

## زينة الحلبي\*

### المنفى الفلسطيني ومآلاته: جبرا إبراهيم جبرا وإيليا سليمان\*\*

كيف يتفاعل المثقف الفلسطيني مع المنفى؟ وهل المنفى هو مَنْ يقيم خارج فلسطين، أم هو المنفى داخل وطنه؟ هذه المقالة تحاول قراءة المنفى ووعي المنفى لمنفاه - الخارجي أو في الداخل - وما يحيط به من عبثية، من خلال مجموعة من المثقفين الفلسطينيين الأعلام، ومع التركيز أساساً على، والمقارنة بين جبرا إبراهيم جبرا وإيليا سليمان.

منفى هو العالم الخارجي  
ومنفى هو العالم الباطني  
فمن أنت بينهما؟  
محمود درويش، "طباقي"

الشاعر الفلسطيني آخر خمسة أعوام من عمره في حلقة مفرغة من الإدمان والكآبة، قبل أن تلتهم النيران شقته. في تلك الليلة، غفا راشد حسين والسيجارة تتدلى من فمه، فوق جمرها على الأرض وأشعل مجموعة كاسيتات كان قد سجل عليها قصائده. تنشق راشد حسين شعر منفاه، ومات.

أمام صورة هذا الموت التراجمي والشاعري، يسأل الياس خوري: "كيف نقرأ راشد حسين؟ هل نقرأه كحياة لم تكتمل، أم نقرأه كشعر اكتمل بالموت؟"<sup>1</sup> لكن الأحجية التي رسمها راشد حسين بموته لا تتصل بعلاقة الموت بالشعر

ذات ليلة من سنة ١٩٧٧، مات الشاعر راشد حسين. مات بعد رحلة طويلة مع النفي، بدءاً من مصمص قريته الفلسطينية، ثم من كل فلسطين والبلاد العربية. وفي نيويورك، منفاه الأخير، أمضى

\* أستاذة الأدب العربي في جامعة نورث كارولينا في تشابيل هيل.

\*\* هذه المقالة اقتباس من فصل من كتاب:

Zeina Halabi, *The Unmaking of the Arab Intellectual: Prophecy, Exile, and the Nation* (Edinburgh, United Kingdom: Edinburgh University Press).

لم تعد نيويورك هنا مدينة المنافي القاتلة، وإنما أمست حيزَ تناقضات يجمع بين الاغتراب والانسلاخ من جهة، والقدرة على الإبداع من جهة أخرى. بعدما كان منفى راشد حسين محوياً وغائباً، أصبح منفى إدوارد سعيد مركزاً محرراً ومحفزاً على الفكر النقدي.

تتضح صورة المثقف المنفي من خلال التحول الخطابى الذي تشير إليه مريثتا درويش. فعلى الرغم من الألم وتراجيديا المنفى، أو بالأحرى بفضلهما، يتشكل المثقف المنفي بين لغتين وتقاطعاتهما، وبين مكانين وخارجهما، وذلك من خلال التمسك بانتماءات شخصية ووطنية والتشكيك فيها في الآن نفسه. فتقوم شخصية المثقف المنفي على رأسمال ثقافي ينطلق من النفي والنكران اللذين يحكمان كيانه ليخلق خطاباً قائماً على قدرة المنفي على التغيير.

والواقع أن إدوارد سعيد الذي رثاه محمود درويش كان قد سبق هذا الأخير في تصوير المنفى كمصدر إبداع على الرغم من تداعياته التراجيدية. إلا أن مثقفاً فلسطينياً آخر هو جبرا إبراهيم جبرا الذي ينتمي إلى الجيل الأول من المنفيين الفلسطينيين كان هو من وضع حجر الأساس لهذه الرؤية إلى المنفى الفلسطيني التي طوّرها شعراً ونقداً كل من درويش وسعيد، فكان لخطاب المنفى الذي وضعه جبرا في بدايات مسيرته أثر جلي في أدبيات المنفى الفلسطيني، وفي صورة المثقف المنفي كما برزت في الأعمال الثقافية الفلسطينية اللاحقة.

### جبرا والمنفى المحرّر

يصف عيسى بلّاطة، جبرا إبراهيم جبرا، بأنه "نهضوي حق"، لأنه كان عنصراً تحديثياً فاعلاً في العالم العربي في الشطر الثاني من القرن العشرين.<sup>٢</sup> يذكر بلّاطة بغداد حيث استقر جبرا في بدايات الخمسينيات كمدينة ازدهرت بجيل جديد من الشعراء والفنانين والأدباء العراقيين

فحسب، بل بعلاقة الموت بالمنفى أيضاً. وهذا ما أرقّ شاعراً فلسطينياً آخر هو محمود درويش الذي كتب في مريثته لراشد حسين "كان ما سوف يكون" (١٩٧٧) عن تلازم المنفى والغياب. يصوّر درويش في مريثته منفى صديقه، ليتحدث عن منفاه هو أيضاً كحالة فقدان وتشردم، فتبدو نيويورك حيزاً قاتلاً؛ مدينة تُحوّل الشعراء المنفيين إلى لا - أبطال، هزمتهم الغربية والفقر والانحلال:

... واختفى في الشارع الخامس، أو بوابة القطب الشمالي.  
ولا أذكر من عينيه إلا مدناً تأتي وتمضي.  
وتلاشي، وتلاشي..

