جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

التفاحة النهرية للقاصّ محمد نفاع
في ضوء أعماله القصصية السابقة

إعداد
فتحي فؤاد محمد زيدان

إشراف
أ. د. عادل الأسطة

قُدّمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.
2016م

التفاحة النهرية للقاصّ محمد نفاع
في ضوء أعماله القصصية السابقة

إعداد

فتحي فؤاد محمد زيدان

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2016/1/21م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
1. أ. د. عادل الأسطة / مشرفاً ورئيساً	.....
2. أ. د. محمود غنايم / ممتحناً خارجياً	.....
3. د. نادر قاسم / ممتحناً داخلياً	.....

الإهداء

إليها (...)

إذْ لا اسمَ تأنيثٍ يُحيطُ بإعجازِ حُضورِها.

إلى التي كان يمكن أن أولَدَ على ترابها.

الشكر والتقدير

تقديرا للجهود المبذولة ممّن كان له الدور الكبير في الإسهام بإنجاز هذه الأطروحة، أتقدّم بالشكر الجزيل إلى أستاذي البروفيسور عادل الأسطة، الذي تفضّل بالإشراف عليها، فلم يألُ جهدا في إثرائها بخبراته وعلمه. له كل الشكر على جهده المبذول وتوجيهاته السديدة، في سبيل إنجاز هذا العمل.

والشكر موصول لمُناقِشي الأطروحة، الدكتورين: محمود غنايم، و نادر القاسم، على ما قدّماه من ملاحظات، أسهمتْ في إثراء مادّتها.

وللأديب والمناضل الشيوعي محمد نفاع، على تعاونه المستمر، وسعة صدره، وإجاباته عن أسئلتي واستفساراتي.

ولزوجتي التي قدّمتْ لي دعما معنويا كبيرا، خلال مرحلة إعداد هذه الأطروحة، ولكلّ من قدّم مساعدة، فأسْهمَ برأيٍ أو كتابٍ أو مصوّرة أو ترجمة. لهم جميعا، وهم كثر، الامتنان والشكر الجزيل.

الإقرار

أنا الموقع أدناه، مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

التفاحة النهرية للقاصّ محمد نفاع
في ضوء أعماله القصصية السابقة

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة اليه حيث ما أن هذه الرسالة كاملة، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أي درجة أو لقب علمي أو بحث لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name: اسم الطالب: فتحي فؤاد محمد زيدان

Signature: التوقيع:

Date: التاريخ: ٢١/١/٢٠١٦

تنويهات وملاحظات

- أوردْتُ أسماءَ النّقاد والباحثين دون إدراج ألقابهم العلمية، أو درجاتهم الأكاديمية، اختصارا وتحاشيا للتكرار، مع الاحترام الكامل لهم، والتقدير لجهودهم.

- نقلتُ النصوصَ المقتَبسة كما وردتْ من مصادرها بالضبط، وكتبتُها بخط غامق، محصورة بين علامتي التنصيص، ووضعتُ خطّا تحت اللفظة التي كُتِبتْ خطأ في مصدرها، وخطّا تحت علامة الحذف من النص المقتبس، تمييزا لها عن علامة الحذف التي يضعها الكاتب نفسه في نصه.

- وضعتُ عناوين النصوص الأدبية وأسماء الأعلام الأجنبية بين قوسين، وحصرتُ بعض الألفاظ بين علامتي الحصر [ ]، تنبيها إليها، أو احتراسا من مدلولها.

- اعتمدْتُ في توثيق النصوص المقتبسة من قصص الكاتب على المجموعة التي وردتْ فيها القصة، أما مجلد (أنفاس الجليل) فاعتمدتُ عليه في توثيق نصوص القصص، التي نُشِرتْ فيه، ضمن عنوان (قصص أخرى)، وهي غير منشورة أصلا في المجموعات.

- وضعتُ أرقاما (1 2 3 ...) في هامش الصفحة لتوثيق المصادر والمراجع، أما إشارة النجمة (*) فوضعتُها للملاحظات والمعلومات الإضافية.

- المعلومات الواردة في الهوامش حول النباتات والطيور مأخوذة من الكاتب نفسه. وبما يخصّ التعريف بالقرى المهجّرة الواردة في متن الدراسة، فأما التي شكّلتْ مكانا يجري فيه الحدث القصصي فقد أثبتُّ معلومات عنها في الهامش، وأما التي وردت عرضا في القصص فقد أحلتُ القارئ إلى مراجع متخصّصة، أبرزها موسوعة (بلادنا فلسطين) لمصطفى مراد الدباغ، وموقع (فلسطين في الذاكرة):

http://www.palestineremembered.com/ar/index.html

فهرس المحتويات

الرقم	الموضوع	الصفحة
	الإهداء	ج
	شكر وتقدير	د
	الإقرار	هـ
	تنويهات وملاحظات	و
	فهرس المحتويات	ز
	المُلخَّص	ك
	المقدّمة	1
	الفصل الأول القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة (48)، والقاصّ محمد نفاع	**6**
1.1	مدخل: القصة الفلسطينية قبل عام 1948	7
2.1	مراحل تطور القصة الفلسطينية في أراضي (48)	8
1.2.1	مرحلة ما بعد النكبة إلى عام 1967	10
2.2.1	مرحلة ما بعد عام 1967	13
3.1	الكاتب محمد نفاع: مسيرة حياة	21
1.3.1	سيرة الكاتب اجتماعيا وسياسيا	21
2.3.1	محمد نفاع قاصّا	26
3.3.1	مؤثرات التجربة الأدبية	30
4.3.1	جدلية الالتزام بأدب المقاومة	32
5.3.1	جدلية المحلية والعالمية في أدب نفاع القصصي	41
4.1	قصص محمد نفاع في ميزان النقاد	47
5.1	تلقي مجموعة (التفاحة النهرية) نقديا	56
	الفصل الثاني المضامين القصصية في مجموعة (التفاحة النهرية)	**59**
1.2	جدلية الأرض والريف والقرية لدى محمد نفاع	60
1.1.2	مدخل	60
2.1.2	لازمة الأرض والريف في مجموعات نفاع السابقة لـ (التفاحة النهرية)	65

الرقم	الموضوع	الصفحة
3.1.2	تجليات اللازمة (الأرض والريف والقرية) في مجموعة (التفاحة النهرية)	71
1.3.1.2	المجموعة نموذج متميّز من نماذج العشق الإنساني للأرض	71
2.3.1.2	دلالات حضور الحيوان والنبات في المجموعة	73
3.3.1.2	أنسنة الأرض ودلالاتها	76
4.3.1.2	جدلية العلاقة بين الأرض والمرأة	80
5.3.1.2	الأرض: ضحية المُصادَرة، واستحقاق المقاومة	89
6.3.1.2	القرية: ضحية الإحلال والاحتلال، واستحقاق العودة	91
7.3.1.2	تمظهرات القرية والتراث الريفي	100
2.2	التأطير السياسي والاجتماعي للخطاب القصصي	106
1.2.2	القصة الاجتماعية السياسية لدى نفاع، وتداخل المضامين	106
2.2.2	تداخل المضامين الاجتماعية والسياسية في قصص (التفاحة النهرية)	114
3.2.2	النزعة التفاؤلية	120
4.2.2	قصة نفاع كتابةٌ على جبهتي التوعية الوطنية والردّ على الفكر الصهيوني	125
3.2	الشخصيات القصصية في المجموعة: تصوّر طبقي	133
1.3.2	حضور الشخصية الريفية: شخصيات متضادّة	134
2.3.2	الطفل الفلسطيني: صورة من عمق المأساة	138
3.3.2	الجندي الدرزي: ضحية تجلد ذاتها	139
4.3.2	صورة المخبرين وعملاء الاحتلال، ونموذج المخبر "ن"	140
5.3.2	صورة اليهودي العدوّ وغير العدوّ: رؤية طبقية للشخصية	143
1.5.3.2	اليهودي العدوّ، (الصهيوني)	144
2.5.3.2	اليهودي غير العدوّ	147
6.3.2	الحضور الأنثوي	151
1.6.3.2	شخصية المرأة الفلسطينية وصورتها	151
2.6.3.2	شخصية المرأة اليهودية وصورتها	153
3.6.3.2	نماذج نسوية أخرى	155

الرقم	الموضوع	الصفحة
7.3.2	حضور الشخصيّات غير البشرية	157
	الفصل الثالث البناء الفنّي في مجموعة (التفاحة النهرية)	**161**
1.3	سيميائية العناوين في المجموعة	162
1.1.3	مهاد تأسيسي	162
2.1.3	مقاربة العناوين وصفحة الغلاف	164
2.3	لغة القصّ في المجموعة	171
1.2.3	مِهاد تأسيسيّ	171
2.2.3	جدلية اللغة في قصص محمد نفاع	173
3.2.3	تعدّد المستويات اللغوية	177
1.3.2.3	لغة النص المسرود	179
2.3.2.3	لغة الحوار	185
4.2.3	التعدّد اللساني: حضور اللغات الأجنبية	190
3.3	البيئة الزمكانية في مجموعة (التفاحة النهرية)	194
1.3.3	الحيّز المكاني	196
2.3.3	إشكالية الزمن القصصي وزمن الكتابة	200
4.3	أساليب وتقنيات سردية	205
1.4.3	وحدة الكاتب والسارد والقصص	205
2.4.3	الضمائر السردية	207
3.4.3	الوصف والاستطراد والتضمين	211
4.4.3	السّخرية والتّهكّم والفكاهة	219
5.4.3	الترميز الغائب أو المُغَيّب	224
6.4.3	التناصّ في مجموعة (التفاحة النهرية)	230
1.6.4.3	التناص مع مأثور القول الشعبي	233
2.6.4.3	التناص مع الشعر العربي القديم	235
3.6.4.3	التناص مع الأدب الاشتراكي	238
4.6.4.3	التناص الذاتي	241
5.6.4.3	التناص الديني: حضور النصوص والشخصيات الدينية	243
6.6.4.3	تناصّ في اللغة	244

الرقم	الموضوع	الصفحة
	خلاصات واستنتاجات	246
	قائمة المصادر والمراجع	251
	الملحق: الألفاظ والمصطلحات العامية الواردة في قصص (التفاحـــة النـهرية)، ودلالاتها	272
	Abstract	b

التفاحة النهرية للقاصّ محمد نفاع في ضوء أعماله القصصية السابقة

إعداد

فتحي فؤاد محمد زيدان

إشراف

أ. د. عادل الأسطة

المُلخَّص

قدّمتْ هذه الدراسة محاولةً لقراءة مجموعة (التفاحة النهرية)، للأديب محمد نفاع، في ضوء أعماله القصصية السابقة. لقد مهّدتُ للموضوع باستقراء عام للقصة القصيرة في أراضي (48)، وانتقلتُ إلى سيرة الكاتب الاجتماعية والسياسية، كونها مدخلا حاسما إلى قراءته أديبا. ثم أجملتُ ما التفتَ إليه الدارسون من قضايا ومسائل أدبية في قصصه.

تأسست الدراسةُ ــ ابتداء ــ على كوْنِ أدبِ الكاتب أدبا ريفيا مقاوِما، فسلّطَتِ الضّوء على ارتباط المحاور القصصية بالأرض والمجتمع الريفي في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي، وركّزتْ على الجوانب البارزة في المجموعة، كالتداخل بين المضامين الاجتماعية والسياسية، وعلى اللغة، وتصوّر الشخصيات، والسّمات اللافتة في البنية الفنية للمجموعة.

وخلصت الدراسة إلى أنّ قصص (التفاحة النهرية) تنطلق ــ كما هي قصصه في مجموعاته السابقة ــ من بؤرة مركزية واحدة سيطرت على الكاتب، ألا وهي عشق الأرض، إلى حدّ يصل إلى درجة التقديس على المستوى الفكري، ما جعله يتحوّل بفكرة أنسنة الأرض إلى أرضنة الإنسان ذاته. إن هذا العشق المميّز للأرض جعلها تصل إلى درجة البطولة على المستوى الفنّي، فكان البطل في معظم القصص هو الأرض لا غير.

وإذ تُشكّل هذه المجموعة امتدادا لمجموعات الكاتب السابقة، فإنها تؤكد على إخلاصه للأرض والقرية، حتى غدا يمثل نموذج الكاتب القروي، الذي ينقل واقع الريف، ببساطته ولغته وهمومه وآماله. وتؤكد استمراره في كتابة الأدب المقاوم، فهذه المجموعة تندرج ضمن أدب المقاومة، منضوية في إطار الأدب الريفي، ما يمكننا أن نطلق عليها، وعلى معظم قصص الكاتب في مجموعاته كلّها، تسمية الأدب الريفي المقاوم.

وعدا عن اللغة الخاصة المتميزة والطابع الشعبي اللذيْنِ تتّسم بهما قصص المجموعـــة، فثمّة سمتان متعالقتان معا، تبرزان أيضا في المجموعة، هما: تبسيط المبنى الحكائي، والبعد عن الترميز، ما يشير إلى قصدية الكاتب نحو مطلب الوضوح الذي تُمليه واقعيّة القصّ. وكذلك فإنّ الوصف السردي والاستطراد والفكاهة والسخرية من سمات هذه المجموعة، يضاف إليها جرأة الكاتب في خطابه القصصي، سياسيا واجتماعيا.

المقدّمة

تحاول هذه الدراسةُ إجراءَ مقاربةٍ نقدية لمجموعة (التفاحة النهرية)، للأديب والمناضل السياسي محمد نفاع، مع أعماله القصصية السابقة، مقاربةٍ تهدف إلى تأطير فكرة واضحة عن أدبه القصصي، بالبحث أو النّبش في الرّؤى التي تقدّمها قصص المجموعة، وبالكشف عن سِمات بنيتها الفنية؛ فيمكن تحديد المفردات الرئيسة أو المفتاحية التي تنبني عليها الدراسة كما يأتي: محمد نفاع ــ التفاحة النهرية ــ المجموعات السابقة ــ الأرض ــ المرأة ــ القرية والمجتمع الريفي ــ الأدب المقاوِم ــ اللغة القصصية ــ سِمات القصّ.

لا شكّ أنّ قراءة أدب نفاع يُفترَض أنْ تتأسس على كونه أديبا ما زال مستمرا في حملِ رسالة وطنية، مؤدلَجة بالفكر الاشتراكي؛ إذن، نحن أمام رجلٍ يوازن بين الكتابة الإبداعية والعمل السياسي، ولم يفصل بينهما على مدى نصف قرن من الزمان.

تنطلق قصص (التفاحة النهرية) من بؤرة مركزية واحدة، هي عشق الكاتب للأرض، فتنهض على ما يستتبع ذلك من عناية بالطبيعة المتحركة والساكنة، وبالريف والقرية، فعلى امتداد المجموعة يتجلّى ذلك الاهتمام بالمرأة والنبات والحيوان، والأماكن الجليلية الفلسطينية، وعبر مساحات هذا العشق تتجلّى الرؤية القصصية بضرورة التمسك بالأرض، والدفاع عنها. وبهذا الإطار فإن (التفاحة النهرية) تشكّل امتدادا لمجموعات الكاتب السابقة، ثم نموذجا من نماذج الأدب الفلسطيني المقاوِم، واستكمالا لدوره الطليعي على جبهتي التوعية الوطنية، والردّ على الرواية الصهيونية: "أرض بلا شعب، لشعب بلا أرض". لقد انتمى نفاع إلى النسق الأدبي الفلسطيني الذي يرى في الكتابة نهجا في المقاومة الوطنية، والتزاما واعيا بقضايا المجتمع وهمومه، ولعل إيمانه بالإنسان الواعي لإمكاناته وقدراته، هو الذي أملى عليه أن يكرّس جهده في الكتابة عن ماض قريب، جرى على هذه الأرض، تتكشّف فيه صُوَر المأساة والصمود، وفي الكتابة عن الفلاح الفلسطيني المقهور، الذي استولد الأمل من رحم المعاناة، وأصرّ على التمسك بحقوقه الوطنية والشخصية؛ فنفاع يكتب عما كان، للانتقال منه إلى ما يجب أن يكون.

وهكذا فالقضية الفلسطينية ظلت ماثلة في المجال المجازي الذي بنى عليه نفاع مجموعاته، وآخرها (التفاحة النهرية). لقد حاور قصته القصيرة، وساعلَ إمكاناتها المختلفة، وتوسّل بأدوات جمالية، لينقد الواقع ويساجله، ثم ليطرح رؤيته التّقدّميّة للصراع، عبر تجليات قصصية، تشير إلى حتمية انتصار الطبقات الشعبية، على النُظُم الاحتلالية، والاستغلال الطبقي، ثم إنّ هذا الانتصار لن يتمّ من دون فلسطينيّ تقدّميّ، يرى في الدفاع عن قضيته، تجسيدا للقيم الإنسانية الإيجابية.

وإن لم تحظَ هذه المجموعة بدراسات وافية؛ فإنني أعتقد أنّ دراستي هذه حاولت أن تفيَها حقّها، فلا شكّ أنّ قلةَ الدراسات التي تناولتها، وعدم وجود دراسة متكاملة أو أكاديمية متخصّصة لها، كانا من أبرز أسباب اختياري إياها موضوعا للدراسة.

ثم إنّ تميّز لغتها، ووجود ألفاظ ريفية، وأخرى خاصة بلهجة الجليل الفلسطيني، وبيت جَن، تغري الدارس في البحث في سمات السرد والحوار، وفي رؤية الكاتب حول هذه اللغة التي يتعامل معها بوصفها غايةً كليّة في أدبه، قبل أن تكون وسيلة.

وكذلك فإنّ سعيَه إلى إنشاء تعالق بين الأرض والمرأة الفلسطينية هي ظاهرة لافتة في العديد من قصص المجموعة، تستحقّ أن يُنظر في مغزاها الوطني والطبقي، وفي قصديّتها إلى توليف رؤية واعية لدور المرأة في النضال المجتمعي والوطني.

أعتقدُ أنّ أهمية هذه الدراسة تكمن في كونها إسهاما، ولو متواضعا، في مجال الدراسات النقدية لفنّ القصة القصيرة الفلسطينية، وبوصفها جهدا نقديا، منصبّا على عمل أدبي، صادرٍ من داخل الأراضي المحتلة (48)، الأمر الذي يسهم في تعزيز اللحمة بين أبناء الشعب الواحد، على اختلاف مشاربه الفكرية، وتنوّعاته الطائفية، فإذا انسلخ عن وحدته السياسية والاجتماعية والجغرافية قسرا، فإنه بالإمكان توحيده من نواح أخرى، لعل الناحية الثقافية واحدة منها. واستتباعا لما سبق، فإن هذه الدراسة تسهم في إيفاء الكاتب جزءا من حقّه، بوصفه قاصّا فلسطينيا من أدباء المقاومة، كرّس حياته الأدبية والسياسية لخدمة شعبه، وقضيته الوطنية.

حاولت الدراسة أن تجيب على عدة أسئلة تطرحها القراءة الأولى للمجموعة، يمكن تحديدها كما يأتي:

ـ ما مدى تواصل الكاتب مع التراث الشعبي الفلسطيني، والأدبي العربي؟ وهل تأثر الكاتب بمن سبقه أو عاصره من الكتّاب الاشتراكيين؟.

ـ ما مدى انعكاس تأثير الأيديولوجيا الحزبية والفكر الاشتراكي في قصصه؟ وهل قصد إلى إبراز فكره الحزبي، فاتفق خطابه الأدبي مع خطابه الحزبي، وبالتالي كان يكتب بلسان الحزب؟.

ـ كيف نُسِج المعمار القصصي في المجموعة؟ وما السمات الفنية اللافتة فيها؟ وما أسباب استمرار التركيز على النهج القصصي الواحد في معظم أعمال الكاتب القصصية؟

ـ لماذا احتلّت الأرض والطبيعة ونباتها وحيوانها حيزا كبيرا في قصص الكاتب؟ ولماذا رفعها إلى مرتبة الشخصيات الإنسانية، بل البطولة في العديد من قصص المجموعة؟

ـ لم كانت اللغة عنده غاية في ذاتها، أكثر من كونها وسيلة فنية، يتوسّل بها لإيصال أفكاره للقارئ؟

ـ كيف تشكّلت صورة الفلسطيني واليهودي والمرأة؟ فهل اكتفى نفاع بإبرازها كما هي على أرض الواقع؟ أم سعى إلى إبرازها بما يلائم رؤيته التقدمية للصراع، ثم أيديولوجيته؟

ـ هل الكاتب هو نفسه السارد؟ ولماذا كان السارد شخصية محورية في معظم القصص؟

ـ لماذا غَيّبَ الكاتبُ الترميزَ في قصصه؟ وما الأساليب والتقنيات الفنية التي استخدمها للتعويض عن ذلك؟

ـ هل كان محمد نفاع كاتبا درزيا جليليا، ثم فلسطينيا، ثم عربيا، مكتفيا بذلك؟ أم ارتقى بأدبه، ليلامس المشترك الإنساني العام؟

ــ هل ثمة أسباب كامنة وراء انقطاع الكاتب عن النشر، على الرغم من كثافة إنتاجه واستمراره في الكتابة؟ فقد انقطع الكاتب عن النشر منذ عام1980، إلى عام 1998، ثم انقطع ثانية، حتى عام 2011، عام صدور مجموعته الأخيرة (التفاحة النهرية).

وفيما يخصّ هيكلية الدراسة، فقد تشكلت من مقدمة وثلاثة فصول وملحق، فتوزّعت مباحثها على الفصول الثلاثة، إذ يمكن الإشارة إليها على النحو الآتي:

فأما الفصل الأول، فيشتمل على تمهيد موجز حول نشأة القصة الفلسطينية في القرن العشرين، وإشكالية تطورها في أراضي (48) بعد النكبة. ثم يتناول سيرة الكاتب محمد نفاع، اجتماعيا وسياسيا وأدبيا. ويشتمل على رؤية نقدية لإشكالية المحلية في قصصه، ومعالجة نقدية لقضية التزامه بأدب المقاومة، ثم نظرة عامّة في تلقّي النّقّاد والدارسين لقصص الكاتب السابقة، وانتهى الفصل بِعَرْضٍ موجَز لما كتبوه عن (التفاحة النهرية).

وأما الثاني فيختصّ بالمضامين القصصية، فيشتمل على معالجة موسّعة لجدلية الأرض والريف والقرية في المجموعة، في ضوء المجموعات السابقة، ثم يتناول جدلية علاقة الأرض بالمرأة، ثم تمظهرات القرية والتراث الريفي. ويتناول مسألة التأطير السياسي والاجتماعي للخطاب القصصي عند الكاتب، وتداخل المضامين الاجتماعية والسياسية، والنزعة التفاؤلية التي تَتّسم بها القصص، ومسألة الرد على الفكر الصهيوني، وينتهي الفصل بالبحث في تكوين الشخصيات القصصية، وصورها المتنوعة.

وأما الفصل الثالث فيتناول البنية الفنية للمجموعة، ويقاربها بقصص الكاتب السابقة، فالمبحث الأول يعالج عناوين قصص المجموعة وغلافها، والثاني يتناول جدلية اللغة القصصية ومستوياتها، ويتطرق إلى البحث عن مدى حضور اللغات الأجنبية، أما الثالث فيتناول البيئة الزمكانية، فيهتمّ بمسألة المكان شبه الثابت في قصص الكاتب، وبالعلاقة بين الزمنين: زمن القصّ وزمن الحكاية في مجموع العمل القصصي. أما المبحث الرابع فيتركز في السمات الفنية البارزة في المجموعة، وهي: وحدة الكاتب والسارد والقصص، والضمير السردي (الأنا)،

والوصف والاستطراد والتضمين، والسّخرية والتّهكّم والفكاهة، والترميز الغائب ــ عمدا ــ في القصص، ثم أبرز أنواع التناصّ في المجموعة.

أما الملحق فهو معجم للألفاظ والتراكيب العامية التي وردت في المجموعة، أدرجْتُه في نهاية الدراسة، وفي هذا الصدد يشار إلى أنّ الباحث علي حسين سبقني في هذا العمل، فــأنجز معجما للألفاظ العامية التي وردت في مجموعتي (وديّة) و(ريح الشمال)[1]. وأعتقــد أن هــذين المعجمين لا يغطّيان جميع الألفاظ والمصطلحات الجليلية والبيتجَنّيّة، التي استعملها الكاتب فــي قصصه كلها، فالحاجة تستدعي أن تُحصرَ المفردات العامية في المجموعات الأخرى المتبقية، ثم يُصار إلى تأليف معجم بالألفاظ الواردة في قصص الكاتب جميعها.

أما بخصوص منهج البحث، فلم أتقيّد بمنهج محدّد، بل آثرتُ الإفادة من منــاهج عــدة، فاعتمدْتُ على المنهج الاجتماعي في أجزاء عديدة من الدراسة، كونَ هذه المجموعة القصصــية تجسّد المنظور الاجتماعي للواقع، وتمثل انعكاسا وتمثيلا للــوعي والضــمير علــى المســتوى الجماعي، لا الفردي، وتقدم رؤيتها للعالَم المحيط بالكاتب، ثم إنها تستقي مواضــيعها ومكانهــا انطلاقا من علاقة وثيقة بالزمن، وإضافة لما سبق فإنّ الأديب نفسه ينتمي إلى أيديولوجيا، تنظر إلى الفرد بوصفه عنصرا في إطار الجماعة. واعتمدتُ على التاريخي، كون الدراســة تعــالج مجموعةً في ضَوء مجموعاتٍ سابقة، وتنظر في تطوّر القصة الفلسطينية (48)، وكذلك أفــدْتُ من المنهج الجمالي في المباحث التي تتناول البنية الفنية للمجموعة، وأفدْتُ أيضا من النظريــة السيميائية في دراسة عناوين المجموعة وغلافها، ومن نظرية التناص لدى دراسة التناص فــي المجموعة.

أفدْتُ من مراجع ودراسات كثيرة، لعل أبرزها تلك التي تطرّقــت إلــى أدب الكاتــب، كدراسات نبيه القاسم ومحمود غنايم وحبيب بولس وإبراهيم طه، وغيرهم، والدراســات التــي تناولت القصة الفلسطينية، والقصة القصيرة بوجه عام، وأفدْتُ من بعض الدراسات التنظيرية في الأدب السردي. وتبقى مجموعات الكاتب هي مجال البحث والدرس أولا وأخيرا.

---

[1] ينظر: حسين، علي أحمد: "محمد نفاع الأديب، ونتاجه القصصي"، "**موسوعة أبحاث ودراسات فــي الأدب الفلســطيني الحديث، الأدب المحلي**"، جــ1، ط1، باقة الغربية، أكاديمية القاسمي، 2011، ص403– 418.

الفصل الأول

القصة القصيرة في الأراضي المحتلة (48)

والقاصّ محمد نفاع

الفصل الأول

القصة القصيرة في الأراضي المحتلة (48)* والقاصّ محمد نفاع

1.1 مدخل: القصة الفلسطينية قبل عام 1948

اتّسمت بدايات القصة الفلسطينية ــ مطلعَ القرن العشرين ــ بالبساطة والسّطحيّة، وتكاد في نشأتها تواكب نشأة هذا الفن في لبنان ومصر، أو بعدهما بقليل[1]، وقد كان أكثرها قصصا مترجمة، وأخرى موضوعة[2]، وبمجملها كانت تهدف إلى التعليم والإرشاد، والترفيه والتسلية، ويُعدّ خليل بيدس أبرز من مثّل هذا الأدب القصصي، إذ أرسى قواعده وأصوله[3]. لقد شغلت القصة في تلك الفترة حيّزا كبيرا في المجلات والصحف، فظهرت على صفحاتها قصص المغامرات، ذات الاتجاه البوليسي، التي برز فيها جميل البحري، والقصص المعرّبة لأحمد شاكر الكرمي[4]. لم تتمكن تلك القصص من ترسيخ ذاتها، فنّا أدبيا ناضجا، كالشعر مثلا، لذا أمكن وصفها بأدبٍ ناشئ يخوض تجربة المراحل الأولى نحو النضوج، وعلى الرغم من ذلك فقد "**وجد المثقف الفلسطيني في القصة المترجمة متنفسا يحاول به وضع أساس، ولو متواضع لبناء فن قصصي صاعد**"[5]. ثم ظهرت في مرحلة لاحقة قصص محمود سيف الدين الإيراني التي حملت طابعا أيديولوجيا اجتماعيا[6]، وكذلك ظهر في المرحلة التي شهدت الحربَ العالمية

---

* ثمة مسميات للإنتاج القصصي في الأراضي المحتلة عام 1948: القصة في الأراضي المحتلة (48)، القصة في فلسطين (48)، القصة المحلية، القصة الفلسطينية في إسرائيل، القصة العربية في إسرائيل، القصة داخل الخط الأخضر. وسنعتمد في دراستنا هذه على التسميات الثلاث الأولى فقط.

[1] ينظر: ياغي، عبد الرحمن: "**حياة الأدب الفلسطيني الحديث حتى النكبة**"، بيروت، المكتب التجاري، 1968، ص437. وحول نشأة القصة القصيرة في فلسطين وتطوّرها، ينظر: ياغي، هاشم: "**القصة القصيرة في فلسطين والأردن، 1850-1965**"، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1981، ص125-129، ص133-136.

[2] ينظر: أبو الشباب، واصف: "**فنون النثر في الأدب الفلسطيني (1900- 1948)**"، ط1، عمان، روائع مجدلاوي، 1998، ص23-59.

[3] ينظر: ياغي، عبد الرحمن: "**حياة الأدب الفلسطيني الحديث حتى النكبة**"، ص456.

[4] ينظر: السابق، ص458. وعن جهود خليل بيدس وأحمد شاكر الكرمي وجميل البحري الأدبية ينظر: أبو مطر، أحمد: "**الرواية في الأدب الفلسطيني (1950-1975)**"، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص16-32.

[5] شريح، محمود: "**القصة الفلسطينية القصيرة (1948-1985)**، **الموسوعة الفلسطينية**"، مج4، ج2، ط1، بيروت،1990، ص200.

[6] ينظر: ياغي، عبد الرحمن: "**حياة الأدب الفلسطيني الحديث حتى النكبة**"، ص468.

الثانية العديدُ من الأسماء الأدبية في ميدان الإنتاج القصصي، كنجاتي صدقي وعبد الحميد ياسين وجبرا إبراهيم جبرا ونجوى قعوار وأسمى طوبي[1]. بشكل أو بآخر، فإن فنّ القصة الفلسطينية أخذ يتطور مع تطور الواقع، في تلك المرحلة، وحاول أن يواكب وتيرة الأحداث، وأن يعبّر عن طبيعة المجتمع والواقع الفلسطيني، ومع أنه ظلّ بعيدا عن القيمة الفنية المطلوبة في العمل القصصي ــ بوجه عام ــ فإنه لا يحول دون اعتبار القصة الفلسطينية قبل عام (1948) لبنةً أولى للقصاصين الفلسطينيين فيما بعد[2].

2.1 مراحل تطور القصة الفلسطينية في الأراضي المحتلة (48)

ما من شكّ أنّ التغيرات السياسية التي جرتْ على الساحة الفلسطينية إثر نكبة (1948)، تسببت في إحداث تغيير في بنية النسيج الاجتماعي الفلسطيني، ما نجم عنه تغيّر في البنى الثقافية والأدبية أيضا، الأمر الذي يقودنا إلى التأكيد على العبارة النقدية المأثورة عن (جورج لوكاتش): "**إن صورة البنى والأشكال الأدبية متشارطة ومترابطة مع صورة البنى والأشكال الاجتماعية**"[3]، فتجزّأ الأدب الفلسطيني تبعا لذلك التغير إلى أجزاء منفصلة جغرافيا: أدب الأرض المحتلة (1948)، والأدب في الضفة الغربية وقطاع غزة، والأدب الفلسطيني في المنفى[4]؛ ما أنتج بدوره خصوصية أدبية ذات سمات وملامح، مرتبطة بحساسية الحالة والجغرافيا السياسية للمكان، والمعطيات المستجدة على القضية الفلسطينية.

وبما يخصّ الأدب في الأراضي المحتلة عام 1948، فقد ضُربَ ضربة قاسية، بسبب الفراغ الذي نجم عن خروج العديد من الأدباء من مدنهم وقراهم، وانقطاع التواصل بين الأدباء المتبقّين في الداخل المحتلّ وبقية الأدباء الفلسطينيين، وانقطاعه عن الأدب العربي أيضا، بسبب

---

[1] ينظر: ياغي، عبد الرحمن: "**حياة الأدب الفلسطيني الحديث حتى النكبة**"، ص491.

[2] للمزيد حول مراحل نشأة الفن القصصي الفلسطيني وتطوره، ينظر الفصل الثاني من: ياغي، عبد الرحمن: "**حياة الأدب الفلسطيني الحديث حتى النكبة**"، ص435-522.

[3] العوفي، نجيب: "**القصة القصيرة المغربية**"، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1986، ص69.

[4] يقسّم إميل توما الأدب الفلسطيني بعد عام 1948م إلى ثلاثة أطر، هي: أدب المنافي، والأدب الفلسطيني في إسرائيل، والأدب في الضفة الغربية وقطاع غزة. ينظر: مقدمة إميل توما: "**لبنة من لبنات الأدب الساخر**" لمجموعة سلمان ناطور القصصية: "الشجرة التي تمتد جذورها إلى صدري"، عكا، الأسوار، 1979، ص7-9.

الحصار الذي فرضه الاحتلال آنذاك[1]، "**وهكذا كادت الثقافة العربية تنحصر في ما بقي في صدور ذلك النفر القليل الذي بقي من المثقفين الفلسطينيين في إسرائيل**"[2]، نجد الرأي نفسه عند غسان كنفاني، في تناوله الوضعَ الأدبيّ في تلك الفترة، فأشار إلى الحصار الثقافي الذي فُرض على الفلسطينيين هناك[3]، وكتب نبيه القاسم عن تأثير الحصار الإسرائيلي عليهم ما يأتي: "**أبقانا بقية مشتتة في الجليل والمثلث والنقب داخل قمقم يشد علينا ويكاد يسحقنا... فقد وجدنا أنفسنا مبتورين عن الماضي.. ومفصولين عن الحاضر والمستقبل.. محاصَرين بأبشع القيود والقوانين**"[4]، وأشار محمد خليل إلى تعمُّد الاحتلال محاصرةَ الأقلية العربية في أراضي (48) "**جسديًا ونفسيًا وثقافيًا وجغرافيًا**"[5]، إذ أخضعهم تحت نظام الحكم العسكري، وحاول تذويب هويتهم الفلسطينية، تمهيدا لأسرلتهم، وسلخهم عن أمتهم العربية.

ما يهمّنا هنا هو استعراض وضعيّة القصة القصيرة في فلسطين المحتلة (48)، بدءا بظهورها بعد عام النكبة، وما طرأ عليها من تحوّلات أو تغيّرات، إذ يتّفق دارسوها على ترسيمة متقاربة لمراحل تطورها هناك، فمحمود غنايم يقسّمها إلى فترتين: "**الفترة الأولى تنتهي مع بداية السبعينات بعيد حرب الأيام الستة عام 1967م، والمرحلة الثانية تبدأ في بداية السبعينات وحتى أيامنا هذه**"[6]، وهو يعدّ عام 1967، حدا فاصلا بين المرحلتين[7]. وكذلك حبيب بولس، يقسّم مسيرتها إلى مرحلتين أيضا: الأولى: تبدأ منذ النكبة حتى أواسط الستينات، والثانية: من

---

[1] ينظر: توما، إميل: "**هل تتأثر الثقافة العربية بالمجتمع اليهودي؟**"، الجديد، ع1ـ2، كانون الثاني ـ شباط، 1963، ص6.

[2] توما، إميل: "**هل تتأثر الثقافة العربية بالمجتمع اليهودي؟**"، الجديد، ع1ـ2، كانون الثاني ـ شباط، 1963، ص6.

[3] ينظر: كنفاني، غسان: "**أدب المقاومة في فلسطين المحتلة، 1948-1966**"، بيروت، دار الآداب، د.ت، ص11-12.

[4] القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، عكا، الأسوار، 1979، ص5.

[5] خليل، محمد: مقالة: "**الشعر الفلسطيني في الداخل ـ مقاربة عامة**"، مجلة مواقف، ع 78ـ79، الناصرة، مؤسسة المواكب، 2012، ص51.

[6] غنايم، محمود: "**المدار الصعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل**"، ط1، حيفا، منشورات الكرمل، وكفر قرع، دار الهدى، 1995، ص39.

[7] ينظر: غنايم، محمود: "**القصة الفلسطينية في السبعينات والثمانينات، بقايا من تعليمية غابرة**"، أدب ونقد، مصر، ع65، 1990، ص73.

أواسط الستينات إلى بداية الألفين[1]. ويلجأ محمد خليل إلى تحديد دراسته للقصة الفلسطينية المحلية (48) بالفترة الزمنية الممتدة من عام النكبة (1948) وانتهاء بالعام (1967)، ويعدّ كُتّابَ تلك المرحلة الجيلَ الريادي للقصة في أراضي (48)، ويطلق عليها مرحلة الريادة أو التأسيس أو البدايات[2]. وفي السطور الآتية سنعتمد التقسيم الزمني الآتي لمرحلتي التطور في القصة الفلسطينية (48)، ونحاول تقديم لمحة عامّة عنهما.

1.2.1 مرحلة ما بعد النكبة إلى عام 1967*

لا شكّ أنّ القصة القصيرة قد تأثرت سلبا بالنكبة، وتكاد تبدأ "**من الصفر بعد عام 1948م**"[3]، وذلك عائد بالطبع إلى تغيّر الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية، وما طرأ من تحوّلات مفاجئة[4]، عَزا محمود عباسي الجمود الذي أصاب القصة بعد عام 1948حتى عام 1956، إلى عوامل سياسية وسيكولوجية، وأخرى مرتبطة بقلة الخبرة لدى الكُتّاب الشباب، ويبدو مما كتبه أنه لا يُحمّل الاحتلال الإسرائيلي المسؤولية الأولى والمباشرة عن تدهور الأدب القصصي في تلك الفترة[5]، إلا أن المتتبع لمراحل تطور القصة الفلسطينية (48)، سيكتشف أنّ السبب الرئيسي لتراجعها في خمسينات القرن الماضي "**يرجع إلى طبيعة المرحلة وملابساتها**"[6]، أي أنه يُعزى "**لعوامل موضوعية مرتبطة بوقائع النكبة وآثارها**"[7]؛ فالهجرة

---

[1] ينظر: بولس، حبيب: "**الرحلة الرابعة**"، ص17– 18. وينظر للكاتب نفسه مقالة "**الأدب العربي الفلسطيني في إسرائيل، واقع وتصورات**"، **مدارات ــ دراسات في الفكر والثقافة والأدب**، ط1، كفر قرع، دار الهدى، 2005، ص52–53.

[2] ينظر: خليل، محمد: "**القصة الفلسطينية المحلية: جيل الروّاد**"، ط1، باقة الغربية، مجمع القاسمي، 2009، ص5.

* ثمة أسباب لتحديد نهاية المرحلة الأولى للقصة المحلية بالعام 1967، أبرزها صدور مجموعتين مهمّتين بعد هذا العام، في أواخر الستينات، هما: (الشارع الأصفر ــ 1968) لتوفيق فياض، و(سداسية الأيام الستة ــ 1969) لإميل حبيبي.

[3] غنايم، محمود: "**المدار الصعب**"، ص57.

[4] ينظر: السابق، ص57. بولس، حبيب: "**الرحلة الرابعة ــ دراسات ونقد**" الناصرة، دار النهضة، 2010، ص16.

[5] ينظر: عباسي، محمود: "**تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل (1948– 1976)**" ترجمة: حسين محمود حمزة، حيفا، مكتبة كل شيء، 1998، ص47.

[6] خليل، محمد: "**القصة الفلسطينية المحلية: جيل الروّاد**"، ص28. وللمزيد حول أسباب تأخّر القصة في تلك الفترة، يمكن مراجعة ص27–31 من الكتاب نفسه.

[7] شلحت، أنطوان: "**الرواية في مناطق 1948**" السفير، ملحق فلسطين، بيروت، السنة الرابعة، ع 45، 15/ 1 / 2014، ص21.

القسرية للمثقفين قد أفرغت تلك المناطق من الكفاءات الإبداعية في القصة، "**فلم يبق في البلاد إلا عدد قليل جدا من الكتاب الشباب، الذين كانوا في بداية طريقهم الأدبي**"[1]، كإميل حبيبي وحنا إبراهيم ونجوى قعوار. يرى عباسي أنه لم تكن لدى ذلك الجيل الجديد من الكُتّاب خبرات أدبية كافية تمكّنهم من امتلاك أسس الإبداع القصصي، ثم إن قلة التعليم في أوساط العرب المتبقين في قراهم بعد النكبة، أعاق تطور هذا الجنس الأدبي. وكان في إقبال الأدباء والقُرّاء على الشعر في تلك الفترة تأثير سلبيّ على القصة، حيث أبقاها في الدائرة الهامشية للأدب[2]، إذ إن الشعر أكثر استجابة لتلبية المطلب الانفعالي والعاطفي والهَمّ الجماعي، وهذه السِّمة تتوافر فيه أكثر من توافرها في القصة، إذ تحتاج الأخيرة إلى مخاطبة العقل أكثر من العاطفة[3].

ثمة عامل آخر أسهمَ في انحطاط مستوى القصة بعد قيام دولة الكيان الإسرائيلي، هو غياب المنابر الأدبية، وتوقّف بعض المجلات والجرائد عن الصدور، ولم تكن تمارس نشاطا ملحوظا إلا صحيفة الاتحاد الناطقة باسم الحزب الشيوعي الإسرائيلي، بيد أن نشاطها في مجال الأدب كان محدودا[4]، إلا أنه يمكن أن نعزوَ الفضلَ لها ولِمَجلّة الجديد* في إحياء الأدب القصصي من جديد، فقد أسهمتا في إنقاذ الوضع الأدبي المتردي، من خلال وَصْل تلك الأقلية العربية بثقافتها العربية، وبما كانتا تنشرانه من فكر تقدّمي، ونهج ثوري، فقد اهتمّتا بالأدب، بوصفه يمثل دورا طليعيا في النضال[5]، واستقطبتا عددا من الأدباء اليهود المهاجرين من

---

[1] غنايم، محمود: "**المدار الصعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل**"، ص37.

[2] ينظر: عباسي، محمود: "**تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل**"، ص116.

[3] ينظر: تودوروف، تزفيتان: "**نقد النقد**"، ط2، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، 1986، ص32.

[4] ينظر: غنايم، محمود: "**المدار الصعب**"، ص37.

* الاتحاد: صحيفة عريقة، صدر العدد الأول منها في 5/14/ 1944 في حيفا، تحت إشراف الحزب الشيوعي الفلسطيني آنذاك، وكانت لسان حال العمال العرب في فلسطين، وظلت تصدر أسبوعيا حتى عام 1983، وترأس تحريرها إميل توما، وإميل حبيبي، ويرأس تحريرها حاليا محمد نفاع. الجديد: مجلة ثقافية اجتماعية سياسية، صدرت عام 1951 في حيفا، بإشراف الحزب الشيوعي الإسرائيلي، وكانت ملحقا شهريا لصحيفة الاتحاد، ثم تحولت عام 1953 إلى مجلة مستقلة للثقافة، صدرت بصورة منتظمة حتى عام 1991، وبشكل متقطع حتى عام 2001. ينظر: الأسطة، عادل: "**القصة القصيرة في الضفة الغربية وقطاع غزة، 1967– 1981**"، نابلس، 1993، ص19– 20. عباسي، محمود: "**تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل**"، ص40–46.

[5] ينظر: بولس، حبيب: "**القصة العربية الفلسطينية القصيرة في إسرائيل (1948– 1998)، انطولوجيا**"، ج1، ط2، سخنين، الكلية الأكاديمية مركز الجليل،1999، ص17–18.

العراق، كونهما ناطقتيْن باسم الحزب الشيوعي، الذي "**وضع نصب عينيه أن يكون حزبا مشتركا لليهود والعرب**"[1]. علاوة على ذلك يرى إميل توما أن الإذاعات العربية والنشر الضئيل للكتب العربية في بداية الخمسينات قد أسهمت أيضا في إحياء ذلك الأدب الذي تدهور بسبب النكبة[2].

إذن سنجد انبعاثا ــ ولو كان ضعيفاــ للقصة في الأراضي المحتلة (48)، في خمسينات القرن الماضي، فقد أفرزت تلك التحولات ــ بدءا بالنكبة وتداعياتها، وخضوع الفلسطينيين تحت نظام الحكم العسكري، وشعورهم بالخيبة من النظم السياسية العربية، غير القادرة على مواجهة إسرائيل ــ جيلا من القاصّين، حاولوا التفاعل مع الواقع الجديد، وتفسيره، ومساءلته[3]، فأنتجوا فنّا قصصيا، ذا مضامين تعكس أوضاعهم، وتتفاعل مع الأحداث الجارية، فقد ظهرت بعض القصص في مجلات مختلفة، لأدباء كانوا في بداية طريقهم الأدبي، منهم قيصر كركبي، ومصطفى مرار، وأكرم أبو حنا، ونشر بعضهم إنتاجه القصصي في مجموعات، كيحيى فاهوم، وتوفيق معمر، ومحمد علي طه، ولعل نجوى قعوار كانت أهم الشخصيات الأدبية في مجال القصة في تلك المرحلة[4]، ورغم ذلك فقد ظلت القصة حتى أواسط الستينات "**منزوية ومتخلفة، ولا تثير انتباه النقاد**"[5]، ودأبت على مسار رئيسي هو "**تسجيل الواقع المسطح: ماديا وروحيا**"[6]، ما يعني لنا ارتباكها في تحديد هويتها الفنية، وبساطتها في التأسيس لبُنية قصصية ناضجة، وسطحيتها في تناول القضايا السياسية والاجتماعية، وضعف قدرة القاصّين

---

[1] غنايم، محمود: "**المدار الصعب**"، ص39.

[2] ينظر: توما، إميل: مقالة: "**هل تتأثر الثقافة العربية بالمجتمع اليهودي؟**"، ص5-7، ص32.

[3] للاستزادة في هذا الموضوع، ينظر: صالح، فخري: "**القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة**"، بيروت، دار العودة، ط1، 1982، ص9-11. وينظر: دراسة محمد عبيد الله: "**معالم القصة القصيرة في فلسطين والأردن في القرن العشرين**"، الواردة في كتاب: خليل، إبراهيم، وآخرون: "**معالم الحياة الأدبية في فلسطين والأردن،1950-2000**"، مراجعة: صلاح جرار، عمان، مؤسسة عبد الحميد شومان، 2009، ص338-343.

[4] ينظر: غنايم، محمود: "**المدار الصعب**"، ص40-41. وعن نجوى قعوار يمكن مراجعة الصفحات: 61- 105 من الكتاب نفسه.

[5] القاسم، نبيه: "**القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران**"، طبعة جديدة، كفر قرع، دار الهدى للطباعة والنشر، 2007، ص3.

[6] غنايم، محمود: "**المدار الصعب**"، ص188.

ــ بشكل عام ــ على رصد تحوّلات الواقع، وتفهّم طبيعة التناقضات فيه، واستلهامه للانطــلاق منه نحو آفاق رحبة، مُكْتَفين بتصويره فقط[1].

تجدر الإشارة إلى أن القصة في تلك المرحلة ــ رغم الظرف الاحتلالي، وخصوصــيّة الحالة ــ لم تنفصل أو تنقطع عن جذورها الأدبية، بل شكّلت امتدادا للحركة الأدبية الفلسطينية، وانشغلت بتسجيل المعاناة الواقعة على الفلسطينيين بسبب الاحتلال، واشتملت علــى مضــامين متعلقة بخصوصية أوضاع الفلسطينيين في الأراضي المحتلة (48)، فتناولت تــداعيات الحكــم العسكري الذي فرِض عليهم منذ قيام الكيان الصهيوني، حتى نهاية عام 1966، وعالجت قضايا المجتمع العربي هناك، وبخاصة مشاكل العمّال، وهموم المثقفين[2].

2.2.1 مرحلة ما بعد عام 1967

شهدت القصة أواخرَ الستينات والسبعينات نهوضا أدبيا، و"**تميزت عن ســابقتها بأنهــا تفوقها نضجا وعمقا**"[3]، وبرزت أسماء جديدة من كتّابها، فأصبح "**اسم محمد علي طه ومحمــد نفاع وتوفيق فياض في مجال القصة يتشامخ إلى جانب اسم محمود درويش وسميح القاســم وراشد حسين في مجال الشعر**"[4]، ويعدّهم غنايم، أي كُتّاب القصة في تلك الفترة: "**البذرة الأولى الأولى للقصة العربية في إسرائيل**"[5]، وهو بذلك ينعت تلك المرحلة الأدبية، في نهاية الستينات، بالنهوض[6]؛ إذ يمكننا الاعتراف بأن مسار القصة قد "**شهد نقطة تحول في تطــوره بعــد عــام 1967**"[7]، فبدأت تشقّ سُبُلا لم تعرفها من قبل، في طرائق كتابتها، ومواضيعها والــرؤى التــي

---

[1] ينظر: صالح، فخري: "**القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة**"، ص9-11.

[2] ينظر: بولس، حبيب: "**القصة العربية الفلسطينية القصيرة في إسرائيل**"، جــ1، ط2، ص18-19.

[3] القاسم، نبيه: مقالة: "**الأدب الفلسطيني المحلي**"، مجلة: أدب ونقد، مصر، القاهرة، عدد65، 1990، ص69.

[4] القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص6.

[5] غنايم، محمود: "**المدار الصعب**"، ص42.

[6] ينظر: السابق، ص42-45.

[7] عباسي، محمود: "**تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل (1948_ 1976)**"، ص116.

تطرحها[1]. ومن الملاحظ أن معظم القاصّين، حتى أواخر الستينات وبداية السبعينات، كانوا ينشرون إنتاجهم في الصحف والمجلات[2]، ثم بادروا إلى النشر في مجموعات قصصية مستقلة، فقد أصدر "**حنا إبراهيم وإميل حبيبي وزكي درويش ومصطفى مرار ومحمد نفاع باكورة إنتاجهم في هذه المرحلة التي تلت الحرب**"[3]، ما يسمح لنا بالاعتراف أنّ القصة القصيرة الفلسطينية ــ وإن لم تصل إلى مرحلة فنية متبلورة ــ كانت قد ضَرَبت جذورا لها، "**وبالتحديد ما بعد عام النكسة 1967م**"[4]، بعد صدور مجموعة (الشارع الأصفر) لتوفيق فياض عام 1968، و(سداسية الأيام الستة) لإميل حبيبي عام 1969. نجد الرأي نفسه عند أنطوان شلحت، إذ يرى أنّ القصة أثبتت هويتها الفنية "**مع ظهور أولى روايات إميل حبيبي (سداسية الأيام الستة)**"[5]، وأصبح كتّاب القصة أكثر وعيا للتجربة، وإلماما بأبعاد قضيتهم الوطنية، ذلك أنّهم "**قصاصون فلسطينيون أولا. ويكتبون عن الشعب الفلسطيني، والأرض الفلسطينية**"[6].

ثمة عوامل أسهمت في تطوير القصة القصيرة في هذه المرحلة عمّا كانت عليه، ودفَعَت مسيرتها نحو شيء من النضوج؛ يمكن أن نذكر منها ذلك الوعي القومي والوطني الذي تزايدَ بعد نكسة1967، والذي أنتج حركاتٍ وأحزابا عاملة على الأرض، كانت تؤمن بدور الأدب في النضال والمقاومة، ولعلّ انطلاق الثورة الفلسطينية دفع الأدباء ــ بقوّة ــ نحو مواكبة الحدث النضالي، والتحريض على المقاومة، وقد شهدتْ تلك الفترة اهتماما من الصّحف والمجلّات بنشْرِ

---

[1] ينظر: القاسم، نبيه: "**ظلال الكلمات، دراسات في القصة القصيرة**"، ط1، كفر قرع، دار الهدى للطباعة والنشر كريم، 2010، ص38.

[2] للاطلاع على مجمل القصص الفلسطينية المنشورة في الصحف، ينظر: كلاب، جمال إبراهيم أحمد: "**الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة (1967– 1987)**" رسالة ماجستير، غزة، الجامعة الإسلامية، 2004– 2005، ص206–340.

[3] غنايم، محمود: "**المدار الصعب**"، ص46.

[4] القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص147.

[5] شلحت، أنطوان: "**الرواية في مناطق 1948**"، ص21. يُشار إلى أنّ (شلحت) تعامل مع مصطلح (رواية) في مقالته هذه، للدلالة على الرواية، والقصة القصيرة أيضا، فقد عنى (الأدب السردي في مناطق 1948). وللاطلاع على اختلاف الدارسين في تحديد جنس (سداسية الأيام الستة) ينظر: أبو مطر، أحمد: "**الرواية في الأدب الفلسطيني**"، ص260–261.

[6] خليل، إبراهيم: "**في القصة والرواية الفلسطينية**"، ط1، عمان، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، 1984، ص19.

القصة القصيرة في صفحاتها، وكذلك لا يخفى ما أحدثته تداعيات النكسة "**من انفتاح ثقافي على العالم العربي، وما جر هذا الانفتاح من تغير في المفاهيم السياسية والاجتماعية لدى عرب الـ48**"[1]، ما يعني استفادة أدباء الـ(48) من أدب إخوانهم فلسطينيّي المناطق المحتلة عام 1967، والمنافي، ومن الإسهامات الأدبية العربية والعالمية في مجال القصة.

ولعلّ من المناسب هنا أن نذكر بعض الكتّاب الذين أسهموا في تطوير القصة القصيرة، بعد عام 1967، وبعضَ مجموعاتهم القصصية، نذكر منهم توفيق فياض، الذي رصد من خلال مجموعته (الشارع الأصفر) المعاناة اليومية للإنسان الفلسطيني، وصدرت مجموعته في طبعتها الأولى عن مطبعة الحكيم في الناصرة، عام 1968. ومحمد علي طه، الذي نتلمس عبر قصصه واقع الإنسان الفلسطيني داخل الوطن المحتل، وصدرت له مجموعة (سلاما وتحية) عام 1969، عن دار الجليل في عكا، وصدرت في العام نفسه (سداسية الأيام الستة) لإميل حبيبي، عن مطبعة الاتحاد في حيفا، فأحدثت ضجّة أدبيّة ونقدية في العالم العربي، غير أن شهرته ترسّخت عربيا بعد ظهور روايته (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)، وصدرت طبعتها الأولى عن مطبعة الاتحاد في حيفا، عام 1974. أما مصطفى مرار، فصدرت له مجموعتان عام 1970، هما (الخيمة المثقوبة) و(طريق الآلام). وصدرت لزكي درويش، وهو "**كاتب متنوع، يشفعه*التجديد بلا تصنع أو افتعال**"[2]، (شتاء الغربة) عام 1971، عن مطبعة مجلة الشرق في القدس. أما أحمد حسين نمر، فصدرت له المجموعة الأولى (وفي حقلنا الأشواك تكبر) عام 1972، عن المطبعة العصرية في الناصرة. وفي العام نفسه صدرت (أزهار برية) لحنا إبراهيم عن مطبعة الاتحاد التعاونية، حيفا. أما توفيق زيّاد، فصدرت له مجموعة

---

[1] غنايم، محمود: "**القصة الفلسطينية في السبعينات والثمانينات، بقايا من تعليمية غابرة**"، ص73.

* هكذا ورد في نصّ المصدر، ولعله خطأ طباعيّ، وربما كانت الكلمة الصحيحة المقصودة (يشغفه).

[2] دحبور، أحمد: "**وقائع سفر الخروج حسب قصص زكي درويش**"، الحياة الجديدة، ع6242، 20/ 3/ 2013.

(حال الدنيا) عن دار الحرية، الناصرة، 1974، وفي العام نفسه ــ وفق أرجح الآراء ــ نشر محمدُ نفاع ــ موضوعُ دراستنا ــ مجموعتَه القصصية الأولى (الأصيلة)[1].

وعموما فقد تمحورت مضامين القصص حول موضوع الصراع العربي الإسرائيلي، والولاء للأرض والوطن، والانفتاح على معاناة الفلسطينيين في المنافي، وتأييد المقاومة بكل تفريعاتها، والتأكيد على الهوية الفلسطينية، والانتماء العربي، ومهاجمة الأنظمة الرجعية العربية، وتعرية مؤامرات السلطة الإسرائيلية، ومقاومة اضطهادها للعرب في أراضي (48)، وتصوير المجتمع في إسرائيل، وصراعاته، والاهتمام بشخصية اليهودي التقدّمي، والتركيز على هموم الطبقات الاجتماعية، كالعُمّال والفلاحين والمثقفين، والالتفات إلى قضايا المرأة ومشاكلها[2].

لقد أسهمت القصة القصيرة في أرض الـ(48) في حماية الهوية الوطنية والقومية، من خلال الموضوعات التي طرحتها، مستهدفةً تعميقَ الوعي السياسي والاجتماعي، باستحضار الزمان والمكان، واستلهام التراث، وشحن الذاكرة الفلسطينية بالدلالات الوطنية، فقد حرصت على "**استيعاب جوانب القضية تاريخيا، ومكانيا، فقصص محمد علي طه وحنا إبراهيم، وإميل حبيبي، ومحمد نفاع ــ قصص تتناولها في المراحل المتعاقبة، وطبقا لقانون التطور**"[3]، أي أنّهم تناولوا القضية الفلسطينية، وتراكمات الأحداث الجارية على الساحة، من بدايات الانتداب البريطاني حتى اللحظة التي يعيشونها، وذلك بوعي وإدراك لمعادلة الصراع وطبيعته.

---

[1] للتّعرّف على عناوين المجموعات القصصية المنشورة في الأراضي المحتلة (48) ينظر على سبيل المثال: أبو الشباب، واصف: "**صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة**"، **1948ــ 1973**"، ط1، بيروت، دار الطليعة، 1977، ص278ــ290. فاعور، ياسين: "**القصة القصيرة الفلسطينية، ميلادها وتطورها (1924ــ 1990)**"، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص372 وما بعدها. عباسي، محمود: "**تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل (1948ــ1976)**"، ص319ــ320. كلاب، جمال إبراهيم أحمد: "**الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة**"، ص194ــ 198. وللاطلاع على اختلاف الدارسين في تحديد سنة نشر مجموعة "الأصيلة"، ينظر في المبحث اللاحق: "**محمد نفاع قاصّا**".

[2] ينظر: بولس، حبيب: "**الرحلة الرابعة**"، ص17– 18. وينظر: "**الدكتور حبيب بولس في حديث خاص للجديد**"، مجلة الجديد، مج 36، ع 9، أيلول، 1987، ص19–20. وينظر للكاتب نفسه مقالة "**الأدب العربي الفلسطيني في إسرائيل، واقع وتصورات**"، ص52–53. وينظر: القاسم، نبيه: "**ظلال الكلمات، دراسات في القصة القصيرة**"، ص38.

[3] خليل، إبراهيم: "**في القصة والرواية الفلسطينية**"، ص20–21.

وصفَ شلحت الأدبَ السردي في أراضي الـــ(48) بأنـــه المستكشِـف لخصوصـــية القضية الفلسطينية لدى فلسطينيّي (48)، منذ بواكير ظهوره في خمسينات القرن الفائـــت حتـــى الآن، ويرى أن مساهمته في حماية هوية فلسطينيّي الـــ(48) ارتكزت في وجهتين، هما: التمرّد على نسيان أو تناسي ما حدث من نكبات ومآسٍ، وشحن ذاكرتهم بحقول خصبة من الـــدلالات التاريخية والثقافية المرتبطة بالنكبة وآثارها، وبهويتهم القومية والوطنية في الكيان الإسرائيلي[1]. وهو لا يقصد حصر تفاعلات ذلك الأدب في بيئة زمكانية ضيقة، إنمـــا عنـــى بـــذلك اتّســـامَه بمواضعات وظروف خاصة، جعلت له خصوصية تُميّزه من سائر الأدب الفلسطيني.

لا شكّ أن القصة المحلية بعد (1967) انتقلت عما كانت عليه سابقا، من طور البساطة والرؤية العامة في طرح الموضوعات إلى طور أكثر تحديدا وعُمقا، حتى كادت تواكب الشـــعر لوسطيتها بين القصيدة والرواية وإمكانية تناولها السريع لمظاهر المجتمع وقضاياه[2]، ويُلمس فيها "**الانتقال من رؤية عامة غيبية إلى رؤية واقعية متقدمة**"[3]، بحيـــث أصـــبحت أكثـــر واقعيـــة والتزاما، وأكثر عمقا وفنية في مضمونها، ولم يقتصر الأمر على المضمون، بل علـــى صـــعيد الشكل الفني أيضا، بحيث هيّأت الأرضيةَ الخصبةَ للإبداع فيما بعد[4].

ورغم صحة ما ذهب إليه الدارسون، فهناك مآخذ يسجّلها بعضهم على القصة في تلـــك الفترة، إذ يرى فخري صالح من خلال دراسته للمجموعات التي نُشِرت في ســـبعينات القـــرن الماضي أن قصّة الـــ(48) المكتوبة بعد عام 1967، ما زالت تعاني مـــن هـــمّ البـــدايات فـــي تشكّلاتها الفنية، بما يختصّ بالبنى القصصية والأشكال التجريبية، والطرح القصصـــي، بســـبب افتقار القاصّين الشباب ــ آنذاك ــ إلى التجربة، وغياب الفكر التاريخي عندهم، وهـــي قصـــة وثائقية، تصبغها عيانية الحدث، وذات لغة تسجيليّة صرفة، وتهمل نموذجها الإنساني، وتعجـــز

---

[1] ينظر: شلحت، أنطوان: "**الرواية في مناطق 1948**"، ص21.

[2] ينظر: القاسم، نبيه: مقالة: "**الأدب الفلسطيني المحلي**"، ص69.

[3] شريح، محمود: "**القصة الفلسطينية القصيرة (1948–1985)**"، ص140.

[4] ينظر: عباس، نصر محمد إبراهيم: "**الفن القصصي في فلسطين– دراسة نقدية تحليلية**" الرياض، دار العلـــوم، 1982، ص546.

عنه بالمقارنة مع نظيرتها القصة الفلسطينية في المنفى[1]. ويرى محمود غنايم أنها بقيت متأخرة فنّيا، مقارنة بالقصة في العالم العربي، ويضيف: "**ما زالت القصة العربية في إسرائيل تحمل من آثار الترفيه والرومانسية من جهة، ومن آثار الأيديولوجيا والمباشرة السياسية والتعليمية من جهة أخرى**"[2].

وعلى ما يبدو فإن قصة الـــ(48) المكتوبة في تسعينات القرن الفائت وبداية القرن الحالي، لم تتخلص هي أيضا من بعض المآخذ عليها، إذ يأخذ عليها حبيب بولس تلك النبرة التعليمية الوعظية الإخبارية، والمباشرة الخطابية إلى حد الكليشيه الجاهزة، لكنّه يبرّر ذلك بأنهما أمران فرضتهما الظروف[3]، وتبريره صحيح إلى حد كبير، فالممارسات الاحتلالية التي عانى منها فلسطينيّو الـ(48) وما زالوا، والتهديد الوجودي لهم على أرضهم، ومحاولات تذويبهم وأسرلتهم؛ تحتّم على القاصّ أن يضع نفسه في موقع المسؤولية النضالية والاجتماعية، ما يستدعي منه خطابا مباشرا مُحَدّد الدلالات، موجّها إلى شرائح المجتمع العربي هناك، يتضمّن نبرة توعوية إرشادية تحريضية.

ولعل المأخذ السابق قاد القصة ــ وفق ما يرى بولس ــ إلى مأخذ آخر، هو الضعف في الموازنة بين الخطاب الإبداعي التخييلي، والخطابات الأيديولوجية أو التاريخية؛ فقد أهملت شكلها الفنّي لصالح التركيز على المضمون، ومالت إلى "**النظرة الأفقية الولوع بالتفاصيل الكثيرة، وإلى الترهل السردي واللغة الإخبارية الجامدة**"[4]، ما أبعدها عن كونها قصة قصيرة، واقترب بها إلى سمات التقرير والحوادث الموصوفة، ويرى أن تلك الثغرات أدّتْ إلى "**بناء مدماكي تقليدي وإلى شخصية موباسانية* متماسكة، وإلى التركيز على**

---

[1] ينظر: صالح، فخري: "**القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة**"، ص38، وص43-44.

[2] غنايم، محمود: "**المدار الصعب**"، ص194.

[3] ينظر: بولس، حبيب: "**الرحلة الرابعة**"، ص19.

[4] السابق، ص19.

* (موباسانية): نسبة إلى الكاتب الفرنسي المشهور في فن القصة القصيرة ،غي دي موباسان (1850- 1893). وللاطلاع على السمات الموباسانية في القصة القصيرة، ينظر: رشدي، رشاد: "**فن القصة القصيرة**"، ط2، بيروت، دار العودة، 1975، ص13-14. كامل، نادية: "**الموباسانية في القصة القصيرة**"، مجلة فصول، مج2، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص187-190.

البرانـي"[1]، أي أنها ركّزت اهتمامها على موضوعها المجتزأ من الحياة، وأهملت أدواتها الفنيـة والتجريبية، فظلت جامدة، أو تحركت في دائرة مغلقة، فلم تتمكن من تطوير بنيتهـا السـردية، وأدواتها الفنية. وإن كان بولس ينظر إليها من هذه الزاوية، فإنما ينطلق من منظـور مقارنتهـا بالنماذج القصصية الرفيعة على المستويين العربي والعالمي، وبالتالي فإنه لا يقلل مـن قيمتهـا الفنية، وإنما يريد لها أن ترتقي في مستواها الفني أكثر مما هي عليه[2].

ويضيف بولس ــ في تناوله للشكل الفني ــ أن معظم القصص يقع ضمن خانة العـين الرائية، وهي الشكل الأقرب إلى الكتابة السينمائية، والقليل منها يقع ضمن العين الباطنية، وهو يقصد بذلك فاعلية الذاكرة أو تيار الوعي، أما المنهج الثالث، الذي يجمع بين العين والذاكرة، فلم تتّجه إليه إلا القلّة القليلة من القصص. لم يحدّد بولس ــ في مقالته تلـك ــ أمثلـة أو نمـاذج قصصيّة للأشكال الثلاثة السابقة، إلا أنه ربما عدّ بعض قصص مجموعـة (الكـلاب) لزكـي درويش، وقصة (الوجه والعجيزة) لأحمد حسين، من تلك الفئة القليلة جدا، التي تجمع بين العين والذاكرة. وبالتالي فهو يقرّر أنّ القصة ما زالت تدور في أقفاصها منذ الخمسينات، وذلك عائـد لأمرين، الأول: قِلّة قراءة الكتاب الجدد، وقِلّة اطّلاعهم على القصص الجديدة في العالم، والثاني: قلة درايتهم وفهمهم لتطورات المجتمع العربي في أراضي (48)، وتحولاته[3]. إلا أن بولس نفسه كان قد كتب حول انطباعاته عن القصة المحلية (48)، أنها بدأت تنافس القصص فـي العـالم العربي، في مضمونها وشكلها، وأنها اكتسبت هوية خاصة ومتميّزة[4]. وباعتقادي أنّ هذا لـيس تناقضا في أراء بولس، وإنما نجم الإرباك والتداخل بسبب إدراج المقالات والدراسات القديمـة، في كتب جديدة، أو في طبعات جديدة، لِكتبٍ نُشِرت سابقا، دون الإشـارة إلـى تـاريخ كتابـة المقالة*.

---

[1] بولس، حبيب: "**الرحلة الرابعة**"، ص19. وينظر للكاتب نفسه مقالة "**الأدب العربي الفلسـطيني فـي إسـرائيل، واقـع وتصورات**"، ص50– 58.

[2] ينظر: "**الدكتور حبيب بولس في حديث خاص للجديد**"، الجديد، مج36، ع9، 1987، ص20– 21.

[3] ينظر، بولس، حبيب: "**الرحلة الرابعة**"، ص20–22. وينظر له، "**القصة العربية الفلسطينية القصـيرة فـي إسـرائيل**"، جـ1، ص28، وص394.

[4] ينظر: بولس، حبيب: "**القصة العربية الفلسطينية القصيرة في إسرائيل**"، جـ1، ص25.

* للوقوف على هذه المسألة، يمكن الرجوع إلى كتب حبيب بولس الواردة في هذه الدراسة.

تأسيسا على ما سبق، فإن متابعي القصة القصيرة في المناطق المحتلة (48) يدعون إلى التّخلي عن البنية التقليدية للقصة، وضرورة البحث عن بُنى جديدة ملائمة، قادرة على استيعاب المعطيات المستجدة في الواقع، وعلى التوازن مع التغيرات الاجتماعية والتقلبات المتسارعة، ذلك أن البنية التقليدية للقصة " **لم تعد قادرة على استيعاب الواقع الجديد**"[1]؛ لأنّ معمارها الفني أصبح متناقضا مع تخلخل التجربة الحياتية، والتطور في مجالات الحياة، فالمعطيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية مستجدة متسارعة، متغيرة وكثيفة، وهذا يتناقض مع استمرار البنية المدماكية التقليدية للقصة، ولذلك يتحتّم على القصة التي تُكتب اليوم "**أن تفتش عن بنى جديدة ملائمة**"[2]، وعليها أن تتوافق مع الرؤية القصصية العالمية، إذ يتفق كتّاب القصّة القصيرة على أنّها "**تركز على الاستثنائي بدلا من العادي**"[3]، وأنّها "**فن شخصي خاص، لكنه في الوقت ذاته تعبير عن شعور إنساني عام**"[4].

ومن هنا تبدو المسألة ملحّة لدعوة القاصّين إلى مواكبة التطور القصصي على المستويين العربي والعالمي، وقراءة التغيرات السياسية والتطورات الاجتماعية بشكل أدقّ، وأن يراقبوا المجتمع، وما يطرأ عليه من تطورات ومستجدات، كي يطوّروا قصصهم، وليس المقصود تصوير واقع المجتمع، وتسجيل الأحداث المستجدة فيه فقط؛ وإنما تطوير العمل القصصي، بحيث يكون قادرا على فهم متطلبّات الواقع، واستيعاب مجرياته، ورصد تحوّلاته وتفسيرها، واستيحاء ذاكرة الجماعة وتجاربها، واستنطاق الظواهر والتناقضات وسبر أغوارها، بحيث تطرح القصة بعدا واضحا من حياة الناس، دون مباشرة أو خطابية، وأن يظلّ القاصّ قاصّا ولا يتحوّل إلى واعظ أو زاجر. وكما يرى (محمد نجم)، فإن تسجيل القاصّ لكل ما تقع عليه عيناه لا يتيح له رسم صورة واقعية، لكنّه يتمكن من ذلك إذا أطلق خياله في البحث عن الأسباب والنتائج والأفعال، وما يتوقع لها من ردود وأصداء[5].

---

[1] بولس، حبيب: "**الرحلة الرابعة**"، ص22.

[2] السابق، ص22.

[3] ماي، تشارلز: "**القصة القصيرة حقيقة الإبداع**"، ترجمة: ناصر الحجيلان، ط1، بيروت، الانتشار العربي، 2011، ص265.

[4] قنديل، فؤاد: "**فن كتابة القصة**"، سلسلة كتابات نقدية (123)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2002، ص35.

[5] ينظر: نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ط7، بيروت، دار الثقافة، 1979، ص12.

3.1 الكاتب محمد نفاع: مسيرة حياة*

1.3.1 سيرة الكاتب اجتماعيا وسياسيا

محمد حسين نفاع كاتب وسياسي فلسطيني من قرية (بيت جَن)[1] الدرزية في الجليل الفلسطيني الأعلى، ولد في 14/ 5 / 1939[2]، من أسرة ريفية فلاحة، تتكوّن من الأب والأم، وأخت واحدة فقط. أنهى دراسته الابتدائية في قريته، والثانوية في قرية الرامة المجاورة، وكان أوّلَ طالب من بيت جَن ينهي الابتدائية، ويكمل الدراسة الثانوية، وهو أيضا أول طالب جامعي من قريته[3]، إذ التحق بالجامعة العبرية في القدس، بين عامَي 1963ــ 1964، ليدرس الأدب

---

* أُجْرِيَتْ مع الكاتب مقابلات كثيرة، منها المقابلة المنشورة في مجلة المواكب، تحت عنوان: "**الكاتب محمد نفاع، ملف تكريم خاص**"، الناصرة، 6/5 أيار– حزيران، 2002، ص7–33. ومقابلة جمال أسدي المنشورة في كتابه: **Three Voices from the Galilee**", New York, Peter Lang, 2010, P 7-12. ". ومقابلة علي أحمد حسين، خلال إعداده لبحثه: "**محمد نفاع الأديب، ونتاجه القصصي**"، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، الأدب المحلي، جـ1، ط1، باقة الغربية، أكاديمية القاسمي، 2011. وأجرت معه الصحفية سوزان نجار مقابلة بتاريخ: 2014/1/19، ضمن برنامجها (لمن يجرؤ) في إذاعة صوت إسرائيل، ركزت فيها على الجانب السياسي، ويمكن الاستماع إلى المقابلة كاملة من موقع: https://www.youtube.com/watch?v=18F-a4HWeEg. أما كاتب هذه الأطروحة، فقد أجرى معه مقابلتين، الأولى في بيت جن، بتاريخ: 2013/10/8، والثانية في جنين، بتاريخ: 3/3/ 2015. وركز فيهما على الجوانب الأدبية والاجتماعية والسياسية.

[1] للتعرف إلى القرية، ينظر: الدباغ، مصطفى مراد: "**بلادنا فلسطين**"، القسم2، الجزء 7، كفر قرع، دار الهدى، 1991، ص434–436. ويمكن زيارة موقع: فلسطين في الذاكرة http://www.palestineremembered.com/GeoPoints/Bayt_Jann_867/ar/index.html

[2] مقابلة شخصية مع الكاتب في منزله في بيت جن، بتاريخ: الثلاثاء 2013/10/8. وينظر: حسين، علي أحمد: "**محمد نفاع الأديب، ونتاجه القصصي**"، ص381. ورد في عدة مؤلفات أن سنة الميلاد 1940، وهو خطأ، ينظر على سبيل المثال ما ورد في بطاقة التعريف بالمؤلف في مجموعته " التفاحة النهرية"، حيفا، دار راية للنشر، 2011. بولس، حبيب: "**القصة العربية الفلسطينية القصيرة في إسرائيل (1948– 1998)، انطولوجيا**"جـ2، ط2، سخنين، الكلية الأكاديمية، مركز الجليل،1999، ص784. شاهين، أحمد عمر: "**موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين**" غزة، المركز القومي للدراسات، جـ2، 2000، ص866. فاعور، ياسين: "**القصة القصيرة الفلسطينية، ميلادها وتطورها (1924– 1990)**" دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص405. الجيوسي، سلمى الخضراء: "**موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر القسم الثاني، النثر**"، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997، ص185، وجمال أسدي في مقابلته مع الكاتب يذكر أن سنة الميلاد هي 1940.

[3] اتصال هاتفي مع الكاتب، بتاريخ: 2014/3/3.

العربي وتاريخ الشرق الأوسط[1]، إلا أنّه ترك الدراسة الجامعية بعد سنتين، لأسباب اقتصادية وسياسية معا، فلم يكن قادرا على دفع أقساط الجامعة، ولم يتمكّن من إيجاد فرصة عمل خلال دراسته؛ لأن السلطة الإسرائيلية كانت تضيّق عليه وتلاحقه، بسبب نشاطِه السياسي في صفوف الشبيبة الشيوعية، وتقرّبِه آنذاك من جماعة الأرض المناهضة للاحتلال*. حاول ــ فيما بعد ــ أن يكمل دراسته في ذات التّخصص في جامعة حيفا، إلا أنه لم يتمكّن من استصدار تصريح للتنقل والسفر خارج منطقة عكا، بسبب الإقامة الجبرية التي كانت مفروضة عليه من السلطة الإسرائيلية الحاكمة[2]؛ إلا أنه التحق بمعهد العلوم السياسية في موسكو، عام 1971، ونال منه شهادةً في العلوم السياسية في السنة نفسها[3].

عانى محمد نفاع ــ في طفولته ــ من شظف العيش وقسوة الحياة، حيث بدأ العمل في سنّ مبكرة، فقد اشتغل أجيرا، وهو ابن ثمانية أعوام، في شقّ الطريق المسمّى (درب الدربية) الموصِل إلى قريته، ثمّ في رعي الماشية، وجمع القمح، وفلاحة الأرض. وبعد أن أنهى الثانوية عمل مُدرّسا مؤقّتا في مدارس قريته والقرى المجاورة، أي بدون تعيين رسمي من السلطات، ثم عمل أجيرا في قطف البرتقال في وادي الحوارث مدّة سبع سنوات، وفي قطف التفاح في سهل الحولة مدة أربع سنوات، ثم عمل في مجال البناء مدة سنة، إلى أن تفرّغَ للعمل السياسي في أطر الحزب الشيوعي الإسرائيلي عام 1970، ويُشار إلى أنه انضمّ إلى الشبيبة الشيوعية الإسرائيلية عام 1965، ليكون أول سكرتير لها في منطقة عكا عام 1971، ثم سكرتيرًا عامًا لها عام 1979، وتدرّجَ في المناصب الحزبية، فأصبح أمينا عاما للحزب، منذ العام 1993 حتى

---

[1] ينظر: حسين، علي أحمد: "**محمد نفاع الأديب، ونتاجه القصصي**"، ص381. ويتردّد خطأ في بعض الدراسات والمواقع الإلكترونية أنه درس الأدب العبري.

[*] حول هذه الحركة، ينظر: الموسوعة الفلسطينية، "الأرض (حركة)": http://www.palestinapedia.net، تاريخ الزيارة: 2015/5/11. مقالة: "**حركة الأرض**"، جريدة السفير، ملحق فلسطين، ع 8، كانون الأول، 2010. حسن، شاكر فريد: "**من تاريخ الحركات الوطنية في الداخل الفلسطيني (حركة الارض)**"، موقع: دنيا الوطن: http://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/260791.html ، تاريخ الزيارة: 16/ 5 / 2015.

[2] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جَن، 8 / 10 / 2013.

[3] ينظر: حسين، علي أحمد: "**محمد نفاع الأديب، ونتاجه القصصي**"، ص381.

العام 2002، ثم أعيد انتخابه في العام 2007[1]، وظلّ يشغل هذا المنصب، حتى نهاية شهر أيار من العام 2015، حيث أعلن عن إنهاء مهامّه في قيادة الحزب، خلال انعقاد المؤتمر السابع والعشرين للحزب، وخلفه الرفيق عادل عامر أمينا عاما للحزب[2].

محمد نفاع متزوج من (نايفة محمود نفاع)، وهي مناضلة حزبية وناشطة في مجال العمل النسوي، وقد عُدّتْ نموذجا للمرأة الدرزية الوطنية، عندما دعمتْ أبناءها في رفضهم التجنيدَ العسكري، وتبِعَها في ذلك العديد من النساء الدرزيات[3]. رُزِق نفاعٌ وزوجتُه من الأبناء أربعةَ ذكور، هم على الترتيب: هشام[4]، عَديّ، مروان، وليد[5].

تعرّض نفاع وأسرته للملاحقة والتضييق والاعتقال من السلطات الإسرائيلية، بسبب آرائهم ومواقفهم السياسية والوطنية، فقد اعتقل عدّة مرات، مَرّتين منها بسبب رفضه الخدمةَ العسكرية، وهو أوّل درزي يرفض الخدمة في الجيش الإسرائيلي لأسباب قومية وضميرية، وقد نشأ موقفه الوطني هذا من نزعته القومية التي ورثها من والده، ومن مواقفه اليسارية التي كوّنها من قراءته لمجلة الجديد، أثناء دراسته في قرية الرامة[6]. واعتقل مرةً بتهمة اعتدائه على الشرطة في إحدى مظاهرات الدفاع عن الأرض، ومرةً ثانية عندما رفض تسليم مكبّر الصوت للشرطة، في إحدى مظاهرات يوم الأرض. وتعرّضت أسرته أيضا للتضييق والاعتقال، فقد

---

[1] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جَن، 8 / 10 / 2013. ورد في موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ص381، أنه عمل بين السنوات 1966و 1969 في قطف الحمضيات في منطقة نتانيا والحولة، وهو تحديد غير دقيق لعدد السنوات، وعمله في الحولة كان في قطف التفاح تحديدا.

[2] اتصال هاتفي مع الكاتب، 2015/6/28.

[3] ينظر: أسعد، غادة: "**النضال السياسي لفلسطينيات الداخل: للماضي وجوهه البهيّة، وللحاضر قصصه**"، جريدة السفير، ملحق فلسطين، بيروت، السنة الرابعة، ع 48، نيسان، 2014. وأثناء زيارة الكاتب في بيته، وإجراء المقابلة معه، تعرفْتُ إلى زوجته (نايفة نفاع)، وحكتْ لي عن بداية نضالها منذ مطلع السبعينات، ومشاركتها الأولى في المظاهرات ضد مصادرة الأراضي، إذ لم يكن أمرا مقبولا في المجتمع الدرزي، كونها امرأة من قرية محافظة، وهي ترى أن الواجب وحبّ الأرض والوطن هو الذي يحرّكها. تتصف بالتواضع، فترفض أن يُنسَب لها لقب (أول مناضلة درزية في إسرائيل).

[4] هشام محمد نفاع: محرّر في جريدة الاتحاد، وكاتب وصحفي، يكتب القصة القصيرة والرواية والمقال. **اتصال هاتفي** مع هشام محمد نفاع، بتاريخ: 2014/7/29.

[5] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جَن، 8 / 10 / 2013. وينظر: حسين، علي أحمد: "**محمد نفاع الأديب، ونتاجه القصصي**"، ص382.

[6] ينظر: Assadi, Jamal:" **Three Voices from the Galilee**", P8.

اعتُقِلت زوجته (نايفة) بتهمة اعتدائها على الشرطة عندما أرادوا اعتقال أحد أبنائهـــا، واعْتقِـــلَ أبناؤه الأربعة بسبب رفضهم الخدمةَ العسكرية، ولعلّ من الطريف أن نذكر أنّـــه فـــي إحـــدى المرات كان أربعة أفراد من أسرته المكوّنة من ستة في الاعتقال، واثنان فقط في البيت، ويبلـــغ مجموع الفترات الزمنية المتفاوتة التي قضاها أبناؤه في السجن اثني عشر عاما[1].

في الأعوام 1991– 1993 شغل مقعدًا في الكنيســـت الثانيـــة عشـــرة عـــن الجبهـــة الديمقراطية للسلام والمساواة، وبسبب صوته آنذاك في قبة البرلمان الإسرائيلي لحَجْبِ الثقة عن الحكومة، فقد أسْقِطتْ حكومة إسحق شامير[2]. يشير علي حسين في مقالته أن نفاعا رفض تجديد ترشّحه للكنيست مرة ثانية احتجاجا على الطريقة التي مارسَها الحزب الشيوعي لتعيين مرشحيه آنذاك[3]؛ إلا أن نفاعا نفسه ذكر ــ في مقابلة إذاعية معه ـــ أنه رشّح نفسه في انتخابات الحزب الداخلية، أملا بأن يكون أحد مرشّحيه للكنيست، لكنّه لم ينجح[4]. وهو المحرّر المسؤول لصحيفة الاتحاد اليومية، وما زال ينشر مقالاته السياسية والأدبية وبعضا من قصصه فيها، وله زاويـــة أدبية خاصة في هذه الصحيفة بعنوان: (جواهر اللغة) يتناول فيهـــا لفظـــة عاميـــة ويفســـرها، ويُخَرّجها بإعادتها إلى أصلها الفصيح[5].

كرّسَ نشاطه الحزبي والسياسي لخدمة المجتمع العربي في الأراضـــي المحتلـــة (48)، وقضاياه الوطنية والاجتماعية، وجمع بين المسألتين: السياسة والأدب؛ فهو مناضل شيوعي يقف ضد سياسات الاضطهاد والتمييز، التي تمارسها السلطات الإسرائيلية بحقّ الفلسطينيين، ويُعرّي مخطّطاتها لتهويد الأرض ومصادرتها. ولكونه من أبناء الطائفة الدرزية، فإنه يناضـــل لإلغـــاء التجنيد الإجباري المفروض على أبناء الطائفة، ويقف في وجه المشاريع التي تستهدف ســـلخهم

---

[1] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جَن، 8 / 10 / 2013.

[2] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جَن، 8 / 10 / 2013.

[3] ينظر: حسين، علي أحمد: "**محمد نفاع الأديب، ونتاجه القصصي**"، ص381.

[4] مقابلة صحفية مع الكاتب، في إذاعة صوت إسرائيل، بتاريخ: 2014/1/19، مرجع سابق.

[5] ينظر على سبيل المثال: أعداد مختلفة من جريدة الاتحاد، حيفا، زاوية جواهر اللغة. وموقع الجبهة الديمقراطية للســـلام والمســـاواة: http://www.aljabha.org/index.asp?i=81886، 78307،78657، 77605، 77567، 76832، 76611، 75549 ، 74768. تاريخ الزيارة: 2014/2/23.

عن المجتمع العربي في إسرائيل، فيعارض مسألة اعتبار الدرزية قومية مستقلّة، باعتبار أنّ الدروز جزءٌ لا يتجزأ من العرب، سألتُه حول قراءته للواقع الدرزي في أراضي (48)، فمما قاله: "**أنا دائما أوجّه ندائي لأبناء الطائفة الدرزية، وأقول لهم: سمعتنا ومصالحنا في خطر، ومسيرة تاريخنا مهددة بالتشويه، وكرامتنا ومصالحنا الأساسية تتطلب إلغاء التجنيد الإلزامي**"[1].

يسخر نبيه القاسم في كتابه (الدروز في إسرائيل) من حالة الذهول التي بدتْ على وجوه المسؤولين الإسرائيليين لدى سماعهم كلمة نفاع على منصة الكنيست، وهو يطالب بإلغاء قانون التجنيد الإجباري، ويستنكر الممارسات الحكومية في الضغط على الدروز بكتابة (درزي) بدل (عربي) في خانة القومية في بطاقات الهوية[2].

وكان نفاع واحدا من الشباب الدروز الذين نشطوا في أوائل السبعينات تحت شعار الدروز الأحرار، وشكّلوا لجنة المبادرة الدرزية بإشراف الشيخ فرهود فرهود، أحد الدروز المعروفين بوطنيّتهم، وقد انبثقت لجنتهم من منطلق الحفاظ على الهوية العربية للدروز، فأعلنوا موقفهم الرافض للتجنيد، ومصادرة الأراضي، وطالبوا بإلغاء ما يُسمّى بالقومية الدرزية، ووقفوا ضدّ تحويل المقدسات والمناسبات الدينية إلى منابر للاستقطاب السياسي*، وكان نفاع من الذين عارضوا فكرة مصادرة عيد الفطر، وعدم الاحتفال به بدعوى أنّه ليس جزءا من العقيدة

---

[1] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جَن، 8 / 10 / 2013. يشكل التجنيد الإجباري المفروض على الدروز في إسرائيل أبرز مسببات أزمة الهوية الوطنية والثقافية لديهم، ويطالب العديد من الشخصيات الدرزية بإلغاء قانون التجنيد، وعلى رأسهم محمد نفاع الذي طالب بإلغائه عندما كان عضوا في الكنيست الإسرائيلي، وما زال يدعو الدروز إلى رفضه، عبر خطاباته الحزبية، ومقالاته السياسية. وللتعرف على قضية التجنيد الإجباري للدروز، ينظر: "**الأقليات الفلسطينية في أراضي ١٩٤٨: قصة الخدمة العسكرية للدروز**"، جريدة السفير، ملحق فلسطين، ع 8، كانون الأول، 2010.

[2] ينظر: القاسم، نبيه: "**الدروز في إسرائيل في البعد التاريخي والراهن**"، حيفا، دار نشر الوادي، ط1، 1995، ص125.

* من الكتّاب والأدباء الدروز الفلسطينيين الذين وقفوا في الصف الوطني: سميح القاسم، وسلمان ناطور، ونبيه القاسم ، والمربي جمال معدّي، وحسين مهنا، وسهيل قبلان، ونايف سليم.

الدرزية، حيث أقدم عدد من المتنفذين الدروز، وبإيعاز من السلطات الإسرائيلية، باستصدار قرار لإلغاء عيد الفطر عيدا رسميا لدى الدروز[1].

2.3.1 محمد نفاع قاصّا

كرّس نفاع جلّ إبداعه الأدبي في القصة القصيرة، إذ يعدّه نبيه القاسم مع محمد علي طه وزكي درويش وسلمان ناطور الممثلين الحقيقيين للقصة المحلية (48)[2]، الذين أسهموا في ترسيخ مكانتها، وإعطائها نكهة خاصة مميزة[3]. إلا أن أدبه لم يقتصر على القصة القصيرة فقط، فقد كتب في جنس القصة الطويلة، والرواية أيضا. كانت أول محاولة أدبية له عام 1964، حين أرسل قصيدة بعنوان (الجرمق) إلى مجلة الجديد، ولم تُنْشَر[4]، فتخلى عن الشعر إلى القصة القصيرة، وقدّمَ محاولته الأولى في العام نفسه إلى المجلة نفسها، وهي قصة (العودة إلى الأرض)[5]، فكانت "**باكورته التي لفتت الأنظار إليه**"[6]، ويؤكد الكاتب نفسه ذلك، إذ يعدّ تلك القصة منطلق أعماله القصصية[7].

للكاتب إنتاج أدبي غزير، يتمثل في أعماله القصصية المنشورة وغير المنشورة. أما أعماله القصصية المنشورة فهي:

---

[1] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جَن، 8 / 10 / 2013. وينظر ما كتبه نبيه القاسم عن نشاط نفاع السياسي، في كتابه "**الدروز في إسرائيل في البعد التاريخي والراهن**"، الصفحات: 124ــ125، 139، 145.

[2] ينظر: القاسم، نبيه: "**الدروز في إسرائيل في البعد التاريخي والراهن**"، ص80.

[3] ينظر: القاسم، نبيه: "**مراودة النص، دراسات في الأدب الفلسطيني**"، ط1، شفاعمرو، مطبعة المشرق، 2001، ص129.

[4] ينظر: حسين، علي أحمد: "**محمد نفاع الأديب، ونتاجه القصصي**"، ص382.

[5] ينظر: السابق، ص382. وقد ذكر الكاتب هذه المعلومة لي خلال المقابلة الشخصية معه، بتاريخ: 2013/10/8.

[6] بولس، حبيب: "**القصة العربية الفلسطينية القصيرة في إسرائيل**"، ج2، ص784.

[7] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جَن، 8 / 10 / 2013. يذكر نبيه القاسم ــ خطأً ــ أن قصة "ذكريات لاجئ" هي القصة الأولى للكاتب، حيث نُشرت في الصفحات 37 إلى 40 من مجلة الجديد، في عددها الأول الصادر عام 1965، ينظر: القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص153. "**مراودة النص**"، ص129، ص155.

1ــ **الأصيلة:** وتقع في 137 صفحة، وتشتمل على ستّ وعشرين قصــة، صــدرتْ أولا عــن مطبعة الاتحاد التعاونية في حيفا، ضمن منشورات عربسك، دون تاريخ نشر[1]، بينما أخبرني الكاتب نفسه أنها نشرت عام 1974، وكان من المفترض أن تنشر قبل ذلك التاريخ بــأعوام عديدة، إلا أن الظروف السياسية آنذاك حالت دون نشرها[2]، وأعادت دائرة الثقافــة التابعــة لمنظمة التحرير الفلسطينية طباعتها في بيروت عام 1982.

2ــ **ودّية:** عربسك، عكا، 1978، وتقع في 135 صفحة، وفيها سبع قصص، ومسرحية واحدة بعنوان (وداعا إفريقيا وإلى غير لقاء).

3ــ **ريح الشــمال:** الأسوار، عكا 1979، وتقع في 121 صفحة، وتشتمل على ثــلاث عشــرة قصة.

4ــ **كوشان:** الأسوار، عكا، 1980، وأعيدت طباعتها في دار الثقافة الجديدة في القاهرة، عــام 1989، وتقع في 124 صفحة، وتشتمل على إحدى عشرة قصة.

5ــ **أنفاس الجليل:** وهو مجلد يضمّ الأعمال القصصية السابقة، صدر عن دار الحكمة، بتمويلٍ من مجلس بيت جن المحلي، عام 1998، وضمّ أيضا قصصا أخرى، لم تنشر في مجموعــة

---

[1] أوردت سلمى الخضراء الجيوسي في "**موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر**" القسم الثاني، النثر، ص185، أن المجموعة نُشرت سنة 1973، وكذلك نصر عباس في كتابه "**الفن القصصي في فلسطين**"، ص481، وأشار فخري صالح في كتابــه "**القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة**" إلى أنها صدرت عن منشورات عربسك في عكا، عام 1974، ومثلــه محمود عباسي الذي أشار في كتابه "**تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربــي فــي إســرائيل**"، ص197، أنهــا صدرت في عكا عام 1974، لكنّه ذكر في ص320 من الكتاب نفسه أنها صدرت في حيفا، في العام نفسه، أمــا طلعــت سقيرق في "**دليل كتاب فلسطين (1900– 1990)**"، ط1، دمشق، دار الفرقد، 1998، ص202، فذكر أنها نشــرت عــام 1975، واستند إليه ياسين فاعور في كتابه "**القصة القصيرة الفلسطينية، ميلادها وتطورهــا (1924– 1990)**"، دمشــق، اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص405، وذكر أنها صدرت سنة 1975، عن عربسك في حيفا. أما نبيه القاسم فأشار فــي كتابه "**دراسات في القصة المحلية**"، ص148، أنها نشرت عام 1976. أما علي حسين فأشار في بحثــه: "**محمــد نفــاع الأديب، ونتاجه القصصي**" المدرج في موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ص383، إلى أنها نشرت أولا عام 1976، عن مطبعة الاتحاد التعاونية في حيفا، ثم عام 1980، ضمن منشورات عربسك في عكــا، أمــا حبيــب بولس، فذكر أنها بدون تاريخ نشر، في مقالته: "**الأرض في قصص محمد نفاع**"، مجلة الرواية: قضــايا وآفــاق، مصــر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع8، 2012، ص264، ودوّن واصف أبو الشباب المجموعة بدون تاريخ، في كتابه "**صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة**"، ط1، بيروت، دار الطليعة، 1977، ص287.

[2] اتصال هاتفي مع الكاتب: 3 / 3 / 2014.

خاصة بها، بينما نُشِر بعضها في الصحف سابقا، ووردت في المجلد تحت عنوان (قصص أخرى)، وعددها ثمان وعشرون قصة[1]، وبذلك يكون عدد القصص المنشورة في هذا المجلد خمسا وثمانين قصة، إضافة إلى المسرحية المذكورة آنفا.

6ــ **التفاحة النهرية**: وهي موضوع هذه الدراسة، صدرت عن دار راية للنشر، حيفا،2011، وتقع في 238 صفحة، وتشتمل على ستّ عشرة قصة.

7ــ قصص لم تُنْشَر في مجموعة واحدة، وإنما كانت تنشر في الاتحاد والجديد الشيوعيتين، وفي مجلات وجرائد مختلفة، وثمّة قصص عديدة تنشَر في الموقع الإلكتروني للجبهة الديمقراطية للسلام والمساواة، ولم تُجمَع حتى الآن في كتاب، عدا ما تمّ نشره في مجلد أنفاس الجليل تحت عنوان (قصص أخرى).

وفي مجال الرواية، فقد صدرت للكاتب رواية (فاطمة)، بداية عام 2015، عن دار راية للنشر، في حيفا، وتقع في 285 صفحة[2]. وكان قد كتب ثلاث روايات قصيرة، أو قصص طويلة، وفق المنظور النقدي، وهي: (مرج الغزلان) و(حطين) و(جبل قاف)، لم تُنشَر حتى الآن في كتاب ورقي، بينما نُشِرت أجزاء منها إلكترونيا، في موقع الجبهة الديمقراطية للسلام والمساواة[3]، وقد أخبرني أنه أعطى (مرج الغزلان) لصديق له من لبنان لينشرها هناك، ثم أخبره ذلك الصديق بأنها نشِرتْ عام 2013، ولكنْ لم يحصل الكاتب على نسخة منها حتى الآن[4].

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، كفر سميع، دار الحكمة، 1998، ص449-665.

[2] رواية (فاطمة) تشكل امتدادا لمجموعات الكاتب القصصية، في تكثيفها على المضمون الريفي، وارتباط المرأة بالأرض، إذ يحتفي الكاتب بالمشهد الريفي الجليلي في فترة تاريخية، ليقدّم امرأة قوية الشخصية في واقع اجتماعي ريفي، غير معتاد على ذلك. ينظر: نفاع، محمد: "**فاطمة**"، حيفا، دار راية للنشر، 2015.

[3] ينظر: موقع الجبهة الديمقراطية للسلام والمساواة. تاريخ الزيارة: 2014/3/23.
http://www.aljabha.org/index.asp?katib=%E3%CD%E3%CF%20%E4%DD%C7%DA&theclass=jabha-hadash&serial=&cat=%E3%CD%E3%CF%20%E4%DD%C7%DA&page=13, 10, 9.

[4] اتصال هاتفي مع الكاتب: 2014/3/3. وقد وقع الكاتب طلعت سقيرق في خطأ حين ذكر في كتابه "**دليل كتاب فلسطين (1900ــ1990)**"، ط1، دمشق، دار الفرقد، 1998، ص202، أن لمحمد نفاع رواية بعنوان (مرج الغزلان)، صدرت عام 1982، ولم يذكر مكان النشر، وذكر أن له مجموعة قصصية بعنوان (الذئاب)، ولم يذكر لها تاريخ نشر ومكان صدور أيضا.

يلاحظ المتتبع لأدب محمد نفاع أنه لم ينقطع عن الكتابة في حياته، وهو يقول: "**أكتب في البيت والباص والقطار، في الليل والنهار**"[1]، وكتبَ في تقديمه لمجلد الأعمال القصصية (أنفاس الجليل): "**هذا هو المجلد الأول من القصص، ويشمل ثلث ما كتبتُه**"[2]، وقال لي: "**ما كتبته حتى اليوم يحتاج إلى ثلاثة مجلدات كأنفاس الجليل**"[3]. على الرغم من غزارة إنتاجه إلا أنه مقِلّ في النشر، فلعله كان يتباطأ في دفْعِ إنتاجه لدور النشر، ولعل هذا التباطؤ ناجم عن انشغاله بحمل البطيخة الثانية وهي السياسة والحزب، فالقضايا السياسية والحزبية والمؤتمرات والاجتماعات تستهلك وقته في النهار، فلا يجد وقتا كافيا لجمع مخطوطاته القصصية، ومراجعتها، ومتابعة طباعتها من أجل نشرها، وأما وقت فراغه في المساء فيصرفه مع أسرته وأهل بلده، وفي كتابة المقالات السياسية والقصة.

يرى إبراهيم طه أنّ السياسة تؤثر سلبا على غزارة الأديب، وتعيق تقدّمه الأدبي، ويذكر أنّ "**من كتّاب القصة عندنا من تحوّل من السياسة إلى الأدب فارتفع صوته وعلا، كإميل حبيبي، وخيرا عمل. ومنهم من انتقل من الأدب إلى السياسة فكاد يصمت، كمحمد نفاع، وليته لم يفعل**"[4]، ويعتقد عادل الأسطة أن السبب ذاته أثّرَ سلبا على إنتاج الكاتب، "**ولكن، فيما يُخيّل إليّ، أنه في 90 ق20 وبداية ق21 أعطى للسياسة أكثر مما أعطى للأدب فخفت نتاجه وقلّ**"[5]. علينا أن نلاحظ أن محمد نفاع نشر في سبعينات القرن الماضي ثلاث مجموعات، وفي عام 1980 نشر مجموعته (كوشان)، ثم انقطع عن النشر حتى عام 1998، حين نشر أعماله المنشورة سابقا، وجزءًا من أعماله غير المنشورة، في مجلد (أنفاس الجليل)، ثم انقطع عن النشر حتى عام 2011، حين صدرت له (التفاحة النهرية)، فكما أسلفت فقد تقلد نفاع مناصب تنظيمية وسياسية، ما يعني لنا انشغالَه بالسياسة في الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي، والقرن

---

[1] المواكب، مقابلة: "**الكاتب محمد نفاع، ملف تكريم خاص**"، ص7-33.

[2] نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص7.

[3] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جَن، 8 / 10 / 2013.

[4] طه، إبراهيم: "**محمد نفاع رائد "الحساسية التراثية" في السرد الفلسطيني**"، مجلة رمان، عدد2، آذار 2010، ص20-21. وينظر: http://www.aljabha.org/?i=48812 13 /2/2010. تاريخ الزيارة: 2013/12/20.

[5] الأسطة، عادل: مقالة "**محمد نفاع: التفاحة النهرية وبقايا أدب المقاومة**"، جريدة الأيام، رام الله، 2012/2/5.

الحالي أيضا، وإعطاءَها أهمية أكبر من نشر إنتاجه الأدبي، وبالتالي سنجد أن العمل في الحزب والسياسة أثّر سلبا على نشر العمل الأدبي، وليس على كمّيّة العمل والكتابة ذاتها. وعلى ما يبدو فإن طه والأسطة اعتمدا في رأيهما السابق على ما نُشِر من قصص نفاع، إذْ عدّا قِلّة النشر خفوتا وقِلّة في الإنتاج. وتصحيحا لِما ذهبا إليه، يمكننا القول: إن أديبا شيوعيا كمحمد نفاع لا يصمت عن القراءة والكتابة، وما حصل هو قلّة النشر لما يكتب فقط.

ويضع الأسطة احتماليْن آخرين لخفوت إنتاج الكاتب، هما عامل السنّ، وإيمانه بجدوى السياسة أكثر من الأدب، وإن أبدى الأسطة تحفّظه على ذلك؛ فالماركسية ترى أن السياسي والأديب يشتركان في النضال، فكلّ منهما "**يناضل بوسيلته: الحزب والمؤتمر والاجتماع للسياسي، والقلم للأديب**"[1]. ما اكتشفته خلال مقابلتي لنفاع أنه ما زال متحمسا للكتابة، رغم تجاوزه لسنّ الخامسة والسبعين، وقد أبدى اهتماما كبيرا ومتوازيا لمسألتي السياسة الحزبية والكتابة الأدبية، وأكّد على أهمية اجتماعهما معا لدى الكاتب الشيوعي[2]، ولذلك يمكننا القول: إنه رجل يمارس مَهمّتين كبيرتين معا في آن واحد، هما الأدب والسياسة.

3.3.1 مؤثرات التجربة الأدبية

عايش نفاع جُلّ الأحداث والتغيرات السياسية على الساحة الفلسطينية، بدءا من النكبة وحتى يومنا هذا، وقد عاين ــ في طفولته ــ ذلك المنعطف الخطير في تاريخ الشعب الفلسطيني، وتفتّح وعيُه على مشاهد المأساة الإنسانية، التي تمثلت بعمليات التهجير القسري، فاختزلت في ذاكرته قصص المآسي المؤلمة التي عاشها المشردون، وسيبدو صادقا في عبارته: "**مأساة الترحيل والطرد من البلاد، وآلاف اللاجئين الذين مروا من قريتي في طريقهم إلى**

---

[1] الأسطة، عادل: "**محمد نفاع: التفاحة النهرية وبقايا أدب المقاومة**".

[2] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جَن، 8 / 10 / 2013. ويمكن الاستماع إلى رأي الكاتب نفسه بهذا الخصوص، في المقابلة المسجلة معه في برنامج (لمن يجرؤ)، على العنوان: https://www.youtube.com/watch?v=18F-a4HWeEg. تاريخ الزيارة: 2014/3/16.

لبنان، ما زالت تؤلمني إلى اليوم"[1]، حين نقرأ انعكاس هذه المأساة في أدبه، إذ نعثر على قصص كثيرة تستوحي موضوعها من ألم اللجوء والتشرد[2].

ولد نفاع وعاش في قرية، ومجتمع ريفي يقدّس الأرض وفلاحتها، ما أسهم في بزوغ بذرة الانتماء للأرض والريف لديه، ولكونه قرويا فلاحا، وثيق الارتباط بالأرض، ومعايشا للتجربة الريفية، فقد ساعده هذا كثيرًا في التعرف على جماليات الطبيعة ومكنوناتها، واستكشاف قيمة الأرض والمكان، واختزال الصور الجميلة والمحزنة منها في ذاكرته، وهذا ما برز في مجموعاته القصصية بكل وضوح؛ فكتاباته ليست إلا نتاجا لتجربة طويلة، ومشاهدات واقعية، واستبطان للذاكرة، ولشهادات الناس الذين ارتبطت حياتهم بالقرية والريف.

