The Representation of the Mother in the Palestinian Novel: From McDonaldization to Minor Literature

Mousa Khoury

Abstract

This paper aims to study the representation of "Mother" in the Palestinian novel before and after the signing of the Oslo Accord. Its problem lies in tracing the differences that occur in this representation after the Accord that led to the decline of the general revolutionary space, as well as the decline of the revolutionary rhetoric. In order to achieve this goal, the research presents a theoretical framework based on the propositions of the American sociologist George Ritzer, contained in his well-known book, *The McDonaldization of Society*. In his book, Ritzer discusses the phenomenon of McDonaldization that is currently prevalent in all societies and in all facets of life. Based on Ritzer's ideas, this research performs a reading of the representation of the Mother in the Palestinian novel that was issued before the Accord. The research identifies several major changes that occurred in the Palestinian novel in general after the signing of the Accord, and on the representation of the Mother in it in particular. The results of the research indicate that the Palestinian novel issued after the Accord was able, on the part of representing the Mother, to violate or rebel against the previous "Mcdonaldized" repetitive model. It was also capable of providing an alternative representation to the very much canonized one that prevailed for many years before the signing of the Oslo Accord in the early nineties of the last century.

It is hopefully anticipated that this paper be a starting point for future studies to further investigate the changes in the representation of the mother's image in Palestinian novels in general, and in novels written by Palestinian females in particular. Likewise, it is anticipated that the approach used in this paper will be invested again in studies that review the representation of the hero/heroine who never fails to bring a presumed salvation to his/her Palestinian people and then study how this *folkloric* representation has changed after the Accord.

Key words: Palestinian Novel, Representation, Mother, Mcdonaldization, Minor Literature.

ISSN : 1026-9576
DOI : 10.34120/0117-039-153-007

تمثيل الأم في الرواية الفلسطينية: من المكدونالدية إلى خطاب الأقلية

موسى مري خوري

أستاذ مشارك، دائرة اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة بيرزيت، فلسطين.

الملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة تمثيل الأم في الرواية الفلسطينية قبل توقيع اتفاقية أوسلو وبعدها، وإشكاليته الأساسية تكمن في تتبع اختلاف هذا التمثيل بعد الاتفاقية التي ترتب عليها انحسار الفضاء الثوري العام وانحسار البلاغة الثورية المتساوقة معه. قدم البحث، من أجل تحقيق هذا الهدف، إطاراً نظرياً يعتمد على أطاريح عالم الاجتماع الأمريكي جورج رتزر(George Ritzer) الواردة في كتابه ذائع الصيت (The MacDonaldization of Society) الذي تناول فيه ظاهرة التنميط المكدونالدي السائدة حالياً في كل المجتمعات وفي مجالات الحياة كافة، ثم صار استثمار هذه الأطاريح في قراءة صورة الأم وأشكال تنميطها في الرواية الفلسطينية التي صدرت قبل الاتفاقية المذكورة. درس البحث بعد ذلك جملة من المتغيرات التي حدثت على الرواية الفلسطينية بشكل عام بعد توقيع الاتفاقية، وعلى صورة الأم فيها بشكل خاص، وخلص إلى أن الرواية الفلسطينية الصادرة بعد أوسلو استطاعت، في جانب تمثيل الأم، أن تخرق/ تتمرد على النموذج المكرور السابق، واستطاعت، بذلك، أن تقدم خطاباً بديلاً للخطاب المكدونالدي المنمط والمكرّس، الذي ظل سائداً لسنوات طوال قبل توقيع الاتفاقية مطلع التسعينيات من القرن الماضي.

الكلمات المفتاحية: رواية فلسطينية، تمثيل، أم، مكدونالدية، أدب الأقلية.

"يغتالني النقاد أحياناً
يريدون القصيدة ذاتها
والاستعارة ذاتها . . .
فإذا مشيت على طريق جانبي شارداً
قالوا: لقد خان الطريق
وإن عثرت على بلاغة عشبة
قالوا: تخلى عن عناد السنديان
وإن رأيت الورد أصفر في الربيع
تساءلوا: أين الدم الوطني في أوراقه؟
وإذا كتبت هي الفراشة أختي الصغرى
على باب الحديقة
حركوا المعنى بملعقة الحساء
وإن همست: الأم أم حين تثكل طفلها
تذوي وتيبس كالعصا
قالوا: تزغرد في جنازته وترقص
فالجنازة عرسه . . . " . [1]

ابتداء

يحدد المختصون في حقل الأنثروبولوجيا مجموعة متعالقة من العلامات الفارقة للثقافة، منها: التكامل، والتراكم، والعراقة، والاستمرار، والاقتباس، والانتشار[2]. تُعين علامة التكامل، من بين هذه العلامات، على فهم المظاهر الثقافية وتفسيرها باعتبارها مظاهر غير منبتّة عن "المجموع" الذي صدرت عنه، وتحيل على توافق متبادل بين النظم الثقافية والعناصر. تتكامل هندسة البيوت، على سبيل المثال، مع مجموعة القيم السائدة والناظمة لاستقبال الضيوف، وتتكامل مع طرز المعيشة اليومية للعائلات في بقعة جغرافية بعينها. لا تشذ الملابس عن فكرة التكامل هذه، فهي تتكامل، أولاً، مع طبيعة المناخ وإملاءاته، وتتكامل، ثانياً، مع إملاءات الثقافة المتعلقة بدرجة الاحتشام وعادات العمل، ولا تأتي عشوائية، أو لغايات جمالية فقط. يصير ثوب المرأة التقليدي الذي تشكله بزنارها، والحال كذلك، متكاملاً مع وظيفية الخبيز أو الغسيل، أو مع طبيعة

العمل في الحقل، ومتكاملاً مع السروال (الشنتيان[3]) الطويل الذي تلبسه تحت الثوب ليستر جسمها حين تشكل الثوب بالزنار[4]. في الشق الشفاهي من الفولكلور (الأدب الشعبي) يتكامل، كذلك، ثباتُ الأمثال الشعبية المتعلقة بالمرأة أو تلاشيها أو انحسارها مع ثبات أو تغير أو تحوّل صورتها داخل مجتمع من المجتمعات[5].

تتكامل الدكتاتوريات أيضاً، بالمنطق نفسه الذي سبق، مع النظم القبلية التي تقوم على أساس امتلاك قبيلة أو فئة متنفذة لمروية تنظّر لبقاء سلطة هذه القبيلة/ الفئة وإكسابها الشرعية؛ هكذا تأتي المرويات والحكايات متكاملة مع السلطة لخدمة بقاء المتنفذ متنفذاً[6]. نشهد الأمر ذاته أيضاً في تكامل المرويات المختلقة مع فكرة تكريس الاحتلالات؛ فما فعلته المنظمة الصهيونية من تزوير للتاريخ[7] يتكامل مع أهدافها المضمرة في امتلاك الأرض على حساب الناس الذين يمكن أن يرزحوا، بدفع من هذه المرويات، تحت سطوة وعي مزدوج في أرض كانوا يوماً سكانها الأصليين[8].

لا يمكن أن نقارب صورة المرأة، كما تظهر في الأدب، بعيداً عن فكرة التكامل هذه؛ فصورتها أو تمثيلها في أدب جماعة ما، يتكامل مع صورتها في حياة الجماعة، ومع حدود المفترض والمقبول. وعليه، ليس مستهجناً أن تتناغم أدوار المرأة في الأدب مع واقعها في المجتمعات التي تكرس أدواراً نحو: الدور التوالدي، والدور الرعوي، والدور الخضوعي- أدواراً تقوم بها المرأة الأم، بفعل سلطة التربية، بدرجة عالية من الاستغراق في إنكار الذات وتقديم الآخرين (الأبناء والزوج) عليها[9]. يؤكد الدكتور عبد الله إبراهيم مسألة التكامل بين واقع المرأة وتمثيلها في الأدب بقوله: "وينبغي التأكيد على قضية مهمة في هذا المجال، فمع إقرارنا بأن تمثيلات السردية للعالم هي نتاج وعي الأفراد، نساء ورجالاً، بأحوال العالم ووجودهم فيه، فلابد من الإشارة إلى أن تلك الرؤى الفردية ليست منقطعة عن خلفياتها الاجتماعية والثقافية التي تتسرب إلى تضاعيفها، وتتفاعل فيما بينها، لتضمر في داخلها كثيراً من التجارب العامة والخاصة؛ فالرؤى التي تصوغ العوالم السردية التخيّلية لا تنفصل عن مرجعياتها انفصالاً تاماً"[10].

في السياق الأدبي الفلسطيني، وهو سياق ينجدل فيه الهم الوطني التحرري مع

إملاءات ثقافية عدة، تظهر الأم "عملاقة" في إنكار ذاتها، ومتفانية حد التطرف في خدمة مسعى أبنائها و/ أو زوجها- وكلهم يمكن أن يتحلوا بكمون السجين والمناضل والشهيد. تكتسب المرأة الأم في كم ملحوظ من مخرجات هذا الأدب، بالنتيجة، سمات توصلها حدَّ قداسة عصيّاً على الخدش، ويصير تمثيلها، في كثير من الأحيان، محكوماً بمبدأ التكرار لا بمبدأ الفرادة. يحيل مبدأ التمثيل المتكرر هذا على خط إنتاج من نوع ما، فيه تصير الأم كائناً لا يمتلك كمون دهشة من أي نوع؛ تماماً مثل الدمية الروسية (الماتروشكا) التي تنفتح على دمية أصغر منها بقليل، لكنها تشبهها في التفاصيل كافة دون أي انحراف يمكن أن يجعل من الدمية الثانية، عند مقارنتها بالدمية الأكبر، شيئاً فريداً بذاته. هذا التمثيل المتكرر (والضابط) الذي تتحقق معه القدرة على الاستشراف أو التنبؤ بصورة الأم، يضيّع فرادة المنتِج (الكاتب) والمنتَج (الأدب)، ويوجّه نحو استثمار ممكن وشهي في حقل النقد الثقافي لظاهرة التوجه نحو الماكدونالدية (MacDonaldization) التي تسود الآن في مجتمعات الغرب، والشرق، كما بسطها عالم الاجتماع الأمريكي جورج رتزر (George Ritzer) في كتابه ذائع الصيت (The MacDonaldization of Society) [11].