بعد مضي خمسة وعشرين عاماً على مريثة راشد حسين، يواجه محمود درويش غياب صديق فلسطيني آخر فقدته في نيويورك أيضاً. يعود درويش ثانية في مريثته لإدوارد سعيد "طباقي" (٢٠٠٣) إلى مفهوم المنفى، لكن هذه المرة كشاعر مكرس يرثي مثقفاً مكرساً آخر. يصف درويش منفى سعيد اليومي، وروتينه الصباحي الذي يبدأ بموزارت ومباراة تنس لينتهي بالقراءة والكتابة والتفكير، ليصوّر سعيد كمنفي واقع بين حيزين وهويتين ولغتين:

يقول: أنا من هناك. أنا من هنا  
ولست هناك، ولست هنا.  
ليّ اسمان يلتقيان ويفترقان...  
ولي لغتان، نسيتُ بأيهما  
كنتُ أحلمُ  
(...)

فاعلم بلادك أني ذهبت وكُنْ  
نرجسياً إذا لزم الأمرُ/  
- منفى هو العالم الخارجي  
ومنفى هو العالم الباطني  
فمن أنت بينهما؟

الذين يبحثون معاً عن أطر بديلة للتعبير. وقد أدى جبراً آنذاك، بما هو عنصر خصب في الفن والأدب العراقي، دوراً جامعاً وسط جيل الرواد العراقيين، فأسس "جماعة بغداد للفن الحديث" (١٩٥١)، وساهم في وضع الخط الفكري لمجلة "شعر" ضمن العديد من المشاريع الأخرى، الأمر الذي دفعه إلى التعمق أكثر بخطاب حداثوي جمع بين موقفه الرفض لتقسيم فلسطين، وقدرته على تكوين صلة وصل بين الحقل الثقافي العراقي والمؤسسات الأكاديمية البريطانية والأميركية.

يذهب الروائي عبد الرحمن منيف أبعد من بلاطة ليؤكد أن الازدهار الثقافي في العراق ما كان ممكناً لولا تأثير جبراً وريادته. فهو يرى أن جبراً أحد أهم المثقفين العرب منذ الخمسينيات، ومن أبرز المساهمين في "تكوين الثقافة العراقية"، وفي "التأسيس الثقافي العراقي"، وذلك من خلال ترجماته ومحاضراته ونظرياته في الشعر الحديث.<sup>٣</sup> واللافت أن منيف لا يعتبر المثقف المنفي جبراً ابن الحقل الثقافي العراقي أو نتاجاً له، بل يؤرخ الحقل الثقافي العراقي كإحدى المحطات، وإن كانت أطولها، في مسيرة جبراً في المنفى.

لا يختلف تصوير بلاطة ومنيف لجبراً عن تصوير جبراً لنفسه وللمثقف الفلسطيني المنفي كمحفز على التغيير. فقد طرح جبراً في رواياته وشعره ونقده عدداً من الأسئلة الأساسية عن أسباب الهزيمة والخروج منها: لماذا خسر العرب فلسطين في سنة ١٩٤٨؟ ولماذا هُزموا مرة أخرى في سنة ١٩٦٧؟ وبناءً على ذلك، ما هي مسؤولية المثقف الفلسطيني المنفي تجاه المجتمعات العربية في مشروعها التحديثي؟ بحث جبراً عن إجابة للسؤال الأول في إشكالية الثقافة، وتحديداً في مسألة التراث والحداثة، فنظر إلى النكبة كدليل على هزيمة متعددة الجوانب، جمعت بين الفشل العسكري والإفلاس السياسي، لكنها كانت أيضاً هزيمة ثقافية ومعرفية، معللاً خسارة العرب لفلسطين

بـ "آلاف السنوات من الانحطاط التي خدعتهم وخانتهم". لقد واجه العرب، على حد قوله، "قوة حداثية لا ترحم بتراث بال"، واضعاً اللوم في ذلك على مؤسسات العرب السياسية والثقافية والعلمية. وكتب جبراً أن على العرب مجابهة موجة التحديث وعنفها المفترض عبر "اختراع طرق جديدة لفهم الأمور، وأساليب جديدة لقولها، ومقاربة جديدة للإنسان وللعالم"،<sup>٤</sup> فإذا كان سبب النكبة والنكسة معرفياً، فإن الخلاص لا بد من أن يكون معرفياً أيضاً. وهكذا تحولت لحظة الخسارة والفقدان إلى فرصة للتبصر وإعادة اختراع الذات وطرح الأسئلة الصحيحة الناجمة عن دور فلسطيني المنفى.

في "المنفي الفلسطيني بصفته كاتباً" (١٩٧٩)، يستذكر جبراً تجربته الشخصية مع المنفى. فبعد تهجيريه من فلسطين، وصف جبراً المنفى بأنه شعور بخسارة لا مثيل لها، وفقدان يُشظي الروح ويحكم على الفلسطينيين بالشتات ويحولهم إلى "هائمين" يجوبون العالم بعدما فقدوا كل شيء. يستذكر جبراً ترحاله من بيت لحم بعد تقسيم فلسطين، ومحنة رحلته إلى دمشق فعمّان وبيروت التي لم تفتح له أبوابها، ثم الفرص التي قدمتها له بغداد في نهاية المطاف. ووصف جبراً صعوبة لحظة وصوله إلى جمارك بغداد حيث طُلب منه أن يفتح شنطته بصفته لاجئاً: "قدمت له شنطة شهد الدهر عليها، شنطة مليئة بالكتب والأوراق وعلبة صغيرة من الألوان والفرش ونصف دزينة من اللوحات على الخشب. لم أكن لاجئاً وكنت شديد الكبرياء!" هذا الرفض للتعريف عن نفسه كلاجئ يدل على صعوبة التشرّد والتحول فجأة إلى طالب إعانة. لقد قدّم جبراً نفسه، كزملائه من الفلسطينيين المتعلمين، لا كلاجئين بحاجة إلى إعانة، بل كجماعة من المثقفين المتنقلين الذين يقطعون المعابر الأيديولوجية والسياسية، ويقدمون العلم في مقابل البقاء، الأمر الذي يضيف إلى المجتمع الحاضر معرفة وتطوراً. وصف جبراً نفسه كمترجم وعالم وأديب

إلا إذا فشلت الأمة العربية كلها. لكنهم كانوا يعرفون أيضاً أنه كان عليهم أن يتكلموا على أنفسهم، على قدرتهم على التغيير وخلق مستقبل ذات معنى للعرب في كل مكان.

