المجمع 17 (2022/1443)، 25-62

مفهوم الهيروتوبيا في شعر الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل

تماضر صفدي- إبراهيم[1]

Examining the Concept of Heterotopia in the Poetry of the Palestinian Arab Minority in Israel

Tamader Safadi – Ibrahim

Abstract:

This study aims to examine the concept of 'heterotopia' in the poetry of the Palestinian Arab minority in Israel. Heterotopia is one of these liminal places that literature focuses on. By definition, heterotopias refer to places outside those which possess the qualities of an ideal place, despite the possibility that they might indicate a real place. Following this, the current study reveals a significant rise in representations of heterotopias as corresponding to real places among Palestinian Arab minority poets in Israel between 1993 and 2018. These heterotopias, however, lack some of the key elements of heterotopia found in world literature, including negotiation with others, attempts at inclusion, and living in peace. Heterotopias in Palestinian Arab minority poetry thus does not refer to a classic geographic place; they rather possess multiple thematic, emotional, ideational, cultural, political, human, and existential markers. What appears throughout these poems is also a deep connection between the perceptions of place and the various components of identity, the experiences of the individual, and the collective human spirit in terms of both the real world and that of dreams. Hence, the perception of place becomes a temporal dialectic tool that contributes to explaining the past, present, and future of the Palestinian Arab minority in Israel.

[1] معلمة ومرشدة – الناصرة.

الملخّص:

يعنى هذا البحث برصد مفهوم الهيتروتوبيا في شعر الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل بين السنوات 1993-2018. تعتبر الهيتروتوبيا واحدا من تنويعات الأمكنة التي يشير إليها الأدب. يقع الهيتروتوبيا خارج كل مكان، ويحمل في طيّاته مزايا المكان المثاليّ بالرغم من أنّه قد يشير إلى أماكن واقعيّة.

يكشف البحث عن تجلّي الهيتروتوبيا في شعر الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة، وهو يحمل أبعادا واقعيّة. وفي المقابل، تغيب عن الهيتروتوبيا في هذه القصائد تجارب الغيريّة الإيجابيّة، وتجارب الاحتواء، وتقبّل الآخر، والعيش معه بسلام، التي يشير إليها أدب المكان العالميّ.

تنزاح عن الهيتروتوبيا مفهوم الأمكنة الجغرافيّة، إذ تأتي محملة بأبعاد ثيماتيّة فنيّة شعوريّة نفسيّة فكريّة ثقافيّة سياسيّة، إنسانيّة كونيّة ووجوديّة. كما يتعالق الهيتروتوبيا مع أبعاد الهويّة وإشكاليّاتها، ومع تجارب الذات الفرديّة والجمعيّة على مستوى الواقع والحلم. ومن هنا، يشكّل مفهوم المكان آليّة ديالكتيكيّة تساهم في تفسير الوجود الإنسانيّ للأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل، ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

يعنى هذا البحث برصد مفهوم الهيتروتوبيا كمكان في شعر الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل بين السنوات 1993-2018. يكشف البحث عن تجلّي الهيتروتوبيا في شعر الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة، وهو يحمل أبعادًا واقعيّة، بينما يغيب عنه سمات المكان الهيتروتوبيّ التي يشير إليها الأدب العالميّ. يتمثّل المكان الهيتروتوبيّ في القصائد الشعريّة في عدّة صور، فهو السفينة والقطار وصالة الرقص والسينما والمخيّم. تشكّل السفينة المحطّمة والقطار التائه معادلين موضوعيّين للفلسطينيّ التائه في المنافي، ولعذاباته الوجوديّة والإنسانيّة فيها. كما يتجلّى القطار معادلًا موضوعيًّا لواقع الأقلّيّة العربيّة في إسرائيل حيث يخوض فيه أنا الشاعر تجارب مفاضلة الآخر عليه. يشكّل الهيتروتوبيا المتمثل بصالة العرض السينمائيّة والملهى الليليّ معادلا موضوعيًّا للحياة في العالم العربيّ. وتنزاح عن المخيّم دلالات الحماية والأمان ليحلّ محلّها دلالات الموت. ومن هنا تغيب عن الهيتروتوبيا في هذه القصائد تجارب الغيريّة الإيجابيّة، التي يشير إليها أدب المكان العالميّ. يقترن ذلك برأيي، مع الواقع الخارج نصيّ.

يأتي المعجم اللغويّ للأمكنة الهيتروتوبيّة عائما في الغالب؛ إذ تقع جميع هذه الأمكنة في كلّ مكان. كما تتجلّى هذه الأمكنة على الغالب، خالية من أسماء الأشجار التي تعتبر علامة دالّة على أمكنة

الوطن، كأشجار الزيتون والبرتقال. ومن هنا يلاحظ تضاؤل أسلوب توظيف أسماء الأماكن أسماء الأشجار وهو الأسلوب الذي كان يعتبر واحدًا من أهم مميّزات بناء الأمكنة الشعريّة في قصيدة الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة.

تنزاح عن الهيتروتوبيا مفهوم الأمكنة الجغرافيّة، إذ تأتي محمّلة بأبعاد ثيماتيّة فنيّة شعوريّة نفسيّة فكريّة ثقافيّة سياسيّة، إنسانيّة كونيّة ووجوديّة. كما يتعالق الهيتروتوبيا مع أبعاد الهويّة وإشكاليّاتها، ومع تجارب الذات الفرديّة والجمعيّة على مستوى الواقع والحلم.

مقدّمة

كان الفيلسوف الفرنسيّ فوكو أوّل من تبنّى مصطلح الهيتروبيا (heterotopias) كمفهوم لمكان جغرافيّ اجتماعيّ 134-131 (Foucault)، في محاضرته عام 1967، حيث أشار إلى أنّ الهيتروتوبيا عبارة عن مكان واقعيّ حقيقيّ موجود في كل حضارة، رغم أنّه يحمل في طيّاته مزايا المكان المثاليّ. يقع الهيتروتوبيا خارج كلّ مكان. يلتحم الهيتروتوبيا بسياقات تأريخيّة وحضاريّة وأعراف خاصّة به، كما أنّه يرتبط بالمحور الزمانيّ على امتداده، وبالبعد المكانيّ بتشظّياته المختلفة، علاوة على أنّه يمتاز بازدواجيّة الانفتاح والانغلاق. يعتبر الهيتروتوبيا أفضل نماذج اليوتوبيا في عصر ما بعد الحداثة، لأنّه يقوم على مبدأ الاختلاف والغيريّة وتعدّد الأصول والأزمنة واللغات والرؤى وتجاورها داخل مكان واحد.

وقد وقع اختياري على موضوع مفهوم الهيتروتوبيا في شعر هذه الأقلّيّة في هذه الفترة تحديدا؛ لأنّ تطوّر شعر الأقليّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل جاء بموازاة لتطوّر الوعي القوميّ لهذه الأقليّة وللأحداث السياسيّة التي عصفت به. وفي هذا الصدد يشكّل العام 1993 موعد توقيع اتفاقية أوسلو عاما مفصليّا؛ إذ فيه أخذ العرب مواطنو الدولة يطالبون بالاعتراف بهم كأقلّيّة قوميّة لها حقوقها الجمعيّة، وأمّا بالنسبة للشعر، فإنّه مع بداية هذه الفترة أخذ الشاعر الفلسطينيّ يكثّف من توظيف أساليب الحداثة الشعريّة، وصار يتبنى منحىً شعريّا إنسانيّا ذاتيّا ليعبّر عن قضاياه.

يعنى البحث في مفهوم الهيتروتوبيا ودلالاته في عدد من القصائد الشعريّة للشعراء: جريس خوري، جودت عيد، رشدي الماضي، سميح القاسم، طه محمد علي، فرحات فرحات، مروان مخول. يتجلّى الهيتروتوبيا في هذ القصائد في الأمكنة التالية: السفينة، القطار، صالة العرض السينمائيّة والمرقص الليليّ ومخيّم اللاجئين.

وأمّا من حيث المنهج، فقد تمّ تحليل البنية المكانيّة ضمن قراءتين، الأولى قراءة البنية الداخليّة للنصّ الفنيّ، والثانية قراءة خارج نصيّة. في القراءة الأولى، قمت بتحليل عناصر النصّ الداخليّة، وبرصد البنية اللغويّة، والبنية المعجميّة الدلاليّة في النصوص الشعريّة، علاوة على رصد الأساليب الفنيّة الشعريّة، وذلك لأنّ المكان يقوم ملتحمًا مع باقي عناصر القصيدة البنيويّة والجماليّة، ويساهم تحليلها في تعميق دلالاته ومنحه أبعادا إضافيّة. تأتي القراءة الثانية خارج نصّيّة، كما ذكرت، أي ستعتمد على الإحالات الخارجيّة للنصّ كالأحداث التأريخيّة والسياسيّة، إذ إنّ نظريّات تحليل المكان الأدبيّ الحديثة تدمج بين المواضيع المختلفة، لتأثّر بناء المكان بأبعاد مختلفة ومنها البعد القوميّ، العالميّ، الجغرافيّ، الحضاريّ، والتأريخيّ. كما قمت بفصل بعدي الزمان والمكان فصلا اعتباطيّا لغاية الدراسة ولخدمة أهدافها ومنعا للتشعّب، إلا إذا استدعى البحث غير ذلك.

ما المقصود بالهيتروتوبيا؟

تعني الهيتروتوبيا لغويا المكان الآخر/ المغاير؛ إذ يجمع المصطلح بين كلمتين وهما: هيترو (hetro) أي الآخر / المغاير وتوبوس (topos) أي مكان (אזולאי 266)، وتجدر الإشارة هنا أنّ هناك من ترجمه إلى المصطلح"الانتباذ الفضائيّ". كان الفيلسوف الفرنسيّ فوكو Foucault أول من تبنى مصطلح الهيتروتوبيا كدلالة على المكان الجغرافيّ الاجتماعيّ-Foucault) (134. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ مفهوم الهيتروتوبيا أخذ هذا يمتدّ ليشمل عددا من الدراسات الإنسانيّة -الجغرافيّة، والمدينيّة والحضاريّة، (Saldanha 2008). وسرعان ما أصبح مثارا للجدل بين مؤيد ومعارض له (Harvey 41-48; Johnson 2013).

يوضّح فوكو أنّ الهيتروتوبيا عبارة عن مكان موجود في جميع الحضارات، وهو مكان واقعيّ حقيقيّ يتّسم بمزايا المكان المثاليّ. يقع الهيتروتوبيا خارج كل الأمكنة العادية المتعارف عليها، ويحكمه أعراف خاصّة به. تطوّر مفهوم الهيتروتوبيا مع تطوّر المجتمعات؛ إذ تجلّى هيتروتوبيا الأزمات في المجتمعات البدائيّة، حيث اقتصر الدخول إليه على فئة معيّنة من المجتمع التي تعاني من أزمة معيّنة، وفقا لأعراف ذلك المجتمع، نحو المرأة الحائض وبيت المسنين. أخذت هذه السمة تختفي مع تطوّر المجتمعات وظهر ما يسمّيه فوكو "بهيتروتوبيا الانحراف"، وهو مكان الأشخاص الذين ينحرف سلوكهم عن النظم الاجتماعيّة السائدة في المجتمع، نحو: مشفى الأمراض العصبيّة والسجن.

يمتاز الهيتروتوبيا بعدّة ميزات، تتعالق الميزة الأولى مع التعدديّة المكانيّة- الفضائيّة، وتنطبق هذه الميزة على حدائق الزهور الشرقيّة التي تجمع بين أطرافها أزهارا من مختلف أنحاء العالم، وتمثل السجادة الفارسيّة أنموذجًا لها، إضافة إلى المسارح ودور السينما التي تحوي عددًا من الأمكنة المختلفة من خلال المشاهد المعروضة (Foucault 131-134). تعتبر هذه الميزة واحدة من ميزات الهيتروتوبيا المعاصرة، وتتمثّل في المجمّعات التجاريّة والفنادق وأماكن أخرى كما ذكر سابقا. وتشكّل هذه الأمكنة حيّزا يتيح الالتقاء مع الآخر وتقبّله (Cenzetti 84).

تتعالق ميزة تعدديّة الأماكن مع المحور الزمنيّ، الذي يظهر بدوره تراكميّا وتتابعيّا من ناحية، ومن ناحية ثانية يتجلّى قادرا على الوجود بشكل مستقلّ عن إطار الزمن الحقيقيّ، إذ إنّه ذو محور زمنيّ خاصّ به يقوم على وتيرة تلائمه. تظهر هذه الميزة في المكتبات والمتاحف التي تحوي بين ثناياها أزمنة وحقبًا عدّة، وكذلك القبور التي يمثّل دخولها انتهاء دورة الحياة، يليها فترة بقاء الجسد داخل التراب إلى الأبد (Allwiel & Kallus 191-202; Foucault 131-134). كما تتشابك الأزمنة المختلفة في الأعمال الفنيّة وتمتدّ على امتداد الثلاثيّة الزمنيّة، نحو الأعمال التي تعرض في المسارح وصالات العرض السينمائيّة. وهنا تجدر الإشارة على أنّ فوكو

يشير إلى أنّه قد تقوم أحيانا هيتروتوبيا آنيّة والتي يتمّ فيها تجميد الزمن كما هو الحال في المهرجانات.

