

لا تشيعوا هذا في جت^١ النكبة الفلسطينية في الشعر العبري (١٩٤٨-١٩٥٨)^٢

على ذكر حملات الترهيب التي نفذتها الـ«هاغاناه»، وأفضت إلى الهروب الجماعي الكبير (إبان النكبة)، ومن ذلك، على سبيل المثال، الترحيل القسري من قيسارية في ٢٠ شباط ١٩٤٨. ^٤ بقريئة واقعية، تجاهل ألترمان، بالمجمل، حقيقة أنه:

«رغم عدم إعمال سياسة ترحيل شاملة، فمن الواضح أن تنفيذ «الخطّة داليت، لـ «الهاغاناه، أدى إلى هروب جماعي. ثمّة قادة خُولوا بإخلاء قرى ومناطق حضرية معيّنة من قاطنيها، وهدم قرى بالكامل كلّما أملت ذلك الاعتبارات العسكرية. الكثير من القادة يعتقدون أنه من الأفضل أن تحوي الدولة اليهودية المنظورة أقلية عربية صغيرة قدر الإمكان. بعض الأولوية في الجيش، مثل إيغال ألون، تصرّف كما لو أن هذا الهدف كان أمام ناظريه»^٥.

تبعاً لذلك، تبدو قصيدة «عن ذلك» انحرافاً عن خطّ طمس الجرائم اللا أخلاقية، الذي يتّضح،

عنوان هذه المادة مشتقّ من قصيدة ناتان ألترمان «عن ذلك»، التي نشرت في جريدة «هآرتس» في ٢١ تشرين الثاني ١٩٤٨. كما يبدو، فقد كتب ألترمان قصيدته تلك عن مذبحه اللد، التي وقعت في ١٢ تموز ١٩٤٨، وكانت تعبيراً عن الجرائم الأخلاقية التي اقترفتها دولة إسرائيل، من خلال جيش الدفاع، ضد السكان الفلسطينيين الذين عاشوا في البلاد قبل حرب ١٩٤٨. تصوير المجزرة في اللد، التي ارتكبتها مقاتلو فرقة «يفتاح» في الـ«بلماح»، وترحيل سكان اللد والرملة شرقاً، ما وراء خطوط الجيوش،^٦ يعدّ إفصاحاً نادراً في شعر ألترمان، الذي لم يأت فيه

* المادة المترجمة هنا هي جزء من المقالة الافتتاحية التي يبدأ بها حنان حيفر كتاب المختارات هذا، والذي يجمع القصائد التي تطرقت للنكبة الفلسطينية خلال العشرية الأولى من وقوعها. لقراءة الكتاب كاملاً يمكن استخدام هذا الرابط: <https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/01244-files/01244500.pdf>

لكن في غمرة نقده اللاذع لسلوك جنود الجيش الإسرائيلي، اتخذ أترمان أسلوبية شاعرية مخاتلة، أحالت هذه القصيدة الاحتجاجية، في خلاصة الأمر، إلى قصيدة تصدق على سائر تصرفات الجيش، ومنها إعنات المدنيين وترحيلهم. من المقطع الثالث فصاعداً، يطور أترمان خطاباً فوق شعري، يعاين من خلاله العلاقة بين القصيدة إجمالاً والوقائع التي كتبت حولها.

هذه القصيدة اللاذعة، التي تحاكي واحدة أخرى لشاؤول تشيرنيحوفسكي سمّاها «حائط العجائب في فورمس»،^٦ نالها مقصّ الرقيب أولاً، لكن سرعان ما أمر رئيس الحكومة ووزير الدفاع آنذاك، دافيد بن غوريون، بنسخها وتوزيعها على جنود الجيش؛ حتى إنه قرأها في اجتماع لمجلس الدولة المؤقت. بذاً، يبدو أن بن غوريون ردّ مسألة الجزاء على الجرائم إلى أجهزة الدولة، وساهم عملياً في إسكات أي فورة احتجاجية ضدها. لاحقاً، حينما ضمّ أترمان القصيدة إلى كتابه، أضاف إليها الشارة الآتية: «في عزّ أيام المعركة يستيقظ وزير الدفاع على هذه الكلمات، ويضفي عليها صلاحياته التنفيذية الصريحة. مثل هذا الفعل غير المعهود في شؤون الحرب، يضاهاي أيّ قصيدة كانت، إن من حيث المعزى، أو من حيث تقديم مثال يحتذى به، أو من حيث قوة الجوهر».^٧

لكن في غمرة نقده اللاذع لسلوك جنود الجيش الإسرائيلي، اتخذ أترمان أسلوبية شاعرية مخاتلة، أحالت هذه القصيدة الاحتجاجية، في خلاصة الأمر، إلى قصيدة تصدق على سائر تصرفات الجيش، ومنها إعنات المدنيين وترحيلهم. من المقطع الثالث فصاعداً، يطور أترمان خطاباً فوق شعري، يعاين من خلاله العلاقة بين القصيدة إجمالاً والوقائع التي كتبت حولها، ويقيّم أثر الصورة الرهيبة التي عرضها في المطلع ومقتضاها:

تلك لقطة من معارك الحرّية يا أعزاء
ثمّة أشاوس آخرون أيضاً.. هذا ليس سرّاً!
مركزتنا تقتضي الإنشاء والغناء
إذا فليُغنَّ عن ذلك أيضاً

أكثر ما يتّضح، في قصائد «العمود السابع»^٨ التي كان ينشرها أترمان كلّ أسبوع. كتب أترمان تلك القصيدة، على الرغم من ذلك، بعد خمسة أشهر من مذبحه اللد، التي عرفها جيّداً، كما بيّن يعقوب أورلند في قصيدته «ضئال».^٩ لكن نظرة فاحصة للقصيدة تكشف عكس ما تبيده من إدانة للمجزرة: يعزز أترمان هنا، في الواقع، الموقف السائد عن حرب ١٩٤٨ بوصفها «حرباً أخلاقية». في الظاهر، تشطّ قصيدة «عن ذلك» في انحرافها عن المسار، حين ينبّه أترمان، أساساً، من جرائم الحرب التي يقترفها جنود الجيش الإسرائيلي:

في «جيب» عسكري طاف القرية المحتلة
ذلك الفتى الأشوس... الشبل اليفاع
عجوز وزوجته اندفعا من أمامه
نحو جدار كان لما يزل واقفاً
على أطلال أحد الشوارع

تحسس الفتى رشاشه ونظر
قال سأجرب... وعن أسنانه اللبنيّة افتترّمه
غطّى العجوز وجهه بكفيه وانتظر
ثمّ غطّى الجدار دمه
(...)

مهلاً
لأننا جميعاً، فتياتٍ وفتياناً
في حمياً الثأر والغضب يسحبنا الدرب
ممارسة أو إذعائاً
نحو قفص مجرمي الحرب

لتسمّى «حوادث دقيقة»

وتغنى

مذ كان اسمها -إذا ما أرحنا البلاغة- قتلاً!

ولتستعر لغة أحلى

من محادثات السمع والطاعة الهادرة

وابتسامات الاستخفاف والاعتذار الفاترة

(...)

مهلاً

لا يقالْن: «تلك حواشٍ على صفحات ماجدة»؛

الجزء والكلّ

يصيران صنوان

إن قلّة لم تستجب للكليّ إلا لماماً

ولم يكن مكانها الزنزانة!

الخطاب ما وراء الشعري الذي يدفع بأن كتابة القصيدة كافية لتمثّل إجراء عقابياً. إدانة الحادثة، بحدّ ذاتها، تشهد، في منطق ألترمان، على العظمة الأخلاقية للأمة وشجاعها الباطنية، وبالذات -كما يبدو- على التطهير الذاتي لها لمجرّد شهادته كشاعر:

وحرب الأّمة التي وقفت بلا جزع

في هذا الشرق

أمام جيوش سبع ممالك

لن تجزع اليوم أيضاً من الصدق

هي ليست جبانة إلى حد ذلك!

بالمناسبة، جرى تغيير صيغة «لأننا جميعاً، فتيات وفتياناً»، التي اعتمدت في العمود السابع، لاحقاً إلى «لأننا حاملي السلاح، ونحن أنتم». من خلال هذا التحوير، على الرغم من إعلانه أن «نحن أنتم»، يقصّر ألترمان الجريمة على القوات المقاتلة وحسب، ولا يشمل بها كل «الفتيات والفتية»؛ ومن ثم فهو يحوّل سهام نقده عن التجريم الملموس المحدد، إلى التجريم الجماعي المموّه. يمكن أن نضيف إلى هذا الطرح ما كتبه إسحق لاؤور عن طمس المذبحة التي تتناولها «عن ذلك»:

«هنا يكتب (ألترمان) أغنية احتجاجية على الأعمال الانتقامية. وباعتبار أنه لا يتحرى كتابة قصيدة معارضة -في خضم المعارك- فهو يخفي أمراً ما فظيماً، كما في أي ميلودراما؛ لأنه لا يمكن الإفصاح عنه. إذاً ليس الحديث هنا عن فرد واحد، ولا عن عجوز واحد؛ ففي اللد، في اليوم نفسه، ذُبح العشرات. لقد أطلقوا النيران أيضاً على المحتجزين في صحن المسجد، ثم اقترحوا بعدئذ مغادرتهم القرية (...). لذا، فلإن وحشية الوقائع الموصوفة في قصيدة ألترمان لا يمكن تكذيبها. القصيدة كتبت لغاية وعظية (...). وليس من قبيل المصادفة أن التركيز من قبل دينك الاثنين، ألترمان وبن غوريون، لا ينصبّ على الترحيل الذي انطوى عليه الأمر العسكري، بل على «الوحشية» -على الطريقة التي نَقَذَ فيها «ما ينبغي» تنفيذه.¹¹ بن غوريون بارد في التعامل مع الأشياء. إنه يهتم بروح الأمة حين يوصي بالحاكم العسكرية. أما ألترمان فمتشجّع، سوى أنه لا يتجاوز المطلوب. لا يمكن

بوصفه شاعراً مسخّراً للدفاع عن نزاهة المعركة، يؤدي ألترمان هنا واجبه، كحارس لليوّابة، لينظّم شعراً في هذه الواقعة أيضاً. وفي القصيدة، يتواءم تماماً مع المقولة السائدة: «أشواك ناتئة في حقل من الزهور»، ومؤداها أن هذا الحدث يظللّ جزءاً هامشياً ضمن فصل مجيد من المعركة. في الرؤية الأخلاقية لألترمان، ما من استثناء هنا يبرر تخفيف حدة انتقاد جرائم الحرب التي اقترفت على يد جنود الجيش الإسرائيلي؛ لكن مع تمام الجملة الشعرية يسفر ألترمان عن وجه آخر، حين يقيّم حكماً ظرفياً يحدد ما هو الكلي وما الهامشي؛ إن لم يعاقب الكليّ الهامشي، «ولم يحبس في زنزانة»، إذاً يصبح الكلّ والجزء صنوين لا ينفصلان. المعنى هنا أنه إن لم تكن ثمة عقوبة أسر مغلّطة على الجزئي، فإن الجزئي يلطّخ الكلي، إذ لم ير في فعله عملاً شاداً فادحاً بما يكفي لاستحقاق العقاب؛ ومن ثمّ لا يمكن تبرير الواقعة بتقديمها كاستثناء. ما يُستنتج من ذلك كله أنه حتى وإن وجب العقاب وحقّ النقد، وإن أضفى وزير الدفاع على ما انكتب في القصيدة صلاحياته التنفيذية -أي إذا نُشرت القصيدة، ووزعت واستنسخت بين جنود الجيش الإسرائيلي- فستظلّ الحادثة، على الرغم من ذلك كلّه، من صنوف الحوادث الجزئية، الشاذة والصغيرة، ومن ثمّ، بكلمات ألترمان، «ليست من الأحداث الشائعة». من هنا، في المحصلة، يتأتى