تشير الأسئلة التي طرحها جبرا عن دور المثقفين الفلسطينيين الخارجين عن الانتماءات بسبب تشردهم الحرفي والمجازي، إلى احتفالية بالمنفى، إن جاز التعبير، كحالة شتات فريدة وخاصة تُنذر بحدثة مفترضة بقدر ما تنبع منها. برز المثقفون الفلسطينيون بحكم اقتلاعهم من أرضهم، ويفضل ثقافتهم الواسعة التي سهّلت انفصالهم عن الانتماءات الضيقة، كمثال لذات حديثة وإنسانية. فليس مناهم وهامشيتهم إذاً نذير رؤية حداثوية، بل إنهما أيضاً شرط أساسي لها، ودونهما لن تكتمل حداثا العرب. يسترجع الياس خوري هذه النقطة تحديداً في وصفه فلسطين جبرا كـ "أرض ثقافية. أرض تغيير وبناء، خميرة لعجين العالم العربي بأسره"، وأبطال جبرا كالحميرة التي "تخمر العجين وتذوب فيه".<sup>٥</sup> هنا، يكمن سحر المنفيين الفلسطينيين، في قدرتهم غير المسبوقة على تحويل تراجيديا فقدان إلى قدرة أسطورية على قيادة التغيير. هم أنبياء منفيون، آتون من ماضي الخسارات، قابعون في حاضر الغياب، وواعدون بمستقبل الخلاص.

لكن، بعد مضي عقود على تصور المنفى الفلسطيني كشخصية رومانسية تقوم على التلازم بين تراجيديا فقدان والقدرة على التغيير، طرأت عدة تحولات على المنفى كمفهوم وكمارسة، وهي تحولات حكمتها لحظات سياسية منها اتفاق أوسلو، والمراجعة الفكرية لمفهوم الالتزام السياسي معطوفة على تصور جديد للوطن لا كحيز نقيض للمنفى، بل كمكان نفي جديد يحكم على المنفي بالصمت. ولعله ليس مفاجئاً أن تظهر بدايات هذه التحولات في السينما، وتحديدًا في سينما المخرج الفلسطيني إيليا سليمان اللصيقة بالأدب.

وفنان، يقدم علمه في مقابل الاستقرار: "كنا نقدم كل ما نملك من معرفة وموهبة في مقابل الحياة، كنا بئسي معرفة في لحظة وجيزة من رحلتنا اللامتناهية." ويضيف أن "الفلسطينيين أصبحوا، فجأة، في كل مكان: يكتبون ويعلمون ويتكلمون ويفعلون ويؤثرون في المجتمع العربي بأكمله بشكل غير معهود. كانوا يتعاملون مع شعورهم بالخسارة عبر تحويل مناهم إلى مصدر قوة، مبتدعين بذلك سحر الكيان الفلسطيني." بهذا المعنى، يفترض المنفى رأس مال ثقافياً متميزاً يمتلك صاحبه القدرة على التغيير في حياته وحياة الآخرين. في كتاباته العديدة، الأدبية منها والنقدية، منها: "السفينة" (١٩٧٠)، و"البحث عن وليد مسعود" (١٩٧٨)، و"مذكرات سراب عفان" (١٩٩٢)، عاد جبرا مراراً إلى شخصية المثقف الفلسطيني القابع في برزخ الانتماءات والأيدولوجيا، كشخصية حديثة ومُحدثة، قادرة على الرغم من محنتها، على إحداث تغيير.

رأى جبرا إذاً في هامشية المثقفين المنفيين ميزة تدعّم حساسيتهم النقدية وتدفع مسيرتهم، لا بل مهمتهم، كرواد للحدثة. فبحكم تشرد المثقفين الفلسطينيين، بالمعنيين الحرفي والفكري، سكن المثقفون الهامش، أي الحيز الكامن بين خروجهم من بلداهم وعدم اكتمال تجذرهم في الشتات، فكان لذلك وقع إيجابي على العالم العربي، لأن النكبة حين شنت الفلسطينيين المثقفين في أرجاء العالم العربي، حولتهم إلى عناصر فاعلة في بلاد الشتات. إن دور المثقف المنفي بالنسبة إلى جبرا، يكمن إذاً، في قدرته على الكلمة، فيرى في زملائه الفلسطينيين "قوة دفع حقيقية لمستقبل العرب المنشود"، ويشرح الرابط الذي يجمع بين المنفيين الفلسطينيين والعالم العربي الأوسع بالقول:

منذ البداية أعلن الفلسطينيون ارتباط مصيرهم بمصير الأمة العربية وحدثها، وكان من الممنوع أن يفشل الفلسطينيون