يضاف عليها ميزة ازدواجيّة الانفتاح والانغلاق، والتي تشكّل إحدى الميزات المهمّة. تقوم هذه الميزة على حقيقة أنّ هذه الأماكن مغلقة، بالرغم من أنّها تبدو مفتوحة أمام كل من يقصدها. ويقصد بذلك، أنّه يمكن ولوج هذه الأماكن من خلال أبواب معينة فقط، مع الالتزام بتنفيذ طقوس محدّدة. وتتمثل هذه الميزة في الحمام العامّ في الشرق قديمًا، أو الساونا في الدول الاسكندنافيّة، أو في الإقامة الإجباريّة نحو السجن والقبور.

تؤدي الميزة الأخيرة مفهوما وظيفيّا وتتراوح بذلك بين قطبين، أوّلهما خلق فضاء وهميّ، يكشف عن جميع الفضاءات الحقيقيّة بكلّ تفاصيلها الصغيرة، ويحوي جميع مواقع حياة الإنسان بالرغم من وهميّته كبيوت الدعارة. وأما القطب الثاني فيقوم على أساس خلق فضاء تعويضيّ حقيقيّ، منظّم كامل متكامل. يخالف الفضاء التعويضيّ فضاء الحياة اليوميّة العاديّة، ويتمثّل بفضاء بعض القرى الكولونيّة في القرن السابع عشر، التي كانت تبنى بشكل موحّد جميل مع الاهتمام بوجود الكنيسة في مركز القرية، وكان سكان القرية يبدأون عملهم وينهونه معا في الوقت ذاته، وينطبق الأمر على وجبات الغذاء Foucault 131-134; Spanu (93-95). تنطبق هذه الميزة، برأيي، على الكيبوتسات في إسرائيل وخاصّة في بداياتها.

يشير عدد من الباحثين إلى أنّ المجتمعات المعاصرة بدأت تخطّط وتبني هيتروتوبيا ذات ملامح يوتوبيّة داخل المدن، والتي تتيح للأفراد الاستجمام وقضاء أوقات سعيدة هانئة. تتجلّى هذه الأماكن من خلال المجمّعات التجاريّة والجادات المليئة بالحوانيت ومراكز المدن المليئة بالحوانيت والمقاهي والمطاعم والحدائق والفنادق وأماكن الاستجمام ودور النقاهة ودور السينما والمسارح (Keren 106-109; Ortilland 120-133)، علاوة على ذلك تتجلّى سمات الهيتروتوبيا العصريّة في الأحياء المنغلقة على نفسها بواسطة بوّابات والتي لا تسمح بالغرباء بدخولها (Low 153-164; Tamboukou 153-164)، وفي الأماكن والحدائق التي يلتقي فيها مثليّو الجنس من النساء والرجال (Cenzatti 82-84 ; Allwiel & Kallus 191-202)، وفي

الأماكن والحدائق التي يلتقي فيها المشردون واللاجئون والتي بدورها تشكل نوعا من هيتروتوبيا الأزمات (Mendel 155-168). وهنا يجدر التنويه إلى أنّ بعض الدراسين يشيرون إلى أنّ مخيّم اللاجئين لا يشكّل أحد أنواع الهيتروتوبيا بشكل قاطع، علما بأنّي لا اتّفق معهم إذ يشكّل مخيّم اللاجئين شكلا من أشكال هيتروتوبيا الأزمات، برأيي، أسوة بالسجن وبمشفى الأمراض النفسيّة (Cauter & Deheane 92).

يشير عدد من الباحثين إلى أنّ الهيتروتوبيا هي أفضل نماذج اليوتوبيا في عصر ما بعد الحداثة، لأنّها تقوم على مبدأ الاختلاف والغيريّة وتعدّد الأصول والأزمنة واللغات والرؤى وتجاورها داخل مكان واحد، الأمر الذي يولّد احتكاكات إيجابيّة مع الآخر، ونماذج إنسانيّة وحضاريّة واجتماعيّة وفلسفيّة فكريّة ومعرفيّة مختلفة ومقبولة في المجتمع، وبالتالي ينجم عن ذلك تعدّد أوجه الحقيقة داخل مكان واحد جديد يجمع بين كلّ الأمور السابقة. تنسجم هذه الأمور مع مبدأ الاختلاف الذي يشكّل أحد الأركان الفكريّة ليوتوبيا بعد الحداثة (Siebers 20; Topinka 54-70). ومن هنا فإنّ تعدّد االهيتروتوبيا وانتشارها في العالم سيساهم في توسيع رقع السلام العالميّة مستقبلا (Van Leeuwen, Verkore, & Boedeltje 292-316)، وذلك بخلاف لليوتوبيا الكلاسيكيّة التي تقوم على مبدأ التجانس، واللاصراع بين الثقافات، وعلى مفهومي الكرامة والحقيقة الواحدة.

للإجمال يشكّل الهيتروتوبيا مكانا خارج الأمكنة العادية، كما يشير فوكو، يمتاز بالتعددّية المكانيّة والزمانيّة وبالانفتاح، كما يشكّل فضاء تعويضيًّا، علاوة على أنّه مكان الغيريّة وتقبّل الآخر.

مفهوم السفينة كهيتروتوبيا

سأقوم فيما يلي برصد مفهوم السفينة كهيتروتوبيا في نصّين شعريّين للشاعرين جريس خوري (ولادة 1972)، وفرحات فرحات (ولادة 1952). يشير فوكو إلى أنّ السفينة تحظى بالمرتبة الأولى بين الهيتروتوبيا، إذ إنّها فضاء عائم، مكان بدون مكان، منغلقة على نفسها، تتنقل من بين الموانئ تائهة في عرض البحار، وذلك على امتداد الأزمان. يتقاطع القطار مع

السفينة في هذه الخصائص، برأيي، هو تائه بين المحطات لا يستقرّ أبدا، هو مكان خارج الأمكنة العادية، وهو المكان الذي يخالف سمة المكان الجوهريّة والمتمثّلة بصفة الثبات. ومن هنا، تتجلّى السفينة في قصيدة "قدمي هناك، أنا هنا" للشاعر جريس خوري، ديوان **بلا أشرعة** (خوري، *بلا أشرعة* 139-140)، محطّمة لا شراع لها ولا مجداف، عالقة بين أرصفة الموانئ، عاجزة عن العودة إلى شاطئ الأمان، غير قادرة على الخروج من دائرة الرحيل والتحرّر من قيوده. تأتي السفينة ملتحمة مع شخصيّة سندباد البحّار التي يستدعيها الشاعر من التراث العربيّ. ويشحن سندباد التراثيّ النصّ بطاقات إيحائيّة، فهو يحمل دلالة الرحيل عن الوطن والتجوال في البحار وأصقاع العالم. من ناحية ثانية، يحمل سندباد دلالة العودة إلى الوطن. يوظّف خوري الدلالتين معا في القصيدة، وقد تجلّى سندباد سبع مرّات في القصيدة، ممّا يجعله موتيفًا دالّا ومعادلا موضوعيًّا لفكرتي الرحيل والعودة. وتشكّل العودة البؤرة الأساس في القصيدة، برأيي، وخاصّة أنّ فعل العودة يتكرّر ثماني مرّات في النصّ، وذلك من خلال تعالقه مع ضميري المتكلّم المفرد والجمع وضمير المخاطب. ورغم ذلك، تحتلّ الصور التي تحمل دلالات الرحيل والتيه حيّزا نصيّا أكبر. ويلتحم ذلك مع دلالة امتداد فعل الرحيل والتيه لمدّة زمنيّة طويلة تجمع بين الماضي وبين الحاضر، علاوة على العذابات والمعاناة الملازمة للرحيل، بينما تشكّل العودة حلمًا مستقبليًّا. ويتجلّى موتيفا الرحيل والعودة في العنوان أيضا "قدمي هناك، أنا هنا"، والذي يحمل دلالة التمزّق والانفصال بين الروح والجسد، فالجسد هناك، تائه، ولكنّ الروح هنا. وبالتالي، ترغب الأنا في العودة إلى "هنا"، ليلتحم الجسد والروح في مكان واحد. وتحمل السفينة دلالة التيه والرحيل التي يعاني منها السندباد كما سنرى، حيث يقول في المقاطع الأولى:

> قل يا غريب!/ متى الرحيل عن الرحيل/ شراع فلكك قد/ تهشّم بين أرصفة/ الرياحْ"/ ويعودُ يحملني/ الحنين/ إلى جبالٍ من بكاءْ/" يا سندبادُ/ أضعتَ صوتك/ ثمَّ تهتَ بلا سماءْ/ عدْ يا صديقي/ جئتُ من أمسِ/ لأبحثَ عنكَ/ عدْ فالكلُّ عادْ

يضفي أسلوب استدعاء الشخصيّة التراثيّة، وتعدّد الأصوات وتوظيف صيغة الحوار، بعدًا دراميًّا على المقطع، ممّا يعمّق دلالات التيه ومأساة الرحيل. ويتعالق التيه مع الفلك الذي تحطّم شراعه ففقد القدرة على الرجوع، وعلى الرحيل عن عالم الرحيل. كما فقد صوته والصوت رديف الحياة، وتاه في البلاد بلا سماء. وفي مقطع آخر يقول:

حمل السفينة فوق رأسي/ ليس فيها لا شراع،/ ولا مجاديف/ وريح الموت تنبحُ/ في الضبابْ/ عدمٌ، عدمْ!/ بعض الظلالِ/ على الظلالِ

يشكّل المقطع السابق حوارًا داخليًّا (مونولوجًا)، يعكس دواخل السندباد التائه الذي يبحث عن نفسه، ليرجع معها إلى وطنه. يبحر السندباد على متن سفينته في بحار العدم والموت والظلام واللاحياة، ليظلّ عالقا تائها في اللامكان. يلتحم لامكان التيه مع اللازمان المتمثّل برياح الموت الجاثمة على الصدور، وبالظلام المخيّم القادر على قهر أيّ بصيص للنور، ويشكّلان معا فضاء العدم والظلال. وتظلّ السفينة عالقة بين العدم والعدم، فتغدو السفينة ضحيّة لبعدين ظالمين متمثّلين بالبعد المكانيّ والبعد الزمانيّ، تعاني من سطوتهما عليها. تنزاح عن السفينة دلالاتها المتعارف والملتحمة مع الأمان والنجاة. يرحل سندباد على هذه السفينة ويبقى عالقا فيها، غير قادر على زحزحتها من مكانها، ممّا يجعل قدره ملتحمًا بقدر السفينة. ومن هنا، تشكّل السفينة معادلًا موضوعيًّا لسندباد، فكلاهما عالق في بؤرة مكانيّة-زمانيّة هي خارج الأمكنة والأزمنة، منجذبان نحو دوّامتها كرهًا، عاجزان عن الرسو في شاطئ الأمان. يولّد التيه في اللامكان، والعجز عن التخلّص من حالات الرحيل شحنات عاطفيّة وانفعاليّة ذات ايحاءات سلبيّة في دواخل سندباد، فيغدو تائهًا، يائسًا، عاجزًا عن الفعل، قلقًا يعاني من الغربة والاغتراب، يحيا ويموت داخل فضاء الخواء والعدم. يأتي المقطع السابق ذاتيّا غنائيّا بعيدا عن الخطابيّة والمباشرة، يكشف عن عذابات ومعاناة السندباد التائه على سفينته في اللامكان. تشكّل السفينة المحطمّة التائهة مرآة تعكس دواخل السندباد المقهور العاجز المنهك القلق. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ المقطع الاخير من القصيدة

يؤكّد على قرار خروج سندباد من دائرة التيه، والبحث عن نهار جديد، والعودة إلى الوطن، وبالتالي قد يعود سندباد على سفينة تفتح أشرعتها.

يتجلّى في القصيدة عدد من الثنائيّات الملتحمة مع جدليّة فعلي الرحيل والعودة، يأتي فعل الرحيل ملتحمًا مع السفن المحطّمة في اللامكان، والتي تحمل دلالات التيه والقلق والضياع والانكسار واليأس والاغتراب والخواء والموت واللاحياة، بينما يأتي فعل العودة ملتحما مع دلالات التصميم على فعل الحياة والانتصار والأمل والاستقرار والأمان في المكان والحياة.