عند الغوص في القصائد العبرية المنشورة غداة النكبة. وفي العقد الذي تلاها، وفي ما يتصل بما علق فيها من أثر العنف الذي نزل على الفلسطينيين، ثمة سؤال جوهري يطفو على السطح: هل نجحت القصيدة العبرية، التي ظلت قابضة على اللازمة الأخلاقية - وإن كان ذلك تصنعًا ورياء وحسب - في التعبير عن الفاجعة الفلسطينية؟

لكن ليس الفعل الحربي وحده من وضع الحساسية الأخلاقية للقصيدة العبرية تحت الاختبار؛ فحتى التمثيل الشعري للفضاء الأرضي-إسرائيلي الذي اشتملته القصيدة الوطنية انطوى، بحد ذاته، على كثير من العنف والاعتداد بالقوة. غير أن الحساسية الأخلاقية التي التمسها تلك القصائد، وإن كانت أحيانًا تقال رياء وتصنعًا فحسب، هي السبب في أن العنف والقوة المضمّنين فيها غالبًا ما يتم تمويههما وإخفاؤهما. لقد وظّفت اللغة الشعرية للقصائد العبرية التي كتبت في إسرائيل آليات مركّبة ومتنوّعة لتمويه العنف الذي ينطوي عليه فعل بسط اليد على الفضاء؛ لذلك، فسوف يصوّر هروب الفلسطينيين وترحيلهم خلال حرب ١٩٤٨، إن صوّر حقًا، بطريقة ممّوّهة وعلى سبيل القمع.

عند الغوص في القصائد العبرية المنشورة غداة النكبة، وفي العقد الذي تلاها، وفي ما يتصل بما علق فيها من أثر العنف الذي نزل على الفلسطينيين، ثمة سؤال جوهري يطفو على السطح: في تمثيلها لمصير الترحيل وطلب النجاة الفلسطيني، ثم الحرمان من العودة إلى الديار بعد انتهاء الحرب، هل نجحت القصيدة العبرية، التي ظلت قابضة على اللازمة الأخلاقية - وإن كان ذلك تصنعًا ورياء وحسب - في التعبير عن الفاجعة الفلسطينية؟ هل في حضرة المعاناة الفلسطينية، الناجمة عن أفعال الجيش الإسرائيلي الذي دمّر ثم طرد الفلسطينيين ومنع عودتهم، أفلح الشعراء العبريون في إبداء حساسية إنسانية وأخلاقية، وربّما أيضًا في الطعن أمام السلطات بأن النكبة هي عاقبة جريمة أخلاقية؛ هي في أساسها جريمة حرب؟

استبعاد احتمال أن تكون القصيدة تكميلًا مسبقًا. دائمًا ما كانت تقسّم السلطة، أي سلطة، الجرائم إلى صنفين: هذه التي ارتكبت باسمها - وهي ليست بالجرائم، ومن الأحرى، لدواعٍ أمنية، ألا يجري الحديث عنها - وتلك التي لم ترتكب باسمها، ومن ثمّ يمكن محاكمة فاعليها، أو على الأقل المطالبة بذلك»^{١٢}.

(٢)

عمل الشعراء الإسرائيليين العبريون، بانتظام، كجزء جوهري من التوجّه الصهيوني صوب استملاك الفضاء الإسرائيلي-الفلسطيني. بذلك سايرت القصيدة الإسرائيلية التقليد الراسخ للشعر العبري الذي كتب، في معظمه، ضمن حدود الأطر القومية؛ ذلك بأن النهم إلى أراضٍ وطنية غدّى الشعر العبري منذ «قصيدة حب صهيون» وأواخر القرن التاسع عشر. حتى ذلك الحين، كان يُنظر إلى المسلكيات الشعرية، في الثقافة القومية، بوصفها معبّرًا مكثفًا وعميقًا عن التطلعات الوطنية نفسها، ومدبّجًا لأهدافها، ولأنها عنصر ضروريّ في تمثّل الفكرة الوطنية العالمية، فقد ضمّت القصيدة العبرية في أتونها أيضًا صوتًا أخلاقيًا بيّنًا. لهذا السبب بالتحديد، لما كان صوت الظلم مدويًا من جهة، وجرى احتواء أسباب هذا الظلم ضمن حرب شاملة صوّرت في الوعي الإسرائيلي على أنها حرب وجود قومي من جهة أخرى، وقع الخطاب الأدبي في تناقضية شديدة الحدة؛ فهو إذ يتوسل إظهار الحساسية الأخلاقية إزاء مصير الفلسطينيين، يعرب، في المقابل، عن شعور عميق بالقلق حيال المصير اليهودي في الحرب، ومن هنا أيضًا، عن غبطة عظيمة بنتائجها، وحماسة حيال النهضة التي أعقبتها.

الإجابة المخصصة هي أن الشعراء العبريين، مع استثناءات قليلة، لم يظهروا أي مشاعر حيال الشرور البشرية التي وقعت على مقربة زمانية ومكانية منهم. لدى مراجعة مجمل ما نُشر باللغة العبرية من العام ١٩٤٧ حتى ١٩٥٨، لا نرى سوى شهادات شعرية قليلة عن النكبة؛ وحتى هذه كانت، في الغالب، محاولة لاستحضار الفاجعة ضمن ما يسميه دومينيك لا كابرال «الانعقاد منها ثم إعادة التأهيل»- ومن ثم، إذًا، «حلّها» بصورة قامعة.^{١٢}

تحت عنوان «حرب المدن»، الذي كان ضمن كتابه «أرض اليمامة»،^{١٣} كتب ناتان ألترمان سلسلة كاملة من القصائد التي تعقبت تبعات احتلال يافا. في ٢٥ نيسان ١٩٤٨، شنّ الجيش الإسرائيلي هجومًا على يافا العربية، وبعد مشقة وانسحابات متكررة، احتلت هي ومحيطها على يدي «هاغاناه» في ٣٠ نيسان، بعدما ضربت حصارًا على المدينة، ضمن عملية «حاميتس». وُقعت اتفاقية استسلام عرب يافا في ٢١ أيار. «القصف وأعمال الشغب جلبت نتائج فاقت التوقعات؛ لقد أسدلت الرعب والخوف على سكان المدينة، ودفعت إلى الهروب؛ بينما أدى هروب السكان، بدوره، إلى انهيار الروح المعنوية للقوات غير المنظمة، التي بحث أفرادها أيضًا عن إنقاذ حياتهم».^{١٤} بدأ الهروب من المدينة في ٢ كانون الأول ١٩٤٧،^{١٥} وأيضًا أثناء المعارك في نيسان ١٩٤٨، وتحديدًا عبر الميناء، صوب غزة. فاق عدد الفارين، كما يبدو، الـ ٦٠ ألفًا، فيما بقي في المدينة ما بين ٤ آلاف و ٥ آلاف مواطن عربي.^{١٦} ذهب التقديرات في الـ «هاغاناه» والجيش الإسرائيلي إلى أن الانهيار السريع للمقاومة العربية في المناطق الريفية خارج حدود يافا، وكذلك احتلال المنشية على يد الجيش الإسرائيلي، أصابا معنويات سكان يافا الفارين في مقتل.^{١٧} «من المحتمل أن ضباط مليشيات في المدينة نصحوا أو أمروا السكان بالمغادرة معهم، لكن لا دليل على صدور تعليمات عامة من هذا القبيل من داخل المدينة المحاصرة، أو عن اللجنة العربية العليا، أو أي منظمة عربية أخرى خارج المدينة».^{١٨}

كان ألترمان حينئذ بمثابة الشاعر القومي لـ«اليشوف» اليهودي في أرض إسرائيل. قبل ذلك، صدرت باسمه بالفعل ثلاثة كتب شعرية بارزة: «كواكب في الخارج» (١٩٣٨)؛ «فرحة الفقراء» (١٩٤١)؛ وأيضًا «أغنيات عن ضربات مصر العشر»، الذي نشر

في خضم الهولوكوست، عام ١٩٤٤، والذي يجسّد في الواقع موقفًا قوميًا يهوديًا مهزومًا.^{٢٠} بخلاف «عن ذلك»، التي كتبت في وقت قريب نسبيًا من الأحداث، تعدّ سلسلة قصائد «حرب المدن» تعبيرًا شعريًا متأخرًا من ألترمان عن النكبة. كما هو مذكور آنفًا، نشرت السلسلة للمرة الأولى في ١٩٥٥، وجرى تجميعها لاحقًا في ١٩٥٧ في كتاب «مدينة اليمامة»- عقدًا بعد إقامة الدولة تقريبًا. تفتتح السلسلة بوصف جنوب تل أبيب عام ١٩٤٨، ثم تبلغ الأحداث ذروتها مع توصيف الحرب في يافا، والهروب الجماعي للفلسطينيين منها، والتي بدأت قبل أن يُحكم اليهود قبضتهم على المدينة. في الواقع، الحديث هنا يتصل بحدث محلي على حدود تل أبيب ويافا، لكن في سياق ألترمان الشعري، فإن التعاطي مع حدث محلي يكاد يتنزّل دائمًا في صورة مجاز مرسل (الترميز إلى الجزء من خلال الكل أو العكس) للسياق الوطني الكلي. بالنظر إلى كونه شاعرًا وطنيًا، يظلّ منظور قصائده الانخراط في الشأن العام- الوطني حتى في الحالات التي ينصبّ فيها التركيز على مكان أو حدث بعينه. هذا المنظور على الصعيد الوطني- العام متجذّر بعمق أيضًا في لغة القصيدة الأ لترمانية، التي باقترانها العميق مع الرمزية الأرض-إسرائيلية الجديدة، المؤسسة على يد أفراهام شلونسكي، فإنها تُبرز باطراد المبسّط والعمومي، والتي يمكن اعتبارهما أهم قاعدتين في درس الوطنية.

