لغسان آنذاك كانت متقاربة، ومتزامنة.

والصدفة في رواية الشيء الآخر ليست مفهوماً عابراً، بل تمثل قيمة مهمة من القيم الفلسفية المرصودة في الرواية. وفي هذه الرواية يتداخل مفهوما الزمن والصدفة حتى أن المحامي- المتهم (صالح) يتساءل ما إذا كان الزمن صدفة. فالرواية تتحرك بفعل أحداث جاءت صدفة في معظمها، ونستطيع أن نرصد هذه "الصدف" التي لعبت الدور المحرك للأحداث في القصة على النحو الآتي:

1- تمثلت الصدفة الأولى في لقاء صالح وزوجته ديما بسعيد وزوجته ليلى مصادفة في ناد ليلي. ثم دعوة الأول للثاني للجلوس معاً إلى طاولة واحدة.

2- في هذا اللقاء، الذي كان سببه المعرفة القديمة بين ديما وليلى، فيما لا يعرف الرجلان بعضهما بعضاً ولا يعرف الواحد منهما زوجة الآخر من قبل، تجذب ليلى نظر صالح ويقرأ شخصيتها بعمق فيقول لزوجته "إن ليلى الحايك امرأة سهلة"، ما يعني نفسياً، أنها استقرت في مزاجه الشخصي، وأنه قادر على جذبها ذات يوم لما يريد.

3- "ضربت الصدفة ضربتها الثانية" حين زارت ليلى الحايك صديقتها ديما، زوجة المحامي صالح، فيما كان زوج الأولى في رحلة خارج البلاد، فطلبت ليلى من صالح أن يوصلها بسيارته. وتتمثل قيمة هذه المصادفة في أن صالح عرف أن الزوجين يضعان المفتاح فوق الطرف العلوي لباب البيت، وكان على صالح (الأطول) أن يتناوله لتفتح ليلى الباب.

4- وقعت المصادفة الثالثة حينما كانت ديما مسافرة إلى بغداد لزيارة شقيقتها هناك، ومن خلال مكالمة هاتفية لليلى مع صالح علمت هي أن زوجته مسافرة، وأبلغته أن زوجها مسافر كذلك وانتهت المكالمة بدعوته لها للعشاء معاً في مطعم ومرقص، فيما انتهى العشاء والرقص إلى لقاء في السرير في بيت ليلى.

5- وقعت المصادفة الرابعة عندما أبلغت ليلى المحامي صالح أنها حصلت على وثيقة مهمة للقضية، فيما سافر

زوجها سعيد إلى الأرجنتين ليحل المشكلة مع الشاب المطالب بنصيب في التركة. قبل ذهابه إلى منزلها في السابعة مساء، اشترى لها زجاجة عطر هدية منه، لكنه نسيها في مكتبه.

6-7-8 عاد صالح إلى مكتبه وفيما كان يضع زجاجة العطر في جيب معطفه دخل بواب البناية مستغرباً من إضاءة المكتب بعد انقضاء وقت العمل، وفي تلك اللحظة رآه البواب وهو يلبس قفازين. (ستمثل العودة إلى المكتب، وزجاجة العطر، والقفازان، قرائن مهمة في لائحة الاتهام ضد المحامي).

عندما ذهب صالح في الموعد المحدد لم يُفتح له الباب، ولكي يثبت لها أنه جاء حسب الاتفاق ألقى بعلبة سجائره أمام باب بيتها (وهو يفتح علبة سجائره بطريقة مميزة مختلفة عن الآخرين).

9- عندما وصل سيارته فكرّ أن يعود ثانية ليأخذ علبة التبغ خوفاً من أن يراها زوجها -فيما بعد- فيعرف أن صالح كان هناك. عندما وصل إلى المدخل وجد ثلاثة رجال بانتظار المصعد، فشعر بالحرج، وغادر المكان مرة أخرى.

10- عندما قاد صالح سيارته قرب الشاطئ عائداً إلى البيت تذكر زجاجة العطر في جيب معطفه، فألقاها في البحر، واشترى علبة تبغ من مكان قريب.

في التاسعة والنصف من صباح اليوم التالي، تم إيقاف المحامي صالح بتهمة قتل ليلى الحايك.

في زنزانته يشرع ذهن المحامي المتهم بالتأمل الفلسفي، فبعد أن تأمل مفهوم الزمن، في بعده العملي، تأمل مفهوم الصدفة، وربطهما معاً، فتساءل في محبسه: "هل الزمن صدفة؟" ومضى في تأمله ليصل إلى مفهوم الزواج فيراه "مصادفة نعطيها معناها بقرار.... إن كل زوج يطوي نفسه على قرار عميق بأن ينام مع كل نساء العالم إذا استطاع ذلك، ولكن ذلك

القرار ينتظر المصادفة كي يصبح واقعاً"[166]. لكن سؤال: "من قتل ليلى الحايك؟" سيظل سؤالاً يؤرق المحامي/المتهم طوال فترة سجنه قبل تنفيذ حكم الإعدام الصادر بحقه، لكنه ما يلبث بعد طول تأمل أن يتخلص من ذلك الهم الذي يكبله، ليقول عندها "الصدفة هي التي فعلت أيها السادة -الصدفة- ليس يهمني إن كانت تلك الصدفة قد لبست ثوب لص، أو ثوب مجرم جهنمي كان ورائي منذ البدء، ذلك أن الذي يهمني هو أن خصمي في هذه القضية الفاجعة إنما هو الصدفة، وهي التي دفعتني، بإصرار لا يصدق، لقفص الاتهام، وعليها الآن، وحدها، أن تتقدم، إذا شاءت أن تطلق سراحي".[167]

يفتح غسان عيوننا على مفاهيم نحسبها مسلمات، فالصدفة في نهاية المطاف، حدوث شيء مفاجئ، أو شيء غير متوقع لم يكن ضمن الخطة. نحسب أننا نخطط لحياتنا بدقة، ولا نعلم أن الكثير من أحداث حياتنا تتم صدفة، يتأكد المرء أنه اختار شريك/شريكة حياته بإرادة وتخطيط، لكنه ينسى أن اللقاء الأول الذي ترتب عليه الزواج كان صدفة، والصدفة، كما الأقدار، شيء خارج التفكير والتأمل والتخطيط. تمضي إلى السوق فتلتقي صديقاً قديماً لم تره من سنوات فيدعوك للعمل معه في باريس أو لندن أو نيويورك مثلاً، وتروقك الفكرة وتقبل الدعوة، لكن المصادفة كانت هي أصل العلاقة المتجددة والعمل الجديد. ويقولون "ياما في السجن من مظلومين"، تزامنت أفعالهم مع حدوث شيء آخر، أو تزامن مرورهم من ذلك المكان مع جريمة ما، فيمسون وراء القضبان.

من يقرأ قصة الشيء الآخر يشعر أن الأحداث تتم بصورة واقعية ولا يشعر أن الصدفة هي التي تصنع الصدفة، أو أن الصدفة مفتعلة. على الإطلاق، كل ما تجمع ضد المتهم من أدلة لتهمة أو لجريمة لم يرتكبها تمت بصورة طبيعية، عادية، تلقائية، لكن تزامنها مع حدث مناظر جعل منها أدلة خطط لها بعناية وترتيب، والحقيقة غير ذلك تماماً. وما كان يمكن لغسان، وهو يضيء مفهوم الصدفة بضوء جديد، أن يجعل من

المصادفات في الرواية أموراً مفتعلة، خارج السياق الطبيعي للإنسان الفرد الذي اعتاد سلوكات معينة حتى أضحت جزءاً من بنيته النفسية والسلوكية.

في عالم الأدب، والسرد القصصي القصير والطويل، غالباً ما تكون الأحداث التي تتم بالمصادفة أمراً غير محمود لدى النقاد، فيصفونها بالافتعال حيناً، وبالرومانسية حيناً آخر، وباللامعقول مرة، واللامنطق مرة أخرى. غسان أدخل "الصدفة" في عالم الأدب في مكانها الطبيعي، باعتبارها جزءاً من الواقع الذي من شأنه أن يؤثر في حياتنا ومستقبلنا تأثيراً إيجابياً أو سلبياً. على أن المصادفة التي لا تقع بصورة تلقائية، عادية، من شأنها فعلاً أن تخل بالسرد القصصي وتشطح نحو خيال مسطح.

من عالم المصادفة الذي قذف بالمحامي "مجرماً" في قفص الاتهام ينتظر حكم الإعدام، يمتد التأمل إلى مفهوم القانون، حيث القانون "مسطرة" نحكم بها على الحق والباطل، والصواب والخطأ، البراءة والإدانة، استناداً إلى ما يتوافر لدى الادعاء والقضاة من أدلة. لكن القانون لا يعترف بالصدفة، بل يراها أداءً مخططاً، ولا يعترف بالتزامن بل يراه توقيتاً محدداً، ولا يعترف بحب متبادل خارج المؤسسة الزوجية، بل يراه خيانة لشرعية العقد، ولا يعترف بأن إسقاط علبة التبغ، كان إمارة للسيدة على أنه جاء في الموعد المتفق عليه، بل يراه دليلاً على أن المتهم كان هناك مساء الجريمة، وأن العلبة سقطت سهواً لتكشف الحقيقة. القانون متناقض فهو الذي يرفض فكرة المصادفات لأنه موضوعي، لكنه يقبلها حين تكون دليلاً.

لم يفصح الكاتب عن ماهية ذلك "الشيء الآخر"، وتركه لقرائه من أجل الاجتهاد والتوصل إلى معرفته، لكن "الشيء الآخر" في ضوء هذه القراءة التي نقدمها هو دور المصادفة في حياة الناس التي تدير، بصورة غير واضحة، وأحياناً غير

مباشـرة، الكثيـر مـن أمـور واقعهـم ومسـتقبلهم وظـروف حياتهـم، لكـن الإضـاءة الأهـم، أن هـذه المصادفـة تتـمّ فـي سـياق واقعـي، ولا تحـدث فـي الفـراغ. وهـذا مـا أكدتـه شـخصية المحامـي المتهـم.

علـى أن الشـيء الآخـر تفتـح نافـذة لتأملهـا فـي ضـوء علاقـات غسـان الخاصـة، وأبرزهـا فـي هـذا السـياق علاقتـه مـع غـادة السـمان ذلـك أن المتأمـل للروايـة مـا يلبـث أن يلتقـط خيوطـاً مـن الروايـة ذات صلـة بتلـك العلاقـة. ليـس غريبـاً أن تكـون تلـك العلاقـة قـد أوحـت لغسـان بتلـك الروايـة حيـث بـث فيهـا شـجوناً وأفـكاراً وعبـارات خاصـة مـن وحـي تلـك العلاقـة وتطوراتهـا، آخذيـن بعيـن الاعتبـار حـدود العلاقـة بيـن غـادة وغسـان فـي بعدهـا المتـراوح بيـن الإعجـاب الشـديد والعواطـف الجياشـة، فيمـا تمضـي العلاقـة بيـن صالـح وليلـى إلـى مـا هـو أبعـد مـن ذلـك. ومـن شـأن هـذا التنـاول المقـارن أن يؤكـد أن الأفـكار الـواردة علـى لسـان صالـح/ المتهم/البـريء إنمـا تمثـل أفـكار غسـان بدرجـة كبيـرة.

ولا بـدّ أن أشـير هنـا إلـى أن نـادي السـينما فـي جنيـن كان قـد نظـم أمسـية ثقافيـة لمناقشـة روايـة الشـيء الآخـر بتاريـخ 12/8/2012 بحضـور الكاتـب الفلسـطيني عدنـان الصبـاح الـذي أوضـح فـي تلـك الأمسـية أنـه يعتقـد أن غسـان كان يكتـب عـن نفسـه وأن ليلـى هنـا ربمـا تكـون غـادة السـمان.[168] وبهـذا يكـون السـيد الصبـاح قـد التفـت إلـى هـذا الجانـب فـي الروايـة مـن قبـل، وليـس غريبـاً أن يكـون آخـرون قـد ربطـوا فيمـا بيـن الروايـة وعلاقـة غسـان بغـادة السـمان،على أن الصبـاح لـم يفصّـل فـي الموقـف السـردية التـي يمكـن أن تشـير إلـى تلـك الصلـة الملموسـة بيـن ليلـى وغـادة.
كمـا لا بـدّ مـن توضيـح آخـر مفـاده أن الروايـة قـد نشـرت مسلسـلة فـي الحـوادث فـي عـام 1966، ذات العـام الـذي شـهد تطـور العلاقـة العاطفيـة مـع غـادة وفـق تاريـخ أول رسـالة منـه إليهـا.
فمـا هـي أوجـه الشـبه بيـن بعـض رسـائل غسـان لغـادة، وروايـة الشـيء الآخـر، آخذيـن بعيـن الاعتبـار الفـروق الجوهريـة بيـن

طبيعة الرسالة الشخصية وبين الرواية فيما يتصل باللغة، والبناء، ودرجة الصراحة والمكاشفة، وبنية النص الروائي، وملامح الشخصيات، والأحداث، وما إلى ذلك. ومن هنا فإن قراءة مقارِنة من هذا النوع تكتفي بالتقاط بعض الملامح، والإشارة إلى بعض المواقف المشتركة، من دون أن تكون مقارنة بين نصين متكافئين لأنهما غير ذلك، أو بين نوعين أدبيين متشابهين لأنهما مختلفان أصلاً. فبينما يمكن أن تمثل الرسالة مكوناً عضوياً من مكونات سيرة ذاتية، إلّا أن الرواية التي نتناولها هنا ليست رواية سيرة ذاتية وإن كانت حملت شيئاً من ملامح تجربة شخصية لكاتبها. وهذا ما نرصده في السطور اللاحقة.

في ما تعتقده غادة السمان أول رسالة لها من غسان (من دون تاريخ) وهي أيضاً أول رسالة في كتاب "الرسائل"، جاءت الرسالة لتتضمن إعلاناً من جانب غسان عن حبه لغادة، ولكن بعد معرفة متبادلة غير قصيرة وهي في طبيعتها رسالة رومانسية، فيها تأكيد شديد على حبه لها، واستعداده لأن يفعل كل ما يستطيع من أجل إسعادها، حتى ولو كان ذلك يتطلب غيابه عن حياتها. في منتصف الرسالة تقريباً يقول غسان "كنت أجلد من الخارج ومن الداخل دونما رحمة وبدت لي حياتي كلها تافهة، واستعجالاً لا مبرر له، وأن الله إنما وضعني بالمصادفة في المكان الخطأ لأنه فشل في أن يجعل عذابه الطويل الممض وغير العادل لهذا الجسد، الذي أحتقر فيه قدرته غير البشرية على الصلابة، ينحني ويموت".[169]

إن عبارة "وضعني بالمصادفة في المكان الخطأ" هي بالضبط جوهر رواية "الشيء الآخر" حيث تتكالب على المحامي صالح المصادفات لتبني ضده أركان جريمة قتل ليلى الحايك، وهي حالة من الظلم الحقيقي المسنود بالأدلة وأقوال الشهود التي تؤكد تورطه في الجريمة. على أن المكان الخطأ الذي يتحدث

عنه غسان هو لقاؤه مع غادة في إحدى الصحف البيروتية والإعجاب الذي تحول إلى حب في الوقت الذي كان فيه غسان زوجاً لآني وأباً لطفلين. وهذه هي الأزمة التي عاشها غسان طوال ارتباطه العاطفي بغادة، وكأن القدر (المصادفة) وضعه بين خيارين قاسيين: غادة، أم الأسرة الصغيرة التي وصفها في ذات الرسالة "بالجنة التي لا أستطيع أن أكرهها". ويبدو أن هذه الرسالة كتبها غسان في الوقت الذي بدأت غادة تفكر بالسفر إلى خارج لبنان. في هذه الرسالة يؤكد لها غسان، أنا لا أريد منك شيئاً، ولا أريد -بنفس المقدار- أبداً أبداً أن أفقدك".[170]
إذاً هنا يتمثل جوهر المأزق، بين غسان العاشق، والمحامي صالح المتهم بقتل ليلى الحايك، الأول مأزقه عاطفي-إنساني، والثاني مأزقه قانوني لكنه التزم الصمت -أخلاقياً- من أجل سمعة الضحية وسمعة زوجها، ومن أجل مشاعر زوجته ديما وطفليها، والاختلاف هنا تحكمه ضرورات العمل الفني، فيما لا يعبأ كاتب الرسالة الشخصية بشروط العمل الفني الناجح لأنه يفيض بمشاعره من دون رقيب، ناهيك عن أن الرسالة فعلاً شخصية، وللمعشوقة مباشرة، ويفترض المرسل أن أحدا آخر غيرها لن يطلع عليها. لقد قرر صالح أن ينكر علاقته بليلى وأن يلوذ بالصمت حتى وإن كان مصيره حبل المشنقة "ليس من أجلي، ولكن من أجل زوجتي. لقد دخلت الآن في القضية وصار اعترافي بعلاقتي غير المشروعة بليلى خسارتها أيضا، وحتى لو ثبتت براءتي المطلقة من الجريمة فإن ذاك الاعتراف لن يقضي علي وعلى مستقبلي فقط، ولكن على ديما أيضاً، والأطفال، ذلك الحب الغريب الذي لا يصدق، والذي أكنه لها".[171]

في نص مماثل، تقريباً، يقول غسان في إحدى رسائله لغادة بعد أن غادرت لبنان، "لقد استسلمنا للعلاقة بصورتها الفاجعة والحلوة ومصيرها المعتم والمضيء وتبادلنا خطأ الجبن: أما أنا فقد كنت جباناً في سبيل غيري، لم أكن أريد أن أطوح

بالفضاء بطفلين وامرأة لم يسيئوا إلي قط مثلما طوح بي العالم القاسي قبل عشرين عاماً، أما أنتِ فقد كان ما يهمك هو نفسك فقط ... كنتِ خائفة على مصيرك وكنت خائفاً على مصير غيري..".[172]

بشيء من التجاوز، أستطيع القول إن المأزق متماثل لأنه مأزق العجز عن الحسم والاختيار لكل منهما: فلجأ صالح إلى الصمت في حالة من النبل الفريد، ولجأ غسان إلى الاستسلام للأمر الواقع، في حالة من الإيثار القاسي، وإن كان ألقى على غادة بشيء من حب الذات، والاختيار الآمن.
لقد كان الصمت الذي لاذ به صالح الدليل الأقوى على اتهامه -وبالتالي- الحكم عليه بالإعدام، وفي غياب غادة عن ناظري غسان كتب يقول لها "دونك أنا في عبث. أعترف لك مثلما يعترف المحامي أخيرا بجريمة لم يرتكبها وهو في طوق المشنقة، كي يبرر لنفسه نهاية لا يريدها"[173]. إن "الشيء الآخر" وكتاب "الرسائل" يحملان الكثير من الألفاظ والأجواء النفسية المشتركة، لكأن "الشيء الآخر" مرآة للرسائل، والرسائل مرآة للرواية.

وفي النصين يحضر موت المعشوقة، وهي ما تزال على قيد الحياة. في الرواية يقول المتهم "كنت قد أقنعت نفسي بأن الوسيلة الوحيدة التي تستطيع أن تنهي علاقتنا هي أن يموت أحدنا.... كنت أريدها أن تموت ليس لأنني أكرهها ولكن لأنني أحب زوجتي ولأنني لا أريد أن أترك أياً منهما ...".[174]

وفي الرسالة الاستثنائية التي سطرها غسان لغادة وسلمها لها بيده وعنونها إلى أخته فايزة (بتاريخ 27/12/1966) تعبيراً عن غضبه من غادة لموقف مؤلم شعر غسان أن غادة تعمدته، كتب يقول:
"وأنا لم أكتب لك ذلك كله لأطلب نصيحة، أستطيع الآن أن

ألقي محاضرة حول هذا الموضوع.. ولست أدعي أنني أعرف كيف ستنتهي الأمور، ولكنني ذات يوم سأكون قادراً على أن أقول لنفسي وأنا أودعها أمام باب بيتها دون أن تتيح لي لحظة الاقتراب منها: "لقد ماتت".[175]

في النصين يتضح توق العاشق إلى موت المعشوقة، وما من شيء غريب في ذلك إذ إن الكاتب واحد، والفكرة واحدة، وربما كانت المعشوقة واحدة، رغم أن الضحية في الرواية قد ماتت فعلاً، فيما المعشوقة في الرسالة ماتت موتاً معنوياً. فكأن الموت المعنوي هنا يعني امتلاك المعشوقة عن طريق قتلها. إنه مأزق العاشقيْن في الحالتين: الغيرة من المنافس، والرغبة في التملك الذي يعجز العاشق عن تحقيقه بسبب عقد مؤسسي شرعي، وبسبب شيء من النبل الإنساني الذي يحرص على مشاعر الزوجة ومستقبل الأطفال. وما من حل غير أن يهيم العاشق في أوهامه وأحلامه وهواجسه فما يجد غير موت العشيقة حلاً، في حالة من الإيهام بانتصار الذات وقهر التحدي. لكن القلب يبقى معلقاً حيث مهوى العشق.

2. التقويض والبناء في رواية "عائد إلى حيفا"

في عائد إلى حيفا يحمل غسان كنفاني معوله ليقوض أركان الوعي السالب والفكر المهزوم والسلوك المنكفئ فيجلسها على كرسي الاتهام ويحاكمها محاكمة حادة، وقاسية، وجريئة، ومؤلمة. ولا شك في أن الوعي الكنفاني ذاته هو بطل الرواية ومحركها، ولكن غسان بمهارته الفنية العميقة وزع وعيه على شخصيات الرواية بما فيها الشخصية اليهودية الأساسية، دوف، أو خالد بن صفية وسعيد. وتشتد قسوة الكاتب حين يجعل المحاكمة الأساسية للأبوين تتم على يد دوف، الابن المتروك، الابن المسروق، الجندي في جيش الاحتلال بعد عشرين عاماً

من النكبة. والرواية محاكمة من جانب الكاتب لجيل الهزيمة الذي غادر الوطن بصرف النظر عن الطرد والإرغام وكل المبررات.

يحضرني في هذا السياق اهتمام غسان بعمق التراجيديا الفلسطينية المتمثلة بمغادرة الوطن والتشتت الفلسطيني في أماكن اللجوء، ولا شك في أن مغادرة أهل حيفا لمدينتهم كانت تنطوي على مغزى خاص في وعي غسان وضميره وخياله. فقد حدثني الصديق الدكتور عبدالمجيد سويلم عن قصة عرفها من مصادر موثوقة قريبة من غسان كنفاني، ذات صلة برواية عائد إلى حيفا. قال كان لغسان صديق سويسري مهتم بأدب غسان وكتاباته، وقد حصل أن طلب غسان من ذلك الصديق زيارة حيفا وتصوير فيلم صامت للمدينة، وما هي إلّا أسابيع حتى وصل الصديق حاملاً الفيلم الذي طلبه غسان. احتوى الفيلم مشاهد عدة غطت معظم الأحياء العربية في مدينة حيفا، تلك المدينة الفلسطينية العريقة التي كانت مركزاً تجارياً مهماً وتجمعاً سكانياً كبيراً، علاوة على أهميتها الثقافية والسياسية والاجتماعية.

شاهد غسان الفيلم عدة مرات، وخطر في ذهنه خاطر يتمثل في دعوة عدد من لاجئي حيفا المقيمين في المخيمات الفلسطينية في بيروت لمشاهدة الفيلم، وأبلغ الطلب للمدير الفني لمجلة الهدف محمود داورجي الذي قام بنقل الدعوة. حضر عدد كبير منهم واستقبلهم غسان مرحباً وكاشفاً عن مبرر الدعوة. أراد غسان لتلك العينة من اللاجئين الذين يعرفون حيفا وشوارعها ومعالمها أن تشاهد الفيلم من دون حضوره هو، فاتفق مع الداورجي على استدعائه لحظة بدء الفيلم بحجة أمر هام، فغادر غسان قاعة العرض بعد أن أيقن أن المسجل الموضوع في مكان ما من قاعة العرض يحفظ كل ردود أفعال المشاهدين للفيلم. وما إن بدأ العرض، وبدأت مشاهد حيفا تتراءى أمام

أهلها اللاجئين منها، حتى بدت عليهم إمارات الدهشة والذهول والهمس، ثم الهمهمة، إلى أن علت الأصوات عندما بدت لهم منافذ الخروج من المدينة، فشرع كل منهم يقص حكايته على جاره في القاعة، وضجت القاعة بالبكاء وتداخلت الأصوات. تلك كانت حيلة الفنان الواقعي الذي يبحث في ثنايا الحقيقة عن مادة فنية ينسحب منها الحقيقي، لصالح الواقعي، وفعلاً استقى غسان من جمهور الفيلم الصامت شيئاً من الرواية، ولعله اقتنص من حكاياتهم مادة لقصص أخرى.

في هذه الرواية يقوض غسان المفاهيم التقليدية السائدة، ويهدم الوعي السطحي، ويميط اللثام عن السلوكات البالية النابعة من وعي زائف. في الرواية تتدحرج المفاهيم البليدة واحداً إثر الآخر، ضمن بناء فني حواري وصفي مثير، لكن بالاستناد إلى وعي الكاتب وأفكاره. ولنبدأ باستخدامه كلمة "عائد"، إذ إن العودة، كمفهوم تاريخي عند الشعب الفلسطيني، مرتبطة بالعودة الوطنية المشرفة إلى أرض فلسطين، وما حدث لسعيد وصفية لم يكن عودة، بل كانت زيارة مذلة بتصريح من سلطات الاحتلال، ما يتعذر معه أن ننسب العودة إلى سعيد وصفية، بل إلى خلدون الابن الحقيقي رمز الغد، الساعي لحمل السلاح والانتماء للمقاومة. سعيد نفسه يدرك هذا ويؤكد في أكثر من موقع أنه ليس "عائداً"، بل إنهم "يرونها" له ولها.

كما سقطت مفاهيم "البنوة" ، و"الأبوة" ، و"الأمومة" دفعة واحدة أسقطها أمامهم دوف حين أنكر أباه وأمه "البيولوجيْين"، وانحاز مختاراً ومقتنعاً بأن أمه هي تلك المرأة التي تعهدته بالتربية والتنشئة الاجتماعية لعقدين من الزمان. مفاهيم "الدم" و "اللحم" و "الأصل"، و"الأهل" غدت في عالم دوف مفاهيم محايدة تماماً لا تثير في الابن-الذي صهينوه- أية مشاعر خاصة أو مفاجئة. كان دوف هو الذي قال لأبيه "البيولوجي" إن "الإنسان قضية"، ما أيقظ سعيد ليقول "أليس الإنسان هو ما يحقن فيه ساعة وراء ساعة ويوماً وراء يوم وسنة وراء سنة؟".

هنا يتهاوى مفهوم الإنسان بدلالاته العامة، لأنه يوضع في ظروف معينة وسياقات محددة، وتتهاوى معه، بالتالي، مفاهيم الأبوة والبنوة والأمومة. وهذا ما يفسر فرح صفية بالاقتراح الداعي لأن يختار دوف من يريد أهلاً له، وعندما نأى عن خيار "اللحم والدم" واختار مربيته أصيبت صفية بالصدمة، فيما بدت المربية واثقة من اختياره.

وفي أثناء زيارة الذل المركب، يشعر سعيد أن "الوطن" أنكرهما، فيدرك بعد ذلك أن الوطن ليس ذاكرة، ولا ريش طاووس وخربشات على الجدران، بل الوطن هو "ألا يحدث ذلك كلّه"، أي ألا يضيع الوطن أصلاً، وألّا تسمح لأحد باحتلاله، وألّا تصمت على الاحتلال، وألا تترك ابنك وحيداً عند الرحيل عن الوطن، وألا تقدمه جندياً في جيش العدو، وأن تكافح لاستعادة الوطن والابن والبيت.

القصة الفرعية المستخدمة في الرواية تسرد حكاية فارس اللبدة الذي زار يافا وطلب من العائلة الفلسطينية المقيمة في منزلهم منذ عام 1948 صورة أخيه الشهيد "بدر" المعلقة على الجدار. وبعد أن يأخذها ويمضي سرعان ما يقرر العودة إلى ذلك البيت وإعادة الصورة لأصحابها"، الذين حافظوا على البيت والصورة لمدة عشرين عاماً. أدرك فارس بأنه "لا يملك الحق في الاحتفاظ بتلك الصورة"، فرد عليه ساكن البيت بقوله:
"لقد ندمت لأنني سمحت لك باسترداد الصورة، ففي نهاية المطاف هذا الرجل لنا نحن. عشنا معه وعاش معنا وصار جزءاً منا. وفي الليل قلت لزوجتي إنه كان يتعين عليكم إن أردتم استرداده أن تستردوا البيت ويافا ونحن... الصورة لا تحل مشكلتكم، ولكنها بالنسبة لنا جسركم إلينا وجسرنا إليكم.[176]

تتهاوى المفاهيم البالية التي تجعل من الصورة بديلاً للمشهد، ومن الزيارة بديلاً للعودة، ورؤية البيت بديلاً للوطن، والحنين

بديلاً للقتال من أجل التحرر. في لحظات كهذه، كان لا بدّ لفارس اللبدة أن يكسر قيود الصمت والخذلان وأن يمتشق السلاح.

وغسان كنفاني، في عائد إلى حيفا لا يكتفي بتقويض المفاهيم واحداً في إثر الآخر، بل يمعن في محاكمته القاسية للمشهد السياسي كله على مدى عقدين من الزمان. وما جعل تلك المحاكمة مفرطة في قسوتها أنها جاءت على لسان دوف لأبويه الأصليين، ففي رفضه للمنطق التبريري لسعيد حول ظروف تركه رضيعاً وحيداً، ما يلبث دوف أن يحيل لسانه إلى سوط ناطق:

كان عليكم ألّا تخرجوا من حيفا. وإذا لم يكن ذلك ممكنا فقد كان عليكم بأي ثمن ألّا تتركوا طفلاً رضيعاً في السرير ... وإذا كان هذا أيضاً مستحيلاً فقد كان عليكم ألّا تكفوا عن محاولة العودة ... أتقولون إن ذلك أيضاً كان مستحيلاً؟ لقد مضت عشرون سنة يا سيدي، عشرون سنة! ماذا فعلت خلالها كي تسترد ابنك؟ لو كنت مكانك لحملت السلاح من أجل هذا.[177]

لكن سعيد لم يحمل السلاح، حسب الرواية، بل أدان نفسه لأنه حال دون التحاق ابنه خلدون بالفدائيين، وتمنى أن يكون قد حمل السلاح في غيابه.

