المجمع 22 (1447/ 2026)، 261-312

سياسات المحاكاة والمقاومة: قراءة ناقدة في تحوّلات أدب الأطفال الفلسطينيّ في الضفة الغربيّة (1987-2000)

سلوى علينات عابد[1]

The Politics of Mimicry and Resistance: A Critical Reading of Transformations in Palestinian Children's Literature in the West Bank (1987–2000)

Salwa Alinat

Abstract

This article examines Palestinian children's literature in the West Bank as both a cultural document and a vital space for postcolonial resistance, exploring transformations in its national narrative across two pivotal periods: the First Intifada (1987–1994) and the Oslo Accords era (1993–2000). Given the absence of a centralised national archive, the study relies on fieldwork to collect rare texts from authors' private libraries and civil institutions. Through content analysis and the application of theoretical concepts by Frantz Fanon, Homi Bhabha, and Gayatri Spivak, the study argues that Palestinian authors have consciously challenged the notion that the subaltern is unable to speak under colonial hegemony, thereby transforming children's literature from a marginal educational tool into a central arena for documenting historical narratives.

Furthermore, the study demonstrates a radical shift in resistance narratives. Stories of the First Intifada drew a sharp distinction between "us" and "them"—between the Palestinian Self and the Israeli Other—through the dehumanisation of the occupier and the glorification of collective Palestinian heroism. The Oslo era, however, reveals a more complex and ambivalent reality. In this phase, the focus shifted from direct engagement with the Israeli Other to Palestinian self-criticism

[1] أكاديمية القاسمي والجامعة المفتوحة.

and reflection on ideological and organisational divisions within society. Here, the authors employed irony and mimicry to deconstruct power relations while highlighting class differences, the impact of foreign funding, and the gendered constraints that subject women to “double colonisation”. Nonetheless, the corpus of Palestinian children’s literature in the West Bank between 1987 and 2000 forged an alternative space for resistance, enabling Palestinians to reconstruct a national memory threatened with erasure and to engage in a bold critical dialogue about the future state of society, free from direct political censorship.

Keywords: Palestinian children’s literature, First Intifada, Oslo Accords, national identity, gender, cultural resistance, postcolonialism

الملخّص

تهدف هذه الدراسة إلى استكشاف أدب الأطفال الفلسطيني في الضفة الغربية، ليس كوسيط تربوي فحسب، بل كوثيقة ثقافة وفضاء للمقاومة ما بعد الاستعمار. تعالج الدراسة إشكالية غياب الأرشيف الوطني وتغير السردية الوطنية الفلسطينية عبر مرحلتين مفصليتين: الانتفاضة الأولى-1987) (1994وحقبة اتفاقيات أوسلو (1993-2000)، باحثةً في كيفية تمثيل الذات والآخر في ظل تحولات السياسة والمجتمع. اعتمدت الدراسة المنهج التحليلي النوعي لمضمون عينة مكونة من تسع وعشرين قصة، جُمعت عبر عمل ميداني من مكتبات خاصة ومؤسسات أهلية. استند التحليل إلى المفاهيم النظرية لفرانز فانون (الجمالية المانوية)، وهومي بابا (المحاكاة والفضاء الثالث)، وغياتري سبيفاك (قدرة التابع على الكلام). أظهرت النتائج تحولا جذريا في استراتيجيات المقاومة؛ فبينما تبنت قصص الانتفاضة الأولى "الجمالية المانوية" القائمة على الفصل الحاد بين الذات البطلة والآخر المجرد من الإنسانية، كشفت حقبة أوسلو عن واقع ملتبس ركز على النقد الذاتي، والانقسامات الطبقية، وقضايا الجندر، مع توظيف السخرية لتفكيك علاقات القوة .

وتوصي الدراسة بضرورة التعامل مع أدب الأطفال كأرشيف تاريخي بديل لتوثيق الرواية الشفوية والذاكرة الجمعية المهددة بالمحو، وتشجيع الدراسات المقارنة التي تربط هذا الإنتاج الأدبي بالسياقات الاجتماعية والسياسية المعقدة.

الكلمات المفتاحية: أدب الأطفال الفلسطيني، ما بعد الاستعمار، الهوية الوطنية، المقاومة الثقافية، اتفاقيات أوسلو، الجندر.

المقدّمة

ليس أدب الأطفال، في سياقات الاستعمار وما بعده، مجرد وسيط تعليمي، بل هو ساحة مركزية للصراع ما بعد الكولونيالي حول الهوية والذاكرة. إنه بمثابة أداة حيوية لنقل تاريخ ولغة وسردية الشعب المضطهد في مواجهة المحو الثقافي الذي تفرضه القوة الاستعمارية. تبحث هذه الدراسة كيف يصور أدب الأطفال الفلسطيني في الضفة الغربية الصراع الإسرائيلي-الفلسطيني والتغيرات المجتمعية عبر فترات سياسية مختلفة. وتنطلق هذه الدراسة من فرضية أن أدب الأطفال يحمل في طياته رسائل أيديولوجية مبطنة. وكما تؤكد الدراسات التربوية المعاصرة على ان القراءة الناقدة لنصوص الأطفال ضرورية لكشف التحيزات الخفية وهياكل القوة،[2] وهو ما تسعى هذه الدراسة لتطبيقه على سياق أدب الأطفال الفلسطيني تحت الاحتلال الإسرائيلي.

تتمحور الفكرة الرئيسية لهذا التحليل حول أن أدب الأطفال، وتحديدًا في المستعمرات الاستيطانية، ليس مجرد شكل من أشكال الترفيه بل أداة قوية للاستعمار. وكما يظهر في السياق الأسترالي، تعمل هذه النصوص بنشاط على تشكيل قرائها الصغار ليصبحوا رعايا استعماريين ومستعمرين مستقبليين من خلال تقديم سردية محددة تعزز تفوق الثقافة المهيمنة.[3] تشبه هذه الآلية بشكل عميق تصوير أدب الأطفال الإسرائيلي للعرب. فمن خلال استخدام الصور النمطية والسلبية،[4] تؤسس هذه النصوص إطارًا تكون فيه "الذات"

---

[2] Lydiah Nganga, "Analyzing Children's Literature for Hidden Bias," *Journal of Research in Childhood Education* 34, no. 1 (2020): 93.

[3] Clare Bradford, "Saved by the Word," in *Voices of the Other*, ed. Roderick McGillis (New York: Routledge, 2013).

[4] انظر في آليات بناء صورة الآخر والنمطية في أدب الأطفال:

Adir Cohen, *An Ugly Face in the Mirror: The Reflection of the Jewish-Arab Conflict in Hebrew Children's Literature* (Tel Aviv: Reshafim, 1985); Sivan Mashiah, "To Imagine an Enemy: Political Rivals in Children's and Youth Weeklies before and after the 1948 War," in *To Invent a Nation*, eds. Y. Dahan and H. Wasserman (Raanana: The Open University, 2006), 261–298; Albert Memmi, *The Colonized and the Colonizer*,

الإسرائيلية متفوقة و"الآخر" العربي دونيًا. تغرس هذه العملية هوية وطنية وشعورًا بالانتماء لدى القراء الإسرائيليين الصغار، بينما تعمل في الوقت ذاته على تطبيع هياكل القوة القائمة وإعدادهم لقبول المشروع الاستعماري وإدامته.

وفي سياق الدراسات المعاصرة، يشار إلى أن أدب الأطفال الفلسطيني المعاصر لا يزال يلعب دورًا محوريًا في مواجهة المحو الثقافي وتعزيز سردية الصمود أمام السرديات الغربية المهيمنة.[5] وبالمقابل، تكشف دراسة حول أدب الأطفال الإسرائيلي أن بناء صورة الفلسطيني كـ"آخر" دائم هو آلية بنيوية تهدف إلى تثبيت السردية الصهيونية، مما يخلق حالة من الاشتباك السردي المتبادل الذي تحاول هذه الدراسة تفكيكه.[6]

وتعد عملية إعادة كتابة التاريخ من منظور المغلوبين جوهر بيداغوجيا فك الاستعمار. ففي حالة أدب الأطفال الفلسطيني، لا يكتفي النص بالسرد القصصي، بل يتحول إلى أداة معرفية تفكك الرواية المهيمنة وتعيد بناء الذاكرة الجمعية للأجيال القادمة. وتستمد هذه الدراسة مشروعيتها من الجدل القائم حول علاقة الأدب بالتاريخ. فكما يشير بوجمعة بوحفص، فإن

---

trans. Howard Greenfeld (Jerusalem: Carmel, 2005); Gilead Morag, "They Love and They Shoot: The Face of the Arab in the Literary Mirror," *Moznaim* 61, no. 5–6 (1987): 15–18; Perry Nodelman, "The Other: Orientalism, Colonialism, and Children's Literature," *Olam Katan* 5 (2014): 21–34; Yochai Oppenheimer, *Beyond the Fence: The Representation of Arabs in Hebrew and Israeli Fiction (1906-2005)* (Tel Aviv: Am Oved, 2008); Inbar Perelson, "'We' and 'They': The Attitude toward the Other in contemporary children's literature," *Olam Katan* 1 (2000): 177–84; H. Stanger, "The Image of the Gentile in Haredi Children's Literature in Israel and North Africa" (Master's thesis, The Hebrew University of Jerusalem, 2004).

[5] Mubeccel Gultekin, "Children's Literature as a Peacemaking Catalyst," *Journal for Multicultural Education* 19, no. 4 (2025): 460.

[6] Gila Danino-Yona, "The Palestinian 'Other' in Israeli Children's Books," *Journal of Children's Literature* 47, no. 1 (2021): 36.

الحدود بين السرد الروائي والتدوين التاريخي متداخلة، مما يسمح للأدب بأن يلعب دور الوثيقة التاريخية، خاصة في السياقات التي تتعرض فيها الذاكرة الرسمية للمحو.[7]

واستنادًا إلى نظرية ما بعد الاستعمار، ينطلق هذا التحليل من افتراض أن هذا الأدب يشكل فضاءً للمقاومة، حيث يخوض السكان "التابعون" معركة ثقافية من أجل سرديتهم الخاصة. يستجيب الأدب الفلسطيني لشكل مزدوج من القمع: من جهة، الاحتلال العسكري الإسرائيلي، ومن جهة أخرى، ضعف الهوية الثقافية في مواجهة الهيمنة الخارجية والداخلية.

تتقاطع هذه الدراسة مع الدراسات الحديثة في نقد البنى السلطوية والهيمنة الثقافية عبر مستويات متعددة؛ حيث يتم استعراض استمرارية الأنماط الاستعمارية في إفريقيا تحت مسمى "التكالب الجديد"، مع التحذير من إعاقة التنمية الشاملة بسبب الصراعات والنخبويّة التي تلت الحقبة الاستعمارية.[8] وفي سياق أدب الأطفال، يُطرح مفهوم "نزعة الطفل (Childism) " كأداة لتفكيك "أدبوية" الكبار (Adultism) والهيمنة التي يفرضها عالم البالغين على النصوص الموجهة للصغار، دعوةً إلى بناء علاقات تشاركية تتجاوز الثنائيات التقليدية.[9] كما يبرز دور الأدب متعدد الثقافات في مواجهة الهيمنة الثقافية من خلال نصوص تبرز قضايا العدالة

[7] بوجمعة بوحفص، "الرواية والتاريخ وإشكالية التداخل"، *المجلة العربية للعلوم الإنسانية* 40، عدد 159 (2022): 167.

[8] Victor H. Mlambo, Mfundo Mandla Masuku, and Zinhle Mthembu, "The New Scramble for Africa in a Post-Colonial Era and the C hallenges of Inclusive Development: A Semi-Systematic Literature Review," *Journal of African Foreign Affairs* (2024), https://doi.org/10.1080/21665095.2024.2306387.

[9] Justyna Deszcz-Tryhubczak and Macarena García-González, "Thinking and Doing with Childism in Children's Literature Studies," *Children & Society* 37, no. 6 (2022): 1859–1873, https://doi.org/10.1111/chso.12619.

الاجتماعية، والتنوع العرقي، وتمثيل الفئات المهمشة، مما يجعل من قصص الأطفال نافذة لتعزيز الاستجابة الثقافية وتفكيك الأيديولوجيات السائدة.[10]

ويمكن اعتبار أدب الأطفال الفلسطيني نوعا أدبيا ناميا قد تشكّل بفعل الديناميكيات السياسية والاجتماعية. كان نضجه المبكر بطيئًا، وهي عملية يعزوها باحثون مثل عبد الرحمن ياغي وسوسن مروة إلى تأخر تطور الوعي الوطني والإقليمي الفلسطيني والعربي بأهميته والعمل على تطويره. منذ نشأته، عمل أدب الأطفال كأداة أساسية للمعلمين والكتّاب لغرس القيم الوطنية والقومية الفلسطينية والعربية. بعد نكبة عام 1948، تراجع هذا النوع الأدبي حيث ركز الكتّاب على الشعر للتعبير عن المشاعر الجماعية للتهجير والفقد، لكنه شهد انتعاشًا في السبعينيات كشكل من أشكال المقاومة للسردية الصهيونية.[11]

لقد أدخلت فترة اتفاقيات أوسلو (1993-2000) تعقيدا إضافيا على المجتمع الفلسطيني، مما كثف النقاش الداخلي حول الغرض من هذا النوع الأدبي، وهل هو سياسي ام انساني تربوي. ففي عام 1998، أطلقت وزارة التربية والتعليم، ضمن مشروع التعليم الوطني، مبادرة لتدريب الكتاب وتوزيع القصص في المدارس. إلا أن المفارقة كمنت في أن نحو نصف هذه القصص كان مترجمًا عن لغات أوروبية السويدية والإنجليزية)، ومعالِجةً لقضايا أسرية واجتماعية تعكس الثقافة الغربية، مما دفع تربويين فلسطينيين لاعتبارها تهديدًا للقيم العربية ومحاولة لعولمة الطفل الفلسطيني وعزله عن واقعه السياسي.

---

[10] Patricia Ai Lay Ong, "Critical Multiculturalism and Countering Cultural Hegemony with Children's Literature," *Waikato Journal of Education* 27, no. 1 (2022): 51–65, https://doi.org/10.15663/wje.v26i1.884.

[11] للمزيد حول تاريخ وتطور أدب الأطفال الفلسطيني انظر: مهند الشعبي، *مدخل إلى أدب الأطفال الفلسطيني* (عمان: دار الينابيع، 2002)؛ إبراهيم يحيى، *أدب الأطفال والفتيان في فلسطين* (نابلس: جامعة النجاح الوطنية، 2006)؛ عبد الرحمن ياغي، *أدب الأطفال الفلسطيني قبل النكبة وبعدها* (الكويت: شركة كاظمة، 1983)؛ مجدي موسى، *أدب الأطفال في فلسطين: دراسة في المضمون والتشكيل*) رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية، 2020).

وبينما تلقت بعض المنظمات الفلسطينية تمويلًا خارجيًا لتشجيع أدب الأطفال على التركيز على القيم الانسانية العالمية، اتهمت أصوات نقدية هذه المنظمات بالتخلي عن النضال الوطني والتماهي مع الضغوطات الأجنبية التي فرضت القيود مقابل التمويل ومنها التوقيع على وثائق لاستنكار الارهاب.

ميّز هذه الفترة انقسام أيديولوجي بين المثقفين والعاملين في حقل أدب الأطفال وعلت التساؤلات في المؤتمرات والجلسات. وأهمها السؤال: هل يجب أن يكون أدب الأطفال أداة للتربية السياسية أم وسيلة لحماية الطفولة؟ كما حدد الباحث المتوكل طه، شهدت هذه الفترة تحولًا جوهريًا حيث تعايش الإيمان بهزيمة الاحتلال مع اعتراف متزايد بالعيش جنبًا إلى جنب مع إسرائيل. [12]تضع هذه التغييرات أدب الأطفال الفلسطيني في قلب النقاش ما بعد الكولونيالي، حيث يعكس النضال المستمر ضد كل من القوة الاستعمارية والتوترات الثقافية والاقتصادية الفلسطينية الداخلية.