يتطرق ألترمان في «حرب المدن» إلى صدمة النكبة الفلسطينية التي سببتها حرب ٤٨، انطلاقًا من موقف مرگب ومتناقض بشكل خاص. فهو، من جهة، يشهد على مصير الفلسطينيين في النكبة عبر تقمصه عاطفيًا، ومستوى التقمص هنا كبير إلى حدّ أن الكتابة هنا تجسّد ما يسميه كاي إريكسون «مجتمع الصدمة»؛ وفي دلالات المفهوم ما يتجاوز محض زمرة أشخاص مصابين بأعراض ما بعد الصدمة، إلى الإشارة لظاهرة بنيوية تستتبع استجابة جماعة بأكملها.^{٢١} يجسّد ألترمان الصدمة الفلسطينية بصورة بالغة الشدة، إلى حدّ يتيح لنا وصف سلسلة قصائده بأنها تعبير عن صدمة ثانوية^{٢٢} متفرعة عن الصدمة الفلسطينية، أو «صدمة بديلة» لها (Vicarious Trauma)- إذا ما اعتمدنا المصطلح الذي ساقه كابلان^{٢٣} لتوصيف الصدمة التي تتولّد من مراقبة مصير الآخر، إذ قد ترتدّ صدمة الآخر، في الحالات القصوى، إلى صدمة على المشاهد.

ويلتقون عند أسفل التل
وبرعشة وأقدام واجفة
يصرُّ واحدٌ أمتعته أمامه
وقوارب التاجر والصياد
تقلُّ البشر والسخط والنحيب
الذي يشقُّ كبد السماء
ويشهد عليه البحر والرب
لأنه على البحر والسماء حرام
ويشقُّ على سلطانه جملهُ
وما الخراب -من قبل أن تكون الحرب-
إلا في سقوط القانون وتحلل السلطان

الصورة المركزيّة في المقطع مؤلفة من جزئيات مجازية، تخلف علاقات الترابط بينها أثرًا حادًا لانفكاكها، ممثلاً في الحالة الفوضوية لبلد «يسقط فيها القانون ويتحلل السلطان». يبدأ المطلع بمشهدية «نزول الجمع بأعين عوراء، والتقاءهم عند أسفل التل»، لكن تنزاح الرؤية فجأة مركزة صوب «صرّ الأمتعة، برعشة وأقدام واجفة»؛ حتى ينقطع السرد التسلسلي بانتقالة فجائية إلى وصف القوارب: «وقوارب التاجر والصياد، تقلُّ البشر والسخط والنحيب»؛ ثم تعود هذه التسلسلية لتتقطع تاليًا بالإشارة إلى جواب القوة العليا وقوة الطبيعة: «يشقُّ كبد السماء، ويشهد عليه البحر والرب». يصوّر هذا المقطع بجلاء كيف تتمظهر «الصدمة» في مظهرين: التصويرية الحسية (بما يشمل الصوت أيضًا)، وعبر تغييب الرموز أو تعليقها. طبقًا لذلك، التصويرية الحسية هي مظهر أساسي للصدمة تمامًا من حيث تغييب لغة الترميز وتعلّقها.^{٢٥}

لكن قبل توصيف المصير المرّ للفلسطينيين، يحرص ألترمان على تمثّل أهوال الحرب على سبيل منطّقة نتائجها الفظيعة. ما يريد قوله، بذلك، هو أن هروب اللاجئين ليست ترحيلًا تعسّفيًا من جانب اليهود، بل عاقبة حرب دامية:

في ليالي الختام هذه
كانت هنالك فورة لاجتياز الحدود
وصرخات تفرّج حتى الصمت
وخنادق اليهود في الجانب المقابل

لكن على المقلب النقيض، فعلى الرغم من تقمّصه العاطفي للمعاناة الفلسطينية، فإن ألترمان يقدم في قصائده صوتًا صهيونيًا يهوديًا يُخفي حقيقة أنه هو من تسبب في النكبة ومنع عودة الفلسطينيين. الموقف المتناقض للصوت السائد في قصائد «مدينة اليمامة» يستبطن فعليًا النبرة الصهيونية إذ تحكي أحداث المعركة من منظورها. صاحب هذا الصوت هو أيضًا المسبّب الرئيس لهروب الفلسطينيين وترحيلهم، وهو من قهرهم في الحرب. بكلمات أخرى، الصوت السائد في «مدينة اليمامة» هو، في آن معًا، صوت الشاهد على الصدمة والمسؤول عن وقوعها.

المنطلق اليهودي الصهيوني الذي يوصّف ألترمان من خلاله المعاناة الفلسطينية في أعقاب صدمة النكبة، مصوغ بدقّة في خاتمة الفصل الخامس «نثارات الفجر»، الذي يصف صبيحة اليوم الآتي:

وينجلي وجه العجوز (عن بهجة ولكن استغراب)
وقسماتُ الفتاة حادّة كحجر مشحود
وثمّ قومٌ.. حيث أناخ المرّحلون وأقدارهم
يبذلون جلداهم.. مهيتّين للفاقة والجزاء

ثم استفاق الفجر.. وشقّ الضاحية دويّ
لمصاريع سواتر المعدن المرفوعة على عمدان
أطبقت بإحكام كجفن من حديد
وعلى قواعدها ربح متشبّثًا
عالمُ الأشياء والأسماء^{٢٤}

معنى ذلك أن القبيلة/اليهود، «حيث أناخ المرّحلون وأقدارهم»، والذين يتماهى معهم ألترمان، وزرت كذلك وزر صدمتها الخاصة. لكن تاليًا ينتقل ألترمان لتمثّل الأحداث العامة التي ستكون في صلب الصدمة الفلسطينية:

يا لمأساة يافا وجوارها
صورة في إطار مشروخ:
من الشرق يتراءى شيطان متربص
ومن البحر خبرٌ قلّقًا عتيقًا

هناك ينزل جمعهم بأعين عوراء

فقط بعد أن قدّم المخاطر الكامنة في يافا إزاء اليهود، انتقل الشاعر ليصف «الجمّع» في يافا، أي اللاجئين. الربط بين الجمل في المقطع بواسطة واو العطف يحولها إلى ما يشبه الركض بنفس قصير. يوصف اللاجئون هنا بأنهم ذوو عيون عوراء، وهكذا يُشار إلى صدمتهم الجسدية بشكل غير مباشر وحسب؛ لكن «من أصيبوا في أجسادهم يفقدون أيضاً الشعور بالسلامة الجسدية»^{٢٦}. تصوير الصدمة الفلسطينية هو في عيونهم المعصوبة وحسب، وتلك إصابة جسدية يمكن اعتبارها طفيفة نسبياً. لكن بالإضافة إلى ذلك، يرمز ألترمان أيضاً، في توصيفه هذا، إلى البعد النبويّ في مصيرهم: «رجل بعين معصوبة» هو لقب العدو التوراتي بلعام. تؤكد القصيدة على وجود اللاجئين خارج القانون، وخارج حدود السلطان، متروكين لمصيرهم؛ من حيث كانت يافا مدينة «سقوط القانون وانفلات السلطان»، و«حراماً على البحر والسماء». إنهم في مساحة وسيطة بين بيوتهم اليافاوية التي غادروها، وبين غزة، التي يبدو، في النصّ، أنها مرساهم المقصود. تُصَرّ ممتلكاتهم في الخارج بلاد حماية، على الرغم من أن البحر والرب شاهدان بيّنان. وإجمالاً، على امتداد القصيدة، يصف ألترمان اللاجئين بلا سمات هوياتية، ولا ديانة، ولا قومية: الأحداث ساحتها العالم، وبذا فهي تعسّر منح تفسير سياسي معيّن للحدث المصوّر، والصدمة الكامنة من ورائه. طبقاً لذلك، ترمي القصيدة التهمة على المكان- حيث الصدمة هي مصير الجميع، ومن ثمّ لا أحد. ما من شكّ في أن تجسيد الصدمة في نصّ عبري يعود لسنوات الأربعينيات لا يمكن أن ينفكّ عن الصدمة اليهودية في القرن العشرين، التي بلغت ذروتها، كما هو معلوم، مع الهولوكوست. لكن الحضور المهيمن للصدمة في التاريخ اليهودي، بحد ذاته، هو ما يغدّي التناقض في الحديث عن صدمة الآخر، التي تطلّ بالضرورة مرهونة للصدمة من المنظور اليهودي. من ناحية، كانوا فاعلاً سلبياً حين خبروا الصدمة، ثم مع دخولهم التاريخ كفاعل نشط خلقوا، من ناحية أخرى، حالة فلسطينية اعتبروها، من واقع تجربتهم النفسية، بمثابة صدمة. تعيين هذين الضدين يزيد حدّة التناقض الداخلي في الموقف اليهودي الحديث حيال الصدمة. لا شكّ في أن هذا التناقض الداخلي الحاد يبقى معطّلاً رئيسياً أمام الاعتراف اليهودي بكارثة اللاجئين

الفلسطينيين ومعالجتها. لقد تُركت هذه الكارثة كصدمة غير معالّجة؛ وعلى الرغم من ذلك فهي ما زالت حية في نفوس المظلومين، ولا تفتأ تدبّعت في الوعي الإسرائيلي الجمعي، مراراً وتكراراً، حتى يومنا هذا. يكتب ألترمان قصائده الوطنية كمن عايش التاريخ الوطني على مرأى الهولوكوست والحرب، ومن المنظور نفسه فهو يقرأ أيضاً مصير الفلسطينيين في النكبة. يمكن ملاحظة الأرضية غير المنبسطة التي يقف عليها ألترمان حين يصف الصدمة اليهودية داخل فصول السلسلة الشعرية تلك. في الفصل الرابع، وتحديداً قصيدة «عند سكة الحدود»، يصف المقاتلين اليهود على أنهم مصابو صدمة:

وستمّحي الظلمة فجأة..

ثم لا طيّة ولا ساتر للاختباء

الضوء كاشف وغامر

سيفضح فناء الحصن المُهاجم

وبياض الطرقات والأحجار الجيريّة

وملامح أولئك الغادين إلى واجبه في طوابير

وينقضّون بصرخة وانحناءة رشيقة على الجدران

لأن مسامات الأرض تنفت نارا عظيمة

وتلهج بأوراق الشجر.. حين تدور عجلة الزمن

على الألم

أيضاً:

أحد رماة المدافع الرشاشة سقط من الجدار هنا بينما

خرّ يتخبّط بذراع مبتورة

عيناه تنطقان خوفاً.. كأنما ترك ليليل

يصارع وحده وحشاً شريراً

المواجهة العنيفة تفجّر في اليهود «صرختهم على الجدار»، وخوف رامى الرشاش عظيم إلى حد وصفه بأنه يصارع وحده العدو/ «الوحش الشرير». بنظرة إلى السوراء، يسترجع ألترمان صدمة المقاتلين في المعركة، لا صدمة المرّحلين. يضع الموقف المرّكب للمتحدث في القصيدة، في خضم سعيه لينزع عن نفسه المسؤولية الشخصية عن الصدمة، المتحدّث في موقع الشاهد- الشخص الذي يشهد على حدث اختبره أو عاينه.

ليس الإدلاء بشهادة تقريراً عن الحقيقة، بل إفصاح محمّل برغبة في التأثير، والتزام بقول حقائق تتجاوز الشخصي إلى العام. لكن أترمان يستغل هذه المسؤولية في تأطير الحكاية الفلسطينية داخل الحكاية الصهيونية.