ولعل بدايات التأثير على نفاع بنزوعه نحو السياسة والاتجاه القومي، جاءت من والده الذي قضى عدة سنوات في الأرجنتين، هربا من الخدمة في الجيش العثماني، وهناك اختلط بالجاليات العربية، وتلقى دروسا عن القومية العربية، وعاد يحمل أفكارا قومية[3]. ولِكوْنِ الكاتب كان مسؤولا في الحزب، فقد زار أكثر من خمسين دولة من بلدان العالم[4]، وبخاصة دول الاتحاد السوفياتي سابقا، والدول الاشتراكية الأخرى[5]، ما أتاح له فرصة التعرف على عاداتٍ وقيم مختلفة، وثقافات وأنماط تفكير متنوعة، فساعده ذلك في تأصيل وجهة نظره نحو العالم، وأسهم في إغناء تجربته بالفكر الشيوعي والأممي، الذي أثّر بدوره في صياغة التركيبة الفكرية، وبلورة فلسفته من الحياة[6]، فلا شكّ أنّ هذا الفكر وتلك المحطات والتجارب السياسية والاجتماعية الكثيرة، التي مرّ بها خلال مسيرته الحياتية، أسهمت في صقل موهبته، وإغناء تجربته الأدبية، ما أثرَ بشكل أو بآخر على نصه الأدبي، وتركَ بصماته الواضحة فيه، ولعل هذا يبدو واضحا

---

[1] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جَن، 8/ 10/ 2013.

[2] من هذه القصص: (المشردون، المخيم، كوشان، قوافل الرقيق، قريبا تشرق الشمس، الذئاب). ويمكن قراءة القصص المذكورة من مجلد "**أنفاس الجليل**"، الصفحات: 13-21، 284-286، 368-377، 457-462، 467-471، 517-524.

[3] ينظر: Assadi, Jamal:" **Three Voices from the Galilee**" , P 7.

[4] ينظر: السابق، ص9.

[5] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جَن، 2013/10/8.

[6] المقابلة السابقة. ويمكن الاستماع إلى رأي الكاتب نفسه في المقابلة المسجلة معه في برنامج (لمن يجرؤ)، على العنوان: https://www.youtube.com/watch?v=18F-a4HWeEg. تاريخ الزيارة: 2014/3/16.

في النسج القصصي، وأدلجة المضامين، والنزعة التفاؤلية التي توجّه مسار الأحداث نحو نهايات ترفض الواقع، وتتمرّد عليه، وتؤشّر إلى حتمية انتصار الطبقات المظلومة في نهاية المطاف.

أُعْجِب ــ وهو على مقاعد الدراسة في مدرسة الرامة ـــ بشخصية المربي والكاتب شكيب جهشان، الأكاديمية والأدبية والوطنية، فاكتسب منه حُبّ الأدب واللغة العربية، وكان جهشان يشجعه على كتابة القصة، وفي ذلك قال لي: "**لشكيب جهشان فضل خاص عليّ أنا، هو والعديد من المربّين...**"[1]. ولا شكّ أنه قد تأثر بروائع الأدب العالمي الإنساني، وبخاصة الأدب الاشتراكي، فكان يقرأ كلّ ما تقع عليه عيناه من هذا الأدب؛ ويلتقي بالأدباء المعروفين في البلد التي يزورها[2]، فمن قصصه "**يطلّ علينا وجه تشيخوف وغوركي وايتماتوف وغوغول وغيرهم**"[3]، ومن الذين قرأ لهم نفاع: ميخائيل شولوخوف، ورسول حمزاتوف، وبوريس فاسيليف، والجورجي نودار دومبادزة، ولكن يظل القرغيزي إيتماتوف أبرزَ من قرأ له، وأفاد من كتاباته[4]، ويذكر حبيب بولس أن نفاعا تأثر بالعديد من الأدباء العرب الماركسيين، وغيرهم من كتّاب الواقعية، منهم: "**سعيد حورانية، ويوسف إدريس، والطيب صالح، وإميل حبيبي**"[5]. ويبدو أن بولس اعتمد في رأيه هذا على التقارب بين أدبهم القصصي وأدب نفاع، معتبرا أن الأخير قد تأثر بهم، كونهم أدباء سابقين عليه زمنيا، إلا أن نفاعا نفى تأثره بيوسف إدريس؛ إذ إنه لم يقرأ له شيئا قبل إصدار مجموعته الأولى (الأصيلة)، وذكر أنّ مجموعة (وفي الناس المسرّة) لسعيد حورانية، هي أوّل ما قرأه من فنّ القصة العربية المعاصرة[6].

4.3.1 جدلية الالتزام بأدب المقاومة

يعود تأطير مفهوم الالتزام إلى أدبيّات المذهب الواقعي الاشتراكي، القائم أصلا على تأكيد ارتباط النتاج الأدبي بالبنى الاقتصادية والاجتماعية، وهو حصيلة النظرة الماركسية إلى

---

[1] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جَن، 8/ 2013/10.

[2] المقابلة السابقة. وذكر لي أنه التقى برسول حمزاتوف عدة مرات.

[3] بولس، حبيب: "**الأرض في قصص محمد نفاع**"، الرواية: قضايا وآفاق، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الملف9، ع8، 2012، ص274.

[4] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جَن، 2013/10/8.

[5] بولس، حبيب: "**القصة العربية الفلسطينية القصيرة في إسرائيل**"، ج2، ص784.

[6] مقابلة شخصية مع الكاتب، جنين، 2015/3/3.

موضوعات الواقعية الاشتراكية*، بوصفها مُدرِكة لجدلية الطبيعة والمجتمع، وهادفة إلى التغيير نحو حياة أفضل، وفق الخطوط الاشتراكية[1]، ومفاد هذه النظرة أن الأدب ابن بيئتـــه وعصـــره وطبقته، فلا بد له أن يعبّر عن التغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وعليه فلا يجـــوز للكاتب أن يقف موقف المتفرج، في خضمّ الصراعات السياسية أو الاجتماعيـــة، أو الانقطـــاع للتأمّل المجرّد، بعيدا عن ساحة المواجَهة، وإنما هو مُطالَب بالتّجنّد لخدمة أهـــداف الجماعـــة[2]، والانخراط في نضال الطبقات الكادحة، ومناصرة قوى التقدم والتحرر والثورة، في سبيل تحقيق الاشتراكية، وتغيير الواقع إلى الأفضل.

إلا أن شيوع مصطلح (الالتزام) في الكتابة النقدية، كان قد برز فـــي كتابـــات المفكّـــر الوجودي (جان بول سارتر)، وتبلور هذا المصطلح في تنظيراته للدلالة على مسؤولية الأديب، وأن الكلام الأدبي ليس مجرد ترويح عن النفس، أو تعبير جمالي فقط، وإنما هو موقف يســـتتبع المسؤولية، على أنّه ــ أي سارتر ـــــ نظر إلى الالتزام في الأدب من منظور وجودي، فجعلـــه نابعا من وجدان الكاتب الفرد وقناعاته، ونأى عن أيّ منحى أيديولوجي لإثبات التزام الكاتـــب، ولم يقلب (الالتزام) إلى (إلزام) كما فعلت الشيوعية، بل عدّه التزاما حرا، ينبع من شعور الأديب بمسؤوليته، وذهب إلى أن الكتابة الأدبية واقعة اجتماعيّة، ولا بدّ أن يكون الكاتب مقتنعـــا بمـــا يكتب، حتى قبل أن يتناول قلمه للكتابة، وعليه أن يشعر بأنه مسؤول عن كلّ شيء[3]. ويقتـــربُ

---

* للاطلاع على مفهوم الواقعية الاشتراكية ينظر على سبيل المثال: ويليك، رينيه: "**مفاهيم نقدية**"، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع110، 1987، ص151–176. حديدي، صبحي: "**الواقعية الاشتراكية**"، مجلة الكرمل، الاتحاد العام للكتاب الفلسطينيين، بيسان للصحافة والنشر والتوزيـــع، ع84، 2005، ص10–12.

[1] ينظر: لوناتشارسكي، أناتولي : "**حول الواقعية الاشتراكية**"، ترجمة: حسام الخطيب، الآداب الأجنبيـــة، دمشـــق، اتحـــاد الكتاب العرب، السنة6، ع1، تموز، 1979.

[2] ينظر: ضيف، شوقي: "**في النقد الأدبي**"، ط5، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ص50–51.

[3] ينظر: سارتر، جان بول: "**ما الأدب؟**"، ترجمة: محمد غنيمي هلال، القاهرة، دار نهضة مصـــر، د.ت، الصـــفحات: 9، 19، 20، 23، 26، 37، 38، 40، 47–49، والفصل الثالث: ص70–150. وينظر: أبو صالح، عبد القدوس: "**الأدب بين الالتـــزام والإلـــزام**"، موقـــع: نوافـــذ، 22 / 7 / 2003. http://www.islamtoday.net/nawafeth/artshow-53-2592.htm#8 . تاريخ الزيارة: 2014/1/11.

من هذا الفهم مجدي وهبة، إذ يعرَّف الالتزام في الأدب بأنه: "**اعتبار الكاتب فنّه وسيلة لخدمة فكرة معيّنة عن الإنسان، لا لمجرّد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال**"[1].

وبوجه عام، فإنه يُفهَم من الالتزام في الكتابة الأدبية حرية الاختيار، أي أنه التزام نابع من ذات الكاتب واختياره، وليس إلزاما مفروضا عليه، فإن قرّرَ أن يكون ملتزما فعَلَيْه أن ينخرط فعليا مع الناس، ملتزما بالموقف الذي يتّخذه، إلى حدّ إنكار ذاتِه في سبيل ما التزم به، ما يقتضي منه أن يكون على قدر كبير من الاستعداد لتحمّل تبِعاتِ موقفِه[2].

وبما يخصّ الأدب الفلسطيني فلم تكن هذه القضية تشكّل موضعَ جَدَل بين الغالبية الساحقة من الأدباء الفلسطينيين، ذلك أن الجدل فيها لم يكن مقبولا أبدا، أمام التحديات اليومية الخطيرة[3]، وسنجد في أدب المقاومة الفلسطينية مثالا جيدا في توافر الموقف الملتزم ذاتيا بالقضية الفلسطينية، والاتّسام بالأفق الإنساني الرحب[4]، فعبد الرحيم محمود ــ حين نظم قصيدة الشهيد ــ كان مستعدا للموت في سبيل قضيته، واستشهد فعلا على أرض المعركة[5]، وكذلك فقدْ دفعَ غسان كنفاني وكمال ناصر وماجد أبو شرار حياتهم، ثمنا للقضية التي آمنوا والتزموا بها؛ فلم يكن هذا الأدب صدى للضعف والهزيمة، أو مقاومة لهما، إنما هو أدب مُشارِك في حركة النضال الإنساني، أي أنه ذو بعد إنساني، لا يتعارض مع البعد القومي في أدب المقاومة الفلسطينية[6].

---

[1] وهبة، مجدي: "**معجم مصطلحات الأدب**"، ط1، بيروت، دار القلم ،1974، ص79. وينظر: وهبة، مجدي، وكامل المهندس: "**معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**"، ط2، بيروت، مكتبة لبنان، 1984، ص58.

[2] ينظر: أبو حاقة، أحمد: "**الالتزام في الشعر العربي**"، ط1، بيروت، دار العلم للملايين ، 1979، ص 14.

[3] ينظر: كنفاني غسان: "**الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال ــ 1948-1968**"، ط1، بيروت، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 1968، ص33.

[4] أورد نصر عباس في كتابه "**الفن القصصي في فلسطين**"، ص441، رأيا للقاصة سميرة عزام، من مقالتها "دور الأدب في معركة فلسطين" المنشورة في مجلة الآداب اللبنانية عام 1965، مفاده أنه يُفترَض بالأديب الفلسطيني أن ينظر إلى القضية الفلسطينية على أساس الإحساس الشامل بجميع قضايا التحرر في العالم.

[5] ينظر: "**الأعمال الكاملة للشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود**"، تحقيق وتقديم: عز الدين المناصرة، ط1، دمشق، دار الجليل، 1988، ص31-32.

[6] ينظر: شكري، غالي: "**أدب المقاومة**"، القاهرة، دار المعارف، 1970، ص10.

ونفاع واحد من كتاب الواقعية الاشتراكية، فقد تعمّد "**بالحزب الشيوعي، ورؤياه التّقدميّة الثّورية الإنسانيّة**"[1]، فكان من البديهي أن تنبثق جدلية الرؤية القصصية لديه، من كونه كاتبا أيديولوجيا، ينطلق من فكر ماركسي ثوري في كتاباته، ومن التزامه الواعي للنظرية الوظيفية للأدب، ما يعني التزامه الأدبي بالأفكار والقضايا السياسية والاجتماعية التي يتبناها ويدافع عنها.

يسعى نفاع من خلال خطابه القصصي لاستقطاب القارئ نحو تبني مواقف تقدمية تنويرية، تبدأ بإعلان موقف رافض للواقع السياسي والاجتماعي المعيش في ظل نظام سياسي، فُرِض بمنطق القوة على الفلسطينيين، تديره سلطة تمارس العنصرية والتمييز العرقي بين مواطنيها، ثم السّعي نحو تغيير هذا الواقع، في ضوء الإدراك الواعي لطبيعة الصراع مع العدو الصهيوني، وحقيقة هذا الواقع وأبعاده.

وفي الوقت الذي يؤمن بواجبه ودوره في تكريس أدبه لخدمة المجتمع؛ فإنه يسعى إلى التوحيد بين ما يؤمن به من فكر اشتراكي، وبين سلوكه النضالي والاجتماعي، فقد تعرّفتُ إليه عن كثب، وزرتُه في بيته، ولاحظتُ أنه يدمج ما بين السياسة والأدب وحياته الاجتماعية دمجا تاما، ويطبّق ما يؤمن به من أفكار ومواقف، في سلوكه الاجتماعي وحياته العائلية الخاصة، ما يذكّرنا بمقولة هرتزل: "**يجب أن نتعاطى السياسة حتى في الزواج**"[2]، فنفاع يطبق هذه الرؤية، بوصفه فردا ينتمي إلى مجتمع، من أحوج المجتمعات البشرية لتجسيد هذه الرؤية على أرض الواقع، كي يتمكن من مواجهة عدوٍّ يستنزف مقدراته، ويستهدف وجوده وبقاءه.

يلحّ نفاع ــ في قصصه ــ على ترسيخ قواعد الوجود الفلسطيني، ويترسّم مع الذات الجمعية أسسَ صمودِها وثباتِها على الأرض، في مواجهة الآخر العدواني، وفي سعيها لنيل حقوقها وحريتها، مدركا أنّ قصّته يمكن أن تمارس دورا طليعيا في التوعية الشعبية، لمواجهة هذا الواقع المفروض على الفلسطينيين في الأراضي المحتلة عام (1948)، الذي تتمّ فيه

---

[1] بولس، حبيب: "**الأرض في قصص محمد نفاع**"، ص274.

[2] صايغ، أنيس: "**يوميات هرتزل**"، ترجمة: هلدا صايغ، بيروت، مركز الأبحاث– م ت ف، 1968، ص337.

محاولات تخديرهم، وطمس هويتهم الوطنية، وتذويبها، ووأد مشاعرهم الوطنية؛ فقصته تسهم في إبطال مفعول التخدير، وفي ربط الأجيال الفلسطينية المعاصرة بالأجيال السابقة، فتعيدها إلى منابعها التراثية، وتستثير فيها ذلك الحنين الجارف إلى الأرض، لتستلهم من ماضيها مقوّمات صمودها وبقائها؛ ولذلك فقد تمحورت معظم قصصه حول القرية والريف، وألحّت كثيرا على العلاقة الحميمة بين الفلاح وأرضه.

ثمّة من يرى أن نفاعا هو الكاتب الشيوعي الوحيد من أدباء الرعيل الأول المعروفين، جيلِ الستينات والسبعينات من القرن الماضي، الذي ما زال يكتب أدبا مقاوما، فيكتب إبراهيم طه: "**ولا يخفى على أحد أنّ محمد نفاع هو آخر الكتّاب المحاربين الذين ظلوا يحملون راية حزبهم منذ دخولهم إليه أوّل مرة**"[1]، وكذلك يرى عادل الأسطة أنّ نفاعا هو الوحيد "**الذي ما زال يكتب أدبا يأتي فيه على الحزب والحزبيين ونشاط هؤلاء ودورهم في الصمود والدفاع عن الأرض وفضح المتعاونين**"[2]، وأنّه لم يتحول عن أدب المقاومة بمعناه الأول الذي كان معروفا لدى أدباء الستينات والسبعينات من القرن الماضي، فأدب نفاع "**أدب مقاومة بكل ما تعنيه المفردة من معنى: مقاومة ظلم الدولة واستبدادها ورفض روايتها ومحاولتها عبرنة الأرض واللغة وتغيير المعالم الطوبوغرافية لفلسطين**"[3]، ويعود إبراهيم طه ليؤكد في مقالة أخرى أنّ نفاعا هو "**الأديب الوحيد الذي لا يعود عن حق العودة أبدا**"[4].

إنّ ما يبدو لي أنّ طه والأسطة بَنيا رأيهما السابق على عدّة معطيات، منها: المضمون الأدبي، والمرجعية الفكرية، والانتماء الحزبي، والزمن؛ فقد اقتصرا في رأيهما على الجيل الأول من كُتّاب الأدب المقاوم، وعلى الفترة الواقعة ما بين النكبة وأوائل التسعينات، ولأنّ أدب الحزب الشيوعي التزم بالهموم والقضايا الوطنية والاجتماعية، فقد عَدّا ــ طه والأسطة ــ انسحابَ الأديب من الحزب شكلا من أشكال التخلّي عن أدب المقاومة، وعَدّا تخلّيه عن التناول التقليدي

---

[1] طه، إبراهيم: "**محمد نفاع: رائد "الحساسية التراثية" في السرد الفلسطيني**"، مجلة رمان، عدد2، آذار، 2010، ص20.

[2] الأسطة، عادل: "**محمد نفاع: التفاحة النهرية وبقايا أدب المقاومة**".

[3] السابق.

[4] طه، إبراهيم: مقالة: "**محمد نفاع والأصالة الأدبية**"، سلسلة مدارات، الكتاب السادس، دراسات في الفكر والثقافة"، إعداد: نبيه القاسم وآخرون، معهد الدراسات للتعددية الثقافية، كفر قرع، دار الهدى، 2013، ص14.

للقضايا الوطنية، انزياحا عن مفهوم الأدب المقاوم، أو تخلّيا عنه. ورأيهما في ذلك صحيح، إذا ما حصرنا مفهوم الأدب المقاوم في إطار التنظير النقدي التقليدي له. ونفاع لم يترك الحزب، ولم يتحول عن مضامينه القصصية، من أول مجموعاته حتى آخرها، ولم يتّجه بشكل واضح نحو محاولة تنويعها أو تطويرها، فاتّسمت مجموعاته كلها بطابع واحد، هو الأدب المقاوم. هذه المعطيات ـــ على صحتها ـــ لا تمكّننا من إصدار حكم نهائيّ على أن نفاعا هو الوحيد الذي ما زال يكتب أدبَ المقاومة؛ فعلى الرغم مما يبدو لنا من خلال متابعة أعمال بعض أدباء الأرض المحتلة (48) أن مواقفهم تغيرتْ بتغيّر مواقعهم، أو مرجعياتهم الثقافية، واتّجهوا نحو تطوير أدواتهم الفنية، أو التنويع في موضوعاتهم، كإميل حبيبي، ومحمود درويش، وسميح القاسم، وسلمان ناطور، وغيرهم؛ إلا أننا سنجد أدباء وكتابا، من فلسطينيّي (48)، شيوعيين وغير شيوعيين، قدامى وجُددا، يكتبون في هذا النوع من الأدب، وإن لم يصلوا إلى الدرجة الأدبية التي وصل إليها سابقوهم، أو اختلف أسلوب تناولهم للقضايا الوطنية عما كان عليه لدى السابقين، منهم: نايف سليم، ومفلح طبعوني، وحسين ياسين، وحسين مُهنّا ومنهم أيضا: هشام محمد نفاع، ومروان مخول*.

ولكون نفاع مناضلا حزبيا، لم يتخلّ عن موقعه في الحزب الشيوعي، فكان لا بدّ أن ينطلق في كتاباته من رؤى وأفكار أيديولوجية ماركسية، وأن يتبنّى مواقف حزبه وأطروحاته، ولن نجد تغيرا يكاد يذكر في مواقفه وآرائه السياسية والاجتماعية والنضالية، ولأنه استمر في

* للتعرف على الكُتّابِ المذكورين وحضورِ النصّ المقاوم في أدبهم، ينظر: موقع مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري: http://www.albabtainprize.org/Encyclopedia/poet/1825.htm. تاريخ الزيارة: 2015/4/13.

http://www.albabtainprize.org/Encyclopedia/poet/0470.htm. تاريخ الزيارة: 2015/4/13. هيبي محمد: "**موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني. الأديب مفلح الطبعوني**"، ج2، ص435. هيبي، محمد: "**رواية ضحى لحسين ياسين**"، موقع ديوان العرب، 26/ 3/ 2014، تاريخ الزيارة: 2015/4/13. http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=39116 . اتصال هاتفي مع هشام محمد نفاع، بتاريخ: 29 / 7 / 2014. الموسوعة الحرة، ويكيبيديا: تاريخ الزيارة: 2015/5/17. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%86_%D9%85%D8%AE%D9%88%D9%84.

موقعه في الحزب، فقد استمر في كتابة الأدب المقاوم، فالثبات على الموقف هو تحصيل حاصل للوجود في الموقع.

لقد كان للظروف والتغيرات السياسية والاجتماعية التي عاشها فلسطينيّو الأرض المحتلة (48) خلال المراحل المختلفة، تأثيرٌ ملموسٌ انعكس في قصصه، فبدا في قصصه ذلك الالتزام بقضايا شعبه وهمومه وآلامه، أحلامه وآماله، فمزج الكلمة بالموقف، والكتابة بالنضال، وجاءت قصصه تعكس الهمّ والألم والوجع، وتؤشر على الجرح بشجاعة وصراحة، واستطاعت أن تترجم هواجسنا وأحلامنا، وتعيدنا إلى ربوع الوطن، وفلكلورية الريف الفلسطيني، فنعيش الحدث بمكانه وزمانه، ونحيا فيه، لتغدو القصة عنده كائنا حيّا يغرز قوائمه عميقا في تراب الأرض الفلسطينية.

يبحر الكاتب عميقا في أغوار الهمّ الفلسطيني، ويأسى لحال الطبقات المظلومة والمسحوقة، "**فهُمْ أهله، ناسه، يصورهم في بؤسهم وشقائهم وفي فرحهم وآمالهم**"[1]، ويسرد الكثير من حوادث الظلم والقتل والدمار للرازحين تحت نير الاحتلال، وهو لا يكتفي بالوصف والترسيم، بل يدعو إلى التمسك بالأرض والهوية والتراث، والوقوف في وجه السلطة الحاكمة، وإفشال مخططاتها، فكان لا بدّ أن يسخّر أدبه لمقاومة سياساتها الهادفة إلى الاستيلاء على الأرض وعبرنتها، وطمس هوية المجتمع الفلسطيني في أراضي (48)، فلم يغفل قلمه أبدا في الكشف عن نواياها، وعن دورها السلبي في حياة المجتمع الفلسطيني[2]، كل ذلك بأسلوب سرديّ، يستعرض فيه حقائق مؤلمة بجدية رصينة، وسخرية لاذعة، وبوصف إيحائيّ، وخيال شاعري، يشدّ القارئ ويجذبه ليستمر في قراءة القصة حتى نهايتها.

ولا شكّ أن نفاعا ينظر إلى الأدب الفلسطيني الملتزم على أنه أدبٌ إنسانيّ تقدميّ غير عنصريّ، وغير انهزامي، يحمل قيما إنسانية سامية، ومضامينه تقدمية واعية، ويعتمد على جدلية التغيير نحو الأفضل، وهو أدب طبقيّ يتماهى مع الفقراء والمضطهدين، ويرى أن الحزب

---

[1] بولس، حبيب: "**القصة العربية الفلسطينية القصيرة في إسرائيل 1948– 1998**"، ج2، ص785.

[2] ينظر: هيبي، محمد: "**قراءات في نصوص جامحة**"، الطيرة، مطبعة الطيرة، 2008، ص31.

الشيوعي أسهم إسهاما كبيرا في فترة ما بعد النكبة، في نشر الأعمال الأدبية الملتزمة بهموم الجماهير العربية في أراضي (48)، وبتوعيتهم سياسيا واجتماعيا، وذلك من خلال صحافته التقدمية، ممثلة في جريدة (الاتحاد) ومجلتيّ (الجديد) و(الغد)، تلك الصحافة التي كان لها الأثر الكبير في كسر محاولات السلطة الحاكمة في خلق أدب فلسطيني انهزامي استسلامي، مكرّس لخدمة الاحتلال وشرعنته[1]، وهو ما بدا في بعض الأعمال الأدبية التي نُشِرت في صحيفتي (اليوم) و(الأنباء)، وفي مجلة (الشرق)*.

سألتُه عن موقفه من الأدباء الذين تغيرت مواقفهم وكتاباتهم، بعد أن تركوا الحزب، كإميل حبيبي، ومحمود درويش، وسميح القاسم، ومحمد علي طه، وسلمان ناطور، فاكتفى بالقول: "**هم تركوا الحزب تنظيميا، ولم يتركوه فكرا وسلوكا**"[2]، ولعل نفاعا باكتفائه بهذه الإجابة المقتضبة أراد أن يجنّب نفسه مزالق الوقوع في مناكفات واتهامات متبادلة، وقعوا هم فيها[3]، وإن أبدى موقفه منهم صراحةً في مقالته السياسية المنشورة في موقع الجبهة الديمقراطية للسلام، بعد وفاة سميح القاسم، إذْ عَدّ تركَهم للحزب نكرانا لجميل النظام الاشتراكي عليهم، وإضعافا للالتزام وتحجيما له، ولعل تساؤله الآتي:" **لماذا ترك البعض صفوف الحزب خاصة بعد انهيار الاتحاد**

---

[1] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جَن، 8/ 10/ 2013.

* اليوم: صحيفة إسرائيلية شبه رسمية، صدرت باللغة العربية في مدينة يافا، عام 1948، تحت إشراف النقابة العامة للعمال في إسرائيل، قام بتحريرها ميخائيل أساف، وكانت جزءا لا يتجزأ من صحيفة دافار العبرية، لسان حال الحزب العمالي الحاكم (مباي)، عكست التوجه الرسمي للحكومة والمؤسسة الإسرائيلية تجاه العرب المتبقين في قراهم ومدنهم بعد النكبة، وحاولت أن تبرز الوجه [المضيء] لإسرائيل، من خلال إبراز ديمقراطيتها وإنسانيتها في تعاملها مع مواطنيها العرب.

الأنباء: جريدة إسرائيلية حكومية، يومية سياسية، صدرت عام 1968، رأس تحريرها عوفاديا دانون، وكانت جمعية منشورات أورشليم القدس صاحبة الامتياز فيها، توقفت عن الصدور عام 1984.

الشرق: مجلة شهرية تعنى بشؤون الأدب والفكر والفن، صدر عددها الأول عام 1970 في القدس، بمبادرة الجريدة الحكومية (الأنباء)، ومن مؤسسيها ومحرّريها الكاتب أنطون شماس، وترأس تحريرها أيضا زكي درويش ومحمد علي طه، لكنهما تركاها، ومن كتابها سليمان جبران، ومحمود عباسي. ينظر: عباسي، محمود: "**تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل**"، ص40-46.

[2] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جَن، 8/ 10/ 2013.

[3] حول موضوع (تغيير الموقف بتغيّر الموقع في الأدب الفلسطيني)، يمكن الاطلاع على مقالة: الأسطة، عادل: "**جدلية الموقع والموقف في الأدب الفلسطيني**" في كتابه "**سؤال الهوية، فلسطينية الأدب والأديب**"، ط1، رام الله، دار الشروق، 2000، ص32-45.

السوفييتي!!"[1] كان موجّها إلى إميل حبيبي وسميح القاسم وسلمان ناطور ومحمد علي طه، من ضمن الذين وُجّه إليهم، فقد ترك هؤلاء الحزب إبّان الأزمة التي أدّتْ إلى انهيار المنظومة الاشتراكية السوفياتية، ولعله كان يعني من خلال تساؤله أنهم نظروا إلى ذواتهم وآمنوا بمشاريعهم الخاصة أكثر من إيمانهم بالمشروع الأممي[2]، وبالتالي كان من السهل أن يتخلّوا عن حزبهم، لدى انهيار الجسم الذي تجسّد فيه فكر الحزب عمليّا.

وعلى الرغم من أنه ينتقد إميل حبيبي لتركه الحزب، إلا أنه لم يحمّله ــ وحده ــ مسؤولية ذلك، فهو يرى أن اللجنة المركزية للحزب قد أخطأت، عندما سحبت من حبيبي رئاسة تحرير جريدة الاتحاد، عام 1989، محاولة منها لإجراء تطويرات في أطر الحزب ومؤسساته، الأمر الذي لم يَرق لحبيبي، وكان سببا من أسباب تخليه عن الحزب. أما بخصوص طلب الانتساب الذي قدّمه سلمان ناطور إلى الحزب مرة ثانية، فما زال مُعَلقا، لم توافق عليه اللجنة المركزية للحزب؛ لأن سلمان ناطور يشترط فيه أن يتسلّم منصبا هاما في أطر الحزب، أو رئاسة تحرير الاتحاد، وبما أنه سيعود إلى الحزب عضوا جديدا، فلا يجوز له ــ وفق أنظمة الحزب ــ أن يستلم موقعا متقدّما في أطُرُهِ ومؤسساته. وأما محمد علي طه، فيُشير نفاع إلى أنه هو من نَسّبَهُ للحزب، ويأسف عليه؛ لأنه ترك الحزب دون مبرّر، سوى أنه تماشى مع الآخرين الذين تخلّوا عن الحزب، إبان انهيار المنظومة الاشتراكية[3].

لقد أدرك محمد نفاع المعنى العميق لمفهوم الالتزام، والذي يتمخّض عنه التطبيق العمليّ لمفهوم البقاء في المكان، فعلى الرغم من المعاناة والمضايقات الإسرائيلية له في لقمة عيشه، وتقييد حريته في العمل والتنقل، إلا أنه آثر البقاء في الأرض المحتلة، ولم يغادرها، وقبِلَ

---

[1] نفاع، محمد: "**فلسطين ملحمة الصمود**"، http://www.aljabha.org/index.asp?i=86690، 2014/8/30. تاريخ الزيارة: 2015/4/7.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**فلسطين ملحمة الصمود**"، http://www.aljabha.org/index.asp?i=86690، 2014/8/30. تاريخ الزيارة: 2015/4/7.

[3] مقابلة شخصية مع الكاتب، جنين، 2015/3/3.

بالجنسية الإسرائيلية مرغما، بوصفها واقعا مفروضا على الفلسطينيين المتبقّين في الأراضي المحتلة عام 1948، لكنه لم يستسلم لهذا الواقع، فقد ناضلَ بقلمه ولسانه، وما زال يناضل*.

يمكننا أن نخلص إلى أن نفاعا أديب ملتزم لا يهادن ولا يتراجع، يصمد على مواقفه، ويضع نفسه في قلب المواجهة ضدّ الاحتلال، ويخوض الصراع مع أبناء شعبه، منصهرا في قضيتهم، حتى باتت هي قضيته التي تؤرقه، فالتحم نضاله بأدبه، وغدا التزامه بالقضية صادقا. وهو بهذه الحالة أديب يشعر بمسؤوليته الأدبية، وأن الكلام الأدبي عنده ليس مجرد فنّ جمالي لأجل الفن، أو ترويحا عن النفس، وإنما هو موقف يستتبع المسؤولية، وارتباطٌ بقضايا المجتمع، ورسالة أدبية تحاول الإسهام في صنع التغيير نحو الأفضل، وهو يرى نفسه مطالَبا أصلا بالنظر إلى الواقع، ومساءلته وتفسيره، كي يضعنا أمام مسؤولياتنا وواجباتنا نحو محاولة تغييره، أو التمرّد عليه.

5.3.1 جدلية المحلية والعالمية في أدب نفاع القصصي

يستحضرني في البدء ديوان يوهان غوته (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي) وما فيه من تأثر وإعجاب كبيرين بشعر الشاعر الفارسي حافظ الشيرازي، والأدب العربي، وهو يعدّ القرآن الكريم كتاب الكتب[1]، أي أنه كتاب العالَم، وغوته يدرك أن القرآن أحْدثَ الأثر الكبير في العالم،

* ومثله توفيق زيّاد الذي آثر البقاء، رغم المرارة والمعاناة، وظل ثابتا على موقفه حتى وفاته، يقول: "هنا.. على صدوركم، باقون كالجدار /نجوع، /نعرى، /نتحدى، /ننشد الأشعار". زيّاد، توفيق: "**أشدّ على أيديكم**"، ط2، عكا، مطبعة أبو رحمون، 1994، ص134. ومثلهما سميح القاسم الذي تبنّى الفكرة نفسها حتى وفاته، فقد أصرّ على البقاء في الوطن مهما يكن الثمن، وقد كتب في مقالة له: "**لو خُيرت بين الهجرة من الوطن وبين البقاء فيه شريطة ان أُدمغ بنجمة داوود، لقدمت لهم وجهي ولأدرت لهم ظهري مصرًا: ادمغوا حيث تشاؤون.. ما أنا براحل عن هذه الارض مهما يكن الثمن!**". القاسم، سميح: "**شكرا.. ولكن**"، مجلة رمان، ع3، نيسان، 2010، ص15. وما كتبه هنا هو تكرار لتصريح سابق له، خلال لقاء أجراه معه أحمد علي الزين، مقدم برنامج روافد (الجزء الأول) في فضائية العربية، ويمكن مشاهدة الحلقة منشورة بتاريخ 25/ 6/2004 على موقع: http://www.youtube.com/watch?v=YuDtMXzcRPM . وكذلك فقد أدرك سالم جبران أن المؤامرة الصهيونية تستهدف أوّلا وقبل كلّ شيء إفراغ الأرض من أصحابها العرب، والضغط عليهم لدفعهم إلى الهجرة، أو التخلّي عن أرضهم، ولذلك فقد جاءت قصيدته مشغولة بهاجس البقاء، والتّشبّث بكلّ شبر منها. ينظر: بولس، حبيب: "**سالم جبران، شاعر الأرض والمقاومة**"، http://www.aljabha.org/index.asp?i=63676 ، 2011/11/5. تاريخ الزيارة: 28/ 9/2014.

[1] ينظر: غوته، يوهان فلغانج: "**الديوان الشرقي للمؤلف الغربي**"، ترجمه عبد الرحمن بدوي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1966، ص269. ويمكن مراجعة الصفحات :392-395 من الكتاب نفسه.

رغم أنه نزل بلغة واحدة، وفي بيئة معينة على مجتمع يعيش معزولا في صحراء قاحلة، ونحن هنا لا نريد أن نعقد مقارنة بين القرآن الكريم، وهو كتاب سماوي، وبين الكتب الأدبية، لكنْ كي نتوصل عبر هذه المقدمة إلى إدراك مفهوم عالمية الأدب، فالأدب العالمي: "**كل أدب خاص، استطاع اختراق حدوده الجغرافية والقومية، ليعانق رؤى إنسانية تتسم بالشمولية**[1]، فمن معايير عالميته أن يُحدث أثرا في الآخرين، حتى لو تناول قضية محلية؛ وعليه ستبدو المحلية نقطة انطلاق أولى للأديب، يشقّ طريقَه عبرها نحو آفاق العالمية، وليس ثمة تعارض بينها وبين العالمية؛ فالأدب المحلي رافد يصب في نهر الأدب العالمي، والأديب المحلي يمكنه أن يرتقي إلى العالمية، إذا استطاع أن يشقّ طريقا من جدران محليته، ليعبُر إلى العالمية، ولا يتأتى له هذا إلا إذا استطاع أن يتاخِمَ ويلامس المشترَك الإنساني، وبمعنى آخر أن يعبّر أدبُه عن الإنسانية بألوانٍ محلية، وهي تلك "**التفاصيل المستمدة من البيئة المحلية لتعطي الانطباع بالواقعية أو صدق التصوير**"[2].

ومجال المحلية يتحدّد في المجتمع الصغير، الذي يعيش فيه الأديب، كالقرية أو المدينة، وقد يتسع ليشمل الوطن، وهي سمة بارزة عند بعض الأدباء المشهورين عالميا، الذين لم يغادروا بيئاتهم الجغرافية في أدبهم، إلا فيما ندر، كنجيب محفوظ، الذي لم يغادر القاهرة في جميع رواياته، إلا في واحدة منها، هي (ميرامار) حيث كان البانسيون في الإسكندرية مسرح أحداثها[3]، وكذلك فإن البيئة المحلية انعكست بعمق في أعمال (غابرييل ماركيز)، لكنّها استطاعت أن تلامس المشترك الإنساني، ففي روايته (خريف البطريرك) مثلا، لم يخرج عن فتياته وأبطاله الخارقين داخل وطنه كولومبيا[4]. وكذلك لم تخرج (جين أوستن) في موضوعاتها القصصية عن

---

[1] علوش، سعيد: "**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**"، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، والدار البيضاء، سوشبريس، 1985، ص33.

[2] ويليك، رينيه: "**مفاهيم نقدية**"، ص155.

[3] الأسطة، عادل: **محاضرة ماجستير في الأدب العربي الحديث**، نابلس، جامعة النجاح الوطنية، الفصل الدراسي: 2014/2013، الأربعاء: 12/3/ 2014. ونقلتُ أنا شخصيا هذه المعلومة سماعا. وينكشف المكان في رواية (ميرامار) من الصفحة الأولى، ينظر: محفوظ، نجيب: "**المؤلفات الكاملة**"، مج3، ط1، بيروت، مكتبة لبنان، 1991، ص439.

[4] ينظر: ماركيز، غابرييل غارسيا: "**خريف البطريرك**"، ط2، ترجمة: محمد علي اليوسفي، دمشق، دار المدى، 2005.

تجاربها الخاصة التي تمرّست بها، فقد اقتصرت على بيئة واحدة، هي قريتهـــا (ستيفنســـون)[1]. وكذلك عبد الكريم غلاب ــ وهو من أعلام الرواية المغربية ــ اتّخذ من (فاس) بيئـــة دائـــمـــة لرواياته[2]، وسنجد أن "**قصص "بريت هارت" متجذرة في الغرب الأمريكي، مثلمـــا أن قصـــص "سارة أورن جيويت" مرتبطة بـــ"نيو إنغلانـــد**" "[3]؛ فالمحلية إن دلّت على شيء فإنما تدل علـــى مدى ارتباط الأدب ببيئته التي أنتجته، واهتمام الكاتب بمجتمعه الذي وُلد فيه.

يرى بعض الباحثين والأدباء أن المحلية ليست دائما حالة إيجابية؛ لأنه في حالات كثيرة يمكن أن يشكل المجتمع المحلي أداة قامعة تجهض أدبية الأديب، إن هو كتب ما لا يروق أو لا يتناغم مع ثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه[4]، وبما أن بعض المجتمعات لا تتقبـــل النقـــد الـــذاتي، فسوف تتحول في كثير من الأحيان إلى عقبة أو أداة قامعة تجلد أدباءها بقسوة، ما يحيـــل إلـــى فكرة (لا نبي في وطنه)، فالألباني إسماعيل قدري "**هزت كتاباته العالم ولم يجد في وطنه إلا من يشتمه بانتمائه للغرب الغازي**"[5]، وثمة أدباء لا يلاقون احتفاء واهتماما من مجـــتمعهم إلا بعـــد اشتهار أمرهم من خارج المجتمع الذي يعيشون فيه، فمثلا لم يكن الفلسطينيون يهتمّون بشِـــعْر فدوى طوقان، إلا بعد أن اشتهر في العالم العربي[6].

أما نفاع فقد اتّسم أدبه أيضا بطابع المحلية، وهي سمة أساسية ومحورية فيـــه، يمكـــن لقارئ قصصه أن يتوقف عندها طويلا، فقد تناول الكاتب بيئته المحلية ــ الجليل وبيت جـــن ــ تناولا فنيا، وأغرق فيها حتى غدت تجليّا إبداعيا، ومعبرا للالتزام الأدبي، وهي نزعة نمَتْ عنده وسط مناخ سياسي واجتماعي وفكري مخصوص، فقد انعكست في قصصه مختلـــف المظـــاهر الطبيعية، والعلاقات الاجتماعية، بما تشتمل عليه من تقاليد وعادات، وعواطف إنسانية، وهموم

---

[1] ينظر: نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ص110.

[2] ينظر: عبد الله، محمد حسن: "**الريف في الرواية العربية**"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1989، ص153.

[3] ماي، تشارلز: "**القصة القصيرة حقيقة الإبداع**"، ص59-60.

[4] ينظر: الأعرج، واسيني: مقالة: "**لا نبي في وطنـــه! أو المحليـــة الظالمـــة**"، القـــدس العربـــي، الســـنة 26، ع7914، 2014/11/1، ص24.

[5] الأعرج، واسيني: "**لا نبي في وطنه! أو المحلية الظالمة**"، ص24.

[6] الأسطة، عادل: **محاضرة ماجستير في الأدب العربي الحديث**، 12/3/ 2014.

وآمال، وقدّم ذلك بصورة مشخّصة، بعيدة عن أي تجريد؛ ولذلك فهو يُعَدّ ــ وبجدارة ــ واحدا من أكثر الكتّاب التصاقا بالقرية، أحبّ قريته (بيت جَن)، ورأى فيها عالمه الواسع، فصوّر علاقاتها بصدق وأمانة، ونقل النماذج السلبية والإيجابية فيها[1]، ومثلَ بأدبه أنموذجا للكاتب الريفي القروي الذي "**يؤكّد على قرويّته بشتى الوسائل الفنية**"[2]، فقد ظلّ ــ بوجه عام ــ متمترسا بسفوح الجليل والجرمق، ولم يغادرها قصصيا إلا في قصص قليلة[3]، وقد أكثرَ من ذِكر الأماكن الجليلية، وزخرت قصصه بالمصطلحات والألفاظ المحلية، وثمة ألفاظ تراثية كثيرة نعثر عليها في قصصه، لا يألفها إلا الجيل الماضي، أو ابن الجليل على أبعد تقدير، الأمر الذي يجد فيه بعض القراء صعوبة في فهمها. بعضُ الدارسين عدّوا التصاقَه بقريته ولهجتها مأخذا عليه، ينفّر القرّاء، ويقلّل من القيمة الفنية لقصصه، ومن قدرتها على استقطاب ذوي الاهتمامات التي لا تنساق للموضوعات الريفية، وبالتالي فإن هذه المحلية ــ وفق رأيهم ــ تقزّم تجربته الأدبية، وتحول دون ملامسة أدبه تجاربَ إنسانية متنوعة، وانطلاقه نحو آفاق إنسانية أكثر رحابة، الأمر الذي يعيق انتشار أدبه خارج النطاق المحلي، ويبقيه في ذات الحيز المكاني الذي التصق به[4].

مما لا شكّ فيه أن الإبداع ليس مرهونا بالتقاط الصور خارج إطار المكان الذي يعيش فيه المبدع، ولا بِنَقل تجارب الشعوب الأخرى خارج إطار تجربة المبدع نفسه، وليس بالضرورة أن يسهم المكان الواسع، إسهاما مركزيا في توفير مادة الكتابة، فالمجتمع الصغير يمكن أن يشكل نقطة انطلاق ناجحة نحو آفاق رحبة في العالم، إذا امتلك المبدع أدوات وتقنيات

---

[1] ينظر: القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص165-171.

[2] غنايم، محمود: "**المدار الصعب**"، ص192.

[3] منها على سبيل المثال، قصة (خفاش على اللون الأبيض). ينظر: نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص635-651. ونشرت أولا في مجلة الجديد، مج 35، ع12، كانون الأول، 1986، ص62-74. ومنها: (ليلة على ضفاف الفستولا) و(نداء الذمهاوا). ينظر: "**أنفاس الجليل**"، ص559-563، ص615-625. وسأتناول هذا الموضوع في مبحث البيئة الزمكانية من فصل البناء الفني.

[4] ينظر على سبيل المثال: صالح، فخري: "**القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة**"، ص93-101. ג'ובראן، סולימאן: "**הכפר ביצירותיו של מוחמד נפאע**"، המזרח החדש، כתב- עת החברה המזרחית הישראלי، גיליון מיוחד על ספרותם של הערבים בישראל، 35، 1993، 184-183 = جبران، سليمان: "**القرية في أعمال محمد نفاع**"، الشرق الجديد، شركة الشرق الإسرائيلية، عدد خاص عن أدب العرب في إسرائيل، ع35، 1993، ص183-184. [ترجمتُ المقالة إلى العربية في مكتبة العارف للخدمات/ يعبد]. القاسم، نبيه: "**القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران**"، ص54.

فنية يستطيع من خلالها أن يحلّق ويسمو في نصّه الأدبي، ولا شك أن الكتابة عن حالة عينية من الحالات المجتمعية هي كتابة عن تلك الحالة أينما وُجدت في أي مكان، ولـذلك لا ضـير فـي تركيز نفاع على المكان الخاص به، واحتفاله به، فليس ثمة مبررات ملحة تستوجب مطالبة نفاع بمغادرة الجليل، وعليه يبدو أمرا منطقيا ما كتبه إبراهيم طه: "**لا أفهم سرّ هذه المطالبة بالنزول عن جبل الجرمق على النحو الذي ينادي به الصديق نبيه القاسم؟**"[1]، فالقاسم يرى أن نفاعا بات أسير بلدته "**إذا خرج من إطارها يفقد توازنه، وتهتز قواعد فنه، فيعود مسـرعا إليهـا...**"[2]، ويفسّر أيضا إهداءَ الكاتب محمد علي طه مجموعتَه (وردة لعيني حفيظة) إلى نفاع بأنه إشـارة ذكية من طه لنفّاع؛ لمطالبته بالخروج من بيت جن والجرمق ــ قصصيا ــ حيث كتـب فـي إهدائه: "**إلى الصديق الكاتب الذي أبى أن يترجل عن الجرمق، محمد نفاع**"*، ويعلّق القاسم على ذلك، موجّها نقدَه لنفاع: "**كلنا نحب بيت جن وأهلها ومواقعها وكل ما فيها.. ولكن يا صديقي.. رفقا بغيرها في بلادنا الجميلة**"[3]. إلا أن عبارة محمد علي طه تحتمل تفسيرا آخر، يتضادّ مع ما ذكره القاسم، ألا وهو: الإشادة بالتصاق نفاع بأرضه ووطنه، والاعتزاز بأدبه المقاوم والملتـزم بالقضية الفلسطينية.

ولكن أرى ــ وكما يرى إبراهيم طه أيضا[4]ــ أنه لا ضيْر فـي احتفـاء نفـاع ببيئتـه الجغرافية الخاصة، فهو كاتب واقعيّ، يمتح من دائرة المكان الذي يسكنه ويعرف تفاصيله، فيتّخذ منه نموذجا، يقولبه فنيا، لتقديم صورة شاملة عن واقع القرية والريف الفلسطينيين، وبالتالي فإن مرتفعات الجليل ــ بما فيها من نباتات وحيوانات وتلال وصخور ــ هي ذاتها صورة للمناطق الجبلية الأخرى في فلسطين، وليست أرض الخيط ومرج الغزلان المصادرة، والزابود المهـدّدة بالمصادرة، إلا صورة لأراضي المثلث والروحة ومرج ابن عامر والغـور، وإنّ مـا جـرى ويجري في قرى الجليل من معاناة واغتصاب للأرض وسيطرة احتلاليّة؛ إنّما هو ذاتـه جـرى ويجري على الأرض الفلسطينية بكاملها.

---

[1] طه، إبراهيم: "**محمد نفاع: رائد "الحساسية التراثية" في السرد الفلسطيني**"، ص20.

[2] القاسم، نبيه: "**القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران**"، ص54.

* هذا نصّ عبارة الإهداء كما ذكرها لي محمد نفاع نفسه، خلال المقابلة الشخصية معه، جنين، 2015/3/3.

[3] القاسم، نبيه: "**القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران**"، ص54.

[4] ينظر: طه، إبراهيم: "**محمد نفاع: رائد الحساسية التراثية في السرد الفلسطيني**"، ص20.

يسوق بعض الدارسين مآخذَ على أدب نفاع، قد تبدو أوّل وهلة مسوّغات منطقيّة لما يذهبون إليه من انحسار قصصه، وعدم قدرتها على اقتحام العالمية في الأدب، ومن ذلك ما يقرّرونه من تكراره للمضامين القصصية، واتكائه على المعمار القصصي الواحد، والأدلجة القصصية التي تقتحم النص، والنهايات السياسية المفتعلة للعديد من قصصه، واللهجة المحلية في الحوار؛ فعلى الرغم من وجود هذه الظواهر الفنية في قصصه، إلا أن ذلك لم يمنع من انتشار قصصه عربيا وعالميا، فقد طبعت بعض مجموعاته "**في بيروت والقاهرة**"[1]، وحظيت بعض قصصه باهتمام عالمي، حيث تُرجِمتْ إلى لغات عديدة منها "**العبرية، والفرنسية، والإنجليزية، والروسية والإسبانية والألمانية والبلغارية**"[2]، ومنها: قصة (المشردون) وترجمت إلى الإنجليزية[3]، و(الأصيلة) وترجمت إلى العبرية، و(خفق السنديان) وترجمت إلى العبرية والإنجليزية[4]، والقصص الثلاث وردت ضمن مجموعة (الأصيلة)[5]. وترجمَ جمال أسدي بعضا من قصصه القصيرة في كتابه (ثلاثة أصوات من الجليل: Three Voices from the Galilee) إلى الإنجليزية[6]. ويحتوي كتابه هذا على تشكيلة مختارة من القصص القصيرة لثلاثة كتّابٍ معروفين، هم محمد نفاع، وزكي درويش وناجي ظاهر، وتبدو أهميته في عرضه للقارئ غير العربي قصصا واقعية، تصوّر المشهد الحياتي العربي في الأراضي المحتلة (48)، وقد اعتمد في عملية اختيار القصص على أساس التنوّع في المواضيع، والأساليب السردية والشخصيات، والبيئات المكانية، والفترات التاريخية. ويتضمّن الكتاب مقابلات مع الكُتّاب الثلاثة، ونبذة عن سِيَرِ حياتهم. أما قصص نفاع التي ترجمها إلى الإنجليزية فهي: (حميد أحمد

---

[1] غنايم، محمود: "**المدار الصعب**"، ص285. طبعت "الأصيلة" في بيروت، دائرة الثقافة التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية، 1982. وطبعت "كوشان" في القاهرة، دار الثقافة الجديدة، 1989.

[2] بولس، حبيب: "**القصة العربية الفلسطينية القصيرة في إسرائيل**"، ج2، ص784.

[3] ينظر: قصة المشردون بعنوانها الإنجليزي **(The Uprooted)** في:
Jayyusi, Salma Khadra (ed.): "**Anthology of Modern Palestinian Literature**", New York, Columbia University Press , 1992, p481-489.

[4] ينظر: حسين، علي أحمد: "**محمد نفاع الأديب، ونتاجه القصصي**"، ص385.

[5] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، حيفا، مطبعة الاتحاد التعاونية، منشورات عربسك، د.ت، ص3-10، ص39-44، ص102-109.

[6] ينظر: Assadi, Jamal:" **Three Voices from the Galilee**", P 7-36.

وآخرون) و (حتى لا يموت الطفل) و(خفق السنديان) من مجموعة (الأصيلة)[1]، و(نفح الغوردة) من مجموعة (ريح الشمال)[2]، ومن مجموعة (كوشان) ترجمَ له قصة (الجمل)[3].

ثمة إشارة مهمة في سياق المحلية عند نفاع، وهي أنه بوصفه أديبا من الطائفة الدرزية، لم يكن أسيرا لدرزيته، فعلى الرغم من أن العديد من قصصه التفتت إلى قضايا وهموم درزية جليلية، إلا أنه لم يكن ليعبّر عن هموم طائفته وحسب، ولم يقف عندها فقط، وإنما حمل ــ من خلالها ــ هموم شعبه الفلسطيني إلى العالم الكبير، وذلك من منطلق قناعاته الإنسانية، وفكره الماركسي الأممي، وانتسابه إلى طائفة عربية تنتمي إلى شعب، يشكّل واحدا من شعوب العالم الواسع.

أتاحت هذه المحلية في القصّ للكاتبِ أن يتحرّك في دوائر متداخلة: من الخاص إلى العام، وبالعكس، ومن الموقف الشعبي البسيط إلى الموقف الفكري العميق، ومن الموقف المحلي الوطني إلى الموقف القومي، إلى الأممي، وبالعكس، وبهذا استطاع أن يفرض وجوده على ساحة الحركة الأدبية في الأراضي المحتلة (48)، ويعمل على "**ترسيخها وتجاوزها المحلية لتكون حلقة في الحركة الثقافية العربية العامة ومن ثم العالمية**"[4].

4.1 قصص محمد نفاع في ميزان النقاد

من المعروف أنّه لا نقدَ دون أدب، ولذلك سنجد أنّ الكتابة النقدية للقصة الفلسطينية في الأراضي المحتلة عام (1948م) في فترة الخمسينات والستينات من القرن الماضي كانت قليلة، تبعا لقلة الإنتاج القصصي آنذاك، فقد اقتصرت على مقالات ومراجعات تفتقر إلى العمق النقدي والتحليل والاستقلالية[5]، ولعلنا نجد في كلام محمد نفاع الآتي: "**عندما بدأتُ أمارس كتابة القصة القصة في مطلع الستينات من القرن الماضي لم يكن هناك نقاد في بلادنا يتمتعون بالجرأة**

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص11-14، ص88-92، ص102-109.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، عكا، الأسوار، 1979، ص32- 44.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**كوشان**"، عكا، الأسوار،1980، ص63-70.

[4] القاسم، نبيه: "**الدروز في إسرائيل في البعد التاريخي والراهن**"، ص81.

[5] ينظر القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص7.

والصراحة عندما كان مقياس القصة أو العمل الأدبي مرهونا بالموقف السياسي"[1]؛ إشارة واضحة إلى قصور النقاد، أو إحجامهم عن تناول الأعمال الأدبية المقاومة التي ركّزت على مواجهة السلطة الحاكمة. أما بعد فترة الستينات فإننا نلاحظ تناميا وتعمقا نقديا صاحَبَ النموّ الأدبي والقصصي في تلك الفترة، فيبدو أن الإحياء الذي أصاب النقد كان ناجما عن الإحياء الأدبي في تلك الفترة[2]، ومما لا شكّ فيه أيضا أن النقد الجريء والموضوعي أسهم في تطوير أدب الأرض المحتلة (48)، ولذلك يمكننا أن نستنتج أن النقد والأدب هناك كانا متلازمين في إخفاقهما ونجاحهما، مكمّلين لبعضهما في عملية التطور.

ثمة كتابات نقدية مهمة ــ وهي محدودة ــ لعدد من النقاد تناولت قصص محمد نفاع، من جوانب متعددة، وقد وردتْ ضمن كتب نقدية تناولت القصة الفلسطينية، أو على شكل مراجعات ومقالات نقدية مقتضبة في الصحف والمجلات، والمواقع الإلكترونية، ولم يُؤلَّف كتاب نقدي يختصّ بنفاع وأدبه ــ فيما أعلم ــ*. لقد انطلق بعضُ الدارسين في تناولهم قصصَ نفاع من أحكام انطباعية عامة، مبنيّة على الذوق الشخصي بالدرجة الأولى، وحاول بعضهم أن يتناول ــ بعمق ــ جدليةَ القصّ لدى الكاتب، فركّزتْ كتاباتهم على إشكاليات نقدية قصصية، تبرز لدى قراءة أعماله، كالمحلية، واللغة، والأرض، والأدلجة القصصية، وغير ذلك مما سنتحدث عنه لاحقا في هذه الدراسة.

وعلى الرغم من اهتمام النقاد الفلسطينيين بأدبه، كنبيه القاسم، وفخري صالح، ومحمود غنايم، وإبراهيم طه، وحبيب بولس، وعادل الأسطة، وفيصل دراج، وغيرهم، وعلى الرغم من

---

[1] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جَن، 8/ 10/ 2013.

[2] للمزيد حول الموضوع، ينظر: القاسم، نبيه: "**الأدب الفلسطيني المحلي**"، ص71-72. "**القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران**"، ص6-7. بولس، حبيب: "**النقد الذي نريده**"، موقع الجبهة الديمقراطية، 2011/8/27، http://www.aljabha.org/index.asp?i=62346 . تاريخ الزيارة: 2014/12/13.

* ذكر الكاتب خلال مقابلتي له في منزله، بتاريخ: 10/8 /2013، أنه كان ذات مرة في أثينا في اليونان، وعلِمَ بوجود دراسة نقدية عن قصصه في المعرض الذي تقيمه القنصلية الليبية هناك، فتوجّه مع رفيق يوناني إلى المعرض، أملا في الحصول على نسخة من تلك الدراسة، إلا أن الليبيين رفضوا السماح له بالدخول؛ لأنه يحمل الجنسية الإسرائيلية. ولا ندري إن كان ذلك الكتاب يختصّ بنفاع وحده، أم يشمل أدباء آخرين. وبدوري بحثتُ عن تلك الدراسة، فتواصلتُ مع جهات عديدة أملا في العثور عليها، ولم أوَفّق في ذلك.

القيمة النقدية لكتاباتهم، التي تناولت شتى المسائل النقدية في قصصه، إلا أنّه " **لم ينصف النقد والبحث محمد نفاع في مشروعه القصصي**"[1]، ولم يعطه حقه من الدراسة، سنجد أن محمود عباسي لم يتطرق إليه كثيرا، ولم يتناول شيئا من قصصه بشكل مكثف، في كتابه (تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل)، ولم يراسله كما راسل غيره من كتاب الرواية والقصة القصيرة هناك[2]، ولم يدرجه محمد خليل ضمن روّاد القصة في كتابه (القصة الفلسطينية المحلية: جيل الروّاد)؛ لأنه ابتداءً حدّد الفترة الزمنية لدراسته من عام النكبة إلى نهاية 1967، ولم يكن نفاع قد أصدر مجموعة قصصية في تلك الفترة، وكان ينشر قصصه في الصحف والمجلات، ولعل في ذلك ما يبرّر عدم إدراج أيّة قصة من قصصه في القسم الثاني من الكِتاب المذكور، بينما ذكر مؤلّفُ الكتاب أنّ نفاعا من كُتّاب الواقعيّة الاشتراكية، والاعتدال في الاتجاه الرمزي، وذكر اسمَه وعنوانَ مجموعته الأولى في هوامش الكتاب[3].

انتبه بعض النقاد الأكاديميين لضرورة إيفاء هذا الكاتب حقّه من الدراسة، فنجد ابراهيم طه يشرف حاليا على أطروحة دكتوراه بعنوان (التعالق الجمالي والفكري، دراسة تطبيقية في أدب محمد نفاع)، تُعدّها الدارسة فاطمة ريان[4]، وكذلك فقد وجّهني أستاذي عادل الأسطة لكتابة رسالة الماجستير هذه، التي يفترض فيها أن تهضم الدراسات السابقة، بعيدا عن الاجترار والتكرار، وأن تحاول الوصول إلى رؤية نقدية واعية وشاملة، باعتماد التركيز على مجموعته الأخيرة (التفاحة النهرية) كونها حصيلة تجربة طويلة في مجال المعاناة القصصية للكاتب.

واستفادة من الجهود النقدية التي تناولت أدب نفاع، قبل صدور مجموعته الأخيرة (التفاحة النهرية)، وتقديرا لِكُتّابها، فإنه يمكن عرضها على النحو الآتي:

نبيه القاسم: تناول مجموعة (الأصيلة) تحت عنوان (محمد نفاع وهوية قصتنا المحلية)، فذهب إلى أنّ قصص المجموعة تشكّل علامة بارزة في بلورة هوية القصة الفلسطينية المحلية، ورأى

---

[1] طه، إبراهيم: "**محمد نفاع: رائد "الحساسية التراثية" في السرد الفلسطيني**"، ص20.

[2] للاطلاع على ما كتبه عباسي حول أدب نفاع، يمكن الرجوع إلى الصفحات 124، 145، 152، 232، من كتابه "**تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل**".

[3] ينظر: خليل، محمد: "**القصة الفلسطينية المحلية: جيل الروّاد**"، ص65، 68، 367.

[4] اتصال هاتفي مع الباحثة فاطمة شقير ريان، بتاريخ: 2015/3/5، هاتف رقم: 049942850

أن الكاتب قاصّ ناجح في تصوير الريف، وصاحب موقف تفاؤلي رغم مرارة الواقع[1]. وتناول مجموعة (كوشان) تحت عنوان (مجموعة محمد نفاع الجديدة "كوشان" والقصة المحلية التي نريدها)، فتطرّق إلى طابع القصص وموضوعاتها، وشخصياتها، والبداية والنهاية فيها، وسجّل عددا من المآخذ على الكاتب، منها تركيزه على قريته بيت جن، وعلى الريف الجليلي في مرحلة زمنية معينة، هي ما قبل الستينات، مغفِلا التطور والتحول الكبير الذي طرأ عليه[2].

فخري صالح: تناول اللهجة والواقع الشعبيين في مجموعة (الأصيلة)، ورأى أنّه شكل تجريبي يتمركز في المجموعة بأسلوب أوّلي غير متبلور، وأن لغة الكاتب شعبية تتميز بقدرتها على نقل واقع القرية، ثم إن قيمة بعض القصص تنحصر في صورها المتناثرة، وبالتالي فهو يعدّ المجموعة غير ناضجة أدبيا[3]. أما مجموعة (ودية) فعَدّها مكتملة في بنائها الفني، وذهب إلى أنّ الكاتب يسلّط قصصه على الواقع البائس، يكشفه ويعرّيه، لكنه لا ينجح كثيرا في تثويره والحَضّ على تغييره[4]. وعَدّ قصص (ريح الشمال) وثيقة ثقافية تأريخية للقرية والريف، ووصف قصص المجموعتين بالواقعية التسجيلية، والمزاوجة بين الواقعين الاجتماعي والسياسي، وأخذ على الكاتب لُجوءَه إلى الشرح، وإثارة نهايات مفتعلة، ناجمة عن إخفاقه في خلق واقع جديد متفجر متعدّد التفاسير[5].

يرى صالح أن نفاعا "**قاص له عالمه الخاص وبنيته القصصية المتميزة باتكائها على تاريخ شامل يسجّل كافة المسائل الأساسية التي يدور حولها تاريخ الريف الفلسطيني**"[6]. ويخلص من دراسته لأدب نفاع بأنه يمتلك المعلومات الوفيرة حول تاريخ الريف الفلسطيني

---

[1] ينظر: القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص162-164.

[2] ينظر: القاسم، نبيه: "**القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران**"، ص54- 65. ونُشرت المقالة سابقا في مجلة الجديد، ع12 (كانون الأول)، 1980، ص29-33.

[3] ينظر: صالح، فخري: "**القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة**"، ص28-30.

[4] ينظر: السابق، ص85-91.

[5] ينظر: السابق نفسه، ص93-101.

[6] السابق نفسه، ص93.

وعاداته، لكنّ "**جعل هذا التاريخ إطارا للتجربة والهمّ العربيين الفلسطينيين، هو ما تفتقر إليه قصصه**"[1].

محمود غنايم: ذهب إلى أنّ نفاعا كاتب أيديولوجي، تتكرّر لديه المضامين، وتوقّف عند قروية أدبه، فعدّ قصصه كنزا لا يفنى للباحث المهتم بالإنثربولوجيا، وأنه يستخدم لهجة مغرقة في قرويتها، يصعب فهم بعض ألفاظها، وكأن القصة لم تكتب إلا لتأكيد العلاقة الحميمة بين القاصّ والقرية[2]. ثم أشار إلى قصة (خفق السنديان)[3]، باعتبارها نموذجا لموضوع الصراع بين الأجيال. ونلمس مما كتبه أنه يأخذ على نفاع مراوحته في دائرة واحدة من حيث الشكل الفني الذي يقدّم فيه قصصه.

ودرسَ قصةَ (خفاش على اللون الأبيض)[4]، فعَدّها تمثل خروجَ الكاتب عن عادته في التمحور حول القرية، ومحاولةً للإفلات من شِباك التعليمية والرومانسية والترفيه[5]. لكنْ يبدو أنه أنه ــ وقد أقرّ بأن نفاعا كاتب أيديولوجي ــ لم يَشَأ أن يفرق بين رومانسية الأديب المقاوم، والأديب العادي، فنفاع الأيديولوجي الذي لا يؤمن بمقولة "الفن للفن"، يهدف إلى خلق حالة من التماهي بين مكونات الطبيعة الريفية، كالمرأة القروية والأرض، ولهجة الريف، وصولا إلى رؤية وطنية. ثم نجده ساخرا متهكّما على بعض العادات والممارسات الاجتماعية، الأمر الذي رأى فيه غنايم كتابةً ترفيهية.

إبراهيم طه: حاول في مقالته (محمد نفاع: رائد "الحساسية التراثية" في السرد الفلسطيني) أن يثبت الريادة لنفاع في التواصل والتماهي مع التراث، وتناول بإسهاب جدلية الحساسية الخاصة للتراث الفلسطيني التي ينهض عليها أدب نفاع كله، فَعَدّ إلحاحه على التراث جهازا دفاعيا يستخدمه بنجاعة كبيرة، لتأكيد جملة من الاعتبارات، منها: مواجهة السلطات الإسرائيلية،

---

[1] صالح، فخري: "**القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة**"، ص101.

[2] ينظر: غنايم، محمود: "**المدار الصعب**" ص192–193.

[3] نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص102–109.

[4] ينظر: نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص635– 651.

[5] ينظر: غنايم، محمود: "**المدار الصعب**" ص230– 238.

والتأكيد على الهوية الجمعية. يرى طه أنّ نفاعا قد أرسى قواعد متينة لمدرسة بارزة في السرد الفلسطيني، هي مدرسة (حكي التراث) أو (الحساسية التراثية)، القائمة على الحكي بكلّ أدواته، ويخلص في مقالته إلى صيرورة الموروث في قصص الكاتب حاكيا لا محكيا، بسبب تركيز الكاتب عليه، ليغدو الفرق بين الموروث حاكيا والموروث محكيّا كالفرق بين الكاتب والمكتوب بالضبط[1].

على الرغم من عمق هذه المقالة، وقيمتها النقدية، ومحاولتها الموازنة بين وجهة نظر المتلقي، ورؤية الكاتب لما يكتب، إلا أنها لا تؤصّل لجدلية العلاقة الحميمة بين الكاتب وتراثه الريفي، وانعكاس تأثيرات الريف والنصوص التراثية على تجربته الأدبية، وبالتالي فهي تولِي قارئَ القصص أهمية أكثر من كاتبها نفسه. عموما فإن طه أنصف نفاعا بنعتِهِ رائدا لمدرسة (الحساسية التراثية)، ويبدو أن عادل الأسطة توصّل إلى مسألة الريادة هذه، لكنْ من زاوية أو قراءة أخرى، حين قرّر أنّ نفاعا يستحقّ لقبَ ملك التناص في الأدب الفلسطيني (48) بدون منازع[2]، فيبدو أن الأسطة أراد التناص الشعبي تحديدا، لطغيان التراث والأقوال الشعبية في قصص المجموعة.

نقاد وباحثون آخرون: ثمة نقّاد آخرون تناولوا بعض قصص نفاع، في مقالة، أو ضِمن دراسة نقدية، ولعل أولى المقالات التي تناولت قصص نفاع هي مقالة **محمد دكروب** التي أشار إليها نبيه القاسم في كتابه (دراسات في القصة المحلية)[3]، وتناول فيها كاتبُها قصةَ (حميد أحمد

---

[1] ينظر: طه، إبراهيم: "**محمد نفاع: رائد "الحساسية التراثية" في السرد الفلسطيني**"، مجلة رمان، ص20–21. ويمكن تنزيل نسخة إلكترونية للمجلة من الرابط الآتي:
https://saleemalbeik.files.wordpress.com/2012/03/romman-2.pdf

[2] ينظر: الأسطة، عادل: "**محمد نفاع: التفاحة النهرية وبقايا أدب المقاومة**". سأتناول موضوع التناص في (التفاحة النهرية) في مبحث لاحق من الفصل الثالث.

[3] ينظر: القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص156–157. وكانت مقالة دكروب قد نُشِرت في عدد تشرين، من مجلة الطريق عام1972، ولم أتمكّن من العثور عليها.

وآخرون)[1]، ويرى فيها أن نفاعا متفائل بتنامي المقاومة، على الرغم من مأساة 1967، فهو ــ كغيره من أدباء الأرض المحتلة ــ كان قد تلمّس ثورة الشعب من وسط الهزيمة والموت[2].

وقد أدرجه **نصر عباس** ضمن أعلام القصة في كتابه (الفن القصصي في فلسطين)، وعدّه من كتاب الواقعية الجديدة المجيدين في تناول القضايا الإنسانية، "**إذ يجسد في مجموعته الأصيلة مفهوم الفن بمعناه الأعمق، والأكثر تأثيرا وتأثرا بالإنسان**"[3]، وهو يقصد الفنَّ الهادف (الملتزم) الذي يهدف إلى تغيير الواقع، مع وجود الأصالة الفنية في قصص الكاتب. ويرى أنه اتّبع في مجموعته (الأصيلة) أسلوب السرد المباشر، وركّز على الحدث أكثر من الشخصيات، وطرح فكرة البحث عن السلام مع الشعب اليهودي، انطلاقا من مفاهيمه السياسية[4].

وكتب **شاكر حسن** مقالة بعنوان (نظرات في قصص الكاتب الفلسطيني محمد نفاع)، أشار فيها إلى الالتزام والواقعية في أدب نفاع، وإلى المضامين واللغة والأسلوب المتراوح بين التسجيلي الساخر، والتأمّلي الشاعري[5].

وانطلق **فيصل دراج** في تناوله لمجموعة (كوشان) من رؤية ماركسية للأدب، فأشار إلى انطلاق كاتبها من ذاكرة القرية الفلسطينية، ويرى أن الفردية في قصصه تنصهر في إطار التجربة الجماعية، التي يرسمها في ضوء وجهة نظر سياسية، فكتاباته ترسم علاقة الحاضر بالماضي من وجهة نظر الصراع[6].

وتذكر **سلمى الخضراء الجيوسي** في موسوعة (الأدب الفلسطيني المعاصر)، أن الموضوعات الرئيسة لقصص نفاع تتمحور حول الأرض، وحبّ الفلاحين الأسطوري لها،

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص11–14. ونُشرت القصة في العدد العاشر من مجلة الجديد، عام 1967.

[2] ينظر: القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص156–157.

[3] عباس، نصر محمد إبراهيم: "**الفن القصصي في فلسطين**"، ص202.

[4] ينظر: السابق نفسه، ص481– 483.

[5] ينظر: حسن، شاكر فريد: "**نظرات في قصص الكاتب الفلسطيني محمد نفاع**"، مجلة الكاتب، القدس، ع 53، أيلول، 1984، ص112– 116.

[6] ينظر: دراج، فيصل: "**على هامش مجموعة كوشان لمحمد نفاع**"، ملحقة بمجلد "أنفاس الجليل"، ص667–672.

وأساليب دفاعهم عنها، واختارت له قصةَ (المشردون)، وهي القصة الأولى من مجموعته (الأصيلة)، وأدرجتها في الموسوعة[1].

أما **حبيب بولس** فأدرجَ في كتابه (القصة العربية الفلسطينية القصيرة في إسرائيل) أربعَ قصص للكاتب، وهي: (خفق السنديان) و(حتى لا يموت الطفل)، من مجموعة (الأصيلة)، و(نفح الغوردة) من مجموعة (ريح الشمال)، ومن مجموعة (كوشان) أوردَ له (قصة الجمل)، مشيرا إلى الأصالة الريفية في قصصه، ورؤيتها الثورية الواعية في معالجة المواضيع المطروحة، وإقامة الصراع على أساس طبقي[2]. وكتب بولس مقالة قيّمة عن موضوع الأرض في قصص الكاتب، تتمحور حول عشق الكاتب للأرض، ودفاعه عنها، وعلاقتها بتغيير القيم الاجتماعية[3].

ويشير **ياسين فاعور** في كتابه (القصة القصيرة الفلسطينية) إلى تركيز قصص (الأصيلة) على صراع الفلسطيني للمحافظة على أرضه، ويرى أن نفاعا يربط بين نضال الشعب الفلسطيني وقضايا الشعوب الأخرى، كالشعب الروسي والفيتنامي، وفي ربطه هذا يحاول أن يقدم صورة للتفاؤل بالنصر[4].

وكتب **محمد هيبي** عن دلالات النص في قصة (الله أعطى والله أخذ) من مجموعة (الأصيلة)[5]، كالجهل والتخلف الاجتماعي، ودور المرأة في المجتمع الفلسطيني، وعدّ القصة نصّا نصّا جامحا يحيل إلى دلالات رمزية في قضية الصراع مع السلطة الحاكمة في إسرائيل[6].

وأعدّ **علي حسين** بحثا بعنوان: (محمد نفاع: الأديب ونتاجه القصصي)، خلص فيه إلى تميّز قصص نفاع بالأصالة القروية المفرطة، مُشيرا إلى تأثير الأدلجة السياسية عليها، ما أفقدها

---

[1] ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: "**موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر ـــــ النثر**"، القسم2، ص185.

[2] ينظر: بولس، حبيب: "**القصة العربية الفلسطينية القصيرة في إسرائيل**"، ج2، ص784ـــــــ820.

[3] ينظر: بولس، حبيب: "**الأرض في قصص محمد نفاع**"، ص263-274.

[4] ينظر: فاعور، ياسين: "**القصة القصيرة الفلسطينية**"، ص296- 297.

[5] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص74-78.

[6] ينظر: هيبي، محمد: "**قراءات في نصوص جامحة**"، ص31-45.

جزءا من قيمتها الفنية[1]. ثم تناول مجموعة (الأصيلة)، فقسّم قصصها إلى وطنية، وأخرى اجتماعية، ويرى أن الحوار وأسلوب الوصف فيها يؤديان إلى "**خلق مشهد حيّ للقصة، مشهد يحول القارئ إلى إنسان يعيش في داخل البنية الموصوفة**"[2]. ويرى أنّ اللهجة المحلية في القصص مصدر مهمّ لحفظ التراث، رغم أنها تشكل عائقا أمام فهم بعض النصوص[3]. ثم أضاف في نهاية بحثِهِ معجما لغويا للمصطلحات والألفاظ المحلية الواردة في مجموعتي (ودية) و(ريح الشمال)[4].

كتب **سليمان جبران** مقالة باللغة العبرية، ركزت على لازمة الريف في قصص الكاتب، ويبدو أنه انطلق من رؤية نقدية مغايرة لرؤية فيصل درّاج، فقد أخذ على الكاتب إكثاره من ذكر المصطلحات القروية الخاصة، ورأى أنها تعسّر قراءة النص وفهمه، وتضعف بنيته، وبالتالي فإنها تعيق انتشار أدبه عالميا[5]. وفي تناوله لقصة (درب الدربية)[6] أخذ عليه إقحام الأيديولوجيا السياسية في نهايات القصص التي لا تحتمل السياسة، وأنه يلقي آراءه السياسية على ألسنة شخصياته القروية البسيطة، ما يفقد هذه الشخصيات بعض أصالتها[7]. إن قراءة جبران تهمل زمنَ القصة، ورؤية الكاتب وفكره الماركسي، في مقابل التركيز على وجهة نظر المتلقي. وقد أشرتُ سابقا إلى أن المحلية في أدب نفاع لم تكن عائقا أمام انتشار أدبه عالميا، وربما كان مناسبا أن تستحضرنا في هذا المقام عبارة (بيكهام): "**دعونا نقولها* بصراحة: إنّ الكتاب يكتبون وغيرهم يصطنعون الأعذار**"[8].

---

[1] ينظر: حسين، علي أحمد: "**محمد نفاع الأديب، ونتاجه القصصي**"، ص381–387.

[2] السابق، ص397.

[3] ينظر: السابق نفسه، ص398– 400.

[4] ينظر: السابق نفسه، ص403– 418.

[5] ينظر: ג'ובראן، סולימאן: "**הכפר ביצירותיו של מוחמד נפאע**"، 184–183 = جبران، سليمان: "**القرية في أعمال محمد نفاع**"، ص183–184. [ترجمتُ المقالة إلى العربية في مكتبة العارف للخدمات/ يعبد].

[6] ينظر: نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص114–121. الدربية: الطريق غير المعبّدة، يمر منها الناس والدواب.

[7] ينظر: ג'ובראן، סולימאן: "הכפר ביצירותיו של מוחמד נפאע"، 192–188 = جبران، سليمان: "**القرية في أعمال محمد نفاع**"، ص188–192.

* نقلتُ الكلمة كما كتبت في مصدرها، وهي خطأ، والصواب: نقلْها.

[8] بيكهام، جاك م: " **أكثر 38 خطأ في الكتابة القصصية**"، ترجمة: صدقي حطاب، ط1، دبي، دار العالم العربي، 2012، ص12.

ما يبدو لنا من الاستعراض السابق لما كتبه دارسو أدب نفاع أنهم يتفقون على الكثير من المسائل المرتبطة بمضمون القص وشكله الفني، فالمضـــامين المتكـــررة، والأصـــالة الريفيـــة القروية، والثبات العام على شكل قصصي واحد، تبدو مسائل بدهية في مجموعاته كلها، وكذلك التفتوا إلى السّمات القصصية البارزة في مجموعاته، كاللغة الخاصّة به، والأســـلوب الســـردي، والتواصل مع التراث، وتأثير الفكر الأيديولوجي على فنّية القصّ، وانعكاسات النمط المحلي في القصص، وتأثيراته عليها.

1.5.1 تلقي مجموعة (التفاحة النهرية) نقديا

تشتمل المجموعة على ستّ عشرة قصة قصيرة، تبدأ بقصة (التفاحة النهرية) وتنتهـــي بقصة (نوبة قلبية)، وتقع في مئتين وثمان وثلاثين صفحة من القطع المتوسط، والقصص هـــي: (التفاحة النهرية، الجرمق، حوّام الخريف، مختار السموعي، عمشق الوادي، صـــورة الهويـــة، وليمة، كُبوش البطم، قادم جديد، رخصة سواقة، لقاءات ومواجهات مع خاتم سليمان، عن الذئاب وغزالة، خطاب المدير، موقف "لنا" من الإضراب، المخبر "ن"، نوبـــة قلبيـــة). وقـــد تنـــاول الدارسون المجموعة، وأنجزوا عنها مقالات ومراجعات عديدة[1]، التفتوا فيها إلى قضايا ومسائل

---

[1] أبرز هذه المقالات والمراجعات، مرتبة حسب تاريخ نشرها:

ــ الأسطة عادل: "**محمد نفاع: التفاحة النهرية وبقايا أدب المقاومة**"، 2012/2/5. وقد سبقت الإشارة إليها.

ــ طه، إبراهيم: "**حق العودة واجب في التفاحة النهرية**"، جريدة الاتحاد، حيفا، 2012/5/12.

ــ زبيدات، كمال: "**لغة السرد في مجموعة التفاحة النهرية**"، مقالات متسلسـلة، موقـع الجبهـة الديمقراطيـة للسـلام والمســـاواة، 29/9/ 6/10/ 13/10/ - 23/10/ 2012، http://www.aljabha.org/index.asp?i=71429, 71988, 71709, 71559 . تاريخ آخر زيارة: 2015/6/5.

ــ بربارة، راوية: "**ملامح المرأة في أدب محمّد نفّاع**، "**عاشق المرأة الارض**" **في مجموعته التفاحـــة النهريـــة**"، موقـع الجبهة الديمقراطية للسلام والمساواة، 2012/12/1. http://www.aljabha.org/index.asp?i=72831 . تاريخ آخر زيارة: 2015/5/15.

ــ طه، إبراهيم: "**في أدب محمد نفاع: الأدوات التعويضية وجمالية العدوى**"، سلسلة مدارات ـــــ دراسات فـي الفكـر والثقافة والأدب، الكتاب السادس، معهد الدراسات للتعددية الثقافية، الكلية الأكاديمية العربية للتربية في إسرائيل، كفر قرع، دار الهدى للطباعة والنشر، 2013.

ــ مصالحة، حسام: "**قراءة أولى للمجموعة القصصية: التفاحة النهرية**"، موقع بقجة، 2013/4/10. http://bukja.aiforms.com/?mod=articles&ID=304373&c . تاريخ آخر زيارة: 2015/4/9.

ــ خلد، مسعد محمد: "**أضواء استعراضية على التفاحة النهرية للأديب محمد نفاع**"، موقـع الحـوار المتمـدن، 20/1/2014. http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=396721&nm=1. تاريخ آخر زيارة:2015/6/17.

متعددة، لكنّهم ــ بوجه عام ــ انطلقوا من قضية مركزية واحدة، تذرع قصص المجموعة كلها، هي ريفيّتها وانتماؤها للأرض، فتنبّهَ الأسطة وطه إلى تفرّد نفاع في التزامه واستمراره بكتابة الأدب المقاوم، وعدّاه المحارب الشيوعي الأخير من أدباء (48) الذي ما زال يكتب أدبا مقاوما[1]، والتفت بعض الدارسين إلى ظاهرة الربط بين الأرض والمرأة، إذ يرى طه أنّ عشق الكاتب الأرضَ يستدعي بالضرورة عشقَه المرأةَ، فهما متلازمان بالضرورة، متساويان في القيمة[2]، والأمر نفسه نجده لدى راوية بربارة في مقالتها، التي تناولت فيها حضور المرأة في قصص المجموعة[3].

والتفت دارسو المجموعة إلى لغة القصّ فيها، فيَروْنَ أنها "**غاية في ذاتها**"[4]، وأنها "**ديناميكية، وماركة مسجلة له**"[5]، وأنها شكل نضالي يستخدمه نفاع للصمود والتجذر الوطني، والتمسك بالهوية الفلسطينية ضد محاولات تذويبها[6].

والتفت بعض الدارسين في تناولهم سِمات القصّ، إلى وحدة السرد والسارد؛ فالسارد في قصص المجموعة "**هو نفاع نفسه**"[7]، وهو شخصية محورية في معظم القصص، يتدّخل في حركة الأحداث، وينطق بلسان الشخصيات، وكثيرا ما يسلبها حرّيّتها وقدرتها على التّحرّك خارج إطار عقيدته السياسية والفكرية[8]. وعدّ بعضهم مكوّنات الريف كالحيوان والطيور والمواقع شخصيات حيوية فاعلة، ومؤثرة في الحدث القصصي[9].

---

[1] ينظر: الأسطة، عادل: "**محمد نفاع: التفاحة النهرية وبقايا أدب المقاومة**". طه، إبراهيم: "**حق العودة واجب في التفاحة النهرية**".

[2] ينظر: طه، إبراهيم: "**حق العودة واجب في التفاحة النهرية**".

[3] ينظر: بربارة، راوية: "**ملامح المرأة في أدب محمّد نفاع**".

[4] طه، إبراهيم: "**حق العودة واجب في التفاحة النهرية**".

[5] خلد، مسعد محمد: "**أضواء استعراضية على التفاحة النهرية للأديب محمد نفاع**".

[6] ينظر: زبيدات، كمال: "**لغة السرد في مجموعة التفاحة النهرية**"، http://www.aljabha.org/index.asp?i=71559

[7] الأسطة، عادل: "**محمد نفاع: التفاحة النهرية وبقايا أدب المقاومة**".

[8] ينظر: زبيدات، كمال: "**لغة السرد في مجموعة التفاحة النهرية**"، http://www.aljabha.org/index.asp?i=71709

[9] ينظر: طه، إبراهيم: "**حق العودة واجب في التفاحة النهرية**".

ويرى طه أن الكاتب سعى إلى تعويض النص والقارئ عن الرمزية المفقودة في قصصه بـــ"**جملة من الأدوات الفنيّة والأسلوبيّة والبنيويّة التي من شأنها أن تعيد للنصّ جانبًا كبيرًا من توازنه وثباته**"[1]، والأدوات التي يقصدها طه: اللغة الخاصة، والتلاعـــب اللفظـــي، والفكاهـــة والسخرية، والتراث الفلكلوري، والاستطراد السردي.

عموما فإن الفصول والمباحث اللاحقة من هذه الدراسة ستقدم محاولة لمقاربة القضـــايا والمسائل اللافتة في قصص المجموعة، مع معالجات تطبيقية لها.

[1]– طه، إبراهيم: "**الأدوات التعويضية وجمالية العدوى**"، مدارات، ص42. يشار في هذا الصدد أن إبراهيم طه جمع معظم مقالاته عن أدب محمد نفاع، ونشرها تحت عنوان "**محمد نفاع والأصالة الأدبية**" في الكتاب السادس من سلسلة مـــدارات، 2013، وهي سلسلة من إعداد نبيه القاسم وآخرون.

الفصل الثاني

المضامين القصصية في مجموعة (التفاحة النهرية)

الفصل الثاني

المضامين القصصية في مجموعة (التفاحة النهرية)

1.2 جدلية الأرض والريف والقرية* لدى محمد نفاع

1.1.2 مدخل

تعدّ الأرض من أبرز موضوعات الأدب الفلسطيني، فقد شكّلت ــ وما زالت تشكّل ــ حضورا مكثفا واعيا فيه، واكتسبت نتيجة لخصوصية الواقع الفلسطيني أبعادا كثيرة، واتّخذت معاني ومفاهيم عِدّة[1]. وبما أنّ جوهر الصراع مع العدو الصهيوني هو صراع على الأرض؛ فقد تناولها أدباؤنا بوصفها رمزا مقدسا للوجود والهوية الفلسطينية، والصورة المثالية للكرامة الوطنية، فلم تعدْ مكانا للحياة والسكنى، ومصدرا للخير والسعادة، وإلهاما للجمال فقط، بل غدت تجسيدا واعيا للهوية الوطنية، والتئام الذات بالوطن، وكيانا حيّا يتفاعل مع الأحداث. إذن، لم تكن كتاباتهم ضربا من التعبير عن وجهة نظر، فحسب، بل هي "**عقيدة، تنبع من أقوى نقطة في الوجدان الإنساني، وهي الوطن، الأرض، الجذور، التاريخ والمستقبل**"[2]، هذه العقيدة انبثقت من رؤية اجتماعية، أنتجتها معايشة الكاتب للواقع، وإحساسه الفعلي بالمعاناة، ما جعله يمتلك القدرة على رصد ملامح التكوين الاجتماعي للشعب الفلسطيني، وبالتالي مدرِكا لجدلية العلاقة التي تربط بين الأرض والإنسان الفلسطيني.

لقد تنبه بعض الأدباء الفلسطينيين منذ البداية إلى خطورة وعد بلفور، والهجرات اليهودية، والمؤامرة على أرض فلسطين، فدقّوا ناقوس الخطر، وحذّروا من هذه المخطّطات

---

* إن عملية الفصل بين الأرض والقرية، منسحبا عليهما الريف، ستبدو صعبة جدا لدى دراسة الأدب الريفي، ومنه أدب نفاع، لكنني آثرتُ الفصل بينهما في بعض المباحث من هذا الفصل، لغرض منهجي بحثي، يفترض تحديدا ووضوحا في الأفكار، وتراتبا في العناوين، ولغرض الكشف عن المعطيات الخاصة بكل منهما، أي الأرض والقرية.

[1] ينظر: القاضي، محمد: "**الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية**"، تونس، الدار العربية للكتاب، 1982، ص79–274. عبد الله، محمد حسن: "**الريف في الرواية العربية**"، سبق ذكره، ص199–241. الأسطة، عادل: "**الوطن في أشعار إبراهيم طوقان**"، مجلة جامعة النجاح الوطنية، مج3، ع10، 1996، ص87–92،

[2] عبد الله، محمد حسن: "**الريف في الرواية العربية**"، ص202.

المشبوهة، فقد نبّهَ محمد عزة دروزة في نصّه المسرحي/الروائي (الملّاك والسمسار) إلى مخاطر بيع الأراضي لليهود، وحاول فضحَ أساليب الحركة الصهيونية، ووسائلها للحصول على الأرض[1]، ومثله حذّرَ برهان الدين العبوشي في مسرحيته الشعرية (وطن الشهيد ـــ 1947)، من المؤامرة التي تُحاك لسلب الأرض الفلسطينية، وصوّرَ بعض وسائل الحركة الصهيونية للاستيلاء على الأرض[2]. أما إبراهيم طوقان الذي "**أدرك مبكرا أن ضياع الوطن سيوقع أبناءه فيما وقعوا فيه، وارتقى بذلك إلى مرتبة الشاعر صاحب النبوءة**"[3]؛ فقد هاجم سماسرة الأرض الأرض "**هجوما لم يكن بأقل حدة من هجومه على اليهود**"[4]، وعدّ وجودهم عارا يلاحق الشعب الشعب الفلسطيني؛ لأنهُمْ مارقون وكذبة، يدّعون حمايتهم للأرض، ولكنّهم في حقيقة الأمر خَوَنَة، تُباع البلاد والأرض على أيديهم:

"**وحماتها، وبهم يتم خرابها وعلى يَديْهِم بيْعُها وشراؤها**"[5]

إنّ المتتبع لأدب تلك المرحلة يستنتج أن الأدباء لم يحصروا الأرض في قيمتها المادية، بل وسّعوا مفهومها، وربطوها بجملة من الاعتبارات السياسية، بوصفها الركيزة التي تستند عليها الأبعاد الوطنية، والقومية، والاجتماعية، وبالتالي فإن هذا الفهم يقودنا إلى استنتاجات عديدة، منها: أن نظرة الناس إلى الأرض هي انعكاس للانتماء الطبقي، ثم اتخاذُهم موقفا منها بناء على تلك النظرة؛ فهناك الإقطاعيون والوصوليون الذين نظروا إلى الأرض مصدرا ووسيلة للثراء، فأقدم بعضهم على بيعها للعدو، واستبدلوا المال بها. وهناك الفلاحون والوطنيون، الذين نظروا

---

[1] ينظر: أبو مطر، أحمد: "**الرواية في الأدب الفلسطيني**"، ص51. شبيب، سميح: "**محمد عزة دروزة، تسعون عاماً من الكفاح**"، مجلة شؤون فلسطينية، بيروت، مركز الدراسات والأبحاث ــ م ت ف، ع 118، أيلول،1981، ص79. وجاء في المقالة أن الكاتب ألّف نصّ (السمسار) عام 1913، إلا أنه لم يُنشر، ومخطوطته مفقودة.

[2] ينظر: ياغي، عبد الرحمن: "**حياة الأدب الفلسطيني الحديث حتى النكبة**"، بيروت، المكتب التجاري، 1968، ص317. الأسطة، عادل: "**اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913ــ1987**"، ط1، القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1992، ص30-32.

[3] الأسطة، عادل: "**الوطن في أشعار إبراهيم طوقان**"، ص100.

[4] الأسطة، عادل: "**اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913ــ1987**"، ص26. وللاطلاع على صورة الفلسطيني السلبي في أشعار إبراهيم طوقان، ينظر الأسطة، عادل: "**الأديب الفلسطيني والأدب الصهيوني**"، باقة الغربية، منشورات شمس، 1993، ص39ــ41.

[5] طوقان، إبراهيم: "**الأعمال الشعرية الكاملة**"، القاهرة، كلمات عربية للترجمة والنشر، 2012، ص217.

إليها بوصفها ممثلا فعليا لوجودهم، ومرتكزا لحاضرهم ومستقبلهم، فقاوموا الاحتلال، ورفضوا الطروحات السياسية، التي تنتقص حقهم فيها. وكذلك نستنتج أن الأدباء الفلسطينيين قد فهموا الأرض بالمعنى العروبي القومي، فلم يكن فهمهم ضيقا محصورا بمسمّى (فلسطين) فقط، بل نظروا إليها من زوايا وأبعاد متعددة، بوصفها أرضا تشكّل جزءا محوريا في الوطن العربي الكبير[1].

ومن البديهي أن ينظر الفلسطينيون إلى أرضهم المحتلة من زاوية خاصة، مغايرة للنظرة المادّية لها، فقد اتّخذت بعدا وطنيا وقوميا، أكثر عمقا، بوصفها أرضا شكّلت محور الصراع بينهم وبين طَرَفٍ دخيلٍ عليها، ثم سُلِبت منهم بعد اقتلاعهم منها وتشريدهم عنها، وهكذا اكتسبت معاني جديدة، وقدسية أكثر من ذي قبل، نتيجة الشعور بالمأساة الناجمة عن فقدانها، وشعور من تبقى فيها بخطورة استلابها منهم، أو ترحيلهم عنها. وعليه فإن القدْر المؤثر الفعّال في عمق الرؤية وصدقها لدى الأدباء والكُتّاب الفلسطينيين، هو ذلك الارتباط الخاص بالأرض والمكان، والمعايشة الفعلية لهما وعليهما، وتصوّر أن ما حدث ليس كارثة طبيعية أو مصيبة سماوية، وإنما كارثة إنسانية، هم أنفسهم كانوا شهود بداياتها، ورأوها وهي تتضخّم حتى استحالت إلى بلاء، وفي هذا كله يبقى الكاتب الفلسطيني ــ بما يخصّ القضية الفلسطينية ــ صاحبَ رؤية أصدق، وخبرة أعمق وأدق، من غيره من الكتّاب العرب، حتى وإن لم يكن ــــ من الناحية الفنية ــ يصدر عن دراية واسعة[2].

من هنا فقد أدرك الأدباء الذين عاشوا في الأراضي المحتلة عام (48) أهميتها في تأكيد الوجود الفلسطيني، فكانت المحور الأساسيّ والمحرك الأول لأدبهم المقاوم، ولذلك فقد تكثّفَ حضورها فيه، حيث صاغوا نصوصا تدعو إلى التمسّك بها، والوقوف ضد المخططات الإسرائيلية الهادفة إلى استلابها، وتوسّلوا بها لتوعية أبناء الشعب الفلسطيني، من خلال استلهام

---

[1] يمكن الاطلاع على ما كتبه محمد القاضي في هذا الموضوع، في دراسته: "**الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية**"، ص67-68.

[2] ينظر: عبد الله، محمد حسن: "**الريف في الرواية العربية**"، ص202.

مقومات الصمود والصبر والإصرار منها، والتركيز على المعاني الوطنيـــة المرتبطـــة بهـــا، كالتجذّر والتوحّد والتّماهي.

لقد تجلّى حضور الأرض وعشقها ــ بشكل لافت ــ في أشعار توفيـــق زيّـــاد وراشـــد حسين وسميح القاسم ومحمود درويش وسالم جبران وحسين مهنا ومفلح الطبعـــوني وغيـــرهم، وفي قصص إميل حبيبي ومحمد علي طه وزكي درويش وحنا إبراهيم وسلمان ناطور وأحمـــد حسين ومحمد نفاع وغيرهم[1]، وأسهَمَ أدبهم في تجسيد وحدة المجتمع العربي هنـــاك مـــع قـــواه الوطنية والأدبية، في الوقوف ضد سياسة مصادرة الأراضي، وفي تحقيق ترجمات فعلية للدفاع عن الأرض، والتمسك بها، متمثلا في أبرز تلك الفعاليات النضالية، وهي مظاهرات يوم الأرض عام 1976م، التي عبّرتْ عن نفسها ــ فعلياــ بسقوط الشهداء في عرابة وسخنين وغيرهمـــا، ونقلت الفعل الكفاحي من أجل الأرض إلى مرحلة متقدمة.

ومن البديهي أن يستأثر الريف والقرية، بوصفهما النموذج الأبرز التصـــاقا بـــالأرض، باهتمام معظم أدباء الـــ(48)، ــ وأكثرهم ريفيون، وبخاصة بعد النكبـــة ــ وأن يكـــون لهمـــا انعكاس وتأثير واضح في أدبهم؛ فقد "**أعطت القصة المحلية حيزا كبيرا لحياة الريف، والسبب في ذلك يرجع إلى أن غالبية كتاب القصة القصيرة المحلية هم من أصل قروي**"[2]، فقد وُلدوا في القرية، وعايشوا تجربتها الريفية، ومعاناتها من سياسات الاحتلال، وتسلّط المتنفّذين، واستغلالهم لمواردها المادية والبشرية على حدّ سواء، وعايشوا أيضا تحوّلاتها الاجتماعيّة والاقتصاديّة نحو التّمدّن، إذ شهدت ــ وما زالت تشهد ــ انتقالا من مرحلة ذات مواضـــعات وســـمات خاصّـــة، حافظت عليها زمنا طويلا، لتندمج في منظومة السّعي الطبيعي نحو التطور المادّي، ضمن إطار مدنيّ تمثّله المدينة الإسرائيلية، الأمر الذي جعلَ مسألة الاندماج الريفي في المجتمـــع المـــدني الإسرائيلي مقلقةً إلى حدّ كبير، إذ يُخشى أن يصل الأمر بالقرية إلى حدّ التلاشي والذوبان؛ مـــا يستتبع ذلك نتائج وانعكاسات خطيرة، رُبّما تهدّد التراث الريفي الفلسطيني برمّته، الذي يُعدّ أحد

---

[1] ينظر، القاسم، نبيه: "**الأدب الفلسطيني المحلي**"، ص68–71. بولس، حبيب: "**الأرض في قصص محمد نفاع**"، ص264.

[2] غنايم، محمود (مُعدّ ومقدم): "**مرايا في النقد: دراسات في الأدب الفلسطيني** "، ط1، بيت بيرل، مركز دراســـات الأدب العربي، وكفر قرع، دار الهدى، 2000، ص298.

الأسلحة القوية في مواجهة الفكر الصهيوني، الذي طرح دعاية "أرض بلا شعب، لشعب بلا أرض يصونها ويتعهّدها"، لإضفاء شرعية متوهَّمة لاحتلال أرض الغير.

ومن المعلوم أن قيمة الأرض الفلسطينية تتجاوز الحقل والفلاح والقرية، فقيمتها لا تكمن في ذاتها فقط، بِقَدْر ما تكتسبها من معانيها الوطنية والقومية والإنسانية، لكنْ كيف ستستقيم هذه النظرة القِيَميّة للأرض في ظل الجفاء الحاصل بين الفلسطيني ــ بوصفه باحثا عن لقمة العيش أو الحياة الكريمة، في عالَم عصريّ مادّي تهيمن عليه الرأسمالية ــ وبين الأرض، بوصفها مصدرا لم يعد موجودا أو قادرا على تأمين متطلبات تلك الحياة؟ من هنا يتّضح لنا أنّ كُتّاب الأدب الريفي (48) يحاولون إعادتنا وجذبنا إلى منابع تراثنا الأصيل، من خلال تذكيرنا بماضينا الريفي وبساطة الحياة وجمالها في القرية، في مواجهة التشويه الذي أصابها، بسبب تسرّب ثقافة المدينة الإسرائيلية إليها، وإزاء تعقيدات العصرنة التي تلغي أو تجهِض ماضيًا كان وثيق الصلة بهذه الأرض، وهو الأمر الذي يفسّر سرّ هذا الحضور اللافت للريف والقرية والأرض في العديد من الأعمال الأدبية الفلسطينية، التي نظرت ــ بوعي أو دون وعي ــ إلى ظاهرة انسحاب القرية إلى الظل، باعتبارها شكلا من أشكال تهديد التراث الفلسطيني، وسلخ الأجيال اللاحقة عن ماضيها، ما يؤدّي نهاية المطاف إلى تمزيق هويتها الوطنية المميّزة لها. ومما لا شك فيه أنّ مردّ هذه النظرة هو حساسية الحالة وخصوصيتها على الساحة الفلسطينية، والتي تستدعي من أدباء الريف توجّها منطلِقا من التزام ذاتيّ نحو الأرض والريف، أكثر من كونه إلزاما أو التزاما أيديولوجيا، بوصفهما ــ أي الأرض والريف ــ الواجهة الأولى لتمظهرات القضية الوطنية، وجزءًا رئيسا من المعنى الشامل لمفهوم الوطن[1].

2.1.2 لازمة الأرض والريف في مجموعات نفاع السابقة لـ(التفاحة النهرية)

[1] لمزيدٍ من الاطلاع على رؤية الأدباء الفلسطينيين للريف الفلسطيني، يمكن قراءة الفصل السابع (فلسطين الأرض والريف) من كتاب (الريف في الرواية العربية)، وإن كان مؤلفه محمد حسن عبد الله قد درسَ الرواية الفلسطينية في ذلك الفصل، فإن دراسته تلك يمكن أن تنسحب على القصة الفلسطينية في العديد من الجوانب؛ لما بينهما ــ الروايةِ والقصة الفلسطينيتين ــ من تقارب وعناصر مشتركة على مستوى المضامين التي تحيل على الحالة الفلسطينية. لقد درس العديد من الروايات الفلسطينية التي تتكئ على الريف مكانا وأحداثا، لتقدم رؤيتها لطبيعة الصراع الفلسطيني مع الاحتلال، أو صراع الفلاحين مع الاستغلال والطبقة البرجوازية، وقد مثّل بعضها نموذجا واضحا لذلك التوجه الملتزم نحو الريف والقرية والأرض. ينظر: عبد الله، محمد حسن: "**الريف في الرواية العربية**"، ص199-241.

يُعدّ محمد نفاع واحدا من أبرز أدباء المقاومة الذين كرّسوا أدبهم لـــلأرض والريـــف؛ مرتبطا بجذوره المتأصلة في تلك البيئة القروية، التي عاش فيها طفولته، مجبولا برائحة ترابها، ومندغما في حركتها، فقد تمحورت مضامين معظم قصصه حول الأرض وما يتعلق بها، فقـــد تجسّدت تجربته الشخصية والعملية معها، بالاشتغال بها قصصيا، فمثلما اختصّ محمود درويش في "**فلاحة الأرض الفلسطينية فلاحة شعرية رائعة ومخصبة**"[1]؛ فإنّ محمد نفاع اخـــتصّ فـــي فلاحتها فلاحة نثرية متميزة. وكما بدأ اشتغاله العملي بالأرض منذ نعومة أظفـــاره، فقـــد بـــدأ اشتغاله الأدبي بها منذ أولى بداياته القصصية، فقصته الأولى حملـــت عنـــوان (العـــودة إلـــى الأرض)، وظلت قصصه في مجموعاته كلها ــ حتى المنشورة حديثا ــ تـــدور حـــول الأرض والريف[2]. وكما كتب رسول حمزاتوف: "**كان شعري بالنسبة لي، وإن شـــبهته بالســـماء ـــــ أرضي، حقلي الذي أحرثه**"[3]؛ وكما "**كان التراب لدى محمود درويش هو الشعر**"[4] فإن القصـــة عند نفاع محراثه الذي يحفر به عميقا في حكايات الأرض، لا يكلّ ولا يتعب في حراثته لهـــا، أملا منه أن تظلّ مخصبة بتلاقحها مع إنسانها الفلسطيني، وتنتج مولودا كامل الجينات، سالما من التشويه والمسخ الذي يُراد له أن يكون.

لقد لفتت هذه اللازمة أنظار دارسي أدب نفاع، وأبرزهم حبيب بولس، فقد تتبّع موضوع الأرض في مجموعات الكاتب: (الأصيلة، ودّية، كوشان، ريح الشمال)، وأنجز في ذلك دراســـة قيّمة، بعنوان (الأرض في قصص محمد نفاع)، تناول فيها ثـــلاث مســـائل: مصـــادرة الأرض والدفاع عنها، ودورها في تغيير القيم الاجتماعية والحياتية للناس، وأصالة عشق الكاتـــب لهـــا، وخلص إلى تميّزه ــ أي الكاتب ــ في صياغة خطاب أدبيّ متأسس على عشقه لهـــا، إذ تبـــدو

---

[1] الخطيب، يوسف: "**ديوان الوطن المحتل**"، دمشق، دار فلسطين، 1968، ص45. وللاطلاع على مفهـــوم الأرض فـــي شعر محمود درويش ينظر: النابلسي، شاكر: "**مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمـــود درويـــش**"، ط1، بيـــروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص252-265.

[2] يمكن الاطلاع على قصص نفاع المنشورة حديثا على شـــبكة الإنترنـــت مـــن موقـــع الجبهـــة الديمقراطيـــة للســـلام: http://www.aljabha.org . تاريخ آخر زيارة: 2015/8/17.

[3] حمزاتوف، رسول: "**بلدي**"، ط1، تعريب: عبد المعين ملوحي ويوسف حلاق، بيروت، دار الفارابي، 1979، ص14.

[4] النابلسي، شاكر: "**مجنون التراب**"، ص252.

تجليّات ذلك الخطاب في دقّة الوصف، والمهارة في كشف تفاصيل الحيوات عليها، وفي اللغة بما فيها من تشبيهات وإيحاءات، ولهجة ريفية.

