الجامعة الأردنية
كلية الدراسات العليا

جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا

إعداد
أسماء عبد القادر شاهين

تعتمد كلية الدراسات العل
هذه النسخة من الرسال
التوقيع ..... التاريخ ...

إشراف
الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين

(المشرف المشارك)
الأستاذ الدكتور محمد عصفور

٨٧/ع
٤
١٩

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في الجامعة الأردنية.

نيسان ٢٠٠٠م

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ٢٦/ ٤ /٢٠٠٠م وأجيزت.

الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين (مشرفاً)

الأستاذ الدكتور محمد عصفور (مشرفاً مشاركاً)

الأستاذ الدكتور نصرت عبد الرحمن (عضواً)

الأستاذ الدكتور علي عباس علون (عضواً)

الدكتور سمير قطامي (عضواً)

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
فهرس الموضوعات	جـ
الملخص	هـ
المقدمة	١
التمهيد :	
مفهوم المكان :	
(١) في الفلسفة	٤
(٢) في علم الاجتماع	٧
(٣) في الأدب (الرواية)	٩
الفصل الأول	
صور المكان :	
(١) المكان المغلق :	
(أ) البيت	١٩
(ب) السجن – غرف التحقيق	٣٣
(جـ) المقهى	٤٢
(د) الملهى	٤٩
(٢) المكان المفتوح :	
(أ) الصحراء	٥٠
(ب) البحر (السفينة)	٥٣
(جـ) الشارع	٥٧

الموضوع	الصفحة
(٣) المدينة :	٦٤
(أ) المدينة الحلم	٦٧
(ب) المدينة الواقعية	٧٣
الفصل الثاني	
البناء الفني :	٧٨
(١) **علاقة المكان بالشخصية :**	٨٠
(أ) الناحية الجسدية	٨١
(ب) الناحية النفسية	٨٤
(٢) **علاقة المكان بالزمان :**	٨٩
(أ) الزمن التاريخي	٩١
(ب) الزمن الوجودي	١٠٣
(جـ) جدلية الماضي والحاضر : زمن ما قبل النكبة ، زمن ما بعد النكبة	١٠٩
(٣) **المكان واللغة :**	١١٣
(أ) الرمز والأسطورة	١١٦
(ب) الأساليب السردية	١٢٢
الخاتمة	١٣٠
فهرس المصادر والمراجع	١٣٢
الملخص بالإنجليزية	١٤٠

الملخص

جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا

إعداد : أسماء عبد القادر شاهين
إشراف : الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين
المشرف المشارك : الأستاذ الدكتور محمد عصفور

هدف هذا البحث إلى إبراز أهمية المكان في روايات جبرا ، إذ أولاه الكاتب عناية خاصة، ووظفه بأسلوب يتناسب والبنية الكلية للرواية. وقد تعرضت في المدخل لمفهوم المكان في الفلسفة وعلم الاجتماع ، وفي الأدب لا سيما الرواية. وخصصت الفصل الأول لدراسة صور المكان وهي صورة المكان المغلق ، وصورة المكان المفتوح ، وصورة المدينة. على أن صورة المكان لم تقتصر على البُعد الجغرافي المادي المحسوس ، وإنما تعدته لتشمل الأبعاد النفسية والاجتماعية والرمزية.

وتحدثت في الفصل الثاني عن العلاقة التي تربط المكان بسائر عناصر الرواية ولاسيما الشخصيات والزمان واللغة ، فهذه العناصر مترابطة ومتداخلة بحيث تصعب دراسة عنصر بمعزل عن العناصر الأخرى.

المقدمة

يرجع اختياري موضوع المكان في روايات جبرا ، إلى اهتمامي الخاص بجبرا ، بصفته روائياً بارزاً استطاع من خلال الكلمة أن يعبر عن هموم أمته وشعبه. ونظراً لأن المكان يشكل عنصراً بارزاً في رواياته فقد قمت باختياره موضوعاً لدراستي هذه.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات حول أعمال جبرا الروائية فهي لم تحظ بدراسة مستقلة عن المكان ، باستثناء بعض الاشارات في الدراسة التي قامت بها مها حسن يوسف في رسالتها الماجستير "المكان في الرواية الفلسطينية".

وقد واجهتني صعوبات في هذه الدراسة ، أهمها قلة الدراسات التي تتناول موضوع المكان وجمالياته في الرواية ، باستثناء دراسة لغالب هلسا عنوانها "المكان في الرواية العربية"، وترجمته لكتاب "جماليات المكان" لـ جاستون باشلار ، ودراسات أخرى لياسين النصير ، أهمها كتابه "اشكالية المكان في النص الأدبي" ، و"الرواية والمكان" الموسوعة الصغيرة ١٩٥ ، إضافة إلى مجلة "ألف" التي جعلت موضوع جماليات المكان محوراً لعددها السادس سنة ١٩٨٦. كذلك كان هناك مجموعة من المقالات والبحوث الأخرى التي ناقشت هذا الموضوع من قريب أو من بعيد.

ولم أقيد نفسي في هذه الدراسة بمنهج معين ، إلاّ أنني اعتمدت في أحيان كثيرة على المنهج التحليلي لا سيما في دراسة النصوص ، وذلك لأن هذا المنهج يساعد على التعمق في النص وفهمه ، ويسهم في الوصول إلى الأهداف المرجوة من البحث. وجاء البحث في تمهيد وفصلين وخاتمة. أما التمهيد فسيتناول مفهوم المكان من وجهة نظر علماء الفلسفة والاجتماع – لما لآرائهم من دور في جلاء مفهوم المكان – ثم مفهوم المكان وتطوره في الأدب.

ويتناول الفصل الأول صور المكان التي تنقسم إلى :

(١) المكان المغلق ، ويضم الحديث عن : البيت ، والسجن - غرف التحقيق ، والمقهى ، والملهى.

(٢) المكان المفتوح ، ويضم الحديث عن : الصحراء ، والبحر (السفينة) ، والشارع.

(٣) المدينة ، وسأتحدث فيها عن : المدينة الحلم ، والمدينة الواقعية.

وسأتناول في الفصل الثاني الحديث عن البناء الفني ، وذلك من خلال العناصر الأدبية وارتباطها بالمكان ، وسيضم علاقة المكان بالشخصية وتأثيره فيها من الناحية الجسدية والنفسية ، ثم الحديث عن علاقة المكان بالزمان : الزمن التاريخي ، والزمن الوجودي ، وجدلية الماضي والحاضر ، زمن ما قبل النكبة ، زمن ما بعد النكبة. ثم المكان واللغة ، وسأدرس فيه الرمز والأسطورة ، والأساليب السردية ، وعلاقة كل منها في تشكيل المكان والتعبير عنه ، آخذة بعين الاعتبار أن اللغة هي الشكل لكل حديث عن الموضوع بأكمله.

وأخيراً ، لا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر والامتنان لأستاذيَّ الدكتور إبراهيم السعافين، والدكتور محمد عصفور ، لتفضلهما بالإشراف على هذه الرسالة ، واعطائي التوجيهات اللازمة التي أثرت الرسالة ، وجعلتها تخرج بهذه الصورة التي هي عليها الآن ، كما أتقدم بالشكر الجزيل للأساتذة : الدكتور نصرت عبد الرحمن ، والدكتور علي عباس علوان ، والدكتور سمير قطامي على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة.

التمهيد

مفهوم المكان :

(١) في الفلسفة

(٢) في علم الاجتماع

(٣) في الأدب (الرواية)

التمهيد

مفهوم المكان :

(١) في الفلسفة :

شغل مفهوم المكان علماء الفلسفة قديماً وحديثاً. ففي الفكر الفلسفي القديم ظهر أفلاطون الذي اعتبر المكان غير حقيقي وهو الحاوي للموجودات المتكثرة ، ومحل التغير والحركة في العالم المحسوس ، عالم الظواهر غير الحقيقي.[١] كذلك «بحث أرسطو في المكان بحثاً مفصلاً في كتاب "السماع الطبيعي" فبين أنه موجود بدليل أنه حيث يوجد جسم فيمكن أن ينتقل عنه ويشغل محله جسم آخر ، ومعنى هذا أن المكان يختلف عن أي شيء يتحيز فيه. ثم إن العناصر الطبيعية يميل بعضها إلى فوق والبعض الآخر إلى تحت ، والفوق والتحت ليسا نسبيين فقط إلينا ، بل الفوق هو الاتجاه الذي تتحرك نحوه النار ، والتحت هو الاتجاه الذي تتحرك نحوه الأرض.

ويميز أرسطو الخصائص التالية للمكان :

(١) المكان هو الحاوي الأول.
(٢) المكان ليس جزءاً من الشيء.
(٣) وهو مساوٍ للشيء المحويّ.
(٤) وفيه الأعلى والأسفل»[١].

والمكان المشترك على حد قول أرسطو هو الحيز الذي يشغله جسمان أو أكثر.[٢]

والمكان عند الحكماء الإشراقيين هو البُعد المجرد الموجود ، وهو ألطف من الجسمانيات ، وأكثف من المجردات ، ينفذ فيه الجسم ، وينطبق البُعد الحال فيه على ذلك البُعد في أعماقه وأقطاره ، فعلى هذا يكون المكان بُعداً منقسماً في جميع الجهات ، مساوياً للبُعد الذي في الجسم ، بحيث ينطبق أحدهما على الآخر ، سارياً فيه بكليته.[٤]

---

(١) علي عبد المعطي ، قضايا الفلسفة العامة ، ص١١٦.
(٢) عبد الرحمن بدوي ، موسوعة الفلسفة ، ج٢ ، ص٤٦١.
(٣) مراد وهبه ، المعجم الفلسفي ، ص٤٢١.
(٤) جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج٢ ، ص٤١٢.

وهو عند ابن سينا «السطح الباطن من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي»[١]

أما عند المتكلمين فالمكان هو: «الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم، وينفذ فيه أبعاده، ويرادفه الحيز»[٢]

وإذا ما جئنا إلى المحدثين فإننا نجد المكان عندهم «وسط مثالي غير متداخل الأجزاء، حاوٍ للأجسام المستقرة فيه، محيط بكل امتداد متناه. وهو متجانس الأقسام. متشابه الخواص في جميع الجهات، متصل، وغير محدود.»[٣]

فنجد ديكارت في الفكر الفلسفي الحديث «يعطي اهتماماً خاصاً للمكان وبخاصة في كتابة قواعد المنهج، حيث يقرر ضرورة إرجاع الموضوعات لدى دراستها إلى مقادير يمكن قياسها وحسابها والمقارنة بينها وضرورة إرجاع هذه المقارنات إلى متساويات، ويكون ذلك بتبسيط المقدار الطبيعي، دون الاكتراث بخواصه الكيفية، فيبقى لدينا الامتداد الهندسي ثلاثي الأبعاد، ولما كان المقدار الطبيعي امتداداً هندسياً. ولما كان يتغير ويتحول، فإن تغيره يكون حركة ديناميكية أي حركة في المكان.»[٤]

كذلك فإن ديكارت يعتبر المكان «فكرة فطرية من أفكار العقل، فإن لم يكن لدينا الأفكار المسبقة الفطرية عن الدوائر والمثلثات فإننا لن نكتشفها أبداً ولن نعرفها في عالم الخبرة الحسية أو العالم الخارجي.»[٥]

أما نيوتن فقد ميز بين المكان المطلق والمكان النسبي قائلاً: «إن المكان المطلق في طبيعته الخاصة به، يبقي دائماً مشابهاً لنفسه وثابتاً غير متحرك أما المكان النسبي فهو بُعد متحرك أو واسطة للأماكن المطلقة، التي تحددها حواسنا بواسطة وضعها بالنسبة إلى الأجسام ويُعتبر - من الناحية العامية - مكاناً ثانياً غير متحرك.»[٦]

وجاء كانْت بعد نيوتن وقال إن المكان شكل متعال من أشكال الحساسية، أي شكل قَبْلي apriori مغروز في طبيعة الذهن، وليس مستمداً من التجربة، بل «هو فطرة موجودة في العقل، أو ضمن

---

(١) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج٢، ص٤١٢.

(٢) المرجع نفسه، ص٤١٢.

(٣) المرجع نفسه، ص٤١٣.

(٤) علي عبد المعطي، قضايا الفلسفة العامة، ص١١٧.

(٥) المرجع نفسه، ص١١٨.

(٦) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ص ٤٦٢.

الإطارات البُعدية الفارغة التي تمتلئ من الخارج بواسطة الحواس.»[١] وليس المكان مستمداً من التجربة ، بل التجربة هي التي تتوقف عليه. وكذلك فإن كانْت يقرر أن «المكان امتثال ضروري قبلي يقوم أساساً لكل العيانات الخارجية. فلا يمكن أبداً تصور عدم وجود مكان ، وإن أمكن تماماً عدم وجود أشياء في المكان.»[٢]

والمكان من وجهة نظر كانْت ليس مدركاً تصورياً منطقياً ، أو كما يُقال تصوراً كلياً للعلاقة بين الأشياء بوجه عام ، بل هو عيانٌ محض. والواقع أنه لا يمكن تصور أكثر من مكان واحد أحد. وحين نتحدث عن عدة أمكنة ، فإننا نقصد بذلك الكلام عن عدة أجزاء لمكان واحد وحيد. وهذه الأجزاء لا يمكن أن تكون سابقة على المكان الوحيد الذي يشمل كل شيء ، كما لو كانت عناصر له يمكن أن تؤلفه إذا اجتمعت ، لكنها لا يمكن أن تتصور إلاّ فيه.»[٣]

أما هوفدينغ فقد فرق بين المكان النفسي والمكان المثالي ، فقال إن المكان النفسي الذي ندركه بحواسنا مكان نسبي لا ينفصل عن الجسم المتمكن ، على حين أن المكان المثالي الذي ندركه بعقولنا مكان رياضي مجرد ومطلق ، وهو وحده متجانس ومتصل.[٤]

وللمكان عند علماء الهندسة صفتان : الأولى قولهم : إن المكان ذو ثلاثة أبعاد ، ومعنى ذلك أنه لا يلتقي في نقطة واحدة من المكان إلاّ ثلاثة خطوط عمودية. والثانية قولهم : إن أجزاء المكان مطابقة بعضها لبعض ، بحيث يمكنك أن تنشىء فيه أشكالاً متشابهة على جميع المقاييس.[٥]

مما سبق يتضح أن كلمة المكان كان لها تعريفات مختلفة لدى الفلاسفة القدماء والمحدثين ، وفي المعاجم الفلسفية جاء تعريف المكان : «هندسياً : وسط غير محدود يشتمل على الأشياء ، وهو متصل ومتجانس لا تمييز بين أجزائه ، وذو أبعاد ثلاثة هي الطول والعرض والارتفاع ، ويمكن بناء أشكال متشابهة فيه. فإن انتفت فيه إحدى هاتين الخاصيتين أضحى فراغاً في الهندسة غير الاقليدية. وهو بهذا تصور عقلي محيط بجميع الأجسام. وإذا جمع بين الزمان والمكان في تصور واحد نشأ عنها مفهوم جديد هو المكان الزماني ، وله أربعة أبعاد هي الطول والعرض والارتفاع والزمان.»[٦]

---

(١) علي عبد المعطي ، قضايا الفلسفة العامة ، ص١١٩.

(٢) عبد الرحمن بدوي ، موسوعة الفلسفة ، ص٤٦٢.

(٣) المرجع نفسه ، ص٤٦٢.

(٤) جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج٢ ، ص٤١٣.

(٥) المرجع نفسه ، ص٤١٢.

(٦) مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي ، ص١٩١.

والمكان أيضاً «خاص ومشترك : المكان الخاص هو الحيز الذي يشغله الجسم بمقداره ، أو هو السطح الباطن من الجسم الحاوي للسطح الظاهر من الجسم المحوي ، أو "هو حاوٍ للمتمكن مفارق له عند الحركة ومساوٍ له"».[١]

بالإضافة إلى ذلك فالمكان «الموضع ، وجمعه أمكنه ؛ وهو المحل (Lieu) المحدد الذي يشغله الجسم. تقول مكان فسيح ، ومكان ضيق. وهو مرادف الامتداد.»[٢]

أما المعجم الروسي فيرى أن «المكان والزمان الشكلان الأساسيان لوجود المادة ، وصفتان جوهريتان من صفاتها. إن العلاقات المكانية تعبر عن ترتيب وضع الأحداث الجارية في وقت واحد ، من جهة ، وعن امتداد الأجسام المادية ، من جهة أخرى... وكانت الفلسفة المادية تقول دوماً بموضوعية وشمولية المكان والزمان. وهذا يعني أنهما موجودان خارج الوعي ، وبصورة مستقلة عنه ، وإنهما ملازمان لكافة مواد الواقع وظواهره.»[٣]

، لقد تباين مفهوم المكان من عصر لآخر ، ومن فيلسوف لآخر ، وكذلك من معجم لآخر. غير أن الذي يلفت الانتباه أن مفهوم المكان أثار حفيظة الفلاسفة ، وأغراهم بتعريفه لما له من أهمية كبرى يتوقف عليها وجود الإنسان على هذه الأرض.

(٢) في علم الاجتماع :

حاول علماء الاجتماع ايجاد مفهوم آخر للمكان وذلك بارجاعه إلى أصول سوسيولوجية. فيطالعنا دوركهايم بقوله : «إن مقولات الفكر اجتماعية المصدر ، فلقد ولدت مقولات الفكر ، ومن ضمنها مقولة الزمان والمكان ، في باطن الدين ، ونشأت عن الدين فهي إذن نتاج للفكر الديني ، والدين خير ما يمثل المجتمع ، إذ أنه ظاهرة اجتماعية من الطراز الأول ، نشأت عن المجتمع ، ومن هنا كان ما ينشأ عنها اجتماعي الأصل بالطابع ومن ثم فمقولات الفكر اجتماعية.»[٤]

وقد رفض دوركهايم تصور كانْت للمكان الذي يُفضي بعدم محدودية المكان ، لأنه وسط متجانس ، لا يضيف شيئاً جديداً إلى الفكر من حيث أنه يعبر عن فكرة مطلقة خالصة. وكان رفض دوركهايم لهذا الرأي لأنه إذا تم اعتبار المكان «شيئاً متجانساً على الاطلاق فلسوف يستحيل على العقل

---

(١) مراد وهبه ، المعجم الفلسفي ، ص٤٢١.

(٢) جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج٢ ، ص٤١٢.

(٣) المعجم الفلسفي المختصر ، ترجمة توفيق سلوم ، ص٤٧٤.

(٤) علي عبد المعطي ، قضايا الفلسفة العامة ، ص١٢٧.

ادراكه ، أو تصوره تصوراً موضوعياً ، إذ أن التصور المكاني إنما يتألف بالضرورة من نسق مرتب من الأشياء والموضوعات المستمدة من معطيات التجربة الحسية. ولسوف يستحيل قيام هذا النسق الضروري للمكان ، إذا ما كانت أجزاء المكان متساوية ومتجانسة كيفاً وكماً.»[١]

والمكان عند دوركهايم أيضاً «لا يصدر صدوراً ذاتياً أو قبلياً عند بنية العقل كما أنه ليس بالمكان المطلق الذي يتسم بسمة العموم وإنما هو مكان "نسبي" يحدده موقف الفرد في المكان الفيزيقي والمكان الاجتماعي.»[٢]

وفي تفسير أفكار دوركهايم يقول قباري اسماعيل : حين نتأمل تلك الأوضاع والتقسيمات المكانية، في صدورها ونشأتها ، فإنما يظهر لنا أنها ليست ذاتية أو مطلقة ، وإنما هي مقيدة بتصورات المجتمع للمكان ، إذ أن الإنسان لا يدرك "المكان" إدراكاً عقلياً مباشراً ، وإنما يدركه بفضل "وسائط اجتماعية" لا بد من عبورها ، حتى يستطيع أن يتفهم حقيقة العالم الخارجي.[٣]

وجاء عالم الاجتماع مارسيل جرانيت Granet وأكد ما جاء به دوركهايم في تفسيره لفكرة المكان ، وأضاف جرانيت قائلاً : «إن التصور المكاني في الفكر الصيني القديم ، هو تصور رباعي الشكل حيث أن الأرض رباعية الهيئة وتنقسم إلى عدد من المربعات.»[٤]

ومن المؤيدين أيضاً لتصور دوركهايم عن المكان بيتريم سوروكين الذي ميز بين المكان الهندسي الاقليدي ، وسائر أنواع المكان التي صدرت في هندسات أخرى.« فعقد سوروكين شتى المقارنات بين تلك الأشكال الهندسية للمكان ، وبين ما يسميه "بالمكان السوسيوثقافي socio-cultural space" الذي ينجم عن تلك الظاهرات السوسيوثقافية السائدة في بنية المجتمع.»[٥]

وأكد سوروكين عدم التجانس القائم بين المكان الهندسي ، وبين المكان السوسيوثقافي ، من حيث أن المكان الهندسي يتعلق بهندسات كثيرة ومتنوعة ، وتتصل بدراسة المكان المتكثر ذي الأبعاد المتعددة. أما المكان السوسيوثقافي فيتعلق بالمكانة الاجتماعية التي يشغلها الإنسان في طبقته واسرته ومجتمعه ومن ثم يختلف المكان الهندسي عن المكان الاجتماعي كما لا يقوم الأول مقام الثاني.[٦]

---

(١) قباري اسماعيل، علم الاجتماع والفلسفة ، ص٥٤.
(٢) المرجع نفسه ، ص٥٥.
(٣) المرجع نفسه ، ص٥٥.
(٤) المرجع نفسه ، ص٥٨.
(٥) المرجع نفسه ، ص٥٩.
(٦) المرجع نفسه ، ص٥٩.

أمّا عالم الاجتماع موريس هاليفاكس فيذهب إلى «أن الزمان والمكان اطاران اجتماعيان للذاكرة حيث يكونّان الإطار الذي تختزن فيه الذكريات الاجتماعية ، وبمعنى آخر يصبح الزمان والمكان شرطين ضروريين لحفظ التراث الثقافي أو الحضاري للمجتمع الإنساني.»[١]

(٣) في الأدب (الرواية) :

إذا حاولنا استيضاح مفهوم المكان في الأدب ؛ وجدنا أنه أحد الركائز الأساسية التي يرتكز عليها العمل الأدبي، ولا سيما الرواية. فهي تحتاج إلى مكان تدور فيه الأحداث ، وتتحرك خلاله الشخصيات، ولا يهم إن كان المكان حقيقياً ، أو خيالياً من نسج خيال الكاتب ، إذ «يخلق الكاتب عادة عالماً روائياً تقع فيه أحداث الرواية ، يعتبر انزياحاً عن عالم الواقع ، باتجاه عالم متخيل. وإن كان في الأصل يستمده من عالم الواقع ، إلا أنه يختلف عنه اختلافاً جوهرياً ، يجعله قادراً على أن يسم المكان بسمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية ، أو العكس حيث تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات جديدة ، تكون معادلاً موضوعياً لما يدور في داخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر.»[٢]

وبذلك نرى أن «المكان سواء أكان (واقعياً) أم (خيالياً) يبدو مرتبطاً بل مندمجا بالشخصيات ، كارتباطه واندماجه بالحدث وبجريان الزمن.»[٣]

وبالنظر إلى المراحل التي مرت بها الرواية ، نجد أن المكان كان مهملاً في الرواية القديمة ، وكان جُل الاهتمام موجهاً نحو الزمان ، «فالمكان في حياة أبطال الرواية بدأ مجرد اكسسوار ؛ المهم هو الزمان.»[٤] وعندما جاءت مدرسة آلان روب جرييه نفت هذا التصور ، ونفت أن يكون «المكان مجرد اكسسوار في حياة الإنسان»[٥] وقد حاول آلان روب جرييه واتباع مدرسة الرواية الجديدة «تحطيم الزمان كمقياس لمغزى الحياة وإحلال المكان محل الزمان لأن وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان.»[٦]

---

(١) علي عبد المعطي ، قضايا الفلسفة العامة ، ص١٢٧.

(٢) ابراهيم نمر موسى ، جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية "الحواف" ، فصول ، مج١٢، ع٢، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص٢١٣.

(٣) رولان بورنوف وريال اوئيليه ، عالم الرواية ، ترجمة : نهاد التكرلي ، ص٩٨.

(٤) آلان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ، ترجمة : مصطفى ابراهيم مصطفى ، ص٩.

(٥) المرجع نفسه ، ص١١.

(٦) المرجع نفسه ، ص١١.

وكان تحديد المكان من السمات التي ميزت الرواية في القرن التاسع عشر ، «ومما لا شك فيه أن روائيي القرن التاسع عشر اهتموا اهتماماً بالغاً بالمكان بمعنى أنهم حددوا العالم الحسي الذي تعيش فيه شخصياتهم وجسدوه تجسيداً مفصلاً.»[١]

وللدلالة على أهمية المكان في العمل الأدبي نستطيع القول «إن العمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته.»[٢] وتنبع أهمية المكان الروائي من قدرته على الفعل الجوهري في مجمل البُنى والسيرورات التي يتشكل منها العمل الروائي ، ... إضافة إلى تأكيد وجود ما يمكن تسميته بـ "الرواية المكانية". أووجود "سيرورة مكانية" داخل الرواية تتغلب على السيرورات الأخرى وتطبعها بطابعها.»[٣]

وعلى هذا يصبح المكان في الرواية ، جزءاً أساسياً من هندستها ومعماريتها ، وليس مظهراً تزويقياً ، بمعنى أن جمالياته تتفق وتتناسق وتتماشى مع جماليات الرواية الكلية ، ولا تخرج عنها بأي حال من الأحوال ، باعتبار أن المكان في حركة أخذ وعطاء مع شخصيات وأحداث الرواية ، يتوجه بوجهتها ويرتبط بحركتها ، ويقدم بما يدفع أحداثها إلى الأمام دائماً.

ومن الواضح أن الإنسان من خلال حركته في المكان هو الذي يقوم برسم جمالياته. لذلك فالمكان بدون الإنسان ، عبارة عن قطعة من الجماد لا حياة ولا روح فيها. كذلك فإن الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه يأخذ من الطبيعة وطقوسها وفصولها ما يساعد مشاعره وعواطفه ومزاجه على رسم المكان.

نستنتج من ذلك أن المكان في الرواية ، كأي عنصر آخر من عناصر الرواية ، يجب أن يكون عاملاً ، وفعّالاً ، وبنّاء ، في الرواية ، وإلاّ أصبح عبئاً يثقلها. ويكتسب المكان أهمية أخرى إذ أنه «يثير احساساً ما بالمواطنة ، واحساساً آخر بالزمن والمحلية ، حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه ، فقد حمّله بعض الروائيين تاريخ بلادهم ، ومطامح شخوصهم فكان : واقعاً ورمزاً ، شرائح وقطاعات مدناً وقرى ، كياناً نتلمسه ونراه أو كياناً مبنياً في المخيلة ... ولم يكن المكان يوماً إلاّ امتحاناً ذاتياً لمواجهة النص المعقد ، وكانت مواجهة فيها من احكام الذات الشيء الكثير.»[٤]

---

(١) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص١٠٦.

(٢) جاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا ، ص٦.

(٣) صلاح صالح ، دراسة المكان الصحراوي ، فصول ، مج١٢، ع٣، القاهرة ، ١٩٩٣، ص٢٧٢.

(٤) ياسين النصير ، اشكالية المكان في النص الأدبي ، ص٥-٨.

إن الظروف الاجتماعية والنفسية والتاريخية لا تخلق المكان وحدها ، فقد يكون للظروف السياسية كبير الأثر في خلق مكان لم يكن موجوداً على أرض الواقع. «نشأ الاهتمام بالمكان الفني نتيجة لظهور بعض الأفكار والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان تُحدد أبعاده تحديداً معيناً. هذا المكان (المكان الفني) من صفاته أنه متناهٍ ، غير أنه يحاكي موضوعاً لا متناهياً هو العالم الخارجي ، الذي يتجاوز حدود العمل الفني.»[١]

وكان وراء الاهتمام بالمكان ظواهر حضارية وإنسانية معاصرة. «فالعالم سمته الإنسانية هي التشتت ، ومن هنا ، فإنه يحتاج إلى وعاء يفرض عليه شكلاً أو نسقاً تجمعياً ، تكتسب الجزئيات في بوتقته الصاهرة ، قيمتها ودلالاتها وصلاتها الوجودية معاً ، وفي عالم يفتقر إلى الأحداث الكبيرة والشخصيات الكبيرة ، عالم تفقد فيه حتى الأحداث الكبيرة قدرتها على لم شمل هذا الشتات ، وعلى استقطاب جزئياته ومجتزءاته ، يصبح المكان هو البؤرة والوعاء ومصدر القيمة.»[٢]

وقد برز المكان بثبات نسبي نظراً للتغير السريع الذي يحدث للعالم ، وحاجة الإنسان إلى الاستقرار ، وذلك ليكون المكان وعاءً قادراً على استيعابه. ولا يعني هذا أن المكان غير حركي فالحركة المكانية غير ظاهرة نتيجة لحركة الزمان عليها. «وبما أن الرواية تمسك بلحظة زمنية ، منتزعة من مجرى التاريخ ، فلا بد من تثبيت عناصر تلك اللحظة. وذلك لا يعني سكونية المكان الروائي ، باعتباره مجرد مؤثر ، بل علينا أن نرى فعل التاريخ روائياً فيه.»[٣]

وكذلك يرى مؤلفا كتاب "عالم الرواية" : «إن المكان في الرواية بدلاً من أن يكون عنصراً لا يُكترث به ، يعبر إذن عن نفسه من خلال أشكال معينة ويتخذ معاني متعددة بحيث يؤسس أحياناً علة وجود الأثر.»[٤]

أما جاستون باشلار فيرى أن «المكان هو المكان الأليف. وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه ، أي بيت الطفولة. إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة ، وتشكل فيه خيالنا. فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة. ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور.»[٥]

---

(١) يوري لوتمان ، مشكلة المكان الفني ، ترجمة سيزا قاسم ، ألف ، ع ٦ ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص٨٨.

(٢) صبري حافظ ، الحداثة والتجسيد المكاني ، فصول ، مج٢ ، ع٤ ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص٦٥.

(٣) غالب هلسا ، المكان في الرواية العربية ، الرواية العربية واقع وآفاق ، محمد برادة ، ص٢١٢.

(٤) رولان بورنوف وريال اوئيليه ، عالم الرواية ، ص٩٢.

(٥) جاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، ص٧.

نستنتج من ذلك أن باشلار ينظر إلى المكان من وجهة نظر علم النفس ، إذ أن التركيز على مرحلة الطفولة وأحلام اليقظة هي من مباحث علم النفس. وهذا إن دلّ على شيء فهو يدل على اهتمام باشلار البالغ بالناحية الإنسانية للمكان ، وذلك بالتركيز على أثر المكان في نفسيه الإنسان. وهذا ما يتضح من خلال قراءة الفصل الأول من كتابه.

أمّا بيكت فيقول : «أسهل علينا أن نشيد ضريحاً على أن نجعله مسكوناً بروح قدسية.»[١] ويعني هذا أن المكان في حد ذاته حيز يحتل بُعداً خارجياً دون أن يكون مثاراً لمشاعر خفية تحركنا نحوه وتجعلنا ننظر إليه بعلاقة روحية حميمة – عندما يكون المكان هكذا لا قيمة له – بمعنى أنه من السهل إقامة البناء في حيز المكان ولكنه ليس من السهل جعل هذا المكان مسكناً أو ماوىً أو حيزاً روحانياً تأوي إليه أرواحنا وعواطفنا وتنشأ هذه العلاقة الحميمة بيننا وبين المكان. إذ تصبح قيمة المكان في الحياة امتداداً للقيم الروحية التي نعيشها ونحيا بها. ويصبح المكان والإنسان في الحياة الدنيا توأماً مكملاً لبعضه بعضاً. كلاهما يأخذ من الآخر ويعطيه ليكونا في النهاية نظرة شمولية لمعنى الحياة.

تحدد عبارة بيكت هذه قطبي المعادلة بين ما نسميه بالطرف الخارجي والطرف الداخلي ، بين الإنسان طرفاً أوّل والمكان طرفاً ثانياً. إن التماس بينهما هو قضية الأزل ، وهو الذي يغني التعبير من جرّاء التفاعل أو الصراع بينهما. فالمكان مثلاً هو الطرف الخارجي في المعادلة ، وهو يظل باهتاً جامداً إذا لم يدخل الإنسان في تفاعل مستمر معه ليغنيه ويغتني به. ويمكن تلخيص حياة الإنسان من خلال مدى تداخله مع ما حوله من بُعد مكاني ، ومدى قدرته على إحلال نفسه في البُعد المكاني الذي يعيش فيه والنتائج التي تترتب عن التفاعل بينه وبين مكانه. كم من الأمكنة في هذا العالم أو في تاريخ البشرية اكتسبت وجوداً خالداً بسبب ما أضفى عليها الإنسان من قدسية ، وما وضع فيها من روحه على مدى الدهر. وهذا كما تشير عبارة بيكت هو ما يكمن وراء سرّ الأضرحة والقديسين الذين لهم مكانة خاصة فعلاً ومجازاً ، لدرجة أننا نتوجه إليها بخشوع وتقدير فائقين متميزين عن بقية الأمكنة.

فهل كان من الممكن – على سبيل المثال لا الحصر – أن ننظر إلى قرية "هوراث" الصغيرة في شمال بريطانيا بنفس المنظار الذي ننظر إليها فيه لو لم تكن مسقط رأس الروائية العظيمة اميلي برونتيه ؟ ولماذا أيضاً كل هذا التبجيل لبيوت العظماء من أدباء ومفكرين وفنانين لو لم تكن هذه البيوت المتواضعة أصلاً مكان ولادتهم ونشأتهم ؟ فهي تذكرنا بهم على الدوام وتصبح أمكنة أشبه بأمكنة الحجيج ، تكتسب نوعاً من القدسية الخفية التي تربط الإنسان بالمكان. وفي السنوات الماضية احتج باحث بريطاني على مدى القدسية التي يوليها الناس لمولد شكبير وذهب به الاحتجاج إلى المطالبة بنبش قبر

(١) Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton University Press, 1981, p. 200.

شكسبير للتأكد من أنه مدفون في ذلك الضريح الذي أمتّه ملايين الناس وما زالت ، لكن تبين أن طلب الباحث غير واقعي.

إن ما ورد على لسان بيكت في عمله المشهور (The Unnamable 1958) لهو دليل على تغير النظرة الكلية للمكان ، إذ كان المكان وجوداً خارجياً ينقله الراوي في روايته لأنه يرى منظراً ممتعاً يمكن أن يثير في القارئ متعة حسية لا تتعدى تصوره لما فيه من إحساس مثير. وقد كان الروائيون التقليديون يولون المكان بوصفه عاملاً مثيراً للإحساس ، عناية فائقة لأنه يشد القارئ أثناء قراءته. من هنا نشأ ما يعرف بالرواية القوطيّة التي كانت تعتمد على تقديم وصف لقلاع العصور الوسطى وحصونها حتى تنقل القارئ إلى أجواء تاريخية مثيرة فتشحذ خياله بكل ما هو غريب وعجيب من معمار شاهق يبهر الأبصار ويدهش الأنظار ، لما فيه من ضخامة مجسمة تذكرنا بقدرة السلف على ما خلفوه من آثار للخلف ، وأبرز شخصية روائية في هذا الميدان هو والتر سكوت الذي كتب في بداية القرن التاسع عشر سلسلة طويلة جداً من هذا النوع من الروايات تعرف بـ (Waverley) وتعبر هذه الروايات عن نوستالجيا المكان وعن رومانسيته التاريخية. وفي النهاية لا تحقق هذه الرواية شيئاً يذكر بالنسبة لشخصية الرواية التي لا يزيد رسمها عن أدوات تسيرها أحداث التاريخ الغابر.

أما المكان في الرواية الحديثة فقد انتقل به الروائيون المحدثون نقلة نوعية عندما أصبحت صورته تتشكل من خيال الروائي لا مما يبصره في العالم المحيط بنا. فعبارة بيكت السالفة الذكر لهي مثل على أن المكان الفيزيائي يوازيه مكان يكتسب أهمية خاصة وهو يتشكل عبر خيال الروائي. فكم من ضريح نخشع أمامه وهو في واقع الأمر من صنع خيال البشرية. وما وجوده الفعلي إلاّ تجسيم لوجود أسبق عليه هو من صنع خيالنا ورغبتنا وطقوسنا. ومن مشاهير الروائيين في القرن العشرين الذين أبدعوا في تشييد مكان من صنع خيالهم الروائي مارسيل بروست في روايته المعروفة "البحث عن الزمن الضائع" ، والتي ما من شك أنها أثرت في جبرا.

أدرك جبرا وغيره من الروائيين المحدثين أن هذا التصور الجديد للمكان هو خير معين على تجنبنا التسلسل في السرد الروائي ، وفي تتبع التفاصيل التي تقود بدورها إلى نمو الحدث الشامل. ويعتبر هذا الإدراك أهم إنجاز في تطور الرواية الحديثة ، إذ إن النظرة إلى المكان في الرواية التقليدية سابقاً ، هي التي كانت تجعل الروائي ينقل المكان بأبعاده الواقعية الحقيقية ، وكأنه يستكشف من جديد مكوناته الطبيعية التي تحظى بوجودها قبل تعرف الراوي عليها ، وقبل تصوره لها. فبهذا التصور للمكان أصبح الروائي قادراً على تخطي الحدث الناتج عن السبب والمسبب ، الذي من شأنه أن يقدم لنا دليلاً على وجوده من خلال محاكاته. كل هذا أعان الروائي الحديث على التحرر من أدوات التسلسل في السرد ، التي تدعى مجازياً بالخيط ، أو السلسلة أو الحبل الذي تنتظم الأحداث من خلاله.

وعلينا أن نتذكر أيضاً أن تصور المكان في الرواية الحديثة ساعد الروائيين المحدثين على التحرر من قيود الواقعية والطبيعية ، بل يمكن القول إن هذا التصور جاء ردة فعل ضد هذه القيود. وقد أدى هذا بدوره إلى التركيز على شخصيات يصنعها الخيال ، لا أشخاص يعرفون بأسمائهم الحقيقية ، وبأمكنة معينة يرتبطون بها ، ويعيشون فيها. أصبح الروائي إذن يطمح إلى صنعة فنية للمكان والشخصية ، وكان جبرا على وعي شديد بهذا الأمر لدرجة أنه حرص على تقديم "البحث عن وليد مسعود" بتمهيد أكدّ فيه أن شخصياته من صنع الخيال وليست مطابقة للواقع المعيش ، «هذه الرواية من خلق الخيال ، وإذا وجد أي شبه بين أشخاصها أو اسمائهم وبين أناس حقيقيين أو أسمائهم ، فلن يكون ذلك إلاّ محض الصدفة ، وخالياً من كل قصد.»[١] ومن الواضح أن جبرا يؤكد هنا على تخطيه الواقعية الجامدة. لكن هذا التأكيد لا يعني أن خيال جبرا يعمل في معزل عن الواقع المعيش شخصية ومكاناً ، بل أن هذا الواقع يظل مرجعية يتمثلها الخيال ، ويمثلها وليس بالضرورة أن يكون هذا التمثل أو التمثيل محاكاة حرفية ، أو مطابقة لأن التداخل بين الخيال والواقع لا بد أن يغير في صورة الواقع المألوفة والمعروفة. وأقرب وصف لممارسة جبرا هذه ما يسمى بالمكانية التي تعتمد على المحاكاة ، والمكانية التي تعتمد على الموازاة. تتكون الأولى من عناصر مكانية تشكل صورتها علاقة بيننا وبين الحياة ، وتكون النتيجة صورة مشابهة للحياة أي محاكاة (mimesis) ، والمكانية الأخرى هي المطابقة الفعّالة التي تشكل النص في النهاية. الأولى تمهد لتربط عناصر النص بوجودها الطبيعي الذي يصبح ملازماً للنص أي أنها تعني هنا الاستمرارية بين العالم والنص (continuity) والأخرى تعمل على إيجاد وظيفة لهذا الوجود المشترك وذلك من خلال التشابه والإعادة (similarity, repetition) كموازيات الخطاب (parallels within the discourse).[٢]

وعلى هذا النحو يشمل الخطاب الروائي نوعين من التمثيل المكاني : الأول تمثيل الواقع الخارجي من خلال المحاكاة ، والآخر تمثيل الرؤية أو الفكرة لدى الفنان من خلال الموازة ، وكلاهما يحتفظ بمميزات فردية خاصة به ، وفي الوقت ذاته يساهم في مكونات عامة تنتج عن التداخل بين النوعين ، أي أن الروائي يمثل مكاناً وفكرة أو رؤية تتداخلان لتشكلا الخطاب الروائي. مثل هذا الخطاب ببعديه المتداخلين يسمو على التجريد الذي يكاد يلغي التجسيد الخارجي للمكان ، ويتفوق أيضاً على المحاكاة التي تكتفي بوظيفة المرآة العاكسة دون تداخل مع الفكرة أو الرؤية الموازية.

---

(١) البحث عن وليد مسعود ، ص٥.

(٢) M. "Sternberg Spatiotemporal Art and the other, Henry James : the Case of *The Tragic Muse*" *in Poetics Today*, 1984, p.788.

بروست[١] هو مجرد ذاكرة حافظة أو مختزنة للأشياء ، يظل دورها محصوراً في مجرد استرجاع صورة هذه الأشياء في الزمن الحاضر ، دون أن يدخل الحاضر في حساب تكوينها من جديد ، فتظل كما هي في وجودها الخارجي ، ونظل كما نحن باستجابتنا لها بحواسنا واحاسيسنا الخارجية ، هذه الأشياء ترقد في الذاكرة كزمن ماض منفصل عن حاضرنا ، ولولا قوة الذاكرة الحافظة أو المسجلة لاختفت تلك الأشياء من حياتنا إلى الأبد. هذا هو التاريخ في أسوأ أحواله : سِجل لا فرق أن يكون مخزوناً في الذاكرة أو مطبوعاً على ورق أو محفوظاً في ذاكرة الحاسوب.

أن الذاكرة التي يعتمد عليها جبرا في فنه الروائي شبيهة بالذاكرة التي خرجت من رحمها تحفة بروست الخالدة "البحث عن الزمن الضائع" ، تلك الذاكرة التي تبدع المكان وتخلقه من جديد وتحرره بواسطة الخيال من ارتباطاته المادية المحصورة ببعدي المكان والزمان المحددين. هذا على سبيل المثال ما يقوله الراوي في رواية بروست :

«الساعة ليست مجرد ساعة ، بل هي قارورة مملوءة بالعطور والأصوات والخطط والمناخات المختلفة. إن ما ندعوه واقعاً حقيقياً هو علاقة معينة بين الإحساس بهذه الأشياء وفي الوقت ذاته تذكر الأشياء التي تحيط بنا (مثل هذه العلاقة يمكن أن تختفي لو خضعت إلى الحضور السينمائي الفوتوغرافي الذي يبتعد بنا عن الواقع الحقيقي كلما ادعى مطابقته أصلاً) فالعلاقة الحقيقية الوحيدة هي التي تربط عنصريه المتميزين بعضهما ببعض ... إذ يمكن للكاتب أن يصف الأشياء الموجودة في مكان ما بصورة مطابقة لصورتها الخارجية ، لكن حقيقتها في ذلك المكان تتجلى فقط عندما يأخذ الكاتب شيئين مختلفين ، ويؤسس علاقة بينهما تتكون من التماهي بين عالم الفن وعالم العلم الذي تحكمه السببية. مثل هذا التماهي هو الذي يبرز الصفات الأساسية في الأطراف المختلفة ويجعلها عامة ومشتركة بين هذه الأطراف ، إذ أنه يرقى بها عن الأبعاد الجامدة للزمان والمكان.»[٢]

تظل علاقة الربط (relational) بالنسبة للمكان في الرواية بيت القصيد ، إذ بها يتحول المكان إلى وطن مترامي الأطراف ، يؤمه القارئ بشوق ولهفة كلما تجدد الاتصال مع النص ، بغض النظر عن مكان أو زمان محددين يمكن أن يرتبط بهما النص ارتباطاً خارجياً. وعندما كتب جويس روايته المعروفة "يوليسيز" التي توصف بأنها ملحمة القرن العشرين ، اختصر عشرات السنين التي استغرقتها حوادث الأديسة الأنموذج الذي شيّد عليه روايته واختصر آلاف الأمكنة في ذلك الأنموذج إلى مدينة دبلن. وكثيراً ما ينصح قارئ رواية جويس بأن يقرأ الرواية وهو يحمل خارطة دبلن ليرى كيف أن

---

(١) لمزيد من التفاصيل انظر: الفصل الخامس بعنوان "مهنة بروست" في دراسة :
Leo Berani, Macel Proust: The Fictions of Life and of Art, Oxford : OUP, 1965) pp 199-240.

(٢) Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, vol. I. pp. 1008-1009, vol. III, pp. 867-68.

جويس استطاع بخياله الفذ أن يخلق دبلن جديدة على أرض الواقع. إن أسطورية المكان ليست في مجرد الحوادث الأسطورية التي تقع عليه ، بقدر ما هي في اللغة الأسطورية التي ينحتها الكاتب لتخلق تأثيراً أسطورياً عند القارئ ، يسمو على أيّ تأثير ينتج من جرّاء محاكاة الواقع.

ويذكر ثيودور جونسون في معرض دراسته عن پروست ، أن العمل الروائي عند پروست أشبه بالمعمار القوطي ، الذي تأثر بمعمار الكاتدرائية في أشكاله المتنوعة ، وخصوصاً الأجواء المدهشة التي يشيعها هذا المعمار ، كما هو معروف عند معمار الأبنية القوطية في العصور الوسطى. ويلاحظ جونسون أن رواية پروست أشبه ببنيان مرصوص ، لا يمكن زحزحة شيء من شموليته ، إذ ليس بالإمكان الاستغناء عن الرمز ولا عن الأسطورة فهما متلازمان في النص ، والترابط المتداخل (synthesis) شمولي بطبيعته. (١)

وفي "نقطة عبور" التي كتبها جمال الغيطاني يتساءل الكاتب :

«ما الزمن ؟

ما المكان ؟

قيل قديماً إن الزمان مكان سائل ، والمكان زمن متجمد ، والحقيقة إنهما غرضان لشيء واحد ، يمكن أن نسميه العالم أو الوجود. فلنجرب أن نتذكر لحظة ما انقضت ، لا بد أنها ستقترن بمكان ، بموضع ما ، فلنجرب أن نتذكر مكاناً مررنا فيه أو عشنا فيه أو أمضينا فيه وقتاً سنجده مقترناً بلحظة ما.» (٢)

بين قطبي المكان والزمان يشيد الراوي عمله الروائي ، فهما متلازمان ومنفتحان على الوجود وهذا ما يجعل الرواية الحديثة مشرعة الأبواب.

---

(١) J. Theodore Johnson, "Marcel Proust and Architecture" in *Critical Essays on Marcel Proust* (Hall and co: Boston, 1987), p. 155.

(٢) جمال الغيطاني ، مواجهة الفناء ، أخبار الأدب ، ع٣٢٨ ، ٢ يناير ، ٢٠٠٠ ، ص٣.

الفصل الأول

صور المكان :

(١) المكان المغلق :

(أ) البيت

(ب) السجن – غرف التحقيق

(جـ) المقهى

(د) الملهى

(٢) المكان المفتوح :

(أ) الصحراء

(ب) البحر (السفينة)

(جـ) الشارع

(٣) المدينة :

(أ) المدينة الحلم

(ب) المدينة الواقعية

٥٢١٩٨٣

صور المكان :

لقد شغل المكان في روايات جبرا حيزاً كبيراً ، فظهر ذلك في عنوانات رواياته ، وفي ثناياها ، "فصيادون في شارع ضيق" تحمل في عنوانها المكان لتجعل الشارع أهم مرتكز تقف عليه أحداث الرواية. ورواية "السفينة" تتخذ من السفينة مكاناً لتدور عليه أحداث الرواية ، ويحتم وجود السفينة طبعاً وجود البحر الذي كان له بالغ الأثر على شخصيات الرواية. أما رواية "البحث عن وليد مسعود" فهي إن لم تحمل اسم المكان بشكل مباشر في عنوانها فإن كلمة البحث تستلزم وجود مكان للبحث فيه. كذلك جعلت رواية "الغرف الأخرى" الأحداث تدور داخل الغرف كما يشير العنوان.

وقد اختلفت الأمكنة في روايات جبرا ما بين مكان مغلق وآخر مفتوح ، ولكل منهما صفاته المختلفة التي نستطيع تبينها من خلال قراءة الروايات الست التي شملها هذا البحث.

(١) المكان المغلق :

(أ) البيت :

يشغل البيت حيزاً هاماً في حياة الإنسان ، إذ أن البيت هو ملجأ كل انسان بعد يوم من العناء والشقاء والعمل. وهو غالباً ما يكون مصدر الراحة والأمن والطمأنينة التي يسعى إليها كل شخص ، ويرتبط البيت بذكريات هامة في حياة الشخص تسهم في تشكيل شخصيته ، ويعتمد هذا على حجم البيت وشكله وعلى من يعيش فيه.

ويولي جبرا البيت أهمية في رواياته تتراوح بين الامعان في التفصيل والإشارة السريعة ، ونجد مثل هذا في رواية "صراخ في ليل طويل" : «في دار عتيقة تطل على وادٍ لم تنقطع فيه طيلة الليل صيحات بنات آوى الحزينة.» [١]

ففي ذلك المقطع اشارة سريعة تخلو من التفصيل. ويعتبر جبرا البيت المأوى الذي تعود إليه الشخصية بعد يوم من العمل : «وبعد ذلك أعود إلى بيتي ماشياً على القدمين في أغلب الاحيان ، فلا أبلغه قبل الواحدة صباحاً ، وألقي بنفسي على السرير منهوك القوى لعلي أنام. فإذا استيقظت في الصباح مبكراً مكثت أطالع في فراشي ، أو أشتغل بكتابة رواية جديدة.» [٢]

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، صراخ في ليل طويل ، ص٧.

(٢) المصدر نفسه ، ص١٠.

ويشرع أحياناً بوصف البيت من الخارج ومن الداخل : «صعدت الدرج في منزلها الضخم»[١]، «واقتادتني إلى الصالون ، (٠٠٠) وعلى الفور لحظت على الجدران عدداً من صور زيتية رديئة لا تستحق الاطارات التي وضعت فيها. غير أنني ارتحت لرؤية السجادة العجمية الجميلة التي تكسو أرض الغرفة جميعها ، ومنظر المدينة من النوافذ يريح العين ، وقد بدت المدينة على أحسن ما تكون : بيوتاً بيضاء كبيرة ترصع رقعة مترامية من الشجر والزهر.»[٢]

إن هذا البيت الذي وصفه كان بيت الفتاة التي أحبها وأراد أن يخطبها ، وهو بيت على شيء من الفخامة تدل على غنى العائلة : «نظرت حولي كمن يسترق النظر ، ونشقت عبير الثروة. لم يغب عني أن الهواء لم يكن نقياً كل النقاء ، ومع ذلك فإن وجودي في بيت ضخم عديد الغرف ، ذي مدرج مرمري أنيق (تمنيت لو كان في أعلاه تمثال !) أوحى إليّ بأن الهواء بارد نقي.»[٣] ونلاحظ هنا أن جبرا استطاع أن يحول المشهد الحسي للمكان إلى مكان شاعري يتخطى بحدوده الأبعاد الحسية للمكان.