تبعاً لذلك، فإن شهادة المتحدث في «مدينة اليمامة» هي شهادة عن حدث مغيب، لم يصل بعد إلى نقطة الوجود؛ لكنه إذ يشهد على الحدث في صورته الحاضرة، يمدّ بصره بذلك إلى الخلف، ويعيد إحياءه في الماضي أيضاً. يكتب ليثوف، بالاشتقاق عن لاكان، أن «الحقيقي هو ما يعود بنا دائماً إلى مكان واحد»، وأن «الصدمة إذ تعود بصور مراوغة في الحياة اليومية، تظلّ حقيقتها تتفوّت من قبضة تابعها الحي، الخاضع بشكل غير واع لتكراراتها وتمثّلاتها التي لا تنقطع»^{٢٩}. لكن هذا التفوّت لا يدلل على غياب ما هو حقيقي؛ المراوغة والتفوّت اللذان يكتب عنهما ليثوف يمتدّان مع الوقت، لذا ينبغي أيضاً وصفهما بأنهما قائمان في الزمن، وليسا محض ظاهرتين سريعتي الظهور والزوال. في الواقع، يؤشر ليثوف على جوهر الصدمة العابر للزمن، وينتقل من الحديث عنها، كما لو أنها «لم تحظْ أصلاً بشاهد حقيقي»، إلى الادعاء بأن المستمع إلى الشهادة وحده من يحوّل الصدمة إلى حدث. من هنا تنشأ إمكانية أخرى، وهي بارزة في نصّ أترمان: تسييس الصدمة عبر تحويلها إلى حدث قومي، بالنظر إلى أنها تصبح حقيقية فقط من خلال وجود مخاطب عبري يهودي يوصيه أترمان بالتطهر من الذنب عبر تعميمه. إمكانية تقدير حجم الصدمة وتقصي أثر مسببها هي ما تؤشّر إلى سعتها السياسية، الذي يتكشف في صورة صارخة للغاية عبر التكييف الصهيوني للصدمة الفلسطينية في شعر أترمان. من هنا، كما كتبت كاتي كاروث بعد لاكان، «حينما تنضوي الصدمة في الهوية الأتوية، وفي علاقة الأنا بالآخر... فإن روع مشهد صادم يكشف في الذات البشرية عن علاقة

وفي شهادة الشاعر هنا ازدواجية: فقد شهد الحدث الصادم للفلسطينيين كمن ينظر بطرف عينه، لكن في الوقت نفسه شهد الحدث نفسه كمن اختبره وعاشه. ومن هنا تتفرّع ازدواجية أخرى: إنه شاهد-مجرب سواء بحكم تجربة الصدمة اليهودية، أو بحكم تجربته كمسبّب للصدمة الفلسطينية. تبلغ الأمور حدّاً أنه حين يصف الصدمة الفلسطينية، يؤشر على الفور إلى الخطر الذي ينبثّ منهم صوب اليهود:

هي معدّة لتدير وجهها
مع كل إشارة على تبدّل الأقدار
ثم تحطيم الصخور ورميها
حتى تنجرف وتنهمر كالموجة

يبحث دوري ليثوف^{٢٧} في ماهية أن تكون شاهداً على الصدمة، أو المتحدث الشاهد على وقوعها؛ وفي الصدمة التي تمسّ الذات، تمسّ القومية، وتلك المتعلقة بقومية «الآخر». يبيّن ليثوف أن شهادة الشاهد تتحقق فقط بفضل المستمع^{٢٨}. ما يفترض من المستمع (وهو بالنسبة لليثوف وسيطة علاجية) هو أن يستقبل الشهادة كما لو أنه صفيحة بيضاء لم يكتب عليها شيء من قبل. لكن في الوقت نفسه، لا يغفل ليثوف العبء الهائل الذي يخلفه هذا الإسقاط على المستمع. طبقاً لهذا المفهوم، من المفترض أن يصير قارئ قصائد «مدينة اليمامة» الصفيحة البيضاء التي تُسَطَّر عليها الصدمة، لكن بالنسبة لأترمان وقرائه، فإن الصدمة المشار إليها لا يمكن أن تكون في أي حال كتابة من الصفر.

ليست معرفية بقدر ما يمكن تعريفها على أنها علاقة الأخلاقي بالحقيقي»^{٢٠}.

الشهادة على الصدمة هي فعل ينطوي على تحمّل مسؤولية عظيمة. تؤكد شوشانا فيلمان على حجم المسؤولية في الإدلاء بشهادة، كتلك التي يدلى بها أترمان، إذ ترى أن صاحبها كمن يأخذ على عاتقه مسؤولية الحقيقة- وتلك شهادة تخضع، من الناحية الحقوقية، لحدّ القانون. ليس الإدلاء بشهادة تقريراً عن الحقيقة، بل إفصاحٌ محمّل برغبة في التأثير، والتزام بقول حقائق تتجاوز الشخصي إلى العام.^{٢١} لكن أترمان يستغل هذه المسؤولية في تأطير الحكاية الفلسطينية داخل الحكاية الصهيونية، من دون منحها مكانها المستقل. التناقض الداخلي العميق للمتحدث، الذي يشهد عبره، في الوقت نفسه، على الكارثة وفاعلها الرئيس، ينطوي أيضاً على كتابة أترمان القصة الفلسطينية عبر موازنتها بحكاية الصدمة اليهودية. بذلك، كما يبدو، فإنه يوجد مخرج للتناقض الحاد في موقفة. ينبع الدفاع الذاتي لأترمان إزاء المعاناة الفلسطينية من الاتهام الكامن فيها ضده، لأن الحكاية الفلسطينية، بطبيعة الحال، تهدّد مسعى أترمان لتبويض الصهيونية، ومن هنا فإنه يدمجها ويؤطرها في الحكاية الصهيونية، عبر تسويق الصدمة كنتيجة حتمية لهجمات عرب يافا. يتحدث أترمان بالفعل باسم المرّحلين، إذ يظهر في مخياله بلا صوت، لكن مع التأكيد على وجودهم بشكل منفصل. يصعب أترمان على قرائه التمييز بدقة بين الضحية من ناحية والمستمع/ الراوي من ناحية ثانية. بالعودة إلى ما كتب لا كابر: «كنت شخصياً سأفرّق دائماً بين ضحايا الأحداث الصادمة والمعقّبين عليها (أو من ولدوا بعدها)، لكن حتى في ما يخص هؤلاء الأخيرين، كنت سأقدم دفاعاً محدوداً أو مضبوطاً عن المبالغات المفرطة، ودفاعاً أكثر حرصاً عن القشعريرة الوجدانية، بوصفها عرضاً تعبيرياً، وربما أيضاً استجابة شعورية لازمة لتأثير الصدمة»^{٢٢}.

داخل السياق العام للسلسلة الشعرية المذكورة، تظهر الصدمة الفلسطينية في صيغة مغلقة. التقمص العاطفي الذي تظهر من خلاله يشتمل على معالجة سريعة لهروبهم، وهذا المعالجة هي، وفق لا كابر، ضد الموضوعي لما يسمى في علم النفس بالتنفيس Acting out.^{٢٣} يصف لا كابر سلوك التنفيس لدى من عانى من الصدمة بأنه «ضرب من التكرارية، أو حتى

التكرارية الإكراهية- أي الميل إلى معاودة شيء ما بشكل قهري»^{٢٤}. في توصيفه الضحايا، لا يطبب أترمان الجرح، وإنما يمارس سياسة «السلخ» في معالجته الصدمة، عبر دمج الصدمة الفلسطينية في الرواية الصهيونية التعويضية. بذلك تهيمن الرواية الصهيونية على الرواية الفلسطينية. كما كتب نيومارك عن شعر بودلير، الظاهر أن قصيدة أترمان تتيح لقرائها اليهود إعادة إنتاج الأحداث الصادمة التي تمثلها وتحسينها؛ وبهذه الطريقة، يصير بوسعها تجسيد الأحداث الصادمة عبر استعادة ماضوية من شأنها أن تسهّل الهيمنة عليها.^{٢٥} يتنكر تمثيل أترمان لمعاناة الفلسطينيين أثناء هروبهم من يافا تماماً لما سبّب ذلك الهروب بالأساس. عوضاً عن ذلك، يحيل المسؤولية والشهادة على السماء والرب وحسب. هكذا، بمعايير لا كابر، يعلّق أترمان الصدمة في سديم الفقد الفوق-تاريخي، وليس الخسارة التاريخية بذاتها.^{٢٦} يحول هذا التحوير إلى الفضاء الأسطوري دون معالجة الصدمة، ولا يبيقي إلا إغلاقها/الانعقاد منها. في منطلق أترمان، ما من إمكانية للحداد على المصير الفلسطيني، بل والمطالبة بعودة اللاجئين.

تقوم المعالجة الحقيقية على الممارسات، والمؤسسات الاجتماعية التي تنتج حدوداً معيارية- حدوداً تمت الموافقة عليها باعتبارها شرعية، لكن مع ذلك تبقى عرضة للأشكلة والتحديات والتغيير، وحتى للتفكيك الراديكالي. من دون مثل هذا المفهوم للمعالجة، الحداد والتعزية لا يمكن أن يتحققا إلا باعتبارهما حداداً وتعزية بلا نهاية، وليس كنهج اجتماعي يتعلّق بالآخرين الحقيقيين؛ الآخرين الذين ربّما قد يرون بعين العاطفة ويصبحون جديرين بالثقة.^{٢٧}

على هذا النحو، تظلّ كارثة اللاجئين حالة صدمة لم تتم معالجتها كما ينبغي- محض «ميلانكوليا»، بتعبير فرويد، لا تنفك تظهر في الوعي الجمعي الإسرائيلي، مراراً وتكراراً، حتى يومنا هذا، كما لا تتمخض أيضاً عن أي إمكانية سياسية لعودتهم.

لنا أن نجد مثلاً على ذلك لدى أترمان نفسه، في قصائد عموده السابع من فترة الخمسينيات، وتحديدًا أثناء احتجاجه على الموقف العدائي للحكومة الإسرائيلي تجاه المواطنين الفلسطينيين في البلاد. يعود أترمان

هنا، بالفعل، إلى الصدمة الفلسطينية عام ١٩٤٨، لكنه يفعل ذلك من موقف صهيوني مُراد تَأطير الصدمة الفلسطينية. في وصفه للقمع الوحشي لأعمال الشغب في الناصرة في أيار ١٩٥٥،^{٣٨} يأتي بالفعل على ذكر الصدمة الفلسطينية، لكن في المقابل، في أماكن أخرى من القصيدة، يبرر استمرار الحكم العسكري:

نعم.. نحن نعلم جيّدًا: هناك في قلب عرب دولة
إسرائيل
جمر.. ولا «مآليات سامية» ستطْفئُ سَعاره المتلظى
هنالك قروح ذكرى الهزيمة.. قروح سلطة غريبة
وقروح تلة وقرية
كانت لها هؤلاء مُلْكًا لا تُنسيه كل أرض مفتوحة
ووفرة نعيم

حينما يؤدي ألترمان الدور المزدوج لشخص يعرض الصدمة الفلسطينية وهو مسؤول عن تشيكلها في الوقت نفسه، ينكشف هو نفسه أمام القصة التراجيدية نفسها: الهولوكوست وحرب ١٩٤٨، والتي كان يُنظر إليها، على نحو واسع، على أنها درس من المحرقة. لهذا السبب تحديدًا، كانت ثمة فرصة ذهبية لتمثيل صدمة الآخر، إذ يمكن «قراءة إحالة الصوت هنا ليس كقصة للفرد عن أحداث ماضيه، ولكن كقصة عن الطريقة التي ترتبط بها صدمة شخص ما بصدمة الآخر، والطريقة التي يمكن أن تؤدي بها الصدمة، تبعًا لذلك، إلى لقاء مع الآخر، من خلال إمكانية ومفاجأة الاستماع إلى ألمه.^{٣٩} لكن هذا ليس نهج ألترمان، فأمام الإمكانية التي فتحت أمامه، خيّر عمليًا أن يؤسس للتاريخ اليهودي في إسرائيل من خلال صدمة الفلسطينيين.