وفي هذا السياق، يبرز الانقسام الفكري حول التمويل الأجنبي. فمن جهة، يُتهم الممول الغربي بمحاولة فرض أجندة نزع التسييس وإبعاد الأطفال عن الصراع الوطني. وفي مقابلة أُجريت لهذا البحث مع أحد الكتاب، المحسوب على التيار الإسلامي، يُشير إلى وجود تيارين متصارعين: تيار غربي مدعوم خارجيًا يروج لقيم عالمية، وتيار إسلامي يصارع من أجل الهوية، معتمدًا على الشعر والخطابة واستعادة سير الأبطال التاريخيين (وهو نمط كان سائدًا في الأردن ومصر قبل عقود)[13].

ومع اندلاع الانتفاضة الثانية (2000)، شهد أدب الأطفال قفزة نوعية، تمثلت في مشاريع مؤسسة تامر والمجلات الإلكترونية مثل الفاتح، التي وفرت منصات للأقلام الشابة. ورغم هذا الزخم، واهتمام المؤتمرات الأكاديمية، كان التلفاز والرواية الشفوية هما الوسيط المهيمن، بينما ظل الكتاب المطبوع يبحث عن مكانته المركزية في يوميات الطفل الفلسطيني في تلك الفترة.

[12] المتوكل طه، *صورة الآخر في الشعر الفلسطيني (1994-2004)* رام الله: المركز الفلسطيني للبحوث، 2006.

[13] مقابلة شخصية مع كاتب ذو توجهات دينية، تموز 2008.

أدعي في هذا المقال أن أدب الأطفال الفلسطيني في الضفة الغربية ظهر كنوع هامشي داخل الثقافة الفلسطينية. ومع ذلك، وعلى مر السنين، ظهرت أصوات النقد الذاتي والمقاومة المناهضة للاستعمار، مما زاد من حدة السردية الوطنية الفلسطينية. لقد تضمن هذا الأدب نقاشات خيالية مع الآخر الإسرائيلي لتوضيح حق الفلسطيني في أرضه لكل من القارئ الإسرائيلي والفلسطيني اليافع. وبالتزامن مع ذلك، تم إسكات الصوت الإسرائيلي القوي وإضعافه داخل صفحات أدب الأطفال. توضح هذه الحالة أن أصوات الضعفاء تحت الاحتلال الاستعمار لا تُقمع دائمًا. في بعض الحالات، تصبح أنواع أدبية مثل أدب الأطفال موقعًا للمقاومة المتخيلة.

منهجية البحث

تعتمد هذه الدراسة المنهج التحليلي النوعي لمضمون النصوص الأدبية بهدف سبر أغوارها وتفكيك دلالاتها السياسية والاجتماعية ضمن سياقها التاريخي. ونظرًا لخصوصية الواقع الفلسطيني، الذي يتسم بغياب أرشيف وطني مركزي موحد، سلك البحث مسارًا استقصائيًا ميدانيًا في تتبع المادة المصدرية وجمع الشتات الأرشيفي. وقد تتكون عينة الدراسة من تسع وعشرون قصة أطفال، اختيرت بأسلوب عينة القصد، صدرت في الضفة الغربية خلال الفترة الممتدة بين عامي 1987 و2000. وتتوزع هذه العينة لتشمل قصصًا تمثل مرحلة الانتفاضة الأولى وأخرى تمثل حقبة أوسلو، مع مراعاة أن تتناول هذه الأعمال الصراع الوطني بشكل مباشر، وأن تعكس تنوعًا في الخلفيات الجندرية للكتاب والمناطق الجغرافية التي ينتمون إليها، كالقدس، ورام الله، ونابلس، وبيت لحم.

وفيما يخص توزيع عينة الدراسة زمنيًا، تجدر الإشارة إلى وجود تفاوت ملحوظ في عدد القصص المختارة بين المرحلتين؛ حيث تعود الغالبية العظمى من القصص إلى فترة الانتفاضة الأولى (عشرون قصة)، بينما شملت عينة حقبة أوسلو تسع قصص تناولت الصراع بشكل مباشر. ولا يمكن النظر إلى هذه الفجوة الكمية بوصفها نتاج صدفة أرشيفية أو قصورًا في جمع المادة المصدرية، بل هي في جوهرها نتيجة مباشرة للتحولات السياسية والبنيوية التي طرأت على

المجتمع الفلسطيني بعد توقيع اتفاقيات السلام. فقد أدت التغيرات في المشهد السياسي إلى إعادة صياغة أولويات الكتابة للأطفال، حيث تراجع الخطاب التعبوي المباشر لصالح أنماط أدبية أخرى، وهو ما سنفصله في سياق البحث عند تحليل أثر التمويل المؤسساتي وهيمنة النصوص المترجمة على الإنتاج الأدبي المحلي.

وعلى الرغم من شح الموارد المادية والقيود الرقابية التي فرضها الاحتلال خلال سنوات الانتفاضة الأولى، إلا أن الإنتاج الأدبي الذي ركز على الصراع مع الآخر الإسرائيلي تميز بزخم لافت؛ حيث عمد الكتّاب إلى جمع القصص في مجموعات قصصية تضم موضوعات متنوعة. مثل المجموعة القصصية المخاض لجميل السلحوت، مجموعة جيل الأمل لعائدة أيوب، مجموعة كف حمدان لسامية الخليلي، المجموعة القصصية دولة للصغار لسمير الرنتيسي ومجموعة حكايا حنظلة لعلي الجريري.

ولأغراض هذا البحث، تم التعامل مع كل قصة داخل هذه المجموعات بوصفها وحدة تحليلية مستقلة وبذاتها، طالما أنها تعالج جانبًا مختلفًا من جوانب الصراع أو تمثيل العلاقة مع الآخر. وقد أتاح هذا المنهج للبحث توسيع قاعدة البيانات التحليلية ورصد التعددية في الثيمات السردية التي واكبت الفعل النضالي على الأرض، مما يعكس مرونة الأدب الفلسطيني وقدرته على التكيف مع ظروف الحصار الثقافي.

اعتمد البحث في جمع بياناته على أداتين رئيستين؛ تمثلت الأولى في التنقيب الأرشيفي والميداني لاستخراج القصص، حيث تم استخراج القصص والمواد الأولية من المكتبات الخاصة للمؤلفين أنفسهم، والتي شكلت مصدرًا حيويًا، مثل المكتبة الشخصية لكل من الكتاب جميل السلحوت، محمود شقير، سامية الخليلي وإبراهيم جوهر. وبالتوازي، استند البحث إلى تواصل مباشر مع المؤسسات الأهلية والثقافية الفاعلة في الضفة الغربية، ومنها مؤسسة أوغاريت في رام الله (تأسست عام 1997 وعنيت بترجمة أدب الأطفال العالمي)، ومؤسسة تامر للتعليم المجتمعي (تأسست عام 1989)، إضافة إلى أرشيف اتحاد الكتاب الفلسطينيين ومكتبة بلدية البيرة العامة.

أما الأداة الثانية، فتمثلت في إجراء مقابلات نوعية شبه منظمة مع مجموعة من المؤلفين والتربويين الفاعلين الذين عاصروا تلك المراحل التاريخية، وذلك بهدف تعزيز الصدق الداخلي للبحث واستكشاف السياقات الفكرية والرقابية والتمويلية التي أحاطت بعملية التأليف وتوزيع الكتاب. ولقد أُجريت المقابلات بين عامي 2007 و2011 مع ثماني شخصيات فاعلة في حقل أدب الأطفال الفلسطيني (كتاب، محررون، ومديرو مؤسسات ثقافية). وحفاظًا على الخصوصية، والالتزام بأخلاقيات البحث، تم الاحتفاظ بشرية المشاركين مجهولة، والإشارة إليهم بصفاتهم المهنية فقط.

وفيما يخص إطار التحليل التفسيري، استندت الدراسة إلى استراتيجية التثليث النظري عبر دمج مفاهيم مفصلية في دراسات ما بعد الاستعمار، ومن أبرزها الجمالية المانوية عند فرانتز فانون، والمحاكاة والالتباس عند هومي بابا، وقدرة التابع على الكلام عند غاياتري سبيفاك. وقد أُخضعت كل قصة في العينة لتحليل معمق وفق مصفوفة ترميز شملت رصد تمثيلات الذات وصورة الآخر، وتحولات حيز الحركة بين الفضاءين الخاص والعام، بالإضافة إلى استنطاق الرسائل المبطنة تجاه السلطة والمجتمع وتأثير التوجهات المؤسساتية والترجمة في صياغة الوعي الوطني للطفل.

يستكشف التحليل كيفية تمثيل الذات الفلسطينية والآخر الإسرائيلي في هذا الأدب، معالجًا الأسئلة البحثية التالية: كيف يقدم أدب الأطفال الفلسطيني، كفضاء ما بعد كولونيالي، العمليات التاريخية للانتفاضة الأولى واتفاقيات أوسلو؟ ما هي آليات تشكيل الآخر التي يتم التعبير عنها في هذه القصص، وما هي الرسائل الصريحة والضمنية التي تنقلها حول الذات الفلسطينية في علاقتها بالإسرائيلي؟ هل تعمل هذه القصص كشكل من أشكال المقاومة ما بعد الاستعمار من خلال خلق مساحة للحوار الداخلي والنقد الذاتي داخل المجتمع الفلسطيني؟ فمن خلال الكشف عن التصور الذاتي وتصور الإسرائيلي كما ينعكس في هذا الأدب، يهدف هذا المقال إلى تسليط الضوء على جوانب غير موثقة من التغيير الاجتماعي والسياسي الفلسطيني الداخلي.

تحديات البحث

لقد واجهت عملية جمع المادة البحثية لهذه الدراسة تحديات لوجستية ومنهجية جمة، تعكس في جوهرها واقع الثقافة الفلسطينية تحت الاحتلال. نظرًا لغياب أرشيف وطني مركزي أو مكتبة شاملة توثق أدب الأطفال الفلسطيني بشكل مُمَنهج وموحد، اعتمدت الدراسة على أسلوب التنقيب والبحث الميداني لجمع الشتات الأرشيفي. وفي ظل ما تسميه ليلى شريف بـ "فلسطين المتلاشية "وسياسات المحو الممنهج،[14] يغدو غياب الأرشيف الرسمي دافعًا للبحث عن أرشيف بديل في الذاكرة الشفوية والمكتبات الخاصة، وهو ما تؤكده الدراسات الأحدث أيضًا حول أهمية الأدب كوثيقة تاريخية.[15]

يتوزع متن المقال على ثلاثة فصول منهجية متكاملة تتبع مسار التحليل النوعي؛ حيث يركز **الفصل الأول** على عرض نتائج تحليل المضمون للقصص الصادرة خلال مرحلة الانتفاضة الأولى (1987-1994)، مستكشفًا آليات تمثيل الصراع الوطني وتحولاته في الحيزين الخاص والعام. وينتقل **الفصل الثاني** لتقديم النتائج المتعلقة بحقبة اتفاقيات أوسلو (1994-2000)، مع رصد التغيرات السردية في تصوير الآخر والذات في ظل التحولات السياسية والمؤسساتية لتلك الفترة. أما **الفصل الثالث**، فيُخصص للمناقشة والتحليل المعمق للمدلولات، حيث يتم تداول أوجه التشابه والاختلاف في التمثيلات السردية عبر الفترتين، ومناقشتها في ضوء نظريات ما بعد الاستعمار، لاستخلاص الاستنتاجات النهائية حول دور الأدب في صياغة الهوية الوطنية والمقاومة الثقافية.

عرض نتائج البحث

يستعرض هذا الفصل النتائج المستخلصة من التحليل النوعي لعينة الدراسة، موزعة بين مرحلتي الانتفاضة الأولى وحقبة أوسلو. تهدف عملية العرض والتحليل إلى رصد التحولات

[14] Lila Sharif, "Vanishing Palestine," *Critical Ethnic Studies* 2, no. 1 (2016): 17–39.

[15] Mubeccel Gultekin, "Children's Literature as a Peacemaking Catalyst for Palestine and Its People," *Journal for Multicultural Education* 19, no. 4 (2025): 460–475.

السردية والجمالية في تمثيل الصراع مع الآخر الإسرائيلي، وكيفية إعادة صياغة الحيزين الخاص والعام استجابة للمتغيرات السياسية والوجودية. يعتمد التحليل على مصفوفة ترميز ركزت على دلالات المكان، والتمثيلات الجندرية، ومستويات المواجهة اللغوية والبصرية، وذلك باستنطاق النصوص من خلال المفاهيم النظرية لفرانتز فانون وهومي بابا[16]، للكشف عن كيفية تحول أدب الأطفال من وسيط تربوي تعبوي إلى ساحة للاشتباك الهوياتي والالتباس الاجتماعي.

تحليل السردية القصصية في فترة الانتفاضة الأولى

أولا: زمن المواجهة الشاملة، أدب التعبئة وصناعة الذات البطولية (1987-1994)

الجمالية المانوية ونزع الإنسانية عن الآخر

يعمل أدب الأطفال خلال الانتفاضة الأولى كآلية للتعبئة، مجندًا الطفل الفلسطيني في النضال الوطني من خلال جمالية مانوية صارمة (تقابل ثنائي).[17] وعندما نقول إن قصص الانتفاضة الأولى تستخدم جمالية مانوية، نعني أنها تقسم العالم بشكل ثنائي حاد، لا مجال فيه للون الرمادي أو للتعقيد. فالخير المطلق يمثله "نحن" (الفلسطيني، الطفل، الضحية، البطل). والشر المطلق يمثله "هم" (الإسرائيلي، الجندي، المحتل، الوحش). ولا توجد أنسنة للعدو (لا يظهر على الأغلب كأب أو إنسان).

وفي هذه السرديات، ينقسم العالم إلى ثنائيات مطلقة: يتم بناء الذات الفلسطينية كضحية بطلة، بينما يتم نزع الصفة الإنسانية عن الآخر الإسرائيلي بشكل منهجي ليظهر كقوة غازية

[16] Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, trans. Charles Lam Markmann (New York: Grove Press, 1967); Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994).

[17] مصطلح جمالية مانوية (Manichean Aesthetic) هو مصطلح نقدي وفلسفي عميق، ويُستخدم بكثرة في دراسات ما بعد الاستعمار، خاصة عند فرانتز فانون، والكلمة مشتقة من المانوية، وهي ديانة قديمة كانت تؤمن بأن الكون عبارة عن ساحة معركة بين قوتين متضادتين ومنفصلتين تمامًا النور (الخير المطلق) والظلام (الشر المطلق).

غريبة. تخدم هذه الاستراتيجية الأدبية غرضًا مزدوجًا: فهي تخلق هوية وطنية متماسكة وتضفي شرعية أخلاقية على المقاومة. يتغلغل الصراع في هذه القصص في كل جانب من جوانب الوجود، مما يذيب الحدود بين ساحة المعركة العامة والملاذ الخاص.

انتهاك الحيّز الخاص: صدمة البيت وتحولات الألفة

تتمثل إحدى التيمات المتكررة في أدب هذه الفترة في غزو الاسرائيلي للحيز المنزلي الفلسطيني، حيث لا يُصور الجندي الإسرائيلي كمجرد قمع سياسي فحسب، بل كمنتهك لحرمة العائلة. يجسد جميل السلحوت، [18]في أعماله مواجهاته الشخصية مع الاحتلال، هذا الأمر في قصته أمونه (من مجموعة المخاض، 1989). يصور السلحوت الجنود بأنهم "همجيون" و"غرباء"، منخرطين فيما يصفه فانون بنزع الصفة الإنسانية عن المستعمر لتمكين المستعمر.