1 - كيف يصير القول في المكدونالدية؟

يتصل مصطلح المَكْدونالدية، أو التوجه نحو المكدونالدية، الذي خرج به جورج فرتز مطلع تسعينيات القرن الماضي، بشبكة مطاعم الوجبات السريعة الأشهر "مكدونالدز"، التي تدير أعمالها بتركيز شديد على أربعة متحكمات هي: الفعّالية (Efficiency)، والاستشراف أو التنبؤ (Predictability)، والحسابية (Calculability)، والضبط (Control). وهذه المتحكمات الأربعة، المتعالقة بالضرورة، تشكّل سقالة للعقلنة (Rationalization) التي تُعتمد، أو يجب أن تعتمد، في الشركات والمصالح التجارية ضمن نظام رأسمالي تُستبعد فيه الأنماط الإدارية التقليدية التي لا تتسم بثبات وتماسك المتحكمات الأربعة. حتى يصير الأمر أكثر وضوحاً، لا بد من ترحيل القول في المتحكمات الأربعة إلى فضاء تطبيقي على عمل شبكة مطاعم مكدونالدز التي حملت هذه المتحكمات إلى حدود قصوى في التطبيق [12].

تضمن "الفعالية" – وهي متحكم يكتسب زخماً إضافياً في أيامنا السريعة هذه – أن يحصل زبون الشبكة على طعامه مباشرةً بعد طلبه؛ أي دون انتظار قابل للقياس، وذلك خلافاً للمطاعم التي تستوجب انتظاراً طويلاً حتى يتسلم الزبون فيها طعامه. السرعة مطلب مهم في عمل هذه الشبكة، وهو أمر تحققه الفعالية التي تحكم مسألة تنظيم العمل، وإنجازه بأسرع ما يمكن من وقت، وبأقل ما يمكن من تكلفة.

متحكم قابلية "التنبؤ أو الاستشراف" في هذه المطاعم أمر مهم جداً أيضاً. في شبكة المطاعم المكدونالدية، نحن نتوقع أن يكون طعامنا متشابهاً في كل مرة، وفي أي مكان يتم استهلاكه في العالم، وكذا نتوقع تطابقاً تاماً في الأجواء (شكل المطعم، وطلاؤه الداخلي والخارجي، وطريقة تغليف الطعام، وخلافه). لا مكان، مع خاصية الضبط هذه، للارتجالات الشخصية أو التجارب الفردية؛ فهي تكلف مالاً وجهداً حتى تستقيم أو تعتمد، وهذا أمر غير قابل للحساب المسبق والضبط، ويميّع متحكم الفعالية.

المقصود بالمتحكم الثالث "الحسابية" أن يحصل متلقي الخدمة (الزبون) على كمية كبيرة من الطعام مقابل سعر زهيد. هكذا تأتي الكمية في المجتمع الاستهلاكي في مرتبة أعلى من النوعية، وفيه يتركز الحديث، كما تعلن التسميات، على شطيرة "البج ماك" (الماك الكبير)، ولا يتركز على شطيرة الجود ماك (الماك الجيد). تشرك شبكة المطاعم هذه زبونها في العمل كذلك، ودون أن تدفع له أجراً؛ فهو من يحمل طعامه إلى الطاولة، وهو من يضع مخلفات طعامه في سلة القمامة، أو يحملها معه في سيارته بعيداً عن المطعم حين يقرر أن يستهلك طعامه في الخارج.

أما في خاصية "الضبط أو التحكم"، فيصير التركيز على زيادة وتيرة تحكم التكنولوجيا في خطوط الإنتاج، والتخلص ما أمكن من الأيدي العاملة، التي يتم ضبط طرق إنتاجها بمتحكميّ الفعالية والحسابية أصلاً. تضمن الشركة، بذلك، أن يصير إعداد الطعام بالطريقة نفسها والمعايير نفسها؛ فالأيدي العاملة، التي يتم تحييد قدراتها على المبادرة الشخصية، تعمل على أساس من توجيه خط إنتاج يؤدي فيه الموظف عملاً محدداً بطريقة ميكانيكية ضابطة. يتحقق، بالنتيجة، انخفاض مهارات الإنسان (Deskilling)،

ويتركز عمل دماغه في الطاقة الإنتاجية، وتحيّد، تدريجياً، طاقته الإدماجية التي تقوم على أساس من الخيال والإبداع[13]. يصير هذا الإنسان، بناء على ذلك، قابلاً للاستبدال؛ لأنه ليس فريداً بذاته، وكل ما يعمله على خط الإنتاج يمكن أن يقوم به شخص آخر يمتثل للفعالية التي تم على أساسها تنظيم هذا الخط. يمكن أن ينظر إلى المسألة من زاوية الحسابية بالطبع، فوجود الموظف لوقت قصير في العمل يعني عدم مراكمة الحقوق، ومصاريف نهاية الخدمة.

ينتقل جورج فرتزر، بعد هذا التوصيف لمتحكمات عمل الشبكة المكدونالدية، إلى حقيقة تسيّد هذه المتحكمات على مؤسسات المجتمع المختلفة، ويمكن مشاهدة تمظهرها وتأثيرها على شبكات المطاعم الأخرى، وعلى الأنظمة البنكية، وأنظمة التعليم المدرسي والتعليم العالي، وغيرها[14].

هذا الضرب من حمل المتحكمات إلى حدودها القصوى بحجة العقلنة يحيل على بيروقراطية اتباع النموذج، ويحيل، من ثم على ضرب من اللاعقلنة أطلق عليه ماكس فيبر في كتابه "الأخلاق البروتوستانتية وروح الرأسمالية" مصطلح "القفص الحديدي"، وهو سجن من الضوابط التي "تعقلن" كل شيء، وتضبط إنتاجه، وتجعله، في الوقت ذاته، مكرورا ومتوقعا وفاقدا للقدرة على خلق الدهشة[15]. يمكن معاينة سطوة المتحكمات، وما تفرزه من مخرجات مقننة أو "معقلنة" في السياق الذي مرّ، في حقل الأدب الفلسطيني، وفي خانة تمثيل المرأة الأم تحديداً، وإلى درجة يمكن القول معها إن تخليق صورة المرأة الأم في هذا الأدب محكوم ببيروقراطية اتباع النموذج، ويقبع سجيناً في قفص حديدي من نوع ما.

2 - النموذج - في البدء كانت أم سعد

لرواية غسان كنفاني القصيرة "أم سعد"[16]، وهي أيقونة أدبية فلسطينية، تأثير على الكتاب الفلسطينيين الذين أنتجوا نصوصاً تحضر فيها الأم شخصية رئيسة أو ثانوية، وقد جاء هذا التأثير نتيجة لتضافر عدة عوامل. أول هذه العوامل أن "أم سعد"

صدرت في السنوات الأولى من عمر الثورة الفلسطينية التي يشكل الحديث عن قدرتها على إحضار الخلاص الفلسطيني ثيمة رئيسة في الرواية، وفي زمن كان للثورة والثوار هالة لم تتهتك فعلياً إلا بعد الخروج من بيروت. ثاني هذه العوامل أن كاتب الرواية كان عنصراً فاعلاً جداً في الثورة على صعد عدة ومؤثرة، ويعدّ أيقونة للنُسكية الثورية التي لم تشلح مسوحها، ولم تنشغل بهمٍّ دنيوي يقصيها عن الثورة سبيلا للخلاص. وثالث هذه العوامل أن غسان كنفاني، وإن كان من الرعيل الثاني من كتاب الرواية الفلسطينية، إلا أن قلة أعداد الروائيين من الرعيل الأول، وقلة الروايات، وسؤال مستواها الفني[17] جعلت منه رائداً من رواد الرواية الفلسطينية الحديثة باستحقاق. عندما تلتقي الريادة الأدبية مع تنوع الانشغال الثوري والصفات الشخصية (كاتب، وباحث، ومحرر مسؤول، وناطق إعلامي، وصاحب "كريزما" مشهود لها و. . .) في عاقلة من استبطنوا وكنزوا فكرة الأدب/ الأديب الملتزم والمقاوم في شرط تاريخي حاضن، يصير هذا التأثير ذو الطبيعتين- الذي وصل حدوده القصوى بعد استشهاد غسان كنفاني- عصياً على التجاوز.

حتى يصير استثمار متحكمات المكدونالدية في السياق أبينَ، يمكن أن ينظر إلى صورة أم سعد باعتبارها مرجعاً **ذا فاعلية** إنتاجية (بحكم تأثيره الكبير) لصور أمومية مكرورة، وبوصلة تعين على **الاستشراف أو التنبؤ** بعلامات الأم الفارقة في أعمال أدبية لاحقة، ويمكن النظر إليها باعتبارها متحكماً **حسابياً** من نوع ما؛ ذلك لأن المراكمة هنا مراكمة كميّة لنماذج بمواصفات منزوعة الفرادة تذكر بشطيرة المكدونالد التي لا تختلف باختلاف مشهدها الزمكاني، وترتد في تشكّلها وانزياحها لطراز مُنْشِئ من نوع ما[18].

لا شك أن هذا الامتثال للمتحكمات أسهم في خفض قدرة الكتّاب الإدماجية، ووطّنهم في رياضات إنتاجية مكرورة كان يمكن أن تتعرض لهجمات شرسة لو أنها لم تكن محمية بحب قاس[19]، ومشفوع في الوقت ذاته، بفهم مغلوط لمعنى الالتزام[20]. باختصار غير مخل، صارت "أم سعد" التي مثّلها غسان كنفاني بتكامل مقنع بين النمطين المجردين من أنماط السلوك الإنساني "الإيروس واللوغوس" يصل حد الكُلّية [21] (Wholeness)، صارت في الأدب الفلسطيني شبكة سعدية مقابل الشبكة المكدونالدية.

3 - التمثيل التابع للطراز المنشئ

ليس الوقوف على نصوص يتطابق تمثيل الأم فيها مع نموذج "أم سعد" صعباً، وإذا كان لا بد من الحديث عن صعوبة ما، فهي صعوبة جمع النماذج الكثيرة من مظانها الروائية والقصصية. سأحيل، لضيق المساحة في بحث قصير مثل هذا البحث، على عينة دالة من نصوص يتقاطع تمثيل الأم فيها مع الطراز المنشئ/ أم سعد؛ الأمر الذي أفقد هذا التمثيل أي كمون لفرادة ممكنة، وأخضعه لمتحكمات أقرب إلى المتحكمات المكدونالدية، وانتهى به داخل القفص الحديدي.