## إيليا سليمان والمنفى الصامت

إيليا سليمان هو وجه السينما الفلسطينية رغمًا منه، فأعماله تتبنّى الرواية القومية الفلسطينية وتشكك فيها في الآن نفسه، وتعمق في تجربة الفلسطينيين في فقدان والاحتلال وتفككها وتعيد تركيبها، ثم تعيد اختراع مكان السياسة تحت الاحتلال وفي ظل السلام المفترض. يتنقل سليمان المولود في الناصرة والمهاجر إلى نيويورك والقابع في باريس من الأطراف إلى المركز في حلقات متواصلة تصورها أفلامه بشكل ساخر. ولعل أسلوبه الذاتي الخاص يعود إلى غياب الدراسة السينمائية الأكاديمية، وابتعاده عن إرث السينمائيين العرب من يوسف شاهين إلى ميشيل خليفي، الذين وصموا أفلامهم بهوية واضحة، فيبحث سليمان عن الإلهام في التقاطعات بين الدراما والحياة اليومية. يدين سليمان بحساسيته السينمائية إلى الأدب. يقول: "أعمل كثيراً كما يعمل الكاتب وعادة ما أبدأ بعدد من الدفاتر"، ويضيف: "لكنني أواظب على قراءة الروايات، وأحاول الوصول إلى أفكار<sup>٦</sup> في مكتبته كتب لوالتر بنيامين وبريمو ليفي وموريس بلانشو، فضلاً عن سير ذاتية ومقالات ومقابلات لمخرجين كجان لوك غودار. القراءة لسليمان هي ممارسة خلاصية تحرره من قيود الجماليات القومية البحتة، وتثبت له أنه ليس وحده، "وأن هناك أناساً تنتابهم المشاعر نفسها والامتعاظ نفسه من أطر التعبير المعتادة، وأن هناك بدائل<sup>٧</sup> والبدائل بالنسبة إليه هي عملية تهشيم الأيقونات، ونوع من النقد يشرحه فيما يشبه مانيفستو سينمائي: "أسخر من الصور التي ننتجها عن أنفسنا وألغي سلطتها. أشكل صوراً جديدة للتصدي لخطورة حقيقة واحدة متحجرة. فالحقيقة الواحدة هي حقيقة راکدة، وكلما اكتملت الحقيقة وأصبحت حقيقتنا الوحيدة، كلما أصبحنا سجناءها<sup>٨</sup>." يخيم على أعمال سليمان تفكير مستمر في

التشتت والاغتراب وعبثية العودة والانتماء، ويبدو هنا واضحاً أنه مدين لجبرا إبراهيم جبرا وإدوارد سعيد ومفهومهما عن المنفى والاغتراب. فسليمان، مثلما فعل جبرا وسعيد قبله، يقارن شتات اليهود بشتات الفلسطينيين، ويعيد تأكيد ملاحظات سابقة لجبرا وسعيد عن كيف أن اليهود، شعب المنفى التاريخي الذي اكتمل وعيه الثقافي في المنفى، قد أصبحوا بدورهم مسؤولين عن نفي الفلسطينيين. فيقول سليمان: "جاءت إسرائيل وسلمتنا يهوديتها ومضيئنا. بات الإسرائيليون قبايلين وعنصريين، وبتنا الشعب المشتت<sup>٩</sup>."

وعلى غرار الناقد السعدي (إدوارد سعيد) المنفى العلماني الذي قطع أوصال تركيبته الهوياتية الطائفية والقبلية والعائلية، يزدهر سليمان في الهامش، في برزخ فكري يستطيع من خلاله أن يراقب من دون أن يتورط بالسياسات والجماليات السائدة التي تقف في وجه مشروعه الإبداعي. سليمان إذاً هو ناقد سعديّ بسكناه غربته وتجذره فيها، وهو أيضاً جبرا إبراهيم جبرا الذي يعثر على قوله في الهامش. لكن في الوقت عينه، وفي ممارسة يتفرد سليمان بها، فإنه يغوص في هذه المفاهيم وفي عملية إنكارها معاً ليخرج بذلك من إطار المثقف المنفى. فالمنفى بالنسبة إليه هو "تخطّ دائم للذات، تخطّ يعبر الحدود ويجمع بين الثقافات. [...] المنفى الحقيقي بالنسبة إليّ، هو العيش في فلسطين - فلسطين المركبة سياسياً واجتماعياً، وهذا التركيب بحد ذاته يضع حداً لفانتازيا العودة<sup>١٠</sup>." وبينما يتنكر سليمان لأهمية العودة والانتماء كنفقيين للمنفى ويضعهما كمرادف له، يعيد النظر في رومانسية المثقف الفلسطيني. يأخذنا سليمان في فيلمه الأخير "الزمن الباقي" (٢٠٠٩) إلى اللحظة الأولى لفقدان فلسطين. في بداية الفيلم يظهر شاب فلسطيني، نظارتاه مستديرتان، شعره طويل، بدلتة مفصلة، وهو يدخل إلى معتقل. يقف أمام سجنائه

محورياً في تلك المرحلة، لكنه لم يكن يعني العودة كما عرفت أديبات المقاومة الفلسطينية، وإنما العودة كعملية انتقال عدد محدود من الرأسماليين والمقاولين والتجار والسياسيين الفلسطينيين الذين سُلّموا مهمة بناء المؤسسات الرسمية الفلسطينية التي لا تزال عاجزة تحت وقع الاحتلال. يصور فيلم إيليا سليمان، "سجل اختفاء"، حالة الشلل تلك في ظل الاحتلال الإسرائيلي، العسكري في الضفة، والمعنوي في الداخل.