ففي قصة أمونه، بطلة القصة هي طفلة تبلغ من العمر عشرة أشهر، وهو خيار يؤطر المقاومة ليس كأيديولوجية مكتسبة، بل كغريزة بيولوجية فطرية. يتم تجريد الجنود من الفردية والإنسانية، ويتم وصفهم بأسلوب حيواني:

> "أربعة رجال بملابس خضراء وخوذات تتوسطها نجمة داود... يدخلون البيت بعنف وهمجية، كالذئاب التي تدخل حظيرة أغنام... نظر إلى أمونة وحاول أن يبتسم لها. وعندما ردت بالبكاء، قال للجنود الآخرين: 'حتى هذه السافلة الصغيرة تكرهنا وتريد ضربنا'."[19]

هذا التصوير الحي يعكس جوهر الرؤية المناهضة للاستعمار: فالحضارة ملك للضحايا الأصليين، بينما يتم إسقاط الوحشية على المحتل بزيّه العسكري. تعزز اللغة البذيئة للجندي ("سافلة صغيرة") ومقارنتهم بـ"الذئاب" الحجة القائلة بأن "الآخر" الإسرائيلي غريب عن الأرض وفاقد للشرعية الأخلاقية. وتشير الفجوة اللغوية، عندما يتحدث الطرفان لغات مختلفة، إلى استحالة الحوار في لحظة المواجهة الوجودية.

[18] هو كاتب وناشط مقدسي بارز، من مواليد القدس عام 1949، وعضو في اتحاد الكتاب الفلسطينيين.

[19] جميل السلحوت، "أمونة"، في مجموعة *المخاض* (القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1989)، 15-16.

يتم استكشاف هذا الاعتداء على المجال الخاص بشكل أكبر في قصة الدمية لعائدة أيوب (1989)، حيث يُساوى هدم المنزل بالاعتداء على الجسد الوطني. من خلال عيني أمل ذات الأربع سنوات، يُنظر إلى الإسرائيليين على أنهم "غزاة أجانب" يعطل وجودهم المشهد الطبيعي. تؤكد القصة على الطبيعة الدخيلة للمستوطنات: "المستوطنات مبنية على أراضٍ عربية... لكن الغرباء يعيشون فيها... الإسرائيليون الغرباء يعيشون فيها".[20] هنا، تستخدم المرأة والمنزل كاستعارات للأرض نفسها؛ وانتهاكها يستوجب دفاعًا يتجاوز الشخصي ليصبح وطنيًا.

وتتعمق عائدة أيوب في القصة في تصوير تراجيديا لبيت الفلسطيني، ليس كمبنى من حجر، بل ككائن حي يُعتقل ويُغتال. تدور أحداث القصة في قرية بيتا وتتمحور حول الطفلة أمل، التي يحمل اسمها دلالة رمزية واضحة لمستقبل لم يولد بعد. تربط أيوب ببراعة بين جسد الطفلة والأرض، واصفة جمالها بأنه كجمال الأرض، مما يرسخ الاستعارة النسوية-الوطنية الشائعة في الأدب الفلسطيني[21].

تنتقل القصة من التهديد العام للمستوطنين -الذين يوصفون بـ "الغرباء" الذين يحتلون الأرض- إلى الانتهاك المباشر للحيز الحميم. تصف أيوب مشهد التطويق بأسلوب يضفي صفات بشرية على المنزل، فالجنود يحيطون بالمنزل ويمدون الأسلاك الشائكة حوله وكأنه هو الآخر شخص يتم اعتقاله. هنا، يتماهى الحجر مع البشر، ويصبح هدم المنزل معادلًا للإعدام الميداني. وكما في قصص أخرى من تلك الفترة، يبرز حاجز اللغة كجدار أصم؛ فالجنود "يتحدثون لغة أجنبية ويصرخون"، مما يؤكد استحالة الحوار مع الآخر الذي لا يملك لغة مشتركة مع الضحية سوى لغة البارود والجرافات.

[20] عائدة أيوب، "الدمية"، في مجموعة *جيل الأمل* (القدس: منشورات صلاح الدين، 1989)، 10-15.

[21] للمزيد حول الأدب الفلسطيني وتعزيز النظرة النمطية للمرأة، انظر: ياسين كتاني، محرر، *موسوعة أبحاث ودراسات في أدب الأطفال الفلسطيني الحديث*، ج 1 (باقة الغربية: مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية القاسمي، 2011).

سيميائية الحجر: من براءة الانبهار إلى الفاعلية السياسية

يُعد الانتقال من براءة الطفولة إلى الذات السياسية محوريًا في قصة لعبة الحجر لعائدة أيوب (1989). يتتبع السرد التطور النفسي لعلي، طفل في مخيم للاجئين. في البداية، يظهر علي انبهارًا بالجنود الغرباء -وهي لحظة من المحاكاة ما بعد الاستعمار الناجمة عن الفضول والحرمان. إنه يعجب بمعداتهم، غير مدرك لفتكها:

"كان الغرباء يمشون في الشارع... يتحدثون لغة لا يفهمها، يرتدون ملابس متشابهة، أعجبته ملابسهم... حلم أن يلبس مثلهم... يحملون أيضًا أشياء غريبة جدًا... أشياء طويلة... يرى أشياء حول خصورهم..."[22]

نقطة التحول تحدث عندما يصبح "الغريب" "معاديًا". يجبر اقتحام الجنود للمخيم وتقييد الحركة اللاحق علي على طلب إجابات من والدته. يكشف الحوار عن المنطق الثنائي للصراع:

- من هم هؤلاء الغرباء؟ ...
- هم الجيش الإسرائيلي.
- هل يحبوننا؟
- لا يحبوننا.
- إذن لماذا جاؤوا إلى هنا؟
- لأنهم لا يحبوننا...
- ماذا يحملون؟
- إنه سلاح. يطلقون النار على الأطفال...
- أين سنلعب؟
- في البيت.[23]

[22] عائدة أيوب، "لعبة الحجر"، في مجموعة *جبل الأمل* (القدس: منشورات صلاح الدين، 1989)، 39.

[23] المصدر نفسه، 40.

يؤسس شرح الأم لثنائية "نحن مقابل هم" ضرورة الصحوة السياسية للطفل. تصل الذروة مع الاعتقال العنيف لشقيق علي، وهو مشهد يحطم حرمة المنزل ويدخل علي إلى مفردات الاحتلال مثل: اعتقال، ضرب، تدمير. مشاهدة هذا العنف تعمل كمحفز لدى الطفل:

"اقتحم الغرباء المنزل... 'لماذا يكسرون الأثاث؟ ... لماذا أمسكوا بأخي الكبير... وبدأوا بضربه؟' ضربوه مرات عديدة... ثم وضعوا حبلًا في يديه وأخذوه معهم." [24]

تحول صدمة مشاهدة هذا العنف خوف علي إلى فعل. يقرر رمي حجر ثم يغسل يديه، وهو فعل رمزي للتطهر والسرية. من خلال المشاركة في لعبة الحجر، يستعيد على فاعليته. تنتهي القصة بمعاقبة الجنود للمخيم بأكمله بشكل جماعي ("هذه عادتهم")، مما يعزز صورة الإسرائيلي كمعاقب جماعي تعسفي، بينما يبرز الطفل كمشارك فاعل في النضال الوطني.

وإذا كان الطفل في لعبة الحجر يقاوم لحماية منزله، فإن قصة رفح (1989) لعائدة أيوب تنقل الصراع إلى بعده الطبقي والاقتصادي، كاشفة عن وجه آخر للقمع الاستعماري: استغلال العمالة الفلسطينية. تروي القصة مأساة عائلة تنتظر عودة الأب من عمله الشاق في تل أبيب، ليتحقق "لقاؤه" بهم عبر نعش ملفوف بالعلم بعد استشهاده حرقًا على يد متطرفين إسرائيليين وهو نائم في "كوخ بائس."

تحوّل أيوب الموت التراجيدي للأب من حدث جنائي شخصي إلى قضية وطنية شاملة. يتم تصوير الإسرائيليين هنا وفق الجمالية المانوية الصارمة: هم قتلة عنصريون، قلوبهم "قطعة من الفحم الأسود"، بينما الفلسطيني هو الضحية المحبة والسخية. الأهم من ذلك، تقدم القصة شرعنة أخلاقية للانتقام .فجنازة الأب لا تكون مساحة للبكاء الصامت، بل تتحول إلى مظاهرة عارمة تدعو للثأر، مما يعكس فكر فرانتز فانون حول العنف الثوري كأداة لاستعادة الكرامة الإنسانية.

[24] المصدر نفسه، 41.

الطفل صلاح، الذي كان ينتظر كرة قدم من والده، يمر بعملية نضج قسري وسريع. يقرر تجاوز الحزن السلبي لصالح الفعل المقاوم النشط: "سيحيل أرضه جحيمًا تحت أقدامهم".[25] في هذه السردية، لا يُترك الطفل وحيدًا مع صدمته، بل تحتضنه الجماعة، ويصبح الانخراط في الانتفاضة هو آلية العلاج النفسي والوجودي الوحيدة المتاحة لاستعادة شرف الأب المغدور.

يمكن قراءة تيمة انتهاك حرمة المنزل في قصص الانتفاضة الأولى، مثل الدمية وأمونة، من خلال عدسة الناقد هومي بابا ومفهومه عن البيت. فلا يقتصر العنف الكولونيالي هنا على التدمير المادي للجدران، بل يمتد ليخلق صدمة نفسية عميقة تحول الفضاء الأكثر حميمية وأمانًا (المنزل) إلى فضاء للرعب والترقب.

وفقًا لبابا، فإن اللحظة الاستعمارية هي اللحظة التي يقتحم فيها العالمي والتاريخي (الجنود، السياسة) الفضاء الخاص والشخصي، مما يمحو الحدود الفاصلة بينهما. ففي قصص أيوب والسلحوت، نجد أن الطفل الفلسطيني لا يفقد بيته فقط، بل يفقد الشعور بالألفة، فالسرير، واللعبة، والمطبخ لم تعد عناصر للأمان، بل أصبحت مسرحًا محتملًا للمواجهة. هذا الاختراق يجبر الطفل على تطوير وعي سياسي مبكر جدًا، حيث لا يوجد خارج للصراع؛ فالاحتلال يسكن معه في غرف النوم، جاعلًا من الوجود الفلسطيني بأكمله وجودًا قلقًا ومعلقًا.

وتجلى هذا الانقسام بين الأنا الفلسطيني والأخر في الفلسطيني، في تصوير السيادة المكانية عبر أنسنة العناصر الوطنية؛ ففي قصة **الدمية** لعائدة أيوب، يُساوى هدم المنزل بالاعتداء على الجسد الوطني، بينما تبرز قصة جدي لسامية الخليلي كتحليل عميق للعلاقة بين الأجيال، حيث يمثل الجد للطفل مصدر الأمان المطلق والجبل الذي "لا تهزه الريح"[26] قبل أن تنتهي السردية بصدمة تحول الأمان إلى دماء تخضب يد الحفيد، معلنةً فقدان الحماية التقليدية تحت وطأة الاحتلال.

---

[25] عائدة أيوب، "رفح"، في مجموعة *جبل الأمل* (القدس: منشورات صلاح الدين، 1989)، 17.

[26] سامية الخليلي، "جدي حبيبي"، في مجموعة *كف حمدان* (القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1989)، 11-13.

الحيّز العام: الذاكرة ومحو التاريخ

في المجال العام، يُخاض الصراع حول الذاكرة وأصالة المكان. تخدم تيمة اللاجئ وحق العودة كسردية مضادة للهيمنة المكانية الإسرائيلية. في قصة سامية الخليلي قصي يزرع طفلًا في القدس (1987)، يرفض بطل الرواية قصي إعادة التشكيل الإسرائيلي للقدس، معتبرًا إياها تزييفًا للتاريخ. رحلة قصي عبر البلدة القديمة هي مواجهة مع محو الهوية الفلسطينية. يتفاعل بشك مع "المكتبة الأوروبية" و"المصابيح المزيفة"، مدركًا إياها كإقحامات إسرائيلية دخيلة على المشهد الفلسطيني الأصلي:

"أين الملابس القديمة؟ أين الفقراء؟ لقد أصبح السوق مكانًا آخر... كيف تغير السوق؟ أي تاريخ نُقش على الحجر؟"[27]

بالنسبة لقصي، تمثل النقوش العبرية على الحجارة سرقة للتاريخ: "لقد نقشوا عليها بكلمات وحروف لا يفهمها... كان يعلم جيدًا ما نقشوه على الحجارة وأي تاريخ نسبوه إليها". [28]تتوج القصة في منزل جدته، موقع الذاكرة والاستمرارية، حيث يُكلف بالتكاثر البيولوجي للأمة: "لا يوجد أحد يحمي البيت غيرك". من خلال التخطيط للزواج وإنجاب طفل في القدس، يحشد قصي الخصوبة كسلاح للمقاومة الديموغرافية.

تتردد هذه التيمة في قصة سمير رنتيسي حلم لم ينطفئ (1989)، حيث تتناقض ذاكرة الأم المفصّلة عن قريتها بيت دارس مع واقع المستوطنة الإسرائيلية جفعاتي. إصرار الأم على الماضي يدفع أبناءها إلى الانتفاضة، مما يوضح كيف تغذي ذاكرة النكبة النضال المعاصر من أجل المستقبل[29].

ويمكن قراءة رحلة قصي في القدس ورفضه للمشهد الجديد بوصفها مقاومة للجغرافيات المصطنعة. فالمشروع الاستعماري لا يكتفي باحتلال الأرض عسكريًا، بل يعيد كتابتها ثقافيًا

[27] سامية الخليلي، "قصي يزرع طفلًا في القدس"، المرجع نفسه، ص 13-14.

[28] سامية الخليلي، "قصي يزرع طفلًا في القدس"، المرجع نفسه، ص 13.

[29] سمير الرنتيسي، "حلم لم ينطفئ"، في مجموعة *دولة للصغار* (القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1989).

وعمرانيًا ليضفي عليها طابعًا غربيًا يغّرب السكان الأصليين. إن تركيز القصة على "النقش على الحجر" يشير الى ان المحتل يحاول كشط التاريخ الفلسطيني وكتابة رواية توراتية فوقه. أما رفض قصي قراءة هذه الحروف العبرية فليس جهلًا، بل هو رفض معرفي للاعتراف بشرعية النص الاستعماري المفروض على المكان. أما تحويل الخصوبة والولادة إلى سلاح، فينتقل بالصراع من الحيز الجغرافي إلى الحيز البيو- سياسي، حيث يغدو جسد الطفل الفلسطيني هو الحصن الأخير للذاكرة الحية في مواجهة محاولات المحو المنهجي التي تمارسها الدولة .[30]

حدود الحوار ثنائي القومية وتشكيل مفهوم الشهادة كقيمة عليا

بينما السردية المهيمنة هي المواجهة، تظهر حالات نادرة من الحوار، فقط لتسليط الضوء على الفجوة غير القابلة للتجسير بين الجانبين. ففي قصة فهمي ويائير لجميل السلحوت، يكشف حوار بين شاب فلسطيني وشاب إسرائيلي عن القيود الهيكلية لمعسكر السلام الاسرائيلي. عندما يدين يائير، الجندي المستقبلي، رمي الحجارة كعنف، يرد فهمي بكشف عدم تكافؤ موازين القوة بين الطرفين:

" هل يعتبر رمي الحجارة عنفًا؟ إذن كيف تعرف الرصاص الحي والغاز المسيل للدموع الذي يلقى على الأطفال والنساء والشيوخ داخل بيوتهم؟".[31]

ينهار الحوار بين الطرفين لأن يائير لا يعترف بشرعية المقاومة الفلسطينية، مما يقود والد فهمي للاستنتاج وبخيبة أمل: "العار لمن سرق الفرحة من عيون الأطفال". يعزز فشل هذا اللقاء الشعور السائد في تلك الفترة: التحرير لا يمكن تحقيقه عبر الحوار مع المحتل، بل فقط من خلال التضحية من أجل الوطن.

[30] Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (New York: Knopf, 1993).

[31] جميل السلحوت، "فهمي ويائير"، في مجموعة *المخاض* (القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1989)، 23.

