

جامعة تونس
كلية الآداب بمنوبة
قسم العربية

الفن الروائي عند جبر رسالة لثلاث حكايات

إعداد: مصطفى مدائني ~ إشراف: الأستاذ توفيق بكار

السنة الجامعية 91 - 1992

المقدمة

إن موضوع بحثنا ينحصر في دراسة الفن الروائي عند جبرا وهو أديب فلسطيني معاصر أثيرت المكتبة العربية بأعمال متميزة ومؤلفات عديدة استرعت انتباهنا وأثارت فينا حبّ الكشف والتطلع (1) ، خاصة أنّ هذه الأعمال القصصيّة قد سلكت مسلكا تراءى لنا حديثا في الكتابة . فركزنا بحثنا على :

- "صراخ في ليل طويل" : وهي رواية ألفها صاحبها بالانكليزيّة سنة 1946 وترجمها ونشرها سنة 1955 .

- "السّفينة" : وهي رواية ألفها جبرا في الستينات ونشرت سنة 1970 .

- "البحث عن وليد مسعود" : وهي رواية ألفها صاحبها في السبعينات ونشرت في طبعتها الأولى سنة 1978 .

- "الغرف الأخرى" (2) : وهي رواية كتبها جبرا في بداية الثمانينات ونشرت سنة 1986 .

ولم نخرج في هذا البحث الأعمال التالية :

- صيادون في شارع ضيق : وهي رواية ألفها جبرا في بداية الخمسينات باللغة الانكليزيّة ونشرت سنة 1960. ثمّ ترجمها محمد عصفور، وهو من تلاميذ هذا الأديب، إلى اللغة العربيّة وصحرت سنة 1974 . وقد دفعنا حرصنا على اكتناء الفن الروائيّ عند جبرا إلى عدم درس هذا الأثر إذ أنّنا نعتبر الترجمة إعادة خلق للعمل . ومن ثمّ عرجنا عليها أحيانا دون الغوص في تحليلها . فاكنتينا منها ببعض الإشارات القيّمة التي ارتأينا توافقها مع رؤية جبرا الدّقيقة لهذا الفنّ .

- "البشر الأولى" وهي عمل إبداعيّ يتّسم في معظمه بِسمة السيرة الذاتيّة ولهذا السبب ارتأينا اعتمادها في فهم أعمال جبرا الروائيّة . فكانت لنا بمثابة الدليل أو المنارة في مزيد الفهم والغوص في خواص النصّ الروائيّ عند جبرا .

- "عالم بلا خرائط" : وهي رواية ألفها هذا الأديب معيّة عبد الرحمان ميف . ممّا دفع بنا إلى الإشارة إليها من حين إلى آخر دون التعمّق في دراستها . فهدفنا هو كشف خصائص الفن الروائيّ عند جبرا .

وقد اعترضتنا ، خلال هذا البحث ، صعوبات جمة تتمثل خاصّة في :

1 - تحديد الفن الروائيّ عامّة : وقد اعتمدنا ، لتذليل هذه الصعوبة الكبرى ، على

(1) كان ذلك منذ بداية السبعينات وقد صحرت رواية "السّفينة" .

(2) اختصرنا عناوين الروايات كما يلي : صراخ ، السّفينة ، البحث ، الغرف .

مراجع عامة تناولت بالتحليل هذا الفن ، وهي مراجع باللغة الفرنسية حاول أصحابها استكناه جوهر هذا الفن ويجدر بنا في هذا السياق أن نذكر بصعوبة خاصة ككتاب باحتين الموسوم بـ "جمالية الرواية ونظريتها" (1) حيث تمكن المؤلف من تحديد ماهية الرواية عبر تطورها الزمني . وكذلك مؤلف "عالم الرواية" (2) الذي به استطاع بورنوف وأويبي الولوج إلى الكون الروائي باعتباره عالما كثيف الرؤى . وتمكنا بذلك من كشف الخصائص الدفينة للجنس القصص . أمّا قولدمان فقد انطلق من رؤية لوكانش لربط العلاقة بين بنية الرواية والواقع الاجتماعي . وقد جاء مؤلفه الموسوم بـ "نحو تفسير اجتماعي للرواية" (3) تحليلا شافيا يبرر العلاقة بين هذا الجنس والأطر الاجتماعية . وإضافة إلى ذلك ، فإن كتابات بروب وبارط وتودوروف وجنيت وبولاي (4) أوضحت أمامنا السبل وساعدتنا على تخطي بعض الصعاب . ويستقي مما سبق أن أهمية الفن الروائي يتمثل في نوعية هذا الجنس . فالرواية نمط من الكتابة أضحى في عصرنا مستقطبا لكل الأشكال الأدبية ، بله الفنون (5) . ولعل هذا الانفتاح على الفنون جعل من العمل الروائي الجنس المصور للواقع تصويرا يكاد يتطابق ، عند البعض ، مع حركة المجتمع ، مما حدا ببعض المنظرين ، إلى إيجاد علاقة وثيقة بين فن الرواية والبنى الاجتماعية . فالرواية ملحمة الطبقة البورجوازية "يقوم بها فرد إشكالي بحثا عن قيم أصيلة في عالم متدهور" (6) .

إن الرواية من الأشكال المتولدة عن تطور المجتمع . فهي تعبير عن الواقع الذي يعيشه الفرد . ومن ثم ذهب البعض صراحة إلى القول بأن فن "القص" شيء كالمطلق يكتبه بنفسه ويقوم بذاته في شبه استقلال عن المؤلف والسياق وذاته بسبح مكثف من العلاقات بين العلامات" (7) . فهو شبكة من الخيوط المنواسة متكوّنة من علامات موزعة توزيعا منظما يجعلها على صلة وثيقة ببعضها البعض . وقد ارتبط هذا المذهب بالنص ، ولذلك كانت الفصّة عند أصحاب هذا المذهب نسيجا لغويا يكشف بذاته عبر ذاته .

(1) L'esthétique et la théorie du roman.

(2) L'univers du roman.

(3) "Pour une sociologie du roman"

(4) انظر قائمة المراجع في نهاية البحث .

(5) ر. بورنوف وأويبي "عالم الرواية" ص 21 .

(6) ل. قولدمان - "نحو تفسير اجتماعي للرواية" ص 23 .

(7) المنهج النصفي في تحليل القصص - من دروس الأستاذ توفيق بكار سنة 1980-79 .

وإن اعتبر أصحاب المذهب الاجتماعي علاقة بنية الرواية بحركية المجمع ، وإن ذهب الهيكليون إلى اعتبار القصة شبكة من العلاقات وضربا من النسيج اللغوي ، فإن أصحاب النظرية التقليدية يرون الرواية من أكبر الأنواع القصصية ، وهي ترتبط بالفرعة الرومانسية والفرار من الواقع وتصور البطولة الخيالية وفيها تكون الأهمية للوقائع⁽¹⁾ وهي في نظر هوباي "من قصص المغامرات العاطفية المكتوبة بنثر فني ، إعادة للقارئ وإمتاعا له"⁽²⁾ . فالهدف ، وفق هذه المدرسة ، هو التركيز على مضمون الرواية الوعظي ، فهي متابعة للوقائع الأخلاعية من أجل نشوة القارئ فينفع ويتعلم .

وفي كل الحالات ، فإن الرواية عند هذه المدارس لا تعدو أن يكون مبدؤها "خبرا وخطابا"⁽³⁾ . والمخير هو الموضوع المطروق به تعرف الأحداث وتحدد الأشخاص وتستبين الأشياء ويفقه الواقع . أما الخطاب فهو التلطف والنسيج اللغوي الذي منه يتكون النص وبه يكون . وهو في النهاية يمثل الرسالة⁽⁴⁾ التي يتوجه بها باث ما إلى مستقبل متشوق كي يستوعب الرسالة ويكتشف مضانها .

إن هذا التحديد الذي نقده باقتضاب يبقى منقوصا . فهي تنظر يصل حد التحديد الذي قد يخل بمسمى التحديد . ولعل ذلك ما حدا ببعضهم إلى الاعتراف : "يلوح لي أنّ النظرية [هي] أبغض شيء للرواية"⁽⁵⁾ . ولا غرو في ذلك فهي جنس من الكلام ينفلت عن كل أشكال التقنين والتحديد . وهذا ما أتى بنا إلى الاعتماد على النص ذاته من أجل إجلاء خوافيه وكشف دواخله . فالرواية نص . والنص جوهر مكنون يستدعي الغوص فيه والبحث الدقيق المتأنّ .

لقد مكنتها هذه المراجع العديدة من عدة اكتسبناها بعد مران . ولا نمكر في هذا المجال ، الكتب النقدية العربية التي ركز فيها أصحابها على دراسة أعمال قصصية محددة ، فكانت بالنسبة إلينا منارة اهتدينا بها .

إلا أنّ ذلك لم يكن ليسهل مهامنا أو يزيح عنا عناء البحث . ذلك أنّ الموضوع المقترح مرتبط بنص محدد لأديب متميز لكّه "مغبون" . ومن تمّ كان اهتمامنا بما كتب حول جبرا عامة وفن النصّ عنده خاصة .

(1) عز الدين اسماعيل "الأدب وفنونه" - ص 199 .

(2) مقولة كنيها د. هايأوي سنة 1670 ووردت في كتاب : "عالم الرواية" ص 22 .

(3) المخبر : L'histoire . الخطاب : Le discours .

(4) الرسالة : Le message .

(5) ج. هاربرين "نظرية الرواية" ترجمة : محي الدين صبحي - ص 131 .

2 - بين الرواية عند جبرا :

إنّ الحراسات التي تناولت أدب هذا المثقف الموسوعي كانت ضئيلة بله منعمة ، إذا ما فورت بما أنتج في عديد الاختصاصات . ويمكن حصر هذه الحراسات - على قلّتها - وتصنيفها كالتالي :

أ - الحراسات المبرّرة : (1) وهي في شكل مقالات صحفية في الجرائد والمجلات السبّارة ، وحظها من الإفادة ضئيل إن لم نقل معدوما ، وهي من ضمور القيمة ممّا لا يتعدّ بها ، لأنّها لا تعدو أن تكون مجرد خواطر وسوانح من فيض المناظر محكومة بالنقد الإعلاميّ هدفها التعريف ولاء الغراغ . وأبرز شاهد على ذلك مقال سمير اليوسف حول رواية "الغرف" (2).

إلا أنّنا نقرّ أنّنا عثرنا على بعض المقالات القصيرة من حيث عدد صفحاتها ، تنبّه أصحابها إلى بعض النواحي الهامّة في فنّ جبرا الروائيّ . نذكر على سبيل المثال ما يلي :

- البحث وسويغات الشكل الموسيقيّ لأسعد محمد علي (3) .
 - تكثير المنظور الاجتماعيّ في "البحث" لغضري صالح (4) .
 - مفهوم "الروائيّة" داخل النصّ الروائيّ العربيّ لمحمد عز الدين التازي (5) .
- فالأوّل نعتن إلى السويغ الموسيقيّ في رواية "البحث" ، والثالث كشف روائية الرواية في نصّ ساهم فيه جبرا نعتي "عالم بلا خرائط" . أمّا الثاني فإنّه تفتن إلى تعدّد الأصوات في رواية "البحث" ، إلا أنّه اتخذ موقفا مناقضا لهذه الرؤية ، ولم يستطع بالتالي استبطان خوافي النصّ ليصل إلى احتفالية هذا الأديب عبر أعماله الروائيّة .

ب - مقالات كتبها نقّاد عرصوا لكتابات جبرا أو لبعضها في مجمل أبحاثهم وتناولت بالدرس فنّ جبرا القصصيّ . ويمكن تصنيفها إلى :

- 1 - مقالات سطحيّة لم يسع أصحابها إلى فهم مقاصد الكاتب ، بل إنّ أحدهم لم يكلف نفسه مشقّة البحث والدرس ممّا جعله يخلط خلطا شنيعا بين رواية وأخرى (6) .

(1) عددها (18) .

(2) انظر : قراءة في رواية جبرا : "الغرف" : استحالة الاتصال بين النصّ والواقع " الأفق ع 278 - س 9 - ص ص 42-44 .

(3) انظر الأقلام ع 1983/1 - ص ص 30-40 .

(4) الأفق ع 218 وع 219 لسنة 1988 - ص ص 44-46 .

(5) "الوحدة" ع 49 - أكتوبر 1988 - ص ص 96-112 .

(6) السيد حامد النساج - "بانوراما الرواية العربيّة الحديثة" ص 140 وما بعدها وقد خلط الناقد بين رواية "صراخ" و"صيّادون" .

2 - مقالات جادة تناولت بالتحليل بعض روايات جبرا ، إلا أنها لم تنوصل إلى

احتفالية هذا الأديب ويذكر على سبيل المثال :

- " تجربة البحث عن أفق " لإلياس الحوري

- " فلسطين في الرواية العربية " لصالح أبو اصبع

- " الرؤيا المقيدة " لشكري عياد .

وهذه المقالات على ما أسدته بعضها من لطيف الإشارات وطريف النقود ، وفرضها

ليس غرضنا ، وحديثها ، في هذا الباب ، مغاير لحديثنا . فإذا ما استثنينا بقدر كل من :

- " الرواية في العراق " لنجم عبد الله كاظم

- " تطوّر الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870-1967 " لابراهيم السعافين

- صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة لأبي الشباب .

فإنّ هذه المقالات تحتاج إلى مزيد القول على ما قيل وبعضها من التعديل والتكميل .

فأسّ الفنّ الروائيّ عند جبرا يقوم على "تعدد الأصوات" ، فهذا الأديب يحتفل بالعالم (1)

ويعبر عن ذلك بكلّ صدق وأناة عبر رواياته التي تحمل في ذاتها التعدّد الذي بدأ معه يطغى

على الرواية العربية بعد أن فرض نفسه على الرواية الغربية (2) .

3 - الحراسات الخاصة :

ونعني بها الكتب المفردة التي عرضت على وجه التخصيص إلى أعمال جبرا ، وهي

على ندرتها لم تبلغ عمق النصّ ، ولم تخل من الاستعراض البسيط . فدراسة الفنّ القصصيّ

عند جبرا لعلي الغزاع (3) توصلت إلى حقيقة هامّة في مجال تحليل شخص الرواية إلا أنّ

الباحث لم يتمكن من الوصول إلى "احتفالية" هذا الروائيّ ، فهذه الشخص ، لفلسطينيتها

بالخصوص ، كانت مدعوة إلى الاحتفال بالعالم ، ولا غرو في ذلك فمن ورائها غد كانا

فلسطينيّاً واعياً بحقيقة الفرد الناث ، فعبّر عن ذلك الشوق الكبير الذي يهزّ مه الكيان ، فإذا

هو محتفل بعالم يناصه ، بطبيعته ، العداء .

(1) لجبرا كتاب نقديّ ألفه باللغة الانكليزية يحمل عنوان : "مجيّدا للحياة" وله مقال بعنوان :

"احتفال بكلّ ما هو حيّ" انظر : "تأملات في بنيان مرمريّ" - ص ص 66-70 .

(2) م. باختين "شعريّة دوسنويوفسكي" - ص ص 147-261 .

(3) علي الغزاع - جبرا ، دراسة في فنّه القصصيّ 222 ص .

أما مؤلف عبد الله الصالحى الذي أفرده لروايته "السحت" (1) فإتته كشف عمق مجريه جبرا العتيّة وتحسّس الصعوبة الكامنة في أعمال هذا الكاتب . وقد حاول الباحث أن يستنقّ مداليل هذه الرواية إلاّ أنّه لم يستطع استكناه باطن النصّ لكشف مضامنه فلم يبلغ حواضيه . ولذلك جاء بحثه تحليلا يغلب عليه التركيب على المضامين دون فضح فنية الشكل . وبالتالي كشف "روائيّة" الرواية في هذا العمل . ولهذا السبب لم يتغلّط إلى احتفاليّة هذا الأديب الطاعية .

ولعلّ وقوف هذه البحوث دون بلوغ مطمئنها في التعمّق سببه الاستغناء عن اللقاءات التي أجريت مع هذا الأديب والمقالات التي ألّفها والمحاضرات التي ألّفها (2) . وفيها درس الأدب عموما والرواية خصوصا . وقد كانت هذه اللقاءات والمقالات خير معين لنا حتّى بلج عالم جبرا الروائي . وكان المنهج الذي اتبعناه خير مساعد لنا قصد بلوغ باطن النصّ وحقيقته .

المنهج :

لم يكن من السهل التوصل إلى هذا المنهج . فقد أَلَمَ بنا ضرب من الصياغ تعرّنا به إبان اختيار الموضوع ، ونوع من القلق استأبنا عند الشروع في الدراسة . فهذا الأديب مثقف متعدّد الجوانب ، فهو "أخذ من كلّ شيء بطرف" . ومن ثمّ برزت أمامنا مشكلة بدت لنا من الصّعوبة بمكان ، فبأيّ المناهج نلج هذا الإنتاج ، وبأيّ السبل نتوسّل للوصول إلى حباب النصّ الجبرائيّ ؟ هل تنفع الحراسة النفسيّة أو الاجتماعية أو الشكلية ؟ وإلى أيّ مدى يمكن لهذه المدارس أن تتعمّق هذه الآثار ؟ ثمّ هل بالإمكان التوصل إلى كلّ الخصائص الدّقيقة في النصّ إن نحن افترضنا على أحد هذه المذاهب ؟ ثمّ ألا يكون مجحفا بحق النصّ إن نحن النزمنا باختيار مدرسة معيّنة فنخطئ مرتين : أن نجح إلى نوع من الإسقاط ، فحمل النصّ أكثر مما يحتمل من ناحية ، أو سفل عن بعض الرؤى التي لا يمكن التفتّن إليها ، إذا اتبعنا دراسة أحادية من ناحية أخرى ؟ فالنصّ حدود وإمكانات لا يمكن غاورها مهما كان المنهج المنبثق وغميله ما يفوق طاقته ليس إلاّ إسقاطا من قبل الناقد لآرائه الشخصية يصبح بها النصّ وسيلة سهلة يروّج بها الناقد موافقه من قضايا عصره . وبذلك يصبح شريكا للمؤلف في عملية الإبداع ويغلب غلبه بدوره إلى موضوع غلب بل يخرج في سدد البعد فبقارن بأفد البعد بين البعد الحقيقي للنصّ والبعد الذي أكسبه إتياء الناقد ويجعل كلّ شيء في نصابه . . . (3) .

(1) عبد الله الصالحى "البنية والدلالة في رواية "السحت" - مرقون - 179 ص .

(2) انظر قائمة المصادر والمراجع في خاتمة البحث .

(3) محمود طرشونة "مباحث في الأدب التونسي المعاصر" ص 69 .

وقد كان لراما علينا أن نستبين منهجا يفينا شرّ الإسقاط ويعيننا في نفس الوقت على استجلاء حواشي النصّ . ولم ينته فلغا إلاّ عندما اكتشفنا أهميّة القراءة الشموليّة التي بإمكانها "الإحاطة بجميع أبعاد [الآثار الأدبيّة] وملابساتها" وهي "عمل شاقّ يقتضي الإلمام بالعديد من العلوم الإنسانيّة التي لها صلة بأصوات النصّ الناطق" (1) . فهذه القراءة هي التي تبحث عمّا يجعل النصّ خليفا بالخراسة . وبالنسبة إلينا دعنا هذه النظرة إلى استبطان "روائيّة" الرواية الجبرائيّة . وهي تلك الخصائص التي بها تكون الرواية رواية . وقد كان كشفنا لبواطن هذه الآثار لا واحدة واحدة وإنّما في تطوّر هذه الرباعيّة الزمسيّ (2) . ونحن نعلم أنّ الأثر الأدبيّ لن ينفذه من غائلة الزمن أو يجعله خليقا بالقراءة ما فيه من عقائد يتشبّث بها المؤلف بل ما فيه من ميزة العمق وجودة النسيج اللّتين يتّسم بهما خيال المؤلف وتفكيره" (3) . وذلك ما يجعل هذا الأدب أدبا كونياّ فيه "تتظافر أربعة عناصر هامّة فتنشئ أدبا كونياّ ذا إشعاع عالميّ هي : - استلهاّم الذات - الانطلاق من قضايا المحيط الذي يعيش فيه الأديب - البعد الإنسانيّ - القيمة الفنيّة . فهذه العوامل متظافرة هي التي تخلق أدبا أصيلا قويّ الإبداع" (4) .

إنّ هذا المنهج المعتمد على القراءة الشموليّة ، دعانا بالضرورة إلى الاهتمام بالنصّ ، فمعه المنطلق وإليه العود . ففي كلّ نصّ يجد الباحث الفطن بهجه . ويكفي أن يتمعّن في شعاب هذا النسيج اللغويّ لكي نستشف شبكة من النظم هي التي تلهم النصّ فرادته وتميّزه . وكلّما توصلّ الباحث إلى كشف "الدلالة المميّزة" (5) للنصّ ، يكون ، بلا شكّ ، قد بلغ عمقه وخوافيه المستترة ، عندئذ تسطع أنوار النصّ وتتضح زواياه .

مراحل البحث :

إنّ التزامنا بهذا المنهج دفعنا إلى الاطلاع المتأنّي على هذه النصوص ، لكي نستشف جوهر نظامها ، وأسّ "روائيّتها" .

-
- (1) محمود طرشونة "مباحث في الأدب التونسيّ المعاصر" ص 70 .
 - (2) نفصّد الرميّة : Diachronie .
 - (3) اسطر مقال : "الأدب والرأي" - مازليت - "الأديب وصناعته" ص 84 .
 - (4) محمود طرشونة "مباحث في الأدب التونسيّ المعاصر" ص 8-9 .
 - (5) Pertinence : وهي من ترجمة حمادي صمود . انظر مقالاه : "النور في شعر مصطفى خريف" - الحياة الثقافيّة - ع 11 - 1978 - ص 90 .

وقد قسمنا البحث إلى أبواب خمسة ، فبدأنا بحراسة "منطق الأحداث" لنستشف خصائصها العامة . ثم عرّجنا ، في باب ثان على الفضاء الروائي لكي نكتنه مميزات عنصريّ الزمان والمكان . ثم تطرّقنا ، في باب ثالث ، إلى الشخصيات . وعلّلنا في باب رابع خصائص أسلوب هذا الأديب . ثم ختمنا ، كلّ ذلك ، بساب خامس ، تناولنا فيه بالحراسة دلالات هذه الروايات. وفيه كشفنا سمات الواقع الذي صوّره جبرا ومنابع رؤيته التي كانت الدافع لإنتاج ما أنتج ، وخلصنا لرحلة جبرا الثامنة وهي تحدّد مميزات عالم هذا الكاتب الروائي .

وقد عمدنا في دراستنا هذه ، إلى استشفاف إبداع جبرا من خلال رؤية جبرا ذاته . وأعاننا في ذلك ، كما أشرنا سابقا ، مؤلفات هذا الأديب النقدية وترجماته العديدة ، إضافة إلى بعض اللقاءات القيّمة التي أجراها معه بعض الأدباء النقاد . وقد كانت لنا معه لقاءات متعدّدة خلال السنوات الأخيرة كان لها الأثر البالغ في بلورة هذا البحث .

وقد حرصنا خلال هذا المبحث أن نتعمّق في التحليل المرتبط بالنصوص غاية الارتباط. ومن ثمّ انسقنا إلى بعض الاستعراض ، وذلك لأننا إزاء رباعية روائية ذات مضامين مختلفة وبني وإن تبدو كما سنرى منخرطة في نوع من النمطية الواحدة ، على شيء من التمايز . وهذا أمر دعابا إلى نوع من التجزئة في التحليل دون إهمال الخيط الرابط بين مختلف هذه الأجزاء . فروايات جبرا من هذه الناحية كالحقيقة واحدة والسبل إليها مختلفة .

مقاصد البحث :

ينطلق البحث وينبع من قناعة أساسية هي أنّ هذا الأديب "المغبون" لم ينل حظّه من الدراسة ، وهو الأديب الموسوعيّ الذي ساهم مساهمة فعّالة في تجديد الأدب العربي ، بل إننا نعتبره من الرواد الذين ساهموا في إدخال الأدب الاحتفالي في فنّنا القصصيّ .

وللبحث مفتح آخر ، إضافة إلى ما سبق بتمثّل في السعي لفهم الواقع العربيّ في ضوء أديب فلسطينيّ يحمل بين جوانحه رؤية إنسانية كبيرة تصوّر الخفيفة المأساوية ، عارية من كلّ التّسوّاب . ولعلّنا بهذا ساهم فسمما درجت عليه كلّيّة الآداب من أعمال سهدف إلى دعم مسره النقد العربيّ الحديث الذي عليه المعولّ في كلّ فهم ونقص لا سسئراف المسقبل وبناء واقع عربيّ جديد أساسه سبر الباطن وفهم الكنه ، وبالتالي . . الكشف الحقّ .

الباب الأول : منطق الأحداث :

- تمهيد

- الفصل الأول : النار والجـــــــــــــــــــــوسهر أو "رواية" الرواية

- الفصل الثاني : البداية والنهاية : بين مدّ الحرّية وجزر الطوفان

- الفصل الثالث : الذروة وجدلية الصراع أو على أعصاب "العن والحلم والفعل"

- تعقيب .

الفصل الأول :

"النار والمجوهر" أو "رواية الرواية"

1- العناوين

2- السرواة

3- شبكة القص أو رواية الرواية

تمهيد :

النار والجوهر كلمتان تقتربان إلى حد الترادف وتبعدان إلى حد التضاد وقد جمع بينهما جبرا في كتاب له وسعه بـ " النار والجوهر " (1) وقد ارتأينا أن نسم هذا الباب الأول من دراستنا للنس الروائي عند جبرا بـ " النار والجوهر " لما لهذا العنوان من التماهي مع ما نذهب إليه في شأن منطق الأحداث في روايات جبرا . فسيل هذا الكاتب في أعماله الإبداعية التوافق الكلي بين منظوره التقدي وتطبيقه الإبداعي . ولن نسر جبرا مفهومه الخاص للنار والجوهر ، فلنا لن ننطلق من تحليله لهدين المفهومين ، وإنما سنعطى تحديدنا الخاص لهما ، لكي نستوضح ، بعد ذلك الوسائل الرابطة بين هذين العنصرين ومسار الأحداث في نصوصه القصصية وخطابه السردية .

لقد قلنا ، في بداية هذا التمهيد ، لن " النار والجوهر " كلمتان تنماهين إلى حد الترادف وتتباعدان إلى حد التضاد . ولا عرو في ذلك ، فالنار تعني الضياء ، وهي السعة ، كما أنها تدل على الرأي . فالنار هي المستعل المنير للظلمة ، وهي الضياء الذي يسمح بالرؤية . فنكون بذلك مولدا للرأي الحصف والفكر النبر النانه . والنار ، أيضا هي التي تسم فتيمز . أما " الجوهر " (2) أو الجوهره فهو كل حجر يستخرج منه شئ نافع . ويقال " جوهر فرد " للموجود القائم بنفسه ويقابله العرص " . فالجوهر المرء كل لا ينجرأ ولا يقبل الانقسام وهو بذلك يدل على مدى شفافيته وصفائه وبقاوته .

ويبدو أن العلاقة بين النار والجوهر تمتد بين قطبين متنافسين ، فالنار ضياء مبر إلا أنها قد تشتد فتخلق السواد والعشاوة في العين . وهما يكمن سر التضاد والكامل ، سر اللقاء والوافق أو التباعد والافتراق . فالنار ضرورية للوصول إلى الجوهر ، والجوهر سر مكمون لا يترك إلا إذا نوسل إليه المرء بالنار . وكلما كل الافتراق من الجوهر بالصهد والحرى والصهر والصقل بدأت العشاوة في الظهور ، فلذا النار دافقة والجوهر مطلب صعب المنال .

(1) جبرا " النار والجوهر (دراسات في الشعر) " .

(2) ابن منظور " لسان العرب " مادة " جوهر " .

إنّ " النار والجوهر " في مخطوطنا مفهوم يمكننا من ولوح عالم حبرا الروائيّ حتى بأسس تدفق أحداثه وتوارد سرده وصوره ، فالنار ، عندما ، محلّ للفهم ، ومسلك للبحث سجلي لنا منها وعبرها مراحل ثلاث تنتهي كلها بجوهر به نتوصّل إلى مدار الروايات ومضمونها الباطنيّ الدافق .

وحقيق بنا أن نسعى إلى فهم كوامن النصّ بالانطلاق ، في مرحلة أولى ، من تحديد لطاهر عناوين النصوص لنلج خواصها . ثم مرق بعد ذلك ، إلى مرحلة ثانية ، سنشكّ فيها خصائص الرواة ونوعية سردهم لنصل في مرحلة ثالثة ، إلى الكشف عن شبكة القصّ ونسيج الحكى . و " بالنار " و " الجوهر " سيتراءى لنا حبرا في سفوره الحميميّ ، وقد آسئدلّ عليه بنصّه على نصّه ، وبكلامه على كلامه . فنبلغ المراد ونستقصي الخفيّ . وستكون معاشرتنا لمؤلفاته المتعدّدة ، ومعرفتنا الدقيقة لمنهاجه ، خير دليل لنا ، على الغوص في دافق خطابه ، ونقصّي باطن عباراته .

العنوان الأول: صراخ في ليل طويل :

إنّ عنوان الرواية ورد حملة اسمية جاء " المسند إليه " فيها بكرة " صراخ " وكان "المسند" فيها شبه حملة ، اشتمل على حرف جرّ وظرف زمان متبوعين بصفة : "طويل" . ويحد هذه الكلمات المكوّنة للعنوان في صلب الرواية . يقول الراوي : "... وصرخت بأعلى صوتي : " سمّية " وامتلأ الليل بصراحتي " . (1) إنّ العنوان مطروح ، في قالب سؤال . وقد جاء الجواب في الرواية . فمن الصّارخ وإلى من يتّجه ؟ وما هو مضمون الصّراخ ؟ وقبل ذلك ما هو الصّراخ ؟. إنّ الصراخ (2) هو الصّياح الشديد الدّال على الاستغاثة خاصّة ، إذا كان بعد الاستمافة ، مباشرة . هو إذن التّوجه بالصّياح إلى مستقبل ما . وإن انعدم المستقبل ، في عنوان الرواية ، صراحة ، فلتنا نكتشفه في السّياق ، وبالضّبط في الصّفحة المذكورة آنفا . فالبطل - الراوي هو الصّارخ - ومضمون صراحه هو اسم " سمّية " . وقد جاء هذا الصّراخ في طرف رمانيّ مشابه ، هام الشبه ، للطرف الذي يكثر فيه صياح الدّيك . وإن كان صياح الدّيك كناية على قرب الفجر ، وطلوع الشمس ، مع انبلاج الصّبح ، فإنّ صياح البطل له أكبر من دلالة . لعلّ من أبرزها عودة الوعي إليه وانتهاء عالم الكوايس . فالرواية كلّها صراخ ينم عن وعي البطل لواقعه وفهمه له .

إنّ الصّياح هو الاستمافة . وهو خروج من حال إلى حال ومن طور إلى آخر . ويرد الصّراخ متبوعا ، في العنوان ، بظرف زمانيّ ، هو الليل . والليل هو زمن محدّد من مغرب الشمس إلى طلوع الفجر . وقد جاء هذا الطرف الرمانيّ مسوعا ، بدوره ، بصفة هي " طويل " . و"الليل الطويل هو الليل الذي ستعرقه المرء بالسّهاد والإجهاد ، وهو الليل الذي يخالف ما عرف به هذا الزمن ، من هجوع واستكانة واستراحة . فإل كان " النهار معاسا " و " الليل لباسا " ، فإنّ ذلك يعني أنّ المرء مدعو إلى الرّاحة ، ليلا ، لكي يستطيع العمل سهاره . وهذا الليل جاء ، كما

(1) جبرا "صراخ" ص 87 .

(2) ابن منظور "لسن العرب" مادة "صرخ" .

فلما ، سبوعا بكلمة " طويل " كناهه على ما حسن فيه صاحبه من إجهاد وعب وضنك . فإذا ربطنا كل ذلك بفاتحة الكلام "صراخ" فيلّ مظلّ العولون تبدو لنا حليّة: فالصّراخ ، في معانيه المتعدّدة ، يدلّ على حالة انتقال وتحول . فالصّراخ حاله تأتي بعد الصمت . ولعلّ أبدع صورة للصّراخ هي صورة الوليد الذي يرد العالم ، ويستقبل الكون ، بصياحه وصراخه ، حتّى يتمكّن ويعبر إلى الحياة . فكانه انتقل من رحمه أو عالمه الضيق المظلم المستكين ، إلى عالم الحركة والصّراخ الرحب . إنّ الصراخ في ليل طويل ، هو علامة من علامات الأعمال الإبداعية ، عند جبرا بدءا من روايته " السّمينه " .

العنوان الثاني : السّمينه :

السّمينه هي المركب . وقد سميت بهذا الاسم لأنها تقسّر وجه الماء وعباب البحر . يقال : سفت (1) الريح بمعنى هتّت على وجه الأرض ، وهبوب الريح ممّن المركب من شقّ عباب البحر والضرب فيه . فالسّمينه ، إذن ، وسيلة ، انكراها الإنسان ، ليركب بها البحر ، وبشقّ عبابه فيلّ كانت الإبل هي سفائن البرّ ، فيلّ السفن ، هي أداة الإنسان لمواجهة البحر وقطعه .

والسّمينه ، في الرواية ، تحمل اسم " الهيركيوليز " (2) وهي يونانية . نرط بلدان البحر الأبيض المتوسط . وهذه " السّمينه " ستكون مكلّ لقاء الأبطال . ونكون رحلتهم فيها في الغالب الأعمّ ، مريجة . فهي من السفن التي لا تسرع الإسراع كلّها ، وإنّما تتأثّر في سيرها ، باحثة عن راحة المسافرين . غير أنّ الصّراخ المتعدّد الأوجه يتّصحّ ، فينبغص . فهذه السّمينه ، وإن بدت وسيلة اللقاء والارتحال ، فيلّها أيضا ذلك الذي يضيق بأناسه لا لكثرتهم ، وإنّما لما يحملون من مشاعر وآراء وأفكار ، وبخلمون أحلاما مساقصة . فإذا السّمينه نعتّ بهم ، ونحملهم وفق مسار قدرهم . فالسّمينه تسعى في البحر متّبعه خطّها المرسوم .

وإنّ رسم الصّراخ الوارد في الرواية الأولى أبطال جبرا ، فيلّ سمه الرحيل والصّرب في الأرض والبحر ، وفق المفهوم "السديدي" ، سيكون علامه ممتّره من

(1) ابن منظور: لسان العرب - مادة "سفن" .

(2) جبرا : السّمينه ص 179 .

علامات شخصيات حبرا ، في جلّ أعماله الروائية . بل إنها سمع حبرا ذاته ، وبخاصة في رواية " البحث " .

العنوان الثالث: " البحث عن وليد مسعود "

العنوان ورد جملة اسمية . جاء " المسد إليه " ، فيها مصدرا من فعل بحثا (1) . وهو مصدر معرف بـ " ال " : البحث : يقال : بحث بحثا في الأرض ، حمرها وطلب الشئ نحت التراب . فكلّ الباحث ساع إلى معدن معتبر كالذهب يتحتم الإنسل القعب من أحله ، فيسعى الوقت الطويل ، قصد الظفر بالترز القليل منه . إلا أنّ البحث المقصود في هذا العنوان ، ليس بحثا عن معدن نفيس ، باعتباره مادة منسودة ، وإنما هو بحث عن شئ نفيس يستهوي النفوس والقلوب ، ألا وهو استشفاف حياة شخصية روائية تحمل إسم وليد مسعود . ولو حاولنا تحليل هذا الاسم ، لغويا لأمكنا أن نكتشف معاني عدة (2) نرتئي أن نتركها ، الآن ، إلى غاية تحليلنا للشخوص الروائية . ونقصر القول ، فنؤكّد أنّ وليد هو شخصية ورقية مفقودة ، يقوم جمع من أصدقاء البطل بالتنقيب في سيرتها . والرواية تصوير لهذا الحب والجلء والتنقيب ، في تفاصيله الكثيرة ، وتعارجه المختلفة . وقد جاءت هذه البحوث مجمعة بعد أن حاول الدكتور جواد حسني ، أن يسر بعض خوافيها . فهذه الشخصية ، هي التي نتولى المعالجة النهائية للبحث . ولذلك اعنكف في عرقه الخاصة لهذا الأمر . وشرع في التعمّق والتنقيب وسرد الحوادث وعسق مسارها ، كما تنراءى له (3) .

وإنّ رسم الرّحيل أبطال حبرا عامّة ، فإنّ سمة البحث والتنقيب ، ستكون علامة قارة من علامات شخصيات حبرا في كلّ أعماله الروائية بل إنها سمة ، من سمات حبرا ذاته ، فهو باحث دارس مكتشف ، في جميع المجالات . إلا أنّ هذا البحث

(1) ابن منظور " لسل العرب " مادة " بحث " .

(2) احمد دحبور " وليد حبرا " مجلة الافق ع 99 نيسان (ابريل) 1986 ص 40 .

(3) لم يتفطن عبد الله الصالحى في بحثه : " البنية والدلالة في رواية البحث عن وليد مسعود " إلى خصوصية بحث الدكتور جواد الحسني ، فالبحث هنا احهاد ومتائرة حدّ المعامرة .

سيكون بصفه خاصه ، سعة قوته في روايه " العرف الأخرى " .

العنوان الرابع : " العرف الأخرى " :

العنول ورد "شبه جملة " متكوّن من كلمتين لا يتّم معاهما إلا إذا طرحنا العنول مطرح السّؤال : (ما هي) العرف الأخرى ؟ أو بسطناء ، وفق السّياق التالي :
(هذه هي) العرف الأخرى . وفي كلتا الحالتين ، فصيغة العنول ، كما وردت على العلاف ، تكوّن "مسندا اليه" يأتي من الكتاب إجابة له . فالعنول ، إذن ، هو بسط لإشكاليّة "العرف الأخرى" من حيث هي تركيب غير تامّ ، يكشف لنا تدريجيّا كلما أوغلنا في قراءة النص وانغمسنا في تعاريفه .

ونأى "العرف" لغة اسما ، هي جمع لكلمة "غرفة" . والمنصفح للسلسل العرب لا يجد هذه الكلمة بالمعنى المتداول اليوم . فالغرفة (1) والغرفة هي من اغترف فملا اليد . وليس المقصود بـ"العرف" هذا المعنى وإّما المصد هو البناء الذي بكن إليه الإسلس والبيت الذي إليه يأوي . والبيت (2) متكوّن من " غرف " ، تترابط فيما بينها ، بأبواب مداخل ، تؤدى إلى بعضها البعض . وتفضي الواحدة منها إلى الأخرى . وهي بهذا الشكل تنفصل عن الخارج ، عدا الشاسك التي قد تفتح حتى نكون الصّلة مع العالم الآخر، العالم المحيط .

و"العرف" ، في الرّواية ، هي عمارة كبيرة لها مدخل رئيسي ومداخل فرعيّة ، وهي مكوّنة من عرف كبيرة منداخلة ، تربط بينها أروقة ومسارب وطرفات ومداخل . وقد جاءت العرف منبوعة بصفة " الأخرى " ممّا يحمل الدّارس على سير سرّ هذه الصفة . ونحن نراها تنصمّ أو تدلّ ، لا على الغرفة التي فيها المنحدّب ، وإّما ، تلك التي لم تولج ولم نمص . فهي عرفة تعرف من الخارج ، لكنّها مجهولة الدّاخل . إتّها عرفة توجد ضممتا في مكل مجهول ، يحمل إليه المرء عبوة . فبلجه ،

(1) اس منطور " لسلس العرب " مادة : " عرف " .

(2) ياسين نصير " المكلن في الرّواية " اطّرق " أفاق عربيّه " ع 8 - نيسان 1980 ص 78-95 ونشر نفس الحراسة ضمن مجموعه الموسوعة الصغبره الصادره عن دار الرسيد ، ببعداد تحت عنوان " الرّواية والمكلن " .

لا هي طواعية ، تماما كما هو الأمر في أسطورة الميثونور (1) .

لنّ مدار هذه الروايات ، هو الصّراح ، فالبحر ، فالتنقيب ، ثمّ الولوج في المتاهة . ولنّ عبّرت هذه الروايات على هذه المعاني ، فلنّ " صيادون في سارع صيق " و"عالم بلا خرائط " ، وكذلك مجموعة " عرق " القصصيّة ، فدلت على نفس الشئ . فـ"صيادون" تحيلنا مباشرة على الإجهاد والتعب من أجل القنص والظفر بالمرغوب . أمّا رواية "عالم بلا خرائط" فتحيل مباشرة إلى المتاهة التي ، ولنّ حدّدت ، كمكان وموضع ، فهي لا تحمل في ذاتها التخطيط الذي يمكن الدّاخل من الخروج . إته العالم المتماهي مع العوالم الأخرى . فلا حدود ، ولا خيط يضيء الدروب . وذلك لبس إلا كناية على المتاهة وانعدام الخارطة . أمّا "عرق" - والعرق شراب عراقيّ من خصائصه فقدان المرء للذاكرة مع كثرة الأحلام- فهو ما يرشح من الحسد والجلد ، نتيجة التعب والإرهاق ، ورتما أيضا للحرارة ، وهو ، في كلّ ذلك دليل على التيه والنصب .

لنّ عناوس هذه الأعمال ، تدلّ كلّها على الإجهاد الذي يعيشه الأنطال ، فهم بلا سنك يقاومون ، ويصارعون ، ويجهدون النفس من أجل بلوغ مآرب متوّعة ، لعلّ أهمّها فرض الذات ، أو على الأقلّ التعبير عن هذه الذات ، وهي لا تني عن الصّراع والمكابدة .

والمتّبع لمراحل هذا الانحاض الروائي ، يلاحظ أنّها كناية عن وجود الإنسان في محيطه الأرضيّ السّفليّ . فالبدانة صراخ وهي بالولادة أشبه ، ولعلّه بحث جديد ، أمّا "السّفينة" فهي سفر وسط كون ، لا اتفاق بينه وبين البطل مبدئيا ، ويتمتل البحث في " البحث عن وليد مسعود " - بحثا مضنيا عن عاية سامية ، تطلب فلا تحرك ، إنّها السّراب المحيط بالإنسان ، فإذا هو في "عالم بلا خرائط " إلى البية أقرب . وبنّاك ذلك في " العرف الأخرى " التي هي المتاهة ذاتها ، ولعلّها ، أيضا ، كناية عن الهويّة التي فقدت حاضرا ، لكنّها رعم ذلك لا محي أصلا .

لنّ ارتباط معاني العناوس ، يؤكّد اختلاف هذه الروايات المتمتل أساسا ، في محورها الرّئيسيّ ، وهو تصوير الإنسان وموقفه من الكون المحيط . فهو في البدانة ،

(1) " معجم الأساطير اليونانية والرومانية " - إعداد سهيل عتمل وعبد الرّزاق الأصغر - ص 411 .

صارح إعلاما بحلوله بعالم يكن له العداء ، فمبخر إعلانا عن بداية الفعل فيه، فباحث متقبا بذلك عن هويته ، فنائه في بحنه المستمر ، عن الذات المفقودة .

إلا أنّ هذا الارتباط لا يجعلنا نكر بعض الاختلاف بين هذه العناوين ، ولعلّ أهمّها أنّه تصوير حالات ، لا حالة . فالإنسان ، في الرواية الأولى ، صارخ - عائد إلى رستده ، فكانه الميلاد الجديد . أمّا في الرواية الثانية ، وهي " السفينة " فالبطل هارب من الأرض ، هارب من مكان إلى آخر ، وهذا المكان " المنشود " أو " المستنجد به " - إلى سنّنا التعبير - هو مكان منسقل لا قرار له ، يرور عن البسيطة ، كلما قاربها، ويسعى في البحر ، تتؤدة وتلّ . فلا عظه ولا سرعة .

أمّا في الرواية الثالثة ، وهي " البحث عن وليد مسعود " ، فلنّ الأبطال يجهدون النفس في البحث والتنقيب ، لاكتشاف مكنم البطل الحاضر المتواري وليد مسعود وحقيقته . فلنّ حاول مارسيل بروسست إماطة اللنام عن زمنه الضائع ، فلنّ أبطال جبرا سستبد بهم العزم ، على تتبع آثار وليد مسعود ، لتعلمم بكمنمون التّقاب عن سرّ اختفائه . فلذا بهم يكتشفون ما بأنفسهم ويصارعون ذواتهم لا غير .

لنّ هذه العناوين المدروسة توضّح ، بلا أدنى شكّ ، ارتباط هذه الروايات من حيث مضمونها العام . واختلافها ليس إلاّ اختلافًا شكليًا بسيطًا . فالصرّاح الذي وسم الرواية الأولى مبعوث في كلّ الروايات . ففي " السفينة " يبرز البطل مفارعا للعالم ، مصادمًا له ، بل إنّه لا يني عن الصّراح والصّباح (1) ، أما النّبه الذي وسم جلّ الروايات ، وخاصة رواية " الغرف الأخرى " ، فلنّنا نجد بذروه الأولى في روايه " البحث عن وليد مسعود " بل لنّ الحديث عن " الغرف الأخرى " ذابها قد ورد على لسان عامر عند الحميد ، يقول الرّاوي : " صحكّ عامر : أربعون عرفة لنا أن ندخلها كلّها ولكننا نصرّ على دخول العرفة التي أغلقت دوسنا ، لا بأس سيدخلها . عندي فكرة " (2) .

لنّ سمة الصّراح والارنحال والسحب والتّنفيب والتّوه والصباح هي سمة العالم الرّوائي عند جبرا ، وهذه السّمة هي الخطب الرابطة بين هذه الروايات ، بل

(1) جبرا : " السفينة " ص 90 .

(2) جبرا : " البحث " ص 20 .

إنه بالإمكان القول ، من الآن ، إن هذه الروايات تكون وحدة متكاملة . فهي روايه في روايات أو فصول أو أبواب متعدده . بل لعلنا لا نخطئ ، عندما نقول : " إن أعمال جبرا ، هي تصوير لصراع الإنسان مع الكون والعالم المحيط . وهو صراع يواحه فيه البطل قدره بتبات واقتدار ومدارة أحيانا .

الرواية:

إن روايات جبرا هي قصص مروية . فهي تعتمد ، دائما لسان متكلم يخاطب القارئ . فينساق القارئ معه كلما نوقل مع شبكة النص . ونرد الروايات على ضمير واحد في الأغلب الأعم ، فهي تأتي دائما ، على لسان ضمير المتكلم . وبهذه الطريقة ، يجعل الكاتب بين قارئه وبطله لحة أخلدة أساسها الانسياق الكلي ، في المتابعة . إن ضمير المتكلم ، هو الصيغة المثلى التي يأسر بها الكاتب ، قارئه . وقد تعدد الرواة . وفي هذا التعدد متنفس للكاتب من ناحية ، ومنقّس للقارئ أيضا . فحسرا سجد في روايته خلفية تجعله في منأى عن كل ارتباط مباشر مع النص . فضمير المتكلم يحول للكاتب أن يمّوه على القارئ ، فإذا المتحدث / الماعل هو القارئ نفسه ، ولئن تعدد الرواة يخول للكاتب أن ينظر إلى الأمور المروية من روايا مختلفة ، ومن جهات نظر ، تصل حدّ التقابل والتناظر . وهو بذلك يتمكن من سبر أغوار الحدث الروائي . فيسرد الحدث الواحد عدة مرات ، بأساليب مختلفة اختلاف وجهات النظر والرؤى . أما القارئ ففي تنقله من راو إلى آخر يكتشف خواص ما كان ليعرفها لولا هذا التعدد .

ولم وردت الرواية الأولى : " صراخ " على لسان متكلم واحد ، هو أمين سماع ، فليّ الكاتب عاد إلى نفس الطريقة مع الرواية الأخيرة " الغرف الأخرى " . ففي الرواية الأولى يستدرج ضمير المتكلم القارئ لينساق معه ، في واقع مرير يعبسه . وكذلك الأمر ، في الرواية الرابعة .

فأمين سماع ، ولم يروي قصته مع سميه ، فإنه يمكن الشخصيات من التعبير عن دانها من خلاله . فأمين الراوى / البطل ينفتح إلى الآخرين ، ليمسي مرآة عاكسة لحياتهم ، بل إنه يمكن " الآخر " من التعبير عن ذاته بكل حرية وطلاقة . فحوار البطل الداخلي ليس إلا صراحا من الاشتياح على الآخر . فإذا المشهد الذي يتراءى لنا فيه

البطل معتمداً في حوارهِ الباطنيّ، هو بالأساس استعادة لمقولات الآخر وإعادة لها
تماماً كما نواردت . فتمسى كلمة أمين مضمخة بكلمه الآخر . إلا أنّ هذا لا ينفي وجود
المساهد الحيّة التي يكون فيها الحوار واقعياً مع الآخر . ولا أدلّ على ذلك من ذلك
الحوار المطوّل في المقهى ، والذي حدا ببعض الدارسين إلى اعتبار كتابات جبرا
"حواريات" (1) . أمّا بطل " الغرف الأخرى " فله ينكشف داخلياً ، وينفتح ليترك
للآخرين امكانية البروز عبره ، بل إلى ملفوظ الآخر يظهر كما هو . فإذا البطل مرآة
عاكسة لصورة الآخر ولصوته .

وفي رواية " السفينة " نتعدّد الأصوات ، فحدّد عصام السلمل ووديع عسّاف
واميليا فريزي (2) . وهذه الأصوات الثلاثة تتكلم كلّها ، بضمير المتكلم ممّا يجعلها
تنفتح داخلياً وتتعرّى تحريحيّاً . وهي الطريفة التي تمكّن الكاتب من إبراز دواخل
البطل وتلقّي الاضواء على فعله ، وعمّا يجيش فيه ، من عواطف وأفكار ورؤى . كلّ
ذلك والمؤلف منزو أو هو يوهما بهذا الاستعداد من التأثير في الأبطال وفي
مصائرهم .

أمّا في رواية " السحت " فلنّ عدد الرواء يرتفع إلى ثمانية وهم على التوالي :
الدكتور حواد حسني ، وعيسى ناصر ، ووليد مسعود ، والدكتور طارق رؤوف ،
ومريم الصقّار ، ووصال رؤوف ، ومروان وليد ، وإبراهيم الحاج بوفل . وقد جاء
الرواية ، وفق ضمير المتكلم . فكلّ راو يضيف لبنة للبناء المقام . وكلما انتقل
الفارئ من راو إلى آخر اتسع نطاق الحدث وبيّدت ملامحه أكثر ، لكنّ الاسكاليّة
المطروحة ، ترداد غموضاً على غموض ، فكلّ الأمر جرّي وراء سراب الكشف ، يدرك
بعضه لبغيب أعليه ، ويكشف حاساً منه لينعتم جانب آخر . ولا عرو في ذلك ،
فالعولن يحصلنا ، كما قلنا سابقاً ، على المناهضة التي أقامها جبرا لمارثه . وقد وجد
في تعدّد الرواة طريقه مثلي للإيهام والنمويه . فالبحث إيجاز هو يصدّد الساء ، لكنه

(1) غالب هلسا " إلى أين تتجه " سميّة جبرا ؟ مجلة " الثقافة " ع 10 - تشرين
الأول 1977 ص ص 84-114 .

(2) تذكرنا هذه الشخصية باميليا زوجة ياغو في مسرحية " عطيل " لشكسبير . وهي
تلعب نفس الدور . فاميليا ياغو هي التي تفسّر المخوفي ونوضح الأسرار .
انظر : " عطيل " ترجمة جبرا ص ص : 203-210 .

يبنى في كل أشكاله ، صورة لحالة الإنسان المعاصرة .

إلا أن ذلك لا يعنى عدم افتتاح البطل الراوي على الآخرين . فما من راوٍ إلا يترك للأحر إمكانية الظهور والبروز ، بل إن صوت الآخر يتضح جيداً تعبيراً عن ذاته ودواخله . فإذا البطل مرآة عاكسة للآخرين يتقبل القول ، وبصوته ، وفق عبارات الصوت الآخر ذاته ، دون أن يغير فيها أو يفعل فيها فعله . ومن ثم فإن الرواة ليسوا إلا مرآة متعددة ، تكشف الذات المفردة ، مضخة بذوات الآخرين . حوارها الداخلي هو حوار يتسع وينفلق ، ينفتح ويضيق ، ليتمكن من حين إلى آخر ، الصوت المغاير من الظهور والبروز دون تدخل أو افتعال . ويحد القارئ نفسه ، أمام شبكة قصّ غريبة ذكية .

شبكة القصّ:

إن تعدد الرواة يدلّ على تعدد وجهات النظر وهو يدلّ أيضاً ، على كثره مصادر هذه الروايات . إلا أن العنوان الذي وضعنا فيه هذا الفصل والمتمثل في " النار والحوهر " أو "رواية الرواية" ، يقوم عماده الكبير في شبكة القصّ هذه . إن خيوط القصّ أو السيج الحكائي ينطلق ، أساساً ، من كون الرواية عند جبرا هي رواية للرواية . فالرواية ، عنده ، قصص متشابكة ، متداخلة ، تجد منبعها في عملية قصّ الرواية ذاتها . فالرواية ، وفق هذا المنظار ، قصة تكتب قصتها . وهنا ، أيضاً ، نرى بوضوح كيف أنّ المؤلف يختفي وراء روايته ، كما يترك لهؤلاء أنفسهم إمكانية الاختفاء عبر عملية قصّ قصته . إن هذا الراوي يسكن الذهن بأحداث القصّ . ولا يهمل وعيه بالحدث ، وهو يحدث ، فينابعه ويعالجه أثناء الفعل ، منبهاً إلى أنّ هذا الأسر هو بصدد الإعداد والترتيب ، وإته يسوي بحقيقه كرواية . ومن ثم يدرج القارئ ضمن عملية ثنائية أخذاً وعطاء . فالحدث حاد والرواية نلتزم سردها ، إنلّ المصل .

ففي روايته " صراح " يتضح لنا أن الراوي أمين سماع هو مؤرّخ رواي : مؤرّخ لآله بكتب تاريخ أسره آل باسر ، وروائي لآله براوج بن التاريخ وكنانه رواية حول قصة حبه لسميّة . وهذه الرواية ، في منظورنا ، ليست إلا رواية " صراح "

دانها . إنها رواية للرواية . فأمين سماع وهو يقصّ الأحداث . يصوّر مخاض الرواية ، تدريجياً ، فهو من ناحية يعيش الحدث ، ومن ناحية أخرى سخطه . وضمن هذا التراوح بين " الفعل " وتصوير الفعل ، ينكشف أمين انكشافاً كلياً .

ومنذ البداية يكتشف أمين الحساس ضمن أحداث أوردتها الراوي ، ليسرر تجربته الوجودية . فكان لقاؤه بالفتاة التي دعمته للنظر في إصبعها الأحمر ، ثم بالشرطي الصديق الذي يملّ عمله ويلتقي بالمتسول والغريب . وهي أحداث يبرر من خلالها الراوي النظرة الوجودية التي يتحلّى بها أمين الكاتب ، ويكتشف ، تدريجياً ، أنّ أمين الحساس أديب متميّز . وما ميله لكتابة تاريخ آل ياسر إلا دليل على ذلك . فأمين الراوي له ذات مشربة بالأدب والفنّ ، وله ميل خاصّ لكتابة الرواية . يقول متحدّثاً عن نفسه كاشفاً إياها : " فلذا استيقظت في الصباح مبكراً مكثت أطلع في فراشي أو أشتغل بكتابة رواية جديدة ، ثم أذهب إلى مكتب تحرير الجريدة حيث أقضي معظم النهار في كتابة المقالات ، ومن دأبي أن أكتبها بسرعة لأنني ، بعد سنوات طوال ، من هذا العمل ، أعرف بالضبط ، ما الذي يقبل عليه القراء " . إنّ "أمين" صحفيّ محنّك كثير الإنتاج في هذا المجال ، لكنّه بخصّص الصباح للقراءة والمطالعة أو للكتابه والعمل الروائي . وقد ربط أمين كتابة الرواية بفعل هام : اشتغل : فالعمل الروائي هو "شغل" أي فعل يقوم به الإنسان عن إحرك ووعي هدفه الاسمى أن يتلّهى به ويشغل نفسه عن صروف الحياة وتقلّباتها . ويتّضح هذا الرأى أكبر ، عندما يعتبر الرواية ترويحاً عن ضيق الصدر و "ربعة للتعبير عمّا (يريد) قوله" ولعمّا كانت الرواية عالماً بذاته ، فقد وجب عليه أن "يقسم نفسه إلى أشخاص كثيرين" ، حتّى يصوّر ما في النفس من تناقضات ، تعصف بداخل الإنسان . واتخذ موضوعها من حياته ذاتها ، بل من تجربته التي عايش منها الأمرين نعى "حبّه لسميّة" (1) فهذه الرواية هي رواية حبّه الماشل . فكأنّه يغتنى بهذا الحبّ ويربّه ، ولعلّه يتسلّى عن تقلّبات الحياة المسرفة به ، وينأسي عنها . ولا شك أنّ سعيه ذلك يؤدّي به إلى ابتكار تعادلية بينه ، وبين العالم المحيط به . فالتناقضات تأخذ بلبّه ،

(1) جبرا "صراخ" ص 10 .

فيبحث جاعداً عن انسجام صعب المنال . وقد وجد حله ، في هذه الكتابة ، وهي الميدان الوحيد الذي بإمكانه أن يتقبل التناقض ، ليحمله إلى ضرب من التلاؤم . ولذلك" وزع أجزاء التجارب ، ضمن إطار الرواية ، بحيث يتخذ في النهاية ، شكلاً يقع فيه كل شيء في مكانه ، فتبرز الأجزاء جمال الكل" (1) .

إن الشكل الروائي ، هو إذن ، معادلة تستوجب ، في نظر الراوي ، أن تجعل الأحداث تتوالى مرتبة ، في منظومة متعادلة الأطراف ، وتمسك في آن واحد بالمساكنات ، في علاقة انسجام ووثام ، لا علاقة انفصام وصدام . ويعلق أمين عن تجربته ، في الكتابة . فيقول : "بعد أن قضيت سنوات المراهقة ، أعالج الكلمات ، أكتب كل يوم شيئاً ، مهما هزل شأنه ، كتبت كتابين فحدثت المعجزة . وإذا أنا بين عشية وضحاها موضوع الكلام والتفاس ، موضوع المدح والقدح ، ففكرت أن ذلك أول السهره..." (2) . وقد ارداد "جنونه" بالكتابة عند لقائه بسمية . يقول معترفاً : "كان رأسي عامراً بالفكر لكتب جديدة ، ولما التقيت بسمية وعلقت بها وجدت في إعجابها وتشجيعها ، حافراً لي على الوثوب إلى الأمام..." (3) . إن الحدث المتمثل في ظهور سمية ، في عالمه هو الذي أعاده إلى الحلبة ، فكانه البعث الأول أو المسلد . فلقد أعطى الكثير ، لكن غيابها المفاجئ أو الهروب المبيت (4) . جعله يركض على الأعقاب ، "فانقطع عن العمل ، في المجردة لمدة طويلة ..." (5) لكن صديقه عمر السامري (6) دفعه دفعا إلى إعادة النظر في وضعيته تلك . فشرع في كنانة تالت كتبه الناحية ، بعد فترة من الحذب ، دامت ثلاث سنوات (7) .

إن أمين يجد في الكتابة خلاصاً مثاليّاً مما هو فيه من حزن وأسى . كما أن كنانة الثالث دفع بأسرة آل ياسر إلى دعوته لكتابة تاريخ العائلة . ذلك أن عنايت

(1) حمرا "صراخ" ص 11 .

(2) م.ن. ص 41 .

(3) م.ن. ص ص 41-42 .

(4) م.ن. ص 54 .

(5) م.ن. ص 56 .

(6) م.ن. ص 58 .

(7) م.ن. ص 58-59 .

وركران أعجبتا بكتابته ومقدرته " على استعراض الماضي واستحضار من مانوا المله الصفحات ... " (1) وخاصة " اطلاعه على حياة الجماهير الشعبية التي جعل منها إطارا يحيط بالمواضيع الرئيسية وبطريقته (المفزعة ، المسرّة) في القذف بأبطال كسه ، في جوّ من الشهوانية النادرة والالم الخفيف " (2) .

إنّ هذه الحمل ، هي تعليق على كتابات الرّاي مضمّخة برؤية أسرة آل ياسر ، في كتاباته . ومنها يتّضح لنا أنّ "أمين" دارس للحياة الإنسانية ، في الطبقات الشعبية، وله مذهب خاصّ في تصوير هذه الفئات باعتبارها إطارا عامّا لا بدّ منه لكلّ عمل . فهو يبعث الحياة في شخصه ، ويجعلها نعيش شهوانيّة عاطفيّة قويّة نادرة الوجود ، ويفعل فيها " الألم " المأساوي فعله . فيعصرها ويعمّق مأساتها . وقد استجاب أمين لمطلب عنایت ورتّب أمره على نحو يخوّل له الحرّية التامّة ، أثناء النهار كي "يكتب كتابا عن سميّة" (3) وإن لم يبرز لنا أمين هذا الكتاب بجلاء ، إلّا أنّنا نحدس ، بأنّه كتاب "صراخ" وهو الصراخ باسم "سميّة" ليلة العودة : عودة أمين من الجبل ، وعودة سميّة بعد هجرتها . إنّ أمين لم يوضّح هذا الأمر ، لكنّه على العكس من ذلك ، وجد لدّه في إيراد فقرات كلّ قد كتبها ، عن آل ياسر ، وهي فقرات ارنات ركران ، مننّمة من ماضيها ، أن نقرأها قبل حرفها (4) وهذا الحرق يذكر الدّارس بحرق عازي ناسا ياسر(5) وينبئ بما ستمدّم عليه ركران ، من نقصر لقصر آل ياسر ونسفه . ثمّ هروبها بحثا عن حياة جديدة . وبذلك يتحرّر أمين وموت كلّ ارتباط كلّ بجمع النالوث المقارب المتساعد ، نغني : أمين وسميّة وركرلي . يقول أمين وهو يشاهد دخل الانفجارات : " شعرت بلجج من النار تنلاطم في رأسي ، كأنها انعكاس لما أراه ، ومنتقاذفني في صحك صاحب . فأدركت أنّ تلك النار مطهره اندلعت هناك ، لنفصيّ على جرانيم ساريّة - لقد اندلعت لإنقادي أنا ، لبطهير لحمي

(1) حبرا " صراخ " ص 59 .

(2) م.ن. ص 59-60 .

(3) م.ن. ص 60 .

(4) م.ن. ص 78 .

(5) م.ن. ص 60 .

ودمي... (13) إلى أمين" ، وهو يرسم قصته حته ، منطلقا من عودته من الحبل ، ولفائه بالأصدقاء في المقهى ، واتصاله بركران ، تمّ عودته في آخر الليل إلى المنزل مثلا بالمطر ، يشعر أنّ النيران الملتهبة ، في قصر آل ياسر ، قد بلغت بذهنه مرحلة صفاء ، قلما توصّل إليها. فكانّ هذه التّار هي الدّواء التّاجع حتّى يعود إليه وعيه ، ويصمّم وضعه . ومّا يدلّ على ذلك ، تصويره الحديد للطريق والبشر . يقول : " لم يكن من العسير عليّ ، حين حدّقت في عيونهم - أن أدرك أنّ الكنيرين منهم ، كانوا هائمين على وجوههم كما كنت هائما لسنتين مدينتين ، يبحثون عن نهاية لليل طويل ، وبداية لحياة جديدة (2) إلى هذه الجملة ، هي الجملة - القفل . وهي أيضا الجملة المفتاح بها يتحدّد المسار وتنوّج الرّؤية . لقد بدأت الرّواية بالهيام ، في معانيه المتعدّدة فأمين هائم في الحبل ، متسكّع في المدينة ، وسميّة مهاجرة ، وركران وقبلها عبايت هائمة في ماضٍ سحيق . وتنتهي الفصّة بعودة الوعي لأمين ، بعد موت منابت، وثورة ركران العارمة ، وعودة سميّة العربية . عندئذ يكون انفتاح أوس على عالمه ، فينظر إلى التّاس منظار كلة جدّة ونفاؤل . وإذا به يدرك نهاية لبله الطويل ، وبمقنع عنه كابوس الأحلام المرعبة وينتج أمامه صباح حديد .

إنّ رواية "صراخ" هي صفحة أمين ، كتبها بنفسه لستّ بياض الورق الناصع، بما يعتلج في دواخله من فواجع وأحزان . والرّواية - إذ تروى - هي حوصله وإيجار لفعل القصّ ذاته . فأمين بروي الرّواية ذاتها ، وهو يعايش أحداثها . وهذه العمليّة ليست إلا صورة للتّار ، وهي نصف وتبلور وتلنهم القشور لنقى اللب والجوهر. فالرّاي ، عبر شبكه قصّة ، يعيّن الحدث ويرويه في آن ، ملوّحا ، من حين إلى آخر ، إلى لحظة الكتابة ذاتها ، متّعنا نسق الحدث ، مطوّرا الفعل الإبداعي ذاته. إنّ الرّواية عند جبرا هي انعكاس لحياة إنسانيّة. وهذه الحياة هي حيّاتنا ، وهي لا تصل إلى الجوهر الأصيل إلا بعد الصّهر ، وليس الصّهر إلا الوسيلة الوحيدة الكفيلة بعربه المشوّر ، من أجل خفيفة ناصعة . والرّواية - وفق هذا المنظور - ممسي مرآة لنفسها، تنكشف تدريجيّا وتتعرّى معيطة اللّثام ، من الحياة في تغيّرها المسرف

(1) جبرا "صراخ" ص 92 .

(2) م.ن. ص 95 .

وتقلابها الكثيرة .

أما رواية "البحث" فنعتبر من الروايات / القصية . فعملية البحث في حدّ ذاتها هي حالة عليها الرواة . إذ يسعون إلى المعرفة والحقيقة . ويبدو هذه المعرفة وهذه الحقيقة ، في تناول اليد ، بل هي محسوسة معيشة . فوليد مسعود "المحوت عنه" كاش وجد في زمن ما ، مما دفع بأصدقائه إلى محاولة كشف سرّ اختفائه . والعملية إلى حدّ هذا الأمر ، عملية سهلة جلية ، إذ تسندعي الانتباه وربط الأحداث ببعضها البعض ، وتركيبها وفق نسق محدّد ، لكنّ الذي يجعل الأمر صعبا ، والبحث غير مجد ، هو أنّ الرواية ذاتها ، هي تصوير لعملية البحث نفسه . إنّ الدكتور جواد حسني في عرضه لهذا البحث ، يجعل القارئ يتساءل : أليس في الأمر حيلة ما ، حيلة حاول الكاتب أن يسترعي بها انتباهنا . فوليد مسعود "المحوت عنه" ليس هو المعنى بالأمر ، بقدر ما هي طريقة البحث وسبله . وهذا الأمر ينكشف ، تدريجيا ، لما نعلم أنّ الساعي إلى البحث هو الباحث نفسه ، بل لعله "المحوت عنه" نفسه . إنّنا نضع هذه التساؤلات لمريد التبريع والفهم والتحميص . هل الدكتور جواد حسني في بحثه عن وليد مسعود يسعى ، فعلا ، إلى معرفة هذه الشخصية ؟ ألا يكون سعيه مبطلنا بمحاولته التعرف على جذوره هو ، وجذور الآخرين ؟ .

إنّ البحث عن وليد مسعود هو استدلال الدات على الدات . فكافة الرواة ، يكتبون الرواية التي هي روايتهم . فجواد حسني ينكشف عبر الكناية وعبر اللغة . فهو صاحب القلم الذي يجمع كلّ المعلومات ، من أجل عمل متكامل . تقول رباح مخاطبة الدكتور جواد : " لا نتوقع متى مجعا للمعلومات عنه . أخبرني مريم أنك تكذب عنه كتابا" (3) .

وإذا علمنا أنّ هذا الراوي هو مؤلف قصصيّ فيما سبق . بل إنه أورد إحدى قصصه ، عبر هذه الرواية ، وضمّنها داخلها . وهي قصة أرادها ، على عكس الروايات الأخرى ، مربطة بالواقع ، شكلا ومحتوى . يقول الدكتور جواد حسني معنرفا :

(1) جبرا : صراخ "ص 92 .

(2) م.ن . ص 95 .

(3) جبرا : البحث "ص 23 .

" اليوم عدت إلى تلك الأوراق فوجدت فيها خلاصه رمزية ، تنبؤة للشخصية التي بقيت على صلة بها ، قرابة عشرين عاما . فضلا عن أنّ الحادثة ذكرتني من جديد ، بذلك التناقض الذي لم ينقطع قط بين شخصية الرجل الحقيقية وبين ما قيل ويقال فيه . أعدت النظر في الفصّة فقرّرت أن أتركها على حالها ، لكنّي عدت واستبدلت الأسماء الوهمية فيها ، بالأسماء الحقيقية لتكون ، عكس ما يدّعي الروائيون فيما يكتبون ، حين يعلنون أنّ الشخصيات التي في روايتهم من خلق الخيال بأحداثها وأسمائها ، خشية من دعوى قذف أو تهجم من أحد يحسب أنّه هو المقصود بإحدى شخصيات الرواية . شخصياتي هنا حقيقية . وما الحادثة التي أرويها إلا فصل صغير آخر من حياة وليد مسعود ولن أكون إلا أمينا ما وسعني الأمانة في رواية ما أعرف... " (1) .

إنّ هذه القولة توضح أنّ الراوي يريد ، على التمويه تمويهها . ويصيف الحادثة إلى الحادثة . فهو كاتب قصّة . وكاتب القصّة ينطلق من الواقع ، لكنّه يصيف إليه من خياله . ورغم أنّه يقرّ أنّه عاد إلى هذه القصّة ليجد فيها صورة لشخصية وليد ، عاد إليها ليعمل فيها قلمه لا لكي يمّوه ، وإنّما ليجعل الشخصيات بأسمائها . فكأنّه أراد أن يقول لنا إنّ هذه القصّة واقعية فعلا ، وإنّ أبطالها من الواقع المعيش . بل إنّ الأسماء هي أسماء حقيقية . وهو ، في ذلك وفق مقولته ، يعاكس رؤية القصّاص عادة ، وعكس ما فعله هو في بداية رواياته ، بل على عكس ناسج شخصيته هو ، ونعني المؤلف جبرا بحيث نقرأ في مطلع روايته ما يلي : " هذه الرواية من خلق الخيال فلذا وجد أيّ شبه بينها وبين أناس حقيقيين أو أسمائهم ، فلن يكون إلا من محض الصدفة وخاليا من كلّ قصد " (2) بل إنّّه أورد نفس المقولة في " السّمينية " . إنّ نفس العبارات يعيدها جبرا وإن ركّز في " السّفينية " على الشخصيات والأسماء في بداية الجملة ، فبلّغه في " البحث " اهتمّ بالرواية ككلّ . فـ " البحث " رواية خيالية . والراوي الباحث يقرّ أنّ قصّته التي أوردتها ، هي الأقرب إلى الحقيقة ، إلى لم تكن الحقيقة ذاتها . وهنا يكمن التمويه أو إرادة التمويه . فالراوي الروائي يقصّ

(1) جبرا " البحث " ص 47 .

(2) م.ن. ص 4 .

قصته تدريجيًا . وسحاول كلّ مرّة أن يسمّحنا ، بعبارة تدلّ على صعوبة الكتابه
دائها، فموضوع " البحث " صعب وساقّ . يقول الدكتور جواد حسني محاورا ابراهيم
الحاج نوفل : "قال ابراهيم : " هل من جديد بشأن أبي مروان ؟ " فقلت وأنا أعمر
غيلوني : " مازلت تأثها ، لا أفرى من أين أبدأ ؟ " .

- ولكن يجب أن تبدأ " .

- لماذا لا تبدأ أنت ؟ .

- أنا ؟ أصبحت الكتابة عندي عملية شاقة . صرت أحسّ رؤية الورقة
البیضاء أمامي... " .

- أتقول ذلك ، وأنت الذي تكتب طليقا ، كما يكتب الشعراء ، فماذا أقول أنا ؟
أندري أنّ النظرة السوسيولوجيّة تصد الخيال من أساسه . يربونك عشر سنوات
على رؤية الإنسان كظاهرة مخنمعية - وإذا أنت في النهاية تمقد المدة على رؤيه
كينسل متميّز كينسل متوحّد ، أصالته في دخلة دهنه في خلايا دماغه " . [...]
- " إذا لم تر وليد كذلك فخير لك ألا تكتب " (1)

إنّ الدكتور جواد الباحث يواصل نموجه وهو في نفس الوقت ، ينفذ في
بسط قصته تدريجيًا محاولا إرغام القارئ على المتابعة ، حتّى يصل الدروة ، وهي
العقدة المتمتّلة في اتّباع سيرة وليد مسعود . يؤكّد الدكتور جواد لمريم " أنا الآن
أعد النظر فيها ثانية [كتب وليد] أريد أن أصل إلى ساحة على الأقلّ حسما
للإشكال مع زوجتي . فهي تقول " أكتب كتابك عنه وحلّصني " . استضحكت هالة ،
ووصفت ساقا على ساق ، وقالت : " أريد من جواد أن ينهي من هذا الموضوع ، لكي
يسنطيع التفكير في شيء آخر غير وليد " (2) .

إنّ الدكتور جواد يسعى إلى تأليف كتاب " البحث عن وليد مسعود " ، وهو
مصمّم عليه كلفه ذلك ما كلفه . ألم يصّر قائلا : " لا الدّباب ولا غير الدّباب سنتبينى
عن الكتاب الذي أكتبه ؟ " (3) . كيف ستكون صيغة هذا الكتاب هل هو دراسة حول

(1) جبرا - " البحث " - ص 82 .

(2) م.ن. ص 347 .

(3) جبرا - " البحث " - ص 358 .

جانب من حوار البطل المحاصر الموارى أم هو مود على بدء ، أي أن " المبحوث منه " هو " الكل " الذي لا يتجزأ . والحديث عنه هو الحديث عن مجتمع بأسره ؟ هذه الأسئلة تسحر دهم الدكتور جواد وتسخر وحي قارئ " البحث " . يقول الراوي في آخر صفحات الكتاب : " ها أنا اليوم قد جمعت أوراقي وهيأت ملاحظاتي وسأبدأ جلداً بخراسني . ترى هل سأبلغ نتيجة قطعية بشأن وليد ؟ " (1) .

إن " البحث " هي رواية تقصّ قصة بحث الراوي الدكتور جواد حسني عن كلّ ما يتعلق بوليد . وهو بالأساس جمع لمقولات وأحداث قيلت أو عاشها وليد نفسه بل إن " وليد " يحكي قصة طفولته الأولى ومراحل شبابه . والدارس " للبحث " يسترعى انتباهه المصطلح التي جاءت على لسان الدكتور جواد . ففي البداية يتسلّم جواد تركة صعبة ثم يبدأ بحثه ، ليعود في الأخير " وأعدا بالمزيد " . وهذا الوعد ليس إلا صورة للبحث الذي بين أيدينا . فقد جمع الراوي المعطيات ، وبوّبها ، ثم قدّمها للقارئ كلاً لا يتحرّأ . وبذلك نكون رواية " البحث " هي قصة بحث جواد عن شخصية وليد الذي اختفى في ظروف غامضة ، ورغم " البحث " قبل السرّ يبقى طيّ الكتمان .

إن هذه الرواية هي انعكاس لحياة الرواية وهي تصدّد الإبحار . فكأننا أمام راو يفتصح داخلياً ، صاهراً الأحداث ، مقابلاً الآراء ، من أجل الوصول إلى جوهر عسر في الحقيقة بلوغه . فنحن أمام نار تنصهر ذاتياً من أجل إشعاع النور في الدواخل والخوافي حتى تتضح الرؤية ونجلي . ومن ثمّ فالرواية هذه صهر للذات من أجل إبراز خصائص إنسانية الإنسلي وجوهره الأساسي . لكن كيف جاء روايه " العرف الأخرى " وما هو مدى اتساق شبكة قصتها مع " النار والجوهر " ؟ .

العرف الأخرى :

" العرف الأخرى " هي من الروايات التي تأخذ شكل الاعترافات الخفية . إنها رواية الذات تحكي انتطارها . فالراوي يقصي لبله في العراء ، لا كالعراء ، في عرف لا كالعرف . وهذه الرواية أيضاً ، هي رواية الرواية حيث ننسج الراوي قصته متابعاً أحداثها تدريجياً . ولا تنكشف هذه اللعبة ، إلا في آخر الرواية . وإن يعدّ الباحث

بذورها في متن الكتاب . فالبطل كاتب ، يسهر خلال ليلة كاملة عن هويته أو هو ببساطة ليعيش روايته الجديدة محاولا قدر المستطاع أن يكون عينا أمينة على الأحداث التي يعيشها أو هي تمرّ بمخيلته . يعترف الكاتب بسبابه ، ويحاول مداراته، في سبيل استكماء الدواخل ، بل إنه يسي كتابه " المعلوم والمجهول " . فللراوي مؤلف يحمل هذا العنوان . وإذا هذا الكتاب همسي كتابا آخر ، فبه عن الدكتور نمر علول الذي تندمج شخصيته بشخصية الراوي ، بل إنّ صورة الدكتور المذكور هي صورة الراوي ذاته ، كما أطلع عليها الدكتور راسم عرت (1) . إنّ الراوي ينفي تماهيه مع شخصيّة نمر علول التي تلصق به تلك الليلة ، لكنه يعترف بأنّ الكتاب يحمل صورة هي صورته هو . وبالتالي ، فالكتاب سواء كان يخصّه أم لا، فله يحتوى فصولا من سيرة البطل ، فما يقع خلال تلك الليلة ، هي أحداث متداخلة ، متعاقبة ، تدلّ على عمق حرج الدهن البشريّ ونسوّشه . ويبلغ التشابك والتداخل الذروة عندما يجد الراوي بقرأ بعض الصفحات من كتاب " البديل " (2) فإذا به يقرأ ما كان يدور بخلده من لحظات . عندئذ يتساءل مرارة وخوف ووجل فيقول : " دهلت . ولما استمررت في القراءة . أصابني الدرع . وجعل قلبي يحقق بسرعة طائلة . هل كان الكتاب يتحدث عني ، عن نحرستي - أم إنّني بخدعة رهينة في ذاكرتي اللعينة إنّما كنت أسنعيد أسطرا قرأتها في كتاب ، فتوهّمت أنّي صاحبها وبطلها ؟ " البديل " لعلني كنت قرأت الكتاب قبل أيام ، فعنوانه مألوف حدّا لذي [٠٠٠] أليس من المحتمل بعد كلّ الذي جرى هذه الليلة أن يكون هذا الكتاب بالفعل قصّة حياتي ؟ وكيف يمكن أن يكون ذلك إلا إذا كنت أنا الذي كنته ؟ " (3) .

إنّ الراوي في " العرف " تنغمس في تحليل نفسه حتى ينسحب أمامه الأحداث وتداخل ، لكن انكشاف روايه الرواية أو قصّة القصّة ، وافنصاحها لا يحلّ إلا في الصفحة الأخيرة حيث يقرّ البطل على لسان صديقه علسوي عند التواب : " لا أدرى ما بك ! إلا إذا كنت منذ الآن قد بدأت نصيغ في صفحات كتابك القادم " (4) .

(1) جبرا " العرف الأخرى " ص 81 .

(2) م.ن. ص 127 .

(3) م.ن. ص ص 126-127 .

(4) جبرا : العرف الأخرى ص 162 .

لنّ هذا السؤال / الجواب إلى شئنا التعبير ، هو تحديد للكتاب الذي يسعى الرّاوي إلى إبداعه، وهذا النّأليف ليس إلا رواية " الغر " . فهذا الكتاب الذي يضيع فيه صاحبه ويغيب ، ويحتفى فيه مبدعه وببطنه ، ليس إلا " العرف " . و " العرف " هي عرف داخلها مفقود وخارجها مولود . فالرّاوي تائه لآلته د خـ ل إلى " الغر " ولما خرج منها مازال به مسّ من تعاريجها وانعطافاتها المعبّدة . ولا غرو في ذلك ، فصهر الذات وفقدان الذاكرة من أجل التغلغل في دواخل النفس هو الجوهر المأمول . والكتابة الحقّة هي توه وضياح ومعايشة صارمة للأحداث والأعمال حتّى يمسي الرّاوي / الكاتب بطلا أو كالبطل المأسور داخل النسيج الرّوائي .

لنّ " الغر " هي الذات تحكي ضياعها داخل نفسها ، فإذا هي " تنحرق " تحريحيّا ، مضيئة خوافيها وأدغالها العميقة ، من أجل فهم للذات الإنسانية في تحليلها الكبير . فالجوهر هو بالأساس مرور بالعرض لبلوغ اللبّ الذي لا ينكشف إلا بعد التجربة المبررة . والتّار هي السّيل الوحيد لذلك . فكلّ الرّاوي ، ومن ورائه حبرا يسعى إلى الانكشاف الكلي . ومن ثمّ كانت الرّواية تقصّ ذاتها من أجل تعمق أجدى وأنفع . فالصهر أمر واجب حتّى تنكشف الذات ذاتا لذاتها . فهل تستجيب شبكة القصّ في " السفينة " وتنسق مع ثنائيّة " التّار والجوهر " ؟ .

" السفينة " هي رواية الهروب من الذات . وهي رواية البحث عن الخلاص بشتى السّبل والطرق . الرّاوي حائر قلق لا يعرف لمأساه حدودا . ومن ثمّ لم يسع هذا البطل إلى " السفينة " إلا للخروج من محيط يناصره العداء . فأراد المروق إلى الخارج علّه يجد بعض السلوى . والعريب أنّ قصّته هذه لم يحكها ، وهي تسرد ذاتها ، كما فعل رواة جبرا في بقية أعماله الرّوائية . وإتّما أوحدها مبطّنة ، في سباق قصص قصيرة أو قصائد شعرية . كما أوجد الرّاوي الرسائل والكتابات التي تركها بعض سحوصه وخاصّة الدكتور فالح . فالكنانة ، في الأخير ، تسرد كناية الأخرس وهي تحمل في طياتها قصّة " السّميّة " ومأساة أهلها . فعصام السلمل يورد قصص حبّ عاشها وديع الذي كل ، بدوره ، يقصّها لصديقين له " كحكاية مسترسلة . كل أبوها عطارا [...] ... " ذلك أبي " تقول هي - وقد نسيت اسمها (ألقها ، إذن ، من

خلق الخيال لا غير " (1) إلى هذه القصص هي صورة للقصّة الكبرى " السفينة " .
فعلامح المأساة موجودة وإرادة النموية واضحة . فهذا الاسنطراد (ألعها من خلق
الخيال) هو تمويه من أجل نعث روح التصديق والإقناع لدى المستمع أو القارئ .
فالقارئ وهو يطالع ، هذه الجملة ، يعرف حقيقة مفادها : أنّ الراوي عصام ومن
ورائه ودبع يقولان الحقيقة ، فليّ شكّا في وجود شخصيّة " الفتاة " فليّهما لا يشكّل
في أنّهما يمتلآن الحقيقة الوحيدة التي لا تقبل الشكّ والدحض .

وفي رواية " السفينة " بعض الفقرات التي تحيل إلى واقع الشخص ،
فالمحدث من الرّحالة الأجانب وهروبهم من المجتمع أو من " امرأة يخشى زواجها " (2)
هو ، في الأصل ، إشارة إلى واقع شخصيّة معينة . كما أنّ القصائد التي طعنت
العمل الرّوائي هي ، في الحقيقة ، ضروب من الخلاصة لما تحمله الرّواية من معنى .
فقصائد " من الشمس ومن ممّا القمر ؟ " (3) وقصيدة محمود الرّاشد التي يمكن
عنونها " البحر / الوحش " (4) هي تصوير لواقع السفينة في البحر ، إتلن
العاصفة : وهي ترمز لقصة محمود ذاته . لكنّ القارئ لرّواية السفينة " يستشفّ
فيما تركه الدكتور فالح من رسائل ومذكرات (5) قصّة السفينة ذاتها . فكلّ هذه
الكتابات هي تأليف للسّفينة ، من منظور ، هذه الشخصيّة . إنّها سفينّة الدكتور
فالح التي كتبها ، بعد أن ركبها ورحل فيها ، ليرحل عنها .

إلى رواية " السفينة " ليست رواية للرّواية أي إنّنا لا نعثر على ذلك
الهاجس الكبير الذي يحدو شخص جبرا لتصوير واقع قصصهم . إنّها رواية لا
تعالج ذاتها بذاتها على غرار الرّوايات الخبرائيّة الأخرى ، ولعلّ الكاتب لم يحد
مستساغا أن يستعمل ناره لبلوغ جوهره ، فاكتمى باتّباع الأحداث وفق منظور رواه
دون الرّكون إلى متابعة روائيّة الرّواية . ورغم ذلك ، فليّ بذور هذه الرّوائيّة
موجودة مغلفة داخلية في بلايف العمل ، وفي بعض المواقع المختارة كما بيّنا آنفاً .

(1) جبرا " السفينة " ص 26 .

(2) م.م. ص 85 والإشارة تعني عصام السلمى .

(3) م.م. ص 118 .

(4) م.م. ص 135 .

(5) م.م. ص ص 212-225 .

فلذا الأبطال ينكسرون ويكسفون وأفعهم تدريجيًا عبر سبيح لعويّ آخر لا يعود فيه القول على القول والكلام على الكلام . ولم تكن "السّفينة" هي الرّواية الوحيدة التي لم تتّبع ولم تتّسق وفق نار جيرا وجوهرة . ذلك أن روايته "صيّادون في شارع ضيق" جاءت على هذه السّاكلة . أمّا أغلب قصصه القصيرة بدءًا بـ "ملتقى الاحلام" (1) إلى "بدايات من حرف الياء" (2) فقد جاءت تحمل في طبّاتها ذلك الهمّ العظيم الذي ممّكن الرّاوي من الحكمة والتفكير في مبلد فصّته ذاتها . فكثّر العمل الرّوائي هو شكل ثنائي السمة . هو فعل ، وتفكير في الحديث عن الفعل . ونص ، إن تمعّنًا في رواية جيرا التي ألفها معيّة عبد الرحمان منيف الموسومة بـ "عالم بلا خرائط" ، فلننا واجدون أنّ هذا العمل يتّسق الاتّساق كلّ مع ما ذهبنا إليه . فجيرا يؤكّد ذلك قائلاً "إنّ كتابة "عالم بلا خرائط" قصّة أوجرها كما يلي : انتهيت من كتابة "البحث عن وليد مسعود" وكنت متهيّئًا لكتابة رواية جديدة . عبد الرحمان منيف كان مثلي أيضًا . ذات مرّة كنت بعض الصّفحات لكن توقّف . أنا أكتب سببًا ببطء ، والرّواية الواحدة تستغرق متّي عادة أربع أو خمس سنوات . قرأت ما كتبته وفجأة خطر لي خاطر سأله : مارأيتك أنّ بكتب الفصل الثّاني . نرّد منيف ، تمّ قبل . بعد أيّام جاءني بفصل ، وقال لي : لقد أوقعتك في فخ ، فأخرج منه . كتبت فصلًا آخر ، وأوحدت له فخًا وهكذا... لم نبحث الثّفاصيل . وعندما كتبنا عدّة فصول ، أدركنا أنّ اللعبة صارت جدّية ، عندئذ جلسنا وأخذنا نبحث في ما كتبناه . أمّا موضوع الرّواية ، فقد كنت أفكر فيه منذ زمان بعيد ، واتفق أنّ لافى ذلك هوّ في نفس صديقي ، لانه هو أيضًا ، كان يفكر في شيء من ذلك النوع : رجل ستهم بقتل امرأه بحبّها . وقد حدث ذلك فعلا هنا " (3) .

(1) جيرا - "عرق وبدايات من حرف الياء" ، ص ص 62-67 .

(2) م،ن، ص ص 203-220 .

(3) محمد الحبيب السّالمي : "حوار مع جيرا ابراهيم جيرا" الوطن العربي " ع 342

للسنة 1983 ص ص 52-53 .

إنّ موضوع هذه الرواية ، قد خامر جبرا فعلا بل إنّ إحدى قصصه القصيره عرّضت نفس الموضوع ، معالجة مباشرة ، إنّها قصّة " السيول والعنقاء " (1) وفي كلا العملين ، فإنّ جبرا اتّبع نفس النسق . فجاءت الرواية ، رواية للرواية والقصة قصا للأفصوصه . فكلّ نصّ هو نصّ للنصّ . ومن ثمّ أوجد جبرا هذا النمط التعبيريّ الجديد الذي تظهر فيه عمليّة الخلق والابتكار تفضح ذاتها بذاتها .

إنّ روايه " عالم بلا خرائط " وجلّ كتابات جبرا القصصيّة تخضع أو تستجيب لإحدى الخصائص التي يتميّز بها هذا الأديب . وهذه الخاصيّة ، هي عمليّة قصّ الرواية عبر نشوئها ، فكلّ الراوي يتعرّى تدريجيّا من أجل خلق عالم متنام ، هو صورة منه . فهو انعكاس للعمل أوّلا وأخرا (2) . ومن ثمّ ، فإنّ عنصر " النار " دافع للصهر الذي بدوره يؤدّي حتما إلى جوهر يطلب فيحرك في الغالب الآم .

* * *

إنّ العمل الروائيّ عند جبرا ينطلق من نار تصهر لتصل القارئ بجوهر الحباء التي إليها تحنو النفس وتستهوئ القلوب . وقد جاءت العناوين محدّدة لتأر الارنحال والبحث والتنقيب والثورة والضياع . فالعنوان عند جبرا نار تسعى إلى تحديد جوهر هو ، من النفس ، في الصميم . وما الجوهر سوى تلك الأحداث المتناوبة التي تسلّط على بطل إشكاليّ ، فينغمس في شبكة القصّ يسرد بصمير المنكلم حفيضة وجوده ، أو ما يشبه حقيقة وجوده ، كما تتراءى له في مرآة نفسه . وهذا البطل الإشكاليّ في سرده ، يتناول الرواية ، باعتبارها ، ملّة للسرد ، أي إنّها هيولى بصدد الخلق . فإذا الصورة خال للهنكل بصدد البناء . وإنّ هذا الشخص السارد ينفث أمام الأحرس ، فيتعرّى ويترك للأخر إمكانيّة المرور عبر سطوفه . فتظهر عند الراوي أصوات الأحرس جليّة واضحة . فالراوي السارد عند جبرا يملك الطاقّة

(1) جبرا " عرق أو بدايات من حرف الباء " ص 168 - 197 .

(2) محمد عز الدين الناري - " مفهوم الروائيّة داخل النصّ الروائيّ العربي " مجلة " الوحدة " السنة 5 . ع 49 تشرين الأوّل : أكتوبر 1988 م - 1409 هـ ، ص 96 .
يفطن هذا الناقد إلى هذه الخاصيّة في رواية " عالم بلا خرائط " وبعض الروايات العربية الأخرى .

الموحية التي تخول الآخرين التعبير عن ذواتهم ، من خلاله . وفي ذلك نرى أنّ جبرا يعتمد تصوير الواقع كما هو أو هو يسعى إلى ذلك سعيا واضحا . فجبّرا لا ينفلق في رواياته ، وإّما يفتّح للرأى المقابل بما فيه من رقص أو انتماء إلى الرّأوى السّارد.

ولعلّ ركوننا إلى أحد عساوينه التّفدية لإبرار هذه النقطة كل صائبا . إلى هذه العملية تستدعى من القائم بها ضربا من المسؤولية ، ومن ثمّ دلت عبارة " النّار والجوهر" على هذا المنظور . فالنّار هي الحياة التي مرّ بها ، فنعطينا التجربة بأنواعها المتعدّدة ، وهذه التجربة تكوّن الصّهر الذي يؤدي بدوره إلى صقل الذات حتّى نمسي جوهرها هو صفاء الصوت الفرد - الجمع في آن واحد .

الفصل الثاني :

البداية والنهاية :

بين مدّ الحرية وجزر الطوفان

- البداية : مدّ الحرّية

- النهاية : جزر الطوفان

تمهيد :

البداية في الرواية هي الفعل الذي يجابه به الراوي قارئه . وهو فعل مه يكون مطلق العمل الروائي وعليه يبني . فإذا كانت الرواية نسيجا لغويًا يسرد خلاله الراوي ومن ورائه الكاتب القصة ، فإنّ البداية هي تلك الحالة التي يلج بها القارئ نصّه منذ الوهلة الأولى . فالوهج اللغوي يرسل ضوء الساطع عبر الحروف نحو مختلة القارئ الذي ينطلق من التسيج اللغوي ، لكي يستوعب الأحداث والمنطقات . ونقطة الانطلاق كثيرا ما تكون ذات أهمية قصوى . فمنها يكون البناء وعليها يكون المعتمد . وكل عمل روائي ناجح لا بدّ له من منطلق أصيل . ونحن في تحليلنا لروايات جبرا وجدنا علاقة متينة بين عنوان لأحد كتبه النقدية : " الحرية والطوفان " وضربة البداية لأعماله الروائية . فالحرية حاله يكون عليها الرد الإشكالي . منها يكون المنطلق للعمل الإنساني . وعبرها يكون التوجّه نحو العقد المتعددة التي تتّبع مسلكها حتى النهاية . فما هي خصائص هذه البداية وما هي مؤشرات هذه " الحرية " عبر خطاب جبرا القصصيّ ؟

البداية : مدّ الحرية :

إنّ البداية عند جبرا تتميز بخصائص واضحة ، فالمنطلق هو بالأساس لحظة حرجة تتّضح فيها مسؤولية البطل . فهو يبدو " فاعلا " بالمعنى التحوي للكلمة . فهو يصارع الواقع ويسعى إلى تخطّيه . وهذه اللحظة هي ، دقيقة للغاية ، فيها ينبجلى لنا البطل وهو يقارع الواقع ويصارع الآخرين . إنّ البداية عند جبرا هي ولادة للحدث ، ولادة للفعل ، ولادة للعمل ، ولادة للحلم والذكرى .

صراخ :

أمين سماع في رواية جبرا الأولى " صراخ " فاعل للأحداث وراويها . فهو الذي يكتب قصّته ويربط عناصرها . ومنذ الأسطر الأولى يبدو لنا متسكعا في شوارع المدينة أو كالمستكع . فيلتقي بفتاه . ثمّ بشرطيّ صديق ليجلس في مقهى صغير ، يشرب قهوته . ويتّصح لنا بعد ذلك أنّه " عائد من الجبل حيث نسي كلّ شيء " عن المدينة . فأمين السماع غادر المدينة منذ أيام وتوجّه إلى الجبل لقضاء عطلة ، قصد

سبلان مأسابه وبصفة خاصة نسلان حبه لسميّة ولعالم عنابت هائم .
إلى الرواية تبدأ بالعودة إلى عالم المدينة . وهي عودة نتسم باللهفة من ناحية،
والبرود من ناحية ثانية . فأمين مثلّف متعطّش إلى المدينة وما كثره الأحداث التي
يعيشها عبر ليلته تلك ، إلا دليل على هذا التعطّش والتّلف . أمّا البرودة فمأتاها
من المدينة ذاتها . فهي مدينة الموت : موت الحبّ وهروب الأحبة (1) . أمّا الجبل فهو
مقرّ الهروب . لقد كل أمين يهرع إلى الجبل كلما ألم به أمر . يجيب أصدقاءه في
المقهى لمّا سئل : " أين احتجبت طيلة هذه المدة ؟"
فيقول : " في كهف على الجبل " (2) .

إلى عودة أمين إلى المدينة هي عود إلى الحياة الاجتماعية وانغماس فيها .
وهو ، إذ يعود ، يمسك بزمام الأحداث ويتعقبها تدريجيّاً ، وتطريقة المونولوج الداخلي
والافتصاح النمسيّ نعرّف على اهتماماته . ويمكن حصر هذه الاهتمامات في ثلاثة
عناصر :

- كتابة تاريخ أسرة آل ياسر

- قصة حبه لسميّة

- كتابته لرواية حبه الفاشل

إلى رواية " صراخ " هي قصة ليلة من لبالي أمين الذي اسرجع فيها البطل
الأحداث التي عرفها . وكما سبق ، فإنّ البطل اسبرى ، منذ البداية ، بصوّر فلقه
وتذمّره وسخطه على الواقع المليم . لقد كل خارج المدينة من أجل راحة يطلبها فلا
بدركها ، فقرّر العودة إلى المدينة الآتون حتّى يفي بحريته ، ويفوم بما هو مطلوب منه
وسعّر عن وجوده . ويكفي أن نذكّر الحادث الأوّل : محادثته مع الفتاة وحواره مع
الشرطي لكي نعلم أننا أمام بطل إشكالي مصمّم على الفعل . فهل سيصيب أم يُصاب
بالفشل الفرع ؟ .

(1) نوبسوق صائغ - " عر الأرض البوار " - مقدمة " عرق أو بدانات من حرف
الياء " ص 10 .

(2) جبرا : " صراخ " ص 30 .

"السّفينة" :

لئن بدأت رواية جبرا الأولى بالعودة إلى المدينة الآتون ، فلنّ "عصام السلمان" بطل "السّفينة" ينجلي أمام القارئ وهو هارب من قَطرٍ غاشم . فيركب البحر من أجل خلاص حَلَب يبدو في الأفق جاريا نحو شاطئ الأمان والاطمئنان . لكنّ الفدر كلن له بالمرصاد .

يفتح الرّآوي سرده قائلا : " البحر جسر الخلاص ، البحر الطرّي الناعم ، الأشيب العطوف ، وقد عاد البحر اليوم إلى العنقولن . لطم موجه إيقاع عنيف للعصارة التي تقذف في وجه السماء بالزهر والشفاء العريضة والأترع الممتدة كالشّراك اللذيذة . البحر خلاص جديد . إلى الغرب ! إلى جزر العقيق ! إلى الشاطئ الذي انبثقت عليه رتّة الحبّ من ريد البحر ونفث النسيم " .

لنّ "عصام السلمان" هارب من الحبّ ، هارب من الأرض ، من اليابسة ، هارب من قدر الحبّ الذي لا يقهر . وفي هذه اللحظة لحظة الهروب ، لحظة الانعتاق تكون المصادفة الغريبة أو على الأصحّ الاطمئنان الخَلَب أو الاطمئنان السراب ، إذ سرعان ما تتّصح الرؤية ونبدو الرحلة / الخلاص ، الرحلة البحرية / الهروب صرّبا من المستحيل . إذ يتحوّل البحر من معين على الهروب إلى معيق له ومعين على اللقاء والمصادفة . يعترف عصام : " ما كنت لأعرف أن (أكاد لا أستطيع أن أقولها) أنّ لى ، لى نفسها لى المسكينة ، لى الباكية بعض الليالي ، العادرة بأهلها من أجلى ، الضاحكة ، الراكضة على عيني ، لى ستكون أيضا هنا " (1) .

لقد قرّر عصام الهروب ووجد في السّفينة : " الهيركيوليز " أداته للضرب في البحر ، بحثا عن مستقرّ بعيد عن الآتة . لكنّه رأى لى مع " زوجها الدكتور فالج عبد الواحد حسب بين الرّكّاب والسّفينة بعد راسية في مرفأ سروت . وفعت عيباى عليها بمحاة الناظر إلى حجر ضخم يهوى عليه من أحد السّطوح . فانسحبت في الحال من مرمى الخطر . لقد غدرت بي . لقد لحفت بي إلى المكان الوحيد الذي كنت أظنّه في مأمن منها . خرجت بين جموع المتكئين على الدريزين الملوّحين

(1) جبرا : السّفينة ص 9 .

الصّائحين الحالمين . ودهبت إلى الناحية الأخرى من السّفينة ... صدفة ولا رب...
ماعدت أتحمل التّساء ، أريد الخلوة . أريد ألا يعرفني أحد باسمي أو وجهي . واحد
من مليون ، عابر سبيل يصطدم به المارّة ولا يرونه " ... (1).

إنّ عصام ينكتف داخلها ، فهو هارب إلى المكان / المثال ، إلى المكان الذي لا
يكشف . لكنّ المحاولة تبوء بالمثل . فهو طالب للمحال . ولا بدّ من اللقاء عبر
المرعوب فيه. فلذا كلن ساميا إلى " الخلوة " و " الغربة " و " الوجدانية " ، فقد وقع في
عكس ما أراد . فالسّفينة المكان الضيّق يجمع لا يفرق ، يصل ولا يفصل . فتسمى
المجموعة واحدا ، والواحد ضمن الكلّ . إنّه المكل الذي يحتوى الكثير ليحيلها إلى
لحمة واحدة . وإن تناقضت الأهواء وتصادمت الرؤى . ويكشف عصام أنّ لمى ، فد
رأته . ففمرتها بجانب قمرته بل إنّ اللقاء كلن أمام القمر . فكان المشهد المسرحي:
عصام ؟ أي والله عصام ! ، هب الدكتور فالح وأكمل :

لمى شوقي عصام السلماني ! ،

لمى (بلهجة مسرحية) : من عصام ؟

أنا (بلهجة مسرحية أيضا) : شلون صدفة ! مرحبا دكتور

شلون حظ ! مصافحات سريعة ، " (2) .

إنّ هذا اللقاء ينمّ على قيام هذه الرّواية في أساسها على هذه المصادفة .
عصام وفالح ولى يلتقون في السفينة . فهذه السّفينة هي قدرهم الذي سيحملهم
إلى حيث تتحدّد المصائر وفق تخطيط مسبق سيتّضح تدريجيا . فكلّ هذه الكلمات :
" صدفة " - " مراوغة " - " تصميم " ، " ملاحقة " " إعاصة " ، " خلوة " " عابر سبيل " هي تحديد
لمسار روائيّ واضح . يكون أساسه انعدام الاسفلات من الآن ، فإرادته الهروب التي
حاولها البطل ستنتهي به إلى الرّضوخ إلى مسار السّفينة . فالبحر حصر
الخلاص أمسى جسرا للقاء الدائم . واللهجة المسرحية في المشهد الآنف الذكر ،
ستواصل حدّا فاصلا بين الأبطال يلتقون للحدث ، وتتأجّع بينهم العواطف على

(1) جبرا : السّفينة ص 11 .

(2) م.ن. ص 13 .

النمى مما سدون . وهنا لعب الظاهر والباطن لعبته ، فلمى تظهر ما لا تنطن وعصام بالمثل وكذلك فالح .

إنّ بداية "السّفينة" هي لحظة من اللحظات المخرجة التي يعرفها الأبطال ويعيشونها بكل جوارحهم. فعصام أراد الهروب وهو فعل قام به عن إرادة ومسؤولية. فكان حراً ساعياً إلى الانعتاق من اليأس ، فوجد في البحر إمكانية الاطمئنان والانزعال ، لكنّه يلتقى بمن أراد غيابه. فإذا الغائب حاضر . وتتغيّر بذلك كلّ المعطيات لتصبح "السّفينة" سفينة رحالة تموج مع البحر بحر الخلاص في البداية وبحر الأشواق فيما بعد ذلك .

فهل ستكون البداية في "البحث" على هذا النسق سليمة اختيار لا بدّ منه ؟

"البحث"

اتّبعّت بداية "البحث" نسقا فيه بعض التغيير للبدايات السّالفة . فقد قدّم الكاتب للرّواية بمقطوعه من المرتبة التاسعة لريلكه . وهي مرثية تسم الذات الإنسانة بخاصيّتين ، أولاهما : ارتباط هذه الذات بقدرها المعروف وهو الموت :
"أه لماذا

عليما أن يكون بشرا ، وإد تراوغ القدر

نتوق إلى القدر ؟"

وثانيتهما : ميلها المسرف إلى البقاء ، رغم هذه النهاية . فالذات وإن ذهبت هباء فإنّها تاركة في الأرض علامة ما ، تدلّ على مرور الإنسان من هنا ، مرور حضارته في هذا الكون. والرّواية تفتّح على هذه الحقيقة، فنحن أمام راو هو "الدكتور جواد حسي" بتسلّم نركة صعبة" والتركّة كما وردت في اللسان (1) هي تركّة الرجل الميت : ما يتركه من التراث المتروك. "والرجل" "التارك" في مقام الحال هو وليد مسعود ، وقد احنّى احفاء عريبا. فهو ليس بالميت وليس بالحى. وإتما هو بين هذا وذاك. نعني أنّه يعيش قدره. وإلى تسلّم الرّاوى هذه التركّة الصّعبة ، فإنّه أقرّ منذ البداية قصور الذاكرة عن الوصول إلى الحقيقه يقول: "تميّت لو أنّ للذاكرة اكسيراً

(1) ابن منظور - لسان العرب - مادة "ترك" .

سعيد إليها كل ما حدث في تسلسله الزمني ، واقعة واقعة ، ويجسدها ألفاظا تنهال على الورق" (1) . إلى هذه العبارة التي يبدأ بها الراوي كلامه توضح أنّ هذا التمتنى هو من الاستحالة يمكن . فالذاكرة هذه القوة الدّاخلية التي يمتاز بها الإنسان لسبب لها الطاقة بحيث تعيد الحياة في من مرّ زمنه وعاش أمده ، لذلك ، فإنّ هذه الكلمة توضح مدى قصور الإنسان ونقصانه ، والكلمة مأخوذة عن وليد نفسه ، وليد الحاضر ، المتواري ، المبحوث عنه . إلى البداية في " البحث " جاءت في وقت حرج للغاية . فالبطل حاضر مختلف ، والفاعل لا حيّ يررق ولا ميؤوس منه اليأس كلّ . فوليد اختفى . شاهده الأصدقاء وعابنوه في الحدود . لكنّ بعض الشواهد تؤكّد نهايته بل يذهب البعض منهم إلى القول بأنّه أراد الرّحيل ، ورحل فعلا دون رجعة (2) . لذلك أصرّ الراوي أنّ يطيل الحديث عن الذاكرة فهي هذه القوة الدّاخلية التي تسعى إلى إعادة تشكيل الواقع وفق وعينا به . وهو ما سعى إليه الدكتور جواد حسني . فالراوي مصرّ على البحث عن وليد مسعود لا ككائن ، وإثما كمثل عابشه وطارحه الآراء واختلف معه من اختلف واتفق معه من اتفق . وبين هذا وذاك بقي الدكتور جواد يقف موقف الاتّزان الذي طالما حاول البطل المختفي الوصول

(1) جبرا : " البحث " ، ص 11 .

(2) يتّضح جلياً أنّ جبرا يستمدّ شخصه من معارفه وأصدقائه ، وقد خامرتنا هذه الفكرة وبدا لنا وليد مسعود ليس إلا صورة من الشاعر توفيق صايغ . فالعلاقة بين جبرا وهذا الشاعر هي نفس العلاقة بين الدكتور جواد ووليد مسعود انظر " البحث " ص 43 . ويقول جبرا عن صديقه الشاعر : " لا - لم يخطر بباله قط ، طوال هذه السنين أنّي سأكتب عنه بعد موته . بل - ويا للسخرية - كنت أعذبه دوما بتفاصيل من حياته ، وأطلعته على كتاباني التي لا أنسرها ، وأحدثه عمّا لم أحدث أحدا عن دواخل ما أكتب وما أفعل ، جاعلا منه حيّا كما لم أجعل أحدا ، لأنني كبت أعنف آه هو الذي سيحيا بعدي ، ليكتب عني ، وليس لي أحد مثله من حيث عمق المودة والتجاوب ، فكانت شقّ آخر لنفسه ولن يفهمي أحد مثلما يفهمني - بذلك الدكاء المفرط وذلك القلب الكبير " انظر مقال جبرا " توفيق صايغ : صعود النّار والجوهر الصلب " في " النّار والجوهر : دراسات في الشعر " ص 93 . ويعلّق جبرا عن وفاته توفيق الصايغ الذي التقى به سنة 1970 فيقول " كان مصمّما على العودة نهائيا [إلى بيروت] في العام القادم [1971] لكنّه لم يعد " . ن.م. ص 115 . وإذا أضفنا إلى كلّ ما سبق محاولته للانتحار وهربه من الموت سنأكّد من أنّ شخص جبرا مصمّمه بخصائص دقيقة من هذا الشاعر وبخاصة وليد والدكتور فالح . أنظر كذلك : محمود شريح . " توفيق صايغ سيرة شاعر ومنفى " ص 197 .

إلى تحقيقه ، وإهداء روح الصداقة لمنفى الدكتور جواد بأصدقاء ولد في سن عامر
لسماع شريط مسجل - هو آخر صوت لوليد - يسمعه الحاضرون من عرفوا الرجل
وعاملوا معه (1) . وسيجتمعون مرة أخرى في بيت إبراهيم الحاج بوفل لمشاهدة
صورة شخصية لوليد ، أنجزتها الرسامة سوسن (2) .

إن بداية "البحث" هي انطلاق جواد في عملية التحسس الأول من أجل بحث
أعمق وأدق . وهو بحث ليس كالبحث البوليسي السري الساعي إلى الكشف عن
جريمة ما . وإنما هو فعل اعتراف لصديق ، هو في الحقيقة ، ميثوث عند الجميع .
فوليد روح لم تمت . ذلك أن كل الأصدقاء كما سيتضح يحملون "وليد" ويحلمون به .
لقد فعل وليد فعلته . وقام بمسؤوليته بل خرج راحلا ، وفي الغراء "ترك سيارته
على قارعة الطريق الصحراوي الداهب إلى سوريا على بعد حوالي خمسين كيلومترا
غربي "الرطبة" . ولم يترك كلمة تشير إلى ما حدث . ولكنه سحبه للمواقف اللعربية ،
ترك شريطا داخل المسجله ، في سيارته قال فيه أشياء كبيرة . ولم يقل الشيء الوحيد
الذي تحرق الجميع إلى معرفته : أين ذهب ؟" (3) .

إن هذا الفعل هو الفعل / المفصل الذي بنى عليه أس الرواية وعليه اعتمد .
فالبحت كهيكل روائي يبطل من إقدام البطل على ممارسة حرّيته ممارسة نائمة .
فبوعي وتصميم ، سافر وليد وعن وعي ومسؤولية صرب في الصحراء ، وعن وعي ،
أضاً ترك "تركه صعبة" لصديق له حصيف الرأي ذكي التطر ، هدفه من ذلك إعادة
النساء والتركيب ، بناء حياة مضت ومارالت تمضي وبركبت أجراء واتباع تفاعلات
وأحداث سنكتشفها كلما استقام النساء واتسق .

ولا بد لنا هنا أن نؤكد أن السريط المسجل هو احتصار كامل لحياة وليد وهو
على صلة بالرواية ، بل إنه يمثل قصة داخل القصة ، ولت العمل الروائي وجوهه (4)
منه المطلق وعليه يعتمد في فهم المصطلح الفلامية . فهذه الكلمات المسحوبة أراهما
الكانت بهذه الحمل التفائنه الموحية من أجل إضفاء الاسطوريه على عمله .

(1) جبرا : "البحث" ، ص 25 .

(2) م.ن. ، ص 346 .

(3) م.ن. ، ص 16 .

(4) اسعد محمد علي - " البحث عن وليد مسعود " وتبويغات الشكل الموسيقي " -
انظر الافلام ، ع 1 ، ص 18 كانون الثاني - 1983 ص ص 30 - 40 .

لن بدابة " البحث " هي لحظة احناها المؤلف ليكون منها المنطلق في تحديد المسار لحياه وليد مسعود . وهذه اللحظة الحرجة اتسمت بمسؤولية صاحبها وحرية البائة في اختيار الفعل دابة . ولما كان الفعل ضربا من الاختيار اخلفت الرؤى وتعددت . بل إنها تناقضت . ويكتشف الباحث الراوي أنه إلى عرف عدة أشياء، فقد عانت منه أساء أخرى (1) . لقد أراد وليد الرحيل وصمم عليه ، فكأنه الهروب إلى المجهول أو التوق إلى عالم أرحب ، ولما كان المجهول هو المحيط الخارجي ، فقد ترك بصماته حتى لا يفقد الفقدن كله، وكلف صديقه ضميا بالقيام بشؤونه وفق المعهود ملة يعود . لكن هل سيعود على طريقة السندباد أم هي الرحلة دون عودة ؟

العرف الأخرى :

لقد افتتحت رواية " البحث " بمروية لربلكة وهي تعتبر مقدمة لثناء وليد مسعود خاصة والوضع البشري عموما . وعلى نفس الشاكلة جاءت رواية " العرف " تنصقها " مقدمه المقدمه " وهي قصه أرادها الكاتب عبورا إلى المناهات ، هي بالتحديد تأطر " للعرف الأربعين " . وهي العرفة التي ورد ذكرها ، كما قلنا سابقا ، في " رواية " البحث " . وقد جاءت على لسان عامر حيت قال : " أربعون غرفة لنا أن ندخلها كلها ، ولكننا نصرّ على دخول العرفة الوحيدة التي أفضت دوننا . لا بأس سندخلها عندي فكرة " (2) . لقد حفر الأمير زوجته من ولوج العرفة لكنها أبت ، وبمصولها المعهود نكتت العهد وولحت المخذور وفامت بالعصيل . فلذا بالعرفه تفتح على غرف سعده لا يحصى ولا تعدّ . ولم يمه الراوى القصة وإنما تركها مفتوحة . فلا نهاية للقصة ولا نهاية للعرف أيضا . فالأمر موكول إلى القارئ ، لكي يصع حدّا لهذه المناهة وبتصور النهاية ذلك أنّ الرحلة هما دخول بدون خروج أو هو خروج إلى دخول . وهو ما سنستشقه في " العرف الأخرى " .

عبر رواية " العرف الأخرى " رواية الحاصر بمعناه العميق . فالراوى في قصه للأحداث عتر عن حاضره المريب . فالبطل خرج من رحله بكشف أنّ نهايتها وصوله إلى محطه حيث يجد من ينتظره لكي يحمله إلى مكل الحمل الممام على شرفه . هذه باختصار شديد بدابة الرواية ونهايتها .

(1) جبر 1 : " البحث " ، ص 37 .

(2) م.ن. ص 20 .

إلى البطل انطلق من " ساحه كبيرة " . يقول الراوي : " كات الساحه ميدانا كبيرا من ميلادين المدينه ، تمتد على جانب منه أشجار الليوكالبتوس الكثيفه ، وعلى الحوايب الأخرى مبلى متراصة عالية . كلن ميدانا موحشا - في تلك الساعه لا أحد يتحرك فيه أو على حوايبه ولا تعبده سيّارة أو مركبة من أي نوع " . إلى هذا المنطلق ينبيء باعدام الحدث ، فالمكلن ساحه كبيرة واسعة . لكنّها ساحه " ميّنة " لا حراك فيها . فالتساع المكلن كلن من المفروض أن يحمل في طيّاته مفهوم الحركة الكثيرة . فلعلّها محطة أو ميدان يشهد من حين إلى حين نشاطا مكثفا . لكنّ الركود يجد سببه في الزّمن الذي حدّده الراوي قائلا : " الوقت ؟ كلن عصرا ، بل هو بعد غروب الشمس وقبيل هبوط الظلام ، في تلك اللحظات القلقة الموحشة التي سُمّت النهار وباتت تنوق إلى ليل بطئ القدم ، وصوء النهار المتبقّي رصاصي أغبر فيه مذاق الخيبة والحزن " (1) . إلى هذا الزّمن ينبيئ بالتغيّر والانتقال من حال إلى حال . فالزّمن هو نهاية النهار وبدايه ليل . ولعلّ السؤال الذي يطرح هو لماذا هذا الركود في هذا الزّمن المشحون بالرّموز . إلى مقدم الليل وانتهاء النهار هو زمن المتغيّرات تخفت فيه أحداث وتينع أحداث أخرى ، تنام فيه عقول وتنفتح فيه قلوب . هل كل الزّمان مدعاة للتغيّر ، فإنّ المكلن ، على العكس من ذلك ، لم يوح بالحركيّة التي ندفع إلى الفعل . لكنّ القارئ يستشمت من هذه المقدّمة أنّ البطل يقرأ " طريقه " ويدرس مكانه . فهل يتمكن من فهم محيطه أم أنّه سيّتيه في طرق المدينة الخلفيّة ؟

إلى البطل يشعر بالضّياع ، وإلى لم يصرّح به ، ولعلّ استنظاره لشيء ما ، هو الذي جعله يلمّح ولا يصرّح . بل إنّه وجد نفسه مدفوعا إلى استكناه يطلبها فلا يدركها . إذ مرّت ساحبة مليئة بالوجوه ذات الأقنعة المنعدّدة ، فلم يجد رغبة في ركوبها ، رغم إلحاح المتاء الدّاعرة . لكنّه وجد صالته في الفناء التي دمنه إلى مرافقتها في سيّارتها " المرسيديس " . حيث أخذته إلى مكلن ما هو " أرض فسحة " فاثم على طرف منها " بيت كبير " بعدّة طوابق " (2) . وأمام هذه السّاحة وصلت السّاحة التي أبى الراوي انطاءها . وولج الجميع البيت الكبير ، رغم محاولته

(1) جبراء: العرف الأخرى: ص 6 .

(2) م.س. ص 22 .

البطل الهروب . وهي محاولة لا بدّل على إرادته فاعلة وإتّما هي حلم راوده . إنّ هذه الفاتحة تبدأ بحروج البطل إلى السّاحة أو على الأصحّ ، إنّ مطلق البطل كلّ من السّاحة المسيّحة لكي يصل إلى بيت كبير ، سيمضي فيه الليل كلّ ما مرّ عبر "العرف الأخرى" . فكلّ الرّأوي بدأ بالدخول لكي ينتهي في خاتمة الرّواية إلى خروج هو ، في الحقيقة خروج من عالم الخيال - عالم العرف ، إلى عالم المدينة - الواقع . وهذا التّكامل من بداية - هي دخول إلى عالم العرف - وخروج في الفصل الأخير من الرّواية ، بدّل على المزاوجة الطريفة بين فصول الرّواية وهو ما سنستشقه عبر تحليلنا لآخرى هذا العمل القصصيّ .

إنّ "العرف الأخرى" هي الرّواية التي يبدأ فيها الرّأوي ، ينتظر الأحداث فهو دهش لما يرى ، متابع ومشاهد لا يشارك الآخرين أفعالهم . وهو ، وإنّ عبر عن وجوده ككائن ، لا يصوغه فاعلا . ويحيى القارئ أنّ البطل في هذه الرّواية ، على غير عادة الأبطال الآخرين هو بمنأى عن المحيط ، لكنّه ينساق إلى الحدث ، بل ينجرّ إليه من طواعية . لذلك ، فهو يركب مع المرأة . ورغم أنّ هذا الفعل لا يتمّ عن اختبار أو مسؤوليّة ، إلاّ أنّه يؤكّد وعي البطل بوضعيته . فهو ، وإنّ كان مدفوعا إلى هذا الاختيار مجبولا عليه ، فإنّه في صميمه ، مؤمن بفعله حريص عليه . فقد رفض امتطاء الشاحنة وركب السيّارة الفاخرة . وتدور هذه الأحداث عادية للغاية وكلّ المؤلف صاغ هذه البدايات بواقعيّة مفرطة لكنّه سجنها بالرموز الموجيّة التي سنحاول أن نستشقه عبر تطوّر الحدث الدّاخليّ .

إنّ بداية "العرف الأخرى" هي الخروج إلى الشارع . لكنّه خروج متبوع بركوب وسيلة نقل نحمل الرّأوي إلى منطقته "العرف" حيث مكان الأحداث الحسام بل إنّ السيّارة داهيا لا تعدو أن تكون إلاّ إحدى العرف . وإنّ كلّ هذا المطلق يتمّ عن اختيار الرّأوي لمساره ، فإنّنا سنكشف عبر تطوّر الأحداث أنّ البطل في الأخير ، هو فاقد لكلّ إمكانيات العمل أو الفعل .

إنّ بدايه العرف على هذه الشّاكله ، يحيلنا مباشرة على روايه "عالم بلا حرائط" وخاصّة في تقديمها الذي نحن متأكّدون كلّ النّأكد ، من أنّه من صباغة "حبرا" بالنفس الأسطوريّ المسمّى أساسا من الحديث من "عرافة كوياني" يستجيب لميسل

دعنا نعد حبرا إلى هذه المواضع أمّا الفصل الأول بكامله فهو من صياغته ذلك للقرابة الكبيرة بينه وبداية "السّفينة" (1).

* * *

إنّ البداية في روايات حبرا تمتاز في مجموعها بميل الكاتب إلى تصوير بطله في لحظة من لحطاته الحرجة . هي لحظة الفعل المسؤول (2) . فالرّايي البطل يسعى إلى التعبير عن ذاته عند قيامه بفعل هو من الأهميّة يمكن . وبهذا الفعل يتكوّن الأسّ المتين الذي تنسني عليه أحداث الرّواية. لذلك جاءت البداية في "صراح" عودا إلى المدينة من رحلة الجبل لطلب الراحة . وكانت في "السّفينة" خروجا وهروبا من اليابسة إلى البحر ، في سبيل عزلة تطلب فلا تترك . وجاءت في "البحث" وصفا للتركة الصّعبة التي كن على الرّايي / البطل أن يستشفّ منها حياة وليد مسعود الغائب الحاضر . فإذا البطل الحقيقيّ موحود مختف في أن ، معرّوف مجهول ، حاضر رغم الغياب . وإذا هو وحده وقفا معا . يعسر لم تتناهِ بالصورة المتلى ، شأنه في ذلك شلّ الحياة التي لا يمكن للذاكرة أن تجمعها في هيئتها النموذجية .

أمّا "العرف الأخرى" فكانت تصويرا للخروج من أجل دخول في عالم الغرائب والعجائب ، فكل الخروج ، بوحى الفعل الإراديّ ، في حين ننظر من الغرف أن يكون ذلك الحدث المموّه الذي يعسر المسك بزمامه لأنّ الطريق فيه محفوفة لا بالمخاطر ، وإتعا بتلك المرايا التي تفتح الطرق المسدودة ، وتسدّ الطرق المفتوحة . ومن ثمّ ينتفي الفعل وهو ما سرّاه عند تحليلنا للنهاية .

(1) إلى مقارنة بين فاتحة "السّفينة" و بداية "عالم بلا حرائط" بوضّح المقاربات الأسلوبية بينهما. وقد اعترف حبرا بذلك في حديث له نشر بمجلة الوطن العرسي ع 342 سنة 1983 ص 52-53.

(2) يقول حبرا في كتابه "الفن والحلم والفعل" "أنا فعلا أبدأ بالحاضر. كآتي أقول نحن انتهينا إلى هنا ، ولكن لسر وحي هنا ، كيف وصلنا إلى هذه النقطة والمصّة هي هي الواقع قصّة الوصول إلى هذا المكان إلى هذا الحاضر ، وأنا في كلّ ما كسب تقريبا ، ميّال إلى أن أبدأ بالنهاية ، ثمّ أعود إلى البدايات على غير الطريقة التقليديّة هي القصّة [...] أنا بالفعل أنظر إلى النهاية ثمّ أحاول أن أفهمها ، فأعود إلى البدايات" . ص 170 .

النهاية : جزر الطوفان :

النهاية في العمل الروائي هي الصورة التي تنطبع عند القارئ ، وقد أنهى عملية القراءة . فإذا تلك الصورة الأخيرة ، في تعامله مع النص ، يرسل أوارها عبر التسيج اللغوي ، فتتكشف دواخل العمل ، وتنطلق إلى ذرات بإمكان الناقد الفاحص فهمها ، بربطها بعلاقات ثنائية وجماعية ، مع سائر الكلمات أو الحمل الموحية . ومن ثم يمسى النص الروائي قوة فاعلة . والنهاية هي "الضربة الأخيرة" التي بها يعرف البطل أو الراوي ، وبها يغمر ذهن القارئ بضرب من الارتياح الموهوم ، ارتياح انتهاء العمل من ناحية ، وبدء عملية الفهم والاستيعاب من ناحية أخرى . فإذا القارئ يمسى بدوره فاعلا ، إذ يستعيد الأحداث والأفكار وينسجها عبر فهم خاص به يعطي للنص "المقروء" حدوده الحقيقية ، هي بالأساس ، موجودة فيه بالقوة قبل القراءة ، موجودة بالفعل عند القراءة وبعدها . ولذا فيلّ النهاية تكتسي في كلّ نص أدبيّ قوتها وجبروتها من كونها تسيج للقارئ الصورة النهائية أو شبه النهائية للنص ، فيسمى النصّ مشروعا " رؤيويّا " متفاعلا مع القارئ ، منعلا به . والنهاية لغة (1) هي غاية الشئ وآخره وهي أقصى ما يمكن أن يبلغه المرء . وهي عند حبرا ، كما قلنا سابقا ، ترتبط بنصّ نقديّ وسمه صاحبه بـ " الحرية والطوفان " . وهما قطبان يكتنزان بداية فعل الإنسان ونهايته . هـ " الحرية " بداية ، والطوفان نهاية للفعل . و " الطوفان " لغة (2) الماء أو السيل المغرق وهو أيضا " شدة ظلام الليل " ، وكذلك " الموت الخرع الجارف " . إلى الطوفان ، بهذا المعنى ، ينطلق من السيل أو الماء المغرق إلى ظلمة الليل الحالك ، لينتهي إلى الموت . ومن ثمّ فالطوفان كناية عن وضعية الإنسان في هذا الكون . فهو موجود في العالم ، لكن يسمي فيه بعد أن يكاد ويصارع الحياة ، ويبلغ فيها مبلغه . ولعلّ أروع مثل على ذلك قصّة " الطوفان " وسفينته نوح . فكأنّ حبرا يعيد إليها هذه المصّة في مفهومها الاسطوري . فما من روايه لجبرا إلا تحمل بذور الطوفان عنوانا لنهاياتها . إلا أنّ نطل جبرا يرى في الفعل والإرادة والصراع ضروره من ضرورات الحياة فكيف يجابه أبطال جبرا النهاية رغم هتامتها ؟

(1) ابن منظور : لسال العرب ، مادة : " نهى " .

(2) م.ن. مادة : " طوف " .

* "صراخ" :

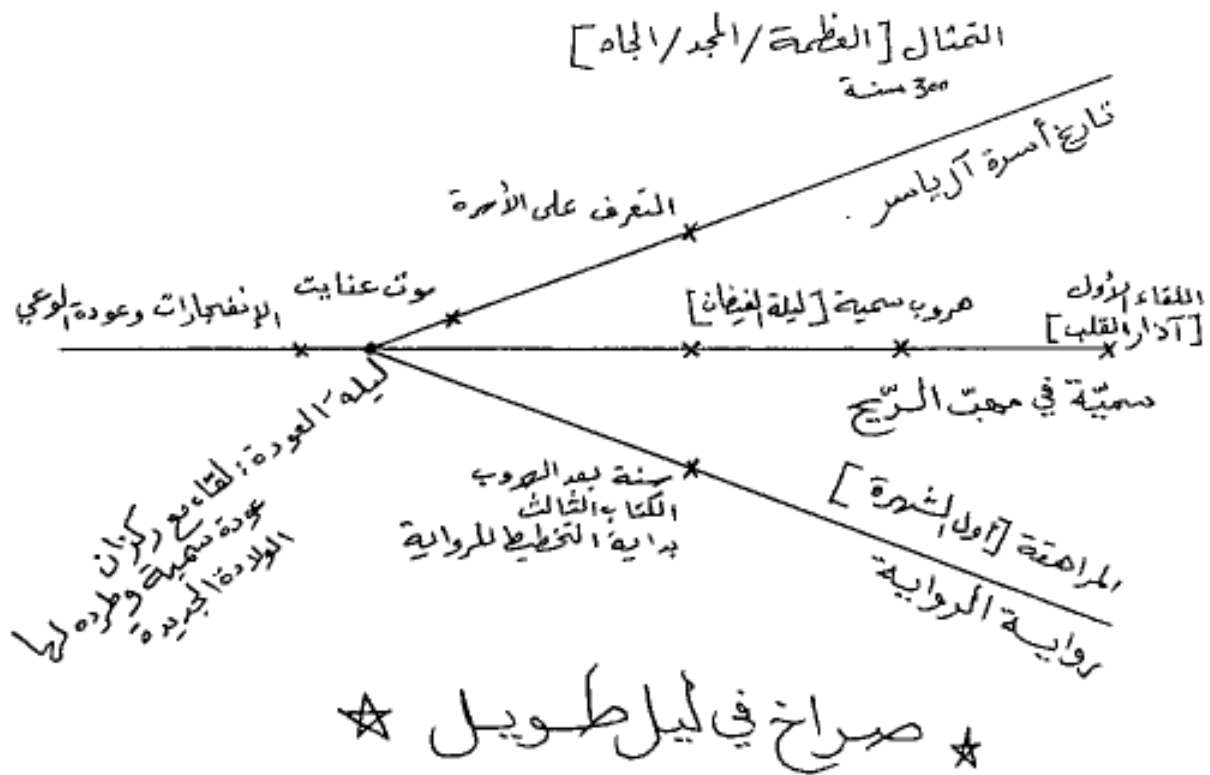
النهاية في كل عمل روائي ، هي "الضربة" التي بها ينهي المؤلف مواقف البطل الحاسمة . وهي ليست بالضرورة ، نهاية "نهائية" . فقد نكون نهاية نسبي ببداية جديدة . والذارس لرواية جبرا الأولى : " صراخ " يكشف أن أمين سماع يقف أمام النهاية ناظرا إلى الآخرين . يقول : " لم يكن من العسير عليّ حين حدثت في عيونهم [الناس] أن أدرك أنّ الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم كما كنت هائما لسنتين مدينتين يبحثون عن نهاية لليل طويل وبداية لحياة جديدة" (1) . إنّ النهاية هنا هي ضرب من الوعي بالذات . فالبطل - إذ يروي قصة حبه الفاشل - يعاين ذاته في تحولاتها وتقلباتها . لمد عاد من الجبل ودخل المدينة التي طالما كرهها غاية الكره ، وأمضى ليلته تلك متسكعا حينما ، متحدنا مع الأصدقاء ، زائرا أسرة آل ياسر حينما آخر ليعود في الأخير إلى منزله مبتلا حيث ينام ولا يستيقظ إلا فرعا وقد وجد "سميّة" التي هجرته لسنتين مدينتين بجانبه . فيتور ثورته العارمة عندما بسمع الانفجارات في قصر آل ياسر . إنّ البداية كانت انفتاح أمين على المدينة من جديد . أمّا النهاية فكانت عودة إلى الذات من أجل انفتاح أكثر على المحيط . وقد كل للانفجار الخارجي بنوعيه : المطر الليلي والانفجار الصباحي الدالّ على تتابع عنصري الماء والنار ، تأثير مباشر عليه . فلذا هو ينقلب شخصا آخر له طابع جديدة ونفسية جديدة وفلسفة جديدة . وإن ارتكزت الرواية على عناصر ثلاثة فإنها في الحقيقة وردت متبعة لمنهجية التنايع والتوافق . وقد مكّنت المراجعة بين هذه العناصر ، الكاتب من التلاعب بالزمن ، فأوجد الماضي السحيق والحاضر الآني والمستقبل القريب والبعيد معا ، بطرق فيّة راقية . ولكي يوضّح الأمر أكثر يورد هذا الشكل إبرارا للأحداث خاصة أنّ المؤلف استعمل " الفلاش باك " بكثرة وفدّم وآخر في أكثر من موضع :

- العنصر الأول : أحداث أسرة آل ياسر " بين الجاه والاحتطاط .

- العنصر الثاني : " سميّة في مهب الريح " .

- العنصر الثالث : عودة الوعي أو كناية رواية الرواية .

(1) جبرا : "صراخ" ص 95 .



يتّضح من خلال هذا الشكل أنّ العود ليس عوداً على بدء ، وإنّما هو في الحقيقة تغيير كامل للرؤية السابقة . لقد عاد أمين ليقوّض المتعارف ويناقض المعهود . لقد وجد في الجبل طهره الأوّل والمنبع الذي لا ينضب . ولما عاد إلى المعتكف ، كان من اللازم أن يجد الدافع الأساسي للثورة ، فكان الانفجار والانقلاب في أسرة آل ياسر موت عنایت (1) . فدوّى الانفجار فجرت في أمين منابع أصيلة ، فاستوثق من نفسه ، وهم بالامر الجلل . إنّ عودة أمين هي عودة لا للمتعارف ، وإنّما هي عودة نهائية ، بها أتمّ مرحلة وأتبع مرحلة ثانية مناقضة لما سبق . ولهذا فإنّ البنية الروائية لهذا الأثر هي رجوع للبقاء لا للهروب من جديد ، هي تجذير لرؤية جديدة ووعي جديد . فإنّ انتهت قصة آل ياسر ، ولم يكتب لتاريخها أن يحبّر بحكم الواقع ذاته ، فإنّ " أمين " وضع حدّاً لمسيرة حبّ لا أمل فيه وانطلق من جرّاء ذلك في عالم أرحب ...

(1) لم يتفطن بطل صراخ إلى موت عنایت إلا بعد مرور 6 أيام ، وهذه الأيام الستة لها أكثر من مدلول . فهي أيام خلق الكون في المنظور الديني المسيحي ، وهي كذلك الزمن الذي يستغرقه أبطال " السفينة " في رحلتهم البحرية .

لقد رسمنا ثلاثة خطوط لإبراز كلّ عنصر على حدة ، واسطلقنا من علاقة أمين بآل ياسر ذلك أنّ الزمن في هذا العنصر يعود أحيانا إلى زمن غابر . فقصة آل ياسر نحكي قصة أسرهِ أُرستقراطية هي إلى الزوال والانقراض . فتاريخها يصرب في الماضي السحيق [أكثر من 300 سنة] ونهايتها ، يتسّر إليها الرّأوي بطرف خفيّ، في البداية ، لكي يصف الانفجار فيها من الداخل في خاتمة الرّواية .

أمّا قصة أمين وحبّه لسميّة ، فهي ، وإن بدت موضوع الرّواية الأساسيّة إلّا أنّها تؤوّل ، بدورها ، إلى الاضمحلال والزوال . فالمحبّ فشل في الجمع بين المتحايين بعد طول فراق . وانتهى سعي سميّة إلى العودة لحبيبها ، بالمثل الخريع . كما أنّ هجرتها له دفعت أمين إلى الماضي قدما ، في كتابه تاريخ آل ياسر . فكأنّه هرب هروبا أوّل من حبّه إلى إحياء تاريخ قديم . وفعلًا ، فقد وجد متنقّسا في هذا العمل ، وكذلك في كتابة قصة حبّه . كما أنّه وجد في " ركرن " إشباع حبّ قابل للنموّ لولا تسرّع " ركرن " في حرق مذكرات تاريخ آل ياسر . ومن هنا نلاحظ أنّ علاقة عنصري الرّواية هو بالأساس إيجاد توافق نفسيّ عند أمين . فهما طرفا معادلة ، صعبة التحفيق .

إنّ بنية الرّواية في نظامها السّردّي هي حديثة التشكيل . فالأحداث نتابع وستوارد وفق نسق تنابعيّ حينًا ، ووفق تطوّر الشخصيّة من حال إلى حال ، حينًا آخر . فالرّواية هي أحداث لبله من ليالي أمين المفعمة بالأعمال والتخيّلات ننهي بنورة أمين الذي عرف فيما مضى بضرب من النصّير والنّعقل . وقد جاء البناء الرّوائي وفق بناغم داخليّ أدّى إلى تعاقب الأحداث . فالرّواية ماحتصار هي حدث لبله أمين الماصل ، ليله القرار وعوده الوعي . لقد عاد أمين من الحمل ، وفي تلك الليلة اتّصل بالأصدقاء في المقهى ، وفي تلك الليلة أنصا اتّصل بركرن . ولما عاد إلى البيت كلّ منلّا فنام نوما عميقا ، وتفضّل فحرا إلى وجود سميّة سحانه ، واستمع في آن واحد ، إلى الانفجارات في الخارج . وحسّ شفقهُ سميّة عليه ورأفها به . فنار النّورة العارمة التي أعاد إليه توارنه المنقود . فشاهد الناس لأوّل مرّة على حقيمتهم " هائمين " . ملك هي المااصل الكبرى للرّواية ، ولكن بين هذه الأحداث بطن

المؤلف أحداثنا أخرى مستمدة من التاريخ : تاريخ آل ياسر ، ومصمحة بذاكرته ، كلما نعلق الأمر بحبه الفاضل . وكل هذه الأحداث وردت عن طريق الذاكرة والاستطراد والأحلام . وقد جاء هذا التنابع والتواري الحديثي لبوضّح منطق الأحداث ومحيط اللثام عن الدواخل وببمى الشخص وبطورها .

إنّ رواية " صراخ " تعتمد على نهاية منفتحة . فالبطل وقد استعاد ذاته يرمق " الآخرين " فإذا هم يعيشون " المحنة " . إنها الحياة ذاتها في تقلباتها وتغيّرها المسرف . وهذه الحياة هي التي تجعل الإنسل " هائما " أو هو كالحاضر الغائب السّاهي ، يعيش لحظته رامقا العد بنظرة لا تحمل في طياتها إيمانا بالآتي ولا اعترافا بحاضر باسم . وإتّما هي الحياة في دورانها المعتاد . وهذا الدوران المعتاد هو " الطوفان " . هذه وضعية الإنسل في هذا الكون . فقد يفعل الإنسان الفعل ، لكنّه رغم ذلك ، محاط بضرورة تفوق طاقته ، وحتمية لا بدّ له من اتّباعها (1) . إلا أنّ بطل جبرا لا يقف هذا الموقف . وإتّما اتّخذ القرار حيث رفض وثار وصمّم على الحياة من جديد . لقد اتّخذ من الطوفان عبرة . فالحياة لا تنفتح إلاّ للجسور . وهذا يتّضح في الروايات اللاحقة . إنّ أبطال جبرا يؤمنون بالحياة يأخذون منها واقعها المؤلم وينفصلون عنه لكنهم لا ينحنون أمام الحياة الانحناء كلّ ، بل يصمّمون على الفعل . ويكفي أن نذكر بمقاومة أمين للطوفان ، واسبهاره بالمطر وفرحه بالانفجارات والتّار الملهبة لأتّما أودعت فيه سرّا جديدا هو سرّ التطهر الذي يعيد للقلب إيمانه المفقود...

إنّ أمين سماع " عاد من الجبل ليلا ، لكنّه عاد إلى نفسه عند المجر . فهذه النظرة الجديدة للحياة هي متّالية أساسا من معايسته للطوفان في معناه العام . لقد نسفت " ركرن " أسس الماضي بإحراقها للقصر ، وكذلك نسف أمين علاقاته الماسية من أجل حرية أكثر وفعل أجدي وأنفع . إتّنا أمام بطل لا يستكين . ومن تمّ فإنّ بداية هذه الرواية هي العود إلى الحياة الاجتماعية وهي أيضا نسف للمعهود وتفرّس وتصميم على الفعل الملام المبني على الإهمال بالمستفصل وتلك نهايتها : سوي إلى اعلاء الطوفان ومعالية القدر . ولذلك سيواصل الفعل . فروايات جبرا ، كما قلنا سابقا ،

(1) لعلّ أروع مثل لوضعية الأسئل في الكون ما أورده عبد الله بن المقفع في " كليله ودمنة " : (مثل الرجل الهارب من الفيل الهائج إلى الشّر . ص ص 85-87) .

مترابطة أخذ بعضها برقاب بعض ووقفه أمين هذه ، هي بداية للروايات اللاحقة .
لكن كيف كانت النهاية في رواية "السفينة" ؟ .

"السفينة" :

إنّ النهاية في " السفينة " جاءت على لسان راو موضوعي هو وديع عسّاف ، وكما بيّنا سابقا ، فإنّ الراوي عند حبرا يمتار بخاصية جلّبة ، هي تعدّد الأصوات عبر الصوت الواحد . ووديع عسّاف هو شخصية أرادها المؤلف فذّة . فهو يمكن أن يعتبر عن الرؤية الموضوعية للأشياء . فهو فلسطيني ركب "السفينة" بناء على طلب خطيبته التي كانت سترافقه لكنّها في آخر لحظة تراجعت من ذلك . فركب البحر كالتّاقم . لكنّه كان يتعلّى بالحرية التي كان يطلبها ولا يدركها . فهو فلسطيني وكل فلسطيني يأمل في حرية قادمة مأمولة . إنّ وديع عسّاف ينبري في آخر الرواية ليوضّح المصائر ويحدّد التوجّهات ، فيكتشف أنّ ما كان يؤوّل على أنّه "الصدفة" هو في الحقيقة تخطيط مستق . فأغلب الأبطال ركبوا " السفينة " من جرّاء إرادة شابّ مراقى ابتغى الهروب عن طريق سفينة "الهيركيوليز" تاركا الآهبة والأرض . وذلك من خلال حوار مع اميليا . يقول وديع :

- " رائع ! مجيئى أنا على هذه السفينة كان بترتيب من مها ، بترتيب منك [اميليا] ، بترتيب من فالح [روح لى] ! هائل ! هكذا تكون الصدق ، في الأسفار البحرية الجميلة ! وفالح ترى كيف اختار هذه السفينة ؟...
- بترتيب من لى... "

ومّا أرى الآن ، فليتى وانقة من أنّ لى قرّرت السّفر فيها لأنّها كانت تعلم أنّ عصام قد حجر لنفسه مكانا فيها ."

ويعلق وديع : " لكن أدهشني أنّ أرى اميليا تعود بوجودها كلّنا في " السفينة" إلى بوفيت منسأه [كذا] رعة مهندس مراقى يدمى عصام السّلمان في قضاء بضعة آيام على البحر بعدا عن بلاده في طريقه إلى منفى بعد (1) .

فالرحلة أساسها هروب أراده عصام لنفسه . وإذا به ملاحق مسوع . فحتى محمود الرّاشد يعترف : " لو تدري با وديع... لو لا اميليا لما كنت اليوم على ظهر

(1) جبرا-السفينة-ص:231 .

هذه السّمينية " . - حتّى أنت يا محمود . مستحيل " (1) .

إنّ السّفينية جمعت مسافرين ستنى . لكنّ الانطال ، هم فى الحقيقة ينبعون خطى شاتّ أراد العزلة لنفسه ، فهو هارب من واقع متردّ . هو واقع بغداد حيث تروّجت المرأة التى كلّ إليها يعيل ، كما أنّ الأوضاع العامّة لم تساعد على فعل شئ يقربه من مبتغاء . فالتقاليد البالية والنصرة القبلية دفعت به إلى الخروج من أجل صفاء ذهنيّ وهروب مؤقت من مأساة لم يعد يطيقها . إن "عصام" ركب السّفينية من أجل قطع مع ماضيه: ماض ، هو إلى الانفصام أقرب . لكن القدر كلّ له بالمرصاد . فقد تبعته "لمى" وجرت وراءها عشاقا آخرين . فلذا السّفينية مجتمع بأسره تجمع ولا تفرّق ، تقرب ولا تبعد . وإن جاءت النهاية تحمل حلا للمشكل الكبير الذي يعانيه البطل ، فإنّها أيضا أتت بالحلول للمشاكل الثانويّة . فقد وفدت "مها" ومعها وفدت حلّ الحلول . فانتحار فالح جعل الأمل يعود إلى عصام . فلذا به الهارب المكبل والنائس / المؤمن بالمستقبل . يقول وديع محاطا بعصام : " - هنا يا عصام بلغت أسطورتك حدّها . ثمّ تبدّدت . انكسر الطوق من حولك وما عليك إلّا أن تخطو فوق الحطام والردم ، إلى حيث توجد حرّيتك .

- فى بغداد ؟

- نعم فى بغداد . حرّيتك لن توجد إلّا فيها إنّها لن توجد فى الـ " هناك " الضابيّ ، الوهمى ، المغري ، فى أوروبا أو غيرها . هناك التلاشى فى التفاهة . هناك الهزيمة الحقيقيّة . أتعلمين يا "لمى" أنّ "عصام" ادعى أنّه كان هاربا منك ؟ أمّا أنا فأقول إنّّه كان هاربا من مدينته ، من أرضه ، وحرّيته لن تكون إلّا فى مدينته فى أرضه . أنسمع يا عصام ؟ فى أرقّة بلدك ، فى بسابيه ، فى صحاريه . حرّيتك هى أن ترفض الهرب ، فى أن نجابه ، فى أن تقبل بما يمضى نفسك ، وفى أن تعرف هذا المضح والفضب والسعى البطيء الموح . حرّيتك هى ، فى أن تكون مهندسا فى أرضك - مهما صافت بك وتمتّت فى إيدائك " (1) .

إنّ "عصام" تراءى له الهروب إلى أوروبا ، من حميم الشرق حلا حدرتا لمأسانه ، لكنّ أفكار "وديع عساف" ، والأحداث أرنه العكس . لقد أبرزت الرّحلة قدر

(1) جبراء السّمينية: ص: 232 .

(2) م.ن. ، ص: 240 .

هذا البطل . فهو مارال مرتبطا بجذوره وإلى أراد الهرب . وإذا انتحار فالح الذي جاء وفق مسار واقعي (1) يبرز له أن الحرّية مطلب يحاهد في سبيله . فالحرّية فعل ، وليست صفة إضافية . إنها فعل اختيار . ومن ثمّ فإنّ " عصام " يقرّر العودة مع لى . وهذا الاختيار يتمّ عن إيمان بالمستقبل ، رغم العراقيل التي مارالت تفرض قيودها وتكثله . لكن البطل صمّم أمره ، فلم تعد السفينة بالنسبة إليه إلا ذكرى . يقول عصام في آخر جملة من " السفينة " : "منتصف الليل ، لقد انتهوا الآن من الرقص على السفينة " (2) .

إنّ " عصام " قد تمسّس طريقه ، فبقيت " السفينة " ذكرى حلوة رغم المآسى التي عرفها أهلها . فعبر السفينة كانت عودة عصام إلى بغداد وهي عودة مرتقبة ، فمنذ البداية برر شبح هذه العودة يظهر ليختفي ، ويختفي ليظهر من جديد . يقول عصام في البداية :

"أنا هنا لأسباب كثيرة أهمّها أنّى لم أستطع أن أحفل من لى بحري وزورقي ومغامرتي . لى لم تكن لي إلا ساعات قلائل ... كان الذي بيني وبين لى حتّى لا تعنيه الألفاظ ولا اللمسات ولا العقل ، ضربا من الكينونة واللاكينونة . أشبه بأنّ تمول لي عينان في رأسي ، ولي أنف ولي فم" ... (3) .

إنّ رحلة " عصام " في السفينة هي رحلة للخلاص والنظّم . وفلا كان السحر " حسرا للخلاص " ومثّل الطوفان في العاصفة التي عرفتها الرحلة ، لكنّها عاصفة مرّت بسلام وهي عاصفة بحرية تمتعها عاصفة من نوع آخر ، تمثّلت في انتحار فالح ، وهو انتحار كان عن تصميم وتفكير ذاتي من الطبيب نفسه .

إنّ النهاية في السفينة هي هبوط إلى الباسة هبوط إلى الأرض . وهذا الهبوط هو كناية عن عزم الجماعة على العودة إلى الحذور ، ف"عصام" و"لى" يعودان إلى بغداد . أما "وديع" و"مها" فالهدف هو القدس حيث بيوى وديع الاستقرار نهائياً .

(1) يرى الباعث على الفراغ أن انتحار فالح غير مقنع والخال أن الكاتب لمّح إلى الأسباب الدفينة لهذا الانتحار . انظر كتاب : " الفنّ المصّصي عند حسرا " ص 135 .

(2) حبراء السفينة - ص 243 .

(3) م.ن. ص 9-10 .

لن يكون إلا في الرواية الثالثة لجبرا وهي رواية " البحث " . فكما يتنا سابقا، فهذه الروايات تؤدي إلى بعضها البعض ، شأنها في ذلك شأن طرق المتابعة . فكيف كانت نهاية " البحث " ؟ .

" البحث " :

لنّ النهاية في " البحث " جاءت على لسان الدكتور جواد حسبي . وهو الراوي الموضوعي الذي يسعى ، كما رأينا في البداية ، إلى إعادة بناء حياة وليد مسعود الذي غاب على حين غرة ، واختلفت الرؤى حوله . وفي الفصل الأخير يتأهب الراوي إلى بدء العمل وقد جمع الوثائق اللازمة بل إنه " وعد بالمزيد " ، إلا أنّ هذه النهاية - وإن بدت لنا حلا لمعضلة حياة وليد واشكالياتها - فليها بدت لنا بداية أيضا. ذلك أنّ الجملة الأخيرة تحيل القارئ مباشرة إلى نقطة الانطلاق ، بل إنها تحيل القارئ إلى بداية رواية السفينة وأيضاً بداية " الغرف الأخرى " فلأعد إلى الغابة . ولأعد إلى البحر " (1) . وإلى كانت الغابة هنا كناية عن كثافة حياة وليد ، فليّ البحر يدلّ على عمقها وتشعبها واتساعها . والعود إلى " الغابة أو البحر " هو عود إلى الحياة المتشعبة ذاتها من أجل ترتيب حلقاتها وبنائها وفق منظور منطقيّ مقبول .

لنّ "وليد" غادر محيطه من أجل محيط آخر . وإن لم يحدّد وليد هذا المحيط ، فليّ بعض الأصدقاء تكهن به وأشار إليه ، ولعلّ ما اعترفت به "وصال" للدكتور جواد حسبي يبرز نوعية هذا المحيط . لقد قرّرت وصال اللحاق بوليد فهي شبه متأكّدة ، إن لم تكن متأكّدة كلّ التأكّد من أنّ "وليد" احتفى عن قصد ليضللّ ملاحقيه ، كي يستطيع أن يتحرك بحريّة خلف خطوط العدو . إنه يريد أن يستقم لمضلّ مروان . على طريقته ، على طريقته المجسونة العنيدة . وبوم يشعر بأنّه قد شفى عليه مسعود. حدثت يوما بأنّه قتل ، كنت أراه رؤية العين والرصاص نصّت في جسده وهو يتلوى ويندحرج والرصاص يلاحقه ، ولكنتي الآن أحسّ بأنّه فخر الموت... أنا أحسّ ، الآن بأنّه حيّ بذكركم جميعا وبصحك . بذكرى وبضحك ثمّ بكى لأنّه يعلم كم بكيت من أجله " (2) .

(1) جبرا : البحث ص 379 .

(2) جبرا : "البحث" ص 375 .

إنّ "وصال" تحمل صورة من وليد وهي صورة ممكنة الوقوع كما أنّ ابراهيم الحاج نوفل له صورة أخرى عن وليد فهو يسأل معجّباً : "تصوّروا لو أنّني فحاة اصطدمت بوليد في إحدى طرقات روما ؟ ها جواد ؟" (1) .

إنّ حياة وليد بدأت متشعبة وبقيت متشعبة متمتحة . فالاحتفاء لم يكن نهاية بالمعنى الكامل وإنّما هو عبارة عن رحلة طويلة بطلها لا ميؤوس من رجوعه ولا متيقّن اليقين كلّ من موته . وإنّما هي حالة بين بين . وهذه الحالة يمكن وصفها بالضياغ . فالبطل وليد احتفى، وهذا الاختفاء ليس إلا ضياعاً طلبه صاحبه وجَدَ في سعيه إليه فأكركه . وهو ضياغ لم يكن نتيجة حتمية لظروف خاصة ذلك أنّ "وليد" بدأ يعرف مأساته منذ طفولته ، فالضياع قدر لا بدّ من مجاراته ، وهو في ذلك صنو للأرض : أرض فلسطين . فالبطل هنا صورة من أرضه ، صورة من وطنه . وما سعى الدكتور جواد إلى تأصيل هذا الكائن إلا سعى وتأصيل لكيان فلسطين . لكنّ الراوي لا يخفي خوفه مبرراً صعوبة الركون إلى الذاكرة ، كما أنّه يشير إلى فعل "البحث" ذاته وعراقيل المغامرة . فيعترف قائلاً في نهاية الرواية : "أنا إلى ذلك لم أخض في بحر الأوراق التي تملأ مكتبي بهديرها الصامت . من العابة إلى البحر ! السّفر في كليهما ، كالسّفر داخل المرايا مثير ، وملئ بالشراك ولئن كنت لأكثر من سنه حملت معي الغابة ، فإنّني الآن أحمل البحر أبداً . لا أنام إلا وأنا مرهق في ساعة متأخرة ، وهالة تحذرنني من التّعود على حبوب النوم . غير أنّها لا تعلم أنّ سعي في العودة بالمركبّات إلى أولياتها ومضاهاة الجزء بالجزء ، وتحديد الفجوات ، والنفيس عن الضائعات التي تملأها وكشف النبايا الميؤسجة بدلائلها السحبية الطاهرة ، والنفاد أخيراً إلى تلك المنطقة السحيقة المحكمة السّد في الدّاخل، حيث تفعل الدّوايع دؤوبة كما يفعل النمل دؤوبا هي حلاياه - هذه كلّها قد باتت إدماني الحضي الذي هو لدنّي الحقيقيّة - والذي أعجز عن التّواصل به مع أحد ، كلما دخلت مكتبي ممردى وأعلفت نابها علىّ دون عائلتي ، دون أصدقائي ، دون الناس كلّهم بتوقّد الكون في عرفة صعبه مكتنطة اكتنطاط العانه ، مائحة موح البحر ، وأنوّد أنا فيه . فاتمد وأنقذ وأتهاوى في فضاءات مدوّمة كقطعة من الشمس انتشّسرت

(1) جبرا "البحر" ص 366 .

عنها ، وتطوّحت في فضاءات كون مجهول رابع رائع . ولا أَسْتَطِيع أن أفصح عن
شي من ذلك إلاّ بعبارة عاجزة هنا ، وعبارة أعجز هناك* (1) .

إنّ الدكتور جواد باحت عن وليد مسعود ، جاد في مساهم ، لكنّه بحث عبر
الكلمة ، ومن خلال اللغة ، واللغة حصر وضيق ولا اتّسع فيها ، بل إنّها سجن أو
كالسجن ، وكذلك جاء البناء . فإذا هو نسيج روائي أرادّه الرّأوي ، ومن ورائه
الكاتب تصويرا لواقع ما ، واقع عاصف ، واقع طوفان . فالحياة بحر وغابة ووسط
هذا البحر تحنّدم العواصف ، وفي هذه الغابة تحتدّ الرّياح وتتصارع ، وعلى الرّجل -
الدكتور جواد - أن يتّبع مسيرة بطله حتّى يبلغ به المأمول ، وينسج حوله نطاقا
يشفي الغليل ويروي الظمآن . إنّ النهاية في " البحث " هي نسيج روائي متشعب
يبدو فيه الرّأوي يعيش المعترك ، ويمضي فيه رغم العراقيل والصعوبات ، إضافة إلى
حيانة الكلمات . فهو في الطوفان ، وإليه يعود . بل إنّ أمسى من الطوفان ذاته .
فالدكتور جواد افتتح الرّواية وهو الذي حتمها . والرّأوي هو الذي يتسلّم التركة ،
وهو الذي ينوي النظر فيها ودراستها ، قصد فهم الدواخل ويفسّر الظواهر . وهذا
هو الطوفان الذي يصّر الرّأوي على اقتحامه ، فهل سينجح أم سيؤول أمره إلى ما
آل إليه بطل " الغرف الأخرى " ؟

" الغرف الأخرى " :

إنّ بداية " الغرف الأخرى " كانت تصويرا لساحة كبيرة منها كان المنطلق إلى
بيت كبير له عدّة طوابق وهو البيت الذي يتراءى للبطل أنّه فضى فيه ليلته حيث
تاه في غرفه الكثيرة ، وفيه فقد ذاته ولم تتّضح الرؤية إلاّ في آخر فصل ، وبالضبط
عند خروج البطل إلى ما يشبه المطار ، فإذا هو على أهبة الرّحيل أو هو على الأصحّ ،
قد بلغ النهاية المرمية عندها بكسوف أن اسمه هو فارس الصقّار وأنّ صديقه علوي
عند البواب ينتظره لحمله إلى فندق المريدان حيث يكون " صيف الشرف في حفلة
للغناء يقدمها نادى المكر " (2) وهذا الحمل بذكريا بالحمل الذي عاشه حلما في
الفصل السابع عبر غرفة المآدب . واتّضح له منه أن الدّنيا مسرح كسر لا بمسلّ

(1) جبرا - " البحث " - ص 364 .

(2) حبرا - " الغرف الأخرى " - ص 161 .

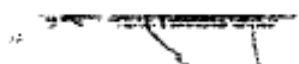
التمثيل . لكن الدعوة هذه تبدو أنّها الواقع ذاته ، فهو مدعوّ لحفل مقام على شرفه ، وذلك لتوقيع نسخ من كتابه " المعلوم والمجهول " وهو الكتاب الذي وصفه عبد التواب قائلاً : " دوختنا به " (1) وهذا الكتاب لبس إلا صورة " للعرف الأخرى " حيث يمسى المعلوم مجهولاً والموجود مفقوداً . إنّها الغرف / الأحجية . ورغم ذلك ، فإنّ الراوي يرمق الخارج ليقرّر : " تطلعت من نافذة السيارة إلى الأفق البعيد . كانت الشمس قد طلعت حمراء ملتتهبة من بين غيوم شفيفة بدت وكأنّها تريد أن تلامحها وتستغل معها . والشمس ترتفع نحو ورقة مترامية لا تنتهي ريثا كوردة هائلة ، و السماء تتلأل كاللرورد " (2) .

إنّ تطلع البطل إلى الأفق وتصويره للشمس وهي تبدو في حمرتها الملتتهبة ، هو تطلع إلى ما يشبه الأمل . قليل الكابوس انقشع وبدت رحلة جديدة هي رحلة إلى عالم الإبداع . وسواء كان هذا المشهد يدلّ على أنّ البطل قد عاد إلى وعيه وأدرك وضعيته أو أنّ البطل صوّر الطبيعة الخارجيّة لمحيطة ، فإنّ " العرف الأخرى " ليست رحلة ليلة في ذاكرة البطل، وإنّما هي رحلة في عمق الأحلام والمخزورات والزوايا المظلمة، وهي أيضا رحلة إلى المستقبل وفق تصوير ممكن لكتاتة حديده . ف " العرف الأخرى " هي من ناحية " المعلوم والمجهول " كتاب خطّه صاحبه وعاش مراحل تكوّنه ، وهي من ناحية أخرى بصوير لإمكانية كتاب جديد هو بصدد الإنجاز . وفي كلنا الحالتين فإنّ " العرف الأخرى " هي رحلة ليلة يقضيها الراوي ، ومن ورائه المؤلف في البحث عن ذاته المبرّدة وهو بحث أنى ينتهي بانبلاخ فجر جديد . ومن ثمّ فهو رحلة حاله في دهن مستوس يأمل في استراحة ممكنة وسكنه مسودة لنقلع من حديد .

إنّ النهاية في رواية " العرف الأخرى " هي ضرب من الطوفان . فحالما بلغ الراوي / النطل المطار ماج الشر وكثر التدافع ولم يهدأ الطوفان ، ويسفرّ إلا عندما السى صدبقة عليوى عبد التواب . عبر أنّ الطوفان بواصل داخل الدهى المستوس فإذا أحداث البارحة كوايس وأحلام مرعحه . وبخدم الطوفان ويرداد عندما تسمى النهاية ندابة حديده نحو طوفان لا سى عن التدقق . وإذا النهاية فتح لكاتب

(1) جبرا " العرف الأخرى " ص 162 .

(2) م . ن . ص 162 .



حدد ليس له من سمه إلا " المعلوم والمجهول " .

* * *

إنّ النهاية في روايات حبرا هي نهاية تعبّر عن خروج البطل / الرّاوي من الطوفان باعتباره واقعا معيشا . فالطوفان هو هذه الأحداث المتعاقبة التي يجسّد البطل نفسه مرتبطا بها ، فتجعله يفعل فعله فيها ويتأثر بها وينساق إليها . إلا أنّ هذا البطل لا يستكين ولا يقبل الفعل بقدر ما يسعى إلى البحث عن ذاته وكشف دواخله . فهو ، عبر هذه الأحداث يتعرّى ويجعل ذاته تنفضح في وعيها ولا وعيها . وإلى كانت نهاية " صراخ " هي عود إلى الوعي واستجماع للقوة الداخلية قصد مصارعة الآتي بعد رحلة دامت ليلة عبر معطيات الماضي ، فإنّ نهاية " الغرف الأخرى " على العكس من ذلك كانت رحلة عبر ليلة الأحلام والكوابيس عبّرت عنها الغرف التي تؤدّي إلى عرف ، ومتاهة تؤدّي إلى المتاهة ، فكأنّ البطل في هذه الغرف يرمى في حصم الأحداث كشفا للواقع الحاضر والمستقبل القريب ، ولا مجال للعودة إلى الوراء والنظر في الماضي البعيد . فالرّاوي / البطل في الغرف يعيش واقعه الخيالي ويندمج فاعلا حيناً ، مفعولا به أحيانا ، فاقدا للذاكرة غائبا في الغالب الأعم . فإذا هو محمول على رحلة أرادها تهوما في دواخل النفس ونسيج الذات " الساقطة " الغائبة الواهية . وإلى كانت رحلة " الغرف الأخرى " هي سعي إلى فهم تشعبات الذات فإنّ " البحث " عن وليد مسعود كلّ سعيّا إلى البحث من أجل البحث . فالدكتور حواد حسني يفوم بالمستحيل من أجل استرجاع حياة وليد مسعود الحاضر الغائب . وهو سعى فيه صبي كثير . فهدا لم يمت البطل الحقيقيّ لكنه لم يعد أيضا . فهو المفقود الحيّ أو الحيّ المفقود . ومن ثمّ صعبت المهمة ، وعبر الرّاوي عن هذه الصعوبة منذ البدايه وكرّرها في النهاية . فهي بحث منطلقه الإرادة ومنتهاه ضرب من الصّابيّة ، أسّه المشروع الكسر الذي حدّده الرّاوي وعماده حياة متشعّبة لم تنته الانهاء كلّ . أمّا التسميه " فإنّ البطل / الرّاوي يسعى إلى الهرب من واقع متردّ لكنه يجد نفسه في الأخير محبولا على العودة إلى الناسة التي أراد تركها إلى الأبد . لقد هرب بذاته إلى البحر لكنّ البحر أعاده إلى اليابسة قسرا . فقد لحقته لمى قدرا ممضّا . واضطر إلى الرجوع معها أو على الأقلّ تهيّأ للعودة من أجل بناء حياة أفضل . وما يمكن

أن سسنجيه من هذا البناء الخاص بين بداية العمل الروائي ونهايته هو أن الأبطال ومن ورائهم المؤلف ، يسعون دائما - من مطلق ترتي الواقع - إلى تخطي هذا الواقع بالفعل، فتكون عملية الاختيار التي تسبق - كما بينّا - بحرية البطل / الراوي في الحركة . وهذه الحرية تقود عادة إلى مسلك معين ، إلا أن هذا المسلك يتغير بحكم الواقع ذاته . فالهروب الذي يسعى الأبطال إليه ينتهي إلى عود على بدء أحبّ البطل ذلك أم كرهه . فكلّ البطل مجبول عند جبرا على معايشة واقعه ولين كقرّ به وكرهه وأراد الانفلات من قبضته ، إلا أن هذا العود ليس عودا على بدء بالمعنى الكامل . ذلك أن جبرا يوقع عمل البطل بنهاية تنبئ بإمكانية اختيار جديد . ففي "صراخ" يرمق البطل "الآخرين" ويكتشف ما في ذاته من ثورة من أجل حياة جديدة . وهو عين ما نستشفّه في "السفينة" وكذلك في "البحث" حيث يكتشف أن الراوي يستعيد الأمل في وليد مسعود كما أن نهاية "العرف الأخرى" تصوّر الأمل في الشمس الطالعة وقد "تطلع إليها" البطل بعين مفتوحة تدلّ على استعادة للذات الدفينة .

لنّ البدايات والنهايات في روايات جبرا هي - في الغالب الآعم - عود على بدء ، وهي أيضا تسبق بتراط هذه الروايات المنين . فكلّ رواية تنتهي حيث بدأ الأخرى . فإل توقف أمين سماع ناظرا إلى الحياء نظرة جديدة فإلنا نجد بطل "السفينة" يواصل المسيرة فهو أيضا ، هارب من واقع أليم وهروبه هو صرب من التجديد في منظومة حياته ، وما عودته في النهاية إلا شبيهة بمسعى الدكتور حواد الذي أراد أن يتبع حياء ولید مسعود المتسّقه . وما الحاله التي وجدنا عليها بطل "العرف الأخرى" إلا تلك الحاله التي عاشها الدكتور حواد وهو بتخبّل نفسه وقد ولح عاه حياه ولید مسعود وبحره العميق . إتبا أمام أعمال روائية تتم بعضها بعضا أو هي ، على الأقلّ ، تسر بعضها البعض . وهذا الكامل ليس بعرب فصيح يعلم أن وراء أبطال هذه الأعمال شخصيّة أدبيّة فدّه هو الأدب حبرا الذي ليس إلا صورة للمنقف العربيّ المسكون بهموم "الحرّة والطوفل" .

الفصل الثالث :

الذروة وجدلية الصراع أو على اعتبار
"الفنّ والحلم والفعل"

- جدلية الصراع والفن
- جدلية الصراع والحلم
- جدلية الصراع والفعل

تعهد:

الدروة كلمة حبل بالمعاني فهي من مادة "درا" (1) ويمكن حصر معانيها في أولا : الإطار والتسميه وهي تعد التنبيه والعربه ، ناسا : التجمع للنسب ، في جمع الآبل ومقارنها "تدر" لها من الريح ، ثالثا : وهو المعنى المستفط للمعاني الساسية وهو المقصود بالدروة . نعال : دروة كل شيء "أعلاه" ، كما أن السب هو دروه العمر باعتباره نهايه . ومن هذه المعاني تنضح لنا الدروة تحمل معاني السقيته والتجمع والصعود إلى أعلى . وهذا المعنى الذي سبسته من اللسان يكاد يطابق معنى كلام (chimax) باللغة الانكليزيه و (gradation) و (comble) وفعل (Corser) باللغة الفرنسيه . وهي فعل تتخذ بصوره أدق ، في محال التعبير الموسيقي . كما سن ذلك حبرا في مقاله المعنون بـ "الدروة في الأدب والمص" (2) .

إن الدروة معنى الصعود إلى أعلى قمة من أجل خلق نوع من التآزم يرداد سده كلما استمر الصعود . وعند القمة نكون الدروة قد بلغت منتهى التآزم وما يأتي بعدها إلا الانفراج الذي يتلوه الحل المريح والانفراج المنظر . وهذه العملية في نظر حبرا تحدث أكثر في الحصاره العرته : "الدروة أو ما سمي في الانكليزيه (chimax) في المص والأدب تكاد تكون من مخترعات الأوروبيين . فالموسيقى والروايه والسعر والمسرحه كلها تبنى على قاعده كادت تصبح من البديهيات ، هي أن عناصر المقطع المصنه يجب أن تكون منمقة مساعده أول الأمر ، ثم يفارب وبعد ذلك يصطرع ثم يلع الدروة من العصف : وعندما سحل الأمره وبعضها هبوط أو سلام يؤدي إلى النهايه" .

إن الدروة من خاصيات الكنايه في الأدب والمص . وقد ظهرت بصفه أكثر حذو عند الأوروبيين حيث أصبحت الدروة من أهداف الكنايه وعابها . فالدروة تصاعد في المحدث عبر الخطاب الروائي ، وهي تصاعد صوتي في المقام الموسيقي ، وهي تصاعد في الخوايح في الخطاب السعري . ففي الروايه سطلق الأحصادات سمرقسه

(1) أس سطور - لسان العرب المخطط - ، مادة "درا" .

(2) حبرا - "الحرته والطوفال" ، ص 5 - 9 .

مساعده وينصهر بدرجتها وسحتج في عمله بمساعدته حتى يبيع ساوها التام .
فصراط وسناك وسداخل . فإذا السبح الروائي شبكة لكل حيط حدي مطلق ،
لكنه ينصهر مع المجموعه فيكون وثاماً مسوداً وصداماً سوحوداً . وحالماً بدأ عمله
السرول والاسحدار ، تتبع الخيوط سمها ، ليمرح الأحداث في بعضها البعض ،
ويتحدّد بطورها ، ويهمهم معراها . ومن ثمّ يتّضح أسبابها وعللها . ويصل إلى
منهاها . وهذه النهاية هي عملية الاسراع المسطره . وهذا التحليل ، في نظر جبرا ،
ينفارت كلّ النقارب من الدروه في العملية الحسبته يؤكد الروائي : "الدروه في
الكتاب الإبداعية والموسمى هي ، في سبه الذروه الحسبته والذروه الانفعاليه
بالضبط ، ولذلك يجد المرء فيها لذه لآنها ، وإن يكن فيه ، انعكاس لمحل متأصل في
التمس" (1) .

إنّ الذروه بهذا المفهوم ، هي نقطة التآزم التي تبليغها أحداث الرواية . وهو
تآزم سارك فيه أطراف عديده يخلق ذلك التشابك والعميد . وهو تشابك يعسر معه
فهم الحلّ أو بصوره ، على الأقلّ في لحظة التآزم . إلا أنّ أعمال جبرا الروائيه ، في
نظرياً ، تحمل الذروه الكبرى ، وإلى جانبها درى أخرى ، هي إيهام بدروه مسوده
تتحد شكل أرسه حاده ، لكنها سرعان ما سرول . والخاصة التي تتميز بها هذه الدرى
أنها ترتبط ، في الأساس ، "بالمنّ والحلم والمعل" هو عنوان كتاب جبرا جمع فيه
بعض مقالاته واللقاءات التي أحرب معه . وهذا العنوان هو مقال افتتح به الكتاب ،
حلّ فيه هذه العناصر الثلاثة ومن لى نلنرم تحليله وإتّما نصّس المنّ باعتبارها
وسيله نعسر في الخيال ، وهو بذلك يشمل فروعا عدّه هدفها تصوير الواقع بمنظار
باعد ، يملك خصوصيته وفراديه . أمّا "الحلم" فهو هذه الطاقة الكاسيه في النص
وهي خلاقه يستطيع تصوير العالم المحبط . فإذا "الحلم" فراءه للعالم وفهم له يعتمد
الذاكرة والمحتله التافده . أمّا "المعل" فهو المحرك للحدث ، والدافع له .

إنّ هذه الخاصه التي يملكها روايه جبرا تجعل لبنة الروائي درى عديده
متروّقه ، لكنها سناك معا لكي يخلق دروه ممكن أن سمّنها "الدروه القصوى" .
وهي الدروه التي تنهي إليها كلّ صعود وإبرها يكون بذاته الهبوط نحو حلّ موصول

(1) جبرا - "المحرته والطوفان" ، ص 5 .

أو حلّ بأسول أو حلّ مؤوس منه . وملك هي العلامة الممتّرة لكلّ تركب سمويّ السمة .

فكيف كانت الدروة في هذه الرّوایات ؟

- صراخ :

إنّ روايه "صراخ" تصوّر بحره شاتّ بنمتج على العالم من حديد . ففي عودته من الحمل ليلا ، وتسكّعه في الطرقات مع تصميم على اتّحاد مواقف معيّنه من مسائل حيّاته بقصّ مصحّعه ، تؤكّد أنّ هذا النّطل ممارس صرّيا من الحرّية ، فكّاته بقارع فخره في سبيل فرض الذّاب . وضمن هذه الرّؤيه نسجّل الدرّى في هذه الرّواية من حائنين ، على الأقلّ : الخائف الأوّل هو حكاية الشّاتّ مع روحه النّبي فارقت دون سابق إعلام ، والتي عابت لستين مبدئين ولم تعد . أمّا الخائف الثاني وهو المتعلّق بكثافة تاريخ آل باسر . فبل خرج النّطل إلى الحمل للراحه والاعتكاف والاسنكاه ، فبّته في أوّنه ، تؤكّد ضمّنّا عودته إلى هذا التاريخ الذي أمسى بالتّسبه إليه بلحاّ للتّسبيل ، سبيل فضّته مع سمّته . إلّا أنّ موت عناب هام مثل دروه هامّه خاصّة ، وقد رافقها مثل "ركران" "لامين" وافتراحها عليه الرواح إضافة إلى تصميمها على سف الماّصي .

إنّ "ركران" وقد أعلمت النّطل بموت أختها مند ستّة أّام (1) ، نحرّات وافسّحت عليه متسائلة "أتنروحي؟" (2) . إنّ "ركران" يعمل ضدّ الصّمم السّائده ، فهي رافعه للحاء والمال وفصور الأسلاف . لذلك ارتأت في روايتها من "آمن" صرّيا من السّمير والمراّده . وهي في ذلك على التّفصص ممّا كانت عليه أحبّها عناب . وبصرخ سف الماّصي كلّه و "تخطّيه" (3) . بل إنّها سرّع في سمّده ذلك ، وبدأت بحرق المخطوطات التي آمنوا فيها "آمن" الكسر من وقته (4) . ولما اسهر آمن وبعث ، ممّا فعل ، حاطبه فائله : "لسبّ أريد منك حواسا الآن

(1) حرا - "صراخ" ، ص 71 . يكرّر الاتّام السّته في روايه "السّميه" ، فهي دوام "رحله السّميه" وهي تحلّ مساره إلى مدّه خلق الكون من منطور دسّيّ أسطوريّ .

(2) م.ن. ، ص 75 .

(3) م.ن. ، ص 74 .

(4) م.ن. ، ص 76 .

يا أمين . ادفع إلى الباب وفكر في الأمر . سنبحو أبت من الطلق - وأنحو أنا من
محدثا العابر ، ولن يكون لنا إلا وهج الساعة المحاصرة" (1) ، ويصف أمين مسهد الحرق
الخبوي الذي استرب ركران يقوم به في سبه طفوس خاصه ، مبتا ما اعراه من كره
سدبد : "عبر أنسى استمسع محاوله "ركران" بحطيم ماضي أسرتها في مثل هذه
العريضة" (2) . إلى "ركران" نسف ماضيها ، بل نسف كل ما له علاقة بهذا الماضي ،
وخاصه وصبه أختها التي دعت "أمين" إلى إمام عمله لكي يحصل على مبلغ "ألمى
حببه" (3) إذا كتب تاريخ الأسرة "في مئة وخمسين ألف كلمة" . إلى ركران تود الانطلاق
من حديد . فلما أمكن لها الرواح من أمين أو من غيره ، تعد نفسها حره طلبه
كالعصفاء (4) . إلى هذه التورة العارمة التي يخدم فيها نفسيّة "ركران" جعلت "أمين"
يرى فيها بعض جمال "لناية واحدة" ، إلا أنّ وجه سمته سنعرها المسنرسل ، وعيبها
العسلينين والواسعتين ، بل في تلك اللحظة وحول ركران إلى "لطحة سوها" (5) .
لن نطل "صراح" هرب إلى الحبل من أجل سيال صعب المال ، وحالما عاد
واتصل سأل ناسر والتمى بركران ، برر له وجه سمته في حين بدت "ركران" صوره
ملونه . عندئذ قرّر الهروب من حديد ، وصمّم على الخروج لكن "ركران" استوصته
وفصله . ويعود ناسر إلى الخارج . وفي حديقة القصر يقف أمام تمثال افروديت الذي
نراى له متحرّكا كلّ دماء الحياه غلب إليه ، لكنه ينفطن في الأخير إلى "سكوره
الاندي" (6) .

يتّجه "أمين" إلى منزله وقد عمّه الإحساس بالعبث . يقول : "كانت عودتي
إلى الحب هذه المرّة ، لا جهد فيها ولم أشعر باللاي ممصع دماغى وعاودنى شوق حديد
بدعدي صدى ، فأحسن بحقه في الاطراف والمفاصل عرفها أيام صباى ..." (7) . إنها
الصدية التي تولد الانطلاق . فالعودة من الحبل حب السعي إلى النسل والحب ع

(1) حمرا - "صراح" ، ص 77 .

(2) م.ن. ، ص 78 .

(3) م.ن. ، ص 72 .

(4) م.ن. ، ص 79 .

(5) م.ن. ، ص 80 .

(6) م.ن. ، ص 82 .

(7) م.ن. ، ص 83 .

الطمأنينة في العباب ، ولدت عند "أمين" عطشا للمدسة ، ولما اتصل بأسره آل ياسر صدم بموت عباب وبوره ركرل الخامحه ، فلما أمين سحرّر بدرجها . وعندما خرج إلى السارح من حديد أحسن الخقه والراحه والانطلاق يقول : "كبت سريع السر ، وفي الشوارع ، بعد نمر مرى وصبق صدرى بها سىء يؤذ بالنعير ، ويوحى بيوسع حديد في طاقنى على الحباء ... " (1) . إلى "أمين" منذ هذه اللحظة بدأ يفتح على العالم ، لذلك وهو في طريقه إلى البيت ، أعلم صاحب المقهى الذى أبلغه رسالة سيده من آل ياسر النليقمويّه ، بلّ عبايب بوقيت . لكن النسخ صاحب المقهى لم يهتم بالأمر (2) . وعندما خرج أمين من المقهى كل الرعد بقصف والمطر بهطل سدارا . و "لذّ" لأمين المسير في المطر المنهمر حتى ملّكه عابه الليل . ثم أوى إلى فراسه بعد أن تشف وأبدل ثيابه (3) . عندئذ عاودنه ذكرى سمته وحامره اقتراح "ركرل" التى دعتة إلى الرواح منها ، وطلاق سمته . إلى النطل وقد عاد من الحمل وانطلق في سوارح المدسة رجع أحبرا إلى بيته ، بعد عبايب طويل ، بل إنه عاد إليه سبلا ، لكن كلّ ذلك لم يكن ليؤثر فيه حاصه وقد مضى المطر بصرب من الاعنسال ، كما أنّ الصدمه التى تلقاها في قصر آل ياسر أعادب إليه عصا من الوعى . ولما أوى إلى فراسه كل أن راوده التّوم ، فاساق إليه اسباق الخالم . وفحاه بحسّ بوجود سمته إلى جاسه حبّه نررق (4) . لقد أمسى الحلم خصفه والامل واقعا ، لكنّ "أمين" يبور وبأمر "الهاربه" بالخروج . "وفي تلك اللحظه سمع دوى اشجار سنده اصطكك له أسنانه واهترت به الأرض تحت قدميه ... وما هى إلا لحظات حتى دوى اشجار آخر اهترت له الأرض مرّه أخرى وأرفع في الأفق من وراء المنازل والاشجار التى رآها من النّافده عمود من الدخان اسبق منه لهب حنّار أحد سماوح ، وسراسق في السماء" (5) . وإذ يساءل سمته عن هذا الاشجار خائفه سور في وجهها محبا : "للك ركرل بحطم ماصبها" (6) .

(1) حبرا - "صراح" ، ص 84 .

(2) م . ن . ، ص 85 .

(3) م . ن . ، ص 86 .

(4) م . ن . ، ص 87 .

(5) م . ن . ، ص 91 .

(6) م . ن . ، ص 92 .

وبكسيف أمين أنّ النهار قد تنقّس . فتنطلق خارجا "وإذا سسّاره فاديه
سرعه رهينه في آتجاهه وقف حالمًا بلعنه بصرف مصمّم من عجلاتها" (1) ودعته
ركرل إلى الركوب لكّته رفض رفضا قاطعا فودّعته (2) .

لنّ "أمين" العائد من الحبل إلى المدسه ، انعمس طيله الليل مع المدسه/الآنور .
فحدّث مع الأصدقاء بعد طول غياب والنمى بأسره آل ساسر وسكّع عائدا إلى بنيه
ليتمطّل إلى عودة سمّية "الحائنة" . ويعلم بموت عبايب هام . كلّ هذه الأحداث جعله
بتمطّل إلى حقيقة لا مرء فيها : إته إسان ، وبإمكانه التعلّب على المنبسطات ، لذلك
برل إلى الشارع بحدوه الأمل من حديد .

لنّ هذا العنصر المتعلّق بكنانه باريح آل ساسر جعل "أمين" مرّ من عوده أولى
إلى المدسه ، عودة متّسّمة بالخوف والوجل ، إلى انعماس في المصمّع وبمهمّه بقمّا
باعتا على الأمل . ويتّضح ذلك ، في الجملة التّهانيّة للرّواية (2) ، كما أنّ هذا الباريح
أرر بوضوح وحلاء وصعّته "ارسمراطيّة" بدأت في الانقراض والاصمّحلال .

لنّ هذا الحانب أفرر دروه بدّل على بعمد في المسار الرّوائيّ . فبدأ البطل
بواجه عمده ببنظر الخلّ . ف"ركرل" أفسب قصّته ، بل إتها فرصت على البطل
بحاجة لا بدّ منها ، واحبارا لا سناص مه . وإذا علمنا أنّ هذه الوصعّته ستنضاف
إلها عمده نابيه منأبّته من الحدث المتعلّق بحتّ أمين وسمّيه ، عرفنا فبمه الدّروه
المصوّى التي سنسنّد ونندعّم .

لنّ الحدث الأوّل الميمّتل في قصّته الحب الرابض بين أمين وسمّيه نجد مبدأها
من "الحرس" خارج المدسه وسنسمو بوطد العلاقة بينهما . فحكاه أمين مع سمّيه
استدأب حتّا وبوطدت إلى رواج ، رغم بعارضه أسره سمّيه ، لكنّ هذه المعارضة لم بدم
طويلا . بقول أمين : "لسدّ ما دهسا حين فديم والداها لربارسا داب مساء ، وفي
الصّباح سلما سناو ، احمّل مكانا كسيرا في عرفة جلوسا الصّغيره ومعه ، رساله
فصيره موقّحه "إلى ولدنا المحبوس" بل إبهما نرعا بإحدى الدور للاسنه" (3) وداب

(1) حبرا - "صراح" ، ص 93 .

(2) م. ن. ، ص 95 .

(3) م. ن. ، ص 46 .

ليله لا كالبالي ، فصاها أمن مع صديق الصا مقاوم المصائب عاد إلى البيت
فوجد المراس "خاليا لم يمس" (1) . ولما كان منعنا نام يوما عميقا ، وفي الصباح
اكتشف أن سمته "قد همره" (2) . عندئذ بدأ الإحساس بالمراع وسعر بالآسى
الكبير . لقد بات أمين يقاوم المياء الخارفة في سوارع المدييه الخلفيه . وإد عاد
اكتشف مصابه ، إلى فمه السعادة عنده هي فمه الناسي فنعيم الحب ورويقه ، انطما
فحاة ، وحلّ معه الملل والحر . فهل كانت الأمطار الليلية تدرا له أم هو العصف
الذي لا يدّسه و "التسوق العامض" (3) الذي لا يعطب ؟

ويكون أمين على موعد متحدد مع المطر والرعد ليله عودته من الجبل فيعود
بعد سكرع دام ساعات في سوارع المدييه - الآتون إلى المنزل ، يعود بعد أن النسي
"زكران" في قصر آل ياسر ، ويعود هذه المرة مثلا ، منلما كان الحال ، إبان لقاء
سميه الأول في الأهراس ، ومنلما عاد إلى المنزل إثر ليله فصاها - مع صديقه القدم-
في مقاومه الميصاصات . غير أن هذه العوده لها طعم خاص . فلما أحت المطر ووجد
فيه معتسلا . لذلك حالما عاد إلى المنزل ، أخذه النوم . وعادته الأحلام واعترف
صراخه : "... سينان كاملان مرنا على ، وأنا أعاني خيال سمته ولم أقدر لحظه
واحدة في التلاق ... " (4) . لقد نسي أمين وقتا لحته ، وكلما يذكر "سميه" انطما
إلى مرأها وحنّ إلى حبالها . لقد أحتها فعلا ، أما هي ، فلعلها أحتته إلى حين . ثم
اعتبر ذلك نروة من نزوانها . وفي ليلة العوده من الجبل ، وعلى حس عرة ،
وبالصبط عندما تنور "زكران" على وافعها وماضيها ، يعود سميه . يقول أس : "...
وفحاه فحب عني ، وقد أضافني الرعب وانصب كلّ سعره في جسمي هلعاً ،
وصرح بأعلى صوي : "سميه" واملا الليل بصرحي" (5) . إلى أمن أصبح فرعا ،
وقد مملك الرعب والخوف حواسه ، وهو يرى جسم سمته إلى حاسه . إلى هذه الصبحه
فيها من الألم والاستعانة وستي الأحاسيس والعواطف الكسر . فهي صبحه الخائف

(1) حمرا - "صراخ" ، ص 52 .

(2) م. ن. ، ص 53 .

(3) م. ن. ، ص 29 .

(4) م. ن. ، ص 76 .

(5) م. ن. ، ص 87 .

وصيحه المدهش، صيحه النائم المستيقظ على أمر من أعرب الأمور وأعجبها . إلا أنّ هذه الصيحة فيها من المعاني الكسر ، فهي صيحة "الميلاد" و "عوذه الروح" وصيحة الانسحاق والاتحاق مع النفس بعد طول صناع وهيام . وكاد أن يعمّ اللاؤم بين النصيب الخائرين المعذبين ، لكن "أمس" ، بكسف أنّ عوذه سمته كانت سمته به ورأفة عليه . يقول : "أدرك ، حسد ، آتيا تسوق عليّ ، فصعد الدم إلى رأسي ، فحاه ، واسمض حسمي بين ذراعيها وصحب : "ظلمني ! لقد حسني . حسني" (1) .