تقع أحداث "سجل اختفاء" في الناصرة والقدس ورام الله، ولكل واحدة من هذه المدن الفلسطينية سردية مختلفة عن التشتت. يبدأ الفيلم بأحجية: كيف يمكن تسجيل ما ليس موجوداً؟ كيف يمكن تسجيل تجربة شعب مختلف ومحمّو؟ اسم الشخصية المحورية إيليا سليمان، المخرج السينمائي العائد إلى فلسطين ليكتب فيلماً، فيواجه صعوبة الكتابة تحت الاحتلال المعنوي، أو الكتابة عن تجربته كحاضر - غائب، كمواطن فلسطيني غير مرئي في الدولة الإسرائيلية.

يسجل إيليا يومياته الخالية من الأحداث على الكمبيوتر من دون أن يبني سردية ذات معنى، فيراقب والديه العجوزين وأصدقاء طفولته وجيرانه في يومياتهم المملة وأحاديثهم الفارغة في الناصرة، تلك المدينة التي يزداد تهميشها، بينما تحاصرها الأيديولوجيا الصهيونية من كل صوب. وفقاً لسليمان، فإن "سجل اختفاء" "يطمح إلى أن يكون لا - قومياً، لا - قبلياً"،<sup>١٢</sup> فالفيلم يشكك في الأيقونات القومية الفلسطينية، مشيراً إلى طفولية تصنيف العلم الفلسطيني والرموز والسرديات القومية، لكنه لا يتطرق إلى إشكالية تنميط السردية القومية فحسب، بل يتخطاها ليشمل أيضاً المثقف المنفي الذي حمل أو حُمل، طوال مسيرته، مشقة التحدث باسم القومية الجريحة. الفيلم يفكك سلطة المثقف على مستويات عدة: أولاً، يشير إلى ابتذال جمهور المثقف وغياب

الإسرائيليين، يُخرج ورقة من جيبه الأيمن، يفتحها ويقرأ بصوت عالٍ قصيدة "الشهيد" للشاعر الفلسطيني عبد الرحمن محمود (١٩١٣-١٩٤٨). عند انتهائه، يطوي الورقة ويضعها في جيبه ويطلق النار على رأسه. لكن المشهد، على الرغم من دراميته، لا يؤثر إطلاقاً في السجانين الذين وقفوا ينظرون إلى جثة المثقف في حيرة تخلو من الهلع. المثقف في أفلام إيليا سليمان هو أيضاً طه محمد علي (١٩٣١-٢٠١١) الذي يظهر في "سجل اختفاء" ليروي تكراراً لا - قصة عن لا - بطولة جده كما رواها له الأخير بعد نجاته من الحروب العثمانية.

بذلك يتمرد سليمان على مستويين: الأول، في مواجهته لتراكيب هوياتية بدائية، والثاني، في تحدّيه وهم صورة المثقف المنفي ككائن تم تشيئته ووضعه في خانة رومانسية حاملة. وتجاه عملية التشييء هذه، يحكم سليمان على المثقف المنفي بالصمت. والصمت بالنسبة إلى سليمان أداة شعرية يواظب من خلالها على تمرده على تحجير الهوية القومية، فيشير غياب الكلمة بالنسبة إليه إلى سلطة الشاعرية، لا كقول يتفادى السياسة، بل كقول سياسي أصيل: "السكوت هو مكنم الشاعرية. فإذا كرهت السلطات شيئاً فهو الشعراء، لأن الشعر يستطيع أن يحرر. لذلك لا بد للشعر من أن يكون سياسياً، فهو يدل على التوتر والضعف وقابلية الانفجار، ويقول أشياء كثيرة".<sup>١٣</sup> يتناول سليمان إشكالية المثقف المنفي، ويأخذ على عاتقه تصويرها بشكل معمق في فيلمه الطويل الأول، "سجل اختفاء" الذي يفكك فيه صورة المثقف المثالية، والرومانسية التي وصلت إلى نهايتها في التسعينيات.

في التسعينيات، كانت فلسطين على مفترق طرق: فبينما كان فلسطينيو الداخل الإسرائيلي يقبعون في عزلتهم عن العالم العربي وفي منفى داخلي، كان عدد من فلسطينيي الشتات يستعد للعودة إلى الضفة وغزة بحدود ما أتاحه اتفاق أوسلو في سنة ١٩٩٣. كان مفهوم "العودة" إذاً

محاوريه؛ ثانياً، يلفت إلى فقدان المثقف للكلمة وغياب قوله؛ ثالثاً، يؤكد عدم اكتشاف الاحتلال لعودة المثقف أو حتى وجوده.

يسجل الفيلم عبثية التواصل الفكري الذي يدل عليه غياب المحاورين. يجتمع إيليا بصديقين قديمين حول كأس في حانة لم تتغير معالمها منذ الستينيات، ويعلو فيها صوت أسمهان وهي تغني في تسجيل قديم، بينما يشرب الأصدقاء الثلاثة ويدخنون بشراهة. يبدأ المشهد بدقيقة صمت طويلة يقطعها صديق إيليا بنبرة تنضح بالملل فيستهل الحديث:

في واحد من الناصرة هون، عمل دكتوراه عن إينو الزلثة لما يزنبق [يشرب الماء من الإبريق]، آخر أكم من نقطة بيتش بدنو، بيرجف. قال هي إثبات على إينو أصل الإنسان حيوان. كان إلو ذيل بيهزو. إسا راح الذيل بس بيضل بيهز طيزو. كأنو بعدو موجود... (صمت) حمد الله على السلامة. صحة.