أما بيت أمين فكان بيتاً صغيراً متواضعاً كما يصفه هو : «لي بيت صغير في هذه الناحية من المدينة.»[٤] ، وهو بيت من غرفتين. وعندما يحاول أمين المقارنة بين طفولته وطفولة سمية زوجته ، يجد فرقاً كبيراً بينهما. فبينما تربت هي في المدينة في بيت غنى فيه كل وسائل الراحة «في كنف والدين على قسط من الثراء»[٥] تربى هو في القرية في حي قديم ، وفي بيت فقير : «عندما كنت ولداً صغيراً في القرية ، دهمتنا ليلة ممطرة ، كأني بها إذ أذكرها الآن ليلة من ليالي التاريخ الحاسمة. فقد ظل المطر يهطل شآبيب طيلة ساعات الظلام ، وانكمشنا في الفراش الممدود على الأرض طلباً للدفء ، غير أن النوافذ والشقوق العديدة في الجدران (التي كانت تجعل البيت في الصيف حسن التهوية) جعلت تمتص الريح الباردة ، فتخترق ألحفتنا لتداعب مفاصلنا المسكينة!»[٦]

فتظل ذكرى هذا المكان حية أبداً في مخيلة أمين ، ذكرى بيت الطفولة التي عاشها ، هذه الذكرى التي تظل حاضرة كلما تذكر طفولته ، فقد طبعت ملامح ذلك البيت في عقله بطريقة يصعب نسيانها ، فلا ينفك عن ذكر ذلك البيت كلما دعت الحاجة. يقول : «عندما كنت صغيراً أسكن مع أمي واخوتي الثلاثة في غرفة مربعة ضيقة لها شباك صغير واحد لا زجاج له.»[٧]

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، صراخ في ليل طويل ، ص١٣.
(٢) المصدر نفسه ، ص١٤.
(٣) المصدر نفسه ، ص١٤.
(٤) المصدر نفسه ، ص٢٣.
(٥) المصدر نفسه ، ص٤٥.
(٦) المصدر نفسه ، ص٤٥.
(٧) المصدر نفسه ، ص٥١.

لكن أمين لم يكن ليتذمر في تلك الفترة لأن من كانوا حولهم لم يكن حالهم أحسن من حال عائلته.

أما البيت الذي سكن فيه مع زوجته فقد ظل دائماً المكان الذي يلجأ إليه بعد العمل ، وإن كان يحمل له ذكرى هرب زوجته وهجرها له دون أي مقدمات : «كانت عودتي إلى البيت هذه المرة لاجهد فيها ، ولم أشعر باللأي يمضع دماغي. وعاودني شوق جديد يدغدغ صدري ، فأحس بخفة في جسمي ، كأن مياهاً تعلو بي فأطفو عليها دون مشقة.»[١]

وفي موضع آخر يقول : «عليّ أن أسرع إلى البيت. ولكن الرعد زمجر ثانية من أركان السماء الأربعة ، وما هي إلا دقائق حتى انهمر المطر وأخذ يضرب وجهي وجسمي في مداعبة مغالية. ولم أحاول أن أتقيه بالمرة : بل لذ لي أن أمشي خلال ستائر من مطر كحبات الخرز. فادركت البيت منتعشاً ، وإن كنت مبللاً ، وثيابي ملتصقة بي كالخرق. وهناك نزعت ملابسي ، ونشفت نفسي ، وأويت إلى الفراش.»[٢]

وهكذا نرى أن جماليات البيت في هذه الرواية تكمن في العلاقة التي ربطت الشخصية بالبيت ، وهي علاقة تراوحت ما بين ذكريات مؤلمة ، وحاضر جيد كان البيت فيه الملجأ الوحيد بعد يوم من التعب والشقاء.

وإذا انتقلنا إلى رواية "صيادون في شارع ضيق" نجد أن البيت أحتل مكانة هامة في حياة الشخصيات. فكان البيت الذي بناه والد جميل فران في القدس على جبل القطمون تحقيقاً لحلمه «وحصيلة حياة كاملة من الكد والتوفير.»[٣] وقد قام جميل بنفسه باختيار الموقع لهذا البيت : «اخترت المكان بنفسي فوق مرتفع يطل من أحد الجوانب على التلال التي هي أول الريف ، ومن الجانب الآخر على الطريق الجميل الذي يتلوى حتى يصل قلب المدينة لكن البيت كان يطل أيضاً على الحيّ اليهودي رجافيا ، حيث كنت كثيراً ما أرى من الشرفة أزواجاً من الفتيان والفتيات يصعدون إلى بابنا ويدقون الجرس. كانوا يقولون إنهم انجذبوا بقنطرة المدخل ، وأزهار الجرانيوم التي تكسو الدرج الحجري الأبيض ، والنوافذ العالية بأعمدتها الثلاثية في الطابق الثاني ، التي كانت حين تعكس الشمس تتصاعد كالشعلة الملتهبة فوق الوادي.»[٤]

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، صراخ في ليل طويل ، ص٩٠.

(٢) المصدر نفسه ، ص٩٣.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا ، صيادون في شارع ضيق ، ص١٦.

(٤) المصدر نفسه ، ص١٦.

لكن هذا البيت الجميل الذي وصفه جميل فران والذي دفع فيه والده كل ما حصّله طيلة حياته لا تلبث العائلة أن تغادره بعد أن كثرت هجمات الصهاينة على الحي ، لا سيما بعد هدم بيت ليلى شاهين خطيبة جميل فران. وقد وصف جميل تلك الليلة التي هدم فيها بيت ليلى ببالغ الحزن والأسى : «وعندما نظرت إلى الخارج صرخت مذعوراً : كان بيت آل شاهين ركاماً كبيراً من الحجارة لا يكاد يرى خلال الليل الأسود. ونزلنا الدرج بسرعة وخرجنا إلى الريح العاصفة. ماذا كان بوسعنا أن نفعل ؟ جاء أناس آخرون خلال دقائق وبدأنا نرفع الحجارة لنرى إن كان ثمة من حياة تحتها. كنت اتمتم لنفسي : «رب احفظ حياة ليلى ، احفظ حياة ليلى يا رب !» وكالمجنون ، تسلقت الأنقاض والحجارة الكبيرة وقضبان الحديد في أمل يائس. ثم شعرت بشيء ناعم يرتطم بيدي ، فحفرت حوله. كانت يداً مقطوعة من الرسغ. كانت يد ليلى ، وخاتم الخطبة يحيط بإصبع الخنصر. فجلست وبكيت.»[١]

وتظل ذكرى هذا البيت ماثلة في مخيلة جميل فران ، بل تلاحقه أينما ذهب. وقد رحل جميل وعائلته -مرغمين- عن بيتهم وانتقلوا إلى بيت لحم : «وجدنا بيتاً من غرفتين في بيت لحم المجاورة. ولم تنقض ثلاث ليالٍ على سكننا في ملجئنا حتى تحول بيتنا بأعمدته وكل شيء فيه إلى كتلة كبيرة أخرى من الخراب الرهيب.»[٢]

وبعد ذلك كان على جميل أن يبحث عن عمل بعد أن أصبح لاجئاً ، فقد ارتحل إلى بغداد بعد أن حصل على وظيفة تعيله وتعيل عائلته. وقد كان عليه أن ينتقل من فندق لآخر قبل أن يستقر. فقد سكن في "فندق المدينة" في غرفة «قليلة الأثاث ؟ يجب أن أقول عديمة الأثاث ، ولكن كان عندي : سرير عليه فرشة ، وشراشف ووسادة ؛ منضدة صغيرة ضيقة صنع سطحها من قطع خشبية متنوعة تجاور بعضها مع بعض على مضض ؛ كرسي مقعد لا صلة له به. وكان ثمة ثلاثة مسامير مدقوقة في الجدار لتعليق ملابسي.»[٣]

إن المفارقة هنا واضحة فبعد أن كان جميل يقطن منزلاً جميلاً يطل على التلال ، جاء ليقطن في غرفة بائسة في فندق في بغداد ، لكنه قانع وراض. وعندما يرى بيوتاً قديمة اثناء سيره على شاطئ دجلة يصف هذه البيوت بشيء من النفور والاشمئزاز : «والأكواخ الطينية (أشبه بخلايا نحل رمادية مغبرة ، أو أورام على جسم ممروض ، كان بقاؤها ، كبقاء سكانها خلال قيظ الأصياف الطويلة القاسية ، من قبيل المعجزات.) وهي تكتظ بالنساء الحانيات المتسربلات بالسواد.»[٤] وفي مقابل هذا

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، صيادون في شارع ضيق ، ص١٩.
(٢) المصدر نفسه ، ص١٩.
(٣) المصدر نفسه ، ص٤٣.
(٤) المصدر نفسه ، ص٧٠.

المشهد كانت هناك بيوت الاغنياء: «المناطق السكنية الحديثة، ثم الأسواق: السجاجيد والحرائر، الخام والحُصُر، حمرة الرمان وخضرة الزمرد مقابل صفرة الياب والجفاف.»[١]

ويغادر جميل غرفة الفندق ليسكن في نزل عند أرملة أرمنية في «غرفة واسعة لها ستائر زرقاء وفيها سرير كبير مستو يبدو خلال النهار، بفراشه الكبير، كالديوان، كما كان فيها تلفون.»[٢] وقد حظى جميل بالتعرف على طبقة الاغنياء، ممثلة بسلمى وزوجها أحمد الربيضي، عن طريق صديقه عدنان، وقد دعته سلمى لزيارتها في بيتها: «يوم الجمعة، الساعة العاشرة، فتح الباب خادم قادني وعدنان إلى داخل البيت ... أخذنا بعد أن قُدمت لها إلى غرفة جلوس واسعة، أثاثها قليل ولكنه ينم عن ذوق فاخر.»[٣]

وأثناء وجوده في هذا البيت الكبير الجميل عاد ليتذكر بيته وبيت ليلى: «نظرت إلى صورة كبيرة مطبوعة لاحدى كاتدرائيات مونيه الجميلة، كانت معلقة فوق رف من الكتب. ومن خلل النوافذ القوطية المضيئة برزت سقائف دار ليلى ودارنا مهصورة محطمة.»[٤]

بعد هذه الزيارة توكل إلى جميل مهمة تدريس سلافة النفوي ابنة العائلة الغنية المحافظة التي رفض والدها ذهابها إلى الجامعة ووافق أن تدرس في البيت: «حسب الاتفاق، وفي الخامسة من مساء اليوم التالي، أخذتني سيارة "همبر" سوداء إلى شارع جعفر، واستقبلني عماد الدين النفوي، أو عماد بك كما يدعوه الجميع، في مدخل بيت ذي طابقين يقع وسط أشجار النخيل واليوكالبتوس. كان للبيت حديقة واسعة حسنة التشذيب يغطي أرضها العشب، وفيها ممر مرصوف تحفه الأزهار ... وقادني إلى غرفة صغيرة تغطي جدرانها الكتب التي بدا أنها كلها بالعربية والفارسية والتركية. وجلسنا على ديوان تغطية سجادة عجمية، وقدّم لي صبي يرتدي دشداشة طويلة فنجاناً من القهوة.»[٥]

وعلى الرغم من جمال البيت وفخامة أثاثه فإنه لم يكن إلاّ سجناً لتلك الفتاة التي يرفض والدها أن تخرج منه وتختلط بعامة الناس. وقد كان على جميل أن يدّرس سلافة في غرفتها الجميلة التأثيث في الطابق الثاني المطلة على دجلة، تحت حراسة خادم يدعى عبد.[٦]

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا، صيادون في شارع ضيق، ص٧٠.
(٢) المصدر نفسه، ص٧٣.
(٣) المصدر نفسه، ص٧٨.
(٤) المصدر نفسه، ص٨٢.
(٥) المصدر نفسه، ص٨٣.
(٦) المصدر نفسه، ص٨٤.

ويصف جميل بيت عماد النفوي متعمقاً في أدق التفاصيل قائلاً : «عبرنا المكتبة برفوفها السوداء الثقيلة المرصعة بالصدف ، ودخلنا غرفة الجلوس. كانت الجدران مقشرة في عدة مواضع بسبب الرطوبة التي إما تصعد من الأرض التي تنز فيها مياه النهر أو ترشح من السقف بعد زخات المطر التي تأتي بين الحين والآخر. كانت الغرفة باردة ولا تَعدُ كراسيها ومقاعدها التي تصطف إزاء الجدران الأربعة ، ويكسوها قماش مورَّد ، بكثير من الراحة والدفء. وكان هناك بين الكراسي مناضد صغيرة عليها منافض كبيرة. أما الأرض فقد غطتها سجادة فارسية كبيرة ، بنيما عُلِّقَت سجادتان أخريان على جدران الغرفة. وكان ثمة مزهرية خضراء فوق منضدة منخفضة تتوسط الغرفة وتحتوي على باقة من الورود اليانعة. وأكمل الديكور لوحة قابلتني حين دخلت أبعادها تقارب أربع أقدام في ثلاث ، لرجل كبير في السن يرتدي عقالاً ، وترين عليها في مكانها من الجدار الوحدة والنسيان.»[1]

إن هذا الوصف الذي قدمه جميل فران لهو أشبه بلوحة رسمتها ريشة فنان ، على لوحة كبيرة تتسع لكل هذا الحشد من التفاصيل الدقيقة. فهذا البيت نقيض للبيت الفقير الذي رأيناه في فلسطين ، فهو بيت غني تفوح منه رائحة الثراء ويشير إلى الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها هذا الشخص.

وكذلك كان الحال في رواية "السفينة" ، فهي أيضاً لم تخلُ من ذكر البيت. وكان حضور البيت في هذه الرواية حضوراً تذكرياً خيالياً وليس واقعياً. من ذلك ما جاء على لسان وديع عساف عندما تذكر القدس وتلالها واصفاً ذكرياته الجميله فيها : «ولكنني ارتقيت كل ما فيها من تلال ، وهبطت كل ما فيها من منحدرات ، بين بيوت من حجر أبيض وحجر وردي وحجر أحمر ، بيوت كالقلاع تعلو وتنخفض مع الطرق الصاعدة النازلة كأنها جواهر منثورة على ثوب الله. والجواهر تذكرني بزهور وديانها فاذكر الربيع. وأذكر التماع زرقة السماء بعد أمطار الربيع. والربيع في القدس كان هو الربيع لأنك تراه يحل في البلد ، كأنه مشهد غيّره المخرج على خشبة المسرح. فالجبل البلقع في الشتاء قد اخضوضر فجأة أمام عينيك ، وحتى بيتك الصغير المنهدم عند منعطف الطريق ، حيث الحجارة المهملة منذ أيام آل عثمان ، وحيث الشجرة اليابسة ، يحسّ الربيع ، لأن زهوراً كعيون الأطفال قد نبتت بين الحجارة نفسها ، حول الجذع العاقر المسنّ نفسه.»[2]

هذه الصورة لن تفارق وديع عساف مهما ارتحل ومهما سافر وابتعد عن موطنه. إلاّ أنه لم يكن يطيق بيته كثيراً فقد كان يفضل التمتع بالطبيعة الساحرة الخلابة على البقاء في بيت يضج بمن فيه من بشر : «كنت في الرابعة عشرة ، وكليّ تحرق إلى البعيد إلى المستحيل ، أهرب من بيتنا وآدميه الكثار إلى "بركة السلطان" لأقف على الصخرة المحلقة عبر محيطات الخيال. لقد كان مثلي ولا شك ذلك الذي

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، صيادون في شارع ضيق ، ص١١٦-١١٧.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا ، السفينة ، ص١٧-١٨.

اخترع بساط الريح لم يكن قد غادر حيّه المرصوص غرفاً وأبواباً وفقراء ونفايات وروائح في بغداد أو القاهرة. فابتدع بساط الريح وابتدع الرّخ. وابتدع طاقية الخفاء.»[1]

إن وديع عساف يضيق ذرعاً بذلك البيت والحي الذي كان يسكنه بسبب تراص البيوت فيه. فكان دائماً يتوق إلى الخروج منه ليرى نفسه محلقاً عبر شطحات الخيال التي تتيح له رؤية عوالم أخرى غير عالمه الضيق الصغير. إلاّ أن هذا لا ينفي حبه العميق لوطنه وأرضه ولا يصرفه عن التغني بجمال الطبيعة في القدس. وأثناء تنقله من مكان إلى آخر تعرف إلى فتى يدعى فايز عطاالله، وقد اصطحبه إلى حيث يسكن واصفاً مكان سكناه قائلاً: «بعد دقائق كنا على عتبة عمارة قديمة ملطخة الجدران ...

- نسكن هنا
- في العمارة كلها ؟
- في غرفة واحدة منها، في الأسفل، من الناحية الأخرى. هذا شباك غرفتنا.

كان في جدار على مستوى القدم منّا، فتحة مربعة لا يزيد ارتفاعها عن خمسين سنتمتراً ...
عند العمارة، كان الهواء إذ يعبر منطقة الظل، يهب بارداً طيباً، نافذاً من البوابة، إلى رواق حجري قصير، في نهاية درج ينزل إلى الحوش الأسفل. جلسنا على عتبة البوابة.»[2]

إن ذكرى هذا البيت الذي سكنه فايز عطاالله مع عائلته لا تفارق مخيلة وديع عساف حتى عندما كبر وأصبح شاباً. وبعد فترة وجيزة يرتحل وديع مع عائلته من بيتهم القديم الذي لطالما ضاق به ولم يحبه: «وبعد مدة عندما ابتاع أبي قطعة أرض في البقعة الفوقا، كنت، على عهدي مع فايز، أغازل الصخر. وبنينا بيتاً على جزء منها، وأنا أغازل الصخر.»[3]

لكن البقاء في هذا البيت يصبح مستحيلاً بعد قيام الحرب بسبب قربه من معسكر بريطاني (يتحول فيما بعد إلى معسكر يهودي)، فيُرغم الأهل على مغادرة المنطقة والمنزل. لكن وديع وصديقه فايز يصران على البقاء في ذلك البيت.[4] إن وضع البيت على هذا النحو يتناقض مع ما هو معروف عن البيت، إذ أن البيت هو المكان الآمن الذي يوفر الراحة للشخص الذي يسكنه. أما هذا البيت فقد بات مصدراً للقلق والخوف بسبب وقوعه وسط المعركة. وبما أن البيت أيضاً يمثل الاستقرار فإن فكرة بناء البيت تظل تلاحق وديع عساف، حتى بعد أن غادر فلسطين لاجئاً وعمل في بغداد. فإن حلمه

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، ص٢٠-٢١.
(٢) المصدر نفسه، ص٥١-٥٢.
(٣) المصدر نفسه، ص٥٩.
(٤) المصدر نفسه، ص٦١.

الوحيد هو العودة وبناء بيت : «أنا انتهت غربتي ، أو كادت. لقد نقلت أموالي إلى القدس ، واشتريت أرضاً واسعة في قرية قرب الخليل. وسأشتري أرضاً أخرى في بيت حنينا. وسأبني بيتاً كبيراً من حجر.»[١]

ولا تقتصر فكرة بناء البيت على وديع عساف وحده بل إن لمى -العراقية التي درست في لندن- لطالما حلمت بالعودة إلى وطنها ، وبناء بيت فيه : «سأبني بيتاً جديداً في المنصور ، فيه رخام من مقالع كرارة ، ونوافذ بطول الجدران وارتفاعها ، وبركة صغيرة مبطنة بفسيفساء سنسميها مسبحاً.»[٢]

مما سبق يتبين أن البيت كان حلماً راود أبطال الرواية ؛ رجالاً ونساءً على السواء ، وهذا لأن البيت على قدر من الأهمية ، تجعله مطلباً يسعى إليه كل شخص يتوق إلى الاستقرار.

وإذا انتقلنا إلى رواية "البحث عن وليد مسعود" نجد أن أول بيت يطل علينا هو بيت عامر عبد الحميد أحد أصدقاء وليد مسعود ، إذ يبدأ الراوي جواد حسني بوصف حديقة البيت : «وسرنا رأساً نحو الحديقة الكبيرة ، من خلال الجهنميات وسعف النخيل المتهدلة ، إلى بقعة بليلة الثيل ، وعلى مقربة منها تنفث بضع نوافير مياهها في الجو فتتساقط كالمسابح الفضية في حوض أزرق مستطيل ، ترتعش أضواؤه من خلال الماء.»[٣]

أما بيت وليد مسعود نفسه فقد وصفه جواد حسني بشيء من الايجاز عندما تذكر الزيارة التي قام بها لبيت وليد برفقة كاظم : «واستقبلنا هو وريمة معاً في غرفة الجلوس الصغيرة ، الملأى بالكتب. يبدو أن وليد كان يكتب على مائدة الأكل ، في الركن الصغير المتفرع عن غرفة الجلوس. فقد كانت الأوراق والكتب متناثرة على المائدة ، وفنجان القهوة يلتمع تائهاً بينها ، واسطوانة ما زالت تعزف على الغراموفون ، وصوت الموسيقى يملأ البيت.»[٤]

ويطالعنا وصف موجز آخر لبيت وليد من قبل الدكتور طارق رؤوف ، أحد أصدقاء وليد أيضاً ، وكان ذلك أثناء زيارة خاطفة قام بها طارق لبيت وليد : «ودخلنا معاً صالونه الجميل القليل الأثاث.»[٥]

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، السفينة ، ص٨٤.
(٢) المصدر نفسه ، ص١٦٢.
(٣) البحث عن وليد مسعود ، ص٢١.
(٤) المصدر نفسه ، ص٧٤.
(٥) المصدر نفسه ، ص١٥٧.

كان هذا الوصف للبيت الذي سكنه وليد مع زوجته وابنه مروان أثناء إقامته في بغداد. وقد كان إبراهيم الحاج نوفل صديق وليد هو من عثر له على هذا البيت : «وأوجدت له بيتاً أنيقاً قرب ساحة عنترة يستطيع استقبال أصدقائه فيه ، بعد أن قضى سنتين أو ثلاثاً يلتقي بهم في المقاهي بشارع أبي نواس وفنادق شارع الرشيد المتهرئة ، والغرف الأشد تهرؤاً عند بعض العائلات في البتاويين.»[١]

أما بيته الذي أقام فيه مع عائلته في القدس عندما كان صغيراً ، فقد كان بيتاً بائساً كما وصفه عيسى ناصر صديق مسعود الفرحان والد وليد مسعود : «وعندما نشبت الحرب كانت العائلة -أو ما تبقى منها- قد استقرت في غرفة كبيرة في الطابق الأسفل من عمارة في جورة النسناس - وسط العديد من العائلات الفقيرة مثلها.»[٢]

فالطفولة التي عاشها وليد كانت في بيت صغير ، بل غرفة كبيرة في أسفل عمارة في جورة النسناس ، محاطة بالعائلات الفقيرة مثل عائلته. لكن هذه الطفولة وهذا الفقر يظلان الأجمل لوليد فلا شيء عنده يعادل الوطن : لا المال ولا الشركات ولا الأعمال ، فلا قيمة لأي شيء بدون الوطن ، وفقدانه الوطن يعني فقدان كل شيء ، وإن لم يكن فقداناً مادياً فهو نفسي وروحي. هذا البيت الفقير هو الذي انشأ هذه الشخصية المتميزة - شخصية وليد مسعود - فإذا اعتبرنا وليد مسعود بطلاً نموذجياً نجد أنه يمثل قطاعاً من الشعب الذي عانى وسيظل يعاني لكن لا شيء يقهره : لا الفقر ولا الاحتلال. كذلك فإن وصف هذا البيت يُظهر أن العلاقة بين تميُّز الشخص وتفوقه علماً وثقافة ، وبين البيت الفقير الذي نشأ فيه هي علاقة إيجابية عكس ما هو معروف عن الفقر الذي يعني الحرمان من كل شيء بما في ذلك التعليم. فهذا البيت الفقير لم يترك أي سلبيات في تكوين شخصيته ، بل ربما كان هو المحرك الأساسي وراء السعي إلى الأفضل والتميز.

ويتحدث وليد مسعود في مذكراته عن زلزال ضرب المدينة عندما كان طفلاً في السادسة من عمره ، واصفاً انهيار البيوت القديمة : «كنت جالساً على الأرض مع غيري من الأطفال في المدرسة الصغيرة ، فحسبت أن الريح الهادرة هزّت البنيان القديم هزّاً عنيفاً ، ولما انطلق الصبية مذعورين إلى الخارج ، انطلقت معهم ورأيت الحجارة تتساقط كتلاً من أعلى المبنى القديم العتيق المقابل ، وتتكون أمام عيني في ركام أبيض مريع ... رحت أركض إلى البيت ، فوجدت أمي مع عدد من نساء الحي في حوش الجيران.»[٣]

---

(١) البحث عن وليد مسعود ، ص٢١٦.

(٢) المصدر نفسه ، ص١٠٤.

(٣) المصدر نفسه ، ص١٧٩.

لقد كان البيت الملاذ الوحيد لدى وليد في تلك الحالة ، إذ إنه هرع إلى البيت دون وعي منه ، معتقداً أن البيت دائماً مصدر للأمن وراحة النفس مهما تكن الظروف. وقد وصف وليد البيوت التي يسكنها الفقراء شاعراً بأنها توحي بالمذلة والمهانة نظراً لتردي حالها وتداعيها . يقول : «وكانت البيوت التي يسكنونها - كل عائلة قد تبلغ العشرة بأفرادها تقيم في غرفة واحدة - هي البيوت التي هاجر منها أصحابها أو تردت مع الزمن والإهمال أو أنها شبه أكواخ أقيمت في الحواكير للدواب أو للنواطير فيما مضى جعلت الجرذان فيها أوكاراً لها ، سقوفها من الأحطاب ، وعلى السطح غطيت بتراب وحصى ، وكُبست بالدرداس.»[١]

وبسبب ضعف بناء البيوت التي كان يقطنها أهل البلدة ، فإنها لم تقِ من المطر أيضاً ، ففي معرض حديث وليد عن المطر يقول : «كان يملأ الوديان والطرقات ، ويهزأ من بيوتنا ، ويخترق سقوفها المسكينة بحثاً عن بواطنها ، وأسرارها .»[٢]

وفي الرواية نجد أيضاً شخصيات تتميز بيوتها بالرفاهية والغنى ، منها مريم الصفار العراقية التي كانت وزوجها هشام يملكان عدة بيوت. تقول : «ظاهر الحساب إذن : تصاعد في الطاقة المالية ، أو تحسن في الوضع المادي - إذا اعتبرنا دليلاً على ذلك اقتناءنا بيتاً جديداً ، إضافة إلى بيت كان يملكه هشام سابقاً في الأعظمية ، مشرفاً على دجله في محلة "السفينة" ، وبيت " أهدانا " إياه أبي في العطيفية . . .»[٣]

وبالرغم من الغنى الذي حظيت به مريم فإنها لم تكن سعيدة أبداً في حياتها ، فلم يكن البيت الغني الذي سكنته مع زوجها مصدراً لسعادتها بل كان مصدراً لبؤسها في كثيرمن الأحيان ، فالسعادة لا تدرك بالمال والغنى، إذ كانت مريم تعاني من حالة اضطراب نفسي بسبب كرهها لزوجها وبيتها ، وكرهها لهذا البيت مرتبط بعلاقتها السيئة بزوجها ، فالعلاقة بين المكان والشخصية علاقة وثيقة هنا ، فكأن هذا المكان جزءاً لا يتجزأ من الشخص المعادي لها ، لهذا أصبح المكان عدائياً في نظرها ، ويفتقر إلى أبسط الصفات الأساسية الواجب توافرها في البيت حتى يكون مصدراً للراحة والسعادة.

وكذلك كان عامر عبد الحميد يملك بيتاً كبيراً محاطاً بحديقة واسعة : «بيت مليء بالتحف والكتب ، وحديقة تتسع لألف شخص ، ملأى بالنخيل والجهنميات وأحواض الورد ، وقد قسمت أشكالاً تحدّها

---

(١) البحث عن وليد مسعود ، ص١٨٢.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٤١.

(٣) المصدر نفسه ، ص٢٠٦

جدران أقيمت هنا وهناك ، بارتفاعات متفاوته ، بعضها أصم تنعكس عنه الأضواء ، وبعضها يحوي أقواساً رهيفة تؤدي إلى مماش تنق على جوانبها الضفادع ، أو تؤدي إلى جدران صمّاء مظلمة.»[١]

لقد جاء هذا الوصف لبيت عامر على لسان وصال رؤوف أثناء حديثها عن بداية العلاقة بينها وبين وليد ، فقد التقيا في بيت عامر في احدى الحفلات التي كان معتاداً على إقامتها. فجبرا هنا لم يفوّت الفرصة لوصف البيت ، فقد ورد هذا الوصف أثناء حديث وصال ، وجاء مناسباً ، لأنه جعلنا نتصور المكان الذي وقفا فيه بدقة. سيما وأننا ندرك أثر المكان على الحوار الذي قد يدور بين الشخصيات ، لهذا لم يكن وصف البيت في هذا الموقف زائداً بل كان ضرورياً.

إن البيت في هذه الرواية تعددت مواقعه ليشمل البيت الفلسطيني ، والبيت العراقي ، وكذلك اللبناني، أما اللبناني فقد تمثل بذلك البيت الذي اشتراه عامر في بيروت : «كان عامر قد اشترى في شملان داراً من تلك الدور الجبلية القديمة التي تبدو من بعيد كأنها ترصّع منحدرات الجبل ، بين أشجار الصنوبر والصخور. كثيراً ما وصفها لأصدقائه ، أشبه بفارس يصف فرساً يعشقها ، ويدعوهم إليها إذا هم ذهبوا إلى لبنان في الصيف ، وكان هو فيها مع عائلته. كان يتحدث عن أشجار الصنوبر ، والجوز ، والتين ، والكروم ، والعصافير التي تصمّ الآذان في الصباح بتغريدها ليتلوها ، إذا ما ارتفعت شمس الظهيرة ، صرير ملايين الزيزان...»[٢]

والذي يجعل هذا البيت مهماً هنا ، أنه كان المكان الذي التقت فيه مريم بوليد مسعود عندما كان في بيروت ، فقد جاءت مريم إلى بيروت وحدها لقضاء الصيف بعيداً عن الحرّ في بغداد ، تاركة زوجها الذي تمقته هناك. وتصادف وقت وصولها مع إقامة وليد حفلة عشاء كبيرة يجتمع فيها «كتّاب ، شعراء، صحفيون ، مصرفيون»[٣] ، فعندما قامت بالاتصال بوليد أخبرها عن إقامة هذه الحفلة ودعاها لحضورها فقبلت الدعوة وحضرت. وبعد انتهاء الحفلة وانصراف جميع الضيوف بقيت وحدها مع وليد لتثبت لنفسها وللجميع أنها حرّة وتستطيع أن تفعل ما تشاء - رغم أنها امرأة متزوجة - فهذه الشخصية المثقفة المتحررة البرجوازية تلاصق وليد أينما ذهب ، ولا تفوت فرصة للقاء به. فكيف إذا كان في بيروت ويقيم في ذلك البيت الجميل وسط الطبيعة الجميلة الخلابة التي تريح النفس والأعصاب وقت الحر في الصيف ؟.

---

(١) البحث عن وليد مسعود ، ص٢٥٦.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢١٦.

(٣) المصدر نفسه ، ص٢١٩.

أما رواية "يوميات سراب عفان" فإن للبيت فيها حضوراً واضحاً فسراب عفان تعود كل يوم إلى بيتها بعد انتهاء العمل مثقلة بهمومها الداخلية التي دفعتها لكتابة يومياتها. فهي في البداية تصور البيت تصويراً يغلب عليه طابع الخيال، أو لنقل اللاواقع، وكان ذلك في أحد يومياتها حيث تقول: «أنا هنا مرة أخرى، للمرة المئة، أو للمرة الألف ... الجدران تتباعد، تتناءى، وتتسع الغرفة، ثم تزحف الجدران معاً، جداراً باتجاه جدار، تزحف وتتقارب، ورندة بينها قد وقعت كسمكة في شبكة صياد. تحيط الجدران الصماء الأربعة بها أخيراً، حتى تكاد تلامسها. قريبة من كوعها الأيمن، وقريبة من كوعها الأيسر، وتكاد تدق رأسها بالجدار. إذا انحنت به إلى الأمام، أو إذا دفعته إلى الوراء. ولكن الجدران، على ضيق الفسحة بينها، عالية، عالية جداً، تمتد وترتفع، ترتفع إلى مالا نهاية ... هل هذه أنا بين الجدران الأربعة المطبقة، والبالغة في ارتفاعها غيوم السماء، كأنها تعوض بالبعد والسمو عن الحصر والقهر؟»[1]

وتتمتع سراب عفان بخيال واسع يساعدها على أن تشطح بعيداً لترى مالا يراه الآخرون، فها هي ترى أن جدران الغرفة تكاد تطبق عليها، وما هذا إلا تعبير عما يختلج في نفسها من ضيق. كان ذلك جانباً من نظرتها إلى البيت. أما الجانب الآخر فهو أنها تعود كل يوم إلى البيت بعد انتهاء العمل: «وأنا في الواقع لست أكثر من عائدة إلى داري، كما أفعل كل يوم حوالي الساعة الثانية بعد الظهر.»[2]

وكانت سراب ترى في البيت مصدراً للراحة والشعور بالأمن والطمأنينة: «وأعدت ترتيب الوسادتين، واستلقيت بطول قوامي على الفراش، وقد شعرت أخيراً بتعب يسري في أعضائي جميعاً. وفي أقل من دقيقتين، غرقت في نوم ناعم عميق.»[3]

مرة أخرى نرى خيال سراب عفان يساعدها على رسم صورة لبيت نائل عمران[4]، ويتضح فيما بعد أن تلك الصورة التي رسمت في خيالها مطابقة للواقع، «قلت لنائل، ونحن في ردهة المدخل: «ولكن هذا البيت أعرفه.» فاندهش: «تعرفينه؟»

- كما أعرفك. لا تتكلم، فأعطيك تفاصيل هندسته ونحن واقفان هنا. هذه مكتبتك، تمام؟ وهنا الصالون. تمام؟ وهناك غرفة الطعام. وذلك هو المطبخ، وخزائنه ذات لونين، أبيض وأزرق فاتح. وتلك الغرفة المغلقة الباب، غرفة نومك. والتي تليها غرفة نوم مهملة. للضيوف، ربما؟ وهذا الدرج الصاعد يؤدي إلى غرفة أختك، وغرفة غسان. تمام؟»[5]

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا، يوميات سراب عفان، ص١٢-١٣.
(٢) المصدر نفسه، ص١٧.
(٣) المصدر نفسه، ص٢٥.
(٤) راجع المصدر نفسه، ص٦٨.
(٥) المصدر نفسه، ص١٥٤.

لكن خيال سراب لا يكتفي بالوصف الخارجي بل إنه يستطيع الإجابة عن سؤال : «ما الذي في داخل الغرف» ، فتجيب قائلة : «وما الذي يكون في المكتبة سوى طاولة الكتابة ، ورفوف الكتب؟ وربما لوحتين أو ثلاث ، إحداها كبيرة. هذه الغرفة إذن في غنى عن وصفي. سأقول لك ما الذي في الصالون ، على وجه التقريب بالطبع ... أثاثك في معظمه أزرق. صح ؟...

- طيب. وعلى جدرانك على الأقل خمس ، بل ست لوحات ، بينها واحدة كبيرة يغلب فيها اللون الأزرق أيضاً ؟ ..

- وفي الغرفة منحوته برونزية لعلها كبيرة بعض الشيء. منحوته تجريدية على الأرجح ؟ آه ، وفي الصالون المزيد من رفوف الكتب ... وعندك أيضاً مزهريتان كبيرتان من الكريستال التشكيلي ... هل نجحت في الامتحان ؟

- بامتياز ! تعالي وانظري بنفسك. [1]

إن هذا التصور والوصف الصحيح لبيت نائل عمران أثار الدهشة في نفس سراب ونائل على السواء. إنها هنا تعرف تفاصيل البيت بسبب حبها الكبير لنائل وهو حب يفوق الوصف ، فكأن هذا الحب هو المرشد لها ، ومعرفتها تفاصيل هذا البيت تأتي من محاولتها لربط المكان بنائل.

وقد تحدث نائل عمران عن هذا البيت الذي بناه هو وزوجته المتوفاة سهام ، وقد حاولت اخته سالمة مراراً اقناعه بترك البيت ، ولكنه كان يرفض دائماً ، يقول : «لم تفلح في اقناعي بترك البيت الذي كنا أنا وسهام قد فرغنا من بنائه قبل وفاتها بأربع سنوات. ولم يكن من السهل عليّ أن أهجر الغرف التي خططناها أنا وسهام معاً ، ثم أثثناها على مهل وعلى طريقتنا - على قلة قطع الأثاث التي اخترناها، وفق فلسفتنا الجمالية في عدم ملء فضاء الحجرات بتراكم من الكراسي والكنبات والموائد والخزائن التي من شأن معظم الناس أن يزحموا بيوتهم بها. وفي بقائي وحدي في تلك الغرف ، كنت أعايش سهام وكأنها لم تغب عني يوماً. ولن تغيب.» [2]

إن هذا البيت يعني لنائل الشيء الكثير ، فهو البيت الذي يذكره دائماً بزوجته سهام التي أحبها كثيراً ، فهو لا يستطيع أن يترك هذا البيت لأنه يرى سهام ماثلة دائماً فيه ، وكأنها لم تمت ، فتعلق نائل بهذا البيت هو تعلق روحي ، لأنه يحس أن هذا البيت نابض بالحركة مليء بالحياة.

وكان نائل يعود إلى هذا البيت بعد انتهاء العمل ، طلباً للراحة والأمان اللذين يوفرهما البيت ، يقول: «عدت من مكتبي إلى الدار حوالي الثانية بعد الظهر ، ولي شهية هائلة للطعام. وتقصدت أن أتناول

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، يوميات سراب عفان ، ص١٥٤-١٥٥.

(٢) المصدر نفسه ، ص٧٧.

غدائي وأنا أواجه نافذة تطل على حديقة الدار التي تتميز بكثرة ما فيها من أشجار النارنج ، والعديد من حبات النارنج ما زال يتوهج بين أوراقها القشيبه الآن ، كقناديل من ذهب.»[1]

ولعل هذا يفسر سر تعلق نائل عمران بالبيت ، فلم يكن هذا التعلق بسبب الذكريات المرتبطة بهذا البيت فحسب ، بل إن لجمال موقعه ، وجمال حديقته المليئة بأشجار النارنج دوراً في ذلك.

تلك هي صورة البيت في روايات جبرا. إنها صورة تحاكي الواقع ، ولا تعكسه في نفس الوقت ، وقد رأينا صوراً متعددة للبيت ، فكان هناك البيت العائلي الذي يحوي الأسرة المكونه من الأب ، والأم ، والأولاد. وكان هناك بيت الزوجية ، ورأينا البيت الكبير الذي تفوح منه رائحة الغنى والثراء ، والبيت الصغير الذي تفوح منه رائحة الفقر وبؤس الحال. وكان بيت الغربة الذي سكنه أبطال جبرا بعد فقدان بيت الوطن.

كان البيت من الأعمدة الهامة التي بنى عليها جبرا عالمه الروائي ، فلم يكن البيت مجرد مكان آمن تعود إليه الشخصيات ، بل كان أعمق من ذلك بكثير. ويمكننا من خلال النظرة إلى البيت الخروج بفكرة عن طبيعة الشخصية والطبقة التي تنتمي إليها ، فقد كانت البيوت التي أشار إليها جبرا تدل على المستوى الذي تعيش فيه الشخصية. فالبيوت الصغيرة البسيطة كانت دائماً من نصيب الشخصيات الفقيرة البائسة ، فمثلاً بيت أمين في "صراخ في ليل طويل" كان بسيطاً وصغيراً ، وكان تقريباً امتداداً لبيت الطفولة التي عاشها في بيت فقير لا يقي حتى من البرد. أما زوجته سميه فعاشت في بيت غنى. وبالرغم من أن البيت له دور في تكوين الشخصية ، فإنه لا يعني الأمن والاستقرار دائماً ، بل ربما يكون البيت الفقير أكثر أمناً وألفة من البيت الغني.

أما "صيادون في شارع ضيق" فكان هناك اختلاف بيّن في بيوتها. فقد وجدنا في بداية الرواية جميل فران وقد حطت قدماه في بغداد ، فوجد نفسه بلا مأوى ، بلا بيت. هام في شوارع بغداد بحثاً عن مكان يأوي إليه ، إلى أن استقر به الأمر في فندق ، والفندق هنا يعني عدم الاستقرار فهو على عكس البيت تماماً. إنه هنا يفتقر إلى البيت الأمومي الذي عاش فيه في فلسطين. فالأم هنا لا تعني فقط الأم البيولوجية ، بل أيضاً تعني الوطن إذ أن الوطن أم تمنح الاستقرار لأبنائها. وهو هنا فقد هذا الاستقرار بعد أن أجبر على الرحيل عن وطنه. كان له بيت رائع في القدس تغنى بجماله كل من رآه ، لكن اليهود هدموه ، فبقي بلا مأوى ، وصار منذ ذلك الوقت فاقداً للأمن والاستقرار.

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، يوميات سراب عفان ، ص٨٧.

إن ما يجمع الشخصيات الرئيسية في روايات جبرا الثلاث "صيادون في شارع ضيق" و"السفينة" و"البحث عن وليد مسعود" أن جميعها سكنت عدة بيوت ، كان الفرق بينها واضحاً لا سيّما إذا ما قارنا البيوت التي سكنوها في فلسطين والبيوت التي سكنوها في الخارج أو في المنفى ، فالبيوت الفقيرة التي سكنوها في فلسطين كانت آمنة ومنحتهم الاستقرار الذي فقدوه بعد تركهم لها ، ليعيشوا حياة تخلو من الاستقرار. أما بيت الغربة فمهما كان جميلاً ، ومترفاً فإنه لم يمنح الشخصيات أي نوع من الاستقرار لأنه لا يمثل البيت الأمومي ، بل قد يمثل البيت الأبوي الذي يفتقر إلى الألفة ، إذ أن الألفة من أهم الصفات التي يجب أن تتوافر في المكان أو البيت ، وهي ليست فقط الألفة التي تنشأ بين الشخص والمكان بسبب الإقامة الدائمة في المكان ، بل هي الألفة التي يشعر بها الشخص منذ اللحظة الأولى التي يرى فيها المكان ، فهناك بيوت نألفها بسرعة ، وأخرى لا نألفها مهما طالت الإقامة فيها ، وهذا ما حدث بالفعل مع شخصيات جبرا.

(ب) **السجن - غرف التحقيق :**

إن الحديث عن هذا المكان يختلف عن الحديث عن المكان السابق. فبقدر ما يُشعِر البيت بالراحة والأمان ، يُشعِر السجن بالخوف والضيق والكآبة ، إذ يزج الشخص فيه مرغماً ، ويعامل فيه معاملة قاسية لا يعرفها إلا من عاناها. فالسجن له سمات مختلفة عن أي مكان آخر ، لأنه مكان يمارَس فيه فعل قمعي ضد الشخص المناوىء للسلطة الحاكمة أو المحتلّة المغتصبة ، وفي السجن يحرم الإنسان من أبسط حقوقه ، وهو حقه في امتلاك حريته ، إذ أن المكان كما يقول لوتمان ، يرتبط «ارتباطاً لصيقاً بمفهوم الحرية. ومما لا شك فيه أن من أكثر صور الحرية بدائية ، هي حرية الحركة. ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان - من هذا المنحنى - تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية ، وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات ، أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي ، لا يقدر الإنسان على قهرها أو تجاوزها». [1]

وسنقصر الحديث في هذا المجال على السجن السياسي الذي هو «ذو طبيعة خاصة تختلف عن طبيعة السجن العادي في المراحل التي يمر فيها السجين ، وفي الصور التي تطالعه ، وفي الآثار السلبية الجسدية والنفسية التي تصيبه فيه.» [2]

---

(١) مها حسن يوسف ، المكان في الرواية الفلسطينية ، رسالة ماجستير ، جامعة اليرموك ، ١٩٨٦.

(٢) سمر روحي الفيصل ، السجن السياسي في الرواية العربية ، ص٣١.

كذلك فإن السجن السياسي «مكان يضع فيه المستعمر أولئك الذين رفضوا الرضوخ ، وخدشوا حياء المعادلة. ومن هنا اختلافه عن السجن الذي يوضع فيه المجرمون الذين خرقوا القانون الاجتماعي، وهددوا أمن الناس وحياتهم. إن سجن المجرمين مكان يضمن للمجتمع استمرار الأمن وسيادة الأعراف الاجتماعية ، ومن ثم فهو مكان للإصلاح ، في حين يكون السجن السياسي مكاناً للتليين والإرضاخ وإعادة السياسيين إلى حظيرة المعادلة : التسلط - الرضوخ.»[١]

وكان للسجن السياسي في روايات جبرا خصوصية مختلفة عن بقية السجون السياسية الأخرى في أي مكان آخر ، نظراً لظروف الاحتلال التي عانى منها الشعب الفلسطيني ، وتسببت في سجنه وتشريده عن أرضه.

وقد وصف جبرا تجربة السجن القاسية ببالغ الدقة والتفصيل في رواية "البحث عن وليد مسعود". فقد تعرض وليد مسعود للسجن والتعذيب على أيدي الصهانية. وقد روى هذه الحادثة بنفسه في مذكراته بادئاً بالليلة التي اعتقل فيها ، وكانت ليلة خريفية اشتد فيها المطر. يقول : «جاءوا إلى داري ببيت لحم ، قرعوا الباب ، خبطوه بعنف ، والمطر يقرع ، ويخبط معهم ، ودخل ثلاثتهم عليّ وهم ينفضون عن معاطفهم البلل. وليد مسعود الفرحان ؟ نعم. تفضل معنا. في هذا المطر؟ آسفون لإزعاجك : أتسكن هنا دائماً ؟ يعني. يعني ماذا ؟ يعني هذه بلدتي ، مدينتي ، أرضي. طيب ، طيب ، طيب ، امش معنا. أتسمحون بأن ألبس معطفي ؟ نعم. من يسكن معك ؟ لا أحد. سنفتش البيت ... فتشوا الغرف. قلبوا الكراسي ، فتحوا الدواليب. وضعوا الأصفاد في معصميّ. دفعوني نحو الباب. نزلنا الدرج. كانت السيارة العسكرية على مسافة عشرين متراً من مدخل الدار ، علينا أن نعبرها من خلال المطر. عبرناها ؛ وتبللنا جميعاً. اركبوني في الحوض الخلفي بين اثنين منهم ، وجلس الثالث قرب السائق.»[٢]

إن تلك الليلة التي اعتقل فيها وليد هي بداية المعاناة. فوضع الأصفاد في يديه ، وتفتيش البيت بتلك الطريقة الهمجية ، يشعرانه بأن هناك من يتعدى على حقوقة بوصفه إنساناً يتمتع بالحرية ، التي سلبت منه في اللحظة التي تعرض فيها للاعتقال. إنه يتعرض للإهانة والخروج مكرهاً من بيته دون أن يستطيع الدفاع عن نفسه مهما حاول ، أمام تلك القوة المحتلة الغاصبة التي لا ترحم ولا تعرف للإنسانية طريقاً.

---

(١) سمر روحي الفيصل ، السجن السياسي في الرواية العربية ، ص٣٢.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا ، البحث عن وليد مسعود ، ص٢٤٣.

ويتبع الاعتقال الوضع في الزنزانة التي تعد «لوناً من ألوان تعذيب السجين السياسي والضغط عليه للاعتراف بما يملكه من معلومات وتهيئته للرضوخ لأوامر السلطة. وهي المرحلة الثانية من مراحل السجن السياسي ، يودع فيها السجين منذ نهاية استقباله من قبل إدارة السجن إلى ما بعد الفراغ من التحقيق معه. ولذلك فهي أطول المراحل زمناً ، وأشدها ألماً على السجين ، لأنه - في أثنائها - معزول عن الآخرين ، سواء أكانوا سجناء أم سجانين. وعلى أية حال ، فالروايات تتفق على صفات الزنزانة ومحتوياتها وحياة السجين فيها .»[١]

وقد وصف وليد مسعود الزنزانة التي وضع فيها قائلاً : «كانت الزنزانة الرطبة لا تتسع لقامتي وقوفاً. أغلقوا بابها ، ظلام تام ، حتى ولا ثقب في جدار ، أو ثقب لمفتاح ولم يكن فيها إلا تنكة الغائط.»[٢]

إن زنزانة وليد مسعود تفتقر لكل شيء حتى الفتحة الصغيرة التي توجد عادةً في الزنزانة ، فقد حُرم وليد منها ، لينعدم احساسه بالزمن ، ولينقطع اتصاله بالعالم الخارجي. لذلك فهو يتمنى «لو أستطيع النوم ، لو أغيب عن الوعي. بعد ساعات ، صراخ وعويل أسمعها وأنا في الزنزانة. وليد ، تذكر طفولتك ، تذكر أيام الدير ، أيام الحرب في ميلانو وروما ، أيام القدس ، تذكر الياس جثة مهشمة تحت الأنقاض ، ..»[٣]

يحاول وليد أن يواسي نفسه بأي شيء ، ويحاول أن يشغل ذهنه وتفكيره بالذكريات حتى لا يجعل ظلمة الزنزانة القاسية ووحدتها تؤثران على عقله ووعيه ، فهو في تلك الحالة لا يملك إلاّ الذكريات سواء أكانت حزينة أم مفرحة. فهذه الوحدة تدفع الخيال إلى العمل ، فينفصل وليد عن عالمه القاسي ، عالم السجن والوحدة القاتلة ، إلى عالم آخر آمن ، يحقق له الطمأنينة. وهذا يعني أن الخيال يقوم بتحقيق نوع من الاغتراب عن الواقع. لكن هذه المرحلة على سيئاتها لن تطول ، فعندما يبدأ التحقيق تزداد الأمور سوءاً ، يقول وليد : «قابلت المحققين في تلك العملية البذيئة ، المبتذلة ، التي عمّت وجه الأرض ، ولا تنتهي. أسمك ، عمرك ، عنوانك ، أبوك ، أمك ، وصدمة اللكمة على عينيك تعميك للحظتين.»[٤]

---

(١) سمر روحي الفيصل ، السجن السياسي في الرواية العربية ، ص٣٦.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا ، البحث عن وليد مسعود ، ص٢٤٥.

(٣) المصدر نفسه ، ص٢٤٥.

(٤) المصدر نفسه ، ص٢٤٤.

ويستمر التحقيق والسؤال عن كل ما فعله وليد في الأيام السابقة : «ما علاقتك بفتح ؟ أنت هاجرت إلى بغداد. أقمت في الخليج في بيروت. ماذا تعمل في بيت لحم ؟ من رأيت في الخليل ؟ في بيت ساحور؟ في نابلس؟ في رام الله؟ في البيرة؟ لم أر أحداً سوى زوجتي. زوجتك حجة واهية. أبداً ... عشرون سنة يا رجل ! ويسألونك من رأيت ؟ وماذا تعمل هنا ؟ المهمّ ألاّ أنهار.»[١]

إنهم يسألونه عن عملية قام بها في السابق ضد الصهاينة ، وعن انتمائه لفتح ، والتحاقه بتنظيم ، لكنه يرفض الإجابة عن أي سؤال ، أما أكثر الأسئلة سخرية فهو سؤاله «ماذا تعمل هنا» أي لماذا هو موجود في بيت لحم ، أيُسأل المرء لماذا يقيم في بيته ومدينته وعلى أرضه ؟ لكن وليد صامد ، ولا يهمه شيء لا السجن ولا التحقيق ولا حتى التعذيب ، فهو يقول : «إن كان لكِ أن تحيي بعذابي ، بموتي ، يا مدينتي ، فليعذبوني ولأمت.»[٢]

ويروي لنا وليد ما تعرض له من تعذيب قائلاً : «تهوي العصا على كتفي ، فترسل رجات كهربائية في بدني. ألقوني على ظهري ، أمسكوا بوجهي بأيد شرسة ، أعملوا أظافرهم وأقحموا خرطوماً في فمي، ملأوني بالماء ، ملأوني ملء القربة ، وقلت سأموت. يجب ألا أنهار. .. ثم قلبوني على وجهي على البلاط القذر ، واندلق الماء من فمي ، والقيء ... وتكرر التحقيق.»[٣]

إن بقاء وليد على هذه الحالة ليس سهلاً لا سيما في تلك الزنزانة المظلمة التي تفقده الإحساس بالزمن «ساقوني إلى الزنزانة. ما عدت أعرف شيئاً عن الزمن. يجرونني من غرفة إلى غرفة ، ورفاقي يتبدلون ، والمعذبون يتبدلون - أم أنني ما عدت أميز وجوههم ؟ والرطوبة والجدران والأرض الباردة تذكرني بأمور غابرة غامضة.»[٤]

إن أهمية الحديث عن السجن هنا تكمن في أثره البالغ على حياة وليد ، واسهام هذه المرحلة في تغيير مجرى حياته ، وإن كانت آثارها سلبية عليه. فذكرى السجن ، وكل ما تعرّض له وليد من تعذيب ، لن تفارقه طيلة حياته. ولعل لهذه الحادثة أيضاً علاقة باختفائه ، فالسجن هنا مكان له أهمية في سير أحداث الرواية وفي جلاء بعض الأمور الهامة الأخرى التي كانت ستعصي علي الفهم لو لم يطلعنا عليها وليد بنفسه. فهذه الشخصية المتميزة التي جعل منها جبرا بطلاً نموذجياً ، والتي تعرضت لأبشع أنواع التعذيب بقيت صامدة لما عهدناه فيها من قوة في الإرادة وصلابة في الرأي.