ولست أعتقد أن غسان أراد أن يقصر رسالته في هذه الرواية على جَلد فكر الهزيمة ورموزه وجيله فحسب، بل أراد أيضاً أن يضمنها رسالة إلى الأهل في الوطن المحتل -بكامله- أن آن الأوان لممارسة الكفاح المسلح في داخل الأرض المحتلة كلها. من المهم أن نتذكر أن أم سعد صدرت في عام 1968، وكذلك عائد إلى حيفا التي نشرت بعدها لكن في ذات العام، أي بعد انطلاق الثورة الفلسطينية المعاصرة وبعد تأسيس الجبهة الشعبية التي كان غسان واحداً من مؤسسيها. وارتباطاً برواية أم سعد فإن عائد إلى حيفا حث للصامدين في فلسطين المحتلة لإشعال راية الكفاح المسلح بعد أن حملت لهم أم سعد بشرى إشعال الثورة خارج فلسطين.

3. الأعمى والأطرش: رواية العبث والتمرد

تمثل رواية الأعمى والأطرش التجربة الثانية لغسان كنفاني - بعد رواية العاشق في الانطلاق من الرواية القصيرة (نوفيلا) إلى الرواية الطويلة، حيث يجد السرد فضاء وشخصيات أكثر اتساعاً ونضجاً. وهذه الرواية عمل أخاذ برؤياه وبنيته وشخصياته، وآسر بلغته، عميق في حواراته. في الأعمى والأطرش يتناول غسان قضية شديدة الأهمية والحساسية، ألا وهي قضية المصير الإنساني كقضية وجودية أساسية، فيثير فينا سلسلة من التساؤلات: هذا المصير، من يصنعه؟ الأقدار؟ المجتمع؟ السلطة؟ الذات الفردية؟ السماء؟ من؟! يطرح غسان هذه المسألة في سياق عمل روائي ينطوي على شخصيتين رئيسيتين بالغتي الحيوية، وعلى لغة عميقة الإيحاء والتصوير، عن طريق علاقة بين رجل أعمى وآخر أصم. ومما لا شك فيه أن علاقة بين بطلين للرواية، أحدهما فاقد للبصر والثاني للسمع، هي علاقة تحمل في ثناياها قدراً كبيراً جداً من صعوبة التواصل، لكن غسان اجتاز هذا التحدي بإبداع مثير للإعجاب. فأن يربط عمل أدبي بين أعمى فقد صلته بالبصر، والألوان، والوجوه، والشارع، والضوء، وبين أصم فقد صلته بالصوت، والضجيج، والصراخ، والضحك، والهمس، إنما هو عمل إبداعي يشير إلى عبقرية مبدعه.

الأعمى (عامر) يبحث عن حل لمشكلته التي غدت أزلية في بعدها الحسي البصري بعد أن حملته أمه على كتفيها سنوات طوال تدور به من ولي إلى آخر ومن دون جدوى، والأصم الذي يركن للصمت حتى ليكاد هذا الصمت ينفجر غضباً جراء احتشاده في الأعماق. (هناك شيء لم يتضح في الرواية عن الأصم -أبي قيس- فيما يتصل بصممه وكيف أصيب به، فهو يستطيع التواصل بالكتابة والقراءة، ما يوحي أنه ربما قد ولد من دون إعاقة سمعية، لكن سبباً ما أدى إلى صممه في وقت لاحق).

والمجتمع، أمام مشكلتين قاسيتين من هذا القبيل، لديه دائماً الحلول الجاهزة، وهي عند الأولياء كالعادة، وكان أوسعهم صيتاً في سياق الرواية الولي عبد العاطي الذي نسبت إليه الشجرة التي يتبارك بها الباحثون عن "أمل مهيض الجناح". لكن الأعمى والأطرش يصلان في نهاية الأمر إلى حالة من الرفض المتدرج للحل العبثي عن طريق شجرة الولي عبد العاطي. يناجي الأعمى نفسه فيقول "ومضت الآن سنوات لا حصر لها على تلك الأيام، حين كانت تضعني أمي على كتفها وتمضي ماشية كأنها تغوص في بحر لا قرار له، وكنت أحس المسافة على جبهتها حين تنزلق إليها كفي الصغيرة، فألمس فوقها طوفانا من تفصُّد العرق التعيس، ولكننا كنا نعود دائماً من قبور الأولياء كما كنا نذهب..." [178]

ومثله يناجي الأطرش نفسه بكلمات أخرى، "كنت أرى شفاههم تتحرك ولكن الصوت كان يتكسّر أمام جدار رهيب يسد أذني .. فجسور الصمت التي تمتد بين الإنسان والإنسان كانت عندي مقوضة تماماً، ولكن الإنسان يتعلم".[179]

عند هذا المستوى يضعنا غسان أمام "العمى والصمم" كقضية إنسانية تجسد أزمة وجودية حقيقية نابعة من المعاناة الأليمة لمن فقد نور العين ومن فقد الإحساس بموسيقى الأصوات. لقد تمرد كلاهما على الحل العبثي وعلى أمل معقود على وهم يسمى الأولياء. ذهب الأعمى إلى شجرة عبد العاطي وهو يقول "إن العمر لا يتسع لأكذوبتين كبيرتين" لكنه "الأمل المهيض الجناح"، فيما مضى الأصم إلى الشجرة غير مؤمن بالفكرة وهناك اكتشف ذاته مثلما اكتشف عبد العاطي.

كيف تصور المخيال الشعبي السقيم صورة الشجرة؟ انتشرت الأقاويل في المكان أن الناس رأوا رأس عبد العاطي "الوقور يتجه بالدعاء الصامت إلى السماء، معلقاً بين فرعي الشجرة ...

وأنه يبدو وكأنه نما هناك كما ينمو الثمر، وأنه يكاد يخاطب الناس". وحين يجتمع الأعمى والأطرش تحت الشجرة يكتشفان أن ذاك الرأس ليس سوى ثمرة فطر "إنه فطر، رأس عبد العاطي مجرد ثمرة فطر طلعت هناك بالصدفة". عندها ينكسر "الأمل المهيض الجناح".

ويمكن رصد عملية التحول في وعي الصديقين على النحو الآتي:

1. وصف فني لطفولة الأعمى وشيء عن حياة الأطرش وإذعانهما للخلاص عبر الحل العبثي.
2. بلوغهما مرحلة الشباب وبدء نزعة التمرد على الحل العبثي.
3. الإقدام على تجريب واكتشاف الحل العبثي للمرة الأخيرة.
4. قطع العلاقة مع الحل العبثي تماماً، وبدء حالة التمرد النهائية.
5. البدء بمرحلة "الفعل" عن طريق قطع الشجرة، وبلوغ قمة التمرد.

على أن الرواية، بعد أن تقدم عملاً مذهلاً على المستوى الفكري والفلسفي، تهبط إلى واقعية محددة تتناول الحالة الفلسطينية وبعض مشكلات الفساد في الثورة الفلسطينية آنذاك، أي ما بين عام (1968) و (1971)، ويبدو أن "غسان" كان يرى أنه من الصعب أن يكتب رواية لا تمس القضية الفلسطينية بصورة أو بأخرى، فمدّ للشخصيات جسوراً مع الواقع الفلسطيني في مطالع العمل الثوري. والحقيقة أن هذا المد، كما أرى، قد هبط بمبنى الرواية ومعناها من ذروة إلى سفح. إن البنية الفلسطينية في الرواية موجودة ومتكاملة عند حد معين، وكانت كافية لأن تقدم عملاً روائياً فلسفياً ممتعاً وبديعاً، لكن ربط هذا البعد، فيما بعد، بالحالة الفلسطينية المباشرة بدا، في ما أعتقد، إقحاماً

أضعف من القيمة الفنية والمعنوية لهذا العمل الأخاذ. قد يكون في هذا الرأي شيء من التجاوز على عمل استشهد باستشهاد صاحبه، ولربما لو اكتمل النص الروائي لكانت الرؤية مختلفة.

وبالرغم من هذه الملاحظة، فقد أبدع غسان إبداعاً قل نظيره في بناء "رواية بلا كاتب"، إذ ينسحب الراوي العليم من المشهد ولا نسمع غير أصوات الشخصيات بما فيها "صوت" الأطرش، مثلما أبدع في إقامة علاقة بين أعمى وأصم شيدت عملاً روائياً فذاً، شديد التكثيف، وعميق الوعي والحكمة في ذات الوقت. وهذه الرواية بلا شك، إسهام للأديب المثقف في تقويض الوعي الزائف، وفي تشييد وعي بديل يبدأ بهدم الزيف والدجل والوهم.

الباب الثاني

الفصل التاسع:
غسان في رواياته "الشهيدة"

توطئة

في صباح السبت، الثامن من تموز في عام 1972 صار غسان كنفاني شهيداً، و "استشهدت معه ثلاث روايات لم تكتمل، وهي "العاشق" ، و "الأعمى والأطرش" و "برقوق نيسان". ميزة هذه الروايات أنها تشير إلى مرحلة روائية جديدة في إنتاج غسان القصصي أهمها تحوله من الرواية القصيرة (novella) أو (short fiction) إلى الرواية الطويلة التي تحتفي بالتفاصيل وبناء الشخصية في سياق أعمال فنية ترسم شخصيات أسطورية، واستثنائية وتتقدم للبطولة شخصيات نسائية وطنية تحتل مواقع حزبية وسياسية متقدمة.

وفي تقديري أن لجوء غسان في بداياته الروائية إلى الرواية القصيرة كان محكوماً بظروف ذاتية صعبة تتمثل في غياب الوقت الكافي، وتعدد الالتزامات السياسية والحزبية والإعلامية وغيرها، علاوة على أنه كان -كما يبدو- يتعجل سد الثغرة في الرواية الفلسطينية، ونقلها إلى مجال الحداثة الرحب بواقعية ذات صلة واضحة بالتجربة الفلسطينية على امتداد مراحلها. ومما لا شك فيه أن الرواية القصيرة قد مكّنت غسان من أن يكتب خمسة أعمال من هذا النوع، فيما مكنت قراءه من قراءة تلك الروايات خلال ساعات قليلة، ومن الاستمتاع بقراءة أعمال قصيرة، مكثفة، كاشفة، ومدهشة. ولذا نراها تعيش في أذهان القراء وعواطفهم، ومنهم من حفظ أجزاء منها، أو حفظ

-في أقل تقدير- مقولاتها المكثفة المأثورة، وعباراتها الفلسفية العميقة. ولعل هذا ما سهل قراءتها وتقديرها لدى الأجيال الفلسطينية والعربية اللاحقة.

والوعي الكنفاني بأهمية الرواية الطويلة لم يكن مرتبطاً بمرور الزمن بل كان وعياً مترافقاً ومتصلاً مع كتابته للرواية القصيرة، والدليل على ذلك شروعه في كتابة العاشق في عام 1966، وهو العام الذي نشرت فيه رواية ما تبقى لكم. إنها الرواية التي وصفتها "لجنة التخليد" بأنها "قد تكون... الملحمة التي كانت دوماً في ضمير غسان لتأريخ الثورة الفلسطينية، منذ مطلع القرن [العشرين] وعبر السنين اللاحقة، والتي استمع من أجلها إلى عشرات القصص من أبطالها" [180]

لقد مثّل رحيل غسان خسارة فادحة للثقافة العربية، وللرواية الفلسطينية والعربية، والروايات الثلاث التي نلقي على اثنتين منها شيئاً من الضوء في الصفحات اللاحقة إنما هي أعمال اغتيلت باغتيال كاتبها، وكانت مؤشراً شديد الوضوح على أن عبقرية غسان ما تزال تتسع وتتعمق ليكتب صاحبها أدباً إنسانياً عظيماً. وترك غسان برحيله حسرة لقرائه الذين يرون في قدراته الفنية حالة استثنائية وموهبة فريدة. ولقد كان إحسان عباس من أوائل من تلمسوا حجم الخسارة الناجمة عن رحيل غسان، فكتب يقول:

"ترى أي دور كان من المقدر لغسان أن يؤديه في تطوير القصة العربية الفلسطينية لو امتد به طلق العمر؟ رغم أني ممن لا يؤمنون كثيراً بالحكم على الغيب من رؤية التباشير الأولى، فإنني أستطيع أن أزعم بأنه كان من الممكن للقصة على يدي غسان أن تبلغ مرحلة "الرؤيا الجماعية" التي يستوي في مدى ارتياحه إليها وتأثره بها المثقف وغير المثقف، على نحو متشابه أو متقارب، لأنها تربط بين الأحاسيس متخطية الفوارق في الميول والمواقف والأذواق."[181]

والحقيقة أن الروايات الثلاث التي اغتيلت باغتيال غسان إنما تمثل علامة دالة على سلامة التنبؤ الذي قدمه د. عباس، ذلك أن إنتاج غسان "القادم" "سيكون" بقيمة انفتاح العبقرية على مداها، وانطلاقها نحو تجلياتها القصوى.
وبالرغم من حقيقة أن الكتابة النقدية عن أعمال روائية لم تكتمل، أو "مجزوءة" على حد وصف يوسف اليوسف، إلّا أن الجماليات التي تتعلق بالشكل والمضمون في روايات غسان تلك تدفعنا إلى عدم تجاهلها في محاولة لكشف قيمتها الفنية والجمالية في إطار النصوص المنجزة. وسوف نناقش في الصفحات اللاحقة روايتين لم تكتملا هما: العاشق و برقوق نيسان، إذ تناولنا في موضوع سابق رواية الأعمى والأطرش في سياق "جدلية التقويض والبناء".

العاشق: البناء الأسطوري للشخصية

هذه "رواية" مذهلة، وتعكس موهبة غسان كنفاني الإبداعية في الفن القصصي وعبقريته في خلق الأجواء النفسية العامة لشخصية البطل/العاشق في سياق أحداث تظل ملامح "البطل الأسطوري" أكثر أهمية وأكثر جذباً للانتباه من الأحداث ذاتها. تتبلور هذه الأجواء النفسية في خيال روائي فنان، ثم تتسرب عبر القلم إلى الورق ليجد القارئ نفسه أمام لوحات تعبيرية ملونة، عامرة بنبض الحياة، خافقة بقوة التأثير وجماليات التصوير.
العاشق روايةُ شخصيةٍ بلا شك، هي في جوهرها شخصية واقعية محوطة بهالة أسطورية تمسك بتلابيب القارئ وتأسر حواسه وخياله. في بدايتها هي رواية "قاسم"، ذلك الشاب الريفي، ذو البنية القوية، والشجاعة الفائقة، الذي يبدو كتلة من الأسرار وكياناً إنسانياً يلفه الغموض. حين يمشي قاسم على الجمر يبدو أقرب إلى الأسطورة وهو يحمل ركوة القهوة دونما رجفة أو تعثر. يتألم في داخله من دون أن تشف ملامحه الخارجية عن

أي ألم أو ضعف حتى لا يحسبه الشيخ سلمان، صاحب المزرعة التي يعمل فيها، عاملاً ضعيفاً أو مرتبكاً. من سمعوا القصة من الشيخ سلمان قالوا ما معناه إنه ليس من بني البشر العاديين بل "نبي أو مجنون". أما معلم القرية فقال عنه إنه عاشق، ومنذئذ صار قاسم معروفاً في الغبسية بـ "العاشق".

على أن العاشق لا يتعمد تصوير نفسه أمام الناس على أنه أسطورة، ذلك أن صورته في القرية إنما رسمت بخيال الناس، فهناك من رأى فيه نبياً أو مجنوناً أو عاشقاً، أما من ناحيته، فقد كان همه الأكبر أن يظل عاملاً في مزارع الشيخ سلمان. أما غسان كنفاني، خالق الشخصية الروائية، فهو فنان التشويق ذو القدرة الاستثنائية في صوغ البدايات وتقديم الشخصيات بصورة غير تقليدية، فنراه يبدأ الرواية على النحو الآتي:
"في البدء لم يعرف أحد في الغبسية كيف جاء قاسم إليها وسكن فيها، دخلها ذات يوم كما تدخلها الريح القادمة من الجبل وصار لتوه شيئاً من أشيائها الصغيرة، ولكنه أبداً لم يستطع أن يكون من ناسها".

بقوة التشويق وسحر الغموض الشفاف يرمي غسان شبكته الفنية فيصطاد قراءه منذ الأسطر الأولى للرواية، وتبرز قدرته على خلق الجو العام الذي يجتذب القارئ رغماً عنه، سعيداً ومتشوقاً للمزيد. وسوف يتصاعد جو التشويق عندما يصف الشخص سلمان لضيوفه في الديوانية ملامح قاسم كما شهدها عند الفجر:
وأخذت أراقبه من بعيد ... ينفخ النار ويهز فيها وفوقها إبريق النحاس هزة العارف، كان رجلاً صلباً، وقد رأيت عضلاته تحت قمبازه الرقيق تتكور مشدودة وهو يحني قامته الطويلة فوق النار، وبدا لي لوهلة ... يشبه الحصان الفتي. وتساءلت: من ترى وجده وأعطاه عملاً هنا؟"[182]

تتبدى مهارة التشكيل الفني في شخصية العاشق-اللغز عن طريق الكشف المتدرج عن شخصية قاسم فنتعرف إلى قوة عضلاته ومتانة جسده وطول قامته، لكن الشيخ سلمان يواصل الوصف فينقلنا إلى الملامح الأسطورية في شخصية العاشق:

"وفي اللحظة التالية انتصب واقفاً فبدا أطول مما توقعت ولوح بالإبريق ثم بدأ يتجه نحوي ... وكدت أنتصب واقفاً وأصرخ إلا أنني، قبل أن أتزحزح، كان الأوان قد فات، ورأيته بأم عيني يدوس على الرماد الذي تخلف من نار ليلة أمس الكبيرة التي أشعلناها في الساحة، وقلت لنفسي "إذن فالرماد قد برد" وتنفست الصعداء، إلّا أنني فجأة رأيت الشرر يتطاير من تحت قدميه الحافيتين وهو يغوص في حقل الرماد الواسع ...."[183]
تمثل هذه الفقرة شيئاً من ملامح الشخصية الأسطورية التي يرد وصفها على لسان الشيخ سلمان كشاهد عيان على الموقف، لا على لسان الكاتب فنكون في حالة أقرب إلى تصديق المشهد مما لو جاء الوصف على لسان الكاتب العليم، ولكن ذهول الشيخ لا يتوقف، بل يزداد تفاقماً وحدة:
"وظل يتقدم، كأنه يمشي على عشب. لقد هزني الرعب ... وقلت في نفسي "نبي أو مجنون".... ووقف أمامي بالهدوء ذاته فيما أخذتُ أحدّق إلى قدميه، كان الابهامان فقط يرتفعان عن التراب بحركة راجفة".[184]

تتبلور الملامح الأسطورية في شخصية قاسم/العاشق كلما أمعن الشيخ سلمان بسرد القصة بتفاصيلها، والحقيقة أن الوصف الكنفاني للمشهد يؤكد قوة المخيلة التي يتمتع بها غسان، فهي سلسلة من الصور السينمائية التي لو تعهدها مخرج لتجسدت بيسر وسهولة على الشاشة. لكن غسان، وهو يصور الملامح الأسطورية للشخصية، لا يفوته أنه ينشئ عملاً واقعياً في الأساس، وما تلك الهالة الأسطورية إلّا غلالة شفافة تلف معالم الشخصية الرئيسية في النص. وسوف تبدو واقعية الشخصية

حينما يتحدث العاشق نفسه، في سياق تقنية فنية تعتمد على السرد المتتابع للشخصيات، عن تجربته تلك فيقول:

"لم أنتبه إلّا حين خطوت الخطوة الأولى فوق الرماد. لقد بدا لي بارداً في ذلك الفجر المسالم، لم يخطر في بالي على الإطلاق أنه كان مجرد فخ ملعون، وأحسست بالنار تسلخ راحتي قدمي وكدت أسمع نزيز الدم ينطفئ بصوت مسموع تحت بدني. وفجأة رأيته ينظر إلي بعينين مفتوحتين على وسعهما، كان إبريق القهوة الممتلئ حتى حلقه يرجف في يدي رجفات صغيرة. إنه من سوء الطالع أن تسقط الركوة من يدي وتندلق القهوة في ذلك الفجر وجها لوجه أنا والشيخ سلمان وحدنا في هذا العالم".[185]

هنا يعيدنا قاسم إلى حقيقته الإنسانية التي تتألم وتحترق من النار، وليقول بلسانه إنه إنسان قاوم سقوطه أمام الشيخ سلمان لأن ذلك يمثل فألاً سيئاً لصاحب المزرعة، وقد يترتب عليه طرد قاسم من عمله، علاوة على أن قاسم، لسبب ما، لا يريد خسارة العمل والمكان الذي يقيم وينام فيه، ومن هنا جاء صموده الأسطوري كما بدا للشيخ سلمان الذي روى لضيوفه ما شاهده بنفسه عن هذا العاشق.

بيد أن الهالة الأسطورية التي تلف شخصية العاشق ما تلبث أن تعاود الظهور بين الحين والآخر، فهذا رئيس العمال الذي عيّن قاسم في مزرعة الشيخ سلمان يصفه كما يلي:
"رأيت في عيني العاشق وميضاً مخيفاً، وأول مرة أحسست بأن هذا الرجل المتين الصامت الذي جاءني منذ أسبوعين يستجدي أن أعينه حرّاثاً يخفي وراء جلدته شيئاً مخيفاً لا سبيل إلى نكثه، إنه نوع من الرجال ينبت فجأة أمامك فإذا بك غير قادر على نسيانه وبدل أن يتجه مثل كل الناس إلى الأشياء، تتجه إليه الأشياء من تلقائها".[186]

كمـا أن الهالـة الأسـطورية التـي أحاطـت بشـخصية العاشـق لا تتوقـف عنـد سـيره علـى الجمـر، بـل إن تلـك الملامـح الأسـطورية تبـرز مـن خـلال علاقتـه بالخيـول، وبالـذات بالفـرس "سـمرا" التـي أقـام إلـى جانبهـا ثلاثـة أسـابيع فـي مزرعـة الشـيخ سـلمان، وارتبـط بهـا بعلاقـة حميمـة. ثـم يكشـف العاشـق سـبباً أخـر لسـيره علـى الجمـر، إذ كان يخشـى لـو طـرده الشـيخ ألّا يـرى سـمرا بعـد ذلـك، وحيـن احترقـت قدمـاه بالجمـر ذهـب إلـى بركـة الخيـول ليبـرد الحريـق، فيقـول:

"ثـم جـاءت "سـمرا" فشـمت المـاء ونظـرت إلـيّ برهـة ثـم تقدمـت فحكّـت أنفهـا الـوردي فـوق كتفـي وقالـت لـي إن القـروح لـن تلبـث أن تلتحـم فقمـت معهـا إلـى كـوم التبـن حيـث جففـت قدمـي، وهنـاك تركتنـي أتمـدد ريثمـا تجـف القـروح".[187]

وسـمرا تأخـذ بعـداً أسـطورياً فـي علاقتهـا مـع العاشـق، فكأنهـا المعشـوقة التـي كان يلـوذ بهـا العاشـق، فتخفـف عنـه أحزانـه وتهـدئ مـن آلامـه. لكـن الصـورة، فـي نهايـة الأمـر، تمثـل لقطـة لأنسـنة الكائنـات وتكاملهـا وتعاطفهـا، وتبادلهـا للمعانـي والمشـاعر. ولربمـا لـم تتكـرر جماليـات الخيـل روائيـاً فيمـا بعـد إلّا فـي روايـة زمـن الخيـول البيضـاء لإبراهيـم نصـر الله، حيـث لا تحتـل الخيـول عنـوان الروايـة فقـط، بـل تمثـل روحهـا التـي هـي أصـلاً روح الشـعب.

سـوف يعهـد الشـيخ سـلمان إلـى قاسـم بتسـلم مسـؤولية الحميـر فـي المزرعـة وبيـع الخضـار فـي عـكا، مـا يـدل علـى ثقـة الشـيخ بالعاشـق الـذي يقبـل تحمـل المسـؤولية وإنْ بغصـة فـي الحلـق.

يعتقـل العاشـق فـي عـكا مـن قبـل الكابتـن بـلاك وعسـاكر الانجليـز لنطلّـع علـى أبعـاد أسـطورية جديـدة مـن شـخصية قاسـم الـذي نعلـم أنـه عبـد الكريـم، المطلـوب للإنجليـز منـذ شـهور، والـذي هـرب مـن الكابتـن أكثـر مـن مـرة وحرمـه مـن الترقيـة. ينتهـي (العاشق/قاسـم/عبـد الكريم/حسـنين) إلـى الحبـس فـي سـجن عـكا، ولكـن السـجن لا يحـول دون تدفـق الصـورة الأسـطورية التـي شـكلها النـاس عنـه:

- الكابتن بلاك تحدث عنه وفي صوته رنة الثأر الدفين.
- في ترشيحا تذكره الناس فجأة وارتجف أحمد القاضي حين سمع قصصه.
- وتذكر الحاج سالم يوم تصدى له رجل طويل ملثم بين الزيتون وسلبه فرسه وتركه مقيداً في الوحل.

وفي آخر مرة هرب فيها العاشق من كابتن بلاك جن جنون هذا الضابط الانجليزي فيقول:
"كنت أقول لنفسي وأنا عائد مع الخيبة والمرارة والتعب إن الأرض ذاتها هي المتواطئة والشريكة، وأنك كي تقبض على عبد الكريم عليك أولاً أن تلقي القبض على الأرض".[188]

من الواضح أن العاشق شخصية تنتمي إلى عقد الثلاثينيات من القرن العشرين، أي في زمن الاحتلال البريطاني لفلسطين، ورغم وجود عمليات مقاومة للإنجليز في تلك الآونة إلّا أن قاسم لم يكن يتعرض للإنجليز من منطلق النشاط المقاوم، بل كان مطلوباً لأسباب جنائية، ولا توجد في الرواية إمارات تشير إلى ارتباط سلوكاته بالعمل المقاوم، ونتفق تماماً مع يوسف اليوسف الذي رأى في العاشق "بذوراً ملحمية" كان من الممكن أن تتطور "باتجاه بطل ملحمي وطني متنقلاً من مجرم قاتل إلى مناضل أصيل".
ولعلنا نضيف مؤشراً محتملاً على هذا التحول، فالعاشق من المفترض أن يقترن بزينب ابنة الحاج عباس بالتبني، إذ رعاها الحاج بعد أن استشهد والدها زيد، واعتقل المستعمرون أمها ولم يعد أحد يسمع عنها شيئاً، وظلت الطفلة وحيدة فاحتضنها الحاج عباس وزوجته حتى بلغت مكانة الابنة. هذه الأجواء التي قد يقتحمها العاشق فيما بعد حين يعلم بقصة زينب، قد تؤدي إلى تغيير مسار حياته وأهدافه وخياراته، فتنقله من الصعلكة السلبية إلى فضاء المقاومة الوطنية ضد المستعمرين.
بقيت ملاحظة لا بدّ من الإشارة إليها تتصل بالعلاقة بين رواية العاشق ورواية برقوق نيسان التي بدت وكأنها سيرة العاشق

في تحوله. ففيما كتب غسان كنفاني من رواية "العاشق" (46) صفحة، فإنه لم ينجز من "برقوق نيسان" سوى (23) صفحة فقط، وهذا ما يجعل الكتابة عن الثانية أمراً غير يسير، لكنها بالرغم من ذلك تنطوي على علاقة بدت لي واضحة مع الرواية الأولى، من خلال عدد من القرائن التي تدل على وشائج معينة تربط ما بين الروايتين.

برقوق نيسان

يقيناً أن غسان كتب الجزء المنشور من رواية "برقوق نيسان" بعد عام (1970)، والدليل على ذلك أن قاسم في "البرقوق" استشهد في عام (1970)، وفق التذييل الذي أرفقه الكاتب مع النص، في ما يمكن وصفه بتقنية الهامش. وقد جاء الاستشهاد إثر اشتباك مع قوة عسكرية صهيونية جنوبي البحر الميت، ثم دفن بلا اسم ولا عنوان. أما مكان القصة الأوسع فهو الضفة الغربية المحتلة بعد عام (1967)، إذ استقر قاسم في مخيم عقبة جبر، قرب أريحا، بعد رحيله وأسرته من طيرة دندن، قرب يافا. في ذلك الزمان كان عمر قاسم ثماني سنوات، وعندما التحق بالحركة الفدائية كان قد تجاوز الخامسة والعشرين، ولعله كان واحداً من فدائيي "شباب الثأر". أما بطلة القصة، سعاد وقاد، فنقرأ عنها في الرواية ولا نلتقيها وجهاً لوجه إلّا لمحاً، لكن غسان منحها -كما يبدو لي- دور البطولة، إشارة إلى بدء تحمل المرأة الفلسطينية مسؤوليات تنظيمية، بل وقيادية، في تلك المرحلة من العمل النضالي الفلسطيني.[189]

إن أكثر ما يلفت النظر في العاشق وفي برقوق نيسان أن اسم قاسم يحضر في الروايتين، فكان في العاشق أشبه بصعلوك قوي مستعد لتنفيذ ما يطلب منه لقاء مقابل معين، ولم يكن سلوكه ضمن الخط السياسي المقاوم للاستعمار البريطاني، ولكنه في برقوق نيسان يحضر مناضلاً وشهيداً بعد هزيمة

عـام 1967. ومـن المؤكـد أن اكتشـاف تكـرار الاسـم فـي الروايتيـن "الشـهيدتين" ليـس اختراقـاً مذهـلاً، لكـن المسـألة تحتـاج إلـى تفسـير فنـي ومنطقـي للعبـة الأسـماء التـي وظفهـا غسـان فـي أكثـر مـن عمـل روائـي وقصصـي، وهـا هـو يسـتخدمها فـي هاتيـن الروايتيـن. النـص المنجـز مـن "البرقـوق" لا يسـعفنا فـي معرفـة الكثيـر عـن الشـخصيات الفنيـة، إذ إنهـا انحطمـت فـي وقـت مبكـر مـع قيامـة غسـان. بيـد أننـا لا نسـتطيع فهـم الوشـائج الفنيـة بيـن النصيـن انطلاقـاً مـن العمـر الزمنـي لـكل مـن الشـخصيتين، لكـن أهميـة تكـرار الاسـم تتأتـي مـن مـدى إدراكنـا لرؤيـة غسـان كنفانـي لترابـط حلقـات السلسـلة النضاليـة الفلسـطينية، ولإدراكـه العميـق لمعانـي الوطـن والكفـاح والاستشـهاد. ويتجلـى الإبـداع الكنفانـي فـي وعيـه المتقـدم لفلسـفة الكفـاح التـي يراهـا عمليـة ولادة وتجـدد واسـتمرار، ثـم ولادة أخـرى وتجـدد آخـر وهكـذا، فـلا يغـدو "قاسـم" أو "حامـد" أو "سـعد" أسـماء محـددة بشـخوص معينيـن بقـدر مـا يصبحـون -فـي الرؤيـا الشـاملة - حـالات مـن التناسـل والتجـدد والتنامـي والتواصـل.