حاول بولس أن يثبت ــ من خلال دراسته ــ أن عشق الكاتب للأرض نابع من وعيه لقيمتها الوطنية، وأهميتها في توجيه الوعي الوطني المقاوم، فاستحالت عنده إلى كائن حيّ مؤثّر وفعّال، تفرض مفاهيم سيّاسيّة واجتماعيّة، وتخلق علاقات وقِيَما جديدة بين الناس[1]. ومع صحّة ما ذهب إليه؛ إلا أنه حصر دراسته لمفهوم الأرض عند الكاتب ضمن منظومة الريف والقرية فقط، ما أدّى إلى حصر أبعادها ومعانيها ضمن إطار لا يتجاوزهما، وعلى الرغم من انطلاق دراسته من هذا الأساس، وتركيزه ــ أصلا ــ على هذا الجانب في دراسته، إلا أنه أغفل تناول العنصر الأساسي من عناصر تكوين عشق الكاتب للأرض، وهو بيئة الكاتب الاجتماعية، والتكوين الطبقي الذي ينتمي إليه؛ فقد وُلِد ــ مكانا وزمانا ــ في بيئة وطائفة تمجّد العمل الزراعي، إذ إن الدروز ــ بمجموعهم ــ كانوا فلاحين ويعملون في أراضيهم[2]، وقد ترعرعَ وشبّ في أسرة ريفية، مصدر رزقها الحقل والمواشي، فعمل في فلاحة الأرض، ورعي الأغنام في الحقول والأحراش، فأدرك قيمة الأرض، واستحالت عنده إلى كيان مقدّس، يعشقه ويندغم فيه، حتى غدا كاتبا متفردا غير عاديّ في هذا المجال، وكاتبا متصوّفا في عشقه للأرض، إذ أحبّها وعبدها[3]، أدّى لها ــ وما زال يؤدي ــ تراتيلَ صلاةٍ خاصّة. ولعلنا سندرك صِدقَه ووفاءه في عشقه لها، حين نعرف أنه ما زال يخرج ليلا في فصل الشتاء، ويتجوّل في الوعر والحقول تحت الثلج وفوقه، مصطحبا زوجته معه*. وعندما زرته في بيته ــ وكان على علم مسبق بالزيارة وسببها ــ استقبلني على سجيّته بملابس العمل، وقد علِقت بها بعض الأعشاب اليابسة،

---

[1] ينظر: بولس، حبيب: " **الأرض في قصص محمد نفاع**"، ص263– 274.

[2] ينظر: القاسم، نبيه: "**الدروز في إسرائيل في البعد التاريخي والراهن**"، ص58.

[3] ينظر: بولس، حبيب: "**الأرض في قصص محمد نفاع**"، ص264، وص273.

* ذكر لي هذا عندما اتصلت به هاتفيا بعد غياب الشمس، في أحد أيام الشتاء من العام 2013م. وربما كان لثقافة الروس وسلوكهم الاعتيادي مع الأجواء الباردة والثلوج؛ انعكاسه وتأثيره على سلوكه الطريف هذا، فهو واحد من المعجبين بالروس، وطبيعة حياتهم، ويبرز هذا الإعجاب في قصص عديدة، منها "خفاش على اللون الأبيض" الواردة في "**أنفاس الجليل**"، ص635– 651، وهي تنهض أساسا على امتداح الاتحاد السوفياتي، والإعجاب بثقافة الروس هناك، وقد تناول هذه القصة محمود غنايم في كتابه: "**المدار الصعب**"، ص230– 238.

والتصق بها التراب المبلول؛ وإن دلّنا هذا على سجيّة الرجل، وتواضعه في حياته الاجتماعيـــة، فإنه سيضع أمامنا دلالة اندغامه الواعي بالأرض، والتصاقه الروحي والجسدي بها.

عموما، فقد اشتملت مجموعاته السابقة لـــ(التفاحة النهرية) على قصص عديدة تناولـــت أفكارا مرتبطة بلازمة الأرض، كالتصاق الفلاحين بها، واستبسالهم في الدفاع عنها، ووقـــوفهم ضد المصادرة والتهويد، وإسهامها ــ أي الأرض ــ في تغيير المفاهيم الوطنية والاجتماعيـــة، والتعالق بينها وبين المرأة.

تطرح قصة (حيدر رضي الله عنه) سؤال الوعي الحقيقي لمفهوم المحافظة على الأرض من خلال إدانتها ــ أي القصة ــ لموقف شيوخ البلد الذين كَفّـــروا الراعـــي عثمـــان، ورمَـــوا الحرمان عليه؛ لأنه مزّق شرائط المزار المعلقة بالشجرة، عندما علِقَت عنزته بها، وسكتوا عن الحكومة أو تواطأوا معها، عندما صادرتْ أرض المزار، بما فيها الشجرة والمزار نفسه[1].

تقدِّم قصة (حتى لا يموت الطفل) نموذجا متميزا لتأصيل فكرة التلاحم والتوحّـــد بـــين الأرض والإنسان الفلسطيني، إذ يبدو في القصة أن حياة الفلسطيني وموته يتوقفان على مـــدى ارتباطه بأرضه، حيث تقصّ امرأة ــ بضمير الأنا ــ حكاية هروبها من الجنود الإســـرائيليين، الذين احتلوا قريتها عام 1967، وقتلوا زوجها، فهامَتْ على وجهها في الوعر، تحمل بين يديها طفلَها الرضيع، ولم يكن ثمة ما تأكله، فجَفّ ثدياها من الحليب، وكي تُبقي على حيـــاة طفلهـــا، لجأت إلى أكل أوراق السنديان والأعشاب، فجرى الحليب في ثدييها، وعادت الحياة إلى طفلهـــا من جديد[2].

يؤصّل نفاع في قصة (خفق السنديان) لفكرة تقدمية جدلية، هي أنّ العلاقة الواعية مـــع الأرض تسهم في تطوير قيم الإنسان وفهمه للحياة، ونظرته للمجتمع؛ إذ تنتهي القصة بـــانقلاب جريء على واحد من الأعراف الاجتماعية السلبية، هو قتل المرأة على خلفية الشـــرف؛ ففـــي القصة المذكورة تنجو يمامة من القتل، إذ كان أخوها حسين/ سارد القصة قد استدرجها، بحجّـــة

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص61– 65.

[2] ينظر: السابق، ص88–92.

جمع الحطب، إلى هُوّة سحيقة في الوعر بين أشجار السنديان، كي يقتلها ويغسل عاره امتثالا للتقاليد الاجتماعية. تدرّج الكاتب بسيرورة الحَبكة الفنية للحدث ليصل بالتأزيم إلى ذروته في الوعر وبين أشجار السنديان، إذ ينتاب الساردَ صراعٌ فكري نفسي، بين إقدامه على عملية القتل، أو التمرد على أعراف مجتمعه، ويعقد محاكمةً صامتة لضميره، فيسترجع ماضيه الجميل مع أخته، وهما يلهوان في الحقول، ويحتطبان بين الأشجار، ويتذكر ممازحته إياها، بِجذْبِها نحو الهوّة ذاتها، التي ينوي إلقاءها فيها، ثم يتذكر عملا مشرّفا نفّذه الفلاحون إبّان ثورة (1936م)، إذ قتلوا ضابطا إنجليزيا، وألقَوْه في الهوّة نفسها. الضابط استحقّ الموت؛ لأنه كان مجرما، أما يمامة فلم تقترف جريمة تستحق عليها الموت، بل إنها تستحق الحياة، كاليمام المتطاير من الهوّة إلى الفضاء، والعصافير المزقزقة، وأشجار السنديان الباسقة، والأزهار الملونة النابضة بالحياة، ليدرك أنّ أختَه عنصرٌ أساسيّ في هذه المنظومة الريفية، وأنّ وجودَها سببٌ من أسباب استمرار الحياة على هذه الأرض[1].

وتبرز هذه الرؤية التقدمية للأرض، في قصّة (نفح الغوردة)، حيث جعلها تشارك في الانقلاب مع مصطفى وغزالة على عادة زواج الغصيبة*، غزالة تحبّ مصطفى، وأهلها يريدون تزويجها من ابن عمها، وهي لا تريده، ولا تستطيع الإعلان عن رفضها له، أو البوح برغبتها في مصطفى، وذات مرة تخرج إلى الوعر، لجمع نبات العكوب والتنتول*، ويخرج مصطفى إلى أرضه، ليتفقد الزرع، وفجأة يهطل المطر، فيلجآن إلى مغارة صغيرة قريبة من المكان، ويلتقيان فيها مصادفة، فتعترف هي بحبّها له، وأنها سترفض أيّ شخص غيره، ويتواعدان على اللّقاء مرة أخرى في ذات الموضع، وذات الموسم[2]. وهكذا فالأرض أسهمت في توفير بيئة مواتية

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص102-109.

* الغوردة: شجرة ذات رائحة ونكهة طيبتين. زواج الغصيبة: عادة اجتماعية قديمة، تعطي الأهل حق تزويج ابنتهم لمن يرغبون، رغما عنها، وتعطي ابن العم حق الأولوية في الزواج من ابنة عمه، حتى لو لم تكن تريده.

* العكوب: نبات عشبي شوكي منبسط، ينمو في موسم الربيع، سيقانه قصيرة، تُنَظَّف من الأشواك، وتطهى مع اللحم. التنتول: من البقوليات، نبات بري متسلق، ينمو في موسم الربيع، على أكتاف الوديان والسلاسل الحجرية، وبين شجيرات الصبار، تقلى أوراقه مع البيض وزيت الزيتون.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص32-44.

للإعلان عن ذاك الحب بينهما، وامتلاكهما الجرأة للتمرد على عادة الغصيبة، وَوَضْعِ حدّ لهـــا: "**وغسلت مية نيسان مرارة "الغصيبة" ومرضها، ونعفت نبتة الغوردة نشرا من شذاها**"[1].

هذه الرؤية نفسها نجدها في قصّة (تغير في وجهات النظر اتجـــاه يوســـف الصـــدّيق)، والفكرة تتكشف لنا من العنوان نفسه، فبعدما صادرت الحكومة موقع الوليّ (يوسف الصـــديق)، والأرض المحيطة به، تغيّرَ مفهوم الناس حول شكل التعامل مع المقامات والمزارات الدينيـــة، وتخلّوا عن تقديسهم الفطري التقليدي لأضرحة الأولياء: "**أصبح الواحد يأمل ليل نهار أن يجنبه الله صدّيقا يحط الرحال في أرضه**"[2]، وأدركوا أن عدم مساسهم بالمزارات ــ بحجّة قدســيّتها ــ سيشكّل خطرا على الأرض المحيطة بها، ومن ثمّ على بقائهم فيها، وفهموا أنه يتوجب علـــيهم مراجعة فهمهم المغلوط، في مسألة ترك تلك المزارات على حالها دون تطوير لمعالمها، ذلك أن السلطة الحاكمة تستغل هذا الوضع، فتضع يدها على تلك المواقع، وعلى الأرض المحيطة بها. إذن، فلا بد من خوض الصراع والمواجهة المباشرة مع الاحتلال: "**وقفت ألـــوف مؤلفـــة مـــن صديقي الأرض للدفاع عن الأرض، صارت القرى والمدن صديقا جبّـــارا... صـــار هـــؤلاء لا يتحدّثون عن المقاومة بل يقاومون، ولم تعد كلماتهم تصويرا للمعركة بـــل صـــارت عنصـــرا منها**"[3].

تحيلنا القصة السابقة، وقصة (حيدر رضي الله عنه) المذكورة سابقا، إلـــى مخططـــات التهويد التي تنفّذها السلطات الإسرائيلية على المواقع التاريخية، والزوايا والمـــزارات، تمهيـــدا لمحو علاقة الفلسطينيين الجغرافية والتاريخية بالأرض المقامة عليها تلك المواقع؛ من هنا فـــإنّ الكاتب يدعو إلى إعادة النظر في فهم المعالم الدينية، باعتبارها رموزا للوجود الفلسطيني علـــى الأرض، تاريخيّا وجغرافيّا، وليست مجرد رموز دينية فقط، ولذلك فإن قصصه تنطـــوي علـــى الدعوة بوجوب الاهتمام بتلك المعالم، وتطويرها بما يخدم تثبيت الحقّ الفلسطيني بهـــذه الأرض المقامة عليها تلك المعالم.

---

[1] نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص43.

[2] السابق، ص112.

[3] السابق نفسه، ص112.

وستبدو العلاقة بين الأرض والإنسان في أعمق صورها في قصة (شامة على صدر فاطمة)، إذ يرسم الكاتب صورة مادية يلتحم فيها الفلسطيني بأرضه، فقد توحّمت أم أحمد، وهي حامل به على قُلُب التوت، فظهرت شامة تشبه التوت على عنقه، وتوحّمت أم فاطمة على ثمار العليق، فبرزت الشامة على هيئة كُبش* العليق على نهد ابنتها فاطمة، التي كانت تشعر بالخجل كلما صادفت أحمد في الطريق؛ لأنه كان ــ بدوره ــ يستغلّ هذه الحكاية لمعاكستها، إلا أنها عندما شاركت في مظاهرة ضد مصادرة الأرض، وأصيبت في صدرها على موضع الشامة، ونزل الدم، قالت: "**هذه هي الشامة على صدري، وأنا أتوحم لتكبر هذه وتصبح على شكل أرضنا كلها**"[1]، ففي العبارة السابقة ـــ خاتمة القصة ــ يتجلّى إصرار الكاتب على توثيق العلاقة القائمة على التّوحّد بين الإنسان الفلسطيني وأرضه. وباستهدافه موضعيّ العنق والنهد، في خَلَقِ الشّامَتين عليهما، يغدو النصّ قابلا للانفتاح على دلالات خصبة، تتفجّر منها تفسيرات وصور عديدة للتماهي بين الإنسان الفلسطيني وأرضه، منها دلالة الخصوبة المشتركة بين ثدي المرأة الفلاحة والتراب، إذ تتوقف عليهما ضمانة استمرار الحياة الريفية، ما يؤصّل لجدلية العلاقة القائمة بين المرأة والأرض، ومنها دلالة الالتزام بأمانة المحافظة على الأرض، الواجبة في أعناقنا، فعنق أحمد الموشوم بثمار التوت هو العنق الفلسطيني المحمولة عليه أمانة التمسّك بالأرض، وكذلك فإن وجود هذه الشامة في هذا الموضع تحديدا، يثري دلالة الالتصاق بين الأرض وصاحبها، فاستلابها منه يعني انتزاع روحه منه[2].

تنسِف قصّة (الأرض مرصودة بأهلها) معتقدا اجتماعيا آخر، هو إيمان الناس بالشعوذة والغيلان، والرّصَد الذي يحرس مخابئ الذهب، فقد تغيّرت ثقافتهم، وتطوّر وعيُهم الجماعي من خلال اتّحادهم وتحوّلهم إلى رَصَد بشريّ، وقوة هائلة، تحرس الأرض وتحميها من الغول الحقيقي، غول المصادرة[3]. لقد تطور الوعي الوطني عند الناس، يقول السارد: "**رأيت النّاس في**

---

* **قلب، كبش:** لفظتان منقولتان من نص القصة، ومعناهما: العنقود أو القطف من الثمار.

[1] نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص80.

[2] ينظر: السابق، ص74–80.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**كوشان**"، ص81–93.

بلدنا، يقفون على الصخر في مواجهة الزحف والمصادرة... من أجل إبقاء المغاور لنا كما كانت وكما يجب أن تكون"[1].

3.1.2 تجليات اللازمة (الأرض والريف والقرية) في مجموعة (التفاحة النهرية)

1.3.1.2 المجموعة نموذج متميّز من نماذج العشق الإنساني للأرض

تعدّ قصص (التفاحة النهرية) نموذجا بارزا لهذا العشق الملحمي المتميز للأرض، فهي مجموعة لا يكتبها إلا "**شخص عاشق للأرض حدّ التوحد**"[2]، أو كاتب مفتون بها إلى درجة الهيام؛ ولا شكّ أن قارئ هذه المجموعة سيكتشف تجليات هذا العشق المفضي إلى التماهي مع الأرض والتراب، من خلال قدرة الكاتب وبراعته في التوصيف الدقيق لمظاهر الطبيعة الريفية، واستحضاره الأماكنَ والمُسمّيات المرتبطةَ بالأرض، ومن خلال معرفته للتفاصيل الدقيقة عن الحيوانات والنباتات والطيور، وكثافة معلوماته التي تدل على عمق خبرته بالأرض، وسلوكِ مجتمع الريف. ولعل في النصّين الآتيين ما يكفي للتدليل على ما سبق؛ ففي قصة (كُبوش البطم) يتراءى لنا مشهد وَعْريّ يزخر بالحيوية والحياة، بما فيه من حركة ولون وصوت: "**واليوم منهمك أنا في حواش البطم على مهلي، وأنكّر الطيور والعصافير، والزريقي يزعق زعقاته المعهودة، والشحارير تتطاير صاخبة مزعوبة، أما العصافير الصغيرة فهي أكثر اتزانا، تطير إلى مسافات قريبة وتداوم في شأنها، ورف من الوروار تلمع بطونه الملونة قبالة الشمس نسمات عذبة تمسح الوعر بصفير خافت ناعم عذب، وحومات من الغيم الأبيض تبقع السماء متباعدة عالية تسبح خلالها حدأة تحوم حرة في الأعالي**"[3]. لقد حوّلَ عشقُ الأرضِ قلمَ الكاتب إلى كاميرا تلفزيونية، تلتقط صورا متنوعة، ليقدّمها لنا مشهدا دراميّا مُتَلفَزا، نستشعره بحواسّنا، فنرى ألوانه، ونتابع حركاته، ونسمع أصواته: السارد يجمع ثمار البطم المنتشر في الوعر على مهله، والعصافير تفرّ من المكان هربا منه، وبعضها يطير ضمن مسافات قصيرة، ثم يحطّ على

---

[1] نفاع، محمد: "**كوشان**"، ، ص92.

[2] الأسطة، عادل: مقالة: "**محمد نفاع: "التفاحة النهرية وبقايا أدب المقاومة**".

[3] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص82.

الأرض، ويكمل بحثه عن الطعام، وطيور الشحرور تزعق بِصَخَبٍ ذعرا من السارد، والزريقي يزعق هو الآخر في مكان ما، وسرب من طيور الوروار يطير في السماء، ولونه يلمع بسبب انعكاس أشعة الشمس عليه، والحَدَأة تحلّق عاليا في السماء، ويبدو من بعيد أنها تخترق غيوما بِيضًا خفيفة متفرقة في الجو.

في النصّ الآتي من قصة (حوّام الخريف) يلتقى السارد بمحبوبته في منطقة وعرية، فيستثيره صمتُها وهي جالسة قبالته، فينظر حوله، لتنثال في مخيّلته تفاصيل وصور جزئية متتداخلة، يتشكل منها مشهد ريفيّ متكامل، نابض بالحياة: "**لو تنطق بكلمة في الصمت الغامض الرهيب. لو تعصر هذه القطوف السوداء والصفراء على الدوالي البراوية الملقوحة على السنديان الغويان قربة من النبيذ البكر الفواح ــ نتذوقه معطرا بالغيث والندى والنسمة الشمالية وعتمة الليل وعبق الأرض ونغم الشحرور والوروار والأيدي المزينة بهبوش الحجارة والشوك، وزخ البرد وأريج الشعير المزهر والقمح وعسل القندول والشيح والتين الغزالي المشطب وعنب أصابع العروس الأشقر الشفاف... كنا يومها نرعى الحلال_ شلعة من الجديان الطربة المتقافزة على الدوام. ونلعب المدمليات، ندمل الإجاص البري، ينضج ونأكله، وبعر الماعز نعدّه ونحزره**"[1]. يكشف النص السابق عن ملاحقة عاشق لأدق التفاصيل حول معشوقته، وهي هنا الأرض، وستكون المرأة محبوبته الثانية، التي يرى فيها صورة من صور الأرض، ولذلك لا يريد أن يراها صامتة حزينة؛ لأن هذا يتنافى مع حيوية الأرض، وحركة الحيوات عليها، بل يريدها أن تستعيد حيويتها ونشاطها، لتعود عنصرا فاعلا من عناصر الأرض، كما كانت قبل عشرين عاما.

تحيلنا لعبة بعر الماعز، والمدمليات، وصورة الجديان الصغيرة التي تقضي نهارها وهي تلهو وتتقافز على الصخور، إلى مسألة الصدق الفني في الأدب، فصورة الجديان لا تتأتّى لكاتب غير قروي، لم يرعَ الأغنام في الوعر والحقول، ولن يكون حنينه لألعاب الرعاة الصغار مقنعا ــ من ناحية فنية ــ إن لم يكن مارس هذا الفعل الرعويّ واقعا، وربما لن تلفتَ انتباهَه صورةُ

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص34-35.

"**عصفور الحمّر ينظر بعين واحدة كعادة الطير**"[1]، وربما لا يعرف أن الهدهد "**دائما تراه وحيدا على قلته**"[2]، وكذلك فإن التمييز بين وكري الذئب والثعلب هي من قدرات الشخص المُعايش لتفاصيل الوعر والبراري[3]. من هنا فإن الكتابة من رحم الواقع هي أصدق أشكال التجربة الأدبية، وأدقّ الفنون المكتوبة وصفا وتعبيرا.

وثمة فارق فني بين النصين السابقين، رغم أنهما وصفيّان، يحيلان إلى صورة كلية واحدة، فالأول يتشكل من أشياء وأحداث مرئية للسارد، حاضرة أمامه، تجري في زمن التكلم عنها، أما الثاني فهو تداعٍ حرّ لِصُور مختزنة في ذهن الكاتب نفسه، يسترجعها سارد القصة، فيتداخل ماضيها مع حاضرها، تتوزع في أماكن جزئية، تتباعد أو تتقارب، لكنها تنتمي كلها إلى مكان واحد هو الوعر والطبيعة. إنّ هذا الوعر الذي يعود إليه نفاع، يشكّل مثالا مناسبا لما كتبه (باشلار) حول أحلام اليقظة لعالَم الغابة غير المتناهي، فهذا المكان ــ بدلالتَي الاتّساع والهدوء ــ يتأتّى من حركة الشخص الساكن، أي من أحلام اليقظة عنده، والمبدع يرى مكانه المألوف واسعا، ليس تبعا لحدوده الجغرافية، وإنما يراه واسعا في داخله وذاته[4]. ونفاع يستعيد هذه الألفة الوعرية في قصصه، ويرسم لها صورة تستند إلى الواقع، لكنّها صورة زاخرة بالخيال، إن صورة السلام والهدوء الوعري هي صورة نابعة من ذات الكاتب.

2.3.1.2 دلالات حضور الحيوان والنبات في المجموعة

يكثر الكاتب ــ على لسان سارده ــ من إيراد أسماء الحيوانات والنباتات في قصصه، وبالذات تلك التي تعيش أو تنمو في أرض الجليل، ويكفي أن نقرأ عناوين القصص في مجموعاته السابقة، لنكتشف هذا الحضور المكثف لأسماء الحيوانات والنباتات، كـ(الأصيلة) و(خفق السنديان) و(نفح الغوردة) و(الجمل) و(الذئاب) و(وادي اليمام) و(نبعة الحور) و(خفّاش على اللون الأبيض).

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص58.

[2] السابق، ص23.

[3] ينظر: السابق نفسه، ص149.

[4] ينظر: باشلار، غاستون: "**جماليات المكان**"، ترجمة: غالب هلسا، ط2، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1984، ص171-175.

إلا أن هذا الحضور قد برز أكثر في مجموعته الأخيرة، فحملت عنوان (التفاحة النهرية)، وهي القصة الأولى في المجموعة، وثمة أربع قصص أخرى اتّخذت عناوينها بأسماء الحيوات، وهي: (حوّام الخريف) و(عمشق الوادي)*، و(كْبوش البطم) و(عن الذئاب وغزالة)، ولا تخلو أية قصة من القصص المتبقية من حضور الحيوان أو الطيور أو النبات، الأمر الذي يمكن عدّهُ أحد تجليّات العشق الصوفي الخاص، المتأصّل في وجدان الكاتب تجاه الأرض والريف والقرية.

سنجد حضورا مكثفا لحيوانات الريف، كالخيول والجمال والحمير والماعز والكلاب، وحيوانات البراري كالذّئاب والغزلان والثعالب والخنازير البرية، وكذلك الطيور، كالدجاج والحمام والشنار والشحرور والحُمّر والوروار والدوري والحدأة والهدهد والزريقي واليمام وعروس التركمان. وقد تعامل معها الكاتب باعتبارها جزءا من الكينونة الفلسطينية، وعنصرا فاعلا من عناصر تأكيد الهوية الوطنية للأرض، ولذلك تكررت أسماؤها، وحضرت بكثافة، وارتقى بعضها ــ فنيا ـــ إلى شخصيات متحركة، فاعلة قصصيا، تُحرّك الحدث القصصي، وتؤثر في مسار القصّ ونهاية القصة*.

لا شكّ أنّ علاقة الكاتب المباشرة مع الأرض، وعمقَ معايشته الريفَ، قد أثرتْ معلوماته، وصقلت خبراته في تفاصيل الطبيعة الريفية المتحركة والساكنة، ثم أغنتْ تجربته الأدبية، ولذلك نجده بارعا في تشكيل لوحات سردية تمتاز بدقة توصيف الحيوات، نقرأ له في قصة (الجرمق) وصفا لطائر الدوري: "**غريب أمر هذا الطير، لا يأنس إلا بالناس، يعيش في العمار ويتجنب الخراب، يعشّشُ في السطوح والشجر قرب الدور، يسطو على الحبوب المنشورة ويتقاسم العلف مع الدجاج، ومع ذلك فهو نَكِحٌ* صعبُ المنال، قلما يُصطاد، رائع هذا**

* حوّام الخريف: الطيور المهاجرة في موسم الخريف، ومثله حوام الربيع. وسمّي حوّاما لأنه يدور في السماء فوق قطعة من الأرض، تمهيدا للهبوط عليها. العمشق: نبات متسلق، أغصانه طويله، وزهره أبيض صفراوي، بعض أنواعه دائمة الخضرة، سريع التكاثر، ويغطي مساحات واسعة من الأرض، وبخاصة قرب منابع المياه، ومجاري السيول.

* يتضح ذلك على سبيل المثال في قصص (وليمة، مختار السموعي، عن الذئاب وغزالة)، وسأتناول هذا الموضوع في مبحث (الشخصيات القصصية) من هذا الفصل.

* نكِح: حَذِر جدا.

الطير المُبكّل على عنقه بالسواد الأدغم الخفيف"[1]؛ لقد وصف الكاتب سلوكَ طـــائرٍ معـــروفٍ، وبخاصّة عند أهل الريف، لكن الجِدة في ذلك هي براعته في اقتناص صور حركية متعددة لهذا الطائر، وتوليفها معا، ليتشكل من مجموعها لوحة أشبه بمقطع تلفازي مرئي، فنشـــعر وكأننـــا نتعرف إليه أو نراه للمرة الأولى.

تتكرر في المجموعة أسماء الأعشاب والأزهار التي تنمو في ربوع الجليل الفلســـطيني، كالطيون والحبق والريحان والصيّاح والعلت والشبرق والخزامى والدردار والعكّوب والزعتـــر والزعيتمان والقرصعنة والشومر والخردلة والحميّض والخبيزة والقمـــح والشـــعير، وغيرهـــا، وتتكرر بكثافة أنواع معيّنة من الشجر، كالسنديان والبلوط والقاتل والخروب والعبهـــر والـــبطم والزيتون والتين والدوالي والتفاح. وليس السّرّ الكامن وراء الإلحـــاح علـــى تلـــك المســـمّيات وأسمائها محصورا بعشق الأرض وحده، فقد توسّل الكاتب بها لإبراز الأبعاد القيمية لـــلأرض، واعتمد في ذلك على البعدين: المادي والمعنوي؛ وهو وإن قدّمها لقارئ عادي من خلال بعـــدها المادي الجمالي؛ إلا أنه لم يسعَ لإبراز تلك القيمة الجمالية المجردة لها فحسب، وليس هذا هدفـــه الرئيس أصلا، بل كان هذا مدخلا للكشف عن القيم المعنوية الكامنة فيها، والمرتبطة بقيمة وجود الإنسان الفلسطيني عليها؛ فمن الأشجار تتولد قيم العراقة والأصالة، والتشبث بالمكان، والالتحام والتجذر بالأرض، والإصرار والصمود، وتحدّي الزمن، والشموخ والعزة، ومن أنواع الأزهار البرية تتجلى أصالة الأرض وعروبتها، ومن جمال تلك الأزهار تتجلى صورة السلام المنشود، ومن خصوبة التراب الذي أنبت تلك الأزهار يتجلى معنى استحقاق الحياة على هذه الأرض.

إن إلحاح الكاتب على ذكر المُسمّيات الريفية الفلسطينية للحيوانات والنباتات التي تعيش وتنمو في أرض الجليل، هو تأكيد وإصرار على فلسطينية هذه الأرض وعروبتهـــا، ومواجَهـــة المسمّيات العبرية التي تروّج لها مؤسّسات الكيان الصهيوني، فنبتة كفّ الدب لا يمكن أن تقبـــل مُسمّى دخيلا: "**تلعثم "كف الدب" وهم ينادونه "أدمونيت"*** **ويجعلونه سببا لسرقة الأرض والبلد**

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص23.

* كفّ الدب: نبتة تنمو في أرض الجليل، وترتبط بحكاية تراثية عند أهل بيت جن، هي أن شابا وعشيقته خرجا من القرية إلى البراري، في يوم مثلج، فتبعهما الدبّ، ووقف حارسا لهما على باب المغارة، ثم استدلّ الناس على مكانهما، من خلال هذه الزهرة، إذ نبتت في كل موضع وطئت عليه أقدام الدب خلال تتبعه للعشيقين. أدمونيت: مسمى عبري للنبتة المذكورة ومعناه "عود الصليب".

وهو ابن الأرض والبلد"[1]، وهكذا تستحيل الأرض إلى مُـدافع عـن نفسـها، وعـن أصـالتها وتاريخها، فالحجَل والحُمّر والدوري، والسنديان والزيتون والقاتِـل، والشـومر وكـفّ الـدبّ والملعة*، وغيرها، هي دوالّ يأتي بها الكاتب، ويعيد خلقها فنيا، لتغدو فـي معركـة الوجـود والبقاء، أسلحةً دفاعية من إنتاج وطني محليّ، كفيلة للردّ على محاولات تذويب الأسماء العربية للنبات والطيور أو عبرنتها، بوصفها واحدا من إجراءات كثيرة لتهويـد الأرض، فالكاتـب ــ بإلحاحه على هذه الأسماء ــ يقف بإصرار ضد تغييب الإرث الثقافي والتاريخي للفلسـطينيين، "**مباركة تلك الأيام قبل أن تذوب هذه الأسماء على ألسنتنا، ونخترع لها أسماء أجنبية علميـة تهتز لها عظام الأجداد**"[2]؛ وهكذا يريد نفاع لِكفّ الدّب التي نمتْ تحت أقدام الدب الحارس، ألّـا تسمح لِـ(أدمونيت) أن تحلّ محلّها، كما يريد لشجرة القاتل أن تظل قائمة بأسطورتها ومسـمّاها الفلسطينيين*، وأن يظلّ التين موجودا بأسمائه: البيّاضي والغزالي، وكـذلك الـدّوالي البرّاويـة والصفدية، والرمّان اللفاني.

وكذلك فإن إلحاح الكاتب على ذكر هذه الحيوات، وصفاتها وطبائعهـا، هـو خطـاب تحريضي موجّه لنا للانتباه إلى تراثنا وماضينا على هذه الأرض، للاقتراب منها، والتمسك بها أكثر، فعندما نقرأ الأسماء الشعبية للأزهار والأعشاب والطيور؛ نستشعر أن الكاتب يخاطبنـا، ويقول لنا: هذا إنتاج أرضكم، وهي ما زالت تتكلم بلغتكم العربية، فأنتم أحقّ بها مـن غيـركم، وهي تستحقّ منكم أن تعشقوها، وتلتصقوا بها، وتضحّوا من أجلها.

3.3.1.2 أنسنة الأرض ودلالاتها

كي نستطيع فهْمَ دلالات أنسنة الأرض في قصص نفاع، فلا بدّ أن نبحث عن صياغات الصورة الإنسانية فيها، فقد عمد إلى تشكيل مقاربات فنية بينها وبين الإنسان، للارتقاء بها إلـى

---

[1] نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص542.

* الملعة: نبات عشبي وعري، له عصارة حارقة، وزهرته بيضاء.

[2] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص88.

* القاتل: نوع من الشجر الحرجي، ويسمّى القطلب، أغصانه وجذوعه حُمْر، وتحمل عناقيد حُمْرًا تؤكـل، وربمـا كانـت أطيب من الكرز. وسمّي بالقاتل أو قاتل أبيه نسبة إلى ما ورد في الأسطورة الشعبية بأن شابا أعجب بفتاة، وأرسـل أبـاه ليخطبها له، فخطبها الوالد لنفسه، ما أغضب ابنه منه، فقتله عند هذه الشجرة، فتسرّب دمه المسفوح إليها، فصـار لـون الجذع والثمار أحمر.

مستوى البشر، وتوسّلَ باللغة والوصف والمشهد المصوّر والفكرة والرؤية والحدث والشخصيات، لخلق تصورٍ فكري نفسيّ بآدميّة الأرض، وللوصول إلى حالةٍ من الإحساس بأمومتها وقدسيّتها.

ليست علاقة الفلسطيني بأرضه ــ كما تُبرزها قصص نفاع ــ مجرّدَ اقترانٍ مكانيّ أو زمانيّ، أو منفعة فقط، وإنما هي علاقة عضوية روحية، منسوجة منهما، لتغدو كالتعالق القائم بين الروح والجسد، "**نحن احترمنا الأرض وما نزال. هي قطعة منا ونحن قطعة منها**"[1]، ولذلك فلا غرابة أن نجد الوعَر "**يعرفنا بقدر ما نعرفه، ويحبّنا ويأنس بنا بقدر ما نأنس به، اعتادنا واعتدناه، نحن وهو شجرة وجذور**"[2]. هذا التعالق سيظل قائما، فالأرض المصادرة ما زالت تتوق لصاحبها، وهو يتوق لها؛ فإذا كان الاحتلال قد صادرها فعلا من أصحابها؛ فلن يستطيع مصادرتها من الذاكرة، ولا مصادرة الحبّ والحنين لها*، وهذا ما عبّر عنه نفاع حين جعل بطل قصته (لأننا نحب الأرض) متعلقا بأرضه، يعرف كل بقعة منها، واسم كل نبتة فيها، متمسّكا بها، يذهب إليها كل صباح رغم استلابها منه، ويجيب عن سر تعلّقه هذا بها: "**لأننا نحب الأرض**"[3]، لتغدو دالَّ الوطن للفلسطيني، بعد أن سُلبت منهُ السيادة الوطنية. بل هي الوطن ــ بحد ذاته ــ لدى العرب في الأراضي المحتلة (1948)، فهي التي تُحدّد انتماءهم، وتُحصّن هويتهم العربية، في مواجهة طغيان الصورة اليهودية على واقع المساحة الجغرافية هناك. إن الكاتب يسعى إلى تحريضنا للبحث في كينونتنا الفلسطينية، انطلاقا من العلاقة والارتباط بالأرض؛ لأنه لا يمكن صياغة كيان فلسطيني مستقل، ذي إرادة حرة، دون أرضه أو بعيدا عنها، فإبعاد الفلسطينيين عن أرضهم، وسلبها منهم لا يعني إلا تشتيتهم، وتذويب هويتهم؛ ولذلك فإنه يلحّ بإصرار على اكتشاف أسرار الأرض، وإعطائها معنى مقدّسا، وبالتالي فإن هذا

---

[1] نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص114.

[2] نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص43.

* وهذا ما توصّل إليه إميل حبيبي ــ على لسان سارده ــ حين سُئل عن سبب حاجة اليهود للعامل الفلسطيني، للعمل أجيرا في زراعة الأرض التي سرقوها، وصارت بأيديهم؛ فأجاب: "**لانها كانت حقولنا. انبتناها وسوف ننبتها. تحنو علينا كما نحنو عليها. وأما هذا الحنو فقد عجزوا عن مصادرته**". حبيبي، إميل: "**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**"، ط2، بيروت، دار ابن خلدون، 1974، ص187.

[3] نفاع، محمد: "**كوشان**"، ص23.

سيفضي بالضرورة إلى تقرير المساواة في القيمة والرتبة بينها وبين الإنسان الفلسطيني، لتغدو إنسانا كصاحبها تماما، تضحك وتثور: "**أيتها الجبال الزردة المعمرة كم فيك من ذكريات...مرآة أنت، تضحكين لضحكنا، وتقطبين وتغضبين وتثورين تماما مثلنا**"[1]. وهذه هي إحدى أفكاره التي ينادي بها، بغية الوصول بنا إلى اندغام كليّ في أرضنا؛ وباختصار فإنه أراد أن يصل بنا إلى قناعة، مفادها أن الأرض هي وجه آخر للإنسان ذاته، والإنسان لا يكون إنسانا إلا بأرضه.

لقد خاطبَ الأرضَ بألفاظ يخاطَبُ بها الإنسان، وقدّمها من الناحية الفنية في صُوَرٍ إنسانية مشخّصة، فهي إنسان يحبّ الحياة، ويبتسم، ويهزّ رأسه: "**وجبال باسمة برزانة، ووعر يهز رأسه استحسانًا**"[2]، وخلع عليها صفاتٍ إنسانيةً، كالرزانة والوقار، والهيبة والعبوس: "**هذا الجبل الأشوس المطل على الكون بوقار**"[3]، "**تجهمت الأودية والخلات**"[4]، وحتى الحشرات التي تعيش عليها تمتلك صفات إنسانية: "**واليراع وسراج الليل يشع بأنس وحبور**"[5]، وأشجارها تحب الحياة: "**وأغصان الشجر ترتشف الدفء والنور بشهية**"[6]. وخاطبها بوصفها امرأة تناضل من أجل حياتها وكرامتها: "**وانبتي حجارة تحميك من العاديات، مشرئبة إلى فوق بعزة ونقاء...**"[7]، وتصرخ بأعلى صوتها دفاعا عن عِرضها وطهارتها، وهو هنا يحرّضها ــ أي الأرض/ المرأة ــ على رفض الواقع الاحتلالي، والتمرد والثورة ضد غاصبيها، المعتدين على كرامتها: "**واطلقي صرخة الوئام الجبار كرمى لطهرك الوضاء وعرضك المصون**"[8]، وهكذا فإنّ الأرض ترتقي إلى مرتبة سامية، فتكتسب معاني وقِيمًا إنسانية، وبالتالي فهي مطالَبَة بأن تعطي أجمل ما فيها: "**إنعفي أيتها الأرض الطيبة الملقاحة من نشرك المبارك وأنفاسك الغضة وطيبك الهتون، وخيرك المضمخ بعرق الجهد والسترة والعافية**"[9].

---

[1] نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص523.

[2] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص43.

[3] السابق، ص18.

[4] السابق نفسه، ص19.

[5] السابق نفسه، ص19.

[6] السابق نفسه، ص23.

[7] السابق نفسه، ص25.

[8] السابق نفسه، ص25.

[9] السابق نفسه، ص25.

يصوغ الكاتب في النص الآتي من قصة (لقاءات ومواجهات مع خاتم سليمان) نسقا تكامليّا بين الإنسان والأرض، باستحضار المكان متعالقا بالزمن، واستدعاء التراث والذاكرة الشعبية، وذلك من خلال الجمع والربط بين جزئيات مفككة من الصور والمواقع والمواقف، في كُلٍّ واحدٍ مندغم: "**تفجري يا مناهل العزة ومنابع القوة والعطاء وروافد الرجال إلى ساحات المراجل، عرجي مع بهار الشمس وامسحي على الوجنات الجريحة في الحولة والجاحولة وطيطبا وقديتا ودلاتا وبرعم وفرعم والراس الأحمر، توهجي مع حداء الصفصافي والحطيني في صف السحجة، تضمخي من قرون الجرمق والزابود وانعفيه نعفا على فجاج الخيط المضرج مع غناء الزاغ* وهمس السنابل والرعد الربيعي المتدحرج في مهجة السماء**"[1]. في النصّ السابق يقدّم نفاع الأرض في صورة إنسان مناضل، فهي تتوقّد شوقا للحرية والخلاص من الاحتلال، فتدافع عن ذاتها بما لديها من مقومات تؤكّد عروبتها، كأسماء المواقع والقرى المنكوبة، والغناء الشعبي، والفلاح المدافع عن أرضه، أو مقومات تؤكّد حيويتها، كسطوع الشمس، وسنابل القمح، وزقزقة العصافير، وصوت الرعد.

ومن الآليات الفنية التي استعان بها الكاتب للوصول بالأرض إلى رتبة الإنسان، أن جعلها كيانا قائما بذاته، تنهض عليه الأحداث، يصنعها ويحركها ويتحكم بمسارها، ويبني الشخصيات، يؤثّر فيها، ويتأثر بها، ويُسهم في تنمية وعيها الوطني، وتطوير مفاهيمها الاجتماعية والطبقية*.

---

* الصفصافي والحطيني: زجّالان شعبيان من قريتي صفصاف وحطين المهجّرتين. صف السحجة: مجموعة من الرجال يصطفون دائريا أو طوليا، في العرس القروي، ويصفقون بأيديهم، مع ترديد ما يبتدئ به الزجّال أغنيته الشعبية. الخيط: أراضٍ تابعة لقرية بيت جن، صادرتها الحكومة الإسرائيلية عام 1953، تحت مسمّى منطقة عسكرية مغلقة، وفيما بعد أعطتها للمستوطنات اليهودية. الزاغ: عصفور من فصيلة الغربان، يعيش في الأراضي المكشوفة والحقول، يأكل الحشرات والديدان والفئران.

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص120–121. وللتعرف إلى القرى المذكورة، ينظر: الدباغ، مصطفى مراد: "**بلادنا فلسطين**"، القسم 2، الجزء 6، كفر قرع، دار الهدى، 1991، الصفحات: 162، 193، 196، 207–217. ويمكن زيارة موقع: فلسطين في الذاكرة: http://www.palestineremembered.com/ar/SafadTownsSnapshot.html

* تطرقتُ إلى دور الأرض في تغيير القيم والمفاهيم سابقا، وسأتناول موضوعَ الأرض، شخصيةً قصصية، في مبحث (حضور الشخصيات غير البشرية) من هذا الفصل.

4.3.1.2 جدلية العلاقة بين الأرض والمرأة

يمزج نفاع بين المرأة الفلسطينية والأرض في قصصه، مستهدفا تأصيل العلاقة بينهما، بالتركيز على الحضور الأنثوي ذي الملامح والصفات المسحوبة من جماليات الأرض، وهـذا الأسلوب التوصيفي ــ من وجهة نظر الكاتبة راوية بربارة ــ هو "**أصالة الوصف البِكر الذي لم يسبقه إليه أحد**"[1]. فعشقُ نفاع للأرض "**يبعث على غزل من نوع آخر**"[2]، هو التغزّل بـالمرأة، فيستحيلان عشقا واحدا، لتغدو المرأة معادلا موضوعيا للأرض. جدلية هذه العلاقة المزدوجـة تتّضح في كلّ قصصه التي تناولت العلاقة مع المرأة الفلسطينية؛ ففي مجموعته (وديّة) المكوّنة من سبع قصص، إحداها محاولة لكتابة مسرحية، نجد ثلاثا منها تمحورت حول علاقات حـبّ، اتكأت على الوعر والحقل في تطورها الفني، وهي: (وَديّة) و(أنفـاس الجليـل) والقصـة ذات العنوان الطويل (كيف أهدى صقر ميل الطرفا إلى غزالة تحت التينة البرية على درب العـين)، فالعناوين ذاتها تكشف عن هذا المزج في عشق المرأة والأرض معا[3]، وفي (ريح الشمال) نعثر على قصّتين هما: (نفح الغوردة) و(الداغ)[4]، أما مجموعتاه (الأصيلة) و(كوشان) فقد اقتصـرتا على ذِكْر العلاقة مع المرأة ضمن السياق الوطني والاجتماعي، فلا نجد فيهما قصة تتكئ فـي حدثها الرئيس على علاقة حبّ بين رجل وامرأة، إلا أنّ المرأة حضرت فيهما بكثافـة ضـمن معادلتي الصراع على الأرض، والصراع الاجتماعي.

يصوغ الكاتب من الأرض والمرأة الريفية منظومة قيمية واحدة، بالاتكاء على وشـائج من العلاقات والمواضعات، كالجمال والحب والعطاء، تحيل إلى قِيَم سامية مشـتركة بينهمـا، كالأمومة والأصالة، والخصوبة ومنح الحياة، وكي يتمكّن ــ فنّيّا ــ من تحقيق هذه الازدواجية

---

[1] بربارة، راوية: "**ملامح المرأة في أدب محمّد نفاع**". وإذا كان نفاع قد سبق غيره من أدباء السرد الفلسطينيين فـي هـذا اللون من التوصيف للمرأة، أو تميّز في هذا الجانب؛ فإنه لم يكن أسبقهم في المزج بين عشق المرأة والأرض، فقد سـبقه إميل حبيبي في (الوقائع الغريبة)، حيث برزت سِمة الربط بينهما على امتداد الرواية، وحتى في أسماء شخصياته النسوية، كيعاد وباقية، وهي الطنطورية، وقد ارتبطت علاقات سارده مع المرأة بالأرض/المكان أولا وقبل كل شيء.

[2] السابق.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**ودية**"، ص21–48، ص49–55، ص79–85.

[4] ينظر: نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص32–44. ص46– 55. الداغ : وسْم الغنم بالكيّ على رأسها أو أذنها أو أنفها، إذ كان الرعاة يَسِمون قطعانهم، كي يسهل تمييز أفراد القطيع من أفراد القطعان الأخرى.

بينهما؛ فإنه يعمد إلى نسجِ صورٍ جمالية للمرأة، مسحوبة من جماليات الأرض، يمكنها أن تخلق من المرأة الفلسطينية حالة بشرية تتوحّد مع الأرض، وبذلك فإن المرأة تصبح في حالة من حالاتها صورة من صور الأرض، ثمّ إن تكرار مقاربة صورة جسد المرأة بالصور الجمالية للحيوات، والإلحاح على تقنية الوصف السردي في تأكيد تلك الصورة؛ إنما هو محاولة حثيثة لاعتبار المرأة جزءا لا يتجزأ من الأرض، ملتحما بها، وبالتالي يمكننا القول: إن الكاتب وصل بالأرض ـــ من خلال المرأة ـــ إلى درجة عالية من الأنسنة، جعلته يسعى إلى أرضنة المرأة ذاتها، بمعنى أنه استعان بصورة المرأة الريفية ــ وهي المرأة الأقرب من غيرها إلى الأرض ــ من أجل إحداث عملية خَلْقٍ جديدة للمرأة، لتغدو أرضا أخرى تعيش على الأرض. إن فكرة أرضنة المرأة التي تتجلى في قصص الكاتب تُحيلنا إلى المقاربة الواردة في القرآن الكريم بين المرأة والأرض: "نِسَآؤُكُمۡ حَرۡثٞ لَّكُمۡ فَأۡتُواْ حَرۡثَكُمۡ أَنَّىٰ شِئۡتُمۡ"[1]، والحَرثُ هو الزرع، أي أن المرأة أرضٌ تُحرَث، ليُزرعَ فيها الولد[2].

نعثر على نماذج عديدة في قصص نفاع، توضّح بشكل أو بآخر ما ذهبنا إليه، ففي قصة (أنفاس الجليل) تنشأ علاقة الحب بين السارد ومحبوبته (طفلة) في موقع (عين الجمل) على سفوح الجرمق، إذ كانت تذهب إلى هناك باستمرار، لحلب أغنامها الواردة على العين، فتأسّس الحُبّ بينهما على رائحة البطم والنّفل* والحليب، وصورة الجبل والسهل والقمح والزيتون، ثم ليرى السارد في هذا الحبّ وعورَ الجليل وسهوله وناسِه[3]. الشيء ذاته نجده في قصة (الداغ)، فعلاقة الحب بين الراعي وصالحة نشأت بسبب حبهما للوعر والمواشي، واشتراكهما في العناية بالأغنام، والعمل في الحظيرة، ولم يكونا ليتعرفا على بعضهما ويلتقيا، لولا الوعر والمرعى

---

[1] القرآن الكريم، سورة البقرة، آية: 223.

[2] ينظر: ابن منظور، جمال الدين محمد بن المكرم: "**لسان العرب**"، مج2، ج10، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، القاهرة، دار المعارف، مادة (حرث)، د.ت، ص820. ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس: "**مقاييس اللغة**"، ج2، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، دار الفكر، 1979، مادة (حرث)، ص49.

* النّفَل: نبات عشبي يكسو الأرض بكثافة في فصل الربيع، أزهاره وردية، ويعدّ غذاء جيدا للمواشي. كان تجّار الشام يذكرون أنهم يشتمون رائحة النفل في السمنة الزّابودية. والزّابود: منطقة خصبة مهددة بالمصادرة، تقع شمال شرق بيت جن.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**ودّية**"، ص54.

والحظيرة، فقد كانت تحضر كل صباح إلى الحظيرة خارج القرية، لتساعد الراعي في حلب الأغنام، وإدارة شؤونها، وفي نهاية القصة تتجرأ ـــ وهي ابنة صاحب القطيع ـــ فتطبع قُبْلة على أنف الراعي وأذنه اليسرى، وهما الموضعان المحدّدان لِوَسْم جِديان القطيع بالكَيّ، ثم تمازحه، وتقول له بكل تحبّب: "دوّغْتُكَ"؛ فهي لم تعشقه لمَلابسِه الرّثّة المتّسخة، ووجهه الكالح، بل عشقت فيه حبّه للأرض والأغنام، وكذلك هو فقد رأى عشقه لها جزءا متأصلا من عشقه للأرض: "**ولما كنت أرى البلد وأرضها، أحسست بأن صالحة دوغت بقبلتها كل شيء**"[1].

وكذلك تنهض قصة (نفح الغوردة) على ارتباط الحبّ لدى العُشّاق الريفيّين بالأرض، أي الاندماج بين العِشقيْنِ، بحيث يصيران عشقا واحدا؛ مصطفى يلتقي بمحبوبته غزالة في الوعر، فيطمئنها بأنهما وحيدان في تلك المنطقة، وهذا هو ما "**يجب ان يكون، غير هذا الفجاج والكشاف من الارض المزنرة بالوعر**"[2]، ولأنه يدرك أن حبّه لغزالة قد نشأ وتكامل، من خلال وجودهما على هذه الأرض، فلا بدّ أن يتوحّدا مع هوائها ورائحتها، ليتحوّل الثلاثةُ إلى كيان واحد: "**وهفهفت الريح الوعرية في شعر الصبية وتعبأت فينا لنصبح شيئا واحدا، وتنفسنا فيها ريحة خبز الصاج والأرض المزروعة والفجاج وتعطرت هي بحبنا لها!!**"[3].

تنهض قصّتا (وادي اليمام) و(نجمة الصبح) على الفكرة السابقة ذاتها، وهنا يشترك الزمن مع المكان في تأكيد هذا التماهي ثلاثي الأقانيم: (الرجل العاشق، المرأة الريفية، الأرض)، فاللقاء بين العاشقَيْن في القصتين حصل في الليل، بما يعني إمكانية التقارب بينهما أكثر، وفي موسمين عامرين: الحصاد في القصة الأولى، ونزول الثلج في الثانية، ما يحيل إلى دلالات البحث عن السعادة الكامنة في ارتباط الإنسان بأرضه؛ ففي قصة (وادي اليمام) يقضي السارد مع بنت الجَمّال ليلة كاملة بين أكوام القمح المحصود، حيث تضع رأسها على صدره، طلبا للأمان والدفء، وهو يقبّل جبينَها، ويمسّد شعرها[4]. وفي قصة (نجمة الصبح) يقضيان ليلة باردة

---

[1] نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص55.

[2] السابق، ص43.

[3] السابق نفسه، ص44.

[4] ينظر: نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص533–542.

مثلِجة في الوعر، ومع ذلك، يجدان الدفء والمتعة والسعادة؛ لأنهما اجتمعا وحدهما في أحضان تلك البراري[1]، الأمر الذي ارتقى بقيمة العشق بينهما، يقول: "**هكذا يجب أن يكون، وما عداه فهو مرفوض ممقوت متطفل، أحب أن نكون وحدنا في هذه البراري الواسعة**"[2]. إن شعور السارد ومحبوبته بالاطمئنان والدفء في ليلة مثلجة، هو نتاج التماهي مع الأرض؛ لأنه "**من هذا الثلج الذي يحتضن السنديان تولد حياة**"[3].

وتتكرر هذه الرؤية للمرأة/الأرض في مجموعة (التفاحة النهرية)، فلا تكاد تخلو قصةٌ من قصصها من حضور المرأة. لقد اختار الكاتبُ الحقلَ والوعر وحظائر الغنم وعيون الماء مكانا لميلاد حكايات العشق، ولعلّ عشق الكاتب المزدوَج، غير القابل للانفصال ما بين المرأة والأرض، هو ما أملى عليه تحديد الأماكن المذكورة سابقا لاحتضانِ علاقات الغرام بين شخوص قصصه، فحتّى المرأة الأجنبيّة في قصة (عن الذئاب وغزالة) التي حضرت إلى بيت السارد، لإجراء مقابلة معه عن الذّئاب، أخرجَها من حيّز القرية إلى الوعر[4]، وكذلك أخرج الفتاةَ اليهودية ــ ابنة صاحب العمل ــ في قصة (المخبر "ن")، من بيتها إلى بستان التفاح، ليمارس معها غواياته وشبقه الذي لم يتوقف إلّا عند المحظور الأخير[5]، وإذا لم يكن بمقدوره ـــــ في قصة (نوبة قلبية) ــ أن يخرج مع ممرّضته إلى الوعر؛ لأنّ لقاءه معها كان إجباريّا في المستشفى، فقد أسقط جمالها على جمال الريف[6].

ولا شكّ أن الحقل والوعر هما الحيّز المكاني الأكثر ملاءمة لميلاد علاقات الحب والغرام بين أبناء الريف، فالمرأة كانت تخرج من حدود قريتها، من أجل العمل في الحقول، أو رعي الماشية في الوعر، أو جمع الحطب، أو جلب الماء من العين، فيراها الرجل، وتنشأ بينهما بالتبادل، أو من طرف واحد، علاقة حبّ محاطة بالكثير من المخاطر والعقبات والمحاذير

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص573–580.

[2] السابق نفسه، ص579.

[3] السابق نفسه، ص580.

[4] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص152.

[5] ينظر: السابق، ص182– 184.

[6] ينظر: السابق نفسه، ص233–236.

الاجتماعية، إلا أنه كان بالإمكان أن يلتقيا خلال النهار، دون إثارة لانتباه الآخرين، وذلك بحكم معرفتهما للأماكن الملائمة والآمنة للقاء.

لذلك فإن ذكريات العشّاق من أبناء الريف ستظل مرتبطة بالحقل والوعر والعين وحظيرة الغنم، تلك الأماكن الآمنة التي احتضنت لقاءات وعلاقات لم تكن سهلة أبدا، وضمنَتْ استمرارها، وسيغدو حنين العُشّاق إليها ناتجا عن حضور المرأة المحبوبة فيها، أما عند السارد العاشق في قصص نفاع، فالحالة ستبدو عكسية، إذ إنّ عشقه للمرأة نشأ من حبّه للمكان، الذي انوجدت فيه، فحبّه للمرأة ما هو إلا جزء مخصوص من حبّ أشمل وأعمق، كما أن صورتها جزء أساسيّ من صورة كليّة مقدسة هي الأرض.

ثمة قصص عديدة في المجموعة كـ(حوّام الخريف) و(عمشق الوادي) و(كُبوش البطم) اتّكأت على وشائج من العلاقات بين المرأة والأرض، في معرض صياغتها لفكرتها القصصية، لعل أبرزها يتحدّد بسعي الكاتب إلى إعادة الارتباط بينهما، وكي يتمكّن من تحقيق ذلك على المستوى الفني، فقد عمد إلى خلق صورة متمازجة لهما، ضمن تشبيهات حِسّيّة مسحوبة من صميم الطبيعة الريفية لتفاصيل جسد المرأة؛ ففي قصة (حوّام الخريف) يوائم السارد بين جماليات الطبيعة في أرض الجليل وصورة محبوبته، إذ هي تخفي تحت ثوبها نهدين، كالنرجس المندّي، ثابتين على صدر واسع، كمرج القمح الناضج، وبياض ساقيها ينافس نبات الحمّيض في بياض ضلوعه[1]. وفي قصة (عمشق الوادي) تتحول عَيْناها إلى حَبّ العليق، وخدّاها إلى زهر الأقحوان المُندّي، وصوتها يغدو مبحوحا كصوت الحَجل، والسارد يداعبها بغصن من العمشق*، إذ يمرّره على وجهها، ثم يحاول تقبيلها، فترفض وتنفر منه كعصفورة الدوري، فيكتفي بإبقاء الغصن على وجهها، ويكتنفه الإحساس بأنهما (المرأة والعمشق) يتنافسان في نشر الرائحة الزكية في ذلك المكان[2].

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص43.

* العمشق: نبات متسلق، أغصانه طويلة، وزهره أبيض صفراوي، سريع التكاثر، ويغطي مساحات واسعة، بعض أنواعه دائمة الخضرة.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص56–57.

نقرأ في قصة (كُبوش البطم) توصيفا حسّيّا لامرأة ريفية، كانت تجمع الحطب، والتقى بها السارد، صُدفة في الوعر، عندما كان يجمع ثمار البطم. ليتحوّل اللقاء إلى تلاقٍ بين المرأة والأرض، وامتزاجٍ بينهما في الجمال والخصوبة والعطاء، ضمن توصيفات حسّيّة تتخلل السرد، وتداعيات حرة، يكبح جماحَها الحوارُ الخارجي بين فترة وأخرى. يبدأ توصيفه لها حين يسمع صوتها بين الأحراش، فيبدو له عذبا كصوت الحجل، ثم ناعما كزهْرِ الملعة الأبيض، وعندما تأتي إليه كي تشرب، فتقترب منه، وتجلس قبالته، يبدو له وجهها مشرقا كالشبرق المنمّش، وأنفها بارزا كزهرة الماء النابتة في بركة الزابود، وتبدو الخدوش على زندها بفعل الحطب كالخدوش على التين البياضي، أما أنفاسها فقد استحالت إلى رائحة البطم والعمشق المتطاول بفروعه على صخور الحِثّان، وأما شعرها فقد رَقَدَ بكثافة تحت غطاء رأسها، كنَبات النَّفَل الراقد في سفوح الجرمق، أما مفرق شعرها فكان أبيض، مثل الحِزّ الذي يتوسط ورقة البزيز، وبياض عنقها مثل قُرّيشة حليب الماعز[1]. إن تغزّلَ السارد بهذه المرأة، ورسمَه لها بهذه الصورة الجميلة لم يكن ناتجا عن عشقه لها، فهي ليست عشيقة له أصلا، إنما هي امرأة ريفية التقاها صدفة في الوعر، ما يحيلنا على التأكيد أن الصورة الجميلة المختزلة للأرض في ذاكرة الكاتب تنعكس على تصوّره للمرأة الفلسطينية ــ بوجه عام ــ .

وسيتضح لنا أن المرأة الريفية معشوقة الراوي، ليست شبقة أو شهوانية، بقدر ما تبحث عن حقها في أن تكون محبوبة، فحين لمس الراوي يدَها المكتنزة "**شهقت وجفلت كالغزالة الجفراء**"[2]، وغطتْ صدرَها بيديها، ودافعت عن نفسها بيديها القويتين، وتحركت شفتاها بتسارع، مُعبّرةً عن رفضها، فكانتا "**تخفقان كجناح عصفور التركمان على بيدر القمح المدروس**"[3]، ولمّا فشل في مبتغاه، ضحكت عليه "**كشحرورة مبحوحة**"[4]، وعلى الرغم من اتفاقها على اللقاء به

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص80– 89. البزيز: نبات له أوراق طويلة، يتوسطها حِزّ أبيض، وله درنات داخل التربة، تشوى على النار وتؤكل. القرّيشة: نوع من الجُبن، يصنع من حليب الماعز، حيث توضع فيه الأنفحة، فيتخثّر، وبالطبع يكون لونه أبيض.

[2] السابق، ص26.

[3] السابق نفسه، ص26.

[4] السابق نفسه، ص27.

وحدهما، إلا أنها تبقى "**تكحة كعصفور الدوري**"[1]، أي حَذِرة جدا، فإذا واتَتْه الفرصة وأمسك بها، نفرت وبدأت "**تتفعفل دافئة كالعصفور المقبوض عليه**"[2]. نلاحظ أن الكاتب أسقط تصرّفاتها في العناد والممانعة على تصرفات الغزلان والدوري والحجل، أي أن السارد، وخلفه الكاتب، يرى المرأة في كلّ حالة من حالاتها صورة من صور الأرض، حتى عندما تكون حزينة، فتنبش التراب تهرّبا من الكلام أو النظر إليه، فكأنها تنبش قلبه، و"**تمعره معرًا، كالمرمعون* المخبِّئ تحته جمرات دفينة غافية**"[3].

فالمرأة التي يكتب عنها نفاع ليست مجرد تفاصيل جذابة لجسد من لحم ودم، بل هي كيان بشري مقدّس، يرتفع بقيمته وقدسيّته كلما كان ارتباطه مع الأرض والوطن أكثر؛ ما يجعل الكاتب متميزا في عشقه بين فحول الأدب الغزلي في الأدب العربي، من حيث نظرته إلى المرأة مرتبطةً بأرضها، وفهمه العلاقةَ بينهما؛ فإذا عُدّ عمر بن أبي ربيعة "**زعيم الغزل الحضري حينما كان جميل زعيم الغزل البدوي**"[4] ونزار قبانيّ شاعر المرأة والحب بلا منازع[5]؛ فنفّاع هو "**عاشق المرأة الأرض**"[6]، إذ لا يمكن الفصل بينهما؛ لأنّ الحدث المتناوِل للأرض في معظم قصصه لا يقبل سيرورته واكتماله إلا بحضور امرأة، تبرز بجمالها وحيويتها وحبّها وهمومها، عند العين، وفي الحقول، وعلى الدروب، وقرب المواقد في ليالي الشتاء، ما يجعلها حاضرة في رواية الإنسان الفلسطيني على الدوام.

إن إصرار الكاتب على إبراز الحضور النّسويّ في موضوع الأرض، يحيلنا إلى استنتاجات عديدة، أبرزها وجوب رفع مستوى مشاركة المرأة في النضال الوطني، إلى جانب

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص56.

[2] السابق، ص57.

* المرمعون: الرماد الحار المختلط بالجمر الصغير المتبقي بعد احتراق الفحم.

[3] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص42.

[4] محمد، فايز، (مقدّم ومعدّ): "**شعراؤنا، ديوان عمر بن ابي ربيعة**"، ط2، بيروت، دار الكتاب العربي، 1996، ص10.

[5] ينظر: كامل، مجدي: "**نزار قباني، شاعر المرأة والحب وأجمل ما كتب**"، ط1، دمشق، دار الكتاب العربي، 2010. وينظر: شهيد الإسلام، محمد: "**نزار قباني: شاعر الحب والمرأة**"، مجلة جامعة داكا العربية، مج:14، ع15، يونيو 2012/، ص6-11. The Dhaka University Arabic Journal, Volume-14, No-15, June 2012

[6] بربارة، راوية: "**ملامح المرأة في أدب محمّد نفاع**".

الرجل، وتأكيد ثقافة انتمائها إلى الأرض والريف، ومن هنا سيتضّح لنا أنّ الكاتب يحثّنا على إعادة النظر في ثقافتنا حول علاقة المرأة بالأرض، ضمن السياق الحضاري والتاريخي للفلسطينيين، إيمانا منه بقدرة القصة الريفية على الإسهام في تأصيل تلك العلاقة، ثمّ تعزيز انتماء المرأة الفلسطينية للوطن؛ فمن المعلوم أن العلاقة العملية التي كانت تربطها بالأرض، لم تظلّ على حالها، كما كانت، وأصبحت مهشّمة أو فاترة على أحسن الأحوال، بسبب المتغيرات التي طرأت على الساحة الفلسطينية، أولاها اقتلاع الفلسطينيين من أراضيهم، ثم مصادرتها لصالح التجمعات الزراعية اليهودية، ما كان لهذا الفعل الاحتلالي والإحلالي أثره الكبير في تهشيم تلك العلاقة، ويشير بولس إلى هذا الجانب في عبارته: "**واجهت الجماهير العربية في إسرائيل سلسلة من مصادرة الأراضي بحيث أصبحت نسبة الفلاحين قليلة إذا ما قيست بنسبة الأجراء**"[1]. ولعل ثانيها يتحدد بمسألة التطور المادي والثقافي للقرية، فبعد أن كانت المرأة تقيم علاقة قوية مع الأرض، في مجال تقاسم الوظيفة مع الرجل ومشاركته في الفلاحة، نجدها اليوم تصرّ على الاندماج في الثقافة العصرية، وممارسة هذه الثقافة في قريتها نفسها، مدفوعة بالرغبة إلى تأكيد ذاتها، وتأمين مستقبلها بالتعليم والعمل الوظيفي، ساعدها على ذلك توافر مدخول ماليّ، أنتجته الأسرة الريفية ـــ على شكل طفرات اقتصادية ــ بحكم الانتقال من العمل الريفي إلى الوظيفي أو المهني.

ولعل النظرة الدونية التي يمكن أن تُنظَر إلى عمل المرأة في الحقل، من المرأة نفسها، بفعل التأثير الثقافي المدني؛ شكّلت أثرا سلبيا آخر في عزوفها عن فلاحة الأرض، ما أسهم في تهشيم تلك العلاقة، وربما انتفائها في بعض المواقع الريفية التي أصبحت جزءا من المدينة. وعلى الرغم من بقاء جزء قليل من النساء اللواتي حافظن على العمل الريفي، إلا أن الجزء الأكبر ــ بحكم التعليم والبحث عن العمل في مجال الوظيفة أو المهنة ــ قد أضعف علاقة المرأة بالأرض، ما جعل تلك العلاقة تتحول أخيرا إلى رمزية تراثية اختصّت بها الجدّات، وكبيرات السّن من نساء الريف، إذ عمدت تلك المرأة التي عاصرت فلاحة الأرض، بتوريث ذاكرتها للأجيال الجديدة، من خلال الحكايات الريفية التي ترويها لأبنائها أو أحفادها.

---

[1] بولس، حبيب: "**القصة العربية الفلسطينية في إسرائيل**"، ج1، ط2، ص20.

إن الاستعراض السابق لما آلت إليه علاقة المرأة القروية بالأرض، يمكّننا من استفهام بعض أسباب القلق التي تنتاب الكُتّاب الريفيين، إزاء ما يجري من انسحاب التنميط القروي إلى الظلّ، وعليه ــ وفق رؤية نفاع القصصية ــ ستظل علاقة المرأة بالأرض حاضرة في الوعي الوطني والنسوي، رغم غيابها على الصعيد العملي تقريبا، ليغدو التفكير الجماعي في هذه العلاقة تثمينا وتقديرا لدور المرأة الفلسطينية في المشاركة المجتمعية والنضال الوطني، وليس تقزيما وتحجيما له، أو انتقاصا من كينونة المرأة ذاتها. وهكذا يمْكِننا فهمَ دلالات التوسّلِ بالأرض عند نفاع في سرده لعلاقات الحب مع المرأة، للتعبير عن ضرورة تمسّكها بالأرض، فكرا وثقافة وتراثا، كونها عنصرا مهمّا من عناصر البقاء فيها، وشريكة الرجل في مجال الوعي الوطني والجماعي لمفهوم الحفاظ والدفاع عنها، وهذا هو ما فهمته (طفلة) في قصة (أنفاس الجليل) حين قالت لعشيقها عندما التقيا في موقع (عين الجمل): "**إذا كثرت نفحات الحب اللافحة الحارة نضع حدا للزحف الجليدي على الجليل**"[1].

رؤية الكاتب المستَنتَجة آنفا، تكشف لنا ما يتوجّب أن تكون عليه علاقة المرأة الفلسطينية المعاصِرة بالأرض، إذ يتوجب النظر إلى فكّ الارتباط الحاصل بينهما على أنه طمس أو تمييع لانتماء المرأة الوطني، وإقصاء لدورها الاجتماعي في تربية أجيال تنتمي إلى وطنها وإرثها الثقافي، ولذلك فإن قصص نفاع تنطوي على نداء متواصل بضرورة إعادة ذلك الارتباط واستمراره، وإن كان بصياغات تتناسب مع ظروف العصرنة الجديدة، فإذا كانت المرأة راعية للجِديان وعصّارة للعنب في (حوّام الخريف)، وحطّابة في (كْبوش البطم)، وحلّاشة* أو حصّادة في (وادي اليمام) ــ فيما مضى من زمن ليس بعيدا ــ فيمكنها اليوم أن تعود كما كانت، حصّادة وحطّابة وراعية للأرض ذاتها، ترعاها وتفتلحها، لكنْ ضمن آفاق نضالية تستوعب مجالات عديدة، منها الأدبي والفني، كالغناء الفلكلوري والشعر والسرد والمسرح والفن التشكيلي، ومنها الاجتماعي والسياسي، عبْر مشاركتها الفعلية في الأنشطة والفعاليات المجتمعية والسياسية، الهادفة إلى تعزيز الانتماء إلى الوطن، وتنمية المجتمع القروي أو المدني على حد

[1] نفاع، محمد: "**ودية**"، ص54-55.

* الحلاشات: النساء يقتلِعْن القمح والشعير من جذوره باليد.

سواء؛ فالكاتب لا يريد لها أن تنفصل عن قضيتها، والتي عبّر عنها ـــ فنيا ـــ بعلاقتها مع الأرض؛ لأنهما ـــ أي الأرض والمرأة ـــ جزآن أساسيان من جدلية مترابطة تحيل ـــ مع معانٍ أخرى ـــ على المعنى المتكامل للوطن، وأعني بالجدلية المترابطة هنا: الأرض، والمرأة، والريف بما يشتمل عليه من قرية وناس وتراث ولغة. أما المعاني الأخرى، وهي ليست أقل شأنا من سابقاتها، فهي: الطبقة العاملة، والموقف من الصراع: حاضرِه ومستقبلِه.

5.3.1.2 الأرض: ضحية المُصادَرة، واستحقاق المقاومة

بما أن الأرض شكّلت هاجسا قويّا عند نفاع، وحساسية خاصة، فقد تمحورت معظم قصصه حول أفكار متعلّقة بها، كحقّ العودة، والمقاومة والوقوف ضد المصادرة والتهويد، فركّز على حقّ اللاجئين في العودة إلى أراضيهم وقراهم، والعيش عليها وفيها بكرامة، ومَجّد المقاومين والواجب الوطني، وحرّض على الدفاع عن الأراضي المهدّدة بالمصادرة.

ثمة قصص عديدة ـــ في مجموعاته القصصية ـــ تناولت موضوع الاحتلال ومصادرة الأراضي، عرّى من خلالها مخططات السلطة، وأساليبها في استلاب الأرض، وسجّلَ فيها أشكال المصادرة التي مارسَها الاحتلال لنهب الأرض الفلسطينية، فثمة عمليات مصادرة كانت تتم بقوة السلاح، (الاغتصاب الدموي للأرض)، وعمليات أخرى تتمّ تحت غطاء قانوني.

نجد الشكل الأول من مصادرة الأرض ـــ على سبيل المثال ـــ في قصة (المشردون)، و(يوم شارك الحراثون في أعمال الثورة) من مجموعة (الأصيلة)، و(الجمل) من مجموعة (كوشان). تتشكل الأولى من خمس لوحات متنوعة، تشترك كلها في تصوير أشكال من المعاناة والقهر، التي نجمت عن احتلال الأراضي والقرى الفلسطينية، في عاميّ النكبة والنكسة[1]، والثانية تتناول اعتداءات الجنود الإنجليز على الفلاحين، لطردهم من أراضيهم، وإحلال اليهود مكانهم، ويبرز فيها المتعاونون مع الاحتلال، وهم فئة قليلة من وجهاء البلد، يتساوقون مع الغاصب في سرقته أراضي الناس، وفي هذا إشارة بارزة إلى توجيه الصراع على الأرض

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص3–10.

باعتباره صراعا طبقيّا[1]. أما القصة الثالثة فتسجّل هجوما دمويا لعصابات الهاجناة عام 1948م، على أراضي الجرمق، فتُغتصَب من أصحابها بالقتل وإطلاق الرصاص على كل شيء حيّ متحرك. هذا الاغتصاب للأرض كان يتم في موسم الحصاد وجني المحصول، وخلال تواجد الفلاحين في أراضيهم، ما يعمّق الفجوة بين طرفي الصراع: غاصب يسلب حياة البشر، ويشوه أشكال الحياة على الأرض، وفلاح مسالم أعزل من السلاح، يزرع الأرض وينشد الخير والأمن والسلام[2].

أما الشكل الثاني من المصادرة، وهي المصادرة المغلفة بغطاء قانوني، يمكن أن نجدها في قصص (حيدر رضي الله عنه) من مجموعة (الأصيلة)، و(تغيير في وجهات النظر تجاه يوسف الصديق) من مجموعة (ريح الشّمال)، و(لأنّنا نحب الأرض)، و(تمرين في الدفاع المدني) من مجموعة (كوشان). بينما نجد قصص (هبت النار من قلب شفنين)، و(الاعتراض) من مجلد (أنفاس الجليل)، و(الجرمق) من مجموعة (التفاحة النهرية) تقدّم نماذج للمقاومة الناجحة، التي استطاعت أن تفشِل مخططات السلطة الإسرائيلية في السيطرة على الأراضي المستهدفة.

في قصص (حيدر، ويوسف الصديق، ولأننا نحب الأرض)، عارض الناس هذه المصادرة، لكنهم لم يحسنوا التصدّي لها، إذ لم يتعدّ ذلك الكلمةَ الرافضة، فصودرت الأرض، واقتصر دفاع أصحابها عنها بالاحتجاج، والسخط على الحكومة، فكلّ ما استطاع أن يفعله صاحب الأرض في قصة (لأننا نحب الأرض) أنه رمى ورقة الإشعار بمصادرة الأرض، وتوجّه في صباح اليوم التالي إلى أرضه[3]. أما في قصة (تمرين في الدفاع المدني) يتطور الفعل المقاوم، حيث يُعيّن ذيب وزوجته محاميا للترافع أمام المحكمة، ويشهدان جلساتها، ويدافعان عن حقهما في أرضهما، وعلى الرغم من ذلك تُسلَب الأرض منهما[4]، بينما يتنامى الوعي الجماعي للنضال، في قصص (هبت النار من قلب شفنين) و(الاعتراض) و(الجرمق)، فيقرر الناس

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص130-137.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**كوشان**"، ص63-70.

[3] ينظر: السابق، ص19- 23.

[4] ينظر: السابق نفسه، ص27- 38.

خوضَ المواجهة الفعلية، ويُعدّون العدة لصدّ العسكر، ويتمترسون في أرضهم، ويقاومون الشرطة والجنود، ويصدّونهم عن أرضهم. لقد أنتجَ هذا الوعي والفعل الجماعي انتصارا فعليّا للفلاح الفلسطيني، وفشلا ذريعا لمخططات السلطة الحاكمة في سعيها لمصادرة الأراضي[1].

لقد كان نفاع واعيا في تصويره لنضال الفلاحين ضد عمليات المصادرة، فصوّره تصويرا واقعيا، بعيدا عن شعارات البطولة المزيّفة، حيث اتّسمت مقاومة الناس أول الأمر بالفردية، ومع تطور الوعي الوطني لدى الناس، اتّخذت شكلا جماعيا، وانتقلت من طور المعارضة والاحتجاج، إلى التّصدّي والمواجهة الفعلية، فمستويات الوعي العربي هناك لمفهوم المصادرة امتدت من الصرخة الاحتجاجية إلى المتمردة، ثم إلى الوعي النظري بأسس التعامل مع حالة المصادرة، التي تُمَرّر عبر قوانين، وضعتها السلطة المسيطرة ذاتها، مرجعا تحتكم إليه لشرعنة سرقتها أراضي العرب، وقد تَجسّد هذا الوعي لمفهوم المصادرة في أكثر من موقف نضالي، كان أبرزها أحداث آذار عام 1976، والتي توّجَتْ بمُسمّى (يوم الأرض)، وعلى الرغم من أنها أشكال مقاومة، تظلّ محدودة في إمكانياتها ونتائجها؛ إلا أن الكاتب يتفاءل بها، باعتبارها خطوة في الاتجاه الصحيح، نحو مراحل نضالية متقدمة، ومؤشرا لحتمية الانتصار نهاية المطاف.

6.3.1.2 القرية: ضحية الإحلال والاحتلال، واستحقاق العودة

ظل محمد نفاع ــ طوال مسيرته الأدبية ــ دؤوبا على إحياء الذاكرة الفلسطينية، بأبعادها التاريخية والجغرافية والمجتمعية، فنجده يعود في معظم قصصه إلى القرى المهجرة والأراضي المصادرة، عبر المكان والزمان والإنسان؛ وعليه فالقصّة عنده مشغولة بعقيدة واحدة، ظلّ مسكونا بها، منذ أول قصة كتبها حتى اليوم، ويبدو هذا واضحا جليّا في مجموعاته كلها، حتى في عناوين بعض القصص، فأول قصة نُشِرتْ له اتّخذت العودة والأرض عنوانا لها، وأولى قصص مجموعته الأولى (الأصيلة) حملت عنوان (المشردون)، ونجد مجموعة (كوشان) ذات عنوان دالّ، يركز على الحق التاريخي في الأرض، ومجموعته الأخيرة حملت اسم قرية

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص525–532، ص627–634. "**التفاحة النهرية**"، ص18–30.

مهجرة هي (النهر)* فلم يُغفِل حقّ عودة اللاجئين إلى أراضيهم، واستمر في التأكيد عليه، ولا "**يُسقِط هذا الحق لا بالتقادم، ولا حتى بالعودة نفسها**"[1]، وسنجد في العديد من القصص شطحات عميقة في الحنين إلى القرى المهجرة، والإصرار على العودة إليها.

في قصة (من هنا) يعود مفلح إلى قريته المهجرة، وينام في بيت أهله الأصلي، يعود إليها عاملا في حقل التفاح، الذي زرعه المستوطنون في أراضي القرية[2]، وتتضح قصة (إطلالة على الجهات الأربع من قرية فسوطة) بذكريات الحنين إلى ماضي القرى المهجّرة، إذ يقف السارد مع رفيقه على سطح كنيسة مرتفعة، وينظران حولهما إلى ما تبقى من آثار القرى المهجرة، فيسترجعان بعض المواقف الجميلة التي حصلت بين أهاليها، ثم يقيم الكاتب ثنائية مؤلمة، بين ما كان عليه ماضي تلك القرى وما آلت إليه تحت سيطرة الكيان الصهيوني، وهي مفارقة يستشعر القارئ ألمها على المستويين الفني والتاريخي[3]. في قصة (كوشان) يعود إبراهيم وحسن إلى قريتهما (الدامون)*، وكانا قد هُجّرا منها عام 1948م، عندما كانا طفلين، يعودان إليها شابّين فدائيّينِ، لكنّ عودتها هذه كانت إلى سجن الدامون، إذ أُلقِيَ القبض عليهما خلال تنفيذهما عمليةً فدائية، في الأراضي المحتلة، ووضِعا في السجن المقام على أراضي القرية[4]. ومع ما تثيره قصّتا (من هنا) و(كوشان) من تصوير مؤلم لواقع مأساويّ مرير، إلا أنهما تعبّران عن خطوة أمامية باتجاه العودة، مضادّةٍ لعمليات التهجير التي تخطّط لها المؤسسة الصهيونية، وتعبّران عن تفاؤلٍ وأملٍ بإمكان تحقّق العودة الفعلية يوما ما.

يتكرر موضوع اللجوء ومعاناة اللاجئين، وحقهم في العودة، في قصص أخرى، منها (الجبل العالي والبحر الكبير)، وتتناول حنينَ أحدِ أبناء اللاجئين إلى مسقط رأسه (حيفا)، وشعوره بالانتماء إليها، على الرغم من أنه لم يعِش فيها سوى سنتين، ولم يطأ ثراها أبدا، وإنما

---

* تقع إلى الشمال الشرقي من عكا، تشتهر بينابيع الماء والبساتين ومطاحن القمح وزراعة الحمضيات. ينظر: الدباغ، مصطفى مراد: "**بلادنا فلسطين**"، قسم2، ج7، كفر قرع، دار الهدى، 1991، ص352-353.

[1] طه، إبراهيم: "**محمد نفاع والأصالة الأدبية**"، سلسلة مدارات، الكتاب السادس، كفر قرع، دار الهدى، 2013، ص14.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص56-60.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص92-103.

* للتعرف إلى القرية، ينظر: الدباغ، مصطفى مراد: "**بلادنا فلسطين**"، قسم2، ج7، ص373-376.

[4] ينظر: نفاع، محمد: "**كوشان**"، ص4-16.

عرفها وأحبّها من حديث أمّه عنها[1]، وبالتالي فلن يفقد الأمل بالعودة إليها، علما بأنه يقطن منذ ثلاثين سنة في مخيم لِلّاجئين في لبنان، قريبا من بيروت: "**وفي يوم من الأيام سأعود إلى حيفا بشكل حر مستقل لا أحمل سوى حبي لها، وأرى الجبل العالي والبحر الكبير**"[2].

يتّضح إيمان الكاتب وتفاؤله الكبير بالعودة، في قصة (قريبا تشرق الشمس)، إذ يعود بطل القصة (الشيخ العجوز) ــ بعد عشرين سنة من مرارة اللجوء والعيش في الخيام ــ إلى قريته مشيا على الأقدام، ليجد أمامه فرقة من الجنود، يحاولون منعه من التقدم، لكنّه ينجح في استدراجهم إلى بيوت القرية المهدمة، ويعلن تمرّده على قانون المحتل، ويقرر أن يظلّ في بيته، ليقضيَ ما تبقى من حياته، منتظرا الموت في المكان الذي مات فيه أبوه وأجداده. لقد بثّ الكاتب أفكارَه وقناعاته حول حقّ الفلسطينيين التاريخي والإنساني في العودة إلى أراضيهم، من خلال الحوار الساخن الذي أجراه بين الشيخ العجوز والجنود، فجعلَه يتغلب عليهم بقوة المنطق[3]. ثم أنهى الكاتب قصّته بشروق الشمس وموت العجوز في صحن بيته، ليثري بذلك دلالات عديدة:

أولاها: الإقدام على الموت، بوصفه ثمنا لاستعادة الأرض أو العودة إليها، وتفضيله على الحياة في المنفى، هو فلسفة متطورة لمفهوم الحياة ذاتها، "**أشعر بأن أحلى أيامي سيكون هو آخرها كذلك**"[4].

ثانيها: الابتعاد القسري عن الأرض ــ وهو ما يتمثّل باللجوء والشتات والمنفى ــ ليس إلا معادلا لموتٍ يوميّ مستمر للإنسان الفلسطيني؛ لأنه لا معنى لحياة الفلسطيني بلا أرض، ولا قيمة له لاجئا خارج وطنه، فالأجدر به أن يموت في وطنه، أو في سبيل عودته إليه*.

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص564-568.

[2] السابق، ص565.

[3] ينظر: السابق نفسه، ص467-471.

[4] السابق نفسه، ص471.

* ولعل نفاعا قد أفاد من رواية غسان كنفاني (رجال في الشمس)، حيث جعل كنفاني أبطالَ روايته يموتون فعلا عبر رحلة المنافي والهجرة؛ لأنهم اعتقدوا أن الحلّ يكمن في البحث عن بديلٍ خارج الوطن، فكنفاني يؤمن بفكرةِ أفضلية الموت في أرض الوطن على الحياة خارجها، ويبدو هذا على لسان أحد شخوص روايته، وهو (أبو قيس)، حين يتذكر (الأستاذ سليم) الذي استشهد قبل يوم واحد من سقوط القرية، فيرى أنه كان محظوظا؛ لأنه مات في أرضه ودفن فيها، يقول (أبو قيس): "**بقيتَ هناك! وفرت على نفسك الذل والمسكنة، وأنقذت شيخوختك من العار**". كنفاني، غسان: "**رجال في الشمس**"، ط2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1980، ص15. ولا شكّ أن نفاعا قد تبنّى هذه الفكرة حين جعل بطلَ قصته يقرر العودة إلى قريته، ليموت فيها.

ثالثها: الصهيونية تفتقر إلى قوة المنطق في إدارة الصراع، فلا تتعامل إلا بمنطق القوة لحسم المعركة؛ لأنها لا تستطيع مجابهة الحقائق التاريخية، إلا بالبندقية: "**خفقة واحدة من قلبي تبعث الحياة وخفقة من بارودتك تبعث الموت**"[1].

لا نجد في مجموعة (التفاحة النهرية) قصصا يتأسّس حدثُها على عمليّات رجوع وعودة، يقوم بها الشخوص إلى القرى المهجرة، كبعض القصص المذكورة سابقا، إلا أن العديد منها ينضح بشطحات الحنين إلى الأراضي المصادرة، والقرى المهجّرة، والإصرار على حقّ العودة إليها، كـ(التفاحة النهرية) و(حوّام الخريف) و(مختار السمّوعي) و(عمشق الوادي)، وعموما فإن معظم قصص نفاع تحيل إلى التأكيد مرة تلو الأخرى، على حق العودة، والحقّ في المقاومة المشروعة من أجل العودة. وسأتناول القصص الثلاث الأولى، مثالا على ذلك:

تنهض قصة (**التفاحة النهرية**)[2] ــ ابتداء ــ على موضوع اجتماعي، هو سفر والد السارد، وجلبُهُ تفاحةً حمراء كبيرة، شكّلت دهشة وحَدَثا غريبا لدى أهل القرية، لكنّ هذه التفاحة المذهِلة على مستوى المعرفة القروية، تزامنت مع ظروفٍ وحالة سياسية، انتهت عندها أكبر دهشة وذهول على مستوى الذاكرة الفلسطينية، هي احتلال المدن والقرى الفلسطينية عام 1948، وتدمير أشكال الحياة فيها. تعود الذاكرة بالسارد إلى عام النكبة، وكان طفلا في العاشرة من عمره*، فيتذكر تلك التفاحة المجلوبة من قرية (النهر)، ويتذكر أسماء القرى التي سمع بها لأول مرة من والده: "**ثم أعجبتني أسماء الغابسية وكويكات وعمقا والمنشية وطريخيا والكابري والبصة**"[3]. وفي الوقت الذي يتفتّح فيه عقله على أسماء هذه القرى، تبدأ عمليات الاحتلال، فتسقط حيفا ويافا، وتُهَجّر تلك القرى، لتصبح مدمّرة خالية من أصحابها، بعد أن كانت عامرة

---

[1] نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص471.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص10–17.

* ما يدلّ على أن السارد في هذه القصة رجل وليس طفلا، أنه تطرق في الصفحة الأولى من القصة، ضِمْن أسلوب التداعي الحر، إلى موضوع إلغاء عيد الفطر عيدا عند الدروز، وقد أقرّت الحكومة الإسرائيلية عام 1966 إلغاءَ الاحتفال به لدى الدروز. هذا يعني أن السارد سرد القصة بعد عام 1966، ويتذكر ما عايشه في طفولته عام 1948.

[3] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص12–13. وللتعرف إلى هذه القرى، ينظر، الدباغ، مصطفى مراد: "**بلادنا فلسطين**"، القسم 2، ج7، الصفحات: 337–343 ، 349– 350 ، 352–355 ، 357–358، 360 ، 366، 407–409. والكلمة التي تحتها خط كُتِبتْ كما وردتْ في النص، والصواب: (طربيخا).

بأسمائها ومواسمها، وتسقط قرية النهر التي نما على ترابها ذلك التفاحُ المميّز. إن ترديد أسماء القرى على لسان السارد، هو دلالة الحنين العميق، المشفوع بأمل العودة إليها يوما مـــا، الأمـــر الذي يترتب عليه أن تظلّ تلك القرى المهجّرة محفورة في الذاكرة، عصيةً على النسيان.

ضخّ الكاتب في قصته طاقةً فيّاضة نحو تأزيم الصراع على مساحة واسعة من الوجدان الوطني والإنساني، حين جعل سارده يسترجع الموقف المؤلم عندما جلبوا أخاه الشهيد (رفيـــق)، وقد استشهد عند البحر دفاعا عن حيفا، وكانت بارودته مركونة إلى جانبه في الـــنعش، فيضـــع الساردُ التفاحةَ على خَدّ أخيه، لتذهب معه. إن ثلاثية التفاحة والشهيد (رفيق) وبارودتـــه، هـــي ذاتها تلك الأقانيم الثلاثة غير القابلة للانفصال، وهي الأرض والإنسان الفلســـطيني والمقاومـــة بأشكالها كافة.

اختتم الكاتب قصته بنهاية مفتوحة، وبالفعل الحاضر: "**فـــي رأســـي دوار، وأنفاســـي تضيق، وأحسّ أن بارودة أخي رفيق تتحرك نحوي، وأنا...**"[1]. ليحمّلها دلالات عديدة، فالزمن السردي للقصة بعد عام 1966، على أبعد تقدير، وزمنها الكتابي بداية القرن الحالي، أما زمنها القصصي ففي عام النكبة، بمعنى أن السارد غدا يمثل جيلا ممتدّا من النكبة إلى وقتنا الحاضر، لكنه جيل مضطرب في خياراته، ما زالت تلتبس عليه الرؤية الواعية لإدارة الصراع، يؤكد هذا أن السرد جرى بالفعل الماضي، ما عدا العبارة السابقة، وهي خاتمة القصة، إذ أحالته إلى الفعل المستمر. ولعلّ رؤية الكاتب لما آلت إليه الأوضاع من انعدام الأفق لاستكمال استحقاقات عملية السلام هي ما جعلت سارده يحتار فيما يفعل، فهل ينهض ليكمل درب أخيـــه الشـــهيد، ويقـــاوم بالسلاح؟ أم أنّ هذا خيار لم يعد قائما أو مجديا؟ وربما ستكون نتائجه عكســـية؟ أم أن التمســـك بخيارات المقاومة السلمية والتفاوض ربما يعيد جزءا من الأرض والحقوق، بأقـــل التضـــحيات والخسائر؟. إنها دلالات واحتمالات عديدة اختزلها الكاتب في كلمة واحـــدة، متبوعـــة بعلامـــة الحذف، هي: "وأنا...".

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص17.

حمّل الكاتب قصة **(حوّام الخريف)**[1] دلالات عديدة، أبرزها التمسّك بالأرض، والأمل بالعودة إليها، على الرغم من سوداوية الحاضر، الذي نمذجَ له الكاتب بهجوم الطائرات الإسرائيلية على لبنان، ومرورها في سماء الجليل. يلتقي السارد في القصة بحبيبته قربَ العين، على أحد سفوح الجرمق، والزمن هو يوم من أيام الخريف، حصل فيه عدوان إسرائيليّ على لبنان، وكما يتابع السارد أخبارَ الحرب، نجده يلاحق أدقّ التفاصيل الجسديّة لمحبوبته، ضمن تداعٍ حرّ لأفكاره المرهونة بعشقه الأرضَ، فيمزج بينهما في صُورٍ جمالية واحدة، ويستعيد معها ذكرياتهما الجميلة في تلك المنطقة، وهما صغيران يرعيان الجديان. وعلى الرّغم من تلوّث الجوّ فوقهما بالطائرات وأصواتها ودخانها، إلا أنّ ذلك لم يمنع أسراب الطيور القادمة من جهة الشمال من التحويم في المكان، في إشارة رمزية للأمل غير المفقود لدى المهجّرين بالعودة، رغم مرارة الواقع، فبالإضافة إلى الدلالة الواقعية لحوّام الخريف، فإنه يحمل دلالةً رمزية. ولم يمنع الساردَ ــ أيضا ــ من التحويم حول محبوبته ومحاولة التقرب منها، لضمّها وتقبيلها، فترفض بإصرار، وتقول: "**الزم حدك**"[2]، فلا ينال منها شيئا، سوى موافقتها على الالتقاء به ثانية في موسم الربيع المقبل.

تحيل القصة على مفارقة إنسانية، بين من ينشدون السلام ومن يسعَون للدمار والحرب، فحوّام الخريف يحوم في السماء، مؤذنا بقدوم الشتاء والخير، أما طائرات إسرائيل فتحوم في سماء لبنان، وتمطر القنابل والنار على الناس، وتنشر الموت والدمار، لتقضي على إرادة حوّام الخريف والربيع، وأمله بالعودة؛ وعلى الرغم من ذلك فالقصة تنتهي بتفاؤل الكاتب بحتمية العودة والالتقاء النهائي مع الأرض، وهو ما ختم به قصته مع المرأة، للدلالة على ضرورة استمرار ارتباط الفلسطيني ذكرا وأنثى بقضيته وأرضه، فالاتفاق بين السارد ومحبوبته على اللقاء في موسم الربيع القادم، في ذات القطعة التي يتواجدون فيها، هو الاتفاق الضمني بين الفلسطيني وأرضه على العودة إليها، والأمل بمستقبل أفضل في ربوعها: "ــ **والملتقى! أشاحت بنظرها إلى نفس المكان. ــ في حوام الربيع.**"[3].

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص31-44.

[2] السابق، ص39.

[3] السابق نفسه، ص44.

يتخذُ سارد قصة (**مختار السّمّوعي***)[1]ــ وهو فتى تحت سن الرشد ــ من عنزتين تائهتين مدخلا لتصوير الوضع الجديد المؤلم الذي جرى على الأرض الفلسطينية، وفُرض على الفلسطينيين المتبقين في أراضي (48) بعد النكبة، وتُحيل القصّة على العلاقة الحميمة بين الفلسطيني وأرضه، تلك العلاقة التي تجعله رافضا لسياسة تهويد الأرض والمكان، وساخطا عليها. ينوي (العم علي)، ومعه السارد، الذهابَ إلى مستوطنة (كفار شمّاي) المقامة على أراضي قرية السمّوعي المهَجّرة، لاسترداد العنزتين، وكانتا قد انفصلتا عن القطيع، ودخلتا في قطعة أرض عربية، استولى عليها المستوطنون، فاحتجزهما مسؤول المستوطنة (المختار)، ويتطلب دخول المنطقة تصريحا من الحاكم العسكري، فيذهب (العمّ علي) إليه، ويطلب منه تصريحا للوصول إلى قرية السمّوعي، فيستنكر هذا العسكري كلمة السمّوعي، ويردّ عليه: "ــ **قلنا اسمها كفار شمّا...ي فش سموعي اليوم**"[2]، ويعدّد له أسماء عبرية أخرى لمستوطنات جديدة، منحولة من أسماء القرى العربية المهجّرة، والتي أقيمت تلك المستوطنات على أراضيها وأنقاضها، إلا أن (العمّ علي) يصرّ على ذِكر تلك القرى بأسمائها العربية: "ــ **يا عمي السمّوعي حد فراضة... ولَو**"[3]، ويصرّ كلّ منهما على موقفه، لتغدو النظرة إلى المكان مختلفة تماما، في ضوء روايتين متناقضتين، فقد "**أعطى الحاكم العسكري تصريحا لكفار شماي، وأخذ عمي علي التصريح للسموعي**"[4]، ما يعني استمرار الصراع بين الروايتين: رواية الكيان الصهيوني وسلطته المتنفذة، ويمثلها (الحاكم العسكري)، ورواية الشعب الفلسطيني، ويمثله (العم علي). ولا شك أن إصرار بطل القصة (العم علي) على ترديد الأسماء العربية الأصلية للقرى المهجّرة، ورفض مسمّياتها العبرية الجديدة، هو تكريس للصوت المدوّي المستمر بضرورة العودة إليها، ونداء صريح متواصل بأن هذه الأرض ستبقى عربية، بأسمائها ومسمّياتها، مَهْما طرأ عليها من تغيير.

---

* السّمّوعي: قرية فلسطينية مهجرة منذ عام 1948، تقع إلى الجنوب الغربي من مدينة صفد، اشتهرت بزراعة القمح والشعير والزيتون والعنب، وتربية الماعز وخلايا النحل. أقيمت على أنقاضها مستوطنة (كفار شماي).

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص45–49.

[2] السابق، ص46.

[3] السابق نفسه، ص46.

[4] السابق نفسه، ص46.

وفي الطريق إلى المستوطنة يتعرف السارد/ الفتى على أسماء المواقع والأراضي التي يمرّان بها، يذكرها عمُّهُ علي بحُزنٍ وألَم. يتّجه سرد القصة نحو تعميق المأساة، ليصل الحدث إلى ذروة تأزيمه حين يطلب مسؤول المستوطنة (المختار) منهما غرامة مالية: نصف ليرة عن كل عنزة؛ لأنهما أكلتا من الشجر، ما يؤدي إلى انفجار (العم علي) بالغضب والصياح، متألّما مما آل إليه واقع البلاد والأرض؛ فها هو الشجر الذي شهد تاريخَ شعبٍ على أرضه، يصبح مُلْكا لسارقِهِ، وتحت حمايته، أما صاحبه الأصلي فيغدو غريبا عنه، بل ومعتديا عليه.

لا يستسلم سارد القصة لهذا الواقع أيضا، فيستثير كوامن التمرد في ذاته وفي الراعي والأغنام، ليتبنّوا موقفا جماعيا رافضا، مع إحالة رمزية للتفاؤل بعودة اللاجئين، ولمّ الشّمل: "**ولأني أحب عمي علي نطقت مثله، وكذلك الراعي، والعلم عند الله أن مأمأة القطيع كذلك في لم الشمل هذا**"[1]، ما يعني أن الجيل الشّابّ مكمّل لحلقة الجيل السابق في التمسّك بالأرض.

وكما يركّز الكاتب في قصصه على أسماء القرى المهجّرة في الشمال الفلسطيني؛ فإنه يكثر من ذِكْر الأماكن والمواقع في تلك المنطقة، فعلى امتداد المجموعة ترِدُ أسماء الجبال، كـ(الجرمق والكرمل وحيدر وحزور والديدبا وعروس والقلعة)، وأسماء المروج والسهول، كـ(الحولة ومرج ابن عامر والروحة)، وأسماء الأراضي المصادرة، كأرض الخيط والحولة، أو المهددة بالمصادرة، كالزابود، وكذلك أسماء التلال والمواقع الوعرية، وكلها لها "**أسماء وكيان وأيام، لكل منها سحنته وشكله وحجمه**"[2].

ويتّضح لنا أنه يركز كثيرا على مواقع منطقة الجليل الأعلى، وبخاصة تلك القريبة من قريته بيت جن، فيذكر "**أبو حجر، جباب القصب، الدرجة، الربيضة، جرانة العصافير، خلة القاضي، جبل عين الشعير، الملعقة، خلة البير..**"[3]، وثمة أسماء مواقع أخرى، وردت متفرقة على امتداد المجموعة، كـ(خلّة يونس، وخربة كتيم، ومواقع البصة، وجدين، والدير القاسي)،

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص49.

[2] السابق، ص20.

[3] السابق نفسه، ص20.

ونعثر كذلك على أسماء العديد من عيون الماء: "**بير الجرمق وعين الجبل والورقا والجمل وسرطبا والسامورة والبيضا والحميمة والسهلة ونبعة القاتلة**"[1]. والكاتب لا ينسى أسماء المقابر أيضا: "**الموبرة والغرز والمسيرب والصفاية**"[2].

ولا شكّ أنه يتوسّل بماضي تلك المواقع، كي يصوغ منه وثيقة تنضاف إلى وثائق حقّنا التاريخي في هذه الأرض، فيربطها بالحدث القصصي، ليثبت لها شهادة نَسَبٍ عروبي أصيلٍ، ليس من السهل محو تفاصيله أو إنكاره، فيعمد إلى تكرار أسمائها، كي يثبت للآخر المحتل أن هذه الأماكن لا يمكن إلا أن تبقى عربية، مهما حاول تهويدها من خلال مصادرتها أو طمس معالمها أو تغيير أسمائها، وأنّ حقّ الفلسطينيين بأرضهم سيظلّ قائما، شاء المحتلون أم أبَوا، وعليهم أن يعوا أنّ وجودهم في هذه البلاد وجود طارئ مؤقت.

لعل ما سبق يمكن أن يقدم لنا فهما مقنعا للأسباب الكامنة خلف تمترس الكاتب في أرض الجليل وقريته بيت جن، فقد قنع ــ على المستويين الفني والشخصي ـــ أن يظل أسير الجليل، حتى وإن غادره إلى أكثر من خمسين دولة في العالم، فقد حدّد سلفا تموضُعَه في جبال الجليل، وحقول الخيط وأرض الزابود، وهذا التّموضع على المستوى الفنّي ما هو إلا ترجمة مكتوبة للإصرار على البقاء في ذات المكان على المستوى الشخصي، فليس غريبا أن نعثر في قصصه المتّكئة على المكان غير الريفي، على محاولات للانفلات منه، والعودة السريعة إلى الريف، سنجد مثل هذا يحدث في مطار (سمفروبل) عاصمة شبه جزيرة القرم، إذ يتذكر سارد القصة أعراس الريف الفلسطيني[3]، وكذلك عندما كان راقدا في المستشفى، بعد تعرّضه لنوبة قلبية، فقد تفلّت من المكان على مستوى الذاكرة، ليعود إلى القرية، وينقل لنا قصة المرأة التي زرعت حاكورتها بالكوسا، ويخاطب جبال قريته، عبر نوافذ المستشفى: "**وأنت يا جبالنا العالية تلوحين من هنا على جبهتك ووجناتك ينفلش* شعاع الشمس**"[4].

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص70.

[2] السابق نفسه، ص88.

[3] السابق نفسه، ص133.

* ينفلش: ينتشر

[4] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص234.

بوجه عام، فإن خِطاب نفاع القصصي يحيل إلى ترجمة رمزية للعودة، عودة بالـذاكرة والوجدان إلى القرى المهجّرة، والأراضي المسلوبة، والتراث الجميل، فالعودة غيـر المتحققـة بالجسد حتى الآن، تحقّقها قصته بالروح والذاكرة والحنين، وهو إذ يسعى إلى تحقيق العودة على الصعيد الأدبي؛ فإنه يسعى لإبقائنا على اتصال دائم بِقُرانا المُهجّرة، وأراضينا المسلوبة، وإلـى ترسيخها في ذاكرتنا المستَهدَفة من الاحتلال، تغييبا أو طمسا.

7.3.1.2 تمظهرات القرية والتراث الريفي

لعلنا لا نجد كاتبا من أدباء الأرض المحتلة ارتقى إلى مرتبة نفاع في انحيـازه للقريـة الفلسطينية، بكلّ ما تحمله من معاني الأصالة على المستويين: الكمي والكيفي[1]، حتى غدا يمثـل نموذج الكاتب القروي، الذي يصرّ على تأكيد قرويته بشتّى الوسائل الفنية[2]، فاصطُبِغ أدبه باللون الريفي التراثي، وتميز بناؤه القصصي بأصالة شعبية، تتّكئ على "**تاريخ شامل يسـجّل كافـة المسائل الأساسية التي يدور حولها تاريخ الريف الفلسطيني**"[3]، ما جعل الكثير مـن قصصـه يتّسم بنكهة خاصة مستحبّة "**تنفذ إلى أعماق القارئ، وتعيده إلى جو القرية البكر، ذلـك الجـو المشبع أصالة**"[4]، ليقدّمها ــ أي القرية "**بكل بساطتها وروعتها، فيتركها على سجيتها وبلغتهـا البسيطة**"[5]، تسبر أغوار ذاتها، وتكشف عن تضاريس الريف الفلسطيني بدلالاتـه وإيحاءاتـه، وعما فَقَدَتْه من تمظهراتها وسماتها الخاصة، نتيجة لانسحابها التدريجي إلـى الظـلّ، لصـالح التنميط المدنيّ، الذي غزا بمواضعاته كلَّ جانبٍ من جوانب الحياة فيها، ما جعلها أشبه بخلـيط ثقافيّ سلوكيّ، يبتعد قليلا أو كثيرا عن أصالة الريف الفلسطيني بمفهومه التقليديّ.

ويبدو أن نفاعا المتمترس في الجرمق وبيت جن يجد متعة فنّيّة كبيرة في تعاطيه الأدبي مع موضوع الريف، فحياة القرويين والناس العاديين، وأجواء الريف والطبيعة الفلسطينية، هـي

---

[1] ينظر: طه، إبراهيم: "**محمد نفاع والأصالة الأدبية**"، ص19.

[2] ينظر: غنايم، محمود: "**المدار الصعب**"، ص230– 238.

[3] صالح، فخري: "**القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة**"، ص93.

[4] بولس، حبيب: "**القصة العربية الفلسطينية القصيرة في إسرائيل** "، ج2، ص785.

[5] القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص164.

