الزمكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا^(*)

إيمان عبد د خليل & عدنان حسين العوادي

الخلاصة :

مما سبق نجد أن الزمان والمكان، شكلا حضورا لافتا في أدب جبرا إبراهيم جبرا، عاكسا تواشج علاقة الذات بأزمته وأمكنها المختلفة في رحلة اكتمالها، ونضح خبراتها المعرفية المترابطة عبر تجارب الحياة المتعددة. ولكونه فلسطينيا عانى مرارة النكبة، والابتعاد عن الوطن وشعور الفصم عن نسق زمكاني مخصوص، فضلا عن فرادته وخصوصيته في التعامل مع الأنساق الجديدة. طبع أدبه بنزعة معينة في التعامل مع تلك الأنساق، تندرج ضمن رؤية جبرا الشمولية للحياة.

وقد كشفت عن استمرارية الترحح بين بيت الماضي بهنائه ودفء توحد الطفولة مع محيطها الخارجي، وبين بيت الحاضر بمرارته، وإخفاقات الذات في الاندماج مع واقعها الجديد. وغالبا ما ارتبط الماضي بمدن الذاكرة-مدن الطفولة، التي ترد في سياقات مكانية مفتوحة على الوديان والتلال والطبيعة الفلسطينية الغنية بصخورها، وأشجارها وزهورها. فتشكل مكانا فردوسيا، تشعر الذات بحنينها الدائم إليه. استطاعت المخيلة الإبداعية أن تضخم من فعل الذاكرة، وتعيد صياغته في حلم لغوي. بينما كانت مدن الحاضر مجدية، خائفة تقطعت اواصر الألفة بين أهلها. وقد انعكس ذلك في مفهومه للزمن على أنه زمن دائري يرجع إلى البدايات، لينطلق منها في دورات زمنية جديدة، تداخل بين الماضي والحاضر والمستقبل. وكأن للمرء بثرا هي جذوره الأولى، أو ينابيعه التي تفيض عندما تحركها آلية غامضة، هي نتاج تفاعل الذاكرة مع المخيلة النشطة. وهذه البئر لاتختزن تجارب المرء الشخصية فقط؛ وإنما هي أيضا إرث الإنسانية مع تمثيلات رمزية، دالة على تجارب إنسانية بدائية، هي جزء من (اللاوعي) الجمعي الذي تتناقله الأجيال وراثته لا تقليدا.

مقدمة:

يشكل الزمان والمكان بعدين مهمين في الأدب، لكونهما نسقين وجوديين تتكامل التجربة الإنسانية فيهما وبهما، وهما في العمل الفني يتداخلان في علاقات جوهرية، يصعب الفصل بين تأثيرها الفني.

وقد تحددت هذه العلاقات في روايات جبرا إبراهيم جبرا، في رموز تأسيسية تكررت كثيرا، واتخذت في حركتها العشوائية انساقا تداخل بين البعدين في تقابلات ثنائية، الماضي/الحاضر، والمدينة/الطبيعة، ونسق زمني دائري / نسق زمني أفقي، والمغلق / المفتوح. أو بصيغ مفردة مثل : البئر، والجذور، والصخرة. ضمن جدل الأليف / المعادي. حاول هذا البحث أن يكشف عن دلالات هذه التشكلات وارتباطها بمواقف جبرا ورواه الفنية، ولا شك في أن طبيعة حياة جبرا الموزعة بين أماكن متعددة، والفصم الحاصل بين الذات وواقعها الأليف / الوطن والطفولة، اثرا في قولية مواقفه ضمن اتجاهات محددة تتماشى غالبا وإحساسه بالنفي والاعتراب والبحث عن الهوية والوطن. وقد انعكست هذه الأنساق بصورة ملفتة على شخصياته الروائية وخصوصاً الشخصيات الفلسطينية، التي هي في الغالب شخصيات فاعلية ومؤثرة على مسار الرواية.

ويمكن حصر هذه التشكلات الزمكانية في :

- 1- زمان الدائرة 2- زمان البئر / الذاكرة 3- زمان المدينة.

مدخل

يفضي الجمع بين نقيضين ضمن علاقة واحدة، إلى توليد حركة صيرورة دائمة، نتيجة الصراع الناشب بينهما ولذلك يعد ((مفهوم الحركة من أهم وأقدم المفاهيم الجدلية جميعا، حتى أن الجدليين بصفة عامة يرتدون به إلى هيراقليطس. بل يرى جارودي أن المكتشفات الكبرى كلها سواء في القرن التاسع عشر أو في القرن العشرين، لم تفعل شيئا أكثر من أنها أعطت المفهوم الهيراقليطي للصيرورة الشاملة مغزى ومعنى متزايد العمق على الدوام، ومضمونا علميا أكثر غنى وثراء⁽¹⁾). وفي الحقيقة ان انتشار مفهوم الحركة، كان أسبق

^(*) بحث مستل من أطروحة الدكتوراه الموسومة: (تجاوز الثنائيات:دراسة في أدب جبرا إبراهيم جبرا)

(1) تطور الجدول بعد هيجل (الكتاب الثاني جدل الطبيعة)-إمام عبد الفتاح امام - لبنان - ط1 - 1984: 35.

من القرن التاسع عشر، فالمنتبع لا يستطيع أن يغفل عما أدت إليه المكتشفات العلمية، التي توسعت مع ازدهار العلوم في القرن السابع عشر، من ترسيخ مفهوم الحركة في الأذهان ((فلقد تعود الناس منذ اكتشاف نظام النقل والجادبية، ودوران الأرض وما إليها، أن ينظروا إلى الطبيعة لايوصفها جمادا بل حركة))⁽¹⁾.

الحركة تتابع زمني، إلا أنه يظل تجريديا ما لم يتحقق عيانا في وسط مكاني إذ ان الحركة مقولة تجمع بين كلا البعدين، وكان أرسطو قد سبق إلى الجمع بين الزمان والمكان، في الحركة المتحققة في المتقدم والمتأخر⁽²⁾. ومع بدايات القرن العشرين شاع الجمع بينهما، كوسيلة لحفظهما معاً. وقد أعلن العالم الرياضي هرفان منكوسكي وحدتهما إذ قال: ((بعد اليوم يتضاءل الزمن وحده، أو المسافة وحدها، ولن يحفظ عليهما وجودهما إلا نوع من الوحدة بينهما))⁽³⁾. وقد تأثر الأدب بهذا التوجه، فداخل الزمان بالمكان أو بالمسافة حتى غدا تحول أحدهما إلى الآخر أمراً ضرورياً⁽⁴⁾.

انتشر في دراسات نقاد الأدب، مصطلح يجمع بين الزمان والمكان في النص الفني، يسميه بختين (كرونوتوب chronotope) أو الزمكان. وهو مصطلح يطلق ((على العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعب في الأدب استيعاباً فنياً))⁽⁵⁾. و((ما يحدث في الزمكان الفني الأدبي، هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مدرك ومشخص، الزمان هنا يتكثف، يتراص، يصبح شيئاً فنياً مرئياً، والمكان أيضاً يتكشف يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث. التاريخ علاقات الزمان تتكشف في المكان أو المكان يدرك ويقاس بالزمان. هذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني))⁽⁶⁾.

ويحدد بختين للزمان الفني وظيفة يؤديها في النص الأدبي تتمثل في:

- 1- تُشكل الزمكانات مراكز تنظيمية للأحداث، ففيها يتطور الحدث عبر تأزماته وانفراجاته.
- 2- الأهمية التصويرية للزمانات، فالزمن يأخذ طابعا مجسداً في مكان محدد⁽⁷⁾. كما أنه يحدد ((الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته بالواقع الفعلي))⁽⁸⁾.

فضلا عن ذلك فإن للزمان (قيمة انفعالية)⁽⁹⁾، مهياً للتأثير في المتلقي.

ويطلق إبراهيم جنداري على تداخل البعدين الزماني والمكاني في روايات جبرا لفظ الفضاء يقول: ((إننا ننتقل من اشتغال لفظية الفضاء على المكان والزمان، محاولين استكشاف فضاء النص، أي المكان بترابطه مع الزمان، وما يتخض عن هذه العلاقة إذ يبرز الارتباط المتبادل بين العلاقات المكانية والزمانية في الكل المدرك الملموس))⁽¹⁰⁾. ((فالفضاء إذا يشتمل على المكان والزمان، لاكما هما في الواقع، ولكن كما يتحققان داخل النص مخلوقين ومحورين من لدن الكاتب ومسهمين في تخصيص واقع النص وفي نسج نكهته

(1) الصراع في الوجود- بولس سلامة- دار المعارف - مصر: 81-82.

(2) ينظر: الزمان الوجودي-عبد الرحمن بدوي-بيروت-ط3-1973: 60.

(3) اتجاهات الشعر العربي المعاصر-إحسان عباس-الكويت-1978: 84.

(4) ينظر: م. ن: 84.

(5) أشكال الزمان والمكان في الرواية-سيخاتيل بختين-تر/ يوسف حلاقي-دمشق-1990: 5.

(6) م. ن: 6.

(7) ينظر: م. ن: 229-230.

(8) م. ن: 220.

(9) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا-إبراهيم جنداري-مجلة رسالة دكتوراه-كلية الآداب-جامعة الموصل-1990: 19.

(10) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 19-20.

المميزة⁽¹⁾) فيكون الفضاء عند جنداري مرادفا للزمان عند بختين، لذا سأقتصر هنا على استخدام مصطلح الأخير للدلالة على تداخل الزمن بالمكان في أدب جبرا، حيث إنهما لا يكادان ينفصلان دلالة ومعنى. زمكانية جبرا إبراهيم جبرا، ستمر حتما عبر علاقة الذات بالواقع، وعلاقة الذات بالنص. وبما أنه سبق أن حددنا العلاقتين بعد أن وجد جبرا في الكتابة الأدبية مساحة البوح اللازمة للذات، في تشكيل ممارستها الحقيقية على مستوى الأنا والمجموع، وعلى مستوى الواقع والحلم معا في الفصل السابق، لذا فإننا سنكتفي هنا بتتبع حالات التشكيل الزمكاني ورصدها في كتاباته المتنوعة، وعلاقة هذه الزمكانات في بلورة رؤاه فنيا.

وفي رصدنا الأول لمجموع ما يشكل دلالات متكررة، متعلقة ببعدي الزمان والمكان في كتابات جبرا الأدبية سنجد أن بعضها يلح بالظهور رموزا تأسيسية، سواء أكانت في صيغة تقابلية ثنائية كالماضي/الحاضر، والنسق الزمني الدائري/النسق الزمني الأفقي، والمغلق/المفتوح، والمدينة/الطبيعة أم جاء في صيغة مفردة، كالبنر، والجنر، والصخرة. إلا أن الصيغتين كليهما يمكن أن تدخلتا ضمن جدل الأليف/المعادي.

صار الزمن في العصر الحديث ((الفكرة المميزة لهذا الجيل))، فهو مدار كثير من النظريات، والاتجاهات الفلسفية ومدار نتاج كثير من الأدباء فهو ((حاضر في أدب بروست، وجويس، ومان، وفرجينيا وولف، وفولكنر، وسارتر. وكامن في شعر فاليري، وريكه، واليوت، وريفردى))⁽²⁾. بل إن قضية الزمن، ((أصبحت لعبة هذا العصر وأساس حضارته وتفسيرها لما فيه من مظاهر متناقضة))⁽³⁾. كما أن اهتمام الأدب الروائي بالزمن، حدا بالآن روب جرييه إلى أن يرى فيه الشخصية الرئيسة في كثير من الروايات، فهو يدخل عنصرا جذريا في معمارية الرواية⁽⁴⁾.