لقد عمّت الثورة "أمس" فلم ينمالك عن طرد الحبيبة التي طالما راودت خياله . وقد أصرّ على الطرد عندما استمع إلى التراكيب سلاح . إذ أحرقت "ركران" كلّ نسى (2) ، ونبلع القصة دروبها المصوى عندما تأتى "ركران" إلى أمين فسلمى المصارعون معا : سمية وركران وأمين ، عندئذ تتجه "سمية" إلى الطريق ، في حين "تنطلق" ركران سيّارتها في المجهول . لقد وجد أمين ، أخيرا ، حركته ، وهي حركته كاتب ولادة قتل الماضي من ناحبه وبوره على الواقع المنردى من ناحية نايه . لقد تحرّر أمين من ارتباطه بركران وأسرة آل ناسر التي أسرفت على النهابه . وتحرّر من سمته وما يرمز إليه من بهج حنائي ، يختلف عنه سنّه ورؤية . إلى قصّة حبّ أسن العاسل . ابتدأت بالعودة إلى المدينة واسهب لواء سمته بالفعل ، لكن سبهي بالانقسام الحق . وهذا الانقسام هو الذى حوّل لأمين فهم واقعه ممّا دعاه إلى إعادته النظر ، في هذا الحبّ - السرّاب (3) . عندئذ اتحد الموقف الملائم وعاد إلى الحياه والمدينة لتعمس في أبوابها من حديد ، حيا عن بحره بحلف نوحا وخصوصيّة.

لنّ دروه الحبّ بين سمته وأمين سسالك مع دروة أفرربها كناه البطل لتاريخ أسره آل ناسر لتخلق دروه قصوى تجمع بين أطراف المعادلة الثلاثة ، مركزها "أمين" وقطبها "سمته" و"ركران". ولنّ أفررب الدروه الأولى بين الكناه والتعبير قبلّ دروه الحبّ سبب أساسا على "الحلم" و "الفعل" . ومن ثمّ قبلّ البطل عاس واقعه حالما

(1) حسرا - صراح ، ص 69 .

(2) م. ن. ، ص 91 .

(3) صدرت مؤخرا قصه لخيرنا بحمل عنوان : "سرّاب في باريس" - محلّه الخيل ، ممور - يوليو 1990 م 11 ع 7 ، ص ص 62 - 71 - هي قصّة فناء لبطير لعبت من حديد ولبطير مرّه أخرى لتصمحلّ بعد ذلك ويسقى سرانا في دهن البطل .

بالحُبِّ العائِب ، سَتَسْبِعُ كِتَابَهُ النَّارِخ ، صَرَبًا مِنَ النُّعُوصِ ، وَسَعَا إِلَى بِلَازِمٍ
يَطْلُبُ فَلَا يَدْرِكُ . إِلَّا أَنَّ نَتَائِكَ الدُّرُوبِينَ دَفَعَا بِالنَّظْلِ إِلَى احْتِبَارِ صَعْبِ أُسَاسِهِ فَعَلَّ ،
وَمِنْهُ حَرَبَهُ ، وَبِهَاسِنِهِ طُوفَانٌ لَا يَمُرُّ مِنْهُ .

الغرف الأخرى :

إِنَّ الذُّرُوءَ فِي رِوَايَةِ "صَرَاحٍ" هِيَ دُرُوءٌ قَصُوبٌ سَاهَمَ فِي إِحْدَادِهَا وَصَفَلَهَا
عَصْرُهَا هُمَا كُنَانُهُ نَارِخٍ أُسْرَهُ آلُ بَاسِرٍ ، وَفَصَّهُ حَبٌّ أَمِينٌ وَسَمِيَّةٌ . وَالذُّرُوءُ فِي
رِوَايَةِ "الْغُرُفِ الْآخَرِ" تَسَاهَى هَذَا السَّاءُ حَبِثَ بَحْدٌ أَنَّ يَطْلُبُ الْغُرُفَ يَغَايِشُ وَاقِعًا
مَرَعِبًا تَنْطَلِقُ أَحْدَاثُهُ فِي مَسَارٍ بَصَاعِدِيٍّ ، لَكِي تَلْحَمَ فِي الْآخِرِ فِي عَمْدِهِ قَصُوبٌ هِيَ
سَبْحَةُ تَسَابُكِ الْأَحْدَاثِ الْمُخْتَلِفَةِ الَّتِي يَمُرُّ بِهَا الْبَطْلُ فَيُؤَثِّرُ فِيهَا وَيُؤَثَّرُ فِيهَا .

إِنَّ الذُّرُوءَ فِي "الْغُرُفِ الْآخَرِ" هِيَ دُرُوءٌ مُرَبِّطَةٌ بِالْغُرُفِ الَّتِي يَمْرُقُ مِنْهَا
الرَّأَوِيُّ وَإِلَيْهَا يَعُودُ . وَلِذَلِكَ قِيلَ لِكُلِّ فِصْلٍ مِنْ فِصُولِ الرِّوَايَةِ دُرُوءَةٌ الَّتِي تَسَابُكُ
مِمَّا سَبَقَ وَمِمَّا لَحِقَ مِنْ دُرُوءٍ ، لِنُكُونِ عِبَرِ الْفِصْلِ الْبَاسِعِ دُرُوءَ الدُّرُوءِ ، إِنْ شِئْنَا
النَّعْبِيرُ . فَالرَّأَوِيُّ مِنْذُ الْفِصْلِ الثَّانِي يُلْجِ حُلْمَةَ الْغُرُفِ . وَتَفْتَحُ أَمَامَهُ أَبْوَابٌ وَعُلَى
أُخْرَى . فَالْفِصْلُ الثَّانِي يَنْطَلِقُ بِاصْنَاعِ بَاسِرٍ . فَهَذَا مَرَّ الرَّأَوِيُّ مِنْ قَاعَةِ مَدْحَلٍ إِلَى
قَاعَةِ مَرَسِخٍ لَكِي يَحْدُثَ نَفْسُهُ ، فِي الْآخِرِ ، فِي غُرْفَةٍ ، مَعْرُولاً مِنَ الْعَالَمِ . وَقَدْ أَحْصَرَ
الْبَطْلُ أَنَّهُ فِي عَرَفِهِ بَلْكَ وَعَرْلِهِ ، بِإِمْكَانِهِ أَنْ يَعْصِيَ صَرَبًا مِنَ الرَّاحَةِ ، فَيَكْبِهَهُ أَنْ
يَعُوضَ فِي أَعْمَاقِ دَانِهِ كَيْ يَشْعُرَ بِطُمَأْنِينَةٍ سَارِهِ . وَهُوَ بِذَلِكَ يَصَارِعُ الْعَالَمَ الْخَارِجِيَّ
وَيَصْعَدُ أَمَامَهُ ، فَلَا يَفْعَلُ فِيهِ فَعْلَهُ ، وَلَا يَفْعَلُ بِهِ . يَقُولُ الْبَطْلُ مَصَوِّرًا حَالَهُ الْحُلْمِ
الذَّقَاقُ : "فِي سَحْوَورِي عَادَهُ أَنْ أُعْرِلَ فِي دَهْنِي كَهْمًا عَمِيمًا ، أُتْرَلِقُ إِلَيْهِ فَلَا أَرَى وَلَا
أَسْمَعُ أَحَدًا فِي كَهْمِي الْعَمِيقِ هَذَا أَحْدَثَ الْآنَ أَسْتَمْنَعُ بِالْهَوَاءِ الْبَارِدِ الرِّطْبِ الَّذِي
يَصْرَبُ وَجْهِي ، وَأَسْمَعُ مُوسِمِي كَيْتٍ فِي الْأَنَامِ الْآخِرَةِ كَسِيرِ الْغُرُفِ لَهَا - لَلْبَلَابِ
سَوِيلٍ" (1) .

إِنَّ الْبِدَايَةَ كَاتِبُ الدُّخُولِ فِي عَالَمِ الْيُمْنِ وَالْمَسْرَحِ . فَكُلُّ الْأَحْدَاثِ وَالرَّوْءِ
هِيَ إِلَى الْأَحْلَامِ أَقْرَبُ ، هِيَ سَكِيلٌ وَبَسَاءٌ دَرَامِيٌّ مَصْعَلٌ . مِمَّا يَدْعُو الْبَطْلَ إِلَى
الْهَرُوبِ وَالْوَلُوجِ فِي عَالَمٍ آخَرَ هُوَ عَالَمُ الدَّابِ الْمُنْتَشِقَةِ الْعَرَبِ . فَبَلْ كَانَ دُخُولُهُ الْأَوَّلُ

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" ، ص ص 16 - 19 .

محاولة لفهم العالم الخارجي ، فإنّه في الآخر ، تسعى إلى الهروب من هذا العالم إلى عالم أصنق ، لكنّه أرحب ، هو عالم الذاب المنتسب المريح في أن واحد .

لنّ فصل المحاكمة ، لنّ سنثنا أن ستمته هكذا ، نحيلنا ساسره إلى الفصل التاسع وهو الفصل الذي يمايله . فإنّ كاتب المحاكمة في الفصل الثاني - وهي الذروة - سكبّة ، صورّة ، تميلّة ، أساسها عناصر المساهدة ، وأبطالها ممثلون ، فإنّ الفصل التاسع هو محاكمة عمليّة . ذلك أنّ النطل يعيّن عبر صفحاه نجريه علميّة ، فهو يلج عرفة عمليّات محسّنة . يكون لها الأثر في مسار الحدث الروائي . فإنّ كل هذا الفصل ، هو فصل التحقيق التّجري ، فإنّ الفصل التاسع ، هو تطبيق للنظريات وهو ما سيجدّه في تحاليلنا القادمة .

أمّا الفصل الثالث فهو فصل الصخب والنّاس وفصل العسق والمناطق المظلمة . فقد مرّ النطل خلاله بعرضين : الأولى منهما ، هي عرفة تتشابه عرفة حلوس بها "تلّمار" ، وكاتما أحسنّ النطل ونمط إلى وصعّبه المساهدة إلى السحب ، فالبحا إلى "التلّمار" على بروّح عن النفس . فبدأ مساهده إعادة لواقعه هو المرر ، بل لنّ هذه الآداة أمست ممّلة معبضة خاصّة لما يصدر عنها من صخب قويّ مسر للأعصاب ، مقلو للادهال . ولم نجد حلا لمعضلة الصخب السّديد والعويل المصّب ، إلّا بـ "الصراخ" هو دانه في محاولة منه لعمدل الوعي . يؤكد النطل معرّفا : "... في تلك اللحظة صدرت عني صرخة مدبّدة استنّت لها حنجرتي وتلوّبت متعذّبا في الكرسيّ وسمعتني أطلق صرخة محتونة أخرى أحاول وقها ، ولا أستطيع . وعند صرختي الثالثة سمرت آتني أحسنق ، أحسنق عني الهواء وغنت عن الوعي لمّدة لا أدري طولها" (11) .

ولمّا استفاق النطل ، فرر الحروخ ، مهما كلمه الأمر . وإذا بالناب سسحب له وسميح وساحا بالرحل الأصلي دي الأزرار الذهبيّة الذي وصّح له أنّه هو فاج الآتواب ومعلمها ، فمن عرفة السطره سحكّم في عمليّتي الصبح والعلق . سم دعاء نأدت حمّ إلى العرفة الررفاء ، وهي العرفة الناسه في هذا النصل . وفي هذه العرفة داب اللون الأزرق الصافي معرّي النطل ويعرّف تلك "المناطق المظلمة" التي تصعب للمرء أن يسرها ، بل الإساره إليها . إتّها مناطق عسقه الدفن وحته المكس الذي نجد

(11) حبرا - "العرف الأخرى" ، ص 51 .

المرء نفسه في خبره من أمره إلى حدّث بها نفسه فصلا عن سبابها للآخرس . ففي هذه العرفة يمارس المجدور ويفعل ما لا يفعل وتكون الآداء امرأه بررب له وكأنها "سعاد" التي عرفها وطالما ناق إليها . بظول النطل واصفا تلك اللحظة الرابطة بين الانعاق الكلي من المركبات ، والانعاس المسطّ في المبود الاحتماطة المكبلة : "في تلك اللحظة اللدودة اللعينة ، أطيقت فحديها بقوة على أصابعي ثم أعدتهما سدها ، وطمربت عن ركسي واقعة أمامي وراحت تصحك وتصحك وأنا فابع على المقعد أمامها كالمأخوذ ومدّتها مرّة أخرى إلى مفناح المصباح العمودي وأضاءت المصابيح كلها ، وبهرني النور لعدّة ثواني ، بحيث لم أبيت ما الذي أراه بالصبط .

- أبهذه السهولة حذيتك؟" (1) .

لقد تمكّبت هذه الصناة من عربة البطل ، بل إنّها ، إذ مثّلت له دور سعاد جعلته ينمّط من عماله ، فاساق إلى ما في باطنه من عقد فأعتقها ، ومن مركبات فدفعها عنه ، وإذا هو يسبح بما لا يسبح به ، وينطق بما لا يقال ، وإذا هو يبيّر الروايا المظلمة ، ويكشف كهوفه العميقة (2) . وبدا لنا دانا عراء ، فقدت ما علق بها من مظاهر مكسسه . ولحّا استفاق لحضضه هذه ، بار النطل على وضعه وأراد معافه الفتاة التي استطاعت الانقلاب منه تاركه الرّاوي في سجنه . فلم يجد بدا من البحث عن الراحة في اليوم شأنه في ذلك سلّ وصعّيته في بيمّة المصول .

إنّ النطل في المصول السائمة كان تأمل في معجزة ما ، أمّا في هذا المصل ، فبآه انهار الانهار كله ، وأمسى اليوم مطلبه وسعاه . آته الإرهاق والنصب . فمن عرفة الصّبح والصّبح إلى العرفة الررفاء : عرفة الأحلام الوردية والحرنة المظلمة ، سجد النطل نفسه مدموّا إلى الاستكانة والهجوع . وسراوح هذا المصل والمصل الناس المكوّن بدوره من مرحطين تتفعل والعرفين المذكورين أيضا . وهو ما سيوضحه بعد تحليل الفصل الموالي .

أمّا في الفصل الرابع وهو فصل الرسالة ، قبل النطل لا يسعى إلى فتح الباب ، بل إلى صاحب الأزرار هو الفاعل ، وهو المهيء للأفعال . فهو الذي يجعل النطل

(1) حبرا "العرف الأخرى" ، ص 57 .

(2) سيه هذا الفصل من الرواية قصّة حبسها الكاتب وسرها في محله الحبس : مور - يوليو 1990 . م 11 عدد 7 تحت عنوان "سراب في باريس" ص 62 - 71 .

يبدأت مع "أبي الهور" المهمة بالنسبة وجمع المعلومات ، فيكون الحديث بينهما بوصفا لأهميته ذلك ، في هذا العصر ، إلا أنّ عليوي صاحب الأرزار يقدم الرسالة التي توجه مسار النصّ المصصّي بوجهها حديثا . قبل كل "أبو الهور" يتحدث دون إبحار أيّ عمل مفيد ، قبل عليوي على العكس منه ، يمثل الفعل والقوة الدافعة والعقل الممكّر . فالرسالة دعوه للبطل قصد حضور حفل بعام على شرفه . وقد قدّمها عليوي بنفسه دون أن يصفها . ولما أراد البطل الاطلاع عليها وقراءة ما في داخلها أطمأت يد ما ، كلّ الأضواء (1) فعمّ الظلام ممّا حدا بأبي الهور إلى الشكوى حدّ القول صراحه "حياتي ؟ حبيب من أولها إلى آخرها ، أندري دكتور - أرحص ما في الحياة هو الموت . أمّا أنا فيتعرّّر عليه أس الكلب هذا ... أنا لا أسكّ مطلقا في أنّ هذه من أفاعيل الحفيّر عليوي ... " (2) . إلى "أبا الهور" وقد فقد كلّ أمل في الخروج من مأرق العرف الموصدة نلاني في يوم نصبل لن نصدق منه (3) .

أمّا البطل فقد اطلع على الرسالة بعد عودة الأضواء ، كما نصقّح الوثائق التي كان قد أوى بها أبو الهور . لكنّه لم يستطع أن يسوّد سطرتها . لقد أراد البطل أن يستنطق الأساء من صلبها . فإذا هي صورة من واقعه العريب ، لذلك ابتكأ يعالج الباب "حتّى اصنع" (4) . وهذه هي المرّة الأولى التي يفتح فيها بابا . قبل كل الفصل الأول قد انتهى بدخول السابّة الكبيرة ذات الغرف المتداخلة . قبل الفصل الثاني وكذلك الفصل الثالث قد استهيا محاولة البطل الفاسله من أجل فتح الباب . أمّا الفصل الرابع فهو فصل الانفناخ وبعابله الفصل السابع فصل المأدبة وقصه تلتّي البطل الدّعوه الموجهة إليه لحضور حفل مقام على شرفه . وهذا الفصل سبهي بدوره بصرب من الانفناخ سبراه في إتيانه .

أمّا الفصل الخامس فهو فصل العرفه السبباء . وهي ، وهي على ما نوحى به لونها من صفاء وحلاء ، عرفه المسافضات . فقد بدا البطل ، وقد تعرّى العرّي كلّها ، فكشف دانه بدرجتها ، فإذا هي مجموعة من الأحرار المخدمه المسافره ، المسافطعه .

(1) حبرا : العرف الاخرى - ص 70 .

(2) م . ن . ص 73 .

(3) م . ن . ص 154 .

(4) م . ن . ص 76 .

ففي هذه العرفه بلنقى دكتور ممنوع من "مراوله المهنة" وهو دكتور عارف بالنطل
منفصل إلى حصائمه ، بل إنه سيكون "فما" لوجه الراوى في نهاية الفصل التاسع .
ولم كان النطل أجراء ستتة لا يستطيع صاحبها جمعها وبسببها في كل واضح تام ،
فيل هذا الدكتور المسمى بـ "راسم عرب" يمثل المكامل الهائى المكتمل بداهه الفاع
نفسه . لذلك بلحا النطل إليه سعبا إلى معرفه المخرج ، لكن "راسم" ولم أوضح له
الطريق ، فقد تركها طريقا مضبوحة أى إنها طريق لا تؤدى إلى الخارج بقدر ما تعمق
التحرره وبنقى العقده .

إن هذا الفصل هو فصل المتاهه بحق ، فقد بلغ النطل عمق الالتباء وحدورها .
لكن المعالم لم يكن لتتصح السمرح بل على العكس من ذلك ، ارداد النمويه والخيال .
ويتراوح هذا الفصل مع الفصل الذى بلبه : فصل الحصول على استمارة الخروج ،
لكن إلى أين ؟

في الفصل السادس بجرح النطل من العرفه النضاء إلى الأروفه والدهالير
فرعم أن "راسم عرب" أوضح له طريق الخروج ، فلي النطل وحد نفسه أمام ثلاث نساء
"مسريلات بالسواد" هن أسسه بأخواب القدر "اللواى فرأ عنهن في الأساطير في
صاه" (1) . وهن يمثلن الدسا في أحوالها المتعتره ، وهو ما يفتل النطل إليه أو
لعله فرأ في وجوههن مأساة الإنسان في أعماق سطاهاها . ولما اتبع النطل
إسارهن ، انتهى به الأمر إلى "خرج بارل" بصعب المرور منه لاكتظاظه واميلاته
بالسمر . وتتصح من خلال حوار فصير بين النطل وبعض هؤلاء ، أن هذا الجمع هو
جمع المحكومين . فلي حوكم النطل في الفصل السابى ، فلي هؤلاء سيطريون دورهم في
الأسفل . وعده الصوره بذكر الفارئ بمساعد الحميم عند داسى وعبره من أدباء
العرب . وكل النطل وحد لذه في هذا الوضع ، فأصر على النفاء ، لكن "علبوى" يظهر
له لبعده عموه إلى مسالك العرف . يقول الراوى : "انصب [علبوى] في مكانه ،
وخرنى بقوة من دراعى إلى الأعلى وهبت مكرها وصعدت ، وتبعه ثم جعل يسرع وقد
سلك دراعه في دراعى كأتى أعز صديق له في الدنيا ، هبطا درحا وصعدا درعا ،

(1) حبرا "العرف الأخرى" ص 89 . انظر أيضا "عالم بلا حرائط" لحبرا ابراهيم
حبرا وعند الرحلى منيف المهدمه ص 9 "عزافه كوماي" .

ومرفعا في قاعه أو قاعين ، وعلوي صامت منحه نحو عاينه ، نفسه مذهله ، وينظر
من الحب والحب إلى الساعه التي في معصمه ، كآته باب بحسى التأخر عن موعد
مضروب" (1) . إلى شخصته علوي يمثل الطرق المرسومه والمخطط المعهودة لذلك
سعى إلى اطلاق النطل ، على واقع الحال ، فهو مدعو إلى الحفل ، ومن المصد معرفة
عرفه الاسماراب للحصول على شهاده الخروج تم المرور إلى دهليز الارشيف ، ومنه
رأسا المروق إلى عرفة المآدب (2) .

إلى هذا الفصل هو فصل الحصول على استمارة الخروج . فالبطل ، وقد النقى
"علوي" ، أمسى يتبع النسق ويسير وفق التخطيط المرسوم له . ومن ثم ولح غرفه
المآدب فكآته حرج من عالم مجهول ، عالم عجب إلى عالم آخر لا يعرف عنه شيئا .
وإذا بالبطل قد اساق في أطوار اللعبة ووجد لذة في ممارسة التمتيلة . وهذا
الفصل هو في علاقه عضويته مع الفصل السابق لتآزابه وجوهرها . ففي البناء
البطل بصوره "راسم عرب" اضرب من عملته التوحد والكمال ، لكن مرور "علوي"
أعاد توطيب الأحداث وفق المسار المحدد . فأمسى الحفل هو الحدث المهم . وهو الفصل
السابع .

في الفصل السابع وهو فصل غرفة المآدب حصر الراوي الحفل المفام على
شرفه والتي كلمة دفع إليها دفعا ، لكآته وجد في نفسه طلاقة وقدره عصبه . فلما هو
يتحدث من الظلم وفق ما جاء في شعر للمتمسّي ، تمّ مرّح على الصديق المسحر (3)
وعنل البطل دانه في الانحمار ، رعم محاولته ، ليسر في الأخير ، إلى وضعته
الإنسان في هذا العصر . وإذا بالخاصرس سحرطون في البكاء ناترا وكآته . ووجد
الراوي نفسه يندفع خارجا وقد عمّه الأسى والخوف من الواقع المرير ، ورافقه امرأه
أوصحت له: وهما في البهر الخارجيّ ، أن كلّ ما كان ليس إلا مسرحا ناححا . فالخصور
ممثلون بارعون ، احرفوا من المكاهه والمساء على السواء .

(1) حبرا. العرف الأخرى" - ص 93 .

(2) م. ن. ، ص 101 .

(3) يدكرا قصه الصديق المسحر بالساعر توفيق صانع صديق حبرا ، انظر مقال :
توفيق صانع : صعود النار والجوهر الصلب . في كتاب "النار والجوهر (دراسات في
السعر)" لحبرا ، ص ص 95 - 115 .

إنَّ فصل عرفة المآدب يتراوح مع الفصل الرابع وهو الفصل الذي وردت فيه الرسالة على النطل ، وهي المنصبة لدعوة قصد حضور هذا الحفل . ورغم موقف النطل الرافض الهارئ في البدايه من الدعوة إلا أنه ، في هذا الفصل ، اساق إلى المآدب ، ونعامل مع الحدث تعاملًا كليًا ، فكأنه بذلك اقرب من مناهة العرف التي فعلت فيه فعلها .

في الفصل الخامس وهو الفصل الذي يتراوح مع الفصل الثالث حسب ولج النطل عرفة ، هي أنسبه بعرفة للجلوس ، سدو مريحه طاهريًا ، لكنّها أفسد موضعًا للصفخ والصجيج ليمرّ بعدها إلى عرفة ررقاء دفع إليها النطل دفعًا ، لكي سكين على دانه صفاء حليًا ، فبررت كوامن النفس ، وتفتحت سترابن المركبات الذهبية، وبذب الرّوايا المخفية وراء تامة . وفيها استحب مسرحية الحياء وتعبّرها المسرف وسرعة الوقوع في أحابيل الحديعه التي نحاك له . قبل النطل بلح في هذا الفصل عرفة هي أنسبه بعرفة الانتظار أو الجلوس ، وفيها يكون التراوح من ما هو مكتوب في مؤلف موسوم بـ "البديل" ومن ما يمرّ في ذهن النطل من أفكار ورؤى وعواطف . لقد دعته المرأة المسابهة لرتّه بنت لطيفه إلى سرب فهو . فاساق في اللعبة وابهمرت الذكرى ولأول مرّة سغمس النطل مدكرًا بأصه السعد والعرب . وكانت الذكرى سعلق بمعنوقه "سرى المصّي" صديقه "سعاد" التي أحبتها كلّ الحب (1) . وانطلق النطل مع حاله في راحه واضمئثال . ولما أراد مطالعه "البديل" وجد النطاق من ما كلّ يمرّ بحلده وهو يصدد فراءه . لقد عمر النطل على منقطع كلّ بصوّر حاله هو دانه ، في تلك اللحظة . فاحيلط لديه هناع الواقع وساتك مع أفعه الحال . ولا عرافه ، فالنطل فافد للهوته حاسل لهوتات كبيره . وكما في الفصل الثالث قبل المرأة سعب وسلاسى بآركه رفضه أخرى بدعوه للدخول وعلمه أنه لسر الوحدة (2) المدعو ، وساحا النطل مما وراء الحدود المعروفة وخارج المعالم المنظوره .

إن هذا الفصل سكامل مع الفصل الثالث ويتراوح معه . قبل كل الفصل الثالث بصوّرًا للنطل الطالب للوحده والراحه فلا سحدها ، قبل النطل في الفصل

(1) حبرا - "العرف الآخر" ص 125 .

(2) م.م. ص 130 .

التاسم وجد وصفا ممكنه من بعض اطمئنان وراحه نفس . ولذلك ورد تحديد للرّس
تحديدا واضحا . فلأول مرّة يذكر الرّس : الواحده والنصف بعد انصاف الليل ،
والنّطل مع فناء عشاء نعدّ له الفهوه . لكن البحث عن الدات ووجود عدد الهوتات
في حائطه ، والتّراوح المفسر من الاحداث المتحتملة الوارده في كتاب "البديل"
وتطبيق الاعمال في الواقع المعيش ، جعلت البطل يصحو من كابوس لسعس في
كابوس آخر أصعب وأقوى وأدق .

في الفصل التاسع نلح الأحداث فتمتّها وتصل الأرمه سألها . إتّها الدروه
التي إليها تنهي كلّ الذرى السابقه ، وتصبّ فيها كلّ العقد المتلاحقه . وهذا الفصل
- فصل الذروة الكبرى - يتراوح مع الفصل الثاني فصل المحاكمة . فلن كانت المحاكمة
هي فتمّة كلّ قصّة ومنتهى كلّ أرمه ، حيث يكون المتهم أمام القضاء بين متهم له ،
يسعى إلى الإيقاع به ، ومحام يجهد النفس دفاعا عنه . فلنّ هذا الفصل هو أيضا
فصل محاكمة علميّة حيث بحري عمليّة محبّرة يكون البطل مدارها وموضوعها .
فقد دلّص به المرأة المرافعة إلى عرفة عمليّات (1) ، فوجد طلبة وأطباء ومحار
وآلات خاصّة وشاسه تلفره . وبرتكر الدّراسه على استنطال خواص البطل ومطاي
أعضائه . وإن بدأت التحريه سرب الفهوه ، فلكي تنهتّ الأحواء وبدأ عملته
السري ، بعد إيجاد الظروف الملائمه . وسنعدّ الأحداث ونستاك ، عندما يمسى الأمر
مراوحة بين البطل و"فها" ، ومناظره بين الذكور على النّواب والطيبه لمباء ...
وتتمكّن الطيبه من اسحلاء خواص البطل ، فتنقلت الكلام من عقال العفل وسدع
الرّاوي سعرا فيه كبير من العزل والمدح لوحه الطيبه المليخ . ولما سنبد الصّراع
العلميّ وبحكّ التطرّته بالتطرّته وبلغت الرأى بالمخاطر، يسعى الطيب إلى وضع
البطل على المنسرحه ، عندها سور الرّاوي ويرمق سنسبه المسطح على منصده
السريخ ، بل إتّه "أمسك الرأس بكلما بدد [ه] بقطاطه موقعا له أن سيفصل على
الجسم ، عبر أنه وما للبدايه - فتح عسبه ... " (2) . لنّ "فها" البطل ليس إلا الذكور
"راسم عرب" ، كما أن الذكور على النّواب ليس إلا علوى دانه . فكانت صدمه
البطل وبها بدأ سمد الصواب ، ولعلّه ، هي الخمصه ، بدأ يعي وضعه الحقّ ، فكسل

(1) حبرا - "العرف الأخرى" ، ص 133 .

(2) م. ن. ، ص 149 .

ما رآه هو صور مداخله سراكمه لها علامات الواقع الحيّ ، لكنّها في عمقها كوايسر
حاذيه وأحلام مقلعه . فكأنّ المسيرة كلها سير في محاهل الدات ، كلما اضررت الإسل
من عمقها ، انقلب منه الرّمام وعمّه الخيال . فإذا الخيال فباع للواقع والواقع له
سسخه الخيال .

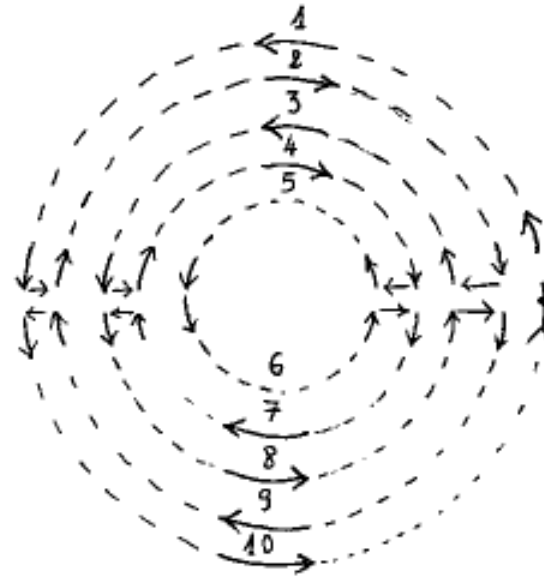
لم يبنه هذا الفصل أمام باب ما . أي إنّ البطل لم يعد إلى تلك الطرق
الملبوبة والعرف الأخرى الموحسة ، وإتعا هو المصاء المسترأب والعراء المفضوح . وهو
دليل على أنّ العقدة قد بدأت بعد في الاسراع ، والأزمة في اللاسي . وقد كات
المراوحة بين هذا الفصل والفصل الثاني حليّة ، فيل اعتمدت المحاكمة الأولى على
صراع بين مناصرين للبطل ومنائين له ، فيلّ هذا الفصل هو أيضا "محاورة"
موضوعها ذات البطل المستطرة وإلى اسنهى الفصل الثاني بفرج البطل إذ وجد نفسه
وحيدا . فيلّ نهائه هذا الفصل جاءت اكشافا لحيوط اللعبة الكبرى ، حيث اتّصح له
أنّه كل أسير بحربه تهدف إلى ترويض أعماق حدوره ، وفيل كلّ الإجراء المكتوبة له .
فالهدف الأساسي ومدار العمل في "العرف الأخرى" ، كان رعرعه كيلى ومحو كلّ أثر
لهونه أو أصالة . إلا أنّ البطل - وإن كان مهتئا لمقتل ذلك - وجد في محروون دانه ،
وعمو جوهره شرا سديده العور بصعب نخاورها ومحو سسعا الذى لا يسي عن
العطاء . وهذا ما دفعنا إلى ربط هذا العمل بالمصته العربنه الأمّ ، فصته
فلسطين، فالبطل هنا هو فلسطين . كاش حيّ لا موب ، رغم كلّ الأساليب المتبعة
والإجراءات المصعنه المستعملة .

لعد حاولنا في هذا التحليل ، أن نسسفت أهمّ الدرئ التي وسعت هذا العمل
الإدمايّ ، مبررس قمتة الصّراع الممتل في الفصل التاسع محط دروه الدرئ وقطب
الرحى . ويمكن لنا ، الآن ، أن نقدّم الخلاصه الباليه :

الفصل	الغرف	الموضوع	الخرقة
2	المدخل والمسرح	المحاكمة	فقدان الهوية
3	غرفة الجلوس/ الغرفة الزرقاء	الصخب والعشق	الخدعة
4	غرفة الجلسات	أهمية التوثيق	الرسالة الغريبة
5	الغرفة البيضاء	البطل وبديله	صعوبة التلائم
6	الأروقة والدهاليز	على شفا الجحيم	استمارة الخروج أو الأمل السراب
7	غرفة المآذب	مأساة الواقع	أقنعة الخيال
8	غرفة الجلوس	واقع البديل	الواحد المتعدد
9	غرفة العمليات	حدود العقل	حدود العلم والمنطق
		واتساع العاطفة	

ويمكن أن نشكل هذا العمل عبر منطق أحداثه ودروته القصوى وفق الشكل

التالي:



وفيه تتراوج الفصول وتترابط وتتداخل الأحداث وتتشابك ، لكنّ الفصل

التاسع هو فصل الخرقه حيث يلتقي الحلم بالواقع والخيال بالعقل . فـ"الغرف

الأخرى" هي رواية البحث عن الذات . فالبطل يجرد من نفسه شخصيّة ، تنجس إلى

التوغل في أنسجة الذات محاولة السيطرة على الكنه الدفين والسرّ المكين . فكأنها سعى نحو الذات العلوية لمعرفة النفس للنفس . لكن هذا السعى احتراق ، وهذا البحث انبهار . فكلما اقتربت الذات من نفسها وامتد الوعي لتحسّتها ، غابت واضمحلت . تنأى في ذلك شلّ كرة الزئبق تمرّ بين الأصابع فلا لمس ولا معرفة ولا اكتشاف .

إنّ رواية "الغرف الأخرى" هي مروق عبر غرف متعدّدة ، هي غرف الشرايين والأوعية والتلافيف التي لا يدخلها المرء إلا لكي يضيع في متاهات الذات باحثاً عن الجذور . فلما هو يكتشف أنّه ينغمس في مستنقع لا نهاية له . إذ للجذور جذورها وكلما كلن التوغل وكلن الغوص ، كانت الظلمة والمتاهة . وكلما ظلّ المرء أنّه توصل إلى حقيقته يكتشف أنّها الحقيقة السراب (1) . فالنفس في عمقها أصالة وضياح . تُسع ومتاهة ، ونور وظلام ولا جامع بين هذه العناصر المتقابلة إلا خيط رقيق سرعان ما يعيد النفس الباحثة إلى المنطلق . فكلّ الرحلة تمويه وسراب . وتلك علامات الواحد المتعدّد والمتعدّد الجوهر ، ويظهر عندئذ ما للحلم والكوابيس من دور ، ولفنّ القول والكتابة من جذروت .

ومن ثمّ ، فيلّ الذروة في هذه الرواية تنطلق أساساً من الحلم وإليه تعود ، وتعتمد على اللغة وعليها تنبني . وبين الحلم وفنّ القول يفقد الفعل دوره ، فالرحلة في "الغرف الأخرى" مسار لغويّ وفنّ كلاميّ له رونق تشكيل عالم يبدو فيه الفعل مجرد تداعٍ لذهن مستوّش . فالبطل ، من البداية إلى النهاية ، وعمر مسيرة ليلة يسري مع الاضغاث ويرتحل مع الصور وينتفي عنه الفعل ويرور . فكلّ الأرض ليست مجاله ولا البحار مداره . ولا غرو فبطل "الغرف" فاقد للمكان فاقد للرحم الذي يتطلّب الفعل والعمل .

السّغينة :

إنّ الذروة في رواية "صراج" و "الغرف الأخرى" تنميّر بعقدتها المنعدّدة التي تنصهر لحلق ذروة قصوى تستقطب كلّ الأحداث في لحظة واحدة ، ومنها نكـوون

(1) جبرا "سراب في باريس" ، انظر مجلة الجيل : تموز - يوليه 1990 ، المجلد 11 - ع 7 ، ص ص 62 - 71 .

الصدمة القوية التي تدفع بالأنطال إلى ضرب من الحلول الممكنة . أما في "السفينة" فتكاد كل شخصية روائية فيها تحمل بذور ذروه ، لها أحداثها الخاصة التي تتشابه في النهاية لتكوّن حدثا جامعا ، هو نقطة اللقاء بين ذرى متعدّدة ، تنفجر معا في اللحظة الحاسمة . ولتحديد هذه الذرى المتعدّدة سنضطرّ إلى اتباع الرواة الذين يتداولون السرد فلكلّ راو حكاية ولكلّ حكاية ذروة . وهي رغم انفصالها في زمن الحكى ، إلا أنّها في النهاية تنفلد إلى بؤرة واحدة هي الذروة القصوى . ولئن حددنا - ضمينا - الذروة القصوى عند تحليلنا للبداية والنهاية في رواية "السفينة" في الفصل السابق ، إلا أنّ الذرى الأخرى بقيت غير بارزة وهو ما سنسعى إلى إبرازه الآن .

لنّ الذروة الصغرى التي تترأى لنا في البداية هي الذروة المتعلقة بقصة وديع عسّاف . وهي ، بدورها ، ذروة يمكن اعتبارها ضمن سرد البطل لحكايته ذروة قصوى ، إذ تضافرت ذرى أصغر لتصويرها ، فقصة وديع هي تتعلق أساسا ، بارتباطه بصنوه الحبيبة مها وبارتباطه بصنوه كآم : الأرض ، أرض فلسطين . ولئن كانت الذروة لأولي ونعني قصته مع خطيبته مها التي دعتة إلى السفر بحرا في سفينة "الهيركيوليز" إلا أنّها بعد أن حجزت له نكصت عن الأعقاب . وارتأت أن تؤجل سفرها وتستقلّ الطائرة رأسا إلى روما . إذ هي مدعوة إلى المشاركة في مؤتمر طبّي قرب مواعده، وتتمثّل الذروة في قدومها ولحاقها به قبيل انتهاء رحلته .

أما الذروة الأصغر الثانية فهي قصة صديقه فايز عطاء الله الذي نمت الصداقة بينهما وتوطدت ، بل إتهما قاوما الاحتلال اليهوديّ معا ، حتّى استشهد فايز بين يدي صديقه . فكلّ لا بدّ لوديع من الانتقام له . يقول وديع لفايز الشهيد : "قتلت قاتليك" . ولا عرو فالنطل أمام موت الصديق لا يرى إلا : الصحر ، الرعب ، انشطار [إل] ذات شطرين . سلّم شطرا منها للتراب والتوك⁽¹⁾ . لنّ قصة فايز هي قصة الاستشهاد والنضال من أجل الأرض . ففايز مات من أجل فضيّه وفعل وديع المطلوب منه حبث استنم دون بلوغ المأرب الكبير . ومن ثمّ نمت هذه القصيّة عند وديع لصبح هاجسا يؤرّقه . فأست علاقتة مع مها . تشتّد وترتخي ، تقترب وتتباعد ، ثمّ تنعقد

(1) جبرا "السفينة" ص 74 .

وتسجل ، وفق فهمها لقضيته الأم . ولذلك فإلّ الذروة القصوى بالنسبة إلى وديع هي هذا التفاهم الذي يسعى إليه بحثا عن صنوه الذي يبطله مشاعره وأفكاره وآراءه . وتنكشف هذه الفضيّة في آخر الرواية حيث تشتدّ أزمة وديع قبيل قدومها ، وحال لمخافها به تكون كلّ الأحداث قد التقت في نقطة واحدة ، هي نقطة الذروة القصوى . فكلّ هذه الأحداث تكون معا جوقة صالحة تنطلق منها أنغام منفردة حيناً ، وثنائية أحيانا ، إلى أن تنصبّ في الأخير في نوبة واحدة عامّة حيث تتصاعد كلّ الأنغام معا ، وفي لحظات مريبة ، فتنسارع الأنغام وتتشابك وتتداخل ، لتكوّن نمطا من السفنويات ذات المسحة الدرامية (1) . وإن اعتمدت السفنوية على حركات أربع لتصوير الحالة الإنسانية في تفاعلاتها ، فإنّ رواية "السفينة" اعتمدت على ثلاثة منطلقات أو خيوط لنسج خطابها الروائيّ السفنويّ ، وهي في ذلك تأخذ من السفنوية الإيطاليّة في نهاية القرن السابع عشر بناءها . وإن كانت النوبة الأولى تنمّثل في القصة الأم : قصة "عصام" / "لمى" / "فالح" ، فإنّ القصة الثانية هي قصة "وديع" / "مها" / "فاير" . أمّا القصة الثالثة فهي قصة إميليا وتقوم أساسا على درى عديدة تتظافر بدورها لتصميم الذروة القصوى . فإميليا لها أكثر من علاقة . وكلّ علاقة تخلق ضربا من الذروة المشوّقة . فيكفي أن نذكر علاقاتها بفالح ومها وعصام لنعرف مدى مساهمتها في تطوير الحدث وفي حلّه أيضا . ويمكننا الكاتب بفصل هذه الشخصيّة من فهم مسار العمل الروائيّ ، وفكّ تعقّلات الأحداث .

إنّ الذروة القصوى في هذه الرواية تتسكّل أساسا من ثلاثة أصوات تتعاقب تعاقبا دورياّ مصحّما الحدث ومطوّرا له . فكانّها تتابع بين قوى تتعدّد لتضارب وتتقارب لتتساعد . وهذه هي خاصيّة العمل السفنويّ ، حيث تتكوّن السفنوية من حركات يؤدّي إلى بعضها البعض ، لكنّها تتجاذب الذمّ وتدفعه إلى مناهات مختلفة . لكي نصل في الأخير إلى قمة العمل حيث يكتسح مجموع الأصوات الدهن الذي درّب

(1) المعروف أنّ جبرا عازف فنّال وله مقال بعنوان : الموسيقى في العراق ، اطر قاديّة صدام بشرية خاصة ، 17 جويلية 1985 ، ص ص 42 - 45 .

على رغباتها وإثرها يبدأ الحل (1) ، وإميليا هي التي تبيّن أسباب الأزمة بتوضيحها لعلاقات متوارية عن ذهن القارئ ، فتكشف له الدواخل الدفينة بدءاً من رواياتها المظلمة إلى محمود الولهان بها، الصامت أمامها (2) .

وتتمثّل الخروة القصوى في رواية "السّفينة" لحظة انتحار فالج يصف عصام الحدث فيقول : "كنت قد استلقيت على فراشي ، ولعلني كنت قد بدأت أغفو ، حين اندفعت لي من الباب ثانية وفي حلقها صرخة مختنقة قائلة : عصام تعال حلاً !

- ماذا ؟

- حالا ! أرجوك !

كلن صوتها نسيجا ، تصوّرت أنّ "فالج" في انتظارها ، وقد عرف كلّ شيء . فنهضت ولبست الروب بسرعة ولحقت بها - إلى قمرتها كلن الضوء باهرا يؤذي العين . وعلى الفراش تحت الغطاء ، كلن فالج ممددا مكشوف الوجه والذراعين ، مسجّى كالسيح الذي لم يتج لي أن أراه في اليوم السابق ، عياف مفتوحتن رهيبتن ، كرتن من زجاج ولونه في لون الشمع الأصفر ، ممتقعا بزرقة ، شفناه مطبقتن عليهما ابتسامة مخيفة شامة وأصابعه تشدّ ثقيلة على الشرشف الذي يكسوه .

انهارت لى على الكرسيّ الوحيد الذي في القمرة ، وصاحت صيحة رابعة وهي تدفن وجهها ببديها : "حسبته نائما ! منذ منتصف الليل !" (3) .

إنّ عمليّة انتحار فالج هي قمة العقدة أو كما قلنا سابقا هي الخروة القصوى في هذا العمل الروائي . فعمليّة الانتحار هذه سبقت بأعمال مهدت لها التمهيد

(1) رمي جاكوب - مقال : "السنفونية" - انظر La Grande-Encyclopédie. Ed. Larousse 1976 pp 11567 - 11568 - Dictionnaire Larousse Français/Italien mot . "fugato" p. 299 et Dictionnaire Larousse Français - Mot "fugue" p. 755.

(2) جبرا "السّفينة" ، ص ص 227 - 229 .

(3) م.ن. ص 212 .

الجبّد. وأوّل هذه الأعمال مقتل فايز رغم تباعد الأحداث (1) ثمّ انتحار الهولنديّ (2). وكذلك حديث فالح السابق عن الانتحار من منظوره الخاص ، يقول محدّثاً "محمود الراشد" : "... طر ! أنا قد أنتحر ولكنّي لا أفعل ذلك خوفاً من "بعض طبقات الناس" كما تقول إنّني أفعل ذلك لأنني فالح ، ابن الشيخ عبد الواحد حسيب الذي نظر إلى العالم فوجده كرة مليئة بغار سامّ خبيث الرائحة تفش رويدا تحت أنفه ، فركلها بقدمه إلى حيث ألقت وأكّد بذلك أنّه يرفض كما شاءت له إرادته أن يرفض ... (3). إنّ هذه الومضات هي من الشحنات التي تعطى للذروة قوتها ، فالانتحار الذي أدّى إلى عمليّة التآزم هو أيضاً يحمل في طيّاته حلّاً لبعض الشخصيات. فالذروة هنا هي الذروة التي يتلوها مباشرة الانفراج والحلّ .

إلا أنّ عمليّة الانتحار تقابلها بالأساس لحظات تآزم قويّة ، عرفتها علاقة فالح بزوجته لمى . ولعلّ اللحظة الصاخبة بحقّ ، هي تلك التي تسمي فيها لمى هي "السّفينة" ذاتها . فلمى ، إذ تتفاعل مع القمر المضيء ، والحر الساهر الهادئ ، وأغاني أم كلثوم ، تجد نفسها ترفض وسط الخلبة وكلّ الشمصيات محيطون بها، يتابعون حركة جسدها . وإذا لمى تنماهى والسّفينة العائمة الراقصة المحبّبة . ويصمت الجميع إلّا من وقع الراقصة وصوت مطربة الشرق (4) . إنّ هذا التوجّد يفعل فعله هي الدكتور فالح ، فيعتاظ ويغضب ، وتبدأ الأزمة الحقيقيّة بين هذا الثنائي .

إنّ الذروة في "السّفينة" هي مجموعة ذرى صغرى ، تتفاعل مع بعضها البعض وتتكاثر أحداثها متتابعة حتّى تؤدي إلى نتيجة لا تخلو من الغار، تتمثّل في عمليّة الانتحار التي أقدم عليها فالح ، وقام بها بتصميم ووعي . وهذه العمليّة مركّبة شأها شلن السفنويّة التي تتابع أنعامها بطيئة في البداية ، ثمّ تسرع ، وتتسارع ، فتنداحل الأحداث وتتشابك الأهواء لتنصهر في الأخير في صوت جماعيّ تنفعل له العواطف وتتفاعل معه الأحاسيس في انتظار انبلاج قريب . وإذا أردنا أن نشكل

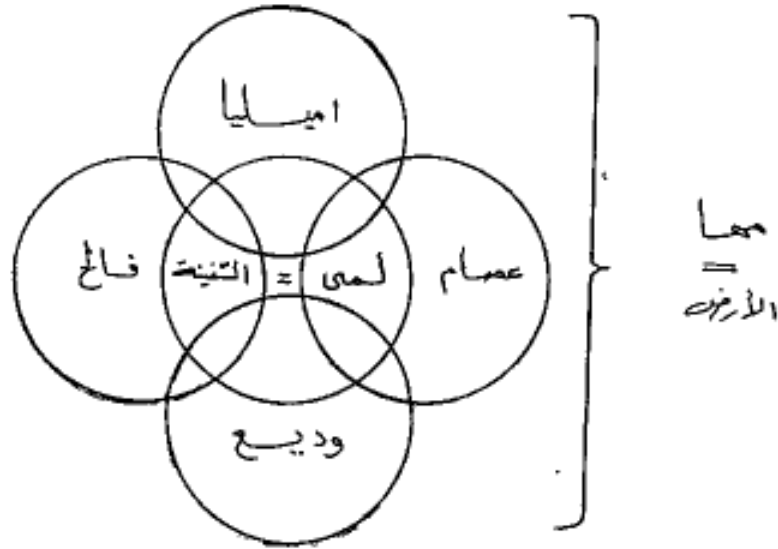
(1) جبراً "السّفينة" ص 65 - 71 .

(2) م. ن. ، ص 96 .

(3) م. ن. ، ص 131 .

(4) م. ن. ، ص 100 .

البناء القصصى فى "السّفينة" . فلا بدّ من أن ندمج "لمى" فى "السّفينة" كممكن لتصبح مركز الرواية تحيط بها الشخوص الأخرى باعتبارها نواة أحداث تتفاعل مع بعضها البعض إى أن نصل إلى الهيكل التالى :



ومن خلال هذا الشكل نرى مها وهى ترمز إلى الأرض ، ترمق السّفينة من الخارج ، ذلك أنّها تصل عند توقف الجماعة فى نابولي .

إنّ الخروة فى رواية "السّفينة" تشابه الخروة التى نجدها فى التركيب الموسيقى السنتفونى الإيطالىّ المرتكز على حركات ثلاث تتوالى متتابعة ، متناثرة ، متباعدة ، متقاربة ، لتخلق ذلك الجوّ المشحون دائما ، الفاصّ دائما ، المفعم دائما (1) . وترتبط الخروة القصوى فى "السّفينة" بالفعل أساسا ، فوديع يؤمن بالإرادة والفعل وكذلك عصام الذى ، وإن آمن بالفعل ، إلّا أنّه يخيّر فى الغالب الآمّ عالم الأحلام فينساق إليها مداريا واقعه حيناً ، ثائرا حيناً آخر . لذلك يقرّر فى الأخير الهروب من الحبيبة ، إلّا أنّ فراره يكون هروبا إلى "السّفينة" التى قلنا إنّها تتحد ولمى ، ومن ثمّ فله هرب من قدره إلى قدره فكأنه السامى إلى حتفه بنفسه . ومن ثمّ فهو فعل حالم . إلّا أنّ جملة الأخيرة التى ختم بها الرواية ، ووردت وفق حديث السراوي

(1) حاول الناقد أسعد محمد على فى مقاله : "البحث عن وليد مسعود وتنويعات الشكل الموسيقى" الربط بين البناء الموسيقى فى درجاته وتعدّد الأصوات فى رواية البحث . انظر الأعلام ع 1 - س 18 - كانون الثانى 1983 ، ص ص 30 - 40 .

وديع عتاف، نوصح إيمانه بالفعل والعمل . بقول عصام : "منصف الليل ! لقد انتهوا الآن من الرقص على "السفينة" (1) . إن هذه الجملة وإن قرّرت أمراً ، إلا أنّها تستدّرج القارئ وتدكر بالرقصة التي أدّتها لمى على السفينة وانتهت نهاية مأساوية ، وإقرار عصام بانتهاء الرقص اعتراف بانتهاء التذخيب والتشكك ، فعصام اتضحت أمامه الآن الرؤية . وانتظمت له المسيرة . إنّ "السفينة" رواية الرحلة التي تبدأ لكي تنتهي في نقطة البداية ، فالهروب الذي سعى إليه عصام أعلاه إلى منطلقه أي أعلاه إلى أرضه إلى لمى إلى مركزه الأوّل . فالبحر مرحلة لا بدّ منها للتطهر والانعقاد ، وهو أيضاً مرحلة عابرة ، تمكّن الفرد من تفهم واقعه ، والعودة إليه بحيويّة أقوى ونظرة أخصّ وفكر أثق .

إنّ الثروة في رواية "السفينة" ترتبط أساساً ، بالفعل باعتباره عبوراً من حالة إلى أخرى . فعصام اختار ، في البداية ، هروبا من اليابسة إلى البحر ، من بغداد إلى سفينة "الهيركيوليز" ، إلا أنّ هذا الهروب كلّ هروبا من قدره إلى قدره ، ومن نفسه إلى نفسه . فلن هرب من "لمى" ، فإته ارتطم بـ"لمى" ، فإدا هي بمحاذاة مكاننا وزماننا وواقعا . ولين اجتاز "عصام" عتمة قراره الأوّل ، فإته استجاب لواقعه الجديد ، واقع سفينة "الهيركيوليز" . ولما بلغ "نابولي" بدا له حقل جديد للفعل ، فالاختيار واجب ومنوط بعهدته . فهو حرّ في اتّباع الطريق الذي يريد . فكلّ بإمكانه مواصلة الرحلة ، لكن طوفان الأحداث الأخيرة جرّه إلى اختبار صعب ، اختبار المواجهة القلّامة ، والفعل-الآتي . وهو نفس الأمر الذي رسم لمى . فلمى ، مركز الفعل ومنطلقه ، صارت في البداية ضدّ نفسها ، صارت ميولها وأهواءها لكنّها في لحظة تكتف اختياريها الوجهة الأصعب ، وجهة الفعل والصّراع ، فلم تنكفي ، متقبلة لواقع مفروض عليها مرفوض منها . فكلّ أنّ اختارت عوض السكون حركة ، وعوض اليابسة سفينة راقصة ، هي "الهيركيوليز" . ثمّ واجهت هذا الواقع الجديد مما فيه من احتمام وصراع ، بل إنّها فعلت في الأحداث فعلها ، ووجهتها وجهتها نحو تعقيد وتشاك كبيرين . وفي كلّ ذلك كانت تختار الفعل عن وعي واقندار ، فكانما أرادت باختيارها للسفينة مجابهة قدرها ، لا التّكوص عن الأعقاب أو الجلوس على الرسو

(1) جبرا "السفينة" ص 243 .

أما وديع عسّاف فقد جاء السّفينة مدفوعا إليها دفعا ، بل إته - ولّين ركبها -
فقد أحسّ بفراغها . فـ"مها" طوّحت به في سفينة راقصة بعد أن أقرّت البقاء
والرحيل بالطائرة . ولا غرو أن نجد "وديع" يلجأ إلى الذكرى والحلم والفتى . لقد وجد
وديع سبيله إلى ذكريات تملأ له الدنيا وتعطيها نكهتها . فكلّ التفتّى بفلسطين
وبالقدس وبـ "البئر الأولى" هذه البئر التي منها يستسيع الإسّان سُغ حياته .
فالطفولة معينه الذي لا ينضب . وينجلي عبرها صديق الصبا ورفيق الطفولة
وأُنيس الثورة فايز عطاء الله . وكان هروب وديع إلى الفتى والحلم مبدؤه ذكرى
فلسطين فكانت لوحاته حنيناً دافقا وتصويرا للواقع المدلهم . وكانت أحلامه مودة إلى
أعياد الميلاد وخضرة الربوع الزاهية . ولما تَصِلُ مها تَصِلُ البحر باليابسة وتربط
الخارج بالداخل ، فيكون المرور من الأحلام إلى دنيا الواقع ، من فضاء الخيال إلى
معالم الحقيقة . لقد استجابت مها لنداء وديع وقرّرت ترك بيروت ، لكي تنطلق إلى
القدس ، إلى صخر فلسطين رمز البقاء رغم العراقيل ، ورمز الصمود رغم
المؤامرات، رمز الفعل رغم التحديات .

لنّ الفروة في رواية "السّفينة" تجد أسّها المتين وعمادها القويم في سُغ الفتى
وواقعية الأحلام ورسوم الفعل الخلق .

البحث :

لنّ الفروة في رواية "السّفينة" هي حدث استقطب جلّ الأحداث الأخرى ،
وعبره برزت الأزمة أو العقدة في أجلى مظاهرها ، وفي هذه النقطة بالذات تشعبت
الأمور وتداخلت . وأن لها أن تنحلّ . وهي في ذلك تشابه كلّ الشبه التركيب
السنفونيّ الإيطاليّ-الذي يعتمد على تركيبة صوتيّة ذات حركات ثلاث أوّلها تركيب
بطيء وثانيها تزداد حركيّة وتنابيع أغغامه بصورة متلاحقة متسارعة متقاطعة
وثالثها عود إلى الحركة البطيئة المريحة .

أما رواية "البحث" فهي من الروايات التي تستلهم السنفونيّة المتطورة
القائمة على عشرة أصوات . ورواية "البحث" تعتمد ، كما حلّلنا أنفاً ، على ثمانية
رواة هم في الحقيقة أصوات متلاحقة مترابطة حيناً، متباعدة أحياناً . إلا أن
استقطاب جلّ الأحداث ورد في الحركة الأولى السريعة التي تسعى أساساً إلى

استدراج السامع المطالع لحسن الإصغاء . ومن ثمّ فإنّ الحركة الأولى هي الحركة الخروية ومنها تنبثق ذرى صغيرة متفرقة حيناً ملتئمة أحياناً ، متعاقبة طوراً متباعدة طوراً آخر .

و "البحث" في شكلها ذاك تشبه السنفونية التقليديّة التي يبيّن عناصرها بوصف "هايدن"، وهي سنفونيّة تتركّب على الأقلّ من أربع حركات "ترد الأولى منها في البداية سريعة التوتّب هدفها الرئيسيّ جذب انتباه السامع لأسره وجعله منقاداً إلى حسن إصغاء متواصل ، ثمّ تتبعها حركة بطيئة هي ، في الغالب الأعمّ ، ذات مراحل ثلاث نهايتها تفكيك المتشابك وحلّ المتداخل . وتليها حركة ثالثة ذات أصوات ثلاثة تسعى إلى إيجاد النّسق الدافع إلى الحركة الموالية وهي الحركة الرابعة التي يمكن تسميتها بالحركة الخاتمة "Le finale" (1) .

الخروية الكبرى :

إنّ رواية "البحث" هي الرواية ذات البناء السنفونيّ الواضح حيث أنّ "خروية ذراها" ، أنت مرفوقة بالموسيقى . وكلّ الرّاي الدكتور جواد حسني ومن ورائه الكاتب يسعين إلى المرج بين الصّوت الموسيقي وصوت الرّاي . وترتكر الخروية الكبرى في الشريط الذي تركه وليد في سيارته قبيل اختفائه . وقد أورد الرّاي كلام وليد المسجّل على الشريط وقدم له بالفقرة الموجية التالية :

"بدأت الموسيقى بعير ما وضوح كثير ، فرفع عامر الصوت أكثر ، وجاءت نبرات وليد من سماعتي الستيريو الكبيرتين ، سرّات أليّة ، غريبة نعرفها ولا نعرفها . والكّل يصغى ولا يتحرّك أحد في مقعده . والصوت ينطلق في فضاء المحديقة مع الهدير والأنغام كأنه قادم من فضاء آخر عدم الصلة بنا أولاً ، ولكن الصلة شيئاً فشيئاً نستدّ لينتهي الكلام بشكل ما إلينا" .

ويستدئ الشريط بـ "كيس للكتب أخضر بلون الزيتون مجتلىء بالكب والدفاتر والأقلام الرصاص والأقلام الملوّنة (...)" (2) .

(1) رمى جاكوب "السنفونيّة" - انظر الموسوعة الكبرى - ط. دار لاروس 1976 ، ص ص 11567 - 11568 - Remi Jacob - Symphonie in Grande - Encyclopédie L. Larousse 1976; p. 11567 - 11568.

(2) جبرا - "البحث" - ص ص 25-26 .

ويستهي إلى : ٣٠٠) وحواد يكتم دهشته لكثرة ما عرفت من النساء ، باحثاً عن تلك التي لها عند أمي وكبرياؤها . ويزعم أنه ما عاد يفهمني وأنا الذي ما فهمت يوماً أحداً فلأجرب أن أحتد السؤال ... (١) .

إن الشريط كله يمثل بوره العمل الروائي . ففيه تركزت طاقة العمل ومنه انطلقت ، فصاحب الصوت اختفى . فهو في عداد المفقودين . ومن ثم فإن عملية البحث هي ، وإن شابها التحقيق البوليسي ، عن رجل فقد في ظروف عامضة إلا أنها بالأساس ووفق ما جاء على لسان الرجل بحث عن الذات الغائبة . ولعله فقدان سعى إليه صاحبه ، كآته الهارب من المحضور ، كما هو الحال في بعض روايات جبرا إن لم نقل كلها ، وبخاصة "السفينة" حيث سعى "عصام" إلى الهروب من البر إلى البحر . وإن عاد عصام ، فإن "وليد" عاد بشكل مغاير تماماً . ذلك أننا سنجد في "البحث" حياة وليد مسعود التي خطها صديقه المؤرخ الدكتور جواد حسني .

إن هذه العقدة الكبرى هي ركيزة الراوية . وقد تلتها مراحل أخرى هي عبارة عن ذرى صغيرة توضح جوانب خفية من حياة البطل .

ودون التركيز على القصة التي أوردها الدكتور جواد حسني المتعلقة بمعركة كاظم اسماعيل ووليد مسعود ، فإن الصوت الأول الذي يجابهنا بعد الذروة القصوى هو صوت "عيسى ناصر" الذي يعود بنا إلى تاريخ قديم ، حيث يورد لنا فيه ندبة من حياة مسعود فرحان والد وليد ، متتبعاً مسار هذه الحياة تصاعدياً . وفي سرده تعترضنا عقد عديدة هدفها التشويق وجلب انتباه القارئ . ومن أهم هذه الذرى ، نذكر موقف "خميس" المعادي لزوج أخته نجمة بمسعود، ثم رقصه في اليوم الموالي فرحاً جدلاً لهذا العرس ، البهيج . وإثر هذه الذروة الصغيرة التي تخول للقارئ شحذاً للمتابعة ، نجد تلميحاً لقصة مسعود مع راحباً وإشارة إلى ندبة العرس وهي ندبة تنايع مسعود وتسم حياته كلها (٢) وهذه القصص يوردها عيسى دون توصيحها ساركا للقارئ متشوقاً إلى نهايتها . بل إن اسم وليد نفسه له قصة نتضح من رواية "عيسى ناصر" فقد سمي مسعود ابنه "خميس" إلا أن الولد غيّر

(١) جبرا - "البحث" ، ص 34 .

(٢) م.ن. ، ص 99 .

اسمه (1) كما آتته أثر السفر إلى إيطاليا لدراسة اللاهوت (2) .

إنّ الخروة في هذه المرحلة تتمثل في إبرار طفولة وليد ورحيله إلى إيطاليا. أمّا الدكتور طارق رؤوف فهو يقدّم لنا بحثاً نفسياً ، اختار له عنواناً ومنطلقاً "تأمل برج المجدي" هو "بحث عن أهمّ الخصائص التي يتمتع بها مواليد هذا البرج وأولهم وليد مسعود نفسه . وهذا البحث هو ولوج في المتاهات النفسية لوليد . فملا يمثل هذا البطل الحاضر المتواري ؟ فهذه جنان الثامر تملك رسالة تدعى أنّها وجهت إليها . لكن الدكتور يعترف : "نّمة نقطة لا أظنّني أفلحت في حسمها بوجه نهائيّ إلى من بالضبط وجه وليد هذه الرسالة ؟ جنان بعد أن أنكرت أنّ الرسالة جاءتها منه هو أنكرت أيضاً أنّ الرسالة موجهة إليها ، ثمّ علدت وادّعت أنّها "طبعاً" موجهة إليها ، وإلاّ، فكيف تقع رسالة كهذه بين يديها ؟.. " (3) .

أمّا الخروة الثانية التي يستخرجنا إليها الدكتور طارق فمدارها العلاقة القائمة بين مريم ووليد وطارق . ومن خلالها يتّضح لنا أنّ "وليد" هو عريم للدكتور طارق على الأقلّ وفق نظر الطبيب (4) . وهو ما سنحلّله إبتن دراستنا لشخصيات الرّواية . كما أنّ هذه الدروة هي أيضاً مقدّمة - إن شئنا التعبير - إلى الدروة الموالية والتي تكون فيها مريم هي الرّواية . ورواية مريم ترتكز بدورها على ذرى عدّة صغرى ، أهمّها : الأزمة بينها وزوجها هشام ، فتورتها وخروجها إلى بيروت لتلتقي صدف بوليد في منزل عامر وتبدأ معه رحلة مضنية . ولا غرو، ففي رحيلها هروب وانعتاق. تقول : "ساعة حطّت الطائرة في مطار بيروت ، ونزلت مع الركاب إلى قاعة حوازيات السفر والامتنعة ، شعرت كأنّي انطلقت من أحد قعاقم سليمان إلى الفضاء الفسيح : ولكي يحدني أحد لم يكن عليه أن يعبر مدينة التّحاس - مدينة الموت والقبوط ، هذي أنا مريم الصّقار ، جيّة تمرّدت على ظلم سليمان ، وكسرت

(1) جبرا - "البحث" ، ص 100 .

(2) م. ن. ، ص 102 .

(3) م. ن. ، ص 142 .

(4) م. ن. ، ص 173 .

ختم الرصاص على قمقمه ... (1) .

وتتصح الخروء في قمة السؤال التالي بعد اطلاعها على رسالة تليفونية من هشام . تعترف مريم فتقول : "قرأتها ، إنها رسالة من عالم آخر: بغداد ؟ أين بغداد ؟ ومن هشام زوج مريم الصقار ؟ ومن مريم نفسها ؟ أنا إنسانة أخرى . في عالم جديد أرضه حجارة عاشقة تجرح الأقدام العاشقة ، وهوأء خمر رهيبة (....) ألقىت برسالة هشام في علبة النفايات" (2) .

لنّ الخروء في خطاب مريم ترتكر على الجنس والشيق ، فالرأوية تعيش الحدث بجوارحها وتتفاعل معه . ويكون وليد هو الطرف المقابل في كلّ علاقاتها . إلا أنّ الخروء القصوى في هذا الخطاب هو المزاوجة بين هشام ووليد . ولن ركزت مريم في خطابها على الناحية الجنسية والشيقية ، فلنّ "وصال رؤوف" تهتمّ بناحيته الحبّ / الجسد والحبّ / الشعر ، لترتبط في الأخير بـ "الشهد" . فوليد يجد فيها شهدا . وفعلا فهي تنبثق له "في يوم من أيام تشرين الأول ، في صباح انحسرت عنه حدة شمس الصيف أخيرا والجهنميات تلتهب ألوانا خارج النافذة" (3) وتهتف له ، وإثر ذلك تعنف العلاقة وتنوّد لكي تصل مرحلة لا نكوص بعدها على الأعقاب . وينمو الشعر في هذه الحالة ويتعالى باحثا عن الكلمة / المعجزة . وإذا وصال ووليد شاعر لن يتوقن إلى قمة التفاهم والتواءد وإلى الاتحاد ، إلا أنّ اللقاء ما كتب له الخلود . فقد اختفى وليد مرة ثم عاد ليختفى من جديد ، فكانت الأزمة .

لنّ صوت وصال يضع العديد من العقد لكته أيضا يأتي بحلول لبعض الإشكالات التي وردت سابقا . فضمن هذا الخطاب نكتشف حقيقة الرسالة التي لم يعرف الدكتور طارق متقبلها . فهي خطاب أرسله وليد إلى وصال رؤوف أخت الدكتور ذاته .

-
- (1) حبرا - "البحث" ، ص 217 . هذه الصورة متواترة في رواية حبرا وعبد الرحمان منيف : الموسومة "بعالم بلا خرائط" .
(2) م.ن . ، ص 229 . الصورة نفسها تتكرر في رواية "عالم بلا خرائط" : البطللة نجوى تكسر جهاز الهاتف عمدا . ص 367 .
(3) م.ن . ، ص 254 .

لن ترابط الأصوات وتناغمها ، هو من الثوابت في روايات جبرا وهذا الترابط وهذا التناغم هما اللذان يقرنان بين الأصوات ويباعدان بينها ، في أن واحد. فالنسيج الروائي السنفوني السمة هو الذي يشد العمل بعضه بعضا ، فكل صوت يحيل إلى الأصوات اللاحقة وتصله بالأصوات السابقة له حبال ، هي خيوط رهيفة تبرز مدى تمكن الراوي ومن ورائه الكاتب من صناعته . ولا أدل على ذلك من الترابط المتين الذي نجده في خطاب ابراهيم الحاج نوفل ووليد مسعود ذاته . فابراهيم سجل ثلاثة أسطر صوتية مقلدا - عن وعي أو بدون وعي - "وليد" نفسه وعبر هذه الأسطر تبرز لنا ذرى كثيرة هي في الحقيقة تلك المناطق التي يسعى فيها الراوي إلى شد القارئ أو المستمع .

ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر الذروة في قصة الاسكندر والجارية (1) وكذلك في قصة هشام ومرم (2) وقصة ابراهيم ووليد وريمة كما يتصورها كاظم اسماعيل . المهم أن هذه الأصوات التي حاولنا تحليلها والإشارة إليها هي متعددة الذرى وهي أصوات يتخللها ، في ضرب من اللزمة ، رواية وليد لفصل من فصول حياته . فيبتدئه متذكرا "النسك في كهف بعيد" (3) وفيه هرب مع ثلة من أصدقائه إلى الجبل من أجل عبادة تطلب فلا تدرك . وسرعان ما-التحق بهم أبو-الديب حمدان وكان سؤاله : "هل بينكم ... ما اسمه ؟ ابن مسعود الفرخان ؟" (4) فلذا البحث عن وليد هو بحث أصيل قدم حديث . فالسؤال مبحث مكرّر وفق سياقات متعددة وطرق متنوعة . ويعيب صوت وليد ليعود بعد حديث الدكتور طارق ، فلذا هو يسرد مقاطع من سرته الذاتية (5) وليخترق أمطارا تتحدّد (6) ، ثم يتواصل صوت وليد على لسان اسمه مروي "المقتحم لأم-العين" مع رفاقه" (7) .

(1) حبرا - "البحث" ، ص 308 .

(2) م. ن. ، ص 318 .

(3) م. ن. ، ص 111 .

(4) م. ن. ، ص 131 .

(5) م. ن. ، ص 175 .

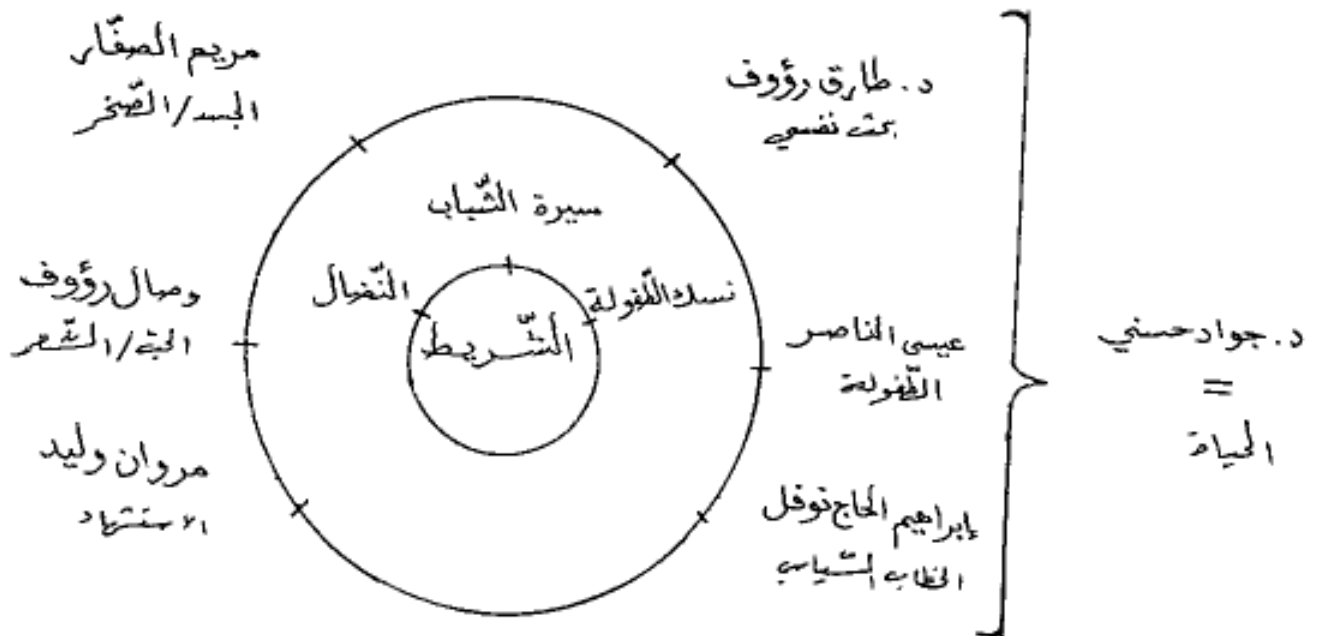
(6) م. ن. ، ص 239 .

(7) م. ن. ، ص 295 .

وكل هذه الأصوات تنبثق في الحقيقة من الذروة القصوى التي كنا قد شرحنا مدلولها في بداية التحليل وهي - إن انبثقت من هذه الذروة - فلها تسعى إلى مزيد التوضيح ، فهي تلقى أضواءها على بعض ما ورد في خطاب وليد المسجل (1) .

إن الأصوات في رواية "البحث" هي نسيج من الأحداث التي تنبثق من منبع واحد لكي تفسر ، في الأخير ، هذا الخطاب المكتمل المكتنز ، فكانت هذه الأصوات مرايا تنقل لنا مشهدا معيناً من رؤى مختلفة ، وإن كان كل راو يشاهد نفسه في المرآة ، فلها أيضاً يعكس آراء الآخرين ورؤيتهم . وبالتالي يكون هذا التركيب سنفونياً ، شأنه في ذلك شأن أنغام المقاطع ، وهي تتوازي وتتناقض ، تتقاطع وتتقابل ، وإن كانت ضربة البداية هي الضربة السريعة المكتنزة المجمعّة ذات الطاقة القصوى ، فلن الأصوات الأخرى جاءت بدورها حاملة لفرى تتجلب وتفاعل وتتدافع لتكون معا ترنيمة متكاملة هي لب النص الروائي .

فالعقد في هذه الرواية فرى متفاعلة متماسكة آخذة - كما قلنا عند حديثنا عن الرواة - برقاب بعضها البعض . ولذلك يمكن أن نرسمها على النحو التالي :



إنّ الدروه في روايه "البحر" هي مجموعه دري وردت في يدانه الروايه
مركره محققه . تم نوالب الأصواب لتفكيك عناصرها وبركسيها من جديد ، إلا أنّ
الدروه المصوى حارب ولنده الفعل . فصاحبها أو النطل هو وليد مسعود الذي
يتّصح للدارس أنّه من الأنطال الفواعل ، فهو لا يسكن عن صيم ولا يفرّ له فرار ،
دائب الإيمل بالفعل ، مياضل بالكلمة والرصاص . ولا عرو في ذلك فهو - إن ترك
الكلمة المعلية من اختفائه - فإنه ترك السرّ المرافق للاهتفاء ، فهو النطل الذي أفضد
نفسه بنفسه . ولعلّه ، في الأخير ، يعتز عن ثورة ضدّ الموت ، ضدّ الطبيعة ، ضدّ الكون ؛
وهو في ذلك يقترب من النطل الأسطوريّ الذي يصف أمام الموت كآته الصور/المقابل/
المعارض . ففي مويه حياه للأخرين ودعوة سافرة إلى المواصلة والاستمرار .

وإنّ آمن وليد بالفعل ، فإنه ، أيضا ، آمن بالمرّ . فكلن أن كتب وألف ، منها
زاد الدرّ المتعدّده ، بوقها ، وبصاعف البوق نصل أحلامه الحتمه المنعسه . فكانت
حياته عبارة عن حلم متواصل يؤمن باللحظة ، ويعطي للحسد ما سعه حياه بافده
فاعله . وهذه العناصر هي التي تعطي للنطل بعده الأسطوريّ .

* * *

إنّ الدروه في روايات حبرا هي فقه النارم . فالأحداث الرّوائيه تنطلق في
بوق قوي لكي تلمحي في نعمة الدروه حيب تنهي كلّ الأصواب معتّره عن الخواص
والدوافع والأسباب والآراء والمنظورات من أجل فرص حلّ أو حلول ملائمة لها . عبر
أنّ النطل يستعطب كلّ هذه الأحداث ، فيكون مركزا لها ، منه يكون المنطلق واليه
المآل ، لكن لا يعني ذلك أنّ كلّ الأحداث تنهي إليه ، ذلك أنّ كلّ صوب هو مركز يكون
منظما وبهايه لبعض الأحداث . وهذا الصبح الذي يفتح البدايه هو اللحن الممر
لنسمويّة الدروه عند حبرا . وهو صبح يدلّ على تعدّد الأصواب وبداخلها وبساعها
وبرابطها وبفانها . لنسهي إلى نقطه "عصف" هي الدروه المصوى ، عندها يكون
الشارئ قد آخذ سوبا إلى بهانه بريقه أو بهانه هي ، في الغالب الأعمّ ، أقرب إلى
المحبه والمأساء . إتّه "الصبح والعصف" (11) الذي ورد في روايته "صراخ" حب

(11) قام حبرا بترجحه روايه ولبام فوبكر "الصبح والعصف" سنة 1961 وكل لها أثر
بالغ في الخطاب الرّوائيّ العربي عامّه والجبرائيّ خاصّه .

يتّضح ذلك من العنوان ذاته . فالرواية صراخ متواصل لبطل إشكاليّ يعيش المأساة الاجتماعية . ولا تنقشع الظلمة إلا عند اشتداد الأزمة وتعمّد الأحداث وتشابكها . فإذا الخروء تقاطع أحداث متباعدة بالأساس متقاطعة بالفعل . ولا يكون الحلّ أو النهاية إلا عند "الطوفان" أي عند التسابك الكبير حيث تتكاثر الأحداث وتتابع آخذة برقاب بعضها بعض . وتكون النهاية انطلاقا جديدا نحو الآتي دون تحديد واضح للمسار .

أما في رواية "السّفينة" ، فإنّ الخروء هي الانتحار ثورة ضدّ الموت والحياة في أن واحد . فانتحار فالج جاء ردّ فعل على حياة لم تعد تأسر صاحبها ، فوجد في الانتحار فعلا إراديّا يدلّ على مسؤوليّة ودراية بواقع الأمور . ففالج ناجح في حياته ، ناجح في مهنته ، ناجح في صقل مسيرته ، ولكنه مع ذلك يقدم على الانتحار ، برويّة واتزّل نلرين . ومن ثمّ يكون انتحاره الخروء / الحلّ . وهذا الحلّ هو ، في الحقيقة ، بسط للإشكاليّة من جديد بالنسبة إلى لى زوجته وعشيقها عصام السلمان . فموت فالج - وإن أتى بالحلّ الشكليّ - فإنّ أسباب الفارقة بين البطلين ما زالت قائمة ، وهي لا تتطلب إلا الإرادة والفعل لكي يتحقّق المطلوب . ولعلّنا نكتشف الحلّ في مقولة وديع عسّاف الأخيرة عند ما يعلن صراحة : "لا يمكن أن أرضى بشيء" ، إلا على مثل هذه القاعدة ، أن أقول ، لا ، هذا حقّ أنشبت به بأظفاري ، بأسناني ، ولي اقتضى ذلك نزف دمي . أن أقول ، نعم ، هذا كشف أنشبت به أيضا بالأظافر والأسنان" (1) . إنّ هذه المقولة هي مبدأ أمنت به شخصيات جبرا وهي مقولة وجوديّة نجدها عند الكاتب الفرنسي-البار كامو ، في كتابه الموسوم بـ "الإنسان الفائر" .

يقول جبرا متحدّثا عن الخروء في الرواية الأوروبيّة " ... ثمّ نلج القرن التاسع عشر حيث نجد أنّ الرواية ، كالموسيقى تأخذ في التركيب بحوادثها وتجعل نفسية البطل تطفئ على المواقف فتغدو الحوادث مركّمة بحيث نشترك كلّها معا في خلق ذروة العنف في النهاية . فرواية القرن-التاسع عشر كموسيقاه هي رواية الخروء وكلّما تقدّمنا فيه وحدنا الخروء أكثر تعقيدا وأقوى" (2) .

(1) جبرا - "السّفينة" - ص 240

(2) جبرا - "الحرية والطوفان" - ص 8 .

لنّ روايات جبرا تتّبع هذا النسق وتجرى مجراه ، ولا غرو في ذلك ، فالكاتب يعتقد لنا موقع الذروة عند المدارس الأدبيّة والمذاهب التعبيريّة . ويقول في الذروة عند الوجوديين : "الوجوديّة ... عود غريب إلى فكرة الذروة . غير أنّ الذروة الجديدة هي الموت : فروعة الحياة وانتشار خطوطها وتواشج حوادثها أو تواليها إنّما يشيع فيها خاطر واحد يتجلّى في النهاية ويحصرها جميعا في قبضته وذلك هو الموت ... فالفكر الأوروبيّ يزرع اليوم تحت الخوف من انهيار الحضارة الغربيّة . ولذلك فقد لجأ إلى الأسطورة القديمة قدم الإنسان - والتي فحواها أنّ الحياة يجب أن تموت قبل أن نبعث من جديد . وهي أسطورة تموز البابليّة أو العنقاء العربيّة وهي أسطورة : إيمان الإنسان ببقاء الحياة وبقائه منتصرا فيها إلى الأبد ... " (1) .

لنّ الذروة في أعمال جبرا الروائيّة تقوم أساسا على صراع الإنسان ضدّ الموت ، والسعي إلى الخلد بكلّ الأشكال الممكنة ، ويتّضح ذلك بصورة جليّة في رواية "البحث" فالمباحث عنه مفقود ، والجهد المضني الذي يقوم به الدكتور جواد حسني لإعادة تركيب سيرة هذا البطل هو سعي إلى قهر الموت وفرض الخلود . وكلّ البطل ذاته سعى إلى هذا المطلب . ففصيل رحيله اتّصل به وأعلمه بسفره دون تحديد لموعد عودته . ومن ثمّ فالاختيار جليّ والفعل بسابقية إصرار . إلّا أنّ الذروة في هذه الرواية تتميّز بورودها في بداية القصّ . وهو ما جعل "العنف" لنّ شئنا يسبق الصخب . فتوالي الأصوات وتشابكها ورد إثر اختفاء البطل لا قبله و خاصّة بعد سماع صوت البطل يحكي حياته في إيجاز وساطة نادرين .

لنّ "العنف" الذي أحدثته الشّريط كان مركز التّقل في النسج الروائيّ ، ومنه كل المنطلق للنّحليل والتّفسير والنّعليل ، فأمسى وليد صورة بارزة عبر مرايا متعدّدة بدءا من مرآة ذاته . فكانت نغمة وليد "لازمة" (Leit Motiv) تتكرّر لكي بعيد إلى الأدهل عمليّة الاحتفاء . وكلّما تكرّرت اللازمة كان الانتقال الفحنيّ إلى مستوى آخر ، وجانب جديد من جوانب حياة البطل ، وهي في ذلك تشابه تركيبة السنّفويّة ذات المراحل المتعدّدة والتي تتلاطم فيها الأصوات ، وتتصارع وتصخب وتعنف منذ المنطلق، لكي تستدرج ذهن القارئ إلى نورة الصّراع الدائر ، فلا يستطيع منه فكاكا ،

(1) جبرا "الحرية والطوفان" ص 15 .

تمّ تسير رويدا رويدا إلى الحلّ موضّحه الأحداث المتشابكة ، فينبليج المجلّ وتحدّد الطرق عبر ذرى صغيرة تحلّ لنفسها حالة متوهّجة تلهم الذهن لينساق عبر تلايفها حتّى الوصول إلى حلّ ، كثيرا ما يكون دافعا بدوره إلى إستكاليات أخرى ، فإذا الأحداث تمّوجات متواصلة أخذه ببعضها البعض ، في رحلة دائمة . وإذا الساطن المرتقب ، بدوره ، بحر أعماق يدفع إلى أعماق أخرى . ولا غرو في ذلك أن نجد الدكتور جواد حسني يدعو نفسه من جديد إلى العودة إلى البحر : "فلأعد إلى الغابة ، إلى البحر" (1).

لنّ الفرو في روايات جبرا هي ارتطام دائم بين عنصري "الصخب والعنف" وهي خاصية من خاصيات التركيب السنفونيّ الذي يدفع ، بدوره ، إلى ضرب من الأسطورة الحديثة ، ولا غرابة في ذلك ، فجبرا من الأدباء الذين وجدوا في الأسطورة موطنا جديدا للأدب ، والأدب الجديد هو الذي أعاد إلى الأسطورة دورها الريادي . ولعلّ العمق الأسطوريّ هذا يتّضح في "الغرف الأخرى" حيث بقي جبرا وهما لتركيبه السنفونيّ فجاءت "الغرف الأخرى" ذات دروة قصوى استقطبت كلّ الأحداث السابقة في لحظة التحرية العلميّة التي وحد البطل نفسه منساقا إليها . فإذا هو أمام حيار واحد إمّا مواصلة اللعبة أو إيقافها . وهذا التركيب السنفونيّ الذي ينطلق أساسا من أصوات متقاطعة متقابلة تتفاعل إيجابا وسلبا ، بعثت في الرواية ضربا من التناغم الداخليّ ، أساسه هذا الدخول / الخروج الذي لا ينقطع . فهذه العمليّة هي اللزمة (Leit Motiv) التي تتكرّر كلما بلغ البطل إجهاده المضنيّ ، فكأنه يفتح بابا لكي يعلق آخر في رحلة لا تنتهي (2) . فالخروج والدخول عنصران بارزان في الرواية ، فمدد البداية يحسّ القارئ أنّ البطل خرج ليدخل المتاهة ، ليخرج منها إلى مساهة أكبر هي متاهة الحياة ذاتها . وتلك هي سنفونيّة الحياة المتكرّرة ، والأسطورة الأزليّة التي يريد الإنسان أن يصارعها ، ولا تصرعه . فالخلود بطل فلا يحرك ، لكن فعل الإنسان وأحلامه وفنّه علامه من علامات النقاء ، ولعلّها تلمس الحياة وبها ينمرد الإنسان وبفعل فعله ، إلى كلّ له فعل .

(1) جبرا "البحث" ص 379 .

(2) لنّ بطل "الغرف الأخرى" يشابه "سيريف" كامو و "برومبيوس" جون كيتس .

إنّ الذروة عند جبرا هي صراع الإنسان مع القدر ، مع الموت ، مع الفناء .
لكنه صراع يبدأ بالمجتمع في رواية "صراخ" ويتواصل مع "السفينة" لكي يعرج في
"البحث" إلى صراع الذات مع نفسها وينحسر في "العرف الأخرى" في صراع بين
القوى النفسية . فإذا البطل متأزم لأنه يسعى إلى معرفة ذاته بفصل مداركه
الخاصة ، فالعرف هي في الحقيقة ، خصوصيات الذات ، وتشعباتها ، فالرحلة ، وإن
بدت مقامة على خروج لدخول متجددين . إلا أنها بالأساس رحلة في طوايا النفس
الدفينة . وإذا البطل يكتشف أنّ هذه الذات لا تنكشف بيسر ، بل لعلها لا
تنكشف إطلاقا ... أو لنقل إنّ هذه الذات المنشطرة المنكسرة تأبى - رغم هذه
الوضعية - أن تفقد هويتها ، ولعلّ ذلك صميم ما يقصد إليه جبرا . فالفلسطيني
اليوم ، رغم ما يعانيه من تيه وضياح وفقدان أروية للعمل يسعى جاهدا إلى لم
شئ هذه الذات/الذوات في هوية لا أقوى ولا أمتن . وهذا ما سنوضحه في
بقية فصولنا .

إنّ الذروة عند جبرا هي نقطة الصدام القصوى بين القوى المتفاعلة . وهي
في ذلك تشابه التركيب السفنوني حيث تتفاعل الأصوات وتتقابل من أجل فرض نمط
إيقاعي خاص هو النسق السفنوني الأخاد . وهذا التركيب لا يشمل الروايات واحدة
واحدة ، بل إنه يجعل التركيب الجماعي لرواياته يتبع هذا النسق أيضا ، فإذا
الروايات كلها أصوات متناغمة مترابطة متفاعلة متقاطعة متراوحة ، بل إنّ بقية
أعماله القصصية نفسها تخضع إلى هذا التركيب بما فيها رواية "عالم بلا خرائط"
التي ألفها معية الأديب عبد الرحمن منيف ، وهي تستجيب استجابة كلية إلى
هذا التحليل ، ولعلنا نفردها دراسة في المستقبل .

الباب الثاني : الغناء الروائي :

- تمهيد

- الفصل الأول : الزمان

- الفصل الثاني : المكان

- تعقيب .

إلى تحديد الفضاء الروائي برفاقه الزماني والمكاني بعد من أصعب الأمور عند التحليل المنهجي . فالفضاء لغة (1) يدل على المكان . إلا ، أن المعنى يلاحظ أن للفضاء بعدا آخر يمتدح للدلالة على الزمان . وهو ما نسقنه إذا ما نظرنا في القوامس الاحصائية والمعجم المختصة (2) .

أما الفضاء الروائي كمصطلح، فهو "الحيز الزمكاني (spatio-temporel) الذي نمظهر فيه الشخصيات والأشياء منلبسة بالأحداث تنعا لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وحساسية الكاتب (أو الروائي)، وعلى هذا: فالفضاء الروائي يتسع (اصطلاحا) ليحتوي أشياء متبانية ومنعددة لاحصر لها، بدءا من المساحة الورقية التي يتحقق عبر بيائها جسد الكتابة إلى المكمل/الزمن/ الأشياء/ اللغة/ الأحداث التي تقع تحت سلطة إيراكنا عبر أنماط السرد والتي تحدد عالم الرواية " (3) .

إلى الناقد العربي قد استتف هذا المصطلح من خلال ما جاء في كتب ميخائيل باحتس النقدية ونخص بالذكر منها " الجمالية ونظرية الرواية " حيث ربط في هذا المجال ، بين المكان والزمان لينتج لنا مصطلحا سماء " كرونوتب chronotope وهو في الحصفه مصطلح بصل الفرع بالمرع والأصل بالأصل . فالزمان أو المكمل مصطلحان يرتبطان ببعضها بعضا غاية الارتباط . ذلك أن الإنسان في هذا الكون هو محاط بوسط طبيعي متكامل فيه الإجراء وتنداخل . بل إلى الإنسان ذاته يكون وحدة مع هذا العالم ومن ثم يسمي الفضاء أو العالم وحدة مترابطة تنسجم عناصرها وتتناغم . فالمكمل عيصر يتحد مع الزمان في حركة الكون . ولعل هذا ما حدا ببعض الدارس إلى الشعور بصعوبة تحديد هذه العناصر وعريفها (4) .

(1) اس مطور : " لسان العرب " مادة " فصر " .

(2) معجم روبر الصغبر ص 617، أو المعجم المنصبي والبقدي للفلسفه ص 298-299
Le Petit Robert p 617- Vocabulaire technique et critique de la philosophie - A la londe - P U F 6e Ed pp 298-299

(3) مسب محمد النورمي : " الفضاء الروائي في " العرة " الاطار والدلالة "، ص 11 .
(4) د. حسام اللوسي - " الزمان في الفكر الديني والفلسفي القدم " - ص 11 - أطر أيضا الموسوعة الكبيرة وكذلك المعجم المنصبي البقدي للفلسفه .

La Grande Encyclopedie p 11762-11766 - Vocabulaire technique et Critique de la philosophie pp 1110-1113 (mot temps) et pp 625-626 (mot milieu) .

إنّ الفضاء الروائي هو هذا العالم الذي سنسّف من سيج الكلمات التي
منها وعليها سيجي العمل الروائي . إنّه كلّ متكامل قائم بذاته . إلّا أنّ هذا الكلّ
ليس إلّا الصّوره الأخرى لواقع الإنساني في هذا الكون . فالفضاء الروائي هو صوره
لفضاء الإنسان المحيط . وهذا الفضاء له بعدان أساسيان هما الزمن والمكان . ورغم
هذا التمازج ، فإنّنا خلال دراستنا لروايات حبرا سنستلّق من تحليل للرّس الروائي
مع بردي ذلك بدرّس للمكان . ومنذ البدء يؤكد أنّ هذا الكاتب أولى الفضاء اهتماما
كبيراً ، فهو يقول محدّثاً عن ريمه الروائي : " رواياتي كلّها تتكلّم عن الزمن
الحاضر . هناك دائماً ارتدادات رمزيّة لفترات معيّنة . في الواقع الزمن يلعب دوراً
كبيراً في رواياتي كلّها " (1) .

إنّ انطلاق حبرا يكون دوماً من زمن حاضر ، زمن يعيشه بطله ، مكتسحاً به
واقع الحياه باحثاً لنفسه عن التّج الذي ممكن اتّباعه . ولّى انطلاق حبرا من الزمن
الحاضر ، فإنّه يؤكد أيضاً أنّ مطلقه المكانيّ هو المقدس هو فلسطين كأرض وسعت .
يقول : " الأسماء ، انتمائي الفلسطيني فهو انتماء الفلاح إلى ترابه ، أسماء المزارع
إلى سجرته ، أسماء ساكن الشارع إلى سارعه ، هكذا أحببت المقدس ، هكذا أحببت
فلسطين كلّها ، وأحببت أرضي فيها حيث سرحب وعمت وعسفت وخلمت مع أنّي لم
أملك شيئاً من الأرض ، ولكّني أذكر التراب في المقدس والصّحور في المقدس وكأني
أذكر جواهر الدنيا . فالانتماء هو انتماء العاشق والداخل . . . إذا لم أكن فلسطينيّاً
فأنا لست شيئاً " (2) .

إنّ انطلاق حبرا من الزمن الحاضر وبصورته الدّائبة لفلسطين إنّما هو سعي
إلى فهم حركة الكون . ومن مع فله يرى في الفضاء تلك الوحدة التي وصفاها في
مستهلّ هذا الفصل . يقول حبرا محدّثاً عن حركة الحياه : "... إنّني أعتمد أنّ الحياه
حركة من الدّاخل إلى الخارج ، أي إنّها انطلاق وسبق وبعث من الجرادات . ولا سأتّى
العرمه إلّا من هذه الحركة التي هي أسسه بالنّسبة للكهرمائي ، والحركة تجعل الإنسان

(1) لقاء مع إلياس سلوم في " كل العرب " ع 297 مايو 1988 ، 15 ربيع 1410 هـ
ص 48-51 .

(2) حبرا - "تأنيب الرؤيا" - ص 125 .

على اتصال بالطبيعة ، من ورقة العنب وذرة التراب إلى العبات الملتفة والقسم المكسوة بالتلوح واتصال بالسريته بكل ما فيها من تفاوت في الإمكانيات والأحلاق . ولا شيء يوحى إلى الإنسان أكثر من الحركة بلّ الله يعبر عن نفسه في الرهرة إذ ينفج ثم يدبل والصخرة إذ ننسّق وسهاوى والسبل إذ يندقق والوجه الحمل إذ يخلق بالولادة وحها جميلا ليسعي هو نحو الفصوص ثم إلى الحركة هي السعل* (1) .

إلى الحركة هي أجيح الحياة والصورة المثلى لها ، والحركة بهذا المفهوم نجمع ويربط بين عنصري المكان والزمان . فكل حركة لا تنأى إلا بالتفاعل بين فاعل ومكمل ورمز ، فالفاعل يتلّس الحركة فإذا هو ينتقل في المكان ليعبر الزمن فعلا تصاعديا .

ولندرس الفضاء بركنيه الزمان والمكان ارتائنا أن ننته في البداية إلى أن هذا التقسيم ليس إلا تسهila لعملية التحليل والتوضيح . ذلك أن الفضاء وحده لا تنفصم ، فهو هذا الكون في حركيته الدائبة . ويرى من اللازم أن ننطلق في تحليل الزمان باعتباره رافدا من روافد الفضاء وهو يتكوّن من زمن الكتابة فمن القراءه ومن الأحداث . لننتقل بعد ذلك لحراسة المكان .

الفصل الأول : الزمان

زمن الكتابة :

إلى زمن الكتابة هو - تحديدا - بداية الكاتب في تعبير عمله الإبداعي والزمن الذي يستغرقه لإتمام العمل . إنه الوقت الذي خصّصه المؤلف لعمله . ومن ثمّ فهو زمن يعتبر خارجيا ، ذلك أنه لا يخرج ضمن الزمن المرتبط بالعمل الإبداعي ، ذاته . إنه زمن محيط بظروف الإبداع لا زمن الإبداع نفسه (2) . ولذلك فلي دراسة هذا الرمز بعين أساسا ما خطّه الكاتب أو أدلى به أو اعترف به إبان لقاءات وأحداث أحرثت معه مباشرة أو غير مباشرة .

وبفضل ما ممكنا من جمعه من أحاديث أجريب مع جبرا . وسعي هو بدوره إلى توثيقها في بعض كتبه التمهيدية سيّ لنا جليّا هذا الرمز بالنسبة إلى الروايات التي تحصّها هذه الدراسات . وأهميّة هذه الاعترافات نتمتّل في توضيح ما حمى وإبراز ما استنط.

(1) جبرا - " الحرية والطفول " ص 142 .

(2) سيرا قاسم - " بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثة جيب محفوظ " - ص 33

"صرّاخ":

نشر حبرا هذه الرواية أوّل مرّة سنة 1955 ثم أعيد نشرها سنة 1974 بدمشق وأعيدت طبعها بدار الآداب سنة 1979 (1) .. ويوضّح المؤلف زمن الكتابة حيث يقول معترفاً: " كتبت " صراخ في ليل طويل " سنة 1946 في صيف واحد . أمّا قصص "عرق" فكتبها بين 1946 و 1956 . أمّا الانكليزية فكتبها بها كثيراً بين 1941 و 1947 . وهنا اكشف لك عن سرّ . لقد كتبت "صراخ في ليل طويل" أصلاً باللغة الانكليزية ثمّ ترجمتها إلى العربية بعد ذلك بسنوات (1953) لشدة إحساسي وإحساس أصدقائي منذ مطلع الخمسينات بلّ لا بدّ لنا من نشویر الأساليب . وإنّ الوقت قد حان لذلك إذا أردنا للعالم العربي أن يتغيّر وعليه بعد 1948 أن يتغيّر" (2).

لقد نقل الكاتب روايته من اللغة الانكليزية إلى اللغة العربية بل إنه اعترف بأنّه لم يتم بأيّ تغيير فيها ولم يُعدّ فيها النظر . يقول في أحد أحاديثه : " ذاب يوم حين بطلت إلى العرصة الرواية التي كتبتها قبل ذلك ست سنوات أو سبع ، "صراخ في ليل طويل " خطر لي أن أعيد النظر فيها فأوسعها وأعيّرها . ولكنني أجبراً عدلت عن ذلك وقرّرت إبقاءها على ما كانت عليه يوم كتبتها عام 1946 . وإلا فإني أروّر خيالي ، وأرتفّ تجربتي . وهكذا الأمر في كلّ ما كتبت ، فهو ينتمي إلى الأيام التي كتبته فيها : إنه وثيقة لها ولي ، عليها وعلى... " (3).

إنّ سنة نشر رواية حبرا الأولى هي سنة المتغيّرات الجسيمة . ففي سنة 1955 عاش العالم العربي متغيّراته الكبيرة إذ بدأ الوعي يستشري ، وبدأت بوادر نهضة جديدة تسعّ . فقد عرفت الأقطار العربية تورنها صدّ المستعمر سرقا وعربا وصدّ موروثها السائد . بل إنّ بعض المثات الثائرة ممكنت من تحقيق الاستقلال

(1) اعتبرت دار الآداب طبعها هي الطبعة الناصبة ذاكره لي الطبعة الأولى كانت صيف سنة 1946 وحتمتها بعبار: المقدس والمعلوم أن الكاتب كتبها باللغة الانكليزية لكنّه لم يسرها بلعنها الأصل وإنّما ترجمها إلى العربية سنة 1953 وسرها أوّل مرّة كما قلنا أمّا سنة 1955 .

(2) حبرا- " بينابيع الرؤيا " ص 125 .

(3) ماحد السامرائي - لقاء مع حبرا ابراهيم حبرا - محله " المقدمة " عدد 8 مارس 1988 - ص 24-25 .

السياسي في هذه بلدان مرتبة . بل إن التفكير في المستقبل قد بدأ سدّده وستند . .
ويؤكد صاحب الرواية على الظروف المحيطة به إيل ناليف عمله الإبداعي فيقول :
عندما بدأت أكتب " صراح في ليل طويل " كتب لأكثر من سنة في اضطراب نفسي
أدى بي إلى كتابة شعر كثير ، ولم يهدأ الاضطراب إلى أن أحسست أن لا بد لي من
وضع محنني الداخليّة بشكل قصصي أستطيع أن أحمله من الوصف والرمز
والتحليل والنقاش أكثر مما أستطيع أن أحمل به الشعر . وعاشي الإحساس
بضرورة أن أصوّر ليلة واحدة من حياة شاب في مثل حالتي النفسية وأعود بكلّ
ساعة من هذه الليلة إلى الجذور التي ما زالت تغذيها دون أن أقصد بالطبع أن أكتب
سيرتي بالمعنى البيوگرافي - فذلك أمر آخر . إنما كنت مدفوعا لاكتشاف الوسيلة
التي أستطيع بها أن أمزج الرمن والاسطورة والواقع والوهم في كلّ متناسق (هو
العمل الفني) قد يؤدي بي إلى إدراك ما أنا فيه . فالروائي ، ولا شك ، يحيا في
الأفلّ على مستويين اثنين: مستوى علاقاته الشخصيّة اليومية ومستوى أشخاصه
الروائيّة وتمة وتنازع خفيّة مسيرة التحديد تربط بين المستويين هي جزء من سرّ
الانداع . . . وعندما يتحقّق ذلك في عمل كامل فيلّ له أنرا مدهشنا شاعنا للشمس وهذا
ما اكتشفته بعد فرامي من كتابة صراح وما رحت أكتشفه كلما انتهيت من عمل
جديد " (1) .

إن رواية صراح هي باكورة إنتاج حبرا الروائي وهي تمثّل حقبة من تاريخ
فلسطين ، وإذا أخذنا في الاعتبار تاريخ تأليفها بالانكليزية أي سنة 1946 وفق ما
حاء على لسان المؤلف ، فيلّ هذه الرواية تمثّل علامة هامّة في تفسير بوعنة العطاء
الروائي العربي (2) . ولعلّ هذه الرواية هي التي أعطت للمدسة كمكان دورها
الكبير وهو ما سبراه في فصولنا القادمة .

(1) حبرا - "النم والحلم والفعل" ص 136-137 - أنظر أيضا "سابع الرؤيا" ص
140 .

(2) أنظر : الدكتور محمد سكرى عباد " الرؤيا المصهدة (دراسات في التفسير
الحصاري للأدب" - ص 134 ويعلق حبرا حول كلمة الدكتور سكرى عباد في "سابع
الرؤيا" ص 62 .

"السّفينة"

سُرت "السّفينة" في طبعها الأولى سنة 1970 عن دار النهار بسروت، ثم صدرت في طبعة ثانية سنة 1979 عن دار الاداب إلا أنّ جبرا يحدّد بالصبط زمن الكتابة من خلال أحاديته الصحفية المتعدّدة فلذا به يعطينا صورة واضحة عن مراحل الكتابة بدقة متناهية يقول متحدّثا عن العمل الفني وضرورته "... ولكنّي كنت قبل البدء، بالترجمة منهمكا في كتابة روايتي "السّفينة" (التي كنت قد كتبت الكثير منها في عامي 1965 و1966) وأثرت الآن الانشغال إلى جانب كتاباتي الأخرى بإتمامها على المخطّة التي رسمتها لها أصلا وعاصفة حريران مازالت تزعزعني" (1).

إنّ كتابة "السّفينة" بدأت في أواسط الستينات، وهي رواية جاءت بعد روايه كتبها باللغة الانكليزية ونشرها بلندن سنة 1960 بعنوان "صيّادون في شارع ضيق"، صور فيها ضياع الفلسطينيين وضربه في الأرض. فلذا بالفلسطيني يعوّض اليهودي الناث. فقد استوطن اليهود فلسطين وأخرجوا اصحابها. فهاجر الفلسطينيون ومن بينهم الكاتب. وبعد هذه الرواية التي كتبها وفق تحديده الخاص سنة 1956 (2).

سرع في حيك رواية "السّفينة" يقول موضحا: "في سنة 1963-1964 عاد اهتمامي بالرواية وشعرت أنّي يجب أن أكتب رواية جديدة وبدأت "السّفينة". وفي أثناء استغالي بها بين 1964-1967 مررت بفترة حصبه في الرسم غير أنّ الرواية أخذت تشغل ذهني بشكل يوميّ ومباشر بحيث أنّني انصرفت عن الرسم... وركّزت على الكتابة الروائية والعملية المقدّية" (3).

إنّ شروع جبرا في تأليف رواية "السّفينة" في أواسط الستينات يؤكّد أهميتها التاريخية. فهي رواية الهزيمة والإحباط، رواية الهروب من حبيبم حرب 67 حيث شعر الإنسان العربيّ أنّه إنسان لم يبلغ عصره. فقد يفتن "العربي" إلى البيوت السّاسع الذي يفصله عن عالم يعيش فيه، لكنّه ليس عالمه، ففي حرب خاطفه تفتن العربي إلى أنّ البهضة التي حلم بها لم يكن سوى حلم وردّي لم يدم

(1) جبرا- "يمايع الرؤيا" ص 47.

(2) جبرا- "المس والحلم والعمل" ص 150.

(3) م-ن-ص: ص 454-452.

طوبلا . فاسرائيل ترفق على الابواب ، والحكام العرب يعبتون أوهام المجد وأوهام
فرص الدات . ومن تمّ قیل " السّفيه " هي أداة الهروب وهي اداة الحلم خارج المحارطة
الوطيّة وهو ما استخلصناه عبر التحليل السابق ونوصّحه إيل المسم القادم عند
دراسه شخصيات الرواية .

إلى رواية " السّفيه " صوّرت مهانة الإنسان وهو يعيش غربة العصر لا
معناها الوجودي ، وإتعا القرية الحقيفيه، فالعصر عصر العرب لا عصر العرب . ومن
تمّ كلّ الهروب هو الهدف لأصحاب "السّفيه" ... لكن هذا الهروب هو هروب من
القدر إلى القدر...

" البحث "

صدرت رواية "البحث" سنة 1978 عن دار الآداب ثم أعيدت طباعتها عديد
المرّات سواء في دار الآداب أو في مكتبة " الشرق الأوسط ببغداد التي أعلنت سر
حلّ روايات جبرا . و "البحث" ألها صاحبها على مراحل ، بدأها سنة 1974 ، بقول
حسرا: " في أواخر 1974 وأوائل العام اللاحق طرأت ظروف صعبة على حياتي وجدتي
فيها ألحا إلى الكئابة والترجمة إشعالا لمسي . كنت قد بدأت بكتابة روايتي "
البحث عن ولید مسعود " علي نحو منقطع فانهمكت بها مدّة من الزمن وكست شيئا
من الشعر وبعض الدراسات الفنيّة " (1) .

إلى " البحث " رواية حطّ لها حسرا في بداية السبعينات وشرع في تحريرها
في أواسطها تحريراً متقطعاً بأعمال أخرى ، تنمّ عن موسوميته، فكل ينرجم ويكتب
البغد وبرواح بين هذا وذاك بكتابة روايه " البحث " ، وقد نصت هذه الرواية سعله
حتى بعد عودته من بركلي حسب كان اسنادا زائرا (2) .

إلى رواية " البحث " كتب في وقت حساس للعاه . ففي أواسط السبعينات
كل العالم العربي مسرحا لحرب ناله مع اسرائيل عرف فيها المرد بعض الاطمئنان،
إلا أن عمده " الشرق " أمام " العرب " لم تتمّ . ممّا جعل العرب يندون النظر في فهم
عديده ، فأمسى الواقع هو الحكم أمامهم . ومن تمّ قیل روايته "البحث" هي

(1) جبرا - "تبايع الرؤيا" - ص 49 .

(2) م.ن. ص 52 .

سعى إلى فهم الواقع العربي المرتقي ، في سبيل إحراك أسمل للكون والعالم. ولهذا السبب وصّح حبرا أهمية هذه الرواية . فهي في نظره رواية الزمن الجديد . يقول: " عندما أكتب رواية وعندما كتبت " البحث " كنت شاعرا باتي أهدف نفسي في معامرة قد ندخل بي في متاهات لا في مناهة واحدة . لكنني منذ البداية وأنا لا أعرف بالضبط أين سألتجه وأين سأمشي ، كنت قد قرّرت بيني وبين نفسي أن أهتم بمسألة الزمن . في الواقع " البحث " هي أساسها هي نوع من البحث عن الزمن" (1) . إلى رواية " البحث " هي رواية الزمن الجديد ، وهو زمن بدأت فيه علامات كثيرة تظهر بخلاء. فالعالم العربي في نهاية السبعينات ، ومطلع الثمانينات ، فتح الاعمى ليعترب العصر ببطرة مبصرة لا بصيرة ، فكأنه الوعي بالذات الصامرة والواقع المترقي . فقد انتهت الأجيال الجامعة وبدأ تحسّس الواقع تحسّسا هو أقرب إلى الموضوعية من أي وقت مضى .

ويحدّد حبرا تاريخ إنجائه لهذه الرواية فيقول : " يوم كتبت كلمة النهاية في ختام مسودتي لـ "البحث " في ذلك اليوم بالضبط وأذكر أنّه كلن يوم 3 آب 1977 شعرت بأنّ الأرض انشقت تحت قدمي عن فراغ رهيب ووجدتني أتمتع في هذا الفراغ. في تلك الليلة لم أتم . لم أم لأنني شعرت أنّي أخيرا تركت عالما كنت قد عشت فيه حوالي خمس سنوات ... " (2) .

إلى رواية " البحث " الصادرة سنة 1978 من الروايات التي أرهقت صاحبها. وقد صوّرت المجتمع العربي في تفاعله مع الحدث الأمّ ، وهو القضية الفلسطينية . هذه القضية التي أمست كبطل " البحث " أسطورة لا تعرف لها بداية ولا نهاية . فالبطل حاضر غائب شأنه في ذلك شأن المعضلة التي اصطلح على تسميتها منسكه "السرق الأوسط" وهي معضلة لن نحلّ إلا بعودة البطل المفقود .

" الغرف الأخرى " :

نعرف حبرا بعد انجائه من روايه "البحث" في 3 آب 1977 ، فمقول :
" ... في تلك الليلة ، بدأت أشعر أنّ عليّ أن أكتب رواية أخرى ، وراودتني أسواع

(1) حبرا - "الفن والحلم والفعل" ص 482 .

(2) حبرا - "ينابيع الرؤيا" ص 76 وأيضاً أنظر : ص 52 .

الحواطر وأنواع الأفكار . فالكاتب كما سحّل إليّ ... مطالب من نفسه بله الأخرى أن يسمرّ ، وما يكاد ينهي من عمل حتى يدرك أن هناك عملاً آخر لا بدّ منه... وهو يائس قلق إلى أن تبدأ المجازفة الجديدة . إته يعيش في عالمين : عالمه الفيريائي اليوميّ ، وعالمه الفكريّ المضطرب في خياله ... وأنا أقول الآن ولو شئ من التردّد والاستحياء إتنى ، بدأت رواية جديدة ، كتبت صفحات منها ، ولا أدري أين ستنتهي بي هذه الصفحات ، غير إتنى انصافاً لنفسى أيضاً ، أردت شيئاً من الوقت لتستحد ذهني واستيضاح غوامضه ، هي عادة كلّ من يكتب ، وكالعادة انصرفت إلى كتابات أخرى ، فكتبت بعض البحوث... (1) .

إنّ هذه الرواية التي استحوذت على ذهن جبرا إثر انتهائه من "البحر" هي بلا شك رواية "عالم بلا خرائط" وهي الرواية التي شارك في تأليفها معه القاص عبد الرحمن منيف . وما يؤكّد لنا هذا الرأي هو ما جاء على لسان جبرا حيث اعترف في لقاء صحفي : " إنّ لكتابتي "عالم بلا خرائط" قصة أوحىها كما يلي : استهبت من كتابة "البحر" وكنت متهيّأ لكتابة رواية جديدة . عبد الرحمن منيف كان مثلي أيضاً . ذات مرّة كتبت بعض الصفحات ، لكنّي توقفت ، أنا أكتب سبباً ببطء والرواية الواحدة تستغرقني عادة أربع أو خمس سنوات . قرأت لميف ما كتبه ، ووجّهت خطر لي خاطر فسألته : ما رأيك أن تكتب الفصل الثاني . برّد منيف بم قبيلاً . بعد آثام حاءني بفصل وقال لي : لقد أوقعتك في فخّ فأخرج منه . كتبت فصلاً آخر . وأوجدت له فخّاً . وهكذا... لم سحت في التفاصيل . وعندما كتبنا عدّه فصول أدركنا أنّ اللعبة صارت جدّة . عندئذ جلسنا وأخذنا نبحث في ما كسناه . أمّا موضوع الرواية فقد كتب أفكر فيه منذ زمان بعيد ، واتفق أن لافى ذلك هوّ في نفس صديقي لآته هو أيضاً كل يفكر في شئ من ذلك النوع : رجل يتهم بقتل امرأه يحثها وقد حدث ذلك فعلاً لها " (2) .

إنّ الأرق والتعب والتصب الذي أحسّه جبرا وفد ودّع شخصيات "البحر" كل نسخة البحث عن موضوع جديد لروايته جديدة ، وكاتب هذه الرواية هي

(1) جبرا - "سابع الرؤيا" ص 76 .

(2) الحبيب السامي... لقاء مع جبرا - مجلة الوطن العربي ع 342 سنة 1983 ص 53 .

"عالم بلا حرائط"، لكنه كل في نفس الوقت يكتب قصته مطوّلة أخرى هي "بدايات من حرف الباء" التي ألفها سنة 1978 يقول جبرا في صدره للطبعة الجديدة من مجموعته القصصية: "عرق وبدايات من حرف الباء": "الآن في هذه الطبعة الجديدة رأيت أن أدخل القصة القصيرة الوحيدة التي كتبت منذ عام 1956، وهي "بدايات من حرف الباء" وقد كتبتها بعد فراغي من كتابة روايتي "البحث عن وليد مسعود" (1). ونحن نرى أن هذه الأقصوصة هي الخميرة الأولى، إن شئنا التعبير، للرواية الجديدة التي ألفها جبرا والموسومة "بالعرف الأخرى". وقد صدرت أول مرة سنة 1986. ثم تلتها طبعة ثانية بتونس سنة 1987. وإن لم يصرح جبرا بعنوان هذه الرواية إلا أنه أشار إليها قائلا: "أكتب رواية أخرى أعتمد أنها ستكون جديدة جدًا. وفي الوقت نفسه هي امتداد لما بدأت في أواسط الأربعينات" (2). إلى ربط جبرا هذه الرواية "الجديدة جدًا" بنسق كتاباته في الأربعينات يحيلنا مباشرة إلى رواية "العرف الأخرى" إذ الدارس المحصف يكتشف ما لهذه الرواية من قرانه مع أول عمل روائي لجبرا. نعني به رواية "صراخ". ويكفي أن نعلن أن زمن الأحداث في كليهما هو ليلة نكاملها. إلى رواية "العرف الأخرى" الصادرة سنة 1986 هي رواية كتبها جبرا فيما بين 1982 و 1985. وهي تصوّر حالة المنع العربي في أواسط الثمانينات وقد عمته الاضطراب، فلا الدات تسمى شطابا مورّعة. لا تعرف الطريق إلى التحالف والتآزر فضلا عن التجمع والوحدة. والكاتب بذلك بصوّر حقيقة الواقع العربي المتردّي، حيث كل الانقسام هو الحقيقة المحبّة وحيث الدات لم تعد دانا، بفقر ما هي "ذوات" سباعا ونمافر حتى النوارى، فلا تلتقي أبدا. ورغم عودة البطل إلى ذاته في آخر الرواية، فإن السؤال - اللع هو: "هل توصّل البطل فعلا إلى ذاته أم هي مرحلة أخرى من مراحل التقارب للانفجار من جديد...؟".

إن زمن كتابة الرواية عند جبرا يمتدّ من أواسط الخمسينات (3) إلى أواسط الثمانينات. أصدر أساءه، علاوة على الروايات التي تركز عليها دراسنا،

(1) جبرا "عرق وبدايات من حرف الباء" ص 5.

(2) الحبب السامي - لقاء مع جبرا - محله "الوطن العربي". 348 - 1983 - ص 35.

(3) اعصارا لصدور "صراخ" سنة 1955، لا باعتبار كثافة هذه الرواية باللغة الانكليزية في صيف 1946.

مجموعه قصصيه وروايه بالانكليزيه هي "صيّادون في سارع صيّق" ؛ ترجمت إلى اللغة العربيه سنة 1974 . وفي هذه القصص والروايات صوّر الكاتب المجتمع العربّي عامه والفلسطينيّ خاصه . واستلهم في هذه الأعمال ، ما يعمل في هذا المجتمع من أحداث وتفاعلات وتعبّرات . فطيلة النصف الثاني من القرن العشرين بدأ الوعي يستشري بفداحة المصاب العربّي . وإن غم العرب حريتهم السياسيّة، فإنّهم مازالوا في الحقيقه يعيشون خارج التاريخ ، باعتباره يبنّي أساسا على الفعل . فالاستقلال السياسيّ لم يعط للعرب قوّة ومناعة ، بل اتّضحت هشاشه هذا المجتمع وضعف بنيته . فلم يكن محتما متماسكا ، وإنّما هو ذلك المجتمع المهينّ للانهيار في آية لحظة ، شأنه في ذلك شأن بطل " الغرف الآخرى " الذي ، رغم ما يبدو عليه في ظاهره من تماسك ، هو إلى الذوبان أقرب . وإلى بدا بطل الرواية الأولى شابا متفتّحا ، له الأمل كلّ الأمل في الحياة الاجتماعيّة ، قبل بطل " الغرف " - وهي آخر رواية تناولها بالحراسه - على العكس من ذلك ، ينظر إلى المستقبل / وكذلك إلى الحاضر نظرة ملؤها التساؤل عن المصير المبهم الخيف .

زمن القراءة :

إنّ زمن القراءة هو الحفبه من الزمن التي تجمع قارئاً ما ، مع كتاب مكتمل بالقوّة . وهذه الحفبه تنحدّد بمدي اتّساع أفق القارئ ونماجه . ويوجد المرء دوماً اخلافاً بين وعي القارئ بالقصّة ولحظة المغامرة أو الحدث ذاته ، ويمضي النباين بين زمن الكتابة وزمن الأحداث نائنا بمرور الاعوام ، أمّا الاختلاف بين زمن الكتابه ولحظة القراءة فيستمرّ حتى يبلغ مفاصد الكتاب ومعناه من حيل إلى آخر (1) . وهذا التعبير يكون أشدّ وضوحاً كلما تقادم الأثر . بل إنّ التاريخ قد يحكم على هذا الأثر أو ذاك بالصاء فلا يبلغ الخلود (2) .

(1) بورنوف - راوباي "عالم الرواية" ص 144 .

- R Bourneuf - R Rouellet , L'Univers du Roman - p144 .

(2) محمود طرستوبه : "مباحث في الأدب النوسى المعاصر" ص 9 - ص 80 وأيضاً: "مارى ماك كولم". "الطريقة الحديثة في الأدب" ضمن كتاب "الأديب وصناعته" - ترجمه: جبرا ص 102 - 105

ورواباب جبرا ، بدءا بروايته الاولى " صراح " بتعدت قراءاتها وسوّعت. ودون أن نعطي خصائص هذه القراءات أو نحدد مراميها ، يؤكد أنّ قارئ جبرا يحد في أناره دوما شيئا متحددا ، فأمن سماع أو عصام السلطان مرورا بوليد مسعود وفارس الصقار كلها شخصيات تصوّر رمها هي تفاعلاته المتعددة . ولعلّ هذا التحد مرتبط ، أساسا ، بكونها معاصرة . وبالتالي فالإحساس بمدى تغيرها يبقى رهين تغير المجتمع الذي أنتجت فيه . ومما لا شك فيه أنّ القراءة اليوم هي العمود الفقري للعمل الإبداعي ، والقارئ - مما يرشح به من رصيد ثقافي - هو الذي يحد للأثر مداه "فالأثر وعاء يملؤه القارئ". ومن ثم ركز جبرا في الغالب الأعم على قارئ منخيل هو قارئه المأمول . يمول في كتابه المبدئي " ينابيع الرؤيا " : " أنا في الواقع عندما أكتب أقول لنفسي دائما إنّ القارئ أدكي مما أظنّ . ولكن أقول في الوقت نفسه إذا لم يفهمني هذا القارئ أو أساء فهمي ، فتلك مشكلته لا مشكلتي . يجب ألا يعقبني القارئ إذا كن محدود الحركة ، عن الحرية في حركتي أنا . أريده قادرا على التحرر من الهوى المسبق فيبقى التواصل بيننا مستمرا... في التحليل الأخير عليّ أنا ككاتب أن ألاحق رؤياي فهي أعز وأتمن ما أمتلك " .

إنّ الأثر الروائي هو مشروع قراءة بالقوة. وحالما يكون اللقاء مع القارئ تنمجر طاقاته وفق رؤية القارئ ، فتنبثق الأحداث وتتطور أو تتسلك الطرق ونتجان . فالقارئ مقياس للأثر والأثر مقياس للقارئ . فكل ذلك التحوّل الذي يدع بدوره إبداعا ، كان التكامل المشود . وإن انعدم التفاعل أمسى العمل الروائي " عالما بلا حرائط " فإذا هو متاهة نسعص على المهم . والكناية ، بالأساس ، هي إبداع الشكل الذي يسعى القارئ إلى كسفه بفهمه والبعث فيه .

ويحد جبرا دور الكاتب في علاقته مع القارئ عيول : " سب دائما أن نذكر آتيا إتما نكتب قصّه : نثير فصول القارئ لسنوومه في أفكارنا لنجعلها بعيد النظر معنا في تجربته الغائره في أعماق نفسه ، لنستوضح معا في بهابه الأمر، زاوه أو راوئين من مناطق الوعي " أو اللاوعي - في دوامة عصرنا " (1) .

(1) جبرا - "ينابيع الرؤيا" ص 67 .

إنّ القارئ في نهاية الأمر هو محال استسراء الوعي ، وما الكتاب إلا الرباد الذي يطلق هذا الوعي من عقاله . فكلما تعددت الكتابة وتوَّع العطاء أمكن للقارئ أن ينفّث على عالم جديد . فإذا به محال للوعي يستدرجه إلى الكشف الدقيق . وإذا علمنا ، كما رأينا سابقا ، أنّ روايات جبرا هي من التَّمط المتعدّد الصوت ذات البناء السفنوني الدائري ، فلننا نعلم أن قارئه لا بدّ أن يكون متفتّحا على ثقافة هذا الرجل وموسوعيّته ، فجبرا يرى في قارئه الأمثل قارئا طلعة يقول : " ... إنّ من يدرسني يجب أن يدرس نيتارتي كلها معا ، أي أن يدرس اهتمامي كلها ، ويدرسها متواكئة زمنيا ، حينئذ سيقرب من منهجي " (1) .

إنّ قراءة أعمال جبرا لا تتضح إلاّ بفهم ثقافة الرجل . فهو روائي شاعر، فنان كاتب سيناريو باحث وهو أيضا ناقد حصيف . ولعلّه في تصويره لمنهجه النقديّ بصور ضميميا قارئه الأمثل : " إني في طريقي النقديّ كنت معنيا سواح أساسيّة ستبقى أساسيّة في الإحاطة أو التعمّق في أيّ عمل أدبيّ في أيّ عصر كل ، وذلك في بحثي عن المعنى الدائب فعلة في الطبقات التي لا تراها العين للوهلة الأولى في تباين العمل الإبداعي . ومن هنا أهميّة الرموز المتواصلة والإشارات الأسطوريّة والتركيب الإيقاعي ومحاولة النفاذ إلى الزوايا المطلعة في اللاوعي الجماعي ، إضافة إلى ما هو ظاهر ومجتمعي وجدلي على السطح ، وبذلك تقام الخطوط المتواشجة بين الظاهر والخفيّ على نحو تتوالد به المعاني وهو مسرّر العمل في صغته المطلقة " (2) .

إنّ القارئ الأمثل لأعمال جبرا لا بدّ له من رصيد معرفي يمكنه من ولوج عالم جبرا لكشف عناصره ومصادر نسج العمل الإبداعي ، انطلاقا من خطابه الظاهر إلى خطابه الكامن . وبدون تحديد لهذه الأصول فإنّ الشراء تبقى عملا مقوصا لا نستكشف النص ولا نثربه . فالنصّ بالأساس بصوص وهو بتعبير سعيّر قارئه . والنصّ هو بالأساس بصوص بالقوة تصاعف بتعدّد الفراءة والنقد ...

(1) جبرا - "ينايبع الرؤيا" ص 142 .

(2) ماجد السامرائي : لقاء مع جبرا ابراهيم جبرا - محله "المقدمة" ع 8 - مارس 1988 ص 25 وكذلك : مقال جبرا : "الخطاب الظاهر والخطاب الكامن" - حريده "الشرق الأوسط" - الأحد 27-7-1986 ص 13 .

زمن الأحداث :

إن زمن الأحداث - على عكس زمن الكتابة أو زمن القراءة - هو زمن داخلي، وهو الزمن الذي نستشقه من الأثر ذاته ولعله ، لهذا السبب ، الزمن الذي يمكن أن يحسن ويسجل ويعرف . وزمن الأحداث يتكوّن من الزمن الموضوعي - وهو الزمن الذي يربط بين بداية الرواية سهايتها - والزمن النفسي وهو الزمن المرتبط أساساً بالشخصيات وخاصة الشخصية المحورية . فما هي حدود هذا الزمن وخصائص رافديه ؟ .

1 - الزمن الموضوعي :

إن الزمن الموضوعي هو زمن الحدث، فكلّ حدث بداية يخبرها الكاتب ، منها يكون منطلقه لينتهي بالقارئ إلى نهاية يراها المؤلف نهاية ممكنة لأثره . وبين نقطه البدايه ونقطه النهايه يحدّد هذا الزمن ، ومعّه يتطوّر الحدث . إنّه زمن الدمومة يسير وفق مقياس اتّخذه الأسفل عدّه لتقوم الزمن وحصره .

"صراخ"

نبدأ الرواية بالجمله التاليه : " رفعت المناه قديمها وقالت : انظر ! فنطرت... " . إلى الراوي وهو يذكر هذه الحادثة بيّسه وبين القناه لا يحدّد لنا زمنا معينا ، بل إلى الحدث ذاته من الأحداث العائيه والمساعد الوجودية التي لا تخصّ برمن ما أو سجدد ما إلا أنّ الحدث الثاني الذي يعسه الراوي/ النطل إثر ممايلته للشرطيّ بوضّح لنا بعض ملامح الزمن . ويتّضح ذلك في وصفه لصديقه الشرطيّ : " كلّ الإغناء نادبا على وجهه... (1) " . فكلّمة الإغناء بحلبا مناسره على أنّ هذا الشرطيّ أمضى أكثر دوائه في العمل ، ولعله سيّهييه قريبا . ومن ثمّ فإنّ الزمن لا يستعد أن يكون نهايه يوم ما .

ويؤكد هذا التحديد ويواربه وصف الراوي لاني حامد صاحب المهي " رأسه متدلّ على صدره في تعاسه بين الكراسي والموائد (2) ، ولا يفي مجال للسك بالّ الوقت ليل ابلاغ صاحب المهي للراوي رساله سته من آل ناسر بررد رؤسه " تلك الليله .. " .

(1) حبرا "صراخ" ص 5 .

(2) م. ص 6 .

إنّ بدايه رسم الأحداث هو الليل . فقد عاد الراوي توّاً من الحبل . ويعود به
نبدأ رحلته مع القصّ ، مع الأحداث التي سرّد نباعاً وفق رؤية البطل ذاته . ولن
سنعرّض الآن إلى الزمن النفسي وإّما نكتفي بالأحداث التي تحمل في طيّاتها بدورا
أو رمورا توضّح لنا الزمن المعيش . فالراوي يصف مصابيح الشارع المضاءه وحياله
المتعاطف ومرور الغريب الذي ظنّه صديقه (1) وكذلك وصف مشهد خصام عبر نافده
مفتوحة (2) وكلّ هذه المشاهد تدلّ أنّ الليل قد خطّ بكلّكله على المدينة . ويستريح
البطل في "مقهى الحديقة" مدّة غير قصيرة حيث يلتقي بالأصدقاء . ويأخذ معهم في
حديث مطول حول مواضيع شتى (3) ثمّ يعود الراوي إلى الشارع من جديد ليمرّ
بالسنا وهي تمرغ حشدها الكثير الألوان (4) .

وهذه علامة هامّة إذ تدلّ على قرب انتصاف الليل . كما أنّ البغى التي
اقتربت عليه فتاه حساء (5) تدكّر الدارس حتماً بالتحديد الرّمسي الذي ورد في
رواية "العرف الأخرى" حيث التقى البطل أيضا بكاعب حسناء في الساعة الواحدة
والنصف بعد منتصف الليل (6) .

إنّ هذه العلامات الزّمانية واضحة غاية الوضوح، فسير الزمن هنا ، هو سير
منطقي مطوّر ، فالحدث يسعى إلى النقطة الأرمّة - الدروة تحريجيّاً . ويتّضح ذلك
في دهاب البطل إلى قصر آل ياسر فيلتقي ببركران ليخرج عائداً إلى منزله (7) .
إنّ بداية الرّواية تدلّ على بداية الليل ، وعود البطل إلى منزله تدلّ على اقتراب
مطلع الفجر . إنّ البداية لم تكن مرفوقة بوصف للطبيعة ، أمّا العود فقد وجد البطل
نفسه مدفوعاً إلى وصف الرّعد والحوّ الحارّ اللّزج (8) . وهذا الوصف الأخير يحوّل
لنا أن نتخيّل أن فصل الحدث هو الصيف وبالتحديد أواخر هذا الفصل . ويؤكّد لنا

(1) جبرا - "صراح" ص 7 .

(2) م.ن. ص 11 .

(3) م.ن. ص ص 27-52 .

(4) م.ن. ص 57 .

(5) م.ن. ص 69 .

(6) حبرا - "العرف الأخرى" ص 123 .

(7) جبرا - "صراح" ص 81 .

(8) م.ن. ص 85 .

هذا الرأي رمن كُتاتهِ الروايهِ (صيف 1946 بالقدس) ، ومما لا شك فيه أنّ وصف الرّعد والمطر يدلّان على التطهّر الذي سبّراق نِهاية الفِصّة . وخاصّة عند مرور عنصر النّار المتمثّل في دويّ الانمجار مع طلوع الفجر (1) . إنّ النّهاية تبدو لنا مع اسبلاج البهار دعوه إلى انضاح جديد ، إلى أمل جديد . ولذلك يطر البطل في الأخير إلى وجوه المارّة . يقول الراوي : " لم يكن من العسير علىّ حين حدّقت في عيوبهم [جموع الناس] أن أدرك أنّ الكثيرين منهم كانوا هاشمين على وجوههم كما كب هاشما لستين مدينتين يبحثون عن نِهاية لليل طويل وبداية لحياة جديدة " (2) .

إنّ هذه النّهاية هي بداية جديدة ، فالبطل تغيّر فتغيّرت رؤيته إلى الكون والحياة . وهذا التغيّر جاء عقب ليلة عودته من الجبل حت قصى عطلته . فكأنّها العودة والميلاد وهو ما كشفناه عند تحليلنا لعنوان الرواية وسائِها .

إنّ الرّمن الموضوعيّ في رواية "صراخ" هو ليلة بكاملها طرفاها بداية الليل وبداية النّهار ، وإنّ كلّ هذا الرّمن صوّر تصويرا هادئا في بدايته وإلى نِهايته كانت تنبئ بالتغيّر والتحوّل . فالرّمن تغيّر بتغيّر الليل إلى نهار . فكانّ البطل قد استفاق من أحداث حسام مرّ بها هي أقرب إلى الأحلام منها إلى الواقع المعيش ولذلك استطاع أن يرمق الخارج وسعيه .

لكن كيف كلّ الرّمن الموضوعيّ في رواية " الغُرف الأخرى " ؟ ،

"الغُرف الأخرى" :

إنّ الرّمن الموضوعيّ في رواية "صراخ" هو ليلة بكاملها بدأت بهيام البطل عبر سوارع المدينة وانتهت إلى نورنه وعودة وعيه . فنظر إلى الحياة نظرة جديدة أو هو على الأقلّ عثر على استعداد لهذه الرؤية الجديدة . أمّا رواية "الغُرف الأخرى" فهي تتحد مع "صراخ" في كونها رواية تملك رمنا موضوعيّّا لا تتعدّي بدوره اللبّس الواحدة . فالقِصّة كما بيّنا آسما عند تحليلنا للبداية والنّهاية والدروة هي قصّة بطل عيّن كوابيس متعدّدة تنطلق من رمن هو إلى نِهاية البهار أقرب ، وقد حدّده البطل تحديدا صريحا : " الوقت ؟ ! كلّ عصرا بل بعد غروب الشمس وقبل هبوط الظلام .

(1) جبرا "صراخ" ص 91 .

(2) م.ن. ص 95 .

في تلك اللحظات القلقة الموحشة التي سُمّيت النهار وبانت تتوق إلى ليل طيء
القدوم، وصوء النهار المنبقي رصاصيٍّ أغبر، فيه مذاق الحببة والحر... (2)، إلى
الوقت في هذه الفقرة يتّضح لنا وكأنه وقت يؤذن بالتحوّل، فالانتقال من النهار إلى
الليل، هو مدّة زمنية قصيرة وعادة ما تمرّ بسرعة فائقة، لكنّ البطل يؤكّد طولها
وديمومتها، فكلّ هذا الزّمن القصير أصلاً مؤنّ بالحركيّة القادمة . وإلى بدا طولها
من منظور الراوي ذاته . إلى بداية الغرف تشابه تماماً بدايه رواية "صراخ" .

وإلى بدت رواية " صراخ " مفعمة بالحركيّة . إذ البطل كثير النشاط . فيلّ
بداية الغرف اختصّت بهذا الركود الحركيّ . وهو بلا شك يؤدّي حتماً إلى تعطّش
العرائ وتوجّسه "من أحداث قد تأتي". وفعلًا تأتي الحركة في صور متتالية هي
أقرب إلى الأحلام منها إلى الواقع . فصول الطلقات والعصافير المنطلقة شظايا (1)،
وفدوم السّاحنة والسيّارة كلّها علامات على الحركة . ويتحدّد الزّمن تدريجاً كما هو
الحال في "صراخ" حيث بعد اشتعال المصابيح " على أطراف المبدل " وعلى جانب
الطريق بما يدلّ على أنّ الليل قد أسدل ستاره على الكون . بل إلى الليل والأصواء
جعلت البطل يعيش حالة من العتمة ، وإلى " مشي رجل نحو (بطل "صراخ") وابسم
إذ ظنّ أنه يعرفه وأقبل عليه بحرارة ، فيلّ بطل " الغرف " يُخيّل إليه أنه عرف شخصاً
رآه قادماً في اتجاهه (2) .

إلى بداية "الغرف" تشابه غابة الشبه بداية "صراخ" إلا أنّ العتمة أو بداية الليل
في "الغرف" لم تكن محدّدة في فصل من الفصول . إذ هي ممكنة الوقوع في كلّ
الفصول ، ولعلّ مدار هذا الزّمن هو الزّمن المطلق الاسطوري .

فبعد اللحظة التي يلج فيها البطل / الراوي "الغرف" الموسّعة ، فيلّ الزّمن
الروائيّ ممسي في الغالب الأعمّ ، رمنا نفساً مظلماً ، ولن يعود إلى الواقع ، إلا مع
النهاية . وهذه الغرف هي كناية عن الليل الطويل بكوانسه المبعثدة وعرفه المنلوّنة.
واللحظة الوحيدة التي تذكر فيها الساعه بصورة واضحة عندما يصول الراوي

(1) حبرا - "الغرف الأخرى" ص 6 .

(2) م.ن. ص 7 .

(3) م.ن. ص 10 .

مخاطبها لمياء : " (نظرت إلى سامتي) "حطت الواحدة والنصف . ألا نطيق أن
الوقت قد حل لانصرافي ؟ " (1)

لن هذه الإشارة إلى الساعة هي الوحيدة في كامل الرواية ، إلى الرمن المحدد
المقيس . وقد جاءت في منتصف الفصل الثامن وإترها نبليع فمة الإفراق في
الكوابيس، فنعدها بالصبط ينسلك البطل في أحداث وقعت له مع يسرى المفتى بل
بدمج الواقع بالخيال عنده ، ومتمزح المقروء بالمتحيل وبالحقيقة .

لن هذه الإشارة الزمنية الوحيدة تعد علامة هامة ، إذ هي تؤكد أن البطل
يرأوح بين وعيين : وعي واقعي ووعي ذهني . ويمتاز الوعي الأول بوضوح وحدوده
المنفتحة في حين يتمرد الوعي الثاني بعرايته وانغلاقه .

وهذه الإشارة علامة أيضا على قرب النهاية ، ففي هذه الساعة يمكن اعتبار
أن النهار على الأبواب فقد انتصف الليل ومن تم بدأ العدّ النازل له . وعمّا قريب
تشرق الشمس . وهو ما يقع فعلا ، فحصل البطل إلى المطار حيث الحشود (2) .
ويلتقي بالطفلة الصغيرة التي قدمت له وردة حمراء (3) ثم بصديقه عليوي عبد
التوّاب (4) الذي جاءه حصيصا، فهو مدموّ إلى العشاء الممام علي شرفه بصديق
الميريديل (5)، ونكتشف في الأخير أن النهار قد أبلج صحه . يقول الراوي: "تطلعت
من نافذة السيارة إلى الأفق البعيد ، كانت الشمس قد طلعت حمراء ملنهمه من بين
غيوم سميمة ، بدت وكأنها تريد أن تلامها وتشتعل معها ، والسمس ترنفع نحو ورقة
مترامية لا تنهي ، ربّا كوردة هائلة ، والسماء نلّالا كالارورد " (6) .

لن زمن الحدث في كلّ من رواية "صراخ " و " الغرف الأخرى " هو ديمومه
ليلة كاملها . بدايتها انشمار الظلمة ونهايتها انشمار الليل ، إلا أن الاختلاف المسجل
بينهما هو انفراد الرواية الأولى بتوافق النهاية سرور أوصاف الفصل السدي يجري

(1) حمرا - " الغرف الأخرى " - ص 123 .

(2) م.ن. ، ص 156 .

(3) م.ن. ، ص 157 .

(4) م.ن. ، ص 159 .

(5) م.ن. ، ص 161 .

(6) م.ن. ، ص 162 .

فيه الأحداث وهو الصيف . أمّا بالنسبة إلى "الغرف الأخرى" فإنّ العلامات المدرجة على قلّتها ، لا تسبغ لنا معرفة الفصل ومن المحتمل أن يكون أحد الفصول : الرّسع أو الصيف . أمّا أن يقطع بأحدها أو نضي الحريف والشتاء نفياً قاطعاً ، فأمر صعب غاية الصعوبة .

ولنّ استعد الرّأوي في رواية حبرا الأولى وعيه بناء على اعتبار الصراح هو ميلاد جديد ، فإنّ بطل "الغرف" هو خارج من الغرف داخل في غرفة أكبر هي الدنيا بأسرها . فإنّه لم يسرّج وعيه أو هو مارال يعيش الكابوس، ولنّ بدأ يتقشّع تأثير الظلمة عليه . ففي الجملة الأخيرة من الغرف لا نجد إلاّ تقرير حالة ، لا نرى فيها استبطاناً لحالة البطل الذهنيّة . وهذا على عكس ما كل عليه بطل "صراح" الذي ثار على وضعه وصمّم على حياة جديدة مبنية على اختبار جديد ورؤية جديدة ..

"السّفينة" :

لنّ الرمن الموضوعيّ في كلّ من "صراح" و "الغرف الأخرى" هو ديمومة ليله من ليالي النّمل يتابعها الرّأوي مصوّراً الحدث في تطوّره وتماقمه . أمّا رواية "السّفينة" فإنّ زمن الحدث فيها لا يتعدّى الأسبوع ، ويكفي أن نتّبع أطوار الحدث تدريجيّاً كي نحدّد بالضبط هذا الزمن تحديداً جيّداً غاية الحلاء . تبدأ الرواية بالماتحة التّالية : " البحر جسر الخلاص . البحر الناعم الطريّ الأشيب العطوف ، وقد عاد البحر اليوم إلى العنمول . لطم موجه إيقاع عنيف العصاراة التي تقذف في وجه السّماء بالنّزهر والسفاه العريضة والأذرع الممتّدة كالسراك اللديدة . البحر خلاص حديد . إلى الغرب ! إلى حرر العقيق..." (1) .

لنّ هذه الفاتحة فاتحة التّعني بالبحر هي فاتحة السّمويّة جيب نكرّر عديد الصور . والمطلق الزمنيّ لهذه السّمويّة هو " اليوم " أي لحظة الفصّ ولحظة السدو . ولنّ لم نحدّد معالم هذا اليوم يعني الفصل والسنة، فإنّ متاعبة المصراة بوصفّ لها ذلك تدريجياً . فهذا اليوم هو بدء الرحلة على من سمّيه "الهربكيوليز" اليونانيّ .

(1) حبرا - "السّفينة" ص 9 .

وينكشف لنا الشهر في موطن عدة وفق تعدد الأصوات داخل الرواية . إذ يكرّر ذكر هذا الحدث على ألسنة الرواة كلّ بطريقته . فعلم أنّ الشهر هو حزيران . تعلق اميليا : " البحر هائج حتى في حزيران ! " (1) في حين سوصل إلى تحديد أيام الرحلة تحديدا واضحا عندما نطلع على تعليق الراوي وديع عسّاف حول البرقية التي وردت من مها لتعلمه بقدمها لملاقاته في نابولي : "لم أكن واثقا رغم البرقية ووضوحها المركز . من آتيا ستجئ فعلا إلى نابولي حيث - سنصل كما اكتشفت ولا رب من مراجعة وكالة السفر ببيروت - ليلة الخميس فتبقى السفينة في مرساها يومي الخميس والجمعة ثم تستأنف إقلاعها صباح السبت " (2) . أمّا الدكتور احصل حكمت صديق عصام السلطان فله أوضح لّلّمى بداية الرحلة قائلا : "اليوم أنهى [عصام] عملية الحجز في سفينة يونانبة تبحر من بيروت في أوائل حزيران" (3) . إلى بداية الرحلة المحددة بكلمة "اليوم" في أول صفحة من الرواية هو يوم من أوائل شهر حزيران . وبالتالي فهو في نهاية فصل الربيع وبداية الصيف . فسفينة "الهركبوليز" تعادر بيروت لتقوم بالرحلة المطيئة بين مراحى البحر الأبيض المتوسط هدفها تحقيق راحة راكبيها وإمتاعهم . وعبر هذه الرحلة تدور أحداث الرواية حيث يبهرى الرواة يسردون الأحداث ويصوّرونها إلى أن تنتهي القصة بوصول الجماعة إلى نابولي حيث تنفى السفينة في الميناء يومين لكي تطلع من جديد يوم السبت .

(1) جبرا-السّمينه- ص 147 .

(2) م.ن. ص 146-147 .

(3) م.ن. ص 179 .

الراوي	اليوم	حالة البحر	/ المسافرين	صفحة
عصام	* اليوم الأول [الأحد]	هادئ	الانطلاق .	9
وديع	* اليوم الثاني [الاثنين]	هادئ	التعرف بودييع .	19
عصام	- الليل		الرفض .	74
وديع	* اليوم الثالث [الثلاثاء]	هادئ	السهر .	75
	- منتصف الليل		محاولة انتحار	
	- المساء		الهولندي وغياته .	91
عصام	* اليوم الرابع [الأربعاء]	هادئ	القمر ورقص لمي .	94
وديع	- منتصف النهار	هادئ	أول أشعة الشمس .	108
	- منتصف الليل		الغداء .	119
			الشمس الحارة .	120
عصام	- الليل	هيجان البحر	زوبعة محمود الراشد	143
		الهدوء	ومر العجسي .	156
	* اليوم الخامس [الخميس]		الوصول إلى نابولي .	159
			لقاء سري بين عصام ولمي	
			والنزول إلى نابولي .	160
			عودة لمي إلى السفينة .	186
اميليا			لقاء سري بين فالح واميليا	187
			ومشاهدة عصام ولمي .	
عصام	- السابعة مساء		عودة فالح	198
	- أول الليل		عودة عصام ومغادرة شوكت	
			أبو سمرة السفينة .	199
	- العاشرة ليلا		عصام واميليا والنزول	203
			إلى نابولي .	
	- قبيل الثانية		العودة .	208
وديع	* اليوم السادس [الجمعة]		انكشاف انتحار فالح .	212
			طلوع الفجر .	213
			إخراج فالح على النقالة	
			بشرشف أبيض وقدم	
			مها بغستانها الأبيض .	236
	- في المساء		مغادرة السفينة .	241
	- العشاء		لقاء الأبطال الأربعة :	
			عصام / لمي ، مها / ودييع	242
	- منتصف الليل		نهاية الرقص في السفينة	
			ونهاية الرواية .	243

إلى الزمن الموضوعي في هذه الرواية ممتد ستة سنّات تبدأ من ركوب الانطال إلى نرولهم سابلول . وإذا اعتربرا إقلاع السفينة فيلّ الرمن بعلق أو بعلع الأسبوع بتمامه وكماله . إلى هذا الزمن له أكبر من معنى . فالأيام الستة هي نجبل ماسره إلى خلق الكون كما أنّ السفينة باعتبارها وسيلة الرحيل تتبربطرف حمى إلى سفينة نوح . ومن تمّ يمكن أن يستشفّ أنّ الكاتب أراد خلق عالم متكامل . وإذا علمنا أنّ شهر الرحله هو حزيران هو بدوره الشهر السلاس من السنة الميلاديه . فلنا ملحظ مئلا دفيما لدى الكاتب إلى هذا العدد الذي له حضور اسطورية دينية . أما سنة الرحلة فيله من الصعب الجزم بها . لكن بانطلاقنا من سنة تخرّج البطل الرّاوي عصام (1959) يدفعنا إلى الاعتقاد أنّها تكون في أوائل الستينات ولعلّها فيما بين سنتي 1962 - أو 1963 . ذلك أنّ عصام أراد الهجرة إلى لندن عندما تأكّد من أن حبيبة قلبه قد تروحت وأمسى أمر العلاقة بينهما منتهيا ولا أمل فيه .

إلى أوائل الستينات هي من الفترات الحساسة في التاريخ العربي ، وبخاصة في العراق . فقد قامت الثورة سنة 1958 فأحدثت الشرح في المتعارف ، وعبرت معطبات عدّة ، لكن الآمال بقيت معلقة ، أما القصة الفلسطينية فهي الملب الناص الذي سيشهد الحياة أو الميلاد الحقيقي لنورها سنة 1965 وهي السورة التي المحتأ إلى السّلاح للتعبير عن الدات الفلسطينية كأننا لا بدّ له أن يكون . ورواه "السّفينة" - وهي ممتدّ في زمانها الموضوعي ستة أيام كاملة - تعنى ميلاد سعب يسعى إلى الحياة والعيش والكرامة .

"البَحْث"

إلى زمن الأحداث الموضوعي في سفينة جبرا امتدّ ستة أيام . مبدؤها حروح السفينة من مرفأ بيروت يوم "أحد" في أوائل شهر حزيران إلى عانة منتصف الليل لسوم الجمعة سنة 1962 ، حتّى يكون الانطال الأربعة قد برلوا إلى سابلول لأسباب متعدّده ، في حين بواصل السفينة رحلها صبحه السبت . أمّا روايه "البحر"

(1) جبرا - "السّفينة" ص 147 .

(2) م.ن. ص 146-147 .

(3) م.ن. ص 179 .

فلنّ الزمن الموضوعي فيها يتعدى اليوم والاسبوع ليمتد على طول سنة كاملة أو أكثر . والمقصود بالزمن الموضوعي لبس الزمن الذي يسعى الكاتب إلى أن يصوّره لنا مسترجعا الماضي واصفا الحاضر وملمحا إلى المستقبل ، وإنما نقصد به الزمن الذي تبدأ به الرواية وإليه تنتهي . وهو مقيس محدد . إلا أنه في هذه الرواية يبدو لنا كلّ الكاتب تعمّد كتمانهِ إسوةً ببطله الذي احصى دون أن يترك أن يبدل عليه . وهو البطل الوحيد الذي تجرّأ على إخفاء اسمه الأول - خميس - وطعسه . وفي ذلك دلائل كبيرة عميقة نستشقه فيما بعد .

إنّ المنطلق هو شروع الدكتور جواد في جمع الوثائق المتعلقة بوليد مسعود . وبين نقطة البداية : "تسلم التركة" بعد اختفاء وليد بأيام قليلة ، إلى غاية السروع في الكتابة ، يعترف الراوي جواد حسني في آخر فصل من الكتاب * ... وأنا إلى ذلك لم أخض في بحر الأوراق التي تملأ مكنتي بهديرها الصامت . من الغابة [حباه وليد] إلى البحر [بحر الكلمات] ! السفر في كليهما ، كالسفر داخل المرايا منبر وملء بالتراك . ولئن كنت لأكثر من سنة حملت معي الغابة ، فلئن الآن أحمل البحر أيضا . لا أمام إلا وأنا مرهق في ساعة متأخرة ، وهالة تحدرني من العودة على حبوب النوم غير أنّها لا تعلم أنّ سعبي في العودة بالمركبّات إلى أولبّاتها ومضاهاة الجزء بالجزء ، وتحديد الفجوات والتمشيط عن الضائعات التي قد تملأها [كداء] وكسف التّسابا المتواشجة بدلائلها الشحيحة الطاهرة ، والتّملأ أخيرا إلى تلك المنطقة السّحيقة المحكمة السّد في الدّاخل حيث تفعل الدوايع دؤوبة ، كما يفعل النحل دؤوبا في خلاياه - هذه كلّها قد باتت إدماني الحفّ الذي هو لذتي الحقيقيّة ، والذي أعمر عن التواصل به مع أحد ، كلّما دخلت مكتبي بمفردي ، وأغلقت بابها [كداء] على دون عائلي ، دون أصدقائي ، دون الناس كلّهم . يتوحّد الكون في عرفة صعره مكنظه إكنظاظ العانة ، مائج موج البحر . وأبوحد أنا منه . فاتقد وأنفذ وأبهاوى في فصاءات مدوّمة كقطعة من الشمس انشرب عنها ، وبطوّح في فصاءات كرون مجهول راعب ، رائع . ولا أستطيع أن أفصح عن شيء من ذلك إلا بعباره عاجزة هنا ، ومبارة أعجز هناك .

ولكن الذي لا بد منه في التّهايه هو أن أصع شيئاً من ذلك كله مهما صوّل ،
في كلمات... (1) .

إنّ الديمومة في البحث هي سنة وبعض السنة . وهي المحدّدة بين كلمتي "الآن"
[واقع السارد وهو يكتب أو يشرع في الكتابة] و "لأكثر من سنة " أي منذ أن اختفى
وليد أو بعيد اختفائه بقليل .

فـ"البحث عن وليد مسعود" هو رواية بحث واستقصاء وجمع وتركيب لحياه
إسلى . وهذا البحث يدوم زمناً يفوق السنة يقوم به سارد هو من أصدقاء وليد
المقرّين . فوليد مسعود ، قبيل سفره ، خابر الدكتور جواد " صباح يوم احتفائه "
معلماً إيّاه سفره قائلاً : " أريد أن أودّعك ، آسف لأنني أيفظتك مبكراً ، ولكن أردت
أن أضمن وجودك في المنزل قبل خروجك إلى الكلية " ولما سأله من عودته أجاب :
"أعود ؟ لا أدري . كالعادة أرجوك أن تهتمّ بما يردني من بريد . أوصيت خادمي فرات
بأن يسلمك رسائلي . قد أغيب طويلاً هذه المرّة " (2) .

وتتضح يوم الاختفاء بفضل التقاء وليد بالدكتور طارق وكاظم في "الربطية"
في تلك القاعة الكسرة البذينة التي لا هي بالمحطّة تماماً ، ولا هي بالمقهى تماماً (3) .
وإذا علمنا أنّ الدكتور طارق وكاظم سافرا في نفس اليوم الذي قرّر فيه وليد
الرحيل وهو يوم الأربعاء (4) .

إنّ اختفاء وليد الفعليّ كان يوم الأربعاء وقد التقى في "الربطية" بالدكتور
طارق وصديقه كاظم . ومن تمّ انطلق الدكتور جواد في جمع كلّ المعلومات المتعلّمة
بصحاته . ولا غرو في ذلك فقد كلفه وليد قبل اختفائه بالاهتمام برسائله وبريده .
إن سطره البدايه إنّه هي الاخفاء المحثي لوليد . وهو كما قلنا أنّما اختفاء فعليّ ، إذ
نقابل هذا الاخفاء سابق يمكن نسجه بالاخفاء "بالموت" . وذلك عندما قرّر
البطل نسبيل اسمه الأسبق "خميس" وتعرّضه بـ"وليد" (5) . فإذا عبّض في اختفائه

(1) حبراء البحث : ص 364 .

(2) م.ن. ، ص 15-16 .

(3) م.ن. ، ص 18 .

(4) م.ن. ، ص 293-294 .

(5) م.ن. ، ص 100 .

بالقوة اسمه القدم بالاسم الجديد ، وإن احتفى سابقا مذكرا السك في كهف بعيد (1) ، وعاد . فإنه في احتفاءه الفعلي بقي ذكرى لا عبر . وما البحث عنه إلا رواية لعملية البحث ذاتها . وقد دام بحث الدكتور حواد ومن ورائه الكاتب من ولد مسعود قرابة السنة والنييف ، فرّر خلالها الشروع في التحرير . فلم الستات ورتب الأجراء ولعله حاول قدر الجهد أن يكون أمينا ، فترك بعض الثغرات مردها تستقب الحياة ذاتها وصعوبة المطابقة بين الواقع والخيال والوجه والفقا والحقيقة والقناع .

لم يشأ الرأوي أن يكون بحثه بحثا علميا مدققا حيث يعتمد توارد الأفعال والأعمال وفق نسقها الطبيعي ، بل إنه حاول أن يمزج بين هذا الواقع ذاته وتلك اللذة التي نستشققها في الحياة نفسها . ونقصد بها ذلك التعقيم في الرؤى والعموض المستحب . فلم يحدّد السنة تحديدا واصحا ، وإن انزلق بها البحث مرّة واحدة . ولا بدّ للقارئ من أن يكون فطنا حتى يستشققها فهي عبر تلافيف الحديث . وقد جاءت على لسان ابراهيم الحاج نوفل الذي يقول وكأته يحاطب ولید صنوم : "أنت رويعة في دماغى وصوتك أحمله في صوتى . وأنا أسأل أسئلة من ذلك النوع الذي تعرف أي رجل يطلب منه ابنه حيزا فيعطيه حجرا ؟ أو يطلب منه سمكة ، فيعطيه أفعى ؟ طلبنا الحيز والسمكة . فأعطونا الحجر والأفعى . وغضبت أنت أحيرا ، رغم كلّ حبك ورسالتك : أمر ما وقع فكان القشة التي فصمت ظهر الحمل . من حزيران 67 إلى أيلول 70 إلى آذار 71 حين قدّم مرولى دمه الفتى قربانا لعصبتك ، ولا أذكر التواريخ السابقة ، وما أكثرها ! غضبت وحزنت وما يئست . أم أنك بيئست أبصا ! لن أصدق لن أصدق ، أنك تلاشيت كسراب في البادية ، تعبيرا عن موقفك الأخير لأنني أعرفك جيّدا ، زوبعتك تستمرّ في أدمغة كثيرة لا دماغى وحده " (2).

لنّ الحمله المفتاح في هذه الممرة هي الني أورد فيها السارد موقف وليد الأخير ، حين أسي إلا أن بندنر في الصحراء ، ويعيب في المعارة ، فهو والسراب - هذا التسع الذي يترأى للمرء مع استداد الحرّ فيرى الدّوار بمعالمه وبيوته وأسحاره . وما هو إلا الصحراء القاحلة الضّاربة في الجفاف والقحط - سواء بسواء .

(1) جبرا - البحث - ص 111 .

(2) م.ن. ص 343 .

وبذلك يبدو وليد مسعود كالمولود المفقود ، والظاهر المؤؤود ظهر ليغيب ، وحاء
ليخفى ، وبلن ليندتر ، وحلّ ليحلّ ، واندفع لينعدم .

لنّ اختفاء وليد كان حدثاً فريداً جاء بعد أحداث جسام سابقة رسمياً له . أهمّها
تلك التي أوردتها السّارد في الفقرة السابقة وهي أحداث حزيران 67 حيث مي
العرب بالهرمة أمام دولة الصهاينة فكانت النكسة التي تلتها أحداث أيلول 70
عندما شرع البعض في إبادة الثورة الفلسطينية في الأردن إلى آذار 1971 حيث
استشهد مروان وحيد وليد ، وهذا الحدث الأخير كلّ القدر الذي أدّى بوليد إلى
التّصميم على الفعل . ففعل ما فعل . وقام بما قام به . فاخفى في انتظار ميلاد
جديد . ولعلّ هذا الميلاد اتضح فيما أقدمت عليه وصال شقيقة الدكتور طارق التي
هاجرت إلى بيروت ، ثمّ إلى فلسطين من أجل الانتماء إلى فصائل المقاومة . وفل
رحيلها مكّنت " الوصيّ " من معين لا يستهان به ووثائق قيّمة سرّية حول وليد . وفي
ذلك مؤشّر ميلاد جديد لبس من الصعب اكتشافه . بل إن الدكتور جواد نفسه صرح
به إذ يعرف : " ما كنت أنصوّر أنّ هناك من يعرف وليد مثلي . ولكنني كنت
مخطئاً . أنتَ بعرفيه أكثر منّي وأحسن منّي وأعمق منّي " (1) . وقد حاءت هذه
القول في الصّفحات الأخيرة من " السّحت " ممّا يجعل نظره جواد في سحّه تحتمل
الحقيقة ونحتمل الكذب . فالبحث يبقى سحّاً مفتوحاً لا يستقرّ على رؤيه أحداثه ،
إنّما هي رؤى متعدّدة شأنها في ذلك شأن الحياة في تقلّباتها وتغيّراتها المسرفة . وهو
في ذلك أيضاً يلنّزم بما رأيناه إمّا دراستنا للرّواية فتعدّ الرّواة هو صورة من صور
الحياة المنعدّدة الوجوه والمرايا ، وهي رؤى تصل حدّ التناقض والبطاق في أن . وعبر
هذا السّحت نكشف صورة المجتمع العربيّ عامة والفلسطينيّ خاصّة ، وكلّ السّحت عن
وليد مسعود هو سحّ عن الفلسطينيّ التائه الذي حلّ محلّ اليهوديّ الضّال . وإذا كان
الرمز الموضوعيّ في البحث هو أوائل السّبعينات وبالضبط بعد آذار (مارس) 1971
التّاريخ الذي استشهد فيه مروان فيلّ الاحصاء كان في أقرب الحالات قبل انتهاء
الموسم الدراسيّ ومع قدوم الصّف-ذلك أنّ وليد اتّصل بحواد في الصباح الباكر قبل
خروجه إلى الكلية . كما أنّ رحلة كاظم وطارق إلى السّحّي الحارج ،

(1) جبرا - "البحث" ص 377 .

هي مرتبطة أساساً بالبحث عن الراحة، وبالتالي قبل الاختفاء يكون في أواسط سنة 1971 أو نهايتها (1) . وهذه الفترة هي ثرية على المستوى العربي والعالمي إذ سبق حرب 1973، وقد سعى الرواة ومن ورائهم الكاتب، إلى تصوير المجتمع في تعامله مع الواقع الفلسطيني . فكل البحث صورته عن واقع الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة أو خارجها ، في حضم التوترات العربية على جميع الأصعدة ...

2 - الزمن النفسي :

يلّ الزمن النفسي أو الزمن الباطنيّ هو الزمن المرتبط بالشخصيات الروائية وخاصة منها الشخصيات المخورية . فكلّ كائن الزمن الموضوعي هو متابعة تطور الأحداث وفق مقياس معيّن هو الثواني والدقائق والساعات إلى اليوم ، والفصول والسنوات والقرون ، قبل الزمن النفسي هو الزمن الذي نحسّ به النفس وتتخلّله الحواس وترتطم به الذاكرة . إنّه الزمن المسافر عبر دواخل الإنسلي . فكلّما عادت النفس إلى كهفها الداخليّ خلقت رمنها الخاص ترى به الأشياء وتقومها وفق هذا المنظور .

يلّ الزمن النفسي هو الزمن الذي يتحرّر معه الرؤية إذ تنساق مع ما يعمل في داخلها من أهواء وآمال وآلام، ومن ثمّ فالنفس تصطرع عبر حدود رمنية لا مرتبة هي حقب كالنواصي ودقائق كالدهور وساعات كالأبدية وأبدية كالحظات الخاطفة. وهذا الزمن الذي لا يقاس بالساعات والدقائق ، ولا بالآيام والدهور، هو زمن التخيل حقّ. لذلك قبلّ للحلم والذاكرة والمخيّلة دورها في تبيينه . فلذا البطل يعايش الزمن الموضوعي الواقع والزمن النفسي الدفين، ونوالى السرد والحوار الباطنيّ بمكّن الروائي من أن يعبر عن الرمين بصورة تتداخل حيناً، وتتمصل حيناً آخر .

ولمّا كان الزمن الموضوعي هو زمن محدّد ، له طرفان واصحان بداية سبئي وبهايه ينتهي إليها ، قبلّ الزمن النفسي قد يتسع غاية الاتساع كما قد يضيق عابه الصبق أو يعلق غاية الانغلاق . وذلك دون اعتبار لطول الزمن الموضوعي أو قصره .

(1) من عرب الصدق أن يتّقي هذا التاريخ ووفاة الشاعر توفيق صايغ الذي فارق الحياة "يوم الأحد الثالث من كانون الثاني/يناير 1971" انظر - محمود سريح - "توفيق صايغ : سيرة شاعر ومنفى" ص 199 .

وجبرا يجد في الزمن متنقسا كبيرا لتصوير الشخصيات في صراعها المرير
من أجل فهم أعمق لواقعها وتحليل ضاف لأسباب الترتي أو المشل الذي يعتورها
والنزعة المأساوية التي تستقطبها .

فكيف ورد هذا الزمن عبر روايات جبرا ؟

" صراخ " :

لن " صراخ " هي رواية الماضي بآم معنى الكلمة . ولن كل الزمن الموضوعي
هو ليلة من ليالي أمين سماع إثر عودته من مطلة قضاها في الجبل . فلن
الزمن النفسي هو الماضي الذي يفرض لونه على الشخصية الساردة . فانطلاقا من
رمن القص واعتبارا للحاضر ، فلن الراوي ومن ورائه الكاتب ، يستلهم الماضي
بأنواعه: من ماض قريب إلى ماض بعيد إلى حاضر مرافق لزمن القص إلى مستقبل
اعتبارا لزمن القص ولكنه مستقبل حدثي مضى وانتهى . ومن هذا المنظور فلن
" صراخ " هي رواية الماضي ويكفي أن ننظر في الجدول التالي لنكتشف سيطرة الماضي
على القص :

المستقبل	الماضي	حاضر القص	الفصل
ص 9 : التفكير في عنات الآن	ص 7 ذكرى عنات ص 8 ذكرى مقابلة سلمان شنوب ص 13 الزيارة	ص 5 منطلق القص	1
	ص 19 اللقاء الأول والتعارف	ص 19 الآن	2
	ص 24 ذكرى الأب ص 24 ذكرى عز الدين ياسر	ص 24 الآن	3
	ص 28 تذكر سمية (حلم) ص 33 تمويه سمية ص 36 أبو أمين ص 41 الحوار الباطني "قلت نفسي..." ص 49 ليلة الفيضان ص 52 ذكرى في العراق الأول	ص 27 في المقهى ص 29 الحوار ص 38 حديث عمر ص 46 عودة إلى رشيد ص 52 الخروج من المقهى	4
	ص 53 هجرة سمية ص 54 ذكرى الحب		5
	ص 58 ضيف عمر السامري ص 59 طلب أسرة آل ياسر ص 60 - قبول الطلب - تذكر فصل حرق غازي باشا	ص 57 السنما والناس	6
ص 61 التفكير في عنات وركون	ص 66 نواحي الموت الخمسة وذكرى الطفولة ص 68 ذكرى الخروج مع سمية ذاب صباح بعد اللقاء الأول	ص 64 حوار مع ناصر الحموي ص 69 الآن	7
	ص 78 فترات من المخطوطات	ص 70 ركوب الناكسي والتوجه إلى قصر عنات ص 78 ركزان والتلذذ بالحرق	8
	ص 82 تاريخ تمثال الزهرة 300 سنة	ص 81 الخروج من القصر ص 82 الهروب والضحك	9
	ص 83 ذكرى الطفولة وفصة الأب	ص 83 العودة إلى البيت ص 84 السرعة في العودة الساحة - العنبة ص 86 النوم والحلم : سمية زهرة العشاق	10
ص 95 اكساف الطريق من جديد : البدايه الجديدة		ص 87 بين الحقيقة والحلم الصرخة ص 89 واقع السنفه والوعي ص 91 الانعجارات والنار الحارقه	11

إننا حاولنا في هذا الجدول أن نحدد معالم الرمن النفسي عبر قنواته الثلاث
حاضر القصّ والماضي والمستقبل . ويتضح أنّ للعاصي في هذه الرواية مكانه
الكبيرة. فالرواية هي رواية الماضي برمته . فالراوي يقصّ قصته بنفسه .
وبالتالي فإنّ الحوار الباطني يكشف لنا عن دواخل البطل، فإذا هو ينساق عبر
الذكرى . فتحمله عبر أحداث سابقة عايشها وأحداث لاحقة تصوّر لها له الهيئته . وقد
وردت هذه الأحداث السابقة مصوّرة عبر الذاكرة التي يعطيها جبرا مكانتها الكبرى .
أمّا الأحداث اللاحقة فقد كشفنا ثلاثة أحداث أو مقامات ورد الأول في الفصل الأول
حيث يقول الراوي : "... وقلت إنّ عنایت ياسر الآن جالسة ولا شكّ في مكتبتها
تفرز الرسائل والأوراق والوثائق العائليّة والمذكرات القديمة التي اصفرت صفحاتها
وحال خبرها . وعند وصولي ستدسّ يدها النخيلة الباردة في يدي مصافحة ثمّ تقدّم
لي ما تسميه هيكلًا من الاقتراحات الجديدة ، وتطلب إليّ أن أدرسها" ليوم أو يومين .
فقد كلن لها إيمان مضحك بصواب حكمي على الأمور . وكلما دقت ساعتها القديمة
الثانية عشرة (وكل من دأب الدقيقتين الأخيرتين أن تتلکّا فأكلد أضحك لو لا تمسك
عنایت هام بالتآلب الشديد) . تقول على طريقته المألوفة إنّ النهار قد انقضى وحلّ
وقت الراحة ، أليس كذلك أستاذ أمين ؟... (1) .

ففي هذه الفقرة ينبري الراوي يتحيّل حدث لفائه مع عنایت هام ، وقد نعيّب
عنها مدّة عطلته التي قضاها في الحبل . - فهي ستكون في المكتبة وفق ما عهدنا
عليه، وهي ستقدّم له برنامج عمل جديد ترجوه النظر فيه ونقدّه لما يتميز به البطل
من سعة اطلاع وعمق معرفة .

إنّ هذا الحدث أو تصوّره لن يحدث . ذلك أنّ البطل يذهب إلى القصر لكنّه
يعجب لوجود ركران يقول : "وفي المكتبة رأيت ركران لابسة ثوبا أسود واقفه قرب
أكوام من الأوراق وفي يدها كتاب أصمر يظهر أنّها كانت تقرأ فيه، وللحال أدركت أنّ
تلك الأوراق ما هي إلاّ المخطوطات التي فصبت الأشهر الأخيرة في دراسنها
ومحبصها، فدهنت لرؤبة ركران في ذلك الوضع ..." (2) . إنّ تصوّر الحدث ونحتله

(1) جبرا - "صراخ" ص 9 .

(2) م. ن. ص 70 .

يمكن من فهم نفسيّة البطل وكذلك يزيح اللثام عن شخصية عنايت . أمّا اكتشاف شخصيّة ركرل، فنستشفّه من تخيل أمين لعنايت وركرل وهما في المكتبة في مجال آخر . يقول : "... وبعد أن تذكرت قصّة غازي بارسا ، تصوّرت عنايت وركرل رابعتين في المكتبة أمام كومة جديدة من الرسائل والمخطوطات وتساءلت ترى أيّ أصوات تتجاوب في ذهن تينك العانستين مع أحداث أسلافهما الجمهورية المفعمّة بنشاط العضل والحسّ ؟" (1) . ويستدرك الرّاوي لكي يكشف دواخل الشخصيتين .

لن تصوّر الأحداث اللاحقة. نادرة الحدوث في رواية "صراخ" بل إنها تكاد تنعدم، ولعلّ بروزها في آخر جملة من الرواية يدلّ على انفتاح البطل على المستقبل باعتباره الطريق المنبسط أمامه، وقد خلا من سميّة من ناحية وهي تمثّل ماضيه الاجتماعيّ، وركرل التي ترمز إلى كسر كلّ قيود الماضي من ناحية أخرى . لن هذه النهاية المنفتحة على المستقبل وضّحه الرّاوي ، ومن ورائه الكاتب عبر الحلم (2) حيث مزج الرّاوي بين الحلم والواقع .

لن الأحداث اللاحقة الواردة في الرواية هي أحداث قليلة ، وعلى العكس من ذلك فإنّ الأحداث السابقة أو الإضاءات المنبثقة من الماضي قريبه وبعيده هي أسّ هذا العمل الروائيّ وقطباهما هما :

أولاً : قصّة حب أمين لسمية من ناحية بدءاً من التعارف الأوّل بالحرش خارج المدينة (3) إلى هروبها ليلة الفيضان (4) ، إلى طردها من البيت الزوجية (5) .
ثانياً : كتابة تاريخ آل ياسر ومبدؤه تذكره لعنايت هائم (6) وطلبها منه كتابة التاريخ الخاص بالأسرة الكرمة (7) إلى حرق المخطوطات وتفجير القصر (8) .

(1) حسرا - "صراخ" ص 61 .

(2) م. ن. ، ص 86 .

(3) م. ن. ، ص 19 .

(4) م. ن. ، ص 52 .

(5) م. ن. ، ص 89 .

(6) م. ن. ، ص 7 .

(7) م. ن. ، ص 59 .

(8) م. ن. ، ص 78 .

أما الحاضر في هذه الرواية فهو زمن زئبقى ، فالحاضر نقطة من المستقبل تؤول إلى الحاضر لكي تمضى بسرعة فتسمى في رحاب الماضي . ومن ثمّ فهو الزمن المتحوّل الذي لا يستقرّ، وهو في النصّ زمن القصّ ذاته ، وحضوره يوّاري قوّة الماضي فهو وحدود الزمن الموضوعيّ وتعني به الليلة الفاصلة بين سابق : عطلة أمين ولاحق ، النظر إلى الطريق الجديد . وهذا الحاضر يكشفه صرب من الغموض والتعتيم . هو عملة من خاصّيات الزمن النفسيّ عموماً . إنّ الزمن الموضوعيّ بقدر ما هو جليّ واضح وبالإمكان تحسّسه وكشفه وإبراره ، فإنّ الزمن النفسيّ يكشف عن دواخل النفوس ، لكنّه في آن يقدح النار الوضاعة لينطفئ بسرعة ، حتّى تترك العين منبهرة ترى ولا ترى . والأذن تسمع ولا تسمع . لذلك فإنّ الزمن الممّوء - الزمن المعتمّ الزمن الذي يصعب في الحقيقة ، فصله عن بعضه بعضاً . فهذا الزمن هو الذي به تجلّى الشخصية، ويكون لموارها الداخلي المجال الواسع الذي به تفتضح وعن طريقه تفهم وبه تنكشف . ونحن نقدر أنّ هذا الزمن يستعمله القاصّ لكي يمجّن القارئ من الولوج عبر تلافيف النفسانيات المعقّدة ، وهو من التقنيات الشرّية ، إذا أجاد الكاتب استعمالها تمكّن من تصوير الشخصيات تصويراً مقنعاً. ذلك أنّ هذه الشخصيات تسعى دائماً-رغم ورقبتها-أن تحاكي الحياة في تطوّرها وتغيّرها المسرف.

الغرف الأخرى:

إنّ الزمن النفسيّ في رواية جبرا الأولى مرّكز على الماضي . فأمين سماع في حاضره الإشكالي يجد في الزمن الماضي نسقه . فالرواية رواية الماضي الذي يسندمي الكوص على الأعقاب وتغيير الوجهة . ومن ثمّ فإنّ البطل يقف في نهاية الرواية أمام الطريق متطلّعا إلى حياة جديدة . أمّا في رواية "الغرف الأخرى" فإنّ الزمن النفسيّ يكتسي صفة خرافية أسطوريّة فمنذ المنطلق يضعنا الكاتب أمام قصّة الأميرة حيث بصوّر لنا حوا خرافيا هو جوّ "ألف ليلة وليلة" ومناخ "الغرف الأخرى" وهي عرف متداخلة ترمز إلى مناهة المنيوتور (1) .

Minos-Minotaure- in Dictionnaire de la Mythologie - Michael Grant (1)
Et John Hazel trad Française de Etienne Leyris - Ed : Seghers
Marabout 1975 - pp. 250-252

وهذا الزمن الحرافيّ يجعل الزمن النفسيّ يخضع لترتيب الحرافة حيث يعمّ في هذا المقام المستقبل والحاضر زمن الحكى . فعمد البداية ينعدم التذكّر وتسلّ الذاكرة ، ويردهر النسيلى . يتساءل البطل متعجباً : "لا يمكن للمرء أن يكون بمثل هذا النسيلى . مستحيل" (1) .

لنّ بطل "الغرف الأخرى" وهو ينطلق في رحلته الليلية ينكشف تأرّمه تدريجيّاً ذلك أنّ الرحلة هي ، في الحقيقة ، رحلة إلى داخل البطل لا خارجه ، فالبطل يفتضح في آخر الرواية . يقول عليوي صديق البطل "... لا أئري ما بك إلا إذا كنت منذ الآن قد بدأت تضيع في صفحات كتابك القلام" (2) .

لنّ هذه الجملة تجعل الكتاب كلّ - كتاب الغرف - هو حلم من أحلام البطل ، فهو حياة داخلية موارية لحياة البطل الحقيقية فإن كل كتاب "المعلوم والمجهول" الذي ألفه البطل وسيوقعه في حفل مشهود ، فإنّ "الغرف الأخرى" هو الرحلة الداخلية لصاحب كتاب "المعلوم والمجهول" وهو يتصوّر رحلته إلى الحفل فإذا بهذه الرحلة الليلية تجعله يكشف عمّا في هذه النفس من تناقضات وتفاعلات بل إنّها تجعله يكشف عجز الأنسل أمام الحياة ، أمام القدر ، أمام نفسه ذاتها . ولنّ بدت الرواية تسير وفق نسق تطوّريّ وتتصاعد أحداثها تدريجيّاً ، فإنّ النسيلى جعل النظر إلى الماضي السحيق أمراً غير مأمون العواقب . فالإنسل ابن لحظته يعيش زمنه الحاضر والماضى القريب لا غير . ففي هذه الرواية يمكّن البطل مشدوداً إلى حاضره رعم حبه ووليه الكبيرين للارتقاء في أحضل الماضى . يعترف الراوي : "تمنيت لو أنّ رأسي ينفلق ، لو أنّه يسبق عن إنسل آخر لا علم لي به ، يرقى إلى مسنوى ذلك الشطط ويخرج بي من ورطة ما بعد العشاء تلك . وأنا الذي نسيت اسمي ونسيت ما فيّ كلّ . شعرت أنّي نزلت إلى القاع من ذاكرتي المنقوبة أُللم منها أيّ بقايا عصيت على التقوى فلم تتسرّب" (3) .

لنّ ارتباط البطل بحاضر القصّ جعل الرجوع إلى الوراء أو "الاسرجاع" من الأمور المستعصية ، لذلك فإنّ الماضى لا يذكر إلا نادراً . فالبطل وهو يقرأ الرسالة

(1) جبرا : "الغرف الأخرى" ، ص 10 .

(2) م . ن . ، ص 162 .

(3) م . ن . ، ص 109 .

يلاحظ : "تواقيع متوالية ومتداخلة وباقلام متباينة ، فيها الأزرق والأسود والأحمر دكرتني "المضابط" التي كان يقدمها المخاتير في الأرمسة الخالية إلى المسؤولين حين يريدون البرهـلن على أنّ مئات الرجال مع عائلاتهم يؤيدونهم في مطالبهم العادلة" (1). إنّ هذه الذكرى هي ذكرى خارجية مرتبطة بحاسة النظر . فهي إنّ ذكرى مـنية على التشابه لا ذكرى شخصية مرتبطة بحياة البطل وسيرته .

ولعلّ الذكرى الوحيدة التي يمكن أن تعتبر "استرجاعاً" بالمعنى العميق للكلمة هي عند حديث البطل في حفل الشرف الذي أقامه عليوي صاحب الأزرار له . ففي هذا المقام تحدث البطل عن طفولته ، وعن انتحار صديقه القدم (2) بعد أن قدّم كلّ ذلك بشعر للمتنبّي فيه توضيح لنفسية الإنسان الميال إلى الشرّ بسليقته .

إنّ البطل يجرّد من صديقه المنتحر صنوا له ، لكي يناقشه . فانتحار الصديق هو تجربة يخزنها البطل ، ويشعر أنّه كان بالإمكان أن يكون مكانه . إلا أنّ البطل تراجع ولم يقدّم واعتبر ذلك خطوة : "أشعر أنّي كنت محظوظاً بل سعيداً ، في العودة إلى السّاحل الصّاحب بالنذالات والجرائم . لماذا ؟ لكي أجابها بـلرادي لكي أجابها ورأسي مرفوع وعيناي مفتوحتان ، متشبّتا برؤيتي التي لن ترزعزعي عنها الرّياح العاتيات" (3) .

إنّ البطل في هذه اللحظات ينضح بالتجربة الماضية وهي تجربة جهاد مرير ، تجربة مأساة الإنسان في هذا الكون المليء بالشّور . إلا أنّ هذا الاسترجاع هو استرجاع أنّي إذ يعتمد البطل على الربط مع الحاضر المرير ، فيخاطب الحاضرين قائلاً : "ماذا حققتم أنتم في هذه الليالي الدّامية التي يضجّ هواؤها بالصراخ والعويل سوى أن تسقوا الأدلن بأصابعكم بين الحين والحين . وتهيئوا لأنفسكم وليمة قد تكون الأخيرة ، وأنتم لا تعلمون ؟ اسمحوا لي أن أكرّر آيتها السيّدات والسّادة وراء بانكم الكبير نتراكم الجنت وإذا لم تداركوا الأمر قريباً فليتها سننشر أمامكم ، هنا ، على

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" ص 75 .

(2) يحيلنا هذا الحديث إلى شخصية الشاعر توفيق الصايغ الذي حاول الانتحار مراراً عديدة ، انظر: جبرا - "البار والجوهر" ، ص ص 99 - 100 .

(3) جبرا - "الغرف الأخرى" ص 113 .

الأرض من قاعتكم الكبيرة هذه بالذات ... (1) .

إنّ الذاكرة لا تفعل فعلها الكبير في رواية "الغرف الأخرى" على عكس الرواية الأولى ، ففي رواية "صراخ" كانت الذاكرة هي أسّ العمل الروائي في حين أنّ "الغرف الأخرى" تعتمد أساسا الحاضر والمستقبل القريب عملا يرتكز عليه الفنّ الروائي . فالبطل يعيش لحظته ، يعيش ليلته الذهنيّة . فإذا هي الروبعة تلو الروبعة والانتفاضة تلو الأخرى . فالغرف هي سلسلة لحظات حرجة يعيشها البطل آنيا وثمّا اساق فيها إلى الماضي ذلك أنّ هذه الذات قد فقدت مقوماتها وأمسّت جسما خاويا وجسدا ، بلا روح . وهذا يفسّر واقع الشعب الفلسطينيّ الذي بات يؤمن بيومه فقط أمّا غده فهو علامة استفهام دائمة الحضور .

وقد يبدو للدارس في هذا المضمار أنّ هذه الرواية هي تصوير لحالة الفراغ والقلق والسأم والضجر التي يعيشها المرد العربي عامّة والمواطن الفلسطينيّ خاصة بل قد يرى فيها البعض استنفاء الفعل وقتلا للإرادة وإبادة للقوّة الذاتية . إلّا أنّنا عبر تحليلنا القدام نرى فيها بناء جديدا لهذا الإنسلن ، فإنّ عمّت الذات شوائبها وإنّ انحرمت أجزاؤها وتمتّنت أسلاؤها ، فإنّها تسعى عبر هذا العمل إلى بناء حديد . فالرواية وإنّ صوّرت الانخرام وإنّ عكست التناقضات فإنّها تعمل في نسيجها بناء جديدا هو هذه الرواية-التي يسعى البطل إلى خياكة خطوطها وحكاية أحداثها عن طريق تصوير ذهن في صراعه المرير مع نلافيفه . إنّها ، كما قلنا في بداية التحليل، بناء جديد على أنقاض الذات التي انشطرت وتمتّنت ، إنّ البناء المنطلق من واقع مرير بعد فهمه ودرسه . ولعلّ الصورة التي تسطّيع عند الدارس حالما يبهي المرأة أنّ هذه الرواية - رواية الغرف - تعتمد في أساسها الرمن المسمّي ، فهي رواية تخرج عن المألوف بهذه الصفة فهي تركز على هذا الرمن الذي يجد في الأسطورة والحرافة مدلوله ، وبه تفسّر الأجزاء وتحدّد الملامح . إنّ قطب الرحن في هذه الرواية هو هذا-الرمن-النفسيّ الطاغى وهو رمن سطق بالحاضر والمستقبل القريب أي إنّ الرمن الأسّي للنفس وهي تتفاعل مع واقعها ، فطورا تحد هذه الذات

(1) حبرا "الغرف الأخرى" ص ص 113 - 114 .

حربتها في الانجراف إلى القوفعة (1) وتارة تنغمس في الواقع المرير لتعايشه وتموت فيه (2) وأحيانا أخرى ترى ذاتا منشطرة . فهي هنا وهناك وهناك أيضا وفي آن واحد (3) . إنه الزمن المتحرك - الزمن الذي لا يستقر على الحال ومثله هي النفس التي يتأجج أوارها ويحترق داخلها ، فلذا هي سحت واستقراء وإجهاد ومجاهدة .

لنّ الزمن النفسي في "العرف" هو الزمن الطافي ولنّ كان البطل قد رحل عبر ليلة ليستقر في الأخير مع رفيقه العليوي فلنّ هذا الصديق تجلّى له عبر رحلة الليل في ثوب شخصية طريفة هو العليوي ذاته صاحب الأزرار ، وهنا يكمن التوافق بين الواقع كواقع ، والحلم كحقيقة تذكر فلا تنكر . ولنّ كان البطل يقصّ علينا قصته فلنّ تلك القصة التي تروي قصة قصته ، ومن ثمّ كان التلاعب بهذا الزمن بين ماضٍ منعدم وحاضر دائم . وبين هذا الماضي المفقود والحاضر المنشود سعت النفس إلى إدراك ذاتها متبعة في ذلك طريق التجربة الحية لا التجربة المستندة إلى الذاكرة . وهنا المفارقة بين "صراخ" من ناحية و "الغرف الأخرى" من ناحية ثانية.

السّفينة

لنّ الزمن الموضوعي في رواية "السّفينة" كما توصلنا إليه في تحليلنا ممتدّ عبر أيام ستّة مبدؤها أوائل حزيران سنة 1962 أو 1963 ونهايتها صبيحة يوم السبت ولهذا الزمن الموضوعي أكثر من معنى وأكثر من رمز . ولنّ لم يبلغ هذا الزمن الأسبوع ، فلنّ الزمن النفسي يغطي حقبة تاريخيّة متّسعة ، بل لعلّها تعود إلى جذور الإنسان في هذا الكون ، ولا أدلّ على ذلك من الرّمز الذي نستشقه من الرّمز الموضوعي ذاته ، والذي يشير مباشرة إلى خلق الكون وإبداع عالم الكائنات .

ولعلّ الملاحظة الأولى التي تنبأ لدارس هذا الأثر ، هو التصوير المكثف للماضي ، فتكاد رواية "السّفينة" تكون صورة لماضي الشخصية المهورية فكلاما . انسافت هذه الشخصية في حديثها الداخليّ ، هربت من واقعها إلى الماضي بنوعيه

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" ص 18 .

(2) م. ن. ص 78 .

(3) م. ن. ص 121 .

البعيد السحيق والقريب المعيش . وقد جاءت هذه الارتدادات وفق مخطط معين . فالمنطلق كل هروب عصام سلمان من بلده في سبيل رحلة للترويج عن النفس بحنا عن نسيان لماضيه وواقعه . ويجد سبيله في السفينة التي تشق العباب متنقلة من مرفأ إلى آخر، نازكة للمسافرين الزمن المطلوب من أجل استراحة على الضفاف الجميلة . إلا أن ما يقع لعصام هو عكس مسعاه . فإذا هو هارب من واقعه ليقع فيه وبطريقة أشنع ، فقد شاءت الصدفة أن تتبعه لى كظله . فإل أراد الهرب منها ، فليتها تبعته بمحض الصدفة . وكانت مرفوقة بزوجها على نفس السفينة ، ومن ثم فلي الحياة التي أراد عصام أن يوليها ظهره من أجل تجربة جديدة كل الجدة تنقلب رأسا على عقب . وتمسى حياته الجديدة إعادة للمأساة التي طالما خشي الوقوع فيها . يعترف البطل منذ البداية: "ما كنت لأعرف أن (أكلا لا أستطيع أن أقولها) إن لى نفسها لى المسكينة ، لى الباكية بعض الليالي ، الفادرة بأهلها من أجلى الضاحكة الراكضة على عيني ، لى ستكون أيضا هنا في هذه السفينة حمولتها عشرة آلاف طن يونانية تباهى الآق بمدخنتين كبيرتين وهي تحوك شبكتها ، ثم تنفضها بين بيروت والاسكندرية وراكليون وبيربوس وبابولي وجنوي ومرسيليا ... (1) .

