



أوري ش. كوهن *

غزة آتية: المدينة البيضاء والمدينة التوأم *

مُشابهًا لما حدث مع الإسرائيليين عندما احتلّوه مرّة تلو الأخرى.^٢ لقد احتلّت إسرائيل غزة مرارًا وتكرارًا أكثر من أيّ منطقة أخرى حتّى "فك الارتباط" سنة ٢٠٠٥، وبعد ذلك لا يزال هناك من يتحدّث عن إمكانية احتلالها، بما يشبه "سلاح اليوم الحاسم"، رغم عدم موثوقيّة هذا التهديد.^٣ لذلك، ظلّت غزة حالة شبيهة بالبرزخ (الليمبو) السياديّ، مفادُه سلطة مستقلّة داخليًا وإغلاق تجاه الخارج. ومنذ قيام دولة إسرائيل تُشابه غزة كونها شبح البلد، شبح فلسطين. وهي تشبه إسرائيل إلى حدّ كبير باستثناء السيطرة على المعابر. غزة في واقع الأمر عبارة عن شبيه إسرائيل الصغيرة، كيان مُكتنّظ ومُنغلق من اللاجئين. فإسرائيل وغزة تحتوي الواحدة الأخرى كما لو أنّهما لُعبتا بابوشكا: قطاع صغير بالغ الاكتظاظ، بحدود مُغلقة

خضعت مدينة غزة والقطاع المحيط بها لتغيير شديد في الوعي الإسرائيليّ، وذلك في أعقاب "حرب الاستقلال" (نكبة ١٩٤٨). فمن مدينة لوائية ناعسة وحميميّة، تحوّلت غزة إلى جزء من قطاع تسوده الغربة والفصل ويحوي ماضي البلد المُغيّب.^١ اللاجئون الذين وصلوا إليه، وخصوصًا من الساحل و"يهودا" (الضفة الغربيّة)، تنظّموا في مخيّمات تحمل الأسماء المحوّّة. صحيح أنّ الماضي العربيّ للبلد العربيّة موجود في أماكن كثيرة غيّبها البلد العربيّ، إلّا أنّ هذا لم يكن

* كاتب وباحث أدبيّ إسرائيليّ، يدرس في جامعة تل أبيب وجامعة كولومبيا في نيويورك.

** الفصل الأول من كتاب «غزة: المكان والصورة المتخلّطة في الحيز الإسرائيليّ»، تأليف: عومري بن يهودا ودوتان هليغسي، ترجمة علاء حليحل..

وجيران عداثيين، تحمل أسماؤه الماضي. يرفض قطاع غزة بمخيماته وأسمائه الآتية من الماضي الاختفاء، تمامًا مثل المشكلة المرصوفة داخله. وقد مُنحت على مرّ السنين تسميات مختلفة للمشكلة الفلسطينية ذاتها التي في صلبها العودة والتهديد الذي تشكله مثل هذه العودة على المخيال الإسرائيلي. ويمكن القول ببساطة إنَّ غزّة هي توأم غير شبيه بتل أبيب. فالانتان ولدتا منذ اندلاع حرب ١٩٤٨، بصيغتيهما الحاليتين على الأقل. أما الاختلافات في مصير الاثنتين فتنبع من نتائج الحرب، حيث المنتصرون والمهزومون، إلا أنَّ الاختلافات في المصير تشكّل أيضًا بذرة لتبرير كلّ الحروب الساعية لتصحيح أو صيانة نتائج حرب ١٩٤٨. أما من الناحية التاريخية فإنَّ غزّة هي توأم يافا، كما تقول زهية قندس: "مصيرا غزّة ويافا مرتبطان بحبل سرّة واحد؛ الكثير من العائلات اليافية تقطن في مخيمات اللاجئين في غزّة منذ طردها عام ١٩٤٨، بمنّ فيهم جزء كبير من عائلتي. كلّ تفجير يحدث في غزّة يعني تفجيراً ليافا، وكلّ تنهيدة راحة لدى الغزيين تُوسّع قلوب اليافيين".^٩ وإذا ما فكرنا في غزّة من وجهة نظر فلسطين نرى أنّ هذه الهوية واضحة وهي جزء من مسار استعاريّ فلسطينيّ يتحرّك في اتجاه معاكس للمسار اليهودي أو العبري.^{١٠} الخطاب العبري يسعى عمومًا لعزل العنف ولتقليل مظاهر المشكلة (الفلسطينية) حدّ عرضها كأحداث منزوعة السياق قدر المستطاع. وخلافًا للصحافة التي تتعاون مع تثبيت المحلانية الفلسطينية، فإنّ الأدب العبري يُشدّد على القلق الكامن في الواقع المُخرق لحدود التمثّلات. غزّة في الأدب العبري هي التوأم المنبؤ للمدينة البيضاء (تل أبيب)، وهي صورة مُنعكسة ترفض الاختفاء في شريط نيجاتيّف، وتصدّ بشكل متواصل محاولات تقليصها لتكون مشكلة منفصلة.^{١١}

من ضمن سائر الطرق للتعامل مع مسار الصراع منذ ١٩٤٨، رؤيته كحالة مُستمرة من طرف إسرائيل لتحويل اللاجئين الفلسطينيين إلى مشكلة تخصّ الدول التي استضافتهم. وتفيد وجهة النظر هذه بأنّ العدوان الثلاثي (حرب سيناء) كان يهدف من الناحية الإسرائيلية إلى إجبار مصر على إغلاق حدودها، وخصوصًا الحدود مع القطاع، أمام تنقل الفلسطينيين أو "المتسلّين"، كما سُمّوا وقتها، وهم أولئك الذين كانوا يسعون للعودة الفعلية. عمومًا، لم يحتلّ العدوان الثلاثي مكانة

مركزية في الخطاب الثقافي الإسرائيلي؛ صحيح أنّ صدها ما زال يتردّد، إلا أنّ التغيير في الخطاب الذي حصل في أعقاب حرب ١٩٦٧ أدّى إلى تغييره.^٧ كان العدوان الثلاثي حملة مُنسّقة مع البريطانيين والفرنسيين الغاية منها استعادة السيطرة على قناة السويس التي أممها جمال عبد الناصر في تموز ١٩٥٦. وكان لإسرائيل الكثير من الأسباب التي دفعتها إلى هذه الخطوة، رغم عدم وجود سبب واحد كافٍ لتبرير الحرب، فكان هذا استغلالًا لفرصة تحوّلت على الفور إلى تطبيق لغاية تاريخية. وقد انتهت الحرب بانسحاب جميع القوّات من الميدان، بما في ذلك قطاع غزّة الذي كانت إسرائيل تُسيطر عليه حتى آذار ١٩٥٧ عبر منظومة حكم عسكريّ شكّلت الأساس للحكم العسكريّ الذي فرض على الضفة الغربية بعد ١٩٦٧،^٨ وقد شكّلت الشهور الثلاثة التي سيطرت فيها إسرائيل على القطاع اللقاء الأوّل لغالبية الإسرائيليين مع مخيمات اللاجئين الفلسطينيين.^٩

كان أوّل الإنتاج الأدبيّ التي توقّفت عند القرب غير المريح بين البلد الذي تتربّع تل أبيب في صلبه، وبين غزّة التي كُشف عنها مع احتلال القطاع، هو حالة الأحمق لأمرين ميّجّد الصادر عام ١٩٥٩،^{١٠} وهو كتاب مفاجئ في صدقه وفي الكتابة المباشرة التي طرحها من حلبة الاحتلال المُتجدّد. يتمحور هذا الكتاب بشكل فضفاض واستعاريّ (أليجوريّ) حول شخصية الراوي، الذي تدفعه خيبة الأمل من حياته نحو أزمة وجودية، ليخرج منها مُطلقًا كالمُسدّد بمساعدة الحرب الجديدة. فهذه الحرب تُنسيه الضائقة وتأخذه إلى المدينة البيضاء، لبّ وجوهر الكتاب، وهو فصل قائم بحدّ ذاته كنصّ إبداعيّ جدير بالتأمل والتحليل.^{١١}

ومن ناحية موقع الحرب في الزمن والحيز، فإنّ مُجرّد اختيار تسمية "المدينة البيضاء"، المُصطلح الدارج منذ سنوات الثلاثين، يضع المدينة المُحتلة عن تقصّد كانعكاس للمدينة التي يأتي منها الراوي.^{١٢} لا يقوم ميّجّد بالتطرق بالتفصيل إلى مكان وجوده في القطاع، ومن ضمن أسباب ذلك أنّ الحديث يدور عن حيّز استعاريّ مُخاتل، ويوضع تل أبيب وغزّة كشخاياتا كيان كامل كاد شكله أن يُنسى تمامًا. يحرص ميّجّد قصّة الحرب في القطاع ومُخيمات اللاجئين، أي في سياق العنف المؤسّس عام ١٩٤٨، وليس في الفضاءات العتيقة لمدينة ترشيح التوراتية وأسفار بني إسرائيل في الصحراء، على شاكلة غالبية الكتابة الفورية عن

غزة في الأدب العبري هي التوأم المنبوذ للمدينة البيضاء (تل أبيب)، وهي صورة مُنعكسة ترفض الاختفاء في شريط نيجاتييف، وتصدّ بشكل متواصل محاولات تقليصها لتكون مشكلة منفصلة.

العدوّ التي تطلع مقابلنا قريبةً قريبةً.

تعود حرب ١٩٤٨ زمنياً من خلال الحيّز. غزة التي تجاوزها الجيش الإسرائيلي في "حملة حورييف" ليست حلبة أحداث في حرب ١٩٤٨، بل المكان الذي يتواصل فيه الجانب الآخر لحرب ١٩٤٨. اتجاهات الحركة تختلط ببعضها البعض. الانتقال في الزمن إلى السوراء هو حركة نحو الأمام باتجاه صراع لا نهائي، بحيث يتحوّل اختراق الحدود إلى عودة في الزمن، وهو يتضارب مع العودة التي ينتظرها الماكثون في مخيمات اللاجئين. وكأني به يُبرز هذا البُعد عبر إيقاع النصّ الذي يتبدّى كعودة منزوعة الروح، مُجرّأة إلى جُمَل صغيرة، وعلامات تستحضر روح تلك الحرب، التي أفرزت هذه الحرب الحاليّة:^{١٦}

على مقربة منّي وقف شخص حليق الرأس له أنف مُسطّح وشفته مشققة الجانب. يرتدي وزرة سوداء واسعة وحذاءين كبيرين غليظين يحتويان قدميه الكبيرتين. كان يقف مُنفرج الساقين طيلة الوقت. يدها مشبوكتان فوق صدره، وينظر إليّ بابتسامة كانت ستبدو مُرّة أو ساخرة لولا الشرخ في شفّتيه. وعندما سادت لحظة صمت خطا خطوتين باتجاهي، وحين وقف قبّالتي مشبوك اليدين، سألني من أين أنا. لم أخبره بمكان بيتي الآن، بل باسم الكيبوتس الذي أتيت منه سابقاً. رمشت عيناه لُبهة، كما لو أنّه شعر بوجود ذبابة، ثم تغيّرت الابتسامة التي على شفّتيه الواسعتين. سألني إذا ما كنتُ أعرف القرية "ع". نعم، ابتسمتُ، واسترجعتُ مجموعة من الخُشش ترابيّة اللون المُكدّسة فوق جانب تلة تشبه عشّ الدبابير، مُحاطة بسلاسل بريّة متناثرة من الصُّبار. سألني ما إذا كنتُ أعرف بستان بيرجمان. وللحظة عجزت عن الكلام. استرجعتُ رائحة العطر القويّ والمسكر لأزهار الحمضيّات،

الحرب.^{١٧} يتحدّث الراوي عن مدينة تنعكس فيها المدينة التي جاء منها، وهي حيّز ينعكس في صورته خوف الجيتو والقلق الشّديد من الحرب؛ إنّها المدينة البيضاء كاحتمالٍ للهزيمة: ماذا كان سيحدث لولا الانتصار في ١٩٤٨. الانتصار والدخول إلى المدينة يمرّان عبر وعي الراوي وتمائله مع المهزومين كعملية فحص للإمكانيّة الثانية: غزة هي كلّ ما يمكن لغزّة أن تكون عليه، لولا الانتصار. هذا المسار يُلزم بالحرب وبالذات من خلال التضامن مع العدو المهزوم. نحن نتحدّث عن صيغة لنموذج "السادية المتعاطفة" التي كتب عنها ألترمان في "ضربات مصر": الكاتب يتأمّل هزيمة العدو كإمكانيّة لتحقيق الذاتي، والتي لا تتحقّق بمساعدة القوّة العسكريّة، وهو يستلذّ مرتين: الأولى من خلال إيلاّم الآخر، والثانية من خلال التضامن معه.^{١٨} تُراوح القصّة مع الراوي بين احتلال المدينة وبين إدارتها مدنيّاً، مروراً بالالتقاء بمخيّم اللاجئين. ويؤدّي "ضعف" الراوي، أي مدى تضامنه مع الخاضعين للاحتلال، إلى مقتله، وهو ليس إلاّ الميتة الأولى. أمّا في الثانية فإنّ الراوي يُعدهم بعد أن يُجرّم أمام محاكمة كافكاويّة لأنّه لم يسع إلى قتل الساعي إلى قتله. مدينة ميچد البيضاء هي إذاً إمكانيّة، وهو دخلها كحيّز يُخضع للامتحان القيم "الإنسانيّة" مقابل مُتطلّبات الحرب التي لا تُساوم.