وبهـذا المعنـى، فـإن قاسـم الـذي توقعنـا أن يغيـر مسـار حياتـه مـن صاحـب سـلوك جنائـي فـي "العاشـق" إلـى مناضـل ثـوري مـع انـدلاع ثـورة القسـام، يعـود حياً-رمزيـاً- فـي أريحـا ويستشـهد فـي اشـتباك مـع العـدو، ولكـن فـي روايـة "برقـوق نيسـان". ومـن شـأن هـذا الاستشـهاد الواقعـي فـي الروايـة، الرمـزي فـي سـياق الروايتيـن، أن يجعلنـا نغـض الطـرف عـن عمـر الشـخصية وشـكلها ومـكان وجودهـا. لقـد بـدا غسـان فـي "البرقـوق" وكأنـه يكتـب الجـزء الثانـي مـن ملحمـة العاشـق دونمـا اسـتدعاء للتفاصيـل ودونمـا إعـادة تصميـم للبنـاء الفنـي ذاتـه.
علـى أن روايـة العاشـق بالـذات تقـدم دليـلاً مهمـاً علـى عبقريـة غسـان الأدبيـة فـي خلـق الشـخصية الأسـطورية التـي تقـف بسـاقيها علـى الأرض، وفـي تقنيـة السـرد المتدفـق علـى ألسـنة الشـخصيات، وفـي بلـوغ ذروة اللغـة.

3

تجليات الإبداع الكنفاني في المسرح

مسرحية الباب

مسرحية القبعة والنبي

تمثيلية جسر إلى الأبد

الباب الثاني

الفصل العاشر:
غسان كنفاني مسرحياً:
القوة الذهنية ومتعة التجريد

1- المقدمة

عرف الفلسطينيون المسرح منذ مطالع القرن العشرين بالرغم من تعاقب استعمارين متتاليين على فلسطين هما العثماني والانجليزي حتى عام 1948، تلاهما استعمار استيطاني إجلائي ما يزال جاثماً على صدر الأرض والشعب حتى اليوم. ثم تجدد الاهتمام الفلسطيني في المسرح في فلسطين المحتلة، وفي أوساط اللاجئين الفلسطينيين في المنافي، وشكلوا فرقاً مسرحية عديدة كرست اهتمامها بالقضية الفلسطينية وبأوضاع اللاجئين المنفيين عن وطنهم. ومثلما جذبت غسان كنفاني أنواع أدبية معينة كالقصة القصيرة، والرواية، فقد خاض تجربة الكتابة المسرحية الإبداعية إبان انتقاله إلى بيروت في أوائل الستينيات، بيروت التي كانت ملتقى الأفكار والتيارات والمدارس الثقافية والأدبية المتنوعة، بيروت "الآداب" و الأدب الوجودي والحداثة والتقدم والعصف الذهني الذي لا يتوقف عند حدود. لقد أصبح غسان جزءاً من هذا الصراع، وغدا كاتباً مبدعاً منفتحاً على كل الأفكار الجديدة، والأنواع الأدبية، ولم تكن الكتابة المسرحية استثناء في هذا الميدان. وميزة الذهنية المبدعة، القلقة،المسكونة بهاجس الإقدام والتحدّي أنها لا تتوانى عن خوض التجارب الصعبة، واقتحام التحدّيات القائمة، أياً كان شكلها، ونوعها، ومصدرها، وتلك كانت ميزة "الذهنية الكنفانية": الانفتاح بلا

حدود، الاستيعاب الاستثنائي لكل ما هو جديد، وجرأة الانطلاق نحو التجريب الذي يحمل الأفكار عبر شخصيات فنية قصصية أو روائية أو مسرحية.
كتب غسان ثلاث مسرحيات هي على التوالي:

- **الباب (1964)**
- **جسر إلى الأبد (1965) (تمثيلية)**
- **القبعة والنبي كتبت في عام (1967) ونشرت بعد استشهاده في مجلة شؤون فلسطينية عام 1973.**

وسوف يكون من اليسير على من يتأمل أعمال غسان المسرحية أن يخلص إلى الطبيعة الذهنية التي ميزت أعماله المسرحية، والتي تصنف عادة ضمن النوع المعروف "بالمسرح الذهني"، والذي كان أبرز ممثليه العرب توفيق الحكيم. والحكيم هو الذي قال "إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز، لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح".[190] هذه الكلمات التي قالها توفيق الحكيم عن طبيعة مسرحه (في معظمه) تلقي بعض الضوء على بعض سمات هذا المسرح الذهني، والمتمثلة في أنه مسرح أفكار، يدور أساساً في ذهن الكاتب وبالتالي تجسده شخصيات مسرحية، ثم أنه من الصعب أن يترجم عملياً على خشبة المسرح.

1. والمسرحيات التي كتبها غسان كنفاني تتسم بهذه الصفات بصورة عامة، وتحتاج إلى تركيز ذهني شديد عند قراءتها، فهي مكثفة في مفرداتها، عميقة في دلالاتها، فلسفية في مرجعياتها الفكرية. ولعل ريادة غسان في الكتابة المسرحية تتمثل في أنه أول الكتاب الفلسطينيين الذين ارتادوا مجال المسرح الذهني في الساحة الثقافية الفلسطينية، الذي لا يتناول الحالة الفلسطينية بصورة مباشرة، أو حتى غير مباشرة، وإن كان الراحل الكبير جبرا إبراهيم جبرا قد أوّل

مسـرحيات غسـان تأويـلاً رمزيـاً فلسـطينياً، ولـه كل الحـق فـي ذلـك بالطبـع. فالمعانـي الإنسـانية الكبـرى التـي تتضمنهـا مسـرحيات غسـان تشـير بالرمـز إلـى الوضعيـة الفلسـطينية وإن لـم تقـدم مؤشـرات خاصـة دالـة علـى ذلـك. لكننـي أعتقـد أن كتابـة غسـان المسـرحية جـاءت لعـدة أسـباب:

2. أنـه كان فـي مرحلتـه المدرسـية الإعداديـة فـي دمشـق مولعـاً بكتابـة المسـرحيات والتمثيليـات فـي مدارسـه، والمشـاركة فـي تمثيلهـا، بمعنـى أن جـذوراً للهـوى المسـرحي كانـت موجـودة فـي البنيـة الثقافيـة لغسـان كنفانـي، وحيـن اقتـرب مـن الثلاثيـن مـن العمـر كانـت حصيلتـه الثقافيـة ومخزونـه الأدبـي -بمـا فـي ذلـك المسـرحي- وخيالـه الفنـي، واطلاعـه المعرفـي قـد نضـج إلـى حـد كبيـر، مقارنـة مـع مرحلتـه الأوليـة.
3. أنـه كان يعيـش دائمـاً حالـة التحـدي الأدبـي والفكـري، ولا يتـردد فـي خـوض غمـار تجربـة جديـدة، أو نـوع أدبـي لـم يسـبق لـه أن ارتـاده. ففـي وقـت كان الأدب الوجـودي قـد غـدا واسـع الانتشـار فـي ميادين الثقافـة العربيـة، وفـي بيـروت علـى وجـه الخصـوص نتيجـة الترجمـات العديـدة لأعمـال كيركجـارد، وسـارتر، وهيدجـر، وكامـو وغيرهـم، كان غسـان متأثـراً بهـذا التيـار الأدبي/الفكـري، وتميـز بأنـه كان قـادراً علـى اسـتيعابه فـي إطـاره الفلسـفي النظـري وفـي تعبيراتـه الأدبيـة، روايـة أو مسـرحاً أو قصـة، ويبـدو لـي أن غسـان كان حريصـاً علـى أن يكـون دائمـاً فـي قلـب المشـهد الثقافـي العربـي، وفـي لبنـان بخاصـة، حيـث المختبـر الأدبـي الـذي يميـز الغـثّ مـن السـمين.
4. أنـه رأى فـي الكتابـة المسـرحية الذهنيـة مجـالاً رحبـاً يعبـر فيـه عـن أفـكاره الفلسـفية وعـن تصـوره للحيـاة، والمعانـاة الإنسـانية الكونيـة، بعيـداً عـن المضاميـن السياسـية والوطنيـة التـي ميـزت أعمالـه الروائيـة وكثيـراً مـن أعمالـه القصصيـة. ولـذا لـم يعبـأ بتجسـيد مسـرحياته علـى خشـبة المسـرح بقـدر مـا كان يريـد لقرائـه أن "يمسـرحوها" فـي أذهانهـم، بالرغـم مـن تقديمـه تصـورات ماديـة واقتراحـات تشـكيلية للإخـراج المسـرحي.

5. أن المسرح يطلق لخياله العنان، فيلجأ مرة إلى إعادة صياغة أسطورة عربية قديمة، وأخرى إلى عالم يخلط فيه الواقع بالفنتازيا من دون أن يضرب في الفن على غير هدى.
6. أن غسان شديد الثقة بقدراته الفكرية والفنية، ومن حقه أن يشعر برغبة التحدي الدائمة في مجال الكتابة الإبداعية، التحدي لنفسه وتحدي الآخرين والنقاد أيضاً. وتلك بحد ذاتها سمة من سمات من أوتوا قدرة ذهنية استثنائية متعددة الأشكال والأساليب، وتسعى أيضاً لنيل الاعتراف.

ولعل في القراءات الآتية لأعمال غسان المسرحية، كلاً على حدة، ثم كشف ترابطها، ما يؤكد الأسباب التي ذهبنا إليها آنفاً، وما يؤكد أيضاً قدرته الذهنية المرتكزة إلى وعي فلسفي دائم الحركة.

1. مسرحية الباب:

في مقدمته لمسرحية الباب يوجز غسان فكرة المسرحية، مستنداً إلى كل من ياقوت الحموي والطبري، بقوله إنها في الأصل أسطورة عربية قديمة تحكي قصة (عاد)، ملك قبيلة تسكن منطقة (الأحقاف)، ولها آلهة ثلاثة هم: (هبا) و (صدا) و (صمود). وعاد هو الحفيد الثاني لنوح. وتذهب الأسطورة إلى أن قبيلة عاد أصيبت بقحط شديد يعزى إلى إلحادها بآلهتها. يرسل عاد وفداً من الأحقاف هم: قيل ولقمان ورعد طلباً للاستسقاء ولكن من آلهة مكة، لا من آلهة الأحقاف، لكن الوفد يستسقي من آلهة الأحقاف. يخرج الوفد ليرى في السماء ثلاث غيمات: حمراء، وسوداء وصفراء. يموت عاد، ويرث العرش ابنه شديد لكنه لم يعمر طويلاً، فيرث العرش ابنه شداد الذي بنى مدينة "إرم ذات العماد"، لكنه يعجز عن دخولها بسبب غضب الآلهة، وحين يعقد العزم على دخولها، تأخذه أصوات

مـن السـماء، فيمـوت وتنهـار "إرم". هـذا إيجـاز يشـكل الإطـار العـام لبنيـة الحـدث لكـن خيـال الكاتـب يكسـوه بتفاصيـل موزعـة علـى خمسـة فصـول. ولأن المسـرحية ذهنيـة فـي الأسـاس، فـإن العمـود الفقـري لهـا هـو المحتـوى الفكـري الفلسـفي الـذي يعتمـد علـى مناقشـة التصـورات السـائدة فـي ذلـك المجتمـع.

تشـكل قضيـة السـلطة محـوراً أساسـياً مـن محـاور المسـرحية، فهـي تضـيء طبيعـة العلاقـة بيـن مصدريـن للسـلطة فـي الأحقـاف: همـا الإلـه هبـا بصـورة أساسـية، والملـك عـاد الـذي يتمـرد بيـن الحيـن والآخـر علـى سـلطة هبـا، وإن كان الأول ينطـوي علـى خـوف حقيقـي مـن قـدرة هبـا كإلـه. "عـاد" يطـرح قضيـة إشـكالية فـي مجتمعـه آنـذاك وهـي أنـه إذا كان هبـا كلـي القـدرة فلمـاذا ينتقـم منهـم بحبـس المطـر عنهـم؟ يـرى عـاد بأنـه يتعيـن علـى الإلـه أن يسـقي شـعبه، ومـن هنـا تولـد شـعور عـاد بالمقـت لآلهـة الأحقـاف، فـكان أن دعـا النـاس لهجـر هبـا فيمـا هجـر عـاد المعبـد الـذي يتعبـد فيـه سـكان الأحقـاف لآلهتهـم . وبالرغـم مـن النصائـح التـي قدمـت لعـاد كـي يطلـب العفـو مـن هبـا إلّا أنـه رفـض ذلـك "الـذل". ولذلـك بعـث بالوفـد إلـى آلهـة مكـة بـدلاً مـن آلهـة الأحقـاف، لكـن الوفـد استسـقى آلهـة الأحقـاف خوفـاً منهـم.

وهكـذا تناقـش مسـرحية البـاب فكـرة الانتقـام، إذ يـرى عاد-الملـك أن "الخطيئـة"، أيـة خطيئـة، يجـب أن لا تدفـع الإلـه -عفـو هبـا- إلـى الانتقـام بـأن يقتـل النبـات ويجفـف الضـروع ويـزرع الجـوع".[191] بـل إن عـاد يمضـي فـي تمـرده علـى جـده نـوح، فيتهمـه بأنـه بـاع الأرض وقبـل بمـوت النـاس مقابـل نجاتـه هـو، منحـة مـن هبـا الـذي دمـر الأرض بعـد أن ضمـن دعـم الإنسـان لـه، وكان نـوح هـو ذلـك الإنسـان.

وتمضـي المسـرحية فـي بنيتهـا الفكريـة إلـى مـا هـو أبعـد مـن ذلـك، إذ يصـل عـاد إلـى قناعـة واضحـة بـأن هبـا فـي نهايـة المطـاف ليـس إلّا فكـرة تبـدو مجسـدة فـي "تمثالـه الأبيـض القائـم بيـن البيـوت".

هو ليس سلطة محسوسة، لكن الناس خلقوه بأنفسهم. وعاد كان يود أن يقتل هبا، ليس هبا التمثال بطبيعة الحال، بل هبا/الفكرة المعششة في أذهان الناس، لذلك كان على يقين من أنه لو جاء بالمطر للأحقاف عن طريق آلهة مكة فإن ذلك من شأنه أن يقتل هبا، ويكون عاد ذاته وراء عملية القتل. والقتل هنا ليس عملية مادية، كما أشرنا، لكن القتل هنا يعني تجريد هبا من إيمان الناس به وتخليص الناس من الخوف منه. فالوفد الذي أرسله عاد إلى مكة استسقى آلهة الأحقاف خوفاً منها، وهذا ما عبر عنه (قيل) رئيس الوفد الذي كان "يحس أن هبا معلق بين كتفيه".

يواصل عاد حربه مع هبا بالرغم من أن لقمان، عضو الوفد، قد جاء بالمطر فيما بدت الغيمات الثلاث في السماء. عاد يحسم أمره مع هبا هذه المرة، وبصورة حازمة مباشرة:

"ولكنني سأنازلك ولست أريد ماءك ولا خيرك... حملت إلي غيومك .. الموت بالسوداء، والدم بالحمراء، والطاعة بالصفراء، ولكنني لا أريد الطاعة ولا أريد الماء".[192]

فماذا فعل بها؟

فجّر السحابة السوداء فإذا بالدخان الأسود يملأ المكان، إلّا أن عاد قاوم وقاتل ثم مات. وهنا يبرز ملمح أساسي من ملامح الفكر الوجودي يتمثل في فكرة الاختيار. فإذا كان الإنسان لا يختار حياته، فإن باستطاعته أن يختار شكل موته، وهي فكرة تتردد كثيراً في أعمال غسان القصصية والروائية والمسرحية. فقد كان عاد مخيراً بين الذل في طلب الغفران، أو الموت إيماناً بصحة فكرته، وآثر الموت على الذل مختاراً، ما يذكر بالشاعر العربي القديم طرفة بن العبد الذي سلم الرسالة إلى والي البحرين وهو يعلم أنها تتضمن أمراً بقتله، فكان الشاعر الوجودي العربي الذي فضّل الموت على الفرار، ولطالما قال غسان: "كان الفرار موتاً"، في أكثر من موقع. وهو ما يذكر أيضاً بمقولة الشهيد عز الدين القسّام "موتوا شهداء"، والتي

أشار إليها غسان في قصصه. ليس الموت هنا هو العدم، بل إن العدم، بالضبط، هو الذل المؤسس على الخوف، على خوف قائم على الوهم، على وهم هو من صنع الإنسان ذاته. لقد حقق عاد مقولة هامة: أنا أقاوم إذاً أنا موجود، مثلما حقق غسان ذاته باختياره الموت الذي أراد ودعا إليه.
على أن صراع الإنسان مع الوهم الذي يخلقه بنفسه يتواصل في مسرحية الباب ولا ينتهي بموت عاد، بل يرث الملك ابنه شداد الذي قرر أن يبني "جنته على الأرض"، ولكنه لم يكن قادراً على دخولها خوفاً من هبا الذي رأى في تلك الخطوة تجاهلاً وتجاوزاً لسلطانه ووعوده. وحين يقرر أن يدخل جنته، فيما تحاول الأم منعه عن القيام بذلك لأنه سيكرر كارثة الموت التي جلبها أبوه عاد من قبل، أكد لها أنه ذاهب إلى "إرم" ولن يتركها "مأوى للطيور والضباع والخنافس". شداد، الذي واصل رحلة صراع أبيه، حدد منذ البدء ما يريد:
"وضعت في ذهني أن أبني جنتي فأتخلص من هبا، وأجعل من نفسي هبا لا يريد أن يطاع، ولا يريد أن يطيع".[193]

ويستمر شداد في تحديه لسلطة هبا متجاوزاً ما فعله أبوه عاد، فهو بقرار الذهاب إلى جنته الأرضية التي بناها وكان يخاف أن يدخلها خوفاً من سطوة هبا، قرر أيضاً أن يقاتل هبا وحيداً إلّا من سيفه وذراعه، ويعقد العزم على ذلك بقوله "أريد أن أخطو إلى موتي خطوة باسلة وراء خطوة باسلة"، رافضاً "العيش بدافع العادة".[194]

إذاً فقد مضى شداد بتحديه أبعد مما ذهب أبوه، وذلك بانتقاله إلى ميدان الفعل ببناء مدينة "إرم" أولاً، وبدخولها رغم أنف هبا ثانياً، وباستعداده لقتاله وحيداً بكامل وعيه وإرادته، موقناً بأن الموت هو "الاختيار الحقيقي الباقي لنا جميعاً". ويموت شداد في المواجهة وتدمر مدينة إرم، ويرثه إبنه الذي يبدو سلوكه مغايراً.

وهكـذا يؤكـد شـداد بصـورة جليـة تمامـاً وجـوده الحقيقـي برفـض السـلطة، أيـة سـلطة، بـل إنـه، وهـو الملـك المتـوج، يرفـض الطاعـة المتبادلـة: أن "يطيـع، وأن يطـاع"، وتلـك هـي غايـة الوجـود الإنسـاني كمـا يراهـا الوجوديـون، فرديـة الإنسـان، وحريتـه، وحريـة الآخـر لكنهـا الحريـة الملتزمـة والمسـؤولة.

فـي الفصـل الرابـع يتصاعـد البنـاء الفتنازي-الرمـزي فـي المسـرحية بجمـع الإله/هبـا مـع الإنسان/شـداد فـي محـاورة مباشـرة فـي مرحلـة مـا بعـد المـوت، إذ إن هبـا وفـق الحبكـة الأسـطورية يـزور موتـاه بيـن الحيـن والآخـر. وشـداد لـم يتخـل عـن قوتـه وأفـكاره، ويبـدو محـاوراً نـداً للطـرف الآخـر. يتسـاءل شـداد عـن صـورة هبـا وقـد جاءهـم شـاباً:

- صورتك في حينا ليست كذلك
- أنتم نحتُّم الصورة

يشـتد أوار الحـوار بيـن شـداد وهبـا فيتسـاءل الأول عمـن أعطـى الثانـي سـلطة قـول الكلمـة النهائيـة، والحكـم علـى الآخريـن بالكـذب، فيـرد هبـا قائـلاً:

"أنتـم أعطيتمونـي السـلطة لأحكـم عليكـم بالكـذب، ولتكـون لـي، كل الكلمـات النهائيـة... ورغـم ذلـك فإننـي سـأقول لـك شـيئاً هامـاً.. ليـس ثمـة سـلطة فـي الأمـر، وليـس ثمـة كلمـة نهائيـة إذا كنـت أنـت لا تريـد أن تعطينـي تلـك السـلطة وتلـك الكلمـة النهائيـة".[195]

وإذ يتواصـل الجـدال بينهمـا حـول الخلـق والأقـدار، والـولادة والمـوت يقـول هبـا:

"لقـد خلقـت نفسـي قـدراً حيـن كان النـاس عاجزيـن عـن صنـع أقدارهـم...".[196]

بهـذه الحواريـة بيـن هبـا وشـداد تنتهـي مسـرحية البـاب، ولا بـدّ مـن الإشـارة إلـى رمزيـة "البـاب" فـي هـذه المسـرحية التـي اتخذتـه عنوانـاً لهـا. إن البـاب هـو ذلـك الحاجـز الـذي يقـف حائـلاً بيـن أن يختـار الإنسـان حيـاة حـرة، أو أن يبقـى حيـاً لكنـه ميـت فـي الحيـاة.

إنــه رمــز للعجــز عــن طــرح الأســئلة الكبــرى المتعلقــة بالحيــاة، رمــز للخــوف الــذي يقــود إلــى الوهــم الــذي يجعــل الإنســان يتلقــى كل مــا يــرد مــن المجهــول.

لكــن البــاب فــي نهايــة المطــاف عمــل فنــي يحــرض علــى الحيــاة والكرامــة ليقــول للفــرد "كــن أنــت"، وإذا مــا كانــت هنــاك قــوى تحــول دون ذلــك اختــر مــا تبقــى لــك مــن الدنيــا: الشــهادة مــن أجــل الكرامــة الإنســانية، وحــق الــذات فــي الوجــود الحــر. البــاب عمــل فنــي ينطــوي علــى قــراءة متقدمــة فــي أســطورة عتيقــة، حيكــت فــي بنــاء فنــي متماســك، وفــي لغــة مكثفــة عميقــة الأبعــاد والــدلالات والرمــوز والمعانــي. إنــه الخيــال المبــدع الــذي بعــث الحيــاة فــي أســطورة قديمــة لــم يعــرف عنهــا الكثيــرون شــيئاً، وهــي التعبيــر الفنــي عــن قــوة غســان كنفانــي الذهنيــة وتســاؤلاته الكبــرى، واقتراحاتــه مــن أجــل حيــاة إنســانية كريمــة، بعيــدة عــن تغــول الســلطة تحــت أي ســتار أو شــعار.

2. القبعة والنبي

المسرحية الثانية التي تهيئ لنا سبل استقصاء القوة الذهنية والخيال الخلاق، والثقافة الإنسانية عند غسان كنفاني هي القبعة والنبي، والتي يمكن إيجازها، مع شيء من الإخلال بحبكة المسرحية، في أن مركبة فضائية انفجرت وسقط منها شيئان على الأرض، أحدهما وقع على شرفة "المتهم" والثاني لا يعرف أين، ولكن يتضح فيما بعد أنه يقف على رأس أم السيدة على شكل قبعة "مثيرة" للدهشة. المتهم يحاكم من قبل قاضيين باعتباره مسؤولاً عن مقتل "الشيء"، ثم تكشف المسرحية عن علاقة سابقة بين المتهم والسيدة كان نتيجتها حمل بجنين غير شرعي، وتتدخل أمها لإرغام المتهم على إسقاط الجنين، ودفع تكاليف الإجراءات الطبية لكنه يرفض ذلك ويعلن استعداده للزواج من السيدة، بالرغم من أنه فقير ومدين.

تتناوب المشاهد ما بين القاضيين والمتهم، والمتهم والسيدة وأمها، (جميع الشخصيات بلا أسماء). وفي النهاية يقرر القاضيان تبرئة المتهم، لكنه يرفض البراءة، ويقترح عليهم اتهامه بجريمة أخرى، هي "الإلحاد" مثلاً. على أنه يخرج في نهاية المسرحية مع "الشيء" بعد أن صارا صديقين.
هذه الأحداث التي أوردتها أعلاه، ليست بذات قيمة سوى أنها تفتح المجال واسعاً للحوار والتعبير عن الأفكار وكشف المستور في نفوس الشخصيات. ومن هنا فإن مسرحية القبعة والنبي، كما مسرحية الباب، عمل ذهني فلسفي في الأساس يشير إلى القدرة الفائقة لغسان كنفاني على التأمل والرصد والتحليل والتركيب، علاوة على أنها تعمق قناعتنا بالقدرة الفنية التشكيلية والمسرحية الهائلة التي يتمتع بها الكاتب.

عالم القبعة والنبي عالم يعج بالتفاهة والثرثرة والخواء، إذ إن القارئ سرعان ما يضع الكتاب جانباً ويقول:"ما هذا العبث؟"، وتقديري أن هذا هو بالضبط ما أراده غسان: أن يشعر قارئه بحجم الهراء والهذيان والعبث الذي يملأ المسرحية وحواراتها، في دعوة له لأن ينظر حوله ويتأمل المحيطين به وحواراتهم واهتماماتهم لمعرفة مدى العبث الضارب في ثنايا العقل والرغبات.

لقد رسم غسان في هذه المسرحية عالماً من العري الواضح، الذي يكون حقيقياً فعلاً في عري المتهم الذي يستقبل السيدة وأمها بلباسه الداخلي، عالماً من العقول المسكونة بالأوهام والتفاهات. كما لعب الخيال الإبداعي لغسان دوراً أساسياً في تصميم قاعة المحاكمة، إذ جعل مفصل القضبان التي يقبع خلفها المتهم مفصلاً متحركاً بحيث "يتحرر" المتهم منها، وينتقل الاتهام إلى القاضيين، بل ويمكن أن يتحول المفصل إلى الجمهور، فيبدو بدوره متهماً أيضاً. ستظل فكرة القانون والعدالة، وعجز الأول عن تحقيق الثانية، فكرة ملحة في ذهن غسان وقد لمحنا معالجاته لها في أعمال أشرنا إليها في مواقع سابقة أبرزها رواية الشيء الآخر.

حقيقة الأمر أن القبعة والنبي مسرحية ذهنية من حيث الشكل، وهي في الجوهر مسرحية تنتمي إلى أدب "العبث" أو مسرح "اللامعقول" ، أو "السخف". هذا المسرح الذي ظهر في أوروبا احتجاجاً على حربين عالميتين وعلى انحطاط قيمة الإنسان في المجتمعات الرأسمالية الشرسة، وعلى تهميش دوره وحضوره في الحياة الاجتماعية، واشتداد نزعة الاتجاه المادي في الحياة على حساب القيم الإنسانية النبيلة، وظهور "الإنسان الاقتصادي" الذي لا يرى غير الربح والتراكم والتوسع أهدافاً لا بديل عنها. فكان رد الكتاب والمفكرين والمبدعين عند منتصف القرن العشرين التعبير عن هذا اللامعقول السياسي والاقتصادي

والاجتماعي بلا معقول فني يمثل "المعادل الموضوعي" لما يجري في ميادين الحياة. وبرز من نجوم هؤلاء المفكرين والكتاب صموئيل بيكيت، وأداموف وجان جينيه، وآلبي، وبنتر، أولئك الذين أرادوا أن يكشفوا ماذا فعل الإنسان بالإنسان. إذاً فقد جاء مسرح اللامعقول/العبث ليوجه سهامه إلى نقد تلك الروح المادية، الفردية، المنعزلة، الخاوية من القيمة والمتحللة من المرجعيات الإنسانية.