لقد اهتم جبرا بالزمن في أدبه، وحاول أن يخضعه لقدرة الكلمة على الإمساك بالأشياء الغاربة، يقول: ((أريد أن أجعل الكلمة وسيلة لتصوير الزمن. أجعل منها وسيلة للخوض في المشكلة الزمانية، بحيث أوحى للقارئ بأنه يعبر معي مساحات زمنية لها امتدادات ولها أعماق))⁽⁵⁾. ويقول عن روايته البحث عن وليد مسعود: ((في الواقع البحث عن وليد مسعود في أساسها هي نوع من البحث عن الزمن)) و((محاولة لاستعادة الزمن وبلورته، ووضعها في شكل معين، يتجوه في هذا الشيء الذي لا يمكن أن يحدده الإنسان، ولا يمكن أن يلمسه، وهو الزمن))⁽⁶⁾.

والزمن عنده هو الذي يشكل النفس الإنسانية، فهي عبارة عن ((تراكم الزمن فيها، مع ما يتركه الزمن من آثار: آثار الجروح والندوب، والأفراح، والأحزان، والمآسي، الخ... والصدمات مع الناس، والصدمات مع النفس.. الصراعات المختلفة، والأفراح العنيفة، الشهوات العابرة، والشهوات القائمة الباقية. هذا كله أيضا في تجربة الإنسان يتسلسل زمنيا، ويبقى حاضرا في الذهن بشكل ما لا يبقى واعيا. إنه نصف واع أو لا واع لكنه موجود في الذهن))⁽⁷⁾.

(1) م. ن: 20.

(2) ينظر: لحظة الابدية-سمير الحاج شاهين-بيروت-1980: 63-64.

(3) الشعر والزمن-جلال الحياط-بغداد-1975: 113.

(4) ينظر: نحو رواية جديدة-الآن روب جرييه-تر/مصطفى إبراهيم مصطفى-مصر: 134.

(5) بتابع الرؤيا جبرا إبراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط1-1979: 63.

(6) الفن والحلم والفعل جبرا إبراهيم جبرا- دار الشؤون الثقافية العامة بغداد - 1986: 482-483.

(7) الفن والحلم والفعل: 483.

على أننا يجب أن نؤكد هنا، أن اهتمام جبرا بالزمن أو بالمكان، لم يكن وليد تأثير بما هو سائد في اتجاهات وتيارات توليها أهمية خاصة فحسب؛ وإنما هو لارتباطه بتجربته الخاصة وبواقعه المتقل بالذني والإبعاد، والفصم عن زمكانيته الأولى، ودخوله في زمكانية جديدة. فإذا كان الإنسان ((مخلوقا في حيز زمني ومكاني))⁽¹⁾، فإنه قد يألف هذا الحيز أو لا يألفه. وتبعاً لذلك، يحاول التكيف التدريجي معه في حركة دخول وخروج من الذات وإليها. والتذبذب بين الانتشار أو الانكماش. وهو ((طبقاً لحاجاته ينتعش في بعض الأماكن ويذبل في بعضها. وقد تكون نفس الأماكن جاذبة أو طاردة))⁽²⁾. لأن المكان ((يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر، إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي ترتبط به))⁽³⁾.

إن استعمال الزمن في الأدب، نابع من مدى إحساسنا بهذا الزمن. وهو يختلف من شخص إلى آخر ((فنحن ندرك القطار أو نغادر المكتب أو نجلس لتناول العشاء حسب زمن الساعة. أما تجاربنا وأفكارنا وعواطفنا فتسير بسرعة شخصية مختلفة. وإحساسنا بسرعة التجربة أو مدتها يُقدّر بمدلولات القيم فقط، ويقاس بزمننا الشخصي. بالزمن السيكولوجي، وإن كنا نقسّمه لأغراض المقارنة على نقاط ثابتة من الزمن الاصطلاحي))⁽⁴⁾؛ ولهذا فإن الزمن في الأدب يمكن أن يقسم نوعين:

- 1- الزمن الذاتي أو النفسي، وهو الزمن بصفته خبرة ذاتية تدخل في نسيج حياة الإنسان.
 - 2- الزمن الموضوعي، أو الزمن الخارجي، وهو ما يتعارف عليه الجميع في الساعات والتقويم⁽⁵⁾.
- كلا الزمنين موجود في أدب جبرا، إلا أن اهتمامه كان منصبا بالدرجة الأولى على الزمن الذاتي، أو النفسي. لقد كان منشغلا بتصوير العلاقة الناشئة بين الذات وبين الحيز الزمني والمكاني الذي تحيا فيه، وأثر كل منهما في الآخر.

1- زمان الدائرة :

ارتبطت حياة جبرا إبراهيم جبرا، التي امتدت إلى أكثر من سبعين سنة بأماكن متعددة، تشكلت في تجربته الأدبية ضمن زمانين هما الأليف والمعادي. وهما عموماً، الزمن الماضي، المرتبط مكانياً بالقدس أو فلسطين. والزمن الحاضر المرتبط بالمنفى، وهو الواقع العربي عامة، وبغداد على وجه الخصوص. ومع أن الحاضر في حقيقته عبارة عن لحظة تتمزق بين الماضي والمستقبل، إلا أنه في أدب جبرا، كان يجسد قوة تمارس حضورها الكثيف عليه.

بين الزمانين تواصل، وأن كان تواملاً تستدعيه ضرورة التكامل الطبيعي بين الأزمان الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل، في سيرها غير الآبه برضا الذات أو سخطها. إلا أن الذات المبدعة تمارس آليتها الدفاعية، التي تساعد على إعادة تشكيل الزمن فنياً، وفق متطلباتها هي.

عاش جبرا طفولته، وشبابه الأول في فلسطين قبل حدوث النكبة، ثم جاء إلى العراق بعدها مكرهاً⁽⁶⁾، وإذا به يتزوج ويستقر فيه. وقد كان لتلك المرحلة التي قضاها في فلسطين: بيت لحم، ثم القدس، أثرها الكبير في ما كتب عن فلسطين عامة وعن نظريته اللاحقة للأمكنة التي استقر فيها بعد ذلك.

(1) جماليات المكان - مجموعة من الباحثين - الدار البيضاء - ط2-1988: 5.

(2) م. ن: 63.

(3) بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) - سيزا قاسم - مصر-1984: 114-115.

(4) الزمن والرواية - أ. مندلاو - م/ إحسان عباس - بيروت - ط1-1977: 77.

(5) ينظر الزمن في الأدب - هانز ميرهوف - تر/ أسعد رزوق - القاهرة - 1972: 10-11.

(6) يقول جبرا رداً على الذي نصحه بالذهاب إلى بغداد بحثاً عن عمل فيها: ((لو كانت مبلطة بالذهب، لما ذهبت إليها)) نقلا عن جبرا إبراهيم جبرا دراسة في فنه القصصي: 11

ومع أن مواقفها تجاه الزمان والمكان، ولاسيما المدينة كانت جذورها تمتد إلى ما قبل مغادرته فلسطين، إلا أن واقعة النكبة واضطراره إلى ترك وطنه بحثاً عن الاستقرار، ترك أثراً واضحاً في قولبة مواقفه ضمن اتجاهات محددة، تتماشى غالباً وإحساسه بالنفى، والاعتراب والبحث عن الهوية والأرض التي يستقر عليها. فكان أن نشب صراع مستمر، بين صورتَي الماضي بهنائه المفقودة، والحاضر بإخفاقاته المتكررة في التكيف مع الواقع الجديد عليه.

وكانت الذات تستدعي خبرتها الماضية، المخزونة في الذاكرة في شكل صورة للحياة الأليفة الآمنة. ولهذا كان النسق الدائري هو النسق الزمني المسيطر على أدب جبرا - لاسيما الروائي - وذلك بالعودة إلى الوراء، إلى نقطة الانطلاق الأولى. فهذا النسق يتعامل مع الزمن ((على أنه ليس مجرد لحظات متلاحقة وإنما هو تركيب دائري، فتنتهي الدائرة إلى حيث بدأت في الحس الزمني عند الفرد))⁽¹⁾.

ويعمل جبرا اهتمامه بالحس الدائري للزمن، على أنه تأثر بطبيعة الحضارة العربية، إذ يقول: ((في الواقع عندي هذا الشعور القوي الذي يبدو أنه تبلور عند العرب عبر قرون الحضارة العربية، وهو : أن الزمن دائري، وهو شعور ضمني قوي متغلغل في المخيلة العربية، كما تتمثلها في المكتوب والمأثور، وله فعله الخاص في موقف العرب من التاريخ))⁽²⁾.

وقد لانستطيع التقليل من أهمية هذا العامل المتغلغل في النفس العربية، إلا أننا في الوقت عينه، لانستطيع التغاضي عن طبيعة الوضع الذي نشأ فيه جبرا، والوضع الذي آل به إلى أن يترك وطنه، لذا سيقترن الزمن الدائري عند جبرا بفكرة العودة إلى الوطن، وهي غالباً عودة تسلك مساراً محدداً هو الذاكرة وزمنها كفعل تعويض عن زمن الحاضر، يقول مستذكراً مدينته: ((إنني أذكر القدس الجديدة، القدس السليبية، كآدم يذكر الجنة. فالصبي إذ ينمو، تنمو المدينة في كل زاوية من زوايا نفسه، وصباه إنما هو انعكاس لمئات الطرقات والبيوت والحوانيت والأزقة والأشجار... أين تنتهي الذات ويبدأ الموضوع؟ هنا شارع بكى فيه الولد، وجاع، وضحك، وعشق فتاة... مثل هذا الشارع هل يمكن أن يبقى امتداداً هندسياً وموضوعياً مجرداً؟ وإذا ما جاء العدو، وحطم الأرصفة بمصفحاته، ونسف البيوت على من فيها، واجتث الأهل والصحب للمن جذورهم، وألقى بالفتى وقد أصبح شاباً عبر الوديان، عبر الصحارى، إلى طرق أخرى، ومنازل أخرى. هل له إلا أن يرى في ذلك محاولة جائرة لفصم الذات والذات يجب أن لا تفصم؟ ومن هنا كان شعور كل فلسطيني أن لابد له من العودة فالعودة هي أكثر من استرداد أرض سلبها العدو، إنها استرداد القسم الآخر من الذات. إنها استرداد للنفس بكاملها))⁽³⁾.

سنلمح هذا الحس الدائري في الكثير من نتاجه الأدبي ((فالزمن الدائري ينطبق على مجمل رواياته - بنسب مختلفة- إذ تحوي على العودة إلى ماضٍ أكثر قدماً ونفاذاً في أعماق الأرض))⁽⁴⁾. لكنه إكمالاً لتقنياته الروائية، كان يسعى إلى أن يمازج بين النسقين الأفقي، والعمودي /الدائري. فكان يختار لرواياته نسقاً زمنياً أفقياً، تتطور فيه الأحداث وصولاً إلى الخاتمة. وهو يمثل زمن المغامرة لازمن الحكيم. وقد يكون هذا الزمن في مدة استغراقه بعض يوم، كما في رواية (الغرف الأخرى)، أو يوماً، كما في (صراخ في ليل طوبيل). أو

(1) بتابع الرواية: 66.