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، البحث عن وليد مسعود ، ص٢٤٥.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٤٤

(٣) المصدر نفسه ، ص٢٤٥.

(٤) المصدر نفسه ، ص٢٤٦.

وينقل وليد من الزنزانة الانفرادية ، إلى زنزانة جماعية ، بعد كل هذا العناء والتعذيب. لكن التعذيب والتحقيق لن يتوقفا وكذلك المعاملة السيئة المجردة من كل انسانية ، التي تفقد الإنسان كرامته وحقه في العيش بحرية وسلام على أرضه وسط أهله ، وفي بيته ، وتتيح له حرية التنقل من بلد لآخر. إن المعاملة السيئة التي لقيها وليد في الزنزانة قد حفرت في نفسه جرحاً بات من المستحيل أن يندمل أو يشفى ، بل تبقى ذكرى هذه التجربة القاسية حية في داخله. وقد وصف وليد هذه الزنزانة : «وفي غرفة ذات شباك صغير في أعلى الجدار ، أخيراً ، يدفق ضوء رائع من سماء زرقاء تجزئها القضبان الغليظة إلى مربعات عشرة ، عشرين ؟ - كم رجلاً نحن ؟ ننام على البلاط الواحد ملتحماً بالآخر. ويتقطع الزمن إلى فترات بما يُقذف إلينا من حساء فاتر في علب من الصفيح ، وشيء يابس يسمونه خبزاً ، وسائل بارد يسمونه شاياً. وأهملوني بضعة أيام. ينادون أسماء متوالية بمكبرات الصوت ، يفتحون الباب فجأة ، وعلينا أن ننهض جميعاً - يوقفوننا على أرجلنا بالعصيّ ، وأنا أصبحت لا أستطيع الوقوف إلاّ بجهد قاتل. كل عضلة فيّ تئن. كل عظمة فيّ منفصلة عن الأخرى. ويأخذون واحداً منا أو اثنين كل مرة.»[1]

لقد أُنهكت قوى وليد الجسدية، وما عاد يستطيع تحمل أي شيء آخر، لكن قوة الإرادة والعزيمة، والشعور بعدالة القضية التي يدافع عنها تجعله يصمد أكثر وأكثر مهما تعرض للتعذيب ، لكن الموقف الأكثر صلابة ، والذي يثبت قوة الإرداة لدى وليد هو : «ويوم نادوا اسمي ورقمي وأخذوني ، كانت غرفة التحقيق ملأى بهم: شيمون وشابير وآخرين كثيرين ، البعض جالس ، والبعض واقف. وادخلوا عليّ محمود كاملة ، ووجهه كوجه من قام من قبر ، وراح يمشي تائهاً ويداه مغلولتان خلفه. أتعرفه ؟ لا ! أتعرفه ؟ لا ! أتعرفه ؟ لا ! قابلونا الواحد بالآخر. كان محمود رائعاً. عيناه تقدحان في محجريهما العميقين ، رغم شحوبه المريع. لم يرفّ له رمش عند رؤيتي. فمه دام من النسرب. يا الله ! يجب ألاّ أنهار ! ومحمود هو أهم من أتصل به في المنطقة. صلب كحد السكين ، ولم يبلغ الثلاثين. وهز شيمون برأسه لأحد جلاوزته. ففاجأني بلكمتين قويتين في معدتي. أتعرفه ؟ لا. وتختلط الوقائع بالأحلام بالكوابيس. يختلط الوعي بالاغماء بالأنين بالصراخ.»[2]

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، البحث عن وليد مسعود ، ص٢٤٧.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٤٨.

في هذه الحالة ليس أمام وليد إلاّ انكار معرفته بهذا الشخص لما رآه من قوة يتمتع بها ، رغم العذاب الذي تعرض له ، والذي هدّه جسدياً وأنهك قواه وجعله شاحب الوجه كمن خرج من القبر. لكن عذاب وليد يستمر ولا ينتهي بسهولة ، حتى ليشعر أن كل من يعرفهم ومن لا يعرفهم يبكون لأجله : «وأجرجر جيئة وذهاباً. ووقت ثقيل كالرصاص ، أسود كليل الموتى ، يمرّ. اشتهيت بغداد. اشتهيت بيتي اشتهيت الموسيقى واشتهيت وادي بيت لحم أبوظبي بيروت شملان. مروان ! كان فمي مليئاً بالدم. أمّاه ، أمّاه. أتبكين ؟ وأبي ، أيبكي ؟ والملائكة ، أتبكي ؟ والله ، أيبكي هو أيضاً ؟ وأوغسطين ، أيقرع صدره ويبكي ؟ ومونيكا تبكي ، والعذراء تبكي؟»[1]

إن الخلاص من هذا السجن لم يكن بالأمر الهين. فبالرغم من صمود وليد وعدم اعترافه بأي شيء اقترفه – وهو أمر يستحق الإعجاب – فإن المكافأة على ذلك هي الأمر بابعاده. ففي اليوم الذي تولد فيه الحرية ، تولد مكبلة بالسلاسل ، وتأتي برفقة أمر النفي عن أرض الوطن ، وهو بهذا يفقد حرية الاختيار ، أي اختيار المكان الذي يقيم فيه ، بل يجبر على الرحيل ، ويستطيع العيش في أي مكان إلاّ الوطن.

أما الرواية الأخرى التي تحدث فيها جبرا عن السجن ، فهي "الغرف الأخرى". ولكن السجن في هذه الرواية يختلف بعض الشيء عن السجون الأخرى. حتى الاعتقال يتم بطريقة مختلفة عما عهدناه من طرق الاعتقال المعروفة. إذ أن بطل الرواية يُعتقل من أحد ميادين المدينة ، عندما كان واقفاً ينتظر شيئاً لا يعرفه ، ولا يعرف كذلك سبب وجوده في ذلك المكان المقفر الموحش. ويتم اعتقاله من قِبل امرأة تقود سيارة مرسيدس. لكن المختلف هنا أنه يركب السيارة بمحض ارادته ، دون أن يجبره أحد ، وهو في الوقت نفسه لا يدري لماذا قبل. إن السجن هنا عبارة عن : «بيت كبير ، بعدة طوابق»[2]. يقول البطل في وصف هذا البيت : «كانت قاعة المدخل المضاءة كبيرة ، وفارغة ، فيما عدا كرسيين أو ثلاثة ، دلفنا منها إلى باب جانبي ، ... كان في صدر الغرفة مكتب فخم جلس إليه رجل كبير الهامة»[3] ، ويؤخذ هذا الشخص من مكان لآخر ، ومن غرفة لأخرى عبر «دهليز طويل مظلم ، أدى بنا إلى دهليز مظلم آخر ، لولا ضوء أحمر في نهايته يعلو باباً حديدياً عريضاً ، كأبواب المسارح الخلفية.»[4]

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، البحث عن وليد مسعود ، ص٢٤٨.

(٢) جبرا ، الغرف الأخرى ، ص٢١.

(٣) المصدر نفسه ، ص٢٤.

(٤) المصدر نفسه ، ص٢٩.

ويظل البطل عاجزاً عن معرفة هذا المكان ، وعن معرفة سبب مجيئه إلى هذا المبنى ، حتى ظن أنه مدعو لمشاهدة مسرحية عندما وصل إلى ذلك المكان الذي يشبه المسرح : «انفتح أحد المصراعين العريضين ، ودخلنا. وكان هناك انعطاف أو اثنان قبل أن وجدت أنني في ما يشبه الكواليس ، دفعني من خلالها دليلي إلى خشبة مسرحية ضيقه بعض الشيء ولكنها شديدة الإنارة ، في وسطها منضدة صُفت وراءها ثلاثة كراسي ، واستقر عليها ميكروفون.»[١]

وهنا يطلب إليه أن يلقي خطاباً أمام جمهور يجهل عنه كل شيء مثلما يجهل موضوع الخطاب الذي أوكلت إليه مهمة إلقائه. وفي كل مرة يفاجأ البطل بخدعة جديدة تثير دهشته ، وتجعله عاجزاً عن تفسير ما يرى ، وتختلط عليه الأمور ، ويصعب عليه ايجاد تفسير لكل ما يرى ، يقول " «خطت نحو ستارة منتشرة بطول أحد جدران الحجرة وارتفاعه ، ودفعت حاشيتها قليلاً ، ونظرت إلى الخارج وكررت :

«تعال انظر».

ونظرت من الشق الذي كشفته لي - فالستارة تغطي نافذة كبيرة - ورأيت فسحة واسعة ، أشبه بصحن كبير في بيت قديم ، ملأى بالبشر ، ما بين واقف ومقرفص ، ومقتعد الأرض. رأيتهم في ضوء نصف القمر الذي كان قد علا في السماء في تلك الأثناء. إلا أن جدران البناية العالية كانت تلقي ظلالاً قائمة على معظمهم. وفي تلك اللحظة ، دفق عليهم حشد جديد من بوابة جانبية ، يتدافعون وهم يدخلون ، وأغلب الظن أن وراءهم من ينهرهم كالحيوانات. وتبرعت عفراء بالتوضيح «هؤلاء القادمون ، هم الذين كانوا في القاعة ، أردنا تسليتهم قليلاً ، وتثقيفهم».

- «تقصدين ، تعذيبهم.»[٢]

وفيما بعد يترك في تلك الغرفة وحيداً ، ظاناً أنه يستطيع الهرب ، ومقابلة هؤلاء الناس ومعرفة حقيقة الأمر منهم ، لكنه عندما يحاول الخروج من الغرفة متوجهاً نحو الباب يجد : «أنه يفضي إلى رواق مسدود فيه بابان. ولما حاولت فتح أحدهما ، وجدته مقفلاً ، وكان الثاني أيضاً مقفلاً. فعدت أدراجي إلى الحجرة وأغمضت عيني مدة من الزمن ، متمنياً لو أنني بعد اغماضتي تلك أفتح عيني فأرى كل شيء قد تغير.»[٣]

---

(١) جبرا ، الغرف الأخرى ، ص٢٩.

(٢) المصدر نفسه ، ٣٩ - ٤٠.

(٣) المصدر نفسه ، ص٤١.

لكن لا يتغير شيء بل يزداد الأمر سوءاً عندما يأتيه شخص ليقول له أنه مطلوب في الغرفة الزرقاء ، ويصطحبه معه : «وأخذ يسرع بالمشي ، وأنا مكره على مصاحبته ودخلنا رواقاً معتماً آخر ، أدى بنا إلى المزيد من الأبواب. فتح أحدها وقال ، وهو يدفعني إلى الداخل دفعاً : «تفضل ، دكتور».

وما كدت أخطو خطوة واحدة من خلال الباب حتى أغلقه ورائي بحزم ، لأجد نفسي فعلاً في غرفة زرقاء الجدران ، زرقاء السقف ، زرقاء الستائر ، وقد أضيئت بمصباح على منضدة كبيرة ، ومصباحين آخرين قائمين كل في ركن ، يلقيان الضوء على الأرض. وقد نبهني ذلك إلى السجاد الكاشان الذي ازدانت به أرض الغرفة – وكانت كبيرة بعض الشيء ، على قلة أثاثها.»[1]

وبعد مدة وجيزة يترك وحده في تلك الغرفة ، ويعجز أيضاً عن فتح الباب مهما حاول ، مما يزيد ألمه : «أختنقت غيظاً ، وجعلت أركله بقوة بقدمي. انهم يعذبونني. لست أدري لماذا. ما الذي يريدون مني ؟ ركبتاي لا تطيقان حملي. انني أنهار لصق الباب ، وأتكوم على السجادة الكاشان. وأحاول جاهداً ألا أغيب عن الوعي. وصحت أخيراً بصوت انطلق بكل عنفه وعزيمته من حنجرتي : «يا أولاد الكلب ، أخرجوني من هنا ! أخرجوني !».

سقط وجهي على السجادة ، وأحسستني اتنشق الغبار وفمي فاغر ، ولا أستطيع الحركة ، وقلبي يدق بعنف على ضلوعي.»[2]

وتستمر تلك المهزلة التي وضع فيها هذا الشخص ، وينقل من دوامة لأخرى ، فعندما حاول الخروج ثانية من هذه الغرفة سحب الستارة وإذا بباب أزرق خلفها ، وما أن وضع يده على قبضة الباب وأدارها حتى انفتح. لكن الخروج من تلك الغرفة لا يعني الخلاص والنهاية ، بل يعني الدخول في دهاليز أخرى تربكه وتثير دهشته في كل مرة : «دخلت إلى غرفة أخرى أشبه ما تكون بغرفة انتظار في عيادة طبيب : فعلى امتداد الجدران الأربعة الشديدة البياض مصاطب منتظمة لجلوس المراجعين – الذين لم يكن هناك منهم أحد في تلك اللحظة. وقد عُلقت على الجدران صور مطبوعة بالألوان لأمهات ورديات الخدود يرضعن أطفالهن ، ولقطط سيامية سمينة ازدانت أعناقها بالأشرطة البنفسجية ، مما أكد لي انطباعي بأنها غرفة لانتظار المرضى. هل كانت الغرفة الزرقاء هي عرفة الطبيب ؟ أم أن الباب الذي في الجدار المقابل يؤدي إلى غرفته ؟ يممت شطره رأساً ، وفتحته. غرفة أخرى بيضاء الجدران ، ولكن خالية من كل أثاث ، فيما عدا كرسياً واحداً جلس عليه شاب وسيم ، يرتدي مريولاً أبيض ، وفي يده كتاب يقرأ فيه. لعله الطبيب ؟ أو المرض ؟»[3]

---

(١) جبرا ، الغرف الأخرى ، ص٤٨.

(٢) المصدر نفسه ، ص٥٢.

(٣) المصدر نفسه ، ص٦٧.

هكذا هي الحال مع هذا الشخص الذي نجهل اسمه الحقيقي كما يجهله هو ، فقد تعرض للكثير من المفاجآت التي لا تتوقف ، وعندما قابل ذلك الطبيب الذي يدعى راسم عزت ، طلب إليه أن يدله على طريق يستطيع من خلاله الخروج من هذه الدوامة : «واتجه نحو باب جانبي ، أبيض الطلاء ، لم أكن انتبهت له ، وخرجنا معاً إلى دهليز عريض ، مضاء ، وقادني إلى درج صاعد ، وقال :

- «ما عليك إلا أن تصعد هذا الدرج إلى الطابق الأعلى ، ثم تنعطف إلى اليسار. وستجد بعد مسافة قصيرة درجاً ينزل إلى الأسفل عليك به ، لأنه أقصر السبل إلى الخارج.»[1]

ورغم أنه لم يكن واثقاً تماماً من هذا الطبيب فإنه مستعد لفعل أي شيء في سبيل الخروج ، والخلاص من هذا السجن الذي لا يعرف لوجوده فيه سبب. فينتقل من دهليز إلى آخر ، ومن درج إلى آخر ، لكن عبثاً يحاول. فلن يستطيع الخلاص بهذه الطريقة وبإرادته ، بل دائماً يجد من هو له بالمرصاد ، خاصه عليوي أبو الأزرار الذي لطالما كرهه وحقد عليه بسبب المكر والخبث اللذين يتصف بهما ، وقد اصطحبه هذه المرة إلى مكان غريب أيضاً يقول : «في نهاية الرواق ، عند باب فخم كثير النقوش ، فتح لي أحد المصراعين العاليين ، ودفعني برفق إلى الداخل ، وأغلق المصراع ورائي. دلفت وحدي إلى الصالة الكبيرة ، وقد توسطتها مائدة مستطيلة ، تعلوها ثريا هائله بأنوراها وبلورها. وجلس حول المائدة قرابة ثلاثين رجلاً وامرأة نهضوا جميعاً حالما رأوني أدخل. وهتف رجل مهيب الطلعة ، أشيب الشعر ، في أواخر خمسيناته ، من على رأس المادة :

- «أهلاً ، أهلاً ، دكتور ! تفضل هنا ، إلى يميني ... قلقنا عليك يا رجل تأخرت !»[2]

وإذا به يفاجأ أنه مدعو للعشاء مع هؤلاء الأشخاص الذين لا يعرف أياً منهم. وتستمر رحلة عذابه تلك ، وجهله الحقيقة ، إلى أن تنتهي بذلك الشخص الذي كان في استقباله في المطار أو في محطة القطار ، وقد أخبره أنه سيكون «ضيف الشرف في حفلة العشاء التي يقيمها نادي الفكر في فندق المريديان.»[3]

وهكذا يتضح أن ذلك المبنى أو بالأحرى السجن ، كان غريباً بكل ما فيه : سواءً بأشخاصه ، أو غرفة المتعددة التي تربطها ببعضها دهاليز ، وممرات يصعب على الشخص ادراكها ومعرفتها. حتى أثاث هذه الغرف كان غريباً أيضاً. ومن الأماكن الغريبة أيضاً في هذه الرواية ذلك المكان الذي يدعى

---

(١) جبرا ، الغرف الأخرى ، ص٥٧.

(٢) المصدر نفسه ، ص٨٨.

(٣) المصدر نفسه ، ص١٣٨.

الأرشيف. فقد اصطحب عليوي نمر علوان إلى ذلك المكان ليتأكد من حقيقة اسمه ، لكنه فوجيء بقذارة الأرشيف الذي بات وكأنه مهجور ، حتى أصبح مرتعاً للحشرات : «وجرّ دُرْجاً كبيراً مليئاً بالأضابير. ولكنه كان مليئاً بأشياء أخرى ، لم يتوقعها عليوي. إذ انطلقت من بين الأوراق صراصير سمينة من أحجام مختلفة ، ورأيت على الأقل عقربين سوداوين ضخمين يخرجان من جانب الدرج ، وزحفت عدة عظايا برصاء إلى الخارج كأنها تريد استنشاق الهواء -مما جعلني فزعاً اقفز عن رصيف الحركة. وقد لمحت لحظتئذٍ بضع حيايا صفراء صغيرة ترفع رؤوسها من بين الأضابير ، وتتمايل بها ...»[1]

الأصل في الأرشيف أن يكون مخصصاً لحفظ الأوراق الثبوتية الهامة ، وليس أن يكون مرتعاً للحشرات من كل نوع. وإن دلّ هذا على شيء فهو يدل على تردي أخلاق البشر في مثل هذا العصر، فهذه الأشياء المادية هي تعبير عن جوانب اخلاقية كثيرة عاث فيها الفساد ، وأصبحت بالية ، وتثير الاشمئزاز في النفس. ومع كل هذا وذاك فإن لهذا المبنى الذي تميز بغرابة التصميم ، وغرابة الأحداث التي درات فيه ، جمالياته وخصوصيته التي ميزته عن باقي الأماكن.

(ج) **المقهى :**

يعد المقهى من الأماكن الشعبية التي يقصدها الناس لتمضية الوقت والترويح عن النفس. و«في التشكيل الظاهري لفكرة المقهى تكمن مقولة الوعاء حيث لا يركن بساكنيه المؤقتين ، بل يسوح بهم في ربوع أمكنة أتوا منها وسوف يرحلون إليها. هي ذي المخيلة الشعبية التي تتجمع أوصالها في ذلك الوعاء فتكسبه تشكيلة جمالية خاصة.»[2]

وتختلف أشكال المقاهي من مكان لآخر ، فمنها المقهى الشعبي الذي يتواجد «في الطرف حيث يسحب خلفه محلة شعبية متزاحمة البيوت ، متداخلة الأزقة ، عندئذ يكون المقهي نهاية مكانية لتلك السلسلة المتلاحمة وهي بهذه الوضعية تستجمع قواها الذاتية لتوفر لوناً من الراحة ، تصنعها حرفيات الشكل الذي يجمع بين باحة الدار الواسعة والاطلالة على الشارع من جهات ثلاث ، يضاف إلى ذلك أن المقهى ، في مكانها الشعبي تعتبر نقطة ارتكاز لنهايات الشوارع ، وعندما تفتح المقهى جهاتها الثلاث التقاء لتلك الامتدادات وانتهاءً بها.»[3]

وقد كان للمقهى أهمية في حياة أبطال جبرا ، بدأت في رواية "صراخ في ليل طويل" بـ "مقهى الحديقة" فقد كان بطل الرواية أمين يرتاد هذا المقهى بكثرة ، وفي وصف لموقف هذا المقهى يقول أمين :

---

(١) جبرا ، الغرف الأخرى ، ص٨٧.

(٢) ياسين النصير ، الرواية والمكان - الموسوعة الصغيرة ١٩٥ ، ص٤٠.

(٣) المرجع نفسه ، ص٤١.

«كان على المرء أن يلج زقاقاً ضيقاً معتماً ، تفوح منه رائحة القمامة المتراكمة ، ثم يعرّج يميناً ، فيرى وراء بوابة صنعت من قضبان ودوائر حديدية حديقة مقاعدها وموائدها من حديد ، وفي وسط حي أدارت له الظهر بضع عمارت صخمة.»[١]

والجلوس في المقهى يتيح المجال واسعاً أمام الخيال ليرحل بصاحبه إلى عالم الذكريات. يقول أمين : «فلما جلست إلى إحدى الموائد خطرت ببالي الآصال والعشيات الطوال التي قضيناها أنا وسمية في استسلام ، ونحن نعزف اسطواناتنا المحببة.»[٢]

كذلك فإن الجلوس في المقهى قد يمنح الشخص «راحة نفسية لا تشبه تلك التي يعيشها المرء في بيته المزدحم فالجالس في المقهى يستطيع أن يمد بصره ، حتى وهو يعمل ، كما يستطيع أن يمد بفكره خاصة وأن الجلساء فيها أتوا من أماكن عائلية ووظيفية ليست مهيأة لأن تبتدع أحاديث خارج نطاق محيط الأسرة أو العمل.»[٣]

ويلتقي أمين بأصدقاء له في ذلك المقهى ويجلس معهم ليتبادلوا الحديث . وهؤلاء الأصدقاء هم : رشيد بطرس وزوجته دانية وهو صديق قديم لأمين ، وفارس الطيبي وهو رسام ، وعمر السامري الشاب العجيب الذي نبغ في الدراسة فتخرج في الجامعة قبل أن يبلغ العشرين. وكانوا يناقشون موضوعات متعددة مثل الكتابة في الصحف ، والمرأة ، ولوحات الرسم إلى غير ذلك من الموضوعات.[٤]

وفي رواية "صيادون في شارع ضيق" يطل علينا المقهى بحضوره المهم ، إذ بات الذهاب إليه هدفاً يسعى إليه سكان مدينة بيت لحم أثناء محنتهم. ففي فترة الحرب وعندما كان اللاجئون يؤمون بيت لحم بأعداد هائلة ، وعندما كانت الكهرباء قد قطعت عن المنازل «كان صاحب مقهى بارع قد وضع في ساحة البلدة مذياعاً يعمل بالبطارية مع مكبر صوت. فقد أصبحت أجهزة الراديو قطعاً من الأثاث لا نفع منها منذ أن قطعت عنا القوة الكهربائية في القدس الجديدة. وهكذا كان الناس يتجمعون آلافاً في الساحة لسماع الأخبار من مذياع المقهى ثلاث مرات في النهار : في الثامنة والثانية والسادسة. وحين كانت محطة الاذاعة تعلن الوقت بدقاتها الست المعتادة كان السكون يخيم على الجمهور المصغي المتلهف لخبر سار واحد.»[٥]

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، صراخ في ليل طويل ، ص٢٩.

(٢) المصدر نفسه ، ص٣٠.

(٣) ياسين النصير ، الرواية والمكان – الموسوعة الصغيرة ١٩٥ ، ص٤٢.

(٤) راجع "صراخ في ليل طويل" ، ص٣٤-٤٤.

(٥) جبرا إبراهيم جبرا ، صيادون في شارع ضيق ، ص٢١.

كان هذا حال المقهى في فلسطين ، عندما كان يقيم فيها جميل فران. أما عندما يرحل إلى بغداد فإنه يرى أن المقهى هناك مختلف عنه في فلسطين. فهو مكان يلهو فيه الرجال ، والراديو فيه وضع من أجل التسلية والترويح عن النفس. يقول جميل : «وعندما انحنيت فوق الشرفة وجدت أنه كان على الجانب الذي أنا فيه من الشارع ، وعلى مبعدة أقل من عشرين ياردة ، ثمة مقهى صيفي يعج بالرجال ، وأنه كان فيه جهاز راديو لا ينقطع عن العمل.»[1]

وأثناء تجوال جميل في بغداد اكتشف أنها مليئة بالمقاهي. يقول : «وعبرت ساحتين أخريين على الأقل ماراً بعدد كبيرمن المقاهي التي يزيد زبائنها عن طاقتها.»[2] إنها لظاهرة غريبة بعض الشيء على جميل الذي لم يعتد رؤية هذا الكم الهائل من المقاهي المزدحمة بالزبائن. لكن الظاهرة الأكثر غرابة عنده هي رؤية النساء يجلسن مع الرجال في المقهى : «كان زقاقاً طويلاً تتتابع الأبواب فيه بسرعة على الجانبين ، وفيه مقهى صغير يجلس فيه بعض الرجال بهدوء مع عدد من النسوة ، والجميع يرتشفون الشاي من الاستكانات .. وقد غطت النسوة المصبوغات الوجوه الأرضية المرصوفة ، وملأن المداخل والنوافذ.»[3]

ويصبح المقهي مكاناً للتعارف ، وللتخلص من الوحدة ، إذ يتعرف جميل إلى شاب يدعى حسين عبد الأمير ويدعوه لشرب الشاي في احدى المقاهي : «كنا قد وصلنا إلى ساحة في احدى زوايا مقهى كبير - أو «كازينو» كما يقال لتلك الأماكن.

- قال : «ما رأيك في استكان شاي في هذا الكازينو» ؟

فترددت في البداية ، ... ولكن المقهى كان جذاباً ، وكنت أريد أن أتحدث إلى أحد ، أو أن يتحدث إليّ أحد. ولا شك أن صاحبي كان لا يقل عني وحدة ، ذلك أنه كرر الدعوة فقبلتها.»[4]

وقد وصف جميل صاحب المقهى وبعض أثاث هذا المقهى قائلاً : «مررنا حين دخلنا برجل مستدير الكرش ، يرتدي زبوناً (قنبازاً) وعمامة ، ويجلس في المدخل ، خلف منضدة صغيرة مشققة فوقها وعاء نحاسي كبير رتبت فيه قطع النقود الصغيرة على هيئة خطوط دودية متوازية تلتف في نصف دائرة بمحاذاة حافة الوعاء. كان هذا الرجل هو صاحب المقهى ، وكان الزبائن يدفعون له السعر المقرر

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، صيادون في شارع ضيق ، ص٢٩.

(٢) المصدر نفسه ، ص٣٢.

(٣) المصدر نفسه ، ص٣٣.

(٤) المصدر نفسه ، ص٣٦.

(٢٠ فلساً) عندما يخرجون ، ويتلقون منه سيلاً من كلمات الشكر ينطقها صاحبنا البدين بصدق وحرارة. وراقبته بعد أن جلسنا عند منضدة صغيرة هي الأخرى مشققة ، ومغطاة بالآثار الدائرية لاستكانات الشاي الكثيرة. أحياناً كان يبدو وقوراً ، كصورة للحكمة ، كبوذا ، إلى أن يقول له أحد الزبائن المغادرين شيئاً يضج له بالضحك ، فيتحول بوذا إلى سايلينس ، ويطلق فيضاً صاخباً من الكلمات المرحة.»[1]

من الملاحظ أن أثاث المقهى يمتاز بالبساطة والقِدم نوعاً ما. لكن رؤية صاحب المقهى تثير الراحة في نفس جميل حتى وصفه بتلك الصورة. ويتحول المقهى فيما بعد إلى «ملتقى الولادات الفكرية ومنطلق لها كذلك»[2]. فها هو جميل بعد تعرفه بحسين وعدنان يذهب معهما إلى المقاهي كثيراً ويقضون الكثير من الوقت في الحديث عن أمور كثيرة تهمهم لا سيما السياسية. يقول جميل عن عدنان : «في المقاهي والشايخانات كان عشاقه وحاسدوه ، متملقوه وثالبوه ، يتحلقون حوله لسماع آخر قصائده ، وآخر مغامراته ، وآخر آرائه السياسية. لم يعرف أحد على وجه التأكيد إن كان «تقدمياً» (والطامحون للشهرة من الشباب يبدأون عادة بادعاء ذلك الاسم) أو «رجعياً». بل وصل الخبث ببعضهم حد اتهامه بأنه مخبر ينقل الآراء السياسية للمعجبين به إلى دوائر الشرطة السرية.»[3]

ويواصل عدنان حديثه في المقاهي ، وإلقاءه القصائد. فقد ألقى ذات مرة قصيدة في مقهى يطل على دجلة : «"إن تعظّمك النساء ..." بدأ عدنان. ثم تنحنح ليجلو حنجرته ، وأرسل نظرة لها معناها في الحلقة الصغيرة من الشباب الجالسين حوله ، وقد أضاء وجهه وتوترت عيناه واتسعتا. فأدركوا في الحال أنه يبغي أن يتلو آخر ما نظم من شعر. كان «الكازينو» المطل على دجلة يكاد ينفتق بمن فيه ويبحّ باللغط والضجيج. والاستكانات ترنّ ، والنرد يطقطق ، وقطع الدومينو تقع على الموائد في طرقات متعاقبة ، والراديو يعلو بجئيره فوق الجميع. ولكن حلقة عدنان سكتت لتصرف عن آذانها ما استطاعت كل صوت سوى صوته ، وقد علا كصيحة فوق هدير البحر ، ويمناه بأصابعها الممتدة تعلو وتهبط بإيقاع:

"إن تعظمك النساء"...»[4]

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، صيادون في شارع ضيق ، ص٣٦-٣٧.

(٢) ياسين النصير ، الرواية والمكان ، الموسوعة الصغيرة ١٩٥ ، ص٤٢.

(٣) صيادون في شارع ضيق ، ص٤٥.

(٤) المصدر نفسه ، ص٨٩.

وقد استمتع الحضور كثيراً بتلك القصيدة ، وذلك لما يتمتع به عدنان من براعة في الإلقاء ، لذلك فهو يقول : «ما نفع تلاوة الشعر إن لم تكن درامية أو أشبه بصوت الوحي ؟»[١] ودار نقاش بين ثُلة الأصدقاء حول محتوى تلك القصيدة.

وفي المقهى ولا سيما في مثل هذه التجمعات الرجالية ، «تصبح المقهى المكان الذي يتزاور فيه الناس خارج نطاق الأسرة ، وضمن هذه التشكيلة الاجتماعية تصبح المقهى جزءاً من تركيبة المدن الصغيرة التي ما زالت تحتفظ بقدر كبير من القبلية وقدر آخر من التحرر الآتي بفعل السكن والعمل. وفي دوامة وسطيتها هذه لن تشهد المقهى صراعات كبيرة ، ولن تكون ميداناً لصراعات كبيرة أخرى ، لكنها تشكل نواة للإنطلاق إلى رحم المجتمع.»[٢]

وجد جميل أن أمور السياسة تشغل بال الكثيرين في المقاهي ، لدرجة أن يراهم يناقشونها هناك : «أما هذا المساء ، فالظاهر من حديث جلسائي في الكازينو ، أن هناك أمراً أو اثنين مما يشغل بال بعض الناس ، غير الحب. أينما ذهبوا ، وجدتهم يحملون كتباً هرأتها الأصابع ولوّثها عرق اليدين ، يجلسون عليها أو يضعون عليها استكانات الشاي ، ولكنهم يقرأونها ويعيدون قراءتها ، ويحتدمون في الجدال حولها ، كأنها نتاج عبقري من أذهانهم. ولكن كثيراً ما كان يسئمني في مثل تلك الحلقات أن أراهم يثورون ويتشاجرون جرّاء أفكار أولية. وكنت في شيء من إرهاق الإرادة أضع نفسي مكانهم لأذوق نشوة اكتشاف أفكار مهزوزة كتلك لأول مرة.»[٣]

لم يكن المقهى لأغراض التسلية فقط ، بل كان ملتقى الأصدقاء لمناقشة القضايا الهامة التي استحوذت على اهتمام العامة والخاصة من أهل الفكر والسياسة.

أما في رواية "السفينة" فكان المقهى ملتقى العشاق ، فعندما توقفت السفينة في ميناء نابولي نزل عصام السلمان ولمى في المدينة للتجوال فيها وقضاء وقت ممتع ، فقرّرا الجلوس في أحد مقاهي تلك المدينة الساحلية : «كنا قد بلغنا مقهى انتشرت كراسيه الحمراء وموائده السوداء على الرصيف. فجلسنا إلى مائدة مظللة ... طلبنا من النادل قهوة "اسبرسو".»[٤]

---

(١) صيادون في شارع ضيق ، ص٩٠.

(٢) ياسين النصير ، الموسوعة الصغيرة ، ١٩٥ ، ص٤٤.

(٣) صيادون في شارع ضيق ، ص٩٤-٩٥. وراجع ص ٩٦.

(٤) السفينة ، ص١٦٢-١٦٤.

وفي المدينة نفسها يلتقي فالح وإميليا لكن في مقهى آخر. تقول إميليا : «قال فالح : «لنتناول الفطور في أحد هذه المقاهي القريبة من البحر. ما أطيب الأرض الصلبة تحت القدم !»

في المقهى ، جلسنا قرب النافذة العريضة. لم يكن المقهى بادي النظافة بكراسية المهترئه وموائدة الحديدية الملونة. ولا كان رواده القلائل - وهم يتخاطبون علياً بلهجة نابولي الخشنة ولهجات أخرى لم أستطع تحديدها - ممن يركب المرء البحر لرؤيتهم في ساعات الصباح الأولى.»[١]

لقداقتصر المقهى في هذه الرواية على مقاهي مدينة نابولي فقط واتسم بالجمال والأناقة أحياناً ، وبالبساطة والقدم أحياناً أخرى.

أما في رواية "البحث عن وليد مسعود" فليس للمقهى شأن كبير ، بل اقتصر ذكره على مرة واحدة عندما تحدّث وليد في مذكراته عن رحلة النساك التي قام بها مع مجموعة من رفاقة في الدير عندما كان صغيراً. يقول : «وفي الطريق مقهى يجتمع فيه عدد كبير من رجال البلدة بعد أن يعودوا من كدح النهار ، يدخنون النارکيلة ويلعبون الورق والدومينو. وفي أعلى باب المقهى فانوس كبير يلقي نوره الصارخ على الشارع. غير أن روّاده ، عند مرورنا كانوا منهمكين بلعبهم وضوضائهم ، فلم يلتفت إلينا منهم أحد.»[٢]

إن أهمية المقهى في هذا الموقف تكمن في خوف وليد ورفاقه من أن يكتشفهم رواد المقهى وهم في طريقهم إلى الكهف ، واقتصر حديث وليد على وصف الشكل الخارجي للمقهى ، وتعداد ما هو متوافر من مواد للتسلية والترفية عن النفس بعد يوم شاق من العمل. وهذا المقهى شعبي ، وهو مختلف عن المقهى الذي جاء في رواية "يوميات سراب عفان" والذي يعتبر مقهى للطبقات العليا أو المترفين. فقد خصص المقهى للقاء بين سراب عفان ونائل عمران ، فكان اللقاء الأول الذي تم بينهما في مقهى يدعى "الانسام" ، بعد أن قام نائل بدعوة سراب إلى هذا المقهى لتناول القهوة ، بعد أن التقيا صدفه يقول نائل : «كان فندوق "الانسام" على بعد مئتي متر أو أقل ، وكنت أرتاد مطعمه ومقهاه كلما احتجت إلى أخذ ضيف يزورني فجأة إلى مكان نأكل فيه ، لقربه نسبياً من منزلي. ما كنت أخشاه هو أن تعترض السيدة على مرافقتي إلى مكان عام ، والليل الشتائي قد هبط بسرعة.»[٣]

---

(١) السفينة ، ص١٨٥-١٨٦.

(٢) البحث عن وليد مسعود ، ص١١٣.

(٣) يوميات سراب عفان ، ص٩٩.

(د) **الملهى :**

الملهى مكان تختلف مواصفاته عن المقهى بعض الشيء ، فعادة ما يكون في الملهى فرقة موسيقية يصاحبها مغني أو مغنية ، وراقصة أو راقصات ، وتقام في الملهى الحفلات الغنائية الساهرة ، ويقدم فيه أنواع متعددة من المشروبات ، والمأكولات.

وانحصر الملهى في روايات جبرا في رواية "صيادون في شارع ضيق" وذلك عندما حاول عدنان طالب وحسين عبد الأمير الانتحار عن طريق رمي نفسيهما في نهر دجلة ، لكنهما فشلا في ذلك ، وكان هناك ملهى يقع بالقرب من الشاطىء الذي سقطا عليه بعد عملية الانتحار الفاشلة ، يقول عدنان " «وفي ملهى يقع على مبعدة ياردات منا كانت الموسيقى تنبض كالجنون فوق رأسي.»[1]

ويصف عدنان الطريقة التي ذهب بها إلى ذلك الملهى بعد أن اطمأن على وجود المحفظة في جيبه رغم أنها مبتلة : «سرت بمحاذاة سور الملهى الذي يوازي ضفة النهر ، واستدرت عند التقاء طرف الجسر بالضفة واتجهت نحو المدخل. ونظر الرجلان الموكلان بمنضدة النقود ، بوجهيهما غير الحليقين اللذين أتلفهما الجدري ، نظرا إليّ باحتقار ، فقلت : «أبدو مبللاً تماماً ، ها ؟» وأخرجت ورقة مبللة من محفظتي.

فقال أحدهما : «ماذا ؟ هل وقعت من الجسر ؟» وضحكا.

قلت : «نعم».

قالا : «مئة وخمسون فلساً». وأخذا الدينار الرطب وأعطياني بقيته قطعاً نقدية مع تذكرة صفراء.»[2]

ويشرع عدنان بوصف هذا الملهى ووصف الزبائن والراقصات : «كان الملهى الصيفي فسيحاً خافت الأضواء باستثناء المسرح المضاء بالنيون ، حيث جلس أعضاء الفرقة والفنانات يؤدين أدوارهن. وعلى الرغم من الخضرة والعشب ، فقد كانت تلك جنينة بلا زهور - إلا إذا تكرم المرء وأطلق اسم الزهور على تلك المجموعة المتعبة من الراقصات والمغنيات بوجوههن الصفيقة المطلية ، وأعينهن التي تغازل الزبائن. وبدا أن المناضد كلها محجوزة ، والجميع يتكلمون بصوت عالٍ كلاماً لا ينتهي. كانت هناك أنثى ترقص بمرافقة العود تحت أضوء المسرح وتهز ثدييها وبطنها. بينما مدّ رجلان يجلسان عن يميني عنقيهما فوق المنضدة المثقلة بالطعام والشراب ، وعبرا بصوت عالٍ عن إعجابهما بقوام

---

(١) صيادون في شارع ضيق ، ص ٢٤٧.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٤٨.

الراقصة. وكان هناك، بمحاذاة الجدران، ألواحٌ منعزلة يفصلها بعضها عن بعض المتسلقات والشجيرات المشذبة بعناية وشجيرات العنب أحياناً - عرائش حقيقية يمكن أن تدعى لها الآرتيستات لخلوة منعزلة (غالية الثمن) تقرع أثناءها الكؤوس على الكؤوس.»[١]

لقد جاء الوصف هنا موجزاً لكنه يعطي صورة عن طبيعة ذلك الملهى وعن رواده، بالإضافة إلى أن ذلك الملهى كان أول مكان لجأ إليه عدنان بعد أن كتبت له الحياة مرة أخرى.

(٢) المكان المفتوح :

(أ) الصحراء :

تمتاز الصحراء «بذلك الخلاء الواسع المترامي العجيب الخالي من معظم مظاهر الحياة النباتية والحيوانية، وذلك إلى جانب ندرة الماء وارتفاع الحرارة التي تؤدي إلى تبخر جزء كبير جداً مما قد يسقط عليها من أمطار متفرقة، والأخطر من ندرة الأمطار هو عدم انتظام سقوطها.»[٢]

وللصحراء مَعْلم بارز في الذاكرة العربية، لأنها تشكل جزءاً كبيراً من أراضي الوطن العربي، وكان الاهتمام بها قديماً في مجال الشعر، وهو اهتمام محاط بكثير من الأهمية، غير أنها لا تحظى بمثل ذلك الاهتمام الآن. إذ أن «بواكير التأليف الثقافي العربي لم تعرف أعمالاً روائية أو شبه روائية جرت أحداثها في الصحراء، ورغم هذا فقد تسللت الصحراء إلى تلك الأعمال بأشكال مختلفة، كان أبرزها استعارتها لتصوير بعض النزعات المصطبغة ببعض ما ترسب في نفوس الكتاب العرب، من ولع خاص، سكبته الرومانسية الغربية على الطبيعة.»[٣]

لقد أعطى جبرا للصحراء في مجموعة من رواياته خصوصية معينة، فتوفيق الخلف، أحد أبطال "صيادون في شارع ضيق"، بدوي من الصحراء، لكنه يزور بغداد من حين لآخر ليجتمع برفاقه في مقاهي بغداد، حيث يناقشون أموراً تهمهم، وها هو يقول: «يسعدني أن أراكم، كلما عدت من مضارب العشيرة، ما زلتم تتكلمون. ليس هناك مثلنا في الكلام.»[٤]

---

(١) صيادون في شارع ضيق، ٢٤٩.

(٢) صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، ص١٥.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٩.

(٤) جبرا إبراهيم جبرا، صيادون في شارع ضيق، ص٩٥.

وتوفيق الخلف هذا له موقف سلبي من المدينة ، ويدعو للعودة إلى الصحراء ، لكن رفاقه لا يوافقونه الرأي ، فعبد القادر يقول : «هل عدنا إلى سخافاتك مرة أخرى ؟ ألا يكفينا أن الصحراء منذ قرون تلتهم مدننا وأراضينا الخصيبة ، فتريد منّا أن نكفّ عن مقاومتها؟»[١]

ويرى توفيق الخلف أن المجد الذي حققه العرب في أول أمرهم كان سببه الصحراء ، وأن فسادهم سببه المدن التي فتحوها . وهو يتساءل ويجيب : «ما الذي كان مصدر قوتهم أول الأمر ؟ الصحراء. الصحراء معقلنا وحصننا ، خبزنا وماؤنا . وما الذي سيعيد للعرب إذن بأسهم وعزيمتهم ؟ الجواب واضح : العودة إلى الصحراء. العودة إلى خشونة الصحراء وسنتها الأخلاقية. العودة إلى فكرتين أوليتين : الشرف والشجاعة.»[٢]

إن تعصب توفيق للصحراء يجعله لا يرى الحقيقة. فلم تكن المدينة يوماً سبباً للفساد ، بل سوء استخدامها هو الذي أوصل العرب إلى تلك الحال. ولم تكن الصحراء سبباً في مجد العرب ، لكن الناس يختلفون من جيل لآخر ، فربما استطاع العرب قديماً أثناء عيشهم في الصحراء تحقيق المجد والانتصارات لكنهم لا يستطيعون فعل ذلك الآن. ولاثبات هذا يقول عبد القادر في رده على توفيق : «لو سمعك أعداؤنا لعشقوا كل كلمة فهت بها».

- «ماذا تعني» ؟
- «أعني أن الصهاينه يتمنون لو نعتقد نحن بأن علينا جميعاً أن نعود إلى الصحراء»[٣]

لهذا السبب وغيره يرفض عدنان وعبد القادر والآخرون فكرة العودة إلى الصحراء ، التي باتت تعني لهم العودة إلى التخلف ، والبداوة التي تخلو من التقدم والتطور الذي أصبح سمةً تميز هذا العصر. لذلك نرى عبد القادر يقول : «نحن بداية عصر جديد ، وما نحن بالرومانسيين. لن نعود للطبيعة أو الصحراء أو القبيلة أو أي شيء آخر تريد ارجاعنا إليه ، يا توفيق. من هنا نبدأ : من قلب المدينة ، بوثبة إلى الأمام.»[٤]

هذا ما يراه عبد القادر صواباً ، أي إذا أراد أحد الاصلاح فلا يعني هذا العودة إلى الطبيعة أو الصحراء ، إنها لن تصلح ما أفسده الزمن ، بل الانطلاق من مركز الخلل ، أي من المدينة هو الصواب حسب رأيه.

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، صيادون في شارع ضيق ، ص٩٧.

(٢) المصدر نفسه ، ص٩٨.

(٣) المصدر نفسه ، ص٩٩.

(٤) المصدر نفسه ، ص١٩٠.

وفي رواية "السفينة" ينظر وديع عساف إلى الصحراء نظرة حقد وازدراء ، لأنه أرغم على ترك وطنه الذي يتميز بجمال الطبيعة وسحرها ، ويأتي ليعيش «بين لواهب الصحراء وزعيق المدن البترولية».[١] لكنه في موقع آخر من الرواية نفسها ، وعندما يكون في قمرته الصغيرة ، ويدرك أن وجوده فيها أصبح عبثاً ، وأن لا فائدة منه ، نراه يقول : «ربما كان غيرنا - رحالة انجليزي ، أو فرنسي ، يقطع الربع الخالي مثلاً ، يغامر بحياته في رمال البوادي ، محاولاً السيطرة على لغة تعصى على لسانه وحنجرته ، ويجد متعة في شرب حليب الناقة بعد أن يغسل وعاء الحليب ببولها . ما الذي نعرفه نحن عن صحارينا ، والفيافي المفتوحة للمغامرين من خلق الله ، والمغلقة دوننا ، عن البدو مثلاً من أمتنا ، هؤلاء الذين يرسمون معالم الطريق وسط اوقيانوس الرمال بكومة من الحجارة ، كمن يرسم مسار هذه السفينة على الموج بفلينة عائمة ... هؤلاء المغامرون ، هل يبحثون عن النفط ؟ ربما . عن المعادن ؟ ربما . يمسحون ما أهمله حتى الله من أرض ليرسموا له خطوط طول وعرض شرقاً وغرباً على خريطة ؟ ربما يخدمون أغراضاً خفية لدولهم ؟ ربما . المهم أنهم يقذفون بأنفسهم في بوادي المجهول ، ليعودوا بما يمكن أن يعلم ، ويحدد .»[٢]

فهو هنا يدرك أن الهروب إلى البحر ، ووجوده على ظهر هذه السفينة لهو مضيعة للوقت في حين أن غيره مثل رحالة انجليزي يقطع الصحاري العربية ويجوبها ، ويكتشف خباياها ، ليتعلم ويكتشف شيئاً جديداً . فهو يرى أن العرب لا يعرفون قيمة صحرائهم ، لذلك لا نراهم يقومون بالكشف عن خباياها ، حتى من يعيش منهم في الصحراء أمثال البدو . هذه هي نظرة وديع عساف للصحراء ، وهي نظرة تراوحت بين الشعور السلبي تجاهها لأنها كانت الوطن البديل ، وبين الشعور بأنها مهملة من قبل أصحابها ، والشعور بالغيرة من الأجانب الذين يأتون للقيام بالمغامرات في أرض ليست لهم ، ويعودون لأوطانهم عودة المنتصر ، لما حققوه من اكتشافات ، لو اكتشفها العرب أنفسهم لما أدركوا قيمتها .[٣]

أما الصحراء في رواية "البحث عن وليد مسعود" فإنها تشكل المنطلق الذي اتخذه وليد للعبور إلى عالم آخر غير عالمه الذي كان يعيش فيه ، فهذه الرواية تتخذ «البادية العراقية معبراً لوليد مسعود ينطلق عبره إلى الأردن وسوريا وفلسطين والعالم الخارجي، وتتخذها أيضاً بداية لضياعه وغيابه الذي بدا أبدياً، فآخر الآثار المادية التي وجدها الباحثون عنه ، هي سيارته التي تركها»[٤] «على قارعة الطريق الصحراوي الذاهب إلى سوريا ، على بعد حوالي خمسين كيلو متراً غربي الرطبة».[٥]

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، السفينة ، ص٢٤ .

(٢) المصدر نفسه ، ص٨٠-٨١ .

(٣) راجع المصدر نفسه ، ص٨١-٨٢ .

(٤) صلاح صالح ، الرواية العربية والصحراء ، ص٥٠-٥١ .

(٥) جبرا ، البحث عن وليد مسعود ، ص١٦ .

وبما أن الصحراء توحي بالضياع والتشتت فقد استغل الكاتب هذه الفكرة ليؤكد بلسان وليد مسعود أن الطريق «الصحراوية لا تنتهي ولا أريدها أن تنتهي»[١] مؤكداً بذلك أن الصحراء أبدية على حد قول البطل. ويتخذ وليد الصحراء مكاناً ليعاقب به صديقه كاظم إذ أنه اختطفه مرة إلى الطريق المؤدية إلى بعقوبة في ليلة شتائية «لن يجد فيها كاظم شجرة واحدة يتقي بها المطر»[٢]. وعلى العكس من هذا الموقف يتخذ وليد الصحراء مكاناً للتنزه عندما يصطحب وصال رؤوف في نزهة قصيرة لتقرأ عليه قصيدة كانت قد كتبتها ، تقول : «كان يسوق على غير هدى ، مبتعداً عن المدينة ، في طريقنا إلى الصحراء. "أمامنا الفلوجة ، فالرمادي ، فالصحراء ،" قال وليد.»[٣]

وبالرغم من عدم وضوح صورة الصحراء في هذه الرواية ، والاقتصار على الاشارات القليلة كما رأينا ، فإنها «اتقنت توظيفها لاطلاق جملة من الأفكار والرغبات العنيفة، كالضياع، والشعور باللاجدوى ، والجنون حباً. كما أن الكاتب استطاع في الرواية أن يتجاوز وظيفة الصحراء في التضييع الفردي ، ويطلقها إلى المستوى الإقليمي لدول المنطقة ، فنقطة ضياع وليد مسعود "الفلسطيني المطلق" ، وتحديداً حين تؤكد الرواية "فلسطينيته" تقع قرب الحدود المشتركة بين سورية والعراق والأردن ، وكأن الفراغ الصحراوي تجسيد بحت للفراغ السياسي ، وكأن الحركة في المكان المحدود تعبير دقيق عن حركة المراوحة السياسية المجانية التي تعيشها المنطقة ، وقدمتها الرواية على المستوى الفردي الذي يعيشه الفلسطيني وليد مسعود»[٤] عندما «رفضت السلطات الأردنية السماح له بالعبور ، فأعيد إلى الرطبة ، ثم أعادوه إلى الصحراء ، ثم أعيد إلى الرطبة»[٥].

(ب) البحر (السفينة) :

البحر نقيض الصحراء ، «وعلى الرغم من التناقض القائم بين جوهر البحر المتشكل من المياه وجوهر الصحراء المتشكلة من العناصر اليابسة الناشفة فإن اشتراكها في الخاصية الرحبية والقدرة على التضييع وابتلاع الحيوات ، جعل الروائيين يميلون إلى شيء ملحوظ من المقارنة التي تتجاوز اطار المجاز البلاغي ، بين الاتساعين الهائلين اللذين يرشحان ببقية العناصر المشتركة بشكل فيه قدر من الاضمار واللامباشرة.»[٦]

---

(١) جبرا ، البحث عن وليد مسعود ، ص٣١.

(٢) المصدر نفسه ، ص٦٤.