ينتهي المشهد كما بدأ: بالصمت. هذا المونولوج الخالي من أي أهمية أو معنى يحاكي النقاشات التي كان يقوم بها جبرا في مقاهي بغداد في خمسينيات القرن الماضي وستينياته برفقة رواد الشعر الحديث، آنذاك، الذين كانوا يجتمعون ويتحدثون عن لغة الحداثة وأساليب التحديث اللغوية. لكن هذا المونولوج اليوم، يقع في مقهى بال في الناصرة حيث يجتمع الأصدقاء للكلام عن اللا - شيء، وتحديداً عن سلسلة من الرموز التي لا ترمز إلى شيء. وبينما يجلس إيليا مستمعاً إلى آخر الأبحاث عن علاقة علم المسالك البولوية بالتطور البشري، يحتفل بالصمت ويسكن فيه. وبعيداً عن جبرا ومفهومي التطور والحداثة اللذين وضع أسسهما في كتاباته، فإن المنفي في "سجل اختفاء" فقد محاوريه، فهو غير قادر على الكلام، أو لعله ينأى بنفسه عنه. لكن ماذا يحدث عندما يُطلب، بالفعل، من المثقف أن يتكلم؟

في مشاهد كثيرة من الفيلم، يعود إيليا سليمان إلى مفهوم الصمت كموقف سياسي



إيليا مصغياً إلى صديقه في الحانة («سجل اختفاء»، ١٩٩٦)



محدثه ويدعوه إلى الانضمام إليه. ينتهي المشهد في حالة من الهرج والمرج من دون أن يتمكن إيليا سليمان من التفوه بكلمة واحدة. يحتار السامع بعبارة "العائد من منفاه الاختياري". يضع مفهوم المنفى الذات المنفية خارج مبدأ التراكم الزمني، فزمن المنفى متوقف، لا يبدأ ولا ينتهي، ويحكم على المنفى في برزخ ما بين نقطة فقدان الأولى، واستحالة العودة إلى ما قد فقد. وبينما يتنقل إيليا بصورة متواصلة بين المدن الفلسطينية القابعة تحت الاحتلال من جهة (رام الله والقدس)، ومدن أخرى داخل حدود الدولة الإسرائيلية من جهة أخرى (الناصرة وحيفا)، فإنه يسكن في برزخ التشرد المستمر حتى داخل وطنه. هذا التشرد المستمر يسلط الضوء على أسئلة إضافية: لعل المنفى لم يعد حقاً، ولعل عودته غير ممكنة أصلاً، كما أن الإعلان الخطأ بشأن العودة يطرح أسئلة إضافية عن التناقض الكامن في ارتباط العودة بالمنفى ("العائد من منفاه") كممارسة إرادية أو خيار. كيف يمكننا إذاً تفسير مفهوم

أساسي، ربما يكون الموقف الوحيد الممكن في فلسطين ما بعد أوسلو. ولعل أكثر تلك المشاهد طرافة وعبثية حين يحاول إيليا الكلام من دون جدوى بعدما يعرف عنه على الشكل التالي:

معنا الآن المخرج الفلسطيني إيليا سليمان العائد من منفاه الاختياري في نيويورك. وقد اختار أرض الوطن موقعاً لتصوير فيلمه الجديد عن السلام. سنطلب منه أن يتكرم ويحدثنا عن حبكة الفيلم، عن أساليب السرد التي سينتهجها، وبعض الشيء عن خصوصية اللغة السينمائية في هذا الفيلم الجديد.

في تلك الأثناء، يعلو في القاعة صوت طفل يبكي، وتشويش مكبر الصوت والميكروفون الذي كان يعمل قبل ثوانٍ لكنه توقف عن العمل فور اعتلاء إيليا المنبر، بينما يرن جرس هاتف نقال فيجيب رجل مدعياً أنه في حفلة عشاء، ويجامل



إيليا محاولاً الكلام خلال الندوة ("سجل اختفاء")



هذا المنفى الاختياري؟ هل هو مصير تراجيديا الشتات الفلسطيني وعنف التشريد؟ هل بات المنفى الفلسطيني اختيارياً؟ إذا لم يكن المنفى، كما كتب إدوارد سعيد، حيزاً سياسياً فحسب، بل حالة من التشرد الفكري أيضاً، فكيف يمكننا العودة منه؟

لكن على حد قول منظمي الندوة، إيليا عاد من المنفى، وهو مدعو إلى التحدث عن "السلام"، كلمة السر التي سادت الحقل الثقافي الفلسطيني عقب اتفاق أوسلو. لكن جمهور إيليا غير مهتم إطلاقاً بقول ذاك المنفيّ العائد، فالمشاركون في الندوة ينخرطون في محادثات جانبية،

ويجيبون على اتصالاتهم من دون اكتراث بالمتحدث أو بمضمون كلامه. هنا أيضاً نشهد المحاكاة الساخرة لشخصيات جبرا الروائية وأطيافها الحاضرة التي كانت قد أعطت الكلمة سلطة تحرير الجماعة من اضطهادها التاريخي. فغياب المحاورين في هذا المشهد يضخم من هول الصمت، ويقزم أي آمال باقية للكلمة المثقف، ذلك بأن المثقف العائد في "سجل اختفاء" لا يشهد على انهيار التواصل وعيبية الحوار الفكري في فلسطين ما بعد أوسلو فحسب، بل يجسدهما بشخصه وصمته أيضاً. قد يعود المثقف، نعم، لكنه يعود إلى جماعة فكرية غير معنية بقوله، ولا هو معنيّ بالتوجه إليها. إلا إن عدم قدرة الفلسطينيين على رؤية المثقف العائد أو الاستماع إليه، يأخذ أبعاداً أكثر درامية عندما تضعه الشرطة الإسرائيلية تحت المراقبة، إذ يتضح أن الاحتلال الإسرائيلي هو الآخر غير قادر على رؤية المنفيّ العائد.