من هنا يمكن قراءة القبعة والنبي في بعدها الإنساني العام بما يتفق والرؤية أعلاه، كما يمكن قراءتها في سياق واقع عربي يعج بالخواء والتشرذم، والادعاء، والتفاهة، فيما قرأها جبرا إبراهيم جبرا في سياق فلسطيني في مقدمته للمجلد الثالث الذي اشتمل على الأعمال المسرحية لغسان، والذي رأى في "المتهم" مثقفاً فلسطينياً منفياً يناضل من أجل الحياة ضد الموت.[197] وبالعودة إلى هاجس "القانون-العدالة" سيتضح أن غسان يثيره في القبعة والنبي بصورة جلية مثلما أثاره في مسرحية الباب. غسان مسكون بالشك في ما استقر من مفاهيم وقناعات لدى عامة الناس، وبدت أمراً ثابتاً لا يتزحزح. في عالم اللامعقول، حيث يصبح كل شيء مباحا سنرى أن القاطع الحديدي ذا القضبان الذي يفصل بين القاضيين والمتهم ينتقل إليهما ليصبحا هما خلف القضبان، وربما يتحرك، ليضع الجمهور أيضاً في المكان ذاته، فيما يتحرر المتهم ويصبح قاضياً/محاسِباً. القاضيان حكما على المتهم بالإعدام، وهو أقسى درجة للعقوبات من أجل جريمة غير قائمة أصلا. بل إن أحداً لم يتقدم برفع دعوى ضد المتهم، ثم أنه حكم صادر حتى قبل أن يبدأ التحقيق، باعتبار أن الجريمة واضحة وكذلك المتهم وبالتالي لا ضرورة للتحقيق كما قال أحد القاضيين. أما المهزلة الأخيرة فإنه لا وجود لضحية في كل هذا العبث القانوني.

تتضخم التفاهة حول "الجريمة والضحية" حين يرى أحد القاضيين أن مقتل "الشيء" القادم من الفضاء "مسألة لا تهم هذا الوطن فقط ولكنها تهم العالم بأسره". ويضيف الثاني أنها تهمّ الكون كله في الواقع".[198] إن تضخيم العبث بهذه الصورة من شأنه أن يوضح مدى التفاهة التي تسود العالم، ومدى "السخف" الذي ينطق به قضاة غاصوا في مستنقع اللامعقول حتى الأعماق. والجملة التي يقولها أحد القضاة، في هذا السياق، "إن القوانين قادرة على تغطية كل شيء"[199]، تحمل في صياغتها مستويين متناقضين من المعنى: الأول هو المستوى السطحي الذي مفاده أن القوانين موجودة وتشمل كل مجالات الحياة وقادرة على أن تعالج المشكلات كافة؛ أما المستوى الثاني، وهو الأعمق، فإنه ينطوي على اعتراف القاضي بأن القانون مطاط وقادر على أن يبرر كل شيء وأن يبرئ كل متهم.[200]

أما النفاق القانوني، فقد كشفه غسان ببراعة من خلال اللغة المستخدمة من القاضيين عندما يتحرك الفاصل الحديدي ليصبحا داخل القفص ويغدو المتهم خارجه إذ ما يلبث كل منهما أن يستخدم لغة المتهم -أي متهم- في مخاطبة القاضي:

- ولكنه كان يحكي يا سيدي
- وقد يظهر يا سيدي في أية لحظة
- نتذكر ماذا يا سيدي؟
- إننا لم نفعل يا سيدي! نقسم لك أغلظ الإيمان أننا لم نفعل

فيما يخاطبهما المتهم بلغة القاضي:

- إن الإنكار لن ينفعكم... وثمة براهين قاطعة لا يحصيها العد، والأفضل أن تعترفوا .. [201]

والمتهم هنا هو الذي يتهم القاضيين بقتل الشيء، فيما يصبح من الضروري أن هذا "الشيء" إنما يرمز إلى "المجهول"، أو إلى "القادم من الخارج" أو "الآتي من السماء". وهو يذكرهما

(باعتبارهما رمزاً للسلطة بكافة أنواعها) بأنهما هما اللذان وضعا في رأسه أن "الذي يأتي من الخارج إنما يأتي بحافز الشر"، ولم يقولا له أبداً إن "المجهول قد يكون شيئاً طيباً مسكيناً يمد يده دون سلاح....".

والمعنى المضمر في هذه الأسطر المقتبسة من النص أن السلطات على اختلاف أنواعها ومستوياتها لا ترحب بالجديد، فالجديد مجهول، الجديد أحياناً "بدعة"، والمجهول "مرعب فتاك". السلطات تريد إبقاء كل شيء على حاله ولو استمر عقوداً، فتلك هي إستراتيجية البقاء، ومن هنا ليس غريباً أن يقول لهما المتهم: "إننا في الواقع نقتل الذين لا نعرفهم".

تتواصل علاقة المتهم بالشيء، ويشرعان بالتفكير في صياغة حلول مشتركة، ولم يعد بوسع المتهم أن يتخلص من الشيء أو أن يستغني عنه بعد أن يتفقا على صنع عالم أفضل. والأهم من ذلك شعور المتهم بأن الشيء قد منحه "النبوة" من حيث لا يدري. أما "القبعة" فقد تجسدت في "الشيء" الثاني الذي فقد، فإذا به يستخدم قبعة من قبل أم السيدة. والمسرحية تفسر عنوانها لاحقاً في جدل العلاقة بين الداخل والخارج، فالقبعة تستر رأس الرجل من الخارج، والنبي يستره من الداخل، كما كتب غسان ذات يوم [202]، فيما يقول "الشيء" إن أكثر الناس يفضل أن يضع النبي على رأسه من الخارج مثل القبعة .. مثل يافطة ضخمة ملونة مضيئة على واجهة دكان فارغ.

مفاد ذلك أن المسرحية في بعدها هذا، تؤكد على تفاهة الإنسان غير الأصيل الذي هو النقيض للإنسان الأصيل، تكشف الزيف مقابل الحقيقة. الفضيلة عند الكثيرين شعار أو طقس أو إمارة، وهي أشكال مختلفة للزيف والنفاق والخداع والدجل. لن ينجو المثقفون من نقد غسان، أولئك الذين يتخذون من الأفكار قبعات يتباهون بها فوق رؤوسهم، من دون استيعاب واضح، أو من دون التزام بما تتضمنه تلك الأفكار.

"القبعة والنبي"، عالم من العبث ضد العبث، وعالم لا معقول ضد لا معقوليته من وجهة نظر كاتبها بالطبع، دعوة للإنسانية لبناء عالم جديد خال من التسلط والتفاهة والعبث بالإنسان ومشاعره، عالم جريء، منفتح، نوافذه غير مغلقة، والصداقة فيه حقيقية غير زائفة.

لقد برهنت القبعة والنبي على عمق البصيرة التي يتمتع بها غسان كنفاني، وعلى اطلاعه على مختلف الإنجازات الفنية والأدبية في العالم وعلى قدرته على توظيف خياله توظيفاً مبدعاً، فإذا كان في مسرحية الباب قد شيد العالم المسرحي على مرتكزات أسطورية-فنتازية، فإنه في القبعة والنبي بنى عالماً فنياً غير معقول في عالم لامعقول ضد هذا العبث بالفرد والمجتمع والقيم والوجود الإنساني الأصيل.

3. جسر إلى الأبد

بالرغم من أن هذا النص قد وضع في المجلد الرابع لأعمال غسان كنفاني، وهو مجلد المسرحيات، إلّا أنه ليس مسرحية، وإن كان نوعاً من أنواع الدراما، وهو التمثيلية الإذاعية المتسلسلة. ويبدو أن غسان كتب هذا العمل الموسوم بـ جسر إلى الأبد [203] استجابة لطلب من إحدى الإذاعات العربية، ومن هنا كان الطلب "تمثيلية"، لا مسرحية، إذ كتبها غسان في عشر حلقات وأنهاها بخاتمة، وكان ذلك في عام 1965. وهي بذلك جاءت بعد كتابته لمسرحية الباب (1964)، وقبل مسرحية القبعة والنبي (1967). على ذلك فنحن نتحدث عن نص كتب بناء على طلب معين، وتحدد في الطلب النوع الأدبي المرغوب من مقدم الطلب وربما حدد عدد الحلقات أيضاً، لكنه عمل درامي في نهاية الأمر.

وإذا كانت الفلسفة هي محور الباب و القبعة والنبي فإن محور جسر إلى الأبد هو النفس الإنسانية في تنوعها وتركيبها

وتعقدها وصعودها وهبوطها، النفس باعتبارها حالة مركبة يتعذر وصفها بكلمة، أو تصنيفها ضمن خانة معينة، ما بين الخير أو الشر، القوة أو الضعف، الحب أو البغض، الانفتاح أو الانطواء، الحقيقة أو الزيف، الواقع أو الوهم. وغسان قادر بجدارة على الغوص في ثنايا النفس الإنسانية ورصدها من الداخل والخارج في بساطتها وتعقدها، في صدقها وفي كذبها، في صراحتها وفي مراوغتها.

ويضيء هذا العمل، علاوة على إضاءته لوعي غسان بالنفس الإنسانية ولقدرته على رصدها ورسمها، القدرة الفنية الهائلة التي يختزنها غسان كنفاني في التعامل مع مختلف أشكال الكتابة بما فيها التمثيلية الدرامية، وبالذات تلك المكتوبة لمؤسسة إذاعية. على أن الأمر لا يتوقف عند مسألة الكتابة في العمل، بل الأهم من النص، هو قوة التصور الإخراجي لتمثيلية إذاعية. وعلى الرغم من أن المقدمة التي وضعها غسان كمقترح لمخرج النص، إلّا أن متن العمل من أوله إلى آخره ينطوي على "إرشادات" إخراجية تتعلق بالصوت، والحركة، وتعدد الأصوات، ودرجة ارتفاع أو انخفاض الصوت، وغير ذلك من اقتراحات فنية قدمت التمثيلية كعمل فني متكامل من حيث الكتابة ومتطلبات الإخراج الفني. ومن الطبيعي أن من يكتب النص، إذا ما توافرت لديه قوة التصور الإخراجي، يكون أكثر إحساساً بالنص ومتطلباته ووسائل إخراجه وتوصيل رسائله. وهنا تتمثل القوة الذهنية والخيالية والرؤيوية لغسان كنفاني، حتى وإن كان النص بمثابة عمل بسيط لا يرقى إلى مستوى أعماله الفنية الأخرى.

***

يمكن إيجاز القصة، مع إخلال مقصود في البنية والتركيب الزمني، بتلك العائلة المكونة من الأب والأم والابن (فارس)، والتي تعيش حياة عادية بسيطة يكفيها عمل الأب متطلبات الحياة اليومية، وتكاليف الدراسة الجامعية للابن. يموت الأب، ويواصل الابن دراسته حتى يتخرج وتستمر الأم بصعوبة في إدارة شؤون الأسرة بعد أن فقدت المعيل ومصدر الدخل. يبدأ فارس رحلة البحث عن عمل لكنه يخفق في العثور عليه في بلده، لكنه يجد فرصة عمل خارج البلد، ما يعني أنه يتعين عليه أن يسافر تاركاً وراءه أماً طالما وصفت نفسها بأنها "كسيحة"، فيرد عليها فارس بأن ذلك مجرد وهم، إذ إنها تستطيع السير متكئة على عكازها. لكن الأم ترفض سفره متعللة بالوحدة والكساح، إلّا أن ظروف الواقع ترغم فارس على السفر من دون أن يصارح أمه بالأمر. يعود فارس من سفره بعد شهرين ليكتشف أن أمه غير موجودة فيوقن أنها ماتت. لكنه يعجز أن يعثر لها على أثر وهي ميتة، لا معلومات عن موتها، عن دفنها، عن قبرها.

في حمأة هذا العذاب النفسي الذي أشعره بمسؤوليته الذاتية عن موتها، بل اندثارها، يتعرض لحادث سيارة تقودها الفتاة الجامعية رجاء التي تحضر لرسالتها للدكتوراه في علم النفس. يرفض فارس دعوتها لتقله إلى المستشفى ويتواصل الحوار بينهما ويقص عليها قصة الشبح الذي أخبره عن موته القادم المحدد. وتدخل في عالمه بشكل أعمق وتبلغ والدها بما حدث وكيف التأم جرح فارس في دقائق، فيتهمها أبوها بأنها ضحية وهم، ولا يصدقها الآخرون، مثلما لم يصدقها شبح فارس. لكنها صدقته. وينتقل الوهم إليها. وتتوطد العلاقة مع فارس لتنتج قصة حب، إلّا أن فارس يرى في ذلك شفقة لا حباً. وتواصل هي رحلة البحث عن جثة الأم المفقودة، وبعد لأي، تصل إلى معلومات تفيد بأن الأم توفيت في ذات اليوم الذي سافر فيه فارس، وبعد ربع ساعة من إقلاع طائرته، ما يؤكد

لـه أنـه لـم يكـن سـبب موتهـا، وبذلـك يتخلـص مـن تأنيـب الضميـر ويبـدأ رحلـة انتصـار مـع رجـاء.

هـذا التلخيـص الـذي بسـط البنـاء الفنـي إلـى حـد كبيـر، وأضعـف عنصـر التشـويق والإدهـاش والبنـى النفسـية لشـخصيات العمـل، مـن شـأنه فقـط أن يحـدد الملامـح الرئيسـة للقصـة لمـن لـم يطلـع عليهـا. فالقصـة تبـدأ بحـادث السـيارة التـي صدمـت فـارس وكانـت تقودهـا رجـاء، ومـن هنـا بـدأت القصـة بحـادث سـيؤدي إلـى علاقـة ناميـة فيمـا بعـد. الشـخصية المحوريـة فـي القصـة هـي شـخصية فـارس والتـي دمـج فيهـا غسـان البعـد الواقعـي مـع بعـد فتنـازي لشـاب يعيـش مأسـاة عقـدة ذنـب قتـل أمـه. عالـم مـن الألـم يعمقـه "شـبح" مـا يلبـث أن يتـردد علـى بيـت فـارس قارعـاً البـاب بقـوة ليقـول لـه أنـه سـيعيش سـتة "ثلاثـاء"، وفـي الثلاثـاء السـابعة سـوف يمـوت. ومـن هنـا لـم يلـق بـالاً لحـادث السـيارة، ويبلـغ رجـاء أن أجلـه لـم يحـن بعـد، ويكشـف لهـا كيـف زال الـدم عـن جسـده والتـأم الجـرح فـي دقائـق. وهـي تـرى ذلـك بـأم العيـن. وسـوف تـزوره بعـد ذلـك وتـراه كيـف ينـام تحـت المطـر والبـرد دون فـراش أو غطـاء، ولا يشـعر بـأي مـرض أو تعـب أو بـرد جـراء هـذا السـلوك.

يتمثـل جانـب هـام مـن عقـدة فـارس فـي أن أحـداً لا يصدقـه، لكـن رجـاء التـي كانـت تقـول لـه هـذا "وهـم... وهـم" بـدأت تغيـر موقفهـا حيـن شـاهدت بنفسـها شـيئاً مـن تلـك "الخـوارق" التـي يتحـدث عنهـا. وبالتالـي كانـت جـزءاً مـن مشـكلته الكبـرى، تلـك الحالـة التـي كان يصـف نفسـه فيهـا بقولـه "أنـا مخلـوق مسـكين ... إنسـان يضـع قدمـاً فـي عالـم مجهـول وقدمـاً أخـرى فـي عالـم النـاس الذيـن لا يصدّقـون".

وإذ استسـلم فـارس لرسـالة الشـبح، فقـد وصـل إلـى قناعـة مفادهـا أن "كل شـيء مرتـب بدقـة.. إن القـدر يريدنـي أن أمـوت فـي وقـت آخـر" وأن كل العالـم لا يسـتحق حيـزاً مـن اهتمامـه.

تحـاول طالبـة الدكتـوراه فـي علـم النفـس أن تخلصـه مـن هـذه الأفـكار السـوداء وهـذا الإحبـاط الشـديد واليـأس القاتـل والاستسـلام الواضـح لـرأي شـبح، وتعمـل علـى إعـادة الثقـة لـه بنفسـه.
"تتحـدث وكأنـك شـيء مـن الأشـياء ولسـت إنسـانا.. الإنسـان يصنـع الحيـاة التـي يريـد" ، تقـول لـه رجـاء فـي محاولـة لإخراجـه مـن دائـرة المـوت التـي تحاصـر تفكيـره، إلـى دائـرة الحيـاة الأوسـع، حيـث المسـتقبل مفتـوح علـى آفـاق شاسـعة.

لا شـك فـي أن غسـان يسـتدعي فـي هـذا السـياق فكـرة أساسـية مـن الأفـكار الوجوديـة حـول الإنسـان وإرادتـه واختياراتـه ومسـؤوليته عـن هـذه الاختيـارات. إن رجـاء، وهـي تـدرك أنهـا تخاطـب شـاباً جامعيـاً مثقفـاً، تطـرق بـاب العلـم أيضـا لتخلصـه مـن كابـوس الأشـباح الـذي سـيطر علـى حياتـه، فيجعلـه "مريضـاً" لا ينتظـر إلا المـوت. تقـول رجـاء "حياتنـا تخلـو مـن الأسـاطير يـا فـارس، الأشـباح ماتـوا، قتلتهـم الفيزيـاء، وذوبتهـم الكيميـاء، وأرعبتهـم العقـول". ولكـن الشـبح مقيـم فـي عقلـه بعـد أن أكـد لـه أن القصـة قصـة "خطيئـة وعقـاب" وأنـه سـيلقى عقابـه بعـد أن تسـبب فـي مـوت أمـه. وليـس الشـبح شـبحاً فـي الحقيقـة النفسـية، وإن بـدا شـخصية قائمـة فـي العمـل الفنـي، إنـه فـي التحليـل النفسـي التجسـيد "المـادي" لهواجـس النفـس البشـرية التـي تعيـش عقـدة ذنـب مـوت الأم، وهـو توليـد وهمـي خلقتـه الـذات المنهكـة مـن فـرط التفكيـر فـي عظـم "جريمتهـا". والـذات التـي تعيـش حالـة مـن الوسـواس القهـري غالبـاً مـا تكـون مفتوحـة لـكل أنـواع التهيـؤات، والأوهـام، والهواجـس المصحوبـة بالصـوت والصـورة فتعيـش اللحظـة كمـا لـو كانـت حقيقـة ملموسـة. لكـن هـذا الشـبح مـا يلبـث أن يختفـي وينتهـي دوره فـي النـص عندمـا يقـرر فـارس ذات ليلـة أن يواجهـه وأن يتحـدث إليـه بصـورة مباشـرة، وتلـك إشـارة هامـة إلـى بدايـة التخلـص مـن "كابـوس" الشـبح، وأول الطريـق نحـو مواجهـة الـذات.

ولا شك في أن وجود رجاء في حياته كان عاملاً مهماً في عملية انتشاله من عقدة الذنب الشديدة التي كانت تجتاحه، فقد اطمأن إليها بعد أن أبلغته أنها تصدقه في الوقت الذي كان يحتاج إلى إنسان يصدق ما يقول، رغم أنها حين تروي لوالدها القصة يتهمها بأنها تعيش حالة "وهم"، وما تلبث هي أن تدخل تلك الدوامة من الوهم، وكأن الحالة انسربت من فارس إلى رجاء، وهكذا قال الطبيب، وكل من سمع الحكاية. لكنها تستعيد توازنها وتواجه الأمر كما هو.

كان فارس يريد شخصاً واحداً يصدقه حتى يكون جسراً بينه وبين الموت، لكنه كان يريد أن يموت "لا كما يريد له الموت أن يموت"، ولعل في هذه العبارة التي تنطوي على استسلام لفكرة الموت، المعروف، المحتم خلال بضعة أيام، ما يشي باستعداد فارس ذاته للتمرد على فكرة الموت القادم، أو في أقل تقدير، التمرد على طريقة الموت، وهذا إرهاص بالتهيؤ للخروج من دائرة الموت المقفلة التي تحيط به. وكانت رجاء هي ذلك الشخص الذي أصبح، بالنسبة لفارس، جسره إلى الموت. لكن رجاء، تفاجئه بقولها "أحبك"، ثم تمضي أبعد من ذلك قائلة "قبلني"، وفسر ذلك شفقة عليه لا حباً له. إلى أن أوضحت له مشاعرها بثقة وصراحة:
"أنا لست جسراً بينك وبين الموت كما كنت تريد.. أنا أكثر من ذلك .. أكثر .. إنني أحس أنني جزء منك".

وما يزال فارس يصر على عنصر الشفقة، بل إنه مضى أكثر من ذلك ليفسر قولها بأنها في واقع الأمر تريد موته لتتمكن من العودة إلى عالمها الذي ابتعدت عنه جراء ارتباطها بفارس وحكايته.

على أنّ رجاء تواصل قوة إرادتها في إنقاذه، فتستمر في البحث عن قصة موت أمه لتكتشف في النهاية أن أمه ماتت بعد إقلاع طائرته بربع ساعة، أي أنه ليس ملوماً لموتها، وعليه ألا يتحمل العبء النفسي الموجع جراء عقدة الذنب الشديدة. وتلك لحظة الكشف والاكتشاف والخروج من دائرة الشبح والموت والانتظار القاتل، فيصر فارس أنه إذا ما أتى الشبح تارة أخرى سيقول له: "أنت كذاب .. كذاب.. كذاب".

النص لا ينفصل عن معاناة الواقع لدى الإنسان، إن الفراغ، والبطالة، والفقر، والحاجة، والجوع أمور كفيلة بأن تجعل الإنسان نهباً لأمراض النفس المختلفة، وما الاستسلام والخضوع لتأثير هذه المسائل إلّا البيئة المناسبة لخلق كل أنواع الوساوس، والأشباح والأوهام، وما من سبيل للتغلب عليها إلاّ بمواجهتها بقوة الإرادة وقوة الحب في آن واحد.

يكشف هذا النص عن عوالم غسان كنفاني، عن الشخصيات والعلاقات التي يخلقها ليصنع نصاً أدبياً يجعل لحياتنا معنى، نص يكشف قدرة غسان في اقتحام كوامن النفس البشرية والدخول في ثناياها وكشفها للقارئ ليقول لنا كم نعتقد أننا أسوياء، وأصحاء، لا مرضى ولا أشرار، بينما نحن في حقيقة الأمر مزيج مركب من كل هذه العناصر، علمنا أم لم نعلم.

4

تجليات الإبداع الكنفاني في النقد والدراسات

أدب المقاومة في فلسطين المحتلة

الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال

في الأدب الصهيوني

ثورة 1936– 1939 في فلسطين: خلفيات وتفاصيل وتحليل

الباب الثاني

الفصل الحادي عشر:
الريادة والإبداع: غسان كنفاني ناقداً وباحثاً

غسان المتعدد لم يتوقّف عند الإبداع الأدبي في القصة القصيرة، والرواية، والمسرحية، والتمثيلية، بل اقتحم مجال الدراسات الأدبية، والنقدية، و "التاريخية - التحليلية"، وكان -كعادته دائماً- رائداً مبدعاً في هذا الميدان. وفي هذا السياق تبرز أمامنا أربعة دراسات تحليلية ريادية هي:

1. أدب المقاومة في فلسطين المحتلة (1948 – 1966)
2. الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال (1948 – 1968)
3. في الأدب الصهيوني
4. ثورة 36-1939 في فلسطين: خلفيات وتفاصيل وتحليل.

نتوقف أمام هذه الدراسات الأربع لأنها كانت دراسات ريادية، نوعية، جديدة، ولم تكن أعمالاً تقليدية، هامشية في الموضوعات التي طرقتها. إن هذه الريادة، والجدة، والإضافة النوعية هي من سمات الذهن المنفتح، والمتوقد، والذي ينطوي على قدرات تحليلية عالية تمنح المنجز المعرفي الذي يقدمه صاحبه مكانة أساسية في ثقافة الشعب والأمة، والثقافة الإنسانية على اتساعها. والدراسات التي نتناولها هنا ريادية، بمعنى أن غسان كنفاني كان أول من قدمها لجمهور القراء، وأول من عرف العالم بوجود أدب مقاوم في فلسطين المحتلة. والريادة بهذا البعد تعني أنها دراسات جديدة في موضوعها، وأشخاصها، ومعالجتها ومعانيها ودلالاتها، وبالتالي فهي إضافة نوعية إلى السفر الثقافي الذي يحتوي المنجز الأدبي الفلسطيني على مدى عقود ماضية،

تفتح صفحات جديدة في إبداع الشعب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال.
وإذا ما انتقلنا إلى دراسة غسان الريادية حول الأدب الصهيوني، فسوف نجد أنفسنا أمام أول دراسة عربية على الإطلاق تتناول هذا الأدب سواء ما كتب منه قبل عام 1948 وما بعده، في خارج فلسطين ، أو في داخلها.

وهذا ما ينطبق على دراسة غسان الريادية القيمة حول ثورة الشعب الفلسطيني في عام 1936.
وما من شك في أن الدراسات اللاحقة التي كتبها باحثون فلسطينيون وعرب في الموضوعات ذاتها المذكورة أعلاه إنما اعتمدت على ما كتب غسان، وكانت نقطة البداية ما كتب غسان. وهذا بحد ذاته اعتراف بريادته ودوره الذي لا نبالغ إن وصفناه بالدور التأسيسي، وهو وصف لا يتأتي إلا لمن تمتع بقوة الذهن، ورهافة الحس، ونفاذ الرؤيا، وعمق الانتماء. ولتبيان ذلك لا بدّ من إلقاء الضوء على تلك الدراسات واحدة إثر الأخرى.

أدب المقاومة في فلسطين المحتلة (1948 - 1966) [204]

من يدقق في كتابات غسان المتعلقة بمسألة التحرر الوطني الفلسطيني يدرك قوة الرؤية الشمولية التي توافرت لغسان في فهمه لمقومات هذا التحرر، ففيما أولى اهتماماً شديد بالكفاح المسلح، وبالبندقية، والإعداد والاستعداد والتدريب وغير ذلك من مقتضيات هذا الكفاح، إلا أنه اهتم أيضاً بالأشكال الكفاحية الأخرى: السياسية، والإعلامية والثقافية. ورأى أن الخط الأساسي هو النضال المسلح، هذا النضال الذي يترافق مع النضال السياسي، والذي يغطيهما العمل الإعلامي، الذي أبدع فيه غسان أيما إبداع. وسوف يأتي البعد الثقافي ليشكل الأرضية الصلبة التي ترتكز عليها الثورة المسلحة. فإذا كان الكفاح المسلح هو

النهر الذي يحمل الأهداف والحقوق، فإن النشاطات الثقافية والسياسية والإعلامية هي الروافد التي تغذي هذا النهر وتنقي مياهه وتبلغ رسالته للعالم كافة. امتلك غسان رؤية متكاملة مترابطة لمعادلة التحرر الوطني، فإذا كانت البندقية مهمة، فإن القصيدة، والقصة والرواية والمسرحية والأغنية والصورة لا تقل عنها أهمية. ومن هنا جاء انخراط غسان في العمل السياسي والإعلامي والأدبي والفني والبحثي. وإنه لأمر مثير للدهشة أن يكون غسان مبدعاً في كل مجال ارتاده وكتب فيه أو عبر عنه بالشكل الذي رآه ملائماً. وهذا ما يؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أن "غسان" كان يعي طبيعة المهمات والمسؤوليات الملقاة على الشعب وأبنائه ومثقفيه، مثلما كان يعي بعمق طبيعة العدو وثقافته المعادية وإعلامه المضلل، وسياسته المراوغة، وأسلحته القاتلة، ومن هنا أيضاً جاء اهتمام غسان كنفاني بالإبداع الفلسطيني أينما وجد، باعتباره مكوناً أصيلاً من مكونات الهوية الوطنية والثقافية الفلسطينية،وغسان ذاته كان في هذا السياق مبدعاً متميزاً ورائداً. ومن هنا أيضاً جاء اهتمام غسان كنفاني بأدب الأرض المحتلة: شكلاً ومضموناً وأنواعاً وقيماً وغايات، إنه اهتمام المسؤول، لكنه المسؤول المثقف: الناقد، والرائد، والقائد. ولم يكن من قبيل الصدفة أن غسان هو الذي قدم لنا أدب الأرض المحتلة، وهو الذي عرّفنا بمبدعيه وكتابه، وهو الذي أبلغنا بأن في فلسطين أدب ينمو ويتطور ويتجاوز ما يبدعه الفلسطينيون في المنفى شكلاً ومحتوى ورؤيا.

لقد كان لا بدّ من هذه التوطئة حرصاً على السياق والمعنى وتسليط الضوء على الدور الثقافي البارز لغسان كنفاني باحثاً ودارساً وناقداً، ووعيه الدقيق بالذات والآخر، وأساليب المواجهة الممكنة والمتاحة. كتب غسان دراسته الأولى عن أدب المقاومة في فلسطين المحتلة (1948 – 1966) في عام 1965، وصدرت في عام 1966 عن دار الآداب في بيروت. ثم صدرت طبعتها الثانية عن مؤسسة الأبحاث العربية في بيروت أيضاً في عام 1982، وهذه هي النسخة التي نعتمد عليها في هذه القراءة.

في هذه الدراسة نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام أول دراسة خارج الوطن المحتل تضيء شيئاً من الحالة الأدبية والثقافية والتعليمية في فلسطين بعد عام 1948 وفيها نقرأ أسماء مثل توفيق زياد، ومحمود درويش وسميح القاسم وسالم جبران، هذه الأسماء التي أصبحت نجوماً ثقافية في سماء العرب والعالم، لم تكن في ذلك الحين معروفة للمنفيين من الشعب الفلسطيني ولا لجمهور القراء العرب.

يبدأ غسان دراسته بما يشبه الاعتذار عن تقصير هو غير مسؤول عنه: فالشواهد قليلة، والمصادر شحيحة، وجغرافيا الإبداع في الداخل بعيدة المنال، وما توافر من نصوص قد لا يرسم الصورة كاملة، لكنه بداية التقديم والتعريف والتحليل. وبحس الباحث الملتزم، نراه كمن يعتذر عن غياب منهج أكاديمي محدد يرصد الظاهرة من خلاله، وعن غياب "البرود الموضوعي" اللازم للدراسة العلمية، ومن أين يتأتى هذا البرود وغسان "طرف" في القضية، والمبدعون في الوطن المحتل يكتبون في "ظروف شاذة" عن طبيعة الكتابة الإنسانية. على أن غسان لم يتردد في أن يشير إلى أنه يأخذ بعين الاعتبار تلك الظروف المحيطة بالمبدعين الفلسطينيين لدى تقويم النصوص، فيما يؤكد على إيمانه العميق بالقضية التي يعيش لها أدب المقاومة.