يجمع ألترمان بين تمثيل صدمة الفلسطينيين وتمثيل الزمن القومي اليهودي. لكن ما يفعله في ما يتصل بالزمن يصبح مضاعفًا قياسًا إلى ما يفعله في ما يتصل بالمكان، وبالذات حين يتحدث خصوصية ارتباط الفلسطينيين فيه. في قصيدة «الضاحية الجنوبية»، يعرض منطقة جنوب تل أبيب على أنها مقام اليهود منذ الأزل. علاوة على ذلك، وفي سبيل استعراض الهيمنة اليهودية في جنوب تل أبيب، فهو يضع الشرقيين (الزرعانيين) هناك بوصفهم حلقة وصل بين العرب واليهود؛ ومن ثم فهو يحو الحد الفاصل بين الأراضي العربية والأراضي اليهودية.

المهمة التي يخصص لها ألترمان المقطع الأخير في سلسلة قصائده هي مساءلة صلاحية اللغة الشعرية لتمثيل الصدمة. يمارس ألترمان هنا تأملًا نقديًا بأثر رجعي لعملية تصويره للحرب والصدمة التي خلّفتها. في الواقع، يقف هذا الفصل في تناقض صارخ مع السلسلة بأكملها، إذ يستأنف ألترمان على صلاحية مقولاته السابقة. تنطوي تلك الشهادة، وفق تعبير فيلمان، على أزمة عميقة يتضمّنهما الشعر: «قصيدة بول سيلان» - كما تكتب - «تسعى إلى الحفر تحت جوهر الجماليات، لاقتلاعها وإزاحتها كمنصع للسلطة الفنية، وذلك عبر تحويل الشعر - باعتباره نشارة كلمات، وشهادة جارفة - إلى مشروع مبدئي، لا سابق له، للاستئناف على شهادة الشهود». ^{٤٠} وها هنا، على غرار انكسار القافية في قصائد ستيفن مالارم، التي يصفها فيلمان نفسه، يكتب ألترمان أيضًا في الفصل الأخير من السلسلة، وتحديدًا قصيدة «في دورة الريح»، عن أزمة الشهادة التي تساق عبر لغة توراتية، هي اللغة المعياريّة للقصيدة العبرية. نافل الحديث هو عن حروب بطولية خاضها الإسرائيليون في تجوالهم في الصحراء. الإشكالية الرئيسية التي تبرز هنا هي العلاقة بين اللغة الشعرية والعنف؛ أو كما كتبت فيلمان عن سيلان: «الشعر ليس عن العنف وحده، وإنما عن العلاقة بين العنف واللغة، وعن مرور اللغة من خلال العنف، والعنف من خلال اللغة». ^{٤١} هكذا يكتب ألترمان في فصله الأخير:

بين الهطل والبرق ومض ورفرف
إنه الشتاء وسماؤه، كما كانت منذ الأزل، ملبّدة
بأقواس قزح
هي منه كالقلب في الجسد
لن نغني عن ياهاف^{٤٢} في نهاية المطاف
لكن سنغني عن مدينتنا تحت المطر

لا أغنيات، إذًا عن البطولة في حاضر عام ١٩٤٨، بمفاهيم الملاحم التوراتية التي كانت يد الله فيها؛ بمعنى آخر، على الرغم من أن اللغة العبرية اليوم لا تزال برنين العبرية التوراتية، فلن نقم حروب الماضي في الحاضر. الحاضر يرضع من الكتاب المقدس، لكن ينبغي أن يفعل ذلك باعتدال. يبدو،

(٣)

الحرب والأذى اللذان لحقا بالفلسطينيين أثاراً بشكل كبير على كتابة الشعر العبري، وخلقاً حالة كان يمكن أن يُنظر إلى تمثيل الخسارة والعنف فيها -وأحياناً بخلاف غاية الشاعر- على أنها تمثيل لأحداث النكبة. هكذا خلال الحرب، على سبيل المثال، نشر أمير جلبوع في جريدة «هآرتس» (١٩٤٨/١٠/٨)، قصيدته «القرية تتذكر»، التي تتحدث عن قرية دمرتها الحرب وتركها أهلوها.

وعلى حطام أيامها الحربيّة
سُتُهجر القرية
وتُترك طرقاتها للنسيان
وسيظلّ ضجيجها حاملاً شظايا الأغنية نفسها
التي هممها جنودها
حينما تركوا البوابات

يبرز هنا توظيف أحداث القصيدة كمجاز مرسل لدمار القرية الكلي، لكن لا يقل أهمية عن ذلك الترميز إلى فعل التضحية في إشارة القصيدة إلى الحطام. ظاهرياً، يمكن أن تُقرأ القصيدة على أنها كفاح ضد نسيان تدمير البلدات الفلسطينية في الحرب، ومحاولة لتمثيله بمغناة توثق هذا الشرخ، وتحاول التسامي عليه عبر تذكّر التضحية. لكن يتضح أن جلبوع جانب هذا التفسير ودحضه؛ فعندما ضمّ القصيدة إلى كتابه «سبع سلطات»^{٤٥} أضاف في الهامش كلمة «كاسينو»^{٤٦}، وهكذا نأى بشهادته إلى التعبير عن تنقلاته خلال الحرب العالمية الثانية، أثناء خدمته في الجيش البريطاني. النسيان، كما يكتب أرنست رانان،^{٤٧} ضروري لبناء القومية. لكن ينبغي التذكّر أنه حتى يكون للمرء شيء للنسيان، فلا بد أن يكون في مقابله شيء للتذكّر والتوطيد. لا شك في أن الثقافة والمجتمع في إسرائيل بذلا جهداً كبيراً في نسيان المعاناة الفلسطينية وكلّ ما بقي منها؛ لكنهم في الوقت نفسه، تركوا له علامات للتذكّر، كمثال أسماء المستوطنات اليهودية التي أقيمت على المساكن الفلسطينية المهذّمة في ١٩٤٨. على هذا النحو، أنشئ كيبوتس «ساسا» على قرية سعسع المدمّرة، وعلى هذا النحو صار اسمها محمياً ومحفوظاً في الآن نفسه من خلا الرنين الصوتي. عبر النسيان تتمظهر

بالنسبة لألترمان، أن أزمة اللغة الشعرية التي تمثّل العنف عميقة للغاية، إلى درجة أنه يجب أن يكون حدراً من الاستخدام السائع لأنماط اللغة التوراتية المتّصلة بالحروب. من الصعب بمكان -كما تدعي القصيدة- أن نشهد على عنف حرب الحاضر من خلال لغة الماضي التوراتية. كل ذلك يضع ما كتب في سلسلة القصائد أمام علامة استفهام حادّة. من الممكن الكتابة عن الحاضر باللغة العبرية المشتقة عن الكتاب المقدس -يدعي ألترمان- لكن بسبب الفجوة الهائلة بين الماضي التوراتي والحاضر -حاضر ما بعد الهولوكوست وما بعد الحرب- يصبح لزاماً أن يكون الحذر مضاعفاً.

(...) على هذا النحو، ينبغي أن نتذكر هنا أنها اللغة نفسها التي ينبغي أن تحمل، في آن معاً، صدمة الراوي الصهيوني في مرحلة ما بعد الهولوكوست وحرب ١٩٤٨، وكذلك صدمة النكبة الفلسطينية، وليست أقلّ حجماً من ذلك أيضاً صدمة اليهود الذين اقترفوا النكبة. في الواقع، حاصل أزمة الشهادة، التي يبدو ألترمان متيقظاً لها، هي أن قصائده تعدّ إشارات على صدمة استبدالية تعيد إنتاج الخطاب الصهيوني. يتوسّل ألترمان شفاءً للصدمة من خلال دمجها في القصة الصهيونية. لكن «حتى المعتدي يمكن أن يعاني من الصدمة»، إلا أنه «في مثل هذا الحالة، يجب أن يتعرف عليها ويعالجها بطريقة معينة إذا كان يريد أن ينأى بنفسه عن انخراطه السابق في الأيديولوجيا والجريمة»^{٤٨}.

من هنا، تطلّ قضية مسؤولية الشاهد برأسها مجدداً، يبدو أنه على الرغم من تأمله النقدي في ما كتبه، يفضّ ألترمان عن يديه تلك المسؤولية، لأنه يقف في موقع الضد تماماً مما تقوله فيلمان وليثوف: «مهمة الشاهد (على الرغم من حقيقة أنه حلقة من سلسلة شهود) فريدة في الجوهر، ولا يمكن استبدالها، وهو وحيد فيها تماماً، لا أحد يشهد على الشهود»، كما يقول بول سيلان. أن تحمل عبء الشهادة يعني أن تكون وحيداً في المسؤولية عنها، وأن تتحمل مسؤولية تلك الوجدانية (...) حقيقة أن الشهادة موجهة للآخرين تجعل الشاهد، في عز وحدته، بمثابة أداة ناقلة لحدث، أو واقع، أو موقف، أو بُعد يتجاوزه هو نفسه»^{٤٩}.

في خضم محاولات ترميم مشاهد الصدمة الفلسطينية في الشعر العبري، تبرز الإشارة إلى القرى بوصفها «مهجورة». يخدم هذا التوصيف النسيان، كما لو أنه يمهد لعملية إعادة بناء مستقبلية، حين يحجب الفاعل المسؤول عن إفراغ القرية.