إنّه حيّز يُراوح بين زمنين يربط الاحتلال بينهما: الحرب (سيناء) تستعيد الحرب التأسيسية (١٩٤٨) في منطقتها التأسيسية، الشارع المؤدّي إلى القدس:^{١٩} كيف يعود كلّ شيء وأنا معه. الأصوات المبحوحة والساكنة، التي تتصاعد من الدخان والغبار الملتهب، تصرخ في سماء الليل. من لافتة دير العمر. المضخّة السفلية في شاعر هچاي. المسيرة الفظيعة في العتمة. عوزي ودوف اللذان قُتلا بجانب الرشّاش. مُصفّحات



■ شاب فلسطيني مع علم ومقلاع مسيرات العودة بغزة في العام ٢٠١٩. (الأناضول)

كان منعُ التجوّل ساريًا والمدينة البيضاء خالية، باستثناء دوريات الجنود الذين كانوا يسرون في الشوارع. {...} عند وصولي إلى طرف الشارع غير المُعبّد ومع صعودي نحو التلّة الرملية، تبدّى المُخيم أمامي. كان عبارة عن قطعة هائلة من المساكن الصفيحيّة المُكتنّزة، المُتداخلة في بعضها البعض، والمُتلامسة، والمُلتصقة ببعضها البعض. {...} من مرّة لأخرى صاح أحدهم من داخل السّاحة باسم ربّ الأسرة واسم القرية التي أتى منها. {...} وعند سماع أسماء القرويين الآتين من قرى السّاحل، مرّت أمام عينيّ قرية تلو الأخرى. مناظر البيّارات المُتشابكة والمُعتمة التي يسود أسفلها تُرابٌ رطبٌ ثقيلٌ يُنبِت سراخس طويلة السّاق تلتفّ حول جذوع قديمة برتقاليّة الحزاز. منظر حقول الذرة اللامعة في الشمس، تخفق في ريح الظهيرة. منظر العقيق والأمواج المُتلاطمة في المروج الطافحة بالحجارة. منظر السّوق ببسّطاته المليئة برقائق التمور العائمة والأرغفة، ومرطبانات مياه الليمون والعسل، وحلويات سُكّريّة، وكستناء مشويّة في أطباق معدنيّة، وقطع قمر الدين. منظر الرجال عريضي الخصور وكبيري الأجساد يسرون ببطء مُثقلين بأحمالهم. منظر نساء يرتدين فسّاتين خضراء قادمات من الآبار والجرار على رؤوسهنّ.

ومنظر أوراق الشجر المُترّصة، أخضرها غامق. {...} هل عملت هناك؟ سألته. لم يُجبني عن سؤالي، بل بدأ يُعدّد أسماء: رابوبورت وزلكين وشخطان وأقرمسي. كانت هذه سلسلة بيّارات مُكتنّزة مُتجاورة مع بعضها البعض بجانب الشارع. وكيف حال السيد يعكوف؟ قال بلُغتي.

تفصل هذه الاستعدادات عن بعضها البعض يفعل المعركة على المدينة البيضاء والانتصار فيها. الدخول إلى المدينة والتقاء السكّان يُفضيان إلى ذاكرة الماضي غير الحرب، لكنّ الماضي يعود من الناحية الأسلوبية بشكل مُشابه لشكل الحرب. الحديث عن الأشياء سريع ومُتقطع، خانق ومُدوّخ في فائضه. هذا اللقاء الذي تمّ بالذات بوساطة أسماء أصحاب البيّارات، يستعيد الماضي الذي كان قبل ١٩٤٨، بالرائحة والشعور اللذين يُرافقانه، وبالقرب المُنعص بينهما وبين ما يأتي من المدينة المُحتلّة. السّؤال بالعبريّة، بلُغته، حول أحوال السيد يعكوف يتغلغل في القلب بإنسانيّته البسيطة والواضحة، ويستحضر كلّ الأنسجة البشريّة من الماضي والتي مُزّقت بلا رجعة. ويُراوح وعي الراوي بعدم راحة بين إمكانيّات الماضي وإمكانيّات الحاضر، وكلّما تعمّق فيها اكتشف أنّها جميعها تشير صوب ماضٍ ليس بوسعها احتواؤه:^{١٧}

تُراوح القصة مع الراوي بين احتلال المدينة وبين إدارتها مدنيًا، مرورًا بالالتقاء
بمخيم اللاجئين، ويؤدّي "ضعف" الراوي، أي مدى تضامنه مع الخاضعين للاحتلال،
إلى مقتله، وهو ليس إلا المينة الأولى، أما في الثانية فإن الراوي يُعدم بعد أن يُجرّم
أمام محاكمة كافكاوية لأنه لم يسع إلى قتل الساعي إلى قتله.

يكن بالإمكان رؤية وجوه الناس عبر لهيب النيران.
ألستَ فرحًا بأنك المحتل؟ سألني. لا، قلتُ، لا فرح في
قلبي. بعدها سألني ما إذا كنتُ أحبّ أعدائي. إنهم
جياح، قلتُ وأنا أشير برأسي صوب الرّاضين. سألني
إذا ما كنتُ أرغب بأن أستبدلهم. فكّرتُ كثيرًا قبل أن
أجيبه بأنني لا أرغب بأن أكون من المُعينين لحراستهم
والبنادق في أيديهم. هل هم سيئون لهذه الدرجة؟
سألني وهو يشير برأسه إلى الجنود. لا، أجبتُ بهلع،
لا، إنهم يؤدّون واجبههم الصحيح. ألستَ أفضل منهم؟
سألني. لا، قلتُ، بالطبع لا، لكنني لا أملك الشجاعة
لرؤية الذين يُعانون. ولأول مرّة أزاح رأسه باتجاهي
مُبتسمًا، ووضع يده على كتفي وقال: هل تخجل
من ذلك؟ نعم، هزّرتُ رأسي وشعرتُ برعشة تجتاح
جسمي. الأمر ليس على ما يُرام، قال. وبعد صمت
قصير أضاف بهدوء: اذهب، وأدّ واجبك.

تستند هذه الصّورة إلى موعظة الجبل، وهي تعرض
مسيحًا فلسطينيًا يحمل الصليب الأوروبي. وفي المقابل
تستعرض غزّة في المكان الدقيق الذي ستكون عليه
حتّى يومنا هذا، في رفضها أن تكون صورة عكسيّة
(نيجاتيف) للمدينة البيضاء العبريّة. غزّة هي مدينة
بيضاء مهزومة، نيجاتيف لا ينجح الضوء الأبيض
بحرقه، وسيظلّ يحوي في داخله الصورة الأصليّة، حتّى
لو بدت مُغبّشة. إنَّها ما يشبه قالب جسيم أرض-
إسرائيليّ تختبئ فيه من وراء كلّ ذاكرةٍ أخرى
أصعب منها تُضعف الحاضر، الذي أضحى بنفسه
حدودًا مُتقلّبة تسعى الحرب لمحوها أو لتحسينها، إلاّ
أنّ هذه الذاكرة تزيد من ضعفتها أكثر وأكثر. ما
أودّ قوله بكلمات أخرى إنّ القطاع كمشكلة، كمصدر
للمتسلّين، هو نتاج حرب ١٩٤٨. وقد هدف احتلال
غزّة في العدوان الثلاثي لإبعاد هذا الخطر، لكنّه أدّى في
واقع الأمر إلى تقريبه.^{٢٠} ثمة شيء يكاد يثير القشعريرة

يتبدّى قطاع غزّة أمام الرّواي كما كان السهل
السّاحليّ الجنوبيّ قبل عقد من الزمن، قبل الحرب،
بثرائه وتفاصيل الحياة فيه التي تراكمت حتّى
أصبحت تجربة معاشة نُسييت بالعبريّة، ظاهرًا. هذا
الصدى يتأتّى بعد عشر سنوات على الحرب، فيما لا
تزال ذاكرة البيّارات والقري والحياة المُشتركة حيّة
بعد أن خبا التهديد البادي منها، أو أنّه ربما انتقل
إلى ما وراء حدود القطاع، إلى داخله، ليست المدينة
البيضاء إلاّ الواجهة، مثل واجهة كنيسة تُخبئ وراءها
عتمة الماضي. التنقّل بين الأزمان وبين الذكريات
يصل إلى نقطة انصهار. قوّة الماضي تُربك الراوي
أيما ارتباك، وتستحضر الانتصار والهزيمة، والهوان
اليهوديّ، وقوّته وضميره، ذلك الضمير المعذب بسبب
سهولة الانتقال من الضعيف إلى القويّ. إنّ سُرّ العبريّة
المنتصرة داخل مُخلفات هزيمة العدو يُبرز الخط
الرّيفيع، الخط الأترمانيّ جدًّا، الذي يفصل بين يوم
الانتصار والحرق، بين مُخلفات الهزيمة وبراعم الثورة
الفلسطينيّة.^{١٨} وتتواصل هذه التغطية للهويّات عندما
يواصل الراوي السّرّ ويلتقي شخصيّة تحمل بعض
سمات شخصيّة المسيح، وهو ضيف دارج في الأدب
العبريّ تلك الفترة:^{١٩}

إنّه يمشي حافي القدمين. شعره أسود وطويل،
ويرتدي رداءً قماشياً طويلاً كما يفعل الريفيون. كان
شاباً مثلي، لكنّه كان أطول منّي بقليل، ونحيفاً. عند
وصوله إليّ وقف إلى جانبي وأطلّ برفقتي على مدينة
العرائش الكبيرة التي تمتدّ داخل القفر نحو الجماهير
الرّابضة أمامها بصمت رهيب. {...} ثمّ سألني هامساً
كما لو أنّه كان يتفادى إزعاج الصّمت، لماذا لا أقوم
بتنفيذ ما فرض عليّ. قلتُ له إنني أخاف ذلك. ومن
دون أن ينظر إليّ قال إنّه رآني في ليلة المعركة وإنني
كنتُ قويّاً كالنمر. قلتُ له إنّ الظلام كان دامساً ولم

في حاجة الأدب العبري لشخصية المسيح في هذه النقطة التي تتسم بالطريق المسدودة. فالغبن والفقر والبؤس تُبرّر كل كلمة إنسانية في البشارة (العهد الجديد؟)، كما أنّ المسيحية الأوربية تُبرّر العنف، وهي في هذه الحرب فرنسا وإنجلترا. نضيف إلى ذلك أنّ "الفقراء الذين سيرثون" (هذه الأرض) هويتهم معروفة بالتأكيد، لينتهي اللقاء في تبرير الحرب كرسالة، وهو مسار يدمج الجمال بالمفارقة، في حين أنّ تلك الرسالة تتبدى كما هي: السّير نحو الموت.