يستهل غسان دراسته بتأطيرها ووضعها في سياقها السياسي العام، دارساً لكارثة فلسطين وأثرها في المجتمع الفلسطيني، مشيراً إلى تلك الهزة القاسية التي خلخلت التركيب الاجتماعي لعرب فلسطين المحتلة الذين بقوا في أرضهم وبلغ عددهم آنذاك نحو (200) ألف مواطن فلسطيني، وينفذ إلى واقعهم الجغرافي فنعلم أن ثلاثة أرباعهم من قاطني الريف الفلسطيني، فيما هاجر معظم سكان المدن والتي غالباً ما تمثل مراكز القيادة السياسية والفكرية والثقافية. هذا الواقع فتح شهية المحتل

لأن يقمع أي ميلاد جديد لأية حركة ثقافية أو سياسية أو فكرية، وأن يخلق من بين هؤلاء قيادات لتيارات مشبوهة إن تمكن من ذلك.

وهكذا وجد الصامدون في الوطن المحتل أنفسهم مجردين من أي مصدر ثقافي فلسطيني/عربي يشكل، في المستقبل، مقدمة لنهضة أدبية ثقافية فلسطينية، بمعنى أنهم كانوا في قلب الحصار.
بالمقابل، يرصد غسان صورة الأدب الفلسطيني في الخارج ويصفه بأنه "أدب منفى"، ولعل غسان كان أول من أطلق هذا الوصف على ذلك الأدب ولربما كان هو أول من أطلق صفة "أدب المقاومة" على الأدب الفلسطيني في الأرض المحتلة. ويرى غسان أن أدب الخارج تصدره الشعر في بداية الأمر، وكان ذلك الشعر "حماسياً صاخباً"، ثم انتقل في مرحلة لاحقة إلى مرحلة "الحزن العميق". ولم يكن الأمر مختلفاً عنه إلى حد بعيد في الداخل بعد عام 1948 مباشرة، إذ كان الشعر تقليدياً، متخلفاً في مضمونه لكن الشعر الشعبي كان أكثر أهمية وانتشاراً وتقدما فكان -كما وصفه غسان- "قلعة المقاومة التي لا تهدم". فقد تركز على موضوعات الوحدة الشعبية، والمقاومة الوطنية اليومية لهجمات المحتل المستمرة، وصار للشعر الشعبي منتديات، طالما تحولت إلى تظاهرات. وما ميز الشعر الشعبي الفلسطيني آنذاك أنه كان يعج بالسخرية من الاحتلال، ومن أولئك العملاء الذين التحقوا بالأحزاب الإسرائيلية الناشئة. بعض الأشخاص خاضوا مع "أشكول" انتخابات في قائمة "المعراخ" فردد الجليل والمثلث:

أما تفرج يا سلام — عالعجايب والتمام
شوفوا فرسان المعراخ — داخوا ومعلمهم داخ
شوفو سيف وشوفو دياب — اخشاب بشكل النواب
مع جبر وعوض ونخلة — وسليم وباقي الشلة
كل من يستنى سيدو — اشكول تيحرك إيدو

أما شوفو يا إخوان عجايب تالي الزمان
زلم تجمع لهموم مع الظالم عالمظلوم
لازم نصفع على طول كراكوزات ليفي اشكول [205]

يواصل غسان تصويره للمشهد الثقافي من خلال سياقه السياسي والاجتماعي والتعليمي، فيشير إلى أن سلطات الاحتلال في سنوات الاحتلال الأولى أغرقت الأسواق العربية بالكتب الرخيصة التافهة وبترجمات بعيدة عما يشد الإنسان إلى وطنه وثقافته ومسؤوليته، وفرضت رقابة صارمة على كل ما يكتب أو يقال أو ينشر حتى تحول دون بروز جيل جديد من المثقفين الفلسطينيين في الداخل أولاً، وحتى تسحب الجيل العربي الجديد إلى قلب الدائرة الصهيونية، والسبب واضح في أنها ترمي من وراء ذلك كله إلى إذابة الهوية الوطنية-القومية لأهلنا في الأرض المحتلة. ويذكر، من بين أمور أخرى، شيئاً من المعلومات عن الأوضاع التعليمية آنذاك لأبناء الفلسطينيين في الداخل -استنادا إلى إحصاءات إسرائيلية لعام -1965 فيشير إلى أن (70%) من الطلبة الفلسطينيين لم يبلغوا مرحلة الدراسة الثانوية، وأن (1%) فقط ممن يحصلون على شهادة إنهاء الدراسة الثانوية يتمكنون من الالتحاق بالمعاهد والجامعات الإسرائيلية. وأن (10%) فقط ممن يصلون إلى امتحان الشهادة الثانوية ينجحون في هذا الامتحان.

على المستوى الإعلامي يتضح أن ست عشرة صحيفة ومجلة تصدر باللغة العربية، موزعة على النحو الآتي:

- صحيفة يومية واحدة (حكومية)
- (8) مجلات أسبوعية
- (7) مجلات شهرية

وجميع تلك الوسائل الإعلامية مرتبطة بالأحزاب الصهيونية، سواء أكانت موالية أم معارضة.[206]

اهتمت هذه المنابر الإعلامية بنشر ما هو ركيك وتافه من الأدب وأشكال الثقافة الأخرى، وأحجمت عن نشر ما له صلة بالحياة الوطنية والقومية لأبناء فلسطين في الوطن المغتصب. ويشير غسان إلى أن ثورة يوليو المصرية (1952) قد أحدثت هزة إيجابية متوقعة في أوساط الصامدين في الأرض، الذين أصبحوا أقلية في وطنهم بين عشية وضحاها.

وفيما يحاصر العدو الثقافة والأدب، والشعر والشعراء، يقول غسان:

" سوف ننتظر عشر سنوات أخرى حتى يقدم لنا شاب من البروة، في فلسطين المحتلة، اسمه محمود درويش، تفسيراً رائعاً لحلقة كانت مفقودة في تلك الفترة التي شهدت قفزة الأدب العربي في الأرض المحتلة من الغزل إلى الشعر القومي دفعة واحدة. وسنرى في شعر [درويش] الذي أُنتج في أواسط الستينيات، ذلك المزج العميق، الهادئ، المتدفق بين المرأة والوطن ليجعل منهما معاً قضية الحب الواحد التي لا تنفصم".[207]

ولعل غسان أراد أن يربط بين هذا التوجه ونشوء "جبهة الأرض العربية" التي تأسست في أعقاب انشقاق عدد من الأعضاء العرب البارزين عن الحزب الشيوعي الإسرائيلي، والتي ما لبثت أن منعت وقمعت من سلطات الاحتلال. هذه الجبهة التي أصدرت في عام 1959 ثلاث عشرة نشرة تحت مسميات مختلفة مستفيدة من قانون إسرائيلي آنذاك يسمح لأي مواطن بإصدار نشرة واحدة في السنة من دون إذن من دائرة المطبوعات، فما كان من جبهة الأرض إلّا أن أصدرت ذلك العدد من النشرات تحت أسماء مثل: الأرض، شذى الأرض، صرخة الأرض، دم الأرض، روح الأرض... الخ. وكان العدد الأخير منها خاصاً بالاحتفال بالذكرى الثالثة لعيد النصر في بورسعيد فيما نشرت صورة عبد الناصر على الصفحة الأولى كاملة، ونشرت في الداخل نص خطابه كاملاً. وجن جنون العدو وشن حملة اعتقالات واسعة.

مع ظهور جريدة الاتحاد (للشيوعيين العرب)، بدأ نشر قصائد ونصوص مسرحية وقصص قصيرة، بيد أن الميدان الحقيقي لأدب المقاومة ظل في ساحات القرى، وفي المهرجانات، وظل الشعر ينتقل شفاهة عبر الحفظ. ويسجل غسان ملاحظتين حول شعر المقاومة في تلك المرحلة فيقول إن ذلك الشعر أصبح "شعر إشراق ثوري يثير الإعجاب" لا شعر نواح ويأس" كما كان عليه حال الشعر الفلسطيني في المنفى. ثم إنه كان سريع التفاعل مع الحدث العربي، ما يؤكد أن العلاقة بين أدب المقاومة وتطورات الأحداث العربية أصبحت علاقة "تلاحم طبيعي".

في النصف الأول من عام 1966 يسجن درويش، ويرى غسان أنه في إقامته في المعتقل بلور صورة نهائية لذلك المزج المنطقي العميق بين الإنسان والأرض، الإنسان والوطن، الإنسان والشعب. وعلى صفحات جريدة الاتحاد، التي أصبحت تحت إشراف عدد من الأدباء الوطنيين الفلسطينيين بعد انشقاق (راكاح)، نشر سميح القاسم عدداً من قصائده، وكذلك نشر توفيق فياض مسرحية "بيت الجنون"، وقصة قصيرة بعنوان "المشوهون"، ونشر درويش مقاطع من "عاشق من فلسطين". وغسان إذ يدرس شعر المقاومة الفلسطينية في الأرض المحتلة عند مطالع الستينيات. يخلص إلى ملاحظة هامة وهي "ظاهرة يسارية شعر المقاومة". ويفسر غسان هذه الظاهرة اليسارية بالعودة إلى السياق الاجتماعي والسياسي الذي تبلورت في ظله هذه النزعة، ويعزوها إلى أسباب ثلاثة:

1. الغالبية الساحقة من الصامدين في وطنهم كانوا من أبناء الريف، أولئك الفلاحون الذي كان لهم "شرف خوض الثورات المتصلة في فلسطين قبل الاحتلال"، والذين حملوا العبء الأكبر من حرب عام 1948.
2. هؤلاء الفلاحون يتعرضون يومياً لإجراءات القمع التي تحاربهم في رزقهم حرباً لا هوادة فيها، وهو ما عبر عنه شعراؤهم البارزون: توفيق زياد وسميح القاسم ومحمود درويش.

3. إدراك الفلاحين والأدباء أن وقوعهم في براثن الاحتلال إنما جاء نتيجة لتآمر الأنظمة الرأسمالية على فلسطين، والتي تواصل دعمها وتأييدها لسلطة الاغتصاب.[208]

ويصنف غسان واقع الحالة الثقافية الفلسطينية المقاومة في الداخل، في مواجهة سياسات العدو وإجراءاته، إلى ثلاثة مستويات:

1. إذا طلب العدو منهم الحوار، يواجهونه بالسخرية
2. إذا تأملوا بؤس الواقع، يواجهونه بالتحدي
3. إذا اقتضى الأمر المواجهة، يرتقون إلى مستوى الهجوم الحاسم.[209]

وهكذا فقد شكلت هذه الدراسة الكنفانية الريادية في حقل الثقافة الفلسطينية والعربية ركناً هاماً من أركان المعرفة والوعي بطبيعة العدو، وبطبيعة الشعب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، ووعي الإنسان الفلسطيني البسيط بأهمية الثقافة كسلاح مقاومة ومواجهة وتعميق للهوية ضد المحاولات الصهيونية في طمسها وإذابتها واستبدالها بهوية عنصرية معادية. ولغسان كنفاني يعزى شرف تعريفنا بالإبداع الفلسطيني والمبدعين في الوطن المغتصب.

لقد ربط غسان بين الإطار السياسي والاجتماعي والتعليمي وبين الحالة الثقافية التي ولّدها الاحتلال والاغتصاب وتشريد معظم الشعب الفلسطيني، وكشف الغايات العميقة والأهداف البعيدة لسلطات الاحتلال في محاصرة الإبداع الفلسطيني ومحاولة طمس الهوية الوطنية والثقافية للصامدين في أرضهم.
على أن غسان سيواصل رحلته مع أدب المقاومة في كتابه الثاني، وسوف يحصل على المزيد من النصوص الإبداعية، ما ييسر له قراءة أوسع وأعمق، وما يتيح لجمهور القراء العرب معرفة المزيد عن الإبداع الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال الصهيوني.

الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال (1948 – 1968)[210]

شكل إصدار الكتاب الأول عن أدب المقاومة الفلسطينية تحت الاحتلال فتحاً أدبياً ومعرفياً وتاريخياً في الساحة الثقافية الفلسطينية والعربية. وتعرف جمهور القراء على أسماء بارزة مثل محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وتوفيق فياض، وقرأوا بعضاً من نصوصهم، وتعرفوا على المزاج السياسي لجيل المثقفين والأدباء الجدد الذين بزغوا في سماء الوطن الفلسطيني المحتل عن طريق نصوصهم التي كانت تعبر عن قوة الصمود، والتحدي، والسخرية، والإصرار، والأمل القادم.

ومما لا شك فيه أن اتصالات الداخل مع غسان كنفاني قد أوصلت له المزيد من النصوص والمعلومات حول الوضع العام، والأدبي بخاصة، في أوساط الصامدين في الأرض المحتلة، "الباقين كالجدار على صدور الأعداء". ومن الواضح أن غسان لم يتردد ولم يضع الوقت انتظاراً، بل سرعان ما استأنف رحلة الكتابة عن الأدب الفلسطيني المقاوم في الداخل ليصدر الكتاب بعد أقل من عامين من صدور الكتاب الأول.

ويؤكد كنفاني أن هذا الكتاب اللاحق ليس طبعة جديدة منقحة من الكتاب الأول، بل هو دراسة مكملة له، وإن رأى غسان، تواضعاً، أن الكتاب تغلب عليه الطبيعة الوثائقية أكثر من الطبيعة التحليلية، لكن الحقيقة أن الكتاب يواصل مسيرته التحليلية التي بدأها في الكتاب الأول ولربما بمزيد من العمق والتبصر، وبذا يقدم لنا غسان الوثيقة الثقافية الثانية عن أدب المقاومة في الأرض المحتلة، لتضع الوثيقتان حجر الأساس في بدء التأريخ للأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال. ومن الواضح، كما أشار غسان في الكتاب الثاني، أن وصول النصوص إلى غسان وإصدارها ضمن دراسة تحليلية شاملة قد قدم فرصة عظيمة للدارسين والنقاد الفلسطينيين والعرب ليشرعوا في

دراستها وتحليلها وتناولها من جوانبها كافة. في هذا السياق يقول غسان أن "دراسات تحليلية عديدة لأدب المقاومة الفلسطيني هي الآن في نطاق الإعداد من قبل أساتذة اختصاصيين في النقد الأدبي والبحث"[211]. وسوف يقدر أولئك الباحثون فيما بعد الدور الريادي الذي لعبه غسان في التعريف والتقديم والتفسير لما توافر من نصوص ووثائق حول ذلك الأدب الآخذ في التبلور بصورة سريعة وجريئة في ذات الوقت.

وكعادته في القراءة الواعية المتبصرة، لا يتجاهل غسان السياقات المتعددة المحيطة بإنتاج الأدب الفلسطيني المقاوم، ويتوقف أمام أبرز التحديات التي يواجهها الواقع الثقافي الفلسطيني في الداخل، ويقدم نموذجاً لموقف "مثقف إسرائيلي" من المواطنين الفلسطينيين، يقول:

"أعتقد أن الكيان القومي [الصهيوني] هو فوق كل اعتبار، حتى فوق الاعتبارات الخلقية، إن وجود أقلية عربية في إسرائيل يشكل أكبر خطر عليها، إذا لم يكن الآن وفي هذا المستقبل ففي المستقبل البعيد، وحتى نمنع وقوع مثل هذا علينا أن نعمل كل شيء بشكل لا يثير الاحتجاجات العالمية، علينا أن نجد لذلك غطاء ملائماً وعبارات جميلة، ولكن إذا لم يكن بدّ من ذلك، علينا أن نتجاهل الرأي العام. علينا أن نقصر خطواتهم، وأن نأخذ أراضيهم، كل عربي ينهي المدرسة الثانوية أو الجامعة لا نعطيه عملاً، وليبحث عن عمل خلال ثلاث أو أربع أو خمس سنوات حتى ييأس ويفهم أنه لا مكان له في هذه البلاد، وليبحث عن بلاد أخرى. علينا أن نقنع العرب بعدم سماع الراديو العربي، علينا أن نقطعهم عن الثقافة العربية ونضعهم تحت تأثير الثقافة اليهودية..."[212].

ويبدو أن هذا "المثقف" الصهيوني الذي قال هذا الكلام علناً وبلا خجل أو وخزة من ضمير إنما كان يرسم إستراتيجية إسرائيلية مستمرة منذ ذلك الحين، فهو وإن كان يتحدث عما "ينبغي" أن يفعلوه، إلا أنهم الآن قد فعلوا ما تجاوزه أضعافاً مضاعفة،

فما تزال إسرائيل كياناً بلا أخلاق، وما يزال الفلسطينيون يعانون من أشكال التمييز كافة، وما تزال إسرائيل تضرب بعرض الحائط كل المطالبات والمناشدات والتوصيات الدولية، وما تزال تجد الغطاء السياسي والإعلامي من الولايات المتحدة وأوروبا (بعامة)، وما تزال تصادر الأرض الفلسطينية في كل مكان، وما تزال البطالة وسياسات التجهيل والتهميش تتصدر الممارسات الإسرائيلية ضد الفلسطينيين، لكن الفلسطينيين في الأرض المحتلة لم يرحلوا ولم يغادروا الوطن ولم ينقطعوا عن الثقافة العربية، بل جذروا في الداخل هويتهم الوطنية والقومية.

ويشير غسان أنه في عام 1964 بعثت حركة "الأرض" بمذكرة إلى سكرتير عام الأمم المتحدة يوثانت تبلغه فيها أن نسبة تعليم الفلسطينيين المرتفعة في عهد الانتداب قد انخفضت "إلى الحضيض" خلال ستة عشر عاماً من الاحتلال، وأن نسبة الناجحين في امتحان الشهادة الثانوية من الفلسطينيين في الأرض المحتلة لا تتجاوز 4% أو 5% في أحسن الأحوال. وقد عللت حركة الأرض هذا التراجع الحاد بالأسباب التالية:

1. التدخل "المؤذي والوقح" في شؤون التعليم من قبل الحاكم العسكري والأمن الذين يختارون المعلمين على هواهم بصرف النظر عن مؤهلاتهم، واعتماداً على ولاءاتهم.
2. النقص في عدد المدارس، وتجاهل الزيادة الطبيعية للفلسطينيين وعدم تطبيق قانون التعليم الإلزامي عليهم.
3. النقص الشديد في الكتب والمختبرات والتجهيزات والخرائط والمكتبات.
4. تسويق بعض الكتب ذات المحتوى المتدني والمسمم لعقلية النشء الفلسطيني، وبخاصة كتب الأدب العربي والتاريخ.[213]

وفي مطالع شهر حزيران من عام 1967 سيق إلى المعتقلات عدد كبير من المثقفين الفلسطينيين، أبرزهم منصور كردوش، وصالح برانسي، وحبيب قهوجي، وسميح القاسم، ومحمود درويش، وسالم جبران، وتوفيق زياد، وصبري جريس، وعبد الحفيظ دراوشة ونصري المر وجورج غريب، وفؤاد خوري وغيرهم؛ ومن أطلق سراحه بعد ذلك، فرض عليه تحديد للإقامة، والإقامة الجبرية.

على أن ذلك كله، كما يقول غسان، لم يحُل دون ظهور حركة أدبية ملتزمة تبلورت حتى صارت علامة من أنصع علامات أدب المقاومة الشجاعة في التاريخ المعاصر. يمضي غسان في تحليله لسمات أدب المقاومة في الوطن المغتصب فيصل إلى نتيجة مهمة مفادها أن الأدب الفلسطيني المقاوم "قد ربط ربطاً محكماً بين المسألة الاجتماعية والمسألة السياسية، واعتبرهما طرفين في صيغة متلاحمة، لتقوم بمهمة المقاومة. وقد مضى ذلك الأدب إلى أبعد من هذا، حين أدرك في وقت مبكر أيضاً الترابط العضوي بين قضية مقاومة الاحتلال الإسرائيلي وبين قضايا التحرر في البلاد العربية وفي العالم، وعلى هذه الجبهات جميعها، بكل تعقيداتها، خاض أدب المقاومة في فلسطين المحتلة معركة التزاماته".[214]

تشتد قسوة الممارسات الصهيونية ضد المبدعين والمثقفين والمناضلين السياسيين، ويزج المحتل بهم في السجون، ويطردهم من وظائفهم، لكن التطور وتجاوز الذات في الإبداع يبقى سمة ملحوظة من سمات الشعر المقاوم. يختار غسان نماذج من قصائد الشعراء في الخمسينيات وأخرى بعد منتصف الستينيات ويجري مقارنة بين القديم الركيك، والجديد المتطور، فيدرج أمثلة من شعر سميح القاسم، وراشد حسين، ومحمود درويش فنراه يختار مقطعاً شعرياً قديماً يقول:

وتنام أجفان الحياة
إلا بكاء من كئيب موجع
ينسل من أعماق بيت
من بيوت القرية
هي بنت شيخ القرية
تبكي وتصرخ باكتئاب
والسوط محمر الإهاب

لكن درويش سيقفز فوق هذه اللغة البائسة إلى تعبير فني أرقى وأجمل:

لقد تعوّد كفي
على جراح الأماني
هزي يديّ بعنف
ينساب نهر الأماني
يا أمَّ مهري وسيفي
يداك فوق جبيني
تاجان من كبرياء
إذا انحنيت انحنى
تلٌّ وضاعت سماء
ولا أعود جديرا
بقبلة أو دعاء
والباب يوصد دوني !
على يديك تصلي
طفولة المستقبل
وخلف جفنك طفلي
يقول: يوميَ أجمل
وأنت شمسي وظلي.[215]

ويرصد غسان في كتابه الثاني هذا وضع القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة، ويخلص إلى نتيجة مؤداها أن مسار الشعر شهد تطوراً ملحوظاً أكثر مما شهدته القصة القصيرة، وعدّها ما تزال آنذاك "متخلفة عن الحركة الشعرية". ويتمثل اهتمام القصة بالتركيز على الوضع الاجتماعي، وتبني مواقف ذات أبعاد طبقية مثل القصص التي كتبها زكي درويش [شقيق محمود]، وعبد الرحمن سعيد وعطا الله منصور. لكن غسان يعزو ذلك إلى عدة أسباب منها أن الشعر أسرع حركة وانتشارا من القصة، علاوة على القيود التي يفرضها المحتل على ما يكتبه وما يطلع عليه الفلسطينيون.

يخلص غسان إلى القول أن الالتزام الواعي بالقضية الوطنية هو "الإطار الذي استطاع أن يقود خطوات أدب المقاومة في فلسطين المحتلة نحو مسؤولياته دون أن يفقد أياً من أبعاده، هذه الأبعاد التي..... تدور في فلك واحد هو فلك المعركة ضد الاحتلال الإسرائيلي".[216]

في القسم الأخير من الكتاب يقدم غسان نماذج من الشعر والقصة والمسرحية في الأرض المحتلة، ولا يكرر النصوص التي أوردها في الكتاب الأول، فيعرض نصوصاً شعرية لكل من حنا أبو حنا، ومحمود درويش وسميح القاسم، وتوفيق زياد، وفوزي الأسمر، ونزيه خير ورائد حسين ومحمود دسوق. كما يقدم قصة ل "أبو سلام"، وهو بلا شك الأديب الراحل إميل حبيبي، ومسرحية "بيت الجنون" لتوفيق فياض.

***

لقد أسهم كتاب غسان حول الأدب الفلسطيني المقاوم في كسر الحصار الصهيوني على الإبداع الفلسطيني، وفي تعرية الممارسات الإسرائيلية، وفي تقديم نصوص إبداعية من شعر وقصة ومسرح تعمق الهوية الوطنية الفلسطينية، وتعزز أبعادها القومية والإنسانية. كان غسان رائداً في هذا الميدان، ومبدعاً في تقديمه، ما جعل مبدعي فلسطين يقرون بفضله ويقدرون دوره، وليس أدل على ذلك ما كتبه محمود درويش عن غسان كنفاني "لقد ولدتُ قبل ذلك، ولكنك أنت الذي أعلن ميلادي. لم أقل لك: شكراً، فقد كنت أحسب العمر أطول".[217]

3- غسان كنفاني والأدب الصهيوني

يشير الدكتور أنيس صايغ في مقدمته للدراسة الريادية العميقة التي كتبها غسان كنفاني بعنوان "في الأدب الصهيوني"[218] إلى أنها "أول دراسة بقلم عربي "باللغة العربية، على ما نعلم ...، في الأدب الصهيوني، بأساليبه وفنونه وبمراميه السياسية العدوانية".[219]

وقد ارتأى مركز الأبحاث أن يكلف غسان بالقيام بهذه الدراسة، "وكانت فكرتها ونواتها موجودتين لدى المؤلف من قبل". وصدرت الدراسة في كتاب طبع لأول مرة في عام 1967، وكان ذلك في أوج هزيمة حزيران من ذلك العام. وعند صدوره، وحتى اليوم، مثل الكتاب إنجازاً ريادياً لم يسبق غسان إليه أحد في موضوع الدراسة، دون أن نتجاهل الدراسات السياسية العديدة في الحركة الصهيونية ونشأتها وتطورها واستراتيجياتها وأبعادها التي كتبت باللغة العربية في بيروت والقاهرة وبغداد. مفاد ذلك أن "غسان" في الوقت الذي كان يفتح ثغرة في جدار الحصار الصهيوني للمثقفين الفلسطينيين الشباب في الأرض المحتلة، كان يفكر بتوسيع هذه الثغرة عن طريق دراسة الأدب الصهيوني، وكشف أضاليله ونفاقه وخداعه. وكأنه في سعيه لنشر الأدب الفلسطيني المقاوم ودراسته وتحليله كان غسان يسهم في تمتين لُحمة الهوية الفلسطينية في الداخل وفي الشتات، وفي تعميق النسيج الثقافي للصامدين في الوطن واللاجئين في المنافي. وفي قراءته للأدب الصهيوني كان يعري المزاعم الزائفة التي تتحدث عن "ثقافة يهودية" و"شعب يهودي" و"تاريخ يهودي"، و "حق يهودي" والتي صارت جزءاً بنيوياً في الأدب الصهيوني. جبهتان فتحهما غسان في الوقت ذاته، بين عام 1966 و 1968 ليثبت أنه عقل "فلسطيني" يحفر في العمق، عقل يتمتع بجدلية التقويض والبناء، يقتحم المجهول، ويضيء المعتم، ويفند الزيف والتضليل، ولا شك في أن هاتين الجبهتين اللتين فتحهما غسان كانتا مدفوعتين، علاوة على

الدوافع الأخرى، بمهزلة منح جائزة نوبل في عام 1966 لكاتب صهيوني ضحل رجعي متعصب اسمه يوسف عجنون.

وغسان كاتب يقظ، وباحث متبصر، ذلك أن أول ما يفعله قبل خوض معركة الكتابة أن يتأكد من أنه مسلح بشروط الكتابة الفعالة، والفعالية هنا تعني تحقيق أهداف الكتابة، فنراه يضع لنفسه محددين أساسيين في تناوله للأدب الصهيوني:

1. عدم الاعتماد على مصدر واحد لتجنب التعميم، والعمل على توفير ما أمكن من المصادر ذات الصلة بالموضوع.
1. المحافظة على موضوعية القراءة والاستخلاصات بالرغم من أن كاتب الدراسة طرف مباشر في القضية.

يؤكد هذا الوعي بالشروط المنهجية للكتابة ومحددات البحث العلمي التزام غسان بأخلاقيات البحث، وشروط الصدق في الوصول إلى نتائج معينة استناداً إلى مقدمات سليمة. وهكذا كتب غسان هذه الدراسة مسلحاً بقيم الأمانة، والدقة، والصدق، وقبل كل شيء بالوعي العميق، سياسياً وأدبياً ونقدياً، ولغوياً، وأثبت أنه قادر على التعامل مع النصوص الإنجليزية بجدارة واقتدار. كل هذا نابع في الأساس من ثقته المطلقة بعدالة قضيته، وهي لا تتطلب غير الصدق والأمانة والدقة في البحث، ومن ثقته بنفسه كضحية مباشرة للاحتلال الصهيوني لوطنه. ابتدأ غسان كتابه بمقدمة لا تزيد عن ثماني صفحات أو أقل قليلاً، ولكن هذه المقدمة تمثل عصارة الدراسة كلها، وتتضمن الاستنتاجات الرئيسية للبحث، وهي استنتاجات علمية إستراتيجية، جرد فيها غسان كل هذا الأدب الصهيوني من أسسه "المنهجية"، وقوّض أركانه الفكرية والتاريخية، وكشف مرتكزاته العنصرية، ومزاعمه المضللة وخواءه الأخلاقي، بل وهشاشته الفنية أيضاً. ويمكن إيجاز المقدمة واستخلاصاتها في عدد من النقاط التي تمثل رؤية فاحصة عميقة لذلك الأدب، على النحو الآتي:

1. قاتلت الحركة الصهيونية بسلاح الأدب قتالا لا يوازيه إلا قتالها بالسلاح السياسي.
2. كان "الأدب الصهيوني" مكوناً من مكونات الأسلحة الصهيونية السياسية خدم حملاتها الدعائية والسياسية والعسكرية.
3. الصهيونية الأدبية سبقت الصهيونية السياسية وما لبثت أن استولدتها، ثم قامت الثانية بتجنيد الأدب خدمة للأهداف الصهيونية الشاملة.
4. إذا كانت الصهيونية السياسية نتاج التعصب والعرقية، فقد كانت الصهيونية الأدبية أول ارهاصات ذلك التعصب.[220]

ويحدد غسان "مفهوم" الأدب الصهيوني في سياق الدراسة فيصفه بأنه الأدب الذي كتب ليخدم حركة استعمار اليهود لفلسطين، سواء كُتب بأقلام كتاب يهود أم كتاب متعاطفين مع الصهيونية، وهذا يعني أن الدراسة تشمل الأدب الذي كُتب بلغات غير عبرية ومن قبل كتّاب غير يهود طالما أنه ينضوي تحت راية الصهيونية السياسية ويخدم مخططاتها. وإذ كان من المتعذر على غسان أن يلم بكل الأعمال الأدبية الصهيونية، فقد اختار أبرز تلك النماذج التي تعتبر ممثلة لأهم مرتكزات الفكر الصهيوني. وعن دور هذا الأدب يقول غسان:

"وربما كانت تجربة الأدب الصهيوني هي التجربة الأولى من نوعها في التاريخ، حيث يستخدم الفن، في جميع أشكاله ومستوياته، للقيام بأكبر وأوسع عملية تضليل وتزوير تتأتى عنها نتائج في منتهى الخطورة".[221]

ومثلما يفعل الباحثون والدارسون الأكاديميون العاكفون على تناول موضوعة معينة فيطرحون "أسئلة الدراسة" التي تبرر قيام الباحث باختيار موضوعه، فعل غسان ذلك وطرح عشرة أسئلة تمثل الدراسة كلها إجابة عنها (أنظر الأسئلة في المجلد الرابع ص 471-472)، وإذا كانت الأهداف من وراء إعداد هذه

الدراسة متعددة الجوانب، فإن غسان لا يتردد في أن يضيف إليها الهدف المعرفي الأساسي والمتمثل في نهج "اعرف عدوك".