وبناءً على ذلك، تكتسب الشهادة قيمة عليا وحتى مثالية. ففي قصة حوار مع النورسي للرنتيسي، يرغب الطفل، بطل القصة، وبشكل واضح وصريح، في الموت كطريق للخلاص الوطني:"أريد أن أكون شهيدًا. وأن أكون مع الشهداء. سيكون لنا وطن ودولة." [32]

تنتقل السردية إلى الفاعلية السياسية (Agency) عبر تطور وعي الطفل وتحوله إلى فاعل مقاوم؛ ففي قصة لعبة الحجر، يتحول الطفل "علي" من الفضول تجاه معدات "الغرباء" إلى الإدراك بأنهم جيش يطلق النار، مما يدفعه للمقاومة الفعلية.[33] وتصل هذه الفاعلية ذروتها في قصة لن أعطيهم سوى اسمي لعلي الجريري، حيث يوصي الطفل أباه بالثبات أثناء الاعتقال وعدم إفشاء أي سر سوى الاسم.[34] وفي إطار بناء "الميثاق الوطني" للصغار، تبرز قصة حوار مع النورسي لسمير الرنتيسي التي تصوغ مفاهيم الشهادة، وقصة اعتراف التي تقدم وعيًا أمنيًا مبكرًا من خلال ندم الأب الذي ورط ابنه في اعتراف كاذب نتيجة الخداع.[35] وفي قصة يوميات هزار العكاوية للكاتبة سامية الخليلي تبرز فاعلية الطفلة هزار في مشاركتها لمظاهرة ضد مجزرة صبرا وشاتيلا متماشية مع نبض الشارع ورافضة لإملاءات المعلمة لها بألا تعبر عن مشاعرها.[36]

كما تكشف سيكولوجية الطفل في هذه الفترة عن استخدام الرموز الطبيعية كأدوات لاستعادة الكرامة وتعزيز القيم الاجتماعية المرغوبة؛ ففي قصة شجرة الخوخ، يدافع الأطفال عن ثمارهم ضد الجنود السارقين، [37]بينما ينتقل الطفل رعد في قصة القبعة لجارنا الحراث من التهميش إلى الفعل البطولي بحرق سيارة المسلحين دفاعًا عن حارته.[38] وتكتمل هذه الصورة

[32] سمير الرنتيسي، "حوار مع النورسي"، في *دولة للصغار*، القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1989، 31.

[33] الخليلي، "لعبة الحجر،" 15.

[34] علي الجريري، "لن أعطيهم سوى اسمي،" *حكايات حنظلة*، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1991، 31-35.

[35] الرنتيسي، "حوار مع النورسي،" 18.

[36] سامية الخليلي،" من يوميات هزار العكاوية،" كف حمدان (القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1989) 75-79.

[37] علي الجريري، "اعتراف"، المصدر نفسه، 23-29.

[38] علي الجريري، "شجرة الخوخ". *حكايات حنظلة*، 1991، 37-41.

بتعرية "الآخر" والجبن الاجتماعي في قصة الخواجا أبو كرش، التي تصور الشخصية التي تمنع أولادها من التظاهر، ليحول الأطفال هذا التخاذل إلى مسرحية ساخرة تعيد تعريف البطولة الشعبية.[39]

وتنتقل قصة **العقرب والصبيان** للكاتب علي الجريري من مستوى السرد الحكائي البسيط إلى فضاء الرمزية السياسية المكثفة، حيث يُستدعى "العقرب الأسود" و"الثعبان الأجرد" كرموز استعارية لقوى الاحتلال التي تستهدف اقتلاع الوجود الفلسطيني من جذوره. ويتجلى هذا التوظيف الرمزي في تدمير "بستان التين والوز" الذي يمثل الفردوس المفقود والارتباط العضوي بالأرض، حيث لم يكتفِ العقرب بالهدم المادي للبيت، بل سعى لتشريد "الأهل الكبار والصغار"،[40] في إشارة واضحة لسياسة التطهير المكاني.

وتتعمق الرمزية مع انتقال العائلة إلى "الخيمة"، التي تتحول من رمز للجوء والضعف إلى مركز لانطلاق المقاومة الشعبية. ويبرز دور الطفل فادي ووفاء كرموز لـ "الجيل البديل" الذي يتجاوز صدمة الفقد - المتمثلة في اغتيال ناصر والد وفاء بكاتم للصوت،[41] ليحمل "الحجارة والأعلام" في وجه العقارب. هذا التحول السلوكي للأطفال يعكس رمزية "الحجر" كأداة تعبيرية تعوض غياب السلاح التقليدي، وتؤكد على استمرارية الصراع رغم اختلال موازين القوى. وتختتم القصة ببعد رمزي تفاؤلي يربط بين "الصبر الجميل" وحتمية زوال "ليل الظلم"[42]، مما يرسخ في وعي الطفل القارئ مفهوم الصمود وقيم الصبر الاجتماعية أمام آلة القمع.

وفي أدب الانتفاضة الأولى، بينما تتحقق الفاعلية إما من خلال المقاومة النشطة بالحجر أو التضحية القصوى بالجسد. يظل الإسرائيلي غريبا، متميزًا بصريًا، وذو حضور عنيف، ومع ذلك

[39] علي الجريري، "القبعة لجارنا الحراث"، المصدر نفسه، 49-53.

[40] علي الجريري، "العقرب والصبيان"، في *حكايات حنظلة*. ط.1. (القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1991)، 41.

[41] المصدر نفسه، 43-44.

[42] المصدر نفسه، 45-46.

منفصلًا روحيًا عن الأرض، بينما يكرّس الطفل الفلسطيني كحارس للذاكرة وفاعل للتحرير الوطني المستقبلي.

تحليل السرديات القصصية في فترة أوسلو

ثانيا: أزمة الهوية في زمن أوسلو، من اليقين الثوري إلى الالتباس الاجتماعي (1994-2000)

تتميز مرحلة اتفاقيات أوسلو، بين إسرائيل ومنظمة التحرير الفلسطينية في سنوات التسعينيات من القرن الماضي، بظهور مجتمع فلسطيني أكثر تعقيدًا وتعددية في الأصوات، مما يعكس تحولًا بعيدًا عن التركيز الأحادي على المقاومة خلال الانتفاضة الأولى. ويعكس أدب الأطفال من هذا العصر هذا التعقيد من خلال تقديم قيم جديدة وصراعات داخلية، وعرض صورة أكثر دقة، وإن كانت لا تزال إشكالية، للإسرائيلي. تقدم القصص مجتمعًا فلسطينيًا في حالة تغيّر مستمر، يتعامل مع النقاشات الفلسطينية الداخلية حول عملية السلام، ودور التمويل الخارجي، واندماج فلسطيني الشتات في المجتمع الجديد تحت ظل السلطة الوطنية الفلسطينية في الضفة الغربية وقطاع غزة.

أدب أوسلو بين المؤسساتية والتمويل الخارجي

كشفت المقابلات النوعية التي أجريت مع مجموعة من الكتاب والفاعلين في مؤسسات أدب الأطفال (مثل تامر وأوغاريت) عن تحول جوهري في بنية الإنتاج الأدبي خلال حقبة أوسلو. وأجمع المشاركون في المقابلات على أن ندرة الإنتاج المحلي الذي يتناول الآخر الإسرائيلي لم تكن عفوية، بل نتاج سياسات ثقافية جديدة.

أوضح أحد الكتاب المرموقين في مقابلة أجريت لهذا البحث أن' :المناخ العام في التسعينيات كان يدفع باتجاه أدب عالمي محايد؛ حيث أصبح الحديث عن الصراع المباشر يُصنف كأدب تعبوي لم يعد يتماشى مع لغة السلام الموعود.'[43]

وفي ذات السياق، أكد مسؤول في إحدى المؤسسات الثقافية أن التمويل الخارجي لعب دورًا

[43] مقابلة شخصية، تشرين ثاني 2009، رام الله.

محوريًا في هذا الانكفاء؛ إذ إن الممولين الغربيين رغبوا في تقديم قصص تبتعد عن شيطنة الآخر، مما أدى إلى غمر السوق بالقصص المترجمة التي تعالج قضايا بيئية أو اجتماعية عامة، بعيدًا عن واقع الطفل تحت الاحتلال. وتعكس شهادات بعض العاملين في مجال أدب الأطفال خضوعهم لنوع من الرقابة السياسية من الجهات الغربية المانحة التي فرضت على عقودها التوقيع على بند استنكار الإرهاب مقابل الحصول على تمويل. وتذكر إحدى الشخصيات التي تحدثت معها رفضها لهذا البند الذي اعتبر نوعًا من "الابتزاز السياسي".[44]

هذه الشهادات تعزز فرضية البحث حول نزع التسييس القسري لأدب الأطفال؛ فبينما كان أدب الانتفاضة الأولى ينبع من قاعدة شعبية ووطنية، صار أدب حقبة أوسلو خاضعًا لمنطق 'المشروع' و'التمويل'، مما أدى إلى إسكات صوت التابع لصالح صوت المترجم الذي يمثل المحاكاة للقيم الغربية كما يعرفها هومي بابا.

الحيز الخاص كساحة للصراع الداخلي والبيروقراطية الناشئة

على عكس أدب الانتفاضة الأولى، تحول قصص فترة أوسلو تركيزها من العنف الإسرائيلي إلى النقاشات الفلسطينية الداخلية.[45] كتب الخليلي قصة موسيقى الأرغفة، التي تحتفي بانسحاب الجيش الإسرائيلي من المدن الفلسطينية في الضفة الغربية وقطاع غزة عام 1995. تقدم السردية جندي السلطة الفلسطينية الجديد ليس كبطل أسطوري، بل كشخصية ودودة تحمي الوطن. وتقارن القصة تدفق سكان نابلس بعد الانسحاب الإسرائيلي بتدفق النهر، مما يخلق صورة قوية للتحرير القومي:

[44] مقابلات شخصية، تموز 2009، رام الله.

[45] كان علي الخليلي (1943-2013) مؤلفًا فلسطينيًا مرموقًا يُعرف بـ"حارس الثقافة الفلسطينية". كان شاعرًا بارزًا مزج بين الشخصي والوطني في كتاباته، ولعب دورًا محوريًا في تاريخ الثقافة الفلسطينية وذلك بتأسيسه اتحاد الكتاب الفلسطينيين عام 1978.

" تدفق سكان نابلس من الأزقة والأحياء والشوارع، من مخيمات اللاجئين والقرى المجاورة، من قمم جبل عيبال وجبل جرزيم، من الجمر الذي أمسك بهم لسنوات طويلة... محطمين القيود في أرجلهم".[46]

وتحول القصة إطلاق النار، الذي كان يومًا رمزًا لتهديد أمان الفلسطينيين عندما كان يطلق من بندقية اسرائيلية، إلى تعبير عن الفرح وشعور بأن الارض أصبحت لنا.

قصة على الخليلي موسيقى الأرغفة تنتقد عملية السلام وتعكس الشكوك العميقة داخل المجتمع الفلسطيني تجاهها. بينما تحتفي القصة بالانسحاب الإسرائيلي، فإنها تسلط الضوء أيضًا على تيار خفي من الشك حول إمكانية السلام الحقيقي. ويتجلى ذلك في كلمات شخصية الأب: "رغم أن الأب لم يعرف كيف يربط بين القاتلين [قاتل رابين وباروخ غولدشتاين]، [47] إلا أنه كان واثقًا أن السلام الذي يتمناه لعائلته ولجميع أبناء وبنات المنطقة هو سلام صعب، ومعقد، وشبه مستحيل، بسبب هؤلاء القتلة."[48]

ويتجلى هذا الارتباك في وعي الشخصيات من خلال الربط المباشر بين رمزين للعنف المتطرفين اللذين هزا أركان العملية السياسية في منتصف التسعينيات. إن استحضار هذين الاسمَين بالكامل في وعي الأب داخل القصة ليس مجرد توثيق تاريخي، بل هو دلالة على إدراك الفلسطيني لعمق العنف البنيوي الذي يهدد وجوده حتى في ظل شعارات السلام؛ حيث غدا القاتل والمستوطن والضابط وجوهًا لعملة واحدة تعيق الوصول إلى حيز مكاني آمن. هذا التوصيف الدقيق للجُرم يخدم حجة الكاتب في أن السلام أصبح يبدو مستحيلًا ليس بسبب غياب النوايا فحسب، بل بسبب وجود قوى تصفية جسدية ومكانية تعمل على أرض الواقع.

[46] علي الخليلي، "موسيقى الأرغفة"، في *موسيقى الأرغفة*، القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1998، 16.

[47] يشير النص إلى إيغال عامير، المتطرف اليهودي الذي أغتال رئيس الوزراء الإسرائيلي إسحاق رابين في عام 1995 بهدف تقويض مسار السلام، وباروخ غولدشتاين، مرتكب مجزرة الحرم الإبراهيمي في الخليل عام 1994، والتي أسفرت عن استشهاد 29 مصلّيًا فلسطينيًا وإصابة العشرات.

[48] المصدر نفسه، 25.

تركز هذه القصة على النقاشات الفلسطينية الداخلية وتفضح الانقسامات الاجتماعية، مثل الفجوات الطبقية، وتلمح إلى خطاب ديني متنامٍ يحذر من القيم العلمانية والمادية، حيث يشير معلم إلى رسم طفل للأعلام الفلسطينية على أنه "قمامة". يجد الأب، في يأسه لتحديد مكان ابنته المعتقلة، أن مكاتب الارتباط الفلسطينية الجديدة غير فعالة، مما يكشف الفجوات الطبقية المتزايدة في المجتمع الناشئ: تدعي زوجته المحبطة أنه لو كان لديه "واسطة" في السلطة، لكان قد نجح في جهوده.

مكن قراءة قصة الخليلي بوصفها تجسيدًا أدبيًا مبكرًا لما حذر منه فرانتز فانون في فصل مزالق الوعي الوطني من كتابه معذبو الأرض[49]. يصور الخليلي بدقة كيف يتحول حلم التحرر إلى كابوس بيروقراطي. إن خيبة أمل الأب من مكاتب الارتباط وحاجته إلى "الواسطة" تعكس تنبؤات فانون بأن النخبة الوطنية (أو السلطة الجديدة) قد ترث هياكل القوة الاستعمارية بدلًا من تفكيكها، مما يخلق فجوة طبقية جديدة بين الذين يملكون السلطة وبين عامة الشعب.

بالإضافة الى ذلك، فإن وصف السلام بأنه "شبه مستحيل" بسبب "القتلة" من الطرفين يشير إلى إدراك عميق لاستمرار "العنف البنيوي" للاحتلال، الذي لا يمكن محوه بمجرد انسحاب شكلي. في هذا السياق، لا يعود الصراع مجرد مواجهة مع الآخر الخارجي، بل يتحول - كما يظهر في نقد المعلم لرسمة العلم- إلى صراع داخلي حول تعريف الهوية الوطنية: هل هي علمانية أم دينية؟ وهل الدولة لخدمة المواطن أم لخدمة النخبة.[50]

لقاءات ملتبسة في الفضاء الثالث: تحديات الحوار الوجاهي

يستكشف الأدب من هذه الفترة الرغبات المتزامنة لإنهاء الاحتلال الإسرائيلي والانخراط في حوار معه.

[49] فرانتز فانون، *معذبو الأرض*، ترجمة سامي الدروبي (بيروت: دار الفارابي، 2004).

[50] Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, trans. Constance Farrington (New York: Grove Press, 1963).

صور متناقضة للإسرائيلي

يقدم محمود شقير في قصصه صورا متناقضة للآخر الاسرائيلي [51]. ففي قصته للأطفال بعنوان قالت مريم.. قال الفتى، يدرك البطل كنعان، الذي عاد من الشتات، الجنود الإسرائيليين عند نقطة تفتيش في البداية على أنهم "ليسوا منفرين" وحتى "مبتسمين". لكن هذا الانطباع الإيجابي الأول يتحطم عندما يشهد إذلال والده خلال فحص أمني على أحد نقاط التفتيش. هذه الازدواجية في شخصية الإسرائيلي، من جهة كإنسان ومن جهة أخرى كمُذِل للفلسطيني- تشكل عنصرا جديدا وهاما في أدب الأطفال في فترة أوسلو.

وفقًا للقصة، هناك أهمية كبيرة لعملية التعارف بين الجانبين في لقاء وجاهي، والذي يُقدم كلقاء بين أنداد. يشارك بطلا القصة، مريم وكنعان، في لقاء مع مراهقين إسرائيليين. في بداية اللقاء، "يسود صمت متوتر في الغرفة". [52]ويفتتح اللقاء بلعبة بين المجموعتين. على رأس كل مجموعة يقف ممثل عنها. في الجانب الإسرائيلي، يقود شاب يدعى ديفيد مجموعة من عشرة أولاد وثماني فتيات، بينما يقف كنعان في الجانب الفلسطيني ممثلًا لمجموعة من خمسة عشر ولدًا وأربع فتيات. تفوز كل من المجموعتين باللعبة بالتناوب. بعد كسر التوتر بهذه الطريقة، يبدأ الجانبان بالحديث. لا يصف شقير محتوى الحوار.