إن البطل في هذه الفقرة التي وردت في البداية ينساق مع ماضيه ، وهو يحاور نفسه فإذا هو ينتقل بين كلمات رموز ، كلمات دالة على حقبة رمنية ماضية لا يحددها بالضبط ، وإنما يثيرها همه في ذلك قدح تلك الجذوة التي تصب داخل الإنسان إضاءة مدهشة ثم يعمه الظلام بعد ذلك . فلمى المسكينة / الباكية / الفادرة / الضاحكة / الراكضة تحمل أوصافا تدل على مراحل رمنية أثار في البطل حساسيته المفرطة وتثير بدورها في الفارئ تساؤلات عدة تفيض عن المعلوم لتكسح المساطو المظلمة. ولعل هذا ما حدا بالكاتب إلى القول والاعتراف : "في الطاهر أصنع للرواية هيكلا رمنيا محددا ، قد يكون ليلة واحدة في "صراخ في ليل طويل" أو سنة واحدة في "صيتادون في سارع ضيق" وفي "السمنية" جعلته أسبوعا واحدا أما في "البحث عن وليد مسعود" فتجرات وجعلته خمسين سنة (نصف قرن) .

(1) حبرا - السفينة - ص 9 .

لكن هذا يظل مجرد هيكل ظاهر ، المهم كيف تتنامى الأحداث وتتوابع ضمن هذا الهيكل وتوحى أنها بنت ساعتها في اللحظة الواحدة وإنما في الوقت نفسه ببس الزمن كله فأنت لست ابن هذه اللحظة فقط أو هذا اليوم أو هذه السنة ، وإنما ابن الخمسين سنة أو في الواقع ابن العشرين دهرًا التي عاشتها أمتك⁽¹⁾ .

إنّ الزمن النفسى في رواية "السّفينة" يركز أساسا على ماضى الشخصية المحورية والشخصيات المساعدة والمناهضة ، فقد مكّنت الذاكرة البطل من الرجوع إلى الوراء وإثارة تلك اللحظات العابقة بالحرارة في علاقاته مع الآخرين ، وخاصة مع لى يقول : "كان القمر قد غاب فأسود امتداد اليمّ حولنا تحت بريق النجوم الكبار المتراسة ، وإيقاع الآلات في جوف الباخرة في ضرب وتير مسموع ، وفي وسط المحقد العارم أمامى انقذت لى ، لابسة عارية لا أعلم . فهي في ثيابها ، ولكنى أرى كلّ جراحة في جسمها ، فالسفتلن الريانتلن المعطرتلن بالروح والثديلن المنطلقلن من القميص - إنها هنا . أمام عيني ، وراء عيني ، على بعد متّى ، بين يدي . ونحن في سيارنى ، منطلقلن مع الليل إلى خارج بغداد ويدها كالجنزير تغلّنى تلتفّ حول عنقى تهبط إلى فمى تتغلغل في قميصى ..."⁽²⁾ . إنّ البطل ينساق وهو أمام البحر في تخیلاته وذكرياته المريرة . فإذا هو يحكى تجربته الدفينة ويصف مراحل هذه التجربة منطلقا من حركية البحر ذاته . ففي الليل والقمر طالع تتأجج العواطف فتتير فيه الذكوى فينسب وعية معها فيختزل المسافات ويحكى الساعات في لهة خاطفة . إنّه اللاوعى يظهر فجأة ليختفى بعد ذلك مخلفا واقعه المترقى ، وبين هذا المدّ العاطفى وجزره تتوافد المواقف المختلفة ، ليعيشها البطل ، بل إنّ هذه الارتدادات تأتي إبان الحوار مع الآخر وخاصة مع لى ذاتها . فبعد عبارة واحدة ينطلق البطل في تصوّر الماضى مخلفا.القارئ أو السامع متابعا الحدث بتؤدة وبطء : فعندما امرد البطل مع لى وخرجا معا إلى شوارع نابولي اببرى سبل الماصى في التدقق فكل الحوار مركرا على ضرب من العناب المسلل ، ولما يعلّق عصام على أفعال لى موصحا أنها من "التأويلات الغيبية" يوقف السارد هذا المشهد ليحملنا مع مخيلة

(1) جبرا - "ينابيع الرؤيا" - ص ص 66 - 67 .

(2) جبرا - "السّفينة" - ص 15 .

البطل / الراوي : "كل وجه لى يدكرنى بوجه أُمى آيام ، كنت طفلا . أُمى بموطنها التى تؤطر وجهها بالسّواد ، فيبرر جمال قسماتها التى لم أنسها قط ، حتّى بعد أن عانت فيها العضون ، وجه أسمر ... (1) . وطيلة ثلاث صفحات يعترف عصام بعديد التفاصيل أهمّها حادثة عائليّة تمثّلت في مقتل جواد الحمادي عمّ لى في بغداد من أجل الأرض والقاتل ليس إلا والد عصام . وقد هرب إلى إيرلن ليعود خفية وليرحل من جديد دون عودة حتّى أُمسى بطلا خرافيا اسطوريّا . ويعود البطل إلى الرّبط من جديد بين الأمّ ولى : "لى أيضا على طريقته كانت سليمة غضبان بن خيّن لعلّ ذلك سرّ السّبه بينها وبين أُمى ، بل السرّ في انجذابي إليها أوّل مرّة وقعت عليها عيني في إحدى تلك المحفلات الصاخبة الشهيرة التى يقيمها سنويّا طلبة فنون تشلسى في "البرت هول" حيث يختلط آلاف الشاربين والرّاقصين من الطّلاب ... (2) . وهنا أيضا انفتاح على ارتداد زميّ آخر هو مرحلة الحراسة بالكلترة وكيميّة اللّقاء بين عصام سلمان ولى ابنة كاظم الحمادي أخي جواد (3) . وإنّ هذا الانفتاح يعود بما السّارد إلى الحوار ، فيورد من جديد كلمات لى : " تأويلاتى الغيبية ؟" قالت لى " هذا الذى فعلته بنفسى" (4) .

لنّ العودة إلى الماضي واستجلاء حفاياه هي ركيزة النسيج الرّوائى في "السّفينة" . وإنّ كلّ البطل يجد في هذا الارتداد الرّمزيّ منبعا حيّا لإحياء الذاكرة فليّ بقيّة الأنطال يعيشون بدورهم ماضيه الخاص . ولعلّ أروع مثل على ذلك وديع عسّاف الذى يتوقّع الماضي لديه أعطى صورة تامّة عن رفيقه فائز عطاء - الله بدءا من طولونه حتّى استشهاده (5) . وقد جاءت هذه الارتدادات مرنبطة بذكرى البرانيل وعند عبور مضيق الكورينت ، فكأنّ هذه القصّة مضمّة عبر قصّة وديع نفسه أو هي حقبة من تاريخه الماضي الوضى .

(1) جبرا "السّفينة" ص 168 .

(2) م. ن. ص 171 .

(3) م. ن. ص 172 .

(4) م. ن. ص 173 .

(5) م. ن. ص ص 52 - 75 .

إلى الارتداد الزمني يخوّل للبطل وللآخرين افتتاحاً على الزمن الماضي .
فتمسى الرواية رواية للماضي . إلى الزمن الماضي في رواية "السفينة" جاء مرتكراً
أساساً على هذا الارتداد الزمني إلى الماضي، فيسعى البطل إلى استكناه خوافيه
محاولاً قدر المستطاع أن يترك القارئ يلح حقيقة الرواية مندمجاً مع ذات البطل
نفسه . فإذا هو يعرفه من الداخل . ويتم ذلك لا بالرجوع إلى الماضي فقط وإنما
يصحبه أيضاً عبر نظرة إلى المستقبل وإلى بدت محتشمة فما من شخصية إلا لها مع
آملها ، آمالها . وهذه الآمال وردت خواطر تنتاب الشخصية فيعبر عنها بحواره
الداخلي ، فتأتي كالاقرار ومنذ البداية نعرف هذا المستقبل من خلال مراحل الرحلة
نفسها . يقول البطل السارد : "لست ستكون أيضاً في هذه السفينة ، حملتها عشرة
ألف طن يونانية تباهي الأفق بمدخنتين كبيرتين وهي تحوك شبكتها ثم تنفضها بين
بيروت والاسكندرية واراكليون وبيربوس ونابولي وجنوى ومرسيليا ، لعبة
خطرة" (1) إلى هذا التحديد هو تحديد لمسار الرحلة ، ولكنه أيضاً مسار للأبطال، إلا
أن الرحلة ، أو على الأصح ، قصة الرحلة ستتوقف في نابولي . أما اللعبة الخطرة
فهى إشارة جلية إلى هروب يؤول إلى عود ورجوع وانكفاء . فكان القدر أبى إلا أن
تكون رحلة دائرية فعصام صارت عودته لا محيد له عنها . أما وديع فإنه كان يعلم :
"في نابولي سنأخذ النساء بالجملة ، ولن أكتب ولو كلمة واحدة لأن الكلمات تريل حدة
انطلاق" (2) . لكنه يحد نفسه مكتلاً فيمسي هذا التوجه المستقبلي مجرد حلم يراود
إبان الرحلة وأثناءها لا غير . فلقد لحقت به "مها" فكان التوارن الذي يبحث عنه
ولعله يفكر بإنجاز حلمه الكبير والعودة إلى الأرض والإنجاب في معانيه المتعددة (3).

إلى الزمن النفسي في رواية "السفينة" هو بالأساس عودة إلى الماضي وإلى
جاءت بعض المقاطع التي تدلّ على إيماءات إلى المستقبل فهي في العادة ، قصيرة
وهي تصوّر في الغالب الآم ، أهم الآمال التي تحدد هذه الشخصيات . ومما يؤكد
ذلك أن الرواة ، ومن ورائهم الكاتب ، يعطون للمذكرات واليوميات دورها في هذا

(1) جبرا "السفينة" ص 9 .

(2) م. ن. ص 23 .

(3) م. ن. ص 89 .

العالم الروائي . ففالج بترك بعد انتحاره إضبارة فيها كتابات كتيرة من مذكرات ورسائل محاربيها (1) ، فلذا هي كتابة عن ماض مطلق فيه من الرؤى والأفكار الكثير . وهذه الكتابة تذكرنا حتما بما سنراه عند وليد مسعود الذي ترك لما شريطا مسجلا بلسانه وصوته ، وعلى ضوءه تتضح صورة الرجل الذي غاب عمدا من أجل إصرار على بقاء أمثل هو الخلود بعينه ، تصويرا للذات الفلسطينية الساعية إلى تأصيل كيانها وفرض بقائها ...

إن الزمن النفسي في رواية "السفينة" هو زمن ماض بالأساس ، وهو زمن قاهر . فالأبطال يعانون هذا الزمن ويسعون إلى الهروب منه بحثا عن مخارج سلبية في الغالب ، إلا أن هذه الحلول تؤتي بهم إلى نفس المطلق أي إنها تطوح بهم إلى عود على بدء . فالهروب تتبعه العودة ، والبحث عن السكينة والراحة في السفر ينتهي بهم إلى أمواج المشاكل من جديد وطلب الهدوء في البحر يوازيه نزول باليابسة . إن هذا الزمن هو زمن انسداد الآفاق وانفتاح المآسي . فلن سعى الأبطال إلى حلول وهمية ، فلما كانت بالنسبة إليهم بمثابة الرجوع إلى النبع . ولعل الكاتب كل يسعى من وراء ذلك إلى إيجاد توازن بين الأزمنة . يقول جبرا : "إن الذي على المبدع أن يحققه هو لقاء الأزمنة في توارر خاص ... قد تبدو المستقبلية للبعض مجرد انتفاضة على الماضي ورفضه ، في حين أن الذي يحقق المستقبل هو ذاك الذي استوعب الماضي ، وأدرك ما تحقق فيه وما لم يتحقق ... لقاء الأزمنة في توازن خاص هو سمة التجديد الحقيقية" (2) .

إن الزمن النفسي في رواية "السفينة" هو زمن ارتدادي في الأغلب فهو ماض منلبس بصاحبه وإن سعى البطل إلى الانسلاخ منه والارتقاء في المجهول، إلا أن هذا الماضي يبدو له في ثوب أقوى وأشد وأمتن. وإن كانت "السفينة" على هذه الشالكة فهي تكاد تعد امتدادا لرواية "صراخ"، حيث كل الماضي هو المسيطر. فرغم أنه "رمن مؤوود" إلا أنه الزمن الناض دائما، القائم دائما، ولي بدا أمين سماع تائرا على هذا الماضي، فلن "عصام سلمان" - وإن ثار بدوره على هذا الماضي - إلا أنه لم ينسفه نسفا

(1) جبرا - "السفينة" ص 215 - 225 .

(2) جبرا - "ينابيع الرؤيا" ص 79 .

وإتما علا إليه طائعا صاغرا. فكأنه الكافر المشتاق . أمّا في "العرف الأخرى" فلنّ الماضي انحلّ واندثر ليترك للعاصر القريب والمستقبل دورهما الفعّال في الإنسل . وأمسى الغد هو المأمول ، إلا أنّ البطل سرعان ما يعود بدوره إلى الواقع ، فإذا الرحلة بدورها عود على بدء . فكلّ ما همّ هو من نسيج الأحلام . وهي أحلام نفس توافقة إلى المعرفة، فإذا هي تحترق جرّاءها وتكتوي بنارها الوهاجة . وكذلك في "السّفينة" فلنّ البطل ، وإن هرب من واقعه ، إلا أنّ هذا الواقع تجسّد له حيّا نابضا في شخصيّة محبوبته لمى التي سايرته عبر رحلته فإذا هو هارب من التّار إلى التّار وملتجئ من القدر إلى القدر . وعبر هذه الرحلة تنكشف الدّواخل وتتحدّد الملامح لكن كيف كان الزمن النفسيّ في رواية "البحث" ؟ .

البحث عن وليد مسعود:

لنّ الزمن النفسيّ في رواية "السّفينة" هو بالأساس ارتداد إلى الماضي . فالبطل يهرب من واقعه لكي يعود إليه بعد رحلة دامت أسبوعا إلا أنّ الرحلة كرواية فاقت هذا الزمن المحدود لتعمّ أزمنة أخرى هي أزمنة نفسيّة. وقد سلّط الرواة على الماضي أضواء عديدة عبرها اتضحت ملامح الماضي بكوا بيسه وأحلامه . كما كن لهذا الزمن لوائح جاءت في صورة إيضاءات أو إشارات قصيرة هي في الأصل بعض الأحلام التي تراود الأبطال سرعان ما يعمّها الواقع فينفيها كما نفى الهروب . فإذا هو عود على بدء .

أمّا رواية "البحث" فلنّ زمنها الموضوعيّ ، كما حدّدنا سابقا ، يقارب السنة والثّيف . إلا أنّ هذا الزمن بعمّ زمن نفسيّ هو أشمل وأكبر . فهو قد يصوّر نصف قرن من حياة أمة ، بل إنه قد يعمّ الدهر كله ، إذ يصوّر الذات الإنسانيّة يقول حبرا : "وليد مسعود بالنسبة لي يصوّر الفلسطينيّ ويصوّر القضية الفلسطينيّة ولكنّه يصوّر أيضا القضية العربيّة ، ولكّني أريد أولا أن يكون وليد مسعود إنسانا عربيّا ، إنسانا عاش هذه الفترة . لذلك وحددني فيما بعد أهنّم بالقضيّة الرّمنيّة التي أصبحت قضيّة صعبة . لأنّه في حين يلتزم الفتل بفترة زمنيّة معيّنة حتّى يحصل الحدث وحتّى يحصل اتّجاه الشخصيّة وجددني أنتشر عبر خمسين سنة من الزمن وهذا شيء خطر على الكاتب لكّني قبلت التّحدي بيني وبين نفسي ، وحاولت أن

أصوّر هؤلاء الأشخاص عبر خمسين سنة من الزمن العربي⁽¹⁾ .
لنّ رواية "البحث" تسعى عبر نسيجها إلى رسم الماضي ، وقد حسّد وليد
الحلفيّة الأساسيّة لهذا الأمر . فهو البطل المحاصر / المتواري ، الموجود / المفقود .
ويمكّن بفضل حضوره وعيانه أن يكون مرآة تعكس عليها الرّؤى وتحدّد الملامح على
تقابلها وتخالفها . وأبرز الصفحات التي أوردتها الدكتور جواد على لسان بطله
الحاضر الغائب ، هي : "وليد مسعود يتذكّر النّسّاك في كهف بعيد" (2)
و "وليد يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتيّة" (3) و "وليد يخترق أمطاراً
تتجدّد" (4) . وهذه الفصول هي ارتداد زمنيّ إلى ماضٍ سحيق يصوّر بداية
سيرورة وعي البطل . لنّ تذكر وليد لمرحلة طفولته وسكّه هو تصوير "للبنّير الأولى"
التي يستقي منها الرّاوي ومن ورائه الكاتب ، معينه الحقيقيّ من الأحلام والرّؤى .
والعريب أنّ المضمون العميق لهذه السيرة هو هروب البطل من واقعه في
سبيل واقع جديد مؤمن به لكنّه في الأخير يعود إلى النقطة التي انطلق منها بقصّ
وليد قائلاً : "بعد غياب الشّمس بقليل نسلّنا من بوّابة القسم الخارجيّ واحداً واحداً
كما بتسلّل الهاربون من السّحر ... " (5) ثمّ كانت العودة إلى الدّير بعد يومين (6) .
وعبر هذه التّجربة تنمو الأحلام ونتدقّق الكوابيس يقول وليد : "حلمت أحلاماً غريبة
كنت أراني راكباً حصل أبي أحوب به فلوّات واسعة أشقّ به صحوراً وكهوفاً وأعر
مياها تتصاعد حولي تريد إغراقي ولكنّي أبقى عائماً عليها مع حصاني" (7) .
لنّ الزمن التّفنسي مهيم في هذه الرّواية . وقد تبدّى خاصّة في المضمون
العميق للرّواية . فالبحث عن وليد مسعود هو دراسة اجتماعيّة ثقافيّة حضاريّة
للمجتمع العربيّ في منتصف هذا القرن . وهو ، قبل وبعد ، دراسة نفسيّة لبطل

(1) جبرا - الفنّ والحلم والعمل ص 485 .

(2) جبرا - البحث ص 111 .

(3) م. ن. ص 175 .

(4) م. ن. ص 239 .

(5) م. ن. ص 113 .

(6) م. ن. ص 133 .

(7) م. ن. ص 129 .

إشكاليّ يعيش وسط مجتمع متدهور ، ورغم ما يمتلكه هذا البطل من مؤهلات إلا أنّ رضى المجتمع تصهره وتفعل فيه فعلها . فيجد لزاما عليه أن يقوم بالحركة التي لا بدّ له منها ، فيختفي ومندها ينبري الأصدقاء في البحث عنه وإن قدّم الراوى / السارد هذه القصة فإنّ صديقه الدكتور طارق رؤوف درس إنشكالية وليد نفسيا (1) . ومن ثمّ فإنّ حضور الزمن النفسى كلن حضورا مكثفا وقد انجرّ عن ذلك عديد الرموز النفسية التي سنسعى في فصولنا اللاحقة إلى إبرازها .

ويبقى الشريط الذي أورده الدكتور جواد في بداية الرواية (2) وهو شريط مسجل بصوت وليد نفسه أسّ الزمن النفسى . ففيه نعيش سيرة الرجل وفق منظوره الخاصّ وقد جاء الشريط على طريقة الكتابة النلقائية فهو المتكلم وهو السامع، وهو القائل الباثّ والمستمع المتقبل . وقد تكلم بطلاقة وحرية تاركا سيل أفكاره تترايط عبر مخارج حروفه في نسق خاصّ به . فلا سلطة فوقية تذكره بمنطق القول ولا وعيا ذاتيا يقطع عنه حبل التمكير . يقول : "كيس للكتب أخضر بلون الزيتون يمتلئ بالكتب والدفاتر والأقلام الرصاص والأقلام الملونة أيام المدرسة يعلق بالعنق وينتمخ تحت الفراغ على الحصر بأسراره الطفلية كتاب سير الأبطال أسماء غريبة هرقل ويولسيس وأخيل وفطر خلس وفريام ما صغر البيت وقد ولّى الظلام هاربا فالشكر لله للأحد شكرا عظيما واجبا . أخذت الكيس وأمرغته من الكتب على عتبة الشباك ورحا أنا وسلمان وعبد نقفز في الحواكير إلى أشجار الزيتون جداد الزيتون مستمرّ ونحن نلقت البقايا القليلة التائهة بين الأشواك والحجارة والتراب أو العالمة بالأغصان العالية بهنرّ وتضطرب والأقدام تنسبت بحراية والعالم كله أشجار زبنون عارية ومثقلة ما ولد ابعادوا عن تلك الشجرة لم نصلها بعد ... " (3) .

إنّ هذه البداية توضح لنا منطلق الرعى في ذهن أنهكته التجارب وعملت فيه عملها . وها هو يعود إلى أيام الصبا ، فانطلق الذهن وتداوى الخيال ، فتركه البطل الهارب المختفي بنساق وراء صورته في سبيل تصوير أمثل لطفولة مفقودة تطلب فلا

(1) جبرا - "البحث" - ص 135 .

(2) م.ن. ص ص 26 - 34 .

(3) م.ن. ص 26 .

تدرك . لقد انطلق البطل من كيس للكتب فكلّ الكيس الحاوي للكتب هو بداية الحياة داتها ، ولا عرو في ذلك فالعرب ارتبطت حياتهم بالكتاب والحرف والكلمة . فالحرف مقدّس ، كما هي الحياة أمر واجب ، وقد ربط هذا الكيس بلون استمدّ من الطبيعة "أخضر بلون الزيتون" . ثمّ مرّ إلى التجربة المريرة في طفولته وهي خروجه مع بعض أقرانه إلى الكهف في عمق الوادي من أجل نسك أمثل وعباده أثنى وأمر . لكنّ المجتمع كلّ لهم بالمرصاد فأوقف هذا الإيمان كما أوقفه وليد نفسه بعد تجربة مريرة في دير إيطالي : "تلك كانت إحدى لحظات الحسم في حياتي قرّرت هجر الدير نهائياً ... قرّرت الهرب إلى الدنيا" (1) . ويتابع وليد مساره الحيّاتيّ موجّاباًهم أطوارها مضيئاً بعض ردهاتها وفق منظومة لا واعية تتسرّب من خلال حدسه الذاتي الذي منه تنبع وإليه تعود . وفي الأخير ينضج منه الإجهاد ويعود إلى البداية ليعترف بأنّ كلّ ما قال وما قيل كاته السراب ذاته : "لا لا ليس هذا ما أردت أن أقوله ولو آتني أردت أن أقول بعضه إذن متى أن أقول ما أريد قوله وكلّ ما قلت ما هو إلا الخواشي المتن ضائع فلأحرّب مرة أخرى ربّما على طريقة الفلاسفة بأنّ أحدّد السؤال فيرصد عنه عامر ولا يرى فيه كاظم لغما طوباويا ولكنّ الجواب ما يكون من جبل خربطون إلى عين سفني حيث انفجرت المياه وبدأ الطوفان ولم يجد نوح من يسعفه في صنع سفينته وغرق الإنسان وكلّ ما صنع زوحاً" ويصيف في الأخير " ... وجواد يكتّم دهشته لكنّرة ما عرفت من النساء ما حيا عن تلك التي لها عند أمي وكرباؤها ونزعم أنّه ما عاد يفهمي وأنا الذي ما فهمت يوماً أحداً فلأحرّب أن أحدّد السؤال" (2) .

إنّه الارنداد إلى الماضي السحيق . فالسؤال هو سؤال الوجود والعدم . فكلّ الحباء تمزق بنا من نفق إلى آخر ومن سؤال إلى سؤال . وتبقى النفس نسائل داتها ، ووسط هذه الذات يكون الكهف العميق الذي إليه بلجا إبلّ الظلمة . ففي هذه الظلمة تنقشع عيوم الوجود وفيها ينطلق السّموس من الحقيفة الوحيدة : قساوة الوجود وعرايته . يؤكّد حبرا : "أنا في الواقع جعلت وليد مسعود في اللحظات الأخيرة التي نراه فيها وهو بسجّل الشريط يدمج شسنا من بخاربه في وهذه ملبئسه

(1) حبرا - "البحث" - ص 188 .

(2) م. ن. ص 34 .

بالجزئيات ، ولكن يصعب فرز هذه الجزئيات لأنها تتداخل وتعكس الواحدة الأخرى ، بحيث لا يمكن القول أين ينتهي القدم من التجربة وأين يبدأ الجديد ؟ كثيرا ما مرّ في تلك اللحظات الوهاجة التي نصبح فيها تحاربنا كلها مهما طالت زما ، وكأنها تجربة واحدة تتوقّد كاللهيب ، وتتطاير منها الشرارات الجزئية التي ما هي إلا نتف من التجربة اللاهبة الكبيرة المستمرة . والشريط في البحث عن وليد مسعود محاولة لتحديد هذا الشيء بالضبط الذي يكاد لا يحدّد ، والذي لا بدّ له من هذه الطريفة لكي يقرب من تحديده . ولعلّك لاحظت هنا أنّ الأمّ تلعب دورا كبيرا في هذا الشريط سواء بشكل ظاهر أو بشكل مرموز خفيّ . والدكتور طارق وهو دكتور في التحليل النفسي ، هو الذي يقول بعد سماعه للشريط إنّ وليد يعاني من عقدة الأمّ وسواء كان مدفوعا بالنبل أو اللؤم في ملاحظته هذه فإنّه وضع إصبعه على أحد أسرار شخصيّة وليد مسعود" (1) .

إنّ الرّمّ النفسي في رواية "البحث" هو الرّمّ السائد . وقد ارتبط أساسا بشخصيّة البطل ، إلا أنّ الشخصيات الأخرى الساردة منها وغير الساردة قد عبّرت بدورها ممّا يجيش في نفوسها من آراء ، وما يعتل في دواخلها من أفكار . ويكفي أن نذكر مريم الصقار ، وهي "تتعلق بصخرة تسكن أعماقها" (2) وكذلك "ابراهيم الحاح نوفل وهو ينبش الكوامن حتّى الفجر" (3) لنعرف مدى تغلغل هذا الرّمّ وارتباطه بهذه الشخص . فرواية "البحث" هي رواية في الكشف عن الرّمّ الذي مضى ، لكنّه رّمّ يعيش مع الحاضر فهو الرّمّ الماضي الدفين في جوانح الأبطال الذين لا يقرّ لهم قرار ، وهو ينخر دواهم المتعبة . وهذا الرّمّ هو الذي يصوّر بحقّ الشخصيّة الإنسانيّة التي يسعى السارد ومن ورائه الكاتب ، إلى تصويرها والشخصيّة الإنسانيّة هي نراكم الرّمّ فيها مع ما يتركه الرّمّ من آثار ، آثار الجروح والندوب والأفراح والأحزالي والمآسي ، الخ ... والصدمات مع الناس والصدمات مع النفس ... الصراعات المهيّمة والأفراح العبيّبة ، الشهوات العابرة

(1) جبرا - "المن والحلم والفعل" - ص 356 .

(2) جبرا - "البحث" - ص 195 .

(3) م. ن. ، ص 305 .

والشهوات القائمة الباقية ... والرواية إجمالاً وإطلاقاً هي دائماً حصر هذه التجارب كلها بشكل له معنى و "البحث" هو حصر هذه التجارب التي تسلسلت في وقت ما زمنياً، وآدت بنا إلى هذا الوضع المعين في حيوات هؤلاء الأشخاص" (1).
إن تراكم الزمن من خلال هذه الشخصيات يجعل الزمن النفسي يجد قوته وجذونه في الذاكرة والأحلام والكوابيس المتعددة كما يجد في الطفولة معينه الأول ومنبعه الأساسي . ومن ثم فإن الزمن النفسي في "البحث" هو الزمن الذي اتخذ من الذات الإنسانية مداليله ، ومنها استقى أهم رموزه ومفاهيمه . إن "وليد" وقد اختفى يذكرنا بموقف يناقضه هو موقف أمين سماع الذي وقف أمام الطريق يشاهد الناس وقد دبّ فيه وعى حديد ينبئ بتقلبات عديدة، فل غاب وليد مخلقا شتى التساؤلات ، فل نفس التساؤلات يمكن أن نستشقه من رواية "صراخ" فهل سيقدم أمين على حياة جديدة بآتم معاني الكلمة ؟ هل هي ثورة تطيح بالماضي الإطاحة كلها ؟ وهل إن غياب وليد هو ميلاد جديد أم هو رحيل لا عودة نرجى منه ، وموت لا بعث بعده ، أم هو هروب لأوبة جديدة وفقدان لقدم قريب ؟ إن الزمن النفسي في الروايتين يستقي معينه من الماضي ، فإليه العودة وإليه المآل .

إن الزمن الداخلي / النفسي في روايات جبرا المدرجة في بحثنا، وفي "عالم بلا خرائط" وكذلك في "صناديق في شارع صيق" وفي مجموعه "عرق" القصصية ، هو رمن يسعى إلى استكناه الماضي من أجل تصوير دقيق للحاضر . ولا عراة في ذلك فكل أبطال هذه الروايات والقصص بنغمسون في ماضيهم يستلهمون طفولة اندثرت، وأحلاماً أيعت ثم تلاشت . يؤكد جبرا قائلاً : "الماضي هو سمبنتي إلى جزيرة الحاضر التي أريد أن أستكشفها . ولا أستطيع أن أفهم الحاضر ، إذا فصلت نفسي عن الماضي" (2) وبواصل : "الحاضر يجب أن أعيد تركيبه بحيث أرى فيه جذور الماضي وليس فعله فقط وهنا يعود إلى قصّة إعادة تركيب الكون ، الماضي يبقى هو الخليفة المستمرة في كلّ فنّ روائي . وأنا أعتقد أن الروايات الكسرة كلها منبئة على هذا

(1) حبرا - "الفن والحلم والفعل" - ص 483 .

(2) م. ن. ص 168 .

الأساس . اللهم ما عدا ما يسمّى اليوم "بالخيال العلمي" لأنّ الخيال العلميّ هو محاولة الروائيين الانفصال عن التجربة الأرضيّة ، التجربة التاريخيّة المتصلة بالماضي نكهتنا بما يمكن أن يكون عليه المستقبل" (1) .

إنّ الرواية هي الجنس الأدبيّ الذي يكون فيه للرّمن حضور مكثّف ، فهي الحاملة للهموم ، المثقلة بتناقضات المجتمع وتقلّبات الحياة ، وروايات جبرا مفعمة بهموم الزّمن العربيّ . وقد كلن المعين الأساسيّ في تصوير هذا الرّمن هو الماضي وماضي الإنسلن هو طفولته يعترف جبرا : "طفولتي ما زالت هي ينبوعي الأغرر ، أنت تعلم أنّنا كنّا آيّام الصّغر في بيت لحم نعتمد في حياتنا على مصدرين للماء ، عين القناة والبئر المحفورة قرب كلّ دار ، وفي طفولتي كثيرا ما حملنا الماء من العين وصعدنا بالدلو من البئر ، فكنا نطمش إلى أنّنا رغم ما في ذلك من مشقة نقبلها كأمر عاديّ من أمور الحياة - كنّا نطمش إلى أنّنا لن نعاني الحفاف . هكذا بالضبط هي طفولتي بالنسبة إلى الكثير من كتاباتي ، إنها البئر أو العين التي تمّدني بالكثير من النّسغ لما يتنامى في ذهني من نبت الخيال وأرجو أنّها ستستمرّ في منع الحفاف أو العطش" (2) ، ولا غرو أن يسمّى جبرا سيرته الذاتيّة التي أصدر منها الجزء الأوّل ويسمّيها بـ "البئر الأولى" وهي تمسح فترة رمنيّة قصيرة في عدد سنواتها ، لكنّها ثريّة كلّ الثّراء (3) .

إنّ الزّمن النفسيّ في روايات جبرا هو بالأساس الزّمن الماضي ورغم ما تبدو عليه رواية "الغرف الأخرى" من منزع إلى تصوير الحاضر إلّا أنّها في الأخير لا تخرج عن تصوير الماضي القريب . فالحاضر هو بالأساس زمن لا يمكن تحديده تحديدا ثابتا ذلك أنّه متغيّر لا يستقرّ على الحال ، فالحاضر زمن متقلّب فهو مستقبل قريب يؤول إلى حاضر حاضر ليستقرّ في الأخير ماضيا ينباعد شيئا فشيئا .

(1) جبرا - "الفنّ والحلم والفعل" - ص 169 .

(2) م. ن. ص ص 391 - 392 .

(3) يحدّد جبرا هذه الفترة الزّمنية بـ 8 سنوات عند الانتقال من ست لحم إلى القدس سنة 1932 . انظر : البئر الأولى ، ص 12 .

الفصل الثاني : المكان

إنّ المكان (1) لغة هو الموضع حيث يحافظ فيه " الشئ على كينونه " . إنّه المستقرّ والمآل ، وبدونه يكون الشئ عرضة للتلف والجوائح . ولا يعدو المكان - إذا وصف بالاتساع - إلا أن يكون الفضاء بمفهومه الأصلي . وهو هذا العالم المسبح الذي وُجد فيه الإنسان وبه عاش وإليه يؤول . فالمكان ، بهذه الصفة ، هو قدر الإنسان . ولعلّ ذلك هو ما جعل الإنسان يحيط المكان بعنائه فهو مجاله الحيوي . بل إنّ الفلاسفة القديمة ربطت بعض عناصر هذا العالم بمرور معيّنة تدلّ على أصل الحياة وكبورها . ومن ثمّ أمسى المكان في بعض الأحيان مقدّساً ، كما أنّ بعض الأماكن الأخرى اتخذت بعض الصفات السلبية ، فهي موحشة مخيفة .

وقد رأى بعض الدارسين أن للمكان مفهوماً خاصاً . فهو في نظرهم " الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه ولداً فضاءه سلبي أيّ نتائج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاقيّة وأفكار ووعي ساكنيه " (2) .

ويخرج هذا التعريف للمكان في سياقه الاصطلاحي . فالمكان الروائي هو الحيز الذي تقع فيه الأحداث ينلبسها أشخاص يفعلون الأحداث وتفاعل فيهم الأحداث فعلها . وهو في هذا المجال يتشكل في صورتين :

1 - الرواية كعملية سردية ، يتولّى سارد روايتها ، وفق موارد معيّنة ، فتأتي الكلمات على بياض الورق حاملة لشعاب معنوية تحدّد المسار القصصي . ويُعدّ المساحة الورقية مكاناً محدّداً ، له هيئته وحدوده وصوابه .

2 - المكان موضع للأحداث سواء كانت أحداثاً حقيقيّة أو متخيّلة .

ففي الصورة الأولى نتحدّث الرواية حساً أدبياً حاملاً لعناصر كبيره تربط بينها وسائج الالتحام لخلق عالم روائي محدّد السمات ، وهي عناصر تعبر العمود الفقري لكلّ عمل روائي ، فهي اللعبة والاطال والأسماء والرّمان والأحداث والمكان ، وضمن هذه العناصر ومن تألفها وبفانها يكون للنصّ الروائي ، امتداد واتساع وسطح وعمق ودروة وفاع وبداهة وبهانه ، وناسا وطوانا ، فهو حيز له حدوده

(1) ابن منظور- "لسان العرب" : مادة "مك" .

(2) ناسن النصير " الرواية والمكان " ص ص 16-17 .

وأطرافه وجغرافيته (1) .

أما في الصورة النائية فإلّا معنى المكان ينحسّر كموضع محدد حليّ . إلّا أنّ هذا الموضع قد يحيل إلى موضع موجود فعلا وقد يكون أيضا مكانا خياليّا سندعه الكاتب من أجل ابتكار عمل رمزيّ . وهذا المكان هو ، بالضرورة مرتبط بالشخصيّة، فهو إطار للحدث الروائي من ناحية ، وهو أيضا خلفيّة لرؤيا الكاتب تتحدّد بانتهاء العمل في حدّ ذاته . ومن هنا يصبح المكان ، لا مجرد اسم عاصمة أو قرية أو موقع جغرافيّ ، وإلّا ممسي رمزا لمكرة الأدب . وقد تعدّدت الرّؤى حول هذا العنصر، باعتباره من المكونات الأساسيّة لكل عمل قصّصي (2) . فللمكان أصناف عديدة ، لعلّ أهمّها تصنيف يوري لوتمان الذي وجد في المكان " مجموعة من الأشياء المتحانسة ومن الظواهر والحالات والوظائف والصور والدلالات المتغيرة " (3) .

إنّ المكان بهذه الصفة ممسي رمزا لمعنى دفين يسعى الكاتب إلى إبرازه . فالمكان مجموعة منتظمة تسير خصائص المحيط . فهو الداخل / الخارج ، وهو العالي / الأسفل - وهو القريب / البعيد وهو المفتوح / المغلق وهو الحميمي / المعادي (4) . فبهذه الثنائيات يكتسي المكان في كلّ عمل قصّصيّ فرادته وتميّزه .

فيل وصف "بلراك" بباريس وتابع أحيائها ، وهي تقاوم الزمن ، وإن رسم "فلويسر" الأمكنة التي شاهدت تطوّر شخصيّة "إما" ، فيلّ الباحث يلاحظ بلا شك ، أنّ حلم "إما" كان في الخروج من بونقه صيّقة إلى عالم أرحب تكثر فيه الحركة ويعمّ فيه الصخب ، فتخرج البطلة من حيز ، هو العزلة ذاتها إلى حيز آخر هو حمّي العلاقات الإنسانيّة ، ومن مكان ، هو الانفلاق نفسه إلى مكان آخر هو الانصباح كلّهُ ،

(1) من دروس الاستاد نوحيق نكار بالجامعة التونسية .

(2) عر الدين اسماعيل - " الأدب وقصّونه " ص ص 194-195 .

(3) أورد نصيفه كاملا حسن سحراوى في كتابه " بنية الشكّل الروائي : المصاء ، الرمن الشخصية " ص 34 .

(4) يوري لوتمان - بنيه النصّ الفنّي " ترجمه أن فوريباي - برماركريب ، حواء ملراى وحول بونغ - باريس فليمار 1973 - ص 331 Yuri lotman - Le "structure du texte Artistique"- traduit du russe par Anne Fournier et autres , Paris - Gallimard - 1973 p 331.

ومن طبيعة إلى طبيعة مناقصة . وهي في ذلك تعبر عن توق إلى الاعتناق من داخل
مصحح إلى خارج مفتوح (1) .

فما هي سمة المكان في أعمال حبرا الروائية إطارا ودلالة ؟ وقبل الإجابة
يحسن بنا أن ندكر أن فصلنا عنصري الفضاء : الزملى والمكان عن بعضهما عند
الدراسة هو فصل يهدف إلى استشفاف خصائصهما في أدق تفاصيلهما . ونحس علم
أن ارتباطهما وثيق للغاية وقد لاحظ ذلك وأكدّه ميخائيل باحتين (2) .

وسرگزر خلال دراستنا هذه على مكنى الأحداث . فسنستف خصائص هذا
المكان وأصنافه ومدايله وسنحاول السعى في خاتمة هذا المبحث ، إلى حوصله أهم
النتائج التى ستمكسنا من الجمع بين الزملى من ناحية ، والمكان من ناحية أخرى
لنعرض كنه الفضاء الروائى عند أدبينا الموسوعى .

صراح :

يتشكل المكان في رواية حبرا الأولى وينحسد في المدينة ، فالمدينة هي رحم
العمل الروائى وإطار الأحداث فيه ، بل إنها أيضا تمتل الرمى الذى يسعى الكاتب
إلى كشمه . وهذا المكان يحصه حبرا بأهمية قصوى فإلا المكان ، المدينة بأخذ شكل
الرحم ، فيه يكون المسبب ومنه السخر . وقد قديم حبرا المدينة ، في هذه الرواية ،
باعتيارها مطا يرنى إلى مسوى السخصية ، فالمدينة هي رواية "صراح" هي
شخصية نعيش واقعها المترقى . فما هي أبعاد المدينة الواقعة في رواية حبرا
الأولى ؟

1 - معالم المدينة وموقعها :

تتسكل المدينة ، في البداية ، عبر موقعها الجغرافى فهي في سقح جبل سعد
عن مسقط رأس الشخصية الرئيسيه حوالى عشرين كلم (3) . و"الأحراس" تحيط بها

(1) انظر رولان بورنوف وريال أوباي - " عالم الرواية " - ص ص 103-105 .
Roland Bourneuf et Real Ouellet - L'Univers du Roman - pp - 103-105 .

وكذلك : سيزا قاسم - " بناء الرواية دراسة مقارنه في ثلاثة بحب محفوظ " -
الفصل الناسى : " بناء المكان الروائى " ص ص 97-171 .

(2) ميخائيل باحتين - " جمالية الرواية وبطرسها " المرحمه عن الروسبه لداريا
أوليمباى - ص ص 235-398 .

(3) حبرا - " صراح " - ص 7 .

من كل جانب أو على الأقل من بعض جوانبها (1) . ويوجد في خارجها " الحسّر القدم". وهو حسر يربط المدينة بالخارج في القدم . وقد خرجت إليه التحصينة المحورية الثانية " سمّية " ولما بلغت أرادت العودة إلى " التلّ الغربيّ " وهو ضاحية من ضواحي المدينة . وهذا الحسّر العتيق المتداعي هو " أثر قدم عليه قطعة من الحسّر نقش فيها اسم أحد السلاطين معوثا بملك الملوك وسلطان السلاطين خافى البرّ والبحر " (2) . يتّضح من هذه الحملة أن هذا الحسّر انجز إبان الحكم العثماني ذلك أنّنا نجد هذه العبارة " خافى البرّ والبحر " في مسكوكات ضربت أثناء الحكم التركي.

إنّ المدينة ، وإن لم يصرّح بها الراوي ، هي مدينة شرقية . ونحن نحسّ بأنّها " بيت لحم " لأسباب عدّة أهمّها وجود الأديرة بها . يقول صاحب معجم البلدان عنها : " بلدة عامرة حافلة فيه سوق وبارارات ومكل مهد عيسى بن مريم عليه السلام " (3) . ولعلّ الكاتب لم يورد اسمها صراحة ، حتّى يجعلها مثالا للمدينة الفلسطينية الكثيرة رغم ما تحمله داخلها من عوالم مختلفة . إنّها مدينة خيالية السمة ، لكنها ترتبط بالواقع ارتباطا وثيقا .

2- نمط المدينة الإقتصادي :

إنّ المدسة في هذه الرواية معلم كبير . فهي مجموعة من الأحياء مترابطة متماسكة يتحكّم فيها سير شبه رأسمالي للاقتصاد. في ظله تجد الحرف والصنائع والتجارة رواجها . إلّا أنّ ما يبرز هذا النمط الإقتصادي بوضوح وجلاء كبيرين هو مآرئ رأسمال التجارة كما صوّره الكاتب ، عند رسمه لفئة التجار ، ممثلة في " سليمان شوب " (4) . فهذا الناحر بدأ " بخانوب صغير " وانتهى به " كمجر من أكبر ساحر المدينة وله فروع ستّى " (5) . حتّى أنّه صار بقلّد " الأثرياء الملاكين في ممط المعبسة " . وقد أراد البطل العمل عنده ، وهو الرّجل المنقف " جعله [الناحر]

(1) حبرا - "صراخ" ، ص 19 .

(2) م.ن. ، ص 68 .

(3) شهاب الدين أبو عبد الله نافوس الحموي " معجم البلدان - م 1 - ص 521 .

(4) حبرا - "صراخ" ، ص 8 .

(5) م.ن. ، ص 44 .

ذلك اليوم يصبح ما لا يقل عن خمسين صندوقا كبيرا من معجون الأسفل والصابون المعطر في سرداب الخزن" (1). إن هذه التجارة مربحة ، فقد صار الخابوت الصغير محرا كبيرا له فروع عديدة . وإذا التاجر يصبح من أصحاب رؤوس الأموال وذلك بفضل تنمية ماله في مجتمع استهلاكي بالضرورة .

ويتضح الاستهلاك في المقاهي العديدة التي هي مبتوتة في هذه المدينة . فلنكّل حتى مقهاه ، نجد " مقهى الحديقة " (2) ، و " مقهى أبي حامد " (3) . و " المقهى الصغيرة " (4) . وهي مقاهي تستقطب الرواد وتبقى مفتوحة إلى ما بعد منتصف الليل . وهي في ذلك تؤتي دورا اجتماعيا كبيرا . إنها " صورة للمجتمع... متنقّس... مكان للهروب... " (5) .

إن الاستهلاك يطوّر حتما رأس المال ، فيدفع بأصحابه إلى توظيفه في بناء العمارات والعقارات المتنوعة في سبيل ربح أكثر ومو مطرد . وصوّر الكاتب المدييه من هذه الناحية فهي ذات عمارات شاهقة ومباني عالية ومعالم ضخمة . فصاحب المتجر له قصر فخم وصفه " أمين " وصفا دقيقا عند دخوله إليه أول مرة يقول : " صعدت الدرج العريض في منزلها الضخم [سمية]... " (6) . وفي الصالون " لحظت على الجدران عددا من صور زيتية رديئة لا تستحق الإطارات التي وصعت فيها . غير أنني اربحت لرؤيه السجاده العجمية الجميلة التي نكسو أرض العرفة جميعها ومنظر المدينة من التوافذ يريح العين ... " (6) وبختم : " وشقت عمير التروة " (2) وهذا المنزل الصّخم فيه العديد من العرف ، وكلّ المرافق الضرورية والكماليّة . فاللوحات وعرف الحمام الكنسرة والسابو والخدم والقرج المرمي كلّها علامات من علامات البذخ والتّروة (7) .

(1) حبرا - صراح " ، ص 9 .

(2) م.ن. ، ص 27 .

(3) م.ن. ، ص 6 .

(4) م.ن. ، ص 69 .

(5) علي ريعور - التحليل التّمسّي للذات العربيّة أمّاها السلوكية والأسطوريه - ص 96 . انظر أيضا - ياسين البصير - الرواية والمكان ص ص 40-55 .

(6) حبرا - " صراح " ، ص 13 .

(7) م.ن. ، ص ص 12 - 18 .

وعلى غرار قصر "سليماني" بعد قصر آل ياسر ، وهو يوجد في بداية منطقة قريبة من الحبل (1) ، وسط حته حصراء الأديم ، محلة بالمبايل ، بانه الخارجى ضخم (2) والمرّ الطويل محاط بالأشجار (2) ، به اساع وكسر وفيه مكتبة وله سراديب (3) ، وقد وصف الراوى منال الزهرة الموجود بالحديقة ، فقال : " على ضوء السحوم تبدى لي تمثال الزهرة - آلهة الحب واقفة بين السحر ، وقد سقط على انحاء كتفها شعاع أزرق وعلى احدى ذراعيها من الضوء ما جعلها تبدو كعصن ياسر مسن . وقفت أنظر إليها ... لم يكن هناك من يعرف تاريخ التمثال بالصّط ، ولكن على الأرجح إنّ أحد أسلاف آل ياسر ، جاء به قبل حوالي مئتي سنة ، من إحدى الجمر الاعريقية أيام كانت تحت سيطرة الأتراك ... " (4) .

إنّ عالم المدينة كما يصوره الكاتب في هذه الرواية هو عالم مكتمل . ففيه نجد القصور والعمارات والمتاحر ونجد قاعات السينما (5) . وقد وصف الكاتب روادها وذكر المتاحف والمخائق والمعارض والأفلام والبيوت الطيبة والكتّاب والحفلات والأزهار (6) والمحاكم (7) وإدارات الصحف (8) وكذلك المقابر (9) والأديرة (10) ووسائل النقل المتعددة (11) . والملاحظ أنّ هذه المدينة قد أدخلت الآليات الحديثة وهي ألبات استكرها العرب . وسرعن ما عرفت رواجها في الأسواق الشرفية خاصّة ، والعالمية عامة ، ونقص الاسطوانات والراديو والغرامفون ومعدّات الكهرباء (12) .

(1) جمر - "صراح" ص 70 .

(2) م.ن. ص 81 .

(3) م.ن. ص 70 .

(4) م.ن. ص 82 .

(5) م.ن. ص ص 36-85-60-57 .

(6) م.ن. ص 41 .

(7) م.ن. ص 48 .

(8) م.ن. ص 41 .

(9) م.ن. ص 66 .

(10) م.ن. ص ص 83-37 .

(11) م.ن. ص ص 19-50-18-7 .

(12) م.ن. ص 88 .

لقد تتبعا وصف الكاتب للمدينة ، وركزا في البداية على المدينة التي يمكن
سميها بالحدنة . ذلك أنّ هذه المدينة هي التي تمسك برمام الافصاد . ونقابلها المدنة
القديمة . وفيها من صور النّؤس الكثير . وقد أظب الكاتب في وصفها أبها .
فأحياء هذه المدينة عمنة متّسخة يكر فيها السّجار والميصل . وهي تدكّر الفارئ
بالقرية في بعض مظاهرها . ولعلّ أبرز صورة هي صورة المرحاض الذي وصفه
الكاتب وصفا دقيقا (1) . كما وصف الآرقّة الملتوية الضيقة حيث نحد الضمامة
منراكمة وأبابيب المياه والمجاري عاربة (2) . إنّ هذه المدينة هي السّوارع الحلفبة أو
الآحياء المظلمة . وقد وصف الرّآوي حادثة الفيضان وأسهب فيها . يقول بعد وصف
المطر المتهاطل بقوة : " قد تجمّع الماء في الأسفل ، وكوّن بحيرة كبيرة لها ألق محيف ،
وبرزت الطوابق العليا من البيوت فوق الفيض . فاندحرتا نحوها راكضين ، وقد
أطبق الرعب على حنجرتي . لقد تراكمت القادورات في المجاري الرديئة فسدتها
وعطلتها ، فالنقت السيول الدافقة من السّوارع المأورة في تيار جارف وصتت في
الحى المسفّص واستقرت هناك . وكانت الغرفة التي قضيت فيها قرابة عشر سنوات
من صباي غارقة إلى نصفها وأحرج من المياه النتننة الصّماء فيها طفلان عريقل
وأتهما تندب وتولول . ولم يبق بيت لم تغمره المياه إلى علو منر أو أكثر . وقطع
الأثاث القديم نعوام داخله خارجه بين غرف كالصناديق ، والسكان بحمطون في الماء
حاملين مقتنياتهم العريرة ليضعوها عند حيرابهم التّارلين في الطوابق العليا (3) .
إنّ هذا المشهد من مشاهد الميضانات قد يكون موسميّا ، وهو بمصح حاله المدينة فلا
اعساء بالأمور الصحيّة ، فهي عُرضة للأخطار والآواء . وهي تمايل الآحياء الحديثة
ممنلة في المصريين السابمي الذكر كعمودحين من معالمها . فـ " اللّ العربيّ " حيّ من
أحياء المدينة المنرفة ، ويكفي أن يؤكّد على ما بلغنه هذه الآحياء الحديثة من ترف بذكر
المقدار الذي باعت به " سمّة " عماره كل أبوها أهداها لها بعد زواجها وهو " نعايبه
آلاف حبه " (4) . وقد علّق عليه أمس موصّحا بأنّه " أقلّ من قيمتها الحقيقية " (4) .

(1) جبرا - " صراخ " - ص 12 .

(2) م.م. ص 27 .

(3) م.م. ص 51 .

(4) م.م. ص 54 .

وتتكامل القرية مع المدينة في صنعها العامة حيث نخرج ، هي بدورها صم
المطومة الاقتصادية التي أسلفنا ذكرها ، معنى أنّ المدينة لها نظام اقتصادي
رأسمالي حرّ يقوم أساسا على الاستهلاك . وقد وصف الراوي القرية وصفا حالمًا
فهي "موطن ولادته ومسرح طفولته" (1)، وتوجد قرب حرس يبعد حوالي خمسة عشر
كيلومترا عن المدينة . وتتميّز القرية باقتصادها المعتمد أساسا على الفلاحة ، وخاصة
تربية الماشية : فأمن يخشي على خرافه الثلاثة من الفيضان وإلا فإنه سيضطر إلى
ترك المدرسة إذا لم يؤمن رسا ما من تربيته للخراف (2)، ويصف الكاتب عالم
القرية : حقول الريتون (3) والرامي (4) والجنان والقموح والزهور (5) والدير
وقنوات الرّي (6) ، وكلها نخل على عالم القرية الرحب . إنّ القرية متصلة بالمدينة
وبقي هذا الاتصال وثيقا في ذهن أمين لما هاجر إلى المدينة واستقرّ بها مع أهله .
إنّ المجتمع في هذه المدينة بأحبائها وقراها هو مجتمع رعوي بالقرى ،
استهلاكي بالمدينة ، وقد بدأت علاقاته تتطوّر بفضل رأس مال بدأ ينشأ ويتكاثر
ويزداد ويتّسع . ومن جرّاء ذلك تعرف المدينة العالم الحديد متمثلا في العالم
العربي . وقد تحدّث عنه جمع من المثقّفين وأسهبوا وهم جلوس في المقهى (7) .

إنّ "صراخ" هي رواية المدينة . فالنطل ، وقد عاد من مطلته في الجبل بضى
ليلته في المدينة الأنون . وإذا المدينة تنجسد أمامه أو هو يجسدها عبر تداعياته
ووعيه . فتعسي المدينة كأننا حيّا بعض بعده الواقعي لا في دهن السارد وإنما أيضا
في دهن القارئ . ويلاحظ الدارس أنّ المدينة تتخذ تحريجا عند الكاتب
معنى الرّحم ، فهي مبدأ الخروج وإليها المرحع (8) . فأمن سماع خرج من المدينه إلى

(1) حبرا-صراخ- ص 19 .

(2) م.ن. ص 42 .

(3) م.ن. ص 83 .

(4) م.ن. ص 69 .

(5) م.ن. ص 67 .

(6) م.ن. ص 83 .

(7) م.ن. ص 52.27 .

(8) على عكس ما ذهب اليه الشاعر نوفي الصايغ صديق حبرا، الذي اعتبر مدبه
صراخ في ليل طويل " مدسة موتى ، بكر وبوليس " انظر: تقديم نوفي الصايغ
لمجموعة "عرق وبدايات من حرف الياء" ، ص 10 .

الحبل كآته ساع إلى فضاء لا محدود بعد أن كل شوشك على الانهيار في عالم محدود . وقد أرسطو الحبل في دهي البطل ومن ورائه الكاس والمائر معا ، مفهوم مكان التعتد والرهد والطمأنينة الروحانية . إلا أنه سر على ما قفل راجعا إلى مهده ، إلى رحمه الأول ، وهو المدينة . فعاد إلى أثونها وعایش مساكلها الجمّة . وقد يذهب البعض إلى أن هذا العود هو عود إلى الانغلاق من جديد إلا أن العكس هو الصحيح . ويتّضح ذلك خاصّة في نهاية الرواية حيث يقف البطل أمام التنايا والطرفات أملا في حياة جديدة وسعت جديد . يقول البطل : " لم يكن من العسير علىّ حين حدقت في عيونهم [الناس] أن أترك أنّ الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم كما كنت هائما لسنتين مدينتين يبحثن عن نهاية لليل طويل وبداية لحياة جديدة " (1) ، فكلّ البطل ينتظر امتاحا جديدا وأفاقا جديدة ، لكنّه افتتح مرتبط بالمدينة ذاتها وأفاق متصّلة بالكل الرحم .

لنّ المدينة تتكرّر في رواية "صراح" 42 مرة . إنها قطب العمل الروائي وأسّته . وهي لذلك بدت لنا ذات أهمية بالغة ، خاصّة أنّها تمثّل الرحم للأبطال فلا يستطيع البطل منه فكّاكا . وهي الإطار الذي لا بدّ من العيش فيه . وإذا تطرّفنا إلى الأشياء التي تتكوّن منها المدينة : الغرف والعمارات والتسوارع والحدائق والمراحيص وغيرها من الرموز ، فإنّ المدينة سنبدو لنا أنّها العمود الفقري لهذا العمل الأول لحرا . ونرتكر المدينة على تراثيّة هامة يسجّد بها المسار الروائي . فهناك مقابله واصحة بين قصرين : قصر آل ناسر وقصر صاحب المتحر من ناحية ومن منزل البطل الصغير من ناحية أخرى . فإنّ كل المنزل - وهو الرّحم الصغير ضمن رّحم أكبر هو المدينة - رّحما بصاحبه . فهو منطلق الاطمئنان والحلم والأوقات السعيدة . فإنّ قصر سليمان سنوب بدا معاديا للبطل منذ البداية . لكنّه تطوّر في علاقته مع البطل إذ رصى الوالدان نرواج أمن سمنه اسنهما . أمّا قصر آل ناسر فقد بدأت العلاقة حميمة لعمّا كانت عيانت حتة بررق ، ثم انطفاة هذه العلاقة بدخل ركرلي التي عتّرت محرى جنبها بعنبر اكسرا ممّا أدّى إلى تحول كامل في التعامل مع البطل ، بل إنها ، في الآخر ، نسفت حفنة تاريخه كامله سمحمرها للمصر ، وهو

(1) جبراء "صراح" ، ص 95 .

كناية في إهيار فنه كاملة .

لنّ المكلّ في هذه الرواية يمثل الرّحم مداه الكبير والصغير معا ، فهل كانت رواية " السفينة " تحمل نفس العلامات المكانيّة أم سيتغيّر المكان تغيّرا كبيرا ؟ .

السّفينة :

قدّم حبرا حلم أمين سماع في رواية "صراح" فقال : " راحت الرّهرة الصفراء ، نعوم حول الرورق ثمّ تفتّحت أوراقها ، وصعدت من بينها سميّة وشعرها مزّين بالآقاحي لتقود سفينة العشّاق . وملاّ الحلم عينيّ ثمّ غشّبه غاشية حين هوي عليه شبح كنسج الموت ، فتساقطت وريقات الرّهرة وعرق العشّاق في النهر " (1) .

لنّ حبرا في هذه المفرة قدّم للقارئ العنوال الذي سيستفي منه روايته "السّفينة" . فالسّفينة هي بحق سفينة العشّاق إلّا أنّ عشّاقها لن يأخذهم التهر . ولن تتساقط أوراق عشّاقهم ، بل على العكس من ذلك ستتحدّد وتنمو وتزدهر . فيتّهم - وإن هربوا من الياسة ودخلوا البحر - عائدون . فبحر " السفينة " داخله مفقود والمخرج منه مولود .

لنّ مكلّ الأحداث في "السّفينة" هو "السّفينة" ذاتها ، لكنّها سفينة مصمّخة بالأمكنة . فهي عالم بأسره . وهي مدينة منقطة فيها ما في المدن من شوارع وسوت وحانات ومطاعم . وفيها تنمو العلاقات المستورة ، وتتعدّد العلاقات الموتورة وتموت علاقات لتحيا اتصالات . وعبر هذا النسيج تتماسك الأحداث وتترابط نم تنفكك لتنفكك من جديد . وإن كانت هذه الأحداث تبدو في مطلقها مفككة الأواصر غير مترابطة أو متناسقة ، فإنّ " السفينة " تكون بمثابة المحيط الرابط الذي يجمع الكلّ حولها . فالسّفينة موعد للعشّاق وهو موعد محدّد رمييا ومكانيّا . فالرحلة لم تدم إلّا سنّه آيام برل بعدها الأبطال إلى الياسة تاركين السفينة للبحر . وفي برولهم رمر لانسحاح حديد وليلاد حديد .

لنّ عالم "السّفينة" وإطار أحداثها سنكوّن من عناصر ثلاثة هي : البحر - السفينة - البرّ - . وكلّ عنصر من هذه العناصر ممثّل بالنسبة إلى الأبطال رحما يدعو . ذلك أنّ كلّ الراكبين في هروبهم يأملون في فضاء جديد ممكّنهم من الأسراحه

(1) حبرا -صراح-، ص 86 .

والاستكناه للاطلاق من حديد . ومن تمّ ، فما يطمح إليه الاطال هو رحم مأمول
يرباحون إليه الاربياح كله .

ولن كل المكلن في روايه جبرا الاولى قد حدّد بصورة واقعيّة وارنكر على
المدييه ، فيلّ روايه "السفيه" فد بدأت بالبحر واعتمدته ركيزة للسبح الروائي .
فهو المحيط المخضبّ للأحداث بما يخترنه في ذاته من معان ودلالات .

- " البحر " (1) :

لنّ البحر عالم زاخر بالحياة والحركة ، رغم ما يبدو عليه من هجود واستكناه.
إته يحمل في طياته معاني عدّة . لعلّ أهمّها مفهوم الرحيل والعمق والاتّساع والكرم.
غير أنّ له معنى آخر مستقّي من تعامل الإنسان معه . فالإنسان في علاقته مع الكون
المحيط يتردّد بين وثام صعب التحقيق ، وخصام سهل الوقوع . ولذلك فيلّ للبحر
وجها آخر ، عندما يربّد في وجه داخله ، ويتورّ مع الطبيعة ، فيهبّح ويستعر ، فننعاظم
أمواحه ونكنر مأسبه . وسفينة حبرا انطلقت بتؤدة وسط عباب البحر فكان الوثام.
بمعنى النطل في البدايه بالبحر ، بل هو يستد البحر إسدا ويسايره مساره :
"البحر جسر الخلاص ، البحر الطريّ التّاعم ، الأشيبّ العطوف ، وقد عاد البحر اليوم
إلى العفول . لطم موجه إيفاع عنيف للعصارة التي تمذف في وجه السماء بالزهر
والسمّاء العريضة والأذرع الممتدّه كالسراك اللذيده . البحر خلاص حديد الى الغرب !
إلى حرر العقيق ، إلى الساطن الذي استنفت عليه رته الحتّ من ريد البحر ونفت
النسم " (2) .

لنّ البحر - هذا الامتداد اللامساقي والاتّساع اللامحدود - هو المكلن الذي
حد فيه النطل راحه . إته الموضع الذي يعبر النطل منه من حالة إلى أخرى ، من
حاله " الفلق " والياس ، إلى حالة الانسراح والخبور والنسل . لنّ البحر عنوان
الخلاص والنجاه بل عنوان الصّماء الحقّ حب برناح الدهن من أدران الارض ووحلها
وعبارها ومعنها . إلا أنّ البحر ليس الخلاص في حدّ ذاته، إته الممرّ إلى هذا الخلاص

(1) ننصح روايه السفينة "بالبحر". ونعاد كلمه "البحر" 6 مرات في الصفحة الاولى
من الرواية .

(2) حبرا . السفينة ، ص 9 .

ذاته . وهذا الخلاص ليس إلا أرضا يطمح البطل إلى الوصول إليها من أجل خلاص
أسمل وأعم .

لقد ركب النطل البحر باركا أرضا وراءه ، لكي يبلغ أرضا أخرى يحد فيها
ملاده الحقيقي يقول عصام : " أنا هنا [في السفينة] للهرب ، أنا هنا لأسباب كثيرة
أهبطتني لم أستطع أن أجعل لي بحري وزورقي ومعامرتي" (1)

إن ركوب عصام السلم للبحر هو خروج من بغداد وببيروت خاصته والأرض
عامة لانغلاقها دونه . فغياث لم يزوجها من الدكتور فالح ، كان بالنسبة إليه
استعدادا للأفاق أمامه . فبادر بالهروب من أجل عالم أرحب تمثل في البحر أولا كحسر
للخلاص ، ثم في " العرب " ثانيا كمكان يمكنه أن ينفذ أمامه ويتقبله بحنان وأمان .
ف"العرب" وهو المكان المتجه إليه ، هو الأرض التي ستنتهي عندها الرحلة والتي
سنحددها عند تحليلها لعنصر الأرض . فالهبط أن البحر هنا مطية إلى الخروج ، مطية
إلى الاعتدال عن وحوه أصبحت مصدر شفاء للنطل ومصدر يأس وقنوط وانقطاع
للأمل . يؤكد عصام في شبه يأس : " أريد الخلوة ، أريد ألا يعرفني أحد باسمي أو
وجهي . واحد من مليون . عابر سبيل يصطدم به المارة ولا يروونه (2) . إن مطمح
البطل هو دخول عالم جديد ، عالم ما كل ليكرهه فينزعه عنه القناع ويعرف الدواخل .
إنه يبحث من رحم جديد ينقذ فيه بحثا عن حرارة جديدة ومعين جديد وتوجه جديد .
فلقد عاس مأساة حث كانت بطلتها لمى التي لم تتركه حتى للبحر يقول : " وقعت
عيناها عليها فحاه التاطر إلى حمر ضخم بهوي عليه من أحد السطوح . فانسحبت
في الحال من مرمى الخطر . لقد عدت بي . لقد لحقت بي إلى المكان الوحيد الذي
كنت أظنه في مأمن منها " (3) .

لقد اطمأن النطل وهو يركب البحر إلى أنه قد اتبع "حسر الخلاص" . وأنه
على أبواب أمل جديد ، تحدث له معبرا في مسار حياته . فإذا هو ، وقد ترك بغداد
إلى العرب من أجل تحويل بطله فندرك ، بحس أن المكان الذي هرب إليه بخونه . وإذا
البحر- هذا "الطري الباعم الآتيت العطوف" الامن يتحول بسدوره إلى مكان "كره"

(1) حبرا - "السفينة" ص 9 .

(2) م.ن. ص 11-12 .

(3) م.ن. ص 11 .

"مملول" ممحوج : فلا أمان له بل لعله يسمي رمز الأسر والحقد والانتقام ويهرّر : " غير أنني في ذلك اليوم عندما رأيتهما وأنا أقل ما أكون تهيؤًا لرؤيتهما تعيّب لو لم تكن هناك ، لو أنني أستطيع إعادة سَلَم السّمسنة إلى المكمل الذي يصله بالرّصيف ، وأهرّب ، لمد هرب ، وها هي ، كالخدار ، كالبحر ، كالعمارء أمامي " (1) .

لنّ البحر/الملاذ أمسى بدوره منطقة خطر والبحر، لم يعمل عمّا في دواخله الدفينة . إذ هو ولن بدا رقيقا ، رقيقا ، لطوفا ، طبّبا ، فله أيضا قد يتعيّر . فحركة البحر من مدّ وحرر هي حركة أرلّبة فيكون البحر في حالة استرخاء . فيعمّ الوثام عالم البحر وتتألف فيه الأشياء والكون ، وبحسّ فيه الإنسل بلنّ البحر بارّ به ، عطوف ، أمين . إلّا أنّه حالما ينمعل داخليًا ويهيج فلنّ أمواجه الصّاحبة وعواصفه المدمّرة تعيّر كلّ المعطيات . ومن ثمّ عرف البحر بأنّه محال المعامرة . فالرحيل معنى تريّ بما فيه من رموز ، فهو انطلاق وعود . والرحيل أيضا انطلاق بلا عوده ، ونلك هي لخطاب الحصاص التي يعرفها الإنسل أمام البحر ، فعلاقه الإنسل مع عالم البحر تكون حسمة للغاية ، لخطبات الوثام . ويكون كابوسية فائله لخطبات الحصاص .

وفي "سمنه" حرا يعرف البحر نورانه المعهودة فيمعل . وأوّل باخره لهذا الانفعال جاءت إتل انتحار أحد المسافرين : " لمد كل هناك ، حيب كانت أسماك الدلمس بنفاخر بدل معلول وسحاصل - يدل - إسانتل ورأس يكاد لا يسبب . هل انهدف ذلك الرّحل إلى البحر ؟ لا . لا لقد رمى سمنه فيه . رأيناه بمر من على الخاجر وعددنا له بطوق بخاه نم بطوق آخر ، فأخر . تولوى لا . نسبكوسلوقاكي بل سحري... أو... .

كل هناك صفر مواصل وقوصي... ورأسا بخارا بمر إلى النّم بخاهه . وأنزل غارب بخاه سرعه عسبه وفيه بخارل أو بلانه . وخاه هبط على الجميع سكّون واهم فلق ، جعل لموح البحر الرّبيب صوبا عدائيا فاسبّا سبما ، راح الفارب

(1) حرا-السّمينه - ص 12 .

يصارع الموح ليقترب من الرّجل المنتحر* (1) .

إنّ هذا المشهد الذي يحدّد صراع الإنسان مع البحر في خطوات هدوئه هو تقدم للصراع الشّديد ، والتجربة المرّة التي سيعرّفها الإنسان مع هيجل البحر . فإنّ تمكّن البخّارة من مساعدة المنتحر لتجاوز محبته وأعلى ذلك ، فإنّ حركة "السّفينة" كانت "على أشدها دائما عند الطرفين : فهما في علوّ وهبوط مهما يكن البحر هادئا ، مما يجعل معظم الرّكّاب ينجّسون المقدّمة والمؤخّرة ختية الدّوار ، غير أنّ جماعتنا ماعدت تخشى الدّوار - لقد كلن البحر في الواقع رفيقا بنا معظم تلك الأيام الحيزرانيّة الصّاحيّة . ولما التقينا تلك الليلة من جديد كان في البحر هدوء يكاد يكون رهيبا غير معقول ، كأنه صفحة من زيت تتألق عليه موجات فوسفوريه كنثار من الفضة ، وطلع علينا قمر متأخّر لريقه اللّجبنى المخصوص فعل الجنون في التّفنّس ما الذي يريد هذا البحر متّا ، بهذه الرّوعة الهائلة ، بهذا الجمال العامص الظّالـم ؟* (2) .

إنّ هذا الوصف الدّقيق لهدوء البحر ورد قبيل رقصة لمى ، وهي الرقصة - الأرمه التي سيكون لها وقعها الكبير على زوجها - الدكّور فالح حيث يعمل فيه فعلها العميق . فهدوء البحر يحمل في طيّاته مؤشرات الثّورة والعنموان . فإلّا انشجار الهولنديّ بدت أمواجه قاسيّة أمام القارب الصّغير . كما أنّه في ذاكرة محمود راشد بحر وحش : " عندما كنت في الخامسة عشرة من عمري نظمت قصيدة لم يسق في ذاكرتي منها إلا بيتان نصورتني يؤمّند في قارب صغير ألقى بي في تمّ هائج . ما أروع بحرا هدا ، أنظر ! أمواجه تداعبنا مداعبة المرأه عتيما نائما في حصنها . أمّا البحر التي تصوّرنتي أجذب فيه ، فقد كان وحشا محبونا تلعب أمواجه بقاربي لعبا طالما* (3) . إنّ هذه الصورة للبحر نسجبل حبقة معبسه في اليوم الرّابع من الرّحلة يؤكّد وديع : " شعرب بأنّ البحر في اضطراب على غير ما مودنا مسدّ أول

(1) حبرا - السّفينة، ص 95-96 .

(2) م.ن. ص ص 97 - 98 .

(3) م.ن. ص 135 .

الرحلة فقد بدا ، من التآفة ، أن الموج أعلى وأصف مما كان عليه في الليل " (1) . واضطراب البحر تتسارع الأحداث وتنسابك . وذلك للتكامل والترابط الكبير بين الإنسان من ناحية والبحر ، من ناحية ثانية . فهنحل البحر بحر الإنسان . فمحمود راشد قد عمّه الهيجان بل إنه تراءى له آتاه شاهد "ممر العجى" الذى كل قد عذبه العذاب كله إبان سحنه (2) .

إلى البحر يستنير الأبطال أو لعل هؤلاء ينقلون إلى حركة معينة لا يعرف سرها إلا البحر . فعلاقاتهم بالبحر هي حميمية . فهم يدورون في فلكه ، ويسافرون إلى مشيئته . بل إلى الأبطال ينظرون إلى البحر ، وكأهم ينظرون إلى أنفسهم فلم يكتشفوا اضطراب موجه إلا لما نزل القارب الصغير إليه ، بل إلى محمود راشد هاج بهياج البحر . وقد عمّ الدوار الجميع ، عدا الدكتور فالح والشاب الفلسطيني وديع وإميليا . وقد جاء وصف هذا الهياج على لسان الفلسطيني وديع : "كلّ البحر لراكبيه محاة هائلة ستمحو أنت أنواع الخبر ، بل حتى الصور المصورة حفرة الجروح ، ولكن البحر ، لسوء الحظ ، ليس نهر النسيان مهما ممتى المسافرون ذلك ، اللهم إلا في ساعات هياحه . لقد كشف عن وجه أغمر كالج ، وراح يقذف نفسه علوا وسفلا كعبدان دي ألف رأس وألف ذيل ، وبأخذ المركب الصغير بعداء كعداء عملاق تحاه دبابه يحاول نهشهما بانتفاضات جسده البذى . لقد أضى المستقبل لكل مسافر أهم من الماضي . وغدت اللحظة الحاضرة الجرعة الحميمية التي تخلط الأحشاء وتخرط الدواخل وتقذف من بطون الكنيرين ذلك المى العشى ، إعلنا عن تخليهم عن كل ما يندكرون سوى الشهوة في محى اللحظة المقلبة التي ستردون فيها الهبة بعد الزعزعة . والركبتين بعد وهى " (3) .

إلى البحر في رواية "السفينة" هو المخطط والفضاء والموضع الذى فيه تقع الأحداث ويطور . ووفق حركته نمو حركة الأبطال وتنازّم وسعده علاقاتهم . ومما يؤكد ذلك أن البحر اصمحل مما ما عند اسبحار فالح فكلّ السارد . وقد أرسب السحب قد جعل

(1) حبرا - "السفينة" - ص 139 .

(2) م.ن. ص 140 .

(3) م.ن. ص 148 .

البحر عبداً عن قصية الانحار والموت . فالبحر رحم بلد ولا يقتل، يصم ولا يقطع ، يتسع ولا يصيق .

لن البحر كل في رواية "السفينة" رحماً جمع في أحشائه عشاقاً فارين من بعضهم البعض . فبعد كل هروب عصام من لى ، ونكوص مها عن مرافقة وديع وتحاشي اميليا لمحمود... فكان البحر بالنسبة إلى الجميع المحض الذي جعلهم من مقر إلى مستقر ، وقد انتهت حركية البحر، بانتحار فالح وقدم مها . فكان المسار الروائي كل يهدف إلى المعادلة التالية : عصام / لى - وديع / مها في حين يبيع بقاء اميليا في السفينة مع محمود إلى معادلة مشابهة : اميليا / محمود دون تأكيدها أو الإيعاز بها مباشرة... ومن ثم تعرف الرواية مساراً جديداً يقرّ بشرعية العود إلى البدء . فلن كل الفصام في البداية ، هو الرابط بين هذه الشخصيات ، فلن الوفاق هو الذي ساد في الأخير . وبه تكون العودة إلى الأرض - المال لا ، الأرض السراب .

لكن ما هي مداليل السفينة ؟ .

السفينة :

لم ساء عند تحليلنا لعنول هذه الرواية أن نتعمق أكثر، بل تركنا الأمر يتضح تدريجياً ، وكل لموقع كلمة " السفينة " كعنول ، وكذلك تواردها في مؤلفات حبرا الروائية أهمية خاصة إرتأنا أن نحللها في هذا السياق ، لما للسفينة من فية دلالية كموضع ، ومكان لقاء لأبطال هم بالأساس هاربون من بعضهم البعض ، إلى مكان بجمعهم وحها لوحه ، ومصيرا لمصير . و " السفينة " (1) هي الفلك التي تشقّ العباب سحرا كل أو نرانا ، فهي كـ"المأس" التي بها بفوم النحر صناعه وهي كـ"الريح" التي تمسح التراب على وجه الأرض ، وإذا نحن أخذنا هذه المعاني معاً سجد أن "سفينة" حبرا هي فلك بوباني الصبع (2) ، يقوم برحله عبر موانئ البحر المتوسط وفي ذلك أكثر من معنى . فالحصاره البوبانيه جمعت العرب والسرق وأعطت للسفينة ممقها الإنساني .

(1) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : "سفن" .

(2) تفضل الساعد ياسين نصير إلى هذه الخاصية في كتابه : "المكل والرواية" عند درسه للممكن المسحر لكته لم يتعمق في هذه الناحية . ص ص 125 - 133 .

وفي هذه السفينة سيرحل أشخاص هاربون ، أو هم كالهاربين من بعضهم البعض إلا أن السفينة ستسقيهم كالزئج وتحملهم معها ، فإذا هم الهاربون من مصيرهم إلى مصيرهم . فكانت السفينة رحمهم الذي سيأخذهم إلى قدرهم ، فهي قدرهم وهي مآلهم وفيها تتحدّد علاقاتهم . فعصام سلمات هرب من لى وأراد الهجرة . فركب هذه السفينة من أجل سياتن يطلب فلا يدرك . ولى ركبت السفينة ودعت روجها لهذه الرحلة بعد أن علمت بأن "عصام" قد احتارها كحل جذري لانتهاى العلاقة بينهما . ووجد الدكتور فالح المناسبة لدعوة اميليا للسفر على من هذه السفينة . واميليا دعت بدورها صديقتها مها للرحيل معها على نفس البساط، فدعت مها خطيبها ودبع إلى امتطاء " الهيركيوليز " ، واتضح لنا أيضا أن محمود راشد وجد ضالته في هذه السفينة فهو متيم باميليا . وإن اختلفت مرامى هذه الشخصيات ، فإنهم اتفقوا على أمر واحد هو إجماعهم على امتطاء هذه السفينة .

إن السفينة هي أداء الهروب بالنسبة إلى عصام السلطان هروبه من لى وبغداد . والسفينة هي وسيلة الملاحقة بالنسبة إلى لى ، وهي وسيلة للقاء بين الدكتور فالح واميليا وكذلك هي بالنسبة إلى محمود راشد الذي يسعى إلى الطمر باميليا . أما بالنسبة إلى ودبع عتاف ، فإنه الوحيد الذي ركب السفينة لا سمحى اخنباره وإنما دُفع إليها دفعا . فمها ألقته السفينة وطارى إلى مؤمرها الدولى بروما (1) .

إن السفينة هي مآل كل شخصيات الرواية ، حتى مها التى عرفى عن السفر آخر لحظة ، وحدث نفسها لتلتحق بها فى نابولى . بل إنها صعدت السفينة. يقول ودبع واصفا الحدث : " تلك هي مها ! بلبس فساتا أبيض وببدها حقيبة بيضاء. تسال أحد الملاحين على الرصيف عن السفينة ولا ريب مها ! مها ! صحت بأعلى صوتي، ولوحت ببدي وسمعتنى ورأسى . وبرت الدرج الفلق بسرعة .

ما أطيبك من ذراعى . بارده، حتى فى هذا الحر- ككأس ماء من عين فى الحبل (2).

(1) حبرا - "السفينة" ص 45 .

(2) م.ن. ص 236 .

إِنّ السّفينة هي قدر هذه السّخوص . فمها التي قرّرت عدم ركوبها ، غُرب رأيها ، وقدمت لملاقاه وديع . وفي ذلك تأكيد على وجوب اللقاء على أُرصيّة هذه السّفينة . وقدمت لها أكثر من معنى . فهي ستفتح أفاقا جديدة لا بالسسه إلى وديع فحسب ، وإتما بالنسبة إلى الآخرين . فهي المهدّي ، وهي الرّحيق الذي يوجد الحلول لمشاكل تصحّت وتطوّرت وتعقّدت . فمالج قد انتحر . ذلك أنّه لم يستطع احتمال هذه السّفينة . يؤكّد فالج محدّثا "عصام" : " إتما أنا كلوستروفوبيك لا أنحتمل الانغلاق في سفينة أو غير سفينة " (1) . ويسرّ له : " سأحاول أن آخذ الطائرة مع لى إلى لندن حالما ننزل في نابولي " (2) . إِنّ "فالج" وقد دُعي لركوب السّفينة استعمال اميليا للرحيل معه إلا أنّه لم يستطع أن يتحمّل الباخرة من فيها . فهي قد اتّخذت هنا ، صورة السجن . وبدوام الرّحلة عدّة أيام لم يستطع الصّبر حتّى النهاية ولم يصعد (3) . فقد تطوّرت الأحداث بصورة سريعة . فبعد رقصة زوجته في ليل مقمر وسط سفينة راقصة في بحر أمواجه متلاطمة متراقصة ، وبعد اكتشافه للعلاقة بين لى وعصام ، وبعد فشله في إبعاد الخلّ الملائم لحالته النفسيّة وانهيائه المفاجئ أقدم على الانتحار بومي وتصميم . ومن ثمّ فإلّ السفينة هي قدر يطس الجميع . فالكلّ في هذه السّفينة ينبعون مصيرهم إلى نهايه . لى بدورها اسافب إلى هذه السفينة من أجل ملاحقة عصام . وفعلا تمّ لها ذلك ، بل إِنّ زوجها وافقها على الرّحلة مضمرا لقاء ودودا مع اميليا .

إِنّ السّفينة هي مكان اللقاء لجميع الشخوص وموطن تجديد العلاقات المتوترة وتحطيم علاقات مبهتورة . والسّفينة بما فيها ، من مرافق وفمرات جاءت صوا للّرض داتها ، التي فعل فيها الإنسل فعله ، فبعت فيها ميارل وقاعات وحانات . ومن ثمّ كانت موطن للحياة والمعات معا . ولم يركّز جبرا في هذا الصدد على هذه المرافق والعرف إلا قليلا ، فالفمرات لم تحظ بوصف مدقّق ولا الخانات .

(1) حبرا - "السّفينة" ص 109 .

(2) م.ن. ص 110 .

(3) رأى بعض النقاد أنّ هذا الانحمار امتساطي ولعلّ غفلتهم على هذه العفد التي يتحلي بها فالج جعلتهم بخطئون في تحليلهم : ففالج يتسرّ بالمحيطيّة إذ يعترف ضمنيّا بحيانته لللى أولا ، ولما تمفّل لعلاقة عصام ولى غمرته السوداوية القائلة . وهذا لم يتفطن إليه النقاد وخاصة على الفزاع وغالب هلسا .

وإنما وقى الكاتب السفينة حقها . فوصف باطنها وظاهرها ، مقدماتها ومؤخرها .
وقد جاء هذا الوصف متبعا حركية البحر التي أوضحناها سابقا . وقد وجد في حركة
البحر إيقاعا خاصا يعيد به موسيقىة الكون . فكلما خرج الأبطال إلى السطح كل
الحديث عن النوارس وطيور البحر . وكلما عادوا إلى قمرانهم كل الحديث النفسي
الداخلي (1) . وبين هذا وذاك كانت الأحداث تسمو باطراد وكلما تطورت كل التأزم .
إلى السفينة هي رحم كبير يحمل في طياته أرحاما صغرى هي القمرات
والقاعات المختصة الأخرى التي يلج الأبطال فيها من حين لآخر . ويكتنف هذا الرحم
الكبير رحم أكبر هو البحر ، فالبحر محيط بالسفينة يدفعها إلى الأمام . ويدافعها
بأمن حيناً وبهياج حيناً آخر . ووفق هذه الحركية ينمعل من بداخل الرحم فيحاول
البعض الصراع ويفكر البعض في الانتحار . ويبحث البعض الآخر . إتنا ، في سفينه
جبرا ، سفينة العشاق كما رأينا سالفاً ، نعيش الحياة ، في توحدها ، قبل طلب الأبطال
الراحة في السفينة ، فإنها صهرتهم بتقلباتها وحركيتها ومصيرها المعلوم .

لكن كيف ورد البر في سفينة جبرا ؟

البر :

إلى الأرض (2) أو العالم الأرضي هو مرتكز الإنسان فهي التي تحمل البشر
ومنها يعول وإليها يعود . والأرض برّ وسحر . وقد رأينا البحر في "سفينة" جبرا .
فلذا هو رحم يكتنف رحماً أصغر هي "السفينة" . وإذا السفينة رحم يحمل بدوره
أرحاما هي تلك القمرات والقاعات المختصة يرتادها أبطال استقر بهم المآل في
"سفينه" نسق العباب ساعية وفق شبكة تنسج حيوطها نتؤة وبطء . ورغم أن عالم
"السفينة" هو في مجمله عالم بحري ، إلا أن حصور اليابسة أو البرّ هو حصور لا
يصاهى . فرواية السفينة هي رواية التعتى بالأرض والإستلاد لها . وقد ورد لفظ
الترّة والباديه عند الحديث عن " نوحنا المعدلن " على لسان فاير صديق وديع
القائل: " كال يوحنا كما نعلم يعيش في البادية . عند البحر الميت يعيش على الحراد

(1) نذكر على سبيل المثال : لقاء عصام ووديع وفرندو في القمره والحوار حول

الرسم والفن : جبرا - "السفينة" ص 76 .

(2) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : "أرض" .

والعسل شمه عار وجهه صامر . بررت فيه العظام عينا في اتساع الصحراء...".
وبصيف : "صوت صراح في البرية " (1) . إنّ البرّ أو البريّة هو " خلاص
المحـــــر" (2). إنّ اليابسة وهو إمّا خلاء أو ملاء (3) . والخلاء هي الصحراء
القفراء أو الغابة الموحشة لا أثر للإنسان فيها . فالإنسان لم يعمرها . وإنّما اكتفى
باتخاذها طريقا لا غير . لذا لم يستقرّ فيها.

أمّا الملاء ، فهو المدن والقرى والريف الذي يحيط بالمدن . والملاء مأهول
مسكون ، لأنّ الإنسان وجد فيه مستقرّا . فكُنّ فيه وأقام فما هي حدود الخلاء إنّ وجد
وما هي قيمة الملاء في رواية "السّفينة" ؟ .

الخلاء :

ورد الخلاء في مواطن قليلة من " السفينة " وهو صنو للصفاء ، وهو عنون
النسك والتعبد والزّهد . وهو بذكرنا مما رأينا من بطل "صراح" الذي بلجا إلى
الجبل من حين إلى حين ، لقضاء عطائه . أمّا في "السّفينة" ، فنحن نجد ذكر البريّة
عند حيث فاير بأعجاب وإكبار شديدين عن يوحنا المعمدان . وذكر الجبل الأخضر
الأزرق المتلألئ المحاض لمباني بيروت " ، على لسان اميليا (4) .

إنّ الخلاء ورد في رواية "السّفينة" عرسا . وقد جاء عنوانا لمرحلة الصفاء
والاطمئنان يسعى إليها الإنسان عن طريق الذكرى ، من أجل الاعتبار أو المعرفة
كمثقة الباحث الفرنسي الذي ولج الصحراء للكشف والتسميع (5) . إلا أنّ رواية
السّفينة هي ، بحق ، قصّة المدينة : مدينة القدس بصفة خاصة ، ومدى فلسطين،
بصفه عامّة . فالملاء هو الذي يأخذ نصيب الأسد من الوصف ، وهو الذي يسقط
همّ السارد ومن ورائه الأبطال ومن وراء الجميع مؤلف حريص وفارئ فطن . فكيف
صوّر حبرا هذا الملاء وما هي عناصره وحدوده وأنعاده ؟ .

(1) حبرا "السّفينة" ص 57 .

(2) ابن منظور : لسان العرب ، مادة "برر" .

(3) من دروس الاستاذ توفيق بكار بالجامعة التونسية سنة 1989-1990 .

(4) حبرا "السّفينة" ص 10 .

(5) م.ن. ص 85

الملاء:

يستقطب "الملاء"، في "السفينة"، عنصرين بارزين هما: ملاء غربي وملاء شرقي. وداخل كل ملاء، نجد قسمين هما: المدن والأرياف. وإلى وردت رواية "صراخ" خالية من ذكر للمدن الغربية ماعدا ورود لفظة "أوروبا" عرضا، فإلى رواية "السفينة" كانت تربية غاية التراء فقد ركزت على المدن الغربية. فالسفينة تربط بين مدن عديدة وتجمع بين قارات ثلاثة: آسيا وأوروبا وأفريقيا. فالسفينة تختر عباب البحر الأبيض المتوسط، وقد انطلقت من بيروت، فـ"الإسكندرية" فـ"أراكليون" فـ"بيروس" فـ"نابولي" و"جنوي" و"مرسيليا". ونجد ذكر المدن أخرى بانكلترا: لندن، أوكسفورد وكذلك "جنيف" و"لبل" و"باريس" مع ذكر "الأرجنتين" و"روسيا" و"اسطنبول" (1). وهذا الانفتاح على مدن العرب لا يتعدى ذكرها عرضا كما أن ورودها جاء ضمن توارد الخواطر في دهن الأصوات المتعددة الساردة أو المسرودة عنها. ولا يكتفي السارد بذكر هذه المدن بل يتعدى إلى إبراد أماكن هي معالم معروفة بأهميتها التاريخية المحاصرة. ولا غرو في ذلك، فرحلة "الهيركيولير" هي رحلة للفرحة والتعرف على المناطق التي تمر بها السفينة وتحط فيها رجالها من حين إلى آخر، و"السفينة" تربية في هذا الحجاب وراء كبيراً فكلماً مرتت السفينة بمنطقة أو بقعة أثرية أقيمت رحلات خاصة لزيارة هذه المعالم.

وقد استعمل الكاتب كل ذلك من أجل توضيح الأحداث وتطورها. فمأساة الرحلة الكبرى المتمثلة في استحار الدكتور فالح كل سببها الأول رحلة الكابري (2) التي كان من المفروض أن يذهب إليها الجميع إلا عصام الذي امتنع ولم يأت إلى تمريض (3). يقول عصام عن الرحلة: "عندما كنا على وشك الرسو في خليج نابولي، على مرأى من سركل فيروز كان المسؤولون في السفينة قد أعلنوا أنهم رتبوا للركاب سفره جماعة يومون بها صبيحة اليوم التالي، إلى جزيرة "كابري" وأنّ النذكرة بخمسة عشر دولاراً وبحب سراؤها مقدماً. وبعد العشاء كان السهرة حديث الجميع،

(1) جبرا: "السفينة"، ص 10 - 35 - 19 - 109 - 116 - 126 - 220.

(2) الكابري: Capri جزيرة إيطالية في خليج نابولي، أغلبها خلخال وكهوف أهمها معارة آرور-هي منجم سباحة شرب بأطلال قصر تيباريوس الإمبراطور الروماني.

(3) جبرا: "السفينة"، ص 189.

حتى الدكتور فالح كل على ما سسه البهجة ، والباخرة نساب بن المراكب في
توجهها نحو الميناء ، وأضواؤه سعامر من بعيد " (1) .

لن الحديث حول الرحلة أمر مقبول ، بل إنه بديهي . إلا أن تركيز الراوي
ومن ورائه الكاتب ، على الدكتور فالح له أكثر من معنى . ذلك أن هذه الرحلة إلى
جزيرة كبرى جاءت ضمن رحلة السفينة الكبيرة . وقد تفتلها الدكتور بشيء من
المبول المحس فابتهج لها . فهذه الرحلة الداخلية - إلى شئنا - جاءت لكي تكسر تلك
الروتينية المموجة . ففالح كره السفينة وسئم البحر . فكانت الرحلة صربا من
الافتتاح على العالم الآخر ، فكانه خروج من السجن - القفص يقول الدكتور فالح في
مذكراته : " الحياة مظلمة النهار أسود كالموت - السفينة سجن قفص ، البحر وحش
بغيض ، الشمس سوداء " (2) .

لن موقف الدكتور من الرحلة - ولن ورد متوبا ببعض الاحترار - حتى
الدكتور فالح كل على ما يتسه البهجة فيه ميل واضح لتكسير المعهود وبدل دلالة
قاطعة على أهمية المكان وتأثيره في الشخصيات . فالتشخيص تنمعل مع المكان
وتتفاعل مع الزمن فتتطور الأحداث وتتطور بتغير الإطار المكاني (3) . وقد كان مسار
الرحلة بطبيعته غيرا متواصلا للإطار . فالسفينة مسقلة لا نسنمر على حال . وكذلك
نفسيات الشخص في تطور وانتقال من حالة إلى أخرى . وكلما أurst السفينة أو
مرت مضيق ركز السارد ومن ورائه المؤلف على إحدى السحوص . فتتفاعل مع ذلك
المكان وفق ما يمتله المكان لها ، وما يرمز إليه ، كما هو الأمر بالنسبة إلى وديع عند
ما مرت السفينة من مضيق كورننت فوصف المرور وأطب فيه . بل لن هذا المكان
دفعه إلى حديث داخلي ذكره بطفولته معه صديقه فانز (4) . أما عصام ولمى فلن
نابولي هي التي تثير فيهما الأشجان فيطول الحديث بينهما حول آباء العراسمة

(1) حبرا-السفينة- ص 157 .

(2) م.ن. ص 223 .

(3) لم ينمطى الباحث على المراع في كتابه : حبرا ابراهيم حبرا ودراسه في منه
المقصي " إلى تأثير المكان في الشخصيات وحامه الدكتور فالح بما دفعه إلى القول
" لن اسجار فالح ليس مضعا " ص 135 .

(4) حبرا-السفينة- ص 51-52-53 .

ماكلترا (1) . في حين أنّ اميليا لا تنفعل مع نابولي الانفعال الكبير، رغم أنّها مسقط رأسها وقد عاشرتْها منذ أربع سنوات ، بل سيكون انفعالها بفالج . تعترف قائلة : "رغم أنّي ما كنت قد رأيت بلدي لأكثر من أربع سنوات لم أكن أرى الآن إلا فالج ، وعيناه السوداوان الكبيرتان تلتصقل تحت حاجبين كثيفين يرتفعان وينعقدان لكل كلمة من كلماته ... " (2) .

لنّ " مدن الغرب " ومعاله السياحيّة وريفة ورد في " السفينة " بصفة مكثفة ، إلا أنّ أغلب هذه المدن والمعال لم يقع وصفها وصفا دقيقا ، وإنّما اعتمدت باعتبارها مكانا يعمل فعله في الأشخاص ، فتتفاعل به ، فتتطور بذلك الأحداث ، وتتعدّد الآرامات ، فتتعدد الدرر وتتكاثر . وبالتالي ، فإنّ الملاء الغربيّ حاء في " السفينة " باعتباره مكان الأمل في البداية إلا أنّه كان أملا حلّيا لا فعّالا ، أملا كاذبا لا صدوقا . فإنّ " هاجر " الأبطال واقعهم الشرقيّ من أجل واقع جديد ، هو الواقع الغربيّ ، فإنّ ما لهم كان سفينة تحمل الهاربين معا ، فإداهم يواجهون أنفسهم ، وإذا المكان " المهروب " إليه هو مكان اللقاء ، ومكان المسيل هو مكان التذكّر ، ومكان الانطلاق هو مكان الوصول ، فإنّنا أمام مكل رحم أيما توجّهنا فيه وجدنا أنفسنا في نفس الترايين . فالملاء العرسي هو عبارة عن غشاء خارجي يغلّق المحيط العربيّ وسدّه . ومن ثمّ ، فهذا الملاء لا بعدو أن يكون - بالنسبة إلى الأبطال - شرايين أخرى قد تمتع آفاقا جديدة - لكنّها في الأخير تؤوّل إلى مجرد سراب إد داخل هذا الملاء مردود مؤوود (3) . والحارج منه موعود مولود . فلا غرو أن يقرّر كلّ من عصام ولي ووديع ومها العودة إلى الرحم الأم ونقصده الملاء الشرقيّ (4) .

لكن كيف صوّر حسرا هذا الملاء ؟ .

الملاء الشرقي :

لنّ الملاء العرسي كما رأينا سابقا لبس إلا ذلك الغشاء الخارجيّ الذي يدفع بكلّ خادم إليه إلى العودة من حبّ أُنّى . فـ " السفينة " سنوات رحلاتها والهارسون

(1) حسرا - السفينة ، ص 161-186 .

(2) م.ن. ص 190 .

(3) نذكر هنا عودة الفرنسي بجثّه روحته . وقد تفتّل إليه الدكتور فالج ، حسرا - " السفينة " - ص 110 .

(4) م.ن. ص 242 .

سواصلون مسربهم وفق حركته الكون المعهودة . وإن توقفت سفينه العشاق في نابولي ، فإل جمعا من الأبطال واصلوا رحيلهم . في حين بقي عصام ولعى ووديع ومها . وإن لم يوضح لنا المؤلف اتجاه هؤلاء ، إلا أننا نعرف مستفا أن بريق العودة إلى الشرق هو الذي يستحوذ عليهم . لقد فشل الهاربون في جعل الملاء العرسيّ مطمّحهم التّهائيّ . فحضور الملاء الشرقيّ كلّ قوياً فاطعاً . بل كلّما ازداد بعد الأبطال عنه رادت نار المحبة وذكره اشتعالا وفورانا . فالملاء الشرقيّ هو الأرض الصلبة مرتكر الكون والكينونة . وهو الرّحم الذي تستعر فيه الحياة وتمور دقاقة . ومهما ابتعد الإنسان عن راحته إلا أنه لا محالة عائد . فكيف يتشكّل هذا الملاء في ذهن العشاق الهاربين ؟ .

يتجسّد الملاء الشرقيّ في قسمين كبيرين لهما تأثير عظيم في مسيرة التسيح الروائي هما : المدينة والريف .

إنّ الملاء الشرقيّ بمدنه وريفه هو الفضاء الأساسيّ لرواية السفينه ، فإل ركب الأبطال السفينة ، فإنّ فضاء الأحداث الفعلي يبقى في الأحبر هذا الملاء الشرقيّ الذي يستحوذ على كلّ العقول . فحتّى الأبطال الأجانب يجدون في هذا الفضاء بعض آمالهم ومبتعاهم ولكي سمكّن من سرّ أعرق لهذا الفضاء ، لا بدّ لنا من أن سنسقت أهمّ مكوّناته لذلك سنقدّم جدولين أوّلهما يشمل الأقطار والمدن والقرى والأحياء . وكذلك الفساق والامكن الخاصة ، وتاييهما يشمل الريف من مواقع وفضاء طبيعيّ . وفي كلّ هذا ركّنا على أهمّ الاسماء وأكثرها تواردا .

الهلاء الشرقي

القضاء الطبيعي	II - الريف	القنادق والاماكن الخاصة	القرى والاحياء	المدن	I - المدن
القل والكلاب السواقي الصخرة/الصخور الغابات الارض للحمراء اشجار الزيتون الوادي دجلة الترش المنحدر الغمر العين الكهف التلال بحيرة طبريا	جبل لبنان خارج بفساد المقبرة هضاب القدس القلعة جنوب العراق الارض الفتلة جنوب ايران (الخمرة) جبال بختيار	فندق الشام الغرف والقيام فندق داوود الدكاكين الجامع الاموي دير مار ليلس المعاهي الشوارع دير الجبل	سوق الخبوية بركة السلطان حي الشيخ جراح سوق الجامعة سويقة قبة الصخرة عين كرم الطوري راس النافورة بيت حنينا سلوان اندبرة جورة العناب الحالبيّة	بيروت القدس حيفا البقعة الذليل بفساد الكرخ القاهرة الاسكندرية دمشق	لبنان فلسطين العراق مصر سوريا الكويت

إلى هذه الأماكن هي مسرح للأحداث الروائية . وإن وردت عن طريق الحواظر
وتنار الوعي لدى أبطال "السفينة" . وهي تمثل الماضي الذي سعى البعض أو حلّ
هذه الشخصيات إلى الهروب منه ، فعصام يسعى إلى الهجرة من بغداد (العراق) في
سبيل سبيل يطلب فلا يحرك . أمّا لى فقد تركت بغداد ملاحقة "عصام" ودفعت روحها
فالح إلى ركوب السفينة - وفي القرحه الثانية أيضا ، حتى تكون الملاحقة المكابيه
تامة ، والدكتور فالح دعا اميليا إلى السفر معه في " الهيركيولير " فتركت لبنل .
أمّا وديع فقد ركب السفينة ، إذ حجزت له مها معية صديقتها اميليا . ولم تتأخر
على هذه الرحلة إلا مها ذاتها التي اختارت " الطائرة للذهاب إلى روما وتحضر
المؤتمر الطبّي هناك . أمّا محمود راشد فقد ركب "السفينة" ملاحقا اميليا ، متوجّها
إلى "ليل" للتدريس بجامعة أو هو هكذا يدعى ! . إلى حلّ شخصيات السفينة ، هم
شخص هاربون من مديهم . إلا أنهم ، وقد التقوا على متن السفينة ، فإنّ هذه
الأماكن اكتسحت أذهانهم وأمسّت أرض الماضي التي لا تنسى، والواقع الذي لا يُمحى .
وإذا هذه الأماكن تصبح رحمتهم الذي وإن خرجوا منه فإنّ العودة إليه أمر لا
مناص منه . فالسفينة قدرهم الذي حملهم في رحلة وهميّة سرعان ما تنتهي إلى
عود على بدء .

فما هي خصائص هذه الأماكن ؟

لقد وردت هذه الأماكن في السفينة بطريقه ذكيّة فهي تساهم فطعا في نظور
الأحداث ونعقدّها . ويمكن حصر الأماكن التي كلّ لها الدور الفعّال في نمته
المحدث الروائي ، في قطرين اثنين هما فلسطين والعراق . إلى فلسطين (القدس)
والعراق (بغداد) هما فطب الرّحى في السفينة وهما الرّحم الذي لا مناص منه لكلّ
من : لى / عصام ؛ مها / وديع .

أمّا لبنان والكويت ومصر وسوريا فقد وردت عرضا ، بل إلى السارد ومن
ورائه الكاتب ، لم يعطها الأعداد العنيفة لها . فليسان هي مطلق الرحلة ومصر
(الاسكندرية) هي مرحلة من مراحلها ، وسوريا (دمشق) مرتبطه بوجود باجر
دمسقي هو رفيق عصام في القمه . أمّا الكويت فمبها يوجد مكب وديع التجاري .

إنّ رواية "السّفينة" جعلت من تعداد أرضيّتها لإيراد قصة عصام ولى وفالح في حين جاءت قصة وديع مرتبطة بملسطين . بل إنّ السارد ومن ورائه الكاتب جعل لها التي ترى في بيروت (البنان) رحمة (1) ومأواها وقبرها ، تترك هذه المدينة ونمر رأي وديع بل وتتبع خطاه .

إنّ رواية "السّفينة" هي في الحقيقة ، رواية فلسطين بلدا وشعبا ، وقد تمهّل الكاتب عند الحديث عن بلاد فلسطين وعند وصف أحيائها وريفها .

فجلّ الثرى والأحياء والأماكن الخاصة والمناطق الريفية هي تربة فلسطينية . بل إنّ قصة وديع وماضيها مرتبط كل الارتباط بتاريخ فلسطين . وكان لوجود شخصيّة فايز مطاء الله ، دوره الفعّال في جعل وديع كسارد ، يتذكّر أحداثا حساما عاشتها فلسطين وعاشها وديع شابا . ولا غرو في ذلك ، فقد اختار الكاتب وديعا ليكون السارد الثاني في هذه الرواية فكيف يقدّم حبرا هذين المكانين في رواية السفينة ؟ .

فلسطين : الرّحم / الحرام :

تتشكّل فلسطين في رواية "السّفينة" ضمن منظومتين : فلسطين كواقع حيّ ، كناريخ معيش من ناحية وفلسطين كرمز ومطمح يسعى وديع إلى الاستقرار بسببه والتّضحّي من أجله . في البداية نؤكد أنّ "وديع" عاش طمولته في قرى فلسطين، فدمت في محيلته تلك الصّورة المثلى للقدس وقراها ، وإلى حاول مصارعة الأعداء من يهود، إلاّ أنّه اضطرّ إلى الهجرة وترك أمر مدينة في الدّنيا . وبالتالي فإنّ ذكرها تسييه واقعها، لكنّها أيضا تثير فيه عقدة العودة إلى الأرض التي نمي عنها مرعما . وارتبطت فلسطين في مخيلته "وديع" بصديقه "فايز" الذي قدّم نفسه قربانا للأرض ، فأعطى دمه وخضّب به أديمها المحمّر . إنّ "وديع" ، إذ تحدّث عن فلسطين يصف فسعتي ، ويتذكّر فينسند ، ويبكي فيسدوع . لقد حمل "وديع" هم فلسطين . هاجر إلى الكويت وكوّن نخارة راحة ، إلاّ أنّه لم يكن بالسعيد . يقول مقدّما مأساه : "أنا فوق

(1) يقول الراوي : "إنّ لها متعلّقه ببيروت كلّ حمل السرّه بسبهما لم ينقطع" . أمّا هي فتعترف : " لا أستطيع النّساء بعدة عن بيروت يوما واحدا . " حبرا : "السّفينة" ص 49-50 .

الأربعين - لا يفرّك شعري الأسود - غير متروّج أهلي في عني ، ورعم التّسريد والصّياغ كسبت من المال في الكوب ، وما أزال أكسب بما فيه الكفاية. هذه سفرتي النّالنة إلى أوروبا وسأمتصّ منها كلّ قطرة ، في اللّيل تتابني ذكريات أليمة ، أليمة حدّا وتتأبني رغبات أليمة أيضا ، كنت فيما مضى أحد متنبّسا في تدوين الأفكار ، في كتابة الشعر. الفلسطينيين كلّهم شعراء بالمطرة ، قد لا يكتبون شعرا ، ولكنهم شعراء ، لأنهم عرفوا شيئين اتبنا هاتين ، جمال الطبيعة ، والمأساة . ومن يجمع بين هذين . لا بدّ أن يكون شاعرا . أتعرف القدس ؟ لعلّك كنت صغيرا عندما التهم الوحش اليهوديّ أجمل نصف من أجمل مدينة الدّنيا . القدس أجمل مدينة في الدّنيا على الإطلاق . قيل إنّها بُنيت على سبعة تلال . لست أُرِي لِي كَانَتْ تلالها سبعة ، ولكنني ارتقيت كلّ ما فيها من تلال ، وهبطت كلّ ما فيها من منحدرات بين بيوت من حجر ورديّ وحجر أحمر ، بيوت كالفلاّح تعلو وتنخفض مع الطرق الصّاعدة النّارلة ، كأنّها جواهر منشورة على ثوب الله . والجواهر تذكّرني برهور وديانها ، فأذكر الربيع ، وأذكر التّماع ررفة السماء بعد أمطار الرّبيع . والرّبيع في القدس كان هو الرّبيع لأنّك تراه يحلّ في البلد ، كأنّه مشهد عبّره المرح على حُنية المسرح ، فأجبل البلقع في السّماء قد احصوضر فحاة أمام عينيك ، وحتّى بينك الصّغير المتهدّم عند منعطف الطريق ، حيث الحجارة المهملة منذ أّيام آل مشلمان وحيث الشجرة اليابسة يحسّ الرّبيع ، لأنّ زهورا كعيون الأطفال قد نبتت بين الحجارة نفسها ، حول الجذع العاقر المسنّ نفسه . ولذا فيلّ الليالي قد تأتيني بذكريات من القدس فأحزن وأغضب ، وأبكي . كنت مرّة في فندق في الشّام عندما ، فوجئت بمثل هذه الذكريات فبكيت ورأسني رُحل أعرفه فجاء يسألنسي ما الخبر... فقلت أُنكي على أبي وأُمّي وإخوتي وما عدت أعرف الخجل... (1)

لنّ هذا الوصف للقدس ولربف القدس جاء مرتبطا أشدّ الارتباط بالسّخصيّة السّاردة وديع عسّاف . فقد أطلق من تحديد لسنّه " فوق الأربعين " مع تقديم صاف لحالنه الاجتماعيّة تمّ انغمس بعد ذلك في وصف دقيق للفلسطينيّ وربط بين الكسوة الفلسطينيّة والشعر، وبالتالي أرجع كلّ ذلك إلى نثائية الجمال والمأساة: حمّال

(1) جبرا-السّفينّة" ص 21-22 .

الطبيعة ومأساه الإنسل والكائن . فجمال فلسطين مرتبط بمأساه أهلها . ومن ثمّ تطرّق السّارد ومن ورائه الكاتب إلى وصف أحمل من العالم القدس، فلذا بوصفه معاء وإنشاد ينهي به إلى البكاء المرّ وقد تدكّر مدينة عزيزة عليه ، يأمل في العودة إليها رعم العراقي والصعوبات .

إنّ القدس هي المدينة الرّحم التي نبعت منها مأساه وديع ولم تكن هذه المأساه مجرد حالة يحسّها السّارد ، وإتما هي حياة عايشها وتايح أطوارها وتنقّس هواءها واستنشق أهوالها . ومن ثمّ يتتايح وصف وديع الدّقيق لقرى فلسطين وأحياء فلسطين وريف فلسطين ، ولعلّة خصّص لهذه القرى التّصيب الأوفر، من هذا الوصف، وأروع نصّ فيه أينعت الذكرى هو ذاك الذي خطر له والسفينة نمرّ عبر مصيق كورينث، فلذا وديع بنطلق من سرد للحدث ذاته كي يلج عياهيبي الماضي نريحيا ، في صرب من الحديث الدّاحليّ الممّصّ "... هكذا يجمعا نحو الشّمس العارية ، تنزلق انزلاقا إلى عرض البحر ، لبحترق ألوانا تمارحت المياه والسماء في أحمرها وأصفرها ، وصوب عتمة باهنة علّقت بها بقايا من نور يومص ويحمد ، تنقّس في بناهاها الأنعام بنقّس الروح في الأشياء الحتّة . أهكذا يكون الدّحول إلى الحتّة ؟ الرّطوبة ، العتمة ، السّقوف ، السّاهقة العتيقه ، والترابيل السيرنطية من أحواق حياحرها تصدح بأبواق يوم القيامة ، الامتداد ، العلوّ ، الفراغ ، الظلام ، الآتقه الرامنة تتلوى خلالها سحب البخور ، ويخالط الرائحة الطّيبة عبق من دخان وسموع - مئات السموع ، والرهبان بلحاهم المرتقة وسعورهم المسرسلّة نهلاي على أكنافهم المسرلة بمأرر فصّية ودهيّة والكلمات لا تكاد تسبين من بين الأللح اليوانيّة الهادره . ومئات المصلّين ، إتّها دوره من دوراب القيامة... هسده الأصواب المخلّله ، هذه الروائح المستحوه بالرّس . بالعصور العوار ، بلوعات إساسته وفدها وقد سموع لم نطقنّها الفل من السّين . ومن السامه إلى المعاره إلى المهدي ، إلى طلعة الصّخور المحوّبه الحابّة حتو الرّحم على الحس ومن فوفها الأعمده الصّحمة المصفوله وقد لمعنّها أيدي المسرّكين جبلا بعد جبل . ليله عبد المبلاد . البرد الفارس . ندف البلح يهطل وينقطع نيران الكواين الصّغيرة يرقع فيها حباب

الكستناء وأصوات تنادي ، وهوايس جدلى مدوّية ، لنافوس منها ملاك يبرل مسر
السّماء ليقرعه . وفي الباب الصيّق المنخفض تحني الرّجال والنّساء عميما
ليستطيعوا المرور من خلال الحجر ، إلى العنمات الفسيحة بين الأعمدة في آلاف من
البشر ، في بصيص الضاديل وقبس النّموع الصغيرة ، تحب صليب ضخم سامح
الارنماع ، يشاهدون الميلاد الجديد... وأنا وفايز نحتر بين الجموع لأنّ للميلاد
الجديد ، كالقيامة بعد الموت معاني تشدنا لهذا الليل الماطر الموقرور ، لهذه الأناشيد
الكورسيّة القديمة ، لهذه الأرض التي تحت صخرها ، مغاور وصوامع وجوامع ، معلنة
ديمومة المدينة عبر الحقب الطّوال . لعلّ في بطن الصخر نارا ترفض أن تحمد . كما
في البعض متّا . فهناك نار قد تهبط على الواحد متّا منذ الصّعر ، فلا تترك آثارا
كخروج المسيح في اليدين والقدمين ، ولكنها تحطّ في القلب لتبقى مضطربة فيه إلى
الأبد ، كما في باطن الصّحر... (1) .

لنّ تصوير السّارد للمدن والقرى الفلسطينيّة هو تصوير جذاب يمتزج
بالرؤية الدنيبة الاحتفاليّة ، فيشعر القارئ بالعلوّ والصفاء . لقد انطلق ودع من
وصف " السّبعة " وهي تعمر المضيق وتدرجبتا تخطى الواقع المعيش لكي يستعمر
في الماضي البعيد ، ماضي طفوله ترمزعت في أحضان فلسطين وفري فلسطين . فإذا
المشهد حيّ هو مشهد الاحتمال بأعياد الميلاد وما يتبعها من تراتيب وعادات ومراسم
تخلق في ذهن الصّبيّ ذلك الشعور العميق بارتباطه بالأرض وانتمائه إليها .

فهذه المشاهد الاحتفاليّة هي منبع الصّفاء والحبّ الذي يكتّه السّارد ومن
ورائه الكاتب ، إلى فلسطين ، بل هي المنبع الذي إليه يعود كلّما طوّحت به الذكريات
وعمه الكدر . ولذلك فيلّ السّارد ننوّد في دمه تلك الطمولة، فيتذكر صديقه فابر
وسنسعر تلك النّار التي نفور داخله وتلك المواجع التي نسحره . وفي هذه المقرة
التي أردنا التركيز عليها لأنّها سرّ إشارة صريحة إلى مفهوم المكان عند أبطال
جبرا ، فالمكان هو الرّحم هو هذا الفضاء الذي أحسنا أم كرهنا هو المحيط الذي منه
نعيش ومنه سننسى وعليه يموت وينظمي . لنّ ذكر " الرّحم " بعبارة صريحة له أكسر

(1) حبرا-السّفينة، ص 52-53 .

من معنى فالرحم هو هذا العشاء الذي بدونه لا نكون حياة ، ومن دونه نستفي الكينونة. وقد ربط وديع بين هذا الرحم وصحور القدس، بل إنه نعتى بصحور القدس عناء متواصلا، وجعل من الصخر رمزا للقدس، رمزا لفلسطين وتواصل ذلك في حلّ الروايات . وهذا الرحم يحيلنا مباشرة إلى ذلك التوحد الذي شعر به وديع مع فاير وهما يغوصان في الماء وسط تلك العين ، يقول الراوي : " في ذلك الصيف الطويل فصينا أنا وفايز آياما كثيرة ، في التحوال بين الصخر والريتون ! ولعنا لمدة بقره "عين كارم" لآلها تجمع بين الصخر والشجر والماء وربما لآلها كانت مسقط رأس المعدلن . ولكن قرانا الصخرية الخضراء كثيرة ، عند الظهيرة ، ذات يوم حارّ وقد أخذ منا الجهد والطما وصلنا إلى قرية سلوان وتوجّهنا نطلب العين ... وللعين كهف كبير زلق التّرجات لم يكن فيه في تلك السّاعة أحد، يغري المتعبين من القبط ببرودته النديّة . هل ثمة في العالم كهف يتفجّر ماء محييا أقدم من كهفنا هذا؟... برلنا التّرجات الصقيلة إلى أرض الكهف ، على حواصه تنساب المياه دافقه عبر فحوة كبيرة تتسع مند القاع وتضيّق قمتها على ارتفاع يريد قليلا على قامه الإنسان. صخرها الأصفر الورديّ الأملس في نعومة بشره النساء اللواتي بردنها كلّ صباح ومساء . كنّا ننضح عرقا ، فارغمينا على وجهينا الحارّين اللّرجين نعرهما في الماء البارد ونجرع صفاءه المتألق . وفي الحال خلع كلانا حذاءه ، ثم قميصه . وحلسا على الأرض وأرخلنا في الماء نتراسق به ، ونلعقه وهو يسيل على الشفتين فطرات لذيذة . وفجأة قال فايز : أنظنّ أنّ أحدا سيحيى الآن ؟ " وقبل أن أجيب رأسته بنزع ما سمّى عليه من ثياب ويقفز عاريا في فحوة العين وهو بصرح كالجنون : هاي هاي هاي ! وأنا أقهقه . لقد بدا جسده في لون الصّخر الذي أخذ يصحمه . مارلت أرى أمام عيني لمعان منكببه وظهره ورعشة البتية . كأنهما قطعنا صخر ورديّ ، وهو بحوض الماء متّعا احشاءات الشقّ العميق والسريق بداعيه سيعكسا عن الماء الجارى في الكهف . هاي ! هاي صدى بلبل حافق حيّ ...

ولم يكن مني إلا أن نزعنا أنا أيضا تناسي وقمرنا إلى داخل الفحوة المسريرة كان الماء يبلغ الركبتين ، والقاع ملساء تستجيب للقدم . وفاير بتوفّل حول

المسقط الذي جعل يضيق ويظلم "هنا العرق ، هنا الحجر ! هنا الرحم ! " صاح فاير
وقد انخفض السقف عليه ، وهو ينحني ما استطاع ، ليلمس ببذبه سرّ ميلاد
المديسة ! صخر وماء ! "حول أضافنا وجلسا في الماء القرير حتّى انغمر منا المم
والعيلان...

وفي أثناء ذلك كنّا نرسم ... " (1) .

لنّ "وديع" و"فايز" بلغا الرّحم بل ولجاء وقد ربطا بينه وبين العين والكهف .
كما تغنّيا كثيرا بالصّخر المحيط بالعين وبصخور القدس وفلسطين . وهما في
إستادهما إتّما يمتدحان الرّحم الذي عليه انبنت القدس ، ومنه استقيا رحيق الحياة .
فالمكان عند أبطال "السّفينة" هو الأرض الصّلبة التي يترّكز عليها . وهي الأرض
التي يموت من أجلها الإنسان ويقدم نفسه قربانا .

وقد أبدع جيرا في وصف التجربة التّصالية لوديع وفايز . فقد عايشا محنة
فلسطين بعد أن رضعوا من "عينها" وتنمّعا في حقولها . وقد استعاد وديع حادثة
استشهاد الصّديق ، وكيفيّة انتقامه من الصّهاينة . وهي حادثة وقعت سنة 1948
وتوضّح لنا بصورة متلى ارتباط الأرض بالإنسان أو ارتباط الإنسان بالأرض . فقد
تخضبت الأرض بالدم وكذلك السّلاح . وفي ذلك صورة للعطاء المتبادل بين البشر
والرّحم ، فلنّ عمر ماء العين "وديع" و"فاير" ، فلنّ "فايز" أعطى من دمه للأرض . ولنّ
وقف وديع عاجزا أمام موت صديقه واستشهاده فلنّهُ أيضا روى الأرض بدم الأعداء .
فقد "قتل قاتليه" (2) .

لنّ "فلسطين" هي المكان الذي نحد فيه جيرا محالا واسعا للوصف والمحدث .
فهي المكان الحيّ في ذاكرة تأبي النسيان . ولا غرو في ذلك فالمكان هو إطار المأساة
بل هو المأساة ذاتها . ذلك أن مأساة الفلسطينيّ هي الأرض السّلبية . يؤكّد وديع في
حواره مع عصام السلمل قائلا : " ... الأرض الأرض هي كلّ شئ نعود إليها
محمّلين باكسافانا مادامنا مغلّصين من أهديابا بالسّحب الراكمة . فلنّا في
فردوس المحانس هذا نهرب نهرب باستمرار وعلينا الآن أن نعود إلى الأرض . حتّى

(1) جيرا - "السّفينة" ، ص 61-63 .

(2) م.ن. ، ص ص 64-75 .

لو اضطررنا فيما بعد^{١١} إلى إطلاق جديد بحث أن نكون لنا تحت أقدامنا أرض صلبة تحتها وبخاصتها ، وبهجرتها لشدة ما بجتها وبخاصتها فيعود إليها⁽¹⁾ . الأرض كما ورد في اللسان (2) هي التي عليها الناس ، أنى وهي اسم حشر وكان حق الواحد منها أن يقال أرضه... " . ولا عرو أن يصور رواء حبرا الأرض وجمع بينها والمرأة في إطار واحد . بل إن المتعمق يلاحظ أن الأبطال وهم يصورونها إنما يصورون المرأة وحرارة جسدها .

إن الأرض هي فطب الرحي في رواية " السمينه " . فالمدار كله على أرض فلسطين فهي تستقطب أهم الأحداث ، وهي التي تعدّ حقاً شخصيتها فائده بدانها ، بل إلى كل الأمكنة الأخرى هي في ارتباط معها ، تسعى إلى إبراز صورة فلسطين وحضمة فلسطين ومأساتها . ففلسطين هي الأرض التي بجاهد الفلسطينيين من أجل استعادتها . ومن ثم ، فإن أبطال حبرا يأملون في عوده مرنضه بل إلى "وديع" قرّ العوده . يقول معترفاً : "... لكنتي قصبت هذه ، السنين كلها مصراً على الرواح سنها - أعني الأرض - أجمع الفلس إلى الفلس ، من أجلها - من أجل نور عيسها - أنا انتهت عرسى ، أو كلاب . لقد نقلت أموالى إلى القدس ، واستنريت أرضاً واسعة في قرية قرب "الخليل" . وسأسرى أرضاً أخرى في "بيت حنينا" . وسأبنى سناً كبيراً من الحجر . وأزرع السدوره والتفاح ، ولو آتني لسب فلأحيا . سأطيق أجدد الطرق . سأعنتم الصخر وأعرس عليه تراباً من تربتنا الحمراء الحصبة الخميلة... وسأروح حالماً أرجع لكي أجمع من المرأة والأرض . هي العمر بعد سن من منسج ، أريد أن أحب عسره أولاد قبل أن أبلغ السنين . سأحب عن امرأة عرفت عنها أنها سميه . أرمله ما ، ربما سأزرع ولوا الصل . وسأرسم . سأرسم كسراً . [...] وس عيناك سأعمل على صريب الساعة الخامسة " (3) . إلى "وديع" يرسم خطوط المستقبل مطلقاً من إحداء الأرضه اللارمه وهو إلى جمع الأموال ، وهاجر من أجل هذه الأموال ، فلما سعى إلى العوده إلى الأرض / الرحم - الأرض / المرأة / الأرض الأم فهو يعبر الأرض محالاً للمفعل الخلقى والخصب الدائم والعطاء دون أحد ، فهو لذلك سميع من

(1) م.ن. ص 86 .

(2) ابن منظور : لسان العرب مادة "أرض" .

(3) حبرا - السمينه - ص 88-89 .

الأرض المعطاء والمرأه الولود . كلّ ذلك ، من أجل المساهمة في الفعل ، من أجل استرخاء الأرض التي أضحت ، من أجل الأرض التي رواها فاير بدمه ورواها هو سدم الأعداء . إلى هذه الصورة أو المشهد من أروع الصور والمساعد النصائفة ، هوديع مؤس بالمعل مؤس بالإرادة ومؤس بالترسالة . وهو يعلم أنّ إعدائه ذلك سبحانه بموقف منها الرافض لمعادره ببروب فهي رحمتها الذي لا يمكن فراقه ، في حين أنّ آتته تدعوه دوماً إلى الرواح (1) . إلا أنّ المسار الروائي جعل منها بلحق بالسفينة ، وبالتالي فهي سجع وديع على تحقيق أسانبه بل إنها نساءل سؤالاً استنكارياً يحمل في طياته جوابها الصريح بقول : " وهل غير القدس لي مدينة ، وأنت فيها ؟ " (2) .

إلى فلسطين هي المال الذي يسعى وديع إلى بلوغه وهو المكان الذي يقهر في كلّ الأبطال صوراً ستّى بل إلى الخديب عنه هو حديث من الحياة دأبها . وما وديع في حقيقة الأمر ، إلا الصورة الحقة لهذه الأرض . فهو الذي يمثل باطنه وظاهره بربه فلسطين ورحيق فلسطين . إلى فلسطين هي الرّحم الذي سسر عنده وديع بالترّاحة والأمان الذين فهدهما منذ زمان .

بغداد :

ارتبطت بغداد وبغداد في سحوص ثلاثة هي : إلى وفالح وعصام فقد هاجر هذا الثالوث كلّ على حدة في طلب العلم ، وياغوا أحداث العراق من الدّاخل والخارج ومن ثمّ ممكّن الكاتب من إعطاء صورة عن تاريخ العراق الحديث ، وما بعثه من أحداث ، وما يعرفه هذه السّحوص من قصايا . وإلى حاول عصام الهرب ناركاً بغداد بدون رخصة وهو المهندس القدير، فإنّ "لى" رفته زوجها فالح لأخيه، وسناً فسناً أصبحت العلاقات . وبالتالي تحققت الأمكنة وأصبحت . وقد أرداد الوصوح كلّما يقابل هذه السّحوص وكلما يحدث مع بقية الرّكّاب . إلى بغداد هي المكان المخصّى لرواه "السّميّة" فهي المطلق الذي أشرر مأساة عصام وحرر لى وسوداونة فالح ، وإلى أصبح فالح ، فلأنّه لم يستطيع أن يحابه أرضه محابه صرخه . يقول : "كأن هناك صرّاب أسعر فيها نأتما رعم كلّ ما نهس البلد من مساوئ مضطّرون إلى البقاء في حال من الرّكود كتب أحسن آتسى أحسن في هذا الرّكود الآسى . كلّ ما أراه وأسمعه ليس إلا نصفاً سآته بدّل على عمى الآسى" (1) .

(1) جبراً "السّميّة"، ص 44 .

(2) م.ن. ص 239 .

لنّ بعدد لم تكن بالنسبة إلى قالح الأرض الموعود ، ولعله الشخصيّة النائرة
دوما . وهي لا ترتبط الارتباط كله بمكان معيّن . فهو يرى أنّ الأرض والعصر "عصر
الدود، دود ، دود ، دود ، الدود في كلّ شيء" (1) .

ولولا بعض اللحظات التي أرته رونق الحياة مع اميليا التي تعرّف عليها في
فندق سان جورج إبّان المؤتمر الطبيّ ببيروت ، عرفته بها طبيمة شاتّة بيروتية هي -
ولنّ لم يذكر اسمها صراحة - على الأرجح مها ، لأنكر وجود اللذة في عصر الدود ،
بقول : "ذهبنا إلى ستريو قريب ، لم أكن شاهدت ستريو في حياتي من قبل . مظلم
فيما عدا بصيصا من نور أحمر يصحّ بموسيقى جاز عنيفة عاليه ، نصمّ الأدان ،
كأنني دخلت رحما أليا هائلا عودة إلى الأحشاء ، جلسنا في ركن بعيد وأنا أكلد . لا
أرى موطن قدمي بضعة فتية وفتيات يرقصون ، لم نرقص شرثنا ، قبلتها مرارا .
وفي تلك الليلة لم أُم ، ولا في الليالي الثلاث التّالية رحل جديد استق في داخلي ،
ميت قام من بين الأموات ، مدينة القيامة والحياة ، بيروت كأنني لم انتزع عن
أراضي لي في أبي الحبيب . نخلاتنا ، إذا جاءها ماء السّواقي من شط العرب ،
فليأكل رطبها المتدلّبات من يشاء . الحياة هي المهمّة إميليا" (2) .

لنّ "قالح" وجد في هذا السّتريو الصّغير رحما يلجأ إليه وبدونه لفقدت الحياة
طعمها أمّا أرضه في العراق ، فقد شعر إزاءها بالإحباط والانسات أيضا . إنّه فقدل
الحذور التي تمّد المرء شئخ الحياة الخلّقة، فلا هو يشعر بالفراغ المحيط ، ولم تكن
لحقى لبعيده إلى أصله في غياب بوقه لها واندماجه في حبّ أكبر من أن تُحد .

أمّا بعدد عبر رؤية لحى ، وعصام فلتها المكل الذي لن يغيب عن الذاكرة .
رغم ما يعابشانه فيها من ضنك وظلم وأحوف، وعبر مستهد خارج بعدد وفي لحظة
محتلّة حكى عصام مغامرته مع لحى وقد النقى خفيه . وذلك إثر خروجه إلى ظهر
السّفينة وتجلّست أمامه لى فلا-الحادثة القديمة ننحسّم أمامه وتفعّل الخبلة فعلها .
بقول : "... وفي وسط الحقد العارم ، أمامي انفدفت لى لاسه عاربه لا أعلم . فهي
في ثابها ، ولكنني أرى كلّ جراحة من جسمها . فالسّفيل الرّياتلن المعطر تسال

(1) حبرا - "السّفينة" ص 222 .

(2) م. ن. ص 221 .

بالرّوج والتّديلان المنطلقان من الفميص - إتّها هنا ، أمام عيسى ، وراء عيسى على بعد متى ، بين يدي . ونحن في سيارتي منطلقان مع الليل ، إلى خارج بغداد ، وبدها كالحزير تفلّني نلنمتّ حول عني تهبط إلى فمي تغلغل في قميصي . انعطفت بالسيارة عن الطريق العامّ إلى حقل مهجور . وحملت السيارة تصعد وتهبط على التضاريس التّرابيّة المضطربة ، ولمى تقول : "أختر السّواحي هذه الأراضي تشقّها السّواقي أخذر" (1) .

إنّ هذا المشهد الذي يمكن أن يصرّ سينمائيّا حيث ركّز الكاتب على متابعة الحدث : حركة السفينة في البحر لكي ينتقل إلى حركة السيارة خارج بغداد ، يؤكّد ارتباط الأرض ولمى وارتباطهما بعصام . فبغداد خاصّة والعراق عامّة هي الأرض التي منها انطلق عصام ، بل منها انطلق وعيه بالكون ، لكي يرحل عبر تجربة ثريّة رادتها العلاقات الاجتماعيّة المرتبطة بأسره تارّما .

فبعد انفراد عصام ولمى في نابولي استعراضا حائنا هامّا من تاريخ العراق في أواخر الخمسينات . كما أثّرا قضية الحسام حول الأرض ومقتل جواد الحمادي عمّ لمى على يد سعدي السّلمن والد عصام (2) . وكلّ هذا هو الأرضيّة الأساسيّة لمهم هذا العمل الرّوائي . فمأساة عصام ولمى لا تفهم إلّا بفقه هذه الدوافع والعلل . ولعلّ أعمق مأساة هو أن يتعارف الأقرباء ، في أرض الغرب . ولا تكشف الحقيقة إلّا بعد مدّة زمنيّة لا يستهان بها (3) وإذا الحقيقة مرّة ، وتسنوح الفراق لا توطد العلاقات . ونحدّد لمى أصول هذه المأساة فتقول : "كلّنا جزء من ذلك الخطأ ، ذلك الإثم جزء من تلك اللعنة - إتّها لعنة الأرض ... " (4) . إنّ الأرض ، هي التي نحدّد المصائر ، وما الشّخصيات إلّا ظلالها المتحركة . ومن ثمّ فإنّ الأرض وهي عميد إتّما تتّبع حركة كون يسير وفق مساره المعهود . وكذلك الأمر بالنسبة إلى لمى وعصام فبغداد ، ولبنان ، لا بدّ أن نكون المقرّ ولا مقرّ . وقد أسرى وديع محدّدا للمسار الآتي ، حيث يقول :

(1) حمرا - "السّفينة" - ص 15 - 16 .

(2) م. ن. ص 167 .

(3) م. ن. ص 172 .

(4) م. ن. ص 173 .

- "هيا يا عصام بلعت أسطورتك حدّها ، نَمَّ تَبَدَّدَتْ . انكسر الطوق من حولك ،
وما عليك إلّا أن تخطو فوق الحطام والردم - إلى حيث توجد حرّيتك .
- في بغداد ؟

- نعم في بغداد ، حرّيتك لن توجد إلّا فيها . إنّها لن توجد في الـ "هناك"
الضبابيّ ، الوهميّ ، المعري في أوروبا أو غيرها . هناك التلاشي في التّعامه .
هناك الهرمة الحقيقيّة . أنعلمين يا لعي أنّ عصام لّعي أنّه كل هاربا منك ؟ أمّا أنا
فأقول ، إنّ كل هاربا من مدينته ، من أرضه . وحرّيته لن تكون إلّا في مدينته في
أرضه ، أسمع يا عصام ؟ في أزقة بلدك ، في بساتينه في صحاريه حرّيتك هي أن
ترفض الهرب ، في أن تجابهه ، في أن تقبل بما يمضي نفسك ، وفي أن تعرف هذا
المصض والغصب والسعي البطيء المروع . حرّيتك هي في أن تكون مهندسا في
أرضك - مهما ضاقت بك وتفتّنت في إيذائك⁽¹⁾ ويواصل وديع في قوّة وحنق :
"...أمّا كماكم عشائريات؟ متى سترصون بمواجهة العاصفة في سبيل ما تريدون ؟(2)
لنّ الأرض هي التي تدعو ، وهي الرّحم الذي لا بدّ من العودة إليه وقد قرّر
عصام العودة كما أنّ لعي ستعود مرفوقة بحبّة زوجها الذي ابتحر لأنّه لم يصمد في
مواجهه الأرض . وإذا "بغداد" بدورها تأخذ شكل الرّحم الذي لا بدّ للأبطال من
العودة إليه .

لنّ فلسطين والعراق ، وهما المكانان الأساسان في رواية "السّفينة" : ممثّلتان
الرّحم للأبطال . فالقطب الأوّل ونعني فلسطين ، هي القطب الذي تتشكّل حوله أغلب
الأحداث ، كما أنّ القطب الثاني أربطت به شخص ، بعدت عنه لكي تلتحم به
ثابتة ، إنّها الأوبة التي لا بدّ منها إلى الرّحم الذي عنه نصر الرّحمة، وفيه يكون
المآل . كما أنّ دورة السّفينة ذاتها . وقد انطلقت من بيروت هي لا بدّ عائدة إلى
المبطل، فإذا حركة "السّفينة" ذاتها تحكي الرّحم . فهي تربط بين أماكن في شبكة
مترابطة الأجزاء والأطراف .

1 - حمرا - السّفينة - ص 240

2 - م . ن . ص : 241

إنّ المكان في "سفيّة" جبرا لا يعدو أن يكون الرّحم ، فالأبطال يقفون أمام الكون باطرين إلى أمام ، لكنّ عيونهم الباطنيّة تسعى دوماً إلى عودة نطلب فتدرك حيناً ولا تدرك أحياناً .

- "البحث" :

إنّ المكان في رواية "السفيّة" اتسم باتّساع رفقته واختلاف حدوده وفصائه . وإن كانت "السفيّة" هي المكان الأساسي ، فإنّ "الشرق" كل له حضوره ولم يغيب "العرب" أيضاً . لقد اتّسع المكان في هذه الرواية رغم ضيق "السفيّة" كوسيلة للإبحار . فالأبطال يتحرّكون عبر حدود العالم ، ومن ثمّ فيلّ ركاب "السفيّة" الهاربين في أغلبهم ، هم رحلة من مكان إلى مكان ، لكن هذه الرحلة كانت عودة على بدء ، خروجاً لدخول ، انطلاقاً لرجوع . وضع ذلك كل المكان يتشكّل في صورة الرّحم الذي منه يكون الانطلاق في رحاب العالم للعودة إلى نفس المكان ، إلى نفس المنطلق . وإلى كانت رواية "صراخ" قد امتدّت المدينة كأساس مكانيّ لها . فإنّ "السفيّة" تفتّحت وأضحى العالم بأسره هو مكانها المنفتح الواسع الصيّق في آن . أمّا في رواية "البحث" فنحن إزاء مكان - كتابة أساساً . فالسارد الأوّل كما بيّنا في فصولنا السابقة يقصّ قصّة ولید ويقدم لنا الظروف المحيطة ، فإذا المكان غرفة خاصّة . يعترف الرّاوي قائلاً : "كلما دخلت مكتبي وأغلقت بابها علىّ دون عائلتي دون أصدقائي ، دون النّاس كلّهم يتوحدّ الكون في غرفة صغيرة مكنّنة اكتظاظ العابة مائحة موج البحر واتوحدّ أنا فيه . فأتقد وأنقذ وأتهاوى في فضاءات محدّمة كقطعة من الشمس اشترت عنها ، ويطوّحت في فضاءات كون مجهول رابع ، رائع ، لا أستطيع أن أفصح عن شيء من ذلك إلاّ بعبارة عاجزة هنا ، وعبارة أعجز هناك" (١) . إنها العرفة - الرحم التي فيها يكون المحاض ، ومنها يكون الميلاد . وهو ميلاد صعب صعوبة الحياة ، لیس لطيف لطف الحياة ، مستعقب تشعب الحياة ، وفي هذه العرفة - الحالة النفسيّة يعتكف الرّاوي ليربط بين أجزاء نصّ هو صورة لسيرة محتملة لبطلة الخفي المتواري . وعبر هذا المكان - النصّ تتصّح أمكنة كسرة اعنصاها السرد وورد فيها فضاءات متنوّمة يمكن حصرها في بلاد فلسطين أوّلاً وخارج فلسطين تاساً .

(١) جبرا "البحث" ص 364 .

وينقسم حارج فلسطين إلى قطبين : أولهما البلاد الشرقية المحيطة بفلسطين
وبانيهما البلاد الغربية . ويضاف إلى هذه الأمكنة مكل آخر له شأنه هو مكل
الباطن المسمى . فكثيرا ما يلجأ الأبطال إلى ذوابهم يعمقون في دواخلها
ويعوضون. إلا أن هذه الأمكنة على سؤعتها قد تتبع نفس السق الذي وجدناه في
الروابطين السابقتين "صراخ" و "السفينة" فهذه الأمكنة هي في نظر المواعل أرحاما
تضيّق أشدّ الضيق وتتسع أوسع الاتساع في آن واحد . وبورد الجدول التالي لإبرار
أهمية فلسطين كمكل أساسي للرواية يتلوها الحارج ومعنى به البلاد العربية المحيطة
بفلسطين والبلاد الغربية المتمثلة في أوروبا وأمريكا . أما الداخل فيتمثل في
العبارات الذالة على باطن الإنسان وهي العالم الذي توجب الهروب إليه سعيًا وراء
نسيان يطلب فلا يحرك . وهذا العمق كما سيتراءى لنا يحد معينه في رصيد تفاقى
يحدو الأبطال ويعمق فيهم الجنوح إلى الدات بحثا عن أسرار هي بالأساس : سرّ
الوجود وتأصيل لكيل ...

2 - الغرب	1 - بلاد عربية
المدن والقرى والريف	المدن والقرى
إيطاليا: ميلانو-دير سانتاماريلا-المانجور دولوروزا ميلانو-روما-مصرف روما فلورنسا-البندقية كندا أستراليا إنجلترا (لندن): الجامعة / منشتر سايس-مدرسة لندن للاقتصاد أوروبا الولايات المتحدة (التكساس) كولومبيا-أمريكا-بوغوتا أمريكا الجنوبية الكلية الانكليزية اليونان برلين باريس (بوليفار سان ميشال-مونتاني)	قائمة للمعالم - ساحة عترة البنوك - مقاهي شوارع حديقة عامر ودرة - فنادق شارع الرشيد الطريق المين - البتاوين المنزل - الطريق دار المعلمين العالية - الغرفة الصغيرة شارع الرشيد - بيروت الغرف بيت كاظم بيت وليد السما المدراس والكليات كلية الملكة عالية الغرف الحرم الكليات والمدراس دار المنصور الفنادق الكليف هاوس (بيروت) حديقة دار شعلان (بيت عامر) دكان أبو رزوق المطاعم والمهرامس مدرسة برناردا

III - الداخل :

ركن قصي في داخلي الجسد الفمقم الصخرة النمس الحب الجراح الكتاب عوالم الإنسان الداخلية غرفة المنداحله القصاصد الكوابيس كتاب "الإنسان والحضارة" كتاب المفرد كتاب وقت النحدي المتاهات الكتابة بحر الأوراق / غابة الكلمات

فما هي خصائص هذه الأمكنة ؟

- فلسطين :

إنّ المكان الأساسي للأحداث في رواية "البحث" هو فلسطين ولا أدلّ على ذلك من هذا النوع والسّمول الذي سعى إليه السّارد ومن ورائه المؤلّف لإعطاء صورة كاملة واضحة من فلسطين . فأورد مدن فلسطين وقراها والأمكنة الخاصّة والعامة بها . وقد جاءت القدس في المقدّمة حيث تكاد لا تخلو صفحة من ذكرها أو ذكر حيّ من أحيائها مهما كل السّارد ومهما كل المحدث . إنّ فلسطين بمدنها وقراها وأماكنها العامّة و الخاصّة وريفها وخلائها هي قطب الرّحى في رواية "البحث" . ولا غرو في ذلك ففي هذا المكان سنأ ولید وفيه نزرع ومن هذا المكان هاجر وإليه عاد ستابا ثم عاد إليه كهلا ، ليزوره من حين إلى حين متسلّلا نائرا . وإن استقرّ البطل في بغداد ، بعد أن أمعن في الرّحيل إلى أقطار العالم ، فإنّ محطته الأخيرة كانت دوما أوة مأمولة إلى فلسطين . بل إنّ الرّواة الذين تحدّثوا عن ولید ، تحدّثوا بالضرورة عن فلسطين ، فهم في علاقة مباشرة أو غير مباشرة مع تربة فلسطين وقرى فلسطين وهموم فلسطين . وكما هو واضح من الجدول الأوّل فإنّ فلسطين مذكورة بمدنها الكبيرة : القدس ، غزة ، رام الله ، نابلس وقراها وأحيائها ، إلى جانب ريفها وخلائها وكهوفها وحبائها وعاباتها وأشجارها وبرتقالها وزيتونها وزهرها . وقد وردت هذه الأماكن في حديث ولید نفسه وهو يروي نبذا من سرته ، كما وردت على ألسنة الرّواة وهم يذكرون الرّجل بعد أن رحل رحلته الأخيرة . وأوّل نصّ ذكرت فيه فلسطين بمدنها وريفها هو حديث ولید التّلقائي في الشّربط الذي تركه مسجّلا في سبّارته وعتر عليه المكنور جواد وسخه . وقد جاء هذا النصّ مصصّحا بوصف لا يمكنه وردت تناعا مترابطة حينا ، عبر مترابطة حينا آخر . يعترف ولید : "أخذت الكس وأفرعته من الكنب على عتبة السّباك ورحا أنا وسليمان وعند نقمزي في الحواكير إلى أشجار الزّيتون ، جداد الزّيتون مستمرّ ونحن نلمط البهايا المليلة التّائهة بين الأشواك والحجارة والتراب أو العالقة بالأغصان العالية تهترّ ويضطرب والأقدام تتشبّث بجراية والعالم كلّ أشجار زيتون عارية ومثقلة ... (1) إنّها مرحلة

(1) جبرا - "البحث" - ص 26 .

الطفولة ومعانيته الرّيف بعين الطّفل، فهو ينظر إلى العالم ، فإذا هو غابه رسوب
تملىء بالحبّ لتحسى وبفرغ ممّا أعطيت لكى تملأ من حديد ، ووسط هذه العابة نسأ
الطفل وترعرع . وإن لم يورد وليد أسماء الأماكن إلا القليل القليل ، فإنّ هذا
الوصف يحيلنا مباشرة إلى بيت لحم أو القرى المحيطة بالقدس ، وهي في الغالب
الآدم ، قرى فلاحيّة يعيش أهلها شصف العيش في سكّون ويقاومون الضنك في دعة ،
ويرحلون إلى المدن بحثا عمّا يقيم الآود ، ووسط هذه القساوة تكون الأحلام وردية .
يتساءل وليد الطفل : "هل الجنة هناك وراء السّماء حيث تلتقي السّماء بالآفق ولو
بلغت ذلك الآفق البنفسجيّ على الجبال الزّرق لفتحت ثغرة في السّماء ودخلت منها
الجنة أه يا مسكين يا جاهل إلى متى تبقى تحلم بالعبور إلى عوالم أخرى وما لديك إلا
هذا العالم القاسى العنيد عليك أن تقارعه ولا تخشاه تعلمت ذلك في المدرسه
وأصاعى بعجز عن المسك بالقلم لشدة البرد فأفجح فيها" (1) .

إنّما أحلام الطفولة البريئة وتتواصل المشاهد الوصفية للمكل وبذكر "جبل
حريطون" (2) دون وصف، وإنّما يرفقه بتعليق حول جبل الفردوس يقول : "ألعله
الفردوس الذي أذكر تقاعّ المحانين الذي تحمله شحيرات صغيرة بين الصخور أحمر
براقا صقيلا تستقرّ التفاحة في الكفّ كالجموعر مغرية بنعومتها وجمرتها وأخسى أن
أدوقها والمجنون الذي رأيناه مغلولا في تلك العرفة المحرّية المطلمة في دير مارجرس
كم كان وديعا وكثيف الشّعير واللحية تمّ صار شرسا أهوج صرخ وعاط إلى أن انهارت
قواه ومثّ خوفا منه ... (3) .

إنّ هذا النصّ محمّل بتصوير بدمع لريف فلسطين وهو نابع بالأساس من
ذكرات الطموليّة ، ولا غرو في ذلك فوليد عاشق لفلسطين بها عاش صغيرا وبها حلم
كهلا ، فإذا هي ريف مريح يتجسّد حلما مستمرّ العطاء كلما نذكره كلّ الوله
والعسّى الحقّ . ويتّضح من ذلك مدى ارتباط المكان بهذه الشخصيّة فتصوير
فلسطين هو تصوير لرؤية وليد في بخته عن الأرض الصائغة . وتتصل هذه الجذور

(1) جبرا - "البحث" - ص 27 - 28 .

(2) م. ن. ص 29 .

(3) م. ن. ص 30 .

بالحديث الذي أورده الدكتور جواد على لسل "عيسى ناصر" الذي أعاد إليها لا حياة ولبد وطمولته فحسب ، وإتعا تابع حياة الأسرة بكاملها ، فوصف لنا سيرة مسعود المرحل والد البطل وعبرها وصف فلسطين ، وأطنب في وصف نكبة فلسطين . ويبدأ عيسى حديثه عن النكبة بوصف ظروف وفاة مسعود ذاكرا اسم الحارة فيقول : "... رافقناها [نجمة روجة مسعود] أنا وزوجتي إلى بيتها على الطرف الآخر من الزقاق في حارة العتاترة ودفعنا الباب الخشبي لنرى في ضوء قنديل النفط أبو وليد [كذا!] ملقى على الأرض في فراشه ، وعيناه ككرتين من رجاج تحذقان بنا فأسرعت إليه وانحنيت فوقه وبرفق أغمضت جفنيه ووجهه بارد صلب كالحديد" (1) . إلى حارة العتاترة هي أحد الأماكن التي أولاهما السارد اهتمامه بحكم ارتباطها الكبير بأسرة وليد، فمسعود هو أحد الأفراد الذين تعذبوا وعرفوا الضنك . وقد مات في أسوأ حال . ولا غرو في ذلك فبلاد فلسطين عرفت إبل مآسيها هجرة الشباب في سبيل بحث عن الرزق يطلب وقلما يدرك . يقول الأب أنطون : "حالما نطلع من المقبرة عدا يجب أن نستعجل ونذهب لحنارة ثانية واحدا واحدا ، يا عيسى ، رجالنا يذهبون ولا يعودون وشبابنا كلهم مشتتون كل واحد في بلد ، يفتشون عن لقمة الخبز في مدن هذه الدنيا وصغارها وآبائهم من العور والحسرة يموتون هنا وحدهم - مثل مسعود صديقنا حلف ثلاثة شبلن ولا نجد واحدا منهم يحضر دفنه" (2) إلى القرية تنتحر تدريجيا . فالسباب عمادها هاجر والسيوخ ينتظرون نهايتهم دون أدنى أمل . إنها الأرض التي تعيش الضنك والعوز . فالمكان هنا يتسم بالخراب والمقبرة هي التي نفتصي حركية خاصة . فأفواج الموتى لا تستهي : "كانت بيت لحم تبدو لي أنها احترت من الفردوس ، ولكتنا ما عدا نسمع فيها تلك الأيام - إلا أخبار الوفيات ، القديسين والأعياد والموتى . وإذا جاء عيد الميلاد بمواقبسه ونرايمه الفرحة ، لم يكن أكثر من رجة مطر وحيزه فيها بضع بذور الحياة ، في شتاء فاحل أجرد يدوم طوال السنة ، مليئا بأبائيد الجنائر - في لغات عديدة ومراسيم محتلمة . كان ذلك فيما أذكر سنة 1950 أو بعدها سنة وبيت لحم قد بضخمت بآلاف الناس الذين لجؤوا

(1) جبر - "البحث" ص 90 .

(2) م . ن . ص 91 .

إليها" (1) . إنها المدينة المأساء، وفي نهاية الأربعينات وبالصّمت سنة 1948 كل قرار التقسيم وعرفت المدن المحسطة بالأرض المكوبة بحجرة الكتيرين إليها . وكذلك الأمر بالنسبة إلى بيت لحم التي لاد بها اللاجئون من صيم الاحتلال الصهيوني واعتصموا . يقول الرّاوي : "أمّا اللاجئون فيحتشدون في منازل البلدة القديمة أو في الأكواخ المقامة على التلال المحيطة بنا في الدّهشة بين الصّخور ، عند حواشي الكروم ، على التراب المجدب تحت الخيام الممزّقة يتطلعون إلى أمل يراودهم وتنقل أذهانهم من ذكرى الحقول الجبلية بالذهب إلى يومهم الرّصاصيّ العقيم والحياة تجري كيفما اتفق من خلال الضوضاء والحركة : ضوضاء وحركة من أجل حفنات طحين الوكالة وعدسها . المهانات تتكرّر والشّنائم مسجّلو بطاقات وشرطة ، وساسة سمع أصواتهم من بعيد ، يعدون ويتوعدون - والحياة تجري كيفما اتفق ، والمخيمات ذلك المجتمع الرّهيب الجديد ، أحده في "الثّكامل" الذي لم يكن يحظر نال إنسل" (1) .

إلى المدينة في هذا المجال تأخذ صفة الشخصية فتصوير السّارد لمسعود الفرخان وجزء من حياته هو خلاصة لتصوير مدينته بيت لحم والحالة الاجتماعيّة التي عليها أهل فلسطين . ولا غرو أن جمع السّارد بين حالة "مسعود" و"بيت لحم" في وصف دقيق مكتنز-المرامي والأهداف : "... في هزلك الهامة [هامة مسعود] . مما يعلوها من شعر رماديّ فصير وما فيها من أحاديث وعروق وآثار جروح ، كنت أرى خلاصة حياة مسعود فرخان لقد كانت كلّها كالسّفح الصّخري الشّائك تناقضا لا يقبله العقل" (2) .

إلى حياة مسعود الملّقت تحاورا بالفرخان وما هو بالمنتهج ، تحمل في طيّاتها عبرة فهي حياة مقاومة : مقاومة الموت والفناء ، مقاومه من أهل البقاء وهو عن ما يقوم به السّفح الصّخري الذي اعتصم به اللاجئون، وهو كناية على الأرض الفلسطينيّة والمدينة الفلسطينيّة المكوبة مدسة بيت لحم ومن ورائها مدن فلسطين كلّها . إنّ المدينة في روايه "البحر" تصبح شخصيّة. إد تلنيس بالشخصيات وينصوي تحت أوصافها . ولعلّ سؤال مسعود فرخان لعيسى : "ما الذي ستفعلون به أنتم

(1) حبرا - "البحر" - ص 91 - 92 .

(2) م. ن. ص 92 .

أنتم الشباب؟" (1) هو سؤال بيت لحم لرجالها وسؤال فلسطين لأهلها . إلى ارتباط شخصية مسعود ببيت لحم هو ارتباط عضوي ، فهي منه في الصميم . كما أنها ليست إلا ذلك الرحم الذي يعلفه فيتأسى بمآسيها وينفعل لمحبها ، بل ويتجرع ما يهيئها . وعبر تحديد السارد لمسار حياة مسعود يتتبع صميّا التطور الذي تشهده المدينة . وما ثورة مسعود في شبابه على الأتراك ثم الحكم عليه ، ففراره من السجن والمسيفة ورحيله بين "مأدبة" و"السلط" إلى "القدس" إلى "غزة" و"القاهرة" و"العقبة" إلا تصوير لما يعتمل في فلسطين من استشرى للوعي الوطني . إلى مسعود يجسم مرحلة من مراحل التطور لبلاد فلسطين . ويتضح ذلك من تصوير عربة الأب التي عاد إليها الابن: "فخرجت العربة إلى شوارعنا من جديد مجلوة مصبوغة براقعة السواد من الخارج ناصعة البياض من الداخل جديدة بشهرة سائقها الجديد" (2) إنه التجدد الذي لا بد منه . فلن كبر الأب فرحان وشاح كعزته ، فلن الابن مسعود سلك مسلك التجديد. فلذا العربة تتجدد فتتجدد الحياة ، ويبلغ السجد مداء عند رواج الابن في الربع الأول من القرن العشرين (3) .

ثم تعرف الحياة تحددًا آخر ننضح من خلال نرك العربة وتعبضها بالسّارة فقد أثنى مسعود السباقة ولبس السنطلون ومرة أخرى يتضح حليًا الترابط المتين بين هذه الشخصية ومدينة "بيت لحم" ، يقول الرواي : "في سبع أو ثمانى سنوات رزق مسعود خمسة أولاد كلهم ذكور . وكانت السبّارات في هذه الأثناء قد أخذت تنافس العربات في حمل الركاب بين بيت لحم والقدس ، مما جعل كسب الرّزق لمسعود أمرا برداد منقّة يوما بعد يوم . مرض عرسه للبيع فلم يتقدّم لسرايتها أحد ، ومات أحد الحصانين فلم يستطع شراء بديل له وإذا هو ذات يوم يبيع الحصان الآخر ويعلق الاصطبل على العربة، ويعلم سياقة السّارة على يد أحد معارفه" (4) . إلى هذه المصير بدلًا على بدايه التّعبر من أسلوب حياتي معيّن، هو فلاحيّ بالاساس إلى أسلوب آخر حيث بدأت المدبّه الحديثه تكتسح هذه الأسواق، فلذا السبّارات والنصائح الاسهلاكيّة

(1) جبرا "الحب" ص 92 .

(2) م. ن. ص 93 .

(3) م. ن. ص 95 .

(4) م. ن. ص 101 .

يحد في هذه الأمكنة سوقا ناصفة . وكذلك نعيّر مسعود من "عرنجى" سائق سيارة "بالقوة" إلى سائق سيارة بالمعل بعد أن هاجر إلى بوعوتا ليعود منها سنة 1937 (1) تم أوجدت له "ريحيننا" عملا في دير القدس في أواخر الثلاثينات ، فرحلت الأسره إلى المدينة ، وهو رحيل يستوحه تطوّر اجتماعيّ شهدته المدن العربيّة تدريجيّا ، فالمجتمع العربيّ إتلن هذا القرن كل لتعامله مع البلدان المتقدّمة أن تعيّر تعيّرّا فاضحا ، فإدا هو استهلاكيّ وأمسى للمال تلك القدرة الكبيرة على تكييف الأشياء وتغيير القيم ويبقى تصوير مسعود هو تصوير للمدينة الفلسطينية في تغيّرها المسرف . يعلّق السارد على ندبة مسعود إتلن عرسه فيقول : "كلّ مرّة أنظر إلى الندبة الطويلة في خدّ مسعود أجدّها تشتتّ روزا ، بل كانت ضربة السيّف تلك خطأ رسمته يد نبوّة خفيّة خطأ فاصلا بين شبابه الرائع أيام تلك الحياة البدائيّة السليطة وبين آيامه النالية رأيته رجلا يسعى ولا يصل ، يحبّ الحياة والحياة ترفسه" (2) . إلى هذه الندبة كانت إتلن العرس - إتلن - الفرح - ومسعود في عرّ شبابه ، وبالتحديد في نهاية العشرينيّة الثانية من هذا القرن . وفلسطين نكت أول مرّة إتلن الانتداب البريطاني وكل وعد بلفور في الثاني من نوفمبر سنة 1917 ندبة في تاريخ فلسطين وسم القرن الفلسطيني كلّّه بالحزن والفجيعة التي اردات حده مع الآيام فلم نصب فلسطين إلاّ الألم مثل مسعود نفسه الذي فقد الياس ابنه العامل مؤسّسة سبها اليهود قبل نهاية الحرب ، بل إلى مسعود نفسه أصيب بمرض خبيث (3) .

إلى تصوير حالة مسعود هو تصوير لحالة "بيت لحم" ومن ورائها فلسطين كبلاد مستباحة ، فيلّ اصوت هذه المدينة في تلافيف مسعود وردائه ، فيلّ "وليد" هو صورة أخرى من فلسطين ، فهو - السّاب - الذي نرعرع وسط خضرتها ونعم بحمالها وهوائها كما عايش بؤسها وضنكها ، لكنّه أيضا رجل في طلب العلم ، ثمّ عاد حاملا لوحه هو في الحقيقة وجه فلسطين الناطرة نامل إلى عد قد بأنّي أو لا بأنّي . يقول السارد عبسى ناصر واصفا وجه وليد : " ... يتحدثون عن المآسى ننخلّل الأفراح عن الصحك سنخلّل

(1) جبرا - "البحث" - ص 103 .

(2) م. ن. ص 105 .

(3) م. ن. ص 106 .

النكاء ، عن النشوة يفتتها الحزن ، من التصميم واليأس ومجابهة الموت ، مع معانفه
الحمال والروعة - أخلط هذه كلها معا تتكامل صورة ولید* (1) . إنّ هذه الصورة
للوجه العائد من إيطاليا ، هي في الحقيقة تصوير للمدينة وقد فقدت شبابها المهاجر ،
ولحظة اللقاء تختلط الأحاسيس وسنداخل ، فإذا الوجد والموجده والحبّ والتأسي بفاعل
لتخلق محالا مأساويًا يحكي أزليّة النكبه وعمق المصاب . فوليد نحنذ فيه مشاعر
متناقضة فهو فرح باللقاء ، عميق الحزن بموت الياس الذي فتنه اليهود، ومن تمّ
ستتعبّر الرؤية وتصبح المدينه / الشهيد مكانا آخر للفعل، فيهاجر من جديد ليعود
إليها ولید مقاتلا متسللا متنقما (2) . بل إنّ السارد يتبع رحيل الأسرة من مكان إلى
آخر ، من بيت لحم إلى القدس . تمّ من القدس إلى بيت لحم . وهو في ذلك يلقي
الضوء على مأساة فلسطين . فهي منطقة نزاع لا تستقرّ على حال ، فاليهود يخطّطون
للاستيلاء عليها تدريجيًا ، في حين أنّ العرب تزرع تحت نير الاستعمار ولا نجاه إلا
بالفعل . وما مرض مسعود إلا صورة لفلسطين . وقد كبّلتها الأعداء فسقطت "اللد
والرملة" واستشهد من استشهد بل إنّ "مسعود" في النهاية يسلم الرّوح وهي قفّة
المأساة حيث مات دون حضور أبنائه المغتربين : فوليد في بغداد وبسّام في دير
الروبر . ولما عاد ، تزوّج ولید من ريمه (3) وفي ذلك تلميح إلى مرحلة أخرى من
مراحل تاريخ فلسطين ذلك أنّ "وليد" يمثّل الوجه الآخر للفلسطينيّ الشهيد . إنه يمثّل
الوجه الفاعل في زمن قلّ فيه الفعل.

إنّ حديث عيسى ناصر وهو يروي قصّة مسعود فرحل ، إتعا يروي لنا صمنيًا
قصّة مدينة بل قصّة بلاد في مطلع هذا القرن إلى غاية النصف الأوّل منه . إنه
التاريخ العربيّ في فلسطين ، إلا أنّ هذا الحديث سيتواصل بواسطة ولید ذاته ، ثمّ
بواسطة مروان ابنه . وكذلك بواسطة شخوص آخرين عايشوا ولید وعايشوا هموم
فلسطين الكبيرة . والملاحظ أنّ السارد يركّز دوما على الناحية التاريخية فهو ، إلى
وصف إتعا يسعى إلى إبراز المتغيرات الاجتماعية التاريخية الاقتصادية راسطًا كلّ

(1) جبرا-البحث* - ص 107 .

(2) م.ن. ص 109 .

(3) م.ن. ص 110 .

ذلك بالتاريخ المتغير من السّيء إلى الأسوأ . فمحنة فلسطين لم تبدأ من 1948 سنة التقسيم ، وإتّما بدأت منذ أن ظهر الاستعمار وفعلت انكلترا فعلها في هذه المنطقة . ولا عرابه في ذلك فهي ترى أنّ الخطر الذي يهدّد الاستعمار يكمن في البحر المتوسط الذي يقيم على شواطئه شعب واحد يتميز بكلّ مقومات الوحدة والترابط ويجب أن تعمل الدول الاستعمارية على تجزئته وتفكّكه وإقامة حاجز سريّ قويّ وغريب يمكن للاستعمار أن يستخدمه أداة في تحقيق أغراضه" (1) .

لنّ عيسى ناصر صوّر فلسطين في النّصف الأوّل من هذا القرن أمّا وليد ، فلنّ تحدّث من طفولته في الفصل المعنون بـ "وليد مسعود يتذكّر التّسّاك في كهف بعيد" (2) فإّنه في الحقيقة يتحدّث عن فلسطين القاصرة الفهم لعالم تملؤه الشّورور وتخدم فيه الأهواء . ولنّ تحدّث وليد عن شبابه في الفصل الموسوم بـ "وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتية" (3) فإّتما يتحدث عن فلسطين وقد بدأ الوعي بالعالم المحيط يستشري تدريجاً . أمّا عندما "بخترق وليد أمطاراً تتحدّد" (4) فلنّ "وليد" بصوّر فلسطين وقد أمست كائناً حيّاً يقاوم من أجل البقاء ويصارع من أجل فرض الذات . وعبر هذه المراحل الثلاث تتّضح ملامح فلسطين كمكّان أساسيّ في هذا العمل الروائيّ، حيث أعطى السّارد ومن ورائه المؤلّف ، أهميّة قصوى للمكّان بوصفه وصفاً دقيقاً وسنكتفي في هذا المصّار بثلاثة أمثلة لهذا الوصف، يقول السّارد :

"... رحنا بتراكض ومقر وكلمّا جلسنا واحبنا الشّمال ، أو ما كُنا واقفين من آتة الشّمال ، لاتنا نعرف أنّ مدينة القدس ننتشر وراء تلك القمم التي تعلوها ضرب من الشّفق طيلة الليل ، فسميت دليلاً في اتّجاهها شرقاً إذ جعلناها إلى الحجاب الأبرس متاً في أثناء رحلتنا وفي بصّة أماكن من الوادي كانت نسمع بضـطّ من

(1) هذه القولة لصالح مسعود أبو بصرين كناهه : "جهاد شعب خلال نصف قرن" وقد أوردها عن محمد عبد الحافظ القيسي- "وعد بلمور في ظلّ التوسّع الاستعماريّ"، ص 73 .

(2) جبراً - "البحث" ص 111 - 134 .

(3) م. ن. ، ص 175 - 194 .

(4) م. ن. ، ص 239 - 249 .

الضوء كنحوم حطت في كروم الليل وتاهت بينها عبر آتيا نقصدا أن ننحتبها .
الكروم رائحة ، ولكتنا نريد "البرية" حيث لا أعصاب ولا تين ولا رمان ، ولا سر ، حيث
لا يوجد إلا الكهف الكبير الذي يستطيع أن نخاطب الرب منه" (1) .

لن هذه المقرة تتعلق بوصف رحلة الأطفال الثلاثة في طريقهم إلى الكهف في
ولدى الجمل وهو عود إلى البرية يسعى إليه أطفال لم يحركوا معنى الكون ولم
يتفاعلوا معه التفاعل كله، إنها مرحلة الطفولة التي ، بقدر ما تفرق في الخيال تستعد
عن الواقع المرري ، وكذلك هي فلسطين كانت بعيدة عن واقعها ، بعيدة عن تاريخها
فلذا التاريخ يخط بمداد الآخرين . إنها المرحلة الأولى التي يواجه الإنسان فيها كونا لا
يعلم سره أحد . وما العود إلى الكهف بعد الخروج من المدينة إلا بحث عن رحم / جفر
يكون فيه التعامل مع الغيب والدين المسيحي هو أساس الحياة . إنها أحلام الطفولة
تغزو العقول . فلذا الحلم بمسي حقيقة يسعى الأطفال إلى تحقيقها واقعيًا . وهذا هو
وضع فلسطين في بداية هذا القرن حيث كان الأتراك والمستعمرون يتصارعون من
أجل بسط النفوذ على هذه المنطقة ، في حين كان أهل البلاد يبرزون تحت رؤية
غيبية لا تمت إلى الواقع صلة . فلذا الفقر هو السيد، فالأراضي "تمتلكها الكنائس
والأديرة" و "الملكون الصغار أنفسهم على حال من المقر كثيرا ما تدفعهم إلى الهجرة
إلى أقطار أمريكا الجنوبية..." و "كل هناك من هم أشد فقرا قد يملكون دارا مهتمة
وحاكورة أو اثنتين فيها بضع زيتونات وأشجار رمان ولوز ، وكل بليهم نزلا ، في
طريق الفقر فئات لا تملك شيئا مطلقا : عائلات-كان العهد العثماني بمظالمه الكثيرة
وفوضاء التي نهمت حقوق الأفراد والجماعات معا ، قد افتلعها من أراضيها ودفعها
إلى التنقل والهجرة بين أرجاء "الامبراطورية" المريضة ، بحثا عن مأوى ولقمة عيس.
وقد شهدت "بيت لحم" مجيء الكثيرين من هؤلاء المشردين منذ أواسط القرن
الناسع عشر، يأتونها من أصفاء "ماردين" و"ديار بكر" و"طور عابدين" ، من هري شمال
العراق وشمال سورية بأتونها من شرقي الأردن- من "الكرك" و "مادبة" و "السلط"،
وفي "بيت لحم" وأحيانا في القدس تتدغم أواصر الفقر والطموح ضمن أطر
اجتماعية دسيسة معينة ، ويعملون في مهن كان المهاجرون بحاجة إلى من يقوم بها في

(1) جبرا "البحث" ص 114 .

عيابهم... (1) .

لنّ فلسطين في هذه الصورة نحمل ملامح أهلها فهي تتوجّع وتتألم في حين كان المستعمر يخطط لا لغزوها فحسب، بل ليقدمها هدية إلى اليهود. ولا غرابة أن يقرّر وليد فيقول : "فليكن الألم نصيبى بعد اليوم" (2) . إتته الإصرار على المأساة ، مأساة مجتمع بحاله لا مأساة فرد ، إتته الوعي بإشكالية الواقع وقد تجسّمت أمام الشاب وهو عائد إلى وطنه بعد رحلة دراسية في إيطاليا . إلا أنّ هذه العودة ستتلوها عودات وهي عودات نضالية فقد صمّ الابن على الفعل يعترف : "... الطرق مهجورة كانت البلدة تلبس المطر كما تلبس الثكلى ثياب الحداد ، رأيتها تتلأأ كجوهرة ، وتملأ أجواءها عصافير السّويو ، ورأيتها وزهر اللّوز والمشمش يحتضن منازلها وتنطلق الزّغاريد من تناسيكها ، ورأيتها والتّلج كثياب العرائس يملأ طرقاتها وسطوحها ، ورأيتها يوم 7 حزيران ومدافع الاسرائيليين تدكّ منازلها وتصرع أهلها ، ثمّ جاءوا بعد الظهر فاتحين محتلين وفي أوّل أمطار الخريف وبعد جداد الرّبتون تفسّدت أحوالها دموعا ، ورأيتها مجرّحة وأنا في سيارّة الجيب والاصفاد في معصمي ، صامتا أنظر إلى الوادي والتّلال البعيدة عبر العائلات الجميلة الحريّة . لنّ كلن لك أن تحيى بعذابي ، مموتي ، يا مدينتي فليعذبوني ولاّمت ... (3) . لنّ البطل ، لنّ رثى نفسه فقد رثى مدينته، إتته-التحرّق وهو أيضا الارتياح الذي بجتاح الإنسان وقد فعل المنوط بعهدته . لقد نسف منذ عشرين سنة شارعا أكمله فضل من الأعداء ما قتل(4)، ثمّ قبض عليه - حسب اعترافه - وهو عائد إلى بيته في بيت لحم" قصد زيارة روجيه المربضة . ومرة أخرى بفلت من أيدي الأعداء فخرج من بلده مبعدا هذه المرة ، لكنّه خروج هو في الحقيفة ولادة يقول : "حُرحت غائما الحياة بأجمعها من حديد ، أنشقّ الهواء البارد ، ما أطييه. إنا ألهة! حُرحت طفلا تجاه الحياة أنعكر حسديا ، ألملم أوصالي بعضها إلى بعض وأما ذهبيّا، وأما نصيّا ، فأركض في فيافي الأرض كالمهود

(1) حبرا-"البحث"- ص 181 - 182 .

(2) م.ن. ص 193 .

(3) م.ن. ص 243 - 244 .

(4) يذكّرنا بما فعل وديع انتقاما لصديقه فاير في رواية "السّفينة" .

كالعزلان* (1) . إلى فلسطين هي الرّحم الذي إليه تشدّ الرّجال ، فالعودة إليها - رعم العرافيل - ولادة جديدة بالفعل النصالي، وهي ولادة جديدة أيضا بعد الخروج من الإيقاف والتعذيب . وهي ولادة عند الإبعاد ، فكأنّ المكان : فلسطين هو الرّحم الذي لا بدّ من المروق إليه على غير طريق ، ولا بدّ رعم الإبعاد والتعذيب من الصرب فيه واختراقه مرّات عديدة .

وإنّ صوّر الكاتب خروج السّطل من فلسطين وإبعاده/فلما هو في الحقيقة يصوّر تخطيطا لعودة جديدة ، وهي عودة تعقبها عودات ، وإن استقرّ وليد في بغداد وعاد من حين إلى حين إلى فلسطين ، فلنّ اسنه مروان قد أعاد الآوبة من أجل الفعل النصالي ، فلذا هو "مقتحم لام العين" مع رفاقه (2) . فلنّ كلّ الأب يمرّ عرضا لاختراق فلسطين فلنّ الابن غير الأسلوب وأمسى يرمى بنفسه بشدة ومستقة وبلا روية قصد تنسّم رياح فلسطين .

لنّ المكان في هذه النصوص الثلاثة قد يسّر وصف فلسطين من الداخل كميدان للفعل . وكلّ وليد هو الوسيلة الفاعلة وهو صورة لأهل فلسطين وقد وعوا المعصلة. فلذا هم يتجنّدون دفاعا عن الأرض الرّحم الذي ولنّ أمسى مليئا بالاعداء، إلا أنّه الرّحم الذي يستوجب الموت من أجله ، ولم لا دحر المحتلّ ، من أجل الرّجوع إلى حنة مفقودة. وهي تلك الجنة التي أيقظت أحلام الأطفال وأثرت مخيلتهم ، فلذا بالعودة أمر مشروع بل ضروريّ يستدعي التخطيط والانبساط والتمرين . وهذا ما يمثله مروان وليد. وفي هذه العودة يتنسّم السارد ربح فلسطين ملء رثنيه ويقرّ: "صمت على أن أرفع رأسي وأستنشق الهواء الفلسطينيّ القريب-الربط ملء رثني ... (3) .

لنّ مروان - إد يعود- إلى فلسطين - يؤوب إلى رحمه الذي فيه يستنشق الهواء الصّافي الذي طالما حلم به . وهذه العودة هي عودة منظمّة تنبع تخطيطا محكما يهدف إلى جعل الصراع يكتسي صغته الفعل المحكم الأداء المقال .

لنّ فلسطين عبر أحاديث الساردين هي الرّحم الذي سحب العودة إليه من حين إلى حين ، وهي - قبل وبعد - المكان الذي أكره البعض على الخروج منه . فصي

(1) حبرا - البحث - ص 249 .

(2) م.ن. ص ص 295 - 304 .

(3) م.ن. ص 302

الحسين إليه كابوسا ملارما أدى إلى تفكير في العودة ارداد حدة حتى أمسى حقيقة مشروعة . فكلن عود مروان عودا فقلا . وأمسى المكل بدوره يصوّر هذه النورة باعتبارها وليدة التفكير في الأرض السليمة ، في الرّحم المفقود الذي يستدعي التضحية الكبرى ...

لكن ما هي أبعاد المكل خارج فلسطين ؟

خارج فلسطين :

إنّ فلسطين هي بؤرة العمل الروائي في رواية "المحت" . ففلسطين هي بلد المنشأ وهي المآل الذي يسعى البطل إلى العودة إليه ، رغم عراقيل متعدّدة، ولم يكن هذا الأمر ليجعل رقعة الفعل الروائي مقتصرة على جغرافية فلسطين وإنّما اتسع بحكم هذا الصّراع أو هذا المدّ والجزر الذي يعيشه البطل مع أرض الطفولة، فالبطل مدعوّ إلى الخروج من فلسطين ، بل إنّه يُبعد شأنه في ذلك شأن كلّ أصيل أرض محتلة يسعى المتسلّط فيها إلى فرض ذاته تدريجياً، فلا يجد مندوحة من إخراج الآخر وطرده حتى يتمكّك مكانه . واليهود يقومون بهذا الأمر منذ أن استقرّ بهم المقام في فلسطين. بل منذ أن وعدمهم بلفور وعده التاريخي، فأُمسّت الهجرة اليهودية إلى فلسطين تواربها هجرة فلسطينية إلى الخارج . وإن كانت الهجرة الأولى مخطّطة منظمة فإنّ الهجرة الثانية مرتبطة بالفعل اليهودي الذي يدفع بالآلاف من الحسين إلى ترك بلادهم قصرا . وإن بقيت فلسطين هي الرّحم الذي يحنّ الفلسطينيّ إليه فإنّ الخارج كلن بمثابة المكل - الملجأ المرغم عليه ، وإن اعتدّت به الأواصر واشتدّت معه الصلات. وينقسم هذا الخارج إلى شرق وغرب ، ويتمثّل الشرق في البلدان العربية المحيطة بفلسطين ، وهي تعتبر امتدادا حيويا للأرض الفلسطينية. فلبيل وسوريا والأردن ودول الخليج والسعودية ومصر كلّها بلدان لها علاقة بالبطل. وهي تمثّل لوليد مكل العصور إلى الأرض الطيبة. أمّا أرض العراق نصعه خاصه، ولبنان مع بعض التجاوز، فهي الأرض المستمرّة حيث ولد رحما جديدا توطّد فيه علاقات وتكاثرت وتشابكت، أمّا الغرب فقد ورد مجرد ذكر لبعض العواصم مع تركيز طفيف على إيطاليا البلد الذي تلقّى فيه وليد علوم اللاهوت وتعاليم الدين المسيحي في شبابه. ولدراسة هذا الخارج سنهتمّ في البداية بالأرض المستقرّة وهي :

العراق (بغداد) ولسان (بيروت) من خلال أحاديث الرواة بدءاً بوليد ذاته . ثم يعرج على العرب مكرّرين على إيطاليا البلد الذي مكث فيه ولید مدّة رسميّة هامّة ، ليكتشف في الأخير، أنّ هذه الأمكنة ليست إلا رحماً ضروريّاً للبطل وحده فيه بعض الاستكاسة . إلا أنّه كلن مضطراً ، دوماً إلى البحث عن الملجأ الذي فقده والحصن المحض الذي لا بدّ من العودة إليه ، وإلى طال الزمن واشتدّ الألم .

العراق / لبنان :

لي وردت أسماء المدن العربيّة وقراها في الغالب الآعم غير مرفوقة بوصف محدّد في إنتاج جبرا الروائي ، فإنّ الراوي في قصة "البحث" ركّز بالخصوص على مكانين هما: العراق (بغداد) ولبنان (بيروت) . وقد جاء الاهتمام بالعراق باعتباره مرتبطاً أشدّ الارتباط بشخوص عايشة "وليد" وتابعت مراحل حياته ، هي : الدكتور جواد حسني ووصال رؤوف فإبراهيم الحاج نوفل . فالعراق عامّة وبغداد بصفة خاصّة ، هي مكان "كتابة الرواية" . فقد احتضن وليد وترك الدكتور جواد ليهتمّ بشؤونه . لكن جهد الدكتور جواد لم يقتصر على ذلك ، بل إنّه سعى إلى كتابة سيرة وليد ، ومن ذلك انبثق كتاب "البحث" . وقد كتب هذا المؤلّف في تلك العرقة التي انعزل فيها محاولاً اتّباع المسار الحيّاتي لوليد . أمّا إبراهيم الحاج نوفل فقد ركّز بالخصوص على مقدم وليد إلى بغداد ورؤيته إلى الحياة والكون . يقول إبراهيم معترفاً : "هكذا تعرّفت على وليد مسعود في مطلع الخمسينات ، وفي البنك العربي بالذات ، الذي كلن أبي يتعامل معه . كلن التعارف سهلاً وسريعاً لأنّ "وليد" كلن يعرف اسمي وأنا أعرف اسمه : ممّا تنشره الصحف نحن جيل الوثبة كتب أقول ولو أنّ "وليد" لم يكن قد جاء إلى بغداد في أوائل 1948 بل جاء بعد ذلك سنة ، لم يرنا أيّام الرثينة التي كانت فاتحة الحياة الحقيقيّة : السياسة (كما كتّأ نفهمها أيا مئد) ، الكناية ، الفنّ ، النقيب ، الرّؤية الطوباوية الهائلة ، كتّأ نكتب في الصحافة المحلّة ، وسرّب مقالاتنا إلى لبنان ومصر ، أنا وكاظم وجواد ووليد وآخرون . بعد مطاهرات عام 1956 ، أوقفنا جميعاً وكتّأ في الموقف في السراي لا نزال برّد ما نحفظ من أبيات الجواهري ... " (1) . إنّ بغداد في هذه الصورة هي المكان الملجأ الذي

(1) جبرا "البحث" ص 312 .

وحده وليد ، فمبها عمل في البنك العربي وفيها تنقّس معترّا عمّا يجيش في نفسه فكتب مع الآخرين وفيها أوقف ، بل إنّ كتابه "الإسنان والحضارة" صدر في بيروت وهو في بغداد (1) كما واصل دراسته بالمراسلة إذ اعتمر بغداد "منطلقا جديدا له ، ولكلّ فلسطينيّ بل لكلّ عربيّ ، ولتكن بداية النصف الثاني من القرن ، أوّل الثورة العربيّة الحقيقيّة ... وأوّل الثورة هو أن تكون لك رؤية جديدة - في كلّ شيء من الاقتصاد حتّى الشعر - مبنية على معرفة حقيقيّة . كلّ شيء ترفضه يجب أن تعرف ما هو بالضبط ، لكي تتوصّل إلى معرفة البديل . وهدف الرؤية في النهاية بعد كلّ نظريّة سياسيّة واقتصاديّة وفنيّة ، بعد كلّ صراع ، ونضال ، هو أن تحقّق إنسانا أمثلا ، إنسانا حرا ، إنسانا له أن يقتنع ، وله أن يعارض ، وله أن يرفض . إنسان كهذا هو في النهاية سيجدّ الأّمة سعيده ميلادها ثانيّة ، لتساهم في تقدّم البشريّة" (2) . إنّ بغداد بهذه الصّورة هي منطلق جديد ، هي أرضيّة جديدة لعمل مصن يهدف إلى بعث إنسان العد ، إنسان يحقّق المطامح التي لم يستطع الجيل السابق تحقيقها . فإنّ كل مسعود الفرخان ممثّل لجيل الكوايس وغياب الوعي غيابا مطلقا ، وإلى كلّ هذا الجيل واقعا عليه فعل التاريخ . وفعل فيه المستعمر واليهود فعلهما ، فإنّ الجيل الجديد وجد في بغداد مركزا جديدا للعمل . فكان أن هاجر وليد إلى العراق حيث وجد هذا الجيل الجديد الذي استشرى فيه الوعي وأبنت الوطنيّة ، فكان البعث والميلاد الجديد . وبرز هذا الميلاد خاصّة في تلك الحركة النقاويّة التي جاءت مع بداية النّصف الثاني من القرن العشرين ، فمارست هذه الحركة دورها ، وهي حركة اتّسمت بالشمول، فهي أدبيّة ثقافيّة فنيّة اقتصاديّة سأنها في ذلك شأن وليد نفسه الذي يكتب ويبدع ويعمل في المصارف. إنّ "بغداد" بهذه التساكة هي رحم جديد منه بوّتي الفعل الفعّال والعمل الدافق الدافع إلى مسنفل باسم. إنّ هذه النظرة إلى بغداد هي التي أوحدت لوليد مناخا جديدا جعله يأس ويستقرّ. بل إنّّه "جاء بها [رجمه] من القدس في حريف عام 1951 وأوجد له صديقه ابراهيم الحاج نوفل" بيتا أنيقا قرب ساحة عنتر" ستطبع استقبال أصدقائه فيه، بعد أن قضى سنتين أو ثلاثا يلتقي بهم في المقهى بشارع أبي نواس وفنادق شارع الرّشيد

(1) جبرا - "البحث" ص 313 .

(2) م.ن. ص 314 .

المتهرئة، والعراف الآسد تهرؤا عند بعض العائلات في البناويين⁽¹⁾. إلى "وليد" وحد في بغداد مكانا أنيسا، فكلن أن حرر الاستقرار وما قدوم "رحمة" زوجته إلا دليل على الراحة التي وحدها وليد وسط هذا الحرّ الحديد. لقد هرب وليد من نير الاستعمار لكي يلنحم بأرض أخرى هي أرض العراق، حيث وجد متنقسا للعمل يستجيب لما يحمله في ذاته من آمال وأفكار لتحقيق مودته إلى الأرض السليبة. وقد حدّد السارد بيت وليد فهو أنيق يقع قرب ساحة عنتره وهذا البيت يقابل الغرف الأخرى التي كانت أمكنة اللقاء مع الأصدقاء، فلن كلن مسكنه جميلا بديعا يلذ للناظر البقاء فيه، فلن الغرف الأخرى كانت قميئة-ولن آتت المطلوب منها-وهو اللقاء بعيدا عن كل الشبهات .

لن العراق هو الملجأ الذي وجد فيه وليد ضالته . إذ به عرف ضربا من الاستقرار الذي طالما حنّ إليه . إلا أن هذا الاستقرار الذي دفعه إلى استقدام زوجته كلن نتيجة مناخ تعيشه بغداد . فهي في حالة ثورة عارمة ، ثورة عامّة تسعى حاهدة إلى اسندراك ما فات ، واللحاق بالمركب الحضاريّ الإنسانيّ ولن بتؤدة واتزلى . وبهذه الصورة فلن بغداد في التّهاية ، بالنسبة إلى وليد ، رحم جديد يستعدّ لميلاد متجدّد لآمة انحسر عنها المدّ الحضاريّ ، ولما أفاقت جهدت النفس من أجل اللحاق بالركب . ولا غرو في ذلك ، فبغداد شهدت ميلاد مروان وليد مسعود . وفي ذلك كناية على أن هذا المكان هو رحم يأنس له البطل وإليه يحنّ ، بل إته يجد فيه ملادا وتواصل لا مثيل له . يقول وليد وفق سرد ابراهيم الحاج نوفل : "ضربت لي جذورا في هذه المدينة التي لا يعرف روعتها إلا من أدمن عليها ، ابتعد عنها كلّ مرّة بلهفه وأعود إليها كلّ مرّة وأريد لأبى مروان ، إلى أن نعود إلى فلسطين أن يقيم فيها"⁽²⁾ . لن بغداد هي الرّحم الذي وجد فيه وليد مسنقرّه . بل إتما إذا تابعنا حياته العاطفيّة فيها مع وصال رؤوف لانتضج لنا هذا الرّحم مفهومه الأوّل يعترف وليد : "ونأني شهد عبر المرات وعبر البادية لتلقى حببها وهو يقذف بالكلمات في رحم الطلام الانثى التي نخلل بالمستحيلات وتحنفظ باليوم والعربان والبلابل بين فحديها حتّى ساعه المهد والموت"⁽³⁾ . فوصال هي شهد ، طعمها يدلّ عليها وسهد ليست إلا بغداد في

(1) جسر البعث ص 316 .

(2) م. ن. ص 321 .

(3) م. ن. ص 33 .

وتيقا إذ وجد فيها بعض ذاته ، وتمثل ذلك خاصته في وصف مريم الصقار لدار شملان منزل عامر عند الحميد الفحم بلبان . ولا غرو في ذلك فعامر عند الحميد كما رأينا سالفاً ، عن لسان وصال هو رجل متوقد الدهن . وقد كاس داره - المتاعه صورة منه وكذلك هي دار شملان ، تعترف مريم الصقار : "كل عامر قد اشترى في شملان داراً من تلك الدور الجبلية القديمة التي تحو من بعيد كآنها ترصع منحدرات الجبل بين أشجار الصنوبر والصخور، كثيراً ما وصفها لأصدقائه ، أشبه بفارس يصف فرسا يعشقها ، ويدعوهم إليها إذا ذهبوا إلى لبنان في الصيف . وكان هو فيها مع عائلته ، كل يتحدث عن أشجار الصنوبر والجوز والتين والكروم والعصافير التي نسم الآذان في الصباح بغريدها ليتلوها . إذا ما ارتفعت شمس الظهيرة ، صرير ملايين الزيزان" (1) . إن وصف هذه الدار جاء على لسان مريم الصقار وهي عداوية مثقفة تروحت ، لكن رواجها كان فاشلاً. فكانت ترى في "عامر" الرجل الذي يمكن أن يحب . ولذلك فرحت غاية الفرح لما غادرت بغداد إلى بيروت من أجل قضاء عطلة تدوم نصف شهر ، وحال وصولها إلى المطار أحست بأنها قد انطلقت من سجنها تعترف : "شعرت كأنني انطلقت من أحد قمام سماعيل إلى الفضاء الفسيح" (2) إن "بيروت" هي المكان المنفتح المتقبل للقادم ، ومن ثم فهي تمثل - إلى جانب كونها مركز عبور إلى الخارج - مكنى الحرية المطلقة . فخرج مريم من بغداد كان خروج هارب من سطوة زوج . وكان خروجها سعياً إلى متنفس جديد ، فكانت بيروت المكان المفضل ، بل كانت دار شملان هي المقصد . وبها التقت بوليد . فنمت العلاقة بينهما وتطورت بسرعة مذهنة . وإذا بالدار نصبح مركز عودة إلى الطمأنينة ، إلى الحدوث ، إلى عالم آدم وحواء . فكانت تجربة الصخر باعتباره الأرض الدالة على الحصب والتحد ، وكانت تجربة الحسد في معناه العميق ، فكلمنا اسبق الجسد كل الحب والابجذاب والدق وكانت الصخرة هي الرمز المتحد المجتد له (3) . إن بيروت

(1) جبرا - البحث - ص 216 .