يُشكّل موت الراوي أمثلة استعارية - أو أنّنا نعتقد ذلك ليس إلا - وهو في كلّ الأحوال يُحاكم بعد مقتله لأنّه سمح لنفسه بأن يُقتل، ولم يسعَ لقتل الذي همّ بقتله. في هذا - من ضمن ما فيه - رفض للعظمت الأخلاقية التي قالها المسيح حول حبّ العدو، والحسم اضطرارياً لصالح العنف وحتميته. وقبل وفاته يشارك الراوي في النشاطات المعتادة، كما تظهر في الكتاب على الأقل، وتتمثّل في تجميع المشتبهين ومن ثمّ وكما يبدو تصفيتهم. هذا الأمر يُسبّب له الأسى والغمّ. ورغم أنّه لا يستصعب تبرير هذه الأولى، ومن الجائز أنّه لا يستصعب ارتكابها، فإنّه يتردّد أساساً في مواجهة مظاهراتها: أنّه جنديّ، وأنّ سگان المخيمات يُشبهون اليهود الذين أتوا من "هناك". وبعد أن قتله في أحد الأرقعة أولئك الذين تردّد في قتلهم، يُقدّم للمحاكمة جراء ذلك، والشهادة التي تُقدّم ضدّه غير مفاجئة وتشدّد على أنّ الأمر المُقلق أكثر من غيره في القطاع هو أنّه يشبه الجيتو الكبير، الذي يُبرّر مُجرّد وجوده في الماضي اليهودي الشرّ الموجود في الراهن. تلعب إحدى الشخصيات دور ما يشبه الشاهد المنحاز وهي تضع له النقاط فوق الحروف:²¹

يمكنني أن أروي لك الكثير، لكنني سأكتفي بالقليل، قال. لقد مُتُّ ثلاث مرّات، رافعاً أصابعه أمامي، لكنني سأخبرك بالميتة الأولى فقط. {...} تخيّل، سمعته يقول بصوته الرتيب مثل دندنة صلاة آتية من البعيد. تخيّل أنّني أسير وسط الثلج ضمن قافلة طويلة وسوداء. كنت وقتها في الثانية عشرة من عمري. كنت طفلاً. على يميني تسير أمي وهي تتأبّط صرّة كبيرة. تسير وتعرج، تسير وتعرج، وعليّ أنا أن أساعدها في السّير وإلا سقطت في الثلج. نصل إلى بوابة تتوسّط سياجاً شائكاً ويطلب منّا أن نتوقف. أنا أرتعد برداً

وأمي تلفني بمديلهما الكبير. ثم يعلو الصراخ فجأة. يدخلون الناس عبر البوابة. يقترب جنديّ ويختطف أمي منّي. تقاومه وتنادي عليّ، فأركض للوصول إليها. يسحبونني من ذراعيّ إلى الوراء. أصرخ بلا صوت. أراها تتبعد. إلى الدّاخل، إلى داخل الملعب الكبير المحاط بسياج شائك. أُرغب بالبكاء، لكنني لا أستطيع. ليلة كبيرة. لا أحد لي في هذا العالم. {...} كانت هذه ميتتي الأولى.

يدخل الراوي غزّة وكأنّه يندفع إلى الأمام ويكتشف أنّه يسير إلى الوراء. من وراء الحدود لا يجد سوى ما كان أمامها: البلد، والجيتو، والحرب، والطرّد. وبمفهوم أكثر بساطة، يكاد يكون جغرافياً، فإنّ قطاع غزة هو جيتو، والمفارقة الكبيرة تكمن في أنّ قاطني هذا الجيتو لا يجدون أيّ عزاء أو مواساة في أنّ الناجين من جيتوات أوروبا هم الذين يُديرونه، وأنهم يرون فيه جيتو مُتسوِّراً لا يُرسل الناس إلى المعسكرات بل يعمل على تأجيل الزمن.²² هذا الجيتو يحوي في الوقت ذاته الذاكرة الحية للأرض العربية التي أصبحت عبرية، فلسطين التي أضحت إسرائيل، بما تحتويه هذه الذاكرة حول الحياة المشتركة التي سادت فيها. لم تُسمّ المدينة البيضاء بهذه التسمية نسبة إلى بيوتها، وبعضها أبيض بالفعل، بل تيمناً باللون الذي سعت لتكوّنه في ضمن هذا الحيّز. وكما هو معروف فثمة مدن كثيرة في الحيّز المتوسّطي تحوي بيوتاً بيضاء، وهي لا تنسب لنفسها هذه التسمية. المدينة البيضاء لدى ميّجد، سواءً أكانت تل أبيب أم غزّة، هي المدينة التي يُخفي البياض الذي فيها ساحة خلفيّة ملأى بجماهير سوداء تطلب العدالة في الزمن والحيّز، فلسطينيّة أكانت أم شرقية. بالإمكان حتّى تسميتهما بالمدينتين التوأمتين لو كان بمقدورنا أن نتجاهل العُرف الاجتماعيّ الذي يقضي بالربط بين الأماكن البعيدة في العالم عبر علاقات توأمة لطيفة تُسجّت ظاهرياً بين الأمكنة. ويبدو أنّه بالإمكان التفكير بعلاقات توأمة بالذات كتعبير عن العنصر الوحشيّ، كما يُنظر إلى الـ Ogbanje في ثقافة الإغبو. التوأمة الوحشية هي جزء من منظومة انفصال أو غياب انفصال، وهي تختلف جوهرياً عن تلك الغربية التي تفصل بين الدّاخل والخارج، وتُميّز بين العدو والصديق؛ وبكلمات أخرى: إمكانية السياسيّ "التي تحسم كلّ شيء" كما ادّعى غاستون باشلار.²³

يتبدى قطاع غزّة أمام الراوي كما كان السهل الساحلي الجنوبي قبل عقد من الزمن، قبل الحرب، بثرائه وتفاصيل الحياة فيه التي تراكمت حتى أصبحت تجربة مُعاشة نُسيث بالعبريّة، ظاهريًا. هذا الصدى يتأثى بعد عشر سنوات على الحرب، فيما لا تزال ذاكرة البيارات والقرى والحياة المُشتركة حيّة بعد أن خبا التهديد البادي منها.

وهم، بدورهم، يُعتبرون "أحياء-أموات" حين يتنقل الـ Ogbanje بحركة دائريّة بين عوالم البشر والأرواح. الأطفال أنفسهم لا يعيشون سوى سنوات معدودة، لكنّ الروح الشريرة يمكنها أن تواصل هذه الحركة الدائريّة إلى ما لا نهاية، وذلك عبر التجسّد في مواليد جُدد. لذلك يجب على أهل القرية أن يُحدثوا الندب والتشويبات في هؤلاء الأطفال الذين ماتوا، كي يكون بالإمكان التعرّف إليهم حين عودتهم. وعلى أيّ حال، فإنّ وقف حركة وتنقل طفل كهذا بين العالمين هو شأن يفوق المقدرات البشريّة. المُطبّبون أو الكاهنة هم وحدهم قادرون على التواصل مع عالم الأرواح وإجبار Ogbanje على البقاء في عالم الأرواح. وهم قادرون أيضًا على العثور على حجر الـ iyi-uwa وتدميره، وهو الحجر الذي يدفنه Ogbanje ظاهريًا مع قدمهم إلى العالم، وهو يُستخدم بما يُشبه الجسر بين العالم البشريّ وعالم الأرواح.^{٢٥}

وفي الوقت الذي توقّر فيه هذه الظاهرة تفسيرًا مؤاسيًا وروحانيًا لأعداد وفيات الأطفال المرتفعة في مجتمعات إغبو، فإنّ المرأة التي تحمل Ogbanje عليها أن تتكبّد المعاناة التي تُسببها هذه "العودة". ونرى في القصة أنّ زوجة أوكونوكو الحبيبة، أكوافي، تُكرّس حياتها للعناية بالطفلة الخاصّة التي أنجبها الزوج، وهي أنزيماه، البطلة الثانويّة في الرواية، بغية الحوّل دون موت الاثنتين. تنتصر أنزيماه الطفلة على القدر المكتوب لها، وتنجح في البقاء على قيد الحياة، وهي بهذا ترمز لإمكانيّات التطوّر العضويّ في ثقافة الإغبو، والتي سدها الشّرخ الكولونياليّ.

تطرح هذه الفكرة إمكانيّة فهم التوأّمات التي تُبرم بين المدن البيضاء باعتبارها وحشيّة وذات نُدوب: فغزة أشبه بـ Ogbanje تل أبيب كمدينة وكقطاع، كأمر واقعيّ مُحقق وكمجاز مُرسل؛ حقيقة وشيخ يتنصّلان من قبضة السيطرة الكولونياليّة كما فعل أوكونوكو،

قبل سنوات طويلة تُرجم إلى العبريّة الكتاب المعروف والمؤثر الذي ألفه تشينوا أنتشيببي، وهو Apart Things، تحت عنوان انهيار في أومواپيا، وهو عنوان يشير إلى الغربة المبدئيّة التي وجدها المُحرّرون وقتها في الكتاب، وهي ذات صلة كبيرة بالمسألة قيد الحديث. "أشياء تتداعى" يتحدّث عن مَقدم الإنجليز إلى الإغبو في منطقة نيجيريا، عبر شخصية أوكونوكو التراجيديّة، وهو شخص مثير للانطباع ومفعم بالنشاط، يدفعه تخريب الإنجليز لعالمه إلى الانتحار شنقًا.^{٢٤}

التوأّم مسألة مركزيّة في كتاب أنتشيببي، فمع ولادتهم يُلقى بهم إلى حتفهم داخل وعاء من الفُخار صوب الغابة الشريرة، لأنهم يثيرون في أهل قرية أوكونوكو الاضطراب وعدم الراحة. يرافق هذا الاضطراب الرّواية عبر الأمور التي تستوجب الإصلاح في العالم الذي سبق مقدم الإنجليز. إنّه الشّرخ الذي يشعر به أوكونوكو وهو يُعدم ابنه المُتبنّى، الأسير، وهو ما يشعر به أيضًا ابنه غير المُتبنّى عندما يسمع صراخ التوأّم الذين يُلقون في الغابة الشريرة. في الحالتين نحن نتحدّث عن اضطراب وعدم راحة يثيرهما الموروث ويحددهما في مقابل الإنسانيّة المسيحيّة، التي سينضمّ إليها الابن في النهاية بعد أن يتنكّر لأبيه. وكلّما تقدّمت الأحداث في الرواية يتّضح أنّ اضطراب الإغبو من التوأّم، من الموروث نفسه، يشكّل أيضًا مرآة للقلق الذي يثيره الرعايا في الأسياد الكولونياليّين. التوأمة تستحضر التشابه بين أفراد البشر الذين ينضوون تحت الثقافة، حتّى لو كانت تحاول تغييره غالبيّة الوقت. كلّ ثقافة تفعل ذلك بطريقتها الخاصّة: البيض يفعلون ذلك عبر السيطرة على الأجساد السوداء، والسود يفعلون ذلك عبر قتل التوأّم والتعامل مع حضورهم المُتربّص، الـ Ogbanje، وهي تعبير عن تلك الروح الشريرة التي تتجسّد مرّة تلو الأخرى في الأطفال الذين يموتون مبكرًا.