يختار شقير تقديم المجموعات من خلال أسماء قادتهم: مجموعة ديفيد ومجموعة كنعان، وليس المجموعة الإسرائيلية والمجموعة الفلسطينية. وهذا التمثيل يصور المجموعات ككتل موحدة دون تعددية في الأصوات والمواقف داخلها. قد تعكس قيادة كنعان، الذي جاء إلى البلاد بسبب اتفاقيات أوسلو، علاقات القوة داخل المجتمع الفلسطيني، حيث يتمتع الفلسطينيون القادمون من الشتات بمكانة أعلى من الفلسطينيين المقيمين: فهم الذين تولوا مناصب عليا في

[51] محمود شقير هو مؤلف فلسطيني شهير من القدس، معروف بإنتاجه الغزير في الأدب والصحافة والتلفزيون. ولد في القدس عام 1942. تستكشف كتاباته موضوعات الهوية الوطنية والصراع. كتب بشكل أساسي للكبار، ولكن أيضًا للأطفال.

[52] محمود شقير، *قالت مريم.. قال الفتى*، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1996، 37.

السلطة الفلسطينية، وهم الذين أداروا المفاوضات مع إسرائيل. والمؤلف حذر جدًا في تقديم الإسرائيلي: من جهة، يريد تقديمه كإنسان ذي ثقافة، ولكن من جهة أخرى، هو محتل لم ينته الصراع معه بعد. لذلك، يتجنب قدر الإمكان التعبيرات التي قد توحي بأي شرعية للوجود الإسرائيلي. لا يستخدم لقب "إسرائيلي"، بل ألقابًا مثل "هم" و"آخرون".

الصراع على النص والأرض: السيادة المعرفية مقابل الشرعية التوراتية

تقدم القصة موقفًا مختلفًا تجاه الأرض من جانب كل من المجموعتين. يذهب المراهقون في جولة، ويقترح الإسرائيلي ديفيد المشي على طول الطرق التي تربط المستوطنات. وفي المقابل، يقترح كنعان المشي في الطبيعة للتعرف عليها: "عبر التعب الحقيقي والمعاناة. في الطبيعة، عرف كنعان أسماء النباتات التي تملأ الوادي، وسأل ديفيد عنها ليختبر معرفته، بينما لم تعجب ديفيد أسئلته."[53] وخلال استراحة، أخرج ديفيد "كتابًا قديمًا وقرأ منه وقال إنه يتحدث عن الأرض."[54]

في طريق العودة، يخطئ ديفيد في الطريق عدة مرات، لكن مريم وكنعان يرشدانه دون إحراجه. يسأل ديفيد كنعان عن معنى اسمه. يرد كنعان: '"والدي يُدرّس التاريخ منذ سنوات عديدة'. صمتنا. ثم قلت: 'لكنه يفكر في الحاضر أكثر من الماضي'. شعر ديفيد بعدم ارتياح." [55]

يعطي المشي تعبيرًا رمزيًا للصراع على الأرض. كنعان يعرف الأرض وأسماء الأماكن والأشجار، بينما يستخدم ديفيد "الكتاب القديم"، وهو التوراة، للتواصل معها. كلمات كنعان حول الموقف تجاه التاريخ تعبر عن نقد للإسرائيليين، الذين تتركز علاقتهم بالأرض على الماضي، على عكس الفلسطينيين الذين يركزون أكثر على الحاضر والمستقبل. لكن كنعان يمتنع عن إحراج ديفيد والجدال معه حول الموضوع حتى لا يفسد اللقاء. ويعطي سلوكه تعبيرًا عن قيم التسامح ومراعاة الطرف الآخر.

[53] المصدر نفسه، 38.

[54] المصدر نفسه، 38.

[55] المصدر نفسه، 41.

وتقدم القصة موقفًا متباينًا تجاه الأرض من جانب كل من المجموعتين. يذهب المراهقون في جولة، ويقترح الإسرائيلي ديفيد المشي على طول الطرق المعبدة التي تربط المستوطنات. وفي المقابل، يقترح كنعان المشي في الطبيعة للتعرف عليها "عبر التعب الحقيقي والمعاناة". في الطبيعة، يظهر كنعان معرفة حميمة بأسماء النباتات التي تملأ الوادي، ويسأل ديفيد عنها ليختبر معرفته، بينما "لم تعجب ديفيد أسئلته". وخلال استراحة، يلجأ ديفيد إلى الشرعية النصية، حيث أخرج "كتابًا قديمًا وقرأ منه وقال إنه يتحدث عن الأرض".[56]

في طريق العودة، يخطئ ديفيد في الطريق عدة مرات، لكن مريم وكنعان يرشدانه دون إحراجه. وحين يسأل ديفيد كنعان عن معنى اسمه، يرد كنعان: '"والدي يُدرّس التاريخ منذ سنوات عديدة'. صمتنا. ثم قلت: 'لكنه يفكر في الحاضر أكثر من الماضي'. شعر ديفيد بعدم ارتياح." [57]

يمكن قراءة هذا المشهد بوصفه تفكيكًا لخطاب القوة الاستعماري عبر عدسات فرانز فانون وهومي بابا. من منظور فانون، يجسد ديفيد غربة المستوطن الذي يحتاج إلى وساطة ليتصل بالأرض، سواء كانت وساطة مادية (الطرق الالتفافية) أو نصية (الكتاب القديم او التوراة)، لتبرير وجوده عليها. وفي المقابل، يمثل كنعان الارتباط العضوي والمباشر للأصلاني (Indigenous) الذي لا يحتاج إلى نصوص لإثبات ملكيته، بل يستمدها من معرفته الحسية بالنباتات والتضاريس.[58]

علاوة على ذلك، واستنادًا إلى مفهوم هومي بابا حول التمثيل من خلال المحاكاة (Mimicry) وعلاقات القوة، يُحدث كنعان انقلابًا في الأدوار الهرمية. عندما يضل ديفيد (المستعمر) طريقه ويقوم كنعان بإرشاده، بالتالي يتحول التابع إلى دليل وصاحب السيادة المعرفية على المكان، بينما ينكشف عجز المستعمر عن قراءة الجغرافيا دون خرائطه الأيديولوجية. إن امتناع كنعان

[56] المصدر نفسه، ص 38.

[57] المصدر نفسه، ص 41.

[58] Fanon, *The Wretched of the Earth*.

عن إحراج ديفيد ليس مجرد تسامح أخلاقي، بل هو ممارسة لما يمكن تسميته بـ "المدنية المتفوقة"، حيث يثبت الفلسطيني وجوده وهيمنته على الحيز المكاني من خلال الرعاية وليس العنف، جاعلًا من ديفيد "ضيفًا" تائهًا يحتاج إلى إذن السكان الأصليين للمرور. وبالتالي يكشف الموقف محدودية سلطة الكتاب الاستعماري أمام واقع الأرض.

الاستعمار المزدوج والجسد الأنثوي كساحة للمقاومة

تعكس القصة صراعًا جندريًا لم يحاول الكاتب طمسه، وإنما على العكس تمامًا، فقد أبرزه ليظهر التعقيد في المواقف والانتماءات. ففي الجانب الإسرائيلي، مشاركة الفتيات أكثر من نظيرتها في الجانب الفلسطيني، يبرز ذلك من خلال عددهن في المجموعة. وبهذه الطريقة، تلفت القصة الانتباه إلى المواقف المختلفة لكل من المجتمعين تجاه مسألة وجود المرأة في الساحة الاجتماعية والسياسية. ويبرز الكاتب ذلك في أحد المواقف على الشاطئ، حيث، بالإضافة إلى الديناميكية التي تقرب المجموعات، تتصاعد الصراعات الجندرية والثقافية بينها. عند وصول المراهقين إلى الشاطئ، يخلع الأولاد من المجموعتين ملابسهم ويدخلون البحر، وذلك في حين تدخل الفتيات من مجموعة ديفيد البحر أيضًا. في المقابل، تقتحم الفتيات في مجموعة كنعان الماء بملابسهن، وتكون مريم الوحيدة بين الفتيات الفلسطينيات التي تجرؤ على ارتداء ملابس السباحة. ويشعر كنعان بالخجل من محافظة الفتيات في مجموعته، قائلًا: "شعرت بالحرج أمام ديفيد، الذي كان مندهشًا جدًا من كيفية دخول فتاة البحر بملابسها الكاملة. فكرت في شرح ذلك له، لكنني لم أفعل، لأن الشرح سيستغرق وقتًا."

ويثير اللقاء مع الإسرائيلي في الحيز العام توترًا داخليًا في الجانب الفلسطيني، توترًا بين طريقة الحياة والفكر التقليدية وتلك الغربية. ويشعر كنعان بالحرج عندما يقارن الفتيات الإسرائيليات اللواتي يدخلن البحر بثقة مع رفيقاته الفلسطينيات. وفي هذا الموقف، لا يُقدم اللقاء بمصطلحات الأبيض والأسود. رغم أنه لم يُذكر صراحة، يمكن استنتاج أن كنعان يتماهى مع القيم والثقافة الغربية للجانب الإسرائيلي، ويرغب في أن تكون الفتيات في مجموعته منفتحات وواثقات كالفتيات الإسرائيليات.

وتمثل الإشارة إلى جسد المرأة، والتي تنعكس في هذا الموقف في القصة، من بين أمور أخرى، مكانتها في المجتمع، وتشكل بؤرة توتر بين الثقافتين. يتبنى شقير وجهة النظر الغربية، التي بموجبها يحرر كشف جسد المرأة إياها من قيود التقاليد التي تخنق تطورها. وفي الفضاء الذي يحضر فيه الإسرائيلي، تسمح مريم لنفسها بخلع ملابسها وكشف جسدها. تصرفاتها هذه تتعارض مع قلة الثقة التي تشعر بها في منزلها المحافظ. يصف المؤلف مشاعرها في البحر: "شعرت بمتعة لا نهائية. نظرت إلى جسدها السابح وتذكرت عبارة مخرج المسرح: للجسد لغة. أحبت جسدها واعتنت به واحترمته كثيرًا. لكن حتى هذه اللحظة، كانت لا تزال مندهشة من عبارة أخيها: جسدك هذا سيجلب الكوارث علينا." [59]وهكذا يعكس اللقاء مع الإسرائيلي وضعًا يتماهى فيه الجيل الشاب مع بعض قيم المحتل.

ويمكن قراءة هذا المشهد بوصفه تجسيدًا لما تسميه الناقدات النسويات في فكر ما بعد الاستعمار بالاستعمار المزدوج، حيث ترزح المرأة تحت وطأة الإمبريالية من جهة، والسيطرة الذكورية المحلية من جهة أخرى. [60] فمريم تستخدم "فضاء المحتل" (الشاطئ) للهروب مؤقتًا من قيود مجتمعها .أما خجل كنعان فيُظهر عمق محاكاة النظرة الاستعمارية. فكنعان لا ينظر إلى الفتيات بعيونه، بل يراهنّ من خلال عينيّ ديفيد "المتحضر". ويعكس هذا الارتباك ما وصفه فانون في كتابه *بشرة سوداء، أقنعة بيضاء* حول "عقدة النقص" ورغبة المستعمَر في إثبات أهليته أمام المستعمِر من خلال تبني معاييره الثقافية،[61]إن رغبة كنعان في "تبرير" مظهر الفتيات تكشف عن شعوره بالدونية، حيث يصبح الجسد التقليدي عبئًا يهدد صورة الفلسطيني المتنور التي يحاول تصديرها للآخر.

[59] المصدر نفسه، 42.

[60] Kirsten Holst Petersen and Anna Rutherford, eds., *A Double Colonization: Colonial and Post-Colonial Women's Writing* (Aarhus: Dangaroo Press, 1986).

[61] Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, trans. Charles Lam Markmann (New York: Grove Press, 1967).

يبرز هذا التماهي مع قيم المحتل في فضاء البحر كفعل محاكاة يسعى من خلاله الجيل الشاب إلى انتزاع اعتراف بالذات خارج الأطر التقليدية، إلا أنه يضع الهوية في مأزق الاغتراب بين رغبة التحرر الفردي ووطأة الموروث الاجتماعي. وبذلك، يتحول جسد مريم من كيان بيولوجي إلى مساحة للصراع الأيديولوجي، حيث يغدو التحرر الجسدي في نظر النص وسيلة لكسر الهيمنة الثقافية للمجتمع المحافظ، وإن كان ذلك يتم عبر تبني أدوات الآخر الاستعماري.

وبينما قدم أدب الانتفاضة الأولى المرأة غالبًا كأيقونة وطنية (أم الشهيد)، فإن أدب أوسلو يفكك هذه الصورة المثالية ليكشف عن هشاشة الجسد الأنثوي وتنازع السلطات عليه. إن خجل كنعان من لباس مريم المحتشم أمام الإسرائيليين يكشف كيف تتحول المرأة إلى نص يكتب عليه الرجل مخاوفه وتطلعاته؛ فتارة يريدها تقليدية للحفاظ على الهوية، وتارة يريدها متحررة ليثبت للمحتل أنه متحضر. في هذا السياق، يصبح صوت مريم، وهي تحاول الاستمتاع بجسدها في البحر رغم نظرات المجتمع، صوتًا مقاومًا بامتياز، يحاول الانفلات من هذا الحصار المزدوج واستعادة سيادتها الذاتية بعيدًا عن الإملاءات الذكورية، سواء كانت وطنية أو استعمارية.

وفي سياق تحليل التحولات الجندرية، نجد تقاطعات واضحة بين أدب الأطفال والرواية الفلسطينية للكبار. ويرى موسى خوري أن تمثيل الأم في الرواية الفلسطينية يشهد انتقالا من الخطاب التقليدي إلى خطابات أكثر تعقيدًا (أو ما يسميه خطاب الأقلية) ويعكس تبدلات عميقة في البنية الاجتماعية.[62] وهو ما نلاحظه أيضًا في عينة الدراسة الحالية، حيث تنتقل صورة الأنثى من أيقونة وطنية إلى ذوات قلقة تبحث عن حريتها الفردية بعيدًا عن الأنماط الجاهزة.

[62] موسى خوري، "تمثيل الأم في الرواية الفلسطينية: من المكدونالدية إلى خطاب الأقلية"، *المجلة العربية للعلوم الإنسانية* 39، عدد 153 (2021): 243-272.

ثالثًا: انهيار "الفضاء الثالث" واستعادة الرؤية المانوية

لا تعكس قصة موسيقى الأرغفة شكوك الفلسطينيين تجاه الإسرائيليين فقط، بل أيضًا الرغبة في التعرف عليهم وإقناعهم بمواقفهم. فبعد انتهاء لقاء المجموعة، يواصل كنعان وديفيد مراسلاتهم: "أرسل لي ديفيد رسالة يؤكد فيها أهمية لقاءاتنا. اقترح أن أذهب إلى البحر مرة أخرى. رددت عليه واقترحت أن يتنزه في الوادي والجبال."[63] (شقير، 1996: 46). في رسالة أخرى، يقترح ديفيد على كنعان "زيارات عائلية متبادلة، لنفهم بعضنا البعض بشكل صحيح." (شقير، 1996: 53). يتحقق كنعان من هذا الاقتراح مع والده، لكن "الأب لم يكن متحمسًا وقال: 'الوضع لا يزال غير واضح. نحن في مفترق طرق حرج، يجب أن نكون حذرين في كل خطوة وكل فعل نقوم به'." (شقير، 1996: 53).