(2) م. ن. ص 217 تتكرر هذه الصورة عند شخصية نحوى في رواية "عالم بلا حرائط" لجبرا وعبد الرحمن منيف .

(3) م. ن. ص ص 224 - 229 .

هي منزلق آخر وجدت فيه بعض الشخص تأهيدا لكياسها ، فمرم ارتوت ووليد انتشى. أما مروان ففيها تعلم وتحرب. فبعد التحرة العاطفية القوية اتصلا بمروان. تقول مريم: "ررنا مروان في مدرسته الصيفيّة سمرّانا وقضينا معظم النهار معه. يتتبع الأخبار السياسيّة بنهم وهو لم يكمل الرابعة عشرة بعد ، فلسطينيّ حتّى جذور شعره" (1) .

لّي بيروت هي مكان للراحة بعد التعب ، والاستكانة بعد التعب إلا أنّها ليست راحة كلّها. ولا استكانة كلّها. فوليد لا يستقرّ على حال. فهو دوماً على اتصال مع أصدقاء له فلسطينيين بل إنّه سرعان ما سافر إلى القدس وإذا بمريم ترافقه (2). لّي بيروت مكان له أهميّة في هذه الرواية إلا أنّ هذه الأهمية لا تبلغ شأو فلسطين وبغداد . ولا غرو في ذلك فإنّ فلسطين وخاصة مدينة القدس هي الرّحم الأوّل الذي منه انطلق وليد وإليه يعود دوماً . كما أنّ بغداد هي الرّحم الثاني الذي وجد فيه وليد المناخ الملائم للعمل والاستقرار الحياتي في انتظار أوبة إلى فلسطين . أما بيروت (لبنان) فهي مفترق الطّرق الذي يحلو للمسافر الانتظار فيه من أجل توجّه جديد . وفعلاً، كثيراً ما كانت بيروت ومطار بيروت مقرّاً للإقلاع والسّفر خاصّة خارج البلاد العربيّة أو عند الأوبة إليها .

لكن كيف صوّر الرّواه العرب وإيطاليا ؟

الفهرسب :

لّي رواية "البحث" جعلت من فلسطين موطنها الأساسيّ ومكائها الرّئيسيّ. فهي الرّحم الذي يجد فيه وليد ملاده كما أنّ بغداد هي المدينة النّابية من حيث الأهمية إلا أنّ المكان في هذه الرواية يتّسع فيشمل بلدانا أخرى من أوروبا وأمريكا سطرها الشماليّة والجنوبيّة . ولّى اعتبرت أمريكا الجنوبيّة مركز عمل بهاجر إليه المرء بحنا عن ثزاء يطلب فلا يدرك . كما هو الحال لسعيد المرحّل وأخيه مسعود (3) فإنّ البلد الأوروبيّة والأمريكة الشماليّة تعتبر بحقّ مركز إشعاع علميّ سهر الانطال فيلنجنثون إليه بحنا عن معرفة وضع آفاق . كما أنّ لهذه البلدان خاصيّة أخرى لا نقلّ

(1) جبرا-البحث- ص 230 .

(2) م. ن. ص 230 - 231 .

أهميّة ونتمثّل في مناخها الخاصّ الذي يساعد البعض على الاستراحة والتحرّر والانعتاق الاجتماعيّ والتّفسّي بل والمحسديّ أيضا .

ويّتّضح ذلك من وصف ابراهيم الحاج نوفل لباريس ولندن وبرلين (1) كما أنّ "مرمّ الصقار" وجدت في كليّات انكلترا منفذا للحصول على الماجستير (2) . إلا أنّ إيطاليا هي البلاد التي عايشها وليد وتابع فيها دروس اللاهوت ، ومارس الحياة وهو بعد في بداية شبابه وبداية وعيه بالدنيا والعالم . ويّتّضح ذلك من فصل "وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتيّة" (3) . يقول النّطل "لما أرسلت إلى إيطاليا لأدرس اللاهوت في دير "سانتا مارتا دولوروزا" في "ميلانو" ، حسيت أنّي سأجد هناك المطلق الذي سيبرّر حلمي الذي لم يتّيح لي أن أفهمه في الكهف بولوي الحمل . وإذا بي أكتشف أنّ ما أرسلوني لدرسه قد جعلوه وسيلة لتثبيت العالم لا لتغييره . أردت تغيير الأعماق ، تلك الأعماق التي بها سوف يخلق الإنسل شرا جديدا . وإذا كلّ ما أراه هو العمل بجنون على مسح السّطح ، وردم الأعماق" (4) . إلى إيطاليا هي مقر الفاتيكان (5) وهو مركز الدين المسيحي به كنائس متعدّدة ومكتبة ثريّة ومعاد ، وفي هذا المقرّ تخصص وليد في دراسة اللاهوت . ولا غرو في ذلك فقد ظهر بيوغه منذ الصغر ممّا دفع بالمشرّفين عليه إلى إرساله إلى إيطاليا لإتمام دراسته . إلا أنّ "وليد" الذي كان يظنّ أنّه قد رحل إلى مدينة الأحلام ، والمدينة التي ستعطيه سلّ تغيير العالم نحو الأفضل ، فإذا هو يرفع القناع عن مدينة تريّنّت بيهرج الدّين ، لكي تفعل أفاعيلها في العالم . وإذا بالمدينة تخفي في طواياها أصبع الشيطان ومحالب الطعيل . ولعلّ ما وقع لـ "وليد" جعله بقلب من رأي إلى رأي وبقرّر وضع حدّ لدراسته يقول : "قررت هجر الدّير بهائيّا، مهعا جابهتني مصاعب العيش ومراراه في بلد غريب دفع إلى حرب لم يخلق لها . قرّرت الهرب إلى الدّنيا" (6) .

(1) حبرا - البحث - ص 341 .

(2) م . ن . ص 235 .

(3) م . ن . ص ص 186 - 193 .

(4) م . ن . ص 187 .

(5) هو مقام الباباوات في روما ، دولة ذات سيادة اعترفت بها إيطاليا سنة 1929 .

(6) حبرا - البحث - ص 188 .

إن الصورة التي تمثلها إيطاليا لدارس هذه الرواية يلاحظ أنها بلد الدين لكنه الدين المسوخ ، الدين الذي أسمى دعوة إلى حياة تؤمن بالموت ، تؤمن بالصمت ، تؤمن بالقمع الذاتي ، وهذا بالصبط ما كان يخطاه وليد ، إضافة إلى بدابة وعي الساب بالدنيا وجمال الحياة ممثلا في وجوه الفتيات . فكان عليه أن يقرر العصيان ويخرج من الدير باحثا عن الحياة ذاتها رغم العراقيل والصعوبات . لذلك انطلق من حديد فعمل في "بنكودي روما" حيث عيّن كاتباً في المصرف (1) وفيه تعرّف على كارلو الأعرج (2) الذي عرفه بالمدينة الكبيرة وبالمأخور . إلا أن "وليد" لم يجد فيه مبتغاه فقد كلن حلمه أكبر من هذا الجسد المتعفن ولعله كان يعشق في ثنايا قلبه الدفينة مريم العذراء كما أوضحها له كارلو قائلا : "أنت تريد مريم العذراء ، ولكن مريم العذراء طارت إلى السماء منذ زمن..." (3) .

إن العرب عامة وإيطاليا خاصة كانت في رواية "البحث" مكانا لا بد منه لانطلاق حديد . فالعرب حلم يرواد الكثيرين . فيسعون إليه لما يمثله لهم من مركز حذب وانبهار كبيرين . فهو مبتدأ العلوم والفنون وهو نهايتها . وهو أيضا منتدئ الراحة والاعتناق . وبين هذا وذاك كانت إيطاليا قلة ولبد فانخرط في أحد أدبرها لكنه تدريجيا أحسّ بالفارق بين حلمه الكبير وواقعه المرري - فتار وادمج في الحياة وجربها وخبرها . وإذا به يكتشف أنها تظهر ما لا تبطن وتدعي ما لا تفعل . لذلك كانت إيطاليا مقرّ تأرجح وغلييل بالنسبة إلى وليد بل لعلها يسوع "الطلق العظيم" فإذا الآلام تستدّ بالبطل وتزداد ، لكي تنتهي بالعودة إلى الأرض الرحيمة فلسطين التي قابلته - حال مودنه - بالنؤس والمحزن وموت إلياس . إن إيطاليا بهذا المسطور هي محطة لا بد منها لاستيعاب أكبر مأساة أقوى وأمرّ ...

لكن هل استملت رواية "البحث" على مكال آخر عبر هذه الأمكنة المتسعة غايه الاتساع لكنها صتعة عابه الصيق بالنسه إلى الفاعل الأول وليد مسعود ؟ وهل

(1) جبرا - "البحث" - ص 189 .

(2) تذكرنا بشخصية لا فلاش "Le flèche" في مسرحية "المخل" لمولبار . وكذلك فاوست "الساحر" الذي باع نفسه للشيطان لقاء الخبرات الأرضية وهو عنوان مأساة عظيمة من مآسي فوته .

(3) جبرا - "البحث" - ص 192 .

يمكن الحديث عن مكان ذاتي هو هذا الباطن الذي يحتويه الذات وفيه تجد بين الحين والحين عزاءها فتتغلب على المهاري والأزمات ؟

الداخل:

إنّ المكل في رواية "البحث" يتّسع غاية الاتّساع، حين يطلق الحدث من فلسطين، فإنّه عمّ بقية أصقاع العالم . لكنّه أيضاً، رغم هذا الاتّساع والامتداد، يقف أمام البطل كعالم معلق . فينكمئ المرء على ذاته متعمّقاً دواخلها محاولاً استدراج الأعماق الدفينة وفهم الواقع المدلّهم حوله . إنّه الاتّساع الخارجى الذي يولد ضيقاً نفسياً، فيدفع بدوره إلى بحث عن انغلاق أو عزلة تطلب فلا تحرك . يقول وليد وقد عايش تجربة القرب من الله في كهف وادي الحمل "... وفي ركن قصي في داخلي كل شئ الكثير من الرّهبة رغم كلّ تبجّحي" (1) . إنّه العود إلى الذات يستخرجها للتعرّي، فإن لم يستجب الدبر، أو على الأصحّ ، لم يكن مقبعا ، فإنّ هذا الطفل وحده في داخله حقيقة الحياة ، فهي رهبة وشعور قاتل يفقدن السند وهي أيضاً شئ آخر لم يستطع فهمه إلا عندما بلغ سنّ الرشد . وهذا الشئ طاقة كامنة بقيق قليلا قليلا وهو ما عباه بالجسد . فلقد ترهّب وليد وتابع دروس اللاهوت بايطاليا لكنّه اكتشف حقيقة جديدة لم يستطع أن يحتمل تمويهها أو تشويهها ، فاعترف قائلاً : "... إنّني كلما صارت نفسي ، وأنا أكرّر "فعل التّدامة" كلّ يوم ، وحدثني عاجزا عن نكرل جسدى كلياً ، وعيني تلتهم وجوه الفتيات في الكنيسة سهم شرير ، كأنّها تريد أن تحنوي في داخلها جمالا يكون زادا لمتعني الحبيسة في الأيام والليالي الكثيرة التي لن أرى فيها ، في أروقة الدبر ، وحها لامرأة . لم يكن الاعتراف كافياً لتطهيرى من ذلك التّهم . وقد قاربت العشرين من العمر" (2) .

إنّ "وليد" يعود إلى ذاته متقبّحاً باحثاً ، وهو دهن كلّ شخصيات الرواية : مريم الصّغار وجدت في الكتابة حلاً لهذا العود إلى الذات ، إلى الدّاخل الذي يصعب على الآخرين فصحه . فإذا هي حسّة خارقة من قمقمها (3) . أمّا وصال رؤوف فتعسّرف

(1) جبراء "البحث" - ص 115 .

(2) م. ن. ص 189 .

(3) م. ن. ص 217 .

فائله : "تحريري معه [وليد] بالنسبة إلى تجاربي الأخرى هزت الأرض نحت قدمي ... كنت أعي نفسي كشيء مفصل ، كشيء منفصل بقوى خارقة عنه ، ولا يندمج فيها . أما مع وليد فقد جاءني ذلك الكشف الغريب بآسي أندمج ، أصير ، أتناحل وأعود وأنا غير ماكسه قبل ذلك . أحسست وهو يتكلم ويناقش ، يحاورني ويغازلي ، آتني نفدت إلى سواط إسأل آخر ، كلنّ أحدا سمح لي بدخول بيت كبير مظلم عجيب الغرف ، وييدي شمعة أحول بين الآثا والتحف . عرفته من الداخل أدور في مداراته الدهنيّة ، في مداراته التفسّيّة والعاطفيّة ، جعلت أعرفه وأحبّه ، وأغار عليه" (1) . إنّ كشف السواطن أو التعامل مع الآخر بعد فهمه الفهم التام هو في الحقيقة سعى إلى اتزّل مفقود أو حبّ مؤؤود . ووصال أحببت "وليد" وأحبّها "وليد" حتّى التّخا أو على الأقلّ ، وحد فيها مجالا للحبّ افتقده مدّة من الزّمن . فكل التّبادل والتّداخل في ذات الآخر ، فإذا هما معا تكامل حدّ الكمال . ولا غرو في ذلك فهذا الباطل أدّى إلى اتصال ، أدّى بدوره إلى وحدة أدت عمليّا إلى الحاق وصال بوليد في فلسطين ، بل إنّها أكدت - بخلاف الآخرين أنّ "وليد" ما زال حيّا ، وهي ستواصل مسيرته وفق خطاه . إنّ الدّاخل - رغم ما قد يبدو عليه من ضابطة - ليس إلاّ استكشافا وانغماسا في الفهم والوضوح . وسيتدقّم هذا المسار في رواية "العرف الأخرى" ولنّ برز بعضه في الروايات السّابقة . لكننا أردنا إيجازه مع هذه الرواية لما لها من علاقة وثيقة في هذا الجانب مع آخر أعمال جبرا الروائيّة . إنّ الدّاخل في الأخير هو "ماوى" يلجأ إليه البطل كلما كان الخارج لا يستجيب للطموحات ولا تنمّاسى والآمال ، فيكون الدّاخل مصباحا ينير السّبل إلى حين .

إنّ المكلّ في رواية "البحث" جاء مرتبطا غاية الارتباط بالحدث الروائيّ وبالشّخصيّة . فإذا وليد مسعود ينطلق من مكلّ رحم هو فلسطين ليهاجر إلى بغداد ، فالعالم بأسره ليعود بعد ذلك إلى نفسه بسير أفوارها ويمكن صدّيقه الدّكتور حواد حسنى من أن يعيد بناء حياته وفق ما يبرأى له . فإذا "البحث" تعمّق في ذات إسأل تحليلا ودرسا وفهما ، لكنّه بالأساس ، رحلة ميثوس منها . ذلك أنّ النّطل

(1) جبرا: البحث - ص 266 .

غائب أو هو كالحاصر . فإذا "السيرة" شبه حياة يعنورها ما يعتور الحياء من تقلبات وتغيرات . وإذا المكان بدوره يخرج ضمن هذا المسار . فإذا نحن ننتقل من مكل إلى آخر ، من وصية إلى أخرى ، ومن حالة إلى أخرى . إلا أن هذا المكل يطلق من فلسطين وهي الرّحم الكبير ليمرّ بعداد وهي الحصن المحصن أمّا الدّاخل فهو العالم الصغير في محاكاته للعالم الكبير . وهو أيضا ملجأ إلى حين . فهل تمكّن "الباحت" و"المحوت عنه" من اللقاء وأين الخيط الجامع ؟ لعلّ تحليلنا للرواية الموالية يوضح بعض هذه التساؤلات ؟

"الغرف الأخرى" :

تتميّز الأعمال الروائية عند جبرا بمكانها المنفتح غاية الانفتاح والذي ينعلو غاية الانفلاق بين الحين والحين . فإذا البطل في صراع مقيت مع المكان . فهو محبّ للرحلة والرحيل ، ساع إلى جذور هي عنه منكفئة . وإن كل المكان في روايتي "السّفينة" و "الحث" قد ارتبط بمعاني الاتّساع واللامحدودية رغم ضيق "السّفينة" كدالة للسفر وغرفة الكتابة ، فإلّ المكان في "صراح" جاء مرتبطا بالمدينة ، ستوارعها ومصابيحها وغرفها ومؤسّساتها في توب واقعي أخلا . وبالتالي فهو مكلن محدّد السمات واصحها ، أمّا في رواية "الغرف الأخرى" فإلّ العنوان ذاته يدلّ على المكان المقصود . فالمكلن الاساسي في نسج هذا العمل هو "العرفة" ، وإن احتوى المجال الروائي معالم مدينة ما ، فإلّ العنصر الاساسي هو العرف المتداخلة التي تنفتح الواحدة على الأخرى . فإذا دخل العرف متاهه تحمل البطل عبر طرق ملنونه ، إلى محاكمة صورته ، تنتهي به إلى "سجن كلامي" هو معاشنة واقع حكايتي اسبق منه وفيه الكاتب رعبا عنه . ولا يتّصح ذلك إلّا في آخر العمل . إننا في رواية "العرف" نحد أنفسنا أمام مكلن منحرّك سأنه شلّ رمال الوعس التي سفتح لمن يلحها . فسيج فيها سنؤدة ويطء . وسنطلق في تحديد المكل في هذا العمل الروائي من أهمّ معالم الطرق المؤدية إلى العرف . وسنعرّض هذه البيوت المتصارعة المتباعدة موضحين خصائصها وأهمّ السائيات المرتبطة بها لسوصل في الأخير إلى كشف حمايا مكلن "الغرف الأخرى" وعلاقته بالأمكنة الروائية عند جبرا .

الطرق:

يتميّز المكان في رواية "الغرف الأخرى" بهذه الطرق المنعددة التي سكتسبها تدريجياً وفق حركة بطل "موهوم"، هو بطل يحمل ملامح البطولة لكنه يفقدها فعلياً، فهو بطل "صوري" يقوم بالمعل لا بمعنى القيام به وأدائه، وإنما هو في الغالب الأعم يتقبله أو يمثله لا غير. وهذه الطرق بها ينفّج العمل الروائي وبها ينطلق. يقول الراوي: "كانت الساحة ميداناً كبيراً من ميادين المدينة، تمتد على جانب منه أشجار اليوكالبتوس الكثيفة، وعلى الجوانب الأخرى مباني متراصة عالية. كان ميداناً موحشاً - في تلك الساعة، لا أحد يتحرك فيه أو على جوانبه ولا تعبره سيارة أو مركبة من أي نوع [...] والساحة العريضة خالية خاوية مهجورة منسية من الله ومن البشر، كلّ المدينة لم يبق فيها من يتحرك، من يسعى، من يحب، كلّ وباء قد اجتاحتها. ولم يرحم أحداً" (1).

إنّ بداية "الغرف" جاءت وصفاً لمكان مطلق منفتح، هو هذه الساحة أو الميدان. وهو فضاء، كثيراً ما كان مصبّ طرق وموطن التقائها. ومنذ البدء نشعر أنّ هذا المكان ساكن لا حركة فيه، ولا ضوضاء وقد تكرّرت كلمة الساحة أو الميدان، وكذلك الرصيف والطريق والشوارع والحرب والمنعطف والرقاق والدھليز والمعنى والرواق والزاوية والنفق والبهو والمحطة والمطار والسل والدرجات والسلّم والمصعد والقبو مرّات كثيرة، وهي كلّها تدلّ على معنى الطرق الموصلة التي منها يكون المنطلق في اتجاه محدّد لكي تنتهي إلى مكان مغلق. هو هذه الغرف المتداخلة المترابطة التي إن اجترّ إليها الواحد، فقد الماضي، وبالتالي فقد المراحل المقطوعة، لكي ينطلق في مراحل آتية لا نعمله إلا إلى مزيد من المناهضة والصّراع.

إنّ هذه الطرق تدلّ على انفتاح عن المكان. فهي أداة الانطلاق والرحيل، أو هي على الأصح، السبل المعبّدة التي تمكّن المرء من الانتقال من مكان إلى آخر، من حدود إلى أخرى، من وصيّة إلى وصيّة مخالفة. وجاءت هذه "الطرق" أو "السبل" مرفوقة بمصاييح وسيارات وساحات وقطارات وطائرات لتعطي للسفر والرحيل

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص 6.

المتواصل معناه العميق ، رغم ما تتميز به البداية من فقدان للحركة والصوض ، ولما له سمة الفعل عموما . وإن كل المنطلق مكانا منفثا ، إلا أنه يتميز بهذه الاستكانة والفراغ . فقد وجد البطل نفسه في هذه الساحة ، يرتقب أو هو كالمرتقب فتمرّ شاحنة يأف من ركوبها ، ليمتطي سيارة تحمله عبر شوارع المدينة إلى مكان هو أرض فسيحة . يقول الراوي : "... وما هي إلا دقائق حتى انتهى بنا إلى أرض فسيحة ووقع نور السيارة على بيت كبير ، بعدة طوابق ، قائم على طرف منها ، ما كدنا نراه حتى اشتعلت في نوافذه الأضواء...وقفت السيارة على مقربة من البيت، وقالت الفتاة بعد صمتها الطويل : "تفضّل انزل" (1) . إن انطلاق البطل من الساحة للوصول إلى هذه الأرض الفسيحة حيث يقوم "بيت كبير" هو تحديد لرحلة البطل من ساحة - كناية على الفراغ وانعدام الحركة - إلى مكان آخر يفترض فيه الحركة ، بل إن الشوارع والساحات طيلة هذه الرحلة قد تميّزت دوما بهذه الخاصية ، فهي طرق فارعة تكاد تكون محرّدة إطار، يوحى بالحمود والتهب . يقول الراوي : "بقيت مرگرا بصري في الطريق الطويل المضاء على الجانبين وقد خلا ، ليس من البشر فحسب ، بل من السيارات أيضا ..." (2) .

إنّ هذه الطرق الموصلة إلى هذا البيت هي طرق خالية تعدم فيها الحركة وتتلاشى . فلا بشر فيها ولا وسائل نقل . وهي بذلك تدلّ على سيات المدينة أو على الأقلّ ، برسم لنا مدينة خيالية احتلقها المؤلف صورة لحقيقة الإنسان الماقد لهويته وجدوره . ومن ثمّ تنعدم أمامه الرؤى وينكفي المسنقبل .

إنّ الطرق تدلّ على السّبات الذي يكتنف المدينة . هذه المدينة التي جاءت أوصافها هي أيضا حاملة لخصائص الاستكانة والجمود : "عندها ركّرت أنا من حديد على الطريق ، لعلني أبصر فيه معلما أسندلّ به على المكل الذي نحن فيه ، إتني ابن هذه المدينة وأعرفها سارعا ، شارعا بل شيئا شرا ، وأرعى أن أدرك أتني أهل مدسني ، لم مع عبناي على مبنى أعرفه ، بل ربّما لم نكن هناك مبال - حتى عندما أضاءت سائقتي أخيرا مصباحي السيارة . لم أر شيئا أعرفه اللهم إلا سارة

(1) حبرا - "العرف الأخرى" - ص 22 .

(2) م. ن. ص 15 .

الدائرة وأصاف القطر الثلاثه في داخلها ، وهي تعلو مقدمة السارة وتبهني ذلك إلى آتيا من طرار مرسدبس . لم يكن على الجاسين سوى الظلام ، رعم انظام أضواء الطريق ، كآتنا منطلقان في صحراء أو رتما على ساحل البحر ، لا لم تكن هياك مدينة⁽¹⁾ .

لن طرق هذه المدينة ، بل المدينة ذاتها فاقدة للحياة ، بل لعلها مدينة خيالية ابتدعها دهي مشوش، فتصور مدينة فاقدة لمقومات المدينة الحية المترعة بالحركة والفعل، ولن احتوت أهم خصائص المدن . وقد جاءت هذه الأوصاف مصورة في الحقيقة لداخل البطل ونفسيته ، فلذا هو منطو على نفسه ، منساق إلى حركة سريعة هي حركة السيارة لكنها حركة مستبدة به ، ملصقة به . فهو واقع تحت تأثير الحركة ذاتها ولا يقوم بها ، ومن هنا نرى الترابط الكبير بين المدينة - الطرق والبطل السارد لكن كيف هي "الغرف" في رواية "الغرف" ؟ هل ستحمل خصائص الطرق ذاتها أم سيتغير الإطار ويتغير الفعل. وبالتالي ينتقل البطل من حال إلى أخرى وينتوّر ؟

الغرف :

اتسمت الطرق في رواية الغرف بالتساعها وركود الحركة فيها . وهي في ذلك تحدد لنا ملامح البطل . وقد ترقدت الطرق والكلمات الموحية بها كنسر المرات بل لن كلمات الرصيف والطريق والمصاييح والدهاليز والرواق تعقدت بصورة مملقة للانتباه . وهي كما يتنا سالفنا تدلّ على معاني الرحيل والاقرار ، بل هي دالة على أنّ الطريق أو السبيل هو حالة ذهنية مستبدة بالبطل ، تحمله منطلق في اتجاه ما لغاية غير معلومة، ومع ذلك هو ينساق كآته محمول على أتباع التيار . ولا عرو في ذلك فلا بدّ للبطل من الوصول إلى البناية التي في داخلها تنكسف "الغرف الأخرى" . وهي ، كما قلنا أنفا ، غرف تفتح عن بعضها البعض . لن ولجها الشخص فهو لن يعرف لمسه مخرجات لعلها عرف/متاهة يشابه شكلا ونشاي لونا وإصاءه . إلا أنّ هذا التناسن لا يبيع للإسنان التمريق المأسول ، أو لعله البطل الماعد للذاكرة الذي تمسي له كلّ الأماكن متشابهة ولن اختلفت ، ونسراوح ولن ساعدت وسطاوي ولن سابنت .

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص 18 .

إِنَّ الغُرف في رواية "الغُرف الأخرى" هي محطّ الحديث وهدف النسيج الروائي، بل إِنَّ هذه الغُرف في تركيبها ، تشابه سيج العنكبوت الدائري (1) الذي يأسر كلّ من يلجّه ولا ينفّث أمامه ، رغم ما يدعو عليه من رقة وهشاشة وقد بنيت هذه الغُرف في صلب البيت الذي وصل إليه البطل رفقة الفتاة صاحبة السيارة التي أخرجت من حقيبتها اليدويّة مفتاحاً فتحت به الباب الرئيسي الذي وقفت على عتبة وقالت : "تفضّل" (2) بعد أن كانت أدخلت الحشود الغفيرة من البوابة الحديدية. إِنَّ الطرق في رواية "الغُرف" تهدف إلى إيصال السارد إلى هذه المساحات المقامة والتي يفضى بعضها إلى بعض . ومنذ ولوج البطل من الباب الرئيسي تبدأ تجربة المتأهه . يقول : "كانت قاعة المدخل المضاء كبيرة فارغة فيما عدا كرسيين أو ثلاثة . دلفنا منها إلى باب جانبيّ محلّذاته مرآة طويلة أنيقة قصّت على شكل شجرة، رأيت خيالي فيها ، فقلت : "غريب هل هذا أنا ؟ ولو لم أُلح الفتاة التي معي تماماً كما هي ، أقسمت أنّي ضحيّة خدعة بصرية" (3) .

إِنَّ هذا الوصف للقاعة الأولى التي دلف إليها البطل توحى لنا بمسار التسيج الروائي . فنحن أمام عالم غريب تحكمه تناقضات عدّه سنحاول كشفها تدريجياً . فرغم ما تتسم به هذه الغُرفة - الفاتحة من أريحية "مضاء كبيرة" إلا أنّها مجرد غُرفة لا يستقرّ فيها. إذ ، سرعان ما كلن الدخول-ويوازيه بالطّبع خروج من الغُرفة -الفاتحة- من باب جانبيّ يقابل الباب الرئيسيّ الأول ، تقوم بالقرب منه "مرآة طويلة" كأنّها الحارس أو على الأصحّ ، علامه من علامات المرور التي تمكّن الدّاخل من الوعي بنفسه وهيأته ، فكلن أن اكتشف السارد أنّه لم بعد هو أو على الأقلّ ، لم يجد ممّراته المعهودة. فنطق بكلمة مفتاح "غريب" سترافق رحلة البطل عبر هذه الغُرف المنعّدة المفضّنة إلى بعضها البعض . ومسّد هذه اللحطة والبطل مرفوق في الغالب الأعمّ ، ولن يعود إلى الواقع المعيش أو الواقع المعلنّ إلا عندما ينعرل وقد خرج من هذه الغُرف إلى ما يشابه المطار أو المحطّة الكبرى التي تشابه بدورها ، تلك الساحة

(1) انظر الشكل الدائري لرواية "الغُرف" في الباب الأوّل. ص 80 .

(2) جيرا - "الغُرف الأخرى" - ص 24 .

(3) م. ن. ص 25 .

التي بدأ بها السرد وإلها ضميّا يعود : "شعر بصياغ رهيب ، لم أشعر بمثله طيلة تلك الليلة ووجب قلبي بشده موجعة وأنا أدور وأتلفت والوردة في يدي والخلوى في اليد الأخرى ، أنظر في كلّ وجه ، ولا أرى أيّ وجه ، بل لا أرى أيّ إنسان حتى أردت البكاء" (1) ، فبين الدخول والخروج يكون البطل قد عايش تجربة وجوديّة يقوم على ثنائيات عدّة تركز على أهمّها وهي :

- ثنائية النور والظلمة

- ثنائية الصخب والصمت

- ثنائية الحركة والسكون

- ثنائية الاجتماع والعزلة

- ثنائية الذاكرة والنسيان

وقبل تحليل هذه الثنائيات نؤكد أنّ "العرف" وردت بعدد وثير للعناية خاصّة إذا أردناها بالكلمات التي تدلّ بدورها على معنى البيت أو الدور أو على جزء منه كالناب أو النافذة أو الستارة أو الحائط إلى جانب الأشياء التي تؤثت السوت كالمناضد والمقاعد والكراسي . فكلّمة الباب والأبواب وردت ما لا يقلّ عن 40 مرّة كما أنّ النافذة وردت حوالي 25 مرّة . ولا تكاد تخلو صفحة من هذه الكلمات . فنحن أمام بيت متعدّد الغرف والقاعات ، وهو بيت كبير ، إذ يشمل طوائق عدّة ، لا يمكن تحديدها تحديدا كاملا ، إذ أنّ البطل لم يستطع أن يستوعب مداخلها ومخارجها فهو والحب إليها تائه فيها يكاد يكون مفقودا . ولا غرو في ذلك فقدّ فوّد ذاكرته وانعدمت أمامه الرؤية والتّظر .

النور والظلمة :

إنّ هذه العرف قد جعلت البطل يعبث تجربة أساسها النموه والإيهام . فهو حاضر غائب ، شأنه في ذلك شأن ذلك "الوقت" الذي يتدرّج من النور إلى الظلمة ، من النهار إلى الليل ، أو هو يبرأوح بينهما . فلا يعلم المرء ، هل هي الظلمة سائدة أم النور الحامت أم هو النور الساطع حدّ الانبهار فننكفئ العين على ذاتها في محاولة

(1) جبرا - "العرف الأخرى" ص 158 - 159 .

للدفاع بقوة ؟ وما من عرفة بلجها البطل إلا تنقلب من نور إلى ظلمه أو من ظلمه إلى نور . قاعة المحاكمة تبدو شديدة الإنارة : " انفتح أحد المصراعين العرضيين . ودخلنا . وكل هناك انعطاف أو اثنتان ، قل أن وجدت آتني في ما يتببه الكواليس . دفعني خلالها دليلي إلى خشبة مسرحية صيقة بعض الشيء ، ولكنها شديدة الإنارة في وسطها منضدة صقت وراءها ثلاثة كراسي ، واستقر عليها ميكرفون" (1) .

إن هذه القاعة أو هذا الركح ، يمتار بإنارته الشديدة . فهذا المسرح هو الذي يسعى أصحاب البناية إلى التركيز عليه، ففيه تكون المحاكمة التي سيقاد البطل إليها ويدفع إليها دفعا : "دفعني خلالها دليلي" وقد سبق هذا المرسح بكواليس مظلمة أو هي قليلة الإنارة منعومتها . بل وتقابل هذه الخشبة المسرحية قاعة النظارة : "كانت قاعة النظارة على شيء من الاتساع أو إن ذلك ما بدا لي بسبب انعدام الإضاءة فيها" (2) . إن هذا المكان يتضح في هيئة مسرح له ركح وقاعة كبرى لمخوس الحضور . ومن أسس المسرح أو أي عمل مسرحي هو التلاعب بالإضاءة مما يقتضي أسلوبا خاصا في الإنارة، وفعلا فإل قاعة المتفرجين ستضاء من حين إلى آخر: "فجأة تسلط ضوء من حيث لا أدرى على رجل في وسط القاعة انتصب واقفا ثم اعتلى كرسه ليراه الجميع حثيثا" (3) إن قاعة المحاكمة ، قاعة المسرح تقوم أساسا على مزاجية بين النور والظلمة بين الإنارة والعتمة . وكذلك الأمر بالنسبة إلى غرفة أبي الهور . فهي قاعة مصيئة غاية الإنارة : "أشار [أبو الهور] إلى صاحبي قائلا : "اشعل الأنوار" ثم سحب درجا في المنضدة وأخرج زرمة من الأوراق . دفع نحوها مصباحه المنضدي ليستقر المزبد من النور عليها ، بينما انصاع صاحبي لأمره ولمس مفتاحها في الجدار أغرق القاعة بضوء قوي" (4) .

إن هذه القاعة تمتاز بما فيها من إنارة فوثة وقد ركز السارد على ذلك حين بدأها بالطلب والأمر لإنارة القاعة ثم أشار المصباح المنضدي ، إن التركيز على الإضاءة بقباله موقف السارد عندما أراد الاطلاع على الرسالة التي بلغته فهو - وإن لم يكس

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص 31 .

(2) م . ن . ص 32 .

(3) م . ن . ص 35 .

(4) م . ن . ص 62 .

متسرّعا في فراءتها - إلا أنه طلب من أي الهور السّماح له بذلك "سحفت رأس
السيكار في المنفضة والتقطت الرّسالة ، ولكن ما كدت أقصّ غلافها حتّى انطفأت
الأصواء كلّها - حتّى الضوء الأحمر الحافى الذي كان قد أعانني في مغارلتي الفاتلة
لعفراء" (1) . إنّ هذا الانطفاء للنور حتّى تعمّ الظلمة هو مزاجيّة بين الفعل الذي
ينقبّله السّارد والفعل الذي يؤدّي الفياض به . فهو، في هذه العرف، مسلوب الإرادة يعمّ
النور عندما يكون البطل في موقف سلبيّ . أمّا إذا أراد الفعل فعلا، فإنّ هذا النور
المعنى ينعدم . إنّ هذه المزاجيّة بين النور والظلمة تهدف أساسا إلى خلق شحنة من
العراة تؤدّي حتما إلى ضرب من الغموض . فتمسي الحقائق غير واضحة ، والأفعال
غير محدّدة، وإذا الوجود خيال قائم ، وكلّ الأفعال هي بالأساس ، فكر محض .

ولم تكن لنائيّة النور والظلمة تتجلّى في العرف فقط ، بل إنّ الكتاب كلّ
ونعني به رواية "العرف الأخرى" ذاتها تبدأ بما يشبه الظلمة لكي تنهي بضرب من
النور بقرأ في البداية : "... والوقت ؟ كلن عصرا ، بل بعد عروب الشمس وفيل
هبوط الطّلام في تلك اللحظات الفلقة الموحشة التي سئمت التّهار وبانت تنوq إلى
ليل بطيء القدوم ، وضوء النهار المنبقي رصاصيّ ، أغبر فيه مداف الحبيبة والخرن
والساحة العريضة خالية حاويّة مهجورة منسّبة من الله ومن السرّ، كلّ المدبنة لم
يبق فيها من يحرك ، من يسعى ، من يحب ، كلّ وباء قد احناها ولم برحم
أحدا" (2) . إنّ تحديد الزّمن وهو زمن حلول الليل واسدال أجنحته على بقايا ضوء
الشمس الغاربة يقابله انفراج في آخر الرواية "تطلعت من نافذة السيّارة إلى الأفق
البعيد كانت الشمس قد طلعت حمراء ملهبة من بين عيوم شميقة بدت وكأنّها تريد
أن تلازمها وتشتعل معها والشمس ترتفع نحو ورقة منرامبة لا تنهي رّيّا كوردة
هائلة ، والسماء نلّلا كاللارورد" (3) . إنّ هذه التّهاية هي ابتلاج الفجر ندرجبا .
فقد اسهت لبلة العرف الأخرى لكي تبدأ رحلة أخرى لا في الظلام والعمه وإّما وسط
بهرج النّور الساطع ، نور الكون المنلّلا ، فالشمس هنا كناية عن الوصوح والخلاء

(1) جبرا - "العرف الأخرى" ص 70 .

(2) م . ن . ص 6 .

(3) م . ن . ص 162 .

وإن عمرتها سحائب رقيقة تترك للأشعة فرصة إبارة الخوافي والمواطن . فهذه النهاية تقابل طلعة البدانة . ولا عرو في ذلك، فالعرف الأخرى هي متاعة، عملها طلعة تغم، فنور بسطع ليبر العين . فنكس من جديد إلى طلعة داجية ، ولا سفسع إلا بانبلال الصباح . وإلى لم نحتد آفاق العمل ورؤيته . إلا أن هذه النهاية سررك المجال مفتحا أمام التأويل ، فالشمس قد يؤتي بدورها إلى اسهار كبير لو لا تلك الغيوم الشفافة التي تحيط بها . إلا أن تصوير الغرف كل مرتبطا أيضا ، بتناثية الصخب والصمت / الحركة والسكون .

الصخب والصمت / الحركة والسكون :

الصخب والصمت خاصية أخرى من خاصيات المكان في رواية "الغرف الأخرى". فهذا النسيج الروائي جعل من التناثية هذه، مبرة من مميزات هذه الطرق الموصلة إلى العرف والدور . فمذ البداية نلاحظ هذه السكينة المتلى التي نعم أرجاء المدينة : "والساحة العريضة خالية خاوية مهجورة منسية من الله ومن البشر . كأن المدينة لم يبق فيها من يتحرك ، من يسعى ، من يحت كل وباء قد اجتاحتها ولم يرحم أحدا" (1) ، بل إلى السارد وقد النفى برجل لا يعرفه بقا صامتين . إلى الصمت المحتم أو السكون العام هو في الحقيقة مرحلة من مراحل القصّ حسب يكون السكون وانعدام الصوت ، بداية أو افتتاحية لما سيلو من صخب يصل حدّ "العنف" ، وحركة تصل حدّ الفوضى والضياع . والعمل في ذلك يشابه غاية الشبه العمل الموسميّ حسب يكون "الوقف" ذاته نوبة للبدء ومقاما للانطلاق ، وفلا بعد ذلك السكون المريب والصمت العريب نفع المباحة : "وفجاء انطلقت من بين الأشجار أصوات عبارات نارّة متلاحمة، ودهنس حين رأيت آلاف العصافير تنطلق كالسحاب من على قمم الأعصا ونظير متناثية في المصاء" (2) .

إلى السكون السابق للطلقات هو ، في الحقيقة ، سكون مسحور . فإدراج هذا الركود في البدء هو نهبة للعمل الموالي وهو منافص للسابق ، فإذا السكون سبق بأصوات حادة للغاية هو صوت المنادق التي تصمّ الأذان وتغمّ الأصقاع ويحدث السرح

(1) جبرا- "الغرف الأخرى" - ص 6 .

(2) م، ن، ص 7 .

في السكينة الموهومة ، وتدب الحركة بعد هذا الفعل ، فإذا العصافير وهي الكائساب الطائرة والتي نمتار بقوة نبهتها وإنسانها تتعالى مخلقة في الفضاء هروبا من هذا الصوت الموحش الذي يشق السكينة ويبعث الخوف والاضطراب . إلا أن هذا الصوت سرعان ما ينتهي وتعود السكينة : "تم عاد الصمت مرة أخرى ...". (1) إلى الصمت والصخب هي تنائية حاضرة في هذه الرواية ، وهي تقوم بضرب من المد والجزر . فكلما عم الصمت وامتدت السكينة وبسط السكون جناحه على الكون ، إلا تبعه صخب حاد وحركة قوية ندفع بالفعل الروائي إلى أمام . ويذكر هنا خروج هيفاء من قاعة المحاكمة : "قذفت بالميكروفون الذي في يدها إلى الأرض ، وإذا [كذا] انقطع الضوء عنها، هرعت عائدة إلى مؤخرة القاعة ، وخرجت من أحد الأبواب وصققت الباب خلفها بحدة وتلا صفقة الباب صمت عميق هبط على الجميع . وفي الحال انطفأت الأنوار التي كانت مسلطه على حصة المسرح . ولما لم تعد الأنوار ، بدأ التملعل في الجمهور ، ثم تحوّل تدريجياً إلى صياح ، وصرخ أحدهم : اصحوا الأبواب يا عالم" وصرخ آخر "إنهم يضحكون علينا" وساد الهرج والناس يتركون مقاعدهم ، ولا يحدون سبلهم إلى الخروج . ويبدو أنهم جعلوا يتسافطون بعضهم على بعض" (2) .

إلى خروج هيفاء عقبه صمت رهيب مرفوق بانطفاء الأضواء مما جعل الحضور يعتبر عن الاستياء وبعد تعالي أصوات البعض عمت الموضى والصخب ، بل إلى أصوات الطلقات تعود مرة أخرى : "... كل آخر ما سمعت من القاعة (أو من خارجها) وفد انتهينا إلى دهليز خافت الضوء ، أصوات طلقات نارية متوالية عفيها صمت من جديد . وعاد الأنوار" (3) .

إلى مزاجية الصخب والصمت والحركة والسكون هي مزاجية تدلّ على التقلبات التي تطرأ على الكون . فيعتمل الفعل ونقبصه، فتوارد الحركة بعد السكون والصخب بعد الصمت ، بل إلى الأصوات الأسد عراة تعود إلى الذهن المشوّش، فيحسّ بها الإنسان ولا يعلم مآناها ، وإتما هي رجع لصدى وإعادة لحركة الكون وصخبه . فالطلقات النارية غير محددة المآلى (من داخل المسرح أو من خارجه)

(1) حبرا - "الغرف الأخرى" - ص 7 .

(2) م. ن. ص 40 .

(3) م. ن. ص 41 .

وهي تعقب انطواء الأضواء وكثرة الهرج والمرج ، بل إنّ هذه الأصواب - الطلقات كانت في نظر السارد البطل آخر ما سمع - إلى كل لما يسمعه من آخر - وكلّ هذا الترواج إنّما هو مرحلة مدروسة ، لكي يغمس السارد في وهمه ويوغل في إيهام ذاته ويتّضح أنّ هذه الثنائيات تتلازم وتترابط وتتعدّى إلى ثنائتي الاتحاد والعزلة أو الانعزال ، والذاكرة والسيان .

الاتحاد / العزلة // الذاكرة والسيان :

إنّ الاتحاد والانعزال حاصيتان من حاصيات المكل في رواية "العرف" ، ففي هذه الدّور التي تحتوي البطل السارد وتحيط به ، تفعل فيه فعلها . فكثيرا ما تبسح له صربا من الاتحاد مع الغير . كما قد تجعله ينزل . فلذا هو واحد مفرد ، فاقد للوعي والذاكرة فيأخذه نسيل مقيت . وحالما يستفيق ، يتذكر واقعه الإشكاليّ فيسعى إلى وهي يطلب فلا يدرك ، وعزلة تطلب فلا تلبّي .

ولعلّ أروع مثل على الاتحاد هي تلك اللحظات التي يساق فيها البطل السارد مع أحلام بقطته ، نقرأ في بداية ولوج البطل إلى "العرف" : "تنحنحت الفتاة الجديده قليلا كأنها فيما ظننت تريد قطع الصّمت بيننا ، ثمّ رحفت بحلستها نحوى ، ممّا جعلني أنأمل في وجهها الطفليّ [...] واقتربت منّي حتّى التصفت بي ثمّ رفعت كفيها وأخذت وجهي بينهما ، وسحبني إليها في قبلة حارة طوبله ، لم أمانع وما كادت ترفع شفتيها عن شفتيّ ، حتّى عدت وأطبقت شفتيّ على فمها ، أمتصّ شفتيها بنهم وأمتصّ الرّحيق من لسانها وأصابعها تنغرس في شعري وتعثّ به ، وفجأه استعدت عنّي ممّا يشبه المزع ، ونظرنا كلانا إلى صاحبة المكذب الضخم ، ولكنّ وحدا أنّها ما زالت في شغل تامّ عتّا بالملقات . فاتكأت المتاة بظهرها على ذراع الكنسه ، وأسارت لي سديها أن اقرب ، فاقتربت وانحييت فوقها والنقمبت شفتيها ولما امتدّت يدي إلى صدرها مكّنتني من أن أدخل يدي في فميصها وأخرج من وراء السّوتتان - ولو بسوء من الصّعوبة - نهدين نافرين نصبرين ، يملأ كلّ منهما يدي بعريدته وعموانه وهويت بفي عليهما ، على وليمة الشّهوه التي ضجّ الجسد بها ، بعد ذلك السّام وتلك الخيرة وذلك العلق" (1) .

(1) جبرا - "العرف الأخرى" - ص 27 - 28 .

إِنَّ هذا المشهد الجنسيّ يبرر بوضوح تامّ هذا الاتحاد الذي تسعى الفتاة إليه،
فالبطل السارد منعزل على نفسه ، منكفئ على ذاته ، يصعب التعامل معه . إلا أنّ
الفتاة استطاعت أن تخرجه من تلك العرلة لكي تندمج معه في تجربة جنسيّة حيث
جعلته يبحث عن تلك الشهوة / الشهوة صاحبة ويبعد عن نفسه - ولو إلى حين -
ذلك الصّبر المقيت وتلك الوحشة القاتلة . إلا أنّ هذه التجربة لن تعرف الدوام إلا -
إضافة إلى وجود الرقيب : "صاحبة المكتب" قريبها وخوفهما من انكشاف أمرهما -
أبانت هذه الفتاة التي نعتها "بالجديدة" عن نفسها "دنت بضمها من أذى ولحستها
بلسانها ثم همست لماذا قاومتني في السّبارة ؟" فشعرت كأنها دلفت على سطلا من
الماء البارد ، وانتصت في جلستي إراءها ، وتأملت فيها ورقدت هامسا : "ماذا هل
أنت نفس الفتاة ؟" (1) .

إِنَّ انكشاف سخرية الفتاة للبطل جعلته يعزل من جديد . فقد خدع بطريقه
جعلته ينساق في تقارب جنسيّ لم يكن ليفكر فيه ، وهو في تلك الحالة من القلق
والريبة والضجر . إلا أنّ ثنائيه الاتحاد والانعزال تتّصح بصورة أشدّ وأبهر في لقاء
السارد بفتاة ذكرته - على حين غرة - بيسرى المفتي ، يقول السارد : "وهي التي
جاءت فترة في حياتي لم أكن أستطيع فيها البقاء يومين دون أن أراها أو أحدثها
بالتلفون ولو لدقيقتين . كل ذلك قبل بضع سنوات ، يوم أقحمتني في نطاق ضيق
من تحررة زعزت كياني حتّى الحنون ... " (2) .

إِنَّ السارد وهو في غرفة "مريخة الأثاث ومريخة الأبعاد معا ، لا هي
بالكبيرة ولا بالصغيرة [...] مزدانة بلوحات زيتيّة بأساليب متنوّعة لكنّها
حديثّة" (3) ، أحسن بالاطمئنان ، وعمّة الاشراف لبعض الوقت . فقد وجد مع هذه
الفتاة التي تعدّ له فنجانا من القهوة ، بعضا من النكامل . فإذا هي الذاكرة بمنطق
على صورة سرى المني وحليته سعاد ، وتندرج به الذاكرة إلى فول القمر السّالمة
الذكر ، حيث-عودة ورائيّة - استرجع تحرّنه مع سرى المفتي . إلى هذه الرّحلة

(1) جبرا-الفرف الأخرى- ص 28 .

(2) م. ن. ص 125 .

(3) م. ن. ص 119 .

الذهبت إلى ماضٍ موهوم يدلّ على قمّة انحرال البطل السّارد، فهو تخطي الحاصر لكي يفتق صور الماهي أمامه . إلا أنّ هذه التجربة تلحم بتحرية الكتانة ذابها ، حيث يطلع البطل على كتاب موسوم "بالبديل" فإذا به يقرأ نفس المفرة السابقة "... جاءت فترة من حياتي لم أكن أستطيع فيها البقاء يومين دون أن أراها [...] (1) . ومن ثمّ فلنّ التجربة السابقة والتي نسبها السّارد إلى نفسه تسمى موضوع تساؤل كبير: من القائم بالفعل، من المندمج في تجربة الآخر ، السّارد الذي يقصّ علينا رحلته الليلية تلك ، أم بطل آخر هو بدوره عايش تجربة مشابهة بتجربة السّارد الأوّل أو هي مماثلة لها شديد التماثل ، لذلك ينساء الراوي بقوة : "ذهلت [...] هل كان الكتاب يتحدث عني عن تجربتي- أم إتني بخدعه رهيبه من ذاكرتي اللعينة إنّما كنت أستعيد أسطرا قرأتها في كتاب فتوقّعت أنّي صاحبها وبطلها ؟" "البديل" لعلني كنت قرأت الكتاب قبل أيام - فعنوانه مألوف جدّا لديّ ... أنا إذن لم أعرف في حياتي امرأة تدعى سرى المعفنى ... إتني أزعج لنفسى تحريرة لم أمارسها إلا على صفحات كتاب قرأته ... إتني لا أتذكر شيئاً حقيقياً مارسنه بنفسى ! وإذا كنت لا أذكر اسمي الذي لازمني طيلة عمري، فكيف أذكر ما كل زائلا عني مع زوال الأيام والمشهد ؟" (2) .

لنّ اتّحاد تجربة السّارد بتحريرة بطل "البديل" جاء بعد تلك الرّاحة التي أحسّها الراوي ونعم بها وهو منعزل ينتظر القهوة ، فإذا الذاكرة ، أو ما يمكن أن يسمى مجازا ذاكرة ، تنطلق أمامه على صورة يسرى المفتى . فانساق البطل معها . ولما سأل "البديل" وجد "بديلا عنه" أو وجد "تبديلا له" فاعلا يقوم بما قام به ، ويعيد ما أعاده أو لعلّ البطل السّارد، مخاطبنا هو الذي قام بما قام به غيره ، فأعاده علينا منسوباً خطأ إليه . وذلك هو محور سؤاله الأخير والذي اتضح له منه ، انخرام ذاكرته . فكلّ هذه الذاكرة ليست إلا نسيانا مطبقا للأفعال والأعمال التي قام بها في الماضي . فإذا ذاكرته تعمل فيه فعل السّراب ، فنسرر له صورا جوفاء تحمل في طياتها كلّ الأحلام القديمة والرؤى التي ربّما كانت تراوده ، ولعلّها أحلام قارئ تماهى كلياً مع البطل . فإذا هو والبطل سيتلّ.

(1) جبرا "الغرف الأخرى" ص 127 .

(2) م . ن . ص 427 - 428 .

لن في قمة عزلة البطل ، اتحاد مع غيره ، ومن ثم فإنّ ثنائية الانعزال والاتحاد واضحة جليّة تبعها بالضرورة ذاكرة تدو في أوجها سيلان مطبق أو على الأقلّ كالسيل أو كالسراب . لن هذه الثنائية المتزاوجة بين العزلة والاتحاد، الذاكرة والنسيان هي خاصية من خصائص النسيج الروائيّ في "الغرف الأخرى" . ولا عرابة في ذلك ، فالغرف الأخرى هي بالأساس انطلاق من التحام مع الآخرين ، إلى عرلة مقبنة ، ومن ذاكرة ساطعة إلى نسيان مقبئ . فالغرف - وهي المنداخله - تنضج على بعضها وتنغلق في نفس الوقت ، وهذا ما أبرزناه في فصولنا السابقة .

لن المكل في رواية "الغرف" بعنصريه : الطرق والغرف يعطينا صورة للمدينة التي صوّرها الراوي وسعى إلى بثّها إلى قارئه ، إلا أنّ هذا التصوير رافقه مزيج من تصوير للذات ذات الراوي نفسه ، فلذا السارد - وهو يصوّر الخارج (المدينة) - يعود فينغلق على نفسه ، ممّا يجعل قارئه يتساءل عن هذا التّفاني في تصوير الخارج وكأنّه مكل لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون رحماً يحد فيه المرء بعضاً من الراحة وبعضاً من الاطمئنان وبعضاً من الانشراح . لن المكل في "الغرف" بطرقه ومسالكه وأروقته ودوره ومبانيه هو مكل مناوئ ، هو مكل معاد في العال الأعم . بل لن تلك اللحظات التي يبدو فيها السارد في وفاق مع المكل هي ليست إلا تمويهاً وإيهاماً . ومن ثمّ يضطرّ السارد إلى العودة إلى ذاته ، فينكفئ عليها . ولذلك يحد الدارس أمكنة مربطة بداخل الإنسان وباطنه . فالعقل والذاكرة وحنانا الجمجمة ومسّام الجلد والذهن والأذرع والدّاحل والأحشاء والجنب والدماغ والصدع والعنق كلّها أمكنة هي من صلب الجسد الإنسانيّ ينكفئ إليها السارد في محاولة مائسة لهجر الواقع . ولعلّ أروع مثل على ذلك هروب السارد إلى الدات حيث يعرف : "مرّت دقائق استسلمت فيها للواقع بل إني أنزلت رجاء النافذة لأستعشّ بالهواء البارد الرطب الذي جعل يضرب وجهي . ولا بدّ أنّ الفتاة لاحظت انصراف اهتمامي عنها ، فمى ممدوري عادة أن أعزل نفسي عمّا يحيط بي عزلاً كلياً ، إذا اقتضت الحاجة ، كلّ في ذهني كهفا عميقاً أنزلق إليه فلا أرى ولا أسمع أحداً . في كهفي العميق هذا أخذت الآن أستمتع بالهواء البارد الرطب الذي يضرب وجهي

وأسمع موسيقى كتب في الآبام الأجيال كثير العرف لها ، ليليات شوبل ، إنها جزء من دفاعي الداخلي صدّ منقصات الحياة اليومية وتخيلت شوبلن السّاب وهو يترك فراش عشيقته جورج صاند في ظلام "مايوركا" والمطر بهطل مخرارا صاحباً على الحرية المهجورة ، وفي غرف المنزل القديم يتحمّس طريقه في صوء شمعة إلى البياسو الذي سيطلقه بأنغامه من كلّ ما هو فيه ، ويحرّره من مرضه ومن آلامه ، ولو لليلة واحدة أخرى" (1) .

إنّ الهروب إلى الذات والعودة إلى الأعماق الدّفينّة وسيلة يراها السّارد ناعمة للتغلّب عن تضييفات الخارج ومصاعبه، فيسعى إلى طمئنها بضرب من التعامى عنها . إلا أنّه يكشف أنّ ولوجه إلى الذات هو في الحقيقة ، اتحاد مع الآخر . فإذا ما تخيلته باعتباره وليد ذاته ، هو في الأساس ، واقع حيّ إذ فاجأته الفتاة امرأة بإغلاق النافذة ، بل إنها أوقفت الموسيقى التي يحلّ السّارد أنّه كان سستمع إليها من خلال اصهاره في بشره العميقة . فإذا الداخل خارج والخارج ممّا هي مع الداخل . إنها الدّورة الأزليّة للكون ، حيث تتوالد الأشياء من بعضها البعض فتتلاهم حيناً وتنقسم أحياناً ، تماماً كما هي البذرة تلج الأرض فتتفلق جذراً بتطاول جذعاً ليمسي في الأخير شجرة تنمر نفس البذرة لتعود إلى الأرض من جديد . إنها وحده الوجود في عملها المتكامل . ولا غرو عندئذ أن يجد البطل وفد أمسى في هذا العصر شخصاً مستظوراً ، بل هو مجزأ غاية التجزئة يقول مخاطباً الجمع في غرفة العملّات: "... قد أكون سطرت سطرين أو ألف سطر ، ولكني أحمل الأسطر والسّطاي والكسر كلّها بين جنبي وأنا أعلم ، حتّى لو فقدت ذاكرتي ، أنّي رغم ذلك سأتكلم بما تفهمونه أولاً تفهمونه ، مستمداً القدرة على ذلك من ذاكرات كثيرة تحمّعت في داخلي ، كما تحمّعت الأسطر والسّطاي ، ومن قال إنّ عليها أن يلنّ ثمّ وسوّد ، ما دامت هي هناك موحوده فاعله ، تكافح لكي نصعد إلى منطقة الصّوء ، إلى الومي الفلق الرجراج المهّدّ بالسّقوط بدوره إلى منطقته أخرى من الظلام ؟ ..." (2) .

(1) جبرا "الغرف الأخرى" ص 18 - 19 .

(2) م.ن. ص 146 - 147 .

إنّ عودة السارد إلى داته المستطره وتقريره داك هو تقرير حطير لما يعتمل في هذا العصر من محن يسجر إليها الإنسال . فبساق إليها عبوة لكي يغمس في دات دوات ، وإذا الرّحم الذي كان يجمع ويحيط ، قد انعدم وأمسى مجرد أجراء تتفاعل داخلنا . فتطفو حيننا لتعيب ونحلّ محلّها أجزاء آخر . وهي في ذلك تحكي العالم والكون في سق انفصال الأسلاء واتصالها ، إلا أنّ هذه الدات - الخوات تتميز شيء يمكنها دوما من السيرورة ، من العبس من المحصور حتّى في زمن العياب ، إتّها الدات - الدّوات "الحالدة" رغم محن التجزئة والقليل والانفصام . إنّ المكلن - مكلن الذات والباطن - هو مكلن حلمود صلد قويّ يقاوم وبصارع التلاشي ، وإن جاءت "الغرف الأخرى" صورة للذات الإنسانية في تجزئتها والعرف هي أجزاء من كلّ ، فهي طوابق في عمارة أو بناية عظيمة . وكلّ غرفة - رغم انعزالها أو اتحلدها - إتّما تدافع عن موت الذات ، عن موت الكلّ . فكانّ الحياة المفردة حيوات متعدّدة ، وكذلك هو البطل الفرد المتعدّد . ولعلّ السؤال الذي يفرض نفسه لماذا هذا التعدّد في المفرد ؟ وعلام البحث من أصالة الذات وسط غياب المناخ الملائم ؟ ثمّ أين قضية فلسطين وسط هذه الأسئلة الشائكة ؟ لعلّ مقارنة مكلن هذه الرواية مع الأمكنة الأخرى يبيح لنا إبداع الأجوبة التي قد توضح ما حفي وسرر ما بطن وتخلّى ما استتر . إنّ المكلن في رواية "العرف" قد تركّز أساسا على المدينة ، لكنّها مدبنة صامتة طرقها ، طويلة شوارعها ، واسعة ساحاتها وهي تمتاز بهذا الفراغ الكبير ، والمدينة ذاتها تعبّر عن الهباء والحلاء ولا ننفاقم الحركة حتّى نمسي كالضوضاء ، إلا عند ولوج البطل إلى الغرف . فعدا مشهد ركوب الساحة المكسطة بالعباد ، فيلّ طرق المدينة حاليه . أمّا في داخل الغرف فيلّ الحركة تصاعد ونكائف ليعضبها صمت مطلق لا محدود ، لتعود من جديد لتتكاثر ونفوى ، وكذلك الأنوار والظلام والصحب والصمت والاحتتماع والانعزال والسيال . فهذه السائبات هي أسّ المكلن في هذا العمل . وإذا بوصلنا إلى البرهيه على بواقي الدّاخل والخارج ومقابلهما من حن إلى حن ، فيلّ المكلن بهذا التصرّور همسي رسما للذات - الدّوات التي فقدت رحمها . لكنّها مع ذلك تبقى نحن إلى رحم جامع للأجراء التي ترفض التماهي مع الآخر . لكنّها أيضا لا تتصارع صراع الموت ، بل إنّ كلّ جزء هو ساع إلى خلود ما ، برفض الذوبان والموت البطيء ولعلّ

الرحوع في تحديد هذا المكان إلى قصة جيرا القصيرة "بدايات من حرف الياء" توضّح لنا صيغة المكان المطلقة . فأكثر من رابط يربط هذه القصة بمكان رواية "العرف" بل إلى التقارب يكاد يفضي إلى أنّ المكان المطلق في هذه الرواية ، هو المكان ذاته في تلك القصة ، وهذا المكان ليس في تحليلنا الأخير إلا فلسطين ، وقد أمست الهاجس الذي لا يغيب عن ذهن البطل ، لكنها فلسطين المفقودة ، الكئيبة الحزينة التي لا نحيا إلا بالذاكرة ولا تعيش إلا بالماضي ، ولكنها أيضا تقاوم الموت والدوبل بل تصارع وتصارع من أجل بقاء يطلب ويطلب ليدرك .

لنّ المكان في روايات جيرا هو المدينة . ففي رواية "صراح" عاد البطل إلى المدينة الآنون وقضى ليلته في طرقاتها وتايح أحداثها . ورغم كره البطل للمدينة فبأنه كل في فراره نفسه يعتبرها رحما لا بدّ منه ، فهي منطلقه وهي انتهاء وما الجمل إلا مرحلة وحبرة بصمو فيه الذهن للعودة بعد ذلك إلى المدينة . وقد صوّر جيرا هذه المدينة تصويرا واقعيّا فحات روايته أقرب إلى التراسمة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية . فنحن أمام مدينة في بلد متخلف لم تكتمل فيه ملامح المذهب الرأسمالي القويّ وإنّما هي بذور هذا المذهب لا غير . والبطل يجد فيها متنفسه ، بل هو مدعوّ إلى البقاء فيها . فهي رحم يأبس الإنسان ويطمئن إليه ، رغم بعض العراقيل والمشبطات . ولنّ لم تحدّد هذه المدينة فهي كما بيّنا "بيت لحم" أو "القدس" . إنها مدينة فلسطينيّة تعيش الصلح قبل التمسيم .

أما المكان في رواية "السّفينة" فهو "الهيركيوليز" والبحر . و "السّفينة" اسم مكان لقرية قريبة من مدينة بغداد ، إلا أنّ مسرح الأحداث في هذا العمل الروائي يتّسع ليشمل فلسطين والعراق ، وهما مكانا أساسيان إذ يمثلان كما بيّنا الرحم للأبطال . ورغم ركوب الأبطال السّفينة فإنّ عودتهم وقرارهم الرحوع إلى الأرض ، يجعلنا نفرّ بأنّ جيرا يرى أنّ المكان الأصل هو رحم لاندّ من العودة إليه ، ولنّ انحر فالح وهو أحد الأبطال ، فلأنه لم يسعف برحم يأبس إليه الأس كلّ لمستنه المخرّاة التي تطمح إلى "كون" رحم و "عالم" رحم وهو مطلب لا بدرك كلّ . ويجلي عبر هذه الرواية تركيز الكاتب على فلسطين كرحم لا يمكن نسيانه أو التعاضى عنه بل لنّ فلسطين مدعاه إلى الحلم . أمّا بغداد كمدينة هي منقسّ لا بدّ منه . ولعلّ روايته

"صيادون" تؤكد ذلك ففيها ينغمس البطل في تجربة حباسة بعد أن اضطرّ إلى معادته فلسطين مهاجرا إثر احتلال اليهود لأحلم مدينة على الإطلاق (القدس) .

أما في رواية "البحث" ، فإنّ المكل ورد غرفة رحما ، سها حاول الدكنور جواد أن يستعيد سيرة رجل وجد في فلسطين ملاذه ورحمه ، فانغمس فيها واختفى عودة إليها ، بعد أن ارتحل واستقرّ مدة من الرّس في بغداد الحص الحص .

وضمن هذه المسيرة برزت شرارات الداخل ، فلذا هي عرف متعدّدة تلجها الدات بحنا عن ماهيتها المفقودة . ومن تمّ كل الإيلاج في "المكل المطلق" الذي اتّضحت معالمه آتيا اتّضاح في رواية "العرف" ، وإن سبق بمدينة أطلق عليها اسم "عمورية" وهي مدينة خيالية (1) أوجدها الكاتب معيّة الرّوائى عبد الرحمان منيف في روايتهما "عالم بلا فرائط" ففي هذا العالم تنتفي الحدود وتتلاحم حدّ التلاشي . فلذا "عمورية" مدينة تسع الكون والأرملة لكنّها تضيق وتضيق بصاحبها حدّ السجن والموت . فيمارس فيها البطل القتل حلما قاسيا . وإثرها تتبدّى "مدينة العرف" شكلا أجوف للذات المحلّة ذوات ، لكنّها مع ذلك تصرّ على النقاء والخلود ، وبعبارة أوضح تصرّ على الوجود متقلّبة على الفراغ والعدم. إنّها مدينة المطلق ألّني أوجدها جبرا قبل هذه الرواية واختطّ معالمها في قصّته القصيرة المسرحية : "ندابات من حرف الباء" المنشورة ضمن مجموعة "عرق" وقد ألّفها صاحبها سنة 1978 ، إثر انتهائه من روايه "البحث" .

إنّ المكان عند جبرا هو بالأساس المدينة العربيّة . يؤكّد الكاتب ويقرّ : "عالم هو المدينة ، المدينة العربيّة الجديدة بكلّ ما فيها من منافضات وتآراء وآمال ومخاوف. المدينة اليوم ليست مجرد "قصّة" فيها دار الحكومة إنّها ملتقى سيول بشريّة من الريف وشبه الريف ملتقى الأحاس والطوائف والتحل . المدينة بوتنة هائلة لم تنصهر فيها العناصر اصهارا تامّا بعد . هل من موضوع أعظم من ذلك ؟ في المدينة يشتدّ المحافظون محافظة ، والمتمردون تمردا ، فيها سلطة الفاسون

(1) عمورية : مدينة بيزنطيّة في آسيا ، افتتحت في عهد المعنصم [218 - 228 هـ / 833 - 842 م] اندثرت . ولذلك اعتبرتها خياليّة . ولعلّ معاني الاسم الحاقّة هي التي دفعت بالكاتبين إلى اختيارها .

وسلطة الشرطيّ ، وسلطة المخبر الرهيبة ، فيها صوت الله وصوت الشيطان يتّان على نفس الموجة ، المدينة هي ساحة الصّراع على المستوى الفردي والمستوى الجماعي ، فيها يصتّ التاريخ سيولا من الحصارات المتعاكسة المتشابكة ... المدينة ما زالت تسحرني وتستحثني على الكتابة وتصوير الشخصيات النّاهضة المنهوتة فيها... (1) .

إنّ مدينة جبرا هي المدينة العربيّة في هذا العصر ، حيث أمست المسافات الطويلة أشدّ قصرا وأمست الأبعاد أقرب من أربعة الأنف ، فقد انفتحت المدينة على الرّيف واستوعبت الحضارات العازية . إنّها : "هي المصبّ الكبير لروافد الأرباب العربيّة ستّى نزعانها وتصورانها ، المدينة العربيّة الجديدة ربّما أخذت تقترب شكلا من المتناهية . ولكنّها لم تصبح بعد تلك المتروبوليس الكبيرة التي - كما في العرب - قطّعت نهائيا بين أهلها وأواصر القرى ، كما تقطّعت العلاقات الإنسانيّة وأسباب التعامل في التطلّع والعيش والحلم" (2) .

إنّ هذه المدينة تحمل رحيق الرّيف وطيبته وتشعب الحياة الاجتماعية وتشابك مصالحها . إلّا أنّها لم تبلع شأو المدن والعواصم الكبرى . وقد اتّصحت معالم هذه المدينة عبر روايات حبرا بدءا من "صراح" إلى "العرف" ، ولعلّ هذه الرواية الأخيرة برزت فيها المدينة حاملة لمعاني الفراغ والمتاهة ، رغم فقدانها للهويّة ففدانا كلّنا ، ذلك أنّها مدينة مطلقة لا تحمل هويّة مثل بطلها الذي ليس إلّا هذه الهويّات المنعدّدة (3) . وأوضح جبرا رؤيته فهو مؤمن بدور هذه المدينة : "المدينة العربيّة الجديدة هي رأس الرّمح في الثورة العرسيّة ، تيارات عارمة متنافضة من كلّ مكل ، ولكن لها شهية كبيرة كشهبة الفتى الحدث الذي ما يزال سني عضلاته بما يلهم ، ولذا فهي نستطيع أن تستوعب هذه النّارات كلّها لما فيها عافيتها في النّهاية" (4) . إنّ المدبنة هي صورة المجتمع العرسيّ في تعبّراته المسرفة عبر مراحل تاريخيّة طويلة نسبيا ، فمع الانّراك ثمّ بداية الانبهار بالعرب إلى ولوح الحضارة

(1) جبرا - "الحرية والطوفان" - ص ص 133 - 134 .

(2) جبرا - "الفنّ والحلم والفعل" - ص 361 .

(3) جبرا - "العرف الأخرى" - ص ص 121 - 122 .

(4) جبرا - "بناييع الرؤيا" - ص 83 .

الأروبة العارية ، كل ذلك أدى إلى هجرة في المدينة العربية التي أرادت تقليد العرب فسقطت تحت ويلات الاستعمار وبخاصة فلسطين . وهو ما دفع حبرا إلى اعتبار فلسطين محور رواياته . وإلى ذكرها في جلّ أعماله ، فإتة أيضا ألمع إليها في رواية "الغرف" . وإلى لم نجد ذكر الفلسطينيين في هذه الرواية ، فإتة عالمون أنّ المقصود "بالمدينة المطلقة" هنا هي فلسطين ، هي القدس الذائبة ، هي وطن سحله المهاجر أينما حلّ "لقد حلّ" الفلسطيني التائه محلّ اليهودي النائه فصرت ترى الفلسطيني يضرب في كل بلد ، يحمل عبء ماضيه بذكرياته وأحزانه ، يروح وسعدو في طلب الرزق وشيء من الاستقرار ، ومخاوف الجوع تفرق فوق رأسه كالجوارح [...] لقد أصبح رمزا لآمة انقسمت على نفسها ولم تلتئم أجزاؤها" (1) .

ولا غرابة أن يتغنى حبرا بفلسطين وبربثها وبتفجع لفواجعها ، فلقد رفض الهجرة والاستقرار بالغرب عن وعي (2) وصرّح باستمائه الفلسطيني العربي (3) . إلى المكان في روايات جبرا هو حلم يراود . فالبطل - ومن ورائه الكاتب - يحمل الوطن في دهنه ويحلم بالعودة إليه . وهو ، وإلى هاجر ، وأراد الالتحام بالعالم ، فإتة سقى يحسّ ، بذلك التّعطش للمبيع الأول والرحم الأول . وهو ، في آخر روايات جبرا يستلهم المدينة المطلقة فإذا الذات فيها ذوات وشظايا ، لكنّها رغم تجزئتها وانقسامها تكون وحدة ضدّ المثبطات ، ضدّ العدو ، ضدّ الفقر . وذلك هو قدر فلسطين أرضا وسعيا ، قدر القدس . وقد انقسمت الآمة العربية الإسلامية على نفسها فبقاسمها الأعداء ... ولا غرو في ذلك فهي سلبلة "الرجل المريض" (4) الذي ما سمى . لذلك جاءت مدينة حبرا حريجه صارخة مستصرخة ، مبهارة . إلا أنّها ، مع ذلك ، نأى الدويل ونصارع الموب ...

(1) جبرا - "الحريّة والطوفان" - ص 130 .

(2) جبرا - "المن والحلم والفعل" - ص 392 .

(3) بصرّح جبرا في "تنبأيع الرؤيا" إذا لم أكن فلسطينيًا، فأنا لست سيئًا، ص 125 .

(4) نغني به "تركنا" موطن الخلافة الإسلامية إلى غابة سنة 1924 . وقد لقيت الامبراطورية آنذاك بالرجل المريض للمشاكل التي كانت تعانيها دون أن توجد لها الحلول الملائمة ، فكان التدهور .

نستخلص ممّا تقدّم عبر دراسنا للفضاء الروائي بعنصره الزمان والمكان النمط
التالية :

1 - اهتمّ جبرا بالماضي اهتماما مطلقا ، فمنذ أن كتب الرواية في أواخر
الاربعينات وهو يستلهم أحلام الطفولة وذاكرة الصّغر . يؤكّد جبرا قائلا "هناك
خصوصيّة تكاد تكون ظاهرة في ما كتبت ، ربّما أُنْتِنِي من النوع الذي يهتمّ بالماضي
ويهتمّ بالطفولة ويحعل للذكريات مكانا مهمّا في ما يبدع، فإل فلسطينيتي فعلها
الدائم في خيالي . ولا ريب في أنّ نوع الطفولة التي عشتها وصلتها بالأرض ، صلتها
بالأشجار والرياح ، صلتها بالاشواك والقريص ، صلتها بالربّتون والأعنان ، صلتها
بالجبال البعيدة التي تراها تحيط بك أينما كنت أنت في الجبل والأفاق التي تراها
أبعد منها ، هذا كلّ لا شكّ في أنّه ترك أثرا مستمرّ المثل في خيالي" (1) وقد ارتبط
هذا الماضي عنده بفلسطين . فالماضي عنده هو فلسطين. والحاضر هو حاضر
الفلسطينيّ الثّانيّ اللّاجئ . وإن اتّضحت معالم فلسطين في روايات "صراخ" و
"السّفينة" و "البحث" وكذلك في "صيّادون" وسيرته الدّائبة الموسومة بـ "البئر
الأولى" ومجموعته المصصيّة "عرو" فإنّ رواية "الغرف الأخرى" وفصّتيه "بدايات من
حرف الباء" و "سراب في باريس" (2) . إنّما هي تصوير لمناهة المرد الفلسطينيّ
وفد فقد الهويّة أو هو كالمفاد لها . ومن ثمّ فإنّ فلسطين هي البداية والنهاية .

2 - برز الفضاء في أعمال جبرا الروائيّة رحما بأنس إليه الأبطال أو
يسعون إلى العودة إليه حتّى إنّ هروبهم ، فقد هرب بطل "صراخ" إلى الجبل ثمّ عاد
إلى المدينة وهروب أبطال "السّفينة" كان لعودة يؤكّد حسرا : "أنا أصوّر أناسا يهربون
ولكن في النهاية يكتشفون أنّهم لا يستطيعون الهروب أو إنّهم يجب ألا يهربوا أو أنّ
خلاصهم بكمّ في العودة إلى وطنهم ، في العودة إلى الصّحر ، الصّخر هو كلّ شيء ،
ولذلك وصعتهم في سفينة بعرض البحر ، هؤلاء عزلوا أنفسهم وأحرت بهم هذه
السّفينة في الماء من مدينة إلى مدينة ، فكانهم ينصوّرون أنّهم يستطيعون أن ينسوا

(1) جبرا - "الفنّ والحلم والفعل" - ص 165 - 166 .

(2) جبرا - "سراب في باريس" أنظر : مجلّة "موز يوليوس" م 11 - ع 7 ، ص 62 - 71 .

تحرّسهم الحقيقتيّة ، تحرّسهم التي هي في أعماق كيّانهم . ولكّتهم اكتسبوا أنّهم يحملون تجربة الصّحر في أنفسهم ، وإنّ خلاصهم في التّهاية ، هو أن يعودوا وإلاّ لانتحروا - كما انتحر فالح - لأنّه لم يستطع أن يعود . وخلاص العربيّ هو في عودته إلى أرضه في عودته إلى الصّحر في مجابهة فضيّته في بلده . لعلّك تذكر وديع عسّاف حين يقول ما معناه ، إنّ حرينك تكمن في تتوابع بلدك مهما تفتّن في إيدانك ، حرينك لن تكون إلاّ هناك ، وإلاّ فأنت تسعى نحو لاهناك أو الهناك العائم ، الذي تتصوّر أنّه سيأني لك بالسّعادة ولكنّه لن يأتي لك بشيء سوى الخسران" (1) . إنّ الفضاء الذي يهرب منه أهله لا يكون في الأخير ، إلاّ رحما حصنا حصنا يأنس إليه البشر مهما قسا وتوحّش . وإنّ كان هذا مصير الهروب ، فإنّ الاحتفاء ليس إلاّ عودة إلى الرّحم الذي بإمكانه إعادة المرء إلى الوجود ثانية ، ولن يكون ذلك إلاّ وسط محيط أليف . وكذا كلّ الأمر مع وليد مسعود في رواية "البحث" .

3 - إنّ الفضاء الرّوائي في روايات جبرا يرتكز أساسا على المسألة الفلسطينيّة زمنيا ومكانا. فجبّرا بصوّر الحياة الفلسطينيّة وسط المحيط العربيّ والعالميّ، لذلك فإنّ كتاباته اتّسمت بضرب من الشفافيّة ، عند تقديمه للقضيّة . يوضّح جبّرا رؤيته ومراميه قائلا : "هناك تمجيد للحياة ، وهناك الحسّ بها كفاحيّة ، هناك الجفّر الفلسطينيّ ، وهناك المنفى الضارب في دروب الدّنيا عودة إلى جذوره ، هناك المدينة العربيّة الأشبه بقرية كسرة . والناضحة فحاة نضج حضارات الدّهور ، وهناك التّفاد إلى حمرانها والنلغلغل في دهاالبرها ، وهي تتغيّر وتتصحّم ، هناك الطّمولة والبراءة والوهج ، وهناك النجربة والخيبه وعلاضة القلب ، هناك الكشف والإشارة هناك الممكن والمستحيل الأروع . هناك الموت والاندثار ، هناك اختراق الموت إلى مبلد حديد وانبعات جديد وعبر ذلك كلّ هناك الحبّ والخلق ، والتعمّق في سرّ الهويّة : هناك الرّمن كهفا والرّمن قفّة والرّمن فضاء ملتها ، وهناك أيضا رحاب الكلمة التي يوسعها العقل ويتراعى بها الخيال ، والبحث بها عن دروب النّشوة الإنسانيّة" (2) .

(1) جبّرا - "الف والحلم والفعل" ص 488 - 489 .

(2) جبّرا - "ينايع الرؤيا" ص 65 .

4 - إلى المنتبغ لروايات جبرا والدارس لها يكشف الأهمية التي يولبها للمستقبل رغم تأكيده المتواصل على أصالة الماضي . فالمستقبل فضاءات ، ولا بدّ لحاضر الحال من التهيئ والاستعداد له . وقد ارتكزت رواية "العرف" على هذا الحاضر القريب ورغم اليأس الذي يحمله بطل "العرف" إلا أنه في الأخير يستفيق من حلمه . وبالتالي فإنّ اليأس هو حالة عرصة ، وفقدان الهوية ليس أبدياً . ولا غرو في ذلك فجبرا يؤكّد صراحة : "أنا رفضت اليأس من أمتي منذ أن وعيت ، رغم كلّ ما يضغط على العقل والأعصاب ويطالب باليأس ... والوطن ما يزال يضغّ رغم كلّ شيء بالحبوبة الماعلة والوعد بالمستقبل" (1) .

5 - تتخذ الفضاء في روايات جبرا شكلا دائريا ، فالمنطلق هو النهاية ليعود بعد ذلك إلى بداية ممكّنة تتطور تدريجياً وتتعمّد جرئياً لكي تصل في الأخير إلى نقطة المنطلق . وإلى تعددت الوجهات فإنّ المسار هو دائماً دائريّ من حيث الرّم أو من حيث المكان . ويقرّ حبرا بهذا الرأي بل يدعمه موضحاً : "أنا فعلاً أبدأ بالحاضر، كآتي أقول .. نحن انتهينا إلى هنا ، ولكن لنر ونص هنا كيف وصلنا إلى هذا المكان، إلى هذا الحاضر ، وأنا في كلّ ما كنتن تقريباً ميّال إلى أن أبدأ بالنهاية ، ثمّ أعود إلى البدايات ، على غير الطريقة التقليدية في الفصّة التي كانت عادة تبدأ من الألف وتنتقل إلى الياء والتاء والتاء ، حتّى الياء ... لعلّ هذا هو السبب في أنني أسمت إحدى قصصى "بدايات من حرف الياء" أنا بالفعل أنظر إلى النهاية ثمّ أحاول أن أهيئها فأعود إلى البدايات" (2) .

وهذا هو ما حاولنا شرحه وتحليله عبر دراستنا السافرة ولعلّ السؤال الذي يمرض نفسه الآن هو كيف قدّم حبرا شخصياته ؟ وهل استجاب لهذه الطريقة الفنيّة ؟ .

(1) حبرا - "المن والحلم والفعل" - ص 392 - 393 .

(2) حبرا - "تبايع الرؤيا" - ص 170 .

الباب الثالث : الشخصيات :

- تمهيد

- الفصل الأول : شحوص عامة

- الفصل الثاني : المشتق

- تعقيب .

تمهيد :

إنّ السّخصيّة عماد من أعمده العمل الروائيّ (1) . وقد تعددت التعريفات للسّخصيّة ويتّعب باحلاف المدارس الأدبيّة (2) . فذهب البعض إلى اعتبار السّخصيّة الصّيّة شخصيّة فاعلة (3) ، في حين يرى البعض الآخر أنّ السّخصيّة ليسب إلا سبكه من النظم المعبريّة التي نخلو لها صورة الداب السّرنه في أعادها الإنسانه . وبالتالي هي رموز لصفات اجتماعيه ونظم اقتصاديه وأطر دينيه نفاقه حصارته وعلامات لها.

"إنّ السّخصيّة في الرّواية كما هو الامر في السّنما أو في المسرح مليحة أشدّ الالتحام بالعالم الخياليّ الذي يسمي إليه معنى البسر و"الانبياء" (4) وهذه السّخصيّة ليسب إلا صورة لمثتها. ولا تتحدّد ملامحها في الأثر إلا عبر هذه الصّئه التي تنمي إليها. وقد قسمها الدارسون إلى أنواع عدّة ، حدّد منها عرالدن اسماعيل في كتابه "الأدب وفسونه" نوعين هما : "نوع يمكن أن يسمّيه السّخصيّة الجاهزة Flat Character وهي السّخصيّة المكتملة التي تظهر في القصّة- حين تظهر- دون أن يحدث في تكوينها أيّ تحرّ، وإثما يحدث التغير في علاقاتها بالشّخصيات الأخرى فحسب، أمّا بصرفاتها فلها دائما طابع واحد. والنوع الثاني يمكن أن يسمّيه "السّخصيّة النّاسه Round Character وهي السّخصيّة التي ينمّ تكوينها بنمات القصّة. فيستطوّر من موقف لموقف ويظهر لها في كلّ موقف بصرف جديد يكشف لنا عن جانب منها" (5) .

إنّ السّخصيّة الجاهزة هي التي اكتملت فيها الرّؤية فيحترب ، ولم يعد يتفاعل مع الأحداث بطريقه الأحّد والعطاء ، وإثما هي يتقلّ الحدث دون أن يفعل فيه فعلها . وهذه السّخصيّة - بهذه الصّفه - راكده حامده فهي تنظر الحدث وسميّةه. ومن

(1) باقر حواد الرّحاحي - "الرّواية العراضه وقصصه الرّيف" - ص 141 . وكذلك حسن الصّابي - "في كتابه القصّة" - ص 68 .

(2) قاسم حسن صالح . "الإنسان ما هو ؟" ص 11 .

(3) عالي سكرى - "المسمي" ، ص 212 . وهناك من يرى في الرّواية نوعا ممكّن وسمه بروايه السّخصيّة ، انظر : بناء الرّواية ، تأليف : اندرس سور ، ترجمه : ابراهيم الصّيرفي ، ص 18 .

(4) ر. بوربوف و ر. أوباي - "عالم الرّواية" ، ص 150 .

(5) عرالدن اسماعيل ، "الأدب وفسونه" ، ص 192 - 193 .

تمّ فهي شخصية مسطحة ذات رؤية أحادية قد تمثل الشرّ كله أو الخير كله . ولعلّ هذه الشخصية هي في أساسها ، مستمدة من الشخصيات الملحمية الطابع (1) . أمّا الشخصية النامية ، فهي التي يتنامى داخلها الوعي ويستشري ترويجيًا ، فتتسمي فاعلة ، بل لعلّها قد تعمل فعلها في الحدث الروائي بطريقة قويّة فيصبح تدخلها منبرجا حاسما أو كالحاسم . وشيئا فشيئا تبرز هذه الشخصية مواقفها المتغيرة المتغيرة . وعبر هذه المواقف تتطور الأحداث وتتغير . وتنفع لها الشخصية وتنفعل فيها فعلها . إنها الشخصية المعقدة التي تعطي صورة للبطل الإنساني المنزع . وهو البطل الذي نعتة لو كاتش "بالبطل الإشكالي" (2) .

إنّ هذه الشخصية ليست صورة للشرّ كله ، وليست صورة للخير كله وإنّما هي خليط من هذا وذاك ، مزيج من الفعل الإيجابي والفعل السلبي . وهذه الشخصية هي التي تسم البطل الروائي الذي "يخضع لقانون التغير ويتخذ طريقا محفوفًا بالمخاطر والصراعات التي تفرض عليه التحول والتغير" (3) . وللشخصية الروائية وظائف متعددة تختلف في تحديدها النقاد ولعلّ أشمل هذه التحديدات ما أورده صاحب كتاب "عالم الرواية" (4) . فقد تكون الشخصية مجرد عنصر زخرفي (un élément décoratif) أو منصر فاعل بما يقضيه ذلك من إمكانات للفعل (5) كما أنّ الشخصية قد تسعى إلى تصوير نفسيّة معيّنة (6) أو تكون مجرد بوق أو حامل لرسالة" (7) .

إنّ الشخصية في كلّ عمل روائي هي جملة من الرّموز التي يمكن منها أن نستقي معالم مجتمع ما ، ودراستنا لروايات جبرا في بنائها حدنا ورمانا ومكانا أفررت لنا بعض الخصائص التي كتّا ترحناها في الفصول السابقة . ولعلّ أهمّها

(1) حسن بحراوي ، "بنية الشكل الروائي ، الفضاء ، الزمن ، الشخصية" ، ص 212 .

(2) انظر : L. Goldmann - Pour une sociologie du Roman p.26

(3) حسن بحراوي ، "بنية الشكل الروائي : الفضاء ، الزمن ، الشخصية" ، ص 212 .

(4) ر. بورناف و ر. أوباي ، "عالم الرواية" ص 159 - 181 .

(5) يستشف الدارس سبباً قويّ هي : الفاعل الرئيسي ، المخاصم ، المطلب ، المسند ، المسند إليه ، المعين .

(6) ر. بورناف و ر. أوباي "عالم الرواية" ، ص 166 .

(7) م . ن ، ص 172 .

منزعا السنفوس ، فالرواية أصوات متعدّدة تحكي زمانها وتصور مكانها ، وهي في تصويرها للمكان والزمان ، إنما تنسج خيوط مأساتها تدريجيًا ، فلذا هي تفتضح ويزداد هذا الافتتاح ، إن عملية الرواية تحكي ذاتها . فرواية جبرا كما قلنا سابقا هي رواية للرواية . ومن تمّ فإنها رواية تمتلك أبطالاً عديدين ، وهي شبكة من الرموز التي تحدّد لنا مجموعة كبرى من الشخصيات . ولا غرو أن يؤكد جبرا ذاته هذا الأمر : "عندما أريد أن أكتب رواية لا أوجد بطلا واحدا بل أخلق أبطالاً ، فالبطل الواحد هو موضوعة رومنسية ، ومن صفات الرواية في القرن الماضي ، أبطالي مهمون كلهم ، والعلاقات فيما بينهم هي الرواية ، فالحالة الذهنية التي وجدت في نفسي بشكل ما أو بقوة ما نتيجة انفعالاتي وتجاربي الشخصية وأحلامي وكل ما يجعلني أحيأ وأتعذب وأفرح وأنتشي ... فالرؤية التعددية إذن هي الغاية الأساسية في محاولتي والتعددية هي التي قد تعطي في النهاية الأمور التي أعالجها حقاً ، أنا لا أرى الأمور سوداء وبيضاء ، بل أراها بظلال وألوان لا تنتهي ... والتعدد في الشخصيات هو أيضا تعدد في جوانب الشخصية الواحدة ، وهناك إذن تعدد مضروب في تعدد . وحاصل هذا الضرب هو الرواية التي أريد أن أكتبها" (1) .

إن روايات جبرا ثرية بأبطالها بل لعلنا لا نغالي إن قلنا إن جبرا يسعى إلى تصوير شامل للحياة ، فالرواية عنده عمل متكامل تساهم أصوات عدة فيه . فتبتّ أشجانها ، وتصور لوعاتها ، وتبكي واقعها . وتضحك من زمانها وتطرب لأفراحها بل إن جبرا يسعى من وراء هذا البناء السنفوني إلى خلق جوّ مشحون يمكن من بلوغ الصراع إلى مداه ، فلذا شخوصه ينلون الأدوار صاخبين حيناً ، صامتين حيناً آخر ، مكبلين أحياناً ، ومهتاجين أحياناً أخرى ، ديدهم تصوير الحياة في تقلباتها وتغيّرها المسرف .

وهذه القاعدة يحددها جبرا ذاته قائلا : "هناك قاعدة تكاد تكون بديهية في معظم الأدب الروائي منذ أقدم الأزمان هي : إن القصة وليدة صراع بين أشخاص يجمعهم المؤلف على صعيد واحد ليهيئ المسرح لبرور هذا الصراع ... ويستتار همّ

(1) جبرا "ينابيع الرؤيا" - ص 132 - 133 .

الإنسـلـ وفضولـ ، عندما يرى أنّ ثمة صراعا قد يتصاعد ويستخدم ويؤدي إلى نتائج يصعب التكهّن بها . ولكن لنا أن نحدس بأنّها لن تخلو من العنف ، وقد يؤدي إلى الموت ذروة كلّ صراع .

هذه صورة مبسّطة لعملية بنائية تتداخل فيها عناصر نفسية وفكرية وحداثيّة ، بالإضافة إلى العنصر التركيبيّ في إعطاء الفضاء القصصيّ مداه الكامل* (1) .

لنّ دراسة الشخصيات الروائيّة في أعمال جبرا تتطلّب منا في البداية ، مسحاً لكلّ الشخوص وتصنيفها وفق ما تتميز به باعتبارها جوقة متكاملة لحياة الفرد العربي المعاصر . فنحن أمام تصوير سنفونيّ لواقع عربيّ متآزّم ، وقد انطلق جبرا في تحديده لهذه الشخوص من فرضيّة أساسيّة يؤمن بها إيماناً مطلقاً تتمثّل في اعتبار المثقّفين هم الطليعة (2) التي بفضلها يعرف المجتمع العربيّ قفزته النوعيّة نحو فرض الذات وتأسيس الكيلن ، تمّ المساهمة في الحضارة الإنسانيّة عطاء وأخذاً لا أخذاً أو استهلاكاً فقط .

ولحراسة الشخصيات في روايات جبرا ارتأينا أن نقسّمها إلى قسمين

كبيرين :

القسم الأوّل وفيه ندرس الشخوص غير المثقّفة وهي تشمل :

- الشخوص الجماعيّة المسطّحة .
- شخوص أصحاب المهن والحرف .
- شخوص من عالم الحيوان والطيور والأسماك .
- شخوص الارستقراطيّة المنقرضة والبورجوازية الصاعدة .
- شخوص رجال الدين .
- شخوص من نظام الحكم .

أمّا القسم الثاني وهو المتعلّق بالشخصيات المثقّفة ثقافة موسوعيّة .

(1) جبرا- "الفن والحلم والفعل"- ص 112 .

(2) م. ن. ص ص 311 - 486 - 487 . انظر أيضا : الآداب ع 1 و 2 سنة 1983 ، ص 10 .

4. الشخص غير المثقف :

شخص نمطية جماعية :

ونقصد بهم الشخص التي تمثل الخلفية الاجتماعية وهم "الناس" و "حشود البشر" و "السوق" و "أهل القرية" و "الرجال والنساء" و "عامة الشعب" و "أبناء القرى" و "الأطفال" و "الجماهير" و "الرعا" و "أشكال سوداء من البشر" في رواية "صراخ". وكذلك "البشر" و "الجمهور" و "القتلة" و "السفلة" و "أهل الدجل" و "الحضور" في رواية "الغرف" و "القرويات" و "الرجال والنساء" و "الأطفال" و "القاطنون في الحضر" في رواية "السفينة" و "الأطفال" و "القرويات" و "أولاد الحي" و "الصيادون" و "الآلة" و "المجتمع" و "العناترة" و "النسوة" و "رجال البلدة" و "الصبية" و "الجيرلن والأولاد" في رواية "البحث" وكل هؤلاء هم الصورة الخلفية للأحداث ، فهم تتشكل المدينة ويتضح طابعها . فهم المحيط اللازم لتكامل المدينة وتماسكها . وهم لا يسيرون الأحداث وإنما يسايرونها عن وعي بها أو غير وعي . إن هذه الشخص النمطية الجماعية إطار للحكاية ، فيها وعبرها تتكون وتتتابع وتتوالد وتتكاثر دون أن يكون لها تأثير مباشر فيها ، وضمن هذه الفئة يمكن إضافة "الخدم" : من خادمت قرويات وراع وطباخة و غلام في رواية "صراخ" والمرضات والنائل في رواية "الغرف" وكذلك الحمالين في رواية "السفينة" والخدم "فرات" والمربية والخدم "فاضل" والصانعة "أم رياض" والجارية وعبدلن الطباخ وخيرية في رواية "البحث" .

وهؤلاء يمثلون بصفة عامة إطارا للأحداث في البيئات المنغلقة كالقصور أو الحقول المحيطة بالمنازل الكبيرة أو عاملين في السفن ، وهم يتمتعون بدور المشاهد - الرائي المتابع للأحداث . وقلما يتدخلون في هذه الأعمال ، كما هو الحال لطباخة أمين وسمية أو صفية خادمة آل ياسر أو الخادم فرات في بيت وليد مسعود . وضمن هذه الفئة ندرج ، مع بعض التجاوز ، شخصا منتسبة إلى عالم الانحراف : وهي المومسات والراقصات في "صراخ" وبائعات الهوى في "البحث". وهو عالم لا يحلو منه مجتمع من المجتمعات قديما وحديثا. وهذه الفئة وردت كما ذكرنا نمطية جماعية ، وهي شخص موجود في أعمال جبرا الأخرى بصورة مكثفة خاصة في رواية "صيادون في شارع ضيق" وروايته "عالم بلا خرائط" التي ألفها معية الروائي عبدالرحمن مبيب.

وتلتجئ، إلى الخارج تعبيراً عن الفراغ أو حدة الصراع . إنّ هذه الشخصيات هي الشخص / الواقع حيث تتكاثف حركة الصراع وتشتد ويكون الملجأ إلى تصوير الخارج في محاولة إلى ضبط منطلق جديد للمصير المساوي .

تنقسم هذه الشخصيات إلى حيوانات أليفة ؛ هي : "القط" و "الخرفان" و "الكلاب" في "صراخ" ، و "البلبل" و "الكلاب" و "الجدي" في "البحث" . وأخرى غير أليفة . إلا أنّها تنقسم بدورها ، إلى حيوانات تعبر ، في الغالب الآم ، عن السلام أو الطمأنينة أو الاستكانة وهي "الطيور" و "الإوز" و "النوارس" التي لا تخلو منها رواية من روايات جبرا . وأخرى تتخذ شكلاً يرهب النفس وهي "بنات أوى" و "الجنادب والذباب" و "الثعالب" و "العناكب والجردلن" و "الدود" و "الغربلن" و "الضباع" و "الأسود" و "الأفامي" . ويلتحق بهذه الشخصيات كلاب ريفية قبيلة الوجه صائمة الملامح . وقد أولاهما جبرا اهتمامه حيث تحققت هذه الشخصيات في الفعل . فكانت تكاد تكون شخصاً معاكسة للبطل إلا أنّها في الأخير ، تأتمر بأوامر سيدها فهي الحارس الأمين والعدو اللدود للغريب .

إنّ هذه الشخصيات ذات أبعاد رمزية فهي كما قلنا أنفاً تحدد مفصلاً أو مقطعاً روائياً وتكون "ضربة" بداية لمقطع جديد . فـ "الخرفان" في رواية "صراخ" تحدد واقع البطل فهو الصبي المطالب برعاية الخرفان وتعهدتها . و "العصافير" في "الفرد" الأخرى هي التي تعبر عن تغيير آت في المسار الروائي . فمنذ البداية يسمع البطل طلقات نارية يتلوها هروب أسراب الطيور ، إلا أنّ هجوعها يعيد الأمور إلى نصابها إلى حين ، فإذا ما بعد هذه الحادثة ، هو حدث غريب غرابة الطلق الناري و غرابة حركة العصافير .

أما "النوارس" في "السفينة" فهي التي تعطي هذه الرواية إيقاعها . ويمكن لمن يتتبع حركة النوارس أن يكتشف الخصائص السيمويّة في هذا العمل . فالنوارس "ضربة" بداية لعمل جديد حاد صارم قوي .

أما الدود ، فهو من الشخصيات الملائمة للدكتور فالح ، فيها يصوّر الواقع ، كما يراه ، إنها حقيقة العالم من منظوره ، فالحدود في هذا العالم سيّدة غير مرئية تنمو داخلنا بوعي متّ أو بغير وعي .

إنّ هذه الشّخص تبدو لنا في روايات جبرا حاضرة غائبة ، فهي تنفجر أمام القارئ بوقعها الطريف معلنة عن بدايات جديدة وانطلاقات جديدة ، كما أنّها قد تكون "ضربة" نهاية لعمل مأساوي . إنّها بصورة أدقّ ، إيقاع لا بدّ منه حتّى يتسوّى للعمل السنّفوني أن يأخذ مداه ويطوّر الحدث نحو تأزم أقوى وصراع أشدّ . فهذه الشّخص تصوّر في الأخير لحظات الهدوء الكبير ولحظات التّفجّر العظيم . فإذا الهدوء تعقبه الظلال المأساوية الفاجعة . وإذا التّمجّر يخلفه ضرب من الهدوء المعلن عن حتميّة الإغراق في جروح المآسي التي لا تندمل . وإن عبّرت هذه الشّخص عن الفرح الذي قد يطفئ على الأبطال ، إلا أنّها في الأخير تحدّد المأساة في أبشع صورها .

شخص الارستقراطية المنقرضة والبورجوازية الصاعدة :

أ- الارستقراطية المنقرضة :

هذه الشّخص بنوعها : ارستقراطية منقرضة وبورجوازية صاعدة لها حضور كبير في روايات جبرا . ولعلّ رواية "صراخ" هي التي أبانت هذه الشّخص ، وأوضحت مدى فعلها في المجتمع المدنيّ العربيّ . وقد اتّضحت معالم الارستقراطية في رواية جبرا الاولى بصورة جليّة بل إنّ البطل نفسه حاول تأريخ أفعالها ، وفعلها تجلّت لنا ممثلة في أسرة آل ياسر المتكوّنة من عبايت هائم وأختها ركران . وهي أسرة أسّسها تاج الدّين ياسر ، وهي عريقة في التاريخ (1) . فقد كلّ لها مجد تليد بدأ ينقرض شيئا فشيئا . فجّد منابت الأول أسّس كليّة المدينة ، وممّا كلّ شاعرا كما أنّ لهذه الأسرة مؤلّفة (2) وغانية اضطرتّ إلى الهجرة إلى أوروبا خوفا من الفضائح (3) . ولهذه الأسرة شاعر هو "عزّ الدّين ياسر" والكثير من شعّره ما زال جديرا بالقراءة ، وقد كلّ معروفّا بصوته الرّخيم فيلحن بعض قصائده ويعنّيها لذويه وصحبه المقربين دون غيرهم لانه رغم احرامه للموسيقى والموسيقىّين كان يخشى أن يعرف القرويون العاشقون في ظلّه بغنائته فيمتنعون عن احترامه" (4) كلّ هذا دما

(1) جبرا - "صراخ" - ص 71 .

(2) م. ن ص 59 .

(3) م. ن ص 60 .

(4) م. ن ص 25 .

عنايت إلى الاتفاق مع البطل لكتابة تاريخ الأسرة . ففي ذلك خدمة للمدينة وتعريف بها ، وإبرار لعلاقة هذه الأسرة سواء بالفاطميين أو العثمانيين أو بنابوليون أو بمحمد علي باشا (1) . إلا أن هذه الأسرة عرفت في المدة الأخيرة تراجعاً كبيراً ، بدأ أساساً منذ حرق غازي باشا (2) . وقد وصف الكاتب فيما كتب حول هذه العملية، وأورده في النص الروائي . يقول : "كانت تلك الحادثة نقطة التحول في تاريخهم بدأ عندها انحطاطهم من أسرة حاكمة شديدة البطش إلى مجرد أسرة ثرية تحاول مستيئسة إحياء مجدها القديم" . إن أسرة آل ياسر تجد سندها الكبير فيما تملك من جاء قدم وصياغ متعقدة . ولما تزلزل سلطانها وانهارت قوتها عند مقتل غازي باشا، حيث مثل به تمثيلاً شنيعاً وأحرق حرقاً وسط جموع منتقمة منه ، فإن الأسرة بدأت في الانحدار فسأت منها الأحوال . والغريب أن عملية حرق غازي باشا والتعميل به تنصّ في مجملها ، وتوحي بمآل الأسرة عموماً . فإن كلن حرق غازي باشا كناية عن بداية الانحدار ونقصان النفوذ والسلطان ، فإن موت عنايت هائم وهي سليله هذه الأسرة - واتضح لأمين موتها في أواخر الرواية منذ ما بناهر الأسبوع - مهّد لعملية انتقام ركران من الماضي بحرق القصر وما فيه . هذا الانتقام الذي يدلّ على انتهاء فعلي لهذه الأرستقراطية . فكانت هذه الأسرة تسير إلى حتفها تدريجياً . وهذا ما يتضح في المشهد الأخير بين أمين وركران حيث تقول له : "إني أريد أن أخلص من كلّ هذا الذي حولي . وفي نفسي من ثورة الحياة ما يكفي لعشر نساء" (3) وهي تذهب إلى أعد من ذلك حيث تقترح "تخطيط الماضي" (4) . وفعلًا تحرق ركران القصر وما فيه من أوراق تتعلق بتاريخ الأسرة ، فدوى انفجار شديد مع بزوغ أول خيط للشمس (5) . لقد ماتت عنايت التي كانت تدفع أمين إلى كتابة تاريخ الأسرة . وبقيت ركران التي كانت تشمئز من الحديث عن هذا التاريخ ، بل إنها كانت تسعى إلى الحياة سعياً خطيراً . وإلى كاتب عنايت ترى في تأصيل ذاتها ، فرضاً لكيانها ،

(1) جبرا - "صراخ" - ص 72 .

(2) م. ن ص 60 .

(3) م. ن. ص 74 .

(4) م. ن ص 75 .

(5) م. ن ص 91 .

فإنّ ركران على العكس من ذلك ، كانت ترى في تحرّرها من هذا التاريخ ، فرضا لذاتها المنحلة . إنّ العلاقة بين الأختين "العانسيتين" (1) هي علاقة تنافر لا تحلو من احترام مفروض فرضا . فعنايت هي الكبرى ، وهي التي تتحكم ، في غالب الأحيان ، لكنّ ركران كثيرا ما تركب رأسها ، فتفعل ما تشتهي وتأتي من الأمور ما تهوى فتتخذ العشاق ولا تنظفء لها نار (2) وتتقبل عنايت أعمال ركران بضرب من الانسجام المقام قصرا . يقول أمين : "فاعتادت عليها وتقبلتها دون تعليق فكانت ركران بين الحين والآخر تملأ قصر آل ياسر بضجيج حفلة من حفلاتها المشهورة يشترك فيها غالبا مفتون وراقصات شبه عاريات لتسلية المدعوين ... فتتزعج عنايت لصوتها وتنزل إلى السرداب - إذا كان الوقت صيفا - حيث تراكمت غنائم الماضي أو تصعدُ إلى غرفة نومها أو تنصرف إلى مخطوطات العائلة ومعظمها قد تعفن ، وقد اكتشفت أنّها في مثل تلك الساعات تأخذ معها زجاجة من الكونياك تترقه بها في وحدثها" (3) .

إنّ عنايت تهرب من مواجهة الواقع ، في حين تسعى ركران إلى الحياة سعيًا ، ويسترعي الانتباه في هذه المقرة التعليق الذي أورده أمين في صورة اكتساف : "أخذ عنايت لزجاجة كونياك" معها ، فكانتها في تلك اللحظات تسعى إلى ضرب من التطهر وفق المنظور المسيحي . وهذا الأمر نجده بكثرة في هذه الرواية فكلّ الشخصيات تقريبًا تجد في النار تحرّرا من القيود وفرصا للذات . فعنايت تحد في "الكونياك" نوعا من التعويض ، فتسعى إلى النسيان : نسيان الواقع المترقي وهو واقع تفرضه ركران عليها فرضا .

إنّ حيويّة ركران واسطلاحها مع الحياة تجعلها التمييز بالنسبة إلى أحنها عنايت ، وكذلك بالنسبة إلى سمّيّة روجة أمين التي غادرته ذات ليلة ممطرة (4) وهي

(1) جبرا - "صراح" - ص 61 .

(2) م. ن ص 62 .

(3) م. ن ص 63 .

(4) م. ن ص 52 .

- نغني ركرن - تسعى بكلّ قوّة وتشفّ إلى "اقتناص" (1) أمين فتقترح عليه الرواج (2) وبالتالي الزّواج بشروتها بعد قتل الماضي حتّى لا يعيقها في حياتها الجديدة (3) .

إنّ هذه الفئة الارستقراطية قد مرّت بمراحل ثلاث هي أطوار تتفق - مع بعض التجاوز - والنظرة الخلدونية للتاريخ . فقد عرفت بداياتها تطوّراً شديداً جعل منها قوّة بالغة الخطورة . ثمّ بلغت أوجها مع "غازي باشا" . ولما أحرق بدأ طورها الأخير ، وهو طور الانحطاط ، ثمّ كان الاضمحلال على يدي عنایت بموتها وركرن بحرقها للماضي . ولعلّ ، في هذه المرحلة الأخيرة ، سيتولد ، عن هذه الفئة نمط جديد لم يحدده المؤلف وإنّما ترك للقارئ تصوّره في شخصيّة ركرن النائرة والتي انطلقت بسيارتها في المجهول ، كناية عن موت حقبة تاريخيّة انتهت دورها في مجال الفعل .

إنّ هذه الارستقراطية تأخذ في رواية "صراخ" صوتاً خاصاً بها ، رغم أنّ البطل هو السارد ذاته للأحداث إلا أنّ البناء الروائيّ الذي حلّلنا أهمّ خصوصيّاته أوضح لنا صبغته السنفونية حيث تتكاثر الأصوات وتتعدّد بل إنّ البطل نفسه يترك لـ "الآخر" إمكانيّة التعبير عن نفسه بنفسه ... فيل روي أمين قصّته مع سميّة أو قصّته مع أسرة آل ياسر ، فله يورد الأصوات مستقلة عنه تعبّر عمّا في دواخلها . إلّا أنّنا نلاحظ انخفاض أصوات هذه الفئة في الروايات اللاحقة . ففي رواية "السّفينة" تمثّل أسرة غضبان بن خيّن الارستقراطية العراقيّة وما عصام سلّمان ولى كاظم عبد الغني إلّا السّلالة التي تعطينا مسار هذه الأسرة الارستقراطية التي امتلكت الأرض . وكان غضبان بن خيّن عنواناً لعنفوان هذه الأسرة وجبروتها (4) . وعرفت هذه الأسرة انحلالها بعد أن انقسمت وتفرّعت وقطن بعضها بغداد حيث أُنرى . وبقي البعض الآخر يواصل انهياره المحتمّ ، بل إنّ الصراع بين هذين الطرفين يحكي ما نعرفه البلاد من تطوّر وتآزم يصل حدّ الصّراع ففد قتل والد عصام عمّ لمى (حواد الحمادي)

(1) جبرا - "صراخ" - ص 74 .

(2) م. ن. ص 75 .

(3) م. ن. ص 76 .

(4) جبرا - "السّفينة" - ص 168 .

وأصبح هاربا وبطلا خرافيا (1) .

لن هذه الأسيرة هي صورة جليلة لارستقراطية بدأ نجمها يأفل . ولن أفرزت نواة بورجوازية صاعدة سنحللها في إبانها . وحركة انهيار هذه الفئة تشابه بعض التنبه انقراض أسرة آل ياسر في "صراخ" . إلا أن انقراض هذه الأسرة كلى عنيضا حيث قامت ركراى بتعمرد داخلى حسمت الموقف وأدت إلى الانهيار الكلى . أما انهيار أسرة غضبان بن خيرون فقد كلن انهيارا طبيعيا تدريجيا .

لن اهتمام جبرا بهذه الفئة في روايته "صراخ" و "السفينة" له دلالة ، ففي روايته اللاحقتين : "البحث" ، و "الغرف الأخرى" نلاحظ سقوط هذه الفئة وغيابها . فلم يشر المؤلف إليها . ولم يورد من يتكلم بلسانها . ولا غرابة في ذلك ، ففي انعدام الشئ يصبح بطبيعته لاغيا . فوليد مسعود يعيش في "العراق" بعيدا عن فلسطين إلا أنه مهوم بأرضه التي تركها غصبا عنه ، ومن ثم كان أن صمم على العودة فاختمى بطريقة من الطرق . وبالتالي فلن تصويره لفئة الارستقراطية لم يكن ممكنا . ولم يتمكن جبرا من ذلك إلا عندما صور فلسطين قبيل الاحتلال . ونعني بذلك وصفه لهذه الفئة في روايته "صراخ" التي ألفها كما بينا سابقا سنة 1946 باللغة الانكليزية ثم ترجمها ونشرها باللغة العربية سنة 1955 . كما أن المؤلف لم يتعرض لهذه الفئة بالوصف والتحليل في رواية "الغرف الأخرى" . ولا غرو في ذلك فلن هذه الرواية هي رواية الفلسطيني التائه السائح عن ذاته المشطورة ، ومن ثم فلن الفئات التي ممكن تصويرها تتخذ شكل الذات المنصهرة مع غيرها لا العكس . ولذلك فلن جبرا أسقط الحديث عن هذه الفئة إسقاطا تاما . وكذلك فعل مع المورخوارية الصاعدة فلم يصورها بالصوير التام بل إنه لم يشر إليها في "الغرف الأخرى" وفي "البحث" (2) . وعلى العكس من ذلك فلن هذه الفئة وجدت حظها في روايته الأولى "صراخ" وكذلك في رواية "السفينة" . فكيف صور جبرا هذه الفئة ؟

(1) جبرا "السفينة" ص 169 .

(2) يقتصر تحليلنا هنا على "أصحاب المال" من غير المتقصر . ونطلق عليهم اسم البورجوازية تحاورا .

لقد اهتم جبرا بالأسر الارستقراطية المقرضة في "صراخ" بصفة مدققة وفي "السمنية" بصورة حزينة . وكذلك فعل الأمر نفسه مع السورجوارية الصاعدة ، فقد برزت هذه الفئة في الرواية الأولى معاكسة تماما لحركة الارستقراطية المنقرضة . فإن كانت حركة الارستقراطية تتدرج إلى الانهيار والموت ، فإن حركة فئة البورجوازية أو ما يمكن أن يسمى بالبورجوازية الحديثة العهد بالعنى قد قامت ، بعكس ذلك تماما ، إذ انطلقت تفرض ذاتها على المجتمع المدني وترسى قيمها تدريجيا وبخطى ثابتة .

ب : فئة البورجوازية الصاعدة :

تتمثل في طبقة الأثرياء وأغنياء المدينة ، وأبرز ممثل لهم هو "سليمان شنوب" . وقد وصفه الكاتب وصفا مدققا . فهو "رجل بدين يلبس نظارات حوافها قرنية غليظة تضخم عينيه الصغيرتين النفاذتين" وهو "أصلع الشعر" . إن سليمان شنوب هو صورة مثلى لمن عرف الرفاهة والغنى بعد الكد والجهد والتعب . فقد كل تاجرا صغيرا سرعان ما تمى رأسماله فأصبح صاحب مؤسسة لإنتاج الصابون ومشتقاته (1) فكثر فروع مخازنه . إن نمو رأسمال هذه التجارة زاد في ثروته فابتنى قصرا واشترى العمارات والبنائات الضخمة . وستبقى هذه الشخصية جامدة في آرائها وأفكارها وقيمها . فهو نهم للمال ، باحث عن الثروة بشقى السبل والأشكال ، وله ميل دفين إلى الجاه والسيادة . وهو في ذلك يشبه زوجته التي كانت تؤمن بالفوارق الاجتماعية إيمانا مطلقا . وقد وصفها الراوي بالطول واكتنار الوجه (2) كما أنها سليطة اللسان ، سديدة المراس ، ويتضح ذلك ، إن كان قدوم أمين لخطبة سمية ، فبالتقى بأبيها . وتصل الأم من الخارج محملة بالمستريات . ولما تعلم الأمر تهين الخطيب . فقد "نجاهلت يمناء الممدودة" وخاطبته قائلة : "اسمع يا سيد أمين لا ضرورة لتصبيح الوقت لن سمح لك بتحطيم مسيفل استنا" . وأضافت "لن نرعى على زواجكما مطلقا ولا فائدة من اللث والدوران" . إن أم سمية تمثل المحاصر

(1) جبرا- "صراخ" - ص 8 .

(2) م.ن. ص 15 .

أمام أمين ، فإلّا كان الأب لا رأي له في هذا المضمار ، ويبدو ذلك في تهرّبه من الإجابة على السؤال إيجاباً أم سلباً ، فإنّ الأم كانت سيّئة السلوك معه . فتبحث أمامه وأهانتته ملاحظة ضعة حسبه ونسبه . قالت تخاطب ابنتها مؤتّبة : "... المثل هذه السّاعة ربّيناك ، وأنفقنا على تعليمك وتهذيبك ؟ لكى تأتي إلينا بمثل هذا الرجل الذي لا يعرف أحد حسبه ونسبه إلى بيت أبيك وتصرّي على الزواج منه ما الذي سيقوله الناس عتّا ؟" (1) .

إنّ الأم تنطلق ، في سلوكها من مبادئ تؤمن بها وتسعى إلى غرسها في ابنتها . وهي مبادئ طبقة حديثة العهد بالثروة ، لذلك فالأم تسعى إلى ترسيخ خطيّة حياتيّة معيّنة فهي تتشبه بالأغنياء ، وتحاول تقليدهم في كلّ شيء . يقول أمين متحدّثاً عن الأب والأم : "جعلنا يقدّلن الأثرياء الملاكين في نمط المعيشة" (2) . ومما لا شكّ فيه أنّ هذه المبادئ أو القيم التي اكتسبتها هذه الفئة ، لا عن دراية أو معرفة ، وإنّما جاءت نتيجة تجربة في جمع الثروة وامتلاك المال . إنّ والداسميّة لم يقرأ كتاباً واحداً في حياتهما الشغول ... (3) .

إنّ الرّصيد الثقافيّ مفقود عند هذه الفئة وإن بدت تستهلك ما ينتجه الرّسّامون ومحترفو الفنون . وما ذلك إلّا تشبّها وتطلّعا . فالرّسوم التي وصفها أمين، إبان زيارته لقصر سليمان شنوب ، تنمّ عن فقدان للدوق كبير (4) .

ووسط هذه البيئة نجد أم سميّة مسكونة بأحلام كبيرة . يقول الرّاوي : "كانت أمّها - وهي تفخر بابنتها البادية الجمال وحسن القدر - تحلم بأمر زواجا لابنتها- لا لرجل لم يسمع باسمه أحد له خطورته في المدينة" (5) . لقد اتّصح الآن سبب نورة أم سميّة على أمين في بداية الرواية ، لقد انكشف لها الواقع المرّ ، وفق تصوّرها ، فقد أحببت ابنتها رجلاً لا قيمة له ، ولا مال له ، ولا جاه ولا إمارة عنون السلطة والحكم . ومن ثمّ فإنّ إهانته واردة وممكنة الحدوث . ولما كانت هذه القيم

(1) جبرا-صراح-ص 16 .

(2) م. ن. ص 44 .

(3) م. ن. ص 45 .

(4) م. ن. ص 16 - 17 .

(5) م. ن. ص 45 .

والمبادئ غير أصيلة ؛ فلنّ الآم سرعلى ما وجدت نفسها تعترف بالأمر الواقع . يقول أمين بعد أن تروّج سمّية : "لشدّ ما دهشنا حين قدم والداها لزيارتنا ذات مساء ، وفي الصباح تسلّمنا منهما "بيانو" احتلّ مكانا كبيرا في غرفة جلوسنا ومعه رسالة موجهة إلى "ولدينا المحبوبين" . لنّ هذا الإهداء يذكرنا حتما بالمشهد الذي طردت فيه أمّ سمّية أمين ، فلنّ كلنّ "البيانو" في البداية يرمز إلى الترويح عن النفس عندما عزفت عليه سمّية ، فلنّ البيانو - الهدية هو اعتراف من الوالدين بالواقع المعيش . وبالتالي اعتراف بانتماء أمين إلى هذه الفئة أو قبوله ضمنها . ويتّضح ذلك أكثر عندما علنا مرّة ثانية "بعد يومين" ليحوّلا إحدى التور التي هملكانها باسم سمّية ، وبذلك يتحوّل "إيجارها السنوي إلينا" (1) .

لنّ هذه الفئة تتركز بالخصوص على جمع المال ومنعه ، والأخذ بما تقدّمه الحضارة الحديثة من آليات وأدوات قصد الترفيه من ناحية وتنمية الثروة من ناحية أخرى . وهي ذات أبعاد تحرّرية تترك للنشء حرّية التصرف . فسمّية متحررة في علاقتها بأمين . وهي فئة تسعى إلى السؤدد بشئى السبل وتحقّر الآخرين بالقدر الذي تحترم فيه أهل الجاه والمال والسلطة .

لنّ هذه الفئة تسعى إلى فرص ذاتها وقد مكّنها خبرا في رواية "صراخ" من أن تبرز للعيان ضمن صوت بطله أمين فعبرت عمّا تختزنه من رؤى وقيم بطريقة واضحة جليّة تصل حدّ المفاجأة أحيانا .

وبرزت هذه الفئة في رواية "السّفينة" بصورة محتشمة . ذلك أنّ التاجر شوكت أبا سمرة ذكر عرضا ، فهو موجود في "السّفينة" لا يتدخّل في الأحداث . وإنّما هو علامة من علامات الحياة التي يسعى جبرا إلى إنارة كافة زواياها . إلّا أنّه يصوّره تصويرا مدقّقا ، يقول "نزلت إلى قمرنى مبكرا بعد العشاء وكلنّ شريكى فيها تاحرا من دمشق ساحر اللّهة . لم يكن كنّبر الكلام ، ولكنّه إذا تكلم أحسست بأنك بجاه مواضيع الحياة غرّ ، فجّ إذا قست نفسك به إتّه يعرف لا نمن كلّ شئء فحسب ، بل كيف وأين ومتى يجب أن يستعمل ، تكلم عن الصّابون (يحيلنا مباشرة إلى سليمان سنوب) وعن العطور وعن النّايلون ، أمّا أنا فلم أقدر إلّا على الكلام المبهم عن إعجابى

(1) جبرا - "صراخ" - ص 46 .

بجسائن دتر والجامع الأموي و "البوطة" في سوق الحميدية . وضحك التاجر لأنه هجر
أكل البوطة في سوق الحميدية منذ أن كان طالباً في التجهيز" (1) .

لن شوكت تاجر يسافر من أجل أعمال لم يوضحها الراوي ، ولكن الأكيد أنه
يتاجر . ففي كل رحلة صفقة في الأفق بصدد الإعداد . إلا أن الطريف أن هذا التاجر ،
في علاقته القصيرة مع عصام بدا لطيفاً كرمياً . فهو - وقد نزل في نابولي - ترك
لعصام "مجمعا" شامياً من الفواكه السكرية اللذيذة مع ورقة كتب عليها : إلى الأخ
السيد الفاضل عصام السلمون ذكرى سافرتنا معا في صيف جميل" (2) .

لن شوكت مثال للتاجر المطمئن ، فهو مرتاح البال... يعرف أن أعماله من بيع
وشراء تدرّ عليه الأرباح على الأرباح . وبالتالي فهو يمضي وقته في استرخاء ونوم
ويسافر طلباً لربح مؤكد لا غبار عليه . فتعامله مع الشركات الأجنبية مريح غاية
الريح فهي صفقات غير محدّدة القيمة إلا أن هذا التاجر يعترف بالصدّاقة والأخوة ، ولا
شك أن هذه الأريحية مخالفة لسليمان شنوب الذي بدا لنا من خلال تعامله مع أمين
سمّاع صارماً حاداً "مسخاً" ندلاً ، فقد قيما كانت سائدة واتصف بقيم أخرى نتيجته
تشبهه بالارستقراطية والأثرياء فأصبح المال لديه هو القيمة الوحيدة ولا يعادله إلا
الجاه أو السلطة .

لن بروز هذه الفئة في "السفينة" كان محتشماً ، وقد أكد ذلك تصوير جبرا
لشوكت أي سمره ، إلا أن الروائي لم يكتف بذلك بل صور لنا جيلاً فلسطينياً يمكن أن
يعتبر ضمن البورجوازية الصاعدة - تحاوزا - فـ"أبو وديع" و "وديع" ذاته ، مع شركائه
خالد فهد وإبراهيم عيسى وفخري صالح كلهم أشخاص ينتمون إلى هذه الفئة إلا أن
"وديع" وشركاءه يعتبرهم همّ الانتات ، بقول وديع معترفاً : "أكاد أقول إني رحل
أعمال رغما عن أنفي ، ورثت التجارة عن أبي ، دون أن أكون مهيباً لها . ومع ذلك ،
فلنّ عندي مملاً طمّساً ، مكتبي التجاري في الكويت باحج (وأكاد أحسد نفسي ، والذهر
قلّب ! لمد نجت شركتي هناك أكثر مما كنت أتصوّر النجاح ممكناً . منذ أواسط

(1) جبرا ، السفينة ، ص 14 .

(2) م. ن. ، ص 200 .

الحسينات ، وللشركة فرع مهم في بيروت" (1) . ويستأنف موضعا : "أصغت أروى في القدس واكتسبت مكنيا للاستيراد في الكويت ! نفيت عن جذوري وكوفئت عن نفسي بالبيع والشراء ! وبعد أن مانت نعيمة في محاضها وجاء ابني ميتا ، لم أتزوج مرة أخرى ... " (2) .

لنّ وديع مارس التجارة ممارسة ورائة ، فقد قدر له أن يكون متاجرا إسوة بابيه . وهنا نلاحظ أنّ هذه "البورجوارية" كما هو الحال في الأسر الارستقراطية تؤمن بأهمية الوراثة إلا أنّ "وديع" يتميز بإحساسه الشديد بالمفارقة : ربح في التجارة وخسارة في الأرض، وهو ما دفعه إلى التفكير في العودة ، بل إنه حوّل بعض أمواله إلى القدس في انتظار الرّحيل إليها .

لنّ هذه البورجوارية التي نبتت في غير تربتها تعاني الانبثات كما قلنا آنفا، بل إنها تحنّ إلى العودة إلى الفلاحة يقول وديع : "الأرض التي اشتريتها في مرتفع وراء كروم حلحول أفضل من ألف امرأة . سأزرعها بيدي . سأهجر بقاء التجارة . سأزرع الكروم وأشجار الصنوبر والبندورة والتفاح ، سأحفر آبارا ارتوازية ، هذه العشرون ألف دينار التي جمعتها ، سنكفي لأنّ أمدّ لي جيرا في أرضي من جديد ... " (3) .

لنّ هذه الفئة تحسّ بالحاجة الماسّة إلى مكان صلب يحقق لها ذاتها ويمكنها من الانتشاء والانفتاح الكبير . إنه الحزن العميق المتفجّر . ومن ثمّ تتحلّى هذه الفئة بالخوف من المستقبل ، بل لنّ مستقبلها مصوّر في ذلك الزواج الأوّل الذي لم يكن مخصصا (زواج وديع من نعيمة ، حمونها ، وموت الإبن) .

لنّ هذه الفئة هي "بورجوارية" تؤمن في فرارة ذاتها بأنّها عرصة ، وآنها لا تتميز بالديمومة ، وبالتالي لا تسعى إلا إلى الأرض المقتنصة أولا . فبل كل همّ سليمان شوب "الاستعناء" والجمع والمنع ، فبلّ همّ وديع هو الرّحوع إلى الأرض ، إلى القرية إلى الحذور .

(1) حبرا "السّقيمة" - ص 43 .

(2) م.ن. ص 44 .

(3) م.ن. ص 45 .

لنّ البورجوازية الصاعدة التي حاول جبرا أن يتابع خطواتها هي بورجوازية تجارية ، بمعنى إنها تمتحن التجارة باعتبارها موردا لجمع المال وتسميته . وهي في ذلك تخالف البورجوازية الأوروبية التي قاومت وتمكّنت - بفضل الثورة الصناعية - أن تخلق مناخا جديدا ، استحوذت به على الحكم تدريجيا ، بل إنها وجدت نفسها مضطرة في فترة لاحقة من القيام بحملاتها الاستعمارية . وهي حملات لم تنقطع منذ أواسط القرن الماضي . بل إنها لم تنته في فلسطين إلى الآن . ولا غرو عندئذ أن نجد جبرا يشير إلى الجيش البريطاني والجماعات اليهودية المسلحة والثوار العرب والجيش العربي . وهو ما سنخرج عليه عند حديثنا عن "نظام الحكم" .

وقد جعل جبرا هذه الشّخص ترد معبّرة عما يجيش في دواخلها ولنّ احتواها سرد البطل ذاته أحيانا ، ذلك أنّ السارد يترك للرأي الآخر حرية النمو والانفتاح ضمن خطابه هو، دون أن يغمطه حقّه في البروز والظهور . وهو ما مكن جبرا من أن يصوّر عالم المدينة تصويرا شاملا . وكلّ هذه الخصائص ليست إلا اتّساعا للحركة السنفوية ذات المقاطع المتعدّدة والأصوات المتنوّعة .

-رجال الدين:-

يشدّ المجتمع ، إلى بعضه البعض ليصبح كالسنيان المرصوص ، عفائد ورؤى يمكن كشفها عبر تحليلها لشخصيات فتح لها الرّواة قنوات للتعبير ، ممّا يخالج الدواخل ، ويدور بالحواطر ، بل لنّ بعضهم كان له الأثر البالغ في المجتمع . ولا تخلو روايات جبرا عموما من كلمات دالة على هذا المنزع الديني ، ولنّ اختلعت من رواية إلى أخرى حدة وقوة .

ففي رواية "صراخ" نجد شخصيّة طريفة تمثّل الرؤية الدينيّة هي شخصيّة أبي أمين . وقد مكن الرّاوي هذه الشخصيّة من أن تفعل فعلها ، وسعّر عن دواخلها بكلّ حرّة وطلاقة . فكلن صوته صوتا آخر ينصاف إلى صوت البطل ، وهو صوت - وفق المنظور السمويّ - يأخذ طابع التحرّر ، فلا يتدخّل البطل فيه ولا يغيّر له رؤيه . ولا أدلّ على ذلك من إيراد البطل لكلام الأب حريّا . يقول الأب محاطبا ابنه : "اصع يا أمين إلى كلمة الله تحد الدنيا عامرة بالأفراح" (1) . لنّ الإيمان بالله هو إيمان بحكمة الله

(1) جبرا-صراخ- ص 37 .

مبدع الكون ، ومستبب وحدته . وهذا الإهمال هو الذي يجعل الفرد يسهر ، لا بالأطمئنان فقط ، وإنما يجد لذة في العيش . وإذا الدّسا عرس أرلّي لا يني عن شوة صاحبه وانتشائه . ولا غرو أن يكون هذا الأب كما يقول الراوي : "لنّ أبي - وهو بستاني الدير في القرية لم يستعمل كلمة الضجر قط ، ولعله لم يعرف بوجودها" (1) إنّنا نستشفّ من حديث أمين عن أبيه أنّ الوالد مغمم بمأثورات الدين المسيحيّ والقيم الروحيّة ، فهو لا يعرف "الضجر" . هذا الداء العاصف بالعصر الفاقد للروحانيات ، بل إنّ هذا الأب - وفق تصوير أمين له - مؤمن بوحدة الوجود ، وتكامل عناصر الكون ، واتّحداها . يقول أمين مصوّرا والده : "لقد كان جزءا من الفصول : الربيع بأزهاره وأغانيه ، والصيف بحصاده وشهواته ، والخريف بزيتونه وأغراسه ، والشتاء برمهريه وتوقعاته" . وصورة الأب هذه هي صورة غالبية أهل القرية ، فإل كان الأب رجل دين متصوّفا ، فإلّ أهل القرية لهم نفس المعالم : لكنّ الأب هو الذي يقوم باكرا كي يوقظ الكاهن للصلاة في الحامسة ، ويستمع الأب إلى الصلاة بانتباه شديد حتّى أستم كلمة "روح" شيء حقيقيّ ، لا كلمة مجردة غامضة ، فيؤمن بعالم آخر ونعيم سماويّ لا يدركه عقل البشر" (2) . إن إيمان الأب لا يتطرق إليه الشكّ ، فهو إيمان صادق لا يعتوره الشكّ ولا تدّسه الرّيبة .

إنّ الكاتب في روايته هذه أعطى بعض الصور عن هذا الدين وبعض القصص كذلك التي رواها الأب (3) لابنه وهي قصص مضمّحة بالقيم حول الصّداقة والحلّان، كما صوّر الراوي مشاهد الدفن وصلاة الراهب على الميت مبيّنا شعوره وإحساسه ورؤاه، وهي أحاسيس وعواطف غلبت بدهمه منذ الطفولة (4) إنّ هذه الصّور هي، في الحقيقة، إبراز لبعض الطّفوس الدبّيّة التي نقام في هذه الماساسات، إلّا أنّنا نلاحظ غياب نصوص للصلاة في المساجد أو لكلّ ما يتّصل بالدين الإسلامي من قريب أو بعيد. إنّ حضور أهل الدين يدلّ على اعتراف جبرا بتصوير عالم المدينة في "القدس". حيث نعرف الأدباء خطوبها بما فيها الدين المسيحيّ. وإذا علمنا أنّ حبرا سنا

(1) حبرا "صراح" - ص 36 .

(2) م. ن. ص 37 .

(3) م. ن. ص 83 .

(4) م. ن. ص 67 .

في بيئة مسيحية فلّه - بلا شك - وهو بصور مرحلة من مراحل طفولته ، يعود إلى تلك البيئة ليستلهم منها صوراً ومضامينه . لذلك نلاحظ غياب تصوير المظاهر الدينية لأهل الإسلام في روايات جبرا . بل إلى الكاتب بعمد في روايته "البحث" إلى جعل بطله المحتفى مثالا للمسيح المتواري . فوليد مسعود ، هو عبر سيرته ليس إلا مسيحا اختفى عائداً إلى فلسطين أو اختفى مقتولا ومنقما منه ، ولعلّ الله رفعه حسب الرواية الإسلامية . وقد أتبع الكاتب مراحل حياة البطل ، فلذا هو "بتذكر النساك في كهف بعيد" (1) ليكتشف أنّ استلهاً تجربة الاعتكاف من أجل سك يطلب فلا يترك ، فاشلة . وقد وصف وليد التجربة من البداية إلى النهاية كما أشار إليها شخوص آخرون "عيسى الناصر" (2) وتتعمق هذه التجربة عند وليد عندما يرسل إلى إيطاليا "لكي يدرس اللاهوت" (3) .

إنّ شخصية وليد ، في هذا السياق ، تتفق والمنظور الفلسفي الذي يرى أنّ الإنسان في طفولته ، متّال إلى "الماورائيات" منقاد إليها مؤمناً بها . وفعلاً فإنّ وليد بهذه التجربة الأصيلة أراد أن يتنسك إسوة بما وعاه من أمثلة ، حدّثه عنها رجال الدين، فلذا بهذه التجربة تفتل فشلاً ذريعاً . لقد أراد وليد أن يحمل معه بعض السقائى إلى العراء إلا أنّ صديقه سليمان يمنعه وهو يقول : "أتريد أن تأخذها إلى العراء وهي التي أهملتنا ولم تشفع لنا عند الله ليرسل إلينا ولو رغبنا من الخبر؟ أي !! لن أقبل!" (4) .

إنّ شخصية وليد من خلال هذه التجربة تدلّ على عمق الهوة بين المعنقد الحقيقي والفعل . فكلّ الصبى يخلط بين الأخبار وواقعه اليومي أو لعله كان يؤدّ أن يكون التطابق تاماً بين الواقع والمتخيّل . ورغم ذلك فإنّ "وليد" يرسل إلى إيطاليا ليتعلّم اللاهوت وهي تجربة وليد السّاب لا وليد الطفل ، والشباب مرحلة أخرى لها دلالاتها ، وهي مرحلة يشتدّ فيها الوعي ويستشري ، ويقوى الإيمان شدّة إلا أنّه قد ينهدّ

(1) جبرا-البحث- ص 111 ، وردت هذه التجربة أيضاً في "المسّر الأولى"

ص ص 151 - 156 .

(2) م. ن. ص 103 .

(3) م. ن. ص 102 .

(4) م. ن. ص 133 .

بحكم نوعيّة التجربة المعيشة . وهو ما يكشفه وليد في إيطاليا مهد السلطة البابوية ومقلّ الدّين المسيحيّ . وتأتي هذه التجربة أيضا على لسان وليد ذاته في الفصل المعنون : "وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته" (1) . وهي تجربة تكمل التجربة السابقة . فلن أراد وليد ممارسة التّعبد والنسك في الوادي على طريقة أخمار الأنبياء والقديسين والنسّاك في صفره (2) فقلّه أصبح وهو يحرس اللاهوت يزواج بين مطالب جسده من ناحية وتعاليم الدّين من ناحية ثانية . كما أمسى يقارن بين الواقع المعيش والحقيقة المثلى التي كان يؤدّ أن يكون عليها العالم وفق تجربة المسيح ذاته الذي جاء لتخليص البشريّة من الخطيئة الأولى . إلا أنّ هذه التجربة أفضت بدورها إلى الفشل ولم يستطع وليد أن ينسجم والعالم المحيط . فتجربة الزلزال الذي دلّ فلسطين سنة 1927 (3) وهو ، بعد ، طفل ، وإفك السيخ سالم (4) ووصف الفقر المنتشر وثورة الأهالي (5) ، ثمّ معركته مع الطفل نصري يوم عيد الفصح (6) ، إضافة إلى تجربة النسك في وادي الجمل ، جعلت البطل ينظر إلى العالم نظرة مغايرة ، جديدة . يقول متحدّثا عن رحلته إلى إيطاليا : "لما أرسلت إلى إيطاليا لأدرس اللاهوت في دير ساننا ماريا دولوروزا في ميلانو ، حسبت أنّي سأجد هناك المنطق الذي سيبرّر حلمي الذي لم يتح لي أن أفهمه في الكهف بوادي الجمل ، وإذا بي أكتشف أنّ ما أرسلوني لدرسه قد جعلوه وسيلة لتثبيت العالم ، لا لتغييره ، أردت تغيير الأعماق، تلك الأعماق التي بها سوف يخلق الإنسان بشرا جديدا، وإذا كلّ ما أراه هو العمل بجنون على مسخ السطح ، وردم الأعماق" (7) . لقد نطق وليد إلى حقيقة الواقع . وهي حقيقة مرّة إذ لا تسعى إلى تحديد هذا الواقع

(1) حبرا "البحث" ص 175 .

(2) انظر قصص والد حبرا في "البشر الأولى : قصة الياسك مالك وصديقه ابراهيم ، ص 103 - 111 .

(3) ورد ذكر هذا الزلزال في "البشر الأولى" دون أن يطل حبرا في الحديث عنه مكتفيا بما ورد في رواية "البحث" - انظر "البشر الأولى" ، ص 86 .

(4) م.ن. ص 180 .

(5) م.ن. ص 184 .

(6) م.ن. ص 185 .

(7) م.ن. ص 187 .

بتغييره تغييرا عميقا جذريا . وقد ارداد وليد يقينا بهذه الرؤية بفضل مطالعته ،
فإذا نه يرى في الدير سحنا لا بد من الاعتناق منه . يعترف وليد : "تلك كانت إحدى
لحظات الحسم في حياتي، قرّرت هجر الدير نهائيا ، مهما جابهتني مصاعب العيش
ومراراته في بلد غريب ، دفع إلى حرب لم يخلق لها ، قرّرت الهرب إلى الدنيا". وقد
جاء هذا الموقف ردّ فعل ممّا قاله رئيس الدير الأب براماتسي : "أتعلم ، آتيها المفكر أنك
تكفر بنعمة من آواك في دير إيطاليّ ، بعد أن كنت تتسكّع جائعا في قرية
فلسطينيّة" (1) .

إنّ هروب وليد من الدير جاء استجابة لنداء الدنيا والجسد وتوقا إلى
الفعل (2) . وعندئذ حلت تجربة الحسّ . فكانت أشدّ إثارة وأقوى حضورا .

إنّ رواية "البحث" هي ، في الحقيقة ، بحث عن وجوه متعدّدة وأقنعة كثيرة
لبطل إشكاليّ . ولعلّ أوّل وجه من وجوه هذا البطل هو هذا الصّوت الدينيّ ، المستوب
بنظرة ماورائيّة تشبّع بها "خميس" - وهو ذلك الطفل الذي ثار ، فأثار الآخرين ، بل
إنّه ثار على داته ، فغيّر اسمه إلى وليد ، وقد وحد حبرا في هذا البطل صوتا بحمل
في شابه أصواتنا ، فإذا هو جوقة متناسقة الأشجلى متداخلة الألحان . وهو في ذلك
يحاكي العمل السنفوسيّ الذي يرنكر على تناسك الأصوات ومقاطع الأنغام .

إنّ السّحوص الدينيّة في روايتي "صراخ" و "السحت" نالت حظّها ، فهي مكوّ
اجتماعي يكاد لا يخلو منه مجتمع إنسانيّ . إلّا أنّ الدارس يلاحظ غياب الدين
الإسلاميّ عن أجواء جبرا الروائيّة كما يسترعي انتباه القارئ تغبّر نوعيّ في موقف
هذه السّحوص ، فإن كلن والد أمس في "صراخ" مؤمنا ، صادق اللهجة ، لم يعرف
الشكّ ولم يعش تحرة التمرد على الموروث ، فليّ "وليد" - على العكس منه - وحد
نفسه ، وقد بلغ الرّشد ينور ، إذ تفضّل إلى ما لحق الدّين من ضوائف تهدف أساسا إلى
استحواد سياسيّ للبعض من أجل التحكّم في البعض الآخر .

إنّ هذه السّحوص الدينيّة جاءت أيضا تحمل خاصيّة أخرى ، فأغلب هذه
السّحوص فلسطينيّة بل إنّ "أبا أمين" أو "وليد" كانا من مدينة "القدس" . وهو ما

(1) جبرا- "البحث" ص 188 .

(2) م.ن. ص 189 .

ينسحب على وديع وصديقه فايز الشخصيتين الممتلئتين للدين في روايه "السفينة" .
وقد اقتصرَت تحريرتها على مرحلة الطفولة ، لكن آثار هذه التحربة بقيت عالقة في
الأذهان . بل إنها وسّمت حياتهما بذلك الإيمان العميق بالمسيح مخلص البشرية . وقد
تحدّث وديع عن ذلك عند مروق السفينة من مضيق كورينث، فإذا هو يستعيد طقوس
الفدّاس في احتمالات عيد الميلاد . يقول : "...أهكذا يكون الدخول إلى الجنة ؟
الرطوبة ، المنعة ، السقوف الشاهقة العتيقة والتراتيل البيزنطية من أجواق
حاجرها تصدح كابواق القيامة ، الامتداد ، العلوّ ، المراج ، الطلام الأتّعة الراضة
تتلوّ خلالها سحب البخور ، ويخالط الرائحة الطيبة عبق من دخان شموع - مئات
الشموع ، والرهبان بلحيهم المربّعة وشعورهم المسترسلة تتهدّئ على أكنافهم
المسرلة بمآزر فضية وذهبية ... [٠٠٠] وأنا وفايز ننحشر بين الجموع لأنّ للميلاد
الجديد ، كالقيامة بعد الموت معاني تشدنا لهذا الليل الماطر المفرور ، لهذه الأناشيد
الكورسيتة القديمة ، لهذه الأرض التي نُحت صخرها مغاور وصوامع وجوامع ، معلنة
دمومة المدينة عبر المحب الطوال . لعلّ في باطن الصخر نارا ترفض أن تخدم ، كما
في البعض منّا . فهناك نار قد تهبط على الواحد منّا منذ الصغر ، فلا تترك آثارا
كجروح المسيح في اليدين والقدميين ، ولكنها تعطّ في القلب لتبقى مضطربة فيه
إلى الأبد كما في باطن الصخر" (1) .

لنّ تشبّع وديع وصديقه فايز بالتجربة الدينية له أناره البالغة في سيرتهما،
فإذا فايز برى نفسه يوحنا المعمدان (2) ، فكل يرسمه مقلدا الرسّام الإيطالي
بوتشيلي (3) بل لنّ "وديع" أصبح يرى فيه التّاسك الذي عاش على الكفاف ، وقَدّم
نفسه ضحبةً لحلاص فلسطين من أيدي الأعداء اليهود .

(1) جبراء "السفينة" ص 52 - 53 .

(2) هو من اسماء يسوع المسيح ، ورد في الفرّان باسم يحيى ، بشرّ مجيء المسيح
فسمي "السابق" ، قطع هيرودس اسنباس ، وهو ملك من ملوك اليهود [4 ق م -
39 م] رأسه سنة 34. وهيرودس هو الذي حاكم السّيد المسيح . انظر : Le Petit

- 2 - p 849 - Robert

(3) جبراء "السفينة" ص 56 .

لنّ تجربة وديع وفاير الدينيّة علمتهما حبّ الصّحر باعتباره رمزا لمسطح
الاعماق أرض الأنبياء الطاهرة ، ولذلك تعنى كلّ منهما بالصّحر ، فإذا الصّحر يسمّى
رمزا بينهما لهماهما اللامساحي بالأرض .

لنّ شخصيّة وديع وكذلك شخصيّة فاير صوتان صم أصوات عدّة أو أوجه عدّة
يمتلكها الكاتب . فهما وتران يعملان ضمن منظومة واحدة تتميز بطابعها السنموني
الذي يسعى جبرا إلى إيجاده في رواياته . فما من رواية إلا تشمل عناصر متداخلة
حيناً، متناسقة حيناً آخر ، متباعدة أحيانا ، فإذا العمل الروائيّ نسيج لخيوط تنطلق
من بداية ما وتتبع مسارات متباعدة حيناً ، متقاربة أحيانا ، لترسو في الأخير في
تناسق عجيب وتكامل غريب . ولعلّه في ذلك يحكي الحياة ذاتها في تداخل أحداثها
وتشابكها .

لنّ الشخص الدنيّة في روايات حمرا اللانة : "صراح" و"البحث"
و "السّمية" جاءت لكي تعطيا نسيجا فيّا رائقا لمحبّة من خاصيّات المدينة
العربية في الشرق . إلا أنّ رواية حمرا : "العرف الأخرى" جاءت خالية من الشخص
الدينيّة خلوا تاما . ولعلّ مرّة ذلك أنّها رواية حاضر الحال ومسئله الذي يحكي
اللحظة إثر مرورها . وهي لحظة القصّ ذاتها إضافة إلى ما اتسم به البطل من فقدان
كلّي للذاكرة ، فإذا هو يعيش أحلام الواقع لا الواقع ذاته . وإذا هو يعيش كواسر
العربة التي أقرّبها نواويس الحياة الفلسطينيّة المعاصرة حيث أمسى الفلسطينيّ
عربيا ، حيثما حلّ ، غربيا حيثما أقام ، غربيا حيثما اتّجه . لنّ وصف "البه" و"الضياع" :
التيه عن الوطن ، والصّباغ عن الأرض يجعل الإنسل بعد تلك الرؤى والعائد
والتّطورات ومسي يعيش لحظته لا عمر . إنّها المرحلة التي يعيب فيها السّمس ، فإذا
الإنسل وسط حو رماديّ غير محدّد المعالم . إنّ الرّمن الحرافيّ الذي لم بعد للدين
فه قول ، إنّها تجربة العيب وقد استطرب الذّاب دوانا متنافرة متصارعة بصعب
النكّه بمصيرها التّهاويّ . وهذه بدورها مرحلة تنسّق مع البهاء السنمونيّ . فليّ
البطل ، وإنّ أسفى عنه الميل الدينيّ ، إلا أنّه بقرّ سفدانه للهوته ، ومن ثمّ كبرت
هويّانه وتعدّدت ، فكرب الأصوات التي حملها واحترنها . فإذا هو الواحد المنعّد .

إنّ الدّارس لهذه الشّخوص الدّينيّة في آثار جبرا الرّوائيّة - وحتى القصصيّة الأخرى - يلاحظ عمق تجربتها الدّينية وهي تجربة مسيحيّة . شخوصها فلسطينيون من القدس . وهم شخوص مترابطة أوأصـرهم داخل كلّ عمل روائيّ على حدّه ، ومترابطة أوأصـرهم أيضا عبر الأعمال متتابعة . فأمين سمّاع - وهو صورة من أبيه المؤس - متشبع بأرائه وتعاليمه ، يلتقي مع تجربة وديع وفايز ، كما تلتقي هذه التجربة مع تجربة وليد مسعود . وإن لم يتعمّق أمين في التجربة واكتفى بوصفها فقط ، فإنّ كلّ من وديع وفايز زادها عمقا وترسيخا في حين جاءت تجربة وليد تصهر كلّ التجارب السابقة وتضيف إليها ذلك التمرّد على دراسة اللاهوت الذي لم يكن يتفق والواقع المعيش . فأراد وليد اختبار الحياة ذاتها لعلّه يكتشف دقائقها وحقائقها . وكلّ هذه التجارب تتفق والمنزع السنفونيّ ، فإذا الرّوايات ذاتها من حيث شخوصها الدّينيّة تتألف لتكوّن بدورها سمفونيّة منسقة تتجاوب فيها الأصـداء وتتنازع فيها الأصـوات معلنة خلق عالم سنفونيّ السّمة ، هو صنو للحياة ذاتها ، صنو للمدينة المقدّسة بصفة خاصّة والمدينة العربيّة بصفة عامّة ، في ليالي أعيادها المتنوّعة .

شخصيات النظام :

إنّ شخصيات جبرا الرّوائيّة تكوّن فيما بينها مجتمعا بحاله ، وفي هذا المصـار كلّ لنظام الحكم - على سفاقيته ونعومته وعيابه - شخصيات تمثّله أحسن تمثيل . وهي شخوص بثّها المؤلّف من أجل إعطاء صورة نامّة للمجتمع بدأ يلج السّمـن الحديث بتؤدّه ويطء شديد . وهو مجتمع ما زال في عالبيته محمعا أقطاميا بسيطا . بل إنّ رواية جبرا الأولى تكاد لا نوضّح لنا أو هي لا تكتشف بيسر عن نظامه السياسيّ وإنّما تعطينا فكرة باهتة عن واقع مدهش حقّا .

إنّ السّـلـط الرّسميّة مممودة أو تكاد ، أمّا السّـلـط السّـفـديّة فهي ممثّله - بعـحـالـه- في شخصيّة الشرطيّ الذي قابله أمين عند عودته من الحبل . يقول : "وفي الطّـريـق قابلي شرطيّ يحمل سندقيّة وأوقفي ليري بطافه هوّبي ، وإذا هو صديق فدم كنت قصبت معه مرّة عطلة على الحبل . كلن الإعياء نادبا على وجهه ، وفد فقد

حيوته المعهودة" (1) .

إنّ "الشرطيّ" هو الشخصيّة النانية التي يلتقي بها أمين وهو عائد من الحمل، وقد جاء بعد الفتاة التي دعت البطل إلى مشاهدة اصعها . فـ"الشرطيّ" خاصيّة من خصائص المدينة ، وكأته معلم من معالمها ، فلا مدينة بدون شرطة ، لكن واجب هذا الشرطيّ الحامل للبندقية ، تمثّل في معرفة هويّة أمين، فهو إذن حارس المدينة عليه أن يعرف الداخل والخارج . وصوّر أمين هذا الشرطيّ ، وهو يرمّ قلق إلى درجة أنّه لم يستطع تلبية دعوته لشرب قهوة معه خاصة أنّ جولته الليليّة لم تكن نهايتها .

إنّ النظام هنا ، صارم أو هو يتراءى كذلك ، ولعلّه نظام يقام على القصور من الأمور لا على لبابها ، فإنّ سأل الشرطيّ البطل عن هويته ، فلأنّه يريد تسجيله الوقت فهو - بلا شك - كثيراً ما يتغافل عن الواجب . وما عدا هذا المقطع ، فإنّنا لا نجد ما يدلّ على مفهوم السلطة والحكم . كما نلاحظ فقداناً تاماً لأواصر النظام ومرتكزاته . فكان مجتمع هذه المدينة يعيش لحظات هدوء تسبق العاصفة . إلّا أنّنا نقرّ أنّ هذه البداية بوصف جولة الشرطيّ إنّما تحيل مباشرة إلى ما يجذّ على الساحة الفلسطينية من أحداث خاصّة إبّان الاحتلال الصهيوني سنة 1948 وقرار التقسيم الذي شرّع الوجود الإسرائيليّ في فلسطين . وإذا علمنا أنّ زمن كتابة هذه الرواية ، قد سبق هذا الحدث ، فإنّ هذا التصوير يعدّ فريداً ، إذ يصوّر فلسطين في مرحلة ميابها عن الفعل التاريخيّ ، فالمجتمع راكد ، صامت لعلّه إلى السبات أقرب . وهذا ما يتّضح إذا قارنا بين شخوص النظام في هذه الرواية والروايات الأخرى . فإنّ رمز "الشرطيّ" إلى النظام في "صراخ" ، فإنّ الشخوص الممثّلة لنظام الحكم في "السهمه" متعدّدة متكاثرة. ويمكن تقسيمها إلى مجموعتين :

- 1 - شخوص النظام في مواجهة المواطن ،
 - 2 - شخوص المقاومة في مواجهة العدو الخارجي .
- 1 - شخوص النظام في مواجهة المواطن :

"نمر العجمي" شخصيّة تظهر في سياق الحديث عن هيجال محمود راسد : إنّهُ شخصيّة تمثّل فئة من الناس ، هي ما يعتر عنه العص "بكلاب" النظام وحراسه وهي

(1) جيرا- "صراخ" - ص 5 .

تقوم بعمليات التعذيب لجعل السجين يعرف مهما كلفه الأمر . وقد جاء وصف هيجل محمود صمن صوت وديع عساف الذي سرد الواقعة ، إلا أنه في سرده ذاك جعل صوت محمود يتضح ويتحدد ، بل إنه وفق المنطور الذي اختطه جبرا جعله يعتبر بصوته ذاته أحذا حرّيته كاملة لبسأهم في الجوقة الجماعية (1) . يسرد وديع عساف الحادثة واصفاً ، يقول : "محمود الراشد بلا نظارته يحيط به نفر من ملاحى وخدم السفينة [هكذا ؟] وهو في حالة جزمت بأنّها جنون . لقد جحظت حدقتاه لحدّ الرعب ، وتضخمت شفثاه السوداءون والرّبد على جانبي فمه أبيض يلتمع ، وهو ينتفض ويصرخ بالعربية بصوته الغليظ : "أقول لكم إنه هو ، يا عالم ، هو الكلب بن الكلب نمر العجمي . والله إنه هو : انظروا ، انظروا ، هنا ، هذه الندبة الطويلة على صدري ، هذا الخطّ الطويل على بطني" . ويواصل : "امسكوه ، دخليكم أين هرب الكلب نمر العجمي يا وديع شهرين كاملين ، ستئن يوما ، عذّبنى ، بالكراخ ، وعلّقى بالمروحة وحبسنى في المرحاض ، سقانى بولى ، أما رأيتّه ؟ فى ثياب ملاح يونانى ! الكلب ، حتّى هنا جاء يتحمّس على امسكوه ، سأقتله . اشهدوا يا ناس . سأقتله" (2) .

إنّ شخصيّة محمود راشد من ناحية وشخصية نمر العجمي الحقيقي ونقصد الشخصيّة التي قامت بعملية التعذيب ممارسه وفعلا على محمود راشد ، من ناحية أخرى ، يمثّل طرفي الصراع في المجتمع العربي . فمحمود مفعول فيه العذاب ونمر العجمي يفعل فيه الأفاعيل . وهذا مينة ممّا يقع ، وممّا صوّره الروائيون العرب بإطناب وتركيز (3) . ولا غرو في ذلك فهذا الصراع هو نتيجة ما يختمر في المجتمعات العربيّة من أرمات يلجأ فيها الحكم عادة إلى الإيقافات ، ثمّ التعذيب ، وقد يصل حدّ النفي أو قتل المناوئين لسياسته ، المخالضين لخططه وسريعنه . وسواء كلّ نمر العجمي الحقيقي هو المعنى بالأمر أو هو ملاح يوباسيّ يتشابه تمام السّنه نمر العجمي ، فإنّ المقصود بالتأكيد ، هو إعطاء صورة عن الواقع العربيّ . فمحمود وإلى

(1) لم يكتشف غالب هلسا هذه الخاصيّة في روايات جبرا فتعامل عليه في مقالته : "إلى أين تتجه سفينة جبرا؟" في مجله "الثقافة" ع 10 ، سنة 1977 ، ص ص 84-114 .

(2) جبرا - "السّمينه" - ص 140 .

(3) انظر مؤلفات عبد الرحمان ميسف وعند الرحمان مجيد الربيعي وصنع الله ابراهيم الروائيّة مثلا .

هاج ومام ، وإلى صرح وصوت وإلى عبر عما يعانیه "التوري" في الوطن ، فإنه في الأخير ، يقرّ بالمصير الذي يعيشه المجتمع في طور من أطوار وعيه، حيث يشتدّ فيه الصراع بين السلطة من ناحية ، وبعض المناوئين الناضجين من ناحية ثانية .

2 - شخص المقاومة في مجابهة الغزو الخارجي :

تتمثل أصوات المقاومة في شخصيتي فايز ووديع بصفة خاصة ورجال المقاومة والجيش العربي بصفة عامة. ويقابل هذه الشخصيات رجال آخرون يمثلون المحتلّ البريطاني والجماعات اليهودية التي بدأت تتسرب إلى فلسطين من أجل إحكام السيطرة عليها واحتلالها (1). وقد أورد وديع حلالة المقاومة عبر سرده ، واصفاً استماتة العدائين أمام تخطيط بريطاني لتمكين اليهود من السيطرة على البلاد : "في أوائل أيار عام 1948 كانت القدس الحديدة ساحة قتال بين العرب واليهود، لم يكن الجيش البريطاني قد عاثرها وإلى كل قد ترك الأمر للعرب واليهود متظاهراً بالحياد "التمام" (...) ولكن المفهوم أنّ الجيش [البريطاني] سينسحب يوم 15 أيار ويسلم المعسكر بالكثير مما فيه للمجاهدين العرب" (...) لكننا فوجئنا بحركات الجيش البريطاني في الصباح الباكر من اليوم الرابع عشر من أيار (...) وفي الحال أدركنا أنّ ثمة أمراً مربياً: فالجيش ينسحب، ويسلم المدينة الجديدة لليهود خطوة خطوة نحت حمايته، وسعراً على حين غرة بالزحف اليهودي من كلّ اتجاه بملا الفراغ الذي يتركه الانكليز في أعقابهم (2) إلى حركة الجيش البريطاني هذه نصتّر عملية توطيد الدولة الإسرائيلية لكيانها . فبعد أن أوجدت المجموعات اليهودية لنفسها بعض الأماكن التي استغلتها فلاحياً (3) ، حولتها مع مرور الزمن تكتات للتدريب والحراسة وتدرجتها كان اسحاب

(1) حبرا - "السفينة" - ص 64 .

(2) م.م. ص ص 64 - 66 .

(3) السرّ اليهودي إلى فلسطين بدأ منذ القرن الماضي، فبعد أن أصدر السلطان عبد الحميد فرمانه الهاميوبي في 18 / 1 / 1856 حصل أدولف كرمه "رئيس منظمه الألباسي" على فرمان السلطان بمنح هذه المنظمه أرضاً مساحتها "2600" ديم قرب بافا وفق عقد إيجار لمدة 99 سنة لإنشاء مدرسة زراعية ، كما منحت أدوميدو نسلند أرضاً لإنشاء مدرسة "مكفة اسرائيل" 1870 وبدأ اليهود في نفس السنة بكون قوة مسلحة لحمايه مستعمراتهم تحت اسم "هاشومير" وهم "الحراس للمستعمرات الزراعية" ... انظر : محمد عبد الحافظ القيسي - "وعد بلفور في ظل الموسع الاستعماري" ، ص 31 .

الجيش البريطاني بخطة محكمة وفي فترة وجيزة ، ومكنت هذه العناصر من التحكم في بعض المدن والطرق الرئيسية خاصة في ظل غياب أي تنسيق عام أو تحطيط قويم للقوات العربية . إلا أنّ بعض جيوب هذا الجيش أوجدت بعض المقاومة ، ولعلّ أشرر مثل على ذلك دور كلّ من فاير ووديع . وقد أورد وديع قصة إيقاعهما ببعض حدود الاحتلال . وضع هذا السياق جاء صوت فايز باعتباره صوتا مستقلا وبطلا فاعلا في الأحداث . بل إنّ هذا الصوت يعلو ليمسي صوتا صارخا مصوّرا الواقع المعيش ، الواقع الدامي . وهذا ليس إلا انفتاحا لصوت وديع الذي مكّن صديقه من أن يعبر ويصرخ : قال فايز : "هذه هي أخيرا" .

- ملا تقصد ؟

- مجابهة القتل* (1)

ولمّا أصيب تساءل : "ما الذي حدث؟" (2) . ليّ هذا السؤال هو الذي سيرتده كلّ فدائي . وهو السؤال الذي يطلقه مروان وليد في رواية "البحث" . ولا عراة في ذلك ففي هذا السؤال تحديد للمسار .

ليّ موت فايز وهو الفلسطيني الذي أحبّ القدس وقامهاى مع صخرها ، هو موت العاشق الذي يجد لذّة في موته من أجل إسعاد الآخرين . وهو في ذلك يدفع الآخر إلى التفكير في معنى التّصحّة . وهو ما سيسعى إليه وديع الذي تنضاف هذه التجربة ، إلى تجربته الوجوديّة الدينيّة التي عرفها في صفرة ، فلذا هو "يصمحل" حبّا في الأرض وعندئذ يقسم على العودة : "عندما وضعته (فايز) على ظهرى لأستريح أقسمت أنّى سأعود ، شكل ما ، غازيا ، أو متلصّصا ، أو قابلا ، سأعود ، حتّى ولو ضيلا ، على صحرة" (3) .

ليّ صوت فايز هو صوت الشهيد الذي يجد في البريه بروده أخّاده ، وفي الصحر دفئا وحرارة ، وهو صوب أراده الرّأوى ومن ورائه الكاتب ، معقفا للمساء ، مدلجا في الفاحشة . ولا سلّا أنّ هذه الطريقة نهدي إلى الرّد على أصحاب الرّأي المائل

(1) حبرا السّمينة ص 69 .

(2) م.ن. ص 70 .

(3) م.ن. ص 75 .

بَلَّغَ أَهْلَ فلسطين تحلوا عن بلادهم ، فأُست أرضا بلا شعب . فموت فاير واستشهاده إثبات للعكس . وما قسم وديع وحرصه على العودة التي أُست ديدنه إلا دليل آخر عما يحمله المسطيني التائه من همّ وحثّ للأرض ، فهو - إلى هرب من الطغبل والجبروت - فلكي يعود قوتاً ، فلأدرا على الصراع . ولهذا السبب أوجد الكاتب شخوص المقاومين في رواياته بكثافة ، فإذا هي أصوات تختبر الحياة وتمتحنها ، بل تصرع الموت وتضطرع معه . فهي أصوات تساهم مساهمة فعالة في العمل السنفوني المحامي للحياة في تغييرها وحركيتها المدهشة .

لنّ الشخوص الدالة على نظام الحكم في رواية "السفينة" تصوّر لنا الحياة في فلسطين . فالنظام أو السلطة المحليّة مفقودة تماماً . وإتّما هناك أفراد يقاومون ببسالة مخططاً أعدته الحكومة البريطانية مع الجماعات الصهيونيّة . في حين بررت بواكر قوّة جديدة كانت معدومة بالنسبة إلى الرواية الأولى . وستتضح هذه القوّة للعيان وتبرز في رواية "البحث" .

لنّ شخوص نظام الحكم في رواية "البحث" تكون ، بدورها ، جوقة خاصّة متنوّعة أصواتها متداخلة ، متقاربة ، متباعدة ترتفع لتعبّر عن آرائها وميولها ، ولتنظم في النسيج السنفونيّ . إتّما أعلام ترفع عبر أصوات الرواة لتبلغ رسائلها ومقاصدها بكلّ حرّية وطلاقة . إلا أنّ هذه الأنغام - مقارنة بالروايتين السابقتين - ازدادت حدتها وتضاعفت قدرتها . ومن ثمّ اتضح الصّراع الكبير بين شخوص المقاومين وحيش الاحتلال ، فعلاوة على ذكر الجنرال الانكليزي (1) والحيوش الاستعماريّة والمخندّي الانكليزي (2) ومبجر شايبير وشيمون (3) ، وإضافة إلى مقاومة مسعود الفرّحلن للأتراك فلنّا نجد حديثنا عن الفائز المصريّ الذي أبى الانسحاب وصمّم على المجابهة فاستشهد (4) .

وبين هانس المّوتس : قوّة الاحتلال وجبهة الدفاع والقداء أعطى الرّأوى صورة صادقة عن حدّة الصّراع ؛ صمّن فصلين كاملين أوّلهما مرتبط بوليد مسعود دابه بحمل

(1) جبراً "البحث" ص 93 .

(2) م . ن . ص 242 .

(3) م . ن . ص 247 .

(4) م . ن . ص 106 .

مسولي: "وليد يحترق أقطار انتجد" (1) وبانيهما يروي قصّة استشهاده مروان (2) .
إلى شخصيّة وليد تأخذ ، هنا ، بعدا آخر بانتعائه إلى المقاومة . فهو
فلسطيني - شبّ في القدس ، ودرس اللاهوت بايطاليا (روما) ، إلا أنّه اكتشف أنّ
مسيح العرب ليس إلا أداة لتثبيت العالم . ومن تمّ تعيّر وليد وجرح إلى الحماة
لممارسة فعله . وهذا التعيّر دفع البطل إلى العودة إلى أرض الوطن والدفاع عنه ،
اسقاما وتواصلا مع دفاع بداء أبوه . فكأنّه يتمّ عملا مُطابقا بعهدته ، إلا أنّ عمل الآب
لم يكن مخطّطا . إنها ثورة على الأتراك هي إلى التمرد أقرب . أمّا وليد فقد جاء
عمله نتيجة تخطيط وتنسيق . يقول : "أنا وشبير وطلهوب أخذنا الجندي الانكليزي
إلى غرفة قرب "نقطة" البوليس المجاورة ، وجرّدناه من رتبه الحاكم ، لكيما [كذا]
أنتكر فيه ، ولم يقاوم ، وبعد ساعات قليلة انتهينا من العمليّة وسمعت الدويّ
القاصف المجلجل الزاعق ، وتصوّرت كلّ شيء" (3) .

لقد تقدّ وليد هذه العمليّة في سنة 1948 . وهو يتذكّرها وقد فُضض عليه
بعد عشرين سنة لَمّا عاد لريارة زوجته رجمة المريضة في بيت لحم . وقد وصف وليد
كيميّه القبض عليه . وأظنّب في وصف التعذيب ، وكأنّه يتمّ المشهد الذي صوّر في
"السّمينة" مع محمود راشد . يقول وليد متذكّرا التجربة : "[...] اسمك ، عمرك ،
عنوانك ، أبوك ، أمّك وصدمة اللكمة على عينيك تعميّك للحظتين ضربتي صبري
بالحجر على وجهي لأنني كسبت منه خمس بضات ملوّناة يوم العيد الكبير (4) ،
ولكنّه ضربني وهرب . هنا لا يهربون ، يصربونك ، وسمفون على رأسك ، لأنّ يدك
مفتدبان ، وسعك معيّد . ما علافك بفتح ؟ أنت هاجرت إلى بغداد ، أفت في
الخليج ، في بيروت ماذا تعمل في بيت لحم ؟ من رأيك في الحلبل ؟ في بيت ساحور ؟
في نائلس ؟ في رام الله ؟ في السبره ؟ لم أر أحدا سوى روجتي ، روحك حتّه واهمه ،
أندا ، كاتب الربرانه الرطبه لا يتسع لقامتني ووقفا [...] (5) .

(1) حبرا- "البحث" ص 239 .

(2) م. ن. ، ص 295 .

(3) م. ن. ، ص 242 .

(4) "العيد الكبير" هنا يعني عند المصح لا عبد الاصحى الاسلاسي ، وهو ما يتفق مع
ما أُررباه سابقا ، انظر : "البحث" ، ص 185 : قصّة وليد مع الطفل صري .

(5) حبرا- "البحث" ، ص ص 244 - 245 .

لنّ صوت وليد هنا يتّخذ شكل المرأة التي تعكس طلال الآخرين وأصواتهم ، بل لنّ "الأخر" يأخذ حيّرا واصحا ، فالسؤال أو الاسئلة الموجهة إلى وليد يصوغها الرّأوى ذاته إمّا هي صورة لأصوات الآخرين واسئلتهم . فإذا المسجّت هو طرف في الصراع ، ونقصد شرطة النظام في فلسطين وهم يوقّعون السؤال نلّو السؤال ، بل لنّ وليدا يورد أيضا أجوبتهم ، وهي أجوبة صادرة عن الساهرين على النظام في اسرائيل . إمّا دولة اسرائيل التي تعتمد القهر والتعذيب لتؤمّن "أمنها" بقتل الآخر والتفكيك به . ويقع وليد في قبضتهم ، فيستمرّ التحقيق معه ويقدم له "محمود كاملة - واسمه يذكّرنا حتما بمحمود راشد في رواية "السّفينة" - إلا أنّ البطل يصعد ولا يعترف، وبذلك ينمكّن من الولادة من جديد . فيبعد . يقول وليد معترفا : "خرجت غائما الحياة بأجمعها من جديد أنشقّ الهواء البارد ، ما أطيّبه ! ما ألهذ ! خرجت طفلا نجاه الحياة . أتعكّز جسديا - ألهذ أوصالي بعضها إلى بعض ، وأما ذهنيّا ، وأما نفسيّا ، فأركض في فيافي الأرض كالفهود ، كالغزلان" .

لنّ تحريرة وليد للسّخّ والتعذيب وتحريره للصرر والمكابدة والصراع بعنف والإيمان بقوة ورباطة جاش ، جعلته يكتشف أنّ داخل الأرض المحتلة هو الأحيج والسّعير . إلا أنّه أحيج وسّعير لا سي عن التوقف ، وهو أحيج لا تحدّه الأرض المحتلة ، فهو ممتدّ من الخليج إلى المحيط يقول : "من الخليج إلى المحيط سمعت صراخا ، وسمعت بكاء ، وسمعت أصوات العصيّ والخراطيم البلاستيكيّة ، والمخسرون يملّون [كداء] العواصم والقصبات ، يملّون الخرى والسّفوح ورجال ملابس مدنيّة ، أنيقة يروحون وبحسّون في ستاراتهم كالف مكوك في ألف نول ، سوفون إلى مراكز الظلام أناسا بالعسرات ، بالملئات ، يصبعون بهم في ساعات الأروقة والرباريس ، يرتفع في الليل والنهار صوت السؤال والإنكار والاعتراف - صوت المطاط ، بهوي على عري الحسد ، لسراكم التّهم والاكاديب في الأصابر ، وتمتلئ الأفواه بالدم" (1) .

لمد أوقف "وليد" عدبد المرات وكل ، كلّما ألت حادثه ، من بين الموفوس ، رعم أنّه استمرّ في بغداد . د"فلسطينيّة الفلسطينيّة أمست مدعاه - في نظر البعض -

(1) حبرا-البحث- ص 249 .

إلى التوجّس منه (1) .

إنّ تجربة وليد في المقاومة هي امتداد لنضال وديع وفايز ، وهي تجربة كانت نتيجة إيمان داخليّ بضرورة الفعل . ولذلك سعى البطل وطمح إلى استمرارية وتواصل . فكلّ مرّولى وليد ثمّ وصال رؤوف صوتين حاملين لمشعل الثورة . وقد أورد السارد الدكتور جواد حسني قصّة استشهاد مرّولى عند اقتحامه "لأم العين" رفقة صحبه الفدائيين (2) . وفي هذه العمليّة سرّ التخطيط الدقيق والعمل المتكامل، وهو ما يعاكس ما قام به وديع وفايز في رواية "السّفينة" . فإل كانت عمليّة "أم العين" جريئة دقيقة ، فإنّ انتقام فايز وردّ فعل وديع كانا عملا ذاتيا غير مترابط الاواصر ولا منبثق عن فعل متكامل ينمّ عن تخطيط مسبق . أمّا ما سعت إليه وصال رؤوف في الانتماء إلى عناصر المقاومة في بيروت (3) فهو يدلّ على استشرى الوعي في صلب المجتمع العربيّ الذي بدأ يفهم لحظته التاريخية .

إنّ شخوص نظام الحكم في رواية "البحث" هي أصوات متعدّدة داخل منظومة متكاملة ، هي حوقة تتداخل فيها الانعام وتتصارع . وهذه الشخوص تعبّر عمّا يعثور دواخلها من أهواء ، وما يصطرع في أعماقها من آراء ، وما يتلاطم في أغوارها من ميول . وقد وجدت هذه الأصوات في التسيح السنقوبي طريقا لإبلاغ رسالتها .

إنّ شخوص النظام في روايات "صراح" و"السّفينة" و"البحث" تعبّر عن الواقع الفلسطيني في الأرض المحتلة ، فإن كانت الرواية الأولى صورة لفقدان النظام ورحاله عدا رمز من رموره هو "الشرطيّ" ، فإنّ رواية "السّفينة" أعطت للنظام حضوره بمفصل شخوص متعدّدة اردادت وتضخّمت في رواية جبرا الثالثة : "البحث" . أمّا في رواية "العرف الأخرى" فإنّ الدارس يلاحظ غياب هذه الشخوص التي ترمز إلى النظام مباشرة ، لكن ذلك لا يعني طمسها كاملا . ذلك أنّ هذه الرواية وردت داب سمة خرافيّة ، فهي تبدأ واقعيّة ونسهي واقعيّة . إلّا أنّ جوهرها

(1) يقول ابراهيم الخاج نوفل معندا فولة كاظم اسماعيل : "الفلسطيني خطر ،

خطر ... " ، انظر جبرا "البحث" ص 323 .

(2) جبرا "البحث" ص 297 - 303 .

(3) م.ن. ص 378 .

حاء حاملا لمسحة تتسم بالعرابة والعجائية . ولا شك أنّ الرواية باعتبارها رجيلا في تلافيف وعي لـ"بطل" إشكاليّ جعل هذه الصبغة تموّه عن وجود النظام . فمن لا بعد شرطيا ولا سلطة فاعلة بالمعنى الكامل ، وإتعا نلحظ ظهور بعض الساسة وبعض القضاة والحكام ، بل نحن نتفطن إلى "نظام مستتر" هو منطق العلم ذاته . ففي هذه المدينة - الغرف ، الماقدة للشرطيّ وللحاكم القاضي نجد قحرا عاتيا يفعل فعله . وهذا القدر ليس إلا صورة للعلم ذاته . ويمثّل هذا القدر وهذه القوّة ، الرجل الأصلع ، صاحب الأزرار الذهبية . وهو رجل في حدود الخمسين وفق منظور البطل (1) . ويبدو النظام هنا ممعنا الأول وهو "الطريق والعادة" وهذا الرجل ليس إلا القيم على النظام يسهر عليه ويتقاسى في إقامته . فهو الذي تابع محيى البطل ، وهو فاتح الأبواب ومعلقها (2) . فكلّ صاحب الأزرار هو المكلف بالإشراف على تراتيب رحلة البطل داخل ذاته . فهو يملئ المسار ويحدّد الطرق ، إلا أنّ هذا المسار يبدو كالواقع ، فكلّ البطل حرّ من نفسه شخصيّة أخرى هي المنطق أو هي "الحّد" يفعل فعله في الأحداث فتتوالى ، وفي البطل فيستجيب .

إلى النظام وشحوه في رواية "الغرف الأخرى" هو نظام متوار ، محتف ، مستتر ، ولذلك فهو شفاف دقيق بكاد لا يرى ولا يسمع ، بل إنه لا يترك آثارا . ولعلّ بجسده في العلم عند التجربة الآخره ، تجربة عودة الوعي إلى البطل ، قبيل انتهاء الرحلة كانت قمة في الدقة والنمى . فقد سعى صاحب الأزرار إلى المطابقة بين شخصيتين متافرتين ممّا دفع بالبطل إلى الثورة العارمة (3) .

إلى رواية "الغرف الأخرى" يحمل في طيّاتها أصوات شخص ممل النظام إلا أنّ الصّوت الفريد هو صوت صاحب الأزرار الذي جاء منعقد الأنغام متشعبها . ولا عرو ص ذلك ، فالكاتب اتبع سماء سفوياّ أحيانا ممكّن كلّ صوت من أن يكون مرآة نصيى الأخرى وتحول لهم أن يروا ذاتهم وذوات الأخرى في آن . إنه التعتد الذي ستر الحياة ذاتها . فإذا الرواية ، بهذا المنظور ، سائر الواقع المعيش في بطنه وتفتراته الكثيرة .

(1) حبرا - "الغرف الأخرى" - ص 25-26 .

(2) م.ن. ص 53 .

(3) م.ن. ص 133 - 151 .

- الفصل الثاني : المثقف :

لنّ حضور المثقفين في روايات جبرا له أهميته خاصّة . ولا نجد المرء عن الصواب عندما يقرّ بأنّ هذه الروايات هي روايات المثقفين أصلاً . وقد مكّن الكاتب المثقف من التعبير بصوته المعتدّ عمّا يحتلج في المجتمع من آراء وأفكار وفيم ومبول.

وإذا كان المثقف هو "الشاهد على المجتمعات الممرّقة التي تنتجه ، لانه يستنطن تمرّقها بالذات . وهو بالتالي ناتج تاريخيّ ، وبهذا المعنى لا يسع أيّ مجتمع أن يتذمّر من مثقفيه من دون أن يضع نفسه في قفص الاتهام ، لأنّ مثقفي هذا المجتمع ما هم إلا من صنعه ونتاجه" (1) ، فلنّا نجد في روايات جبرا مثقفين حاملين لندور المعرفة يشهدون أحداث عصرهم ومعلولون فيها فعلهم ، لكنهم أيضا يفعلون بها . إنه الصراع الذي يعيشه الفرد وقد استندّ بالعلم ونحرق به شوق إلى عالم آخر كل المجتمع أو على الأصحّ وافق المجتمع حجر عثرة أمام إحاراه . لذلك سعى أبطال جبرا إلى بناء عالمهم الخاصّ . ولعلّ تحليلنا لمكوّنات هذه الجماعة يبيّر لنا سبل رؤيتهم وبحثد بعض خصائصهم فما هي سمة شخصيّة المثقف في روايات جبرا ؟

لنّ السمة الأساسيّة للمثقف عند جبرا هي قلقه ، وهو قلق يولده نمرد داخليّ ينطوّر ليصبح في فترة لاحقة نمردا باحثا ، إلا أنّه يصل في الأخير إلى مرحلة اليوه والصياغ . وهذه المعالم بعدها كما يتّنا سابقا في عناوين الأعمال الروائيّة الخبرائنة.

ولدراسة نحوض جبرا سنطلق من تحليل شخصيّة المثقف الفلق ، والمثقف الممرّد فالمثقف الباحث ثمّ المثقف البائه . وقد نسبّ لنا أنّ المثقف الفلق بعد في "صراح" منصفته ، كما أنّ المثقف الممرّد بعد في "السّمنة" راحته . أمّا الباحث فإّنه يكون أسّ روايه "الحب" في حين جاء المثقف في روايه "العرف الأخرى" بانها صانعا.

- المثقف الفلق :

المثقف هو الممليك للثقافة والعلم والمعرفة مع إصافه ذلك الموقف الذي يعبّر به عن كسوبيته ووجوده . وهو - في روايه "صراح" - مثقف باطلق يعس فلق العصر .

(1) حل بول ساربر - دفاع عن المثقفين ، ترجمه : جورج طرابانسي ، ص 34 .

لذلك تكتب هذه الجماعة في رواية حبرا الأولى من رسامين وأدباء وفتاين لا يرتاحون إلى مجتمعهم الأرباب كله . وقد اصطب هذه النحوص في الفصل الرابع حيث التمي أمين بتلة من أصدقائه في المصهى . ويمكن أن نسم هؤلاء إلى قسمين :

- أولهما يحص الأفراد وهم : عمر السامري ، وفارس الطيني وباصر الحموي .

- وتانيهما يشمل الأرواح : رشيد بطرس وزوجته دانيه تم أمين وسمية .

١ : الأفراد :

أ - عمر السامري : شاب "عجيب" تبع في الدراسة ، فتخرج من الجامعة قبل أن يبلغ العشرين وحال في البلاد العربية وجزء من أوروبا لمدة سنتين ثم عاد إلى المدينه رمرا جميلا للتهكم والسأم" (1) . لقد ركر الكاتب في البداية على مؤهلاته ونفاخته فهو "ناعة" . ارتحل كثيرا في بلاد العرب وطاف في عواصم أوروبيه وهو بذلك ممت بحرة خاصة . إلا أن الكاتب يواصل قائلا : "له وجه كوجوه الملائكة ولسان كالسنة الأبالسة" (2) ، إلى وجه هذه الشخصيه وطاهره له إشعاع ملائكي أما لسانه وباطنه فهو جهنمي ، لذا يحدث هذا الساب من الفلق الوجودي بل بعيشه . فهو صورة للمثقّف الذي يحوم في "جحيم الرفاق" (3) الذي هو صو للمأساة الإنسانيه في تأرجحها بين الوجود والعدم . فما هذا الرفاق المعلن سرا إلا حليم لا بد من التعايش معه رغما عن هذه الدات الحموحة . فكأن الفرد مدمو إلى مسابرة الجماعة رغم انعدام التفاهم الأدنى . ولا غرابه في أن يكون "عمر" من أعز أصدقاء أمين الذي تفضل إلى أمين ودعاء إلى الجلوس معه ودائيه ورشيد وفارس الطيني (4) . ويتضح لنا سعه اطلاعه عندما يعلق على رسوم فارس فيسبته بالرسام "العلمكي روينر" وبقارن بين الأسلوبين بطريقه تتم عن درابه وممرس (5) . فهو يحدث عن تطوّر الدوق الأدبي والبقدم الآلى في البلدل العربيه وبقارن بين المسراء

(1) حبرا - "صراخ" ص 29 - 30 .

(2) م . ن . ص 30 .

(3) م . ن . ص 30 .

(4) م . ن . ص 30 .

(5) م . ن . ص 31 .

العربية والمرأة العنيفة في البلاد العربية وما يسبب الصراع من مشاكل ومآسي عند أهل الشرق، وهو يستشهد بـ"رابليه" الساخر (1) ويتّضح معالم أصول تفكيره عند استشهاده "بدانني". فهذا الكاتب العبقري اكسف الواقع - المأساة فكانت حقيقته تصويرا لجحيم المدن أيما كانت (2).

لنّ عمر السامريّ شاب مثقف تشبّع بروح المدينة العربية وعاش المدينة العربية، وبالتالي فهو يمثل شريحة اجتماعية دتّ فيها وعى ما، أو على الأقلّ هو المثقف القلق الجلّد في البحث عن طرق لفهم الحياة فهما أكثر دقة. ولا غرو في ذلك فهو الذي آتب صديقه أمين على تخلّذه أمام الحياة، عند هروب سمية، ميّنا له أنّ ما وقع هو دموع بحق، إلى التحرّر والانعقاد من "قيود الحب". ويصوّر حالة أمين الحزينة ووجوهه أمام المصائب وهي حالة اليأس الساعي إلى حتفه بيده (3).

لنّ عمر السامريّ يمثل الفرد الذي تسرّب إليه الوعي.

ب - فارس الطيبي: "يدعو نفسه رسّاما وإن لم يرسم في حياته أكثر من خمس عشرة صورة ولكن لم يحاسبه أحد على ذلك لحقّة ظلّه ولطف حديثه" (4). لنّ فارس "صورة للفنان التشكيليّ الذي يتكلم أكثر ممّا ينتج". لكن إنتاجه النادر جاء رمزيّ السمة تعبيريّ الاتجاه (5).

ت - ناصر الحموي: هو شاعر يطلب مساعدة أمين لنشر كتيب هو عبارة عن مقال مطوّل ألفه حول "تطوّر الحياة الاجتماعية في المدينة أثناء القرن الأخير" (6). وهذا ينبئ عن الوعي الذي بدأ يستشريّ، فناصر الحمويّ مثال الأديب السريع التأثير مما يحيط به، فقد كان يكتب "الأراجير" لكنّه ساهم في دراسة المجتمع وغدا، شعره اجتماعيّا سمحة لذلك (7). وهذا الشعر ضرب من الرثاء لأناس أكلتهم المدينة -

(1) حبرا - صراح - ص 39.

(2) م. ن. ص 46.

(3) م. ن. ص 58.

(4) م. ن. ص 29.

(5) م. ن. ص 49.

(6) م. ن. ص 64.

(7) م. ن. ص 65.

الآنون (سائق تاكسي - تاجر...) وقد توصل ناصر إلى حقيقة مفادها أنّ الإنسان في المدينة يعيش حاله خوف متواصل من الموت "فكلّ الإنسان يتأمل الموت فيعي الحياة" (1) .

إنّ ناصر الحمويّ هو الأديب الأحادي الاتجاه ، وهو يعتبر رؤيته تلك حقيقة مطلقة لا تقبل المحادلة ، لذلك بعد حديث قصير مع أمين يودّعه مؤملاً اللقاء في فرصة قريبة (2) .

إنّ ما يميّز المثقّفين الأفراد في هذه المدينة هو مواكبتهم لما يحصل في هذه الرقعة ، ووعيهم الحادّ بالتطوّر الحاصل ، إلّا أنّ هذا الوعي لم يتحدّد تحديداً كاملاً ، فبقي أغلبهم يعيش القلق الوجودي ، وضرباً من الهامشيّة ، فلا هم فاعلون ، ولا مؤثّرون في مسار المدينة التطوّري ، وإنّما هم جماعة تواكب الأحداث من بعيد وتراقب الأمور من عل ، وكلّ ما تقرّ به هو سبق العرب على الشرق . وهم في ذلك لا يكونون طليعة تصنع الأحداث وتخطّط للمسار المستقبليّ . فالمدينة جعلتهم هامشين وأخرجتهم في أتونها وصهرتهم في عالمها الاستهلاكيّ . فإذا المدينة صنو للجحيم والقرية عنون للجنة ، والمدينة عنون للشرّ في حين أنّ القرية عنون للخير (2) .

إنّ المثقّف الفرد جاء في رواية "صراخ" قلقاً ضحراً دبّ فيه وهي بالمرن ، لكنّه بقي يعايش قلقه ويستسيغه دون أن يعتّر عن موقفه تعبيراً صريحاً وإنّما بقي ناظراً ساهباً . فكيف كان موقف الأزواج من قلق العصر ؟

أ - رشيد بطرس وزوجته دانية : يمثلان صنفاً من المثقّفين المزعجين (3) . فرشيد نظراً أنّه اكتشف الحقيقة في الزواج وهو يمسّر كلّ الطواهر مدى بحاح الإنسان في هذه العمليّة يقول : "أما أنا فأؤمّ "بدانية" . لكم أن نلعبوا بأنوفكم أو أنوف عبركم - لكم أن نتمرّغوا بالربل إن شئتم : أما أنا فلي روجي . وهي لن نوحى إليّ مثل أفكاركم ... " (4) . ومن هذا المنظور يعلّق على تحرّره أمين : "مسكين يا

(1) جبرا - "صراخ" ص 66 .

(2) م. ن. ص ص 42 - 51 : يتّضح ذلك من المقاربة بين الميصال في القرية الذي يمثل الخير العميم والفيضان في المدينة الذي يمثل المصائب والسدائد .

(3) م. ن. ص 29 .

(4) م. ن. ص 39 .

أُمن ... تتكلم كالمخدوغ " أما دانية فهي المثقفة التي تعيش الحياء من أجل الحياء ،
لذا هي "لا تصيغ فرص الهوى كما أنّ طبيعتها الزاوية طوّحت بها في كثير من
العلاقات الشعة" (1) .

إنّ دانية تمثّل في روايه "صراخ" المرأة المتحرّرة التي رمت بالقيم الاجتماعية
القديمة ، وهي قيم العفة والحياء ، وانغمست في ظلّ علاقات جديدة هي نتيجة تطوّر
في الرؤية وتغيّر في السلوك بحكم الانفتاح على العرب .