ذات يوم، وبينما إيليا يجول شوارع القدس، نراه يسرق جهازاً لاسلكياً كان قد وقع من يد شرطي إسرائيلي. يأخذ إيليا الآلة ويضعها إلى جانبه، ويحاول، من دون جدوى، الكتابة على وقع أحاديث مشفرة تقوم بها الشرطة الإسرائيلية. يُنصت باهتمام إلى أحاديث وتقارير الشرطة مراقباً بدوره من كان رقيباً عليه، وتصل عملية قلب الأدوار تلك إلى ذروتها

في مشهد لعله الأكثر عبثية في أفلام إيليا سليمان: يقتحم شرطيان بيته المقدسي، وعلى وقع أغنية "تشا تشا جيتانو"، يجتاح الشرطيان بيت إيليا في حركات راقصة متقطعة تحوّل عنف الانتهاك إلى رقصة عبثية يقوم فيها إيليا بدور المشاهد الشاهد على جنون الاحتلال وفشله. وفور خروج الشرطيّين من البيت خائبين، يعود إيليا إلى طاولته ويكمل تناوله السباغيتي وهو يستمع إلى ضابط (لقبه "غراب") يبت تقريره إلى ضابط آخر في القيادة المركزية (لقبها "واحد") عن نتيجة الغزوة:

غراب: بابان في الواجهة، أربعة أبواب، أربعة شبابيك، شرفة، مروحة، تليفون، لوحة فيها دجاجة، أربعة مقاعد...

واحد: يلاً! أسرع!

غراب: كراس خشبية قديمة، كمبيوتر، ستيريو، مكتب، كرسيّان من البامبو، كتاب تعلم اليابانية، لوحة فيها أزهار التوليب، لوحة بيضاء، صنع الله إبراهيم... كارفر، كارل كراوس، عدة صيد، مصطفى قمر، سميرة سعيد، راغب علامة، ستائر من النايلون، رجل في البيجاما. حول.

قد تكون لائحة مقتنيات المنفيّ - العائد اعتيادية، لكنها تدل على أشياء كثيرة أغلبها محير: هناك أثاث وروايات لصنع الله إبراهيم والأميركي رايموند كارفر والنمسوي كارل كراوس، لكن هناك أيضاً عدة صيد وألبومات لمغنين كراغب علامة وسميرة سعيد ومصطفى قمر. وهناك أخيراً، بين الأثاث والكتب واللوحات، رجل، غير مسمى، يتسكع في بيجامته ويتناول السباغيتي.

لا تكمن العبثية في الغزوة نفسها، أو في كون المثقف الفلسطيني تحت المراقبة، فالمراقبة تعيد تأكيد أهمية المثقف ومكانته، وإنما تكمن في تفاهة ما تضمنه تقرير الشرطة.



إيليا مستمعاً إلى تقرير الشرطة عن اقتحام منزله ("سجل اختفاء")

الهزء من المنفي - العائد يستمر حتى النهاية، إذ  
بينما يقف إيليا على عتبة بيته المقدسي ليستعد  
للسفر، يسمع ملخص الغزوة على اللاسلكي  
الإسرائيلي:

غراب: علامَ عثرتم في المنزل؟  
واحد: على طيار. ١٢ حوّل. حشاش. حوّل.  
مثقّف.

غراب: أي مشكلة؟  
واحد: كلا. أجبرناه على الهبوط.

يشير ملخص الاجتياح العنيف لبيت المثقف  
المنفي - العائد، إلى أن الشرطة الإسرائيلية، وإن  
كانت في حضرة أديب أو مفكر، فإنها لم تر فيه  
منفيّاً فلسطينياً خطراً، كالمثقفين غسان كنفاني  
أو كمال ناصر اللذين قضيا اغتيالاً. ما تراه  
الشرطة هنا هو مثقف فقد دوره، ويقف صامتاً  
ومهزّأ؛ مثقف بعيد كل البعد عن صورة المثقف  
الفلسطيني الذي يبث غموضاً وسحراً، تلك

يقوم هذا المشهد، مرة أخرى، على السخرية من  
هوية المثقف المنفي وأدائه لها، وخصوصاً  
عندما نقارن هذه اللحظة باللمحة التي يواجه  
فيها جبرا إبراهيم جبرا الجمارك العراقية. فعلى  
غراب إيليا، تعرضت مقتنيات جبرا إبراهيم جبرا  
للتفتيش على يد سلطات ارتابت من وصوله،  
وفي الحاليتين دلت المقتنيات على شخصية  
المنفي. لكن بينما بدا جبرا فنانياً صاعداً  
ومترجماً وعالمياً يتنقل بصحبة لوحاته وكتبه،  
فإن مقتنيات إيليا تبعث على الحيرة. فالشرطة  
الإسرائيلية توازي بين أثاث إيليا سليمان  
ورأسماله الثقافي، بين كتبه وموسيقاه، بين  
شخصيات أدبية مكرسة كصنع الله إبراهيم  
ومغني البوب كراغب علامة. فالأشياء والشخص،  
والأشياء والكلمة، كلها بالنسبة إليهم تحت  
المراقبة، وكلها مؤشرات لا تشير إلى شيء. فبدلاً  
من أن تدل كتبه على حساسية أدبية وفنية  
معينة، فإنها تشي بأنها عادية، انتقائية، خالية  
من السحر الذي صاحب جبرا في رحلاته. لكن

الصورة التي وصمت شخصية جبرا وسعيد ودرويش معاً.