يبدأ غسان بتركيز الضوء على اللغة العبرية كوسيلة لخلق رابطة "قومية"، هي بالطبع رابطة وهمية، تبرر رفض الصهيونية السياسية لاندماج اليهود في المجتمعات التي يعيشون فيها. فالديانة اليهودية لم تكن يوماً رابطاً قومياً، كما لم يرتبط اليهود ببقعة جغرافية واحدة ولا بتاريخ مشترك، أو بحضارة محددة، ولا بظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية متشابهة، علاوة على أن الرابط العرقي لم يكن موجودا في يوم من الأيام بين يهود العالم. ويوضح كنفاني أن السامية بحد ذاتها لم تكن رابطة، بل إن "اللاسامية" هي التي كانت رابطة، وهي رابطة سلبية لأنها خارجية بطبيعتها وجوهرها يتمثل في موقف غير اليهود من اليهود، ولا تمثل صلة داخلية فيما بين اليهود أنفسهم. ومن هنا -كما يقول غسان- "كانت جبهة اللغة، بالنسبة للصهيونية، جبهة شديدة الأهمية أُخضعت للغايات السياسية".[222] وهذا يفسر رفضهم لتعلق اليهود بأية لغة غير العبرية، بما في ذلك لغة "اليديش" التي سادت بين يهود أوروبا الشرقية، والتي هي خليط من مفردات عبرية وألمانية وسلافية. ومن هنا أيضاً كان احتفاء "إسرائيل" بفوز شموئيل عجنون بجائزة نوبل في عام 1966 لأنه كتب باللغة العبرية. وهكذا أنتجت الصهيونية السياسية أدباً وضع حداً لشخصية اليهودي المتدين، الورع، المستقيم، لتحل محلها شخصية "العبري"، انسجاماً مع ما قاله آحاد هاعام عن "آخر يهودي وأول عبري".

ويستعرض غسان محطات رئيسية في الإنتاج الثقافي لليهود في أماكن عيشهم ويوضح أن هؤلاء كانوا عملياً مندمجين في مجتمعاتهم، إلى أن جاءت الصهيونية السياسية، التي استولدتها الصهيونية الأدبية، لتحول دون اندماج اليهود بمجتمعاتهم إذ

"كانت فكرة التفوق والتميز تحول دائماً دون عملية الامتزاج، وأسهم ضغط عنصري يهودي متواصل [بإنضاج] هذا الاتجاه على حساب اتجاه آخر كان يرى أن حل المشكلة اليهودية هو بالمساواة ومن ثم بالاندماج".[223]

سوف يمضي غسان في قراءته للأدب السابق على الإعلان الرسمي للحركة الصهيونية (1897)، ويدرس رواية "هارنجتون" لماريا أدجورث، (1817)، ثم رواية "ديفيد اكروي" لبنيامين ديزرائيلي (1833) قبل أن يصبح رئيساً للوزراء وبعدها رواية "آيفنهو" لوولتر سكوت، ثم رواية "دانييل ديروندا" لجورج إليوت.

ونحن نمر على هذه الأعمال سريعاً لأن استعراض محتويات الكتاب ليس هدفاً لهذه القراءة في سياق هذا الكتاب، بل نرمي إلى تسليط الضوء على أبرز المحاور التي تناولها غسان في دراسته القيمة، وأهم الاستنتاجات التي توصل إليها، والقدرة البحثية والذهنية والتحليلية التي تمتع بها غسان الذي كتب دراسته "في الأدب الصهيوني" في سن الحادية والثلاثين، وكان واضحاً أنه مطلع بشكل واسع، ومستوعب بصورة حقيقية لتاريخ الجماعات اليهودية، ومشكلاتها وثقافاتها وآدابها بما توافر من مصادر في ستينيات القرن الماضي.

سيحلل غسان بعد ذلك روايات ومسرحيات، ويستعرض صفحات تاريخية لا نود الخوض فيها، بغية التركيز على محتوى الفصل السابع الذي جاء تحت عنوان "المبررات الصهيونية الأدبية أمام اغتصاب فلسطين". يفتتح غسان هذا الفصل بفقرة من محاضرة ألقاها المؤرخ البريطاني الكبير "آرنولد توينبي" في القاهرة في أواخر عام (1961) قال فيها:
" أستطيع أن أفهم مطالب اليهود بعد كل الذي عانوه على أيدي الألمان بأنها مطالب ترمي إلى إعطائهم ولاية في مكان ما

من العالم ليمارسوا سيادتهم الخاصة فيها.... وإذا كان لا بدّ من حدوث ذلك فتلك الولاية ينبغي أن تكون على حساب الغرب الذي ارتكب أقسى الفظائع مع اليهود، وليس على حساب العرب. إن هذه النقطة تبدو لي سهلة وسليمة، ولكن حين أشرت إليها مرة في بلد غربي، وهو ليس ألمانيا ولا انكلترا، قوبلت بموجة من الصياح الضاحك".[224]

يوضح غسان أن الدعاية الصهيونية نأت بأذهان الغرب عن الرؤية التي طرحها "توينبي"، وركزت الأنظار على فلسطين، بديلاً عن أي بقعة جغرافية أخرى، وكان أحد المبررات الصهيونية لاحتلال فلسطين يعتمد على مقولة مفادها "الرد على المذابح الهتلرية ضد اليهود، خصوصاً، وعلى الاضطهاد الذي تعرض له اليهود عموماً"، ومن هنا لا تخلو رواية أدبية صهيونية عن فلسطين من هذا المدخل الذي صار سيفاً مسلطاً على العقل الغربي لضمان انحيازه إلى جانبه. ويتساءل غسان: ما شأن عرب فلسطين بدفع ثمن مذابح ارتكبها الغرب ضد اليهود، خصوصاً وأن اليهود عاشوا في المجتمع العربي على مر العصور في انفراج مستمر تقريباً؟

لا تقترب الرواية الصهيونية من هذه المسألة بصورة جدية، يقول غسان، وعندما تقترب منها "تسقط في تناقض مهلك، وأحياناً مضحك". حتى أن ليون أوريس مؤلف رواية (Exodus) يقول بأن "المذابح العربية ضد اليهود لم تبلغ مبلغ ما حدث في أوروبا [لأن] العرب انشغلوا في حياكة المؤامرات ضد بعضهم بعضاً عن الاهتمام باليهود".

وهذا جيمس ميتشنر James Mitchener مؤلف رواية الينبوع "The Source" يفسر غياب المذابح التركية ضد اليهود "ليس لأن الأتراك فضلوا اليهودي عن المسيحي، بل العكس ... فإن الأتراك-مثل الله- وجدوا أن اليهود شعب شديد المراس يصعب

قمعه"، أما عن مسلمي المدينة وعدم تعرضهم لليهود بالأذى زمن الهجرة، فإن الكاتب نفسه يبرر ذلك بقوله أن تصفيتهم كانت مستحيلة... لقد كانوا مزارعين ممتازين..... وهكذا عقدت معاهدة معهم".

ولسوف يتمّ القفز عن هذه الاعترافات كلها عندما يبدأ الكاتبان، كل في روايته، بتصوير فظاعة المذابح النازية ضد اليهود لتبرر جرائم ارتكبها اليهود ضد شعب بعيد عنهم جغرافياً ولا علاقة له بألمانيا الهتلرية.
في نهاية الكتاب يتوقف غسان كنفاني أمام منح لجنة نوبل لجائزتها لكاتب إسرائيلي يدعى شموئيل يوسف عجنون في عام 1966، وكان ذلك قبل عام من صدور كتاب غسان "في الأدب الصهيوني"، ولربما تم ذلك وغسان كان عاكفاً على كتابته وقبل عدة أشهر من حرب حزيران 1967. فماذا قالت اللجنة المانحة تبريراً لهذا القرار:
إن كتابات عجنون "تمثل رسالة إسرائيل إلى عصرنا، وتكافح كفاحاً رائعاً من أجل تقديم التراث الثقافي للشعب اليهودي عن طريق الكلمة المكتوبة" وعبرت عن تقديرها الخاص لعجنون بسبب "فنه القصصي المتميز بعمق استيحاء موضوعات من حياة الشعب اليهودي.[225]

لقد رأى غسان، ببصيرته النافذة، أن فوز عجنون بجائزة نوبل إنما كان "بمثابة شهادة أدبية مزورة وغير شرعية لأنسنة ما هو غير إنساني، ولإعطاء قيمة حضارية لما هو رجعي وتعصبي وعرقي" بل يمضي ليقول "إن جائزة نوبل لعجنون هي بمثابة "وثيقة بلفور" أدبية.

لقد تميزت كتابة عجنون بصفات شكلت صلب الأدب الصهيوني، وأبرزها "الدعوة إلى التوسع واحتقار الشعوب الأخرى"، إذ شدد عجنون على ضرورة الهجرة من أوروبا الشرقية إلى

فلسطين، مرسخاً فكرة عدم الاندماج. يقتبس غسان أمنية لإحدى "بطلات" عجنون تقول فيها:
" إنني أدعو الله أن يأتي اليوم الذي تتوسع فيه حدود أورشليم حتى تصل إلى دمشق، وفي كل الاتجاهات."[226]
لعل في عرض أبرز الأفكار التي قدمها غسان كنفاني في دراسته ما يكفي للاطلاع على فكرة موجزة عن دراسته المبكرة والرصينة حول الأدب الصهيوني، ومن المؤكد أنها لا تغني إطلاقاً عن العودة إلى الكتاب ذاته، سواء أكان في نسخته المفردة، أم في المجلد الرابع لأعمال غسان.

لقد لعب كتاب غسان دوراً هاماً وأساسياً في حينه، وحتى يومنا هذا في:

1. فضح الأدب الصهيوني بأسلوب علمي دقيق وكشف الصلة بينه وبين الصهيونية السياسية باعتباره الأم التي حملت البذرة الصهيونية السياسية.
2. وكشف عملياً كيف عملت مجموعات متفرقة في دول العالم عنوة على خلق صلة "قومية" بين تلك المجموعات استنادا إلى اللغة، أملاً في صياغة "هوية" قومية لا أساس لها ولا مقومات.
3. وضعت أمام القارئ عدداً لا بأس به من الروايات الأدبية التي كتبت قبل الصهيونية الرسمية (1897) وبعدها، وقام بدراستها وتحليلها وربطها بالسياق الصهيوني العام.
4. أوضح أنه في مجال الدعاية والإعلام والمتابعة والنفوذ، كيف يصبح الأدب الرديء أدباً عالمياً يحظى بجائزة عالمية هي الأهم، وليس بالضرورة الأرقى.
5. دحضت المبررات الوهمية التي قدمتها الصهيونية الأدبية والسياسية في احتلالها لفلسطين وتشريد شعبها وعدم إحساس الصهاينة ومؤيديهم بأي نوع من الندم جراء هذه الجريمة، وكشفت ازدواجية المعايير وموت الضمير الغربي السياسي، وضلال الرأي العام الشعبي.

6. أبـرزت المرتكـزات الـلا أخلاقيـة للصهيونيـة الأدبيـة والسياسـية، وفـي المقدمـة منهـا: العدوانيـة، والتميـز العبقـري، والاسـتعلاء، واحتقـار الشـعوب الأخـرى، والتوسـعية وغيـر ذلـك.
7. كشـف علاقـة لجـان الجوائـز العالميـة (نوبـل) بالدوائـر السياسـية المتنفـذة واسـتعدادها لتبنـي مفاهيـم ومواقـف وأعمـال عنصريـة وتبريرهـا تحـت شـتى الذرائـع الضالـة والمضللـة.
8. ولقـد أوضحـت هـذه الدراسـة مـدى إحسـاس غسـان بالمسـؤولية الثقافيـة، وأهميـة الصمـود علـى مسـتوى الجبهـة الثقافيـة، وضـرورة الوعـي بالثقافـة المعاديـة، والتصـدي لهـا بمنطـق واضـح، وبمعالجـة نقديـة رصينـة، وموضوعيـة عاليـة حتـى لا تسـقط تحـت سـياط المبالغـة والإسـفاف والإنـكار. وأثبـت غسـان أنـه يتمتـع بقـدرات ذهنيـة تحليليـة عميقـة قـادرة علـى تعريـة الصريـح وكشـف المضمـر فـي الروايـة الصهيونيـة. لقـد مـارس غسـان "نقـداً ثقافيـا" لـم يبـرز كمدرسـة نقديـة إلا بعـد وفاتـه بعقـود، وهـذا، فـي أي تقديـر، إنمـا يمثـل ترجمـة لبصيـرة سـابرة، لا أبالـغ إن قلـت إنهـا كانـت دائمـاً سـابقة لزمانهـا.

بعـد هـذه الدراسـة، سـيقوم الكاتـب الأديـب (الراحـل) هانـي الراهـب بإعـداد رسـالة أكاديميـة هامـة عنوانهـا " الشـخصية الصهيونيـة فـي الروايـة الإنجليزيـة" وهـو فـي تقديـري عمـل موسـع ومهـم ومفصـل يكمـل مـا شـرع بـه غسـان. وسـوف تتوالـى دراسـات أكاديميـة فـي جامعـات العالـم. أمـا مـن سـيتصدى للمشـروع الصهيونـي برمتـه، ويدحضـه بكامـل مفاهيمـه وادعاءاتـه، ومظاهـره وأفـكاره، فسـوف يكـون بـلا شـك المفكـر الكبيـر (الراحـل) د. عبـد الوهـاب المسـيري الـذي أثـرى المكتبـة الإنسـانية بموسـوعته الأهـم فـي العالـم حـول "اليهـود واليهوديـة والصهيونيـة".

يجمع الأدب السياسي والتاريخي الفلسطيني على أن الدراسة التي أعدها غسان كنفاني عن ثورة فلسطين التي امتدت من عام 1936 إلى عام 1939 كانت أول دراسة علمية تحليلية معمقة سدت فراغاً معرفيا في سياق التأريخ للنضال الوطني الفلسطيني قبل عام 1948. وكما أشرت في مواقع سابقة، فإن الهدف الرئيسي من إعداد هذا الكتاب عن عبقرية غسان كنفاني يتطلب تجاوز التلخيص التقليدي لكتاباته وتقديمه للقارئ، إلى جهد أبعد من هذا العمل يتمثل في محاولة التركيز على الدور الريادي الذي لعبه غسان كنفاني في تاريخ العمل السياسي والإعلامي والأدبي الفلسطيني، وذلك من خلال الحفر تحت كتاباته واستخلاص ملامح القوة الذهنية التي تمتع بها الكاتب، واستقصاء مدى صدقية الانتماء الذي مثّله في مسيرة عمر قصير لكنه كان شديد الخصب،عميق الإبداع.

ومن هنا سجل غسان ريادته في قراءة ثورة عام 1936، التي شهدت أطول إضراب في التاريخ ضد سلطات الانتداب البريطاني التي هيأت كل السبل لقيام الدولة الصهيونية عبر احتلال فلسطين تحت مسمى الانتداب وإصدار وعد بلفور، وتسهيل هجرة اليهود إلى فلسطين، ومصادرة الأراضي، وقمع الحركات الثورية الفلسطينية، وإمداد العصابات الصهيونية بالسلاح والتدريب والخبرة.

وتدل دراسة غسان على وعيه المبكر بالنواقص الكامنة في قراءة تاريخ الحركة الفلسطينية الثورية قبل النكبة، وضرورة إعداد الدراسات العلمية التي تضيء جوانب مهمة في العمل الوطني الفلسطيني. وبذا يكون غسان قد أقام الأساس النظري لدراسة ثورة 1936، وسوف تكون تلك الدراسة مرجعاً لا غنى عنه لدارسي التاريخ الفلسطيني الحديث. وأشير هنا، بشكل

خـاص، إلـى الدراسـة التـي يمكـن اعتبارهـا اسـتكمالية لثـورة 1936، والتـي كتبهـا المقـدم يوسـف رجـب الرضيعـي وصـدرت عـن مركـز الأبحـاث العربيـة فـي بيـروت فـي عـام 1982 بعنـوان "ثـورة 1936 فـي فلسـطين: دراسـة عسـكرية"، وكانـت دراسـة غسـان واحـدة مـن مراجعهـا الهامـة.

وإذا كانـت دراسـة غسـان قـد تركـزت علـى الأبعـاد التاريخيـة والسياسـية والاقتصاديـة بصـورة تحليليـة معمقـة، فقد جـاءت دراسـة المقـدّم الرضيعـي لتسـتكمل الصـورة فـي بعدهـا العسـكري، وهـي أيضـاً دراسـة علميـة تحليليـة رصينـة. وتمثـل الريـادة الكنفانيـة فـي هـذا السـياق، وفـي غيـره، ذلـك الشـعور العالـي بالمسـؤولية الفكريـة والوطنيـة والتاريخيـة حيـال الشـعب الفلسـطينية وقضيتـه. ونلمـس هـذه المسـؤولية الكبيـرة فـي هـذا الحمـاس الـذي يبديـه غسـان تجـاه ارتيـاد موضوعـات لـم تطـرق مـن قبـل، مثلمـا نلمسـه فـي القيمـة الإبداعيـة لمـا يكتـب، ومـا كتبـه عـن أدب المقاومـة فـي فلسـطين المحتلـة، وعـن الأدب الصهيونـي إنمـا هـي معطيـات تبرهـن علـى سـلامة هـذا القـول.

وتتّسـم دراسـة غسـان لثـورة (1936) بالرؤيـة الشـاملة العميقـة' إذ بدأهـا بخلفيـات حـول الوضـع العمالـي فـي فلسـطين فـي تلـك المرحلـة وقـدّم أرقامـاً حـول العمالـة الفلسـطينية، والعمالـة اليهوديـة وتزايدهـا الملمـوس عبـر الهجـرة، حاملـة معهـا رسـاميل تـؤدي إلـى "تأميـن تمركـز رأسـمالي يهـودي فـي فلسـطين" غايتـه تحويـل الاقتصـاد الفلسـطيني الزراعـي إلـى اقتصـاد صناعـي مـع توفيـر العمالـة اليهوديـة لهـذا الاقتصـاد. وإذ رفعـوا شـعار "اليـد العاملـة اليهوديـة فقـط"، فقـد ترتـب علـى ذلـك "بـروز الفاشـية فـي مجتمـع المسـتوطنين اليهـود"، مثلمـا نجـم عنـه "تناقـض تناحـري بيـن البروليتاريـا اليهوديـة والبروليتاريـا العربيـة، وكذلـك بيـن الفلاحيـن والمزارعيـن، والعمـال الزراعييـن اليهـود".[228] وتفاقمـت هـذه المخاطـر حينمـا اتضـح دور الانتـداب البريطانـي بتعبيـد الطريـق

لليهود للسيطرة على البنية التحتية للاقتصاد الفلسطيني. وسوف يتضح فيما بعد أثر ذلك في تشكيل أنماط فاشية من المنظمات الصهيونية. إذا أضفنا إلى هذا الواقع مسألتين أخريين هما: إخفاق الحزب الشيوعي الفلسطيني القائم آنذاك في خلق قيادات فلسطينية، وهيمنة الزعامات اليهودية على الأطر القيادية، علاوة على رغبة القيادة الفلسطينية الإقطاعية-الدينية في فرض هيمنتها على الحركة السياسية الشعبية والنقابية، سندرك مدى تفاقم الأزمة الاقتصادية والسياسية في فلسطين.

ويقدم غسان نقدا لاذعاً لسياسة الحزب الشيوعي الفلسطيني في تلك المرحلة الذي كان يثق باليد العاملة اليهودية وبأنها جاءت لتعمل جنباً إلى جنب مع اليد العاملة الفلسطينية، وأنهم جاءوا للجهاد مع العمال العرب ضد "الأعداء الماليين من اليهود والعرب والانجليز، بل إن الحزب اعتبر العامل اليهودي آنذاك "جندي الثورة، جاء يمد يده إلى أيديكم كزميل لكم لمقاومة الماليين الانكليز واليهود والعرب .."

لكن الحزب في مؤتمره السابع (1930) سيعترف أنه اعتمد موقفاً أساسياً خاطئاً في المسألة القومية [الوطنية] الفلسطينية، أي في مسألة دور الأقلية القومية اليهودية في فلسطين إزاء الجماهير العربية. على أن غسان يعترف بدور الحزب في ثورة 1936، رغم قلة عددهم والعزلة التي تعرضوا لها بسبب مواقفهم السابقة، وأنهم اتخذوا مواقف شجاعة وتعاونوا مع قادة محليين وقدموا شهداء ومعتقلين، لكنهم لم يتمكنوا من أن يكونوا قوة مؤثرة في الميدان. ويخلص غسان إلى أن غياب دور واسع فعال للحزب الشيوعي وضعف البرجوازية العربية الصاعدة وتشتت الحركة العمالية العربية جعل دور القيادات الإقطاعية الدينية مرشحاً لأداء دور رئيسي عند اندلاع الأحداث التي أدت إلى انفجار 1936.

بعد ذلك يتناول غسان كنفاني في دراسته وضع الفلاحين الفلسطينيين موضحاً أن وضع العمالة والعمال كان يشكل نصف مساحة "التناقض المركب" بين اليهود والفلسطينيين، أما النصف الآخر فقد كان مقيماً في الواقع الريفي الفلسطيني. وللإيجاز **يمكن القول أن هذا الصراع تركز حول:**

1. ازدياد مساحات الأراضي التي سيطر عليها اليهود
2. إفقار الفلاحين والبدو
3. تقدم الأسس الوطنية للصراع على العوامل الأخرى
4. طرد الفلاحين من أراضيهم
5. بيع بعض العائلات العربية لأراض فلسطينية كانت بحوزتهم لليهود
6. تحول أغلب المزارعين الفلسطينيين إلى عمال زراعيين موسميين.
7. رفض تشغيل الفلاحين في المصانع اليهودية
8. ضعف الطبقة البرجوازية الصناعية الفلسطينية القادرة على استقطاب العمالة العربية، والمنافسة للصناعات اليهودية
9. تحويل الاقتصاد في غالبيته إلى اقتصاد صناعي على حساب الإنتاج الزراعي.

أدت هذه العوامل إلى احتقان شديد في أوساط الفلاحين وأبناء الريف عموماً، ما مهد لتبلور ظروف موضوعية مساعدة على اندلاع الثورة، ما جعل التناقض الوطني يتصدّر أبعاد الصراع مع اليهود لدى أبناء الريف الفلسطيني. ويرى غسان أن القيادات الإقطاعية الدينية ناضلت ضد الوقائع القائمة لتحسين مواقفها والمحافظة على مصالحها وامتيازاتها فاستعارت شعارات الجماهير ودعتها للاحتشاد.

الفئة الثالثة التي يسلط غسان عليها الضوء في سياق قراءته الفذة للظروف الموضوعية والذاتية التي مهدت السبيل أمام اندلاع ثورة (1936) هي فئة المثقفين الفلسطينيين في تلك الآونة. وبالرغم من الواقع التعليمي الرديء الذي عاشه الشعب

الفلسطيني تحت نير "الانتداب" البريطاني، إلّا أن الوضع الثقافي الفلسطيني برمته كان جيداً نسبياً، ما جعل الباب مفتوحاً أمام المثقفين ليسهموا بدورهم في الثورة. وللإطلالة على واقع التعليم في الريف الفلسطيني يورد غسان عدداً من الشواهد **نعرض بعضها بغية الإيجاز:**

1. بعد 13 سنة من الاحتلال البريطاني لفلسطين لم تقم سلطات الاحتلال ببناء أية مدرسة في فلسطين.
2. سنة 1935 رفضت الحكومة البريطانية 41% من طلبات العرب للالتحاق بالمدارس.
3. في (800) قرية عربية لم يوجد إلّا (15) مدرسة فقط للبنات و 269 مدرسة للبنين.
4. فقط (15) فتاة فلسطينية وصلت إلى الصف السابع.
5. (516) قرية كانت بلا مدارس.
6. لا توجد أية مدرسة ثانوية في القرى العربية.
7. في سنة 1931 كان المتعلمون بين مسلمي فلسطين (25%)، (3%) بنات، (71%) من المسيحيين كانوا متعلمين ، (93%) من اليهود متعلمين.

على أن الحالة التعليمية والثقافية في المدن الفلسطينية لم تكن كحالتها في الريف، والأدلة على ذلك نوجزها في الآتي:

1. وجد عدد من المطابع في فلسطين قبل الاحتلال البريطاني.
2. في الفترة ما بين (1904) و (1922) ظهر في فلسطين ما يقرب من (50) صحيفة ومجلة عربية، زادت عشراً عشية اندلاع الثورة.
3. كانت فلسطين على صلة ببداية عصر النهضة العربية.
4. كانت فلسطين مركزاً للحركة والتنقل منها وإليها من قبل المثقفين.
5. تخرجت أفواج من الجامعيين الفلسطينيين من القاهرة وبيروت.

6. كانت هناك حركة ترجمة واسعة من اللغات (الفرنسية والانجليزية والروسية).

يشير غسان أن هذا الواقع عكس قوة تحريضية للمثقفين الفلسطينيين تجاوزت المدن إلى الريف الفلسطيني، ما هيأ لبروز ثقافة شعبية عامة عنوانها مقاومة التحالف البريطاني-الصهيوني.

لقد حلم مثقفو المدن الفلسطينية بثورة برجوازية افتقرت إلى أساسها المادي، لكنهم كانوا يبحثون عن موقع وموقف في ما يجري في وطنهم، ولذلك لعبوا دوراً تثقيفيا، تحذيرياً، وطنياً أسهم في نشر الوعي بما يجري في فلسطين، ونلاحظ هنا أن غسان يمارس في هذا السياق نوعاً من النقد الثقافي الذاتي حين يقول:

"إن الفقر والانسحاق وتعاقب قرون مديدة من القهر القوي والطبقي قد أدت مجتمعة إلى إنشاء "مؤسسة كاملة" للاستسلام والقدرية والخنوع عكست نفسها بالأمثلة الشعبية السائدة".[229]

ويقدم غسان عدداً من الأمثال نختار منها النماذج الآتية:

- اللي بياكل من خبز السلطان بضرب بسيفو
- معك قرش بتسوى قرش
- البرطيل حل دكة القاضي
- الكذب ملح الرجال
- بيضة اليوم ولا جاجة بكرة
- حط راسك بين الروس وقول يا قطاع الروس
- قد بساطك مد رجليك
- كلب الأمير أمير
- اللي ما بيجي معك تعال معو
- الدنيا مع الواقف [230]

وقيمة النقد الثقافي أنه يعني بدراسة مثل هذه الأشكال التعبيرية التي تحدد معالم ثقافة محددة، لجماعة أو مجموعة أو شعب معين. وتدل هذه النماذج من الأمثلة على رهافة سمعه ووعيه

بالمضمون السلبي لهذه المقولات التي تربّت عليها فئات واسعة من المجتمع الفلسطيني ومثلها من المجتمعات العربية ولا تزال سائرة حتى اليوم. وكان هذا النمط من الوعي والثقافة محط استهداف من قبل المثقفين والأدباء والشعراء الفلسطينيين.

ويستحضر غسان عدداً من الأسماء البارزة في الثقافة الفلسطينية في تلك المرحلة مثل: إبراهيم طوقان، أبو سلمى، عبد الرحيم محمود، اسعاف النشاشيبي، خليل السكاكيني، إبراهيم الدباغ، وبرهان العبوشي، ومحمد علاء الدين، ومحمد خورشيد، وقيصر الخوري، والخوري جورج بيطار، وبولس شحادة، ومطلق عبد الخالق، ويوسف العيسى، وعارف العارف، وعارف العزوني، ومحمود سيف الدين الإيراني، ورجا الحوراني، وعبد الله البندك، وخليل البديري، ومحمد عزة دروزة، وعيسى السفري. إن هؤلاء المثقفين والأدباء وكثيرين غيرهم، قد أسهموا في تهيئة الشعب وتوعيته بما يجري، وأوضحوا أساليب مقاومته.

وهكذا، امتزج البؤس الاجتماعي-الاقتصادي، والهيمنة الصهيونية على الاقتصاد الفلسطيني، والوعي الفكري الديني الذي أخذ يمتدّ إلى الريف مع شعرائه، مع استمرار القيادة الإقطاعية-الدينية في قيادة المشهد السياسي نتيجة تناقض جزئي لمصالحهم مع مصالح التحالف الصهيوني-البريطاني إلى تجاوز الحركات الاجتماعية الجزئية والمتفرقة، لتندلع ثورة فلسطينية مسلحة في عام 1936، لتتصدر المشهد السياسي والعسكري ولتشهد أطول إضراب في التاريخ.