الرافد والمحور الأساسي الذي يستمدّ منه إبداعه القصصي، وفيها يجد ما يسعى إليه من الصدق الفني وأصالة الإبداع[1]، ويجد في مادّتها الخصبة مسارب متشعّبة وغنيّة لتمرير مواقفه السياسية، وطرح آرائه الاجتماعية والوطنية؛ فالمتعة الأدبية المتحصّلة عن موقف أدبي ملتـزم، جعلتـه يتخطّى حاجز الزمن، إلى أكثر من نصف قرن من الزمان، ليقدّم تجربـة إنسـانية فلسـطينية، تتأسس على مشهدها الريفي، بأصالته وبساطته، وبما فيه من مواقف إيجابيّة أو سلبيّة، وبما خلّفه من ذكريات مؤلمة أو سارّة، لتغدو مجموعاته القصصيّة ملحمة تاريخيّة، توثّـق ألَـمَ الروايـة الفلسطينية الممتد على مساحة الوجدان العربي والإنساني.

عمد نفاع إلى توثيق الحضور المباشر للشخصية الريفية، فتناول علاقات القرويين مـع بعضهم، وعاداتهم وسلوكهم اليومي، والتقط همومهم وهواجسهم العميقة، وآمـالهم، وصـدقهم وعفويتهم، والدّفء الإنساني الذي يتّصفون به، وركّز على حسّهم الوطني، والتصاقهم بالأرض، ووقوفهم ضدّ سياسات التضييق التي تنتهجها السلطة الإسرائيلية، وضدّ تسلط الزعامات التقليدية، وكذلك كفاحهم ضدّ الفقر والحرمان. ورَصَدَ حكاياتهم ومعتقداتهم التراثية، وأمثـالهم الشـعبية، وأفراحهم وأحزانهم، وأغانيهم في الأعراس، وفي مواسم الحصاد والفلاحة، وسجّل شدو الرعاة في المراعي، ومواويل العُشّاق، ونَدْبَ النائحات، فاستطاع أنْ يُدخِل القارئ "**إلى أغوار الريف، ويعرفه على كل جوانب الحياة فيه**"[2]، ما جعل إبراهيم طه ينسب إليه الريادة في مدرسة (حكي التراث الفلسطيني)، والتي تقوم على النقل الواقعي الدقيق للأشياء الموصوفة، والحكي التراثـي بكلّ أدواته، ما يُحوّل القصة إلى مشهد متحرك، يراه القارئ أكثر مما يقرؤه، ويقـرّر طـه أن احتفال نفاع بالقرية ما هو إلا احتفال بالإنسان نفسه؛ ما يعني أنها من ملحقات الإنسان وليسـت معطى مستقلا بذاته[3]، ينضاف إليها بعد ثانٍ، هو الأرض المتمثلـة بِـ (الحقـل والـوعر)، فيتزامنان في حضورهما مع الإنسان على مستوى الفعل والنتيجة، والتأثر والتأثير، وهذا ما بدا

---

[1] ينظر: مجلة المواكب: "**الكاتب محمد نفاع، ملف تكريم خاص**"، ص11.

[2] القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص162.

[3] ينظر: طه، إبراهيم: "**محمد نفاع: رائد "الحساسية التراثية" في السرد الفلسطيني**"، ص20-21.

جليّا في قصصه، إذ يمكننا القول: إن أقانيم قصة نفاع هي: الإنسان والقرية والأرض، والتي عبّر عنها ــ غالبا ــ في ضوء صورة محليّة ثلاثية الأبعاد، هي: (الفلاح/ بيت جَن/ أرض الجليل).

يتواصل نفاع مع التراث الشعبي القروي أو يتناصّ معه بأشكال وجوانب متعددة، لتحقيق غايات عديدة، تنضوي في دائرتيْنِ كبيرتيْنِ، هما (الوعي والمقاومة)، أي فهْمُ الماضي لِكسْبِ وعي الحاضر والمستقبل، ومواجهةُ الآخر الذي يسعى لِمَحْوِ هذا الماضي. ومن خلال هذا التواصل مع ماضٍ قريب ومستهدَف، تتمظهر القرية والريف في قصص الكاتب ضمن جوانب عديدة، تتداخل فيما بينها لتتشكّل من مجموعها صورة عامة للريف الفلسطيني، منعكسة من مرآة الريف الجليلي، إذ "**يمتلك المادة الخام الهائلة، من تاريخ وعادات وتقاليد يتحرك داخلها الريف الفلسطيني بكامله**"[1]، ويمكن تحديد هذه الجوانب في المجالات الآتية: (الأمثال والأغاني والحكايات)، (المصطلحات والألفاظ القروية)، (أعمال الفلاحة والممارسات المعيشية اليومية)، (العادات والسلوك الاجتماعي)، (الأعراف والتقاليد والقيم والمعتقدات). وسأكتفي فيما يأتي بإيراد بعض الأمثلة والنماذج، لعل فيها ما يفي بغرض الإبانة والتوضيح.

(1) الأمثال والأغاني والحكايات*

(2) المصطلحات والألفاظ*

يكثر نفاع من إيراد المصطلحات والألفاظ الريفية، ما يدلّ على خبرته الريفية الدقيقة، وعلاقته الحميمة والأصيلة بالقرية، فلا شك أنه "**موسوعة فلاحية ترابية مذهلة في شموليتها بما في ذلك اللهجة الفلسطينية الشمالية**"[2]. ويمكن تصنيف تلك المصطلحات والألفاظ على النحو الآتي:

---

[1] صالح، فخري: "**القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة**"، ص101.

* سأتناول هذا الجانب في مبحث التناص من فصل البناء الفني.

* اكتفيت هنا بإيراد أمثلة ونماذج توضيحية، وسأدرج جميع الألفاظ والمصطلحات التراثية الريفية الواردة في مجموعة (التفاحة النهرية) مع دلالاتها في ملحق خاص بها.

[2] طه، إبراهيم: "**محمد نفاع والأصالة الأدبية**"، ص19.

1ــ ألفاظ مرتبطة بالعمل الزراعي، ومنها: (الرّجيدة، المِشحرة، الحَلّاشات، التّبّانات، طوايل الخيل، المناكيش، المناجل).

2ــ أنواع الملابس، ومنها: (الشيت، الشِنتيان، الحَبِر، الزُّفير، الفُسترة، الشاش، الباتيستا).

3ــ أدوات البيت، ومنها: (السّبَت، الخابية، الصّاج، نصّية الراحة، علبة السّكر شقف، السيتية، نعارة الفخار، الزّلفة).

4ــ مسمَّيات الأشياء، وصفاتها، ومنها: (الجَمَش، ذَهَبْ قَطّة، طحين حَيّيل، كُبْش الدخان، المِعزى البُرش، غُبّير مِلح، دَغْشة الصبح).

5ــ ألفاظ السلوك الاجتماعي، ومنها: (الغطمسة، قلْطَتْ، مفرفِح، مكنفِش، كسيدي، خَطرَ على باب الله، أتَحَلفَص، حاجي تحوّمْ، الشِنكاش).

6ــ الأسماء الشعبية للنباتات وأصنافها، ومنها: (الرمان اللفاني، الدوالي الصفدية، التين البياضي، عنب أصابع العروس، شاهين فلفل، الملعة، قَصفة حبق، طَبّوق بنفسج، الصّيّاح، دُخّان طرابزون).

7ــ نعوت شعبية للطيور والحيوانات، ومنها: (العنزة البرشة، الشوحة، يا جوختي).

8ــ المواضع والأماكن الوعرية، ومنها: (جباب القصب، خلة البير، نزلة الغدير، طلعة الزرب، مغارة الجوق).

9ــ المأكولات الريفية، ومنها: (المجدرة، المفلفلة، الشلباطة، القريشة، السليقة، الكبّة).

10ــ مصطلحات وأسماء أجنبية: كأسماء السيارات والتبغ، وهذه ألفاظ تدخل في إطار اللغة الأجنبية الدخيلة، لكنها دخلت ـــ مع الممارسة ـــ في اللهجة المحلية. فمن أنواع السيارات: (البِكَب، الدُّج، البوبيدا، السّتروان)، ومن التبغ: (اسكت، سيلون، ديغل، أمية، نوبلس) وهي أنواع تبغ قديمة.

(3) أعمال الفلاحة، وممارسات المعيشة اليومية

في النص الآتي يختزل الكاتب المشهد العام للعلاقة العملية بين الفلاحين والأرض: "**حرث ونكش وتعشيب وحصاد وقشاش وعمار سناسل وتغمير ورجيدة ودرس وذراوة وهز الخصر مع الحالول والكربال والغربال وجول زيتون وتحطيب ورعي الماشية وعشرات الأعمال، كلها تحت السماء والطارق، والصبايا سري مري على العين كل واحدة جرتها على راسها**"[1].

ويذكر الكاتب في قصة (التفاحة النهرية) العديد من المأكولات الريفية، والأقراص المصنوعة من النباتات الوعرية: "**أطباقنا عامرة بالمجدرة والمفلفلة والشلباطة وكبة البطاطا والأقراص الناشفة وكل أنواع السليقة، علت ودردار وقرصعنّة وكرّات وصعلوك وزعتر وتنتول وكف العروس وشحيمة وذوينة الجدي وخبيزة وشومر وحفحاف والكثير من هذه العائلة العريقة**"[2]. ونقرأ له في قصة (وليمة) طريقة تحضير صحن سلطة البندورة، إذ تقوم عمّة السارد "**بتخريطها قطعا صغيرة كل زر أربع شقفات، وهذه الحبات يانعة حامضة يحلو لنا أكلها كالنّقل، كل زر لبعة، ثم تخرط قنارة البصل والفلفل وقصفة اللمام وتزقح زقحة زيت وغبّير ملح خشن ونتفة ميّ وتحركه في زلفة خشب القاتل، ونحن ننتظر متى تبدأ الوجبة**"[3].

(4) العادات والسلوك الاجتماعي

ومنها زيارة أهل القرية للشخص الذي يأتي من السفر، والاستماع منه إلى الأخبار الجديدة، ومنها حنّاء النساء والأولاد في الأعراس، ومن سلوك الأولاد في ذلك، أنهم كانوا يستخلصون نوعا من الحنّاء، من ورق التفاح. وكذلك من عاداتهم إخفاء الأشياء الثمينة في خزانة خاصة لها مفتاح، تحتفظ به المرأة عادة في زنّارها.

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص223.

[2] السابق، ص11.

[3] السابق نفسه، ص70.

(5) الأعراف والتقاليد والقيم والمعتقدات

من هذه المعتقدات ما كان يؤمن به الفلاحون من رَبْطِ فمِ الوحش عن الدابة الضـــائعة، وهو اللجم، وقد وردت حكاية هذا المعتقد في قصة (عن الذئاب وغزالة) حيث يفتح الشـــيخُ أو المُلجّم السكينَ الخشبيّ (الموس)، ويتمتم بكلام يدعو به لحماية الدابة المفقودة من الافتراس، ثـــم يُطبِق السكين، فينطبق فم الوحش، وعندما يعثر الناس على الدابة الضائعة، يفتح الملجّمُ السّكينَ، كي يُفتح فمُ الوحش، ويتمكّن من الأكل، فلا يموت جوعا[1].

إن تركيز نفاع على الريف والتراث القروي الفلسطيني في قصصه، ولا سيما مجموعته الأخيرة، هو استهداف لنا وللأجيال اللاحقة، قبل أن يكون شكلا من أشكال المقاومة على جبهـــة الرد الواعي لذاته، ولذلك فقد ألحّ على هذا التراث الشعبي، باعتباره ماضيا مشترَكا بين شرائح المجتمع الفلسطيني وأطيافه، ويشكّل محورا من محاور الحصانة للجميع، ألحّ عليه لجذبنا إليـــه، من خلال استثارة إحساسنا بمواطن الجمال والأصالة الكامنة فيه، بُغية تعزيز انتمائنـــا لهويتنـــا وثقافتنا الفلسطينية، وتمتين أواصر العلاقة بيننا وبين ماضٍ تراثيّ، كدنا ننساه، لانشغالنا بحيـــاة العصرنة وتناقضاتها، فهو يهدف من خلال تركيزه على الريف الفلسطيني إلى تحصين الذاكرة الفلسطينية من الضياع، وعلى الرغم من أنها ربّما تستعصي على المحو والطمس، إلا أنّ نشوء الأجيال الجديدة التي اختُزِلت لديها القضية الفلسطينية في مجريات الأحداث القائمة؛ تدفعه ــ أي الكاتب ــ لأن يقدّم قصصا تركز على تجربة عايشها ماضي هذه الأجيال، هي التجربة الريفيـــة القروية. وكذلك فإن الواقع الحالي مهما كانت متطلباته أو نتائجه، يجب ألّـــا يجعلنـــا نستســـلم لمصادرة الذاكرة التاريخية، إذن فلا بدّ من إحياء التراث الفلسطيني بصورة مستمرة؛ لأن الوعي في الحاضر وفي المستقبل، والاستجابات السياسية والفكرية والاجتماعية للتحديات القائمة، لا بد أن تأخذ مسارها الصحيح، في واقع وظروف حساسة، صارت فيها الذاكرة الفلسطينية مستهدفة ومهدّدة؛ ولذلك فإن قصصه تسهم من ناحية أدبية في تشكيل البنية العامة للمقاومـــة الفلســـطينية ضدّ المخطّطات التي تسعى إلى مصادرة الماضي والتاريخ من الذاكرة.

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص152.

2.2 التأطير السياسي والاجتماعي للخطاب القصصي

1.2.2 القصة الاجتماعية السياسية لدى نفاع، وتداخل المضامين

يرى (إرنست فيشر) أن وظيفة الفن الأساسية من وجهة نظر الأدباء الذين يستهدفون تغيير العالم لا يمكن أن تكون بالسحر، بل بالتنوير والحفز إلى العمل، إلا أنه يظلّ في الفن بقية من سحر، لا يمكن التخلص منها، لأنها من طبيعته الأصيلة، وبدونها لا يكون فنا على الإطلاق[1]، ويرى (ميخائيل باختين) أن الجنس الأدبي جزء من الذاكرة الجماعية[2]؛ فمن يقرأ قصص نفاع سيدرك أنه "**يمارس الكتابة فعلا، وأن لديه ما يقوله**"[3]، فهو لا يكتب القصةَ كونها إبداعا فنيّا وكفى، ولا يسعى إلى كتابة قصة متقدّمة فنيّا، بقَدْر ما يسعى إلى "**معالجة مواضيع اجتماعية هي من الأهمية بحيث إنها تستحوذ على كل اهتماماته**"[4]، مدفوعا بوعي مُسبَق، إلى اعتبار هذه الكتابة التزاما أدبيّا مُوَجّها ــ بفتح الجيم وكسرها ــ نحو توثيق الهوية الوطنية والثقافية للمجتمع الفلسطيني، وتعميق نسيجه الاجتماعي، في مواجهة من يسعى إلى تمزيقه، وسلخه عن تراثه وتاريخه.

قرأ فيصل دراج مجموعة (كوشان)، فرأى أن كتابة نفاع هي نقيض الكتابة الفردية، إذ إن التجربة الفردية في قصصِه تلتغي، لتدخل في نسيج العلاقات الاجتماعية، مع ارتباط ذلك بوجهة نظَرٍ سياسية، وكتابتُه ترسم علاقةَ الحاضرِ بالماضي، لتصبح ذاكرة، توحّد الزمانَ والصراعَ، وترسم التاريخ في حركته الفعلية المليئة بالتحولات[5]؛ وهو ما يتفق مع عبارة "**النص الأدبي يعيننا على فهم التاريخ وحركته والإفادة منه، لكنه يستمد أهميته لما يحتويه في حد**

---

[1] ينظر: فيشر، إرنست: "**ضرورة الفن**"، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، 1998، ص23.

[2] ينظر: تودوروف، تزفيتان: "**ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**"، ترجمة: فخري صالح، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996، ص78.

[3] دراج، فيصل: "**على هامش مجموعة كوشان**"، ملحقة بمجلد أنفاس الجليل، ص667.

[4] القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص172.

[5] ينظر: دراج، فيصل: "**على هامش مجموعة كوشان**"، ملحقة بمجلد أنفاس الجليل، ص668–669.

ذاته أيضا"[1]. ومما يُفهَم من مقالة دراج أن الكاتب يقيم تواصلا بين الواقعين السياسي والاجتماعي للحاضر الفلسطيني مع ماضيهما، متّكئا على الذاكرة التاريخية والشعبية للريف الفلسطيني، وهذا يعني تداخل المضامين الاجتماعية في قصصه مع حالة الصراع السياسي على الساحة الفلسطينية؛ فهو مناضل شيوعي، يؤمن بالتوازي بين السياسة والأدب، وبالتوازن في تلك المعادلة، ولذلك فإن قِصّته تحيل في كثير من الأحيان إلى مواقف ووجهات نظر سياسية، لكنّ هذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن تتحوّل إلى خطبة حزبية أو خبر سياسي، بل هي قصة مقاومة ودفاع عن الذات الفلسطينية، تتّخذ شكل الهجوم في كثير من الأحيان، ضد قوى عديدة، تسعى لإلغاء الوجود الفلسطيني أو تمييعِه؛ فما يكتبه في القصة يؤمن به في السياسة، وما يواجهه من مواقف سياسية يسجّله في قصة، ما يمكننا أن نقدم له مبررا لظاهرة الاستطراد خلال السرد القصصي، وإن لم يكن هذا المبرّر مقنعا من الناحية الفنية، في كثير من المواضع التي ورد فيها.

وإضافة إلى ما سبق، فلا شكّ أنه أديب يؤمن بالجدلية القائمة بين الأدب والحياة، ويؤمن أيضا بأن القصة الفلسطينية يتوجّب أن ترتبط ببيئتها، وتعكس "**صورة لواقع الشعب الفلسطيني**"[2]. وأن الأديب محصلة لعلاقاته الاجتماعية، ولا يمكنه الانعزال عن تأثيراتها، ولذلك نجده مسكونا بهاجس الهموم الشعبية، فما يطلبه النقد الواقعي من كاتب القصة "**أن يكتب عن الناس، لأجل الناس، بصورة جميلة ومتقنة**"[3]، الأمر الذي يفسّر سيطرة الاتجاه الواقعي الاشتراكي على قصصه، إذ يبدو تأثير هذا الفكر الاشتراكي واضحا في خطابه القصصي، فهو من "**كتاب الواقعية الجديدة المجيدين في تناول تلك القضايا الإنسانية**"[4]، ولا شكّ أن التفاعل مع تلك القضايا ــ سواء أكانت اجتماعية أم سياسية ــ من خلال قراءة التفاصيل الإنسانية اليومية

---

[1] عبد الغني، مصطفى: "**الاتجاه القومي في الرواية**"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أغسطس، 1994، ص11.

[2] الأسطة، عادل: "**القصة القصيرة في الضفة الغربية وقطاع غزة 1967– 1981**" القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1993، ص37.

[3] القاسم، نبيه: "**مراودة النص**"، ص140.

[4] عباس، نصر محمد إبراهيم: "**الفن القصصي في فلسطين**"، ص202.

لأناسٍ عاديين يكون أبلغَ أثرا من الطرح المباشر للمفردات السياسية أو الفكرية التعبوية، وهذا ما حاولت أن تتوافر عليه قصته، إذ تطرحُ فكرتَها ورؤيتَها للصراع السياسي أو الطبقي بالإحالة إلى قصة واقعية، تكتمل تفاصيلها بأحداث عادية مألوفة، يُفتّقُها الكاتب ويحوّلها إلى مدهشة، بعيدا عن التهويل أو الغرائبية، وفي هذه الحالة لا يمكن أن نفصلَ الموضوع الاجتماعي المتناوَل عن الواقع السياسي الذي يشكل خلفية له، أو نسلخَه عن الفكر المقاوِم، الذي هو غلاف العمل الأدبي كلّه للكاتب، والصبغة الأساسيّة فيه.

انتبه فخري صالح إلى ظاهرة المزاوجة بين الواقعين الاجتماعي والسياسي في مجموعتيّ (ودية) و(ريح الشمال)، لكنه لم يدرسهما في ضوء تلك الظاهرة، ما جعل أحكامه مضطربة، ففي حين يقرّر أن الكاتب وصل إلى صيغة مميّزة ومحدّدة في تعرية الواقع ومعالجته، يرى أنه لم يتمكن كثيرا من تثويره، والحَضّ على تغييره، ثم وَصفَ مجموعة (ودية) بالواقعية التسجيلية الغارقة في الوضوح، بعد أن عدّها مكتملة في بنائها الفني[1]، فمن المعروف أن القصة التسجيلية تبقى أسيرة أحداثها، تنقلها وتصوّرها فقط، فلا تكشف ماهيةَ الصراع، ولا تقدم حلولا للواقع، الأمر الذي لا يتلاءم مع اكتمال بُنيتها الفنية، شكلا ومضمونا، وصالح نفسه يدرك أن "**الوقائعية ونقل الحدث لا تستطيع معالجة الواقع الراهن**"[2]. ثم أخذ على الكاتب إخفاقَه في خلق واقع جديد متفجّر ومتعدّد التفاسير، في قصص مجموعة (ريح الشمال)، ما جعل نهاياتها مفتعلة[3]. ربما كان هذا الحكم متسرعا، يناقض مسألة المزاوجة بين قضايا المجتمع والواقع السياسي، والتي تُبرّر ــ في كثير من الأحيان ــ تسييس النهايات، أو أدلجتها في قصص الكاتب الاجتماعية، بحيث يمكننا قراءته على أنه امتداد طبيعيّ ومنطقيّ للحَدَث القصصيّ المتناوِلِ ــ أصلا ــ موضوعَه الاجتماعي ملتبسا أو ممسوسا بحالة الصراع السياسيّ على الساحة الفلسطينية.

---

[1] ينظر: صالح، فخري: "**القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة**"، ص85-91.

[2] السابق، ص11.

[3] ينظر: السابق نفسه، ص93-101.

وخلافا للقراءة التي اتّبعها صالح في تناوله لقصص نفاع، فقد قرأها حبيب بولس في ضوء ما يؤمن به كاتبها من فكر اشتراكي، فمن المعروف أنه ــ أي الكاتب ــ اقتحم عالَم الأدب متمرّسا بالماركسيّة والحزب الشّيوعي، مؤمنا بمبادئه ورؤياه التقدّميّة الثّوريّة الإنسانيّة، ما أتاح له إدراكا وفهما للبعد الطّبقي في المجتمعات، ولذلك نلمس في قصصه رؤية ثورية واعية في معالجة المواضيع المطروحة، وبراعةً في خلق الصراع القائم على البعد الطبقي وتأزيمه[1]، ونلمس فيها الحرصَ على تصوير النماذج المسحوقة من المجتمع الفلسطيني، بدرجة عالية من الوعي والحساسية الاجتماعية والمادية[2]، فقد ركّز على الصراع بين الفلاح والعامل والمحكوم من جهة، وبين السلطة الحاكمة وممثليها والمتنفذين من جهة ثانية، منحازا إلى الفئة الأولى، فئة الطبقات الشعبية المسحوقة، يناضل معهم ولأجلهم، ويعالج قضاياهم، ويؤمِن بحتميّة انتصارهم[3].

إنّ مجموعات الكاتب، بدءا من (الأصيلة) وانتهاء بـ(التفاحة النهرية)، هي محاولات فنية لإعادة خلق الواقع وتشكيله من جديد، فتؤكّد على أن "**الفن ليس مرآة بليدة لعكس الواقع**"[4]، وتكشف أن كاتبها قاصّ جريء جدّا في تعامله معه، ومساءلته بُغيةَ تغييره، أو تجاوزه؛ فالقصة عنده لا تكتفي بتعرية المواقف السلبية وإدانتها، بل تضع خياراتها وبدائلها، وتختتم نسيجها النّصّي بموقفها المتفائل، لتندرج ضمن الاتجاه الواقعي الاشتراكي، بكل ما يحمله من سماتٍ وخصائص[5]، "**تقف على رأس هذه السمات ــ مضمونيا ـــ مسألة الحس الطبقي**"[6]، فقصّته ترفض مهادنةَ الطبقةِ البرجوازية، وتدين المواقف الرجعية للقيادات التقليدية، وتتمرّد على بعض مواقف رجال الدين والزعامات الروحية، ولا سيما زعماء الطائفة الدرزية*، وتتبذ الشخصيات

---

[1] ينظر: بولس، حبيب: "**القصة العربية الفلسطينية القصيرة في إسرائيل**"، ص785.

[2] ينظر: خليل، إبراهيم: "**في القصة والرواية الفلسطينية**"، ص20.

[3] ينظر: بولس، حبيب: "**الأرض في قصص محمد نفاع**"، ص273.

[4] عطية، أحمد محمد: "**الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث**"، بيروت، دار العودة، 1974، ص12.

[5] ينظر: خليل، محمد: "**القصة الفلسطينية المحلية**"، ص65.

[6] خليل، إبراهيم: "**في القصة والرواية الفلسطينية**"، مرجع سابق، ص19.

* نفاع حريص جدا في تعامله مع المذاهب الدينية المختلفة، فلم يتعرض لها، وإنما كان ينتقد بعض مواقف رجال الدين، وبخاصة شيوخ الطائفة الدرزية.

المتملقة للسلطة الإسرائيلية، والتي تبرّر ولاءَها ومهادنتها لها بأنها صورةٌ من صُور التعـايش العربي اليهودي، وكذلك فإنّ قصّته تتخذ موقفا حادّا وحاسما من الأنظمة العربيـة المهادنـة أو الموالية لمواقف الدول الرأسمالية، ولا يمكن أن تقبل بتبريرات خضوعها، وتُبيّن موقفَهـا مـن السياسات الدولية والإقليمية بوضوح تام. وتُعنى ــ على صعيد الطبقـة الشـعبية ــ بالمفـاهيم التّقدّميّة الاجتماعية، كالتضامن الجماعي في الدفاع عن الأرض، والشراكة الحقيقية بين الرجـل والمرأة في العمل والنضال، والوقوف ضد الطبقة المستغلة، وتُعنى أيضـا بـالتنوير الفكـري، والبناء المجتمعي.

لقد قدّم نفاع صورة مجتمع القرية بدقة متناهية، فأكسب الحَدَث القصصي واقعية، كما لو أنه جرى على الحقيقة، وأرّخَ لهذه الطبقة الشعبية بصدق وأمانة، فعَرّى مواطن التخلّف والتّأخّر فيها، وانتقدها بصراحة، دون صراخ أو رَدْح، وحاكَمَها بِوعيٍ وجرأة، ليس لجلدِ ماضي الذات الفلسطينية، بل لإنتاج دلالات خصبة، يُسْتقوى بها لفَهْمٍ أعمق للواقع، من أجل تطوير الحاضـر أو تعديله، واستشراف صياغة واعية للمستقبل.

وبما أن الصراع السياسي والاجتماعي محور فكريّ بارز تعتمد عليه قصص الكاتـب، فلم تكن قصته الريفية الاجتماعية معزولة عن محيطها السياسي، ولعل هذا ما جعل محمد هيبي يقرأ قصة (الله أعطى والله أخذ) من زاويتين متقابلتين، فنظر إليها بوصـفها قصـة مؤدلجـة اجتماعيا، محدّدة في فكرتها ورسالتها الاجتماعية، وبوصفها نصّا رمزيّا جامحا[1]. القصّة تنهض أساسا على موضوع اجتماعي خالص، يوظّفه الكاتب لتمريرِ نقدٍ لاذعٍ لسـلوكٍ ونهـجٍ أُسَـريّ خاطئ، هو سيطرة الحَماة على إرادة الكِنّة، وخضوع الثانية لقرارات الأولى، حتى فـي تـركِ طفلِها المريض ليلة كاملة، في حجرة قبر الوليّ، مُغطّى بأوراق الشجر اليابسة والتراب، أمـلا بالشفاء؛ ليكون موته هو نتيجة هذه المعتقدات الخرافية، في إشارة إلى أن الجيل الحاضر الـذي تمثله شخصية الكنّة (وديّة)، سيبقى فاقد الإرادة مهزوما، إذا ظلّ أسير الخرافـات الباطلـة، أو

[1] ينظر: هيبي، محمد: "**قراءات في نصوص جامحة**"، ص31-45.

مقموعا تحت إرادة الآخر[1]؛ لقد رأى هيبي في شخصية الحَمــاة معــادلا موضــوعيا للســلطة الإسرائيلية الحاكمة التي تحاول استلابَ إرادة المجتمع العربي في أراضــي (48)، وإجهــاض التطور الثقافي الوطني لديهم، وإبقائهم ضمن دائرة فكرية مغلقة، مرتبطــة بتوجّهــات النظــام الإسرائيلي[2].

هيبي قرأ القصة من وجهة نظر التلقي، وله الحق كيفما يقرأ، فالقصــة مــرآة متعــددة الزوايا، وكل قارئ ينظر إلى الزاوية التي يريدها، أو بناء ضخم، يشتمل على كــوى كثيــرة، وللقارئ أن يطلّ من الكوّة التي يختارها ذوقه ومزاجه[3]. ولكنْ من المعروف أن شخصية نفــاع نفسه مطبوعة على التصريح والصراحة، وعدم الخوف من المواجهة، فــلا يخشــى مهاجمــة السلطة الإسرائيلية، وتعرية دورها السلبي في معظم قصصه علنا، فليس مضــطرا أن يختفــي خلف الحماة، كي يجعل منها رمزا لتلك السلطة. وهيبي نفسه يدرك سِمة الصراحة هــذه فــي شخصية نفاع، وفي قصصه أيضا، ولذلك فقد برّر تأويله الرمزي هذا للقصــة بــأن صــراحة الكاتب لا تمنعه من مهاجمة السلطة سرّا، وبشكل غير مباشر، وما هذا الأسلوب إلا "**شكل مــن أشكال إبداعه وتفعيله للقارئ الذي يريده أن يكون جزءا من النصّ**"[4]، ويضيف أيضا: "**بما أنّ نفاع يدرك أن السلطة لا تريد لنا الخير في السرّ والعلن، فقد هاجمها في رأيي، كذلك في السرّ والعلن**"[5].

ولعل القصص الآتية يمكن أن تقدم صورة كافية للتمثيل على المضامين الاجتماعية في قصص الكاتب السابقة للتفاحة النهرية، فمنها ما اكتفت بمضمونها الاجتماعي، ومنها ما تناولت قضايا اجتماعية مرتبطة بواقعها السياسي، ومنها ما عالجت مسائل، كانت تشكل تحدّيا اجتماعيا ملموسا في الزمن الذي كُتِبت فيه، فقصة (الأخذ بالثأر) طرحت فكرة تقدمية، تبنّاها أهل البلــدة لمفهوم الأخذ بالثأر، وذلك أنهم أرادوا أن يثأروا لــ(جدعان) الذي قتله شخص مجهــول، فــي

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص74-78.

[2] ينظر: هيبي، محمد: "**قراءات في نصوص جامحة**"، ص31-45.

[3] ينظر: نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ص30.

[4] هيبي، محمد: "**قراءات في نصوص جامحة**"، ص38.

[5] السابق، ص45.

الطريق الوعري بين القرية والمدينة، عندما كان ذاهبا إلى المدينة لطحن الحبوب، فكان مما فعلوه أن أنشأوا مطحنة قمح في بلدتهم[1]. وقصة (جهاز العروس) ذات مضمون اجتماعي صرف، تروي معاناة أسرة درزية قروية، بسبب الفقر الشديد، ورغم ذلك فالأسرة تمتلك وعيا إنسانيا وأخلاقيا، فحافظت على كرامتها، فقد خلقت حالة الفقر هذه وعيا لدى ابنة الأسرة، التي آثرت أن تكون كسْوةُ زواجها متواضعةً، فلا تريد أن تحمّل خطيبها فوق طاقته، في الوقت ذاته حَمّلتْ شيوخ القرية مسؤولية التخلف والفقر الذي يعيشه الناس، لأنهم حَرّموا عملَ الفتاة في المصانع والمشاغل، وانشغلوا بتقييد حريتها في العمل والتعليم عن قضايا مُلحّة، كالتفكير في إنشاء المشاغل للنساء في القرية، أو المطالبة بإعفاء الشباب من التجنيد الإجباري[2]. كُتبت هذه القصة في زمن كان يتطلب أن تُكتَب فيه، فهي قصة السبعينات وما قبلها، فقد وقفت ضد الأصوات التي كانت تأمر بتقييد حرية المرأة في العمل والتعليم والملبس، وضد بعض العادات الرجعية، التي كانت ترى في المرأة عورة يتوجّب سترها، وطالبت بتحريرها من تلك القيود؛ أما في ظرفنا الحالي، الذي يشهد تطورا كبيرا في مجال حقوق المرأة وحريتها في اختياراتها، فسيبدو طرح هذه القضايا الاجتماعية غير واقعي، إن لم يكن متخلفا، إذا ما عددناها قصةً تعالج واقع المرأة في عصرنا الحاضر، أما تعاون الفتاة وتعاطفها مع خطيبها بما يخصّ كسوتها ومتعلقات الزواج، فهي مسألة ما زالت تطرح إشكاليتها بإلحاح على مساحة الواقع الاجتماعي المعاصر.

قصة (العين) تثير موقف الجيل الريفي الماضي من التطورات المدنية الحاصلة، تمثله شخصية الغبريس، وهو "**أكبر واحد في البلد، ومعظم أجياله صاروا في ديار البلى**"[3]، فقد عارض طمْرَ عين الماء الموجودة وسط البلد، من أجل سحب المياه ونقلها بالمواسير إلى البيوت؛ لأن هذه العين تمثل له تاريخ القرية الطويل، وذكريات أجيالٍ كاملة، وطمرها لا يعني إلا طمر الماضي كله[4].

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص51– 55. ونشرت القصة في مجلة الآداب، لبنان، ع5،1970، ص76ــ77.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**ودية**"، ص5–11.

[3] نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص84.

[4] ينظر: السابق، ص82–90.

قصة (بيننا خبز وملح) تمزج بين الموضوعين الوطني والاجتماعي، لتقدّم صورة جميلة من صور الترابط الأخوي بين الجليل والمثلث الفلسطينيين، فتحكي عن نفي ثلاثة شبّان ينتمون إلى الحزب الشيوعي، من قرى المثلث إلى قرية بيت جَن عام 1956، فيرحّب بهم أهلها، ويتعلمون منهم أمورا كثيرة، سياسية وغير سياسية، وبعد مدّة تأتي الشرطة لنقلهم إلى مركزها في ترشيحا، فيدافع عنهم الأهالي، ويصرّون على أنه لا يجوز إخراجهم من قريتهم قبل العَشاء، في محاولة منهم لمنع الشرطة من اعتقالهم[1].

أما قصة (عم جبور) فتتناول صراع الطبقة العاملة، ممثلة بالعم جبور، مع طبقة المستغلين، ممثلة بالأفندي، إذ يعمل الأول بصناعة الفحم النباتي، ويشتري الثاني منه الفحم، فلا يعطيه إلا نصف المتفق عليه، ويتعامل معه بازدراء وفوقية، حيث يكسر إبريق الفخار الذي شرب منه العم جبور، فيقوم الأخير بالانتقام من الأفندي بسبب هذه الإهانة، حيث ينتظر قدومه إلى القرية، ويختبئ له في الطريق بين الأشجار، ويصرخ فجأة ويهزّ الأغصان، فيجفل الحصان ويقع الأفندي، وتنكسر يده، وهكذا ينتصر جبور لكرامته، ويكسر اليد التي كسرت إنسانيته[2].

(المنفضة) قصة اجتماعية تعتمد على تقنية الاسترجاع، وتحاول تصوير موقف الجيل الريفي القديم من التطور الاجتماعي أو الثقافي، ممثّلا بأسرة قروية متدينة، لا تتقبل هذه التغيرات بسهولة، إذ ترى في جلب منفضة تبغ زجاجية وصورة الموناليزا إلى البيت عملا شائنا، وتمرّدا على أعراف الدين والمجتمع[3]. ويبدو أن الكاتب في (منفضته) أراد أن ينتفض على ثقافة المجتمع المتخلفة؛ لأنها ليست إلا عقبة قوية أمام التطور الاجتماعي، فالمنفضة هي انتفاضة على كل الأعراف والمعتقدات القروية الخاطئة والساذجة، ونفضٌ لها. لكنّها لا تعني ــ بحال من الأحوال ــ نفض اليد من الماضي كله، أو التمرد عليه، فقصة (طابون حسنة) تروج لفكرة المحافظة على الماضي الجميل، والتمسك به، وألا يأتي التطور الاجتماعي أو المدني على

---

[1] ينظر: نفاع محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص463-466.

[2] ينظر: السابق، ص473-478.

[3] ينظر: السابق نفسه، ص479-484.

حساب أصالته، وألا يُلغي أيَّ شيء يحمل ذكريات وطنية وتاريخية، فالطابون الذي يرتبط بذكريات وطنية وتراثية ظلّ ثابتا مكانه، ولم يُهدم عند توسيع الشارع[1].

ومن قصص الصراع بين الأجيال، نجد قصة (النذر)، وهي قصة تمتاز بصوتين سرديين، هما صوت الفتاة التي تنوي السفر إلى موسكو لتتعلم الطب، وصوت الراوي الرئيس، يبدأ السرد مع الفتاة التي تحكي معارضة جدتها لها حين أرادت أن تسافر إلى الخارج، إذ تعقد الجدة نذرا على نفسها، أن تذبحَ الجديَ إذا ما فشل موضوع السفر، لكنّ الفتاة تسافر، وتعود حاملةً شهادةَ الطب، ويُذبَح الجديُ احتفاء بعودتها وحصولها على الشهادة[2]. فكرة القصة تنبع من موقف الآباء حول سفر المرأة وحدها إلى الخارج، وعلى ما يبدو فإنها مسألة ما زالت تُواجَه بالرفض المطلق لدى الكثير من العائلات الفلسطينية حتى يومنا هذا.

2.2.2 تداخل المضامين الاجتماعية والسياسية في قصص التفاحة النهرية

إن تداخل المضامين الاجتماعية والسياسية والوطنية والمزاوجة بينها سيبدو واضحا ــ أيضاــ في قصص (التفاحة النهرية)، إلا أنه يمكننا أن نضع ترسيمة، تقارِب بين تلك القصص وفق أطر عامة، تحدّد أو تحكم طبيعة هذا التداخل، فبعض القصص حاولت أن تُخلِص لموضوعها الاجتماعي، دون أن تتورّط في شعارات أيديولوجية، أو طروحات سياسية، وهي: (كَبوش البطم) و(عن الذئاب وغزالة) و(نوبة قلبية)، لكنّها عبّرت عن انتمائها الوطني من خلال التصاقها بالتراب والتراث. وهناك قصص تأسَست على موضوع اجتماعي التبسَ بظرف سياسي، أو تأثر بحالة سياسية معينة، مكّنت الكاتب من التّنقّل بين المواقف والصور المختلفة بسهولة، واستطاع أن يبثّ أفكاره ورؤاه السياسية، دون أن تأتي مفتَعلة في الحبكة القصصية، أو مُقحَمة عليها، أو نافرة عن سياق الحدث، وهي: (التفاحة النهرية) و(حوّام الخريف) و(عمشق الوادي) و(وليمة) و(رخصة سواقة) و(موقف "لنا" من الإضراب). وثمة قصص نهضت ــ ابتداء ــ على محور وطني أو سياسيّ، وهي: (الجرمق) و(مختار السمّوعي) و(المخبر "ن")،

---

[1] ينظر: نفاع محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص495-500.

[2]- ينظر: السابق، ص501-506.

و(لقاءات ومواجهات مع خاتم سليمان)، لتقدّم صورا متنوعة من أشكال الصراع على جبهة المقاومة ضدّ الاحتلال ومعاونيه، وتعلن عن موقفها من الواقع السياسي، ويشتمل بعضها على مساءلات جريئة. أما القصص المتبقية، فقد اتّكأت ــ ابتداء ــ على الواقعين الاجتماعي والسياسي في تشكيل أحداثها، وطرح أفكارها، فجاءت موضوعاتها متداخلة ومتمازجة اجتماعيا وسياسيا، ما منح الكاتب مساحة من التحرك في اتجاهات متعددة، وعلى جبهات مختلفة، وهي: (صورة الهوية) و(قادم جديد) و(خطاب المدير). وسأكتفي في الصفحات الآتية بعرض قصة واحدة لكلّ إطار مضموني، من الأطر الأربعة السابقة، وهي: (نوبة قلبية)، (رخصة سواقة)، (الجرمق)، (خطاب المدير)*.

تتكّئ قصة (**نوبة قلبية**)[1]على حدث إصابة السارد بنوبة القلب، وهو رجل عصري كهل، عايش جزءا من المرحلة الماضية للقرية، قبل أن تندمج في حياة العصرنة، يبدو هذا الرجل في بداية القصة مستسلما لمصيره، وهو المرض، ولا تعجبه هذه الحياة العصرية، على الرغم من تَرَفِها ورفاهيّتها؛ لأنه يتملكه الشعور بأنها هي المُسبّب لما يعانيه من أمراض، فَيَحِنّ إلى زمانه الماضي، ويثير من خلال مَرَضِه مقارنةً بين جيل الماضي والريف من جهة، وجيل الحاضر والمدينة من جهة ثانية، بما يخصّ الإصابة بالأمراض العصرية، لينتصر لماضي الحياة الريفية، باعتبارها الوقاية والدواء والعلاج الوحيد من هذه الأمراض الناشئة عن طبيعة الطعام العصري الذي يتناوله الناس.

يجري الحدث في أحد المستشفيات في أراضي (48)، وهو مكان ضيّق محدّد، يبعث على الضّيق النفسي، والشعور بفقدان الحرية، خلافا للريف، فيحاول السارد المريض أن يتحرّر منه، فيهربَ بذاكرته ووجدانه إلى المكان الذي يحبّه، وهو الريف والطبيعة. وكعادة المرضى الذين يُعجَبون بممرّضاتهم، فإنه يتعلق بممرضته؛ إذ يرى فيها نموذجا للمرأة العربية المتنوّرة التقدمية، وللأنوثة الراقية، ويرى أن جمالها الحِسّي مسحوب من جمال الريف والطبيعة

* لم ألتزم بترتيب عرض القصص حسب ورودها في المجموعة القصصية، وإنما آثرت ترتيبها بناء على ورودها في الأطر المضمونية في الفقرة السابقة.

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص222–238.

الفلسطينية، ولذلك وجد فيها معادلا للمرأة الريفية، التي عهدها منذ زمن، وهكذا يتشبّث بالحياة، وتعود إلى مخيّلته تلك الصور الجميلة للريف والقرية، بطبيعتها القديمة، وفَتَياتها ووعرها ونباتها، وكأنه يحاول العودة بالروح والوجدان إلى ماض جميل، بعد أن غدتْ هذه العودة صعبة أو مستحيلة بالجسد، وهكذا يواجه آثار هذه الحياة العصرية وانعكاساتها عليه بفردوسه المفقود، ذلك الجمال الريفي، الذي لا يمكن أن ينساه، أو تمحوه أية حياة عصرية.

(رخصة سواقة)[1] هي تجربة نفاع نفسه في الحصول على رخصة السياقة*، فقد حصل عليها من الاتحاد السوفياتي، بُعيْد حرب حزيران (1967)، لكن سلطة الترخيص الإسرائيلية في حيفا لم تعترف بها؛ لأنها صادرة من دولة لا تقيم علاقات دبلوماسية مع إسرائيل، فحوّلها في موسكو إلى رخصة دولية، إلا أن موظفي الدائرة في حيفا طلبوا منه ورقة إثبات الخدمة العسكرية في الجيش، كي يوافقوا على رخصته، ولأنه لم يتجنّد ــ ويرفض التجنيد أصلا ــ فلا يمتلك تلك الورقة، فطلبوا منه إحضار ورقة إعفاء من الجندية؛ كي يتسنى لهم اعتماد رخصته، فأراد أن يجرّب حظه في الحصول على تلك الورقة، لكنْ عليه أولا أن يستصدر تصريحا للوصول إلى مكتب التجنيد في طبريا، لكنّه كان ممنوعا من السفر إليها، بسبب الإقامة الجبرية المفروضة عليه في منطقة عكا، ثم إنهم لن يعطوه إعفاء؛ لأنه ليس لديه عذر قانوني لرفضه الخدمة العسكرية، ولن يقتنعوا بأسبابه الضميرية والقومية، فيعود إلى البيت مساء، وعلى أنغام الموسيقى الرحبانية، يُلقي بالرخصة على جمر السنديان في موقد النار؛ لتنتهي القصة بصفعة على قفا الدول التي تعترف بحقّ [دولة إسرائيل] في الوجود، في حين أن الأخيرة لا تريد أن تعترف بحق وجود وثيقة لتلك الدول داخل كيانها، يمتلكها معارض، محسوب لديها على أنه من مواطنيها.

إذن فالقصة نهضت على موضوع اجتماعي بسيط، التبسَ بظروف سياسية، ليتحوّل إلى قضية سياسية، ليس بافتعالٍ واقتحامٍ من الكاتب، ولكن بفعلِ تشريعات المؤسسة الإسرائيلية،

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص102–109.

* في القصة إشارات عديدة تثبت ذلك، وتنطبق على الكاتب نفسه شخصيا، منها أنه شيوعي وسيظلّ شيوعيا، وأنه درزي رفض التجنيد لأسباب ضميرية وقومية، وكان ممنوعا من التنقل خارج منطقة عكا، ولا يمتلك رخصة سياقة إسرائيلية حتى الآن.

المُجحفة بحق المواطنين العرب، والمعارضين منهم خاصة، إذ تتعمد حرمانهم من أبسط حقوقهم، فالكاتب ــ وهو نفسه سارد القصة وبطلها ــ معارض سياسي، ويناهض تجنيد الدروز في الجيش، ولذلك استهدفته السلطات الإسرائيلية الحاكمة، حتى في حقوقه الاجتماعية، كالحصول على رخصة سياقة، والتنقل من مكان إلى آخر.

قصة (**الجرمق**)[1] هي قصة أدب مقاوم بامتياز، يروي ساردُها ــ وهو واحد من شخصياتها، وفلاح مقاوم وعاشق ــ حكاية من حكايات البطولة الجماعية، دفاعا عن الأرض، ويعلن ــ ابتداء ــ عن موقفه المتمرد والمقاوم: "**ما نطيع اللي يجينا بالعناد ما تعودنا على بوس الأيادي**"[2]، تمهيدا تثويريا للولوج في مشهد من مشاهد المقاومة الواعية لذاتها؛ إذ تَوَحّد الناس وهبّوا للدفاع عن قطعة الأرض المهددة بالمصادرة، وقرروا مواجهة الشرطة والعسكر على أرض الصراع ذاتها، وليس بعيدا عنها، فخيّموا فيها انتظارا لقدوم المعتدين، لتدور مواجهة قتالية مباشرة، غير متكافئة القوى بين طرفين، أحدهما لا يمتلك من وسائل القتال إلا الحجر ورأس البصل، في مواجهة الطرف الثاني المُسبّب لها، والذي يمتلك قنابل الغاز والمجنزرات والطائرات، إلا أنّ نتيجة الصراع تنتهي لصالح الطرف الأول، الذي يمتلك إمكانات غير مادية أقوى من الطائرة والقنابل، وهي الحقّ والإرادة الصلبة والوحدة الجماعية، وبهذه الإمكانات استطاع الناس أن يمنعوا المحتلين من الوصول إلى قطعة الأرض، ويطردوهم عنها، ثم ليقيموا احتفالا على القطعة ذاتها، التي تحولت بسبب هذا الانتصار إلى "**بسمة رابضة على وجه الجرمق الوقور**"[3]. نلاحظ أن القصة تنطوي على تنظير فكري سياسي، مُستَقى من الرؤية الاشتراكية للصراع الطبقي، سعى الكاتب إلى تسريبه من خلال حبكة قصصية، أوصلت مجرى الحدث إلى نهاية مغلقة، لا تسمح بحلول نهاية أخرى مكانها، فقد أنتج وعي الفلاحين بخطورة السكوت على مصادرة الأرض فِعْلا جماعيا منظَّما، حقق انتصارا فعليّا لهم، وفشلا ذريعا لمخططات السلطة الحاكمة، الأمر الذي يتفق مع إيمان الاشتراكية بحتمية انتصار الطبقة العاملة، عبر وعي الجماعة لدورها الوحدوي، ورؤيتها التقدمية في إدارة الصراع وتوجيهه.

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص18–30.

[2] السابق، ص18.

[3] السابق نفسه، ص30.

وفي سياق مرتبط بالتصاق القصة بالأرض، فإن الأرض ــ وفق رؤية نفاع ــ هي الإطار المرجعيّ لتحديد المفاهيم والقيم الوطنية والاجتماعية والأخلاقية التي يفترض أن تتبني عليها العلاقات الإنسانية، ومنها العلاقات القائمة بين الرجل والمرأة؛ ففي القصة يكون السارد متحصّنا تحت شجرة سنديان كبيرة، خلال مشاركته الناس في حراسة قطعة الأرض، في تلك الليلة، فيتذكر لقاءه القديم بمحبوبته، تحت الشجرة ذاتها، وتعيده الذاكرة إلى تفاصيل ذلك اللقاء، فيتذكر مما يتذكره صورةَ شعرها الطويل المُنساب على ظهرها، كشلال الماء المنسكب من الذرى إلى المروج[1]؛ إلا أنّ اللقاء الأجمل كان عندما تفاجأ بها، حين عرضتْ عليه شربة الماء الماء خلال الاحتفال الذي جرى على قطعة الأرض المُحرّرة، وهي ذاتها التي التقيا فيها سابقا، ولذلك ستغدو محبوبته في هذا اليوم "**أجمل وأكمل، وهذا اللقاء أجمل لقاء**"[2].

وعلى الرغم من حضور شخصية الراوي، مقاوما وعاشقا، إلا أن البطولة في القصة كانت للشخصية الجماعية، فالراوي عنصر كغيره من عناصر المقاومة الشعبية، الذين تحصّنوا ليلا في القطعة المهدّدة بالمصادرة، وقد وضع نفسَه في إطار هذه الجماعة المقاوِمة، وانصهر فيها، وشارك في المواجهة، ولم يكن له دور قياديّ فيها؛ لأنها اتّسمت أصلا بقيادة جماعية، تنتفي أو تنصهر فيها البطولات الفردية، ذلك أن الفرد هنا مندمج ضمن إطار منظومة جماعية، حدّدت عدوّها وصراعها وأهدافها، وبلغت مرحلة متقدمة من الوعي الوطني، لم تعد فيها بحاجة إلى قيادة الفرد التوعوي*، ما يعيدنا إلى التأكيد على أن الفردية عند نفاع تنصهر في مِرجل الجماعة، ولكنْ في حالة لا تفقدها خصوصيتها، فعلى الرغم من انصهار الراوي في إطار

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص25.

[2] السابق، ص30.

* تذكّرنا قصة (الجرمق) بقصة (وصار اسمه فارس أبو عرب) لمحمد علي طه، من مجموعته (عائد الميعاري يبيع المناقيش في تل الزعتر)، وقد صدرت طبعتها الأولى عن منشورات العودة، عكا، 1978؛ ففي القصّتين يرصد كِلا الكاتبيْنِ شكلا من أشكال النضال الفلسطيني في الدفاع عن الأرض، واهتمّ كِلاهما بالفرد والجماعة، إلا أنّ طه اختلف عن نفاع بتركيزه على البطولة الفردية، وتميّزها في إطار جماعة، اكتسبت شكلها الجماعي وقوتها من دور الفرد فيها، فالبطل (فارس رتيبة) في قصّتِهِ يقوم بدور التوعية والقيادة، ويستقطب عددا من الشبان، فيدافعون عن الأراضي، وينجحون معا في ردع دائرة أراضي إسرائيل من السيطرة على بعض الأراضي؛ هذا العمل القيادي يحرّره من النّسبة إلى أمّه (رتيبة) ليصير اسمه منسوبا إلى أبيه (أبو عرب)، ويغدو بطلا جماهيريا. ينظر: طه، محمد علي: "**عائد الميعاري يبيع المناقيش في تل الزعتر**"، كفر قرع، دار الهدى، 2006، ص7-21.

جماعة، وضعت نفسها في مواجهة مباشرة وعلنية مع عدو خطير، إلا أنّه ينشغل في ذات الوقت بهمومه وأحلامه الخاصة، فيستعيد ذكرياته مع محبوبته في تلك البقعة من الأرض، ليغدو قتالـــه في المعركة ليس دفاعا عن أرض البلدة فقط، بل عن سعادته وحبّه وأحلامه أيضا، وهكذا يصنع من نفسه فارسا عاشقا، كعنترة بن شداد، الذي خاطبَ محبوبته عبلة قائلا:

" **ولَقـــد ذَكَرْتُـــكِ والرّمـــاحُ نواهِـــلٌ مِنّي وبيضُ الهنـــدِ تَقْطُـــرُ مِـــن دَمـــي**"[1]

وسواء أكانت البطولة فردية أم جماعية، فإن قصص البطولة هذه إذا اقترنـــت بقصـــة المقاومة ــ كما يرى غالي شكري ــ "**فإننا نحصل حينذاك على قصة من أروع القصص طالما كان كاتبها قد أوتي من الموهبة الفنية والقدرة ما يرتفع بها إلى مســـتوى العمـــل الإنســـاني الناضج**"[2].

تنهض قصة (**خطاب المدير**)[3] على النقد الـــلاذع للممـــالِئين للمؤسســـة الإســـرائيلية، والسخرية منهم، ممثَّلين بشخصية مدير إحدى المدارس العربية في أراضي (48)، والسارد هو معلم في تلك المدرسة، ينتقد مديره المنافق، الذي يُلقي كلّ عام دراسيّ خطابـــا، أمـــام زائـــري المدرسة من المسؤولين الحكوميين، والضيوف اليهود والأجانب، ظاهرُ هـــذا الخطـــاب نفـــاقٌ للحكومات الإسرائيلية من خلال تثمين جهودها في تطوير القرى العربية، وباطنه لا يشـــي إلا بالعجز المتراكم، والنكوص والانهزامية. ويبدو أنه يخضع للرقابة الأمنية؛ لأنـــه مطبـــوع، ولا يوجد آلة طابعة في القرية.

يبدأ المدير ــ عادة ــ خطابَه بالنقلة النوعية التي أجرتها إسرائيل على القرى العربيـــة، فيعيد اللازمة المتكررة فيه، وهي معاناة الفلاحين قبل قيام [دولة إسرائيل]، إذ كانوا ينقلون العنب من القرية إلى المدينة على ظهور الحمير، فيعلّق السارد متهكّما على ذلك، بأن هـــذه المعانـــاة كانت "**قبل ان تأتي ايام الفرج والسعادة بقيام الدولة وانقاذنا من عـــالم الحميـــر الـــى عـــالم السيارات بدون صفد، بعدها بدون عنب، بعدها بدون ارض**"[4]، ويشير إلى رضا ممثلي السلطة

---

[1] التبريزي، الخطيب: "**شرح ديوان عنترة**"، ط1، تقديم: مجيد طراد، بيروت، دار الكتاب العربي، 1992، ص191.

[2] شكري، غالي: "**أدب المقاومة**"، ص21.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص156-163.

[4] السابق، ص157.

عن قول المدير، ويتوقع أن لسان حالهم يتوجّه إلى الزوّار الأجانب، ليقول لهم: "**انظـــروا ايـــة دولة دمقراطية نحن، وكيف قدّمنا هؤلاء الفلاحين العرب، هذه النقلة النوعيـــة**"[1]. ويشـــير ــ بصيغة تهكّمية ــ إلى انهزامية هذا الخطاب، فهو لا يتطرّق إلى قضية الأراضـــي المصـــادرة، ذلك أن المدير لا يتحدث عن "**الاشياء الثانوية التافهة مثل مصادرة الارض**"[2]، وبسخرية مُـــرّة يذكر أن مديره ومسؤولي التعليم لا يصطحبون الزوار إلى غرف التدريس القديمة المســـتأجَرة والمجاورة لحظائر الغنم والحمير: "**هذه الأشياء الجانبية ليس مـــن اللائـــق عرضـــها علـــى الأجانـــب**"[3]. ثم يقرّر السارد أخيرا وضعَ حدّ لهذه المهزلة، فيسلب ــ قبل بدء الاجتماع ــ ورقة الخطاب من جيب المدير خلسة، وعندما يأتي دور الأخير لإلقاء كلمته، يتفاجأ بأن الورقة ليست في جيبه، وهو لا يتقن الارتجال باللغة الإنجليزية، ومعظم الحاضرين أجانب ويهود، لا يفهمون اللغة العربية، فيُسرع إلى غرفته وغرفة المعلمين، ويبحث عنها، فلا يجـــدها، ليعـــود منخـــذِلا محرَجا أمام الضيوف.

مما سبق نلاحظ أن الكاتب مزج بين الواقعين الاجتماعي والسياسي في تشكيل الحـــدث القصصي، ما منحه فرصة التّحرّك في اتجاهات متعدّدة، مختفيا خلف سارده، ليكشف عن واقع التعليم في الوسط العربي (48) إبّان فترة الحكم العسكري، وليبرز معاناة القرية والفلاحين فـــي تلك الفترة، مُفنِّدا الدعاية التي تروّج لها المؤسسة الصهيونية والمُوالون لها، بأن إسرائيل عملت على تطوير القرى العربية، ثم ليعرّي تلك الشريحة الفلسطينية من عرب (48) المداهنة للسلطة الإسرائيلية، رغم مساوئها وسلبياتها.

3.2.2 النزعة التفاؤلية

وضعت المآسي المتكررة ــ بدءا بالنكبة، ومرورا بالقمع والمجازر الصهيونية، ونكسة عام 1967ــ الإنسانَ الفلسطيني أمام مساءلة الذات المنتكسة، وطرح السؤال المُلحّ: "وماذا بعد"؟ نجد هذا الموقف يفرض نفسه في نهايات قصص نفاع.

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص157. كتبت كلمة (ديمقراطية) بدون الياء الأولى، كما وردت في مصدرها.

[2] السابق، ص157.

[3] السابق نفسه، ص158.

فالنهاية في القصة القصيرة هي "**لحظة تنوير يكتمل بها معنى الحدث**"[1]، فأهميتها تتأتى من كونها البؤرة التي تنتهي إليها خيوط الحدث، ليكتسب معناه المحدد[2]، وبمعنى آخر، هي: "**وسيلة فنية وبلاغية وفكرية تولّد في القارئ الإحساس ببلوغ الغاية**"[3]. فعلى الرغم من الصورة القصصية القاتمة التي رسمها نفاع للواقع، نجده يُنهي قصّته ــ عادة ــ بموقف تفاؤلي، يوجّه الواقعَ البائس نحو ما يتوجب أن يكون. ولم يكن نفاع وحيدا في إبراز هذا الموقف المتفائل، فقد كان ميزة ملموسة في أدب أدباء الأرض المحتلة (48)، وتوجّها عاما لهم منذ ستينات القرن الماضي، ومنهم "**سميح القاسم ومحمود درويش وسالم جبران ونايف سليم، وفي قصص محمد علي طه الأخيرة وتوفيق فياض وحسين مهنا واحمد حسين وغيرهم**"[4].

إن إيمان نفاع بالفكر الشيوعي الاشتراكي، والتزامه التنظيمي والأخلاقي بما يتطلبه ذلك الإيمان، يمكن أن يشكلا سببيْنِ ومبرّرَين ــ في آن واحد ــ للتأثير الأيديولوجي على بنائه القصصي، فالواقعية الاشتراكية "**تتطلع إلى المستقبل. فهي لا تكتفي بالنظر إلى ما يسبق لحظة محددة من لحظات التاريخ، بل تمد بصرها أيضا إلى ما سيعقبها**"[5]، ولذلك كثيرا ما يؤثر فكره السياسي في تحريك الحدث القصصي نحو نهاية مؤدلجة، تحيل على موقف متفائل، وعلى الرغم من أن إبراهيم طه يرى أن هذه النهايات تأتي مقتحمة ومفتعلة، بسبب الأثر السلبي لاقتحام الأيديولوجيا للنصّ القصصي عند الكاتب[6]، على الرغم من ذلك، سنجد في هذه النهايات "**فسحة الأمل والتّحدي والإصرار والعزم**"[7].

---

[1] رشدي، رشاد: "**فن القصة القصيرة**"، ص94.

[2] ينظر: السابق، ص82.

[3] زيتوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، ط1، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2002، ص85.

[4] القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص159.

[5] فيشر، إرنست: "**ضرورة الفن**"، ص151.

[6] ينظر: طه، إبراهيم: "محمد نفاع والأصالة الأدبية"، مدارات– دراسات في الفكر والثقافة والأدب، الكتاب السادس، إصدار: معهد الدراسات للتعددية الثقافية، الكلية الأكاديمية العربية للتربية في إسرائيل، كفر قرع، دار الهدى للطباعة والنشر، 2013، ص29.

[7] بولس، حبيب: "**الأرض في قصص محمد نفاع**"، ص273.

يتّضح هذا الموقف في مجموعاته كلها، فمعظم قصصه تتميّز بهذه السّمة التفاؤلية، وقد أشرتُ إلى هذا في قصص عديدة، منها (كوشان) و(قريبا تشرق الشمس) و(الجبل العالي والبحر الكبير)[1]. وسأمثل هنا بعدّة قصص تفي بغرض التوضيح، ففي نهاية اللوحة الخامسة من قصة (المشردون)، يقول السارد: "**ولكننا كالأرض التي تنبت في كل سنة موسما جديدا ومن البذرة النائمة تنبت الحياة ونعرف أن البذرة ربما تطير بها الريح وتسحبها المياه ولكن أنى وجدت تنبعث منها الحياة**"[2]. هذا التفاؤل الكبير بانبعاث طائر الفينيق الفلسطيني من تحت الرماد، يبرز أيضا في نهاية قصة (حميد، أحمد وآخرون)، وكانت القصة قد نُشرت بُعيد هزيمة حزيران في مجلة الجديد، بتاريخ: 1967/10/1[3]، تنتهي القصة بقول السارد: "**كان الأولاد قد استلقوا على بطونهم بلا صخب، لكن جثة واحدة تتحرك، ان الولد كمين يطير، لم يمت.. انه يقفز في الهواء!! ورشاش دمه يجرؤ ويحط على وجه العسكري**"[4]. ينقل نبيه القاسم رأيا لمحمد دكروب دكروب حول النهاية المذكورة، إذ يرى أن محمد نفاع "**يرتفع إلى ذروة الإيحاء الفني الملحمي بأسطر قليلة، في خاتمة قصصية توحي بتحول المأساة إلى انتفاضة ملحمية تصعد من قلب الموت... كان هذا في حرب حزيران، في قلب المأساة، وكانت حركة المقاومة الفلسطينية لم تتبلور بعد في مرحلتها الجديدة، وكان محمد نفاع ورفاقه يلمسون انتفاضة هذا الشعب من أغوار الخراب والموت**"[5]. وكذلك نجد هذه الرؤية المتفائلة في قصة (حتى لا يموت الطفل)، فلا شكّ أن عودة الحياة للطفل الرضيع من جديد تعني التفاؤل بانبعاث ثورة شعبية من تحت ركام الهزيمة، فالكاتب كان يرى في الثورة الفلسطينية وليدا جديدا، سينمو ويكبر، ويحقق الانتصار يوما ما[6]. ولذلك نجده يشيد في قصة (يوم شارك الحراثون في أعمال الثورة) بالأمل المعقود على المقاومة، للخلاص من الاحتلال، من خلال الحوار الذي أجراه بين الحرّاثين، بعد أن قتلوا الجنود الإنجليز: "**ــ هل ينبت ما بذرناه اليوم!! ــ البذار جيد والحرث جيد والارض كريمة واذا**

---

[1] ينظر في مبحث (القرية: ضحية الإحلال والاحتلال، واستحقاق العودة) من هذا الفصل.

[2] نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص10.

[3] ينظر: كلاب، جميل إبراهيم: "**الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة**"، ص206.

[4] نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص14. كمين: بمعنى اللغم، أو الشيء الكامن المختفي.

[5] القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص156-157.

[6] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص88-92.

نزل المطر فسينبت البذار"[1]؛ فإذا عرفنا أن الزمن القصصي هو أحد أيام ثورة عام 1936، وأن الزمن الكتابي يتراوح بين العام 1964، والعام 1974*، وهذه الفترة شهدت تحولات كبيرة في مسيرة القضية الفلسطينية، كانطلاقة الثورة المسلحة ونكسة 1967، ومعركة الكرامة وحرب تشرين؛ فإن هذا سيحيلنا إلى استكشاف موقف نفاع المؤيد للمقاومة الفلسطينية المسلحة ـــــ آنذاك ـــ؛ فالحزب الشيوعي الإسرائيلي الذي يؤمن بالسلام والتعايش اليهودي العربي، لا يعارض المقاومة المشروعة للخلاص من الاحتلال، ولذلك فإن الكاتب كان يرى في المقاومة الفلسطينية شعاع الأمل، الذي يمكن أن يعيد جزءا من الكرامة العربية المفقودة، بسبب هزيمة 1967، ويمكن أن تتحقق من خلاله أماني الفلسطينيين بالعودة، وإنهاء الاحتلال، وتأييده هذا للمقاومة لم يتغير حتى اليوم، لكنّه غدا يؤيدها بوصفها دفاعا عن الوجود الفلسطيني، وردّا على الاعتداءات الصهيونية، فقد أيّد المقاومة في جنوب لبنان، وفي غزة أيضا، لأنه يدرك أن الاحتلال المتمثل بالحكومات الإسرائيلية يسعى لتدمير أية فرصة ممكنة لتحقيق السلام، وبالتالي فمن حق المعتدى عليه أن يقاوم المعتدي، وهو يُصرّح بذلك في العديد من مقالاته وخطاباته السياسية، فقد كتب إثر العدوان الإسرائيلي الأخير على غزة عام 2014: "**من حق الشعب الواقع تحت الاحتلال أن يقاوم كما يريد، لا بل من واجبه، ومن أقدس واجباته**"[2].

يتحكم الكاتب في خاتمة قصة (نفح الغوردة)، وهي قصة ذات مضمون اجتماعي، فيؤدلجها ضمن إطار موقفه التفاؤلي المنطلق أساسا من أيديولوجيته الفكرية، ليعبّر ــ على لسان مصطفى ــ عن تفاؤله بزوال العادات السلبية في مجتمع الريف: "**ولأن الناس ينتظرون نيسان وماءه الربيعي المبارك، نعرف أن القطر الربيعي* هذا سيظل يزيل أمراضا أخرى**"[3]. ويختتم سارده نهايةَ قصة (واو الجماعة) بموقف تفاؤلي أيضا، رغم شحنات البؤس والفرقة والعداوة التي مُنِي بها واقع القرية: "**حتى عمي أحمد صار لسانه يدور على ترديد كلمات مثل: "البركة**

---

[1] نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص135.

* (1964) هو العام الذي نشر فيه أول قصة. و(1974) هو العام الذي نشر فيه مجموعته (الأصيلة)، وفق معظم الآراء.

[2] نفاع، محمد: "**عدوان إسرائيلي ومقاومة فلسطينية**"، الاتحاد، 4 / 8 / 2014.

* القطر الربيعي: ماء المطر في فصل الربيع.

[3] نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص44.

في اللمة وكثر الأيادي"[1]. وفي نهاية قصة (الجمل) يتبنّى موقفا تفاؤليا رغم كل النكبات والهزائم: "**وها أن المكان يردد النداء المتواصل المكبوت الذي غار في الأرض، وهو يجاهد لينمو وينبت مع بداية الموسم الجديد**"[2].

هذه النزعة المتفائلة لازمة لا تلتغي ولا تهتز لدى الكاتب، رغم خيبات الواقع المتكررة، فمجموعته الأخيرة (التفاحة النهرية) تتوافر على المواقف التفاؤلية بشكل بارز، ابتداء من القصة الأولى (التفاحة النهرية) التي انتهت بقول الراوي لحظة وداع أخيه الشهيد، وهو مسجّى على الفراش، وبارودته مركونة قربه ــ : "**وأحسّ أن بارودة أخي رفيق تتحرك نحوي، وأنا...**"[3]، ومثلها قصة (الجرمق) التي انتهت بالاحتفال على بقعة الأرض المحررة[4]؛ ففي القصتين يبدو أنّ التفاؤل بجدوى المقاومة ما زال موجودا، ومعقودا بأشكالها المختلفة، لاستعادة الأرض، واسترداد الحقوق.

يختتم السارد قصة (لقاءات ومواجهات) بالإصرار على استمرار المقاومة والمواجهة مع العدو، ويعقد الأمل الكبير ببزوغ الفجر: "**وقد تكون هذه العتمة عتمة آخر الليل، واللي بتصمد مرة الراعي واللي بتوقع مرة الشيخ**"[5]. ويتفاءل السارد في نهاية قصة (عن الذئاب وغزالة) بعودة الباحثة الأجنبية مرة ثانية: "**وانا في انتظار الكتاب وصاحبة الكتاب وحكايات الذئاب**"[6]، فهو لا ينتظر تلك المرأة التي غادرت ولن تعود، وإنما ينتظر واقعا أجمل وأفضل، يمكن استحقاقه على هذه الأرض. أما الطفلة (لنا) في قصة (موقف "لنا" من الإضراب) فصارت "**تحكي عن الإضراب وتسأل عنه، وتشتاق للمشاركة، صار الإضراب شغلها الشاغل**"[7]، فهي تمثل جيل المستقبل الذي سيقود الصراع، ويكمل مشوار المقاومة. ويختتم الراوي قصته مع

---

[1] محمد: "**ريح الشمال**"، ص71.

[2] نفاع، محمد: "**كوشان**"، ص70.

[3] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص17.

[4] ينظر: السابق، ص30.

[5] السابق نفسه، ص142.

[6] السابق نفسه، ص155.

[7] السابق نفسه، ص169.

(المخبر "ن") بالبومة الهاربة من الفجر القادم، والعصفور المغرد بين أكداس الغيم المُحمَّل بالخير، والذي سيتمخّض عن حَمْلٍ، تلده الأرض في موسم الربيع المقبل[1]. وحتى عندما يكون راقدا على سرير المستشفى، مصابا بالنوبة القلبية، فإنه يقرر العودة إلى الحياة؛ لأن فيها ما يستحق الحياة، وهي المرأة الفلسطينية الجميلة جدا[2].

4.2.2 قصة نفاع كتابةٌ على جبهتي التوعية الوطنية والرّدّ على الفكر الصهيوني

ذهب غسان كنفاني إلى أن أدبَ المقاومة يحارب على جبهتين، جبهة التوعية والتعبئة، وجبهة الرّد ــ بقصد أو بغير قصد ــ على الأدب الصهيوني، وأنه أثبتَ جدارته على الجبهتين كلتيهما، ثم إن هذا الأدب ينطلق من إيمان عميق لدى أدباء المقاومة بالتزام ذاتيّ، واعين لقيمة هذا الالتزام[3]، وواصلَ عادل الأسطة دراسة كنفاني، فرأى أن محاربة الأدب الفلسطيني على جبهة التوعية واضحة وضوحا تاما، وتشمل الأدب المكتوب داخل الأرض المحتلة (48) وخارجها[4]، ثم عالج القضية الثانية (الكتابة على جبهة الرد) بإسهاب، من خلال تتبّعه لنصوصٍ شعرية وسردية لعددٍ من الأدباء الفلسطينيين، كانت في جزء منها ردّا على المقولات أو النصوص الأدبية الصهيونية[5].

وفيما يخصّ الأدب الصهيوني أو العبري، قبل عام 1948م، فإن السمة الغالبة له هي "**سمة الأدب الفكري المجند**"[6]، بمعنى الالتزام بإبراز صور التوافق بين الأيديولوجية الصهيونية، وبين تجربة الفرد في واقع الحياة، وجوهر هذه الأيديولوجية الصهيونية يتلخّص في استيراد العقائد والأفكار الدينية اليهودية ونقلها من مجالها الديني إلى المجال السياسي[7]، وتبعا

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص221.

[2] ينظر: السابق، ص233.

[3] ينظر: كنفاني، غسان: "**أدب المقاومة في فلسطين المحتلة**"، ص81.

[4] ينظر: الأسطة، عادل: "**الأديب الفلسطيني والأدب الصهيوني**"، ص2.

[5] ينظر: السابق، ص5-21.

[6] الشامي، رشاد عبد الله: "**الاتجاهات الرئيسية للأدب العبري المعاصر في إسرائيل**"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج24، ع3، آذار، 1996، ص17.

[7] ينظر: المسيري، عبد الوهاب: "**الأيديولوجية الصهيونية**"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع60، 1982، ص226.

لذلك فقد لجأ هذا الأدب إلى المبالغة في وصف بطولات اليهودي الصهيوني، واحتقار كل من هو غير صهيوني، ويرى كنفاني أنهما ميزتان تشكّلان "**المحورين الأساسيين اللذين يديران الغالبية الساحقة من الأعمال الأدبية الصهيونية**"[1]، ولا شكّ أن الروايات الصهيونية التي كتبت بعد 1948 تميزت بالميزتين السابقتين، ما يعني الإصرار على بطولة اليهودي المعصوم والمتفوق على غيره، والإصرار في الوقت ذاته على احتقار الجانب الآخر، أي العرب[2]، فقد قدّم أدبهم صورةً لليهودي بوصفه مثلا أعلى، وشخصا عقائديا لا يعرف الخطأ أو التردّد، حاملا تاريخه اليهودي على كاهله، كما رسمته له التوراة، ليعيد الحياة إلى هذا التاريخ، بما يتطلبه هذا الأمر إخضاع العرب، والفلسطينيين بصفة خاصة، للقبول باليهودي عنصرا متفوقا ومستحقّا السيادةَ عليهم[3]، وبالمقابل فإن الصور التي رسمتها الأدبيات الصهيونية للعربي تهدف إلى إنكار أي حقّ له، فهو الرجل القمحي المتخلف، والعربي الغائب، أو الذي يجب أن يغيب[4]. وبما أن هذا الأدب يركز على هذه الجوانب، فسيبدو ما ذهب إليه رشاد الشامي صحيحا: "**لا تكاد تكون هناك قصة أو قصيدة أو مسرحية لا تتناول، ولو حتى بصورة غير مباشرة، تجربة الحرب أو المغامرات البطولية في القتال**"[5].

في مقابل ذلك نجد أنّ الانتماء الوطني الحاد، والالتزام القومي لدى الأدباء الفلسطينيين لم يجعل من أدبهم أدبا عنصريا، وأنّ الكارثة التي ألمّتْ بالشعب الفلسطيني على امتداد قرابة قرن من الزمان لم تحوّل الكتّاب الفلسطينيين إلى كُتّاب عنصريين، ينظرون إلى مجموع شرائح المجتمع اليهودي بمنظار واحد، ولم تحولهم إلى جلّادين لليهود، كما فعلت الصهيونية بيهودها، إذ حوّلتْهم من ضحايا كارثة إلى جلّادي شعب مسالم، لم يكن عدوّا لهم أصلا، بل إن معظم النصوص الأدبية الفلسطينية لم تخرج عن إطار الدفاع عن الذات، ردّا على الكُتّاب اليهود الذين

---

[1] كنفاني، غسان: "**أدب المقاومة في فلسطين المحتلة**"، ص62.

[2] ينظر: السابق، ص65. وينظر في التصوّر الصهيوني للعربي: المسيري، عبد الوهاب: "**الأيديولوجية الصهيونية**"، ص227- 228، ص230-234.

[3] ينظر: عبد الله، محمد حسن: "**الريف في الرواية العربية**"، ص203.

[4] ينظر: المسيري، عبد الوهاب: "**الأيديولوجية الصهيونية**"، ص233-234.

[5] الشامي، رشاد عبد الله: "**الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية**"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع 102، 1986، ص221.

حاولوا تشويه صورة العرب، واحتقارهم. وبوجه عام، فإن معظم كتابات الأدباء الفلسطينيين التي أتتْ على صورة اليهود لم تكن ضد اليهود، كونهم يهودا، وإنما كانت ضد الحركة الصهيونية، بوصفها حركة عنصرية تسبّبت بالكارثة للعرب الفلسطينيين[1]. إن هذا الموقف الحضاري الذي اتّخذه الأدباء الفلسطينيون في نظرتهم لليهود، أدّى إلى تمظهُر اليهودي، في نصوصهم السرديّة ــ ليس بوصفه شخصية روائية أو قصصية فحسب ــ بل عاملا من العوامل التي من شأنها أن تسهم في صياغة الوجدان العربي وتشكيله، نحو تبنّي تلك النظرة الحضارية الواعية[2].

ونفاع ــ كغيره من الأدباء الفلسطينيين ــ استهدف على مدار نصف قرن من الكتابة السردية خطابَ الحركة الصهيونية، ودعايتَها حول الأرض الفلسطينية، ففي قصة (جا وقت الغوا*) يشير إلى ما يُكتَب في مناهج التعليم المدرسي لليهود، إذ استعار سارد القصة من الفتاة اليهودية دفترا مدرسيا حول تاريخ الاستيطان اليهودي، فوجد أنّ ما يتعلمه الطلاب اليهود لا يخرج عن إحياء الأرض الموات، وشراء شجر اليوكالبتوس من استراليا، والثمن الباهظ الذي دفعه المستوطنون لتعمير الأرض[3]. لقد كان نفاع حريصا على تفنيد الروايةَ الصهيونية التي تزعم أن فلسطين "أرض بلا شعب لشعب بلا أرض"، عَبْر قصصه التي تحكي ماضي هذه الأرض وحاضرها، مركّزا على الموضوعات التي تُحيل على العلاقة غير القابلة للزوال أو الطمس، بين الفلسطيني وأرضه، فقد ألحّ على تأصيل هذا الارتباط، منذ أول عمل أدبي له، حتى روايته الصادرة حديثا (فاطمة)*، ففي النص الآتي يدعو ــ بشكل مباشر ــ إلى إحكام الصلة بين الفلسطيني وأرضه: "**ارفعوا رؤوسكم شامخة بالسنديان وافخروا به واعتزوا بقربه. هنالك**

---

[1] ينظر: الأسطة، عادل: "**اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913ـــ1987**"، ص163-165.

[2] ينظر: أبو هيف، عبد الله: "**صورة الآخر والحوار بين الحضارات في الرواية العربية**"، مجلة جامعة دمشق، مج24، ع3+4، 2008، ص112-113.

* جا وقت الغوا: عبارة باللهجة اليمنية، وتعني: "حان موعد تناول الطعام"، والغوا هي الوجبة الخفيفة من الطعام.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**وديّة**"، ص61.

* أشرتُ سابقا إلى أن أول عمل أدبي للكاتب هو قصة (العودة إلى الأرض) المنشورة في جريدة الاتحاد، 1964م، وأن روايته (فاطمة) صدرت حديثا عن دار راية للنشر في حيفا، 2015.

أمم تفخر بالقطلب والصفصاف والأرز والدلب وكلها ذات هيبة وجمال، والسنديان ليس أقل شأنا ومهابة ومكانة"[1].

ويعرّي الكاتب ممارَسات المؤسسة الصهيونية وماكنات إعلامها وأدبها، في التضليل وتزوير الحقائق الهادفة إلى جذب اليهود إلى فلسطين، هم أنفسهم يعترفون بذلك، فهذه المقولة: "**إن جذب اليهود إلى مناطق ريفية يكون عن طريق تحبيبهم بها بقصص خرافية تخبر عن إمكان وجود ذهب فيها**"[2]، تقدم مثالا لمدى التزوير الذي اقترفه مؤسّسو الحركة وأدباؤها، في سعيهم لاحتلال الأرض، لكنّ نفاعا لا يقدّم خطابه بلغة الخيال والخرافة، فلم يصوّر الريف الفلسطيني مليئا بالذهب، بل صوّر سلبياته قبل إيجابياته وحاكمه بجرأة؛ لأنه ابن هذا الوطن، وليس دخيلا عليه، يشعر بانتماء حقيقي إليه، ويؤمن بمتطلبات التزامه الوطني، إذ يفترض منه الأمانة في أداء رسالته الأدبية.

وإذا كان بمقدور النص الأدبي أن "**يعيننا على فهم التاريخ وحركته والإفادة منه**"[3]، فإننا سندرك أحد الأسباب الكامنة خلف التصاق الكاتب بالأرض والمكان، بأنه مواجهة مستمرة ضد محاولات طمس حركة التاريخ، كي يثبت للمفكرين الصهاينة الذين يؤمنون بـ "**تزاوج الإنسان (آدم) والأرض (آدمة)**"[4]، أن هذه الأرض تزاوجت مع الفلسطيني، صاحبها الحقيقي والأصلي، ولا يمكن لها أن تقبل غيره، وإذا كان الصهاينة يَرَوْنَ أن ثقافتهم الجديدة في فلسطين يجب أن تنبثق من الأرض الزراعية والعمل بها[5]، فإنه يؤمن ويؤكد بأن ثقافتنا الأولى، والتي يجب أن تبقى وتستمر، هي الأرض وفلاحتها فعلا وقولا.

ولذلك فإنه يتخذ موقفا نضاليا، بحرصه الشديد على إبراز الأرض الفلسطينية في إطارها الوطني العروبي، ووفقا لهذا المنظور، فقد وضع نفسه عن إصرار، في مجابهة التيارات والقوى

---

[1] نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص584.

[2] صايغ، أنيس: "**يوميات هرتزل**"، ترجمة: هلدا صايغ، بيروت، مركز الأبحاث ــ م ت ف، 1968، ص410.

[3] عبد الغني، مصطفى: "**الاتجاه القومي في الرواية**"، عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني، أغسطس، 1994، ص11.

[4] هلسا، غالب: "**نقد الأدب الصهيوني- دراسة أيديولوجية ونقدية لأعمال الكاتب الصهيوني عاموس عوز**"، ط1،عمان، دار التنوير العلمي، 1995، ص43.

[5] ينظر: السابق، ص43.

الصهيونية التي تضع الأرض الفلسطينية في إطار الوطن القومي لليهود، منطلِقَة من مُعطَيـيْن، الأول: فلسطين أرض الأجداد المستَعادة، والثاني: الأرض ملكٌ لمن يستولي عليهـا[1]. وهـذان المعطيان يتساوقان مع مقولة الفيلسوف الصهيوني غوردون: "**إن الله يمـنح الأرض للفـاتح، وينتظر ماذا سيفعل بها، إن الأرض تصبح ملكا للإنسان عندما يخصبها**"[2]؛ لكنّ فلّاحَ نفـاعٍ لا يستسلم لهذه المقولة، ويردّها إلى قائلها من خلال إصراره على التمسّك بأرضه، رغم أن ذلـك [الفاتح] قد صادرَها منه: "**قال آخر مازحا في الطريق إلى العمل، الأرض راحت! أجـاب أبـي بوضوح وثقة: لأننا نحب الأرض**"[3]. من هنا فإننا سندرك أحد الأسباب الرئيسة التي تجعل نفاعا يلحّ على تاريخ الفلاحين ومعاناتهم، وعلى التراث الفلسطيني، ويركّز على المواضيع التي تحكي حياتهم بكل صدق وصراحة، كي يؤكد على حقيقة أن هذه البلاد حيّـة بتاريخهـا الفلسـطيني، وبأصحابها الذين عرفوها، وخبروا كلّ شيء فيها، قبل أن يأتي أولئك الطارئون، ليسـتوطنوها، ويغيروا معالمها العربية، فحتى وَعَر نفاع يصير ناطقا عن نفسه، ليؤكد تاريخه العربي: "**كـان اجدادكم حتى سابع جد يأتون ولسان حالهم يقول: عندك للسر موضع!! بيـر مالـه قـرار**"[4]. فالكاتب في عبارته السابقة يواجه العقيدة الصهيونية، التـي تعتبـر السـيطرة علـى الأرض الفلسطينية استردادا لها[5]، وأراد أن يقول للمحتل: هذه الأرض ليست لكم، هذه أرضنا نحن، ولنا ولنا فيها حكايات وتاريخ، والماضي القريب والبعيد يشهد على ذلك، ومصيرنا يتحدّد فيها، وإن سيطرتم عليها بالقوة، فلا بدّ أن تعود لنا.

عمد الكاتب إلى نفْي الدعاية التي تروّج لها المؤسسة الصهيونية، بأن [دولة إسـرائيل] عملت وتعمل على تطوير القرى والأرياف العربية*، وعزا ذلك التطور إلـى إرادة المجتمـع

---

[1] ينظر: هلسا، غالب: "**نقد الأدب الصهيوني- دراسة أيديولوجية ونقدية لأعمال الكاتب الصـهيوني عـاموس عـوز**"، ص44.

[2] السابق، ص43.

[3] نفاع، محمد: "**كوشان**"، ص23.

[4] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص58.

[5] ينظر: شاحاك، إسرائيل: "**التاريخ اليهودي، الديانة اليهودية وطأة ثلاثة آلاف سنة**"، ترجمة: صالح علي سوداح، ط1، بيروت، بيسان للنشر والتوزيع، 1995، ص16-18. وشاحاك مفكر يهودي معارض للسياسة الصهيونية.

* ثمة إشارة سابقة إلى هذا الموضوع، لدى تناول قصة (خطاب المدير) في مبحث (تداخل المضامين الاجتماعية والسياسية في قصص التفاحة النهرية).

الفلسطيني نفسه[1]، وهو بذلك يردّ على رؤية (هرتسل) المستقبلية لما ستفعله حركته الصهيونية في فلسطين، إذ ستكون "**نموذجاً للحضارة الغربية في آسيا البربرية**"[2]؛ فقصة (درب الدربية) من مجموعة (ريح الشمال) تعزو عملية شقّ طريق بيت جن إلى إرادة أهل القرية وعزيمتهم، في حين أن مندوب الحكومة البريطانية قد تركهم حين اختلفوا فيما بينهم حول آليّة العمل، وغادر القرية إلى غير رجعة، إلا أن الشارع شُقّ فيما بعد، ومرّ عَبْرَه الإسرائيليون إلى القرية، لا لتطويرها وإنما لاحتلالها ومصادرة بعض أراضيها[3]. ويؤكد سارد قصة (تخطيط جديد للبلد) أن التطور الحاصل في القرى العربية، قد جرى بفعل الناس، وليس بفعل السلطة: "**صارت البيوت اليوم أجمل. والبلد تتسع بالطول والعرض. وألِفَ الناس هذا التطور وهذه الصورة لأنهم هم الذين خلقوها**"[4]، والقصة تتناول محاولة السلطات الإسرائيلية صياغة مخطط جديد لتنظيم بلدة السارد، بناء على طلبٍ بتوسيع الخارطة الهيكلية، كان قد قُدّمَ منذ عشرين عاما، من المجلس المحلي للبلدة، إلا أن المخطط يأتي على حساب مصلحة الأهالي، ليخدم السلطة نفسها أكثر منهم، فيرفضونه بقوّة، ويضربون مبعوث السلطة والموظفين، ويطردونهم[5].

إن العديد من قصص (التفاحة النهرية) تندرج في إطار الردّ على الفكر الترويجي الصهيوني، ولعل قصة (**لقاءات ومواجهات مع خاتم سليمان**)[6] أبرزُ ما يمثّل هذا الاتجاه، إذ تحيل أقسامها الخمسة على مواجهة سياسية وأيديولوجية مع الحركة الصهيونية، وكيانها الاستعماري على الأرض الفلسطينية، مع التطرق إلى مواضيع متنوعة تُثري موضوعها الرئيس. يعلن الكاتب المواجهة ابتداء من العنوان ذاته، إذ يشكّل تحدّيا سياسيا وتاريخيا وأخلاقيا، فسليمان هو النبي المعروف، ملك بني إسرائيل، والخاتَم ــ وهو على هيئة نجمة سداسية ــ هو الذي كان يلبسه في يده، ويكمن فيه سرّ ملكِهِ وسيطرته على البشر والجِن والحيوان، وفق

---

[1] ينظر ما كتبه نبيه القاسم حول هذا الموضوع، في كتابه: "**القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران**"، ص59.

[2] الأسطة، عادل: "ثيودور هرتسل: (أرض قديمة ــ جديدة)"، المنتدى التنويري الثقافي الفلسطيني "تنوير"، 26/ 6/ 2013. http://www.tanwer.org/tanwer/?news=2505. تاريخ الزيارة: 2015/4/11.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص114–130.

[4] نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص489.

[5] ينظر: السابق، ص485–493.

[6] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص110–142.

الحكايات المنقولة عن الأساطير الإسرائيلية، فعندما فقده فقد المُلكَ كلّه، وغدا شريدا في الأرض، حتى عَثر عليه، فعاد له ملكه كما كان. ويبدو أن بعض المفسرين المسلمين يميلون إلى القبول بهذه الحكاية[1]، اعتمادا على ما ورد في القرآن الكريم: "**وَلَقَدْ فَتَنَّا سُلَيْمَـٰنَ وَأَلْقَيْنَا عَلَىٰ كُرْسِيِّهِۦ جَسَدًا ثُمَّ أَنَابَ**"[2]. لكنّ المواجهة ليست مع سليمان النبيّ وخاتمه، بل مع الحركة الصهيونية التي اتّخذت من التاريخ التوراتي ذريعة وستارا، لتحقيق أهدافها في احتلال فلسطين، فـ(هيرتزل) وكبار المسؤولين الصهاينة "**يعترفون أنهم علمانيون، ومع ذلك يرجعون إلى التوراة ليكتسبوا منها ما يريدون**"[3]؛ فخاتَم سليمان القديم الذي اختطفه الشيطان، قد اختطفته هذه الحركة، وصار عَلَما لكيانها القائم على الأرض الفلسطينية، وهي تحلم بتسخير العالَم الأرضي كله لمصلحتها، كما حَكَمَه أو سَخّره الملك سليمان بذلك الخاتم السحري. يعي نفاع هذا الترويج الصهيوني، المبنيّ على أوهام مزيّفة، تتمثل بالخاتم والهيكل والشعب المختار، فيردّه ــ على لسان سارده ــ: "**فأنا لست من بلاد الإنجليز ولا تربطني أية علاقة ببلفور ووعده، حتى لم أشاور كعبد من عبيد الرب بوعده لشعبه المختار**"[4]. ويحاول ضربَ هذا التاريخ المزيّف، فيشير إلى محاولة المؤسسة الصهيونية خلقَ حضارة تاريخية مزعومة لليهود، باعتمادها على آثار أو طقوس تاريخية، ليست لهم أصلا، كالمزامير المنقولة عن السومريين[5]. وتحيل القصة على مفارقة بين تصوّرين متضادّين لهذا الخاتم: التصوّر الديني الفطري، والتصوّر

---

[1] للاطلاع على أسطورة الخاتم، وموقف المفسّرين المسلمين منها، ينظر على سبيل المثال: الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير: "**تاريخ الطبري تاريخ الرسل والملوك**"، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، ج1، ط2، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ص496– 501. ابن كثير، عماد الدين إسماعيل بن عمر: "**البداية والنهاية**"، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، ج2، ط1، مصر، هجر للطباعة والنشر، 1997، ص340. الزمخشري، أبو القاسم، محمود بن عمر: "**الكشاف**"، تحقيق: عادل عبد الموجود وآخرون، ج5، ط1، الرياض، مكتبة العبيكان، 1998، ص268–269. الألوسي البغدادي، السيد محمود شكري: "**روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني**"، ج23، بيروت، دار إحياء التراث، د.ت، ص198– 199.

[2] القرآن الكريم، سورة ص، آية: 34.

[3] جارودي، روجيه: "**محاكمة الصهيونية الإسرائيلية**"، ط3، القاهرة، دار الشروق، 2002، ص24.

[4] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص116.

[5] ينظر: السابق، ص120.

الاستعماري، فالخاتم هو أحد شعارين مقدّسين لدى الطائفة الدرزية*، إذ يقدّسون سليمانَ بوصفه نبيّا وصدّيقا، ومؤيّدا بالكرامات والمعجزات من الله تعالى، فكان التلاميذ يرسمون خاتمه (النجمة السداسية) من منطلق روحانيّ دينيّ، في حين أن المؤسّسة الصهيونية اتّخذته ستارا دينيا وقوميا لتحقيق أهدافها، ليغدو وسيلة خداع سحرية ــ كما كان وفق الأسطورة ــ تستخدمها تلك المؤسسة لتضليل العالم بأسره، حتى اليهودِ أنفسِهم، باسمِ الحقّ الإلهي والتاريخي لليهود، لإكمال سيطرتها على أرض اللبن والعسل، وتفريغها من هويتها العربية والتاريخية. ويحاكم الكاتب ــ مختفيا خلف سارد القصة ــ هذه المؤسسةَ على جرائمها، محاكمة أخلاقية، فيذكر أن النبيّ سليمان أبى أن يقتل القملة التي وجدها في شعر رأسه، أما المتسترون بخاتمه فقد ارتكبوا أبشع جرائم القتل: "**ولكن ماذا مع الخاتم الذي أورث كل هذه الأحوال، وهل أرواح الناس لا تساوي روح قملة!!**"[1].

ويتّخذ الكاتب موقفا مبدئيا من المؤسسة الإسرائيلية الحاكمة، فهي سلطة عنصرية، لا تسعى لخدمة الشريحة العربية المنضوية تحت حكمها، فيشير سارد القصة إلى محاولة السلطة الإسرائيلية منعَ الناس من شقّ الطريق بين منطقتيّ سبلان وشعيب، ويخاطب العَلَم الإسرائيلي، بوصفه دالّا على تلك السلطة: "**وكالعادة جئت انت وعارضت فأنت معارضة هباطة هدامة لكن العامية عمت*، وقبيل الفجر في الهزيع الأخير من الليل كمل فتح الشارع**"[2]؛ إذن، فالتطور الحاصل في المجتمع العربي هناك ليس بفعل تلك السلطة الانتهازية والمخادعة، التي تحاول تضليل الناس، كي تمرّر مخطّطاتها، ومثال ذلك أنّ مؤسّسة حماية الطبيعة، وهي مؤسّسة صهيونيّة، تدّعي حماية المشاع والأحراش، طبّقتْ فَمَها عندما جُرِف الوعر، وأقيمت عليه مستوطنة حراشيم[3].

---

* أما الشعار الثاني فهو الكفّ خماسيّ الأصابع، بوصفه رمزا لكفّ السيدة فاطمة الزهراء، بنت النبي ـــ صلى الله عليه وسلم ــ وهي امرأة مقدّسة عند الدروز. وقد ذكر لي الكاتب هذه المعلومة، خلال المقابلة الثانية معه، جنين، 3 /3 /2015.

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص117.

* العامية عمت: احتشد الناس أو انتشروا، متفقين على رأي واحد.

[2] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص137.

[3] ينظر: السابق، ص141.

وبالعموم فقد مثلت القضية الفلسطينية مصدرا لا ينضب لمعالجات الكاتب الأدبية الإنسانية، فإذا كان اليهود في العالَم يُعيدون كتابة المحرقة النازية من خلال أعمالهم الفنية بأشكالها المختلفة، فهو يعيد ــ أيضا ــ إنتاج القضية الفلسطينية من خلال أعماله القصصية، فيوثّق ملحمة تاريخية، معنونة بنكبة الشعب الفلسطيني وعذاباته، ملحمة تروي قصّةَ الجرح الفلسطيني، الممتدّ على مساحة الوجدان العربي والإنساني.

3.2 الشخصيات القصصية في المجموعة: تصوّر طبقيّ

الشخصية "**ليست إلا كائنا من ورق**"[1]، أي أنها "**عنصر مصنوع، مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها**"[2]، وبمعنى آخر هي: "**كلّ مُشاركٍ في أحداث الحكاية، سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف**"[3]، من هنا فقد تنوّعت شخصيّات قصص (التفاحة النهرية) ما بين بشرية وغير بشرية، إذ نعثر على شخصيات حيوانية ونباتية تشارك في صنع الأحداث، أما البشرية الفاعلة فقد تنوّعت في جنسها وجيلها، وصفاتها وشكل بنائها، فمنها العربي وغير العربي، والرجل والمرأة، ونجد حضورا بارزا للعامل والفلاح والفلاحة، والعاشق والمعشوقة، والمقاوم والخائن، والطفل وكبير السّنّ، ونجد فيها الشيوعي ورجل الدين، واليهودي المدني والعسكري، والسياسي والمثقف والعامّيّ، والأم والزوجة، ويسهل اتّخاذ موقف محدّد من هذه الشخصيات؛ لأنها منقسمة ــ غالبا ــ إلى خيّرة وشرّيرة، وتتّجه ــ بوجه عام ــ في مسارين متضادّين، على شاكلة (مع أو ضدّ): (فلسطيني/ صهيوني)، (محكوم/ حاكم)، (مظلوم/ ظالم)، (مستغَلّ/ مستغِلّ)، (فقير كادح/غنيّ استعلائي)، (تقدّمي/ رجعي)، (مقاوم للاحتلال/ متعاون معهم)، ولا شكّ أنّ هذا التّصنيف القائم على معادلة الصراع الطّبقيّ، ناجمٌ عن تأثير الفكر الاشتراكي على الكاتب، فهو ينتمي إلى فكر أيديولوجيّ، يلتزم بالنظر إلى

---

[1] مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع240، 1998، ص193.

[2] زيتوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، ص114.

[3] السابق، ص114.

تكوين المجتمعات البشرية على أساس البنيات الطبقيّة، الأمر الذي يفسّر تـدخّل الكاتـب فـي شخوص قصصه، فكثيرا ما يوجّه مسارها، ويُنطِقها بلسانه، وهذا ما لفت انتباه إبراهيم طـه، إذ يرى أنّ اقتحام الأيديولوجيا للنصّ القصصيّ عند الكاتب يترك أثره السلبي على الشخصـيات، فتغدو بفعل هذا الاقتحام ناطقة بلسان الكاتب[1].

تمتاز شخصيات مجموعة (التفاحة النهرية) بالفاعلية، وتتحرك ضـمن واقـع مناسـب لأفعالها ورؤيتها، ذلك أن الكاتب يصنع الخلفية الملائمة لحركة الشخصـيات، ويكشـف عـن مكنوناتها الداخلية، وأسرارها النفسيّة، وكي يتمكن من تحقيق ذلك فقد جعل سارده ــ وغالبا ما يكون هو الكاتب نفسه ــ واحدا من الشخصيات المحورية، يحرّك الشخصيّات الأخرى، ويشترك في صياغة الأحداث، وتوجيهها نحو نهاياتها، وهذا ما يفسر كثافة استخدام الكاتب لضمير المتكلم (الأنا).

1.3.2 حضور الشخصية الريفية: شخصيات متضادّة

تنخرط تجربة الكاتب في تجارب شخصياته القصصية، مندمجا مع الظروف التي تمـرّ بها، حيث يكتب من قلب الصراع، ورحم المعاناة، عن أناس عرفهم أو سمع عنهم، فشخصـياته وأحداثه مُستمدّة من الواقع الفعلي الذي يعايشه، فكان من الطبيعي أن يندمج اندماجاً كاملا، مـن الناحية الفنية، مع هذه الشخصيات؛ لأنها نتاج مخيّلته المرتبطة بالواقع، فتبدو وكأنّها شخصيات حقيقية، ولذلك فإن استجابة القارئ الفلسطيني لهذه القصص ستكون أعمق وأكثر قوة من استجابة القارئ غير الفلسطيني؛ لأنه يقرأ عن شخصيّات يعرف عنها الكثير، ويعيش تجـارب بعضـها وهمومها، وله تصوّر سلبيّ عن بعضها الآخر، ولذلك ستترك هذه الشخصيات أثرا فيه، فيتّخـذ موقفا محدّدا منها.

برزت شخصية الفلاح المنتمي إلى أرضه، والعاشق للمرأة الفلاحة، فـي مجموعـات الكاتب، بكلّ وضوح، وتكررت في قصص التفاحة النهريـة؛ هـذه الشخصـية ومعهـا بقيـة

[1] ينظر: طه، إبراهيم: "**محمد نفاع والأصالة الأدبية**"، ص29.

الشخصيات الشعبية تبحث دائما عن حريتها، وتسعى إلى الحفاظ على كرامتها، ثم إن شعورها بالظلم والاستلاب*هو ما يجعلها تصرّ على استمرار كفاحها، فتخوض الصراع على جبهات متعددة، وبأشكال مختلفة، بهدف تغيير الواقع، والخلاص من سيطرة الآخر عليها، وتحكّمِهِ بمقدّراتها، مؤمنة بحتميّة انتصارها في معركة صراعها الطبقي. إن الكاتب يقدّم هذه الشخصيات مُطوّرة ونامية مسبقا، وهذه سمة من سمات الشخصية في القصة القصيرة، إذ تقدّم شخصياتها مطوّرة أصلا، يُساق بها إلى صراع يكشفها، خلافا للشخصيات في الرواية، التي تتطور عبر الزمن، كما تُملي عليهم بيئتهم الاجتماعية[1]. ولعلّ ما عرضْتُه من قصص المجموعات السابقة لـ(التفاحة النهرية)، خلال المباحث السابقة، يحمل في طيّاته تصوّرا واضحا لهذا النموذج من الشخصيات، إلا أنّ أحد النماذج البارزة للشخصية المنتمية لأرضها يمكن أن يتمثّل في شخصية الشيخ (أبو عاصي) في قصة (وديّة)، الذي يذهب برفقة مجموعة من أهالي قريته (بيت جَن) إلى أرض الخيط التي كانت ملكا لهم، وصادرتها الحكومة بحجّة الأمن. يذهبون إليها بعد أن سمحت لهم السلطات بذلك، بعد مرور عشرين سنة على مصادرتها، يتذكر (أبو عاصي) أسماء المواقع كلّها في تلك الأرض، ويعيّنها بدقة متناهية، ثم تنهمر دموعه. ولما أرادوا المغادرة وركبوا السيارة، لم ينظّف حذاءه من وحل الأرض، وأبقى التراب ملتصقا بجسده، وفي هذا إشارة إلى تأكيد التصاقه بأرضه المسلوبة، وانتمائه الذي لا يمكن زعزعته أبدا[2]. هذا النموذج يتكرّر في قصة (مختار السمّوعي) من مجموعة (التفاحة النهرية)، فـ(العم علي) يمثل الفلاح الفلسطيني العنيد، الذي لا ينهزم أمام من سرق الأرض، ولا يستسلم للواقع الاحتلالي، هو فلاح تقدّمت به السّنّ، لكنّ ذاكرته ظلّت متوقّدة، وظلّ انتماؤه للأرض المسلوبة متأصلا فيه، فلم تنشطب أراضي السمّوعي وفراضة وكفر عنان من ذاكرته، رغم أنها شُطبَت جغرافيا، لتحلّ محلها (كفار شماي، فرود، كفار حنانيا)[3].

---

* لاستيضاح مفهوم الاستلاب في الأدب ينظر: زيتوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، ص22.

[1] ينظر: ماي، تشارلز: "**القصة القصيرة حقيقة الإبداع**"، ص47.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**وديّة**"، ص34-35.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص45-49.

تتوافر المجموعة على الشخصية الجمعية، كما في قصة (الجرمق)*، ونعثر على هذه الشخصية في قصة (صورة الهوية)، إذ قدّم السارد من خلالها صورةً عامة للهيئة الشخصية والنمطية التي كان عليها رجال القرية خلال أربعينات القرن الماضي، من خلال البحث في صُورهم الشخصية، التي قدّموها لموظف تسجيل النفوس، الذي حضر لإحصائهم بعد سيطرة الكيان الصهيوني على فلسطين عام 1948، هو يريد صورا شمسية، وهم لا يملكونها؛ لأن القرية بعيدة عن المدينة، ويحتاج الوصول إليها تصريحا من الحاكم العسكري، ولكنْ يملك بعضهم صورا عادية، فأحضروها للموظف، الذي انزعج من هذا الوضع، فكان يصرخ بهم، ويُلقي بالصور غير المناسبة لقسيمة الهوية على الأرض، قائلا: "**صور نصفية شمسية طبيعية!! همج!!**"[1]، الأمر الذي أثار حفيظتهم وأغضبهم، لكنّ الطامة الكبرى حصلت عندما طلبَ من النساء صورا شخصية، فهاجوا، وقلبوا طاولة الموظف وأوراقه، ورفع المختار والوجهاء عريضة إلى الوزير، يطالبونه بإلغاء الصور الشخصية للنساء؛ لم تكن ردّة الفعل هذه ناتجة عن وعي تقدّمي، وطني أو طبقي، وإنما نجمت عن عُرف قروي، يرى في إلحاق صورة وجه المرأة بالهوية عيبا أو عارا، لا يتوجّب السكوت عليه[2].