(٣) المصدر نفسه ، ص٢٦٤.

(٤) صلاح صالح ، الرواية العربية والصحراء ، ص٥١-٥٢.

(٥) البحث عن وليد مسعود، ص٢١٢.

(٦) صلاح صالح ، الرواية العربية والصحراء ، ص١٦٠.

وللبحر في روايات جبرا مكانه هامة إذ خصة بإحدى أهم رواياته ، "السفينة" التي تدور أحداثها على سفينة يونانية تدعى هيروكليز تجوب البحر المتوسط. وقد استهل جبرا الرواية بعبارة : «البحر جسر الخلاص»[١] موجزاً كل ما يريد قوله في هذه العبارة ، فالبحر بالنسبة لأبطال الرواية كان الجسر الذي يعبرونه للخلاص من هموم حياتهم ، وذلك لأن انفتاح البحر اللامحدود ، وسعته المطلقة ، ونقاء الهواء فيه، كلها أمور تساعد النفس على الراحة والاسترخاء والشعور بالانعزال عن العالم وهمومه ومشاكله ، حتى إن الناس في البحر سريعو التعارف والتصادق. يقول عصام السلمان : «ما أسرع ما تصادق الناس على البحر ، وتتوهم أن صداقتك هذه ستطول مدى العمر. الناس في السفينة يضحكون بسهولة ، ويحبون بسهولة ، ويعترفون بسهولة ، ثم ينسون كل شيء بسهولة.»[٢] فللبحر سماته وخصائصه التي تميزه عن باقي الأمكنة فهو «الطري ، الناعم ، الأشيب ، العطوف»[٣] كما قال عنه عصام. كذلك فإن «البحر خلاص جديد. إلى الغرب ! إلى جزر العقيق ! إلى الشاطىء الذي انبثقت عليه ربة الحب من زبد البحر ونفث النسيم.»[٤] ويتخذ عصام البحر رفيقاً له في ساعات وحدته في الليل. يقول : «خرجت وأنا ألعن ، خرجت والحقد يملأ البحر أمام عيني - البحر المظلم الرفيق ، الذي يصفق موجه الباخرة وشوشة ومعابثة.»[٥] فها هو عصام يضفي على البحر صفات الكائن الحيّ. فهو يصفق ، ويعابث ، وكذلك يفعل وديع عساف عندما يصف البحر : «هذا البحر الأزرق يتألق ، غير مكترث غيرحافل ، أنا أعرف ذلك ، لأنه يظن أنه يجمع حضارات الدنيا على شطآنه. ولكنه يحمل أيضاً لطعات من شاطئنا تجعله على هذا التألق ، هذا الحسن. أنا أحب البحر المتوسط ، وأركب السفينة فيه ، لأنه بحر فلسطين، بحر يافا وحيفا ، وبحر هضاب القدس الغربية وقراها. فأنت إذا صعدت هضاب القدس ونظرت غرباً ، لن تعرف أين تنتهي الأرض وأين يبدأ البحر وأين يلتقي الاثنان بالسماء. فهي ثلاثتها متداخلة متمازجة- ومتماثلة. هذه الزرقة هي الشيء الوحيد الذي يلطف من غربتي.»[٦] إن وديع عساف يعتقد أن هذا البحر يستمد جماله من شواطىء فلسطين ومدنها الساحلية. غير أن الذي يؤثر في وديع أكثر ، هو زرقة هذا البحر التي تجعله يتصل بأرضه من جديد بعد أن انفصل عنها.

ويصف وديع عساف السفينة أثناء سيرها في البحر غير مهمل الأسماك التي تظهر بين الفينة والأخرى قائلاً : «كان من عادتنا ، قبل الغداء ، إن لم يكن البحر مضطرباً ، أن نذهب - وقد يكون معنا عصام وجاكلين - إلى مقدمة السفينة ، ونتكىء على الحاجز عند الجؤجؤ بالذات وننظر إلى أعماق المياه

---

(١) السفينة ، ص٥.
(٢) المصدر نفسه ، ص٢٨.
(٣) المصدر نفسه ، ص٥.
(٤) المصدر نفسه ، ص٥.
(٥) المصدر نفسه ، ص١١.
(٦) المصدر نفسه ، ص٢٢.

التي تشقها السفينة ، بعنف متواصل ، فتبدو إذ تنشطر وتنساب على صفحتي السفينة الماردة أشبه بشيء حيّ يرفض التخلي عن حياته ، فيلتئم ثانية عند المؤخرة ، منقلباً إلى بياض مرمري مزبد مستطيل كذيل لا ترى نهايته. وكثيراً ما كنا نرى أسماكاً كبيرة في المياه الشفافة ممعنة في هربها من بوز الباخرة المسنون كأنها تهرب من وحش يريد التهامها. فتمعن زرافات في انطلاقها الرائع غير أنها تغلب أخيراً على أمرها ، فتنزاح إلى الجانبين ، وتختفي. وإذا بأسماك أخرى تدركها السفينة ، وتطاردها ، ونحن نرقبها ، كأنها في مباراة لا تنتهي.»[1]

إن وصف وديع عساف للسفينة على صفحة الماء لهو باللوحة الفنية أشبه. فهي صورة غنية بالتفاصيل والجزئيات. ويطالعنا محمود بغزله بالبحر : «ما أروع بحرنا هذا. أنظر أمواجه تداعبنا مداعبة المرأة عشيقاً نائماً في حضنها»[2].

لكن هدوء البحر وجماله لا يستمران ، بل تهب العواصف من حين لآخر ، جاعلة أمواج البحر في اضطراب يقلق المسافرين على ظهر السفينة. يقول وديع : «أفقت من النوم متأخراً ، وشعرت بأن البحر في اضطراب ، على غير ما عوّدنا منذ أول الرحلة. وقد بدا من النافذة أن الموج أعلى وأصخب مما كان عليه في الليل.»[3]

ومرة أخرى نرى وديع يسبغ على السفينة والبحر صفات الكائن الحي. يقول : «أشتد تململ البحر ، وهبت ريح حارّة لا يسمع لها صوت أول الأمر. ثم أخذت هباتها تزداد تكراراً وحدّة ، وترتفع لها ولولة تمازج صفق اللجج وهي تتعالى وتبيضّ وتتكدّر ، والسفينة تتمايل ثقيلة ، مكرهة.»[4]

فالبحر يتململ ، والسفينة مكرهة. وإضفاء مثل هذه الصفات على البحر والسفينة تجعل الصورة نابضة بالحياة ، تكاد تنطق لتفصح عما بها من معاناة ، فكأن البحر يعاني من وقع الرياح الشديدة عليه، والسفينة كأنها مكرهة على هذا الوضع أو تلك الحالة التي هي بها.

ويقول عصام أيضاً : «من النافذة رأيت البحر يهبط في خط مقعر هائل ، ثم ينفتح ويتعاظم ليصدم السفينة بثقله كله ، راشقاً زبده الفائر على الزجاج ، مطوحاً بها بحقد لئيم.»[5]

---

(١) السفينة ، ص٨٧-٨٨.
(٢) المصدر نفسه ، ص١٣١.
(٣) المصدر نفسه ، ص١٣٦.
(٤) المصدر نفسه ، ص١٣٩.
(٥) المصدر نفسه ، ص١٥٢.

هذه أيضاً صورة للبحر في حالة هيجانه ، وهي صورة نابضة بالحياة أيضاً ، فالبحر لئيم ويحقد لذلك فهو يطوّح السفينة بحقد دون رحمة أو رأفة بمن فيها. إن تلك العاصفة التي هبت في البحر قد جعلت معظم ركاب السفينة يصابون بدوار البحر ، مما جعلهم غير قادرين على الحركة ، وعلى أداء أعمالهم اليومية المعتادة ، لكن عصام يعود للغزل بالبحر بعد أن يهدأ قائلاً : «البحر العطوف ! لقد زمجر وعربد ، ونزا نزوة عملاق محروم ، ثم همد. أرعبنا بضع ساعات ، لئلا نستخف به ، ثم عاد إلى دعته وابتسامته.»[1]

وعلى النقيض من تلك الصورة المشرقة ، هناك صورة سوداوية مليئة بالتشاؤم تصدر عن فالح ، الذي يعاني من حالة نفسية صعبة ، لذلك فإن كل ما يشعر به من بؤس ويأس من الحياة يسقطه على البحر ، ومظاهر الطبيعة الأخرى ، فنجده يقول : «السفينة سجن ، قفص ، البحر وحش بغيض ، الشمس سوداء.»[2] هذه الصورة التشاؤمية لا تصدر إلاّ عن نفس كرهت الحياة ومقتتها. وقد أدى بها هذا الكره والتشاؤم ليس إلى الهروب الآني ، بل إلى الهروب الأبديّ . أي إلى الانتحار والموت.

تلك هي صورة البحر والسفينة كما رسمها أبطال السفينة ، تلك هي جماليات البحر كما نطق بها محبو البحر ، وكارهوه على السواء ، ومع كل هذا تبقى للبحر روعته وجماله ، وهذا ما قاله وديع عساف في آخر الرواية : «والبحر يشتد وهجاً وبريقاً تحت الشمس القائظة»[3].

وفي رواية "البحث عن وليد مسعود" كان البحر المكان الذي قابلت فيه وصال رؤوف مروان وليد مسعود. وكان ذلك في مطعم على شاطىء البحر في بيروت. تقول وصال : «في ظهيرة اليوم التالي جاءني إلى الفندق ، وخرجنا للغداء في مطعم على البحر ... لم تكن نظراته لتستقر في عيني أكثر من لحظة : يلتفت نحو البحر ، حيياً ، ولا يتكلم ، ويكاد لا يأكل.»[4]

وفي أثناء حديث وصال مع مروان تدرك جمال البحر وروعته ، بعد أن جعل جماله يثير في نفسها مشاعر مختلفة ، حتى شعرت أنها تندمج في هذا البحر. تقول : «وفي صمتنا انتبهت إلى البحر وهو يهدر حولنا ، ساطعاً ، لا يهدأ. البحر ينتمي إلى مروان ، إلى وليد ، وأحسست في تلك اللحظة أنه ينتمي إليّ أنا أيضاً ، لأنني أردت لنفسي أن تنغمر في لجج منها.»[5]

---

(١) السفينة ، ص١٥٣.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٢٠.

(٣) المصدر نفسه ، ص٢٣٢.

(٤) جبرا إبراهيم جبرا ، البحث عن وليد مسعود ، ص٢٨٠.

(٥) المصدر نفسه ، ص٢٨٢.

لقد شعرت وصال بالانتماء لهذا البحر مثلما ينتمي إليه مروان ووليد. البحر هنا يجعل وليد حاضراً داخل وصال ، مع أنه في الواقع غائب في بغداد. فهو غائب حاضر. وهذا إن دلّ على شيء فهو يدل على أن للبحر تأثيره السحريّ على نفسية وصال وعلى نفسية مروان على السواء. فها هي وصال تتغزل بالبحر قائلة : «كان الموج حولنا يتراكض فيضرب الصخور القريبة ، ويجعل من زرقته المندفعة بياضاً ضاحكاً يتلاشى زبداً ، ليلحق به المزيد من موج يتراكض.»[١]

إن زرقة البحر وصفاءه تثيران في النفس الراحة والاطمئنان لا سيما لدى وصال. ويأتي الموج ليجعل الصورة متحركة تبعث الأمل في النفس. فحركة الموج بين الذهاب والاياب توحي بالتجدد والحياة. وكانت العودة إلى البحر الكلمة الأخيرة التي تفوّه بها جواد حسني في آخر الرواية : «ولأعد إلى البحر»[٢] ، فكأن البحر مصدر للسعادة وراحة النفس. ومن خلال استعراض وجهات النظر السابقة نستنتج أن الشخصيات هي التي تُسقط مشاعرها على الطبيعة لا سيما البحر.

(جـ) الشارع :

يعتبر الشارع من الأماكن الهامة في حياة المدن ، ويعتبره ياسين النصير «صحراء المدينة ، وجزؤها الزمني ، لامتداده طاقة على مد الخيال ، ولانعطافاته تحولات في الزمان والمكان ، لسعته روية ريفية ، مدنية ، ولضيقه رؤية المدن الصغيرة للوسطية ، ولساكنيه حرية الفعل وإمكانية التنقل ، وسعة الاطلاع والتبدل.»[٣]

وقد سعى جبرا لتوظيف الشارع في رواياته لأهميته في نظره فقد جعله جزءاً من عنوان روايته "صيادون في شارع ضيق" ، وفي هذه الرواية كان الشارع أول مكان تطؤه قدم جميل فران عند وصوله إلى بغداد. وقد تجول مع سائق تكسي في شوارع بغداد باحثاً عن فندق ينزل فيه بشرط أن يتناسب وميزانيته البسيطة.[٤]

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، البحث عن وليد مسعود ، ص٢٨٥.

(٢) المصدر نفسه ، ص٣٧٩.

(٣) ياسين النصير ، الموسوعة الصغيرة ١٩٥ ، ص١١٤.

(٤) راجع الرواية ، ص٩.

بدأ جميل بوصف الشارع الذي مشى فيه سيراً على الأقدام أثناء بحثه عن فندق قائلاً : «كانت الأعمدة قائمة على جانبي الشارع في رواقين لا ينتهيان. وهي بمظهرها السقيم وعدم انتظامها تمتد عنيدة على طول الطريق ، تظلل دكاكين حادة الزوايا يجلس أصحابها في أبوابها يشربون الشاي في أقداح زجاجية صغيرة ... كان الشارع بألوانه وتصميمه المضطرب يبدو مرقعاً ، كما لو أنه بني ارتجالاً - فالأعمدة لا تبقى متشابهة لمسافة طويلة.»[١] ورغم قلة ترتيب شوارع تلك المدينة فإن جميلاً يقول : «عندما تصل إلى مدينة كبيرة فإنك تكون مثاراً ، ولن تفكر طويلاً بالفندق الذي ستنزل فيه لأن الشوارع تستصرخك لكي تمشي فيها.»[٢]

إن المشي في الشوارع محبب إلى النفس لما في طبيعة الإنسان من حب الاستكشاف ، فكيف إن كانت هذه الشوارع جذابه مثل شوارع مدينة بغداد ؟ وقد سأل جميل صاحب الفندق الذي نزل فيه عن الشارع الذي ينصحه بالسير فيه فأجابه : «ما عليك إلاّ أن تسلك هذا الشارع الطويل ، شارع الرشيد ، الذي لا بد أن تطلّع عليه. إنه من الاستقامة بحيث لن تضيع فيه ، ومن التنوع بحيث إنك ستحبه.»[٣]

ويعمل جميل بنصيحة صاحب الفندق. إذ يقول : «ثم نزلت واندمجت بالناس. كانت الشمس الآخذة في الغروب قد تركت ضوءاً بلورياً. وغزت أحاسيسي فورة غير متوقعة من النشاط. نظرت إلى الوجوه والأيدي والملابس والسيارات وواجهات الدكاكين كما لو أنني لم أرَ مثلها من قبل. وبدا أن الرصيفين اللذين لونتهما ظلال منظورهما الطويل من الأعمدة يحفلان بجذل مدهش. هذا مكان للفرح بعد تلك الأشهر من القهر والحبوط في الوطن.»[٤]

إن أهمية الشارع في هذا المجال تكمن في أنها بعثت السرور في نفس جميل ، الذي اعتاد الحزن والقهر في وطنه ، بعد أن سلبه إيّاه الصهاينة الغاصبون المحتلون. ويقول جميل واصفاً الشوارع غير الرئيسية : «في الشارع كان الزحام يخف والمكان يزداد فوضى. وكانت الشوارع الجانبية ، وهي طرق سيئة الإضاءة تحت الظلام الزاحف ، وكثيرة النفايات عند الزوايا ، تشبه الوديان العميقة التي تمتص أو تتقيأ الأشكال البشرية المجهولة باستمرار.»[٥]

---

(١) صيادون في شارع ضيق ، ص١٢-١٣.
(٢) المصدر نفسه ، ص١٥.
(٣) المصدر نفسه ، ص٣٠.
(٤) المصدر نفسه ، ص٣٠-٣١.
(٥) المصدر نفسه ، ص٣٢.

٥٢١٩٨٣

إن جميل فران هنا يستنكر وجود مثل هذه الشوارع التي تكثر فيها النفايات ، فهي تعكر صفو المدينة وجمالها. إن شارع الرشيد رغم جماله لا يخلو من المشاهد التي تثير القرف في النفس. منها ذلك المشهد الذي رآه جميل ، يقول : «عدت إلى الفندق حوالي منتصف الليل. كان ضجيج الساعات الأولى قد خمد ، وخيمت الوحدة على الشارع الأفعواني. ولاح أن الأضواء ، بعد أن تناقضت بسبب اغلاق الدكاكين ، تقود المرء إلى عالم كئيب ، بينما تلقي الأعمدة المتتابعة ظلالاً طويلة راعبة ، وتمدد رجل في الشارع ، وتلوّى بألم صامت ، ثم نثر نفسه وتلوى مرة ثانية ، بينما تحسست يداه المتوترتان جانبية وبطنه ، أوقفت أحد المارّة ، فلم يمنحه هذا أكثر من نظرة عابرة.»[1] إن هذه الصورة تعكس «العلاقة بين الشارع في ساعة متأخرة من الليل والشخصيات التي تعمره ومنهم السكارى.»[2]

ولم يقتصر الإعجاب بشارع الرشيد على جميل فحسب ، بل إن "برايان فلنت" الأجنبي عبر عن إعجابه وحبه لهذا الشارع : «أنا نفسي أحب هذا الشارع. أتحسبني أفضل الشوارع المستقيمة العمودية النظيفة في مدن الغرب الحديثة ؟ غيري قد يفعل ذلك. الشعراء والفنانون العظام في باريس لا يعيشون في الشانزلزية العريض المعقم بل في الأزقة الملتوية النتنه في مونمارتر والحي اللاتيني. هل تظل له روح ، ذلك الذي يعيش في علبه صفيح مربعة لامعة ؟ ما تزال شوارع نيويورك الزجاجية البراقة تستورد مواهبها من الطرقات المظلمة القذرة التي تلتف وتدور كالمتاهات في المدن الأوروبية القديمة.»[3]

إن الفكرة التي رمى إليها فلنت هنا أن جمال الشوارع وسحرها لا يكمنان في نظافتها أو أناقتها ، بل في الأصالة التي تفوح بها هذه الشوارع. لأن الشارع كلما كان حديثاً وأنيقاً قلت أصالته وبالتالي قل عبق التاريخ فيه. وفي هذا الصدد يقول جميل : «في شارع الرشيد يكمن جوهر مدن التاريخ كلها ، ونهر دجلة الذي يشطر المدينة شطرين متناسقين يحمل في جريانه الوئيد المترامي ذكرى حضارات عمرها آلاف السنين. والشارع والنهر يتوازيان كالمادة وصورتها : فالشارع المزدحم والمتمهل في وقت واحد ، إنما هو تجسيد لقوى النهر الحيوية . فلا عجب إذا طغت المياه على الشاطئين أحياناً في الربيع على الشارع وتفرعاته وامتداداته : إنه لقاء المثيل بالمثيل.»[4]

---

(١) راجع صيادون في شارع ضيق ، ص٤١.

(٢) إبراهيم السعافين ، الأقنعة والمرايا (دراسة في فن جبرا ابراهيم جبرا الروائي) ، ص٤٤.

(٣) صيادون في شارع ضيق ، ص٥٤.

(٤) المصدر نفسه ، ص٦٩.

لقد كثر الذين تغنوا بجمال هذا الشارع. فهو «الشارع البغدادي العنفوان. الشارع المكتنز بالماضي والحاضر، والمجال الفكري لكل تفكير جاد. وهو الشارع البغدادي برموزه وأبعاده وأفكاره، إنه تيار الزمن الذي لا ينام فيه أحد، وحتى لو حدث، فاليقظون كثر.»[١]

وللشارع في رواية "البحث عن وليد مسعود" حضور لا بأس به، رغم أن الشارع في هذه الرواية هو الشارع نفسه في الرواية السابقة. لكن الذي يختلف هو الطريقة التي يصف بها أبطال الرواية هذا الشارع. يقول جواد حسني عن شارع الرشيد: «كان الشارع مختنقاً بسيارات متلاصقة، مقدماً لمؤخرة، تزحف زحفاً كثير السعال والزئير والتزمير، وصفارات الشرطة تحاول تقطيع سلسلة العجلات المتراصة.»[٢]

إذا تأملنا هذا الوصف نجد أنه نابع من نفس تضج بالهموم والمشاكل، لذلك جاء الوصف على هذه الشاكلة، فهو وصف تكثر فيه الألفاظ الدالة على الضيق والاختناق.

ذلك هو الشارع البغدادي. أما الشارع الفلسطيني فقد جاء وصفه على لسان مريم الصفار أثناء زيارتها لفلسطين برفقة وليد. تقول: «ما أن حطت الطائرة في مطار قلندية، حتى أردت البكاء. هذه الطبيعة، هذا الهواء، هذه الألوان - لم اعتدها، لم اعتد مثلها، لا أستحقها. والطريق العريضة بين التلال الخضراء والبنفسجية، ترصعها منازل الحجر البيضاء - الله، ما أسهل الوصول إلى الفردوس، كنفاذ سكين حادة إلى القلب!»[٣]

إن مثل هذه الطريق تثير الدهشة والتعجب في نفس مريم التي لم تعتد مثل هذه الطرق أو مثل هذه الطبيعة الجميلة، حتى ظنت نفسها قد دخلت إلى الفردوس. وتتابع وصفها: «وعند باب العامود استقللنا سيارة مرة أخرى، وبمحاذاة الأسوار، نزلنا في طريق ضيقة ملتوية بين أشجار الزيتون. الطور وجبل الزيتون وراءنا، وراحت السيارة تلف، وتنعطف، وتهبط وتصعد وأنا أتشبث بذراع وليد، وهو يتحدث عن هذه الأرض التي يعرفها شبراً شبراً، كما لم يعرف أي أرض، أو أي جسد. وبعد نصف ساعة كنا في مشارف بيت لحم، ومنها نزلنا وادياً آخر إلى اليمين، ثم صعدنا، وصعدنا، بين الزيتون والصنوبر والكروم. إلى أين نحن صاعدون هكذا؟ إلى بيت جالا. بلدة صغيرة، تتلولب

---

(١) ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة ١٩٥، ص١١٥ - ١١٦.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، ص٥٨.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٣٢.

الطريق فيها صاعدة بين بيوت كبيرة ، قديمة ، بين أناس واقفين بالأبواب يتاضحكون ، إلى أعالي أخرى ، إلى المزيد من الزيتون والصنوبر والكروم.»[١]

إن تلك الطرق الضيقة الملتوية التي تخترق بيت لحم وبيت جالا تؤدي بمريم إلى المزيد من الدهشة المصاحبة للفرح ، لأنها كلما صعدت في تلك الطريق أكثر وأكثر زادت المناظر الجميلة ، ولا سيما رؤية أشجار الزيتون والصنوبر والكروم . فهي في صعودها تحس أنها تصل القمة ، ليس القمة الحقيقة فحسب ، بل أيضاً قمة الجمال والروعة التي تحس بها مريم ولا يشاركها بها أحد في تلك اللحظات.

وتعقد مريم مقارنة بين الشارع العراقي والشارع الفلسطيني ، ليس من حيث الشكل فقط ، بل من حيث الأشخاص الذين يعبرونه والنساء خصوصاً : «في الأيام الثلاثة التالية كنت في حركة مستمرة بين الكنائس الفسيحة ، والأديرة الكبيرة ، والشوارع الملتوية الضيقة ، المليئة بالناس ، والباعة ، والدواب ، والسيارات ، والمنادين ، والأطفال ، وبنات المدارس في أزيائهن الأنيقة. والنساء بفساتينهن الزرقاء أو الحمراء الطويلة وحطاتهن البيضاء الصافية. هنا القرويات لا يلبسن السواد المفروض عليهن في قرى العراق منذ أن يفتحن أعينهن : ما أوسع الشقة بين رمز الحداد والظلام ونفي الحياة ذاك ، وبين هذه الألوان الإيجابية المشتقة من الفرح وانبلاج النهار...»[٢]

إنها مقارنة جميلة بين لباس النساء القرويات في العراق وبين لباس القرويات في فلسطين ، مقارنة تقوم على الإحساس بالحياة أو الموت ، لما للّباس من أثر على نفسية الإنسان. فالألوان الفاتحة الجميلة تشعره باستمرار الحياة وجمالها ، على عكس الألوان القاتمة مثل الأسود التي توحي بالموت والحزن ، لما لهذا اللون من ارتباط رمزي أو طقسي بالموت.

أما الشارع في رواية "يوميات سراب عفان" فإنه يتخذ طابعاً مختلفاً ، فالشارع يعني لنائل الانطلاق والحرية عبر الفضاء اللامحدود. يقول : «قبيل الرابعة خرجت إلى الطريق ، وبي نشاط غريب ، واحساس يوحي إليّ بأن أسير ساعات طويلة ، مع أنني أعلم أن الشمس ستغيب بعد ساعة أو أكثر بقليل. أردت أن أعانق الفضاء ، أن أشرب الضوء المزرورق المشعشع كما لو أنني أشرب خمراً من كأس يفيض منها الحَبَب. كانت تلك إحدى اللحظات القليلة التي نسيت فيها كل شيء كل ماض وحاضر ، فيما عدا ذلك الوهج الآني اللذيذ الذي لا ينبيء إلا عن نفسه - وربما ينبئ أيضاً عن انعكاس في داخلي يحررني لا من نوات الآخرين فحسب ، بل من ذاتي أنا أيضاً.»[٣]

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، البحث عن وليد مسعود ، ص٢٣٢.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٣٣.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا ، يوميات سراب عفان ، ص٨٧-٨٨.

إن الشارع هنا يقوم بتمثيل الحالة النفسية التي يعيشها نائل ، ومشاهدة تلك المناظر الجميلة المتمثلة بالشمس التي ستغيب والسماء الزرقاء جعلته ينسى كل شيء عدا المشهد الجميل الذي يراه. وتفيض نفسه بالغبطة والسرور في تلك الأثناء ، فيصف السماء وبرك الماء الصغيرة التي تتجمع في ذلك الشارع : «كانت السماء صاحية لا حدود لأبعادها ، والشمس تتقافز على أعالي الأشجار والمنازل ، وانعكاساتها - وقد جنحت إلى الغروب - تتواتر في برك الماء المتجمع هنا وهناك طوال الطريق ، كالشرارات الحمراء الصغيرة.»[١]

يعكس وصف نائل لهذا المشهد المتحرك المليء بالحيوية ما في داخله من جمال وحب للحياة ، فأبسط الأشياء يجعل منها لوحة فنية.

ويأتي نائل أيضاً بصورة لمشهد الغروب ، يقول فيها : «قفزت فوق بركة من ماء المطر ، وتأملت امتداد الطريق المستقيم ، وأشجار الصنوبر على جانبية ما زالت تتألق ، وقد احمرّت السماء عند الأفق حيث انتشرت سحب خفيفة أمام الشمس فتأججت حواشيها كالجمر بأشعة الغروب الوشيك.»[٢] لوحة أخرى يقوم برسمها نائل لذلك الشارع المزدان بأشجار الصنوبر ، التي تعلوها سماء محمرة بسبب الغروب ، إنها صورة جميلة لمشهد الغروب كما وصفه نائل أثناء سيره في ذلك الشارع. وتحصل الصدفة في ذلك الشارع عندما تلتقي سراب عفان بنائل ، ويصف نائل هذه المصادفة قائلاً : «رجل يسير في شارع بشيء من السرعة ، كأنه على موعد في مكان قريب. تراه عن بُعد امرأة ، وقد خرجت من دكان أرادت أن تشتري منه فُستاناً ، ثم غيرّت فكرها. تُباغت المرأة ، رغم بعدها ، لرؤية الرجل. والرجل مستمر في سيره. تسرع المرأة في إثره ، وهو لا يدري بها. ولكن كعبها العالي لا يتيح لها ما يكفي من سرعة لاختصار المسافة بينهما بدقيقة على الأقل. يدخل الرجل مبنى من سبعة طوابق ، ولا بدّ أنه سيختفي في غرفة ما في أحد هذه الطوابق السبعة . هذا ما خطر للمرأة بلمح البرق. فتركض. تركض رغم كعبها العالي ، قبل أن يضيع الرجل عنها.»[٣]

لقد كان هذا الشارع أول مكان رأت فيه سراب نائلاً ، وأصرت على اللحاق به لتتعرف عليه شخصياً بعد أن عرفته عن طريق رواياته. إن الشارع هنا يحتل مكانة هامة ، فقد أتاح للأشخاص الذين يسيرون فيه الفرصة للقاء ، هذا اللقاء الذي يصبح فيما بعد نواة لعلاقة حميمة تربط كليهما.

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، يوميات سراب عفان ، ص٨٨.

(٢) المصدر نفسه ، ص٩١.

(٣) المصدر نفسه ، ص٩٢-٩٣.

لكن الشارع يتحول إلى مصدر للخوف والقلق بعد أن ضلّ نائل طريقه إلى بيته بعد أن أوصل سراب إلى بيتها : «ولا أنكر أنني لم أعرف أين أنا حين بدأت رحلة العودة ، وضللت ، واجداً نفسي أسوق في طريق سريعة لا معالم فيها أتبينها في ذلك الليل ، اضطررت أكثر من مرة إلى التوقف والسؤال من أناس اتفق وجودهم على الرصيف ، إلى أن وصلت أخيراً إلى منعطف جنين ، وفيه توجهت مباشرة وباطمئنان إلى الدار ، وكأنني عدت من نشوة الدرويش الراقص ، حيث الامتلاء والتفجر في اللازمان واللامكان ، إلى صحوة الصمت والسكون ، وفراغ الزمان والمكان.»[١]

يعكس المكان هنا حالة نائل النفسية ، فهو يشعر بتلاشي المكان والزمان معاً ، لذلك كان من الصعب عليه أن يجد طريقه ، فكأن الضياع هنا ، ضياع نفسي متمثل في حالة النشوة التي عاشها في تلك اللحظات ، فلا توجد أي قيمة للمكان لأن المكان يحتاج لحدود ، وهو يشعر بعدم وجود أي حدود. فمشاعره المتأججة ألغت كل حدود الزمان والمكان. ومع كل هذا فإن سراب ونائل اعتادا الالتقاء في شارع في حيّ جنين بالقرب من سكن نائل. تقول سراب : «أيّ صباح رائع كان صباحي اليوم ! كان الحرّ شديداً عندما حملتني سيارة الأجرة إلى حيّ جنين. حيث كان نائل ينتظرني ، كالعادة في أول المنعطف المؤدي إلى الحيّ ، ولما نزلت من السيارة شعرت أن الشمس تنقضّ عليّ انقضاضاً ، ريثما أعبر الشارع المزدحم بالبشر والعجلات ، وهو يرقبني من على مقعده في سيارته الزرقاء في الناحية الأخرى ، وفي احساس سفينة يمخر بها ملاّحها بين الصخور ببراعة وحذر ليبلغ بها برّ الأمان.»[٢]

إن هذا المكان يصبح له قدسية خاصة لدى سراب ، جاعلة منه مكاناً للانطلاق نحو أي مكان تقصده في المدينة ، فهي تقول لنائل : «أنت لا تدري أن محطة القطارات تحولت عندي إلى رصيف في أول منعطف شارع جنين ، فجعلت أمرّ به عمداً في سيارتي ذهاباً إلى شؤوني في المدينة وإياباً منها ، مع أنه ليس بالضبط على أقصر الطرق إلى دارنا. أصبح الشارع نفسه ، المنعطف نفسه ، رمزاً للوعد، للحب.»[٣]

إن الشارع هنا قد تحول من الحقيقة المجردة إلى الرمز المليء بالايحاءات ، بعد أن أصبح جزءاً هاماً من حياة سراب ، فهو لم يعد الشارع الذي يعرفه الجميع بمعالمه الجغرافية العادية المجردة ، بل تعدى هذا ليحمل مشاعر الحب والوعد واللقاء ، لقاء سراب بمن تحب ، ذلك اللقاء الذي كانت تتوق إليه دائماً ، وتنتظره بشوق بالغ.

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، يوميات سراب عفان ، ص١٤٥.

(٢) المصدر نفسه ، ص١٧٩-١٨٠.

(٣) المصدر نفسه ، ص٢٠٩.

وعندما يسافر نائل لباريس لحضور مؤتمر يلتقي بصديق له يدعى الطيب الهادي ، الذي جاء لحضور البحث الذي ألقاه نائل : «وعندما خرجنا من القاعة ، جاءني ، وتعانقنا ، واندفعنا من بين الحاضرين ، خارجَيْن إلى الشارع لكي نستطيع إطلاق عواطفنا كلاماً ، وحركةً ، وضحكاً ، على طريقتنا العربية.»[١]

إن سمة الانفتاح التي يتميز بها الشارع تجعله مفضلاً على الأماكن الأخرى مثل القاعات المغلقة. فنائل وصديقه خرجا إلى الشارع ليطلقا عواطفهما دون حدود ، وليشعرا بالحرية التي يمنحها لهما الشارع. لذلك نرى نائلاً يفضل السير في شوارع باريس رغم البرد على البقاء في الفندق : «سرت دونما هدف في "روديز سكول" (شارع المدارس) ، بجوار مباني السوربون ، وصعدت في فرع من فروعه كنت أعلم أنه في أعلاه سيبلغ بي "البانتيون" وساحته في تلك الساعة من العصر ، وفي ذلك الرذاذ المتواصل ، خالية من الناس ، فيما عدا بعض الفتية والفتيات الذين لاحظت أنهم يدخلون ويخرجون من بوّابة عمارة عالية تطلّ على الساحة. فانتبهت إلى أنها مدخل إحدى مكتبات الجامعة.»[٢]

كان نائل يتوق دوماً للسير في الشوارع ، سواء في المدينة التي سكنها ، أو في مدينة باريس التي زارها من أجل حضور مؤتمر ، فكان الشارع يعني له الحرية وعدم الشعور بمحدودية المكان ، عدا عن التمتع بمناظر الطبيعة الخلابة من أشجار وسماء وغيوم وأمطار وغروب.

(٣) المدينة :

إن محاولة تعريف المدينة تقودنا إلى مجموعة من الآراء حولها ، وأهمها آراء علماء الاجتماع. إذ يقول السيد الحسيني : «مع أن الاهتمام بدراسة المدينة قديم قِدم الحضارات الإنسانية التي أقامها الإنسان ، إلاّ أن الدراسة الجادة لها كانت إحدى النتائج الهامة المرتبطة بنشأة علم الاجتماع وتطوره. فكثير من كتابات العلماء الاجتماعيين من أمثال ماركس وماكس فيبر ودوركايم تعكس اهتماماً ملحوظاً بالمدينة الغربية التي أتخذت شكلاً طاغياً بحدوث الثورة الصناعية.»[٣]

ونجد ماركس «يربط نمو المدن بالتحلل الذي طرأ على المجتمع الاقطاعي الزراعي. ومعني ذلك أنه قد درس نمو المدن الغربية في ضوء التحولات العامة التي طرأت على المجتمع الغربي وعلى الأخص التناقضات داخل المجتمع الاقطاعي وظهور المجتمع الرأسمالي ذاته.»[٤]

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، يوميات سراب عفان ، ص٢٣٤.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٤٧.

(٣) السيد الحسيني ، المدينة دراسة في علم الاجتماع الحضري ، ص١١٣.

(٤) المرجع نفسه ، ص١١٤.

أما ماكس فيبر «فقد ربط نمو المدن بالتغيرات الأساسية التي طرأت على الثقافة الغربية وعلى الأخص القيم الدينية.»[١] وفي القرن العشرين اتجهت الدراسة نحو المدينة إلى مزيد من التخصيص والتحديد. «فلقد أصبحت المدينة موضوعاً لدراسة علوم كثيرة أهمها : الاجتماع ، والجغرافيا ، والاقتصاد ، والسكان ، والسياسة ، فضلاً عن العلوم التطبيقية الأخرى كتخطيط المدن والهندسة المعمارية.»[٢]

ومن العلماء الذين اهتموا بتعريف المدينة أيضاً رالف لنتون إذ يقول : «إن مفهوم المدينة يشير إلى جماعة تعيش على مبادلة المنتجات المصنوعة والخدمات اللازمة للحصول على الطعام والمواد الخام ، ويعتمد وجودها الفعلي على هذه المبادلة.»[٣]

أما مايكل جرانت فيعرف المدينة على أنها : «مكان يجتمع فيه عدد من السكان ويعيشون حياتهم اليومية بكل ما فيها من علاقات تربطهم ببعضهم البعض ، سواء على الصعيد الخاص أو العام ، وقد تكون هذه المدينة محدودة في مساحتها أو أهميتها أو في عدد سكانها.»[٤]

أما إبراهيم خليفة فيعرف المدينة قائلاً : «هي طراز متميز للحياة الجماعية الإنسانية.»[٥] لذلك فهو يعتبر أن المدينة تاريخياً هي «البوتقة التي اختلطت وذابت بداخلها الأجناس والشعوب والثقافات ، فهي تجمع أناساً من أطراف الدنيا مختلفين ، ولأنهم مختلفون فهم أنفع لبعضهم البعض مما لو كانوا مجانسين ذوي عقليات متشابهة.»[٦]

وهناك من عرّف المدينة في «ضوء عدد السكان ، فقد اتفقت الهيئات الدولية على أن أي مكان يعيش فيه عشرون ألف نسمة فأكثر يعتبر مدينة ، حيث يتبين تزايد نسبة سكان المدن في العالم زيادة كبيرة ، سواء كان ذلك في البلاد المصنعة أو غير المصنعة.»[٧]

---

(١) السيد الحسيني ، المدينة دراسة في علم الاجتماع الحضري ، ص١١٣.

(٢) المرجع نفسه ، ص١١٤.

(٣) محمد أحمد غنيم ، المدينة دراسة في الانثروبولوجيا الحضرية ، ص١٥١.

(٤) المرجع نفسه ، ص١٥٢.

(٥) إبراهيم خليفة ، علم الاجتماع والمدينة ، ص٥.

(٦) المرجع نفسه ، ص٦.

(٧) حسين رشوان ، المدينة دراسة في علم الاجتماع الحضري ، ص٤٣.

أما ممفورد فقد عرّف المدينة «باعتبارها حقيقة تراكمية في المكان والزمان. ومن هذا المنطلق فإن تاريخها يمكن استقراؤه من خلال مجموعة من التراكمات التاريخية ، وفي تطورها من حيث الزمان تأخذ شكلاً تتابعياً من حيث الوجوه التي مرت بها ، وهي كنتيجة لذلك التتابع الزمني تعد تراكمية في المكان.»[١]

أما لويس ويرث ففي تعريفة للمدينة يقول : «إن العالم المعاصر لم يعد هذا العالم الذي يتكون من جماعات صغيرة منعزلة عن الناس ينتشرون على رقعة واسعة من الأرض كما كان سَمْنر sumner يصف المجتمع البدائي ، وبالتالي فالمدينة ليست مجرد المكان الذي يعمل فيه الإنسان أو يأوي إليه ، بل إنها المكان أو المركز حيث يسود النشاط الاقتصادي والسياسي والثقافي.»[٢]

مما سبق نستطيع القول إن المدينة هي«تجمعات سكانية كبيرة وغير متجانسة ، تعيش على قطعة أرض محدودة نسبياً ، وتنتشر فيها تأثيرات الحياة الحضرية المدنية ، ويعمل أهلها في الصناعة أو التجارة أو كليهما معاً ، كما تمتاز بالتخصص وتعدد الوظائف السياسية والاجتماعية.»[٣]

ويرى توفيق صايغ في دراسة له أثبتها في مقدمة المجموعة القصصية لجبرا المعنونه بـ "عرق وقصص أخرى" أن المدينة عند جبرا «رمز وليست واقعاً» وهي من الرموز الهامة في أدب جبرا «وعلى وقوفنا على مظاهر هذه المدينة ، وعلى العلاقة التي تنشأ بين البطل وبينها ، يعتمد فهمنا لقصص جبرا ودرسنا له. وجبرا بحق شاعر المدينة في أدبنا العربي المعاصر ، يكاد لا يستطيع صرفها عن ذهنه ، وكأنها تقف أمامه كلما شاء أن يكتب.»[٤]

وسواء أكانت واقعاً أو رمزاً فإننا نرى أنها توزعت عنده بين نوعين من المدن ، المدينة الحلم المتمثلة في القدس وبيت لحم ، والمدينة الواقعية المتمثلة في بغداد وغيرها من مدن المنفى.

---

(١) حسين رشوان ، المدينة دراسة في علم الاجتماع الحضري ، ص٤٤.

(٢) محمد غنيم ، المدينة دراسة في الانثروبولوجيا الحضرية ، ص١٥٥.

(٣) حسين رشوان ، المدينة دراسة في علم الاجتماع الحضري ، ص٤٥.

(٤) جبرا إبراهيم جبرا ، عرق وقصص أخرى ، ص١٠.

(أ) المدينة الحلم :

في رواية "صيادون في شارع ضيق" يطالعنا جميل فران منذ البداية بقوله : «ما عدت أستطيع أن أذكر ملامح أية مدينة في العالم سوى مدينة واحدة. مدينة واحدة أذكرها ، أذكرها طيلة الوقت. تركت جزءاً من حياتي مدفوناً تحت أنقاضها ، تحت أشجارها المجرّحة ، وسقوفها المهدمة. وقد أتيت إلى بغداد وعيناي ما زالتا تتشبثان بها - القدس.»[١]

لطالما أحب جميل مدينته كثيراً ، وازداد هذا الحب عندما أرغم على تركها. لذلك لم يعد يذكر أياً منها رغم كل أسفاره وكل ما رآه من مدن ، ليس لأن ذاكرته ضعيفه ، بل لأنه لا يريد أن يتذكر أي شيء سوى مدينته. يريد لمدينته أن تحتل كل ذاكرته ولا يزاحمها أحد. لقد ظل جميل وكل من سكنوا القدس يتوقون لمدينتهم حتى أثناء وجودهم في بيت جالا. إنهم يعتبرون بعدهم عن القدس غربة ، وإن كانت الغربة داخل الوطن : «كانوا يتسلقون جبل بيت جالا لينظروا إلى المدينة التي يحبونها وهي تنتشر على الأفق الشمالي في هالة من البنفسج الشاحب ، لا تبعد عنهم أكثر من ستة أميال ، وكأنها على بعد مئة ألف ميل ، مدينة أحلامٍ تتراءى لهم عبر وادٍ هو وادي الموت.»[٢]

إن جميل فران هنا «يحمل القدس في جوانحه ولا ينظر إليها ، فتكون القدس حاضرة كذكرى في ذاكرة ، وحاضرة كنموذج للجمال ، وهي حاضرة في روح البطل وكيانه. وحضورها الأخير تكثيف لكل حضور سبق وتجاوز له . القدس حاضرة في كيان الإنسان الذي ينتسب إليها ، غائبة في وجودها الجغرافي حاضرة في آثارها.»[٣]

ليس جميل وحدة من كان معجباً بالقدس ، بل نجد سلمى تقول : «قبل ثلاث سنوات قضيت هناك أسبوعاً رائعاً. لم أر في حياتي مدينة أجمل منها.»[٤]

أما الآثاري بريثويت فيصف القدس بطريقة أكثر شاعرية : «قُدُس الفضة ، يا قدس الذهب»[٥] ، ويكمل جميل بعض أبيات من قصيدة كان قد كتبها في أيام دراسته الجامعية : « قدس الزمرّد والبنفسج ، يا قُدُساً سماؤها ياقوته لا تنتهي ، صدفة غسلتها مياه البحر ورفعتها ، لتولد فيها كل صباح

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، صيادون في شارع ضيق ، ص١٥-١٦.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢١.

(٣) فيصل دراج ، رواية جبرا إبراهيم جبرا (فلسطيني الأحلام أو : الفلسطيني المستحيل) ، في كتاب القلق وتمجيد الحياة كتاب تكريم جبرا إبراهيم جبرا ، ص٢٥.

(٤) صيادون في شارع ضيق ، ص١٠٣.

(٥) المصدر نفسه ، ص١٠٣.

افروديت جديدة ... آ ... يا أرض التربة الحمراء والحجارة بلون الورد ، أرض الزيتون بخضرته التي منذ الطوفان ما حالت ، والشقائق بحمرة الدم. ألم يسقِ ترابك دمُ تموز والمسيح ...؟»[١]

تظل القدس ماثلة في مخيلة جميل ، ولا يدع فرصة تفوت دون ذكرها ، والتغني بجمالها ، وبالسحر الطبيعي الذي منحتها إياه الطبيعة : «ما رأيت النرجس ينبت بهذه الكثرة المدهشة كما ينبت في أراضي القدس.»[٢]

وفي رواية "السفينة" تحتل مدينة القدس الجزء الأكبر من ذكريات وديع عساف ، فعندما تعرف إلى عصام السلمان كانت القدس محوراً لحديثه معه ، فخاطبه قائلاً : «أتعرف القدس ؟ لعلك كنت صغيراً عندما التهم الوحش اليهودي أجمل نصف في أجمل مدن الدنيا. القدس أجمل مدينة في الدنيا على الاطلاق. قيل انها بنيت على سبعة تلال. لست أدري إن كانت تلالها سبعة ، ولكنني ارتقيت كل ما فيها من تلال ، وهبطت كل ما فيها من منحدرات ، بين بيوت من حجر أبيض وحجر وردي وحجر أحمر ، بيوت كالقلاع تعلو وتنخفض مع الطرق الصاعدة النازلة كأنها جواهر منثورة على ثوب الله. والجواهر تذكرني بزهور وديانها ، فأذكر الربيع. وأذكر التماع زرقة السماء بعد أمطار الربيع. والربيع في القدس كان هو الربيع لأنك تراه يحل في البلد ، كأنه مشهد غيّره المخرج على خشبة المسرح.»[٣]

إن القدس في نظر وديع أجمل مدينة في الدنيا ، فهو ينظر إليها نظرة قدسية ، وكأن الله لم يخلق مدينة أجمل منها ، كذلك فقد وهبها جمال الطبيعة ، فوديع ينظر إلى سمائها ويتغنى بالتماعها وزرقتها ، ولا يجد أجمل من الربيع في مدينته التي فقدها : «ولذا فإن الليالي قد تأتيني بذكريات من القدس فأحزن، وأغضب ، وأبكي.»[٤]

إن القدس ماثلة في ذاكرة وديع ولا تفارقها أبداً أينما حل وارتحل. ويستمر وديع في رواية ما يثقل ذاكرته من مشاهد حول القدس وغيرها من مدن فلسطين : «تلك "المشاوير" في شارع يافا ، أو في متاهات الصخر والزيتون المحطية بالمدينة. هل جلست مرة يا عصام ، تحت زيتونه هرمة على الأرض الحمراء ، والشوك يكاد يحيط بك ، وكذلك الزهرات القلائل من الشقائق ، أو ذلك "الحنون"

---

(١) صيادون في شارع ضيق ، ص١٠٢.
(٢) المصدر نفسه ، ص١٠٤.
(٣) السفينة ، ص١٧-١٨.
(٤) المصدر نفسه ، ص١٨.

الأصفر الذي لم نعرف له اسماً قط ، لأن الفلاحين لم يسمّوه إلاّ بالحنّون ؟ لك الله يا زيتونات الطالبية ، والقطمون والمصلّبه ، والوادي المسترسل إلى المالحة ... تحتك تركنا جزءاً من حياتنا ، هبة ، وعربوناً للعودة.»[1]

إن وديع رغم كل ما تعرض له من نفي وتشريد عن أرضه لا يزال يحلم بالعودة إليها ، وإن هذه الذكريات التي يحملها معه هي جزء بسيط مما قد تركه هناك ، مدفوناً تحت تراب وطنه ومدينته ، وكأن هذه الذكريات أصبحت قرباناً من أجل العودة ، وحتى يشعر أن هناك شيئاً يجذبه دائماً نحو أرضه التي ما نسيها يوماً ، وما استبدلها بأي أرض في بقاع الدنيا : «تخرج إلى العالم ، وترى الأشجار البواسق ، والبساتين المنمقه والغابات الملتفة ، ولكنها كلها لا تساوي غصناً معوجاً واحداً من تلك الأشجار الغبراء المتباعدة ، في تلك الأرض الصخرية الحمراء التي تلقّت قدميك كقبلات عاشق ، وبانت كأنها تنتشر تحت جنبك إذ تضطجع عليها كأرائك الجنة. لعنة واحدة هي أوجع اللعنات : لعنة الغربة عن أرضك.»[2]

يدرك وديع أن مدينته ليست الأجمل في الواقع ، لكن هي في نظره الأجمل والأفضل ولا يعادل ترابها وأشجارها أي مكان في العالم ، فهي في نظره الجنة ، والغربة عنها هي أوجع لعنة تسقط على الإنسان الذي ترعرع فيها. ولأن حب القدس متأصل في قلبه يضيف قائلاً : «فيقولون عني : انحطاطي ماكر ، يناقض نفسه ، يعبد القرش ، ما عادت أرضه تعني له شيئاً. كأنهم يريدونني أن أحمل حفنة من ترابها في كيس من ورق في جيبي دليلاً على ألمي ، وأنا أحمل صخورها البركانية الزرقاء كلها في دمي ، في العلبة الصغرى التي في قلب العلب كلها ، مع وحدتي ووحشتي.»[3]

نحس من خلال حديث وديع عن القدس أنها مزروعة في أعماق نفسه ، لذلك فهي تلاحقه بكل صورها أينما ذهب ، حتى وإن كان في عرض البحر على ظهر سفينة. ورغم نجاحه في التجارة ، إذ كان يملك شركة في الكويت ولها فرع في بيروت ، فإن هذا لم يكن يعني له شيئاً. لأن بُعده عن أرضه أصبح مثل الغصة أو مثل الشوكة في حلقه ، لذلك فهو لا يشعر بالسعادة مهما حقق من أرباح أو مكاسب مادية : «أضعت أرضي في القدس ، واكتسبت مكتباً للاستيراد في الكويت ! نفيت عن جذوري وكوفئت عن نفيي بالبيع والشراء !»[4] لذلك فقد قرر وديع أن يهجر التجارة ويعود إلى الأرض التي يحلم بها : «الأرض التي اشتريتها في مرتفع وراء كروم حلحول أفضل من ألف امرأة. سأزرعها

---

(١) السفينة ، ص٢٢-٢٣.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٣.

(٣) السفينة ، ص٢٤.

(٤) المصدر نفسه ، ص٣٩-٤٠.

بيدي. سأهجر بغاء التجارة. سأزرع الكروم وأشجار الصنوبر، والبندوة، والتفاح. سأحفر آباراً ارتوازية. هذه العشرون ألف دينار التي جمعتها ستكفي لأن أمد لي جذراً عميقاً في أرضي من جديد.»[١]

لقد نفي وديع عن أرضه بطريقة لم يقبلها أبداً، لذلك لن يفوت فرصة للعودة إليها، ومد جذوره فيها من جديد: «لم أقبل اخراجي من القدس بالرصاص والديناميت. لم أقبل رؤية فايز يتضرج بدمه بين يديّ لم أقبل رؤية الخيام تتشبث بجوانب التلال فوق رؤوس أهلي. لم أقبل التنقل من بلد إلى بلد بحثاً عن لقمة عيش مزرية، عن سقف أقيم تحته أبي وأمي.»[٢]

وعندما يقرر وديع الزواج بمها، يصر على العيش في القدس، وليس في أي مكان آخر غير القدس، لأنه لم يعد يتحمل العيش في أي مكان آخر غير القدس، فقد اكتفى غربة وبُعداً عن الأرض والوطن: «أصررت على أننا حالما نتزوج، سنذهب إلى العيش في القدس، لأكون على مقربة من أرضي الجديدة، وعلى مقربة من مجال العمل الحقيقي الذي أتهيأ له الآن.»[٣]

وزيادة في التأكيد على حبه للأرض والقدس يقول: «كنت أبغى من مها أن تكون صخرة من صخور القدس: صخرة أبني عليها مدينتي. طبعاً أنا لم أحدثها بمثل هذه الرموز التي تنغلق أحياناً حتى عليّ ... ولكن ذكرى فايز كانت طرية دائماً في نفسي - كأنه لم يمت قط، فالأرض التي عشقناها معاً، ونحن نذرع طرقات القدس والقرى المحيطة بها جيئة وذهاباً، أياماً وليالي، ما زالت تمثل كل شيء احببناه، كل شيء أحبه. فيبقى الماضي والحاضر ملتفين متداخلين فيها، كلاهما حي، كلاهما يشير إلى الآخر. ومها، بعد غربتي لسنوات طوال، أخذت مكانها شيئاً فشيئاً من هذا التداخل والالتفاف في كل ما أحب.»[٤]

وعندما يخطر ببال وديع التغزل بالقدس يشبهها بالصخر: «قلنا إن الصخر يرمز إلى القدس: شكلها شكل الصخر، تضاريسها تضاريس الصخر، والصخر على حافة كل طريق في المدينة. أينما ذهبنا رأينا أناساً يكسرون الصخر - لرصف الطريق، أو للبناء. مقالع الصخر حول المدينة. فلسطين صخرة، تبنى عليها الحضارات، لأنها صلدة، عميقة الجذور، تتصل بمركز الأرض. والذين يصمدون كالصخر يبنون القدس، يبنون فلسطين كلها.»[٥]

---

(١) السفينة، ص٤١.