حبلى، وسط صخب الحياة في الجوار، بينما تكافح على
مشهدية الألقاض، مبشرة بأمل الترميم والانعقاد من
أثار النكبة:

عجوز تنحني فوق كومة القمامة وتحفر
ومن الثقوب تطلّ عيون جائعة
في البعيد ترتدّ أغنية فرح
والبحر القريب يعزف لحنه في ثنايا الرمال
هنا تنبض الحياة!
هنا ينهض الدمار بإرادة عظيمة
وبعويل الهواجس
وبصورة المرأة ذات البطن المتكور
تخطو بحذر
بين حطام البيوت

(٤)

في خضم محاولات ترميم مشاهد الصدمة
الفلسطينية في الشعر العبري، تبرز الإشارة إلى القرى
بوصفها «مهجورة». يخدم هذا التوصيف النسيان،
كما لو أنه يمهد لعملية إعادة بناء مستقبلية،
حين يحجب الفاعل المسؤول عن إفراغ القرية.
لتعريّة صناعة النسيان تلك، اختارت ناجا كدمان في
كتابها «على قوارع الطُرق وهوامش الوعي» (٢٠٠٨)
وصف «القرى المُفرّغة»، حتى تُبرز - كما تكتب
في العنوان الفرعي - «إقصاء القرى العربية التي
أفرغت في ١٩٤٨ من الخطاب الإسرائيلي»، وأنها «لم
تُهجر هكذا من تلقاء نفسها».^٩

السيطرة على الذاكرة وعلى الفضاء العام، لكنها في
الوقت نفسها تعود بشعور من عدم الطمأنينة على
من يمارسون تلك السيطرة. من هذا المنطق يمكن
فهم الحادثة النادرة التي عبّر فيها ساكنو كيبوتس
«ساسا»/سعسع عن تعاطفهم مع المرحّلين وأخذوا
على عاتقهم مسؤولية ترحيلهم.^٨ يبدو، إذًا، أن تغييب
الصدمة واستحضارها في حالة «ساسا»، وأيضًا في شعر
ألترمان، عُقدًا في نهاية المطاف لغاية نسيانها.
تبعًا لذلك، فإن الطريق المعهود للنسيان يمرّ عبر
الانعقاد من الصدمة وترميمها. هذا واضح، مثلًا،
في الكتابات عن التدمير والطرد اللذين وقعا في يافا.
في كتابها «الحارس» (١٩٥١)، نشرت نعومي نداد
قصيدة «يافا» مصوّرة الدمار هناك، قبل أن تتطلّع
قدمًا نحو التحديث. تصف القصيدة يافا كما لو أن
من بداخلها «ينكمشون في الزوايا/ لكن صرخات
الألم ستخرق الجدران». لكن إعادة التجديد
ستأتي في نهاية المطاف:

رأيتك في الصباح المشرق
رؤوس أبراجك منغمسة في الأزرق
لَهوات أجراسك تقرع أنغام الحفل
رأيتك ترتفعين أمامي حالة شامخة من انتصارات
الأزمنة الغابرة
تري الخراب لكن تدرك.. أنها في لحظة ما ستتجدد
من أساسها

يظهر مشهد آخر مشابه ليافا في قصيدة يحيئيل
«ركام أمام البحر» (هأرتس: ٦/١٠/١٩٥٠)، لامرأة

أما أفرام تلمي، فيستخدم وصف «قرية مهجورة» في قصيدته «في حقول عسقلان»، مع تصوير شاعري للفضاء الإسرائيلي بعد الحرب:

بروق فيح زرقاء تعمي الأبصار
تحقق راقصة
حتى نهاية الأفق
وتعود إلى الأرض المستوية
البيوت غارقة في الضوء
والسرو كباقات ظلّ

من منظور المتحدث في القصيدة، فإن ما قد ينغص على هذه الحفلة في الفضاء هو القرية المهجورة، التي إن لم تُذكر على الإطلاق، فإنها تبرزُ بغيابها، عبر محوها بشكل فعّال من المشهدية المرسومة في القصيدة؛ والعكس بالعكس: لغاية محوها بشكل فعال من المشهد المرسوم، يمكن، كما بيّنا سابقاً، ذكرها (بوصفها قرية مهجورة). يسترجع تلمي بالفعل ذكرى المعاناة التي وقعت، لكن من ناحية أخرى، وعبر التماثل بين الشجرة الوحيدة والقرية المهجورة، فإنه يمسك بجماليات استشرافية من ذكرى الفلسطينيين، اللاجئين الذي قطنوا القرية الفارغة، حتى يرتقي بالفضاء إلى ارتفاع سام، ومنفصل تماماً عن أرض الواقع، حينما يتغنى بالنخلة الممدودة في المقطع التالي /

قرية مهجورة.. صامته وتكلى
كرمة تستلقي في كثبان الرمل
شجرة جميز حانية الرأس
نخلة شمّاء.. وحيدة.. ممدودة
إلى السماوات الزرقاء
باسطة كفيها تناجي

في قصيدته «المستلبون» (١٩٥٣)، يشير عاين هيلل إلى البساتين الفلسطينية الباقية بعد النكبة بصفتها «مهجورة». تُبرز القصيدة، في فحواها، مشاعر الغدر والاحتجاج لدى الجنود القتلى وهم عائدون بعد الحرب في ثوب الموتى الأحياء، وهي صورة تسم شعر ذلك الزمان (كما في قصيدة حاييم غوري مثلاً «ها

هنا أجسادنا ملقاة)، ثم يكتشفون لدى عودتهم أن الكلّ «تمّ ترحيله»، وأن:

أفعى تجري مع رأس النهر.. وتبصق فضلاتها
فترت القدس وجفت يافا
وتل أبيب مقدود لحمها بالسكين الفضي الكبير
وعند باب كل مدينة مرتشٍ يمتطي جرداً
الموتى العائدون، إذًا، «مستلبون» كمثل أولئك الذين تعرّضوا للسلب الفعلي. وفي إطار السلب والنهب العام للبلاد من قبل الذين لم يسقطوا في المعركة، يصف نهب الباستين والكروم الفلسطينية:

والعبق يتصاعد من الباستين المهجورة
كما لو أنه ريح شيطان
وحصرم العنب قد نقيه الوباء
وهناك أثر ضرس أصفر وحاد.. لابن أوى

إن تمثيل الفقد، عبر وصف الأرض التي فقدت أبنائها، يُقحم داخل النص الوطني عنصرًا يقوّض مبدأ الملكية المطلقة لليهود على الفضاء، وهذا مؤداه، في النتيجة، أن الفلسطينيين هم أيضاً أبناء الأرض، الأقدم حتى. حضور الفقد الفلسطيني يمثل شرخاً في النص، تناقضاً داخلياً، إذ على الرغم من الجهد المبذول لإخفاء النكبة وراء المظاهر الجمالية، فهي تعود لتخرج من المكبوت عبر استذكار الفقد بالذات. بعكس الاستخدام التقليدي للفقد كترميز إلى ملكية اليهود للفضاء، فإن ذكره في القصائد يكشف عن مسار مشترك لأهالي الأرض، وينسبها إلى سكان القرية المهجورة تلك. لا يتم تمثيل الفلسطينيين هنا على أنهم مجرد أموات، بل على أنهم منتمون إلى هذه الأرض، التي فقدتهم هي أيضاً. هذا ما قرأناه في قصيدة تلمي، وما نقرؤه أيضاً في قصيدة حياه فار «أشكلون/عسقلان» (١٩٥٠):

صمتُ الحجارة وما من رعشة
ولا تعابيرٍ لكلّ ما تحجر
استكانة طويلة وذليلة.. من قبل تلك الخرائب
وقد نقب المطر جدرانها
ارتفعت الأعبرة والعفر
والأطلالُ وسور وحيد

وعسقلان ذوت في ضحكات بنات آوى
ومن أعماق السبات
بمقل الموتى.. كان يراقبها الفلسطي

والشهادة على الانتصار العظيم على الفلسطينيين، وأن
يبتهجوا لرؤية المدينة الجديدة إذ تنهض من أنقاض
المدينة الفلسطينية:

هيا.. هلموا من كل حذب إسرائيلي
لتروا شوارع عسقلان
والمدينة الصاعدة من القفر
لتغدو مدينة حدائق في خرائب داجون^٢
هنا دكّت الهضاب والتلال
انتقم نقتك من الفلسطينيين يا شمشون
فلنعد من أقاصي المعمورة
لنراقب الوقت في المجدل
ونبارك شوارع عسقلان

يتشارك هذا الفرخ والحماس أيضًا الشاعر ش.
شلوم في قصيدته «يوم جديد»، ويشطّ فيها إلى حد
محو الفلسطينيين وإقصائهم بوصفهما لازمتين
لاستيعاب نتائج النصر الباهر ضمن القصة الصهيونية
الإعجازية. القصيدة، التي كتبت في خضم الحرب
وطبعت في «دافار»، في تموز ١٩٤٨، ترسم حبكة التحول
في الحرب، وتقود إلى شعور إسرائيلي بالنجاح والفتح:

لقد قام.. حقًا قام
حلم الشعب
أجفان نهار جديد تتفتح على البحر
من نومه العميق يفيق
إرث الأجيال المنسيّة
من حرمون حتى هارئيل
وهذه الصبيحة يعم النور أرض إسرائيل

يصوّر هذا الاحتفاء بـ«فتوحات» إسرائيل بوصفه
مكملًا لإقامة دولة إسرائيل كرد على الهولوكوست،
إذ ينتهي عنده توصيف ضحايا الهولوكوست بالفعل.
هكذا، حتى وإن احتلت القرى من أيدي «العدو»
الفلسطيني، يتم نفي هذا العدو عبر استدعاء عدوّ
-غاشم- آخر. هذا الاستبعاد يعيد استنساخ نموذج
مزدوج: حضور الفلسطيني من جانب -حتى يغدو
صرفه ممكنًا ضمّنًا- ومن جانب آخر، فإن تعميته
-أي الفلسطيني- خلف فاعل بديل، يخدم الرواية

هنا، تبدو المجدل الفلسطينية، التي تأسست عليها
أشكلون، وكأنها أقفرت من تلقاء نفسها... على الرغم
من حقيقة أنه في عام ١٩٥٠، حين كتبت القصيدة، كان
ثمّة فلسطينيون في المجدل لم يرخلوا حتى تشرين
الأول من ذلك العام.^١ لكن من منظور الشاعر،
فقد انتهت العملية بالفعل، ومن ظلّوا في المدينة غير
مرئيين. إلا أنها تستطرد بأن المدينة «تتهاوى، ولما
تزل تتهاوى / ولما يزل فيها وتد متفحم أخير /
متشبّث بردم أسطوانة من الرخام السماقي»؛ وفي ذلك
تشير إلى الآثار الرومانية للمدينة، بينما تمحو الوجود
الفلسطيني. هكذا ينكمش الوجود الفلسطيني في المدينة
بإدراجه في سلسلة دورية من البناء والخراب، ومن
ضمنها الخراب الذي أحدثته الصهيونية.