جعل الكاتبُ ساردَه حاضرا في غرفة الموظف، كي يتسنّى له مراقبة الموقف، ورؤية الصور جميعها، وهكذا تمكّن الكاتب ــ فنيا ــ من تجميع هذه الصور المنتشرة في بيوت القرية، ليستعرض تفاصيلها، مستخدما تقنيّة الفكاهة في إبراز بعض عادات القرويين، وطبائعهم في الملبس، والتي تُفهَم من خلال صورهم، واستخدم ــأيضاــ تقنية السخرية المُبطّنة بالفكاهة، لتعرية بعض الجوانب السلبية في تفكيرهم الرجعي، الذي يحرف بوصلة الصراع عن اتجاهها الصحيح، ومن ذلك: "**في كل القرية اربع سيارات مقسمة مناصفة بين الحارتين الشرقية والغربية فلا يمكن ان يكون غير ذلك، فالويل كل الويل اذا اختل هذا التوازن، فيجب الدفاع**

---

* عرضْتُ لهذه الشخصية عند تناولي قصة (الجرمق) في مبحث (تداخل المضامين الاجتماعية والسياسية في قصص التفاحة النهرية).

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص66.

[2] ينظر: السابق، ص61-67.

المستميت عن كرامة الحارة"[1]؛ فصراعهم يتوجّب أن يتّجه بالدرجة الأولى، إلى المحتل الـذي سرق أرضهم، وليس إلى بعضهم، وألا يظلوا أسيري رؤية ضيقة محصورة في إطار التنـافس العائلي القروي، وهذا ما جعل الكاتب يختتم قصته بالسخرية من شيوخ القرية الذين وقفوا ضـد إرفاق صورة شخصية للنساء في بطاقة الهوية، وسكتوا عن مصادرة الأرض، في محاولة منـه لتعميق الفجوة بين الرؤية الرجعية المتخلفة، وبين الرؤية التقدمية الواعيـة، فـي فهْـم حقيقـة الصراع الناجم، في ضوء المتغيرات الاجتماعية والسياسية: "**هـم صـادروا الارض، ونحـن صادرنا امرا دفاعا عن العرض. واحدة بواحدة، واليوم هنالك صور كثيرة جدا للنساء، صغيرة وكبيرة وهي جميلة جدا**"[2]. وهكذا جعل السارد هذه الشخصية الجمعية المضـادة هـدفا لنقـده اللاذع، وقَلَبَ المعادلة، لتصير الأرض فوق العِرض ــ وفق الفهم الرجعي له ــ وفـوق كـلّ اعتبار.

شخصية رجل الدين الرجعي تتكرّر في قصص عديدة، منها (قادم جديد)، حيث يركـز السارد على عيوبها، فيحاول في القصة المذكورة أن يسخر من تصرفات رجال الدين، إذ كـان ذلك الشيخ يشتم ويلعن فتاة متحررة كانت تقف بالقرب من مقعده في الحافلة المسـافرة، ولمـا فرْمَلَ السائق فجأة وقعت تلك الفتاة في حضن الشيخ، فقال: "**الله لا يقيمك**"[3]، فيعقّـب السـارد: "**ولكن هذه الدعوة مع ما فيها من حرارة لم تتحقق**"[4]، فيبدو أن الكاتب ــ مختفيا خلف السارد ــ أراد أن يسقط على عبارة الشيخ فهما مجازيا مغايرا لما قصده ذلك الشيخ، وذلـك لتعزيـز موقفه المناهض لتصرفات رجال الدين الرجعيين، فجعل عبارة "الله لا يقيمك" تغـادر دلالتهـا الاجتماعية الظاهرة للتشفي بالمصير، إلى دلالة خفيّة، تحيل على الرغبات المكبوتة لـدى مـن يتظاهرون بالفضيلة والعفة، أي أنهم يظهرون تصرفا مثاليا، ويبطنون عكسه.

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص61.

[2] السابق، ص67.

[3] السابق نفسه، ص92.

[4] السابق نفسه، ص92.

2.3.2 الطفل الفلسطيني: صورة من عمق المأساة

يعمّق الكاتب من حدّة المأساة الفلسطينية، بالتركيز على إبراز صُوَر المعاناة التي عاشها الطفل الفلسطيني، مُحيلا أسبابها إلى الاحتلال والاستغلال الطبقي والجهل الاجتماعي، فبــرزت صورته طفلا ريفيا بريئا، يحلم بالحياة الجميلة، لكنّه يقع ضحية للمُســبِّبات الســابقة، قتــيلا أو مُشَردا، أو فقيرا معدما، أو مهضومَ الحقوق. يحضر الطفل شخصية قصصية، بدءا من القصص الأربع الأولى من المجموعة الأولى (الأصيلة)، وعلى امتداد المجموعات القصصية، حتى قصة (موقف "لنا" من الإضراب)، وهي القصة الأخيرة من المجموعة الأخيرة (التفاحــة النهريــة)، فيظهر الطفل الشهيد في قصص (حميد، أحمد وآخرون) و(بائع الحمر والمستكى) و(مدرسة بحر البقر) و(حديث الغطمس)، والمشرّد المتألم في (المشردون) و(ريح الشمال) و(كوشان) و(قوافل الرقيق) و(الجبل العالي والبحر الكبير)، والمريض الذي يفقد حياته نتيجةَ الجهل الاجتماعي، في (الله أعطى والله أخذ)، والفقير الكادح في (جهاز العروس) و(حسنة لوجه الله)، والطفل القروي الباحث عن المرح رغم الفقر في (القلوط)، وتحضر صورة الطفل العامل في شقّ الطريق فــي (درب الدربية)، والعامل في الزراعة والرعي في (لأننا نحب الأرض)، والطفل المشغول بشراء قضبان الدّبق، لصيد العصافير في (المهربون)، والطفل اللاهي حول نبعة الماء قرب القرية، في (نبعة الحور). وثمّة قصص أخرى تمحورت حول قضايا مرتبطة بالطفل، لإبراز فكرة سياسية أو اجتماعية، كــ(معلمة الأولاد) و(حتى لا يموت الطفل) و(خمسون ولدا ذكــرا فــي العائلــة) و(العَلَم)[1].

تحضر شخصية الطفل الفلسطيني حضورا لافتا في قصص (التفاحــة النهريــة)، فهــو الطفل الذي عاصر أهوال النكبة (1948)، في قصة (التفاحة النهرية)، وهو الذي عايش فتــرة الحكم العسكري، في قصص (مختار السموعي) و(وليمة) و(خطاب المدير)، ويبرز طفل القرن الحادي والعشرين، في قصة (موقف "لنا" من الإضراب)[2].

---

[1] يمكن العودة إلى القصص المذكورة جميعها في مجلد "**أنفاس الجليل**"، الصــفحات: 13، 22، 30، 38، 78، 81، 95، 99، 139، 167، 280، 359، 368، 378، 396، 449، 457، 543، 564، 599.

[2] يمكن العودة إلى القصص المذكورة في "**التفاحة النهرية**"، الصفحات: 10، 45، 68، 156، 164.

تتوسّل قصة (**موقف "لنا" من الإضراب**)[1] بالطفلة الصغيرة (لنا)، حفيدة السارد/ الكاتب*، لتبرز قضيتين: الأولى: استحقاق الأطفال للحياة الكريمة، وحقهم في أن يرسموا مستقبلهم كما يشاؤون، والثانية: خصوصية الطفل الفلسطيني، إذ هو الحلقة الجديدة المكمّلة للدور النضالي، وستقع عليه مسؤولية استكمال المقاومة الوطنية ــ مستقبلا ــ، ويُطلب منه أن تكون له رؤيته الواعية للصراع، وألا يكون أسيرا لفكر السابقين، وقد عبّر الكاتب عن الثانية من خلال مشاركةِ الطفلة (لنا) في المظاهرة الجماهيرية، مع جدّها وأبويها وأقاربها، وطرْحِ رأيها أيضا فيما يجري، فقد علّقت على صراخ جدّها في مكبّر الصوت، حين ألقى كلمته، قائلة: "**كسيدي* ليه كنت تجعّر كنّك اخوث!!**"[2]؛ فلعلّ الكاتب في هذه الخاتمة أراد أن يسائل جدوى الأحزاب العربية المعارِضة لسياسة الحكومة الإسرائيلية، التي تقف كبرى فعالياتها عند الإضراب والمظاهرة والمسيرة، التي ــ غالبا ــ ما تنتهي بخطاب جماهيري، لا يقوى إلا على تحريك أيادي المستمعين، تصفيقا له.

3.3.2 الجندي الدرزي: ضحية تجلد ذاتها

يقدّم الكاتب على امتداد مجموعاته صورة للجندي الدرزي، ضمن انتقادات لاذعة، ومساءلات جريئة للدروز الذين انخرطوا في الخدمة العسكرية. تحضر في قصة (وديّة) شخصية جندي درزي، اسمه فضل الله، ويصفه السارد بالغباء عندما كان صغيرا، فلم يكن يحسن المشية العسكرية كسائر الأطفال، خلال اللعب معهم، وهذا الغباء لازمه في المدرسة، ولما صار شابا انضمّ إلى حرس الحدود التابع للجيش الإسرائيلي[3]. إذن أراد نفاع أن يقول: إن الدرزي الغبيّ والأبله هو من يقبل الانخراط في الخدمة العسكرية. ويصوّر هؤلاء الجنود الدروز ــ على لسان سارده ـــ في قصة (واو الجماعة) أدواتٍ مُسخّرةً بغير إرادتها، لحماية دولة العدو: "**كبروا وشبوا لا ليزينوا البلد ويعمروها، بل ليجدوا أنفسهم ملزمين مسخرين**

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص164–169.

* ذكر الكاتب أنها حفيدته فعلا، خلال لقائي به في جنين، بتاريخ: 2015/3/3.

* كسيدي: يا جدّي، الكاف أداة نداء في لهجة الجليل الفلسطيني.

[2] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص169.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**وديّة**"، ص14.

يساقون ليصبحوا حماة وجنودا لمركب المحامي اللص"[1]، وبالتالي غدَوا سياطا بيده، لجلدِ ذواتهم. لقد جعل الكاتبُ ساردَه درزيا، كي يتمكّن من توجيه النقد اللاذع للذات الدرزية، بكل جرأة، يقول: "**صرنا نحمي "طيطبا" المهدمة المخربة من أجل أن تظل هكذا، ونحمي أرضنا المسروقة من عودتنا إليها وعودتها إلينا صرنا ننفذ الجريمة، أصبحنا عصيا لضربنا**"[2]. وبقدر ما يشنّ الكاتب هجومه على هؤلاء الذين انخرطوا في الجيش الإسرائيلي، فإنه يعدّهم ضحايا الاتفاق بين الاحتلال وزعماء الطائفة الموالين له: "**تحت المقام وقبالة المنصورة ودير القاسي واقرث وبرعم رفعوا نصبا تذكاريا باسم "وحدة الدم" "للجندي الدرزي" الذي أجبر على التجند**"[3].

تتكرر هذه الصورة السلبية في مجموعة (التفاحة النهرية)، فالجنود الدروز عسكر مُساق على يد السَّراق، وضحية تحتفي بالقاتل[4]، وزعماء الطائفة الموالون للسلطة مداهنون جبناء، ومما يثبت ذلك أن المحتلين "**صادروا العيد الصغير، عيد الفطر السعيد واخترعوا اعيادا دخيلة بموافقة هذا البعض المداهن الجبان**"[5].

4.3.2 صورة المخبرين وعملاء الاحتلال، ونموذج المخبر "ن"

تعرّض الكاتب للمخبرين وعملاء الاحتلال في قصصه، فقد وردت في مجموعة (الأصيلة) قصة بعنوان (الخائن)، بناها من الناحية الفنية على تعدّد الأصوات، ليمنحها مساحة كافية، تمكّنه من تعريتهم وإبراز مثالبهم، مجسّدين بشخصية الخائن (أبو عدنان)، عبر الحوارات التي أجراها على ألسنة شخوصه، من الرجال والنساء والأطفال[6]. أما قصّة (واو الجماعة) فقدّمتْ صورة قبيحة لوجيه القرية، (سيدي سعيد) الذي تحوّل إلى متعاون مع الاحتلال

---

[1] نفاع، محمد: "**ودية**"، ص70.

[2] نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص70.

[3] السابق، ص102.

[4] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص142.

[5] السابق، ص216.

[6] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص110– 115.

الإسرائيلي ضد شعبِه، وأصبح "**سمسارا على أرض العائلة والحارة والبلد وقوّادا على عِرضها**"[1]، وحوّل الكثير من أهل بلدته إلى عِصيّ تضرب رقابَهم، وأدواتٍ مسخّرةٍ لخدمة السلطة، فَكرِهه الناس، وتمنّوا الخلاص منه، ولما مات انتهت الفرقة والنزاعات، وقامت ــ بدلا منهاــ حالة من الوئام والوحدة بينهم[2]. تتميّز القصة بعموميتها وخصوصيتها في آن واحد، فهي تمثل نموذجا لحالة عامة، تعرّضت لها معظم القرى الفلسطينية التي عانت من الاستغلال الطبقي، والسياسات الرخيصة للاحتلال، وتمثل نموذجا لحالة خاصة، تتعلق بالقرى والطائفة الدرزية، ففي القصة يتطرّق السارد ــ وخلفه الكاتب ــ إلى قضية التجنيد الإجباري المفروض على أبناء الطائفة*.

وعلى الرغم من بشاعة الصورة التي قدّمها الكاتب للعدوّ الصهيوني؛ فإنّ صورة العميل والمخبر كانت أبشع وأحقر؛ إذ وضعه في خانة اللاإنسانية، وأنزله إلى مرتبة أدنى من الحيوانات والحشرات، وقد خصّص لهذا الموضوع في مجموعة (التفاحة النهرية) قصة، بعنوان (**المخبر** "**ن**")[3]، امتدّت إلى أكثر من خمسين صفحة، أي ما يقارب ربع المجموعة، وتتكون من ستة أقسام، لكل منها رقم، تنطلق جميعها من محور رئيس، هو فضح عملاء الاحتلال، والتشنيع بهم، مُجَسّدين في شخصية المخبر (ن)، الذي مرِضَ مَرَضا غامضا لا شفاء منه، ويبدو أنه لم يعد صالحا لخدمة المخابرات، فحقنوه بمادة ما، للتخلّص منه قبل أن يكشف شيئا من أسرارهم. يدعو المخبر (ن) الساردَ إلى زيارته، كي يطلب منه المسامحة على ما اقترفه بحقّه من أعمال دنيئة، إذ كان يراقبه ويتابع تحركاته، وينقل المعلومات عنه أولا بأول إلى جهاز المخابرات، ما تسبّب في اعتقالِه ــ أي السارد ــ وتعذيبِه، والتضييق عليه في تنقلاتِه من مكان إلى آخر، ثم محاولة طردِه من عمله. لم يحدّد الراوي اسما صريحا للمخبر، خلافا للقصتين السابقتين، بل أعطاه حرفا رمزيا، هو (ن)، وقد ذكر في القصّة مُخبرا آخر وتعريفه الرمزي (ل)، ومع أنه ــ أي السارد ــ ذكر أن أسماء هذه الفئة من الناس محفوظة في الذاكرة الشعبية، مثل (أبو الزايد،

---

[1] نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص70.

[2] ينظر: السابق، ص66-71.

* تناولتُ هذا الجانب من القصة في المبحث السابق.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص170-221.

أبو يعقوب، صبّاح)[1]؛ فيبدو أنه تعمّد عدم تعيين اسم إنسانيّ صريح للمخبِرَيْنِ في هذه القصة، لإبقائهما في دائرة النّكرات التّامة، والدّونية والعالم السّفلي، بمعنى أن الاسم البشريّ لا يتواءم مع الخونة؛ لانتفاء الصّفات الإنسانيّة عنهم؛ فهم مجرد كائنات لا يمكن وضعها في أيّة خانة بشريّة.

يوافق السارد ــ وبعد تردّد ــ على زيارة المخبر، ليس للاطمئنان عليه، أو مسامحته، وإنما ليتعرف على أساليب المخابرات في تشغيل المخبرين، وربما يحصل منه على أسرار معيّنة، يودّ الإفصاح عنها قبل موته، ولكنّ المخبر لا يقول شيئا من هذا، ويكتفي بالنّدم والتأسّف على ماضيه السيّئ، ليس لأن ضميره غدا حيّا، بل لأن أسياده خذلوه وهاهم يتخلصون منه. ويستغلّ الكاتبُ محاورةَ سارِدِه للمخبر، كي يبرز الصورة الحقيرة للخَوَنة، مستعينا بالسخرية اللاذعة والتهكم الجارح، للوصول إلى أعمق صورة مشوّهة وبذيئة لهم، فنعثر على تشبيهات ونعوت جارحة ألصقها بالمخبر (ن)، بوصفه نموذجا لهم: "**انكمش المخبر وتقلص وتمطى رخوا كالحلزون**"[2]، ولا يتحرج السارد من السخرية بمظهر المخبر: "**اما من حيث المظهر والشكل فكأن مجموعة من غرائب المخلوقات تجمعت بوئام وانسجام في احد هذه المخلوقات**"[3]، ويشبّه وجهه، عندما أصيب بالمرض الغامض، بِلحْمِ "**الشمرميق لعنزة بلدية سوداء مسهولة تبعق بصوت مزكوم ممطوط**"[4]، وشاربه المتهدّل "**كقطاة دجاجة مسهولة**"[5]. وأنزله إلى رتبة دنيئة جدا، أقل من رتبة الديدان والفئران والجراثيم، فيخاطبه: "**أنتَ بصقة مسلول، ومخطة مزكوم وبراز فأر في مصيدة وقيح دمّل ودم بقّ وقيء طعام فاسد... وأنتَ أجرب مشغول محقون متربّص**"[6].

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص175.

[2] السابق، ص178.

[3] السابق نفسه، ص171.

[4] السابق نفسه، ص173. الشمرميق: لحم الذبيحة المريضة، لا يؤكل؛ لرداءته.

[5] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص197.

[6] السابق، ص212.

ويبدو أن الكاتب يختفي خلف سارده في سرد تجربته هو مع جهاز المخابرات*، فممّا يذكره أنه نشر خبرا في الجريدة، يكشف فيه عن أحد المخبرِينَ الذين كانوا يتسللون إلى لبنان، وأنه استُدعِي إلى مكتب التحقيق، وشُبِحَ وضُرِبَ، لكنه لم يعترف من أين وصلته المعلومات، ويذكر أيضا محاولة رجال المخابرات إبعاده عن الحزب والسياسة، وكانوا قد حضروا إليه، وهو في عمله في بستان التفاح، فرفض بشكل قاطع، ووبّخ المخبر (ن)، الذي كان حاضرا معهم، فحاولوا الانتقام منه، فضغطوا على مُشغِّله اليهودي ليطرده من العمل، لكنهم لم ينجحوا في ذلك.

وليست هذه القصة هي الوحيدة في مجموعة (التفاحة النهرية) التي تهاجم المخبرِينَ والمتعاونين مع الاحتلال، فالكاتب لا يتوانى في مهاجمتهم وتحقيرهم في أي موضع، أو حدث قصصي، يتيحان له ذلك؛ ففي القسم الثاني من قصة (لقاءات ومواجهات) يصوّر الراوي حالة الخزي والعار التي وُسِم بها الخائن، عندما اشتركت الجموع الغفيرة من الناس في مظاهرة كبيرة، احتجاجا لمقتل رجل وامرأة: "**يلوذ العميل الفساد بوجه منقبض كأمّ التلافيف***، **أصفر كالقيح، فظّ عكر كماء الكرش لجيفة نافقة على مزبلة البلد**"[1]. ثم يعمل ضدّ المتظاهرين في الخفاء، كالخفافيش: "**مع ضب الرمس وراس المغرب راح وجه الجيفة يحوم كالخفاش**"[2].

5.3.2 صورة اليهودي العدوّ وغير العدوّ، رؤية طبقية للشخصية

لم يلتفت عادل الأسطة في دراسته صورةَ اليهود في الأدب الفلسطيني إلى أعمال نفاع، وصورة اليهود فيها إلا لماما[3]، مع أنها حاضرة في قصص الكاتب، وبخاصة صورة العسكري

---

* سأتناول موضوع (وحدة الكاتب والسارد) في مبحث لاحق من فصل البناء الفني.

* أم التلافيف: كُريْشة في معدة الدواب المُجترّة، في داخلها تلافيف مطوية كطيّ الأوراق في الكتاب، فيقال لها أم التلافيف، وأم الأوراق، ومطلقة السبعة أيضا.

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص121.

[2] السابق، ص121. ضب الرمس: قبل إطباق الظلام، وهي اللحظات التي يبقى فيها خيط ضئيل من ضوء النهار.

[3] ينظر على سبيل المثال ما ورد في هامش الفصل الثالث من كتاب (اليهود في الأدب الفلسطيني). الأسطة، عادل: "**اليهود في الأدب الفلسطيني**"، ط1، ص146.

الصهيوني، ولم يتطرق أحد من دارسي قصصه إلى هذا الجانب، إلا ما كان يردُ عَرَضا في دراساتهم حول العلاقة بين السلطة الإسرائيلية والمجتمع العربي في أراضي (48)[1].

إن المواقع والمحطّات التي مرّ بها الكاتب في مسيرته السياسية والاجتماعية، تتيح لنا إمكانية الاعتراف بأنّ الصورة الأدبية التي رسمها لليهود هي أقرب ما تكون إلى صورتهم الفعليّة على أرض الواقع؛ لأنه لا بدّ أن ينطلق في تصوّراته ومواقفه من تجربته الشخصية، ومشاهداته الحياتية المباشرة، واحتكاكه مع شرائح الشعب اليهودي المتنوعة، لا من تصوّرات مُستوحاة من الكتب والنصوص، ولا من منطلقات دينية أو عرقية، أو فئوية ضيقة، ونظرا لكونه يحمل فكرا يساريّا أمميّا، فإن صورتهم ستكون مصبوغة بفكره، فاليهودي الكادح هو رفيقٌ في درب النضال ضد الاستغلال والظلم البشري، واليهودي الشيوعي والتقدّميّ سيكون أفضل من العربي الرجعي.

لهذا كله لم يقدّم صورة نمطية واحدة لهم، ولم يكن يعمّم رأيا جاهزا فيهم، فقد كتب عن نماذج بشرية يهودية متعددة ومختلفة، كان يراها ويحتكّ بها، وميّز بين مسمّى اليهودي، ذلك الشخص الذي هو من عامة الشعب، ويتصف بصفات الإنسان العادي، وبين اليهودي الصهيوني، ذلك السياسي أو العسكري المعتدي على الآخرين قولا وفعلا.

1.5.3.2 اليهودي العدوّ (الصهيوني)

لم يهتمّ الكاتب بإبراز صورة اليهودي العادي، قدر تركيزه على السلطة الحاكمة، ممثلة بأجهزتها المتعددة، وذلك لإحساسه العميق بخطورة أهدافها السياسية والعسكرية، فقد بنى قصصه على الصراع القائم والمستمر بين الفلسطيني صاحب الأرض، وهذا العدو المحتل للأرض، فقدّم ــ على امتداد مجموعاته ــ صورة بشعة للصهيوني، تلوّنت بالدم، وانبعثت منها معاني الموت والإرهاب والظلم وتدمير الحياة، فلا شكّ أن الكاتب يمتلك تصوّرا واضحا لطبيعة الفكر العسكري الإسرائيلي، لكونه من طائفة ينتسب الكثير من أبنائها إلى هذا العسكر، ما

[1] ينظر على سبيل المثال: هيبي، محمد: "**قراءات في نصوص جامحة**"، ص31–45. بولس، حبيب: "**الأرض في قصص محمد نفاع**".

يستدعي اختلاطا وتواصلا مباشرا بينهم وبين الجنود اليهود، الأمر الذي يتمخّض عنه اطـــلاع الكاتب غير المباشر على طبيعة تفكير العسكري اليهودي واهتماماته، من خلال اطّلاعه علـــى تجارب المُجَندين من أبناء طائفته، وقريته بيت جن، ومعرفته أو استماعه لأخبارهم وحكايـــاتهم أثناء الخدمة العسكرية. وكذلك فإنّ تعرّضه للملاحقة والتضييق والاعتقال، أنتج لديـــه تجربـــة ثرية، مكّنته من تكوين صورة واضحة عن طبيعة هذا العسكر الإسرائيلي.

سنجد هذه الصورة في قصص عديدة، منها: (حميد، أحمد وآخرون)، إذ يُقدِم ثلاثة جنود على قتل مجموعة من الأطفال الفلسطينيين، الذين خرجوا من مخبئهم، خـــلال الهجـــوم علـــى بلدتهم، في حرب 1967، لقد تجادل الجنود بأسلوب عنيف فيما بينهم، قبل الإقدام على عمليـــة القتل، كانوا يتحدثون بالعبرية، فلم يُعرَف سببُ الجدال، ولعلّ أحدهم رفض فكرة إعدام الأطفال، واقترح رأيا آخر بدلا من ذلك، ولكنهم اشتركوا جميعا في تنفيذ الجريمة، كانوا يدخنون، ورمَوا أعقاب سجائرهم في وقت واحد، بعد تنفيذ الجريمة[1]، فهل هو جنـــون الإحســـاس بالعظمـــة أم الشعور بالذنب؟ أم الخوف الذي ينتابهم من المستقبل، بسبب أعمالهم اللاإنسانية؟ القصة تركـــت الإجابة لقارئها، وعلى ما يبدو أن نفث الدخان مع الصمت يؤدي دلالتين: دلالة الهزيمة النفسية الناجمة عن الشعور بالذنب، ودلالة الخوف القابع في الجندي الصهيوني، إذا مـــا تجـــرّد مـــن أمرين: السلاح المتفوّق، والحيوانية (اللاإنسانية) في الحرب.

تتكرر الصورة الوحشية للعسكري اليهودي في قصص عديدة: (مدرسة بحر البقر، جولة تفقدية، حديث الغطمس) من مجموعة (الأصيلة)، و(واحد من كثيرين) من مجموعة (كوشـــان). القصص الثلاث الأولى تركّز على قتل المدنيّين، فيما تصوّره من وحشية الجنـــود والمؤسســـة العسكرية الإسرائيلية خلال الحرب، فيستهدفون المدنيين عن سابق إصرار، ويقتلون الأطفال بلا وازع من رحمة[2]. أما القصة الأخيرة فتصوّر شخصية المحقق أو السجّان الإســـرائيلي، وهـــي شخصية اكتسبت شعورا أكثر بالغرور، والتفوق اللامحدود على العرب، بعد هزيمة حزيـــران، ولذلك نجد المحقّق يستشيط غضبا، ويضرب السجين الفلسطيني بوحشية؛ لأنه ما زال صامدا في

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص11-14.

[2] ينظر: السابق، ص71-73، ص83-87، ص93-97.

التحقيق، ولم ينهزم كما انهزمت الجيوش العربية، وبالتالي فإن المحقق نفسه سيكون أمام خيار هزيمته هو، الأمر الذي يتنافى مع شعوره بالبطولة الخارقة، ولذلك لجأ إلى ضرب السجين حتى أغمِيَ عليه، وتيبّست أطرافه، وامتلأت الغُرفة بالدم[1].

تتمحور قصة (الجنرال) حول ردّ الفعل الوحشي الذي يمارسه قادة المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، إزاء أيّ شكل من أشكال المقاومة، حتى لو قام بها طفل، فبعد استيلاء الجيش على إحدى المناطق، ويبدو أنها في الجنوب اللبناني، أحضرتْ نساء المخيّم أطفالهنّ الرُّضّع إلى المركز العسكري، ووضعنَهُم في الساحة، من أجل الضغط على المؤسّسة الأمنية، للإفراج عن أزواجهنّ السجناء، فدخل أحد الجنود إلى مكتب الجنرال، وأخبره بالأمر، فأمره الأخير ــ غاضبا ــ بتحريك الدبابة في الساحة على أجساد الأطفال، إذا رفضتْ أمّهاتهم إخراجَهم، لكنهنّ أبْقَينَهم وغادرنَ المكان، أما الجندي فلم يرق له ما قاله الجنرال، حتى لو صدر في حالة غضب، وتذكّر طفله الرضيع الذي ينتظره في البيت. ثم حضرت سيارتان تابعتان لإحدى المؤسسات الدولية، ونقلتا عددا من الأطفال، وتبقّى عشرة منهم في إحدى زوايا الساحة، فاستغلّ الجنرال هذا الخطأ المتعمّد أو غير المتعمّد، ونقلهم إلى مكان بعيد، ثم أمر جنوده بإطلاق النار عليهم[2]. ما حاولت القصة إبرازه هو: انغلاق العقلية الصهيونية على ثقافة القتل والدم لحسم الصراع، وأنّ أيّ حلّ آخر لن يكون لمصلحة الكيان الصهيوني، وهذا الفكر الدموي أو التدميري سيظل قائما، ما دام يتغذّى على التخاذل أو التآمر الدولي الرسمي. ومما حاولت القصة أن تبرزه أيضا، تلك الإنسانية الكامنة في بعض الجنود الإسرائيليين، والتي لا ترقى إلى مستوى الترجمة العملية، إذا ما أرادوا الالتزام بأخلاقيات الجندية. إنّ إنسانيتهم هذه لا تنفع الآخرين؛ لأنهم لا يملكون القدرة على التجسيد العملي لها، فهُم مجرّد أدوات، عليهم أن ينفذوا الأوامر العليا مهما كانت. وثمة أمر ثالث، هو أن المؤسسة الصهيونية لا تنظر إلى الطفل الفلسطيني أو العربي، باعتباره طفلا في الزمن الحاضر، بل باعتباره عدوّا في المستقبل، ولذلك يتوجّب ردعه وزرع الخوف فيه، بالإرهاب والقتل قبل أن يصير عدوّا، وهذا ما أبرزته القصص المذكورة آنفا.

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**كوشان**"، ص73–77.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**الجنرال**"، مجلة أدب ونقد، مصر، ع65، 1990، ص13–16. هذه القصة لم تنشر في مجموعات الكاتب.

ستبدو هذه الصور التي رسمها نفاع لليهودي العدوّ، هي ذاتها في مجموعته (التفاحة النهرية)، وإن لم يخصّص قصصا تتناول شخصيات فردية، أو نماذج محدّدة، فقد استهدف أفراد الأجهزة الأمنية، واليهودي الحاكم، وموظفي المؤسّسات الصهيونية، باعتبارهم الوجه الذي يمثل الصهيونية، فهم أعداء ما داموا قد ارتضوا دور المعتدي لأنفسهم، وبالتالي فهم ليسوا ضحايا لهذه الحركة، وإنما هم ذراعها العملي في السيطرة على الأرض والقتل والتدمير، وبالتالي فإن هذا الصهيوني "**مكروه ممجوج حقير أوقح من الذبان الأزرق**"[1]، والكاتب حين يتّخذ هذا الموقف العدائي منهم، فإنه يتّخذه بناء على نظرة طبقية للصراع، بعيدا عن كونهم يهودا.

لقد برز عداؤه لهذا العدوّ وتصدّيه له في قصص المجموعة كلّها، حيث أعلن منذ القصة الأولى عن مواجهته، ولم تخل أيّة قصة من الإشارة إليه، فبدتْ صورة الفرد أو الشخصيّة الجماعيّة لهذا العدوّ سلبيّة جدّا، فهم في قصة (الجرمق) معتدون لصوص وقُطّاع دروب، يريدون أن يسرقوا الأرض، وهم في النهاية أوساخ التصقتْ بهذه الأرض، فيجب التّخلّص منهم، "**ليظلّ المكان نظيفا منهم**"[2]. صوّر الكاتبُ في قصة (لقاءات ومواجهات) الحالةَ المهزومة للجيش الإسرائيلي، خلال وجوده في الجنوب اللبناني، بأسلوب ساخر، فبدتْ الصورة أشبه بكاريكاتير هزلي: "**قصقصوا لك جناحك في لبنان**"[3]، "**هربت وهرولت من لبنان بعد أن أشبعت طعنا هناك**"[4]. وسيبدو أن الكاتب أراد في هذه القصة أن يسهم مع المقاومة ــ من الناحية الأدبية ــ بنَسْف أسطورة الجيش الذي لا يقهر.

2.5.3.2 اليهودي غير العدوّ

ثمّة قصص قليلة اشتملت على شخصيات يهودية مدنية، من مجموعات الكاتب الأربع الأولى، فلا يوجد حضور بارز لليهودي المدني فيها. تردُ في قصة (من هنا) شخصية ربّ العمل اليهودي عَرَضا، ولم يسلّط الكاتب الضّوءَ عليها، واختزل صورتها على لسان سارده، في

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص140.

[2] السابق، ص29.

[3] السابق نفسه، ص126.

[4] السابق نفسه، ص126.

عبارة واحدة: "**صباح الخير، دافيد: قال المقاول وهو يجلس إلى جانبه، وهز دافيد رأسه هزة خفيفة وسار بنا في طريق ترابي ضيق معوج وسحب الغبار تثور وراءه**"[1]. (دافيد) أخذ العُمّال بعربته إلى مكان العمل، وبدا أنه يتعامل معهم بشكل رسميّ جدا، فلم يحتكّ بهم، لكنّه في ذات الوقت لا ينظر إليهم بازدراء وتعالٍ، وإنما يحدّد علاقته مع مقاولِهم العربيّ فقط، فلا يهمّ هذا اليهودي سوى أن يُنجَزَ العمل بإتقان، وبوقت أقل، وهذا ما تقتضيه مصلحته أولا وأخيرا.

تحضر شخصية القاضي المدني في قصّتي (كيف تناول عمال البحر وجبة الفاصولياء في يوم خريفي ماطر؟؟) و(تمرين في الدفاع المدني)، في القصة الأولى ينظر القاضي في قضية المطعم الذي بناه عمّال الميناء من الصفيح، بدون ترخيص[2]، وفي الثانية ينظر في الشكوى المقدّمة من (ذيب) ضدّ الحكومة التي تنوي مصادرة أرضه[3]، القاضي يمتلك حِسّا إنسانيا في تفهّم قضية العمّال، ويدرك عدالة شكوى (ذيب)، لكنه لا يستطيع أن يحكم بما يمليه عليه ضميره الإنساني، لأنه مقيّد بالنظر إلى القضايا الواردة وفق قوانين النظام الحاكم، ولا يجوز له تجاوزها.

نعثر على شخصية ربّ عمل آخر، في قصة (جا وقت الغوا) هذا اليهودي لا يهمّه إلا إتقان العمل فقط، فيحكم على عمّال التفاح من خلال ما يراه من مهاراتهم وإنجازهم، يخاطب أحدَهم: "**ليه هيك!! مو هيك!! باين عليك غشيم**"[4]، وفي القصة نفسها نعثر على شخصية عاملٍ اسمه (محفوظة)، وهو يهوديّ يمنيّ، مسؤول عن العُمّال العرب، وسيبدو إنسانا طيّبا في تعامله معهم، وفق ما تقتضيه ظروف العمل ومتطلباته، فهو عامل مثلهم، حتى وإن كان مسؤولا عنهم[5].

أما في مجموعة (التفاحة النهرية)، فعلى الرغم من تركيز الكاتب على السلطة والنظام الحاكم في إسرائيل، فإننا نعثر على صورٍ متنوعة لليهودي المدني، فهناك اليهودي المؤمن بحقّ

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص57.

[2] ينظر: السابق، ص101.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**كوشان**"، ص32-35.

[4] نفاع، محمد: "**وديّة**"، ص61.

[5] ينظر: السابق، ص63.

اليهود في العيش في فلسطين، وحدهم دون سواهم، واليهودي التقدمي، واليهودي الشرقي (السفارديم) الممتعض من الحياة في إسرائيل، واليهودي الذي تهمّه مصلحته الخاصّة قبل كل شيء.

تقدم قصة (قادم جديد) نموذجا من اليهود الشرقيين، والنموذج هو أسرة قدِمت من جورجيا إلى إسرائيل، فيبدو الزوج ممتعضا من الحياة في إسرائيل، فلا يعجبه أيّ شيء فيها، وليس لديه انتماء لها: "**كلّ شيء فاسد هنا**"[1]، ويفضّل بلده الأصلي على هذا الوطن الجديد، فيخاطب زوجته: "**أتذكرين كيف كنّا نأكل الذرة ونشرب الشاي الأخضر على المحطات عندنا هناك في جورجيا**"[2]، وينظر إلى إسرائيل بوصفها دولة قائمة على التناقضات الاجتماعية، فهناك يختِنون القادمين الجُددَ من أجل الطهارة، وفي ذات الوقت يشغّلون الفتيات القادمات زانيات في بيوت مُرخّصة للزنا. وبالتالي فهذا الجورجي يرى أنّ دير الأسد أجمل من كرميئيل، التي يسكن فيها[3]. لعل الكاتب أنطق اليهودي وهو محقون سكران، كي يعترف بوجهة نظره، ويبدي رأيه دون تحفّظ، وهكذا نفهم من أقواله أنّ نظرة الكثيرين من (السفارديم) إلى إسرائيل هي هذه النظرة، وإن حاولوا إخفاءها، هكذا يَروْن إسرائيل، وبخاصة أنهم باتوا يدركون محاباة السلطة لليهود الغربيين (الشكنازيم)، على حساب مصالحهم هم.

وكذلك تمكّن الكاتب من إسقاط بعض آرائه الفكريّة، على لسان هذا المخمور، فجعله يتحدّث عن أخوّة الشّعوب، والاعتراف بالقرى العربيّة المحاذية لمستوطنة كرميئيل، يقول بعد نزول أحد الركاب العرب: "**مع السلامة يا أخ! أنا لا أفرق بين الشعوب! وليكن من هذه البلدة. وهذه أيضًا دير الأسد، قرية عربية**"[4]. ينهي الكاتب قصته على لسان أحد الركّاب: "**الحمد لله يحبّنا السّكران والمجنون...**"[5]، في إشارة إلى أن معظم المتعاطفين من اليهود مع الشريحة العربية في إسرائيل هم من غير المؤثرين في سياسة النظام الإسرائيلي.

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص94.

[2] السابق، ص94.

[3] ينظر: السابق نفسه، ص100-101.

[4] السابق نفسه، ص100.

[5] السابق نفسه، ص101.

وتتكرر نظرة اللاانتماء لدى قادم آخر من السفارديم، وهو (مرّوكي)، نسبة إلى مراكش، في المغرب العربي. يغضب هذا اليهودي، وهو صاحب دكان، عندما يسأله السارد عن عَلَم إسرائيلي ليشتريه، ويرفعه في مظاهرة الأول من أيار، فيقول اليهودي: "**لماذا؟ أتراني مجنونا؟ مالي وله، من يريده، أنا مجنون لأضعه هنا؟ من يشتريه؟ مالي ولهذه البضاعة الـــ...؟ ويحكي بصوت جارف من قحف رأسه وصماصيم قلبه: يوم عيدنا في المغرب كان العرب الأصدقاء والجيران يجلبون لنا غنما ـــ وحياة الله الكثير منها، ونحن يوم عيدهم كذلك، ماذا بيني وبينهم؟ لماذا أتيت إلى هنا؟ بسببها هي**"[1]. نلاحظ أن هذا المغربيّ، كسابقه الجورجي، ليس لديه انتماء إلى إسرائيل، ويندم على مجيئه إليها، مفضّلا بلده الأصلي (المغرب) عليها؛ لأنّها لم تحقّق له حياة أفضل من حياته السابقة، وما زال يحتفظ بصورة إيجابية عن العرب المغاربة، ويُحمّل مسؤولية هجرته لامرأة ما، وكذلك الجورجي، فقد حمّل زوجته مسؤولية خروجهما من جورجيا، فهل هذا يحيلنا إلى الاعتقاد بأن المرأة اليهودية كانت أكثر تقبّلا من الرجل اليهودي لتأثيرات الدعاية الصهيونية، حول تشجيع الهجرة إلى إسرائيل؟ ربما هذا ما يعتقده نفاع نفسه، فجعل السبب في هجرة هذين القادميْنِ إلى إسرائيل هو امرأة[2].

نعثر على شخصية شرقية في قصة (مختار السموعي)، تُجسّد صورة أخرى لليهود السفارديم، وهو هنا يهودي قادم من اليمن، لكنّه يختلف عن الشخصيتين السابقتين، في أنه يشغل موقعا سلطويا، فهو مسؤول المستوطنة، ولذلك تجسّدت فيه صورة السلطة الحاكمة، وغدا ينطق بلسانها، وبدا عليه يهوديا منغلقا[3].

نعثر في قصة (المخبر "ن") على نموذج إنساني عادي، هو ربّ عمل، يمتلك بستانا من التفاح، لكنّ اهتمامه بمصالحه لم يمنع أن يكون لديه مواقف سياسية كالآخرين، فلم يشارك في الانتخابات. هذا اليهودي يطرد رجال المخابرات من مزرعته، عندما حضروا لإقناع عامله

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص124.

[2] يأتي عادل الأسطة في دراسته لرواية (حبات البرتقال) لناصر الدين النشاشيبي، على شخصية مريم اليهودية، حيث ترفض الانصياع لأوامر الوكالة اليهودية بالهجرة إلى فلسطين، وتقتفي فتيات يهوديات تصرّف مريم هذا. ينظر: الأسطة، عادل: "**اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913ـــــ1987**"، ص64.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص48-49.

العربي، وهو السارد، بالتّخلي عن ممارسة الأنشطة السياسية في الحزب الشيوعي، ثم يتعرّض للضغط منهم، كي يطرده من العمل، فيرفض بشدّة، إلا أن العلاقة تسوء بينه وبين عامله، بعد أن كانت طيّبة، عندما يعلم بما جرى من لقاءات سرّيّة بين ابنته هو وذلك العامل العربي[1].

تبرز صورة اليهودي التّقدّمي، في النصّ الآتي من قصة (لقاءات ومواجهات)، إذ يخاطب السارد العَلَم الإسرائيلي، بوصفه دالا على النظام الصهيوني الحاكم، متحدّثا عن مسؤول يهودي في الحزب الشيوعي: "**فهاك ابن تل أبيب خاطبك بلسانك، وكان الأعنف منا جميعًا، حتى لم يتورع من القول في بداية كلامه: مواطنو الجليل وأسياد الجليل**"[2]، فهذا اليهودي يرى أن للفلسطينيين حقهم في العيش بكرامة على أرضهم، ولذلك فقد خاطب الصهاينة واليهود بلغتهم، ليعلن عن قناعته بأن الفلسطينيين هم أصحاب أرض الجليل الشرعيّون، وأسيادها.

6.3.2 الحضور الأنثوي

1.6.3.2 شخصية المرأة الفلسطينية وصورتها

لم يتناول أحد من الدارسين صورة المرأة في قصص الكاتب، إلا راوية بربارة، التي تناولت حضور المرأة معشوقةً، في مجموعة (التفاحة النهرية)، وخلصتْ إلى أنّ الكاتب يعشق المرأة والأرض معا، وهما عشقان مزدوجان غير منفصلين، وهذا ما يفسّر ظهور المرأة فجأة في العديد من القصص، إذ كانت تحضر في مغامرةٍ غير متوقّعة من الراوي، فحضورها كان يفرض ذاته على مساحة القصة، باحتيال السارد على الحدث المركزيّ[3]، حتى وهو مشغول بالدفاع عن الأرض، أو بمحاكمة خاتم سليمان، أو بقطف ثمار البطم والتفاح، وبذلك استحالت المرأة ـــ مرتهنةً بالأرض ــ إلى عالَم مكتفٍ بذاته، هذا لا يعني اقتصار قصص الكاتب على نموذج واحد للمرأة الفلسطينية، هو العشيقة، وإن كان هو النموذج الأبرز، بل نجد حضورا للأم والجدّة والزوجة والأخت والعمّة، والفتاة المثقفة أو المتحررة، والمعلمة والمناضلة والشهيدة،

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص182-187.

[2] السابق، ص128.

[3] ينظر: بربارة، راوية: "**ملامح المرأة في أدب محمّد نفاع**".

وكلهنّ نماذج نسوية يرتبطن بالريف والقرية، بشكل أو بآخر[1]. وقد طغى نموذج المرأة القروية على النماذج الأخرى للمرأة الفلسطينية، فحتى المرأة التقدميّة أو المتنورة، جعلها الكاتب تنطلق من رحم الريف، كشخصية زمرّد في قصة (الموضة في بلدنا)[2]، وأخت السارد في (جهاز العروس)[3]، أو جَلَبَها إلى القرية، كالمعلمة في قِصّتي (معلمة الأولاد)[4]، و(ذات الرداء الأحمر)[5].

نجد حضورا بارزا للمرأة في مجموعة (التفاحة النهرية)، فقد حضرت شخصية الأم في القصة الأولى، وهي أمّ مكافحة، تهتمّ بشؤون البيت والأسرة، ومعطاءة تصل قمة العطاء لديها عندما تصبر على فقدان ابنها الذي قضى شهيدا في مقاومة الاحتلال[6]. وعلى ما يبدو فإن الزوجة هي كفّة الميزان الثانية، فكما بدأ الكاتب مجموعته بشخصية الأم فقد أنهاها بشخصية الزوجة في القصة الأخيرة، وهي (نوبة قلبية)، وبدتْ صورتها منتمية إلى أسرتها أيضا، إلى حدّ أنها اكتشفت بفراستها المعهودة أن زوجها مصاب بنوبة القلب[7]. وفيما بين الأم والزوجة تحضر تحضر العمّة والجارة والممرضة والحطّابة، إلا أنّ المرأة التي احتلت مساحات واسعة من المجموعة، هي العشيقة، تلك الفلاحة الريفية الجميلة.

يلحظ القارئ لقصص (التفاحة النهرية) أن السارد لم يصرّح باسم واحدة من الشخصيات النسوية، خلافا للمجموعات السابقة، فقد كان يذكر اسم المرأة الحاضرة في القصة، فتكررت أسماء (غزالة، وديّة، فاطمة، صبحة، طفلة)، وهي أسماء ريفية جليلية؛ بينما لا نجد تمييزا بين امرأة وأخرى في قصص هذه المجموعة، ولا تستقلّ كلّ واحدة منهنّ بصفات خاصة تميّزها من غيرها، وإنما نعثر على صورة نمطية واحدة لامرأة فلّاحة، بملامحها الريفية الجميلة، ما يدلّ على أن تصوّرات الجسد الأنثوي في قصص (التفاحة النهرية) ليست حقيقة في ذاتها، وإنما بنية

---

[1] تطرقتُ سابقا إلى صورة المرأة الريفية، وتناولتُ جدلية التعالق الذي يقيمه الكاتب بينها وبين الأرض. ينظر مبحث (جدلية العلاقة بين الأرض والمرأة) من هذا الفصل.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص79-82.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**وديّة**"، ص5-11.

[4] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص29-33.

[5] ينظر: نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص18-30.

[6] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص17.

[7] ينظر: السابق، ص222.

تجسيمية، يتوسّل الكاتب بها، لتشكيل نموذج أصيل للمرأة الفلسطينية، ومن هنا، فإنَّ متعلقات الجسد ــ بدلالاتهِ المنفتحة على النص ــ تشكّل أحد المرتكزات الرئيسة التي تدفع المشهد القصصي إلى أقصى حدود الجمالية الفنية، إذ تنهض بوصفها كتابة تحيل اللغة إلى فعل مؤسَّسٍ على وعي الكتابة بالمعنى المستند إلى لغة الجسد الأنثوي، متعالقا مع قدسية الأرض، فنظرة الكاتب للمرأة الفلسطينية تشكلت عبر رؤيته للريف والأرض، حتى الممرّضة التي أعجب بها الراوي، في قصة (نوبة قلبية)، بوصفها نموذجا للمرأة التقدّميّة أو العصرية؛ فقد رأى جمالها مسحوبا من جمال الريف والطبيعة الفلسطينية[1].

2.6.3.2 شخصية المرأة اليهودية وصورتها

لا نجد حضورا، يكاد يذكر، للمرأة اليهودية في مجموعات الكاتب الأربع الأولى، ولا نعثر إلا على شخصية زوجة صاحب بستان التفاح وابنته، في قصة (جا وقت الغوا)، وحضرتا عَرَضا فيها[2]، ولكن يمكن أن نعثر على بعض اللقطات القصيرة، مبعثرةً بين القصص، تقدّم بمجموعها صورة عامة للمرأة اليهودية، لتبدو صورتها امرأة متحرّرة في تصرّفاتها، ومغايرة لصورة المرأة الفلسطينية[3].

أما مجموعة (التفاحة النهرية) فتتوافر على عدة نماذج للمرأة اليهودية، حيث نعثر على صورتين لليهودية القادمة إلى إسرائيل، في خمسينات القرن الماضي، إحداهما امرأة تبدو منعزلة، ومثقّفة بثقافة غربية، وأخرى عاديّة من الطبقة الكادحة، وثمة نموذج للفتاة المراهقة الشهوانيّة، وآخر لليهوديّة الموظّفة في المؤسسات الحكومية الإسرائيلية. زوجة المختار اليمني في قصة (مختار السمّوعي) امرأة متأثّرة بالثقافة الغربية، فكلّ ما يهمّها أن يبقى ابنها الصغير نائما، فلا يوقظه نداء (العم علي)، وصوته الجهوري عند الباب، فقد أجابت عن سؤاله باقتضاب، ودون ترحيب به، وأغلقت الباب، وهذه صورة لم يألفها لزوجات المخاتير، وهو

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص233–236.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**وديّة**"، ص60–61.

[3] ينظر على سبيل المثال: قصة (تغير في وجهات النظر) من مجموعة (ريح الشمال)، ص109. و(أشياء غريبة) من مجموعة (كوشان)، ص122.

الفلّاح العربي، المعتاد على ترحيبهنّ بالضيوف:"ــ **وين حضرة المختـــار!! ـــــ ســـارح مـــع المعزى، وكأنها أنهت ما عليها وهمّت بإغلاق الباب. ــ وين!! سارح!! هتف عمي علي مـــن قحف رأسه ــ أش ش ش... الولد نايم**"[1].

تبدو صورة الزوجة، في قصة (قادم جديد) امرأة عادية، تتّصـــف بالهـــدوء والاتـــزان والطيبة: "**امرأة بكل معنى الكلمة، وأنا أشهد على ذلك، وشهادتي مقبولة**"[2]، وتتحمّل الظروف المالية الصعبة التي تمرّ بها الأسرة، بعد هجرتها إلى إسرائيل، ويبدو أن السبب هو تدّني مصدر الدخل، وإدمان الزوج على معاقرة الخمرة، ولذلك فهي مضطرة أن تقتصـــد فـــي المصـــروف كثيرا، أو أن تكون بخيلة، كما ينعتها زوجها. تخاطب زوجها: "**ومن أين لنا النقود! بعت لـــي أساوري والساعة... بعت كل شيء**"[3]. ثمة صورة أخرى للمرأة اليهودية في القصة ذاتها، هي المرأة الزانية، مثلتها شخصية ثانوية، ظهرت خلف الحدث، هي ابنة الأسرة الفقيرة، المـــذكورة سابقا، ولم نعرف عن هذه المرأة سوى أنها جُلِبت من جورجيا إلى إسرائيل، وتعمل زانية فـــي بيت مرخّص لِلزّنى في كرميئيل[4].

نعثر في القسم الثاني من قصة (المخبر "ن") على صورة للفتـــاة اليهوديـــة المراهقـــة والشبقة، التي تقيم علاقة حبّ شهواني مع (السارد)، وهو العامل العربي الذي يعمل عند أبيهـــا، فيلتقيان بين أشجار التفاح سرا، ويتبادلان القبَل، ضمن علاقة مبنية على الشهوة الجنسية فقـــط، فالفتاة هنا تسعى خلف شهوانيتها، ما جعلها تتقرب من العربي، على الرغم من معرفتها أن هذه العلاقة مرفوضة في عُرْف أُسْرتها اليهودية[5].

أما صورة اليهودية الموظفة في الدوائر الحكومية، فتبدو عسكرية أكثر من كونِها مدنيّة، تلتزم بالقوانين المعمول بها، وتطبّقها، فتغدو ناطقة بلسان السلطة الحاكمة، ففي قصة (رخصـــة

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص48.

[2] السابق، ص94.

[3] السابق نفسه، ص96.

[4] ينظر: السابق نفسه، ص100.

[5] ينظر: السابق نفسه، ص182-186.

سواقة) تقول الموظفة للسارد، عندما أراد تحويل رخصة السياقة من روسيّة إلى محليّة: "**نحن لا نعترف برخصة دولة لا تقيم معنا علاقات دبلوماسية**"[1]، وبعد أن حوّلها إلى دولية، طلبتْ منه ورقة إثبات الخدمة العسكرية، كي تتمّ إجراءات الرخصة، وهو لا يمتلكها؛ لأنه لم يخدم في الجيش، فتقول: "**ـــ وماذا مع القانون؟ ـــ عليك أن تحضر ورقة إعفاء من الجندية، لماذا لم تخدم**"[2]. هذه الصورة شبه العسكرية للموظفة اليهودية في السلك الحكومي تتكرّر في قصة (لقاءات ومواجهات)، فقد كان السارد في مطار اللد، متوجّها إلى إحدى الدول الاشتراكية، لحضور مهرجان الشبيبة الشيوعية هناك، فاعترضت موظفة التفتيش على الشعارات المعدنية التي يحملها السارد، وهي قطع مطبوع عليها العَلَم الأحمر، والنجمة الخماسية، واستدعت مسؤول قسم التفتيش[3].

أما صورة المرأة اليهودية جَسَدا، فقد بدتْ جميلة جدّا ومرغوبة، وربما تفوّقتْ على المرأة الفلاحة في ذلك، ولكنّ الفارق في تجسيد جمالهما أنّ الكاتب كان يربط جمال الفلاحة بجماليّات الأرض، بينما لم يهتمّ بربط جمال اليهودية بالطبيعة، وإنّما أتت رؤيته لجمالها من منظار ذكوري جنسي، ولعله حاول أن يصوّر شعور العربي بتفوّقه الذكوري في معرض المواجهة البائسة مع المرأة اليهودية، عندما تكون ممثّلة للسلطة الإسرائيلية[4].

3.6.3.2 نماذج نسوية أخرى

لا يوجد أيّ نموذج للمرأة الأوروبية، أو الشرقية ـــ غير العربية واليهودية ـــ في مجموعات الكاتب الأربع الأولى، بينما نلاحظ حضورا لها في بعض القصص المضافة إلى مجلد (أنفاس الجليل)، ومن ذلك (كروجينا) البولندية، في قصة (ليلة على ضفاف الفستولا)، وهي امرأة جميلة، ومثقفة سياسيا، وقد تعرّف عليها السارد خلال زيارته مدينة وارسو، ومكوثه

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص105.

[2] السابق، ص107.

[3] ينظر: السابق نفسه، ص131-132.

[4] ينظر: السابق نفسه، على سبيل المثال، ص105، ص131-132، ص182-184.

ليلة على نهر الفستولا[1]. تحضر شخصية أخرى في (قصة المندوب السامي)، وهي فتاة الليل (نتاشا) اليونانية، التي أغوتْ (حسّان) العربي، الذي كان في أثينا، فخسر ما معه من النقود، ثمنا للخمرة التي شربتها[2]. وتبرز المرأة الاشتراكية المؤمنة بمبادئ الشيوعية، في قصتي (نداء الذمهاوا) و(خفاش على اللون الأبيض)؛ تحضر في الأولى امرأتان كوبيتان، هما (روزا) و(جاكلين)، (روزا) هي المرافقة للسارد ــ وهو لبناني، اسمه كمال ــ رافقته خلال زيارته هافانا عاصمة كوبا، و(جاكلين) عاملة المصعد، تعرّف عليها خلال صعوده إلى شقته في الفندق، وقضيا ليلة معا، وستبدو هاتان الكوبيتان جذّابتين في المظهر، وإيجابيّتيْن في التعامل[3]، وهي ذات الصورة التي رسمها السارد ــ وهو فلسطيني من فلسطينيّي (48) ــ للروسيتين (داريغا) و(لودا) في القصة الثانية، (داريغا) كانت المرافقة للسارد خلال وجوده في روسيا، و(لودا) هي عاملة التدليك في المصحّ، وقد أعجب بهما كثيرا، ورأى فيهما جمال العالَم الاشتراكي، ووجه الاتحاد السوفياتي الأبيض[4]. إن مبعث الإعجاب بالنساء الأربع، هو كونهنّ شيوعيات، ويقْطُنّ في دولتين اشتراكيتين، والسارد في كلتا القصتين شيوعي أيضا.

أما في مجموعة (التفاحة النهرية) فلا نعثر على مثل هذه الشخصيات النسوية الأجنبية، إلا على شخصية مركزية واحدة، تحضر في قصة (**عن الذئاب وغزالة**)[5]، وهي باحثة، تنوي تأليف كتاب عن الذئاب، فحضرت إلى بيت السارد، لإجراء مقابلة معه، وتسجيل الحكايات الشعبية عن هذا الحيوان. الجزء الثّاني من العنوان (غزالة) ليس الحيوان المعروف، وإنّما يُحيل إلى وصف أو لَقَب اختاره الرّاوي لهذه الباحثة، ولا شكّ أنها أخبرته عن اسمها عند بدء اللقاء، إلا أنه اختار لها هذا اللقب؛ لأنه رأى فيها غزالته التي ظهرت له فجأة، ثم غابت عنه، وكان قد مثّل أمامها كيفية هجوم الذّئب على فريسته، حيث جعل نفسه ذئبا وهي غزالة. لقد بدت صورتها امرأة جميلة جدا، فهي: "**غاية في الجمال، بيضاء شباب، قامة ممشوقة، ووجه رائق جميل،**

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص559-563.

[2] ينظر: السابق، ص607- 614.

[3] ينظر: السابق نفسه، ص615-625.

[4] ينظر: السابق نفسه، ص635-651.

[5] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص143-155.

نظرات ودودة، لطف، خد أسيل، أنف عريق من نسل الإغريق وصوت رخيم لا يترك الواحد وشأنه"[1].

7.3.2 حضور الشخصيّات غير البشرية

ترتقي جغرافيا المكان والطبيعة الريفية عند نفاع إلى مرتبة الشخصيات الإنسانية، فالقرية الفلسطينية "**تشكّل عنده جزءا من بناء الشخصيات**"[2]، ذلك أن معظم شخصياته القصصية قروية، تعيش في المكان، وتنهض مرتبطة به، فتتأثر تحرّكاتها وأفعالها به، سلبا أو إيجابا، وكذلك لا يمكن للحَدَث القصصي، في معظم القصص، أن ينمو إلا في تربة القرية؛ ولذلك تستحيل الأرض ــ بما فيها الوعر والحقل والنبات والحيوان ــ في العديد من القصص إلى شخصية قصصية رئيسة فاعلة، تسهم في تحريك الحدث وتطويره، وتتّكئ عليها الشخصيات الإنسانية في نموّها، بل في استمرار حياتها، وقد أسلفتُ سابقا عن دور الأرض في تغيير القيم والمفاهيم لدى الناس، حتى غدتْ ــ أي الأرض ــ بطلَ القصص التي تناولت أحداثا تحيل على علاقة الإنسان وارتباطه بها، ففي القصتين الآتيتين تبدو شجرة السنديان شخصية قصصية، تسهم في تحريك الأحداث وتطويرها، والتأثير في الشخصيات الإنسانية، إذ تتمكّن في قصة (حتى لا يموت الطفل) من إعادة الحياة للطفل الرضيع الموشك على الموت[3]، وكذلك تتّخذ في قصة (خفق السنديان) دورَ المنقذ لـ(يَمامة) من الموت المحقّق[4]؛ ليستحيل شبح الموت البشري في القصتين السابقتين إلى طاقة فيّاضة من الأمل بالحياة، والذي حقّقته الأرض بما تمتلكه من مقوّمات الإحياء*. إنّ ما كتبه (باشلار) حول أنسنة الأشجار يبدو منطبقا على رؤية نفاع لها،

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص143.

[2] طه، إبراهيم: "**محمد نفاع: رائد "الحساسية التراثية" في السرد الفلسطيني**"، ص21.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص88 ــ92.

[4] ينظر: السابق، ص102ــ109.

* تتّكئ قصص عديدة على الأرض ــ بشكل مباشر ــ في تحريك شخصياتها الإنسانية، كـ(يوم شارك الحراثون في أعمال الثورة) من مجموعة (الأصيلة)، و(أنفاس الجليل) من مجموعة (وديّة)، و(نفح الغوردة) من مجموعة (ريح الشمال)، و(تمرين في الدفاع المدني) من مجموعة (كوشان)، و(قريبا تشرق الشمس) من مجلد (أنفاس الجليل)، و(التفاحة النهرية) و(الجرمق) و(كُبوش البطم) من مجموعة (التفاحة النهرية). وقد تناولت موضوع الأرض مفصّلا في مباحث سابقة، فلا حاجة هنا للتكرار.

فهي نتيجة الألفة التي يمتاز بها مكان القصة، وإن الأثر الذي تتركه هذه الأشجار في ذهن الذي يكتب عنها هو ما ينتج وفرة من الصور الموحية التي نشأت ونمت في مكانه الأليف[1].

أما الشخصيات الحيوانية، فسنعثر على قصص عديدة، تتّكئ على الحيوان في سردها وحبكتها، كـ(الأصيلة) من مجموعة (الأصيلة)، و(الجمل) من مجموعة (كوشان)، و(الذئاب) من مجلد (أنفاس الجليل). تناولت (الأصيلة) حكاية الفرس (أم سوار)، إذ كان صاحبها يعتزّ بها، وخصّصها للسباق في الميدان فقط، وبعد وفاته سخّرها ابنه لحراثة الحقل[2]، وتناولت قصة (الجمل) حكاية الجمل (غدير)، الذي قتله أفراد منظمة الهاغانا، وهو في الحقل، دون ذنب، إبّان هجومهم على أراضي الجليل[3]. أما قصة (الذئاب) فتتّكئ في ترميزها للإرهاب الذي يمارسه الاحتلال، وسعيه لتقويض عملية السلام؛ على الذئاب التي هاجمت حظائر الغنم، في إحدى ليالي الشتاء في منطقة الجليل، فقتلت وجرحت، ونشرت الذعر في الحظيرة الآمنة[4].

أما في قصص (التفاحة النهرية) فإن الاستحضار المتكرّر لأسماء بعض الأشجار والنباتات في قصص الكاتب، وتحرّكها خلال العمل القصصي، كالسنديان والتفاح والبطم والعمشق، يُعطي انطباعا بصيرورتها إلى شخصيّات بشرية، فالتفاحة الحمراء في قصة (التفاحة النهرية) خلقتْ دهشة كبيرة لدى الناس في القرية، وصارت شغلهم الشاغل، وارتفعت قيمتها المعنوية، حتى كان لها شرف الدّفن مع الشهيد (رفيق) في ضريح واحد[5].

كذلك نعثر في بعض قصص (التفاحة النهرية) على شخصيات حيوانية، تتّسم بالحيوية والفاعلية، فتفعّل الأحداث وتنمّيها، كالحمارة والدّيك في قصة (**وليمة**)[6]، وهي قصة أدبٍ ريفيّ بامتياز، تلتقط مشاهد قروية متنوعة، تتناثر على امتداد حدثٍ، تماسكتْ حبكته إلى نهايته، يبدأ بأنقى الصور، لينتهي بأبشعها، ويجري في إحدى قرى فلسطين المحتلة (48)، خلال أحد أيام

---

[1] ينظر: باشلار، غاستون: "**جماليات المكان**"، ص182-183.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص39-44.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**كوشان**"، ص63-70.

[4] ينظر: نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص517-524.

[5] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص10ـ17.

[6] ينظر: السابق، ص68-79.

شهر تموز، في خمسينات القرن الماضي، أي خلال فترة الحكم العسكري، الذي كان مفروضا على المناطق العربية هناك.

يبدأ مسار السرد بإعداد عَمّة السارد وجبةَ طعام، على الرغم من بساطة مكوناتها الترابية، إلا أنها تخلق حالة من الشعور بلذّة الحياة لدى ابن الريف، الذي يرى في صحن سلطة البندورة نعمةً كبرى، وقبل البدء بتناول الطعام يحصل حدث مفاجئ، يكسر رتابة الحياة الاعتيادية لدى تلك الأسرة في ذلك اليوم، إذ إن الحمارة المربوطة تحت التينة رفست الديك، فأصابت منه مقتلا، ويهرع الجميع، فيذبحونه متأسفين عليه، ويضربون الحمارة مع إطلاق الشتائم والأدعية عليها بالموت.

يستنطق الكاتب الحمارة، ليصوغ على لسانها نصّا فكاهيا، على امتداد صفحتين من القصة، يجعل قارئه يضحك معه أكثر مما يقرؤه، إذ جعلها تتمرد على ذلّها وصمتها الطويل إزاء الظلم البشري الواقع عليها، لتعلن عن سخطها ورفضها لما تلاقيهِ من المعاملة القاسية والضرب والعمل المُضني، رغم إخلاصها في خدمة الناس، ثم ليصلَ بها التمرّد إلى تعرية ذوي الشذوذ الجنسي من البشر، الذين يمارسون شهواتهم الجنسية مع الحيوان.

تَحرّك هذا الحدث القصصي البسيط نحو تأزيمه على مساحة الواقع، بالاتّكاء على الديك، فعلى عكس ما تلاقيه الحمارة في حياتها، فقد كان معزّزا في حياته، ومقدّرا بعد موته، إذ أعدّتْ منه الأسرةُ وليمة، دُعِيَ إليها شيوخُ القرية، هذه الوليمة لم تنتهِ بشكل طبيعي، فقد خرّبها عملاء المخابرات، الذين اقتحموا المكان فجأة، معترضين على عمل الولائم، وحديثِ الضيوف ضد [الدولة]، ثم يندلع الشجار بين الطرفين، ويُداسُ على كبّة الديك وخبز القمح؛ في مفارقة واضحة بأن الحمارة التي أمضتْ حياتها في خدمة الناس، وداست على الديك دون قصد، ستكون أعلى رتبة وقيمة من هؤلاء الخونة، الذين داسوا على كبّة الديك بقصد، ولم يأتوا إلا بالشرّ فقط؛ ما يقدّم لنا جزءا من الصورة القبيحة للسلطة الإسرائيلية في فترة الحكم العسكري، إذ كانت تمارس كلّ أشكال التضييق والحصار على الفلسطينيين المتبقين هناك، وتلاحقهم ـــ من خلال

أذرعها وجواسيسهاــ في كلّ مكان وزقاق، وفي كل شيء، وحتى عندما يجتمعون في بيتٍ، خلا سراجُه من الكاز، حول وليمة ديكٍ مدهوك.

إذن فالحمارة غدت شخصية محورية، حرّكتْ جزءا من الحدث، وأسهمتْ بدور كبير في رسم الصورة للواقع الاجتماعي، وعلى لسانها استطاع السارد أن يهاجم ويعرّي بعض الممارسات السلبية في مجتمع الريف الفلسطيني، وبإنطاقه لها رفع رتبتَها إلى الشخصيات الإنسانية، لتغدو كالإنسان، تشكو همومها، وتحلم بحياة أفضل، وكذلك الديك، فقد كان له حضور بارز في القصة، إذ اتّكأت عليه في تطوير الحدث، ونقله إلى ذروة التأزيم، ثم وصوله إلى نهايته[1].

وثمة قصص أخرى تحضر فيها الشخصية الحيوانية، فالعنزتان التائهتان عن القطيع في قصة (مختار السمّوعي) تشكّلان مدخلا لتصوير ألَمِ الواقع الاحتلالي والإحلالي للمكان[2]. وتستحيل الذئاب إلى شخصية جمعية مركزية، في قصة (عن الذئاب وغزالة)، إذ ينهض خطاب القصة على إبراز جزء من التراث المحكي عن هذا الحيوان، وعن صفاته وسلوكه، بالعودة إلى ماض قريبٍ، أو بعيدٍ، يصل إلى الشاعرين الكميت والفرزدق[3].

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص68–79.

[2] ينظر: السابق، ص45–49. سبق وتناولت هذه القصة بالتفصيل، في مبحث (القرية: ضحية الإحلال والاحتلال، واستحقاق العودة) من هذا الفصل.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص143–155.

الفصل الثالث

البناء الفنّي في مجموعة (التفاحة النهرية)

الفصل الثالث

البناء الفنّي في مجموعة (التفاحة النهرية)

1.3 سيميائية العناوين في المجموعة

1.1.3 مهاد تأسيسي

إذا كان علم السيمياء يدرس العلامات بمختلف أنواعها داخل الحياة الاجتماعية[1]، فعلى الدارس الاجتماعي ــ في أثناء تحليله للإنتاج الأدبي ــ أن يدرس العناصر المحيطة بالنص، أي الخارجة عنه، وأن يدرس البنية النصية ذاتها، بوصفها تتوسط البنى الاجتماعية[2]، وعليه فقد حاول العديد من النُقّاد التأليفَ بين سوسيولوجيا الأدب والسيميائيات، كـ(ميخائيل باختين) الذي بحث في الأصول الاجتماعية والتاريخية للرواية، منطلِقا من خلفية نقدية سيميائية، تسائل النص الروائي من منظور تشريح العلائق الداخلية والخارجية، في ضوء التحليل السوسيولوجي لأشكال التعبير الأيديولوجي، مستعينا بأبحاث اللسانيّات والسيميائيّات[3].

لقد تطوّر التنظير النقدي فيما يتعلق بالمقاربات السيميائية وتوسّع، ليشمل علامات نصية عديدة، لعلّ أبرزها العنوان، فقد حَظِي بأهميّة كبرى، إذ تناوله العديد من النّقّاد بالدّراسة والتّحليل[4]. ينقل عبد الحق بلعابد عن المنظرين الغربيين تعريفاتٍ عدّةً للعنوان، فيعرّفه (لوي هوبك) بأنه "**مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف**"[5]، ويعرّفه (جيرار جينيت) بـــ"**كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم**

---

[1] ينظر: زيتوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، ط1، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ودار النهار للنشر، 2002، ص11. وينظر: الأحمر، فيصل: "**معجم السيميائيات**"، ط1، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2010، ص266.

[2] ينظر: الأحمر، فيصل: "**معجم السيميائيات**"، ص268.

[3] ينظر: السابق، ص271.

[4] لعل أبرز المنظرين في مجال سيمياء العناوين كلود دوشي، ولوي هوبك، وجيرار جينيت. ينظر: بلعابد، عبد الحق: "**عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)**"، ط1، تقديم: سعيد يقطين، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2008، ص65-66.

[5] السابق، ص67.

الكاتب أو دار النشر"[1]، ويمكن وصفه على أنّه "**عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرائه من جهة، وعقد تجاري/ إشهاري بينه وبين الناشر من جهة أخرى**"[2]، بمعنى أنه صيغة اتّفاق ضمنيّ بين الكاتب وثلاثة أطراف، هي النّصّ والقارئ والنّشر، إذ يلجأ الكاتب إلى اختيار عنوانٍ، يُعرَف به عملُه الأدبيّ لدى جهاتٍ تستقبله، هي دور النشر والتوزيع، والقارئ.

إذن فالعنوان رسالة يتبادلها المرسل والمرسَل إليه، ويكون متّصلا بالنصّ بقصديّةٍ دقيقة، جذبا لقارئه، أو تحدّيا له، للولوج في متن النّصّ، فأهميّته مستمدّة من كونه "**عنصرًا من أهم العناصر المكونة للمؤلف الادبي**"[3]، وسؤالا إشكاليّا، تكمن الإجابة عنه في أغوار النّصّ، وعلاوة على ذلك، فهو مرجع يتضمن العلامة والرمز وتكثيف المعنى، ويحيل على دلالات متعدّدة، وبالتّالي يعلن عن نوع القراءة التي تناسب ذلك النّصّ، فهو من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس، حيث يسهم في توضيح دلالاته، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية، كما أنه أداة يتحقّق بها اتساق النصّ وانسجامه[4]؛ وعليه فالعنوان: "**سمة العمل الفني أو الأدبي الأول، من حيث هو يضم النص الواسع في حالتي اختزال وكمون كبيرتين، ويختزن فيه بنيته أو دلالته، أو كلتيهما في آن**"[5]، إذن هو نظام ذو أبعاد دلاليّة شديدة التّنوّع والثّراء، وإشارة مختزلة ذات بعد إشاريّ سيميائيّ، تسهم في تشكيل الدّلالة، وتفكيك الدّوالّ الرّمزيّة، وهو أوّل شيفرة رمزيّة يلتقي بها القارئ، إذ هو العتبةُ الأولى للنّصّ، وفاتحته التي تكشف عن مِهادِه، ويتسلّح به القارئُ لمواجهتهِ، أي النّصّ، والولوجِ في أغواره، قصدَ محاكاتها وتأويلها[6].

---

[1] بلعابد، عبد الحق: "**عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)**"، ص67.

[2] السابق، ص71.

[3] ينظر: حليفي، شعيب: "**النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)**"، مجلة الكرمل، الاتحاد العام للكتاب الفلسطينيين، قبرص، بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، ع٤٦، ١٩٩٢، ص83.

[4] ينظر: السابق، ص84. حمداوي، جميل: "**السيميوطيقا والعنونة**"، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد25، ع3، 1997، ص79-80، ص108. ويمكن الاطّلاع على الدراسة نفسها في موقع جريدة المثقف: http://almothaqaf.com/index.php/qadaya2009/43096.html، ع 1647، 2011/1/24. تاريخ الزيارة: 2015/3/5.

[5] قطوس، بسام موسى: "**سيمياء العنوان**"، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 2001، ص39.

[6] ينظر: السابق، ص53.

أما ما يتعلق بمكوّنات العناوين، فسأنقل ما خلص إليه شعيب حليفي، كي يشكّل لنا مدخلا لدراسة مكونات عناوين المجموعة، إذ يرى أن تركيب العناوين يتحدّد في خمسة أنماط هي: الجملة الاسمية، والظرف، والنعت (الصفة)، ونمط الجمل، والنمط التعجبي، ويحدّد تسمياتٍ لمكوّنات العناوين، يمكن أن نتعامل معها من منطلق حيويتها وفاعليتها النصّية، هي: الزمني، والفضائي (المكاني)، والشيئي، والحدثي، والمكوّن الفاعل[1].

2.1.3 مقاربة العناوين وصفحة الغلاف

لم يتطرق أحد من الدارسين إلى عناوين مجموعات الكاتب وقصصه السابقة، إلا ما ذكره نبيه القاسم حول عنوان مجموعة (كوشان)، في مقالته (مجموعة محمد نفاع الجديدة "كوشان")، فيرى أن اختيار (كوشان) عنوانا للمجموعة كان موفقا؛ لأن معظم قصص المجموعة تدور حول الأرض، وتشبُّث الفلسطيني بها[2]. وعموما فإن عناوين مجموعاته كلها تُحيل ــ بلا شكّ ــ إلى الانتماء الذي لا يتزعزع إلى المكان، بما يحتويه من الأرض والناس والقرية، فالعناوين الآتية: (الأصيلة، وَدِيّة، ريح الشّمال، كوشان، أنفاس الجليل) تتنفّس من رحم الأرض والرّيف، إذ إنّ الأصيلة هي الفرس العربيّة، وريح الشّمال هي الرّيح التي تهبّ على أرض الجليل من جنوب لبنان، أمّا كوشان فهي تلك الوثيقة القانونية، التي لا يمكن لأحد أن يُلغي أو ينفي ربطَها بين اسمين: الإنسان والأرض، وودّية اسم لامرأة بدويّة، عاشت مع ذكرياتها وأغنامها في جبال الجليل، أما أنفاس الجليل فهي أرض الجليل، بكلّ ما تحمله من ذكريات وجَمال ومعاناة وآمال، وحتى عنوان روايته الأخيرة (فاطمة)، فهو ذلك الاسم المشهور لدى المرأة الريفية، وفاطمة ــ بطلة الرواية ــ هي امرأة جُبِلت بتراب الأرض، وكان لها حضور بارز في مجتمع الرّيف. وإذا أضفنا إلى العناوين السابقة عنوانَ مجموعته الأخيرة (التفاحة النهرية) فإنه سيتعزز لدينا الرأي السابق، وسنلاحظ أيضا غلبة التأنيث على هذه العناوين، مع حضور اسمين نسويين فيها.

---

[1] ينظر: حليفي، شعيب: "**النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)**"، ص90-95.

[2] ينظر: القاسم، نبيه: "**القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران**"، ص56.

ولأنّ موضوع العنوان يستحقّ أن يُدرس، فسأتناول عناوين مجموعة (التفاحة النهرية)، للوقوف على ما فيها من ثراء دلاليّ وحساسيّة خاصّة، لكنْ لا بدّ ــ أولا ــ من إلقاء نظرة على صفحة الغلاف، كونها عتبة رئيسة يُستكشَف من خلالها أبعاد العمل الأدبي الأيديولوجية والجمالية، إذ تشكّل مظهرا خارجيا للعمل السردي، بما تشتمل عليه من رسومات وإشارات، فبالعادة يُختار للغلاف رسمٌ، يشي بطبيعة المضامين القصصية، إذكاءً لخيال القارئ، وتمثيلا لبعض وقائع القصة[1]. وبالعودة إلى غلاف (التفاحة النهرية)، نجد أن الصفحة الأمامية قد تزيّنت بلوحة فنية لعصام طنطاوي، وهي بيوت ريفية بسيطة، تؤلّف فيما بينها نظاما قرويّا، تتمازج فيه الألوان، مع حضور بارز للأخضر الباهت المشوب بالصفرة، تعيد تصوير الريف الفلسطيني، وتتولّد منها دلالات مكتنزة عبر لغة بصريّة، تحكي الفكرة بلغة اللون، والخط والظل والملامح، لتضعها في سلّم القراءة، وتنتهي بنا إلى إدراك مراميها. إذن ستتولد لدينا الفكرة الأولى عن المجموعة، وهي ريفية القصص، بمعنى انتماء المجموعة إلى الأدب الريفي. في رأس الصفحة كُتِب اسمُ المؤلف، وتحته عنوان المجموعة، ثم مؤشّرها الجنسي (قصص)، أما دار النشر فوُثّقَتْ في أسفل الصفحة من جهة اليمين. أما الصفحة الخلفية للغلاف، فكُتِب عليها مقطع مأخوذ من القصة الأولى، وهي (التفاحة النهرية)، التي حملت المجموعةُ عنوانَها.

لم يتطرق أحد من الدارسين إلى عناوين المجموعة، إلا كمال زبيدات في مراجعته (لغة السرد في مجموعة التفاحة النهرية)، فذهب إلى أن عناوينها مرتبطة ارتباطا وثيقا بمضمون النص، وبالأحداث زمانا ومكانا وشخصيات وفكرة، وأنها ــ رغم بساطتها ومباشرتها ــ تفتح أمام القارئ المتمعن آفاقًا رحبة للتأويلات والدلالات المتعددة، ولذلك فهي تقع بين الوضوح والمباشرة، والإشارية أو التلميحيّة[2].

اشتملت المجموعة على ستّ عشرة قصّة، وردتْ عناوينها جملا اسميّة ناقصة، أو أشباه جمل، أو مفردات، أما ما يندرج ضمن المكوّن الأول فهما عنوانان: (لقاءات ومواجهات مع

[1] ينظر: لحمداني، حميد: "**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**"، ط2، المغرب، المركز الثقافي العربي، 1993، ص59-60.

[2] ينظر: زبيدات، كمال: "**لغة السرد في مجموعة التفاحة النهرية**"، http://www.aljabha.org/index.asp?i=71429

خاتم سليمان) و(موقف "لنا" من الإضراب)، أما المفردات، فمنها عنوانان مفردان بكلمة واحدة، هما: (الجرمق، وليمة)، وثلاثة عناوين، مفرداتها موصوفة، هي: (التفاحة النهرية، قادم جديد، نوبة قلبية)، وواحد وردَ مفردة متبوعة ببدلٍ، عطفِ بيان، وهو (المخبر "ن"). أما العناوين التي تشكّل أشباه جمل فجميعها تتكون من مضاف ومضاف إليه، وهي: (حوّام الخريف، مختار السمّوعي، عمشق الوادي، صورة الهوية، كُبوش البطم، رخصة سواقة، خطاب المدير)، ما عدا عنوانا واحدا، ورد شبهَ جملة، جارّا ومجرورا، هو (عن الذّئاب وغزالة). يمكن أن نعدّه متعلّقا بخبر محذوف لمبتدأ محذوف، تقديرهما (هذه القصة حاصلةٌ)، أو متعلّقا بفعل محذوف تقديره (سأحكي لكم). أمّا عناوين القصص الأخرى فيمكن أن نعدّها مبتدآتٍ لخبرٍ محذوفٍ، موصِلٍ للإفصاح عن فكرة القصّة، أو أخبارا لمبتدأ محذوف، يمكن أن نؤوّله بعبارة (هذه قصّة). وإذا ما حاكمنا هذه العناوين في ضوء خاصتيّ الغموض والحذف، أمكننا التأكيد أن الخاصية الأولى غير لافتة، فإن كان ثمة غموض في بعض العناوين، فإن ولوج النص سرعان ما يخرجها من دائرة الغموض، كـ(لقاءات ومواجهات مع خاتم سليمان)، وعموما فهي عناوين لا تحتمل تأويلات كثيرة، أو معقّدة، وإن غمضت أو حاولت أن تخادع، فسرعان ما يكشفها النص أو يفضحها. أما خاصيّة الحذف فقد سبق وأشرتُ إلى أنّ عناوين المجموعة جملٌ غير مكتملة، أو أشباه جمل أو مفردات تحتاج إلى تعيين المراد منها.

توزّعت العناوين ضمن مكوّنات متنوّعة، ومعظمها ذات مكوّنات متداخلة، فأمّا عنوان (التّفاحة النّهريّة) فهو مفردة موصوفة، يحيل على مكوّنين: شيئي نباتيّ، هو التّفاحة الفاكهة المعروفة، ومكانيّ، وهو قرية النّهر المهجّرة، الواقعة إلى الشّمال الشّرقيّ من مدينة عكّا، والنّبات هنا موصوف بالمكان ومنسوب إليه. ومثله (عمشق الوادي)، لكنّ المكوّن الشيئي، وهو نبات العمشق، مضاف إلى المكان، وهو هنا واد يقع بين تلال الجرمق.

سيتبادر إلى الذّهن تساؤل مشروع، هو: لماذا اختار الكاتب لمجموعته عنوانَ القصّة الأولى فيها؟ فهل هو إعادةُ تأكيدٍ على التصاقه بالأرض والرّيف؟ وبالتّالي تأكيد على مواقفه وثوابته؟ ستتّضح لنا الإجابة الشّافية بمجرّد قراءة عناوين القصص الأخرى، فهي تشير ــ بشكل أوّليّ ــ إلى طبيعة المضامين القصصيّة، وتفتح لنا بوّابة واسعة، نلجُ عبرها إلى الأرض

والرّيف الفلسطينيّين، إذ إنّ كاتبا يعشق أرضه ويتوحّد فيها، ويلتزم بقضيته، سيكشف عن ذلك ــ حتما ــ منذ اللحظة الأولى، بدءا بعنوان قصته؛ لأنه لا يستطيع إخفاء ذلك العشق العميق، فيبادر من خلال العنوان إلى فتح مغاليق نصّه، ليقول لنا: "سأقصّ عليكم قصة أرضنا وبلادنا وصمودنا عليها". ولكنْ يبقى التساؤل المشروع قائما: لماذا اختار الكاتب ــ تحديدا ــ عنوانَ (التفاحة النهرية) عنوانا للمجموعة، من أصل سبعة عناوين ترابية؟ هذا بعد أن نُحَيّد تسعة عناوين، ليست لصيقة بالأرض، وهي: (صورة الهوية، وليمة، قادم جديد، رخصة سواقة، لقاءات ومواجهات، خطاب المدير، موقف "لنا" من الإضراب، المخبر "ن"، نوبة قلبية). سنعود إلى العناوين التّرابية السبعة، وهي: (التفاحة النهرية، الجرمق، حوّام الخريف، مختار السمّوعي، عمشق الوادي، كُبوش البطم، عن الذئاب وغزالة)، وهي العناوين المرشّحة لأن تتّخذها المجموعة عنوانا لها، باعتبار ما ذهبنا إليه سابقا، من أن الأرض شكّلت هاجسا عشقيّا لدى الكاتب، فاستحقّت الصّدارة في كل شيء، حتى في عنونة المجموعات القصصية؛ وكي نصلَ إلى إجابة شافية للتساؤل السابق؛ فلا بدّ لنا من قراءة هذه القصص، إذ "**لا يمكن قراءة العنوان بمعزل عن النص الذي يعنون له؛ إذ العلاقة بينهما (بين النص والعنوان) جدليّة، فنحن نحتاج حتى نفهم العنوان أن نفهم النص**"[1]. وبذلك سنجد أن التفاحة هي دالّ الأرض الفلسطينية كلها، التي سقطت بيد عدوّ ظالم، فنشأت المأساة، التي حدّدت منعطف حركة التاريخ الفلسطيني، فقصة (التفاحة النهرية) هي تجسيد فنّي لعمق هذه المأساة، واختزال للرّواية الفلسطينية عبر مسيرتها المؤلمة الطويلة، وفي ضوء هذه القراءة، ستغدو قصة (التفاحة النهرية) وعاءً استوعب قصص المجموعة كلها، ورَحِما خرجت منه تلك القصص، فكان لهذه القصة استحقاق الصدارة في ترتيب القصص، وفي اتّخاذها عنوانا للمجموعة.

وبالعودة إلى عناوين المجموعة، سنجد أن عنوان (الجرمق) يُحيلنا إلى مكوّن مكانيّ، وهو جبل الجرمق المعروف، لقد اكتفى العنوان بمفردة واحدة، ليشير إلى دلالة اكتفاء الجرمق بذاته، فعندما نقرأ القصّة، سندرك أنّ الكاتب أراد أن يقول لنا: هذه هي قصة جبل الجرمق الرّاسخُ بصخوره، والخالدُ بجبروت اسمه المكتفي بذاته، فلا يحتاج إلى إضافة أو تعريف

[1] قطوس، بسام موسى: "**سيمياء العنوان**"، ص166.

يُثريانه. بينما سنجد عنوانا مفردا آخر، هو (وليمة)، وهو ذو مكوّن حدثيّ، ويبـــدو أن الكاتـــب تعمّد تنكيره، باعتبار أن هذه الوليمة مَثَلٌ واحد من أمثلة كثيرة على ملاحقة السلطة الإسرائيلية الناسَ في لقمة عيشهم، إبان فترة الحكم العسكري.

أما (حوّام الخريف) فيتشكل من مكوّنين: فاعل وزمانيّ، فالحوّام لفظة عامّيّـــة، وهـــو الطّيور المهاجرة، مضافة إلى الخريف، وهو فصل من فصول السّنة، أثبت الكاتب الشَّدّةَ علـــى واو حوّام، كي يزيل اللَبس؛ لأنّه ربما لم يرغب أن يزجَّنا في لعبة حروف ســـخيفة، والعنـــوان لافت لانتباه من لا يعرف الدلالة اللغويّة العامّيّة لكلمة (الحوّام)، وفيه قدر من الإغراء والجذب إلى قراءة القصة، حيث سيتبادر إلى الذهن تساؤلات عديدة: ما قصّة هذا الحوّام؟ ولماذا الخريف وليس الرّبيع؟ أهو ترميز إلى الوقوع في مرحلة ذبول أو موات، أم انطلاقة من وسط الخـــراب نحو واقع أفضل؟.

أما عنوان (مختار السمّوعي) فيحيل إلى مكوّنين: فاعل (شخصي) ومكاني، والعنـــوان هنا تقليدي، لكنه مخادع، إذ سنعتقد أوّلَ وهلة أن المختار الذي في القصة هو رجـــل عربـــيّ، اختاره أهل قرية السّمّوعي، أو فُرِض عليهم، ليكون مسؤولا عنهم؛ ولكننا سنكتشف ــ خـــلال قراءة القصة ــ أن الكاتب أحكمَ صياغة عنوان القصة، ليحيلنا إلى مفارقة مليئة بالسخريّة مـــن الواقع المرّ الذي وصلت إليه قرانا المهجّرة، فها هي السّمّوعي غدت (كفار شماي)، ومختارهـــا يهودي. إذن يمكن أن يصير العنوان من وجهة نظر القارئ (مسؤول كفار شماي)، إلا أن ورود العنوان بلفظة (السمّوعي)، عوضا عن (كفار شماي)، يثري الدلالة الوطنية للقصة، هـــي عـــدم الاعتراف بهذا الواقع الدخيل، والتزام الانتماء للمكان، حتى بعد تشويهه وتغيير معالمه الأصلية. وهكذا سيبدو رأي بسام قطوس: "**وقد يضم العنوان الهدف من العمل ذاتـــه**"[1]، منطبقـــا تمـــام الانطباق على عنوان (مختار السمّوعي).

ثمّة عنوانان تمحورا حول مكوّن شيئي، هما (صورة الهوية) و(رخصة سواقة)، مُركّبان بالإضافة، لكنّ المضاف إليه في العنوان الأول معرَّف بأل التعريف، أما الثاني (ســـواقة) فهـــو

[1] قطوس، بسام موسى: "**سيمياء العنوان**"، ص39.

نكرة، وهنا نجد أنفسنا واقعين أمام تحدّ عنوانيّ، فيحقّ لنا التّساؤل: ما الدّلالة الكامنة في تعريف المضاف إليه الأول، وفي تنكير الثاني؟ وبخاصة أن العنوانين يحيلان إلى دلالة اجتماعية واحدة، هي الوثائق الرسمية التي بحوزة الناس؟ لا يسعفنا في الإجابة عن السؤال إلا قراءة القصتين، لنجد أن العنوان الأول يحيل إلى صورة عامة للهيئة الشخصية التي كان عليها رجال الريف الفلسطيني في أربعينات القرن الماضي، ولهذا وردت الدّالة الثانية من العنوان بصيغتها التعريفيّة العامّة، أما العنوان الثاني فيحيل إلى تجربة فرديّة حصلت مع السارد/ الكاتب نفسه*، يمكن أن تنطبق على غيره، لكنّها في الأساس تجربة خاصة به مع سلطة الترخيص الإسرائيلية، وهكذا ورد العنوان بدالّتين نكرتين، تفيدان تعريفا مخصّصا، وليس عاما كالعنوان الأول.

يتألف عنوان (كُبوش البطم) من مكوّنٍ شيئي، مركّبٍ بالإضافة من لفظتين ترابيتيْنِ، تدلّان على مجموعة من ثمار شجرة البُطْم ــ وهو شجر حرجيّ معروف ــ تُجمَعُ إلى بعضها، فيتحصّلُ منها مقدارُ ما تستطيع اليدان ضَمَّهُ. وبالعودة إلى بعض المعاجم اللغوية القديمة، سنجد أنّ لفظة (كُبش) ــ بضمّ الكاف ــ لا تَرِد فيها، ولا نعثر على دلالة من دلالات الأصل اللغوي (كَبَش) تُحيل إلى المعنى المذكور سابقا[1]، إلا أننا نجد في المعجم الوسيط ما يؤدّي هذا المعنى: "**(كَبَش) الشيءَ ــ كَبْشاً: تناوله بجمع يده**"[2]. لعلّ الكاتب تعمّد تسكينَ الكاف في لفظة (كُبوش)، فكَسَر معيارية اللغة الفصيحة، حيث إنّها لا تبدأ بساكن، كي يصرف نظرنا عن الاعتقاد بفصاحة اللفظة، ويوجّهنا مباشرة نحو القاموس الريفي، ليغدو العنوان هنا، ليس عتبة أولى ومفتاحا للنص فقط، بل بوّابة نلج عبرها إلى فضاء نصّيّ موغلٍ في ريفيّته.

---

* تطرقت إلى هذه المسألة لدى دراسة القصة في مبحث (تداخل المضامين الاجتماعية والسياسية في قصص المجموعة) من الفصل الثاني.

[1] ينظر على سبيل المثال: ابن منظور، جمال الدين محمد بن المكرم: "**لسان العرب**"، مج5، ج42، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، القاهرة، دار المعارف، د.ت، مادة (كبش)، ص3812. ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس: "**مقاييس اللغة**"، ج5، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، دار الفكر،1979، مادة (كبش)، ص154. الفيروزآبادي، مجد الدين، محمد بن يعقوب: "**القاموس المحيط**"، ط8، تحقيق: مكتب تحقيق التراث، بيروت، مؤسسة الرسالة، 2005، مادة (كبش)، ص603.

[2] مجمع اللغة العربية: "**المعجم الوسيط**"، إعداد ضيف، شوقي، وآخرون، ط4، مصر، مكتبة الشروق الدولية، 2004، مادة (كبش)، ص774.

وثمّة عناوين ذات مكوّن حدثيّ: (نوبة قلبية) و(خطاب المدير) و(موقف "لنا" من الإضراب)، يشترك في الأول المكوّنان الحدثي والشيئي، إذ النوبة حدث، والقلب شيء، والحدث هنا موصوف بالشيء، وفي الثاني والثالث يشترك المكوّنان الحدثيّ والشّخصيّ الفاعل، فالخطاب والإضراب حدثان، والمدير شخص، وكذلك (لنا) اسم حفيدة الراوي. أما لفظة (موقف) فتحيل إلى مكون فِكرة، ولم يُضبَط آخرها بالضمة، ما يذهب بنا أولَ وهلة إلى اعتقاد أن (لنا) ــ رغم أنها محصورة بين علامتي تنصيص ــ تتكون من حرف الجر اللام، وضمير الجماعة المتكلمين (نا)، فنقرأ كلمة موقف منوّنة بالضم، وعلى الرغم من أنّ الكاتب أوضح منذ السطور الأولى أن (لنا) هي طفلة صغيرة، ثم جعل لها موقفا من الإضراب، حسب مستواها الفكري، إذ أحبّته، لكنّها اعترضت على جدواه؛ على الرغم من ذلك ربما نسوّغ لأنفسنا تفسير العنوان ضمن لعبة لغوية، بتنوين كلمة (موقف)، واعتبار (لنا) جارّا ومجرورا، فيصير العنوان وكأنه (موقفنا من الإضراب)، هذه الفذلكة اللغوية تجعلنا نتوقع أن موقف الطفلة من الإضراب هو نفسه موقف الكاتب، إذ ربما رأى فيه ممارسة نضالية لا يتعدّى تأثيرُها نطاقَ المسافة التي يشملها الإضراب، أو التي يصل إليها صوت المتظاهرين المضربين فقط.

(لقاءات ومواجهات مع خاتم سليمان) عنوان تشترك فيه ثلاثة مكوّنات، هي على الترتيب: الحدثي، ويتكون من متعاطفين: [لقاءات + مواجهات]، والشيئي: خاتم، مضاف إلى الشخصي: سليمان.

أما العنوانان: (المخبر "ن") و(قادم جديد) فيحيلان إلى مكوّن شخصي: المخبر ــ من زاوية الدرس الصرفيّ ــ وصفٌ لذلك الشخص الذي ينقل الأخبار، وهنا هو عميل لجهاز المخابرات، ويرمز له بالحرف "ن"، وهو بالمقابل بَدل من المخبر، أو عطف بيان له، والقادم يهوديٌّ قادمٌ من جورجيا إلى إسرائيل، وموصوف بلفظة (جديد)، اللفظة الأولى من العنوان بدل لكلمة محذوفة، هي (يهودي)، ليصير العنوان كالآتي: (يهوديٌّ قادمٌ جديدٌ قصةٌ من قصص التفاحة النهرية)، أو (هذه قصة يهوديٍّ قادمٍ جديدٍ).

نخلص مما سبق إلى أنّ عناوين المجموعة لا تخرج عن إطار مواصفات العنونة التقليدية، من ناحية اتّسامها بالوضوح، لكنها تختلف عن تلك العناوين القديمة من ناحية الشكل،

إذ تخلو من السجع والإطالة. وليس فيها ما يمكن أن يقترب من كونه عنوانا حداثيا، وحتـــى لا نجد فيها ما يكسر معيارية النسق اللغوي، أو يتمرّد عليه، إلا نادرا، فتخلو من الانزياح البلاغي، فيما نجد أن العنوان في النص السردي الحديث يكسر الانسجام التقليدي مع النص، "**فلم يعد يعبّر بالضرورة، عن الحدث أو الشخوص، بقدر ما صار يشكّل عصياناً على النص**"[1]. إنها عنـــاوين مرتبطة بالواقع المعيش، فبعضها مستوحى من طبيعة الأرض الفلسطينية وحيوانهـــا ونباتهـــا، وبعضها اتّسم بإيحاءات اجتماعية وسياسية، متعلقة بالواقع الذي يعيشه الأديب.

عموما فقد شكلت هذه العناوين نقطة انطلاق إلى النص وفهمه، فمن خلالها "**تجسُّ نبض النص، وكأننا لا ندخل إلى النص من نقطة الصفر**"[2]، وهذا الفهم لعناوين المجموعة يضع أمامنا دلالات ثريّة عديدة، أعلنت عنها العناوينُ أنفسُها، ومنها:

ــ التزام الكاتب بقضيته الوطنية، وانتماؤه لشعبه وأرضه.

ــ الإعلان عن استمرارية أدب المقاومة، وأنه ما زال موجودا.

ــ التمسك بالأرض والثبات فيها، ومواجهة الاستيطان والاحتلال، ومحاولات تهويد الأرض.

ــ التأكيد والإصرار على أن هذه الأرض لنا، ولا يمكن أن تكون لغيرنـــا، ودحـــض الادّعـــاء الصهيوني بأن فلسطين "أرض بلا شعب".

2.3 لغة القصّ في المجموعة

1.2.3 مِهاد تأسيسيّ

اللغة ــ في معنى من معانيهاــ هي "**التعايش مجسدا بين تناقضات الحاضر والماضـــي الاجتماعية الأيديولوجية، بين مختلف حقب الماضي، وبين مختلف فئات الحاضر الأيديولوجية**

---

[1] حليفي، شعيب: "**النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)**"، ص89.

[2] قطوس، بسام موسى: "**سيمياء العنوان**"، ص166.

الاجتماعية"[1]، ما يعني أن اللغة متنوعةٌ كلاميّا على امتداد وجودها التاريخي، و" **تتلاقح بأشكال مختلفة مشكلةً "لغات" جديدة نمطية اجتماعيا**"[2]، الأمر الذي يعني وجود لهجات متعددة، داخل اللغة الواحدة، ثم إن هذه التعددية اللغوية ليست وضعا خاصا تتّسم بها مجتمعات دون غيرها، بل هي قَدَر مشترك بين المجتمعات البشرية، وإن ظهرت بأشكال مختلفة، فالعالم متعدّد اللغات، والتاريخ اللغوي بوصفه مظهرا من مظاهر تاريخ العالم، هو إدارة لهذا التعدد اللغوي[3].

ومن المعروف أن المستويات اللغوية متعدّدة أيضا في اللغة العربية، فإلى جانب الفصحى (لغة الكتابة والمعاملات الرسمية) نجد لهجات كثيرة، متنوعة ومختلفة، تقترب أو تبتعد في بعض ألفاظها عن اللغة الأم، ما يعني ازدواجية اللغة في البيئة الجغرافية الواحدة، أي وجود لهجات متعدّدة إلى جانب اللغة الأم في الإقليم العربي الواحد، ففي الحالة الفلسطينية ثمّة لهجات رئيسة، كلَهْجَتي الجليل ومنطقة القدس، وتختلفان عن بعضهما نوعا ما، وكذلك فقطاع غزة له لهجة خاصة به، تقترب أو تبتعد قليلا عن اللهجات الفلسطينية الأخرى. إن استعمال هذه اللهجات مع اللغة الأم في الإقليم الواحد يعني ازدواجية اللغة. ثمة قضيّة لغوية أخرى، ألا وهي ثنائية اللغة[4]، وقد برزت على ساحة المشهد اللغوي العربي بوصفها إشكالية لغوية أفرزتها ظروف العصر ومتطلبات المعاصَرة، فبعض المجتمعات العربية تعاني من هذه الحالة اللغوية، كالشعب الفلسطيني في أراضي (48)، القابع تحت سيطرة الاحتلال الصهيوني، الذي فرض وقائع على الأرض والإنسان، فاضطُر فلسطينيّو (48) للتماشي معها دون إرادتهم، إذ يتكلمون

---

[1] باختين، ميخائيل: "**الكلمة في الرواية**"، ترجمة: يوسف حلاق، ط1، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1988، ص49.

[2] السابق، ص49.

[3] ينظر: كالفي، لويس جان: "**حرب اللغات والسياسات اللغوية**"، ترجمة: حسن حمزة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2008، ص89 ــ90.

[4] للاطلاع على تعريفات الازدواجية والثنائية اللغويتين، واختلاف الدارسين في ذلك، ينظر على سبيل المثال: علوش، سعيد: "**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**"، ص108. مارتينيه، أندريه: **الثنائية الألسنية والازدواجية الألسنية ــ دعوة إلى رؤية دينامية للوقائع**"، ترجمة: نادر سراج، مجلة العرب والفكر العالمي، ع11، بيروت، مركز الإنماء القومي، 1990، ص32. الفلالي، إبراهيم صالح: "**ازدواجية اللغة ــ النظرية والتطبيق**"، ط1، الرياض، مكتبة العبيكان، 1997، ص125. كايد محمود، إبراهيم: "**العربية الفصحى بين الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية**"، المجلة العلمية، جامعة الملك فيصل، مج3، ع1، 2002، ص54. استيتية، سمير شريف: "**المشكلات اللغوية في الوظائف والمصطلح والازدواجية**"، عمان، 2007، ص115– 129.

إلى جانبِ العربيةِ بمستوياتها المتعددة لغةً إحلالية، هي العبرية، التي فرضت وجودها وتمظهراتها على اللسان العربي هناك، بفعل التخطيط المُمنهَج للمؤسسة الإسرائيلية، الرّامي إلى تسييدها على اللغة العربية الأم.

وبما يخصّ الأدب السردي، فإن الخطاب اللغوي يعدّ ركيزة أساسية من ركائز الرواية والقصة، وقد تناوله العديد من المنظرين، أبرزهم (ميخائيل باختين)، فقد عالج الخطاب الشعري والروائي، في كتابه (الخطاب الروائي)، ويرى أن الأصل في اللغة السردية أن تجسّد الشخصية التي تتحدث بها، وأنّ اللهجات "**تفقد صفة كونها أنساقا اجتماعية ــ لسانية مغلقة**"[1]، عندما تدخل إلى الأدب، وتسهم في لغته، بمعنى أنها تفقد ما كانت عليه من كونها لهجات، لتندرج ضمن اللغة الأدبية؛ فالتعدّد اللساني الاجتماعي إذا ما انتظم داخل البنية السردية، يغدو نسقا أدبيا أصيلا، يُنسّق أفكار الكاتب ومقاصده[2]. وتوقف عبد الملك مرتاض عند مستويات اللغة لدى الكاتب الروائي أو القصصي، ويرى أنها تنقسم إلى مستويين: مستوى السرد، ولغته فصيحة، ومستوى الحوار، ولغته عامية تتناسب مع المتحاورين[3]، وهو يتّخذ موقفا حادّا ضدّ استخدام العامية، ويُجمِل موقفه بعبارته: "**لا نقبل باتخاذ العامية لغة في كتابة الحوار، ونؤْثر أن يُترَك للغة الحرية المطلقة لتعمل بنفسها عبر العمل الإبداعي**"[4]؛ بمعنى أن يستغلّ المبدع خصائصَ الفصحى ومرونتها اللفظية، في تشكيل عمله السردي.

2.2.3 جدلية اللغة في قصص محمد نفاع

المهاد السابق سيعيننا على فهم رؤية نفاع في تعاطيه الأدبي مع اللغة، وعلاقته بها، وكي نربط بين ما سبق وبين ما سنأتي عليه لاحقا، يمكننا القول ــ ابتداء ــ: إن نفاعا حريص على اللغة العربية بتعدّد مستوياتها اللغوية وتنويعاتها، لكنّه يقف ضد القبول بثنائية لغوية، من شأنها أن تضعف العربية أو تجهضها، وتفتح المجال واسعا أمام هيمنة اللغة العبرية على الساحة

---

[1] باختين، ميخائيل: "**الخطاب الروائي**"، ترجمة: محمد برادة، ط1، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، 1987، ص64.

[2] ينظر: السابق، ص67.

[3] ينظر: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص102.

[4] السابق، ص106.

اللغوية في الوسط العربي في أراضي (48)، هذا ما يبرز ــ بشكل جليّ ــ في أعماله القصصية، وهو إذ يرفض ثنائية اللغة، فإن ذلك يأتي انطلاقا من موقفه النضالي الوطنيّ والقوميّ[1].