إن غياب الأسماء العلمية وطغيان الكنية (أم فلان) متحكم/ علامة مهمة من العلامات التي يمكن تعيينها عند الحديث عن تقاطع التمثيل مع أم سعد. نحن لا نعرف اسماً للمرأة التي صارت في يوم من أيامها أماً لسعد، ويصعب أن نتحدث بملء الفم عن استقلال لشخصيتها بعيداً عن انشغالات سعد الثورية؛ فهي لا تحمل اسمه فقط، بل تتنفس حضوره بكليتها. تنسحب هذه التبعية الاسمية، ومتعلقاتها من نكران ذات وتضحية ومَثْلَنَة مفرطة[22]، على كل نماذج العينة بالضرورة، على أم محمود الطيبة الوديعة في نص "**العشاق**"[23] التي استشهد زوجها وتركها مع ولدين ذكرين بلا بيت ولا مال، وتنسحب، في النص ذاته، على أم حسن التي تأتي صورتها قريبة من صورة أم محمود؛ فهي الأخرى تكد وتتعب في سبيل حضانة ولدين ذكرين وتربيتهما. في نص "**البكاء على صدر الحبيب**" [24] تطالعنا امرأة هي أم زياد، وهذه الأخيرة يصير تمثيلها كما النساء السابقات: أرملة شهيد، وشهادته عينت بداية رحلة شقائها حين تُركت وحيدة مع طفل ذكر في السادسة من عمره. أم أمير في نص "**الصورة الأخيرة في الألبوم**"[25] أرملة أخرى، وأم لأربعة ذكور، وهمّها المقدس أن تربي من لم يشبّ منهم، وتسعى بكل قوتها أن تبقي على شملهم مجموعاً. تجدر الإشارة، هنا، إلى أن حضور موتيف التبعية هذا يتكثف على شكل حمولة مضاعفة في بعض النصوص، وذلك عندما تصير أرملة خالد في نص "**الحلم المسروق**"[26] أُمّاً لخالد الذي يحمل اسم أبيه الشهيد، أو تصير المرأة التي لا نعرف اسمها في نص "**أمومة**" من مجموعة "**الشيء المفقود**"[27] أُمّاً لمحمد الذي ولد في

اليوم الذي استشهد فيه محمد الأب.

يتعالق هذا المتحكم أو هذه العلامة الفارقة مع علامة فارقة أخرى هي أمومة الذكور، فهؤلاء نسوة لا ينجبن سوى الذكور، ويمكن أن نخمن أن لهن بنات ما لم يتم القطع بعكس ذلك، والقطع – حين يغيب – يحيل على قطع أعنف أصله تنحية البنات إن وجدن. نحن لا نعرف لأم سعد سوى ولدين اثنين (سعد وسعيد)، ولم يحضر في النص من الأبناء سواهما. كل النسوة اللواتي مرّ ذكرهن لم ينجبن البنات؛ وعليه لا يمكن وصمهن بعار "ولّادات الإناث"؛ كما يصير في الواقع الذي تُدعّم الممارسات فيه برصيد كبير من الأقوال الشعبية وغير الشعبية[28]. هؤلاء النسوة يماثلن النسوة اليونانيات في زمن أرسطو: أبخرة أجسادهن وسوائلها تطرد الأنوثة، وينجبن الذكور لنفي أنوثتهن، وينجبنهم لأزمنة الحرب وأيام الشدة[29].

حتى تتكثف مسألة "مثلنة الأمومة" التي يُهَراق معها الكثير من الصفات الإيجابية مثل الطيبة، والمحبة، والحنان، والتضحية، تغيّب نصوص العينة الزوجَ، والغياب– كمتحكم أو علامة فارقة – يؤسس لتأزم من نوع ما، أو يرفع وتيرته، ويمكن أن يتحقق بأكثر من شكل[30]، فغياب زوج أم سعد تحقّق بلامبالاته وتسكعه في المقاهي وشربه للخمر[31]، وبموقفه الطفلي والاتكالي[32]. يأتي استشهاد الزوج شكلاً آخر من أشكال الغياب أيضاً، وهذا الغياب يفرش أرضية مَثْلَنَة (الأم) في مجتمع يعيش في موقفه من المرأة أقصى حالات التجاذب الوجداني، ويقدس الشهادة والشهداء؛ فأم محمود الطيبة والوديعة في **العشاق** زوجة شهيد، وكذا أم زياد في **البكاء على صدر الحبيب**، وأم محمد في **أمومة**، وأم خالد في **الحلم المسروق**. الطلاق والمرض والموت الطبيعي والتشرد أشكال أخرى من الغياب أيضاً، فأم حسن في **العشاق** مطلقة، وغياب زوج أم أمير في **الصورة الأخيرة في الألبوم** جاء نتيجة موت طبيعي، وأم يونس في رواية **الطوق** أُجبرت على الزواج مرة ثانية بعد أن مات زوجها صابر في الغربة، والمرض يغيّب زوج أم خالد في رواية **أشجان**[33]، وتبقى وحيدة تعضّ على جراحها بعد فَقْد ابنها شهيداً، وزوج أم الروبابيكا في **سداسية الأيام الستة**[34] نزح وأخذ أولاده معه، وتركها وحيدة مع أمها تحرس في حيفا إرث أبناء الكرمل وشارع عباس.

تخضع كل النسوة اللواتي مرّ ذكرهن، مع تباينات في الدرجة، لمتحكم آخر أو علامة فارقة أخرى هي الأمومة الشاملة؛ أي يشملن بأمومتهن ورعايتهن وعطفهن وحمايتهن شباب الوطن عموماً والمناضلين على وجه التعيين، واستشهاد ابن واحدة منهن يضاعف من تفسّخ أمومتها المفردة ويجعلها أُمّاً جمعية؛ أي يصير رفاقُ ابنها الذي استُشهد أبناء لها، وتصير هي أماً لذواتهم المسكونة بروح ابنها الشهيد[35].

هذا المتحكم حاضر في رواية "أم سعد" بالطبع، وصار علامة فارقة مهمة في تمثيل المرأة الأم في الأدب الفلسطيني متى حضر السياق، ويمكن أن تتضخم في نصوص لتصل إلى حدود يختلط فيها تمثيل الأم- رمزاً وتوصيفاً- بالأرض (أم الجميع وحاضنتهم). لعل حادثة تخفّي سعد ورفاقه في حقول الذرة بعد أن عبروا الحدود واحدة من أكثر الحوادث حضوراً في ذهن كل فلسطيني يقرأ، ويمكن عدها أيقونة تناسخ أمومي تضيع معها كل العلامات الفارقة الصغيرة والخاصة التي تجعل من الفرد، "كائناً معقداً وفريداً وغير قابل للاستبدال"[36]. وقت كان سعد مع رفاقه في المنطقة الحرام، من زاوية نظر الآخر بالضرورة، أقنع أصدقاءه، جائعاً وجائعين، بتلاشي هوية المرأة التي تحمل باطيةَ الخبز. قال سعد في نغمة ناسخة لا تشوبها خلخلة: هذه أمي؛ ولأنها أمي ستدرك صوتي وستقدم لنا خبزها طعاماً[37]. قدمت المرأة الفلسطينية التي صارت أماً لسعد ورفاقه الخبز طعاماً، وتراكم نتيجة هذا الفعل تفسّخ فرادة من أعدت الخبز، وامّحت فرادة طعم الخبز حين صار واحداً بغض النظر عمن أعده وقدمه، وفي أي مكان صار تقديمه. كل ما في التمثيل صار خاضعاً للمتحكمات على طول خط الإنتاج، وخفت، بالنتيجة، بريق الدهشة، وتدلّت سقوف التأويل الفاعل بسبب ثقل حضور المعهود والمتوقع.

في قصيدة **اغتيال**، التي تتصدر هذه الدراسة، قاوم درويش التمثيلَ المتوقع وإمكانيةَ التنبؤ، وقاوم مفردات التحكم والضبط ونَزْعَ الفرادة، وقاوم طمس الخاصِّ والتفاصيل الصغيرة، ولم يرد أن يظل التمثيل على قياس واحد. لقد قاوم درويش في قصيدته بلاغة الاستعارة الجاهزة[38] التي تُقذف على آخر خط الإنتاج محكومةً بمعيار الحسابية المشغول بالكمّ على حساب الكيف، وأعلن عن انفلاته من تعاضد الثقافي- الأدبي الذي شكّل القفص/ النموذج الذي لم يشهد رضته الفعلية إلا بعد أزمنة أوسلو التي تكثّف فيها

انحسار الفضاء العام للفعل الثوري، وانحسار رصيده العضوي من الأدب.

4 - انحسار الفضاء (الثوري) العام، ونَفَسُ أوسلو

الفضاء العام عند يورجن هيبرماس، وفي تبسيط لتعقيدات خطابه الفلسفي، يعني المساحة التي توفرت في القرن الثامن عشر في أوروبا مع نشأة الصحافة وتوطيد الحقوق المدنية، وضمنت حرية التنظيم، وحرية الأفراد الذين باشروا بتشكيل تجمعاتهم المادية مثل المقاهي والصالونات والنوادي وخلافها. كانت هذه التجمعات في بداياتها تتمتع باستقلال نسبي عن النظامين السياسي والاقتصادي، وشكلت ناقداً ورقيباً للنظام، واستقرت في مكان ما بين المجتمع المدني والدولة أو الحكومة. هذا الفضاء العام بدأ بالتفسّخ تدريجياً مع تحول مؤسساته (الصحافة مثلاً) إلى شركات رأسمالية تعمل على خدمة المصالح الخاصة لعدد قليل من أصحاب النفوذ، وتوجه الرأي العام، وتتلاعب به[39].

في محاولة لـ "إعادة انتشار" (وهذا تعبير عمّ في زمن أوسلو) التوصيف السابق للفضاء العام وانحساره، يمكن الحديث عن بداية تشكلِ (فضاءٍ عام) في السياق الفلسطيني مع انطلاق العمل الثوري الذي جاء نتيجة لتكتل النخب الفلسطينية في الشتات، ومع اكتساب هذا الفضاء في بداية انطلاقة الثورة بشكل رسمي نوعاً من تنظيم تمتعت معه منظمة التحرير باستقلال نسبي عن أنظمة سياسية واقتصادية محيطة. بدأ انحسار/ تفسّخ هذا الفضاء العام يتحقق، والأشياء لا تصير بغير إرهاصات[40]، مع حرب عام 1982، ومع خروج المنظمة من بيروت، وما تزامن مع الخروج من تمرد جماعات/ تنظيمات، أو تحقق ثبات قدم مجموعات/ تنظيمات جديدة؛ ليصل الأمر ذروته مع توقيع اتفاقية أوسلو التي حوّلت فواعل الفضاء الثوري العام إلى فواعل في سلطة حديثة التشكل.