يستدعي الشاعر جريس خوري السندباد، ويوظّفه توظيفًا منسجمًا مع مضمون القصيدة التي تتمحور حول موتيف الرحيل والعودة، بعد أن قام بتفكيك معالم القصّة التراثيّة وبإعادة بنائها بما يتلاءم مع مضمون قصيدته، إذ إنّ سندباد التراثيّ رحل عن بغداد في رحلاته السبع لجمع المال والكنوز وكان في كلّ مرّة يعود منتصرًا (زايد 1997، 157-158). يتجلّى السندباد الذي رسمه جريس خوري مقهورًا عاجزًا تائهًا في البحر وفي البرّ، وذلك أسوة بدلالاته في الشعر العربيّ الحديث. علاوة على ذلك، يبكي السندباد وطنه ويحنّ للعودة إليه، وتلتحم هذه الصور مع واقع الشاعر الخارج نصيّ، إذ إنّه ينتمي لأبناء الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل، والتي تشكّل أحد أطياف الشعب الفلسطينيّ. من هنا، يسقط أنا الشاعر تجارب ومعاناة الفلسطينيّ في الشتات على سندباد وسفينته المحطّمة. ويغدو السندباد معادلًا موضوعيًّا للإنسان الفلسطينيّ الراحل عن وطنه، العاجز عن العودة إليها، ورغم ذلك يظل يحلم فيها، أي في العودة. يتجلّى صوت أنا الشاعر من خلال الصوت الذي يخاطب السندباد، ويسأله عن موعد رحيله عن الرحيل، وكأنّ أنا الشاعر ينسلخ عن أناه؛ ليخاطب ذاته المتماهية مع السندباد الفلسطينيّ وعذاباته، ويحثّه على فعل العودة إلى الوطن، فيطرح جدليّاته الوجوديّة الفكريّة حول انتهاء الرحيل وعذاباته، والعودة إلى الوطن حيث الهناءة والاستقرار، وترمز شهرزاد للوطن الذي ينتظر عودة أبنائه.

وعليه، يعكس الهيتروتوبيا المتمثّل بالسفينة الحالة النفسيّة الشعوريّة والفكريّة للفلسطينيّ الذي يعيش في الشتات. وتغدو السفينة امتدادا لحالات التيه التي يشعر بها. من هنا، يلتحم

الهيتروتوبيا مع الذات الشاعرة العالقة عليه، ويشكّل كلاهما امتدادا للآخر، ويساهم هذا المكان في التكوين النفسيّ والشعوريّ واللاشعوريّ والفكريّ للذات، ويعكس بأشرعته المحطمة وبغياب المجاديف مشاعرها المركّبة بآمالها وحركتها الفكريّة والنفسيّة والوجوديّة. وفي المقابل يتناغم المكان الهيتروبيّ مع الذات وخطابها، فيحاكي المكان خطاب الذات في بعض من جوانبه، ومن هنا يغدو خطاب الذات علامّة دالة على المكان، ويشكّل هذا الخطاب قطبًا يتوافق مع المكان (لحمداني 66-71 ؛Li 68-95; Casey 267-296). كما يساهم في تسليط الضوء على دواخل الذات الشاعرة، ليشكّل مخزنًا للمشاعر التي تساعد القارئ في فهمه لها (Rossum 129). وتشكّل السفينة كما ذكر آنفًا، معادلا موضوعيّا لسندباد. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ سندباد يتجلّى في حكايات ألف ليلة وليلة الأسطوريّة بطلا مغوارا منتصرا على المهالك والصعاب التي يخوض غمارها. ويحمل سندباد في الشعر العربيّ الحديث دلالة البطل الثائر على الظلم والاستبداد، كما أنّه رمز لقلق الإنسان المعاصر ورغبته اللامتناهيّة في الحريّة وكشف المجهول (بلحاج 93-94؛ زايد 158-159).

بناء على ما تقدّم، يحمل الهيتروتوبيا المتمثّل بالسفينة دلالات التحطّم والتشوّه، ويلتحم هذا برأيي، مع غياب دلالات الأمان والغيريّة وتقبّل الآخر عن هذا المكان، رغم أنّها من سمات الهيتروتوبيا التي يشير إليها الأدب (Siebers 20; Topinka 54-70). وبالتالي يغدو النموذج الأمثل للمكان الهيتروتوبيّ والمتمثّل بالسفينة وفق فوكو، نموذجًا منقوصًا مشوّهًا، أسوة بواقع سندباد وبعالمه الجوانيّ المحطّم، وكأنّ الهيتروتوبيا الأمثل يأبى إلا أن يتماهى مع قدر سندباد ليغدو أحدهما امتدادا للآخر. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ توظيف أسلوب تعدّد الأصوات في القصيدة، وظهور الغريب الآخر الذي يسأل سندباد عن موعد الرحيل، برأيي، ليست إلا صدى لأصوات سندباد الداخليّة، ولذا فإنني لا أرى أنّ الحوار في بداية النصّ يحمل سمات التقبّل الآخر.

يستغلّ الشاعر قوّة الكلمة الفنيّة، والأساليب الفنيّة الحداثيّة؛ ليرسم صورة للفلسطينيّ الذي يحيا في الشتات ممزّقا بين مكان الشتات ومكان الوطن، مصوّرا عذاباته الإنسانيّة

والوجوديّة في ظلّ جدليّة ينتصر فيها الموت على الحياة. يعلو صوت أنا الشاعر ليحثّ الفلسطينيّ على العودة إلى وطنه، الذي يستجيب لندائه ويبدأ في رحلة العودة المتخيّلة، وبالتالي تعود جدليّة الحياة لتنتصر على جدليّة الموت. ويوظّف الشاعر أدواته الفنيّة محاولا استقطاب الرأي العامّ للتماهي مع معاناة الفلسطينيين خارج وطنهم، وذلك لمساعدتهم في الخروج من دوائر التيه ومنحهم حقّ العودة. كما يحاول الشاعر بثّ الأمل في نفوس الفلسطينيين في الشتات، فلابد للمعاناة ان تنتهي في ظلّ العودة الحتميّة.

تتوازى دلالات السفينة في قصيدة "قدمي هناك، أنا هنا" لجريس خوري مع دلالاتها في قصيدة "دزينةٌ هي قبلتي" للشاعر فرحات فرحات، ديوان *ضيف شغف* (44-45)، حيث يقول:

> يا موجُ فلترحمْ لهاثَ التائهين/ ضاقت عليَك مراكبي وتحطمّت/ دزينةٌ في لهوها/ في صمتها/ دزينةٌ عمرُ السنين/ يا موجُ إن سئمتْ عيونُكَ سيرَها/ وتقاعستْ/ إن غازلت طلّلا/ وطيرًا في السّما/ إن رافقتْ حلما لصيّادٍ عجوز/ إن ضاجعتْ نهرًا تهادى في الضحى/ أبدا تعود/ لرمالِ شاطئكَ الأمين معانقًا حبّاته/ هي ذا الحبيبةُ في انتظار.....

يرجو أنا الشاعر الموج لكي يرحمه من لهاثه التائه في البحر، فيعاتب البحر لأنّه ما عاد يتّسع لمراكبه التائهة رغم اتّساعه، فقد حطّمها بعد أن تاهت دزينة عمر السنين. ورغم ذلك، سيعود الموج إلى رمال الشاطئ، وهذه العودة ليست إلا عودة أنا الشاعر إلى هذا الشاطئ حيث الوطن، حيث تنتظر الحبيبة التي ما تركت فراش حبيبها، وبقيت وفيّة أمينة لعهده.

توظّف هذه الصورة الشعريّة الأسطورة توظيفًا غير مباشر متمثلًا بتوظيف الملحمة اليونانيّة الأوديسة، والتي تاه فيها عوليس (أدويسيوس) في البحار سنينًا عشرة إلى أن عاد إلى زوجته بنيلوب الوفيّة. وهنا يجدر التنويه إلى أنّ بنيلوب اشتهرت بوفائها لزوجها الذي ذهب للحرب ولم يعد، ولما كثر الطامعون فيها بدأت تعدهم بأن تتزوج بعد أن تنهي حياكة ثوب، ولكنّها كانت تفض ليلًا ما تغزله نهارًا؛ ممّا أتاح لها انتظار زوجها حتى عودته. للتوسّع (سلامة 1988، 54-60). يضفي هذا التوظيف غير المباشر للأسطورة على القصيدة قوّة تعبيريّة جماليّة،

تمكّن العبارة الشعريّة من التحرّك على مستويين الواقعيّ والأسطوريّ، فتعمّق الأسطورة الرؤية الشعريّة الحاليّة وتزيد إيحاءاتها وتغني دلالاتها. وفي المقابل، يتيح هذا التوظيف لمتلقي الشعر غير الخبير بالأسطورة التمتّع بدلالات العبارة الشعريّة دون أن تكون هناك حاجة للإلمام بالأسطورة (إسماعيل 1967، 216). يساهم هذا التوظيف في استعارة بعض ملامح رحلة عوليس ليسقطها على رحلات أنا الشاعر (زايد 158)، فيعبّر بواسطتها عن رحلات التيه الطويلة في البحار، وخوض التجارب المهلكة ومواجهة الصعاب. كما يساهم توظيف الأسطورة في تعميق دلالة العودة للمرأة المتماهية مع الوطن بعد طول غياب، وبقاء المرأة/ الوطن على عهدها للرجل الأول. من هنا، يأمل أنا الشاعر التائه في عرض البحار العودة إلى شاطئه المأمول حيث الحبيبة في انتظاره أسوة بالأسطورة. ويوظّف الشاعر في هذه الصورة أسلوب أنثنة المكان. يُقصد بأسلوب أنثنة الوطن أن يتمّ المزج بين صورة المرأة وصورة الوطن، وهو أحد الأساليب الموظّفة في الشعر العربيّ عامّة والفلسطينيّ خاصّة (سالم 245-278). يساهم هذا الأسلوب في أضفاء دلالة أن الوطن ينتظر عودة الغائب كما يتوق أيها الغائب، فيغدو الوطن إنسانيًّا حيًّا تمتدّ إليه الحالة الشعوريّة التي تلازم عوليس، ممّا يدلّ على حالة التماهي التي تجمع بين الاثنين.

ومن هنا، يحمل الهيتروتوبيا والمتمثل بالمراكب والسفن في القصيدتين "قدمي هناك، أنا هنا" و"دزينة هي قبلتي" دلالات متشابهة من ناحية، ومن ناحية ثانية تخالف هذه الدلالات دلالات السفن المتعارف عليها، والتي تحمل دلالات اللامكان المتنقّل ذات القدرة على الانتصار على البعد المكانيّ والزمانيّ على حدّ سواء، إذ إنّها في القصيدتين تحمل دلالات الغرق والتيه بعيدا في أعماق البحار، كما إنّها تعمّق دلالة الشتات واستمرار حالات التيه دون أمل في النجاة. ومن ناحية ثانية، تشكّل المراكب المحطمة التائهة الغريقة، معادلًا موضوعيًّا لأنا الشاعر الذي يتنقّل بين عوالم الشتات، خارج الأمكنة التي يألفها، مثخن الجراح، يعاني من الوحدة والانكسار والألم والغرق في عالم التيه، وما يتولد عنه من شعور باليأس وموت روحيّ ونفسّي، ويلتحم واقع أنا الشاعر التائه مع حال واقع أبناء شعبه في الشتات.

إنّ توظيف الشخصيّتين الأسطوريّتين المتمثلتين بسندباد وعوليس في القصيدتين، يساهم في إضفاء دلالات مشابهة. وتلتحم هذه الدلالات مع خوض الذات الشاعرة تجارب نفسيّة وشعوريّة وفكريّة تغيّب الكينونة الإنسانيّة، وتحدّ من وجودها، فهي تجارب الوجود الملتحمة مع الضياع والقلق والتيه والاغتراب واليأس في اللامكان واللازمان الأسطوريّين. وفي المقابل، فإنّ الشخصيّتين تحملان موتيفي الرحيل والعودة، ومن هنا يغدو حضور فعل العودة لازم في القصيدتين، ممّا يبثّ الأمل في نفوس الفلسطينيّين للعودة إلى وطنهم، علاوة على أنّ الصورة الإنسانيّة للشخصيّات ومعاناتها المتولّدة عن الرحيل تخاطب الضمير الإنسانيّ، وكأنّها بذلك تخطّط لفعل العودة وتضفي شرعيّة عليه. ومن هنا، فإنّ الشاعرين يقومان برسم واقع أفضل عبر الصور المتشظيّة الحزينة لشتات الفلسطينيّ، إذ يقابل حركة الشتات في المنفى فعل العودة الحتميّ والمتجلّي في الأسطورة.