ينبع عدم الوضوح من حقيقة أنها فترة جديدة: فترة اتفاقيات السلام. يري كنعان والده صورة عائلية لديفيد: "وقف والد ديفيد بفخر بزيّه العسكري. بجانبه كانت زوجته الجميلة، وحولهم أطفالهم: ديفيد بأنفه الدقيق، وأخته بشعر ينسدل على كتفيها، وأخوه الصغير بابتسامة بريئة. في النهاية، أرسل كنعان صورته العائلية مع رسالة اقترح فيها تأجيل اللقاءات العائلية." تكشف الصورة الوجوه الإنسانية لعائلة إسرائيلية، أم وأطفال أبرياء وجميلين- إلى جانب وجوههم العسكرية، والتي يتم التعبير عنها في شخصية الأب. ويعطي الوصف الإيجابي تعبيرًا عن انفتاح كنعان على تعقيدات الشخصيات الإسرائيلية.

ويمكن قراءة تفحّص كنعان للصورة الفوتوغرافية بوصفه تجسيدًا دقيقًا لمفهوم الالتباس او الازدواجية عند هومي بابا. فالصورة لا تقدم الآخر ككتلة شريرة واحدة (كما في الانتفاضة الأولى)، بل تفككه إلى عناصر متناقضة: من جهة، الرغبة التي تمثلها الزوجة الجميلة، والابتسامة البريئة. ومن جهة أخرى، الرهبة الذي يمثلها الأب بزيّه العسكري. إن تردد كنعان ورفضه لزيارة العائلة يعكس إدراكًا فطريًا لما يصفه بابا باستحالة "التطبيع" في ظل اختلال موازين القوى. فالبدلة العسكرية للأب تعمل كدالّ (Signifier) للسلطة الاستعمار الذي

[63] شقير، *قالت مريم.. قال الفتى*، 52.

يفسد المشهد العائلي الحميم. إنها تُذَكّر كنعان بأن الصداقة مع ديفيد لا يمكن أن تكون بريئة أو منفصلة عن الواقع السياسي، لأن الأب الإسرائيلي يقف دائمًا في الخلفية حاملًا سلاحه. وبالتالي، فإن تأجيل الزيارة هو فعل مقاومة يرفض قبول "الوجه الإنساني" للمستعمر ما دام يرتدي قناع القوة العسكرية.[64]

تمزيق الصورة: فشل المحاكاة أمام العنف البنيوي

في نهاية القصة، وخلال مظاهرة، يحدث لقاء يتّصف بالعنف بين الجانبين: يقف كنعان ووالده مع عدد كبير من الرجال والنساء والفتيان والفتيات في صف واحد أمام الجرافات الإسرائيلية، لمنعهم من هدم منزل. أمامهم سيارات شرطة مليئة بالضباط والجنود الإسرائيليين. بينهم، يتعرف كنعان على والد ديفيد:

> "اقترب الضابط منا وهو يصرخ ويحذرنا من عواقب الاحتجاج. حاول دفع والدي بذراعيه القويتين. منعه والدي من ضربه، ثم تطورت مواجهة. في هذه اللحظة الصعبة، تذكرت ديفيد وقلت لنفسي: ماذا يُفترض بي أن أكتب له عندما أرى والده يتصرف بهذه الطريقة المنفرة؟ فجأة فكرت: سأمزق الصورة التي احتفظت بها في منزلنا حتى الآن."[65]

رغم حدوث تقارب معين بين الجانبين، يفرض الواقع العنيف نفسه مرة أخرى، وتضع المواجهة العنيفة فعليًا حدًا لأي إمكانية للحوار بين الطرفين. يعني قرار كنعان بتمزيق صورة الإسرائيلي رفضًا للاعتراف به كإنسان ما دام يواصل احتلال أرضه، وهذه هي الرسالة الرئيسية للقصة.

شكّل هذا المشهد لحظة انهيار الفضاء الثالث (Third Space) الذي حاول كنعان وديفيد خلقه. وفقًا لهومي بابا، فإن الهجنة الثقافية لا يمكن أن تصمد أمام العنف البنيوي للاستعمار. إن ظهور الأب كضابط عنيف يمزق غشاء الوهم الذي خلقته اتفاقيات أوسلو، ويعيد الصراع

---

[64] Bhabha, *The Location of Culture*.

[65] شقير، *قالت مريم.. قال الفتى*، 55.

إلى جذوره حسب فانون: عالم مانوي ينقسم بوضوح بين المستعمِر والمستعمَر، حيث لا مكان للمناطق الرمادية.

إن تمزيق الصورة هو فعل رمزي بالغ الأهمية؛ فهو يمثل رفضًا للصورة المزيفة التي يحاول الاحتلال ترويجها عن نفسه ككيان حضاري وإنساني. عندما يختار كنعان تمزيق الصورة، فإنه يعلن فشل "المحاكاة" والتعايش، ويؤكد ما قاله فانون في كتابه معذبو الأرض أن الاستعمار ليس آلة تفكير ولا جسدًا عاقلًا، بل هو "عنف في حالته الطبيعية" ولا يمكن أن ينحني إلا أمام عنف مضاد أو رفض قاطع[66] .

كما يظهر في القصتين موسيقى الارغفة وقالت مريم.. قال الفتى، فإن أدب الأطفال يعكس في فترة اتفاقيات أوسلو مجتمعًا فلسطينيًا أكثر تشرذمًا وتعقيدًا. ينتقل التركيز المركزي من العنف الإسرائيلي الخارجي إلى الصراعات والنقاشات الفلسطينية الداخلية. بينما يقدم إمكانية الحوار مع الإسرائيليين، فإنه يصور في النهاية الواقع العنيف للاحتلال كقوة لا تلين تدمر أي فرصة للتعايش الحقيقي. يفضح الأدب من هذه الفترة التناقض المتزايد والانقسامات الأيديولوجية داخل المجتمع الفلسطيني نفسه.

الرمزية، الو اقعية والنقد الذاتي في قصص حقبة اوسلو

لقد تعامَل أدب الأطفال في هذه المرحلة مع إعادة صياغة الرموز المعرفية. حيث تتعمق سامية الخليلي في تصوير السيادة المكانية عبر أنسنة المدن؛ ففي قصة غزة تبتلع البحر (1996)، تظهر غزة ككيان صامد لا يرتعب أمام تهديدات "الحوت المفترس"، لينتهي النص بانتصار المدينة التي تبتلع البحر وتحول جثة الحوت إلى سماد لبياراتها. ويبرز تحول وعي الطفل من "خرافات المساء" إلى "واقع النهار" في قصة فارس يكتب حكاية الصباح، حيث يطالب البطل بحكاية واقعية تعبر عن "النهار الجديد" بدلًا من الحكايات التي "تأتي بالنعاس".[67]

[66] Fanon, *The Wretched of the Earth*.

[67] سامية الخليلي، "فارس يكتب حكاية الصباح"، المصدر نفسه، 34-36.

بالاستناد إلى أطروحات إدوارد سعيد حول العلاقة بين الثقافة والإمبريالية، يبرز الصراع في قصص هذه المرحلة بوصفه "صراعًا على الجغرافيا والسرد". فالمستعمر يحاول دائمًا محو المكان أو إعادة تسميته، بينما يرد الأدب الفلسطيني بعملية أنسنة للمكان؛ فالمنازل والجدران، كما في قصة الدمية، ليست حيزًا ماديًا، بل هي "امتداد للجسد الوطني". إن محاولات الأطفال استعادة "السيادة المعرفية" من خلال التقصي العلمي وتفكيك الخرافات، كما في قصة سر الغولة أو التمسك بالأرض وثمارها، وفي قصة شجرة الخوخ، تمثل ما يسميه سعيد "استعادة الرواية"؛ حيث يرفض الفلسطيني أن يكون "موضوعًا" يُعرفه الآخر، ويصر على أن يكون هو "الذات" التي تمنح المكان معناه وهويته.

وفي إطار تفكيك المفاهيم السيادية، تبرز قصة الوطن لإبراهيم جوهر عبر رحلة الطفلة ريما الاستكشافية، لتنتهي إلى أن "وطن الإنسان هو العالم كله".[68] ويظهر "الفضاء الثالث" في عمل محمود شقير قالت مريم.. قال الفتى، حيث يلتقي الشباب الفلسطيني والإسرائيلي كأقران يتبادلون المعرفة بالهوية.[69] وفي قصة الحاجز، تبرز الطفلة باسمة كذات واعية ترفض الانصياع المذل عبر "إحناء الرأس"، وتختار القفز بشموخ فوق الأسلاك الشائكة.[70] وتتجلى المقاومة هنا في رفض "المحاكاة المذلة" التي يطلبها المستعمر (مثل طلب الجندي من باسمة إحناء رأسها في قصة الحاجز؛ إذ تختار الذات الفلسطينية القفز نحو "الفضاء الثالث" - وهو حيز هجين لا يخضع لمنطق الخضوع ولا لمنطق الصدام التقليدي، بل يسعى لفرض وجود فلسطيني نديّ يحول "الالتباس" السياسي إلى قوة معرفية تكشف هشاشة الخطاب الاستعماري المتخفي وراء قناع السلام.

[68] إبراهيم جوهر، "الوطن"، في *الوطن (قصص للأطفال)* (القدس: مطبعة الرسالة، 1996)، 30-36.

[69] محمود شقير، *قالت مريم.. قال الفتى* (القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1996)، 38.

[70] محمود شقير، "الحاجز"، في الحاجز (القدس: دار القدس، 1994)، 49-52.

وتتقاطع هذه الرؤى مع قصص علي الخليلي؛ ففي قصة أبو الهول والولد الفلسطيني، يتم توظيف الفانتازيا حيث يحرر الطفل الرمز التاريخي ليعود فتى يافعًا.[71] وتختتم هذه المرحلة بإدراك هشاشة الأمان؛ ففي قصة موسيقى الأرغفة، يشوب فرح الانسحاب من نابلس شك في السلام.[72] وتتوج هذه الهشاشة في قصة أمل والقمر لإبراهيم جوهر، حيث يزور القمر عائلة أمل الأسيرة ليخفف حزنهم، لكنه يضطر للهروب عند وصول الجنود، مما يعكس تداخل القمع مع أشد اللحظات شاعرية.[73]

وبموازاة الصراع مع الاخر، اتجه أدب الأطفال نحو تعميق السيادة المعرفية للطفل ونقد البنى الاجتماعية عبر رموز مستمدة من البيئة والطبيعة. وتبرز قصة البستان لسامية الخليلي كمعالجة رمزية لعواقب الغرور؛ حيث يتحول التباهي بين شجرتي التين والزيتون حول أحقية المُلكية إلى شتات يحول البستان إلى "شبه صحراء قاحلة".[74] ولا يستعيد المكان بهاءه إلا من خلال قيمة "الوحدة" التي فرضتها ضرورة الصمود أمام الريح العاتية.[75]

وفي إطار نقد العقل الجمعي، تقدم الخليلي في قصة "بلاغ من حمار" (1996) حوارًا فلسفيًا يعيد تعريف الكرامة؛ حيث يرفض الحمار منطق البشر الذين يقدسون "المفترسين" كالأسود بينما يحتقرون "الخادم المطيع". إن صرخة الحمار: "أشهدوا أنني قد بلغت!" تمثل سلوكًا تمرديًا يسعى لكسر قوالب الدونية الاجتماعية. وتتقاطع هذه الرؤية العقلانية مع قصة "سر الغولة" لإبراهيم جوهر، التي تعمل على "تفكيك الخرافة"؛ إذ يقود سامي الصغير أصدقاءه لاكتشاف أن "أبناء الغولة" المخيفين ليسوا سوى الأطفال أنفسهم، مما يرسخ قيمة التقصي العلمي في

[71] الخليلي، علي. "أبو الهول والولد الفلسطيني،" *عايش تلين له الصخور*، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1990، 27-28.

[72] علي الخليلي، *موسيقى الأرغفة*، 7-18.

[73] إبراهيم جوهر، "أمل والقمر"، في *أمل والقمر (قصص للأطفال)* (القدس: مطبعة الرسالة، 1996)، 20-23.

[74] الخليلي، سامية. "البستان". *فارس يكتب حكاية الصباح*، 1996، 25.

[75] المصدر نفسه، 26.

مواجهة أوهام الجيل القديم.[76]

أما على صعيد القيم الطبقية، فيستعرض محمود شقير في بائع البالونات تباين الحيز النفسي بين الأطفال؛ فبينما ينشغل البائع بـ"قبض النقود"، تظل فئة من الأطفال محرومة من الفرح لفقرها.[77] ويأتي الحل الرمزي عبر "الريح" التي تحرر البالونات لتصبح "بهجة مشاعة" فوق رؤوس الجميع، مما يعزز قيم المساواة في وجدان الطفل.[78] وتكتمل هذه المنظومة القيمية عند علي الخليلي في قصة عايش تلين له الصخور، وهي من قصص الانتفاضة الأولى، التي ترفع من شأن "قيمة العمل العصامي"؛ فالبطل "عايش" يهجر المقهى ليختار مهنة الحجار القاسية، معتبرًا العمل المنتج هو السبيل الوحيد لإثبات الوجود والسيادة على موارد الأرض.[79]

ويتقاطع هذا السلوك مع أطروحات إدوارد سعيد حول "السيادة المعرفية"؛ حيث يرفض عايش أن يكون تابعًا في فضاء خدماتي (المقهى)، ويقرر امتلاك أدوات الإنتاج والاشتباك المادي مع جغرافيا الوطن (الصخور). كما يجسد هذا التحول رؤية فرانتز فانون حول العمل بوصفه أداة لتحرر التابع من عطالته النفسية وتدجينه، ليصبح صانعًا لهويته عبر الجهد البدني الذي يطوع الطبيعة القاسية ويجعلها "تلين" لإرادة المستعمر (بفتح الميم) الصامد.

المناقشة والتحليل

المقاومة من الهوامش: أدب الأطفال كاستراتيجية لتوثيق السردية المقموعة

يتماشى أدب الانتفاضة الأولى مع نظرية ما بعد الاستعمار الكلاسيكية من خلال تأسيس سردية مقاومة واضحة المعالم. في هذه الفترة، تكون الصورة الذاتية الفلسطينية متماسكة وإيجابية، مبنية على أساس البطولة والتضحية. يتم نزع الصفة الإنسانية عن "الآخر" الإسرائيلي، الذي

---

[76] إبراهيم جوهر، "سر الغولة"، في *سر الغولة وقصص أخرى* (القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1996)، 24-29.

[77] محمود شقير، "بائع البالونات"، في *الحاجز* (القدس: دار القدس، 1994)، 37-42.

[78] المصدر نفسه، 40.

[79] علي الخليلي، "عايش تلين له الصخور"، في *عايش تلين له الصخور* (القدس: مؤسسة ابن رشد، 1980)، 34-36.

يُصور غالبًا ككيان عنيف بلا ملامح، جندي أو مستوطن، غير مرتبط بالأرض. يخدم هذا التصوير وظيفة رئيسية لما بعد الاستعمار: فهو يعزز الهوية الوطنية للمجموعة المضطهدة من خلال تقديم المحتل كقوة أجنبية أدنى أخلاقيًا وثقافيًا. إنها حالة نموذجية في الرد على سردية المستعمر، حيث تُستخدم سردية التابع لمواجهة ادعاء القوة الاستعمارية بالتفوق ونزع الشرعية عنه. تخدم اللحظات النادرة للإعجاب بقوة الإسرائيلي أو الظهور القصير لناشط سلام إسرائيلي فقط تعزيز هذه الديناميكية. قبول ناشط السلام مشروط بدعمه للنضال، مما يثبت أن الهدف ليس التعايش، بل التحرير.

وقد شكل توقيع اتفاقيات أوسلو تحولًا مركزيا في المجتمع الفلسطيني، منتقلًا من المقاومة والانتفاضة إلى واقع الانقسام والمرونة السياسية. يعكس أدب الأطفال من هذا العصر هذا التعقيد، متحولًا من الرفض والاقصاء للآخر إلى ما يسميه هومي بابا فضاء "الازدواجية"، حيث تتعايش الرغبة والنفور تجاه المحتل. في هذه الفترة، تتجه النظرة الأدبية إلى الداخل، مستخدمة النوع الأدبي لنقد التصدعات الاجتماعية الداخلية، والفجوات الطبقية، وهشاشة عملية السلام.