لم تسلم، في الفضاء المنحسر هذا، وبحكم علامة التكامل في صدر هذا البحث، المروية الأدبية من التحوّل/ الانحسار هي الأخرى، فقد حدثت عليها تحولات كثيرة، منها: انحسار البطل الثوري؛ والانحراف نحو اليومي والعادي بعيداً عن الأيديولوجي الذي ظل مشغولاً بالخيمة العليا[41]؛ وتحوّل الوطن المشتهى إلى وطن أرضي يوفّر فرصاً لاكتشافه خارج الشعري[42]؛ ومقارعة العادي "الذي يضيع على العين العادية في زحام

الحياة "[43]؛ وتوثيق حكاية الناس "الذين استطاعوا أن يواجهوا بالحياة مكر التاريخ" ؛ وتفكيك مؤسسة العواطف الجماعية والعناية بتفاصيل حياة الفلسطينيين اليومية[44]. برز، بعد انحسار الفضاء العام وتفسّخ المروية، البطل المتردد، والمهزوم، والشكاك، والخائن، والنفعيّ[45]، وبرزت بطولات المهمشين والمجانين وأصحاب الأصوات الخفيضة[46]، وتكرست روايات النهايات المأساويّة على حساب تفاؤل النهايات[47]، وانحسر الأدب المأخوذ بتوفير الإجابات القطعية، وسقطت، وأسقطت، متحكمات تمثيل الأم المألوفة التي قرّبته من المكدونالدية، وراحت به باتجاه خطاب الأقلية.

5 - من المكدونالدية إلى خطاب الأقلية

يمتاز أدب الأقلية (Minor Literature)، وهو الأدب الذي تنتجه الأقلية بلغة الأكثرية، بدرجة عالية من خاصية الابتعاد عن المركز الذي يتوطّن فيه الأدب المكرّس (Canon)، وما قدمه الناقدان/ الفيلسوفان الفرنسيان: دلوز وجواتري (Deleuze and Guattari) في كتابهما (Kafka: Towards a Minor Literature) جاء ترسيماً لطبيعة كتابة الأقلية التي تخالف الأدب المكرَّس والمكرِّس للسردية العامة أو الكبرى (الأدبية و/ أو الثقافية). عيّن الكاتبان، في استخلاصات عامة جاءت بعد دراسة أدب كافكا على وجه التعيين – وهو من الأقلية اليهودية وكتب بالألمانية– أن أدب الأقلية هو كل أدب يشكل بلغته وطرائق تعبيره وموضوعاته ثورة على السردية الأدبية المكرسة، ويطرح نفسه، بالنتيجة، ماكينة إشكالية أمام النقد[48]، ويستدعي– كما قال درويش مطلع قصيدة "اغتيال" سابقة الذكر– معايرةَ النقاد.

أدب الأقلية، بناء على ما سبق، هو الأدب الذي يرصد ركود الأدب العام ويرضّ طمأنينة الكتاب التابعين لعلاماته الفارقة، ويخلخل توطن هذا الأدب في تلفظات، خاصيتها الالتحام بالمركز المسكون بالمروية، وبإعادة إنتاجها مرة بعد مرة، وبمعايير الترميز نفسها، والحالة الحلمية (التفاؤلية / الخلاصية)، والطرز المنشئة المؤصّلة والمستقرة، ويستدعي المخرجات نفسها، ويهبط، لكثرة التكرار وانعدام الدهشة، بسقوف التأويل.

في استعادة لمفردات المكدونالدية، تعيّن دراسة دلوز وجواتري الأدبَ الذي

يخلخل خطوط الإنتاج، ويرضّ بيروقراطيات اتباع النموذج. هذا الأدب، بلغة الكاتبين، يدعو للتخريب المحمود الذي يجب أن يحرص على الالتفات، في الآن ذاته، إلى مسؤولية المبدع، والمنتظر منه أن يقول غير السائد، وأن يلوي ذراع اللغة ويخلصها من خاصية الاعتيادي والمألوف (Familiar)، وأن ينقلها بوعي نقدي إلى غير الاعتيادي (Defamiliarization) الذي عينه المنظّر الشكلانيّ الروسي فكتور شكالوفسكي كأحد شروط الإبداع[49]. يمكن في سياق اختصاص هذا البحث، استثمار مقولات أدب الأقلية ليصير الأدب الذي يحيل على انزياح عن متحكمات خط الإنتاج الأمومي التي سبق ذكرها، ويعيد، بوعي نقدي معلن و/ أو مضمر، تشكيل صورة الأم خارج المتوقع، والمتحكم به، والقابل للإنتاج السريع الذي يصير معه تكرار النموذج. هذا الأدب يقصي نفسه، مثلاً، عن صورة المرأة التي تزغرد في جنازة ابنها؛ لأن الأم، كما أعلن درويش في قصيدته سابقة الذكر " . . أمٌّ حين تثكل طفلها "، ولا يمكن أن تمثّل لتصير، بذاتها، خط إنتاج للمقاتلين والشهداء.

تقف الدراسة في محورها الأخير الآتي على الكيفية التي انحرفت معها روايتان فلسطينيتان صدرتا بعد أوسلو (حبات السكر، ومي وملح) عن إملاءات خط الإنتاج ومخرجاته من تمثيلات الأم، وانفلتتا من متحكمات المكدونالدية، ووطّنتا في ساحة الأدب الفلسطيني، مع غيرهما من الروايات بالضرورة، ما يمكن أن يوسم بأدب الأقلية.

6 - الانفلات من سلطة النموذج

6-1 - حبّات السكر لمايا أبو الحيّات

كان الفلسطينيون، وفي عدد ملحوظ من مخرجاتهم الأدبية قبل أوسلو، مدعوين للإيمان بمعجزة الخلاص الخارقة، وكانوا يلقون قلقهم وخوفهم في جوف دعاء أو قصيدة ثورية، أو في جوف قصة لم تخرج من عباءة الشفاهي المأخوذ دائماً بالعودة إلى حالة ثبات. لعل الميزة الأبرز لرواية مايا أبو الحيات " حبات السكر "[50]، علاوة على التمثيل الأمومي الذي سيأتي، هو انغماسها في حالة السؤال، والابتعاد - بوعي أقرب إلى خطة شبه معلنة في الفصل الأول- عن تقديم الإجابات التي ستحقق مجتمعة حالة خلاص

حلمية، أو نهايات سعيدة تذكر بعِرق دالية أم سعد الناشف في الظاهر والأخضر في الكمون[51].

قصة الرواية تخص عائلة عادت إلى فلسطين بعد أوسلو لتكتشف أن الوطن الفضائي الذي رسمه الشعراء ليس سوى وطن أرضي، والجنس فيه، من باب التمثيل، ليس فعلاً ثورياً لتفريخ المقاومين[52]. للعائلة خمس بنات (خطاب مقابل لخطاب الذكور البطريركي)، والأب فيها سكير من العيار الثقيل، والأم تعرف، من رائحة نوع المشروب، نوعَ اللكمات التي ستتلقاها حين يعود متعتعاً من سكره إلى البيت. البنت الكبرى، وقد "نضحتها"[53] أمها من علاقة زوجية بعقد تم تزويره في مخيمات الشتات، تعاني من إعاقة دماغية، تليها الشخصية الرئيسة "أميمة" التي تدرس في جامعة النجاح. بين سكر الوالد واستغراقه في الضرب، وبين فزع الأخوات الصغيرات من المشهد، صار السرد وصار خرق متحكمات خط الإنتاج المختصة بالتمثيل الأمومي وغيره.

تحضر الجامعة الفلسطينية في المقاطع الأولى من "حبات السكر" مكباً للنفايات (الشعارات) عقب انتهاء انتخابات مجلس الطلبة، وهذا المشهد/ المكبّ لم يكن حضوره مطلق الإمكان في أزمنة قبل أوسلو التي كان فعل التنظيمات الطلابية فيها يعضد الفعلَ الثوري ويرفده. يستشهد، في استكمال للوحة الاستهلال، شاب جامعي اسمه عامر (حبيب أميمة، الشخصية الرئيسة/ الراوية)، لكن الأخيرة لم تؤسطر موته، ولم تراكمه فعلاً مسلوخاً عن خصوصيات الراحلين من الشباب الذين عينتهم المروية/ المؤسسة أحياء مع وقف التنفيذ. لم تزغرد في جنازة عامر الفتحاوي، الذي يشكك عبد الله الحمساوي في أهليته لمسمى شهيد، أمّ، ولم يتوسل السردُ الخاص بمشهد الاستشهاد سطوة التراجيديا لينحت شعاراً جديداً يجعل الفلسطينيين صبورين أكثر أو بطوليين أكثر؛ فناس الرواية يدفنون شهداءهم بيد ويدفنون آمالهم بالأخرى[54]. ظل عامر، وهو حب أميمة الأوّل، إنساناً فرداً حميمياً، وظل محبوب أميمة التي أخرجته من ذاكرتها الآنية الحدثية إلى ذاكرتها طويلة الأمد ليبقى هناك، فيما تمارس هي فعلها اليومي في التمثل والتلاؤم منتصرة لذاتها، ومنتصرة للشهيد دون إدمان على بطولة المجاز. لم يقدم موت عامر موتاً حنطياً (من حنطة) ولم "يتسنبل" (من سنبلة) ليملأ الوادي[55]، ولم يسبغ أحدٌ على أصدقائه

اسمَه أو صفاته، ولم تصبح أمه التي لم تحضر في المشهد مطلقا أمّاً شمولية للجميع، تماماً كما لم تطرح والدة أميمة أماً شمولية لأبناء مفترضين، حتى إنها لم تبق أمّاً تمارس أدوارها المفترضة على بناتها اللواتي نضحتهن من رحمها الذي كان يفرغ فيه الزوج حقده الغامض على كل شيء.

بعد أن رمى الأب على زوجته الطلاق، عادت أم البنات، تحت سطوة تهجير قسري جديد، إلى مخيم اليرموك في سوريا، واضطرت تحت ضغط حال أخيها الاقتصادية المتردية هناك أن تتزوج من رجل أرمل، وتسافر معه إلى الخليج، واقترن أبو البنات، في مشهد مقابل، بامرأة شابة لم تحقق له هي الأخرى رغبته العارمة بمولود ذكر يحمل اسمه. كل ما يتعلق بالتمثيل النسوي في الرواية جاء لمخالفة النماذج الكثيرة التي لم ترم إلى رضّ صورة المرأة كما رسمتها إملاءات الثقافة، وكما أملاها التكامل مع متطلبات التضحية في سياق العمل الثوري وخلافه. هي رواية أعلنت أنها لن تغوص في فروة الأرنب وتستمتع هناك بدفء المروية، بل فضلت أن تطل على الهاوية واقفة على رأس شعرة واحدة من شَعره[56].