أما بطرس ، وإن وجد ضالته في الزواج ، باعتباره حلاً وجودياً لممارسة فعل
الحياة ، فإنّه تميّز بنظراته المنطقية وتفكيره العقلاني . فأمن ذاته يعترف بذلك فهو ،
وإن وقف منه موقف الناقد إلا أنّه أقرّ في الأخير بما قدّم من تحليل وجيه للواقع
العربي .

لقد تحدّث رشيد عن الحياة . فنّه أصدقاءه إلى نواحي إيجابية بحث على
الإنسان التفتّن إليها وتقديرها التقدير الصحيح . يقول رشيد مخاطباً أصدقاءه :
"إنكم تنفصون عن كلّ ما يعجب به الإنسان ولا تنتبهون إلا إلى العيب والاعوجاج ، ثم
تزيدون الطين بلة بمنطقكم المعكوس ، وبرفصكم الضيم الصحيحة وبعلمكم هذه
الصور كأنها الكوايبس ..." (2) . إنّ الموقف الصحيح هو أن ينف الإنسان لسعد
موصوبة . فيقدّر ما يستحقّ التقدير ويشهر بما يستحقّ الحقيق ، أمّا أن يستقد
فقط ، فذلك هو الابتعاد عن التفكير العقلاني الصائب ، ويوضح رشيد رؤيته أكثر إذ
يصف : "... لم يضجر الإنسان ولديه هذه الموسيقى والأفلام والمعارض والمتاحف
والسيوت الطيفة والكليات والحدائق والحفلات والعمود والآهار الخ ؟ أخشى أنكم
مرضى بأوهامكم ..." .

إنّ رؤية رشيد لا نخلو من سداد وطرافة . وقد سقط أمن إلى ذلك فعلق :
"إنّ رشيد ، وإنّ نال في أهميته ما لدينا أصاب الهدف لأوّل مرّة في حياته" (3) .
إنّ نفاقه رشيد ومفكره العقلاني جاء بنحة حنمية لمجمع هو بصدد التحول ،
فالمديته مجمع بدأ بتطوّر نحو مجمع استهلاكي بحق ، فمت فنه بورحوارته صاعدة ،

(1) جبرا "صراخ" ص 34 ،

(2) م.ن. ص 40 .

(3) م.ن. ص 41 .

وانتهت فيه ارسقراطية هاربة . فى حين وقف أغلب المثقفين قلوبهم حائرس
مهمومين لا يعرفون للنفس مخرجا . وإن اعترف رشيد بأهمية الواقع الجديد ، وما
يقدمه من إمكانات للتثقف والتعلم ، إلا أنه يعترف أيضا بدور الزواج فهو عملية
تكون للفرد اسجامة وتقويم حياته . ورسم ما فى الرواية من تعرض لشخصية
داية - واسمها دالّ عليها فهي المرأة القريبة السهلة المأحد - إلا أن ذلك كل يهدف
إلى إبراز إنسانية المرأة . فصور داية إنسانى ، عفوى . كما أن صوت رشيد هو
صوت المثقف الذى توصل إلى قناعات أصيلة مكنته من الخروج من مرحلة القلق
الوجودى بإثبات الوجود وتاصيل الذات . وقد كل صوت كل من داية ورشيد متميزا
بالسرة الإنسانية . وقد مكنتهما الراوى من التعبير عن دواخلهما ورؤاهما بكل حرية
وطلاقة ، فساهما فى التركيب السنفونى العام .

ب - أمين وسمية : إن الصفة المميزة لأبطال جبرا المثقفين هي قلقهم
الوجودى الكبير بصمة عامة والمثقفين الأفراد خصوصا . وإن بدا لنا التناقض : رشيد
وداية يعيشان ضربا من الهدوء ، فلن أمين وسمية يعرفان تجربة مرّة . فأمين وهو
الشخصية الساردة التى مكتب كل الشخص من التعبير عن دواخلها ، يوضح
وضعيته تدريجيا . فهو مثقف عرف فى طفولته الضنك وشطف العيش ، بل إنه كان
مدعوا إلى العناية بـ"الحراف" من أجل ربح ضئيل حتى يتمكن من مواصلة الدراسة
والتحصيل . فكان يسهر على ضوء مصباح نفط يؤذى العين ولا يفي بالحاجة . إن
"أمين" شخصيته نحتت تماقتها من الصخر حتى وعى العالم . ولما برحت أسرته إلى
المدينة ساعد الشوارع الخلمية ووصفها لنا وصفا دقيقا ، فمن السّجار اليومى إلى
النّاخى ، إلى المرض فالموت . إن أمين ممثّل بحق الشخصية - الوعى : وعى داه
ووعى الآخر . ويتضح ذلك فى الجدل القائم فى ذهنه بين المدينة من ناحية والقرية
من ناحية أخرى . وهو فى قمة كرهه للمدينة بهرب إلى عوالم الطفولة الأولى فى
القربة . وهو يرى هذه العوالم رعم كل الصعوبات والعراويل ملانة بالأمل والسعادة
والاطمئنان . ويتضح ذلك عند وصف والدته وخاصة والده الذى توفي وهو لم يبلغ
العاشرة من عمره . وقد تغنى به أمين عند تصويره له : فهو بستانى الدير له روح

مرحة يحترن القصص. يقول : "لقد أفعم أبي آثام طمولتي بالأقاصيص والأغاسي" (1).
إنّ هذا الستاسي "الفقر" له مقدرة على ارتجال الأغاسي وذلك نتيجة دافع غريزي
بدفعه إلى قول الشعر وتلحيه فكان الأب محطّ الانتظار كلما قام عرس وهرجت
القرية فرحة ، وقد كان له صديق يرافقه "بشبابته" .

وقد صمّخ هذا الأب ابنه بحبّ العناء ، بل إنّه هو الذي دفعه إلى الرقص
قائلاً له : "ساغتي الآن ، فترقص أنت" يومئذ كان أمين في الرابعة أو الخامسة من
عمره فكلّ الرقص المرح والايقاع المحبوب . وقد رافق هذا الرقص تهليل
الحاضرين وإكبارهم. إنّ هذه الرقصة هي رقصة "زوربا" عندما نغمه السعادة ،
ويبفلت القلب من مشاقّ الدنيا ، لينعم باللحظة السعيدة أو هو الجمون الراقص
الذي يرى الحياة من وجهها الصبوح . فتتعدّم الآلام وتتحى الأسقام ، عندما ينغمس
الإنسلي مع وقع الحياة الجميل . ووجد أمين نفسه "يصرّب الأرض بقدمه ويدور
ويتمايل وضجيج اسمه المتكرّر يملأ أذنه : "أمين ، أمين ، أمين" (2) .

إنّ طمولة أمين كانت رغم شظف العيش ، مدماة للفرح والسعادة ، ومعبسا
خولّ لأمين فيما بعد الهروب ممّا يحبط به من فواجع وأحزان .

أما سمّة فهي على النقيض من أمين ، حيث عاشت "محميّة مدلّة (...) "
كانت وحيدة والديها ، فلا عجب أن دلّلاها وعدواها [كذا] بآرائهما في الحياة
والأشياء فنشأت على كبرياء لا مرّر لها ، وتعلّمت العزف على البيانو دون أن تتض
العرف ، ودعيت إلى الكثير من الحفلات الاجتماعية ولم تعرف عن الكتب إلا ما
سمعه من حديث الناس عنها . فكان الأوّل أساليب تصفيف الشعر وفساتين السهرة
والإفراط والعطور والأحذية . ولا شكّ في أنّه كان لها بعض المعجبين وإلى لم تعشق آنا
سبهم (أو هكذا ادّعت) (3) . إنّ صورة سمّة في نظر أمين هي صورة الضياء التي
نعس حناها وفق منطور النورخوارنة الصاعدة المرتفعة في السّم الاجتماعي
ندرجحاً حتّى أمست من طبقة الأثرياء . فوجدت كلّ الإمكانيات التي تسبّحها لها هذه

(1) جبرا- "صراخ" - ص 25 .

(2) م. ن. ص 26 .

(3) م. ن. ص 44 .

الطبقة فمارست الحياة وفق ما تتطلبه هذه الفئة . فكان الاهتمام باللباس (المظاهر) والنكوص عن التعلم الذي يتطلب الذهن المنوَّقد . واكتفت ببعض مبادئ العرف فلم تحسنه وحصرت الحملات الكبرى كإطار من أظرفها . فكانت حميلة كقطعة نصصة لا غير . وهذا بالضبط هو إرادة والدتها ، فقد كانت الأم تعدّ ابنتها لزواج كبير .

ويواصل أمين وصفها فيبرز بداية تورنها على الحياة وبرمها منها . يتساءل أمين في البداية : "كيف استطاعت أن تضع يدها على مصدر شعر الحياة حين كتمت لي عن حساسيتها المفرطة في الأشهر الأولى من زواجنا" . لقد لامست سمية رحبق الحياة وتفهمت مستلزماتها رغم أنّ ظروف عيشها لا تساعد على ذلك . لقد اعترفت : "إنّما ما بلغت الثامنة عشرة إلا وقد طرأ عليها تغيير طاهر ، حين أدركت أن والدتها أثريا على حاسوت بدأ صغيرا وانتهى كمتجر من أكبر متاجر المدينة - وله فروع شتى- فجعلنا يقلدان الأثرياء الملاكين في مط المعيشة" . إنّ "سمية" تفتت إلى فئتها المتحفزة المنطلقة . ولما استوعبت هذه الحقيقة عمها الملل . وبدأت سحب النورة تبدو عليها : "وعزمت على الانطلاق بخيالها من أسار ذلك اللون من العيش ، بما فيه من استرفاع وتمويه" (1) بل إنّها "صاقت سحيفتهما الكبرى لما فيها من تنظيم متكلف وهي تحيط ببيت ضخم لا داعي لصحافته ، حين لا يقطنه أحد سوى ثلاثتهم مع خادم" (2) . إنّ ثوره سمية هي نورة على الروتن والاسمرار ، وما سعه الخسوع واتباع الطرق المرسومة وفق قيم غير أصيلة ، فسمية لم تثر ، وفق قناعات ذاتة ، وإثما الثورة جاءت على ما هي عليه من عادات مكتسبة بالية في أساسها . فأسره سمية ممثلة في والدها سليمان شنوب ، هي أسرة تخاورت حقيقها لندرج ضمن فئة الأثرياء . وقد كان هذا الأمر نتيجة حبّ المال والكسب ، فكرهت سمية كلّ ما جاء عن طريق النره والخسوع من حدائق وآبئة . وأصبحت حاملة بغرفة في مكان منرو حيث يجد المرء ما يستحب لصرورياته ، فهي نعلم بعض صعب نأوي إليه دون صحابه وفحامة (3) ، ولعلّها تسعى إلى الحبّ بمعناه الواسع . فالمحطل أو العرف الكبيرة

(1) جبرا-صراخ-ص 44 .

(2) م. ن. ص 45 .

(3) م. ن. ص ص 22-23: سمية مسرورة بالدهاء إلى منزل أمين دي العرفص .

بلوحاتها وزرانيها كلها شيء في نظرها عبر دائم . وهي ، إلى أحت العرف الصغيرة والاعتاش السبيطة ، فلها أيضا تحب ما الفت من أشجار باسقة إذ العبرة "بالقوة الكامنة" في الداخل ، لذا كانت تجد في الأحراش ملادها بل إنها : "تتمنى لو تستطيع الرسم فترسم تلك الجدوع الملتوية الجبارة" ، ولعلها قارنت بين تلك الدوحات وجسدها إذ "اعتبرت جسمها شجرة تشعر بالعصاة تتوثب في أعصائه" . وهذا الجسم كان منعشاً إلى الارتواء فكان الحب ، ومنه كل المنطلق نحو المجهل الجديدة (1) . إلى سمية وهي في السادسة عشرة أو السابعة عشرة ، هي في نظر أمين "فتاة تعطي رؤى شعرية في خفايا صخرها تستمد منها هوى ومتعة" (2) . إلى سمية إن وردة متفتحة كل التمتع ومتوجهة كل التوجه . يقول أمين : "حالمًا التقينا حمل الحب إلى جسدها وذهبها دفناً كدفن الشمس ، فانضج فيها حسنا جديدا : ها قد أثمر الآن ! (3) إلى حب الطبيعة هو حب الإنسان أيضا ، فكل سمية اكتشفت التكامل بينها وبين الطبيعة ، فهي انة الطبيعة تكاد تتحد معها : "ها قد أثمر الآن" مقولة ترتدها سمية متحدثة عن جسدها والأشجار . لقد نضج جسمها وهي نضجه صبح للطبيعة ، وبوجود الحب كانت الثمرة ، وهنا يزداد في وعيها الاتحاد بالطبيعة ، لذا أصبحت لا تستقر إلا في محيط ليس بالضرورة ، مكسبا أي هي تسعى إلى "أرض" لا إلى إطار كإطار لوحات القصر . ففصر والدها عالم زائف في نظرها . إنه مجاهدة ضد تيار الحياة الحقيقي . لذلك وجدت نفسها ، دون وعي أو بوعي ، تنقل اقتراح أمين بالذهاب إلى منزله (4) . إنها المعامرة التي كانت سمية تبحث عنها ، لقد دفعها المطر / عصر الماء ، إلى الالتجاء إلى أمين ، فانسأقت دون خوف ولا وجل . بل إنها وجدت في ذلك تكسيرا للعالم المعلق الذي يمثلها والداها . يقول أمين متذكرا اللقاء الأول : "حالت إلى منزلي في الغرفتين دون إلحاح مني . ولعلها لإعيائها لم نستطع الماومة ، فاعدت لها حماما حاراً ، ولما دخلت الحمام وأقفلت الباب وراءها برعت ساني في غرفة النوم ، وشعب بصبي وعيرت ملاسي وأخرجت لها بطلوبها رماديا

(1) حبرا - صراخ - ص 45 .

(2) م . ن . ص 44 .

(3) م . ن . ص 45 .

(4) م . ن . ص 22 - 23 .

وأحد قمصاني . وما أعجب ما استحالت إليه حين برزت في ثباتي وقد فرق شعرها في الوسط فنزلت أطرافه إلى كتفها في نعمة الحرير فصحت "يا الله" (1) .
لقد أوردت هذا المقطع لإبرار سعي سمّة إلى التعرّ إنها جاءت مع أمين من طواعية ، بل ليست ملابسه أي ظهرت بمظهره الحقيقي ، وهو ، باعتبار انتمائها ، تغيّر كبير ، وبستقيم هذا التحليل عندما نعلم أنّها تتزوج أمين رغم مقاومة أهلها الشديدة.

إنّ سمّة تائرة بالمعنى العميق للكلمة ، وهذه الثورة هي فرص للذات ، والغريب أن تواكب هذه الثورة ثورة طبيعّية ، تمثّلت في الرعود والأمطار . ففي البداية نزل الغيث ، وأرعدت السماء فالتفت سمّة بأمين في الأحراش . ثم ثارت ثورتها الثانية وهربت من العشّ الروحيّ عند الفيضان الكبير الذي أودى بثلاثة أطفال أو أربعة في أحياء المدينة القديمة (2) . ثمّ عادت إلى البيت الروحيّ ، عندما نزل المطر وعاد أمين من عطلة قضاها بمفرده في الجبل (3) .

إنّ سمّة تمثّل الثورة المتواصلة . فهي ، إن ثارت على أهلها وفنتها ، فلتها أيضا تارت على أمين المثقف ، تارت لَمّا أُهست أنّ هذا المناخ لم يعد يوجد لها ما تبحث عنه من مغامرة وكشف جديدين . إنها صول الثورة المتواصلة التي لا يهدأ . وتزداد ثورتها هذه تأخّجا عندما يأتي عنصر النار المنتمل في حرق ركران لمخلفات الماضي . فتعود هي إلى أمين مع المطر الهاطل . فيلتفي عندئذ عنصر النار (ركران) والماء (سمّة) مع أمين . فكلّ المرأتين المتضادتين تحملان نفس الهموم الثوريّة ، وإلى احتلف الميطلعات والأهداف . لقد عاد وركران نائره الثورة كلها . فركران بلغت أوج هذه الثورة لَمّا دعت أمين إلى البناء بها . وقد بقي أمين متأرجحا في قراره بين الضول - وبالتالي المور بالعنى والرفاء مع ركران المرأه التي لا يبي بوجهها الحسني عن اللعنان - أو الرفض ، وبالتالي أن يحرم نفسه من مال كنز وخير وفير . لقد انطلقت ثوره ركران ، فكلّ بروز عنصر النار الذي أعطى مسعى جديدا للرواية ،

(1) حبرا - صراح - ص 22 .

(2) م . ن . ص 52 .

(3) م . ن . ص ص 85 - 86 .

وإذا بأمس-الساكن-المهموم-الصامت-القابع ، ينور بخوره بورته العارمة . فرفض سمية وركزان معا في آن واحد ، أي آتة في الأخير أعاد نفسه إلى نفسه ، وأفهم ذاته واقعه المترقي . إلى النار هنا منصر "للطهارة" يقول : "أدركت أنّ تلك النار مطهرة ، اندلعت هناك لتفضي على حرائيم سارية - لقد اندلعت لانفادي أنا ، لتطهير لحمي ودمي ، وتسمرت بالنافذة مسحورا بما أراه ، وبودي لو أنصجر في ضحك متواصل كقصص انفجارات متواصلة" (1) .

إلى الصورة المأساوية قد بلغت القمة . فالنار أكلة كلّ شيء ، وفي هذه اللحظة بالذات يبلغ الأسى بالبطل مداه فيود لو انخرط في "الضحك الباكي" . إنه التطهر بدءا من الذات ، ومن ثم يلتفت مباشرة إلى سمية المطروحة على الأرض ويأمرها صائحا : "أخرجي ، أخرجي" (1) إنها الصيحة الثانية ، بعد الصيحة التي وردت سابقا (2) وهي التي أحد منها العنول ، عبر أنّ الاختلاف بين الصيحين بين للغاية . فالصيحة الأولى هي صيحة استغاثة وخوف "كصرخة الحبلى" أما الصيحة الثانية فهي صيحة الانفراج بعد الانفجار الكبير . ولما قدم ركران في سيارها وشاهدتها سمية رؤية العين اطحى الواقع . وعندما رفض الركوب مع ركران كانت سمية قد اتبعت الطريق الصاعدة "متباعدة" (3) . عندئذ بالضغط كان أمين قد عاد إلى نفسه، وإذا داته هي المقصد والمآل ، فانجلى حلم مرعب سكن نفسية البطل طيلة سنتين كاملتين .

إلى شخصيتي أمين المتقف وسمية الدكية يمثلان صوتين متعددي الأوتار في هذا العمل الروائي ، كما أنّ ركران هي الرأوبة الثالثة . والعلاقة بين السالب هي علاقة انحذاب وصدام ، انحذاب بين سمية وأمين من ناحية ونقارب طفيف بين أمين وركزان من ناحية ثانية وصدام عسف بين سمية وركزان عند لفائهما الأول من ناحية ثالثة . وقد بدا ذلك إثر الاصحار الذي سبب كلّ شيء ، فإذا أمين بطلاق من عفاله الذي كل شدّ إليه سدّا . فأعاد النظر في العالم ، من جديد . ونسجى الرواية بفراءه

(1) حبرا-صراح- ص 92 .

(2) م.ن. ص 87 .

(3) م.ن. ص 95 .

أمين للطريق ، ولأول مرة نجد أمين يرى الناس رؤيه الحقيقة والعين يقول : "لم يكن من العسير عليّ حين حدثت في عيوبهم أن أدرك أنّ الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم ، كما كنت هائما لستين مدينتين يبحثون عن نهاية الليل طويل وبدايه لحياه جديدة" (1) .

لنّ أمين انفتح من جديد على العالم ، وكلّ هذا الامتاحت إثر تصادم عنيف بين ركران وماضيها حيث كانت الغلبة لركران ، فامتحت اسرة آل ياسر ومخلفاتها وتاريخها من ناحية ، ووقع تصادم عفيف بين ركران وسميّة ، حيث الثقيا ، دون أن يتبادلا الكلام . ثمّ اتبعت كلّ منهما طريقها الخاصّ من ناحية ثانية . لقد تمطّل أمين إلى وصعيته فعاد إلى نفسه باحثا مستجليا خوافيه الدفينه . وأوضح أمين ذلك عندما تحدّث عن جموع الناس الهائمه ، وتفظّن إلى بجانه ونهاية ليله الطويل . والمصل في ذلك يعود إلى تلك الصيحة الكبيرة التي أطلقها . فلذا هو ينتبه إلى داته المفقوده فبدأ في البحث الحثّ عن الحياه الحقّه .

لنّ شخوص المتقّفين في رواية "صراخ" تمثّل فئة متحاسة متكاملة بقسميها . وقد تميّزت أصواتها كلّها بالطلاقة في التعبير عن داتها ، والحريّة في إبراز مواقفها ، وإن وردت كلّها ضمن صوت السارد أمين سماع . وهذه الأصوات هي أنغام جيل جديد تشرب معظمه بالثقافة الحديثه ، بل إنّ بعضهم درس بالعرب وأخذ منه . إلا أنّ ذلك لم يجعل بعضهم بنهر الانبهار كلّ ، ولم يسق الانسياق كلّ إلى ضرب من الانبئات الكلي . وما يدلّ على ذلك هو شعور هؤلاء بما يعيشه المدينه من تحوّل وما تعرفه من تعبّر وما إحساسهم ببعض العين ، إلا نتيحة للوضع الراهن الذي ينمّل داخلنا سطره وأناه سديدين . ومن ثمّ كلّ القلق الوجودي الذي رمى بطله على أكثرية المنقّمين وهو قلق يعتّر عن الأرمه . ولعلّه يعتّر عن السكينة فيل الانمجار ، والصمت فيل الصّراح ، عبارة أوضح ، إتّنا أمام نوطه موسميّه سمويّه المربع ، تحد في التركيب الصوتي المنداخل طربمه منلى في الإملاع . فأصوات هؤلاء هي صفات تنطلق لتعتّر عمّا سباني . وإن أوحى لنا أمين ببدايه انطلاقه الرحب ، إلا أنّه قد بدّل على انطلاق نحو المجهول .

إلى شخوص المثقفين في رواية "صراخ" لا يصوّرون الواقع المؤلم فقط ، وإنما يلوّحون بما سيكون عليه الأمر في روايات جبرا اللاحقة . وهنا يتّضح هذا النكامل في أعمال جبرا الروائية . إلى أصوات هذه الشخوص ليست ، في الحقيقة ، إلا بداية ومطلقا لأنغام أخرى ستتحدّد عبر "السّفينة" و "البحث" و "الغرف الأخرى" وكذلك في أعمال جبرا القصصيّة "عرق وبدايات من حرف اليباء" و "صيّادون في شارع صيق" وكذلك في "عالم بلا حرائط" التي ألّفها معية عبد الرحمن مسيف . لكن كيف صوّر جبرا المثقف في رواية "السّفينة" ؟

المثقف المتمرد :

إلى شخوص المثقفين في رواية "صراخ" جاءت مخبّئة بقلق العصر ، فإذا هي تصوّر هذا الواقع وتحاول قدر المستطاع أن تلقى عليه بعض الأنوار . وقد أحاد المثقفون الأفراد تصوير ضحرم الكبير والقضايا التي تشغل بالهم بصفة خاصّة ، وبال أفراد المجتمع عامّة ، أمّا المثقفون الأرواح فقد حاول بعضهم أن يكون موضوعيّاً ، معتبراً عن بعض الارتياح إلا أنّ هذا الارتياح لم يكن شاملاً ذلك أنّه يحمل في طيّانه خوفاً من المستقبل وقلقا دفيناً لم يمتّح .

أمّا في رواية "السّفينة" فيلّ المثقف كان عماد السيج القصصيّ . فالشخوص أصوات لها وجودها الخاص . وهم واهون بأنفسهم . بل إلى وعيهم هذا ، يعقد على المدينة والمجتمع والمكان رؤيته الخاصة ، فإذا بالقارئ يندمج معهم في حوارهم ويتابع أحاديثهم التي تنير الدواخل وتحدّد المسار . ومن هنا فيلّ الأصوات الساردة ليست في الحقيقة إلا وعيا مضاعفاً حتّى أن المثقف واع بما حوله وواع بوعي الآخر ، فيترك له إمكانيّة النعسر عن دانه بطلاقة ويسر وحرية ، بل كنسرا ما يدعو إلى الحدث ويفنح له المجال لينكشف دون موارد ، ويفتصح دون وجل وينعاطف دون خوف . هذه المروية هي التي فادت منقّف حمرا إلى الانفتاح على العالم والتعبير عن الواقع . فإذا هو يوفّي لأصوات عدده ، تحمل في طيّاتها شخوصا جمعا أي أنّ الشخصيّة الواحدة هي مجموعه من الشخوص البامت واتحدت ، وهي شخوص - رغم ذلك - لها تميّزها الخاص . فإذا هي شخوص في شخص أو شخص متمرّد له أفعه متعدّده . وقد انتهج الكاتب هذه الطريقة من أجل تصوير بوارع الإنسا في الحياة فسندو أمواج الأهواء المتقلّبة ، والأفكار المنصارعة والآراء المتقارعة واضحة جليّة . إنها "المنساقن

المطلمة" (1) التي يعتبرها الكاتب لبّ الصنّ وسُعةً . فهذه المناطق هي لبّ العواطف ودواخل النفس الحَيَّاشَة بالمطامع والآمال وهي القطب الذي ركز حبرا عليه ، فسوّى الفرد في إنسانيته دون موارد ودون تعميم . لذلك فإنّ المتقف في روايات حبرا حامل لرسائل عدّة يحضرها في دأبه ، ويلوّح بها عند اللقاء مع الآخرين . وهو يترك للأحرار امكانية الوعي بنفسه والظهور في مرآته . والآخر ، بامكانه ، وفق هذا المنظور ، أن يباقي رؤية البطل ويحادلها حدّ التعسف .

إنّ هذا المتقف هو الذي حملته حبرا رسالة النوعية ورسالة الطليعة [فالمثقفون] هم الطليعة ذات الأثر الكبير في التحوّلات التي تحدث في المجتمع العربيّ حتى " لو كانوا فقط باطقين " (2) .

إنّ شخص " صراخ " عاشوا قلقهم ولولا صراخ أمين في آخر الرواية لما تمكّن من الوعي الحديدي الذي دت فيه . فطرق إلى الطريق بطرة ملؤها الانبعاث والخبرة . أمّا الشخصيات في رواية " السفينة " فإنّ أغلبها مرّت بفترة القلق وأمسّت صاحبة موقف باقد بل إنّ بعضها بلغ مرحلة التمرد - قبل تفجّل متقفو رواية " صراخ " الأحداث ولم يفعلوا فيها فعلهم عدا أمين ، فإنّ شخص " السفينة " تميّزوا بمظاهر التمرد والتورة التي تنتابهم من حين إلى آخر .

ولدراسة أشمل لشخصيات روايته حبرا النابيه سنهتّم ، في البدايه ، بالسارد الأوّل وهو عصام السلمل والنحوص التي عرفنا بها . ثمّ نعرّج على السارد الثاني وهو وديع عسّاف والشخص التي قدّمها لنا ، لنسهي إلى السارده الثالثة : امسليا فرسري والنحوص التي عرفنا بها .

ولاحظ ، بادئ ذي بدء ، أنّ هذه الشخصيات المعرف بها هي كنسرا ما نجح إلى التعرف بنصّها ، بل إنّها يعتر عن حضورها بصوّ وافضدار ووعي من خلال حديث السارد دأبه .

(1) حبرا ، " الصنّ والمعلم " ص 493-494 يقول حبرا : " أنا دائما أحاول أن أسهل إلى مناطق الظلام " ويصف : " أن البطل في " صراخ " يرفض أو يستنكف أو يخاف ، في الرواية الثانية ينع ويدخل في منطفه الظلام ثمّ يخرج منها مرّة ثانية . . . "

(2) م.ن. ، ص 486 .

عصام السلطان:

مكتة المؤلف من خمسة مقاطع هي : المقطع الاثناسي وبه ما يناهز الأربعين صفحة ، والمقطع الثالث وبه أربع وعشرين صفحة ، والمقطع الخامس وبه خمس عشرة صفحة ، والمقطع السابع وبه خمس وثلاثون صفحة ، والمقطع التاسع وبه ست وعشرون صفحة . وبذلك يكون مجموع الصفحات المخصصة للسارد الأول بموق المئة والتلاتين صفحة ، أي أكثر من نصف صفحات الرواية . وعبر هذه المقاطع عرّفنا عصام بنفسه تحريحيًا كما قدّم لنا الآخرين . بل ترك لهم امكانية الظهور والتعبير عمّا في دواخلهم. فإذا البواطن مكشوفة ومناطق الظلام محلولة.

وعصام السلطان شاب متقف ، ولد في أواسط العشرينيات بجنوب العراق الريفي والضبط في أحد أقضية الكوت ، البلدة الواقعة على دجلة .

- في صغره ، قتل سلمان [أبو عصام] في بغداد ، حواد الحمادي ، فحكم عليه عيايبا بالإعدام . فهرب (1)

- في الخامسة أو السادسة ساعد والده وقد عاد حفيبه ، إلا أنه سرعان ما عاود الهجرة (2).

- في العاشرة من عمره " قطعت [الأم] الرجا ، وأغلب شمتبها على ذكر الرجل الوحيد الذي أحسنه وجعل من مأساتها قوة لا بد من تعليم الأولاد . كانت تقول لا بد من إنقاذ الأرض ، من تحسين استغلال ما تبقى منها " (3) .

- درس بناوبة الكرخ (4) ثم واصل تكوينه بالكلية مدة سبع سنوات ونحرّج في بداية الستينات (5) .

- تعرّف على لى كاظم عند العني ماكثر دون أن يتفطن أنّها سليله حواد الحمادي إلا بعد أن توطدت علاقتهما واستدّت .

(1) حبرا - السهبة - ص 168 .

(2) م . ن . ص 169 .

(3) م . ن . ص 171 .

(4) م . ن . ص 107 .

(5) م . ن . ص 109 .

- عاد إلى بغداد في أوائل الستينات ليستقرّ ويعمل مهندساً معبّة صديقه
إحسان حكمت .

- في هذه الفترة تزوّجت لمى من المراح الحاج فالح عبد الواحد حبيب .
- سنة 1963 قرّر الهجرة ، إذ لم يطق البقاء في بغداد ، بعد أن فقد الحبيبة .
ووجد في سفينة " الهيركبوليز " التي تبحر في أوائل حزيران ملاده .
ووجهته لندن .

- يكتشف أنه هرب من لمى لكي يلتقي بها أمامه في " السفينة " بل إنّ قمرنها
تجاوز قمرته .

- يوم الجمعة وهو اليوم السادس من الرحلة ينتحر الدكتور فالح (1) وينزل
عصام مع لمى إلى نابولي في انتظار الإجراءات للعودة إلى بغداد (2).
إنّ قضية عصام هي بالأساس الهروب من واقع متردّد لم يعد بإمكانه تحمّله ،
فقد اسبى به الفراغ وعمّة الغمّ وتغلّط إلى الحواء الكبير . فأراد أن ينطلق في
رحاب أخرى إثرها بداية التمرد ، فلم يكن ليضع بهذا الواقع ، ويتقبّله . وهو في ذلك
يعاكس أبطال " صراخ " الذين ، وإن عتروا عن قلوبهم ، فإنهم لم يبلغوا درجة التمرد
والفعل . إنّ رواح لمى هو الذي دفعه إلى الرحلة . ولا عرو أن تكون لمى هي أوّل
شخصيّة ذكرها عصام في سرده ، فمن هي لمى ؟

لمى كاظم عبد الغنى :

- ولدت سعداد ، في بداية الثلاثينات ، اعتباراً لسنة تخرّجها من جامعة
او كسفورد : 1958 .

- هي امه كاظم عبد الغنى [أخو حواد الحمادي] الذي قتلّه أبو عصام من أجل
الأرض .

- فصّت بعض السّواب في مدرسة سويسرا ، ثمّ تابعت دراستها للملصمة
باوكسفورد (3) .

(1) حبرا - " السفينة " - ص 212 .

(2) م . ن . ص 242 .

(3) م . ن . ص 109 .

- تعرّف على عصام في غضون سنة 1956 بلدى دون أن يمتطئ إلى حدوره ، إلا بعد أشهر (1) .
- عادت إلى بغداد بعد تخرّجها سنة 1958 . ولما كانت النورة رعرعت منها الكيل بل إلى أباهما اعتقل وأخاها هاجر إلى سوريا (2).
- في بداية الستينيات تزوّجت الدكتور فالح حسب (3).
- في شهر أفريل أو ماي 1963 علمت بتصميم عصام على الرّحيل في سفينة تبحر من بيروت في أوائل حزيران ، وذلك إبان عشاء عند الدكتور عبد الله فائق . وقد أعلمها المهندس إحسان حكمت بأمر الرّحيل المرمع (4) . فقرّرت الرّحيل ودفعت زوجها إلى مرافقتها بل إنها حجزت قمره بجانب قمره عصام .
- في أوائل حزيران سنة 1963 بدأت الرحلة .
- يوم الثلاثاء ليلا رقصت لدى رقصتها الطروب، فحقق الدكتور فالح واعتاط (5).
- في اليوم الخامس من الرّحلة برلت لدى ، رفقة عصام إلى نابولي .
- شاهدهما الدكتور فالح (6) الذي خبّر الانتحار ليله الجمعة (7) .
- النزول إلى نابولي معيّة عصام ووديع ومها في انتظار العودة إلى بغداد (8).
- من معاني اسم "لمى" حمرة السّفتين وسمريهما . وهي كتابه على الحمال الآخاد . كما أنّ اللّعى " هو طيب الرّيق وخلّوصه . وسخصيه لدى في "السّفينة"

(1) حبرا "السّفينة" ص 172 .

(2) م.ن. ص 173 .

(3) م.ن. ص ص 13-107 .

(4) م.ن. ص 179 .

(5) م.ن. ص 99 .

(6) م.ن. ص ص 160-187 .

(7) م.ن. ص 212 .

(8) م.ن. ص 241 .

جمع من هذه المعاني ، فهي عنوان الهوى والحمال ، ولذلك قيلَ لَمَى هي مطلب عصام. وقد بدأ في أوّل الرحلة بأثسا من الحصول عليه والظفر به . فلم يمتروحه من طبيب ناجح . بل إن السبب الرئيس في بأسه ، هو ذلك الحرج الذي تركه والده وقد قتل جواد الحمادي . فموت عمّ لم ي سبب أصيل في رفض فكرة الزواج . كما أن موقف عصام من الثورة التي أطاحت بأسرة لمى أو على الأقلّ ، قلّصت من بمودها ، جعلت هذه الشخصية تتأثر بالغ التأثير ، بل إنها أُمست تنهّرت من علاقة لا تعرف منتهاما .

إلا أن القارئ الفطن يستشمت أنّ لمى تمثّل في موقفها هذا ، المرأة في إسمائيتها الحقّة . فهي ملتزمة بقيم الأسرة وتقدرها حقّ قدرها . إلا أنّها تحمل في دواخلها الحبّ المحال الذي كثيراً ما ينجح بصاحبه إلى أعمال خارقة قد تقرّب البعيد وتبعد القريب . إنه التمرد الداخلي الذي يخنفس تحت إهاب الاتّباع . ففي موالاة القيم الأسريّة نجد بدور تمرد وسورة تطمو . وفعلًا قيلَ معاصرة لمى ، هي الرّحيل على من " الهيركيوليز " هي نوع من المجابهة والصّراع للواقع المرير . فإل يثس عصام وأسقط في بده ، قيلَ لمى ، على العكس من ذلك ، تقترّب ويمسح . تستعد وتسلو . إلا أنّها لا تقبل بحال من الأحوال الانفصام الكلّي . وبالتالي جاء تصميمها على الرّحيل في " السّمسنة " . ولعلّها ، إيماناً منها بالصّميم الأصيلة ، جعلت روحها " فالح " رفيفها . ومن ثمّ جمعت بين الرّوح من ناحية والتحليل من ناحية ثانية . وهي معادلة صعبة كان لها تأثيرها الكبير في الدكتور فالح.

الدكتور فالح عبد الواحد حسيب :

- ولد في بداية العشرينات ، فهو بكر عصام بحوالي ثلاث سنوات ، من أسرهِ بصراوية قدمه عنّه اسفل بعض أفرادها إلى بغداد .
- بعرفَ على عصام منذ اتّام الدّراسه وبحرّها من نابوة الكرخ .
- كان فالح متموّقا في دراسه ، وله نشاط اجتماعي مكثّف ، إضافة إلى كتاباته في محلات الطلبة .

- تخرّج من كليّة الطّب وفصى سنة أو أكثر في "أدبره" وعلا جراحا ماهرا.
- له علاقة قريبي بلمى عن طريق الأم . وقد مكّنه ذلك من الرّواح بها (1) .
- في بداية السّتينات تعرّف على اميليا فرنيزي إبّان مؤتمر طبّي في السال جورج (2)، وكابت الدكّورة مها الحاج هي سبب هذا اللقاء (3).
- دعا الدكّور فالج اميليا للرحيل في سفينة " الهيركيوليز " فقبلت المجارفة.
- في اليوم الثالث للرحلة حاول هولندي الانتحار ورقصت لمى رقصتها البديعة وثار فالج ثورته العارمة (4).
- في اليوم الرابع ، اميليا تطلب من الدكّور فحصها ويحتليان معا في غرفة اميليا (5) .
- في اليوم الخامس ينزل الدكّور فالج رفقة اميليا إلى بابولي وقد ترك زوجته متوتّكة ، إلا أنّه يشاهدها رفقة عصام في سوارع بابولي (6).
- يوم الجمعة ، ليلا ، احتلت لمى بعصام . ولما عادت إلى فمرتها اكتشمت أنّ الدكّور فالج قد انتحر (7)، وقد كلن هذا الانتحار مدروسا بذكرنا بقولة فالج سابقا: " طر . أما قد أُنْتَحِر ولكنّي لا أفعل ذلك خوفا من بعض طبقات الناس . . . إني أفعل ذلك لأنّي فالج - اس الشيخ عبد الواحد حسيب - الذي نظر إلى العالم فوجده كرة مليئة بعار سام حبيث الرائحة تمسّ رويدا تحت أنفه، فركلها بقدمه إلى حيث أُلقت . وأكّد بذلك أنّه يرفض كما ساءت له إرادته أن يرفض " (8).
- ترك فالج كل الدلائل لاسخاره باعتبار أنّ العمل به دانتة بحنه.

(1) حبراء السفينة ص 107 .

(2) م . ن . ص 194 .

(3) م . ن . ص 220 .

(4) م . ن . ص 99 .

(5) م . ن . ص 132 .

(6) م . ن . ص 187 .

(7) م . ن . ص 212 .

(8) م . ن . ص 131-132 .

فهو الذي احتار موه. لأنه رافض لمناه لا سنحوق أن يحياها . وقد ترك بعض الإصرارات والمذكرات ، كما أوصى بصك لاميليا التي أحبتها بحق (1). إلى معضلة فالح تمثل في إرادة الجمع بين الروحة الحميلة والحبيبة التي وجد معها بعض السعادة . نعتف اميليا قائلة : " وحدته أخادا ساحرا رضى أن يحس على بين الحلسة والجهر ، وبقيتني لم أصدق حن قال إلى تلك هي أول مرة يفعل فيها شيئا لا يستطيع أن يجر به زوجته..." (2) . إلى الدكتور فالح بحث روحه ، بلا شك ، فزواجه لم يكن ساقية إصرار . وإنما هو ميل إلى لى ، لى الجميلة ، لى التي تحن إليها كل القلوب . إلا أن إنسانية الدكتور وجدت في اميليا حبيبة ممكنة من جو جديد هو جو المغامرة والتجربة ، عبارة أوضح أنه البحث عن الإبداع عوض الاتباع ، والمخرج عن المألوف العادي . ولا غرو أن يكون اللقاء في بيروت . مدينة العشق . فلما هي مدينة لا كالمدينة . إنها الرحم الذي وجد فيه فالح ملاده إلى حين (3) . ولما اقترحت عليه زوجته السفر على متن " الهيركيوليز " لم يمانع . وإنما دعا اميليا إلى مرافقته . ولعله بذلك كان يخشى أن تغمته "السوداوية" . وهي مرض يستبد بالإنسلي فتعمره كآبة قاتلة تدفعه إلى إيمان مطلق بعنت الوجود . فكل يجد في مرافقه اميليا له ضربة من الأمان . إلا أن مناخ السّميّة وجوها العام ، إضافة إلى تلك الرّفصة التي أدتها زوجته في منتصف الليل على متن الباحرة العائمة وسط جمع من الناس لا يعرفهم كل المعرفة ، ولا يطمش إليهم ، ضاعف من سوداويته ، بل إنها غمرته ، رغم إكباره من الشرب من أجل سيان بطلب فلا يدرك . ومن ثم كان النمرّد ولبد نورة داخلته لم تتمكن من الافتتاح ، فكان أن صمّم على إيجاد الحلّ الملائم . وكل حله الأول معاداة السّميّة في أقرب فرصة . فهو ، كما يعرف أمام عصام ، قائلا : " أنا كوسنروفيك ، لا أحمل الانغلاق في سميّة أو عر سميّة" (4) . ففي الانغلاق تآكل ، وفي النّاكل موت بطئ . لمد أحسن أن السّميّة ، بل العالم سحر وقصص . يقول ملاحظا واقعه المنردّي وتوربه المكبوسة :

(1) حبرا-السّميّة ص 237.

(2) م.ن. ص 194 .

(3) م.ن. ص 221 .

(4) م.ن. ص 109 .

"هذا ما أحسّه ، الحياء مظلمه ، النهار أسود كالموت ، والسحب سجن ، قمص .
البحر وحش يغيب ، الشمس سوداء . وهي هنا في قلبي في حشاي سوداء كعقارب
البادية . إنها السقلا سوداء حامدة تهرأ بكل شيء ، حتى بك ، حتى بأصدقائنا ، حتى
بوديع عساف . أهي الغيرة ؟ لا إنه الظلام والنباح يملأ الدنيا" (1) . لقد انطلق العالم
على قالج ، لا من الخارج فقط ، وإنما من الداخل أيضا ، ذلك أنّ دواخله وعواطفه
وهذا الأمل الذي يدفع الإنسان إلى العطاء والبذل والتفاني والاستيعاب قد انطلق
وارتدّ . إنه المرحم الدفين الذي رادته الجراح جراحا وإصابات تعقنا . وإذا
السوداوية " كائن حي يتسرّب عبر مسام الجلد . وكأنا انبثق " الانتحار " خلا
مثاليًا . وهو مشروع راود الدكتور غير ما مرّة . فكل أن قرّره وصمّم عليه . ولا
عرو أن نجد آخر كلمة يخطتها الدكتور في رسائله وإصدارته (يومياته) هي كلمة
الدود . - فالعصر في نظره - هو عصر الدود . ولا مجال للمعالية والسيطرة عليه ،
إلا إذا حابهنا بالتلاشي من هذا العالم الكريه . وهو عن ما فعله : لقد حابه قالج
الموت بالموت . ومن ثمّ كان تمرّده ثوره من الذات على الدات .

وديع عساف :

هو الشخصية الساردة الثانية . وقد مكّنه الكاتب من أربعة فصول ، هي
المقطع النائي والمقطع الرابع والمقطع السادس والمقطع العاسر . وقد جاء مجموع
الصفحات فيها يشمل ست وثمانين صفحة . ووديع من الشخصيات التي وعث
حقيقتها ، فتعرّت وعبرت عن دواخلها ، إلا أنّ ذلك لم يجعله يكتفي على نفسه ، بل
استنح على الشخصيات الآخرين . وترك لهم حرّية التعبير ، عمّا يحسّ في دواخلهم من
عواطف وأهواء ، ومن آراء وأفكار ، يصل حدّ المناقصة لرؤى النطل السارد دانه .
وفي ذلك طريقة متلى لإبرار الشخصيّة المصنعة التي يمثّل آراء العبر وسوعها
وفي سوارغ الشخصيات داناها . ومن ثمّ مكّنا هذا النطل السارد من معرفة شخص
آخر من معرفة نائمه ، إذ قدمت لنا الشخصيات من روايا مختلفة بتدرّج من الدائيه إلى
الموضوعية أي أنّ الشخص يُقدّم دانه عاربه حدّ الاعراف . ثمّ يُقدّم ، وقد صورّه الآخر .

(1) حبراء السقيفة - ص 223 .

إنّنا أمام شخصيات مرآيا تنمّج من أهل فصيح الدات أوّلا ، ومن أجل فصيح الآخر
ثانيا ، فمن هو وديع عسّاف ومن هم الشخصوس المرتبطون به والمرتبط بهم ؟

- وُلِدَ وديع بحّي الشّيخ جراح في فلسطين سنة 1920 . فعمره ، إثر الرحلة
ثلاث وأربعون سنة (1) .

- قضى طفولة صاحبة في القدس رفقة صديقه فايز عطاء الله وحضرا معا
احتفالات أعياد الميلاد (2)

- درس بالجامعة الأمريكية ببيروت ، الفلسفة عوض الطبّ ، ومارس
الرّسم (3) في حين بقي صديقه "موظما في دائرة حكوميّة ، لأنّه لا يملك مالا بعيه
على الحراسة الجامعيّة " (4) .

- قاوم الاحتلال الصهيوني لفلسطين سنة 1948 رفقة صديقه فايز الذي
استشهد بعد أن انتقم من الأعداء (5) .

- امتن التجارة في الكويت . وهو يعترف قائلا : "أصعت أرضي في القدس
واكنست مكتبا للاستيراد في الكويت ! نفيت من جنوري وكوفئت عن نفبي بالبيع
والشراء ! " (6) .

- تزوّج نعيمة إلّا أنّها توفيت عند الطلق كما مات الابن عند الوضع . ولم
يتزوّج مرّة أخرى ، في حين أنّ والدته تلّغ عليه إلحاحا . أما صديقه مها فهي "تمل
النواح كمبدأ ، لكنّها تماطل " (7) .

- فرّر ركوب " الهيركيولر " استجابة لطلب مها التي كانت نسوي مرافقه .
وهي التي حشرت له (8) .

- بدأت الرحلة في أوائل حزيران 1963 . وعند ركوبه التفتي بحاكنس دورال

(1) حبرا - "السفينة" ص 44 .

(2) م.ن. ص 52 .

(3) م.ن. ص 93 .

(4) م.ن. ص 64 .

(5) م.ن. ص ص 74-75 .

(6) م.ن. ص ص 43-44 .

(7) م.ن. ص 44 .

(8) م.ن. ص 45 .

وهو غاضب لنكوص مها عن الرحلة يقول : " من اللحظة الأولى التي ارتفيت فيها سلم "السفينة" أحسست كآتس جلعت مها عتي خلع المعظم القدم : كانت هذه السمره لها هي ، تم رفضتها في السّاعة الأخيرة . ولربما حسبت آتي سأقلع عن السّفرة أنا أيضا . وأبقى في بيروت أنرتي رصاها . أخذا إتيها من مطعم إلى مطعم . اصطدمت بحاكلين وحها لوجه عند مأمور الجواراب ، وصعدنا إلى السّفينة معا... " (1).

- في اليوم الرابع للرحلة يتسلم وديع بريقه من مها تقول فيها : " غيرت رأيي ، سأسافر إلى روما حوا ، والجمعة صباحا ، سآتي إلى نابولي ، لأراك في السّفينة. انتظرني فيها أرجوك . إذا شئت أكملت السّفرة معك بحرا . نسبت ما حدث . وعليك أن نسي أنت أيضا . بداية أخرى لا تبرق . منع نفسك أموت سنوقا مها" (2).

- في اليوم السادس (الجمعة) على السّاعة الثانيه صباحا تكتشف عملته انتحار فالح . وفي نفس اليوم تلتحق مها بوديغ : يقول : " لم تكن مها لنأتي إلى نابولي في يوم أنعس من ذاك . وما حسبت آت سيكون يوما من الصرخ بشاركا فيه أصدفاء السّفينة ، على الأقلّ طلع علينا بائعا من أوله . يحمل سمسا مبطلة بالصدمة والفساجة " (3) . وفي نفس اليوم يبرل عصام ولي ووديغ ومها إلى نابولي .

إن قصيّة وديع الأساسية وممرّه الداخلي ينبع من " لعنة الأرض " . فلقد نجح في تحاربه نحاحا ماهرا . إلا أن قصيّة الأرض ، قصيّة الجدور هي التي جعلته يحسّ لا بالملق الوحودي ، فحسب بل إنه أمسى يحسّ بفقدان الهويّة وانعدام الأهل . فهو صرع بدروه الرّياح . وإلى كانت الأرض عنول الوحود ، قبلّ الزواج بدوره يحمل في ماطيه معنى الخلود والنقاء . وإلى كلّ بعض أبطال حبرا في رواية "صراح" وحدوا بعض الإطمئنان في هذه العلاقة الأسريه ، قبلّ " وديع " تعلم أن لا وحود دون سكر في خلود ممكن . ولسعوده بانعدام الأرض الصلبة التي يمكن أن يضم عليها ، فإنه لم يتمكن من الخلود والبهاء . فلمد نزوّج نعمته ، لكتها مات عند الوصي ، بل إلى الإنسان

(1) حبرا - السّفينة - ص 47.

(2) م.ن. ص 145 .

(3) م.ن. ص 226 .

- رمز السماء والتواصل - قد ولح العالم ميتا . إلى لعبة الأرض هي اللعبة التي تصيب المرء ، فتعتمل فيه ثورة داخلية متأحجة تدفعه إلى الفعل . فعلا فليّ هذا البطل السارد وحد في التجارة منفذا . لكنّه كل مسكونا بهوس الأرض الأولى ، الأرض التي أُنعد منها صغيرا ، تلك الأرض التي أعطاهما من دمه وشبابه رفقة صديقه فايز . وهذا الهوس بالأرض هو الذي يجعله يتردد بين الزواج وعدمه ، بين البقاء والتلاشي . وكلّ نصائحه إلى عصام وإلى غيره من رفاق السفر، ارتبطت أساسا، بدور الأرض في اكتمال شخصية الإنسان . إلا أن هذه الشخصية الساردة رادها موقفها الحاح من الزواج ترددا ، فلذا هو ، في ظاهره تنعم بحرية منشودة ، وفي باطنه يحترق للجماع بين زوجه متألّية وأرض حتّة هي فلسطين . وما الرحلة ، بالنسبة إليه ، إلا ترويح عن النفس إلى حين . فقد نكصت مها عن الرحلة ، فتعرّف ، عند صعوده بحاكيين دورالي الفرنسيه ، وبين جاكين وما نرمر إليه وفايز وما يصوّره ، يعس وديع حباه ممرّدا ذاتيا ، منتظرا لخطه العمل التي ستحدّد بمذوم مها في آخر الرحلة .

من هو فائر عطاء الله ؟

فايز عطاء الله :

- فايز عطاء الله شاب فلسطيني . ولد بـ"حوره العتّاب" حوالي بداية العقد الثالث من القرن العشرين .

- هو معرّم بالرّسم منذ الصغر . صوّر أغلب سكاك الحيّ كما رسم الحيوانات الأليفة . وهو معجب عانة الإعجاب بالرّسّام الإيطالي بوسنتلي (1) . صاحب رسم القديس يوحنا المعمدل . وفائر أختّ هذا القديس بل مائه . فلذا هو رمر للنصحه والقداء (2) .

- بحضر الاحتفالات بعيد المبلد مع وديع بعد أن عارفا على بعضهما في "بركة السلطان" في سوق الجامعة .

(1) بوسنتلي (ساندرو) (1444م-1510م) رسام ايطالي ولد بطورسه اسوحي الوبيته القدمه في لوحاته . له جداريات في المايكل .
(2) حبرا-السّمْيه- ص ص 56-57.

- يلتقى يومياً بوديع بعد الدراسة . فيذهبان إلى " حقل حرب يعلو حي
الموسموري ... " (1) .
- فاير مثقف عصاميّ : فقد اطلع على كتاب " نابيس " لاناطول دي فرانس ،
وناقش وديع فيه . وأعجبا آتيا إعجاب بالناسك بافوس وأسفا لمصيره المزري (2) .
كما تحادلا حول " آلام فرتر " و " فاوست " و " يوليوس قيصر " .
- ابراهيم عطاء الله شقيق فاير اضطر إلى ترك المدرسة لأسباب مالية .
لكنّه لم ينقطع عن المطالعة ، وقد طالع كتاب " تاييس " بدوره .
- أحبّ وديع وفايز الأرض ، بل إلى الصخر أمسى الرّمز لأرض القدس . يقول
وديع : " لقد جعلنا من الصخر سرّاً نتقاسمه فيما بيننا ، فلنا إلى الصخر يرمز إلى
القدس : شكلها شكل الصخر ، تضاريسها تضاريس الصخر ، والصحراء على حافة كل
طريق في المدينة ... " (3) .
- شارك فايز ووديع في مظاهرة الطلاب ، ولعلّها مظاهرة سنة 1936 . نصف
وديع المظاهرة قائلاً : " في يوم من أيام الربيع الذي يتفخّر فيها الصّخر زهرا ،
اجتمع طلاب المدارس ، في فناء قبة الصخرة ، لينطلقوا في مظاهرة أخرى احتجاجا
على الحكومة البريطانية لسماعها باستمرار الهجرة اليهودية والمفبت بفار بين
مئات الطلبة ، وهم "ينفذون قرارات الاحتجاج [...] وقع أحد رملثا أرضا ،
مجروحا في ساقه ، ودمه يسيل إلى خذائه ، ويرسم فراسات حمراء على الاسفلت .
حملناه على أكتافنا ، ونحن نقول : "الصحراء ! و" أضربت البلاد كلها ستة أشهر طوال .
وبمخرب صخور فلسطين بالنوار في كلّ مكان " (4) .
- عمل فاير موطّما في دائرة حكومية بالقدس لأنّه لم يستطع مواصلة
الدراسة لأسباب مادّية بحتة . ولذلك كان يلجأ كلّ صيف مع وديع للحدل والحوار
والنقاش (5) .

(1) حبرا - السفينة ص 57 .

(2) م.ن. ص 58 .

(3) م.ن. ص 60 .

(4) م.ن. ص 61 .

(5) م.ن. ص 64 .

- استشهد فايز في أيار 1948 عندما حاول النضدي لجمع من الصهاينة .
وقد صور وديع هذه الحادثة بإطناب (1) وأحر كلمة قالها فايز ، وفق سرد وديع الذي
ترك له المجال ليعبر عما يحسه ويعيشه هي : " ما الذي حدث ؟ " (2) .
إنّ هذا السؤال يحمل في طياته معاني كثيرة ، ففايز وهو يطارق الحياة
يستوضح الأمر . وهو طلب للناس والمعرفة . وهذا الطلب والاستيضاح سبقي
المعضلة طيلة سنوات وعقود. إنّ هذا السؤال سيبقى عالقا في ذهن . فما حدث لا
يمكن أن ينسى : لقد هاجم الصهاينة المناطق التي كان الجنود البريطانيون يربطون
بها . ولم يكن هذا الهجوم احتلالا ، وإنما سار الأمر وفق اتفاق مستق بين
الطرفين. لقد حلّ الصهاينة محلّ الجنود البريطانيين . وسؤال فايز - وهو الفائز
بالشهادة - هو سؤال مبتّن ، سؤال يمرق من البحث عن المعضلة البسيطة : موت فرد
إلى سؤال كبير يتعلّق بمصير الوطن .

إنّ هذا البطل يضع السؤال المعضلة موضعها الحقيقي. فما الذي حدث ؟ وماذا
فعل الجيش العربي ؟ إنّ هذا السؤال هو إشارة إلى الوعي المفقود ، فإن تمرد بعض
الأفراد ، وإنّ نعمتوا دفاعا عن الأرض ، فإنّ الأمر أعمق من مجرد الحماس أو بذور
التمرد. وهذه هي القصة التي تعمّر البطل السارد بل إنها أصبحت مصر حبرته
وعنول تمردة الداخلي الكبير. وهذا ما دعاه إلى التفكير في العودة إلى الأرض ، إلى
الجذور ، مهما كلمه الأمر .

إنّ فايز عطاء الله هو الشخصبة الغائبة عن " السفينة " المحاصرة في
دهن وديع . وحضوره - رعم الغاب - كسر . ولا غرو في ذلك فهو الشاب الشهيد .
وهو رمز لفلسطين المجاهدة . وإنّ كانت صورة استشهاد لم تفارق البطل السارد ،
فلأته مسكون بالقدس ، مسكون بالأرض ، مسكون بموطن الصبا والطفولة . فلذا هذا
البطل يمسي صنوا للأرض ، صنوا للصحرا ، صنوا لفلسطين . لمد أصبح فايز قصة
حيّة في ذهن وديع . لذلك كلما مرّ من مكان صحريّ إلا يذكره ، وكلما أحسن بعنم ما
إلا تدكر صورته . إنّه الوعي وقد اسسرى وأمنّد ونما ، حتّى صار له حضور دائم

(1) جبراء "السفينة" ص 64- 75 .

(2) م.ن. ص 70 .

فلا عياب، يقول وديع في لهجة اعتراف : " أقيمت حفلة الرقص، كانت جاكليس س دراغي في حقة الريح ، رغم اردحام القاعة . عندما استندت الموسيقى إلحاحا ووحشية، ارتمت على صجري كآتها تبغى أن تندس بين عظامي . ذكرت فاير . ذكرت الصخور . ذكرت الموت والميلاد . وفي ممتد شعرها القصير ، وبتحسس أدها الصعيرة . وإذا هي تسحب أدها عن شفتي وتهمس ضاحكة : " أوه ، إلك تسيّرني ، هل حقا تفكر بي ؟ " (1) .

مها الحاج :

هي شخصية حاضرة غائبة ، حاضرة بصورة كبيرة في وجدل وديع ، بل إن الشخصية الساردة يترك لها مجال التعبير عما في دواخلها بكلّ طلاقة وحرية . هي لبنانية تعشق " بيروت " ، ولا تبغى عنها بدلا . فـ"بيروت " بالنسبة إليها رحم لا يمكن الاستعناء عن مناحها وحوّها (2) لم تحدد لنا ملامح طفولة مها الحاج وإنما عرف، بواسطة أحاديث وديع عنها ، أنها طبيبة شابة جذابة . ولا عرو أن بحسّ الفارئ جميل الدكتور فالح إليها عند حديثه عن تعارفه مع اميليا . فلقد التقى الدكتور فالح باميليا في مؤتمر طني في سان جورج وهو المؤتمر الذي حضرته الدكتورة مها الحاج. يقول الدكتور فالح معترفا : " في الاجتماع الأول البضت بكثير من الأطباء ، سميت أسماء معظمهم كل من بينهم طبيبة شابة ، التمت بها في كل اجتماع . وفي حفلة عشاء أقيمت في فندق سان جورج عرفتني على صديقه لها - اميليا . كانت سمعت إغراء شديد . غير أنّ التي أضعفت مقاومتي ، أول الأمر، هي الطنسة السانه - بلهجتها اللسانية التي تذكرني بأعالي الحمل ، باملاء حسدها العنّ وبدها الصعيرتين - وهي سافش في قصابا الطلّ بحراره ودكاء لا سوقعهما السامع من فناء حميله . ولكن من لم يكن كان حفلة العشاء . واميليا ... " (3) .

إنّ مها الحاج سانه جميله نمارب ، بلا شكّ ، سنّ الدكتور فالح ووديع ، وإن لم سمحّد بالضبط . وإن أحسنّ الدكتور فالح جميل إليها ، إلا أنه لم يستطع أن يواجهها .

(1) حبراء "السّقيفة" ص 75 .

(2) م.س. ص ص 49-50 .

(3) م.س. ص ص 220 .

ولعلها جعلت هذا الميل تربد عنها إلى صديقتها اميليا التي هجرها زوجها فوجدت في
الدكتور بعض السلوى والعزاء .

إن ميل الدكتور فالح إليها ، جعل " السمينه " سمينه العشق المسادل أو
العشق المعكوس ، قبل أخت فالح أو على الأقل ، مال إلى مها ، قبل كل من في
السمنه قد لهج بلمى وجمالها . كما أن لمى ، ولما سرح الدكتور فالح ، فإنها
أخت عصاما ، كما أن الدكتور فالح بدوره ، وجد في اميليا صالته مما دفعه إلى
تحرصها على السر معه في سمينه "الهيركيولير" ، فدعت بدورها صديقتها مها إلى
مرافقتها . وكذلك حجب مها لحبيبها وديع . وهكذا يتضح المحيط الراسط من أبطال
سمنه العشق . إلا أن مها تخلت عن الرجل بإرادة ذاتة ، فاعباط وديع وسافر
بدونها . ثم إنها لحقت به في نابولي وقد اتفق حضورها مع عى الدكتور فالح .
قبل التفت مها بالدكتور فالح في مؤتمر طلي سابق ، وإن اتضح أنها صده
عن نفسها أو كاتها صده ، إذ لم يمكنه من الاتصال بها والتحدث معها بل عرقه -
عن وعى صديقتها اميليا ، قبل لقاءها به في سمينه العشاق كل مساء
موجود بمصمود (1).

إن مها قد قذبت إلى السمينه للحاق وديع . وفعلا فقد صمما على السرون
معا إلى نابولي بل أصرا ، أيضا على المصى قدما في حبس الحلم الكسر ، والعود إلى
القدس (2).

إن مها ترس إلى الحلم الذى يراود الفرد المعطس إلى الحدور ، الصدى إلى
الارض المحصه . لذلك قبل " الدكتور فالح " الذى لم يكن ليعرف لنفسه فرارا ، وقد
عنه الكانه وأحسن حلول العالم من التوارى الكسر ، فذر له أن يعف عن سمينه
سركتها بها الحاج . في حين أن النطل السارد وديع وقد التى صوبه ، رأى الحياه
سفتح أمامه من جديد .

لكن ما هو دور خاتكين دورى ؟

111 حبراء "السمنه" - ص 236 .

(2) م.ن. ص ص 238-239 .

جاكولين دوران :

هي فتاة فرنسية ذاب شعر فصر بلس السطلون ولا تنقى من اللغات إلا اللغة الفرنسية . صعدت السفينة و"وديع" . بقول البطل السارد : "... من اللحظة الأولى التي ارتقيت فيها سلم السفينة أحسست كأنني خلعت مها عني خلع المعطف القديم : كانت هذه السريرة لها هي ، ثم رقصها في الساعة الأخيرة ، ولربما حسب آتني سأفزع عن السفرة أنا أيضا وأبقى في بيروت أترجى رضاها أخذا إياها من مطعم إلى مطعم . اصطدمت بجاكولين وحها لوجه عند مأمور الجوارات ، وصعدنا إلى السفينة معا . تبادلنا بضع كلمات تترتج بين العربية والانكليزية والفرنسية . سائحة عادت من زيارة "القدس" و"بيت لحم" ، وتحمل حول عنقها صليبا صغيرا . أقامت مدة في لبنان ، وحاولت أن تتعلم العربية أو تضيف إلى معرفتها الفصحى التي درسناها في إحدى الجامعات الفرنسية شيئا من القامية . لها وجه لوجه الشمس ، وجه من يحب السير مسافات طويلة . لا يتننه عنه حرّ أو برد . تكاد لا تستعمل مساحيق الجمال ، فيما عدا شيئا من الكحل وإن كنت أهوى الوجه الذي يتفتن صاحبه في تحميله . أو أهوى الشعر الذي لا نتردد صاحبه في تصفيفه كل يوم على غرار حديد ، وتصيف إليه البوستيج المرسل الفدائر كلما اقتضى الأمر . فإني وجدت في جاكولين شعرها القصير ، وبسرتها الملوحة وجمالها العلامى ، هوى جعلنى أتمتع بحدتها ، بصوتها بجسمها الرياضى المشدود كالوتر . حديثها ؟ لعلنى أوالع . فنحن نتحدث مزيج من لغات ثلاث ، لا أنا أحييد لغتها ، ولا هي تجيد لغتى . فتفاهم إلى حد ما..." (1) .

إن " جاكولين دوران " فتاة حدادة وهي التي وجد فيها وديع صرا من التعويض عن فقدانها التي رفضت مرافقه في رحلته . ومن ثم ، فإن " جاكولين " لا تظهر إلا مع وديع في الغالب الأعم (2) . بل إنها أوسب تعار عليه . أمّا عصام سلمان فعلى " لم يدهسى أن يعطى به [أى وديع] جاكولين يعطى الكلب بصاحبه..." (3) . وهي التي

(1) حبرا "السفينة" ص 47-48 .

(2) م.ن. ص 75-92 .

(3) م.ن. ص 105 .

بوقطه في الملماب [عند هيجل محمود راشد مثلاً] (1) .

لنّ أداء حاكليين لمهمة التعويض كل تاماً . فهي ميالة إلى الحبّ ، إلى الحسن . فكأنّها إنّما جعلت لتعويض لحظة الحبّ وفق الظروف المتاحة (2) . لذلك حالما وصلت بها انحلت حقيقة الدور . فجاكليون ضروريّة إتيان الرحلة لا غير . يعترف وديع قائلاً : " لنّ كنت حسيت في أوّل السّفرة أنّي خلعتها عنيّ طلع المعطف القدم ، فليّ المعطف هو معطفي ولنّ أشعر بالدفء ، إلّا إذا عدت إليه ولبسته من جديد . لمّ لمّ أنصرف عن حاكليين إذن ؟ لأنّه لم يكن بي حاجة إلى الانصراف عنها . بل إنّها كانت ضروريّة لي في السّفرة ، في التّزول إلى الموانئ في التجوال ، في الأماكن التي زرتها وكتب السّياحه بين أيدينا . بجاكليون ، كما بعصام والآخرين كما برّكّاب السّفينة كلّهم . كنت أظهر روعي من خطيئتي مع مها - أو خطيئتها وخطيئتي معا . فلذا ما التقينا في نابولي - هذا إذا لم سرّق إليّ ليلتي برفيتها الأولى - أثبتتها عاشقا حديدا ، عاشقا اتحت صفحاته السّابقة ، وعاد بكرة نفقا " (3) .

لنّ قدوم مها يعني أساسا اتحاء جاكليون اتحاء تاماً ، ولا أدلّ على ذلك من احتمائها عند برول الرّباعي عصام / لمي ووديع / مها إلى نابولي وتوديعهم أهل السّفينة . يقول الرّاوي السّارد : "... ودّعنا الكبيرين ممّ كانوا قد عادوا إلى السّفينة في هذه الأثناء ، غير أنّ جاكليون احببت . لمّ أحدها أينما تلفت . س الرّصيف لوّحنا بأيدينا للوافدين على الحواجز ، وأحطت عندما رأيت وراء اميليا نظارة محمود المشقة ، وعلى بعد قليل وجه حاكليين الصّباي ، ويدها تلوّح بلوحها حصما . حبرا " (4) .

لنّ حاكليين تمثّل في نظري المرأة العرّسة المنحرّرة التي تسعى إلى ممارسه حرّيتها وبعس لحظتها . فقد كانت في رياره إلى الشرق (لسان والقدس وسب لحم) حبّ حاولت تعلّم اللّغة العرّسة ، وقد وجدت في وديع ، رضى رحله منحرّر بدوره ، كثير الكلام ، سريع النّديه ، مما جعلها ساعطف معه ونتمعل ، فكان مبلها إلسه

(1) حبرا - السّفينة - ص 140 .

(2) م.ن. ص 36 .

(3) م.ن. ص 227 .

(4) م.ن. ص 242 .

وتفاعله معها سعيا إلى تكامل مفقود عند كليهما . وحالما التقى وديع بصوه (مها) ،
ابتعدت حاكبين لأنها تعلم أنّ عاطفها أنثى لا زمانية خالدة . ولعلها في قرارة نفسها ،
تحشى ذلك الارتباط الذي قد يحّد من حرية سعت إليها ، واعتادت عليها .

فرندو قوميز :

هو شخصية تربية بدس الهيئة ، إسباني الأصل (1) رفيق وديع في القمرة (2) ،
وهو من الشخصيات التي يمكنها وديع من التعبير عما يجيش في داخلها من
أحاسيس وعواطف ورؤى بحرية وطلاقة . يقدمه البطل السارد قائلا :
"فرندو قوميز" ، ذو الأربعين سنة ، والكرش الطيب ، والشفة الضاحكة ، والإيمان
بالله والعذراء ، كانوليكي مؤمن تصدّ الكنيسة عنه آلام الخطيئة " (3) .

إنّ هذه الشخصية تتميز بروحها المرحية وميلها إلى الفن والغناء والطرب .
وقد اتضح ذلك إبان النقاش الذي دار بين عصام ووديع وساهم فيه هو مساهمة
فعالة ، مرسوم وديع التي كشفها ، أنارت تعليقات فرندو الذي قال : " العالم الذي
ننسحب إليه ، في نظري ، ربّما كل أعرق حقيقة من الواقع [...] " (4) .

إنّ فرندو فتال يعمل بإحدى الملاهي الليلية في "بيروت" . وهو لذلك يرافق
أو يتابع الحفلات ، فإذا الرقص هو أهم خاصية من خاصياته . إلّا أنّه ، مع ذلك ، يؤمن
بسلطة الفن . فالفنّ عالم بأسره . عالم يختلفه المرء من أجل خروج عن المألوف
واقتحام لعالم غريب . وقد تحدّث فرندو عن عالم مجله " صوع " (5) ، فإذا هو عالم
يطلق من الجنس من أجل بحث كون سبق ينحو بالإنسان إلى حيوانيته الأولى . فكلّ
المنّ بهذا المنظار هو عودة إلى بدائيه المرء وحسبه الأوّل ومسوله الدفينة . إلى المنّ
مسي صوا لاستعادة المرء للده الأولى : لدة خلفه وولاده في هذا الكون . ولذلك
فيلّ عالم فرندو هو عالم رافض . ولا غرو أن نرى هذه الشخصية تلعب دورا هامّا
في رفصه لى في تلك الليلة المقمرة . فهو صاحب المداع وهو الذي رفع صوته إلى

(1) صرا-السفينة" ص 19 .

(2) م.ن. ص 31 .

(3) م.ن. ص 47 .

(4) م.ن. ص 78 .

(5) م.ن. ص ص 76-79 .

أعلى مداء حتى تسمى أم كلثوم داعية العشاق إلى الاحتمال وهو الذي يبدأ الرقص معية اميليا ، فاستنهض ، ضميا ، لمى . يقول السارد : " ... وإذا لمى التي كانت في الصبح تتحدث عن توما الاكويبي ، والتي كانت أسماء دوستويفسكي وابن عربي والبيوت تنظاير من حديثها رعم الضحك ، ونحن نناقش حول النسوة والفيوميه والمحيم الذي وصفه دوستويفسكي باللبؤس الذي يجد المرء نفسه فيه عاجزا عن الحب- إذا هي ، أيضا تقوم وترقص على أنغام أم كلثوم .

وفي لمحتين اسحب فرنندو وقد عمز إليّ وأتى بحركة من شفتيه كأنه يقول: "ما هذه الروعة !" وانسحبت اميليا ، محتجة بالتعب ، وجلست أرضا مكان لمى ولمى ضاحكة ، ضاحكة ضاحكة باستمرار . ترقص رقصة شرقية على عرار راقصاتنا المحترفات* (1) .

إنّ فرنندو هو الذي كان دافعا أساسيا لهذه الرقصة التي تعتبر إحدى درى الرواية ، بل لعلها الذروة القصوى التي أدت بفرنندو إلى الغضب عندما رمى الدكتور فالج بالراديو بعيدا . كما أدت بالدكتور فالج إلى الثورة ضدّ لمى ، ضدّ المحضور ، ضدّ السفينة وعالمها وضدّ نفسه .

إنّ هذه الشخصية ابتدعها الكاتب لكي تمكن من حصول المحذور ، وبلوغ الذروة التي ستفيض الكأس حتى يبلع الطمع . وهو شخصية ككلّ شحوص الرواية ميّال إلى وديع بل إنه ووديع توامدا على الالتقاء ببسروت ليقدم له لحنا بدأ يفعل فيه فعلة وسينخره حال وصوله إلى محرد (2) .

لكن من هي اميليا فرنيزي ؟

اميليا فرنيزي :

هي الشخصية الساردة النالته وقد مكّنها المؤلف من مقطع واحد قصير، لكنه هامّ للعابه . إذ به يوصّح علاقات ويحدّد علامات ويكشف محططات ، واميليا فرنيزي لها حضور مكثّف في سرد كلّ من عصام ووديع ، فهي نعي دانها وتجعل الآخرين يعونها ، بل إنّ الشخصيّة الساردة الاولى تربطها مباشرة بشخصيّة لمى .

(1) جبراء-السّفينة*- ص 99.

(2) م.ن. ص 242.

ولا غرو في ذلك فهي شخصية هامة إذ تقوم بوظيفة التعويض بالنسبة إلى عصام الذي زاده وجود لمي إحساسا بالاحتناق . فهو هارب من هذه المرأة ، فلذا هي مائلة أمامه وسط سفينة شتّى البحر . وكان حضور اميليا معينا على تحمّل المفارقة والظهور بمظهر الرجل الذي وجد ضالته في هذه الشخصية العربية . فمن هي اميليا ومن هي الشحوص التي ترتبط بها ارتباطا وثيقا ؟ .

اميليا فرينزي - وفق تصوير عصام - " فتاة ايطالية عائدة من لبنان . امرأة في حدود الثلاثين (زعمت أنّها في الرابعة والعشرين) ، قالت إنّها ليست هاربة ، لكنّ لمّا زمرت السفينة وجعلت تنزلق وتستدير وتتناهى عن الرّصيف صمّت على أنّها هي أيضا هاربة " .

إنّ اميليا تعترف بأنّها لم ترر موطنها ايطاليا وخاصة مدينتها نابولي منذ أربع سنوات . وفي عودتها لم تكن اميليا مرتاحة فهي عائدة هروبا . فقد قتل زواجها من ميتال أسعد . يقول السّارد : " زواجها دام سنة وبعض السّنة ولم يترك لها ذكرى واحدة تناغيها . قالت اميليا سوى ذكرى منظر الجبل الأخضر الازرق المتلألئ فوق " بيروت " ، وسعور ضرورة الهرب " اتّهم ، الذكرى ذكرى منظر ، لا ذكرى عاطفة . ذكرى بلد ، لا ذكرى إنسان . تعلّمت الانكليزية في بولونيا وقصبت مدّة في لندن ، ذكرى بلد لا ذكرى إنسان تركني روجي وأنا أظنّ أنّه سيعود . ولم بعد . ولكن ذلك كان قبل سنتين أو أكثر " (1) . إنّ هذا الاعتراف لعصام بهذه المعطيات الأولى حول حياتها هو ضرب من التخلّص من الهموم . فقد وجدت هذه الشخصيّة في عصام بعض التعويض لما تعيّشه من عرلة . كما وجد فيها عصام بعضا عمّا عيّسه من فراغ عاطفيّ . ولعلّه كلّ يمتلئ العلافه من أحل الهروب من المرأة التي أراد الانفلات منها فكانت قدره الذي يلازمه .

ومد البدانة يؤكّد عصام مصوّرا وجه اميليا : " أمّا وجه اميليا ، فكل وجهها من وجوه الحميم يذكرّني بالشرّ . في العينين الزرّفاوس لمعة حدّاه يؤكّد ما في السفين الكسرتين من غدر صريح . إنّ وجهه أقرب إلى استدارة وجه الطفل ممّا يؤكّد أنّه غير وجهها الحقيقي . لأنّ في العينين والشفّتين رمم ابتسامها المسمر ،

(1) جبراء السّمينّة ص 10 .

صلاة وعشا . فهي كاتها نفل : إلى تاتمسي فعلى مسؤوليتك ! " (1) .
إلى تصوير الوجه بهذه الصيغة يؤكد أنّ هذه الشخصية تظهر ما لا تبطن .
وتحمي ما لا تعلن . وفلا ، فاميليا التي تركها زوجها ويرهب في بروه جنونيه في
أحد أديرة الجبل (2) وجدت نفسها حرة في " السمينه " أو كالحرة . ومن ثمّ وجسد
في عصام ملاذا ، كما وجد فيها ملاذ . يعترف عصام ، فيقول : " أنا واميليا نتحدّث ،
وندقّ ، وقد جعل كلانا يعرف الآخر ، وأنا أشتغل نفسي بها عن لى ، بشئ من الإصرار ،
وكثير من اللؤم ، لقد بدأنا بلعب لعبة العشاق - عشاق السمرات الملاح القصار .
فلذا وصعت يدي على يدها ، أدارت كعها لتلاصق كمي ، وإذا دنوت منها ، دنت بخدّها
أكثر لأنشق عطرها . التصفت بها ، فالتصقت بي " (3) . إلا أنّ هذه العلاقة تطوّرت ،
فأصبحت يزورن الأماكن الأثرية معا ، في الاسكندرية نزلا معا ، وفي أراكليون ، في
جزيرة كريت ، وفي بيربوس وأثينا . ممّا آتت لى إلى مساءلة عصام : " ألم تمل تلك
الفتاة اللاصقة بك كالذبابه ؟ " (4) . بل إلى البطل السارد الأوّل عمّه الاستعراب من
هذه الايطالية التي أمتت تعار عليه يقول : " كانت اميليا تضطرب أحيانا إذا لمحت
الطبيب وزوجته على مقربة ممّا فكنت أضحك من هذه الايطالية التي ما كادت
تعرفني حتّى باتت تريد اعتكاري أو هكذا حسبت ، وأكثر من مرّة تحدّثت عن لى ،
وسالتي عن زوجها : أجزّاح ناحج ؟ معروف في بغداد ؟ غني ؟ محبوب ؟
الأسئلة المألوفة التي تطرح دوما تركيز كثير ، لنلقى أجوبة لا تتوخى
الدقة " (5) .

إلى اميليا سدي اهتمامها بعصام ، لكنها أيضا نسأل عن فالح وروحنه . وهذا
الاهتمام آتت ، كما رأينا سالما ، إلى عبره لى . كما أنّه ينشئ ما سيكتشف في آخر
الرواية عندما تتصّح شبكه العلاقات بين السحوص ونحدّد الأدوار دون مواربه أو
عموص . واميليا هي التي آتت إلى عارف عصام بوديع ، وهي ليست إلا صديقه بها

(1) جبراء "السّفيه" ص 11 .

(2) م.ن. ص 32 .

(3) م.ن. ص 33 .

(4) م.ن. ص 34 .

(5) م.ن. ص 35 .

الحاج خطيبه وديع التي نكصت عن الرحله في آخر لحظة (1) .

إنّ انكشاف هذه الحفايا بدرجتها يجعل العمل الروائي يولي أهمية خاصة لهذه الشخصية . فهي الرابط بين عديد العلاقات التي لا تنكشف إلا بفضلها . وقد مدّح الكاتب في توصيف هذه العلاقات ، وهو في ذلك يجعل القارئ أسير متابعته . ويكتسي دور اميليا أهمية من مشاركتها في ذرى الرواية . ولعلّ أبرز مثل على ذلك دورها في رفصة لى . لقد بادرت هي بالرقص ثمّ تبعها فرنندو ، ولحقت بهما لى ، فهي هنا تلعب دور المحرّص ممّا أدّى بالدكتور فالح إلى تلك التورة العارمة . ولا شكّ أنّ اميليا كانت تسعى إلى مثل هذا التسوّج ، فهي ، كما سينكشف لنا عبر النسيج الروائي ، كانت على علاقة بفالح . فقد دعتّه مرّة إلى غرفتها لعيادتها . ولما سألّه محمود قائلاً : " كيف وجدت السيّد اميليا ؟ أكفهرّ وجه الطبيب قليلاً : " أرجوك محمود ! " . [...] " (2) .

إنّ اميليا هي مفرق علاقات متعدّدة . فهي على صلة بمها الحاج حليمة وديع وعلى علاقة بمحمود الذي اتّضح أنّه يعرفها في بيروت فهو صديق روحها ميشال أسعد وعسرف محمود سحّته لها (3) إلا أنّ اميليا تنمي علاقة الحبّ هذه . فهو ، في نظرها ، مجرد صديق لروح لم يترك في نفسها أي أثر . أمّا حبّها الحقيقيّ ، فهو للدكتور فالح ويتّضح ذلك إبان سردها هي حيث يكون الاعتراف على غاية الوضوح والبيان .

إنّ اميليا كبقية شخص "السّفينة" المثقفة تعيش المفارقة . فهي عسى الدكتور فالح ، لكنها لا تستطيع البوح . بقول : " لم أكن أنصوّر أنّ الأمر سيكون ممثلاً هذه الصّعوبة ، فالح على مفره منّي ، وكأنّه على بعد ألف ميل عني " (4) . إنّ ميلها للدكتور كان نتيجة لقائها به في إحدى المؤتمرات الطّيسة التي رافقت فيها صديقتها الدكتور مهّا الحاج ، ومها هي التي مرّفتها به . وفالح هو الذي أترق إليها من بعدد كي تحمر في هذه السّفينة (5) .. إلا أنّ نزولهما معاً إلى نابولي بعدما

(1) حبرا. "السّفينة" ص 51 .

(2) م.ن. ص ص 137-138 .

(3) م.ن. ص 138 .

(4) م.ن. ص 187 .

(5) م.ن. ص 188 .

لأعت لمى مرضها ، جعلت الدكتور يرى زوجته معيّة عصام في طرقات نابولي . فلذا الدكتور يتعبّر فحاة ، وتعمّه الكآبة السوداء . نقول : " رأيت فالج ينظر إلى الرّصيف الآخر من الطريق . ويصعق . نظرت إلى حيث اتجهت عيناه ورأيت لمى وعصام يسيران دراعا بذراع ، مهرولين نحو المدينة . لم تكن دهشتي كبيرة (بل لعلني فرحت سحت ، وأنانيّة) . غير أنّ فالج فقد السيطرة على نفسه ، وخشيت أنّه سينهض في الحال ويركض في أثرهما . أمسكت بيديه ، وإذا بهما تنتمضان . اصمرت سفتاه وزاغت عيناه . ولم يقل شيئا " (1) . وأمام هذا الكشف صدم فالج صدمة عبيقة . فلذا هو أشبه بالميت . ولم تستطع اميليا بما تملك من لباقة وأنوثة وحصافة أن تتبره ، بل إنها خشبت منه على نفسه . ولم تطمئن إلا بعد لأي ، وقد " أحسّت أنّ فالج أخذ يتقد ويشتعل على صدرها " (2) .

لنّ اميليا في سردها حددت علاقتها بمالح ، وإبان نزولها مع عصام إلى المدينة ، أوضحت أكثر . فلذا العلاقات متشعبة متداخلة . تقول : " إنّنا (اميليا وفالج) اتفقنا سرّا على القيام بهذه الرحلة رغم مرافقة زوجته له ؟ " (3) . فاميليا لم تحت المهندس عصام وإتّما وحدت فيه تعويضا عن فقدانها للحبيب القريب البعد فتسلوه . ولذلك فلتها تأثرت باستحار فالج ، بل إنها بكنه بكاء مرّا ، كما فعلت زوجته لمى ، وهما ، بهذه الصفة بيدوان عزميين . فلمى ، لن إصابته العيرة لمبل اميليا إلى عصام ، فلتها لم تكشف العلاقة بين اميليا وروجها . في حين لم تكن اميليا تعلم بالعلاقة الوطنية بين عصام ولمى إلا أنّها نعلّبت إليها سنقدم الأحداث وانكشاف الأسرار ، وإضاءة " المناطق المظلمة " فقد علم وديع من اسلما أنّ مها هي سبب تعرّفها على الدكتور فالج . ومن تمّ نتّصح كلّ الأدوار . فعصام أراد الهروب من لمى فركب " الهبركولير " إلا أنّ لمى علمت سمره فحزرت لنفسها وللدكتور فالج ، ودعا الدكتور خلبته اسلما إلى الرّحلة . ودعت اميليا بدورها صديقتها مها لمراحمته . وأتب مها إلا أنّ تدعو خطيبها وديع وبنفاده معها . أمّا محمود ، فلا سلّ

(1) جبراء السّفيه: ص 191 .

(2) م.ن. ص 197 .

(3) م.ن. ص 206 .

أهداني كتاباً من تأليفه مطبوعاً ببירות ، عنوانه " شرعية السلطة بين الدستور والثورة " (1).

إنّ يوسف شاعر لبناني في حدود الخامسة والثلاثين من العمر (2) . أمّا محمود فمتمحصّل على دكتوراه في القانون من جامعة حنيف ، في لهجته ميل إلى الدمشقيّة وإن لم تتضح استمائه . لكنّ المهتمّ فيه أنّه رجل مثقف ثقافة سياسية واسعة . وفي أوّل تقديم له حدّثنا عصام عن رأي محمود في المرأة ومغامراته معها . أمّا يوسف فشاعر يتأثّر باللحظة ، لذلك فإنّه سرعلى ما تغنى بلدى وبغيرها من الصبايا الجميلات (3) .

أمّا محمود فكان رجل سياسة ومخاور عنيد . وقد وجد في الدكتور فالح وفي وديع أحيانا محاورين جادّين . كما كانت مشاركة لى في الحوار سبباً في تصعيد الرؤى واختلافها ، وضمن هذا الحوار برز الاختلاف على أشده خاصة عند نقاش مسألة الإيمان . إلّا أنّ " محمود " أوضح أنّه سياسيّ محتّك عرف السجن وبقبل التعذيب ، بل أنّه قصّ على هؤلاء قضية " بلعه موسى " منذ الصغر . ممّا جعل عصام يستنتج ، قائلاً : " لم يكن لديّ شك في أنّ صاحبنا قد اشترك في نشاط سياسيّ كبير ، نشاط سرّي على الأرجح ، يعمل وراءه ما كل يرفعنا وحفظنا طيلة السنين الماضية من حماسات جامعة متقلّبة ، نحن الأبرياء " . (4) .

إنّ " محمود " ممثّل السّياسيّ الذي طلب الهجرة لأنّه لم يستطع القيام بالعمل التاريخيّ الذي بعدد كتابة تاريخ الأمة ، وإمّا هي محاولات بانسة تبدأ لكي تنتهى . إلّا أنّ هذا العمل أو المحاولة النائسة هي صرصة لا بدّ منها للوصول إلى الإرادة المقالة . فـ " محمود " رغم كلّ شيء ، فعل وذاق طعم " بلع موسى " من السياسة . وما هيحاه وحبوه عند مرأى سببه ممر العحمي إلّا دليل على صرب من الوعي بوجوب فهم الواقع والتحسّب له . فالنعبير ليس ولد حركة تمرد أو نورة بلقائبة ، وإتسا

(1) حبراء " السّفينة " ص 37 .

(2) م.ن. ص 95 .

(3) م.ن. ص ص 37-39 .

(4) م.ن. ص 112 .

هو تحطيط وبرمجة دقيقة تفهم دقائق الأمور وتسومها الاسياع الصّحيح . إنّ هذا النّطل مؤمن بالعمل السّياسيّ . وعلى عكسه كمال "يوسف" . ويوسف جميل بطبعه ، وهو شاعر حسّاس يعيش لحظاته إبداعا . ولذلك هو لا يميل إلى هذا الحوار الفلسفيّ السّياسيّ وإنّما يعترف بقدره " المحدث الشعريّ " . وقد وجد فيه محمود خير رفيق . فكأنّهما ينكاملان ، لذلك فليّ يوسف يطلع "محمود" على إنتاجه الحديد وقد أورد الكاتب بعضا من شعره . وهي مقاطع تحوم حول السّفينة وعشاقها وبخاصّة لى . إلا أنّ يوسف لم يكن ليحب بلعى وحدها فقد استدرج "عفت" الّتي كان محمود يسبح خيوطه حولها . وكلّ "محمود" أحسن موقف اميليا منه فأراد تعويضا ، إلا أنّ هذه الطالبة المصرية تحوّلت عنه إلى يوسف الشاعر . ولا غرو ، فيوسف شاعر جميل حسن الهيئة وهو يذكّرنا حتّما بالنّبيّ يوسف الجميل وقصّته مع امرأة العربر ، فلم يجد "محمود" مندوحة من بكاء حظه التّعسف (1).

إنّ "يوسف" و"محمود" شخصيتان أضافنا إلى مثقفي السّفينة بعدا آخر حيث أمست السّفينية تحمل بين حسيها أغلب المستويات الاجتماعية ، والمول الفلسفيّة والايدولوجيات السّياسيّة . فإلا السّفينة مدنية بحالها . وقد اتسم أبطالها بقلقهم الدّفين الّذي ولد داخل كل واحد منهم صرّا من التمرّد ، لكنّه تمرّد لم يصل حدّ الثورة العارمة عدا الدكتور فالح الّذي جابه - إبل تمرّده الكبير - الموت بالموت .

إنّ " المتقفين " هي رواية "السّفينة" هم شخص وسخوف واعون بما يعانون من فواجع متعدّدة . فواقعهم المتردّي يجعلهم يعيشون في المدينة / الآتون . والمدينة أفقدت الفرد لا هويته فحسب ، وإنّما دفعته في دوّامة المراع الكبير . فإلا هو يسعى إلى هروب لا يمكن بحال من الأحوال نحصفه . وهذا الهروب ليس إلا عودا على بدء يعنى أنّ الفرد يقوم بالهروب لكنّه يساق مرّة أخرى ومن نافذة أخرى إلى نفس المصام . فعصام وجد نفسه أمام طريق واحد هو الهجره من بغداد إلى لندن للعمل هناك بعدا عن أرض لم يلبّ حتّ لمريسته لى لسبب قدم لا صلع له فيه . فقد فنل والده عمّ لى بما احتر عنه قبل الحبّ الّذي فعل فعله فيها ، إلا أنّ لى ، اصرت على النّحاق به في "السّفينة" الّتي اعتبرها عصام ملاده ووسيلة هروبه . أمّا وديع فهو قد وجد نفسه

(1) حبرا: السّفينة: ص 232 .

ينساق في رحلة لا تستجيب لمطامحه ، فهو يفتنى حتّى في العودة إلى القدس ليكون محصيا للأرض فعّالا فيها . إلا أنّ " مها " حليلته لم يكن لسنجيب إليه إلا في أحر الرواية حيث تلتحق به في نابولي ، وتقرّر تحرمة الفعل معه . أمّا اميليا ، فليّ زوجها قد حدلها ، وترهب فوجدت في فالح ملادا ، إلا أنّ وجود لمي زوجته جعلت التقارب صعبا واللقاء أصعب . وقد ازدادت مأساتها حدّة بانتحار من أحبّت ، ولم يحدها وجود عصام الحبيب "المعوّص" "التمثيلي" أو "محمود" العاشق ، نفعا .

إنّ هؤلاء ومن ارتبط ، بهم من شخصيات ، صورة لمجتمع عربي بدأت قيم جديدة تفعل فيه فعلها . فإذا الإنسان محاصر مكبوت غريب بين أهله . وقد تمكّن جبرا من تصوير هذه الوضعية بدقة متناهية جاعلا من شخصه " إسانيين " بالأساس ، أي إنّهم يستجيبون لنوارعهم ويميلون لعواطفهم ، فهم ليسوا خيّر من طبيّين كلّ الخير والطيبة ، ولا أشرارا غاية الشرّ . وإتّما هم : الإنسان بخطبته الأولى . ولذلك يحيون حياتهم : ينفعون بأحداثها ويتفاعلون معها ، إلا أنّهم ، في الغالب الآثم ، يشعرون بالظلم والظلم والحقد ، ونحرة "إسانية" المرء في المجتمع . ممّا جعلهم فآرين يسعون إلى سعادة مرّة أو مرارة سعيده بمنمّل أساسا في الخروج من بويقة الصّراع أو الهروب من الهوة ، إلا أنّ حدّة الصراع وقوّة دوّار الدوّامة تفعل فعلها ، فإذا الهروب لنس إلا عودا ، وإذا المأساة فاعرة فاهها والهوة السّحيقة بمنمنحه عانة الانفتاح تنتظر النهاية التي قد تأتي في كلّ لحظة ومن كلّ فجّ . وإنّ كان السحوص في " صراح " قلقين فلق العصر ، منبرّمين منه ، فليّ سحوص " السّفينه " وقد حوصروا حصارا مبيعا ، فدفع بهم الواقع المرّ والظلم الخافد إلى ضرب من التمرد ممثّل في هروب عصام واتّصح في معامره ودع الذي امطى السّمينه وحيدا ، وإنّ في إقدام الدكنور فالح على تمّرد الكبر ، معنى به مرّده على الحياة دانها ، فقد بار على الموت بالموت ، وفاوم الواقع بحمصمه المرّة . ولا غرو في ذلك فليّ سحوص "السّمينه" ممثّلون خوفا نسد مأساها بحرّه وطلافه، وقد عثرت كلّ السحوصات عن عوالمها الدّاخلية في ضرب من الاعتراف والاعترى. فكلّ الكاتب يجد في السركيب السيفوني الأسلوب الأمثل في تحديد وضعية الإنسان وهي وضعه صورها الكاتب

وفق مصير يتأرجح بين غسل حلو المذاق وموت رؤام (1) ، وهي بالنهاية " حربة وطوفان " .

المتقف الثائر :

إنّ شحوص حبرا ، هم في الغالب الأعمّ متميّرون بوعبهم . فهم من الطليعة المثقفة التي تعيش حاضر الزمن العربي . وهو حاضر إشكاليّ . وقد حادت شحوص رواية " البحث " على غرار شحوص روايتي : " صراخ " و " السفينة " مضمّنين بنزعتهم الثقافية ونظرتهم المبنية على سعة اطلاع وعمق معرفة . والدّارس لهذه الشحوص يلاحظ أنّ الرواة ليسوا إلّا حاملين لوعيهم الحادّ بالواقع ، كما أنّهم مرايا جليّة لوعي الآخرين . فالشّحوص السّاردة مرايا بقية ينجلي عبرها وعي الآخر بوضوح ودقّة . فالشّخص ينفذ ويفتضح عن وعي وعي غير وعي ، فهو يعترّ عما يكتمه ، وكأّنه يحاطب ذاته ، فإذا هو بصوّر دواخله ويكشف خفاياها بأباه وتدقيق . وقد زاد هؤلاء نقاء وجلاء امكانياتهم اللغوية ، فهم ، في الغالب الأعمّ ، موسوعيون يفقهون المعرفة ، عارفين بأصولها ومتعمّقين في فروعها . فهم يحيون حياتهم ويعيشون واقعهم ، ولما يطرحون مشاكلهم للدرس يسطون آراءهم دون طلاء ، ويفحرون ما تكتف في دواخلهم من فلسفات ونظريات دون الوقوع في " شعاراتية " فجّة وإتعا يستلهمون زادا لغويا ثريّا ، عميق المعاني دقيقها .

ولّى كانت رواية " صراخ " هي النحس الأول للحياة أو على الأقلّ التجربة الأولى ، لشخصيّة مثقفة ابتدعها حبرا ليصوّر بها الواقع العربيّ قبيل سنة 1948 . قبلّ قدر هذه السخصيّة في نهاية الرواية ، كلّ توقفا للاختيار : احنار الطريق والمصير في آن واحد . قبلّ السخصيّة في " السفينة " ، كانت هروبا من الواقع بعد العوص فيه . إلّا أنّه هروب من قلب الرّحي مؤقّت ، إذ سرعان ما عادت السخصيّة إلى موقع الهوة في انظار الولوح الكسر . أمّا في رواه " الحب " قبلّ السخصيّة جاءت في حالة العوص أو هي ملبسة به . معنى أننا أمام مصائر دخلت المعسرك

(1) إلى نصوص حبرا لوضعها الإنسان نساه عابه الشبه منزل " الرجل الهارب من الصل الهائج إلى البئر " - انظر : عبد الله بن المقفع : " كليله ودمية " - ص : 85 - 87 .

وسمعت فيه بل تأتت الآسى كله منه . ولا غرو أن يعرف جبرا قائلا : " أنا سائقى
لأشخاص معيّنين ، أحمل من هؤلاء الأشخاص أناسا حقيقيين ، أراهم وهم بوصفهم
وثقلهم في حياتي وفي حياة الناس المحيطين بهم ... أنا من ناحية ، أسير بآسى
أنكلم عن أناس حقيقيين ، ولكني أعطيهم صفة مطلقة . وهذه الصفة المطلقة ،
قد تساعد القارئ على الشعور بأن ما يقرؤه هو وثيقة اجتماعية أو تاريخ أو فلسفة ،
ولكني في الواقع ، أقيم رموزا في ذهن القارئ تجعله يشعر بأنه دخل معي في أعماق
لم تكن بحسابه ، دخل معي في متاهة ، وفي الدائرة الخلزونية التي تقترب من جوهر
الإنسلي ، لأننا في النهاية نبحث عن جوهر الإنسلي ، الإنسان مطلقا ، والإنسلي
العربي تحديدا ... " (1) .

إن هدف جبرا من تصوير شخصه هو إجلاء الخفي وإبرار الباطن . فجاءت
شخصياته عناصر مفعمة "بإنسانياتها" ببحثها ، وجهدها المتواصل وجدها الذي لا
ينثنى من أجل فرض هذه الإنسانية . ولعله في ذلك يتبع دعوة جورج صائد لفلوبير :
"اسمح للريح بالهبوب من خلال أوتارك ... واسمع للشخص الآخر بالمحدث من
خلالك أكثر مما تفعل " ولذلك جاءت شخصه عنوانا للشخصية الإنسانية "بتراكم
الرمز فيها مع ما بتركه الرمز من آثار ، آثار الجروح والتدروب والأفراح
والأحزان والمآسي الخ . والصدمات مع الناس ، والصدمات مع النفس
والصراعات المختلفة والأفراح العسفة الشهوات العائمة والشهوات القائمة
الباقية... " (2) . ويؤكد جبرا موضحا : "والبحث هو حصر لهذه النحارب التي
تسلسل في وقت ما زمينا وآت بنا إلى هذا الوصف المعين في حيوات هؤلاء
الأشخاص " (3) .

إن " السحب " بجره روائته برتة بشخصها ذات المحي المأساوي .
وقد جاءت هذه السحوص مفعمة بحربه عنيفة ، فلذا نحن أمام حيوات يحكي
وصفها ونلجح بواقعها المرير . لكن كيف يدم حيوات شخصه ؟ وما هي خصائصها ؟ .

(1) حيوات "المس والحلم والمعل" ص 248 .

(2) م.ن. ص 321 .

(3) م.ن. ص 483 .

للإحاطة على ذلك ، لا نرى مندوحة من تحليل هذه الشخصيات ، وكل ما لا يمكن أن ننطلق في تحليلنا إلى ما ذهب إليه بعض الدارسين (١) . فبهنم بالشخص المساسه فالشخص المعارضه ، إلا أن هذه الطريقة لن تمكّننا من فهم أصالة الفن الروائي عند جبرا ، فهذا الكاتب كما بينّا آنفاً وحده في التركيب السنفوني ملاده حيث مكّنه ذلك من تقديم شخصه وهي في ذاتها صوت وصدى ، فالشخصية عند جبرا وحده وقفا في أن . ولذلك فلا بدّ لنا من أن نستشمت أهمّ خصائصها الداخليّة لتتوصّل إلى جوهر إسانيّتها . وكما درسنا شخص روائية " صراح " فلّنا يرى أن دراسة أبطال "البحث" يجب أن ينطلق من هذا الهمّ الكبير الذي نعيشه الشخص ونعني به قلقها وتمردّها ، فبحثها المتواصل عن ذاتها وبقاياها . إنّنا ، في " البحث " أمام شخص باحثه كاشفة متعمّقة ، ولا غرو ، فهي عبر هذا النسيج الروائي تعيش مأساتها وقد حمّ فيها القضاء ، فإن كان الانطال في " صراح " حائرين فلقين ، وفي السّمينه متمردّين تائرين مصوّتين ، فإنّ الشخص في " البحث " هم مدّجون في مناطق الظلام مدسّون في المتاهة واليخون الأبواب الممنوعة والأجواء المقطوعة . ولذلك فإنّ تحليلنا ينطلق من تقسيم هذه الشخص إلى قسمين كبيرين :

أولهما : شخص أفراد : ونفرّعه بدوره ، إلى قسمين :

أ - شخص رجال .

ب - شخص نساء .

ولذلك سندرس في البداية شخصين هما :

1- ابراهيم الحاج نوفل .

2- كاظم اسماعيل .

لنعرج بعد ذلك إلى بقدم :

1- وصال رؤوف .

2- مريم الصقّار .

3- هنال النامر .

(١) نذكر على سبيل المثال : - عبد الله الصالحى : "البنية والدلالة في رواية " البحث" - علي الفزاع - "الفن القصصى عند جبرا" .

4- سوسن عبد الهادي ورياح كمال وحيان عواد .

ثانيهما : شخوص أرواح وهم على التوالي :

1- طارق وسعيدة رؤوف .

2- جواد / هاله .

3- عامر / آن .

4- وليد / ريمه .

شخوص / أفراد :

1- شخوص رجال :

إبراهيم الحاج نوفل :

* يهتمني جدًا حينما أكتب أن أوحده (المثقف) عن طريق أشخاص يستطعون أن يفصحوا عما في أنفسهم . أشخاص ناطقين ، أشخاص يتأثر فعلهم بتفكيرهم ، وتفكيرهم بفعلهم أو لافعلهم أو غياب الفعل في حياتهم . هذا في الأساس من فتى الروائي ، ومن رؤيتي ، ولذلك فإني أشخاص عاده ، هم من النوع الذي يستطيع أن يعتبر عن نفسه يستطيع أن يتكلم ، والذي يقترف من كل ما تراكم في ذهنه من معرفة وثقافة وتجربة ليحدد نقطة ما أو موقفا ما ، فأنا في نظري أن كون المثقف بطلا أو نوعا من البطل ضروري ... " (1) .

إني جبرا يحد في المثقف البطل المنال ، لأنه يمكن القارئ من معرفة خفاياه ونحديده ما يعمل في دواخله بكل سر ووضوح . فأبطال جبرا مرأيا حلية تفتضح أعماقهم وتتحدد ، لا بالنظر في علاقاتهم فحسب ، بل لأنهم يتكلمون ويبتفون ويبافسون . وهم في كلامهم وفي نظمهم وفي نقاشهم ينسجون على الآخرين . فإذا هم يحملون صورة مجتمعهم في كل أطواره وجلّ حالاته . وإن كان وليد مسعود "المسحوت عنه" أو العائب المحاصر ، فد ترك صورة من سيرته الدائسة ، وإن تكلم في آخر سفره له خارج العراق ، وترك شريطا مسجلا بصوته داته ، فإني إبراهيم الحاج نوفل ، قام بنفس الأمر ، بل إنه بصورة ما ، أعاد لنا سيرته عبر ثلاثة أسطرحة سجلها

(1) جبرا: "النس والحلم والفعل" ، ص 486 .

سوعي تلقائي ". وهو في ذلك يتعرى أمام نفسه أولاً ثم أمام سامعه ثانياً ، وأمام قارئه ثالثاً . ويحتّم ابراهيم حدينه بقوله : " تصحون على خير ، جميعاً نصحون على خير .

لقد طلع المجر .

المجر؟ إنه عواء الباردة، الشمس، وهذه ثلاث كاسيتات قد امتلأت بصوتي، من له الصبر والجلد فليسمعها، والله لن أخطئ منها كلمة واحدة على السورق" (1).

إنّ ابراهيم المخاح نوفل يعبد نفس العملية التي قام بها وليد، أي إنه خاطب داته عبر صوته، وإن أقسم أنه لن يحبرها كتابة، فإنه ركّز على الصوت . والصّوب أقرب سبيلاً إلى الاعتراف ، بل لعلّه صنو له . والصّوب أيضاً قول ، والقول جرح قد لا يندمل . وإذا أصرّ الإنسان على القول الصريح ، فإنه يقول ما يقال ويقول أيضاً ما لا يقال . وعندئذ هو يصرح حتى يصدّم أذنان الآخرين ، فيسمعونه ويحسنون الإصغاء إليه بانتباه . وهو مبتغى ابراهيم . ولا غرو في ذلك، فهو من رواد النهضة الحديثة عاش معترك الخمسينات بما فيه من اهتزاز ورخاوة، وما فيه من قوّة وصلابة. يقول متحدثاً عن زمن تعرّفه على وليد ، زمن التفلمات الكسري : " هكذا تعرّفت على وليد مسعود في مطلع الخمسينات . وفي البنك العربي بالذات ، الذي كان أبي يتعامل معه . كل المعارف سهلاً وسريعاً لأنّ "وليد" كان يعرف اسمي وأنا أعرف اسمه بما تنشره الصحف . نحن جيل الوثبة ، كنت أقول . ولو أنّ وليد لم يكن قد جاء بعدد في أوائل 1948 ، بل جاء بعد ذلك بسنة ، لم يرنا آباء الوثبة التي كانت فاتحة الحياة الحقيقية : السياسة (كما كنّا نفهمها أبائنا) الكتابة ، الفن ، التوفيق ، الرؤية الطوباوية الهائلة . كنّا نكتب في الصحافة المحليّة ، سنّرت مقالاتنا إلى لندن ومصر، أنا وكاظم وجواد ووليد وآخرون . بعد مطاعرات عام 1956 أوقفنا جميعاً ... " (2) .

إنّ ابراهيم المخاح نوفل ، وإن كان من أسره مسوره إلاّ أنه كل مسكوبه بالأفكار البورته التي هزت العالم العري في منتصف هذا القرن خاصة مع مسوره

(1) جبراً - البحث - ص 359 .

(2) م.ن. ص 312 .

مصر سنة 1952 وإتال العدول الثلاثي عليها سنة 1956. فكان التعامل كبيرا بين المأمول والواقع ، فإذا السباب المتعطش إلى التغيير يشارك في الصحوه إلا أنّ الإيقاف كان هو السيد . إنّ ابراهيم في اعترافاته وهو يصوّر مراحل من حياته متنوّعة ، إلا أنّه يعرض إلى شحوص آخرين ويبرر ملامحهم ويبسط بقديا أفعالهم ، وهو في كلّ ذلك يترك للأخر حرية التعبير ، ولذلك كثرت في حديثه ، المواقف المسرحيّة . فيورد كلام الآخرين دون تحريف بل دون تقويم . وهذا ما نستشفّه عند تصويره للأحداث الحسيمة التي عاشها وليد في بغداد إبان منتصف الخمسينات ، وكذلك الجدال الكبير حول كتابه الذي أصدره ببيروت تحت عنوان " الإنسان والحضارة " وموقف كاظم منه (1) .

إنّ "وليد" في نظر " ابراهيم " ، كان يهدف إلى المساهمة في خلق جيل جديد ، جيل يؤمن بالفعل . فهو " صمّم على أن تكون بغداد منطلقا جديدا له ، ولكلّ فلسطيني بل لكلّ عرسيّ ، ولتكن بداية النصف الثاني من القرن أوّل الثورة العرسيّة الحقيقية ... وأوّل الثورة ، هو أن تكون لك رؤية جديدة ، في كلّ شيء . من الاقتصاد حتّى السعر - مبيّنة على معرفة حقيقيّة . كلّ شيء ترفضه ، يجب أن تعرف ما هو بالضبط ، لكي ننوصل إلى معرفة البديل . وهدف الرؤية ، هي النهاية ، هو كلّ نظرية سياسية واقتصادية وفنيّة ، بعد كلّ صراع ، وبصالح هو أن تحقّق إنسانا أمّنل . إنسانا حرّا ، إنسانا له أن يقنع ، وله أن يعارض ، وله أن يرفض . إنسان كهذا ، هو الذي ، في النهاية ، يحدّد الأمة ، يعيد بناءها ثانية لساهم في تقدّم البشريّة " (2) .

إنّ مطمح "جيل الوئسة" ووليد ، وفق هذا المنظور ، هو بعث فكر حرّ جديد ، فكر يعتمد المهمّ الفؤم للأشياء . ولا فكر بلا معرفة . والمعرفة أسّ كلّ عمل حدير بالبربحيّة والنقاء . فالعمل لن يكون محديا إذا لم يكن قائما على فهم الواقع ، فهم لكلّ القضايا المطروحة ، فضايا المجتمع الاقتصادي والسياسي والنقابي والاحتتماعيّة . فبدون هذه التّطيرة المتكاملة التي تنطلق من الواقع قصد استسفاف معطياته وفهم مرتكراته ، يكون العمل فاشلا ، بل إنه يعمى سببا في النسات

(1) حبرا: البحث ص 313 .

(2) م.ن. ص 314 .

والاستكانة والموت .

ويحد ابراهيم في صورة وليد الباطنة ، صورة الشخصيّة المده الفاعلة ، ملامح الإنسلي الذي نُخشي منه . فيتصوّر أنّ اختفائه ليس إلاّ عمليّة تمويهة ، فالرجل ، في نظره ، متبوع تمّ قتل " ابن وليد مسعود اختطف رغما عنه ، وعندما قاوم قتلوه " (1)

إنّ هذه النظرة التي عبّر عنها ابراهيم أمام قلّة من الأصدقاء ، هي نظريّة يمكن أن تكون محتملة الوقوع . إلاّ أنّ صيغتها تشير بطرف خفيّ إلى كلّ من الدكتور طارق وصديقه كاظم بأصبع الاتهام ، فهما آخر من شاهده في " الرطبة " أثناء القسام بعملية المغادرة وإجراءات السمر . وقد ناقشه الأصدقاء ، بل إلى مريم اعتبرت " وليد " متواريا مخفيا .

إنّ ابراهيم ، وهو بصوّر نده من حياته ، صوّر مراحل من حياة وليد ، كما صوّر ملامح من سيرة رجه زوجته ، بل إنّه أبرز ما بكتّه لها من حبّ يعترف به شخصيًا . فرجة " كانت امرأة هائلة نحبّها جميعا ، وأنا أوّدها بوجه خاص ، يظهر أنّني أعجب بالنساء اللواتي فيهنّ مسّ من الجنون : العيون الرائغة ، السعر المرسل كالسظايا ، الضحكة الهوجاء ، مع الإيحاء بالقدرة العملاقة على التمتع بالحبّ ، بالجنس . جاء بها من القدس في خريف عام 1951 ، بعد أن تعرّفت أنا عليه بفترة قصيرة " (2) .

إنّ ابراهيم يميل إلى المرأة التي تتير فيه ضربا من الحلم الآخاد ، وتعني بها المرأة أو الفناة التي نتميّز بغرابة خاصّة ، وهو لذلك يساق في حبّ سوس عند الهادي الرسّامه التي مات روحها علاء الدين صبري ، فإذا هي تأخذ منه اللتّ ، فلم يتمالك أن صرح طالما الرواح بها (3) . ولم ترفض ولم تمنع ، لكنّها لم تصل أبصا ، واكتفب بإهدائه لوحة بحمل رسم وليد . ونما ما كما فعل الدكتور حواد عندما دعا أصدقاء وليد لسماع السريط المسجل ، أمام ابراهيم مأدبة لبساهد هؤلاء اللوحة المديعسه ،

(1) جبرا: البحث، ص 350 .

(2) م.ن. ص 316 .

(3) م.ن. ص 332 .

فأست هذه اللوحة مدماة للحديث في وليد مسعود (1) . والتقى ابراهيم بهذه المناسبة مريم الصقار ، فوقع المحذور . يقول : "حدثت حدسا قويا مزعما أن هذه المرأة إذا لم اسنبه ستزعزع كياني وتشوش عليّ حياتي" (2) .

إنّ ابراهيم وهو يفتضح داخلياً عند تسجيله مكنّ المسنمق أولاً والقارئ تالياً من كشف ما في نفسه من ميول وأفكار وعواطف ، لكنّه أيضاً مكنّ من معرفه خلفيات الصراع مع الآخرين . فوضّح علاقة هشام مريم وهي علاقة انتهت إلى طلاق (3) . كما أنّه كشف علاقات وليد المنعقدة بالنساء . ووليد يتميز على الآخرين بصمته المطبق أمام هذه العلاقات. فهو من الذين يعملون في صمت . ويحبّون في صمت ، ويتأسّون في صمت (4) . وهو لا يصوت إلا إذا ارتبط الأمر بالوطن ، فلنّ هياجه وصراخه يصمّ الأدلّ . ولذلك قرّر ابراهيم : "أنت زووعة في دماغي ، وصوتك أحمله في صوتي" (5) ... "روعتك تستمرّ في أدمعة كثيره ، لا دماغي وحده" (6) .

ويبقى وليد أمام الجميع بداية لا نهاية لها ، أو نهاية لا بداية لها . وقد عثر عامر عند الحميد عن رأيه بصراحة وجلاء ومكّنه ابراهيم من الإدلاء بهذا الرأي بكل حرّة وطلاقة فقال : "لنا أن نشرق أو نغرب في حديثنا عنه . ولكن وليد كما أراه الآن ، إنّما كان شاعرا يريد أن ينظم القصيدة الرائعة الواحد - التي - التي لا يمكن أن تنظم ... حياته ، آراؤه ، نهايته . أجزاء من تلك القصيدة التي استحالت عليه ، وها أنت يا مريم ، وأنا وأنتم جميعا نحاول ، أن نروي عنه الأبيات القليلة المتناثرة التي نذكرها ، كما كان يفعل رواة الشعراء في المحافل - ولو استطعنا أن نجعلها ونرجمها ونصمّها في الكمبيوتر ..." (7) . إنّ وليد فصيدة لم نكتب أو هي قصيدة كتبت بحياة صاحبها ، نحأها ولم نبهها أو ، على الأقلّ ، لم يبرر بهاها . فصمت فصيدة مضبوحة بجمع شتّى فسيثا ، ببسا سنا ، مقطعا مقطعا . ومن ثمّ فكشّ سب

(1) جبراء "السحب" - ص 346 .

(2) م.م. ص 333 .

(3) م.م. ص 317 .

(4) م.م. ص 340 .

(5) م.م. ص 342 .

(6) م.م. ص 343 .

(7) م.م. ص 350 .

هو جزء من حياة ، وكلّ راو هو جانب من حياة ، إلا أنّ الصورة التّهايتية سمى دوماً مفتوحة ، لا سغلق ، وقد أرادها صاحبها على هذه الصّفة ووفق هذه الشاكلة . وما دوات الأخرس إلا صورة منه . فهي دوات لها كياناتها الخاصة ، إلا أنّها في السّهام وتبقى معه . فالمسيرة مسره واحده ، إلا أنّها متعدّدة الأوتار ، والأصوات ، فإذا الدات الفرد دات جمع غير متجاسسة الأجزاء بل هي نصل حدّ التّضاد . وهي في نفس الوقت ، في التّحام عريب شأنها في ذلك شأن الحياه ذاتها . وما ابراهيم إلا دات منصمة متعدّدة الرؤى والأخيلة ، إلا أنّها ، في الأخير ، نصبت في هذا الواقع المريب الذي يعيشه المواطن العرس عامة والفلسطينيّ خاصّة . وما هذا المواطن إلا حصيلة ثقافيّة عربيّة غربيّة تتقارب لتتباعد وتتمق لتتفرق .

إنّ شخصيّة ابراهيم ليست إلا صورة من صور ولبد وليس "وليد" إلا صورة منه . ولعلّ الأمل أن يقول إن "وليد" هو الوجه ، و ابراهيم لبس إلا القما . فهما وجهان لعملة واحده . وإنّ صور ابراهيم "وليد" وسط ننذا من حسابه ، فإنّ ابراهيم يمسى عند الرّواة الأخرس دات متعدّده الخواص ، فإذا مريم الصّقار وجواد ووليد نفسه بصوّروه ويعطون ننذا عنه . ويكفى أن نذكر هنا ، ما سرده حواد حسبي ، من زواج ابراهيم بعد طول برّقد ، من سوس عند الهادي : " كل ابراهيم الحاج نوفل قد أطلق لحبته رما ، فطالت جدّا ، حتّى عدا بسببها تشبه الغورو الهندي ، يوحى بقوى نفسيّة حارقة ، تتبدّى في عينيه الساطعتين وسط وجهه احتفى معظمه شعر كت امترح البياض بالسواد فيه ، بفوضى هيلولة. وفجأة خلق لحسنه ، وبان وجهه مستديرا ، عاديا ، مسلوبا من كل قوّة . بعدها أطلق ساربه رما [...] حلقه. ثم عاد وأطلقه باسمه [...] وهو إذ يحمل هذا الوجه الجديد ، سرّوج سوسس عند الهادي [...] " (1)

إنّ ابراهيم ، وقد تبدّى لنا ، فاضحا نفسه ، كاسما عن دواخله ، فإنّه أصبح بدوره ، موضوع حديث وكشف عند الآخرين . وقد مكّنه الآخرون من تقديم نفسه وإبرار وعنه كما هو ، دون تدخّل أو ريف . ذلك أن الشخصيّة عند حبرا هي بالاساس نفس منحرّرة ، تسحلي برعبها الحادّ ، فتعتر من داتها بعنرا شقافا حرّا .

(1) جبرا- "الحب" - ص 365 .

كاظم اسماعيل:

هو شخصيّة من المنقّص ، تربيّة . وردت في رواية " البحث " باعتبارها صونا متميّزا. فهو محام أديب له نظره إلى الحياة والكون طريفة ، بلغ من العمر عمده الخامس . وقد وفق الكاتب في اختيار هذه الشخصيّة بل لعلّ توفيقه نابع من اختيار الاسم ذاته . فكاظم من فعل كَظُم - كظما - ومن معاني الكظم الأساسية نستشفّ خصائص هذه الشخصيّة . وتتمثّل هذه المعاني في ردّ العيظ وحبس ، وفي العطش والصدى وفي السكوت والصمت . وشخصيّة كاظم اسماعيل تتلخّص في هذه المعاني. فهو من ناحية يخترن في ذاته حقدا دفيناً ، وهو متعطّش ، صا جنسيّاً، إلى ارتواء يطلب فلا يدرك . وهو مع ذلك ، يقبل الواقع دون صراع أو مجابهة . وهو - قبل وبعد - يبحث عن منهج في الحياة .

ويتمّح المعنى الأوّل في قصّته مع وليد التي أوردها الرّاوي الدكتور جواد ، وهي حادثة تتّسّر إلى انتقام وليد منه ، عندما كتب مقالا نقد فيه كتابه "الاسل والحضارة" نقدا لادما (1) . فكاظم وإن كان صديقا لوليد ، إلّا أنّه كتف باننقاده المبالغ فيه من حقده الدّفين ، بل إلّا يعترف بذلك . يقول وليد : " لا بدّ أنّ في نفسك ينبوعا من الحقد " وبجيب كاظم قائلا : " في سبيل الدفاع عمّا أو من به ، حتّى الحقد ، يكون فصيلة " .

إنّ ما يعتل في أعماق كاظم من عداوة لوليد لم تظهر. وإنّما بقيت في باطنه مخفّية . ووجد فرصة الإصداع بها عند كتابة المقال . ولا عرو في ذلك ، فكاظم بكظم العط وبواربه داخله إلى حس . وهو ما دفع بالرّاوي إلى الموارنة بسنه ووليد يقول : " كاظم بطي الاحتاج ، بطيء الغضب ، بسما ينشط الهياج والعصب في نفس وليد بحكّه واحده ، كعود الكسرب ، كلّ الواحد منهم مستمّ للأهر " (2) .

إنّ "كاظم" لا ينفل سبّه وله وسر . فهو من الدّين لا يطهرون ما سطنون ، وإنّما سرلوق بهم القدم بن الحسن والحسن . إلّا أنّه يكون - إلى سرلوق وعتر وقال - صربا حدّ المجابهة ، مصرّا حدّ العصيل ، صعبا حدّ الحقد . وفعلًا قبل "كاظم" وحد لده

(1) حبرا: البحث ص 45 .

(2) م.ن. ص 51 .

قصوى في نقد وليد ونعنه بسى العنوت . ولعلّ أسعها تلك التي كان وليد يفاوضها مقاومة كبيرة . وبخط السارد الفصّة فيقول : " إلى كاطم كان قد قرّر أن يقذف بسقته في الهواء ، ولو سقطت على وجهه بعد ذلك . فأمسك القلم ليكتب وهو يقول لنفسه : " يجب أن أصوره على غير ما يتوقع - بورجوازيًا يجعل من الإنسانية قناعاً يخفي به خوف طبقته من الانهيار . شأ في أحصان النعمة ويرى الخضاره من منظور عائم يخشى فيه على الحرّية حشّة أهل الترف . ونسى أنّ ضرورة الحرّ تفوق الضرورات الأخرى " . وانطلقت في أعماقه قهقهته السامنة الصّامنة . " يكفي أن أدعوه بورجوازيًا لتنهار القمّة الصّغيرة التي يتمتّع باعتلائها... " (1) .

إنّ "وليد" لم يكن لبتائر أو يفعل مهما كان التدفّ الموجّه إليه ، أو الانتقاد المصيب لشخصه ذاته . وإنّما أن ينقلب الرّقيق مهاجماً بكلام يعرف صاحبه أنّه يتهم باطلاً ولا يقول فيه الحقيقة . عندئذٍ فيلّ التائر يكون أكبر والإحساس بالظلم أسدّ . لذلك فيلّ "وليد" رأى ضرورة الانتقام . وهو انتقام من صديق بدّعي في السرّ أنّ "الطسطيني خطر" ، بل إنّه يجهر بها أحياناً (2) . وكاب نفسه تتمتّل في عت الرّعب في قلب كاطم الذي وإلى كظم عيظه ، فيّته ، في الأجر ، استسلم وحمله وليد في سّاره إلى خارج المدينة في ليلة ممطرة وحاطه موصّحاً : " اضبط أعصاك بما كاطم ، كما كنت دائماً تفعل لا تكن مثلي . أنا عندما أغضب ، أعجز عن الكلام . ولكنتي أتحرك بحسّ ، يوم فرأت مفاك . لم أصدّق عسي . أنا لا أحسّ نهجّم أحد عليّ . أنا الطّاخوبة الصّخمة التي شبهني أنت بها . أظنّ القمح والرّؤل معاً . غير أنّ هجمتك كاب حارحه لأنّها جاءك منك ، منك أنت وأنت أدريّ إليّاس مما عانت أنا من ضرّ . وما جابهت من مساقّ . ما الذي تعرفه أنت عن الكماح والصّاح والوقوف عارياً بين الدّثاب ؟ الكلمة عندك منفصلة عن الفعل ، والإرادة منفصلة عن التنفيذ . معرفتك بالحياه بدأت نظرتّه ، وبقيت بطرّبه ، ولم يمدّ خطّ إلى الأسس العسدة الرهيبه . لم يعرف يوماً فرض الجوع ، ولم تعرف رعدة البرد ، عندما يهاجمك الشّناء . وليس لديك سوى دسّداسة واحدة ، دسّداسة فطسّنة مرقّعة تكاد

(1) جبراً: البحث، ص 59 .

(2) م.ن. ص 323 .

لا نغطي خصيتيك (1).

إن واحه "كاظم" بقمة صديقه ببروده المعهود ، فهو مم لا ينفعلون بسرعة . وهو في ذلك يستحيب لأحدى الحاصيات التي أوردناها في البداية . فهو يجترع العيظ ويحبسه ويحمله ويصبر عليه . وهو في ذلك يدل على اردواحية ممكنة في شخصيته . فكاظم يلتذ من ناحية بعذاب الآخرين ، يلتذ بعضهم . تم هو يتحمل تهجمهم ، بعد ذلك ، بل إنه لا يتورع أن يتناقض . فيبرز ما لا يبطن ويبطل ما لا يظهر . وفعلا فإل "كاظم" بعد هذه الحادثة أعاد كتابة مقال جديد ، أُرز فيه وجهها حديثا للكتاب " فيه بعد فكري خاص ، يتميز بوعيه محبة الإنسان في النصف الثاني من القرن العشرين وبعد الفاجعة الفلسطينية مع مستقبلية جريئة تضع مؤلفه في الصف الأول من ... " (2) .

إن هذه الشخصية تتميز كما تبنا ، بهذا التناقض الصّارح في مواقفه ومعاملاته. وكما أوضحنا قبل ذلك مرنبط بما يرمز إليه الاسم : كاظم من معاني . وبخاصة معناها الأول المتمثل في إخفاء ما يضر ، إلا أن هذا الإضمار سرعان ما سجلي فنقلب الباطن ظاهرا ، والظاهر باطنا . على أن ذلك لن يدوم على وتيرة واحدة ، فلذا هو في احندام وصراع وبحت متواصل من أجل توارن يسعى إليه كله، لكنه يكتم عنه ، ولا يصله .

إن شخصية كاظم تبدو لنا ذات طاقة لكظم الغيظ ، وحبس العصب وبصتر على الصّم والظلم ، وهي فوق ذلك تحتمل العطش والصدى المفيت . ولعلّ هذا الحباب الثاني يتمثل في قدرة هذه الشخصية على تحمّل العطش الذي لا ارتواء له في محال الجنس . يعلق كاظم نفسه ، على ما دعاه إليه جواد دافعا به الى الرّواح ، فيقول : " خطيبه لي ؟ ألبس حراما ؟ لقد أسقطوني من الحساب أولاد الحرام " (3) . إن هذه الموقلة تلخص بحره كاظم في جانبها الجنسي . فهو - إلى نروّح ماحده الصّناع ، بعد أن تخرّجت من دار المعلمين العاليه و " كاتب ماحسده من أُرز سات

(1) جبرا: "البحث"، ص 62 .

(2) م.ن. ص 78 .

(3) م.ن. ص 73 .

دورها لجمالها [...] لم يدم الرّواح أكثر من سنة ابتدأت بحصب عاطفيّ وانتهت إلى الحذب والطلاق" (1).

إنّ هذه الشخصية ندكر الدّارس شخصيّة "محمود الراشد" في رواية "السّيفيّة"، فكلاهما يشعر بنقص في المجال الجنسيّ، إلّا أنّ "كاظم" لا يتورّع، فيعترف بأنّه قد أسقط هذا الأمر. فلم يعد يفكر فيه. لكنّه يعود إليه، وفق خاصيّة التّدبّدب التي تسيطر عليه. وما تجربته مع سوسن عند الهادي (2) أو وصال رؤوف إلّا دليل على ذلك. وهي تجربة فاشلة زادت شعوره بالواقع المزري. فإدّا هو "حامل بؤس البشريّة على كتفيه" (3). لكنّه يثور على ابراهيم الحاج نوفل لا، لأنّه ذهب في تحليل الأسباب لاختفاء وليد، إلى اتّهامه معيّة الدكتور طارق، واحتطاف الرّجل وقتله فقط، بل لأنّه تزوّج سوسن عند الهادي فيقول متسائلاً: "ما الذي كلّ سبي وبين وليد حتّى تذهب به الظنون مدهماً كهذا؟ حتّى اعتداء وليد علىّ في تلك الليلة الماطرة، أندكرها يا حواد؟ قبل سنوات وسنوات - ألم أعمره له؟ ألم أكتب عنه مقالاً سيمقي من أفضل ما كتب عنه تلك الأيام؟ أم أنّ ابراهيم ترزعزع من أساسه بتعلّقه بسوسن، هذه المسكنة المجدوعة بدويّ اللّهي، ونصوّر آتّى أنافسه فيها؟ يا أخي... منى باعست أحداً في امرأة؟ ما هذا النّسب، ما هذه الحضارة؟..." (4). إلى "كاظم" يعيب ضرباً من الإحباط، فيقدر ما تعدّدت علاقات وليد بالنساء ووطّدت وتشابكت، وبقدر ما عرف ابراهيم بعض السّاح في هذا المجال وكذلك بميّة الشخص، بقي كاظم شخصيّة متفوّقة لا نستطيع أن نقيم علاقات طويلة الأمد مع الجنس الآخر، وهو على ما عرفه "محمود راشد" في روايته "السّيفيّة". إلّا أنّ صدور كتابه النّاسي الموسوم بـ "وفد للحدّي" وكذلك سميّه "مدراً عاماً"، جعله ناصح على العالم، وبفرّ الرّواح من حبل النّامر (5).

(1) حبراء الحب - ص 57.

(2) م.ن. ص 73.

(3) م.ن. ص 292.

(4) م.ن. ص ص: 368-369.

(5) م.ن. ص 370.

إنّ هذه الشخصية أرادها الكاتب أن تعتر عما يعمل في دواخلها من أحاسيس وعواطف وما يحتدم فيها من آراء ومواقف ، بكلّ ساطة وسر . ففتحت لها الشخصيات الساردة امكايّة قول ما يقال ، وقول ما لا يقال . فعبرت عن ذاتها وعبر الآخرون عنها . فبرزت الشخصية بمآلها وما عليها ، فكان الهدف هو إبرار الإنسان وسط العواصف وهي تتلاعب به ، تطوّح به بعيدا ، فيبهض لبعيد الكرة ، وتعيده الرياح ذاتها إلى النقطة / البدء . إنّ شخص جبرا ، هم شخص يستعدون عن المطحنه ، إلا أنّ الحياة تطحنهم تدريجيّا فيبتئسون وبفرحون وينعمون وينتكسون . وكاظم الهامي الأديب عبّر عن جوهر الإنسان وهو يمارس الحياة المتقلّبة ، وقد مكنته رؤيته الخاصّة إلى العالم وتميّز شخصيته بهذه الازدواجيّة المبرطة ، من أن يعتبر عن عداوة الإنسان لذاته ، وعداوته للغير . وقد تمكّن الكاتب بفضل التركيب السنفوني وتعدّد الأصوات من أن يبرز الوجود غير منمّق ولا مرحرف . ذلك أنّ الحياة ذاتها تمرّ بلا طلاء، وهي كالتأحونة لا تنى عن الدوران . ومأساة الإنسان ليست إلا حصومه في الأخير، إلى المنيئ والمصير مهما كانت اختياراته ورؤاه .

ب : الشخصيات النسائيّة :

• وصال رؤوف :

هي شخصيّة شقافة ، إلا أنّ حضورها الروائي يظهر فجأة وقد بهرت الجميع . فوصال رؤوف أخت الدكتور طارق الطبيب المختصّ في الأمراض النسبيّة ، من الأب . ذلك أنّ أمّها هي الروحة الثابيّة لرؤوف الوريث السابق إتيان الحمسيات . عمرها لا يحاور الثلاثين ، حملت حتّ ولید ، ولم تعرف به إلا بعد أن أعلن اختفاؤه . ولعلّها أحبته منذ أن التقى به ، وهي في العشرين من عمرها . تقول : " منذ أن نخرج في العشرين من عمري ونوطقت في السكّ العري قبل بأربعة سنة أو اثنين (حيث رأيت ولید لأول مرّة ، قبل أن يبدأ معماراه الماليّه الكبيره في الخليج) جعلت أجد المقاس مع طارق بخذا فكريّا أمتع به . بنصحي بدراسه المربد من الاقتصاد وأنا أخذته عن اهتمامي بالشعر " (1) .

(1) جبرا- الحب - ص 288 .

إنّ هذه الشخصيّة ، وهي سخط سيرتها أو اعترافها وبقدّمها لحواد (1) نتعرّى ، فإذا هي تحاه القارئ بحقيقته دواخلها بما كشيته الشحوص الحرائثية. فهي مرآة عاكسة تتحدّث عن ذاتها ، ونحدّث عن العالم والكون ونصوّر العلائق الإنسانية في تقاربها وتعادبها وفي انصامها وتناعدها . وهي ، في ذلك تسنجيب للمنحى الذي خطّه الكاتب إذ جعل لشخصه امكانة التعبير عن ذواتهم تعبيراً واضحاً حليماً . فهم يكسّمون ويكسّمون ما في أعماقهم وزواياهم المظلمة . كما أنّهم بصوِّرون الآخرين ، فإذا الشخصيّة مرآة متعدّدة لوجهات مختلفة ، لدوات معقّدة. ووصال ، كما قلنا آنفاً ، هي شخصيّة شفاقة . فهي ، إذ تمتضج ، تفضج الآخرين . وإذا نتعرّى تكشف عن الآخرين أيضاً . ولا غرو أن نبدأ اعترافها بحملة هي عبارة عن لارمه تعيدها كلما بدأت قسماً جديداً من مراحل حياتها . تقول في الفاتحة: "المعجزات. إنّها تهبط عليك من السماء كصرّة ملأى بالآلئ، يسقطها في حضنك طير كبير ، جميل ، مجهول ، صحن يوم محنون . المعجزات هي هبات السماء هذه . فحاء نرى بين يديك روعة الوجود محسّنة روعة الكون. الأشجار والأثمار والعائات والخيال والبحار وسلالات الدنيا كلها . وفي لحظة عمقها دهور سحيقة ، تعرف كلّ شيء . وبسبب كلّ شيء وتتركّر اللدائذ كلها بعينيك ، بيديك ، بنفسيك " (2) .

المعجزة في هذه المقام وقد جاءت بصيغة الجمع هي الأمر الخارق للعادة الذي لا يمكن للبشر الإنجيل بمثله ، لذلك هي منّة إلى الإنسان يتقبّلها بتعجب وتعتد . والمعجزات هنا كشف وتحقيق وانحداب وفهم بديع . ويمكن تلخيص المعجزة ، الجمع هذه ، في الحبّ الحارّ الذي انطلق على وصال وأعدى عليها لدائده وروحه . فحالما صدمت وصال بما يحسّ إلي ولند ، حتّى كانت الاسحابة اللامائيّة قوّة صاعقه . فإذا وصال وولند شهد معاً لا مبدل له . ومن ثمّ أعدى ولند على صباه هذا الاسم (3) . فقد رآه بهما النكامل ، فكل الانحداب والتلافي الذي لا انصام معه . فهو الحبّ وحده وجد أرضاً خصبة . فولد كل منعطسا ، فقد انكسب ريمه ، وأصاها "العصا"

(1) حبرا: السحب، ص 377 .

(2) م.ن. ص 253 .

(3) م.ن. ص ص : 28 - 35 - 268 .

كما انتهت تحربه مع مريم ، وانقطعت علاقته مع حسان . ووجد في فتاة السادسة والعشرين ، الشاعرة ، نجمة جديدة فيها المغامرة والحرارة والحب بل إنه يعترف قائلا: "... شهدت أنبهت حمولي قصوري الذاتي ... فإذا التفبها تهرّفت فرحا لذة . ما أتهى فلتاك . ما أتهى فلك ولسالك ، تمّ أعود إلى الدنيا الرائعة بك ، المريعة بفراعها منك . الوحدة التي كنت في السابق أنشدها أصبحت سحر . أخرج إلى الدنيا كالمعتوه ... وأنت تملّين [كذا !] رأسي برؤياك . شهد جاءني حثك عفابا ... " (1).

إنّ البطل وجد في هذه الفتاة وجّهه ، فانقادا معا إلى مودة هي مطلقة العطاء، نافذة الإمتلاك . ولا غرو أن تنفعل وصال الانفصال كله ، وهي الوصال " من فعل وصل وصلا ، وواصل وصالا ومواصلة بمعنى لأم الشئ بالشئ وجمعه وداوم وواظب عليه من غير انقطاع". فالوصال ضدّ الهجر والابتعاد . ومن ثمّ ، فهي تقرّ بحتمية الانحذاب والترابط والالتحام . تقول : " تجربتي معه بالنسبة إلى تحاربي الأخرى ، هزّت الأرض تحت قدمي ، فتحاربي (ورتما كنت في ذلك كعبري من الناس) تصعني عادة على مسعدة من هؤلاء الذين هم في التجربة ذاتها : كنت أعي نفسي كشي مفصل، كشي ينفع بقوى خارجيه عنه، ولا يندمج فيها . أمّا مع وليد فقد جاءني ذلك الكشف الغريب بأنني أندمج ، أصير ، أتناخل وأعود أنا عبر ما كنته قبل ذلك .

أحسست وهو بتكلم وبنافس ، بحاورني وبعارلني آتني نفذت إلى بواطن إسان آخر . كأنّ أحدا سمع لي بدخول بيت كسر مظلم عصب الغرف ، وييدي سمعة أحول بين الآثات والتحف ... عرفته من الدّاخل ، أدور في مداراته الذهنيّة ، في مداراته النفسيّة والعاطفيّة . جعلت أعرفه وأخته وأغار عليه وساورني وهم ألح عليّ بأنّ "وليد" هو ... أنا جعلت أعرفه وأخته كما أعرّف وأخت نفسي " (2) .

إنّ شخصيّة وصال بعد سبع سنوات من الانتظار ، عرف حقّ الحسد ودوره في الحبّ ، فكلّ النوافق التّام بينها ووليد . فإذا العلاقه حميمه ، وإذا السهد هو الحسد المحبّ ، وبلّك هي المعجزة-الجمع التي اكسفتها وصال واعصبت فيها ، بل إتجازأت في وليد عالما منها إليها . إلا أنّ "وليد" كان ، إنلن الهجر والابتعاد ، سلّهي

(1) حبرا "الحب" ص 276 .

(2) م.ن. ص 266 .

مع صديقتها حبل ، ولما سمعت وصال بالامر ، قرّرت صرنا من الهجر ، سقمه به ،
مهتاحة منه . وعندما احتفى وليد قرّرت البقاء بلا رواج بحنا عنه واستطارا له .

إنّ هذه المعجزة هي الحبّ الذي تولّد فحاة ونما واستطالت شجرته وظلاله ، إلّا
أنّ الأحداث المتلاحقة وخاصة استشهاده مروان جعل من وليد ينصهر في لعبة العطاء
الأكبر ، وعمّه ذلك الصّراح الذي بدلّ على عمق المأساة فاستفض ولطم رأسه بالحداد
ليقرّر : " إن كلن يحقّ لي أن أحبّك ، وأنا أقارب الحمسين ، وأقاتل الدّنيا من أجلك ،
وأنا أقارب الحمسين ، إلّا يحقّ لي أن أحبّ بلدي ، وأقاتل الدّنيا من أجله حتّى لو
قارت التّسعين ؟ " (1) .

إنّها الموارنة الكثرى بين الحبّ الأصغر والحبّ الأكبر . فيل كل حبّ وصال بعنا
وتحقيقا لتوارن منشود مع العالم ، فيلّ حبّ الوطن والموت فيه ، ومن أحله
والاستشهاده في سبيله ، هو مواربه أخرى أكبر وأعم . ووليد وحد نفسه بن سار
الحبّ لوصال ونار العشق والماء في الوطن . ولي روى فاير بطل " السّمنة " أرض
فلسطين (2) ، ولي حبّ مروان وليد مراب فربة " أم العين " بدمه (3) ، فيلّ " وليد "
داته ورعم بلوغة الحمسين قرّرت مواصلة نزال العدو المرتص ، وهو عين ما ستفعله
وصال في نهاية الرّواية حسب سرد الدكتور جواد ، حبّ نعل صراحه " إنّ " وليد " حتّى
برزق ، وليد حتّى يبرق " (4) فهو ، في نظرها ، " في الأرض المحتلة باسم آخر " ، بل
إنّها لحقت بدورها بجبهة فدائيّة (5) حنا من الذي ذهب ولم بعد ، واكتشافا لحدوى
الفعل .

إنّ هذه النّظرة عرفت ، بفصل معجزة الحبّ ، معنى العطاء والبدل . فيفضل
هذا الحبّ الجامع بين المتعاضدين ، الدافع إلى الانسواء الكسر ، فينداحل الاحساد
وتتلاحم الاحسام في وثام عظيم . استنق السعر دقّاقا ، فيلا السعر كلمات هي كائنات
حبّة يسعى إليها الانساق ليعبّر فينصب ، ويصف لنُدّيس . وكان كلاهما سعيرا

(1) حبراء " السحت " - ص 286-287 .

(2) حبراء " السمنة " - ص 64-75 .

(3) حبراء " الحب " - ص 297-303 .

(4) م.ن. ص 373 .

(5) م.ن. ص 378 .

مبادلًا . ومن ثمّ أُمسب التّحرره بحره اسنكار وعب . فكلّ الاقتباس إيفاء بحم
العاطفة واستنحابة لطافة الإحساس .

إنّ هذه التّخصّبة السّائبة الشّقافة أعادت لوليد حيويّته وقوّته بعد أن
انفرط عقده بانطماء ريمه ، ورعم تعدّد نحراره الأخرى إلّا أنّ هذه البطلة هي التي
حلت منه محنًا كسرا انغمس بحثا عن توارنه المفقود . إلّا أنّ استشهاد مرولى جعله
ينطلق في حنّه الأكبر للأرض والوطن ، وانقلبت وصال إلى الأمر نفسه ، فلدا هي ،
بدورها ، تسعى إلى الفعل .

إنّ هذه الشّخصيّة مثقّمة سامرة أوجدها المؤلّف ، لكي تلقى النور على جوانب
هامة من حياة وليد ، كما أنّها عبّرت عمّا يحالغ ذاتها . فلدا هي مرآة لذاتها ، ومرآة
للتّشخص الآخرين . ولأنّ تمكّنت باعتبارها ساردة ، من التّعبير على دواخلها بطلاقة
ويسر ، فإنّها مكّنت الآخرين من التّعسر عن رؤاهم بكلّ حرّية ووضوح . فلدا هي
مرآة عاكسة لعالم متفكّر هو صبو للحياة في تقلّباتها وتغيّرها المسرف . وقد وجد
المؤلّف في التّركيب السّنفوسي الطّريقه المتلي للتّعبير عن "إسايية" هذه النّسخيّة،
وقد ميّرت بما يعتمل في داخلها من حنّ قوي ، مرتكر على الحسد ، مطلق في رحاب
النفس . فهل كانت شخصيّة مرمم الصّغار على هذه الشّاكلة ؟ .

مريم على الصّغار :

هي شخصيّة من شخوص روايه "الحنّ" المتّقّفة . اسمها يحيل مباشرة إلى
"مريم العذراء" وما توحى به من حنّ قوى صاحب . وما صفة "العذريّة" إلّا إطار يربد
من حنّ النّاس لها . فهي - حسب المنظور الدّني - مرتبطة بـ "الروح القدس" الذي
برل لها لكي علمها بما سحمله في بطنها . فهي العذراء المرتبطة بالسمو والعلوّ .
ومريم على الصّغار تحمل بين جنبها الحنّ الصّارح الصّوّي . وهي ، إلى جانب ذلك
"امرأة ممسوفة السّافس نلفت النظر ببياض لوها وسفافتة سرنها ، عسيبها
الحصراوس ، وشعرها الطويل . وصوبها العرب . عندها رعه أدنّه يتمّ عنها
حديثها ، وإلى لم يسر أنّ كتاب حنى الّل " . بهذا التّقديم يفتتح الدّكتور طارق
حديثه عن مرمم ومواصل : " كلّ ذلك كلّّه في أواسط التّسنيات . وقد سقّلت تاريخ
ربارها لعبادني أوّل مرّة في نطاقات المرصى التي أحفظ بها وعدب إلى نطاقها

فصل مدّة لأعش دأكرتي بعض التفاصيل . كانت في النائية والثلاثين من العمر يومئذ ، وتشكو من أرق دائم وصداغ ، كثيرا ما ينتهي بها إلى نوع من العتيلان * (1) .
إنّ هذه الشخصية ننجلى عبر منظور الآخرين ، والدكتور طارق وهو " يتأمل برج الحدي " يعرج على هذه الشخصية لعلاقاتها المتعدّدة وارتباطاتها الكثيرة فيدقّق في تحليل شخصيتها ودراسة نفسيّتها . ولا غرو في ذلك ، فقد النحات اليه في فترة ما طلبا للنصيحة ومحاولة منها للبوخ بما في أعماقها . فهي شخصيّة بريّة غريبة طريفة . وقد وجد فيها المؤلف الشخصية المثلى للمرأة الشبقة التي ترى في الحبّ عبادة وتنته ، مندوّها الجسد ، ونهايتها الجسد ومآلها الجسد . فمكّنها من التعبير عبر وعي الآخرين . ففعلت فعلها في الأحداث واقتحمت مجال الغير ، فعثرت وصوّرت ودققت ، بل إنّ الدكتور طارق أورد بعض نصوصها وهي يوميات . وتذكرنا مريم ، في هذا المضمار ، بالدكتور فالح في رواية " السمينّة " الذي أورد له الراوي السارد بعضا من كتاباته . وهذه الأوراق هي شبيهة بالمذكرات المؤرّخة ، منها يستشفّ الدارس خصائص هذه النفس الهائمة حتّى بحنا عن اللذة المضمحلة .

ولا عراه أن يرى علاقاتها تنمو مع شحوص معينين ، ونضمحلّ مع آخرين . واتضح ذلك إثر سردها لسيرتها بكلّ حرّيّة ، في فصل موسوم - " مريم الصفار نعلقي بصخرة تسكن أعماقها " (2) . . ففي هذا الفصل عثرت مريم عمّا يعتمل في دواخلها ، وكشمت نك " المناطق المظلمة " التي نحسّ الدات نفسها الاعتراف بحقيقتها ، فأبانت علاقاتها المتعدّدة : علاقتها بعامر ناجي عبد الحميد ، بوليد مسعود ، بطارق رؤوف ، بإبراهيم الحاج بوجل . وبالطبع علاقتها بروحها هشام . ويتّضح من كلّ هذه العلاقات ، أنّ هذه الشخصية تمثّل الحبّ الحسديّ الماديّ . فهي طاقة للعطاء وطاقة للفعل الحسّي ، وكلّما مارست الحسّ ارداد نعطّتها إليه . فكآتها ساعة إلى اربواء بطلب فلا يدرك . فكّلما ارتشفت ارداد العطش وعمّها الصدي . ولم يكن زوجها ليطمئ ما يعتمل في داخلها ، وهشام الذي بكرها بعسر سنوات سات وسم درس بحامعه ماحسنر في أواخر الأربعينات . وعاد إلى بغداد ، وشغل وظيفة

(1) جبراً-البهمّ- ص 146 .

(2) م.ن. ص 195 .

رسمته، وهو من هواة التصوير، محبّ للسفر والرحلات. ثم أصبح مديراً عاماً بعد عام، من تورة 1958. فلذا - حسب تعبير مريم ذابها - : "ظاهر الحساب إن : صاعد في الطاقة المالية أو نحس في الوضع المادي ... أما باطن الحساب فقد كل من نوع آخر: بوثر صائب فيما يبينا، أخذ يستند إلى أن انفجر " (1) فهشام لم يكن الكفاء المعادل لمريم، أو لعلها لم تكن هي كذلك. فهي ممثلة المرأة الترفقة السخيفة التي لا تجد اللذة إلا في الفعل الجنسي. فهي دائمة العطش، دائمة البحث عن الارتواء. وكان انخراطها في رمرة عامر عبد الحميد سبباً في شعورها بالعن الكبير. لقد تروحت رجلاً لا يمكن أن تتفاعل معه. لا لآنها لا تحبه فحسب، بل لأنه كـ "بليدا متكرراً، لا تنوع منه إثارة ...". فكل لا بد من الانقسام، و " أخيراً أصبحت امرأة حرة، مرة أخرى، نعم مسافرة طالبة " (2). وارتأت أن تكتب أطروحة في التاريخ فأمست " امرأة منحقة ! " ومن حراء ذلك كان الطلاق (3). إن علاقه مريم بهشام انتهت، بعد صراع مرير، إلى الانقسام، وإن أُنحنا " سرسب " ذلك أن مريم تتمتع بتلك الطاقة التي تنمو المعهود، فلذا هي بأحبة عن الارتواء وقد وجدت بعضه عند عامر عبد الحميد، فكان انجذابها إليه. وعلل مريم هذا التقارب قائلة : " لعل الانجذاب بيني وبين أن (روحه عامر) كل أنصا انجذاب المطبين المتصادين، كما أن انجذاب عامر لي كل لاختلاف الصّاح عن روجه، ولا شك، فعدر ما حدسي إليه اختلاعه عن هشام " (4).

إن التقارب بين عامر ومريم كل نتيجة الكره الشديد لهشام، كما أن "عامر عبد الحميد" وجد فيها سبباً جديداً يخالف ما عهده عند روجه أن، فكل مريم طلبة أخرى لها امكانية تعبير المعهود. وما العلاقة الحميمة بين مريم وأن إلا تنحها ما بينهما من اختلاف في الرؤى، غير أن هذا الاختلاف له رابط سجدت إليه كل من العنصرين معا. وهذا الرابط هو عامر. فأن محبة لعامر بأعصاره الروح المسالي، ومريم هو العسبق الممكن، فكانت سرور قابل للسفد، وهو ما سعت إليه فعمسلا

(1) حبرا-الحب"- ص ص 206-207.

(2) م.ن. ص 208.

(3) م.ن. ص 235.

(4) م.ن. ص 209.

وحققته ندرجياً معية صديقتها سوسن عبد الهادي ، تقول مريم معترفة : " وقعت بين ذراعي عامر كامرأة حرمت الحبّ سنين طويلة ، أقبّله ويُقبّلني ، فتنهار بيننا السدود ، وأودّ لو بظالمني بكلّ ما أملك ، فأفدّته له راضية في الحال " (1) . إنّ تجربة مريم مع عامر ، فتحت أمام هذه الشخصية الباب على مصراعيه ، فأُست مولجة في الحب عن الارتواء ، بل إنّ علاقتها مع وليد مسعود ذهبت بعيدا في هذا المجال ذلك أنّ شخصية وليد كانت بمثابة الكفء أو المعادل لشخصية مريم ، فإن كانت مريم تعبّر عن الصدى والعطش وتمتّل الشوق في أجلى مظاهره ، فإنّ "وليد" كان بدوره صورة لدات متعطشة مفتحة تستجيب للنداء مهما كان مأثاء . وقد رأينا علاقته مع وصال ، وكيف عبّر بها من "الأسنة" إلى الألوهية على حدّ تعبيره . وكذلك فعل مع مريم ، وإن كان "وصال" بمثابة الحبّ الذي يصل حدّ العبادة ، فإنّ مريم كانت طاقة حبلى تنوّعها الأهواء وتأخذ بلبّتها لحظات الوله الكبير . وقد اسأقت مريم إلى وليد أو هو انساق إليها . وكانت التحرة بعد أن سمح لها هتام بالذهاب إلى لبنان لمدة أسبوعين أو ثلاثة لقضاء العطلة (2) . ولما اتصلت بدار "عامر" في "نملان" لم نجده وإثما وفعت على وليد الذي دعاها للحفل ، فإذا هي سيّدة الحفل بلا منازع . وعندها كانت التحرة فريدة حيث مكثت مع وليد فاحتدم الجسد بالجسد والتحمت المنس بالنفس . وإن رقص وليد على أنغام الموسيقى الكورالية الديبّة ، فإنّ مريم صاحب به وفد عمّها النرق : " ولدت أنت رهيب ، أنت لعين لعين ، حطمتني ! هتتمني ، أريدك ، أسنهيك ، سأفتلك ، وأفطعك فطعا صغيرة ، وأكل كلّ فطعه فيك " (3) . إنّ مريم ، وقد انساق مع دوافعها الدانيّة ، لم تستطيع أن تنوّقف وبرتّب . ذلك أنّها مسكوبة تحت كوسي هو صو للعطش ذاته ، فكلمّا كرعت الحبّ ارداد حبوا في الحبّ لذلك كانت بحره الحبّ في دار "نملان" تتأرا قوّا هادرا ، فوسط الحمل الأخصر ، أحسّت مريم أنّها مأخوذة بالمكن السحريّ ، فإذا هي تتط عاربه جارجة إلى الخديفه لتحمل تلك الصخرة وبضعها فوق السرير كبايه على المورال الدائم السّدي يعمل

(1) حبرا- "البحث" ص 213 .

(2) م.ن. ص 216 .

(3) م.ن. ص 225 .

في أعماقها . فهي بحيا جنسا نعيش جنسا ، تننّس جنسا ، ورعم الجراح قلبها بدوّقت راحة الفعل البقيى . بعنرف مرم دون مواربة : " وحدث لدّة في الإحساس بألم الجراح والمحدث والرّصوص التي في فخدي وفدّمي . الألم يؤكّد لي أنّ كلّ شئ فعلته ، وأفعله ، حقيقيّ ، وليس حلما . وأنّ الحقيقة يستتبعها منطق الواقع ، وأنّ الرّم ، في هذا الواقع ، هو ما تعدّه الساعة الصغيرة في معصمي . فلأصدق " (1) .

لنّ مرم عايشت تجربة الجنس مع وليد . بل إتّها ، وقد وجدت فيه ضالتها ، خيّرت السّفر معه إلى القدس سنة 1966 . رغم ما يحيط بالرحلة من أخطار ، والتقت باللسطينيين كما التقت ، في لبنان ، مروان وليد . وقد صوّرت مرم هذه التجربة في بعض النصوص التي أوردها الدكتور طارق (2) . وقد علّق عليها قائلا : " ما هذه إلا فقرات متباعدة ، ولا تبيّن على حقيقة اضطرابها وزعزعتها إلا حين بقرا المرء صفحة تلو صفحة من هذا الكلام المتوتر المتراكم لسبعين أو ثمانين صفحة . لم أكن واثقا كليّا أنّ الرجل المقصود هو دائما نفسه ، وليد مسعود ، بل لم أستبعد أنّ مرم كانت في كتابتها تمارج بين رحلين أو ثلاثة يمثلهم دائما وليد . غير أنّ الجوّ كلّ واحد ، والدّوامة هي أبدا داتها : شهوة محتدّمة لا تنطفئ... " (3) .

لنّ هذه الشخصية تمثّل المرأة التي لا تكف عن طلب الإرتواء ، فهي في هوس دائم وعطش متواصل ، وقد ارداد هذا التعلّش فوّة ، بعد طلاقها . نقول معترفة : " حاسي مع وليد تلك الأشهر التي إذا قسناها بتعاقب الأيام والأسابيع بدت قليلة حدّا ولكن إذا قسناها بعمق السّاعات من كلّ يوم بعد يوم ، بدت وكأّتها البهت نصف سني حياتي - أو على الأصحّ ، اصاف سني بمرّ عمري إلى حياتي . كلّ ساعة محنة وخلاص ، كلّ يوم حموح حديد سدّاح بي نحو سطلان أُنعد فأُنعد ، فأتسع أتسع الكون ، وبعدو كلّ درّة بحث حسي في روعة السّموس وهول الرّوايح حتّى ماعدت أفرّق بين البمطة والحلم . بين أحاسيس الحسد وهلوسات الدهس . بين النسوة والعداب " (4) .

(1) جبرا. "البحث" ص 229 .

(2) م.س. ص 150-151 .

(3) م.ن. ص ص 152 .

(4) م.س. ص 235 .

إلى علاقه مريم المنعطفة بوليد كانت اسبحاة لرغبة مدمرة . فإذا هذه الشخصية تنقاد إلى قدرها المحتوم . ومن ثم فإنها تعترف : " ما استطعت أن أختأ أحدا بعد وليد " . لذلك فإن علافها مع عامر وإبراهيم وبشقة النحوص هي علاقه تعارف لا يصل حد المحبة ، ونواصل لا يبلغ درجة العشق . ولعل هذه الوضعية هي التي آدت بها إلى ذلك الشرخ الكسر في صحتها ، فإذا هي الشقيقة مرض ساعد ، هو في الحقيقة ، كناية للهزيمة سنة 1967 نقول مريم محدثة عن سهراب عامر : " تحولت لرمي ما إلى حفلات راقصة ، فبعد اسحاق الهزيمة وكآبتها بسنة أو سنيين ، عم الطيش ، وعتت شهوة السيان ، وعم المسني سكرت ، وعلا صخب " الروك " في كل مكان " (1) .

إلى هذه الشخصية النسائية أرادها الراوي شخصية شفاقية فجاءت مرآة تجلو النحوص الآخرين وتكشف دواخلهم ، كما أنها جاءت شخصية ساردة ، فعترب عما يعتمل في دواخلها من ممول وعواطف وتعقلس وصدى . وهي بذلك بررت دانا متعقدة الأجراء فكانت بحق صورة للمرآة التي نحمل في جوهرها ذات الإنسان . وقد كل لرصيدا المعرفي تأنسر في إذكاء تعبيرها الذي جاء دقيقا صاخبا أبطا . ولعل تميز هذه الشخصية يكمن في تصويرها للجوهر الحقي أو تلك المناطق المظلمة التي يصعب الأدلاء بها أو قولها علانية . وقد مكنت طريقه الكاتب المتمثلة في التركيب السفوني من التوصل إلى التعسر عن العمق الإنساني ، وهو في ذلك تصور حركة الحياة في تقلبها وتغيرها المسرف .

جنان الثامر :

بؤكد جبرا : " أنا أوزع البطولة ولا أركزها على شخص واحد فقط . حتى "وليد مسعود" يوحى بلآن التركيب سيكون على "وليد" . ولكن هناك أشخاص كسرون وكلهم مساوون في الأهميته تقريبا . والعلاقات فيما بينهم هي النسق ال (Pattern) . وما نوحده هو المصنة .. هو الرواية .. وكل واحد له قيمة محبلمه عن الآخر . هناك عده مزايا بعضها محدث ، بعضها مفقر وبعضها مسبو ، وكلها بسعملها المجمع في رؤية نفسه : فالحقبه زلفة ولكنها موجودة فيها جمعا . وعده المحاولة لرؤية الانعكاسات المتناسبه مستمره دائما في كل ما أكتب . ولذلك فالنطل لا يمكن أن

يعتم ، قد يعكس صورته للمجتمع ، ولكن المجتمع معقد جدًا ، وأوجهه كثيرة لا يحصى [...] والكاتب الروائي يأخذ نواحي قليلة يحاول أن يجعلها ذات معنى بالنسبة للنواحي [كذا] الأخرى التي لن يتاح له أن يرى إلا شيئًا قليلًا منها " (1) . إن هذا التحديد المحلي لمحي حبرا في الكتابة والتأليف . وهذا الأسلوب المتبع لتصوير أبطاله واعتماده البطل الجمع لا البطل المفرد أو البطل المثالي الذي حوله تدور الأحداث وبه تقع الأفعال ، يحول للدارس أن يستشف خصائص أبطال حبرا . فهم شحوص عديدون ، يتقابلون في تصارعون ، ويتصاحون ليتشاجرون . وكلما بدأ الصراع، واسبرى أحدهم يسرد إلا ترك للآخرين إمكانية المرور . وفي بروزه تصوير للآخرين ، فإذا الشخص مرآيا تدلّ على زوايا نظر متعدّدة ، وإذا الوعي الواحد يتضاعف بل يتكاثف بفضل الانعكاسات الكثيرة . وما الشحوص النسائية في "البحث" إلا تصوير لحنايا نفسية عديده. فوصال عكست رواياها المطلعة ومرم أصاءت حواياها وأثبتت طاقتها الدفاعة للحب . ولجنان النامر طرافتها وحدها . فجنال من حبّ الليل حنايا معنى أظلم أو اختلطت ظلمته لشدها ، ومنه الستر والجنان أيضا الحديفة الوارفة طلالها ، فإذا هي سائرة للأرض . فكأنها الفردوس . وجنال النامر لا تخلو من هذه الحاصّة . فهي تنطق على اسمها ومعناها في ميناها . إن جنال النامر إحدى النساء التي تعلقت بوليد ، وتعلق بها . ومن ثمّ فهي تمكّن الدارس من أن يستشفّ خصائص هذا البطل باعتباره جنال مرآة عاكسة لبعض من سريه . وجنال، وإن لم تكن شخصية ساردة، إلا أنّ الشحوص الآخرين يبركون لها كامل الحرّة للعصر وإرار دأها عارته . فالدكتور طارق رؤوف ومرم الصّغار والدكتور حواد حسبي سمحون لها بالعصر دون تدخل أو تعبير في مضمون كلامها . فالدكتور حواد يذكر عليها بعد سماع السرّبط الذي تركه وليد وسجلّ فيه بعضا من سريه . يقول الدكتور حواد : "وحده أرفع صوت حيا رصعا ، ملنسا بالدمع : " ولكن من هي سهد ؟ " (2) . إن جنال ينسأل هنا عن المرأة أو النساء التي كان لها التأثير الكامل على وليد حتى أنّه أصبح عليها هذا الاسم . ولا عرو في ذلك

(1) حبرا-النم والحلم والفعل-ص 491-492 .

(2) حبرا-البحث-ص 35 .

فَمَعَ هذه المرأة عرف ولبد بحربه جديدة تجربة أخاذه . وتَصَحَّح من خلال هذه العلاقة أنه كان في نفس الوقت على علاقة مع جبال . فحبال هي الحديقة الوارفة التي بأوى إليها ولبد بعد فترة من ممّو علاقته بوصول أو "شهد" كما اصطلح ولبد على تسميتها . إلى "جبال" هي الصفة الأخرى التي يرجع إليها ولبد كلما أحس بالهجر وبصر من الاحتياق في علاقته المتوتره مع وصال بعمره ولبد فائلا : "... أذهب إلى حبال وأخونك معها . أخونك عامدا محاولا ألا أذكرك ، وأنت تملئني رأسي برؤياك . شهد حبك جاءني عفانا . حبال تتصوّر آتسى لها وحدها . وهي لا تعلم آتسا لا تملك متى سوى لحظات قلقي المخبون بسبك أنت . كانت نشك في أمري معك ولكنها تخشى أن تعرف الحقيقة فلا تلاحق السؤال حتى الاعتراف الأخير " (1) .

إلى "ولبد" وجد مع حبال صربا من التوارن عندما ارتجت علاقته مع وصال بل إته - لعا راضعت جبال والدتها إلى لندن للمداواة - اتصل بها هناك و "عاسا معا لفترة قصيرة في بيت ريمى خارج لندن ، في "سرى" وأتسا طريحة الفراش في أحد مستشفيات لندن " (2) . إلى "جبال" تمثّل بالنسبة إلى ولبد تلك المنطقة التي يكون بمثابة نقطة استراحة لكي ينطلق من جديد ، وحبال يؤدّي هذا الدور بأعساره بسنجيب إلى ما يحمله في داتها من حبّ لهذه الشخصية . فالارتباط بينهما ارتباط تلاؤم ونفاهم . وهي بهذا المنظور تتفق واسم حبال دانه فهي ليست إلا حديقة وارفه بعد فيها ولبد يوما من النوارن المفقود ولو لحس . وستنتهي هذه الشخصية إلى الارتباط مع كاظم . وهو ما أعلنه كاظم نفسه لجسواد (3) . وما بقي لكاظم إلا إصناع أحبه سميره روحه الذكيور طارق بالامر وهو ما تمّ فعلا (4) . يؤكد الراوى جسواد : "بعد رواج كاظم بآتمام قلبه حرّرت إقامه حفله عشاء كبيره في دارها على سرفه ، دعوت إليها ضمن دعوت عامر عبد الحميد وأن وطارق وسميره ، ووصول " (5) .

إلى هذه الشخصية ، بعد رحلة مع ولبد إلى لندن ورجله مع الحب - استجاب لطلب كاظم ، وفضلته روحا ، على عكس وصال أو شهد التي كان رفضها له صارما

(1) حبرا - "الحب" - ص 276 .

(2) م . ن . ص 145 .

(3) م . ن . ص 270 .

(4) م . ن . ص 271 .

(5) م . ن . ص 372 .

قويًا. ومن ثم فهي تنقى دوماً شخصيتها المتمثلة في إيجاد الظلال للآخرين ، قبول
الارتباط معهم . فهي إذن جبل التامر أي إتباعا تبني ونسج فبنعم الآخر سمارها
وعطائها . وهي ليست إلا رمزا للمودة الكبيرة والافتتاح على الغير . وهذه
الشخصية كما يتنا ، تجلي من خلال وعي الآخرين ، وهو وعي بعدد المرأة يترك
للآخر فرصة الظهور ، بل والتعبير عما يعمل في داخله من أحاسيس وعواطف
وأفكار ، دون تدخل . فخاصية ستخص جبرا الأولى تتمثل في هذا الانفتاح على
الآخر بشئ من المرونة والذكاء . فلذا الذات ذات متعددة ، والوعي وعي مضاعف .
ولذلك قيل " البحث " ليس بحثا من شخصية وليد فحسب ، وإنما هو بحث في
مجموع الشخصيات التي تزامنت في الحضور وتوافقت في الحياة .

سوسن عيد الهادي * رباح كامل * جنان عواد :

-سوسن عيد الهادي شخصية نسائية رسامة . لم تكن شخصية ساردة ، وإنما
مكتنبا الرأوه من إررار وعيها وتبلي نظرتها إلى الحياة والحيوية
هذا العمل الروائي ، وسوسن تكتف خفاياها ووضوح دواخلها ، بكل طلاقة ويسر ، بل
إن الشخص الساردة وخاصة الدكتور حواد وكذلك ابراهيم الحاج نوفل تركا لها
المجال لتمتضج تدريجيا ، وترز تلك المناطق المظلمة في ذاتها . فلذا هي مجاهل
تكتف، وشعاب تضاء، وقد عدناها ضمن الشخص الأفراد لأن زواجها من المهندس
علاء الدين صبرى لم يدم طويلا ، إذ توفي الروح في عز شبابه (2). تاركا سوسن شاته
نظرة. وهذه الشخصية رسامة لم تتمكن من فرض فتها إلا عندما اتصلت بابراهيم
الحاج نوفل الذي ألحت عليه أحنه نوال على متابعة رسومها وبفدها بقدا ساءا . وقد
كل اللقاء بينهما سنا في سبل ابراهيم هابل إته اصرح عليها الزواج رغم موقف
أحنه نوال السلي. بعرف ابراهيم قائلا : "يوم فك حريها ، ولبست بلور صفراء ،
سرر اسدارني بهديها بعف ، وسطلونا أحمر، برر استدارني رديها بعف وأرسلت
شعرا إلى الكنفن بسواد كنيف ملمع ، ورتت صحتتها في أذني رسن صفح صيني:

(1) هرا- البحث- ص 73 .

(2) م.ن. ص 325 .

ذلك اليوم ، أدركت أن ابراهيم الحاج نوفل عني أحق . لا يصفه من الحياه سيئا...
فصحت : " سلمت ! الزواج ! الزواج " (1) .

إن ابراهيم وقد تابع هو الحسن المتى عند سوس ، وجد نفسه متفادا إلى
تحرية معربة فانغمس فيها . ولا عراة في ذلك ، فسوس سائه رسامة رادتها الماساء
رويفا . إلا أنها - وهي الفنانة - عادت وانعمست في الحياه لكي تستسيغ الواقع ،
وفد كل ليلها المطري للمهم دور كبير في صقل موهبتها . ومما لا شك فيه أنها ذات
ملكة وقدره على الاستيعاب وهو ما دفع وليد إلى القول : " حالما تنطلق فإنها سنحقوق
طموحا قويا ، لا تعرف حتى هي ، ربما ، مبلغ شدته على نفسها " (2) . إن هذا الرأي
لوليد يدلّ دلالة قاطعة على معرفته بسوس ، بل إن ما تنوح به نوال لأخيها ابراهيم
بوضّح علاقات سوس المتعددة . فهي على اتصال بعامر ، وكذلك بوليد (3) ، إضافة
إلى علاقتها المتميزة بـ ابراهيم . إلا أن ابراهيم لن يصدق هذا الرعم بل إنه يعتبره من
اختلاق هشام زوح مرم الأسبق الذي يعرف عنه ابراهيم الكشر . فهو ، في نظره ،
داع للأخلاق طاهريا إلا أنه في الحقيقة لا يبورع عن القيام بالموسقات (4) .

إن شخصية سوس تنمّثل أساسا في حسّها بانوتتها ودورها في رسومها .
وقد كل هذا الأمر موضوع نقاشها مع ابراهيم حيث اعترفت قائلة بصوتها المتمر:
" النحرّ - إني أحشى أن ألقط الكلمة ، ولكنني أبقّد مدلولها كلّ لحظة أمسك فيها
بالرّسنة ، وأقف أمام لوحة فارعة ، اللوحة حتى الموعوده . وتحقق الصورة ، هي
دعولي حتى كلّ مرّة من حديد . أدخلها هاربة ، لاحتها ملناعة ، منمتعه بلدة الحبّ .
بحوف كحوف الموت - ابراهيم أنهممني ؟ وما بتحقيق ، هي النهاية ، قد لا يوحى
بذلك ، لآسّي ، ربما ، فسلب فيه - المهم هو الماهة المدوّحة التي أمني فيها
وأمني ، كآسّي سريت عشر رخاخاب من الحمر " (5) .

(1) حبرا - البحث - ص 331 .

(2) م.ن. ص 333 .

(3) م.ن. ص 335 .

(4) م.ن. ص 329 .

(5) م.ن. ص 319 .

لنّ المَنّ في نظر سوس ، هو رحلة في المجهول وهو استشراف لآماكن حالة
سعى إليها ولا نصل ، ممضى إليها بلا أمل .. والوقوف أمام اللوحة هو بحث جاد عن
المأخذ / المطلق .. وكلما كانت المفامرة وبدأت ، احتدّت الأفكار وتداعت الصور . فلا
اللوحة الفارغة ، اللوحة المضاء دعوة سافرة إلى ولوج عالم آخر ، عالم لنا أن
نخلفه لكي نتبه فيه من جديد . إنه "البحث" ، العنصر الذي اختصّ به أبطال حبرا
في رواية "البحث" . فهؤلاء مدعوون دوما إلى الضرب أسواطاً في المتاهات ، بحثاً
واستكشافاً . وقد تمكّنت سوس من التجربة ، بل إنها أقامت معرضها (1) الذي
كان لها الفاتحة التي لا بدّ منها للانطلاق . كما أنّها أمست - وقد تهرست
وبررت شخصيّتها وقويت جدوة الإبداع ونضحت أدواها - فتانة حلقة . ولعلّ
اللوحة التي أهدتها لابراهيم وهي تمثّل صورة شخصيّة لوليد (2) تعدّ قمة
فنها وقد نالت إعجاب ابراهيم ، تما حدا به إلى دعوة الأصدقاء للعشاء
ومشاهدة الصورة (3) .

لنّ سوس ، وإن لم يكن شخصيّة ساردة ، إلا أنّها تمكّنت من إعطاء
سده من سبرتها الداتنة وأثبت رؤاها من الحياء وموافها من الكون .
فقد مكّنها الرّواة من التعبير بكلّ نلقائيّة وصراحه . ولم يحف كلّ من
ابراهيم وكاطم إعجابهما بها . فكاظم كل معجبا بها عاية الإعجاب ،
بل إنه أراد البناء بها إلا أنّها رفضته (4) . وانتهت ، في الأخير ، إلى
الارتباط بابراهيم الحاح نوفل . وسافرا معا إلى روما ، فلندن ، لفضاء
سهر العسل ؟ (5) .

لنّ سوس عند الهادي ممثّل في رواه "الحب" المرأة ذات الشخصيّة الموتة
الموهوبة فتاً . وهي مملك نفسها سمحه تنمّل السعد ، لكنّها أنصا مملك الإحساس

(1) حبرا "البحث" ص 330 .

(2) م.ن. ص 345 .

(3) م.ن. ص 346 .

(4) م.ن. ص 292 .

(5) م.ن. ص 365 .

الانتوى السريع التأثير . وقد كل لعلاقتها بأبراهيم دورها الكبير في مرور موهبتها وفتح عالمها الفني . وهو العالم التي أنتج تلك الصورة المحملة الدقيقة لوليد ، وتعّد هذه الصورة من التواب الذي دأب أهل "البحث" عليها قصد استعادة ذكرى وليد الذي عاب وما عاد . إلا أن هذه الصورة لا تعّد فقط استعادة لوليد وإحياء له ، وإنما هي تعطي صورة دقيقة أيضا عن شخصية سوس ذاتها . فسوس شخصية نسائية شقافة تصاف إلى عالم جبرا الروائي بتجليها وتعبيرها عن ذاتها من خلال سرد الأحرار . وهي في ذلك ننسج صمن منزع جبرا العام إلى إيحاء ضرب من التناغم المتكوّن من أصوات مدّة ترتفع معا لتكوّن "كورسا" منشدا يصوّر الحياة في قلبها ، والكون في سيرورته . فنصوص جبرا ليسوا في الأحرار ، إلا صورة لما يحدث في الكون من مأسى كبيرة تفعل فعلها في كافة الشخصيات ، فينفعلون ويشقون ويتصارعون ، وهم ، في ذلك ، يشكّلون معا شبكة متناسقة خطوطها ، منراطة أحرارها ، متلاحمة عقدها . وهذا ما يمكن أن يقال أيضا في شخصيات أخرى أمثال رباح كمال وحسان عواد . فالأولى "أرملة لسانى برّى : طروب" وهي "أسنة حيولى برّى شارد تقارب الأربعين ، ولو أن لها قوام فتاه في العشرين" (1) .

أما حسان ... فقد كانت امرأة رائعة دون الثلاثين حتما لها شعر أسود قصير على بشرة بيضاء مصرّة ، وخدّان ورديان وعسلان ررقاوان ، بوكّد على روعنها بالكحل والآي شادو (2) . فكلناهما صوتان منمّيران ، وإن وردنا صمن سرد مريم لسيرتها ، فقد نمكنا من التعبير عما يكتّاه لوليد من حنّ وهيام ، بل إلى رباح يعترف بأنّ وليد هو أوّل رجل قبلها وهي في سنّ العشرين وبالقدس .

لنّ شخصى رباح وحسان ممّثلان مواصلا للسحوص السائبة في روايته "الحنّ" فهما وجهان ، رعم حضورهما البسيط ، يوصلان للدارس مدى تناسك علاقات السحوص وتداخلها . فحسرا وهو يكتب بخلق عالما إنسانى المرع ، يوطّد فيه

(1) حسان-الحنّ-ص 221 .

(2) م.ن. ص 222 .

علاقات ، لتحلّ أخرى وهو ، في ذلك ، يسعى لتصوير الواقع مما فيه من بقلبات الحياة وما فيها من هزّات .

لنّ الشخصيات المنمّعة الواردة في رواية "السحب" والمتنّعة بمردديتها ذات معرفه واسعة وتحرية دقيقة تؤمّن بصرب من التحرّر في المعاملات . وقد اتّصح من خلال شخصيتي كاظم وإبراهيم وكذلك من خلال الشخوص السائية أنّ المعرك الكبير هو عالم المدينة الذي يحد فيه المثقف نفسه قلعا متبرّما خائفا ، فيبحث لنفسه عن مخرج . وقد يتمرّد حدّ الثوره ، إلا أنّه في كلّ تلك المراحل هو باحث عن نفسه ، باحث عن طمأنينة يعلم مسبقا أنّه فاعدها . ورغم ذلك ، فإنّه يتّخذ لنفسه منهجا في الفعل فيسكّب على الكتابة أو الفنّ من أجل عطاء يرجو له البقاء. إلا أنّه كثيرا ما يشعر بضخالة هذا العمل، إذ يحسّ أنّ الكتابة لا تحد الأدل الصاغية ، إلا أنّ النطل الفردي عند حبرا يعيد الكرة والكرة . فإذا هو "سيريف" يحمل الصّخره إلى أعلى الجبل ، ليحطّها القدر من عل محدّدا ، فيعيد "سيريف" العمل . ويتّصح من خلال نموّ العلاقات بين هذه الشخوص ، أنّنا أمام ملحمة تنسج حيوطها تدريجيا . فتتمو الأحداث وتتوالى ويظهر الشخوص وهي تنكشف دابيا ، وبفضل وعي "الأخر" المصيح ، تسمّى شخصيّة المثقف مرآه عاكسة للصورة دانها مكرّرة ومضاعفة . فتتعدّد أماكن الرّصد وتنكّثر وجهات النظر . فإذا الشخصيّة المنقّحه هي بحنها المستمرّ كائن متقل الكاهل بهوموه الدابية وهموم الآخرين . ويفصل هذا المثقف الباحث تتحدّد ملامح المنجم العربيّ في سّينات هذا القرن وسعينيّاته . وقد ارتّح مفاهيمه القديمه ورلزل رؤاه وحلب محلّها إمكانيات جديدة للعمل والعطاء .

الأنواع :

بعد روايه "السحب" برّته بنحوصها ، وهي شخوص أفراد ، كما رأينا سابقا ، ممثّل كلّ واحد منها متراعا معّسا في الحياه ورؤيه حليته للكون . وإنّ بدب بعض هذه الشخوص في النعيّر ، فإنّها في ذلك ، تنبع الحياه دابها ، إذ سعيّر وسحوّل وسنقل . فإبراهيم الحاج سوهل بدأ شخصا فردا ، ثمّ انتهى إلى الرّواخ من سوس عند الهادي. وكاظم اسماعيل اطلق شخصا فردا لنسهي به الأمر إلى النساء بحلي التّأمّر . وقد كاتب السّعة الجامعه لكلّ هؤلاء أنّهم شخوص ممثّل الوعي المستشري ،

وهو وعي معتبر عن ذاته بواسطة سخوص سارده جعلها الكاتب منصحه على الوعي الآخر . فإذا الوعي الخاص بحتمل وعي الآخر ، بل ينترك له إمكانيته التعبير بحره مطلقه . وهذه الطريفة هي التي يمتد مسار الرواية المعتقدة الأصوات ، والتي تنسج عبرها الأوبار أنعاما متعاليه ، لكل نعم خصائصه ورؤاه ومداه . ويتوافق هذه الأنعام وتناسفها يكون النسيج الروائي الحامل لصحب الحياه والمصور لحركية الإنسان نحو كون مأساوي ، سمته العاقبة : سخوص مرانا نصور ذاتها ونبيح اكشاف الآخرين . بل إلى هذه السخوص ينترك للآخر إمكانيته بقدها وبمص رؤاها مع إبرار دوايها هي ، وفق تحديد لسيرتها الخاصة . فإذا السخوص بمنصح ومنصح الآخر ، تنكشف وتكشف الآخر . وبفضل هذه السخوص المراما المنقمة المتمتعة براد معرفي دقيق يحول لها مسالك التعبير الواضح الخلق ، أمكن للرواة ومن ورائهم الكاتب ، إلقاء الضوء على عصر محدد ، بل على الوضع العربي خلال نصف قرن . وإلى تركيز الرواية ، هي عنوانها على "البحث عن ولید مسعود" ، قبل هذه الشخصته ليست إلا حلقه لسخوص عده ، أهمها شخصته ريمه روحه ، وأصدقائه : جواد وعامر والدكتور طارق وروحه سميره . فمن هو الدكتور طارق ومن يكون روحه سميره ؟ .

الدكتور طارق رؤوف / سميره اسماعيل :

إلى شخصته طارق طريفة عانته الطرافه . فهو الذي يقدم دراسه نفسيه حول بعض الشخصيات . ولا عرو في ذلك فهو طبيب نفسي يسعى دوما إلى إرجاع الأمور إلى أسبابها الأولى . فهو الباحث دوما عن العلل والمبطلات ، ففي بحثه المعبر " الدكتور طارق سائل روح الحدى " (1) يستلهم علم النجوم ، لتستكشف أهم خصائص شخصته كل من ولید وحنان ومرم وكذلك روحه سميره .

والدكتور طارق هو ابن الورير السائق رؤوف . وقد مات والدته سنة 1939 (2) . فروح أبوه ، وررى ابنه بهته هي وصال ، بصغر طارق سنة عشر عاما ، وبعد إنهاء دراسه الطيبه بروح الدكتور طارق سميره كاظم اسماعيل : سميره

(1) حبرا : النخب . ص 137-174 .

(2) م.م. ، ص 288 .

وكان واسطة الرّواح ابراهيم الحاح نوقل (1) . وقد لبى طارق معيّة عقيلته ورفقه وصال دعوة الدكتور جواد لحضور العشاء وللإسماع إلى الشّريط المسجل بصوت وليد قبيل احتفائه . وقد علق بعد الإسماع : " هذا الشريط يكاد يكون فضيحة بالنسبة لوليد [كدا] كنت أفضل لو لم يعزف على هذا الشكل " (2) . ويضيف : "لأنه ، لأنه شخصي جدّا ، حميم جدّا ، ملئ برموزه الخاصّة ، كلام كهذا ، يجب أن يسمعه الواحد متّا وهو مختل بصاحبه " (3) . ويستنتج : "... كل "وليد" ، كما يقول يوبنغ مصابا بعقدة الأم... " (4) .

إنّ تعليق الدكتور طارق على ما استمع إليه هو ، في الحقيقة ، خلاصة رؤيته ومقصد تحليله لنفسية وليد . فهو يرى أنّ " وليد مسعود من مواليد برج الجدي ، فقد ولد في الخامس عشر من كانون الثاني ، أي أنه ولد وبرج الجدي كما يقولون في صعود " (5) . ومولود هذا البرج يتميّز في نظر المحلّين "بالخفة والسهوة" بل "إنّ الذين يولدون وبرج الجدي ، في صعود ، يكون لهم مظهر خدّاع ، يخفي حقيقة شخصيتهم . وجوههم رصينة ولحاهم طويلة وجناهم عريضة عنيدة . وما ذلك كله إلّا زيف وخداع . لأن من طبيعتهم الحقيقيّة أن يكونوا ماجنين خلعاء ، تفرسهم لوامج الشّبق ، وتلتهمهم نيران الحبّ . وكثيرا ما يقعون ضحية شهواتهم الشرّيرة فيضطرون إلى قتل أنفسهم ... " (6) . إنّ هذه المقولة التي يستشهد بها وليد دانه ، لتحديد مآل أصحاب هذا السّرح ، تلخص حياة وليد نفسه . فوليد من برج الجدي ، له بعض هذه الخصائص ، فهو يظهر لبوس الشخصية المترنة الصّامته . إلّا أنّ هذا اللبوس ليس في الحقيقة إلّا قناعا ، فهو لم يعترف ولم يقل ما يجب أن يقال ، وما لا يقال . إنّهُ بنفلق على أسرارهِ . وقد اتّضح لنا ذلك من خلال علاقته التّسائيّة التي لم يتحدّث عنها ، بل إنّ بعض الشخصوس وجهت له أسئلة حول هذا الأمر ، إلّا أنّها لم

(1) حبرا "الحب" ص 86 .

(2) م.م. ص 34 .

(3) م.م. ص 35 .

(4) م.م. ص 36 .

(5) م.م. ص 137 .

(6) م.م. ص 138 .

تنحصر من الإجابة الشافية والدكتور طارق ذاته سأل ، فكل جواب وليد دعوة إلى سماع الموسيقى : " متواليات الهاريسيكورد لمورسيل " (1) .

لن "وليد" ضنين بأخبار علاقته ، صامت فيما يتعلق بها . بل إنه لا يثير هذه المواضيع أصلا . فهي ، في نظره ، مواضيع لا خاصة فحسب ، وإنما هي تدرج ضمن دائرة التوارر التي يجب أن يسلكها الإنسان . فبدون استجابة المرء لما يعتل في ذاته من حبّ للآخر ، وميل إليه ، فإنه ينهار ويفقد توازنه الذي بدوره تنتفي الحياة وتنتهي . والمرء ، في ذلك ، يستجيب لدوافع ذاتية ، تتحكم فيه . وهذه الدوافع هي التي يطلق عليها الدكتور طارق اسم "العقدة" . فوليد ، وفق منظور هذا الطبيب ، يحمل في ذاته عقدة الأم : التي يقول كارل يونغ إنها تبدو في وجهها السلبي ، في الدون جوانية [...] فهذه العقدة ، إذن ، "يتمثل وجهها السلبي بحبّ امرأة بعد أخرى، ووجهها الإيجابي يتمثل في شهوة في استطلاع أفار الكون مشموعة بتلك الروح الثورية التي تكافح لكي تعطي العالم وجها جديدا" .

لن صاحب هذه العقدة هو باحث عن توازن مع الكون ، وبفضل هذا التوازن المتأني ، أساسا ، من علاقته المتعددة ، المترابطة بالجنس الآخر يندفع إلى موارد أكبر وأعمق ، هي موازنة مع الكون معرفة طبيعة الأحكام التي تسيّره . ومن ثم فإنّ صاحب هذه العقدة ، يتفهّم واقعه المعيش لكي يستخلص منه أهمّ مكوناته ، والأساليب الممكنة لتغييره نحو تركيب أفضل . وبالتالي ، فهو يساهم ، بصورة أو بأخرى ، في الدّفع إلى التغيير والتّمسك ، وربما إلى الانقلاب ذاته . ولذلك فإنّ من صفات هذه العقدة أنّ صاحبها له " أشكال من الرجولة ، والعزم والطّموح ومحاربة الظلم والرّعية في التّصحيّة بالتمسك في سبيل الحقّ لدرجة البطولة " (2) . ويستخلص الدكتور طارق موضحا أنّ وليد ليس إلا صورة مثلى لصاحب هذه العقدة ، فهو متعدّد العلاقات ، كثير المعامرات (3) ، وقد حصر الطبيب هذه العلاقات في كلّ من مريم وحنان لكنه اختار في علاقه ثالثة لم يتمكن من تحديدها لولا مريم . فحكم نرددها عليه في العيادة ، ومناعة حالتها أمسى الدكتور ذاته طرفا في هذه العلاقات ،

(1) حبرا "البحث" ص 159 .

(2) م.ن. ص 141 .

(3) م.ن. ص 139 .

يعترف قائلاً: "كل لمريم مكانة خاصة من نفسي، لآتي وحدثني أنورط شيئاً فسيئاً في تلافيف علاقات لم أحسب أول الأمر آتى مهتاً لها . لم أكن أوقع قط، وأنا أحاول أن أساعد مريم في مرضها - نوع من الهستيريا ، ما من شك - آتى سأحد نفسي أشد إلى شفتيها ، إلى صوتها ، إلى رعبها ، أنا أيضاً " (1) . إن مريم ، وهي تلجأ إلى طارق ، كانت تبحث عن مخرج لِمَا أَلَمَ بها من "صداع" و"شقيقة" شديدة دالة على مرض نفسي . ولَمَّا كانت بديعة التكوين ، وجد الدكتور نفسه بسباق ، فعلاً ، في حلم لم يفظن إليه وهو يأسره . وهو ما دفعه إلى السؤال عن علاقتها بوليد أو علاقة وليد بها (2) .