(٢) المصدر نفسه، ص٤٥، وراجع ص٨٤.

(٣) المصدر نفسه، ص٤٥.

(٤) المصدر نفسه، ص٢٢٤.

(٥) المصدر نفسه، ص٥٦-٥٧.

اتخذ وديع من الصخر رمزاً للقدس ، واختار الصخر لأنه يمتاز بالصلابة والقوة ، وأراد من ذلك أن مدينته قوية كالصخر ، ولن يستطيع أحد أن يهدمها ، أو يدمرها ، وهو شديد الإعجاب بصمود أهلها ، فهم أيضاً لا يقلون عن الصخر صلابة ، وصمودهم يدل على ذلك.

ولا يتوقف وديع عن ذكر مفاتن القدس وسبب عشقه لها ، فطفولته وشبابه كانا في القدس وما يحيط بها من قرى ، ويروى وديع قصته مع صديقه فايز عندما اكتشفا كهفاً تنبع منه المياه. يقول : «هل ثمة في العالم كهف يتفجر ماءً حيياً أقدم من كهفنا هذا ؟» قلنا هذا ، وكأننا قد اكتشفنا قارة جديدة. من تلك العين ، في ذلك الكهف ، شرب أول بناة القدس في فجر التاريخ ، واستمدوا حياة للمدينة التي أقاموها على صخورها المتصاعدة تصاعد سلم حجري إلى ذرى الرابية التي أضحت قلباً للقدس. نزلنا الدرجات الصقيلة إلى أرض الكهف وعلى جوانبه تنساب المياه دافقة عبر فجوة كبيرة تتسع عند القاع وتضيق قمتها على ارتفاع يزيد قليلاً على قامة الإنسان ، صخرها الأصفر الوردي الأملس في نعومة بشرة النساء اللواتي يردنها كل صباح ومساء.»[1]

أما في رواية "البحث عن وليد مسعود" فإن المدينة تشكل بعداً هاماً في حياة الشخصيات ، ولاسيما وليد مسعود. فعندما أرسل وليد إلى ايطاليا ليلتحق بأحد الأديرة هناك ، وينخرط في سلك الرهبنة ، قرر ترك هذا الدير ، حتى لو كلفه هذا الأمر أن يعيش هائماً على وجهه في مدينة يجهلها. يقول : «ولم يكن قراري نتيجة خيبة في ما كنت أدرس وحسب : لقد بات بعد أشهر من الحيرة والقلق أمراً لا بد منه إن أنا أردت الاخلاص لنفسي ، لوطني ، للعالم. إن أنا أردت الاخلاص لحريتي وحرية الآخرين. إن أنا أردت أن استمر في سعيي نحو ذلك التغيير العميق الذي بات يثيرني ويعذبني لأنني ما زلت قاصراً عن ادراك أبعاده الحقيقية ، فأنا في بلد غريب لا أستجيب فيه إلى أناسه ومشكلاته ، ولا أستجيب فيه إلاّ للصور والتماثيل والموسيقى ، لأنني أشعر أنها جميعاً إنما تشير إلى بلدي ،إلى بيت لحم والقدس وطبريا ، إلى فلسطين بسهولها وجبالها وينابيعها.»[2]

منذ الصغر كانت فلسطين بمدنها تلاحق وليد كظله ، فلم ينسها حتى في مدينة جميله مثل روما. وكان كل شيء جميل يراه يشير إلى بلده ، لأنها متأصلة في فيافي نفسه. وعندما كان وليد شاباً كان يدافع عن مدينته بكل ما أوتي من قوة. يقول : «الطرق مهجورة. كانت البلدة تلبس المطر كما تلبس الثكلى ثياب الحداد. رأيتها تتلألأ كجوهرة ، وتملأ أوجواءها عصافير السنونو ، ورأيتها وزهر اللوز والمشمش يحتضن منازلها وتنطلق الزغاريد من شبابيكها ، ورأيتها والثلج كثياب العرائس يملأ طرقاتها وسطوحها ، ورأيتها يوم ٧ حزيران ومدافع الاسرائيلين تدك منازلها ، وتصرع أهلها ، ثم جاءوا بعد

---

(١) راجع السفينة ، ص٥٨-٥٩.

(٢) البحث عن وليد مسعود ، ص١٨٨.

الظهر فاتحين محتلين. وفي أول أمطار الخريف ، وبعد جداد الزيتون ، تفصّدت أجواؤها دموعاً ، ورأيتها مجرّحة وأنا في سيارة الجيب ، والأصفاد في معصميّ. صامتاً أنظر إلى الوادي والتلال البعيدة عبر الغلالات الجميلة الحزينة. إن كان لك أن تحيي بعذابي ، بموتي ، يا مدينتي ، فليعذبوني ولأمت.»[١]

تلك هي الذكريات التي يحملها وليد عن القدس ، ولشدة حبه لها فإنه مستعد لأن يضحي بحياته من أجلها : «أتبكين يا تلالي المسكنية ؟ هل أقفز من السيارة العسكرية إلى حواكيرك ، وأنغرس في طينك ، وأصبح جزءاً من ترابك ، وأشواكك وشقائقك.»[٢]

لقد تعلق وليد بمدينته وأرضه تعلقاً كبيراً. فعلى الرغم مما تعرّض له فإنه ظل صامداً من أجل الأرض التي عشقها ، وتمنى لو ينغرس في ترابها ويصبح جزءاً منها. ولا يقل حب وليد لهذه المدينة -وهو ابنها- عن حب صديقته لمى العراقية لها. فهي تقول عن القدس : «المدينة السحرية والليالي السحرية القليلة ، أعماقها أعماق أزمان الحضارات والتواريخ كلها ، اختفيت فيها ، واختفت فيّ.»[٣]

وكانت القدس حلماً راود سراب عفان بطلة رواية "يوميات سراب عفان" التي كانت تتوق دائماً لتحقيق هذا الحلم. وكان هذا الحلم سبباً في انفصالها عن نائل عمران. فقد فضلت الرحيل حتى تحقق هذا الحلم الذي شغل حيزاً كبيراً من تفكيرها : «لست أدري كيف أقنعه بأن الزواج لم يكن يوماً هماً من همومي ، وأني ما زلت على تصميمي القديم بأن أخرج من الحصار ، وأقاتل مع تنظيم كنت منذ عشر سنين أحلم بأن أنتمي إليه ، تأكيداً على اعجابي ببطولة هؤلاء الذي يتحدّون قوى الظلم والظلام الوافدة من الخارج ، وتأكيداً في الوقت نفسه على إنسانيتي في هذا الانتماء : صخرة أخرى من صخور القدس ، زيتونة أخرى في جبل الزيتون ، كما كانت تقول جدتي خديجة.»[٤]

ويدرك نائل سبب رحيل سراب فيقول : «كنت أعلم أن رحيل سراب جرى لأمر يتصل بتنظيم عربي أرادت الالتحاق به ، عسى أن تجد نفسها في يوم ما ، كما قالت بحلُميّتها العذبة ذات مرّة ، تفيق من نومها تحت شجرة زيتون في تلٍّ من تلال القدس فتأخذ نفساً عميقاً لتملأ رئتيها بأنسام مدينة جدتها خديجة الجابري ، وتحشو عبّها «بأشعة شمس لم يخلق الله مثلها إلاّ على جبل المكبر» ، وعندها فقط تكون قد حققت حريتها ، وليكن بعد ذلك ما يكون.»[٥]

---

(١) البحث عن وليد مسعود ، ص٢٤٣-٢٤٤.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٤٤.

(٣) المصدر نفسه ، ص٢٣٢.

(٤) يوميات سراب عفان ، ص٢٠٦.

(٥) المصدر نفسه ، ص٢١٩.

وهكذا نرى أن مدينة القدس كانت حلماً راود أبطال روايات جبرا بطرق مختلفة، كل على طريقته، فمنهم من اكتفى بالتغني بجمال القدس وطبيعتها ، وإن كانت ذكريات القدس لم تفارقه في الغربة مثل جميل فران بطل رواية "صيادون في شارع ضيق". ومنهم من سعى لتحقيق هذا الحلم عن طريق الهروب من الواقع مثل وديع عساف أحد أبطال رواية "السفينة". ومنهم من أراد أن ينغرس في تراب القدس ، وأن يضحي بحياته من أجل حياة مدينته مثل وليد مسعود بطل رواية "البحث عن وليد مسعود". وأخيراً من فضلت العمل الفدائي على الزواج والحب ، وكل مغريات الحياة من أجل تحرير القدس ، وتمثل هذا في شخصية سراب عفان بطلة رواية "يوميات سراب عفان".

(ب) المدينة الواقعية :

معظم أبطال جبرا كان محكوماً عليهم أن يحيوا في بلد غير بلدهم ، حياة تتسم بالحنين والشوق الدائم لأرض الوطن ، لذلك نراهم يتحدثون عن القدس حيناً ، وعن المدينة التي سكنوها حيناً آخر. جميل فران بطل "صيادون في شارع ضيق" لا يجد أمامه بعد أن أكره على مغادرة وطنه ومدينته إلاّ بغداد التي احتضنته.

«ويلتقط الكاتب في ديار غربته في بغداد ما يدهشه من متناقضات فيما يشبه اللوحة في وسط المدينة الذي يطل عليه من شرفة غرفته في فندق المدينة : لباس النساء والرجال وعربات الخيل إلى جانب سيارات البويك والكديلاك ، والتقاط ملامح المكان لدى جبرا تثير موهبة جبرا الرسام ، ولعل هذه الموهبة هي التي تجعله فيما بعد يألف المكان من خلال تجاوز سطحه إلى أعماقه ، ونراه يألف شخوصه ويتأملهم بدهشة تحيل التشوهات إلى جمال يستحق التوقف عند خطوطه وألوانه وقسماته ولعل هذا يتضح في تصويره لشخصية "شابو" الخادم الوحيد في الفندق.»[1] «كان حافي القدمين ، ولكن ما أقواهما من قدمين جديرتين بعملاق ! إن أقداماً كتلك لا تحتاج إلى أحذية. الأصابع الرائعة ، بأظافرها التي تشبه حراشف السلحفاة ، الأخمصان القويّان الثابتان ، اللذان ظهرا وكأنهما يضغطان على الأرض بأهمية حملهما. كانت القدمان جديرتين بأن ينحتا من رخام.»[2]

ويدرك جميل أن لبغداد عادات وتقاليد خاصة على كل من يسكنها أن يلتزمها ، وإلاّ لن يقبل في هذه المدينة: «لقد كان عليّ أن أذكر نفسي المرة تلو المرة بأن في هذه المدينة الغريبة التي بعثت من جديد، دوامات من العادات والمعتقدات لن تسمح بأية نزوة شخصية وتهدد بالمحق كل من يعترض طريقها أو يحاول بحماقة أن يوقف سيرها.»[3]

---

(١) إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا، ص٤١.

(٢) صيادون في شارع ضيق ، ص٢٩-٣٠.

(٣) المصدر نفسه ، ص٨٧.

وكان توفيق الخلف ابن البادية لا يطيق حياة المدن لما فيها من خلط في القيم والأخلاق. فهو يكره سياسة المدن. يقول : «لا سجون هناك ، والقيم محدودة بدقة. المدينة هي المكان الوحيد الذي تختلط فيه القيم اختلاطاً تعيى معه عن التمييز بين الصديق والعدو ، بين الخير والشر.»[١]

وكان توفيق قد صرّح بهذا الرأي في حوار دار بينه وبين جميل بعد اعتقال صديقهما عدنان. وقد رد عليه جميل قائلاً : «لا أعرف سبباً يحدوني للدفاع عن المدينة ضد تهجماتك يا توفيق. فأنا أكرهها مثلك. ولكن كما ترى حين تجتمع أعداد كبيرة من الناس فكيف يمكن تفادي التحول إلى كيان اجتماعي معقد تتوقف فيه القيم عن أن تكون سوداء أو بيضاء ، بل تكتسب تدرجات لا نهاية لها من الألوان.»[٢] إن الظروف السياسية التي تعرضت لها مدينة بغداد في تلك الحقبة جعلت أبطال الرواية ينظرون إليها تلك النظرة المحفوفة بالتشاؤم.

وفي رواية "البحث عن وليد مسعود" تدور معظم أحداث الرواية في مدينة بغداد. وفي الصفحات التي تروي فيها مريم الصفار قصتها تتطرق للحديث عن عامر ناجي وعلاقة شخصيته ببغداد ، فتقول : «فبغداد ، في تاريخها العريق ، عرفت كل شيء عرفته حضارات اليوم. ولعل عامر ، إن لم يكن مستعاراً من باريس أو لندن ، فهو مستعار من ماضي مدينته هو ، مدينته التي كانت قبل أكثر من ألف سنة حاضرة الدنيا في كل ما يفعله الإنسان أو يفكر فيه.»[٣]

وتضيف قائلة : «بغداد تعني له داره (التي ورثها عن أبيه ، وجدّها) وحديقته الفسيحة ، ومكتبته الزاخرة بالكتب الأجنبية – فهو ، على عكس أبيه ، يكاد لا يقرأ شيئاً بالعربية ، اللهم إلاّ ما يكتبه بعض أصدقائه ، كوليد مسعود ، مثلاً. وفي السنوات الأخيرة ، إذا أراد قراءة كتاب بالإنجليزية ، فإنه يدفع بالكتاب لزوجته أن لتقرأه وتعطيه خلاصته ، وتؤشر له بعض الفقرات التي تحثه على قراءتها. بغداد تعني له مائدته العامرة ، ومطبخه العصري المزود بمؤن تكفي حياً بكامله في سنة مجاعة.»[٤]

---

(١) صيادون في شارع ضيق ، ص١٨١.

(٢) المصدر نفسه ، ص١٨١.

(٣) البحث عن وليد مسعود ، ص١٩٨.

(٤) المصدر نفسه ، ص١٩٩.

إن هذه الشخصية أي شخصية عامر لا ترتبط ببغداد ارتباطاً روحياً تراثياً ، فهي في حد ذاتها لا تعني له شيئاً. ما يعنيه فيها فقط ممتلكاته التي يحرص عليها ، بالرغم من أن هذه المدينة تتميز بتاريخها العريق الذي لا يقل عراقة عن المدن الأوروبية. إن عامر يمثل هنا طبقة اجتماعية بكاملها لا تعير مدينة بغداد أي اهتمام. ولا يهمها إلاّ مصالحها. وعلى العكس من عامر نجد وليد مسعود الذي حُرم من مدينته وأرضه ووطنه يحب بغداد حباً جماً. يقول : «ضربت لي جذوراً في هذه المدينة التي لا يعرف روعتها إلاّ من أدمن عليها. أبتعد عنها كل مرة بلهفة ، وأعود إليها كل مرة بلهفة. وأريد لابني مروان ، إلى أن نعود إلى فلسطين ، أن يقيم فيها.»[١]

فوليد يدرك عراقة مدينة بغداد ويعرف مواطن الجمال فيها وسر حبه لها. فإضافة إلى كونها مدينة الحضارات القديمة العديدة ، فهي احتضنته بعد أن شُرِّد من مدينته التي أحبها كثيراً ، واختار الإقامة في بغداد وفضلها على بقية المدن الأخرى التي كانت ملجأً للفلسطينين بعد تشريدهم من أرضهم. لقد كانت بغداد هي الملاذ الذي نضج فيه وليد مسعود. وحين قرّر العودة لوطنه ترك وراءه كل شيء وعاد إلى المكان الذي امتدت جذوره فيه إلى أرضه البعيدة رغم عشقه لبغداد وعلاقاته فيها.

أما المدينة في رواية "الغرف الأخرى" فهي تنحو منحىً مغايراً لما عهدناه عن المدينة ، فإذا ما أخذنا الصورة التي يستهل بها جبرا روايته : «كانت الساحة ميداناً كبيراً من ميادين المدينة ، تمتد على جانب منه أشجار اليوكالبتوس الكثيفة ، وعلى الجوانب الأخرى مبانٍ مترامية عالية. كان ميداناً موحشاً - في تلك الساعة. لا أحد يتحرك فيه أو على جوانبه. ولا تعبره سيارة أو مركبة من أي نوع. والوقت ؟ كان عصراً ، بل بعد غروب الشمس ، وقبيل هبوط الظلام ، في تلك اللحظات القلقة الموحشة التي سئمت النهار وباتت تتوق إلى ليل بطيء القدوم. وضوء النهار المتبقي رصاصيّ ، أغبر ، فيه مذاق الخيبة والحزن. والساحة العريضة خالية ، خاوية ، مهجورة منسيّة من الله ومن البشر ، كأن المدينة لم يبق فيها من يتحرك ، من يسعى ، من يحب ، كأن وباءً قد اجتاحها ولم يرحم أحداً.»[٢]

نجد أن هذه الصورة تثير القلق والوحشة ، لأن البطل لا يشعر بالأمان في ذلك المكان الذي هو ساحة في تلك المدينة. وفي تلك الساحة يقف نمر علوان منتظراً لشيء ما لا يدركه ، ثم يكتشف أنه يجهل المكان الذي يقف فيه أي يجهل مدينته : «وعندها ركزت أنا من جديد على الطريق ، لعلني أبصر

---

(١) البحث عن وليد مسعود ، ص٣٢١.

(٢) الغرف الأخرى ، ص٧.

الفصل الثاني

البناء الفني :

(١) علاقة المكان بالشخصية :

(أ) الناحية الجسدية

(ب) الناحية النفسية

(٢) علاقة المكان بالزمان :

(أ) الزمن التاريخي

(ب) الزمن الوجودي

(جـ) جدلية الماضي والحاضر : زمن ما قبل النكبة . زمن ما بعد النكبة

(٣) المكان واللغة :

(أ) الرمز والأسطورة

(ب) الأساليب السردية

البناء الفني :

يعد المكان عنصراً هاماً من عناصر بنية الرواية ، إذ لا يقل المكان أهمية عن العناصر الأخرى المشكلة للرواية. فهي عناصر تتضافر جميعها لتشكل ذلك العمل الفني الذي نسميه رواية. ولا يمكن لرواية أن تتم دون وجود مكان أو زمان. فهما عنصران يلتحمان لتشكيل الحدث الروائي. «إن الروائي عندما يبدأ في بناء عالمه الخاص الذي سوف يضع في إطاره الشخصيات ثم يسقط عليه الزمن (حيث إن الزمان لا يوجد مستقلاً عن المكان) يصنع عالماً مكوناً من الكلمات. وهذه الكلمات تشكل عالماً خاصاً خيالياً قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه. وإذا شابهه فهذا الشبه شبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية. فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل تشير إليه وتخلق صورة (صورة مجازية لهذا العالم).»[١]

والروائي الناجح هو من يستطيع توظيف المكان توظيفاً جيداً في روايته ، وربطه مع العناصر الأخرى حتى لا يختل النسيج الروائي ، وحتى يجذب القارئ نحو عالمه الروائي. «إن الرواية في معرض تأسيس عالمها الداخلي الخاص بها يجب أن تزيل العالم المحيط أو ترحله. فالمؤلف يلزم أن يثير اهتمام القارئ ، ويوقعه في شباكه في عالم روايته المستقل ذاتياً ؛ فالرواية يلزم أن تحررنا من عالمنا ، متيحة لنا أن نهاجر إلى العالم الروائي ، متقمصين ذلك ، وباقين فيه ، مانعة إيانا من العودة.»[٢]

ولا يقتصر الروائي في تشكيله للمكان الفني على توظيف اللغة ، «لذلك يجب أن ننظر إلى الصورة المكانية في الرواية – أي تجسيد المكان – لا على أنها تشكيل للأشكال والألوان فحسب ولكن على أنها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات الخ...»[٣]

إن إبداع الروائي يظهر من خلال استغلاله كل طاقاته في تجسيد المكان ، ويتجلى ذلك في اعطاء الأشياء إيحاءات تدل على تاريخيتها وقيمتها في المجتمع. فالأشياء قبل دخولها النص الأدبي نراها مجردة ، لكن بعد دخولها النص تطرأ عليها تحولات وتبدلات تعكس قيمتها ، وتحدث فيها تاريخية معينة ، فتأخذ أبعاداً زمانية ومكانية معتمدة على لغة الروائي ومخيلته. «إن المخيلة الواعية عندما تنفتح على الواقع ستجد لها من العمق والفهم ما يجعل الفن القصصي يطرق طرقاً جديدة لاستيعاب هذا

---

(١) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص١٠٤.

(٢) جون هالبرن ، النص ، اتجاهات نظرية الرواية الأوروبية في القرن العشرين ، في كتاب نظرية الرواية ، ترجمة محسن الموسوي ، ص٧٣.

(٣) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص١٠٧.

الواقع ، إن الاهتمام بالمكان الوطني وبالتاريخ الاجتماعي لا يعني أننا نضع أمام القاص وجهة نظر محددة للفهم ، بل نحاول من خلال ذلك ، الانفتاح على أطر جديدة للواقعية الاجتماعية بما يجعلها قادرة على استيعاب مستويات المكان والتاريخ وبكيفيات فنية ومتطورة.»[١]

إن علاقة تلك الأشياء ببعضها هي علاقة مكانية بحكم تجاورها. وتصبح الأشياء ذات بُعد زماني ومكاني من خلال فعل الإنسان والمجتمع ، وتظهر براعة الروائي في استخدام الوصف بشكل إيحائي غير مباشر لتشير إلى المكان. لذلك نستطيع القول : «إن للوصف في الرواية الواقعية وظيفة بالغة الأهمية والخطورة وصلت إلى ذروتها على أيدي فنانين بارعين مثل بلزاك وفلوبير فأكسب الوصف وظيفة جديدة يمكن تسميتها بالوظيفة التفسيرية ذلك أن مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس الخ ... تُذكر لأنها تكشف عن حياة الشخصية النفسية وتشير إلى مزاجها وطبعها ، وأصبح الوصف عنصراً له دلالة خاصة واكتسب قيمة جمالية حقة. ويؤكد فلوبير أن الوصف لا يأتي بلا مبرر ، بل إن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث وهكذا تلتحم كل العناصر المكوّنة للنص الروائي وتكتمل الوحدة العضوية للعمل وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا تعكس بعضها بعضاً لتقديم الصورة المجسمة.»[٢]

إضافة إلى ذلك فإننا «لا نقرأ أي وصف للمكان ولا للشخصيات ولكننا نتعرفهما معاً من خلال تفاعلهما ووجودهما وحركتهما معاً ، أو بالأحرى نتعرف ملامح المكان وجغرافيته من حركة الشخصيات فيه من خلال أسلوب خط السير وليس أسلوب المشهد ومن خلال منظور المشارك وليس منظور المراقب.»[٣] حتى يأخذ المكان بُعداً عميقاً في تشكل العمل الروائي.[٤]

«إن المكان الروائي يصبح نوعاً من القدر ، إنه يمسك بشخصياته وأحداثه ، ولا يدع لها إلاّ هامشاً محدوداً لحرية الحركة ... إنه بقدر ما يصوغ المكان الشخصيات والأحداث الروائية يكون هو أيضاً من صياغتها. إن البشر الفاعلين ، صانعي الأحداث هم الذين أقاموه وحدّدوا سماته ، وهم قادرون على تغييره. ولكنهم بالطبع بعد أن يقوموا - أي البشر - بذلك فهم يتأثرون بالمكان الذي أوجدوه.»[٥]

---

(١) ياسين النصير ، اشكالية المكان في النص الأدبي ، ص٧.

(٢) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص١١٠-١١١.

(٣) صبري حافظ ، الحداثة والتجسيد المكاني ، فصول مج٢ ، ع٤ ، ١٩٨٤ ، ص٧٢.

(٤) مها حسن يوسف ، المكان في الرواية الفلسطينية ، ص٢٢٨.

(٥) غالب هلسا ، المكان في الرواية العربية ، في كتاب الرواية العربية واقع وآفاق ، محمد برادة ، ص١١٢.

وهذا يقودنا إلى الاعتقاد بأن المكان هو «المكان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه. ومنذ القدم وحتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه، ومخاوفه وآماله، وأسراره وكل ما يتصل به وما وصل إليه من ماضيه ليورثه إلى المستقبل. ومن خلال الأماكن نستطيع قراءة سايكولوجية ساكنية وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة.»[1] لذلك فإن طبيعة المكان تؤثر على اخلاق الشخص وعاداته. ولا عجب إن وجدنا الروائي «يحاول بطرق شتى وبأساليب فنية متنوعة أن يخلق إيهاماً أو إيحاء بواقعية عالمه الخيالي وصدقه، فيصور المكان الذي يشهد أحداث قصته ويخلق الجو أو الخلفية المناسبة، كما يحدد زمان الأحداث ويوحي بمرور الوقت أثناء أحداث هذه القصة ويكشف عما لهذا وذاك من أثر في الشخصيات وتطور الحدث. وفي هذا كله، تستبعد الوسائل الآلية، ويعتمد الروائي على قدرته على التخيل والإبداع.»[2] ولجبرا طريقة مميزة في خلق شخصياته فهو يوليها عناية خاصة تظهر من خلال العلاقة المميزة التي تربط هذه الشخصيات بالأماكن التي تتحرك فيها. وقد شكل المكان في بعض الروايات أحد الشخصيات الهامة في الرواية، إذ كان البؤرة التي تتجمع حولها الشخصيات، وكان للمكان تأثيراته الجسدية والنفسية على الشخصيات.

(أ) الناحية الجسدية :

تتجلى الناحية الجسدية للمكان في طبع الأشخاص بصفات جسدية لها علاقة بالمكان. وقد ظهر هذا واضحاً في روايات جبرا. ففي رواية "صيادون في شارع ضيق" يطالعنا جميل بوصفه لشابو الخادم في الفندق يقول: «كان حافي القدمين، ولكن ما أقواهما من قدمين جديرتين بعملاق! إن أقداماً كتلك لا تحتاج إلى أحذية. الأصابع الرائعة، بأظافرها التي تشبه حراشف السلحفاة؛ الأخمصان القويّان، اللذان ظهرا وكأنهما يضغطان على الأرض بأهمية حملهما. كانت القدمان جديرتين بأن ينحتا من رخام.»[3]

لا يخفى ما للمكان من أثر في التكوين الخارجي للجسد، فطبيعة الحياة في الجبال التي أتى منها هذا الخادم تتطلب جسداً قوياً يمتاز بالخشونة والصلابة كجسد شابو. «ولقد كان المكان ذا أثر في بيان حقيقة الشخصيات، إذ أن "فندق المدينة" أضفى على الشخصية الرئيسية ملامح مادية ومعنوية، متلما حمل إيقاع الغرابة التي رفعت شخصية شابو من عالم الواقع إلى عالم «السحر» على نحو ما نرى في وصفه[4].

---

(١) ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة ١٩٥، ص١٦.

(٢) انجيل بطرس سمعان، دراسات في الرواية العربية، ٣٩.

(٣) صيادون في شارع ضيق، ص٢٩-٣٠.

(٤) إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا، ص٤٥.

«كان بوسع المرء أن يرى الحفاة بأعداد كبيرة. مما يجعل امتلاك أكثر من زوج واحد من الأحذية بذخاً واسرافاً. بل انني تأملت ، خفية : قدميّ شابو المنحوتتين بشكل رائع ، وتذكرت تماثيل ميكيل أنجلو.»[١]

ولا يقتصر أثر المكان على شخصية شابو بل يتعداه إلى شخصيات أخرى من شخصيات الرواية مثل شخصية حسين عبد الأمير ، وعدنان طالب ، لكن عدنان كان «يفوق حسين في كل موهبة يتمتع بها الأخير. وكان واضحاً أنه هو الروح الشريرة التي ألقت بحسين خارج المدرسة وخارج البيت في النجف إلى حياة القلق والمغامرة في شوارع بغداد كصحفي ومتسكع وعاشق مومس وشاعر. كان فقر حسين الذي رافقه طيلة حياته مطبوعاً على ملامحه الناحلة ، الجميلة رغم النحول.»[٢]

وكذلك كان للمكان الدور الأكبر في اظهار الصفات التي اتسم بها عدنان ، فقد «عرف عدنان صبياً ذا شيء من الرفاه ، مما أعطاه على الأقل جانباً من رشاقته وثقته بنفسه. وفي إحدى ليالي الصيف الحاره ، حين كان لا يتجاوز السابعة عشرة ، أوقع بالخادمة ، وهي صبية ذات جسد ممشوق من إحدى المناطق الجنوبية ، وذات وشمات زرقاء على وجهها ويديها ، ولها ولع قوي بالتدخين الذي تمارسه سراً. وقد نجح الإغراء بأن دس عدنان علبتين من السكائر الإنجليزية في يدها بالمطبخ حين كان أفراد العائلة قد ذهبوا كلهم للنوم على السطح.»[٣]

وكانت نتيجة فعلته تلك الطرد من البيت ، «إلا أن الطرد بالنسبة لعدنان كان نهاية الأرب إذ كان قد أظهر موهبة مبكرة لكتابة القصائد الغريبة اللاذعة. مما جعله يعتبر اقتلاعه من الحياة العائلية حادثاً درامياً جاء في وقته المناسب لتوسيع شهرته كشاعر.»[٤]

«وقد حدد المكان صورة الطبقة وصور الشخصيات : الوالد عانى من تشمع في الكبد وسبب وفاته ، والوالدة كانت تلعب البوكر مع مجموعة من النساء حين سمعت بخبر وفاة زوجها ، ولكنها أصرت على إنهاء اللعبة قبل ترك المائدة. والمكان هو مكان تفريخ الشائعات.»[٥]

---

(١) صيادون في شارع ضيق ، ص٤٣.

(٢) المصدر نفسه ، ص٤٣-٤٤.

(٣) المصدر نفسه ، ص٤٤.

(٤) المصدر نفسه ، ص٤٤.

(٥) إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا ، ص٤٦.

فحياة عدنان تحددت بعد وفاة والديه : «وتبين فيما بعد أن العقيد لم يترك كثيراً من المال ، ولكن عدنان ، حين توفيت والدته بعد بضعة أشهر ، ورث بيتاً كبيراً من طابقين في بغداد ، وبستان حمضيات في بعقوبة. واعتاد عدنان أن يقول ساخراً : "لهذا يعتبرني أعدائي من طبقة الملاكين الرجعين". [١]

وفي رواية "السفينة" نجد أن للمكان الذي سكنه أبطال الرواية أثراً كبيراً في شخصياتهم ، فها هو وديع عساف يقول : «الفلسطينيون كلهم شعراء. بالفطرة. قد لا يكتبون شعراً ، ولكنهم شعراء ، لأنهم عرفوا شيئين اثنين هامين. جمال الطبيعة ، والمأساة. ومن يجمع بين هذين لا بد أن يكون شاعراً.»[٢]

إن المكان هنا أحد عاملين هامين في طبع الشخصية الفلسطينية على هذا النحو. فتلك الطبيعة الساحرة هي التي تخلق منهم شعراء ، وهذا يدل على أن للمكان كبير الأثر في تكوين شخصية الفرد. ويمتد تأثير المكان أيضاً إلى أعماق الشخصية ويؤثر بالتالي على تصرفاتها ، وهذا الأمر ينطبق على البحر : «ما أسرع ما تصادق الناس على البحر ، وتتوهم أن صداقتك هذه ستطول مدى العمر. الناس في السفينة يضحكون بسهولة ، ويحبون بسهولة ، ويعترفون بسهولة ، ثم ينسون كل شيء.»[٣]

إن للبحر تأثير السحر على الشخصيات. فهو يجعل تصرفاتها محكومة بشيء خاص يمتلكه البحر وحده ، فكأن هذه الشخصيات مُسيَّرة ، ولا تتحكم في الأفعال التي تصدر عنها. لذلك نرى وديع يقول : «ولذا كلما قلت لنفسي : هيا يا وديع. سافر. شوف الدنيا ، سافرت بحراً. لا لأن البحر هو دنيا وحسب ، بل لأن السفينة تشعرك جسدياً بانسيابك خلال الزمان والمكان معاً.»[٤]

إن وديع هنا يُقرّ بتأثير البحر عليه ، وليس البحر وحده بل السفينة أيضاً فهي مكان متحرك تتيح لراكبها التمتع بكل لحظة زمنية ومكانية من خلال انسيابها الهادىء في البحر.

ويضيف وديع قائلاً : «أطلق البحر لساني - كالمخدر الذي يهلوس به المرء ...»[٥] إن تأثير المكان هنا يطغى على كل تأثير آخر ، فهو كالمخدر الذي يجعل الشخص يهذي ويهلوس ، غير واعٍ لما يقول.

---

(١) صيادون في شارع ضيق ، ص٤٣.
(٢) السفينة ، ص١٧.
(٣) المصدر نفسه ، ص٢٨.
(٤) المصدر نفسه ، ص٣٩.
(٥) المصدر نفسه ، ص٢٣٣.

وإذا انتقلنا إلى رواية "البحث عن وليد مسعود" وجدنا الأمر مشابهاً. فالمكان يؤثر في الشخصية ويطبعها بصفات معينة. فأصدقاء وليد اكتشفوا في وليد صفات اكتسبها بصفته فلسطينياً. ورغم رحيله عن فلسطين فإنه ظل يتمتع بتلك الصفات : «فبحكم كونه فلسطينياً ، يستطيع الزعم دائماً بأنه يتصل بمجتمع كهذا وينفصل عنه دونما عسر أو ألم ، لأن جذوره الحقيقية في جبال ووديان أخرى تغذيه سراً وباستمرار.»[١]

إضافة إلى ذلك فإن القوة وصلابة الجسد اللتين تمتع بهما وليد يعودان في الأصل إلى حياته في فلسطين : «كان وليد من أهل الجبال في فلسطين ، وكلهم على ما يبدو فلاحون أقوياء ، يقارعون الأرض ، فتمدهم الأرض بصلابتها ومقاومتها.»[٢] لا يخفى هنا ما للمكان من تأثير على الناحية الجسدية للشخصية ، فالمكان الذي ولد وترعرع فيه وليد قد أثّر فيه كثيراً ، وميزه بصفات لا يتمتع بها إلاّ من عاش ظروفاً مشابهة.

من الملاحظ أن سمات شخصيات جبرا متشابهة إلى حدٍ ما ولا سيما جميل فران ، ووديع عساف ، ووليد مسعود ، فهم جميعاً ولدوا في فلسطين وعاشوا طفولتهم فيها ، واضطروا للرحيل عنها وهم شباب. وهم متعلقون بالأرض والوطن. فالمكان هنا لم يعد مجرد بقعة جغرافية ، بل أصبح جزءاً لا يتجزأ من التكوين الداخلي لتلك الشخصيات.

(ب) **الناحية النفسية :**

لعل الحديث عن أثر المكان في الناحية النفسية للشخصيات يقودنا إلى معرفة أشمل لخبايا النفس الإنسانية ، فتأثير المكان على نفسية الشخصيات غالباً ما يكون أعمق من التأثير على الجسد ، وذلك لما تمتاز به النفس الإنسانية من احساس مرهف ، فأكثر الأمور بساطة تطبع في النفس علامة يصعب محوها حتى مع مرور الزمن. وينسحب هذا الأمر على شخصيات جبرا ، فها هي سلافة في "صيادون في شارع ضيق" تتحدث عن علاقتها بنهر دجلة ، قائلة : «كم أتمنى لو أستطيع السباحة فيه. لكنني أحب النظر إليه أيضاً. فهو يعكس حالاتي النفسية. وأحياناً أعكس أنا حالاته. أليس ذلك مضحكاً ؟ يبدو أحياناً تعيساً متجهماً ، فأغدو مثله.»[٣]

---

(١) البحث عن وليد مسعود ، ص٤٣.

(٢) المصدر نفسه ، ص١٣٩.

(٣) صيادون في شارع ضيق ، ص١١١.

إن علاقة سلافة بهذا النهر علاقة توحد وانسجام. فهي تعبر عنه ، ويعبر هو عنها كذلك. والعلاقة القائمة بينهما هي علاقة قديمة قائمة منذ اللحظة التي ولدت فيها سلافة. وهذا التداخل أو التلاحم أو الانسجام بين الطرفين - دجلة وسلافة - لا يعني إلغاء طرف أو آخر بل يعني أكثر ما يعنيه انبثاق طرف ثالث يتكون من هذا اللقاء بينهما. ويجب أن نتذكر هنا أن هذا الطرف المنبثق عن اللقاء بين الطرفين هو ما يشكل البُعد الفني في الموضوع برمته. ويذكرنا هذا الانبثاق بما يقوله لورنس : إن وظيفة الفن هي الكشف عن العلاقة بين الإنسان وعالمه المحيط به في لحظة اللقاء الحية مثل اللقاء بين سلافه ودجلة ، ويوضح لورنس ملاحظته الهامة هذه بمثل «من رسومات الأزهار للفنان فان غوخ ، إذ أنه يكشف أو يحقق وضوحاً في العلاقة بينه كإنسان وبين زهرة عباد الشمس كزهرة في حد ذاتها في اللحظة الحرجة للزمن ، فلوحته تلك لا تمثل زهرة عباد الشمس بحد ذاتها لأننا لا يمكن أن نعرف ماهيّة الزهرة ، فالكاميرا على سبيل المثال تنقل إلينا صورة عباد الشمس أفضل من فان غوخ. أما صورة عباد الشمس التي تقع داخل برواز اللوحة فهي بُعد ثالث A third thing لا يمكن توضيحه ، وهي نتاج العلاقة بين الزهرة ذاتها وفان غوخ نفسه. فالصورة التي نتخيلها داخل الإطار ليست على موازاة صورة الإطار ذاتها أو مكوناتها من لون وغير ذلك ، كذلك هي ليست الصورة التي التقطها فان غوخ كانسان يتكون من لحم ودم ، وهي كذلك ليست عباد الشمس كنبات في حديقة النباتات ، فنحن لا نستطيع أن نقيس أو نزن أو حتى نصف الصورة التي بداخل الإطار إذ أن وجودها يخبرنا عن الحقيقة فقط في البُعد الرابع لوجودها ذلك البُعد الذي يظل خاضعاً للتأويل ، فلا وجود لتلك الصورة المتخيلة داخل البعد المكاني.

هذه الصورة المتخيلة هي كشف لنوع من العلاقة المثالية في فترة زمينة معينة بين الإنسان وعباد الشمس ، وهي ليست صورة الإنسان المعكوسة في المرآة وليست صورة الزهرة المعكوسة في المرآة. وهي أيضاً ليست أعلى ولا أدنى ولا على مستوى أي شيء آخر. بل إن الرؤية هنا تقع في تداخل الأبعاد بعضها ببعض ، أي في البُعد الرابع ، وهذا هو البُعد الذي يكون في نوعيته الخلود والتمام.»[1]

وعندما نعود إلى العلاقة بين سلافة ونهر دجلة ، نجد أنها علاقة تسمو على المكان والزمان ببعديهما الظاهرين للعيان ، لأنها ليست علاقة الناظر إلى نهر دجلة ومياهه تنساب وسط بغداد صباح مساء. أي أنها ليست علاقة المتفرج "سلافة" على نهر دجلة الذي يستمتع بانسياب مياهه طولاً وعرضاً بل إنها علاقة جديدة تكونت في تلك اللحظة التي كانت سلاف تعيشها وهي مثقلة بمختلف المشاعر. في هذه اللحظة تدخل سلافة بمشاعرها مع النهر ليصبح النهر مشاعرها ، وتصبح هي النهر الذي تراه من خلال مشاعرها. وفي هذه الحالة تتغير سلافة الشخص الذي يعيش حياة عادية ،

(١) انظر : David Lodge, *20th Century Literay Criticism*, pp.127-128.

ويمر بالنهر وكأن النهر يسير في طريقه الأبدية ، وكأنها تسير في حياتها اليومية الاعتيادية : أي أنها لا تكون قريبة من النهر قرباً مكانياً فقط. هذه العلاقة الجديدة مثل التي يشير إليها لورنس هي التي ترقى بالحياة وتحولها إلى فن تختفي فيه الأبعاد المنفصلة وتصبح متداخلة تداخلاً عضوياً أي أن نهر دجلة يصبح باصطلاح اليوت يشبه المعادل الموضوعي.

وفي رواية "السفينة" يطل علينا البحر بجماله الذي يثير في النفس أجمل المشاعر وأصدقها ، إذ يصف وديع عساف البحر في ليلة مقمرة قائلاً : «ولما التقينا تلك الليلة من جديد كان في البحر هدوء يكاد يكون رهيباً غير معقول ، كأنه صفحة من زيت ، تتألق عليه مويجات فوسفورية كنثار من الفضة. وطلع علينا قمر متأخر ، لبريقه اللجيني المخضوضر فعل الجنون في النفس. ما الذي يريد هذا البحر منا ، بهذه الروعة الهائلة ، بهذا الجمال الغامض الظالم ؟ كان في الجنون القمري شيء من كآبة ، ولوعة ، وهول - وشيء من حب مبهم مشترك بيننا.»[1]

إن علاقة الشخصية بالمكان هنا علاقة يشوبها الغموض المتعمد من قبل الشخصية. ولعل هذا يحدث بسبب الجمال الذي يشعر به وديع تجاه البحر والقمر لدرجة يصعب عليه وصفها ، عدا عن أنه يرى في القمر ما يرى في نفسه ، وكأنه يسقط مشاعره على القمر. فهذا البحر وهذا القمر كأنهما يقومان بعملية تحد لوديع ، ويكون هذا عن طريق الجمال ، فهو جمال لا يثير في النفس أجمل المشاعر وحسب ، بل مشاعر الجنون كلها ، لأنهما يتمتعان بجمال زائد عن الحد الذي يستطيع وديع تحمله. ورغم ذلك فوديع يشعر بشيء من الحب تجاه القمر وكأنه حب مشترك بينهما.

وللبحر تأثيره السحري على شخصية عصام السلمان أيضاً ، على سلوكه وتصرفاته. يقول : «وقد تأكد لي أن للبحر فعله المساعد في مثل هذه الأمور ، كما في أمورنا مع النساء. فالمشاهد لا تتغير إلاّ عندما ننزل إلى الموانىء ، وإذ تعتاد العين رؤية مستويات السفينة وسطوحها ، وزرقة الموج والسماء ، وتعتاد الأذن هدير البحر ودمدمة الباخرة ، مع ما في نفس المسافرين من تهيؤ لكل ما هو جديد ومثير ، يشتد الحس بتلك الأشياء التي تبدو في تغير مستمر : أشكال الناس ، أجسامهم ، وجوههم .. ثم أصواتهم : ما يقولون ، وكيف يقولونه. يصبح السمع حاداً ، وتتخذ الكلمات وضوحاً ومفعولاً غير عاديين يسمع المرء كل ما يُقال فيلتذ به أو ينفعل له. حتى أقل الغضب ، أو أقل العاطفة ، يبدو مهماً ، ويصعب التغاضي عنه.»[2]

---

(١) السفينة ، ص٩٤.

(٢) المصدر نفسه ، ص١٠٢.

شخصية واحدة بل عدة شخصيات. وما تلك الأماكن القلقة الموحشة المريبة التي يجهل البطل معالمها ، ويجهل ما هي علاقته بها ، إلاّ تعبير عن المعاناة الداخلية النفسية التي يشعر بها البطل. لذلك فالمكان هنا له دلالات نفسية مختلفة ، وخواء تلك الساحة التي يقف فيها البطل هي تعبير عن خواء نفسه.

وقد يتبادر إلى الذهن أن الكاتب أراد أن يعبر عن الذات الإنسانية في الوقت المعاصر ، هذه الذات التي تعاني من الإنشطار ، وعدم القدرة على تحديد هويتها الشخصية. وقد ظهر هذا واضحاً عندما دخل نمر علوان تلك البناية التي أُخذ إليها عُنوة «كانت قاعة المدخل المضاءة كبيرة ، فارغة ، فيما عدا كرسيين أو ثلاثة ، دلفنا منها إلى باب جانبي ، بمحاذاته مرآة طويلة أنيقة قُصّت على شكل شجرة - رأيت خيالي فيها ، فقلت : غريب ، هل هذا أنا ؟ ولو لم ألمح فيها الفتاة التي معي تماماً كما هي ، لأقسمت أنني ضحية خدعة بصرية. خيّل إليّ فيها أن لي شارباً كثاً أسود ، وأن شعر سالفيّ وشعر رأسي قد خالطه البياض. وعندما مرقنا من الباب تحسست ما فوق شفتي العليا لأتأكد من أن لا شارب لي ، ولكنني لم أستطع معرفة ما إذا كان شعر رأسي الأسود قد أصابه الشيب دون أن أدري.»[1]

لقد استطاع الكاتب أن يبدع في وصف هذا المكان من خلال حركة الشخصية فيه ، وبالتالي عبر عن مشاعر هذه الشخصية التي تعاني ما تعانيه من فقدان الوعي الحقيقي لدرجة يصعب عليه التعرف على شخصه في المرآة. ويزداد الأمر سوءاً لدى هذا الشخص عندما يتأكد له من قبل الشخص الذي يدّعي أنه جرّاح أن شخصيته تلك غير محددة الاسم. يقول : «ولا تدهشوا الآن إذ ترون أمامكم مرة أخرى نمر علوان ، أو عادل الطيبي ، أو علوان عادل ، أو الطيبي نمر... كلها أسماء لرجل واحد ، بل إنها كلها في الواقع وفي نهاية المطاف ، كما سترون ، اسم واحد لا غير ، لمسمى مشطور ربما أكثر من شطرين ، قد يلتم يوماً ، أو لا يلتئم ، في واحد - هو هذا الذي رأيتموه ملقى على منضدة التشريح ... الكاميرا ، رجاء ، لكي توضح التطابق التام بين وجه الرجل الذي على المنضدة ، ووجه ضيفناً الكبير.»[2]

إن ذلك المبنى -المتعدد الغرف والأنفاق والسراديب ، والمحتوي على كل الأشياء الغريبة والمخيفة- الذي دخلته تلك الشخصية لهو تعبير عن انشطار الذات. وتعدد الأسماء حسب تعدد الأماكن هو أيضاً من الأمور التي ترمز إلى حقيقة الشخصية وتعدد صفاتها وملامحها. لذلك فهو دائم البحث عن الحقيقة ، حقيقة وجوده . لكن «أين يمكنه أن يجد الحقيقة في عالم الذات المعقد ، المليء بالحجر ذات الملفات المتعددة في الدماغ وفي القلب والنفس والروح والأعصاب على اختلاف نظريات المعرفة ووسائل امتلاكها.»[3]

---

(١) الغرف الأخرى ، ص٢٤.

(٢) المصدر نفسه ، ص١١٥.

(٣) إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا، ص١٤٤.

(٢) علاقة المكان بالزمان :

إن الحديث عن العلاقة بين المكان والزمان في الرواية أمر محفوف بالجدل ، فهل المكان هو الأساسي في الرواية والزمان ثانوي ؟ أم العكس ؟ أم هل هما متلازمان ووجود احدهما يحتم وجود الآخر ؟ للإجابة عن هذه الاسئلة نعرض مجموعة من الآراء في هذا المجال.

هناك من يقول إن «الرواية فن زمني يلتقي في هذا مع فن الموسيقى عامة ، والموسيقى السمفونية بوجه خاص ، وذلك على خلاف الفنون المكانية مثل الرسم والنحت. وليس المقصود بزمنية الرواية زمنها الخارجي المرجع الذي تصدر فيه أو تعبر عنه فحسب ، وإنما المقصود كذلك - بل ربما أساساً - زمنها الباطني المحايث المتخيل الخاص ، أي بنيتها الزمنية التي تتحدد بإيقاع ومساحة حركتها والاتجاهات المختلفة أو المتداخلة لهذه الحركة ، كما تتشكل بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها ، ونسيج سردها اللغوي ، ثم أخيراً بدلالتها العامة النابعة من تشابك وتضافر ووحدة هذه العناصر جميعاً.»[١]

ونظراً للعلاقة الهامة التي تربط الزمان بالمكان فقد استعير مصطلح الزمكان المستخدم في العلوم الطبيعية ، وأُدخل في مجال الأدب لأنه يعبر عن الترابط الوثيق بين المكان والزمان على حد تعبير ميخائيل بختين ، الذي يقول : «ما يحدث في الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مُدرَك ومشخص. الزمان هنا يتكثف ، يتراص ، يصبح شيئاً فنياً مرئياً ، والمكان أيضاً يتكثف ، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث التاريخ. علاقات الزمان تتكشف في المكان ، والمكان يدرك ويقاس بالزمان. هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني.»[٢]

وعلى النقيض من هذا الرأي نجد من يقول : «إن المكان هو فكرة حسية ، نقدر أن نعاينة ونتثبت منه بينما الزمان مقولة تجريدية خادعة ومضللة. إننا لا نستطيع أن نلمسه ونراه مع أنه «هو الهواء الذي نتنشقه» هو التاريخ ، هو العمر ، هو مدمر الحب ومغير طبيعته. هو ذلك المعيار الشخصي المختلف من فرد إلى آخر ، والذي يملك له كل واحد منا مفتاحاً خاصاً يديره على هواه.»[٣]

---

(١) محمود أمين العالم ، الرواية بين زمنيتها وزمنها مقاربة مبدئية عامة ، فصول ، مج١٢ ، ع١ ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص١٣.

(٢) ميخائيل بختين ، أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ترجمة : يوسف حلاق ، ص٦.

(٣) سمير الحاج شاهين ، لحظة الأبدية (دراسة الزمان في أدب القرن العشرين) ، ص٥٦.

أما هانز ميرهوف فيقول : «الزمان ، كما لاحظ ذلك كانط وآخرون معه ، هو الصورة المميزة لخبرتنا. إنه أعم وأشمل من المسافة (المكان) لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار التي لا يمكن أن نضفي عليها نظاماً مكانياً. والزمان كذلك معطى بصورة أكثر مباشرة ، وأكثر حضوراً من المكان ، أو من أي مفهوم عام آخر كالسببية أو الجوهر.»[١]

وعن خصوصية الزمن في الرواية يقول مندلاو : «فكل رواية جيدة لها نمطها الزمني وقيم الزمن الخاصة بها ، وتستمد أصالتها من كفاية تعبيرها عن ذلك النمط وتلك القيم وإيصالها إلى القارئ. وجميع طرائق القصة وأدواتها تنتهي في التحليل الأخير ، إلى المعالجة التي توليها لقيم الزمن وسلاسل الزمن ، وكيف تضع الواحدة في مواجهة الأخرى.»[٢]

أما سيزا قاسم فتقول : «المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية ، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها. وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث. وهناك اختلاف بين طريقة ادراك الزمن وطريقة ادراك المكان ، حيث إن الزمن يرتبط بالادراك النفسي أما المكان فيرتبط بالادراك الحسي.»[٣]

وبعد دراسة هذه الاراء حول العلاقة بين المكان والزمان نجد أنها علاقة تكامل وتكافل على الرغم من وجود بعض التناقض في تلك الآراء. لذلك نقول إن لكل واحد منهما (المكان والزمان) أهميته ودوره في سير أحداث الرواية.