مفهوم القطار كهيتروتوبيا

تتوازى دلالات القطار مع دلالات السفن في عدد من قصائد الأقلّيّة العربية الفلسطينيّة في إسرائيل، فيأتي ملتحما مع مفهوم الشتات والغربة، وما يتولّد عنهما من تجارب وجوديّة تتّسم بالشعور بالقلق والتيه والاغتراب الداخليّ، والحنين إلى المكان الأوّل. يحمل القطار في قصيدة "ذاكرة تقترف القيامة" لرشدي الماضي (ولادة 1944) *ديوان شمال إلى حجر الانتظار* (36)، دلالات الشتات وانتظار العودة المملّ، الذي يولّد الضجر في أعماق أنا الشاعر الذي لا يتذكّر نفسه إلّا مسافرا يعاني من حالة الشتات بين الموانئ والقطارات، حيث يقول:

أنا/ يا ذاكرتي مسافر، /ملته محطّاتُ الشتات/ وأرصفةُ الموانئ/ وقطارات الضجر

تتشابك محطّات القطار وأرصفة الموانئ، وتغدو ذات دلالات متطابقة تتراوح بين الشتات والانتظار المستمرّ الذي لا ينتهي. ويأتي القطار لصيقًا بالضجر، ويحمل هذا الاقتران دلالة التنقّل المضني والمضجر في القطارات بين محطّاته المزروعة في كل أرض سافرت ذاكرة أنا الشاعر إليها. وتساهم البنية الدلاليّة المعجميّة للمكان والمتمثلة بأرصفة الموانئ في تعميق دلالة البحر والسفن التي تمخر في عبابه على حدّ سواء. ومن هنا، يحمل القطار والسفينة

مجتمعان دلالات التيه والشتات بحرًا وبرًّا، بالتالي يغدو الشتات حالة عامّة ترافق أنا الشاعر في كلّ مكان لا مهرب من براثينه. ويعمّق التشكيل البصريّ لهذا المقطع دلالة التيه والضجر والشعور بالوحدة، كما يعمّق دلالة امتداد زمن التيه والشتات وطول مدة الانتظار، إذ يتجلى أنا الشاعر وحيدا، ويتمثل ذلك في انفراد أنا في سطر شعريّ واحد. وتتجلى الأمكنة المختلفة على أسطر منفردة، إذ تتوزّع كل من محطّاتُ الشتات، وأرصفةُ الموانئ، وقطارات الضجر، على أسطر مختلفة شعريّة متتالية. كما يحمل انفراد المكان الواحد في سطر شعريّ واحد دلالة اتّساع هذا المكان وشدّة التيه فيه. زد على ذلك، يحمل التوالي في الأسطر تراخيًا في زمن القراءة ممّا يعمّق امتداد هذه التجربة الزمنيّ.

يتجلّى التيه والشتات عند رشدي الماضي متواشجًا مع حلم عودته إلى المكان الأوّل. تتجلّى هذه العودة كحلم واقعيّ، حتميّة التحقّق، مهما طال زمن التيه، ولذا يؤازر ذاته ويطلب منها ألا تخشى الزمان الذي تحوّل، وأصبح العدو يأمر وينهى فيه، فيطمئنها قائلا في نفس القصيدة:

قري عينا عودتي/ تنورك يخبّئ الرغيفَ زادا للسفر/ **/ لا تخشي زمانا/ صارَ عدوا آمرا...

من هنا، تولّد الهيتروتوبيا المتمثّلة بالسفن والقطارات جدليّة الرحيل والعودة، وما يرافقها من ثنائيّات نفسيّة شعوريّة وفكريّة، كما ذكر سابقا. وتلتقي دلالات السابقة مع دلالات البحر التي يشير إليها مجناح في بحثه حول الشعر الفلسطينيّ بشكل عام (249-280)، والتي يشير فيها إلى أنّ البحر يجمع بين ثنائيتي الوطن والمنفى. ويحمل القطار في قصيدة "حالة مؤقتة" لجودت عيد (ولادة 1970)، ديوان *مساحة افتراضيّة ومكان* (110) دلالات مشابهة لدلالات القطارات والسفن السابقة فهو الرحيل عن المكان والهجرة الدائمة. كما يشكّل هذا القطار تجربة رحيل عبثيّة تجمع بين أنا الشاعر ومحبوبته، فيقول:

كنت لك محطّة/ لقطار عبثٍ آتٍ.../ يحملك نحو الرحيل/ كنت لك محطة... / تهاجر من ذاتها على الدوام/ تمارسُ حالات الانتظار/ والحالات المؤقتة/ تلمُّ ذاتها

وتمارس فسحةً/ ما بين الليل وإطلال النهار! / هنا في مقهى الرصيف/ تضعين أحلامك فوق طاولة/ إجازة من ألعاب الكبار/ ترسمين بالدخان/ وهما على شبّاك القطار/ كنت لك حالة مؤقتة/ تتوه فيها الكلماتُ والشعفُ والبديهيّاتُ/ تتوهُ فيها الأشباحُ/ تسرقُ في استراحات الضوءِ القبلات/ وأنا البركانُ المؤجّلُ/ مهاجرٌ تحت سمائي دائم الترحال/ أحملُ حقيبةً من أحلام المكان... /الزمنُ مسافر أزليٌّ نحو الرحيل/ يحمل تذكرةً لاتجاهٍ واحدٍ دون رجعةٍ.

يظهر القطار كمكان عبثيّ يساهم في توليد تجربة رحيل عبثيّة مستمرة تجمع بين الحبيبين، وتفرق بينهما في آن واحد، فكلاهما مسافر راحل. يشكّل أنا الشاعر المحطّة التي تجمع بين الحبيبين في انتظار مجيء قطار العبث الذي سيحمل الحبيبة على متنه لترحل عنه. وتأبى العبثيّة استقرار المحطّة على الرصيف، فتجعلها هي الأخرى دائمة الترحال والهجرة والانتظار، فتغدو المحطّة دائرةً مفرغةً تجمع ما بين الانتظار والرحيل الدائم. يلتقي الحبيبان في المحطّة في مقهى الرصيف تحديدًا، حيث تضع الحبيبة أحلامها على الطاولة، وتتركها هناك، لترحل بدونها تائهة يائسة تواجه واقعًا أليمًا مفرغًا من الأحلام الجميلة، ومن حالات الحبّ والشغف. وأمّا أنا الشاعر، فيتجلّى في صورة الحبيب الذي يسرق القبلات من الحبيبة زمن اللقيا، هو البركان الثائر الذي يغلي داخله كالمرجل ألمًا على فراق الحبيبة وشوقًا لها، وذلك في أعقاب حالات ترحالهما الدائمة. هو المسافر الأزليّ الذي ينتصر عليه الزمن، يتنقّل حاملا معه حقيبة مملوءة بأحلام المكان والاستقرار فيه. وتعمّق هذه الصورة دلالة العبثيّة في هذه التجربة، فالحقيبة هي المعادل الموضوعيّ للسفر والترحال والتنقل والتيه، ورغم ذلك تمتلئ الحقيبة بأحلام المكان والاستقرار فيه وربما العودة إليه، إذ يتعالق جوهر المكان مع مفهوم الثبات، والحلم بالمكان حلم بالثبات والاستقرار. ومن هنا، يغدو الترحال حلمًا بالاستقرار في المكان، لا رغبة في النزوح عنه، ولكن عبثيّة الزمن تجعل منه حلمًا عبثيًّا لا جدوى منه، يعجز كلا الحبيبين عن تحقيقه، والتوقّف عن حالة الترحال الدائم التي يدور الحبيبان في رحاها،

فيشعر كلاهما بالوحدة والغربة والاغتراب والخذلان ومن الواقع واليأس من حالة انتهاء دائرة التيه المفرغة.

تتّسم القصيدة بالبعد الفرديّ، فهي تصوّر همًّا إنسانيًّا كونيًّا، مشكّلة بذلك نموذجًا خاصًّا لحالة عامّة تعمّ بين المهاجرين والمهجّرين في أعقاب الحروب والثورات العربيّة والعالميّة. ومن ناحية ثانية، تصوّر القصيدة حالة التيه والترحال التي يعاني الفلسطينيّون منها. يعيد الشاعر في القصيدة رسم الواقع فيتجلّى سوداويًّا متشائمًا حيث التيه العبثيّ الأزليّ، ويقصد الشاعر بذلك تسليط الضوء على معاناة الفلسطينيّ في الشتات، وذلك إيمانًا منه بضرورة تغيير هذا الواقع، وخلق واقع آخر أفضل.

يشكّل الهيتروتوبيا فضاء الأمان والغيريّة (Siebers 20; Topinka 54-70). تنزاح هذه الدلالات عن جميع دلالات السفن والقطارات في النصوص الشعريّة التي تم تناولها، فتتجلّى منقوصة مشوّهة أسوة بواقع فلسطيني الشتات الذي تشكّل هذه السفن والقطارات معادلًا موضوعيًّا له. في المقابل، يتجلّى القطار في قصيدة في "قطار تل أبيب" لمروان مخول (ولادة 1972)، ديوان *أرض الباسيفلورا الحزين* (55-56) كمكان وجوديّ يجمع بين الأعراق المختلفة، ممّا يجعله يحمل دلالات الهيتروتوبيا للوهلة الأولى. يتيح هذا القطار خوض تجارب وجوديّة، حيث يعاني الشاعر من نظرات الأكثريّة الدونيّة نحوه، وبالتالي تنزاح بعض دلالات الهيتروتوبيا عنه، كما سنرى، حيث يقول:

> في القطار إلى تل أبيب/ رأيتها.. /روسيَّةً، تدلُّ إلى منبع النّعناع/ كان في حيازتها موسكو كلّها/ وطفل، كما يبدو شرقيّ/ */ في المقصورة ذاتها أثيوبيٌّ/ حدّق في وجه المسافرين/ حدّق إلى أن ملّهُم/ فراح ينظر من النافذة/ إلى حطام قريةٍ عربيّةٍ، لا تعنيه/ */ عامل" من القادمين الجُدد"./ نشيطٌ.. إذ بعد قليلٍ سينزل/ من القطار، إلى عمله في شركة/ أعلنت للتّوِ عن طرده/ */ على يميني جلس يهوديّ مغربيّ/ حدثني عن أحواله/ إلى أن اكتشف لَكنتي، /هو تابعَ حديثه ولكن/ مع الذي/ على يمينه/ */ بعدها في أقرب محطّة نزلتُ/ لأنَّ القصيدة انتهت.

يتّسم القطار في القصيدة بميزات الهيتروتوبيا التي أشار إليها فوكو (131-134)، والتي سأقوم فيما يلي بالكشف عنها. تلتحم هذه الميزات مع وصف أنا الشاعر الذي يتجلّى كراوٍ عليم بما يدور في الصدور، فيصف كل من يجلس معه في المقصورة، كاشفًا عن دواخلهم. في المقطع الأوّل، يصف فتاة روسيّة جميلة أصلها من موسكو العاصمة الروسيّة، يجلس بجانبها طفل ذات ملامح شرقيّة. ويجلس عامل أثيوبيّ في نفس المقصور محدّقا بالركّاب، ثم يحوّل ناظريه عبر الشبّاك إلى حطام قرية عربيّة لا تعني له شيئا. تحمل هذه الصورة دلالة أن أنا الشاعر ينظر إلى حطام القرية أيضا، ولكنّ، وبخلاف للأثيوبيّ، تعني القرية له شيئًا. كما يجلس في المقصورة عامل من القادمين الجدد في طريقه إلى عمله، ويشير الراوي العليم إلى أنّ هذا العامل سيطرد من عمله. وفي المقصورة أيضا يهوديّ من أصل مغربيّ، أخذ يحدّث أنا الشاعر ويشاركه حكايته إلى أن عرف أنّه عربيّ، فأدار له وجهه، وأخذ يحدّث شخصًا يهوديًّا آخر. من هنا، تتجلّى مقصورة القطار ذات تعدّدية مكانيّة، إذ إنّ ركّاب القطار جاءوا من عدّة أماكن في العالم، تتراوح هذه الأمكنة بين روسيا البيضاء، أثيوبيا، المغرب العربيّ، وعامل من القادمين الجدد وموطنه الأصليّ غير محدّد، علاوة على الراوي ابن المكان الأصليّ. ومن هنا يغدو القطار مثل السجادة الشرقيّة التي يشير إليها فوكو، والتي تجمع بين أطرافها أزهارًا من أصقاع العالم.

يشكّل البعد الزمنيّ الميزة الثانية من ميزات الهيتروتوبيا، وتتّسم هذه الميزة بتراكم وتتابع المحور الزمنيّ. تتعالق هذه الميزة مع ظهور المحور الزمنّي متراكمًا متشابكًا يتراوح بين الحاضر والماضي والمستقبل. وتتجلّى هذه الميزة في القصيدة، فزمن الخطاب الشعريّ هو الزمن الحاضر، ويجلس ركاب القطار في هذا الزمن. بينما يتجلّى الزمن الماضي في حطام القرية العربيّة التي كانت عامرة بأهلها في الماضي، وتغيّر حالها، فأصبحت أطلالًا داثرة. يمتدّ زمن هذه الأطلال من الماضي إلى الحاضر وقد يصل للمستقبل أيضا. ويرافق عادة ظهور الأطلال حنين إلى الماضي الأليف بمكانه وأهله. ويتمّم المستقبل المحور الزمنيّ في المقطع الثالث، عندما يستبق أنا الشاعر الأحداث، ويكشف أنّ العامل النشيط سيطرد من عمله.