سنتطرق أولا إلى أبرز ما أتى عليه الدارسون الذين التفتوا إلى قضيّة اللغة في أدبه، إذ شكّلت مسألة لافتة لهم، وحساسيّة خاصّة لدى الكاتب، فقد خَلصَ فخري صالح في تناوله لها في مجموعة (الأصيلة) إلى أنها ــ على الرغم من بساطتها ــ تتميز بقدرتها على نقل واقع القرية بلغتها وهمومها الشعبية البسيطة وحكاياتها[2]. وذهب محمود غنايم إلى أن لغة نفاع من أهم ميّزاته السردية؛ لكونها لغة غنية، مُحمّلة بالدلالات، ولكونِهِ يوظّفها بشكل يقنع القارئ بضرورة وجودها[3]، وأنه ــ أي الكاتب ــ يستخدم لهجة قروية محلية، يصعب فهم بعض ألفاظها، وكأنها لم تُكتب إلا لتأكيد العلاقة الحميمة بينه وبين القرية والأرض[4]. ويضيف شاكر حسن إلى رأي سابقِهِ أن الكاتب يكثر من استعمال العامية الدارجة لإثارة مشاعر القارئ نحو الريف الفلسطيني، وماضيه التراثي[5]. وعالج نبيه القاسم لغةَ الكاتب في مقالته (لغة القصة لدى محمد نفاع)، فرأى أن علاقة نفاع بها "**تكاد تكون المميزة* البارزة لـه**"[6]، ويبدو ذلك في قدرته على خلق العبارة بعناية، وانتقاء اللفظة ذات الدلالات الموحية، وفي صياغة التراكيب الملائمة لجوّ النص، وهي لغة ــ في أحيان كثيرة ــ تشفّ وترقّ إلى حد الشاعرية، ورأى أنّها لغة منتمية إلى النّاس والواقع، وتوصيلية تجذب القارئ، وتحرّضه كي يعلن موقفا مما يدور حوله[7]. ولم يبتعد عنه فيصل درّاج، إذ يرى أنها لغة حيّة، تعبّر عن تجربة حياتيّة، ولغة لا تسقط من الذاكرة إلى

---

[1] مقابلة شخصية مع الكاتب، جنين، 3 / 3 / 2015.

[2] ينظر: صالح، فخري: "**القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة**"، ص28–29.

[3] ينظر: غنايم، محمود: "**المدار الصعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل**"، ص230.

[4] ينظر: السابق، ص192.

[5] ينظر: حسن، شاكر فريد: "**نظرات في قصص الكاتب الفلسطيني محمد نفاع**"، مجلة الكاتب، ص115–116.

* هكذا وردت اللفظة في نصها الأصلي، ولعله خطأ طباعي، إذ يتضح من السياق اللغوي أن الكاتب يقصد لفظة (الميزة).

[6] القاسم، نبيه: "**مراودة النص**"، ص144.

[7] ينظر: السابق، ص144–154. وقد أدرج هذه الدراسة محمود غنايم في كتابه (مرايا في النقد)، ينظر: غنايم، محمود، (معد ومقدم): "**مرايا في النقد: دراسات في الأدب الفلسطيني**"، ط1، معهد بيت بيرل، مركز دراسات الأدب العربي، وكفر قرع، دار الهدى، 2000، ص243–261.

الواقع، بل تكون في الواقع الذي ترسمه، فهي تكمّل السّمة الواقعيّة لأدب الكاتب، وتشكل المفتاح الأساسيّ لقراءة قصصه[1].

وتناول إبراهيم طه الحساسيّة اللغوية عند نفاع، فعالجَها ضمن ما سمّاه الموروث المحكيّ في قصص الكاتب، فيرى أنّ الكاتب أرسى قواعدَ متينة لمدرسة بارزة في السرد الفلسطيني، هي مدرسة (حكي التراث) أو (الحساسية التراثية)، وأنّ هذا الحكي ـــ بوصفه موروثا ــ يبرز من خلال إلحاح الكاتب على اللغة المطعّمة باللهجة الفلسطينية الجليلية في الحوار والسرد[2]. وهذه اللغة جعلت الكاتب يتمايز بأمرين: الريادة التاريخية في استخدام اللهجات في لغة القص، فلا شك أنه أول من بدأ ذلك في مطلع ستّينات القرن الماضي في الأدب الفلسطيني (48)، وثم التفوق النوعي في استخدامها[3]. ويرى أيضا أن اللغة في مجموعة (التفاحة (التفاحة النهرية) هي غاية في ذاتها، قبل أن تكون أداة[4]، وأنّها لغة استثنائية مميّزة، انفرد بها نفّاع عن الأدباء المحليين، وتشكّل إحدى الأدوات السردية التي استعاض بها عن الرمزية المفقودة في أدبه[5].

ولم يخرج كمال زبيدات ــ في تناوله لِلُغة السرد في مجموعة (التفاحة النهرية) ــ عن رأي إبراهيم طه، ويذهب إلى أنّ الكاتب يستعمل المحكيّة في الحوار، لتقريبه من واقع الشّخصيّات الشعبية، أما الفصحى فيستعملها عندما تكون الشخصية مثقفة؛ لأنّ ذلك يلائم مستواها الثقافيّ، ويُبسِّطُها إذا كان المحاور غير عربي. ويرى أن توظيفه للعامية ناشئ من قناعته بأن استخدامها هو تجذير للهوية الفلسطينية، وتوثيق للتراث الفلسطينيّ[6].

---

[1] ينظر: دراج، فيصل: "**على هامش مجموعة كوشان لمحمد نفاع**"، مقالة ملحقة بمجلد "أنفاس الجليل"، ص672.

[2] ينظر: طه، إبراهيم: "**محمد نفاع: رائد "الحساسية التراثية" في السرد الفلسطيني**"، ص20– 21.

[3] ينظر: طه، إبراهيم: "**محمد نفاع والأصالة الأدبية**"، مدارات، ص35.

[4] ينظر: طه، إبراهيم: "**حق العودة واجب في التفاحة النهرية**"، جريدة الاتحاد، حيفا، 2012/5/12.

[5] ينظر: طه، إبراهيم: "**الأدوات التعويضية وجمالية العدوى**"، مدارات، ص43.

[6] ينظر: زبيدات، كمال: "**لغة السرد في مجموعة التفاحة النهرية**"، موقع إنترنت ورد توثيقه سابقا.

سننظر إلى رأي الكاتب نفسه في لغته القصصية فاللغة ـــ من وجهة نظـره ــ هـي "**العنصر الهام في الإبداع**"[1]، ويقول: "**اللّغة عندي غاية ووسيلة. لقد واجهنا تآمرا على لغتنا، وتعرّضنا لمحاولة سلخنا عن تراثنا وأصلنا، فكان عليّ أن أثبت لهم انتمائي لهـذا الشّـعب، والتصاقي بلغته، ومَن أراد إقصائي عن شعبي صفعتُه باللّغة الفلسطينيّة المحكيّـة، تحـدّوني بالتشرذم فتحدّيتهم باللغة**"[2]. من هنا فإن أية دراسة يُتَوخّى منها الدّقّة، لِلُغة نفاع، يُفتـرَض أن تنطلق ــ ابتداء ــ من هذا المنظور الإشكالي. هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن الكاتب نفسه يرى أنّ "**التركيز على لغة الكاتب القصصي يتوجب أن تكون من أولويـات الناقـد الأدبـي**"[3]، ويرى أن على الناقد، أن يركّز جهوده على "**نقد اللغة والصورة الفنية، وخاصة التشبيه**"[4]، وفي وفي هذا الصدد، فمن الواضح أن نفاعا يهتمّ كثيرا في سرديّاته، بما طالبَ النّقّادَ بالالتفات إليه، وهي "**اللغة والصورة والتشبيه**"[5]. إن رأيه هذا يتوافق، بشكل أو بآخر، مع ما يذهب إليه رشاد رشدي، من أنّ كلّ ما في نسيج القصة "**من لغة ووصف وحوار وسرد يجب أن يقوم على خدمة الحدث، فيساهم في تصوير الحدث وتطويره**"[6].

وإذا كانت اللغة الأدبية خلقا فنّيّا لِلُغة المجتمع، وليست نسخا لها، فقد برع نفاع ــ إلـى حد كبير ــ في تذويب لغته وقولبتها في مجمل الأطر السياسية والاجتماعية والنفسية، فتحوّلـت إلى قضية بحدّ ذاتها، تحمل كل سمات الوعي والإدراك، فقد سعى إلى المحافظة علـى اللغـة المحلية (لهجة الشمال الفلسطيني) من الانقراض، في ظلّ ظروف اتّسمت بالصراع الوجودي مع محتلّ ينتهج سياسات متعدّدة، لاستئصال أية علاقة تربط الفلسطيني بجذوره في وطنه، فكانـت اللغة تتثال في قصصه بقوة خَلّاقة لتعبّر عن آلام الشعب الفلسطيني وآماله، وتجسّـد مأسـاته، وهكذا استطاعت لغته ــ ببراعة استخدامه لِلّفظةِ الموحية فيها ــ أن تصوّر الواقـع والمأسـاة تصويرا عميقا.

---

[1] مجلة المواكب: "**الكاتب محمد نفاع، ملف تكريم خاص**"، الناصرة، أيار ــ حزيران، 2002، ص13.

[2] مقابلة شخصية مع الكاتب، جنين، 3 /3 /2015.

[3] مقابلة شخصية مع الكاتب، بيت جن، 8/ 10/ 2013.

[4] مجلة المواكب: "**الكاتب محمد نفاع، ملف تكريم خاص**"، ص13.

[5] حسين، علي أحمد: "**محمد نفاع الأديب، ونتاجه القصصي**"، ص383.

[6] رشدي، رشاد: "**فن القصة القصيرة**"، ص97.

كان على نفاع أن يجتاز الواقع إلى مكنوناته، ويسبر أغواره، ويستكشف العوالم الداخلية للفرد والجماعة فيه، وكان عليه أن يطرح قضية شعبه برؤية إنسانية واعية، فاستعان باللغة لتحقيق ذلك، فجاءت "**عنيفة موحية تعبر عن أصدق مشاعر الوطنية لديه**"[1]، ومرآة شفيفة لعكس أبعاد هذا الواقع، وطبيعة الإنسان فيه، وقد لجأ إليها بُغية تأطير الصراع بأطر فنية عميقة، يستطيع بها أن يجذب المتلقي، غير آبهٍ أو ملتزم بطبيعة تكوينها المعياري، فتداخل العاميّ بالفصيح، والفصيح بالعاميّ، ولأنه كان حريصا على تصوير ذلك الصراع المستمر للإنسان فوق الأرض الفلسطينية، وضرورة بلورته ضمن إطار نضالي ثوري، فقد انطلق بكل إمكاناته اللغوية والتعبيرية لتصوير تلك الحقائق الواقعية المعيشة، وتلك الحقائق الخفيّة والاعترافات الجريئة، فالوعي الاجتماعي ــ الأيديولوجي عندما يصبح "**خلّاقا بنشاط، أي يغدو نشيطا أدبيا، فإنه يكشف عن نفسه، مسبقا، محاطا بتعدد لساني**"[2].

3.2.3 تعدّد المستويات اللغوية

يرى محمود غنايم أنّ استعمال المحكية في الأعمال السردية الفلسطينية (48) قد تزايد منذ الربع الأخير من القرن الماضي، وهي فترة بدأت تشهد وعيا ثقافيا متحرّرا، وجرأة معينة في تقبّل المحكيّات والتعامل معها، بوصفها عنصرا لا يتجزأ من اللغة[3]، وأنّ استعمالها بتشكيلاتها المختلفة كثيرا ما يحمل دلالة فارقة من حيث تاريخ الأدب، إما بالتدليل على حقبة معينة، أو الإشارة إلى تبنّي مدرسة أو فلسفة معينة، أو الانضواء تحت مظلة أيديولوجية ما[4]، ما يعني أن توظيف العامية اتّخذ أبعادا مركّبة ودلالات أدبية عديدة، تجاوزت تصوير الواقع إلى دلالات أكثر عمقا وأشد تركيبا، وذلك انعكاسا لتراكب الأدب والحياة معا، ما

---

[1] عباس، نصر محمد إبراهيم: "**الفن القصصي في فلسطين**"، ص481.

[2] باختين، ميخائيل: "**الخطاب الروائي**"، ص64.

[3] ينظر: غنايم، محمود: "**فضيحة وعقاب بصيغة فلسطينية، اللهجة المحكية وسيمياء العنوان في القصة الفلسطينية في إسرائيل**"، مجلة المجمع، حيفا، مجمع اللغة العربية في إسرائيل، ع3، 2012، ص115.

[4] ينظر: السابق، ص109.

يشير إلى مرحلة متطورة من الفهم الأدبي، لا ترى في الأدب مرآة للواقع، بل أفقــا أكثر رحابة من حيث تعدد الدلالات وتنوعها[1].

ولا شك أنّ نفاعا من روّاد التنويعات اللغوية في القصة الفلسطينية[2]، بــدءا بمجموعتــه (الأصيلة) وانتهاء بــ(التفاحة النهرية)، فقد عُني بتوظيف اللهجة الجليلية الخالصة، والمحكيّــة المفصّحة، وبعض اللهجات الفلسطينية، كالغزية والبدوية، والألفاظ الأعجمية الدارجة على ألسنة العامة، وقد التفت فخري صالح إلى هذا التنويع اللغوي في مجموعة (الأصيلة)، فعــدّه شــكلا تجريبيا يتمركز بأسلوبٍ أوّليّ غير متبلور[3]، أما فيصل دراج فقد وصف هذا التشكيل اللغوي في مجموعة (كوشان) بالخشونة، إذ يأتي بعضه تركيبا خاما ينقصه التنقيح، وخَشِنا يحتاج إلى صقلٍ وتوازنٍ في تركيب الجملة[4]. وقد حدّد إبراهيم طه سبعة أشكالٍ لهذا التعالق اللهجي في قصــص الكاتب، يمكن تصنيفها ضمن ثلاثة أطر مركزية: الأول يُعنى بتوظيف اللهجات الفلسطينية دون أيّ تعديل، والثاني يشمل أشكالَ اللهجة المفصّحة، أي المعدّلة وفقا لقواعد النحو العربي، والثالث يشمل المفردات الأعجمية التي درجت على ألسنة العامة من الناس حتى صــارت جــزءا مــن لهجتهم[5].

يرى فيصل دراج أنّ "**كتابة محمد نفاع هي كتابة خاصة ومتميزة**"[6]، فكما نلمس مقدرته مقدرته البلاغية في استخدام الفصحى، فإننا نجده يمتلك البراعة الفنية في تطويع اللهجة العامية، إذ يختار اللفظة العامية الموحية، المتمكّنة في موقعها، وتأتي منه عفو الخاطر، وعلى الســليقة،

---

[1] ينظر: ينظر: غنايم، محمود: "**فضيحة وعقاب بصيغة فلسطينية، اللهجة المحكيــة وســيمياء العنــوان فــي القصــة الفلسطينية في إسرائيل**"، ص115.

[2] ينظر: طه، إبراهيم: "**الأدوات التعويضية وجمالية العدوى**"، ص43.

[3] ينظر: صالح، فخري: "**القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة**"، ص28-29.

[4] ينظر: دراج، فيصل: "**على هامش مجموعة كوشان لمحمد نفاع**"، ص672.

[5] ينظر: Taha, Ibraheem: "Elements of Dialects in Palestinian Literature in Israel- The Case of M. Naffa and M.A. Taha", in Nadia Anghelescu and Andrei A. Avram eds. Proceeding of the colloquium on Arabic Linguistics Bucharest: University Bucharest - Center for Arabic Studies, 1995, Pp. 267 - 273. طه، إبراهيم: "عناصر من اللهجات في الأدب الفلسطيني في إسرائيل ـــ محمد نفاع ومحمــد علي طه نموذجا"، بوخارست، جامعة بوخارست ــ مركز الدراسات العربية، ندوة حول اللسانيات العربية، تحرير: ناديــة آنغيليسكو، وأندريه أفرام، 1995، ص267-273.

[6] دراج، فيصل: "**على هامش مجموعة كوشان**"، ص672.

متلائمة مع السياق اللغوي[1]. وبالطبع لا يهدف نفاع من استخدام العاميّات إلى مجـرد زركشـة لفظية، بل يتعامل معها بوصفها جزءا من الغاية الكلية للنصّ الأدبي، وليست وعاء محايدا يكتفي باحتوائه لمادة النصّ؛ فعلى عاتقها تقع مَهمّة الحفاظ على الذات والتراث. لقد تأتّتْ له هذه الميزة (اللفظة العامية الموحية، مع التلقائية في إيرادها) بسبب تفاعله اليومي مـع مجتمعـه الريفـي، واقترابه الشديد من هموم الناس وآمالهم، وبذلك برزت أغـوارُ الواقـع ونفـوسُ الشخصـيات واضحةَ المعالم والأبعاد.

1.3.2.3 لغة النص المسرود

يتغلّب النصّ السّرديّ في قصص الكاتب على الحوار، إذ نجده مُقلّا في حواره، قياسـا إلى السرد الذي لا يخلو من الألفاظ العامية الفلّاحية والمثل الشعبي والتراث، فيستعمل الكثير من الكلمات العامية في متن الفقرة المسرودة، فيوظفها في "**خدمة حدثه وشخصياته ببراعة**"[2]. ولأنّ قصصه تعالج واقعا ريفيا، وتؤرّخ للتراث وتحفظه، فسيبدو أمرا منطقيا أن يتواصل مع القـرّاء بلغة الواقع والتراث الذي يؤرّخ له، سواء أكان هذا التواصل مقبولا بالعامية أم غير مقبول عبر لغة المتن السرديّ. ولعل تطعيم السرد بألفاظٍ عامّيّة محكيّة يعود إلى سببين: العشق الخاص لِلُغة التراث الشعبيّ، والموقف الأيديولوجي، فالكاتـب يحمـل رسـالة عقديّـة، تعتـزّ بالمحكيّـة والمصطلحات والتّسميات التراثية، وتعدّها رسالة وطنيّة من الدّرجة الأولى.

وعلى الرغم من قدرته على إيراد الكلمة العامية بسلاسة في متن لغويّ فصيح، وربمـا ستقدّم دقة أكثر في التعبير عن الحالة المكتوب عنها؛ إلا أنها تؤدي إلى مفاجأة القارئ، إذ يكون مندمجا في حالة لغويّة فصيحة، فربما ينفر من هذا الإقحام العامّيّ، ولا يستسيغه، وربما يتقبّله، وهذا عائد إلى القارئ نفسه، وكيفية تلقّيه للنصّ، فسليمان جبران يرى أن هذه المحكيّات تجعـل قراءة النص وفهمَه أمرين عسيرين؛ إذ إن القارئ الأجنبي، وحتى الفلسطيني، يجدان صعوبة في فهم المصطلحات القروية، وفي استيعاب التراكيب اللغوية الواردة في النصّ، وبالتالي فإنها تعيق

---

[1] ينظر: القاسم، نبيه: "**مراودة النص**"، ص144– 148.

[2] بولس، حبيب: "**القصة العربية الفلسطينية القصيرة في إسرائيل**"، جـ2، ط2، ص786.

انتشار أدبِه عالميا[1]، لكنّ علي حسين يؤيّد ثباتَ الكاتب على هذه اللغة التراثيـــة، بمصـــطلحاتها المغرِقة في محلّيتها؛ لأنها مصدر مهمّ لحفظ التراث اللهجي للريف الجليلي[2].

لا شكّ أن اللفظ العامّيّ في السياق السردي يعيق فهم النّصّ لدى قارئ من بيئة أخرى لا تستخدم هذه الألفاظ في لغتها المحلية، فهل على القارئ العربي أن يتعرف أولا على لهجة الجليل الفلسطيني، كي يتمكن من فهم هذه التراكيب والألفاظ الواردة في لغة السارد؟ سننظر إلـــى رأي الكاتب نفسه، يقول: "**إن كانت لغتي غريبة على البعض، فأنا أيضا أقرأ للطاهر وطّار والطيـــب صالح ويوسف إدريس، ولا أفهم كل ما يكتبون بلهجتهم**"[3]. لا شكّ أنّ هنـــاك ألفاظـــا محليـــة يستطيع أيّ قارئ عربي أن يتعرف على معناها من خلال السياق الواردة فيه، ولكنْ هناك ألفاظ يصعب إدراك دلالاتها اللغوية أو الاجتماعية، وفي حالة نفاع، الذي يتعامل مع لهجته الجليليـــة بوصفها أداة من أدوات الصراع مع عدوّ يسعى إلى طمسها، فإنه يتعمّد إبـــراز هـــذه الألفـــاظ المحكية والتراثية، هو نفسه يقول: "**اللغة عندي غاية ووسيلة**"[4]. إنّ قصديته في إيراد المحكيّات في سرده أو حواره القصصي، لا تعني بحال من الأحوال أنه يجتهد أو يرهق فكره بحثا عنهـــا في قاموس الألفاظ العامية، أو أبجديات الموروث المحكي، بل تنثال على سطور قصته بسلاسة وتلقائية، ويتحرّك بها انطلاقا من خبرة لغوية مكتنزة، وتجربة حيّة.

إذن فإن ورود الكلمات العامية خلال السياق السردي، دليل على اندماج الكاتب، واندغام شخصيته الريفية في نصّه المسرود، وفي بيئته اللغوية والاجتماعية، التي يكتب منهـــا وعنهـــا ولها، ولعلنا نجد في الأمثلة الآتية ما يوضح الرأي السابق: "**وبعد أن يبلعط*** **قليلا في الـــوادي نكمل عليه بالحجارة التي احضرناها خصيصا**"[5]، "**قال أبي وهو يكعب مشايته بالكارتة*** **ويتوكل**

---

[1] ينظر: ג'ובראן، סולימאן: "**הכפר ביצירותיו של מוחמד נפאע**"، 184-183 = جبران، سليمان: "**القرية في أعمـــال محمد نفاع**"، ص183-184.

[2] ينظر: حسين، علي أحمد: "**محمد نفاع الأديب، ونتاجه القصصي**"، ص398- 400.

[3] مقابلة شخصية مع الكاتب، جنين، 3 /3 /2015.

[4] المقابلة السابقة.

* يبلعط: يحرّك أطرافه وجسمه، وهو مطروح على الأرض.

[5] نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص105.

* مشايّة: الحذاء. الكارتّة: أداة تشبه الملعقة، كانت تُستخدم عند انتعال الحذاء، حيث يمرّرها الشخص بين كعـــب رجلـــه والطرف الخلفي للحذاء.

على الله بعمق"[1]، يتّضح أن الكلمات: (يبلعط، مشّاية، الكارتة) وردتْ بانسياب لاشعوري ضمن سياقات لغوية فصيحة، ولم يميّزها الكاتب عن الكلمات الفصيحة، بعلامةٍ أو بخطّ مختلف، لكنّه كان يضعها بين علامتي تنصيص، في مواضع أخرى: "**فكيف لا يعرفون أن مصطفى** "**قاتل حاله**" **على غزالة**"[2]، "**زادت الألفة ووحدة الحال بينه وبين صالحة التي كانت** "**سري بري**" **على المعزى**"[3]، العبارتان: (سرّي برّي، قاتل حاله) دارجتان في اللهجات الفلسطينيّة، وهاتان العبارتان البسيطتان، متمكّنتانِ في موقعهما، وتلخّصان معانيَ كثيرة في القصتين، ولا يمكن استبدالهما بلفظ فصيح، يقدّم المعنى ذاته، وبالدقة نفسها، إلا بإحداث تغيير لفظي يشمل الجمل السابقة واللاحقة، ما يعني أن العاميّة ــ في بعض الأحيان ــ قد تكون أدقّ من الفصحى في التعبير عن المواقف الشعبية، أو تصويرها.

وكذلك ربّما أضافت التراكيب والمفردات العامية: (مشقرق على ظهره من الضحك، مطرطشة، نتوفة، أتحلفص*) في النصوص الآتية، دلالةً أعمق وأقرب إلى الحالة أو المشهد المراد تصويرهما، وربما سنحتاج إلى سطر كامل من الكلمات الفصيحة، كي تؤدّي ذات المعنى بذات الدّقّة: "**وأتبعت البدلة بحذاء بني لامع مزهو مشقرق على ظهره من الضحك لا هو بالطويل ولا بالقصير كأحزاب الوسط**"[4]، "**والسيارات تمرق مزمجرة مطرطشة الماء على شكل نوافير من تحت العجلات**"[5]، "**وأنسج خيالا رحبا، و**"**أتحلفص**" **وأزحف حذرا للتقرب وأراقب تبعة ذلك**"[6]، "**وصوتها فيه نتفة من الغلظة، بل** "**نتوفة**" **فتانة منها**"[7].

---

[1] نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص23.

[2] السابق، ص38.

[3] السابق نفسه، ص48.

* مشقرق من الضحك: ضحك سرورا من الموقف، مع فتح الفم قليلا، وإصدار صوت مرنان بنعومة، وظهور أثر الضحك على الوجه. يطرطش: يندفع سريعا بلطافة، وينتشر بشكل عشوائي، بعد أن كان مضغوطا. نتوفة: قليلة جدا جدا. أتحلفص: أحاول الاقتراب من الشيء أكثر فأكثر، بِحَذر ورويّة.

[4] نفاع، محمد: "**كوشان**"، ص29.

[5] السابق، ص55.

[6] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص24.

[7] السابق، ص24.

ولكنْ ثمة ألفاظ عامية وردت ضمن سياق سرديّ، وكان يمكن تجاوزها واستبدالها بلفظة فصيحة تقدم المعنى المراد بدقّة أكثر، ومن ذلك: "**وبلعت ريقي للمرة الـــ. أبصـــر قـــديش**"[1]، "**وعششت هذه الكلمات جوه جوه ولم تخرج**"[2]، "**لم نكن نعرف إيش يعني الورد الاصطناعي**"[3]؛ فلا شكّ أن ألفاظا مثل (الألف، في صميم القلب، ماذا) ربما ستكسب العبارة دقّة أكثر من قوله: (الأبصر قديش، جوه جوه، إيش).

يُلاحَظ أن معظم العامّيّات التي ترد في المتن السردي هي أمثال شـــعبية، أو عبـــارات دارجة على اللسان الريفي، ومن ذلك: "**لا تعجب للشتا في أيار نحن زحنا الثلج عن الغمـــار**"[4]، وما نلاحظه هنا أنه كَسرَ العامية بالفصحى، ففصّح اللفظة العامية (نِحْنا) الواردة أصلا في المثل الشعبي، لتصير (نحن). في النصّ الآتي من قصة (تدريب في الدفاع المدني) يذكر السارد عبارةً فلّاحيّة مشهورة، هي (فارعة دارعة*)، خلال سرده عن المرأة التي تُسرع إلى (ذيب)، كي يُجَبّر رِجْلَ ديكِها المكسورة: "**وتأتي صاحبته به فارعة دارعة وكأن قامت القيامة ووقعت الندامة**"[5]. نلمس هذه الظاهرة في قصص (التفاحة النهرية) أيضا، ومن ذلك العبارتان الشعبيتان (لا خلّـــى ولا بَقّى، داير مندار): "**وزوج عمتي أسهب بسلامته وأطال عن هدم فراضـــة وصـــفد وكفـــر عنان. وانتقل إلى مذبحة نخلة النص. لا خلّى ولا بَقّى**"[6]، "**خلّة واسعة مسيّجة بـــالوعر دايـــر مندار**"[7]. ومن ذلك المثل الشعبي (كل ما طالت كل ما ضبّت غمـــار): "**والمظـــاهرة كالحقـــل وموارس القمح كل ما طالت كل ما ضبت غمار، تحط فيها البركة وينصب إليها النـــاس مـــن**

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص26.

[2] السابق، ص37.

[3] السابق نفسه، ص112.

[4] نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص103.

* فارعة دارعة: عبارة تقال للمرأة التي تذهب نحو الشيء بسرعة كبيرة، غضبا أو خوفا أو حزنا، فالفارعة هي الســـافرة عن شعرها، والدارعة هي التي شقّت ثيابها عن صدرها، أو تغير لون وجهها إلى الحمرة.

[5] نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص28.

[6] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص78.

[7] السابق، ص80.

المسارب والزواريب"[1]؛ لقد أورد المثل الشعبي كما هو بالضبط، بلا تمييز شكليّ، ودون إجراء أي تعديل نحويّ عليه.

هذه المقاربة ستؤكد ما أسلفته آنفا، بأن اللفظة تنساب حبرا على مسوّدة القصة، عبر تلقائية ذهنية، وفي لحظات نفسية اندغامية في الحكي السردي، فيتركها الكاتب تنساب في الفقرة كما هي، دون صقل أو تنقيح، وكأنه اتّخذ لنفسه دورَ الناقلِ أو الحاكي، ينقل إحساسَه بالواقع اللغوي كما هو، ويحكي ما تمليه عليه ذاكرتُه اللغوية الشعبية، وهنا يتجرد من كونه كاتبا للنص، وإنما يصير جزءا من النص المكتوب، ويتحول بلا وعي منه إلى حكواتي، يجلس أمام جمهور من المستمعين، ومَهمّته أن يركّز في عباراته المنطوقة، لا المكتوبة، وهذا من شأنه ــ رغم المآخذ عليه ــ أن يُشعِر المتلقي بوجوده داخل النص الحكائي، وبواقعية النصّ، وبموضوعية اللوحة المرسومة للمشهد.

نلاحظ من الأمثلة السابقة أن الكاتب لا يُلزم نفسه بتمييز العبارات أو الكلمات العامية الواردة في المتن السردي بعلامة ما، فقد ورد بعضها محصورا بعلامة التنصيص، وبعضها الآخر بلا علامة.

لا شكّ أن تأثير الفكر الاشتراكي الذي يؤمن به الكاتب يبدو ــ في قصصه ــ واضحا، حتى في عباراته وتراكيبه اللغوية، الواردة في المتن السردي ذاته، ففي توصيفه لبعض المشاهد الطبيعية نجده يحيل النبات والحيوان إلى عوالم اشتراكية، باستخدامه للمصطلحات والمفاهيم الاشتراكية، فنبتة الملعة استحالت إلى "**عقيد ومهيب ومقدم، رتبة أخذتها بجدارة، للملعة موقف تقدمي وطني**"[2]، لأنّ بعض الشبّان الدروز استخدموها وسيلةً للتخلّص من الخدمة العسكرية، إذ كانوا يضعون عصارتها على أرجلهم، فتُحدث فيها حروقا وتشوّهات، ما يؤدي إلى إعفائهم من الجندية. أما الحدأة فتغدو قائدا اشتراكيا عندما تحلّق في الجو، وتراقب ما يجري على الأرض: "**وإذا رأت أن تغيرا ما قد حدث تدور دورات واسعة لتقف على الوضع الجديد**"[3].

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص118.

[2] السابق، ص81.

[3] السابق نفسه، ص83.

ومما يلفت انتباه القارئ لقصص نفاع هو "**قدرته المدهشة على التلاعب بمفردات اللغة**"[1]، لتأدية دلالات ثريّة، مستفيدا من الإيقاع الصوتي للمفردات، فاللفظتان المتجانستان (بارود، برودة) في عبارة "**ورائحة الدم والبارود وبرودة الخيانة والذل**"[2]، لهما جرس صوتيّ متقارب، وتحيلان في دلالتيْهِما على ثنائية متناقضة، لصورتين مأساويتين، الأولى: مقاومة وموت، والثانية: تخاذل وخيانة، وهي هنا إشارة إلى الأنظمة الرجعية العربية. ويبدو الإيقاع الصوتي بارزا في (أشبعت، التّشبّع، شبعة) في العبارة الآتية من خطابِهِ الموجَّه للعَلَم الإسرائيلي، بوصفه دالّا على السلطة الإسرائيلية، وجيشِها: "**هربت وهرولت من لبنان بعد أن أشبعت طعنا هناك، وتصل إلى درجة التشبع في شبعة**"[3]، أي أن منطقة شبعة اللبنانية أشبَعَت الجيش الإسرائيلي ضربا وخسائر. في عبارة "**وما ذنب دخان الدوبك 10 حتى ابل سمي فيه**"[4] تضّح قدرة الكاتب على تطويع الألفاظ لتأدية مفارقة دلالية؛ فالمألوف عن التدخين أنه يسبّب الضّرر، لكنه يتحوّل في العبارة السابقة إلى ضحيّة، نتيجة غضب ذلك المدخّن الذي لجأ إلى السجائر، كي يفرّغ غضبه فيها. وفي العبارة الآتية يتلاعب بكلمتين متقابلتين، لتعيين مفارقات دلالية عديدة: "**كلنا عزة وكرامة ونحن نرى الجنوب اللبناني يحسب له حساب في الشمال الأمريكي، شمالهم يخاف من جنوبنا. وجنوبهم ليس مع شمالهم وشمالنا مع جنوبنا**"[5].

يأخذ نبيه القاسم على نفاعٍ ابتداءَ الجملةِ الاسمية بالخبر، على الرغم من جوازه، وحجّته أن هذا التقديم يؤثر سلبا على سبك العبارة[6]، كقول السارد في ابتداء فقرة سردية: "**مقرف أن تكون الفتاة أكثر حلاوة من السكر**"[7]، "**لطف من عقلي أنه لم يقفز من مكانه**"[8]. لكنْ من اللافت

---

[1] القاسم، نبيه: "**مراودة النص**"، ص144.

[2] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص117.

[3] السابق، ص126.

[4] السابق نفسه، ص125.

[5] السابق نفسه، ص126.

[6] ينظر: القاسم، نبيه: "**القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران**"، ص64.

[7] نفاع، محمد: "**وديّة**"، ص42.

[8] نفاع، محمد: "**كوشان**"، ص113.

اللافت أنّ هذه الظاهرة اللغوية تتّخذ بعدا أكثر تطرفا في قصص (التفاحة النهرية)، ومن ذلك: "**مظلوم الخريف بأيامه ولياليه**"[1]، **أسيل جليل هذا الخد**"[2]، "**نعمة كبيرة الوعر**"[3]، "**مباركة تلك الأيام**"[4]. وخلافا لنبيه القاسم، فقد حاول إبراهيم طه تبرير هذه الظاهرة في لغة نفاع، بأنّه يُصَدّر يُصَدّر جملته بالخبر للتأكيد عليه، وتفضيله على المعاني الأخرى[5]، وأنّ هذا التقديم يقرّب لغة السرد من روح اللهجات الفلسطينية، وبخاصة لهجة الجليل[6]. إن هذا التركيب اللغوي هو من صميم اللهجة الجليلية، ويجيزه بعضُ النحاة في اللغة الفصحى، باعتبار المتقدِّم ليس خبرا، بل صفةً وقعتْ مبتدأ[7]. أما من ناحية نقدية فأرى أنه يمكن التعامل مع هذا التقديم بوصفه انزياحا نحْويا، يتعمّده الكاتب، لتقريبَ اللغة المعيارية من البيئة اللغوية المَعيشة، ما يعزّز شعور القارئ بوجوده في النص، فإنْ كان كسرُ القاعدة النحوية مقبولا في الشعر، باعتباره ضرورة شعرية، فلماذا لا يُقبل في النص السردي، باعتباره تقنية لغوية، يُتَوسّل بها لتحقيق غرض أو مغزى معين؟.

2.3.2.3 لغة الحوار

هي هَمّ من هموم النقد القصصي العربي، فالرغبة في بناء لغة الشخصيات بناء واقعيا يعكس ثقافتها وبيئتها تفرض أن تتكلم الشخصية بلهجتها، ما من شأنه أن يخلق ازدواجية لغوية في العمل السردي، ناشئة من وجود اللهجات المتعددة إلى جانب لغة السرد الفصيحة، ولذلك فإن إشكالية الحوار تُعدّ من أبرز التحدّيات التي واجهتْ الكُتّاب العرب الذين يكتبون النصوص

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص31.

[2] السابق، ص34.

[3] السابق نفسه، ص82.

[4] السابق نفسه، ص88.

[5] ينظر: طه، إبراهيم: "**محمد نفاع والأصالة الأدبية**"، سلسلة مدارات، الكتاب السادس، ص23–24.

[6] ينظر: طه، إبراهيم: "**حق العودة واجب في التفاحة النهرية**"، الاتحاد، 2012/5/12.

[7] ينظر: حسن، عباس: "**النحو الوافي**"، ج1، ط3، مصر، دار المعارف، 1975، ص445. الغلاييني، الشيخ مصطفى: "**جامع الدروس العربية**"، ج2، ط28، صيدا ــ بيروت، المكتبة العصرية، 1993، ص266–271.

السردية الواقعية*، تلك التي تَصِف الواقع، وتتكئ عليه؛ لأنها تفترض اشتمالها على الحوار المطابق للواقع الاجتماعي، باستخدام التنويعات اللهجية المختلفة[1].

يُجري نفاع الحوارَ القصصي بمستويات أو تنويعات متعدّدة، تتراوح ما بين العامّيّة المفصّحة، والعامّيّة البسيطة، والعامّيّة المغرقة في محليتها، "**فيطوّع اللغة المحكية والفصحى معا، ويقيم بينهما علاقات وثيقة متداخلة**"[2]، وهذا التنويع يخلق انطباعا بواقعية الحوار، ومطابقته لطبيعة الشخصيات، ومستواها الثقافي والاجتماعي، فقد اهتمّ الكاتب بتقريب لغته من لغة الناس القرويين، إذ وفّقَ بين الشخصية ولغتها[3]؛ فلغة المتعلم تختلف عن لغة غير المتعلم، ولغة الطفل تختلف عن لغة الرجل، وكذلك المرأة، ولغة البدوي تختلف عن لغة الفلاح القروي، وكذلك العامل والموظف ورجل السياسة، وسنجد أنّ لابنِ الجليلِ ألفاظا تختلف عن ألفاظ ابن غزة مثلا، وأيضا لغة غير العربي، سواء أكانت عربية أم مترجمة إلى العربية. سنجد أن الحوار يكون بالفصحى عندما يكون المحاور مثقفا؛ لأنّ ذلك يلائم مستواه الثقافيّ، وبالفصحى المبسّطة، حين يكون المحاور غير عربيّ، ونلاحظ أن لغة الفلاح ترابيّة، ولغة العامل سوقيّة، كما أنّ لِلطّفل لغتَه المتلائمة مع مستواه العمري والعقلي، وللمرأة قاموسها من الألفاظ الخاصّة بها.

لعلّ في العبارات الحوارية الآتية ما يكفي للتمثيل على ما سبق، ففي قصة (المشردون) تبدو اللهجة العامية الغزية على لسان الفتى الغزيّ، الذي غادر غزة مع إخوته بعد حرب 67، إلى منطقة عكا طلبا للرزق، وعلى ما يبدو أنه كان متسوّلا، يسأله سائق الحافلة التي ركب فيها عن محتويات الكيس الذي يحمله، وإذا ما كان يملك الأجرة: "**ـــ ما معك بالكيس؟ ـــ عيش**

---

* مصطلح (الواقعية) المستخدم هنا غير مرتبط بتيار أدبي محدّد، إنّما يَرِد للدلالة على النصوص السردية التي تصف المجتمع والبيئة الحاضرة والشخصيات، ما يميزها عن الأعمال التجريدية، والخيالية.

[1] ينظر: أحمد، فتوح: "**لغة الحوار الروائي**"، فصول، مج2، ع24، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص83–89. مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص101– 106. زيتوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، ص82. سوميخ، ساسون: "**الظاهر والباطن في لغة الحوار الروائي في الأدب العربي المعاصر**"، مجلة المجمع، حيفا، مجمع اللغة العربية في إسرائيل، ع3، 2012، ص83.

[2] القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص164.

[3] ينظر: القاسم، نبيه: "**مراودة النص**"، ص148– 154.

وحبة برتقال. ــ معك فلوس؟ قال السائق. ــ أيوه معايا."[1]. ولما أمره السائق أن ينزل، أجاب: "**ــ أخاف أنزل وأمشي وحدي بالليل دا. أنت وين رايح؟ قال أحد الركاب. ــ مدريش!**"[2]. وتبرز اللهجة البدوية في قصة (الأصيلة):"**ــ قواك يا اجرد!! ــ يا هلا بالاجاويد. ــ شحالك يا صــقر العرب**"[3]. وكذلك في قصة (وديّة): "**قالت لي وديّة: ــ يا عجي لا تورد هان ودنا نشرب**"[4].

في العبارة الآتية يسأل طفلٌ، في حدود العاشرة من عمره، أمَّه عن أهل البلد التي سافر إليها أبوه: "**ــ وإن صارت طوشة بين الحارتين في إيش يضربوا؟ من ويــن "الجمــش***"؟!"[5]، فمستويا اللغة والتفكير يتلاءمان مع طبيعة الطفولة، كذلك الطفلة (لنا)، وهي بحدود الرابعة من عمرها، كانت تعتقد أن المظاهرة عرس: "**وين العروس!! خذيني على العروس**"[6]. وبما يخصّ المرأة، فنعثر على عبارات وألفاظ خاصة بها، تقولها أو معتادة أن تقولهــا: "**عــزارة وعليهــا شهود، وشو بقولوا!!؟**"[7]. "**ــ ما في شي. مش قادرة.**"[8]، "**عزا نكرنا الطير!!**"[9]. "**عزا طحلــت من عطشي**"[10]. "**عزا ما أشلب الورقات. تأقوم أورّق صفطة!**"[11]. فكلمة (عزا) هي لفظة أنثوية، تقولها المرأة الريفية بالعادة، للتعبير عن استغرابها من الأمر، أو عند المفاجأة.

في قصّة (عن الذّئاب وغزالة) تحاور الباحثةُ الأجنبية الساردَ بلغة فصيحة، بينما لغتــه هو عامية، فهو فلاح، لا يُتوَقّع منه أن يحاور بلغة فصيحة، ومن الواضح أنّ الأجنبية تفهم مــا

---

[1] نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص7.

[2] السابق، ص8.

[3] السابق نفسه، ص43.

[4] نفاع، محمد: "**وديّة**"، ص41.

* الجمش: قطع الحجارة الصغيرة، وهي أكبر من البحص وأصغر من الصخر، ومفردها جَمَشة، يمكن حملهــا، وقــذفها باليد.

[5] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص11.

[6] السابق، ص168.

[7] السابق نفسه، ص27.

[8] السابق نفسه، ص37.

[9] السابق نفسه، ص57.

[10] السابق نفسه، ص85.

[11] السابق نفسه، ص85.

يقول؛ لأن ألفاظه لم تكن مغرقة في ريفيتها، والحوار الآتي يوضّح ما سبق، ويبدأ بسؤال الباحثة: "**ــ أنت رأيتهم!! ــ طبعا!! إلا كيف!! ــ وكم كان عمرك!! ــ سبع سنين ودايرفي الثامنة، في الصف الاول واول يوم في الفرصة الكبيرة، عطلة الصيف ــ عظيم، مهم، رائع، واين هذا الموقع!!**"[1]. أما الحوار الذي دار بين المرأة اليهودية وزوجها السكران في قصة (قادم (قادم جديد)، فأتى وفق تراكيب لغوية مترجمة عن العبريّة السّوقيّة، ولدينا هنا نموذجان من الحوار الذي جرى بينهما، وتبدأ بهما الزوجة: "**ــ هو يسير ولكنّك.. وكأنّك لا تشرب فودكا! تكرعها كالماء. ــ تكذبين كعادتك. كالماء! متى أكرعها؟ أنا محقون أنا محشور! افهمي**"[2]. "**ــ "ــ اليوم نصل بعد ساعة وسترى. ــ دائما تعارضين. ألا تفهمين! أنا محقون أريد أن أبوّل أتعرفين معنى هذا؟ ــ طبعًا أعرف. قل للسائق وانزل.**"[3].

يقتربَ نفاع كثيرا من نبض الواقع، فكتابة الحوار القصصي باللغة المحكية يسهم في تقريب العمل الأدبي ــ إلى حدّ كبير ــ من روح البيئة المعيشة، ذلك أنّ القصة تُكتَبُ لتصورَ واقعا أو موقفا ما تعيشه الشخصيات، فمن المقنع أن تنطق الشخصية بلسانها ومستواها الثقافي والاجتماعي، ومن هنا فإن القصة ستبدو أكثر إقناعا وواقعية في طروحاتها، إذا استنطقتْ شخصياتها بلغتهم المستخدمة، ومن ثمّ فإنّ مواءمة اللغة مع البيئة الجغرافية للقارئ ستعطيه انطباعا بأنّ القصةَ أكثر التصاقا به، وقربا منه، وبالتالي ستكون أكثر جذبا وتشويقا له، بالإضافة إلى أنّها تعزّز مسألة الصدق الفني بدرجة عالية. ولكنْ ثمة رأي آخر، يراه واصف أبو الشباب، في تناوله لأدب نفاع، وهو أنّ "**استخدام العامية يقلل من أهمية هذا الحوار لأنه يحد من انتشار العمل الأدبي ويقلل من أهميته على الصعيد العام (القومي)**"[4]، ورغم منطقيّة هذا الرأي، إلا أنّه يتوجّب النظر إلى الدّواعي العديدة، التي تفترض استخدام العامية لدى الكاتب، لعل أهمها يتمثل بكونها لغة الأجداد والتراث، وفلكلورا قوليا، يتوجب الحفاظ عليه، وباعتبارها وسيلة من وسائل المقاومة ضد عبرنة الخطاب اللغوي اليومي، وتهويد المجتمع العربي، وهي رسالة ردّ ومواجهة

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص145.

[2] السابق، ص95.

[3] السابق نفسه، ص97.

[4] أبو الشباب، واصف: "**صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة**"، ص102.

مفتوحة مع الاحتلاليّينَ الإحلاليّين، مفادها أن هذه لغتنا الأصيلة، لغة مجتمعنا وأرضنا قبل قدومكم إليها، فأرضنا عرفت هذه اللغة وتكلمت بها، قبل أن تعرفكم أنتم. وهنا نجده يختلف مع الآراء التي ترى في اللهجة العامية تدميرا للعربية الفصحى، وقتلا لها في مجال الأدب[1]. ولعل المثال الآتي يعطينا تصورا للفارق بين رؤيتين أدبيتين، تنطلقان من أيديولوجيتين مختلفتين، بما يخصّ العامية في النصوص الأدبية، فيوسف العيلة ــ وهو كاتب وروائي فلسطيني ــ أجاب على سؤال طُرِحَ عليه حول رأيه في استعمال الأدباء اللهجةَ العامية، فقال: "**إن استخدام الأدباء الفلسطينيين لِلّغة العامية في الرواية والقصة هو أشبه بكتيبة مدرعات يقودها شارون لمحاربة اللغة العربية**"[2]، سنجد له مبرّرا؛ فهو ينطلق من أيديولوجية إسلامية تعتز باللغة العربية، وتدافع عنها باعتبارها لغة القرآن الكريم والتراث، وكذلك فإن نفاعا هو الآخر ينطلق من أيديولوجية تهتمّ بالبعد القومي والتراثي لِلّغة العربية، وبحاضرها ومحكيّاتها الاجتماعية أيضا، فقد سألتُه عن السبب الكامن في استعماله اللهجةَ المحلية، والألفاظ التراثية، فأجاب: "لأنني أدافع عن وطني وعن وجودي على أرضي ضد محاولات تهويد الأرض والتراث والإنسان الفلسطيني، إنها لهجتنا وتراثنا، ويجب أن نحافظ عليها، وننقلها للأجيال اللاحقة، وعدا عن ذلك فإن لهذه الألفاظ أصولا في اللغة الفصحى، فهي ليست دخيلة أو شاذة، إنما تطوّرَت عن لغتنا القومية، فيتوجب الاهتمام بها"[3].

أما من الناحية الفنية، فإن نفاعا يستخدم الحوار لتحقيق أغراض عدّة، لعلّ أبرزها:

ــ كسرَ الرتابة السردية: "**جب العمشق وجد له المكان اللائق هنا،... للعمشق غصون طويلة كالخيطان بطول القامة، وها انا اشهل غصنا عليه طرة منفتحة واقربه من وجهها ليلامسه**

---

[1] يمثّل هذا الرأي عبد الملك مرتاض، ويرى أنه لا يجوز إدخالَ العامية في النص السردي؛ لأن السرد في حقيقته، أدب يقوم على الخيال، وشخصياته ورقية، فينتفي منه الواقع الذي يقتضي وجود هذه العامية في النص. ينظر: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص105-106.

[2] القول ليوسف العيلة، خلال لقائه مع طلاب ماجستير اللغة العربية في جامعة النجاح، خلال إحدى محاضرات الأدب، بإشراف د. عادل الأسطة، صيف 2014.

[3] اتصال هاتفي مع الكاتب: 30/ 7/ 2014.

ويلثمه. ــ سبحان الذي خلقه ما اشلب ريحته!!"[1]. العبارة الأخيرة قالتها المرأة، فانكسرت بها رتابة السرد السابق.

ــ تطويرَ الحدث، والإمساكَ بالحبكة القصصية: يقول الطبيب للسارد، وكان مريضا: "**حالا الى المستشفى**"[2]. "**ــ سأطلب سيارة الاسعاف!! قرر الطبيب**"[3].

ــ ربطَ شخصيات القصة بواقعها، فهذا (العم علي) فلّاح، ينتمي لا شعوريا إلى بيئتــه ولغتــه، فينسى أنه يخاطب يهوديا، ويهمّ أن يقول له: (حج): "**يا حـَ يا خواجا!!**"[4].

ــ تصويرَ الموقف أو الصراع أو الحالة النفسية بدقّة: تصرخ المحبوبة بالسارد العاشق، عندما حاول الاقتراب منها:"**إلزم حدَّك، صرنا كبار على هيك**"[5]، ثم تنزعج كثيرا من تحرّشاته بها، فتندم على هذا اللقاء: "**كيف إجيت لهون! شو الله دباني، خلي عينك على المسرب أحسن حدا يشوفنا!**"[6]. في العبارة الحوارية الآتية يحتجّ صاحب البيت على اقتحام أعوان الدولة بيته، واعتراضهم على عمل الولائم: "**ـــ ديك اندهك وذبحناه. يفطس أحسن، تخلخلت الدولة من ذبح ديك مدهوك!!**"[7].

4.2.3 التعدّد اللساني: حضور اللغات الأجنبية

على الرغم من انتشار الألفاظ العبرية على ألسنة الفلسطينيين الذين يحتكّون باليهود، في الحياة اليومية، كالعمّال والموظفين في المؤسسات اليهودية؛ فإننا لن نجد حضورا لافتا لهذا الاحتكاك في القصّ الفلسطيني المكتوب في القرن الماضي، لا عند محمد نفاع، ولا عند غيره من أدباء الأراضي المحتلة (48) كإميل حبيبي وتوفيق زياد وسلمان ناطور، هذا ما يؤكده

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص56.

[2] السابق، ص226.

[3] السابق نفسه، ص227.

[4] السابق نفسه، ص49.

[5] السابق نفسه، ص39.

[6] السابق نفسه، ص43. شو الله دباني: عبارة تُقال عند الوقوع في ورطة، للتعبير عن الندم والانزعاج.

[7] السابق نفسه، ص78.

الأسطة: "**تكاد العبرية لا تحضر في نصوصهم إلاّ لماماً. بعض مفردات ليس أكثر**"[1]؛ فمن اللافت أنه لم تحضر العبرية في قصص نفاع، لا في السرد، ولا في الحوار، حتى في كلام الشخصيات اليهودية، إلا نادرا، بعض كلمات، تُعدّ على أصابع اليد، تأتي مقصودة لذاتها، إما لضرورة فنية أو معنوية، أو للتعليق على شيء مرتبط بها.

يذكر الساردُ في قصة (جا وقت الغوا) أنّ ابنة مشغِّله اليهودي أتت إليه، وقالت له: "**موخاميد (محمد) أبي لم يشترك في الانتخابات أبدا**"[2]، هنا ذكر اللفظة المنطوقة بالعبرية للاسم العربي، وذكر ترجمتها أيضا، ما يدل على مقصده، حيث أراد أن يبيّن كيف نطقت اليهودية هذا الاسم، أما باقي العبارة فلم يذكرها بلغتها الأولى، واكتفى بإيراد ترجمتها العربية. وفي القصة نفسها يذكر أن صاحبَه (سعيد) لا يتقن العبرية، فقد ذهب إلى دكّان الفتاة اليهودية (حانا)، ليشتري بيْضا، فقال لها بالعبرية: "**هل لك بيض!!**"[3]، هنا اكتفى السارد بإيراد الترجمة العربية للعبارة العبرية التي قيلت لصاحبة الدكان؛ لأن الترجمة هي المقصودة لذاتها، وليست الألفاظ العبرية. ويذكر سارد قصة (خفاش على اللون الأبيض) أنّه يكره بعض الألفاظ، ومنها "**كلمة "بْرم" العبرية والتي معناها: ولكن**"[4]. ونعثر على لفظة عبرية في قصة (المصعد)، هي (بوتس)، (بوتس)، وتعني الوَحْلَ أو الطين[5]، وقد وردت على لسان نادل المقهى اليهودي، حيث طلبَ السارد منه قهوةً، فتساءل هذا النادل: "**قهوة "بوتس"؟** "[6]، فيبدو أنها تُطلَق مجازا على القهوة الثقيلة، فاتّخَذَ السارد من هذه اللفظة وسيلة فنية للعبور إلى التراث الشعبي، والعادات العربية بما يخصّ القهوة.

وفي مجموعة (التفاحة النهرية) فقد اقتصر حضور اللغة العبرية، النادر هذا، على المسمّيات العبرية للأشياء التي ليس لها بديل بالعربية، كأسماء علب السجائر الإسرائيلية:

---

[1] الأسطة، عادل: "**الاحتكاك اللغوي وانعكاسه في الرواية**"، الأيام، رام الله، 4/12/ 2011.

[2] نفاع، محمد: "**وديّة**"، ص67.

[3] السابق، ص66.

[4] نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص635.

[5] ينظر: كمال، ربحي: "**المعجم الحديث عبري ـــــ عربي**"، ط2، بيروت، دار العلم للملايين، 1992، ص74.

[6] نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص661.

(سيلون، هدار، ديغل، اسكت، إلعال، نوبلس)[1]، وأنواع التفاح الإسرائيلي: (غاليا، يوناتان، إينكومو)[2]. واقتصر على مفردات تأتي لإثبات فكرة مقصودة لذاتها، كأسماء المستوطنات: (كفار شماي، كفار حنانيا، كيبوتس فرود)[3]، فقد تعمّد الكاتبُ إيرادَها باللفظ العبري، لإبراز الاحتلال اللغوي المُمارس على المكان. وكذلك في العبارة الآتية: "**وها أنا أقف باب دكان اليهودي المغربي المروكي في ساحة فرحي، الساحة عربية والاسم يهودي**"[4]، فقد أورد لفظة (فرحي) العبرية، لإبراز المفارقة بين ما كانت عليه هذه الساحة، وما آلت إليه اليوم من احتلال جغرافي ولغوي.

من اللافت أن الكاتب لا يورد اللفظة العبرية التي يمكن تجاهلها، أو استبدالها بلفظة عربية، فيشير ساردُه إلى مستشفى (رمبام) في حيفا باسمه الأصلي القديم، مستشفى نايف حمزة[5]، ويذكر مطارَ اللد باسمه العربي الأصلي، متجاهلا اسمه العبري (بن غوريون)[6]؛ فكما أن نفاعا لا يقبل باحتلال المكان جغرافيا، فلا يقبل أيضا باحتلاله لغويا. وفي قصة (نوبة قلبية) لا يورد المصطلحَ العبري الذي قاله الطبيب، وإنما يستبدل به لفظة (قسطرة): "**يجب إجراء عملية قسطرة حالا!! هو لم يقل قسطرة بل قالها بلغة أخرى غير العربية، وترانا نقوم بحملة عربنة ضدّ عبرنة الأماكن كما يقرر الوزير**"[7]. وفي قصة (لقاءات ومواجهات) يجيبُ البائعُ اليهوديُّ الساردَ عندما سأله عن عَلَمٍ إسرائيليّ، ليشتريه: "**ــ ماذا!! ــ قالها بالعبرية**"[8].

أما بخصوص اللغات الأخرى، فلم تحضر أيضا إلا نادرا، نجد بعض عبارات باللغة الكوبية في قصة (نداء الذمهاوا)[9]، وفقرة غنائية باللغة النيبالية في قصة (خفاش على اللون

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص228.

[2] ينظر: السابق، ص186.

[3] ينظر: السابق نفسه، ص46.

[4] السابق نفسه، ص122.

[5] ينظر: السابق نفسه، ص39. نايف حمزة: طبيب لبناني درزي، طوّر المستشفى. رمبام: نسبة إلى أحد حاخامات اليهود، وهو الرّاب موسى بن ميمون. اتصال هاتفي مع الكاتب: 2014/8/21.

[6] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص130، ص133.

[7] السابق، ص230.

[8] السابق نفسه، ص123.

[9] ينظر: نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص621، ص624.

الأبيض)[1]. وحتى اللغة الروسية، التي يألفها الكاتب، لم تحضر أيضا في قصصه، إلا أسماء أعلام وأماكن، وبعض مفردات، ولن نجد في قصص (التفاحة النهرية) غير كلمة (أنتونوفكا)، وهو نوع من التفاح الروسي[2]، وعبارة (تشايس ليمونا) الواردة في الفقرة الآتية: "**ولو رأيت النادلة الروسية في مطعم الطلبة وهي تغرد وتسأل الواحد منا: تشايس ليمونا!! ومعنى ذلك في لغتهم ــ شاي مع ليمون!!**"[3].

سنجد أنفسنا أمام التساؤل الآتي: لماذا لم تحضر هذه اللغات في قصص الكاتب؟ علما بأنه يتقِن العبرية، ويعرف الكثير من الروسية، ويحمل فكرا أمميا، وسافر إلى أكثر من خمسين دولة في العالم، واحتكّ بأهلها، وله معهم تجارب ومواقف، وكذلك ورود العديدِ من الأحداث والمواقف التي جرت في تلك الدول، والعديدِ من الشخصيات غير العربية في قصصه، سواء أكان ذلك في مجموعته (التفاحة النهرية) أم فيما سبقها؛ ربما تكمن الإجابة فيما يأتي:

ــ عشق الكاتب لِلّغة العربية بلهجتها الجليلية، ما جعلها تستحوذ على اهتمامه كله، فطغى تأثيرها على فعله القصصي.

ـــ اتّخاذه اللغة العربية سلاحا، يواجه به المؤسسة الإسرائيلية، التي تحاول إحلال لغتها في الوسط العربي، في أراضي (48)، حيث تبدو تمظهرات ذلك الإحلال اللغوي في أمور عديدة، منها: الاحتلال اللغوي الشامل للأماكن والمسمّيات الفلسطينية، ولغة الخطاب العادي بين الناس، والكتابة بالعبرية. والكاتب يدرك خطورة هذه الإجراءات: "**ومجالسنا تكتب محاضرها باللغة العبرية لتظل مراقبة، يراقبون العجز المتراكم ويباركونه ويراكمونه**"[4]، وبالتالي فإن أيّ إدخال غير مبرّر لأيّة لغة أخرى في النص القصصي، وبخاصة العبرية، سيؤدي إلى حصول اهتراء وخَلَل في سلاح المواجهة هذا، ما يؤدي بدوره إلى تمييع الهدف من المواجهة والمقاومة باللغة.

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص646.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص187.

[3] السابق، ص201.

[4] السابق نفسه، ص88-89.

ــ اللغة العربية، بفصحاها وعاميتها، غاية كليّة لدى الكاتب، وبالتالي فإن اهتمامه الشديد بها يجعل تأثير اللغات الأخرى عليه هامشيا وضئيلا، بل لا يكاد يُذكر.

يمكن أن نخلص من تناول اللغة في قصص نفاع، بأنه يُعيد ــ ببراعته ــ صياغة المشاهد والوقائع، بتفاصيلها الدقيقة، بلغة مبسّطة مبرّأة من الإبهام والتعقيد، لغة فيّاضة بالصدق، وبخصوبة الشعور. وعلى الرغم من أنها لغة الناس العاديين، إلا أنه ينحو بها منحى أدبيا فنيا، ليستحضر من خلال صهيلها تلك النكهة العذبة للريف الفلسطيني، وليقيم بين كلماتها علاقات خاصة، تكشف عن عوالم نفسية، وهنا تكمن براعته في التعامل مع اللغة الشعبية، لتجيء هذه اللغة المفرطة في محليتها في سياق الحنين وتوكيد الانتماء، ما يضفي عليها شحنة عاطفية نابضة، ولمسة خياليّة محلّقة في فضاء المكان. وأخيرا فإنّ اللعة تشكل الزاوية الرأسيّة في مثلث العشق لدى نفاع: (الأرض ــ المرأة ــ اللغة).

3.3 البيئة الزمكانية في مجموعة (التفاحة النهرية)

إذا كانت القصة القصيرة "**تصور حدثا كاملا له وحدة**"[1]، فإن بيئتها هي "**حقيقتها الزمانية والمكانية**"[2]، أي كل ما يتعلق بوَسَطِها ــ أو جوّها ــ الطبيعي، وحركة شخصياتها وأساليبهم في الحياة، فالتحديد الزماني والمكاني للصورة والحدث في القصة القصيرة من أبرز خصائص بنيتها السردية[3]، فلا بدّ للكاتب من حصْرِ قصّتِه في بيئة زمكانية معينة؛ لأنه سيقتصر على إبراز صورة محددة من صور الحياة الواسعة والممتدّة، فإذا كان القصّ على علاقة مشيميّة بالبيئة الزّمكانية، منها يستمدّ أسباب وجوده وأهمّيته، فيشتمل على "**مجمل الظروف المكانية والزمنية، الواقعية والخيالية، التي تحيط به**"[4]، إذا كان الأمر كذلك، فسيبدو الزمان والمكان عنصريْنِ متكاملين وخطيريْنِ في العمل القصصي، يشكّلان جدليّةً حاسمة فيه. ولكنْ ثمّة من يرى أنّ الزمن أعمّ وأشمل، وأكثر حضورا من المكان في العمل السردي؛ لأنه على علاقة

---

[1] رشدي، رشاد: "**فن القصة القصيرة**"، ص82.

[2] نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ص22. ص108.

[3] ينظر: الكردي، عبد الرحيم: "**البنية السردية للقصة القصيرة**"، ط3، القاهرة، مكتبة الآداب، 2005، ص148.

[4] زيتوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، ص105.

وثيقة بالعالَم الداخلي للشخصية، من رؤى وأفكار وأحاسيس، والتي لا تقبل نظاما مكانيا[1]، لكنّ (باشلار) يرى أنّ وظيفةَ المكان احتواءُ الزمان مكثفا[2]، أي أنّ الزمن ما هو إلا تتابع تثبيتات وأشياء حصلت في المكان. ويرى حسن بحراوي أنّ الزمنَ له الأسبقيةُ في الأدب على فضاء المكان، وأن التحديدات الزمنية لوضعية الحكي أكثر أهمية من التحديدات المكانية في العمل السردي[3]. وبالعموم فإن المكان يشكل جزءا من الفضاء السردي، يأتي بعده ليجد حيّزا له في هذا الفضاء[4].

إن الزمن شيء ندركه بعقولنا، لا بحواسنا، لا نراه، لكننا نشعر بوجوده من خلال آثاره التي تتجلى فينا، وتتجسد في الكائنات التي تحيط بنا[5]، فالوعي الإنساني هو الذي يحدّد مفهوم الزمن، ذلك أنه شيء يكون حاضرا، يتّسم بالواقعية والوضوح، ولكنه ينفلت ليصير زمنا ماضيا[6]. ويرى مندلاو أنه زمن نفسي، متعدد بتعدّد النفوس التي تدركه[7]، ولذلك هو نسبيّ، يتغير تبعا للظروف، ويسير بِخُطى مختلفة، تبعا لاختلاف الأشخاص[8]. وباعتبار الأدب فنّا زمنيّا؛ فإن القصّ هو أكثر أنواعه التصاقا بالزمن[9]، الذي يمتاز "**بالشمولية في جميع نواحي الفن القصصي، إذ يكون حاضرا فيه بالموضوع والشكل واللغة**"[10]، وبالتالي سيُعَدّ محورا أو عنصرا أساسيّا في تشكيل النص السردي، باعتبار القصّ فنّا زمنيّا[11]. وإذا كان النقّاد يقسّمون الزمنَ في العمل السردي إلى أقسام متعدّدة، فمنه ما يتعلّق بالقصّ أو النشر أو الكاتب أو القارئ؛

---

[1] ينظر: ميرهوف، هانز: "**الزمن في الأدب**"، ترجمة: أسعد رزوق، القاهرة، مؤسسة سجل العرب، 1972، ص7

[2] ينظر: باشلار، غاستون: "**جماليات المكان**"، ص39.

[3] ينظر: بحراوي، حسن: "**بنية الشكل الروائي**"، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي،1990، ص44.

[4] ينظر: نجمي، حسن: "**شعرية الفضاء السردي**"، ط1، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2000، ص44.

[5] ينظر: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص199.

[6] ينظر: كونديرا، ميلان: "**فن الرواية**"، ترجمة: بدر الدين عرودكي، ط1، دمشق، الأهالي للطباعة والنشر، 1999، ص31.

[7] ينظر: مندلاو، أ.أ: "**الزمن والرواية**"، ترجمة بكر عباس، ط1، بيروت، دار صادر، 1997، ص75.

[8] ينظر: السابق، ص137-138.

[9] ينظر: قاسم، سيزا: "**بناء الرواية**"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1984، ص 26.

[10] مندلاو، أ.أ: "**الزمن والرواية**"، ص35.

[11] ينظر: القصراوي، مها: "**الزمن في الرواية العربية**"، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص63.

فإن معظمهم يتفقون على التقسيم العام الآتي: زمن المغامرة (القصة)، وزمن الكتابة، وزمن القراءة[1].

1.3.3 الحيّز المكاني

ينطلق أيّ كاتب ــ عادة ــ فيما يكتب من موقع جغرافي خاص به، له سماته التي تميزه من غيره من المواقع، وعادة ما تنعكس علاقته الحميمة مع المكان، فيما يبدعه من شعر أو نثر، غيرَ مكتفٍ بنقل صورة المكان كما هو في الواقع، بل يحاول أن يعيش فيه بأسلوبه الذي يراه، أي يعيد خلقه كما يراه هو، فهو "**لا يبتدع أسلوب حياته، بل يعيش بالأسلوب الذي يبدع به**"[2]. إذن ليس غريبا أن يرتبط ذكرُنا لأسماء بعض الأدباء الفلسطينيين بتذكّرنا للمكان، فإذا ما ذكرنا أحمد دحبور نفطن إلى حيفا، وإذا ذُكِر عزّ الدين المناصرة فإننا نتذكّر الخليل، ونفطنُ إلى الناصرة عندما يُذكَر توفيق زيّاد، ويقتحم الجليلُ مخيّلتنا عندما نسمع أسماء معينة، كسميح القاسم ومحمود درويش وسالم جبران ومحمد نفاع.

يتأكّد لنا من قراءة قصص نفاع أنه كاتب ذو مرجع تُرابيّ، فالمكان عنده هوية تاريخية ووطنية ونفسية واجتماعية وثقافية، فلا يوثّق قصصه غائبة عن مكانها، بل يستحضر أحداث قصّته وشخوصه ــ في الأعمّ الأغلب ــ من المكان المحيط به، حتى غدا بجماليّاته ودلالاته وإيحاءاته من أهمّ العناصر التي أسهمت إسهاما كبيرا في تشكيل عمله الإبداعي. لقد اتخذ من أرض الجليل ووعر الجرمق وجباله مكانا لمعظم أحداثه القصصية، فكلما غادره عاد إليه مسرعا، ليس لضحالةٍ في تجربته الشخصية مع الأماكن الأخرى، وإنما لارتباطه العميق به؛ وعليه فقد برزت (بيت جَن) واحدة من أشدّ أمكنة الكاتب سحرا له، وانصهارا بشخوص قصصه، فاشتغل بها واشتغلت به، واستطاع أن يعرّفنا بها من خلال العلامات التي ضمّنها في

---

[1] للاطلاع على تقسيمات النقّاد للزمن في العمل السردي، ينظر على سبيل المثال: بحراوي، حسن: "**بنية الشكل الروائي**"، ص114. بو طيب، عبد العالي: "**الرواية فن يقوم على الزمن**"، فصول، مج12، ع2، 1993، ص129–130. عزام، محمد: "**فضاء النص الروائي**"، ط1، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1996، ص66، ص121–122. يقطين، سعيد: "**تحليل الخطاب الروائي**"، ط3، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، 1997، ص69.

[2] باشلار، غاستون: "**جماليات المكان**"، ص30.

نصوصه على امتداد مساحة أعماله الأدبية، فقارئ قصصه يستطيع أن ينتقل إلى "**(بيت جـن) ويعايش أهلها في حياتهم وأحاديثهم**"[1]. إلا أنه لم يغفل ما حول قريته من مواقع وقرى مهجّرة أو قائمة، فقدّم لنا صورة واضحة عنها، لا لبس فيها، لنكتشف بعد اكتمال تصوّرنا عـن هـذه الأرض الجليلية، أنها قد تخلّت عن مساحتها الجغرافية الضيّقة، لترتقي إلى مستوى الوطن، فَعَبْر ظلال صورتها نرى عموم الحالة الفلسطينية، بإشكالاتها ومركّباتها، بهمومِها وأحلامها، وهكـذا تتشكل أبعاد القضية الفلسطينية، لتندمج في إطار القضايا الإنسانية، وتلامس المشترك الإنساني العام.

وانطلاقا مما سبق، يمكننا تصنيف العديد من قصص نفاع ضمن قصص المكان، وهـي "**تلك القصص التي تكون فيها الطبيعة هي العنصر الفعال**"[2]، فقد كانت أرض الجليل وطبيعتهـا الريفية، بما يعني ذلك قريته بيت جَن، عنصرا حاسما وخطيرا في تحديـد مضـامينه وبنياتـه القصصية، وفي تشكيل الأحداث، وبناء الشخصيات. لقد وقف نفاع طويلا عند تفاصـيل هـذا المكان الطبيعي، مستعينا باللغة المُحيلة إلى المكان نفسه، فهي ـــــ كما كتب حسين حمزة، في تقديمه لكتاب محمود عباسي "**نسيج في حد ذاتهـا لا بـد لـه أن يـرتبط بحيثيـات المكـان وتفاصيله**"[3]، حتى غدا ــ أي المكان، بما يعنيه من الأرض والريف والقرية ــ بطل مجموعات نفاع كلها. إنّ ما سبق ينسجم تماما مع ما كتبته سامية أسعد في دراستها حول المكان في القصّة، من أنه "**لا يمكن للكاتب الوقوف عنده طويلا والإكثار من التفاصيل إلا إذا كان المكان نفسه هو البطل**"[4].

إنّ المكان عند نفاع مكانٌ واقعيّ، تتحرك فوقه وعَبْرهُ شخصيات واقعيـة، فـإذا كـان المكان القصصي على "**علاقة وثيقة بالشخصيات التي تؤمه وتسكنه. والعلامات التي يحملهـا**

---

[1] القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص165.

[2] نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ص23.

[3] عباسي: محمود: "**تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل**"، ص17.

[4] أسعد، سامية: "**القصة القصيرة وقضية المكان**"، مجلة فصول، مج2، ع4، الهيئة المصرية العامـة للكتـاب، القـاهرة، 1982، ص182.

تدل على الشخصية"[1]، فإن شخصيات نفاع تتحرّك في إطار مكانها الملائم لها، والذي يحدّد لها سماتها وسلوكها وانتماءَها الاجتماعي، وإذا كان من المألوف الأدبي أن مجال الفضاء السردي هو "**حقل الذاكرة والمتخيل**"[2]، وأنّ مكان القصة القصيرة "**خيالي يتخذ أشكالا عدة**"[3]، فإنّ الرّيف الذي يحتفي به نفاع لا يظلّ مجرد مكانٍ جغرافيّ ذي أبعاد هندسية، محدّدٍ بقرية وحقول ووعر، أو مقيّدٍ بها، بل يتّخذ أبعادا نفسية ووطنية وطبقية وسياسية وإنسانية، إذ يُحمّله الكاتبُ ثراءً دلاليّا، عبر آليّات وتقنيّات متعددة، كاللغة والوصف والتخييل، ليصير المكان ذاته راويا عن نفسه، وعن الشخصيات التي تعيش فيه، فنحن حين نقرأ قصص نفاع نستطيع "**أن نرى في أشياء مألوفة للغاية امتدادا لمكاننا العظيم**"[4].

ومع أن الكاتب اختار الجرمق وبيت جَن مكانا أثيرا لديه، فإن هذا لا يعني أنه التزم به، ولم يغادره إلى أماكن أخرى، فثمّة قصص عديدة في مجموعات الكاتب اتّخذت أماكن مختلفة جغرافيا، ومتنوعة في سِماتها، فهناك أماكن فلسطينية وعربية، وأخرى عالمية، لكنّها تشترك جميعها في ارتباطها الوثيق بتجربة الكاتب الشخصية، وفي مدلولاتها الوطنية، ومن هذه القصص في مجموعة (الأصيلة): (حميد، أحمد وآخرون) و(الحمال يفقد القوة)، وتجريان في الضفة الغربية، إبّان حرب 1967، الأولى في جنين، والثانية في نابلس[5]، أما (مدرسة بحر البقر) فتناولت مجزرة مدرسة بحر البقر، في قرية (بحر البقر) في محافظة الشرقية في مصر، عام 1970.[6] ويجري الحدث في قصة (واحد من كثيرين)، في أحد سجون الاحتلال الصهيوني[7]. وعلاوة على هذا نعثر في مجلد (أنفاس الجليل) على بضع قصص تجري أحداثها في أماكن بعيدة، كـ(ليلة على ضفاف الفستولا)، إذ تجري على نهر الفستولا قرب مدينة وارسو، عاصمة بولندا، و(المندوب السامي) في أثينا في اليونان، و(نداء الذمهاوا) في هافانا

---

[1] أسعد، سامية: "**القصة القصيرة وقضية المكان**"، ص182.

[2] نجمي، حسن: "**شعرية الفضاء السردي**"، ص47.

[3] أسعد، سامية: "**القصة القصيرة وقضية المكان**"، ص182.

[4] باشلار، غاستون: "**جماليات المكان**"، ص182.

[5] هناك إشارة إلى المكان في كلا القصتين، ينظر: نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص11، ص26.

[6] ينظر: السابق، ص71–73.

[7] ينظر: نفاع، محمد: "**كوشان**"، ص73–77.

عاصمة كوبا، وتجري (خفاش على اللون الأبيض) في مدينة سوتشي الروسية. أما آخر قصة في المجلد، وهي (المصعد) فيجري حدثها الرئيس في إحدى الحارات العربية القديمة لمدينة فلسطينية، أفرِغَت من سكّانها العرب، واستوطنها اليهود الشرقيون[1].

لا يتعدّى المكان في قصص (التفاحة النهرية) أرضَ الجليل، بوجه عام، جرمقَه وسهولَه ووعورَه، وقُراه المهجّرة والقائمة، فلم يتعدّ بيت جَن وعكا وحيفا والمستشفى وحقل التفاح في الحولة، عدا ما نجده في قصة (رخصة سواقة)، إذ جرى جزء من الحدث في موسكو[2]، وما نجده من تنوّع مكاني ناجمٍ عن تعدّد الأقسام في قصة (لقاءات ومواجهات)، فعدا الريف ومدرسة القرية، يحضر مطار اللد، ومطار (سمفروبل) في جمهورية القرم، إذ يشكّلان مكانيْنِ ينشأ فيهما صراع بين الحزبِ الشيوعي، ويمثله السارد، والنظامِ السياسي المتحكّم في هذين المطارين، ويمثله الموظفون[3]، وكذلك قصة (المخبر "ن")، فعدا بيت المخبِر في القرية، وحقل التفاح في منطقة الحولة، نجدُ مكتبَ التحقيق وغرفة التوقيف التابعين للمخابرات الإسرائيلية[4]. وبما أنّ بنية بنية القصة القصيرة "**لا تحتمل إلا مكانا واحدا، وربما لا تتناول غير جانب منه**"[5]، فإن الكاتب عمد إلى تقسيم قصّتيه المذكورتين آنفا، إلى أقسام، لكل قسم مكانه وحدثه.

نلاحظ تضادا حادا بين الأماكن القصصية المذكورة، فثمة أماكن أليفة، كالبيت وعين الماء، وعبّ الشجرة، ومنها ما هو معادٍ وسلبي جدا، يحيل إلى معاني المأساة والظلم والخيانة، كغرفة التوقيف، وبيت المخبر. وثمة أماكن رحبة واسعة، كالوعر والقرية والبلدان الاشتراكية، وتأتي معادلا موضوعيا ونفسيّا للشعور بالحرية والكرامة الإنسانية، والجنّة المُتاحة، تتلاشى عبر مساحاتها منغّصاتُ الحياة، والشعور باليأس والهزيمة. ومنها أماكن ضيّقة، نقيضة للأماكن الواسعة، ويتلاشى فيها الشعور بالحرية والانعتاق، كالمستشفى ومطار اللد، والطائرة المعطّلة الرابضة في المطار، فالمكان كلما كان "**ضيقا مغلقا، ارتبط بمعان غير مستحبة... وكلما اتسع**

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص559-563، ص607-614، ص615-625، ص657-665.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص103-104.

[3] ينظر: السابق، ص132، ص134.

[4] ينظر: السابق نفسه، ص176-181.

[5] قنديل، فؤاد: "**فن كتابة القصة**"، ص50.

وانفتح، كان رمزا للحرية، والحياة، والانطلاق"[1]؛ هذا ما جعل سارد (نوبة قلبية) يهرب بروحه ووجدانه من المستشفى الضيق، إلى جبال الجرمق، وما جعله يغادر الطائرة المعطّلة في مطـــار (سمفروبل)، ليعود مسرعا إلى جبال (يعبد) شقيقة جبال (بيت جَن)، إنـــه الإحســـاس النفســـي بالحرية والألفة، وبرحابة المكان واتّساعه، رغم تمزّقـــه جغرافيـــا، بالتـــدمير أولا، ثـــم زرع المستوطنات ثانيا.

بقي أن أشير إلى أنّ نفاعا لا يكتب إلا عن أماكن رآها أو زارها أو عايشها فعلا، فـــإن تطرّق إلى مكان لا يعرفه جيدا، فإنه لا يورّط نفسه بالخوض في تفاصيله، كعادته في وصـــف الأماكن التي عاش فيها، ويكتفي بوصف عامّ، لا يخِلّ بالصورة الواقعية للمكان. يصف ســـاردُ قصة (الحمال يفقد القوة) سوقَ مدينة نابلس بعد احتلالها عام 1967، وصفا عاما، فلا يتطـــرق إلى تفاصيله الدقيقة: "**كان الحر في أوائل تموز شديدا، والهواء ساكنا والشوارع خاوية إلا من بعض الباعة المتجولين والجنود الإسرائيليين، وأقفل البعض متاجرهم وأخلدوا إلى ساعة من الراحة هربا من الحر، وبين لحظة وأخرى تجأر سيارة، في الغالب عسكرية كما يستدل مـــن صوت محركها، وتطلق صفارة، هذا كل ما يسمع من آلات فمعمل الصابون أقفل مـــن مـــدة. ووقفت سيارة شحن على الرصيف المقابل**"[2]. بينما نجد سارد قصة (ليلة على ضفاف الفستولا) يصف المكان الذي نزل فيه على شاطئ نهر الفستولا وصفا دقيقا: "**وأحضر العامل آخر نقلة من السمك للكشك المقام على الضفة حيث تشتعل نار خفيفة ورائحة شواء السمك تمـــلأ المكـــان والناس يجلسون على الطاولات في العراء، والسيارات على أنواعها تقف بالدور حيث تحملها ــ الطوافة ــ لتعبر بها النهر إلى الضفة الأخرى مرسلة رذاذًا كثيفًا**"[3].

2.3.3 إشكالية الزمن القصصي وزمن الكتابة

لا شك أن رؤية محمد نفاع للمكان تنطلق من اعتبارات متعلقة بالزمن، فالقرية هي تلك القرية الجميلة الوادعة التي عرفها صغيرا، قبيل احتلال 1948م، وهي المدمَّرة أو المنكوبة في

---

[1] أسعد، سامية: "**القصة القصيرة وقضية المكان**"، ص184.

[2] نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص26.

[3] نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص559.

ذلك العام، وهي الصامدة رغم الحصار والقهر خلال فترة الحكم العسكري الإسرائيلي (1948-1966)، وهي المنتكسة عام 1967م، ثم توقّف عند صورتِها في منتصف سبعينات القرن الماضي على أكثر تقدير، فلا نعثر على الصورة المعاصرة للقرية، حتى بيت جَن ذاتها، لا نجد لصورتها المعاصرة حضورا يُذكر، لقد عرفناها قريةَ ما قبلِ السبعينات، ولم نعرفها بعد ذلك. فإذا كان زمن القصة يشمل الزمنَ الكونيّ الذي يتضمّن الفصول والشهور والأيام، والزمنَ النفسي الذي يضم مختلف الذكريات والأحاسيس، ويشمل أيضا الزمن التاريخي الذي تقع فيه الأحداث[1]؛ فإنه يمكننا تمييز أربعة أزمنة تاريخية، ترتبط بزمن المغامرة أو زمن القصة في مجموعات الكاتب، هي: زمن ما قبيل النكبة، وزمن عام النكبة، وفترة الحكم العسكري، وحرب حزيران، هذا لا يعني عدم وجود أزمنة أخرى، بل نجد زمنا سابقا يرتدّ إلى فترة الثلاثينات، وأزمنة لاحقة متعددة، تتحدّد بالأحداث التي حصلت في فترة السبعينات وما بعدها، وصولا إلى بدايات القرن الحالي، لكنّها تظل أزمنة لا تكاد تذكر مع الاهتمام اللافت بالأزمنة الأربعة الرئيسة، المذكورة آنفا.

سيبدو تفسير اهتمام الكاتب بهذه الأزمنة أمرا محسوما ومفهوما، بالنظر إلى زمن نشر إصدارات الكاتب قبل مجلده (أنفاس الجليل)، وهي (الأصيلة ــ 1974، وديّة ــ 1978، ريح الشمال ــ 1979، كوشان ــ1980)، فالزمن القصصي لمعظم الأحداث القصصية في هذه المجموعات يتراوح بين نهاية أربعينات القرن الماضي حتى نهاية الستينات منه، وهي فترة تاريخية حسّاسة، شهدت تحوّلات خطيرة، عايشها الكاتب عن قرب، وتأثر بها شخصيا، ما جعل كتابته تتركّز عليها.

وقد ركّز ــ بوجه عام ــ على هذه الأزمنة الأربعة في القصص المضافة إلى مجلد (أنفاس الجليل)، تحت عنوان (قصص أخرى)، ومجموعة (التفاحة النهرية)، وبخاصة فترة الحكم العسكري. وبالنظر إلى زَمَني نشرهما: (1998 و2011) على الترتيب، فإننا نلمس أن صورة المكان الفلسطيني لم تتطور أو تتغير في هذه القصص، فبقيت كما هي قبل سبعينات

[1] ينظر: يقطين، سعيد: "**تحليل الخطاب الروائي**"، ط3، ص 74.

القرن الماضي. القصص المضافة إلى المجلد ثمانٌ وعشرون قصة، ترتدّ عشرون منها إلى زمن الحكم العسكري، وتتناول أحداثا مرتبطة ارتباطا وثيقا بالقرية ومجتمع الريف، أما القصص الثماني المتبقية فتحيل على زمن قصصي يبدأ من فترة السبعينات إلى ما بعد منتصف التسعينات، ومنها قصة (الغمام الأحمر)، وأتتْ على مجزرة صبرا وشاتيلا، التي ارتُكِبت عام 1982[1]، و(كلمة السفير إلى رئيس دولة القصبة المحررة)، وتناولت صمود الفلسطينيين في الانتفاضة الأولى، انتفاضة 1987[2].

وعلى الرغم من أن الكاتب لا يوثّق تاريخا لكتابة قصصه، إلا أنه يبدو لنا أن الزمن الكتابي لهذه القصص الثماني والعشرين ممتدّ قد يصل إلى أكثر من عشرين سنة، حيث نعثر على قصتين منها كانتا قد نشرتا في مجلة الجديد في أواخر الستينات، هما: (عم جبور، قريبا تشرق الشمس)، وقصص أخرى نُشرت في الثمانينات، أي بعد إصدار مجموعة (كوشان)، منها: (الذئاب، طابون حسنة، النذر، وادي اليمام تخطيط جديد للبلد، خفاش على اللون الأبيض)[3]، وربما امتدّ هذا الزمن الكتابي إلى زمن نشرها في المجلد (1998)، حيث نعثر في بعض القصص على إشارات تعيننا على تحديد زمن كتابتها في التسعينات، ومن ذلك ما ذكره السارد من محتويات حقيبته، في قصة (حقيبتي)، حيث ذكر من ضمنها هاتفه الخلوي[4]، ما يعني أنها كتبت في التّسعينات، لأنه لم يكن الهاتف الخلوي الشخصي معروفا أو دارجا بين أيدي الناس قبل هذه الفترة.

أما قصص (التفاحة النهرية) فزمنها الكتابي هو بعد العام 2000، وهو زمن شهد تطورات سياسية على الساحة الفلسطينية والإقليمية، أما الزمن القصصي للمجموعة فيتراوح بين عامي 1948 و 2008 تقريبا، إلا أنّ معظمَها يجري في زمن الحكم العسكري؛ إذن فالكاتب

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص507– 515.

[2] ينظر: السابق، ص653–656.

[3] للاطلاع على سنوات نشر القصص المذكورة، في الصحف والمجلات، ينظر: كلاب، جميل إبراهيم: "**الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة**"، ملحق برسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2004– 2005، الصفحات: 206، 207، 263، 293، 322.

[4] ينظر: نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص553.

يركز على زمن قصصي محدّد في مجموعته هذه، وفي القصص المضافة إلى المجلد، ويهتم به أكثر من غيره، فما الأسباب الكامنة خلف هذا الاهتمام؟ وإذا لم يكن هناك شكّ في انعكاس زمن الكتابة على زمن المغامرة (الزمن القصصي) بواسطة زمن الكاتب[1]، وأنّ اختيارات الكاتب متأثرة بما يدور في أعماقه[2]، فكيف سيبدو هذا الانعكاس أو التأثير في مجموعة (التفاحة النهرية) تحديدا؟

لعل الإجابة تكمن في خيبة نفاع ــ مناضلا فلسطينيا شيوعيا ــ مما وصلت إليه مسيرة السلام، ومن إفرازاتها السلبية على القضية الفلسطينية، ما يعني شعوره بانتكاسة فلسطينية جديدة، أي هزيمة أخرى في الصراع، وبالتالي سيحاول ــ كاتبا ــ أن يبحث عن مخرج من هذه الخيبة، ليظلّ محافظا على نزعته التفاؤلية من نهايات الصراع، هذا المخرج كان بالعودة إلى مربّع زمني سابق يستحكم فيه، ويدير من خلاله المواجهة مع المحتل بوسائل وأساليب نضالية أثبتت جدارتها على ساحة الصراع، لعل أبرزها الصمود والتشبث الواعي بالأرض، إزاء الشعور بالتفريط بها أو التنازل عن جزء منها، لقاء عملية سلام لم تحقّق الحدّ الأدنى من طموحات الشعب الفلسطيني. إن الفكر الاشتراكي الذي آمن به الكاتب منذ ستينات القرن الماضي، ولم يتحوّل عنه حتى اللحظة، يُملي عليه ــ من الناحية الأدبية ــ كتابةً منتمية إلى الواقع، واعية للصراع، تتأسّى بماضي المكان، لتمثيل الصورة النموذجية للصمود في مواجهة الطرف الآخر للصراع، وبما أن الكاتب يكتب عن مكان وزمان عايشهما فعلا، فإن زمن الحكم العسكري، هو أبرز نموذج زمني للمكان ــ أراضي 48 ــ تمثيلا للصراع؛ ذلك أن سلطة الاحتلال تسعى إلى عسكرة الفضاء، ليتسنى لها أن تعيد انتاجَه، ونسجَ علائقه، وأن تبني ــ من جديد ــ معماره الاجتماعي، ونسقه الثقافي[3]. وهكذا يعيد الكاتب صياغة هذه الصورة من جديد، في إطار وعي تقدمي، متفائل بحتمية التغيير.

---

[1] ينظر: يقطين، سعيد: "**تحليل الخطاب الروائي**"، ط3، ص69.

[2] ينظر: الأسطة، عادل: "**أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات**"، ط1، مطبوعات وزارة الثقافة، 1998، ص23.

[3] ينظر: نجمي، حسن: "**شعرية الفضاء السردي**"، ص202.

يستخدم نفاع خطّا أفقيا متتابعا لزمن السرد في معظم قصصه، لكننا نعثر على بعض منها اعتمدت على تكسير زمن الحدث، كقصة (وديّة) من مجموعة (وديّة)، أو استرجاع الماضي خلال السرد الأفقي، كما في (كوشان) من مجموعة (كوشان)، و(الجرمق) من مجموعة (التفاحة النهرية).

يتّخذ الزمن في قصة (التفاحة النهرية) مسارا أفقيا نحو الأمام، حيث يتذكر الراوي الأحداث التي جرت بالتزامن مع حكاية التفاحة التي جلبها أبوه من بلدة النهر، ومن هذه الأحداث سقوط حيفا ويافا؛ فزمن القصة هو النصف الثاني من شهر نيسان عام 1948، فقد سقطت حيفا بيد الاحتلال الإسرائيلي في 21 نيسان، ويافا في 26 نيسان[1]. سقوط حيفا كان قبل سقوط يافا بأيام قليلة، والراوي ذكر خلال السرد: "**سقطت يافا!! أم البرتقال اليافاوي**"[2]، ثم ذكر سقوط حيفا، "**سقطت حيفا ومار الياس الحيفاوي!!**"[3]، فقد وقع في خطأ الترتيب الزمني لسقوط المدينتين، ما يدلّ على أنّ الكاتب ــ مختفيا خلف سارده ــ يعتمد على ذاكرته الشفوية في تعيين الحقائق التاريخية، وعلى الرغم من أنها وقائع مضى عليها فترة طويلة، وأن العبارتين وردتا بأسلوب التداعي الحر لأفكار السارد، وباعتباره كان طفلا زمنَ حدوثِها؛ فلا تُقبل هذه الأمور مبررا لعدم الدّقّة في ترتيب التتابع الزمني للوقائع؛ لأن مسألة تذكر السارد لحدث سقوط المدينتين ستبدو أمرا مفروغا منه، إذا ما قيستْ بتذكّر التفاصيل الدقيقة والمتتابعة زمنيا حول حدث التفاحة، وهي تفاصيل ليست بمستوى تأثير الحرب وسقوط المدن على ذاكرة الطفل الصغير. إن اعتماد الكاتب على خطّ أفقي متتابع لزمن السرد من أول القصة حتى نهايتها، يفترض منه أن يكون حريصا على نقل الوقائع التاريخية، مرتّبة حسب زمن وقوعها.

أما في قصة (عمشق الوادي) فيبدأ الراوي قَصَّهُ بزمن ماض مسترجع، حيث يسترجع ما أخبره به أحد الفلسطينيين اللاجئين، عندما التقى به في بلاد المجر، وهو أنه خبّأ كأسا عند العَيْن، المجاورة لقرية الراوي، يجعل الراوي من هذا الاسترجاع تمهيدا أو مدخلا للحدث الذي

---

[1] ينظر: موقع فلسطين في الذاكرة، http://www.palestineremembered.com/ar/index.html. تاريخ الزيارة: 2014/12/1.

[2] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص12.

[3] السابق، ص13.

سيرويه، وهو حكاية لقائه مع محبوبته قرب العين ذاتها، وعثورهما على الكأس المخبّأ هنـــاك؛ إذن فَخَطّ الزمن في القصة كان على النحو الآتي: نقطة انطلاق ــ رجوع زمني ـــــ عودة إلى نقطة الانطلاق ــ زمن حاضر يتقدم إلى الأمام.

4.3 أساليب وتقنيات سردية

1.4.3 وحدة الكاتب والسارد والقصص

السرد هو "**عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المســتهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة**"[1]؛ إذن هو "**فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعــل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب**"[2]، والقصة القصيرة هي "**نص أدبي نثري يصــور موقفــا أو شعورا إنسانيا تصويرا مكثفا له أثر أو مغزى**"[3]. أما السارد/ الراوي فهو "**الشخص الذي يصنع القصة، وليس هو الكاتب بالضرورة، وهو وسيط فني بين الأحداث ومتلقيها**"[4]. وتعرّفه يمنـــى العيد بأنه "**وسيلة، أو أداة تقنيّة، يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصِّهِ**"[5]، وقد لخّصتْ أنواع الرواة ــ مستفيدة من الدراسات التنظيرية السابقة ــ إلى نوعين: راوٍ يحلل الأحداث من الداخل، وراوٍ يراقب الأحداث من الخارج، فأما الأول فيكون واحدا من اثنـــين: راوٍ حاضـــر، يـــروي بضمير الأنا، وراوٍ كليّ المعرفة، رغم أنه غير حاضر، وهذا يتمثل بالكاتب الذي يعـــرف كـــلّ شيء. أما النوع الثاني فيكون إما راويا حاضرا، لكنه شاهد لا يتدخل، وإما راويا غير حاضر، لكنّه لا يحلّل الأشياء، بل ينقل بواسطة[6].

وبالعودة إلى قصص الكاتب سنجد أن راويها غالبا ما يكون حاضرا، يـــروي بضـــمير الأنا، ونعثر في بعضها على إشارات عديدة، وتناصّات داخلية متكررة، يُستَدلّ من خلالهـــا أن

---

[1] زيتوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، ص105.

[2] السابق، ص105.

[3] قنديل، فؤاد: "**فن كتابة القصة**"، ص35.

[4] علوش، سعيد: "**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**"، ص111.

[5] العيد، يمنى: "**تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**"، ط1، بيروت، مكتبة الفارابي، 1990، ص90.

[6] ينظر: السابق، ص91-92.

السارد هو الكاتب نفسه، ففي قصة (وديّة) يذكر السارد اسمَه (محمد) واسم والده (حسين) صراحة[1]، وأن وديّة هي شخصية بدويّة حقيقية، عاشت وسكنت فترة من حياتها بالقرب من بيت جن*، ثم إن حكاية السارد ــ وهو عامل في قطف التفاح ــ مع ابنة اليهودي صاحب البستان، تتكرر في أكثر من موضع، ففي قصة (جا وقت الغوا) تأتي إليه تلك الفتاة، وتناديه باسمه (موخاميد)، وتخبره أن أباها لم يشترك في الانتخابات[2]، تتكرر هذه الحكاية في قصة (المخبر "ن")، والسارد هنا مناضل سياسي، كان عاملا في حقل التفاح، ليكشف عن نفسه أكثر، حين يقول معلّقا على قرار معلمه بعدم المشاركة في التصويت للقوائم اليهودية: "**أما أن يصل إلى التصويت لنا نحن في الحزب الشيوعي فيبدو أن الطريق طويل أمامه**"[3]، وفي القصتين ذاتهما ترِدُ حادثة حضور رجال المخابرات، ومعهم المخبر (ن) إلى السارد، في مكان العمل، ليقنعوه بترك السياسة؛ فاسم (محمد حسين) والعمل في التفاح وفي السياسة، والانتماء إلى الحزب، هي دوالّ تؤكد أن السارد هو نفسه الكاتب*.

وعدا قصة (المخبر) هناك العديد من قصص (التفاحة النهرية) جرت أحداثها أو جزء منها على أرض الواقع، وأن ساردها الذي هو شخصيّة محورية فيها، هو المؤلف نفسه، "**فلو تتبعنا السارد في غير قصة فلن نجده سوى محمد نفّاع نفسه**"[4]. من هذه القصص: (لقاءات ومواجهات) و(عن الذئاب وغزالة)، و(خطاب المدير) و(موقف "لنا" من الإضراب) و(نوبة قلبية)، وتعبّر عن أحداث ومواقف حصلت ــ أو حصل جزء منها ــ مع الكاتب نفسه، فعمد إلى تحويرها، ونسْجِها في قالب فنّي، ليتحول بها إلى قصة، تُبرز قضيةً ما، ويمكن لمن يمتلك معلوماتٍ حول حياة الكاتب الأسرية والاجتماعية أن يكتشف هذا الأمر بسهولة، ففي قصة (عن الذئاب وغزالة) يَذكُر أنه كان يحكي قصص الذئاب للأطفال، ومنهم أبناؤه الأربعة، ويذكر منهم

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**وديّة**"، ص32، ص38.

* أكّد لي الكاتب نفسه هذه المعلومات، خلال المقابلة الثانية معه، جنين، 3 /3 / 2015.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**ودية**"، ص67.

[3] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص183.

* سأتناول موضوع التكرار في قصص الكاتب، بوصفه تناصا داخليا، في مبحث (التناص الذاتي) لاحقا.

[4] الأسطة، عادل: "**محمد نفاع: التفاحة النهرية وبقايا أدب المقاومة**".

اسم (هشام)، وهو ابنه[1]، ويجري الحدث في قصة (خطاب المدير) في قرية بيت جَن، وساردها معلم مؤقت في المدرسة[2]، والكاتب نفسه عمل معلما مؤقتا في بيت جَن. أما الطفلة (لنا) الواردة في قصة (موقف "لنا" من الإضراب) فهي حفيدته[3]، وفي (نوبة قلبية) يشير إلى أنّ أفراد أسرته ساعدوه في طلوع درج المنزل إلى الشارع في الأعلى[4]، وهذا مطابق لمواصفات درج منزلِـه، وفي قصة (المخبر "ن") يكشف عن نفسه بوضوح تام، حين يذكر أنه كان يعمل في قطف التفاح في منطقة الحولة صيفا، وفي قطف الحمضيات في وادي الحوارث شتاء[5]. وبسبب من وحدة الكاتب والسارد ستبدو قصص المجموعة متشابهة إلى حدّ ما في كثير من الأمور، مضامينها وشخوصها وفضاءاتها، فـ(الجرمق) و(كُبوش البطم) و(عمشق الوادي) و(حوّام الخريف) هي قصة واحدة، لم تخرج عن الأرض والمحبوبة ومقاومة المحتل.

2.4.3 الضمائر السردية

يشير عبد الملك مرتاض إلى أنّ أكثر الضمائر السردية الثلاثة استعمالا، ضمير الغائب (الهو)، سواء أكان السرد شفويا أم مكتوبا، فهو سيّدها وأكثرها تداولا، وأيسرها استقبالا لدى المتلقين، وأقربها إلى فهمهم[6]، أما ضمير المتكلم، فيأتي "**في المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية، بعد ضمير الغائب**"[7]، فله قدرة مدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا؛ إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسُه إلى شخصية مركزية، ويجعل المتلقِيَ يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر، ويمكنه التوغل في أعماق النفس البشرية، لأنه ضمير للسرد المناجاتي[8]. أما ضمير المخاطب فهو أقلها ورودا، وأحدثها نشأة، في العمل

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص151.

[2] ينظر: السابق، ص163.

[3] مقابلة شخصية مع الكاتب، جنين، 2015/3/3. وأشرتُ إلى هذا، في مبحث (الطفل الفلسطيني: صورة من عمق المأساة) من الفصل الثاني.

[4] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص227.

[5] ينظر: السابق، ص190.

[6] ينظر: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص175-177.

[7] السابق، ص184.

[8] ينظر: السابق نفسه، ص184- 187.

السردي المعاصر، وإذا كان هذا الضمير يمكن أن يأتي ترجمة لضمير الأنا، وإبرازا له، وكأنّ الأخير (أنا) هو الحاضر في النص السردي، لكنْ بواسطة معادل لغوي آخر، هو (أنـــت)[1]، إذا كان الأمر كذلك فإنّ استعمال نفاع له لم يكن إلا بدلالته اللغوية، وبمفهومه وجوهره المحـــدّدين، كما سيتضح لنا لاحقا. يرى مرتاض أن استعمال الضمائر لا يعدو كونـــه لعبـــة ســـردية ذات مضمون واحد، وأن اختيار الضمير هو مجرد اختيار شكلي تنويعي[2]، فإذا كان قد خلص إلى أنّ أنّ هذا الاستعمال "**مسألة جمالية لا دلالية، وشكلية لا جوهرية، واختيارية لا إجبارية**"[3]؛ فـــإن هذا لا ينطبق على العمل القصصي لدى نفاع، ذلك أن استعماله للضمائر هو استعمال جوهري ودلالي، أكثر من كونه شكليا، أو تجميلا للمسرود؛ لأنه لا يكتب قصته مـــن أجـــل أن يكتبهـــا وحسب، بل يكتب عن واقع هو يعيشه، وتجربة سياسية واجتماعية عايشها ويعايشها، وبالتالي لا يمكن أن يكون استعماله للضمائر مجرد مسألة جمالية أو شكلية.

باستقراء قصص الكاتب في مجموعاته كلها، سنجد أنّ الضمير الأكثر حضـــورا فـــي سرده القصصي هو الأنا، إلا أنه الأنا المُحيل إلى ضمير الجماعة، إذ يتلاشى صـــوت الـــذات الفردية، ليندمج في صوت الجماعة، ويُنْسَف البناء القائم على تجربة الأنا، ليُعادَ بناؤه في مدماك البنية الجماعية الكلية، ولذلك فقد كثّف الكاتب من استخدام هذا الضمير؛ لأنه يريـــد لســـارده أن يستحيل إلى شخصية محورية، تذوب في مسرودها، وفي الحدث وزمانه ومكانه، وتندمج مـــع الشخصيات، فتغدو هذه العناصر مع بعضها وحدة سردية متلاحمة، ثم إنّ الكاتب يتوسّل بهـــذا الضمير للولوج إلى "**أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق**"[4].

يبدأ السارد سردَه بضمير المتكلم، ابتداء من العبارة الأولى في القصـــة الأولـــى مـــن مجموعة (التفاحة النهرية): "**أفقت دغشة الصبح على حديثهم: أبي خطر على باب الله**"[5]، وينهيه وينهيه بذات الضمير، في آخر عبارة من القصة الأخيرة: "**وأثنيت على معلوماتي القيّمـــة فـــي**

[1] ينظر: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص189-192.

[2] ينظر: السابق، ص192- 193.

[3] السابق نفسه، ص197.

[4] السابق نفسه"، ص185.

[5] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص10.

مجال الطب والعلاج والحياة يا نسيم الشمال"[1]، وفيما بين هاتين العبارتين، وعبر مساحات المجموعة، يتراوح استخدام الضميرين الآخَرين، إلى جانب الضمير المذكور. تُسرد القصة الأولى (التفاحة النهرية) بضمير المتكلم، مع حضور (الهو) وكذلك في قصص (الجرمق، حوّام الخريف، كبوش البطم، عمشق الوادي)، إلا أن ساردها يختلف عن سارد القصة الأولى، بكونه هنا شخصية مركزية واحدة لا تتغير، فهو العاشق الولهان للمرأة والأرض. لكنّ الحضور الطاغي لضمير المتكلم نجده في قصص (رخصة سواقة، لقاءات ومواجهات، عن الذئاب وغزالة، نوبة قلبية)، وقد بُنِيَت هذه القصص أيضا على محورية شخصية السارد نفسه، وبطولته أيضا. أما القصص المتبقية، فيتراوح السرد فيها بين ضميري المتكلم والغائب، والسارد شخصية حاضرة فيها، ما عدا (صورة الهوية)، إذ يأتي السرد فيها بضمير الغائب، دون تدخّل من السارد.

على الرغم من أن الكاتب لا يستخدم ضمير المخاطب كثيرا، إلا أننا نجد قصصا تتّكئ عليه في بنائها الفني. راوي قصة (معلمة الأولاد) يسرد للمعلمة حكاية قدومها إلى القرية، وتصوّرات الناس عنها: "**عندها وصلت برفقة رجل فقير بشع هو والدك يسوق حمارا صغيرا عليه بعض الأثاث والفرش**"[2]، ويبدو أن الكاتب لم ينتبه أنه وقع في خطأ الخلط بين ضمير الغائب والمخاطب، خلال السرد، حين يقول سارده: "**ففي بعض الأيام اكتشفت المعلمة خطة جديدة تقضي بها على الضجيج في الصف ــ على حد رأيها ــ ورتبت الأولاد على المقاعد بحيث جلس كل صبي إلى جانب بنت**"[3]، ثم يعود إلى مخاطبة المعلمة: "**ومرة أخرى أغلق الناس أفواههم عنك... إلا الفتيات يتحدثن عن فساتينك الكثيرة... صرت تتحدثين مع المعلمين بلا تحفظ**"[4]. تشتمل قصة (الأصيلة) على صوتين سرديين: الراوي الذي ينقل لنا ــ بضمير الهو ــ ما يسمعه من (الأجرد)، الذي يخاطب الفرس (أم سوار) بضمير (الأنت)[5]. ويبدو استخدام

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص238.

[2] نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص29.

[3] السابق، ص31.

[4] السابق نفسه، ص32.

[5] ينظر: السابق نفسه، ص39-44.

الكاتب لضميري الهو والأنت في هذه القصة أكثر فنية ونضجا من استخدامهما في القصة السابقة.