والعلاقة بين المكان والزمن في روايات جبرا علاقة متميزة ، نظراً لخصوصية الحياة التي عاشها جبرا بين فلسطين والمنفى ، فكان الزمان والمكان عنصرين هامين في رواياته ، وظل هاجس الزمن في تطور ونمو مستمرين في روايات جبرا ، فهو «من ليلة واحدة في "صراخ في ليل طويل" أو أسبوع واحد في "السفينة" أو سنة في "صيادون في شارع ضيق" إلى قفزة زمنية واسعة في "البحث عن وليد مسعود" إذ يقول جبرا : أما في البحث عن وليد مسعود ، فتجرأت وجعلته خمسين سنة .. نصف قرن.»[٤]

---

(١) هانز ميرهوف ، الزمن في الأدب ، ترجمة أسعد رزوق ، مراجعة العوضي الوكيل ، ص٧٠.

(٢) أ. أ. مندلاو ، الزمن والرواية ، ترجمة بكر عباس ، مراجعة إحسان عباس ، ص٧٥.

(٣) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص١٠٢.

(٤) إبراهيم السعافين ، الأقنعة والمرايا ، ص١١٨.

(أ) الزمن التاريخي :

إن الحديث عن الزمن التاريخي في الرواية يقودنا للحديث عن الوقائع والأحداث التي تدور في الرواية ، فإذا ما أخذنا رواية "صراخ في ليل طويل" وجدنا أنها تولي الزمان أهمية واضحة تظهر بداية في العنوان (ليل) وهي لفظة تدل على زمن معين. إن الزمن الواقعي في هذه الرواية هو ليلة واحدة ، أما الزمن الحكائي أو السردي فهو يمر بأحداث تربو على تلك الليلة بكثير. إذ يتضمن الحديث عن أزمان مختلفة تمثلها شخصيات الرواية. فمثلاً شخصية عنايت هانم تمثل التاريخ القديم ، وتمثل كذلك الطبقة التي تتمسك بالقديم وترفض العيش في الحاضر. فهي امرأة تهتم بتاريخ أجدادها لأنه في نظرها تاريخ حافل بالإنجازات ومحط اعجابها وفخرها. فهي سليلة أسرة إقطاعية تدعى آل ياسر. ورغبة منها في الحفاظ على تاريخ هذه الأسرة طلبت إلى أمين سماع ، بطل الرواية ، أن يقوم بتأليف كتاب عن أسرتها مقابل أجر تدفعه له. وأرادت منه أن يعتمد في إعداد هذا الكتاب على الوثائق التي كانت بحوزتها ، وتحافظ عليها كأنها كنز. كانت هذه الوثائق شغلها الشاغل ، وكل همها دراستها وفهمها ! يقول أمين : «لم تعرف عنايت شيئاً عن حياتي. لقد اشغلتها حياة أسلافها وتراجمهم عن كل شيء آخر ، وهي التراجم التي كنا نحاول كلانا أن نقطرها من رسائلهم ومذكراتهم ووثائقهم وقوائم نفقاتهم. وكنت في كثير من الأحيان أضطر إلى خنق ضحكة شامتة في حلقي تثيرها حذلقة هؤلاء الأسلاف الموقرين وهم يعرضون ملابسهم الحريرية وعمائمهم المريشة على أنظارالسوقة في زمانهم ، ثم ينصرفون إلى البيت ويحاولون اغراء من في خدمتهم من النسوة والقرويات. وكانت عنايت هانم تدون كل ملاحظة بجد عجيب ، وعليّ أن أحذو حذوها. فأدون تاريخ الحادثة ، وتفاصيلها الرئيسية ، وما كانت تدعوه "المغزى الأخير". »[1]

وفي مقابل موقف عنايت هانم المتشبث بالماضي ، نجد موقف اختها ركزان التي ترفض الماضي بكل ما فيه ، وتتطلع إلى المستقبل ، وقد ظهر موقفها هذا باحراقها المنزل بعد وفاة أختها عنايت ، لأنه يحمل لها ما لا تريد أن تتذكره ، بل تريد الخلاص منه إلى مستقبل مشرق ، وأن تبدأ حياة جديدة لا تتذكر فيها أجدادها المتمثلين بهذا البيت ، فالبيت يحمل ذكرى الماضي الذي لطالما مقتته ركزان وأرادت التخلص منه. وانهيار هذا البيت يمثل انهيار طبقة بأكملها ، وانتهاء حقبة تاريخية تمثلت في الأسر الإقطاعية التي كان لها المجد والقوة في وقت مضى ! ولأمين موقف مشابه لهذا الموقف. فقد رفض العودة إلى الماضي المتمثل في زوجته التي هجرته لسنتين ثم عادت له طالبةً الصفح والعودة إليه ، لأنه يرى في العودة إليها عودة إلى الماضي الذي عانى منه كثيراً ، «لماذا عدت وافسدت عليّ كل شيء ؟ لقد دفعتني حين هربت إلى التخبط في متاهات الماضي القتالة ، فادركت في غيابك مبلغ ضيعة النفس – لماذا عدت وافسدت كل شيء ؟»[2] لذلك فهو يرفض العودة إليها ويرى في هذه العودة الموت

---

(١) صراخ في ليل طويل ، ص١١-١٢.

(٢) المصدر نفسه ، ص١٠١.

وهو يريد لنفسه حياة جديدة تخلو من الأحزان. يقول : «انظري لنفسك : صفراء كالموت ، ذابلة كالموت.ولست أريد الموت بعد اليوم !»[١] وكذلك يرفض عرض الزواج الذي قدمته له ركزان لأنها تنتمي إلى أسرة اقطاعية يرفض أن يختلط فيها ، وينتمي إليها ، بالرغم من أن ركزان حطمت الماضي وأرادت لنفسها حياة جديدة.

وعندما ننظر إلى رواية "صيادون في شارع ضيق" نجد أن أحداثها تدور ضمن اطارين زمانيين ، الحاضر والماضي. ويتمثل الزمن الحاضر في حياة جميل بطل الرواية في بغداد ، أما الزمن الماضي فيتمثل في حياة جميل في فلسطين إذ لجأ إلى بغداد بعد أن سقطت القدس.

إن مدينة بغداد هنا تمثل المكان والزمان معاً ، فهي مدينة جمعت التاريخ القديم بالزمن الحاضر ، فشارع الرشيد الذي يخترق بغداد يفوح بالأصالة وعبق التاريخ ،وقد عبر عن هذا برايان فلنت الإنجليزي الذي «يحب كل شيء يراه ، حتى القمامة في شارع الرشيد. وعلق عليها بقوله : «إنها على الأقل أصيلة. ليس ثمة تشويه للحقائق هنا. الكمال والنقصان معروضان أمام أعين الجميع . والقمامة جزء أساسي من الإنسانية. عندما لا يكون الناس كلهم آلات صماء ، فإنهم يميلون إلى التراخي بعض الشيء ، وعدم الاهتمام بما يخلفونه وراءهم طالما أن مهمة الحياة نفسها قد أُديّت. يخيل إليّ أن أمثال هؤلاء الناس فقط هم القادرون على الشعور بالعواطف اللاهبة ، تلك العواطف التي قد تكون كلها عذاباً ولوعة قاتلة. الحياة هي من خلقهم هم : هم يصنعونها ولا تصنعهم هي.»[٢]

وبرايان يهتم بالتاريخ ، خاصة تاريخ الفن الإسلامي ، وفي إحدى المرات يعلق حسين عندما يستمع إلى حديث برايان عن الواسطي ، الرسام البغدادي الذي عاش في القرن الثالث عشر قائلاً : «بلغ من انغماسنا في الحاضر أننا نجهل كل شيء عن ماضينا.» مما جعل عدنان يصححه بقوله : «بلغ من انغماسنا في الماضي أننا نجهل كل شيء عن حاضرنا.»[٣]

رأيان مختلفان كل الاختلاف حتى يمكننا اعتبارهما نقيضين ، الأول يعتبر أنهم لشدة الانغماس في الحياة الحاضرة لا يعرفون أي شيء عن ماضيهم. والآخر يرى أن هذا الجهل الذي يعيشونه سببه الانغماس في الماضي ، لهذا يدور بينهما نقاش حاد ، مما يحدو بجميل لأن يفكر ماذا يحدث لو أن توفيق الخلف الذي يشجع العودة إلى الماضي وإلى حياة البداوة والصحراء مع برايان. يقول جميل : «لقد جعلني ذلك أتصور التناقض الفعال والتوتر الخصب اللذين سينجمان عن صداقة بين برايان وتوفيق:

---

(١) صراخ في ليل طويل ، ص١٠١.

(٢) صيادون في شارع ضيق ، ص٥٣.

(٣) المصدر نفسه ، ١٣٣.

الأول بادراكه الواعي للزمن حين يقف وحين يجري ، والثاني بإيمانه باللازمنية ورفضة كل تتابع زمني باعتباره بادرة حضارة مريضة.»[١]

ويدور بين برايان وعدنان حوار يكشف عن مدى العلاقة بين المكان والزمان ، وذلك عندما يتحدثان عن التماثيل الضخمة التي تعبر عن مرحلة زمنية معينة : «كل تلك الثيران المجنحة و"الأرواح الحارسة" الصخرية ، المنحوتة على شكل عقبان تزين أبواب مدينة كانت مركز امبراطورية فسيحة في يوم من الأيام. بوسعي أن أتصور آلاف الأسرى من شعوب كثيرة ، وثرواتها ، وهي تصب فيها تحت حماية تلك الآلهة العاتية ذات العيون الكبيرة. لقد تمثلت قوة شعب بأسره في عضلاتها الرائعة التكوين.»[٢]

إن وجود هذه الآثار في ذلك المكان يدل على مرحلة زمنية مرّت بها المنطقة وصبغتها بصبغتها ، فكانت التماثيل الرمز والدليل على طبيعة الحياة التي عاشها الناس في تلك الحقبة التاريخية. ويضيف برايان قائلاً : «التماثيل هذه تثير التأمل باعتبارها رمزاً لعوادي الزمن ، وسقوط الامبراطوريات ، وما إلى ذلك. ها هي هناك كلُّ ما تطلَّب قروناً من الزمن لكي يتم يؤسر في لحظة واحدة ، في شظية رخامية لامعة تؤرخ بالخط المسماري غزواً دموياً.»[٣]

ينطلق برايان في نظرته تلك إلى الآثار من منطلق علمي جمالي ، إذ يتعامل مع الآثار تعامل العالم الذي تهمه تلك المرحلة الزمنية من وجهة نظر علمية، القصد منها التوسع في المعرفة. لذلك فهو ينظر إليها نظرة احترام وتقديس. أما عدنان فإن نظرته تختلف وشعوره تجاه هذه الآثار مختلف أيضاً. يقول : «لن تعرف شعورنا بهذا الصدد يا برايان. قد تكون مؤرخاً بارعاً أو آثارياً رائعاً ، قد تستطيع أن تخبرنا عن ملوك سومر وآشور ، عن المعارك التي خاضوها ، والقصور التي شيدوها ، والمدن التي أزالوها من الوجود. ولكن الأمر عندك في نهاية المطاف ليس أكثر من مغامرة جمالية. إنه خارج حياتك. يمكنك أن تستمتع به بهدوء وأن تنظمه ضمن أنماط تاريخية. وستذهب في النهاية إلى انكلتره وتتذكر كل شيء كتجربة ، كاكتشاف ، كإنجاز ذهني - سمه ما شئت. ولكن بالنسبة لنا - بالله كم هو مختلف. قد نعرف تفاصيل الماضي وقد لا نعرفها. لكننا نعرف أنها هناك. نعي وجودها وسط حياتنا كروح لا يمكن طردها بالتعاويذ. التراب نفسه ، سواء أكان يومض بخضرة الخصب أو بملح الجهاد ، يتضوع بعبق الماضي. هذا النهر يسير أمامنا مثقلاً بالذكرى. البوارج ، والجيوش ، والثروات ، والدماء التي انحدرت مع هذه المياه تملأ حياتنا وتعذبنا. حتى لو لم ننظر إلى النهر فإننا نحس بها في دمائنا كمرض لا شفاء منه. ونحن وارثو المجد والقذارة ، وارثو ضجيج الفخر وأنين الأحزان والنواح.»[٤]

---

(١) صيادون في شارع ضيق ، ص١٣٣.

(٢) المصدر نفسه ، ص١٣٤

(٣) المصدر نفسه ، ص١٣٤.

(٤) المصدر نفسه ، ص١٣٥.

ونظراً لأهمية الزمن نجد حواراً يدور بين جميل فران ، وتوفيق الخلف حول نظرة كل منهما للزمن ، وماذا يعني كل منهما. هذا الحوار يجري أثناء حديثهما عن اعتقال عبد القادر ، صديقهما : «المشكلة ، كما كان عبد القادر سيقول لو لم يعتقل في الليلة البارحة ، هي مشكلة الوقت. الوقت هنا شاسع لا يرحم.»[١] ويقول توفيق : «هذا لا يغير موقفنا الأساسي من الزمن. الزمن كما تصفه غير موجود بالنسبة لنا. ولا يقلقنا مرور ساعات النهار.»[٢] وأثناء هذا الحوار يطرح جميل نظرية نسبية الزمن التي أتى بها اينشتاين ، فبين الساعة والأخرى التي يقضيها عبد القادر في السجن يوجد دهر وكأن الزمن لا ينتهي لشدة ثقل هذه الساعات ، يقول : «خاصة إن لم يكن ثمة ما يفعل بين شروق وشروق. لكن هذه هي المشكلة بعينها. ليس ثمة ما يفعل خلال الأبدية الكائنة بين ساعة وساعة.»[٣]

وتُطرح أيضاً قضية علاقة الزمن بالمكان الديني ، إذ يؤكد جميل على وجهة نظره الخاصة بالزمن منطلقاً من الديانة المسيحية من خلال دقات الساعة في الكنيسة. يقول توفيق مخاطباً جميل : «أنا أعرف ما يقلقك يا جميل. لقد رأيت عدداً أكبر مما يجب من أبراج الكنائس خلال حياتك». ويرد عليه جميل قائلاً : «حقاً ، بكل ما فيها من الساعات التي لا تدق الساعات وحسب ، بل الأرباع والأنصاف وثلاثات الأرباع»[٤]. أما الساعة في المكان الديني الإسلامي فهي لا تحظى بالأهمية نفسها التي تخطى بها في الكنسية. في رأي توفيق : «المآذن لا تتباهى بأي ساعات ذات أرقام سوداء فوق رؤوس الناس. مجرد زخارف فقط ، هذا إن كان ثمة زخارف. نحن جزء مما لا ينتهي ، مما لا يقاس ، من الأبدية. نحن نتجاهل أقيسة الزمن الدقيقة ، لأنها محاولة حمقاء لتقسيم ما لا ينقسم. أتظن أحداً ممن ولدوا قبل أكثر من ثلاثين سنة يعرف تاريخ ميلاده ؟ لا أحد ، اللهم إلاّ المتخذلق ، كان يكلف نفسه عناء تسجيل ساعة الميلاد ، مما جعل حياة كل إنسان كالجدول الذي تكمن بداياته في الينابيع البعيدة التي لا توصل. أنه الموقف نفسه من الزمن. يكفي أن تنقسم حياة الإنسان إلى طفولة وشباب وشيخوخة ، وحدودها الفارقة ليست أعداد السنين التي عاشها بل التجربة والنضوج اللذان حققهما. والنهار ينقسم باختلاف موقع الشمس المتغير من أجل الصلاة ، لا غير. وحين لا يكون هناك الكثير مما يجب فعله، لن يقلق أحد على «فقدان» أي شيء. ولهذا لا يخاف أحد من الزمن ، بل كدت أقول : لا أحد يحس بالزمن.»[٥]

---

(١) صيادون في شارع ضيق ، ص٢٠٥.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٠٥.

(٣) المصدر نفسه ، ص٢٠٥-٢٠٦.

(٤) المصدر نفسه ، ص٢٠٦.

(٥) المصدر نفسه ، ص٢٠٦.

أما عن وجهة نظر الغرب إلى الزمن التي يدعي توفيق أن جميل يتبناها فإنه يقول : «أما أنت فتحمل جرثومة مرض غربي : الخوف من الساعة. الغرب يخاف من الزمن لأنه عبدٌ له : لذا كان عليه أن يبتدع وسيلة لقهره. والنتيجة ؟ مثل الغربين القائل : «الوقت من نقود.» فليرحمنا الله ! ولم ينتج عن ذلك إلاّ التأكيد الكريه على العمل ، الإنتاج ، التحصيل. وما غاية ذلك كله ؟ الإنشغال المجنون بالزمن وبالنقود التي يفترض أن الساعات ستحشو أفواهنا بها ... عندما عمق الغرب إحساس الإنسان بالزمن ، عجل رخاءه ونكبته في آن معاً. نحن لن نشتري الرخاء بذلك الثمن نحن لا نريده.»[1]

هكذا يفهم توفيق الزمن عند الغرب. فهو ينظر إلى تلك الدعوة ، أي دعوة الغرب إلى الاهتمام بالزمن ، نظرة عدائية محضة ، لأن الاهتمام بالزمن يورث الرخاء الذي يؤدي بشكل مباشر إلى المصائب. وكذلك فإن الاهتمام بالزمن وتقديسه يؤدي إلى الاهتمام بالمال ، وهذا حسب رأيه يجعل ارادة الإنسان موجهة نحو المال وجمع النقود فقط ، وهذا ما يرفضه رفضاً تاماً. من هنا جاء عدم اهتمامه بالزمن والنظر إليه على أنه عدو. ويجب محاربته وعدم اعطائه أي أهمية تُذكر. ويتحدث توفيق وجميل عن علاقة الزمن بالحب ، ويخاطب توفيق جميلاً قائلاً : «الآن فهمت لماذا يثقل عليك الزمن. فالحب هو مبلور الزمن ، ذاك الوهم الأكبر».

- «تقصد محطّم الزمن».
- «هذا إن كنت محظوظاً. والأغلب أن وهمك الزمني يتبلور إلى رعب.»[2]

فتوفيق يرى أن جميلاً يشعر بثقل الوقت وصعوبة مروره لأنه واقع في الحب ، لكن جميلاً لا يشعر بثقل الزمن فحسب بل بتحطمه ، وذلك بسبب العلاقة التي تربطه بسلافة ، التي يقوم بإعطائها الدروس ، لذلك فإن أوقات لقائه بها مرتبطة بزمن معين وساعة معينة.

إن المكان والزمن في هذه الرواية متلازمان ، ويشكلان ثنائياً لا ينفصل ، إذ لا يمكن النظر إلى أحدهما دون الآخر ، لذلك فالعلاقة بينهما علاقة تكامل وانسجام.

وفي رواية " السفينة" يشكل الزمان والمكان محورين أساسيين اعتمد عليهما سير أحداث الرواية ، فالسفينة هي المكان الذي تدور فيه الأحداث في الزمن الحاضر الذي يستغرق ما يقارب الأسبوع ، «فالمكان والزمان يشكلان حالة ما أو وضعاً ما أو ذكرى ما للشخصية في الرواية وحركة هذه الشخصية من مكان لآخر ومن زمان لآخر تعني البحث عن وضع جديد ، عن عالم آخر تنسجم معه

---

(١) صيادون في شارع ضيق ، ص٢٠٦-٢٠٧.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٠٧-٢٠٨.

وتبتعد فيه عن الوضع - الزمن- الماضي. فحركة عصام السلمان من بغداد إلى لندن ومن لندن إلى بغداد منتظمة ومتكررة ، وتشكل إيقاع الحركة نحو المكان لدى هذه الشخصية. لكن هذه الحركة الموقعة المنتظمة المتكررة تتغير دوافعها وأسبابها بتغير عالم الشخصية الداخلي ووضعها وزمنها الجديد.»[١]

وفي هذه الرواية ، اعتمد جبرا على «تقنيات تيار الوعي في تعامله مع دواخل الشخصيات ، فقدم ما يحدث في أذهانها وأفكارها ووجهات نظرها المختلفة ، وخاصة ما يخص من ذلك الشخصيتين الرئيسيتين. ولقد أتاحت هذه التقنيات لجبرا أيضاً التنقل بالأحداث والمشاهد ، من خلال وعي الشخصيات ، بين الحاضر والماضي. ولقد جعل ذلك ، بدوره ، من الزمن عنصراً مهماً مكن الكاتب من تغطية مساحة زمانية ومكانية واسعة. فمع أن الرواية في ظاهرها قد غطت ، زمنياً ، أسبوعاً واحداً ، فإن الكاتب قد انطلق منه نحو آفاق الزمان والمكان غير المحدود.»[٢]

وقبل أن نخوض في تفاصيل الزمن في الرواية نطرح وجهة نظر وديع عساف عن الزمن إذ يقول: «الزمن ، على كل حال ، شيء فظيع. في سيله الظالم لا يترك لشيء جدّة أو نضارة ، ولا يترك لك في النهاية ما يستحق القول. لقد داس الزمن على كل ما أراه بخف كبير ثقيل ، وطمس البريق والفتنة ولو كنت رساماً لرسمت ذلك - أتدري كيف ؟ بلطخة سوداء عريضة قد ابقّعها في مكانين أو ثلاثة بشيء من الأحمر. الزمن هو العدو عش ، ابق في قيد الوجود ما استطعت ، ولن يكون لك غير ذلك. لطخة سوداء تملأ قماشة العمر ، مع نقطة هنا ونقطة هناك - طفائف تعرض لك دون إرادة منك ، ولكن دون أن تحظى بتلك التجربة الضخمة العنيدة التي هي نتيجة الخيار والإرادة.»[٣]

ينظر وديع إلى الزمن نظرة سوداوية لأنه يرى أن الزمن هو سبب كل ما هو فيه من مصائب ومحن. إن هذه النظرة تنبع من التاريخ الطويل الملىء بالمعاناة الذي تعرض له الفلسطينيون. فهو دائم الحديث عن الماضي وعن ذكرياته في القدس ، حتى إن هذه الأحداث تحتل الجزء الأكبر من حديث وديع عساف أو حديث عصام السلمان عنه. إن الذكريات القاسية والأحداث المؤلمة التي مرّ بها وديع هي السبب في وجوده على ظهر السفينة. فقد قرر الهروب والتخلي عن كل أمل. ورغم معرفته أن التخلي عن الأمل هو الجحيم فإنه لم يعد يأبه لذلك بعد أن عرف كل أنواع الجحيم : "عن كل أمل تخلّوا، أيها الداخلون هنا". هذا ما كتب على بوابة الجحيم ، كما يروي دانتي. والناس يجدون التخلي عن الأمل أمراً عسيراً. فتدخل أفواجهم الجحيم وهم يبكون ويزعقون - لأنهم تخلوا عن الأمل - أو لأن

---

(١) أحمد الزعبي ، في الإيقاع الروائي ، ص١٨-١٩.

(٢) نجم كاظم ، الرواية في العراق ١٩٦٥-١٩٨٠ وتأثير الرواية الأمريكية فيها ، ص١٤٣.

(٣) السفينة ، ص١٨.

الأمل تخلّى عنهم. ولكنني ما عدت آبه لذلك. فقد كنت من «الداخلين هنا» ، عرفت الجحيم طولاً وعرضاً ، وخرجت منه ثانية. الأمل ؟ ما عدت أعرف عنه شيئاً. لدي عقيدتان أو ثلاث لا أستطيع التخلي عنها. وأما البقية فقد تغيرت معانيها ، أو انغلقت عليّ ، وكأنها تقال في لغة نسيتها.»[١]

وبالرغم من هذا الموقف فإن وديعاً لا يستطيع التخلي عن ماضية لأنه حاضر في ذهنه حضوراً قوياً مكثفاً. يقول : «لا أقبل الخسارة بسهولة. خساراتي كثيرة ، ولكنني لا أقبلها. لم أقبل اخراجي من القدس بالرصاص والديناميت. لم أقبل رؤية فايز يتضرج بدمه بين يديّ. لم أقبل رؤية الخيام تتشبث بجوانب التلال فوق رؤوس أهلي. لم أقبل التنقل من بلد إلى بلد بحثاً عن لقمة عيش مزرية ، عن سقف أقيم تحته أبي وأمي. لم أقبل أن ينظر أحد إليّ نظرة الشفقة أو التأفف - خسارات كثيرة ، قامرت وأقامر دائماً للتعويض عنها . والخسارات الصغيرة التي أمنى بها كل يوم : هذه أيضاً لا يمكنني السكوت عنها. قد أسكت قولاً ، إلاّ أنني لا أسكت فعلاً. أقاوم على مهل ، بعناد ، على طريقتي.»[٢]

لقد شهد وديع عساف العديد من الأحداث سواء أثناء حياته في فلسطين أو بعد رحيله القسري عنها ، تلك الأحداث كان لها دور كبير في تشكيل شخصيته. لذلك يمكننا القول إن المكان والزمان لعبا دوراً كبيرة في حياته. وقل مثل ذلك عن شخصية عصام السلمان ، الشخصية الرئيسية الأخرى في الرواية ، وإن كانا يختلفان في نوعية الأحداث التي مرا بها. ففي حين كان ماضي وديع عساف سياسياً نضالياً نتيجة الظروف التي مرت بها فلسطين ، كان ماضي عصام السلمان اجتماعياً عاطفياً. أي أن هناك حدثاً أثر في مجرى حياته كثيراً ، وهو أن والده قام بقتل شخص من أسرة الفتاة التي أحبها. لذلك رفض أهلها زواجه منها ، الأمر الذي سبب معاناة كبيرة لعصام ، وغيّر مجرى حياته، إذ أن سبب وجوده على هذه السفينة هو لمى ، فهو هارب منها لأنه لم يتمكن من احتمال رؤيتها مع رجل آخر غيره ، وإذا به يلقاها تسافر معه على السفينة نفسها. يقول : «أنا هنا لأسباب كثيرة ، أهمها أنني لم استطع أن أجعل من لمى بحري وزورقي ومغامرتي. لمى لم تكن لي ... ولمى ، ها هي لمى ، مع البحر مع بيروت ، مع حزيران ، مع ركاب الدرجة الثانية ، مع زوجها. وإذا كانت مع زوجها ، فما نفع البحر وبيروت وحزيران وكل هؤلاء الركاب المرحين الصاخبين؟»[٣]

إن ذكريات عصام وماضيه مع لمى يلازمانه كشيء لا يمكن إزالته أو التخلص منه. يقول : «بعض التجارب يحملها المرء طي إهابه كالمرض. كقرحة لا تميت ولا تندمل. ويجابه المرء الأيام والتجارب الجديدة ، والقرحة في احشائه تستكين وتهيج. وإذا هاجت فلا بد من الدواء المخدر ، الذي لا

---

(١) السفينة ، ص٣٨

(٢) المصدر نفسه ، ص٤٥.

(٣) المصدر نفسه ، ص٥-٦.

يقضي إلاّ على الألم المؤقت ، ولكنه لا يقضي على إمكانية الألم وتهديده المستمر. ويصبح الألم جزءاً من الكيان ، يعايش القلب والذهن ، ويبدو أحياناً ، على نحو يناقض المنطق والعقل ، كأنه فرح مقيم ! كلنا عرضة لهذه الماسوكية العاطفية. ما دمنا نحمل التجربة كالمرض طي الإهاب ، فلم لا نتحايل عليها ونجعلها مصدراً لأحلام اليقظة ، مصدراً للقصائد غير المنظومة التي تهدر في النفس على غير انتظار ؟»[١]

لقد حاول عصام جاهداً الهروب من الماضي لكنه ظل يلاحقه ، لذلك يقرر التعايش معه حتى ولو عن طريق أحلام اليقظة. وجاءت شخصية فالح حسيب ، زوج لمى ، لتمثل طبقة الاقطاع العثماني التي كانت ضعيفة في تلك الفترة وتؤول إلى الانهيار. لذلك فإن "نهاية فالح حسيب هي نهاية فرد ونهاية طبقة ، وانتحاره هو انتحار له وللطبقة التي ينتمي إليها .. تلك الطبقة التي يرى جبرا أنها انتحرت ذاتياً ولم تنحرها قوى طبقية أخرى متناقضة معها ومتجاورة لها ، فهذا الانتحار - يرى جبرا - هو النهاية المحتمة التي انقادت إليها هذه الطبقة.»[٢]

ويمكننا القول إن الزمن الحاضر في الرواية ليس له شأن كبير أو هو «ليس في حد ذاته السمة الأساسية الأهم للعنصر القصصي في الرواية. إذ أن الأحداث والأسوار المحيطة بها تثير باستمرار سيلاً لا ينضب من صور الارتجاع الفني تسمح للماضي بأن يفجر الزمن الحاضر ويرتطم به. ولذا فإن استخدام راويين (يضاف إليهما اميليا فرنيزي التي تعيد سرد قصتها مع فالح في نابولي) ، لا يسمح فقط بكشف الأحداث الجارية أثناء الرحلة البحرية في تسلسلها الزمني ، وبتصوير الشخصيات المختلفة من خلال وجهات نظر متعددة ، بل يسمح كذلك للماضي بتفسير الزمن الحاضر ، والتأثير عليه حتى نهاية الرواية تقريباً. وحين يعلم وديع بالطريقة التي اتبعتها لمى في الأساس للحجز على السفينة ، مهيئة بذلك لبدء مسلسل الأحداث بكامله ، لا يستطيع أن يصدق بأن الأمور حدثت على هذه الشاكلة.»[٣]

من الملاحظ على هذه الرواية أن الماضي يلازم الراويين أو الشخصيتين الرئيستين. ويمكننا أن نطلق على هذا الماضي أو هذه الذكريات «صور الارتجاع الفني التي تنجح في تقديم بعض التفصيلات الضرورية الخاصة بنشأة وتعليم ومواقف شخصيات الرواية. حين يرى عصام لمى في الفصل الأول يندفع لديه سيل من الذكريات عن الأوقات التي قضياها معاً في بغداد ، بينما يستغرق وديع ، لدي مروره في قناة كورنيث على أنغام موسيقى باخ ، في رحلة طويلة في الماضي ، في حفلات عيد الميلاد

---

(١) السفينة ، ص١١.

(٢) فاروق وادي ، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص١٦٣.

(٣) روجر آلن ، الصحراء / البحر ، نظرة غربية إلى كنفاني / جبرا ، الكرمل ، ع١٨ ، رام الله - فلسطين ، ١٩٨٥ ، ص٤٢.

بفلسطين وصديق صباه فايز عطاالله. ويتلو ذلك وصف طويل نابض بالحياة للقتال في مدينة القدس عام ١٩٤٨ ، وموت فايز.»[١]

وبهذا نرى أن الزمن الماضي أو التاريخي قد احتل جزءاً كبيراً من بناء الرواية. وساهمت صور الارتجاع الفني في إيضاح عدد من الأمور التي كانت ستظل غامضة لولا ذكر الأحداث الماضية.

وفي رواية "البحث عن وليد مسعود" نجد أن الزمن هو أحد الشخوص الرئيسية في الرواية أو لنَقُل أحد الأركان الأساسية التي بنيت عليها الرواية ، إذ تبدأ الرواية بإعادة ما قاله وليد مسعود عن الزمن على لسان جواد حسني : «تمنيت لو أن للذاكرة اكسيراً يعيد إليها كل ما حدث في تسلسله الزمني ، واقعة واقعة ، ويجسدها ألفاظاً تنهال على الورق.»[٢]

إن جواد حسني بإعادته هذا القول يريد أن يفصح منذ البداية عن أن الزمن ، والأحداث التي مرت خلاله هي التي ستبني الرواية بكاملها ، وقد ركز على الذاكرة لأنها الشيء الذي يمكن أن يحتفظ بالأحداث والوقائع التي مرّ بها الشخص. فالرواية قائمة على علاقة الشخصيات بوليد مسعود في الزمن الماضي ، لأن حاضر الرواية يبدأ بحدث اختفاء وليد مسعود. وقد دعّم جواد حسني هذا الاعتقاد ، أي أهمية الذاكرة ، بمقولة وليد السابقة ، وبرر لنفسه استخدامها قائلاً : «لعل من حقي الآن أن ألجأ إلى عبارة وليد مسعود هذه التي كثيراً ما كررها في أشهره الأخيرة. نحن العوبة ذكرياتنا ، مهما قاومنا. خلاصتها ، وضحاياها معاً. تسيطر علينا ، تحلّي المرارة ، تراوغنا ، تُذهب أنفسنا حسرات ، عن حق أو غير حق. كيف نمسك بهذه الأحلام المعكوسة ، هذه الأحلام التي تجمد الماضي وتطلقه معاً ، هذه الصور المتناثرة أحياناً. كالغيوم فوق سهوب الذهن ، المضغوطة - أحياناً كالماسات الثمينة بين تلافيف النفس ؟ في الشباب نخجل من الاستغراق في الذكريات ، لأن الحاضر والمستقبل أهم وأضخم. ولكننا مع تقدم السنين ، يقلّ فينا الخجل من الانزلاق نحو الذكريات. لا لأن الحاضر والمستقبل يفقدان الأهمية والضخامة - ولو أن ذلك أيضاً ممكن - بل لأننا لا نتحمل منها الكثير إلاّ بطلب من المدد من تجاربنا العتيقة - تلك التجارب ، سارّها وأليمها ، التي تشتد في الذهن بريقاً وتشتد إبهاماً ، في آن واحد.»[٣]

تلك هي إذاً نظرة جواد حسني إلى فعل الزمن في الإنسان ، وعلى تفكيره ونظرته للذاكرة والذكريات. فهو في الشباب ينتابه الخجل من العودة إلى الذكريات والاستغراق بها ، لأن الحاضر

---

(١) روجر آلن ، الصحراء / البحر ، نظرة غربية إلى كنفاني / جبرا ، الكرمل ، ع١٨ ، رام الله - فلسطين ، ١٩٨٥ ، ص٤٢.

(٢) البحث عن وليد مسعود ، ص١١.

(٣) المصدر نفسه ، ص١١.

والمستقبل في نظره أهم. لذلك فإن عليه ألاّ ينظر إلى الوراء ، بل أن يظل دائم النظر إلى الحاضر والمستقبل. أما عندما يكبر الإنسان وينضج فإن نظرته إلى الذاكرة والماضي تتغير، فيصبح الماضي والذكريات تجارب يمكن له أن يستفيد منها في ظل الحاضر الذي يعيشه ، حتى إنه لا يمكنه العيش دون النظر إلى تلك التجارب والاستفادة منها ، لأنها أصبحت بمثابة المرشد أو المقياس للصواب والخطأ.

وبعد اختفاء وليد المفاجيء لا يبقى لدى جواد حسني «إلاّ الذكريات ، وأوراقه المكدسة ،المحشوة في أغلفة كبيرة ، والتي كلما فتحت غلافاً منها أحسست كأن الزمن ينهال عليّ من كل صوب فأختنق تحت ركامه ، فأعيد الأوراق إلى الغلاف ، لكي استعيد حرية نفسي.»[١]

فالزمن هنا تجسده الذكريات ، والذكريات مدّعمة بالأوراق التي كلما فتحها جواد حسني ، إنهال عليه سيل الزمن وأمطره بوابل من الذكريات سارّها وأليمها. لذلك لا يستطيع احتمال النظر إليها ، بل يفضل عدم العبث بها حتى يتمتع بالراحة التي بات يتوق إليها بعد اختفاء وليد مسعود. ومن ضمن الأشياء التي تركها وليد شريط سجل عليه كلامه أثناء الرحلة التي قام بها ، وانتهت باختفائه ، وهذا الشريط يحمل كثيراً من ذكريات وليد ولا سيما طفولته في فلسطين ، وعلاقته بالنساء وحياته في بغداد ، وأصدقاءه فيها. وما ورد في هذا الشريط ظل يحير جواد حسني. فبعد أن أسمعه لكاظم اسماعيل ، أحد أصدقاء وليد ، قرر دعوة أصدقاء وليد رجالاً ونساءً إلى بيته ليستمعوا إلى الشريط. فكانت هناك ردود فعل مختلفة بعد سماع الشريط تراوحت بين بكاء النساء وحزن إبراهيم الحاج نوفل ، وغضب الدكتور طارق رؤوف. ومع هذا فإن جواد حسني لم يقصد الإساءة إلى أحد بعزفه هذا الشريط ، بل أراد التوصل إلى حقيقة المكان الذي ذهب إليه وليد ، لكن دون جدوى ، فلم يساعد هذا الشريط على كشف أي حقيقة حول اختفائه.

لقد اختار جبرا في هذه الرواية أسلوباً جديداً ، ومنظوراً جديداً للزمن ولبناء الرواية ، «فقد اعتمد في روايته علي التقاطع الزمني واستخدم كل الأساليب الفنية التي أخذت بها الرواية الحديثة ، السريالية وغيرها. كما ترك الآخرين يحكون ما يعرفون ويشعرون به أقصد انطباعاتهم ومنهم بطل الرواية.. لذلك فالرواية مقسمة إلى اثني عشر فصلاً ثلاثة فصول فقط يتحدث فيها وليد مسعود عن ذاته بينما يتولى الآخرون إكمال الصورة وتوضيحها فالذات مهما كانت غنية لا تستطيع استبطان ذاتها بشكل تام ... فالآخرون مرآتنا أردنا ذلك أم لم نرد... حتى وإن كان الآخرون هم الجحيم على حد تعبير سارتر.»[٢]

---

(١) البحث عن وليد مسعود ، ص١٧.

(٢) محمد أول طاهر ، صورة الفلسطيني في عالم "جبرا" الروائي ، المعرفة ، ع٢٧١ ، أيلول ١٩٨٤ ، ص٥٠.

إن وليد مسعود في هذه الرواية يمثل الفلسطيني وكل ما تعرض له في وطنه وفي الغربة ، إذ ترصد الرواية انطلاق الثورة الفلسطينية ، وكل ما تعرض له الفلسطيني من أنظمة الدول العربية[١] . وكان وليد دائم الحلم بالثورة والتغيير ولم يعد يأبه لشيء. يقول : «فليكن الألم نصيبي بعد اليوم ، وهو نصيب الإنسان إذا ما سقط : فالسقوط إلى الزمن إنما هو الدخول إلى دنيا الفعل.»[٢]

وأصدقاء وليد يتفاوتون في حكمهم على شخصيته فهل هو من الطبقة العاملة (البروليتاريا) ، أم عكس ذلك كما اعتقد صديقه كاظم اسماعيل ، «سليل ارستقراطية منقرضة لا تنسى تاريخها»[٣] ، أم هو زاهد بالمال كما قال عنه صديقه جواد حسني ، الذي يدعّم رأيه هذا بقوله أن : «وليد جعل من الكثيرين غيره اغنياء تراكمت لهم حسابات وأسهم في مصارف وشركات في لندن وبيروت وزيورخ ونيويورك ، فلسطينين وغير فلسطينين ، وقنع هو بالقليل الذي حوّله إلى بغداد وبيروت.»[٤] وبالرغم من أي قول يمكن أن يقال عن وليد إن الحقيقة التي لا يمكن إنكارها هي أن «وليد فلسطيني وجموح وعنيد وحاد. إنه من النموذج الدموي الذي لا يتورع عن أي شيء في سبيل ما يعتقد أنه الحقيقة ، دون أن يفقدانسانيته.»[٥]

إن التغير في شخصية وليد بدأ منذ الصغر ، منذ أن أرسل إلى دير سنتا ماريا دولوروزا في ميلانو ليتعلم الرهبنة ويعود إلى بلده راهباً ، فوجد أن ما كان يتعلمه في هذا الدير لا يتناسب مع الحلم الذي راوده طيلة حياته ، لأنه كان دائم الحلم بالتغيير والثورة. يقول : «وإذا بي اكتشف أن ما أرسلوني لدرسه قد جعلوه وسيلة لتثبيت العالم ، لا لتغييره. أردت تغيير الأعماق ، تلك الأعماق التي بها سوف يخلق الإنسان بشراً جديداً. وإذا كل ما أراه هو العمل بجنون على مسخ السطح. وردم الأعماق.»[٦]

لذلك فقد قرر وليد أن يهجر الدير نهائياً مهما يواجه من مصاعب ومتاعب. المهم أن يحقق ذاته وأن لا يقوم بعمل شيء يتنافى ومبادئه في الحياة. يقول : «لم يكن قراري نتيجة خيبة في ما كنت أدرس وحسب : لقد بات بعد أشهر من الحيرة والقلق أمراً لا بد منه إن أنا أردت الاخلاص لنفسي ، لوطني ، للعالم. إن أنا أردت الاخلاص لحريتي وحرية الآخرين. إن أنا أردت أن أستمر في سعيي نحو ذلك التغيير العميق الذي بات يثيرني ويعذبني لأنني ما زلت قاصراً عن ادراك أبعاده الحقيقية ، وأنا

---

(١) البحث عن وليد مسعود ، ص٢٤٩.
(٢) المصدر نفسه ، ص١٩٣.
(٣) المصدر نفسه ، ص٦٧.
(٤) المصدر نفسه ، ص٤١.
(٥) محمد أول الطاهر ، صورة الفلسطيني ... المعرفة ، ع٢٧١ ، أيلول ١٩٨٤ ، ص٥٥.
(٦) البحث عن وليد مسعود ، ص١٨٧.

في بلد غريب لا أستجيب فيه إلى اناسه ومشكلاته ، ولا أستجيب فيه إلاّ للصور والتماثيل والموسيقى ، لأنني أشعر أنها جميعاً إنما تشير إلى بلدي ، إلى بيت لحم والقدس وطبريا ، إلى فلسطين بسهولها وجبالها وينابيعها .»[١]

إذاً الحلم بالتغيير هو الذي غير شخصية وليد من رجل دين إلى ثائر على الوضع الذي آلت إليه بلده فلسطين ، بعد احتلالها ، وثائر على كل القيم التي سمحت بذلك. لذلك يريد أن يفعل أي شيء من أجل وطنه. لقد ظل وليد مخلصاً لوطنه حتى بعد رحيله عنه ، وكان دائم العمل من أجله ، ومن أجل أن ينعم بالحرية. والسنوات التي عاشها في الخارج علمته الكثير. وأدرك أيضاً أن تركه للدير يعني بدء حياة جديدة ، بعيدة عن التأمل. يقول : «بابتعادي عن حياة التأمل التي علموني أن اعتبرها وحدها حياة الروح ، أدركت أنني قد «سقطت» أخيراً في عالم الجسد ، عالم الحس ، عالم الزمن - وهل كان لي إلاّ أن أحمل في صدري الكثير من عبارات القديس أوغسطين (وهو الذي قضى ثلاث سنوات مهمة من حياته في ميلانو قبلي بقرون طويلة ؟ ، فأرى أحياناً بعض ما أعانيه في لغة تلقيتها من كتبه ؟ لقد أدركت أنني في حياتي الآن بدأت «المسيرة الطويلة» التي يتحدث عنها في مكان ما ، المسيرة الطويلة في الزمن وخلال الزمن ، إذ سقطت روحي عن «الأبدية» في مهاوي «الزمن» حين سمحت لذلك القلق العميق فيها بالتحكم بي. فأردت الاقلاع عن التأمل المستمر الذي يجعلني جزءاً من أزلية الله ، لشهوتي في تجربة روحي في عالم الزمن والحقائق الحسية.»[٢]

إن الإحساس بالزمن هو الإساس في الحياة ، وعندما يتعمق احساس الإنسان بالزمن يتعمق احساسه بالمسؤولية ، وضرورة تطبيق المباديء التي ينادي بها على أرض الواقع بحيث لا تبقى قيد التأمل البعيد عن التطبيق. إن تغير طريقة تفكير وليد هي التي قادته إلى ترك كل الملذات في الدنيا حتى النساء والمناضلة من أجل قضيته. فلم يكن حبه لأي امرأة يطغي على حبه لوطنه ، فعندما عاتبته وصال على اشتراكه في القتال للدفاع عن فلسطين وشعبها في أحداث أيلول ، غضب منها كثيراً ، وأجابها قائلاً : «إن كان يحق لي أن أحبك وأنا أقارب الخمسين ، وأقاتل الدنيا من أجلك وأنا أقارب الخمسين ، ألا يحق لي أن أحب بلدي ، وأقاتل الدنيا من أجله حتى لو قاربت التسعين ؟»[٣]

إن جبرا في هذه الرواية ترك الحرية لوليد للحديث عن نفسه في الماضي رغم اختفائه الحاضر ، وجعل الشخصيات الأخرى تتحدث عن نفسها وعن علاقتها بوليد. «وهو ، في تنقله بين الأحداث ، فقد كان يقفز أيضاً عبر حواجز الزمن في أزمان مختلفة ، كون هذه الأحداث قد وقعت في فترات مختلفة

---

(١) البحث عن وليد مسعود ، ص١٨٨.

(٢) المصدر نفسه ، ص١٩٢-١٩٣.

(٣) المصدر نفسه ، ص٢٨٦-٢٨٧.

من حياة (وليد) وتمتد على حوالي خمسين سنة. ومع أن الحوادث التي انطلقت منها الرواية وصبت روافدها فيها تنحصر ضمن فترة محدودة ، إلاّ أن (جبرا) قد نجح في الانطلاق منها نحو امتدادات الزمن التي اتاحتها الخمسون سنة ، ونفذتها الشخصيات في رواياتها للأحداث وتذكراتها ، وخاصة ما رواه (وليد مسعود) نفسه وما تذكره ، وما تداعى في داخله من أفكار لم يعقها زمن إلاّ بشكل محدود.»[١]

ولم يفت جبرا في هذه الرواية أن يجعل الماضي والحاضر مرتبطين بحيث نستطيع فهم الحاضر بناءً على الماضي ، لأن الحدث المحوري ، وهو اختفاء وليد لا يمكن تفسيره دون النظر في ماضيه. ورغم اختلاف الاحتمالات وبعدها عن الواقع أحياناً ، فإن الماضي يقدم تفسيرات كثيرة تساعد على فهم شخصية وليد وسلوكه. وعندما يكون الزمن متعاقباً كما هو عليه في هذه الرواية فإنه يسمى بالزمن الدائري أو المتعاقب كالفصول الأربعة ، فهو يدور في دائرة مغلقة تضم الماضي البعيد المتمثل بطفولة وليد ، والماضي ، والحاضر، «والمؤلف يلعب على امكانات الزمن هذه وعلى طبقاته الثلاثة بحيث يظل الماضي والماضي البعيد حياً ومتصلاً بالحاضر. إن إلغاء الزمن الأفقي المستقيم والحكاية والحبكة التقليديتين والاستعاضة عنهما بحبكة حديثة من النوع - تقوم في الاساس على استخدام الزمن النفسي. لا الميكانيكي ، لا يجعل الماضي حياً باستمرار ، وإنما يهدف أيضاً إلى قهر الزمن ، عن طريق عرض مجموعة من الحيوات والأقدار والأوضاع البشرية بطريقة تبدو وكأنها تجمد الزمن.»[٢]

إن الطريقة التي استخدمها جبرا في روايته مكنته من اختزال الزمن والحديث عن مدة زمنية طويلة قاربت الخمسين عاماً ، بكل ما في هذه الأعوام من أحداث سياسية ، وكل ما رافق هذه الأحداث من تغيرات اجتماعية.

(ب) **الزمن الوجودي :**

إذا عرّفنا الزمن الوجودي على أنه احساس الإنسان بالزمن في اللحظة الراهنة الآنية التي يعيشها ، وأثر هذا الزمن عليه نجد أن رواية "الغرف الأخرى" هي خير ما يمثل هذا النوع من الزمن. وذلك لأن أحداث الرواية تدور ضمن اطار الزمن الحاضر ، الذي هو ليلة واحدة ، لكن الأحداث التي تدور خلال هذه الفترة القصيرة أكثر بكثير من أن تستغرق ليلة واحدة فقط. ولكن رغم الجو الغرائبي الذي تتمتع به الرواية فليس ثمة شيء متخيل أو غير ممكن. إذ تبدأ الرواية باشاعة جو من الغرابة والوحشة على المكان الذي وقفت فيه الشخصية الرئيسية في الرواية. ولم يكن المكان وحده موحشاً بل الوقت الذي اختاره كان لا يقل وحشة عن المكان : «والوقت ؟ كان عصراً ، بل بعد غروب الشمس ،

---

(١) نجم كاظم ، الرواية في العراق ١٩٦٥ - ١٩٨٠ ، ص١٥٢.

(٢) شجاع العاني ، في أدبنا القصصي المعاصر ، ص١١٨ - ١١٩.

وقبيل هبوط الظلام ، في تلك اللحظات القلقة الموحشة التي سئمت النهار وباتت تتوق إلى ليل بطيء القدوم. وضوء النهار المتبقي رصاصي ، أغبر ، فيه مذاق الخيبة والحزن.»[١]

لعل هذه الأسطر تنبئ عن الليلة الغريبة التي سيمر بها هذا الشخص ، فكونه يبدأ بكلمات مثل «رصاصي» ، «أغبر» ، «خيبة» ، «حزن» ، يجعلنا نحس أن هذه الكلمات وما تحمله من معنى لم تأت هكذا بل كانت مقصودة لادخالنا في جو الرواية الحافل بالمفاجآت. إن أكثر شيء تجسده هذه الرواية هو انتفاء الشعور بالزمن ، فهي تنفي ذلك الإحساس بالمكان والزمان معاً ، إذ أن هذا الشخص الذي يجهل حتى اسمه ، يجهل المكان الذي وقف فيه في البداية الذي هو ساحة في المدينة ، ويجهل الطريق والمبنى الذي ذهب إليه مرغماً بصحبة تلك الفتاة التي أقلته من الساحة إليه.

وإذا نظرنا إلى الرواية على أنها تمثل الحاضر بكل ما فيه ، فربما يُحل ذلك اللغز المحير الذي اكتنف الرواية. فهذا العصر الذي يمكن أن نسميه عصر العلم والتكنولوجيا - التي وجدت من أجل راحة الإنسان - ليس إلاّ عصر الحروب والدمار الذي جرّته هذه التكنولوجيا على الفرد. فالذي وُجد لأجل راحة الإنسان لم يكن إلاّ لدماره وفنائه. وهذا يطابق ما جاء في الرواية على لسان بطلها الذي يقول :

«نبيذكم الفاخر هذه الليلة ذكّرني بليالٍ أخرى من الفرح ، وكان معظمها أيام طفولتي -وطفولتكم- البعيدة ، البعيدة جداً عنا هذه الليلة. ليالينا الآن ، أيها السادة ، تخنقها الدماء. وراء بابكم الكبير هذا ، وراء مصراعيه السامقين تتراكم الجثث ... آباؤنا ، ابناؤنا ، أطفالنا ، نساؤنا ، يقتلون في كل لحظة ، بوحشية منظمة. في كل لحظة ، بيوتنا تنسف ، ومدننا تحرق ...»[٢]

إن بطل الرواية هنا يصور لنا ما آل إليه العالم في الوقت الحاضر. لذلك فهو يحن إلى أيام طفولته التي كان ينعم فيها بالسلام والأمن والراحة والاطمئنان. فأيامه الحاضرة مليئة بالجرائم والقتل والهدم والحرق. وتدعيماً لرأيه هذا يروي قصة صديق له انتحر بسبب ضغط هذا العصر عليه ، وعدم قدرته على تحمل كل تلك الوحشية والظلم ، والقهر. فهو يقول مخاطباً جثته : «حبك للحياة كان كبيراً ، فلما وجدت أن الحياة لا تتحمل منك كل هذا الحب ، رفضتها ... عالم يتحكم به القتلة والسفلة وأهل الدجل، وما كان لك إلاّ أن ترفضه ، وكنت على حق. وكان رفضك له تاماً ، كاملاً. فانتحرت ، وخجلتنا جميعاً. (...) نحن أيضاً مثلك نرفض مثل هذا العالم. ولكن رفضنا عجز حتى الآن عن بلوغ تلك الذروة الشاهقة التي تطالب بكل شيء ، تطالب بحياة المرء نفسها.»[٣]

---

(١) الغرف الأخرى ، ص٧.

(٢) المصدر نفسه ، ص٩٥-٩٦.

(٣) المصدر نفسه ، ص٩٦.