وعلى عكس تصوير وحدة شعبية أيام الانتفاضة الاولى، تكشف قصص عصر أوسلو الشقوق داخل المجتمع الفلسطيني. يجسد على الخليلي، هذا التحول في قصة موسيقى الأرغفة. بينما تحتفي القصة ظاهريًا بالانسحاب الإسرائيلي من نابلس، مصورة السكان العائدين كقوة من قوى الطبيعة - "يتدفقون من الأزقة... محطمين القيود في أرجلهم"[80]، فإنها تؤوي في الوقت ذاته شكًا عميقًا فيما يتعلق بالسلطة الوليدة.

يستخدم الخليلي شخصية الأب للتعبير عن نقد لـ "السلام المستحيل". تربط السردية بين عنف المحتل (باروخ غولدشتاين) والاغتيال السياسي الداخلي في إسرائيل (إسحاق رابين)، مما يقود الأب للاستنتاج بأن السلام "صعب، معقد، وشبه مستحيل... بسبب هؤلاء القتلة"[81].

[80] علي الخليلي، موسيقى الأرغفة، 16.

[81] المصدر نفسه، 25.

علاوة على ذلك، يعمل النص كنقد اجتماعي للسلطة الفلسطينية الجديدة. من خلال محاولة الأب العبثية لتحديد مكان ابنته المعتقلة، يفضح الخليلي عدم الكفاءة والمحسوبية في مكاتب الارتباط الجديدة، بينما يسلط مشهد في فصل دراسي الضوء على التوتر بين القومية العلمانية والمحافظة الدينية المتنامية. وهكذا يصبح الأدب مكانًا لمناقشة طابع الدولة المستقبلية، بدلًا من مجرد القتال من أجل وجودها.

يتم استكشاف تعقيد اللقاء مع "الآخر" الإسرائيلي بشكل جلي في قصة محمود شقير قالت مريم.. قال الفتى (1996). يقدم شقير، بطلًا جديدًا: كنعان، العائد من الشتات. يمثل كنعان شخصية هجينة -جزء من الأمة ولكنه متميز ثقافيًا- يتنقل في الفضاء بين الفلسطينيين المحليين والإسرائيليين.

تخلق القصة "فضاءً ثالثًا" للقاء، حيث يلتقي الشباب الفلسطيني والإسرائيلي ليس كجنود ورماة حجارة، بل كمجموعات أقران. ومع ذلك، يحرص شقير على الحفاظ على فارق القوة. إنه يجاوره بين طريقتين لمعرفة الأرض: ديفيد، الزعيم الإسرائيلي، يتنقل باستخدام "كتاب قديم" (التوراة)، فارضًا خريطة أسطورية على المشهد. في المقابل، يمتلك كنعان معرفة معرفية أصلية:

"في الطبيعة، عرف كنعان أسماء النباتات التي تملأ الوادي، وسأل ديفيد عنها ليختبر معرفته... لم تعجب ديفيد أسئلته."[82]

هنا، يصبح المشي صراعًا رمزيًا على الملكية. يطالب ديفيد بالأرض من خلال النص/ الدين، بينما يطالب بها كنعان من خلال المعرفة العضوية المباشرة بالحاضر.

ويصل الالتباس في تلك الفترة إلى ذروته في العلاقات الجندرية وانكشافها في لقاء بين الإسرائيليين والفلسطينيين. يسمح لفضاء البين لشاطئ البحر بتعطيل المعايير الأبوية الفلسطينية التقليدية. عندما تدخل مجموعات الشباب الماء، تتناقض ثقة الفتيات الإسرائيليات بشكل حاد مع احتشام الفلسطينيات. تصبح مريم، الفتاة الفلسطينية الوحيدة التي ترتدي ملابس السباحة، موقعًا للتنازع الثقافي.

[82] شقير، *قالت مريم.. قال الفتى*، 38.

يستخدم شقير اللقاء مع "الآخر" لتسهيل لحظة تحرر نسوي لـ "الذات". توصف تجربة مريم في الماء بأنها "متعة لا نهائية"، لكن هذه المتعة تطاردها الأصوات الداخلية للأبوية:

"نظرت إلى جسدها السابح... أحبت جسدها... لكن حتى هذه اللحظة، كانت لا تزال مندهشة من عبارة أخيها: 'جسدك هذا سيجلب الكوارث علينا'."[83]

وفي هذا المنعطف السردي المتطور، يعمل الوجود الإسرائيلي كمحفز يسمح لمريم باستعادة جسدها، مسلطًا الضوء على كيفية الإعجاب بالقيم "الغربية" للمحتل ورفضها في آن واحد. يوضح حرج كنعان من محافظة مجموعته ("شعرت بالحرج أمام ديفيد") بشكل أكبر الحالة ما بعد الاستعمار للمحاكاة، حيث يرى الموضوع المستعمَر نفسه من خلال عيون المستعمِر.

ورغم الانفتاحات المبدئية للحوار -التي تم التعبير عنها عبر الرسائل واقتراحات الزيارات المتبادلة- تختتم القصة بإعادة تأكيد أولوية الصراع. يتحطم "الوجه الإنساني" للإسرائيلي، المتمثل بصورة عائلة ديفيد ("ابتسامة بريئة"، "زوجة جميلة")، في النهاية أمام واقع الاحتلال.

عندما يشاهد كنعان والد ديفيد كضابط عنيف في هدم منزل، ينهار الفضاء الهجين. يقود الإدراك بأن "الشريك" لا يزال "محتلًا" إلى فعل رمزي للمحو: "ماذا يُفترض بي أن أكتب له عندما أرى والده يتصرف بهذه الطريقة المنفرة؟... سأمزق الصورة التي احتفظت بها في منزلنا حتى الآن."[84]

يرمز تمزيق الصورة إلى فشل وعد أوسلو. إنه رفض لتطبيع صورة الإسرائيلي ما دام العنف الهيكلي للاحتلال مستمرًا. يقترح سرد شقير أنه بينما الحوار الثقافي ممكن، فهو عبثي في النهاية بدون عدالة سياسية. وبالتالي، لا يقدم أدب فترة أوسلو حلًا، بل يفضح التناقض المؤلم للعيش بين سلام "شبه مستحيل" ومقاومة لم تنته بعد.

وتقدم فترة اتفاقيات أوسلو تحولًا يعكس مجتمعًا أكثر تعقيدًا وتشرذمًا. ينتقل تركيز الأدب من الصراع مع المستعمر الخارجي إلى فحص الذات الفلسطينية الداخلية. هذا تحول حاسم في

[83] المصدر نفسه، 42

[84] المصدر نفسه، 55.

أدب ما بعد الاستعمار، حيث يشير إلى الانتقال إلى ما وراء سردية مقاومة بسيطة وإلى استكشاف أكثر دقة لما يعنيه أن تكون أمة بعد فترة من النضال المكثف.

تشمل الرؤى الرئيسية لما بعد الاستعمار من هذه الفترة: "الآخر" في الداخل: يقدم الأدب الفلسطيني من الشتات كشكل جديد من "الآخر" داخل المجتمع الفلسطيني. تتحدى هذه الشخصية، التي غالبًا ما تُصور بشكل إيجابي كشخصية حضرية ذات قيم غربية، الهوية الفلسطينية المحلية التقليدية. يصارع الأدب هذا "الآخر" الجديد، محاولًا دمجه في هوية وطنية متماسكة. يعكس هذا التحديات المعقدة لبناء الأمة في سياق ما بعد كولونيالي، حيث تصبح الانقسامات الداخلية (الطبقية، والثقافية، وبين الأجيال) مهمة بقدر الصراعات الخارجية.

ويمكن تفسير تركيز القصص على التمويل الخارجي والتأثير الثقافي الغربي كنقد للاستعمار الجديد. يتساءل الأدب عما إذا كان السلام والحكم الذاتي الموعودان يأتيان على حساب الاستسلام الثقافي والأيديولوجي. يعكس نقد الوضع الدوني للمرأة، على سبيل المثال، تحركًا نحو القيم المتأثرة بالغرب وتحديًا للهياكل الأبوية التقليدية، مسلطًا الضوء على الصراع الداخلي حول المعايير الثقافية في دولة ما بعد كولونيالية.

ان النهايات المفتوحة في قصص الأطفال في كلتا الفترتين هي بيان قوي لمستقبل السرديات الوطنية والثقافية لحقبة ما بعد الاستعمار. إنها تشير إلى أن السردية مستمرة وأن حلًا واضحًا لم يتحقق. إنها تترك مسؤولية صياغة المستقبل وإيجاد سردية جديدة في أيدي الجيل الأصغر، عاكسة واقع مجتمع لا يزال في حالة من السيولة السياسية والتاريخية غير المحسومة. يقف هذا في تباين صارخ مع النهايات المغلقة والمنتصرة التي توجد غالبًا في السرديات الاستعمارية.

إضافةً إلى ذلك، عمل المؤلفون الفلسطينيون في كلتا الفترتين كوكلاء للمقاومة، لكنهم طوّروا تكتيكاتهم التمثيلية استجابةً للواقع السياسي المتغير. فخلال الانتفاضة الأولى، ركز الأدب بشكل أساسي على استراتيجية تخريب وتقويض صورة الإسرائيلي عبر طمس هويته الفردية وتحويله إلى رمز مجرد للمحتل الغريب واللاإنساني. ويتجلى ذلك بوضوح في قصة المخاض لجميل السلحوت، حيث يتم تصوير الجنود ككتلة صماء لا ملامح لها سوى الملابس الخضراء

والخوذات التي تتوسطها نجمة داود،[85] كما في قصة أمونة، حيث يُشبه الجنود بالذئاب التي تدخل حظيرة أغنام،[86] وهو ما ينزع عنهم أي صفة آدمية ويحصرهم في دور المفترس.

وفي مقابل هذا المحو لهوية الآخر، جرى تعزيز منهجي لصورة الطفل الفلسطيني كبطل مبجل يتجاوز براءته الفطرية لصالح الفعل الوطني. ففي قصة لعبة الحجر لعائدة أيوب، نجد تحولًا جذريًا في شخصية الطفل علي الذي ينتقل من حالة الفضول تجاه معدات الجنود إلى حالة الفاعلية السياسية بعد مشاهدة اعتقال شقيقه، لينتهي النص بصورة البطل الذي يغسل يديه من غبار المعركة في إشارة لسرية العمل المقاوم. [87]كما تبرز صورة الطفل الشهيد كقيمة عليا في قصة حوار مع النورسي لسمير الرنتيسي، حيث يعلن الطفل صراحةً رغبته في التضحية قائلًا: أريد أن أكون شهيدًا.. ليكون لنا وطن ودولة". [88]

هذه السرديات، بما فيها قصة رفح التي تحول استشهاد الأب حرقًا إلى وقود للمظاهرات، وقصة الدمية التي تماهى فيها هدم البيت مع انتهاك الجسد، خدمت جميعها نضالًا مباشرًا وموحدًا. لقد نجح الكتاب في تحويل أدب الأطفال من وسيط تربوي إلى أرشيف حي للمقاومة، حيث تذوب الحدود بين الخاص (المنزل) والعام (الشارع)، ويصبح الطفل هو الحارس الرمزي للذاكرة والمستقبل في مواجهة آلة المحو الاستعمارية.

وفي فترة اتفاقيات أوسلو، استمر تكتيك تقويض الصورة الإسرائيلية، ولكن من خلال أدوات أكثر تطورًا، مثل الفكاهة والسخرية. باستخدام هذه الأساليب، أكد المؤلفون انفصال الإسرائيلي عن الأرض، كما يظهر في تصوير الجنود بلا وجوه أو المستوطنات المعزولة. وبالتزامن مع ذلك، عززوا الارتباط العضوي بين الفلسطينيين والأرض، ملمحين بمهارة للجيل الأصغر بأن الحق في الأرض ينتمي للفلسطينيين.

---

[85] السلحوت، "المخاض"، 16.

[86] السلحوت، "أمونه"، 16.

[87] أيوب، "لعبة الحجر"، 41.

[88] سمير الرنتيسي، "حوار مع النورسي"، في *دولة للصغار* (القدس: منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1990)، 31.

وعلاوة على ذلك، حدث تغيير كبير آخر: ظهور النقد الذاتي الموجه لجيل الكبار الفلسطينيين. يكشف الأدب عن كبار لا يستطيعون دائمًا تقديم إجابات أو رؤية للمستقبل، مما يضع مسؤولية إيجاد الحلول على عاتق الأطفال. يخلق هذا التحول قطيعة دقيقة مع السردية البطولية للانتفاضة، مقدمًا الأدب كأداة للتعامل مع التعقيدات الداخلية وعدم اليقين لواقع مائع.

وعبر الباب الخلفي لأدب الأطفال، ظهر أيضًا الصراع الجندري. في سياق النساء اللواتي يكتبن أدب الأطفال، يمكن رسم توازٍ بين المؤلفات الفلسطينيات والإسرائيليات. بينما عملت الكاتبات الإسرائيليات غالبًا على الهوامش الأدبية، وجدن مساحة من خلال الكتابة للأطفال واحتضان دورهن كأمهات منخرطات في تعليم الجيل القادم خلال فترة بناء الأمة والدولة.[89] يمكن ملاحظة آلية مماثلة في عمل النساء الفلسطينيات المثقفات خلال الانتفاضة الأولى. في الوقت الذي كان فيه معظم الكتاب رجالًا، دخلت نساء مثل عائدة أيوب الساحة الأدبية. استخدمت كتابتها لتحصين السردية الوطنية والمقاومة الفلسطينية. من خلال القيام بذلك، شقت أيوب طريقًا لنفسها داخل الهيمنة الفلسطينية التي يهيمن عليها الذكور، حتى وهي تعمل تحت الاحتلال.

تتساءل المفكرة غاياتري سبيفاك في مقالها "هل يمكن للتابع أن يتكلم؟" وتجيب على سؤالها بأن المجموعة المضطهدة، الموصوفة بالتابع، غير قادرة على تمثيل نفسها خارج الخطاب الكولونيالي. وفقًا لسبيفاك، يتم إسكات أصوات المضطهدين، وأي محاولة للتعبير عن الذات يتم التقاطها، وتصفيتها، وإعادة تأطيرها من قبل القوة المهيمنة.[90] ان حالة أدب الأطفال الفلسطيني تشّكل تحديًا مباشرًا لهذه النظرية. إنها تظهر أنه في ظل القمع الاستعماري، لا يقف

[89] Dahlia Keren-Yaar, "Female Authors Writing for Children: A Postcolonial and Feminist Reading of Hebrew Children's Literature," *Olam Katan* (2007).

[90] Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?", in *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Urbana: University of Illinois Press, 1988), 271-313.

المؤلفون صامتين. وبدلًا من ذلك، فانهم يستخدمون نوع أدب الأطفال لتعزيز السردية الوطنية الفلسطينية ومواجهة السردية الصهيونية مباشرة.

ويرتبط هذا أيضًا بتحليل شخصية الإسرائيلي وتفكيكها في أدب الأطفال، حيث يتحول هذا الأدب إلى مساحة استراتيجية يمكن فيها للفلسطينيين إسكات الإسرائيلي رمزيًا ونزع صفته الإنسانية. يمكن تأطير هذه الاستراتيجية السردية ضمن ما يسميه إدوارد سعيد بمقاومة التمثيل؛ فبدلًا من أن يبقى الفلسطيني موضوعًا للدراسة، يمتلك هنا "سلطة السرد" لتعريف المحتل وتشيئه، يتيح هذا النص ممارسة نوع من "العنف الرمزي المضاد"، وفقًا لمفهوم فرانتز فانون، ضد قوة المحتل؛ فعلى سبيل المثال، يعد وصف الجنود بأنهم "بلا وجوه" قلبًا للمرآة الاستعمارية، حيث يغدو المستعمِر هو المجرد من الفردية.[91]إضافة الى ذلك، فإن خلق الحرج في الحوارات مع شركاء السلام الإسرائيليين وكشف تناقضاتهم يعمل على تفكيك أسطورة المستعمر الخير (Benevolent Colonizer)، مظهرًا أنهم ليسوا يساريين حقيقيين أو طالبي سلام، بل جزءًا من منظومة الامتيازات الاستعمارية التي يمتلك النص الأدبي الفلسطيني القوة الأخلاقية لفضحها.[92]

ويستخدم المؤلفون الفلسطينيون الرموز الدينية برمزية وطنية، مثل الشهادة (الاستشهاد في سبيل الله)، والتضحية بالنفس (الشهيد)، ومفهوم الجنة. تصبح هذه الرموز جزءًا من الخطاب الوطني وتوفر معنى عميقًا للنضال. وتعزيز الارتباط بالأرض، حيث عزز الأدب باستمرار الارتباط الخاص بين الفلسطينيين والأرض، وبالتالي يتحدى الحق الإسرائيلي في الوجود ويضع السردية الفلسطينية كسردية لحقوق السكان الأصليين. إن تيمات حق العودة ومقاومة التغييرات البصرية والتاريخية التي أجرتها إسرائيل، على سبيل المثال، في مدينة مثل القدس، وتغيير المكان والديموغرافيا. وترتبط هذه الرموز بالدين والثقافة الفلسطينية الأصلية. حيث يتبنى المؤلفون بوعي هذا الخطاب الأصلي في مواجهة الثقافة الإسرائيلية التي

[91] Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, trans.