تشكّل ازدواجيّة الانفتاح والانغلاق إحدى الميزات المهمة للهيتروتوبيا، وتتقاطع هذه الميزة مع طبيعة السفر في القطار، فاستقلاله يكون من المحطّة فقط، مع ضرورة شراء بطاقة خاصّة للقطار، والنزول منه يكون في المحطّة أيضًا. كما أنّ كل من يقصد القطار ينوي التنقّل من مكان إلى آخر، لا تتجلّى هذه الميزة بوضوح في الخطاب الشعريّ، ولكن يمكن رصد كلمات تحمل دلالات متعلقة بهذه الميزة وهي: سينزل، المحطّة، نزلتُ.

أما الميزة الأخيرة للهيتروتوبيا فهي وظيفيّة، وترتبط ببناء فضاء تعويضيّ، منظم كامل متكامل. يحاول أنا الشاعر أن يشكّل القطار ليبني مكانًا كاملًا، يجمع في مقصورته العربيّ مع اليهودي، والروسيّ مع الأثيوبيّ، المرأة بجانب الرجل، علاوة على وجود الطفل. تظهر في البداية الصورة وكأنّها تجمع بين هؤلاء الأشخاص في وئام وسلام في هذا اللامكان، وذلك بخلاف لواقع مطعّم تعاني فيه الأقلّيّة العربيّة من أوضاع اقتصاديّة واجتماعيّة صعبة في ظل مفاضلة الأكثريّة (Raijman 87- 106; Semyovov & Lewin-Epstein 935-959). وسرعان ما تتغيّر الصورة فرغم أنّ لهؤلاء الركاب غاية واحدة وهي التنقّل في القطار، إلا أنّ الأثيوبيّ لا تعنيه حطام القريّة العربيّة، ولا تنتابه مشاعر الحنين والشوق والألم والحسرة عليها، وذلك بخلاف لأنا الشاعر. من ناحية ثانية، يجلس أنا الشاعر محاولا التقرّب من رجل يهوديّ مغربيّ الأصل، ولكن هذا الرجل يتجاهله عندما يعرف أنّه عربيّ. وتتجلّى المفارقة هنا، فهذا الشخص قد جاء من دولة عربيّة، ورغم ذلك يرفض التعامل مع أنا الشاعر لأنّه عربيّ. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّه على الغالب يصوّر أدب الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل اليهوديّ بصورة إيجابيّة بخلاف للسلطات الإسرائيليّة (Taha 219-234)، الأمر الذي يتنافى مع دلالات القصيدة حيث يتجلّى الراوي وهو يعاني من نظرات الدونيّة العنصريّة ومن عدم اكتراث الآخر به.

من هنا، يحمل القطار سمات الهيتروتوبيا، حيث يخوض أنا الشاعر فيه تجارب حياتيّة وجوديّة مع الذات ومع الآخر. تحمل هذه التجارب دلالات الحزن على الماضي الجميل والحنين إليه، ويرافقه شعور بالخواء والموت عند تأمّله لأطلال القرية العربيّة. علاوة على ذلك،

يساهم القطار في توليد أسئلة الهويّة، إذ يتجلّى القطار كمكان تلتقي فيه الذات الشاعرة مع الآخر من ناحية، ومع ماضيه من ناحية أخرى، فتتجلّى كينونة إنسانيّة مركّبة قلقة تعاني من نظرات الدونيّة نحوها، والتمييز ضدّها، والاختلاف عن الآخر رغم محاولاته في التقرّب منها. كما تعاني الذات من حالة الغياب عن المكان والمتمثّلة بانقطاع العلاقة الحميميّة بين أبناء الأقلّيّة العربيّة وأبناء شعبهم وبين قريتهم. ومن هنا، تتجلّى هويّة أنا الشاعر كهويّة مركبّة فهو واحد من أبناء الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة ماضيًا وحاضرًا. يولّد هذا الانتماء عنصريّة لدى الآخر اليهوديّ نحوه. ويتجلى الآخر اليهوديّ كمجتمع متعدّد الأعراق، ورغم هذه التعدّديّة التي يمتاز بها، إلا أنّه يعجز عن احتواء الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة والتعامل معها كمواطنين متساوي الحقوق، رغم أنّ هذه الأقلّيّة تودّ التفاعل مع الأكثريّة. ومن هنا، يغدو القطار نموذجا مصغّرا لواقع الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل التي تعاني من التمييز العنصريّ ضدّها ومن نظرة الأكثريّة الدونيّة نحوهم. تنزاح عن القطار دلالة تقبّل الآخر، والعيش بسلام إلى جانبه، وهي من دلالات الهيتروتوبيا التي ذكرت آنفا. وبناء عليه، يتجلّى القطار كهيتروتوبيا معادلًا موضوعيّا لواقع الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل، يغيب عند دلالات التجارب الغيريّة والسلام مع الآخر. في المقابل، يأتي القطار نموذجا متكاملا للهيتروتوبيا عندما يصف واقع الأكثريّة.

تختلف دلالات القطار عند مروان مخول عن دلالاتها في القصائد السابقة بميزة أساسيّة، إذ يتناول مخول قضيّة الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل أسوة بأعمال العديد من أدباء هذه الأقلّيّة، وتشكّل تجربته الفرديّة نموذجا عامّا لتجربة الأقليّة الجمعيّة داخل دولة إسرائيل، بينما تعكس التجارب الشعريّة السابقة الملتحمة مع دلالات القطارات والسفن حالة التيه والضياع التي يعاني منها فلسطينيّو الشتات. يتّسم قطار مروان مخول بأنّه المكان الذي يتيح اللقاء مع الآخر، والحوار معه واحتواءه عندما يجتمع اليهوديّ باليهوديّ الآخر أسوة بمميّزات الهيتروتوبيا، بينما يغيب احتواء الآخر وتقبّله عندما يلتقي العربيّ مع اليهوديّ، وذلك رغم أنّ القطار يوفّر هذه الفرصة داخل مقصوراته للآخر.

مفهوم صالة العرض السينمائيّة كهيتروتوبيا

يتجلّى المكان الهتروتوبيّ في أكثر من قصيدة عند الشاعر سميح القاسم (1939-2014)، فعلى سبيل المثال يظهر في صالة العرض السينمائيّة، والتي تشكّل نموذجا للهيتروتوبيا. تتجلّى صالة العرض بما يعرض فيها من أفلام كمكان معادٍ ينفي الوجود الإنسانيّ ويجعله قلقا مرتعبا، ممّا يغيّب عنها برأيي بعض ملامح الهيتروتوبيا، والمتعالقة مع العيش بسلامة وهناءة إلى جانب الآخر، حيث يقول في قصيدة "كولاج 3 ث"، ديوان *كولاج 3* (41):

ما زلنا في صالة عرض الزمن الصعبْ/ ما زالت سينيما الوطن العربيّ/ في مشهدها الحاليّ/ قلقا كابوسيّا،/ فيلما من أفلام الرعبْ!

تشكّل صالة العرض السينمائيّة بما تعرضه من أفلام رعب معادلًا موضوعيًّا للمشهد العربيّ على امتداد الوطن، فيرسم الشاعر صورة حسيّة للصور الذهنيّة التي تصف حال المواطن في العالم العربيّ. تتجلّى صالة العرض السينمائيّ بأفلام الرعب التي تعرضها كمكان ينفي الوجود الإنسانيّ. يولّد الفيلم حالات من الرعب والخوف والقلق الكابوسيّ في الذات الإنسانيّة، أسوة بمّا يشعر به للمواطن العربيّ إزاء حالات الرعب المتولّدة في أعقاب ممارسات رجالات السلطة الحاكمة، ومن ممارسات المجتمع على حدّ سواء. ومن هنا، يحمل الهيتروتوبيا دلالات الرعب والقلق الكابوسيّ التي يشعر بها المواطن العربيّ في وطنه. تلتحم هذه الدلالات مع الوضع النفسيّ للإنسانّ العربيّ الذي يشعر بأنّ حياته ووجوده مهدّدان، فهو يحيا في وطن لا يوفّر له الأمان والحماية والتجارب الإنسانيّة الوجوديّة التي تساهم في تحقيق كينونته. فيفقد الوطن العربيّ دلالة المكان الحميميّ لمواطنيه، ويتجلّى مكانًا مقيتًا معاديًا قاسيًا يفرض سطوته على المواطن ويسلبه الشعور بالأمان والحياة الهانئة.

من هنا، تنزاح عن المكان دلالة التعدّديّة الإيجابيّة والعيش بسلام بجانب الآخر، ويلتحم ذلك مع توظيف سميح القاسم الهيتروتوبيا كمعادل موضوعيّ لواقع الحياة المرعب في العالم العربي، ولأمكنته الخانقة القاتلة. ومن ناحية ثانية، فإنّ توظيف صالة العرض السينمائيّة يحمل محمولات إيحائيّة أخرى، ففيها تعرض الأفلام الكوميديّة والتاريخيّة والرومانسيّة

والدراميّة وأفلام الحركة وأفلام الخيال العلميّ، وبالتالي فالسينما لا تقتصر على أفلام الرعب فقط، ممّا يحمل دلالة أنّ الحياة في العالم العربيّ يمكن أن يكون لها أوجه أخرى مضادّة لعالم الرعب والقلق. ويحقّ للمواطن أن يسعى لتغيير واقعه وتبديله بواقع جميل أليف، كما يحقّ له اختيار الفيلم الذي سيشاهده. ومن هنا، يغدو الهيتروتوبيا آليّة تمكّن المواطن من الاختيار بين وجودين ضدّيّن، وجود قلق مرعب ينفي الذات، وآخر آمن حميميّ يحقّق الذات الإنسانيّة. وتغدو وظيفة الشاعر عند سميح القاسم ليس فقط الإضاءة على ما يحدث في الحياة، بل الكشف عن وجود بدائل أخرى لهذه الحياة، والتي على المواطن السعي وراءها، وبالتالي تصبح وظيفة الشعر التنوير والتثوير على حدّ سواء.

مفهوم المرقص الليليّ كهيتروتوبيا

يأتي الملهى الليليّ الشرقيّ كهيتروتوبيا إضافيّ يعرضه سميح القاسم في قصيدة تحت عنوان "راقصة"، ديوان *حزام الورد الناسف*، وذلك بناء على أنّ المرقص يحمل دلالة المسرح حيث تقوم الراقصة الشرقيّة باستعراض رقص من ناحية. ومن ناحية ثانية، يحمل الملهى الليليّ مفهوما سلبيّا إذ إنّه كثيرا ما يشكّل غطاء شرعيّا لبيت الدعارة، ويشكّل كلّ واحد من المكانين السابقين، أي المسرح وبيت الدعارة هيتروتوبيا كما يشير فوكو (131-134). رغم ذلك، تنزاح عنه المكان دلالة التجارب الغيريّة الإيجابيّة التي تتّسم بها الهيتروتوبيا، ويلتحم هذا برأيي، مع تشكيل الملهى الليليّ كمعادل موضوعيّ للحياة في العالم العربيّ، حيث يقول سميح القاسم في القصيدة (28-29):

> راقصةُ نشيطةُ. ثقيلةُ الردفينْ/ وضخمة الخفّينْ/ تدور حول الرجل الأصلع،/ ذي النظارة السوداء والكرشينْ/ لعلّه يمنحها قرشينْ/ تدور في رقصتها الشرقيّة/ بذبذباتِ غنجها السوقيّة/ جاهلة أن الذي يغوصُ في مقعده الجلديّ/ تحت دخان المقصفِ الليلي/ ماتَ ولم يجرع سوى كأسينْ/ مات على رقصتها/ ...بالسكتة القلبيّة..

تصوّر القصيدة حالة عبثيّة تحدث في مرقص ليليّ حيث تقوم الراقصة الشرقيّة بالرقص حول إنسان ميّت وهي تأمل أن يهبها قرشين. وتتجلّى في القصيدة ثنائيّة المرأة والرجل، والمقترنة مع جدليّة الخصوبة والعقم، وجدليّة الحياة والموت، كما سنرى. تتجلى صورة المرأة في البداية حاملة دلالات النشاط والخصوبة، والطاقات الجسمانيّة الكامنة فهي نشيطة ثقيلة الردفين، وضخمة الخفّين، وسرعان ما تغدو لعوبًا سوقيّة تستغل جسدها ليهبها الرجل بعض المال. وتعكس هذه الصورة اقتران المرأة في المجتمع الشرقيّ مع الجنس الذي يستبيحه الرجل من ناحية. من ناحية ثانية، تحمل دلالة فقر المرأة وعجزها عن كسب المال بطرق أخرى. وأمّا الرجل فيتزيّن بكرشين، ويوظّف الشاعر هنا أسلوب السخرية؛ ليصوّر دلالة السمنة المفرطة التي تدلّ على النهم والشراهة في الأكل وعلى الثراء الفاحش على حدّ سواء، وتعمّق صورة الغوص في مقعده الجلديّ دلالة الثراء. ويعتبر أسلوب السخرية أحد الأساليب الفنيّة التي يوظّفها أدباء الأقلّيّة العربيّة في إسرائيل، وأبناء الأقليّات على حدّ سواء (Taha 219- 234).