حتى إذا كان ثمن ذلك الحياة نفسها. وكذا الأمر مع التنكيل بجثة الطفل الميت كي يكون بالإمكان التعرف إليه حين عودته، وحرّباً إثر حرب يسعون "لكي الوعي" والتسبب بالندوب عليهم كي لا يعودوا، لكنهم مع ذلك يعودون، أو يُهدّدون بالعودة، دائماً، ويثيرون ذلك الاضطراب الذي أثاروه لدى موشيه ديان في الرثاء الذي ألقاه فوق قبر روعي روتبيرج في ناخّل عوز:

علينا ألا نرتدع من رؤية الكراهية التي ترافق وتملاً حيوات مئات الآلاف من العرب، الذين يجلسون مُترقّبين اللحظة التي سيكون بوسعهم إراقة دماننا. علينا ألا ندير أعيننا كي لا تهون أيدينا. هذا قضاء وقدر جيلنا؛ هذا حال حياتنا- أن نكون مُستعدّين ومُسلّحين وأقوياء وصلبين، وإلا سقط السيف من قبضتنا، فتضيع حيواتنا. روعي روتبيرج الفتى الأشقر الذي غادر تل أبيب كي يُشيد بيته عند تخوم غزة، كي يكون سوراً لنا. الضوء الذي في قلب روعي أعمى عينيه، ولم يزر لمعان السكّين. التوق إلى السلام أصمّ أذنيه، ولم يسمع صوت القتل المُترّبص. كانت بوابات غزة أثقل من كتفّيه فانتصرت عليه.^{٢٦}

قتل روعي روتبيرج يوم ٢٩ نيسان سنة ١٩٥٦، ومن المُتبع الربط بين هذه الحادثة والحرب التي اندلعت بعدها بفترة وجيزة. العمى الذي يتحدّث عنه ديان بشكل نموذجي جدّاً، الضوء الذي في القلب والذي يُعمى العينين عن رؤية بريق السكّين، هما على ما يبدو تطرّق إلى التنكيل الذي لحق بجثته في غزة قبل أن تستعيداها الأمم المتحدة. فديان يتحدّث بنفسه عمّا يُشبه Ogbanje، الأرواح الشريرة القابعة وراء الجدار، والتي تأخذ الحياة من أولئك الذي وُلدوا كي يحيوا. ديان يُدرك جيداً القرب الموجود بين هذه الأرواح وأولئك الذين وُلدوا كي يحيوا عبر العلاقة الضرورية، وبلزوم ممارسة القوّة من أجل تدعيم هذا الفارق، ومنع عودة الروح الشريرة ثانية. وبعض ما يصفه ميجد يتعلّق أيضاً بتلك الحادثة، حين اعتقلت قوات الجيش الإسرائيلي بعد احتلال المدينة مُرتكبي جريمة القتل، وقدمتهم للمحاكمة.^{٢٧}

نُشرت حالة الكسول عام ١٩٥٩ وقوبلت أساساً بعدم الفهم، وبكتابات نقدية سعت لمُحاججة المؤلف وتصحيح ما كتبه. فالعدوان الثلاثي (حرب سيناء) حقّق -ظاهرياً على الأقلّ- الهدف الذي حُدّد له في

ما بعد: إغلاق الجيش المصري حدود سيناء أمام الفلسطينيين، من خلال دمج الفدائيين مع قوّات الأمن المصريّة دمجاً كاملاً، وقمع أكثر فاعليّة للنشاطات الفلسطينية، ما أدّى في واقع الحال إلى القضاء على "التسلّلات". ومن المعروف للجميع أنّ العودة لم تكن برمتها تسلاً عنيفاً أو أنّها سعت لممارسة العنف، بل أنّ الحدود هي التي تفرض العنف.

تغيّرت الوضعية الأساسية التي توقّف عندها أهرون ميجد مع السنين، إلا أنّ اتفاقيات أوسلو وفك الارتباط وسيطرة حماس على مقاليد الحكم في القطاع، أدت إلى عودة الوضع لما يشبه ما كان عليه في سنوات الخمسين قبل العدوان الثلاثي، ولكن من دون الرغبة أو القدرة على إشراك الجيش المصري في المسؤولية عن الحدود. هذا الوضع الذي يشمل سيطرة إسرائيل على الغلاف الخارجي لغزّة (المغلقة فعلياً حتى في معبر رفح من طرف المصريّين)، أعاد احتواء الشكل الأساسي للعلاقات بين إسرائيل والفلسطينيين ولمكانة الحرب، كما يتّضح من قراءة الأدب الإسرائيلي المعاصر.

لقد عادت غزّة إلى الأدب العبري في السّنوات الأخيرة، وهي تستجمع في داخلها النضال الفلسطينيّ ضمن قطاع نحيف يحوي في الوقت ذاته أحلام العودة ومعها تاريخ العنف. ورأينا أيضاً أنّ الحيّز الجغرافي للإبداعات الإسرائيليّة انتقل جنوباً، والظلّ الذي تلقيه غزّة عليها بإد للعيان. فعلى سبيل المثال هذا ما يحدث في حمار لسامي بردوجو (٢٠١٩) الذي تدور أحداثه في محيط أشكلون (عسقلان)، حيث تركله جولات القتال كما لو أنّها حدود ذلك الحمار الخامل والهادئ المربوط في السّاحة.^{٢٨} إنّ النقاش الذي دار حول ثلاثة كتب بارزة صدرت في الآونة الأخيرة مع نهاية العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين، يُبيّن أنّ غزّة لا ترفض الاختفاء فحسب، بل ها هي تتحوّل إلى مركز، إلى إمكانية مطروحة. وهي بوجه خاصّ ترفض أن تتقوقع في إطار صورة نيچاتيّف على الطراز الكولونيالي، أو على شاكلة تصويرة معكوسة وبسيطة وسهلة الاحتواء: جيتو فلسطيني فاشل ومحكم الإغلاق في مواجهة جيتو إسرائيلي ناجح ومُشرّع الأبواب.

لكلّ جولة قتال مُخلفاتها: صواريخ وقذائف وبالونات مشتعلة ومخطوفون وأشلاء جثث، وهذه تُعكّر السكينة وتطبع في الوعي الإسرائيلي نواة وبذرة الهلع من عدم الحسم. وباستثناء تركّزها في غزّة فإنّ هذه

تستند هذه الصورة إلى موعظة الجبل، وهي تعرض مسيخاً فلسطينياً يحمل الصليب الأوروبي. وفي المقابل تستعرض غرّة في المكان الدقيق الذي ستكون عليه حتى يومنا هذا، في رفضها أن تكون صورة عكسيّة (نيجاتيف) للمدينة البيضاء العبريّة. غرّة هي مدينة بيضاء مهزومة، نيجاتيف لا ينجح الضوء الأبيض بحرقه، وسيظلّ يحوي في داخله الصورة الأصليّة، حتى لو بدت مُغَبّشة.

على الشاشات، وإلى السيّارات المُنفجرة، ويغلقون التلفاز. ومن بين سائر ما يحدث مع مُعالجي أفيجايل فإنهم لا ينجحون في فعل ذلك؛ في أن يحصروا نظرهم ويُقيّدون في ضمن ما يظهر عبر المهداف. لقد سبق وتركت أفيجايل العمل في الجيش، رغم أنها تُستدعى لمعاودة علاج الجنود في أعقاب المصاعب التي تثيرها غرّة:^{٢٢} "الناس كائنات رهيفة"، قلت مُفتحةً محاضرتي الثانية في مساق تأهيل قادة الكتائب. تنفر غالبيتهم من القتل باستثناء القلّة الذين خُلقوا لهذه الغاية، والذين يرون في القتل فعلاً طبيعياً. وهدف الجيش تدريب الغالبية المُرهفة على القتل".

نرى أنّ شكل عرض الأمور وربما الموضوع ذاته مرتبطان بما جاء لدى أمرون ميچد في "المدينة البيضاء". القتل والعنيفة ليسا الوضع الطبيعي للإنسان، وهما ربما لا يتطابقان مع الحياة المُعاشة للراوي ولذكرياته، لكنهما مرتبطان بلُبّ لبيبيدي (شهواني) وجودي في الصهيونيّة لا يزال نابضاً. الراوي لدى ميچد، مثل دانتي وقتها، يضلّ طريقه ثم يستجمع قواه للحظة من أجل أن يعيش من داخل الحرب المُغيّبة للعبث الوجودي، الأيام الرماديّة ومهماتها المتواصلة التي تأتي في أعقاب أيام الثكنات العسكريّة وانتهاء الحرب الطيبة في ١٩٤٨. لكن سرعان ما تنفد قوّة الحياة لدى الراوي نفسه إذ إنّ الأخلاقيات الإنسانيّة تُسبّب له الإحباط في الوقت الذي يقوم به بقمع السكّان الممومين أصلاً وإحباطهم، وهو يُطبّق على أرض الواقع "سوداويّة السيادة" التي وصفها ميخائيل چلوزمان في كتابه صوّان الغرقى.^{٢٣} وبما يشبه التنويع على أساس مركزيّ في سوداويّة السيادة -إطلاق النار والبكاء بسببه- فإنّ كتاب سريد يطرح شخصيّة مُعالِجة يتمثّل تحقيقها الذاتي والمهنيّ في تطيب اللُبّ الإنسانيّ للسيادة: الأفراد القتلة. هذا البحث والعلاج

الكتب تختلف كثيراً من الناحية الأسلوبية والشكلية، وهي تقود بطبيعة الحال إلى خلاصات مختلفة. مُنتصرة ليشاي سريد (٢٠٢٠) هو الكتاب الذي نبدأ به نقاشنا.^{٢٤} إنّهُ كتاب سريد السّادس والأخير في سلسلة الروايات التي تبدأ في بستان نوعمي والتي تتفحص أسس الوجود الإسرائيليّ المُعاصر من وجهة نظر إسرائيليّة لم تعد موجودة على ما يبدو. سريد هو من الباقيين في موروث يحوي عاموس عوز وأ.ب. يهوشع ودافيد چروسمان، وهو أشبه بالمراقب المُطلّ على البيت الإسرائيليّ مُتأملاً الواقع الإسرائيليّ من خلال توتر أخلاقيّ مُتعلّق بمزاعم الصهيونيّة. يتركّز الكتاب في أفيجايل، وهي طبيبة نفسانيّة مُتخصّصة في بحوثات القتل، وعملها العسكريّ والمدنيّ متعلّق بإعادة تأهيل قدرة القتل لدى الجنود التي تأدّت أثناء الحرب، من خلال معالجة اضطرابات ما بعد الصدمة التي تُسببها، يظهر في الكتاب عدّة متعالجين من بينهم: قائد أركان، وطيار طائرة حربيّة، وضابط في وحدة القناصة التي نشطت عند السّياج الحدوديّ لقطاع غرّة وذلك أثناء مسيرات العودة عام ٢٠١٨. يعرض الكتاب صورة مُركّبة من الشراكة في الجريمة تصل ذروتها في العلاقة بين أفيجايل وضابط القناصة يونا. يُشكّل عمل القناص أحد مجالات العمل في الجيش، إلّا أنّه يتميّز بتفردّه كشكل بارز للعنف، وكدليل عليه من الجانب الإسرائيليّ: من وراء مخبأ، وعبر المهداف، فدقّة القنص والإصابة المباشرة التي لا تُلحق الأذى بالأبرياء افتراضياً، هما الحافة التي يستند إليها ادعاء أخلاقيّ في معرض الرّد على الحاجة للتقليل من المسّ بالمدينيين، والحفاظ على "التناسبية" كما ينصّ القانون الدوليّ.^{٢٥} وكذا الأمر مع الرأي العام الإسرائيليّ الذي يتفحص هو الآخر ما يحدث من خلال المهداف: المواطنين الآمنون في بيوتهم ينظرون إلى الصُلبان التي

وحرنا إثر حرب يسعون "لكي الوعي" والتسبب بالنزوب عليهم كي لا يعودوا، لكنهم مع ذلك يعودون، أو يهددون بالعودة، دائماً، ويثيرون ذلك الاضطراب الذي أثاروه لدى موشيه ديان في الرثاء الذي ألقاه فوق قبر روعي روتبيرج في ناخل عوز.

نسجها ضمن الانتماء الإسرائيلي والعسكرانية، فإن سريد كان واعياً إلى أبعد الحدود لدور مثل هذه اللغة، التقنية-الموضوعية، في تجريد الضحايا من إنسانيتهم.^{٣٦} زد على ذلك أن الملابس التي تُستدعى فيها أفيجايل إلى المهدف تكاد تُطرح كصدى لتلك الصفقة مع الفرنسيين والإنجليز التي أدت إلى اندلاع العدوان، الثلاثي: لا نذكر للأشخاص الذين من وراء الجدار، والأسباب التي تُسببهم ليست جزءاً من النقاش الدائر فوق رؤوسهم بين إسرائيل والعالم المُتخيل. من هذه الناحية نرى أن حرب العدوان الثلاثي كانت في جوهرها اللحظة التي مَوَّضت فيها إسرائيل نفسها بلا تأتأة إلى جانب الإمبراطوريات الكولونيالية.^{٣٧} أفيجايل الذاهبة إلى "لقاء الجنود" هي ما يُشبه المحور الذي يخترق هذه المفزعات المريحة، لكن ليس بتوجهه فوقياً كما يفعل صنّاع السياسات، بل من الأسفل كما يفعل من يخدمون فكرة. إنها تأخذ على عاتقها منطق الحرب وضرورة فعل القتل، وهي لا تتردد في خدمة هذا المنطق. إن اللقاءها بأفراد الوحدة، وخصوصاً قائدها، أمر مُركب ويتعلق باللحظة التي تربط العين بعلامة الهدف، والضغط الهادئ على الزناد والإصابة بالغة الدقة التي تلحق بالجسد واللغة.^{٣٨} وفي حديث مع أفراد الوحدة تسأل القناصين عن مشاعرهم:^{٣٩}

"أنتم تكرهونهم؟" سألت. نظروا إلى بعضهم البعض، باحثين عن الإجابة الصحيحة. كانوا جميعهم بالغتي الجدية على غرار قائدهم، وكأنهم كانوا ممنوعين من الابتسام. "إنهم أهداف ويجب علينا أن نوقع بهم"، قال أحدهم، شعره جعدي وعيناه بُنيتان كبيرتان. "أنا أكرههم، فجوهرهم شريرة، وهم يرغبون بقتلنا من دون سبب، وبوسعهم أن يقتلوا الأطفال أيضاً، أنا أرى ذلك على وجوههم وهم يقتربون من الجدار."