يأتي ضمير المخاطب في مجموعة (التفاحة النهرية) ضمن فقرات سردية أو عبارات مبعثرة، ففي قصة (لقاءات ومواجهات) يحيل السارد سردَه ــ أحيانا ــ إلى ضمير الأنت، ليخاطب النبيَّ سليمان: "**كيف اهتديت إلى هذا الخاتم الذي صار علما**"[1]، أو الكيانَ الصهيوني الذي حوّل خاتم سليمان إلى شعار له: "**أنت تقصر عن قهر الناس**"[2]، "**خاتم أهبل أنت بحكم الجهات الأربع**"[3]، "**وإذا كنت لا تتقن العربية وأنت تعرف لغة الطير والوحش، فهاك ابن تل أبيب خاطبك بلسانك**"[4]. وذات القول ينطبق على قصة (المخبر "ن")، حيث يتّخذ من المخبر شخصا يسائله، أو يحاكمه: "**فأنت عديم اللون ولست بماء. أنت أنت وهذا يكفي**"[5]، إذن فاستخدام فاستخدام الكاتب للضّمير (أنت) في القصتين المذكورتين هو استخدام مُوجّهٌ لمخاطبة شيء محدّد، يبرز أمام السّارد، كالخاتم/ العَلَم، أو المخبر، فلا يمكن أن يكون في هذه الحالة معادلا لغويا للأنا، كما يذهب مرتاض في دراسته لهذا الضمير.

وفي حالة أخرى، فقد استعان ساردُ نفاع بالأنت بوصفه خطابا موجّها للقارئ، كي يشركه، ويشعره بوجوده في النص، في العبارة الآتية يجعل قارئه شخصا موجودا معه في مكان الحدث: "**رائعة حية هذه اللحظات، وأنت تكاد ترى القادم والآتي**"[6]، ويخاطبنا نحن، عامة قُرّائه، قُرّائه، بضمير الجماعة المخاطَبين، فنشعر بأننا موجودون معه في مجلس حكواتي، نستمع للقصة محكيّة شفاها منه، أي الراوي: "**عينان واسعتان حييان دائما، اعفوني من الولوج في**

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص122.

[2] السابق، ص127.

[3] السابق نفسه، ص128.

[4] السابق نفسه، ص128.

[5] السابق نفسه، ص203.

[6] السابق نفسه، ص23.

وصف لونهما لئلا يفوح الخبر وتقع واقعة"[1]. "وماذا عن عيون أهل الاتحاد الأوروبي وفعلهن بزعيم الأفغان. أرقوه أنتم ولكم الأجر والثواب"[2].

[1] السابق نفسه، ص24.

[2] السابق نفسه، ص129.

3.4.3 الوصف والاستطراد والتضمين

الوصف في العمل السردي هو أسلوب إنشائي يتناول الأشياء في مظهرها الحسّي، ويقدمّها للعين مصوّرة بالكلمات، إذ يمكن اعتباره شكلا من أشكال التصوير، يقَدِّم ـــ بلغة سردية ـ الأشياءَ في أحوالها وهيئاتها، متماثلة مع منظورها الخارجي في أدقّ تفاصيله، أي يقدّمها بالمحاكاة الحرفية، لما هي عليه في عالَمها الخارجي[1]. إذن فهو "**شكل من أشكال القول ينبئ عن كيف يبدو شيء ما، وكيف يكون مذاقه ورائحته وصوته ومسلكه وشعوره**"[2]، وإذا كان الوصف تصويرا للأشياء بالكلمة، فإنه سيشمل تصوير الأفعال "**والامزجة النفسية والانطباعات**"[3]، وعلى امتداد النص السردي، فإن كلّ مجاز أو استعارة أو تشبيه هو وصف موجز[4]، ولعله يكون أكثر فاعلية وتأثيرا حينما يُستخدم في فقرات قصيرة، تسهم في الشرح والسرد، ويتوقف عمقه وثراؤه على مقدرة الكاتب على تلقّي التفصيلات، والاختيار من بينها، فالكاتب المُجيد من يهدف إلى خلق تأثير مفرد، أي إلى إثارة انطباع واحد مهيمن عبر هذا الوصف؛ فالغرض الأول له هو نقل الخبرة والانطباعات ـ التي أحسّ بها الكاتب ـــ إلى القارئ[5].

يشكّل الوصف تقنية فنية لافتة في خطاب نفاع السردي، إذ يمنحه جماليات فنية مغايرة لِما تستطيع منحه العناصر أو التقنيات الفنية الأخرى، ويكشف عن قدرة وثراء لغويين، وثقافة واسعة لدى الكاتب، وهو يكثر من استخدامه، بأنماطه المتعددة، سواء أكان بسيطا، بتراكيب وصفية صغرى، أم مركّبا، ينصَبّ بتعقيداته على الشيء الموصوف، أم حرّا، يقتحم المسرود، غير متقيّدٍ بتسلسله، فيبدو منفصلا عنه[6]. وإذا كان الوصف أداة فنية تقطع السردَ، "**فيبدو كأنه**

---

[1] ينظر: قاسم، سيزا: "**بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص79-80.

[2] فتحي، إبراهيم: "**معجم المصطلحات الأدبية**"، صفاقس، المؤسسة العربية للناشرين، 1986، ص406.

[3] السابق، ص406.

[4] ينظر: نجمي، حسن: "**شعرية الفضاء السردي**"، ص71.

[5] ينظر: فتحي، إبراهيم: "**معجم المصطلحات الأدبية**"، ص407- 408.

[6] للمزيد حول أنماط الوصف، ينظر: محفوظ، عبد اللطيف: "**وظيفة الوصف في الرواية**"، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2009، ص49، ص57-59.

توقف للاستجمام، وتجديد للنفس في العمل السردي"[1]، فإنه سيبدو ــ أيضا ــ في قصص الكاتب مُستهدَفا لذاته في كثير من الأحيان، ففي قصة (عمشق الوادي) ــ وهي قصة قائمة على تقنية الوصف ــ يبدأ السرد بتمهيد وصفي تصويري لفضاء المكان، تتشكل منه لوحة فنية، دقيقة لحركة غيوم الجليل، لا يرسمها إلا من عايش المشهد بالتجربة، ورآه على حقيقته في منطقة جبلية غابية: "**لو أهتدي لألطف التسميات واحلى الكلمات وارقها لهذا الغيم الذي يغطي وجه السماء ببرقع رمادي، وينسدل على وجنات الجبال بمهابة ويتهادى على اعناقها وصدورها وبطونها ويمسد ما تحتها ويتعربش على ثغر الوادي متغلغلا بين الشجر المتطاول في الوعر الغزير**"[2]، ثم يبدأ بِسردِ الحدث بأسلوب التذكر، ثم يعود ليصف طبيعة الجو في الزمن السردي الحاضر، وينتقل من وصف إلى آخر، لنجد أن الحدث الرئيس للقصة قد ذاب أو تبعثر بين الفقرات الوصفية للمكان، ويعود الكاتب بين فينة وأخرى إلى الحدث، يلملم شتاته، ويعيده إلى مجراه، ولكن تظل تقنية الوصف مهيمنة على مساحات القصة، بشخصيّاتها وحدَثِها، لتغدو قصةَ وصفٍ للطبيعة والوعر. وإذا كان بمقدور الكاتب القصصي أن يجعل "**من وصف الطبيعة إرهاصا بالحوادث التي ستقع فيما بعد سارّة كانت أو محزنة**"[3]، فإن نفاعا قد عُني بأمور ثلاثة في توصيفه لها:

ــ اعتبار وصفها غاية في ذاته، فقدّم ــ بلغته الخاصة ــ صورة دقيقة وجميلة للطبيعة، كما يريد هو: "**وفي المواقع البعيدة يترامى نواح شُبّابة، تصلنا منه مشحات وموجات غائرة متقطعة محزونة، تنكَفتُ في الوديان وتتعربش على الهضاب وتعشّش في حومات الشجر...**"[4].

الشجر..."[4].

---

[1] مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص289.

[2] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص50.

[3] نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ص112.

[4] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص25.

ــ الإرهاص والتمهيد لما سيقع، كما في بداية قصة (الجرمق)[1]، وكما يصف الراوي الطبيعةَ قُبيل الغروب، إرهاصا لمغادرة محبوبته المكان: "**فلول الخيوط الذهبية للقرص المغرّب بمهابة تطوي حالها على هامة الجبال**"[2].

ــ إدخالها ــ أي الطبيعة ــ عنصرا مشتركا في صنع الحوادث، ومؤثرا في العالم الداخلي للشخصيات، فيغدو المنظر الطبيعي الموصوف واقعا في صلب النسيج القصصي، فاضحا لأحاسيس الشخصية ودواخلها، وكاشفا عن طبيعة تفكيرها، فالطبيعة ستبدو شاحبة متعكّرة في نظر ذلك الطفل الذي كان ينتظر عودة والده من السفر، وستزيد من تعلقه بأبيه: "**وكلما مرّ الوقت في هذا النهار التشريني بغباره الثائر الملحاح وغيومه العكرة المشطحة ووجهه الكدر العبوس يزداد تعلقي بأبي**"[3]، وبدتْ صورة الطبيعة في الليل لدى ذلك الطفل نفسه الذي غاب عنه والده مرعبة مخيفة: "**كبر الليل وفتح فمه الأشدق، وبدت الجبال البعيدة جهمة عابسة مهددة تسرح فيها الغيلان والأشباح وعفاريت الجن...**"[4]، فالطفل خائف على والده الذي خرج في الليل من الغول والأشباح، وليس من شيء آخر. وفي قصة (الجرمق) بدتْ الطبيعة في الليل غامضة مجهولة، لدى الراوي الذي خرج مع الرجال ليلا، للمرابطة في الأرض: "**أنصت بنهم إلى عالم الليل المجهول، السكون ثقيل له وهرة، ومن الجبال المقابلة تقطع الصمت أصوات غريبة لوحوش البرية تهيم في كونها الغامض**"[5]. الراوي كان قد استعدّ للدفاع عن الأرض، وينتظر قدوم العسكر في صباح اليوم التالي، ولا يعلم كيف ستسير الأمور، فهو يعيش حالة من الترقب، والقلق من المجهول القادم، فانعكست هذه الحالة على صورة الليل عنده.

وإذا كانت مجموعة (صور خاطفة) لـ(آلان روب جرييه) تستبعد عنصر الحدث تماما، وتعتمد أساسا على الوصف، فتحدّد الأشياء بكل دقتها وتفاصيلها[6]، فإننا سنجد هذا الوصف لدى

---

[1] ينظر: السابق"، ص18-19.

[2] السابق نفسه، ص44.

[3] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص11.

[4] السابق، ص12.

[5] السابق نفسه، ص21.

[6] ينظر: كامل، نادية: "**الموباسانية في القصة القصيرة**"، مجلة فصول، مج2، ع4، القاهرة، (7،8،9)، 1982، ص194.

نفاع تقنية تحيل إلى إطناب توصيفي، إذ يتوسّل به لتصوير تفاصيل المشهد، أو استجلاء جوانب الفكرة، على حساب الحدث الرئيس، الذي ربما يُهمّش أو يُستبعد، لتغدو بعض القصص أقرب إلى لوحات فنية أو فقرات استطرادية، تؤثّر سلبا على حيوية الحبكة السردية وتتابعها، في كثير من الأحيان؛ فلا شكّ أن بعض القراء يعدّون فقرات الوصف المطوّلة أو التي تبدو ضئيلة الأهمية في العمل السردي استطرادا[1]، حيث إن الاستطراد يعني ــ وفق فهم القدماء ــ الانتقال من موضوع أو معنى إلى آخر، أو حسن الخروج[2]، ويعرّفه إبراهيم فتحي بأنه "**فقرة أو جزءا معينا ينحرف عن الموضوع الرئيسي أو الحبكة الأساسية**[3]. وقد توقّف عند هذه السمة في قصص الكاتب غير دارس، فيرى نبيه القاسم أنها من عيوب القصّ عند نفاع؛ لأنها تفقد القصةَ جمالَها وتركيزَها في الحدث[4]، ويرى فخري صالح أن قصص (الأصيلة) محشوّةٌ بحكاياتٍ وصفيّة غير مترابطة في كثير من الأحيان، وأن بعض القصص تنحصر قيمتها في صورها القصصية المتناثرة[5]، أما إبراهيم طه فَعَدّ الاستطراد لدى الكاتب أداةً تعويضية عن الترميز المفقود في قصصه، ووسيلةً لغوية لدفع الرتابة والروتين والأفقيّة عن مسار النصّ، ولتحقيق التقابل والمقارنة[6].

إن السارد في قصص نفاع يمتاز بالاستطراد، والخروج عن الموضوع الرئيس، إذ يستطرد في العديد من القصص في توصيف الطبيعة، فيستحيل إلى مصوّر تلفازي، يلتقط مشاهد متنوعة، تزخر بالحركة واللون والصوت، مركّزا عدسته على المرأة الريفية والنبات والحيوان، فينسى أو يتناسى مهمّته الأولى، وهي السرد، ليعود بعد حين إلى حبكة القصة، فيمسك بخيوطها من جديد، ولا شكّ أن هذه الاستطرادات في وصف الطبيعة هي انعكاسٌ لعشق الكاتب للأرض والريف، وارتباطه المتأصّل بهما، إذ يعمد إلى رسم لوحات فنية توصيفية، مَصوغة بلغةِ خطابٍ

---

[1] ينظر: فتحي، إبراهيم: "**معجم المصطلحات الأدبية**"، ص18.

[2] ينظر: مطلوب، أحمد: "**معجم مصطلحات النقد العربي القديم**"، ط1، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2001، ص68.

[3] فتحي، إبراهيم: "**معجم المصطلحات الأدبية**"، ص18.

[4] ينظر: القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص149–151، ص175. "**القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران**"، ص63.

[5] ينظر: صالح، فخري: "**القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة**"، ص30.

[6] ينظر: طه، إبراهيم: "**الأدوات التعويضية وجمالية العدوى**"، مدارات، ص43.

غزليّ خاص، تتمظهر فيها تجليّات المكان، والإنسان المرتبط بذلك المكان، فيبدو وكأنّه "**رسّام ماهر يغمس ريشته في رحم الأرض فتخرج لوحات صافية رائعة**"[1].

في قصة (عن الذئاب وغزالة) تُجري باحثة أجنبية مهتمّة بالذئاب، مقابلةً مسجّلةً مع الراوي، فيبدأ حديثه عن مغامراته مع الذئاب بقوله: "**في أحد أيام الصيف وموسم الحصاد، وفي باب السّدير* في الفجر المبكر والندى الرقّاد على جمام الارض يمسح الوعر وكروم العنب والتين، وتراب الطريق مُنمّش بحبات الندى، والعصافير النهاضة للتو تغني للفجر اليمامي المتسلل المتسرّق على مهله يمسح بهيبته جبهة وقمم الجبال ويحط بمهابة على صدورها وبطونها، ونسمات لطاف ناعمة كالشعر الخروبي المغسول تهفهف وتسرح وتمرح، وتصفر صفيرا خافتا واهنا توشوش الكون وتهمس وتتنهد في الدوالي الراقدة في غفوة الفجر فتروح تتململ قبل النهوض لاستقبال صباح الخير، داهمتُ سبعة ذئاب...**"[2]، بدأ الراوي بتحديد زمن الحكاية ومكانها: "في أحد أيام الصيف وموسم الحصاد، وفي باب السّدير في الفجر المبكر"، لكنّه استطرد في الكلام عن صورة الطبيعة في الصباح، ثم عاد ليقول: "داهمتُ سبعة ذئاب...". إن هذه المقدمة المسهبة عن صورة الوعر، تساعدنا أيضا في تصوّر مدى عشق الكاتب للطبيعة، فهذه الباحثة التي حضرت من بلاد أجنبية، لتجمع قصصا شعبية عن الذئاب، لم يكن يهمّها منظر الوعر، بقدر ما تريد أن تسجل معلومات عن تلك الحيوانات، وكان بإمكانه أن يكتفي بالجملة الأولى لينتقل مباشرة إلى الذئاب، ولكنّ نفاعا الكاتب/ الراوي المشغوف بالأرض وجمالياتها، لا يمكنه أن يقاوم تأثيرها المستفِز له دوما، فهاجسها المسكون في وجدانه يشكّل عاملَ جذب لا فكاك منه، يشدّه باستمرار نحوها، فلم يكن يوجّه خطابه للأجنبية، ولم يكن يستهدفها حين أطنبَ، أو استطرد، في جماليات الأرض، بل كان يستهدفنا نحن، وكأن لسان حاله يقول: هذه هي أرضنا، حاضرة دوما في وجداني، وكلما ابتعدتُ عنها رجعتُ إليها مسرعا، وأطلب منكم أن تعشقوها مثلي، وألا تتخلّوا عنها أو تنسوها أبدا.

---

[1] بولس، حبيب: "**الأرض في قصص نفاع**"، ص272.

* السدير: منطقة تقع إلى الشمال الغربي من قرية بيت جن.

[2] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص144.

إلا أنّ هناك استطرادات سردية كثيرة، لا يهدف السارد من خلالها إلى توصيف المشهد أو الحدث، وإنما تأتي استهواء لِلّغة، أو انجرارا خلف فكرة تلمع في ذهن الكاتب، ففي كثير من الأحيان كان يذكر كلمة خلال السرد، فتجرّ خلفها أسطرا عديدة، تبعد القصَّ عن حبكته الفنيـــة، ففي النّصّ الآتي يستطرد السارد في حكيهِ عن النبي سليمان: "**وهو الذي يـــتكلم لغـــة الإنـــس والجان ويعرف ما يقوله الحمار في نهيقه والحصان في صهيله والطير في تغريده والذئب في عوائه والكلب في نباحه والقط في موائه والديك في صياحه!!**"[1]. ومن النماذج الأخـــرى، مـــا جَرّتْه كلمة (كرخانة) من استطراد، حرفَ الحكيَ عن مضمون الحدث: "**في حيفا فتحوا بيـــوت هوى بعيد السامعين. وبيوت الهوى هي الكرخانة وهي أخطر معيار بين النساء وقت الطوشة: ــ أم بداديق، أم صبْية. عاطلة. شاينة. عرضك منشور عالدروب. وتتوّج كل هـــذه المعـــايير بالكرخانة. هنا الخط الأحمر. عليها ينكس العقال ويوطى الراس. لكن الصحيح أنه كان عندنا نحن العرب كرخانات حتى في زمن العباسيين، فارســـيات ورومـيـــات وصـــغديات وعربيـــات ويهوديات، في الحانات**"[2]. العبارة الأولى "في حيفا... السامعين" قالها أحد المجتمعين على وليمة الطعام، وكانوا يتحدّثون عن مثالب السلطة الإسرائيلية، فتدخّل الكاتب ــ مختفيا خلف السارد ــ ليوضّح معنى (بيوت الهوى)، فجّره هذا التوضيح إلى استطراد، أساء إلى حبكـــة الحـــدث. إن تخلّي السارد عن المجتمعين على وليمة بسيطة في بيت قروي، ليذهب إلى مكان آخر، وليصل إلى زمن غابر، هو زمن العباسيين، جعله يتخلى عن قصّته، ويتحوّل من سارد قصصـــي إلـــى راوٍ شعبي أو حكواتي، يجلس أمام مجموعة من المستمعين، يحكي ويوضّح ويستطرد كما يحلو له.

وإذا كان قِصر هذا الجنس الأدبي ــ أي القصة ــ "**يتطلب درجة عالية من التكثيف**"[3]، "**إلى أقصى درجة، لا حشو فيه ولا تأكيد ولا تكرار**"[4]؛ فإن سِمَة الاستطراد، كثيرا ما تـــنعكس سلبا على بُنية النصّ وفنّيّته، ففي قصّتي (لقاءات ومواجهات) و(المخبـــر "ن")، نقـــرأ فقـــرات

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص112.

[2] السابق، ص77.

[3] ماي، تشارلز: "**القصة القصيرة حقيقة الإبداع**"، ص47.

[4] قنديل، فؤاد: "**فن كتابة القصة**"، ص49.

استطرادية تأتي على حساب تكثيف الحدث، وتماسُك حبكته الفنية، ما يؤدّى إلى خلخلة النسق السردي، وانهيار الحبكة الفنية[1].

إن الاستطراد ومن ثم الإطناب في الوصف قد أسهما في خلق مناخ ملائم لما يُسمّى بالتضمين السردي، وهو "**إقحام حكاية داخل حكاية أخرى**"[2]. إنّ حكايات (ألف ليلة وليلة) وأمثال (كليلة ودمنة) تشكّل أمثلة نموذجية بارزة على هذا النوع من التضمينات، وليس بالضرورة أن يُقيّد التضمين السردي بإطار يُحدّد بدايتَه ونهايتَه، أو يأتيَ مكتملا دفعة واحدة، وكذلك ربّما تختلف العلاقة بين الحكاية الأصلية والحكاية الفرعية، فقد تكون الثانية مستقلةً تماما عن الأولى، ويمكن أن تأتيَ مقطوعةَ الصلة بشخصيات الحكاية الأصلية، لكنْ على القاصّ أن يقيم علاقة ما بينهما، كأنْ تحملان فكرة متشابهة، أو عبرة واحدة، أو إشراك شخصيات من الحكاية الأساسية في الحكاية الثانوية[3].

نعثر على التضمين السردي في قصص (التفاحة النهرية، لقاءات ومواجهات، المخبر "ن")، ففي القصة الأولى التي تتمحور على حدث التفاحة الغريبة المجلوبة من قرية النهر، نعثر على حكاية ثانوية فيها، هي حكاية العابد إبراهيم بن الأدهم*، وملخّصها أنه عثر على تفاحة عائمة على النهر، فأكلها، ثم أحسّ بأنها ليست من حقّه، فطاف البلاد بحثا عن صاحب البستان، كي يسامحه، فطلب منه الأخير أن يعطيَه جوهرة، ثمنا للتفاحة المأكولة، فيضرب ابن الأدهم في

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، الصفحات الآتية على سبيل المثال: ص112–114. ص119–120. ص125. ص139. ص172–173. ص193. ص196–197.

[2] زيتوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، ص57.

[3] ينظر: زيتوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، ص57–58. القاضي، محمد وآخرون: "**معجم السرديات**"، ط1، تونس، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار محمد علي للنشر، 2010، ص97–99، ص336–338، ص392.

* زاهد مشهور، عاش شبابه في خراسان برفاهية وترف. ترجم له ابن شاكر الكتبي، فذكر أنه: "أحد الزهاد المأمونين الثقات، وأخباره مشهورة في مبتدأ زهده، مات إحدى وستين ومائة". وتناول مروة حسين فلسفته في الزهد، ومما ذكره في ذلك: أنه كان من أبناء الملوك، وزهد بشكل دراماتيكي، وحمل مفهوما جديدا للزهد، فلم يكن الزهد عنده انقطاعا عن العمل، واتكالا على الغير، ولا بكثرة الصلاة والصوم، إنما هو التورع عمّا هو غير طيّب، حتى وإن كانت العبادة قليلة، وكان يأكل من عمل يده، مثل الحَصاد والعمل في البساتين. ينظر: الكتبي، محمد بن شاكر: "**فوات الوفيات والذيل عليها**"، مج1، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، د.ت، ص13. وينظر: مروة، حسين: "**النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية**"، ج2، بيروت، دار الفارابي، 1979، ص 173–175.

الأرض بحثا عن عمل، كي يُسدّد الثمن، فيعمل أجيرا، ليجد نفسه ذات ليلة وقد امـــتلأ المكـــان حوله بالجواهر[1]. نحن هنا أمام حكايتين منفصلتين عن بعضهما، بشخوصهما وبيئتيْهِما، وسيبدو أوّلَ وهلة أنّ ما يجمعهما هو تفاحتان عجائبيتان، هذا صحيح، لكنّ الكاتب أقحم القصة الفرعية (تفاحة ابن الأدهم)، في القصة الرئيسة (التفاحة المجلوبة من قرية النهر، بالتزامن مع احـــتلال القرى الفلسطينية) ليرتقي بمفهوم الأرض الفلسطينية، مجَسّدة في تفاحة قرية النهر، إلى مستوى قداسيّ، فإذا كان ابن الأدهم قد أكل تفاحة عادية ساقطة على النهر، قبل أن يدفع ثمنها، ثم خلق لها قداسة بسبب إيمانه العميق بالحقّ والعدالة، فإنّ تفاحة الفلسطينيين، أي أرضهم، سترتقي إلى مرتبة القداسة أيضا، بمقدار الثمن الباهظ، الذي سيُدفَع من أجل استردادها، وهكذا لم تعد قيمـــة التفاحة المجلوبة من قرية النهر قيمة مادية متعلقة بحجمها، وبالرغبة في أكلها، بل بِـــدفْنِها مـــع الشهيد الذي كان يستحلي رائحتها. هذه المفارقة بين الحل المثالي الذي تجمّله القصة الفرعيـــة، والواقع السوداوي الذي يقطع نهاية القصة الأصلية بالموت، تحيل على ضرورة الموازنة بـــين إمكاناتنا المتاحة لخوض الصراع، وبين خططنا المرسومة لتحقيق أهدافنا من هذا الصراع.

في القسم الثاني من قصة (المخبر "ن") يستعين السارد بالتضمين السرديّ، ليروي لنـــا قصته مع الفتاة اليهودية، ابنة مُشغِّلِه، صاحب البستان، فيقطع قصته الأولى مع المخبر، ويبـــدأ تضمينه بقوله: "**لكن: قبل ذلك جاءت ابنة معلمي...**"[2]. تبدأ قصته الفرعية هذه وتنتهي منفصلة عن الرئيسة. وفي بداية القسم الثالث من القصة نفسها، أي (المخبر "ن")، يقصّ علينا الـــراوي أسلوبا من أساليب مقاومته هو للاحتلال، حيث كان يضع قصاصات ورقيّة في صناديق التفـــاح والبرتقال المعدّة للتّصدير خارج البلاد، ويكتب فيها عبارات ضد أمريكا وإسرائيل[3]، القصـــص منفصلة عن بعضها من ناحية الحدث، وليس ثمة اتّصال أو تـــرابط ظـــاهري بـــين القصـــتين الفرعيتين وبين القصة الرئيسة، إلا باشتراك شخصية السارد نفسه في كلّ منها، وهو شخصـــية قصصية محورية فيها جميعا. ويبدو أنّ الكاتب ترك لنا، نحن القُرّاء، مَهمّةَ الكشف عن الترابط

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص15-16.

[2] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص182-186.

[3] ينظر: السابق، ص188-192.

الخفيّ بين القصص، فالقراءة المتعمّقة للقصة كاملةً ستقود إلى استنتاج أنّ حادثتي (العلاقة مع الفتاة اليهودية، والقصاصات الورقية) كانتا من ضمن الأسباب التي أدّت إلى ملاحقةِ الراوي من جهاز المخابرات، ومتابعةِ المخبر له، وكذلك تدهور علاقته بصاحب العمل، ذلك أن المخابرات الإسرائيلية أرادت إبعاده عن الفتاة اليهودية التي تعلقت به، خشية أن تتأثر بأفكاره المعادية للصهيونية وكيانها، فضغطت على صاحب العمل كي يطرده من العمل، وأنّها، أي المخابرات، تجنّد عملاء لها في الخارج، ينقلون لها المعلومات أولا بأول، ومنها هذه القصاصات الورقية.

إن الوصف والاستطراد والتضمين تقنيّات فنّيّة في مجموعة (التفاحة النهرية)، يتوسّل بها الكاتب لتحقيق أغراض عِدّة، لعلّ أبرزها تأصيل الانتماء للريف والتراث الشعبي، والتعويض عن الترميز شبه المعدوم في قصصه، وجذب القارئ، وطرح الفكرة والتجارب الشخصية ووجهة النظر السياسية، وتفريغ شحنات ثقافية واسعة يمتلكها الكاتب.

4.4.3 السّخرية والتّهكّم والفكاهة

يعرّف مجدي وهبة السخرية بأنها "**طريقة في الكلام يعبر بها الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل**"[1]، ويذكر سعيد علوش أن لوكاتش وكولدمان يحدّدانها في وضعية الكاتب وطبيعة رؤيته للعالم القصصي الذي يبدعه، حيث يتجاوز ــ بطريقة تجريدية ــ الوعي الممكن للشخصية القصصية الساخرة[2]، بمعنى أنها تنبع من طبيعة فكر الكاتب ذاته، ورؤيته لما حوله، وإن ألصِقَت بالسارد، أو إحدى الشخصيات الساخرة، فكل رواية أو قصة جديرة بصفة الصعوبة ــ مهما كان وضوحها ــ "**تنطوي على قدر كاف من الصعوبة بسبب سخريتها المشاركة في جوهرها**"[3]، ويصنّفها محمد مفتاح في مرتبةٍ بعد الاحتقار والاستصغار والاستهزاء[4]. ويتّصل بها إلى حدّ قريب جدا مصطلح آخر هو التهكّم، فهو تعبير بلاغي، أو شكل من أشكال الخطاب، يكون المعنى المقصود منه عكس المعنى المعبّر عنه بالكلمات المستخدَمة، محيلا إلى الاستهزاء

---

[1] وهبة، مجدي، وكامل المهندس: "**معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**"، ط2، ص112.

[2] علوش، سعيد: "**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**"، ص110.

[3] كونديرا، ميلان: "**فن الرواية**"، ص137.

[4] ينظر: مفتاح، محمد: "**مدخل إلى قراءة النص الشعري**"، فصول، مج16، ع1، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، صيف 1997، ص257.

الذي يتضمّن إدانة أو تحقيرا[1]، كقوله تعالى على سبيل التّهكّم بالكافر: "**ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْكَرِيمُ**"[2]. والتّهكّم في الأدب السردي تقنية تشير إلى "**مقصد او موقف مضاد لما يُصرّح به فعلا**"[3]، ومن أشكاله التّهكّم الجارح، وهو "**نوع من التهكم ينطوي على ازدراء شديد، ويتكون من ملاحظات جارحة، وهو شخصي وساخر دائما**"[4]. إذن سيبدو أنّ مصطلحي السخرية والتّهكّم شديدا الالتباس ببعضهما*.

والسخرية في ذاتها رفض للواقع، وإن تغلّفت بأقنعة شكلية مغايرة، فالضحك الذي نجده عند الساخر لم يأتِ نتيجة للفرح أو الرضى بالواقع، وإنما هو استعلاء على الشعور بالمرارة، ووجه من وجوه الترميز الهادف[5]، في حين تمتاز الفكاهة بأنها مثيرة للضحك، أو ربما كان غايتها الأولى[6]، فهي "**صفة في العمل أو في الكلام أو في الموقف أو في الكتابة التي تثير الضحك لدى النظارة أو القرّاء**"[7]، ومن أغراضها التقويم والتهذيب والإصلاح، بالنقد دون التجريح[8]، فينبغي أن تقوم على أساس فهم اجتماعي لمطالب الآخرين ومشاعرهم[9]، فهي ــ في في الأدب السردي: "**مسافة يُقيمها الراوي بينه وبين المواضعات الاجتماعية بغيةَ إلقاء نظرة جديدة عليها تفضح سوء ممارستها**"[10]. وترتقي الفكاهة بالسخرية إلى مستوى عال من الذكاء،

---

[1] ينظر: فتحي، إبراهيم: "**معجم المصطلحات الأدبية**"، ص112. عبد الحميد، شاكر: "**الفكاهة والضحك**"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع289، 2003، ص44.

[2] القرآن الكريم، سورة الدخان، آية: 49.

[3] فتحي، إبراهيم: "**معجم المصطلحات الأدبية**"، ص112.

[4] السابق، ص113.

* ولذلك سأعتمد في هذه المباحثة على اعتبار المصطلحين يحيلان إلى معنى أو مفهوم واحد، لأنه ليس من أهداف هذه المباحثة إنشاء مقاربة بلاغية أو نقدية بينهما، بل ستتعامل معهما بوصفهما تقنية سردية كلّيّة، يستخدمها الكاتب لتحقيق أهداف واحدة.

[5] ينظر: الهوّال، حامد عبده: "**السخرية في أدب المازني**"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص20-21.

[6] ينظر: عبد الحميد، شاكر: "**الفكاهة والضحك**"، ص14-15.

[7] وهبة، مجدي، وكامل المهندس: "**معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**"، ط2، ص153.

[8] ينظر: الحوفي، أحمد محمد: "**الفكاهة في الأدب أصولها وأنواعها** "، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، 2001، ص9.

[9] ينظر: عبد الحميد، شاكر: "**الفكاهة والضحك**"، ص32.

[10] زيتوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، ص130.

فيكون لها معنى وهدف[1]، ومن خلالهما تُنتَقَد المؤسسات الاجتماعية والسياسية، وبعض الشخصيات والسلوكيات[2].

يمتاز بعض الأدباء الفلسطينيين في أراضي (48)، ومنهم محمد نفاع، باعتمادهم على تقنيات السخرية والتهكّم والفكاهة، في معرض طرحهم لخطابهم الأدبي، ويبدو أن القارئ الفلسطيني يُقبل على هذه النصوص الساخرة أو الفكاهية، ويتجاوب معها لشعوره بقربها من ذوقه الجمالي، وملامستها لِحِسّه الاجتماعي، "**يؤكد هذه الحقيقة شعبية ادب الادباء الساخرين امثال اميل حبيبي ومحمد نفاع ومحمد علي طه**"[3].

على الرغم من حضور هذه التقنيات في مجموعات نفاع السابقة، إلا أنه لم يتطرّق إليها أحد من الدارسين، ويبدو أنّها لم تكن لتشكّل سمة بارزة، أو ظاهرة لافتة لهم، لكنّها برزت فيما بعد، بشكل لافت، في بعض القصص المضافة إلى مجلد (أنفاس الجليل)، كـ(حقيبتي، تدخل الخضر في عرس تفاحة وصقر، المندوب السامي)، وفي العديد من قصص (التفاحة النهرية)، كـ(صورة الهوية، وليمة، قادم جديد، رخصة سواقة، لقاءات ومواجهات، خطاب المدير)*، فيرى إبراهيم طه أن السّخرية إحدى الأدوات التعويضية التي يستعيض بها الكاتب عن الرمزية المفقودة في قصص المجموعة، وأنها ــ أي السخرية ــ تستقوي بآليّات مصاحبة، كالمبالغة والنقد اللاذع والتشويه التهكّمي. وعَدَّ الفكاهة مصيدة ناجحة لإغواء القارئ[4]، وتأتي "**مطعّمة بحسّ نقدي لا يخلو من إيلام**"[5]؛ فالكاتب يجمع بين الفكاهة والنّقد اللّاذع، المرتكز في إطار

---

[1] ينظر: الهوّال، حامد عبده: "**السخرية في أدب المازني**"، ص16.

[2] ينظر: عبد الحميد، شاكر: "**الفكاهة والضحك**"، ص39.

[3] توما، إميل: "**لبنة من لبنات الأدب الساخر**" مقدمة لمجموعة سلمان ناطور القصصية: "**الشجرة التي تمتد جذورها إلى صدري**"، عكا، الأسوار، 1979، ص15.

* تطرقتُ ــ سابقا ــ إلى السخرية والفكاهة في قصص (صورة الهوية، وليمة، خطاب المدير، المخبر "ن")، القصة الأولى في مبحث (حضور الشخصية الريفية: شخصيات متضادّة)، والثانية في مبحث (حضور الشخصيّات غير البشرية في قصص نفاع)، والثالثة في مبحث (تداخل المضامين الاجتماعية والسياسية في قصص التفاحة النهرية)، والرابعة في مبحث (صورة المخبرين وعملاء الاحتلال، ونموذج المخبر "ن")، وقد وردت المباحث المذكورة في الفصل الثاني.

[4] ينظر: طه، إبراهيم: "**الأدوات التعويضية وجمالية العدوى**"، مدارات، ص43.

[5] ينظر: طه، إبراهيم: "**محمد نفاع والأصالة الأدبية**"، مدارات، ص22.

الواقع السياسيّ والحياة الاجتماعيّة[1]، إذن هي ليست غاية في ذاتها، هدفها الإضحاك والتندّر فقط، بل وسيلة فنّيّة يستخدمها لتمرير نقدِه الاجتماعي والسياسي.

إن القراءة المتعمّقة لقصص الكاتب ستكشف أنّ السخرية فيها تولّدتْ لدى الكاتب نتيجة لشعوره بالقهر والمعاناة، وبوصفها معادلا أدبيّا للسخط والرفض والتمرد على الواقع السياسي، فما يميّز أدبه الساخر أنه يتمحور في إطار الواقعين السياسي والاجتماعي، فمن خلال سخريته يحاول أن يفضح السياسة العنصرية الاضطهادية، التي تمارسها المؤسسة الإسرائيلية إزاء الفلسطينيين، ويدين الزعامات التقليدية والرجعية، ويعرّي المتعاونين مع السلطة الحاكمة، والظواهرَ والتقاليد السلبية في المجتمع. كلّ ذلك يأتي في إطار الدفاع عن الهوية الفلسطينية، واستمرارية الوجود على أرض الوطن، وفي سبيل التركيز على الحقوق القومية والمدنية، وانتصار قيم العدالة الاجتماعية. وهكذا ستبدو نصوصه السياسية والاجتماعية الساخرة سلاحا وظيفيا، يستخدمه ضد قوى القهر والظلم والرجعيّة والتّخلّف، فيوجّه لها انتقادات موجعة لاذعة وحادّة. بمعنى آخر؛ فإن النصّ القصصي عند الكاتب لا يتورّط في اعتبار السخرية والفكاهة غايتيْنِ من غاياته، بل يظلّ نصّا منتميا إلى قضيته، متمرّدا على سلبيات الواقع، وكما يشير إبراهيم طه فإن الكاتب يتنقّل ــ بجرأته المعهودة ــ بين جلد الآخر، حينما يكون متورّطا بالظلم والجور، وجلد الذات، حينما تكون هي المُثبّطة المُحبِطة، فلا يتردّد في الهجوم الساخر على المعتقدات الاجتماعية السلبية[2].

وسيبدو أن السخرية والفكاهة التي تتوافر عليها تلك النصوص متداخلة فيما بينها، ضمن شبكة من العلاقات اللغوية، والصور الحسّية والذهنية، لتقوم بدور الكاريكاتير السياسي والاجتماعي، فيؤدّي وظيفته التعبوية في الصراع، ففي قصة (لقاءات ومواجهات) نقرأ عبارات تهكّميّة جارحة، تنبعث من شعور الكاتب بالمرارة من الواقع العربي المهزوم، إبّان الاحتلال الأمريكي للعراق: "**جهاد اليوم خبيث لئيم سافل منحط، وعلى كل العراقيين أن يستقبلوا**

---

[1] ينظر: زبيدات، كمال: "**لغة السرد في مجموعة التفاحة النهرية**"، http://www.aljabha.org/index.asp?i

[2] ينظر: طه، إبراهيم: "**محمد نفاع والأصالة الأدبية**"، مدارات، ص37.

الامريكان بالورود كما فعل بعض الحثالات"[1]، ويسخر من الأنظمة العربية الرجعية التي قاطعت الحزب الشيوعي الإسرائيلي: "**وحقق العرب انتصارًا ساحقًا يشار إليه بالبنان، ولست أدري أي بنان فهم أهل لأفضل بنان، والنعم من كل بنان**"[2]. وفي موضع آخر يسخر من مواقفهم التآمرية، ومساهمتهم في تكريس احتلال فلسطين، حين يتحدث السارد عن الشرطي الشرقي، القادم إلى إسرائيل، فهو "**من الذين طردهم حكام العرب الى فلسطين مساهمة منهم في اعادة الحقوق المشروعة لعرب فلسطين**"[3]، ويستعين بالفكاهة الممزوجة بالسخرية، ليسخر من الإدارة الأمريكية، التي تنصّب نفسها راعيا للسِّلْم العالمي، ممثلة بوزيرة خارجيتها السابقة: "**وأخاف على كوندريسا رايس من صيبة العين، فتحتاج إلى رقوة. رقيتك يا كوندريسا رايس في عين الله وحدود الله وألف كلمة من كلام الله، اخرجي يا هلفكرة ويا هالنظرة عنك يا كونداريسا**"[4]. ويسخر من سخافة الإعلام العربي، الذي يركّز اهتمامه على قضايا تافهة، متجاهلا القضايا الهامة: "**ويكفينا ما تردده ببغاوات أبناء جلدتنا الفضائية وهي تنقل بأمانة ما يطرحونه هناك من أن لباس زعيم الأفغان الذي نهض نهوضا أمريكيًا هو لباس جميل وقور رائع**"[5].

ونعثر على عبارات تهكّمية ساخرة من رجال الشرطة، تستحيل إلى شتائم في كثير من الأحيان، وتطال صفاتهم الجسدية أيضا، فذلك الشرطي الشرقي المسؤول عن المخبر له ذقن مندفعة "**الى الامام كالبعبوص**"[6]، وصوته "**اشبه بصوت العم حمدان في دار الاذاعة الاسرائيلية**"[7]؛ هذا الأمر يحيلنا إلى نصّ لشموئيل موريه، نقله عادل الأسطة في مقدمة كتابه (اليهود في الأدب الفلسطيني)، حول الصورة التي يحاول كل طرف من أطراف الصراع رسمَها للطرف الآخر، وملخّصه أنّ كل طرف يحاول تشويه صورة الآخر، والتدقيق في سلبياته، إلى

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص136.

[2] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص136.

[3] السابق، ص175.

[4] السابق نفسه، ص129.

[5] السابق نفسه، ص129.

[6] السابق نفسه، ص174.

[7] السابق نفسه، ص175.

حدّ إبراز المتناقضات المختلفة، وحتى التمايزات في المظهر الخارجي مثل اللبـــاس وتقـــاطيع الوجه[1].

5.4.3 الترميز الغائب أو المُغَيّب

تعود كلمة الرمز إلى العصور اليونانية القديمة[2]، وهو فـــن التعبيـــر عـــن الأفكـــار والعواطف، دون وصف مباشر لها، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صـــورة الواقـــع المناسب لهذه الأفكـــار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القـــارئ[3]، إذ يســـتفزّه الرمـــز للمشاركة الفاعلة والواعية في عملية التأويل، وكشف المعاني الخفيّة فيه، فالرمز ذو طبيعـــة مراوغة، لا يُسلّم نفسَه بيُسْر وطواعية، ويحتاج إلى قراءات متعددة ومتعمقة، لمحاولة اســـتكناه مدلولاته، إذن فالقارئ مدعوّ إلـــى قراءةٍ واعية، ثم خلّاقة يشارك من خلالها في تكوين فكـــرة المؤلف[4]. ويرى (ويليلك) أن من معاني الرمزية "**الإحساس بالتماثل، والسعي وراء شبكة مـــن التطابقات، أو من بلاغة التحولات التي يعكس كل شيء فيها كل شيء آخر**"[5]؛ فإذا كان الرمز يشكّل عصبا مركزيّا في جمالية النص الأدبي، به يصير متملّصا، ويتميّز عـــن بقيـــة أشـــكال الخطاب الأخرى، كالتقرير والمقالة والوثيقة التاريخية[6]، فكيف سننظر إلى قصص نفـــاع إذن؟ وكيف سنقرؤها في ظل الغياب الترميزي، أو تغييبه ــ بوجه عام ــ عنها؟.

لم يلجأ الكاتب إلى تقنية الترميز في قصصه، إلا قليلا، فلم يكن الرمز أسلوبا يركن إليه عند كتابته النصَّ، أو هدفا ومقصدا له، ولعل ما يمكن تفسيره رمزيا من نصوصه يعتمد علـــى طبيعة قراءة المتلقّي بالدرجة الأولى، ما جعل نبيه القاسم يقـــرّر ــ فـــي معالجتـــه لقصـــص (الأصيلة) ــ أنها تفتقر إلى الرمز الإيحائي العميق، ما "**أبقاها دون المطلوب من كاتـــب أثبـــت**

---

[1] ينظر: الأسطة، عادل: "**اليهود في الأدب الفلسطيني**"، ص5.

[2] ينظر: ويليك، رينيه: "**مفاهيم نقدية**"، ص217.

[3] ينظر: تشادويك، تشارلز: "**الرمزية**"، ترجمة: نسيم إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب، 1992، ص41-42.

[4] ينظر: بير، هنري: "**الأدب الرمزي**"، ترجمة: هنري زغيب، ط1، بيروت، منشورات عويدات، 1981، ص10.

[5] ويليك، رينيه: "**مفاهيم نقدية**"، ص234.

[6] ينظر: طه، إبراهيم: "**الأدوات التعويضية وجمالية العدوى**"، مدارات، ص40.

قدرته الأدبية"[1]، وثمة دارسون آخرون يَرَوْن أن في كتابات نفاع منحى رمزيا، وإن كان خفيفا، فقد ذهب واصف أبو الشباب ــ انطلاقا من قراءته لقصة (المشردون) ــ إلى أنّ الكاتب كان "**معتدلا في منحاه الرمزي**"[2]، وأن استعانته بالرمز، جاءت في سياق الدلالة على حالة الضياع الفلسطيني[3]. ولا يختلف رأي محمد خليل عن سابقه، فيرى أن الكاتب "**عمد إلى الرمز في أسلوبه، لكنه كان أكثر اعتدالا من سابقيه درويش وطه**"[4]، ويعني بهما زكي درويش ومحمد علي طه.

إن المتمعّن في قصص الكاتب يجد ندرة في توظيف الأسلوب الرمزي العميق فيها، فما وُظّف من رمز كان واضحا وبعيدا عن التعقيد، ولا شكّ أنّ هناك أسبابا تكمن خلف عزوف الكاتب عن التعقيدات الرمزية، لعلّ أبرزها التزامه الأدبي برسالة اجتماعية وسياسية (أيديولوجية)، يتوجّه بها إلى فئات وشرائح مجتمعية متنوعة، أي أنه لا يكتب للنخبة من القرّاء وحسب، بل يكتب لجمهور كبير من القُرّاء، يتوّقعون منه نصّا يخاطب أفق توّقّعاتهم، ويعزز قناعاتهم، ولذلك كان حريصا على إيصال رسالته لعموم قرّائه، عبر وسائل وآليّات تتّسم بقربها منهم، أي بوضوحها وخلوّها من التعقيد، ومن جهة ثانية فإن الأدب الريفي لا يتطلّب توظيفا مكثّفا للرمز، ذلك أن طبيعة حياة الريف التي تتّسم بالبساطة والوضوح، لا تحتمل مبالغات الرمز وتعقيداته في الكتابة عنها، ولا تنسجم مع الأدوات الفنية المربكة. وبالعودة إلى رأي نبيه القاسم المذكور آنفا، وما ذكره أيضا من أن الكاتب اختار أسلوب الوصف السردي، ليعفِيَه من تبِعات الأشكال الفنية المعقّدة[5]، بالعودة إلى ذلك، سيبدو لنا أن القاسم أصدر حكما نقديا انطباعيا، دون مراعاة لخصوصية الكتابة عن واقع الريف المتّسم ببساطته، ولا الواقع الاجتماعي المكتوب عنه.

---

[1] القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص176.

[2] أبو الشباب، واصف: "**صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة**"، ص103.

[3] ينظر: السابق، ص99-103.

[4] خليل، محمد: "**القصة الفلسطينية المحلية**"، ص68.

[5] ينظر: القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، ص176.

ويبدو أن نفاعا يدرك أن غياب الرمز أو ندرته في النص السردي يترك فراغا قد يقتل ذلك النص، أو يسيء لجماليّاته، فكان لا بدّ له أن يملأ هذا الفراغ بآليّات وتقنيّات سرديّة، يمكن للنص أن يتحصّن بها، ويرتكز عليها في مواجهة الرمزيّة المفقودة، وقد تطرّق إبراهيم طه إلى هذه التقنيات والأدوات التي يستخدمها نفاع للتعويض عن الرمز المفقود، فذكر منها: اللغة ذات التنويعات اللهجية، والفكاهة، والسخرية، والتراث الجميل، والاستطراد[1]. ويمكن أن يُضاف إليها الوصفُ التلفازي للمشهد، والتضمين، والتداعيات الحرّة.

وربما تأكّد لدى نفاع أنْ ليس من الضرورة المجازفةُ برسالته الأدبية أجْلَ الاعتناء بالترميز، سعيا للارتقاء بنصّهِ السردي إلى مستويات جمالية مرموقة، فلعله رأى في توظيف الرمز انزلاقا عبر بوّابة الإبهام إلى عالَم نصيّ شديد التعقيد والغموض، الأمر الذي يربك القارئ في متاهات حل اللغز، وفكّ شيفرات الرسالة، ما يبعده عن فكرتها الأصيلة، أو يخلخل فهمه لها، وهكذا لجأ إلى الأدوات والتقنيات المذكورة آنفا، يتوسّل أو يستقوي بها لملء الفراغ الناتج عن الرمز المُغَيّب أو الغائب، ولخلق إمكانات فنية ترتقي بالنص إلى مستويات جمالية عليا.

لن نجد في مجموعته الأخيرة قصصا ذات بعد رمزي مكثّف، إلا بعضا من العلامات والإحالات التي يمكن تأويلها رمزيا، بينما نجد في إصداراته السابقة قصصا يمكن أن تُقرَأ اعتمادا على تأويلات رمزية، ولعل في النماذج الآتية ما يفي بغرض التمثيل والتوضيح على ذلك:

قصة (الذئاب) الواردة في مجلد (أنفاس الجليل) قصة واقعية تحتمل دلالات ترميزية، حيث توسّلت بالذئاب، لتعرية الاحتلال الصهيوني، باعتباره شكلا من أشكال الإرهاب. وتتلخّص في هجوم قطيع من الذئاب على إحدى حظائر الغنم المقامة في الوعر، في ليلة من ليالي شتاء عام 1948م، لم يكن الراعي موجودا، إذ ترك قطيعه وذهب إلى الحظيرة الثانية عند الرعاة، الذين كانوا يسمرون ويتناولون الطعام، وبعد فترة من الوقت تنبّه الرعاة من حركة الكلاب

[1] ينظر: طه، إبراهيم: "**الأدوات التعويضية وجمالية العدوى**"، مدارات، ص43.

ونباحها، أن الذئاب اقتحمت الحظيرة الأولى، فهجموا لطردها، إلا أنّ الكارثة قد حصلت، فقد نفقت العشرات من الأغنام، وجُرحت المئات، والدماء تسيل في أرجاء المكان[1].

السارد هو أحد الرعاة الذين شهدوا الحادثة، وهو من أهل القرية، في حين أن الراعي الآخر الذي تعرضت حظيرته لهجوم الذئاب هو صبيّ قادم إلى القرية من قرية مهجّرة، يتحوّل فيما بعد من راعٍ لاجئ إلى فدائي يحمل البندقية. والقصة تُسرد بأسلوبَي التّذكر والاسترجاع، إذ يخرج السارد ــ الراعي سابقا ــ في جولة إلى موقع الحظيرتين، بعد مرور أكثر من عشرين سنة على تلك الحادثة، فيتذكر ما حصل، ثم يُفاجَأ بظهور الراعي الآخر الذي غدا فدائيا.

وهكذا سيبدو لنا أن التلاقيَ بين طرفَي الشعب الفلسطيني، اللاجئ المشرّد والمقيم على أرضه، تلاقٍ حتميّ في معادلة الصراع مع العدو، وسيبدو أن الشخصية الجمعية للذئاب هي رمز لأفراد العصابات الصهيونية المسلّحة، فهُم قطعان من ذئاب بشرية همجية، قضَتْ على أشكال الحياة الإنسانية الجميلة والآمنة في القرى الفلسطينية. لقد بثّ الكاتب في قصته عبارات إيحائية وإشارات مرمّزة، لتعيين الصراع وتحديده، فالزمن القصصي هنا يتشكّل من زمنين: مسترجع هو عام الاحتلال واللجوء (1948)، وحاضر هو عام معركة الكرامة (1968)، بعد النكسة، والراعي اللاجئ تحوّل إلى ثائر يحمل البندقية، ويقول: "**لو كانت معي لما تركت الذئاب تشردق القطيع**"[2]، ثم تنتهي القصة بخاتمة تحيل إلى مساءلة جريئة ومؤلمة للماضي، يؤدلجها الكاتب على لسان ذلك الفِدائي، إذ يشير إلى بندقيته، قائلا: "**لو كانت معي يومها، لما احتجت إليها اليوم**"[3]، أي أنّ فعل الصراع الحاضر، وهو الكفاح المسلّح ضدّ الاحتلال، قد تسبّب عمّا مضى، وتحدّد بسببه، وأنه يحصل اليوم ــ أي بعد النكسة ــ لإعادة ما كان قائما على الوجه الذي يتوجّب أن يكون.

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص517–524.

[2] نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص524.

[3] السابق، ص524.

قصة (خفاش على اللون الأبيض) تتناول مذكرات السارد حول رحلته إلى الاتحاد السوفياتي، يحاول فيها الكاتب أن يشيد بالنظام الاشتراكي، ومناصرته للشعوب المظلومة، مستعينا بشخصية المرافقة الروسية (داريغا)[1]. وقد عالج القصة محمود غنايم، فرأى أنها ذات تجربة جديدة، تتمثل في المزج الناجح بين العنوان والموضوع، بحيث يحمل العنوان دلالات متعدّدة ذات بعدين، هما الواقعي والرمزي الذي يحمل دلالة سياسية وأخرى نفسية[2]؛ فأما البعد الواقعي فيتمثل في خفّاش حقيقيّ اقتحم حجرة المرافقة، وهي حجرة ملونة بالأبيض، فخافت منه، واستدعت السارد لإخراجه من هناك. أما البعد الرمزي في القصة، فيتمثل في دلالته السياسية على اللون الأبيض، حيث يرمز إلى الاتحاد السوفياتي (سابقا) الذي كان ــ من وجهة نظر كثيرين ــ يمدّ يده لكل الشعوب والطبقات المقهورة في العالم، لقد تجسّد هذا اللون الرمزي في الثلج والزهر الأبيض، اللذين يغطّيان المكان هناك، وفي بياض المرافِقة وثيابها وحجرتها، ويتمثّل الرمز في الدلالة السياسية على الخفاش الذي يدور حول اللون الأبيض، فلعله الشعوب والأنظمة التي تعيش في ظلامها، بعيدا عن النظام الاشتراكي، وتأتي لتقاوم الاتحاد السوفياتي. أما الدلالة النفسية ذات البعد الرمزي للخفّاش، فتتمثل بالسارد نفسه، الذي أحبّ داريغا كثيرا، ورأى فيها العالَم الاشتراكي، وعالَمه الخاصّ أيضا، ولذلك سرح بخياله بعد أن طرد الخفّاش الحقيقي من غرفتها، فرأى بحلم اليقظة أنه هو من اقتحم الغرفة، ليمارس الحبّ معها. إن اختتام الكاتب قصتَه، بقول السارد للخفّاش: "**مهما درت وحومت فلن تجد يدا بيضاء مثل موسكو لأن قلبها شعلة حمراء**"[3] هو اقتحام أيديولوجي غير مبرّر من الكاتب، أو تلخيص تعليميّ مباشر لمغزى القصة، أفقد الرمز أهميّته، وأضعف مشاركة القارئ في عملية التأويل، إن لم يكن قضى عليها.

من السمات الرمزية عند الكاتب ــ على قلة الرمز ــ أنه يوظّفه باستعمال الكلمة المفردة، وقد أشار إلى هذه السّمة الرمزية جميل كلاب في رسالته الأكاديمية، وذكر مثالا على

---

[1] ينظر: السابق نفسه، ص635-651.

[2] ينظر: غنايم، محمود: "**المدار الصعب**" ص230- 238. "**القصة الفلسطينية في السبعينات والثمانينات، بقايا من تعليمية غابرة**"، ص78-79.

[3] نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص651.

ذلك كلمة (الأغراب) في قصّة (المشردون)، حيث استُعمِلت رمزا للعدو الصهيوني[1]، لكنّ هذه الكلمة التي أوردها مثالا لما ذهب إليه، لا يجوز اعتبارها رمزا هنا، لأن الأعداء الذين عناهم القاصّ هم أغراب فعلا. يقول سارد القصة: "**بعض الرجال يقفون على قمم الجبال، وكلهم أغراب لا أحد يعرفهم**"[2]. لقد استعمل الكاتب كلمة أخرى رمزا لهم، وردت في نهاية قصة (مدرسة بحر البقر)، هي (الثعلب)، وهي تحيل ضمن عبارة تناصّية موحية، إلى تورّطهم في أفعال عدوانية لن يستطيعوا تحمّل نتائجها: "**معدة الثعلب أقصر وأضعف من أن تهضم المنجل**"[3]. لقد تناصّ الكاتب مع المثل الشعبي "واوي بلع منجل"، في توليف الرمز، وهذا يقودنا إلى سمة أخرى من سمات الرمز لديه، فهو يستقي معطياته الرمزية من الواقع، كما في شخصيّة الطفل الوليد في قصة (حتى لا يموت الطفل)، الذي "**راح يرضع بكبرياء حليب العزم والإصرار والسنديان**"[4]، ففي العبارة السابقة إحالة رمزية مستقاة من الواقع، للترميز إلى فكرة استمرارية المقاومة عبر تكامل أجيال الشعب الفلسطيني، رغم حدة المأساة وقسوتها. وفي نهاية قصة (كوشان) يرمز إلى الإرهاصات بميلاد انتفاضة شعبية شاملة، وازدياد المقاومين بكلمة (حبلى)[5]، إلا أنه تدخّل ــ مختفيا خلف السارد ــ لتوضيح هذا الرمز، ما أفقد القارئ المشاركة، بالكشف عن ثراء الدلالة الرمزية فيه.

أما في قصص (التفاحة النهرية) فنعثر على إشارات ترميزية هنا وهناك، على الرغم من أنّ الكاتب لم يتعمّد الترميز فيها، وإنما يمكن تفسيرها وإحالتها إلى الرمز من وجهة نظر المتلقي، نقرأ له: "**والريح الشرقية تزمجر بعنف وقسوة، ومن جوف الليل اندفعت طلقات بارود، كثير من النار في البعد الغربي**"[6]، فالريح الشرقية المزمجرة يمكن أن نعدّها ترميزا للمقاومين الثوار الذين يواجِهون بارودَ عصابات التنظيمات اليهودية القادم من جهة الغرب. ولا

---

[1] ينظر: كلاب، جميل إبراهيم: "**الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة**"، ص57.

[2] نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، ص10.

[3] السابق، ص73.

[4] السابق نفسه، ص92.

[5] ينظر: نفاع، محمد: "**كوشان**"، ص16.

[6] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص16.

نجد في عبارة: "**وأحسّ أن بارودة أخي رفيق تتحرك نحوي**"[1] ترميزا لضرورة تفعيل المقاومة المسلّحة، بقدر ما هي دلالة على التفاؤل باستكمال العمل الوطني، وتكامل أجياله نحو درب التحرير.

ومع أن عنوان (حوّام الخريف) يحمل دلالة وطنية ذات بعد رمزي*، فإننا لا نجد في (خاتم سليمان) الذي خاطبه السارد في قصة (لقاءات ومواجهات) ترميزا، بالمعنى الحرفي للكلمة، وإنما يطرحه الكاتب بوصفه معادلا سياسيا للسلطة الإسرائيلية الحاكمة، أو المؤسسة الصهيونية فلا يحتمل اعتباره رمزا لها، لأن الخطاب مُتوجّهٌ مباشرة إليها، وإنما يمكن اعتباره معادلا أو دالّا عليها.

يمكننا أن نخلص إلى أنّ الكاتب وظّف الرمز في نصوصه، لكن بِقلّة ونُدرة، ووردتْ رموزُه واضحة، بعيدة عن التعقيد، والإبهام المستغلق؛ لأنها مسحوبة من الواقع، لكنّها تظل قائمة على الإيحاء والتكثيف واختزال الألفاظ، مع التوسع في الأفق المعرفي، بحيث يُدعى القارئ للانخراط في الكشف عن الدلالات، وفي خلق ما تحمله تلك الدلالات، إلا أنّ الكاتب ــ مختفيا خلف سارده ــ قد يقتحم النصّ، فيضعف هذه المشاركة من القارئ.

6.4.3 التناصّ في مجموعة (التفاحة النهرية)

تختلف النظرة إلى النصّ الأدبي باختلاف المناهج النقدية، ففي حين تعدّه النظرية البنيوية بنيةً لغويةً مغلقةً على ذاتها[2]، لا تحيل على مرجعيات من خارجه، يتّكئ عليها، فإن النظرية السيميولوجية بحثتْ في علاقته بغيره من النصوص الأدبية، وبالتراث الشعبي، أي في مولّدات النصوص، وتعدّديّة الخطاب. هذا يحيلنا إلى مصطلح (التناص)، فهو مفهوم ومصطلح

---

[1] السابق، ص17.

* تناولتُ القصة ودلالة العنوان الرمزية في مبحث (القرية: ضحية الإحلال والاحتلال، واستحقاق العودة) من الفصل الثاني.

[2] ينظر: الأحمر، فيصل: "**معجم السيميائيات**"، ص142.

نقدي أدبي حديث، لعلّ بداياتِه الفعلية "**يمكن أن تُردّ إلى الدراسات اللسانية الحديثة**"[1]؛ إذ ترجع بداية الدراسات التناصّيّة إلى (ميخائيل باختين) "**ذلك الناقد الذي حللَ ظاهرة التنـــاص، دون أن يستعمل المصطلحَ نفسَه، ولا أية كلمة روسيةٍ تقابلها**"[2]، إذ تمثّلَ لديه بتلك السّمة الحواريّة التي يتقاطع فيها نصٌّ حديث مع نصٍّ قديم أو سابق عليه، بحيث يوحي تـــداخلهما بشـــاعريّة تعـــدّد الأصوات[3]. يعود الفضل في ولادة مصطلح (التناص) إلى (جوليا كريستيفا)، وقد نظرت إليـــه باعتباره أحد مميزات النصّ الأساسية، ونتاجا لنصوصٍ سابقة، يعقد معها النص الجديد علاقـــة تبادل حواري[4]. ويعني عند (رولان بارت): "**سمة من سمات ملفوظٍ ما تحيل على نصّ آخـــر، بالمعنى اللانهائي تقريبا للكلمة**"[5]؛ فهو يعدّ التناص سِمة جوهرية في الأدب، بدأت مع ظهـــور النصوص، منذ بدء النشاط الإنساني، ولن تنتهي أبدا.

وقد وقع الباحثون العرب، نتيجة لتعدّد مشاربهم الثقافية، وتنوّع مدارسهم النقديـــة، فـــي إشكالية تفسير المصطلح؛ فمحمد بنيس يطلق عليه مصطلح (النصّ الغائب)[6]، ومحمـــد مفتـــاح يسمّيه (التعالق النصّي)، أي "**تعالق ـــــ الدخول في علاقة ـــــ نصوص مع نـــصّ حَـــدَثٍ، بكيفيات مختلفة**"[7]، وعنى به أحمد الزعبي: "**أن يتضمّن نصٌّ أدبيّ ما نصوصاً أو أفكارا أخرى سابقةً عليه... بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه، ليتشكل**

---

[1] داغر، شربل: "**التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري**"، مجلة فصول، مج 16، ع1، القاهرة، الهيئة المصرية العامـــة للكتاب، 1979، ص127.

[2] محمد، باقر جاسم: "**التناص ـــ المفهوم والآفاق**"، مجلة الآداب، ع7، بيروت، سبتمبر، 1990، ص65.

[3] ينظر: باختين، ميخائيل: "**الخطاب الروائي**"، ص61. الأحمر، فيصل: "**معجم السيميائيات**"، ص144-145.

[4] ينظر: علوش، سعيد: "**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**"، ص215. موسى، إبراهيم نمر: "**آفاق الرؤيـــا الشـــعرية (دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر)**"، ط1، رام الله، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتـــاب، 2005، ص17. بارت، رولان: "**التحليل النصي**"، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دمشق، دار التكوين، 2009، ص34.

[5] بارت، رولان: "**التحليل النصي**"، ص34.

[6] ينظر: بنيس، محمد: "**حداثة السؤال**"، ط1، بيروت، دار التنوير، 1985، ص117.

[7] مفتاح، محمد: "**تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التنـــاص**"، ط3، الدار البيضاء، المركز الثقـــافي العربـــي، 1992، ص121.

نصّ جديد واحد متكامل"[1]، ويذهب إبراهيم نمر موسى إلى أنّه غيرُ مقيّـد بزمـان ومكـان، إذ تصبح ممارسة النص للمراجع الخارجية شاملة ولا نهائية[2].

ويبدو التناصّ، بوصفه تعالقا بين نصّين، أو تناسلا لفكرة النص الأول، تقنية رئيسة عند نفاع، في مجموعاته كلها، وقد التفت بعض الدارسين إلى سمة التناص والتواصل مع التراث في مجموعة (التفاحة النهرية)، فعدّ الأسطة نفاعا مستحقا لِلقَبِ ملك التناص[3]، ولعله أراد التنـاص الشعبي تحديدا، لطغيانه في قصص المجموعة؛ فإبراهيم طه يرى أن قيمة المجموعة تبدو فيمـا تشتمل عليه من فلكلور شعبي[4]، وعموما فإن مجموعات نفاع كلها تتكئ على التراث الريفي في خطابها، ما جعل حسام مصالحة يعدّ أدبه "**بذرة لمشروع حفظ التراث**"[5]، كما يرى مسعد خلد أن أن إصرار الكاتب على العودة إلى الماضي والتراث يكمن في سعيه للمحافظة على هذا التراث، وتثبيته في نفوس الأجيال الحاضرة[6].

يعمد الكاتب إلى إلغاء الحدود، وإقامة جسور من التواصـل بـين نصّـه القصصـي والنصوص الأدبية، أو المأثورات القولية الشعبية والشخصيات والأحداث التاريخيـة السـابقة، فيوظفها ــ بوعيٍ أو بغير وعي ــ توظيفا نابعا من اكتناز الخبرة، واختمار الذاكرة، والشـعور بالمعاني العميقة لتلك النصوص المستدعاة أو المُذابة في النص الجديد، ما يمنحُه مساحةً واسعةً من الإبداع، تنفتِحُ عليها آفاقٌ واسعةٌ من الدلالات والمعاني؛ فإذا كان التراث رافدا من روافـد الحركة الأدبية المعاصرة، وكانت عودة الأدباء إليه تتخذ أشكالا متعدّدة، ومنهم من أعاده إعادة جامدة لا حياة فيها، ومنهم من أخضعه لتجربته، وطوّره ونمّاه، وألبسه ثوبا جديـدا[7]؛ إذا كـان كذلك فقد شكّل رافدا رئيسا من روافد الإبداع عند نفاع، يعيده حيّا ناميا في الـنصّ، وبأنمـاط

---

[1] الزعبي، أحمد: "**التناص نظريا وتطبيقيا**"، ط2، الأردن، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، 2000، ص11.

[2] ينظر: موسى، إبراهيم نمر: "**آفاق الرؤيا الشعرية**"، ص19.

[3] ينظر: الأسطة، عادل: "**محمد نفاع: التفاحة النهرية وبقايا أدب المقاومة**".

[4] ينظر: طه، إبراهيم: "**حق العودة واجب في التفاحة النهرية**".

[5] مصالحة، حسام: "**قراءة أولى للمجموعة القصصية: التفاحة النهرية**".

[6] ينظر: خلد، مسعد محمد: "**أضواء استعراضية على التفاحة النهرية للأديب محمد نفاع**".

[7] ينظر: ربايعة، موسى سامح: "**التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث**"، ط1، إربد، حمـادة للدراسـات الجامعيـة والنشر والتوزيع، 2000، ص11.

متعدّدة؛ لقد تشكّلت رؤيته للتراث الأدبي والشعبي عبْرَ وعيه الطبقي للصراع الإنساني، فالإنسان من غير تاريخ وتراث مقتلع الجذور والهوية، لا يقوى على إدارة صراعه مع الآخر، والتّملّص أو التحلّل منه هو انسلاخ عن الهوية، ولذلك فإن عودة نفاع إليه ليست انهزاما أو انغلاقا على الذات، أو مجرد حنين رومانسيّ إلى إعادة الماضي، بل استقواءً به، واستيحاءً له، من أجل إعلان موقف من الحاضر، أو الواقع المعيش، ومحاولة تفسير هذا الواقع، لتطويره، وتوجيه حركته نحو آفاق مستقبلية أفضل.

1.6.4.3 التناص مع مأثور القول الشعبي (الأمثال والأغاني والحكايات) في (التفاحة النهرية)

يوظّف نفاع في مجموعته (التفاحة النهرية) مأثورَ القول الشعبي: العبارة والمثل والأغنية والحكاية، بشكل لافت، لما فيها من ثراء فكري ودلالي، وارتباط روحي ومادي بالمجتمع الفلسطيني، ولما تمثله من أصالة في شدّة التصاقها بالبيئة الاجتماعية، وفي تعبيرها عن وجدان الشعب، وتجاربه عبر العصور، فالكاتب يهدف عبر هذا التواصل إلى تجذير الإنسان الفلسطيني المعاصر بماضيه الجمعي والتراثي، وإلى إثباتِ هويته الوطنية والتاريخية، ردّا ونَسْفا لمقولة "أرض بلا شعب". ويُلاحَظ أن تناصّاته هذه تأتي مباشِرة واضحة، ودون تغييرٍ في العبارة الأصلية ــ غالبا ــ، أو تحويرٍ ومجايَلةٍ لها.

نعثر على **أمثال شعبية** كثيرة متناثرة على امتداد المجموعة، منها: "يطعم على جمر ويحرم على نهر"، وقد ذَكَره السارد على لسان أحد الشخصيات في سياق تفسيره لحجم التفاحة الكبير[1]. وتناصّ مع المثل الآتي للتدليل على حتمية انتصار الطبقة الكادحة على الطبقة البرجوازية: "اللي بتصمد مرة الراعي واللي بتوقع مرة الشيخ"[2]، أما الأمثال الآتية، فوردت على لسان السارد، حين كان يحدّث الباحثة عن الذئاب: "ناب الذيب لا يطيب"، "الي ما بِكون ذيب تأكله الذئاب"، "لولا الكلب ونبحاته أكلت الراعي وعنزاته"[3]. أما المثل الآتي: "تعوّق الجيش من الحج قطيش"، فقد ورد على لسان أحد المتظاهرين، عندما ضاق ذرعا بتأخّر بدء المظاهرة، ويعلّق السارد، وهو المسؤول عن المظاهرة: "فهل قطيش أنت أم أنا"، ويعني بالأنت: العلم الإسرائيلي الذي لم يقبل أحد من المتظاهرين أن يرفعه، علما بأن المظاهرة للحزب الشيوعي الإسرائيلي[4].

أما **مقطوعات الأغاني الشعبية** التي وردت في المجموعة، فهي كثيرة ومتنوعة، وسنكتفي بإيراد نماذج منها، فمن مقطّعات النخوات والحماسة: "ما نطيع اللي يجينا بالعناد ما

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص14.

[2] ينظر: السابق، ص142.

[3] ينظر: السابق نفسه، ص147، 149.

[4] ينظر: السابق نفسه، ص125.

تعوّدْنا على بوس الأيادي"، ورد هذا التناص في بداية قصة (الجرمق)، تأشيرا على مضمونها، وهو مقاومة الشرطة دفاعا عن الأرض المهددة بالمصادرة[1]. ومنها (أغنية غبيش): "لـــو انـــك جبان ما حبيتك/ تقهر الفرسان يعمر بيتك/ باكر في البلدان يفقع صيتك/ بنات العربان يتجلـــوا يتجلوا"، وقد ورد هذا التناص في سياق الحديث عن محاولة السارد للتقرب من الممرضة، حين كان في المشفى، لكنها لم تكن تتجاوب معه، فهو ليس البطل غبيش وهي ليست حسنة[2].

ومن مقطّعات الغناء الوطني: "الأرض توحمت عصحابها/ يا دار قلبـــي دايـــم الـــدوم راعيك/ وان نمت أشوفك في الهواجيس"، ذكره في سياق التّداعي الحر للتعبير عن الحنين الدائم للأرض والوطن[3]. أما أغاني الندب، فمنها: "ودّو خْباري عالبلاد محقّقة/ ودّوا مَناعي ومكاتيـــب محرقة". ومن أغاني العتابا: "طلعنا على جبل حزور تنزور سقونا ميّة الزلال بالزور".

ومن أغاني الجفرا: "جفرا ويا هالربع من هون لعنا / وجمال بنت العرب ومحملة حِنّا".

ومن أغاني الغزل والحب: "من بين البيوت ــ من بين البيوت / شوفي مرق خيـــال ــ من بين البيوت/ ما قلت له فوت ــ ما قلت له فوت / الله عمى قلبي ــ ما قلـــت لـــه فـــوت". وجميعها وردت في سياق التذكّر والتداعيات الحرة، لإثبات أصالة المكـــان، وربطـــه بماضـــيه العربي الجميل[4].

أغاني الأطفال: ومنها قولهم عند نزول المطر: "هات يـــا ربـــي هـــات مـــن خوابيـــك الملانات". ذكره السارد لعشيقته، عندما كان يذكّرها بماضيهما الجميل، عندما كانـــا صـــغيرين يرعيان الماعز[5]. وقولهم: "قريمشة يا منيمشة/ يا حبات دغيمشة/ بعتتني ستي العجوز/ تجيـــب كوز البصل/ وقع مني وانكسر/ والبصل ينقط عسل/ حلفت لتعلقني في الشـــجر..."، وتنـــاصّ

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص18.

[2] ينظر: السابق، ص234.

[3] ينظر: السابق نفسه، ص142.

[4] ينظر: السابق نفسه، ص13، 33، 121.

[5] ينظر: السابق نفسه، ص35.

السارد مع الأغنية الأخيرة، بأسلوب التداعي الحر، حين اعترف له (المخبـــر ن") بأنـــه حكـــى للمخابرات عنه أنه يكره البصل، فلما اعتقلوه جلبوا له بصلا على العشاء[1].

أما **الحكايات الشعبية** فيمكننا القول: إن المجموعة قائمة بأساسها على الحكي الشـــعبي، وابتداء من القصة الأولى نعثر على حكاية شعبية مأثورة عن العابد إبراهيم بن الأدهم، والتفاحة التي وجدها عائمة على النهر، فالتقطها وأكلها[2]. وقد ورد في قصة (عن الذئاب وغزالة) العديد العديد من الحكايات الشعبية عن الذئاب، كحكاية هجوم الذئاب على قطعان الغنم في الحظـــائر، والذئب الذي استطعم الكُمَيت، والعجوز التي ربّتْ جرو الذئب، وكلها تناصـــات مـــع الحكايـــة الشعبية، في إطار التفكير القروي، وردت في سياق حديث السارد للباحثة عن الذئاب[3].

2.6.4.3 التناص مع الشعر العربي القديم

الأدب كغيره من فروع النشاط الإنساني، يُبنى الحاضر فيه علـــى أســـاس الماضـــي، فيستثمر الخلف تراث السلف[4]، للإفادة منه في قراءة الواقع، أملا بالاستعلاء به، فهزيمة 1967م 1967م ــ مثلا ــ أدّتْ إلى خيبة أمل كبيرة، ظلت تحفر عميقا في وجدان أبناء الأمة العربيـــة، ولا سيّما الأدباء الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية فقط، بل كانت هزيمة حضارية أيضا، وأن تجاوزها يتطلّب إعادة التفكير في البُنى الفكرية والمادّية المختلفة التي تقوم عليهـــا الأمـــة العربية، كما أدركوا أن العودة إلى الماضي العربي ضرورية لمساءلة الذات، من خلال مساءلة ذلك الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة للهوية العربية[5]، فالحاجة تستدعي أن يكون هذا هذا التراث الشعري مطلبا لتدعيم الحاضر، وتأكيدا للذات والهوية، للامتداد منه نحو المســـتقبل؛ لقد اختمرت هذه الرؤية لدى نفاع أيضا، فتواصل مع التراث الشعري العربي القديم، في العديـــد من قصصه، ونهل منه. نعثر على أمثلة كثيرة في المجموعة، على هذا النوع من التناصـــات، لكنْ سأكتفي بإيراد عدة نماذج منها، يمكن أن تفي بالغرض.

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص206.

[2] ينظر: السابق، ص15–16. وتناولت الحكاية بإسهاب في مبحث التضمين من هذا الفصل.

[3] ينظر: السابق نفسه، ص146–150.

[4] ينظر: ضيف، شوقي: "**في النقد الأدبي**"، ص176.

[5] ينظر: وتار، محمد رياض: "**توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**"، دمشق، اتحـــاد الكتـــاب العـــرب، 2002، ص12.

تناصّ الكاتب تناصّا تضاديا مع بيتٍ شعريّ من معلقة عمرو بن كلثوم، حين تفاخر بقومه، منتصرا لكرامتهم، ومهدّدا من يحاول الاعتداء عليهم، والبيت هو:

"ألا لا يجهلنّ أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا"[1]

فقد أورد الكاتب البيت السابق في القسم الرابع من قصة (لقاءات ومواجهات)[2]، للسخرية للسخرية من الأنظمة العربية الرجعية، التي قاطع ممثلوها أحد المؤتمراتِ الدولية، احتجاجا على مشاركة الحزب الشيوعي الإسرائيلي؛ لاعتقادهم بأنّ قبولهم بوجود هذا الحزب معهم، يعني اعترافا منهم بإسرائيل؛ وكأنهم بتصرّفهم هذا قد انتصروا لكرامتهم، وأثبتوا قدرتهم في الدفاع عن مبادئهم وعروبتهم. ويثري الكاتب هذا التناص بتناصٍ آخر مع بيتٍ لبشار بن برد:

"إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو تمطر الدما"[3]

فوجود الحزب الشيوعي الإسرائيلي في المؤتمر هو ما أثار غضب العرب، وكان الأحرى بهم أن يغضبوا لكرامتهم المهانة، بسبب الهزيمة التي حلّت بهم عام 1967.

ومن تناصّات الكاتب الأدبية، ما يأتي نتيجة الاستطراد أو تداعي الأفكار، فينمّ عن ثقافة واسعة لديه، إضافة إلى ما يمكن أن يقدّمه هذا التناص من ثراء دلالي، يخدم فكرة القصة، فالبيت الشعري الآتي قد ورد ضمن فقرات استطرادية وتداعيات حرة من الكاتب، لكنّه يحيل على موقف الكاتب من التدخّل الأمريكي والإسرائيلي في دول المنطقة، ورؤيته لما ستؤول إليه هذه التدخّلات من نتائج وخيمة عليهم:

"بقندهار، ومن تكتب منيته بقندهار، يرجّم دونه الخبر"[4]

---

[1] التغلبي، عمرو بن كلثوم: "**ديوان عمرو بن كلثوم**"، تحقيق: أيمن ميدان، ط1، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1992، ص330.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص134.

[3] ابن برد، بشار: "**ديوان بشار بن برد**"، جمع وتعليق: محمد الطاهر بن عاشور، ج4، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1966، ص163.

[4] الحميري، يزيد بن مفرّغ: "**ديوان يزيد بن مفرغ الحميري**"، ط3، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1993، ص121.

يتناصّ الكاتب في قصة (حوّام الخريف) ــ على لسان سارده ــ مع أبيات شعرية قالها المتنبي في الحُمّى، تبدأ بقوله: "

وَزائِرتـــي كَـــأَنَّ بِهـــا حَيـــاءً فَلَـــيْسَ تَـــزورُ إلّـــا فـــي الظّـــلامِ

وتنتهي بقوله:

"جَرَحْـــتِ مُجَرَّحًـــا لـــمْ يبْـــقَ فيـــهِ مَكـــانٌ لِلسّـــيوفِ وَلا السّـــهامِ"[1]

راوي القصة يلتقي بمحبوبته بعد عشرين سنة، ويبدو أنها تعرّضت خلال هـذه الفتـرة الزمنية إلى مواقف وأحداث محزنة، فتتذكر معاناتها وتبدأ بالبكاء، فيقول: "**أمواج مـن الحـزن والذكريات تروح وتجيء مثل حمى المتنبي**"[2].

وتناصّ على ــ لسان السارد ــ مع بيتٍ غزليّ لامرئ القيس، حيث كان السارد يحـدّق بجمال محبوبته، فلاحظ جمال أصابعها، فذكر البيت الشعري، ليلوم الشاعر على تشبيهه أصابع المرأة بِدودِ البقل[3]، والبيت هو:

"وَتَعْطـو بـرَخْصٍ غيـرِ شَـثْنٍ كأنّـهُ أَسـاريعُ ظبْـي أوْ مسـاويك إسْـحِلِ"[4]

ويبدو أن الكاتب يعتمد على ذاكرته من المحفوظ الشعري، فلا يعـود إلـى الـدواوين والمصادر للتأكّد من صحّة البيت الشـعري الـذي يتنـاصّ معـه، أو قائلِـه، ولـذلك نجـده وقع في خطأين في تناصّه مع البيت السابق، الخطأ الأول أنه نسـب البيـت إلـى عمـر بـن أبي ربيعة، والثاني أنه أورد كلمة (شثن) بالتاء[5]، والشَّثْن هو النّسْـج، والشّـثْن هـو الغلـيظ

---

[1] ينظر: المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين: "**ديوان المتنبي**"، مخطوطة، نسخ: عبـده محمـد رشـدان، 1302هـ، ص228. البرقوقي، عبد الرحمن: "**شرح ديوان المتنبي**"، ج4، بيروت، دار الكتاب العربي، 1986، ص276ــ 277.

[2] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص36.

[3] ينظر: السابق، ص55.

[4] امرؤ القيس، حندج بن حجر الكندي: "**ديوان امرئ القيس**"، ط2، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، بيروت، دار المعرفة، 2004، ص45. "**ديوان امرئ القـيس**"، ط5، ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشافي، بيروت، دار الكتب العلمية، 2004، ص116. الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد: "**شرح المعلقات السبع**"، ط2، تقديم: عبد الرحمن المصطاوي، بيروت، دار المعرفة، 2004، ص41.

[5] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص55.

الخَشِن[1]؛ فإن قيل هذا خطأ الطابع، فإنه لا يعفي الكاتب من مراجعة نسخة الطباعة الأولى، قبل قبل النشر. وما يؤكد اعتماده على ذاكرته وقوعُه في خطأين آخرين، حين أورد بيتيْن للفرزدق، هما:

"وَأَطْلَسَ عَسَّالٍ، وَمَا كَانَ صَاحِبًا، دَعَوْتُ بِنَاري مَوْهِنًا فَأَتَانِي

فَلَمَّا دَنَا قُلْتُ: ادْنُ دُونَكَ، إِنَّنِي وَإِيَّاكَ فِي زَادِي لَمُشْتَرِكَانِ"[2]

ففي الأول ذكر "صاحبي"، بدلا من "صاحبا"، وفي الثاني أضاف "يا ذيب" في الشطر الثاني، بعد "إياك". وذكرهما على لسان سارد القصة، في سياق حديثه مع الباحثة عن الذئاب[3]. وربما قال قائل: إنّ هذا تناصّ، وللكاتب حقّ في التحوير والتغيير، كيفما يشاء، فلعل نفّاعا قصد إلى هذا التحوير، لتقريبه من روح اللهجة الشعبية؛ إنّ هذا الرأي مُبرّر سليم، ومقبول به.

ثمة تكرار نعثر عليه في بعض تناصات الكاتب مع الشعر العربي القديم، ومن ذلك تكرار بيتِ شعرٍ للسليك بن السلكة، في قصتي (حوّام الخريف) و(نوبة قلبية)[4]، والبيت هو:

"يعافُ وِصالَ ذاتِ البَذْلِ قلبي ويَتّبُعُ المُمَنّعةَ النُّوارا"[5]

2.6.4.3 التناص مع الأدب الاشتراكي

لقد أشرتُ سابقا في مبحث (مؤثرات التجربة الأدبية) من الفصل الأول إلى تأثر نفاعٍ بروائع الأدب العالمي، وبخاصة الأدب الاشتراكي*، فهو كاتب ذو ثقافة واسعة ومتنوعة، ومطّلع

---

[1] ينظر: ابن منظور، جمال الدين محمد بن المكرم: "**لسان العرب**"، مج2، ج10، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، القاهرة، دار المعارف، د.ت، مادتي: (شتن)، (شثن)، ص2194–2196.

[2] الفرزدق، همام بن غالب: "**ديوان الفرزدق**"، شرح وضبط: علي فاعور، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1987، ص628.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص151.

[4] ينظر: السابق، ص42، ص236.

[5] الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين: "**كتاب الأغاني**"، تحقيق: إحسان عباس وآخرون، مج20، ط3، بيروت، دار صادر، 2008، ص247. حرب، طلال (معدّ ومقدم): "**الشعراء الصعاليك**"، ط1، بيروت، الدار العالمية، 1993، ص88.

* ثمة تقارب في السّمة العامة بين مجموعة (التفاحة النهرية) وكِتاب (داغستان بلدي) لرسول حمزاتوف، ورواية (الدون الهادئ) لميخائيل شولوخوف، فالأعمال المذكورة تنتمي إلى الأدب الريفي. ينظر: حمزاتوف، رسول: "**بلدي**"، تعريب: عبد المعين ملوحي ويوسف حلاق، ط1، بيروت، دار الفارابي، 1979. شولوخوف، ميخائيل: "**الدون الهادئ**"، ترجمة: علي الشوك وآخرون، مراجعة: غائب فرمان، مج1، ط1، أبو ظبي، المجمع الثقافي، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، 1998.

على ثقافات الآخرين وآدابهم، وهو حين يضمّن قصصه كلاما أو فكرة لآخرين فإنه يدلّ بـذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان، لكنْ مهما يكن من تأثير فكري وفنّي على أدبه، فإنه يبقى له أسلوبه الخاص، ولونه الأدبي المميز، فالأدباء كالنحل، يجمعون لنا رحيق الحياة، لكنّ هذا الرحيق ليس طعما واحدا، فلكلّ أديب رحيقُه الذي ينتجه[1]. وسنأخذ مثالا واحدا من التناص مع هذا الأدب، وهو التناص مع رواية (والفجر هادئ هنا)، لبوريس فاسيليف، تتمحور الرواية حول مشاركة مجموعة من الفتيات الروسيّات في جبهة القتال ضدّ الألمان، إبّان الحرب العالمية الثانية، ومصيرهنّ الفاجع، حيث قُتِلنَ جميعا خلال عملية البحث في الغابة عـن المتسللين الألمان.

تناصّ نفاع مع الرواية المذكورة تناصّا مباشرا، وغير مباشر، ونجد أولى هذه التناصات في قصة (خفاش على اللون الأبيض)، إذ يزور السارد الاتحاد السوفياتي، وتمرّ الطائرة التـي يستقلّها فوق المكان الذي جرتْ فيه الاشتباكات بين القومندان الروسي ومجنّداتـه مـن جهـة، والجنود الألمان من جهة ثانية، فيتذكّر القصّة، ويذكر أن أوّل مجنّدة قُتلت هي المترجمة اليهودية (جورفيتش)، ويتناصّ مع هذا الحدث، ليربط بين المرأة الفلسطينية والسـوفياتية، فـي الكفـاح والموت دفاعا عن الوطن: "**وفي هذا العام 1986 يقتل جنـدي "جـيش الـدفاع الإسـرائيلي" جورفيتش الام الفلسطينية "ميسر" في عقر دارها، في الضفة الغربية المحتلة**"[2].

أما في مجموعة (التفاحة النهرية) فيتناصّ الكاتب مع هذه الرواية في عدّة قصص؛ ففي قصة (الجرمق) ينتظر السارد محبوبته في الوعر، ويعرف أنها قادمة نحوه من بعيـد، دون أن يراها، فقد "**تطايرت العصافير من تلك الجهة مزقزقةً وقفز أرنب هارب من هناك، وقف علـى قائمتيه الخلفيتين ونظر برعب إلى الناحية**"[3]، كذلك في رواية فاسيليف يهرب الأرنب مذعورا، ثم يقف على قدَمَيْه ويرفع أذُنيْه، ويتطلّع إلى ناحية ما في الغابة[4]، لكنّ القادم هنا ليس عشيقةً، بل

---

[1] ينظر: ضيف، شوقي: "**في النقد الأدبي**"، ص185.

[2] نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص639.

[3] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص23.

[4] ينظر: فاسيليف، بوريس: "**والفجر هادئ هنا**"، ترجمة: أبو بكر يوسف، موسكو، دار التقدم،1981، ص131.

متسللين ألمان. ذات التناص نعثر عليه في قصة (كُبوش البطم)، حين يكون السارد بانتظار الحطّابة، القادمة نحوه من الجهة المقابلة، فيعرف أنها عبرت الوادي إلى الخلّة؛ لأن الطيور تفرّ من المكان، والغصون تهتز بفعل حركتها[1]. أما في قصة (عمشق الوادي)، فيعرف السارد، الذي ينتظر محبوبته في الأحراش، أنها لم تأتِ بعد؛ لأنّ الطيور مطمئنة، لا تزعق ولا تفرّ من المكان[2]، بالمقابل فإن العسكريّ الروسي يعرف أنّ هناك أناسا يتسللون في الغابة؛ لأن طيور العقعق تزعق في المكان[3]. ويتذكّر سارد قصة نفاع روايةَ فاسيليف، وبطلَها، حين يلاحظ، أي السارد، آثارَ أقدام الطيور على الطريق الترابي الوعري، في الصباح الباكر، يقول: "**وهذا ما لاحظه العسكري فاسكوف وهو يقص أثر مجموعة النازيين في مشوار "الفجر هادئ هنا**" "[4]، ثم يبتسم السارد لنعومة هذه الأقدام، وصِغَر حجمها، متناصّا مع ما جاء في الرواية، حيث خمّنَ العسكري الروسي طولَ الجندي الألماني ووزنَه، من آثار أقدامه على التراب[5]، ويبدو التناص هنا تناصّا تضادّيا، فثمة آثار أقدام في كلا القصتين: آثارُ أقدام الطيور في قصة نفاع، وتوحي بالجمال والسلام وبراءة الحياة في الطبيعة، تقابلها آثار أقدام ذلك النازي المتسلل عبر الغابة، للقتل والتخريب، فالتناص يحمل مفارقة دلالية، تُحيل إلى الفارق الكبير بين جمال الطبيعة والسلام والبراءة من جهة، ومن يسعى لتشويه هذا الجمال، وقتل البراءة والسلام، من جهة ثانية.

يرسم نفاع ــ من خلال تناصّاته مع الرواية المذكورة ــ لوحة من الحبّ والسلام الذي يتوجب أن يعمّ هذه الأرض، مُعبّرا عن ذلك بوجود المرأة العاشقة مع عشيقها في الأحراش، بينما امتلأت غابة فاسيليف بدَمِ المرأةِ، ضحيّةِ الحرب والعدوان. المرأة عند فاسيليف شاركت في الدفاع عن وطنها، فقاتلت بالسلاح، ولأنها لا تمتلك مهارات القتال، كان مصيرها الموت، بينما اقتصرت مشاركة المرأة في قصة نفاع على نقل الماء والطعام للمقاومين، وتشجيعهم، وإسعاف الجرحى، ثم احتفلت معهم بالانتصار؛ فهل كان نفاع واعيا لهذا التناص مع رواية

---

[1] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص84.

[2] ينظر: السابق، ص52.

[3] ينظر: فاسيليف، بوريس: "**والفجر هادئ هنا**"، ص63.

[4] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص51.

[5] ينظر: فاسيليف، بوريس: "**والفجر هادئ هنا**"، ص38.

فاسيليف؟ فأراد أن يُقدّم رؤية توعوية للمشاركة الإيجابية والصحيحة للمرأة الفلسطينية في مجال المقاومة والدفاع عن الأرض؟ وهل أراد أن يجعل من الرجل والمرأة الفلسطينيين، رفيقين اشتراكيين، يناضلان من أجل الحرية والوطن؟ ويمتلكان مشاعر الحب، والإحساس بجمال الحياة في ذات اللحظة؟.

3.6.4.3 التناص الذاتي

يعرّف لطيف زيتوني التناص الذاتي بأنه إيراد جزء أو فصل أو مقطع ورد في عمل سردي للمؤلف في عمل آخر جديد، أو نقل شخصية، بصفاتها وماضيها من قصة إلى أخرى[1]، أي أنّ التناص الذاتي هو ما يقع من تعالقات نصية في مؤلفات كاتب واحد.

يتناصّ نفاع مع نصوصه السابقة، حيث يكتب عن الحادثة أكثر من كتابة واحدة، ففي قصة (وديّة) يتطرق السارد إلى حكاية جاره العجوز الذي حضر إليه، كي يكتب له اعتراضا على مطالبات الضريبة الحكومية المتكدّسة عليه[2]، يعيد الكاتب صياغة هذه الحادثة في قصة (الاعتراض)[3]، وكذلك ما ورد في قصة (تدخل في أصول المظاهرة)، إذ نادى الناطور لحضور الاجتماع المنوي عقده بخصوص المظاهرة[4]، فقد تكررت هذه الحادثة في قصة (الناطور)، إذ نادى الناطور بأنه ستقام مظاهرة من أجل الدفاع عن الأرض، والمطالبة بالحقوق[5]. لقد انتبه محمود غنايم إلى هذه الظاهرة السرديّة، فذكر أن نفاعا من الكُتّاب الذين تتكرر لديهم المضامين[6]، إلا أن (غنايم) لم يبحث في ملابسات هذه الظاهرة التناصية، ولم يقارب قصصا، تمكّنه من الوصول إلى استنتاجات، لعل أهمها أن السارد غالبا ما يكون هو الكاتب نفسه. وإذا

---

[1] ينظر: زيتوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، ص64.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**وديّة**"، ص34.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص629-633.

[4] ينظر: نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص59.

[5] ينظر: نفاع، محمد: "**كوشان**"، ص101.

[6] ينظر: غنايم، محمود: "**المدار الصعب**"، ص192.

كان يمكن للمبدع أن يقيم "**حوارات مع الخطابات التي ستأتي، والتي يتنبأ بها ويحدس ردود فعلها**"[1]؛ فإنه يمكننا أن نقرأ تناصّات نفاع الداخلية من هذه الناحية الإبداعية.

وباستقراء قصص (التفاحة النهرية) في ضوء مجموعات الكاتب السابقة، سنجد تناصات داخلية، بمعنى تكرار أحداث وموضوعات ومواقف، كان قد كتب عنها الكاتب في قصصه السابقة، ما يؤكّد على وحدة الكاتب والسارد والقصص، فقصة (خطاب المدير) تَرِد باقتضاب شديد، ضمن تعليقٍ للسارد في نهاية قصة (درب الدربية)، إذ ينتقد ممالأة المدير للسلطة، رغم أنها لم تقدّم لأهل القرية شيئا، بل سلبت أرضهم منهم[2]. وتتكرر في قصة (لقاءات ومواجهات) حادثة رفعِ الأولادِ العلمَ الإسرائيليّ في المظاهرة، بعد أن كتبوا عليه "فليسقط العلم"[3]، وكانت قد وردت في قصة (الناطور)[4]. ومن ذلك أيضا حادثة هجوم قطيع الذئاب على إحدى حظائر الغنم، الغنم، الواردة في قصة (عن الذئاب وغزالة)[5]، فهي تكرار موجَز لقصة (الذئاب) المنشورة في مجلد (أنفاس الجليل)[6].

كذلك نلاحظ هذا التناص الذاتي يتحول في مواضع عديدة إلى تكرار، حيث ترد عبارات وتشبيهات ومقولات فيما بين قصص المجموعة، أكثر من مرة على لسان السارد، ومن ذلك ما ذكرتُه سابقا عن التناصّ المتكرر مع رواية (والفجر هادئ هنا). وتتكرر تشبيهات السارد للمرأة، إذ يشبّه صوتها برشح الحجل، في أكثر من موضع[7]، ويكرر تشبيه حَذَرِها بحَذَرِ عصفورة الدوري[8]. هذا التكرار ــ في جزء كبير منه ــ هو تناصّ ذاتي داخلي، إذ يعود نفاع إلى عالَمه القصصي، ويصوغه من جديد، حتى شخوصه وأبطاله هم أنفسهم، مستنسَخون من

---

[1] تودوروف، تزفيتان: "**ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**"، ص16.

[2] ينظر: نفاع، محمد: "**ريح الشمال**"، ص131.

[3] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص118–120.

[4] ينظر: نفاع، محمد: "**كوشان**"، ص101.

[5] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص145–148.

[6] ينظر: نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، **ص517–524**.

[7] ينظر: نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص56، ص82، ص85، 154.

[8] ينظر: السابق، ص23، ص56، ص57، ص87.

بعضهم، وإن تغيّرت مواقعهم وهمومهم، وحتى السارد، فهو نفسه ــ تقريبا ــ في معظم القصص، ولذلك تشابهت القصص في أسلوبها ورؤيتها ومضامينها.

4.6.4.3 التناص الديني: حضور النصوص والشخصيات الدينية

يتناصّ نفاع مع نصوص وشخصيات دينية في قصص (التفاحة النهرية)، ولكن بدرجة أقل من تناصاته الشعبية والأدبية والذاتية، وما يستحضره منها يأتي في سياق إسقاطها على الواقع، متّسما بالمرجعية الشعبية، أي أن الكاتب يلتفت إلى هذه النصوص في ضوء المحفوظ الشعبي لها، أكثر من اهتمامه بمصادرها الأصلية أو المكتوبة، فعبارة السارد الموجّهة للمخبر (ن): "**وكفى الله الشرفاء شر الأشرار**"[1] هي استحضار للملفوظ الشعبي "وكفى الله المؤمنين شر القتال" المُحوّر من الآية القرآنية: "**وَكَفَى ٱللَّهُ ٱلْمُؤْمِنِينَ ٱلْقِتَالَ**"[2]. يستحضر الكاتب شخصية شخصية النبي أيوب، وصبره على المرض، ليؤشر على مدى معاناة الشعب الفلسطيني: "**ولم يورثنا ولم يلهمنا عليه السلام إلا صبر أيوب، حتى سبقناه في الصبر وبقينا عبيدًا وليس أنبياء**"[3]، فالفلسطينيون غدوا أكثر صبرا من أيوب؛ لأنهم يواجهون "**القوى والحشرات اللاعقة والماصة والقارضة**"[4]، ونلاحظ في التناص السابق أن الكاتب يسقط قصة البلاء الجسدي الذي أصيب به النبي أيوب[5]على الواقع المعيش، لتعميق صورة المعاناة الفلسطينية. وكذلك يستحضر في قصة (لقاءات ومواجهات) شخصية النبي سليمان وأبيه داوود، والخاتَم الذي كان يحكم به سليمانُ العالَمَ، وهذا الاستحضار ــ في جملته ــ مقاربات إسقاطية، تتخذ شكل الرّد على الحركة الصهيونية، ومحاكمتها على جرائمها، وتزويرها للحقائق*. وهكذا فإنّ التناص بوصفه "**صورة**

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص203.

[2] القرآن الكريم، سورة الأحزاب، آية: 25.

[3] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص117.

[4] السابق، ص117.

[5] ينظر: الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير: "**تاريخ الطبري تاريخ الرسل والملوك**"، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، ج1، ط2، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ص323-324.

* تناولت القصة، وتطرقت إلى هذا الموضوع في مبحث (قصة نفاع كتابةٌ على جبهتي التوعية والرّدّ) من الفصل الثاني.

تضمن للنصّ وضعا، ليس الاستنساخ، وإنما الإنتاجية"[1]، يُنتجُ دلالاتٍ ثرية وعميقة في قصص نفاع.

5.6.4.3 تناصّ في اللغة

يكتب (باختين): "**إن كلّ خطاب ــ عن قصد أو عن غير قصد ــ يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع نفسه**"[2]، رأيه هذا ينطبق على مجموعة (التفاحة النهرية) ورواية (المتشائل) لإميل حبيبي، فثمة تقارب بين هذين العملين الأدبيين، في جوانب عدّة، فكلاهما يمتحان من موضوع واحد، وبيئة واحدة، ويزخران بأسماء المواقع والقرى الفلسطينية، ويتميزان بأسلوب السخرية، وبالتعامل مع اللغة، بوصفها غايةً في ذاتها.

سأكتفي هنا بتناول جانب واحد، هو التناص اللغوي بين العملين، بما يخصّ التلاعب اللفظي الذي يبرز فيهما*. يقول السارد في (المتشائل): "**في الربيع التقيت الطنطورية. وما هذا هو اسمها، بل نسبة إلى قرية الطنطورة، على شاطئ البحر، حيث سقط رأسها قبل أن يسقط مسقطه بثلاثة عشر عاما**"[3]، فقد استثمر مرونة الاشتقاق في (سقط) لتأدية دلالات عدّة، ويتلاعب بالاسم (ذهب) والفعل (ذهب) في العبارة الآتية: "**ولكن حين مدت الأم الثكلى، الثريا، يدها لتطول مصوغات عرسها، ناولها رجل القيم على أراضي إسرائيل "شهادة بالذهب، وأخذ الذهب وذهب. وأما الثريا فأخذت "شهادة الذهب" وذهبت، عبر الجسور المفتوحة، راجعة لتسف الثرى في مخيم الوحدات**"[4]. يبدو هذا التلاعب اللفظي بارزا في مجموعة نفاع أيضا، ولا يأتي استهواء لِلّغة، بل يُستَثمر لتحميل العبارة ثراء دلاليا، فكلمة (مقاطعة) في عبارة "**والمقاطعة**

---

[1] بارت، رولان: "**نظرية النص**"، ترجمة محمد القاضي وآخرون، حوليات الجامعة التونسية، عدد 27، 1988، ص81.

[2] تودوروف، تزفيتان: "**ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**"، ص16.

* تطرقت إلى هذا الموضوع، بوصفه سمة لغوية في المجموعة، في مبحث (لغة النص المسرود) من الفصل الثالث.

[3] حبيبي، إميل: "**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**"، ص103.

[4] السابق، ص121.

التي طبقت عليها المقاطعة العربية تمام التطبيق"[1]، تؤشّر على الموقف المتخاذل لبعض الدول العربية، التي لم تجرؤ على فعل أيّ شيء لفكّ الحصار، الذي تعرّضت لـــه مكاتـــب الرئاســـة الفلسطينية في رام الله، إبّان انتفاضة الأقصى، ويستكمِل الكاتب ســـخريته مـــن تلـــك الـــدول، مستخدما هذه التقنية اللغوية: "**فجلّ الدول العربية معتدلة سليمة الوزن والقافية، واقعة في قاع الواقعية حتى لا تقع الواقعة من جهات تريد الوقيعة والايقاع بهـــا دون أي اعتبـــار للموقـــع والواقع وهذا لن يقع**"[2].

نخلص من موضوع التناص بأن نفاعا يدرك أنّ صوته يندرج ضمن ســـيمفونية مـــن الأصوات التي تتجاوب عبر الزمان والمكان واللغة، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات التي لا بدّ أن يحدث بينها تآلف وتجاوب؛ فقد وجد نفاع في أصوات الآخرين تأكيدا لصوته من جهـــة، وتأكيدا لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى، إذ "**يستطيع الصوت الواحد الفـــرد أن يجعـــل نفسه مسموعا فقط حين يمتزج بالجوقة المعقدة للأصوات الأخرى التي وجدت في المكان من قبل**"[3]. ثم إنّ عودة الكاتب إلى الماضي الريفي، واستلهام معطياته، يُعدّ وسيلة من وسائل التأكيد على عروبة هذه الأرض، ويوفّر له مادة دسمة، تحقق له الإحساسَ بالأصالة، والانطلاقَ إلـــى آفاق رحبة من الإبداع.

---

[1] نفاع، محمد: "**التفاحة النهرية**"، ص189.

[2] السابق، ص191.

[3] تودوروف، تزفيتان: "**ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**"، ص16.

خلاصات واستنتاجات

اتّضح لنا من استقراء مجموعة (التفاحة النهرية) أنها تندرج ضمن أدب المقاومة، منضوية في إطار الأدب الريفي، ما يمكننا أن نطلق عليها، وعلى معظم قصص الكاتب في مجموعاته كلّها، تسمية الأدب الريفي المقاوم.

تُشكّل المجموعة امتدادا لمجموعاته السابقة، التي تحمل في طيّاتها تجاربه في الحياة، وذكريات طفولته من حياة الريف، وعشقه للأرض والقرية، فقد أخلص لأرضه وقريته، حتى غدا يمثل نموذج الكاتب القروي، الذي ينقل واقع الريف، ببساطته ولغته وهمومه وآماله، فاستحال ــ على صفحات قصصه ــ إلى منبع للعواطف الإنسانية، وطاقة فيّاضة من الإيمان بحقّ الحياة.

لقد غدت الأرض والريف والقرية هاجسه الذي يلازمه، وملحمته القصصية التي يجسّد من خلالها بشاعة الاحتلال والقوى المستغِلة، في مقابلة الفلاح البسيط الذي يُطلب منه أن يكون حذرا واعيا، وأن يخوضَ صراعا طبقيا من أجل البقاء، في مواجهة قوى الظلم والاستغلال، فلا يجوز له أن يُخلي طرفه من الأحداث الجارية حوله؛ لأنها تستهدف أرضه ووجوده بالدرجة الأولى، ولذلك ألحّ الكاتب ــ بشدة ــ على طبيعة الريف والقرية، لإبراز المعاني الوطنية والإنسانية للأرض، وأهميّتها في مسألة الوجود الفلسطيني، وما يستتبع ذلك من التحريض على الثبات الصلب الملتزم، والتشبّث الواعي بها، وحمايتها والحفاظ عليها، والإصرار على البقاء فيها، وعلى حق العودة إليها.