إن طارق وقد بدأ يعمس في تجربة عاطفيته ، وحد نفسه يخاطب مريم ليلاً ، بل أنه حاول زيارتها في الثالثة صباحاً . وقد ترك زوجته سميرة نائمة . ولولا أنه اشتبه في وجود رجل اختاله وليد نفسه ، لكان قد أمضى بقية ليله معها (3) . إن طارق وهو يبحث في علاقات وليد المتعددة ، وحد نفسه يتبع نفس الطريق ، حتى مع جسان السامر التي تربطه بها علاقه تكاد تكون ضرباً من الفرابية . بل إنه يتوصل إلى النتيجة التالية: "... فلأصحك من نفسي لوفوعي في مرانق عاطفيته ، كب أنا الطبيب النفسي ، أحاول إبعاد مرصاي منها !" (4) .

إن الدكتور طارق ، كل بعد بلا شك ، لَدَه في متابعه الحب عن هذه العلاقات المعقدة التي كان وليد أحد أطرافها . ولم يتوقف عن ذلك إلا عندما قابلته مريم ، مرة أخرى ، وحدث له علاقات وليد الذي لا يستقر على حال ، فهو ، في حبه ، سمجر انفجاراً قوياً . ثم يرمي في عالم آخر ، فهو دائم العبث ، دائم الحب ، دائم العطاء ، إلا أنه ، كلما اعمس ، لا يترك لنفسه مجال المواصلة ، فالمصاعبة أمر لا بعسه . فهو كما قالت رباح : " لشم ، لا بنابع ما يبدأ " (5) . فقد كان وليد على علاقه مريم ، ثم يحل وأخيراً بوصول سميرة الدكتور دانه . وعندما علم الدكتور بالامر صمم مؤكداً:

(1) حبرا - الحب - ص 148 .

(2) م.ن. ص ص 160-162 .

(3) م.ن. ص 165 .

(4) م.ن. ص 171 .

(5) م.ن. ص 222 .

"رفعت المسألة من أصلها . وقررت في تلك اللحظة ألا أسير - مرة أخرى ، أبداً إلى صديقي ، إلى كنت أريد من مريم انصاعاً ما هي ، وليذهب وليد إلى الشيطان" (1) . إلا أن الدكتور أبي واستفسر أحسنه ، بل إنه تفقّل الأمر الواقع .

إن الدكتور طارق وهو يكسف عن الآخرين عرف دواخلهم إلا أنه وجد ذاته ، فإذا هو مرآة عاكسة يترك الآخرين يفضحون عبره ، كما أنه لاحظ أنه ينمضج لا داخلياً فحسب بل خارجياً أيضاً، فهو يشاهد ذاته عبر دوات الآخرين . فكأن الدكتور وهو الطبيب النفساني اندمج في لعبة المرايا ، فأسمى ، ضمن المجموعة ، يتعاكس ، ويتبادل الأضواء . فواصل في سردها ، توضّح أن أحاسها قرّر السّر ، رفقة كاظم إلى لبنان ، فاللبنان في نفس اليوم الذي صمّم فيه وليد الرحلة (2) ، بل إن الثلاثة التقوا في "الربطة" .

إن "طارق" يرى في وليد غريماً له ، فهو يعترف بارتياحه ، يوم علم اختفائه يقول : " يوم سمعت باختفاء وليد ، أحسست كلّ عنثاً كبيراً قد أريج عن صدري . ارتعبت أخيراً ، ارتعت ، ولتقل مريم ما شاء . ولنعل الآخرين ما شاؤوا " (3) . إن هذا التحرّر ليس إلا وليد الشعور بالحرر من حظى وليد ، فوليد فد عاب ، أو انسحر أو مات ، باركا الدكتور طليفاً بإمكانه ربط العلاقات الحديدية ، وإقامة الروابط العاطفية التي يسعى إليها . إلا أن حادثة لفائه به وكاظم في " الربطة " جعل إبراهيم بمصر من اختطافه وصله (4) . ولم يجب الدكتور وإنما تكفل بالردّ عليه كاظم اسماعيل (5) .

إن الدكتور طارق كان مسكوباً بوليد ، ولذلك كل فرحة عظيمة باحتماله يعرف قائلاً : " لم يكن الشرط الذي أسمعنا إياه عامر عبد الحميد ، قبل أسابيع ، إلا لبؤكّد لي ، أن عرّمي المدمم ، فد اسحب من السّاحة فعلاً ، مهما يكن التّأويل والعليل . وحبل إليّ آتني أصحك في عتي هذه المرّة " (6) .

(1) حبراً "الحب" ص 172-173 .

(2) م.س. ص 293-294 .

(3) م.ن. ص 173 .

(4) م.س. ص 350 .

(5) م.س. ص 368 .

(6) م.س. ص 173 .

إلى "طارق" بمتصح تدرجاً ، فهو في تحليله ، لتفسيرات الآخرين ، انكشف للمارئ ، وكشف الآخرين أيضاً . وقد بدت لنا علاقته مع ولبد يحيط بها ضرب من الغموض . فهو وكاظم ، يعرفان بصدافيهما له ، لكنهما في التحليل الآخر ، سدوا في نوب العدو ، بل إلى الدكتور يطلق عليه صفة " عرمرى الأول " والعزم له هو المحصم والعدو . وقد عثر الدكتور عن الراحة التي سر بها لما فقد ولبد واحتمى . بل إنه وقد عاد إليه الوعي علق عما يحالجه بعلبها فيه بأست داني عميق . يقول : "إني لا أعمر لنفسي هذه التمانية التي أطلّ أقول إنها لا تليق بي ، ومع ذلك ، لا أستطيع ، إلا التعمور بضرب من الراحة العربية لأن ولبد احتمى ، بسكل أو بأخر ، أي إنه هرم . أي إنه ، أخيراً وقع قنبلاً في المعركة الهلامية التي السحت فيها معه " (1) .

إلى كلمة الدكتور هذه تفسر قولته التي أوردتها حواد في البداية عند تعليقه حول شريط ولبد المسجل . فالشريط في نظر طارق فصيح لصاحبه . ولكنه أيضاً فصيحة إلى أصدقائه وصميمهم الدكتور نفسه . وفي الحقيقة ، قبل الشريط الذي سحله ولبد هو فصيحة لكافة الشخص ، فهو مطلق الاعترافات ، ومطلق النقاس ، ومطلق الحصاص .

إلى الدكتور "طارق" و"كاظم" كانا معا نحسلي بضرب من العداء لولبد . أما سميره شقيقه كاظم وروحه طارق ، فهي ، على العكس من ذلك ، قد عرفت "ولبد" قبل زواجها ، وبعد عودتها من الولايات المتحدة حبب كانت بواصل دراساتها العليا ، وبالوسط في الفترة التي أصبت فيها برمه ممرض عصبي حوالى منتصف الخمسينات . وقد عثر سميرة عن رأيها في ولبد ، بل إنها دافعت عنه عند حوارها مع جواد حسني ، بقول مقته اتهام كاظم لولبد في مقالته الأول حول كتاب " الانسان والحضارة " : " بهما يكن قبله (ولبد) ليس من بقايا الارسطراطية المبرصة التي سحتلها نا كاظم ، أتب سناطر في ذلك أكثر مما يحب . ولبد مصلح ، وهذا أمر لا يحتاج إلى دكاء كسر لرؤسه . وهو يحاول أن يحد الأرض بعدد فيها عرس حدوره . وإلا قبله أن يستطيع أن يهكر ، أن يكتب ، أن يحقق سنا " (2) . بل إنها انصعد

(1) حبرا-البحث: ص 173 .

(2) م، ص 68 .

أحباها بعدا لادعا جيب علك بحامله عليه فائله : " عفده الاصطهاد ، هذا ما يعانى منه كاظم . فيكون رد الفعل لديه ، هكذا : ضربات عشوائية صداً لأصدقائه ومحبيه " (1) .

لن سميرة أحت كاظم وروحة الدكتور طارق ندافع عن وليد ونقوم رؤيه أحيها . فنلاحظ معضله . وهي ، في ذلك ، ممثل شخصيته المرأة المسقمة التي ينظر إلى الآخرين وفق أعمالهم وما يحققون من طموحات . وسميرة ، وإن لم تكن شخصته ساردة إلا أنها تمكنت من عرض رؤيتها وإبرار وعيها عبر كلام الآخرين ووعيم . وهي ، في ذلك ، تبدو في مرآة الآخرين شخصيته فذة ، ذات رأي حصيف يعتد به . وهي تعتر عن رأيها بكل حرية وطلاقة . كما أنها تترك للآخرين إمكانية الوعي بوجودهم وفكرهم . بل إنها قد تؤثر أحيانا فيهم . فهي مكتب أحباها من إعاده النظر في مفهوم مؤلف وليد الأنف الذكر ، وكانت السبب الرئيسي الذي دفع بكاسم إلى كتابة مقال بلن متحد فيه الكتاب وصاحبه .

لن الدكتور طارق وروحه "سميرة" شخصيل يرتان . قبل ركرب الشخصيه الأولى على تقدم دراسة نصيته لبعض النصوص ، وعبرها بررب شخصته الدكتور ذاتها ، فلذا هي مرآة عاكسة لحفاياها وحفايا الآخرين ، قبل سميرة ، وإن لم تكن شخصته ساردة ، إلا أن الشخص النواه مكتوها من النعسر عن وعيها فبدت ، بفصل ذلك ، شخصته مؤثرة ، وقد أعانها رصيدها التفافى . ونفتح أعافها من التعبير أحسن نعبر عما يحالحواعلها ، بل إنها مكنت الآخرين أحيانا ، عن طريق بصويرها لهم من إماطه اللتام عن نوارعهم الدفينة . وهي بذلك تدرج ضمن رؤيه الكاتب الذى يعتبر الدكتور طارق وغيره من النصوص مرانا نحلي عبرها الوعي المناسي داخل الشخص الواحد ، بل داخل المجموعه كلها . وبهذا الاسلوب ، سندخل حنوط السنج الروائي السيمفوي السمة . فيحنلظ الأصوات ويرمىع سعا ، محدده للمسار القام ، وكلّ صوت ليس إلا نعا ندرج ضمن المجموعه . إنه الجزء الملحم مع عبره في حمة صماء . وبذلك نكون العمل الروائي ، فنجد القارئ ذاته مدمحا فيه بحكم لعبه الصمائر . وذاك هو معنى هذه النصوص الإنسانية الأسره .

(1) حبرا-النحا-ص 70 .

عامر ناجي عبد الحميد / آن :

هو عامر ناجي عبد الحميد ، من الشخص المؤسسه بالحياه وبالطوّر والبعير. حذّه كان مناهضا للعثمانيين في أواخر القرن الماضي ، أما أبوه قوّظيّ حارب الاحتلال وقاومه ، بل إنه سجن لمبولة الشّيوعيّة (1) .

وقد تلقى عامر دروسه العاليه بلندن وبالضبط في " مدرسة لندن للاقتصاد". وتمكّن بفصل معارف أبيه الشّيوعيين الذين كانوا يمتدّونه بالكيب الماركسيّة ، أن يمتصّ على عالم راجر . لذلك " بدأ جماهيرياً ، برولوتاريا ككسر من أبناء الطّبقه المرفهه الذين فتحوا أعينهم على ما حولهم من فقر ، فدهلوا لما رأوا ، وانتهى إلى الإهمال بشئ واحد : النكولوحيا " (2) .

إنّ هذه القولة وردت على لسان مريم الصقّار ، وقد قدّمت سيرة عامر باقنضات سديد . ولا غرو في ذلك فشخص حبرا ينعكسون في مرآنا بعضهم البعض ، ففي هذا التّفدّم أتررب مريم مراحل التّطوّر في هذه الشّخصيّة . وقد مكّن الكاب هذه الشّخصيّة ، رغم أنّها شخصيّة عبر سارده ، من إررار مواقفها ورؤاها . فهي ، أثناء مرّحله التلقّي كانت سبوعته المنزع . تمّ بحكم وضعيّتها خاصّة بعد أن أمسى معاولا عالميا ، فإنّه أصبح من دعاه الآحد بأساليب العلم ، فهو في نظره ، سته السطوّر التي لا محيد عنها .

إنّ هذه الشّخصيّة مدّ ظهورها (3) كاب دافعة للأحداث ، فهي صاحبه المسرح لسماع شريط ولبد . وقد اساق معه الدكوير حواد في اللغه . فكان اللما في مرّله . وفي الحديقه المسجحه بالذّاب اسمع إلى الشّريط . ولعلّ الشّخصيّة السّارده التي مكّسه من الظهور بصورة أخلّى هي مريم الصقّار . ولا عراه في ذلك ، فقد كاب لها علاقه حميمه معه ، بل إنّها كاب على موعد معه في مرّله بدار سملان في لبنان ، إلا أن " عامر " نعتب فكان أنّ القبق بولند مسعود . وهناك كاب السحره التي خلّباها في صفحاها السافه .

(1) حبرا - الحب - ص 197 .

(2) م.ن. ص 200 .

(3) م.ن. ص 17 .

أما زوجته أن ، فهي شخصته امرأة سيطه مهنته عايه الاهتمام بروحها وأصدقائه . و قد "عاد بها" في إحدى سفراته إلى الخارج " .
لن "عامر" لم يكن شخصيته ساردة ، إلا أن الكاتب ، بواسطة الشخص الآخر ، أعطى صورة كاملة عنه بل لن مساره الحياتي واضح رغم قلّة ما قيل عنه . وقد مكّنه الشخص الآخر من التعبير عن أهمّ الرؤى والمواقف . ولعلّ من أهمّ مواقفه رؤيته في الكتابة في عصر كثر فيه الجدل العقيم والجهل المطبق ، فهو رافض للكتابة لأنها مدعاه للتجني على صاحبها . لكنّه مؤمن بحدوى العقل : " أنا أعمل فقط ، أعمل باستمرار وأرتب علاقات عمل : أُنسي عمارات ، أقيم مناسي ، حكم ، مناسي برلمانات : رائفة أو غير رائفة لا يهتمي ... " (1) .

لن شخصيني عامر وروحته أن تدحرج ضمن الشخصيات التي مكّنها الشخص الساردة من التعبير عمّا يعمل في داخلها من تفاعلات وآراء . فهي شخص مرابا ، ناحته عن نفسها في سبيل الصهم لعالم لا يتكسف بسهولة . وهي بذلك تساهم بقسطها في دفع الأحداث وسناء النسيج الروائي القائم أساسا على التركيب السنفوني المتعدد الأصوات ، المختلف الببرات .

الدكتور جواد حسن / هالة :

لن الشخص في رواية " البحث " سمها الأساسيّة هي بقاها الواسعة ، وبرعتها المعرفيّة العميقة . وجواد حسني الراوي الباحث عن مسيره ولید مسعود ، شخصيّة مثقفة . فهو مدرّس جامعي موسوعي المعارف ، وهو في ذلك يساهم شخصيا آخرس أمثال إبراهيم الحاج نوفل وكاطم اسماعيل ، وحاضته ولید مسعود النطل الحاضر في الدهن ، العائب في الواقع . وقد تساءلنا ، عند تحليلنا للرواه في نداه الحب ، عن العلاقة بين جواد وولید ، بل إتّما دهنّا إلى بقدّم فرصته مقادها أن الدكتور جواد في بحنه عن سرّ إحنماء ولید ، إتّما بحت في الحقيقه ، عن مضمع بأسره . ولعلّه في بحنه عن هذه الشخصيّة الاسطوريّه إتّما يسعى إلى الكسف عن الآخرس ، عن وعى الآخرس ، عن واقع الآخرس المحتمل ، في الأساس ، بخصائص مضمع عرتي متأزّم ، هو بين فرض الداب وعدمه . وما ولید ، في الآخرس ، إلا

(1) حبرا-البحث-ص 256 .

شخصيته / برامج ، شخصته / مقترح ، شخصته / مشروع لواقع مردود ، ومسار
مرقب ومستفصل مسود . فمن هو حواد ومن هي حالة ؟ .
حواد حسني هو من أصدقاء ولید مسعود الأوصاء ، وكما يدلّ عليه اسمه فهو
سحّي ، يعطي من وقته الكثير من أجل كنهانه سيرة محتملة لصديق احتمى . ولا عربة
في ذلك ، فوليد ، قبيل رحله الأعباء طلب منه ، الاهتمام بتأويله (1) فوضع ،
صميّا ، أمامه تركه صعبة (2) . حاول حواد السحّي أن يجمع كلّ ما يتصل بوليد
حتى يبقى هذا العمل أو مشروع العمل ، مرآة لعري الصداقة والأخوة التي لا تنضم .
وجواد من هذه الناحية يبدو مجرد راوٍ باحث ، يسعى إلى كشف خواص حياة
وليد الذي عرفه منذ ما يقارب العشرين سنة ، وفي طفيله هذه المدّة يحافظ على
علاقة وطيدة معه . فقد يتصادم الأصدقاء ، ويتصارعون ، ويتقارب الأصحاب
ويتواددون ، لكن حواد بقي ، دوماً ، ذلك الوفي الذي اختاره وليد ، صميّا ، ليكون
مؤرخاً لها (3) . والبحث عن ولید مسعود هو في ظاهره تاريخ لحياة فلسطينيٍّ ناضج
سحب من جذور صليبة في بغداد ، إلا أنه بقي شعر بذلك التمسّ الدفن إلى أرض
خمينيه ، أرض حذر ، منها ستمدّ سبع الحياه . ويتّصف حواد في بحته هذا ، سحائه
الكسر ، فهو لا يني عن السعي والجدّ في سبيل تحقيق مسعاه (4) . وقد وجد نفسه
مسافراً إلى العمليّة تدريجيّاً ، لبصل في الأحمر إلى الانغماس كلّته في جمع
المعلومات ونسبها ، قصد بدء تأليف كنهانه حول ولید مسعود ، بل إلى روحه ، وهي ،
كما يدلّ عليها اسمها : حالة - وَهَج بدفع بحواد نحو مريد البحث والسيف . فهي
تسطر ، بدورها ، نهاية الكتاب . فكأنّ "وليد" حمل هذا الصديق مناعه حياته معتدّة
مستعته . إلى هذه الصورة لحواد - الباحث ، هي الرؤيه التي يتوصّل إليها الدارس
عند قراءته الأولى للرواية ، إلا أنّ الباحث المتعمّق المتخصّص بكنهه أمراً آخر ، وهو تلا
سكّ ، ذلك المعنى الباطن الذي يرمز إليه الراوي ، ومن ورائه الكاتب ، عجناء ولید
وسريه ليست إلا نغمة لمناعه وصعته مخمّع بأسره ، فسوق السبّرد ، وطريقه

(1) حبرا - "الحب" ص 16 .

(2) م.ن. ص 9-38 .

(3) م.ن. ص 43 . تنابه الدكتور حواد هنا ، الشاعر يوسف صانع بالنسبة إلى المؤلف ،

(4) م.ن. ص 361 : "د. حواد حسني بعد بالمريد" .

الحوار ، وسبل تعدّد الأصوات ، هو بالأساس ، سعى من أجل إخلاء واقع أكثر ، وأعمق من أن يكون مرسطاً سحياً فرد . فـ"الكاتب هو المخلوق الوحيد الذي يصعد سلم المجتمع وبهبطه ، ينزّد دوماً ، بين أعلاه وأسفله بحثاً عن "الإسـل" الإسـل المركب من لحم وعظم ، من حزن وفرح وجوع وسبق . لأنه يعشق هذا الإسـل" (1) . فولد في الأخير ، ليس إلا رمزا لعصر ، ورسمًا لمناهضة التّعـب العربيّ ، لا الفلسطينيّ فحسب . بل إنّه لبس إلا صفحة من صفحات التاريخ المعاصر . ومن ثمّ ، فإنّ حواد راوية لشخص عدّه ممكّنوا ، بدورهم ، من التعبير عمّا يحالهم ، بل إنّ الذكور صيغ لهم أسراب الرّواية . فتصنّوا وأبدعوا ، وعثروا بكلّ حربته وطلافه . وسط الذكور في افتتاحه ، فيترك المجال لمروان ولبد لكي يروى لحظاته الأخيرة فيمنزح الواقع بالمتحمّل (2) . وإذا الأحداث فصص تروى وأفعال تصوّر ، وأعمال تحكى وتكتب . إنّ شخصيّة حواد تتميّز بامتاحتها فهي جامعة ، وهي مدعة التركيب السّمويّ المعدّد الصوت إنّه فائد الخوفة - إلى سبنا التعبير - وما صوته إلا صوت ممتّـر له بداهه المطلق وبهابة الصّـب .

أمّا روحته هالة ، فلم نكن إلا معبسته على الميام بهذا الدّور ، فإذا هي إمراة "هاله" سبع أسوارها محلّه الحمى ، ومصيّته المجهول ، وداعبه حواد إلى مرشد النحرى والنصّى . يقول ابراهيم الحاج نوفل موصّفا هذا الدّور الكسر لهاله : "استصحبك هاله ووضعت ساقا على ساق . وقالت : "أريد من حواد أن ينهى من هذا الموضوع (الكاتب) لكي يستطيع التفكير في شئ آخر عبر ولبد رحمه الله" (3) . إنّ هاله شخصيّة مساعده للرّاوى ، فهي بحثه على مرشد المدل والعطاء من أجل كتابه سره ولبد . وهي بذلك ، كما علما أنها ، برمر إلى الدافع المعنويّ الثّالث الذي سجد فيه حواد معبسا لا يهنى ووارعا لا يردّ . وهي بذلك تعدّ صوبا ممتّـرا يساهم في العمل الرّوائي دى التركيب السّمويّ الممتّـر .

(1) حبرا "الحرية والطوفان" ص : 156 .

(2) حبرا "البحث" ص ص 295-304 . لم يفهم التّأفد "علي المراع" في كتابه "النص المصّصي عند حبرا" علاقه الواقع بالمتحمّل فاصد حبرا لممكنه مروان من سرد قصته .

(3) م.ن. ص 347 .

وليد مسعود / رجمة ...

لن ولد مسعود هو الشخصية الحاضرة العائبة المعترّة من الأمّوزج الفلسطينيّ المشود . وقد اتّضح ذلك من خلال مختلف الروايات، فقد نسأل حواد في حاتمة الرواية عن إشكاليّة الحب باعباره اسعوار داخل الاستعوار أو الكشف ضمن الكشف . يقول محدّدًا السؤال الكبير بوعي عميق : "بعد أن يقول الأشخاص ما يقولونه بعد أن يُررّزوا عن تصميم أو غير تصميم ما يبرزونه ، وبخمون عن تصميم أو غير تصميم ما يخفونه . يبقى لنا أن نتساءل : "عَمَن هم في الحقيقة يتحدّثون ؟ عن رجل ستل في وقت ما عواظهم وأذهانهم ، أم عن أنفسهم ، عن أوهامهم وإحباطاتهم وإشكالات حبانهم ؟ هل هم المرأة وهو الوجه الذي نطلّ من أعماقها ، أم إته هو المرأة ووجوههم تنصاعد من أعماقها ، كما ، ربّما هم أنفسهم لا يعرفونها ؟" (1) .

لنّ هذا السؤال بحسب صورة صريحة من الافتراض الذي عتّرا عنه في بداية التحليل . ولنّ جاء الإجابة / السؤال مشوبة بنقص العموص أو على الأصحّ ، نصيب من التّمويه . فتشخص "البحث" لا يبحثون عن ولد في حدّ ذاته ، ولا عن ممّتراته وإتّما يفتعلون ذلك من أجل تحديد هوّتهم هم ، وتقدم اعترافات يصعب أن نصح عنها الإنسال ، إلّا إذا كان الأمر بتعلّق بالمصير الكبير . فكلّ الرواة وجميع الشّخص عتّروا عتّا يخامرهم بأرجيّة كبيرة . وقد مكّنت الشّخص بعضها البعض من التعبير بطلاقه . فحاولت أن تصوّر الواقع كما هو ، فالشّخص لا يحسبون ، وإتّما نتحدّث المرء منهم عن جوانبه الحميّة المظلمة ، تلك الجواب التي لا عتّرها عنها ، إلّا إذا كان الإنسال أمام مرآة نفسه . فكلّ ولد - وهو المحبّي الذي لا يحسّ ظهوره عنه - ليس إلّا صورة عاكسة للأهواء الدفينة . وليس إلّا رسما لما يعنّ إلى النّفس . ولعلّ أصدق منال على ذلك هذه المقرة التي سحاور فيها الذكور حواد وإبراهيم الحاج بوقل حول ولد وفصّته: فإذا هما بصوّران المجتمع العربي في كلّ أبعاده ، يقول إبراهيم : "أعظم الحروب ستعرق بضع سنوات - الحرب العالميّة الأخيرة ، مثلا ، والتي فلها - تمّ يعود أصحابها إلى وضع ما ، طبعيّ ، منطقيّ ، إنسانيّ بشكل من

(1) حبرا-البحث"- ص 363 .

الاستكالم. أمّا بالنسبة لوليد [كذا] ورفاقه ؟ خمسون سنة ، خمسون سنة من الصراع من اسعار الحقد ، من تلقى الضرب والكرهية ، من المقاومة العبيدة - أيّ أمّة في التاريخ عرفت هذا الردح الطويل الرهيب من العداة والفتال ؟ كيف كان لآتي فلسطيني ، في مثل هذا الجو المرير الفاحل الماجع ، أن يفكر ويعمل ويبني ، ويكتب وهو يماوم العناء والأفراام والمتجسّرين أيما توحّه ؟ ومع ذلك ، أنظر ! عاش وليد كما لم يعيش واحد منّا ، كما لم تعيش أنت وأنا : قاوم ، وأنتج ، وولد تراء ، واستولد أفكارا - وترك أسرا سيشغلنا طويلا تحديد أبعاده [...] أتعلم أنّه كان منذ خمس وعشرين سنة يدعو إلى تأليف جماعات سرّية ، كجبهات المدائين ، اليوم ، ولا يصفي إليه أحد في تلك الأيام ؟

[...] - لكته انتهى ، يا ابراهيم ، انتهى

[...] - [...] نحن الذين انتهينا وبقي وليد مستمرا" (1)

ليّ "وليد" من خلال هذا الحوار ، تأخذ شكل السعب المضطهد . فسعى إلى اسنرخاع مقوماته وسبري أفراده في الفعل من أجل استنشاء الوعي وإيجاد السبل الموصلة إلى فرض الدات . وذلك هو مبنى وليد . فلن عيّر وليد اسمه صغيرا وأسدل حيس إلى وليد (2) ، فإته ، في الحقيقة ، كل يسعى إلى تعبير رؤية كاملة للحياة والكون ، وهو نعير عن إرادة وفوّة ذاتة للتحوّل والتبدّل . وعندما درس في الدّبر هما إلى نسك يطلب فلا يدرك (3) . وعندما تعمق في اللاهوت ، اتصحت أمامه سبل البهنان ، واكتشف حقيقة الواقع . بقول : "لقد أدركت أنّي في حياي الآن ، بدأت "المسيرة الطويلة" التي سحدّث عنها [القديس أوغسطين] في مكان ما . المسيرة الطويلة في الرّمس وجمال الرّمس ، إذ سقطت روعي عن "الأدبّة" في مهاوى الرّمس . حين سمحت لذلك الفلق العميق فيها بالحكم بي ، فأردت الإفلاخ عن المأمّل المسمر الذي جعلني خرا من أرلته الله ، لسهوني في بحره روعي في عالم الرّمس والحمايق الحسّة" (4) .

(1) خيرا-الحبّ: ص 82 - 84 .

(2) م. ن. ص 100 .

(3) م. ن. ص 111 .

(4) م. ن. ص 192 - 193 .

لنّ تجربة ولید انطلقت من الرّوح لنلتحم ، بعد ذلك ، بالحسد والحسّ . فكلّ اللذة التي طالما أراد بلوغها روحياً ، لم تكن لنستحيب له ، أو لعلّه رأى ارورا را عن الواقع . فإذا الوطن لهمة تسحر منه الأعماق . يعرف ولید وهو في فمه الإحساس بالواقع المرير والعرة السّحيقة : "كنت وأنا أمشي في طرقات روما القريبة أو جالسا على الحجارة عند فونتانا ايسيرا الذي كل على مسبرة دفاقي من غرقتي البالية ، أتمتّى عندما يتحقّق لي الفعل (في وطني ! في وطني ! كنت أهول) ، أن أحد سبه وبين التأمل وشائع فكر أعرف أن أوغستين نفسه كل سيرى فيها إنقاذا لي من السقوط" (1) .

لنّ القلق الوجودي الذي أحاط بولید ، وهو ينباع دراسة اللاهوت وهو المفتوح على ثقافة قرن ملتهب الأواصر ، ينخر منه نسع الوجود . ممّا دفعه إلى مراجعة الاختيارات التي قبع بها في يوم ما ، وأتبع مناهيها . لكنّه لم يجد السّبيل إلّا في التمكيز ، بالوطن للانطلاق منه ، وعبره تصنع الطّرق المغلقة . لقد كل ولید يتّبع مسارا هادئا ، لا يصع السّؤال ولا يناقش اختبارات . فالنواميس هي النواميس وتعاليم الدين المسيحي تنسي على تلك الحلول "الأرلّبة" القائمة على "تحسين ما قبلي" ندفع صاحبها إلى ركوب دائم واستكانة مستمرة للمعهود والمتداول. في حين أنّ ثقافة ولید الذاتية كانت تمنح أمامه حرية الحياة على مصراعها . ومن نمّ ، فليّ نموّ الملق الوحدويّ ، لعب فيه نساؤلا عن العدالة المصودف، وعن مصير الإنسان في عالم يسخره الموت من الداخل . لذلك نعطى ولید إلى العضله: الإنسان اس محتّمه ، ووطنه ، وبدون وطن ممسى الإنسان عدما ، وولید بلا وطن ، كائن دون كنان ، والوطن فلسطين لا تعانى من الاحتلال فحسب ، وإتما نمرّ ممرّله تدفع بها إلى البلاسي والاضمحلال دفعه واحدة . إتّها تحرة الحياه أو الموت ، الحياه هي الجهاد والموت هي الاستكانه ، ولذلك عاد ولید إلى الوطن ، وعرّ الفعل التورّي وساهم فيه، بل إتّه بروّج رحمه انه انطوى سالم التي احبارها له بحمه والدنه ، بقول عيسى ناصر متحدّثا عن تلك الفترة : "لم يكن من الصعب إقناعه . كانت رحمه قد درست عند الراهبات وكبرت لنصبح فناء تنتهي العن رؤيتها . رآها ولید في

(1) جيرا-البحت: ص 193 .

رياربه الحافظة تلك بعدد من أسه ، وهي تساعد أمه في شؤونها وخطبها في الحال .
وهي الصيف التالي لم يكن أشد فرحا من وليد إلا انطون سالم ، عندما رقت استه
لوليد وبات رمة في ثوب عرسها ، أسه مملك من ملائكة صر عند الميلاد ، وأخذها
روحها إلى عالمه الجديد ببعدها (1) . إلى تراس موت الأب مسعود وخطبة وليد ، ثم
زفاته إلى رمة ، بدل على أمرين هاميين : - قرار وليد التحذر في أرضه ، رغم
العرافيل ، فيل مات الأب - وهو ركيمة التأصيل رميا - فيل الابن سارع في السحب
عن الاستمرار في العطاء . وما الرّواح إلا مواجهة للاضمحلال المرتقب .

- إلى رمة تمثل الأرض التي لا يخبو . فهي معطاء وما مروان إلا إحدى بمارها
التي روت الأرض بدمها من أجل عودة إليها مرتقة . إلا أنّ رمة في انهيارها
وحنوبها ، في أواسط الخمسينات ، وعودتها إلى مسقط رأسها للمداواة (2) ، دالة على
أنّ المستقبل المرتقب هو سراب خلب (3) . وهو كناية عن فلسطين وهي تواجه
مصيرها مما دفع بوليد إلى تلك الحيوة غير المعهودة ، فلدا هو يتمتع على الحياة ،
فيقاوم ويصارع ويقارع ، بل إنه أيضا يغتنم العيش ، حبّا حسيّا تبين تلك الحرارة
التي كانت كامنة . فلما انهارت رمة ، وهي كما بدل عليها اسمها : الضى الخالص
البياض ، كناية عن جمالها المتالي وصفاءها الكبير - ولح ، ولبد المعتك . ولما
استشهد مروان ، تحرّر وليد أكثر ، بل إنه خاض الغمار على كلّ الواجبات . فكأنه
اسقام من الحياة في الحياة ذابها . وما الاخفاء إلا مسار في نفس الاتجاه . فهو دليل
على سرعة نسق الحياة لديه . فهو لم يعد ذلك المستقرّ على حال ، ولعله يأنف من
الظهور في سبيل فعل أمثل ، وعمل أكبر وأنفع .

إلى شخصية وليد ثرية ، فالرجل مثقف ، جرب الروح والجسد ، والعمل
والدين ، والفعل والسك ، لكنه هي الأخير ، يوارى بصوره من الصور ، فلدا هو
صمنا بعد تحرره المسيح الذي تشبّع به ، فيل احضى المسيح حاملا معه خطايا
البشرية ، إذ جاءها مقددا ، فيل نطل "الحث" أعطى الكبير لاسنعاذه أرضه ووطنه .

(1) حبرا "الحث" ص 110 .

(2) م. ن. ، ص ص 110 - 315 .

(3) فكرة السراب متواترة عند جبرا : من آخر أعماله : قصة نحل عنون : "سراب
في باريس" ، انظر مجلة "الحيل" تمور ، يوليو 1990 ، م 11 - ع 7 . وقد صخرت
مؤخرا عن دار الآداب روايه تحت عنوان "يوميات سراب عفن" .

ولن نبي المسح المهنى الموارى محط أسئلته ، فلّ ولد وقد عاب بصع السؤال
المهتر: هل وحد حقاً ؟ وأين بدايته ، إن كانت له بداية ، وأين نهايته إن كانت له
نهاية؟.

لنّ هذا السؤال يجعلنا نعود إلى الفرصية التي اطلقنا منها ، فوليد أو رجمة
أو مروان كلها شحوص تصوّر الاموذح المرتب ، الاموذح الذي يجب أن يفعل فعله في
المجتمع العري ، كي يستطيع أن ينظر في مرآة نفسه ليفقه واقعه المرير . فوليد أو
رجمة أو مروان ، وقبل هؤلاء مسعود يمثلون فلسطين الحية النابضة ، فلسطين
المقهورة المحنونة الشهيدة المكدودة . ولم يكن من المستطاع تصوير هذا الواقع المترقي إلا
بواسطة الأصوات المتعددة التي تتناغم كلها من أجل إبداع فلسطين المال ، فلسطين
العداء ، فلسطين الصحية ، فلسطين المؤثرة في مسار الوطن العربي ، فلسطين بؤره
الوحي الصارح للحياه والنص الدافق بالساط . وقد تعددت الأصوات ونسابك
الأهواء وتوافقت الأنعام من أجل سموية متكاملة تصوّر مأساه الحاضر سعيا لنهضة
مرنقه . وقد عثرت الشحوص المتقمة أفرادا ، وأرواجا أصدق يعير على الواقع
المرير، فتكاملت الرؤيه وبراجت الصور ، وأمسى "الحب عن وليد مسعود" بحثا
عن الدات المفقودة من أجل إخلاء حماياها في انتظار عرضها المأمول .

فهل سيكون ذلك وبلغ المرام مع شحوص "العرف الأخرى" ؟ .

العرف الأخرى :

لنّ شحوص حبرا المتقنين هم أفراد سعوا إلى بصوير واقعهم تصويرا واعيا .
وقد تمكّنوا عادة ، بفصل تعدّد أصواتهم في الرواية الواحد من إعطاء صورة متكاملة
عن المجمع في تفاعله وتعبّرانه المسرقة . ولنّ كل أمين سماع في روايه جبرا
الأولى صورته للمتقف العائد إلى أنون المدينة والواف في خامه الاحداث أمام
مضيق طرق بسندعي منه الاحبار والفعل ، فلّ شحوص روايي "السّمسة"
و"الحب" هم قلمون باحنون سمّنهم بعبّر الواقع حدّ الانقلاب الكامل . فعصام سلمان
ملا حرح هاربا ، باحنا عن هجرة بطلب ولا تحرك ، فسرعا ما سرّر العوده بفصل
فدح عاب ، وكذلك ، فلّ شحوص "الحب" اسبهوا فحاه إلى احباء صديقهم وليد .
وهذا الأمر لا يعتر في الحقيقة ، إلا على سيات المجتمع الذي غاب منه الضمير . فبقى

جسدا بلا روح وشكلا بلا معنى . فسعى المتقّفون إلى إعادة بناء سريرة رجل حاصر عائب هو الشخصيّة الأمّوزج الذي لن يكون إلا بفضل تأرّر الكلّ وتلاحمهم . وقد كلّ سبيل الرّواية ومن ورائهم الكاتب في كلّ الرّوايات السابقة هو تعدّد الأصوات من أجل خلق بناء سنمونيّ تتعالى فيه الأنغام معبّره عن التسيج المأساوي العامّ .

أمّا في رواية "العرف الآخرى" فبلّ شحوص المتقّفين ، وإلى تابعوا نفس السبيل: تعدّد الأصوات ، إلا أنّ الاختلاف هو في نوعيّة الشحوص ذاتها . فمن في رواية "العرف" أمام شحوص تحمل سمة الواقعيّة القريبة من الحياة اليوميّة ، نعتي أنّ الأحداث فيها ممكنة الوقوع ، بل إنّها أحداث تصل حدّ الابتذال ، إلى جانب شحوص خياليّة مدهشة هي في الحقيقة أقرب إلى عالم الأحلام منها إلى عالم الواقع المعيش . وفي هذا السّياق تمتاز هذه الشحوص بسمة فردانيّتها المطلقة . فهم شحوص - وإنّ تحاوروا وتناقشوا وتصارعوا وتكاشفوا - وحيدون لا يمكن بحال من الأحوال إيجاد صيغ تقارب بينهم بل إنّ فكرة الأرواح فيهم منعومة . فكلّ العلاقات هي بداهة علاقات تنتهي دوماً إلى الصراع والصدام، ثمّ إلى انفصام كلي . ولدراسة هذه الشحوص نرتئي تقسيمها إلى قسمين :

1 - شحوص وافيّة ، ومثلها : فارس الصقّار وعليوي عبد التّواب .

2 - شحوص عجيبة نتركب من :

أ - شحوص نسائيّة هي : سعاد / يسرى / لمياء / هيماء

ب - شحوص رجال : - البطل المعدد الهويّات

- أبو الأرار ، عليوي - علي التّواب

- محمود حسن / سامي الإمام

- راسم عرّت

- عزّام أبو الهور .

1 - الشحوص الوافيّة : فارس الصقّار وعليوي عبد التّواب :

تتميّز هنان الشخصيتان بواقعيّتهما المطلقة ، ففارس الصقّار كما يتّضح في الصفحات الأخيرة من الرّواية ، لا يظهر بوجهه الحقيقي إلا بعد شعور الرّاوي البطل

نصباغه الكبير . يقول : "شعرب نصباغ رهيب لم أشعر بميله طيله تلك الليلة . ووجب قلبي بشدة موحعه ، وأنا أدور وأتلفت والوردة في يدي ، والخلوى في البدن الأخرى ، أنظر في كل وجه ولا أرى أي وجه بل لا أرى أي إنسان . حتى أردت البكاء" (1) . إن البطل الرّاوي ، وقد أمضى ليلة كوابيس عريضة الأحداث اكتشف في الأخير ، وهو في المطار ، أنه فاعد للسند المعنوي الأساسي ، ألا وهو الاطمئنان الذاتي الذي بخول للفرد أن يكون . فالاطمئنان عند الفرد شرط لا بد منه لبحبتر الحياة ويتدقّ نسفها ، وباعدامه يشعر الإنسان أنّ العالم هيوولي ضائعة . وقبل ذلك يكون المرء عرضة لكلّ التفاعلات التي قد تطرأ على عالم لا يعرف الهدوء لأنه منعدم الاستقرار . وإن اكتشف فارس الصقار وجود حقيقة ملموسة لديه ، وواقع لا يدحض ، متمثل في الوردة والخلوى ، فإنه - وإن لامس الواقع الحيّ - لم يبلغ مرحلة الطمأنينة القصوى التي تخول للإنسان الإحساس بالحياة . ويفوق هذا الاطمئنان متحسّس الواقع أولاً ، ثم بعودة الذاكرة تدريجياً ، فإذا البطل يكتشف اسمه الحقيقي الذي أمضى ليلته بدونه ؛ وذلك ، بمصل الصوت التّسائي الذي دعاه إلى مكتب الاستعلامات رقم 3 . إلا أنّ هذا الكشف ليس نابعا عن وعي كامل بحدود الواقع ذاته ، بقدر ما هو نابج عن حدس شديد استند به . يؤكد الرّاوي : "عمرني إحساس كالموج الهادر أنّ ذلك النداء موجه إليّ أنا" (2) . إنّ هذا الحدس سيكون التسعة لعودة الوعي تدريجياً ، وعودة البطل إلى ذاته المفقودة . وعندما يلتقي بعليوي عند النّوّاب ، وهو التّحصيل التي تنتظره لجملة إلى فندق المارديان ، حيث سبهاام حمل على شرف البطل الكاتب ، بدعم الرّاوي وعيه بفضل تلك الأسئلة البسيطة المعتره . فهو ، وإن إساق طيلة ليله إلى أحداث كابوسية هي أقرب إلى الأحلام منها إلى الواقع ، فإنه عند النّحاه من جديد بالحياة الواقعية بمى رغم ذلك بصرف النّصرف الذي أسهجه وهو منساق في أحداث كابوسية لبلية ممسة . لذلك فإنّ أسئلة عليوي عند النّوّاب ، رغم بساطتها ، نابعا فارس الصقار بإحسان عبر معقده لكتبا أيضا لا بحسم الأمر . ويكتف الوعي لدى البطل / الرّاوي عندما يسري يسأل بدوره ، وهما بداهة الكشف

(1) جبراء-الغرف الأخرى- ص 158 - 159 .

(2) م، ص 159 .

والانكشاف : كتف ذات البطل العائمة الغائبة وانكشاف الواقع . إلا أن التحام هذا الواقع بالحلم يفيض قوتاً خاصه عند وضع البطل لسؤال نعشتي: "عليوي! أنت عليوي!" ولما أجيب بالإيجاب: "عليوي عبد التّواب" تسأل البطل عن الدكتور لمياء وهي من الشخصيات الخيالية ، إذ يوضح البطل الراوي : "وباستعراب لم أتوقعه منه قال : "ومن نكون الدكتور لمياء ؟" (1) .

لنّ الرابط بين عالم الواقع وعالم الخيال ، عالم الحقيقة وعالم الحلم هو في الأساس شخصيتا عليوي عبد التّواب والراوي البطل ذاته . فالراوي خلق من نفسه بطلاً جديداً هو الفاعل في أحداث عمل إبداعى جديد، ويكشف ذلك في آخر الرواية عندما يصرخ عليوي عبد التّواب منسائلاً ومجيباً في آن واحد قائلاً : "لا أفرى ما بك ! إلا إذا كنت منذ الآن قد بدأت تصيع في صفحات كتابك القادم" (2) .

لنّ البطل الكاتب وهو يستجيب لدعوة الحفل التي وجهت له بمناسبة صدور كتابه "المعلوم والمجهول" - انساق في رواية جديدة لم تكن إلا "الغرف الأخرى" . وهي عرف مرّ بها إثر الانتهاء من كتابة "المعلوم والمجهول" ، بل إنه في طريقه إلى الحفل وجد نفسه يعيش أحداث روايته الجديدة ، فتعادى في اللعبة تاركاً سبيل الخلط بين الواقع والحلم بلتحملن حدّ الاتحاد . فإذا الواقع وجه والفضا حلم ، وعمرها مرّ بحرية الكتاب في مراوحة بين أحداث واقعية شخوصها تنتمي إلى الواقع المعيش ، ومعنى به إمكانيّة الوقوع والحداث ، وأحداث خيالية يصفى عليها المؤلف صيغة واقعية ، إلا أنّها بالأساس محرّد أحلام . فالعرف هي أحلام متوالية مترابط مع بعضها البعض ونخلق شخوصها الخاصة تدريجياً .

2 - الشخصيات الخيالية :

لنّ الشخوص الخيالية هي التي يعاشها البطل إثنان رحلته الليلية والتي يكتشف في الأخير ، وعلى الأصحّ ، سعطى الفارئ إلى أنّها محرّد أطراف في رحله كابوسية تهدف إلى تصوير واقع مرير . يعيش الفرد فيه وفد فقد هوسه وفقد أرضه وفقد حميمته . وهذه الشخصيات ، كما قلنا أنما تنقسم إلى قسمين كسرين :

(1) جبراً - "الغرف الأخرى" - ص 160 .

(2) م.ن. ص 162 .

أ - شخوص نسائية .

ب - شخوص رجال .

أ - الشخوص النسائية الخيالية : إن سمة هذه الشخوص وصفتها تتمثل في تحولها المسرف وتغيرها الدائم . فهي شخوص لا تُتابع ما ابتدأت ، ولا تواصل ما شرعت فيه ، وإتاما هي تأتي في الغالب الأعم ، عند تأزم وضع البطل وتحاول إصاعه في الوقوع في الخطيئة . وتبدو في هذه المرحلة شخوصا مُعينة تخلق للبطل إمكانات الخروج من المأزق ، بل تجعله أحيانا يمارس معها الجنس في محاولة لإغوائه . إلا أنّ نهاية هذا العمل الذي شرع فيه ، لا ينتهي إلى تحقيق الرغبات الدفينة ، وإتاما تنقلب الشخوص ذاتها ضاحكة من سذاجة البطل وغيبائه . فما من شخصية من هذه الشخوص النسائية إلا أوقعت البطل : فلعيا ، وعفراء ، وهيفاء وسعاد كلها شخوص دفعت البطل إلى الوقوع في شباكه ، وهي كلها تمثل ذلك الحجاب المظلم من الإسلام الذي يؤدّ فيه المرء أن يلتحم بالكلّ ، دون أن يخرج من وحدته المظلمة . ولعلّ أصدق مثال على ذلك ، تلك اللحظات المسكرة التي عاينها البطل مع سعاد ، إلا أنّها ، هي اللحظة المناسبة حسب قول الراوي : "في تلك اللحظة اللذيذة اللعينة أطمعت فحذنها بقوة على أصابع (البطل) ثم أعدتها عنهما بيدها ، وطمرت عن ركبتيه واقفه أمامه ، وراحت تضحك وتضحك ... أتهذه السهولة أوقعك ؟ " ثم واصلت : "كيف نفعل ذلك هه ؟ وبهذه السرعة ! سعاد ! أصدقت في الحال أتى سعاد ؟ ألم نتساءل كيف تحسّدت سعاد في هذه اللبلة في هذا المكل ؟ ألا تحجل من نفسك ؟ كيف لو كانت سعاد فعلا هنا ، في هذه العرفة ، وراء الستارة مثلا ، ورأت ما فعلت معي ؟ " (1) .

إنّ انكشاف هذه الخدعة حبت أنّ عمراء أو المسماة بهذا الاسم قامت بدور سعاد التي يكنّ لها البطل بعضا من الحب والاحترام من أجل الإيحاء به . وفعلًا وقع البطل ووقعه ليس إلا تحقيقا لحلم براوده ولم يجد إمكانات تحقيقه ، إلا في عالم الخيال والحلم . ومن ثمّ فهذه الشخوص النسائية مخلوقات جاءت استجابة لرغبات دفينه . وقد جاءت كلها على شاكلة . فهو شخصية مزدوجة ، بل إنّ الشخوص في حقيقتها ،

(1) جبراء - العرف الأخرى - ص 58 .

تحمل أروار العالم وتعاسانه . تعرف لمياء / يسرى المصنى قائلة : "أنا ؟ أنا أسمى
سواء الأرض" (1) .

لنّ السّخوص النسائيّة في رواية "الغرف" جاءت شقافة عاية الشّفافيّة مهمّتها
إبقاط الحلم وتلك الجوانب المظلمة التي تحقّق الرّغبة عند الإنسلي في حدود الحفاء
الدّائم ، إلّا أنّها ، وهي تدفع البطل إلى تحقيق تلك الرّغبات تتعرّى للفصح
والانكشاف، داعية البطل إلى الإيقال في الحلم والوقوع فيه من حديد . وقد ساعد هذه
السّخوص شفافيتها على التحوّل والتغيّر . ذلك أنّها لبست إلّا بدعا من احتلاق
البطل ذاته . فالرّأوي ، وهو يعيش كوايسه ، يستدرج من ذاته سخوصا حاملة تعينه
على استكناه روعة الحياة ، إلّا أنّه سرعان ما يستعيد الواقع المرير . فينغمس - من
جديد - في كوايسه دون هوادة . ولنّ اتّسمت علاقات البطل مع السّخوص النسائيّة
بصرب من التّوالد حيناً ، والصّراع أحياناً ، فله مع السّخوص الرّجاليّة سيكون أشدّ
مصارعه وأقوى دفاعاً .

ب - سّخوص / رجال :

لنّ هذه السّخوص الرّجاليّة ننمّيّ بصفتها الجماليّة فهي ليست إلّا عناصر
من عناصر الكوايس التي يعبثها البطل . فكأنّ البطل يخلق من نفسه سخوصاً
تمثّل أمامه عوائق ما نحاول محاكمه أو إقامة التجربة فيه . وهذه السّخوص ممكّن
نصميمها إلى سخوص ممطيّة مودجيّة تظهر في ساحه الأحداث مرّة واحدة أو مرّتين ،
نمّ تتلاشى وسعدهم مفعولها تماماً . وسخوص أخرى متطوّرة يبعثها البطل لمصارعتها ،
وننمّيّ بنلاسيها وعبثها من حين إلى حين ، إلّا أنّها تظهر في مواقف أخرى ، يكون
البطل فيها قد سبها ، أو تناساها . فإذا السعور بالإحباط الكبير ، سمح في داب
البطل من حديد .

١ - السّخوص النمطيّة العرضيّة : ويمثّل هذه السّخوص السّائّي محمود

حسن وسامي الإمام الممتلن وكذلك مرّام أبو الهور .

محمود حسن وسامي الإمام : هما ممثّلان بررا عند محاكمه البطل ، وقد

اختلط في وعي السّارد ممبلهما وواقعيهما يقول : "هل هما بطفان بصوبيهما أم

(1) حبرا - "العرف الأخرى" ص 155 .

إتھما ، بهذا الحماس الرائد ، إمتا ممثل ؟ " (1) .

وسبق هذا السؤال بدون إجابته ؛ فالممثلان يقرآن "صوت درامي واحد" بلّ محي ، الممثل هو "للمحاكمة !" . إلى هذه التفرقة دفع الراوي إلى الرد بصرامة وبحدة وقوة قائلا : "حاكموا ، اتهموا ، أكذبوا ، دافعوا ، لن أنطق بكلمة واحدة في وضع كهذا" (2) . إلا أنّ الشخصيتين بصمبل بعد ذلك بل إتھما بقرآن إتھما لا يعرفان الممثل عندما سألهما هيما ، مما دفع بها إلى الحروح معاصرة .

إلى شخصيتي محمود حسن وسامي الإمام ليسا في الحضيض ، إلا صورة من الجمهور الملقاد إلى مصيره . فهما جاءا للمشاركة في محاكمة صورية . وما كلمتهما إلا تلك التي بحفظ وبق ترديدها . فهي لا ندلّ على موقف صادق ، وإتما هي اتباع لا إبداع . ولذلك ، عندما سئلا عن معرفتهم للممثل أكراد ذلك ، إلى اختيار الممثل يتسق والمعنى المراد . فجمهور القاعة الحاضر للمحاكمة - كلّ المحاكمات علنية وللجمهور الحاضر فيها قول - جمهور تابع لا متبوع ، جمهور يحكم باسمه ، ولكن لا طائل له ولا قول ولا فصل ، وإتما يحول له تردد التسعرات ورفع اللافتات ، ولا يعتبر عن إيمانه الذاتي .

* عزّام أبو الهور : إلى هذه الشخصيّة وإلى أحملت مع الشخصيتين السابقتين ، باعتباره رجل موق مؤمن بعلم النونسي وحدواه . فهو ، بالتالي ، يتميّز خاصيّة من خاصّات هذا العصر ، إلا أنّه سحلي للسارد ويصيح بدرجته ، فحاشا نطقاً الأنوار ، ممسي "عزّام أبو الهور" رجلا حاشا ، رباب في كلّ شيء . وقد أثير الممثل رؤس في هذه الشخصيّة سد الداه حب قال : "لم أفهم كلمة مما نطق ، كب في وصفي عبر المريح على الكرسيّ المسقيم الظهر ، أنظر معظم الوقت إلى شمسبه سحرّكل ، بدلا من عبيته ، وساءلت مني ومن نفسي : هل إلى أسنانه النظره هذه حقيقتّه ؟ عبر معقول ، إتھا أسنل بلمع كاللالي - اصطباغته ولا سلّ" (3) .

(1) حبرا : "العرف الأخرى" ص 35 .

(2) م . ن . ص 38 .

(3) م . ن . ص 67 .

إنَّ اهتمام النطل بحركة السمن وأساس أي الهور الاصطناعية سرر إلى اصطباعته الشخصيّة ذاتها . فهي شخصيّة ممثّل دورا . وهذا الدور ليس إلا أن يصطبع الحديثة والإلهام بالمعل . ويتّضح الموقف حلّا عند انطواء الأنوار . فإذا سأل الهور " يعود إلى حفظه المقصوده ويعترف قائلا : "حياتي ؟ حليم من أولها إلى آخرها، أذكرى دكتور ؟ أرخص ما في الحياة هو الموت ، أمّا أنا ، فسعّر عليّ أس الكلب هذا ... أنا لا أستاذ في أنّ هذه من أفاعيل الحمر عليوى" (1) .

إنّ هذه الشخصيّة ، وقد أهيبت من رغبته البطل إتّلى الحفل ، أهابها أنصا عليوى . فهو شخصيّة ممعول بها أي هي تتمثّل فعل الفاعل ، وإلى تطاهرت بالمعرفة والفهم والفدره على الضبط والتمحيص . وإلى فكّرت هذه الشخصيّة في الموت ، فبلّ الفارئ بعلم ممونه في آخر فصل . فقد اضمحّل عرّام بالسكنة القليبيّه . ولا عرو في ذلك فهو شخصيّة تتكلّم ولا تفعل ، تقول ولا تفعل . وهو في ذلك يخالف الشخص المبطّوره الأخرى يعني راسم عرت وعليوى وكذلك النطل الرّأوى .

2 - الشخص المبطّوره : هي شخصي نحتد ملامحها بأعمالها وأفعالها ومساهماتها في الأحداث القصصيّة بمعالّية كسره . ويسكوّن من : راسم عرت وعليوى صاحب الأرار والنطل الرّأوى .

* راسم عرت : هو شخصيّة فاعله ، فهو - وإلى أسس إلى عالم الحلم والخيال إلا أنّه يؤدّي دورا هاتما - فهو الصو - المتجاوز مع النطل . يلقي به فبعرفته وببذم نفسه عدده المراتب ، نكس النطل - مما فيه من عقد - يتحايله وسناساه . فبغتر اسمه "حاسم" . ورعم ذلك ف"راسم" يعرف النطل وما في نفسه . بل إنّ ممثّل "السنة" في آخر الروايه . وعندما ينفق الرّأوى وسور ، بهرت راسم . ورعم ذلك بدعوه النطل ب"حاسم" أنصا ، كما يطلب منه "راسم" السعي كالعاده للحصول على نسحه من كتاب "المعلوم والمجهول" (2) .

إنّ "راسم عرت" هو "السنة" الذي ينسب من داخل الإنسل لشي نحدد الروايت الكاسيه في اللاوعي . فمقطعه "المجهول" أو "المعلوم" ليس إلا مقطعه

(1) جيرا : العرف الأخرى - ص 72 - 73 .

(2) م.س. ص 151 .

منعتره . بكرر وقد يصغر ، وما "راسم عرب" إلا الأثر الباقي فيها ، وهو شخصيته محبسه لممثل حاسا من حواش النطل . فهو ناعبها وهو مقاومها . وكذلك الأمر بالنسبة إلى شخصيته العلمي . فالنطل ليس شخصيته مجردة ولا دانا واحدة ، وإنما هو مجموعة دوات أو على الأصح ، هو درأت من دوات سمرفه ، ممثّل ثقافة الرجل ورصيده المستوع منها . فعليوي الطاهر الهشمي ، القوي المنصاعر ، ليس إلا تلك العوائق الخبائية التي تمنع من الذات نفسها ، فهي الخوف وهي الفهر وهي الخفد وهي التعموه : ولعلّ الحرية العلمية التي قام بها الدكتور على التّواب ، تؤكد أنّ هذه الشخصيّة منصحة نتمتص الأدوار لإبهاغ النطل في أحاسله سقه لما يقوم به السخوص النسائيّة . ولما يكشف البطل اللعبة سور وسبهي النحرية به في عنوانها إلى افتتاح لا وعيه الدفن فيمسي مستدحرا إلى قول الشعر . وهي مرحلة البعري الكبير قبل لحظة السوء الكبرى المرصطة بالكساف . لذلك كات بوره النطل إنذايا بالكساف المناطق المظلمة . وسنّم عاد النطل إلى عالم الواقع الذي كاتما اعبط النطل بتركه ، نصح مناطق المظلمة للإبغال فيها بحرّة وطلافة .

لقد طلق النطل واقعه ، منذ أراد ركوب الشاحنة ، وبالتالي منذ أن طلب السم والرحله المصنعه . وعندما بلغ مرحلة الخلق الممتمل في قول السعر ، استعاد النطل بواربه ووجد نفسه ، مرّة أخرى ، في مكمل ، هو إلى المطار أقرب . ولما ركب مع صديقه عليوي عبد التّواب ، بدا النطل وكأته استعداد وعه المفقود .

إنّ هذه السخوص الخبائية هي مرنكر هذا العمل الروائيّ ، بل إنّها ، في الخفية ، تعبر نبوذا لأعمال حبرا المصنّعة ، فهذه السخوص في بطرنا ، هي التي ساهم في كسف النواطن الدفينة ، والهدف منها هو بصور الخباء ، في جانبها الآخر ، الخائب المسكوب عنه أو الموصود باب الخدب فيه ، وهو جانب مخائي عربي طريف ، خائب سعى المرء إلى إجهائه ، لا على الآخرين ، فحسب ، بل على نفسه أيضا .

إنّ سمة السخوص في روايه "العرف الأخرى" تليخص في سعيها إلى بصور المناطق المظلمة . وهي في ذلك سانه سخوص منه أعمال حبرا الروائيّة ، إلا أنّ متمر شخصيّات "العرف" تتمثل في إبعالها في دواخل النص ، ومواظب الداب .

فكأننا معها في عالم العرف ، عالم الصنّاع والنوّه والمناهه . ولعلّ هذا مادعا البائد سمير اليوسف إلى مقاربة هذه الرواية بنفسه أوروبل التي ألفها سنة 1949 والموسومة بـ "1984" (1) إلا أنّنا نلاحظ أنّ هذا البائد لم يسيّف صنّعه الصنّاع التي أثبت تنويعا ، لمراحل مرّ بها الفلسطينيّ . "فالعرف الآخرى" هي بصوير لواقع سبب دفع إلى المتاهة دفعا فلم يكن حنارا . وإتّما هي قدر عات بلاعب السخوص ، بوضعهم في مهتّ المأساة والمعاناة . في حين أنّ روايه (1984) (2) هي تحيّل عالم بعيد صياحه الحصاره الإنسانيّة مدد عهودها المدائيّة . فهي قراءة في عالم بسوده الانحرام والحرب العامّة .

لنّ سخوص روايه "العرف الآخرى" ، في نظرنا ، أصوات يساهم في عمل سنموسيّ ، مأساوي السمة . فبل كانت روايه "صراخ" بدابه انصاخ للإيقاع السنموسي قبل أنطال "السقييه" اندمحوها في لعنه المذّ والجور ، لكي يواصل سخوص "الحب" إبعالهم في اللّحج . أمّا أنطال "العرف الآخرى" فبأنهم صوروه من النفس وقد انقسمت ذرّاب . وهو دليل مادّي على فقدل الحدور والاصاله . إلا أنّ البهانه أثربت أنّ هذه الذّاب / الذرّاب هي صلبة ، فهي كالذرّه قد تنطق ، لكنّها رعم كلّ شيء ، لا تنفّت ولا تنلاسي . ورعم تصادم هذه الدواب . إلا أنّها في الأخير تتجمّع في سبج سكايل الاخراء مبرائط التّحوم . وقد حاءت أصواب هذه الروايه ، داب سرح سحيلي كسر نحلّ على صرب من العرايه ، لكنّها تسكّل وفق إنصاع موسمي سنموسي بوضّح مدى عمق المأساه : مأساه سحوص ممثّل لسبب سكايله وقد انقسم . فبذا هو المرّاه التي يرى منها النطل دابه . ويرى الآخرى .

(1) سمير اليوسف "قراءة في روايه حبرا : العرف الآخرى" ب : محله "الأفق" س 9 - عدد 279 - فبراير 1990 ، ص ص 42 - 44 .

(2) روايه "1984" لاريك ، ارسر بلار (خورج) أوروبل [1903 - 1950] كاتب انكليزي يتسم أعماله بمدد المجمع المنقسم الساعي إلى قبل "الإنسان" في الإنسان - انظر : Le Petit Robert T 2 7e éd 1983, pp 1340 1341
انظر أيضا : حبرا "الرحلة الباسه" ص ص : 107 - 122 . مقال : "خورج أوروبل والإنسان المهتّد" .

لقد حاولنا في هذا الباب أن نسسّف أهمّ خصائص السّحّصات الروائيّة عند حبرا . وقد اتّضح لنا أنّ هذه السّحّص تنمّز بتعدّداتها . فهناك سّحّص سطحيّة جماعيّة، يكوّن أرضيّة العمل الروائي . وهناك سّحّص ممثّل أصحاب المهيّ والخرف . وهي تصوّر المجتمع العربيّ في منتصف القرن العشرين وهو في حاله تغيّره . كما اهتمّ حبرا باستفراطة في طريقها إلى الاضمحلال وبورجواريه في طور الانطلاق والصّعود ، دون أن يهمل رجال الدّين المسيحي ونظم الحكم ، بل إنّهُ أعطى لعالم الحيوان والطّيور والأسماك حظّه . فساهم في تعدّد الأصوات الذي يهدف من وراءه المؤلّف إلى خلق جوّ سمويّ عميق المأساة ويجدرّها .

إلا أنّ سّحّص حبرا ، في عالميّهم ، هم متّقون . فحلّ روايات حبرا تحمل في طيّاتها أبطالاً ينمّتون بتنافّتهم الواسعة ورصيدهم الكبير من معن الحصاره الإنسانيّة . فلا تخلو روايه من ذكر لرجال الأدب والفكر والفلسفة قدما وحديثا . بل إنّ المستنّى وأرسطو والطبيب التّمسائيّ يبيع لهم حصور في هذه الرّوايات ، يستشهد بهم المتّقون بل يحاورون حول آرائهم ، ويناقشون في معولاتهم المختلفة . كما أنّ هذه السّحّص تغرّ عن نفسها قولا وكناه . ممّا يجعل العمل الروائيّ يحمل سكاك قصصه داخل القصّة الآم . فإدّا هي أوعيه داخل أوعيه ، وعلب داخل علب كالعرائس الصّبيّة . وكلّ قصّة تؤدّي إلى الأخرى أو يواربها .

أمّا إذا ركّزنا حول السّحّص دانها ، فإنّنا نلاحظ أنّها سّحّص متكامل فيما بينها ، سواء على صعيد الرّواية الواحدة أو عبر الرّوايات كلّها معا . فأمس سماع وسمّنه ، وسمّنه سّحّص روايه "صراخ" تصوّرون المجتمع الشرقيّ قبل سنة 1948 . فأمس يحمل في داخله إحساس بوجوب التعبير ، وهو ما دفعه إلى العوده إلى المدنيه ، ومواجهه مصيره ، بل إنّهُ يعب في حاميّه الرّواية أمام الطريق محبّارا . لكنّه يدعو ، بلا سلك ، إلى الاحتمار ، فكأنّ النّطل بسعد لسمّنه المسؤوليه ، فلس الطريق الذي أمامه ، إلا قدره الذي عليه أن نساقي فيه ومعه .

أمّا عصام سلمان ، فإنّه مواصل لمسيره آمن فقد هرب ودخل المعرك ، البحر ، لكنّ يتهيّ في الآخر ، إلى شرير العوده التي لا بدّ منها من أجل إفلاخ جديد ، وساء

حديد ونوره حديده . وسواصل ولید مسعود ، نفس النفس ، إلا أننا في هذه الرواية نلاحظ أنّ البطل دخل المعترك واختار طريق الجهاد والمواجهة من أجل ساء صحيح ومنهج قويم . وكل أن ترك في الآخرين مسرّع الفعل المطلوب ، إلا أنّ احتفاء ولید ، سعت في الباحث المدقق ، والدارس المتمكن ، فكرة التعبير عن وصيّة الفلسطيني المعاصر . فقد ناه الفلسطيني في هذا الكون ، بل إنّه مؤص اليهودي النائه . يمول حبرا مصوّرا مأساة الفرد الفلسطيني : "لقد حلّ" الفلسطيني النائه" محلّ اليهودي النائه . فصرت ترى الفلسطيني بصرب في كلّ بلد ، بحمل عبء ماضيه ، بذكرابه وأحزانه ، بروح وبعدو في طلب الرزق وسوء من الاستقرار ، ومحاول الجوع بفرق فوق رأسه كالجوارح - نراه في سوارع بيروت ودمشق ، وبغداد والفاخرة ، نراه في الخليج العربيّ والكويت والصحراء العربيّة ، نراه في طرقات لندن ونيويورك ، نراه في الناكسالي وأستراليا ، نراه في ليبيا والسودان . لقد أصبح رمزا لآلته انقسمت على نفسها ولم يلبثم أحراؤها" (1) .

وسيحند هذا الأمر في روايه "العرف الآخري" حيث ممس البطل ، قافداً للهوته منعدم التاريخ . ورعم المواجهة من الواقع والخيال ، فإنّ الخائب الخيالي هو الطاعي ، حيث ممس المسار الواقعي إطاراً لا عبر . والرواية تنتهي بالنظر إلى الشمس البارعه "حمراء ملهيه من من عيوم سقيمه" (2) وهي كئابه ، لا على الاسفاهه، وإنّما هي بصور لخاله الصباغ التي عليها البطل . ولا عرو في ذلك، فإنّ الفلسطيني "تحكم ماضيه وذكرابه [بعد] صعوبه كبرى في الاستمرار في أيّ مكان- فما يكاد مد حدورا في الارض التي أوى إليها ، حتّى يمد إليه يد من حيث لا يدري ، فحيثه ، ويلمى به في حضم من عدم الاستمرار وحيث الجوع من حديد . فهو فلسطيني ، وهو "لاحي" (1 ما أفصح هذه الكلمه!) (3) . إلى نطل حبرا ، وفي هذا المسار اطلق واعنا بوحوب الاحتمار ، مروراً بإرادة الفعل التي صاحب عصام سلمان ووديع عتاف في "السقيمه" إلى بلوغ حدّ الاحتفاء والبقاوى الإرادى أو عسر الإرادى ، بما

(1) حبرا - "الحربه والطوفان" ص 130 .

(2) حبرا - "العرف الآخري" ص 162 .

(3) حبرا - "الحربه والطوفان" ص 130 .

يحمل مناسره إلى صرب من اليأس الكسر أو الانسحاق على أمل مسود . فاحياء
وليد معنى : إثم الموت وهو صبو للناس والصنوط ، وإثم الحياه وهي كياه على الأمل
والرجاء ، الدين بينهما الفعل المطلق في ذات الإنسان النائر . قبل مات ولند وبناري ،
فيلّ نطل "العرف الأخرى" مارس صربا من الانينات ، فإذا هو حسد بلا روح وهبكل بلا
عويته ، وفرد بلا وطن . وما "العرف الأخرى" إلا تلك المنطمة التي يسطر فيها
النفس ، فلا ترى ذاتها ، وإنما هي ذرات ممقته مقسمه ، مصارعة حياء مصارعة حياء
آخر ، مساعده أحياء . وهذه الذات تحسد في بطربا فلسطين شعنا هائما ، أدى به
الاحتلال الصهيوني إلى أن يصبح هيولي غير متجاسسه ، كما أنّ هذه الذات قد تمثل
في نظريا العالم العربيّ ، المقتّم المسمّ الذي لا يمكن بحال من الأحوال ، في هذا
العصر على الأقلّ ، من أن يستعيد قوّته ، ويعيد بناءه .

لنّ سخوص حبرا الروائيه مختلف أصنافهم ووطنائهم ، إنما بصوّرون الواقع
المربّر . فالدارس لهذه الروايات وقصص حبرا القصيرة يلاحظ أنه أمام مدنيه يكون
مجنمعا قائما بداهه مغلقا على نفسه ، يحلف فيه المسارب وسنوّع الرؤى ومن
عشاب منصارعه ، لكنّها في الغالب الأعمّ منكافئه . ويسمى المنقب هو النطل
الإشكاليّ الذي سحت عن قيم أصيلة افتقدتها المجتمع المندهور ، فإذا سحبه فاسل أو
هو سبه فاسل . ونسجه لذلك ، فيلّ المنقب لا يجد الانسجام المسود مع المحيط ،
فيسف منحنطاً في سحبه عله سحد في لخطه من لخطاب الباريج ، الأرضيّة الممكنه
للفعل المندع والعمل الخلاق . ولم يجد حبرا من طريقه منلى لإررار ذلك إلا هذا
الركب السقمويّ المسنابك المحبوط المسعدّ الأصواب .

الباب الرابع : الأسلوب الروائي :

- تمهيد

- الفصل الأول : الموقف المبدئي

- الفصل الثاني : الخطاب الروائي

- تعقيب .

الأسلوب هو طريقه التعبير التي يتبعها الكاتب وفق منظوراته العامة إلى الكون والعالم . إلى الكاتب إذ يكتب أو "يقرأ" يصقل منهجته خاصة يتعامل بها مع العبارة ، مع اللغة من أجل فهم أحلى للعالم . ويعدّ ما يكون الأسلوب ، في درجته الدنيا، أي عند ماضي الدال والمدلول (الكلمة والمعنى) يقترب الكاتب من تصوير الواقع تصويراً موضوعياً . ويعدّ ما يكون الأسلوب في درجته العليا ، حيث لا يتطابق الدال والمدلول ، يستعد الكاتب عن تصوير الواقع تصويراً موضوعياً . فخلق من وراء ذلك واقعا رمزياً (1) .

إلى الكاتب ، إذ يبدأ عملية العطاء يتعامل ، أساساً، مع اللغة . واللغة هي سبكه من العلاقات و "صرب من السبع"، يترابط ، أبداً ورمائياً مع السياق الذي يدرجه الكاتب فيها . ولا مباح للكاتب - عند بدء العملية - من الاختيار لصرب من صروب الكلام وسبق من أساقه . فهو بإمكانه أن يكتب ، بلهجة المحدث المعتاد ، وقد يكتب بلغة صفوية السماع يستمدّها الكاتب من التراث . ويتعامل معها تعاملًا بقلداً لها ، مصبها إليها . كما بإمكان الكاتب أن يسوق آراءه وأفكاره ، ضمن لغة منظوره لا "تسم" حدّ التعبير باللهجة الدارحة ، ولا "ترتفع" حدّ الصفاء القدم . ونحن لا نقصد بكلمتي : (الإسفاف / الإرتفاع) حكماً معيارياً ، وإنما نعت بهما مساس الواقع المعنى . فمما لا شك فيه أنّ المداهب قد تنوّعت وتفرّعت ، بفصل هذه المسبوبات اللغوية . وهي ، في أساسها ، تسعى دوماً إلى التعبير، عن واقع ما ورؤيه ما .

إلى اعتبار لغة التعبير، هو بدانه ، احتبار لرؤيه معتنه ، وهو محابته للمجتمع الذي منه وإليه يعود الأثر . فالمجتمع هو - إلى شئنا التعبير - "فما" النصّ بحرفه العبارة ، لكي يعطي صورة عنه ، ويحدّد هيكله . ومن هنا قال بعضهم "إلى الأسلوب هو الرجل دانه" وقال فلوسر قوله السهره : "إلى" "إسما" هي أنا . إلى التّرايط بين البطله "إسما" (Emma) وعالمها ، مع فلوسر هو ترايط انحدادى ، يؤدّى حسماً ، إلى ترايط الأثر بضاحته . فالرجل وأسلوبه كائن واحد . إذ الأسلوب هو صورة الرجل في كلّ أفكاره ورؤاه وفصاه .

(1) بوفيق نكار "الفنّ بين الشئ والطبيعة : موسم الهجرة للسمال . درس أدائه الأسناد سنة 83- 1984 بكلية الآداب .

إنّ دراسة الأسلوب ، هي ، في الحقيقة ، استكناه لاختيارات الكاتب المبدئية ،
ونوعته بعائره ، في مستوياتها المتعدّدة . ولدراسة الأسلوب ، هي روايات حبرا
تتبع التخطيط التّالي :

I - مواقف الكاتب المبدئية من طرق التعبير: وفيه نتطرّق إلى :

1- الاختبار المتعلّق بالجنس الأدبي.

2- الاختيار المتعلّق باللغة.

II - دراسة الأسلوب في الخطاب الرّوائي وفق المستويات التالية :

1- المستوى المعجمي : وفيه ندرس :

أ- المعجم العام

ب- المصطلحات : وهي تشمل :

1- المصطلح السياسي

2- المصطلح الديني الأخلاقي

3- مصطلح الطبيعة والكون

4- المصطلح الثقافي الفكري

5- المصطلح الاجتماعي الإقتصادي

6- المصطلح النفسي النفسي.

ت- الصفات : وهي تشمل :

1- الصفات الحسية والمعنوية

2- بين الواقع والرمز.

2- المستوى التركيبي :

أ- أنماط الحمل

ب- وتربها

ب- إيقاعها

3- المستوى البلاغي :

أ- الصبغة المدمجة

ب- الصبغة المنفصلة

ت- الصاعه المسكوه :

أ- الصورة الفنية

1- الصورة اللقطة

2- الصورة المشهد

ب- مصادر الصور :

1- البصر

2- السمع

3- اللمس والشم والدوق

4- الحلم والذكريات

5- الجنس

ب- مراجع الصور :

1- القرية والمدينة

2- النقاة

3- المدارس الأدبية

ب- محاور الصور ووظائفها :

1- محاورها

2- وظائفها

ويحتتم هذا التحليل بحوصله لمحمل خصائص الخطاب الروائي الجبرائي . وهو خطاب يستعدّ حدوره من موسوعته الرجل ويفتحه على ثقافة العصر بفتحها كبرا . فكيف كانت مواقف حبرا المندئنه من طرق التعبير ؟

أ - الموقف المبدئي من أداة التعبير :

لنّ مواقف الكتّاب المعاصرين تختلف اختلافا كبيرا حول قضية اللغة ، فهناك من يدعو إلى التأليف باللغة العربية الفصيحة فصاحه القدامى ، وله في ذلك تعاليل ستى . وهناك من يدعو إلى الكتابة باللهجة الدّارجة ، وهناك من يدعو إلى ترك اللغة العربية حتّى في محال كتابها ، ويرى ضروره اللجوء إلى الكتابة اللاسية

لسهولة هذه العملية في نظره (1) .

وعبر هذا التناوب سجد الكاتب العربي نفسه محمرا على الحب عن السبل الموم للسلع . إن اللغة هي الأداة التعبيرية التي بموجبها يوصل الإنسان لسان أفكاره وبصوّر دواخل ذاته . لذا يتّضح لنا مدى أهميّة الاختيار في هذا المستوى ، وكنبرهم الذين سعوا إلى إبراز اختياراتهم ، عبر كتاباتهم . وقد سايبت الآراء واختلفت الأقوال ، في هذا المصمار ، وفق منارح الأدباء ورصيدهم المفاي . ولعلّ الأمر ، بالنسبة إلى حمرا ، أعقد . فهذا الأديب عالج علميّة الاختيار هذه ، في دراساته وبحوثه النقدية . وبلاخط الدّارس أنّه تناول هذا الموضوع على مستويين :

1- الاختيار المتعلق بالجنس الأدبي

2- الاختيار المتعلق باللغة .

لذلك فسح ندرس مواقفه المبدئية ، وفق هذا الترتيب . فستناول بالنظليل اختياره لاحتباسه الأدبية التي مارسها وساهم فيها ، بمسط وأخر . فبرى موقفه منها وإلى أنّها هو أبل ، ثمّ سعرض لاختياره المبدئية المتعلقة باللغة خاصّة أنّه كتب على الأقل بلعس : اللغة الانكليزية واللغة العرسيّة .

1 - اختيار الجنس الأدبي :

إن حمرا كاتب مسوّع المواهب ، فهو شاعر مترجم قصّاص ناهد ، والباحث في سيره حياته بكشف أنّه بدأ شاعرا . يقول : "أيام كتّا صفارا ، قبل الحرب العالميّة النانث - وحتى في أوائل الأربعينات كل الشعر عناء وطسرا ، وكتا نصائح بأناب الشعر من خلال الريح ... فالسعر صنو البراءة ، إته صنو بحريه الفردوس ، لا بحريه المحمم . أمّا في المحمم (ولعلني هنا أتحدّث كفلسطينيّ ، عرف مرارة النكهة) فالسعر صرير أساس وصراح ألم . المحمم فلاه منسطة ، ممسي فيها المرء إلى ما لا نهاده دون أن يرى سنّا ، لا سحره ولا طيرا،مريل سفتّ ويخلق ويصفي أحنابا، والسّر وعر وسيمرّ. والسعر صرير أسان وفرح في القدمين" (1) . وبسفل ، بعد تحديده للشعر سوعيه : سعر الأقراج وسعر المآسي ، إلى تمرير حصمه :

(1) نذكر بمنبلا لا حصرا : سعيد عمل .

(2) حمرا "الرحلة النانمة" ص ص 136 - 137 .

"والمصنعه هي أن عبر السعير لا يسحق الكناية ، فحتى السر إذا لم يكن محتملاً بالملطوبات السعيرية فهو سريره باطله" (1) .

إن الشعر ، في نظر جبرا ، هو الجنس الأدبيّ الأحقّ بالممارسة . وإن مارس المرء النثر ، فلا بدّ له من تلك الصفحة الشعرية فيما يكتب . إن هذا الرأي متأثّر ، أساساً ، من ممارسة جبرا للشعر . يقول في معرض نقده لدنواي رياض الرّيس : " قبل أن يكتب رياض أولى قصائده هذه ، في كمبريدج ، ستّة عشر عاماً أو يزيد ، كتب مئة ، شعراً كتبها ، في كمبريدج نفسها ، ولكنني كنته بالانكليزية لأنني حين أردت القول حينئذ ، لم أجد الأشكال التي تفي بما أريد أن أقول " (2) . إن جبرا ، كتب الشعر لمّا كان طالبا بالكلتيرا ، ثمّ كتبه باللغة العربيّة وأصدر بعض الدواوين (3) . إن إيمان جبرا بالشعر ، هو إيمان بالإبداع . لكنّه أيضاً لم يتولّى عن كتابة النثر بجميع أشكاله (4) . يقول رادّا عن سؤال متعلّق بتنوّع عطائه : " يقولون لي إنّ تحارّسي الأدبّة متعدّدة ومتنوّعة : في الشعر ، في القصّة ، في الرواية في النقد في الكتابة بالعربيّة والانكليزية ، ثمّ يسألونني : في أيّ مجال أجد نفسي أكثر من غيره ؟ ليس تميّة مفاضلة بالنسبة إليّ ، إنّني أجد نفسي فيها جميعاً ، أو إنّني أجد أحراراً من نفسي ، في كلّ منها . فتتكامل فيما بينها " ويصيف موضحاً : " الحرّية الأدبيّة هي تجربة لوعة من نوع ما : حرفه داخلية ، محنة ، عصب ، فرح ، عشق [...] وبالنسبة إليّ وحدث في هذه اللوعة أو اللوعات تأنييني بأشكال شتى وبطالني كلّ مرّة بقول نفسي بحاجتها - بحاجتي - على نحو معايير كلّ مرّة . عبر أنّ هذه الأسكال كلّها ، في النهاية ، ما هي إلاّ أوجه متعدّدة لجوهر واحد كلّ يعنى الآخر بصلبه الحميّة ،

(1) جبرا- "الرحلة النامية"- ص 137 .

(2) م . ن . ص : 32 .

(3) لجبرا 3 دواوين شعريّة هي : ممور في المدينة 1959 .

المدار المطلق سرور 1964 .

لوعة الشمس بغداد 1979 .

(4) كتب الشعر والرواية والنقد وله ماغ في الترجمة . كما كتب السبهارو ندكر على سبيل المثال لا الحصر : "أنام العمام" بغداد 1968 .

المركبة ، به " (1) .

إن هذه المقولة تؤكد أن الكاتب ، واع بسوّع عطائه ، لكنّ المحيط الرّابط ، من هذا العطاء المنعّد هو جوهر الأدب الذي يؤمن به . فالأدب لوعه حرفه ، عاطفه حرفي ، تسنّم صاحبها . فيحطّ ، ويخبّر ، ويعتبر . ورغم إفراره بالبعدّ والسوّع في العطاء ، قبل حرا لا سورّع ، فعنرف بحقّ الرّواية عليه ، أو اهتمامه بها اهتماما خاصّا . ولعلّ مرّة ذلك طبيعة الرّواية ذاتها . بقول حرا : " ممّا لا شكّ فيه أنّ اهتمامي بالرّواية ، قد طفى على أعماله وخاصّة بعد أن انصرفت من الكتابة باللعه الانكليزية " (2) . إلى اهتمام جبرا بالرّواية ، يرتكر في نظريا ، على طبيعة العمل الرّوائي ذاته . فالرّواية عمل إبداعى بسفط كّل المصنوع ، وسنوع طرفها ومناهجها . فهو الإبداع الذي ينعّد فيه وجهات النّظر ويختلف الأساليب ولا عراه أن يحد فيها حرا الطّريق الأمثل للكتابة . فهي سمحيت لمصرعه الموسوعيّ الذي يتصف به ويتميّز . وكان لهذا المصراع تأثير في أعماله لذلك يصرّر حرا : " أنا أعتمد آتي طرفت سسلا بالنسبه إلى الفنّ الرّوائي العرسى ، هو سسل جديد - لا أظنّ أحدا كتب روايه عربيّة على طريقتي في " السّفينة " أو حتّى على طريقتي في " صراح في ليل طويل " (3) . إن حرا قد سلك مسلكا خاصّا في رواياته . وتنّصح هذه المسلك عبر أدائه التعبيريّة .

ما هو موقفه من اللّعه ؟ وكيف جاء خطائه الرّوائي ؟

2 - الاختيار المبدئيّ في مجال اللّغة :

إنّ احسار حرا في مجال اللّعه ، مرتبط ، أساسا باختيار مبدئيّ آتخذه هذا الكاتب وانبع بهما ومسلكا . فمنذ البدايه يلاحظ الدارس أنّه أمام أدب باثر محدّد مؤمن بمعاني المحدد والمحداه بقول : " ذهب إلى العراق أول ما ذهب وأنا مليء بمكره ، كاتب فاعله في نفسي منذ أن أنهيت دراستي الثانويّة بالقدس - فكره ضروره المحدد . عندما بدأت هذه المكره بترك في نفسي أثرها كتب أرى ضروره البوره المكرته والأسلوته في محالات التعبير كلّها ، والى وحدتي أضمّنها ،

(1) حرا - "سابع الرؤيا" ، ص 93 .

(2) محله : الحوار عدد 19 كانون 2 ، سائر 1989 ص 40-43 .

(3) حرا - "سابع الرؤيا" ، ص 138 .

للقائمتا ، دوما استسارة أحد . فقد نصبت هذه المكثرة في عنقها ، وبراءها من ناحيه أخرى ، عرسى ويوحى إليّ ، وأنا أرداد دراسه ونصحا . إنّ السبيل إليها طويل ووعر . وإنّ التحديد هو التعبير ، والتغيير يجب أن يكون من داخل الآته نفسها بحيث يكون النجديد ، نعيد النفس بكاملها سفاعلاتها الداخليه والخارجيه ، معها الفردي ومعناها القوميّ معا " (1) .

إنّ إيمان الكاتب بالتحديد باعتبارها ، تعبيرا للمعارف عليه وبمجبورا للمعهود ، هو أمر لا مباح منه لمجتمع يريد الاستنفاة الحقّه والانطلاق المسود . وهذا مبدأ أقام عليه حبرا صرح تأليفه . والغاية من ذلك هي الاستعانه لمطلب "الحداثة" و "المعاصرة" بقول : "الحداثة هي أن يجد الطريق ، لكيما تكون مساهما ، فاعلا في حصاره هذا القرن " . ونصيف موصحا : " لذلك فأت مطالب بالتمرد ومطالب بأن يكون في تمردك ، ما يستمدّ بعض حيويته من جذورك ، ويضيف إليه من أصالك المتّجهة نحو رمالك . فصيح حراء ، فاعلا ، في عصرك ، حراء عبر منقطع عن ماضيك ولكته حراء ، لا يكرّر ماضيك ، ويحمزه البحر ، حتى من حاضرك" . إنّ هذه الحداثة هي ارتباط الإنسان عصوتا ، بعصره أي إته ساهم في عمليّة البناء ، مساهمة فعالة . فسرك بذلك أنارا واضحه في التراب الإساسى . ومن ثمّ لن يكون عالمة علي " الآخرين " . ولا يكون أنصا " هباء " . فالخداثة يكون "انطلاقا سهمتا لا دورانا انكفائيا " (2) .

إنّ حبرا يعرف بأهميته النجديد وقوّه الحداثة والمعاصرة . ويرى أن أسّ ذلك هو العود إلى الترات لكته عود عن المسمّص النافذ ، المطن إلى موطن الموت في هذا الترات . لتأخذ منها ما قد يحتاج إليه ، في طريق السجّد والاسعاب . لذلك قبل نظره المتحدّ إلى الماضي ، هي نظره خاصّه : "الماضي لدى المتحدّين حذر ومسب وهدع سسمّد بها اللعه طائنها ، وسسمّد منها الإنداع عصاره الذمومه . فصيح كلّ جديد شرعا آخر ، من درجه عظيمة دون أن يعبد المزع ، سكل الشرع الآخر ، وهما سرّ حيوته هذا الجديد . إنه حراء من الطسعه الخلاقه التي لا تحلق ورعين مساهنين بله

(1) حبرا - "بناييع الرؤيا" ص 108 .

(2) م. م. ص 140 ، 141 .

الأمصلي" (1) . إلى "السديد" و "الحدايه" و "المعاصره" هي السبيل إلى ولوج العصر . فيها يمكن الحديث عن إسهال عرسى عاس في هذا الرّمس . وبدون هذه الطّافه المبحثه، لا يمكن الحديث عن ذات عربّته . ولا بدّ لهذه الدّاب من أن تنتسّب من التّراب الذي يمكن أن يكون قوّة دافعه إلى الامام . إذا استطاع المرء أن يسمي منه ، ليطلق محدّدا لعنه ورؤاه . وبالتّالي محدّدا خصائص هذه الذّاب . فكيف حدّد حبرا أسلوبه؟ وهل لما فيهما كتب من بحوث بمدّية رؤية خاصّة بعلق باللغه الأدبّيه ؟ وما هو موقعه المبدئي في هذا السياق ؟

كتب حبرا باللغه الانكليزيّة . ولا مرارة ، في ذلك ، فقد نتقّف نفاة انكليزية حيث راول تعلّمه في لندن . يقول منحدّنا عن مرحلة التّلقّي : "هنا ، في الواقع حدث نوع من الانقطاع ، بيني وبين اللغه العربيّة . كتب محاطا باستمرار من سلكم الانكليزية فقط ، وأدرس الأدب الانكليزي . وأفرا كننا بالانكليزية باستمرار ، حتّى أصبحت كتابه الرّسائل بالعربه باللغه الصعوبه . واستدأب أجرب كتابه السّعر باللغه الانكليزيّة . بل إتي ، في كمبردج ، جعلت أقصى ساعات طوبله وأنا أحاول نظم السّعر الانكليزي حتّى صرت أكنج نفسي عن كتابه لكثرة ما أصبح الوقت الذي أحناحه لحراسني الجامعيّة" (2) . إلى حبرا وحد في اللغه الانكليزية ، إبان دراسه بلندن ، ممدا لفهم العالم ، ولما كلّ حنن الكلمه وروبوها قد استبدّاه ، فإنّه وحد في هذه اللغه المحدده الجامله لهيوم العصر ، والمؤثّرة النانتر كلّ في الحصاره الإنسانّيه في وفنا الراي ، سميلا إلى التعبير ، فمارس السّعر ونظمه ، بل إلى هذا السّعر المكوب باللغه الانكليزية ، قد أجد منه ساعات الدّرس ، كلّ ذلك لأنّ حبرا وحد فيها ، حوره الحناه وفوتها . فهي لعنه محدّده ، فاعله في العصر الفعل كلّ . إصافه إلى ذلك ، فإنّ حبرا محدّد دافعه عمول : "إلى ما دعيني للكتاب باللغه الانكليزية ، هو عسمى الخاصّ لها " (3) . وإذا علمنا أنّه أصبح محدّ صعوبه ، في تحرير رسائله ، باللغه العربيه، فإنّه أضطرّ إلى الكتاب بهذه اللغه الاحسّيه . فهي ممدا لا بدّ منه .

(1) حبرا-الرحله الباسيه، ص 11 .

(2) حبرا-ينابيع الرؤيا، ص 122 .

(3) محله "الحوار" ع 19 - كانون 2 - سابر 1989 - ص 40-43 .

يقول : "فتحت عندي على إمكاناته التفسير والفضول أمور غير ممكنة ، باللغة العربية . فالرواية العربية كانت بذاته سبباً ، والسعر العربي كل مرهما بالسلمة" . في حين إنه لمس ، في "اللغة الانكليزية ، أدا متصلاً بالحياة المعاصرة" (1) . إن حبرا يظن إلى فمدل اللغة العربية ، وبالنسبة الأدب العربي ، لتلك الطاقه التي حنربها اللغة ، وبها يكون "الأدب أدا" . ومن ثم ، وهد في اللغة الأجنبية سبيل المعاصرة . وقد استمر في الكتابة بهذه اللغة فمما من 1941 و 1947 يقول : "كسب "صراح في ليل طويل" ، سنة 1946 في صيف واحد . أما فصص "عرق" ، فكسبها بين 1946-1956 . أما الانكليزية فكسب بها كثيراً بين 1941-1947 . وهنا أكتف عن سر : لقد كتبت "صراح في ليل طويل" أصلاً باللغة الانكليزية . ثم ترجمتها إلى العربية ، بعد ذلك بسنوات [1953] لتدّة إحساسي وإحساس أصدقائي ، مند مطلع الخمسينات ، بلنّ لا بدّ لنا من تنوير الأساليب ، وإنّ الوقت قد حلّ لذلك ، إذا أردنا للعالم العربي أن يتعتر وعلمه بعد 1948 أن يتعتر" (2) .

إنّ كتابه حبرا باللغة الانكليزية ، كاتب ، إن ، سبجه عوامل دانيّة وأخرى موضوعيّة . فهو محبّ لهذه اللغة . إذ كانت له سببلاً جديداً للتفسير وطاقه خلافة اعتمدها في اللغة العربيّة . إلا أن حبرا سرعان ما عاد الى لغته الأم ، بعد أن مكب حوالي خمس سنوات ، وهو يكب بالانكليزية . وكان السبب الرئيسي ، لهذه العوده ، بكبة فلسطين سنة 1948 ، وهجرته إلى العراق . يقول : "لقد شى هذا الشعور [الكتابة بالانكليزية] بلارمني إلى أن ذهب إلى بغداد ... فلب : هنا بحث أن نحاول محاوله جديده . . . ولب بصروره استخدام الترات ، لعرض عصريّ : لغة الشّعرو لغة القصّة التي حاءا أعليها من طريق الأدباء المصرّين لا بدّ من قومها ، وإعاده تركيبها من جديد . فلبعد إلى العرب القدامى ، ولبعد إلى الكلاسيكس والرومانسكس ولبصرت حدورها ، في كلّ الحصاراب الممكنة" (3) . إنّ حبرا مارس اللغة الانكليزية واندع فيها . ولما عمّه الوعي القوميّ واستدّ به الشعور الوطنيّ ، رجع إلى اللغة

(1) محله "الحوار" ع 19 - كانون 2 - سائر 1989 - ص 40-43 .

(2) حبرا "سابع الرؤيا" ص 16 و 125 - محله حوار ص 43 .

(3) م.ن. ص 66 .

العربيّة . وكلّ لما آمن به من ضروره ملحقه للسجديد والمعاصره أن دفع به ، في مهتّ
الحب والسؤال عن السبل . فهو مغنر اللغة وسيله لا غاية . يقول : " كذا يؤكّد
أنّ اللغة وسيله لا غاية . وأنّ الوسيله تتلم إذا لم تتحد محدداً ، في كلّ صوره . وأنّ
التحريه هي محكّ التخصيصه : وكذلك محكّ الخلق . وأنّ الفريجه (التي لا يمكن
التنبؤ بها) ، لا الداكرة (التي هي مخزون معلوم) هي التي يجب أن يسببها
المتن وأنّ المتن العربيّ محابه ، بوضع مختلف يجب أن يتخطاه ، هو أولاً قبل أن
يستطيع الآخرون أن يتخطوه . وأنّ هذا التخطي ، لا يكون بالترقيع والبرسم ،
وإنما بالتعبير الحدي ، بالرفض الحاسم باستنناع الخلق من عضلات ودم المتن .
وليس فقط من صفحات الكتب⁽¹⁾ . إننا أمام دستور في الكتابة ، حدّد فيه حبرا
رؤاه ، ونظرته إلى العمل الأدبي ، وما يجب على المتن العربيّ القيام به . قبلّ كانت
اللغة أداه للتعبير لا غير . فهي عرصه دائماً إلى أن تصبح الصدا ، فلا بدّ لها ، إن
من مراعاة وسجد وفضل ، حتى لا تسمى ، هذه الأداة عبر قادرة على أداء دورها ،
على الوجه الأكمل ، أي أن تصوّر العصر أصدى بصوير . قبل لم يعالجها صاحبها ، من
حين إلى حين ، بالسجد والفضل ، قبلها ممسى ، في حال من التوب والحمد ، بحب
عنها خضمه العصر . فتكون الانكفاء والانكماش . وهذا الوصف يصدي على لعبا
العربه في منتصف هذا القرن ، رغم محاولات النهضه المعتقده ، لذلك دعا حبرا
الكاتب العربيّ إلى اصحام المسنجل ودخول المعترك . فصمّر المتداول . وسنخرج
لعه بنعاسي والعصر . ولن يباتي ذلك ، بدون صنك وعب . لقد سقط حبرا إلى
حيوته اللغة . فهي كائن سواد ويطوّر وسعبر . ولا يكون ذلك ، إلا إذا كان الكاتب ،
حريتا ممداما ، يمارس لعبه ساحا إتيها ، حتى نحافظ على بصاعها وبألمها .
فالكلمه كالصبا بولد وسبّ ، ثمّ سيج . وما على الكاتب إلا أن يعب فيها الروح
من جديد . فسرى فيها دماء الحياه . يقول : " في أول عهده [الكاتب] يرى الكلمات
سانه شته ، لم يهرآ بعد بالاستعمال ، ولكن الكاتب الحساس قد يرى بعد مرّ السنين ،
أنّ هذه الكلمات التي هي وسيله الأولى والأخيره ، أحدث بقصد نظارها وطاقها ،
وجعلت يهرآ ، وسهافت من يده . أغلب الظنّ أنّ التصحّح ، يروق أحيانا مصدره المرء

(1) جبرائيل - تسايغ الرؤيا - ص 109 .

اللمطية . إلا إذا استطاع بالفعل أن سمي الطاقه اللمطية مع نحوه وبمكره
وبعبيره⁽¹⁾، إلى للكاتب الموهوب حساً، جعله يعرف ما يحترق الكلمه من طاقه .
وعليه أن يستمسك ذلك . ويختار من الكلمات ما كات داب طاقه إبحائه . وحيرا
عرف ماعية الإبداع ، ومارسه باللغتين العربيه والانكليزيه . وإلى سداً باللغة
الانكليزيه - وهي اللغة الحاملة لخصاره العصر - فبأه سرعان ما انتقل إلى اللغة
العربيه محملاً نحو العصر ، وخصاره العصر . فكيف تعامل مع اللغة العربيه وهو
الذي آمن بالنحديد وضروره ؟ .

نقر ، منذ البدء ، أن حيرا كتب باللغة الانكليزيه بعض الأشعار وروايتين
وكتاب في النقد (2) . وقد تُرجمت الروايتان : "صراخ" وترجمتها حيرا نفسه .
و"صيتادون في شارع ضيق" قام بترجمتها الدكتور محمد عصفور . ووحدت هذه
الترجمة هوى عند حيرا . أما ممارسته للغة العربيه فقد بدأت منذ بهانه
الاربعينات . وكتب بهذه اللغة في جميع الاحساس الأدب . بل كات له ناع في ترجمه
الأنار الانكليزيه إلى اللغة العربيه . ونحن ، إلى اعترافا بممارسته هذه موقفاً مندياً
من أداة التعبير ، إذ أنه كتب هذه الأنار بلغة عربيه فصحه ، بقرآته لم يكن متعلفاً
أو غير متصيح على اللهجه الدآرخه سلا . بل إنه في بعض دراسانه ونحوته تعرض
إلى هذه الآداه ، ووقف منها موقفاً وسطاً ، وذلك عند نمده لبعض المصاحين أو
المسرحيين ، خاصة عند الحديث عن الحوار (3) . إلى حيرا يؤمن باللغة العربيه الصحه
أداه بعبرته عند الوصف والسرد والتحليل المنطقي . يقول : " في اللغة طاقه .
ولكن يجب على الكاتب أن يعرف كيف يصرفها ، وإلا هدرها . فالله إتما أن يكون
مسحوبه بالطاقه أو نحوه مهدوره الطاقه ، سمه لغة يستطيع حمل التأزم والنوتر ،
ولعه لا يستطيع ذلك . اللغة المصحى عاده أقدر على حمل التأزم والنوتر . لاسمما
في حالات الوصف والسرد والتحليل المنطقي " . قبل كات اللغة العربيه فسادره

(1) حيرا - "الرحله الناسه" ص 140 .

(2) حيرا : " Art in Irak today "

- " A celebration of life "

(3) إلى حيرا ترجم مسرحيه "في اسطار فودو" لصموئيل إلى اللهجه العرافيه وقد
مئل في منتصف السبعينات .

على هذا الأمر ، فإنّ "العامة" لا تخلو من خصائص مصده . بقول حبرا : "أما العامّة ، فيستطيع الرّقيّ إلى حالات المأزّم والموتّر عن طريق الحوار ، كيكديس الآراء المتصاعدة بصاعدنا والتّعبير عن العواطف ، على عرار فردّي شخصي" (1) . إنّ حبرا يعرف بأهميّة اللهجة العاميّة ، خاصّة إذا تمكّن المدع من الارتفاع بها إلى صرب من الإحائيّة . فيعتبر عن الدّواخل والأعماق . إنّ حبرا لم يستعمل اللهجة العاميّة بصفه مطرّده ، لكنّه مدنيّاً ، لا يرفض استعمالها ، ولا يستنقص صاحبها . بل يعنصرها أداه ، ماما كاللغة العربيّة . إلّا أنّ حبرا يلاحظ أنّ اللهجات العربيّة هي في تطوّر مستمرّ . ولعلّها تلحق ، في يوم ما باللغة العربيّة أو تفترب منها غابه العرب : "إنّ المحكّبات ، في العواصم العربيّة كلّها في تأثّر منرايد باللغة المصحى ، وكلّما بقدم المجتمع واستنر التعليم ، ارتفعت اللهجة المحكّبة في اتجاه الدّقه التي تنسّرها المصحى ، وليس بالمستبعد بتأثير وسائل الإعلام الجماعيّة ، أن نتقارب لهجات العواصم العربيّة إلى حدّ الاندماج في عضون السّتين الخمسين القادمة" (2) .

إنّ حبرا يؤمن بما للغة العربيّة من طاقه مخروبه يمكن الاستفاده منها . لذلك سعى إلى تطويع هذه اللغة وطورها . ورغم ذلك ، لم يكن معطلا ، في رؤيته تلك ، فوجد في اللهجة الدارجه طاقه إحيائيّة . لكنّ موقفه ممّا دعا إليه البعض وسماه أحد النقاد بـ " اللغة الوسطى " ، كان الرقص المطلق . يعلق على مسرحيّة " الصّفصه " ليوحي الحكيم وكنابات يوسف عضوب المسرحيّة ، فيقول : " كلناهما تؤدّي إلى لغة مصطنعه لا هي عاميّة ماما سحدورها اللواصه وإمائها وطاقاتها ، ولا هي بالمصحى الكامله ، وبهذا نصبح اللغة ، في الأعلى عبر يتصله بالسخصيّة أو لا نسجم معها مام الانسجام إذا امسرت محكّته ولا يحطى بمدسّنه السليلد والموروب إذا امسرت فصحي" (3) .

إنّ هذه اللغة المجدّده (اللغة الوسطى) التّاحه عن مرجح من اللهجة الدارجه واللغة العربيّة حبب نعم الوفوف على السكون في أواخر الكلمات . تؤدّي ، في نهايه

(1) حبرا - "الرجله النامه" ص 125 .

(2) م.ن. ص 130 .

(3) م.ن. ص 131 .

الأمر ، إلى فهدلي " أصله " الدّارحة من ناحيته ، وطمس حيوته المصمى وعسقرتها من ناحيته أخرى. ومن ثمّ ، يدعو حبرا دعوه حارة إلى الكتابة باللغة العرّبة. والالتزام بها. وفعلا هيلّ جبرا النّرم بالكتابة باللغة العربيّة منذ سنة 1948 . وقد جاءت لغته عربيّة فصيحة سواء في أعماله التّقدّية أو الإبداعية ، بل إنّ الدّارس لرواياته ، يجد فيها لغة عربيّة نزيّة .

وقد جاء سرده ووصفه بصفة خاصّة أقرب إلى اللغة العرّبة ذات المصاحبة العصريّة . إلّا أنّه كتب باللهجة الدّارحة العراقيّة في بعض الحالات ومن ثمّ هيلّ حبرا ، قلّما مال إلى اللهجة الدّارحة ، إلّا إذا أمعن في البحث عن واقعيّة لأحداثه . أمّا سرده ووصفه فكل ، في الغالب الآمّ - إلى لم نقل جاء كله - باللغة العربيّة الفصيحة . ورغم أنّ كنبات حبرا الرّوائيّة جاءت مشتملة بمقادير متعادلة من سرد - باعتباره حكاية للأفعال - ووصف - باعتباره حكاية للأحوال - وحوار - باعتباره حكاية للكلام المتبادل بين الشّخص (1) . فليّ العلبه كاتب للغة العرّبة . إذ قلّما منحج حبرا إلى اللهجة الدّارحة العراقيّة أو الفلسطينيّة . ولا شكّ أنّ حوج حبرا إلى اللهجة الدّارحة في بعض المواضع أو المساعد ، هو صرب من السّعي إلى واقعيّة بريد الكاتب الكسف عنها . فهي روايه "صراح" وردت كلمه "الحسينه" وقد أحسن المؤلّف إد وضعها بين معقّص ، والظاهر أنّه يقصد " الرّيسه " وهي مريض المواتى . كما نجد كلمات هي من المتداول ولها حدودها في اللغة العربيّة ، وهي : " عاطت على اسبها " و " تصبغ الوقت " (2).

أمّا في روايه " السّمينه " فنجد كلمات هي من اللهجة الدّارحة يذكّر على سبيل المثال : " الارض الصّفا " - " سوف الدّنيا " (3) . وهي روايه " العرف الأخرى " نجد التعاسر الدّارحة التّالّثه : " عالي وطلب رخص " - " نس إلى أس ؟ " (4) .

(1) يقول مالت هلسا في محله " المصافه " ، ع 10 سبرس الأول ، س 1977 ص 103 :
" في اعتمادي أنّ " السّمينه " حوارته وليس روايه " .

(2) حبرا "صراح" ص 16-42 .

(3) حبرا "السّمينه" ص 43-63 .

(4) حبرا "العرف" ص 15-17 .

وفي رواه " النحب " : صرّا الكلمات التّالّية : "هاسلونه العلم في سديم ؟ - مهدي سلوبسك؟ (1) .

إنّ هذه الكلمات أو التعابير التي استعفاها حبرا من الواقع الفلسطيني أو العراقي ، هي إذا ما فوربت بلعنه عامّة ، فإنّها تبدو قليلة . وقد جاءت في معظمها عند حوار السخوص وبما ساهم خاصّة عند العامّة أو عند بعض منصف مع شخصيّة بسيطة محدوده المعرفة والتجربة .

إنّ إيمان حبرا باللغة العربيّة ، ناتج من وعي بأهميّة البهصة المفاهمة ، أساسا ، على " المحدثات " . ومن تمّ جاءت لعنه العربيّة ننتمى ، أصلا إلى المصاحبة العصريّة . وقد نخلّى إيمانه أيضا في دعونه الكتاب العرب الذين يكتبون بلغات أحسنّة إلى التعسير باللغة العربيّة . يقول : "أعنفد أنّه لا بدّ من دعوة هؤلاء المبدعين من الحبل التالي إلى لعنتهم" . ويضيف موضحا رؤيته هذه ، مقلّما على الكتاب المعاربة الذين سيعملون اللغة المرستة : "إنّ هؤلاء الأدباء لن يعترفوا محرى الأدب المرستيّ أو الفكر المرستيّ بل عليهم أن يكونوا حرا من حصاره أتتتهم وفكرها " (2) . إنّ حبرا يعتبر الكتابة باللغة العربيّة فدرا لا مباح منه ، من أجل التطوّر والازدهار والتقدم . لذلك يؤكّد قائلا : " إنّ علينا أن نكتب باللغة العربيّة وأن نبرحم العرب أعمالنا ، لو أراد التواصل معنا ، وفي النهاية ، فالذي يؤتّر في الأمر هو الفنّ وليس الهمّ... أي الفنّ الذي يصاغ فيه الهمّ... " (3) .

إنّ حبرا كتب باللغة الانكليزية في مرحلة أولى ، وهي المرحلة التي فصاها في انكليزا . وقد ساهمت هذه المرحلة في بلورة رؤيته إلى الكتابة الأدبيّة ، في مفهومها الواسع . ولما عاد إلى فلسطين واصل الكتابة بهذه اللغة لتسبب : أولا لندرسه الأدب الانكليزي . وثانيا لميله لهذه اللغة التي بعسرها أداء ، بعتر عن عصرها بحق . وعندما كانت السكينة سنة 1948 ، نطق إلى الحال التي عليها العرب ، وعرف الواجب المناط بعهد المنصف ، فكان أن كتب باللغة العربيّة ، بل برحم بعض أعماله

(1) حبرا "النحب" ص 55-58 .

(2) انظر محله "حوار" ع 19 ، كانون 2 - يناير 1989 ، ص 40-43 .

(3) م.ن. ص 40-43 .

التي كان كتبها بالانكليزية . وواصل عطاءه ، في هذه اللغة - فكبت الشعر والتمدد والرواية . كما برحم آثارا عديده من الانكليزية إلى العربية . وكانت نظريته إلى اللغة منصفحة ، فاعسر اللهجة الدارحة بإمكانها أن تبلغ مرحلة عالتة من "الأدب" إذا استطاع صاحبها أن يسطبها بطلاقة إبحانته خلّقه . إلا أنه توصل ، في النهاية إلى أن اللغة العربية ، هي التي يكون المطلق لإعاده الاعتراف ، إلى أذات العربية . فكل أن استعمل اللغة العربية ، في كلّ كتاباته الإبداعية والتفصيلية . فكيف كان لغته وما هي سماتها ؟

II - الأسلوب في خطاب جبرا الروائي :

سحاول في هذا المستوى من الدراسة أن نبيّن خصائص الكلمة عند جبرا . وهل يمكن إخراجها ، ضمن " المتداول " . وهو الكلام الذي يلهج به الكيبرون ، ولا يعسر فهمه ، أو " الفصح " الذي يسعى فيه صاحبه إلى الكلام بكلام العرب الصارب في المدم . ولا بد لنا ، هنا ، من الوقوف عند المعجم الغالب وفيه يعرف على مدى فصاحه كلفاته ، ويوعسها ، ثم سطرّق إلى المصطلحات ليدرك خصائصها . ثم ندرس الصفات وأهم مميزات جبرا .

وقبل السعوي في هذا الجانب ، نحس بنا أن يؤكّد أن جبرا قد حاول أن يتوّع اللغة العربية ، من أجل سر في الإقحام والإبلاغ . كما أنه اضطر ، أحيانا ، إلى استعمال الفاظ معرّته وأخرى دخله لبوعي بمفاسده ، ويوضح مدالبه . لذلك لم يكن أسلوبه حال من روافد لغته أخرى ، هي كلمات دخله أو معرّته بفتلها اللغة العربية ، وأدخنها ، ضمن سطوبانها ، وارتضى الكاتب استعمالها . وقد أورد الكاتب ، في روايته الأولى ما لا يقل عن عشرة كلمات دخلها (11) . أما في روايته " السقمية " فقد أورد ما لا يقل عن أربعين كلمة (12) ، وفي " النحب " أورد ما يقارب عن خمس وأربعين كلمة (13) . وفي روايته " العرف الأخرى " نجد الفارسي ما لا يقل عن الثلاثين (14) . وهذه الكلمات التي استعمالها جبرا بفتلها اللغة العربية ، أو علس

11) يذكر على سبيل المثال : الراديو . العرافيون - السور .

12) يذكر : لسي ناسي - سب آب - برابرسبور .

13) يذكر : راديو - النكولوحيا - الدومينو .

14) يذكر : كاسيه - سكرافون - بروفل .

الأقل ، أسست من الكلمات التي سنعمل عند الكثيرين من كتّابنا . غير أنّ جبرا لم يكف بإيراد هذه الكلمات الدخيلة ، وإتّما أضاف إليها كلمات أو حملا كنيها بلغة أجنبية : من اللغة الانكليزية أو التركية أو الإيطالية أو اللاتينية . نذكر على سبيل المثال كلمة Clamour (1) . كما كتب جملة تامة باللغة التركية ، وقد أوردتها صمم محفوظات أسرة آل ياسر (2) . وفي رواية " السفينة " نجد حملة بالإيطالية وأخرى باللاتينية (3) . أمّا في " البحث " فقد أورد بيتا من الشعر الانكليزي (4) . وفي " العرف الأخرى " وردت كلمات عديدة أجنبية الأصل ، عربيها جبرا وصممها نصّه (5) .

لنّ إخراج هذه الأمثلة يبيّن لنا موقف الكاتب من قضية اللغة فهو لا يأنف من استعمال اللغات الأجنبية ، إذا ما وجد في هذا الأمر مريدا من المهم والإفهام . فقد أورد كلمة Clamour مثلا أثناء حديث الشاعر عمر السامري عن الجمال . وهذا الحديث هو حديث مثقف يحد في التعبير الأحسن خير سأل لإبلاغ معنى " الفتنة " أو " الروعة " . وفي ذلك ضرب من الواقعية التي يسعى جبرا إلى بلوغها ، لتصوير حقيقة المنقّف . فكان جبرا يهدف من وراء ذلك ، إلى استدراج القارئ إلى معابيه الواقع . فالقارئ ، وهو يمارس " ملء النّص " بحباله ووجدانه يحد نفسه مسافا مع لعبه الكاتب . فلماذا به يمسى ، عن وعي أو غير وعي ، مندمحا مع البطل ذاته .

لنّ لغة جبرا في رواياته تسعى إلى أن تكون لغة فصيحة لا تخلو من كلمات دخيلة وأخرى معرّبة ، وهو في ذلك بحاري نسق العصر والحداثة . لكن كيف كان معجمه الغالب ؟

أ - المعجم الغالب :

لنّ الدارس لروايات جبرا يلحظ أنّه أمام نصّ أدبيّ قدّ من كلمات ذات أصول عربيّة ، إلّا أنّ هذه الكلمات تنمى لا إلى محور الكلام ولا إلى الكلام المستعمل استعمالا متواترا أفقد الدّالّ وجهه والدلالة روضها . فمن أمام نصّ اجتهد صممه

(1) جبرا " صراح " ص 32 .

(2) م.ن. ص 78 .

(3) جبرا " السفينة " ص 89-195 .

(4) جبرا " البحث " ص 31 .

(5) جبرا " العرف الأخرى " ص 128 (كلمة " كسّيب " وهو المطبخ الصغير الملحق بعرفة البرم) .

صاحبه وركب عناصره تركيا بحيث أحدث فصاحة عصرية السمة . وصم هذا المعجم نجد الماذا قديمة مثل : حال حبرها - بعد لاي - تركبي رأسك - ادلهمت الدنيا- تربعون الطين لة ، شأبيب - سرايل الموت - لجج النار تتلاطم - (1)- أركب رأسي - الأثافي - بحرلن من النشوة - بسقي العلفم (2) - تلافيف النفس تلك التجارب سارها وأليمها - الثيل - النزول شاق والصعود أشق (3) الكاقلين - الرتاج - حذق إلى - كبحت رغبتى - زاد الطين لة - يحذو حذوه (4).

إن جبرا يستخدم لغة فصيحة في الغالب الآعم ، لذلك جاءت لغته تتبع الفصاحة التقليدية ، إلا أنه أدخل ضمن هذه الفصاحة كلمات أو عبارات تبدو أنها من اللهجة الدارجة في فلسطين أو العراق كما أنه لم يعدل عن استعمال بعض الكلمات أو التعابير الدخيلة وذهب إلى حد كتابة فقرة كاملة باللغة الانكليزية من نص للكاتب الفرنسي بلزاك (5) مع ترجمتها إلى اللغة العربية . ولا شك أن هذه الطريقة هي مسلك اتبعه جبرا من أجل افتتاح على العصر ، وعلى لغات هي الآن حاملة لمحصارة العصر أو حملته في فترات سابقة . إلا أن الاكيد أن المعجم الغالب في كتابات جبرا الروائية ينتمي أساسا إلى اللغة العربية الفصيحة فصاحة عصرية محدثة .

ب - المصطلحات :

إن أعمال جبرا الروائية عنية بالمصطلحات التي هي مرسطة ارتباطا وتيقا بالبيئة نعى المدينة . ولما كانت المدينة تصد التحول والنطور ، فإلى هذه المصطلحات وردت في غاية التنوع والاختلاف ، إلا أنه مكن حصرها في :

- 1- المصطلح السياسي.
- 2- المصطلح الديني والأخلاقي.
- 3- مصطلح الطبيعة والكون.
- 4- المصطلح الثقافي والفكري .

(1) جبرا "صراح" ص 138-16-19-40-41-74-91 .
(2) جبرا "السفينة" ص 49-58-105-116 .
(3) جبرا "الصح" ص 11-21-302 .
(4) جبرا "العرف الأخرى" ص 7-8-11-14-17-35 .
(5) جبرا "السفينة" ص 216 .

5- المصطلح المجتمعي والاقتصادي.

6- المصطلح النفسي والجسدي .

1- المصطلح السياسي: هو مصطلح يكاد يكون معدوما في رواية " صراح " . فعدا كلمتين يمكن ، ببعض التجاوز ، اعتبارها من هذا الصنف . فإلّا لا نجد شيئا يذكر . لقد وردت كلمة " شرطي " (1) ، وهي كلمة ، إن دلت على أداة النظام ، فإنّها لا توحى بخصائصه . فهي لا توحى بسطوته ولا بقوة ولا بصلف الحاكم عموما ، لأنّ السياق الذي وردت فيه يحّد من ذلك ، فالشرطي قلق متعب . أمّا الكلمة الثانية فهي عبارة " العزّة الوطنيّة " (2) . وهي تدلّ على مفهوم الانتماء إلى بيئة معينة يجد فيها الإنسان سنده ، لكنّه يعطيها من نفسه . فله واجبات تجاه الوطن كما للوطن واجبات تجاه الفرد . إلّا أنّ السياق الذي وردت فيه هو مرتبط أساسا بالترات وهو تراث من مخلفات أسرة آل ياسر .

إنّ هذا المصطلح يكاد يكون مفقودا، وهو ما يجعلنا نتساءل عن السبب الداعي لذلك . هل هو هروب من الكلام في السياسة أو السياسة أمر يتنافى والآد ؟ (3) . أمّا في رواية " السّيفيّة " ، فإنّ هذا المصطلح عرف دفعا بمصطلح تقديم صاف للقصة الفلسطينية من خلال تجربة وديع عسّاف وصديقه فاير عطاء الله ، وكذلك من خلال آراء محمود راشد التي تمكّن الدارس من معرفة تجربة الحرّية في اللدّ العربيّة . ويمكن القول إنّ لهذا المصطلح نفس الخطوة في رواية " البحث " ذلك أنّ القصة المطروحة هي مسألة فلسطين ، وهي متخصّصة في ولبد نفسه وتواصلت مع اسمه مروان لكي تمتدّ إلى وصال رؤوف . أمّا في رواية " الغرف الأخرى " فإنّ اسمه المصطلح السياسي رغم صعوبة استكشافها ، إلّا أنّها في نظرنّا تبين من المداليل الدفينة لهذا العمل . فقد فمدت السخصيّة / البطل خصائصها السباسبّة إلّا أنّها أعطت صورته للصناع . فهي فمدل هذه الخصائص نأبر على الفرد ، إذ همس معلّما في المطلق منأرحا من الوجود وعدمه . إلّا أنّ هذا المسار في نظرنّا هو مصمّج أساسا بالفعل السباسبّي . فهو صورة لواقع الفلسطيني الذي ولح مناهة الكون ، وقد افنصد

(1) حمرا - صراح - ص 5 .

(2) م.ن. ص 73 .

(3) من دروس الأسناد يوفيق بكار بكلية الآداب بتونس .

أرضه وجدوره. فهو جاذ في البحث ساع إلى الوقوف... وإن لم يجد السند والعون.
إنه صورة رمزية لحالة المرء الفلسطيني الذي طوخته التجربة وتلاعبت به الأقدار .
إن السياسة هي ممارسة الحكم وتطبيق النظام وهي وجه من وجوه الفعل في
المجتمع والتأثير فيه. فالسائس متحكم في مصائر العباد ، أخذ بزمامها . وقد سعى
جبرا إلى تصوير الحالة السياسية للمجتمع الفلسطيني ، فجاء المصطلح السياسي
في رواية "صراخ" شبه مفقود وهي الرواية التي ألفها في منتصف الأربعينات إلا أن
هذا المصطلح تركّز في رواياته اللاحقة ، فإذا هي روايات حاملة للهموم السياسية
مصورة للواقع الفلسطيني. إلا أن جبرا لم يضمخ هذا المصطلح بمذهب سياسي معين
أو رؤية منفصلة ، وإنما سعى إلى تصوير حالة الفلسطيني عامة دون أن يلج تلك
التفاصيل التي تفرق لا تجمع وتجزأ لا تخرج. لكن كيف جاء المصطلح الديني الأخلاقي؟
2- المصطلح الديني والأخلاقي : هذا المصطلح هو من المصطلحات الكثيرة
التردد ، في أعمال جبرا الروائية . إلا أنه لا يأتي في سياق وعظي إرشادي كما عرف
في المؤلفات العربية إبان عصر النهضة وبداية القرن العشرين
فـ مصطلح يأتي لوصف حالة وتصوير واقع ما. وقد ورد هذا
المصطلح على لسان الأبطال أو في السرد، وهذا يدل على اهتمام الكاتب بهذا العنصر.
فالمصطلحات المتعلقة بالدين ومقوماته ، جاءت بصورة احتفالية تمجيدية تبني
بانهار الراوي ، ومن رواء الكاتب بالدين المسيحي واستمائه له . ففي رواية
"صراخ" يصوّر الراوي والد البطل "بستاني الدير" رجلا متخلقا متدينا سليم الطوبى
طيب القول والفعل . وهي صورة بسمتها الراوي من الذاكرة . ولذلك لم تتطرق
هذه المصطلحات إلى المعتقدات بصورة حليّة مباشرة . وإنما كل الحديث عنها مرصطا
نظروف محيطه : عند الموت مثلا وما ينطلمه ذلك من صلوات وأدعية (1) . أما في
رواية "السفينة" ، فإلى المصطلح الديني الأخلاقي لم يعمد وعجه ، بل أراد تألقا. فإذا
الرواء الأبطال سعمسون في هذا التوجه ، فالقارئ يطلع على عذرات طويلة يجد في
معنى الدين والأخلاق مصادر تفكيرها ومنع رؤاها . ويكفي أن يذكر المسعد
الذي استعاده وديع والسفينة مرّ مرّ مصنف كورينت (2) . فإذا المناخ الاحتفالي هو

(1) جبرا "صراخ" ص ص 36-66.

(2) "السفينة" ص 51 .

السائد . فطموس القداس وطرق المرحمة بأعياد الميلاد . فنكثر كلمات هي أسّ هذا المصطلح فحدد : الإمتداد والعلوّ والآنابيد "الكورسبيسة" وفي رواية "البحث" يتحدّد الحديث عن هذه الطموس بصورة أدقّ وسيل أجلي . ففي فصلي "وليد مسعود يندكر السّاك في كهف بعد" و"عيسى ناصر يشهد موت مسعود الفرخان بعد أن عاصر بعضا من حياته" (1) ، نجد هذا المصطلح بصورة مكثمة، فسعدت المصطلحات الأخلاقية التالية وتتناكرت : "الدير - النياطين - الحميم - الملائكة - المسيح - الراتيل - النصوّف - الكيسة - التعيم السماويّ - الخلاص - جنل الخلد - الرّوح - عالم آخر - الفصائل - الحقائق - الضيق - النموّ الرّوحيّ - الفساد - لوتة - الركوع - الشكر - الصلاح - الخير .

لنّ هذه الكلمات هي مصطلحات أخلاقية ذات صبغة دينية تنتسب أساسا إلى أخلاق مروّرة في مجتمع مؤمن بتعاليم المسيح ممارس لها . وهي مصطلحات نجد مبعها في الدين ومنه تستقي قيمها ورؤاها .

أما في رواية "العرف الأخرى" لنّ المصطلح الدينيّ فقدّ وهجه ، ولنّ نبي المصطلح ذو الحميرة الأخلاقية . فمنذ البداية يقول الرّاوي ملاحظا واقع المديسة: "السّاحة العريضة خاوية ، مهجورة منسية من الله ومن البشر..." (2) لنّ المصطلح الدينيّ صار في هذه الرّواية مجرد عادة أو كلمة يعاد ويكرّر، فلا نجد معناها بقدر ما تدلّ على فراغ محوها . يقول الرّاوي محاطا رقيقته من "عرّام أبي الهور" بلهجة ساحرة : "لا تبكيني ، أظال الله عمرك ! ألب أيضا بصحكي عليّ؟ ألب لماء أخرى" (3) . لنّ الجملة الامرأصة "أظال الله عمرك" دعاء دينيّ أعرع سحيه واكنسي صبغة نهكمته مأساوته ، هي بصورة ما تصور لواقع الرّاوي المردي داسه .

لنّ المصطلحات الدينية والأخلاقية وردت في روايات حبرا بسسه فليله إذا ما فورب مصطلحات أخرى. وهذه المصطلحات كلها سيمي إلى معجم دينيّ سيمي

(1) حبرا-البحث، ص 111 - 133 ، 87 - 109 .

(2) حبرا-العرف الأخرى، ص 6.

(3) م.ن. ص 154 .

جدوره ورؤاه الاساسية من الذبابة المسيحية من ناحية ، وتنتمي إلى معجم أخلاقي يستمد جدوره من هذه الذبابة ذاتها، ومن الأخلاق العامة المتعارفة العادية من ناحية ثالثة . أمّا في رواية " العرف الأخرى " فإنّ فقدان هذا المصطلح يبرر قوّة حالة الضياع ومتاعه البطل . فلا توابت ولا جدور ولا أصل لهذا المرد الإشكالي . ومن لا أصل له ولا سند ، فإنّ الطريق أمامه همسي فراغا محبما .

3- مصطلح الطبيعة والكون : يتميز هذا المصطلح بحضوره المكتف في روايات جبرا . فعدد الكلمات التي تنتمي إلى هذا الحقل تفوق الأربع مائة بالنسبة إلى رواية " صراخ " وحدها . منها كلمات تتكرّر باستمرار ، وهي الكلمات المرتبطة أساسا بمعاني التحوّل والتغيّر والانتقال من حال إلى حال ومن وضع إلى وضع آخر . فكلّ وجود هذه العناصر تسهيل لعملية التطوّر في الأحداث الروائية وتعجيل بوقوع الفعل الدرامي .

إنّ ما يثير في هذا الحقل هو الموازنة التي أوجدها الكاتب بين عناصر متعدّدة تكامل من أجل حدث قصصيّ مأساويّ المنزع . وأوّل ما يطلب الانتباه ، هو معجم يربكر أساسا على عنصر الماء . فالفرائي يجد في رواية " صراخ " الكلمات التالية : " المطر والعبث والميضال والرداد والمياه والماء والسيل والميض ، علاوة على " البرك " والتمار والوادي والوديل والمحول والنهر والعدير والبحر والبحار . وهذه الكلمات تتكرّر وسرّقد بكنزها، فنعد في الصفحة الواحدة عدّة مرّات . أمّا إذا أضفنا إليها الكلمات الدالة على " العاصفة " و" مستناب المطر "، فإننا نجد أنّ العدد يتصعّب ويرداد . فكلما " عواصف " و" رعد " و" صاعقه " و" سحب " و" عيوم " و" مهرس " و" ريح " و" ثرد " و" سيم " تتحد معا ليعبر العنصر الأوّل من المعادله وهو عنصر الماء .

وينضاف إلى هذا المعجم في روايه " السّمينه " البحر والآبار التي يضمها الراوي . أمّا في روايه " الحب " فإنّ عنصر الماء يطغى لحظه الفعل الدرامي . ويكفي أن يذكر بالفصل المرسوم - " ولند سعود بحرق أمطارا سنحد " (1) ، فأول كلمه في الفصل هي " مطر " . ويتحد الماء في روايه " العرف الأخرى " معنى آخر . فهو قليل الورد ، لكنّه عنصر يرمز مناسره إلى لحظه المرح النصوي . بصول البطل

(1) حبراء الحب - ص 239 - 250 .

مصوراً وصعه " كتب فد أحدث رشفين من فهوري التي أحسست أنها بعد الماء البارد الذي حرعه لذبه ككوتر الحته... (1) ، ويوضح الراوي شدة عطسه وحنه للماء والشراب في موضع آخر . فيقول " شربت كأسى معهم ، جرعتها كلها دفعه واحده وأسرت إلى المائل الذي خلفي بأن يملأها من جديد... (2) ، بل إن الراوي ينساق تدريجياً إلى المعنى بالشراب . فيقول : "... وتوالت الكؤوس والأطباق في خدمه تليق بمأدبة من ذلك الوزن ولو آتسى والحق يقال كنت مهياً لأن أشرب أي شراب ، دع عنك ذلك الشراب الأحمر الفاخر... (3) .

أما العنصر الثاني، فيشمل الكلمات التي تدرج ضمن معجم "التور" وهي "اللهيب" و"السرل" و"الهالة" و"الانفجار" و"الدخان" . وإذا أضفنا إليها كلمات "النحوم" و"الضوء" و"الشمس" و"القمر" ، فليّ عددها يرداد بصورة ملحوظة في كل روايات جبرا .
لنّ هذا العنصر يأتي لكي يدفع الفعل الدرامي إلى مرحلة الانفجار . فالانفجار الذي أحدثه ركرل أعاد إلى النطل الراوى وعيه (4) . وهجوم وديع وفابر على المصححة بالرتاس والقنابل أدى إلى انفجار كبير (5) . أما لى فلم ترقص إلا على صوء " قمر " متأخر وسط سفينه سقى العباب (6) . وفي رواية " النحت " ندو الطفلات النارية المتبادلة بين مرون وأصدقائه المدائين من ناحيه والصهابنه الأعداء من ناحية نايبة في الليل ، مؤشراً من مؤشرات التطور في الحذب الدرامي الذي بتعرّض له ولید (7) . وفي روايه "العرف" يأتي "البور" كي يدفع بالحذب إلى الامام . فهو يمثل ضرباً من الحل لمعضلة ما ، فهو يأتي بعد ظلام مريب . فالأصواء والفداحات والمصايح وأصوات العبارات النارية كلها ألساط دافعة بالحذب إلى مرحلة جديدة ، هي مرحلة إبحار وإعداد بصورة من الصور .

(1) حبرا-العرف الاخرى، ص 68 .

(2) م.ن. ص 105 .

(3) م.ن. ص 106 .

(4) حبرا- "صراخ" ، ص 91 .

(5) حبرا- "السفينة" ، ص 69 .

(6) م.ن. ص 100 .

(7) حبرا- "النحت" ، ص ص 295-302 .

إلى حبرا ركر على عنصرى الماء والتار إلا أنه لم يهمل عنصر آخر براه هاتما
 طرا لوحوده بكافه كسره، وهذا العنصر هو "السات"، وقد رفعه حبرا إلى درجة
 الزمر . وركر بصفه خاصه على "الشجر" و"الريتون" و"التقاح" . وفي القسم الأول أورد الكاتب
 الكلمات التالية : "الشجر" و"الريتون" و"التقاح" . وقد وردت هذه الالفاظ في جلّ
 الروايات، وإذا أضيف إليها بعض الحقول الدلالية التي تمترب من هذا العنصر . فإلى
 هذا العدد يتضاعف ويزداد . ويكفي أن نذكر "الحداثق" و"المخدوق" و"الحسان" و"الأعصان"
 و"الأوراق" و"الفاكهة" لنؤكد ما ذهبنا إليه . أما القسم المتعلق بالزهور فقد وردت
 الكلمات الدالة عليها بصفه متواتره . فالقارئ يجد الزهرة و"الزهور" بألوانها المختلفة
 و"الورود" بأنواعها : "الأقاحي" و"السفائق" و"البراعم" . بل إلى الدارس بحد هي "السفينة"
 لمى وهي تتغنى بزهرة "الروندون" . والملاحظ هو أن هذا المعجم قد بلغ حدّ
 الزمر . فالزهرة قد تعني الزهرة على حقيقتها وقد تعني رمزا لمدايل أخرى، إذ
 نصبح تصويرا لحلم يراود النطل ، فإذا هي الحبسة التي نحن إليها التمس (1) . بل
 إلى الوردة هي رواية "الغرف الأخرى" تسمى الحقيفة الوحيدة (2) الجامعة بين السي
 وبصمه ، بين الحقيفة والخيال ، بين الحلم والواقع . لقد ورد هذا المصطلح مرورا
 على عنصرى الماء والتار وبدق عنصرى السحر والزهر . ولم يهمل حبرا المحدث
 من عالم الحيوان والاسماك والطيور، فوردت في أعماله الروايات كلمات دالة على
 الكون . ويكفي أن نحيل القارئ إلى الفصل المتعلق بالشخصيات لكي يعرف مدى
 اهتمام حبرا بهذا العالم . فالحيوان عنده كائن فاعل ، كائن محيط بالإنسان يفعل
 بأفعاله، ويتفاعل مع أحداه، بل يفعل فيها فعله أحيانا . ولا عجب في ذلك فحبرا
 بصور الواقع الإنساني المحسط به .

إلى مصطلح الطبيعة، وقد وسعنا مفهومه لسمل مصطلحات الكون أيضا، هو
 من المصطلحات ذات المحصور المكتف في روايات حبرا . وهذا مؤثر على رومسته
 الكاتب ، فهو يتحدث أساسا عن نفسه ، وكأنه يؤرخ لما سيره ذاته وقد وجد في هذا
 المعجم مسعا لا ينضب ، ساعده على تصوير دواخل التمس ومبارعها . فالكاتب استعمل

(1) حبرا - صراخ - ص 86 .

(2) حبرا - "الغرف الأخرى" - ص 161 .

الطسعة والكون المحيط بطريقه دكتبة لتصوير ما يعمل في الذات وما يدور في
الذهن وما تفرره الأحاسيس من المسامر والعواطف الصّاصة العاصفة بالكاش
السري. إنّ هذا المعجم لا ينفصل عن الإطار الجغرافي الذي يؤدّ الكاتب رسمه وهو
إطار القرية والريف من ناحية ، وإطار المدينة من ناحية ثانية . وهو إطار عاشه
الكاتب طفلا في المرحلة الأولى وسابا كهلا في المرحلة الثانية ، وقد عاشه في القدس
مركز الدنيا كما يريد أن يصرّح .

4- المصطلح الثقافي والفكري :

ورد هذا المصطلح بكثرة ، إذ وجدا في رواية "صراخ" وحدها ما يفوق ثلاث
مائه كلمة داله على معاني الثقافة والفكر ، دون اعتبار للأفعال التي تتردّد بصورة
منوارة والدالة على عمليات التخمين والتفكير والتأمل والتروّي والتدقيق .
أ- المصطلح الفكري : هو المصطلح الدال على إعمال الرأي والتأمل . فحدد
الكلمات التالية : " الفكر . النظرية - النقاش - الحوار " . وبلاحظ أنّ هذا المصطلح
يتكاثر خاصّة عند التقاء المنقّمين . فيدور حوار فكري بينهم ومناقشات فلسفية .
ففي رواية " صراخ " يجتمع الرّاوي بأصدقاء له في مقهى ويبدأ نقاش حادّ بينهم
ينواصل طيله صفحات (1) وضمّن هذا الحوار وأثناء السرد تردّد الكلمات ذات المحى
الفكري .

أمّا في روايه " السّقيبه " فيلّ هذا المصطلح له حضور كسر ، بل إنّ يتكاثر
ويرداد كلما كل الموقف الحواريّ من الانطال . فكما ستنا في الفصل السّابق، فيلّ
أبطال حبرا هم منقّمون ، لذلك فيلّ حوارهم سطلق أساسا بهذا المصطلح . ويكفي أن
نذكر هنا مناقشهم حول آراء شيعالوف وبطربه إلى الكون والحياة ومفهومه للإيمان
لكي نرهم على أهميّة هذا المصطلح فطيله صفحات (2) نذكر كلمات : "النحب"
و"الآراء" و"النّماس" و"الاصراخ" و"الحلّ". و"العراءة" و"العلم" و"التّظام" و"النعطس"
و"العمل" ... في حين جاءت روايه "النحب" لتؤكد على هذا العنصر، فالرّواية كلّها
نحب بقوم به الذّكّور حواد حسني من أجل إعادة سبره ولند وفق سهجيّه منطقتّه .

(1) حبرا "صراخ" ، ص ص 21-52.

(2) حبرا "السّقيبه" ، ص ص 120-132 .

ومن ثمّ قيلَ المصطلحُ المفكّر قد وجد بعده . فما من صفحة إلّا ورد ما يدلّ على هذا الاصطلاح أو كلمه ترمى إليه وتحبل عليه . ويكفي أن نتذكّر المصطلح التالي لبرر أهميّة هذا المصطلح حيث برز في العنوان ذاته : فالذكور حواد "ينسلم بركة صعه ليندأ البحث مستنداً شئ من منظور كاظم اسماعيل و ابراهيم الحاج نوفل" : "ويعود في الأخير ليُعيد المرید "وكذلك" الذكور طارق رؤوف بمآمل في سرج الحدي" - أمّا "وصال فتكشف أوراها" (1) . أمّا في روايه "العرف الأخرى" قيلَ مصطلح التفكير وجد المناخ الملائم ، فمن أمام عمل روائيٍ ذهنيٍّ يمزج بين الواقع والخيال . وكلّما وجد البطل نفسه وسط جموع تحتّه على إلقاء محاضرة أو إبداء رأيٍ إلّا ظهر هذا المصطلح وتكاثر ، بل إنّ العرف أوجدت أبطلا هدفهم الأساسي الحديث المتواتر الذي يدلّ على التفكير والتخمين والبحث . ولعلّ أروع مثال لذلك تلك الفقرات التي تموّ بها عرام أبو الهور (2)، بل إنّ هذا البطل أثار قصيّة المصادر ومشاكل التوثيق وطرق الاستكار فيها والإبداع منها. وهو في ذلك يوضّح حدود العقل البشريّ وأفاق علومه .

إنّ المصطلح الفكري من المصطلحات التي عبرت عن المسعى الذي له حضور كبير لدى الكاتب . فهو بلا شكّ متّال إلى الفكر يستسيغه ويرتاح إليه . إنّ حبرا كاتب نافذ إلى حبيب كتابه للرواية والصّحة والسعر .

ب - المصطلح النفاقي : يركّز هذا المصطلح على مفهوم الكتاب والإبداع بمروعه المبتدئة وأجناسه المختلفة وفنونه المنباية . وقد ترددت كلمات هذا الحقل في حلّ روايات حبرا ، ولا عرانه في ذلك ، فروايه حبرا تعتمد التّار والحوهر كما يتّنا في بداية بحثنا ، فالرواية عنده هي رواية للرواية ، ومن ثمّ قيلَ مفهوم الإبداع عموما ومعنى الكتابه خصوصاً بفرده بخصوره المكتّف . ففي روايه "صراخ" نجد كلمات : مكسه ومذكرات ووثائق وأوراق وسما ويطالعه وسعاص وساحف ، بل إنّ البطل نفسه هو روائيٍ ضمن الكناه بأنواعها من صحافه وبأريج وقصّه وهو عن ما نحن واحدونه في روايه "السّفينة" حيث سرائي لنا الذكور فالح كاتب مذكرات ، ووديع

(1) حبرا "البحث"، ص ص : [9-38] - [39-86] - [361-379] - [135-174] - [294-251].

(2) حبرا "العرف الأخرى"، ص ص 65-69 .

ساعر رسّام بل إلى محمود الرّاسد الرجل المولع بالسياسة ، له نظم يدل على ميله إلى الكنايه وفيّ القول ، كما أنّ يوسف حدّاد يعيش للشعر وبه . في حين جاء روايه "البحث" مضمّحة بالمصطلحات الدّالة على الثقافة ، وهي في ذلك تتساه روايه "العرف الآخرى" . فأبطال الروايتين متقفون . والطابع التّقافى عندهم مرتبط بمفهوم الكتابة . فـ"البحث" ذاته هو كتاب حول سيره وليد . أمّا "العرف الآخرى" فهي قصّة بطل إشكالي انعمس فجأة في كتابة روايته الحديده ، وهو ، في طريقه إلى سادة أو حمل مقام على شرفه . ولا غرو في ذلك ، فجّل أبطال خبرا متقفون ، يتحدثون ثقافة ويخططون ثقافة ويعيشون لحظة الإبداع التّقافى .

ولمّا واكب هذا المصطلح أنواع الفنون وأجناس الكتابة ، فهو لم يهمل جانباً يُعدّه هاماً في تحديد المؤثرات التي عرفها الكاتب واستقى منها ثقافته ومن ورائه ثقافة أبطاله ، ويقصد ذكر بعض الأعلام من رجال الثقافة عموماً ، والثقافة العرسيّة خصوصاً . ففي رواية "صراح" نحدد كراً لـ : دانتى وبطله فرجيل (1) ورابليه (2) . ويصاف إليهم صلاح الدين الأيوبي القائد العربيّ (3) . ونيبوتار الاسـراطور الفرنسي (4) ومحمد علي باشا (5) . أمّا في رواية "السّقيفة" فقد أورد بعض السعراء العرب القدامى والمحدثين بذكر منهم : امرئ القيس (6)

(1) دانتى : Dante Alighieri (1265-1321) من أعظم شعراء ايطاليا ، أشهر ملحمة الشعرية " الكوميديا الإلهية " . وفيها صوّر طبقات المحيم والمطهر والمردوس في سفره وهمية كل دليله فيها فرجيل ونيبوتيس .

(2) رابليه : François Rabelais كاتب فرنسي (1494-1553) اشتهر بكتبه الساخرة : Pantagruel و Gargantua .

(3) صلاح الدين الأيوبي : قائد عربيّ حكم مصر من (1174-1193) حرّر بيت المقدس من الحملات الصليبية .

(4) نابوليون الأول : (1769-1821) من اسرة نيوبارت اسراطور فرنسا (1804-1815) اشتهر بحملته على ايطاليا (1794-1796) وعاد حملته على مصر (1798-1799) طلب مطبعة بولاق إلى مصر .

(5) محمد علي باشا : (1769-1849) مؤسس السلالة الحديثة في مصر . ولي مصر 1805 . قضى على المماليك سنة 1811 في مدحه الطعه . حمل على الجزيرة العربية (1811-1819) فتح السودان 1821 .

(6) امرئ القيس : (500م-545م) م أشهر السعراء العرب الجاهلين ولد بسجد وهو ابن حجر الكندي ملك بني أسد . قبل أبوه فأراد النأر له لكنّه لم يمكن . ومات بعد مرض .

وعبيد بن الأبرص (1) والمسي (2) ، والشعراء الصعاليك وأحمد شوقي (3) ، ومن المفكرين العرب ذكر ابن رشد (4) . أمّا من الغربيين فقد ذكر شعراء وأدباء وفلاسفة وموسيقين ورسّامين نذكر منهم على سبيل المثال : لوركا (5) ، يوهان باخ (6) ودوبري برامر (7) وبونتلي (8) وبرغسون (9) ، ودوستويفسكي (10) وروسو (11)

-
- (1) عبيد بن الأبرص : (توفي حوالي 600م) شاعر من حكماء الجاهلية ودهانها . أحد أصحاب " المعهرات " قتل في يوم نحس النعمان من مندر .
- (2) المنبجي (أبو الطيّب) (915-965) من كبار الشعراء العرب ، امتازت سيرته بالدولة وكافور . أفضل شعره في الحكمة وفلسفة الحياة ووصف المعارك .
- (3) أحمد شوقي : (1868-1932م) ولد في القاهرة . له " الشوقيات " . من أبرز الشعراء العرب في عصر النهضة .
- (4) ابن رشد : (أبو الوليد محمد) [1126-1198] ولد في قرطبة فيلسوف عربي له بعد عالمي ، حاول التوفيق بين الفلسفة والتشريع سماه فلاسفة العرب بـ " السراح " لأنه شرح فلسفة أرسطو .
- (5) لوركا (فريديريك غرسيلا) (1899-1936) من الشعراء الأسبانيين العالميين . له مسرحيات تتميز بعفوية خيالها الخداد . [يارما 1935] [ميرال براردا السا 1936] قتل سنة 1936 .
- (6) يوهان باخ : (1685-1750) موسيقي ألماني ، أديع في " آلام القديس ماثيوس - (1729) و " آلام القديس جان (1713) .
- (7) دوبري برامر (جوهان) [1833-1897] موسيقي ألماني . مرجع في إبداعه الموسيقي من القدم والحديث له حوالي 50 قطعة للبيانو وعمرها من المعزوفات .
- (8) بونتلي : (ساندرو) رسّام إيطالي (1445-1510) .
- (9) برغسون (1859-1941) فيلسوف فرنسي له عدد المؤلفات أهمها بحث في المعطيات المباشرة للوعي 1889 - الضحك 1900 - التطور الخلاق 1907 - محصل على جائزة نوبل 1927 .
- (10) دوستويفسكي (فيودور) (1821-1881) روائي روسي . له " الإلهة " و " الإخوة كرامروف " و " البعث " و " الحرمة والعقاب " . كان له تأثير كبير في الحركة الفكرية الروسية العصرية .
- (11) روسو (جولياك) : (1712-1778) كاتب فرنسي وفيلسوف اجتماعي دعا إلى الرجوع إلى الطبيعة . له " العقد الاجتماعي " و " أمل " و " الاعترافات " . أثر في المدرسة الرومانسية .

وسيسرون (1) وسكسبر (2) وكامو (3) وسريندلو (4) ولراك (5). كما أنه عرض علينا أسماء لتخصص روايات أو أعمال قصصية أو مسرحية مشهورة ذات بعد عالمي مثل : بولوب (6) وبوليسيس (7) وبوربا (8) وفاوسب (9) وبرونسيس (10) ودون كسوت وبانرا (11) وبياريس (12) . وعلى العكس من هذه الروايات التي جاءت بصيغته بأسماء الأدباء والشعراء العالميين التي تدلّ على موسوعته الأتّال ومن ورائهم الأدب حبرا ، فإنّ رواية " الغرف الأخرى " جاءت مشتملة على عدد قليل من أسماء المفكرين الأدباء الذين ساهموا في حضارة الإنسان في هذه الرواية لا يعبر إلا على أسماء المتنبّين الذي محدّد النصحيد كلّهم وسوفيت (13)

(1) سيسرون : (106 ق م - 43) سياسي خطاني لاتيبي - لعب دورا سياسيا كبيرا إلا أنه قتل في الآخر - له مراسلات عديدة .

(2) سكسبر (1564-1616) شاعر ومسرحي إنكليزي ، كتب الكوميديا والدراما التاريخية والمأساة . وفيها مرح من الضحك والكاء بكلّ لمحاته ، عرف أنماحه بلباب مراحل : 1590-1601 وهي مرحلة الشباب وفيها أهمهم بالدراما التاريخية ، له فيها 18 عنوانا لعلّ من أهمّها " هنري الرابع " ، " ريتشارد الثالث " . - المرحلة الثانية (1601-1608) وهي مرحلة الحزن بعد الحكم الألبترابيسي " هاملت " - " مكب " - " الملك لير " . - المرحلة الثالثة (1608-1611) . وهي مرحلة الانعقاد والإعزال في الخيال . فإذا بالعمل التراجيدي مصمّج سندخل الجراحي العشائري وما فوق الطبيعي : - " العاصفة " هنري الثامن " . وقد ترجم له حبرا أغلب أعماله بل إنه أصبح منحصّصا فيه .

(3) كامو (البار) [1913-1960] أدب فرنسي . ممّيز بخلق العصر وحسنه المتولّد من صدمات الحرب . عبّر عن حسنة الحياة . له : " أسطورة سرف " - " الغرب " - " الطاعون " - " السفوط " - ومسرحيات : " كالمولا " - " العادلون " - حصل سنة 1957 على جائزة نوبل .

(4) بيراند ليلو : لويجي [1867-1936] - أدب إيطالي . له روايات وقصص ومسرحيات اجتماعية واقعية . من أهم مؤلفاته مسرحية " سنة أشخاص يحجون عن مؤلف " . حصل على جائزة نوبل 1934 .

(5) لراك : هوسو راى دى [1799-1850] من أشهر الكتاب الفرنسيين كتب القصة وفي سبيل واقعي أخاد . وقد جمعها في " الكوميديا الإنسانية " .

(6) بولوب (12) أسماء مسرح روايات ذات بعد عالمي . هي ممثل الحضارة الإنسانية الإنسانية .

(13) سوفيت (جونايل) [1667-1745] كاتب ساعر قصاص ، عرف بـ " رحلات خلع " .

وبرون (1) . أما روايته " النجف " فقد جاءت برتبه كلّ النراء مما يدلّ على عمق الكاتب في معرفه الرّصيد الثقافي العالميّ . فقد أورد ما لا يقلّ عن مائتين اسما علما سواء من شخصيات أدبيّة بفاعيّة عرسته أو عالميّة مثل المنسي والحلاج (2) وفولتير (3) واللبوت (4) ولافوسين (5) وبونع (6) أو بعض المذاهب الأدبيّة والمدارس الفنيّة التي طبعت الحضارة الإنسانيّة .

إنّ المصطلح الفكريّ والثقافي برر في أعمال حبرا الروائيّة، وهذا ما بدعم مقوله البعض من أنّ كتابات حبرا القصصيّة هي تتعلّق أساسا بالمتقّفين . ولا شكّ أنّ تخصيص صفحات في كلّ رواية لحديث الأبطال حول النقاة والحقّ ، يبرر هموم المتقّف العربيّ وخاصّة المتقّف العائد من الغرب بعد أن تشبّع بالحضارة الحديثة وابهر بها ، العائد إلى الوطن لكي يعيش واقعا مرريا مخالفا لما كان يطمع إليه ، إلى حبرا في أعماله الروائيّة بتحدّث بلسان المتقّف الذي يعيش واقعا متردّبا ، يسعى إلى تعاوره وهو معتر عن ذلك بأسلوب نسمي عباراته إلى المعجم الفكريّ والثقافي الحديث حداه العصر ، والذي بدأ يصارع ويصطّرع في عالم عربيّ أحسن أهله بالهوّ الفاصله بين عصرهم الحاضر وواقع فكرهم المتردّي . فكلّ لا بدّ من المحابطة والنقاس الحالة الذي يصل حدّ التّضاد من أجل تركيز فكر حديد ومصطلح حديث به يمرض داب ونظام رؤيته خاصة إلى الكون والعالم .

-
- (1) برون (اندري) - [1896-1966] كاتب فرنسيّ ، درس الطّبّ ومارس السّفر ، له " حبل النّفوس " " نادحا " ، عرف بساناته للمذهب السّرّيالي .
(2) الحلاج (الحسن بن منصور أبو مغيث) (توفي 309 هـ - 922 م) فيلسوف صوفي عربيّ . اشتهر بالرّبحه عدتّ بم صلب .
(3) فولتير (1694-1778) كاتب فرنسيّ سافر في بقده للمصنّع . له " صادق " (Zadig) " بحث في الاخلاق " " الفاموس الفلسفي " ، كلّ معجنا بالكلام الكلاسيكيّ .
(4) اللبوت (توماس سيمون) - [1886-1965] شاعر ، ناقد سريحي انكليزيّ . اشتهر في مذاهب الأدب في هذا القرن ، وبخاصة في السّفر العربيّ يعرف " نارضة الخراب " (1922) - سجّصل على حائره بول 1948 .
(5) لافوسين (جان دي) [1621-1695] شاعر فرنسيّ اشتهر بحكاياته وقصصه على لسان الجنّات . حصّص له حبرا مقالا سره مؤجرا في مجلّه " الحبل " ربطه بين اسباحة القصص والحكاية العربيّة " كليله ودميه " .
(6) بونع (كارل غوستاف) [1875-1961] عالم نفسيّ سويسريّ . أحد مؤسّسي علم التحليل النفسيّ .

5 - المصطلح الاجتماعي والاقتصادي: برر هذا المصطلح بصفه خاصة في رواية حبرا الاولى فهي راحره بالكلمات ذاب الاعداد الاجتماعيه والاقتصاديه . وقد فاق عدد هذه المفردات الخمسمائة كلمه . بل إلى الكاتب تحدث عن الدراسة الاجتماعيه نفسها ، وقد جعل أحد أبطاله وهو الشاعر ناصر الحموي يقوم بدراسه عن " نظور الحياه الاجتماعيه في المدينه أثناء القرن الأخير " (1) . وإلى اهتمام الكاتب ، هو في الحقيقه ، يتعلّق بوضع العرب الفلسطينيين ، في العقد الخامس من هذا القرن . ولاحظ أنّ الحصاره العربيه بدأت في التغيّر وأمسّت وحدتها الأساسيه هي المدينه . فالمدينه أصبحت قطبا جديدا توصّلت معالمه وتوسّعت فروعها . ولا شك أنّ الاقتصاد هو الدافع لهذا التغيّر . لذلك نجد في الروايه الكلمات الداله على الإقتصاد وفيره . ويذكر على سبيل المثال الكلمات التاليه : "المال" و"الفلوس" و"الحنيه" و"فلس" و"بروه" و"دابير الذهب" و"الذهب" و"المهرن" و"المسحر" و"السحشيش" و"البقود" و"السعل" و"العمل" و"الفقر" و"العنى" و"الأثرياء" و"الفقراء" و"الريح" و"الريح الضئيل" . إلى هذه الكلمات نتردد العديد من المرات وهي توحى لنا بتعبّر المجتمع العربي من مجنم رعوي فروي إلى مجنم جديد أصبح يعبس عصر المدينه . وإذا المدينه هي الإطار الجديد للعيش . وقد بوضّحت معالمها وبررت بشوارعها وأحيائها وعماراتها وفصولها وقذارتها ، كما تجسّمت فيما تفرزه المدينه من تنوّع في الحياه العامه . فإذا بنا نجد أناسا أغنياء غايه الغنى . فنختلف ملابسهم ويتوّع نسايم . فهناك المسانس والبلورات ومآزر الذهب وهناك العطور وأساليب نصصف الشعر وملابس الحرير النشاف . أمّا في الأحياء المقبره فلا نجد إلاّ الأسماك والخرق . ولا عدم في المدينه ألباب حديثه أحدثها العرب وتسرّبت إلى أسواق الشرق وهي الكهرياء والسيّارات والعراموق والناسو والراديو والاسطوانات . وفي هذه المدينه أحدثت المحاكم والبريد وذلك دليل على أنّ هذه المدينه قد أحدثت بأساليب السحصر وأصبحت تسعمل ما يفره التقدم الآلي من اختراعات وممرات العقل السريّ كالللمن والخرائد الستاره . أمّا في الأحياء المقبره فمحن واحدون صرّوا المصباح النملطي والمخاري ولعب الورق وأناس المياه والأرقه والممسّرات الصنّفه

(1) حبرا- "صراح"، ص 64 .

والحمادى والطواشى السفلى وما يعاينيه من الأمطار والأوساخ .
إن مدينة حمرا تقوم على ثنائية الفقر-الغنى / العسر-الرفاء ، هي مدينة
البطالة والمآسى ومدينة المصعة والاستراحة . ويقابل هذه المدينة في مجملها القرية
بسكونها وهدوئها النادرين .

ويقسم الكاتب بطرف حمى مقابلة بين المدينة الشرقية (القدس / بيت لحم)
والبلاد الأوروبية / العالم المتقدم . وضمن هذه المقابلة يستلظ الكاتب الصوء على
الوضع العربى من الخارج ومن الداخل في آن واحد .

ولا بدّ هنا من الإشارة إلى ورود كلمة " اللاجئين " حيث قال المؤلف : " كان
علينا أن نقصد المدينة كاللاجئين ... " (1) . وإذا اعتبرنا أنّ هذه الرواية قد كتبها
صاحبها سنة 1946 باللغة الانكليزية ، ثمّ ترجمها إلى اللغة العربية بعد سنوات
وبالتحديد سنة 1953 (2) ، فإننا نعلم أهميّة هذه الكلمة خاصة أنّها قبلت قبل
انتصاب الصهاينة بفلسطين سنة 1948 . ولعلّها وليدة رسم الترجمة .

إن المصطلح الاجتماعى والاقتصادى له حضور مكثّف في هذا العمل الروائى
وقد استقطبت المدينة الاهتمام حيث تكرّرت أكثر من ثلاثين مرّة كما أنّ القرية كلّ
لها حضور متميّز حيث كرّرها الكاتب حوالي خمسة عشر مرّة . ومهما يكن من أمر
فإنّ معجم المؤلف هو من المجال الاجتماعى والاقتصادى المعروف . لكن المهمّ هو تركيزه
في هذا العمل بالذات على المدينة بأمنسارها العنصر الحديد الذى طرأ على المجتمع
العربى وبدأ بنمو وتطوّر وممتدّ .

إلا أنّ هذا المصطلح يساقص في الروايات الأخرى . فإنّ ورد هذا المصطلح في
" السمينه " لكي يوضّح التطوّر الحاصل في سبب المجتمع العربى من حجب هياكله
وفئائه إذ نظّرق الكاتب إلى الحديب عن حاله الفقر الذى يعيشها جموع النّاس ، فإنّه
أنصا سحدّث عن امراض للارسمراطيه المدمجه . أمّا في روايه " الحب " فإنّ هذا
المصطلح جاء في تلميحات خاطفه عند المقابله بين ولند من ناحيته وكاظم اسماعيل من
ناحيته نائنه أو عند الحوار والتفاس بين سحوص الروايبه وخاصّه بين ولند

(1) حمرا- "صراج" ص 37 .

(2) حمرا- "سابع الرؤيا" ص 125 .

وعامر عبد الحميد وحواد حسني . فكلّ هذا المصطلح بدأ يتناقض وبحقت ، لكي تأتي روايته "العرف" ، فيسمى هذا المصطلح في شبه المفقود . ذلك أنّ المدسة العربية استمرت واتحدت معالمها النهائية . ولعلّها أمست " تلك المنزوبوليس الكبيرة التي - كما في العرب - تفتّح بهائياً بين أهاليها أوامر المري " (1) في حين ركّز الكاتب على ذات الإنسان عامّة والإنسان الفلسطيني خاصّة ، وقد فقد هويّته وأبعدت حضوره فأصبح موضوعه الكيل ذاته لا ما يحيط بالكيل من ظروف .

إنّ هذا المصطلح برر بصفة جليّة في روايته " صراخ " في حين جاء ورودّه في الروايات الأخرى متناقضاً حدّ الانعدام في أحر أعماله .

6- المصطلح النفسي والجنسي : هذا المصطلح هو الأكبر حضوراً وقد رأينا الجمع بين المصطلحين النفسي والجنسي لآتهما في الأخير يتكاملان . فليّ كل المصطلح الجنسي مرتبطاً بما يحمله الإنسان من تنق وعواطف وأحاسيس تملّي عليه رؤية خاصّة للحس المقابل وللكون ، فليّ المصطلح النفسي يحدّد هذه الميول ويعتبر بأنبرها في حناة الإنسان من أجل إيجاد سبل لفهمها ودراستها ومعالجتها إلى أمكن .

أ- المصطلح الجنسي : إنّ روايات جبرا تعجّ بهذا المصطلح . فمعهم المؤلف في هذا المصمار برّى عامه التراء . ولا غرابه في ذلك ففي رواية "صراخ" ورد الحديث عن الجسم البشري وأعضائه ، بصورة متواترة . فأكثر من مئتي كلمة هي دالّة على هذه الأعضاء إلا أنّ تركيزها كل على "العين" و "الوجه" و "الشفة" و "الحسد" . أمّا في روايته "السّقسنة" ، فليّ الحسد ممسي الكائن الحيّ الموجود في السّروالعلائية ، وقد تحدّث كلّ الرّواء والانتقال عن ميولهم وعواطفهم وأحاسيسهم بل إنّ العراء سارّوا في هذا المجال ، رغم غريبهم وساعدهم . ففي هذه الرّوايه ممسي هذا المصطلح ممعداً هامّاً لفهمها ، بل لعلّه المسمد الذي سسرّ فصّح التّواخل وإبرار العمد ، ويكفي أن يورد صفره نصف فيها الرّاوى الوجه لكي ننمطل إلى حضور الحسد وبالتالي حضور هذا المصطلح بمسول الرّاوى ... "عمّا قليل سسرحسون من صمراهم الصّقه

(1) جبرا - "النس والحلم والمعل" - ص 361 .

خروج الحمامات من أوكارها . أو خروج المثل من حورها . بعض الوجوه يذكر
بالطيور (وبعض الأيدي السمعة المسدقة الآمال الصدقة الأطافر يذكر بعضا
الكاري) بعضها يذكر بالفوارس بالحد بالنساس وبعضها بالحصار . هناك وجوه
كالصبيط ووجوه كالمادجل وأحيانا تبدو الوجوه سدعة بصريّة ، كوجوه الملائكة !
أما وجه اميليا فكان وجها من وجوه المحم يذكرني بالشرّ ، في العينين الرقاوس
لمعة حادة تؤكد ما هي السّمين الكبيرتين من عذر صريح . إنه وجه أقرب إلى
استدارة وجه الطفل ، مما يؤكد أنه غير وجهها الحقيقي ، لأن في العينين والشفين ،
رغم ابتسامها المستمرّ ، صلابة وعفا . فهي كأنها تقول: إن تأمّني ، فعلى
مسؤوليك ! (1) . إن التركيز على الجسد عموما والوجه بصفة خاصّة هو خاصيّة
تأبئة في أعمال حبرا الروائيّة . بل إن هذا الجسد يمس في رواية " البحث " إشتادا
يلتذّ بذكره الرّواة . فالجسد مرحلة من فرض الداب . ولما بلنقى والسعر يصح
الجسد إعلانا عن الفرح القادم ، لتعرف وصال رؤوف أخيرا قائلة : " خطابك معي
كبيره وليس أقلها أنك علمني هذه الكلمة : " الجسد " وأب أسد من عرف في
حباتي علما بأمور الروح ، بأمور الذهن بأمور لا تمتّ للدنيا بشئ . أوقعتني هكذا
في حطيتك . أن نلعب الجسد نمتح عن الحمر في الرّوح . ولكنّ الجسد كسرا ما
يلتهب ولا يمس للروح أو فيها إلا الرّماذ . (2) أما مريم الصقار فتحصّر أمرها
في الجسد وعنفوانه تؤكد : " ... كبت في العشرين نمت صرت في التلابن . وأخذت
أرتعب لمقدم الأربعين . وأخيرا أصبحت امرأة حرّة ، مرّة أخرى - نعم . مسافره
طالبه ، أكبت أطروحة ماريته - نعم - امرأة متحدّده ؟ نسب أعلم . بحي ، يوم
بلتهب كسران المراكس ، وألتهب معه كسران المراكس ، ويعود حسبي إلى ذلك
العنقوان الهائج المائج القدم نمت معاودني السقمه وأصرخ من الألم والأرق ولا أعلم
سنا وأبدو آتي سرم تلك الأولى ... (3) . إن رواه " البحث " تركّز على
محمد الجسد ، فهو بار بلطي ، يملك في دانه تلك الطافه البارنه التي سيجد على

(1) حبرا " السّميه " ، ص 11 .

(2) حبرا " البحث " ، ص 272 .

(3) م.ن. ص 208 .

المستوى البصري وهي طاقة الحبّ الذي يدفع الجسم إلى الموران والحسد إلى الانعقاد (1) . وهو ما ركّزه روايه " الغرف الأخرى " . فالنطل نعرف بالحسد ويعرف به . فكّما التميّ الراوي بالمرأه إلا انغمس معها في الحريرة المحسّنه الأولى . فإذا الحسد حضور مكثف . ومد البداية بلوح لما هذا النعتي بالحسد . يقول الراوي : " وكما ادهشت لرؤية العصافير تنطلق أسرابا من الأشجار عند سماعها أصوات العيارات التّاريّة ، ادهشت لهذه الفتاة حين أدّارت إلّيّ ظهرها ، ورفع أطراف تنورتها عاليا حتّى اكشف ردفها عاريين ، وجعلت تهرّما هراّ فاحسا أمام عينيّ . وفي تلك اللحظة احنى بعض الذين قريبا إلى باب الخوض ، ورفعوه وسدّوه بالرتاحس والفتاة مارالت تستعرض أمامي ردفها المكّورين الأبيضين ثمّ ابرلت تنورتها واستدارت نحويّ وقالت وهي تنحني وتكئّ ، على الباب المنخفض : " لم يبق أحد لم يركب معنا هبّا " (2) . إلى الحسد يؤكّد حضوره في هذه الرواية . فالفتاة سيج حسدها بل إنّها بفضح وجهها أيضا : " أعمت [كذا] النظر فيما بينهم ولكنني لم أستطيع أن أسبّس وجهها واحدا أعرفه . في الواقع لا أظنّني رأيت وجهها بالمعنى المألوف - بل عنرات من الأفعى المنسابه ، المبهمة . فيما عدا وجه الفتاة التي بفضّلت عليّ بفضنها ودموتها . فقد كلّ وجهها سائلا لا بطلو من حس ، محاطا بسعر فاحم يبلغ الكنفس ، وقد تشقّقت حسلانه ونظائرت حول الحس والمحدث : وجهها لا أعرفه ، ولكنّي أستبينه بوضوح " (3) . إلى الوجه هو ، في الحفصه ، الحاب المائل للمعرفة وبه يفاضل النّاس ويعارفون . إلا أنّ عدا الوجه رغم إحساس البطل باستمائه بسمى الوسيله الأساسيه للإعجاب به . فالنطل سلبني بهذه المساء عديد المرّات ، لكنّه لا يعرفها إلا بعد الوقوع في أحاسنها ، وهي بذلك ممثّل المرأه - " حواء " في حطبتها الأولى المبكرّة .

-
- (1) حبرا- "الصم" - ص 192 . يقول وليد : "... أدركت أنّي قد" سقطت أخيرا في عالم الحسد ، عالم الحسّ . عالم الرمن..." .
(2) حبرا- "العرف الأخرى" - ص 8 .
(3) م.ن. ص 9 .

لِيَ الْكَلِمَاتِ الدَّالَّةِ عَلَى الْحَسَمِ وَرَدَتْ فِي الْعَالَمِ الْأَعَمِّ سَعْيَتَهُ بِالْحَسَدِ وَهِيَ
بِيعَ كَلِمَاتٍ أُخْرَى دَالَّةٍ عَلَى الْعِلَافَةِ الْحَسَنَةِ تَوْضِیحُ التَّوْطِیْفِ الْأَسَاسِيِّ لِلْحَسَدِ .
فَمِنْ رَوَايَاتٍ جَرَا يَرْبِطُ الْحَسَدَ بِالْمَعْلِ الْحَسَنِيِّ وَالْحَقِّ ، بَعِيدًا كُلًّا عَنْ كُلِّ
اعْتِبَارَاتٍ أُخْرَى احْتِمَاعَتَهُ وَافْتِصَادَتَهُ وَبِقَافَتِهِ فَلِلْحَسَدِ حَقٌّ ، وَهَذَا الْحَقُّ
هُوَ هَذِهِ الطَّاقَةُ الَّتِي نَضِجُ عَلَى الْعَالَمِ فَيَتفاعل معه وَيَتفاعل به . وَكُلُّ
رَوَايَاتٍ جَرَا يَجْمَعُ بَيْنَ النِّعَتِ بِالْحَسَدِ وَالْإِسَادِ لِلْحَقِّ . لِذَلِكَ يَكُورُ الْمَثَلُ
وَالْمَدَامَةُ وَالْأَنُونَةُ وَالْحَيَوَانِيَّةُ وَالْمَصَاحِفَةُ ، وَلِي بِذَلِكَ هَذِهِ الْكَلِمَاتُ مَسْتَوْجِهَةٌ
حَالَةً فِي رِوَايَةِ " صِرَاحٍ " فَيَلَّ " السَّمِيَّةُ " وَ" النَّحْبُ " وَ " الْعَرَفُ الْآخَرِي " .
أَعْرِفْتُ فِي وَصْفِ الْمَشَاعِرِ الْآخِلَةِ . فَكُلُّ الشَّخْصِ مَحْنُونٌ ، دَيْدُهُمْ حَسْرٌ
وَعِمَادُهُمْ سَبِيلٌ وَحَقٌّ وَهَامٌ . فَ"لَمْ" تَحْدُ لَدَّهُ وَتَتَفَعَّلُ كُلَّ الْأَفْعَالِ ، فَيَسْرُوحُ . إِلَّا
أَتَاهَا نَعَارٌ وَبَلَاغٌ "عَصَامٌ" وَكَذَلِكَ يَفْعَلُ "سَهًا" إِذْ يَفْعَلُ "وَدْعٌ" . أَمَّا وَنَبْدُ
سَعُودٍ فَهُوَ مِنْ مِرَالِدِ رِيحِ الْحَدَى وَهُوَ مَعْرُوفٌ بِحُورِهِ النَّوَى بِالْحَسَنِ وَهُوَ
حَبْنٌ صَابِغٌ ، يَفْعَلُ صَاحِبُهُ وَلَا يَفْعُولُ إِنَّهُ يَفْعَلُ لِحُطَّتِهِ حَنًا ، دُونَ صَحْبٍ . مَرَمٌ
الصَّغَارِ يَسْمَى إِلَى رِجْلِ الْعَدْرَاءِ إِلَّا أَنَّهُمَا يَنْتَهِي سَوْفًا لِلْحَطَةِ الْإِسَاءِ النَّصْرِي .
أَمَّا فِي رِوَايَةِ " الْعَرَفُ الْآخَرِي " فَيَلَّ الْحَسَنُ يَسْمَى فَعَلًا إِذَا مَا يَسْتَأْذِنُ إِلَيْهِ
الْإِسْلَامُ ، وَفَدٌ وَحْدُ الطَّرُوفِ الْمَلَانَةِ . فَكُلُّ " الْعَرَفُ الْآخَرِي " هِيَ وَلَسَرُوحُ
فِي الْمَحْدُورِ الْمَسْبُوحِ أَوْ سِطْرَةِ الْحَرَامِ الْمَخَاحِ . تَقُولُ الرَّأْيُ : "لَتَبْ دِرَاعَهَا
حَوْلَ عَمِي مَرَّةً أُخْرَى ، وَاطْنَبِ سَفْهَهَا عَلَى عَمِي يَهْمُ كَيْتُ أَمَّا أَوَّلِي
بِهِ ، وَفَدٌ اسْتَعْرَبَ ذَلِكَ مِنْهَا . لِأَنَّ مَهْدِي سَعَادَتِهَا سَطْرَاهُ دَانِسًا
بِافْتِصَارِ الْمَادَرَةِ فِي الْعَرَلِ ، وَانْتِمَاعِ إِرَاءِ سَادَرِي ، وَلَوْ بَعْضُ الْوَرَفِ
لِلْإِسْرَادَةِ مِنْ حَرَارِي . وَلَمَّا اسْتَضَرَّتْ كَفَى عَلَى حَصْنِهَا اسْتَهْبَ إِلَى أَنْ
عَسَانِهَا مِنْ الْخَضِرِ سُرُوءًا حَتَّى يَهَابَهُ حَبَّةٌ صَفْ مِنْ الْأَرَارِ الْبُرْدَاءِ
الْكُورَةِ فَرَحَبَ أَفْئِدَتِهَا وَاحِدًا وَاحِدًا وَهِيَ يَصَاحِفُ حَوْلَ رُجْعِي وَتَقُولُ : "لَتَبْ دِرَاعَهَا
إِلَى أَنْ فَكَّكَهَا حَمِيْعًا وَاسْمِرَ أَحَدَ حَاسِيِ السَّيَالِ الْخَاصِي سَافِطًا إِلَى
الْأَرْضِ . لِنَكْشِفَ عَنْ فَحْدَيْهَا الدِّعْفِ . وَجَعَلَتْ الْحَسَنِيَّةَا ، صَفْلَيْنِ بَانَصِي

لديدين ، ألعنني ملمسهما ، كاستى حرعت مسكرا أخرى فعله في على الفور . ثم
دسست يدي بينهما ورحت بها على اللحم المكسر الأملس إلى الأعلى ، وهي بدلال
تصم ولا تصم فحديها وبهمس " لا ، لا أرحوك " ثم باعدت بينهما قليلا لكي يرتفع يدي
إلى أسفل بطنها .

في تلك اللحظة اللذيذة اللبسة ، أطيقت فحذيها بقوة على أصابعي... (1) ،
إن المعجم الجنسي له حضور مكثف ، بل هو شديد الكثافة ، فلا نخلو صفحة
من الإشارة إليه أو الرمز له . ولا عرو في ذلك ، فهذا الأديب يسعى إلى
تصوير "إسائية" الإنسان فهو يبحث عن تلك المناطق المظلمة لكي يبيها وبروح
رواسبها .

وكما يتنا أنفا عند تحليل النحوص فإن جبرا خلق شخصيا متفهم ناطق
لكي يبلغوا رسالة الإنسان بما يتميز به كبشر دون مواربه ولا نمويه وبلا أفعه .

ب : المصطلح النفسي : هو المصطلح الذي به يمكن ولوح عالم جبرا الروائي
فهو حاضر بكثافة عبر الصفحات . بل إن عناوين الروايات ذاتها تحمل طاقه إيحائية
تحمل مناسرة إلى هذا المصطلح فـ " صراخ " عنوان الرواية الأولى تتحلى للدارس
حاملًا لنحيه نصية واضحة . فالرواية رواية صراخ وصباح واستسجاد وبوره ، بل
هي رواية العترة والنظور والانتقال من حال إلى حال ومن وصعته إلى أخرى .

فـ الرواية رحلة في ليلة من ليلي إلى الراوي الذي يستعقب على حقيقته ، فعلى
واقعه ونمستك بداهه . فيرمي بـ "الطاهر و" "الفسور" حاسا وبحزن اللب والباطل .
إن روايه " صراخ " لا نخلو في كل صفحاتها من أفعال دالة على التصور المتفعل :
فأفعال "صرخ" و "نادى" و "صراخ" و "دعا" هي أفعال مناسره عبر التطور لا نخلو
منها صفحة . أما روايه "السببه" فهي ، وإن لم سرر عبر عناوينها معاني الصبح
والاستعانه ، فإنها ترمز مناسره إلى الرحيل أي الخروج من مكل إلى آخر ، من
وصعته إلى أخرى . فالأبطال راحلون ، هاربون بالأساس . وما هربهم أو سعيهم إلى
الهروب ، إلا لأسباب ذاتة نصته محدده .

(1) حبرا " العرف الأخرى " ص 56-57 .

وهي رواية "البحث" ينحلي المصطلح التّصنيّ بجلاء ووضوح كبيرين ، إذ العنوان ذاته حامل لطاقته بمسّة ممّثلة في كلمة "البحث"، والبحث استكشاف للذات وتحديد لمسار الحناء . بل إنّ هذا البحث يفوم به مؤرّخ هو الدكتور جواد حسي ويعاضده فيه رواة آخرون منهم المريض نفسيّاً كـ"مريم الصقار" أو "رّمة وليد" وأيضاً ابراهيم الحاج بوجل ، ومنهم الطبيب النفسيّ والدارس الاجتماعيّ كالدكتور طارق رؤوف وكاطم اسماعيل وعامر عبد الحميد . إنّ هذه الرّواية مفعمة بهذا المصطلح مضّمّة به ، ويرد هذا المصطلح في رواية "الغرف الأخرى" في العنوان ذاته . فـ "الغرف الأخرى" ليست إلّا تلك المناطق المحرّمة التي إذا ولجها أحدنا اكتشف ذاته وبدأ أمام الآخرين على حقيقته . فـ "الغرف الأخرى" عالم بصيّ داخله فاقد لذاته ، منسبط أمام الآخرين لدراسته واستكناه دواخله ومكوّناته . إنّها الغرف المظلمة ذات المرايا ، يلجها البطل فيصعد هويّته ويعرفه الآخرون وفق ما يسيهون له أن يكون . بل إنّ بطل "الغرف الأخرى" يدمج في عملية ضوّهية هي تنحو مسّحاً التحرّية العلمية . إلّا أنّ الهدف منها هو إبراز غرابة الفرد في هذا المجتمع الإساسي الفاهر للمرء ، القابل للذات المتوقّدة . وفي كلّ هذه الرّوايات وردت عبارات تدلّ على هذا المصطلح . فلا تخلو رواية من معاني "العنق" و"الهيام" و"التسوّق" و"الكلف" و"العتق" و"الغرام" و"الإبنار" و"الرّقة" و"اللطف" و"اللدة" و"السّهمة" و"الرّأفة" و"العاطمة المحتّاسة" . ولا تخلو أيضاً من معاني "الصناع" و"المتاهات" و"الاحتطّ" و"الصراع" و"الحسارة" و"الصراعة" و"السّحار" و"العصب" و"العنف" و"الكرة" و"الحسة" و"الاحتناق" و"الآوعام" و"الخصام" و"العصاء" و"الحق" و"العبط" و"السّراسه" و"العحرفة" و"الاصطراب" و"السوتر" و"اللفّ" و"الدورلي" و"العار" و"الكرباء" و"الحراة" و"الحماقة" و"الخرج والربع" و"الخطر" و"الرسة" و"الحبسة" و"الخوف" و"الرحصة" و"الحفلة" و"الهنّج" و"الاسسلام" و"الهرمة" و"الهروب" و"الرفص" و"الحسوس" و"النّوس" و"السّماء" و"السّحي" و"السّام" و"الصحر" و"الطلق" و"العرلة" و"الانعرال" و"البرم" و"المرص" . وكلّ هذه الكلمات تعود بالاساس إلى صميم : فالجموعة الأولى وهي المعطّلة بالعنق والهيام وهي نميل معاني العلو والسمو ويمكّن أن نطلق عليها فطب التّسار

وهي مرصطة بالعالم السماوي، في حين أنّ الصنف البشري، وهي الكلمات الدالة على فطب التراب وهو مرصط بمعاني الطين والسقوط المنتمي إلى العالم الأرضي . فكلّ الكاتب تتأرجح في رؤيته بين العالمين : عالم أرضي وعالم سماوي . ويؤكد هذا التأرجح صنف نالت من المصطلحات بجمع إلى إيجاد تعادلية تطلب فلا يحرك ، لذلك نعد كلمات دالة على "التوارس" و"التعادل" و"الإنسجام" و"الوئام" مثل : "الاطمئنان" و"الراحة" و"السرويح والابتسام الظاهر" و"التطهر" و"الانقذا للنفس" و"الخلاص" لكي يصل إلى الحرية والمبلاد الجديد . وكلّ أعمال جبرا الروائية والفصحية تتفق وهذا المسعى . إلى المصطلح النفسي متواتر الحضور كثيف العدد . ففي الرواية الأولى أحصينا ما يريد من ألف ومائة كلمة ضمن المصطلح النفسي والتفسي . ولذلك فهو يمثل مفتاحا هاما لولوج هذه الأعمال . إلى هذه الروايات نفسية بالأساس واجتماعية في مرحلة تالية . وقد استمى المؤلف هذه المصطلحات من الكلمات ذات المدلول الرومسي . بل إلى هذه الكلمة وردت في روايته الأولى صراحة إذ جاءت على لسان بطله بقول "أما أن أتروّجها فمسألة أخرى، وآتي لي في روماسيني أن أنتحل رواجاً لم ين على حتّى ؟ لن يكون معنى رواجي منها إلا آتي طمعت في مالها" (1). إلى هذه المصطلحات جاءت في أغلبها مرصطة بوضعته الأسس في هذا الكون . وقد وجد الكاتب في المذهب الروماني ما اتفق ورؤيته . ولا عجب في ذلك ففي منتصف هذا القرن إبان بداية ممارسته للكتابة كانت الرومانسية في الأدب العربي قد أصبحت هي المدرسة التي استند عودها وقوي معولها واحتد بأبرها .

إلى اللغة في أعمال جبرا الروائية غنية بالمصطلحات المدرجة ضمن قاموس "المدرسة" . ولا عرو في ذلك فالمدينة أمست مركز الاهتمام في الوطن العربي، وقد سعى الكاتب إلى التعبير عن الهموم التي يعسها الانطال/وهم في الغالب الأعم مستقون يعسبون حاله وجودته بمار بطق العصر وسنن بالتحراخ الحاد والمأساء القادمة . ففي روايه "صراخ" يعس أمن حاله حتّى فاسل ، فعثر عن نفسيته تلك مسحتنا عن كلّ سن مما فيها بواج كات ممبوعه أو هي سنه ممبوعه ، وهي تلك المناطق

(1) جبرا "صراخ" - ص 75 .

المظلمه التي كان المرء يحار السكوت عنها والصمت إزاءها ، ومقصود حديثه من
لواعج النفس وميولها والخمس وعالمه الوردى ، ورعم تعبيرة ذاك المتسم بالحرأه
والحساره ، فإنه لم يكن إباحة بصورة مفصولة . وإنما عبر عن واقع يعيشه البطل
محاوفا مجاراه الواقع نفسيا واجتماعيا . وقد ساعد المؤلف على ذلك أن يظل . . .
تحدث بصمير المتكلم، فكأنه يفصّ القصة لنفسه أولا وأخرا . فجعله يمتنع تدريجيا
ويفصح الآخرين . وإذا بتلك اللبلة ذاب الارهاصات المتعددة ، توضّح ما خفي وتبرر ما
كم ويفصح ما سر . ويكون الصراخ عنوان الخلاص كأنه الميلاد الجديد .

أما في رواية "السّمينة" ، فإنّ الأبطال يعايتون حالة إرهاب متواصل ، فكأنهم
محتّون ، وكأنهم هاربون ويحدّون في السّمينة مستمرّا من همومهم إلى حين، إلا أنّ
"الهيركيوليز" لم تكن إلا المكان الماض ، فالهارب واقع والملاحق مفتضح . ومن ثمّ
نتعرّى الحفايا ونكسف الرّوايا المظلمة . أما في رواية "البحث" فإنّ الأبطال ساعون
إلى إعاده تركيب السيرة الخاصة بوليد . فإذا هم يتحوّلون إلى سربا لنسب
سعدّة ، هي ضاب وليدة المجمع الجديد ، مجتمع المدينة العربيّة التي تحاول
الانغماس في عصرها . لكنّ معضلتها الكبرى تجعل المسيرة غير معروفة العواقب
ويسمى المارقة من الواقع المعيس والطموح المرفق جلبه واضحة . لذلك أتت كلّ
المصطلحات ضمن هذه السّنائيّة : واقع المدينة العرسيّة ، والمطمح الذي يسعى إليه
المنقّف ولا يصل . أما في "العرف الآخر" فإنّ البطل يعيس المناعة والصناع . فكأنّ
المدينة انحلت لتحلّ محلّها مؤسسة برأى سينه بالمدينة الكبرى ، إلا أنّها مؤسّسة
بصير المرء فيمقد حقيقته . فإذا هو عاتب عن ذاته مطروح للمسرحه والدرس ، وفي
كلّ هذه المصطلحات ، ومن خلالها يتّضح لنا :

أولا : فعدا بكد يكون نانا لمصطلح السياسة ولا عراه في ذلك ، فحبرا
فلسطيني مؤمن بالحقّ وهو يعلم أن عبات الحديث عن السياسة هو من : صميم
السياسة ، إضافة إلى مبدئه معموله الصّ للضّ مما دفعه إلى بند السّعاراسه والمقولات
السياسيّة الداعية إلى الانرام "الإلراسي" .

ثانيا : إنّ كثره المصطلحات الفكرية والسياسية وكذلك مصطلحات الطبيعة
والكون والمفردات الاجتماعية والاقتصادية إضافة إلى المصطلحات النفسية والخسّية

بدلًا ، بل يؤكد بطريقا التي عتبرا عنها في المصطلح السامع . وهي أنّ هذه المصطلحات إنما تحمل في طياتها ذلك التعدد للأصوات . فنعقد هذه الكلمات وتنوعها بمرر خاصّة أعمال جبرا التي تسعى في جعلها إلى كسب التعدد وإسرار حقيقته وجوده . فكلما تعددت المصطلحات ، تعددت الأصوات وتكاثرت . وكلما تكاثرت الأصوات عملت على إيجاد التركيب السمفوني الذي يقوم ، أساسا ، على تجمع أعداد وفيره من الرؤى عبر الكلام . فإذا هي نعمات متقابلة متوافقة ، متداخلة ، متعاطفة تسعى في مجموعها إلى إيجاد نسيج متكامل يبرز فيه الكلّ من خلال الأجزاء ، وتتمازج فيه الأجزاء بالأجزاء في ضرب من الاتحاد والكمال .

ث - الصفات :

لنّ الفنّ الروائي عند جبرا يرتكز في جانب كبير منه على الكلمات التي يفيد الوصف . فهذا الكاتب يولي أهمية خاصّة للوصف عامة وبصوير الحالات خاصّة .

١- المحسّي والمعنوي :

وقد وردت هذه الصفات في أعمال جبرا الروائية ذات مداليل حسّية وأخرى معنوية . إلا أنّ المداليل المعنوية هي التي كانت غالبة ، فقد وجدنا في رواية حبرا الأولى ما بناهر الحمس مائه كلمة دالّة على البعد المعنوي ، في حين كانت الكلمات ذات المدلول الحسّي لا تفوق الثلاثمائة كلمة . وهذا يدلّ دلالة قاطعة على اهتمام الكاتب بصور ما يعنمل في النفس من عواطف وأحاسيس ، ولا يهمل الواقع فيعتمد إلى التصوير الماديّ لأمور قد يكون معنويّة . ومن الكلمات ذات الدلالة المادّيّة تركيزه على وصف الجسد وأعضاء الجسم ، كما وصف النساء من قصور ودور وطرفات .

أما في روايته " السّمنية " فإنّ الكلمات المادّية التي يستعملها جبرا لتصوير السّمنية ذاتها ، هي كلمات حسّية إلا أنّها سرعان ما تنعكس في المعنويّ من المعاني بقول عصام سلمان واصفا السّمنية والمخطط الخارجي : " كلّ ظهر السّمنية مهجورا ، إلا من يلايه أو أرسعه ، كلّ على أفراد ، كلّ يحمل ولا يرت مرصه على نحوه الخاصّ ، حرجب وأنا ألعن ، حرجب وأحمد مملا البحر أمام عيني البحر المظلم الرقيق ، الذي يشفق نحوه الناحية وسوسه ومعانيه .