بعد استعراضه التاريخي-التحليلي الواسع لخلفيات الثورة والظروف السابقة لها، ينتقل غسان إلى موضوع الثورة، ويدعم وجهة النظر القائلة أن انتفاضة القسام (نسبة إلى عز الدين القسام) كانت بمثابة المفجر الأساسي لثورة 1936. ويستشهد غسان بتقرير اللورد بيل (اللجنة الملكية البريطانية) الذي عزا

أسباب انفجار الثورة إلى **عاملين أساسيين هما:**

1. رغبة العرب في نيل الاستقلال القومي.
2. كره العرب لإنشاء وطن قومي لليهود وتخوفهم منه.

على أن (بيل) وضع أيضاً عددا من الأسباب الثانوية لاندلاع الثورة، هي:

1. انتشار الروح القومية العربية خارج فلسطين
2. ازدياد هجرة اليهود منذ سنة 1933
3. الفرصة المتاحة لليهود بالتأثير في الرأي العام البريطاني
4. عدم ثقة العرب في إخلاص حكومة بريطانيا
5. فزع العرب من استمرار شراء الأراضي من قبل اليهود
6. عدم وضوح مقاصد الانتداب البريطاني

أما مطالب الحركة الوطنية الفلسطينية فقد تركزت في الآتي:

1. الوقف الفوري للهجرة اليهودية.
2. منع نقل ملكية الأراضي العربية إلى اليهود.
3. إقامة حكومة ديمقراطية يكون النصيب الأكبر فيها للعرب وفقاً لأغلبيتهم العددية.

ويرى غسان أن هذه الشعارات "الفضفاضة" عجزت عن التعبير عن حقيقة الموقف، كما كرست، إلى حد بعيد، هيمنة القيادة الإقطاعية على الحركة الوطنية. وهنا يقدم غسان أطروحته المتقدمة في شرحه وتحليله للأسباب الحقيقية للثورة ويعزوها إلى "وصول حدة التناقض في عملية انتقال المجتمع الفلسطيني من الاقتصاد الزراعي-الإقطاعي-الاكليريكي-العربي، إلى الاقتصاد الصناعي البرجوازي اليهودي (الغربي) إلى ذروتها..."، ويضيف "أن عملية تعميق حالة الاستعمار وتجذيرها، ونقلها من حالة الانتداب البريطاني إلى حالة الاستعمار الإسكاني

الصهيوني، وصلت إلى ذروتها..." أيضاً. علاوة على ذلك فإن "قيادة الحركة الوطنية الفلسطينية قد أرغمت على تبني شكل الكفاح المسلح لأنه لم يعد بوسعها أن تظل متربعة على سدة هذه القيادة في وقت وصل فيه التناقض إلى شكل صدامي حاسم". ويورد غسان عددا من العوامل المختلفة التي دفعت القيادة الفلسطينية **آنذاك إلى تبني شكل الكفاح المسلح:**

1. حركة عز الدين القسام.
2. سلسلة الإخفاقات التي منيت بها هذه القيادة طيلة فترة تكلسها فوق رأس الحركة الجماهيرية.
3. العنف اليهودي المعزز بالعنف الاستعماري البريطاني.[231]

وفي معرض تفصيله لهذه الأسباب يعبر غسان عن تقدير عال للقسام وحركته ودوره وقدراته ورؤاه التنظيمية ووعيه بالقوى الحقيقية للثورة، بالرغم من خلفيته الدينية الأزهرية، ثم يعرض للأحزاب الفلسطينية القائمة آنذاك وهيمنة العائلات والعقليات التقليدية عليها، وعجزها عن الارتقاء إلى مستوى وعي القسام ورؤاه السياسية والعسكرية والتنظيمية، ثم يقدم الكثير من المعلومات عن التضحيات البشرية التي قدمها الشعب الفلسطيني في الفترة ما بين عامي 1936 و 1939 في مقاومة التحالف اليهودي-البريطاني الاستعماري.

خلاصة القول إن الدراسة الرائدة التي قدمها غسان كنفاني عن ثورة 1936 قد كشفت عن جوانب أخرى من عبقرية غسان يمكنني أن أوجزها بالنقاط التالية:

1. القوة الذهنية الاستثنائية في القراءة الشاملة الواعية المستندة أساساً إلى ثقافة وطنية-تاريخية-فكرية، يحركها منهج علمي تحليلي وتقودها رؤيا عميقة قادرة على النفاذ إلى جذور القضايا والمشكلات التي يعالجها.
2. تعتبر "الأصالة" مرتكزاً هاماً وسمة أساسية للإبداع، وفي هذه الدراسة أثبت غسان أصالة الإنجاز، إذ قدم قراءة جديدة، بأفق جديد، ومنهج جديد، وخلص إلى نموذج تحليلي مغاير للروايات التقليدية التي تكتب التاريخ من موقع المتنفذين، والممولين، والمنافقين، والمبالغين. والأصالة هنا تدعم "الريادة"، إذ إن الريادة أحياناً تعني الأولوية الزمنية من دون أن ترتكز على رؤية أصيلة.
3. تعكس الدراسة مستويات التفكير العليا التي يتمتع بها غسان كنفاني، وهي مستويات تجسدت في دراساته وكتاباته الأخرى، وهذه المستويات هي: التحليل والتركيب والتقويم (التقييم)،ولا شك في أن هذه الدراسة في كليتها (وليس من خلال الموجز الذي قدمناه هنا) تمثل عمق القراءة للظاهرة المتداخلة المركبة، وربط أجزائها فيما بينها وبين ظروف ومتغيرات أخرى خارجة عنها، ثم جمع شتات الصورة، وإصدار التقييم المنطقي-العقلاني للظاهرة المدروسة.

سؤال الخاتمة:
ما سر هذا الألق الدائم لغسان كنفاني؟

إذا كانت مقدمة الكتاب قد اتخذت لها عنواناً استفهاميا هو "سؤال البداية: لماذا غسان كنفاني؟"، فإننا، والكتاب يقترب من نهايته، نطرح سؤال الخاتمة: " ما سر هذا الألق الدائم لغسان كنفاني؟ "

والإجابة عن هذا السؤال الاختتامي تتضمّن رؤيتنا التحليلية الشاملة لغسان كنفاني إنساناً وعبقرياً وشهيداً، استناداً إلى الشهادات القيمة التي وردت في فصول هذا الكتاب، والآراء الرصينة التي اعتمدنا عليها في سيرته وإنجازه، وما استطعنا التوصل إليه من قراءاتنا في حياته وأعماله بغية تبيان ملامح العبقرية الكنفانية المتجسدة في أصالة الإبداع.

وإذا ما أردنا أن نقترح إجابة مكثفة، وبكلمات قليلة، لسر هذا الألق الكنفاني المتواصل، فإننا نقول أن هذا السر يكمن في 1) قوة التكوين و 2) قوة الفاعلية، اللتين تجليتا في البنية الكنفانية ذاتها.

وقوة التكوين عند غسان تتمثل في مجموعة من البُنى التي نحلل مكوناتها بالعناصر التالية: بنية الشخصية، والبنية الأخلاقية، والبنية الذهنية، والبنية العاطفية، والبنية المعرفية. ولا شك في أن هذه البنى كل متصل ومركب ومنسجم، ولكن الفصل هنا يبتغي مزيداً من الإضاءة على عناصر تمثل في مجملها "قوة التكوين" عند غسان. أما القوة الثانية، المرتبطة بالأولى، والمترتبة عليها، والمستندة إليها، فهي قوة الفاعليات، والتي سنفصلها أيضاً لغايات الدراسة على النحو الآتي: الفاعلية الإنسانية، والفاعلية الوطنية، والفاعلية الثقافية، والفاعلية المهنية، والفاعلية الاستشهادية. وسوف نتناول "القوتين" – قوة

التكويـن وقـوة الفاعليـات - فـي قسـمين متتالييـن، مـن أجـل سـبر هـذه الأغـوار والتعمـق فـي أبعادهـا ودلالاتهـا.

غسان... قوة التكوين

نركـز فـي هـذا القسـم علـى "الـذات" الكنفانيـة، بمكوناتهـا الموروثـة والمكتسـبة والمتطـورة مـع الزمـن ومـع ثـراء التجربـة، بادئيـن بقـراءة فـي:

1- بنية الشخصية

لعـل أهـم مـا يميـز مفاتيـح شـخصية غسـان كنفانـي، وبنيتـه النفسـية، ذلـك الوضـوح الشـديد فـي معالمهـا الرئيسـية، البعيـد عـن الغمـوض، والانكفـاء والانطـواء. هـذا الوضـوح ترتبـت عليـه سـمة أخـرى مـن سـمات الشـخصية هـي الانفتـاح الملمـوس، الـذي يتجـاوز أيـة فـوارق ممكنـة بيـن غسـان والطـرف الآخـر الـذي يجتمـع بـه أو يتواصـل معـه، أو يحـاوره. ومـن هنـا جـاء انفتاحـه التواصلـي والفكـري مـع الآخريـن انطلاقـاً مـن بنيـة شـخصية عميقـة الانتمـاء للإنسـان، شـديدة الإيمـان بقدراتـه إذا مـا أتيـح لهـذه القـدرات أن تعبـر عـن نفسـها فـي سـياق إنتاجـي أو إبداعـي أو عملـي محـدد.

ومـن الملامـح الأساسـية لشـخصية غسـان، أنهـا شـخصية غنيـة، تحقّـق غناهـا مـن اتسـاعها واسـتعدادها للقبـول والتقبـل، وقدرتهـا الاسـتثنائية علـى تمثـل الإنتـاج المعرفـي والفلسـفي والإبداعـي الإنسـاني بـكل مدارسـه وأشـكاله. ومـن الطبيعـي أن مـن يتمتـع بغنـى الشـخصية أن يكـون صاحـب سـحر خـاص، وليـس غريبـاً أن يوصـف غسـان مـن قبـل بعـض مـن عرفـوه بـأن لـه شـخصية سـاحرة، ولا شـك فـي أن هـذا "السـحر" نتـاج للسـمات الـواردة فـي مـا سـبق مـن أسـطر، وفيمـا سـيأتي. وصاحـب الشـخصية السـاحرة هـو صاحـب شـخصية قويـة فـي الأسـاس، لكـن "السـحر" هنـا يفـوق "القـوة" لأنـه يتضمنهـا فتكـون جـزءاً منـه.

وغسان يعرف ذاته جيداً، وتلك مسألة في غاية الأهمية لمن يتمتعون بملامح شخصية مثل شخصية غسان. هو يدرك طبيعته وقدراته وإمكاناته ومن هنا فهو شديد الثقة بالنفس، معتدّ بها، ويحترمها كما يحترم الآخرين تماماً، وغالباً ما يكون الواثق بنفسه واثقاً بالآخرين. وغسان في شخصيته هو من هذا النوع من البشر، وإن تبيّن له فيما بعد أن بعض الناس لم يكونوا أهلاً لتلك الثقة. تلك هي حالة الإسقاط (projection)، حيث يُسقِط الإنسان ما في وعيه على الآخرين، إذ يرى الطيب أن الآخرين طيبين، والعكس صحيح بالطبع. وغسان صاحب حسّ ساخر، وأحياناً تكون سخريته لاذعة لكنها ليست موجّهة إلى الكاتب أو الصحفي أو الباحث، بل إلى الكتابة والمقالة والدراسة ذاتها، ولعل المراجعات التي نشرت في كتاب "فارس فارس" تؤكد هذا الجانب من شخصية غسان، لكن على المستوى الإنساني كان قادراً على احترام الجميع، وبناء الجسور معهم، ورفدهم بالمودة والمحبة والتعاطف والمساندة.

غسان صاحب شخصية نبيلة، وذات طابع "رسولي": يحمل الخير للإنسان في مبادئه وسلوكه وإبداعاته. إن شخصية بهذه الملامح الأساسية الواضحة حريّةٌ بأن تترك أثراً في نفوس الذين عرفوها عن قرب أو حتى من خلال لقاءات قصيرة أو حتى عابرة. وهذا ما يفتح نافذة في سر الحضور الدائم لغسان كنفاني.

2- البنية الأخلاقية

استتباعاً لما ورد في البعد "الشخصي" لغسان كنفاني، فإن اقتران البنية "الشخصية" بالبنية "الأخلاقية" أمر لا فكاك منه، وحين نربط بين شخصية غسان "العامة" وبنيته الأخلاقية سنكتشف أن أبرز ما يميز غسان هو تماسك الشخصية ارتباطاً بقيمها الأخلاقية. وإذا كانت القيم مفاهيم مجردة، فإن الأخلاق سلوك يترجم هذه القيم. والبنية الأخلاقية لغسان كنفاني بنية

شديدة التماسك والانسجام مع بنيته النفسية. لقد اتفق كل من عرفوا غسان على أن أبرز القيم التي يمثلها غسان هي قيمة الصدق، وهنا تتعزّز رؤيتنا للتماسك الشخصي-الأخلاقي-السلوكي. له وجه واحد، ولغة واحدة، في حضور الشخص أو في غيابه. والصدق يستدرج أيضاً النزاهة والعدالة، وكلها قيم ليست واسعة الانتشار في مجتمعات الخوف والنفاق، والوصولية والانتهازية. والصدق وجه من وجوه الثقة بالنفس، والإحساس بالمسؤولية العالية تجاه الآخرين، والقضايا، والمهنة، والإنسان بعامة.

كما أن مظلة "الصدق" الواسعة تقتضي الجرأة في قول الحق والحقيقة، ولعل غسان هو الذي صاغ شعار "الهدف"، الحقيقة كل الحقيقة للجماهير، وقد عرف عن غسان جرأته في التعبير عن موقفه، وفي نقد رفاقه إن تعالوا على الجمهور، وفي -بُعد آخر- جرأته في تفسير مواقف اجتماعية رجعية متخلفة، أو سياسية متهالكة. ولا شك في أن قيمة "الإيثار" ركن أساسي في منظومة غسان القيمية، هذا الإيثار الذي دفعه لأن يقبع في السجن مقابل ألّا يكشف عن اسم كاتب مقالة في "الهدف" أصدرت محكمة لبنانية بحقه حكماً ملزماً بالسجن. والإيثار دفع غسان لأن يعمل في بعض الأوقات عشرين ساعة في اليوم، وأن يكتب الكثير من صفحات المجلة، وأن يسدد ديون بعض العاملين معه لدى مطعم قريب من "الهدف".
كان غسان كريماً، محباً لضيوفه وأصدقائه، وفياً لهم، وداعماً لمن يحتاج إلى دعم من المبدعين الواعدين. ومن المؤكد أن تماسك الشخصية والمنظومة الأخلاقية لغسان كنفاني من شأنها أن توسع النافذة التي ترفع الحجاب عن سر الألق الدائم لهذا الشاب الاستثنائي الذي غادرنا في ريعان شبابه. ولا شك في أن تماسكه الأخلاقي قد أضفى عليه احتراماً من جميع من عرفه أو تعامل معه.

3- البنية الذهنية

الملمح الأهم في بنية غسان الذهنية أنها ذهنية مبدع يتجلى إبداعها في درجة عالية من الذكاء (من غير تطبيق اختبارات الذكاء ونظرياته المعروفة) ذلك أن إنتاجه وحياته وسلوكه وكتاباته اليومية المتنوعة ومناقشاته، ومراجعاته الناقدة، والساخرة أحياناً، تنم عن هذه الدرجة العالية من الذكاء، وليس الاتساع الثقافي فقط. وغسان صاحب خيال فسيح قادر على التصوير بالكلمة، وأحياناً بالريشة، والمبدعون مجددون، رافضون للنهج النمطي في التفكير، لكنهم يتمتعون بمرونة فكرية عالية، قابلة للمراجعة والتحسين والتطوير، وغسان من هذا الفئة بلا شك. ولعل تحليل الذهنية الكنفانية يشير إلى أن غسان كان في قدراته الفكرية ينتمي لمستويات التفكير العليا (أو مهارات التفكير العليا: التحليل، التركيب، التقويم). ذهنية غسان ذهنية مستنفرة على الدوام، وفكره متوثب متحفز، سريع البديهة، قوي الحضور في النقاشات والحوارات السياسية والفكرية.

وغسان في إبداعه، وسلوكه، وحياته، وعطائه مثّل –في تقديري- أول حالة ثقافية عبقرية في الإطار الفلسطيني. ولعل تعدد الإبداعات، والريادات في المنجز الكنفاني يرقى به إلى مستوى العبقرية التي يعترف بها الجميع إذ تركت أثراً لا يمحى، وبقيت حية على مدى الأجيال والحقب، وأثرت في هذه الأجيال مثلما أثرت في الأجيال التي سبقتها.
شيء ما خاص بغسان كنفاني فيما يتصل بعبقريته. إنني حينما أتحدث عن عبقرية غسان لا أشير فقط إلى ما عاشه غسان، وما قدمه غسان، وما أبدعه غسان، بل أيضا إلى ما كان يمكن له أن يؤدي وأن يبدع لو امتد به الأجل نحو ثلاثين عاما أخرى على سبيل التقدير. إن ما خسرناه من عمر غسان "القادم" هو الجزء المكمل لعبقريته الاستثنائية.

4- البنية العاطفية (الوجدانية)

غسان، بطبيعته، شخصية شفافة صادقة يشكل المكون العاطفي/ الوجداني ركناً مهماً من أركانها، وملمحاً بارزاً من ملامح تواصله وسلوكه مع الآخرين. هو ذلك الشاب الودود، المحب، المنفتح وجدانياً على أسرته الصغيرة: زوجة وطفلين، وعلى أصدقائه ورفاقه ومعارفه. والسمة الأوضح في البنية العاطفية لغسان كنفاني تتمثل في قدرته على التعبير عن نفسه والبوح بمكنوناتها العاطفية/الوجدانية/الإنسانية. وهذه القدرة لا تتأتى إلّا للقليل ممن ولدوا وتربوا ونشأوا في البيئة الشرقية المحافظة التي لا تسمح للشخصية الإنسانية أن تنمو نموا طبيعياً متكاملاً، وبخاصة في البعد العاطفي للإنسان. إن الرسائل التي كتبها غسان لغادة السمان تؤكد عمق هذه الشفافية العاطفية المستعدة للتعبير عما يخالجها من مشاعر بصورة دقيقة ومباشرة وصريحة. بل إن بعض من قرأوا تلك الرسائل تمنوا لو أن غادة أزالت بعض العبارات التي بدا فيها العاشق متوسلاً حباً من حبيب يعرف حدود العطاء الذي يريد. وغسان يحب ولا يكتم، وكتاباته الوجدانية تكاد أن تمثل مرآة حقيقة لما يعتمل في حناياه، وغسان يحب العلاقة مع المرأة، ومنهم من رأى أن علاقاته كانت من باب "الاستعراض" العلائقي في مجتمع بيروت المنفتح، ولم تكن بالضرورة لأسباب أخرى، وهو الذي كتب في إحدى رسائله لغادة/ ومروسة إلى فايزة/ أنه لا يريد منها شيئاً غير مبادلة حب بحب. وفي كل الأحوال، ظل غسان محباً وفياً لآني، زوجته، وهو الذي قال أنه مستعد أن يضحي بعمره من أجلها. كانت المرأة في حياة غسان حاجة، حاجة جسدية بلا شك، وحاجة عاطفية، وحاجة إنسانية، وكانت أيضاً ملهماً للإبداع. أحب أخته فايزة حباً لا حدود له فهي مربيته ومعلمته، وأحب ابنتها لميس مثلما أحب طفليه، وأهداهم قصصاً من قصصه، وكان غسان بذلك يكثف حبه للأطفال بعامة وللأطفال اللاجئين بخاصة، وكانت قصة "كعك على

الرصيف" تعبيراً واضحاً عن وعيه العميق بالحياة التي عاشها أطفال النكبة: أطفال بلا طفولة. لقد أكسبت الشفافية الوجدانية غسان كنفاني محبة أصدقائه ومعارفه واحتل مكانة اللائق في نفوسهم.

5- البنية المعرفية

لا بدّ أن نميز هنا بين البنية "الذهنية"، باعتبارها مجموع القدرات العقلية التي يتمتع بها شخص ما، والبنية "المعرفية" بما تعنيه من "تحصيل" معرفي/ثقافي، ومن "إنتاج" معرفي يفتح أمام القارئ أبواباً جديدة للمعرفة والثقافة والإبداع. وهذا ما نعنيه في حالة غسان المعرفية. من المؤكد أن غسان واحد ممن علّم نفسه بنفسه، أي في ما يعرف اليوم "بالتعلم الذاتي" في ميدان علم النفس التربوي، والكتاب، بلا شك، أول مصادر المعرفة في زمن غسان، وكذلك الصحيفة والمجلة والدورية وما إلى ذلك مما كان متاحاً في حينه. لكن مصدراً آخر من مصادر تعلم غسان ومعرفته هي مشاهدته الحادة للواقع الذي يجسد الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفنية برمتها، وقدرته فيما بعد على قراءة هذا الواقع والتعبير عنه أدبياً أو إعلامياً أو بحثياً، والأهم من ذلك، قدرته على تفسيره ونقده واجتراح بدائله.

وفي منظومته المعرفية يتضح أن غسان كان متمكناً من أساليب التفكير العلمي، وطرائق البحث العلمي الموضوعي، اقتراناً مع رؤى عميقة للقضايا التي تناولها، وهو ما اتضح عملياً في الدراسات التي تضمنها المجلد الرابع من أعماله، والتي كان فيها رائداً ومفكراً ومنتجاً للمعرفة، لا محصلاً لها فحسب.

على أن قيمة أخرى لإنتاج غسان المعرفي تتمثل في قدرته على صوغ الحكمة المكثفة التي ترتقي إلى مستوى الفلسفة. إن أحد أسباب استمرار غسان كنفاني الأدبية هو أن العشرات من عباراته شكلت حِكماً بديعة باتت محفوظة لدى الكثيرين ممن

قـرأوا غسـان. غسـان بـلا شـك قـرأ الكثيـر فـي ميـدان الفلسـفة، وكان عليـه أن يجـاري تيـارات الفكـر الوجـودي، والماركسـي فيمـا بعـد، وكان عليـه أن يسـتوعب مـا يقـرأ اسـتيعاباً عميقـاً، ولعـل رواياتـه والعديـد مـن قصصـه، ومسـرحياته تؤكـد اسـتيعابه للفلسـفة، بـل وقدرتـه علـى تحويلهـا إلـى أدب رفيـع.

إن العديـد مـن قـراء غسـان مـا يزالـون يتذكـرون نمـاذج مـن تلـك المقـولات الفلسـفية المكثفـة، ولا بـأس أن ننتقـي شـيئاً منهـا:

1. أنـا أحكـي عـن الحريـة التـي لا مقابـل لهـا.. الحريـة التـي هـي نفسـها المقابـل
2. إن الإنسان هو في نهاية الأمر قضية
3. إن ضرب السجين هو تعبير مغرور عن الخوف
4. إن قضيـة المـوت ليسـت علـى الإطـلاق قضيـة الميـت.. إنهـا قضيـة الباقيـن
5. لك شيء في هذا العالم ... فقم!

إن قيمـة هـذه المقـولات تتمثـل فـي قلـة عـدد مفرداتهـا، وعمـق معانيهـا، وتنطـوي علـى دعـوة للتأمـل والفهـم، والخـروج مـن النـص برؤيـة فلسـفية ذات قيمـة وقـادرة علـى الحيـاة.

وهكـذا نخلـص إلـى أن البُنـى التكوينيـة الأساسـية لغسـان كنفانـي (طبيعـة الشـخصية العامـة، والبنيـة الأخلاقيـة، والبنيـة الذهنيـة، والبنيـة العاطفيـة، عـلاوة علـى البنيـة المعرفيـة) قـد أسـهمت إسـهاماً كبيـراً فـي اسـتمرار الألـق الـذي أحـاط بغسـان ومـا يـزال، وسـيبقى. وإذا كانـت تلـك البنـى مجتمعـة هـي التـي شـكلت الأركان الرئيسـية لصـورة غسـان العامـة، فـلا شـك أن "فاعلياتـه" المتعـددة قـد أضـاءت هـذه الصـورة وأضفـت عليهـا هالـة مـن النُّبـل والخلـود، وهـو مـا سـنوضحه فـي السـطور اللاحقـة.

و"الفاعلية" بالمعنى المقصود في هذا السياق، هي مجموع الأدوار وجملة المنجزات والإبداعات التي قدمها غسان كنفاني، بما في ذلك حياته في سبيل تحقيق أهداف نذر حياته من أجلها. **ولعل أهم هذه الفاعليات:**

1- الفاعلية الإنسانية:

توج غسان كنفاني وعيه ببلوغه الرؤيا الإنسانية في النضال الوطني وفي المنجز الإبداعي، وفي وعيه المتطور للقضية الفلسطينية باعتبارها قضية وطنية في الأساس لكنها اتسعت في رؤياه لتغدو قضية إنسانية. فالظلم الذي وقع على الفلسطيني هو تكثيف للظلم الواقع على الإنسانية برمتها، والمعاناة الفلسطينية هي صورة مصغرة للمعاناة الإنسانية بعامة، وهو الذي أوضح ذلك بقوله:

"أصبحت أرى في فلسطين رمزاً إنسانيا متكاملاً. فأنا عندما أكتب عن عائلة فلسطينية، فإنما أكتب في الواقع عن تجربة إنسانية. ولا توجد حادثة في العالم غير ممثلة في المأساة الفلسطينية. وعندما أصور بؤس الفلسطينيين فأنا في الحقيقة أستعرض الفلسطيني كرمز للبؤس في العالم أجمع".[232]

ينطوي كلام غسان على معنى واضح مفاده أن الفلسطيني إذ يكافح من أجل تحرره إنما يثري التجربة الإنسانية التحررية، وغسان في كل ما كتب -تقريباً- كان يرمي إلى تحرير الذات الإنسانية من قيود الوهم والخوف والمصالح الذاتية الضيقة، مؤكدا أن البدائل تتمثل في الفعل والمبادرة وإيثار الموت الايجابي (الاستشهاد) على الموت السلبي.

كما آمن وكتب ودعا إلى تحرير العقل الإنساني من نير الأساطير والتقاليد المتخلفة، والجمود الفكري والعقائدي، والدجل والشعوذة، محرضاً على الانفتاح والعلم والإبداع وطريق الثورة والكفاح من أجل الحقوق والحريات.

وكان إيمان غسان بتحرير الإرادة الإنسانية من براثن التردد، والقلق، والاعتياد، والتبعية جلياً في كل أعماله الإبداعية، وكان يرى أن الثقة بالنفس، والإيمان بالتغيير، والاستقلال الذاتي/ الوطني، ورفض الاملاءات إنما تمثل كلها تعبيراً عن الإرادة الحرة وعن الاختيار الواعي الذي يجعل الإنسان جديراً بالحياة والحياة جديرة بالإنسان الحر.

إن أعمال غسان الأدبية في الرواية والقصة والمسرح ليست سوى تشكيلات فنية لهذه القيم الإنسانية العليا.

وهكذا مثلت الفاعلية الإنسانية لغسان إطاراً عاما واسعا للفاعليات الأخرى التي كرست ذلك الألق الكنفاني المتميز.

2- الفاعلية الوطنية:

استمدّ غسان كنفاني وعيه الوطني في سياق رؤية عربية قومية في حركة القوميين العرب، ثم شهد الوعي الوطني تركيزاً أشد إثر هزيمة حزيران (1967) وانطلاق الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين بقيادة جورج حبش، ثم تسلم غسان لمهامه الإعلامية والسياسية والحزبية في ذلك الإطار. أدرك غسان مبكرا أن البديل للجوء والبؤس والتشرد هو طريق الثورة والكفاح المسلح، وأن الوعي الثوري هو البديل لحالة الصمت والاغتراب والمنفى والاعتياد على الغياب عن الوطن. وكان في مركز اهتماماته فيما يتصل بالحالة الفلسطينية انتشال الهوية الفلسطينية من غياهب الخمول والاضمحلال والذوبان والنسيان، فعبر عن ذلك فنياً من خلال عدد من الرسومات والملصقات، لكن تعبيره الأبرز كان في إبداعه الروائي والقصصي الذي صاغ فيه جدل المنفى والهوية.

في هذا السياق يقول الكاتب/الناقد فخري صالح إن غسان كنفاني "يظل شخصية مركزية في التاريخ الفلسطيني المعاصر"، موضحاً أن "أهمية غسان كنفاني لا تقتصر على ما أنجزه من روايات وقصص قصيرة ومسرحيات ودراسات سياسية وأدبية، أو على عمله التنظيمي في حركة القوميين العرب والجبهة

الشعبية لتحرير فلسطين، بل تتعدى ذلك إلى كون كتاباته تتضمن تصورا خلاقا للهوية الوطنية الفلسطينية، ودعوة إلى إعادة بناء هذه الهوية في أزمنة الصراع ..."ويخلص الأستاذ صالح إلى القول" إن سؤال الوجود والهوية يشكل قلب عمل غسان كنفاني الروائي، رواياته، بما تتمتع به من طاقة تجريبية لافتة وبحث في الغنى النوعي للأشكال، وقدرة على تجسيد الأفكار والتجارب، تعد تعبيراً خلاقاً عن الحلم الفلسطيني وابتكار الهوية".[233]

ويحسب لغسان، استنادا إلى كتاباته السياسية من ناحية، والى أقوال العارفين بأحوال "العائلة السياسية" أنه كان شديد الحرص على الوحدة التنظيمية للفصيل الذي انتمى إليه، وعلى الوحدة الوطنية الفلسطينية في إطارها العام والشامل.
وهكذا يتضح أن الحضور الوطني المتميز لغسان كنفاني على مختلف المستويات الإبداعية والسياسية والتنظيمية والإعلامية) مثل فاعلية استثنائية على نطاق الشعب والقضية، وكان واحداً من أهم من رعوا الحلم الفلسطيني والهوية الفلسطينية، ومن هنا تنبع "مركزيته" في التاريخ الفلسطيني المعاصر.