يظل صحيحاً أن الوالدة أطلقت في الرواية الزغاريد[57]، لكنها أطلقتها حين تلفظ زوجها بكلمة **طالق** ثلاث مرات، ليوصل الزواج الذي بدأ بعقد مزور إلى حالة خلاصية مفتوحة على أسئلة معلقة لا تستدعي إجاباتها مثلنة تحققت معها- في نصوص سبق ذكرها- خاصية الاستشراف أو التنبؤ بفعل المرأة حين يغيب الزوج. . . إلى حالة أكثر غواية من توبة أبي سعد التي تكاملت مع دلالات عود الدالية الناشف الذي طربن آخر رواية أم سعد، وأنجز حالة خلاص حُلمية، مبررة تاريخياً لا بأس، لكنها لم تجد تحققها بعدُ على أرض الواقع.

2-6 - مي وملح لأنور حامد

في رواية "**الطوق**" لغريب عسقلاني، التي استدعت مع غيرها من الخطابات الثقافية والأدبية، الخطاب المضمن في قصيدة درويش "اغتيال"، تذهب نساء المخيم الغزيّ، بعد رفع الطوق إثر ليلة ملأ سماءها رصاص الجيش الإسرائيلي والمقاتلين الفلسطينيين،

لِتَفَقّد ثلاجة المستشفى (ثلاجة الشهداء). جاء في الرواية: " والشاب في العشرين، ممدد يستقبل زائريه، وظلّ ابتسامة غاضبة ما زالت عالقة بشفتيه رغم خيط الدم الذي انزلق من زاوية فمه وتجمّد، لون الدم ما زال ورديا (ينعته درويش في قصيدته بالدم الوطني) . . . لمع في إصبعه خاتم . . . . احتوت صبية من الناس راحة الشاب . . . ، شهقت وانفجرت في الناس: إيش بتسموه؟ تشنجت عضلات وجهها . . . برق خاتم الخطوبة في إصبعها، وبرق صوتها: زفيتوه بدري، . . . استعجلتَ على العرس والزفة . . . وصرخت أم صابر . . . وصرخت سميرة: هذا عريس . . . فشروا العرسان "[58].

تتشنج في رواية "مي وملح"، وفي ترجيع لصدى صوت قصيدة درويش المناهض لخطاب رواية الطوق، امرأة فلسطينية على حاجز قلنديا، وتقول غير الذي قالته النسوة لعريس رواية "الطوق" الذي زف قبل الأوان.

تضعنا رواية "مي وملح"[59] في مستهلها على حاجز قلنديا، جهة مدينة رام الله، أمام حادثة استشهاد طفل، وتكشف في فصل متأخر من فصولها التي صار تنظيمها باتكاء على متواليات قصصية تعتمد تقنية التناوب[60] أن الشهيد ليس سوى بشار الذي يعاني من مرض التوحد. تكشف الرواية كذلك، وفي مشهد الحاجز نفسه، أن والد الشهيد واسمه عبد الحليم شعبان يقف على الجهة الأخرى من الحاجز المغلق بسبب الحادثة، جهةِ القدس التي دخلها بتصريح لزيارة أخته المريضة هناك، وتكشف أن وداد (لها اسم هنا) قلقة جداً على زوجها، وعلى ابنها الذي لا تعرف مكانه أو مصيره.

يفتتح أنور حامد مشهد الاستشهاد مستخدماً كلمة "مكوّم" صفة للجسد الصغير الذي ينزف من أكثر من مكان؛ لأن مساحة الدم التي تشكلت على الأرض تنبئ بأنه نزف كثيراً[61]. لا يخفى أن دلالة كلمة "تكوّم" تخالف دلالة الفعل "ارتقى"، وترهص بما سيأتي من مقاربات لسقوط الجسد الصغير. ردد أحد الواقفين في المشهد شعاراً لا ينقصه الشيوع: "شهيد نياله"، وردت عليه امرأة فيما يشبه توصيفاً استباقياً لردة فعل وداد الأم في فصل متأخر جدا من فصول الرواية قائلة: "بلا نياله بلا هم، قولوا الله يعين أمه". هذا الرد، الذي يكتسب ثقلاً إضافياً في مناهضته للخطاب السائد؛ لأنه جاء على لسان

امرأة لا تشبه نساء الروايات السابقة، استدعى مناهضة مقابله مدعمة بإملاءات المروية، فقد صرح أحدهم بعبارة تذكر بقول درويش في قصيدته المثبتة في مطلع الدراسة[62]: "لا تخافي على أمه، تلاقيها بتزغرد لما ييجيها الخبر"؛ الأمر الذي استدعى تعليقاً ثانياً من المرأة نفسها التي طلبت أن يعين الله أم الشهيد، قالت مستنكرةً: "طيب يا خوي طيب، إنت أخبر، أنا شو بعرفني؟ أنا مجرد أم لثلاثة ما حدا منهم استشهد، الحمد لله"، ومضمرةً في الوقت ذاته أنها لم تنجب أبناءها الذكور ليكونوا، حصراً، مشاريع مقاتلين أو شهداء[63].

ينتقل السرد الذي تحكمه تقنية التناوب إلى التي "صارت أخبر" لتقول ما تعرفه حين أضحت أماً للطفل المكوّم الذي لم يستقبل، خلافاً لشهيد الثلاجة/ العريس، أحداً من زائريه. يصل الحوار الذي بدأ على الحاجز تمامه في بيت وداد الأم التي ذوت ويبست مثل العصا حين بلغها خبر استشهاد ابنها بشار، وخلخلت بردود فعلها كل محطات خط الإنتاج الخاص بالتمثيل الأمومي كما ظهر في الروايات التي مرت. كأن الرواية خططت لكيما تفلّي المشهد الأدبي/ الثقافي ومخرجاته في خانة التمثيل الأمومي، وتأخذ طريقها الجانبي، وتواجه معايرة النقاد؛ لأنها خانت، بحسب درويش، الـ "طريق" العام، ولم تتمسك بـ "عناد السنديان"[64].

تحضر الأم في (المأتم) وهي تلطم وجهها، ومحاطةً بالجارات من سادنات الخطاب الذي بدأ على الحاجز. تقول واحدة: "الله يرحمه، ابنك شهيد"[65]، "وتنفجر الأم بصراخ مجروح: – بدييييش! ابني مش شهيييييد! ابني راح بشربة مي. يا حبيبي يا ماما. يا حبيبي يا ماما"[66]. استدعى صراخُ الأم قولَ إحداهن: "لازم تفرحوا. ابنكم شهيد"[67]، ثم أردف شاب أمّ الشهيد حين جعله أخاً لكل الشباب، قال: "بدنا نلفه بالعلم الفلسطيني ونعمل مسيرة حاشدة في البلد... بشار أخونا كلنا"[68]. هنا وصلت هبة الأم سمْتها، وقالت بنبرة حازمة رضت فيها أساسات الخطاب السائد في مثل هذه المواقف: "مش أخوكم. مش أخوكم. بشار وحيد. ما لوش إخواان. بشار ابني، روحوا من هووووووون"[69].

هذا الحوار، في مناهضته غير الموارِبة لمحمول المروية الخاص بالشهادة والشهداء،

يبطل كل متحكمات خط إنتاج الأم في الأدب؛ فهو أبطل خاصية/ متحكم التنبؤ أو الاستشراف بردّات الفعل؛ فردة فعل وداد (أم بشار) لم تأت متسقة مع ردّات أفعال أمهات الشهداء المتوقعة والمعهودة كما تصير في الأدب، وغياب الاتساق هذا جعلها تمتلك كمون دهشة ضاعت مع تكرار النموذج في الروايات السابقة. لم "تتكوم" وداد في هذه الرواية نسخةً إضافية فوق نسخ الأمومة التي أسكنتها "عقلنة" اتباع النموذج قفصاً حديدياً، ولم تصبح في تلفظاتها التي جاءت غير ملتحمة بالمركز أماً شاملة همّها حماية مؤسسة العواطف الجماعية، بل ظلت أُمّاً تنتصر لفرادة ابنها وترفض تأميمه، وترفض في الوقت ذاته تأميم غيره، وظلت، بالنتيجة، معفية من حمولات رمزية تصهر خصوصية ابنها الوحيد الذي راح، بسبب ظلم الاحتلال واستغراقه في تنفيذ مرويته الدموية، بشربة ماء.

لقد حرر هذا النص، بتحرره هو من قبضة النموذج، المتلقيَ من فاشية الذائقة الأحادية، وهيّأ له، لتوطنه في غير المعهود، إمكانية تصيّر القراءة فعل كتابة تجريبياً موازياً لتجريبية النصوص التي سلكت طريقها الفرعي غير آبهة بمعايرة النقاد، أو بكونها ماكينة إشكالية أمامهم. لقد خرج هذا النص، تماماً كما خرج نص حبات السكر، من القفص الحديدي الذي تمردت عليه صلابته في أزمنة تغيّر الفضاء العام، أزمنةٍ تحقق فيها مبدأ التكامل الطبيعي، كما تحقق من قبل ومن بعدُ، بين العلامات الفارقة للمشهد السياسي والثقافي والأدبي.

الخاتمة

تناول هذا البحث، في ابتدائه، الثقافةَ من منظور أنثروبولوجي، وعيّن علاماتها الفارقة، ثم ركز بشكل خاص على علامة التكامل التي تفسر تعالق المظاهر الثقافية والأدبية بشكل عام، وتعين على تفسير محمول الأدب في جانب تمثيل الأم بشكل خاص، وخلص إلى أنه يصعب فهم صورة المرأة الأم وتفسيرها في الأدب بعيداً عن علامة التكامل التي تحيل على تناغم أدوار المرأة المكرسة في المجتمعات مع أدوارها أو تمثيلها في الأدب. نفد البحث بعد هذه الزاوية العمومية حول تكامل الثقافي والأدبي، إلى مقاربة أضيق مختصة بالواقع الفلسطيني، وهو واقع يتعالق فيه الثقافي والسياسي بشكل كبير، ثم عيّن كيف

حكم هذا التعالق تمثيل الأم في الأدب وصيره قريباً من التمثيل الأحادي الذي يصادر كل دهشة ممكنة من طرف المتلقي، ويحكم على الكاتب أن يتبع نموذجاً أو خط إنتاج محدداً لا يحيد عنه.