تولّد القصيدة ثنائيّة الرجل الشرقيّ الثريّ، ويقابله المرأة الشرقيّة العربيّة الفقيرة، ويلتحم الرجل مع العجز والعمى والموت الجسديّ والروحيّ، بينما تتسم المرأة بالحركة الفاعلة على امتداد النصّ وبالنشاط وبالخصوبة. ومن هنا، تحمل المرأة دلالة المرأة المستضعفة الفقيرة التي يستغلها الرجل الثريّ الشرقّي العربيّ لإشباع غرائزه من ناحية. ومن ناحية ثانية، يحمل كلّ من المرأة والرجل دلالة طبقيّة اجتماعيّة، فتحمل المرأة دلالة الطبقة الاجتماعيّة المستضعفة الفقيرة، وذلك رغم قدراتها الكامنة. بينما يشكّل الرجل نموذجًا للطبقة الحاكمة الثريّة، التي تستغل طاقات وقدرات الطبقة الفقيرة وتسخّرها لمصالحها وغرائزها، دون أن تعبأ به أو تحاول مساعدته. وتشكّل المرأة برأيي، رمزًا للوطن الذي ينتهك عرضه رجالات السلطة. ومن هنا، تنزاح عن الملهى دلالات الهيتروتوبيا المتعلّقة بالتجارب الغيريّة الإيجابيّة وبتقبّل الآخر، والعيش بسلام إلى جانبه، ويعود ذلك، وكما نوّهت سابقا، إلى أنّ صالة العرض تشكّل معادلًا موضوعيًّا لواقع الحياة في العالم العربيّ، ولأمكنته المتشظيّة.

تتجلّى وظيفة الشاعر في القصيدة في تصوير مشاهد تخييليّة غير متوازنة لواقع الحياة في العالم العربيّ، والتي تشكّل دعوة للتمرّد على النظام الاجتماعيّ القائم، وعلى ضرورة بناء نظام اجتماعيّ بديل قائم على العدالة الاجتماعيّة بأشكاله المختلفة. ويشير الفيلسوف الفرنسيّ سارتر إلى أن الأدب يخلق صورًا غير متوازنة، ليتيح للقارئ التفكير والتأمّل فيها، ليولّد لديه الرغبة في تغييرها (سارتر 237).

مفهوم مخيّم اللاجئين كهيتروتوبيا

يعتبر مخيّم اللاجئين أحد أشكال هيتروتوبيا الأزمات التي يشير إليها فوكو، فهو خارج الأمكنة، فيه يقطن اللاجئون النازحون عن مكانهم، ويتحتّم عليهم البقاء بين أسواره، ويسمح لهم بالخروج فقط بعد إتمامهم لسلسلة من المعاملات(Boedeltje 21-24). تنطبق هذه الخصائص على مخيّم اللاجئين الفلسطينيّ، إذ أنّه يقع خارج الأمكنة ومختلف عنها، ولا يمكن مغادرته ودخول إسرائيل إلّا بسلسلة من الطقوس المتمثّلة بالمعاملات الورقيّة، وعمليّات التفتيش من قبل الجنود والسلطات المسؤولة، ممّا يجعله فضاء سجنيّا، يعاني أهله الأمرين فيه. وأهل المخيّم خارجون عن الأعراف مزدرى بهم، ينظر إليهم المجتمع الإسرائيليّ بنظرة دونيّة وكأغراب، ويغيّب عنهم حقوقهم السياسيّة والمدنيّة. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ Auge لا يدعو المخيم هيتروتوبيا رغم أنّه يقول عنه أنّه يقع خارج المكان (118).

يسود المخيّم جوّ من الرعب والقهر في قصيدة "يوم صعود صابر وزينب إلى السطح" للشاعر طه محمد علي (1931-2011)، من *المجموعة الكاملة* (216-217). يجثم الموت على أهل المخيّم، وعلى طفولته البريئة من ناحية. ومن ناحية ثانية يتجلّى إصرار أطفال المخيّم على مقاومة الجيش وعلى فعل الحياة. يساهم استدعاء التراث الشعبيّ وعناصر القصّة الشعبيّة، وتوظيف البنيّة الصوتيّة وأسلوب التكرار في تعميق الدلالات السابقة، حيث يقول:

صابر الصبي/ والبنت زينب/ والمخيّم رصاص وانفجارات/ صعدا إلى السطح. /صابر قفز عن السطح/ ظِل جبينه أعلى من السطح/ قدماه على الأرض/ وتدان في

الأرض؟؟ / أمام الجنود/ والرصاص مطر/ زينب مَتْرَست على السطح/ صابر بعد أن مزّق قميصه/ وكشف عن صدره/ صاح بالجنود: / أطلقوا! أطلقوا! / زينب ألقت زجاجتها الفارغة/ على سيارة الجيب/ الدنيا رصاصْ/ دخانٌ ورصاصْ/ من ثقب صغير صغير/ في صدر صابر الصغير/ تدفق احمرارٌ زَعْلولِيْ.. / سائلٌ حار! /زينب لم تهبط عن السطح. / كثيرون في المخيم شاهدوا "زينب"/ تطير. /ترتفع ترتفع/ وتغيبْ/ سنونو تغيبُ في طيّات غيمات/ السماوات السبع/ تغيبْ!

يحمل عنوان القصيدة أربعة عناصر قصصيّة أساسيّة وهي على التوالي: الزمان والحدث والشخصيّات والمكان. يظهر البعد الزمانيّ في البداية متمثّلا بكلمة يوم. يتيح البعد الزمانيّ المحاورة التناصّيّة مع أيّام العرب التراثيّة. من هنا، فإنّ العنوان يمهّد لقصّة ذات طابع تأريخيّ، تسرد أحداثا هامّة وتعدّد مناقب ومآثر أبطالها. ويقترن البعدان الزمانيّ والمكانيّ بالحدث والمتمثّل بكلمة صعود، ويحمل الصعود المرتبط بالأعلى، على الغالب، دلالات إيجابيّة كالحريّة والانطلاق وسمو الأخلاق (Lotman 217-219). يعمّق البعد المكانيّ المتمثل بكلمة السطح والمرتبط بفعل الصعود، دلالة الأعلى مقابل الأسفل، مما يولّد ثنائيّة أعلى أسفل، والتي سيقوم البحث بالتطرّق إليها لاحقا. يقترن الحدث والبعدان الزمانيّ والمكانيّ مع اسمي العلم "صابر وزينب". يعمّق اسما العلم دلالة الكينونة الواقعيّة التي تتّسم بها الشخصيّات، متجاوزة بذلك سمات الشخصيّات الهيوليّة العائمة، ممّا يولّد لدى القارئ شعورًا بواقعيّة النصّ الشعريّ والأحداث التي يصفها. وفي المقابل عندما يطلق اسم العلم على شخصيّة أدبيّة ما يصبح لصيقًا بها، رديفًا لها مقتصرًا عليها، وبالتالي يصبح جزءًا من هويّتها الشخصيّة، كما أنّه يساهم في تعيين الانتماء اللغويّ والاجتماعيّ. هذا ويعتبر اسم العلم دالّة لغويّة، لها مدلولاتها الخاصّة بها، واختلافها يولّد خصائص وسمات مختلفة، ويساهم تفكيك هذه الدوال في فهم سمات الشخصيّات وصفاتها وفي إعادة بناء النصّ مرة أخرى. ويشير تودوروف إلى أنّ إطلاق اسم العلم على الشخصيّات يتّسم بالقصديّة في كثير من النصوص الأدبيّة، وثمّة شخصيّات تكتسب جزءًا من سماتها الأساسيّة في أعقاب إطلاق

اسم العلم عليها، كونه يشكل مرجعًا لسانيّا لها، وقد تثبت هذه السمات وتتواشج مع أفعال الشخصيّات والأحداث، وفي المقابل قد تخضع لتغيير جذريّ (25-32).

تبدأ القصيدة بتقديم الشخصيّات، يجمع هذا التقديم بين اسمي العلم مع كل الإيحاءات التراثيّة التي تتولّد عن ذكرهما، وبين سمة الطفولة التي تتّسم الشخصيّتان بها. تحمل الطفولة دلالات اللعب والحريّة والانطلاق والعفويّة والحاجة للأمن والأمان والاستقرار والسلام. تتضافر إيحاءات الأسماء مع إيحاءات الطفولة مولدّة فضاء معاديًا تجتمع فيه أبعادا مركّبة متناقضة، فمفاهيم الصبر على الشدّة والجهاد في الحرب لا تستوي مع مفاهيم الطفولة المتعارف عليها. يتجلّى في هذا المخيّم ثنائيّات ضديّة ومنها اللاطفولة والطفولة، الحرب والسلام، الموت والحياة، اللاحريّة والحريّة. وتتقاطع هذه الثنائيّات مع الثنائيّات المتولّدة عن وصف المكان، فالمخيّم الذي يحمل دلالات اللجوء والحماية المؤقتة والأمن والأمان من ويلات الحرب وبراثن التهجير، غدا مكانا للاعتداء وعدم الاستقرار والخوف والذعر والموت فهو الرصاص والانفجارات. ومن هنا، تستمدّ الشخصيّات أسماءها وسماتها من المكان/ المخيّم وما يدور عليه وفيه، بل يتبادل المكان والشخصيّات فيما بينهما الصفات والأسماء والكينونة الإنسانيّة القلقة الخائفة التي ترغب بالعيش، ويصبح كلا منهما مكمّلا للآخر، فلولا وجود اللاجئين ما كان هناك مخيّم، ولولا المخيّم لفقد اللاجئون المكان الآمن المؤقّت. وهنا تجدر الإشارة إلى تغييب موقع المكان الجغرافيّ للمخيّم، ولكن اسمي العلم يكشفان عن عروبة المخيّم من ناحية. ومن ناحية ثانية، فإنّ الواقع الخارج نصيّ لأصل الشاعر وانتمائه للأقليّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل يوحيان بدلالات أنّ المخيّم فلسطينيّ، وأنّ الجنود إسرائيليّون. علاوة على ذلك، فإنّ توظيف طائر السنونو وما يحمله من دلالات العودة الفلسطينيّة، يلتحم مع دلالات توظيفه في الشعر الفلسطينيّ التي أشار إليها الأدب (حمزة 327؛ مصاروة 84-85).

وتتلخص أحداث القصيدة بصعود الطفلين صابر وزينب إلى سطح بيت في المخيم في يوم تدوّي الانفجارات فيه، ويسمع أزيز الرصاص. ولكن صابر الصغير يعجز عن البقاء فوق

السطح مختبئا أمام المشهد الذي يراه في الأسفل، فيقفز عن السطح إلى الأرض ليقف معترضا الجنود بصدره الأعزل الصغير. وهنا يتحوّل صابر إلى شخصيّة تجمع ما بين الإنسانيّ واللاإنسانيّ بين الواقع واللا واقع، فعندما قفز عن السطح لم يصب بأذى، بل وقف أمام الجنود ثابتا في الأرض، جبينه أعلى من السطح، وكأنّه غدا بقلبه الصغير عملاقا كبيرا. ويلقى صابر نهايته الحتميّة المتوقّعة من البداية، ألا وهي الموت بالرصاص، والتي تصوّر بصورة شعريّة حزينة، إذ يصاب بثقب صغير جراء إطلاق الرصاص عليه، فيتدفق دمه الزعلوليّ معلنا موت البطل.

رفضت زينب الوقوف مكتوفة الايدي أمام المشهد الدامي، فرمت زجاجتها الفارغة، وليست الحارقة على سيارة الجيب التابعة للجنود. ضاعف فعل زينب فعل الجنود وأضحت الدنيا رصاصا ودخانا. تلاحمت نهاية زينب الحتميّة مع نهاية صابر، ولكن لم يجد أحد جثتها، بل رآها الكثيرون تطير للأعلى وترتفع، وكأنّ جسدها الصغير قد حلّ في جسد السنونو، وغابت في السماوات السبع. تساهم نهاية القصيدة في تجلّي شخصيّة زينب وهي تتحلّى بسمات مشابهة لسمات البطل في القصّة الشعبيّة؛ فهي ذات قدرة على التنقّل بين جسدين، جسد زينب وجسد السنونو. وهكذا تصبح زينب ذات قدرة على الحلول في جسد طائر السنونو؛ لتحلّق بحريّة بين طيّات غيوم السماوات السبع، بعيدا عن المخيّم حيث يلازم الموت الصغار.