يُشكّلان أيضاً مدى مشاركة أفيجايل في المسألة نفسها، في فعل القتل.

أفيجايل هي جزء لا ينفصل عن البرجوازية الإسرائيلية، وهي بعيدة عن غضب القتل لدى اليمين الإسرائيلي، ومهمتها موازية لمهمة الأديب العبري-الأممي: تمكين شخص ما من هضم أمر عسير الهضم لدرجة الاستحالة. من وراء أفيجايل يقف يشاي سريد الذي ينظر هو الآخر بقلق إلى محيطه الذي لا يخدم أفراداً في أماكن يضغطون فيها على الزناد، وبدلاً من ذلك يكتفي هذا المحيط بنفض يديه من عمليات القتل التي تتم وراء جدار الفصل الاقتصادي-الثقافي الخاص بتل أبيب. وعلى غرار هذا الوعي الإسرائيلي، فإن ثمة غشاء من البعد غير القابل للاستيعاب يفصل بين الطبقة الوسطى-العليا وبين الأفعال التي تُرتكب باسمها.^{٤٠} فسريد يخترق هذه الحدود ويُقرب بين الفضاءين حدّ التماس، ويتفحص ماهية المواد التي صنّع منها، في حين تُستدعى أفيجايل لمعالجة وحدة القنّاصة التي تؤدّي خدمتها العسكرية على سياج غزّة مقابل مسيرات العودة. هذا ما تقوله أفيجايل بنفسها:^{٤١}

"ثمة مشكلة مع القنّاصة على الحدود"، اتصلتُ بي رئيس فرع العلوم السلوكية، التي استبدلتني في المنصب، "ثمة قتلى أكثر ممّا يجب لدى الخُلقين بالنظام في الجانب الآخر، وهذا يُلحق بنا أضراراً إعلامية. لقد طلبوا منا أن نكون نحن أيضاً في صورة الحدث. هل ترغبين بالسفر إلى هناك أفيجايل، والتقاء الجنود؟"

يحرص سريد على إيراد الأمور باسم قائدها، فيما تستحضر لغته البعد المادي والأخلاقي والسياسي عن فعل القتل. وبكونه مؤلف وحش الذاكرة وهو الكتاب الذي ألفه عام ٢٠١٧ ويتطرق إلى ذاكرة المحرقة وكيفية

غزة لا ترفض الاختفاء فحسب، بل ها هي تتحوّل إلى مركز، إلى إمكانية مطروحة. وهي بوجه خاص ترفض أن تتفوق في إطار صورة نيجاتيف على الطراز الكولونيالي، أو على شاكلة صورة معكوسة وبسيطة وسهلة الاحتواء: جيتو فلسطيني فاشل ومحكم الإغلاق في مواجهة جيتو إسرائيلي ناجح ومشرّع الأبواب.

الثاني لدرجة تحويله إلى كاريكاتور. المنقّصون على الجدار هم الذين تحت تأثير المخدرات، وأدمغتهم مغسولة، وهم الذين يموتون كالذباب. أما الذين يقتلونهم فإنهم منضبّطون وهادئون وواثقون، وهم لا يعكسون كل ما هو جليّ وواضح عند التأمل في العودة الكبيرة التي تتحطّم على الجدار بوسائل شحيحة؛^{٤٦}

قال يونا: "هل ترين الشاب الذي يقف في المنتصف؟ الذي يشير بيده الآن؟ إنّه هو الذي يثير حماسهم، وهو الذي يُرسلهم إلى حتفهم". دلّني المتعقب عليه، وهو شاب يرتدي الملابس السوداء على غرار البطل الشيرير في أفلام الكاراتيه، ويُشجّع الفتيان بالصراخ وحركات اليدين على الاقتراب من الجدار ومحاولة اختراقه، يُرسلهم إلى حتفهم، وهو نفسه يظلّ في المؤخرة. "أعطني يدك"، همس يونا من دون أن يسمعه أحد، "اقتربي مني". أخذ كفّ يدي بلطف وباعد بين أصابعي، ووضع أصبعي السبابة على الزناد. "أنظري إليه عبر المنظار"، همس، "والآن سنطلق النار". ومن دون أن يطلب الإذن وضع أصبعه فوق أصبعي وضغط، فخرجت الرصاصة عبر الماسورة الطويلة، وخلال جزء من الثانية رأيت الشاب الذي يرتدي الأسود يُمسك ببطنه، يتلوّى ويستلقي، لتنتشر حوله على الأرض بقعة من الدّم. أبعدت المنظار عن عيني. عمّ السكون من حولي من دون أن يخترقه شيء. صمت. كنت أعرف أنّ أي كلمة سأختارها ستفسد اللحظة. أطلق يونا عدّة طلقات أخرى كي يُوقف هذا الانقضاض نهائيًا. نظرت من الجانب إلى عمله الهادئ، وعندما وضع البندقية لرهة قلت له إنني أرغب بالذهاب، وإنني رأيت كفايتي. "حسنًا"، قلت حين قمت وأنا أخرج مُحنية من الموقع، فاستدار إليّ للحظة ونظر إلى عيني. عندما وصلت إلى مكان آمن رفعت جسدي وشدت

اللغة هي ذاتها اللغة العسكريّة الباردة، التي تقصر فيها المسافة قدر الإمكان بين الإنسان الحيّ وبين كونه هدفًا للإصابة. الأجوبة عن عالم المشاعر المرافق لفعل القتل، والتباينات المتطرّفة بين نقاط الانطلاق والمعتقدات التي تؤدي إلى تلك النتيجة، إلى ذلك القنص، تشير إلى أنّ المسألة ليست على هذه الشاكلة، وأنّ لب إمكانية العنف موجود في مكان آخر. وكما يشير ميجد بنفسه أيضًا فإنّ الحرب وفعل القتل الذي في لبها غريبان عن الأفكار المتعلقة بالأخوة أو بالكراهية بين الطرفين. تشبه معتقدات الجنود أفكار ميجد بعد الاحتلال، وخصوصًا في أنّها غير ذات صلة. أمّا الأمر الآخر الكائن في لب القتل فمتعلّق بذلك الضابط المتحقّظ، يونا، الذي يضع أصبع أفيجايل على الزناد عندما تنضمّ في نهاية المطاف إلى الوحدة في مهمتها؛^{٤٧} أعاد التجمّع البشريّ المكتظّ تنظيم نفسه، وفجأة انبعث منه ثانية عدّة عشرات راكضين إلى الجدار، وألقوا بعبوات ناسفة وزجاجات حارقة انفجرت بعيدًا عنّا. انفعلت من شجاعتهم وغبائهم، ولا بدّ أنّهم تحت تأثير المخدرات أو أنّ أدمغتهم مغسولة كليّة، وإلا لما كان يتطوّعون ليقتلوا هكذا كالذباب. لكنني لست هنا لتفحصهم هم، ولذلك فمشكلتهم لا تخصني.

تخرج الباحثة إلى شغب الجدار، "مسيرات العودة" كما سُميت هذه المواجهات التي بدأت يوم ٣٠ آذار (يوم الأرض) ٢٠١٨،^{٤٨} قد يجوز أنّ أفيجايل لا تعرف، لكنّ سريد يعرف بالتأكيد، أنّ مسيرات العودة -التي لا يُقال اسمها الصريح في الرواية، هي ما يشبه منظومة أيماجو (Imago) العلاجيّة للصراع. وفي ظلّ مسيرات العودة والدلالات التي تحاول منحها للصراع، تقوم أفيجايل بالتعبير عن شكل التفكير الذي يُمكن من عمليّات القتل وذلك عبر تسطيح ما يجري في الطرف



■ مشهد من مخيم جباليا للاجئين في غزة. (أرشيفية)

يدور عن هذا فعلاً، مثل الأطفال في قصص دافيد چروسمان الذين ينظرون في أحد الأيام إلى الأطلس ويدركون أن إسرائيل بلد صغير ومُحاط بالأعداء، وهي محكومة بالفناء بشكل شبه أكيد. إنَّ التحفُّظ من العنف هو إمكانية واردة بلا شك، وهي إمكانية "يسارية"، لكن ورغم النوايا الحسنة التي تُرشدها يُنظر إليها في القصة -وفي الواقع على ما يبدو- على أنها منقطعة عن لبِّ ما يحدث. الضغط على الزناد يربط أخيراً أقيچايل ونحن معها بالأسدسات التي تُطلق الرصاص منذ اللحظة الأولى في المسرحية، وهكذا تجد السكينة بالفعل، أو على الأقل وهم السيطرة على القدر والواقع وذاتها والجسد.

تعثر أقيچايل بنفسها على الرابط الجسديّ مع النظرية وهي بنفسها تخترق الغشاء الفاصل بين تل أبيب وغزّة، عبر الجانب الإسرائيليّ للجدار. إنَّها تُهشّم بعضاً من وهم البُعد والفصل عن الجدار وذلك بوساطة جسم يونا، الذي أضحى نوعاً ما حبيبها. تتمايز أقيچايل عن البيئّة النقدية السائدة بين زملاء المهنة في تل أبيب، ذلك لأنَّها تنشئ عبر جسدها ارتباطاً مع موضوع الدراسة والنقد. ما هو واضح أن ذلك الفرع الذي سُمي في السابق "اليسار

أعضاءي، وابتسمت لنفسي. شعرتُ بأنني كاملة.

في مقابل مسيرات العودة التي لا تعرف النطق باسمها، تتأمل أقيچايل وتصف المنظومة النفسانية التي لا تُمكن القتل فحسب، بل تربطه بالشهوة. الحرب حقيقية لكن منظرها عبر المهدف، وعبر المهمة التي تقوم بها، هو منظر من "الكراية كيد". فيلم هوليوودي يملأ موقع الواقع المركّب، الشخصية تتشح بالسواد، وهي شبه مُحترقة كقائدة للأخريين من الخلف، وتستحق الموت أكثر جِراء الخطيئة التي ترتكبها مع الأشخاص الذين معها. الخيال الخاص بفعل القتل هو تبسيطيّ وواقعه أيروسي، بل فظاً. الصورة غريبة لكنّها ناجعة، ويجري إدخال أقيچايل إلى سرّ القتل تماماً كما يتعرّف المرء إلى سرّ الجنسانية. هذا الرابط يُكمل لديها شيئاً ما، ويرتبط بالمحور الذي تدور حوله حياتها البالغة، بين النظرية والفعل. قد يكون مبعث هذا البُعد الفاشي الكامن في الارتباطات، بين الشهوة والقتل، لكنّه يحلّ تعقيدات عدم الملاءمة بين الخطاب التنويري الذي ينتمي إليه علم النفس، وحتى البُعد النفساني للقتل، وبين الواقع الإسرائيليّ. ومن الجائز أن لا أحد من المقاتلين يكترب بحق العودة، إلا أنهم جميعاً يدركون في ضمن بُعد مُعيّن أن الحديث

يحرص سريد على إيراد الأمور باسم قائلتها، فيما تستحضر لغته البُعد المادي والأخلاقي والسياسي عن فعل القتل. وبكونه مؤلف وحش الذاكرة وهو الكتاب الذي ألفه عام 2017 ويتطرق إلى ذاكرة المحرقة وكيفية نسجها ضمن الانتماء الإسرائيلي والعسكرانية، فإن سريد كان واعياً إلى أبعد الحدود لدور مثل هذه اللغة، التقنية الموضوعية، في تجريد الضحايا من إنسانيتهم.

الموقف يتعلّق باستحالة إمكانية الجدار الفاصل، لأنّ العنف المطلوب للحفاظ على الفصل سيؤدّي في نهاية المطاف إلى إبطال الحاجة إليه.