لا ندري هنا موقف هذا الشخص من صديقه : أهو يكبر فيه هذا القرار الذي أدى إلى انتحاره أم يحسده على ما آل إليه مصيره ؟ أم يشعر بالأسف تجاهه ؟ لذلك نجده يرد قائلاً : «إن التجربة لم تكن غريبة كل الغربة عني. ففي يوم من الأيام ، كان الاحتجاج ، والرفض ، والغضب ، قد بلغ بي ذلك الحدّ الرفيع كالشعره ، ذلك الحد الفاصل بين الحياة والموت ، وكدت أن أتخطاه. ولكن موجة مجهولة ، بدلاً من أن تجرفني إلى الأعماق النظيفة ، الصاخبة بصمتها الحاسم ، قذفت بي إلى الوراء ، حيث الساحل الصاخب بالنذالات والجرائم والدجل. هكذا شعرت يومئذ ... غير أنني اليوم ، وقد صمت صديقي أخيراً ، وبقيت الرصاصة التي هشم بها جمجمته تدوّي حولنا ، أشعر أنني كنت محظوظاً ، بل سعيداً ، في العودة إلى الساحل الصاخب بالنذالات والجرائم. لماذا ؟ لكي أجابهها بارادتي ، لكي أجابهها ورأسي مرفوع ، وعيناي مفتوحتان ، متشبثاً برؤيتي التي لن تزعزعني عنها - كما قال زميلي الكريم هنا - الرياح العاتيات ...»[١]

إنه ينظر إلى الموت نظرة إيجابية لذلك يسميه الأعماق النظفية. أما الحياة في نظره فهي عالم النذالات والجرائم والدجل ، لذلك فإن شعوره بالفرح لاستمراره بالحياة لم يكن لأن الحياة جميلة أو لأنها تستحق أن يكافح الفرد من أجلها ، بل بقي من أجل أن يقاوم الشر الذي يسيطر على هذا العالم ، لذلك رأى أن من واجبه التصدي لكل قوى الظلم التي تحكم العصر الحاضر ، ومجابهتها بكل ما أوتي من قوة وعزيمة. إن الطريقة التي أتى بها هذا الشخص إلى هذا المبنى ليلتقي بهؤلاء القوم ويتحدث إليهم ، لم تكن تخضع لإرادته ، فهي محاولة من تلك القوى لطمس معالم الشخصية ، وجعل الفرد يجهل هويته ودوره في الحياة. بل هي محاولة لقهره وإذلاله وتسييره حسب أهوائهم ، أي سلب الفرد حريته وإرادته. يقول :

«أنا ما جئتكم هذه الليلة إلاّ مرغماً متعثراً. ولو كان بوسعي أن أرفض المجيء ، لرفضت ، والله ! وذلك لأنني أتساءل بإلحاح ، لماذا تريدون أن أكون ضيف الشرف لديكم ؟ في هذا العالم المهووس بجرائمه ، المندفع بجنون كل يوم من مجزرة بشرية إلى مجزرة ، ما الذي أستطيع أن أحققه لكم لأكون أهلاً منكم لهذا الاهتمام ، وهذا العناء ؟ وماذا حققتم أنتم في هذه الليالي الدامية التي يضجّ هواؤها بالصراخ والعويل ، سوى أن تسدّوا الآذان بأصابعكم بين الحين والحين ، وتهيئوا لأنفسكم وليمة قد تكون الأخيرة ، وأنتم لا تعلمون ؟ اسمحوا لي أن أكرر ، أيها السيدات والسادة : وراء بابكم الكبير تتراكم الجثث. وإذا لم تتداركوا الأمر قريباً ، فإنها ستنتشر أمامكم ، هنا ، على الأرض من قاعتكم الكبيرة هذه بالذات ...»[٢]

---

(١) الغرف الأخرى ، ص٩٦ - ٩٧.

(٢) المصدر نفسه ، ص٩٧.

إن هذا الشخص لا يري في وجوده في ذلك المكان أي أهمية ، ويتساءل لماذا يكون ضيف شرف في عالم مليء بالجرائم. وأي شرف يمكن أن يتحقق في عالم لم تعد قيمه ومُثله تحكمه ، بل تحكمه القوى الشريرة التي لا تني عن القيام بالجرائم في كل لحظة ، وكأنها مصابة بالهوس. فهذا العالم يندفع إلى الجرائم كما لو أنها متعة أو ملهاة. وهؤلاء القوم يسدون آذانهم عن سماع أنات البشرية المعذبة في كل مكان. ولا يكتفون بذلك بل يقيمون الولائم ويتمتعون بوقتهم وكأن شيئاً لم يحدث. إلاّ أنه يحذرهم من أنهم إذا استمروا على هذا الحال فإن الشر سيطالهم هم أيضاً. لذلك فهو يحثهم على الثورة ضد كل تلك الأوضاع ، والمقاومة من أجل تحقيق حياة أفضل ، وإن كان هذا الأمر صعب المنال.

إن هذه الشخصية التي لا تدري اسمها بالضبط ، تعيش حالة من الانشطار يصعب معها التعرف على ملمح بارز يدل على شيء معين في الشخصية. أي أن الفرد في هذا العصر قد يصاب بفقدان الذاكرة وانشطار الشخصية دون إرادة منه. بل إن الضغوطات النفسية التي يرغم الإنسان على مواجهتها كل يوم لها الدور الأكبر في ذلك. وهو في هذه الحالة لا يتهم بفقدان الذاكرة وحسب ، بل بفقدان المنطق أيضاً. لكنه يرفض هذا رفضاً قاطعاً ، ويقول : «قد أكون شطرت شطرين ، أو ألف شطر. ولكنني أحمل الأشطر والشظايا والكسَر كلها بين جنبيّ ، وأنا أعلم حتى لو فقدت ذاكرتي ، أنني رغم ذلك سأتكلم بما تفهمونه أو لا تفهمونه مستمداً القدرة على ذلك من ذاكرات كثيرة تجمعت في داخلي ، كما تجمعت الأشطر والشظايا. ومن قال إن عليها أن تلتئم وتتوحد ، ما دامت هي هناك موجودة ، فاعلة ، تكافح لكي تصعد إلى منطقة الضوء ، إلى الوعي القلق الرجراج – المهدد بالسقوط ، بدوره إلى منطقة أخرى من الظلام ؟ كل ذاكرة فيّ هي جمرة متوقدة كساها الرماد ، والجمر ، والجمر كثير ، ولكن يا للبؤس ! فإن الرماد أكثر ، أكثر بكثير... ومن هنا ، فإن التعاسات تتراكم ، والآلام تتراكم. والعواطف الهادرة كأمواج البحر تحبس في القواقع ، كما الجن في قماقم سليمان ، وتحبس معها الصور الرائعة المستحيلة...»[1]

رغم كل المحاولات لطمس الشخصية وحريتها ، فإن قوة الإرادة تحول دون تحقيق ذلك الهدف. فهذا الشخص يكافح من أجل حياة أفضل. إن الوعي ، وعدم الوعي في ظل تلك الظروف لا يختلفان. بل هما أشبه بالانتقال من منطقة إلى أخرى ، أو من ظلام إلى ظلام آخر ، بكل ما يحمله هذا الظلام من معانٍ توحي بالظلم وعدم تحقيق العدالة في هذا العصر.

---

(١) الغرف الأخرى ، ص١٢٦.

إن الزمن في هذه الرواية يجعل الإنسان يعيش حياة تشبه الكابوس. فهو زمن تختلط فيه الأحداث ، ويختلط في الواقع والخيال حتي يصعب التمييز بينهما. لذلك يتهم بفقدان المنطق ، لأن الذكرة تعمل بشكل فوضوي إلى حدٍ ما ، وكل هذا بسبب ما آلت إليه البشرية من تقدم في العلم والصناعة والتكنولوجيا التي أرهقت الإنسان ، وزادت من مآسيه بدلاً من راحته ، لدرجة أن الذاكرة لا تستطيع أن تبوح بالصور الجميلة التي تحتفظ بها ، بل تجود بكل ما هو محزن ومؤلم ، ليتناسب مع العصر.

بالرغم من الاختلاف البيّن بين رواية "الغرف الأخرى" ورواية "يوميات سراب عفان" - سواء من حيث المبنى أو المغزى - فإنه يمكننا القول بوجود بعض التشابه بينهما ، خاصة إذا ما نظرنا إلى انشطار الشخصية ، مع وجود اختلاف كبير بين انشطار شخصية نمر علوان وتشظيها ، وشخصية سراب عفان ، إذ أن الثانية تكتفي بالإنشطار إلى شخصيتين فقط ، في حين الأولى تنشطر إلى عدد من الشخصيات ، إضافة إلى أن هذا الإنشطار غير إرادي ، ونجده إرادياً لدى سراب عفان التي جرّدت من نفسها شخصية أخرى من خلق خيالها ، أو لنقل جعلت من نفسها شخصيتين منفصلتين مختلفتين في الطباع والتصرفات والنظر إلى الحياة.

وللحديث عن الزمن في هذه الرواية ننظر إلى شخصية سراب عفان التي تعيش واقعاً ترفضه بكل ما فيه من عادات وتقاليد ، وترفض كذلك الوضع السياسي. لذلك فهي تبحث عن الخلاص من هذا الوضع الذي يؤرقها ، والخلاص في نظرها عدة أنواع ، ويتم بطريقة الهرب أو المجابهة : «والمجابهة هي كل شيء ، إذا كان المجابه محدداً ، تمكن مواجهته رأساً ، وضربه. وإذا لم يكن محدداً ، كما هو في الأغلب ، كأنه الهواء الذي يحيط بالإنسان أينما التفت ، فلا بد إذن من حيلةٍ ، وتخفٍّ ، والتفاف. لا بد من قاعدة «اضرب واهرب» ، والانزياح ، والضرب مرة أخرى. قد تكون المجابهة محسوبة عن طريق المراوغة ، إلى أن يتحقق الخلاص بتحقيق الذات ضد إرادة الآخر.»[1]

إن سراب عفان تعاني من وقع الحياة عليها ، ومن كل ما يدور حولها وتدرك أنها ليست الوحيدة التي تعاني بل هناك آخرون كُثر يعانون مما تعاني ، وترى أنهم يتوقون إلى الحرية مثلها : «محنة الحصار ، أو ، بكلمة أدق ، الانحصار ، أن يرفض الإنسان ما هو فيه ، أن يطلب النجاة إلى منطقة ما من الكينونة يكون له فيها حرية قد لا يستطيع تحديدها ولكنه يشتهيها ، مهما تكن ، الحرية من الضغوط الآنية ، والضغوط الآجلة ، من الضغوط المادية والضغوط النفسية - الحرية من وضع العالم المزري. الحرية ولتكن ما تكون.»[2]

---

(١) يوميات سراب عفان ، ص٧٠.

(٢) المصدر نفسه ، ص٩٠.

إنها هنا تشير إلى الوضع الذي وصل إليه العالم في الوقت الحاضر ، وهو في نظرها وضع مُزرٍ ، إذ فقد فيه الإنسان أهم شيء في حياته وهو الحرية التي بات محروماً منها ، وإن لم تكن حرية مادية فهي حرية نفسية ، أيّ أن الإنسان يشعر وكأنه في سجن جماعي كبير بسبب القيود التي تفرض عليه نمطاً معيناً من الحياة ، ولم يعد بوسعه أن يختار بل إن كل شيء ليس بارادته ، بل بإرادة الآخرين. وتلك الآراء التي تحملها سراب يشاطرها فيها نائل عمران ، إذ أن «أوجه التشابه بين نائل عمران وسراب عفان أكثر من أوجه الاختلاف. فكلاهما يعيش داخله تمزق روحي بين واقع مرفوض وحلم عصي المنال ، يعالجه كل منهما بالكتابة ، ويقبض على هذه الرؤى ويحاول أن يأسرها في كلمات... وربما رأي نائل في سراب صورة واقعية لسهام وتجسيداً فعلياً للعالم المتخيل الذي يُلح في الشرود ، فنرى الكاتب قد عمد إلى التحليل الذهني والنفسي لشخصية نائل عمران الذي راح يعاني مأساة روحية وجودية أوصلته إلى مشارف العبثية.»[١] يقول : «كانت تذكرني بذلك كل يوم. ولقد تأكد لي يومئذ أنني ، مهما فعلت وفكرت وكتبت ، شئت أم أبيت ، جزء من تاريخ ملعون : ملعون بهزائمه ومآسيه ، بقدر ما هو ملعون بانتصاراته وأفراحه ، تتحقق منجزاته قسراً عنه ، وتتحقق تدميراته بإرادته وبرعونه الحمقى. وبقدر ما يبتهل الناس إلى الله قائلين : ربيّ يسرّ ولا تعسرّ ، وجدت أن القاعدة التي رسموها في أذهانهم لمجتمعهم هي بالضبط : العسر ، لا اليسر.»[٢]

إن نائل عمران هنا يشير إلى أن سبب المآسي التي يعاني منها الآن يعود في الأصل إلى تاريخ الأمة العربية ، لأنه جزء من هذا التاريخ شاء أم أبى. ويشير أيضاً إلى تأثير الحكام في هذا التاريخ لا سيما الهزائم والدمار. إن نائل هنا يرفض هذا الواقع الذي هو جزء منه ، كما رفضت سراب واقعها. فكلاهما يفضل العيش في زمن غير زمانه ، لكن كل على طريقته. ففي حين يعبر نائل عن كل ما يريده عن طريق الكتابة ، فإن سراب لا تكتفي بالكتابة وحدها ، بل تقوم بتنفيذ ما تحلم به على أرض الواقع ، وكان ذلك بانخراطها في العمل الفدائي ، وانضمامها إلى إحدى الجماعات التي وهبت نفسها للدفاع عن أرض فلسطين. وقد صرحت بهذا في يومياتها قائلة : «سراب عفان ، منذ هذا اليوم ، بل هذه اللحظة ، عاشقة ، مجنونة بعشقها. ولسوف تكون أيضاً مقاتلة شجاعة من أجل الوطن ، وفي سبيل الحرية ، ولسوف تحب البشرية ، وتضمّد جراح الإنسان في كل مكان.»[٣]

لقد هجرت سراب حياة الرفاهية والرخاء اللتين كانت تنعم بهما في بيت والدها ، وتركت الشخص الذي أحبته ، كل هذا من أجل أن تحقق الحلم الذي راودها طيلة حياتها ، لأنه لا قيمة للحياة في نظرها دون تحقيق ذلك الهدف الذي سعت من أجله. لذلك نرى نائل يقول حول سبب اختفائها : «كنت أعلم أن

---

(١) إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا ، ص١٧٢-١٧٣.

(٢) يوميات سراب عفان ، ص٧٩-٨٠.

(٣) المصدر نفسه ، ص١٥.

رحيل سراب جرى لأمر يتصل بتنظيم عربي أرادت الالتحاق به ، عسى أن تجد نفسها في يوم ما. كما قالت بحلُميّتها العذبة ذات مرة ، تفيق من نومها تحت شجرة زيتون في تل من تلال القدس ، فتأخذ نفساً عميقاً لتملأ رئتيها بأنسام مدينة جدّتها خديجة الجابري ، وتحشو عبّها «بأشعة شمس - لم يخلق الله مثلها إلاّ على جبل المكبر» ، وعندها فقط تكون قد حققت حريتها ، وليكن بعد ذلك ما يكون.»[١]

ويقول نائل عنها أيضاً : «سراب ملتهبة الخيال في اتجاهات عديدة. وهي ناقمة على الأوضاع العربية ، متمردة على الأسن الاجتماعي ، تكاد لا تحيا إلاّ من خلال شخصيات درامية تتلبسها ، وعليها أن تنتهي بكل منها إلى فاجعة ما. وهذا بعض السر في احساسها بأنها محاصرة ، بأن سبل الخلاص مسدودة دونها ، وعليها أن تعود فتجرب كلا منها بأقصى قدراتها ، لعلها تدرك الخلاص.»[٢]

إن سراب عفان في هذا المشهد تمثل حلم جيل كامل ، جيل الشباب الذي حلم دائماً بالتغيير ، وبالثورة على الأوضاع السياسية والاجتماعية ، ورفض القوى الغريبة التي تسيطر على الوطن العربي. إن انسياب سراب خلال الزمن هو انسياب ايجابي لأنها بدأت بالعمل من أجل تحقيق هدفها في الحياة، الهدف الذي يحلم به شعب بأكمله لكنه يعجز عن تحقيقه.

(جـ) جدلية الماضي والحاضر : زمن ما قبل النكبة ، زمن ما بعد النكبة :

إن فلسطين شعباً وأرضاً ماثلة في روايات جبرا ، عدا روايتيه "صراخ في ليل طويل" و"الغرف الأخرى". ففي رواية "صيادون في شارع ضيق" نجد أن الأحداث تدور في الأشهر التي تلت هزيمة عام ١٩٤٨. فهذه الأحداث تدور ضمن الماضي والحاضر ، الماضي الذي عاشه جميل في فلسطين ، والحاضر الذي يعيشه في بغداد. وكلا الزمنين متداخل في الآخر بحيث لا ينفصل عنه. ولا نستطيع الحديث عن أحدهما بمعزل عن الآخر. فعندما يصل جميل إلى بغداد تظل القدس ماثلة أمامه بحيث لا تفارقه لحظة واحدة : «أما أنا فقليلة هي البهجة التي شعرت بها وأقل منها الإثارة التي انتابتني في ذلك اليوم الأول من تشرين الأول عام ١٩٤٨ ، حين وصلت إلى بغداد. لم يكن السبب أنني رأيت لندن وباريس والقاهرة ودمشق. لقد نسيت أسفاري ، وما عدت أستطيع أن أذكر ملامح أية مدينة في العالم سوى مدينة واحدة. مدينة واحدة أذكرها طيلة الوقت. تركت جزءاً من حياتي مدفوناً تحت أنقاضها ، تحت أشجارها المجرّحة ، وسقوفها المهدمة. وقد أتيت إلى بغداد وعيناي ما زالتا تتشبثان بها - القدس.»[٣]

---

(١) يوميات سراب عفان ، ص٢١٩.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢١٩-٢٢٠.

(٣) صيادون في شارع ضيق ، ص٩ - ١٠.

إن تعلق جميل بالقدس ليس تعلقاً مكانياً فقط بل زماني أيضاً ، إذ أن الفترة التي عاشها في القدس هي أكثر ما يؤلمه. فهو ولد وترعرع هناك. وكانت طفولته وشبابه أيضاً هناك ، هو وحبيبته ليلى التي قتلت في ذلك المكان ، أي في القدس. وهو لصفحات طويلة يروي لنا الأحداث التي مرت بها فلسطين في تلك الفترة ، ثم يعود إلى الحديث عن حياته في بغداد واصفاً شوارعها ومقاهيها وغير ذلك.

كانت حياة جميل في فلسطين حياة تتسم بالرخاء والنعيم ، وينعم فيها بالسلام والأمن والطمأنينة. كان ذلك قبل أن تطأ أقدام اليهود أرض فلسطين وتدنسها ، لأن مجيء اليهود إلى فلسطين كان مصحوباً بالحروب والويلات والدمار للشعب الفلسطيني. وقد فقد جميل الأمن في اللحظة التي أُجبر فيها على مغادرة وطنه ، ولن يشعر بالأمن حتى وإن سكن مدينة آمنة ، لأن الأمن هنا أصبح نفسياً مرتبطاً بالوطن.

والفترة التي قضاها جميل في بغداد كانت فترة صراع بين جيل الشباب المتمرد الثائر ، وجيل الكبار المحافظ التقليدي الذي لا يهمه إلاّ المحافظة على القديم بكل ما يحمله هذا القديم من قيم وعادات بالية عفى عليها الزمن. لذلك فإن المظاهرات التي قامت في بغداد لم تكن من أجل تغيير نظام الحكم فقط ، بل كانت ثورة عارمة على كل ما هو قديم ، هذا القديم المتمثل بالسلطة الحاكمة وبالقلة المؤيدة لها، وحين يرى جميل كل هذه الأحداث يتذكر الأحداث المشابهة لها التي جرت في فلسطين : «وتذكرت أياماً مشابهة لهذه في القدس أياماً من الاضطرابات والتظاهرات ، أياماً من الغضب والألم. كما تذكرت الأيام المائة والثمانين من سنة ١٩٣٦ ، حين عم الاحتجاج الساخط فلم تفتح دكان واحدة ، ولم تسر سيارة - لا بل دراجة واحدة في الشوارع والطرقات. وتذكرت أياماً من عام ١٩٤٦ ، حين أزيحت الأجسام المهشمة لمائة رجل وامرأة من تحت أنقاض جناح من أجنحة فندق الملك داود نسفه الارهابيون الصهيانية ، وسارت الجنائز في موكب تلو موكب عبر الشوارع الحزينة في المدينة المنتهكة ، وتذكرت كل سني حياتي في القدس لأنها مرت خلال ذلك الجو نفسه الذي تميز بالاحتجاج والتحدي والألم ، تحت بنادق الشرطة والجنود وظلالها الناهبة الآكلة. من هناك صارعنا ضد قوات غريبة عنا ، وحاولنا أن نؤكد إرادتنا ضد إرادة أخرى حاولت تحطيمنا حتى كادت تنجح. ولكن هنا ، في هذه المدينة ، كان الصراع داخلياً : إنه فعل مدينة تتحسس طريقها في الظلام ، وتتعثر على الحواف الجارحة. لقد كان كابوساً لا بد أن تحلم به قبل أن تستفيق.»[1]

---

(١) صيادون في شارع ضيق ، ص١٥١-١٥٢.

إن جميل هنا يدرك الفرق بين هذين الصراعين : الأول ، أي صراع الفلسطينين ضد اليهود ، كان من أجل الأرض والحرية ، من أجل القضاء على اليهود الذين جاؤوا من أجل اغتصاب الأرض وطرد الفلسطينين منها ، أما الثاني ، أي الصراع في العراق ، فكان إيجابياً نوعاً ما ، لأنه كان من أجل تحقيق حياة أفضل ، والنهوض بالبلاد إلى مستوى أرقى وتحسين الوضع الداخلي فيها. وكان هذا الصراع داخلياً ، لذلك لم يكن على الناس بذل الكثير من الجهد من أجل الوصول إلى الهدف المنشود. ثم إن الطرف الآخر في القتال لم يكن عدواً بالمعنى الكامل لهذه الكلمة. فهذا العدو متمثلاً بالجيش هو في الأصل من أفراد الشعب لكنه يمثل السلطة الاقطاعية الحاكمة التي أراد الشعب تغييرها.[١]

وفي رواية "السفينة" ينطلق وديع عساف من ذكرياته الغائرة في أعماق نفسه ، والتي تطفو على السطح بين الفينة والأخرى ، تلك الذكريات التي عاشها في فلسطين قبل النكبة ، إذ تظل هذه الذكريات هي المحرك الأساسي له في حياته الحاضرة. فعندما يكون على ظهر السفينة ينتقل بنا إلى أيام طفولته التي عاشها في القدس ، والتي ارتقى كل ما فيها من تلال وهبط كل ما فيها من منحدرات[٢]. لكن وديع أُرغم هو أيضاً على الرحيل عن وطنه ليعيش حياة غير مستقرة في المنفى ، إذ تنقّل من دولة إلى أخرى دون أن يستقر في واحدة منها ؛ لأنه يظل مشدوداً إلى الوطن الذي كان على استعداد أن يفقد حياته من أجله ، أو يقدمها قرباناً من أجل حرية هذا الوطن. وسبق له أن اشترك في القتال ضد اليهود في فلسطين في عملية فدائية فقد خلالها صديقه الحميم فايز[٣] ، وظلت صورة فايز الشهيد تلازمه أينما ذهب لتذكره دائماً بأن عليه واجباً تجاه وطنه وأن عليه مهما جاب البلدان أن يعود يوماً ما ليثأر لصديقه ولوطنه. لذلك يشعر بأن كل عمل يقوم به موجه نحو أرضه. فهو يقول لعصام : «عجيب ، يا عصام. أنا ، حيثما ذهبت ، ومهما توهمت ، فإنني أركض باستمرار في اتجاه أرضي التي أحاطوها دوني بألف كيلو متر من الأسلاك الشائكة. أركض نحوها وفي يدي قنبلة. وأنت ترفض أرضك؟»[٤]

إن وديع رغم غربته استطاع أن يطوع هذه الغربة لصالحه ، ولتحقيق حلمه ، أي أن حياته التي عاشها في الغربة بعد النكبة والنجاح الذي حققه والأموال التي جمعها كلها كانت موجهة نحو الأرض والوطن . فهو يقول مخاطباً عصام أيضاً : «ولكنني قضيت هذه السنين كلها مصراً على الزواج منها - أعني ، الأرض. أجمع الفلس إلى الفلس من أجلها ، من أجل نور عينيها. أنا انتهت غربتي، أو كادت. لقد نقلت أموالي إلى القدس ، واشتريت أرضاً واسعة في قرية قرب الخليل. وسأشتري أرضاً أخرى في بيت حنينا. وسأبني بيتاً كبيراً من حجر.»[٥]

---

(١) راجع صيادون في شارع ضيق ، ص١٥١ - ١٥٦.

(٢) راجع السفينة ، ص١٧-١٨.

(٣) راجع المصدر نفسه ، ص٦٠-٧١.

(٤) المصدر نفسه ، ص٨٣.

(٥) المصدر نفسه ، ص٨٤.

إن وديع هنا يمثل الفلسطيني الذي لا يهزم ، والذي لا يرضخ للأمر الواقع بسهولة ، فهو لم يقبل غربته وبعده عن وطنه ، ولم يفضل الحياة في الغربة على الحياة في فلسطين رغم كل التسهيلات ، ورغم معرفته بالصعوبات التي ستواجهه. إن الهزيمة التي مُني بها العرب عامة والفلسطينيون خاصة عام ١٩٤٨ لم تزده إلاّ قوة وصلابة واصراراً. يقول : «أنا أعرف أنني لا استطيع أن انقطع عن الدنيا. ولكنني سأحاول الانقطاع عنها ، لأكون على صلة أشد بها. سيصطرعون فوق رأسي ، هذا لا شك فيه. وسأخفي في بيتي بندقيتين وبضع قنابل. ولكنني سأزرع ، وأرسم ، وأربي عشرة أولاد ، سيضيفون إلى روعة الحياة - وإن يضيفوا إلى مآسيها كذلك. ومن هناك سأعمل على تقريب الساعة الحاسة.»[١]

وتعلق وديع بالمرأة التي أحبها (مها) لا يقل عن تعلقه بالأرض ، بل إنه جعل كلاً منهما مرتبطاً بالآخر. فكما أن الزواج والمرأة يعنيان الاستقرار فكذلك الأرض والوطن. لذلك كان يتوق لتحقيق الأمرين معاً ، وهما في نظره لا ينفصلان. يقول : «كنت أبغي من مها أن تكون صخرة من صخور القدس : صخرة أبني عليها مدينتي. طبعاً إن لم أحدثها بمثل هذه الرموز التي تنغلق أحياناً حتى علي. ولكن ذكرى فايز كانت طرية دائماً في نفسي -كأنه لم يقتل قط ، فالأرض التي عشقناها معاً ، ونحن نذرع طرقات القدس والقرى المحيطة بها جيئة وذهاباً ، أياماً وليالي ، ما زالت تمثل كل شيء أحببناه ، كل شيء أحبه. فيبقى الماضي والحاضر ملتفين متداخلين فيها ، كلاهما حي ، كلاهما يشير إلى الآخر. ومها ، بعد غربتي لسنوات طوال ، أخذت مكانها شيئاً فشيئاً من هذا التداخل والالتفاف في كل ما أحب.»[٢]

لم يكن استغراق وديع في الماضي سلبياً ، بل كان محركاً ودافعاً نحو شيء إيجابي ، نحو الأرض والوطن. ولأن هذا الماضي ظل طرياً داخله نجده مسكوناً بالأرض وبحبها ، ودائم التعلق بها ، فلم تزده الغربة إلاّ تعلقاً بتلك الأرض. لذلك كان الماضي والحاضر لديه متلازمين متداخلين.

أما رواية "البحث عن وليد مسعود" فإن زمن ما قبل النكبة فيها يتمثل في حديث وليد عن طفولته ، وزمن ما بعد النكبة يتمثل في الحياة التي عاشها مشرداً وبعيداً عن الوطن. فقد عاش وليد طفولته في فلسطين قبل أن تطأ أقدام اليهود أرض فلسطين. وقد تحدث عن تلك الطفولة بنفسه في الفصل المعنون بـ "وليد مسعود يتذكر النساك في كهف بعيد". فعاش وليد طفولة كانت تنعم بالأمن والسلام. غير أن الأمور تبدلت بعد أن عاد من إيطاليا ، إذ وجد أن أخاه الياس قد قتل في علمية إرهابية ، نفذها الارهابيون اليهود في احدى الدوائر الحكومية التي كان يعمل فيها الياس عام ١٩٤٤[٣]. فكانت تلك

---

(١) السفينة ، ص٨٥.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٢٤.

(٣) البحث عن وليد مسعود ، ص١٠٦.

بداية للصراع بين الفلسطينين واليهود. وكانت عائلة وليد تقيم في القدس آنذاك، لكنها أرغمت على الرحيل منها بعد أن احتلها الصهاينة: «في عام ١٩٤٨ عادت العائلة إلى بيت لحم. كالكثيرين من أهل البلدة القدامى الذين عادوا إليها من المناطق التي احتلها الصهاينة في القدس. غير أن وليد لم يقم مع والديه طويلا، بعد أن التحق بالمجاهدين في الأشهر الأولى من السنة، ثم ذهب إلى دمشق والتحق بجيش الانقاذ، وأيام كان يجاهد في القدس، راجت اشاعة مفادها أنه في إحدى الليالي الراعبة بالبرق والرعد كان له دور في نسف شارع في أحد أحياء القدس الجديدة الآهلة بالعدو.»[١]

كان على وليد بعد النكبة أن يعيش حياة تخلو من الاستقرار، فقد كان دائم التنقل بين العواصم العربية، بغداد، وبيروت، وعمان، ولم يتوقف يوماً عن القيام بأي عمل يخدم شعبه ووطنه، في الوطن وفي الشتات، حتى وإن عرّض حياته للخطر أو الموت. لذلك نراه يقول: «آه فلأمت، إن كان لك بموتي أن تحيي يا مدينتي.»[٢]

وشهد وليد عدداً من الأحداث التي مرّت بها فلسطين والشعب الفلسطيني في المنفى، فشهد نكبة عام ١٩٤٨، ونكسة حزيران ١٩٦٧، وأحداث أيلول في السبعينات في عمان.

إن الفترة الزمنية الطويلة التي اختارها جبرا ليبني عليها روايته قد مكنت شخصياته من الحديث عن وليد بإسهاب، والحديث أيضاً عن الأحداث السياسية التي دارت خلال تلك الحقبة، وكانت مليئة بالأحداث التي وفرّت الأرض الخصبة لبناء الرواية، تلك الأحداث التي كانت سبباً في إحداث تغيرات جذرية على الساحة العربية عامة، والساحة الفلسطينية خاصة.

(٣) المكان واللغة :

تقوم الرواية في الأساس على مجموعة من العناصر الهامة، منها الزمان والمكان والشخصيات والحدث واللغة. على أن الطريقة التي يستخدم فيها الكاتب اللغة هي التي تظهر إبداع الكاتب أو عدمه، لأن اللغة شيء مجرد ويمكن لأي شخص أن يستخدمها لكن الطريقة التي يتم بها نسج الكلمات مع بعضها البعض ووضعها في قوالب مناسبة لها هو ما يظهر فنية الكاتب، لذلك فإن الرواية تتطلب من مؤلفها: «أن يختفي كلية وراء عمله، وأن يدع الأفعال تترابط وتتفكك على نحو معين، ثم أن يدع الحركة تنمو والزمن يتحرك من الماضي إلى الحاضر أو العكس، ومن الحاضر والماضي إلى المستقبل. ثم عليه بعد ذلك أن يبرز المغزى البعيد الذي ينسج من حوله الأحداث وتطور الزمن وحوار الشخوص مع بعضهم بعضاً.»[٣]

---

(١) البحث عن وليد مسعود، ص١٠٩.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٤٢.

(٣) نبيلة ابراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ص١٧.

وإلى جانب ذلك فإن «الروائي عندما يبدأ في بناء عالمه الخاص الذي سوف يضع في اطاره الشخصيات ثم يسقط عليه الزمن (حيث أن الزمان لا يوجد مستقلاً عن المكان) يصنع عالماً مكوناً من الكلمات. وهذه الكلمات تشكل عالماً خاصاً خيالياً قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه وإذا شابهه فهذا الشبه شبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية. فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل تشير إليه وتخلق صورة (صورة مجازية لهذا العالم).»[١]

ومع ذلك فإنه لا يمكننا الجزم بأن الرواية تلغي الواقع الخارجي، «بل تحيله إلى عالم ساحر وساخر فتحرك فيه الشخوص والأشياء بوصفها رموزاً لما يجري في عالم الواقع. واللغة في هذه الحالة ليست سوى وسيلة لصنع هذه الرموز التي يلتحم بعضها مع بعض لتكون مناظر وحركات وشخوصاً وتجارب؛ أي أنها أشبه بزجاج شفاف يرى القارئ من خلاله حياته متشابكة مع حياة الناس وأحوالهم.»[٢] لذلك على الكاتب أن يختار كلماته بعناية بحيث تعبر عما يريد إيصاله إلى القارئ دون اللجوء إلى التفصيلات التي تفسد العمل الأدبي أحياناً. ولا يقتصر مبدأ الاختيار على الكلمة أو الجملة فحسب بل يتعداه إلى «الطريقة التي تتناسق بها الجمل الواحدة تلو الأخرى، والمقاطع، والفصول.»[٣]

إن لغة التعبير المستخدمة في الكلام العادي تختلف عنها في الأدب، وذلك لأن «وظيفة لغة التعبير الأدبي ليست فكرية، بمعنى أنها لا تنقل إليّ فكرة ما، كما أنها ليست اخبارية، بمعنى أنها لا تنقل إليّ معلومة أجهلها، ولكنها في الواقع تركيبة معينة واختيار معين، يكشف عن النظام الدقيق المعقد. الذي يربط بين العناصر اللغوية بعضها وبعض من ناحية، ثم بينها وبين عالم التجربة غير اللغوية من ناحية أخرى.»[٤]

ونظراً لأهمية الأسلوب الذي تستخدم به اللغة يمكننا القول إنها «إذا ما استخدمت بكفاءة بالغة، تجعل الماضي واقعاً معيشاً، وتمتد بالحاضر إلى رؤية مشحونة بالتوقعات. كما أنها تحمل الاشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة في جدة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن.»[٥]

---

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص١٠٤.

(٢) نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ص٢٠.

(٣) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريدة انطونيوس، ص٣٥.

(٤) نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ص٢٩.

(٥) المرجع نفسه، ص٣٣.

ويستخدم الكاتب لغة الوصف في «تصوير المكان الروائي وتشكيله لأن المكان يتسم بالثبوت والديمومة.»[١] فمقاطع الوصف في الرواية «تتميز بنوع من الاستقلال النصي وتقف بمفردها لوحة ثابتة يمكن استخراجها من الرواية وحدات مفردة. وكذلك تقوم دراسة تشكيل المكان على استخراج هذه المقاطع ودراسة طبيعتها وصياغتها. ولكن هذا لا يعني بالطبع أن هذه المقاطع لا تنتمي إلى البناء الكلي للرواية. فبالرغم من استقلالها فإنها توظف توظيفاً جمالياً في خدمة محور الرواية وفي اضفاء الظلال والدلالات على مسار القص.»[٢] لذلك أمكننا اعتبار «التصوير اللغوي على أنه إيحاء لانهائي يتجاوز الصور المرئية ولذلك يجب أن ننظر إلى الصورة المكانية في الرواية ، أي تجسيد المكان - لا على أنها تشكيل للأشكال والألوان فحسب ولكن على أنها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات.»[٣]

«إن لغة الرواية ليست وظيفية تماماً فهي أبعد من ذلك ، إذ أن هذه اللغة تحمل علاقة معقدة سواء أكان ذلك فيما يتصل بالبناء الداخلي لرواية معينة أو مجموعة من الأوضاع الخارجية المتنوعة. فإذا تخيلنا صفحة من رواية تضم قطعة من حوار أو فقرة من سرد واقعي أو وصفاً لمنظر طبيعي فإننا نجد أنه قد استخدم على هذه الصفحة وحدها عدداً من الأنماط المتباينة تماماً على نحو ما نلاحظ في لغة الحوار التي ربما تحاكي حديث فئة أو لهجة معينة.»[٤]

ومن خلال قراءة أعمال جبرا الروائية نجد أنه «وظف اللغة بمستوياتها ومفاهيمها المختلفة للتعبير عن أزمة الفرد العربي المعاصر في إطار الفكر والمجتمع وحركة الزمن من خلال المثقف الذي يعبر عن حقيقة الأزمة وروحها ، إذ تمتد همومه من دائرة الذات لتخترق الموضوع الكبير بحلقاته المتعاقبة المتلاحمة في آن معاً.»[٥]

وسنوضح الحديث عن اللغة التي استخدمها جبرا من خلال الحديث عن استخدام الرمز والأسطورة والطريقة التي تم توظيفهما في رواياته.

---

(١) مها حسن يوسف ، المكان في الرواية الفلسطينية ، رسالة ماجستير ، ص٤١٤.

(٢) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص١٠٣.

(٣) المرجع نفسه ، ص١٠٧.

(٤) إبراهيم السعافين ، لغة السفينة ، الأقلام ، ع٢ ، شباط ١٩٨٩ ، ص٧٥.

(٥) المرجع نفسه ، ص٧٥.

(أ) **الرمز والأسطورة :**

من الملاحظ على الأدب في العصر الحديث أنه يلجأ إلى استخدام الرمز في كثير من الأحيان. ويعود هذا لأسباب عدة : منها أسباب سياسية وأخرى اجتماعية ، إلى غير ذلك من الأسباب. «وبما أن في الرمز جمعاً لمعانٍ مختلفة وأحياناً عمقاً سحرياً يختبئ خلف المظاهر ، فالأدب الرمزي يفرض على القارئ قراءة واعية ويدعوه إلى كشف المعاني الخفية في غوصه عليها. إذن ، فالقارئ مدعوّ إلى المساهمة في فكرة المؤلف ، وإلى ملاقاته في تفكيره. وهذه القراءة الواعية ، المسماة ، لاحقاً ، خلاّقة ، تقرب القارئ من المقروء. فليس المطلوب فقط أن «يحزر» القارئ مدلول الصورة - الرمز ، إذ هذا من شأن المجاز المرسل. بينما الأثر الرمزي الحقيقي يجب أن يحافظ طويلاً على سحره وسرّه ، وتعددية معانية.»[١]

إن الرمز سمة أدبية تقوي الأدب إذا استخدمت بالشكل المناسب ، وذلك لأن التعبير بالتلميح والإشارة أفضل في نظر النقاد من التعبير المباشر عما يدور في خلد الأديب ووجدانه ، إذ أن هذه الأمور تحفز القارئ على بذل جهد أكبر زيادة في التعمق والتفكير فيما يقرأ. غير أن الأديب أحياناً لا يكتفي بالرمز بل يوظف الأسطورة في أدبه ليعبر عما يريد قوله بطريقة مختلفة تخرج عن المألوف ، وذلك لما تتمتع به الأسطورة من مميزات ، إذ إن «الأسطورة نظام فكري متكامل ، استوعب قلق الإنسان الوجودي وتوقه الأبدي لكشف النواقص التي يطرحها محيطه ، والأحاجي التي يتحداه بها النظام الكوني المحكم الذي يتحرك ضمنه. إنها إيجاد النظام حيث لا نظام ، وطرح الجواب على ملحاح السؤال ، ورسم لوحة متكاملة للوجود.»[٢] كذلك فإن «الرموز الأسطورية التي استخدمها الإنسان القديم ليست إلاّ وسيلة إيصال وقالب تعبير. إنها لغة متميزة ، تحاول من خلال مفرداتها وتعابيرها ومصطلحاتها إيصال حقائق معينة ، وهي منهج له من المشروعية ما لبقية المناهج التي ابتكرها فكر الإنسان ، لاحقاً ، إذا أخذنا بعين الاعتبار ، العملية التطورية البطيئة والصاعدة ، التي سار بها عقل الإنسان منذ فجر التاريخ.»[٣]

أمّا من ناحية اللغة التي تستخدمها الأسطورة فهي «تعتمد في تقنياتها على استخدام الظلال السحرية للكلمات ، فالكلمات في أية لغة ذات وجهين ، وجه دلالي يرتبط بالمعاني المباشرة للمسميات ، ووجه آخر سحري متلون بظلال متدرجة بين الخفاء والوضوح ، قادرة على الإيحاء بمعان غير مباشرة واستثارة مشاعر وأهواء كثيرة.»[٤]

٥٢١٩٨٣

---

(١) هنري بيير ، الأدب الرمزي ، ترجمة هنري زغيب ، ص١٠.

(٢) عبد الحميد محمد ، الأسطورة في بلاد الرافدين ، ص٢٢.

(٣) فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ، ص٢٢.

(٤) فراس السواح ، الأسطورة والمعنى ، ص٢٢.

ومن حيث المعنى أو الفكرة «فإن الأسطورة هي العالم نفسه وقد نظر إليه باعتباره مجالاً للأفعال ، واضعين نصب أعيننا مبدأنا القائل إن معنى الشعر أو نسقه هو بنية من الصور لها دلالات فكرية. ويمثل عالم الصور الأسطورية في العادة مفهوم السماء أو الفردوس في الدين ، وهو عالم رؤيوي ، ... عالم من الاستعارات الكلية يمكن فيه لكل شيء أن يكون مطابقاً لكل شيء آخر كما لو أنه موجود برمته داخل جسم واحد لانهائي.»[١] وقد ساد رأي لمجموعة من الكتاب يقول إن «الأسطورة هي العامل المشترك بين الشعر والديانة ... والأسطورة الدينية هي مصدر المجاز الشعري على نطاق واسع.»[٢] ولا يختلف الأمر في الشعر عنه في الرواية ، فالأسطورة مستخدمة أو موظفة في كليهما.

أما لماذا يلجأ الأديب إلى لغة الرمز أو الأسطورة فذلك لأن «لغة الرمز ، هي اللغة التي تنطق عن الخبرات والمشاعر والأفكار الباطنية ، كما تنطق لغتنا المحكية عن خبرات الواقع. مع فارق هام ، يكمن في شمولية لغة الرمز وعالميتها ، وتجاوزها لفوارق الزمن والثقافة والجنس. والأسطورة ، كما الحلم ، تكمن أهميتها في تقديمها حكايا تشرح بلغة الرمز ، حشداً من الأفكار الدينية والفلسفية والأخلاقية. وما علينا إلاّ أن نفهم مفردات تلك اللغة ، لينفتح أمامنا عالم مليء بمعارف غنية ثرة.»[٣]

واستفاد جبرا كثيراً من الموروث الأسطوري والشعبي ، واستطاع توظيفه بدقة في رواياته ، وقد بدأ هذا في روايته الأولى "صراخ في ليل طويل" ، إذ يقوم بناء هذه الرواية على الأسطورة. فالرواية «تتضمن رحلة ليلية عبر المدينة التي نفهم من الرواية أنها صورة مصغرة عن الجحيم. وهذه الرحلة شديدة الشبه برحلة الكثير من الأبطال الأسطوريين إلى العالم السفلي. والرحيل إلى العالم السفلي يتضمن مستويين من المعنى : الأول هو الموت الذي يسبق الصعود ثانية إلى العالم ، أو البعث ، والثاني هو الغوص في أعماق الذات (بالمعنى الفرويدي أو اليُنغْي) للتعرف على محتوياتها تمهيداً للتخلص من أسباب المرض النفسي الذي يعاني منه الفرد قبل البدء ثانية فيما يدعوه يُنغ Individuation.»[٤] ، الذي يعني التفرد أو الشخصانية ، إذ يطور فيها الفرد شخصيته الخاصة.

وإذا نظرنا إلى أحداث الرواية ، نجد أن حادثة موت عنايت هانم هي رمز لموت الطبقة الاجتماعية المتشبثة بالتاريخ والماضي بكل ما فيه. وهو أيضاً موت لذلك التاريخ الذي حاولت أن تبعث الحياة فيه ، عن طريق جمع كل ما ورثته عن أجدادها في كتاب ، وموتها هذا فسح المجال أمام أختها ركزان لتبدأ حياة جديدة خالية من كل أثر للماضي. فركزان لم تكتف بموت أختها بل أحرقت كل ما ورثته عن

---

(١) نورثرب فراي ، تشريح النقد ، ترجمة محمد عصفور ، ص١٧١-١٧٢.

(٢) راجع رينيه ويليك ، نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، ص٢٠٠.

(٣) فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ، ص١٨.

(٤) محمد عصفور، البنية الأسطورية في رواية صراخ في ليل طويل، في كتاب: القلق وتمجيد الحياة، عبد الرحمن منيف، ص١١٦-١١٧.

أجدادها من أوراق أو كتب ، وحتى القصر نفسه قامت بحرقه لأنه يجعلها تتذكر التاريخ دائماً . فهذه النار التي أشعلتها هي «النار المطهرة التي تحرق بها هذا الماضي بأوراقه الصفراء (مع ما يوحي ذلك من صلة بالخريف والموت الذي يسبق الربيع) . »[١]

أما الليل فهو هنا ليس الليل الذي نعرفه أي ليل الفرد فقط ، «بل هو الليل - الرمز الذي يرمز إلى كل الزمن . »[٢]

إذن فالرحلة التي يقوم بها أمين سماع عبر المدينة خلال الليل هي رحلة رمزية ، يقص علينا أثناءها حكايته مع سمية التي تزوجها وهجرته دون سبب ، فسمية هنا شبه «سيرسي التي تُعطل يولسيس سنة عن رحلة العودة إلى إثاكا . »[٣] وبعد أن تعود سمية لأمين يرفضها ويرفض العودة إلى الماضي ، لأن رحيلها عنه سبّب له الكثير من المتاعب ، «فسمية إذن هي سيرسي التي يمثل الاستسلام لها موتاً ، أو قل توقفاً عن رحلة العودة إلى الذات ، أو انعطافاً جانبياً عن المسار الصحيح . والنجاة منها غالباً ما تحتاج في القصص الشعبية إلى تدخل العناية الإلهية ، أو إلى تدخل قوة سحرية خارج البطل . »[٤] فكانت شخصية ركزان هنا هي المحرك لأمين لاتخاذ مثل هذا القرار . فهي التي عرضت عليه أن يتخلص من الماضي ويُطلّق سمية ويتزوجها هي . لكنه في النهاية يرفض الزواج بها ويرفض العودة إلى سمية لأن كلتيهما تمثل الماضي ، وهو لا يريد أن يرتبط بأي امرأة لها علاقة بالماضي ، لأنه يريد حياة جديدة بعيدة عن كل ما يسبب له الألم والمتاعب ، فهو في نهاية رحلته تلك يصل إلى مرحلة الانبعاث من جديد ، ويكون ذلك بشروق الشمس التي تمثل ذلك الانبعاث ، يقول : «وانطلقت خارجاً إلى البوابة الحديدية ، ومنها إلى الطريق ، وقد انبثقت الشمس في لهيب فاض به الأفق . »[٥]

أما رواية "صيادون في شارع ضيق" فإذا ما سلطنا الضوء على العلاقة التي تربط جيل الشباب المتمثل بجميل فران وأصدقائه ، وجيل الكبار المتمثل بعماد النفوي والطبقة التي يمثلها فإننا سنجد أنها علاقة صراع بين المبادئ والقيم والمُثل التي يحملها كل منهما . وهذا الصراع هو صراع أبدي أزلي قديم . وهذا التناحر بين الأضداد هو تناحر أسطوري مثل الصراع بين الخير والشر أو بين الحياة والموت . فهؤلاء الشباب يريدون الثورة على القديم بكل ما يحمله من قيم بالية ، وكذلك الثورة على الحكومة ممثلة بجيل الكبار ، فكأن الحكومة هنا تمثل الشر من الناحية الأسطورية وإن لم يكن

(١) محمد عصفور، البنية الأسطورية في رواية صراخ في ليل طويل، في كتاب: القلق وتمجيد الحياة، عبد الرحمن منيف، ، ص١١٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١١٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص١١٨ .

(٤) المرجع نفسه ، ص١١٩ .

(٥) صراخ في ليل طويل ، ص١٠٢ .

بالصورة التي نعرفها عن الشر في الأسطورة ، لكنه رمز لتلك القوة التي تفرضها الطبقة الحاكمة على الشعب ، فقد آن الآوان لقوى الخير أن تحارب وتنتصر. وربما كان مشهد المظاهرة من أهم المشاهد التي تجسد هذا الصراع ، فهي تمثل الفكر المتمرد الذي بات جيل الشباب يتسلح به. ويتمثل انتصار هذا الجيل بموت عماد النفوي الذي بموته انتهت طبقة اجتماعية ، وانتهى الجيل الذي يناهض جيل الشباب. وكذلك فإن زواج جميل فران المسيحي بسلافة النفوي المسلمة لم يكن تخطياً لفارق الدين وحسب ، بل كان أيضاً رمزاً لتحطم الحواجز التي كانت تفصل بينهما.

أما رواية السفينة فقد اتخذ لها جبرا مكاناً مميزاً استطاع من خلاله أن يجسد ما يدور في داخله من أفكار. ولم يكن اختياره لهذا المكان عشوائياً بل كان مقصوداً ، فقد اختار السفينة والبحر ليقيم عليهما عالمه الروائي الذي قد يرمز إلى العالم الأكبر ، والإبحار هنا هو إبحار أسطوري ويعني الانتقال من حال إلى أخرى ، فكأن هذه الرحلة التي يقوم بها أبطال الرواية رحلة في عالم الذات ، أو هبوط إلى أعماق هذه الذات لسبر أغوارها وخفاياها وهي أشبه بالرحلة التي يقوم بها يولسيس الشخصية النمطية الأسطورية الذي يحظى بالانتصار دائماً أينما ذهب.

ونجد في الرواية إشارات إلى الأساطير القديمة ولا سيما عندما يكون هناك ما يستدعي ذلك. ففي الرحلة التي يقوم بها ركاب السفينة بزيارة للأماكن الأثرية في جزيرة كريت ، نرى الجو الأسطوري يخيّم على المكان ، لأن تلك المنطقة كانت مهداً لواحدة من أساطير الإغريق : «ما أروع الصخور التي هندسها ديدالس وهي ما زالت بخرائبها تتصيد أشعة الشمس قرابة أربعة آلاف سنة خلت ، لتحفظ سر غرام شبق رهيب ، رغم انفضاح خفاياها اليوم .. تحدثنا عن أريادنه وغدرها بأبيها من أجل عشيقها الغريب ثيسيوس ، وتحدثنا عن أكارس ، وتساءل وديع : «ترى أين جزيرة أكاريا التي وقع في مياها بعد طيرانه ؟ هل سنمر بها ؟»[1]

إن الأسطورة هنا تشير إلى الحب والغرام ، وماذا يمكن أن يفعل الإنسان من أجل الحب ، فها هي أريادنه التي غدرت بأبيها من أجل عشيقها ، باتت حكاية تتناقلها الأجيال لتشير إلى الحب الصادق الذي يتحدى كل شيء من أجل استمرار هذا الحب. لذلك لا عجب إن رأينا عصام يهرب من بغداد بسبب حبه للمى التي تركته وتزوجت بغيره بسبب ظروف اجتماعية قاسية فرّقت بينهما. لكنها تلاحقه ولا تدعه يسافر ويهرب بعيداً عنها ، فهي مثل القدر تلاحقه أينما يذهب. وكان دافعها الوحيد في ذلك هو الحب الذي لا تستطيع العيش بدونه.

---

(١) السفينة ، ص٣٠.