(2) م.ن: 66.

(3) الرحلة الثامنة-جبرا إبراهيم جبرا- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت - ط2 - 1979: 119.

(4) القضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 72.

أسبوعاً كما في (السفينة) أو عدة أشهر كما في (مذكرات سراب عفان) أو عاماً كاملاً كما في (صيادون في شارع ضيق). ويمتد زمن (عالم بلا خرائط) إلى عدد من السنين. كذلك الحال في (البحث عن وليد مسعود). لكن هذا الزمن يظل زمناً خارجياً تنقاد له الشخصيات في حركتها مع الخارج، أما في دواخلها، فالزمن مختلف تماماً، إنه زمن ذاتي يمتد في علائق متشابكة بين الماضي والحاضر والمستقبل بل إننا لا نفهم زمنها الخارجي الأفقي، إلا بالعودة إلى ماضيها أو الانطلاق معها نحو المستقبل، لنفهم حقائق الأشياء، والأسباب التي تدفع بتلك الشخصيات إلى سلوك هذا المسلك أو ذلك.

في صراخ في ليل طويل، يستغرق زمن المغامرة يوماً واحداً من حياة أمين سماح-الراوي. وكانت نقطة انطلاق المغامرة تبدأ من المدينة، باتجاه قصر عنايت هانم، حيث يعمل أمين بتكليف منها، على كتابة تاريخ أسرتها. ثم يرجع مرة أخرى إلى المدينة، إلى بيته. إلا أن هذا الزمن الأفقي سيدخل معه جبراً زمنياً أبعد، عودة إلى ماضي أمين البعيد؛ إلى طفولته، وإلى بدايات نضجه ودخوله معترك الحياة، وإلى تعرفه بسمية، وحبها وزواجه منها، ثم هجرانها له. وإلى ماضيها القريب، وعلاقته بعنايت هانم، وأختها ركزان، وعمله معها. وكانت حركة السرد تنتقل بين الماضي والحاضر باستمرار في حركة دائرية تبدأ من نقطة ما لتعود إليها مرة أخرى. في انطلاقه نحو دائرة جديدة.. وهكذا.

أما في رواية السفينة، فقد استطاع جبراً أن يجعل من أيامها المعودة زمناً مفتوحاً-كالبحر الذي يحمل السفينة-على مدى واسع من ذكريات هائلة، أو مؤلمة لشخصيات الرواية، التي تحمل ماضيها معها دائماً، ولاتستطيع فكاً منه فهو يتداخل مع الحاضر. وقد تتطلع أحياناً نحو المستقبل كحلم بالعودة. أو الهرب. إلا أنها جميعاً تعود إلى الحاضر مرة أخرى.

في رواية البحث عن وليد مسعود كان استعمال الزمن العمودي هو الأكتف في روايات جبراً. ومنذ البدء وزمن القراءة يطالعنا بنهاية المغامرة، فنعرف أننا ندخل زمناً راجعاً نحو الخلف، نحو البدايات. إلا أنه ليس استرجاعاً نسقياً مستمراً، إنما هناك دوائر متنوعة، أو ارتجاجات مختلفة في سرد لولبي يبدأ من نقطة واحدة هي وليد المركز، ليعود إليها مرة أخرى. هذه الحركة الارتدادية، تعلن للمتلقي صراحة أن المؤلف لا يسرد له أحداثاً متسلسلة، إنما يدخله في لعبة الزمن، ليعيد ترتيب البيت الروائي لا قراءته فقط.

وهكذا تتناوب ثماني شخصيات في سرد ذكرياتها عن وليد، بتشعبات مختلفة تتماشى مع الأزمنة التي واكبت كل شخصية وليداً فيها، ومع موقفها الخاص منه، كاشفة عن دخالها من خلال هذه الممارسة؛ لذلك قد تكرر هذه الشخصيات الأحداث نفسها، إلا أن مواقع الرؤية تختلف تبعاً لتباين التكوينات النفسية والفكرية لهذه الشخصيات.

بعضها كان قد بدأ من حاضر وليد المرتبط ببغداد، كالفصل الذي رواه طارق رؤوف، وبعضها بدأ من ماضيها القريب، كالفصل الذي رواه إبراهيم الحاج نوفل، وأيضا الفصل الذي ترويهِ مريم الصفار. وبعضها الآخر بدأ من طفولة وليد البعيدة كالفصل الذي يرويهِ عيسى ناصر. أما الفصل الذي كشفت فيه وصال رؤوف عن أوقافها، فكان يحمل نبوءات مستقبل وليد مسعود، كما أن المتلقي يمكنه أيضاً أن يستشف بعض تلك النبوءات، المرتبطة بنهاية وليد، مبنوثة هنا وهناك في الفصول الأخرى، وجميعها تدعم التصور الذي يريده جبراً لبطله الفلسطيني، وهو تصور يحمل مغزى الفداء والتضحية التموزية. ولذا فإن وليد مسعود سواء أكان قد قتل، أم انتحر، أم مازال حياً، كما تخبرنا تلك النبوءات، فإنه ما يزال فاعلاً ومؤثراً في نفوس من عرفوه، ومن سيعرفه لاحقاً. وقد ساعد جبراً اختياره لنسق الزمن العمودي، و((الغاء الزمن الأفقي المستقيم،

والحكاية والحبكة التقليديتين، والاستعاضة عنهما بحبكة حديثة من هذا النوع-تقوم في الأساس على استخدام الزمن النفسي لا الميكانيكي))؛ ساعده على ((جعل الماضي حياً باستمرار))، وآل ((أيضاً إلى قهر الزمن، عن طريق مجموعة من الحيوانات والأقدار والأوضاع البشرية بطريقة تبدو وكأنها تجرد الزمن))⁽¹⁾.

ولأن الزمان والمكان متداخلان في أدب جبرا، لذا فالصورة الدائرية للزمن ترافقها عودة إلى مكان محدد. وهو مكان مرتبط غالباً بالماضي. في رواية السفينة نجد أن الحاضر مرتبط بالسفينة، كمكان متحرك غير مستقر، يسعى إلى أن يصل إلى مكان ثابت ينزل فيه ركبها، كما أنه منغلق، منعزل عن الخارج، لا يتماس حقيقياً مع الأمكنة الأخرى-حتى البحر يبقى الاتصال به غير مستقر، لأن السفينة تتحرك باستمرار.

وقد دعم اختيار السفينة، كمكان الدلالة البنائية للرواية، إذ ساعد ذلك على تصوير تطور الزمن السردية داخل الرواية، بحسب الشخصيات والقارئ أيضاً، في جو مشحون بالأفكار والمواقف. كما أنه حمل مغزى رمزياً يقطع لكل الصلات القائمة بين هذا المكان الذي حلت فيه الشخصيات، وبين أمكنتها السابقة إلا من خلال الشخصيات نفسها، فصلاتها بأمكانها السابقة: بغداد، القدس، بيروت، لندن. ظلت عبارة عن علاقات ذاتية تمارس حضورها على الشخصية عبر العلاقة الوجدانية معها، لا عبر واقعها الحقيقي، وقد ساعد البحر والسفينة في تحديد أطر تلك العلاقات.

زمكانية السفينة، هي زمكانية الحاضر، فهي تنساب كما ينساب الزمن الحاضر من الماضي إلى المستقبل، أما ركبها فزمنهم ليس حاضراً فقط، بل هم يحملون ماضيهم إرثاً لا يفارقهم، ويحملون المستقبل حلماً بالخلاص. عصام السلطان الهارب من مدينته وعالمها نحو الغرب⁽²⁾، كان في الحقيقة هارباً من ماضيه⁽³⁾. لأن ذلك الماضي مرتبط بالأرض التي نشب حولها الخلاف بين عائلته وعائلة حبيبته لمى، وأدى إلى مقتل عمها. إنه هارب من تاريخ طويل من العادات والقيم البالية المرتبطة بواقع مكانه الأول، وهو يلتمس بالخلاص عن طريق ذلك الهرب إلى مكان جديد، هو الغرب حتى وإن كان مكاناً ضبابياً لم يتبين حقيقته بعد. أما وديع عساف فهو يلتقي مع عصام في الهرب أيضاً. لكنه ليس هارباً من أرضه كعصام. وإنما من ماض عام أرتبط بموقف الآخرين الذين أضاعوا أرضه بتخاذلهم⁽⁴⁾. وإذا كان ينشد مكاناً يعود إليه فهو أرضه، يقول مخاطباً عصام: ((عجيب يا عصام، أنا حيثما ذهبت، ومهما توهمت فأبني أركض باستمرار في اتجاه أرضي التي أحاطوها دوني بألف كيلو متر من الأسلاك الشائكة. أركض نحوها وفي يدي قنبلة، وأنت ترفض أرضك))⁽⁵⁾.

فتكون العودة هي الخلاص من حالة اللااستقرار والترحال⁽⁶⁾. ومن هنا جاء اقتران زمن رواية السفينة بالمستقبل⁽⁷⁾ كرؤيا بالخلاص، لأن فعل الخروج من سكونية الحاضر سيتخذ له مسار الحلم بالعودة إلى الأرض فهناك ((كل شيء فلسطين، المستقبل، الحرية))⁽⁸⁾.

(1) البحث عن وليد مسعود - شجاع مسلم العاني - مج/ الاقلام - 1، س 14-1978: 137.

(2) ينظر: السفينة: 237.

(3) م. ن: 82-83.

(4) م. ن: 17 وينظر رحلة مع القصة العراقية: 57.

(5) م. ن: 83.

(6) ينظر م. ن: 225.

(7) ينظر: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة-السعيد الورقي-مصر-1989:- 285.

(8) السفينة: 122.

أما في رواية البحث عن وليد مسعود، فإن الدورة الزمانية التي بدأها وليد من الطفولة المرتبطة بالقدس، أنهاها فيها، وتداخلها دورة مكانية مشابهة، بدأها أيضاً بالقدس ثم عاد إليها أخيراً ((تأثراً يحمل بندقية وعقلاً، جاعلاً من هذه الدورة المكاني. تجاوباً شعورياً مع الأسطورة، حيث ترتبط الأرض بالألم ضمن وشائج من وحدة البدايات. هكذا نجد وليد يحقق هويته الذاتية الصغرى، ضمن هوية الذات الكبرى-فلسطين-كجزء من فاعلية البناء الدائري-كما يؤكد يونغ-في ارتباط الأرض بالألم))⁽¹⁾.

في العديد من الحضارات القديمة، كان الشكل الدائري يحمل بعداً مقدساً، يُرمز به إلى الذات الإنسانية. وكان أفلاطون قد وصف النفس بأنها كرة⁽²⁾. وكثير من التمثيلات الميثولوجية للوجود كانت على شكل دائرة سحرية مركزها الإنسان، يسميها يونغ (مندالا) ((ليدل على تركيب هذا النظام الذي هو تمثيل رمزي(الذرة النووية) للنفس الإنسانية))⁽³⁾. وقد استطاع جبرا في روايته البحث عن وليد مسعود أن يصنع عالماً دائرياً مركزه أو نواته وليد مسعود، وحول هذا المركز تدور باقي الشخصيات في أفلاك منجذبة برابطة قوية إلى المركز، قد تكون رابطة حب وإعجاب وتأثر، أو على العكس.