تدور أحداث القصة نفسها في تل أبيب أثناء الجولات القتالية التي تشكّل جزءاً من حرب "الجرف الصّامد"، وهي تتطرق إلى مُدرّسة أدب تشعر بعدم الراحة إزاء الحرب الدائرة:^٥

بعد ذلك شغلت الحاسوب وتنقلت بين مواقع الانترنت: في قطاع غزّة مليون وثمانمئة ألف شخص، نصفهم من الأطفال. وعلى طول الكيلومترات الخمسة والعشرين يقبع الناس في بيوتهم وليست هناك حدود يمكنهم الهرب عبرها. فتحت يوميات المُعلّم وسجّلت: "لتجسيد الوضع نشير إلى إنّ مساحة قطاع غزّة مساوية لمساحة لواء تل أبيب".

تبدو غزّة وتل أبيب كحيزين متشابكين تشابكاً حقيقياً للغاية من وجهة نظر مُدرّسة الأدب. حتّى أنّه بوسعنا القول إنّ هذا من مهام الأدب الأساسية، أن يُعلّمنا التعاطف المدنيّ، وأن يرى الواقع من منظور الآخر أيضاً.^٦ ويبدو أنّنا نشهد هنا تنافراً بين ما تسعى المُدرّسة لتعليمه وما تكتبه في اليوميات، وبين الأدب الخاص بالمنهاج الدراسي. فهي تُدرّس قصيدة تبدو لها ذات صلة، وهي قصيدة "عن الذبح" لبياليك، لكنّ هذه القصيدة تبدأ بمطلع يحوي مفارقة أنّها تبدأ دائرة العنف التي ستُفعل عليها. وعبر تدريس هذه القصيدة تسعى المُدرّسة لقول شيء ما عن الانتقام لدم الطفل الذي لا يجاربه أيّ انتقام، إلّا أنّ القصيدة والدّرس لا يصلان إلى النهاية، ولا يصلان إلى التلاميذ أيضاً، كما لو أنّ الضعف الذي كُتبت القصيدة من خلاله هو جزء ممّا يُثير حنقهم وغضبهم. الوضعية البلاغية التي يُنشئها راوونر تُلخّص بشكل ذكي للغاية

الصهيونيّ"، الذي يرتبط جُلّ نقده بإبعاد الناقد عن المُنتقد وإخراج صاحب النقد من داخل المجموع، لا يُرضيها. نحن نرى أنّ البُعد عن المقتولين وعن القتلة وما يُسيّرهم يؤدّي إلى إفشال إمكانية إجراء أيّ نقاش، ويحول دون تمييز وتشخيص دوافع العدو، أو السياسة اللائقة. ليس أنّ هذا النقد يُنظر إليه كنقد خارجي فقط، بل هو نقد خارجي بالفعل: خارجي ليس بالنسبة للدولة أو المواطنة، بل نسبة إلى اللبّ الوجودي القائم على مسيحية المستقبل، وعلى الربط المباشر بين السياسي والدينيّ، وعلى المسيحية المعكوسة المُتمثلة في البعث من داخل المحرقة الذي ينتصر على الماضي، وهذا ما نراه لدى سريد في كتابيه السابقيين الثالث ووحش الذاكرة.^٧ أمّا كتاب المنتصرة فيضيف عليهما موجزاً فاشياً إضافياً بين الشهوة والقتل. من هذه الناحية فإنّ المنتصرة لا يقول، بل يصف ويروي ما يحدث عبر تأمل قريب يكشف عن العناصر الأساسية للكارثة. فالكتاب يتطرق إلى بُعد أساسي كامن في الواقع الإسرائيليّ، وفي المنظومة الصهيونيّة التي فقدت القدرة على التغيير من الداخل، ليس لأنّها لا تُفرد مكاناً للنقاش النقديّ، بل لأنّ ذلك النقد الصهيونيّ لم يعد سارياً، وقد حصل ذلك لأنّ هذا النقد لا يُوجّه إلى الناس وواقعهم الحياتيّ المُعاش، بل يُوجّه في أساسه لحماية أولئك الذين يؤمنون بـ "الصهيونية المتنوّرة" من هؤلاء الناس.

ثمّة مثال جيّد على موضوع النقد الذي يُوجّهه سريد ظهر قبل نشر مُنتصرة بفترة وجيزة في الكتاب النثري الثالث لعيلاي راوونر في مديح الحرب (٢٠١٩)، الذي يتطرق بالضبط إلى مسألة انهيار الفصل، ويُطابق في واقع الأمر بين حيزي غزّة وتل أبيب لدرجة الواقع الكابوسيّ الشامل (Dystopia).^٨ ولو كان بالإمكان قول شيء عن موقف الكتاب بما يخصّ الحرب، فإنّ هذا

نقاشاً مركزياً يتعلّق بالردود المختلفة التي أبداها بياليك في "عن الذبح" الخامل وفي "في مدينة القتل" الانتقائي، بخصوص مذبحه كيشينيف.^٧ فلمُجَرّد انهيار الأدب كشحنة إنسانية عابرة للحدود، تُدرك المُدرّسة أنّها ليست إلا جزءاً ممّا يُمكن الحرب ويسمح بها. وعلى غرار الأدب نفسه، فإنّ مُدرّسة الأدب طافحة بالنواتيا الحسنة، وتسعى لإضاءة جزء من الواقع بضوء آخر، إلا أنّ جميع أطراف الجمال الأدبي تنهار مقابل نثرات الحرب. وهكذا نرى أنّ العنف المُدّلع بين الطلاب يُوجّه إليها بحيث يبدأون بتعقبها (أو أنّها تتخيّل ذلك)، وفي إحدى الأمسيات وهي عائدة من مسرح "جيشر" يعتدي عليها الفتيان، وتحضر الشرطة لتسجيل إفادتها:^٨

كانت ترغب بقول الحقيقة فقط. قالت لهم: "أنا سأعاون، سأفعل ما تطلبونه. أنا بخير! لكن ماذا بهم؟ أنا بخير". نظرت إليهم وفجأة سمعت نفسها تقول: صعدت في يافا، وقطع الباص تل أبيب، كنت مُتعبة واتكأت على زجاج النافذة، وأغمضت عيني للحظة. أنا أحب أن ألتصق بشباك الباص والنظر إلى الخارج. الأضواء في الجنوب كالحمة دائماً، مغمومة، وشعرت بأنني أسافر في مدينة أخرى. عندما فتحت عيني كانت من حولي عيون كثيرة انعكست على زجاج النافذة ونظرت إليّ. قرعت الجرس. فُتح الباب ودفعت نفسي إلى الخارج. بدى الحيّ مقلوباً، والنوافذ مكسورة، والمباني مُسطحة، شارعاً إثر الآخر. أين اختبأ الناس إذا كان كل شيء خاوياً. حاولت الهروب باتجاه الدوّار. مرّت سيارة تاكسي ولم تتوقف. من فوق الأسطح ظهرت طائرات وكان صوتها مُصمماً للآذان، وصفر صوت طائرات القصف في السماء. والآن قولوا لي، عندما تقع القنبلة ويحرق الجسم مرّة واحدة، ما هي الفترة الزمنية في حال دُفن الجسم تحت أنقاض المبنى. قولوا لي أنتم أيها الشرطيون، لو أنّ امرأة كانت عاجزة عن تحمّل هذا، تحمّل الدمار الكبير، وبدأت بالصراخ، عندها سيُمكن بها ويلقون بها على الأرض. ماذا يمكن أن نتوقّع من الأطفال إذا ما كانوا يرغبون بفرض الخوف في الشوارع، إذا كانوا يرغبون بإشاعة الدمار وإذا كانوا يركضون بعيون محمومة، عندها سيُسيرون إليها وسيبحثون عنها، وسيضربونها كي تسكت.

لحظة الاعتداء نفسها تسعى لأن تطول إلى ما هو أبعد من الواقع، من دون أن تتحوّل إلى هيئة رمزية ووعظية. المُدرّسة تشرح في واقع الأمر ماذا يعني أنّ تكون مُدرّسة أدب، والالتصاق بالشباك، والنظر خارجاً والشعور بأنّها في مدينة أخرى. وبمفهوم مُعيّن هذا هو دور الأدب في عالم الطلاب. إلا أنّ المدينة التي تسافر فيها هي المدينة التي تغوص الطائرات فيها، حيث تنهار التقسيمات وترى على جسدها العنف المُوجّه تجاه أجسام أخرى. السهولة التي يقوم فيها التشكيك بضرورة العنف بتحويلها إلى هدف شبه شرعي لعنف طلابها، تثير شكاً مُحبطاً للغاية في مُجرّد إمكانية مُمارسة التربية الأدبية. النصّ يحافظ على توتر مُحمّم بين الأشكال المُمكنة للخطاب الأدبي، والإفادة تفقد بعض موثوقيتها وتثير الشك تجاه النصّ ذاته. ويتبدّى هذا الأمر في الجماليات المُضمّنة أيضاً في هذا النصّ الصادر عن المُدرّسة، وفي الكثير من نصوص الأدب العبري، التي لها ما يُقال حول مدح الحرب، حتّى وهي تراثها وترثي قتلها.^٩

يتمثّل خطأ المُدرّسة "رونيت. و" في عدم انجرافها مع الكراهية العامة التي تلف المدينة أثناء الحرب على غزة. العنف الذي تمارسه تل أبيب على غزة لا يمكن في غزة بل يتغلغل في الغشاء الفاصل ويُسيطر على الحيّز. المنظر يشبه الواقع الكابوسي، وعناصر الفاشية تظهر فيه كنبوءة. الطلاب يلاحقون المُدرّسة، التي يُعتدى عليها وتهرب، فيما المدينة تتحوّل أثناء الحرب إلى حيّز لا يختلف عن ذلك الموجود في غزة:^{١٠}

رفعت عينها ورأت المدينة وهي تكتسي الرمادي. إنّها تسمع الآن أصواتاً لم تسمعها من قبل، وقد رأت حركة الجماهير في الشارع المُحاذي. رجال ونساء وأطفال خرجوا من فتحات الأبنية وارتجفوا في مقابل نظراتها وكأنّهم حيوانات فزعّة. علت أصوات رعود السماء وتدرّجت الغيوم من الأعلى، وكلّما أسرعّت إلى مركز المدينة كان يبدو لها أنّها تفرّ من الموت في مكان آخر. كانت مرتعبة وفاقدة التركيز وعلى وشك الوقوع عندما أطلّ فجأة سربٌ من طائرات الهليكوبتر ودارت فوق الرؤوس. وقفت بجوار جدار مكشوف والتصقت بالعمود الحديدي في محطة الباص الموجودة في شارع الجعالة، ونجحت الآن في اجتياز جماهير الناس واتّجهت يميناً صوب شارع غسان كنفاني. أسرعّت إلى جانب

في مقابل مسيرات العودة التي لا تعرف النطق باسمها، تتأمل أفيجايل وتصف المنظومة النفسانية التي لا تمكن القتل فحسب، بل تربطه بالشهوة. الحرب حقيقية لكن منظرها عبر المهداف، وعبر المهمة التي تقوم بها، هو منظر من "الكراتيه كيد". فيلم هوليوودي يملأ موقع الواقع المركب.

ألمكاييس نفسها، تنتقل بين الأماكن وتصل في أعقاب الحب إلى تل أبيب إبان الحرب ذاتها. في الجزء الثالث من الكتاب يظهر ذلك التطابق بين الحيزين، من دون أن يتأتى ذلك من خلال أو في مواجهة جدران الفصل. الحديث هنا عن ذاتية شديدة من خلال القومية وفضاءاتها، ومع ذلك فإنها لا تنبني على شهوة الفصل أو على الهلع من انهيار الفصل:^{٥٢}

يتوقف الباص فنندلق كأننا منه خارجين لنقف تحت عريشة من PVC أبيض، ونلتصق بالحائط. حرب أخرى بدأت، لها اسم آخر هذه المرة، وهذه المرة هلع جسدي المتعرق من الحر في صباحات صافرات الإنذار، ونزلت مع يونتان الشاتم الدرج العفن نحو المجأ الرطب، حيث وقفت هناك الطفلة التي تحمل عينها آثاراً لكمة، والتي تسكن في الجهة اليسرى للطابق الرابع. لم أفكر في خوفي ولم أعرف تسمية الشيء الذي لم يكن خوفاً، بل كان شيئاً آخر ينجح اسمه في حصر هذه التجوية الخالية التي انشقت داخلي، خلال سيرتي السريع وأنا أنزل الدرج.