لكن هنا أيضًا يتسلل مرگب هدمي مواز؛ لأنه
وفقًا لذلك المنطق الدوري، فإن الوجود اليهودي أيضًا
سيختفي مع توالي الأيام:

هنا السماء حصن
مدينة تضجّ بالبشر والتمتمات
أعمدة رخام منحوت
أسندت أكفّ المعابد
حتى انثنت سيوف العدو
ثم سيكون السقوط
وستقام ثانية وتحمل حصونًا جديدة
ثم تتداعى
وتقام ثانية حتى يحين القدر

في قصيدة «تكريمًا لشوارع عسقلان» («دافار»،
١٩٥٥)، التي يصوّر فيها د.ي. كمزون عامل نظافة
مخلصًا لوظيفته، تظهر عسقلان/المجدل كمدينة
ذات أطوار تاريخية عدّة، لكن يتراكب هنا التاريخ
اليهودي بتاريخ الفلسطينيين (الفلسطينيين)، إذ يظهر
انتصار الحاضر بوصفه انتقامًا لاضطهادات الماضي
(شمشون). ثم بعد الاستطرد الوصفي، يدعو
الشاعر جميع أبناء الشعب الإسرائيلي للحضور

الصهيونية عن عدالة قيام دولة إسرائيل، وأيضًا، في النتيجة، طمس عملية احتلال أرضه وترحيله. هذا الولاء للرواية الصهيونية كبير لدرجة أنه حينما يصف ش. شالوم القرى «المهجورة»، فإنه يفعل ذلك عبر التصوير الاحتفالي للمهاجرين الصهاينة الجدد الذين يحلون محل الفلسطينيين، وفي الوقت نفسه يستحيلون جميعًا، بفضل تحلقهم المبتذل حول الموقد، إلى السكان الفعليين للأرض، هم لا من كانوا قبلهم، إذ تدلل العلاقة المجازية المعقودة بينهما أيضًا على ملكية الأرض:

قم وامض إلى تلك القرية المهجورة
في الحرب.. ووجه الأعداء مكفهرًا
وبين نواصي السيوف..
هناك ليف من مهاجرين جد
تعرفهم من سيماء وجوهم
جلسوا هنا متحلقين حول موقد المخيم
وسماء المساء الباسقة تزخرف المجلس

في الاتجاه السياسي المضاد لشالوم، حتى عضو اليسار الراديكالي ألكسندر بن استعار الهولوكوست لوصف النكبة في قصيدته «كفر شادود» (جريدة «كول هعام»، ١٩٥٨):

على حدود الصرخة
عند تفجير المنزل المطمئن
يغرق غصنان متفتحان في صمتهما
مثل أعلام المحرقة

يقدم أهارون تسيزلنغ، الذي كان وزيرًا في الحكومة عن حزب «مبام»، مثالاً على قولبة هذا التماثل مع الهولوكوست، حينما يساوي بين الأفعال الوحشية ضد الفلسطينيين في عملية «حيرام» بصنائع النازيين.^{٥٢} لكن بمعزل عن التغيرات في المواقف السياسية، والتباين بين تبديل هوية الضحايا في التشبيه الذي يعقده شالوم، وبين ما يكتبه تسيزلنغ وبين؛ فإنه من حيث أثر الصدمة، يبقى هذا التشبيه، في النتيجة، متقاطعًا بين ثلاثتهم، وحاضرًا في الكثير من القصائد المناظرة. يبدو أن الجميع في النهاية يرسم حدود المعاناة الفلسطينية

ضمن خطوط التصور اليهودية. إعادة إنتاج ملامح المعاناة الفلسطينية باعتبارها تظهريًا يهوديًا يتيح لكتبتها التهرب من المسؤولية الصهيونية عن معاناة الفلسطينيين. ومع ذلك، فمن اللافت أن بن سمي القرية في عنوان قصيدته بـ«المسلوبة»، وهو بذو يبرز المظلمة الأخلاقية التي طمست تحت وصف «مهجورة» في قصائد شالوم، وأيضًا ع. هيلل، وحياه فاردي، وأفرايم تلمي. في قصيدة «الضيفة تعبر القرية» على وجه التحديد، للشاعر اليميني إسحق شلاف (١٩٥٧)، تظهر حساسية ما لمصير الفلسطينيين. يذهب شلاف إلى حد كتابة قصيدة بالصوت العربي الجمعي؛ هذا في الواقع يمثل استيلاءً تامًا على المصير الفلسطيني، لكن من ناحية مقابلة، فثمة هنا محاولة لمنح الفلسطيني صوته الخاص. يختار شلاف البدو الرحل موضوعًا لقصيدته، وهنا، بالطبع، يصير في وسعه تصوير هجرتهم على أنها ليست نتيجة مباشرة للحرب، وإنما بوصفها مصيرًا دائمًا للبدو- على الرغم من أن هؤلاء طردوا أيضًا من أراضيهم في السهل الساحلي والنقب.^{٥٣} علاوة على ذلك أيضًا، تنتهي القصيدة على نغمات يائسة، تحكي عن مصير الترحال لمن لا يملك قطعة أرض خاصة به:

ومن القرية يأتي آخرهم
أنفاسه فارغة وجافة
إلى متى سنجول في قوافل
ولا نعرف ابن حواء؟

فكرة التجوال الأبدي تلك متبناة أيضًا في قصيدة شموئيل شاتل «في طريق المنفى» (هآرتس، ١٩٥٨)، كبيان شامل عن حالة اللجوء المستمرة لأولئك الذين:

غادروا وتركوا بوابات بيوتهم
أو لم يصلوا البوابات
في الليل.. في العتمة.. في طرق المنفى
غادروا هم أيضًا وتركوا باب البيت
ولم يصلوا إلى باب آخر

تحتج الأغنية على الترحيل، الموسوم فيها بالعنف العسكري الشديد، متمثلةً في «يحتنون الخطى هم تحت زخ الرصاص»؛ والغاية هي خلق حالة من عدم

التوطن والانتماء لأرض. ما من شيء، كما تقرّ القصيدة، يمكنه تعويض صدمة الترحيل، حتى لو كان حيازة بعض الأراضي (...) لذا تنتهي القصيدة إلى باب دوار. يمكن أن نجد محاولة أخرى للتحدث بصوت الفلسطيني في «أغنية المنفيين» (كيشت، ١٩٥٨)، التي كتبها ألكسندر بن كمزوفة مستقبلية، مضمياً بعض التأثيرات اللغوية على الشعارات السياسية الجاهزة. المتحدث في القصيدة اسمه إشماييل، وبن هنا يسلط الضوء على المصير اليهودي الفلسطيني المشترك، وكأن الشعبين سليلاً عائلة واحدة. الحديث عن الاستلاب مباشر وواضح، على سبيل المثال في مناجاة إشماييل للشمس:

لقد وجدت ليلاً مقفلاً
وطريقاً محرماً فتحها
ثم من فوق طلل مغتصب ارتفعت أمامي

ومع ذلك، فإن خاتمة الأغنية تفضي إلى خلاصة أخرى؛ فهو بالأساس يطلق صرخة استغاثة إلى العائلة في اللحظة التي تقاتل فيها الدول ذات السيادة بعضها:

شقّ التراب يا أخي
كيف يا إسحق.. كيف يا أخي
حال أبوي إبراهيم؟

يسير بن في المسار نفسه، في قصيدة كتبها عام ١٩٥٤، بعد مذبحة «معاليه عقراييم»،^{٥٥} ويروي فيها تاريخ الصراع عمومًا مشتملاً أحداث النكبة. هنا أيضاً، في قصيدة «هذه اليد» («كول هعام»، ١٩٥٤)، يسدّد حكمه الأخلاقي حصراً إلى الدول-الأردن وإسرائيل في هذه الحالة- حينما يرسم حدوداً واضحة بين الحكومة والشعب. باسم أخوة الأمم، هو ينسب العنف فقط إلى الأنظمة. في سطر واحد يؤلف فيه بين «قبية، كسالون، ونحالين»،^{٥٦} يصف تاريخ الهجمات والمصائب مخاطباً ممثلي الأنظمة:

قف وانظر
إلى كل تلك المذابح الشعواء
وسكاكين النعمة

من السلام إلى الانتقام ضللنا الطريق

والحصاد وفير!
أكوام الضحايا على جانبي الحدود
دم الثأر في وضح النهار وفي الخفاء
ليدم رخاؤك.. يا إسرائيل!
ليدم رخاؤك.. يا أردن!
موتى بالمجان تحت طائلة
يد الطاغية تك
ليدم رخاؤك يا إسرائيل
ويا أردن

الحلّ، في رؤية بن، يكمن في أخوة الأمم التي ستدفن «اليد الملوثة.. بدم الأب، والأم، والطفل». سينتهي التاريخ العنيف، الذي يشمل النكبة أيضاً، بسلام بين الأمم. بهذا المنطق، يصدر بن النكبة وما ترتب عليها باعتبارها ليست مسؤولية الشعوب، وإنما حكومتي الأردن وإسرائيل، الموصوفتين كعدوتين للشعب. في الواقع، عبر إخراج الأمم من دائرة المسؤولية عن الكارثة، يعالج بن صدمة ٤٨ ويعيد تأهيلها، إن جاز التعبير، كما لو أنه يسدل عليها ستار النهاية، ومن ثمّ يعتّمها؛ لأن نقل المسؤولية عن عاتق الشعوب إلى نظام الدولة يخلق شيئاً من التناسبية بين الضحايا والجناة.

في قصيدة سابقة، بعنوان «السؤال الثاقب» («كول هعام»، ١٩٥٣)، يتطرق بن إلى تسلل اللاجئين الذين حاولوا العودة إلى الديار، ومنهم الفلسطينيون من مواطني إسرائيل. ثم يحدد مذبحة دير ياسين، المعروفة بالرعب الذي أحدثته في أوساط السكان الفلسطينيين كافة، كمنطلق مقارنة لتوصيف الهجمات الإسرائيلية على مخيمات اللاجئين:

وينطلق الفرح من الأفواه
وهم يراقبون من الجانب المقابل القتل
الذي وقع في مخيم اللاجئين
بتذكّار رعب دير ياسين

(...) وبالحدث عن «المتسللين»، لا يفوت بن، في موضع آخر، ملاحظة التحريف في إطلاق هذا النعت على أولئك الذين وفدوا لزيارة ممتلكاتهم وأراضيهم بعد طردهم منها في الحرب.^{٥٧} مصدر عنف «المتسللين»،

وكلّ من أكلت النيران قريته
وأكل المحتلّ عملّه
إخوتي.. الشعوب.. أنتم الشهود

تلك محاولة أخرى لمأهاة الصدمة الفلسطينية
مع الصدمة اليهودية عبر انتزاع تلك الفجيرة من
إطارها السياسي، وطرح التضامن الطبقي بديلاً.
من ناحية، تبقى الهوية الوطنية لكلا الطرفين هنا
محفوظة ضمن حدودها، لكن من ناحية أخرى، ثمة
محاولة لإعادة تأهيل الصدمة عبر الصيغة السياسية
لأخوة الأمم.

في قصيدة أخرى، بعنوان «سيحاكم مشوّهو العدالة»
(«كول هعام»، ١٩٥٠)، يضيء آفي شاول على الهوية
الطبقية للفلسطينيين الذين طردوا من أراضيهم:

بعدما خصّبت عظام المزارع الجائع
وأجساد أولاد الحقل
أرض الأفندي هذه
ستنبذ القرية مثل الشوك والنتش
ثم يأتي المحلّ العقيم ويدوسها

حياه كدمون، وألكسندر بن، ومردخاي أبي
شاول، الذين أمسكوا بالتحوير الشيوعي للحرب
على أنها نضال ضد الإمبريالية، أمسكوا كذلك،
في نهاية المطاف، بالحدود الفاصلة بين السرديات
الفلسطينية واليهودية. هم بذلك كانوا مواليين بحق
للخط السياسي للاتحاد السوفيتي، الذي دعا إلى حل
الدولتين لشعبين ودعم خطة التقسيم؛ لكن بسبب
ذلك أيضاً، فقد تعرّس عليهم تصوير الصدمة
الفلسطينية من المنظور اليهودي، في الوقت الذي
حجبوا فيه أيضاً دور اليهود بوصفهم منتجين
للصدمة الفلسطينية.