توظّف القصيدة القصصيّة عناصر القصة الشعبيّة، التي يسعى فيها الراوي إلى إقناع السامع/ القارئ بواقعيّة الأحداث رغم لاواقعيتها، وذلك عبر توظيفه لمكان حقيقيّ ذي مرجعيّة واقعيّة أي المخيّم، ولأسماء شخصيّات واقعيّة. وتقع أحداث القصّة الشعبيّة عادة في زمان ومكان محدّدين، وتتأثّر بطبيعة المكان الذي تحدث فيه، وبالشخصيّات الفاعلة، وبالتغييرات السيّاسيّة (خوري 2004، 39-43؛ Thompson 8-13). تنطبق هذه الميزات على القصيدة فالقصّة حدثت في المخيّم في زمن الحرب، يوم صعد صابر وزينب إلى السطح، وهو الحدث الذي ولّد سائر الأحداث في القصّة. إضافة لذلك تحمل الأحداث في القصّة الشعبيّة بعدين: بعدًا وجوديًّا واقعيًّا، وآخر غير واقعيّ خياليّ. يتمثّل البعد الواقعيّ بصعود الأطفال

الى سطح البيت، وبإطلاق الرصاص وإلقاء القنابل وموت صابر. ويتمثّل البعد الخياليّ بحلول زينب في جسد سنونو لتغيب في السماء. ويتّسم صابر بسمات بطل القصّة الشعبيّة، التي يبالغ الراوي في إبراز صفاته وتضخيمها، فيتجلّى بطلًا شاملًا، يجمع بين صفات الشخصيّات الواقعيّة والشخصيّات الأسطوريّة، وهو من عامّة الشعب، يتبنى قضيّة شعبه، ويعمل جاهدًا لوحده لأجل أن يسود العدل، فوقف أمام الجنود، أعزل من السلاح متحدّيًا، وكان جبينه في تلك اللحظة، أعلى من السطح، فكأنّه تحول إلى عملاق. يلتقي هذا برأيي مع ما يسمّيه أبو ديب بالنصّ الخوارقيّ (11)، الذي يسرد الخارق المتخيّل بوصفه تاريخيًّا عاديًّا، فيمزج التاريخي بالخياليّ السحريّ بالواقعيّ.

تكتسب زينب سمات البطل الشعبيّ الخرافيّ الذي لا يموت، وتتحوّل بموتها إلى سنونو تحلّق عاليا حرّة دون قيد، وتغيب في السماء بين الغيوم، فتقهر زينب الموت وتنتصر عليه، وتبعث من جديد على هيئة سنونو، لتجدّد الحياة. وهكذا يتجاوز الموت مفهوم الحدّ بين الحياة واللاحياة، ويصبح الموت حدًّا بين حياة وأخرى، بين وجود وآخر، وتغدو الأفضليّة للوجود الثاني الذي يتّسم بالحريّة والانطلاق.

يرفض الشاعر موت الطفولة موتًا قاطعًا، ويرى أنّ طفولة أطفال المخيّم ستعود مع عودة السنونو في الربيع. ويضفي استدعاء عناصر القصّة الشعبيّة على القصيدة أسلوبًا دراميًّا ويساهم في إثارة التشويق، ويتيح للشاعر طرح قضيّة يؤمن بها وبمصداقيتها، بغية إقناع القرّاء بواقعيّتها وبعدالة قضيّته. كما تغدو القصيدة موضوعيّة بعيدة عن الذاتيّة، وخاصّة أنّ ضمير السرد يتجلّى في صيغة الغائب، فيظهر الراوي بصورة المشرف العليم بكلّ ما يحدث. وبرأيي، إنّ هذا النصّ الذي يجمع بين الشعريّة وبين الأسلوب القصصيّ الذي تولّد باستدعاء القصة الشعبيّة وبين عناصر المأساة يتقاطع بمميزاته مع ما يسميه الباحث جريس خوري، *(المصادر الشعبيّة 228)* نصًّا شعريًّا قصصيًّا مأساويًّا، وهو جنس أدبيّ فرعيّ ساهمت القصّة الشعبيّة في بنائه.

تكرّر اسم زينب ستّ مرّات، بينما تكرّر اسم صابر خمس مّرات. في البداية نشير إلى اقتران الاسمين معا سواء كان في العنوان أو في بداية المقطع الأوّل. يحمل هذا الاقتران دلالة جندريّة هامّة، إذ إنّ المرأة والرجل يساهمان معا في الفعل الكفاحيّ الفلسطينيّ والمطالبة بالحقوق. ومن ناحية أخرى تتجلّى الطفولة بشقّيها الأنثوي والذكوريّ ممّا يضفي جوًّا من التكامل على دلالات الطفولة. تبعث زينب من جديد في هيئة سنونوة صغيرة، وكأنّها العنقاء الأسطوريّة التي تنبعث من الرماد بعد كل موت. ومن هنا، تمثّل زينب طفولة أطفال المخيّم التي ترفض الاستسلام للموت وتظلّ متمسّكة بالحياة، وبالمستقبل المشرق وبالحريّة التي تحلم بها وبالعودة إلى وطنها، زد على ذلك، فإنّ زينب تتعالق مع الخصوبة والأنوثة ممّا يحمل دلالة انتصار الخصب على الجدب، والحياة على الموت. ومن هنا، يوظّف الشاعر أسلوب أنثنة المكان، وهو أحد الأساليب التي يوظّفها الشعر الفلسطينيّ (موسى 293-314)، فتغدو زينب رمزًا للمخيّم الفلسطينيّ بكلّ عذاباته من شتات وقتل وموت، وفي المقابل هي الصمود والإصرار على الحياة والانبعاث وذلك أسوة بدلالات المخيّم في الشعر الفلسطينيّ عامّة والتي يشير إليها الأدب (مجناح 242-248؛ Parmenter 63-67).

بناء عليه، تتناول القصيدة المخيّم الذي يمثّل واحدًا من أمكنة الشتات والنفي في الوعي الفلسطينيّ. ويشكّل المخيّم بدلالاته في القصيدة أحد أمكنة هيتروبيا الأزمات كما ذكر سابقًا، تنزاح عن المخيّم دلالاته الأصليّة في القصيدة، ويغدو مكانًا خارج الأمكنة المتعارف وخارج أماكن اللجوء على حدّ سواء.

يحمل الهيتروتوبيا المتمثّل بالمخيّم دلالات القهر والاضطهاد والحرب والموت، ولكنّه أيضا العزيمة والمقاومة والإصرار على الحياة والبعث، فيغدو الموت قادرا على توليد الحياة وتحقيق الوجود، وذلك أسوة بدلالاته في الأدب الفلسطينيّ بشكل عام (Parmenter 63-67). يشكّل المخيّم فضاء يطرح جدليّة الحياة والموت، ويغدو المخيّم مكانا للتحدّي والإصرار على الحياة، رغم الموت الذي يجول بين أزقته. ويغدو الموت موعدا لحياة جديدة تعلن أنّ دورة الحياة لا تنتهي وأنّ طفولة المخيّم ستعود. ترتبط هذه الدلالات بوظيفة الشاعر المتعالقة مع الكشف

عن هموم وتجارب شعبه الإنسانيّة على أنواعها الميتافيزيقيّة والواقعيّة، فيتجلّى التشاؤم والسوداويّة مخيّما على ظاهر النصّ، ولكنّه مبطّن بدلالات شوقه وتوقه لتغيير الواقع، وبناء واقع بديل أفضل فيحثّهم على ذلك من خلال بثّ الأمل في حلم العودة والانبعاث. ويتقاطع هذا مع رأي كل من صلاح عبد الصبور (135-136) والبياتيّ (68- 77) حول دور الشاعر.

إجمال

تتنوّع صور الهيتروتوبيا في شعر الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل، فهو السفينة والقطار وصالة العرض السينمائيّ، والملهى الليليّ، والمخيّم، وتأتي جميعها ملتحمة مع البعد السياسيّ. تحمل السفن والقطارات دلالة التيه والتشّرد للفلسطينيّ خارج وطنه في اللامكان، ويستدعي التيه والرحيل عن الوطن القطب الضدّيّ له المتمثّل بالوطن وحقّ العودة إليه. وبرأيي، يشكّل فعل العودة موتيفًا أساسيًّا يلتحم مع دلالات السفن والقطارات. وتشكّل السفينة المحطّمة التائهة في بحار الشتات، والقطار الذي يتنقّل بين المحطات معادلًا موضوعيًّا للفلسطينيّ في الشتات، حيث يخوض تجارب ذاتيّة وجوديّة. تنزاح عن السفينة والقطار بعض دلالات الهيتروتوبيا، إذ تغيب عنهما دلالات الأمان وخوض تجارب غيريّة والاجتماع مع الأخر وتقبّله، عندما تلتحم بواقع فلسطينيّي الشتات، فيأتي الهيتروتوبيا منقوصًا أسوة بواقع الفلسطينيّ في الشتات.

في المقابل، فإنّ القطار يشكل معادلًا موضوعيًّا لواقع الأقليّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل. يتجلّى القطار حيّزًا تلتقي الذات الشاعرة مع الآخر فيه، ممّا يساهم في تجلّي هويّة الذات الجمعيّة. يغيب عن تجربة اللقاء مع الآخر مفهوم الأمان والاحتواء والتقبّل، ممّا يغيّب عنهما بعضا من مميزات الهيتروتوبيا التي يشير إليه الأدب. يساهم هذا الأمر برأيي، في الكشف عن الواقع المتشظّي للأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل، حيث تغيب عنه تجارب التقبّل الآخر والاحتواء من قبله. ويوظّف الشاعر المكان الهيتروتوبيّ للإضاءة على إمكانيّة العيش في واقع بديل ضديّ للواقع المعيش، حيث ينعم أبناء الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة بالمساواة

الحقيقيّة، وبالعيش الكريم، وبتجارب غيريّة إيجابيّة. ويضيء الشاعر على هذه المحاور لإيمانه بدوره في بناء واقع بديل أفضل لأبناء شعبه، كما يعمل على تعزيز هويّتهم الجمعيّة.

تأتي صالة العرض السينمائيّة والملهى الليليّ معادلًا موضوعيًّا للحياة المرعبة للمواطن العاديّ في العالم العربيّ. تنزاح عن هذين المكانين كهيتروتوبيا دلالات التجارب الغيريّة الإيجابيّة، وتقبّل الآخر، والعيش بسلام في المكان، وذلك بخلاف لآراء الدارسين الذين يشيرون إلى أنّ الهيتروتوبيا بتنوّعه يشكّل نوعًا من أنواع يوتوبيا الغد. ويعود ذلك، إلى الواقع الخارج نصيّ للعالم العربيّ، حيث تشكّل الأمكنة شظايا أمكنة.

يتجلّى المخيّم الفلسطينيّ كأحد أمكنة هيتروتوبيا الأزمات، يحمل المخيّم دلالات حالات المعاناة والقهر في ظلّ الحرب القائمة فيه، وتنتهي هذه المعاناة بالموت والدم من ناحية، وفي المقابل يعقب الموت انبعاث طائر السنونو الذي يحمل دلالة عودة الحياة للمخيّم، وعودة الفلسطينيّ لأرضه.

أمّا بالنسبة لبناء المكان فقد جاءت السفن المحطّمة والتائهة بلا أشرعة، معادلًا موضوعيًّا للذات العالقة عليها. يشكّل خطاب الذات علامّة دالّة على المكان، أسوة بالمكان الذي يشكّل علامة دالّة على خطاب الذات الشعوريّ والنفسيّ والجسديّ. ويأتي بناء القطار ورحلته في المكان والزمان علامة دالّة على ما يجيش في الذات الشاعرة من أفكار وتخبّطات حول قضايا انتماءات الهويّة ومركّباتها. وفي المقابل، يعكس المكان بمن فيه، واقع الشاعر حيث يعاني من التمييز ورغم ذلك يودّ التفاعل معه والعيش بسلام داخله، أسوة برغبته في عيش أصحاب القرى المهدّمة بسلام واستقرار. جاء بناء المكان التخييليّ ذات بعد مرجعيّ واقعيّ، كالمخيّم والقطار والسفن والمطار، ورغم ذلك اتّسمت الأمكنة بحدود ضبابيّة، تظهر من خلال وصف الشاعر للذات الشاعرة وللشخصيّات، وبما يتلاءم مع الخطاب الشعريّ السائد في النصّ.