في مكان آخر تنشق تجويات أخرى. هذه ليست مخاوفي، قد تكون تلك المخاوف التي تتشكل مثل المنطقة الكبيرة، مثل ندب هائلة تنشق في قلب المدينة، خرابات على خرابات في الموقع الذي كان بيتاً، والطائرات تباعد بأصابعها العنيفة مخلقة تجويات بين جماهير الناس. الأمور حُسمت، أين بدأت الحرب السابقة، أين كنت أنا وما الذي نجحت بتقبله داخلي، منذ أن امتلأ الجسد بالندوب أو اشتاق، والقلب مسدود ومُعتم يُفتح ويجرح، يُخاط ثانية، عاد نبضه، والآن منظم النبضات والآن وصلة أنابيب، وهذا المكان الذي أحيا فيه كان لا يزال لحاماً، ضليعاً في تغيير الأوردة التي تسيل في الأنابيب الصامتة، وبدلاً من اللحم بلاستيك محروق، وبدلاً من

الشارع، حيث كان الناس يتحركون في كل مكان، ودراجة ناربية تلاحقها باعثة رائحة بنزين محترق. أخفضت رأسها مُختنقة من أبخرة الحر، ثم هبت نسمة باردة فبعثت شعرها. وعند شارع الناصر، ركض في الطريق مقاتلون يرتدون ملابس كاكية ويوجهون أسلحتهم نحو كل صوب. اتجهت يساراً وانطلقت نحو الجنوب قدر الإمكان خوفاً من القصف.

مع ذلك، فإن المنظومة المبدئية التي ضمن في مديح الحرب تتبع لمحاولات تفتيح الأعين، ووصف تبعات وإسقاطات الواقع مع الوقت: تل أبيب وغزة كتوأمين لا يخضعان للقدر ذاته، لكنهما مع ذلك لا تفلت واحدهما من قدر الثانية. ونرى أن نهاية الكتاب الكابوسية تطابق الحيزين وتعيد العنف إلى البيت. لا يكشف لنا الواقع الكابوسي أمراً جديداً لكنه يسعى -وينجح- في تجسيد شيء ما من العنف المُمارس على الطرف الثاني، وذلك عبر التعاطف التلقائي مع طرفنا، طرف الأدب العبري، الذي سعت المدرسة لتعليمه. تتمثل الحقيقة البلاغية التي يطرحها الكتاب في أن مثل هذا التطابق بين المدينتين هو احتمال كابوسي، وهو موقف يستند في عمقه أيضاً، في نهاية المطاف، إلى الشهوة للفصل التي يسعى الكتاب لتقويضها.

القرب الحميمي بين غزة وتل أبيب ليس موقفاً تجاه واقع الحرب، ولا اعترافاً بالشبه الصارخ بين القطاع و"چوش دان"، بين تل أبيب وغزة. ومن بين الإمكانيات شبه الجدلية الموجودة في منتصرة وفي مديح الحرب بوسعنا التفكير بد مفترق طرق من تأليف زوهر ألمكاييس عام ٢٠١٩ كمقترح لإمكانية الثالثة.^{٥٣} نحن نتحدث هنا عن كتاب خاص وشاعري يمنح صوتاً استثنائياً لواقع معاش مركب ونسائي ومستقل، يُراوح في الحيز بشكل مختلف عن ذلك الذي يميز الكتابين اللذين ناقشناهما. الراوية في الكتاب، وهي

يتمثل خطأ المُدرّسة "رونيت. و" في عدم انجرافها مع الكراهية العامّة التي تُلَفّ المدينة أثناء الحرب على غزة. العنف الذي تمارسه تل أبيب على غزة لا يمكن في غزة بل يتغلغل في الغشاء الفاصل ويُسيطر على الحيّز.

يقول، أيّ شارع مُقرّف، كلّ شيء هنا مقرّف انظروا إلى هذا القرّف. بعدها يقول، وماذا مع الثلاثة آلاف شخص في غزة، يقول، يتحدّث عن المحرقة، يقول- مثل الألمان. يتّهم امرأة مُتخيّلة، يقول لها، ماذا تقولين عن هذا، كيف تشعّرين إزاء هذا، هذا ذنبك. يقول لي، يبدو لي، ولكن أنت، أنت لا تهتمّين، كلّ ما يهتمك جزمك هذه ومضاجعاتك. يقول، وباستثناء أنّك لست إنسانة أنت كاملة.

على غرار في مديح الحرب فإنّ الحركة تأتي من الجنوب إلى الشّمال والمحادثة التي تُسمع من ورائها في الباص تتحوّل إلى محادثة عنها، بالذات من قلب الأمور المُبتذلة التي تُقال فيها. البُعد الخطابيّ في المحادثة، واحتقار الحيّز، والمقارنة مع الألمان، هذه الواجهة الإنسانيّة الزائفة لا تعنيها. وبالذات رنين الخروج من الخطابة، والتحوّل إلى الجزمة والمضاجعات الذي يُنهي النقاش الذي تُصغي إليه، يصبح عنها، مُوجّهًا لها. إنّها كاملة حقًا، مُكتملة، وهي ظاهريًا خارج ما يحدث، ولذلك فإنّ هذه الأمور تخترق قلبها، لأنّها ليست مُوجّهة إليها ولأنّها لا تستطيع المكوّث في المسار الخطابيّ المُنتج للكمال من داخل الحرب كشرخ. اللحظة التي يتبيّن فيها الكمال الشرخ الخاصّ بالآخر هي اللحظة التي تضع فيها كمالها قبالة هشاشة الأجساد، تُفتّت الغشاء الذي كان يفصلها عن المعاناة من دون أن تدرك ذلك كما يجب.

مفترق طرق [بالعبرية: بيت هاناتيفوت] لزوهّر ألكايبس هو ما يشبه رواية بلوغ مُكوّنة من أربعة أجزاء، تقوم العلاقة بينها بتشبيد أشكال من المعرفة وباحتمالات قصّة. وكما يدلّ عنوانه فإنّ هذا الكتاب يتطرّق إلى الطرق المُختلفة الكامنة في البتر والفصل، لكنّه يختلف عن الكتابين السّابقين في أنّه ينتمي إلى نوع آخر يتعلّق بالذات برفض الجهاز الفاصل بين

الفاصل براغ يمكن ضبطها ظاهريًا فقط، مثل جيوب مُخيّطة في بدلة، الأصابع تحاول بالقوّة، لا شيء.

الصارفة نفسها، والنزول السّريع إلى الأرض ومن ثمّ إلى تحت الأرض، والفجوة التي انشقت في نسيج الواقع- تصل كلّها مباشرة إلى الحيّز الآخر. المخاوف تتشكّل على هيئة المنطقة الكبيرة، كجزء من مخاوف قديمة لدى الفضاءات المُتشابكة. المنطقة الكبيرة تُخفي يافا العربيّة، والعنف يُربط بمصدره، بالبيوت المدفونة تحت تلك المنطقة الكبيرة.^{٣٠} عُنف الطائرات -أصابع عنيفة غازية- يُدمّر جماليّات العنف، يكشف عن الجسد القابع تحت القنابل الفوسفوريّة التي تُثير انفجاراتها صيحات فرح الواقفين على التلال ويُطلّون على الحرب.^{٣١} الفجوة التي شقّها العنف تُطابق الفضاءات لكن ليس التجربة الجسديّة المُعاشة، وكما يكون بوسع هذه التجربة أن تقف في مقابل ما يجري، كذا لا تشعر بالدمار، يُحوّلها المكان (وهو لَحام) إلى ماكينة تحفظ حياة من دون قلب. من داخل الجسد اللائذ، الراكض على الدرج، الباحث عن الأمان، يُولد الحداد على الإنسان، على كلّ البيوت المُهدّمة، الحيوانات التي ديسّت. هذه تجربة مختلفة تمامًا عن تلك التي كتب عنها سريد وراونر، لأنّ فيها تغريبًا وربما حتّى الرفض والتحقير للجسد اللامبالي بالمعاناة. إنّ تدخّل القوميّة في الجسد هو تدخّل اللّحام الذي يستبدل جسد الإنسان بجهاز. والأداة النقديّة هي حجة غياب هذا الجهاز، كما يتّضح من المحادثة التي تسمعها في الباص:^{٣٢}

وفي اللّيلة الأولى للهجوم، ذلك الخط ذاته، نحو الشمال القديم. من ورائي يجلس شخص، فم يتكلّم من دون توقّف. يقول للهاتف المُتخيّل، كلّهم في هذه المدينة يملكون أجهزة الآيفون، دولة خرائيّة، مدينة خرائيّة. يسير الباص مسرعًا في شارع اللّبنّي وهو

الصارفة نفسها، والنزول السريع إلى الأرض ومن ثم إلى تحت الأرض، والفجوة التي انشقت في نسيج الواقع- تصل كلها مباشرة إلى الحيز الآخر. المخاوف تتشكل على هيئة المنطقة الكبيرة، كجزء من مخاوف قديمة لدى الفضاءات المتشابكة. المنطقة الكبيرة تخفي يافا العربية، والعنف يربط بمصدره، بالبيوت المدفونة تحت تلك المنطقة الكبيرة.

الوعي، عبر الجدار. لقد صيغت الجملة بأنها تضبط الإيقاع لفتح الملاحي، ضربات الطبول. وبموازاة جولات المحادثات، وعلى غرار الجولات القتالية التي تتحرك من تبرير العنف نحو نقد التبرير، تعيد ألكايس الأمور إلى مصادرها، إلى الجسد الكامل، إلى حيز لا فصل فيه في المعاناة. وخلافاً لكتابي سريد وراونر، فإن جسد العدو ليس بعيداً، ولا يُنظر إليه عبر المهداف أو عبر الذعر الكابوسي، إنه قريب ومحسوس وحاضر، والتضامن البسيط والفوري مع معاناته هو مصدر الذعر. لا يطرح مفترق طرق مخرباً بل يطرح شكلاً رؤية لا يستجيب لعنف الفصل. أنا مُتردد بشأن تسمية هذه الرؤية بـ "الشرقية"، رغم أنه بوسعنا العثور على تبرير معين لذلك في أقوال الكاتب والباحث الأدبي شمعون بلص، الذي سكن مع قدمه إلى البلد في المخيم الانتقالي (مَعْبَرَاه) مجدلاً، التي تحولت لاحقاً إلى أشكالون بعد طرد سُكَّانها إلى غزة في نهايات حرب ١٩٤٨:٥٧

علي العودة إلى ما قلته بشأن هَمَعْبَرَاه: لم أر العلاقات بين المؤسسة المُستقبلة وبين المهاجرين الشرقيين من خلال المنظور الضيق لعلاقات الأشكناز-الشرقيين، بل من منظور أوسع من ذلك وهو تعامل الغرب الكولونيالي مع الشرق. أنا ابن هذا الشرق، جئت إلى إسرائيل من بلد كان خاضعاً للهيمنة الكولونيالية على غرار سائر البلدان العربية. وبطبيعة الحال فإن تعامل مع الغرب كيهودي-عربي لا يختلف جوهرياً عن تعامل أي عربي مع الغرب، الذي حكم وقمع واستغل ونصّب وعزل الحُكَّام كما يحلو له. لذلك، فإن موقفنا المناهض للكولونيالية هو أساسي وغير متعلق بالضرورة بعُصوبيتي بالحزب الشيوعي. هذا كان موقفنا تجاه الصهيونية كحركة غربية ذات طابع كولونيالي، مدعومة من القوى الكولونيالية الأكبر.