كما يرافع بن في قصيدته، ليس كراهية اليهود؛ وإنما
نتاج لتحريض ممنهج.

الشاعرة حياه كدمون، التي كانت مثل بن عضواً
في الحزب الشيوعي الإسرائيلي، كتبت عن الهجرة
الفلسطينية بتركيز على بعدها الأنثوي. لقد رسمت
العدو، في انسجام مع خطاب الحزب، في صورة
الإمبريالية البريطانية، التي توحد مشاعر الكراهية
تجاهها اليهودي والفلسطيني؛ وهذا مما دونته في
قصيدتها «عظمة الأردن» («كول هعام، ١٩٥٦):

وبدا لي أنه هناك... وسط الركب إذ يفرش جرياً
تلوح رأس لطيفة... رفيقتي منذ الأمس البعيد
كنت أمضي معها إلى هناك
صعوداً على تلك الدرجات الملتفة والوعرة
وكفّ كل واحدة منا قابضة على كف رفيقتها
وكان جمر الكراهية فينا متقدماً
صوب ذلك البريطاني الذي يتغطرس أمامنا

هكذا يطمس التفسير الشيوعي لحرب ١٩٤٨ الصراع
بين الفلسطينيين واليهود ويحري شملهم في رواية
مشتركة مناهضة للإمبريالية، ضد الدول المشاركة في
الحرب؛ وقبل كل شيء ضد البريطانيين، الذين يثيرون
الصراعات بين الشعوب.

أبعد من ذلك، يكتب مردخاي آفي شاول، وهو
أيضاً شاعر مرتبط بالحزب الشيوعي، قصيدته «مطلع
شهر أيار» («كول هعام» ١٩٥٢)، معيّناً على التضامن
البروليتاري في عيد العمال لتمثيل معاناة الفلسطيني
واليهودي معاً:

انفجري.. ثوري يا ريح أيار
كوني أخت كل الشعب:
كلّ من يتحرك ويتننّى بين هاوية وهاوية
ويسقط.. لأن صياداً بلا رحمة هناك..

- ١ هي جملة وردت على لسان النبي داوود في «التناخ» (العهد القديم)، حينما علم بمقتل صديقه الحميم يونانان على يد الفلست، فأراد ألا يتفشى نبؤه في جت -وهي مدينة فلسطينية ورد ذكرها بهذا الاسم في التوراة- «لئلا تفرح بنات الفلست، ولا تطرب نسوة غير المختونين»، كما يرد في تنمة الحديث. تقال كناية عن حفظ السر وعدم إشاعة الخبر حفاظاً على «المصالح العليا» (إضافة من المترجم).
- ٢ حيفر، حنان (٢٠١٠). لا تشيعوا هذا في جت: النكبة الفلسطينية في الشعر العربي (١٩٤٨-١٩٥٨)، «سيديك».
- ٣ موريس، بني (١٩٩١): مولد مشكلة اللاجئين الفلسطينيين (١٩٤٧-١٩٤٩)، تل أبيب، «عام عوفيد»، ص. ٢٧٦، ٣١١ (بالعبرية). موريس، من جانبه، رأى أن القصيدة كانت تعقيماً على الفطائع التي رافقت عملية «حيرام» في الجليل الأعلى. انظر أيضاً: موريس، ٢٠٠٣، ٢٣٠.
- ٤ قيسارية كانت أول بلدة اقتحمها القوات الصهيونية ورحلت ساكنيها بالقوة العسكرية خلال النكبة (إضافة من المترجم).
- ٥ موريس، بني، (٢٠٠٣)، ضحايا - تاريخ الصراع الصهيوني العربي (١٨٨١-٢٠٠١)، ص. ٢٤٣، ٢٤٢.
- ٦ هو العمود الأسبوعي الذي خصّص لنانان ألترمان في جريدة «دافار» على امتداد ٢٤ عاماً، وكان يعلّق فيه على الأحداث الراهنة شعراً أو نثراً.
- ٧ روغني، حاجي (٢٠٠٦)، أمام القرية المهدمة: الشعر العربي والصراع اليهودي-العربي (١٩٢٩-١٩٦٧)، حيفا، «فردس». ص. ١٢٦-١٢٧. نواير ٢٠٠٦، ١٩٠-١٩٢. نثور، مردخاي (٢٠٠٦)، العمود الثامن: رحلة تعقّب تاريخي لأعمدة ألترمان. تل أبيب، «هكيوتس هميؤحاد» (بالعبرية).
- ٨ مدينة ألمانية، كانت تقطنها طائفة يهودية كبيرة قبل الحرب العالمية الثانية.
- ٩ ألترمان، نتان، (١٩٧٧). العمود السابع (الجزء الأول: ١٩٤٢-١٩٥٤)، ص ١٤٩ (بالعبرية).
- ١٠ المصدر السابق، ص ١٥٠.
- ١١ (إضافة من المترجم) الاقتباس هنا من ردّ بن غوريون على قائد الهجوم على مدينتي اللد والرملة، إينغال ألون، حينما سأله الأخير عن قراره بشأن سكان المدينتين الأصليين، فسكت عن الأمر ٤٠ دقيقة، ثم أشار له بأن يفعل «ما ينبغي فعله».
- ١٢ ليثور، إسحق (١٩٩٥). نحن نكتبك أيها الوطن: مقالات في الأدب الإسرائيلي، تل أبيب، «هكيوتس هميؤحاد».
- ١٣ لا كابر، دومينيك (٢٠٠٦). كتابة التاريخ، كتابة الصدمة، تل أبيب، «ريسليغ» (مترجم إلى العربية).
- ١٤ ألترمان، ناتان (١٩٥٧ و ١٩٧٨). مدينة اليمامة، تل أبيب، «هكيوتس هميؤحاد». ص. ٦٨-٨٤، نُشر سابقاً في جريدة «دافار» في ١٢/٦/١٩٥٥ (بالعبرية).
- ١٥ موريس، ميلاد مشكلة اللاجئين، ص ١٢٨.
- ١٦ المصدر السابق ص ٧١.
- ١٧ المرجع نفسه ١٤٣.
- ١٨ المرجع نفسه ١٤١.
- ١٩ المراجع نفسه ٤٨١.
- ٢٠ حيفر، حنان، (٢٠٠١). مشهد المعركة فجأة: القومية والعتف في قصيدة سنوات الأربعينيات، تل أبيب، «هكيوتس هميؤحاد».
- 21 Erikson, Kai (1995). «Notes on Trauma and Community», in: Caruth, Cathy (ed.), Trauma, Explorations in Memory. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, p.185..
- ٢٢ لا كابر، مرجع سابق، ص. ١٢٦.
- 23 Kaplan E. Ann (2005). *Trauma Culture, The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, P.90.
- ٢٤ ألترمان، مدينة اليمامة، ص. ١٧٠.
- 25 Kaplan, Ibid, P. 126.
- ٢٦ هيرمان، جوديت لويس، (٢٠٠٧). الصدمة والتعافي، تل أبيب، «عام عوفيد». ص. ٢٢٨ (مترجم عن العبرية).
- ٢٧ بالمان، شوشانا، وليثوف، دوري (٢٠٠٨). الشهادة: أزمة الشهادة في الأدب والتحليل النفسي والتاريخ، تل أبيب، «ريسليغ».
- ٢٨ المصدر نفسه.
- ٢٩ المصدر نفسه، ص ٧٧.
- 30 Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience, Trauma, Narrative and History*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, P. 92.
- ٣١ بالمان وليثوف، مرجع سابق، ص. ١٥٧.
- ٣٢ لا كابر، مرجع سابق، ص. ٣٠.
- ٣٣ المرجع نفسه، ١٧٣.
- ٣٤ المرجع نفسه، ١٦٦.
- 35 Newmark, Kevin (1995). «Traumatic Poetry: Charles Baudelaire and the Shock of Laughter», in: Caruth, Cathy (ed.), Trauma, Explorations in Memory. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. P.239.
- ٣٦ لا كابر، مرجع سابق، ٧٥-٩٧.
- ٣٧ المرجع السابق، ٩٢.
- ٣٨ أعمال شغب في الناصرة (١٩٥٨). «دافار».
- 39 Caruth. Ibid, P.8.
- ٤٠ فيلمان وليثوف، مرجع سابق، ص ٥٠.
- ٤١ المرجع السابق، ٤٣.
- ٤٢ مدينة ذكرت في التناخ، سفر العدد (١٤:٢١)؛ وهي إحدى المدن التي سجّل فيها بنو إسرائيل انتصاراتهم. ثمّة مستوطنة مبنية باسمها اليوم في جنوب إسرائيل، «عين ياهاف»، على مقربة من قرية عين الويبة التي يزعم بعض مفسري التناخ أنها المدينة المقصودة في النصوص المقدّسة.
- ٤٣ لا كابر، مرجع سابق، ٩٤.
- ٤٤ فيلمان وليثوف، مرجع سابق، ٢١.
- ٤٥ المرجع السابق، ٦٨.
- ٤٦ مدينة في جنوب إيطاليا.
- ٤٧ رنان. أرنيست (٢٠٠٩). عن قومية وهوية اليهود، تل أبيب، «ريسليغ». ص. ٤٨ (مترجم عن العبرية).
- ٤٨ كدمان، ناغاه (٢٠٠٨). على قوارع الطريق وهوامش الوعي:

- ٥٤ موريس، المرجع السابق، ٨١، و٣٢٧.
- ٥٥ هجوم نَفْذه فدائيون في آذار ١٩٥٤ على حافلة ركاب إسرائيلية بين إيلات وتل السبع، وأسفر عن مقتل ١٢ إسرائيليًا.
- ٥٦ كلها شهدت هجمات في تلك الفترة التي نشط فيها المتسللون على الحدود من جهة، والاقحامات الإسرائيلية من جهة ثانية، وأبرزها اقتحام شارون لقريّة قبية مخلفًا مجزرة راح ضحيتها ٦٩ فلسطينيًا.
- ٥٧ كدمان، مرجع سابق، ص ٢٩.

- طمس القرى العربية المفرغة عام ١٩٤٨، القدس، ص. ١٠٠، و١٢٠-١٢١.
- ٤٩ مرجع سابق، ص. ١٥.
- ٥٠ جريدة «دافار»، ١٨/١١/١٩٥٣.
- ٥١ موريس، مولد مشكلة اللاجئين، ٢٩٨، و٣٢٨.
- ٥٢ يشار إليه في التناسخ بوصفه إله الفلسة، وهو في المصادر التاريخية من الألهة التي عبدها الآشوريون في سورية وبلاد ما بين النهرين.
- ٥٣ موريس، المرجع السابق، ٣١٠.

صدر عن "مدار"