[92] Said, *Culture and Imperialism*.

تمثل المحتل. ويخدم تصوير الإسرائيلي كغريب ومنفصل السردية الفلسطينية ويعزز هوية القراء الفلسطينيين اليافعين.

فمن ناحية، هناك حوار مع الإسرائيلي في قصص الأطفال، لكنه يُقدم كمحادثة بين أنداد، حيث يُسمع نقد الذات الفلسطينية وجهًا لوجه، على الورق. وهذا بدوره يخلق طريقًا للجيل الفلسطيني اليافع للانخراط في خطاب الأنداد، بدلًا من خطاب التابع. وبالتالي يصبح أدب الأطفال، الذي يُعتبر تقليديًا نوعًا أدبيا هامشيًا، مقارنة بأدب الكبار، فضاءً بديلًا وخصبًا بشكل خاص. ففي هذا الفضاء، يمكن للمؤلفين ذوي الأيديولوجيا الوطنية والطبقية التعبير عن أفكارهم دون رقابة حكومية مباشرة، مما يثبت أن المقاومة الحادة والإبداعية تنمو تحديدًا في الهوامش الأدبية والاجتماعية.

وفي ضوء ما سبق، يمكن القول إن أدب الأطفال الفلسطيني الذي تشكّل في خضم الانتفاضة وما تلاها لا ينفصل عن المشاريع الثقافية العالمية لمناهضة الاستعمار؛ فهو يمثل استجابة واعية لمحاولات المحو الثقافي والتهميش التي تفرضها القوى الكولونيالية. إن استعادة الرموز الوطنية وإعادة صياغة علاقة الطفل بالأرض، سواء عبر الحجر أو البستان أو تحدي العقرب، تتجاوز كونها مجرد فعل تربوي، لتصبح فعلًا من أفعال "الترجمة الإبداعية " (Transcreation)التي تُعيد للتابع صوته وقدرته على الفعل. ومن هنا، يبرز هذا الأدب كأداة لمواجهة "الأدبوية" و"الهيمنة الثقافية" في آن واحد، حيث لا يُصوَّر الطفل كمتلقٍ سلبي، بل كفاعل مركزي في صياغة هوية وطنية مقاومة، تسعى للتحرر من "التكالب" الاستعماري الحديث والوصول إلى تنمية شاملة تستند إلى القيم والتقاليد المحلية الأصيلة، مما يضعه في قلب الحراك النقدي لما بعد الاستعمار الساعي لتفكيك المركزية السلطوية وإعادة بناء الوعي الجمعي.

الخلاصة والتوصيات

يخلص هذا البحث إلى أن حضور الصراع القومي في أدب الأطفال الفلسطيني ليس ثابتًا، بل هو كائن سردي متطور يتشكل باستمرار تحت وطأة التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ومن هنا تبرز الفوارق الجوهرية بين الرسائل التي حُملت للأطفال في خضم

الانتفاضة الأولى وتلك التي صيغت في ظل اتفاقيات أوسلو. لقد أثبتت القراءات التحليلية أن أدب تلك المرحلة تجاوز كونه وسيطًا تربويًا ليصبح أرشيفًا للمقاومة والذاكرة، فبينما سيطرت الجمالية المانوية بحدتها وتضادها الصارم على قصص الانتفاضة، مجسدةً صراع النور والظلام والخير والشر المطلقين، نجد أن مرحلة أوسلو قد دفعت بالأدب نحو فضاء الالتباس والازدواجية، حيث لم يعد العدو غريبًا وراء الجدار فحسب، بل صار حاضرًا في لقاءات ملتبسة كشفت عن تصدعات الهوية وفجوات المجتمع الناشئ.

إن الربط بين الممارسة الأدبية والنظرية السوسيولوجية يكشف عن قدرة التابع الفلسطيني على الكلام بفاعلية، متحديًا فرضيات الصمت الاستعماري، حيث امتلك المؤلفون سلطة السرد لتعريف أنفسهم وتشييئ المحتل في آن واحد. ولم يقتصر التحول على صورة الآخر، بل امتد ليشمل الذات التي انتقلت من اليقين الثوري والبطولة الأسطورية إلى ممارسة النقد الذاتي ومساءلة الهياكل الأبوية والطبقية، مما جعل من جسد الطفل، وبالأخص الفتاة، ساحة للمقاومة ضد الاستعمار المزدوج. ومع هذا التحول، برزت مخاطر نزع التسييس القسري الذي فرضته سياسات التمويل والمؤسساتية، مما يستدعي يقظة ثقافية تعيد الاعتبار للخصوصية الوطنية دون الانغلاق عن القيم الإنسانية العالمية.

وعليه، فإن المرحلة الراهنة تفرض على الكتاب والمؤسسات الثقافية ضرورة صياغة توازن دقيق يحمي الذاكرة الجماعية من المحو، مع تعميق النقد الجندري والاجتماعي الذي يحرر الطاقات الكامنة في الجيل الناشئ. وتبرز الحاجة الملحة لإنشاء أرشيف وطني شامل يجمع شتات المجموعات القصصية التي صدرت في فترات الصراع المختلفة، لتكون مرجعًا للأجيال القادمة ودليلًا على حيوية الهوية الفلسطينية وقدرتها على التجدد. كما يُقترح توسيع أفق البحث ليشمل دراسات مقارنة معمقة تربط بين إنتاج الداخل والشتات، لاستكشاف وحدة الهوية وتعدد تجلياتها. إن النهايات المفتوحة التي ميزت أغلب قصص العينة ليست دليلًا على نقص أدبي، بل هي شهادة حية على تاريخ لا يزال يُكتب فصوله، ومسؤولية جسيمة تُلقى على عاتق الأطفال ليكونوا هم الساردين القادمين لمستقبل لم يكتمل بعد.

قائمة المصادر

أولًا: المصادر الأولية

أيوب، عائدة. "الدمية." في *جيل الأمل: قصص للأطفال من واقع الانتفاضة*. القدس: منشورات صلاح الدين، 1989: 10-15 .

أيوب، عائدة. "رفح." في *جيل الأمل: قصص للأطفال من واقع الانتفاضة*. القدس: منشورات صلاح الدين، 1989: 25-37 .

أيوب، عائدة. "لعبة الحجر." في *جيل الأمل: قصص للأطفال من واقع الانتفاضة*. القدس: منشورات صلاح الدين، 1989: 38-45 .

الجريري، علي. "اعتراف." في *حكايات حنظلة*. ط. 1. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1991: 23-29.

الجريري، علي. "الخواجا أبو كرش". في *حكايات حنظلة*. ط. 1. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1991: 55-59.

الجريري، علي. "شجرة الخوخ" (خوخ غسان). في *حكايات حنظلة*. ط. 1. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1991: 37-41.

الجريري، علي. "القبعة لجارنا الحراث". في *حكايات حنظلة*. ط. 1. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1991: 49-53.

الجريري، علي. "لن أعطيهم سوى اسمي". *حكايات حنظلة*. ط. 1. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1991: 31-35.

الجريري، علي. "العقرب والصبيان". في *حكايات حنظلة*. ط. 1. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1991: 42-46.

جوهر، إبراهيم. *أمل والقمر* (قصص للأطفال). القدس: مطبعة الرسالة، 1996: 20-23.

جوهر، إبراهيم. "سر الغولة." في *سر الغولة* وقصص أخرى. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1996: 24-29.

جوهر، إبراهيم. "الوطن." في *الوطن* (قصص للأطفال). القدس: مطبعة الرسالة، 1996: 30-36.

الخليلي، سامية. "البستان." في *فارس يكتب حكاية الصباح*. القدس: منشورات الرواد، 1996: 25-26.

الخليلي، سامية. "بلاغ من حمار." في *فارس يكتب حكاية الصباح*. القدس: منشورات الرواد، 1996: 30-33 .

الخليلي، سامية. "غزة تبتلع البحر." في *فارس يكتب حكاية الصباح*. القدس: منشورات الرواد، 1996: 28-29.

الخليلي، سامية. "فارس يكتب حكاية الصباح." في *فارس يكتب حكاية الصباح*. القدس: منشورات الرواد، 1996: 34-36.

الخليلي، سامية. "جدي حبيبي." في *كف حمدان*. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1989: 11-13.

الخليلي، سامية. "من يوميات هزار العكاوية." في *كف حمدان*. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1989: 75-79.

الخليلي، علي. *عايش تلين له الصخور*. القدس: منشورات مؤسسة ابن رشد، 1980: 34-36.

الخليلي، علي. "أبو الهول والولد الفلسطيني." في *موسيقى الأرغفة*. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1990: 27-28.

الخليلي، علي. "موسيقى الأرغفة." في *موسيقى الأرغفة*. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1990: 7-18.

الرنتيسي، سمير. "حوار مع النورسي." في *دولة للصغار*. القدس: منشورات اتحاد الكتاب، 1990: 28-31.

السلحوت، جميل. "أمونة." في *مجموعة المخاض*. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1989: 15-16.

السلحوت، جميل. "جندي المستقبل." في مجموعة *المخاض*. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1989: 13-14.

السلحوت، جميل. "جيش الاحتلال." في مجموعة *المخاض*. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1989: 7-10.

السلحوت، جميل. "فهمي ويائير." في مجموعة *المخاض*. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1989: 11-12.

شقير، محمود. "بائع البالونات." في *الحاجز*. ط. 2. القدس: دار القدس للنشر والتوزيع، 1994: 37-42.

شقير، محمود. "الحاجز". في *الحاجز*. ط. 2. القدس: دار القدس للنشر والتوزيع، 1994: 49-52.

شقير، محمود. *قالت مريم.. قال الفتى* (رواية فتيان). القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1996.

ثانيًا: المراجع الثانوية

المراجع العربية:

بوحفص، بوجمعة. "الرواية والتاريخ وإشكالية التداخل." *المجلة العربية للعلوم الإنسانية* 40، عدد 159 (2022): 167-196.

خوري، موسى. "تمثيل الأم في الرواية الفلسطينية: من المكدونالدية إلى خطاب الأقلية." *المجلة العربية للعلوم الإنسانية* 39، عدد 153 (2021): 243-272.

الشعبي، مهند. *مدخل إلى أدب الأطفال الفلسطيني*. عمان: دار الينابيع، 2002.

طه، المتوكل. *صورة الآخر في الشعر الفلسطيني 1994-2004*. رام الله: المركز الفلسطيني للبحوث والإعلام، 2006.

مروة، سوسن. "أدب الأطفال في فلسطين". في *مؤتمر أدب الأطفال في فلسطين*، تحرير عامر عوض الله. البيرة: مكتبة بلدية البيرة ومؤسسة ديكونيا، 2006.

ياغي، عبد الرحمن. *أدب الأطفال الفلسطيني قبل النكبة وبعدها*. الكويت: شركة كاظمة، 1983.

يحيى، رافع. "صورة الاحتلال في أدب الأطفال الفلسطيني". في *مؤتمر أدب الأطفال للفلسطينيين في الداخل*. الناصرة: مركز ثقافة الطفل ودار الأسوار، 2006.

المراجع الأجنبية

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Bradford, Clare. "Saved by the Word: Textuality and Colonization in Nineteenth-Century Australian Texts for Children." In *Voices of the Other: Children's Literature and the Postcolonial Context*, edited by Roderick McGillis, 89-109. New York: Routledge, 2013.

Chernitzky, Barbara. "The Construction of a Collective Palestinian Identity through Children's Literature." Master's thesis, The Hebrew University of Jerusalem, 2008.

Cohen, Adir. *An Ugly Face in the Mirror: The Reflection of the Jewish-Arab Conflict in Hebrew Children's Literature*. Tel Aviv: Reshafim, 1985.

Danino-Yona, Gila. "The Palestinian 'Other' in Israeli Children's Books." *Journal of Children's Literature* 47, no. 1 (2021): 36-50.

Deszcz-Tryhubczak, Justyna, and Macarena García-González. "Thinking and Doing with Childism in Children's Literature Studies." *Children & Society* 37, no. 6 (2022): 1859–1873. https://doi.org/10.1111/chso.12619

Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Translated by Constance Farrington. New York: Grove Press, 1963.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Translated by Charles Lam Markmann. New York: Grove Press, 1967.

Gultekin, Mubeccel. "Children's Literature as a Peacemaking Catalyst for Palestine and Its People." *Journal for Multicultural Education* 19, no. 4 (2025): 460-475.

Keren-Yaar, dahlia. "Female Authors Writing for Children: A Postcolonial and Feminist Reading of Hebrew Children's Literature." *Olam Katan* (2007).

Mashiah, Sivan. "To Imagine an Enemy: Political Rivals in Children's and Youth Weeklies before and after the 1948 War." In *To Invent a Nation*, edited by Y. Dahan and H. Wasserman, 261–298. Raanana: The Open University, 2006.

Memmi, Albert. *The Colonized and the Colonizer*. Translated by Howard Greenfeld. Jerusalem: Carmel; The Van Leer Jerusalem Institute, 2005.

Mlambo, Victor H., Mfundo Mandla Masuku, and Zinhle Mthembu. "The New Scramble for Africa in a Post-Colonial Era and the Challenges of Inclusive Development: A Semi-Systematic Literature Review." *Journal of African Foreign Affairs* (2024). https://doi.org/10.1080/21665095.2024.2306387

Morag, Gilead. "They Love, and They Shoot: The Face of the Arab in the Literary Mirror." *Moznaim* 61, no. 5–6 (1987): 15–18.

Mousa, Hashem. "Palestinian Children's Literature: An Overview." *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* 12 (2020): 144-159.

Nasi, M. "The Reflection of the Psychological-Social Infrastructure of an Unmanageable Conflict in Palestinian Children and Youth Journalism." Master's thesis, Tel Aviv University, 2008.

Nganga, Lydiah. "Analyzing Children's Literature for Hidden Bias Helps Preservice Teachers Gain Pedagogical Practices in Critical Multicultural Education." *Journal of Research in Childhood Education* 34, no. 1 (2020): 93–107.

Nodelman, Perry. "The Other: Orientalism, Colonialism, and Children's Literature." *Olam Katan* 5 (2014): 21–34.

Ong, Patricia Ai Lay. "Critical Multiculturalism and Countering Cultural Hegemony with Children's Literature." *Waikato Journal of Education* 27, no. 1 (2022): 51–65. https://doi.org/10.15663/wje.v26i1.884

Oppenheimer, Yochai. *Beyond the Fence: The Representation of Arabs in Hebrew and Israeli Fiction (1906-2005)*. Tel Aviv: Am Oved; Sapir Academic College, 2008.

Perelson, Inbar. "'We' and 'They': The Attitude toward the Other in contemporary children's literature." *Olam Katan* 1 (2000): 177–84.

Rasiah, Hemalatha. "Making Global Connections: Critical Pedagogy and the Decolonization of History." In *Religion in Motion: Rethinking Religion, Knowledge and Discourse in a Globalizing World*, edited by J. Hensold et al., 201–219. Cham: Springer, 2020.

Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.

Sharif, Lila. "Vanishing Palestine." *Critical Ethnic Studies* 2, no. 1 (2016): 17–39.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 271-313. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

Stanger, H. "The Image of the Gentile in Haredi Children's Literature in Israel and North Africa." Master's thesis, The Hebrew University of Jerusalem, 2004.