تلا هذا الابتداء محورُ البحث الأول، وفيه صار عرض أطاريح عالم الاجتماع الأمريكي جورج رتزر الخاصة بمتحكمات خطوط إنتاج شركة شبكة مكدونالدز الأمريكية (الفعالية، التنبؤ، الحسابية، الضبط). عرض هذا المحور عقب ذلك الكيفية التي استثمر فيها فرتز هذه المتحكمات للتعليق على مظاهر ثقافية تقترب في طرز إنتاجها من خطوط الإنتاج المكدونالدية، وللتعليق على أن تسيّد هذه المتحكمات يصادر كمون فرادة الفرد المنتج وإمكانات فرادة المنتَج معاً، ويجعل من العملية برمتها عملية إنتاجية منزوعة الإبداع، ويوطّنها في ممارسات معقلنة أعلن ماكس فيبر أنها تنقلب إلى ضدها حين تؤخذ إلى حدودها القصوى في التطبيق، وتكرس نموذجاً بعينه، وتصير قفصاً حديدياً.

تمّ في المحور الأول أيضاً ترحيل القول في هذه المتحكمات الأربعة إلى فضاء تطبيقي مغاير، هو فضاء الأدب الفلسطيني الذي راكم صورة نمطية للمرأة الأم حين جعل تمثيلها في كم ملحوظ من نصوصه متطابقاً. صار التركيز، هنا، على رواية "أم سعد" لغسان كنفاني، وخلص البحث إلى أن الرواية خدمت طرازاً منشئاً للتمثيل الأمومي في الأدب الفلسطيني ولسنوات طويلة جداً. للتدليل على عمق تأثير متحكمات التمثيل الأمومي في الطراز المنشئ (أم سعد)، قارب البحث مجموعة من الروايات الفلسطينية التي صدرت لاحقاً، وكشف عن تطابق تمثيل الأم فيها مع تمثيل الأم عند غسان كنفاني.

في المحور الثاني، وقد خدم عتبة صغيرة للمحور الثالث، صار التركيز على بعض تحولات الأدب الفلسطيني التي لم يكن حدوثها مطلق الإمكان في الفضاء الفلسطيني العام الذي كان متماسكاً ثم تفسخ بعد أوسلو، وعلى انفلات هذا الأدب من إملاءات خط الإنتاج. قدم هذا المحور، في الحواشي، أمثلة كثيرة على أعمال تحققت فيها هذه التحولات بشكل لافت، وخرجت، لتكامل أسباب سياسية وثقافية واجتماعية كثيرة، من قبضة النموذج.

تناول البحث في محوره الثالث (الأخير) روايتين فلسطينيتين (حبات السكر ومي وملح) لتكونا عينة دالة على النصوص الكثيرة التي خرقت سلطة المتحكمات على طول خط إنتاج التمثيل الأمومي وقدمتا نموذجاً أمومياً يمتلك خطاباً بديلاً و/ أو مناهضاً لخطاب الأم في الروايات السابقة. أظهر البحث في محوره الثالث هذا كيف أسس هذان النصان، مع نصوص أخرى بالضرورة، لما يمكن أن يطلق عليه أدب الأقلية، وهو الأدب الذي يأخذ، بحسب توصيفات دلوز وجواتري، طريقاً جانبياً غير الطريق العام الذي ظل يتبعه الأدب الفلسطيني المكرس (Canon)، والذي يؤسس ومن ثم لمروية جديدة من علاماتها الفارقة خلخلة المألوف، وتوفير خطاب بديل مناهض لخطاب المكدونالدية كما صار استثمار مقولاتها في سياقات هذا البحث.

الهوامش والمراجع

(1) درويش، محمود: **أثر الفراشة**، ط1، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، 2008م، ص 109–110.

(2) في محاضرة له قدمها خلال واحدة من جلسات مؤتمر المنتدى التربوي العالمي الذي عقد في مدينة البيرة – فلسطين يوم 29–10–2010م، تحدث الكاتب نبيل علقم باستفاضة عن هذه العلامات الفارقة. تم تحميل هذه المحاضرة على موقع الكاتب الرسمي تحت عنوان: **"الثقافة الشعبية والهوية الوطنية"**، واسترجعت بتاريخ 2019/1/18م. ينظر: www.nabeelalkam.com

(3) الزنار "هو الحزام، وغالباً ما يطلق هذا الاسم على حزام (الحرير النسائي) لكنه قد يكون من المعدن أو الجلد أيضاً". سرحان، نمر: **موسوعة الفولكلور الفلسطيني**، ط2، دائرة الثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية، 1989، المجلد الثالث، ص 655.

(4) الشنتيان "هو السروال الواسع، يصنع من أقمشة متعددة، يوضع على محيط كل من فتحتي الرجلين إطار يزم ويربط تحت الركبة فيتدلى أعلاه على الساقين في شبه دائرة تدعى فرّارة". **موسوعة الفولكلور الفلسطيني**، المجلد الثالث، ص 679.

(5) حول مسألة تلاشي أو انحسار أو تحوّر الأمثال المتعلقة بالمرأة ينظر: كامل، بسمة: **الثابت والمتحول في المثل الشعبي الفلسطيني: مقاربات في صورة المرأة**، فلسطين: جامعة بيرزيت، 2012م. رسالة ماجستير غير منشورة أنجزت بإشراف كاتب هذا البحث، ص132–135.

(6) عن السلطة والفولكلور وخدمة الإيديولوجيا ينظر: دورسون د. : **نظريات الفولكلور المعاصرة**، ترجمة وتقديم: حسن الشامي ومحمد الجوهري، السعودية: مركز حمد الجاسر الثقافي، 2007م، ص71–73.

(7) بابيه، إيلان: **التطهير العرقي في فلسطين**، ترجمة: أحمد خليفة، ط1، بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2007م، ص8-1.

(8) حول مسألة الوعي المزدوج، ينظر: الشيخ، عبد الرحيم: "الوعي الشقي والوعي المزدوج"، **المرأة والأدب: دراسات نقدية وشهادات**، تحرير: وليد أبو بكر، ط1، رام الله- فلسطين: مركز أوغاريت الثقافي، 2007م، ص 78-79.

(9) بركات، حليم: **المجتمع العربي في القرن العشرين: بحث في تغيّر الأحوال والعلاقات**، ط1، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2000م، ص364.

(10) إبراهيم، عبد الله: **السرد النسوي: الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011م، ص7.

(11) يعتمد هذا البحث على مقالة لجورج رتزر يلخص فيها زبدة أطاريحه في المكدونالدية، ينظر:

Ritzer, George, "The MacDonaldization of Society", Journal of American Culture, Vol. 6m No. 1, 1983, pp100-107.

(12) صحيح أن جورج رتزر تحدث عن ظاهرة التوجه نحو المكدونالدية، لكنه لم يلمح مطلقاً إلى حقيقة تخليقها من قبل شركة مكدونالدز، فقد سبق هنري فورد وأدهش العالم بفعالية خطوط إنتاج السيارات. تبقى مكدونالد، مع ذلك، النموذج الريادي الأكثر تطرفاً وحضوراً عندما يصير الحديث "عقلنة" المشاريع على اختلافها.

(13) يتحدث ليف فجوتسكي عن نمطين من النشاط العقلي الإنساني: الأول يقوم على إعادة الإنتاج ومرتبط ارتباطاً وثيقاً بالذاكرة، والثاني نمط إبداعي أساسه القدرة على التخيّل. في النمط الأول يعيد الإنسان، وفي مراحل حياته العمرية على اختلافها، أنماطاً من التصرف، ويُنهض ويكرر مخلفات أحداث وتجارب ماضية تركت أثرها عليه. يذكر هنا أن سمة هذا النمط من النشاط العقلي الإنساني هي غياب الإبداع، وغيابُ الإبداع لا ينقص من أهمية هذا النشاط أبداً. على خلاف ذلك تماماً، يرى فجوتسكي أن هذا النوع من النشاط ينطوي على أهمية مجتمعية عظيمة من حيث مساعدة الفرد على الاندماج في محيطه والإسهام في/ وحضانة تطور أدائه في مواقف تتكرر في سياقات الحياة واشتراطاتها. يؤكد فجوتسكي، مع ذلك، أن نشاط الإنسان العقلي حين يقتصر على اجترار التجارب السابقة واستنهاض أحافيرها بحسب إملاءاتٍ مثيراتٍ بعينها، سيصبح مخلوقاً نمطياً يمتلك قدرة على التأقلم مع المألوف فقط، وهكذا سيفشل في تعامله مع ما يمكن أن يطرأ على بيئته من مستجدات لم يخبرها من قبل، وسيخفق في اجتراح الطرق اللازمة الجديدة للتكيف مع أي طارئ وجديد. ينظر: فجوتسكي، ليف سيمينوفِتش: **الخيال والإبداع في مرحلة الطفولة**، ترجمة: هيفاء أبو النادي، ط1، رام الله- فلسطين: مؤسسة عبد المحسن القطان، برنامج البحث والتطوير التربوي، 2017م، ص7-14.

(14) الجامعات اليوم تهتم بالفعالية (المتحكم الأول) في اختبارات الاختيار من متعدد، وهي اختبارات يتولى

الكمبيوتر ضبطها فوراً، وتدخل نتائجها مباشرة على بوابة الجامعة الإلكترونية، ومن ثم على حساب الطالب الذي يمكن أن يطلع عليها في أي وقت يشاء. في الخاصية الثانية (التنبؤ) يصير الحديث عن توقع أن يقوم مجموع الأساتذة في المادة الواحدة متعددة الشعب، أو يقوم الأستاذ في الشعبة الواحدة، باتباع نمط التعليم والطرائق البيداغوجية المدرجة في خطة موثقة في ملفات وحدة الجودة والنوعية التابعة للمؤسسة، وفي متحكم (الحسابية) يصير التركيز على فحص المدخلات وملاحقتها كمخرجات في الاختبارات. هكذا تتصدر العلامة مقياسَ نجاح، وتتفوق على التعلّم، ويتغلب تكميم المخرجات على الكيف؛ فالمعدل التراكمي هو ما يهم. يتمظهر متحكم (الضبط)، ختاماً، في الاختبارات المعدة على جداول مواصفات، وفي ضوابط الجودة والنوعية وقياس تحقق الأهداف. باختصار غير مخل، يتم تطوير المساقات الجامعية في أيامنا هذه لتدرس من قبل أي أستاذ؛ الأمر الذي يسهم في ضياع الفرادة، ومصادرة المبادرات، وحجب إحضار التجارب الشخصية للأفراد، أو المساهمة في تعطيلها في أحسن الأحوال.