كل الممر قد غاب ، فاسودّ امتداد النّمْ حولنا تحت تريق النجوم الكبار
المراصنة . وإيقاع الآلات في خوف النافرة في صرب وسر مسموع . وفي وسط الحقد
الغارم أمانى انقذت "لمى" ، لاسه ، عاربة ، لا أعلم . فهي في سائها ، ولكّني أرى
كلّ جارحة من جسمها . فالسفنال الرياسنل المعطرتن بالزّوج ، والتدليل المنطلق
من المصيص - إنها هنا أمام عيسى ، وراء عيسى ، على بعد متّى بين يدي " (1)

إنّ الصورة الحسيّة عند حبرا متأصلة في التجريد، فهي تصويره لحالة خروج
البطل إلى ظهر السّميننة اتحد "الحقد" و"الكره الشديد" الرامز إلى النورة الداخلية
مفهوم الامتداد اللابهاثي كأنه الطير العظيم الذي يسدّ الأفاق أمام العين ، فيسمى
العالم المحيط ، وهو هنا ، البحر ظلما سوادا . إنها الصورة المعنوية التي تحد في
الصورة الحسيّة مداها فتكوّنان معا صورة جديدة هدفها معنوي تحريديّ . فالمقصود
هنا ، هو وصف الحمد الدّفين لكّنه حمد كبير يمدّ امتداد البحر . ويؤكّد ذلك هذه
الصورة التي يوردها وديع الرّاوي : " لقد انصرفت إلى الرسم ، انصراحي للدرس ،
ورسمت اللال وأشجار الربون ، رسمت السيوت وقلعه التّيّ داود ، والمروبات
وهنّ سبع اللعب والفحل والبدورة النسي سسنت من بين صخور الأرض ،
الصّخور ... امراء رائعه هائلة ، ترفع وتنخفض ارنماغ واسحماص المهدس والبطن
والمحدث . وبعد مدّة عندما ابناغ أبي قطعه أرض في الشفحة المرفا ، كتب على
عهدي مع فابر - أعارل الصخر ، ويبها ببا على خراء مياها ، وأنا أمارل الصخر
وركعب وراء قبيات حبلات ، لآهن كّن كالصّخر ، كالأرض التي سنوق من بين
صلائها طراوه الحصره وبكهه الماكهه " (1).

إنّ حبرا بعد معة في مرح الحسيّ بالمعنوي والمعنوي بالحسيّ ، فالصخره
امراء ، والمرأة صخر بسده الفرد للفعل فيه والانفعال به . أمّا في روايه "النجب"
فيلّ بحره ولند مسعود المطلق من "سادته الاعتمادنه وضعه الاخلاصه وأحواله
النفسنه حرقه إلى مرحلة التّسك بسده ولا بصله ، بطلنه ولا بذكره . وعلا فبّنه
بحسّ ضروره الإهمال بالحسد فيعود نائنه إلى الأرض بعرف ولند فائلا : "ناسعادي

(1) حبرا - "السّمينه" - ص 15 .

(2) م.ن. ص 63 .

من حياة التآمل التي علموسى أن أعسرهما وحدها حياة الروح أثرك آسي قد سقطت،
أجبرا، في عالم الحسد عالم الحسّ . عالم الرمن" (1).

وقد كان هذا الهبوط بعد تجربة حسية وصف خلالها المرأة المومس . يقول
السارد : "... هذه امرأة من نوع آخر حقاً ! ... رأيت أمامي جنبه صحمه ، ذاب
صحبى أبيصص ، منفرحين عن شقّ أجرد كآته شقّ بقرة..." (2) .

إنّ حبرا يستلهم عالم الخبول حتى تأتي صورته المادية معترّة عن مدى
واقعيّتها . لكن ذلك لا يعني إغراقاً في الصور الحسية . ففي روايه " العرف الأخرى"
نلاحظ بدرجة هذه الصور وقليتها وكفى أن نذكر بالبداية عند وصف الساحة ، فرعم
الصور الحسية الواردة في هذا النقدم ، فليأنا نعلم أنها تهدف إلى تهيئة مناخ معنويّ
قادم بصور ضياع البطل وعربيته . لذلك فليّ جبرا كثيراً ما يجعل الكلمات ذات البعد
الحسيّ مطيّة لأبعاد معنويّة هي تصوير لحالات الأبطال . ونذكر على سبيل المثال
الأوصاف التالية : "الرّهور الذّالّه" و"عبارات حيويّة" و"طلال السيخوخة" و"روايها
الهواء" و"نار حميلة" و"البريق الحسي" و"صوت طروب" و"كهفي العميق الداخلي"
و"وليمه الشهوة" و"ضحكتها الصافّة الساحرة ، الحلوه..." . ويحدّد الكلمات الدّالة
على اللون موقعها في خطاب حبرا الروائي . ففي الروايه الأولى أورد حبرا ما
يقارب أربعين كلمة دّالة على اللون . وقد كان اللون الأصفر مدلوله الكبير حيث تكرّر
في عشر مناسبات وهو كما نعلم بدّل على الموب من ناحيته وعلى النحتّد من ناحيته
أخرى . فالصورة موت كما أنّها تحيل على مفهوم - البعث والنحتّد . ففي الحريف
سقط الأنهار أوراقها الصفراء إلّا أنّ الأعصان نستعدّ للحياه القادمة المحدثه .
والمنايع لروايات حبرا نلاحظ أنّ اللون عبء هو تحديد للمسار النصفيّ . بل إنّ
روايه "العرف الأخرى" تحدّد في الوردة الحمراء الحبيبفه الوحيدده التي أعادب البطل
إلى واقعده ، فمصلها اسعاد البطل وعنه واستعداد طبيعته ودانته المصوده .

إنّ روايات حبرا عبّيه بالمرداب ذات البعد المعنويّ لكنّها لا تهمل الحسيّ
سها، بل إنّ المرداب الحسيّ يكون في الغالب ، مطيّة لبؤع المعاهم المجرّده ، صريظ

(1) حبرا-السحب- ص 192 .

(2) م.ن. ص 191 .

"ساعة المادي بدفائي الذهني" (1) ويصبح التصوير إلى السحت من الصيغ الجديدة فنكر المصادر الصناعية ويعتد . ولا غرو في ذلك ، فعالم جبرا هو عالم المنقف النائر أو المسنكين . والمنقف هو الحامل للورر الكبير ، فهو ممثّل الطبيعة في كلّ المجتمعات وهو ، في وطننا العربيّ ، حامل في ذاته التورة ، لكنّها تورة داخلته هوجاء ، من الصعب أن تنطلق إلى الخارج . لذا تكون المعركة في الغالب الآعم داخلية، في ذات الإنسان النائر / المكسوح . فالمعركة ، إذن ، نفسية بالأساس . ولهذا كسر قاموس المخرّجات ، وقلّب المفردات الحسية .

2- الواقع والرمز :

إنّ جبرا يضعّ كلماته بضرب من الشاعرية ، فإذا هي سطلق على معنى أوّل هو المعنى "المضوح" والذي يستشفّه من "المعجم" . هو معنى تألّمت الفئات الاجتماعية والمخبط على اعناره معنى مصطلح عليه سناً وبرعرع وعاس وتمّ اكنماله فأسمى معنى محدداً واضح السمة والأطراف . إلا أنّ حبرا شاعرية وحسّ الفتي يبعث في هذا المعنى المتداول المعارف بكهة خاصة فمسي معنى مغشّى بعساوه من عموص ببيع للنفس استشفاف ما ورائه ، في محاوله منها لاستكناها معناه البعيد . أو ما اصطلاح علي سميتّه "معنى المعنى" . وفي روايات جبرا لا نعدم هذه الكلمات التي لا نصف عند حدود معانيها "الأول" وإتّما نمثّد إلى معاني أخرى هي كالتسريح الشفاف الذي يفتح المبادء أمام العن للعوض والولوح في سباهات موحته . ومن هذه الكلمات يذكر في روايه "صراح" كلمة "الحقيقة" فهي نرد في مواضع ثلاثة . وقد دلّك في الموضوعين الأوّلين (2) على معناها الأول . فهي الآداة التي يستعملها الإنسان عند سمره . إلا أنّها في الموضوع الثالث دلّك - إضافة إلى معناها السابق على إصعار سحبه الهرب أو التفكير فيه . ومن هنا يرمي هذه الكلمة إلى مسنوي الكلمة المصاح أو الكلمة الرمر . والكلمات من هذا الصنف كسره بذكر على سبيل المثال : "السحر والرهور والمفهي والمكتسه والنوافد والفتّه ، والصراح والصور . إتّها كلمات مسحونه برمرته حاول الكاتب نوظفها البوظف الكابل .

(1) يوفيق بكار "الأسلوب في عرس الرن" درس مرفوع - أداعه الأساد سبه 1978.1979 بكتّه الآداب.

(2) جبرا - "صراح" ص ص 11-18 .

إن هذه الكلمات هي الفاظ دالّة على "معاني" يمكن الدّارس من فهم أعماق ونسأهم في كلّ رموز النصّ . ومهما يكن من أمر ، فالرواية تربية عالية النّزاهة في هذا الحاسب بل إنّ الكاتب تعتمد أحيانا الحديث " المهم " وذلك في بعض تعابيرها ، يقول على لسلسل أبي حاسد محدثا "أمين" : "إنّ سيّدة من أسرة ياسر ، لا يذكر اسمها بالوسط ، تركت لي رسالة تلموبية فحواها أنّها تريد رؤيتي تلك الليلة - إذا لم يكن في ذلك إرجاع لي - لتبحث معي أمرا ما نسبته صاحب المقهى" (1) . فالكاتب تعتمد عدم ذكر اسم السيدة إذ السيّدة تتضح بعد قراءة كامل الرواية وهي " ركزان " ولا يستطيع القارئ معرفتها إلا بعد الوصول إلى الصفحة الواحدة والسبعين . والكاتب أيضا تعتمد عدم توصيح الأمر الذي نسبته صاحب المقهى . وهذا الأمر لا يستبعد أن يكون خير موت أختها عنایت . وقد أراد الكاتب ذلك الاتهام والعموص في سعي منه إلى التسويق الذي بدوره يصمحل خاصيّة القصّ .

ويرداد هذا العموص المحبّ أحيانا ، عندما يلتقي بكلمات متناقضة نظائرا لإررار معنى يعترره الغموص : يقول الراوي : "أنا عائشان في هذا" اليسر المبيح " (2) .

ويصل التعبير إلى صرب من الشاعرية الميّاصة عندما يكون الحديث عن الحبّ والعشق : يقول : "تمّ نهض لنفول لي إتّها نحتني بجسدها فهو جزء من الشمس وهي منها" . ثمّ يواصل : "... أخذ أنّ دموعها قد بللت حديّ وكلّ حرا سنفادها تعجر عن وصفه ... " ثمّ يصل إلى التبيحه التّاليّة : "عندها يساورني الطلق على ذلك السوق العاص الذي يعتنيها ، فأسر بآته رعم كلّمها لي بنعد بها عني" (3) . ففي دروه السوء وفته الحبّ يكون حال الدوبال ، ولعله صرب من التور المعنى . فالحبسه كلّمه بحبيبتها لكنّها أيضا سكي ، كأنها نائسه يؤسا "تعجر عن وصفه" وهذا العجر عن الوصف هو الوصف ذاته أي إنّ المؤلّف عتّر ، فأجاد المعبر عمّا يبلغ الحدّ فتملأ إلى الصد . فهي ، في فته حتّها ، تراودها أفكار وخيالاب آخر ، صحيح بها إلى

(1) حبرا - "صراخ" - ص 6 .

(2) م.ن. ص 18 .

(3) م.ن. ص 29 .

شفاء قادم . ويتوصّح المعنى في الحملة الأخيرة وبخاصّة في "السوق العامص" الذي يكسّفه البطل في نفسة سمّية . إنّ هذا الإعراق في السجل لما يجري داخل النفس أعطى لعبارة جبرا طاقة إيحائية كسرة هي الشاعرية الحقّة .

إنّ روايه "صراخ" جاءت مضمّنه بكلمات لها دلالتها الواقعية إلا أنّها تحمل في بعض الأحيان مؤشّرات معاني "خفية" هي تلك المعاني الإصافّة التي لا تكون إلا بفضل الإيحاء الذي يسعى الكاتب إلى إيجادّه . وقد جاءت رواية "السّفينة" أكثر شاعرية وأعنف إيحاء . فكلمات "الصّحر" و"الانحار" و"الرّسم" و"البحر" كلّها كلمات مفاتيح قد أضاف إليها جبرا معاني مستحدثة . فالصّخر عنده صنو للسّفينة ولساط الرّيح . يقول وديع : "... أقف على صخرة فيها ، انحسر الماء عنها وأنظر إلى الموجات التي تخلقها الرّيح حولها في المياه الخضراء ، فأرى الصخرة تمخر فيها كما مخر سمسما هذه المياه المتوسطة الرّقاء . كب في الرابعة عشرة وكلّي تحرق إلى العبد ، إلى المسنحيل أهرب من بيتنا وأدبّيه الكمار ، إلى "تركه السلطان" . لأف على الصّخرة المخلّقة عبر محيطات الخيال . لفد كل سلى ولا سلك ذلك الذي احبرع ساط الرّيح... " (1) .

ثمّ يأخذ الصّخر معنى آخر يقول وديع "... كالصحر . لقد جعلنا من "الصحر" سراّ سفاسه فيما بيننا [الرّاوي وفاسر] . فلما إنّ الصّخر برمر إلى القدس : شكّلها شكل الصّخر ، تصارستها تصاررس الصّحر . والصّحر على حافة كلّ طريق في المدينة ، أينما ذهبنا رأينا أناسا يكسّرون الصحر ، لرصف الطريق أو البناء ... مقاطع الصّحر حول المدبّه ، فلسطين صحرة سسى عليها الحصاراب لآتها صلبه ممبمه الحدور ، تتصل بمركز الأرض . والدين بصمدون كالصحر سسون القدس ، يسون فلسطين كلّها . والمسيح ، من احبار من التّاس ليكون حليمه له ؟ سميعان الصّحره . والعرب ، ما الذي اسبوه ليكون من أحمل ما ابنى الإنسان من عماره ؟ فته الصّحره ... [...] فلسطين بالصّحر ! " (2) .

(1) حبرا : "السّفينة" ، ص 24 .

(2) م.ن. ص ص 60-61 .

إلى الصحر هنا كلمة تعني الكنلة الترابية الصماء هي الحجارة في معناها الأول ، إلا أن الكاتب أكسبها معنى إضافيا . فالصحرة في فلسطين هي الأرض هي المكان الصلب الذي يقف عليه الإنسان ولا يفقد التوازن . إنه الهويّة والهويّة هي ذات الإنسان التي بها يتميز وبها يفرد . ويأخذ الصحر في روايه "البحث" معنى آخر بصاف إلى المعاني السابقة . فالصحرة عند "مريم الصقار" هي رمز لتجربة الحسد مع الجسد ، لتجربة الحسّ في ذات نتعذب شبقا ونحن إلى صحر صلب يعرس ولا يرتدّ ، يدفع ولا يتنّد . بل إنّ مريم الصقار نتساءل عن المعاني العميقة للصخر ومداليله البعيدة : " ترى ما الذي عنت لي تلك الصحرة في تلك اللحظات ؟ وما الذي يطنّ وليد أنني عنيت بها ؟ ولماذا تبقى أندا ماثلة أمامي ، لعرا حميلا معريا ، مررا مشحوبا لكلّ ما لا أستطيع وصفه في كلمات مهما حاولت سنة بعد سنة ؟ رأيته تكبر وتكبر وتعدو جبلا ، وأنا على قمته أُنشبت بها وزوايع الرعدة نمرّفتني ، رأيته تصعر وتصعر وتغور في الفراش ، فأغور وراءها أبحث عنها ، أريد الإمساك بها ، وتفلت من بين أصابعي " (1) .

إلى الصحر في "البحث" يأخذ شكل الصورة التي لا تعرف القرار ، فهي معنى متحوّلا ، متغيّرا ، هو أقرب إلى الحالة التي يعيشها مريم . فالصحرة هنا عسي بصورها لدى الراوي وتحديدًا لوضعته .

أمّا في رواية "العرف الآخري" ، فبلّ العنوان ذاته هو من الكلمات الرموز فهو بصور للمناهة واستعادة لتجربة "المسنونور" . وقد اقنصت هذه العرف أنوابة ومفاسيح . وجاء عالمها ملتبسا بالكلمات / الرموز كـ "صراخ" و"المرأة" و"الأصواء" و"العصافير" و"الظلمات" و"الورود" . ويكفي أن نذكر مثال المرأة التي وردت في موضعين محليين (2) . فمرآة قاعة المدخل "طوبله" أسفه قصّت على شكل سحرة" . وقد سرر فيها النطل على هيئة عير هيئته التي يعرفها . أمّا مرآة المصعد ، فهي كسره وقد حاول علموى أن لا يترك النطل سقمص صوره ، إلا أنه أصرّ على ذلك فاكسف ما أرعه . يقول : "... لم يكن ذلك وجهي الذي أعرفه ، كآني رجل أهر

(1) حبرا - "البحث" ص 228 ،

(2) حبرا - "العرف الآخري" ص 25-95 .

لم أره من قبل في حياتي " .

إنّ المرآة هي فعلا المرآة الطبيعية التي ينظر فيها الإنسان لبري نفسه كما هو، فيحس من هدامه وبهمّ مسؤوله الخاصّة ، حتّى يجرّح إلى الآخرين كما يريد وبستهي ظاهريّا ، إلّا أنّ المرآة ، هنا ، وفي هذا السياق بأحد معني إضافيّة ، فهي أداة تُساعد الإنسان على مشاهدته ذاته ، إلّا أنّها في العرف تصيف إلى هذا المعنى معنى آخر هو وعي الإنسان لذاته . فالنظر - إلى شاهد صورته ولم يعرّف عليها ، فذلك منشؤه سيانه لماضيّه ، سبابه لهويته بل فقدانه لذاكرته وحافظته ، لذلك رأى صورته متوهّجه أو تراءى له أنّها صورته لرجل آخر ، لشخصيّة أخرى . ولا عرو في ذلك ، فالبطل هنا محرّاً مقسّم مشطّر . ومن ثمّ أثرت له المرآة / الحجاب شخصيّة كما تراءى له مستطوره متحوّلة متغيّره .

إنّ روايات حبرا مفعمة بهذه الكلمات الرموز ، بل إلى هذه الكلمات اردادت من رواية إلى أخرى وتكاثرت من عمل إلى آخر . ولا شك أنّ شاعريته حبرا وموسوعيته إطلاعه كانت السبب الرئيسيّ في ذلك . إنّ حبرا يستعمل الكلمة في معانيها المتعدّدة انطلاقا من معانيها الأولى الدال على صيغة " الإعلام " و " الحقيقه " ، إلّا أنّه بصيف إليها معاني آخر ، هي - إلى سنّا المعبر - معاني المعنى " أو المعاني الرموز . وفي هذا المستوى يصبح الكلمة مفناحا يمكن به كشف حوافي العالم الروائي ، وإباطه اللام عن الدواخل . ولا عرانه في ذلك ، فهذه الروايات بمسّته برته رومانسته ، وإذا أصمّا إليها مبرع بعدد الأصوات الذي أوحدّه حبرا ، فإنّا نعلم سبب برور الكلمة الخيلى بالمعاني في خطابه الروائي خاصّه أنّ هذا الكاتب يحمل احتمالا لا منيل له بـ " الاسطورة والرمز " و " أفان الص " .

2 - المستوى التركيبي :

سنعلق المستوى التركيبي بتحليل أمطاط الجمل التي استعملها حبرا في مختلف أعماله الروائية ثم وتيرة هذه الجمل وخصائصها التعاقبية ، فإيفاعات هذه الجمل وموسيقاها التي حاول الكاتب بها أن يوحد ضربا من الساعم الصوتي بحرح بالكناية من مألوف الصيغ إلى حديثها وجديدها . والملاحظ أنّ أمطاط الجمل في روايات حبرا جاء معبرا عن موقفه المبدئي الذي كنّا أوصحاه في بداية هذا الفصل فجبرا مؤمن بضرورة التغيّر وبوجوب الفعل الإبداعي الجديد إلى شئنا نظورا نوعيا وكيميا لا لإنتاجنا الأدبي والثقافي ، بله الحضاري ذاته .

أ - أمطاط الجمل : إنّ روايات حبرا حاصّة وكتاباته القصصية عموما تعدّ في الغالب الأعمّ ، منعرجات في الكناية الإبداعية . ولعلّ أشرر عنصر فيها هو مسنواها التركيبي الذي بدأ معايرا لما سلف من إنتاج في هذا المصمار . بل إنّ كلّ عمل على حده هو سببه بالضرورة الدّاخلية في أعمال حبرا وتورة على المستوى العربي ذاته . والملفت للنسب أنّ أمطاط الجمل عند حبرا قد تعرّب عمّا عرف سابقا . ففي أوّل عمل رواثي له بدب الصدمه فوته . فقد صدرت "صراخ" سنة 1955، وكل صاحبها قد ألّها باللعه الانكليزية قبل مأساه فلسطين وبالحديد في صيف سنة 1946، وقد جاء بوعته هذا العمل معاربه للسالف والمعهود . فأمطاط الجمل مستوعه عامه السوّج : حمل فعلته متعدده بصمها أو ما يشارب النصف ، جاء حملا بسيطه التركيب لا تشمل إلاّ عنصرى الإسناد دون إصافات أخرى . وكلّ ورود هذه الجمل حاصه ، عند بطور الخدب وفق نسق حسب بدلّ على نوالي الأفعال وسلسلها وبوارها . أمّا الجمل المركبه فقد فاق عددها ضعف الجمل المعلقة الاسمّه الدّكر . وقد جاء في الغالب مسبقه التركيب معقدته فأحملة ، عنده ، حايله لطافه ممكّنها من بصل "المصلاّب" التي بهدف بالأساس إلى البخليل والتصوير مع إغراق في التفاصيل .

أمّا الجمل الاسمته ، فقد أوردتها المؤلف بعدد أقلّ ، إلاّ أنّ الجمل المركبه منها كاتب أكثر من الجمل البسيطه ، ولا عرو في ذلك ، فأحملة الاسمته يمتصّ للدلاله على الأحوال لا الأفعال في الغالب الأعمّ . أمّا الجمل البلاميه فهي حاصه من خاصات

الحوار عند حبرا وقد وردت منصيب لا يستهان به إكل النقاش .

ولم يسع المؤلف ، هي كل رواياته إلى الخروج عن هذا النمط ، فكانت غلبه الجمل الفعلية تنوعها البسيطة والمرتبطة منها ، هي حين كانت الحمل الاسمية ترد بأقل عدد وهي كما يتنا تسعى إلى تصوير الأحوال . ونرد هذه الحمل حاملة لطاقه غنائية ، ولعلّ أروع مثل على ذلك بداية رواية السّمينه حبت ينغتنى عصام بالبحر باعنباره "جسرا للخلاص" ... وكذلك بداية روايه "المحت" إذ يبسط جواد حسي رؤيته للذكرى والذاكرة .

أما في رواية "العرف الأخرى" فلنّ الملحوظ هو كثرة الجمل الفعلية بنوعها ، هي حين وردت الحمل الاسمية قليلة العدد . ولعلّ مرّة ذلك أنّ النطل - وإن كل "مفعولا به" - ناب عن فاعله فأسمى فاعل فعل بالغياب، فليس له إلا تنفيذ الفعل وطاعة الأوامر واتباع النصائح ومن تمّ ، قليلا ما يتوصّل إلى وصف الأحوال . فهو يعمل الفعل مأمورا ويقبل التفاعل بالفعل مأروما . لذلك قلّ عنده الوصف وبدر الحال ، إنّما هي حمل اسمية قليلة ترد عبر السرد بين الحين والحين . وخاصة في بداية كل فصل . يقول الراوي : "كانت قاعة المدخل المضاء كبيرة ، فارعه فيما عدا كرسيين أو ثلاثة ، دلفنا منها إلى باب جانبيّ بمحاداه مرآة طويلة أسفه فصّت على شكل شجرة" (1) .

لنّ أحماط الجملة عند حبرا سميّ سركيرها على الجمل الفعلية التي تمكّن الحدث من التطوّر . وإن وردت جمل اسمية فإنها خاء لتصور الأحوال لا الأفعال . وهذه الحمل ترد منقطعة أحيانا أو مرسطة بأدواب العطف أو مسأفة دون أن يكون الرابط بينها مبنا . وبهذه الطريقة حلحل حبرا النمط الكسائيّ المدم حبت لملحظ سعی الكتاب إلى تأليف جملة متنسفه مرسطة بما سبها ارتباطا عضواً أما عند حبرا ، فلنّ الجملة مملك طافه الارتباط مع غيرها دون أن نسع بصرب من التحرّر الكامل . ولعلّ من أسباب ذلك المزع العام الذي ممصاه عتر حبرا عن تحرّر حمليه من كل الصبود والمحسنات التي كبلت لعتنا ، وهو المزع المركر على تعدد الأصواب لديه وتكاتها. فإذا هو يخلق سسحا تعبيرتا حديدا سميّ باحلاف أنعاه وأصوابه

(1) حبرا - "العرف الأخرى" - ص 25 .

وتناسقها من أجل بعت تركيب سمويّ بناظر فيه الثبرات وتتسكّل بصورة متكاملة، متسقة .

ب - وتيرة الجمل : إنّ الجمل في العمل القصصيّ هي الوحدة الدنيا لبناء العبارة المفيدة . ولهذه الجمل في تسلسلها وتعاقبها خاصيات عديدة . فناره نكون سريعة تبدأ الواحدة لتنتهي عند الأخرى التي تنطلق بدورها لتلتحم بجملّة موالية ، وسرعة هذه الجمل تخوّل للقارئ معايشة الحدث ومتابعته من مختلف جوانبه . ومن ثمّ فإنّ وتيرة الجمل تجد في السرعة إمكانيات تعبيرية معيّنة تنسّق والحدث . وتارة أخرى تكون الجمل بطيئة وثيدة فكاتها لا تساهم في تحديد الحدث، وإنّما تسعى إلى التصوير أو الرّسم . فيبدو القارئ كأنّه أمام مشهد طبيعيّ صامت نعدم فيه الحركة لكن اللوحة أخّاذة والعبارة أنيقة . وعلى هذا السبق جاءت رواية جبرا الأولى . يقول الراوي :

"أمّا السّجار فقد كلّ من التّفاليد الراسخة فقد كنّا نتساجر بحماسة هائلة تمّ نتصالح ، فيعود الوثام بيننا مع كثير من المحبّة والرقّة . ولكن قد سنحوّل السّجار أحيانا إلى بغضاء ملحة فيترقّد في فترات منتظمة وينتهي إلى حصام مربر، فالحماكم وربّما أدّى إلى القتل" (1) . ونقرأ في موضع آخر : "صعد على الكرسيّ وربط الحبل في الحلقة ثمّ وضع الأنسوطه حول عنقه وقصر عن الكرسيّ ، وإذا به يقع على الأرض ويهوي غشاء السقف ونهطل عليه دناير الذهب كالقطر وبين الذهب وجد رسالة من أبيه" (2).

إنّ نسق هذه الجمل ووسرّها سريعة . فالسّحار محور الحديث في المفعلة الأولى فد يدفع الناس إلى الحصام لكنّ الناس يعودون من حديد إلى النّالّف والنحاب وذلك وفق أخلاقيهم السمحة . فيكون الموتى راسطه وفي سبهم لكنّ السّحار فد يعود أعصف ممّا كان . فبستدّ الحصام والعراك والتّسار والتّموّل ممّا يؤدّي أحيانا إلى ما لا نحمد عصاه وبذهب بضاحته من حرّاء العصب المشرط إلى الوقوف أمام القضاء. إنّ الجمل الطويلة في هذه المفعلة كانت سريعة فلا بالحديث بكبر وسعاطم

(1) جبرا - "صراح" - ص 48 .

(2) م. ن. ، ص 84 .

وفي المقولة الثانية يصل إلى نفس السبحة حيث ينوّر الأحداث وتنسحب سرعه فائمه . وإذا بالرجل البائس المعدم بصبح من جرّاء نصيحة والده من أغنى الأغنياء . إنّ وتيرة الأحداث سريعة بحيث تترايط رمسا وتتطوّر سرعه لا متناهية . إنّ المواقف التي يكثر فيها الحدث الروائي يكون في الغالب الأعمّ، ذات وتيرة سريعة . إلا أنّها في مواضع أخرى نحد وبيرة بطيئة . وفي هذه المواقف يركّز المؤلف عادة على حبيّات الحدث لا الحدث ذاته . وعندئذ يجد الكاتب صالته في الجمل المعقّدة الطويلة المنسجبة الفروع والأصول . يقول الكاتب : "ففي مساء يوم من أيام تشرين الثاني النقيت بصديق قدم لي . كان جارا لنا في المدينة القديمة . كنتا في سنّ واحدة تقريبا وقد قضينا ساعات طوالا أيام الصبي نتحدّث عن آمالنا وأحلامنا ، متبادل أسرار غرامياتنا الطفيفة أو تعليقاتنا على أهل الحيّ ، فتيانه ، عائلته . ما كنت قد رأيته لست أو سبع سنوات ... " (1) . إنّ نسق هذه المقولة يتسم بالطريق الشديد ولا عرو في ذلك ، فالكاتب يصف لنا حالة ولا يسرد لنا حركة . إنّ الكلام هنا ، نعبر عن حالة الصديق الذي التقى البطل . فهو صديق حميم تربطه بالبطل أواصر صداقة طفولية . ومن ثمّ كل الامتناح بينهما واضح السمة ، فكانت المكاسبات والمواد والباقي . ولما كانت هذه الأمور وصفا للصديق ، فإنّ الجمل جاء في نسق بطيء لا يسبق بتغير أو تطوّر في الحدث الروائي . وكان لراما الانتظار إلى ما يقارب الصفحة ليتغيّر النسق . يقول : "... أمسك بحراي بعنف ودفع بي في الأرفق القليلة الإضاءة " (2) .

وفي روايه "السقيفة" نكرر الحركة ونعمّ التّشاطر كلما كانت وبيرة الجمل سريعة . فلذا هي أحداث متساكنة معافيه متوارية . يقول ودع واصفا رفصه لمي : "... وفي لحظة انسحب فرندو وقد عمر إلى وأنى بحركه بسقميه كأنه يقول : "ما هذه الروعه !" واستحييت إملينا محبّته بالنعف ، وحلست أرضا مكان "لمي" ، و"لمي" صاحكه ، صاحكه باستمرار برفص رفصه سرفته على مرار رافصاها المحرفات ، أعمد لسانى والجميع يحذقون في هذا الحسد المديع المنفّر من المسلسل الصّوق ، وهو

(1) جبرا - "صراح" - ص 49 .

(2) م. ن. ص 50 .

يتلوى ويتماوج ويفعي ، مؤكداً دوخاً خجل على الثديين المنتفضين والخصر الميَّاس والردفين يتكورن ويستويان ويستديران ويترجرجلان فوق فحدين طويلين مستدقين ميلان وينتصبان ، فلا يعرف المرء في أي عضو يركّز النظر ... " ويضيف واصفاً انفعال الدكتور فالح : "... وإذا فالح ينهض فجأة ويرفس الراديو "ترانزستور" الموضوع على الأرض كالمعتوه ويمسك بمعصم "لمى" ويجرّها بعنف من بين المصقّقين والمعجبين" (1) .

إنّ الراوي يتابع المشهد فيصف الأحداث بتفصيل . وهي أحداث متعاقبة توضح التآزم ، وقرب الانفجار . ولأن بدا لنا الوصف في البداية بطيئاً متزناً ، فإنّ الأفعال الموالية كانت من الحدة والسرعة يمكن . فقد ثارت نائرة فالح الذي نصح لمى بالكفّ عن الرقص . إلّا أنّها لم تستجب ، فاضطرّ إلى "اصطهادها" وفق نظرة عصام واقتلاها عنوة من وسط الحلبة .

إنّ الجمل في خطاب "السّفينة" حادّات سريعة النسق في بعض المواطن ، بطيئة في مواقع أخرى . وعلى هذا الغرار كانت جمل روايتي "البحث" و "العرف الأخرى". فكّما كانت الجمل دالّة على الفعل نواترت وتساّرت ، وكّما كن هدف الكائن الوصف والتدقيق والتفصيل في المشاهد حاءت الجمل وثيدة بطيئة . ولعلّ أبرز مثال على ذلك في رواية "البحث" فصل "مروان وليد" يقتحم أمّ العين مع رفاقه" (2) حيث جاءت الوتيرة سريعة في حين كن مفتتح الفصل الموسوم بـ "ابراهيم الحاج نوفل ينبش الكوامن حتّى الفجر" (3) ذا وتيرة بطيئة كلّ البطل .

والملاحظ أنّ هذا النسق قد داخلته جمل تعبيرية متعقّدة الصيغ والأساليب ففي رواية جبرا الأولى التي جاءت مروّنة على لسان أمين سماع كثر الاستفهام وتعقّد النعّيب . وإدركر الكاتب على الحوار - وهو حوار منفتح أساساً - فقد ازداد هذا الأسلوب ونوارد بصورة مكثّفة . فلا نكاد نخلو منه صفحة من صفحات الرواية . بقول الراوي : "معاد الله ؛ ومن يريد دهما رفيعاً ؟ قد ينتهي الإنسان ذهننا واسعا أو

(1) جبرا - "السّفينة" ص 100 .

(2) جبرا - "البحث" ص 295 - 304 .

(3) م. ن. ص ص 305 - 307 .

ذهبا عميقا أما الدهى الرفيع ... تلك عحرفة لا نصلها يا رسيد . لك أن تحت دانبه
- أو لا تحتك جميعا يا داسه ؟ ولكتك تمس في الحطل إذ تنحدب عن الدهى
الرفيع ... (1) . ونقرأ في موضع آخر : "... وما أعجب ما استحالت إليه عين
برزت في ثيابي ، وقد فرقت شعرها في الوسط ، فنزلت أطرافه إلى كنفها في
عومة الحرير . فصحت "يا لله" ... (2) . إلى هاتين الفقرتين غيَّتان بأساليب
التعجب والسؤال الإنكاري . وهي دليل على الرومنسية في هذا العمل الروائي .
فالبطل يقصّ قصته وبالتالي فهو يصف الأحداث ويعايشها فيتفاعل معها ويندهش
ويحمله تيارها ، فينساق معها . وهذا يمكن الكاتب من سبر دواخل النفس ليفضح
خفاياها . وتدرجياً يستدير القارئ ويفهم أسباب التعجب وغيره من الأساليب ، إذ
انفعال النفس اقتضاح لها وكشف عن زواياها المظلمة . وعلى نفس النسق جاءت
أعمال جبرا القصصية الأخرى ففي كلّ أعماله هذه ، نرر أساليب الاستنهام
والتعجب . ولا غرو في ذلك فهي قصص سرديّة تمكّن الرّأوي من الاقتضاح الدّاخل
فيعبر عمّا يحيش بداعله وعمّا يعمل فيه من أحاسيس وعواطف ومواقف . يصبح
وديع منصّراً إلى الله : "... اصبا في الأعالي Osannain excelsis سبحانه اللهم
سبحانك على هذا العطاء ! هذا الاندلاق العجيب لكأس نعمائك على أرض السر هذه
الحيرات التي تسربل بها الهصاب والوهاد وبقيص عليها من سموسك وأفمارك
بحارا من صباء وفتنة وبور وحبّ ! ولكنتي أعلم أنّ هناك من حولي صراخا من
الذّمار والويل والجوع والظلم ، صراخا ينوّس عليّ ، كلّ كلمة أقولها كصعير لعن
بسّوس على محطه تبرد أن نسمعها من المدباع . إلى سأريد من رفيع صوبي سأسق
بحرسي بالصّباح ، لكي سمعني رتي ، لكي سمع كلام السّكر - وكلام
الاحتجاج كذلك ...

والآن يا عصام هذه السّنده المعدادته الجملة ، ما حكاكك معها ؟" (3) .

(1) جبرا - "صراح" ص 39 .

(2) م . ن . ص 22 .

(3) جبرا - "السّمينة" - ص ص 89 - 90 .

ويتساءل الدكتور جواد حسني أسئلة عديدة في رواية "البحث" فيقول متحدّثا عن وليد وتفاؤله الذي انتهى منه : "ماذا إذن بقي له ؟ التوازن ، كيف ؟ على آية نقطة من نقاط الخط المنعرج الرجراج يقيمه ، وعالمه زلق مقلقل ، في صعود وهبوط مستمرّين يتخطيان العقل والمنطق ؟ كان يقول أحيانا إنّه لو عاش في عصر مضى لربّما استطاع أن يتحدّث عن إمكانية إيجاد التوازن في الفنّ ، في الدين ، في التوجّد بالجمال مثلا - على طريقة بعض قدامى المتصوّفين ، التوجّد بالجمال بعبادته : المبالغة في العبارة ، يقول ، تبدو مضحكة ، أعبادة وهو لم يعرفها حتّى في الدين ؟ أبحرق بخورا ؟ أكتب قصائد لا يقرأها لأحد ويتلوها ساعات الفجر كالأدعية ؟ أيعانق امرأة جميلة ، ويتحسّسها ويتشّهاها حتّى لحظة القذف ، ويزعم أنّه عبدها ؟ وبعد ذلك ومع ذلك ، بعد التحدّي ، والعنف ، يجد الصّراع والضرب والمغامرة بكلّ شيء ، فإنّ الجمال في النهاية هو الأهمّ كلن يقول" (1) .

أمّا بطل "العرف الأخرى" ، فإنّه يسأل ويتساءل وهو يشاهد الفتاة الأخرى وقد عمّه التعقّب : "... نسيت حتّى اسمك ! السافي .. آ ... السامي ... أين صديقتك ؟ أين اختفت ؟ ما هذا الزيّ السخيف الذي تلبسيه ؟ هل أنت مضيضة في طائرة ؟ ولم تصبّين هذه المصاحبي الأربعة ؟ وما معنى أن تتركوسي وحتي أنسطر قهوه لا تجيء ؟ وما معنى هذا البديل ، وبسرى المفسى ، وسعاد وعليوي أبو الأرزار" (1) .

إنّ هذه الفقرات المأخوذة من أعمال حبرا الرّوائيّة توصّح مدى عني هذه النصوص بأساليب التعقّب والطلب والاستفهام والنداء . ولا عرو في ذلك ، فإنّ الرّواة/الأنطال يعثرون عن دواخلهم برومسيّة وعاطفه وإحساس عميق بأنّهم يعسسون الحناء ممّا سبها وأراحها . فالأنطال يتحدّثون وينساءلون ويتعقّبون لأنّهم منفصّحون ، فننرز دواخلهم وما يعمل في دواخلهم من رؤى وأفكار وآراء . والتعقّب والاستفهام هما من الأساليب ذات الطاقة التعبيريّة الكبيرة لأنّها تنفج من النفس حول النفس . فكلّ التعقّب بمنصّح داخليّ ، والمستمع يتعرّى لحظه سؤاله . ولا عجب

(1) حبرا - "البحث" - ص 14 .

(2) حبرا - "العرف الأخرى" - ص 129 .

أن يتبع حمرا هذا الأسلوب فهو الأوفق لمسار اختاره عن إصناع ، وهو المسار الذي حذّاه سابقا فهو يسعى إلى تعدّي الأصوات ولا يتأتى ذلك إلا إذا مكّن الانطال من التعبير عن دواخلهم ، بل إنه مكّنتهم أيضا من تقبل آراء الآخرين وفصحها على علاقتها دون تمويه . وكلّ ذلك جعل نسيجه الروائي يتّسع نهج تناغم الأصوات المتضاربة من أجل نمط سنفوني يبرر وحدة العمل الإبداعي رغم التشابك والتقاطع في الأصوات المتقابلة .

ت - الإيقاع :

إنّ الإيقاع هو نمط من الحركة تمكّن الأصوات من اتفاق ما وتناغم ما . هو ضرب من النسيج العنائي يعطي الجملة توازنا خاصا . وإذا كانت المقامة في الترات العربيّ ذات إيقاع خاص ، له نسيج متآلف الحيوط بحثا عن موسيقى وغنائية تقرّبها من الشعر . فإنّ الرواية العربيّة الحديثة أوجدت في النثر العربيّ ممطنتها وخصوصيتها الإيقاعيّة . والذّارس لروايات حمرا يلاحظ سعي المؤلّف إلى نعت إيقاع داخليّ في الجملة . هو في الحقيقة إيقاع جديد متأثر بالبيئة الجديدة وبالمدنية الجديدة . ومن أهمّ خصائص هذا الإيقاع :

التريديد والتزجيج واليواري : بقول أمين : "أحسن ، أحسن ، لقد لذ لي وجودها هناك عربية لا أعرفها" (1) وسرأ في موقع آخر : "لقد مرصت ، مرصت حتى الموت : أجتزّ حرائيم السماء ، وأدوس عظام الموتى ، وأرى الجماهير الجائعة تفترس صحاياها بأنبيائها ، وأحسن بالموت يعتنق البرّ والبحر وملا الفضاء سرائع الأفساد الممسّخة ، وسقى الأنهار الناس من دم السّباب ، السّباب والانحلال ، الحبّ وانحلال الحبّ . الحبّ يغدي الموت ، والمضاحكة رمر الموت . والموت بلا هراء . والله يهضمه طوال الليل ، طوال النهار ، طوال الأبدنة" (2). إلى إعادة بعض الكلمات أو الحروف والوقف بعد نسي معنّى في الحمل القصير يعطي للتعبير إيقاع المطلوب . ففي الفقرة الأولى تكرّر كلمة "أحسن" كما كل في وجود حروف اللام في "لقد ، لذ ، لي ، لا ، ، تأسر على إيقاع الحمله . فإذا نصرت من العنائه متمر سبها .

(1) حمرا - "صراح" - ص 20 .

(2) م . ن . ص 56 .

أما المقطع الثاني قبل تكرار كلمات: "مرضت" - السحاب - الانحلال - الحب - المرب - طوال - إلى جانب "أ" صمير المتكلم تعطي للفقرة موسيقاها الخاصة ، كما أن نوازي الجمل في هذه المقولة وفصرها يخلق نفسا إيقاعيا طريفا . وقد يفتل الكاتب إلى أهمية التردد والرجيع فجعل النطلة تتعنى باسم حبيبها : "أمن أمن ، كات تعشق تردد اسمي ، نصعظ بتمنيها على حدي حال لمطها الممطع الأول ، ثم سرفعها لتلفظ المقطع الثاني . فالأول فالثاني ...". ونبلي الحملة منلها من الحمال الإيقاعي عندما يتظافر التناغم الصوتي مع توارد المعنى يقول أمن معترفا : "كلما فاحشي الماضي موجة من موجاته ، خاءتني الموجة وهي تحمل صورا منبانية لامرأه واحدة . فهي تداعيني ، ويعضب علي ، براودي وبنعد عتي ، نسنسلم لي ، فسكي وعساها على وجهي [كذا!] ، وتضحك وتضحك ، وهي تنغلعل في ممرات دمي" (1) . إن الإيقاع ، في هذه الجملة أتبع حركة البحر في مده وجزره وقد وقى الكاتب من حركة البحر والفعل/الحدث من ناحية والمعنى من ناحية أخرى . وهذه المراوحة أعطت فراه لهذا التركيب الإيقاعي .

إلا أن حبرا ابراهيم جبرا لم سع دوما إلى هذه المراوحة أو التردد أو الرجيع وإنما كل ما حنا على موسيقى حديد وإيقاع حديد . فالحملة العربية في هذه الرواية وردت منحررة من الزخرف وقبوء النديع والمخسبات اللطيفة الممحوحة في المصاحبة الحديثة .

إن الإيقاع ما عباره بواقفا بين الأصوات واسحاما من الأنعام هو مطمح من مطامح حبرا الذي سعى إلى إحداث إيقاع خاص للحملة العربية . وإن خاءت روايته الأولى معتمده الرجيع والتردد والنوازي في ساء حملة وفصرانه ، قبل نفسه أعماله لم يحلو من هذا الأمر . إلا أنه ممدى في الحب للطرر بعائته قصوى . وروايه "السفينة" هي بالأساس سبع إيقاع البحر . فبحر - مع أنطال "السفينة" - بحس موجات الأحداث وسلسلها وفي حركة الكون . قبل كات "السفينة" وسيله للرحيل والضرب في البحر ، قبل لعه حبرا وحملة وفصره كات بدورها سميه سمائل وفي حركة البحر والكون بل إن العنايئة المفرطة جعلت هذه اللغة ترفى إلى مصاف الشعر . فلا مسرو

(1) حبرا - "صراح" - ص 24 .

أن نجد في هذه الرواية مقاطع شعرية فعلا ، ومقاطع من الشعر السعري أيضا . يقول
وديع متحدنا عن فلسطين والقدس : "أعرف القدس ؟ لعلك كنت صعبا عندما اليهم
الوحش اليهودي أحمل نصف في أجمل مدن الدنيا ، القدس أحمل مدبته في الدنيا
على الإطلاق . قل إنها بنيت على سعة تلال . لست أدري ، إلى كانت تلالها سعة ،
ولكني ارتقيت كل ما فيها من تلال . وهبطت كل ما فيها من منحدرات ، بين بيوت
من حجر أبيض وحجر وردي وحجر أحمر ، بيوت كالفلاح ، تعلو وتخفض مع الطرق
الصاعدة النازلة ، كأنها جواهر منيرة على توب الله . والجواهر تذكرني برهور
وديانها . فأذكر الربيع . وأذكر التمتع زرقة السماء بعد أمطار الربيع ، والربيع في
القدس كل هو الربيع لأنك تراه يحل في البلد ، كأنه مشهد غير المرح على حبه
المسرح ... " (1) .

لقد طوّع جبرا الحملة العرّية وحاول أن يسحر من خلال سعيها موسيقى
هادنة يؤتي المعنى مدرجتا وهي تدق المسامر الإنسانية . فالإيقاع سرّ من أسرار
الاستحابة الإنسانية - استحابة المرح أو المرح . استحابة المنعة أو الكسف ، وهذا
بعض ما قصد إليه سوينهور عندما قال : "لنّ الفنون جميعا نطمح إلى الحالة
الموسيقية" وهو ولا ريب بعض ما قصد إليه فاليري في قوله : "تعلمنا الموسيقى
كيف نقس فترات صمتنا" . والرواية إذا خلّت من أنواع من الإنفاع ، خلّت من
الكثير من سيطرتها على الدهى والعاطفة" (2) .

ففي حديثه عن القدس اسرب الصور بتوالي ، والدكرات تنهادى لكي تحمل
دهن المارئ على السّبع من مناظر القدس الخلّاء وهي تخطى في ملابسها الرسعي
بالوانه الراهبة . إن شاعرت حبرا بحصّ حملته نعمات إيقاعته سرى مع عباراته
في توافق واتّال وكذلك عند إيراده لصور النوارس وهي تخطى في البحر وعند
تصويره للوحوش والاندى . ولا تخطى "الحب" و "العرف الأخرى" من هذا الإنفاع ،
ففيها نجد صروبا من التردد والبرحيع والنوارى والساعرة المناهضة . وفي هذا

(1) جبرا - "السّبعة" ص 22 .

(2) جبرا - "المنّ والحلم والمعل" ص 336 - 339 .

الإنتاج بعد أيضا السعر اقتباسا ويطما ، وهو سعر مقسم بالإيجاء ، بل إتما واحدون
نصوصا من الكتابات التلقائية على الطريقة الدائرية (1) وأسعارا تابعة من اللاوعي
لنظير "الغرف الأخرى" .

إن أعمال جبرا الروائية جاءت متبعة لإيقاع خاص سعى فيه المؤلف إلى نعت
موسيقى داخلية للكلمة . وإيقاع خاص بالجمل والمقبرة . وقد اتسم بتعدد على
مستوى الجملة خاصة حيث تحررت جملته من قيود المحسّنات بأنواعها ، وكأنه بذلك
يسف الحملة المتحررة في سبيل حملة حديثة تتبّع حركة المدينة الجديدة والحياة
الحديثة . ولا غرابة في ذلك فجبرا يرى أن: "مهمة الروائي تحوي في جوهرها ما يشبه
التضاد أصلا ، فهو يأنى بحريّات تتناظر فيما بينها لأسباب هي بعض مسار القصة ،
ويفرض على هذا التناظر شكلا من فنّه يحقق التناغم في العمل المنتهي بين
العناصر المتصارعة أشبه ما يكون بحلق الهارموني في العمل الأوركستراي حين
تتمارح أصوات من آلات متباينة تطلق أنعاما متباينة ، ولكنها تنسجم صوتا ، في
الصيغة السمفونية الكاملة . ولعلّ منعه الفارئ بمدر منعه المنع نعود في أصلها إلى
خلق هذا الناعم الكونيّ الكسر من التمسّارات والمصادات التي يضطر في
داخله" (3) .

3 - المستوى البلاغي :

إن دراستنا للمسبوبيين السامعين : المستوى المعجمي والمستوى التركيبي
أكدت لنا بعض الخصائص لأسلوب جبرا الروائي . وإلى كل المستوى الأول أقرر لنا
بوضوح معجم جبرا الذي يتسم بالتحديد في عبارته مع المحافظة على كلمات هي في
صلب العطاء المدم ، وإلى كل المستوى الثاني قد أقرر لنا سبق الحملة عند جبرا ،
فإن المستوى البلاغي هو مدار الحب الأسلوبية حيث يتّضح في هذا المجال بلاعه هذا
الكاتب ومدى ممّكه من التعبير الأدبيّ في مفهومه الإبداعي . إن الكناية هي أساسا
تعبير ذاتي ، وقد يكون هذا التعبير لا يرمي إلى مستوى الرمز . فبعض مجرد إعلام

(1) جبرا - "البحر" - ص 26 - 34 .

(2) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص 137 - 140 - 141 - 142 .

(3) جبرا - "النّ والحلم والمعل" - ص 113 .

هو إلى الدرجة الدنيا من الكفاية (الكلام العادي) أقرب منه ، إلى التعبير الفني ،
والنلاغة هي "المصاحبة ورجل يلمع ويلمع ويلغ : حسن الكلام فصحه ، بليغ بعبارة
لسانه كنه ما في قلبه" (1) . إلى النلاغة هي النهاية والوصول إلى المقصد بواسطة
المصاحبة واللسان . وهذا الأمر لا يؤتى لأي كائن ما لم يكن حسيفا ذكيا . فكيف
كانت نلاغة جبرا وفن الروائي يعني ما هي مظاهر التجاوز الأسلوبية لعبارة
واختراعاته ، وكيف كان وصفه وصوره المجازية ؟

أ - التعبير الفني :

يتسم التعبير الفني في روايات جبرا بسعات نميره . فهو في بعض نواحيه
قدم ، وفي بعض الآخر مجتد ، وأحيانا يكون مريجا من القدم والحديث ، فكيف كان
صوغه النبائي ؟

١ - الصناعة الفنية : لا نخلو هذه الروايات من تعابير قدمه بذل على
برسج هذا الكاتب في محيطه العربي ، بل إتينا نذهب إلى أبعاد من ذلك ، لندكر بأنه
فقد في يوم ما إمكانية الكتابة بهذه اللغة إلا أنه تفضل إلى وحب "التحدث" بدءا
من اللغة ، فاسترى سجع ذاكره وسجوع صغرة اللغة العريضة سنا فتسنا ، حتى
أن الدارس يجد في أعماله الروائية هذه ، بذورا لصناعة مرته قحة . ويمكن في
هذا المجال يبراد بعض التعابير التي استعملها من رواياته ، وهي تعابير سيمد
خاصاتها من الصناعة القديمة . فنذكر على سبيل المثال : "حال حمرها - أسح
بوجهي ، هني من الغيب ، تريدون الطين بآه" (2) . "هل انطمت النار في قلبه ؟
لمدا نحت على أن أرتد ما كان يرتد أهل المرون المظلمه : إذا كان الكلام في قصه ،
فالسكوت من ذهب ؟" - الرصف يعج بالحمالين والركاب والساحبات الكبيره" (3) .
- "... الوحوه والأعماق سلاة بنصح العرق -... وممور سواطه في طرافسا ... -
ولند على نحو ما نذكر في بالاسكندر يوم حرم أسره للحصول على سر الخلود" (4) .

(1) لسان العرب - ابن منظور - مادة : "بلغ" .

(2) حمرها - "صراخ" - ص 8 - 28 - 40 .

(3) جبرا - "السقمه" - ص 75 - 128 - 160 .

(4) حمرها - "الحب" - ص 95 - 216 - 308 .

- سنتعل فصولا ورصة - كحفت رعتي - برحو عثركم إلى لميتم بعض الإرعاح أو العنت في طريقكم إلى هذه القاعة - وعلى كل درجة صفت مراض منهم" (1) .

إن هذه التعابير نسمة حدودها من الفصاحة العريضة القدمية فهي تستند إلى سرعية ثقافية أوحدثها ستة أدته سد المحاطة . وهي تعابير أصبحت حائرة تدل على معناها العادي فحسب ، ولا تحمل في طياتها معاني حافة لكثرة استعمالها في نص الصوغ . فعبارة "حال حمرها" أي تحول ونعير واسفل من حال إلى أخرى ومن لون إلى لون ، فالحبر اسفل من هيئة أولى إلى هيئة محالفة . وهذا هو المعنى الفاموسي لكلمة "حال" فهذه العبارة استمدت معناها من المحدد المرحعي الأول ولم تضاف إليه شيئا . في حين أن "الآديبة" هي هذه الإضافة التي تجعل الكلمة تفقد إلى معناها العادي معاني أخرى بسنقيه الدارس من السياق الدال على مدى عسفرته صاحب النص ، أما عبارة "تزيدون الطين بلة" أو "إذا كل الكلام من فضة" و "نضج العرق..." فهي عبارات ترجع بالأساس إلى الصياغة القديمة ، بل إن الكاتب ذكر مرجه عند قوله للمتل : "إذا كل الكلام من فضة..." . فنسبه إلى أهل العرون المظلمة الذين أعادوا هذا المثل وكثروه ، إلا أن حمر لم يتوقف عند الأحد بهذه التعابير الشائعة ، وإنما حاول أن يحدد في كنز من الآحاد .

ب 2- الصياغة المبدلة : إن الكناية هي بحره ، ولا بد للمؤلف من أن يعبر عن دواخله ، وهو لذلك سحب عن الصور المحددة التي تكسر المداول ويضع محالات أرحب للعسر والتصوير إلا أن حمر قد سقط أحيانا في الاستدال :

يقول : "صحت داعيا إياه لسرب معي فنجانا من المهو في المعهى المهاور ، ولكنّه أحاب دون أن ينظر إلى الوراء يأته لا يستطيع أن يفعل ذلك ، لأنه لم يصر من حولته اللعبيه يعد" .

- "لم يكن للناجده سائر وقد فاض منها سوء شديد ألقى على الطريق طلا طويلا للمصان الجديدة التي في البافده" .

- الحب عليّ نان أذهب إلى أسها وأطلب يدها منه كما يعضي النماليد" .

- "صاعمه أو غير صاعمه ، سأسطر هنا إلى أن نفد المطر ... إني أفصل صاعمه غير أكيدة على نرلة صدرته أكيدة" .

- كان جدها هذا - عز الدين باسر - ساعرا .
 - وعندها يساورني القلق على ذلك السوق .
 - لقنوهم متلا كيف يصنعون أرداف ساء حبراهم .
 - "... ذلك إلى Glamour المعدني المراق ... " .
 - "... إنك تخلط بين الثقافة وبين السفم ، بين إرهاف الحسن وبين المال " .
 - "أما البد التي تضغط على أربيرا كهربائية" .
 - "قالت إنها ما بلغت الثامنة عشرة إلا وقد طرأ عليها تغير طاهر ، حيث أدركت أن والدها أتربا على حانوت بدأ صغيرا واستهى كمتجر من أكبر متاجر المدينة" .
 - "مما فيه من استرفاع وقويه" .
 - "كانت تلك الحادثة نقطة النحول في باربعهم" .
 - "أريد مساعدتك في نشره" .
 - "نعال عندي صياجا بعد عد" .
 - "في يدها كتاب أصفر يظهر أنها كانت تقرأ فيه .
 - "وقلبي يصرب صدري كعشر مطاريق .
 - "سفت فصر فنحوت وبحسني (1) ،
- إن هذه التعاسر مستدلة ، وقد سقط حبرا في بعض الأخطاء خاصة في استعماله للحروف ، فيجد أفعالا لارمه تصبح معدية بدون حرف والعكس صحيح أيضا . كما يصيف طرف الرمن "بعد" إلى "لم" أداه النحي بدون موجب .
- وفي المثال الثاني نسبت هه في التصوير حسب يؤدى العبارة إلى صرب من اللغو والإطباب "الفصل الجديدة التي في التآفده" . هذه الفصل هي بلا سئ ، فصل التآفده وفي سباق العبارة ، فهي إن إسهاب ولغو وسنت في العبارة .
- أما "أطلب يدها" فهي عبارة مأخوذة من اللغات الأجنبية demander la main باللعبة الفرنسيه و to propose marriage باللعبة الانكليزية ، أسا في لغتا العرسه فالعبارة المعروضة هي "خطبها" . وهذه الكلمة هي المتداوله .
- أما المركبيل : عبر صاعمة / عبر أكسده ، فظهر التكلف فبهما باررا .

فكلّ اللغة لم تسعف الكاتب فالتجأ إلى هذا التركيب السّقيم . وكذلك الأمر بالنسبة إلى المثال الموالي في : "جدها هذا" .

أمّا الأخطاء الأخرى ، فهي إمّا استعمال سقيم للأودات والحروف مثل [إلا و] و [ك] الزائدة في قوله "كمتجر" ، وتركيب ظرف رملن ونحته نحنا جديدا "عدها" . وتكرار كلمة "بين" بدون موجب بلاغيّ وعدم نصب "مفعول به" في المثال الأخير ، وهي أخطاء لا يمكن السّكوت عنها لمداحتها ، أمّا التصوير في المثال قبل الأخير "قلبي يضرب كعشر مطارق" فهو مسفّ . إذ تصوير سرعة الضرب وقوّة النبض بصوت المطارق العشر لا يؤدّي المعنى المقصود لذاته وهو الخوف والوجل الكبيرين الذين عمّا أمين عندما تفتنّ إلى وجود جسم بجواره ليلا .

لنّ رواية "صراخ" هي أوّل عمل قصصيّ مطوّل ألفه جبرا وقد كتبه في البداية باللغة الانكليزيّة ، ثمّ قام بترجمته إلى اللغة العربيّة إيمانا منه بأهميّة التعريب والكتابة بلغة الضاد من أجل نهضة عربيّة شاملة. إلا أنّ هذه الرواية جاءت تشمل بعض الأخطاء التي كان من أهمّ أسبابها تأثره الكبير بالصّيغة الأدبيّة في اللغة الانكليزيّة. إلا أنّ جبرا بعد تجربة طويلة مع الكلمة العربيّة ألف روايات أخرى ، فجاءت سليمة في الغالب الأعمّ . ففي رواية "السّفينة" وجدنا بعض النّقائص نذكر منها العيّنات التالية :

- ولما كانت البفعة الفوق على الطريق إلى الجنوب المؤدّيّة إلى بيت لحم والخليل .
- [مها] تدمع عيناها لقصة ترويحها لها ، ثمّ تتصرّف معك كلّ قلبها من البلاستيك ، تقبل بالرواج كمبدأ ولكنها تماطل .
- أعني ، عليك أن تأكل هواء وتسيك .
- عطلتي السحريّة التي تصوّرها بطيئته مفرقة أناغني فيها الايطاليات والانكريات ، حوّلتها أبت إلى طريق زرعت بالمسامير .
- عادت إلى اكسفورد في أحد قطارات الليل ، دون كلمة تفسير واحد ، دون اعتذار .
- سأتناسطر ، سأخذك إلى بومبي .
- ... إنّها إحدى خلاصات أسلوب "الباروك" الذي كان لي به ولع خاصّ ... (1) .

(1) جبرا - "السّفينة" ص ص 44 - 63 - 84 - 181 - 182 - 175 .

ووردت في "البحث بعض الجمل المتبدلة بذكر منها التعابير التالية :

- "كل الآخرون منهمكين في التعليق على روعه المطبخ.

- "أنا؟ بالكاد ... وأنت؟"

- أنت معضبة على شيء أعرفه أم إني لا أعرفه ؟

- الدكتور حواد حسني بدأ البحث مسنداً بشيء من منطوق كاهن اسماعيل و ابراهيم

الحاج بوجل .

- يدربونك عشر سنوات على رؤية الإسلي كظاهرة مجتمعية - وإذا أنت في النهاية

تعهد الفكرة على رؤيته كإسلي متميز ، كإسلي مستوحى ، أصالته في دحيه دهنه

في خلايا دماغه .

- أما بالنسبة لوليد ورفاقه ؟

- وفي ضوء السمعة القلق ، بدت أم وليد وزوجتي ، الخالستان أرضا قرب المبت ،

بعد أن انصرف الآخرون إلى بيوتهم كجنتين أقيمت كل منهما على مؤخرتها ، وقد

تدترت كلتاها ببطاينة رمادية من بطاينات اللحن .

- كانت العجائر لا تتورع عن مناغشته .

- وإذا يكوي مهتم تكومت حذرا المنهارة قرب باب خشبي عتيق متآكل .

- اينسبت ابتسامة مصبوعة بأحمر كنياف تحاورت نهم مه ستمتها إلى أسانها

الكبيرة (1) .

أما في رواية "الغرف الأخرى" فقد جاءت طبعها النابية الصادرة بتوس

ملينه بأخطاء مطبعية مسبقة مما اضطرنا إلى الرجوع إلى الطبعة الأولى. وفعلا

وجدنا بها بعض الأخطاء والبراكبت السفينة المتبدلة بورد منها بعض الأمثلة :

- "... ولكنهم لكنهم نفوا مسنن متلاصقين ويصعب عريب .

- ولما لم أفعل منلما فعل بل نضبت أنطلع إلى وجوههم محاولا أن أعرف على بعضهم

- في تلك اللحظة إيجي بعض الدس قربها إلى باب الخوص ...

- ... اسعد إلى أن رأيه يعطف في سارع نابوي وبحمي

- معقب في وجهها وهي تتحول إلى "الكبر" الأول .

- قالت لرصفتي ، وهي ترفع منطريها عن عسها .

- أعادت المرأة التي وراء المكنب المطر إلى عيبتها .
 - وأتارت لي سديها أن اقترت فاقترت .
 - كل شعرها قصيرا وعيهاها وأسعيتش شديني البريق .
 - إني أطلب إليها ألا ينشر غسيلها القدر في هذه القاعة .
 - أخذ يسرع بالخشي .
 - تختلق من عندياتك .
 - طمانني بأنه على الأقل ، لم يلفظ بعد أنفاسه الأخيرة .
 - قام على كرسيه .
 - سلمت أمري لله .
 - كدت أظا على ظهر رجل جالس على الدرج .
 - في أعماق الذات من كل إسأل توق إلى تلقى هوائف أو هواض أو يشاطات .
 - هذا هو المهم بالنسبة لينا .
 - في فكر وحياء غير علول .
 - أجد جوانيت الخلو .
 - وبإستغراب لم أنوقه منه فال .
 - كاب الشمس فد طلعت حمراء ملهيه من بين غيوم سميكة (1) .
- إنّ هذه التعابير والحمل وردت مبذلة أو خاطئة وسميكة . وهي في محلها ترتكر على عدم تغطى إلى الصبغة العربية الصحيحة، ولعلّ مردها أنّ الكاتب يسعى إلى بطوع اللغة العربية إلى تراكب أحسنه عامه وتراكب انكسرتة بصفة أحسن .
- فعبارة "عليك أن تأكل هواء وتسكت أو "إحدى خلاصات أسلوب الباروك" أو "كل الآخرون مهمكين في التعليق" أو "وهي سحوّل إلى الكمر الأوّل" وأنّضا "ألا يسر عسيلها القدر في هذه القاعة" كلّها سميكة من تراكب أحسنه سرر فصل هو عنه صورها وفكره ارباطها العريب عن اللغة العربية والممحوج منها . أمّا بقية المراكب فهي في الغالب الاعم ، تنعلق باستعمال سميم للحروف في العربية . وكما
-
- (1) جبرا - "العرف الأخرى" ص 8 - 9 - 11 - 12 - 26 - 27 - 39 - 54 - 66 - 74 - 78 - 86 - 90 - 95 - 136 - 144 - 158 - 162 .

نعلم ، فإنّ للعربيّة عبقريتها في هذا المضمار . فاللغة العربيّة نعطي للحرف إمكانات عدّة للتصرّف في تركيب الجمل والربط بين عناصرها وفق معانيها المستهدفة .

إنّ هذه الصيغ التي حاول الكاتب أن يصوّر بها معاني معيّنة ويبلغ بواسطتها مقاصد واضحة ، جاءت فاشلة بل علب عليها الابدال والإسفاف أحيانا . إلا أنّنا سرر إلى أنّ رواية جبرا الأولى كانت أكثر الروايات عرصة لهذه الأخطاء . وهذا لا يعني أنّ أسلوب جبرا حال من الابتكار والإبداع .

- الصياغة المبتكرة :

إنّ فنّ القول عند جبرا ، يتميز بصياغته الجديدة . ولا غرو في ذلك فهو من دعاة التجديد منذ أواسط الأربعينات بل إنّ دموته إلى التجديد الأسلوبيّ لم تقتصر على العمل الروائيّ وإتّما شملت أيضا فنونا أخرى كالسعر والحقّ التشكيليّ (1) . وقد كانت مساهمته في مجلة "شعر" ضربا من التحوّل في الصورة الشعرية . وقد ركّز بصفة خاصّة على تفجير اللغة معتمدا على خياله الخلاق . فسعى لذلك إلى رسم اللحظات ونصوير الدقائق بعبارات ذات إيقاع حديث . إلا أنّ جبرا سنّه إلى أنّ عمله التفجير لها هدف واضح وقصد محدّد ، فبقول : "... محاولة تضجير اللغة ، إذا لم تؤدّ إلى تعميق الإيصال وتوسيع إمكاناته لا نحقق أيّ هدف نذكر" (2) . فكيف كانت صورته المسنة من خلال أعماله الروائيّة ؟

أ- الصورة المصنّعة :

سدع جبرا صورته المسنة عندما تعلّق الأمر بتصوير المساهد الحثّة ، فهو سدد في اللحظة القصيرة التي يتأرجح فيها العواطف وسائر الرؤى صالمة . وإنّ كلّ الرّسام سعى برسمه إلى إسداء لوحة ، يكاد ينطق ، فإنّ جبرا - وهو رسّام أيضا - سدع صورته بالكلمة صنّ المعنى وبلغ المصنوع ، فباني صورة مساهد قصيره لكتّبا معتّره .

(1) جبرا - "الفنّ والحلم والفعل" - ص 281 - 282 .

(2) م.ن. ص 288 .

١ - الصورة اللفظية :

إنّ الصورة اللفظية هي المرسطة لحفظه ما ، ووضع ما و "بنو قثم طابع اللفظه
ومرّر وجودها على مدى مساهمتها في محركات أحداث القصة أو الموضوع ضمن هذا
المحسد المتلاحق من اللقطات" (١) .

ولا شك أنّ الفتن الحفيف هو الذي يستطيع أن ينتقي الصّور - اللقطات
التي ترخر بها حياتنا ليحررها أمامنا في لحظتها الصافية حتى تفعل فعلها في المرء
ويتفاعل معها التفاعل كله . وجبرا مغرم بالصورة - اللقطة ، إذ فيها من التركيب
والدقة والتحليل والعمق ما يبيح للقارئ التكهّن بالآتي وتصور القادم . وقد ورد
رواية جبرا الأولى مصمّحة بهذه الصور ممعنة بها . يقول جبرا : "سلّطت على
أفكاري تحوم حولي كعشرات الطيور منذ أن قضيت الأيام الأخيرة وحدي في عتلة
على الجبل ، أذهب من مكان إلى آخر كناسك لا رفيق له إلا عصاه" .

- "كلّ رجلا بدينا يلبس نظارات حوافها قرنتة غليظة تصخّم عينيه الصغيرتين
المقاذيب" .

- "لرّما اندلعت أمّ في نوبة من العصب وهاجمت ابنها بخدائنها في سراسه الدث" .

- "طرب سميّة إلى من وراء حجاب من الدموع"

- "وقد وقعت في حبّها كمن يقع في لجة عارمه فيل البهيّ لها فكلّ حتى حبوبنا
بائسا" .

- "فتقّ الليل من فخر كنس" .

- "لقد سافط الدنيا حولي خطاما" .

- "المصّب الأمّصل في أقواس شاهقة فوقنا" .

- "لقد قصص عنايب حياتها وهي سمرّع في أحوال الماضي" .

- "لذلي أن أمني خلال ستائر من مطر كحبات الحرر" .

- "دب متي وقد أسفطت أبوننها بين يدي كفاكهة حبية" .

- "... لكنّها نستنتج برحلي كأفعى تريد الانصاف حولها" .

(١) محمد علي المرجاني ، "في السريط السجيلي" ، ص 120 .

- "ابثقت الشمس في لحيب فاض به الأفق" (1) .

إنّ هذه الاستعارات والشائبه تحدد لنا ملامح صور أرواحها جبرا ابطناعا ذهبيًا يساعد على استيعاب المغرّ ، فمبيرا بهذه الصيغ القصيرة والصور المركزة إنّما يدفع القارئ إلى استكناه الرؤية وفضح الدواخل المتأججة العواطف . فهو بصور الأفكار طبورا والآم وهي تعامل الابن بمضاضة وعلطة والتأخر المسعّل ببطارانه القرنيّة مخيفا . وهي صور مركّزة توضح للقارئ مداليلها بدقّة ودرايه .

إلا أنّ هذه الصور - وإلى وردت مضمّخة بالرمز، ثريّة بالتلميح والإشارات - فإنّها لم ترق إلى مصاف الصور العميقة التراء الكثيرة التعاريج والإضافات . وقد جاءت رواية "السّمينيّة" أكثر إشرافا ، وأقوى عبارة وأعمق خيالا . يقول عصام السلّمان مفتتحا السّرد : "البحر حسر الخلاص ، البحر الطريّ الناعم ، الآسب العطوف ، وقد عاد البحر اليوم إلى العنفوان . لطم موجة إبقاع عنيف العصاره التي تقذف في وجه السماء بالزهر ، والشفاه العريضة والأذرع الممتدّة كالشراك اللذيذة ، البحر خلاص جديد ! إلى الغرب ! إلى جزر العقيق ، إلى الشاطئ الذي انسقت عليه رتّة الحبّ من ريد البحر ، ونفث السسم" (2) . إنّ الصورة اللفظة في هذه الفقرة حيّة، فيها غناء للبحر، وبالبحر - فامتداد الماء وتهادي السّفينة ، وفق رتّه إيماعيّة تتّبع حركة المدّ والجزر ، دفعت الكاب إلى خلق إبداع لعويّ يحسّد هذه الحركة وبررها . فكانت الشاعريّة وسلاسة العبارة ورونها "هوسا" (3) استندت بالأدب فجعله يسعى إلى خلق لغة بحريّة دهن المارئ لسبع فيه صرنا من الانساء واللدّه .

إنّ الصورة اللفظة عند جبرا في هذه الرّواية يحمل في طيّاتها رؤية كاملة للكوي والحياه . فالصورة تعبير عن اللحظة الخرجه التي سماعل فيها نفسه التحصّنه

(1) جبرا - "صراخ" - ص 8 - 12 - 17 - 22 - 52 - 53 - 70 - 72 - 85 - 89 - 94 - 91 .

(2) جبرا - "السّمينيّة" - ص 9 .

(3) يقول جبرا في "نابيع الرؤيا" : "الاسلوب كان دائما جزءا من هوس الفنّان ، مد أن بدأ يكتب أو يرسم : لعلّه كل في الأصل يعسره هبة لا واعية ... لكّته في القرن العشرين هوس واع لا لدى الفنّان وحده ، بل أيضا لدى الملقّي الذي يطالب الفنّ بأسلوب منفرد يدفع عنه حسن الرّثابة أو التكرار أو سماع الصدى وبقعه أحبرا بأنّه أمام أصله حبيشة" ، ص 14 .

مع العالم الخارجي . فلذا البطل يرمق الخارج بعين فاحصه دقيقة تسعى إلى استنفاع الرمن في تدقيقه لنوقفه ورسمة . ولعلّ أثره مل على ذلك عبور السفينة لمضيقي الكوريت (1) حتت بمسى العبور كناية عن ولادة جديدة ، وهو المولد لذكريات عيد الميلاد وصور الاحتفال الدينيّ والسفينة بالحياة والتمحيّد لها (2) . وتبلغ الصورة اللقطة قمّنها مع تصوير المأساة إتلن الوقوف أمام الموت مدهوسا . يقول الرّاوي متذكّرا صديقه فايز الشهيد : "لقد قتل صديفي وأنا عند رأسه أعجز من امرأة ، أعجز من طفل . وغابت الشّمس غير حافلة بالمدينة الجريحة ، وأنا جالس عند رأسه أكننّ عنه الذباب ، هذه الأرض العريضة - ما أضيّقها !" (3) .

لنّ الصورة اللقطة في رواية "السّفينة" بلغت درجة عالية من السّفاقة والعنائيّة . بل إنّها أتت متميّزة بالفاظها المنتقاة التي تسعى إلى رسم الواقع رسما قنبا ، يخرج من نطاق الصياغة القديمة إلى صياغة مسحددة يقوم أساسا على استنباط علاقات جديدة بين الأساط . فقول الكاتب "هذه الأرض العريضة ، ما أضيّقها !" . تدلّ عمّا يعتمل في نفس الرّاوي من صراع كبير . فالأرض المسطّحة أمامه الممتدة الواسعة المسحة بدت له في تلك اللحظة المجرّحة وقد فارق فابر الحياة سديده الصّفر ، فكأنّها تضاهي الفراغ . إنّ هذه العبارة جاءت صارحة السّاعريّة دقاقة العنائيّة . وهو عين ما ملحظه في رواية "الحب" حيث تتحدّ العنائيّة مع الوجود المأساوي ، فتكون الصورة اللقطة المعبرة . بقول وليد إتلن الضّض عليه : "كأت البلده تلبس المطر كما تلبس النكلى بياض الحداد . رأيّنها سنللا كجوهرة ومملا أحواءها عصافير السنونو ، ورأسها ورهر اللوز والمسمس سحتن منارلها وتنطلق الرغاريد من سبابكها ، ورأيّنها والتلج كثياب العرائس مملا طرقاها وسطوحها ، ورأسها يوم 7 حريران ومدافع الاسرائيلس بدك منارلها ، وبصرع أهلها ، ثمّ حاؤوا بعد العصر فانحن محتلن..." (4) .

(1) حبرا - "السّفينة" - ص ص 51 - 53 .

(2) أصدر حبرا كتابا يحمل هذا العنوان : "A celebration of life" Essays on "Literature and Art" "محبّد الحياة" : دراسات في الأدب والصن .

(3) حبرا - "السّفينة" - ص 71 .

(4) حبرا - "الحب" - ص 243 .

إنّ هذه الصور اللفظية تكون مساهد من البلده عبر معتر رسيّ وفي
الفصول والأحداث . وقد عثر ولید عمّا يعمل في داخله من رؤى . فالمدینه هي
القدس والرس هو لخطه النص على النطل . فلذا هو ينظر إلى المدینه ويرسمها
وفق أرسنه معتبره . وقد جاءت هذه الصور متابعه سياسته لتعبد النطل إلى
ماصيه وسنان واقع النص عليه . إنه العنصر بالمأساء ، مأساء ولید ، ومن ورائه
مأساء المدینه ومأساء سعب أكلهمه . والعمل الفني ليس هو السيد الحمل الناحم
عن سحيل مناسر من الطبيعة والواقع ، بل هو تعبير جماليّ عن الأشياء والطبيعه
والخفاء الإنسانية ، لأنّ هذا التعبير هو الذي يكتف عن إحساس الإنسان الجماليّ ،
وقيمه الجماليّة بحيث يمكن أن يتحوّل أي موضوع سواء كان جملاً أو قصداً أو
نمطاً إلى عمل فني ذي قيمة جماليّة إذا ما أحسن الفنان التعبير عنه" (1) . وقد
استطاع حمرا أن يعطي للصورة مدلولها . فلذا هي آسن التعبير عنده . إلى مدله
السعر هي لعنه المسحونه بالإحياء ، المصنّعه بالخيال . ومدره حمرا في روايته
تتمثل في الطاقه التعبيريّة التي أوجدها في لعنه وعمارته وحمله . وقد جاءت
روايه "العرف الأخرى" مدعّمه لهذا المسار ، بل إنه أفلح في تصويره للمساهد المعتره
عن الحب والعنق والحس . يقول الرّاوي وقد وقف أمام أجواب العدر الثلاث : "...
ولبابيه واحده رأيت في محتاتها بناقصات الدنيا كلها . رأيت الصنّيع ، ورأيت
الجنون ، رأيت السبق ورأيت إنكار الداب . رأيت العوانه ، ورأيت الصد . رأيت
المدره على كلّ شيء ، ورأيت العجر المطلق .

استك من النطق إراء هذه المماثل المسحونه بأسرارها وانصرفت عن
عمل أن يتهاوى اللعر عن دراه الرائعه ... " (2) .

إن حمرا في هذه القصره تعمق الداب الإنسانية سائرا دواخلها ، مستنها
أعماقها سامعا إلى "موضوع كبير" (3) طالما دعا الكتاب إلى الاهتمام به ويمثل هذا

(1) محمد علي المرحلي : "في السريظ السحيلي" ، ص 126 .

(2) حمرا - "العرف الأخرى" - ص 89 .

(3) كتب حمرا مقالاً موسوماً بـ : "الروايه العربيه والموضوع الكبير" . انظر : المرحله
الثانيه ، ص 95 - 106 .

الموضوع في اكتساف "المناطق المظلمة" عند الإنسان ، وبدونه يكون الرواية فاسلة . فاللعر أو المتاهة أو الضياع أو الفراغ هو المضمون المحتب لجبرا ، فذات الإنسان عنده عالم عريب يتطلب - لولوحه - إحساسا بالحياة ، ومعايضة لها . وأحوات الصدر في هذه الفقرة يمتلن القدر الدافع إلى دهليز العجائب ، دهليز الألعار . ولعل الكاتب يستلهم المثل الذي أورده عند الله بن المقفع والمتعلق بالرجل الهارب من الفيل الهائج إلى بشر الأقاعي (1) . وما الدهليز عند جبرا إلا المصير الذي ينظر الإنسان ، وما هذه البئر العميقة إلا نهاية المرء الذي يستطيب الحياة لحين .

إن الصورة عند جبرا هي لحظة حياة ناصعة تنبئ بالآتي وتصور المستقبل . وقد ابسب الصورة اللقطة على لحظة الإنسان الحرجة . إلا أن جبرا كثيرا ما يعمد إلى متاعفة مناهذه وتطوير الحدث ، مما يجعل صورته مشهدا حيا مسترسلا متتابعًا ، عندئذ يعطى جبرا لهذه الصورة مجالها الواسع في التعبير ، فيسمى الصورة - مشهدا .

2- الصورة / المشهد :

إن الصورة المشهد تمثل قمة الإبداع السّي عند هذا الأدب . فإل كان السعير يقوم على الصورة الفنية ، فإل جبرا سى رواياته على صرب من الصور حديد ، هو الصورة/المشهد . وفيها يلحظ أن الحدث - وإن يبدو أنه قد توقف - إلا أنه يسموّح حاليًا ويبدّخ ببطء شديد إلى أمام وعمق . فكل صورة / مشهد هي كالمفصل الذي يربط مرحلتين . وتكنفي في هذا المصمار بإيراد بعض الأمثلة من رواياته . ويركّز نصه خاصة على روايته الأولى لأنها بالأساس العمل الأول الذي بررب فيه نصه الصورة/المشهد في الرواية العربية كلّها ، لا عبر روايات جبرا فحسب . وإتّما لا عدم الصواب إلى قلنا إن جبرا سلع في هذا المجال مدى عبدا في إبداعه ، بل لعلنا لا سرف القول عندما نقرّ بأن جبرا سدع بحق إبل هذه الصور/المساعد التي عبرها بحلّ سخوصه ويطوّر أحداته ، بل إلى هذه الصور سيمتر مما نصفه من صبعه فصصته على دابها . فالمشهد ليس محرّد بسننه وبصور متبس ، وإتّما هو حياه نبدّخ سا ، ولعلّ أدع منال على ذلك هو عند ربط المشهد البصوري الحالي بالحلم

(1) اس المقفع -كليلة ودمنة- ص ص 65 - 67 .

من ناحيه وبالواقع من ناحية ثانية .

من هذه المشاهد يعطى العييات التالية :

- "عندما أصبح مصباح الشارع خلوي ، تفحصت ظلي الطويل الذي صمّ تأرجح ذراعيّ وفضح شيئاً من البخسة في مشيتي ، إلا أنني أعجبت بشكل رأسي ظلًا وهو ينزلق أمامي ، ولكن سرعان ما استطال الظلّ وفقد ما فيه من تناسب ولم يرق لي" (1) .

لنّ جبرا يتابع مشهده وينهي الصورة لتصبح رمزا واضح السمات . فالظلّ هنا هو "الصنو" أو "الشبيه" ولعله أيضا "الحبيب" الذي نتفق معه أو لا نتفق . إلا أنّ "الظلّ" هنا استطال ف "تجبر" ولم يعد يتناسب وصاحبه وهو ما وقع فعلا بين أمين وسميّة .

- "بينما وقف في ركن من العرفة رجلان آخران يصرحان به أن اذهب إلى حيث الف! وكلن على الأرض صحنون مهتمة، وفطة سوداء صغيرة تنظر في حيرة إلى الرجل الذي يحرم الثياب وحين ابتعدت من النافذة كانت صرخاتهم الغضبي لا ترال ملا الشارع فتردد لها صدى أخوف من المنارل المجرّة الكبيرة المغمورة في الظلام" (2) .

- "كل في حديقتنا ورود حمراء وأخرى صفراء ولكننا كنا نؤثر الصفراء منها ، لأنّها - كما كنا نقول - تعكس لهيب الشمس ، لهيب الحياة وتتفجر الشمس أحيانا بالولن مترفة من بين الغيوم بعد هي من العيث ، فننصب خلال النافذة المردوحة على "الكبة حيث استلق سميّة فتّاه في شبه عربيها ، وبهداها سافرن في تلك اللعنه الذهبيّة ، والموسمى ينطلق من العراموعون كسبل من حبال العساق . فأقول لها لنّ فيها الإوزات البيضاء نخلق والزوارق الوسائنه نعو . فتقول أن لا ، تلك أسباح نطلع عبر النجار ليرسو عند سلطان من الرقص ، أو لعلّها تتباطئ بسفها دوات الحميم ... وكل في الموسيقى أحيانا هجعة الريف في أتام الصيف [...] أقول لها في عبارات لا نهاية لها ، لنّ سعرها كحمل من الفمخ قبل الحصاد ، ولنّ في أطرافه قد علفت رهور صفراء ولنّ عسيها كذا وشمعها كذا، سحلا جسمها عصوا

(1) حمرا - "صراخ" - ص 8 .

(2) م.س. ص 12 .

عصوا لأعرو إليه جمال أحس ما خلق الله لمثقة الإنسان" (1) .

- [١٠٠] أحب من الأنجار ما كان ملتف الفن ، ينفجر من الأرض مما فيه من قوة
كامنة . فكانت تترقد على الحرش وتتمنى لو تستطيع الرسم ، فترسم تلك الجدوع
الملتوية المختارة . ثم اعتبرت جسمها شجرة تشعر بالعصارة نوتب في أعضائه ،
وأرهر جسمها فاعتزت بنوره وهي صامتة . (فأقول لها : كان ذلك أول تصح
البراعم ...) . وإذا ما اكتمل عودها ، كانت هيفاء فارعة كما تشتهي . وحالما
التقينا حمل الحب إلى جسدها وذهنها دفنا كدفع الشمس . فانضح فيها حسنا
جديدا : "ها قد أثمر الآن" تقول ذلك ، وترمي بين ذراعي" (2) .

إن هذه الصور - اللوحات هي مشاهد إبداعية تنفث في الغالب الأعم بالحب
والعلاقات الإنسانية مضخة بإحشاءات مستمدة من الطبيعة في تفاعلها وتغيرها .
لذلك جاءت شاعرية المسحى . وقد رادها الحوار الأحادي (البطل يحاطب ذاته) والحوار
التثائي (البطل وحبيبته) أكثر بهاء وأشد صفاء . إن اللوحة عند جبرا هي مشهد
تمسي فيه الصورة شكلا تعبيريا خاصا السمة . وكل جبرا يحده فيه لذة للحديث ،
فيساق وراء الصور بحثا واستقصاء . وهذا التوظيف للصورة / اللوحة أعطى
للرواية أبعادا أخرى . وإذا الصور تنرايط بخبط دقيق غابة الدقة ، عبره ببرر
البناء الفني . فالعمل الروائي انصهار كامل لعناصر ستن تكامل وينتظار لإحاده
في شكله الأمثل . وذاك هو باطن النص ولته .

وفي رواية "السفينة" كل للصورة/المشهد دور رئيسي في مواءمة الحدث
القرامي . فالصورة عند جبرا مرحلة سردية ، دافعه إلى أمام يعطى للكلمة قوتها
وحدونها وبصاعتها . يقول الراوي (ودع عتاف) واصفا رفعة لمي : " ... لمد
كانت سينا مسجلا آلهة سرتج ، بن الحلم والخصم ، أو حسدا سبطانا لمطبه
الأمواج من فمهم قدم . كاب عباها مكملين ناسود ممد في خط من الحس في
اتجاه الصدع . فسندو العيبان واسعين بحسدل نوى السعراء والرسامين وأوهامهم

(1) جبرا "صراح" ص 28 - 29 .

(2) م. ن. ص 45 .

اللديزة . العانيّة الذكيّة ، فريسة الهوى التي تفتنر محبيها ، سيرسه التي نحول عتافها إلى خناربر - ولكنّها هي رقّة صوء القمر نفسه ، وحتىّ جسدها وهو ينتنّي ويتكسر ويبرز الحفّي والشّهّي ، يبدو لوهلة ما كأنّه يذوب في النسيم ويسفّ ويتلاشي... ولكنّ القديس يوما الأكوييني - ما الذي يفعله بين سكّ الشّفتين الوامصتين ، وراء ذينك النهدين المخمورين ؟ أين تنوارى أفكارها الفلسميّة عندما تجمّد نفسها من الحصر فاسفل ، لكي تنفض بالكتفين ، فتركر الهمّ في الشّدين الرجراجين ثمّ تجمّد الصّخر وترمز بالرّدفيسن ؟" (1) .

إنّ تصوير جبرا للراقصة بعين راويه وديع فيه من الشّاعريّة الكثير . فهو يفتح الصّورة ويبدؤها بالتعبير عن خيانه الكلمة ووقوفها عاجزة أمام الرّسم الصحيح ، فالراقصة قمّة في الإبداع فهي معجزة "شيء مستحيل" . وهي فوق العقل والخيال لذا زواج الكاتب هذه الراقصة بالإله والشيطن معا . فهي هي كلا الحالين "مهيمنة" "قادرة" "مقتدرة" . ف"لمى" وقد انعتقت وأخذها الجوّ الجميل تبادت في الرقص ناسية أو متناسية الواقع . فأعطت ممّا تستطيع الكثير ، بل إنّ الكاتب جعل منها شيطاناً كلن محبوسا وسط قمقم في قاع البحر . فلما وجد حربته اسباب انسياها ، ورقص حبّا في الحرّة وعبادة لها . فكأنّه ساع إلى التحام بالكون الذي مع عنه ورُبط دونه دهورا . وهذه الصّورة بجدها بصورة بكاد تكون ممانلة في "حدث أبو هريرة قال" حيث يمسى الرقص عادة ذوبانا في الكون المحيط واعماسا في لدائذه نذوقا وافتنانا . و"لمى" ، هي هذه الرفضة ، تذكرنا ميماري المسعدي في السّد . وهي أيضا "نحوي" في رواية "عالم بلا حرائط" التي ألّمها حبرا معيّة عبد الرحمان منصف . إنّ "لمى" وقد أخذها الرقص انعدم منها الوزن ، فلذا هي في رهافة النور ، بل إنّ جسمها لرقّه وشفافيته أمسى مع الهواء كَفَمِيّ فيه . إنّ هذه الصّورة المشهد هي لحظة من لحظات العمق المأساوي . فالرقصة ، بقدر ما تدلّ على الجوّ الحمل المحبط ، إلّا أنّها تؤدّي إلى نورة فالج الداخليّة فيسمجر عبسا ويبالّم مهنّاها .

إنّ الصّورة/المشهد هي في السرد ضرب من النوعل في عمق المأساء بتصويرها للدواخل الدفينة ، وهي في نفس الوقت ترتب للذروة - النوره ، فلذا

الحديث يحقّر إلى أمام . وفي رواية "البحث" تأخذ الصورة/المشهد دلالة خاصّة حيث نوّدي إلى فضح الدّواجل وإبرار مفاصل العقد تحريجاً . والوصف عند جبرا ليس معطى إضافياً لا قيمة له ، وإنّما هو بالأساس تعميق للمأساة ، وتأكيد لوضعيته الإنسان المنردية (1) . يقول الرّآوي عيسى ناصر واصفاً "وليد مسعود" وقد عاد من إيطاليا : " . . لن أنسى وجه وليد الذي رأيته ذلك اليوم ، لأنّه هو الوجه الذي حمر في ذهني حتّى هذه السّاعة ، يتحدثون عن المآسي تتخلّل الأفراح ، عن الصّحك يغالبه البكاء ، عن النشوة بفتتها الحزن ، عن التصميم واليأس ومواجهة الموت مع معانقة الجمال والرّوعة - أخلط هذه كلّها معا - تتكامل صورة وليد ، ومرة أخرى ، وكأني في منجرتي القديمة قبل أكثر من خمس عشرة سنة ، شعرت أنّ هذا المخلوق جاءنا خطأ ، جاءنا إلى حيث ما كلن عليه أن يجيء ، جاءنا وكلن لا بدّ له من الجيء ، جاءنا عاشما صالاً عربيا ، وسينقى في حياتنا عاشما صالاً غربيا ووحيدا . رغم تهافت والديه عليه ، كتهافت أولئك الأطفال على الملبّس التي تناثرت من الجرّة المخطّمة (2) .

إنّ صورة وليد وفق منظور الرّآوي مليئة بعمق المأساة وقد جاءت عباراتها مضمّخة بكلمات تحدّد وضعيّة الإنسان في الكون . فوليد حامل لقناع الفاحشة وهو قناع/وجه ، يبرز فيه التناقضات والمقالات . إنّه وجه حقيقيّ إنسانيّ . فالفرد - إذ يأتي إلى الكون - إنّما يأتيه صائحا ، صارخا إلّا أنّ هذا الصّراخ يحمل في طيّانه خوف المرء من هذا العالم الذي قد ينضاحك أمامه وبيّتسم إلّا أنّه سرعلى ما يتغيّر فلدا هو صارم حقود . فل كانت الطمولة ضحك وفرح وصخب لديد ، فلّ ما يملوها من مراحل هو المأساة ذاتها ، صحرى الفرد ، لنفرح من حين لحين . وبين الشرح والبؤس

(1) يقول جبرا : "أنا منذ صغري ، على ما أدكر ، كنت أقرأ الروايات المسرحية وحتى الروايات العربيّة ، روايات المدرسه الواقعيّة والمدرسه الطبعيّة كمؤلّفات ، ا. زولا مثلا ، حين كنت أقرأها ، كنت أملّ الوصف المسهب . الوصف الدقيق لخرائب الظروف التي توجد فيها السّخصيّة لليبب للأنات للطبيعه . وحتى سلايح الإنسان وهو يتحرّك وهو يتكلّم أو يصحك . . . هذا النوع من الوصف كنت أمله مند أن كنت صغيرا . . . كنت أتمتّع بالحوار ، والحوار - [...] - جعلني أدرك أنّك نستطيع من طريق الحوار ، أن "نصف" ونجسّد فلس كلّ حوار بحريديّ ، ليس كلّ أفكارا صرفة" .

أنظر- "المنّ والحلم والفعل" - ص 174 .

(2) جبرا- "البحث" - ص 107 .

تنصّح صورة وليد وهي صورة ستستقها من خلال كتاب "البحث" كله . ومن ثمّ ، فإنّ الصورة عند جبرا هي تأكيد للحظة درامية يسير أغوارها راو فطن . ففي قدوم وليد هبوط له من علم اللاهوت الذي كان يدرسه بإيطاليا إلى عالم النساء ، عالم الإنسان .

إنّ الصورة عند جبرا هي بالأساس تحسّس للحظات الفاجعة ، وهو من ما نجده في رواية "الغرف الأخرى" . فالراوي ، إذ يتحدث يفتضح داخلياً ، ويبرز من خلال عباراته الصور - المشاهد تبعاً ، كاللقطات السينمائية (1) . . فإذا هي تنير ما يأتي وتحدّد المسار الروائي . يقول الراوي مبتدئاً صورة الخلق " [...] قد أتصوّر أنّ بين أصابع يدي إذا نفضتهما هكذا ، تتساقط الجنل - جنلن الله الخالدات على الأرض ، والرجال والنساء في عشق أبديّ ... ولكنني أعلم أنّ أصابعي هذه قد تتساقط منها كذلك التعاسات والحماقات والآنام ، فتحلّ هاويات المجحيم مكان الجنل ، والرجال والنساء في عذاب أبديّ ... " (2) .

إنّ هذه الصور/المشاهد نابعة من فكرة الخلق والإبداع ، فالراوي - إذ ننحيل قدرته على العطاء - إنّما يؤكّدها صمّياً ، فرعم صاعه وشعوره بالفراع فإنّه يحسّ حديثاً أنّ له طاقة الفعل والبعث . ولا غرو في ذلك فالنّ عاتّه والكنانة خاصّة صو لفعل الإله . فالراوي وهو كاتب ، كما أهررا سالما ، ننحيل فعله وهو بيع العالم وبعيد خلقه من جديد ، إلا أنّه يحسّ أنّ هذه القدرة هي - رعم ذلك - قدرة "إسيّة" أي إتّه إذ يخلق ويبعث ، إنّما يخلق إسانا وسط عالم معاد ، سلاعب به رباح قدر عات . ومن ثمّ نمرر مأساء الإنسان، فأصابع الراوي قد نمسى منعا لـ"رسوم" نخمى من متناقضات هي من الكون وإليه، فمكّر الإنسان أن يكون إسانا ، أي أن يعس معصله ووضعيتّه. فهذه الصورة هي تحديد لمصير الإنسان المدعوّ دوماً إلى بحمل الأورار والآعب. فمسد ولوج الفرد إلى العالم ، وهو في صراع مواصل إلى أن سلغ من الحناء سلعه. إنّها الدورة الأرتيّة للحناء التي بلحها الإنسان صاحبا ، لنحرح منها بانحا .

(1) كتب جبرا بعض الأعمال لإنساحها سسمائتاً بذكر على سبيل المثال : - أتمام العفاب ، - الملك السمس .

(2) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص 147 .

إلى جبرا يحد في هذه الصورة/ المشهد منعا كسرا لتحديد وضعته الإنسان. فسباق مع الصورة وبصمتها بالحوار الداخلي أو الحوار مع الآخرين مما يجعلها باطقة صاحبة سبدرج القارئ ، حتى يبلغ منتهاها . وللحوار عند جبرا صفة خاصة. ولا عرو أن سمعت أعماله بالـ"حواريات" . فكل أعماله يركز على هذا الحوار السايغ من الروائي أولا ثم من السحوص نابيا. وجبرا يعترف بأهمية الحوار . فيقول : "يبقى همّي الحقيقيّ هو الحوار ، وعن طريق الحوار أريد أن أجعل لهذه المراثيات قيمتها الحقيقية . لولا الحوار لما استطعت ربما أن أجعل المراثيات التي أصفها ، أو التي عليّ أن أصفها ، القيمة التي يحب أن تكون لها ، في السباق الروائيّ . فالحوار يسعى أن يكون منصّلا بالمراثيات التي تحيط بالأسخاص الذين يفهمون بهذا الحوار ، بهذا المعنى إلى أنا أعني بالوصف" (1) .

إلى الصور/المساهد عند جبرا يصفي عليها الحوار مسحة حية. فتمسي الصورة ولنده لحظة حلّقه لا محرّد رسم حامد. وقد امتارت صور جبرا بفضل هذه الخاصّة بحيوتها وشاعريتها المفرطة ممّا أعطت لأعماله الروائيّة وقصصه القصيرة بكنها الخاصّة .

ب - مصادر الصور :

إلى مصادر الصور ومنبعها في روايات جبرا معتدّه ولعلّ أهمّها هي المصادر المأثّرة من الخواس وخاصة حاسني البصر والسمع وتأتي في مرحلة نامة خواس اللمس والسمّ والدوق ويلبها بعد ذلك الحلم والذكريات فالحس .

١- البصير : إلى الصور الواردة سمع من الخواس ، ويحد في صدارها خاصّة البصر ولعلّ وجودها المكثّف في روايات جبرا يرجع أساسا إلى قيمه هذه الخاصّة وارتباطها الوثيق بالبصره . فالبصر- وهو "القوّة المدوّعة في العنصر الخواس اللبس سلاسل ثم بصرفا ، فتأديا إلى العن يدرك بها الأصواء والآلوال والاسكال" - طريق إلى البصره، وهي "قوّة للقلب المسوّر سور القدس يرى بها حقائق الأشياء وبواطنها ممابة البصر للنفس يرى به صور الآساء وطواهرها .

(1) جبرا- "المنّ والحلم والعمل"- ص ص 174 - 175 .

وهي التي سمعها الحكماء العاقلة البطرير والمؤة المقدسة" (1) .

إن حاسة البصر ترمق العالم المحيط ، فتحترق منه الاشياء والمكونات وعبر ما يحيط به الحافظة والمحتلة يكون الصور وتتكون الرسوم . والدارس لروايات حبرا يلحظ حضور هذه الحاسة المكتف فلا يخلو صفحة من صفحاته من فعل "نظر" أو "رأى" أو "ساهد" . وقد برز في هذه الحاسة وتندرج إلى بلوغ "البصيرة" وهي تلك البطرية التي ينأى من عوده الإنسان إلى داه يستشع منها الدليل . فحيط له اللام وتبيح له الكشف . فإذا البصيرة حدس إنارة وإضاءة ولعلن ممر عبر المحيط فسمحر الصورة على معنى جريدي عميق . تنطلق رواية "صراح" منذ الصفحة الأولى بفعل "انظر" . يقول الراوي : "رعب المتاة قدمها وقالت : انظر ، فبطرت ولكن لم أر فيها ما ينبر سوى أصعها الكبير مصبوعا أطفره بالأحمر ، وبانا من طرف حداثها الأسوق" (2) .

ويكرر فعل النظر سبع مرات في هذه الصفحة الأولى ، كما أن آخر جملة في هذه الرواية تكرر على نظر الراوي إلى الأحرس الهائمين مما يدل دلالة فاطمة على أهميته هذه الحاسة ، ولا عرو في ذلك فحبرا رسام ، وللعن أهميته كبشره عند فنان الألوان . ويتضح هذه الحاسة في روايه "السفينة" في مناطق معينة من السرد ، بل لعلنا لا نخطئ عندما نؤكد أن روايه "السفينة" هي من الروايات التي تعتمد على حاسة النظر مصدرا لصورها . إذ هي روايه صور متلاحمة سراكمه مسلسله . فإذا الصور المتلاحمة تنطلق من حاسة البصر الحسنة ، منها بصر وإلى البصيرة بصل . وهي بذلك تدفع الأسفل إلى ذلك الركن القصي من داه سيمر الذكرى وسيسرها . يقول عصام : "... خرجت وأنا ألعن ، خرجت والحمد جلا البحر أمام عيني - البحر المظلم الرقيق [...] كالقمر قد عاب ، فأسود أسداد النيم حولنا ، تحت برق النجوم الكبار المراضة ، وإبفاق الآلات في خوف الباحره في ضرب وتر مسموع . وفي وسط الحمد العارم أسامي انعقدت لي ، لاسه عاربه ، لا أعلم فهي في ساها ، ولكنني أرى كل خارجه في جسمها . فالسفن الرابض المعطرب بالنسوح

111 أبو الحسن الخرجاني ، "التعريفات" ، ص 32 .

121 حبرا - "صراح" ص 5 .

والتدليل المنطوق من القيمص - إنها هنا ، أمام عيني ، وراء عيني ، على بعد متي ، بين يدي . ونحن في سيارتي مطلقان مع الليل إلى خارج بغداد⁽¹⁾ . إلى حاسة النصر لدى الراوي تنتقل من عالم الواقع إلى عالم المنحيل ، عالم الذكريات ، عالم الماضي الذي ترك آثاره ، ولم يغف رغم تصميم الراوي على الهروب والنسيان . أما في رواية "البحث" ، فالعنون نفسه يحيل إلى هذه الحاسة . فالبحث رأي وكشف وإيضاح ، وهو بذلك مرتبط بالنظر العميق المركز . فالدكتور جواد يبحث في اخفاء وليد ، ويسعى إلى الكشف والاستكشاف . ولا عرو أن نجد في هذه الرواية دورا فعلا للعين الفاحصة والبصيرة . وبكفي أن نذكر عناوين بعض الفصول للتدليل على ذلك : "الدكتور جواد حسني يبدأ البحث مستدلاً بشيء من منظور كاطم اسماعيل وإبراهيم الحاج نوفل"⁽²⁾ . "الدكتور طارق رؤوف يتأمل في برج الجدي"⁽³⁾ . "وصال رؤوف تكشف أوراقها"⁽⁴⁾ ، "إبراهيم الحاج نوفل يبيس الكواس حتى الفجر"⁽⁵⁾ "الدكتور جواد حسني يعد بالمرد"⁽⁶⁾ .

أما في رواية "الغرف" فلنّ النظر الحسني له حضور مكثف فإذا الصور سسي أساسا من النظر إلى الخارج إلا أنها سرعان ما نعتورها البصيرة فإذا العين نؤذي إلى بئر عميقة سحيقة ، وإذا الصورة الخارجيّة ممسي صورا لما يعمل في الدواخل . بقول الراوي : "أعنت النظر فيما بينهم ، ولكنني لم أستطع أن أبين وجهها واحدا أعرفه ، في الواقع ، لا أظنني رأيت وجوها بالمعنى المألوف بل عشرات الآلعة المتشابهة المبهمة فيما عدا وجه المرأة التي تفضلت عليّ بمحبتها ، ودعوتها . فقد كأل وجها سائلا لا يخلو من حسني ، محاطا بسعر فاحم ببلغ الكشف وقد سعت خلاصه ويطايرت حول الحبين والحدين : وجها لا أعرفه ؛ ولكنني أستطيع بوصف"⁽⁷⁾ . إلى الصور عند جبرا نجد مسعها في الحواس وحاصه حاسه التطرر . وقد

(1) حبرا - السّمة - ص 15 .

(2) حبرا - الحب - ص 39 .

(3) م.ن. ص 135 .

(4) م.ن. ص 251 .

(5) م.ن. ص 305 .

(6) م.ن. ص 361 .

(7) جبرا - الغرف الأخرى - ص 9 .

تكتف هذا المصدر للارتباط الشديد بين هذه الحاسة والبصيرة وبين الحسي والتحريري ، فجبرا ، إذ يصور الواقع ، إنما يسعى إلى خلق عالم متخيل فريد متميز .

2- السمع : إنَّ السمع مصدر للصور في روايات جبرا . ولا غرو في ذلك فمحور هذه الحاسة مكثف للغاية بل لعلها الحاسة المؤثرة كلّ التأثير في صور جبرا .

فما من رواية من أعماله إلا للسمع دوره فيها . ويكفي أن نذكر أنَّ أوّل عمل له يحمل عنوان "صراخ في ليل طويل" وأنَّ بطل هذه الرواية ملقّب بال"سمّاع" وهو الكثير السمع والإنصات ، والدارس لأعمال جبرا القصصيّة يلاحظ أنَّ وجود هذه الحاسة بالكثافة هذه ، يعرف أنَّها تدلّ عمّا يكنه الكاتب للسمع من قيمة . فالسمع وهو "القوّة المودعة في العصب المفروش في مقعر الصّماغ تحرك بها الأصوات بطريق وصول الهواء المتكيّف بكيفيّة الصّوت إلى الصّماغ" (1) فالسمع هو تقبّل الصوت القادم من باء ، إلا أنَّ هذا السمع وإن كان على ارتباط بالعالم الخارجيّ ، فإنّه كثيرا ما يكون مرتبطا بالعالم الباطني للإنسان ، فإذا هو يتجاوز داخليّا وينحدر ذاتيا ، فيصوّب لنفسه ، ويعيش عالمه الباطنيّ بصيرته وسمعه الداخليّ . وفي كلّ روايات جبرا نجد هذه الحاسة مرسطة بالخروء وفي لمحات التأمّ الفصويّ عند الانطال . يقول الراوي في "صراخ" : "فجأة فنحت عينيّ وقد أصابني الرّعب ، وانصبت كلّ شعرة في جسمي . وصرحت بأعلى صوتي "سميّة !!" واسلّا الليل بصرحتي" (2) . وبفس الصرخة بعدها في "السّفينة" : "دخلنا إلى الصالون الأوسط ، حيث كان أناس كثيرون قد جمّعوا حول رجل ما زال في صياح هائج : محمود الراشد بلا نظارته يحيط به بحر منه ملاهي وهدم السّفينة . وهو في حالة حرمب بأنّها حين . لهد حطبت حدقته لحدّ الرّعب ، وتضمّخت سنفناه السوداء ، والريد من على جانبيّ فمه أبهى بلميع ، وهو ينتفض ويصرخ بالعربيّة ، بصوته العليط : "أقول لكم إنّه هو ، يا عالم ، هو هو ، الكلب من الكلب ممر العمميّ ، والله إنّه هو انطروا ، انطروا هنا . هذه البدنه الطويلة على صدري ، هذا الخطّ الطويل على بطني" (3) .

(1) أبو الحسني الحرجاني - "العريفات" - ص 70 .

(2) جبرا - "صراخ" - ص 87 .

(3) جبرا - "السّفينة" - ص 140 .

إلى حاسة السمع هي هذه الطافة التي يتمتع بها الفرد والتي تمكنه من التعامل مع العالم واستيعابه . فوديع في هذه الفقرة وقد استمع إلى صباح محمود وصراحه انحذب إلى موقع الحادثة . فمضمون "الصراخ" و "الصباح" هو الذي أثار الحضور . ومن ثم كانت هذه الحاسة مصدرا للصور عند الراوي ومن ورائه الكاتب . وهو عن ما نحدثه في رواية "البحث" حيث يرسل وليد صوته حانقا لكي يسمع من الأفاصي ومن "وصال" رؤوف خاصة . تقول وصال معترفة : "... فانبجر بصرخه لم أسمع بمنلها من إسلان "أخرسي ، أخرسي" ، وأطبق بكلنا يديه على وجهه واستدار نحو أهرب حائط وانكفاً عليه بخوار أجش ، فظيع ، تسمرت مكاني ، ارتعبت ، وأنا أرقبه يصرب رأسه بالمجدار ، وجسده يرتج وينتفض . وبدت عرقه كأنها تصبغ عليه وعلى كل جدرانها ستنهال علينا معا ، ثم أخذت تدور بي دورانا أريد أن أوقفه ولا أسنطع . وارتميت على الأرض أتسبب بها وزحفت نحوه وسفط وجهي على قدميه ووجدني أختنق ، وأتعب ، أتعب ولا أفهم . وبعد دهر طويل - هل أغمتي على ؟ لست أدرى - رأيته منهارا على مكوتا فوقى . أخذت وجهه السحاب المخصب بين يدي وهمس : حتى اسمه بات صعبا على أن أنطق به من حنجرتي الكليلة "وليد ، وليد" ووقع بين ذراعي وألصق شفتيه بأذني : "لن كل يحق لي أن أحتك وأنا أقارب الخمسين وأقبل من أجلك ، وأنا أقارب الخمسين ، ألا يحق لي أن أحت بلدي ، وأقبل الدنيا من أجله حتى لو قارت النسعين؟" (1) .

إلى هذه الفقرة مليئة بالصور المستمدة من حاسة السمع في "الصراخ" و "الحوار الأحسن" و "الاسحاب" و "الهمس" كلها كلمات تحمل مباسره إلى عملته السمع والنصت . وقد وردت هذه الفقرة في لحظة بأرم شديدة . فولد أحسن مأساة الكسرة ، فهو من حب يدعو إلى الاسكابة والرصوح لواقع الحياة ، وفحصه في الوطن نصص مصححه وراحته وسيمره لنظهر الأرض من الأعداء . ومن هذه النشائية وجد وليد نفسه مطالبا بالاحتسار ، إلا أنه وجد في الصراخ تعبيرا عن إيمانه بوحوب الفعل من أجل الأرض والمرأة التي بحث ، هي أن واحد ، أما نطل "العرف الأخرى"

(1) جبرا-البحث- ص 286 .

فلته بدوره يجد في الصّراخ ملاذا وملجأ . يقول الراوي وقد أميته الأصوات المنسّخة وقهره ولم يستطع ، إلا بهشم ساسة البلّفزيون : "راحت الصورة ، ولكن الأصوات استمرت بكلّ قوتها ونشازها سحبت الستائر على السافذة وعدت إلى الكرسيّ الجلديّ الضخم يحيط بي الصّراخ والحوار والنهيق والعواء ، كما يحيط موج البحر وصخبه بسباح يفرق ولا يفرق . وفي تلك اللحظة صدرت عني صرخة مديدة اشقت لها حنجرتي . وتلويت متعذّبا في الكرسيّ ، وسمعتني أطلق صرخة مجنونة أخرى أحاول وقفها ولا أستطيع وعند صرختي الثالثة ، شعرت أنني أخنق ، احتبس عني الهواء ، وغبت عن الوعي لمدة لا أدري طولها" (1) .

لنّ حاسة السّمع تعدّ ركيزة من ركائز الحدث الروائيّ . فالصورة تكاد ترسم الصوت ذاته . فلنّ تحدث الراوي ومن وراءه الكاتب عن الطبيعة أو المرأة أو الأشياء ، فلته يجعلها مصدر صوت ، فإذا الأشجار تصوّت والعصافير تصوّت والكون كله يصوّت وبعثر . وتنعمّق مأساة الإنسل ، عندما يصدر أصواته الباكّة الصّارخة كناية عن المصير الإنسانيّ المأساويّ السّمة .

3- اللمس والشمّ والذوق :

لا نعدم في روايات حبرا بعض الحديث عن حواسّ اللمس والشمّ والذوق فهي مصادر لصور طريفة في الغالب يلحأ إليها الكاتب في بعض المواطن التي يتعمّق فيها الإحساس ويرداد حدّه وقوّة وضراوة . ولا غرو في ذلك فحاسة اللمس "قوّة منبّئة في جميع البدن تدرك بها الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة ونحو ذلك عند التماس والاتّصال به" . أمّا السّم فهو قوّة [...] يدرك بها الروائح بطريق وصول الهواء المتكيّف بكيميّة ذي الرائحة إلى الحسّوسم" . في حين أنّ الذوق هو قوّة مسّية في العصب المفروّس على جرم اللسان تدرك بها الطعوم بمخالطة الرطوبة اللعانيّة في الفم بالطعوم ووصولها إلى العصب . والذوق في معرفة الله عبارته عن نور عرفانيّ يمدّه الحقّ بنحله في قلوب أوليائه يفرّقون به بين الحقّ والباطل من غير أن يسلطوا ذلك من كتاب أو غيره" (2) .

(1) حبرا - "العرف الأخرى" - ص 51 .

(2) أبو الحسن المرحاني - "التعريفات" ، ص ص 108 - 74 - 63 .

لن هذه الحواس رابطة بين الإنسان والعالم المحيط ، وكثيراً ما ترد مجتمعة .
ففي رواية "صراخ" يقول الراوي متحدّثاً من حبيبته سمية : "... هذه القوّة اللعينة
في عينيها (حاسة النظر) ، هذا العسل السّام في شفّتها (حاسة الذوق) هذه السطوة
الإبليسيّة في بديها (حاسة اللمس) تعملها كلّها فيّ ، فأقع متمرّغا فوق صدرها" (1) .
ويقول في مقام آخر : "استسلمت لشفّتها النديتين (اللمس) ورائحة عرقها الخفيفة
التي شممتها كمن يشمّ عطرا" (2) . وقد وردت هذه المصادر للصّور في "السّفينة"
لرسم حالة وتدوين مشهد . يقول الراوي عصام : "... أخذتها بين ذراعيّ وانكبّ فمي
على فمها في قبلات عنيفة ، أحسّ أسنانها ولسانها على طرف لسانيّ وجسمها هشّ
رقيق مياس ، طريّ . وهي تهمس من بين القبلات "كفى كفى عصام لا هنا ، لا
هنا... لننزل إلى "نابولي" ملأ عطرها أنفي ، وصحري ورأسي ، وفمي يندسّ في
شعرها يلتهم عنقها شفّتها ، وهي تتضاحك كأنّها ، مثلي لا تصدّق أنّنا نفعل ما
نفعل ، كأنّها مثلي . قد ماتت طويلا من العطش ولكّتها تملّصت من ذراعيّ تملّصا طريّا
شهيا ... " (3) .

لن لقاء "عصام" و"لمى" كان بعد فراق دام سنوات ، وقد تسنّى لكلّ منهما أن
يبحث عن هذا اللقاء ، فلمّا كان وحاك كان للحواس الألفة الذكر دورها في إذكاء الحنين
بعد الهجر والقرب بعد الصّد . فإذا الحواس تفعل فعلها وتتهيج الأشواق وتحتدّ
وتعتدم . فالشوق "ونزوع القلب إلى لقاء المحبوب" (4) تلهيه الحواس ويثيره اللمس
والشمّ والذوق . ونحن نجد هذا الهياج في رواية "البحث" أقوى وأعمق والعروح إلى
اللذة أعمق وأصدق تقول وصال : "... أمّا مع وليد فقد جاءني ذلك الكشف الغريب
بأنّني أدمج ، أصير أنداحل وأعود وأنا غير ماكنته قبل ذلك . أحسست وهو يتكلّم
ويناقش يحاورني وبغارلني أنّني نفذت إلى بواطن إسأل آخر . كلّ أحدا سمع لي
بدحول بيت كبير مظلم عجيب الغرف . ويدي شمع ، أجول بين الآثا والتحف

(1) جبرا "صراخ" ص 90 .

(2) م.ن. ص 89 .

(3) جبرا "السّفينة" ص 161 - 162 .

(4) أبو الحسن الجرجاني - "التعريفات" ص 74 .

...عرفته من الدّاخل ، أدور في مداراته الذهنيّة ، في مداراته النفسيّة والعاطفيّة . جعلت أعرفه وأحبّ وأغار عليه وساورني وهم ألحّ عليّ بأنّ "وليد" هو أنا . جعلت أعرفه وأحبّه كما أعرّف وأحبّ نفسي . فلذا لم أره ، كنت في حديث مستمرّ معه - مع نفسي . ولأنّ الحديث بيننا كلّ دأما ذا مذاق لذيّ خاصّ ولا يغازلني إلّا والكلمات تدفق عنه على جسدي حتّى مسام جلدي كانت تصفي إليه وتهيج ... (1) .

لنّ لذة الحبّ رحيق يمرّ عبر الحواس فتتنسّج الأعصاب . وتدفع على الجسد خيرا جميلا وكذا كلّ الرّابط بين وليد ووصال . فلذا هما جسدن متكاملان يتلاسلان فينهمر الوثام ويتهاسلان فتتنسجم الآراء وتتبع الصور من الحواس وفق دفع الحبّ وتنحدر الرّسوم الجميلة معلنة عن لحظات الوهج والهيّام . وينبري بطل الغف عر التجربة ذاتها ينغمس في الحبّ في لحظة العجب ، يقول الرّأوي متحدّثا عن يسرى المفتي : "... استجابات للإغراء (إغراء الرّجال) - ولو بمقدار ، لأنّها كانت في الوقت نفسه تخشى التورّط ، وتجدد في تجنّبه . فهي إنّما تلتذّ باقتناص الاهتمام والشّغف من الآخرين أكثر ممّا تلتذّ بأنّ تهتمّ هي أو تشغف بهم . فلذا سمحت لرجل بأنّ يقبلها في زاوية مظلمة ، فإنّها لا تشتهيّه هو بالذات بالضرورة . وإذا كشفت عن نهديها لمعجب ، أو سمحت ليده بالزحف على فخذها ، فهي إنّما تلتذّ لنفسها بنفسها . وتكاد حينئذ أنّ تعرف ذروة المتعة دون أن يهّمها من سببها ، جمالها كان لها وسيلة لاجتذاب اللمسة أو القبلة التي يستمرّ بها خيالها حتّى النهاية التي باتت تطلبها أكثر فأكثر . فلذا أتيح لها أن تفتلي بالعاشق المزعوم . كانت متعتها الأولى والكبرى هي رؤيته يتمعن في جمال جسدها وتمرغ وجهه كالحيوان في روعة بطنها أو صحتها... (2) .

لنّ هذه الحواس متكاملة تؤدّي بالفرد إلى أخذ للحياة وفهم لها وتعمّق في تحليل عناصرها . لذلك وردت في الرّواية مجمّعة متلازمة ، وقد استغلّها الكاتب في المواقف واللحظات الحرجة من أحل ولوح إلى أعماق الإسلان . وكلّما كان الحلم قوتا وجدت هذه الحواس تربتها الصالحة وأينعت صورها الصادرة عنها . فكلّ جبرا يجعل

(1) جبرا - "البحث" - ص 266 .

(2) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص ص 125 - 126 .

من الحواس "منطقاً أول" يتعامل به أمام الكون والعالم . إلا أنه من الصّورى الاعتراف بأنّ حساً أعطى لحاستى النظر والسمع أهميّة أكثر . وكلّ ذلك نتيجة لتعامل الفنّان الخاصّ مع الكون بواسطة النظر والسمع . فكلّ احتفال الكاتب بالعالم يمرّ بهاتين الحاستين، إلا أنّ الاحتفال لا يتمّ إلا إذا شمل كافة الحواس. ولا شك أنّ هذا الاحتفال بالحواسّ كلّها يتمشى والمنزع العامّ للرواية الجبرائليّة ونقصه به المنزع السنفونى القائم على تعدّد الأصوات واختلافها . ففي تعدّد الحواسّ وتشابكها نسج يتلاءم مع التّركيب السنفونى القائم على الأنغام الكثيرة المتواسجة المتناسقة والمتداخلة المتقابلة أحياناً .

4 - الحلم والذكريات :

إنّ الحواس تعتبر من أهمّ المصادر التي تعين الكاتب على استقاء الصور ونسجها . إلا أنّ الحلم والذكريات يكونان بدورهما مصدرين خصيين لإفراز صور تربط عالم الواقع بالواقع المتخيّل . والأديب جبراً بعد في الحلم والذكريات مسعاً لا بنى على العطاء . فكلّما احتدّت الأزمة وقويت المأساة وتشابكت الأصوات واحتدم الصراع بين الأهواء والميول والأفكار والآراء وجد جبراً في الحلم من ناحية والذكرى من ناحية أخرى سبيلاً "لادبيّة" أعماله وتميّزاً لها . إنّ أعمال جبراً القصصيّة عامّة والروائيّة خاصّة هي قصص للأحلام وروايات للذكريات المنواردة على أبطاله الذين يكرعون من أزماتهم النفسيّة الحادّة ، فيجابهون وافعهم المترقّي بواقع يتخيّلونه هو مزيج من ما سحبق لكتّه جميل، وحاصر متدهور لكتّه مرير، ومستقبل منشود لكتّه يطلب فلا يدرك . فمثل رواية "صراخ" يعيش أزمة نفسيّة سببها اختفاء حسسته . لذلك فإنّ الأحلام والذكريات تتسلّط عليه في كلّ حين ، عند المنام وفي البقطة بل إنّه يمسي فعلاً بين نوم "صاحب" ويقطه غائماً . يقول الرّوائى : "... إد رحت أسير الآن - وكأنتى فى عيموبه، وذهى بظمو على سبيل من الذكريات رددت اسمى لنفسى كأنتى أسردّ به النسوة القديمة إلا أنّ صوت سمّة الدي تخيلته ينادينى ، استحضر شيخ أبى من بين نراب السبلن - ذلك السبيل الذي سلّج به الحمت إراء احبارانى الأخرى للحياه" (1).

(1) جبراً - "صراخ" - ص 24 .

لنّ وعى البطل بوضعيته وبأسه بفقدان الحبّ جعل الحلم يفعل فعله بل أمسى القطب الاساسي في نسيج العمل المأساوي : "ما كنت لأحسب أنّ أحلام العشاق تدوم إلى الأبد ، ولكن سميّة حطمت الحلم بخيانة معاشه ، فتحت عيني ولقيتني على سما الهاويه ، ومع هذا عندما تكلمت ومضت في بصيرتي صور من الآنونة الغضّة ، والتقت كلماتي حول أطراف بديعة النحت قبل أن تبلغ شفتي" (1) . وكلّما ازدادت المأساة وتعمّق الجرح وانفتح قوّي الحلم واستبدّ بالبطل بديلا ، لا بدّ منه ولا مفرّ : "وفي المساء أنزل إلى الطرقات ثابية ، أحمل ذهنا تتوالد فيه الخيالات المظلمة دون وقفة ، لقد مرضت ، مرضت حتّى الموت : أجتزّ جراتيم السماء وأدوس عظام الموتى وأرى الجماهير الجائعة تمترس ضحاياها بأنيابها وأحسّ بالموت يعتنق البرّ والبحر ويملا الفضاء برائحة الأجساد المتفسّخة ويسقي الأشجار اليابسة من دم الشباب ، الشباب والانحلال ، الحتّ وانحلال الحتّ" (2) . وإد يصيح الحلم واجب الوجود وسط هذا الكابوس ، تبدو صورة الرهرة رسما يوحى بالتجدّد والتغيّر : "قد يكون الواحي مقفرا من الزهر ، وليس فيه إلا سنابل الفمخ الحصراء ، غير أنّي لا أتخلّل إلا الجنان المترعة بالزهور ، وكلّها نشعشع بالآلوان ، فيتحوّل تحوب الموت إلى صفرة زهرة جميلة ، هي شارة للنصاره والحباء . وتردحم الرهور الصغراء المجهولة الاسم في مخيلتي وأراها تتماوج في ربح رسيّة تمّ تنحنى علىّ إذ اصطجع بينها واستسلم للنوم" (3) . ولا يسهي البطل عن الرهور وعى أحلامه الزاهره حتّى في المدبسة ، وقد وجد في سميّة الزهرة الصغراء "أما الآن فما رلت أمثلها زهرة صفراء ولكنّها ذاوية" (4) . ويستمرّ الحلم ويتعمّق في دهن البطل وتزداد أرمتة مع أسرة آل ياسر بعد موت عبّات وموقف "كرار" منه إذ اصبح علمه الرواح ، فخرج من القصر كالهائم فيلاحظ أنّ "آلهة الحتّ (التمثال) تتحرّك" (5) . لكنّه يكتشف بعد برهة أنّ الآلهة ثابته . وعندما ينزل المطر بتطهر وبأى الحلم الكبير ، أو الحلم المفتاح "أصفت إلى المطر

(1) حبرا - صراح - ص 33 .

(2) م . ن . ، ص 56 .

(3) م . ن . ، ص 67 .

(4) م . ن . ، ص 69 .

(5) م . ن . ، ص 82 .

يحري سيولا حول البيت ، رأيت رهرة صفراء مجهولة الاسم تطمو على المياه ، وكلّ ورقة فيها تنحرك وتتلوى (كأنها أبد وسيطان) في فرح ، في ضراعة ، في استسلام وعامت الرهرة نزلا ، ودارت في المعطفات واستقرّت في الزوايا المنعزلة ولا مست الصخور ثم انزلت مرة أخرى وعادت إلى الدوران عابثة . وعند سفح الرابية كان جمع من العشاق في ملابس زاهية الألوان ، وزورق ينتظر صعود العشاق إليه ليحملهم إلى كيتريا جزيرة أهروديتي ، فراحت الرهرة الصفراء تعوم حول الزورق ، ثم تفتحت أوراقها وصعدت من بينها سمّية ، وشعرها مزين بالأقاصي لتقود سفينه العشاق . وملأ الحلم عينيّ ثم غسته غاشية حين هوى عليه شبح كشيع الموت ، فتساقطت وريقات الرهرة ، وغرق العشاق في النهر" (1) .

إنّ الحلم هنا يتخذ شكل المأساة التي تعيد تركيب أحداث الفصّة بصورة مركزة رمزية . ويزداد الحلم حضورا عندما يختلط الحلم بالواقع والفعل بالرمز . فيسمى المنصّور خيالا واقعا وهنا تكون المارقة : "تحسّست ببدي نانة الحسم المصطجع بجانب ما أعجب الوهم ! إنّ هذا جسم حقيقيّ ، وهكذا يتجسّد الحلم ... طنها ، حصرها ، فحاة فتحت عينيّ وقد أصاسي الرعب وانتصت كلّ شعرة في جسمي هلعا وصرحت بأعلى صوتي "سمّية" وامتلاّ اللّيل بصرحي" (2) . إنّ الحلم هنا ميلاد جديد ، وهو في ذلك صمو لصيحة المولود وهو يستقبل العالم .

إنّ الحلم والذكريات من المصادر الأساسية لصور حبرا الفنّة . وقد حسّد الحلم في سعي البطل إلى التفكير في واقعه حالما ، فلذا الواقع يتخذ صورة جديدة هي صورة الأمل الذي يؤمن به البطل. إنّ هذا الأمل يشوبه الخوف والمرارة لأنّ الفرد يشعر أنّه محتلق لأماله وأنّ هذا الأمل ليس إلّا سرا (3) ومطمحا من عالم الخيال الذي لا يمتّ إلى الواقع الحقيقيّ بصلة . وكذلك الذكريات ، فإنّها وإلى أينعت بذكريات الطفولة فإنّها في الحقيقة، تقسم معادلة بين الواقع المرير والعالم الماسي السحوي الذي

(1) حبرا - "صراح" - ص 86 .

(2) م. ن. ص 87 .

(3) من آخر أعماله القصصيّة "سراب في باريس" ، أطر مجله الجبل - مور يوليو 1990 ، م 11 ، ع 7 ص 62 - 71 والسراب سمّة مثل الصراح والرجبل نسّم أعمال حبرا المصصّة والروائيّة .

كان فيه البطل نقيّ الذهن سمائلا بالآتي على عكس الواقع المتدهور الآن ، وهو واقع يفي الماضي ، بل يناصه العداء ويقاومه مقاومة كبيرة . وقد اتضح هذا المسار أكثر في رواية "السّينة" . فالبطل الذي يسعى إلى الهروب إلى منطقة تمكّنه من النسيان يجد نفسه وجها لوجه مع مأساه . فلمي تنبئه كأنّها القدر الفاسم، ومنذ البداية يتكهّن البطل بواقعه المرير . يقول : "... وأنا نمت في الحال ، ولكنني أقفت وكأني لم أم . وليس في عيني أثر للتّوم ، أقفت على صوت الموج يصفق جبب الباخرة صفقا نظيما مداعبا ووش ، ش ش ، و و ش ش ش ... تمّ سمعت حركة ، حركة ، بل أحسست بها بخراي - حركة مبهمّة كلّ صوتها آت من طريق الكوّة المستديرة مع صفق الموج . ولكنني لم أخدع نفسي طويلا . فالحركة هي وراء الجدار الذي هو لصق خراي... الحركة من لمى وزوجها ، ما أوهي هذا الجدار ، وكنت حسبته من حديد ! يا لله ... إتعا يتغازلان ، لمى تهذر جمالها ، تسفح أثوثتها ، تعطي من شفنيها وبهدبها في الطرف الآخر من الجدار . وقفرت كالملدوع في فراشي كيف أقصى الليل على مسمع من هذا كلّ من لمى... ، ولست نبأني سرعة وخرجت إلى طهر الباخرة ، ريثما تنتهي نروّة الحبّين وراء الجدار، ريثما أسحق صورة هذه المرأة وراء عينيّ..." (1) .

إنّ هذه الصور تتجسّد حلما واقعا في سحيّة الرّواية ، فالواقع المختلّ غير الواقع الحقيقي وإنّما هي أضغاث الأحلام نصوّر للرّاي واقعا ممكّن الوقوع. لكن الحقيقة عبر ذلك . وقد اتضح ذلك عبر المسار الرّوائي حيث تبت أنّ علاقة "فالج" مع "لمى" كانت على غير ما يرام . فالعلاقة بينهما انصمام كامل يقابله تعارب كبير بين الدكتور وإمبليا بل هو تجاوب تامّ بينهما . ولا عرو أن يصوّر الرّاي بقيّة الحلم ، وقد انحسر على واقع حديد ، واقع بمرر المصارف الكسرى . فهوّل : "كبت أعلم أنّي بمرور كلّ ساعة ، أفترب خطوه أخرى من الخافّة الرلّمة ، بل إتسي بعد تلك الآيام الصعبة الأولى، أردت الرّكض إلى الخافّة ركضا . أردت أن بقرّر شيء ما ، فاسهي . ما عدت أسنطيع نحمل هد العنمود الحائر الذي يتدلّى ليلمس سمّتيّ ، ثمّ برنفع عنّي قبل أن ألسفه . ولمي رأيها كما لم أرها في السّنوات الماصيه . بقدّم رحلا ، ونؤخّر أخرى في سبرها نحو الخافّة نفسها .

(1) حبرا - "السّينة" - ص 14 .

وأخيرا أغمصنا أميننا ومشينا إلى الشفير وقفزنا" (1) . إنه حلم اليمطة الذي يصور المستقبل . فعصام ولمى قررا المصّي قدما من أجل تقارب أمثل إلا أن هذا الحلم لم يصل حدّ المحيطيّة . ذلك أن المحيطيّة لن تقع إلا بموت فالج . وقد استطاع جبرا أن يوفق التوفيق كله في دفع الأحداث إلى التآزم تدريجيّا . فإلا الخطأ في نفسيّة فالج ذاته ، فقد أحبّ إميليّا وقررا الخروج معا إلى "بابولي" إلا أنّه اكتشف العلاقة بين عصام ولمى . فقرر فالج الانتحار لا ردّ فعل مباشر على هذا الكشف ، وإنّما لآته - وفق نفسيّته وموسوعيّته - كان يحلم برحم أرحب وعالم أوسع لا يمكن بحال من الأحوال أو يوجد له المجتمع المعاصر . وهو ما أبرزه من خلال كتاباته ومذكراته . إنّ الحلم في هذه الرواية يقوم على المراجعة بين الواقع وتصوير الآتي تصويرا موجيا . وقد كنّ للذكريات دورها في تنمية الصور وفراة التعبير، فوديع يتذكر طمولته في القدس وعصام الذي سعى إلى النسييل يعود بالذاكرة إلى عهد خيون بن حيّون . إلا أنّ رواية "البحث" هي رواية الذاكرة بحقّ ، فأول كلمة تنفتح بها الرواية هي "الذاكرة" . يقول الرواي : "تمنّيت لو أنّ للذاكرة إكسيرا يعيد إليها كلّ ما حدث في تسلسله الزمنيّ ، واقعة واقعة وحسّدها ألفاظا تنهال على الورق" (2) . ولا غرو أن تنبني الرواية على الذاكرة فهي بحث في حياة وليد مسعود يسعى إلى تحقّقه الرّاي جاهدا . فيسأل الآخرين ويدقّق في الوثائق ، ويعتكمك أحييرا في عرفته لكي بعيد البناء ، ويقيم الصرح ، وينبري وليد حياة مائجة أساسها الذكرى وعمادها الحلم . يتذكّر وليد نسكه في الكهف البعيد . فيقول : "... وعندما استلقينا على الأرض للنوم ، من الوادي المخصوص بصوء السمّر كأنّه موج بالأصوات ، وحلمت أحلاما عربية ، كنت أراي راكبا حصان أبي - أجوب به فلوّات واسعة . أشقّ به صخورا وكهوها ، وأمر مساها تنصاعد حولي تبريد إعرافي . ولكنّي أنسى عائما عليها مع حصاني ، وما أن أصل إلى الصّفه الأخرى حتّى ألويّ عنق الحاصل وأحوص به المياه عوده من جديد . وفجاء أفف وفد نسبت صديقيّ الاننن وبني إحساس بلّ الله لسبب ما عاضب عليّ..." (3) . إنّ "وليد" - إدجد نفسه في تحريرة فريدة ،

(1) جبرا - "السّفينة" - ص 157 .

(2) جبرا - "البحث" - ص 11 .

(3) م. ن. ص 129 .

معية صديقيه فى الوادي من أجل سك يطلب فلا يحرك ، يغمس في الحلم هروبا ،
فبعد حضان أبه الطائر يلج به الأعماق ويحرجه من المآرق ، كمنارد خام سلسل . إن
الحلم عنصر من العناصر التي تعطي لصور جبرا قوتها وحدواها وكذلك الذكرى ، فهي
سبع يضى على الصور بضارتها وبصاعتها فلذا هي صور تبيح كشف الدواخل
وضع الباطن .

ويتجسد الحلم بصورة أعمق وأجلى في رواية "العرف الأخرى" ، فبعد البدء
بلج عالم الأحلام . فالبطل يعيش حالة من الضياع هي بين الحلم واليقظة ، بين الوعي
والعيوبة وقد زاده فقدانه للذاكرة انغماسا في الأحلام ، بل إن الواقع ذاته اختلط عنده
بين الحقيقة والخيال . يقول : "مرت دقائق استسلمت فيها للواقع ، بل إنني أنزلت
رجاج النافذة لانتعش بالهواء البارد الرطب الذي جعل يصرب وجهي . ولا بد أن الفتاة
لاحظت انصراف اهتمامي عنها . ففي مقدوري عادة أن أغزل نفسي عما يحيط بي عرلا
كليًا ، إذا اقتضت الحاجة ، كل في ذهني كهفا عميقا أنزلق إليه فلا أرى ولا أسمع أحدا ،
في كهفي العميق هذا ، أخذت الآن أستمع بالهواء البارد الرطب الذي يضرب وجهي
وأسمع موسيقى كنت في الأيام الأخيرة كثير العزف لها - لبلبات شوبان الشات (1)
وهو يترك فراش صديقه جورج صاند في ظلام مايوركا والمطر يهطل مخرارا صاحبا
على الحرية المهجورة ، وفي غرف المنزل القدم يتحسّن طريقه في ضوء شمعة إلى
البيانو الذي سيطلقه بأنغامه من كل ما هو فيه ، وبحرره من مرضه ومن آلامه - ولو
لليلة واحدة أخرى ... " (2) .

إن الأحلام تسع حيوطها مع الواقع فتصرب نطاقا بالبطل . فلذا هو حالم في
واقعه ، واقع في أحلامه ، بل إنه لا يستطيع التفريق بين هذا الذي يقع وهذا الممكن
الوقوع ، وهذا المشهد الحى ، وهذا المشهد المنبلى . إنها الحياة في نقلاتها تحاكي
الذهر وهو يمضي نباعا . والبطل عمره سائر وفق قدر محنوم . إن بطل العرف دخلها

(1) شوبان (فريدريك) (1810 - 1849) مؤلف موسيقى بولوى روسطيمى السرعة
التقى بجورج صاند سنة (1837) وصحبها عشر سنوات . وقد تحدثت صاند عن هذا
اللقاء في كتابها "شياء في مايوركا" (Un hiver à Majorque) في منطقته البالار .
(2) جبرا - "العرف الأخرى" - ص 19 .

حالمًا وسيخرج منها - إلى قدر له - حالمًا . يقول الراوي في نهاية قصته متحدّثًا عن صديقه الذي نسيه علموي عند التّوّاب : "أحسني على عقل ، وعندما ركبت إلى جانبه وهو يسوق حبلّ إليّ أنّها سبّارة المرسيدس نفسها التي ركبت فيها مساء البارحة بصحبة لمياء أم أنّي تميتت ذلك ، كمن يتمنّى المستحيل ؟ رفعت الورده ونسقت سذاها النديّ . هذه الوردة الحمراء على الأقلّ ، حقيقة ..." (1) .

إنّ رواية "الغرف الأخرى" مشبّعة بالأحلام إلّا أنّ الدّائرة فيها تكاد تكون مفقودة . أمّا الرّوايات السابقة فهي مضطّعة بالأحلام والذكريات معا . ولا غرو في ذلك ، ففي رواية الغرف أُرلد الراوي ومن ورائه الكاتب ، إبراز قمة الضياع ، ضياع البطل وضياع الأرض وضياع الكيل . ولعلّ الكاتب يرمز من وراء ذلك ، إلى حالة الفلسطينيّ التّائه في عالم لا يناصره إلّا العداء .

5 - الخنسر :

إنّ الخواص من شَمّ ولمس وسمع وبصر وذوق والحلم والذكريات كلّها مصادر هامة للصّور الصّميّة عند جبرا في أعماله الرّوائية المتميّزة . وقد مكّنت الخواص الكاتب من استكناه الواقع والتعمّق فيه . فكلّ التعامل مع العالم بواسطة الخواص دفعنا إلى تحسّس كنه الحياة . وجاء الحلم والذكرى ليعمّق النظرة ويقوّي فيّة الصّور . فإذا الصّورة عند جبرا حياة زاخرة دافقة . فما من صورة من صوره إلّا لها دلالاتها العميقة تمكّن من التكهّن بالأحداث القادمة والأفعال الحاصلة ، كما أنّ الذكريات كانت منبعًا خصبا ، شكّلت ظلاله نوعيّة منبّزة من الصّور فجاءت جميعيّة دقّاته تسطع نورا وأضواء وحياة . وقد وجد جبرا في محال الجنس مسعا آخر لصوره . فالجياة دورات لا تنتهي ولا يمكن بحال من الأحوال أن تصوّر إلّا إذا تعدّدت المنابع وسناكك الصّور من أحل خلق رحم الحياة . ولعلّ الخنسر من أبرر العناصر التي تمكّن الحياة من هذا المعبر المسرف . فإذا ما حاول أدب أن بصوّر الحياة ، فلا بدّ له أن يستفسّر مكوّنها وأسباب تحقّدها . ولذلك كلّ الخنسر عنصرا من العناصر التي اعتمدها جبرا منبعا لصوره ورسومه . فجاء الخنسر في رواياته نرتّا للغة . فكلّ أبطلال جبرا

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص 161 .

مهووسون جنسيًا . ولا غرو أن يجد رواية جبرا الأولى تتحدث عن الحب والجنس باعتبارهما الموضوع الكبير وعمودها الفقري .

فكلّ الأحاديث المرتبطة أساساً بـ"ركرلن" أو "سميّة" هي أحاديث جنسية . وإن ارتفعت إلى درجة الحب مع سميّة ، فإنّ ركرلن هي المعادل للجنس في منظوره الجنسي . لذا فقد ورد الحب المثاليّ الأوّل مقروناً عادة بالحلم . أمّا الحب الجنسيّ فقد جاء متحرّراً من الحلم مرتبطاً أساساً بالواقع وبركرلن . يقول الراوي : "انتصبت فجاء ودنت منّي . فكلن في عينيها ذلك البريق الجنسيّ الذي ما انفكّ يلتصق في أعين آل ياسر منذ الأعصر الخالية . ولما مددت يدي مصافحاً لأودعها أمسكت بها ثمّ ارفعت بشفتيها نحو شفتيّ وقبّلتني" (1) .

أمّا في رواية "السّمينة" فإنّ الجنس يؤكّد حضوره كمنيع للصور المثنيّة . فمنه تستقي جدوتها ومنه ينفت رحيقها . يقول الراوي واصفاً الحياة : "ما عرفت في يومين وما تعرفه اليوم ليس واحداً ، الحياة تسيل تهرّي تسابق البشر . وهي كلّ يوم تغتّرك . تأكل منك تقضم من حواشيك توسّع الحذر في قلبك ، وكلّ يوم تضيف إليك وتضخّمك ، وتدقّ في قلبك مسامير المتعة والآلم ، ولكنك متغيّر أبداً . طمولتك ترافقك ، ولكنها ما عادت جزءاً منك . إنّها هناك - بعيدة منك ، مع ذلك الموج في أقصى الأفق ، في الجزيرة التي تراها في بحر أحلامك . شابّ مثلك يفعم صدره بخواطر الحبّ لا ريب . فتاة عسليّة العينين تركبتها في محطة قطار أو في سيارة تحمل أكياساً وحقائب ، سمراء صوتها كأغاني الليل تسمع من بعيد : لا بأس ، لا بأس" (2) .

إنّ هذه الصور المتسلسلة تؤكّد على معنى الحبّ ، أو تلك العلاقة التي تربط بين الرّجل والمرأة . إلّا أنّ الراوي يتمادى في تصويره فيقول : "... بين الخامسة عصره والثلاثين ، قد نعرف عثر نساء ، وقد نعرف حمسين ، لبعضهنّ جهود صغيرة كالتيّن الفخّ ، ولبعصهنّ أفخاذ كالرّحام ، بعضهنّ خلّفن عمامه من الرّؤية ، وبعضهنّ مارلن يعذس العين بوجد حاذّ ملخّ ملموس . فأنا من عسرة الرومانسبس في قصايا الحبّ والجنس . في نابولي - أحمل نفوداً كافية ؟ في نابولي سنعرف معنى الجسد . إنّّه معنى مخجل ، لماذا ؟ لأنّه حيواني ، الجسد هو الحقيقة الوحيدة التي لا يستطيع

(1) جبرا - "صراخ" - ص 80 .

(2) جبرا - "السّمينة" - ص 19 - 20 .

أحد دحضها ، وهو صلتك ، وصلني بالوحوش بالدواب" (1) .

إنّ الصور المميّنة تستقي معيها من الجنس ، ولا عرو في ذلك ، فجبرا يسعى إلى تصوير الواقع الإنساني وهو يحد في عالم الحيوان منعاً لإبرار العريّة أو القوّة الحيوانيّة البهيمة في الإنسان ، وبذلك يصل إلى التعبير عن الحقيقة الإنسانيّة التي هي ديدنه . ولعلّ ما جاء في رواية "البحث" من صور تتبع مع الجنس يوضّح ذلك أكثر . ففي النصوص التي حبرنها مريم الصقار أو وصال رؤوف ، وكذلك وليد مسعود الذي كتب مقاطع من سيرته الذاتيّة منع سخيّ للتعبير الفني المنبني على الجنس (2) . أمّا في رواية "الغرف الأخرى" فلنّ الجنس يرتقي ليمسى صنواً لرحيق الحياة (3) .

ت مراجع الصور :

إنّ مراجع الصور في روايات جبرا متنوّعة ومختلفة ، فمنها من ارتبط بالإنسان في القرية أو في المدينة ، ومنها من ارتبط بثقافة الإنسان ومعارفه . فجبرا يستقي صورته من الكون ومما يعرفه حول الكون . فهو يأخذ من الطبيعة بعض صورته في القرية بعض المظاهر التي كانت قد أثّرت فيه . فيثري بها تصويره وهو يرى في المدينة منبعاً جديداً لصورته ورسومه وهي صور تشهد بمأساة الإنسان ومصيره المرير . وجبرا يحدّ أيضاً في المعرفة بصفة عامّة والثقافة والآدب بصفة خاصّة معينا آخر لرسومه وإبداعه الفني .

1- القرية والمدينة :

إنّ المحيط الذي يعيش فيه الإنسان هو مرجع من المراجع التي استقى منها جبرا صورته ، فجاءت كلّها أو في الأغلب الأعمّ ، تعتمد على مناظر طبيعيّة استقهاها الكاتب من القرية أو من المدينة . وإنّ كانت الصورة المستقاة من القرية ذات صبغة شاعريّة إبحائيّة سرر عسى الكاتب للقرية والطبيعة ، فلنّ صورته المستقاة من المدينة هي صور كئيبة تنبئ الحزن وتحدّد معها الأوصاف والآلام والأوهام . فقول نطل مسراح

(1) جبرا - "السّمينة" - ص 20 .

(2) جبرا - "البحث" - ص 191 .

(3) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص 27 .

مصوراً هجرة الأسرة إلى المدينة : "وهكذا هجرنا التلال والوديان والكروم ، إلى الحيّ المظلم مما فيه من بيوت كالقبور ومراحيض فائضة وهواء ملوّث " (1) .

إنّ الصور المسبوحة من المدينة أو المركّزة فيها تحيل مباشرة إلى القرية والريف . قصور المدينة تدلّ على عمق المأساة الإنسانيّة في حين تظهر القرية منطقة الاطمئنان والراحة حيث تنعم النّفس وتطرب جذليّهما تحبّوها الطبيعة من حنان ورافة وحبّ . وإن كانت رواية "صراخ" تبرز المفارقة بين الريف والمدينة باعتبارهما مرجعين من مراجع الصور فيهما ، فإنّ رواية "الغرف" لم تبق من الريف أيّ معلم بل إنّها اكتفت بتصوير المدينة / الخراب - المدينة - الآتون . ولذلك جاءت الصور المركّزة فيها وعليها صوراً توحى بكآبة سوداء تغلف رؤية الرّاي . يقول البطل مصوراً شوارع المدينة : "كانت السّاحة ميداناً كبيراً من ميادين المدينة تمتدّ على جانب منه أشجار اليوكاليتوس الكثيفة ، وعلى الجوانب الأخرى ، مباني متراصة عالية ، كل من مدانا موحشاً [. . .] والسّاحة العريضة خالية ، خاوية ، مهجورة ، مسية من الله ومن البشر . كلّ المدينة لم يبق فيها من يتحرّك ، من يسعى ، من يحبّ ، كلّ واء فدا احتاجها ، ولم يرحم أحداً " (2) .

إنّ الصور المسبوحة من المدينة أو المتعلّقة بها هي صور مقرّفة مكتشبة . أمّا صور القرية (الجبل متلاً) فهي الإشراق ذاته ، والقدس هي المدينة الوحيدة التي ستنقي منها رواه "البحث" و "السّقيفة" أو صافهم السّاعريّة وصورهم الفنيّة ، بل إنّهم كثيراً ما يربطون المدينة بالمرأة سعياً لتصوير مفهوم الخصب . ولعلّ أروع مثل على ذلك الصور التي أوردها وديع في وصف قرية سلوان . فيقول : "... نزلاً الدرجات الصّقلية إلى أرض الكهف ، وعلى جوانبه تساق المياه دافقة عبر فجوة كبيرة تتسع عند الفاع ، ويصبق على ارتفاع يزيد قليلاً على قامه الإنسان ، صخرها الأصفر الورديّ الأملس في عومة بسرة النساء اللّوان يردّها كلّ صباح ومساءً " (3) .

(1) حبراء - "صراخ" ، ص 37 .

(2) حبراء - "الغرف الأخرى" ، ص 6 .

(3) حبراء - "السّقيفة" ، ص 62 .

إنّ مراجع الصور التي تتضمنها حبرا سميّة حدودها وفتنّها من المدسّه أو
المره . ولا عرو في ذلك فالمدسّه أسمب واقعا حتّا يعيسه الفرد ، كما أنّ المره هي
منطلق وأمل وحلم . إلا أنّ حبرا يعرف مرجعا آخر لا يعلّ أهميّة عن المدسّه والمره بل
تد بظاههما : إته مرجع المعرفة عموما والنقاه والأدب خصوصا .

2- النفاه :

ننمّر أعمال حبرا الرّوائيّة بما نرخر به من صور مسمّدة من معارف العصر
والنفاه الإنسانيّة . فحبرا بسنّى الكبير من صورته من معنّه النفاي الواسع ، ولا
عرو في ذلك فحبرا رخل موسوعيّ أحد بكلّ شيء من طرف وساهم ساهمه فعّاله في
العديد من الفنون ونرجم الكثير من الأعمال الأجنبيّة بل إته احتضن في غريب أعمال
شكسبر . والذّارس لروايّاه حسن يرحم المعارف والمعلومات . فمن جدب عن
الرّسم إلى المجاوره حول المفاهيم الفلسفيّة إلى الكلام عن الآثار والمناطق النارجته
في العالم (1) . ويكفي في هذا المصمار بالتذكير بما توصلنا إليه عند دراسنا
لشخصيات حبرا وقد ننس لنا أنّ سحوصه يمتلكون الرصد النفاي لعصرنا . ومن ثمّ
كال هذا الرجم من الأعلام الوارد في رواياته ، وهو دليل على سعه المعارف عنده ، وهو
ما كل له أثر كبير على صورته .

إلا أنّ حبرا وجد في الأساطير والخرافات السعنيّة والدينيّة وفي قصص ألف
ليله وليله والبراب العرسيّ العالنيّ محالا واسعا لاسيماط الصور والاخله . ويذكر
هنا إسرائه العديده إلى "الكوميديا الإلهيّة" في "صراخ" و"أسطورة الأسكندر" والخرابه
وماء الخلود في "الحب" و"أسطورة المديونور" في "العرف الأخرى" إلى جانب النظرة
التي نطس بها روايته "السّمنيّة". وهي مسمّدة أساسا من "سنيّة بوخ" و"أسطورة
الطوفان" ، دون سبل حديثه المطول وصوره العميقه المذكوره أساسا على سبلاد
المسبح .

والباحث الفطن يحسّس المدارس الصنّيه والمذاهب الأدبيّة التي تفاعل معها
الانطال - ومن ورائهم الكاتب سوار حنا، عاها - أحيانا - وساروها دون السفسوط

(1) يذكر على سبل المبال : "سبطه الكاري بإطالنا ودواسين في البحر : سكيلا
وكاريدس . أنظر "السّمنيّة" ، ص 157 .

في حدودها والالتزام بقواعدها . فرصت هذه المدارس وجودها عبر أسلوب الكاتب .
ولعلّ أهمّ هذه المدارس هي :

3- الواقعيّة والروميستّة والوجوديّة :

وتتمثّل الواقعيّة في محاربة الكاتب وتصويره للواقع ومحاولته لأن يكون
أمسّا . وستستفّ الصور الواقعيّة عند وصف المدينة . يقول أمين واصف رّوآد حاة
دخلها أوّل مرّة مع صديقة القدم : "... وفي نظراتهم بريق من الحقد كالتماع حدّ
السكّين" (1) . ويقول في موضع آخر : "... غرف كالصناديق..." (2) . ويقول
محمود راشد متحدّثا عن تجربته : "... ساق المدير صديقي أمامه إلى غرفته ، سوق
الشاة" (3) .

لنّ هذه الصور مستمدّة من المدرسة الواقعيّة ، فالرّاوي يحاول أن يساير
الواقع ، فيعبر عنه بطريقة واضحة جليّة . إلّا أنّ شخصيات جبرا ورواته يستلهمون
عند صراعهم وإبل ولوجهم معترك الحياة الكبير ، بل إنهم ينسلّجون بصوت من
الرومانسية تمكّنهم من ضروب الأحلام يحايلون بها الوجود وفرص الكسان ، بل لنّ
بعض هذه الشّخصيات يذكرون هذه الكلمة ذاتها (4) .

إلّا أنّ أبطال جبرا يجدون في "الوجوديّة" ملاذهم للمعل . فهي التي تدفعهم
إلى المصارعة ، فيدخلون الحلّة وبعصمسون في المعترك . ولا عرا أنّ يلاحظ أنّ بداه
جبرا هي مدّ للحرية وأنّ النّهاية هي طوفان يعقبه احيار وصراع . ويكفي لنؤكّد ما
سبق ، أن يورد هذه الصورة التي جاءت على لسان وديع موصّحا مبادئه : "... أن
أقول لا ، هذا حقّ أتشبّث به بأظافري ، بأسناني ، وإلى اقتصى ذلك برف دمي . أن أقول
نعم هذا كسف أتشبّث به أيضا بالأظافر والأسال . ففي أعماقي إذا مدّ إليها أصابعي ،
ولو بمسّقه من خلال طبقات المحارب السوداء الجارحة ، يكمن ذلك البريء الساذج
المحتّ العاقل . نوأم فائز في سنّه الخامسة عشرة ، حالسا على عيبه عماره قدّمه بأكل

(1) جبرا - "صراع" ص 50 .

(2) م. ن. ص 51 .

(3) جبرا - "السّفينة" ص 114 .

(4) جبرا - "صراع" ص 75 .

"السّفينة" ص ص 20 - 163 .

الكعكة الصغيره مع الرصير ، ويرسم عيون الناس فائضة بينابيع الحياة" (5) .
إنّ هذه القوليه هي صور متتاليه يوح بها وديع ، وهي مأخوذة ضمنا من
كتاب كامو : "الإنسان النائر" ، وهي نعيم عن نوره الفرد أمام "ظلم" الجماعة
و"اكتساحهم لإنسانيتته" . إنّه التمرّد الذي يولد الفعل ، الذي يولد بدوره الحرّيّه
ويمكّن الإنسان من محابهه المصير مجابهه صريحه قويّة .

إنّ أبطال جبرا ينفادون ضمنا إلى الوجوديّة وبها يصارعون وبفضلها يعيشون
واقعهم ويفرّصون ذواتهم ، وقد جاءت صور جبرا الفنيّة مبنية على هذا المذهب
ومبطنه به .

لكن ما هي محاور هذه الصور ؟

محاور الصور ووظائفها :

1- محاور الخيال :

ترتكز الصور في روايات جبرا على الإنسان ومحيطه . وتتعمّك بصفة خاصّة
على بعض أعضاء الجسم والحواس وأهمّها ، إطلاقا ، الوجه والعينان . ويجد الخيال
محاله المتّسع في إضفاء معالم الطبيعة على الإنسان ، فإذا "سميّة" في "صراخ" سجرة
تنمو وتمتدّ وتنتعالي (2) . وهو في "السّفينة" وجه حبواي ينمّ عما في الدواخل (3)
وهو في "البحث" له "شعر كستنائي كخيوط الحرير وحدّل كأوراق النورد وختم
منعّم كأنّه مرسوم باليد" (4) . أمّا في "العرف" فالوجه "أقنعة متشابهة" (5) .

إنّ هذه الصور ذات أبعاد نفسيّة وحسيّة وحصاريّة . وكلّ ذلك يتّفق ورؤية
جبرا الفنيّة حيث يجعل الأجزاء وهذه تبرز في الأخير ، جمال الكلّ . أمّا محيط
الإنسان ، فهو مدينته وفريه ريفيّة يحدّق عليها الرّواة وصمهم الساعريّ تارة يؤكّد
وحّد وأخرى يكرّره وخسبه . يصف بطل "صراخ" المدينته الكئيّبه فيقول : "... والسارع
طويل لا ينهي ، والعمارات الشامحة ندو كالمقرصه يوفرها على كتفي ، وأقواسه

(1) حبرا : "السّميه" - ص 243 .

(2) حبرا - "صراخ" - ص 45 .

(3) جبرا - "السّفينة" - ص 11 .

(4) حبرا - "البحث" - ص 54 .

(5) حبرا - "العرف الأخرى" - ص 9 .

كالمجراح المفتوحة في الظلام والسماء السوداء من فوق ترصعها النجوم" (1) .
إنّ المدينة تستمدّ صورها وأوصافها من الإنسان . فالبنايات ذات الطوابق
المتراصة تأخذ شكل الإنسان الجالس المتكّوم على نفسه . وهي جلسة العائز كتابة
على تداعبها وكبرها وهشاشة سنائها السريع الزوال . وتلك هي البنايات في المدينة .
إنّ هذه الصور متأنيّة من نظرة حبرا إلى الإنسان والكون . وهي نظرة الفنان الذي
يرسم بالحروف والكلمات ما يرسمه بالريشة والأقلام ، فحبرا رسّام مبدع ينقل
العالم المحيط في صور متعدّدة الكتّها في الأخير تعبّر عن موقف من الإنسان في
صراعه مع الكون والعالم .

2- وظائف الخيال والصور:

إنّ وظائف الخيال والصور متعدّدة . فهو في الغالب الأعمّ تصوير للأحوال
والمواقف الدرامية ، وهي في بعض الحالات للنقد والسخرية وهي في طور ثالث،
تصوير فنيّ يسعى إلى إبراز الجمال والقبّح في تواضعهما وتكاملهما .
إنّ الصور في روايات جبرا تسعى إلى التدقيق والتفصيل إبان رسم الأحوال
النفسية للأبطال ، فكلّما تعمّقت المأساة وعمّ الألم الشخص سعى الكاتب إلى رسم
ذلك باحثا عن الصورة الموحية . يقول الرّاوي في "صراخ" واصفا سميّة ومسترجعا
ذكر بانه الجميلة معها : "... كنت أجلس قبالة سميّة وأطر إليها لا أكلّ ولا أملّ ،
وهي تتظاهر بالقراءة فأقول لها في عبارات لا نهاية لها ، إنّ شعرها كحقل من القمح
قبل الحصاد ، وإنّ في أطرافه قد علّفت رهور صفراء ، وإنّ عينيها كذا وشفتيها كذا ،
محتلا جسمها عصوا عضوا ، لأمرؤ إليه جمال أحسن ما خلق الله لمتعة الإنسان ،
وننرتج الأشجار حارحا في الشمس ، وبحرك سمّة ذراعا وتقلب صفحة من كتابها ،
فأغتر جلستني لأنصب الغراموفون وأجهد ذهني بحثا عن السناييه والكنايات . ثمّ
نهض لنفول إنّها تحتني بحسدها . فهو جزء من الشمس وهمة منها ، وإنّها تصع
صبح حسدها من ذراعي ، إلى أن يحذر الشمس وراء الرّوايى النائيّة ، ويخضع
السحب في الأفق العربيّ فيسرق الحطى على جسمينا يوم دهميّ . وأفيق بعد
ساعات فأجد أنّ دموعها قد بلّلت خديّ ، كأنّ حرنا يتقاذفها تعجز عن وصفه . وعندها

(1) جبرا - "صراخ" - ص 66 .

يساورني الفلق على ذلك الشوق العارض الذي يعيها ، فأشعر بأنّه - رغم كلمها بي-
يبتعد بها عني" (1) . إلى التصوير في هذه الفقرة يتّسم بسعي المؤلف إلى رسم
الحالة النصيّة المأساويّة ، فهي قفّة السّعادة ، في قفّة اللّقاء بين الأحبة ، يشعر
البطل أنّه محاط بضرب من الكآبة العميقة التي تنحدر منه الدّواخل . فالجزر
الدفين يكتل صديقه . وكذلك يشعر فالح في رواية "السّمسنة" . بقول وديع مصوّرا
حاله هذه الشخصيّة : "رأى نفسه أخيرا كالجذع المقطوع ملقى على أرض آباءه
وأجداده. لعلني لا أقول هذا إلا لعلمي الآن بانتحاره ، لعلّه كل أقوى
وأصلب من أن تقطع جذوره . مهما أشتدّ وقع الفؤوس عليها ؟ لعلّ انتحاره
كل انتصارا على الذين رفعوا الفؤوس في وجهه ؟ مهما يكن الأمر
فلنني شعرت بخسارة هائلة لانتحاره . رغم آيامنا القليلة معا ، فقد
بدأت الحياة اليوم وكأنّها فقدت جزءا رائعا من كيانها ، حتّى بالسّسة إلى ،
وأنا أنتظر قدومها من روما" (2) . إلى تحصيليّة فالح عايشة عصرها ، إلا أنّه أحسن
بما يعمل فيه وحوله ، فاختار الاختيار الصعب وجابه الموت بالموت . وتلك هي قفّة
المأساة . أمّا الدكتور جواد حسني فقد اختار المعترك . بقول مصوّرا وضعه وهو
ينسج الحياطة لإعادة تركيب سيرة وليد : "ببوّخ الكون في غرفة صغيرة ، مكنّطة
اكتظاظ الغابة ، مائج موج البحر ، وأتوّد أنا فيه . فأتفد وأفد وأنهاوي في
فضاءات مدوّمة كقطعة من الشّمس اسنرت عنها ، ونطوّحت في فضاءات كون
مجهول رابع ، رائع ... " (3) . إلى الصور في هذه الفقرة ، هي بالتحديد تعميق
للمأساة وانعكاس فيها . ولن بهذا للرّاي نال ، إلا إذا تمكّن من الإبقاء مما عزم عليه .
أمّا في "العرف" ، فإلى الصور تأتي أساسا لإبرار المأساة التي تردّي فيها السّطل .
بقول الرّاي واصفا الوضع البشري بمرّة مدهسه : "... كان السّلم هذه المرّة
يسحدر إلى مسافة بعيدة ، إلى أن يغيب في الظلام كما هي قعر شرّ سحيقه الغور ،
وقد اكتظّ بالسنر ، وانتكا بعضهم على بعض ، ورغم العتمة المراسدة ، استطعت أن

(1) جبرا "صراخ" ص 28 - 29 .

(2) حبرا "السّمسنة" ص 228 .

(3) جبرا "البحث" ص 364 .

أرى أنهم جميعا متعبون منهكون صامتون . إلا من بعض السعال والحنحة هنا وهناك ، ولقد كانوا في ذلك الوضع منذ زمن طويل ، ولا شك... " (1) .

إن هذه الصور تحمل في ثناياها الواقع الإنساني وهو واقع مأساوي بالأساس . فالإنسان يرد العالم لكي يواجه ويصارع ويواجهه ، إلا أنه في الغالب الأعم يكون صحبة مجابهته وصراعه ومواجهته . وبأى هذه الصور من أجل نقد وصعقة أو السخرية من شغوص هم محل شبهة ونقد لاذعين . ففي "صراخ" يخاطب أمين أم سمية ساحرا : "كيف ينزل زواجي العار بأسرتكم الرفيعة ودمكم الأرق ؟ ويضيف متهمًا : "أرجو الله يا سيدي الأيمن علي بكرياء مصرها محزن لمعجون الأسنان ، وأرجو الله أن يجعل في سواقي الشوارع من الماء ما يكفي لغسل نفسي من روعة صابونكم منبع النبل والجاه ! " (2) . إن هذه الصور والأوصاف هي من النقد اللاذع والتهكم الساخر الذي يصل حد الذم والشتم ، ولا تخلو روايات جبرا الأخرى من هذا النوع من الصور ، فكلما كانت الشخصية محل نقد ومنبع خصام برزت رسومها ذات طابع ساخر وتهكم صريح . إلا أن هذا التهكم قد يكون وليد حزن وتأس كبيرين لأنه يوضح عمق المأساة كما هو الشلل لوليد مع المومس . يقول : " رأيت أمامي حبة صخمة ذات فخذين أبيضين مفرجين عن شق أجرد كأنه شق بقرة " . ويواصل معلقًا : " لا . لم يكن ذلك اللحم الأجرد المشطور ما حلمت به ... " (3) . إن هذا الوصف الذي أرى فيه "المسبة به" حيوانا يدل على نظرة وليد إلى المومس . فهو يشعر نحوها بضرب من الرأفة والكراهة ، فهي عالم جميل ما دام غير منكشف ، أما عند الإفصاح فتعسى مسخا وصورة للمأساة . أما في رواية "الغرف الأخرى" فإن الممثل يراوح بين الصورة ذات الطابع المسمي على السخرية والكوميديا السوداء . فكل الممثل يرثي ذاته قائلا : "نقت على وصفي ذلك مدة طويلة ، أصغى بانتباه شديد عسى أن أسمع صوتا من وراء الباب ، أو من تحت أرض الحجرة ، ولا أسمع إلا لهائي الخاد ، وكأنه لا يصدر عني ، بل عن حلق حول أحش خارج عني ويزيد هلعي " (4) .

(1) جبرا - الغرف الأخرى - ص 90

(2) جبرا "صراخ" ص 17 .

(3) جبرا "الحن" ص 191 .

(4) جبرا "الغرف الأخرى" ص 59 .

لنّ صور جبرا وردت في الغالب الأعمّ لأداء وطيفة محدّدة هي كما قلنا آنفا ،
تصوير فتى لإبرار عمق المأساة الإنسانية أوّلا ، وللنفذ والسخرية ثانيا .

* * *

لنّ أسلوب جبرا في أعماله الروائيّة شابه عادة التسه أسلوب سحره فحبرا
شاعر اعتمد العبارة السهلة لكنّه أوحد نسفا جديدا لمجملته وفقر من جرّاء ذلك
المتعارف وأقام علائق محدّثة . فتفتّحت رؤاه عن صور مستحدّثة تنتمي أساسا إلى
الإنتاج الروائيّ الحديث ، ولا غرابه في ذلك ، فقد تعدّدت العوامل وتنوّعت مشاربه
الثقافيّة ، وتكاثرت ميوله واختياراته . فهو مثقّف ثقافة إنكليزيّة ، تعدّ بحق ثقافة
هذا العصر ، إذ هي الطاميّة في كلّ المجالات . وهو الأديب الرّسام الناقد الباحث
المرحّم . فكلن أن أنتج روايته الأولى مضمّخة بسنن النطوّر والتغيّر . ولم لا وقد
كتبها صاحبها باللغة الإنكليزيّة أصلا ، ثمّ ترجمها ، بعد ذلك ، إلى اللغة العربيّة .
ثمّ تابع كتابة الرواية بإصدار رواية "صيّادون في شارع صيّق" التي ألّفها باللغة
الإنكليزيّة أيضا . وفيها أثار قصيّة هجرة الفلسطينيّ إثر سنة 1948 وواصل نفس
القضية في رواية "السّفينة" التي ألّفها باللغة العربيّة ونجح فيها جديدا ، ازداد
وصوحا في رواية "البحر" ثمّ في "العرف الأخرى" . وقد جاءت هذه الروايات في
أسلوب حديث ، يعتمد أساسا فصاحة مستحدّدة تسعى إلى أن تكون صورة لما يعمل
في العصر من ارهاصات اجتماعيّة ونعّبرات كبيره ، تعبّتها العالم العربيّ اليوم .
والملاحظ أنّ هذا الأسلوب في مستوياته المعجميّة والتركيبيّة والسلاقيّة كال ميّالا إلى
مواكبة اللحظة الراهنة دون إهمال لأصاله مطلوبة وامتناع مرعوب منه .

فهي المستوى المعجميّ ، كلّ المعجم الغالب هو اللغة العرسيّة المصبّحة فصاحة
عصريّة ، وهي فصاحة لا تقطع ارتباطها باللغة العرسيّة المصحّ ولا نسعى التواصل مع
اللهجة الدّارحة أو اللغة العرسيّة المحدثه . ومن ثمّ جاءت هذه اللغة صورة للعصر ،
فيها المصطلحات الواردة فيها نوصّح نعتد المصادر ونكابر المراجع . فهي مصطلحات
سباسبه دسّة أخلاقيّة وفكرية ثقافيّة طبيعيّة اجتماعيّة اقتصاديّة نفسيّة جسّته .
أمّا الصّفات فقد كانت متأرّحة من صور حسّية وأخرى معنويّة بين صور واقعيّة
وأخرى رمزيّة . في حين كان المستوى التركيبيّ يدلّ على تحرّر الكاتب من المحسّنات

البدعيّة التي كانت تكتل الجملة العربيّة في بداية النهضة . فلذا جملة سلسلة مترابطة متّسقة يساهم كلّ مقطع منها في أداء وظيفه الأداء التّام . وقد غلب الجمل الفعلية - بلنا لها من طاقة على إبراز الحدث - بقيّة الأماط . فكانت رواياته ذات حركيّة متطوّرة اتّسقت فيها الجمل واتّبعت إيماعات حديثه ، تقوم على التّرديد والتّرجيع والواري والسّامريّة المفرطة . أمّا تعبيره الفنّي ، فهو مرتبط بالصّاجة القديمة . ولا غرو في ذلك فعناد اللغة العربيّة هو ذلك السّرات الكبير الذي وسم لسان الضّاد ببعض الأمثال والتّعابير . فلذا هي منّا في الصّميم ، إلّا أنّ جبرا حاول في الكثير من الأحيان أن يفرز تعاسر حديثة أتت في بعض الحالات في صاعة مبتدلة ، وهي بالأساس تندرج ضمن تجربة الإبداع غير أنّ فشل الإبلاغ وبساطته أحيانا تحيل هذه التعابير إلى جمل سقيمة تنعدم فيها الصورة الجميلة وتنخرم فيها الرؤية الواضحة . وعلى العكس من ذلك وردت في هذه الروايات تعابير أخرى راقية تتميّز بصياغتها الحديثة . فلذا هي صور فنيّة ولقطات مذهنة ومساعد راقية بواسطتها تمكّن الكاتب من تصوير وصيّة الإنسان ورؤيته إلى الكون والحياة في شاعريّة مفرطة . وتركزت مصادر حسرا في صورته ومشاهده ورسومه على الحواسّ . فلذا هذه الحواسّ تمثّل وسيلة التعامل الأولى مع العالم ، وبخاصّة حاسّي السّمع والبصر فاحتفال جبرا بالعالم أساسه الحواسّ مدعّما بالحلم والذكريات والخس . أمّا مراجعته فهي القرية والمدية والمعرفة والتّقافة في حين كانت محاورها الإنسان ومحبطه وتركزت وظائف الجبال على تصوير الأحوال والمواقف الدراميّة بصوره نقدية جادة حيناً وساحرة أحيانا .

وقد تمكّن الكاتب بفصل وسائله وطرائقه الأسلوبية إلى أن يراوح بين أنغام منداخلة وأصوات معتدّة لكي يعطينا سبحا روائيا ذا تركيب سمفونيّ فيه تنالف الأصوات رغم صراعها ، وتتقارب الأنعام رغم تمازجها ، وتتتابع فيه الأحداث والأكلول وتتوازي معلنة عن نوازل الأجراء واتّحاد الدقائق في صلب تركيب يسعى إلى الكمال ولا يصله ، والتّمام ولا يبلعه . وملك هي سمات التركيب السمفونيّ الذي دندبه بصور النحام الواحد مع الكلّ والكلّ مع الواحد .

الباب الخامس : المداليل :

- تمهيد

- الفصل الأول : "تبايع الرؤيا" أو الواقع الذى حاول حبرا تصويره

- الفصل الثانى : "الشئ الأولى" أو سيرة حبرا غاور رواياته

- الفصل الثالث : "الرحلة السامة" أو عالم حبرا الرؤائي ورؤسه

- تعقيب .

لعدركتريا بحسباً فيها سبق من أبواب على اسحلاء أهم الخصائص لمر
حرا الروائي في أعماله : "صراخ" و "السفينة" و "الصحف" و "العرف" - وتمكنا من عدد
سائه الروائي دارسين منطق الأحداث في تفاعله مع عنصرى الرمان والمكان .
وتوصلنا في هذا المجال إلى إبراز كيفة الارتباط بين "نابات" هذه الأعمال ومعنى
الحرية . كما كشعنا العلاقة الوثيقة بين السهابات ومعنى الطوفان . فالرواية في
سائها انطلاق من حرية "واقعة" إلى نهاية هي طوفان منظر ؛ مروراً بحرى نصت
جميعها في ذروة فصوى مبنية على "العنّ والحلم و الفعل". وهي في ذلك تحاكي التركيب
السعوى الذي تشاك فيه الأهواء وتنصارع العواطف من أجل تصوير أمثل للمأساة
هي حقيقة واقعة يعيشها الإنسان ويعمى فيها تدريجياً . . . وقد كان فضاء الأحداث
بعصره : الرمان والمكان رحماً يسعى إليه الأنطال تمثله فلسطين ، وبالضبط مدينة
القدس في رمانها الحاضر المعيش مروراً بماضيها السحيق البهيّ ومستقبلها المشهود .
وحاء أنطال الروايات شخوصاً تمثل المجتمع المدني من ارستقراطية مسطرة إلى
بورخوارية صاعدة ووسط ذلك برر المنقف الإسكالي . وقد تميزت هذه الأعمال بما
يتسم به بطلها من اعتناج على آراء الآخرين فمكتس "الآخر" من الانعكاس فيه .
والتعبير عما يحالجه من آراء وأفكار وحواطر . فكانت الروايات أعمالاً تعتمد على
تعدد الأصوات ، فإذا نلك "المناطق المظلمة" تكشف ونساء . وقد مكنت هذه الطريقة
المؤلف من أن يحفل بظله مراراً متعددة ينكشف فيها وينكشف منها على الآخرين .
ومن نتم حاء أسلوبه مصمماً بواقع المدينة العرسة المعاصرة وهو ما استسعمناه في
الباب السابق من هذه الدراسة ، وعالجنا فيه خصائص السرد الروائي ومميزات خطاب
حرا القصص . وبرى من الضروري الآن أن نعمق في مداخل حرا لنستخلص
معاصده الدفينة . ونفصد بذلك الموصّل عمر "خطابه الظاهر" إلى "خطابه الكاس" .
فالمداخل هي المعاصد التي غفل "النصوص الإبداعية" مباره سر الصال أو وفق عباره
حرا "نلك النصوص التي عدد بمباره "السريعة" التي يهذى بها في بخص الإنداع
الإنساني ونسقه [. . .] لأن النصّ الشرعيّ هو نصّ يعني كلّ شيء . ولدا فإن صممه
دائمه وحدانه لا ننهي" (1) .

(1) حبرا - الخطاب الظاهر والخطاب الكاس - حريده السرق الأوسط بماريج
1986/7/27 ص 13 .

إلى الدلالة أو المدلول هو "كنه النص" الذى يسعى المؤلف عن وعى أو غير وعى إلى إبراره، بل كنه ما يكون المؤلف عافلا عن معانيه إلى أن يمارس السامع عمله، فيستشف منه مداخل كثيرة فد لا تخطر على بال مبدعها . يقول جبرا بصرح العبارة : "إنما نكتب مدفوعين بغوى داخلية لا حيلة لنا بها وإلى الكبير مما ينقاد في الدهن على الورق من هذا الغليان الداخلي يأتي دون إرادة واعية من صاحب العلم نفسه" (1) . وهذا المدلول ليس بالطاهر السامر وإنما هو كالمختف المتوارى خلف شعب من الأفكار والآراء التي يعسر كشفها إلا بعد الدرس والتمحيص .

ولكن نستشف هذه الدلالة لا يسعنا إلا أن ندرس العناصر التالية :

- 1 - "ينابيع الرؤيا" ونقصد بها الواقع الذى حاول جبرا تصويره .
- 2 - "البئر الأولى" وهي تخص تجربة جبرا في تعاملها مع هذا الواقع أو "سيرة جبرا تحاور رواياته" (2) .

3 - "الرحلة الثامنة" وهي حوصلة لرؤيه جبرا وغدبد لعالمه الروائي .
ونحن ، وفق هذا التخطيط نسعى إلى الربط بين سيرة الرجل من ناحية وتأليفه المختلفة من ناحية أخرى . ولعل ما سنوصل إليه يوافق ما انطلقنا منه في بداية بحثنا حيث أكدنا أن هذه الروايات هي رواية واحدة متكوّنة من فصول وأبواب تتشابه وتترابط ويتأخذ بعضها برفاق بعض .

(1) جبرا - "النفس والحلم والفعل" ص 108 وأصا ص 135-136 أما غراهم عرس فيعترف قائلا : "إني لأتصور أن جميع الكتاب يلغون العيون بعينه من اللاوعي [..] إلى الحنفي الذي يبعثه فابعا في القَبْرُوكِيَّ بِسَاعِدَا...". انظر : "السماعل المبادل بين الرواية والروائي" . ترجمة : حصه سيف في : الكرمل ع 19/20 لسنة 1986 ص 317 .

(2) إشارة إلى مقال : محري صالح حول "البئر الأولى" انظر - مجلة الأفيق ع 250 ص 44-43 .

الفصل الأول : "سابع" الرؤيا :

إن كلمتي "سابع" و "رؤيا" من الكلمات التي تتردد بكثرة عند حبرا إضافة إلى "البشر" و "العين" و "صخر"، لأنها ألعاط يعطيها الكاتب "معنى مصافا" يجد دوما لديه في ترديده ونكراره . ولعل ذلك هو السبب الذي جعله يسم أحد كتبه النقدية : "سابع الرؤيا" فجمع بين كلمة "النبع" بصيغة الجمع (سابع) مصافة إلى الرؤيا . وقد حدد جبرا معنى كلمة "الرؤيا" في مقدمة قصيرة ركّز فيها على مفصده يقول : "الرؤيا" كلمة أساسية عندي منذ أن بلغت العشرين من عمري أو ربما قبل ذلك وكانت عونا دائما لي في تحمل العسر واختراق الصعب وتعليل الروعة أبعيها لنفسي وأبحث عنها في الآخرين" (1) . ويضيف موضحا : "اكتسبت كلمة الرؤيا معاني تتخطى معنى الحلم حتى بإضافاته المجازية فهي الرؤية بالعين والعقل والقلب معا ، رائدا الحلم رائدا ذلك التطلع الإنساني الأرحب الذي اخترق في ذهن البشرية بتوق الأنبياء والعلافة والشعراء . ذلك الماورائي الذي يبدو صورا لا عقلها المطلق بالضرورة ولكنها تكتظ بالرموز لما هو في الصلب من الكسونة الإنسانية واندفاعاتها" (2) .

إن السابع بهذا المفهوم المخصوص تسمى في نظريا من الكلمات المعايير لهم عالم حبرا الروائي . ولذلك عنوان هذا الفصل "سابع الرؤيا" إلا أننا نرى أن نحدد مفهومه بالنسبة إلينا وهو نحدد يخالف رؤية حبرا لكن لا ينافسه . ذلك أن هدفنا من هذا المبحث هو الوصول إلى الواقع الذي حاول حبرا تصويره ، ومن ثم يسمى هذا الواقع هو الينبوع المغبر لرؤى حبرا وآرائه وأفكاره . "سابع الرؤيا" هو العالم الذي صورته حبرا وقد استغف من واقع المعيش . فهذا الواقع هو المسع الذي منه انطلق حبرا وإليه يعود . إن السابع ، هي واقع فلسطين منذ مطلع القرن العشرين وقد عابسه حبرا وخبره فحتر عنه وأداع حوافيه، وقد عثر عن ذلك في عبر ما موصع ، بل إنه في روايته الأولى والأخيرة وإن غدت عن "مدبته مطلقه" إلا أن كل المرائن تدل أن المدبته الموصوفه ليست إلا إحدى مدن فلسطين وهي نفس مآسيها المكررة . ولكن ما هي سمات هذا الواقع وخصائصه ؟

(1) حبرا - "سابع الرؤيا"، ص 7 .

(2) م . ن . ص 7 . انظر أيضا - "العين والحلم والفعل" ص 172 . فصل حبرا كلمة "رؤيا" ونعص من قصة كلمة "موقع" .

إلى الدارس لروايات جبرا يستشف بجلاء ووضوح كبيرين السمات المميّزة لفلسطين أو ما اصطلح على تسميته "بالمسألة الشرفيّة" منذ بدانه هذا العرن وهي سمات سياسية واقتصادية واجتماعية وحضارية ، وقد جاءت الروايات بعبارة لنروي واقع فلسطين وتصوّره. فإذا كلّ رواية مرحلة من مراحل هذا التاريخ . وهي في تواترها تحكي قضية شعب فلسطين . فكيف كانت السمات السياسية ؟

السمات السياسية :

يلاحظ الباحثة في روايات جبرا مرحلتين متميزتين في سياق السمات السياسية . فقد افتقدنا المطالب السياسي في الرواية الأولى افتقادا يكاد يكون كلياً. في حين برزت هذه السمة في بقية الأعمال . وقد علقنا على المرحلة الأولى الواضحة السمات في رواية "صراخ" متسائلين : "هل هو هروب من الكلام في السياسة أم السياسة أمر يتنامى والأدب ؟"

ونحن إذا اجتهدنا في تحديد الواقع الذي حاول جبرا تصويره وانطلقنا من تاريخ كتابه الرواية نغني في صيف 1946 ، فإن ذلك الواقع كان يتسم بطائعين :

1 - فقدان الوعي السياسي في العالم العربي أو على الأصح عدم الوعي العرب في إيجاد مسلك يمكنهم من التحرر والخروج من الخلف . ففي أواخر النصف الأول من القرن العشرين كانت معظم البلاد العربية متقدمة ترزح تحت استعمار عاظم سامر حينما موار أحبابنا ، ولا تنك أنّ نهاية الحرب العالمية الثانية وبرور الأمم المتحدة خلق مناخاً جديداً بررت فيه أمريكا وروسيا وبريطانيا وفرنسا كعواصم فائدة لحضارة العصر .

ودون الدخول في تفاصيل صائمه ، فإن فلسطين في تلك الفترة كانت تحت الاستبداد البريطاني ، وهو استبداد برّر منذ نهائه الحرب العالمية الأولى عند انهيار الامبراطورية العثمانية ، وهو انهيار ساهم فيه العرب مساهمة فعالة بقيادة الشريف حسين ، إلا أنّ بريطانيا تكبت عهودها ، إذ كانت وعدت الشريف بالاستقلال حال الانتصار على الخلفاء (ألمانيا والدولة العثمانية) كما أنّها قطعت عهداً يمكن الصهاينة من وطن على أرض فلسطين وهو ما اصطلح عليه بوعده بلمور الصادر في

2-11-1917 (1) . ومن ثم فإن هذا الانتداب كان يحمل في طياته أسباب نهائيه ، فإن طمأنيت بريطانيا العرب في فلسطين ، ولوحت باستغلالهم المرتعب من ناحيه ، فإنها ، من ناحية أخرى ، مكنت اليهود من الهجرة إلى فلسطين خلسة حيناً وجهاراً أحياناً قصد توطيد وجودهم وفرض حضورهم (2) .

2 - تعمق الرؤية الصهيونية وفهم الواقع : إذا كان العرب في منتصف القرن العشرين (بل وقبل ذلك أيضاً) فاقدين للوعي السياسي فقدانا كلياً أو يكاد فإن اليهود قد تمكنوا بتجربتهم الغدة في النشرّد من فهم الواقع ويكفي أن نورد هنا بعض المقولات لأقطاب هذه الحركة حتى نرهن على هذا الرأي . يذكر تبودور هرتزل في الجزء الثاني من مذكراته "لو أردت أن أختصر مؤتمر بارل (3) في كلمة واحدة - وهذا ما لن أفعله صراحة - لقلت : "في بارل أسست الدولة الصهيونية . ولو قلت ذلك اليوم لقابلي العالم بالسخرية والضحك . ولكن بعد خمس سنوات على وجه الاحتمال ، وبعد خمسين سنة على وجه التأكد سرى هذه الدولة جميع الناس" (4) . بل إن ديفيس تريبنتش كتب إليه في 29 أكتوبر 1899 ما يلي : "أفخر عليك أن تطرق في حبه إلى برنامج "فلسطين الكبرى" فل قوات الأوان ... وينبغي أن ننصّب برنامج بارل عبارة "فلسطين الكبرى" أو "فلسطين والبلاد المجاورة لها" وإلا كان البرنامج لا معنى له . فليس في وسعكم أن تحشروا عشرة ملايين يهودي في رقعة من الأرض

(1) محمد عبد الحافظ الغنسي - "وعد بلمور في ظل الموضع الاستعماري" وأيضاً : ..
فاير صايع "الاستعمار الصهيوني في فلسطين" : ترجمه "عبد الوهاب الكنالي ص 53
- وأيضاً : ساسي هداوي "ملف القضية الفلسطينية" تحرير : يوسف صايع ص 23 .

(2) يقول حمرار شالمان في كتابه "المقاومة الفلسطينية" حتى بعد وعد بلمور بقي مدّ الهجرة ضعيفاً ولم يربح إلا بعد عام 1933 تاريخ وصول النازية إلى الحكم . وعدد الوافدين إلى فلسطين هو : 4000 عام 1931 - 9500 عام 1932 و 30000 عام 1933 و 42000 عام 1934 و 16500 عام 1935 . ص 32 ويتواصل هذا المدّ إلى الآن بوسرة أكثر وسيطهم أدق .

(3) انعقد مؤتمر بارل برئاسة هرتزل في ملهى ليلي في أوت 1897 وبمصر انطلاق الحركة الصهيونية . انظر : محمد عبد الحافظ الغنسي - "وعد بلمور في ظل الموضع الاستعماري" ص ص 52-57 .

(4) فاير صايع : "الاستعمار الصهيوني في فلسطين" ص 10 .

مساحتها 25 000 كلم² (1) . أمّا حاتم ورمان رئيس المنظمة الصهيونية وأول رئيس للدولة فقد قال عندما رار القدس سنة 1948 : "لا نطفوا لأن حراء من القدس ليس الآن ضمن الدولة ، سيتم ذلك بسلام ، وأعود فأوصيكم بالصبر" (2) . أمّا صمويل ديفون مستشار ابن غوريون فإنه قال في سنة 1958 : "يذكرنا بن غوريون دائماً بأننا لا نستطيع أن نسير على أساس أعمال تخريبية لم تقم بها الأقلية العربية ، بل يجب أن نسير على أساس ما كان يحتمل لهذه الأقلية أن تقوم به فيما لو أسيح لها المجال" (3) .

إنّ المقولة الأولى توضّح مدى جلاء الرؤية الصهيونية، فالهدف "هو خلق وطن في فلسطين للشعب اليهودي يضمنه القانون العام" (4) .
وإنّ انطلقت الرؤية من مجرد خيال راود الدعاة لها، فإنّ هذا الخيال أسمى حقيقة وواقعا ، وإن اقترح نريتش على هرتزل استعمال مصطلح "فلسطين الكبرى" ، فإنه الواقع اليوم يبرزه ويؤكدّه، ويكفي هنا أن نذكر ما قاله وزير العمل الإسرائيلي غداة حرب الأيام الستة موضحاً "إنّ الخرائط" الرسمية لإسرائيل الكبرى قد صدرت وأنّ الخرائط القديمة (كما كانت المحدود بناربع 5 حزيران (يونيه) ثابت من مطّلع التاريخ" (5) .

أمّا ما أكّده مسسار ورمان فهو وعد بالانسحواذ على القدس وهو اليوم حقيقة واقعة . وقد كان سبيل اليهود في ذلك ومنهجهم طريقه بن غوريون الذي عمد إلى التوسّع كي يحقق الأماني الدينية . وقد وجد الصهاينة كلّ العون من بريطانيا التي مكّنتهم من التسلّل إلى فلسطين و "بلغ عدد أفراد الخالية الصهيونية (في الأربعينات) انى عتشر ضعف عددهم عام 1917 حتّى فاربوا أن يكونوا ثلث مجموع سكّان فلسطين . واستطاعت هذه الخالية برعاية الدولة المسندة بطوير مؤسساتها سنة الحكومية وبناء دولة عسكرية ضخمة" (6) .