## المنفى الاعتيادي

هكذا قوّض إيليا سليمان المنفى كمفهوم وممارسة كما تجلى في مخيال أسلافه من مثقفي الشتات الفلسطيني، وتحديدًا كما رآه وصوّره مثقفو المنافي الفلسطينية من إدوارد سعيد إلى محمود درويش وراشد حسين وجبرا إبراهيم جبرا. أعاد إيليا سليمان النظر بمكوّنين رئيسيين يقوم عليهما المنفى: قدرة الهامش على التغيير، وضرورة وجود جماعة تنتظر خلاصها على يد المثقف المنفي. تتضح إذاً صورة المثقف في سياقها الجديد، كشخصية لا تزال تراجيدية وهامشية، لكنها بعكس من سبقها فقدت ذاك السحر الذي ميّز جيل الأوائل. فالمنفي في نظر سليمان فقد محاوريه وقدرته على الكلام، إذ لا يتفوه المنفي - العائد طوال الفيلم بأي كلمة، وبالتالي فإن الفاقد لصوته لا يجذب جمهوراً ولا مريدين، كما أن المنفي أضحى عنصراً غير خطر في عيون الاحتلال الذي لا يراه، وإن رآه فلا يرى فيه أي مصدر قلق.

لكن أين تكمن السياسة في عمل سليمان؟

وهل يمكننا أن نقرأ الفيلم كإعلان نهاية السياسة في الحقل الثقافي الفلسطيني، أم إن ثمة قراءة أخرى ممكنة؟ ما يبدو للوهلة الأولى دفناً للسياسة هو تماماً مكن السياسة في مشروع سليمان، أي تفكيك أيقونة القومية الفلسطينية وشخصية المثقف المنفي الذي كثيراً ما جسدها. فمن خلال العبثية والسخرية الممنهجة يقوض سليمان مفاهيم العودة والوطن والقول. ومن خلال عملية الاشتباك مع المنفى، يتضح مفهوم سليمان للمثقف المنفي، فالمثقف بالنسبة إليه هو مكن البطولة والهزيمة معاً، منطق الحقيقة وعبثيتها معاً، حارس الذاكرة وابتذالها معاً. ويتجلى تمرد سليمان في تقويضه مفاهيم سياسية فقدت قدرتها على التغيير بعدما تحجّر معناها، ففيلمه لا يشكك في أحقية تراجيديا الشتات والتشرد، وإنما يعبر عن خيبة معاصرة من تنميط المنفى وثوريته، كما أن تمرده يكمن تماماً في الإشارة إلى حدود مفهوم المثقف الخطابية والفكرية. وبذلك يشكك سليمان في رومانسية المنفى عبر إعادة رسمه في سياق سياسي وجماعي أوسع للفقدان، في سرديات يرويها ليس فقط المثقف، بل كل من تشئت أو كان مواطناً في المشروع الصهيوني. ■

## المصادر

- ١ الياس خوري، "راشد حسين الغائب الحاضر"، مجلة الدراسات الفلسطينية، العدد ٩٦ (خريف ٢٠١٣)، ص ٥٤.
- ٢ Issa Boullata, "Living with the Tigress and the Muses: An Essay on Jabra Ibrahim Jabra", *World Literature Today*, vol. 75, no. 2 (Spring 2001), pp. 214-223.
- ٣ عبد الرحمن منيف وآخرون، "القلق وتمجيد الحياة: كتاب تكريم جبرا إبراهيم جبرا" (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥)، ص ٧٧.
- ٤ اقتباسات جبرا كلها مأخوذة من مقالته: "المنفى الفلسطيني بصفته كاتباً". انظر: Jabra Ibrahim Jabra, "The Palestinian Exile as Writer", *Journal of Palestine Studies*, vol. VIII, no. 2 (Winter 1979), pp. 77-87.
- ٥ الياس خوري، "جبرا إبراهيم جبرا: البئر الأولى"، "ملحق النهار"، ١٧ كانون الأول / ديسمبر، ١٩٩٧، ص ١٩.
- ٦ Richard Porton and Elia Suleiman, "Notes from the Palestinian Diaspora: An Interview with Elia Suleiman", *Cinéaste*, vol. 28, no. 3 (Summer 2003), p. 24.
- ٧ Elia Suleiman, "The Occupation (and Life) Through an Absurdist Lens", *Journal of Palestine Studies*, vol. XXXII, no. 2 (winter 2003), p. 66.
- ٨ Elia Suleiman, "The Hidden Conscience of Estimated Palestine", *UTS Review: Cultural Studies and New Writing*, vol. 2, no. 2 (November 1996), p. 166.
- ٩ Suleiman, "The Occupation (and Life) Through an Absurdist Lens," op.cit., p. 67.
- ١٠ Sabine Prokhoris and Christophe Wavelet, "Entretien avec Elia Suleiman", *Vacarme*, vol. 2, no. 8, (Mai 1999), pp. 67-68.
- ١١ Elia Suleiman, "The Occupation (and Life) Through an Absurdist Lens", op.cit., p. 68.
- ١٢ Patricia Aufderheide, "An Interview with Elia Suleiman", *Visual Anthropology Review*, vol. 13, no. 2 (September 1997), pp. 77-78.
- ١٣ كلمة "طيّار" تعني حشاش في المحكية العبرية.