والطريف أن وليداً نفسه، يترجم لأحد أصدقائه-إبراهيم الحاج نوفل مقولة لكاتب فلورنسي قديم هو بيكو ديلا ميراندولا، فيقوم إبراهيم بكتابة المقولة في لوحة، ويلقها في مكتبته. والعبارة تقول: ((قال الله للإنسان، وحدك أنت لا يقيدك رابط. إلا إذا اتخذته أنت بالإرادة التي وهبناك إياها. في مركز الدنيا وضعتك ليسهل عليك أن تتلفت حولك وترى كل ما فيها. لقد صنعتك مخلوقاً، لا أرضياً ولا سماوياً، لا فانياً، ولا خالداً؛ لكي تكون خالق نفسك، وتختار شكلاً تتخذه لنفسك))⁽⁴⁾. وكأنه يترجم لنا صورته هو نفسه. حيث احتل مركز الوجود الذي يحياه، وسط مجموعة من الناس، كان هو المحرك لكثير من ارتباطاتهم والمؤثر في اختياراتهم ومواقفهم، بينما ظل هو حر في اختيار الشكل الذي يناسبه.

تساعدنا صورة الاستدارة الكاملة على التماسك، وتسمح لنا بأن نضفي دستوراً مبدئياً على ذواتنا، وأن نؤكد وجودنا بحميمية في الداخل. لأن الوجود حيث تعاش تجربته من الداخل يصبح خالياً من كل الملامح الخارجية، فإنه يكون مدوراً⁽⁵⁾.

في روايته عالم بلا خرائط يخاطب حسام الرعد ابن اخته علاء الدين سلوم-وهو نموذج آخر لبطل جبرا المتمرد بطريقة فذة على واقعه-قائلاً: ((لا أعرف ما يشغلك وما يتقل عليك، فأنت مثل الجوزة المغلقة، لا أحد يدري أية هموم وأفكار يمتلئ بها قلبك وعقلك))⁽⁶⁾. فيلعب تشبيهه علاء بالجوزة دوراً في إكمال صورة الانغلاق على الذات والاستكفاء بالداخل في قدرته على خلق وجود تام، فالشيء ((يصبح مدوراً حين يصبح منعزلاً، ويتخذ شكل وجود مكثف))⁽⁷⁾.

إلا أن هذا الوجود المكثف المنغلق قد يتخذ له صورة أخرى، عندما يشبه جبرا ذات الفلسطيني بالصخرة، فيحقق الاستدارة والاكتمال للذات، فضلاً عن الصلابة يقول: ((ربما أنا الفلسطيني عرفت من الاغتراب والنفي ما جعلت أرى فيه الكثير من محنة الإنسان، ولكن عبر الاغتراب والنفي هناك شيء أهم وأخطر: تحقيق الذات، إقامتها كبنيان كصخرة، تهدد من حولها وخلالها الأمواج والرياح، وتبقى هي صامدة، رغم ما

(1) علائق البيت الروائي-ياسين النصير: 62.

(2) ينظر: الإنسان ورموزه - كارل يونغ وآخرون - تر/ سمير علي-العراق-1984: 382.

(3) م. ن: 309.

(4) الرواية: 324.

(5) جماليات المكان-باشلار: 257.

(6) الرواية: 163.

(7) جماليات المكان-باشلار: 263.

تصاب به من تجريح هنا وتآكل هناك⁽¹⁾). ولاشك في أن تشبيه الذات بالشكل التكويني للصخرة، له دلالاته المهمة، لما تمنحه فكرة الصخر، أو الحجر من صلابة ورسوخ، فتمنح الإنسان شعورا ((بكونه خالدا أو راسخا))⁽²⁾. وقادرا على الصمود بوجه محاولات الخارج لت هشيم ذلك الرسوخ.

من ناحية أخرى، يرتبط الصخر عند جبرا بالأرض وبصورة أدق بفلسطين. فيكون معلماً آخر من معالم الماضي /الذاكرة. مانحاً الحجر بعده المقدس، الذي ترصده علماء (الانثروبولوجيا) ببحثهم الدائب عن عادات الشعوب القديمة وطقوسها. إذ وجدها تقديس الأحجار لإيمانها بأنها محل سكنى الأرواح المقدسة أو الآلهة⁽³⁾، فضلاً عن ما تحمله الصخرة من دلالة في الديانة المسيحية. وهكذا يتوحد الصخر أو الحجر بالقدس في رواية السفينة رامزاً لتاريخها وعراقتها، وصور صمودها، وزمن خلودها.⁽⁴⁾ ولأن الصخر صار رمزاً لفلسطين، فسيرتبط بحلم العودة أي بزمنية المستقبل يقول عصام عن وديع: ((حديثه عن الأرض على هذا النحو الذي لا ينقطع لا يمكن أن يكون مجرد هوس صوفي، إنه يريد للعرب عودة إلى الأرض، تشبهاً عضوياً بالتراب))⁽⁵⁾. وقد فسر جبرا ذلك فيما بعد عندما رأى أن خلاص شخصيات السفينة الهاربة ((يكمن في العودة إلى أرضهم، في العودة إلى الصخر))⁽⁴⁾.

ومع أن فكرة الانتماء إلى الصخر ظلت حلماً فحسب وليس خلاصاً حقيقياً، كما يذهب إلى ذلك عبد الجبار عباس⁽⁵⁾، فإن جبرا بإلحاحه على رمزية الصخرة، وتوحيدها مع الشخصية المركزية وهي وديع عساف. الذي يرى فيه جبرا ((الشخص الفاعل على طريقته))⁽⁶⁾ والمؤثر في الآخرين. يعمل دائماً على تعزيز هذه الفاعلية بوصفها نبوءة ذات جذور مترسخة في الأرض كالصخرة.

قلنا سابقاً إن التكوين الدائري المغلق، يحمل دلالة الانعزال والاكتفاء بالداخل، والتقاطع مع الخارج، وقد يتبادر إلى الذهن أن هذا الشعور، تولد عند جبرا نتيجة الاغتراب عن وطنه بعد النكبة عام 1948، ودخوله في زمكانية تختلف عن زمكانيته الأولى. إلا أننا في الحقيقة نجد في أدبه الذي كتبه قبل النكبة أيضاً، خاصة في صراخ في ليل طويل وفي غالبية قصصه القصيرة. ويبدو شعوره هذا، ليس وفقاً عليه فحسب. وإنما هو ظاهرة يلحها د. عبد المحسن طه بدر في جيل من ((المتقنين الذين تتقفوا ثقافة أوربية عميقة، وأقاموا في عقولهم عالماً من القيم والمثل استمدوه من واقع هذه الثقافة التي اطلعوا عليها))⁽⁷⁾، فوقعوا في تناقض كبير بين عالم القيم المثالي الذي آمنوا به، وبين ((عالم الواقع الذي كانوا يعيشون فيه، وكلما حاولوا المقارنة بين العالمين أحسوا بالمرارة الشديدة والخيبة؛ لأن الواقع لم يكن يستطيع أن ينبض ويستجيب مع قيمهم التي حاولوا فرضها عليه، فأحسوا بالوحدة والانعزال عن عالمهم))⁽⁸⁾.

ثم دعم الاغتراب الفعلي، والاقتلاع من الجذور، وفقدان الوطن، هذا الشعور وعزز فعله الدائم في كتاباته. لذا فإن بطله وديع الذي يشعر بلعنة الغربة عن الأرض⁽⁹⁾، يرى أن الإنسان في حقيقته وحيد ومغلق.

(1) بنايع الرؤيا: 96.

(2) الإنسان ورموزه: 301

(3) ينظر: م. ن: 347.

(4) ينظر السفينة: 56-57

(5) م. ن: 101

(4) الفن والحلم والفعل: 488.

(5) ينظر: رحلة في السفينة: 59.

(6) من لقاء نجم عبد الله كاظم مع جبرا إبراهيم جبرا / ملحق رقم (4) في كتاب الرواية في العراق: 274.

(7) حول الأديب والواقع: 142.

(8) م. ن: 143.

(9) ينظر: السفينة: 23.

حياته تشبه العلب الصينية التي تخبئ علماً أصغر ولا شيء فيها سوى الوحدة وأحياناً تبدو تلك الوحدة شعوراً محبباً لذا فهي ((أثمن وأعجب)) كما يصفها، ويحتفظ بها في ((العلبة)) المكان المحكم الإغلاق حتى على أقرب المقربين. ومع تلك الوحدة يحتفظ بذكرى أرضه أيضاً⁽¹⁾.

دائرية الزمن تعني العودة المتكررة إلى الوراء، وصولاً إلى نقطة ما، يبدأ منها الانطلاق الجديد. لكن هذه الحركة منساقفة إلى جبرية المدار المغلق. وكسر رتابة الدائرة، عند جبراً يتوقف على قدرة تعامل المبدع مع الأشياء تعاملًا جديدًا، فـ((يكفي أن تتغير الطريقة، لكيما يتغير المحتوى الذي يتم بواسطتها))⁽²⁾. والطريقة تتشكل عند الأديب من خلال تفاعله مع روح عصره. فهناك جوهر واحد، لكنه يتكرر ويتغير بحسب طريقة التعبير عنه، ((فكل محاولة جديدة من المبدع تجعل من الفكرة نفسها شيئاً جديداً))⁽³⁾.

وإن يمتثل المبدع روح عصره، يعني أن يمتلك القدرة على فهم كنه حركة الحياة والمجتمع الإنساني في مرحلة معينة، والتقاط النبض الحضاري لتلك المرحلة، والوقوف على خفايا العلائق وروابطها التي تشكل مفاصل حياة الإنسان. ومحاولة التعبير عن كل ذلك في رؤيا شاملة. لذا فإن مواكبة المبدع عصره، لا يعني مجرد التوثيق التاريخي، لأن هذا يؤول بالأدب إلى أن يكون تابعاً لحركة التاريخ. وإنما هو فهم لحركة التاريخ وعلاقتها بالجوهر الإنساني. يتكلم جبراً عن تجربته الروائية قائلاً: ((لأريد أن أكتب تاريخاً، ولا أريد أن أفلس قضايا معينة. لكنني في الواقع أفعل هذه الأشياء كلها معاً. فأنا بانتقائي لأشخاص معينين أجعل من هؤلاء الأشخاص أناساً حقيقيين، ولكنني أعطيهم صفة مطلقة، وهذه الصفة المطلقة، قد تساعد القارئ على الشعور بأن ما يقرأه هو وثيقة اجتماعية، أو تاريخ، أو فلسفة، ولكنني في الواقع أقيم رموزاً في ذهن القارئ، تجعله يشعر بأنه دخل معي في أعماق لم تكن بحسبانته، دخل معي في متاهة، وفي الدائرة الحلزونية التي تقترب من جوهر الإنسان. لأننا في النهاية نبحث عن جوهر الإنسان. الإنسان مطلقاً والإنسان العربي تحديداً))⁽⁴⁾.

دعوة جبراً إلى تمثل روح العصر، فضلاً عن القضايا المطلقة، في النص الأدبي، صدى لفكرة ت. س. اليوت عن ما يسميه (الإحساس بالعصر) الذي يبحث عنه في النص الإبداعي. والإحساس بالعصر، هو إحساس ((يتألف من نزاهة مكتنزة مجردة تستطيع أن تنفذ إلى ما تحت مظاهر الحياة، حتى تبلغ الحقيقة، تستطيع أن تأخذ في قوة - بناحية العناصر الجوهرية للحياة في عصر الشاعر، تستطيع بالمثل أن تتغلغل تحت التغيرات الظاهرية للإنسان من عصر إلى عصر وتبلغ العناصر الثابتة الأساسية فيه))⁽⁵⁾.