(1) سامي هداوى - "ملف القضية الفلسطينية" ص 12 .

(2) م . ن . ص 100 .

(3) م . ن . ص 77 .

(4) فاير صايغ - "الاستعمار الصهيوني في فلسطين" ص 9 .

(5) اسطر حدينه بجريدة "العالم" ناربع 23 فيفري 1968 .

(6) فانز صايغ "الاستعمار الصهيوني في فلسطين" ص 22 .

إلى فقدان الوعي السياسي عند العرب يواريه تعمق في الرؤية الصهيونية ، وفي ظل هذه المعادلة تمكن اليهود بعصل مبادئ الصهيونية من فرض وجودهم بل إنهم إنان كتابة جبرا لروايته الأولى كانوا يتحيتون العرصة لإقامة دولتهم التي بررت للوجود بصورة علنية في 14 أيار 1948 عندما أعلن بن غوريون قيام دولة إسرائيل* (1) وقد لوت بريطانيا بنيتها في إنهاء الانتداب إذ كان وزير الخارجية أعلن في 8 شباط (فبراير 1947 أمام مجلس العموم أن حكومة صاحبة الجلالة تبنت "أن الانتداب أثبت أنه غير قابل للتنفيذ من ناحية عملية ... ولذلك فإنها تعلق نيتها في التخلي عن هذا الانتداب" (2) .

ولم يذكر جبرا في روايته الأولى هذه الأحداث، وإنما أشار إلى حالة فرد إشكالي يصور واقعه بتحرّد وصدق . ومن ثم أبرر وضعيّة المواطن العربي المكمل لعلاقات هي بؤرة الصراع ذاته . فهو شات ينغمس في ماضيه السعيد (الحكم التركي) ليعيش واقعه الغريب الذي لا يمكن بحال من الأحوال الاطمئنان إليه .

إن هذه المرحلة صورة لصياغ العرد فهو جاهل بواقعه يسعى لعهمه . ولعله يتشابه الطفل وقد بدأ بتحسس العالم ، فكانت المولود الحديد وهو ما يتضح من كلمة الراوي/البطل في حاشية الرواية حيث يؤكد : "لم يكن من العسير عليّ ، حين حدف في وجوههم أن أدرك أن الكتبريين منهم كانوا هائمين على وجوههم كما كنت هائما لستين مدينتين ، بحثون عن نهاية لليل طوبل وبداهه لحياه جديدة" (3) .

وإن جاءت هذه الرواية مسمّزة بفقدان الوعي السياسي لدى العرد العربي أو على الأقلّ تتبر إلى هذا الجانب "المسكوت عنه" . وفي هذا السكوت إقرار بحقيقه الواقع ، فإن روايات حبرا الأخرى بدءا من روايته "صبادون" وانتهاء بـ "العرف الأخرى" قد وردت مصمّحه بصور لحركة التاريخ . ففي رواية "السعنه" تعمق الكاتب في دراسة العضنة الفلسطينية بل إنه يعرض للأحداث العسكرية التي كنا أسرى إلى بعضها سافا . بقول حبرا مصورا برور الكمان الإسرائيلي : "في أوائل

(1) حبرار سالبان "المقاومه الفلسطينية" ص 36 .

(2) سامي هداوي - "ملف القصة الفلسطينية" ص 42 .

(3) جبرا - "صراج" ص 95 .

أيام عام 1948 كانت القدس الجديدة ساحة قتال بين العرب واليهود . لم تكن الجيش البريطاني قد غادرها ، وإن كان قد نرك الأمر للعرب واليهود ، متطاعرا بالحياد "التام" . كان المجاهدون العرب ، وقد ضمموا السيطرة على البلدة القديمة ، قد تمركزوا في بضعة أحياء من المدينة الجديدة ، ولا سيما في التسعة الواقعة بين الطالسة والبقة العوقا ، حيث كانت دارنا ، وبقرها قطعه أرض كبيرة مليئة بأشجار الصوبر لم يتهيا المال لنا لبنائها . وكان على مقربة منّا معسكر بريطاني كبير ، من أكبر معسكرات فلسطين وكان المعهوم أن الجيش سينسحب يوم 15 أيار ويسلم المعسكر بالكثير مما فيه للمجاهدين العرب . ولما كانت البقة العوقا على الطريق إلى الجنوب المؤدية إلى بيت لحم والخليل ، حيث كانت تكتلات المجاهدين تسيطر على المنطقة ، وكنا نتوقع تقدّم الجيش المصري في اغياها بسرعة حال دخول الجيوش العربية . فإننا أنا وفايز صممنا على النقاء في بيتنا كالكثيرين من شباب الحق . وقد اشترينا رشاشا من طراز ستين .. وضع فابيل يدوبة وكمية من الدخيرة ... (1) . وبواصل جبرا موضحا سير الأحداث : "اقترب اليوم الموعد ، ومعوياننا عالمة ، والاتصال بالمنطق العربية ما زال ميّسا . ولكننا فوجئنا بحركات الجيش البريطاني في الصباح الباكر من اليوم الرابع عشر من أيار ، ورأيناه يحرج سياراته ومعداته ويتحرك قبل مواعده بيوم واحد ... وفي الحال أدركنا أن تمّة أمرنا مربيا ، فالجيش ينسحب ويسلم المدينة الجديدة لليهود خطوة خطوة عب حمايته . وسعربا على حين عرة بالزحف اليهودي من كلّ اتجاه مجلّ الصراع الذي بمرکه الاسكندر في أعقابهم" (2) .

إن منتصف أيار من سنة 1948 كان موعد جلاء العواب البريطانية عن فلسطين . وهو جلاء كاسد قد مرّرتة الحكومة البريطانية بمدّة (3) ، وفي 14 أيار 1948 أعلن بن غوريون قيام دولة اسرائيل (4) . وهذا الإعلان كان قد سبق

(1) حبرا - "السبعة" ص 65 .

(2) م . ن . ص 66 .

(3) في 18 ساط 1947 اطر : سامي هداوي "ملف العصه الفلسطينية" ص 42 .

(4) حبرا رشالان - "المقاومة الفلسطينية" ص 36 .

بمشروع أقرته الجمعية العامة لتقسيم فلسطين في 29 تشرين الثاني (نوفمبر) 1947 فعمّت البلاد الاضطرابات، إلا أنّ اليهود الصهاينة كانوا قد استعدّوا لهذه الحالة. فكلّوا بالعرب وقتلوهم . ولا عرو في ذلك فإنّ "ان غوريون لم يؤس مطلقا بإمكانية التعايش مع العرب ، كلّما قلّ عدد العرب داخل حدود دولة المستقبل . كلّما كان ذلك أفضل . . . إلى حملة واسعة ضدّ العرب لا تحطم هجومهم فحسب ، وإنّما أيضا سفّس إلى أقصى حدّ السببة الموثّبة للسكّان العرب في الدولة التي يحصّر لها . . ." (1) .

إنّ رواية "السّيفينة" هي قصّة شعب عايش الاضطهاد، وعرف وجع فقدان السد الصحيح وهو الأرض، فيأدا هو مشرّد ومدمعو دوما إلى هجرة لا تنتهي . وقد ظهر مصطلح "اللاجئ" حدّد ممتقضاء "المجتمع الدولي" هذه الكلمة . فاللاجئ هو "الشخص الذي كان مفرّ سكه في فلسطين قبل سنتين على الأقلّ من انفجار الصراع عام 1948 والذي أضاع عقب هذا الصراع منزله ووسائل عيشه" (2) .

ولئن حدّدت "السّيفينة" مرع الضياع والتسرّد والرحيل، فإنّ عنوان الرواية ذاته يوحي به أيضًا إحياء . أمّا في رواية "المحبّ"، فإنّ البطل دخل حلقة الصراع ومن ثمّ كانت ملحمة شعب نما فيه الوعي تدريجيًا ، فسعى إلى بناء ذاته من جديد . فولد وبعده مروان عايتنا المعصلة . ساهم الأوّل في المصال إبان حرب 1948 وواصله . أمّا الثاني فإنّه آمن بالفعل ، بالدفاع المنظم داخل الأرض المختلة . وهو واع بما يقول وما يفعل . ولذلك أجاب وصال رؤوف مبيّنا العرق بين الابن السّات والوالد السّح: "إنّ دوري يختلف عن دوره المرحلة تختلف . رحل في الحبس لا يعيدنا في شيء وهو يحمل الآر. سي. جي. إلى يعيدنا في النبطيم ، في النبول . في إحساد العلاقات الضرورية كطعمه للفعال . ألا سكبه ذلك ؟ نعم إلى كافع طويلًا . ." (3) .

إنّ الإضاءات السياسيّة المتعلقة محبة فلسطين ومعصلها واضحة في روايات حمرا ، بل إلى يتعرّض للحروب العربيّة الداخليّة فهو يذكر الطول 1970 بصرح العبارة يقول الراوى على لسان ابراهيم الحاج بوبل : "عصب أتب أحرا رعم كلّ

(1) حرار سالبا - "المقاومة الفلسطينيّة" ص 35 .

(2) م. ن. ص 40 .

(3) حمرا - "المحبّ" ص 282 .

جَبَك ورصانتك . أمر ما وقع فكان الغشة التي قصمت ظهر الجمل ، من حزيران 1967 إلى أيلول 1970 إلى آذار 1971 حين قدم مروان دمه العمي فربما لعصيتك ، ولا أذكر التواريخ السابقة ، ما أكثرها إغضبت وحرنت وما يثست⁽¹⁾ .

إنّ الفلسطيني وفد دخل المعترك أسمى رهين تاريخ سناصه العدا ، فإن اطمأنّ النطل إلى نجدة عربيّة محتملة ، ولم تكن له أطر تقوم بشؤونه وتهتم بمساكله ، فإنّه إنقاد إلى إيمان بإعانة العرب له . إلّا أنّ النظم العربيّة لم تكن بدورها قد توصّلت إلى حلّ معضلة التخلّف الناجع أساسا من استعمار غاشم من ناحية ، وإدارة بالية لم تعد بمقدورها فهم الواقع والتصرّف وفق مقتضيات تطوّر العصر من ناحية أخرى . ممّا جعل الذهن العربيّ غير منعّم للواقع ، فكان عليه أن يحابه حقيقة المرّة : تخلّف عن ركب الحضارة وهو تخلّف مستمرّ متزايد . ولئن كانت معضلة العرب هي الاستقلال ، فإنّ البلدان التي طمرت به لم تكن قد أنامت أرضيتها الصلّة . فهي بلدان ذات نظم هشّة تقوم على الاستبداد والطغيان . ولا أدلّ على ذلك من معاناة محمود راسد الذي رأى في سبيه "ممر علوان" صوره من كلاب الحراسه لهذه النظم فنار وماج . وهو نفس الأمر الذي أشار إليه الراوي في رواية "البحث" . فما من حداث يقع في الحديثة إلّا يوقف الفلسطينيّ باعتبارها - كما جاء على لسان كاظم أسماعيل - خطر على البلدان المجاورة . ولا عرو أن عدد روايه حبرا الأخبيرة تصور النطل وهو في مدينة "العرف الأخرى" ذات الأبواب المعنوعة المعلقة في آن . فهو من دخول مأذون إلى حروح موهوم . فكانّ الكاتب أراد أن تصوّر الفلسطينيّ وفد باه في العالم المحط . فهو يحنّ إلى رحم أبيس إلّا أنّ هذا العالم كان كالرثيق لا يستقرّ على حال . فلا محال للأسراجه ولا مكان في هذا العالم إمّا هو عبس وهم الوطن ، ولعلّ المراد هو جعل الفلسطينيّ فاعدا للهوته الدفيسه . إلّا أنّ هذا الإجراء ببوء بالعسل فكلّ ما يحطّ هو محرّد تصوّر في كتاب ذلك أنّ النطل في الأحمر بكشف صبيغنه مملة في الورده الحمراء والشمس البارعه .

إنّ السمات الساسية في روايات حبرا يعطى أساسا بمعضلة الفلسطينيّ وهي أرمه هوته ، فالصدام العويّ بن اليهود والعرب هو صدام بن الفلسطينيّ واليهوديّ .

(1) حبرا - المحبّص ص 343 .

ولذلك جاءت روايات حمرا محملة بحرته مطلوبة وطوفان قادم . فالفلسطيني وقد حسر محاله الحيوي يسعى إلى الحرته البقاء . وما الطوفان إلا صورته من صور التطهر التي يتلوها التحدّد والميلاد . وقد جاءت معضلة الفلسطيني في سياقها العرسيّ العامّ وكذلك في سياقها الإنسانيّ ، إلا أنّ التأكيد كان حول هويّة الفلسطينيّ ذاته معده العرسيّ لا سبيل إلى نكرانه وكذلك بعده الإنسانيّ . فكانّ جبرا يجاهر بحقيقته الإنسان في "الفلسطيني" . ولذلك يؤكد أنّا كفلسطينيّ عرفت من الاغتراب والهمي ما جعلت أرى فيه الكثير من محنة الإنسان ولكن ... هناك شيء أهمّ وأخطر : تحقيق الذات وإقامتها ككيان كصخره تهدّد من حولها وخلالها الأمواج والرياح وتبقى صامدة... (1) .

فلا عرو أن يكون أبطال جبرا صورة من النطل الإغريقيّ : "فالبطل في المأساة الإغريقيّة هو شخص كبير يعاني صدعا أخلاقيا يؤديه إلى الدمار ، إلى احسار الموت . يستطيع أن يحتار أحد موقعين الأول بنحيه ولكنه يسقطه حلفيا ، ويقوده التآسي إلى مصرعه ، ولكنه يبقيه مهما كرمز مأساوي" بل إنّ حمرا لا يرى إلا المأساة : "أنا أرى المأساة في كلّ حدث إذا لم ير الرّوائي المأساة فيما يحدث أصبح دعائيا . وأنا أرفض أن أكتب كتابة دعائيّة . فأنا أريد أن أرى المجتمع بعوايه المتنافسه وأرى أيضا المعارقة ، السحرية ، الروعة ، المأساة كلّها يجب أن نرى ، وإلاّ فأنا أضلّ إلاّ أكتب . أنا أرى الانهيار كنسء محنوم." (2) .

السياب الاقتصادية والاجتماعيّة :

إن المنصف لروايات حمرا سيسف أهمّ خصائص السمات الاقتصادية والاجتماعيّة للواقع الذي يسعى إلى تصويره . ونحن ، إذا حاولنا أن نعرف خصائص هذا المجتمع ، فإننا نعرّضه مجتمعا المدسه المدسه . فبعد عمله الرّوائي الأول ركّز حمرا على المدسه باعتبارها قطب الإبداع الرّوائيّ ذاته . يقول الكاتب : "المجتمع العرسيّ الآن يعرب من أن يصبح مجتمع مدنيه ، والروايه هي من المدسه ويستخدم

(1) حمرا: "سابع الرؤيا" ص 96 .

(2) م. ن. ص 134 .

لأعراضها الفنون الأخرى كذلك ... (1) ولا عرابية أن يجد الرواة يحكون ، فهم يتخذون صورة السارد وهو لا يحكي قصته فقط، وإنما يسرد قصة قصته . فكان المدينة هي منبع القول الروائي وسطح الحديث وموطنه . فما هي سمات المدينة الاقتصادية والاجتماعية ؟

لقد تبين لنا بما سبق أن مركز الاهتمام عند الكاتب هو المجتمع المدني ، وهو مجتمع في حركية دائبة ، ولا غرو في ذلك ففي طول المستعمر ، واتصال العرب بالغرب عاش المجتمع العربي عامة والفلسطيني خاصة دوامة صراع أساسها انبهار بالقادم الفاج (2) وميل إلى إبقاء الذات متفوقمة . وبين هذا وذاك برر على السطح صراع كبير بين فئات كان لحلول المستعمر دور المنشط لها . فكان الماء الراكد الآس تحرك بدخول عنصر جديد أثار فيه تموجات هي سلية عواصف خارجية . وكان لظهور اليهود الصهاينة في فلسطين على حقيقتهم دور آخر . ففي البداية كان اليهود عناصر نقلها المجتمع الفلسطيني بصرب من الشفقة والعطف ، بل إلى "هرنرل" دانه أساد صميًا بالقبول الحسن و"الموقف الودّي الذي أظهره سكّان البلاد نحو الموجه الأولى من المستعمرين الصهيونيين" (3) . ومن ثمّ فإنّ سمات المدينة الاقتصادية الاجتماعية تميّزت بخاصيتين، كما هو الحال بالنسبة إلى السمات السياسية . وسمت الحاصّة الأولى في انهيار طبقة وبروز قوّة جديدة بدأت تفرض نفسها فرضاً ، وتتمتلك الخاصّة الثابيّة في تصوير الفرد الفلسطيني في محيطه الذاتى العميق ، ووسطه العربى والعالمى . ومن ثمّ استغنت تلك الصراعات وأمسى الهدف السامى هو العودة إلى الأرض الرعم والحصى الحصى بحثاً عن الذات المعصمه وفرص الوجودها . فالصراع مع العدو "ليس صراع حدود وإنما هو صراع وجود" (4) .

(1) حبرا "الفن والحلم والفعل" - ص ص 495-496 وأبصا : - الحرية والطرفان - ص ص 133-134 - ياسع الرؤيا ص 86 .

(2) حبرا "الرحلة النامية" ص 8 .

(3) فابر صايغ "الاستعمار الصهيونى في فلسطين" ص 51 .

(4) اسطر "حوار مع متعدي فلسطينيين" - محله الجبل ع 9 م 12 - أيلول 1991 ص ص 80-85 .

الخاصة الأولى : تتمثل كما فلما آنفا في انهيار طمعه. وقد أوضحنا في فصولنا السابقة أن الأسر الكثيره سليله الارستقراطية التركيّة أو المرتبطة بها مثل أسره آل ماسر في رواية "صراح" ، إنّما هي تصوير لانهيار فئة اجتماعيّة عبر وصف مدقّق لمسار كلّ من عنايات هام وركران . وإلى انتهت عنايت بموت طمعيّ ، فإنّ ركزان بسعت كلّ مخلفات الماضي عن وعي ودرايه . والكاتب في ذلك يجنح إلى تصوير انهيار هذه الفئة من الداخل . فكأنّ هذه الأسرة سائرة إلى الاضمحلال . فقد مات عنايت حافظة الماضي والداعية إلى التنبّث به ، ثم ماتت أختها "ركران" وتمردت على هذا الماضي فقتلته عن وعي ودرايه ، بل إنّها انتقمت من الماضي ، فأحرقت كلّ الخلفات التي يمكن أن تكون مرجعا له . فـ"ركران" لم تنسف "الماضي" وإنّما سعت إلى "نفيه" وسحو وجوده وطمس حضوره . إنّ "الطوفان" الذي لا بدّ منه من أجل انطلاق حديد . فالارستقراطية انتهت ، وفي انتهائها انهيار لحقمة تاريخيّة كامله . يقول حمرا: [لعد] "صوّرت انهيارها من الداخل في سسل ساء ما يصبو إليه . ولكن كلّ ساء يحتاج أحيانا إلى أرضيته ، وهذه طبعها موجودة" . ووضح أكثر مؤكداً : "عندما كنت هذه الروايات لم أفكر بالتحديد أنّي أصوّر انهيار هذه الطبقة ، أردت أن أصوّر ما يحدث في مجتمعنا ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى أردت أن أصوّر المستعصيّة التي هي جزء ممّا أدعو إليه دائما . . . في "صراح" هناك انهيار مقصود ، هناك سليله الأسرة العريضة التي تنسف بيتها" (1) .

إنّ انهيار الارستقراطية في روايه جيرا الأولى يتواصل عبر روايه "السفيه" . فالكاتب يشير صمّتا من خلال انتحار فالج إلى انهيار طمعه هي سليله ارستقراطية لم يفهم واقعها أو على الأصحّ لم يسموع ما طرأ على المجتمع من تغّرات . فكأنّ "الدكتور فالج" ، وقد انتحر إنّما هو "فعل احتجاج صريح منه سواء انغمسا معه أم لم يتفق على احتجاجه ، إنّ عمل فردّي صرف . . ." (2) . وهو فعل عتبر به الدكتور عن حرّته فراره ، وعن "الطوفان" العادم ، ومن ثمّ صوّر انهيار هذه الفئة باعتبارها أحسّت بوطأه التاريخ . فلم يعد يحتمل النعاب . ولذلك يعلّق

(1) حمرا - "العن والحلم والعلل" - ص ص 489-490 .

(2) م . ن . ص 138 .

"وديع" عن هذا الفعل بأن حبرا من الحباء قد قتل نفسه" (1) .

إن حبرا قد صوّر انهيار طبقة إلا أنه أسار أيضا إلى هروب طبقة أخرى
سعت إلى الانفلات من المسؤولية فكانت "السفينة" بالنسبة إليها تجربة مرّة . يقول
حبرا : "الهروب" في "السفينة" عنصر أساسي طبعا ، فالأنا "صوّر أناسا يهربون لكنهم
في النهاية يكتشفون أنهم لا يستطيعون الهرب ، أو إنهم يجب ألا يهربوا أو أن
خلاصهم يكمن في العودة إلى وطنهم . في العودة إلى الصخر ، الصخر هو كلّ شيء ،
ولذلك وضعته في "سفينة" بعرض البحر ، هؤلاء عزلوا أنفسهم ، أبحرت بهم
"السفينة" في المياه من مدينة إلى مدينة فكانت بهم تتصوّرون أنهم يستطيعون أن
ينسوا تجربتهم الحقيقية بحريتهم التي هي في أعماق كيانهم ولكنهم اكتشفوا أنهم
يحملون تجربة الصخر في أنفسهم ، وأن خلاصهم في النهاية هو أن يعودوا ، والأنا
بنتحروا كما انتحر فالج لأنه لم يستطع أن يعود . وخلاص العرس هو في عودته
إلى أرضه في عودته إلى الصخر في محابة قضيتته في بلده" . (2) .

إن تصوير حبرا لانهيار الارستقراطية يوارس برور طبقة يمكن معها مجاورا
بالمورخات ، وهي ، كما يتّينا في فصولنا السابقة ، طبقة الأغنياء المعتمدة أساسا على
التجارة . وقد صوّرها حبرا في شخصيّة "سلمان سوب" في رواية "صراج" والتاجر
"أبي شوكت" و "وديع" في "السفينة" .

إن حبرا وقد تابع حركة المجتمع وعالج أهمّ متغيراته ، إلا أنه يعني عن
نفسه البحث عن البديل . يقول : "ليس من سألني كروائي أن أصرّح بالبديل . أنا
روائي قبل أن أكون سياسيا . أنا روائي أرى الإنسان كلّ بعفدانه وناقضانه وهو
الأهم في نظري" . (3) .

إن الروائي ، في هذا السياق هو عن ترافق وفلم سحر ، فإن عرف المجتمع
أزمات حادّة وعاس أفرادا محبا وفواجع ، فإن الكاتب هو الذي يحطّ بآرسته ويصوّر
مساره . ومن ثمّ فإن حبرا ، وقد تابع حركة مجتمعه لم يجد محبدا عن تصوير الفرد

(1) حبرا - "العن والخلم والفعل" - ص 134 .

(1) م . ن . ص ص 488-489 .

(2) حبرا - "تابع الرؤيا" ص 135 .

الفلسطيني وقد بلى بهجرة دائمة . فإذا هو يجد في ذات الفلسطيني منعا للبقاء .
فكان تصويره لـ "وليد مسعود" ولبطل "العرف الأخرى" في محيطهما الذاتي والعالمي .
الخاصة الثانية : إن السمات الاقتصادية والاجتماعية في روايتي "صراخ"
و"السفينة" صورت انهيار الارستقراطية وبعض العثاات الأخرى التي لم نستطع أن
تنمو وسط مجتمع يتفاعل داخلياً ، فانهارت وانعدم وجودها . وقد بررت مع انهيار
الارستقراطية طسقة النحر وامت ، إلا أن هذا الأمر لم ينواصل بعد إعلان الدولة
اليهودية وبروز معضلة الذات الفلسطينية . فإذا جبراً ينحو إلى ذاته الفلسطينية
يستقي منها الحقيقة . يعترف الكاتب قائلاً : "أصبحت أرى كلّ شيء من خلال المنظور
الفلسطيني أو من خلال التجربة الفيزيائية للطبيعة الفلسطينية بكلّ ما يتصل بفلسطين
من معان قد تكون في البدء ، معاني العضيلة والحب ، معاني الآلام والصلب ثم معاني
السياسية اللاحقة التي يعرفها كلّ فلسطيني ، وبعد ذلك معاني المعنى الفلسطيني . فهذه
كلها سواء أردت أم لم ترد عناصر تفعل فعلها الدائم في النفس وفي الذاكرة . ونكتب
وأنت متأثر بها دون أن تدري" (1) . إن العودة إلى "النثر الأولي" اتضح بصورة حادة
في رواية "البحث" فقد وجد جبراً في "وليد" الشخص الذي له ريس في الداخل هو ريس
المجتمع الذي يعيش فيه والعرة التي يمر بها ، والزمن الذي يتأثر به ويؤثر فيه .
وهو بالنسبة إلى مبدعه : "بصوّر الفلسطيني وبصوّر القضية الفلسطينية ، ولكّنه
بصوّر أيضاً القضية العرسيّة ، ولكن [جبراً] يريد أولاً أن يكون وليد مسعود إنساناً
عربيّاً" (2) .

إن "وليد" هو صورة للفلسطيني وهو صورة للذات العرسيّة المنسوبة بعصته
فلسطين ، ومن ثم فإن المسألة هي تحديد الهوية : "لا المسح عن الهوية فط ، بل
النوّد بالهوية أيضاً ، فدواب الأشخاص يبدو وكأنّها تتصل بعضها ببعض عبر داب
واحدة ، هي شخصيّة وليد مسعود . فبعض تساؤلات مهمّة . ما مقدار بلوّ الدواب
الأخرى بهذه المركّزة إذ يمر من خلالها ؟ ما مقدار بلوّ الداب المركّزة بها ، إذ
نلتقي أضواءها وظلماتها ؟ هل البحث هو عن وليد أم هو عن "طارق رؤوف" و"مريم

(1) صرا - "الفن والحلم والفعل" ص 167 .

(2) م . ن . ص 485 .

صغار" و"وصال رؤوف" و"ابراهيم الحاج موفل" والآخرين . وهذه الهويات هل تسقط بعسها على الهوية المركزية أو تصبح هي مسقط هذه الهوية ؟ وإلى أي حد يصدق هؤلاء جميعا مع أنفسهم ومع الآخرين وما مدى التغطيات ، وما مدى التبرير وما مدى التمتي في كل هذا الذي يتخذ لغة الجهر والاعتراف ؟ وأي نوع من معرفة الذات ومعرفة الآخرين يتحقق في النهاية داخل هذه الدراسة الزمنية ؟ (1) .

إن "وليد مسعود" هنا هو الإنسان الفلسطيني وقد وجد نفسه مدفوعا إلى ضياع لا بد منه ، إنه الواحد المتعدد الفرد الجمع ، فهو فلسطيني والفلسطيني لا أرض لا هوية بلا سند . ومن ثم كان كالتائه الصّال ، فهو مع نفسه وخارجها ، يعترف بفوته فيفعل وينكبّ بحثا عن هويته ، فإذا هي ماضية بلا تحديد ، إنها المأساة الأزلية . وإن رأى ذاته منعكسة في الآخرين ، فإنّه لا يعرف لها مدلولاً واضحاً ، فهؤلاء صورة منه لأنهم يظلمون همومه ويحملونها ، كلّ وفق مسطوره . فتتعدد المظنور وتتكاثر ويتكاثف حدّ البلاشي . ولا غرو أن نحسّ وليد بعد موت مروان انه "اللهاء" فعلا، فينور وتصرّد ، بل إنه يتوارى في الأخير تاركاً نارياً "لطّحه" بصوته و"حتره" لسانه . فإذا هو كلام مسجل ، محتلط بالموسيقى ذات النغم الحزين . وما ذلك إلا إحساس بمعنى الحياء وتفهم عميق لمأساها . يقول جبرا معبراً : "أنا لا أنكر أنّ لديّ إحساساً بمعنى الحياه المأساوي الذي يفوق المعاني الأخرى والذي أحد فيه ، مع الفيلسوف الاسباني "أوناميو" (2) استزادة من الحسن بالحياة نفسها ، أي أنّ فيه نكتيفاً للوجود الذي لولاه لكانت الحياه باهية ، ولا حاجة لي إلى أن أعيد القول بأنّ الإنداعات الكسرة تسوح الحزن أكثر بكثير مما تسوح الفرح . ويبقى المرح لخطاب من الوهج الساطع في فسحات كسرة من العنمة" (3) .

(1) جبرا - "تساع الرؤيا" ص 75 .

(2) أوناميو (مغال دو) فيلسوف مسرحي إسباني (1864-1936) . بقي في باريس لمواقفه السياسية (1924) . رجع إلى أسبانيا سنة 1930 . له برعه فردانيّة دائمة تساع كل رأي مني على عهده راسحه وهو العائل : "إنّ كلّ إنسان ولد هو، مأسا وموان، موان، مأسا، ... له بحوث فلسفيّة : "حياء دون كينسوت وسانسو مأسا (1905) "الحسن المأسوي للحياه" 1912 "المسحبة المنصورة" 1925 . وله روايات وقصص ومسرحيات وبعض الأسفار . انظر : (2) Le Petit Robert p 1861 .

(3) جبرا - "الفن والحلم والفعل" ص 111 .

إلى تعمّق جبراً في تحليل ذات الإنسان من خلال عبره "وليد" دفعت به إلى معرفه مناطق الظلام، فإذا ذات الإنسان عارية، وإذا حواشيها جلّة . تذكر هنا بلحظات الفرخ التي عرفها البطل مع حبيبانه وروجه "رمة" في فترات من حياته . وقد كان تعمّق جبراً في ذات بطل "العرف" أكثر انداماً وأقوى عوصاً . إنّه الإسار في الذات المنقوفة لكي ينسر حواشيها . فإذا هي عارية، تندو لا في مرآه دابها تحسب، بل في رؤى الآخرين . إنّه الذات المتعدّدة . وجبراً، في كلّ ذلك، يستعمّق التّركة المأسويّة لبطل فلسطينيّ تاه وعمّة الفراغ . فهو كاش بلا كيان وفرد بدون فوأم وشعب بلا أرض . فهذا البطل يصارح نفسه أحباباً فيقول : "كانت فاعة المدخل ... ، دلفنا منها إلى باب جانبيّ محاذاه مرآة طويلة أنقعة فصّت على شكل شجرة - ورأيت خيالي فيها فقلت : عريب هل هذا أنا؟" (1) . ويقول في موقع آخر على لسان هيفاء السّاعي : "لكنك نكر هويتك لأنك نسيتها أو على الأصحّ لأنك هجرتها عن عمد ، عن سبق إصرار ، فقد تركني حتى نسيتها بالفعل . والعصبة أيّها السّادة ليست قصّة مراوغة إنّه قصّة أشدّ مدعاه للأسف ، قصيّة أدعى للربّاء ، قصيّة خداع إنسانيّ كان الأخضر سمر علوان أن ينقلب عليه أن يفهره" (2) . ثمّ يعود إلى ذاته باحنا مستطفاً، فيقول : "مريب لو أنّ رأسي ينطلق ، لو أنّه يسوق عن إنسان آخر لا علم لي به برقي إلى مستوى ذلك الشطط وبخرح من ورطة ما بعد العشاء تلك ، وأنا الذي نسيت اسمي ونسيت ماضي كلّ وسعرت أتتني برلت إلى العاغ من ذاكرتي المبعوه الملم منها أيّ ناعا عصب على النعوت فلم نسرب" (3) . إنّه الإجهاد من أجل مصارعه الحياة . ومن ثمّ كان "الفنّ أو الملم أو العمل" كتابه على فرض الدّاب وبأصل الكيان واضحام الوجود . وهو دروة كلّ صراع . يؤكّد جبراً موصّحاً : "إنّ الكناه" تصيح أكثر من ضروره إنّه البرّكه التي يسعس بها المرء . والتي إذا اسطعت عن عملها احتتفت الذات باستطاع علافتها المبهومه وغبر المبهومه بالعالم" . عندما استطاع الإنسان أن يكتب/استطاع لأوّل مرّة أن سطر في أعماق نفسه ، وبالتالي في

(1) جبراً - "العرف" ص 25 .

(2) م . ن . ص 36 .

(3) م . ن . ص 109 .

أعماق الإنسان الذي أحد يصنع الحياه لأوّل مرّة ، وفي أعماق العالم الذي هو مسرح هذا الإنسان ، ويطلبه بالحركة المسمّرة فيزيائيا أو ذهنيّا لكي يراكم المعاسي في وجوده وتنتمي عبثيّة الحياه . فالكنانه عندي هي مغاومة حسن العتية الذي يعرضه العالم على الإنسان في معظم حانه، ومن هنا متروعتها بل من هنا قيمها الثورية إذا كان لثورة عمل الإنسان أن نصفي بهاءا مستمرا على الوجود في عالم يعقّ بالنمزيق والفوضى" (1) .

إنّ أبطال جبرا يحدون لذّة في انصاح الكتاة . ولا عرابة إن كآ وضحا منذ بداية بحثنا ميل جبرا إلى جعل روايته "رواية للرواية" فهو في ذلك يمسّد الكتابة ويعطيها مدلولها العميق . فالكتابة حاة زاخرة وبخاصّة فنّ الرواية . يعترف الكاتب قائلا : "الروايات التي كتبتها لم تغل بعد إلّا بعضا ممّا أردت قوله منذ سنين وما زلت أريد أن أقوله . أي أنّها فنّ متنام أو وسيلة تتغيّر في عرضها كلّ يوم ولو أنّها في جوهرها واحدة ، ولكن الرواية بالنسبة إليّ كاتب أيضا بنوه متواصلة . كلّما استغلب في عمل ، عدت إليها لأحد نفسي في لوعتي بتجدّد ومعاناه بتجدّد واكتشاف يتجدّد ومتعة لا تنهي . فقد كاتب لي ولا تزال الكهف الذي أدخله لكي يحقّق لي الرؤيا التي أطلبها، وهذه الرؤيا راحرة وصاحّة معا . فأنا فيها مع الناس كلّهم ، ومع نفسي في الوقت ذاته . ولعلّها حققت هذا الجمع المذهل بالنسبة إليّ كما لم يحقّقه لي أيّ فنّ آخر . أي أن يكون الإنسان معرّدا وجمعا ، معا أن يكون ذاته والآخري . أن يكون زمانه والأزمانه كلّها ، أن يكون لغة لا يحقّق أصواتها ، وسراها وإبعاها، إلّا عندما يناسي بين يديه . ولذلك فإني أرى أنّها كوسيلة تعمّر لا حدود لطافاتها كما أنّ لا حدود للآفاق التي تعن المرء على اكتسافها . نعم الرواية ملك آفاقا سلوها آفاق كلّها في اسطار من تكتسفها ولا ريب أنّ المسوء سيقضي دائما رحله الاكتشاف ولو أنّ العذاب أيضا سيكون جزءا منها" (2) .

(1) جبرا - "العن والحلم والفعل" ص ص 117-118 .

(2) م. ن. ص ص 351-352 .

إن جبرا صوّر المجتمع المدنيّ منعا حركيّته، فإذا المدينة كائن حيّ سفاعل فيه الأحداث وتتصّابك الأهواء ومصارع العذاب ، ومن ثمّ كانت المدينة محال العمل الروائيّ . وإذا الرواية صورة للمدينة في حركيّتها، وإذا المدينة صورة لسفاعلات النفس . وقد رسم جبرا المدينة بما يحسّ به من ارتباط وتيقّ فلسطين . فكّبت حلّ ما كتب من أجل فلسطين . فهو إن صوّر انهيار فئة ما، فإنّه بالأساس، بصوّر فلسطين في حركيّتها وتطوّرها . وإن رسم صعود فئة فإنّه يصوّر فلسطين ، وهو إن عاد إلى الذّاب الدقيّة، فإنّه يصوّر المخزور المشترّبة فلسطين . وهو في كلّ ذلك سرر الروايات المظلمة وبينير الخواهي الدقيّة إجلاء لحصارة فلسطين وتاريخ فلسطين .

الساعات الحضاريّة :

إنّ الدّارس لإنتاج جبرا الروائيّ يلاحظ أنّ الكاتب قد صوّر حضاره الشرق، لكنّه لم يهمل الصّراع الذي يحنّفي حينا ويظهر أحيانا بين هذه الحصار العميقة الجذور في وجدان أبطاله وحصارة عربيّه عاريّه . وقد جاء التصوير عبر مرحلتين معافيتين، ولا معنى ذلك أنّهما لم ينداخلا من حين إلى آخر ، من بعض الوجوه . ونمثّل المرحلة الأولى في لخطاب المواقف بين الحصارين وسكاملهما . أمّا المرحلة الثانية فهي تصوير للحظات الصّراع الحادّ بين الحصارين ونقسّم هذه المرحلة بالبحث عن فرض الذّات عبر الامتداد الحضاريّ العالميّ .

المرحلة الأولى : ومعنى بذلك لخطاب الصّفاء التي نرد بين العبره والعبره .

وننجلّى خاصّة على مسنويات الفكر والثّقافه . فأبطال جبرا قد يسهرون بالعرب كلّ الانهيار، بل إنّ البعض منهم يفسر بصورة أو بأخرى مسيرا بالحصارة العاريّة التي برع بربفها في أوروبا بعد العرون الوسطى . وقد ظهر ذلك جليا في روايه "صراح" ، بقول رتييد لأصدقائه : "ولم يضر الإنسان ، ولديه هذه الموسيقى والأفلام والمعارض والمصاحف والسيّوب النطبعة والكلمات والحداث والمخلّات والعطور والأرهار الح ؟ أحسنى أنكم مرضى بأوهامكم . إنّي أعرف عسفكم للأساء الجميله ، وأطلعكمم النّعاسي الواسع ، عبر أن أذهابكم ممروصه . ولن سحديكم سيء من كلّ هذا" . وقد

اعترف الراوي قائلا : "إنّ رشيد وإن بالغ في أهمية بعض ما لدينا أصاب الهدف لأوّل مرّة في حياته...". (1).

إنّ حصار العرب ، في مجالات الثقافة والفكر والفنون خاصة وجدت طريقها للنفاذ إلى وحدان "العرس" فإذا هو منبهر بما حدّ من تطوّر . و"رشيد" هو من ارتوى من هذه الحصار واغتنى بها معرفة وفهما . ومن تمّ عبّر عن امتنانه لهذا المدّ الحضاريّ الذي عليه أن يكتسح العالم ويصرب فيه . وروايه جبرا الأولى تلمح إلى هذا التوجّه ويدعمه الكاتب بآرائه ورؤياه موضحا : "التحديد قد جاءنا من هناك [أروبا] ولا بدّ لنا من الإقرار بذلك . لقد جاءنا التجديد كصورة نفسية لا في الشعر وحده بل في تفكيرنا السياسي والاجتماعي برمته" (2) . ولا عرو أن يعترف الكاتب برياح التغيير التي هبّت من جرّاء الاتصال بالغرب ، بل إنّ هذا الاتصال فجّر في الذات منابع فرادتها وألهمها حيوية تميّزت في بدايتها بذلك الفلق الدفين . يقول حبرا : "كان في اكتشافنا للحضارة العربيّة نوع من التمرّق لأننا نريد أن نكون حصارتنا في هذا المستوى ، واكتشافنا لمشاكلنا السياسيّة كان أيضا شبيهاً بمرق . لذلك شعرت فجأة رغم أنني منذ صغري أكتب العربيّة بحثاً ، أنّ هذه اللغة لا تسجيب لحاجتي ، لغة أحمد حسن الزيات بجماليتها المعرطة وتسييعها السطحي لا تسجيب لحاجتي" (3) .

إنّ كلمة التمرّق في هذا السياق لها أهميّة قصوى ، فهي إن دلّت على شيء ، فإنّما هي ترمز إلى ما أصاب الذات من دهول وهي ترى تطوّر العرب ، في حين كان الواقع العرسيّ ينسج بالتدهور وينخر بالانهيار . فالذات العربيّة غمرتها التوائف وكسرت فيها الحش . فهي كلّ المحالّات كان الموت أو ما سبى به . ولم يسطع إلّا نعم "العبيّات" . لذلك يفرّح حبرا : "إنّ الكاتب العرسيّ بعد ظلام فكريّ دام قرابة 700 سنة بخشي الانسهار إذا ما حابه النور دفعة واحدة . وأرى أنّ كاسا لو أطلق لنفسه أو حلّل لنفسه المعامرة، لوحد أساليب للقول سعدي الصنع العقلية العائمه الآن ،

(1) حبرا - صراح - ص 41 .

(2) حبرا - "الرحلة الثامنة" ص 8 .

(3) حبرا - "بنايع الرؤيا" ص 126 .

وَلَوْ تَوَسَّعَ حَتَّىٰ هَذِهِ الصَّعِيقُ الْقَائِمَةُ . بحيث بحق له حينئذ أن يقارن نفسه مع أسلافه العظماء" (1) .

وينسج جبرا ضرورة الدعوة إلى التجديد والقيام بالفعل الخلاق بل إنه حدّد أيضا مصادره ومنابعه فيقول : "كان علينا أن نعوم بثورة فكرية ، في تلك الأيام عندما اعتمدنا هذه العبارة كتأثيرين بفكر الثورة الرومنسية بوجه خاص ، لقد وقعت في تلك الأيام في حبّ عفيف لسنلي ومعها باقي الشعراء الرومنسيين الكبار ، ولسنلي كتاب شعريّ اسمه "ثورة الإسلام" . . . لقد أعطتني الثورة الرومنسية فكرة إسكافية قيامنا بثورة مشابهة" (2) .

إن معرفة الأبطال للغرب وكرعهم من منابعه الصافية في مجال الآداب والفنون دفع البعض منهم إلى الثورة . فبعد قرون من الانحطاط حيث تفوقت الآداب وأست تعيش على ذاكرة تاربخها وتمجّ كلّ محدث وجديد . فعمّ التفتي بالماضي ، فلا محال لبحث ، ولا مكان لأيّ تفتح أو ابتعاد على الواقع ، يؤكد جبرا مغلّقا على فرة منتصف هذا القرن : "لقد أصبحنا يؤمّند - وإلى كلّ قلّة غريبة لم يعترف بها أحد بعد [كذا !] - جزءا من عصر باب الجمال السطحيّ فيه شيئا مذموما ، أقرب إلى جمال الرهور السّميّة المصطنعة التي لن يقبلها ذوق ، لا يجد متعته إلا في موتّر الصحرة ورحم الحسن والعنف والمأساة . نحن لم نعد نطلب "الجمال" من الفنّ ، بل السّده والكسافة والقوّة ، ولم يعد اللعظ الرقيق هدفا للخلق ، بل اللعظ المشحون المضطرب برموره ، ما عدنا ملاحين تائهين في حندول يحمل سُقراء من السّدفية بل نحن نحار ومناهات وجبال ومضاحقه وموت وأنطال خيالبيون نعر عالما من الكوابيس" (3) .

إن أبطال حمرا مسهرون بالعرب ، ولا عرو في ذلك فحلّهم بعلم بالعرب وتعمق وكرع من معينه ، بل إن بعضهم بجاهر بولائه له وبهاجر إليه للتدريس فيه فمحمود الراشد في رواية "السّميّة" متوجّه إلى "ليل" ليلحق بأسرة المرتس في جامعها (4) . أمّا وليد مسعود فإنه بعد أن التحق بدير سانسا رورا بروما واصل

(1) حمرا - "الفنّ والحلم والفعل" ص 382-383 .

(2) حمرا - "ينابيع الرؤيا" ص 121 .

(3) حمرا - "الرحلة البامنه" ص 33 .

(4) حمرا - "السّميّة" ص 137 .

معلمه بالمراسله .

إن هذه المرحلة بصور صحوة الأبطال وعودتهم إلى واقعهم ، وهي صحوة تعدّ بداية الوعي . فالذات تفتنت إلى ما علق بها من شوائب . ومن ثمّ وجدت متغصّها في "رياح الشمال" التي هبت . ولذلك يصرح جبرا : "إنّ الجوّ العكريّ الذي نشأ في العالم العربيّ بتأثير الحضارة الغربيّة ساعد على تحنّ العريضة العربيّة باتجاه التجديد" (1) . ولا غرو في ذلك ، "فأينما نظرت في العالم العربي وجدت فورانا وجموحا يدلّ كله على أنّ الغيبة عاويل أن تكبت الجهد العربيّ ولكنها لا تفلح" (2) .

المرحلة الثانية : وتتمثّل في لحظات الصراع الحادّ مع الحضارة الغازية . وقد سبقت هذه اللحظات بصراع داخليّ بين رؤى تختلف حدّ التناقض وتتقارب حدّ التشابه . والهدف من كلّ ذلك هو فرض الذات التي وعت نفسها . فبادا هي إلى الذوبان أقرب ومن الانحلال أدنى . ومن ثمّ سعى المجتمع إلى الخروج من البوتقة الصيّقة التي خنعت وكبّلتها . فقد ظهرت طليعة متفوّقة صمّمت على الانعتاج والدخول إلى حلبة صراع مع فئات كانت ترى في التّركود مثلها الأعلى . وقد كان هذا الصراع حادّا . فالطليعة مصرّة على فعل فعلها في المجتمع ، بل إنّها وضعت أسسا لفعالها . فبطل "صراع" وشخوص "السّمنية" و"ولند مسعود" وأصدقاؤه ومناوؤوه ، وكذلك بطل "الغرف" حادلت وحاورت وصارعت من أجل فعل فعلها ، بل إنّ طريقة الكاتب المميّزة في تعدّد الأصوات مكّنت هؤلاء من التعبير عن آرائهم وفرض وجهة نظرهم . وكلّ هؤلاء ساهموا في الصراع الداخليّ الحادّ الذي عرفه المجتمع العربيّ . وهو صراع بين عافس : أوّلهما نعلبدته محتطه مفعله ، لا ينرك محالاّ للاحتهاد ، ولا يمسح مديانا للبطر . وممثّلها في روايه حبرا الأولى فنه الارسنعراطلية وساندها في بعض الحوارات فئة المورحوارية الصاعده . وفي روايه "السّمنية" غد الأسر النعلبدية في المجتمع العراقيّ لها بواب لا غيب عنها . أمّا في رواية "الحب" فإنّ عناصر الاتّباع ممثّله في رجال الدين كما غد بعض السخوص المميّقة داب السطره الأحادته (3) . وفي

(1) حبرا - "الفنّ والحلم والفعل" ص 280 .

(2) م . ن . ص 372 .

(3) يذكر على سبيل المثال : كاظم اسماعيل والدكتور طارق رؤوف .

رواية "العرف" تسمى المدينة المؤسسة ذات التوابث التي لا تتغير ، فهي مقاده إلى مسارها تصهر كل شيء ، وهي في ذلك صورة للثقافة المحسنة . بقر جبرا : "رغم سكاننا في المدن ، ما زال النضر الأكبر من تفكيرنا بفكرنا صحراوتنا أو تفكير القبيلة والعشيرة والطائفة" (1) . وتابيهما : ثقافة جديدة تسعى إلى المعرفة والعلم . وتدعو إلى فتح باب الاجتهاد على مصراعيه . ومثلها في "صراع أمين وأصدقائه" ، وفي رواية "السفينة" ركائبها الهاربون الذين يصورون أحلام المجتمع العربي وآمالهم في الاعتراف والحرية . أما في رواية "العرف" فإن الراوي يعبر عن تعاطفه إلى اسعاده عن صديق فقده لأنه يعتبر ومضة الوعي الحاد الذي طهر فجأة ليحتفي من جديد بعد ذلك ، مخلفا وراءه ضللا ومناهات قد تؤدي إلى استكناه كبير لذات تكاد تبلغ درجة التلاشي والامحاء . أما في رواية "العرف" فإن الراوي يعبر عن تعاطفه إلى اسعاده ماضييه ومكوناته النفسية . إنها ثقافة التجدد والبعث . وقد صارت هذه الثقافة ، الثقافة الانتاعية فكان الصراع بينهما "صراع من أجل احتواء الواحدة الأخرى فمل إعلان السيطرة المطلقة ولكن الثقافة الانتاعية دخلت المعركة حاسره أصلا . فالمعل ورد الفعل قانون يسري على ميدان الثقافة بقدر ما يسري على أي ميدان آخر . الثقافة الجديدة هي رد فعل المجتمع العربي على قرون من الثقافة الانتاعية" (2) .

وقد اعتمدت الثقافة الجديدة لعرض ذاتها نوات وأسس ، لا تحدد عنها ، فصراعها سائي السمة ، فهي إن صارت الثقافة التقليدية ، تستعد لمصارعه الثقافة العاربية ، وفي اسصارها على الثقافة التقليدية ، بعوبة لأصولها ودعم لفروعها . فكل صراع يؤدي إلى عرله سمره فلا بقاء إلا للأصلح . والثقافة الجديدة وضعت لنفسها نوات تسعى إلى الإبقاء بمسلماتها ، وهي في إبعائها بهذه المسلمات ، يوجد لنفسها أسسا تستطيع بها مقاومة الثقافة العاربية . ومن هذه النوات نذكر :

1 - النزاع : لقد وقف "أمين" في نهاية روايه "صراع" أمام مغترب طرق

سعر سحرره الكسر من ناحية وبربو إلى الأمام من ناحية ثانية ، وهو في منظوريا موقف بعد محطة هامه في تفكير جبرا . فـ "أمين" الذي سعى إلى صط نراب أسرته

(1) جبرا - "الحرية والطوفان" ص 144 .

(2) جبرا - "النفس والحلم والفعل" ص 389 .

"آل ياسر" بطريقة محتظة لا تروقه ولا يحد فيها لذة ومسئاعا ، وقف ذلك الموقف لأنه يؤمن بثوابت ستتضح فيما بعد مع أبطال روايات جبرا بدءا بـ "صيادون" وصولا إلى "الفرف" . إن هذا الموقف ينطبق في طرما مع تاريخ هجره جبرا من فلسطين وهي هجرة اغتراب دفع إليها دفعا بعد أن استولى الصهاينة على "رحمة" و"ملاده" . وجبرا ، ومن ورائه أبطاله، يؤمنون جميعا بأهمية التراث . يؤكد جبرا : "ليس هناك تراث يموت ويندثر نهائيا . قد تهرّ الأمم بفترات من عدم الخلق وقد تطول هذه الفترات كما طالت بالنسبة إلى العرب . غير أنّ في التراث جذوة تبقى مستعلة . وعندما تستجد الظروف التي تعيد للأمة وعيها تعود تلك الجذوة إلى فاعليتها . وهذه الجذوات القرآنية هي التي تعطي حضارة هذا العصر الكثير من رؤيته وتوجهه" (1) . إن التراث هو مشابه لتلك الجمرة الملتهبة التي تنفي في طوايا الرماد تنتظر من يريل ما علق بها من شوائب، وبفضلها يستطيع المرء أن يستنير سبله من جديد، وسعت في الموقد ناره . إن التراث هو السد ، وهو الخزر والمصب ، يقول جبرا موصّحا : "الماضي لدى المجددين جدر ومنبت وجدع تستمدّ منها اللغة طاقتها ويستمدّ منها الإبداع عصارة الديمومة فيصبح كلّ حديد فرعا آخر من دوحة عظيمة دون أن يعيد العرع شكل العرع الآخر وهذا سرّ حيوية هذا الحديد : إنّه جزء من الطبيعة الخلقة التي لا تحلق ورقتين متشابهتين بله الأغصان . أمّا الماضي عند غير المجددين فهو أوّل الخلقة التي يطالبون دوما بأعلافها وذلك بالمطالبة بأن يعود خط التطوّر فيستدبر نحو أوّله" (2) .

إن التراث هو عنوان الأصالة ومبناها . وقد حدّد جبرا الأصالة قائلا : "أنا أرى أنّنا في ترجمتنا للكلمة في مقابلها الفرنسية أو الانكليزية originality جعلنا لها في العربية معنى إضافيا صمنا أسعفنا به عبقرية اللغة العربية . فالكلمة في أصلها العربي اللاتيني تعني فكرة الأصل كسداة ومسح وكخلق . وهي فكرة صمّته بالكلمة العربية نفسها . لاحظ البصاد بين الأصل والعرع . عبر أنّ الكلمة في العربية تلون [. . .] بفكرة أنّ الأصل هو أيضا العريق الذي سمّح بأصول - أي بحدود -

(1) حبرا - "العنّ والحلم والفعل"، ص 373-374 .

(2) حبرا - "الرحلة الثامنة"، ص 11 .

خمسة في الماضي إلى بدايه ما يعيده ربما أو عمما . . . والأصالة من ناحيه هي ما سحو
أنته من خلق ذاته بحدته وتميزه وعدم توقّعه، وهي من الناحيه الأخرى ما يحمل في
تصايعه نسبا يتسلسل بعدا في الماضي مما يدلّ على أنّ الفئان يحتوي في دمه غارب
أمنه الواعية واللواعية مدد أقدم فوسها وينطلق سوقعه المحمل بذلك كله نحو القادم
من الرّمس . الأصالة في العنّ إذن هي أن يحمل في العمل الإبداع بين تصايعه بدره
المستقبل . . . وهي في الوقت نفسه أن يحمل هذا العمل عداء الأنساب السحيقه
العور ، تلك التي تغدق على الجديد شرعيّة الديمومة العريقة" (1) .

إنّ الأصالة ليست إلّا وليدة التراث فهي فهم للتراث وقراءة له ، وهي
بالتالي تعمّق في الذات وتعريه لها ليكتشف ما تتميز به من عمق وإثراك للعالم ،
لذلك فهي خلق وبعث ونشور . ويوصّح جبرا موفقه وهو موقف يسمّد منه أبطال
روايته رؤاهم . يقول : "يسدو لي أنّ العودة إلى الجذور هي ضرب آخر من التعنّي
في سعاب الدّاب، وإذا كانت الهوية العريّة اليوم تسعى إلى غدد نفسها على نحو
حصاري إزاء هويات حصارية أخرى فإنّ العودة إلى المحور نعتقا في الدّاب أو الهوية
العريّة لا بدّ أنّ عمّق شكلا من أشكال الأصالة سريطه أن يعرف العنّان كيف نصّ
هذا "المخلف" في سائر منحزات الإنسان . إلّاها عملته صغته مبيره ورائعه" (2) .
والبحت عن الهوية هو الركيزة الأساسيّة التي تقوم عليها أعمال جبرا الروائيّة .
فكلّ الأحداث وجميع الأفعال وآمال الأبطال نلخص في اسبكناه الدّاخل ومعره
المناطق المظلمة واستعصاء الحوائس، وبكفي أن نورد هذا الاعتراف الدقيق لجبرا
مصورا دعائمه فنّه الروائيّ يقول : "إني أسعر أنّ حوري أو معظمها صاربه في ألف
ليلة وليله بالرّغم من اطلاعي على الروايه العريسه . ولكن الوهج اللعظنيّ الذي
أبوّاه هو أمر لي غده في ألف ليلة ، إني وقد النفس وطاره السهوه . . . إني
عنصر أساسيّ آخر أتمسّك به في كناسي" (3) .

إنّ السرّاب منبع للإبداع ، وعمق دهن لا يسلع كموره إلّا من ممرّس به

(1) جبرا . "العنّ والملم والعنّ" ص 340-343 .

(2) جبرا . "بناسع الرؤيا" ص 73 .

(3) م . ن . ص ص 71-72 .

وغاض عماره . إلا أنّ الثقافة الجديدة لم تجد مركزها في هذا التراث وحده ، ولعلّ فواصها الأساسيّ هو منظور الحدانة .

2 - الحدانة : إنّ المتابع لأبطال جبرا ملاحظ انعماسهم في الدعوة إلى حدانه تكون عنوانا للمعاصرة . فالمجتمع العربيّ في نظر "أمس" أو في منظور "عصام" و"وديع" و"وليد" هو مجتمع متحمّد الحركة ، لأنّه لا يعرف حدانه التي تعجّر فيه منابعه الدنيئة . يقرّ جبرا مصوّرا واقع المجتمع في منتصف هذا القرن : "... حتى كلمات مثل "هم" و"رؤيا" و"تراث" و"معاصرة" تكاد تكون يومها كلمات جديدة . نحن كثر من أوائل من أدخلها في نطاق الجدل . المعركة في سبيل التجديد كان المصريون بادئين فيها . لكن لا بالشكل الذي حدّدنا في "جماعة بغداد للفنّ الحديث" عندما قرّنا المعاصرة مع التراث كحدليّة وسحقنا عن حلّ لهذه الجدليّة في حقّها . كان ذلك في الواقع طسرحا حديثا لهذه القضية (سنة 1951) . ثمّ طرحنا نحن في التسعر.اليوم تواسر هذا الطرح بحيث صار مملولا مكرورا . أمّا أيامئد ، فكان فضة مهتة حدّا . وهو لا يزال في الأساس من الإبداع الجديد" (1) .

إنّ الحدانة هي تفسير في طرق النناول وفتح لآفاق الرؤية ، حتى تكعّ الرّؤية العالم في تطوره . إنّ فكرة الانعلاق هي موقوف وموب . أمّا الانفاج وروح المبادرة وجدوة المعاصرة فهو أسّ "العقل الحداني" . يؤكّد حسرا : "الحدانة هي أن عد الطريق لكيما يكون مساهما فاعلا في حصاره هذا الفر . لذلك فأنت مطالب بالتمرد، ومطالب بأن يكون في مژدك ما يستمدّ بعض حيويّته من حذورك، ويصيف إليه من أصلانك المتجهة نحو زمانك فتصبح جزءا فاعلا في عصرك ، جزءا غير مسطع عن ماصك ولكنه جزء لا يكرّر ماصك ، وسحقه للسحر حتى من عاصرك . أنا لا أقول بالانقطاع المطلق فأنا أؤس أنّ للتراث قوّة هائلة في حمانا ، وسحب أن سعي له هذه القوّة المغدنة للفس . لكن أقول حد من التراث ما هو حيّ، وبارك ما هو متّ ... إنّ في التراث قوّة سمدقا ولكن سحب أن يصيف إليها قوّة جديدة سحب تكون الحدانة انطلاقا سهدتا لا دورا اسكعائتا ... إذا بالإصافه فقط ، السار المستقلي للسع الحيّ الكائن فيه" (2) .

(1) جبرا - "العنّ والحلم والعقل" ص ص 281-282 .

(2) جبرا - "يناسع الرؤيا" ص ص 140-141 .

إنّ الحداثة بهذا المنظور هي استقصاء لأغوار العالم وفهم دقيق له بل إنّها صابغة دائمة لهذا العالم في تطوّره وتغيّره المسرف ، أمّا الانغلاق والعهم الأحمى فهو نظرة آنية لعالم سيبنى حتماً مجهولاً . ولعلّ أهمّ عنصر مرتبط بالحداثة هو التفتّح على العلم والمعرفة والتعطّش إلى استكناه حواقيها وزواياها المظلمة . وهو ما دأب عليه أبطال جبراهيم مؤمنون بالحداثة يتحدّثونها سبيلاً للعهم، و"ديع عساف" يدعو الجميع في خاتمة الرواية إلى العودة إلى الأرض منبع كلّ شيء وأُسّ كلّ بناء ، أمّا وليد مسعود فقد اختفى بحنا عن الأرض المفقودة ، فإذا هو صورة لحقيقة الفرد الفلسطينيّ النائه . أمّا بطل "الغرف" فإنّه النائه الضالّ الذي ولح مدينته التي تحوّلت إلى كايوس قائل ساع بكلّ السبل إلى محقّ هوئنه . إلّا أنّ البطل كابد وصارع من أجل البقاء، وكانت الكتابة إحدى فويه للتعبير عن وجوده . ووراء هذه الشخص ابرى جبرا داعباً إلى الأخذ بأساليب العلم ونشدانا للمعرفة ألبما كانت إسوة بالحديث الكريم : "اطلوا العلم ولو فى الصين" .

3 - العلم والمعرفة : إنّ الثقافة الحديثة التي طبعت أبطال جبرا ووسمهم بمكرهم الوناب وتمزّدهم المتواصل قد فى العلم بعدها الثالث . فجّل أبطال الكاتب باحثون عن المعرفة مهاجرون إليها ساعون إلى المسك برماسها . وهم ، إسوة بباعتهم، يقرّون بمخرونتهم التّفاهى وزادهم المعرفة . ولا غرو أن يقرّ جبرا متحدّثاً عن الواقع العربى فى هذا العصر : "حب علينا كاتمة نشارك فى حضارة عصرنا أن نعطّ مشروعا كبيرا طموحا للتنمية العلميّة ، فهذا التحطيط بات أمرا ضروريا مسأله عناه واردهار أو ضمور وتلاش" . وهو يؤكّد : "فإن نحن ادفعنا فى دنيا الاكنساف والاختراع غفّق لدينا اردهار فى الآداب نفسها، لأنّها إنّا ننعس بروج الاكنساف والاختراع، بعبر هذا سنمفى كمن يستطيط العرق فى حار من الكلام وسحب من الأوعام" (1) . إنّ الأخذ بأساليب المعارف الحديثة هو أمر لا محيد عنه لجميع يسعى لا إلى البقاء محسب ، بل إلى السؤدد أيضا ، والمجسم العربى فى نهضه إنّا نهذى إلى فرض دانه وسربر يقطنه ولا سمل إلى ذلك إلّا بالعلم والمعرفة وهو مبرع وسم كلّ أبطال حرا على اختلاف منارهم ورؤاهم . بل إنّ هؤلاء نمبروا

(1) جبرا - "العنّ والحلم والفعل" ص 331-332 .

سعيهم الدؤوب إلى ضرب من الموسوعية وإلى ضرب من التخصص أيضا . ولعلّ أثر من مثل ذلك "وليد مسعود" و"عامر عبد الحميد" في رواية "اليحب" ، وبلاط حبرا أنّ هذا المنزع ليس بفريد عن العقل العربيّ الذي هو "أساسا عقل رياضيّ" وإنّه عندما يعي العرب أنفسهم وعيا تامّا، سيعودون إلى الرياضيات، إلى العلم ، وعودتهم إلى العلم عوده طبيعيتي لأنّ الحصار العربيّة كانت مبنية على الحسن العربيّ للأرقام والخبر والعلم والفلك والموسيقى حتّى الشّعر كلّها مبنية على الرياضيات" (1) .

إنّ العودة إلى التّراث هي بالأساس عوده إلى الأصالة . وعودة إلى مميزات هذه الدّات التي عرفت على يديها نهضة علميّة طيلة قرون أودت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى النهضة العربيّة . لذلك يدعو حبرا المجتمع العربيّ إلى النهوض العلميّ الحقّ . فإنّ هاجر "وليد" إلى روما شابًا ثمّ تابع دراسه بالمراسلة كهلا ، فإنّ حبرا يدعو قائلا : "فلنعمل حلما القادم جيل علماء ومخترعين" . ويواصل : "التكنولوجيا يجب أن تكون سفارنا السّاحر ، فليطير إلى البان وما حققت من معجزة يجب علينا في جيل واحد ، في عشرين أو خمس وعشرين سه ، أن نستطيع أن نعلن أنّ لدينا من التّقنيين ما يكفي في كلّ مصامير العمل والاسراع زراعيا وصناعيا ومصامير السحب الفكريّ المصطلح إلى المرشد من الكشف والنطيق" (2) .

إنّ الثقافة الجديدة هي تعب ونشور، وهي بالأساس رؤية للعالم حديده يهدف إلى النهوض الشّامل، وقد استمدّت قوّتها عبر صراعها مع الثقافة العاربه من خلال تراثها، فكانّ العود إلى الدّات هو إحياء لها ، وكأنّ السّمق في الدّواخل هو حجر لحدورها لكي تنبعث من جديد . وقد عتّر حبرا عن ذلك موصّحا أنّ الإراده هي أنّ كلّ نهضة ومطلق كلّ فعل : "الإرادة هي لب العصد . فالإرادة العربيّة هي المسهده كلما هدّدت الأمته العربيّة، وعلّمها أن سمي على أسدها والذي أراه أنّ هذه الإراده برداد صلابه رعم ما سحق بالأمته من فواجع ملاحقه" (3) . ولا غرابه أن عدد أبطال حبرا بحوضون عمار الصّراع بإرادتهم الصّلبه وسخايعهم النّابره ، فآمن "عزّا في

(1) حبرا "الفنّ والحلم والفعل"، ص 382 .

(2) م. ن. ص ص 329-330 .

(3) م. ن. ص 371 .

سهاية الرّواة وإتاس الطوفان من أن يعبّر عن إرادته في إعاده السحره . أمّا أنطال
"السّعبه" فقد أوضح لهم "وديع" أنّ العوده مسلك لا مدّ منه . فالهروب مهدئ لأمس.
لكنّه ليس الدّواء النّاجع ، فالحرّبه في الأرض الصّلبه ، في الصّحر ، في الرّحم سهما
معسّف وظلم ومهما استندّ وجر . أمّا "وليد" ومن ورائه ابنه "مروان" فقد قرّرا العوده
مهما كان التّمن ، فكأنّ العوده قدر لا مفرّ منه . في حين استوى بطل العرف بأحسا
عن ذاته رعم كلّ العراقيل والمثبطات . إنّها الملحمه التي بها تفرض الدّات داسها
وتفترّ شرعيّة وجودها .

الفصل الثاني :

"البئر الأولى" أو "سيرة جيرا غاور رواياته" :

- الطفولة
- الدين والأسطورة
- الحكاية والشعر والرسم-

2 - البئر الأولى، أو سيرة حنرا تخاور رواسانه :

إنَّ عمره الأديب سم أعماله بحصوصيات دقبة يصعب المعطن إليها . وهي بالأساس، تعود إلى اللحظات التي يحايه فيها الكاتب الصفحات البيضاء، وقد اعبر دهنه بتسلي الأحداث والأفكار والأحيلة التي تصرب في الرمن الفاسر، وقد تطول الرمن الآن، وقد تستقر في الزمن الحاضر . وما "البئر الأولى" إلا ذلك المنبع الذي يسمى منه المرء رحيق حياته . يقول حنرا : "البئر في الحياة إنما هي تلك البئر الأولى التي لم يكن العيش بدونها ممكنا . فيها نجمع التجارب، كما تتجمع المياه، لتكون الملاذ آتام العطن، وحياتنا ما هي إلا سلسلة من الآثار. نحفر واحدة جديدة في كل مرحلة، تسرب إليها المياه المتجمعة من غيب السماء وهمي التحارب، لنعود إليها كلما اسبغت بنا الظلمة، وصرب الجفاف أرضنا" (1) . إنَّ البئر الأولى وفق هذا المنظور، هي حاصل الوقائع والأفعال التي تستند بالفرد عند صراعه مع الكون ومقارنته له . و"البئر الأولى" عند حنرا "هي بئر الطفولة إنشأ تلك البئر التي غمعت فيها أولى السحارب والرؤى والأحداث ، أولى الأفراح والأحزان ، والأسواق والمخاوف التي جعلت تنهمر على الطفل فأحد إدراكه يترايد ووعه بصاعده لما هو ممر به كل يوم يعاينه أو يتلذذ به إنشأ البئر التي لن يكون له عنها عسى. وإذا يعود إليها كل مرة، فهو إنما يرد بنوعا دائم العبص في طوإا إنسانية" (2) . إنَّ البئر بهذا المفهوم سجد به السيرة الذاتية للفرد . فالخباة سلك ممر به الإنسان ، له بدايه ومآله نهاية مرتقبة، وصفا بينهما يسير المرء ويحطو إلى الأمام متنمعا بسقى المكان والرماس . فإذا هو حصيلة تجارب ممكته من المشاهدة والمفارقة أمام "فجر" عبيد سميت عند البعض في الدهر وعند البعض الآخر في الكون . وإن برسل حنرا إلى هذا المحدد للبئر صريح العبارة ، فإننا سنعطى للبئر "معنى براه محصوصا . ويعصد به تلك القيم والمثل وتلك الدوافع والأهواء التي استقرت في ذهن الكاتب، فوسيت أعماله بصفتها الخاصة ، ولوسها نالوإاها الممبّره . إنَّ البئر هنا هي تلك الصورات التي حصلت للإنسان، فاندست في مطاوى اللاوعي وأمسب كالمخاراب برسل أصواءها عبر الحجب وصمن حدود "ما وراء السطور" .

(1) حنرا "البئر الأولى" - ص 20 .

(2) م . ن . ص 21 .

إنّ البئر بهذا المفهوم هي حقيقة الدّوافع التي جعلت من جبرا كاتبا يحو في كتاباته الروائية هذا المنحى الذي كُشفنا ، فإذا هو مؤمن بحرية مع البداية وعليم بالطوفان القادم عند النهاية وهو بين هذا وذاك يعيش ذروة الحياة "فما وعلما وفلا" . ولا يكتفى بذلك ، بل إنّه يرى في المكان - أيّا كان - رحما إليه يسعى السعى كله ، فكانت الغريب المتحرّق إلى عودة منشودة لكتّتها ممبوعة وما الرّمان إلّا نعيم الماضي المرتبط بالرحم وما الحاضر إلّا جحيم العراء وما المستقبل إلّا أحلام الرحم الآتية . إنّ "البئر" هي العلل والمسيّبات هي القيم والمعايير التي اصطفاها جبرا أو جُبل على اصطفاها ، فأُست نبراسا تنير له السبل ، وتفتح له الآفاق . ولتحديد هذه البئر فإنّنا نرى لزاما علينا أن نستشّف خصائص سيرة جبرا وأهمّ الروافد التي جعلت من حياته ما كان منها ، ووجّهت إبداعه هذه الوجهة ولعلّنا يحسن بنا أن نؤكد منذ الآن أنّنا لن نسوق ترجمة لجبرا (1) ليس هذا مجالها . وإنّما سنكتفي بإبرار العناصر التي كان لها التأثير الكبير في توجّهاته وتطلّعاته . ونحن إلى اتبعنا هذا النسق فإنّنا نحن نقرّ ما ذهبنا إليه في هذا البحث من أنّ روايات جبرا ليست إلّا رواية واحدة متكوّنة من فصول وأبواب . وقد رسمها صاحبها بتنوّع أصواتها وتشابك خيوطها وتداخل أنغامها . وهو في ذلك يبسط أمامنا الحياة في تطوّرها والزمان في تغييره .

إنّ سيرة جبرا أو بئر الأولى عند منبعها في الطفولة التي طبعت حياته وهي التي أمّدت عناصر ميّزته ووسمته . يعترف جبرا موصّحا : "طفولتي ما زالت هي ينبوع الأغزر أنت تعلم أنّنا كُنا أيام الصغر في بيت لحم بعمد في حياتنا على مصرحين للماء : "عين القنّاة" والبئر المحفورة قرب كلّ دار . في طفولتي كثيرا ما حملنا الماء من العين وصعدناه بالدلو من البئر . فكنا نطمئنّ إلى أنّنا رغم ما في ذلك من مشقة نفعلها كأمر عاديّ من أمور الحياة . كُنا نطمئنّ إلى أنّنا لن نحاس الجعاف . هكذا بالصط هي طفولتي بالمسة إلى الكثير من كتاباني . إنّها البئر أو العين التي

(1) يمكن الرجوع إلى :

- البئر الأولى

- كتابات جبرا المقدّبة وخاصة معالانه المعنوية : "أقنعه الحبيبة وأقنعه المبال"

- الباب الأوّل من كتاب "العين الفصصى عند جبرا" لعلّى الفراغ

- مقالات جبرا التي صدرت مجلة الحمل .

تمدني بكثير من النسخ لما يتنامى في دهن من ببت الخيال وأرجو أنها سنستمر في مع
الحفاف أو العطش" (1) .

إن هذه الصورة التي أوردتها حبرا متحدنا عن طفولته في كتابه "الفن والحلم
والعمل" وحبرها في "بئر الأولى" (2) ، ضمها في روايه "البحث" عند وصف رحلة ولبد
معية رفاقه إلى الوادي طلبا للنسك . ومن ثم فإن الطمولة وسمت تجربة حبرا الروائية
بطابعها الخاص . وأمدته بالنسخ ، هذه الوحزات التي نستقر فلا تمحي ، وتتحجر في مقام
الذات فلا تدثر . إنها ذلك الشيء القابع في الدّاخل . وقد تسأل حبرا عن علامة فارقة
وأجاب : "لا أستطيع تحديد علامة فارقة في طفولتي سوى أن أتساءل هل كان للفقر الذي
عشتة سين كنيرة آية علاقة باهتماماني الثقافية التي ربما وجدت فيها تعويضا عن
ضروب الفاقة والحرمان [. . .] ؟ غير أن الفقر كان حافزا ولم يكن مثبطا في حياتي .
وكوس عنت بالحراف والخط والدّجاج التي كنتا نربها في البيت ، أملا في أن نصف إلى
دخليا شمسًا لسدّ الرمي ، جعلني على صلة أشد بالأرض والقراب والعنب والماء . أقول
الأرض والقراب والعنب لأتسى عرفتها بقدمي الحافيس [. . .] . ذكريات كهذه تعود
إلى نوع من العرج حتى اليوم ، وتجعلني أفهم داني الإنسانية والثقافة على نحو أفضل .
إنها جزء من صلة الذاكرة بالتحدي المستمر في الحياة" (3) . إن هذه اللمحات كان لها
الناتير الطليغ في روايات حبرا . وبكمي أن نذكر أن "أمس" في رواية صراح عني
بالخراف مل إن أمه حرّضه على ذلك من أجل ربح صئبل حتى يتمكن من مواصلة
دراسته . ولا عرو أن يلخص حبرا تجربة طفولته فيقول : "والقي بالسي وقد أصبح شابا
عمر الوديان ، عبر الصحاري ، إلى طرق أخرى ومبارل أخرى ، هل له أن يرى ذلك
محاولة حائره لعصم الداب ، والدّاب بحث ألا نعصم ؟ ومن هنا كان شعور كلّ
فلسطيني أن لا بد من العودة : فالعودة هي أكثر من اسرئاد أرض سلسها العدو : إنها
اسرئاد العسم الآخر من الداب . إنها اسرئاد للمعس بكاملها" (4) . إن كلمة الروائي
هنا ستعني العمق النحام الكاتب بروايانه . فكانت "حياة حبرا فضة رمربه ، وما أعماله

(1) حبرا "الفن والحلم والعمل" - ص ص 391-392 .

(2) حبرا "البئر الأولى" - ص 20 .

(3) حبرا "الفن والحلم والعمل" - ص ص 365-366 .

(4) حبرا "الرحلة البامنه" - ص 160 .

إلا السطيق عليها وتفسيرها" (1) . فالمستبَع لروايات جبرا بدءا بـ"صراخ" وانتهاء
بـ"الغرف" يستتف حياة هذا الأديب مستوتة عبر أعماله . ولا عراية في ذلك ، فهذه
الأعمال وردت على لسان المتكلم . واتبعت نسق "ناره وجوهرة" . فإذا الرواية عند
جبرا حكى الرواية لذاتها ، وما الفضة إلا قص لتجربة عاشها الرواة ، ومن ورائهم مؤلف
حصيف درج بهم عبر الأحداث واستدراجهم في متاهاته هو . يقول جبرا معنرفا : "إني
أذكر القدس الجديدة ، القدس السليبية ، كآدم يذكر الجنة (2) ، فالصبيّ إاد يسمو سمو
المدينة في كلّ زاوية من زوايا نفسه ، وصباه إتما هو انعكاس لمئات الطرقات والبيوت
والخوانيت والأرقّة والأشجار والبقاع المزروعة التي تحصر في الربيع وتصفّر في الشتاء
والصخور المنتشرة في كلّ مكان والتي تؤلف المدينة . أين تنتهي الذات وبعدا الموضوع؟
هنا شارع بكى فيه الولد وجاع وضحك وعشق فتاة لا يعرف اسمها (3) لأنها ابتسمت
له من غير قصد ، وركض فيه في المطر ، في الظلام مع إخوته مع والده ، مع العشرات
من أصدقائه" (4) . إلى جبرا في هذه العنقود يعيش ذكرى مدينة أحبتها وعسمها ، لأنه ألها
وألغته . ولما أرعم على فراقها أحسن بذلك النقص الكسر . إنه الحنين الباسي لرحم
آفل . ومن ثمّ فهو ينغنى بالمدينة في "صراخ" وييكها في "السّعة" ويرى معالمها في
"البحث" . بل إنه يتيه في مدينة العجائب ، مدينة العربة والاعتراب ، يقول في كتابه
"الحرّة والطوفان" متحدّثا عن الضباغ والبيه : "أنت تعيش في فراغ كسر الضجيج بسط
بك النعاق والحسد وصباغ الجهد ، وعالبا ما غبط بك العدسة المطلعة . تصوّر رجلا
يسطر في محطة تتلاعب الريح فيها في ليله شاء بارده . إنه معرض لحرى الهواء . وهو
يسمع دوما حفيفه فطارات سدو وكأنتها قادمة . ولكن لا قطار يأسى إلى محطة أندا .
ومع ذلك فإنّ صاحبها يسطر ، بل إنه لا يجد ماصا من الانسطار . إذا ليس لديه ما
يعمل سوى الانسطار وإلى سكر قد أدرك أنّ المسألة كلها مراجع فعل، وإنّ الهطه وإلى سكر

(1) هذه الصياغة مأخوذة من معوله لكينس كتبها عن سكسبر ترجمها حبرا . ورواينا
أنّها حبر يعبر عن علاقه حبرا برواياته خاصّة وأعماله عامّة .

(2) إنه الحنين إلى المهد الأوّل ، الرحم المعطاء .

(3) بذكرها مباشرة بوضع عتاف في روايه "السّعة" ص ص 25-26 .

(4) حبرا "الرحله الباميه" ص 160 .

المعروض أنّها محطة ، لم يقصد أحد يوماً أن يجعل القطر تمرّ بها . ذلك أنشعر به في هذا المكان" (1) . إنّ الإحساس بالعربة قدر جبراً ، وبالتّالي فهو قدر أنطاله، ومن ثمّ ينتقم الكاتب من دانه المسفّضة لأنّ مدينة القدس هي الأقدس . وهذه الفقرة بعد حق مطلق رواية "العرف" التي وصف فيها جنبه لرحم رحيم أنيس . فالذّاب مستطرة ما لم بعد إلى رحمه .

إنّ الطمولة وسمت روايات جبراً ببعض المميّرات ، وذلك لأنّها طبعت جبراً ذاته، ومن أهمّ العناصر التي تزوّد بها جبراً في طفولته ووسمته بعلامات مميّزة بذكر : الدين والأسطورة والحكاية ، ثمّ الشعر والرّسم والسّنما .

إنّ الدّارس لكتابات جبراً يكتشف أثر الدّين والأسطورة والحكاية في أعماله الإبداعية عامّة وإنتاجه الرّوائي خاصّة . يقول جبراً متحدّثاً عن طفولته وتربّينه الدّينيّة : "كنت لم كنت بالنسبة لي [كدا] مدينة المسيح أيضاً ، فأوجد ذلك صلة حيّة بيني وبه . فأنا منسأب في الحقيقة في مدرسة طائعيّة مدرّس فيها التّعاليم الدّينيّة وسخدم العدّاس نهار الأحد ، وفي تلك السنّ المسكّرة كان صوتي يعتبر جميلاً كصوت أيّ طفل لذلك كتأ أنا وأطفال آخرون متلي ملرمين بأن نكون أوّل من يذهب إلى الكنيسة صباح الأحد لسوّدي تراييل الغدّاس" (2) . وقد وصف جبراً علافته ببيت لحم وأدبرها بإطبات في سيرته الذاتيّة (3) وكان هذا الوصف مرجعاً مهمّاً لروايته ، فكتبر من الأحداث المروية هي بالأساس ، نابعة من الذاكرة الطفوليّة يقول جبراً بصريح العبارة : "كان أبي شديد الإيمان وكان على أمّينه نسعر أنّ نفاقه مسنمّده من اللّحطات التي نعصّيها في الكنيسة . تحدّثت عن أبي سانفا (4) : كيف كان بهص في الرّابعة من صباح يوم الأحد ويذهب إلى منزل الكاهن لسوفطه من نومه وكنت أذهب أحباباً إلى بيت الكاهن الطاعن السنّ لكي أحمل نبات الكهوب عنه إلى الكنيسة . . . كان المسيح مهياً وجعّفاً ورائعاً ، كان حقّق عبّاً الكبير" (5) . إنّ الدّين بصفة عامّة والدين المسيحيّ بصفة

-
- (1) جبراً "الحرية والطوفان" - ص 125 .
 - (2) جبراً "نابغ الرّؤيا" - ص 118 .
 - (3) جبراً "البئر الأولى" - ص ص 56-63 .
 - (4) جبراً "صراج" - ص ص 36-37 .
 - (5) جبراً "نابغ الرّؤيا" ص 118 .

خاصة ، وقد تلقاه الأدب واحتمر بمقوماته وسم حبرا بعض الخصائص التي عدها حس في رواياته مستوتة . وهي تمثل الخلقة العكسية التي أطلق منها حبرا للكنايه . وفيل إخراج هذه الخصائص والمقومات لا بد من التأكيد أن حبرا وإن اعتنى الدين المسيحي فإنه أسلم في منتصف هذا القرن وبالضبط إبان رواحه سنة 1952 ، وفق ما حدثنا به هو نفسه ، إلا أن إسلامه دعم تلك الخصائص . ومن أهمها أو على الأصح أساسها هو الحق في معانيها المتعددة . ويستطيع أن يؤكد أيضا أن الأسطورة (1) كان لها دور فعال في تفوهم شخصيته . فالأسطورة وهي ترتبط ارتباطا مباشرا بالغوى التي تنحكم في هندسة العالم وفي معنى الكون ، إنها تعبير عن هذه القيم المصاعة ليس بصعتها مقولة فلسفية مجردة بل وفقا لتعرجات حكاية أو تنمات حكايات . الأسطورة هي جزء من الكلمة الجادة التي هي مادة للإيمان للتلفين ، وهي تشكل خلفية الفكر والرؤية التقليدية للعالم (2) . إن الأسطورة بهذا المفهوم هي رؤية إلى العالم وتفسر له . والمطالع لروايات حبرا متعظن إلى ما بطن به الكاتب عبر شحوصه العديدة من رؤى ذات أصول أسطورية . ولعل أبرز شاهد على ذلك شحوصه السائبة (3) التي استعادت معه حريتها في الفعل ، والفعل الجسدي الذي يصل حد العادة سأنها في ذلك شأن أمروديب "الآلهة العاهرة" أو "الآلهة الأم" (4) . ولا شك أن ترجمه حبرا جزءا من كتاب فرسر المسلق بالأساطير والأدبان القديمة ، في منتصف الأربعينات له دور كبير في استلهاهم الأساطير إذ هي تمثل بالنسبة إلى هذا الأدب تفسيراً "للكثير من المعتقدات والعادات الشائعة بين الناس حتى اليوم . . . فضلا عن حطوره الانثروبولوجية الظاهرة . . ." (5) فهو "دور حول مراسم الحصب القديمة وعلاقتها بالرمز الموزي" ونشأن هذا الرمز هو من أهم الرموز الحصارية التي بغيت عبر الحف والتي كان لها صلة فيما كنا نحاول أن نفعل ،

-
- (1) لجبرا كتاب موسوم بـ : "الأسطورة والرمز" وهو مجموعة مقالات بعدية مترجمه .
 - (2) انظر مقال "نظرة على الأدب الحكيم في أفريقيا السوداء" - ج سفره - مطلة - بوس ع 72 صف - 90 ص 155 .
 - (3) يذكر على سبل المثال : اسمه في "صراج" - لمي في "السفينة" - مرم الضمار في "البحث" وحل السحوص في "العرف" .
 - (4) حمس فرسر - أدونيس أو مور - ترجمه : حبرا ص ص 44-45 .
 - (5) م . ن . ص 7 .

وهو أن يرى تجربتنا كتجربة فداء . التجربة العدائية هذه تؤدي إلى السيف والبلاد الجديد... " (1) إن الأسطورة هي وليده محاببة الإنسان للكون وصراعه معه ، فالإنسان وقد وقف أمام العالم متدهوا . وحده في ذاته قوة الإبداع الأسطوري فيحتس واقع الغامض واصطنع له حلولا أولية ، ولذلك يعرف جبرا مؤكدا قوة الأسطورة في الإنسان ، وبالتالي في إبداعاته هو ورواياته تعد غدت الأساطير مع الزمن رموزا لتجربة الإنسان الأولى للحياة ، هذه التجربة الطويلة التي رست إلى أعماق اللاوعي الجماعي عند كل واحد منا . وما عشقنا للقصص والأفلام إلا صرب من العودة إلى هذه الأساطير واستثارتها ، لتجسد لنا كل مرة ذكرياتنا العسفية ومعضلاتها الأدبية في أنماط تدنينا من فهم الحياة (2) . إن الأسطورة هي صرب من الفهم إلى الحياة ونعميق في خصائصها . وقد أودعت الأسطورة عند جل الكتاب وبخاصة جبرا مهما خاصا ، لعل من أبرز معانيه مفهوم الفداء . وقد رسم هذا المفهوم كتابة حرا وإبداعه . إلا أن للحكايات والقصص دورها في عطاء جبرا الروائي ، وهو يعرف بصريح العبارة بذلك فيقول مستحذا عن طفولته ومطالعته: "كثيرا ما أذكر في طفولتي ، ثم في حياتي أيام كان عمري بين 15 و 18 أتي ، ربما تهربا من الأجواء المزدهمة بالناس في الحي الذي كنا نكنه - كنت آخذ كتابا وأسعى إلى مكان حال من البناء بعيدا عن المدينة فيه بعض أشجار ريسون . كنت أجلس على الشراب أقرأ لساعات طويلة في مثل هذا الحي ، وأنساء كيف لي أن أصف هذه التجربة ، وكيف لي أن أجد ، فيما أحسه بحواسي الخمس في تلك اللحظة ، الطريق إلى قول أشياء تجمع هذا كله معا ، وفي الوقت نفسه تنحطها إلى معان كونية تعطي للحياة فيها ، ربما لم أكن يومئذ أدركها بوضوح . هذا الذي تكرر في حياتي لا رمي فيها بعد ، عندما عشت في المس الكبري أو عندما مررت بالحروب والمأرق ، وعندما وجدت أن حياتي كحياء أتي من المعاصرين لي هي جزء من مأساة يتكرر ويتوسع ... " (3) إن حرا أثار هذه الصورة عند حديثه عن وليد مسعود . فصله الكمبر إلى المطالعة والقراءة . والاستمرار فيه هو بنسبه حتى قدم وصل إلى فهم تخارب الأحرار ، بل إنه حارب الكمان منذ أيام الطفولة يقول :

(1) حرا "سابع الرؤيا" - ص 131 .

(2) حرا "الحرية والطوفان" - ص 133 .

(3) جبرا - الفن والحلم والفعل - ص 357-358 انظر أيضا ينابيع الرؤيا ص 449 .

[...] ففي تلك الأيام كانت المسرحية هي الشكل الذي يحفظ بالنسبة لي [كذا] إطار الكلمة لأنني كنت رأيت مسرحية ممثل ، فكنت أشعر أنّ المرء يستطيع التعبير عن نفسه عن طريق المسرحية وفيما بعد تحولت فكرة المسرحية إلى فكرة القصة" (1) .

إنّ جبرا مارس الكتابة بدافع ذاتي للتعبير عما يخالجه من عواطف وآراء . وإنّ عبّر وهو بعد ، في طور الطفولة ، فلأنّه أحسّ بحاجة إلى التعبير والغول . ولعلّ عوّله إلى القصة كان سرّده اطلاعه على النثر العربي وخاصة كتاب ألف ليلة وليلة (2) . فهو يعتبر هذا التأليف من أهمّ القصص التي أثرت في معنى الحكى والرواية. وهو يعتبر هذه الليالي جذرا من جذوره منها استمدّ نسج فنّ القول (3) . إلّا أنّ ألف ليلة لم تكن إلّا المدابة، ذلك أنّ متاعبة الإبداع العرس والاطلاع المستمرّ عليه هو سمة من سمات هذا الأديب . فقد شغف بظه حسين وخاصة بكتابه "على هامش السيرة" وكذلك أعجب بالعقاد والرافعي والمنفلوطي وأحمد أمين . كما أنّه تأثر عميق الناثر مدرّسه الشاعر إبراهيم طوقان (4) . إنّ هذا الإعجاب الكبير بهؤلاء الأعلام وسعه اطلاع الكاتب طبع الروائي بحثّ القول وتقديس الكلمة . ولا عرو في ذلك فهو يعترف : "في فترة ما كتبت شعرا . كان يدفعني إلى هذه التحارب شيء عامض لا أعرف ما هو سوى مطالعاتي أو قراءاتي لكيسا المدرسيّة والكتب التي كنت ألقاها في المكاتب القليلة على الطريق بين البيت والمدرسة" (5) . إنّ جبرا أحسّ بجدوى التعبير . وقد نما هذا الإحساس وتدعّم بمطالعاته في الأدب الانكليزي قبل سفره إلى لندن لمواصلة الدراسة وبعدها ، بل إنّ هذا الكاتب سعى إلى

(1) م.ن. ص ص 140-141 .

(2) حبرا "البشر الأولى" ص ص 136-144 .

(3) حبرا "تنبأيع الرؤيا" ص ص 68-71-72 .

(4) انظر : م.ن. ص 120 . - البشر الأولى ص 192 .

(5) حبرا "العن والحلم والفعل" ص ص 140-141 .

ترجمة بعض الآثار الانكليزية والفرنسية إلى اللغة العربية (1) .
لقد كان للذين كفلسفة لفهم الواقع، والأسطورة كقراءه للكون، وللمسرح أو
السنا (2) كمحاكاة للحقيقة، وللغصص والشعر كإدفاع للتعبير عن الدواخل، دوره في
إذكاء الكتابة الروائية عند حبرا. وإن وسمه "الذين" بـ"جوهر المهنة"، فإن الأسطورة بمعناه
بدلالة الرمز ومعنى العدا والتضحية، أما المسرح فعلمه محاكاة مرارة الحقيقة، في حين
أودعت فيه السنا في التركيب، وفن الحكاية وقول الشعر طبعاً بحب الكلمة وتقديس
العبارة. إلا أن حبرا وجد في الرسم خطاً آخر من التعامل مع العالم. وقد عرف الرسم
صدفة. يقول: "عندما بدأت أرسم كان الدافع إلى الرسم بنفس التلقائية: رأيت أناسا
يرسمون. كنت أمر في طريق إلى المدرسة بـ"كان الحلاق فيه يرسم عندما لا
يكون لديه زبائن يخلق لهم... كنت أقف بالباب أتعرج... وكان يفرح عندما يرى
هذا الولد وأولاداً مثلي يتقنون بالناب لكي يتشاهدوا ما يرسم. فيما بعد كانت الأسجار
التي غيظت بيتنا هي التي نريد أن أعيد تحريرها على الورقة فأرسمها" (3). ويصف
موصفاً: "وترامن الدافعان إلى الرسم والكتابة في طفولتي بحيث كنت أرسم وكتب
أكتب وأنا لا أعرف بالضبط ما الذي يدفعني إليهما" (4).

إن الرسم، وقد فخر حبرا أن يناع حركة الحلاق وهو يفعل فعله في الورقة
البيضاء خطوطاً ودوائر، دفعه إلى اكتشاف معنى "الإبداع"، و"الفراغ" أو "الصفاء الوري" هو
دعوة سافرة إلى خلق عوالم مليئة بالحياة والحركة. إن "فعل" هذا الحلاق وهو ممارسة

(1) في نهاية الثلاثينات ترجم حبرا الأعمال التالية:

- فصلاً من مسرحية سردنا بالنس لابرون

- قصص لأوسكار وايلد ولويسيان ومكافلي وأميل زولا

- أرييل: سيرة نيلي كما كتبها أ. موروا. وهو يعلل مبله للترجمة فيسببها
"رثه أخرى يتنفس بها... بل إنه يرى في عالم سكسبير الذي احتضن ترجمته أعماله
عالمه: يقول: "إنني في عالمه كأنتي في عالم من صوري وهو أحسن". وهو يعترف: "في
انكسرة درست الأدب الانكليزي لسببعتي بضرورة التعرف على الأدب في الغرب. هنا
أصبحت المؤثرات العكسية حقيقياً، عرفت على الأدب من جديد، بطريقه جديدة" انظر:
"صانع الرؤيا" ص 52-121.

(2) عرف حبرا السنا صغيراً انظر قصّة صندوق العجب في "النثر الأولى" ص 41-45.

(3) حبرا "الفن والحلم والفعل" ص 141. وأيضاً "النثر الأولى" ص 163-164.

(4) حبرا "الفن والحلم والفعل" - ص 142.

الرّسم أمام عن جبرا كان جبر حافر له على نقليده ، ومن ثمّ رسم جبرا ومن ورائه أنطاله بطابع العتّال . ففي روايه "صراح" وحد الرّسام بل وحد التّعد العتّال (1) ، ووديع عتّاف كان رساما عبّر عمّا يعنمل في ذاته من حدّ للخلق والبعد بسوة بصديقه فايز (2) ، أمّا في "المحت" فإنّ سوسن عبد الهادي هي الرّسامة التي أعادت وليدا إلى الوجود . فأرجعه بعد عياب وأخينه بعد موات (3) . وفي "العرف الأخرى" جاءت الصور واللوحات متتابعه كأنّها دائمة الحركة فلا تستقرّ على حال-وهي ليست إلّا تصويرا لحركة العبت ومجالا لمجاهات السطل الذي لم يجد نفسه إلّا في صورة ذاته، وقد ابتدعها عبر كنانته وفق منظومته المعهودة وانتباعا لنسق "نار جبرا وجوهرة" (4) .

ولا غرانه أن يعترف جبرا موصّحا : "الرّسم هو ناحية عميقة الأهميّة في حياتي منذ أن وعيت وأنا أرسم ، بدأت أرسم وأنا عمري ستة أو سبع سنوات . . . الرّسم عندي كان سهوة . أرسم لأنني أتمتّع بالرّسم ولا بدّ لي من أن أرسم . فبما بعد دخلت في مسألة الرّسم بشكل حدّي وحفلت أطلع عن الفنّ منهم . وبدأت أرسم بالرّيت عام 1941 عندما كنت طالبا في كمبردج . كان الرّسم يأخذ منّي وقتا طويلا إلى جانب كمانه الشعر . . . فكانا يعطّلان علىّ دراسي . ثمّ عدت إلى القدس وانقطعت عن الرّسم لفترة . وفي عام 1945 أنشأت مع بعض هواة الرّسم الآخرين "نادي العنّون". وكنت ألعن بعد ظهر كلّ سنّ في مقرّ جمعيّة القسّيان المسيحيّة ، وملتقي المحاضرات المصوّرة عن العنّ . وقد ألفت العديد من المحاضرات في ذلك النادي الذي بقي قائما إلى أن شتّى المكبة سنة 1948 في الوقت نفسه عدت إلى الرّسم أتمتد ورسمت بكثرة . . . وبواصل محدّدا دور هذا العنّ في تكوينه وثقافته قائلا بصريح العبارة : "كان للرّسم فبما بدولي الآن علاقه ككبابي : كانت تلك السّواب صعبة في حساسي وكبت على وثك الانهيار العنّ عندما كسبت "صراح" . وكانت الكنانة معدا لي وكذلك الرّسم كانت بعض رسومي مهلوسه ومحفنة" (5) . إنّ الرّسم وهو من الرّؤية إذ "هو بلا شكّ أساس السطر ، في حين أنّ

(1) جبرا "صراح" - ص 39 .

(2) جبرا "السّغينة" - ص ص 56-76-83 .

(3) جبرا "المحت" - ص 345 .

(4) انظر الباب الأوّل من هذا المحت .

(5) جبرا "تتابع الرّؤيا" ص 140 . وهذه الرّؤية محدّده واضحه السماء

عند وديع عتّاف الذي رسم لوحات مرعته مهلوسه .

البحث هو عماد اللمس أما الشعر وفق هيدبيرغر فعموده اللغة⁽¹⁾ . وقد وجد
حصرا في الرسم سبيلا لفهم العالم والتفاعل معه . وقد علّمه هذا الفن معنى
الحدود والضوابط . ولا غرابة أن يعترف حصرا بدور الرسم بل بدور الفنون
فيقول : "كاتب الفترة 1951-1952 من أعنى فترات حياتي عملا وسموًا ، بل
يجب أن أقول إنّ الخمسينات كلها كانت من أعنى العتبات في حياتي" .
إنّ الدين والأسطورة وسائر الفنون من مسرح وسنما وشعر وقصة
ورسم وسمت جبرا بجوهر هامّ هو المحنة وأودعت فيه معنى الفداء والتضحية
وحبّ القول والتصوير. وكلّ ذلك كان سببا أصيلا، منطلقه الحقّ الاجتماعي الذي
نشأ منه . فما هي إثنى رؤية الكاتب إلى الكون من خلال أعماله الروائية ؟
وما هي حدود "رحلة جبرا النامه" ؟ وما مدى نطاقها مع ما توصّلنا إليه من
هذا البناء السعفوني الذي احضاره الكاتب طريفة في التعبير وسبيلا
إلى التصوير وصرا من النسخ ؟

(2) انظر الموسوعة العالمية م 12 - ص 700 .

الفصل الثالث :

"الرحلة الثامنة" أو عالم جبرا الروائي ورؤيته .

- المحبة وأسطورة الفداء

- احتفالية الفرد والجماعة

3 - الرحلة الثامنة :

إنّ "الروائية" تتمثل أساساً في ما يضاف إلى الواقع لكي يمس واقعاً "روائياً" وعالمها حكائياً ، عبره يتجسّد الحدث وضمه تتوالى المشاهد وتنمو العلاقات . ومن ثم فإنّ "الروائية" تسعى إلى خلق عالم خاصّ هو العالم الروائي . والعالم الروائي عند حبرا ، في رأيها ، ليس إلّا "رحلة ثامنة" يقوم بها الأديب من أجل بحث كوني له خصائصه . وقد استعيرنا - عنواناً لكتاب نقديّ ألفه حبرا هو "الرحلة الثامنة" وسمّنا به هذا الفصل لأنّه ، وفق ما نرى ، يستجيب لحدود هدفنا وضوابطه فجبراً يحدّد مفهومه لهذه "الرحلة الثامنة" قائلاً : "إذا كان السندباد قد قام بسبع رحلات عبر البحار العاصفة والمجاهل الرهيبة ، مدفوعاً بقلق كوني إلى البحث المستمرّ ، فإنّ المؤلّف في هذه الرحلة الثامنة يدفعه قلق إبداعيّ إلى بحث لا يقلّ خطورة أو مشقّة عن بحث السندباد ، - هو البحث عن أسلوب تستحقّ به سمات الحداثة التي نانت جزءاً ظاهراً من تجلّد الدهن العربي" (1) .

لقد رسم حبرا مجموعة مقالات درست الأجاس الأدبيّة المختلفة لـ "الرحلة الثامنة" . وقد تركّزت كلّها على إبراز العلامات المميّزة لهذه الأشكال الأدبيّة التي حرّكت سكويّة الأدب العربيّ . وقد اتّسمت هذه الأبحاث بطبيعتها التحليليّة الساعية إلى توضيح ملامح "الحداثة" و"الحدة" في هذا الإبداع . بل إنّ حبرا يشير إلى مفهوم الرحلة في فاعلة هذه الأبحاث ، في مقال موسوم بـ "الشعر الحرّ" ، والنقد الحاطي . يقول : "إنّ الشعر الحديث قلب للمعاهيم الموروثية وفتح لأرض جديدة . إنّه الإبحار في "سحر الظلمات" الذي خشيه الملاحون من قمل قرونا طويلة ، ليلوغ أمريكا جديدة . إنّه إضاء لوسله تعبيرة هي أهمّ وسائل النفس في إطلاق مكوّناتها ، بل لعلّه خلق لوسيله جديدة . فالسّعر العربيّ الجديد ، هذا السّعر الحرّ الطامي على حدوده المكسر لعبوده ، انعكاس للتصردّ العربيّ في سسل حياة أعشى وأعصف" (2) .

إنّ ما قاله حبرا في السّعر بقوله نحن في الرّواية العربيّة المعاصرة عامّة والرّواية الحرّاتّة خاصّة ، فهذه الرّواية هي "رحلة ثامنة" تسعى في هذا الفصل إلى إبراز خصائص عالمها ، ومعدّد كونيها . وقد كمّا في الفصل السانف حاددا الواقع الذي أصبح

(1) حبرا - "الرحلة الثامنة" - علاف الكتاب : كلمة خطّها الكاتب نفسه في الطبعة الساسه الصادرة عن دار الآداب سنة 1979 .

(2) حبرا - "الرحلة الثامنة" - ص ص 7-8 .

هذه الروايات نتم عرجنا على الروايف النافعه من سيره الكاتب والتي أُنشحت هذه الأعمال . وسطح في هذا الفصل إلى إبراز عالم حبرا الروائي وهو عالم بسيسف من المكوات التي حللنا معطما فيما سبق من أبواب وفصول . فما هي حصائص هذا العالم؟ وما هي نوعف هذه الأعمال التي ألحنا في عديد المرّات إلى منرعها السعوسف ؟

لقد أوضحناف في بحننا ، أن عالم حبرا الروائي يرتكر أساساف على المديفه إلاّ أن هذه المديفه هي مديفه شهيدة ، مديفه رحم يسعى البطل بحنينه الدائم ، إليها . فهو - إن كان ينبفس هواءها ويتنسم عبيرها في رواية "صراخ" فإنّهُ عبّر عن غربفه فيها وحته لها وولفه معالمها . أماف في الروايات اللاحقة فقد أُمست المديفه مشهداف تتذكّره الشفوص ، وعنّ إليه الحنان كله . وقد ركّر حبرا في وصفه على ثوابت ألحنا إليها آنعاف تلميحاف وأُشرنا إليها دون تعمق وتحليل . وهو ما سحاول أن نتبسط فيه خلال هذا الفصل . فدرلة حبرا الثامف" تقوم على ركيزتبن هما :

1 - المحف وأسطورة الفداء .

2 - احتفالية العرد والجماعف .

1 - المحف وأسطورة الفداء :

لقد وسم الدّس حبرا معني المحف ، وطبعفه بهذه العاطفة الحبّاشف . والدّارس لأعماله يتفكّل إلى موقع المحف ومكاسها ، فهي فطلب الرّحف ومدار الأحداث . ويعرف حبرا صراحة بدور الحبّ فيقول : "الحف بكلّ أنواعفه هو الهوس الأكبر لدى الحلاقبن به بدركون لا ، الذاب فحسب بل كلّ ما هو خارج عن الدّاف" (1) . وهو ، في نظره أهمّ عاطفة في حياة الإنسان . إلفه الوقود الذي بحفل الاستمرار ممكاف . الحف هو قوّف غرّر الإنسان وهو الدّافع للحركف من الدّافل إلى الخارج ، الحف هو العوّف التي بحفل الدّافل والخارج أنصاف على اتصال حلاق" (2) .

إلّ المنابع لروايات حبرا بحد الأسطال مفيدبن بعاطفة الحف الأسره ، فهي فدرهم برصدهم بل بترتص بهم . وحول عاطفه الحبّ تتشكّل الأحداث وينسبك العلاتاف . فالمحف الرابطف بن "أمبن" و "سمف" بدأ بصراع ونفهي بانضمام . فإداف "سمف"

(1) حبرا. "الرفله الثامف" - ص 152 .

(2) حبرا. "الفن والحلم والفعل" - ص 354 .

تعتبرها نزوة حينا وحقيقة حينا آخر ، فتعود حبنا إليها ، وحبا إلى حبيبها . أما أس ، فإن ادفع مع الحب في البداية ، فهو اندفاع إلى حلبة صراع سرعان ما نفتنه وفق المأمول إلا أن هذا الصراع يبدو عبثيا عند هجرة سمّة ، فإذا إيمانه الكبير يتزعزع وتيثا فنيثا بتدارك أمره ويقاوم ، بحثا عن حريته المفقودة . ولا يبلغ التوارن إلا بالثورة العارمة . أما في رواية "السفينة" فإن المرتكر هو المحبة . فالأبطال عشتاق هاربون من بعضهم البعض وملاحقون من قهر عنيد ، إلا أن الحب هو المنتصر في النهاية . ففالح - الطبيب الذي لم يعترف بالحب ، أو لعله أحبّ بجنون - انتصر تاركا للأحبة إمكانية الاستمرار ، ومن تمّ ينتصر الحب رغم المثبطات الآنية . وفي رواية "البحث" ينغمس جبرا في زوايا أبطاله المظلمة أكثر ، فيكشف الأسرار ويضع الدواخل . يقول جبرا معترفا : "الحب موضوع أساسي محوري في حياة الإنسان مهما تغاضى عنه ، أنا أسعر بأنّ الحب أحيانا يحتل منطقة مصيئة في حياة الإنسان وفي الوقت نفسه يحتل منطقة مظلمة ... أعتقد أنني في "البحث" قد جازفت ، فقلت ما لا يقال عادة لأتني حاولت أن أقنع نفسي بأنّ البعاد إلى منطعمه الظلام هو كشف لا تدّسه" (1) . وهذا الاعتراف ينطبق أيضا على روايه "الغرف" فالكاتب انغمس في مناطق أبطاله المظلمة مزحيا السّتر وهانكا المجهل ولا غرو في ذلك فجبّرا يعترف قائلا : "إنني إنسان مثل كلّ شيء ، وإنني رجل ، الحب عنده أكثر العواطف فعالية في حياته ، الحب ممعنيه الكثيرة ، وإنني سعيد دائما وأسعى من أجل أن أرى في حياتنا المعاصرة ما هو أروع ما يمكن أن يرى في أيّ حياة وأيّ عصر ، في أيّ بلد . هذه مثالبات عرفتها وأنا صغير أكافح من أجل لقمة العيش - الحب كان دائما فاعلا في نفسي وهو الذي دفعني ربّما إلى أن أرسم وأكتب وأتكلم . وأذهب من بلد إلى بلد مؤكدا على ضرورة أن نفعل هذا وآلا نفعل هذا" (2) .

إنّ المحبة ركيزة من ركائز عالم حبرا الروائي (3) إلا أن هذا المرسكر كان

(1) حبرا - "الفن والحل والعمل" - ص 491 .

(2) حبرا - "سابع الرؤيا" - ص 117 .

(3) يقول حبرا عن روايته المحددة "نوميات سراب عمان" هي في معظمها قصة حب ، ولكّنه حبّ عسر عاديّ وكبير السائل في الداب . . . بطله امرأة بعينها استمرار على مستوى الواقع وعلى مستوى الخيال . . . "انظر جريده الحرة" ص 4 ع 1149 يوم الثلاثاء 1991/11/19 . وقد أوضح لنا الكاتب الأمر نفسه في لقاء خاصّ إبان أيام فرطاح المسرحية لسنة 1991 .

مرفوقا بمعنى الغداء والصحية . فالأسطورة كما يتنا أنفا وسمت جبّرا برمر الغداء . ولا عرابية في ذلك فالحبّ وهو العطاء الكبير يتطلّب من صاحبه نصحية وفداء . ومن ثمّ فإنّ شخص جبّرا جبلوا على مماثلة أبطال الأساطير عامة و"أدونيس" خاصة . ويكفي أن نذكر هنا علاقة "أمين" بسميّة ، و"لمى" بعصام و"فالح" ، و"وصال" توليد ، و"عفراء" بطلّ الغرف . فكلّ هؤلاء الأبطال إتما يعبرون - ضمنيا - عن مآسي أدونيس : فهذا الإله الشرقيّ يظهر في شكل شابّ جميل أولعت أفروديتي به حبّا . ولما كان طمعا غبائته الآلهة في صندوق وصعته في عهدة "برسيفوس" الالهة العالم السفلي . بيد أنّ برسيفوس عندما فتحت الصندوق ورأت جمال الطفل ، رفضت أن تعيده إلى أفروديتي مع أنّ آلهة الحبّ نزلت بنفسها إلى الجحيم لتفدي حبيبها من سلطان القبر . ولم يحسم النزاع بين آلهة الحبّ وآلهة الموت إلّا "أريس" إذ حكم بأن يبقى أدونيس مع برسيفوس تحت الأرض شطرا من السنة ، ومع أفروديتي في العالم العلويّ شطرا آخر . وأخيرا قتل خنزير بريّ الشابّ الجميل وهو في الصيد ، أو صرعه "أريس" (1) لغبرته إذ تنكر في شكل خنزير لكي يستطيع أن يودي بفجره . وما أشدّ ما بكت أفروديتي حبيبها المقتول (2) إنّ أسطورة أدونيس برموزها ومداليلها توصّح الصّراع القائم بين محبة ، وحبيب ، وغريم . وينتج عن هذا الصّراع موت الحبّ ، فيكون صحبة ينواصل تصويره تمثيلا عبر الحبّ ، بل إلى المسيح ذاته يأخذ شكل هذا الحبّ الغنيل (3) . فهو رمز للغداء دفاعا عن خطيئة الإنسان . وفي روايات جمرا تتّضح التضحية والغداء ، وتتقد فكرة الموت في أدهان الأنطال كحلّ مرضيّ (4) فأمين صحّيّ حبّة الأوّل في رواية "صراخ" ، والدكنور فالح ابنخر انتعاما من الحياة التي لم يكن لمسنغ طعمها ، بل إنّ الكاتب يشبّهه صراحة بالمسيح المسقى (5) . فكانّ هذا النطل رديف لأدونيس الذي اعسر ممويه المحدّد ، مخلصا للسريّة من عذابها . بل إنّ الكاتب يردف هذه الأسطورة في روايه "السفينة" بحكاية خلق الكون . فكانّ "الهيركولير" ليسب إلّا سمنه نوح فخر عبات النحرية والامتحان ، فمكنت العشاق في

(1) أريس : إله الحرب وهو من عساق أفروديت .

(2) "أدونيس أو هموز" ص ص 22-23 .

(3) م . ب . ص ص 164-188 .

(4) بتشكل الموت في الانخار أو الاخرى أو الاحتفاء والمواري .

(5) جبّرا - السفينة ص 212 .

سنه أتام من التعلب على الطوفان . وما كان ذلك ليكون لو لا الدكتور فالح الذى موته
احتدى الجميع . أما في رواية "المحب" فإن وليدا يختار الموت أو الاحياء ليكون فداء
للوطن ، ولا يترك لأصدقائه إلا حكاية مسجلة متلفئة ومرفقة بموسيقى حربية . وفي
رواية "العرف" ينبري صديق البطل للنصحية، فهو يضع حداً لحياته نكابة في عالم موبوء
بناصيه العداء، كما أنّ البطل ذاته حارته فكره الانتحار واستطاع كبح جماحها . أما أبو
الهور فقد طلب الموت فاستجاب لندائه .

إنّ أبطال جبرا بإيمانهم بأهمية الفداء والتضحية يسعون إلى عالم أكثر رحابة
وإطاراً أكثر سلامة، ولعلهم في ذلك يفكرون في البعث والميلاد الجديد . ويتجلى ذلك في
تصوير جبرا لتنائية : "النار والماء" - وهي من منتميات الأسطورة - وما تدلّ عليه من
غضب وتجدد . ففي كلّ الروايات تعيد "النار" معاني الطهارة والنقاوة والصفاء ، إلا أنّها
طهارة مرفقة بموت ، وسعاوة مرفقة بنسوة النهاية ، وصفاء حدّ الجلاء . في حين يعنى
"الماء" الإحياء والحض والتجدد رغم أنّه يكون مرفوقاً عادة بمعاني الطوفان والظلام
والموت . وكلّ ذلك منته إلى نسوة السبع والميلاد . ويتّضح ذلك من تغني الأبطال
بالزهور الياسعة والأشجار الريّانة ، ووصفهم للطبيعة والكون .

إنّ نائية المحبة والفداء سميت كناية جبرا بمزجها المأسوي . فهي "تصوير
المرء وهو يحابه القوى الكبرى مهما لست هذه القوى من أفعى . إنها تصوير
الشخصية الإنسانية ضمن إطار الحدث، والحدث وسيلة لتحديد معنى المجاهدة والسموّ
الإنسانيّ والموت عن احبار لا مصادفة" (1) .

إنّ الدين والأسطورة مكّنا جبرا من فهم لحقيقة الذات الإنسانية . فهي في
عالمها ، لم تأب إلا للضراع ، وفرض وجودها أمام كون بناصيه العداء وتدعوها نوما
إلى الزوال والاضمحلال . ويرر المسرح والسفر والعصص والسما والرسم كرتة فعل لهذه
الذات فإذا هذه الفنون مسع لاستلها من التعبير . فاقاد حبرا إلى عدوية العبارة. فكانت
الكلمه عنده سعله ، والمخطوط والخباب والألوان معبرا لتصوير الدواخل . إنه الميل إلى
التحرّق بالواقع مرتين : الواقع كحدث آنيّ ، ثمّ الواقع كقول يستعيد دانه . فإذا الكاتب

(1) حبرا "الرحلة الماسية" - ص 8 .

يتعذب ويستعذب مقوله . ومن ثمّ جاء إبطاله أناسا يستند بهم بار الكلمات للبلوغ الجوهر (1) فما من بطل إلا حامل لحمر العبارة ، حالم بسوتها ، قائم كالب ووديع رسام وعصام معماري ووليد شاعر وبطل الغرف أدب يتبع ظلّ أفعاله لبخطها عبر أحلامه ويقطه . إننا مع جبرا نعيش في حرّ الكلمة وصحة اللون ونصاعة الحدث . ولا عرو أن يعترف الكاتب قائلا : "لو توفقت عن الكتابة يوما واحدا عن إكراه لسعرت بأنني أريد أن أخدش الجدران بأنطافري لأحط شيئا جديدا . فقد كانت كتاباتي دائما ممعنا لا بدّ منه لعواطي [...] إنني وجدت في الفنّ شفاء لنفسي ... " (2) .

إن التعطش إلى التعبير ، والميل إلى القول نابع أساسا من الوله الكبير لتصوير متشاهد الاحتمال التي عرفها الكاتب صغيرا وبقيت عالقة بالذهن . فإذا هو يحتفل عبر رواياته بتلك الصور ويتغنّى بتلك المواقب .

2 - احتفالية الفرد والجماعة :

إن الاحتفالية أو الأدب الموسوم بطابع "الكرنفال" صنف أدبيّ يحدد جذوره في النارج العدم . يؤكد باختين "إن للصف الروائيّ ثلاثة جذور أساسية : ملحمة (سببه إلى الملحمة) وببائي متكلف خطائي Rhetorical وكرنفالي . وتبعاً لطعياي جذرنا واحد من هذه الجذور تمّ صياغة ثلاثة خطوط في تطوّر الرواية الأروية : ملحمة (قصصية روائية) وببائية متكلّفة خطابية ، وكرنفالية" . ويخرج هذه الأصناف ويربطها بقطاع "الأدب المضحك بحدّ" (3) . وقد استنطاع باختين أن يحدّد نوعيّة هذا الأدب ذي الطابع الكرنفالي ، بل إنّه تابع تطوّر عبر العصور حتّى استعاض مع إبداع دوسويوفسكي (4) ونحن لن نهتمّ بهذا الأمر ، وإنّما هدفنا إبراز خصائص عالم حبرا الروائيّ . وهو أدب موسوم بالطابع الكرنفالي . فقد كتبنا أوصحا فيما سبق من أبواب الصفة الاحتفالية لأدب حبرا ، بل إننا في هذا الباب الختاميّ عالمنا الواقع الذي حاول جبرا تصويره راسط من هذا العالم وسيرة هذا الأديب . وقد نسّس لنا بعدد منابع هذه السيرة ودور الدين والأسطورة والفسون في صقل حياة صاحبها . ومن هذا البعد كان هذا الإنساج الروائيّ

(1) انظر الفصل الأوّل من الباب الأوّل من هذا البحث : ص 43 .

(2) حبرا "الحرّة والطوفان" - ص 127 .

(3) باختين "سعرته دوسويوفسكي" - ص 158 .

(4) م . ن . - ص ص 147-261 .

الذى هو صورة من صاحبه ، وبس في هذا الفصل سر كثر على احتفالات العرد والجماعه باعسارها العمود العفري لهذا الكون الروائي .

يعرف باختين الأدب الكرنفالي ويحدده فيقول : "هو بمثابة المشهد المسرحي من عبر أضواء أمامية ولا تقسيم للحاضرين ، إلى ممثلين ومشاهدين . في الكرنفال الكل مشاركون شطون ، والكل يقدمون قربانهم بالعمل الكرنفالي . الكرنفال لا يشاهده الناس . وإلى أردنا الدقة حتى لا يؤدي تمثيلا ، وإنما يعيش الناس فيه ، يعيشون حسب قوانينه طالما كانت هذه القوانين سارية المفعول أعني أنهم يعيشون حياة كرنفالية . أما الحياة الكرنفالية ، فإنها حياة خرجت عن خطتها الاعتيادي ، إنها في حدود معينة حياة "مقلوبة" وعالم معكوس "Monde à l'envers" (1) .

والمتصفح لروايات جبرا بحسب طبيعة الأحداث وطبيعة المكان والرمز وطبيعة الشخص التي نحتها حسرا وصورها . بل وطبيعة لغتها وأسلوبها . إنها أمام عالم كرنفالي كله احتفال بالحياة وتصوير لها ، فكان هدف حسرا هو مناعة النظر في العالم المحيط لتصوير الإنسان : فردا وجماعه وهو يحاهد ويقارع ويقاوم . ولا عرو في ذلك بالدارس لرواية "صراخ" يلاحظ احتفال السطل بالحياة ، فهو إن هاجر المدينة في البداية فإنه يبدأ القص بالعودة إلى المدينة ، وهو إن نعم على المدينة فإنه في أعماقه يحسن بأنّها الرحم الذي إليه يحب أن يعود . ومن نعم كان دوما يرواح بين الواقع أو الخسفة والخيال أو الحلم . وقد تمايحت الصور في هذه الرواية الأولى لتقرر لنا عالما مشرما معكوسا . فالبطل باصل وصارع من أجل الحصول على مبتغاه (سمته) إلا أنه في الأخير يسفر بالحسبة وقد هجرته ، ولما عاد إلى كات تورنه العارمة ووقوفه في آخر الرواية راسا الطري ، وكأنه لم يحس ، ولم يحدّد لنفسه وجهه . إنها الحرّة المطلوبة دوما . أما ركران فهي السخسبة المضحة بالفعل الاحتفالي وهي التي نعيم فعلا احتفالها في العصر القديم ، القصر المعتر عن القسم المدممة إلا أنها تعكس الآبة ، فإذا ركران على عكس أحسها عبات المحافطه ، صورة لعالم الارستقراطية الحامل لدور انحلاله . إنها صورته لعالم هذه العثة المعكوس . ومن نعم برر مع هذه السطلة عنصر النار وهو عنصر هام

(1) باختين - "سعرته دوستويفسكي" - ص ص 178-179 .

في العالم الاعشالي . يقول ناخس : "إنّ صورة النار في الكرغال دات طبيعة نكامؤ صديس . هذه النار هي عالم غظيم وتحديد في آن واحد" (١) . إنّ النار حاله بأزّم ، حاله حقيقة إلّا أنّها عمل في ذاتها معنى الحصب . فبعدها يكون السحد والمعتر . وعلى هذا الفرار كانت رواية "السعنه" ، فالطابع الاحتفالي في عابه الحلاء ، وقد كتّا في فصولنا السابعة بيتا هذه الطبيعة ، إلّا أنّنا نصف أمرا هو في نظريا ، مهمّ للغاية : إنّ حرا صور واقعه، وهذا الواقع ليس إلّا وليد أحداث حقيقية وقعت وما رالت سوارد وسوالي . فالفلسطينيون يعيشون عالما معكوسا . فالأرض أسّ الكناس قد سحبت من تحت أقدامهم ، ومن تمّ أمسى الفرد الفلسطيني يعيش واقعا غريبا ، حقيقة باظلة . إنّ العالم الكرغالي بحق . ولذلك أودع حرا أنطاله في البحر وسط سعبه عائمه لا تستقرّ على حال ، فكانّ الكاتب بذلك خلق العالم المعادل للواقع الفلسطيني فهو الثائه المحاصر العائب . ف"وديع" حنّ إلى القدس لكتمه مقبم "الكوست" . وسلم بالعودة ، بل إنّ سحط لهذه العودة . إلّا أنّه تحطّط عبر العصب . ومن نّم بعاس هذا النطل تراوح الواقع والخيال، وإذا الحلم عنده عسبد لأرسمه بحق . أمّا عصام فاحتفاله بلقاء لمي سميد الحلاء . إنّ سحط في ذاته صوّه المعانيه وهساسه الصّدام . ولعلّ الدليل على هذه الاحتفاله لحظه سقوط عصام ولمي في الهوّ حيث يصنع الكاتب بين العصبه والرّده في آن واحد . إنّها الخطيئة التي يكون الذكور فالح صحتّها لكي سواصل الحناء على عبر سعبها الاعبادي . إنّ عالم الاحتفاله الذي يسعى حرا إلى تصويره يعن فاحصه دقيقه . أمّا في روايه "الحب" فإنّ الكاتب يصرّ في الاحتفاله أسواطا أخرى ، فالنطل في هذه الروايه كائن حاصر بعمانه، وهو سحبد جمعته القصة الفلسطينية، إنّها الحناء في صورها المعكوسه حقّا . فقد استمرّ الأعراب (المهود) في الأرض وبقي الفرد الفلسطيني مسرّوع عوده لم يكتب لها النحس . وكذلك النطل "خط" سريره بالنصوب واستعادها الرّواي من بعده بعد إجهاد وسحب وبعض، إلّا أنّ الخضمه سمب كالسّراب . وقد تررب الاحتفاله في تلك اللحظات الممازّمة التي يعرفها الأنطال . فوليد مسعود سحبد مرمّ التصار احتفاله مرمّ العدراء . فإذا هو يدمج في لعنه الفعل الاحتفالي وطغوسه وسعس

(١) ناخس "سعرته دوسوبوسكني" - ص 184 .

السق بعيش لحطاب الوله والاحتفال مع وصال ، بل إن وصال ذابها هي صورة للاحتفال ، فلا وصال دون احتفال ولا احتفال بلا وصال .

أما في رواية الغر " فإن الطابع الكرنفالي كان غابة في الوصوح . ففي هذه "الغر" بعيش الأنطال مشاهد كرنفالية بالأساس ، بدءا بالرحلة إلى الساحة ودخول العاعة والكواليس وأخيرة المسرح ، لكي يجد متشاهدين ممتلئين وممتلئين مشاهدين . فالنطل يرحل عبر هذه الألياف لكي يكون الشيء ، وبقضه . فهو المدعو وهو الداعي ، وهو الحاكم وهو المحكوم . إنه العالم المعكوس بحق . ولعل أروع الفقرات تلك التي تمر بخاطر النطل ثم يجدها مخطوطة في كتاب "البديل" فكان النطل خلق من نفسه صورة منه ، لعله يكتشف حقيقته . إلا أنه لاحظ أن هو بته قد ضاعت أو تسخرت ، ومن ثم سعى إلى التذكر رغم الصعاب ، فاصطدم بالواقع الأليم . ولم يجد مندوحة من متابعة حيط الأحداث لعله يستف من خصاله . ومن نرى في ذلك تصويرا ذكيا لمعضله فلسطين ، فالفرد الفلسطيني أسمى وقد ضاعت منه أرضه وسده كائنا بلا كمال وروحا بلا جسد . إنه العالم المعكوس في معناه العميق . وقد حسده جبرا بطريقه تعتمد بعدد الأصوات وتضامك الأنغام . فالأنطال يعيشون واقعهم ويعتبرون عنه ويقفون منه موفيا كرنفاليا ، إلى صبح القول ، وهو على حد تعبير باحس ، ذلك الموقف الذي "لا يعرف النقطة النهائية وهو يرفض أي حائمة نهائية : إن أي حائمة هنا هي مجرد بداهة جديدة ، أما الصور الكرنفالية فتتبع أدا من جديد وبلا انقطاع..." (1) . فحسب الرؤية الاحتفالية يتضح أنه "لم يوجد بعد في العالم شيء نهائي . ولم تصدر كلمة العالم الأخيرة عن العالم بعد ، والعالم مفتوح وحر وإن كل شيء ما يزال على المسجل وسبكون على المسجل" (2) .

إن أنطال جبرا يعيشون وسواصل عيشهم ، فموقف أسس في حائمة روايه "صراج" هو موقف بيبي بالانفراج على العالم والصرع فيه محددا . إنه يرمي الطريق وقد اتحد قراره . وسواصل هذا الموقف كما يتنا في الباب الأول من مبحثنا مع أنطال "السفينة" الذين يفعلون فعلهم في الأحداث ويفعلون بها لكي يسافروا في الآخر إلى ذلك

(1) باحس - "سعرته دوسنوتوسكي" - ص 243 .

(2) م . ن . ص 244 .

الموقف الاحتفالي من العالم ، فيسبحون من جديد وفد نزلوا إلى الياسة معكّرين بالآتي، مصمّمين على استمرارية الفعل في انتظار عالم يكتمل ، لكنّه لن يكتمل ما دامت وصيّة الفرد "قلعه" غير مريخة ، شأنها شأن قصّة فلسطين التي تطفو على السطح لتغيب ، لكي تنسفت بعد ذلك من جديد . وستنضح ذلك أكثر في روايه "البحت" حيث يسوّري البطل لكنّه لا يغيب العياب كلّ ، وهو بذلك يجسّم التواصل ، فكان المصمات مرحلة تؤدّي إلى الحياة . فالدارس لهذه الرواية يكتشف كيفيّة البقاء بعد الرحيل والحضور بعد العياب . فوليد توارى . وبالتالي فقد أرغل ، لكنّه مع ذلك ، ظاهر منكشف ، وحاضر سافر ، وفي النهاية يقف الدكتور جواد حسني ذلك الموقف الاحتفالي الأخّاد فهو بعد أن حاول اتّباع سيرة البطل يكتشف أنّ "الحقيقة" ما زالت طيّ الآتي . موصل رؤوف تعتقد أنّ "وليد" لم يمت ولم يضمحل ، وإنّما عاد إلى أرض الميعاد . أمّا إبراهيم الحاج نوفل فهو لا يستبعد أن يكون قد هاجر إلى روما . ولذلك قرّر الراوي أن ينغمس في هذه الحياة انغماسه في لوحة فنيّة ، معالم الفنّ له قريبة واحدة "هي الحياة الإنسانيّة نفسها" (1) . وما حياة وليد مسعود إلّا رمز لقضيّة فلسطين المعسوقة انفتاح الأبواب في "الغرف الأخرى"، فكلما مرق بطل الغرف من باب إلّا انطلق دونه لمخّة وحيزة لكي يفتح بعد ذلك موهما بأنّه ابتاع لا اسفلاق بعده . إلّا أنّ ذلك لن يدوم طويلا إذ سرعان ما يرتدّ الباب، ونفس "الغرف" سجننا . وفي النهاية يتراءى المكان محطه منفتحة وبرك البطل السيّارة لكي يلح العالم من جديد وقد ابتدأت الحياة ندت في الكون . إنّنا في هذه الرواية نعيش مع بطل يسطر نهاية لا تأتي ، فإذا هي بداية جديدة ، ولعلّ رواية حسرا الأخيرة "يوميات سراب عمّان" (2) ستنبع نفس السق، فالبطله تحكي هتاشة الوجود وعمفه في آن . فـ"سراب" تحمل في ذاتها معنى التوارى والاحتفاء (3) . وهي مارس هذا الفعل في روايتها فهي ظاهره سافرة ومختفية متواريه .

إنّ روايات حسرا: "صراج" و"السّمسمه" و"البحت" و"العرف" وكذلك روايه "سراب عمّان" حافلة بالرؤبة الكرّماليه ، وقد يتّما عند دراسنا للأسلوب نوعه الكلمه

-
- (1) الكسندر اليوب: آفاق الفنّ، ترجمه حسرا - ص 19 .
 - (2) حسرا حسرا فصلا منها محطه "الحمل" تحت عنوان "سراب في باريس" وبابا مطوّلا، وقد صدرت مؤخرًا عن دار الآداب بمربوب .
 - (3) ابن منظور "لسان العرب" ماده : سرب .

التي يستعملها المؤلف فهي كلمة تعيد ذاتها وتستعيد مفادها . إنها كلمة كرفاليّة عمل معنى المحاكاة والردّ والقول المكرّر، وكلّ ذلك في نظرنا مرتبط بشئين هاتين ، كان لهما التأثير المباشر على الكاتب ، فكانت كناسه على ما هي عليه :

أولاً : يبدو لنا أنّ جبرا ، وقد احتصر بواقع فلسطين أرضا وقصية ، تشعّ تلك الروح الاحتفالية التي امتلكتها القدس عبر الأحقاب . ولعلّ القارئ لمقال "القدس : الرمان المجسّد" (1) يستشفّ مغزى الاحتفال عنده ، فالقدس في نظره : "تتخالط فيها التقافات تحالطا عجيبا، فتغني بتياراتها السيل الحضاري العرس الكبير" فيها : "تعايش المذاهب والألسنة والعادات في ظلّ الشخصية العربية . وكون القدس مركزا للديانات السماوية جعل هذا التعايش مزيتها الكبرى طيلة الأربعة عشر قرنا الأخيرة" (2) . بل إنّ الكاتب يحدّد مواسمها وأعيادها ويرثي واقعها فيقول : "القدس ، مهما جارت عليها الأزمان ، مدينة أعياد متلاحقة ، وشعائر دينية وضعت في خدمتها عبقرية الإنسان . إنها على صلة بالعالم دائمة . وهي في الوقت نفسه تتأمل ذاتها وتعيش مأساتها كلّ يوم" (3) . إنّ حرا رافق مواكب القدس وساهم فيها، وهي مواكب احتفالية تعبر نسبها، بل يستحيل ذلك . يقول جبرا : "لست أظنّ أنّ من يشاهد صلوّاب "سبت النور" التي يعيها الطوائف الشرقية في اليوم السابق لأحد العصح يستطيع أن ينسأ طيلة حياته فيما بعد ، ولا سيما تلك اللحظة التي "ينشق النور" فيها من كوة في مبنى فخر المسيح ، فيلعبه بشموعها الآلاف من المصلين والمجاج المحتشدين حول القبر فيما يشبه اردحام يوم الحشر ، وإذا الكنيسة كلّها ليضع لحظات شعله واحدة منأحجة من النور ، من قاعها حتّى السقف (حيث يتراصّ الناس في الشرفات المبنية طوابق طوابق) . وفي تلك اللحظة يفرغ الموائيس ، ونضرب الأحشاش على الفرار القدم كالأجراس ، وترتفع الأصوات بالنراينل من الأخواف التي يكون قد نهأت للقيام -"الدورة" حول القصر ، بالموناتة والعريسة والسربانة والأرمسية . وتتمّ على هذا النحو العحب ثلاث دورات وسطه صداه حول القصر حد نسعري ساعين أو أكثر" (4) .

(1) حرا -"الرحلة الثامنة" - ص ص 155-176 .

(2) م . ن . - ص 170 .

(3) م . ن . - ص 175 .

(4) م . ن . - ص 172 . وكذلك انظر : "النثر الأولى" ص ص 40 ، 74-76 ، 82 ، 103 ،

إلى هذه الصور الاحتفالية وسمت كتابات حبرا بالرواية الكرنفالية، فجاء عالمه على هذه الشاكلة .

ثانياً : يتضح لدارس كتابات جبرا تنوعها وموسوعيتها . فجبجبرا كاتب موسوعي كتب الشعر والمسرح والمقالة والنقد وترجم ورسم وآلف السياريو . وكانت الرواية هي الشكل المعتبر عن التعدد بحق . ولعل الكاتب وجد فيها تلك الراحة التي طالما طلبها . فالرواية هي الفن الجامع الذي يستوعب كلّ العنود ويستضيفها لكي يستشعر الإنسان منها نسغ عالم يناسبه ، في الغالب الأعمّ ، العدا . إلا أنّ ذلك لم يمنع هذا الأديب من تنوع العطاء بل إنّه يعترف قائلاً : "يقولون لي إنك في توزّعك على هذه النشاطات الكثيرة منعت نفسك عن التركيز على ناحية واحدة في اهتماماتك الإبداعية ، فلم لا تعدم فصل ما لديك في ميدان واحد . أمّا أنا فأقول هذا غير صحيح . فأنا لو انقطع عن الرسم لما كان هذا يعني بالضرورة أنّي سأكتب بشكل أفضل ، استحياسي المصاحبة للحياة تتكامل في تكامل هذه العنود في حياتي بل إنّها ضروريّة . العنان هو منفذ نفسه عن طريق رؤية" (1) . إلى السعد في سطر هذا الأديب تراء وعى ، وهو يسم أعماله المتنوعة فيقول : "هي حركات متعدّدة لسعونيّات متعدّدة وهذا هو المهمّ في أن يكون الإنسان قد ورع نفسه وجمّعها مرة أخرى في أشكال كنبيرة . . . فالمعدّته في الصبغ ، وحنى في الأجناس الأدبية حتوي كلّ منها على تعدّده كامة فيها" (2) .

إلى عالم جبرا الروائيّ ليس إلّا "رحلة نامة" بدأت وتواصلت وستستمرّ ونقى منفسحة على العالم . إنّها رحلة الكائن في عالم محيط يصعب حصر نهاياته . ففي رواية "تبادون" ولج السطل العالم مستغلاً به مغمساً فيه ، فإذا هو سطلا الأرض وهي "حرا" : طفلي عبر فلسطين المفضيّ اتّحب من الوجود لكي نعى حلما براود ، حلما كابوساً يوصّح حفيضة اليهود ، ويررب "سلافه" كأمل براود وبدعو إلى الصمود . ومن ثمّ فإنّ السطل عرف معنى المدا وسلّح بحدوده وقاوم ، إلا أنّه لم يوصل إلى المأمول ، فالمأمول هو فعل مرتبط بالعدم الآن . ولا محال في هذه الرواية إلى نهائه مرتفعه : أسوه بعضه فلسطين السائكة التي لم تعرف الحلّ . فحلها موجود بالقوة لا بالفعل . ومن سم

(1) حرا : "ناسع الرؤيا" - ص 140 . اسطر أيضا : ص 93 .

(2) جبرا : "الفن والحلم والفعل" ص 130-131 .

هو حلّ "طَيّ المستقبل" ذاته . وعلى نفس الشاكلة كاتب قصص جبرا القصيرة، وكذلك رواية "عالم بلا حرائط" التي ألفها معيّة عبد الرحمان مبيف . إنّ هذه الكتابات القصصية معجبة بالرؤية الكريغالية المعتمدة أساسا على تصوير "العالم معكوسا"، فهو لا يستقرّ على حال ومن ثمّ لا نهاية له . وهذا الأمر ليس إلّا صياغة لمعنى النعّدد الذي يعبته الأبطال ومن ورائهم كاتب موسوعيّ خبر الحياه وانعمس في تعرّجاتها . يقول جبرا : "أنا في حبالتي أعيش حيوات وليس حياة واحدة . كنت هكذا منذ صغري..." (1) .

إنّ جبرا صوّر في روايته زخم المجربة فصاءت أعماله تصويرا لحركيّة الحياه ذاتها في تقلّباتها وتغيّرها المسرف .

(1) جبرا "العن والحلم والمعل" - ص 143 .

الخاتمة

ستخلص مما سبق من أساليب وفصول أن حبرا قد أقام قسمة الروائي على دعائم تربط أساسا "بالأدب الصالح بحدّ ذي المحي الاحتمالي" ، ويصنّج ذلك حلتا في بناء عالمه الروائي . وهو عالم يقوم على منطق للأحداث أسسه "نار وجوهر" . فروايه حبرا هي روايه للروايه، فالزاوي لا يفسر دوره على الروايه وإنما هو فاعل وسامع فعله وهو يصعد الانحار . ومن ثمّ يلهب فيه حسّ القول ، فيسعى بذلك إلى بلوغ جوهر، هو يعلم أنّه لن يبلغه البلوغ كلّ . وقد جاءت "العناوين" منرايطه ، فكأنّها سلسلة حلقات تُحيل الواحد إلى الآخرى أو هي ، على الأصحّ ، عرف مبدأه ثمّفى كلّ منها إلى الآخرى . ومن ثمّ كثر الرواه ويعتقدوا تصورا للحقيقة الخفاء دأبها . وقد بررت البداية عند حبرا في صورة "حربه واقعة" يمارسها المرد فولا وفلا . فهي كلّ بداية محايهة ، ومع كلّ محايهة احبار ، ومع كلّ احبار سرر " الفعل والحلم والسنّ " درى متعدّدة لنعمه الحياه التي لا يسفر على حال . إنّها الحالات الإنسانية التي يحابه العالم بما لها من فخراب كسره هادفه إلى إدكاء الحياه وإعطاء معنى للوجود . وتكسى الدروة ، عند حبرا ، أهميته حاجته ، فهي حقيقة الإنسان . ولعلّها حدود الوجود ذاته . ولّى بررت البداية حرته ، قبلّ البهانه كابت ، هي العالب الأعمّ ، "طوقا فادما" ، أيّ إلى المرء بلح الحياه مصارعا إلى ما لا بهانه ، فالطوقا حصمه أخرى معادله ، وهي بالاساس بأطير للحرّيه ودفع إلى فرصها .

لن هذا المنطق الخاصّ بالأحداث يتفق مع المحي الذي توصّلنا إليه . فهو مركّب سمفونيّ يقوم على قضاء روائي مستمر . فالزّمان حاصر باتس وسام سنخي ومستقبل "مسود" ، إلا أن خاصية المستقبل الأساسية هي السماح الفعل فيه . فكلّ شيء متّوحد ، ولذلك كلّ الترابط بين الروايات متبنا . وقد أرداد هذا الترابط بين هذه الأعمال بفصل المكان الذي لم يكن إلا أرض فلسطين وبخاصة مدينة القدس . فهي الرحم الذي إليه يحى الإنسان ، ومنه يسعد الكلّ وعوده . ولا عرو أن يجد حبرا تصور دواخل الإنسان ، فكأنما فهدا المكان وهجره الفلسطيني الدانمه جعلت انداب ، سحب في أعماقها عن الجدور . إنّهُ الحسّ إلى الدّاب حنا عن فلسطين داخل الدّاب نفسها . وقد بررت ذلك حاجته وبصفه أقوى وأسد في رواسي "الحب" و"العرف" ، وقد

نُسطب القصصه في محيطها العربي وكذلك العالمي .

وقد جاء أنطال خيرا صوره من رحم الحياء دابها وبعثد وجهها . فإذا السحوص سعتده وبرداد البعثد ونصاعف إذا علمنا أن كل سحوصه هي عالم بحاله . فهي الفرد المبعثد ، والواحد المبكار ، وهي في ذلك ، تتبع حركه المجتمع العربي وهو في حاله بغيره . فاهتم الكاتب بالارسيمراطيه المصمطه ، والورجواريه الصاعده ورجال الدين والحكم ، ولم يهمل عالم الحيوان داه . وهو ، بذلك ، يركز سحاه السيموسى الاحتمالى الذى يمتز أعماله . إلا أن هذه السحوص يركز أساسا ، على المنطق . فهو العنصر الحى الذى اعتمدته الأدب لصور هذا الواقع . ولا يراه فالمثقف مرآه نرى عبرها المجتمع على ما هو عليه من خلال سحوصه المبعثده . ويمسى هذه السحوص بدورها مرآه عاكسه نرى فيها المنطق داه كما يراها الآخرون . ومن ثم يكون الحوار مبعثدا والأصواب كسره . فيكسر الساعم وبعثد الوجهات ويتقابل الآراء ويتصارع . ويسمى المنطق خايلا للوصى ، خايلا ممصارعه الكون . وقد سلع الصراع مداه حتى تصبح النطل دانا بلا هوته ، وكنا بلا حيد ، صوره لسبع بلا ارض . إنه الواقع الفلسطينى المرير ، وقد خل هذا الفرد محل اليهودى السانه رعا عه . إلا أنه سسست في داه ذلك السبع الذى لا يقطع ، كما هو الحال في رواسي "الحن" و "العرف" . إنه الدآب يحفل بدابها ، وهي - وإلى حارب عليها الارامل - سسمر سبروها الدفاعي لسفرس وجودها رغم اعدام الارض / الرحم / سبرم البرجود وأنس الكسل . وقد اعتمد خيرا على المنطق لسر حصفه الواقع ، وكل المنطق سراه المفصله لكى ممكنه من صور الدواخل و"الرواا المظلمه" . وقد كل لسعد الأصواب وساتك الانعام دوره في ذلك ، فإذا هي أنوار كاسه . يرد الكس كسا واخسه نصاعه . وقد جاء الأسلوب حديثا ، يعتمد فصاحه لا يقطع الأصاير مع اللغة العربيه الصخه . ولا سنى سواصلها مع اللهجه الدارجة الفلسطينيه أو الفراضه أو اللهجه العربيه الحديثه . فهي المستوى المعجمى كات المصطلحات سبرعه والصفات سارحه من صور حسيه وأخرى بحريته استبحاه للمنى السيموسى العميق . أما المستوى التركيبى فقد جاء بوره على السبه القديمه المعتمده على المختصات

المدبغته . فكانت الحمل منحزّره تعتمد على انفاعات حديثة تتسوّم على البرد
والترجيع والبنوارى والساعره المفرطه . وجاءت بعاسره الصنّه موعله في التطوّر
فصنعت به أحنابا إلى صناعات سنده . إلا أن ذلك لم يمنع الكاتب من إبداع صور
راقية تمكّنت من التعبير عن واقع الإنسان وأوضاعه في هذا الكون . وقد اعتمدت
هذه الصور الخواصّ مصدرا لبرورها وخاصّه حاسي "السمع" و"البصر" . ومن ثم
بتّضح أن احتفال حبرا بالعالم أساسه الخواص والحلم والذكريات والحس ، على حين
كانت مراعاة تعتمد المدينة والقرية والمعرفة والنفاقه . أمّا محورها فهو الأسفل
ومحيطه .

إنّ حبرا وجد في المنقب أدانه في تصوير حقيقه الوجود عموما واللسطيني
خصوصا . وفضلته جاءت "كلمه" احتفالا بالعالم واصباحا عليه . ولا عرو في ذلك ،
فبفضلها سمر البحريه وتعتد ، وعن طريقها نفهم العالم ونكتسب فنكبت . وذلك
عن ما سعينا إليه في باب المداليل التي حاولنا أن نسيّتها من هذه الاعمال .
فكسفا السابيع التي تسمى منها الكاتب رؤيه ، فهي تحمل ساسره إلى واقع
فلسطين واستشفيا خصائص هذا العالم وسماته السياسيه والاقتصاديه والاجتماعيه
والحصاريه . وحين هذه السابيع كسفا التماز عن موقف حبرا الذي صوّر وضعه
الحصاره السرفيه وسط المد الحصارى العربي وحينته بوره ثقافيه بتسوعت الواقع
الاستيعاب كله . وتعتمد على حدانه سسيري الحاصر وسفاهل معه عمادها في ذلك
العلم والمعرفة وأسن التراب الإنساني المتم .

إنّ "سابيع اترؤما" سطلب الواقع العربي من منظور سسيف موسوعي السمه ،
أمّا "سّر حبرا الاولى" فتطرّفت إلى بحريه هذا الأدب دانه ، في صلبها بهذا الواقع
وبذلك كسفا التماز عن أسر الديني والأسطوره وسائر الضبوي في هذا الأدب . فبدأ
أدبه ليس إلا صوره من الخواص والاحتفالي الذي عاشه وحبره . ومن ثم كانت دراسنا
"لرحله حبرا الناسه" باعسارها بصور رؤيه هذا الأدب وبطريقه إلى العالم والفن .
وهي رؤيه اعتمدت بالأساس ، على بيانته " المحنه وأسطوره القداء " ، بيانته بعام
عليها ، وبها عناصر الاحتماليه ، فالعالم الاحتمالي ليس إلا فعلا مستمرا ، لا ينهي .

ومن ثم استتب النيهانه أو على الأصح ، قبلَ كلّ بداهه هي نهانه -سؤدى إلى بداهه
جديده ، فالطوفان حرته لآته دافع إلى الاحتمار، وكل احتسار قوامه حرته واقع .
وما ذلك إلا جلدات الحناء المواصله .ووسط ذلك كان البدء بـ فلسطين ، وكان الانهاء -
إلى كان منه نهاية - بها . فجبرا بصور حقيقته الملبسته بواقع فلسطين . فهما الوجه
والنمى . ولعلّ ذلك هو السبب الذي جعل هذه الروايات رواية واحده ذات حصول
وأبواب متعدده ، لكنّها متكامله متناسمه .

لقد حاولنا في هذا البحث أن نكتنه خصائص إبداع حبرا المصطفى صبي
أعماله الروائية ، وقد اعتمدنا في ذلك أعمال حبرا البديّة ، فلما بنا نكتشف حبرا
داخل حبرا ، ومن ثم توصلنا إلى أنّ هذا الاديب ليس إلا محتفلا بالعالم مؤمنا بالحناء
قلما مواصل (11) . وهو في ذلك لا يعرف للناس سبيلا ، بل إتته في أحلك
الظروف وأصعبها كل دوما نصر للحناء سرعة أحمالها ، وله مطلق الإنسان
سمحة الإنسان كائن الفعل والسوق والأمل . ولذلك فحبرا ساع إلى تصوير
حقيقته الكون بمفومات الكمال ذاته . ومن ثمّ كانت روايته صوره
لصراع السر وسط عالم لا يصاب المرء إلا العداء . وكان سحاه في ذلك
الروايه المتعدده الأصواب . ولا عرو أن نقرأ في أجبر كتاب بدي
صدر لحبرا هذه القوله التي عرنا عنها في بعض أحاديثه معه (12) : إلى
الروايه مهمه بالنسبه لي [كذا] ، لأنها متعدده الأصوات وليس أحاده
النصوب كالسفر .

أنا منذ البدايه بصّدت بعدد الأصواب وبصّدت "البوليفونية" السر
نحذ عنها ناخس في دراسه لروايات دوسوبوفسكي ، وأنا كما نعلم
مؤثر بدوسوبوفسكي ، مؤثر حدّا (13) .

(11) يقول حبرا في ناملات في سبيل سربرى : "أعتقد أنّك إذا بركب القلي بركب
الحناء" ص 145 .

(12) كل ذلك إلى لعائنا به في بهرجان المرء في أواسط الماسات .

(13) حبرا - ناملات في سبيل سربرى - ص 139 .

لن أعمال هذا الأدب الروائيّة بعدّ مساهمة هامّة في مجال هذا الجنس . ولا
سكّ أنّ صناعة الإنسان الروائي العربي في المسحّف الناصي من هذا القرن
عطينا صورة واضحة عمّا عرفه هذا الجنس من تطوّر . ولا سكّ أنّ مساهمتنا
هذه تبيّر السبل من أجل بلوره رؤيته بقدّية حديده بإمكانها إجلّاء الحوافي وكشف
البواطن . ولعلّنا نتوصل في مستقبل الأيام إلى الإجابة عن التساؤل التالي :
هل أدّت الرواية دورها في مجتمعنا العربيّ وما مدى مساهمة أقطاب هذا
الجنس (1) في تصوير هذا المجتمع وهو في حالة تغتّره الكسر ؟

(1) نذكر على سبيل المثال : نخب محفوظ ، عبد الرحمن منيف ، أسيل حبيبي ،
المسيّر حريف .

المصادر والمراجع (1)

المصادر :

1 - مصادر أساسية :

- "صراح في ليل طويل" - ط 1 - مسورات اعداد الكتاب العرب - دمشق 1974 .
- "السفينة" - ط 1 - دار النهار للنشر - بيروت 1970 .
- "البحث عن وليد مسعود" - ط 3 - مكتبة الشرق الأوسط - بغداد 1985 .
- "العرف الأخرى" (2) - ط 1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1986 .
- ط 2 - دار الرياح الأربعة - تونس 1987 .

2 - مصادر ثانوية :

- "عرق وبدايات من حرف الياء" - ط 4 - دار الآداب - بيروت 1981 .
- عالم بلا حرائط" - [مع عبد الرحمن منيع] ط 1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1982 .
- "صناديق في شارع صيقي" - ط 1 - دار الآداب - بيروت 1974 .
- "النثر الأولى" فصول في سره داتة" - ط 1 - رياض الريس للكتاب والنشر - لندن 1987 .
- "سراب في باريس" - - مجلة "الحل" - نور - يوليو 1990 - م 11 ع 7 - ص ص 62-71 .

(1) اعتمدنا في ترتيب المراجع المنفصلة بحسب سياتها التاريخي ، في حين سمعنا في ما يتعلق

بالمراجع العامة الترتيب الهجائي للألفاظ .

- من الرموز التي استعملناها نذكر :

ج : جزء

س : سنة

ص : صفحة

ط : طبعة

م : مجلد

م. ن. : مصدر / مرجع ، نفسه

د. ت. : بدون تاريخ .

(2) اعتمدنا على طبعة دار الرياح الأربع الموصلة .

المراجع :

١ - مؤلفات حبرا :

1 - في الشعر :

- ممر في المدينة - ط 1 - دار مجلة شعر - بيروت 1959 .
- المدار المفلق - ط 1 - الدار الوطنية للطباعة والنشر - بيروت 1964
- لوعة الشمس - ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1981 .

2 - في السياربو :

- الملك الشمس بنو خذنصر - ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1986 .
- آتام العقاب - ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1988 .

3 - في النقد :

١ - باللغة العربية : كتب :

- الحرية والطوفان : ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1979 .
- الرحلة التاسعة - ط 1 - المحكمة العصرية - بيروت 1967 .
- الفن العراقي المعاصر - وزارة الإعلام - بغداد 1974 .
- حواد سليم ونصب الحرية - وزارة الإعلام - بغداد 1974 .
- النار والجوهر - ط 3 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1982 .
- سابع الرؤيا - ط 1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1979 .
- الفن والحلم والفعل - ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1986 .
- حضور الفن العراقي - ط 1 - الدار العصرية - بغداد 1986 .
- "أملات في بيان مرمري" - ط 1 - دار التراث للنشر والتوزيع - لندن - 1988 .
- باللغة الانكليزية :

- Art in Iraq today - London - 1961

- A celebration of life Essays on literature and Art - 1e ed - Dar Al

Ma'mun - Bagdad - 1988

ب - مقالات معدّية لجبرا صادرة في مجلات عربيّة :

- "المخفف والهرجمة" : إجابة عن استفتاء مطلة : الآداب ع خاص -1-3 - ص 31 - كانون
الناسي - آذار / يناير - مارس - 1983 - ص 10 .
- "الموسيقى في العراق" - في "مادسيّة صدام" - نشرة خاصة - حويلية 1985 - ص
ص 42-45 .
- "المطاب الطاهر والمطاب الكامن" - حريدة الشرق الأوسط-الأحد - 27 - 7 - 1986 - ص
13 .
- "الإبداع والشفاء المتجدد : المرض والعقريّة متلا زمان" - مجلة الجيل - تموز يوليو 1987
م 8 - ع 7 - ص ص 50-53 .
- "لا فونتين وايسوب والأصول العربيّة للحكايات" - مجلة الجيل - آب - أغسطس 1987 -
م 8 - ع 8 ص ص 26-33 .
- "النشائبات والأصداد : تنضارب وتنوارن" - مطلة الجيل - كانون 2 - سابر 1988 - م 9 -
ع 1 - ص ص 18-23 .
- عشق ولكن من نوع آخر : إله غير جليبي في الأنام - مجله الجيل - أيلول - سبتمبر
1989 - م 10 - ع 9 - ص ص 28/34 .
- "ثلاثا تبقى الأوراق في مهبط الريح" - مطلة الجيل - ديسمبر - 1989 م 10 - ع 12 -
ص ص 48-58 .
- "كن مصفا" - الجيل - نيسان - أبريل 1990 - م 11 - ع 4 - ص ص 52/55 .
- حكايتي مع أعانا كربيني - الجيل - نيسان أبريل 1991 - م 12 - ع 4 - ص ص 24-31
- "اغشاع البعد العربي الحديث" مطلة فصول - م 9 - ع 4/3 - فبراير 1991 - ص ص
169-172 .

ب - لقاءات وجوارب :

- ماحد السامرائي : "الروايات الكيرة لا تكنها أناس حائفون : مشاركته عند الرحبان
ميسا" - آفاق عربيّة ص 2 - ع 7 - آذار 1977 - بغداد - ص ص 86-96 .

- محمد الحبيب السالمي - لقاء مع جبرا - الوطن العربي - ع - 342 س 1983 - ص ص 53-52 .
- حوزيف كيروز : لقاء مع جبرا - الوطن العربي - ع 449 - س 1985 .
- ماحد السامرائي - لقاء مع جبرا - المقدمة ع 8 - مارس 1988 - ص ص 23-25 .
- أليسي سلوم - حوار مع جبرا - كلّ العرب - ع 297 - مايو 1988 - ص ص 48-51 .
- محمود أبو الهيجاء وعبد الله التوكمائي - لقاء مع جبرا - صوت البلاد - ع 176 - س 5 - حزيران 1989 - ص ص 54-57 .
- حسونة المصباحي - حوار بين جبرا و. ر. غريبة - اليوم السابع - ع 245 - س 5 - كانون الثاني 1989 - ص ص 34-36 .
- "بعد أن كشف ينابيع بئر الأولى" جبرا [يقول] : "انسحبت من الشعر ... واعتصمت بالرواية" - الحوار - ع 19 - كانون الثاني 1989 - ص ص 40-43 .
- محمود عبد الواحد - "جبرا بين الأدب والحربة" - القيس الدولي - 31-5-1990 - ع 1651 - القاهرة - ص 9 .
- نفس الحوار السابق نشر أيضا : جريدة الحياه - الجمعة 16 حزيران 1990 - ع 1005 .

ب - كتب ترجمها جبرا أو راجع ترجمتها :

1 - كتب ترجمها جبرا :

أ - في القصة والمسرح :

* القصة :

- قصص من الأدب الانكليزي المعاصر - وزارة الاعلام - بغداد 1955 - لأول مرة
مطر : قصص قصيرة من الأدب الانكليزي والأمريكي - دار المأمون - بغداد 1986 .
- "الصحب والعنف" - لوليام فولكر - ط 2 - دار الآداب - بيروت 1979 .
- * المسرح : (وليام شكسبير)
- هاميلت - دار المأمون - بغداد 1986 .
- الملك لير - دار المأمون - بغداد 1986 .

- كريولاس - ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1981 .
- عطيل - دار المأمون - بغداد 1986 .
- العاصفة - دار المأمون - بغداد 1986 .
- مكث - - دار المأمون - بغداد 1986 .
- الليلة الثانية عشرة أو ما تشاء - دار المأمون - بغداد 1986 .
- في انتظار قودو (صامويل بيبكت) ترجمها إلى العامية العراقية . مثلت بسعداد
أول مرة سنة 1966 .

ب - في النقد والفن :

- أدونيس أو تموز : دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة ، لحيمس
فريزر - ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1979 .
- ما قبل الفلسفة - مغامرة الانسان الفكرية الأولى : دراسة في أساطير وادي النفل
ووادي الرافدين : هـ. فرانكفورت - ج - ولسون - توركلبد باكوس - ط 1 - بغداد 1960 .
- الأديب وصناعته : دراسات في الأدب والنقد - ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات
والنشر - بيروت 1983 .
- آفاق الفن - الكسندر اليوت - ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر -
بيروت 1979 .
- روبرت مورست - طومبس - لورفس - ط 1 - المكتبة الأهلية - بيروت 1961 .
- ثلاثة قرون من الأدب لعورستر - سور من وفوك ، روبرت - [ترجمة بالانثراك]
- مكتبة الحناء - مؤسسة فراكل - بغداد - د. ب .
- "وليم فولكر" - لأوكونور ، ولسان فان - ط 1 - المكتبة الأهلية - بيروت 1961 .
- المركامو - لجرمين يرى - سروت 1967 .
- الحباء في الدراما - اريك سيلي - ط 1 - المكتبة العصرية - بيروت 1968 .
- الأسطورة والرمز : [15 معالا بعدا] - ط 1 - دار الحرية للطباعة - بغداد 1973 .
- قلعة اكسل - ادموند ولس - ط 1 - وزارة الاعلام - بغداد 1976 .

- .. شكسبير معاصراً - ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1980 .
- .. شكسبير والإنسان المسنوح لجانيت ديبلون - دار المأمون - بغداد - 1987 .

2 - مراجعات :

- .. الجواد الأدهم : ترجمة مجيب المانع - بغداد 1962 .
- .. عاستبي العظيم - ترجمة بحر شاكر السياب - مكتبة الحياة - بيروت 1961 .

ت - مراجع متعلقة بجبرا :

1 - كلياً :

- .. علي الفراغ : جبرا إبراهيم جبرا : دراسة في فئة القصص - ط 1 - دار المهد - عمان - الأردن - 1985 .
- .. عبد الله الصالحى : "النبيّة والدلالة في رواية جبرا : البحث عن ولبد مسعود" - شهادة الكفاءة في البحث (مرفونه) إشراف الأستاذ كمال عمران - جامعة تونس الأولى - السنة الجامعية 1989-1990 .

2 - جزئياً (1) :

.. أ - كتب :

- .. عالي سكري - "الرواية العرسية في رحلة العذاب" - ط 1 - سر عالم الكتب - القاهرة 1971 - [رواية صراح] .
- .. الناس المورى : "عزبه البحث عن أفيق : مقدمة لدراسة الرواية العرسية بعد الهرجة" - ط 1 - مركز الأبحاث الفلسطينية - بيروت - 1974 - [رواية السمينه] .
- .. محسن حاسم علي الموسوي - "الموقف السوري في الرواية العرسية المعاصرة" - ط 1 - وزارة الاعلام - بغداد 1975 [صراح - السمينه] .

(1) أدرجنا في هذا القسم الروايات التي وقعت دراساتها ووضعناها بين معتمدين .

- صالح أبو إصيع - "فلسطين في الرواية العربية" - ط 1 - مركز الأبحاث الفلسطينية - بيروت 1975 - [السفينة] .
- محمد مبارك - "دراسات نقدية في النظرية والتطبيق" - ط 1 - وزارة الاعلام - بغداد 1976 [صبادون - مع غامل على المؤلف] .
- واصف أبو الشباب - "صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة" - ط 1 - دار الطليعة - بيروت - 1977 - [صراخ - صبادون - السفينة] .
- شكري عياد - "الرؤيا المقيّدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب" - ط 1 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1979 [صراخ] .
- السيد حامد النساج - "بانوراما الرواية العربية الحديثة" - ط 1 - دار المعارف - القاهرة - 1980 - [صراخ : مع خلط فادح بين هذه الرواية وصبادون] .
- ابراهيم السقاين "تطور الرواية العربية الحديثة سلاسل (1870-1967) - ط 1 - دار الرشيد - بغداد - 1980 - [صراخ - صبادون] .
- عبد الجبار عباس - "في النقد العصري" - ط 1 - دار الرشيد - بغداد 1980 - [البحث] .
- أحمد أبو مطر - "الرواية في الأدب الفلسطيني" - 1950-1975 - ط 1 - دار الرشيد - بغداد 1980 - [صراخ - السفينة] .
- الياس حوري : "الذاكرة المفقودة : دراسات نقدية" - ط 1 - مؤسسه الأبحاث العربية - بيروت - 1982 . [صراخ - صبادون] .
- ياسين القصير - "الرواية والمكان" - ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1986 - [البحث - السفينة] .
- مصطفى الكيلاني - "إنكالات الرواية النوبسية من النساء إلى 1985 - سهاد السعدي في البحث - إنشراح الدكتور محمود طرسونه - الجامعة الموسسية - 86-1987 - (بحث مرفون) - [مأثر رواية "البحث" في الرواية النوبسية] .
- عم عبد الله كاظم - "الرواية في العراق" - 1965-1980 وبأسر الرواية الأمريكته منها - ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1987 - [صراخ - عرق - صبادون - السفينة - البحث] .

- محمد الجزائري - "أسئلة الرواية : حذل الرؤبة والتسجيل في الرواية العربية المعاصرة : دراسة مقاربات إبداعية ومقدّمة - ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1989 - [الغرف الأخرى] .
- محمود شريح - "توفيق صايغ : سيرة شاعر ومنفى" - ط 1 - دار رياض الرئيس للكتاب والنشر - لندن - 1989 .

ب - مقالات في مجلات عربيّة :

- جورج سالم - "تأملات في رواية جبرا : السفينة" - الآداب - س 7 - ع 7 - يوليو تموز 1972 - بيروت - ص ص 64-66 .
- غالب هلسا - "إلى أين تتجه سفينة جبرا ؟" - الثقافة - ع 10 - تشرين الأول - 1977 - بغداد - ص ص 84-114 .
- ضياء الشرفاوي - "المعمار العسي في رواية السفينة" - المعرفة ع 193-194 - آذار - نيسان 1978 - دمشق - ص ص 7-57 .
- محمد كامل الخطيب - "عالم جبرا الروائي" - شؤون فلسطينيّة - ع 102 - أيار (مايو) - 1980 - بيروت - ص ص 105-123 .
- رضوى عاشور - "موقفان وطريقان : المتشائل - وليد مسعود" الكرمل - ع 1 - شتاء 1981 - بيروت - ص ص 151-164 .
- أسعد محمد علي - "البحث ونويعات الشكل الموسمي" - الأفلام - ع 1 - س 18 - كانون الثاني - 1983 - ص ص 30-40 .
- روجر آل - "الصحراء / البحر" نظرة عربيّة إلى كنعاني وحمرا" الكرمل - ع 18 - 1985 - ص ص 36-44 .
- أحمد دحبور - "وليد جبرا" - الأفق - ع 99 - 10 نيسان (أبريل) - 1986 - ص 40 .
- وليد أبو بكر - "قطام الذاكرة في روايات حمرا" - الأفلام - ع 11-12 - نرسس الثاني - كانون الأوّل 1986 - ص ص 28-38 .

- أحمد دحبور - "صراخ أورا فوينس في ليل جبرا الطويل" - الأفق - ع 167 -
تشرين الأول - (أكتوبر) - 1987 - ص 34 .
أحمد دحبور - "جائزة فلسطين" - الأفق - ع 214 - سريين الأول (أكتوبر) 1988
- ص 34 .
- محمد عز الدين التازي - "مفهوم الروائية داخل النصّ الروائيّ العربيّ" -
الوحدة - ع 49 - س 5 - تشرين الأول (أكتوبر) 1988 - ص 96-112 .
- فكري صالح - "جبرا في البحث عن وليد مسعود : كنير المنظور الاحتمالي
الموحد" - الأفق - ع 218 - تشرين الثاني (نوفمبر) 1988 - ص 44-46 [ج 1] .
- فكري صالح - "صورتان لوليد في الحياة والرواية : جدارة الخلق الأدبي" - الأفق
- ع 219 - تشرين الثاني (نوفمبر) 1988 - ص 44-46 [ج 2] .
- فكري صالح - "المثّر الأولى بين الحياة الواقعيّة والمخيال العسّي : سيرة جبرا
تجاوز رواياته" - الأفق - ع 250 - س 9 - تموز (يوليو) 1989 - ص 42-43 .
- حسين علي حداد - "فلسطين في الأدب الروائي : بين عسان وجبرا" - الأفق -
ع 6 - حزيران 1989 - ص 152-153 .
- سمير يوسف - "قراءة في رواية جبرا : "العرف الأخرى" : استحالة الاتصال بين
النص والواقع" - الأفق - ع 279 - س 9 - شباط - (فبراير) 1990 - ص 42-44 .
- حسام الخطيب - "الرواية الفلسطينية : الصوت والصدى" - العربي - ع 379 -
نوبمبر 1990 - ص 110-115 .

ب - مراجع عامّة : (1)

1 - مراجع عامّة باللغة العربيّة :

أ - كتيب :

- ابن المفعف (عبد الله) - "كليلة ودمنة" - ط - دار بوسلامه - تونس 1981 -

(1) ينصّ على هذه العائنة من الكتب على ما استعمل ولم يستعمل أثناء البحث وهذه المراجع
تتعلق بـ الأدب عامّة والرواية خاصّة .

- اس منظور : "لسان العرب"
- أبو عنينة (حسن) - "فلسطين والعين السيمائية" - ط 1 - اتحاد الكتاب العرب
- دمشق - 1981 .
- اسماعيل (عز الدين) - "الأدب وفنونه" - ط 5 - دار الفكر العربي - د. ت.
- بحرأوي (حسن) - "بنية الشكل الروائي" - ط 1 - المركز الثقافي العربي - بيروت
- 1990 .
- برادة (محمد) وآخرون - "دراسات في الفضة العربية : وقائع ندوة مكاس" -
ط 1 - مؤسسة الأنحات العربية - 1986 .
- براهيم (عبد الفتاح) - "البببة والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية" -
"الوعول" - ط 1 - الدار التونسية للنشر - تونس 1985 .
- بكار (توفيق) - "الثابت والمتحول" تقديم : موسم الهجرة للشمال - الطب صال
- دار الجنوب للنشر - تونس 1985 .
- "محبون فلسطين" تقديم : "محتارات شعرية" - محمود درويش - دار الجنوب
للنشر - تونس 1985 .
- "فلسطين : بكاء إلى حد الضحك" - سعدم "الوقائع العربية في احتفاء سعد أي
النحس المتشائل" لأمل حبيبي : - دار الجنوب للنشر - تونس 1982 .
- "أرض النار" تقديم : موعد النار - فؤاد التكرلي - دار الجنوب للنشر - تونس
- 1991 .
- "جدلية المال والأقوال" - منشورات مهرجان قانس الدولي - تونس 1987 .
- بوحاء (صلاح الدين) - "الأشياء في الرواية الواقعة العربية المعاصرة - سهاد
النعصي في الحب - الإسراف : توفيق بكار - الجامعة التونسية - 1987 - (مرفونه) .
- البورمي (مسب محمد) - "القضاء الروائي في العربة" - الإطار والدلالة - دار
النسر المغربية - المغرب - 1983 .
- بواني (مصطفى) - "دراسة في روايات غيب محفوظ الذهبية - اللص والكلاب" -
"الطريق - السجاد" - ط 1 - الدار التونسية للنشر - تونس 1986 .

- الخليلي (جعفر) - "الملخص لكتاب العرب واليهود في التاريخ" - ط 2 - دار
الرشيد للنشر - بغداد 1979 .
- رابند (عبد الصمد) - "مفهوم الزمن ودلالته" - ط 1 - الدار العربية للكتاب -
تونس 1988 .
- الزحاجي (باقر جواد) - "الرواية العرفانية وفضية الريف" - ط 1 - دار الرشيد -
بغداد 1980 .
- الرمزي (فوري) - "الكتابة القصصية عند البشير حريف" - ط 1 - الدار العربية
للكتاب - تونس 1988 .
- سويدان (سامي) - "أبحاث في النصّ الروائي العرس" - ط 1 - مؤسسة الأبحاث
العربية - بيروت 1986 .
- شبيب (عبد العزيز) - "الفن الروائي عند غادة السمان" - ط 1 - دار المعارف
سوسة - تونس 1987 .
- سحيد (جمال) - "في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان فولدمان" - ط 1
- دار اس رشيد - بيروت 1982 .
- السمللي (منجي) - "في الثقافة التونسية" - ط 1 - دار العرب الاسلامي - بربوب
1985 .
- صانع (عبد الله) - "الانداع الأدبي العرس قبل الاسلام بين الواقع والنوع" -
ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1989 .
- صالح (قاسم حسن) - "الإنسان من هو؟" - ط 1 - منشورات وزارة الثقافة
والاعلام - بغداد 1984 .
- صغار (موربه) - "آرمة الأعمال العربية المعاصرة : دراسة في رواه موسم الهجرة
إلى الشمال - مع مقدمة للأستاذ : منجي السمللي - ط 1 - مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله -
تونس 1980 .
- الطرابلسي (محمد الهادي) - "نحوه في النصّ الأدبي" - ط 1 - الدار العربية
للكتاب - تونس 1988 .

- طرنوبة (محمود) - "الأدب المريد في مؤلفات المسعدى" - الدار المؤسسة للنسر
- تونس 1978 .
- "مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة" - تونس 1986 .
- "مباحث في الأدب التونسي المعاصر" - ط 1 - المطابع الموحدة - 1989 .
- عالم (محمود أمين) - "ثلاثة الرقص والهزيمة" - دراسة نقدية لثلاث روايات
لصع الله إبراهيم : تلك الرائحة - بحمه اعسطس - اللحة - ط 1 - دار المستقبل العربي -
القاهرة - 1985 .
- عبد الله (محمد محسن) - "الريف في الرواية العربية" - ط 1 - عالم المعرفة -
الكويت - 1989 .
- العيد (منى) - "الراوي : الموقع والشكل" - ط 1 - مؤسسة الأبحاث العربية -
بيروت 1986 .
- عليم (عبد الرحيم) - "المرنكرات النفسية للعكره الصهيونية : مقدمه لدراسه
الخصائص النفسية للتحتمع الاسرائيلي" - ط 2 - دار الجليل - دمشق 1985 .
- الفرجاني (محمد علي) - "في السريط المسحيلي" - ط 1 - الدار العربية للكتاب
تونس - ليبيا - د.ت.
- قاسم (سرا) - بناء الرواية دراسة مفارنة في ثلاثية غيب محفوظ" - ط 1 - دار
التنوير - 1985 .
- القيسي (محمد عبد الحافظ) - وعد بلعور في ظل الموسع الاستعباري" - ط 1 -
الشركة التونسية للنورع - تونس 1990 .
- مرياض (عبد الملك) - ألف ليلة وليلة دراسه سيميائية انعكاسية لحكاية جمال..."
- ط 1 - دار الشؤون العامة العامة - بغداد 1989 .
- مرروقي (سمير) بالاسراك مع حمل ساكر - "مدخل إلى سطره العصة" - ط 1 -
الدار التونسية للنسر - تونس 1985 .
- سدور (محمد) - "الأدب وصوبه" - ط 2 - دار النهضة لسان . د. ب.

- موسى (شمس الدين) - "المראה الأَمْوُذَج في الرواية العربيّة الحديثة" - ط 2 - دار
التّساوُور الثقافيّة العامّة - تعداد 1988 .
- سافوري (أديس) - "الرواية المغربيّة : مدخل إلى مسكّلاتها الفكرية والسيّية" -
ط 1 - دار النشر العربيّة - المغرب 1983 .
- نجم (محمد يوسف) - "القصة في الأدب العربي الحديث" - ط 3 - دار التّقافه -
بيروت - 1966 .
- نعمة (رجاء) - صراع المصهور مع السلطة دراسة في التحليل النفسي لرواية
"موسم الهجرة" للطبيب صالح - ط 1 - بيروت - 1986 .
- الواد (حسين) - البنية العنصية في رسالة الغفران - ط 1 - الدار العربيّة
للكتاب - تونس - 1975 .
- "الرعب ... ووعي الرعب" ، تقديم : شرق المتوسط - عند الرحمان منيف - دار
الجنوب للنشر - تونس 1983 .
- "في مناهج الدراسات الأدبية" - ط 2 - سراس للنشر - تونس 1985 .
- ب - المجلّات :
- مكي (محمود علي) - "العن العنص في أدب أمريكا اللاتينيّة" - المجلّة - ع 93 -
س 8 - سبتمبر 1964 - القاهرة - ص ص 72-78 .
- موسى (شمس الدين) - "ثلاثة محاور لحراسة الرواية العربيّة" - الأقلام - ع 8 -
س 11 - أيار 1976 - ص ص 36-47 .
- سمعه (جلدون) - "معدمه في الجنس الروائي" - المعرفة - ع 185 - ممور 1977 -
دمشق - ص ص 17-42 ، وفي نفس العدد .
- حاسي (موريس) - "سباب الرواية الحديثة" ص ص 25-46 .
- أبو الحب (صياء الدين) - "مفهوم النفس في التراث العربي" ص ص 104-105 .
- مرجان (مصطفى) - "أدوات حديثة للبعد الروائي" - ص ص 106-111 -
آفاق عربيّة - ع 5 - كانون الثاني 1979 .

- طراد كبيسي - "متشروع رؤيه نقدية للرواية العربية" - ص ص 58-69 الأقسام -
ع 7 - ص 15 - نيسان 1980 .
- مساج (سيد حامد) - "الرواية فنا أدبيا" - ص ص 22-29 - الفيصل - ع 38 -
ص 4 - حبران (بوبيو) ممور 1980 .
- العييد (يمنى) - "في البنية الروائية : روايه السؤال" - ص ص 157-186 -
الكرمل - ع 3 - صيف 1981 .
- حوري (الياس) - "حديث عن الرواية العربية" - ص ص 153-159 .
- ماضي (شكري عزيز) - "من إشكالات النقد المعاصر" - ص ص 28-40 - اليمن
الحديد - ع 6 - ص 16 - يونيو 1988 .
- اليوسف (سامي يوسف) - النقد العربي وممكناته - ص ص 10-18 - الوحدة -
ع 49 - ص 5 - تشرين الأول - أكتوبر 1988 .
- بكار (توفيق) - "حداية المماثلة والمقابلة في السوانع والروائع لاس سهد (العسم
الأول) - ص ص 71-81 - دراسات أدلسيه - ع 3 - ديسمبر 1989 .
- "حداية الغرفة والجماعة" - فصول - ج 2 - م 4 - يوليو - أغسطس - سبتمبر
1984 .
- نامر (فاصل) - "الروايه العراقيه من الرياده إلى النص" - ص ص 116-120 .
- المعطل (عبد الله حمد) - "الرمس : السعد الرابع" - ص ص 39-45 - العرس -
ع 379 - يونيو 1990 .
- 2 - مراجع عامه مترجمه إلى اللغة العربية :
- أ - الكيب :
- ادوكوف (ف.ع) - "في الأدب الروائي عند نولسوي" - ترجمه : محمد يزيس
- دار الرسد للبسر - بغداد - 1981 .
- ابدل (لنور) - "الفصه السكلوجية" - دراسه في علاقه علم النفس مع النصه -
ترجمه : محمود السمره - المكتبة الأهلية - بيروت - 1959 .

- باغني (ميخائيل) - الخطاب الروائي - ترجمة : محمد برادة - ط 1 - دار الفكر - القاهرة 1987 .
- "شعرية دوستوفسكي" - ترجمة : جميل نصيف الكريتي - مراجعه : حياة سراره - ط 1 - دار تونقال - المغرب 1986 .
- بارط (ر.) - التحليل النثوي للقصة القصيرة - ترجمة : رار صري - مراجعة : مالك مطلبى - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1986 .
- باشلار (ع.) - "جدلية الرسم" - ترجمة : خليل أحمد خليل - ط 1 - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت 1982 .
- براديري (مالكولم) وآخرون - "دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة" - ترجمة : عنيد ثنوان رستم - دار المأمون - بغداد 1989 .
- براد سائف (نيقولا) - "رؤية دوستوفسكي للعالم" - ترجمة : فؤاد كامل - ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1986 .
- بردرسونس (غوردون) : "نساء الرواية في أمريكا اللاتينية" - ترجمه : سميرة بريك - وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق 1984 .
- بلنن (أدوارد) (بالاسمراك) - الرواية وصيغة كتابة الرواية - ترجمه : سامي محمد - وزارة الثقافة - بغداد 1981 .
- بوتور (مستال) - "بحوث في الرواية الجديدة" - ترجمة : فريد اسطيوس - ط 2 - منشورات : عودات - بيروت 1983 .
- بياعييه (جون) - السيوية - ترجمة : عارف مندبه / سسر أوري - ط 3 - منشورات عودات 1983 .
- بودوروف (ت) - في أصول الخطاب النعدي الحديث - ترجمه : أحمد المديني - ط 2 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1989 .
- بطربه المسهج الشكلي : نصوص السكلانس الروس [اعداد واعد] - ترجمه : ابراهيم الخطيب - ط 1 - السركه المعريه للماسرس المحدث - المغرب 1982 .
- دوس (س. ديلو) - "الحراصة والحرامي" ترجمه : عبد الواحد لؤلؤه - بغداد 1981 .

- راي (وليام) - "المعنى الأدبي : من الطاهرنة إلى النفكيكية" - ترجمة : بوثيل يوسف عزيز - ط 1 - بغداد - دارالمأمون 1987 .
- ريكاردو (جان) - "مضاي الرواية الحديثة" - ترجمة : صياح المههم - وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق 1977 .
- ريد (هاربرت) - "العن والمجتمع" - ترجمة : فارس متری صاهر - ط 1 - دار القلم - بيروت 1975 .
- سارتر (ج.ب.) - "دفاع عن المتقنين" - ترجمة : ج. طرايشي - ط 1 - دار الآداب - بيروت 1973 .
- سترابوس (كلود ليفي) - "الأسطورة والمعنى" - ترجمة : محي الدين صبحي - ط 1 - دار الحوار - اللاذقية سورية 1985 .
- سكوت (ويلبريس) [وآخرون] - "خمسة مداحل إلى النقد الأدبي" - ترجمة : عناد عروان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي - دار الرشيد للنشر - بغداد 1981 .
- طومسون (جورج) وديسروف (ف) : "دراسات ماركسية في الشعر والرواية" - ترجمة : ميثال سليمان - ط 1 - دار القلم - بيروت 1984 .
- غارودي (ر.) :
- "مستقبل المرأة" - ترجمة : محمود هاشم الوردی - ط 1 دار الحوار - سورية - 1985 .
- "واقعة بلا صفا" - ترجمة : حليم طوسون - دار الكتاب العربي - مراجعه : فؤاد حداد - القاهرة - د. ب.
- عرس (أ.ر.) - "نحو رواية جديدة" - ترجمة : مصطفى ابراهيم مصطفى - دار المعارف مصر - د. ب.
- عوشه (مارسل) وبنار (كلاس) - "أصل العنف والدولة" - ترجمة : علي حرب - ط 1 - دار الحوار - سورية - 1985 .
- فاسر (ديان دوان) - "في كنانة الرواية" - ترجمة : عبد السار جواد - مراجعه : عبد الوهاب الوكيل - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1988 .

- فريشة (أبيس) - ملاحم وأساطير من الأدب السامي (افتباس) - ط 2 - دار
النهار للنشر - بيروت - 1979 .
- فيسر (أ.ا) - "الانثراكية والفن" - ترجمة : أسعد طيم - ط 1 - دار العلم -
بيروت - 1973 .
- كرمير (صموئيل نوح) - "طقوس الحنن المقدس عند السومريين" - ترجمة :
بهاد خياطة - ط 1 - دار الحوار - سوريا 1986 .
- لوكانش (ج) - "توماس مان" - ترجمة : كميل فيسر داغر - ط 1 - المؤسسة
العربية للدراسات والنشر - بيروت 1977 .
- "الرواية التاريخية" - ترجمة : صالح حواد كاظم - ط 2 - وزارة الثقافة - بغداد
1986 .
- الرواية كملحمة بوجوازية - ترجمة : ج طرابيستي - ط 1 - دار الطليعة -
بيروت 1979 .
- لويس (جون) :- "الإنسان ذلك الكائن الغريب" - ترجمة : صالح حواد كاظم -
بغداد - دار الرشيد للنشر 1981 .
- ليخ (كلنفورد) وآخرون - "النساء الرومانسيات - الحمالة - المهار الذهني -
اللامعقول" - ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة - وزارة الثقافة والاعلام - بغداد 1982 .
- ماركور (هوبرت) - "النور والمورة المصادرة" - ترجمة : طرابيستي (ج) - ط 1 -
بيروت - دار الآداب 1983 .
- ماكوري (جون) - "الوحدانية" - ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام - مراجعة : فؤاد
ركبنا - عالم المعرفة - الكويت 1982 .
- موم (سومرت) - "الغنى في عصر العلم" - مقال "فن الرواية" ص ص 219-230
ترجمة : فؤاد دواره - ط 2 - وزارة الاعلام - بغداد 1986 .
- موير (اندوس) - "نساء الرواية" - ترجمة : إبراهيم الصبري - مراجعة : عبد
القادر القط - المؤسسة المصرية العامة للكتاب والنشر - القاهرة 1965 .
- هالبريس (جون) - "نظرية الرواية (مقالات حديثة)" - ترجمة : محي الدين صبيح
- وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق 1981 .

- هوميروس - "الليادة" - ترجمه : عسره سلام حالي - ط 1 - دار العلم-
للملايين - بيروت 1974 .

- وارس (أوستن) و (وليك) رنجه : نظرية الأدب - ترجمه محي الدين صبحي -
مراجعة : حسام الخطيب - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - دمشق 1972 .
- ولس (كولن) - "فن الرواية" - ترجمه : محمد درويش - ط 1 - دار المأمون -
بغداد 1986 .

ب - المجلات :

- وات (ايان) - الوافعية والرواية - ترجمه يوثيل يوسف عزيز - الأقلام ع 1 -
س 11 - تشرين الأول 1975 - ص ص 3-16 .
- نادو (سوريس) - "الرواية الحديثة" - ترجمه : فؤاد كاظم - الأقلام - ع 1 -
س 12 - تشرين الأول 1976 - ص ص 12-18 .
- كلر (ج .) - "البيوية وبناء الشخصية في الرواية" - ترجمه محمد درويش
الأقلام - ع 6 - حزيران 1986 .
- كوفسكي (فادم) - "الرموز - المثل - الشخصية" - ترجمه علي الحلبي - الأقلام
- ع 6 - حزيران 1986 .
- هوتوري (حيرمي) - "تحليل الرواية" - ج 1 : كتف وإعفاء الوسط السردي - ص 6
- تحليل الرواية - ج 2 : "مسكلات السرد والبحث عن موقع الراوي" - ص 6 -
ترجمه : فحري صالح - جريده "القدس العربي" - س 2 - ع 571-572 .

3 - مراجع عامة بلغه أجنبية :

أ - كتب :

- Adorno (T W) - Autour de la théorie esthétique - trd de l'Allemand - Jimenez (M) et Kauf Holec (E) - Paris - Klinksieck - 1976
- Bektine (M) - Esthétique et théorie du roman - trd . Olivier (D) - Paris - Gallimard - 1978
- Barthes (R) :
 - Le degré Zéro de l'écriture - Eléments de Sémiologie - Paris - Biblio - Mediations - 1968
 - Le Plaisir du texte - Paris - Collection tel quel - ed - Seuil 1973
 - S/Z - Paris - Ed - Seuil - 1970
- Barthes (et autres) - Littérature et Réalité - Paris - ed Seuil 1982
 - Poétique du Récit - Paris - ed . Seuil 1977
 - Communications N° 8 - "L'Analyse structurale du Récit" - Seuil - Paris - 1981
- Bourneuf (R) et Ouellet (R) - "L'Univers du Roman" - Paris - ed Presse Universitaire de France - 1975
- Ducrot (Oswald) - Todorov (T) - Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage - Seuil - Paris 1972.
- Frye (Northop) - Anatomie de la Critique - trd de l'anglais Durand (Guy) - Paris Gallimard
- Genette (G) -
 - Figures - Paris Seuil 1966
 - Figures II - Paris Seuil 1969
 - Figures III - Paris Seuil 1972
 - Palimpsestes la littérature au second degré - - Paris Seuil 1982

- Goldmann (L) - Pour une sociologie du roman, - Paris - Gallimard 1968
 - Grant (Michael) et John Hazel - Dictionnaire de la Mythologie - trd Etienne
Leyris - Paris - Marabout - 1975
 - Grillet (A-R) - Pour un nouveau roman, ed - Minuit - Paris 1963
 - Guirand (P) - La stylistique - Collection . Que suis-je ? - ed . PUF 1972
 - Guyard (M.F.) - La littérature comparée - Collection . Que suis-je ? - ed .
PUF 1972.
 - Lukacs (G.) - La théorie du Roman - trd de l'Allemand Clairevoye (J) ed .
Coutier - Paris - 1963.
 - Poulet (G) - Les chemins actuels de la critique - Coll. : 10/18 - Paris -
1968.
 - Propp (V) - La morphologie du Conte - trd Derida (M) - Seuil - Paris 1970
 - Richard (JP) - Littérature et Sensation - Seuil - Paris - 1954
 - Todorov (T) (et autres) .
 - Théorie de la littérature - Ed Seuil - Paris 1965
 - Introduction à la littérature fantastique - Seuil Paris 1970
 - Les genres des Discours - Seuil - Paris 1978
 - Poétique de la prose (Nouvelle recherche sur le récit) - Seuil Paris
- ب - مقالات :
- Littérature - "Sémiologie du Roman" N° 36 - Decembre 1979
 - La Grande Encyclopédie - ed L Larousse - Paris - 1976

الفهرست

1	- المقدمة.....
9	- الباب الأول : منطق الأحداث
11	مهيّد
13	الفصل الأول : "البار والموهر" أو رواية الرّواية
36	الفصل الثاني : "الحرية والطفول" أو النداء والنهاية.....
63	الفصل الثالث : الدروء أو "الص والحلم والمعل".
99	معيّد
100	- الباب الثاني : المصاء الرّوائى
101	مهيّد
103	الفصل الأول : الرّيل
149	الفصل الثاني : السّكل
232	معيّد
284	- الباب الثالث : الشخصيات
235	مهيّد
239	الفصل الأول : سحرص عائنه
269	الفصل الثاني : الميّنص
364	معيّد
367	- الباب الرابع : الأسلوب الرّوائى
268	مهيّد
370	الفصل الأول : المرفص التّمديتى
382	الفصل الثاني : الخطاب الرّوائى
467	معيّد

- الباب الخامس : المداليل 469

470 سمهد

472 الفصل الأول : "سابع الرؤيا"

499 الفصل الثاني : البئر الأولى

511 الفصل الثالث : الرحلة البامه

521 سمهد

525 الخاتمة

530 قائمة المصادر والمراجع

550 فهرست