(15) ينظر: فيبر، ماكس: **الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية**، ترجمة: محمد علي مقلّد، بيروت: مركز الإنماء القومي، د. ت. ص147–149.

(16) كنفاني، غسّان: **أم سعد**، قبرص: دار منشورات الرمال، طبعة سنة 2018م.

(17) يستثنى جبراً من سؤال المستوى الفني، لكنني لا أستثنيه على مستوى انخفاض درجة التأثير في الجماهير؛ ذلك لأن أدبه نخبوي من مستوى رفيع.

(18) هذه استعارة من المنهج الجغرافي التاريخي في دراسة الآداب الشعبية. يهتم هذا المنهج بإعادة تركيب طراز منشئ أوليّ ترتد إليه/تنزاح عنه مجموعة المرويات لحكاية شعبية واحدة، حول هذه المسألة ينظر: علقم، نبيل: **مدخل لدراسة الفولكلور**، ط3، البيرة– فلسطين: جمعية إنعاش الأسرة، 1993م، ص156–160.

(19) هذه إشارة لمقولة محمود درويش المشهورة "أنقذونا من هذا الحب القاسي"، وقد أطلقها في مقالة له جاء فيها: إن اهتمام (تعاطف) النقاد العرب بالأدب الفلسطيني لا ينبع من أدبيته بل من محموله الوطني والقضية التي يمثلها. يمكن قراءة هذه المقالة وعنوانها "أنقذونا من هذا الحب القاسي" أيضاً على الصفحة الإلكترونية الخاصة بمؤسسة ومتحف محمود درويش: www.mahmouddarwish.ps

(20) عن المعنى المغلوط للالتزام وعن الإلزام ينظر: حداد، قاسم: "عن الالتزام"، **تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث**، تحرير: محمد برادة، ط1، بيروت: دار الفكر المعاصر، 2003م. ص126–132.

(21) للوقوف على هذه القسمة ودلالاتها ينظر: شيفرد، ليندا جين: **أنثوية العلم، العلم من منظور الفلسفة النسوية**، ترجمة: يمنى طريف الخولي، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، عدد306، 2004م، ص36.

(22) حجازي مصطفى: **التخلّف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور**، ط9، الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2005م، ص221–222.

(23) أبو شاور، رشاد: **العشّاق**، ط2، بيروت: دار العودة، 1979م.

(24) أبو شاور، رشاد: **البكاء على صدر الحبيب**، ط3، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000م.

(25) القاسم، سميح: **الصورة الأخيرة في الألبوم**، القدس: دار الكاتب، 1978.

(26) صافي، صافي: **الحلم المسروق**، القدس: منشورات دار الكاتب، 1992م.

(27) بنورة، جمال: الشيء المفقود، القدس: منشورات الرواد، 1982م.

(28) الثابت والمتحول في المثل الشعبي الفلسطيني: مقاربات في صورة المرأة، ص136-140.

(29) لمزيد من التفاصيل حول تحليلات أرسطو الفلسفية حول مسألة إنجاب الذكور والإناث ينظر: إبراهيم، عبد الله: **السرد النسوي**: الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، ص19-20.

(30) يتحدث فلاديمير بروب في معرض تناوله لوظائف الشخصيات الدراماتيكية عن تعدد أشكال وظيفة الغياب، فالموت غيابٌ، والسفر غيابٌ، والخروج بحثاً عن الحاجة المعلنة غيابٌ. ينظر: بروب، فلاديمير: **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1989م، ص82-83.

(31) كنفاني، غسان: أم سعد، ص69.

(32) يتحدث مصطفى حجازي في هذا السياق عن المرأة بين التبعية والطفلية؛ فهي تابع من جهة، وتعد مرجعاً من جهة أخرى؛ ذلك لأن الأبناء والزوج يقفون منها موقفاً كلياً اتكالياً. ينظر: حجازي، مصطفى: **التخلّف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور**، ص199-200.

(33) القواسمي، جمال: **أشجان**، ط1، القدس، 1992م. ص 86.

(34) ينظر الحكاية الرابعة من السداسية "أم الروبابيكا" في: حبيبي، إميل: **سداسية الأيام الستة والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى**، ط7، حيفا: دار الاتحاد للطباعة والنشر، 1985م.

(35) من الأغاني الوطنية الشعبية التي تخدم هذه الثيمة وتكرّسها أغنية: "يا ام الشهيد وزغردي، كل الولاد ولادك"، وهي أغنية حظيت برواج كبير في ثمانينيات القرن الماضي وأصبحت، لرواجها وكثرة دورانها على الألسن، جزءاً من تراثنا الإذاعي غير الرسميّ.

(36) معلوف، أمين: **الهويات القاتلة**، ترجمة: نهلة بيضون، ط1، دمشق: دار الجندي للطباعة والنشر والتوزيع، 1999م، ص33.

(37) أم سعد، ص36-40.

(38) أثر الفراشة، ص109.

(39) لمزيد من التفاصيل حول الفضاء العام وانحساره ينظر: فينليسون، جيمس جوردن: **يورجن هابرماس، مقدمة قصيرة جداً**، ترجمة: أحمد محمد الروبي، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2015م، ص27-30.

(40) من هذه الإرهاصات: برنامج النقاط العشر التي أقرها المجلس الوطني الفلسطيني عام 1974، ونص وثيقة إعلان الاستقلال، وبداية التراجع عن بعض بنود الميثاق الوطني 1968.

(41) الإحالة هنا على الفصل الذي يحمل عنوان "خيمة عن خيمة تفرق" من رواية "**أم سعد**"، وفيه حدد كنفاني أن خيمة المقاتلين هي الخيمة التي يستحق من فيها الخلاص، أما الخيمة التي لا يقاتل أصحابها بسلاح فلا. انظر: كنفاني، غسان: **أم سعد**، ص21–26.

(42) في روايته الأخيرة يشير سامح خضر إلى متلازمة التعامل مع فلسطين برومانسية شديدة تنزّه المكان والسكان عن كل عيب. انظر: خضر، سامح: **الموتى لا ينتحرون**، عمان: الأهلية للنشر والتوزيع، 2016م، ص79.

(43) هذه عبارة بصيرة للدكتور إحسان عباس وردت في مراجعته لمجموعة قصصية لسميرة عزام، أشار من خلالها إلى قدرة الكاتبة على إعادة صياغة المألوف في الأدب وجعله مدهشاً، ينظر: عباس، إحسان: "..... وقصص أخرى"، بيروت: **الآداب**، العدد 8، أيلول 1960م. ص35.

(44) يخلف، يحيى: **ماء السماء**، ط1، عمان: دار الشروق، 2008م، ص 5.

(45) للوقوف على هذه الأنماط من البطل ينظر رواية: العيسة، أسامة: **المسكوبية**، **فصول من سيرة العذاب**، ط1، رام الله: منشورات مركز أوغاريت الثقافي، 2010م.

(46) لمعاينة هذه الأنماط من البطل ينظر رواية: العيسة، أسامة: **مجانين بيت لحم**، ط1، بيروت: دار نوفل، 2013م.

(47) للاطلاع على هذا النمط من الروايات ذات النهايات المأساوية/السوداوية أو الديستوبية، ينظر رواية: عيسى، سامية: **حليب التين**، ط1، بيروت: دار الآداب، 2010م. وينظر رواية: يحيى، عبّاد: **القسم 14**، ط1، الدار البيضاء/بيروت: المركز الثقافي العربي، 2014م.

(48) صار الاعتماد في هذا البحث على مقالة للكاتبين سجلا فيها أهم الأطاريح النقدية المتعلقة بأدب الأقلية، ينظر:

Deleuze, Gilles; Guattari, felix: "What is Minor Literature" trans. Robert Brinkley, Mississippi Review, Vol. 11, no. 3, University of Southern Mississippi (Winter/Spring, 1983), pp. 13-33.

(49) للوقوف على أطاريح فكتور شكالوفسكي حول هذه المسألة ينظر:

Cuddon, J. A., Dictionary of Literary of Literary Terms and Literary Theory, Great Britain & USA: Penguin Books, 1992, p226.

(50) أبو الحيّات، مايا: **حبات السكر**، ط1، رام الله: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، 2004م.

(51) حبات السكر، ص7–12.

(52) تحضر في الأدب الفلسطيني فكرة الإنجاب لغرض رفد العمل النضالي/القتالي في الأدب الفلسطيني،

ينظر: الشامي، حسن رشاد: **المرأة في الرواية الفلسطينية** 1965–1985، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م، ص20–21، وكذا نسمع في التهليلة الشعبية الفلسطينية: "استشهدوا/استشهدوا/كل الشباب استشهدوا/ وكل ما استشهد بطل/ نسوان الحارة بولدوا".

(53) حبات السكر، ص16.

(54) حبات السكر، ص 25.

(55) الإحالة هنا على قصيدة محمود درويش "عن إنسان"، التي يقول فيها: إن حبوب سنبلة القمح التي تموت ستملأ الوادي سنابل، ينظر: درويش، محمود: **أوراق الزيتون**، ط1، رام الله/عمان: مؤسسة محمود درويش والأهلية للنشر والتوزيع، 2013م، ص 12–13.

(56) حبات السكر، ص7. والاستعارة هنا وردت في مقدمة كتاب رواية **عالم صوفي** لجوستاين جاردر.

(57) حبات السكر، ص15.

(58) عسقلاني، غريب: **الطوق**، ط1، القدس: دار الكاتب، 1979، ص5–6.

(59) حامد، أنور: **مي وملح**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2017م.

(60) أي تقوم حبكة الرواية على تناوب عدة حكايات في وقت واحد. مع هذه التقنية يتم التوقف عن سرد الحكاية الأولى ثم يروى جزء من الثانية، ثم يتم التوقف عن سرد الحكاية الثانية، ويروى جزء من الثالثة التي هي القسم الثاني من الأولى، وهكذا إلى نهايات الحكايات الكتابية، وأقول الكتابية هنا؛ لأن هذه التقنية لا تبرز إلا في أنماط التأليف الكتابي، في حين يمكن أن تعتمد أنماط التأليف الشفاهي على ما يعرف بالتسلسل الذي ينسجم تقنياً مع الحبكات الطولية. ينظر: زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ط1، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، 2002م، ص65.

(61) مي وملح، ص9.

(62) أثر الفراشة، ص 109.

(63) مي وملح، ص10.

(64) **أثر الفراشة**، ص 109

(65) مي وملح، 209.

(66) مي وملح، 209.

(67) مي وملح، ص210.

(68) مي وملح، ص 216–217.