لاشك في أن هذا الجمع بين الثابت والمتحول، أو بين الجوهري والآني، ساعد جبراً في أن يتلمس في النص الأدبي ما يجعله جزءاً من عصره من ناحية، وما يضمن له الخلود إلى أعصر أخرى، ويجعله متجدد الرؤيا عند أجيال مختلفة من ناحية أخرى. كما أن هذه المعادلة توفر عدم التعارض الذي قد ينشأ بين طروحات جبراً حول التغيير والتجديد الذي يؤديه الأدب في حياة الإنسان، وبين إيمانه بثبات بعض قضايا الإنسان وعدم خضوعها لسنة التغيير.

(1) ينظر: السفينة : 23.

(2) بتابع الرؤيا: 65.

(3) م. د: 65.

(4) الفن والحلم والفعل: 484-485.

(5) ت. س. اليوت الشاعر الناقد - ف- أماتيس - تر/ إحسان عباس - بيروت - 1965: 59.

قد تكون هذه القضايا هماً، أو موقفاً يسعى المبدع في كل مرة إلى بلورته بشكل جديد، وفي كل مرة يعود إليه بعد أن يظن أنه تخلص منه في الكتابة السابقة. لذا فإن ((كل قصيدة لاحقة لأي شاعر هي إعادة وتصفية وتوسيع لما أراد أن يقوله في القصائد السابقة))⁽¹⁾. ولكل كاتب ((فكر أساسية يحاول، كلما يكتب، أن يعيدها أو ينميتها أو يضيف إليها جوانب أخرى. ففي حياته كلها ما يؤديه هو التوسع في جوانب شخصيات قليلة))⁽²⁾. هذه العودة المتكررة إلى جوهر، أو جذر واحد ثابت ستتغير بتغيير طرق التناول ((فكل محاولة جديدة من المبدع تجعل من الفكرة نفسها شيئاً جديداً، يكفي أن تتغير الطريقة، لكيما يتغير المحتوى الذي يتم بواسطتها، وهكذا فإن المحاولة اللاحقة لا تلغي المحاولة السابقة، ويبقى لكل محاولة فذايتها))⁽³⁾.

على مستوى آخر، هناك العودة إلى الجذور العامة أو المشتركة والتي تكون التراث بمعناه العام، تراث الإنسانية عموماً. فعند جبرا أن المرء ليس نتائج ماضيه فحسب، إنما هو يضرب عمقاً إلى تجربة أبيه، وتجربة جده، إلى تجربة أمته كلها، بل الإنسانية جمعاء⁽⁴⁾. و تصبح الحياة ((تياراً فائضاً متواصلاً يجمع بين الأزمان كلها، كما يجمع بين الأمكنة كلها. كما يجمع أيضاً بين حيوات الأفراد كلها. والكتابة إنما تستقي من هذا كله وتصب فيه، وتأخذ منه نبضها وتعطيه نبضه هو أيضاً))⁽⁵⁾.

2- زمكان البئر / الذاكرة:

سمى جبرا الجزء الأول من سيرته الذاتية البئر الأولى، وقد اقتصر هذا الجزء على سنوات طفولته فقط، منذ بدأ يعي ما حوله من أناس وأشياء، حتى مرحلة الصبا. وفي هذا الجزء وصف لتكوين وظيفة البئر في بيئته الأولى (بيت لحم). إذ تبني البئر على شكل حفرة عميقة، تستقبل سيول الأمطار المتجمعة تحت الأرض، وتخزنها إلى زمن يشح فيه المطر، فتجود حينها بما فيها، مانعة الجفاف عن الإنسان والحيوان والنبات.

وقد استلهم جبرا، هذا التكوين الوظيفي للبئر، للتدليل على علاقة المبدع بالزمن، وما ينتج عن تلك العلاقة من خبرة تخزين في مكان ما من الذاكرة. فالبئر هنا هي الحافظة، أو الذاكرة التي تحفظ تجارب الزمن وترتكها إلى أن تنساب مرة أخرى عندما تستدعيها الذات. ترافق المرء من مراحلها الأولى، وتظل تخزن تلك التجارب، ثم تمده بما يديم طاقته الإبداعية، لذا كانت هي الشيء الحقيقي، وكل شيء زائل إلا ما تحتفظ به الذاكرة⁽⁶⁾.

الذاكرة عند جبرا ذاكرتان، ذاكرة قاتلة للإبداع، وذاكرة محيية له. يقول : ((الذاكرة إذا وضعت في قوالب جاهزة مع الزمن، وحالما تضغط زراً ذهنياً، تأتيك القوالب على هيأتها سابقاً- هذا النوع من الذاكرة هو، في نظري، الذاكرة القاتلة للإبداع. أما الذاكرة التي لا تتصاع لأشكال جاهزة تستحضرها دائما، في أطر أصبحت ثابتة مع الزمن، هذا النوع من الذاكرة التي هي قوة سيالة دينامية مرنة جداً، تفعل في نفسك بحيث كلما وجدت نفسك، تحت هيمنتها، وجدت نفسك مثاراً، لأنك تكتشف في ما تتذكر، أشياء لم تكتشفها عندما تذكرت هذا الحدث بالذات فيما مضى، هذا النوع من الذاكرة هو النوع المحيي، والمهم في الخلق))⁽⁷⁾.

(1) بنايع الرؤيا: 165، 64.

(2) من لقاء نجم عبد الله كاظم به-ينظر ملحق(4) من كتاب الرواية في العراق: 273. وينظر: بنايع الرؤيا: 62، و 64.

(3) م. ن: 65.

(4) ينظر: لقاء نجم عبد الله كاظم به: 270، وينظر بنايع الرؤيا: 67.

(5) الفن والحلم والفعل: 105.

(6) ينظر السفينة: 20.

(7) الفن والحلم والفعل: 161.

الذاكرة الحية، لا يمكنها أن تقوم بعملها الفني إلا بمساعدة قوة أخرى، هي ((قوة الخيال))، فعن طريقها يحقق المبدع اقترابه الصحيح من الذاكرة حتى ((يستطيع أن يوجد ما يبدو جديداً، رغم كونه عميق الجذور في الماضي))⁽¹⁾. ومما لا شك فيه أن فهم جبرا لعمل الذاكرة الإبداعية، يقترب من تصور كولريديج عن عمل الخيال (imagination) لا سيما الخيال الثانوي الذي ((يحلل، وينشر ويجزئ لكي يخلق من جديد))، وعلى الضد من الخيال الثانوي يضع كولريديج، ((قوة الاستدعاء))، التي ((ليس لها مقابل تعمل معه اللهم إلا ما هو ثابت ومحدود وقوة الاستدعاء في الحقيقة ليست إلا طرازاً من الذاكرة متحرراً من نظام الزمان والمكان مختلطاً بتلك الظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بالكلمة (اختيار) ومعدلاً بها، ولكنها كالذاكرة العادية سواء بسواء، لا بد أن تتلقى كل موادها معدة، من قانون الترابط))⁽²⁾. وقوة الاستدعاء هذه تشابه في عملها الذاكرة القائلة للإبداع عند جبرا، فكلاهما تتعامل مع ما صار ثابتاً وجاهزاً من قوالب يستدعيها الأديب من ذاكرته.

يرى جبرا أن علاقة المبدع مع ذاكرته علاقة جدلية، فهو عندما يخضع لزمناها، يعيش تناقض الماضي-الحاضر. واستسلامه لتأثيرها يعني ((التخلي المطلق عن العيش الراهن، وربما الحب الراهن، لأنني واثق من أن هذا الثمن دون غيره، هو الذي على المرء أن يدفعه لكي يستطيع أن يعيد خلق الشوارع، والمنازل والحقول والوجوه والأصوات التي عرفها في الماضي بهذا التمام والشمولية))⁽³⁾. إلا أن عزاءه الحقيقي، هو أن هذا التخلي، يعني تحقق فعل الخلق الفني. لذا كانت الذاكرة ((سيرينة* حقيقية)) تمنع وتعذب المبدع في آن معاً. إنها موت وانبعاث ((فالذاكرة/ الحلم تلتهم ولكن عليها أن تجدد الولادة))⁽⁴⁾.

عمل الذاكرة ينشط نتيجة تماسها المباشر مع الحاضر ((لأن الإنسان لا يحتفظ من الماضي إلا بما يساعده على التقدم))⁽⁵⁾. كما أنه عندما يصف ما حدث في الماضي، فإنما يكتب عن الحاضر وعلاقته بذلك الحدث وهكذا فالماضي دوماً قوة فاعلة⁽⁶⁾. فيكون عمل الذاكرة أشبه بتيار يفيض على الأزمنة الأخرى. مقترباً مما يسميه هنري برغسون بـ ((الديمومة) التي ((هي التقدم المستمر للماضي الذي ينخر في المستقبل ويتضخم كلما تقدم))⁽⁷⁾. لذا يقول على لسان جواد حسني، ((نحن ألعوبة ذكرياتنا مهما قاومنا. خلاصاتها وضحاياها معاً، تسيطر علينا، تحلي المرارة وتراوغنا، تذهب أنفسنا حسرات، عن حق أو عن غير حق))⁽⁸⁾.

من ناحية أخرى آمن جبرا بفكرة يونغ حول ((الذاكرة الجماعية)) أو ((اللاوعي الجماعي)) الذي يظهر في ما سماه ((بالأنماط العليا)). أو ((البقايا المهجورة)) أو ((الصور البدئية))⁽⁹⁾. وهي عبارة عن ((ميل لتشكيل... تمثيلات يمكن أن تتغير بقدر من التفاصيل، دون أن تفقد نمطها الأساسي وهو ميل غريزي، لا يكشف عن نفسه كما تفعل الغرائز غالباً بشكل مباشر، وإنما عن طريق التخيلات (تمثيلات))⁽⁸⁾. ويرى

(1) م. ن: 162.

(2) النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة أمية لكولريديج): 240-241.

(3) الفن والحلم والفعل: 11.

* السيرينة: مخلوقات أسطورية لها أجسام طيور، ورؤوس نساء حسان يغنين بأصوات عذبة، فيجذبن البحارة إلى شاطئهن فتحطم سفنهم على صخور.

(4) الفن والحلم والفعل: 13.

(5) القضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 59.

(6) الفن والحلم والفعل: 169.

(7) التطور الخالق-هنري برغسون-تر/ محمود محمد قاسم-الجمهورية العربية المتحدة: 14.

(8) البحث عن وليد مسعود: 11.

(9) ينظر الإنسان ورموزه: 85.

(10) م. ن: 85-86 وينظر كذلك الأسطورة والرمز-تر/ جبرا إبراهيم جبرا-بيروت-ط-1980: 5.

يونغ أن هذه ((الأشكال النمطية العليا ليست أنماطاً سكونية فقط، إنها عوامل ديناميكية، تبدي نفسها في الاندفاعات بمثل عفوية الغرائز تماماً. ثمة أحلام ورؤى أو أفكار يمكن أن تظهر بغتة، ومهما اغتنى المرء في بحثه، فإنه لا يستطيع أن يعرف سببها، إن هذه لا يعني أنها بلا سبب. إن لها سبباً بالتأكيد لكن هذا السبب على درجة من البعد أو الغموض بحيث لا يستطيع المرء أن يعرف ما هو، وفي مثل هذه الحالة، على المرء أن ينتظر اما إلى حين فهم الحلم ومعناه كفاية أو إلى حين حدوث واقعة خارجية ما ستوضح الحلم))⁽¹⁾.