3- الفاعلية الثقافية:

شكلت الثقافة والكتابة والإبداع عالم الحضور الكنفاني بصورة خاصة، هذا الحضور الذي تمثل في الريادة الإبداعية للرواية الفلسطينية ومشاركته الريادة مع سميرة عزام في ميدان القصة القصيرة، وتميزه في المسرح الذهني التجريبي الرمزي. وحتى في قصته للأطفال، الموسومة بـ "القنديل الصغير"، كان مبدعاً في تعليمه للطفل كيف يستخدم قدراته العقلية، وكيف يفكر في ما بات يعرف اليوم بالتفكير "خارج الصندوق". وفي لغته الأدبية كان كاتباً مصوراً، وكان -في تقديري- فارس اللغة الأدبية في حينه، وما تزال لغته حتى اليوم موضوع اهتمام ودراسات عديدة.

وقيمة غسان الثقافية أنه من ناحية ربط الثقافي بالوطني، مثلما ربط الوطني بالاجتماعي بالثقافي ضمن رؤية جدلية تتكامل فيها الأبعاد الإنسانية، وبخاصة لمن يخوض نضالاً تحررياً شاملاً.
وباختصار شديد، إن فاعلية غسان في هذا النطاق واسعة ومعروفة للكثيرين، لقد حفر غسان كنفاني للإبداع الفلسطيني مساراً جديداً وبارزاً ومتميزاً في نهر الثقافة العربية، والتقدمية بصورة خاصة.

4- الفاعلية المهنية

غسان الإعلامي، الكاتب الصحفي، تجربة رائدة ومتميزة ليس فقط على الصعيد الفلسطيني، بل كان كذلك أول الأمر على النطاق اللبناني والعربي، ثم أصبح معروفاً على صعيد الإعلام العالمي، إذ تمكن خلال تحمله مسؤولية "الهدف" من صوغ علاقات واسعة مع إعلاميين ودارسين ومثقفين من مختلف دول العالم في وقت كانت الشعوب، والغربية منها بخاصة، تسمع عن قضية فلسطين ربما لأول مرة بعد أن كاد الإعلام الصهيوني/الامبريالي أن ينجح في طمس معالم القضية.
ومن يراجع سيرة غسان المهنية يصاب بالذهول لطاقته الاستثنائية في الكتابة في العديد من الصحف والمجلات اللبنانية قبل أن يتسلم مسؤولية "الهدف"، تلك المجلة التي حظيت بأهمية خاصة في تلك المرحلة وصارت نقطة جذب لإعلاميين ومراسلين من شتى بقاع الأرض. على أن غسان تميز مهنياً بحسن إدارة المؤسسة، وباحترامه للعاملين فيها، ومساندتهم ودعمهم بكل الوسائل المتاحة. ولطالما تجاوز بيروقراطية الحزب باستقطابه لعدد من الكتاب الواعدين في الأدب أو الفكر أو السياسة. أما الوقت الذي كان يبذله في المجلة وعدد الصفحات التي كان يكتبها من دون اسم، فالذين عرفوه يروون قصصاً مذهلة.

وكما كتب الإعلامي غسان كنفاني الكثير، في العديد من الصحف اللبنانية والعربية قبل "الهدف"، فقد أنشأ بالمقابل علاقات مهنية إنسانية مع كثير من الإعلاميين المستنيرين والتقدميين اعترفوا بطاقته الكتابية الهائلة وحظي باعترافهم وتقديرهم على الدوام.

5- الفاعلية الاستشهادية

غسان كره الموت وأحب الحياة، لكنه طالما كره الموت "السلبي" بمرض أو حادث أو شيخوخة، وفي الحالة الفلسطينية آمن بأن على الفلسطيني ألا يموت موتاً سلبياً، وبديل ذلك: الاستشهاد. وغسان اختار موته ولم يختره الموت. غسان أهم داعية فلسطيني للشهادة، واختار الموت لنفسه استشهاداً، وهنا تكمن الفاعلية الكنفانية، لأن اختيار شكل الموت قرار ذاتي يعبر عن تحقق ذروة الوجود.

هذه الفاعلية هي التتويج الأسمى لجميع عناصر التكوين والفاعلية التي شكلت غسان كنفاني، الذي باستشهاده الريادي في أوساط المثقفين الفلسطينيين، ارتقى بمكانة المثقف وبدور الثقافة، مثلما ارتقي بالحبر إلى منزلة الدم.

غسان هو عبقرية الحياة .. وعبرية الإبداع .. وعبقرية الموت.

الكاتب في سطور

د. محمد عبد القادر طرخان

- يحمل شهادة الليسانس في اللغة الإنجليزية وآدابها جامعة الكويت (1975)
- وشهادة الماجستير في اللغة الإنجليزية والتربية، جامعة وينونا الرسمية، ولاية منيسوتا، الولايات المتحدة، (1982)
- وشهادة الدكتوراه في الإدارة التربوية، جامعة عمان العربية للدراسات العليا، (2004)

في مجال النقد الأدبي

أصدرا عددا من الكتب:

- فضاء التجاوز – قراءات في الإبداع الشعري والروائي لإبراهيم نصر الله، دار الشروق، عمان، 2012
- جماليات الرمز والتخييل: أوراق نقدية في نصوص إبداعية، دار الشروق، عمان، 2012
- غسان كنفاني- جذور العبقرية وتجلياتها الإبداعية، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2015

في مجال الترجمة

- الاستعداد للقرن الحادي العشرين، بول كينيدي، (بالاشتراك مع غازي مسعود)، دار الشروق، عمان، 1993
- ارتقاء التقدم- نهاية التقدم الاقتصادي وبداية تطوير الخصائص البشرية، (بالاشتراك مع غازي مسعود)، دار الشروق، عمان، 1995
- ترجم لصالح مشروع (كلمة) في أبو ظبي كتاب: الولع بالزنبق، أبو ظبي، 2012

في مجال التربية والتعليم

- عمل معلما في كل من الكويت والأردن (الأونروا)
- عمل مشرفا تربويا في الأونروا
- عمل مديرا لوحدة إنتاج المواد التدريبية في الرئاسة العامة، الأونروا
- عمل رئيسا للتعليم المدرسي في الرئاسة العامة، الأونروا
- عمل رئيسا لبرنامج التربية والتعليم للأونروا في الأردن

أصدر كتابا في الإدارة التربوية بعنوان:

- القيادة التربوية العربية وتحديات التعليم في عصر العولمة:
الأردن أنموذجا، دار الشروق، عمان، (2013)
- كتب العديد من المواد التدريبية في مجال جودة التعليم، وحلّ المشكلات، ومنظمات التعلّم، والمساءلة، وغير ذلك.
- قاد العديد من الحلقات التدريبية التربوية في مناطق عمليات الأونروا الخمس.
-عمل مترجما اقتصاديا في بنك الكويت المركزي.
- عمل محررا للأخبار باللغة الإنجليزية في وكالة الأنباء الكويتية (كونا)، وترجم لها من العربية إلى الإنجليزية كتاب:
"مسيرة 25 عاما من عمر النهضة الكويتية الحديثة"
A 25 – Year Era of Kuwait's Modern Advancement,
Kuwait, Kuna, 1986

هوامش الفصل الأول

إطار نظري حول العبقرية والإبداع

1 هاشم صالح، «بين العبقرية والجنون – دراسة فلسفية»، نسخة الكترونية(11.1.2012) www.jamaliya.com

2 **Harold Bloom, Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds, Warner Books, NY, 2002, P.(7)**

3 **Ibid, P.(11)**

4 **Ibid, P. (12)**

5 **Joseph Epstein (Ed.) Literary Genius: 25 Classic Writers Who Define English & American Literature, Paul Dry Books, Philadelphia, 2007, P. (2)**

6 **Ibid, P. (3)**

7 **Ibid, P. (4)**

8 **Ibid.**

9 بنيلوبي مري (محررة)، العبقرية: تاريخ الفكرة، عالم المعرفة، الكويت، العدد (208)، ص (14).

10 المرجع السابق.

11 محمد أحمد سلامة، «ديناميات العبقرية»، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد (15)، العدد (4)، 1985، ص ص (63-82).

12 **Epstein, Ibid, P. (6)**

13 **Ibid**

14 **Ibid**

15 **Ibid**

16 **Ibid**

17 **Ibid, P. (7)**

18 بنيلوبي مري، مرجع سابق، ص (67)

19 المرجع السابق.

20 فنحي جروان، الإبداع، ط (1)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (2002)، عمان، ص ص (65-66)

21 المرجع السابق ، ص (50)

22 المرجع السابق

23 المرجع السابق ، ص (104)

24 المرجع السابق ، ص (22)

25 المرجع السابق ، ص (102)

26 عبد الستار ابراهيم، الحكمة الضائعة: الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع، عالم المعرفة، العدد (280)، الكويت، ص (28)

27 المرجع السابق، ص (58)

28 جروان ، ص (103)

29 حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفن والعلم، عالم المعرفة، الكويت، العدد 24، 1979، ص (134).

30 المرجع السابق

31 شاكر عبد الحميد، الخيال: من الكهف إلى العالم الافتراضي، عالم المعرفة، العدد (360) ، الكويت، (2009)، ص (188)

32 المرجع السابق، ص (186)

33 المرجع السابق ، ص ص (65-57)

34 حياة شرارة ومحمد يونس، مدخل إلى الأدب الروسي في القرن التاسع عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، (1978)، ص (78)

35 المرجع السابق

36 المرجع السابق، ص (39) ، ص (46)

37 المرجع السابق، ص (240)

االباب الأول

هـــوامش الفـصل الثـــاني

عبــقرية غــسان كنــفاني

38 فضل النقيب، مجلة العربي في ملف خاص عن غسان كنفاني، الكويت، العدد (654)، أيار (2013)، ص (82)

39 جـورج حبـش، «نمـط فريـد مـن الرجـال»، في كتـاب غسـان كنفـاني: شـهادات وصـور، إعـداد الحكـم النعيمـي (ط 1)، بـيروت، (2001)، ص (48)

وسوف يشار إلى هذا الكتاب فيما بعد على النحو الآتي:

الحكم النعيمي ، شهادات وصور

40 الحكم النعيمي، شهادات وصور، ص (241)

41 المرجع السابق، ص (95)

42 يحيـى يخلـف، مقدمـة كتـاب لسـهيل كيـوان بعنـوان غسـان كنفـاني: الجـمال الحزيـن والعطـاء المتوهـج، نسـخة الكترونيـة (5.10.2004) www.zayyad.com ص (6)

43 المرجع السابق، ص (65)

44 يوسـف ادريـس، مقدمـة المجلـد الثـاني لأعـمال غسـان كنفـاني (القصـص القصـيرة)، ط 3، مؤسسـة الأبحـاث العربيـة، بـيروت، 1987، ص (25)

45 المرجع السابق

46 الحكم النعيمي، مرجع سابق ، ص (41)

47 المرجع السابق، ص (283)

48 عدنان كنفاني، غسان كنفاني .. صفحات كانت مطوية، دار الشموس ، دمشق، (2000)

49 عدنان كنفاني ، المرجع السابق، ص ص (123-122)

50 المرجع السابق ، ص (5)

51 المرجع السابق ، ص ص (133-132)

52 المرجع السابق ، ص ص (43-41)

53 محمد دكروب في مقدمة كتاب فارس فارس، ط (1) دار الآداب، بيروت، (1996)

54 عدنان كنفاني، مرجع سابق، ص (57)

55 فضل النقيب، هكذا تنتهي القصص .. هكذا تبدأ، ط(1)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1983، ص (11)

56 المرجع السابق، ص ص (14-13)

57 يوسف قطامي ونايفة قطامي، سيكولوجية التعلم الصفي، دار الشروق، عمان، ط 1، 2000، ص (356)

58 فضل النقيب، مرجع سابق، ص ص (24-17)

59 صالح أبو جادو، علم النفس التطوري، دار المسيرة ، ط 2، 2000، عمان ، ص (152).

60 فضل النقيب، «عالم غسان كنفاني»، مجلة شؤون فلسطينية، العدد (13)، ص 192.

61 غسان كنفاني، قصة «كعك على الرصيف»، المجلد الثاني، ص ص (98-81)

62 يتوافر جزء منها على الموقع الالكتروني (www.islamtimes.com)

63 الحكم النعيمي، مرجع سابق، ص ص (32-17)

64 يوسف ادريس، مقدمة المجلد الثاني

65 الحكم النعيمي، مرجع سابق ، ص (65)

66 المرجع السابق ص ص (63-60)

67 المرجع السابق، ص (263)

68 نقلًا عن مصطفى الولي، غسان كنفاني: تكامل الشخصية واختزالها، دار الحصاد، دمشق، ط(1)، 1993، ص 121

69 الحكم النعيمي، مرجع سابق، ص (171)

70 المرجع السابق، ص (251)

71 المرجع السابق ، ص (68)

72 المرجع السابق ، ص ص (83-81)

73 عدنان بدر حلو، مطار الثورة في ظل غسان كنفاني، دار كنعان، دمشق، ط (1)، (2008)

هوامش الفصل الثالث

غسان كنفاني .. جسر الواعدين

74 الحكم النعيمي، غسان كنفاني: شهادات وصور، ص 97

75 فضل النقيب، مجلة العربي، مرجع سبق ذكره

76 الحكم النعيمي، مرجع سابق، ص ص (199-197)

77 رشاد أبو شاور، قراءات في الأدب الفلسطيني، دار الشروق، عمان، (2007)، ص (27)

78 محمود الريماوي، غسان كنفاني: حياة ممتلئة وسحر شخصي ، أخبار الأدب، عدد رقم (732)، (22/7/2007)

79 محمد عبيدالله، «ما تبقى لكم .. ما تبقى لنا»، مجلة الهدف، آب (2005)، العدد (1368)، ص ص (25-24)

80 جهاد هديب، «يا الله .. ! غسان كنفاني ويصغرني بعامين»، مجلة «الهدف»، آب، (2005)، العدد (1368) ، ص ص (27-26)

81 إبراهيم نصر الله (السيرة الطائرة)، ص ص (95-94)

82 المرجع السابق، ص (282)

83 الياس خوري، «البطل الفلسطيني في قصص غسان كنفاني»، شؤون فلسطينية، العدد (13)، ص (168)، ص (169)

84 الحكم النعيمي، مرجع سابق، ص (278)

85 يوسف ادريس، مقدمة المجلد الثاني

86 الحكم النعيمي، مرجع سابق ، (182-181)

87 المرجع السابق، ص (257)

88 غالي شكري، «خلفية سوسيولوجية لرحلة النقد العربي الحديث (القسم الرابع)، مجلة دراسات عربية ص (90)

89 لطفي الخولي، «غسان كنفاني رجل تحت الشمس»، شؤون فلسطينية، العدد (13)، ص (14)

الباب الأول

هوامش الفصل الخامس

غسان كنفاني عاشقاً

A محمـود درويـش، "عـرس الـدم الفلسـطيني" ، مجلـة شـؤون فلسـطينية، العـدد (12) ، آب 1972، ص ص (7-6)

B محمـود درويـش، "غـزال يبـشر بزلـزال"، مقدمـة المجلـد الرابـع لأعـمال غسـان كنفـاني (الدراسـات) ص ص (24-11).

C أنيس صايغ، افتتاحية مجلة شؤون فلسطينية، العدد (12) ، آب 1972 ، ص (4)

90 رسـائل غسـان كنفـاني إلى غـادة السـمان، تقديـم غـادة السـمان، دار الطليعـة، بـيروت، ط(3)، 1994، ص (88)

91 المرجع السابق، ص (89)

92 المرجع السابق ، ص (84)

93 المرجع السابق، (ص143-108)

94 صحيفة «الدستور» الأردنية، (6/11/1992)

95 صحيفة «الرأي» الأردنية، (20/5/1993)

96 المجلة الثقافية الأردنية، (كانون الأول 1997) - (آذار 1998)، ص (17-14)

97 كتاب الرسائل، ص (6)

98 المرجع السابق

99 المرجع السابق، ص (17)

الباب الثاني

هوامش الفصل الأول

(1) القصة القصيرة ذروة الإبداع الكنفاني

100 أنظـر دراسـة مركـز المعلومـات الوطنـي الفلسـطيني بعنـوان: «سـميرة عـزام:» «أمـيرة» القصـة القصـيرة الفلسـطينية www.wafainfo.ps/aprint.asp

101 المرجع السابق

102 المرجع السابق

103 المرجع السابق

104 أنظر تعليق يحيى يخلف على كتاب وليد أبو بكر، الموثق في الهامش رقم (6)

105 وليـد أبـو بكـر، أحـزان في ربيـع البرتقـال: دراسـة في فـن سـميرة عـزام القصـصي، الاتحـاد العـام للكتـاب والصحفيـين الفلسـطينيين، الأمانـة العامـة، دمشـق، وآفـاق للدراسـات والنـشر – نيقوسـيا، ط (1) ، 1985

الباب الثاني

هوامش الفصل الثاني

"ثيمات" محورية في قصص غسان كنفاني

106 غسان كنفاني، "موت سرير رقم 12" ، في مجموعة موت سرير رقم 12 ، المجلد الثاني

107 غسان كنفاني، "شيء لا يذهب"، موت سرير رقم 12، المجلد الثاني

108 غسان كنفاني، "الخراف المصلوبة"، موت سرير رقم 12، المجلد الثاني

109 غسان كنفاني، "قلعة العبيد"، موت سرير رقم 12، المجلد الثاني

110 غسان كنفاني، "جدران من حديد"، عالم ليس لنا، المجلد الثاني

111 غسان كنفاني، "كفر المنجم"، عالم ليس لنا، المجلد الثاني

الباب الثاني

هوامش الفصل الثالث

جماليات توظيف الكائنات في قصص غسان كنفاني القصيرة

112 غسان كنفاني، "البومة في غرفة بعيدة"، موت سرير رقم 12، المجلد الثاني

113 غسان كنفاني، «أكتاف الآخرين»، موت سرير رقم 12، المجلد الثاني

114 غسان كنفاني، «القط»، موت سرير رقم 12، المجلد الثاني

115 غسان كنفاني، «لا شيء»، أرض البرتقال الحزين، المجلد الثاني

116 غسان كنفاني، «الصقر»، عالم ليس لنا، المجلد الثاني

117 غسان كنفاني، «ذراعه وكفه وأصابعه»، عالم ليس لنا، المجلد الثاني

118 غسان كنفاني، قصة «جحش» ، عالم ليس لنا ، المجلد الثاني

الباب الثاني

هوامش الفصل الرابع

مرايا الصراع في قصص غسان كنفاني

119 غسان كنفاني، منتصف أيار، المجلد الثاني، ص 69

120 غسان كنفاني، موت سرير رقم 12، المجلد الثاني، ص 125

121 غسان كنفاني، الرجل الذي لم يمت، المجلد الثاني، ص 165

122 غسان كنفاني، العطش، المجلد الثاني، ص 181

123 غسان كنفاني، علبة زجاج واحدة، المجلد الثاني، ص 479

124 غسان كنفاني، أبعد من الحدود، المجلد الثاني، ص 275

الباب الثاني

هوامش الفصل الخامس

رجال في الشمس: قراءة مختلفة

125 إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى (1)، ترجمة ثائر أديب، دار الآداب، بيروت، ط(2)، 2007، ص (222)

126 يوسف سامي اليوسف، غسان كنفاني: رعشة المأساة، دار منارات، عمان، ط(1)، 1985، ص ص (6،7)

127 فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودائرة الاعلام (م.ت.ف)، بيروت، ط(1)، 1981 ، ص (36)

128 ابراهيم خليل، في القصة والرواية الفلسطينية، دار ابن رشد، عمان، ط(1)، (1984)، ص (107).

129 إحسان عباس، مقدمة المجلد الأول لأعمال غسان كنفاني، ص ص (23-11)

130 غسان كنفاني، رجال في الشمس، المجلد الأول، ص (75)

131 المرجع السابق، ص ص (94 ، 95)

132 المرجع السابق ، ص (109)

133 المرجع السابق ، ص (110)

134 المرجع السابق

135 مصطفى حجازي، سيكولوجية الانسان المقهور، معهد الانماء العربي، بيروت، ط (2)، 1980، أنظر الصفحات من (49-43).

136 محمد العكايلة، خصاء الرجال المعنوي، www.sawaleif.com

137 غسان كنفاني، رجال في الشمس، ص (114)

138 المرجع السابق، ص (121)

139 المرجع السابق، ص ص (152-151)

140-A Portrait of the Artist as a Young Man

141-The Dubliners

الباب الثاني

هوامش الفصل السادس

"ما تبقى لكم" و الكتابة على الكتابة

142 رشاد أبو شاور، قراءات في الأدب الفلسطيني، دار الشروق عمان، ط (1)، (2007) ، ص (19)

143 رشاد أبو شاور ، المرجع السابق، ص (20)

144 عبد الرحمن ياغي، مع غسان كنفاني في حياته وقصصه ورواياته، ط (2)، عمان، (1987)، ص (104)

145 "غسان كنفاني في آخر لقاء إذاعي"، الهدف (15/9/1973) ، العدد (129)، ص (18)

146 المرجع السابق

147 صبري حافظ ، "تناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤى الإبداعية – دراسة في تأثير "الصخب والعنف" على الرواية العربية"، مجلة فصول (المصرية)، عدد خاص بالأدب المقارن/الجزء الثاني، المجلد الثالث، العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر 1983 ص (219)

148 عبد الرزاق عيد، "دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية"، مجلة الكرمل، ربيع (1999)، العدد (59)، ص (37)

149 يوسف سامي اليوسف، غسان كنفاني: رعشة المأساة، دار منارات، ط(1)، عمان، 1985، ص (22)

150 محمد شاهين، آفاق الرواية: البنية والمؤثرات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (2001)، ص ص (167-165)

151 محمد شاهين، المرجع السابق، ص (172)

152 جبرا ابراهيم جبرا، مقدمة ترجمته لرواية الصخب والعنف لوليم فوكنر، دار الآداب، بيروت، ط (2)، 1979، ص (9)

153 جبرا ابراهيم جبرا، المرجع السابق، ص (3)

154 جون ماكوري، الوجودية، (ترجمة امام عبد الفتاح امام)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد (58)، تشرين الأول، (1982)، ص (256)

الباب الثاني

هوامش الفصل السابع

أم سعد: الإبداع في معادلة البساطة والعمق

155 يوسف سامي اليوسف، غسان كنفاني: رعشة المأساة، دار منارات، عمان، ط(1)، (1987)، ص (41)

156 المرجع السابق، ص 42

157 المرجع السابق، ص 43

158 عبد الرحمن ياغي،

159 أفنان القاسم، غسان كنفاني: البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني – من البطل المنفي إلى البطل الثوري، وزارة الثقافة العراقية، بغداد، (1978)، ص (114)

160 عبد الرزاق عيد، مجلة الكرمل، العدد (59)، ربيع 1999، ص (41)

161 المرجع السابق

162 غسان كنفاني، مقدمة رواية أم سعد.

الباب الثاني

هوامش الفصل الثامن

غسان وجدلية التقويض والبناء في روايات ثلاث

163 غسـان كنفـاني، حـول قضيـة أبـو حميـدو وقضايـا "التعامـل" الاعلامـي والثقـافي مـع العـدو، مجلـة شـؤون فلسـطينية، العـدد (12)، آب 1972، ص ص (18-8).

164 غسان كنفاني، الشيء الآخر، المجلد الأول، ص (629)

165 غسان كنفاني، ما تبقى لكم، المجلد الأول، ص (190)

166 غسان كنفاني، الشيء الآخر، المجلد الأول، ص (655)

167 المرجع السابق، ص (757)

168 انظر موقع www.shasha.ps

169 كتاب الرسائل، ص (16)

170 المرجع السابق، ص ص (17-16)

171 الشيء الآخر، ص (666)

172 الرسائل، ص (61)

173 المرجع السابق، ص (59)

174 الشيء الآخر، ص (624)

175 الرسائل، ص (90)

176 غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، المجلد الأول، ص (393)

177 المرجع السابق، ص (406)

178 غسان كنفاني، الأعمى والأطرش، المجلد الأول، ص (474)

179 المرجع السابق، ص (479)

الباب الثاني

هوامش الفصل التاسع

غسان في رواياته "الشهيدة"

180 لجنة التخليد، المجلد الأول، ص (415)

181 إحسان عباس، مقدمة الروايات، المجلد الأول، ص (13)

182 غسان كنفاني، العاشق ، المجلد الأول، ص (423)

183 المرجع السابق

184 المرجع السابق ، ص (424)

185 المرجع السابق، ص ص (424-423)

186 المرجع السابق، ص (430)

187 المرجع السابق، ص (427)

188 المرجع السابق، (446)

189 غسان كنفاني، برقوق نيسان، المجلد الأول.

الباب الثاني

هوامش الفصل العاشر

غسان كنفاني مسرحياً: القوة الذهنية ومتعة التجريد

190 توفيق الحكيم، انظر موقع dvdarab.maktoob.com

191 غسان كنفاني، مسرحية الباب، المجلد الثالث، ص (16)

192 المرجع السابق، ص ص (21-20)

193 المرجع السابق، ص (27)

194 المرجع السابق، ص (30)

195 المرجع السابق، ص (57)

196 المرجع السابق، ص (61)

هوامش: القبعة والنبي

197 جبرا ابراهيم جبرا، مقدمة الأعمال المسرحية، المجلد الثالث، ص ص (33-11)

198 غسان كنفاني، القبعة والنبي، المجلد الثالث، ص (19)

199 المرجع السابق، ص (20)

200 المرجع السابق

201 المرجع السابق، ص (148)

202 كتاب الرسائل، ص (48)

هوامش جسر إلى الأبد

203 غسان كنفاني، جسر إلى الأبد، المجلد الثالث

هوامش الفصل الحادي عشر

الريادة والإبداع: غسان كنفاني ناقداً وباحثاً

1. أدب المقاومة في فلسطين المحتلة

204 غسـان كنفـاني، أدب المقاومـة في فلسـطين المحتلـة (1966-1948)، المجلـد الرابـع (الدراسـات الأدبيـة)، مؤسسـة غسـان كنفـاني، بـيروت، ط(1)، 1977.

205 المرجع السابق، ص (45)

206 المرجع السابق، ص (50)

207 المرجع السابق ، ص (52)

208 المرجع السابق، ص (81)

209 المرجع السابق ، ص (85)

هوامش الفصل الحادي عشر

الريادة والإبداع: غسان كنفاني ناقداً وباحثاً

2. الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال

210 غسـان كنفـاني، الأدب الفلسـطيني المقـاوم تحـت الاحتـلال (1968-1948)، مؤسسـة غسـان كنفـاني الثقافيـة، بـيروت، ط(1)، 1977.

211 غسان كنفاني، المرجع السابق، ص (206)

212 المرجع السابق، ص ص (212-211)

213 المرجع السابق، ص ص (216-215)

214 المرجع السابق ، ص (255)

215 المرجع السابق، ص ص (260-259)

216 المرجع السابق، ص (269)

217 محمود درويش، مقدمة المجلد الرابع، ص ص (18) ، (19)

هوامش الفصل الحادي عشر

الريادة والإبداع: غسان كنفاني ناقداً وباحثاً

3. غسان كنفاني والأدب الصهيوني

218 غسـان كنفـاني، في الأدب الصهيـوني، المجلـد الرابـع، مؤسسـة غسـان كنفـاني الثقافيـة، بـيروت، ط(1)، (1977)

219 أنيس صايغ، مقدمة الكتاب السابق، ص (465)

220 غسان كنفاني، المرجع السابق، ص (467)

221 المرجع السابق، ص (470)

222 المرجع السابق، ص (478)

223 المرجع السابق، ص (507)

224 المرجع السابق، ص (627)

225 +

226 انظـر الصفحـات مـن (670-662) للاطـلاع عـلى المناقشـة الفنيـة المنطقيـة، أو "مرافعـة" غسـان كنفـاني الذكيـة ضـد منـح "عجنـون" جائـزة نوبـل.

هوامش الفصل الحادي عشر

الريادة والإبداع: غسان كنفاني ناقداً وباحثاً

4. غسان كنفاني وثورة 1936

227 غســان كنفــاني، ثــورة 1939-1936 في فلســطين: خلفيــات وتفاصيــل، منشــورات الهــدف، بــيروت، ط (3) ، 1988.

228 المرجع السابق، ص (17)

229 المرجع السابق، ص (39)

230 المرجع السابق

231 المرجع السابق، ص ص (51-50)

هوامش سؤال الخاتمة

232 حديــث ينــشر لأول مــرة مــع الشــهيد غســان كنفــاني. شــؤون فلســطينية، العــدد 35، تمــوز، 1974، ص (138).

233 فخري صالح ، مجلة العربي، العدد 654، آيار 201

لقد مثّل النشر عبر العصور أداةً للتمدّد والاحتواء، وهو بذلك استطاع أن يمتلك قُدرة استثنائية على التجدّد والتنوّع في حركته وتحوّلاته التقنية، بدءًا من الإيماءة ومرورًا بالنقش ثم الطباعة على الورق، ليُشكّل بذلك ضوءًا مُتعدّد الطبقات، يَقبضُ بوميضه على أحاسيسنا المتغيّرة بفعل الزّمن.

إن تمدّدًا على هذا النّحو، يمكنه أن يقلّص المسافة، وأن يُجسّد حاجتنا إلى التنقّل عبر المحطات العابرة للتاريخ، بل يُثري تجاربنا في تشكيل القوالب الحيّة لذاكرة لا تغيب.

فتلك التحوّلات التي أنتجتها التكنولوجيا لم تأتِ صدفةً، إنها انبثاقُنا المبتكر نحو خلق الترابط مع الآخر في هذا العالم الوسيع.

ضمن تلك الرؤية، صمّمت وزارة الثقافة مشروعها نحو النشر الرقمي ليقينها بضرورة توسيع نطاق النّشر وإتاحته أمام أكبر عدد ممكن من الباحثين والدارسين والقُرّاء.

وزير الثقافة
عماد عبدالله حمدان