(69) مي وملح، ص217.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

(1) `Ibrāhīm, ʿAbdullah: **al-Sard al-Niswī: al-ṯaqaafah al-`abawiyyah**, al-huwiyyah al-`unṯawiyyah, wa al- ğasad, 1st ed., Beirut: al-Mu`assasah al- ʿArabiyya li al-Dirāsāt wa al-Našr, 2011.

(2) `Abu al-Ḥayyāt, Māyā: **Ḥabbāt al-Sukkar,** 1st ed., Ramallah: al-Mu`assasah al-Filisṭīniyyah li al-`Iršād al- Qawmī, 2004.

(3) `Abu Šāwar, Rašād: **al-Bukā` ʿala Ṣadr al-Ḥabīb,** 3rd ed., Beirut: al-Mu`assasah al-ʿArabiyyah li al-Dirāsāt wa al-Našr, 2000.

(4) `Abu Šāwar, Rašād: **al-ʿUššāq,** 2nd ed., Beirut: Dār al- ʿAwdah, 1979.

(5) Pappe, Ilan: **at-Taṭhīr al-ʿIrqī fi Filisṭīn**, trans. `Aḥmad Ḫalīfah, 1st ed., Beirut: Mu`assasat al-Dirāsāt al- Filisṭīniyyah, 2007.

(6) Barakāt, Ḥalīm: **al-Muğtamaʿ al-ʿArabī fi al-Qarn al-ʿIšrīn: baḥṯ fi taġayyur al-`aḥwāl wa al -ʿalāqāt**, 1st ed., Beirut: Markaz Dirāsāt al- Wiḥdah al-ʿArabiyyah, 2000.

(7) Propp, Vladimir: **Mūrfulūğyah al- Ḥikāyah al-Ḫurāfiyyah**, trans. `Abu Bakr `Aḥmad wa `Aḥmad `Abd al-Raḥīm Naṣr, Jaddah: an-Nādī al-`Adabī al-Ṯaqāfī, 1989.

(8) Bannūrah, Ğamāl: **al- Šay` al-Mafqūd, al-Quds: Manšūrāt al-Ruwwād, 1982**.

(9) Ḥāmid, `Anwar: **Mayy w Miliḥ,** 1st ed., Beirt: al-Mu`assasah al-ʿArabiyyah li al-Dirāsāt wa al-Našr, 2017.

(10) Ḥabībī, `Imīl: **Sudāsiyyat al- `Ayyām al-Sittah wa al-Waqā`eʿ al- Ġarībah fi `Iḫtifā` Saʿīd `Abi al- Naḥs al- Mutašā`il wa Qiṣaṣ `Uḫrah**, 7th ed., Haifa: Dār al-`Itiḥād li al-Ṭibāʿah wa al-Našr, 1985.

(11) Ḥijāzī, Muṣṭafa: **al-Taḫalluf al- `Iğtimāʿi, madġal `ila saykulūğiyyat al- `insān al–maqhūr**, 9th ed., al- Dār al-Bayḍā`/Beirut: al-Markaz al-Ṯaqāfi al- ʿArabī, 2005.

(12) Ḥaddād, Qāsim: "ʿan al- `Iltizām", **Taḥawulāt Mafhūm al-`Iltizām fi al -`Adab** `al -ʿArabi, ed. Muḥammad Barrādah, 1st ed., Beirut: Dār al- Fikr al- Muʿāṣir, 2003.

(13) Sāmiḥ, Ḥaḍr: **al-Mawtah la Yantaḥirūn**, `Ammān: al- `Ahliyyah li al- Našr wa al-Tawzīʿ, 2016.

(14) Darwīš, Maḥmūd: **`Aṯar al-Farāšah**, Beirut: Riyāḍ al- Rayyis li al-Kutub wa al-Našr,

2008.

(15) Darwīš, Maḥmūd: **`Awrāq al-Zaytūn**, 1st ed., Ramallah/ʿAmmān: Mu`assasat Maḥmūd Darwīš wa al-`Ahliyyah li al-Našr wa al-Tawzīʿ, 2013.

(16) Richard, Dorson: **Naẓariyyāt al- Fulklūr al-Muʿāṣirah**, trans. Ḥasan al-Šāmī wa Muḥammad al-Ǧawharī, Saudi Aarbia: Markaz Ḥamad al-Ǧāsir al-Ṯaqāfī, 2007.

(17) Zaytūnī, Laṭīf: **Muʿǧam Muṣṭalaḥāt Naqd al- Riwāyah**, 1st ed., Beirut: Maktabat Lubnān Nāširūn wa Dār al-Nahār li al- Našr, 2002.

(18) Sarḥān, Nimir: **Mawsūʿat al-Fulklūr al-Filisṭīnī**, 2nd ed., Dā`irat al-Ṯaqāfah fi Munẓẓamat al-Taḥrīr al-Filisṭīniyyah, vol. III, 1989.

(19) al-Šami, Ḥasan Rašād: **al-Mar`ah fi al-Riwāyah al-Filisṭīniyyah**, Damascus: Manšūrāt `Itiḥād al-Kuttāb al-ʿArab, 1998.

(20) al-Šayḫ, `Abd al- Raḥīm: "al-Waʿy al-Šaqiyy wa al-Waʿy al-Muzdawaǧ", **al-Mar`ah wa al-`Adab: Dirāsāt Naqdiyyah wa Šahādāt**, ed. Walīd `Abu Bakr, 1st ed., Ramallah: Markaz Ugarit al-Ṯaqāfī, 2007.

(21) Shepherd, Linda Jean: **`Unṯawiyyat al-ʿIlm, al-ʿilm min manẓūr al-falsafah al-niswiyyah**, trans. Yumna Ṭarīf al-Ḫūlī, Kuwait: Silsilat ʿĀlam al-Maʿrifah, vol. 306, 2004.

(22) Ṣāfī, Ṣāfī: **al-Ḥulm al-Masrūq**, al-Quds: Manšūrāt Dār al-Kātib, 1992.

(23) ʿAbbās, `Iḥsān: "…. wa Qiṣaṣ `Uḫrah", **Mağallat al-`Adāb**, Beirut: no. 8, Sept. 1960.

(24) ʿAsqalānī, Ġarīb: al- Ṭawq, 1st ed., al-Quds: Dār al-Kātib, 1979.

(25) ʿAlqam, Nabīl: **Madḫal li Dirāsat al- Fulklūr**, 3rd ed., al-Bīrah: Ǧamʿiyyat `Inʿāš al-`Usrah, 1993.

(26) al- ʿAyasah, `Usāmah: **al-Maskūbiyyah, fuṣūl min sīrat al ʿaḏāb**, 1st ed., Ramallah: Markaz Ogarit al-Ṯaqāfī, 2010.

(27) al- ʿAyasah, `Usāmah: **Mağānīn baytalaḥm**, 1st ed., Beirut: Dār Nawfal, 2013.

(28) ʿĪsā, Sāmyah: **Ḥalīb al-Tīn**, 1st ed., Beirut: Dār al `Adāb, 2010.

(29) Vygotsky, Lev Semenovich: **al-Ḫayāl wa al-`Ibdāʿ fi Marḥalat al-Ṭufūlah**, trans. Hayfā` `Abu al-Nādī, 1st ed., Ramallah: Mu`assasat ʿAbd al-Muḥsin al-Qaṭṭān, barnāmağ al-baḥṯ wa al- taṭwīr al- tarbawī, 2017.

(30) Weber, Max: **al-`Aḫlāq al-Brutustāntiyyah wa Rūḥ al- ra`smāliyyah**, trans. Muḥammad ʿAli Muqallad, Beirut: Markaz al-`Inmā` al- Qawmī, n.d.

(31) Finlayson, James Gordan: **Habermas, muqaddimah qaṣīrah ǧidan**, trans. `Aḥmad Muḥammad al-Rūbi, Cairo: Mu`assasat Hindāwī li al- Taʿlīm wa al-Ṯaqāfah, 2015.

(32) al-Qāsim Samīḥ: **al-Ṣūrah al- `Aḫīrah fi al-`Albūm**, al-Quds: Dār al-Kātib, 1978.

(33) al-Qawāsmi, Ǧamal: **`Ašǧān**, 1st ed., al-Quds, 1992.

(34) Kāmil, Basmah: **al-Ṯābit wa al-Mutaḥawwil fi al-Maṯal al-Šaʿbī al Filisṭīnī, muqārabāt fi ṣurat al- mar`ah**, Birzeit: Ǧāmiʿat Birzeit, 2012 (unpublished master's thesis).

(35) Kanfānī, Ġassan: **`Um Saʿd**, Cyprus: Dār Manšūrāt al- Rimāl, 2018.

(36) Maʿlūf, `Amīn: **al-Huwiyyāt al-Qātilah**, trans. Nahlah Bayḍūn, 1st ed., Damascus: Dār al-Ǧundī li al-Ṭibāʿah wa al-Našr.

(37) Yaḥya, ʿabbād: **al-Qism** 14, 1st ed., al-Dār al-Bayḍā`/Beirut: al-Markaz al-Ṯaqāfī al-ʿArabī, 2014.

(38) Yaḫlif, Yaḥya: **Mā` al- Samā`**, 1st ed., `Ammān: Dār al-Šurūq, 2008.

(39) ʿAlqam, Nabīl: "al-Ṯaqāfah al-Šaʿbiyyah wa al-Huwiyyah al Waṭaniyyah", retrieved from www.nabeelalkam.com on 18-1-2019.

(40) Darwīš, Maḥmūd: "`Anqiḏūnā min Hāḏā al-Ḥubb al-Qāsī", retrieved from www.mahmouddarwish.ps on 25-1-2019.

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

مجلة علمية فصلية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت
صدر العدد الأول منها في يناير عام 1975م

رئيس التحرير

أ. د. عثمان حمود الخضر

ترحب المجلة بنشر البحوث والدراسات العلمية المتعلقة بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في مختلف المجالات العلمية.

ومن أبوابها

- البحوث العربية
- البحوث الإنجليزية
- البحوث الفرنسية

الاشتراكات

ترسل قيمة الاشتراك مقدماً بشيك لأمر - جامعة الكويت
مسحوب على أحد المصارف الكويتية

داخل دولة الكويت : للأفراد : 3 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول العربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول الغير عربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً

توجه جميع المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

ص.ب: 170073 الخالدية - الرمز البريدي: 72451 الكويت
تلفون: 24984067 - 24984066 - 24833705 (965)
البريد الإلكتروني: jgaps@ku.edu.kw
موقع المجلة: www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jgaps
: jgaps.kuniv : jgaps_ku : jgaps.ku