وقد تأثر جبرا بفكرة اللاوعي الجماعي هذه وذهب إلى إنها تتجسد إبداعياً على شكل رموز وأساطير تمثل ((تجربة الإنسان الأولى للحياة، هذه التجربة الطويلة التي رسبت إلى أعماق اللاوعي الجماعي عند كل واحد منا، وما عشقنا للقصص والأفلام إلا ضرب من العودة إلى هذه الأساطير واستنارتها، لتجسد لنا كل مرة ذكرياتنا الغسقية ومعضلاتنا الأبدية في أنماط تدنينا من فهم الحياة))⁽²⁾.

نظرية يونغ عن الذاكرة الجماعية كانت مجرد تكهنات، لأن الذاكرة لا تمتلك وجوداً كيميائياً، بُثبت ((أن الناس لا يملكون فقط ذكريات وجودية تطورية (ontogenetic) تشكلت أثناء أعمارهم، بل أيضاً ذكريات أجيال لا تعد ولا تحصى عاشت قبلهم))⁽³⁾. إلا أنها تركت أثراً واضحاً في كثير من الاتجاهات الأدبية، وتبناها كثير من الأدباء، الذين جعلوا من هذه المسألة، صلب أعمال روائية متعددة.⁽⁴⁾

رمزية البئر ودلالاتها الزمكانية، التي اخترنت مرحلة الطفولة المرتبطة بمكان محدد هو بيت لحم ثم القدس فيما بعد، نجد تجسدها الأمل في أدب جبرا القصصي والروائي. يقول عن طفولته تلك ((هي ينبوعي الأغزر ... إنها البئر أو العين التي تمدني بالكثير من النسغ لما يتنامى في ذهني من نبت الخيال، وأرجو أنها ستستمر في منع الجفاف والعطش))⁽⁵⁾.

وبما أن هذه الطفولة كانت قد ارتبطت بأرض أصبحت مفقودة زمكانياً، فإن ذلك ساعد على تركيز التجربة بكونها ذاكرة حيّة، ولكي يتلافى جبرا الوقوع في تحول تلك الذاكرة إلى مجرد قوالب جاهزة، فإنه حاول أن يتعامل معها في كل عمل جديد، في ضوء علاقته بواقعه الحاضر زماناً ومكاناً. ومحاولاً أن يجعلها علاقة توازن وتأويل، لا علاقة إعادة وتسجيل فحسب، لعل في ذلك كشفاً عن جديد لم يقله ذلك الماضي، وبذلك يخلق زمناً جديداً تضرب جذوره في الزمن الماضي من ناحية، ويحاول أن يمثل الحاضر من ناحية أخرى. وبعودة جبرا المتكررة إلى ماضي شخصياته يحاول أن يجعلنا نرى الحاضر في ضوء ماضيها، فهي نتاجه المباشر. وقد أتاح له البناء السردي المعتمد على تقنيات رواية تيار الوعي، أن يتلاعب مباشرة بالسرد الزمني للأحداث، ففي الرواية التي تكتب بهذه التقنية ((لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزماني سوى في نهاية القراءة، ويعاد ترتيبها في مخيلة القارئ الفنية. ولكن نراها انتشرت ونثرت على النص كله وأصبحت مهمة جمعها في صور متكاملة، هي مهمة القارئ لا الروائي))⁽⁶⁾.

(1) م. ن: 66.

(2) الحرية والطوفان: 133 وينظر كذلك لقاء نجم عبد الله كاظم به : 272.

(3) الأدب وقضايا العصر: 36.

(4) للتفصيل في الروايات التي تبنت هذه الفكرة، يمكن الرجوع إلى مقال (عصر البايولوجيا والأدب) في كتاب الأدب وقضايا العصر.

(5) لقاء نجم عبد الله كاظم به : 270.

(6) بناء الرواية-سبيرا قاسم: 31-32.

الماضي عند جبرا نبع يفيض على الحاضر لذا فالماضي في رواياته ((بممتلك تجسده وحيويته وتأثيره، وهو لا يقف عند حدود الذاكرة فقط، وإنما يتجسد على هيئة أفعال وعلاقات أيضاً، وأكثر الشخصيات أهمية وعمقا في روايات جبرا هي الشخصيات التي تتواصل مع ماضيها على أنه وجود حي متطور مثل جميل فران في صيادون في شارع ضيق و وليد مسعود في البحث عن وليد مسعود، ووديع عساف، وعصام السلطان في السفينة⁽¹⁾). جاء اهتمام جبرا بجذور الشخصيات المركزية-وغالبيتها فلسطينية أو لها علاقة حميمة بالشخصية الفلسطينية-على مستويين:

المستوى الأول: الماضي الخاص، وهو ماضي الشخصية بصفته جزءا من تجربة الحياة التي عاشتها. المستوى الآخر: هو أبعد غورا إنه يمتد إلى تجارب الآخرين آباء وأجدادا، يتوارث عنهم المرء صفات وعلامات فارقة تدفع بالشخصية إلى أن تتعامل مع واقعها على نحو متميز وفريد.

في رواية السفينة نلاحظ اهتمام جبرا بجذور شخصيته المركزية وديع عساف من خلال متابعة ماضيه، والمجدد في علاقته بصديقه فايز الذي يقتل عندما كان كلاهما ينفذ عملية بطولية في الدفاع عن الأرض والصخر الذي ارتبطا به فتظل ذاكرته حية وفاعلة ومؤثرة في نفس صديقه وديع⁽²⁾ نعرف من وديع أن صديقه فايز، كان يسكن (جورة العنّاب) في بيت مكون من غرفة واحدة، نافذتها الوحيدة تحاذي الطريق العام. وهو فتى مسكون بالرؤى والحماس، الذي يستلهمه من قديسه المفضل ((يوحنا المعمدان⁽³⁾). يصفه لنا وديع بعد زيارة مسكنه الأولى قائلا: ((لقد بقيت تلك الصورة جزءا من خفايا نفسي منذ ذلك اليوم، وقد احتل الوسط منها ذلك الصبي الناحل، يرسم ويقرأ، ويصهر الرصاص مع أبيه، ويسهر في ضوء مصباح نفطي، وأمواج الصراخ والضحك والبكاء تحمله على متنها، صاعدة نازلة، وعيناه تشتعلان بالرؤى كقديسه المفضل، يحاول استنكاه معاني معمودية الماء ومعمودية النار ويتطلع إلى مسيح قادم ينحني للماء الذي سيبصه على رأسه وقد أحننت ظهره قبل ذلك آلام البشر⁽⁴⁾).

وقد نستغرب أن تعلق صورة بهذا النفاذ، في ذهن صبي لا يتجاوز عمره الرابعة عشرة، وبعد زيارة واحدة لدار صديقه الجديد. إلا أننا يجب أن نفهم جبرا هو الذي يتكلم عن طفولته المتماهية مع تجربة فايز التخيلية، بوصفها مرحلة عاش دقائقها الخفية والظاهرة. خاصة وأن الوصف المكاني يكاد ينطبق على أوصاف جبرا لبيت طفولته⁽⁵⁾.

في الرواية يتابع القارئ وصفاً مفصلاً، وطويلاً لتلك المرحلة التي عاشها وديع مع فايز، وهما يتغلغلان أفقياً في جغرافية فلسطين، ومداهما المفتوح على وديان، وتلال وفضاء واسع. ويتغلغلان عمودياً وصولاً إلى العمق، أو إلى الجذر والسر. يصف وديع خوضهما ((معمودية الماء والصخر)) التي كان مسرحها نبع إحدى قرى فلسطين، الذي يتفجر به كهف عميق ليس ((ثمة في العالم كهف يتفجر ماءً محبباً أقدم)) منه. من هذا النبع ((شرب أول بناء القدس في فجر التاريخ، واستمدوا حياة للمدينة التي أقاموها على

(1) المستقبل في الماضي-رزاق إبراهيم حسن: 77.

(2) ينظر السفينة: 224.

(3) ينظر م. ن: 53.

(4) م. ن: 55-56.

(5) ينظر: السفينة: 49-51.

صخورها المتصاعدة، تصاعد سلم حجري إلى ذرى الرابية التي أضحت قلباً للقدس⁽¹⁾ يقول: ((ما زلت أرى أمام عيني لمعان منكبیه وظهره، ورعشة اليتية وكأنهما قطعنا صخر وردي، وهو يخوض الماء متتبِعاً انحناءات الشق العميق، والبريق يداعبه منعكساً عن الماء الجاري من الكهف..... ولم يكن مني إلا أن نزعت أنا أيضاً ثيابي، وقفزت إلى داخل الفجوة المثرثرة... وفايز يتوغل حول المنعطف الذي جعل يضيق ويظلم، ((هنا العرق! هنا الجذر! هنا الرحم)) صاح فايز وقد انخفض السقف عليه، وهو ينحني ما استطاع ليلمس بيده، سر ميلاد المدينة... ((صخر وماء!))... وعدنا من مخاضتنا إلى الكهف، قبل أن تدهمنا النسوة، وتظن أن النبع قد انفلق عن صبيين عاريين من الجن، مستغرقين في معمودية الماء والصخر⁽²⁾.

واستكمالا لرؤيا يوحنا المعمدان، فإن معمودية النار يخوضها كلاهما أيضا في مرحلة لاحقة، عندما يضعهم انتسابهم لأرضهم وجهاً لوجه مع عدو غازٍ محتل، فيشاركان في عملية فدائية ناجحة، ويستشهد فايز، فيحمله وديع لا جثة هامة فحسب، وإنما بوصفه إرثاً بطوليا كان يغذيه بأحلام العودة إلى الوطن، ويجعل من حاضره حلقة وصل بين الماضي والمستقبل.

واللافت، أنه في الجزء الذي ترجمه جبرا من كتاب (الغص الذهبي) بعنوان أدونيس أو تموز نجد ربطاً بين القديس يوحنا، وبين ادونيس. إذ يرى جيمس فريزر أن الاحتفالات بعيد يوحنا المعمدان، التي هي عبارة عن الاستحمام في مياه الأنهار أو البحار أو الينابيع، هي في الحقيقة، تعود إلى جذور أبعد من النصرانية، وترتبط بالعبادات التي ترافق الاحتفال بعيد تموز أو أدونيس⁽³⁾.

وكان جبرا كان يريد الربط في شخصيتي وديع وفايز بين المكان الضارب عمقا في الأرض والزمان، وبين مراسيم البعث والتجدد المتمثلة في رمز يوحنا المتماهي في تموز. ولهذا كان لوديع في السفينة، شخصية مؤثرة فاعلة في نفوس الآخرين، لاسيما عصام، وكان حديثه المستمر عن الأرض، وضرورة العودة إليها، عاملا قويا في دفع باقي الشخصيات، إلى أن يغيروا من مواقفهم، ويكفوا عن محاولة الهرب (اللامجدي).