يبنى المكان الهيتروتوبيّ على الغالب، محطمًّا جدبًا يغيب عنه تفاصيل الوطن الصغيرة والكبيرة، كما تغيب عنه النباتات والأشجار وأسماء المدن والقرى العربيّة، وجميعها من مكوّنات بناء الأمكنة في قصيدة الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل التي يشير إليها الأدب

(كتاني 109-126؛ هيبي 433-453؛ أبو جابر- برانسي 355-364). ويحمل هذا الغياب، دلالة تطوّر الأسلوب الفنيّ برأيي، والملتحم مع ملمح الطابع الفرديّ والإنسانيّ والكونيّ الذي أخذت قصيدة الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل تتبناه منذ تسعينيّات القرن العشرين وحتّى يومنا هذا.

من هنا يخرج مفهوم المكان الشعريّ الهيتروتوبيّ من هيئته الجغرافيّة الحسيّة الواقعيّة ويدخل في عالم فنيّة المكان الشعريّ، حيث يتجلّى هذا المفهوم حاملًا طاقات كامنة تساهم في الكشف عن جدليّات الذات الشاعرة الجوانيّة، وما يجول بداخلها من تخبطّات ومشاعر وأفكاروأحلام وآمال، إضافة لقدراته على الكشف عن أزمة الهويّة عند الشاعروعن مركّباتها (إبراهيم 228). وذلك لا يعني التخلّي عن قضيّتها السياسيّة والوطنيّة، بل تتناولها على مستويين، الأول فرديّ ذاتيّ إنسانيّ، والثاني مستوى مبطّن يلتحم مع واقع الشاعر الخارج نصيّ. إنّ غياب تفاصيل الوطن وحلول الجدب والقفر بدلا منها يلتحم مع دلالة غياب الفلسطينيّ عن أرضه، ومع معاناته خارجها. وفي المقابل، فإنّ الهيتروتوبيا في القصيدة السياسيّة المباشرة التي تتناول واقع الأقلّيّة العربيّة في إسرائيل، يأتي مؤثّثا بتفاصيل أمكنة الوطن وأشياءه ممّا يعزّز دلالة الهويّة الجمعيّة والتي تعتبر إحدى مقوّمات القصيدة السيّاسيّة.

أخيرا، يعي الشاعر معاناة أبناء شعبه داخل الوطن وخارجه، ويؤمن بضرورة تغييرها، فيستغلّ قدراته في تشكيل الكلمات وبناء القصائد المطعمّة بمحمولات شعوريّة؛ ليكشف عن معاناة شعبه وهمومه الإنسانيّة والميتافيزيقيّة الملتحمة مع واقع الحياة ومع جدليّة الموت/ اللاحياة والحياة، ومع أحلامها في العودة إلى وطنها والعيش بسلام فيه. فيصوّر قصائده وهي تحمل صورا غير متوازنة يغلب عليها طابع التشاؤم والسوداويّة، ليعبّر عن توقه لواقع بديل أفضل، وليحثّ أبناء شعبه والرأي العامّ على ضرورة تغيير الواقع بآخر أفضل، وفي المقابل يزرع الأمل بغد مشرق في قلوبهم.

ثبت المراجع

مصادر الأعمال الشعرية

خوري، جريس. *بلا أشرعة*. د.م.: دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، 2010.

القاسم، سميح. *حزام الورد الناسف*. الناصرة: الحكيم للطباعة والنشر، 2009.

القاسم، سميح. *كولاج 3*. بيروت/ عمان: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر/ دار الفارس للنشر والتوزيع، 2012.

علي، طه محمد. ديوان: إله، خليفة وصبيّ فراشات ملوّنات. *ضمن: الأعمال الكاملة*. د.م.: الحكيم للطباعة والنشر، 2014.

عيد، جودت. *مساحة افتراضيّة ومكان- حواريّة بين النثر والقصيدة*. د.م: بستان للثقافة والمجتمع، 2014.

فرحات، فرحات. *ضيف شغف*. د.م.: المؤسّسة العربيّ للدراسات والنشر/ د.م.: دار الفارس للنشر والتوزيع، 2015.

الماضي، رشدي. *شمال إلى حجر الانتظار*. د.م.: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، 2012.

مخول، مروان. *أرض الباسيفلورا الحزين*. د.م.: دار راية للنشر، 2015.

المراجع العربيّة

إبراهيم، تماضر. مفهوم المكان في شعر الأقلّيّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل. رسالة دكتوراة، جامعة بار إيلان، 2020.

أبو جابر- برانسة، ريما. "الشاعر شفيق حبيب: مسيرة عطاء وشاهد على الحدث." *موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطينيّ الحديث- الأدب المحليّ*. تحرير وإعداد ياسين كتّاني، ج. 2، مجمع القاسميّ للغة العربيّة (2012): 355-364.

أبو ديب، كمال. *الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبيّ في كتاب العظمة وفنّ السرد العربيّ*. د.م.: دار الساقي، 2007.

إسماعيل، عز الدين. *الشعر العربيّ المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة*. د.م.: دار الكتاب العربيّ للطباعة والنشر، 1967.

بلحاج، كاملي. *أثر التراث في تشكيل القصيدة العربيّة المعاصرة: قراءة في المكوّنات والأصول*. د.م.: اتّحاد الكتاب العرب، 2004.

البياتيّ، عبد الوهاب. الشاعر عبد الوهاب البياتي لـ "البيان" حوار. *مجلّة البيان الكويتيّة* 204 (1983): 68- 77.

تودوروف، تزيفتان. *مفهوم الأدب*. ترجمة منذر عياشي، د.م.: النادي الأدبيّ الثقافيّ، 1990.

حلاوي، يوسف. *الأسطورة في الشعر العربيّ المعاصر*. د.م.: دار الآداب، 1994.

حمزة، حسين. *معجم الموتيفات المركزيّة في شعر محمود درويش*. د.م.: مجمع اللغة العربيّة، 2012.

خوري، جريس. *المصادر الشعبيّة للشعر العربيّ الحديث*. رسالة دكتوراة، جامعة حيفا، 2004.

زايد، علي. *استدعاء الشخصيّات التراثيّة في الشعر العربيّ المعاصر*. د.م.: دار الفكر العربيّ، 1997.

سارتر، جان بول. *ما الأدب؟*. ترجمة محمد غنيمي. د.م.: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1961.

سالم، أسماء. "القدس في شعر (سميح القاسم) من خلال ثلاث قصائد." *مجلة المنارة*، المجلّد 23، العدد 1 (2017): 245-278.

سلامة، أمين. *معجم الأعلام في الأساطير اليونانيّة والرومانيّة*. ط.2. د.م.: مؤسسّة العروبة للطباعة والنشر، 1988.

عبد الصبور، صلاح. *حياتي في الشعر-ديوان صلاح عبد الصبور*. ط.2، ج.3. د.م.: دار العودة، 1977.

كتّانيّ، جميل. "الخطاب الوطنيّ في شعر توفيق زيّاد." *موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطينيّ الحديث- الأدب المحليّ*. تحرير وإعداد ياسين كتّاني، ج. 2، مجمع القاسميّ للغة العربيّة، (2012): 109-126.

لحمداني، حميد. *بنية النصّ السرديّ من منظور النقد الأدبيّ*. د.م.: المركز الثقافيّ العربيّ للطباعة والنشر، 1991.

مجناح، جمال. *دلالات المكان في الشعر الفلسطينيّ المعاصر بعد 1970*. رسالة دكتوراة. جامعة الحاج لخضر، 2008/2007.

مصاروة، سلمى. *ظواهر فولكلوريّة فلسطينيّة في شعر طه محمد علي*. د.م.: د.ن.، 2014.

موسى، إبراهيم. تجليّات مقدسيّة في الشعر الفلسطينيّ المعاصر- دراسة أسلوبيّة. *مجلّة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة*، المجلّد 10، العدد 2 (2013): 293-314.

هيبي، محمد. "بين القصائد المعتّقة وعطايا العناق: دراسة في شعر مفلح طبعوني." *موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطينيّ الحديث- الأدب المحليّ*. تحرير وإعداد ياسين كتّاني، ج. 2، مجمع القاسميّ للغة العربيّة (2012): 433-454.

المراجع الإنكليزيّة

Allweil, Yael. and Kallus, Rachal. “Public-Space Heterotopias: Heterotopias of Masculinity along the Tel Aviv Shoreline.” *Heterotopia and the City: Public Space in Postcivil Society*, edited by Michiel Dehaene and Lieven De Cauter, (2008): 191-202.

Auge, Marc. *Non-Places: An Introduction to Anthropology of Super Modernity*. Verso Books, 2009.

Biswas, Suptendu. *Assorted City: Equity, Justice, and Politics in Urban Services Delivery*. Sage Publications, 2015.

Boedeltje, Freerk. "The Other Spaces of Europe: Seeing European Geopolitics through the Disturbing Eye of Foucault's Heterotopias." *Geopolitics,* vol. 17, no. 1 (2012): 21-24.

Casey, Edward, S. 1997. "Smooth and Rough Edged Places: The Hidden History." *The Review of Metaphsics*, vol. 51, no. 2 (1997): 267-296.

Cenzatti, Marco. "Heterotopia of Difference." *Heterotopia and the City: Public Space in Postcivil Society*. edited by Michiel Dehaene and Lieven De Cauter, Routledge, (2008): 75-86.

Deheane, Michiel and Du Cauter, Lieven. "The Space of Play: towards a General Theory of Heterotopia." *Heterotopia and the City: Public Space in Postcivil Society*. edited by Michiel Dehaene and Lieven De Cauter, Routledge, (2008): 87-102.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces." translated by Jay Miskowiec, *Diacrities*, no. 16, (1986): 22-27.

Harvey, David. "The Kantian Roots of Foucault's Dilemmas." *Space, knowledge, and Power: Foucault and Geography*. edited by Jeremy Crampton and Stuart Elden, Ashgate, (2007): 41-48.

Johnson, Peter. 2013. "The Geographies of Heterotopia." *Geography Compass*, vol. 7, no. 11, (2013): 790-803.

Keren, Kathleen. 2008. "Hetrotopia of Theme Park Street." *Heterotopia and the City: Public Space in Postcivil Society*. edited by Michiel Dehaene and Lieven De Cauter, Routledge, (2008): 105-116.

Li, Juan. “Cognitive Metaphors for the Spatial Self in Chinese Autobiographical Writing.” *Metaphor and Symbol,* vol. 26, no 1 (2011): 68-95.

Lotman, Iurii. *The structure of the Artistic Text*. Translated by Gail Lenhoff and Ronald Vroom, Michigan Slavic Contributions, 1971.

Mendel, Maria. “Heterotopias of Homelessness Citizenship on the Margins.” *Studies in Philosophy & Education,* vol. 30, no. 2 (2011): 155-168.

Orillard, Clement. “Between Shopping Malls and Agoras: a French History of Protected Public Space.” *Heterotopia and the City: Public Space in Postcivil Society*. edited by Michiel Dehaene and Lieven De Cauter, Routledge (2008): 117-136.

Parmenter, Barbara. *Giving Voice to Place and Identity in Palestinian Literature*. University of Texas Press, 1994.

Raijman, Rebeca.. Citizenship Status, Ethno Origin and Entitlement to Rights: Majority Attitudes towards Minorities and Immigrants in Israel. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 36, 1 (2010): 87- 106.

Saldanha, Arun. “Heterotopia and structuralism.” *Environment and Planning A*, vol. 40, no 9 (2008): 2080-2096.

Semyonov, Moshe & Lewin-Epstein, Noah. 2011. Wealth Inequality: Ethnic Disparities in *Israeli Society. Social Forces*, 89, 3, 935-959.

Siebers, Tobin. *Heterotopia: Postmodern Utopia and the Body Politic*. University of Michigan Press, 1994.

Spanu, Smaranda. *Heterotopia and Heritage Preservation: The Heterotopic Tool as a Means of Heritage Assessment*. Springer, 2019.

Taha, Ibrahim. “The Palestinians in Israel: Towards a Minority Literature.” *Arabic and Middle East Literature,* vol. 3, no 2 (2000): 219-234.

Tamboukou, Maria. “Tracing Heterotopias: Writing Women Educators in Greece.” *Gender and Education*, vol. 16, no 2 (2004): 187-207.

Thompson, Stith. *The folktale*. University of California Press, 1977.

Tonkiss, Fran. *Space, the City and Social Theory: Social Relations and Urban Forms.* Polity Press, 2005.

Topinka, Robert. J. “Foucault, Borges, Heterotopia: Producing Knowledge in Other Spaces.” *Foucault Studies*, no 29 (2010): 54-70.

Van Leeuwen, Mathijs., Verkoren, Willwemijn. and Boedeltje, Freerk. “Thinking beyond the Liberal Peace: From Utopia to Heterotopias.” *Acta Politica*, vol. 47, no. 3 (2012): 292-316.

المراجع الفرنسيّة

Rossum, Guyon. *Critique du Roman*. Ed Gallimard, 1970.