وهكذا فإن نفاعا يضع نفسه في خندق المناضلين ضد مشاريع المصادرة والاقتلاع والترحيل، والهجمة السلطوية الشرسة عليها، واعيا لخطورة المؤامرة، وتداعياتها على تقزيم الوجود الفلسطيني في وطنه؛ فقد سجّل أشكال المقاومة الشعبيّة دفاعا عن الأرض، ومجّدَ الذودَ عن الحق والكرامة الوطنية، وهو إذ يكتب عن ذلك كله، فلا يكتب من شرفة قصْرٍ عالية، أو من وراء الستار، بل يكتب من أرض المعركة، وقلب الحدث؛ فعندما يكتب عن الأرض المهدّدة

بالمصادرة، يكون هو في وسطها، واقفا مع الناس في وجه الآلة العسكرية، مشاركا في تنظـيم المسيرات وقيادتها، وكثيرا ما يأتي على قضية مصادرة الأرض في خطاباته، خلال الفعاليـات الجماهيرية، وفي المؤتمرات الحزبية والسياسية[1].

إذن فقد انطلقت قصص (التفاحة النهرية) ــ كما هي قصصه في مجموعاته السابقة ـــ من بؤرة مركزية واحدة سيطرت على الكاتب، ألا وهي عشق الأرض، إلى حدّ يصل إلى درجة التقديس على المستوى الفكري، ما جعله يتحوّل بفكرة أنسنة الأرض إلى أرضنة الإنسان ذاتـه، إذ صوّر المرأة الفلاحة أرضا تعيش على الأرض. إن هذا العشق المميّز للأرض جعلها تصـل إلى درجة البطولة على المستوى الفنّي، فكان البطل في معظم القصص هـو الأرض لا غيـر، وولّدَ الاهتمام الشديد بالطبيعة المتحركة والساكنة عليها، فعلى امتداد المجموعـة يتجلّـى ذلـك الاهتمام بالمرأة الفلّاحة، والنبات والحيوان والطيور، والمواقع الوعريـة، وقـد توحّـدت هـذه المكوّنات لتشكّل نماذجَ ولوحاتٍ فنيةً، تتمازج فيها تفاصيل الوطن بإنسـانه وأرضـه، وهـذه المزاوجة بين الإنسان والمكان، بين الطبيعة والمحبوبة، شكّلت أفكارا ومحاور أساسية، حضرت بشكل لافت في معظم قصص المجموعة[2]، فاستحالتْ إلى لوحة فنيّة، تزخر بألوان الحياة كلهـا، ومشهدٍ مرئيّ تتداخل فيه عناصر التكوين الريفي، ببساطته وجمالياته، فيغـدو القـارئ وكأنـه متجوّل في معرض فنيّ، يزخر بلوحات الطبيعة الريفية.

لقد اتّخذت قصة الريف الفلسطيني عند نفاع أبعادا متعددة، وأضافت كثيرا إلى القصـة العربية، في إطار النموذج الأبرز لمذهب الواقعية الاشتراكية، فقدّمَت الأرض والقرية بعيدا عن النظرة الرومانسية التي تصوّرها جنّة زاهية، لتضع أيدينا على ما كان يصيب الريفَ وناسه من بشاعة الاحتلال، وظلم السلطة الحاكمة، واستغلال الوجهاء والزعامات الريفية التقليديـة. لقـد طرحت قصته مساءلاتها السياسية والاجتماعية من خلال استنهاضها للمكان: (القرية، الحقـل، الوعر)، متّخذة من أرض الجليل والجرمق وقرية بيت جَن، مسرحا لمعظم الأحداث، إذ يعمـد

[1] لمتابعة مقالاته وخطاباته السياسية، يمكن زيارة موقع: http://www.aljabha.org/index.asp. تاريخ آخر زيـارة: 2015 /8/17.

[2] ينظر: طه، إبراهيم: "**حق العودة واجب في التفاحة النهرية**".

إلى اختراق الواقع المعيش، واستنطاق الظاهرة الاجتماعية أو السياسية، وكشفِ ما وراءها، حيث يرصدها ويعاينها أولا، ثم تخضع لعملية هضم في ذاكرته، فيعيد ــ في ضوئها ــ نسجَ الحَدَث وتوليفَ عناصره، فيفتّق العادي، ويعمل على تحويل المألوف إلى مدهش، لتخرج بعد ذلك في قالب فنيّ قصصيّ، يستثمره لتثوير مواقفنا، وتحريكنا لمطالبة أنفسنا ومجتمعنا بدفع عجلة التغيير، لتغدو قصّته ــ بهذا المعنى ــ مَعبَرا إلى تشييد فضاء رحب، يستعيد فيه ما كان إلى الشكل الذي يريد له أن يكون، ومدخلا للتّمرّد على الخطابات الرجعية أو السلطوية، سواء أكانت سياسية أم اجتماعية، وبذلك فإنه استطاع ــ في الكثير من قصصه ــ أن يجعلنا نجد عالَمنا لا يُحتمل أكثر من ذي قبل.

يتناول الكاتب القضايا الوطنية والاجتماعية المحليّة باعتبارها جزءا من قضايا المشترك الإنساني، ما يجعله منحازا إلى القيم الإنسانية التي تُعْنى بحقّ الإنسان في الحياة على أرضه، وإلى المُثل السّامية التي تدعو إلى التّمسّك بها، ويقف إلى جانب الشعوب المقموعة، والطبقات الشعبية التي تدافع عن حقوقها، منحازا إلى الطبقة العاملة، والطبقات الكادحة والمقهورة.

إنّ أبرز سمة لقصص هذه المجموعة ــ ومجموعاته السابقة أيضا ــــ هي أصالتها الشعبية وطابعها المحلي، فهي متأثرة بالأجواء الشعبية الفلسطينية، من حيث الموضوع واللهجة الريفية والسرد والوصف والتصوير، والإلحاح على التراث والفولكلور، كالأغاني والأمثال والحكايات الشعبية، ما جعل إبراهيم طه ينسب إلى الكاتب الريادة في مدرسة (حكي التراث).

لقد عمد الكاتب إلى تفكيك الريف إلى أجزائه، بأسلوب لغوي متميز، تتراكم فيه ألفاظ الريف الفلسطيني، والألفاظ الجليلية الخاصة؛ حتى غدت اللغة عنده غاية في ذاتها قبل أن تكون أداة؛ ولذلك نجده يوظّف مفردات اللغة المحكية في نصوصه الأدبية من منطلق كونها من صميم التراث الشعبي؛ وبذلك استحقّت قصصه أن تُعدّ مشروعا من مشاريع حفظ التراث الوطني الفلسطيني، وتثبيت الهوية الوطنية، وتعزيز الاهتمام بالأرض، والانتماء إليها.

وعدا عن اللغة الخاصة والطابع الشعبي، فثمّة سمتان متعالقتان معا، تبرزان في قصص المجموعة، هما: تبسيط المبنى الحكائي، والبعد عن الترميز، ما يشير إلى قصدية الكاتب نحو

مطلب الوضوح الذي تُمليه واقعيّة القصّ ومحليّته. وكذلك فإنّ الوصف السردي والاستطراد والفكاهة والسخرية من سمات هذه المجموعة، يضاف إليها جرأة الكاتب في خطابه القصصي، سياسيا واجتماعيا.

وإذا كان بالإمكان تحديد خصائص القصة القصيرة في ثلاث: الوحدة والتكثيف والحيوية[1]؛ فإنّ النظرة الشمولية لمجموع العمل القصصي لدى نفاع تمكّننا من توصيفه بالوحدة، وحدة الفكرة والحدث والشخصية والانطباع، وتوصيفه بالحيوية، أي خلق الإحساس بحركة القصة وإثارتها، فهو وإن التزم نهجا قصصيا واحدا في مجموعاته كلها، إلا أننا نجده يتحرك في دوائر متداخلة، فتبدو براعته في قدرته على "**تفكيك تفاصيل الوطن، ليعيد ربط أجزائه من جديد**"[2]، إلا أن إطناباته الوصفية واستطراداته كثيرا ما كانت تُفقِد قصَّته خاصيّةَ التكثيف، والتركيز السردي نحو مغزى القصة.

تأتي مجموعته الأخيرة (التفاحة النهرية) تأكيدا على استمرار النهج القصصيّ الخاص به، وعلى عدم رغبته في طرق مضامين مغايرة لما بدأ به من أول مجموعة كتبها، حتى مجموعته هذه الأخيرة، وما ينطبق على قصة واحدة فيها يمكن أن ينطبق على جلّ القصص، مع فوارق جمالية بسيطة، تقتضيها طبيعة الحدث والشخصيات، فثمة معطيات عديدة يمكننا من خلالها أن نجد تفسيرا لثبات نفاع على نمط قصصي واحد، وتحرّكه في دائرة فنية واحدة، لعل أبرزها الخصوصية المتعلقة بشخصية نفاع نفسه، فهو ابن القرية والريف، المجرب والخبير بكل تفاصيلهما، وبالتالي قَصَدَ إلى تأكيد هذه العلاقة الحميمة، فأغرق في قرويته، واتّخذ لنفسه مستقرا في أعماقها، ثم إن الأيديولوجيا الفكرية لدى نفاع تُملي عليه التزاما أدبيّا تجاه قضايا وطنه وشعبه، فهو يحمل فكرا تقدّميّا يرى فيه رسالة سامية، يتوجّب نقلها ونشرها، وهذا ما يجعله يجول ويصول حول القضية التي يؤمن بها، ويريد لغيره أن يؤمن بها، محاولا تثويره، ليتّخذ موقفا حاسما مما يجري حوله من أحداث، وبالتالي فهو راضٍ ــ من ناحية أدبية ــ أن

---

[1] ينظر: قنديل، فؤاد: "**فن كتابة القصة**"، ص56-61.

[2] ينظر: مصالحة، حسام: "**قراءة أولى للمجموعة القصصية: التفاحة النهرية**".

يظلّ أسير قضيته التي رفع لواءها من أول قصة كتبها إلى آخر قصة، هو نفسه يصرّح بهذا في مقدّمته التي كتبها في (أنفاس الجليل): "**وسأظل متخندقا في خندقي هذا، منه أغرف الموضوع والمضمون، أرشف الكلمة والصورة والمثل والتشبيه**"[1].

وأخيرا فإنّ محمد نفاع ما زال يحمل البطّيختينِ معا، ويبدو أنه يستمرئ ذلك ويقتنع به، فيؤكّد أن السياسة أثّرتْ إيجابا على مشروعه القصصي، حيث ساعدته كثيرا في إغناء التجربة، ويعارض التفرغ للكتابة، إذ يرى أن على الكاتب، بوصفه فردا من مجتمع، أن يبقى مشاركا فيه ومندغما في قضاياه[2]، إلا أن السياسة بِقَدْر ما قدّمت له من تجارب غنيّة، استثمرها على الصعيد الأدبي، فقد أرهقته، وأخذت منه وقتا وجهدا كبيرين، كان يمكن أن يثري بهما مشروعه الأدبي، الذي افتقر إلى حد ما من تقنيات الكتابة العصرية، كالرمز، واللغة الشاعرية، واستثمارات الزمن، والتقنيات السينمائية، وتكثيف اللاشعور، إلا أنه يبقى كاتبا صادقا، وفيّا لقضيته الفلسطينية، واشتراكيته وأمميته السامية، معبّرا عن آلام الطبقات المسحوقة، ومدافعا عن حقوق المظلومين والمضطهدين في كل مكان.

---

[1] نفاع، محمد: "**أنفاس الجليل**"، ص8.

[2] مقابلة صحفية مع الكاتب، خلال برنامج "لمن يجرؤ" في إذاعة صوت إسرائيل، بتاريخ: 2014/1/19، تقديم: سوزان نجار. يمكن الاستماع إلى المقابلة كاملة من موقع: https://www.youtube.com/watch?v=18F-a4HWeEg.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الأحمر، فيصل: "**معجم السيميائيات**"، ط1، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2010.

الأسطة، عادل: "**اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913ـــــــ1987**"، ط1، القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1992.

"**القصة القصيرة في الضفة الغربية وقطاع غزة، 1967ـــــ1981**"، نابلس، 1993.

"**الأديب الفلسطيني والأدب الصهيوني**"، باقة الغربية، منشورات شمس، 1993.

"**أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات**"، ط1، مطبوعات وزارة الثقافة، 1998.

"**سؤال الهوية، فلسطينية الأدب والأديب**"، ط1، رام الله، دار الشروق، 2000.

"**اليهود في الرواية العربية، جدل الذات والآخر**"، ط1، رام الله، الرقمية للنشر والتوزيع الإلكتروني، 2012.

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين: "**كتاب الأغاني**"، تحقيق: إحسان عباس وآخرون، مج20، ط3، بيروت، دار صادر، 2008.

امرؤ القيس، حُندُج بن حُجُر الكندي: "**ديوان امرئ القيس**"، ط2، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، بيروت، دار المعرفة، 2004.

"**ديوان امرئ القيس**"، ط5، ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشافي، بيروت، دار الكتب العلمية، 2004.

الألوسي البغدادي، السيد محمود شكري: "**روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني**"، ج23، بيروت، دار إحياء التراث، د.ت.

باختين، ميخائيل: "**الخطاب الروائي**"، ترجمة: محمد برادة، ط1، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، 1987.

"**الكلمة في الرواية**"، ترجمة: يوسف حلاق، ط1، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1988.

بارت، رولان: "**نظرية النص**"، ترجمة محمد القاضي وآخرون، حوليات الجامعة التونسية، عدد 27، 1988.

"**التحليل النصي**"، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دمشق، دار التكوين، 2009.

باشلار، غاستون: "**جماليات المكان**"، ترجمة: غالب هلسا، ط2، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1984.

بحراوي، حسن: "**بنية الشكل الروائي**"، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي،1990.

ابن برد، بشار: "**ديوان بشار بن برد**"، جمع وتعليق: محمد الطاهر بن عاشور، ج4، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1966.

البرقوقي، عبد الرحمن: "**شرح ديوان المتنبي**"، ج4، بيروت، دار الكتاب العربي، 1986.

بلعابد، عبد الحق: "**عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)**"، ط1، تقديم: سعيد يقطين، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2008.

بنيس، محمد: "**حداثة السؤال**"، ط1، بيروت، دار التنوير، 1985.

بولس، حبيب: "**القصة العربية الفلسطينية القصيرة في إسرائيل 1948- 1998- انطولوجيا**"ج1، ط2، سخنين، الكلية الأكاديمية، مركز الجليل،1999.

"**القصة العربية الفلسطينية القصيرة في إسرائيل 1948- 1998- انطولوجيا**"جـ2، ط2، سخنين، الكلية الأكاديمية، مركز الجليل،1999.

"**الرحلة الرابعة- دراسات ونقد**"، الناصرة، دار النهضة، 2010.

"**انطولوجيا القصة العربية الفلسطينية القصيرة في إسرائيل خلال نصف قرن**"، ج2، ط2، كفر قرع، دار الهدى للطباعة والنشر، 2012.

بير، هنري: "**الأدب الرمزي**"، ترجمة: هنري زغيب، ط1، بيروت، منشورات عويدات، 1981.

بيكهام، جاك م: " **أكثر 38 خطأ في الكتابة القصصية**" ترجمة: صدقي عبد الله حطاب، ط1، دبي، دار العالم العربي، 2012.

التبريزي، الخطيب: "**شرح ديوان عنترة**"، ط1، تقديم: مجيد طراد، بيروت، دار الكتاب العربي، 1992.

تشادويك، تشارلز: "**الرمزية**"، ترجمة: نسيم يوسف إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.

التغلبي، عمرو بن كلثوم: "**ديوان عمرو بن كلثوم**"، تحقيق: أيمن ميدان، ط1، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1992.

تودوروف، تزفيتان: "**نقد النقد**"، ط2، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، 1986.

"**ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**"، ترجمة: فخري صالح، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996.

جارودي، روجيه: "**محاكمة الصهيونية الإسرائيلية**"، ط3، القاهرة، دار الشروق، 2002.

الجيوسي، سلمى الخضراء: "**موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر- القسم الثاني، النثر**"، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997.

أبو حاقة، أحمد: "**الالتزام في الشعر العربي**"، ط1، بيروت، دار العلم للملايين، 1979.

حبيبي، إميل: "**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**"، ط2، بيروت، دار ابن خلدون، 1974.

حسن، عباس: "**النحو الوافي**"، ج1، ط3، مصر، دار المعارف، 1975.

حمزاتوف، رسول: "**بلدي**"، ط1، تعريب: عبد المعين ملوحي ويوسف حلاق، بيروت، دار الفارابي، 1979.

الحميري، يزيد بن مفرّغ: "**ديوان يزيد بن مفرغ الحميري**"، ط3، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1993.

الحوفي، أحمد محمد: "**الفكاهة في الأدب أصولها وأنواعها**"، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، 2001.

الخطيب، يوسف: "**ديوان الوطن المحتل**"، دمشق، دار فلسطين، 1968.

خليل، إبراهيم: "**في القصة والرواية الفلسطينية**"، ط1، عمان، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، 1984.

خليل، إبراهيم، وآخرون: "**معالم الحياة الأدبية في فلسطين والأردن،1950-2000**"، مراجعة: صلاح جرار، عمان، مؤسسة عبد الحميد شومان، 2009.

خليل، محمد: "**القصة الفلسطينية المحلية: جيل الروّاد**"، ط1، باقة الغربية، مجمع القاسمي، 2009.

الدباغ، مصطفى مراد: "**بلادنا فلسطين**"، القسم الثاني، الجزء السادس والسابع، كفر قرع، دار الهدى، 1991.

ربايعة، موسى سامح: "**التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث**"، ط1، إربد، حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، 2000.

رشدي، رشاد: "**فن القصة القصيرة**"، ط2، بيروت، دار العودة، 1975.

الزعبي، أحمد: "**التناص نظريا وتطبيقيا**"، ط2، الأردن، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، 2000.

الزمخشري، أبو القاسم، محمود بن عمر: "**الكشاف**"، تحقيق: عادل عبد الموجود وآخرون، ج5، ط1، الرياض، مكتبة العبيكان، 1998.

زيّاد، توفيق: "**أشدّ على أيديكم**"، ط2، عكا، مطبعة أبو رحمون، 1994.

زيتوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، ط1، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2002.

سارتر، جان بول: "**ما الأدب؟**"، ترجمة: محمد غنيمي هلال، القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت.

"**الأدب الملتزم**"، ترجمة: جورج طرابيشي، ط2، بيروت، دار الآداب، 1967.

سقيرق، طلعت: "**دليل كتاب فلسطين (1900– 1990)**"، ط1، دمشق، دار الفرقد، 1998.

شاحاك، إسرائيل: "**التاريخ اليهودي، الديانة اليهودية وطأة ثلاثة آلاف سنة**"، ترجمة: صالح علي سوداح، ط1، بيروت، بيسان للنشر والتوزيع، 1995.

الشامي، رشاد عبد الله: "**الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية**"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع 102، 1986.

شاهين، أحمد عمر: "**موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين**" غزة، المركز القومي للدراسات، جـ2، 2000.

أبو الشباب، واصف: "**صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة، 1948– 1973**"، ط1، بيروت، دار الطليعة، 1977.

"**فنون النثر في الأدب الفلسطيني (1900- 1948)**"، ط1، عمان، روائع مجـــدلاوي، 1998.

شريح، محمود: "**القصة الفلسطينية القصيرة(1948-1985)، الموسوعة الفلسطينية**"، مـــج4، جـــ2، ط1، بيروت،1990.

شكري، غالي: "**أدب المقاومة**"، القاهرة، دار المعارف، 1970.

شولوخوف، ميخائيل: "**الدون الهادئ**"، ترجمة: علي الشوك وآخرون، مراجعة: غائب فرمـــان، مج1، ط1، أبو ظبي، المجمع الثقافي، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، 1998.

صالح، فخري: "**القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة**"، بيروت، دار العـــودة، ط1، 1982.

صايغ، أنيس: "**يوميات هرتزل**"، ط1، ترجمة: هلدا صايغ، بيروت، مركز الأبحاث الفلسطيني ـــ م ت ف، 1968.

ضيف، شوقي: "**في النقد الأدبي**"، ط5، القاهرة، دار المعارف، د.ت.

الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير: "**تاريخ الطبري تاريخ الرسل والملوك**"، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، ج1، ط2، القاهرة، دار المعارف، د.ت.

طه، محمد علي: "**عائد الميعاري يبيع المناقيش في تل الزعتر**"، كفر قرع، دار الهدى، 2006.

طوقان، إبراهيم: "**الأعمال الشعرية الكاملة**"، القاهرة، كلمات عربية للترجمة والنشر، 2012.

عباس، نصر محمد إبراهيم: "**الفن القصصي في فلسطين_ دراسة نقدية تحليلية**" الرياض، دار العلوم، 1982.

عباسي، محمود: "**تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربـــي فـــي إســـرائيل (1948_ 1976)**" ترجمة: حسين محمود حمزة، حيفا، مكتبة كل شيء، 1998.

عبد الحميد، شاكر: "**الفكاهة والضحك**"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع289، 2003.

عبد الغني، مصطفى: "**الاتجاه القومي في الرواية**"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أغسطس، 1994.

عبد الله، محمد حسن: "**الريف في الرواية العربية**"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1989.

عزام، محمد: "**فضاء النص الروائي**"، ط1، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1996.

عطية، أحمد محمد: "**الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث**"، بيروت، دار العودة، 1974.

علوش، سعيد: "**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**"، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، والدار البيضاء، سوشبريس، 1985.

العوفي، نجيب: "**القصة القصيرة المغربية**"، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1986.

العيد، يمنى: "**تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**"، ط1، بيروت، مكتبة الفارابي، 1990.

الغلاييني، الشيخ مصطفى: "**جامع الدروس العربية**"، ج2، ط28، صيدا ـــ بيروت، المكتبة العصرية، 1993.

غنايم، محمود: "**المدار الصعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل**" ط1، حيفا، منشورات الكرمل، وكفر قرع، دار الهدى، 1995.

غنايم، محمود، (معد ومقدم): "**مرايا في النقد: دراسات في الأدب الفلسطيني**"، ط1، معهد بيت بيرل، مركز دراسات الأدب العربي، وكفر قرع، دار الهدى، 2000.

غوته، يوهان فلغانج: "**الديوان الشرقي للمؤلف الغربي**"، ترجمه عبد الرحمن بدوي، بيـــروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1966.

ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس: "**مقاييس اللغة**"، ج2، تحقيق: عبد الســـلام هـــارون، القاهرة، دار الفكر، 1979.

فاسيليف، بوريس: "**والفجر هادئ هنا**"، ترجمة: أبو بكر يوسف، موسكو، دار التقدم،1981.

فاعور، ياسين: "**القصة القصيرة الفلسطينية، ميلادها وتطورهـــا (1924– 1990)**"، دمشـــق، اتحاد الكتاب العرب، 2001.

فتحي، إبراهيم: "**معجم المصطلحات الأدبية**"، صفاقس، المؤسسة العربية للناشرين، 1986.

الفرزدق، همام بن غالب: "**ديوان الفرزدق**"، شرح وضبط: علي فـــاعور، ط1، بيـــروت، دار الكتب العلمية، 1987.

الفلالي، إبراهيم صالح: "**ازدواجية اللغة ــ النظرية والتطبيق**"، ط1، الرياض، مكتبة العبيكان، 1997.

الفيروز آبادي، مجد الدين، محمد بن يعقوب: "**القاموس المحـــيط**"، ط8، تحقيق: مكتب تحقيـــق التراث، بيروت، مؤسسة الرسالة، 2005.

فيشر، إرنست: "**ضرورة الفن**"، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، 1998.

قاسم، سيزا: "**بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**"، القاهرة، الهيئـــة المصـــرية العامة للكتاب، 1984.

القاسم، نبيه: "**دراسات في القصة المحلية**"، عكا، الأسوار، 1979.

"**الدروز في إسرائيل في البعد التاريخي والراهن**"، حيفا، دار نشر الوادي، ط1، 1995.

"**مراودة النص، دراسات في الأدب الفلسطيني**"، ط1، شفاعمرو، مطبعة المشرق، 2001.

"**القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران**"، طبعة جديدة، كفر قرع، دار الهدى للطباعة والنشر، 2007.

القاضي، محمد: "**الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية**"، تونس، الدار العربية للكتاب، 1982.

القاضي، محمد وآخرون: "**معجم السرديات**"، ط1، تونس، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار محمد علي للنشر، 2010.

القصراوي، مها: "**الزمن في الرواية العربية**"، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

قطوس، بسام موسى: "**سيمياء العنوان**"، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 2001.

قنديل، فؤاد: "**فن كتابة القصة**"، سلسلة كتابات نقدية (123)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2002.

كالفي، لويس جان: "**حرب اللغات والسياسات اللغوية**"، ترجمة: حسن حمزة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2008.

كامل، مجدي: "**نزار قباني، شاعر المرأة والحب وأجمل ما كتب**"، ط1، دمشق، دار الكتاب العربي، 2010.

الكتبي، محمد بن شاكر: "**فوات الوفيات والذيل عليها**"، مج1، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، د.ت.

ابن كثير، عماد الدين إسماعيل بن عمر: "**البداية والنهاية**"، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، ج2، ط1، مصر، هجر للطباعة والنشر، 1997.

الكردي، عبد الرحيم: "**البنية السردية للقصة القصيرة**"، ط3، القاهرة، مكتبة الآداب، 2005.

كمال، ربحي: "**المعجم الحديث عبري ـــــ عربي**"، ط2، بيروت، دار العلم للملايين، 1992.

كنفاني، غسان: "**أدب المقاومة في فلسطين المحتلة، 1948-1966**"، بيروت، دار الآداب، د.ت.

"**رجال في الشمس**"، ط2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1980، ص15.

كونديرا، ميلان: "**فن الرواية**"، ترجمة بدر الدين عرودكي، ط1، دمشق، الأهالي للطباعة والنشر، 1999.

لحمداني، حميد: "**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**"، ط2، المغرب، المركز الثقافي العربي، 1993.

ماي، تشارلز: "**القصة القصيرة حقيقة الإبداع**"، ترجمة: ناصر الحجيلان، ط1، بيروت، الانتشار العربي، 2011.

ماركيز، غابرييل غارسيا: "**خريف البطريرك**"، ط2، ترجمة: محمد علي اليوسفي، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، 2005.

المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين: "**ديوان المتنبي**"، مخطوطة، نسخ: عبده محمد رشدان، 1302هـ.

مجمع اللغة العربية: "**المعجم الوسيط**"، إعداد: ضيف، شوقي، وآخرون، ط4، مصر، مكتبة الشروق الدولية، 2004.

محفوظ، عبد اللطيف: "**وظيفة الوصف في الرواية**"، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2009.

محفوظ، نجيب: "**المؤلفات الكاملة**"، مج3، ط1، بيروت، مكتبة لبنان، 1991.

محمد، فايز، (مقدّم ومعدّ): "**شعراؤنا، ديوان عمر بن ابي ربيعة**"، ط2، بيروت، دار الكتاب العربي، 1996.

محمود، عبد الرحيم: "**الأعمال الكاملة للشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود**"، تحقيق وتقديم: عز الدين المناصرة، ط1، دمشق، دار الجليل، 1988.

مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع240، 1998.

مروة، حسين: "**النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية**"، ج2، بيروت، دار الفارابي، 1979.

المسيري، عبد الوهاب: "**الأيديولوجية الصهيونية**"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع60، 1982.

أبو مطر، أحمد: "**الرواية في الأدب الفلسطيني (1950-1975)**"، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.

مطلوب، أحمد: "**معجم مصطلحات النقد العربي القديم**"، ط1، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2001.

مفتاح، محمد: "**تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**"، ط3، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1992.

مندلاو، أ.أ: "**الزمن والرواية**"، ترجمة: بكر عباس، ط1، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، 1997.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن المكرم: "**لسان العرب**"، مج2، ج10، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، القاهرة، دار المعارف، د.ت.

موسى، إبراهيم نمر: "**آفاق الرؤيا الشعرية (دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر)**"، ط1، رام الله، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، 2005.

ميرهوف، هانز: "**الزمن في الأدب**"، ترجمة: أسعد رزوق، القاهرة، مؤسسة سجل العرب، 1972.

النابلسي، شاكر: "**مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش**"، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987.

نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ط1، بيروت، دار الثقافة، 1979.

نجمي، حسن: "**شعرية الفضاء السردي**"، ط1، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2000.

نفاع، محمد: "**الأصيلة**"، حيفا، منشورات عربسك، مطبعة الاتحاد التعاونية، د.ت.

"**ودية**"، عكا، عربسك، 1978.

"**ريح الشمال**"، عكا، الأسوار، 1979.

"**كوشان**"، عكا، الأسوار،1980.

"**أنفاس الجليل**"، كفر سميع، دار الحكمة، 1998.

"**التفاحة النهرية**"، حيفا، دار راية للنشر، 2011.

"**فاطمة**"، حيفا، دار راية للنشر، 2015.

هلسا، غالب: " **نقد الأدب الصهيوني- دراسة أيديولوجية ونقدية لأعمال الكاتب الصهيوني عاموس عوز**"، ط1،عمان، دار التنوير العلمي، 1995.

الهوّال، حامد عبده: "**السخرية في أدب المازني**"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.

هيبي، محمد: "**قراءات في نصوص جامحة**" الطيرة، مطبعة الطيرة، 2008.

وتار، محمد رياض: "**توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**"، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2002.

وهبة، مجدي: "**معجم مصطلحات الأدب**"، ط1، بيروت، دار القلم، 1974.

وهبة، مجدي، وكامل المهندس: "**معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**"، ط2، بيروت، مكتبة لبنان، 1984.

ويليك، رينيه: "**مفاهيم نقدية**"، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع110، 1987.

ياغي، عبد الرحمن: "**حياة الأدب الفلسطيني الحديث حتى النكبة**"، بيروت، المكتب التجاري، 1968.

ياغي، هاشم: "**القصة القصيرة في فلسطين والأردن،1850-1965**"، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981.

يقطين، سعيد: "**تحليل الخطاب الروائي**"، ط3، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، 1997.

المراجع غير العربية

Assadi, Jamal: **"Three Voices from the Galilee"**, New York, Peter Lang, 2010.

Jayyusi, Salma Khadra (ed.): "**Anthology of Modern Palestinian Literature",** New York, Columbia University Press, 1992.

Taha, Ibraheem: **"Elements of Dialects in Palestinian Literature in Israel: The Case of M. Naffa and M.A. Taha**", in Nadia Anghelescu and Andrei A. Avram eds, Proceeding of the colloquium on Arabic Linguistics Bucharest, University Bucharest, Center for Arabic Studies, 1995.

ג'ובראן، סולימאן: "**הכפר ביצירותיו של מוחמד נפאע**"، המזרח החדש: כתב– עת החברה המזרחית הישראלי، גיליון מיוחד על ספרותם של הערבים בישראל، 35، 1993. جبران، سليمان: "**القرية في أعمال محمد نفاع**"، الشرق الجديد، شركة الشرق الإسرائيلية، ع35، خاص عن أدب العرب في إسرائيل، 1993.

الصحف والدوريات

أحمد، فتوح: "**لغة الحوار الروائي**"، فصول، مج2، ع24، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.

الأسطة، عادل: ***"الوطن في أشعار إبراهيم طوقان"*، مجلة جامعة النجاح الوطنية**، مج3، ع10، 1996.

" **تأملات في حركة القصة القصيرة**"، جريدة الأيام، رام الله، 4/ 11/ 2011.

"**الاحتكاك اللغوي وانعكاسه في الرواية**"، جريدة الأيام، رام الله، 4/12/ 2011.

"**محمد نفاع: "التفاحة النهرية وبقايا أدب المقاومة**"، جريدة الأيام، رام الله، 2012/2/5.

"**سميح القاسم: وداعاً آخر شعراء المقاومة**"، جريدة الأيام، رام الله، 24 / 8 / 2014.

أسعد، سامية: *"القصة القصيرة وقضية المكان"*، **مجلة فصول**، مج2، ع4، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.

أسعد، غادة: "**النضال السياسي لفلسطينيات الداخل: للماضي وجوهه البهيّة، وللحاضر قصصه**"، جريدة السفير، ملحق فلسطين، السنة الرابعة، العدد 48، نيسان، 2014.

الأعرج، واسيني: "**لا نبي في وطنه! أو المحلية الظالمة**"، القدس العربي، السنة السادسة والعشرون، ع 7914، 2014/11/1.

بولس، حبيب: "**الدكتور حبيب بولس في حديث خاص للجديد**"، الجديد، حيفا، مج36، ع9، 1987.

"**الأرض في قصص محمد نفاع**"، الرواية: قضايا وآفاق، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع8، 2012.

توما، إميل: "**هل تتأثر الثقافة العربية بالمجتمع اليهودي؟**" الجديد، حيفا، ع 1–2، 1963.

"**لبنة من لبنات الأدب الساخر**" مقدمة مجموعة سلمان ناطور القصصية: "الشجرة التي تمتد جذورها إلى صدري"، عكا، الأسوار، 1979.

حديدي، صبحي: "**الواقعية الاشتراكية**"، الكرمل، الاتحاد العام للكتاب الفلسطينيين، بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، ع84، 2005.

حسن، شاكر فريد: *"نظرات في قصص الكاتب الفلسطيني محمد نفاع"*، **مجلة الكاتب**، القدس، ع 53، أيلول، 1984.

حليفي، شعيب: *"النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)"*، **مجلة الكرمل**، الاتحاد العام للكتاب الفلسطينيين، بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، ع 46، 1992.

حمداوي، جميل: "***السيميوطيقا والعنونة***"، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، مجلد25، ع3، 1997.

خليل، محمد: "***الشعر الفلسطيني في الداخل- مقاربة عامة***"، **مجلة مواقف**، ع 78، 79، الناصرة، مؤسسة المواكب، 2012.

داغر، شربل: "***التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري***"، **مجلة فصول**، مج 16، ع1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.

دحبور، أحمد: "**وقائع سفر الخروج حسب قصص زكي درويش**"، الحياة الجديدة، رام الله، ع6242، 20/ 3/ 2013.

سوميخ، ساسون: "***الظاهر والباطن في لغة الحوار الروائي في الأدب العربي المعاصر***"، **مجلة المجمع**، حيفا، مجمع اللغة العربية في إسرائيل، ع3، 2012.

الشامي، رشاد عبد الله: "***الاتجاهات الرئيسية للأدب العبري المعاصر في إسرائيل***"، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج24، ع3، آذار، 1996.

شبيب، سميح: "***محمد عزة دروزة، تسعون عاماً من الكفاح***"، **مجلة شؤون فلسطينية**، بيروت، مركز الدراسات والأبحاث ـــــ م ت ف، ع 118، أيلول،1981.

شلحت، أنطوان: "**الرواية في مناطق 1948**"، السفير، ملحق فلسطين، بيروت، السنة الرابعة، ع45، 15/ 1 / 2014.

شهيد الإسلام، محمد: "***نزار قباني: شاعر الحب والمرأة***"، **مجلة جامعة داكا العربية**، مج14، ع15، يونيو،2012. The Dhaka University Arabic Journal, Volume 14, No 15, June 2012.

طه، إبراهيم: "***محمد نفاع: رائد "الحساسية التراثية" في السرد الفلسطيني***"، **مجلة رمان**، ع2، 2010/3/2.

"**حق العودة واجب في التفاحة النهرية**"، جريدة الاتحاد، الناصرة، 2012/5/12.

بو طيب، عبد العالي: "***الرواية فن يقوم على الزمن***"، **مجلة فصول**، مج12، ع2، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

غنايم، محمود: "***القصة الفلسطينية في السبعينات والثمانينات، بقايا من تعليمية غابرة***"، **مجلة أدب ونقد**، مصر، ع65، 1990.

"***بين الشهادة التاريخية وأسطرة الواقع: القصة القصيرة الفلسطينية في ظل الحكم العسكري في إسرائيل***"، **مجلة المجمع**، حيفا، مجمع اللغة العربية في إسرائيل، ع2، 2011.

"***فضيحة وعقاب بصيغة فلسطينية، اللهجة المحكية وسيمياء العنوان في القصة الفلسطينية في إسرائيل***"، **مجلة المجمع**، حيفا، مجمع اللغة العربية في إسرائيل، ع3، 2012.

القاسم، سميح: "***شكرا.. ولكن***"، **مجلة رمان**، ع3، نيسان، 2010.

القاسم، نبيه: "***مجموعة محمد نفاع الجديدة "كوشان" والقصة المحلية التي نريدها***"، **مجلة الجديد**، ع12، كانون الأول، 1980.

"***الأدب الفلسطيني المحلي***"، **مجلة أدب ونقد**، مصر، عدد65، 1990.

كامل، نادية: "***الموباسانية في القصة القصيرة***"، **مجلة فصول**، مج2، ع4، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.

كايد محمود، إبراهيم: "***العربية الفصحى بين الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية***"، **المجلة العلمية**، جامعة الملك فيصل، مج3، ع1، 2002.

لوناتشارسكي، أناتولي: "**حول الواقعية الاشتراكية**"، ترجمة: حسام الخطيب، الآداب الأجنبية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، السنة6، ع1، تموز، 1979.

مارتينيه، أندريه: *"الثنائية الألسنية والازدواجية الألسنية ــ دعوة إلى رؤية دينامية للوقائع"*، ترجمة: نادر سراج، **مجلة العرب والفكر العالمي**، ع11، بيروت، مركز الإنماء القومي، 1990.

مجلة المواكب: "الكاتب محمد نفاع، ملف تكريم خاص"، الناصرة، 6/5 أيار– حزيران، 2002.

محمد، باقر جاسم: *"التناص ــ المفهوم والآفاق"*، **مجلة الآداب**، ع7، بيروت، سبتمبر،1990.

مفتاح، محمد: "**مدخل إلى قراءة النص الشعري**"، فصول، مج16، ع1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

نفاع، محمد: *"الأخذ بالثأر"*، **مجلة الآداب**، لبنان، السنة 18، ع5، 1970.

"الجنرال"، **مجلة أدب ونقد**، مصر، ع65، 1990.

أبو هيف، عبد الله: *"صورة الآخر والحوار بين الحضارات في الرواية العربية"*، **مجلة جامعة دمشق**، مج24، ع3+4، 2008.

مقالات من الإنترنت

الأسطة، عادل: "ثيودور هرتسل: (أرض قديمة ــ جديدة)" http://www.tanwer.org/tanwer/?news=2505

بربارة، راوية: "ملامح المرأة في أدب محمّد نفاع" http://www.aljabha.org/index.asp?i=72831

بولس، حبيب: "سالم جبران، شاعر الأرض والمقاومة" http://www.aljabha.org/index.asp?i=63676

"النقد الذي نريده" http://www.aljabha.org/index.asp?i=62346

حسن، شاكر فريد: "من تاريخ الحركات الوطنية في الداخل الفلسطيني (حركة الارض)" http://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/260791.html

خلد، مسعد محمد: "أضـــواء استعراضـــية علـــى التفاحـــة النهريـــة للأديـــب محمـــد نفـــاع"
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=396721&nm=1

زبيـــــدات، كمـــــال: "لغـــــة الســـــرد فـــــي مجموعـــــة التفاحـــــة النهريـــــة"
http://www.aljabha.org/index.asp?i

أبـــــو صـــــالح، عبـــــد القـــــدوس: "الأدب بـــــين الالتـــــزام والإلـــــزام"
http://www.islamtoday.net/nawafeth/artshow-53-2592.htm#8

مصـــالحة، حســـام: "قـــراءة أولـــى للمجموعـــة القصصـــية: التفاحـــة النهريـــة"
http://bukja.aiforms.com/?mod=articles&ID=304373&c

نفاع، محمد: "فلسطين ملحمة الصمود" http://www.aljabha.org/index.asp?i=86690

"قـــــــــوة المقاومـــــــــة وثقافـــــــــة المقاومـــــــــة"
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=141994

هيبـــــــي، محمـــــــد: "روايـــــــة ضـــــــحى لحســـــــين ياســـــــين"
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=3911
6

المواقع الإلكترونية

http://malaf.info/article/186480

http://palestine.assafir.com/article.asp?aid=1530

http://saleemalbeik.files.wordpress.com/2012/03/romman-2.pdf

http://www.al-ayyam.com/article.aspx?did=184811&Date=

http://www.albabtainprize.org/Encyclopedia/poet/1825.htm

http://www.aljabha.org/index.asp?i

http://www.bokra.net/Articles/1264895/%D8%B3%D9%85%

http://www.palestineremembered.com/ar/index.html

https://ar.wikipedia.org/wiki

الرسائل الجامعية وأبحاث أخرى

بولس، حبيب: "**الأدب العربي الفلسطيني في إسرائيل، واقع وتصورات**"، مدارات- دراسات في الفكر والثقافة والأدب، ط1، كفر قرع، دار الهدى، 2005.

حسين، علي أحمد: "**محمد نفاع الأديب، ونتاجه القصصي**"، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، الأدب المحلي، جـ1، ط1، باقة الغربية، أكاديمية القاسمي، 2011.

دراج، فيصل: "**على هامش مجموعة كوشان لمحمد نفاع: القصة وحكايا الذاكرة الشعبية**"، ملحقة بمجلد "أنفاس الجليل"، كفر سميع، دار الحكمة، 1998.

طه، إبراهيم: "**الأدوات التعويضية وجمالية العدوى**"، مدارات- دراسات في الفكر والثقافة والأدب، الكتاب السادس، إصدار: معهد الدراسات للتعددية الثقافية، الكلية الأكاديمية العربية للتربية في إسرائيل، كفر قرع، دار الهدى، 2013.

"**محمد نفاع والأصالة الأدبية**"، مدارات- دراسات في الفكر والثقافة والأدب، الكتاب السادس، إعداد: نبيه القاسم وآخرون، معهد الدراسات للتعددية الثقافية، الكلية الأكاديمية العربية للتربية، كفر قرع، دار الهدى، 2013.

كلاب، جميل إبراهيم أحمد: "**الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة (1967- 1987)**"، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2004- 2005.

هيبي محمد: "**الأديب مفلح الطبعوني**"، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلســطيني، الأدب المحلي، جــ2، ط1، باقة الغربية، أكاديمية القاسمي، 2011.

المقابلات المباشرة والاتصالات الهاتفية

مقابلة شخصية مع الكاتب محمد نفاع في منزله في بيت جن، بتاريخ: الثلاثاء 2013/10/8.

مقابلة شخصية مع الكاتب نفسه، في جنين، بتاريخ: الثلاثاء 2015/3/3.

اتصالات هاتفية متعددة مع الكاتب نفسه، على الأرقام: 049805840، 0505338369

اتصال هاتفي مع هشام محمد نفاع، بتاريخ: 2014/7/29، هاتف: 0542859122

اتصال هاتفي مع فاطمة شقير ريان، بتاريخ: 2015/3/5. هاتف: 049942850

المؤتمرات والندوات والتسجيلات المرئية والمسموعة

الأسطة، عادل: "**سميح القاسم: ظاهرة الحذف**"، مؤتمر جامعة بيت لحم المخصــص لدراســة الأدب الفلسطيني في الجليل، 25 – 26 /5 / 2006.

لقاء مع سميح القاسم، برنامج "روافد (الجزء الأول)"، تقديم: أحمد علي الزين، 25/ 6/ 2004. مرفوعة إلى موقع: http://www.youtube.com/watch?v=YuDtMXzcRPM

لقاء صحفي مع محمد نفاع، برنامج "لمن يجرؤ"، إذاعة صوت إسرائيل، تقديم: سوزان نجــار، 2014/1/19، مرفوعة إلى موقــع: https://www.youtube.com/watch?v=18F-a4HWeEg

محاضرات الماجستير في الأدب العربي الحديث، عادل الأسطة، نابلس، جامعة النجاح الوطنية، 2014/2013.

الملحق

الألفاظ والمصطلحات العامية الواردة في قصص (التفاحة النهرية) ودلالاتها

ــ اعتمدتُ في إنجاز هذا المُلحَق على مصادر عِدّة. ولم أوثّق مصدر إعجام كلّ لفظة على حِدة، لتداخل المصادر وكثرتها لِلّفظة الواحدة، مكتفيا بإدراج المصادر مرة واحدة، كما يأتي:

(1): الكاتب نفسه.

(2): بعض كبار السّنّ ممن عاشوا في قرى حيفا وعكا قبل النكبة.

(3): مَجمَع اللغة العربية: "مجموعة المصطلحات العلمية والفنية"، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1971.

(4): سرحان، نمر: "موسوعة الفولكلور الفلسطيني"، ط2، عمان، البيادر، دائرة الثقافة ــ م ت ف، 1989.

(5): السيد عزازي، صباح: "قبس من تراث المدينة والقرية الفلسطينية"، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، 1989.

(6): عقيل، محسن: "معجم الأعشاب المصور"، ط1، بيروت، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، 2003.

(7): حسين، علي أحمد: "موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، الملحَق الوارد في "محمد نفاع الأديب، ونتاجه القصصي"، جـ1، ط1، باقة الغربية، أكاديمية القاسمي، 2011، ص403- 418.

(8): جمعية إنعاش الأسرة/ البيرة، لجنة الأبحاث الاجتماعية والتراث الشعبي الفلسطيني: "الملابس الشعبية الفلسطينية"، القدس، جمعية الدراسات العربية.

(9): نفاع، محمد: "زاوية جواهر اللغة"، أعداد متتابعة من جريدة الاتحاد، حيفا. موقع الجبهة الديمقراطية للسلام والمساواة:

http://www.aljabha.org/index.asp?katib=&theclass=jabhahadash&serial=&cat=%CC%E6%C7%E5%D1%20%C7%E1%E1%DB%C9&pag

(10): الجبهة الديمقراطية: http://www.aljabha.org/index.asp?theclass

(11): الموسوعة الفلسطينية: http://www.palestinapedia.net

(12): موقع (بنت جبيل): http://www.bintjbeil.com

ــ رتّبتُ الألفاظ والمصطلحات حسب الترتيب الأبتثي، واعتمدْتُ الأفعال كما وردتْ في القصص، فلم أصرّفها إلى جذرها، حفاظا على دلالتها في النصّ. أما الأسماء فأهملتُ أل التعريف، وحروف الجر الداخلة عليها.

ــ لم أُدرِج أسماء النباتات البرية جميعها، إلا ما له علاقة بفكرة القصة أو موضوعها، أو ما ورد بلهجة الجليل.

ــ لم أُدرِج اللفظة العامية المعروفة على نطاق عربي واسع.

(الهمزة)

الأدمنة: الخُلُق الإنسانيّ الحَسن.

أتَحلّفَص: أحاول الاقتراب من الشيء أكثر، بِحَذر ورويّة.

أتناك الحَبَق: مفردها تنكة، وهي أوعية معدنية يزرع فيها نبات الحبق على شبابيك البيوت وشرفاتها.

أَحوِّش: أقطف.

إدْمِلوا المسامير: اِخفوا المسامير في التراب.

اروجوا: اركضوا، أسرعوا.

إستراخان: نوع من أنواع التفاح، لفظة منقولة عن المزارعين اليهود.

إسكت: نوع من السجائر الإسرائيلية.

أشكنازي: اليهودي المهاجر إلى فلسطين، من أمريكا والدول الأوروبية الغربية.

أصوات المحورية: النخوات، والتهديد والوعيد بالقتال.

أفعى عقد الجوز: أفعى مشهورة في منطقة الجليل، وتسمّى (المبكّلة).

ألجان الكبة: مفردها لَجَن، وهو وعاء معدني، غالبا ما يصنع من النحاس، ويكون دائريا واسعا، وقليل الارتفاع، متعدّد الاستخدام، فيستخدم للعجن، أو فرك الكبّة، أو الغسيل، وغيرها مما يمكن استخدامه لها.

اِلزم حدّك: كفى، وتقال عند الانزعاج أو الغضب.

إلعال: نوع من السجائر الإسرائيلية.

الله يسْبل ستره عليكم: دعاء، ستركم الله من المصيبة أو الفضيحة.

أم بداديق: كلمة تقال للشتيمة المقذعة، وتعني الزانية.

أم التلافيف: كُريْشة في معدة الدواب المُجترّة، في داخلها تلافيف مطوية كطيّ الأوراق في الكتاب، فيقال لها أم التلافيف، وأم الأوراق، ومطلقة السبعة أيضا.

أمية: نوع من السجائر الإسرائيلية.

انخبطت سِحنتُه: تغيّرت وانقلبت ملامح وجهه.

أوايل الديك: أعضاءه الداخلية، كالأمعاء والقانصة والقلب والكِلى، وغيرها.

إيش بدك أعبطك في الشارع؟: أتريد أن أحْضُنك أمام الناس؟.

إينكومو: نوع من أنواع التفاح، لفظة منقولة عن المزارعين اليهود.

(الباء)

الباتيستا: نوع من القماش الأبيض الناعم، ويُسمّى البوال.

البارة: فئة من النقود التركية القديمة.

باريز: مدينة باريس.

بَداديق: كلمة تطلق للشتيمة، بمعنى: ليس لهم أبٌ أو أصلٌ معروف. والثمار تستوي على سوقها، وتظل دون حجمها الطبيعي.

بُذراع يبطّك: دعوة على الدابة بالإصابة بمرض البذراع، فتنطرح أرضا.

البَرغَش: الناموس والحشرات صغيرة الحجم، تطير وتقع على الجسم.

بَرْقَمة الحمام: هديل الحمام.

بالزّور: بصعوبة وتردد.

البُزّيز: نبات له درنات داخل التربة، تُشوى على النار، وتؤكل. أوراقه طويلة، يتوسّطها حِزّ أبيض. ومن أسمائه: (لبن العصفور).

البشت: زيّ يرتديه الرجل فوق ملابسه، ويغطي الجسم كله، لكنه أقصر من العباءة، وأكمامه قصيرة، يصنع من الوبر أو الصوف أو شعر الماعز، ويُلبَس في موسم الشتاء، فيمنع تسرّب ماء المطر.

بشكل جهالي: بشكل تظاهري.

بصورة جهالية: بشكل ينمّ عن اعتزاز أو غرور، أو واضح مثير للانتباه.

بقرة سما: الرعدة، كان يسمّيها الأطفال بقرة، لاعتقادهم أن صوت الرعد هو صوت بقرة تجعر في السماء.

البِكَب: نوع من السيارات.

بلاش دخان يا شباب: لا تدخّنوا

بلاطة الكبة: حجر مصقول، يُدقّ عليه اللحمُ بالمدقة أو الدقماقة.

بَلطة: وتسمّى شرخة، وهي أداة معدنية عريضة الشفرة، طرفها يكون حادّا، تستخدم لقَطْع جذوع الأشجار، ومنها ما يستخدم لتقطيع العظام واللحم.

البلعاس: السَّم.

البَماليح: نبات وعري.

بنانا: نوع من أنواع التفاح، لفظة منقولة عن المزارعين اليهود.

البنت الشلفوحة: الفتاة صغيرة الحجم، أو هزيلة الجسم.

بندورة مشلهبة: بندورة يظهر فيها احمرار خفيف.

البوبيدا: نوع من السيارات.

البيدر: مكان يكون بالعادة مستويا وصخريا، لا يصلح للزراعة. تنقل إليه الغلال المحصودة، من أجل درسها، واستخلاص الحبوب منها.

البيشلي: فئة من النقود التركية القديمة.

بيض الكِلخ: الكِلخ: نبات، وبيض الكِلخ هي بيوض كالقرنبيط تنمو على الكلخ، وتؤكل.

البيكار: الفرجار أو البركار.

(التاء)

تأقوم أورق صفطة: سأقوم لأقطف ضمّة من ورق الدوالي.

التبانات: النساء ينقلن التبن من البيدر إلى البيت، ويضعنه في مخزن التبن (المتبن).

تُبربِر: تلغط بصوت غير مفهوم.

تتردّ عني السُكْر: حتى تردّ بلعةُ ريقِها السّكْرَ عن حبيبها المخمور؛ أي أن ريقَها ألذّ من الخمرة، وأقوى منه مفعولا، فيردّ الروح إلى صاحبها.

تترغل: تصدر صوتا منغّما. والترغلة للحمام البري.

تتفعفل: تتقلّب على الأرض، بجسمها وأطرافها، أو تتمرّغ على التراب.

تحوّش: تجمعُ أشياء متفرقة.

تخّ: (مصدر): عنيد وصلب، كقولهم: ثور أو زلمي تخّ. **تخَّ:** (فعل): بَلِي من القدم أو الاستعمال، ومنهم من يقول: تختخ.

التراكين: زوايا الشيء.

التُّرغُلات: جِنس من الحمام البَرّي (الرُّقطي)، مفردها تُرْغُلة.

التّرم: الموسم، أي الفترة الزمنية المعروفة لموسم معين، كموسم قطف الزيتون، أو حصاد القمح، أو فترة الخريف ما قبل سقوط المطر، وفترة سقوط الثلج، وغيرها.

التشاقيع: الشتائم المقذعة.

تشربكت: علقت في الشيء، كالحشرة إذا وقعت في بيت عنكبوت.

تشهّلت: مَدّتْ جسمَها، أو رفعت رقبتها نحو الشيء.

تُطربِخ الراس: تجعل الشخص يشعر بالدّوخة، وتقلل من تركيزه، لشدة الحرّ.

تُعالى الخَلاقين: تُرفَع الأوعية على الحجارة تحت النار. انظر (خلاقين)

تعربشَ: تسلّقَ.

تكرج: تصدر صوتا منغّما. الكرج للحَجَل (الشّنّار)، والترغلة للحمام البري.

تُلاوِص: تتفلّت، أو تحاول التخلص منه.

تمطّطُ رجليْها: تمدّهما.

التنبل: الشخص الكسول الخامل، والبليد محدود الفهم.

التنتول: من البقوليات، نبات بري متسلق، وهو نوعان: أحمر وأبيض، ينمو في موسم الربيع، على أكتاف الوديان، والسناسل الحجرية، وبين شجيرات الصبار، تُقلى أوراقه مع البيض وزيت الزيتون.

تنكفِت: تهبِط، تتدحرج، تنقلِب. يَكْفِتُه: يقلبه أو يضعه.

تين بُقراطي: نوع من التين، ثمره أحمر من الداخل، وأخضر من الخارج.

التين البياضي: نوع من التين، شديد الحلاوة، لونه أبيض من الداخل، وثمره يميل إلى الاصفرار من الخارج.

تين غزالي مشطّب: نوع من التين، شكله مستدير، وثمره أحمر من الداخل، وبُنيّ من الخارج، متشقق لنضجه، وكبر حجمه، وهو من أطيب أنواع التين.

(الجيم)

جاط: صحن.

جبّ العمشق أو الخروب: مجموعة من الأشجار، متكاثفة على بعضها، وتطلق أيضا على عشّ النحل والدبابير.

جحروفة: موضع يكون لائذا، شبهَ مختفٍ، وصغيرا نسبة لما حوله من مواضع أو صخور.

الجربندية: جراب أو محفظة من القماش أو الجلد، كان المسافرون يحملونها معهم لحفظ أغراضهم.

جُرْن العين: حوض أو حفرة صغيران، تتجمع فيهما مياه النبع المنبجس من الصخور.

جفت الخلع الرّش: بندقية صيد، يستخدم فيها حبّ البارود، وهو الخرطوش.

الجَمَش: قطع الحجارة الصغيرة، وهي أكبر من البحص وأصغر من الصخر، ومفردها جَمَشة، يمكن حملها، وقذفها باليد.

جول الزيتون: جمع الحبّ المتناثر على الأرض جرّاء عملية قطف الشجرة، أو التقاط الحبّ الساقط من الشجرة أصلا، قبل البدء بعملية قطفها.

(الحاء)

حاجي تْحَوّم: كفاك دورانا ولفّا حول الشيء أو الموضوع.

الحاكورة: قطعة الأرض الصغيرة بين البيوت، محددة الجوانب، أو مُسَوّرة، تصلح للزراعة، ومنها انتقل المعنى إلى عضّة الجسد؛ لأنها تترك فيه أثرا في موضع العضّة.

الحالول: أداة دائرية الشكل، قاعدتها شبكة مثقّبة، ثقوبها أوسع من حبة القمح، ويستخدم بعد عملية ذراوة القمح، لفصله عن قَصَل القش الغليظ، وسَبلِ القمح (القموعة) الذي لم تهرسه عملية الدراسة، حيث يسمح للحبّ بالنفاذ منه، وتبقى فيه القموعة.

الحَبِر: نوع من الأقمشة القديمة.

الحَبَق: عشب حولي ينتمي إلى الريحان، قائم أملس، أوراقه وأزهاره غنية بزيت عطريّ، طيّب الرائحة.

حجارة غشيمة منتّرة: غشيمة: وعرية غير مصقولة أو مهذّبة.

الحطيني والصفصافي: زجّالان شعبيان من قريتي حطين وصفصاف المهجّرتين.

الحُفحاف: نبات له أوراق واسعة، تُحْشى بالأرز، كأوراق العنب. ويُسمّى أيضا: لسان الثور.

من حقّ وحقيق: مئة بالمئة، وبكلّ تأكيد.

الحلابات: النساء يحلبن المعزى والضأن والبقر.

الحلاشات: النساء يقلعن القمح والشعير من جذوره باليد.

الحُمّر: صنف من العِلكة، يستخرج من مشتقات البترول، لذيذ جدا، ولونه أسود.

الحُمّيض: نبات ربيعي حامض الطعم، لونه لحمي تقريبا مع اخضرار شاحب. تصنع منه أقراص الحميض.

حوّام الخريف: الطيور المهاجرة في موسم الخريف، ومثله حوام الربيع.

حومة الكوسا: الحقل الصغير من الكوسا.

حِينْ عليه: عبارة تقال للتعبير عن أهمية الشيء المفقود، أو التأسف على فقدانه.

(الخاء)

الخابية: إناء كبير من الفخّار، يخزن فيه الزيت والدبس. أو خزانة خشبية يحفظ فيها الطحين، ويكون فيها فوّهة من الأسفل، تفتح وتغلق بواسطة قطعة خشبية.

الخام: نوع من الأقمشة القديمة.

الخافور: نوع من الأعشاب، تأكله الدواب.

خبز صاج: خبز يكون رغيفه رقيقا وكبير الحجم، يُفرَد على صفيحة الصاج. والصاج: صفيحة معدنية محدبة، توقد تحتها النار.

خبز مقَحْمِش: يابس، يتكسّر باليد.

الخُبّيزة: نبات عشبي، أزهاره زهرية اللون، واسع الانتشار، وينمو بكثرة في المناطق الخصبة، وفي أماكن الأغنام والأبقار، يؤكل بعد طبخه.

الخُزامى: نبتة ربيعية، أوراقها غضّة عصارية، وأزهارها بنفسجية، وثمارها قرصية كالنقود.

الخضيرة: نوع من الأعشاب، تأكله الدواب.

خطَرَ على باب الله: سافر أو ذهب إلى مكان ما لطلَبِ الرزق، وعلى تيسير الله.

خطمَ: مرّ من الطريق. خطمات: خطوات.

الخلاقين: مفردها خلقينة، وهي وعاء كبير جدا، لا يتوافر إلا عند الموسرين من أهل الريف، يُسلَق فيه القمح.

خَمْشة: الخدش بأصابع اليد.

الخُمّ: بيت الدجاج البلدي، بناء صغير، يبنى من الطين والحجر، على شكل قبة، بأحجام مختلفة، له فتحات تنفسية في الأعلى، وفتحة في الأسفل، لدخول الدجاج وخروجه.

خوابيك الملانات: خزائِنُكَ المليئة بالخير.

الخواجا: اليهودي

الخيط: أراضٍ تابعة لقرية بيت جن، صادرتها الحكومة الإسرائيلية عام 1953، تحت مسمّى منطقة عسكرية مغلقة، وفيما بعد أعطتها للمستوطنات اليهودية

(الدال)

دالشز: نوع من أنواع التفاح، لفظة منقولة عن المزارعين اليهود.

الدّامة: الطعام الذي يؤكل بغَمس الخبز، وليس بالملعقة، ويسمى غماس.

داير مندار: محيط الشيء وحدوده، كحدود قطعة الأرض، ومحيط البيت.

الدُج: نوع من السيارات.

دخّان اللف: الدخان العربي الذي يُعبّأ يدويا في ورق السجائر، أو في سجائر فارغة.

دْراس القمح: عملية هرس السنابل وتنعيم سيقان القمح، ويتم ذلك بواسطة لوح الدراس، الذي تجرّه الدواب، ويُمرّر على طرحة القمح في البيدر.

الدُرّيس: نوع من الأعشاب، تأكله الدواب.

دزينة سنوات: عدد من السنوات، تقدّر بـــــ(12) سنة.

دست الماء: وعاء أو قِدْر نحاسي كبير، يصلح لوضع الماء فيه، وتسخينه على النار.

الدعابيب: مفردها دعبوب، نوع من أرغفة الخبز يكون مستطيلا، خلافا للقرصة التـــي تكـــون مدوّرة.

دَغْشة الصبح: أول ما يبزغ من ضوء النهار، الصباح الباكر.

الدّغَص: الحيوان قصير القامة ومكتنز اللحم.

دفر الصبايا: مجموعة من الفتيات يمشين معا.

الدُقماقة: أداة لدقّ اللحم حتى يتفتت وينعم.

الدكاديك: مفردها دكدوك، وهو رغيف من طحين الذرة، يُخبز على الصاج، يكون ضيقا سميكا.

دِكّة الشرِوال: حبل مبروم من الكتان، أو فتيل من القطن، أو حزام من الجلد، يدخل في مجرى خاص في الطرف العلوي من الشروال، ويشدها الرجل ويعقدها ليحزم بهـــا الشـــروال حـــول خصره، ويسمى تَكّة السروال أيضا.

الدوالي البراوية: العنب الذي ينبت في البراري.

الدوالي الصفدية: نوع من العنب، منسوب إلى مدينة صفد.

دوبك عشرة: نوع من السجائر الإسرائيلية.

ديغل: نوع من السجائر. صناعة إسرائيلية، كانت معروفة في أراضي (48)، إلـــى مـــا قبـــل ثمانينات القرن الماضي، ولم يَعُد لها حضور يُذكر في الوقت الحالي.

(الذال)

ذان الجرة: الحلقة (العروة) التي تُمسَك بها الجرة.

ذْراوة القمح: عملية فصل القش والتبن وغيره عن الحبوب، وتتم هذه العمليـــة بنثـــر الحبـــوب والقش المختلط في الهواء، فيسقط الحب وقَصَل القش في مكان قريب، ويطير الناعم إلى مسافة أبعد.

ذهب قَطّة: ذهَبٌ غير أصليّ، أو ليس خالصا.

ذوينة الجِدي: من البقوليات، ورقها ناعم، يشبه أذن الجَدي الصغير، تؤكل.

الذيابة طبت على المعزى: هجمت الذئاب على الأغنام.

(الراء)

راعي الداشورة والعجّال: الراعي يرعى قطيع الحمير (الداشورة)، وأبقار القريـــة (العجّـــال)، ويهتمّ بها.

الرّاقة: الطبقة من الشيء، وراقة فوق راقة: طبقة فوق طبقة.

الرجيدة: تحميل القش على الجمال، ونقله من الحقل إلى البيدر، ويُسمّى الشخص الذي يقوم بهذا العمل رجّادا.

الرّشاد: نوع حارّ من النبات، ينبت قرب عيون الماء، يؤكل.

رشح الحَجَل: صوت الحَجَل (الشنار).

رقصة الشعراوية: رقصة نسائية، والشعراوية: منطقة تقع شمال طولكرم، مركزها بلدة عتيل.

الرمان اللِّفاني: نوع من الرمان، بين الحامض والحلو، يُصنَع منه دِبس الرمّان.

الروث المهبّل: روث الدّواب، يخرج منه البخار عندما يكون رطبا دافئا.

روّيس الدبكة: الشخص الذي يستلم رئاسة مجموعة الشبان في حلقة الدبكة خلال العرس.

(الزاي)

الزاغ: عصفور من فصيلة الغربان، يعيش في الأراضي المكشوفة والحقول، يأكـــل الحشـــرات والديدان والفئران.

زاقول العَفْص: ثمر شجرة المَلّ، صغير الحجم ومستدير، أصغر من حبة الدرّاق.

زبْارة العنب: مخلفات العنب بعد عصر الثمار، أو العيدان والأوراق بعد فصل الثمار عنها.

الزّرد: الشجيرات الوعرية.

زرْزَرَ الطّفَل: برز الندى على الأشياء كالأزرار.

زرزرَ العَرَق: برزت نقاط العَرَق على الوجه.

الزريقي: نوع من الطيور الجارحة، صغيرة الحجم.

الزُّعْبُر: أو **الزغبُر**، هو التبن الناعم جدا، يتطاير ويلتصق بالأشياء.

الزّغْت: المسمار في رأس المنساس، يُستخدم لِوخْز الدابة، لِحَثّها على السير أو الحراثة. انظر (منساس).

الزُّفير: نوع من الأقمشة القديمة.

زَقحة زيت: الكمية القليلة من الزيت، توضع على الطعام.

زقلوطة لبنة: الواحدة من قطع اللبن الرائب المسحوب ماؤه، والمغموس بالزيت.

الزكرة: السّرّة في بطن الإنسان.

زكرة اللبنة: جيب جلدي، يُصنع من جلد رأس العنزة، يستعمل لصنع اللبنة (اللبن الجامد).

الزلابية: العجين الرخو المقلي بالزيت، ثم يوضع عليه القَطر.

زَلَفة خشب القاتل: ملعقة خشبية طويلة (مغرفة)، مصنوعة من خشب شجرة القاتل. ولعلها مأخوذة من الزُّلفى، بمعنى القُربى، فهي تقرب الطعام إلى الفم.

الزلمة: الرّجُل.

الزهراوي: فئة من النقود التركية القديمة.

الزواريب: الدروب والطرقات الضيقة.

بالزّور: بصعوبة وتردد.

(السين)

سارح مع المعزى: يرعى الماعز في الوعر.

السَّبَت: صندوق خشبي تُحفظ فيه الملابس والأغراض الثمينة.

السحتوت: فئة من النقود التركية القديمة.

سراج الليل: حشرة يصدر منها ضوء في الليل.

سَرسَكة: صوت رفيع نفّاذ، كصوت احتكاك الحديد ببعضه، وصوت الصرصور، والباب.

سرّي مرّي على العين: تقال لمن يُكثِر من الذهاب إلى عين الماء، ويُرى كثيرا على طريق العين، ذاهبا أو عائدا.

سِعْد ذابح: أوّل السعود الأربعة من خمسينية الشتاء. سمي بهذا الاسم لبرودة الجو في تلك الفترة. والسعود الثلاثة هي: بلع، السعود، الخبايا، ومدة كلّ سعد اثنا عشر يوما ونصف.

السفرديم: اليهود الشرقيون الذين هاجروا إلى فلسطين، من البلاد العربية والآسيوية والإفريقية.

سُليقة القمح: القمح المسلوق، يضاف إليه السكر، ويمكن إضافة الجوز واللوز والزبيب.

سمطَتْ الدّيكَ: غطّستْهُ في الماء الحارّ، كي ينسلخ الريش عن الجلد.

السنانيف: النتوءات والزوائد.

السّندان: قطعة حديد عريضة وصلبة، ترتكز على قاعدة، يَطرق عليها الحدّادُ الحديدَ.

سُنيبْخَة: نوع من البقوليات، يُصنع منها فطائر.

سهْمَدَ الشيءَ: سَوّاه ومَهّدهُ.

سيتية: صحن أو وعاء يوضع فيه الطعام، أو يُنشَل فيه الحليب والماء.

السّيخ: نوع من أنواع السكاكين المنزلية.

سيلون: نوع من السجائر. صناعة إسرائيلية، كانت معروفة في أراضي (48)، إلى ما قبل ثمانينات القرن الماضي، ولم يَعُد لها حضور يُذكر في الوقت الحالي.

(الشين)

الشاش: نوع من القماش، تضع المرأة قطعة منه على رأسها، فيقال لها: (فوطة شاش).

شاهين فلفل: الواحدة من ثمار الفلفل، ويطلق عليه أيضا (قرن فليفلة).

الشبابة الستاوية: الشّبّابة لها ستة ثقوب.

الشُّبْرَق: نبتة شوكية عَطِرة، أزهارها وردية، وثمرتها تميل إلى اللون الأبيض، لها استعمالات طبية عديدة. ويقال للمرأة (مشبرقة)؛ لجمال ملابسها.

شجرة القاتل: نوع من الشجر الحرجي، ويسمّى القطلب، أغصانه وجذوعه حُمْر، وعناقيده تؤكل، ذات لون أحمر أيضا، تشبه الكرز الأحمر، وربما كانت أطيب منه. وسمّي بالقاتل أو قاتل أبيه نسبة إلى ما ورد في الأسطورة الشعبية بأن شابا أعجب بفتاة، وأرسل أباه ليخطبها له، فخطبها الوالد لنفسه، ما أغضب ابنه منه، فقتله عند هذه الشجرة، فتسرّب دمه المسفوح إليها، فصار لون الجذوع والثمار أحمر.

شجرة مهَيْفة: أغصانها كثيفة ومنتشرة ومتدلية.

الشَحشطون: نوع من الأعشاب، تأكله الدواب.

شحمة الذان: الطرف المتدلي من الأذن.

شُحّيمة: من البقوليات، ورقها يشبه ورق الرشاد، تُخلط مع البقول الأخرى وتؤكل.

شخاتير الكبة: واحدتها شختورة، وهي القطعة الواحدة من الكبّة.

شَخَتَهُ: ذَبَحَه.

الشخشير فهو طيات قماش الشروال المتدلية بين الفخذين، يكون ــ في وسطها من الأسفل ــ فتحة مشقوقة للتبول.

الشروال: الشّرول أو السّروال، لباس تقليدي للرجال، يشبه البنطلون، يُلبَس تحت الدماية، يكون فضفاضا من الأعلى عند منطقة الخصر والوركين، وضيّقا عند الساقين، إلى كاحل القدمين. يُثبّت على خصر الرّجل بالدّكّة.

الشّعر الخبيصي: ذو اللون الخرّوبي، أي لون مربّى الخروب، والخبِيصة: أكلة مصنوعة منه.

شعر معَلبَك: شعر كثيف جدا، ومسترسل بتشابك.

الشعر الملقوح: المترامي، المُلقى على الظهر.

شعرُها يردح: يتلاطم، يهفهف، يتمايل.

الشُّفْعَة: حقّ الأولوية للشخص في تملك قطعة الأرض المجاورة لأرضه.

الشلباطة: طعام يُصنع من البرغل والكوسى، مع خضراوات أخرى.

شلبيات: جميلات.

شَلعة جديان: قطيع من صغار الماعز.

شلوطة الديك: تقليبه على النار، كي يحترق ما تبقى من ريش ناعم على جلده.

الشليش: شعر مسترسل.

الشناتيف: النتوءات والزوائد.

الشِنتيان: لباس من القماش للمرأة، وهو بنطال لكلّ شعبة منه زمّة (ربطة) فوق القدم. ومنه لباس داخلي للمرأة، يصل حتى الركبة.

الشنكاش: الشّك، الظّن، أو الأسلوب. وتغيير الشنكاش: تغيير الأسلوب، لإبعاد الظن والشكّ.

شو الله دباني: عبارة تُقال عند الوقوع في ورطة، للتعبير عن الندم والانزعاج.

الشوحة: هو الحدأة. طير جارح، أبيض البطن، وأسود الظهر.

شوشة الراس: منتصف الرأس.

الشومر: نبات شبه سنويّ. زهرته صفراء، وسيقانه تؤكل، ويستعمل في الأغراض الطبية.

الشيت: نوع من الأقمشة القديمة.

الشيح: نبات أخضر فاتح، ذو نكهة عطرية، زهرته قطنية بيضاء. يستعمل في الأغراض الطبية.

(الصاد)

الصّاج: أداة معدنية، دائرية الشكل ومحدّبة، تستخدم لخبز العجين على نار الحطب.

صحن قابولية: لحم مفروم وبصل وغيرهما، يوضع عليه الزيت، ويقدم مع الطعام، (صحن مقبلات).

صرّة الزوادة: قطعة من القماش، يحفظ فيها المسافر أو الراعي أو العامل طعامه. والزوادة: الطعام.

الصَعلوك: أغصان البطم، تؤكل نيّئة مع التنتول.

صف السّحجة: مجموعة الرجال الذين يصطفون دائريا أو طوليا في العرس القروي، ويصفقون بأيديهم، مردّدين لازمة غنائية من الحِداء الشعبي، يفتتح بها الزجّال أغنيته الشعبية.

الصفصافي والحطيني: زجّالان شعبيان من قريتي صفصاف وحطين المهجّرتين.

صماصيم قلبه: من أعماق نفسه.

صندوق الدنيا: ويسمّى صندوق الفرجة، أو العَجَب، وهو صندوق بحجم التلفاز الكبير، يحتوي على فتحات دائرية مغطاةٍ بزجاجة مكبّرة، كي ينظر الناظر عبرها إلى الصور التي تُعرض داخل الصندوق، بواسطة بَكَرة يلفّها الحكواتي، فتظهر الصوَر تباعا أمام الناظرين.

الصّيرة: حظيرة الغنم في الوعر.

(الضاد)

الضُّباب: الحشرات التي تلاحق الحمير والدواب.

ضَب الرَّمَس: قبل إطباق الظلام، وهي اللحظات التي يبقى فيها خيط ضئيل من ضوء النهار.

ضرب الشبابيط: ضرب الدابة على ظهرها وأفخاذها بالقضيب (العصا).

(الطاء)

طاط الخبر: انتشر.

طالَ الشيءَ: تناوله، التقطه.

طَبّوق بنفسج: الواحدة من الورد، ويقال له: زِر الورد.

طَحَلِتْ من عطشي: عطِشتُ عطشا شديدا.

طحين حَيّيل: طحين قمح، يكون عجينه مرنا ومتماسكا، كاللِبان.

طرابزون: صنف من التبغ العربي.

طرحَ الوقتَ: طرحَ السلام على الموجودين.

طرفة العصفور: رأس العصفور.

طَقْرية الظهر: فترة اشتداد الحرارة وقت الظهر صيفا.

من طق طق للسلام عليكم: من أول الأمر إلى نهايته بالتمام والكمال.

الطَلامي: الواحدة طُلْميّة، وهي رغيف سميك ومستدير، يصنع من طحين الذرة والشعير، ويخبز على الصاج.

طلّيت على الزرعات: تفقدتُ الزرعَ.

طوّاية المشوّشة: الطوّاية: قلاية كبيرة. المشوشة: البيض والبندورة.

طَوايل الخيل: أوعية يوضع فيها العشب والعلف للخيول.

طوشة: شجار بين شخصين أو جماعتين، يتخلله الضرب بالأيدي والعصيّ والحجارة.

الطّيّون: نبات برّي، أزهاره صفر، رائحته حادة، تنتشر بذوره بمظلّات خفيفة.

(الظاء)

****

(العين)

عاطلة: سيّئة السمعة.

عِبّ الشجرة: وسط الشجرة، أو أرضية الشجرة التي تغطّيها الأغصان الكثيفة.

عُبطة حشيش: كمية قليلة من العشب، بمقدار ما يستطيع الشخص ضمّه بين يديه وصدره.

العَدّان: الموسم.

عَدّان الشوب: موسم الحرارة الشديدة في الصيف.

العْراقيّة: ما تلبسه المرأة تحت النقاب، يشبه العصبة، ويسمّى (كُردان).

عرق زحلاوي: نوع من الخمرة، منسوب إلى مدينة زحلة اللبنانية.

عرق السنسلة: بمحاذاة السنسلة، أو الطرف السفلي لها، و**السنسلة:** جدار استنادي من الحجارة المصفوفة، يحدّد قطعة الأرض، ويفصلها عن غيرها من القطع، ويمنع انجراف التربة.

عزّا: كلمة تقولها المرأة للتعبير عن الدهشة، أو للتفجع.

عزارة وعليها شهود: فضيحة موثقة بالأدلّة.

عَسْقَد الغبار: انتشر في الجو بكثافة.

عششتْ هذه الكلمات جِوّه جِوّه: دخلت الكلمات إلى صميم القلب.

عصاة الشطبة: عود طويل، له عارضة من الأمام، يُستخدم لإخراج بيض الدجاج من الخُمّ.

عصاة غشيمة: عصا مقطوعة من الشجر، معوجّة، وغير مصقولة أو مقلّمة من النتوءات.

العصبة الردّاحية: عصبة ترتديها النساء على الرأس، لها ذيل يرفرف (يردح) على ظهر المرأة.

عصفور التركمان: نوع من طيور الحسون، عصفور صغير مزركش الألوان، يميزه اللون الأحمر على صباحِهِ وذقنه.

عُقدة الحَيا: بِكارة الأنثى.

علبة السكر شقف: علبة تُحفظ فيها مكعَّبات السكر.

العِلِت: (الهندباء) صنف من البقول البرية، يؤكل بعد طبخه، ويصنع منه أقراص مع البصل والزيت.

عْمار سناسل: (تعمير)، إعادة بناء السلاسل الحجرية والجدران الاستنادية في قطعة الأرض المفتلحة.

عمّت العامية: احتشد الناس أو انتشروا، متفقين على رأي واحد.

العَمْشق: نبات له أغصان طويلة ورفيعة، رائحته طيبة، أزهاره بيض، تميل إلى الصفرة.

عنب أصابع العروس: نوع من العنب، مستطيل وأشقر شفاف.

العنب السرطباني: صنف من العنب البلدي، لونه أسود.

العنب الصفدي: صنف من العنب البلدي، نسبة إلى مدينة صفد.

العنب القَرقشاني: صنف من العنب البلدي، أسود، صلب الثمار.

العنب المدور: صنف من العنب البلدي، أبيض، شكله دائري.

العنب المرواني: العنب البلدي العادي.

العنب المشلهِب المِلوِح: العنب يبدأ بالنضوج، فيتغير لونه. ويقال للبندورة مشلهبة، عند بداية احمرارها.

عنقرَ شاربَه: رفعَهُ إلى أعلى بعد استطالته.

عوينة البقرة: نبات وعري، تأكله الدواب.

(الغين)

الغاغة: ضجيج الناس وصياحهم خلال الشجار، أو جَلَبة القتال، كصوت الرصاص والقذائف.

غاليا: نوع من أنواع التفاح، لفظة منقولة عن المزارعين اليهود.

غبرة الموت عليه: كناية عن قُرب انتهاء الأجل.

غبّ قلبه عليه: أصيب بنوبة القلب.

غُبّير ملح: كمية قليلة جدا من الملح، تُرشّ على السلطة.

الغَتْلة: هي المنطقة المحصورة أو المختفية بين مرتَفَعيْن. تستعمل أيضا بمعنى فجأة.

الغثا: الهمّ والغمّ.

غرارة قمح: كمية من القمح تعادل (12) كَيْلا، أو (144) صاعا من القمح.

غراند: نوع من أنواع التفاح، لفظة منقولة عن المزارعين اليهود.

الغُربـــال: ثقوبه أضيق من ثقوب الكربال، فلا ينفذ منها حبّ القمح، وتستخدم لفصله عن التراب وما تبقى من التبن الناعم، إذ تسمح لها بالنفاذ عبر ثقوبها، وتحتفظ بالحبّ، وهذه العملية تسمى غربلة القمح.

الغَطْمس: مناغاة الطفل الوليد، ومخاطبته بألفاظ بسيطة تستبدل فيها أصوات الحروف.

الغمار: (التغمير) عملية تجميع (الشمايل) الأكوام الصغيرة المتفرقة للقمح والشعير المحصود في الحقل في كومة واحدة كبيرة، تسمّى الحِلّة أو الحابون.

غُمْر النرجس: أضمومة من نبات النرجس.

(الفاء)

الفاعلة التاركة: ألفاظ تشتم بها المرأة، وتعني الزانية والعاهرة.

الفجاج والكشاف من الأرض: البراري الواسعة المكشوفة على كل شيء.

الفـــخّ: مصيدة عصافير، تصنع من قضبان الحديد الرفيعة، يوضع بها طعام يجذب العصـــفور، وعندما يلتقطه، ينفلت عليه القضيب المشدود بالزنبرك، فيطرحه أرضا.

فرماشية: الصيدلية.

الفُسترة: نوع من القماش الرخيص.

الفطاريش: الفِطر، الفقع.

فطاير الكشك: فطائر تصنع من الكشك، وهو لحم الكوارع المفروم، مـــع البصـــل والبقـــدونس وغيره.

فطس: مات.

فَعْفَله: بعثره بعد أن كان مستقرا.

فلشَ لحيَتَهُ: أطلقها على سجيّتها دون تهذيب.

الفلفل الزعيتري: نوع من الفلفل الصغير، والحارّ جدا.

فوطة مدعوكة: الفوطة: منديل تضعه المرأة على رأسها، مدعوك: مُجَعّد، خلاف المَكويّ.

فَوَلة: صنف من التبغ العربي.

الفيجن: نبات طبّي، له استعمالات طبية عديدة، وطارد للحشـــرات والآفـــات، تُخلـــط أوراقـــه الخضراء مع الزيتون الأسود، ويؤكل.

(القاف)

القَبريش: نبات له ثمر يشبه الزعرور، لكنّه أكبر منه وأطيب، نادر الوجود، إلا في منطقة (بيت جن).

قبل رمشة: قبل قليل.

من قحف راسه: من صلب رأسه وباطنه. و"صاح من قَحِف راسُه": صرخ بصوت عال جدا.

قراقيش بطم: مفردها قرقوش، وهو رغيف منقوشة، يوضَع عليه حبّ البطم، ويؤكل.

قْران سبعة: فترة تكون في آخر موسم الشتاء، والأرض مرتوية بالماء.

قرصعنّة: صنف من الأعشاب، يؤكل بعد سلقه.

قِرطلة تين: سلّة مصنوعة من القش، توضع فيها ثمار التين.

قُرنة: زاوية.

قُرنة السما: الجزء البارز من السماء بين الجبال من جهة الأفق.

القُرنة الشرقية: الناحية الشرقية.

القرّيشة: نوع من الجُبن، يصنع من حليب الماعز، حيث توضع فيه الأنفحة، فيتخثّر، وبالطبع يكون لونه أبيض.

قشْاش: قَشّ القمح والشعير وغيره، أو تنظيف قطعة الأرض من الأعشاب اليابسة والأشواك.

القشاقيش: (القيشة)، القش والعيدان الصغيرة الرفيعة.

قش الصَّياح: نبات عشبي متطاول، له رؤوس سنبلية، يعمل الأولاد من ساقِهِ صَفّارة.

قَصفة حَبَق: الواحدة من القُصفة. والحَبَق نبات عطري جدا، يُزرع على الشبابيك، لرائحته وجماله.

قصفة لمّام: نوع من النعناع، يميل لونه إلى السمرة.

قُضبان الدبق: عيدان أو قضبان من الزيتون، طول الواحد منها 40 سم تقريبا، يوضَع عليها مادة لاصقة (دبق)، تستخدم لاصطياد العصافير. وكلّ ثلاثين قضيبا تسمّى شَدّة الدّبِق.

قضيب غشيم: عصا غير مصقولة، أو مهذّبة.

قطوسة الدِبس: وعاء فَخّاري يوضع فيه الدبس (المربّى).

القُفّة: وعاء من الكاوتشوك، مستدير الشكل، له ممسكتان (عروتان)، يستعمل في نقل التراب والحصى والرّوث. ومثله **السّلّ**، وهو نوع من السلال يصنع من نبات البوص، كان يستعمل لقطف الحمضيات ونقلها.

قُفة الحَلفاء: قفّة تُصنع من نبات الحلفاء.

قَفْشات: إصابات خفيفة.

قُلُب الجَرْنك: نوع من الثّمَر، يشبه البرقوق، حامض الطعم، تأكله النساء.

قلطت الثالثة من العمر: تجاوزت سنّ الثالثة.

قلوح العنب: طلوق أو فروع العنب.

القُمباز: ثوب طويل للرجال، يرتدونه في المناسبات عادة، مفتوح من الأمام، له حِزام (كمّر) عريض، يُشدّ على الخصر، ويرتدي الشخص فوقه معطفا (جاكيت).

القمح الهيتي: نوع من أجود أنواع القمح البلدي.

قنارة بصل: البصل ذو الحجم الصغير.

القَندَلة: تُستخدم لنقل الأغراض على الدواب كالمشتيل، وتشبهه، لكنها تُصنع من التنك أو الحديد.

القندول: شجيرة شوكية، أزهارها صفر، ورائحتها شذية.

القَورَمة: شحم ولحم مغليّ (لحم مقدّد)، يُستخدَم لتدسيم الطعام، ويبقى طيلة فترة الشتاء.

القوصان: نبات وعري.

القيطان: الخيط.

(الكاف)

الكُبّة: أكلة فلسطينية شائعة في منطقة الجليل، وإجمالا هي برغل منقوع بالماء ومحشوّ باللحم المدقوق.

كُبّة البطاطا: كُبة تصنع من البطاطا بدلا من اللحم.

كُبُش: ضُمّة من الشيء، تُكبَش باليد. أو ما يجمع من النبات، فيُضَمّ باليدين.

كُبْش الدخان: عدّة مصفوفات خيطية من أوراق التبغ المشكوكة، تزمّ إلى بعضها، وتُعلّق في السقف، أو أي مكان مظلل، ومرتفع عن الأرض.

كبوش البُطُم: ثمار شجرة البطم تجمع إلى بعضها، فيتحصل منها مقدار ما تستطيع اليدان ضَمَّهُ.

كتاب راس روس: كتاب لمنهاج القراءة الفلسطيني القديم، أعدّه خليل السكاكيني.

الكُرّاث: الثوم البري.

الكراكيب: الأغراض المتنوعة، مجموعة مع بعضها بشكل عشوائي.

الكِربـــال: يشبه الحالول، ولكن ثقوبه أضيق منه وأوسع من الغربال، يستخدم لفصل القمح عـــن قَصَل القش الغليظ، إذ يمنع نفاذها من الثقوب، ويسمح بذلك للحبوب.

الكَرتّة: أداة شبيهة بالملعقة، تستخدم لتسوية الحذاء حول القدم، عند انتعاله.

الكرخانة: بيت الزنا والدعارة.

كَسيدي: الكاف أداة نداء بلهجة الجليل الأعلى، ومعنى اللفظة: يا جدّي، ومثلها: كيَمّة، كعَمتي.

كعب الدست: قاعدة القِدْر.

كعَبَ مشايته: انتعل حذاءه.

كعَمتي: انظر (كسيدي).

كَفافي الأرض الجبلية: قطع الأراضي المتدرجة على امتداد الجبل.

كفافي الجرمق: أراضي الجرمق، مفردها كفّة، وهي القطعة من الأرض.

كف العروس: نوع من البقوليات البرية، أوراقه خُضْر، وعروقه حُمْر، يؤكل.

كَفَلُكِ المهضّب: عجيزتُكِ الضخمة كالهضبة.

كَلبَشوه: قيّدوه بيديه أو رجليه.

كَمّاد الزلمة: قبضة يد الرجل، (البوكس).

الكُمَّر: قشاط من الجلد أو القماش، يُزنّر به الجسم فوق العباءة أو القمباز.

كَوالا: صنف من التبغ العربي.

كورة النقيفة: الكورة: الحجر الصغير، يوضع في النقيفة، وهي: المطاطة ينقف بها الحجر.

الكوز: الحبة الواحدة من الثمار كالصبر والتين، أو إبريق فخّاري صغير، يستعمل عادة للشرب.

كوشان الأرض: (الطابو)، وثيقة حكومية تُثبت حقّ المِلكية الشخصية لقطعة من الأرض.

كيَمّة: انظر (كسيدي).

(اللام)

لا خلّى ولا بقّى: قال كلّ ما في نفسه من كلام، لم يتستّر على شيء منه.

اللبس المزلَّط: لباس المرأة القصير، والحاسر عن بعض أجزاء جسدها.

لَبْطة كف: ضربة بالكفّ.

لجن مغربية: الوعاء يوضع فيه المفتول.

لحم الشمرميق: لحم الذبيحة المريضة، لا يؤكل؛ لرداءته.

اللزازيق، لزّقيات: أرغفة ضيقة رخوة، مصنوعة من الطحين والسمن والسكر، تُخبز على الصّاج.

لعب الفار في عبّي: تحسبّت للأمر كثيرا، متوجّسا منه، أو متشكّكا فيه.

لوح الدراس: أداة خشبية، لهرس سنابل القمح والشعير، تمهيدا لفصل الحبوب عن القش، تجرّه دابة أو دابتان معا، وهو قطعتان مستطيلتان أو أكثر من خشب البلوط، تثبّتان مع بعضهما بعوارض خشبية، فتصيران لوحا خشبيا واحدا، تُحفَر فيه ثقوب كثيرة، تُحشَر فيها قطع الحجارة الصلبة، ذات الحواف الحادة، لتكسير السنابل والقش، وتكون مقدمة اللوح منحنية إلى الأعلى من جهة الأمام، لتسهيل انسيابه فوق القش، ومنعا لارتفاع القش أو اندفاعه أمامه.

ليّة النعجة: إليتها، وهي موضع اجتماع الدهن، كالسنام لدى الجمل.

ليك: فعل أمر، يعني: انظر هناك.

(الميم)

المارونس: قماش تنسج منه الشراويل، ويرتديه الفلاحون.

ماعوص المدحلة: قضيب معقوف بشكل الكمّاشة، يُدخَل طرفاه في تجويفتي المدحلة الحجرية، وله يد تُجَرّ بها المدحلة فوق السطوح الترابية أو الرّصفيات.

المتليك: فئة من النقود التركية القديمة.

متمرس بِحَلب التيس: كناية عن المهارة في رعي الأغنام.

المجَدّرة: طعام يُصنع من الأرز والعدس، أو البرغل والعدس، ويضاف إليهما البصل المقليّ.

المجر الذهبي: قلائد ذهب في العهد التركي، والمجر قطعة ذهبية كبيرة، تلبسها العروس.

المجيدي: فئة من النقود التركية القديمة.

المخضّر: الشخص الذي يحرس المحميات الحرجية من اعتداءات الحطّابين.

المدمليات: دَمْل الإجاص في التراب، حتى ينضج ويؤكل.

مدمولات، تيجي نطولن؟: مُخبّآت في التراب، هلّا نستخرجهنّ؟

مَرّاق الدرب: المارّ على الطريق.

المردقوش: نبات عشبي معمّر، مستديم الخضرة، غزير التفريع، أوراقه تشبه أذن الفأر، حافتها كاملة، مغطاة بأوبار، ولونها أخضر داكن، تستخدم في تتبيل الطعام. له رائحة النعناع، وأزهاره بيض عنقودية، ويدخل في علاج بعض الأمراض.

مْرَقّ البطن: موضع ما تحت الكرش من البطن.

المرمعون: الرماد المتكون من الجمر المحترق، يكون هامدا وخاملا، ويخفي تحته بقايا من الجمر.

مرمغة الحمير: التّقلّب على التراب أو الرماد.

المروكي: اليهودي المغربي، نسبة إلى مراكش.

مْزَغْللة: مسرورة فرحة (مهيّصة).

المستقرضات: هي الأيام الأربعة الأخيرة من شهر شباط، والثلاثة الأولى من آذار. ووفق الحكاية الشعبية فقد سمّيت بهذا الاسم لاستقراض شهر شباط أياما من شهر آذار، كي يطول عمره، ويُسقِط المزيد من الأمطار.

المُستكى: صنف من العِلكة، يؤخذ من شجرة المُستكى، لونه أبيض.

المِشّة: نوع من البقوليات، تخلط مع البقوليات الأخرى، وتؤكل. أوراقها تشبه أوراق الكرّاث، لكنها أصغر منها، وزهر المشّه كُبش كبير ناعم، يتطاير مع الريح، ويحمل معه بذور المِشة الصغيرة.

المشتيل: شبكتان متقابلتان، تُصنعان من القَصَب، على شكل صندوق مستطيل، تتصلان معا بواسطة قشاطيْن متينيْن. يوضع المشتيل على ظهر الحمار أو البغل، وتُحمَل فيه البضائع والأغراض.

مَشحّات خَضرة: مساحات أرضية صغيرة خضراء، متقطعة ومتلاحقة.

مَشحّات من صوت الشبّابة: موجات خفيفة متقطّعة من أنغام الشّبابة.

المِشحرة: واحدة المفاحم النباتية، يتم تصفيف جذوع الأشجار المقصوصة، ثم تُطمر بالتراب الناعم، بعد تغطيتها بالقش، وتُشعل فيها النار، فتحترق بمعزل عن الأكسجين، وينتج عنه الفحم.

مشربكة: أو مشلبكة، متداخلة تداخلا معقّدا. **مشربكة:** أو مشلبكة، متداخلة تداخلا معقّدا.

مَطَرَة المَي: قربة أو قنينة ماء من المعدن أو البلاستك، يحملها المسافر.

مطلقة السبعة: كُريْشة في معدة الدواب المُجترّة، في داخلها تلافيف مطوية كطيّ الأوراق في الكتاب، فيقال لها أم التلافيف، وأم الأوراق، وسُمّيَت بمطلقة السبعة؛ لأن رجلا ــ في الحكاية الشعبية ــ تزوّجَ سبع مرات، وفي كل مرة يُطلّق زوجته؛ لفشلها في تنظيف هذه الكريشة كما ينبغي، والتّسمية هنا كناية عن صعوبة تنظيفها.

معدّش بَكّير: مضى الوقت، ولم يتبق مُتّسَع منه.

مْعرّقة: ملوّنة، أو مقلّمة.

المِعزى البرش: الماعز ذات اللون المنمّش بين البياض والسواد.

مَعَسَه: فَرَكَه برِجلِه، كمن يقتل حشرة برجله.

معلبك: شعر متجعد.

مَعَليك: لا عليك، لا تكن مهتما.

المغربية: (المفتول)، أكلة شعبية فلسطينية مشهورة. وهي حبيبات كروية من عجينة طحين القمح أو الذرة، يضاف إليها اللحم والحمص والبصل والبهارات.

مفجّمة: مكسرة.

المفرفحة: المسرورة الفرحة.

مفعوص: الشخص قليل القيمة بين الناس، لا يعيرونه اهتماما.

المفَلْفلة: نوع من الطعام، يُصنع من البرغل والكوسى، مع خضراوات أخرى.

المُقرة: نوع حارّ من النبات، يُعمَل منه الخردل.

المكرْسَح: المشلول الذي لا يستطيع المشي، أو يمشي بصعوبة بالغة.

المكعوم: الممتعض أو الحاقد.

مكنفش: شعره متهدّل غير مُمشّط، أشعث الشعر.

ملابس الخطْرة: الملابس التي تُخَصّص للارتداء عند السّفر والزيارات وفي المناسبات.

المَلعة: نبات عشبي، أزهاره بيض، له عصارة حارقة. استخدمه بعض الشبّان الدروز، للتخلّص من الخدمة العسكرية، إذ كانوا يضعون عصارته على أرجلهم، فتُحدث فيها حروقا وتشوّهات، ما يؤدي إلى إعفائهم من الجندية.

الملعون: مرض يصيب البهائم، كالحمير والخيول.

المناجل: مفردها منجل. أداة حصاد يدوية، وهي نصل حديدي على شكل نصف دائرة، مسنّن من الحافة الداخلية، طرفه الأمامي مُدبّب كرأس السكين، وله مقبض خشبي. يستعمل لحصد القمح والشعير، وقصّ الأعشاب.

المناكيش: مفردها منكوشة. أداة لعزق الأرض، وهي قطعة معدنية مسطحة، مربعة أو مثلثة الشكل، لها طرف حاد، يقابلها رأسان مدبّبان على شكل حرف (U)، تثبت على يد خشبية، وتستخدم في التعشيب، وتقليب التراب حول النبات.

منتّرة: بارزة بشكل عشوائي.

المنحوس: كلمة تطلق على الشخص المتصف بالدّهاء أو الخُبث.

المنساس: عود خشبي طويل من البلوط، مُثبّت في طَرَفِه المسمار المذكور، وفي الطرف الثاني قطعة حديد مسطحة ومثلثة الشكل، تشبه المجرود، تستخدم لقشط الطين الذي يعلق بالسّكّة خلال الحراثة.

مُنَسَّلة: قطعة القماش مهترئة الجوانب.

منقوع العفص: سائل يُستخرَج من نبتة العفْص، كانوا يستخدمونه بدلا من الحبر.

المنية ولا الدنية: عبارة حماسية لتشجيع المقاتلين، الموت أفضل من حياة الذّل.

منيجر: نوع من السجائر الإسرائيلية.

الموكَرة: بيت الذئب أو الثعلب، وهي حفرة تحت الصخر، يكون لها باب ضيق.

الميّة المصنصنة: الماء يختلف لونه، وتُشْتَمّ له رائحة.

(النون)

نتفة ميّ: كمية قليلة جدا من الماء.

نتّوفة: القليل جدا من الشيء.

نَحْلِش: نحصد القمح والشعير باليد، فنقلعه من جذوره.

ندملها: ندفنها في التراب.

نُصّية الراحة: صندوق معدني، توضع فيه حبّات الرّاحة (الحلقوم). وسُمّيَ (نصية) لأن حجمه يكون نصف حجم الصندوق العادي.

نْعارة: إناء فخاري يخزن فيه الزيت والدبس، والكبيرة منه تُسمّى الخابية.

نعارة الفخار: وعاء يصنع من الفخار، يستخدم لحفظ بعض الأطعمة، أو تخزينها، كاللبنة والدبس، ومعقّد العنب.

نغز الزُّغت: الوخز بالزُّغت. انظر (الزّغْت).

نفاخة التين: عود التين، يُفرّغ من حشوته، فيصير كالأنبوب، يستعمل للنفخ على النار.

النَّفَل: نبات عشبي يكسو الأرض بكثافة في فصل الربيع، أزهاره وردية، ويعدّ غذاء جيدا للمواشي. كان تجّار الشام يذكرون أنهم يشتمون رائحة النفل في السمنة الزّابودية. والزَّابود: منطقة خصبة مهددة بالمصادرة، تقع شمال شرق بيت جن.

نَقزَتْ: نفرتْ فجأة.

النّقُل: المُحلّيات، كالتوفة والملبّس والحلويات، تُقدّم في المناسبات، أو في آخر وجبة الطعام.

النقيفة: المطاطة ينقف بها الحجر.

نِكْحَة: حذرة جدا، متيقظة لأي طارئ، وتتحرك بسرعة.

النملية: خزانة مطبخ خشبية صغيرة، لها رفوف لحفظ الأشياء، عادة ما تكون واجهتها من المنخل المعدني، وربّما سمّيت بذلك؛ لأنها تحفظ الطعامَ من النمل.

نوبلس: نوع من السجائر الإسرائيلية.

النير: يستخدم عند الحراثة على دابتين معا، وبواسطته تجر الدابتان المحراث، وهو قطعة غليظة من الخشب، طولها متر ونصف، مثقوبة الطرفين، ليثبّت فيهما عودان غليظان، يسمى كل واحد منها زغلولة، ويستخدمان لتثبيتها ــ أي قطعة الخشب ــ على عنق الدابتين، حيث يحيط كل منهما برقبة الدابة من الأعلى، مستندا على مخدّة مصنوعة من الجلد والخيش، ومحشوة بالقش، وتوضع على كتف الدابة.

نيلسون: نوع من السجائر الإسرائيلية.

(الهاء)

هاش عليه: هجم عليه، وهمّ بضربه.

هَبْشة: عضّة بالفم.

هبوة شوب: الحر الشديد.

هدار: نوع من السجائر. صناعة إسرائيلية، كانت معروفة في أراضي (48)، إلى ما قبل ثمانينات القرن الماضي، ولم يَعُد لها حضور يُذكر في الوقت الحالي.

هذا الكار: هذا المجال، أو المهنة.

هفّت نفسه: رغبت نفسه في الشيء، أو طمع فيه.

هيك على القَدّومة؟: هكذا بكل جرأة؟

(الواو)

ورقة مسك: الورقة الواحدة من المسك، وهو نوع من النباتات الوعرية، له رائحة عطرية نفّاذة جدا.

الولد المشوم: الولد المشؤوم، سيّئ الذكر.

الوليف: الصاحب أو الحبيب.

وَهْرة: هَيْبة.

(الياء)

يا جوختي: (أبو جوخة)، نوع من الطيور يشبه الحمام، لكنه أصغر حجما، في صوته رنّة من الحزن.

يا حْوينتُه: عبارة تقال للتعبير عن أهمية الشيء المفقود، أو التأسف على فقدانه.

يتَرغِل: يغرّد بصوت حزين أو حنون.

يتعرّم الثلج: يتزايد ويكبر حجمه على الأرض.

يتقرقش العرق على الملابس: ينشف ماء العرق، ويبقى أثره من الأملاح على الثياب.

يتكتك الديك للدجاجات: يصدر صوتا، لدعوتِهنّ إلى موضع الطعام.

يجعّر: يصدر صوتا مزعجا كجعير البقر.

يردح الشعر: يتلاطم، يهفهف، يتمايل.

يُسقْسِق: يصدر صوتا رفيعا.

يشربل العرق: ينزل بغزارة.

يشرّيني: كلمة تطلق للشتيمة، استُبدِلتْ الشين بالخاء، تهذّبا أو ترفّعا عن النطق بالكلمة الأصلية.

يَشْقح البطيخة: يقسمها بالسكين إلى قطع، عادة ما تكون هِلالية الشكل.

يشكل قَلَما في جيبِه: يعلّقه في جيبه.

يشهّل أجنحَتَه: يمدّها، ينشرها.

يَشْهَل غصنا: يقطع غصنا من الشجرة.

يطرطِش: يندفع سريعا بلطافة، وينتشر بشكل عشوائي، بعد أن كان مضغوطا.

يفلِش جناحَه: ينشره، يبسطه. **انفلشت:** انتشرت.

يقزع شواربك: دعاء على الرجل بأن ينتتف شعر شاربه، تقوله المرأة مِزاحا وتحبّبا، وعند الغضب أيضا.

يقطع هالبذار: (دعاء بالهلاك)، ويعني: الله يقطع هذا النّسْل.

يللا نلوّذ فوق الجرن: هيا نختفي عن أعين الناس خلف نبعة الماء الصغيرة.

ينجُر على الشبابة: يعزف فيها.

ينفقِش: ينفجر أو ينفقع، أو ينكسر؛ لأنه رقيق، كالبيضة أو حبّ البندورة.

يوناتان: نوع من أنواع التفاح، لفظة منقولة عن المزارعين اليهود.

An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies

Mohammad Naffa's "At-tuffaha An-nahriya" in the Light of His previous Story Collection

By
Fathy Fu'ad Mohammad Zaidan

Supervised by
Prof. Adel Alosta

This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arabic Language and Literature, Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus, Palestine.

2016

Mohammad Naffa's "At-tuffaha An-nahriya" in the Light of His previous Story Collection

By
Fathy Fu'ad Mohammad Zaidan
Supervised by
Prof. Adel Alosta

Abstract

This thesis forward an attempt to study " Al- Tofaha Al– Nahria " A collection of stories for the writer, Mohed Naffa`, In light of his previous stories. The researcher has set the ground for the subject by general extrapolation of short story in (48) Lands, The researcher moved to political and social biography of the author as an entrance to study his literary character. Then the researcher presented the literary issues that other researchers found in Nffa`s` stories. This thesis established - commencing - on the bases that literary works of Naffa` are countryside ones, Therefore the researcher focused on the correlation of story axes to the countryside community and land under the Israeli occupation, The researcher focused on the prominent aspects of " Al- Tofaha Al– Nahria " collection of stories, such as ; political and social overlap, language, representation of characters, impressive features in artistic structure.

The study concluded that the collection of stories (the apple river) Stems from - as his stories in the previous collections from a central point, which took control of the writer, namely love of homeland, to some extent up to the point of sanctification on the intellectual level, what made him turn the idea of humanizing the Earth to turning earth into man . this

adoration of land bring the land up to the point of the tournament at the technical level, the hero in most of the stories is the land only.

This group constitutes an extension of the previous ones it emphasizes the dedication of the land and the village, so tomorrow according to Naffa` is a model village, which conveys the reality of the countryside, simplicity, language and concerns and hopes. emphasizes continuity in the writing of resistance literature.This group comes within both resistance literature, and rural literature, what we can call "At-tuffaha An-nahriya", and most of the writer stories in all of its collections, the name of resistant rural literature. Apart for distinct language and Popular characteristic of the collection of stories, there are two attributes interrelated together, highlight also in the group, namely: simplify of narration and being far from coding, which refers to the deliberations of the writer about demand of clarity dictated by the realistic of storytelling. also, the narrative description and digressions humor and irony are characteristic of this collection, in addition to the courage of the writer in his fiction, politically and socially.