أما في البحث عن وليد مسعود، فنجد جبرا قد حشد مجموعة كبيرة من الصفات والعلامات المميزة لطفولة وليد، ولمرحلة شبابه التي قضاها في فلسطين، التي شكلت الجذور التي ستمد تلك الشخصية بتوجهاتها ومواقفها اللاحقة. وقد بالغ جبرا في ذلك، حتى جعل من وليد الذي اختار اسمه بنفسه⁽⁴⁾، مع ما يحمل هذا الاسم من دلالة، ((الاستثناء الذي لا بد منه لكل قاعدة))⁽⁵⁾ ووليد منذ صغره تسكنه رؤى التغيير وخلص البشر⁽⁶⁾ وعندما كبر قليلا، صار فخرا، لا لعائلته فقط، وإنما للجميع كما تقول أمه⁽⁷⁾. وعندما عاد من إيطاليا كان ((كأنه روح من عالم آخر))، وقد استقبله أهل بلده استقبالا احتفاليا كبيرا، جعل صورة وليد تحفر في ذاكرة عيسى ناصر، ((لن أنسى وجه وليد الذي رايت ذلك اليوم، لأنه هو الوجه الذي حفر في ذهني، حتى هذه الساعة، يتحدثون عن المآسي تتخلل الأفراح، عن الضحك يغالبه البكاء، عن النشوة يفتتها الحزن، عن التصميم واليأس ومجابهة الموت مع معانقة الجمال والروعة-اخلط هذه كلها معا، تتكامل صورة وليد))⁽⁸⁾.

(1) م. ن: 58.

(2) م. ن: 58-59.

(3) ينظر: ادونيس أو تموز: 177-178.

(4) ينظر: الرواية: 101.

(5) م. ن: 108.

(6) ينظر: م. ن: 118.

(7) ينظر: الرواية: 104.

(8) م. ن: 107.

ودعما للمستوى الأول الذي يشمل الماضي بكونه تجربة حياتية تمر بأطوارها الشخصية، يأتي المستوى الثاني المتضمن ماضي العائلة، وأصولها، الذي ترثه الشخصية على أنه علامات فارقة تميزها عن الآخرين. وتدفع بها إلى سلوك مسلك محدد دون غيره. وقد يعود جبرا بالشخصية إلى أكثر من جيل لاستغوار هذا الإرث، فتحاول إحدى شخصيات رواية البحث عن وليد مسعود، أن تقوم أفكار وليد وأعماله في ضوء رؤية ترجع به إلى أصول أرستقراطية باطنية منقرضة تعود إلى بقايا العهد العثماني، وقد ظلت ((فاعلة كقوة نفسية خفية)) تدفعه إلى أن يتبنى أحلاما فروسية⁽¹⁾.

أما والده مسعود فرحان فيبالغ جبرا كثيرا في رسم شخصيته على نحو خارق أحيانا، وقد اتبع في السرد الحكائي للحوادث نسقا دائريا استرجاعيا، مبتدئا بموت مسعود، ومراسيم دفنه، عودة إلى مراحل حياته الأولى، شبابه وزواجه، ثم كهولته، محشدا في ذلك السرد مجموعة كبيرة من المصادفات، والأحداث المعرقة لمسيرة حياته، والمبالغة في قدرة السيطرة عليها وتجاوزها، لإظهار مسعود فرحان بوصفه شخصية غير نمطية خارجة عن المألوف والعادي⁽²⁾. وإذا سلمنا برأي من ذهب إلى تحميل شخصية وليد أبعادا ودلالات رمزية، نتبع بها عن محدوديتها الواقعية⁽³⁾، أدركنا سبب إلحاح جبرا على تأليه صورة هذا الأب لكونه الجذر الذي يغذي الابن.

هذا الإرث يشكل حضورا بارزا في مسار الحاضر، وإذا كان في حالة وليد يدفع إلى الفداء والتضحية، فإنه في حالة عصام السلطان، يشكل عبئا يتقل كاهله، ويدفع به إلى الهرب من واقعه. فعصام كان جده الأول غضبان بن خيون إنسانا متمردا ((اشتهر في أوائل القرن الماضي بعنفه، وصالفه ومشكلاته مع الولاة العثمانيين-مما إذاع صيته، وأضاف إلى هيبته وصولته، وزاد في اتساع أراضيه وتضخم عدد الفلاحين المنتسبين إليه))⁽⁴⁾. ويبدو أنه أورث ابنه والد عصام، صفاته الفارقة هذه، فكان يذكر شيوخ العشيرة ((بجدهم الأول))⁽⁵⁾ في عنفه وتمرده الذي قاده إلى أن يقتل جواد الحمادي عم لمي، دفاعا عن حقه في الأرض، فتتغير تبعا لذلك حياة عصام تغيرا تاما عندما يكتشف صلة القرى بين لمي و جواد الحمادي.

هذا الإرث الذي يبدو وكأنه هبة لها خصوصيتها يتوارثها الأفراد المميزون في العائلة، فتدفعهم إلى الخروج على نمطية الحياة الساكنة، وإلى التمرد على سلبية نظم المجتمع وعاداته، كانت تدفع بالشخصية من جانب آخر إلى النهاية المأساوية، كلعنة غامضة تطارد البطل إلى مصيره المجهول، وهذا ما صورته رواية عالم بلا خرائط. ففي هذه الرواية يظهر الماضي إرث حمدي سويلم، علامة فارقة تميز بطلي الرواية علاء الدين سلوم، ونجوى العامري، التي تدعي أنها تنتسب إلى السلالة نفسها. والماضي / الإرث هنا يرتبط بالمستقبل، فالرواية تتشكل عبر نبوءات إحدى حفيدات حمدي سويلم، وهي العممة نصرت عمه علاء، فهي أشبه شيء بـ (السببلا) عرافة (كوماي) التي يفتتح المؤلفان روايتهما بمدخل عنها، كما افتتح بها اليوت قصيدته الشهيرة الأرض البياب. وهذه العرافة ((عاشت لزمان طويل في كهف، كانت تكس في مدخله أوراق الشجر، فإذا جاءها سائل يطلب معرفتها وحكمتها، قذفت إليه حفنة من هذه الأوراق، وقد كتبت حرفا على كل

(1) ينظر: الرواية: 67

(2) ينظر: البحث عن وليد مسعود: 87-111

(3) ينظر: جبرا إبراهيم جبرا يبحث عن... عبد الكريم غلاب-مجد/ آفاق عربية ع1 س5-إذار-1980: 142، وينظر الرواية في العراق (1965-1980): 145

(4) السفينة: 164

(5) م. ن: 165

ورقة، وعلى السائل عندئذ أن يجمع الأوراق ويرتبها في شكل ما، يستطيع أن يقرأ في حروفه جوابها))⁽¹⁾.
فكأن عمرها الطويل، قد أعطها خبرة الماضي للتنبؤ بالمستقبل.

وهذا ما كانت العمدة صرت تفعله، إذ امتلكت المعرفة بتاريخ العائلة، ونصبت نفسها كاهنة وحارسة لهذا التاريخ. فقد ساعدتها معرفة الماضي، وإدراك دقائق تفاصيله على أن تستوضح المستقبل وأحداثه. ويأتيها هذا الاستيضاح في شكل رؤى تقتحم عليها خلوتها. يقول عنها علاء: ((ما كان يهمني منها لو أنها بقيت تثرثر بشأن أبي، وجدي وأسلافي إلى ما شاء الله... أما تلك الليلة، فقد خفتُ منها لأنها أوحى إلي بأنها باتت ترى أكثر من ذلك. وهو أكثر مما أتحمّل. أنا لا أريد معرفة الغيب، ولا أريد معرفة المستقبل))⁽²⁾. لان هذا المستقبل كان ((صوراً غائمة عن نكبات محتملة ومصائب قادمة))⁽³⁾. وكأنها عندما تنبأت له بحدس هذه المعرفة، كانت ترى الخاتمة المأساوية. لقد أبصرتها كتجلٍ لرؤيا يحذرها فيها الجد الأول حمدي سويلم: ((علاء حرسك الملائكة من أنفاس الشياطين، حمدي سويلم صرخ في أذني وأنا جالسة فوق، قرب الشباك، وقال: الحقيه يا نصرت الحقيه الحقيه! وعرفت أن هذه المرأة قادمة إليك، تركض وهي حافية، والدم يسيل منها))⁽⁴⁾.

ونعرف من الرواية أن حمدي سويلم هذا إنسان متمرّد، قاتل العثمانيين و (جنّدرتهم)، وحاول فرض نظامه الخاص على مساحة واسعة من القرى القاطنة في جبال وأودية عمورية، وترك علاقات نسائية عديدة، وأبناءً كثيرًا⁽⁵⁾. تجربة هذا الماضي يحملها أحفاد حمدي سويلم، ولاسيما علاء سمة فارقة في الدم لا في الملامح فقط⁽⁶⁾. وهي تتداخل مع التجربة العامة، تجربة المدينة وناسها⁽⁷⁾. وتدفع إلى النهاية المأساوية، لكن أحياناً تظهر هذه النهاية، وكأنها قربان ضروري لحصول التغيير في زمن الحاضر، فتتداخل الأزمنة الثلاثة، في صنع حالة البعث الجديد⁽⁸⁾.

وإذا كان علاء، قد رفض أن يأخذ بنبوءات كاهنة الماضي على محمل الجد، وأراد المضي في طريقه إلى النهاية ((أنا ذاهب على قدمي إلى حيث شفا الهاوية وعينا مفتوحتان وتريان كل شيء))⁽⁹⁾. فقد ظلت نزعتة التمردية - وكذلك تمرد خاله حسام الرعد، وحببيته نجوى العامري - ضائعة سلبية تتخبط في ظلمة الحاضر، رافضة حتى الحلم بواقع أفضل.

على الضد من هذا التوجه، كان سليل آخر لحمدي سويلم هو أدهم سلوم شقيق علاء. استطاع أن يبصر الطريق الحقيقي لتحقيق فعل البعث عبر موضوعة التضحية والفداء، التي لا تخلو منها روايات جبراً. وأدهم متمرّد أيضاً، إلا أن تمرده إيجابي، فقد عرف طريقه إلى منظمات فدائية تعمل في لبنان، وتقاتل اليهود، وهو شاعر يقاوم بالكلمة أيضاً، محققاً المعادلة التي كثيراً ما بحث عنها جبراً عند شعراء الفعل، معادلة الفعل/الحلم وجدلها المفضي إلى الخلق الفني.

(1) عالم بلا حرائط: 9

(2) عالم بلا حرائط: 102

(3) م. ن: 102

(4) م. ن: 100

(5) ينظر: م. ن: 109

(6) ينظر: م. ن: 91

(7) ينظر: م. ن: 91

(8) ينظر: م. ن: 109

(9) م. ن: 109

3- زمان المدينة :

العودة الدائرية للزمن، والسفر المستمر إلى البدايات-إلى الجذور الأولى للأشياء. يكشف عن رغبة واعية لإعادة تشكيل الزمن، وإلى إيجاد نوع من التوازن القلق بين الحاضر والماضي، وبين المدينة بوصفها مكانا في الحاضر، وبين المدينة بوصفها مكان الطفولة المرتبط بالماضي.

وقد كان للمرحلة التي قضاها جبرا في فلسطين أثرها الكبير في كل كتاباته، ومع أنه كان قد عاش في فلسطين قرابة ثمان وعشرين سنة، باستثناء أربعة أعوام قضاها في بريطانيا⁽¹⁾. إلا أنها كانت ترد في كتاباته مقترنة بزمن الطفولة بكونها ذاكرة، عدا رواية صيادون في شارع ضيق، حيث كانت فلسطين/ الذاكرة قد ارتبطت بمرحلة نضج البطل وشبابه.