وفي موقع آخر يربط جبرا بين وديع عساف ويولسيس : «بوغاز كورنيث أمسى وراءنا. البحر اليوناني يحتوينا في ليله المقمر المليء بالأساطير. أساطير الحب ، والقتل ، وعبير الأرض يجتذب يولسيس الهائم بين أهوال البحار. لا بد من عودة ، لا بد.»[١]

إن وديع عساف في رحلته هذه يشبه يولسيس ، فكلاهما هائم في البحر ، لكنه في داخله يتوق إلى الأرض التي تعني الاستقرار ، ووديع عساف الذي حُرم من أرضه يحس أن عبير هذه الأرض يجتذبه ويدعوه إلى العودة ، تلك العودة التي باتت تعني له كل شيء ، الماضي والحاضر والمستقبل. إن جبرا هنا يجعل من وديع عساف بطلاً يشبه في صفاته أبطال الأساطير لأنه يتغلب وينتصر على كل شيء ، يقول : «الجزر كلها ، مهما تمتعت التجوال فيها وبينها ، ليس فيها مستقر لنفسي. لا بد لي من عودة إلى الأرض. يولسيس كان أبرع منا جميعاً في الإبحار والتجوال ، ولكنه كان مثلنا إنما يهرب ليبلغ في النهاية ما يستطيع أن يغرز فيه قدميه : يقول : هذا ترابي. ألم تخبره الفاتنة كالبسو ، وهو في أمس حاجته إلى الراحة من وعثاء السفر وويلاته ، بين البقاء في الجزيرة معها خالداً كالآلهة ، وبين عودته بشراً فانياً إلى أرضه ؟ غير أنه رفض الخلود واختار العودة إلى أرضه. سترى مها ذلك ولا ريب. فلتكن جاكلين ، أو أية امرأة أخرى ، كالبسو ثانية. الفناء مع الأرض في النهاية أطيب وألذ وأعمق.»[٢]

وديع هنا يمكنه أن يتخطى أي شيء من أجل الأرض ، وهو مستعد للتخلي حتى عن حبه في سبيل الأرض. فإن لم تفهم مها أو أي امرأة غيرها حبه وتعلقه بالأرض فإنه سيهجرها مثلما فعل يولسيس بكالبسو التي تركها رغم أنها كانت ستمنحه الخلود ، لكن لا شيء يعدل الأرض والتراب في رأيه مهما كان. وقل مثل ذلك عن وديع ، فلا شيء عنده يعدل الأرض التي أرّقته بما فيه الكفاية ، فكانت قوة جذب الأرض له أقوى من أي شيء ، حتى جعلته يقرر في النهاية العودة إليها. مهما يواجه من مصاعب ، فسيشعر بالقوة التي منحته إياها الأرض ، وستكون كافيه لجعله قادراً على الاستمرار ، وكل هذا من أجل الأرض.

أما رواية "البحث عن وليد مسعود" فإن الصفات التي أرادها جبرا لبطل الرواية وليد مسعود لا تليق إلاّ ببطل أسطوري. لذلك يمكننا القول أن وليد مسعود «سليل معاصر لأبطال الأساطير والملاحم والأعمال التراجيدية الكلاسيكية والمحدثة معاً ، راح يخترق أمطار العصر المتجددة.. وكأيما بطل تراجيدي ، فهو (ضحية ملابسات مستمرة يزيد من تعقيدها قدر سخيف عاتٍ سوف يلاحقه إلى الأبد. ص٨١)»[٣]

---

(١) السفينة ، ص٧١.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٢٥.

(٣) عبد الجبار عباس ، في النقد القصصي ، ص١٢٤.

لقد سلّط الضوء على هذه الشخصية التي أصبحت الشغل الشاغل لأبطال الرواية ، وكان ذلك منذ بداية الرواية التي تروي حادثة اختفاء وليد مسعود ، وصار الشغل الشاغل لكل منهم هو التوصل إلى حقيقة المكان الذي ذهب إليه وليد بعد اختفائه وانقطاع أخباره. فالرجال والنساء ، من يحبه ومن يغار منه أخذوا يبحثون عنه. وتلك الفصول المعنونة بأسماء الشخصيات كانت أيضاً من أجل الحديث عن وليد وعلاقة الشخصيات به. وقد ترددت شائعات كثيرة حول اختفائه ، منها ما يقول إنه قُتل ، أو مات ، أو عاد إلى الأرض المحتلة ، لكن نهاية الرواية تأتي بأمل جديد ، وهو أن وليداً لم يمت ، وهذا يدعم أسطورية وليد مسعود ، أي أنه أصبح روحاً أو كياناً في داخل هذا الشعب ، فكان القوة المحركة في دواخلهم ، وكأن روحه تلك أصبحت مبثوثة في كل مكان.

وما دمنا اعتبرنا وليد مسعود شخصية أسطورية فيجب ألاّ نستغرب أو نعجب لكل الصفات التي ورد ذكرها عن شخصية وليد ، «ولا ينبغي أن نسأل كيف جمع بين التجارة والنضال والثقافة والتربية الدينية والبطش بالنساء ، فلا وجه للحديث عن الهوية الطبقية أو حتى الاجتماعية ما دام بطلاً أسطورياً اجتمعت فيه التجربة والأحلام ، وجهد المؤلف أن يستبقي له ، بالاضاءات المستمرة من الآخرين ، هوية بسيكلوجية مقنعة ومعقدة معاً بسحر الفن الروائي ذاته.»[١]

وما محاولة صديق وليد طارق رؤوف لكشف شخصيته عن طريق ربطها ببرج الجدي ، إلاّ محاولة لإدخاله في عالم الأساطير ، الذي تتحكم فيه وتحركه قوى خفية - ترتبط بالآلهة عادة.

ولعل رواية "الغرف الأخرى" من أكثر أعمال جبرا ارتباطاً بالأسطورة والرمز. فقد اتخذ جبرا من هذه الرواية وسيلة ليعبر فيها عن أحوال العالم في الوقت الحاضر ، وعما آل إليه الإنسان في هذا الوقت. فهذه الشخصية التي تجهل هويتها ما هي إلاّ رمز للبشرية التي أصبحت تعاني الكثير ، ولا أحد يستمع لمعاناتها. وما هذا المبنى إلاّ صورة مصغرة أيضاً عن العالم أو رمز له. والذي يقودنا إلى هذا الاعتقاد أن الرواية في الأصل مبنية على الأسطورة ، ولعل الحكاية الشعبية التي أوردها جبرا قبل بداية الرواية لهي خير دليل على ذلك[٢]. فهذه الحكاية الشعبية هي في الأصل مبنية على أسطورة المتاهة[٣]. فالرواية هنا «تفيد من متاهة ديدالوس في الأساطير اليونانية. إذ تتحدث هذه الحكاية عن مغزى الفضول في المعرفة ، وما تجره غريزة حب الاستطلاع على الإنسان من مشكلات ، ومهما تكن العاقبة يظل هذا الكائن المتفرد يشتعل فضولاً وتوقاً إلى اكتساب المعرفة.»[٤]

---

(١) عبد الجبار عباس ، في النقد القصصي ، ص١٢٤.

(٢) راجع الغرف الأخرى ، ص٥-٦.

(٣) راجع نورثرب فراي ، تشريح النقد ، ترجمة محمد عصفور ، ص١٩٠.

(٤) إبراهيم السعافين ، الأقنعة والمرايا ، ص١٤٥.

فبطل الرواية يدخل المتاهة في اللحظة التي يركب فيها السيارة مع المرأة التي دعته إلى الانضمام إليها ، ويساوره الشك حول نوايا هذه المرأة ، ويهم بالرجوع لكنه يغير رأيه ويفضل البقاء معها ليرى إلى أين ستأخذه ، أو ليرى كيف ستنتهي رحلة كهذه. وتبدأ معاناته الحقيقية عندما يجد نفسه مجبراً على دخول المبنى ، الذي يكتشف لاحقاً أنه ليس بالمكان الآمن الذي يأوي إليه الشخص ، لأننا ممكن أن نعدّه مكاناً عدائياً ، أو يفتقر إلى الصفات التي يمكن أن يتمتع بها البيت الأمومي. هذا المكان متاهة ، وعلى بطل الرواية أن يجتازها حتى يصل إلى المعرفة التي سعى من أجلها. لكن لن يخرج منها بسهولة أبداً ، فهو يواجه الضياع في كل غرفة يدخلها ، ليس الضياع المادي فحسب بل النفسي أيضاً ، وربما العقلي لكنه على الأقل يُصرّ على الاحتفاظ بوعيه رغم كل المحاولات لطمس هذا الوعي ، وجعل الشخصية في حيرة من أمرها ، خاصة جهلها الأسم والهوية.

(ب) **الأساليب السردية :**

لقد استطاع جبرا في رواياته أن ينهل من الأساليب السردية الحديثة ويوظفها بشكل ناجح. وكانت التقنيات التي استخدمها في تطور مستمر. فهو في روايته الأولى "صراخ في ليل طويل" اعتمد على أسلوب الروائي أو الصوت المفرد ، إذ انفرد أمين سماع برواية القصة ، رغم أنه كان يتيح لبعض الشخصيات الحديث عن نفسها لكن بلغته هو ، وعن طريق حوار ينقله هو إلينا. ويستخدم جبرا في هذه الرواية أسلوب اللوحة[1] لتجسيد الأماكن أو الأفكار التي يريد إيصالها للقارئ. فهذا الأسلوب يساعده على الخروج من أيّ مأزق قد يقع فيه أثناء الرواية ، سواء بطء الإيقاع ، أو التكلف الذي قد يجد نفسه أحياناً قد وقع فيه عن غير قصد.

وفي رواياته اللاحقة يعتمد جبرا على تقنيات الرواية الحديثة ، فهو في رواية "صيادون في شارع ضيق" يعتمد على «أسلوب السيرة الذاتية فمعظم الرواية قام بروايتها الشخصية الرئيسية "جميل فران" ، إذ إن المرة الأولى التي تروي فيها شخصية مختلفة كانت في بداية الفصل الثلاثين وفصول الرواية سبعة وثلاثون. فقد روت سلافة ما حدث لها مع خادمها "عبد" وقصة ارغام والدها لها على الزواج من توفيق الخلف ثم عاد جميل إلى الرواية في الفصل الحادي والثلاثين والفصل الثاني والثلاثين والفصل الثالث والثلاثين ثم أثبت المؤلف في الفصل الرابع والثلاثين ما سمّاه «قطعتان مقتطفتان من يوميات عدنان طالب» روى فيها قصة محاولة انتحار عدنان طالب وحسين عبد الأمير الفاشلة ، ثم اقدام عدنان على خنق عمه عماد النفوي والد سلافة واستمر جميل في رواية الفصلين الأخيرين السادس والثلاثين والسابع والثلاثين.[2]

---

(١) راجع إبراهيم السعافين ، الأقنعة والمرايا ، ص٢٧.

(٢) المرجع نفسه ، ص٣٥.

ولم يقتصر جبرا في هذه الرواية على أسلوب السيرة الذاتية ، بل استخدم أساليب أخرى مثل الحلم ، وقد كانت هذه الأساليب «موظفة لخدمة أثر المكان في بناء الشخصيات مثلما نرى الكابوس الذي يؤكد الألفة التدريجية للمكان في وعي الشخصية ففي الكابوس يرى صورة ليلى»[١]. يقول : «تلك الليلة حلمت أنني رأيت ليلى مرتدية عباءة سوداء كبنات بغداد. كنت أتعارك معها يائساً طوال الليل. حاولت أن أنزع عباءتها ، ولكنها رفضت أن تُنتزع.»[٢] فقد استخدم جبرا هنا الحلم كوسيلة لبيان أثر المكان في نفسية الشخصية.

لقد غلب على هذه الرواية أسلوب السيرة الذاتية ، أي أن الشخصية الرئيسية جميل فران هي التي حظيت بمعظم أجزاء الرواية. وللخروج من هذا الأسلوب ، لجأ جبرا إلى الشخصيات الأخرى وسمح لها بالحديث عن نفسها ، وكان ذلك في الفصل الثلاثين ، إذ جعل سلافة تتحدث عن نفسها وتروي قصة زواجها من توفيق الخلف الذي كانت ستجبر عليه ، وكذلك قصتها مع "عبد" الخادم الذي حاول اغتصابها. إن إتاحة الفرصة أمام سلافة للحديث عن نفسها ومشاعرها جعل فهم شخصيتها أسهل. فلم نكن لنعرف أن سلافة ثائرة ، وتناضل من أجل حريتها ، وسعادتها ، حتى وإن وصل هذا إلى درجة القتل. فقد فكرت في قتل توفيق الخلف ليلة الزفاف إن أجبرت على هذا الزواج. ومن الأمور التي ساعدت على فهم شخصية سلافة تلك الرسالة[٣] التي سلمتها لجميل ، وكانت رسالة مطولة تشرح فيها مشاعرها نحوه ، وتتحدث فيها عن حياتها وعائلتها ، وعن المظاهرة التي قامت في بغداد ورغبتها في المشاركة فيها. وهذا دليل على شخصيتها الثورية. فهي من عائلة اقطاعية ، ومع هذا ترفض كل عادات هذه العائلة وتقاليدها. تقول : «لقد أوشك أبي على الانهيار عندما طلبت منه ، بقدر ما استطعت من الكياسة أن يسمح لي بالخروج والانضمام إلى الجماهير.»[٤] لقد نجح جبرا هنا في توظيف أسلوب الرسائل في الرواية لأنه جعل فرصة التعرف على شخصية سلافة أمراً يسيراً. وفي الرواية أيضاً رسالة من يعقوب أخي جميل ، يخبره فيها عن أحوالهم في بيت لحم وما آلت إليه الأمور بعد النكبة.[٥]

ويلجأ جبرا أيضاً إلى اثبات ما أسماه «قطعتان مقتطفتان من يوميات عدنان طالب»[٦]. فهذه المذكرات أو اليوميات منحت عدنان طالب الفرصة ليعرفنا على نفسه - حتى وإن جاء هذا متأخراً - فهو في هذه اليوميات يتحدث عن أشياء كثيرة منها موقفه من المرأة والحب ، وحياة البؤس التي عاشها،

---

(١) إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا، ص٤٤.
(٢) صيادون في شارع ضيق ، ص٤٢.
(٣) المصدر نفسه ، ص١٦٠-١٦٥.
(٤) المصدر نفسه ، ص١٦٤.
(٥) راجع المصدر نفسه ، ص١٣٩-١٤١.
(٦) راجع المصدر نفسه ، ص٢٣٤-٢٥٤.

والسياسة ، وموقفه من السلطة الحاكمة. والأهم من ذلك أنه يخبرنا بقصة انتحاره هو وحسين «نتيجة إحساس بالخيبة واللاجدوى ، نتيجة عجزي عن طبع حياتي على كيان المدينة التي أحببت. وموتي لن يكون احتجاجاً بل إعلاناً عن اللاجدوى.»[١]

إن مثل هذه الأساليب السردية التي لجأ إليها جبرا ليطعّم بها روايته قد جعلت من الرواية عملاً فنياً رائعاً ، ولم تساعده هذه الأساليب على الغوص في أعماق الشخصيات وحسب ، بل إنها خدمت المكان بشكل واضح.

أما رواية "السفينة" فهي تعتمد على أسلوب السرد المزدوج إذ تقاسم كل من عصام السلمان ووديع عساف فصول الرواية جميعها عدا فصلاً واحداً تروية إميليا فرنيزي. وهو بهذا الصنيع يختار السرد بأسلوب أو ضمير المتكلم ، لما لهذا الأسلوب من فوائد ، «إذ يمكّن المؤلف دون تصنع أو تكلف من الدخول إلى أعماق بطله ومعرفة أسرار أفكاره ومشاعره وتقديمها إلينا بطريقة السرد أو تيار الوعي.»[٢]

وتعتمد الرواية في كثير من الأحيان على الاسترجاع ، وهذا الأسلوب يخدم الحدث الروائي بشكل واضح. فلولاه لما استطعنا الاطلاع على أمور كثيرة ، مثل العلاقة التي كانت تربط عصام ولمى في السابق ، وكذلك الدخول إلى تفاصيل حياة وديع عساف الماضية. ففي مواقع كثيرة يروي لنا قصة حياته والظروف التي مرّ بها ، والأماكن التي تنقل فيها. كذلك استخدم جبرا أسلوب الحوار في الرواية مما ساعدنا على التعرف على شخصيات الرواية الواحد تلو الآخر. والحوار يثري الحدث الروائي والبناء الفني للرواية بشكل عام.

وحتى تكون الرواية متميزة على صعيد البناء الفني مزج جبرا بين عدد من الأساليب السردية ، أهمها أنه لم يجعل الرواية تتكئ على ضمير المتكلم أو السيرة الذاتية فقط ، بل أدخل ضمير الغائب ، إذ «أفاد المؤلف من ضمير المتكلم حين كان يجد ذلك لازماً ، بيد أن المؤلف لم يحرم الرواية من أهمية ضمير الغائب في وضع القارئ في لحظة "الحضور" إذ أن الأسلوب الملحمي أقدر على تجسيد لحظة الحضور من ضمير المتكلم.»[٣] فكان هذا الأمر ضرورة فنية لجعل القارئ يعيش الأحداث مع الشخصيات وكأنه جزء منها «فعلى الرغم من أن بعض الأحداث التي وقعت لوديع عساف وعصام السلمان والدكتور فالح رويت من خلال ضمير المتكلم ، فإن طريقة سردها توحي بأنها تروى بضمير

---

(١) صيادون في شارع ضيق ، ص٢٤٠.

(٢) إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا ، ص٧٠.

(٣) المرجع نفسه ، ص٧٧.

الغائب إذ ينوب الراوي هنا عن المؤلف في سرد الواقعة ، ولذا فإننا نشعر أننا نعيشها على نحو ما نرى في قصة فايز صديق وديع ، وحديث الدكتور فالح عن الكلاب ، وقصة عصام مع لمى حين غاصت اطارات سيارته في أحد الحقول. فلم يشأ جبرا أن يفرض على روايته أسلوباً سردياً معنياً.»[١]

ويفيد جبرا كذلك من أساليب سردية أخرى مثل الرسائل والبرقيات. فقد ترك فالح ثلاث رسائل عقب انتحاره ، كانت الأولى لزوجته لمى ، والثانية لربان السفينة ، والثالثة لإميليا فارنيزي. والرسالة الهامة تلك التي كانت موجهة للمى ، كتب فيها : «إقرائي الأوراق التي تجدينها في الإضبارة الصغيرة. وداعاً ، يا جميلتي ، لا تقسي عليّ ، واغفري لي ، كما غفرت لك.»[٢] ففي تلك الإضبارة التي تركها فالح إلى جانب الرسالة يتحدث عن أواخر أيامه ، جزء منها قبل أن يصعد إلى السفينة. والجزء الآخر بعد ركوبه السفينة. وعن طريق قراءة هذه الأوراق نستطيع أن نستشف سبب انتحاره ، وهو شعوره باللاجدوى[٣] ، وبعدم أهمية الحياة لأنها فانية ، وقد تكون غير عادلة أيضاً ، وقد يكون لمهنته كطبيب جرّاح أثر في ذلك غير أن هذه المذكرات تضيء جانباً كبيراً من شخصية فالح.

أما البرقية فكانت من مها خطيبة وديع عساف التي رفضت السفر معه بحراً ، لكنها غيرت رأيها وقررت اللحاق به والانضمام إليه ، إذ تقول في برقيتها : «غيّرت رأيي. سأسافر إلى روما جواً. والجمعة صباحاً سآتي إلى نابولي. لأراك في السفينة. انتظرني فيها أرجوك. إذا شئت أكملت السفرة معك بحراً. نسيت كل ما حدث ، وعليك أن تنسى أنت أيضاً. بداية أخرى. لا تبرق. متّع نفسك. أموت شوقاً. مها.»[٤]

فكان هذا الأسلوب ذا مغزى واضح ، إذ أن هذا القرار من مها سيغير مجرى حياة وديع الذي قرر العودة إلى الأرض. وبما أنها قررت الذهاب معه إلى حيث يذهب ، فإن هذا الأمر من شأنه أن يشعره بالاستقرار. فهو سيعود إلى أرضه ، إلى المكان الذي اختار أن يقيم فيه مع حبيبته.

مما سبق نتبين أن الرواية تميزت بذلك «التكنيك الفني الجديد الذي أدخله جبرا ابراهيم جبرا إلى الرواية العربية ، ... وذلك حين اختار هذه الطريقة المعقدة لعرض الحدث الروائي وتصوير الأشخاص معتمداً على ضمائر المتكلم في السرد وعلى تقاطع هذه الضمائر ، والعودة بنا إلى ماضي كل منها قبل الوصول إلى نقطة التأزم والمأساة.»[٥]

---

(١) إبراهيم السعافين ، الأقنعة والمرايا ، ص٧٧-٧٨.

(٢) السفينة ، ص٢٠٩.

(٣) راجع المصدر نفسه ، ص٢١٢-٢١٤ و ص٢١٨-٢١٩.

(٤) المصدر نفسه ، ص١٤١.

(٥) جورج سالم ، المغامرة الروائية (دراسات في الرواية العربية) ، ص١٩٢.

ويمكننا أن نطبق على رواية جبرا تلك قول أحد النقاد : «ففي البنية الداخلية للرواية لا يوجد تقسيم جوهري بين عناصر السرد والحوار والوصف ، على اعتبار أن كلاً منها يسهم في تطوير العنصرين الأخيرين ولا ينفصل عنهما .»[١]

وإذا نظرنا إلى الرواية كلها نجد أنها صيغت «بأسلوب يرتفع فوق مستوى النثر الوصفي المجرد ، ويعلو إلى مستوى الشعر المنثور. ويضم العمل بالفعل بعض أشعار بقلم جبرا ومقتطفات من شعراء عرب آخرين.»[٢]

أما رواية "البحث عن وليد مسعود" فهي تعتمد على أصوات عدد من الشخصيات ، التي تشكل في مجموعها جواً موسيقياً أشبه بالسمفونية ، فتداخل الأصوات ومزجها مع بعضها البعض جاء بشكل متناسق ينم عن حس موسيقي تميز به جبرا في روايته هذه. كذلك فإن هذه الرواية «تضمنت شكل المتواليات الموسيقية ، في حدود ، وكذلك أسلوب (الأصوات) المعروف في الرواية الحديثة ، لكن أسلوب التنويعات غلب على المتواليات والأصوات: فشخوص الرواية يتحدثون عن ما يخصهم ، عموماً ، ويكشفون ، في الوقت نفسه ، التأثيرات التي تركها وليد مسعود فيهم ، وذلك من خلال تنويعة كل منهم ، وكأن وليد مسعود وحدة لحنية (Theme) لا تخلو أية تنويعة من تأثيراتها المتعددة ، أضف إلى ذلك وليد مسعود نفسه الذي يشكل على طول الرواية ، ما يعرف "بالفكرة الثابتة" في السمفونية الرومانتيكية ... يبرز ويختفي بحسب ضرورة النثر الروائي مكوناً محور الربط بين أقسام وفصول الرواية.»[٣]

وجبرا في هذه الرواية يراعي خصوصية العمل الروائي الذي يختلف عن العمل الموسيقي ، إذ «أن النثر عموماً يفتقر إلى الهارمونية (التركيب الصوتي) التي تعتمدها الموسيقى في التعمق والتكثيف. لهذا تستعيض الرواية عن الهارمونية بالاتساع الافقي المتمثل بجوهر الأسلوب (البلفوني) رغم أن هذا الأسلوب يتشكل بالتعاقب ويستعيض أيضاً بفن التجاور اللحني (رغم عدم تركيبته الآنية في النثر). وكلا الأسلوبين : البلفوني والتجاور يكونان البديل عن الهارمونية.»[٤] ويتضح هذا في رواية "البحث عن وليد مسعود" من خلال تغير الإيقاعات عبر الفصول ، وتعدد الأصوات. فوليد مسعود الشخصية الرئيسية كان صوتاً بازراً في الرواية. رغم اختفائه ، فإن المؤلف خصة بفصول ساعدت على تعميق الموضوع. فالفصل المعنون بـ "وليد مسعود يتذكر النساك في كهف بعيد" [٥] يضيء لنا جانباً من جوانب حياة وليد خاصة أيام طفولته ، وكذلك الحال بالنسبة للفصل الذي خصصه جبرا لوليد مسعود ليكتب فيه سيرته

---

(١) جون هالبرن ، نظرية الرواية ، ترجمة محيي الدين صبحي ، ص٤٩٣.

(٢) روجر الن ، الصحراء / البحر ، نظرة غربية إلى كنفاني / جبرا ، ترجمة حصة منيف ، الكرمل ، ع١٨ ، ١٩٨٥ ، ص٤٤.

(٣) أسعد محمد علي، البحث عن وليد مسعود والتنويعات الموسيقية، في كتاب: القلق وتمجيد الحياة، عبد الرحمن منيف، ص١٨٥-١٨٦.

(٤) المرجع نفسه ، ص١٨٩.

(٥) البحث عن وليد مسعود ، ص١١١-١٣٣.

الذاتية[١]. فهو هنا أعطى وليد الحرية للحديث عن نفسه ، فلم يكتف جبرا بما تحدث به أصدقاء وليد ، فالشخصية عندما تتحدث عن نفسها نستطيع معا الغوص إلى أعماق نفسها. فقد تحدث عن مرحلة مهمة في حياته ، وهي مرحلة الشباب التي حصل فيها الانقلاب في شخصية وليد الذي أُرسل إلى ايطاليا ليتعلم الرهبنة ، لكنه يقرر التخلي عن هذا النمط من الحياة ، لأنه ثابت ويسعى إلى تثبيت العالم ، وهذا يتنافى مع ما كان يسعى إليه وليد صاحب الشخصية الثائرة التي تتوق إلى التغيير دائماً.

أما الفصل الآخر الذي جعل فيه جبرا وليد مسعود يتحدث عن نفسه فهو "وليد مسعود يخترف أمطاراً تتجدد." [٢] وفي هذا الفصل نتعرف على جانب من شخصية وليد النضالية ، وهذا من أهم الجوانب في شخصيته ، وربما يكون له علاقة وثيقة باختفائه.

واستخدم جبرا أسلوباً سردياً جديداً في هذه الرواية ، وهو ذلك الشريط الذي تركه وليد مسعود في سيارته، فكأن هذا الشريط عبارة عن منولوج. فمن خلاله نشعر أننا ندخل إلى لاوعي وليد مسعود، فهو حديث مكثف متراكم متشعب ، يعبر عن مشاعر وليد وموقفه من الحياة ، وعلاقاته مع بقية الشخصيات. ولقد جاءت بقية الشخصيات في الرواية منسجمة متناغمة ، فهذا التداخل والتوزيع في الأصوات يشبه تداخل الآلات الموسيقية وتوزيعها كل حسب دوره في السمفونية.

ويمكننا القول إن جبرا في هذه الرواية جمع عدداً من تقنيات السرد في عمل روائي واحد. فقد تنوعت أساليبه في السرد بضمير الغائب تارة وبضمير المتكلم طوراً ، وكان التوازن بينهما واضحاً ، فلم يطغ أحدهما على الآخر ، مما أضفى سمة الانسجام على العمل بأكمله ، ولا ننسى أيضاً أن هذه الأساليب لم تغفل المكان ، بل جسدّته وجعلته نابضاً بالحيوية في كثير من المواقع ، خاصة تلك التي يتحدث فيها وليد عن الوطن.

أما رواية "الغرف الأخرى" فإن غرابة موضوعها والطريقة التي اختارها جبرا ليعبر عما يريد من فكر قد فرضت على الرواية أسلوباً سردياً جديداً مختلفاً عما سبقها من روايات. وأفادت هذه الرواية من أساليب التحليل النفسي ومن علم النفس الاكلينكي ، ومع ذلك فهي «لم تعمد إلى تفتيت الحدث الروائي أو تهشيمه كما لم تهشم المنطق الروائي إلى حدٍ ما ، بقدر ما هشمت الوعي بصورة عامة : الوعي بالذات أو بالعالم الموضوعي.» [٣]

---

(١) البحث عن وليد مسعود ، ص١٧٥-١٩٣.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٣٩-٢٤٩.

(٣) إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا ،ص١٤١.

وجاء السرد في هذه الرواية بضمير المتكلم ، وتخلله الكثير من الحوارات التي نقلها الراوي على لسان الشخصيات الأخرى. إضافة إلى استخدام المنولوج ، الذي يلجأ إليه الراوي في أحيان كثيرة لما يفرضه عليه الحدث وطبيعة المكان.[١] وبالرغم من تعدد الأصوات التي رأيناها من خلال الحوارات في هذه الرواية فإننا لا نجد لغتها مختلفة كثيراً عن لغة الراوي ، فكأن الراوي هنا يفرض لغته على بقية الشخصيات. فبما أن الراوي هو الشخصية الرئيسية في الرواية فإنه لا يتمنع عن إظهار براعته في استخدام اللغة حتى وإن كان هذا عن طريق اللجوء إلى الشخصيات الأخرى.

واستخدم جبرا أيضاً في هذه الرواية أسلوب الرسائل ، فعندما كان بطل الرواية في الغرفة الزرقاء مع عزام أبو الهور ، جاء عليوي برسالة كتب فيها : «نحن الموقعين أدناه نعلمك أننا في انتظارك بفارغ الصبر. لا تصدق كل ما تسمعه ، أو تراه في الغرفة الزرقاء. وأسرع بالمجيء. أسرع !»[٢] غير أن هذا الشخص لم يأبه لهذه الرسالة وظن أنها من ألاعيب عليوي ، لذلك مزقها. لكنها كانت بمثابة المحرك له ، فهي دفعته إلى البحث عن مخرج من هذه الغرفة ونجح فعلاً في الخروج منها ، وإن كان هذا الخروج كالخروج من مأزق والدخول في آخر.

ولا نغفل هنا دور اللغة في إبراز المكان ، فهي الأداة التي من خلالها ينفذ الراوي إلى وصف المكان ، فهذا المكان القَلِق المربك يحتاج إلى لغة تشبهه حتى نستطيع الوصول إلى تصور واضح عنه ، لذلك فإن الكاتب يستخدم أساليب سردية متعددة ليحقق الفكرة التي يسعى لإيصالها للقارئ. ولم يكتف بالأساليب السردية ، بل لجأ أيضاً إلى توظيف اللغة بشكل رمزي ، إذ أن قيمة الرواية اللغوية تكمن في رمزيتها ، فما اللغة التي استخدمها بشكل يظهر وكأنه واضح أو واقعي إلاّ رمز كبير عبّر عنه المؤلف من خلال هذه الرواية التي جاءت مختلفة عما سبقها من أعمال.

وفي رواية "يوميات سراب عفان" نجد أن المؤلف يطلعنا من خلال العنوان على الأسلوب السردي في الرواية الذي يقوم على كتابة يوميات ، أي سيرة ذاتية. لكن عند قراءة الرواية نجد أن أحداثها وفصولها يتقاسم روايتها كل من سراب عفان ونائل عمران. إذ تقع الرواية في أربعة فصول ، الفصل الأول والثالث كانا على لسان سراب ، أما الفصل الثاني والرابع فكانا على لسان نائل عمران. ونتعرف على شخصية سراب عفان من خلال المذكرات التي تقوم بكتابتها ، فكانت تلك المذكرات أسلوباً سردياً ساعد على التعرف على تلك الشخصية ، والغوص معها إلى أعماق نفسها ، وجاءت هذه المذكرات نتيجة للحوار الداخلي الذي يجول في مخيلة سراب ، والذي تُوهمنا فيه أنها تروي قصة رندة الجوزي.

---

(١) الغرف الأخرى ، ص١٨.

(٢) المصدر نفسه ، ص٦٦.

لكن نكتشف فيما بعد أن رندة الجوزي ما هي إلاّ الشطر الآخر لشخصية سراب ، وأن هذه الشخصية هي من خلق خيالها لكنها تحاورها وكأنها حقيقيّة. فهذا الأسلوب يضفي على الرواية جواً من التجديد والحركة ، ويمنح الرواية الحيوية التي ما كانت لتتمتع بها لولا هذا التلاعب بالضمائر والشخصيات.

أما نائل عمران فإن دوره لا يقل عن دور سراب في الرواية ، إذ يروي قصته بضمير المتكلم. فالمؤلف هنا أعطى الحرية لهذه الشخصية للحديث عن نفسها ، الأمر الذي يعمق فهمنا لها ، فكان للأسلوب السردي الذي استخدمه إيجابيّاته.

ورغم أن الرواية قد اعتمدت على أسلوب السيرة الذاتية فإنه تخللها بعض الحوارات التي أثرت الحدث الروائي ، منها حوار قصير كالذي دار بين نائل عمران وسراب وطلال صالح المحامي صديق نائل[١] ، وكان ذلك في اليوم الذي تعرّف فيه نائل على سراب صدفة. لكن الحوار الأطول هو الذي يدور بين نائل وسراب حين ذهبا لشرب القهوة في مقهى الأنسام[٢].

ولا نغفل هنا أيضاً دور المنولوج الذي أسهم في تطوير الرواية ، وإثراء معرفتنا بالشخصيات ، ولا سيما نائل عمران الذي هو في الأصل محامياً ، ولكنه في الوقت ذاته روائي مشهور كتب مجموعة من الروايات ، وكان لروايته الأخيرة "الدخول في المرايا" دور كبير في تحفيز سراب على الاصرار على التعرف إليه ، لدرجة أنها تتعرف إليه في البداية في خيالها ، أو بالأحرى في يومياتها التي عكفت على كتابتها ، فتصوره وكأنه مجسد أمامها.

وللأساليب السردية هذه التي وظفها جبرا لخدمة الفكرة التي قامت عليها الرواية دور في تجسيد المكان ، وبث الحيوية فيه ، واعطائه قيمة روحية نتيجة حركة الشخصيات فيه.

وهكذا نرى أن روايات جبرا اعتمدت على مجموعة من الأساليب السردية الحديثة. وجبرا هنا متأثر بثقافته الأجنبية ، فكان دائماً يبحث عن الأفضل لرواياته ، لذلك نوّع في الأساليب داخل الرواية الواحدة ، إلى أن جاءت على النحو الذي رأيناه ، مجسدة المكان لتضفي عليه جمالية وحيوية.

---

(١) راجع يوميات سراب عفان ، ص٩٧-٩٩.

(٢) راجع المصدر نفسه ، ص١٠٠-١٠٩.

الخاتمة

يعد جبرا من الروائيين العرب الذين نالوا حظاً من الشهرة الواسعة ، ليس على نطاق الوطن العربي فحسب ، بل على نطاق أوسع ، امتد ليشمل العالم الغربي أيضاً ، وتمثل هذا في ترجمة مجموعة من أعماله إلى لغات أجنبية. ولم تأتِ شهرته هذه من أعماله الروائية فحسب ، بل من أعماله الأخرى لا سيما الشعر والنقد والترجمة.

وبناءً على هذه الدراسة التي شملت المكان المغلق والمفتوح ، توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها :

(١) جاء تصوير جبرا للبيت باعتباره واحداً من أهم الأماكن في رواياته نابضاً بالحياة ، وتميزت بيوت جبرا بالتعدد والتنوع كما هو الحال في الواقع ، لكن الجديد في الأمر هو البُعد الذي أضافه جبرا إلى البيت ، ونقصد به علاقة البيت بالشخصية ، وأثره على تكوينها ، إضافة إلى ارتباط البيت بالأوضاع السياسية والاجتماعية في المنطقة. أما السجن الذي يمثل المكان المعادي فإن جبرا استغل هذه الصفة فيه ، واتخذ من السجن رمزاً ليعبر به عن الأوضاع السياسية المتمثلة في السلطة الحاكمة والمحتلة. ونقيض لذلك المكان جاء المقهى والملهى باعتبارهما أماكن للهو والتسليه، وأعطى جبرا للمقهى أهمية خاصة في رواياته ، تمثل هذا في ارتياد شخصياته له إذ كان مركزاً للعديد من اللقاءات الهامة في حياتها.

(٢) أما الصحراء فبالرغم من أن جبرا لم يجعل منها مكاناً ترتكز عليه رواياته فهو استفاد من الصفات المادية للصحراء ووظفها لخدمة الحدث الروائي والرمز. وجاء البحر نقضياً للصحراء ، إذ شيّد عليه جبرا واحدة من أهم روايته "السفينة" فالبحر من وجهة نظره مكان هام نظراً للصفات التي يتمتع بها التي ساهمت - بشكل أو بآخر - في تشكيل العالم الروائي الذي أراده جبرا ليعبر من خلاله عن الأفكار التي تجول في خاطره. أما الشارع فهو أيضاً من الأماكن الهامة التي اعتمد عليها جبرا في رواياته ، فقد وصف الشارع وصفاً دقيقاً مضفياً عليه من موهبته في فن الرسم لمسات جمالية أضافت إلى أبعاده الواقعية أبعاداً أخرى فنية.

(٣) أما المدينة ولا سيما الفلسطينية فوصفها جبرا بشيء من القدسية والحنين ، نظراً للأوضاع السياسية التي مُنيت بها ، وفي المقابل تحدث عن المدينة العربية التي لجأ إليها الفلسطيني ، وكان لكل مدينة خصوصيتها السياسية والتاريخية التي انعكست على أبطال جبرا.

وكذلك اتضح لنا أن جبرا أولى المكان عناية فائقة ، فهو لم يألُ جهداً في تصوير المكان بكل أبعاده، النفسية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، وجاء تصويره للمكان في معظم الأحيان عبارة عن لوحة فنية ، فخياله الفني وخبرته في فن الرسم ساهما في إبداعه في التصوير ، إذ إن الكلمات في مجموعها تشكل لوحة فنية نقشتها يد رسام.

ولم يأت جبرا بالمكان بمعزل عن بقية العناصر الأخرى في الرواية ، بل جعله مرتبطاً دائماً ببقية العناصر المشكلة للرواية ، لا سيما الشخصيات والزمان ، فاكتسب المكان أهميته من خلال حركة الشخصيات فيه ، يتأثر بها وتؤثر فيه ، فعلاقة التأثر والتأثير متبادلة بينهما ، كلاهما يؤثر في الآخر. أمّا الزمان فهو شديد الارتباط بالمكان ، حتى إنه يكاد يكون ملازماً له في كل الأحيان ، فنظراً للعلاقة الأزلية الوطيدة بينهما رأينا هذا التلاحم.

وليس هذا فحسب ، بل إن جبرا استغل الرمز في رواياته ، وأحسن توظيفه في التعبير عما يريد. فقد جعل من المكان الرمزي أداة للتعبير عن مشكلات الإنسان المعاصر السياسية منها والاجتماعية. فلغة الرمز هذه ساهمت في جعل أعمال جبرا تستعصي على القراءة العادية ، فهي تحتاج إلى قراءة متعمقة لسبر رموزها وكشف خباياها.

أما عن الأساليب السردية التي استخدمها جبرا فهي متنوعة ومتعددة ، منها أسلوب السيرة الذاتية ، وأسلوب الراوي المفرد ، وأسلوب السرد المزدوج ، والاسترجاع ، والمنولوج ، والحوار ، والرسائل ، إلى غير ذلك. ولاحظنا تطوراً واضحاً في استخدامها ، ففي كل رواية كان هناك تطور ملحوظ ليس في الأسلوب فقط ، بل في الكيفية التي يستخدم فيها الأساليب السردية بطريقة تخدم المكان والحدث معاً. فكان لكل أسلوب من هذه الأساليب جماليته التي ساهمت في اضفاء بُعدٍ جديدٍ للمكان.

(أ) المصادر :

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، **صراخ في ليل طويل** ، دار الآداب ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٩ .

(٢) ـــــــــــ ، **صيادون في شارع ضيق** ، ترجمة محمد عصفور ، دار الآداب ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٨ .

(٣) ـــــــــــ ، **السفينة** ، دار الآداب ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٩٠ .

(٤) ـــــــــــ ، **البحث عن وليد مسعود** ، دار الآداب ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٩٠ .

(٥) ـــــــــــ ، **الغرف الأخرى** ، مكتبة الشرق الأوسط ، بغداد ، ط ٢ ، ١٩٨٧ .

(٦) ـــــــــــ ، **يوميات سراب عفان** ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٢ .

(ب) المراجع بالعربية :

(١) أ.أ. مندلاو ، **الزمن والرواية** ، ترجمة بكر عباس ، مراجعة إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٧ .

(٢) إبراهيم خليفة ، **علم الاجتماع والمدينة** ، المكتب الجامعي الحديث ، الاسكندرية ، ١٩٨٣ .

(٣) إبراهيم السعافين ، **الأقنعة والمرايا (دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي)** ، دار الشروق ، عمان ، ١٩٩٦ .

(٤) أحمد الزعبي ، **في الإيقاع الروائي نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية** ، دار الأمل ، عمان ، ١٩٨٦ .

(٥) أحمد أبو مطر ، **الرواية في الأدب الفلسطيني ١٩٥٠-١٩٧٥** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ .

(٦) أنجيل بطرس سمعان ، **دراسات في الرواية العربية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

(٧) آلن روب جرييه ، **نحو رواية جديدة** ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، تقديم لويس عوض ، دار المعارف ، القاهرة. (د.ت)

(٨) توفيق سلوم ، **المعجم الفلسفي المختصر** ، دار التقدم ، موسكو ، ١٩٨٦.

(٩) توفيق صايغ ، **عبر الأرض البوار** ، في كتاب : عرق وقصص أخرى ، جبرا إبراهيم جبرا ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٤.

(١٠) جاستون باشلار ، **جدلية الزمن** ، ترجمة خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٨٢.

(١١) ———— ، **جماليات المكان** ، ترجمة غالب هلسا ، دار الجاحظ للنشر ووزارة الثقافة والإعلام، بغداد ، ١٩٨٠.

(١٢) جميل صليبا ، **المعجم الفلسفي** ، ج ٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٢.

(١٣) جورج سالم ، **المغامرة الروائية دراسات في الرواية العربية** ، اتحاد الكتاب ، دمشق ، ١٩٧٣.

(١٤) جورج لوكاش ، **الرواية التاريخية** ، ترجمة صالح جواد كاظم ، وزارة الثقافة والفنون ، العراق ، ١٩٧٨.

(١٥) جون هالبرن ، **نظرية الرواية** ، ترجمة محيي الدين صبحي ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق، ١٩٨١.

(١٦) حسين رشوان ، **المدينة دراسة في علم الاجتماع الحضري** ، المكتب الجامعي الحديث ، الاسكندرية ، ١٩٨٢.

(١٧) رولان بورنوف ، ريال أوئيليه ، **عالم الرواية** ، ترجمة نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩١.

(١٨) رينيه ويليك ، أوستين وارين ، **نظرية الأدب** ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٧.

(١٩) سمر روحي الفيصل ، **السجن السياسي في الرواية العربية** ، ط٢ ، جروس برس ، طرابلس ، لبنان ، ١٩٩٤ .

(٢٠) سمير الحاج شاهين ، **لحظة الأبدية** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ .

(٢١) السيد الحسيني ، **المدينة دراسة في علم الاجتماع الحضري** ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية . (د.ت)

(٢٢) سيزا قاسم ، **بناء الرواية** ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥ .

(٢٣) شجاع مسلم العاني ، **في أدبنا القصصي المعاصر** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ .

(٢٤) صدوق نور الدين ، **البداية في النص الروائي** ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ١٩٩٤ .

(٢٥) صلاح صالح ، **الرواية العربية والصحراء** ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٦ .

(٢٦) عبد الجبار عباس ، **في النقد القصصي** ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢ .

(٢٧) عبد الحميد محمد ، **الأسطورة في بلاد الرافدين** ، منشورات دار علاء الدين ، دمشق ، ١٩٩٨ .

(٢٨) عبد الرحمن بدوي ، **موسوعة الفلسفة** ، ج ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٤ .

(٢٩) عبد الرحمن منيف وآخرون ، **القلق وتمجيد الحياة كتاب تكريم جبرا إبراهيم جبرا** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٥ .

(٣٠) عصام محمد الشنطي ، **الجمالية والواقعية في أدبنا الحديث** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ .

(٣١) علي عبد المعطي ، **قضايا الفلسفة العامة ومباحثها** ، ط ٢ ، ج٢ ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية . (د.ت)

(٣٢) علي الفزاع ، **جبرا إبراهيم جبرا دراسة في فنه القصصي** ، دار المهد ، عمان ، ١٩٨٥ .

(٣٣) غالب هلسا ، **المكان في الرواية العربية** ، في كتاب : الرواية العربية واقع وآفاق ، محمد برادة ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .

(٣٤) فاروق وادي ، **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .

(٣٥) فراس السواح ، **الأسطورة والمعنى** ، دار علاء الدين ، دمشق ، ١٩٩٧ .

(٣٦) ـــــــــ ، **مغامرة العقل الأولى** ، ط ١١ ، دار علاء الدين ، دمشق ، ١٩٩٦ .

(٣٧) قباري محمد اسماعيل ، **علم الاجتماع والفلسفة** ، ط ٢ ، ج ٢ ، دار الطلبة العرب ، بيروت ، ١٩٦٨ .

(٣٨) مجمع اللغة العربية ، **المعجم الفلسفي** ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ .

(٣٩) مراد وهبة ، **المعجم الفلسفي** ، ط ٣ ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٩ .

(٤٠) محمد أحمد غنيم ، **المدينة دراسة في الانثروبولوجيا الحضرية** ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٨٧ .

(٤١) مورس شرود وآخرون ، **نظرية الرواية** ، ترجمة محسن جاسم الموسوي ، منشورات مكتبة التحرير ، بغداد ، ١٩٨٦ .

(٤٢) ميخائيل بختين ، **أشكال الزمان والمكان في الرواية** ، ترجمة يوسف حلاق ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٠ .

(٤٣) ميشال بوتور ، **بحوث في الرواية الجديدة** ، ترجمة فريدة انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٧١ .

(٤٤) نبيلة إبراهيم ، **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة** ، النادي الأدبي ، الرياض ، ١٩٨٠ .

(٤٥) نجم عبدالله كاظم ، **الرواية في العراق ١٩٦٥-١٩٨٠ وتأثيرات الرواية الأمريكية فيها** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ .

(٤٦) نزيه أبو نضال ، **أدب السجون** ، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨١ .

(٤٧) نورثرب فراي ، **تشريح النقد** ، ترجمة محمد عصفور ، منشورات الجامعة الأردنية ، عمان ١٩٩١ .

(٤٨) هانز ميرهوف ، **الزمن في الأدب** ، ترجمة أسعد رزوق ، مراجعة العوضي الوكيل ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

(٤٩) هنري بيير ، **الأدب الرمزي** ، ترجمة هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨١ .

(٥٠) واصف كمال أبو الشباب ، **صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة من سنة ١٩٤٨ إلى سنة ١٩٧٣** ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٧ .

(٥١) ياسين النصير ، **إشكالية المكان في النص الأدبي** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

(٥٢) ـــــــــ ، **الرواية والمكان الموسوعة الصغيرة ١٩٥** ، وزارة الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

(جـ) الرسائل الجامعية :

(١) غدير الخروبي ، **المكان في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف** ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية ، عمان ١٩٩٣ .

(٢) مها حسن يوسف ، **المكان في الرواية الفلسطينية ١٩٤٨ - ١٩٨٨** ، رسالة ماجستير ، جامعة اليرموك ، إربد ، الأردن ، ١٩٩١ .

(د) الدوريات :

الآداب :

(١) ياسين النصير ، **البنية المكانية في القصيدة الحديثة** ، الآداب ، ١ - ٢ ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص٢١٠ - ٢١٨ .

الأقلام :

(٢) إبراهيم السعافين ، **لغة السفينة** ، الأقلام ، ع ٢ ، بغداد ، ١٩٨٩، ص٧٣ - ٩٢.

(٣) اعتدال عثمان ، **جماليات المكان** ، الأقلام ، ع ٢ ، بغداد ، ١٩٨٦، ص٧٦ - ١٠٢.

(٤) مهند يونس ، **مسافة الرواية ومسافة السفينة** ، الأقلام ، ع ٧ - ٨ ، بغداد ، ١٩٩٢، ص٩ - ١٢.

(٥) وليد أبو بكر ، **نظام الذاكرة في روايات جبرا إبراهيم جبرا** ، الأقلام ، ع ١١ - ١٢ ، بغداد ، ١٩٨٦، ص٢٨ - ٣٨.

(٦) ياسين النصير ، **حوار الناقد وحدود المسؤولية** ، ، الأقلام ، ع ٤ ، بغداد ، ١٩٨٥، ص٦٦ - ٧٣.

ألِف :

(٧) يوري لوتمان ، **مشكلة المكان الفني** ، ترجمة سيزا قاسم ، ألِف ، ع ٦ ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص٨٨-١٠٦.

فصول :

(٨) إبراهيم نمر موسى ، **جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية (الحواف)** ، فصول ، مج ١٢ ، ع ٢ ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص٣٠٢ - ٣١٦.

(٩) صبري حافظ ، **الحداثة والتجسيد المكاني** ، فصول ، مج ٢ ، ع٤ ، ١٩٨٤ ، ص٧٢.

(١٠) صلاح صالح ، **دراسة المكان الصحراوي في (فساد الأمكنة)** ، فصول ، مج ١٢ ، ع ٣ ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص٢٧٣ - ٣١٢.

(١١) محمود أمين العالم ، **الرواية بين زمنيتها وزمنها مقاربة مبدئية عامة** ، فصول ، مج ١٢ ، ع ١ ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ١٣ - ٢٠.

الكرمل :

(١٢) روجر آلن ، **الصحراء / البحر ، نظرة غربية إلى كنفاني / جبرا** ، الكرمل ، ع ١٨ ، رام الله ، ١٩٨٥ ، ص٠٤٠.

(١٣) فيصل دراج ، **جبرا إبراهيم جبرا: الفلسطيني الذي لا يهزم في الثقافة الرسولية** ، الكرمل، ع ٥٤ ، رام الله ، ١٩٩٨ ، ص٦ - ٠٢٥.

المعرفة :

(١٤) ضياء الشرقاوي ، **المعمار الفني في رواية السفينة** ، المعرفة ، آذار - نيسان ، دمشق ، ١٩٧٨ ، ص ٧ - ٠٥٧.

(١٥) محمد أول الطاهر ، **صورة الفلسطيني في عالم "جبرا" الروائي** ، المعرفة ، ع ٢٧١ ، أيلول ، دمشق ، ١٩٨٤ ، ص ٢٦ - ٠٧٣.

References

(1) D. H. Lawrence, "Morality and the Novel", in *20th Century Literary Criticism*, edited by David Lodge, *London : Longman*, 1972.

(2) J. Theodore Johnson, "Marcel Proust and Architecture", in *Critical Essays on Marcel Proust, Hall and Co : Boston*, 1987.

(3) Leo Bersani, *Marcel Proust : The Fictions of Life and of Art*, Oxford : OUP, 1965.

(4) Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, tr. C. K. Scott Moncrieff, New York : Random House, 3 vols, 1932.

(5) Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy : Rimbaud to Cage*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

(6) M. Sternberg, "Spatiotemporal Art and the Other Henry James : the Case of *The Tragic Muse*" in *Poetics Today*, Vol. 5, Number 4, 1984, pp.775-830.

Abstract

The Aesthetics of Place in Jabra's Fiction

By: Asma' Shaheen **Supervisor: Prof. Ibrahim Sa'afin**
Associate Supervisor: Prof. Mohammad Asfour

This study aims at showing the significance of place in Jabra's fiction. I would like to suggest that Jabra himself is particularly per-occupied with the sense of place which he views as functional in the whole structure of his narrative.

In this study I have attempted to define place in literature (with special reference to fiction) from the philosophical and sociological point of view. The aim of this definition is to provide the reader with some kind of illumination for further appreciation of Jabra's realm of fiction. The introduction, then, is concerned with the concept of place.

The first chapter presents different aspects such as the closed, open and urban elements of place. Yet the concept of place in this study goes beyond the physical dimension to include the political, psychological and sociological ones.

The second chapter lays emphasis on the significant relevance of place to other constituents of Jabra's fiction so as to demonstrate the intricate relationship between place, on the one hand, and charaters, time and language on the other hand. It is the purpose of this study to show how place is integrated into the consciousness of character and that no meaningful study can be realised without approaching place as an integral part of the whole process of Jabra's creative achievement in the art of fiction.