الحيزين. تصف أجزاء الكتاب الأربعة بترًا لا يخص المعاناة الفلسطينية، بل هو إمكانية رفض الانتماء الإسرائيلي ذاته. الحبّ ومعه الأمومة يدفعان بها إلى تل أبيب، إلى صلاية المدينة في حرب "الجرف الصامد". فانهيار الانعزال عن تل أبيب وعن البلد يتحوّل -بفعل الحرب- إلى تطابق لا مخرج منه. تيار الوعي السردّي يخصّ الراوية، والأقواس في النصّ تتقصد شريكها وهي تتطرق إلى وقت الكتابة، في آب / أغسطس بعد الحرب:

الجيش الإسرائيلي أطلق هجوماً في القطاع، ونحن نستمتع إلى حفيف الثلجة. لقد استسلم الشارع الحارّ تحت ثقل جسد هذا الآب (آب) واحد متأخر. أنا أقيس الزمن بأشهر آب، وأنت تقيسه بالأوغسطينوسات). مشى قلبي في البيت وكأنه الملاك القديس لضلقات الشباك المواربة، الورقة التي تقطع هذا الحرّ من حيثما جاء، الحرّ قاتل. تحت الشباك يُشيدون رصيماً، وفي كل صباح يزيلون من الموقع الحارّ ويكومون، وضجة العمّال المتعبين في الصباح تُستبدل بضجة الأولاد في المساء: هيّا هيّا، إنهم يفتحون الملاحي.

يطرح نص ألكايس نسيجاً لغوياً مُثَقَّلاً بالمستويات النغمية التي تتداخل في ما بينها. القديس أوغسطينوس والفيلم الذي أخرجه أقي مغربي أوجوست يقفان الواحد بجانب الآخر مثل جهتي رشاشة مياه في الصيف. ففيلم مغربي ينجح في إدراك شيء ما في العنف الطالع من الحرّ، وهذا العنف يرتبط بنظريّة الحرب العادلة التي وضعها أوغسطينوس.^{٥٦} الجملة وربما الكتاب برّمته يتنكران لتبريرات العنف وللقصّة الإطارية، ويرفضانها تماماً، كما تردّ ضلقات الشباك الحرارة بنجاح جزئي فقط. الحرّ قاتل، تقولها باللهجة المغربية، والانتقال في اللغة يمنح محسوسية بالموت الذي في نهاية الجملة، وهو أيضاً في نهاية

وأجد لزاماً عليّ أن أشدّد على أنّ هذا الموقف أكسبني المناعة أمام الإحباط والشعور بالدونية وأحياناً الكراهية تجاه الأشكناز. إنهم بنظري نتاج للغرب وقد أخذوا منه تعامله الاستعلائي والوصائي مع الشرق.

السؤال الذي يطرح على بلص يظهر في المقابلة التي أجراها معه يهودا شنهاف وحنان حيفر مطلع سنوات الألفين، وهو موجّه بطبيعة الحال نحو الداخل، نحو الحلبة الداخلية اليهودية، وهو في نهاية المطاف يتبنّى الانتماء الشرقي كتحدٍّ للانتماء الإسرائيلي. أمّا ردّ بلص فيموضع دولة إسرائيل كجزء -غير جيّد بشكل خاص- من الغرب الكولونياليّ الذي يتواصل أفوله منذ سنوات طويلة. لقد كانت إنجلترا وفرنسا ظلّ امبراطوريّة حين خرجت إسرائيل معهما سنة ١٩٥٦ إلى حرب كولونياليّة من الطراز القديم. وقد انتهت هذه الحرب بوفاض خالٍ نتيجة لمعارضة القوتين الجديدتين وهما الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي، اللتين أوضحتا للقوى العظمى القديمة أنّها لم تعد قوى عظمى. لقد احتلت إسرائيل غزّة أول مرة في العدوان الثلاثي (حرب سيناء) ثم تراجعت إلى الحدود الدوليّة موضحه للعالم كلّه مكانتها الجديدة كفتوةٍ محلية للإيجار. لو صحّ أنّ مرّكباً من العدل البوست كولونياليّ كان موجوداً في إقامة إسرائيل لم يخف عن عيون البيئة المحيطة، فإنّ هذه البيئة المحيطة رأت أيضاً أنّ العدوان الثلاثي أدّى إلى انتهاء سريان هذا العدل، عندما وضعت إسرائيل نفسها تحت تصرّف مؤامرة كولونياليّة حقيرة للغاية. ومن وقتها يُحتلّ قطاع غزّة ويُدمّر، وتُنظّم أموره، ويُعطى، وهو لا يزال يرفض الاختفاء والتفوق في ذاته،

ويرفض أن يعود ليكون مجرد مدينة على شاطئ البحر المتوسّط، عند حدود الصحراء، مشكلة تخصّ الآخرين.

قد يكون قطاع غزّة أكثر مكان في هذا البلد يحمل في داخله الصراع والنكبة وتهديد العودة، وقد يعود ذلك إلى أنّ وضعه الحالي يُصعّب علينا تخيّل مستقبل لا يشبه الماضي، كما لو أنّ الجدران المحيطة به قادرة على ردّ سهم الزمن مُجبرةً إيّاه على العودة ثانية. إنّ جهد تقسيم وفصل وإقصاء ماضي إسرائيل كفلسطين حقّق في أماكن كثيرة نجاحاً كبيراً، وفي الأيام العادية يكاد قطاع غزّة يُغيب بالكامل عن الوعي. حتّى جولة العنف القادمة، الحتميّة، ومُفاجأة معروفة سلفاً، ستعيد غزّة كإزعاج، كشبح، كمدينة بيضاء، كتوأم مرفوض للمدينة البيضاء، كبقايا ومُخلفات ليافا، التوأم الأصليّ الذي دُهنّت تل أبيب قبالتها، والتي سُيّدت من خلال خرابها (من ضمن سائر الأمور). النصوص التي قرئت هنا ونوقشت تقف على الحدود وتراها وهي تُخرق: يشاي سريد في مُنتصرة يضع الأصبع التي على الزناد داخل السدّ الذي تقبع العودة من ورائه. عيلاي راونر يرى انهيار هذا السدّ ويصف الفيضان الذي حلّ من بعده. وزوهر المكاييس ترى تلك المشاهد لكنّها لا تثير فيها القلق، ربما لأنّها موجودة في مفترق طرق. وبدلاً من ذلك فإنّها ترى الحزن والحاجة للعودة إلى البداية. وإذا لم أكن مخطئاً فإنّ بلص يقول إنّ البداية تكمن في أن تتوقف المدينة البيضاء عن التعامل مع بياضها بالجدية نفسها التي يسعى فيها اللاجئون لممارسة عودتهم. حتّى الفجر.

الهوامش

- ١ 8-4 Hochberg, 2007: أفضل مثال على عدم شملها في هذا الإطار هو كتاب يتسحاك بن نير-الرجل من هناك (بن نير، ١٩٦٦)، الذي يروي قصة جندي مُصاب تابع للواء اليهودي علق في القطاع مع اندلاع حرب ١٩٤٨.
- ٢ Cheal 1988, 138-157.
- ٣ هس، ١٩٩٦.
- ٤ قندس، ٢٠٢١.
- ٥ يُنظر مثلاً إلى مجموعة القصص القصيرة من غزة: Abu Saif, 2014.
- ٦ Kidman et al., 2021.
- ٧ كوهن، ٢٠١٧، ٢٨٣-٣٢٨.
- ٨ بار أون، ١٩٩٢، ٣٢٢-٣٢٧.
- ٩ جولاني، ١٩٩٧.
- ١٠ ميچد، ١٩٥٩.
- ١١ كوهن، ١٩٧٥، ٣٧١-٣٨٣. يذكر إسرائيل كوهن المدينة البيضاء ويتوقف عند التوصيف الفظيع الوارد لدى ميچد، لكنه يتنكر له بشكل مصطنع بأنه جزء من مسار وجودي أيديولوجي.
- ١٢ روتبيرد، ٢٠٠٥، ٢١. يقول روتبيرد إن أغنية "المدينة البيضاء" لدى نوعي شيمر والتي يُغنّيها أريك آينشتاين في أسطوانته الأولى، هي لحظة تأسيسية للمصطلح. كتبت الأغنية سنة ١٩٥٨ لفيلم سينمائي من إخراج آدم جرينبيرج عن تل أبيب، وليس من الصعب تخمين وجود صلة بين الاثنين (المصدر السابق، ص ٦٤).
- ١٣ يُنظر مثلاً إلى: جافنر، ١٩٥٧.
- ١٤ حيفر، ٢٠٠١، ٨٠-٩٨.
- ١٥ ميچد، ١٩٥٩، ٣٢٨.
- ١٦ المصدر السابق، ٢٤٠.
- ١٧ المصدر السابق، ٢٤٩-٢٥٠.
- ١٨ سبق وأن تطرق عوزي شفيط إلى الحياة على "خط النهاية": يُنظر إلى: شفيط، ٢٠٠٧.
- ١٩ ميچد، ١٩٥٩، ٢٥١؛ شطهل، ٢٠٠٨؛ عالون، ٢٠٠٥.
- ٢٠ Sacco, 2010, 382-388.
- ٢١ ميچد، ١٩٥٩، ٢٧٢.
- ٢٢ Jamal, 2016.
- ٢٣ Bachelard, 1994 211-212.
- ٢٤ Achebe, 1994؛ تشينوا، ١٩٦٥.
- ٢٥ Aji and Ellsworth, 1992, 170-175.
- ٢٦ رثاء روعي روتبيرج، ويكيبيديا.
- ٢٧ دان، ١٩٥٩.
- ٢٨ بردوچو، ٢٠١٩.
- ٢٩ سريد، ٢٠٢٠.
- ٣٠ يمكن أن نذكر في هذا السياق البحث الكلاسيكي الذي أنجزه أوري بن إيعيزر حول ولادة العسكرية العبرية (بن إيعيزر، ١٩٩٥)؛ والفيلم الذي أنجزته نوريت كيدار، *رصاصة واحدة* (٢٠٠٤).
- ٣١ لييلخ، ٢٠٢٠.
- ٣٢ سريد، ٢٠٢٠، ٤٧.
- ٣٣ چلوزمان، ٢٠١٨.
- ٣٤ مسألة مركزية للغاية في كتابه السابق أيضًا، *ليماسول* (سريد، ٢٠٠٩).
- ٣٥ سريد، ٢٠٢٠، ١٢٣.
- ٣٦ سريد، ٢٠١٧. يُنظر أيضًا إلى: Overy, 2014.
- ٣٧ بار أون، ٢٠١٤، ١٤٦-١٥٨.
- ٣٨ هرتيل، ٢٠٠٩.
- ٣٩ سريد، ٢٠٢٠، ١٢٦.
- ٤٠ المصدر السابق، ١٤٩.
- ٤١ UN Human Rights Council, 2019.
- ٤٢ سريد، ٢٠٢٠، ١٥٠.
- ٤٣ هذا ما تبيّن في نهاية المطاف لعاموس كينان في نهاية الطريق إلى عين حارود، يُنظر: كينان ١٩٨٤؛ وأيضا: سريد، ٢٠١٥.
- ٤٤ راوونر، ٢٠١٩.
- ٤٥ المصدر السابق، ٣٦.
- ٤٦ Jollimore and Barrios, 2006.
- ٤٧ چلوزمان وحيفر وميرون، ٢٠٠٥. حتّى أنّ هذه البلورة البلاغية تنجح في احتواء ردّ أريئيل هيرشفيلد على استخدام بنيامين نتنياهو للقصيدة في سياق اختطاف الفتیان الذي أدى إلى "الجرف الصامد" (هيرشفيلد، ٢٠٢١).
- ٤٨ راوونر، ٢٠١٩، ٣١.
- ٤٩ للتوسّع حول المنظومة من الناحية النفسانية، يُنظر إلى: نافيه، ١٩٩٣.
- ٥٠ راوونر، ٢٠١٩، ٣١.
- ٥١ ألمكيس، ٢٠١٩.
- ٥٢ المصدر السابق، ٦٠-٦١.
- ٥٣ وجدت الثقافة الشعبيّة وجذرت تطابقًا طبيعيًا بين تلك المنطقة الكبيرة والمنطقة الشرقيّة" كما تبدّى في كازيلان من إخراج يچال موسينزون (١٩٥٤)؛ إل دورادو من إخراج مناحم جولان (١٩٦٣)؛ الشرطيّ أزولاي من إخراج إفرايم كيشون (١٩٧١)؛ صور يافيتة من إخراج مناحم تلمي (١٩٧٩)؛ وغيرها. يُنظر أيضًا إلى: LeBor, 2007.
- ٥٤ يُنظر إلى الفيلم الخاصّ الذي أخرجه روبي ألملياح، *مريض نتان* (2010).
- ٥٥ ألمكيس، ٢٠١٩، ٦٥.
- ٥٦ Stevenson, 1987.
- ٥٧ حيفر وشنهاف، ٢٠٠٢.