لا ترد الطفولة في أدب جبرا، معنى محضاً، وإنما ترد واقعا شكّل جزءاً من تجربته، وجزءاً من ممارسة الحياة، التي بقيت حية في الذاكرة. وقد تشربت بخصوصية المكان/القدس فكانت وجوداً كاملاً أدى فقدها إلى الإحساس بفقدان البراءة زماناً ومكاناً. والقدس عند جبرا، أكبر من أن تكون مجرد مدينة أو قضية مرتبطة بزمن محدد، إذ كانت وجوداً أزلياً يمثل النقاء والمحبة والاستقامة الإنسانية، كما مثلها الأنبياء الذين اتخذوا منها نقطة انطلاق نحو الإنسانية جمعاء. يقول: ((القدس ليست مجرد مكان فحسب، إنها الزمان أيضاً، إنها تجسيد قائم لتجربة الإنسان الهائلة، تاريخ حضارته منذ أن بدأ التاريخ ينضج على يديه، بانجازاته وفواجعه⁽²⁾)). فتكون القدس المدينة هي خلاصة تاريخ كامل. ويقول أيضاً: ((إنها لم تكن يوماً مجرد مدينة مكانية، من حجر وطين وتجارة وسياسة، لقد كانت دوماً مدينة الحلم والتوق، وتطلع النفس البشرية إلى الله⁽³⁾)). فتكون القدس بذلك زمان الماضي والمستقبل معاً⁽⁴⁾.

هذا التصور يفرض على دارس طفولة جبرا، وأثرها في أدبه أن يتعامل مع زمانية طفولته ليس على أساس بعدها الواقعي الجغرافي، وإنما على أساس ما تشكله هذه الزمانية من حلم يقظة استطاعت الكتابة أن تنصيده فـ ((موضوعية التاريخ النفسي مع الجغرافيا لا تستطيع أن تحدد الوجود الحقيقي لطفولتنا، لأن الطفولة أكبر بكثير من واقعها الجغرافي.. إنه على مستوى حلم اليقظة، لا الواقع تظل طفولتنا حية ونافعة شاعرياً في داخلنا⁽⁵⁾)).

يتحدث جبرا في الجزء الأول من سيرته الذاتية، وفي كتبه النقدية⁽⁶⁾ عن ذكرياته واصفاً مكان طفولته بتفاصيله الصغيرة والكبيرة. وفي الحال سيدق قارئ كتابات جبرا الأخرى، لا سيما القصصية. أن هذا الوصف ينطبق تماماً على تلك الفقرات الطويلة، التي يغيب فيها أبطال جبرا عن واقعهم في استذكارات عديدة لحياتهم الأولى⁽⁷⁾. فنعود عبر تلافيف ذاكرتهم إلى اللحظات الأولى، التي تغدو فيها الذات جزءاً من الكون متوحدة به⁽⁸⁾. ويقف على الضد من هذه الزمانية، زمن الحاضر وهو مرتبط بالمدينة.

(1) ينظر: جبرا إبراهيم جبرا دراسة في فنه القصصي: 9.

(2) الرحلة الثامنة: 132

(3) م. ن: 115

(4) ينظر: الرواية في الأدب الفلسطيني: 85

(5) جماليات المكان-باشلار: 53

(6) ينظر: الرحلة الثامنة: 115 وما بعدها، ونبأيع الرؤيا: 136، والفن والحلم والفعل: 166-167

(7) ينظر: القضاء الروائي عمده جبرا إبراهيم جبرا: 59

(8) ينظر: صراخ في ليل طويل (29-40، 45-46، 71-72) والسفينة: (20، 33، 47-59). والبحث عن وليد مسعود: (43، 101-107، 180-182) وفضل وليد مسعود يتذكر النسك في كهف بعيد.

في رواياته، كانت المدينة هي المكان الرئيس الذي تدور فيه الأحداث. حتى رواية السفينة التي كان مكانها الظاهري هو سفينة مبحرة عبر مياه البحر الأبيض المتوسط، إذ إن الأحداث والمصائر تتكامل في هذا المكان. ظلت شخصيات الرواية تربطها بمدنها وشائج عميقة. وقد قامت هذه الشوائج بعمل مهم في بلورة مواقف تلك الشخصيات وتحديد مساراتها المستقبلية.

في روايته الأولى صراخ في ليل طويل. نجد أن أحداث الرواية تجري في مدينة. وهي مدينة مطلقة، غير محددة، لذا استبعد د. عبد الرحمن ياغي أن تكون القدس؛ لأنك ((لا تحس فيها بروائح المجتمع الشرقي أو العربي منه والفاطمي خاصة. وإنما أنت في أجواء أشبه بتلك الأجواء التي تثيرها كتابات آل برونسي أو تشارلز ديكنز في القصص الانكليزي))⁽¹⁾. كذلك استبعد د. عبد الإله أحمد أن تمثل بغداد؛ لأن جبرا كان قد كتبها قبل مجيئه إلى بغداد أصلاً⁽²⁾.

وهي لذلك تمثل المدينة رمزا أو فكرة، لا واقعا محددًا. مدينة صراخ.. خاضعة لرؤية جبرا للمدينة على أنها مكان تموت فيه الحياة. يقول على لسان إحدى الشخصيات ((أود لو أخذ بيدك يا رشيد فاقف، كما اقتاد فرجيل دانتي في جحيم المدينة القديمة، وأطلعك على طبقة فوق طبقة من أناس يتلوون مرضا، وأطفال ينافسون الكلاب على عظمة في القمامة، ونساء يزعنن لله من الجوع في أحشائهن، ولسوف ترى هناك رجلا يطعن رجلا آخر بسكين من أجل قرش، ونساء تتشب البعض أظفارهن في وجوه بعض من أجل دريهمات اكتسبها ولد لهن هزيل مصفر ولعلك حينئذ يغمى عليك وتقع أرضا كالجثة الهامدة))⁽³⁾.

وإذا كانت هذه حال الطبقات الفقيرة إذ يلتهمها الصراع والافتتال حول لقمة الطعام، فإن الطبقات الراقية لا تتأى عن حالة الموات التي تحيل المدينة إلى أرض بوار، إذ يلتهم الفراغ والسأم والعجز أبناء هذه الطبقة فيقول: ((وذو الفراغ المتمتعون بثمرات التقدم لقد عرفتهم جميعا. عرفت الفراغ الفاجر فمه ليلتهمهم مرة بعد مرة، فلا يعرفون منجى منه إلا في الأكل أو المضاجعة أو القمار))⁽⁴⁾.

فالمدينة هنا مكان تموت فيه الروح، وتتساوى طبقات المجتمع في ذلك، فلا فرق بين غني وفقير. هذه الرؤية سنطالعنا أيضا في الرواية الثانية صيادون في شارع ضيق، إلا أن المدينة هنا لها وجود حقيقي، وليست مكانا مطلقا كما في صراخ.. فهي هنا بغداد في أواخر عام 1948. وتجري معظم أحداث الرواية في شارع واحد هو (شارع الرشيد). وعلى الرغم مما يزرع به هذا الشارع من حركة ونشاط. تظهره الرواية مكانا خانقا، قدرا، مرقعا تشتمز منه نفس الراوي جميل فران. ومدينة صيادون.. كمدينة صراخ.. يتساوى فيها الغنى والفقر في استلاب الحياة⁽⁵⁾.

في عالم بلا خرائط تتحول المدينة عمورية، من مكان جغرافي إلى رؤيا شاملة، سعى المؤلفان إلى بلورتها عبر الحدث/ المأساة في الرواية المتمثل بمقتل نجوى العامري في ظروف غامضة، واتهام علاء الدين سلوم بقتلها. لذا لا غرو أن يختارها اسم عمورية لما يحمله من دلالات رؤى الدمار والموت. عمورية هذه، ليست مكانا مطلقا، أو تجريديا. إنها وجود عربي حاول المؤلفان أن يكسبها هذه الصفة. من خلال ما عرض لنا من تراث وعادات أهلها. التي لا تختلف في سماتها عن طبيعة المجتمع العربي. أو من خلال العلاقات التي تربط الشخصيات بأماكن معروفة أخرى كالقاهرة، وبيروت، وأبو ظبي، والقدس،

(1) حياة الأدب الفلسطيني الحديث-عبد الرحمن ياغي-بيروت: 521-522

(2) ينظر: في الأدب القصصي ونقده: عبد الإله أحمد-بغداد-1993: 142

(3) صراخ في ليل طويل: 50

(4) م.ن: 41

(5) ينظر صيادون في شارع ضيق: 204

وبغداد، ولندن فهم يذهبون إلى هذه الأماكن للدراسة، أو للعمل، أو للنزهة. لكنهم سرعان ما يعودون إلى مدينتهم. كما أنها تاريخياً ترتبط بالقرن العشرين، وأحداثه العربية. وبصورة خاصة انتكاسة (1967) المريعة⁽¹⁾.

مدينة عمورية تحوّل ((الناس خلال فترة قصيرة إلى مخلوقات مشوهة عاجزة أقرب إلى الحيوانات المدججة))⁽²⁾. وهي عندما تفعل ذلك لا بتأثير من (جغرافيتها) المكانية، وإنما بتأثير من طبيعة الروابط والعلاقات التي تلفّ سكانها بشبكاتها المعقدة⁽³⁾.

وإذا كان لنا أن نسأل عن مدى واقعية مدينة جبرا هذه، وهل أنها تمثل المدينة العربية الحديثة حقيقة، فإننا لن نعدم جواباً يضعه أمامنا جبرا نفسه، على لسان شخصية روائية: رياض البرهان تحاور مبدعها علاء الدين نجيب بطل عالم بلا خرائط في حلم يقظة إذ تقول له: ((كنت أخشى عليك أحياناً، وأنت تكتب، لأنك لم تكن فقط تخطب خطب عشواء في أقبية الظلام التي تصورها مدينة لعالم اليوم، بل كنت تتخطب في أقبية أشد ظلاماً، انتشرت في داخل دماغك))⁽⁴⁾. وإذا كان لهذه الأقبية أن تتحول عبر حلم الكتابة إلى مدينة كاملة على الورق؛ فليس لأنها مجرد طرق وهمية انتشرت في دماغه وخياله؛ وإنما لأن جبرا كان قد آمن بأن المدينة العربية، وهي في طور نموها، قد استقرت في أنسجتها جرثومة، ستؤول بها حتماً إلى الموت والدمار⁽⁵⁾، فالمدينة هنا قد يكون لها واقع فعلي تاريخي، إلا أنها في الحقيقة ترتفع فنياً لتصبح رمزا ونبوءة ((والأدب شأنه شأن أية فعالية خلق جديد للعالم قد يوسع من مفهوم التجربة العملية باعتماده خبر الآخرين والتاريخ والاكتشافات والممارسات الجمالية ميادين متسعة لخبرته الذاتية. وضمن هذا الوعي العام يتضح أن مهمة ((الشيء)) لتتسع هي الأخرى، لتصبح رمزا وواقعا متخيلا وحقيقيا، محتملا وممكنا، فالأدب يحيل كل هذه الأبعاد الخفية والمعلنة إلى وقائع فنية يمكن التعامل معها))⁽⁶⁾.

موقف جبرا من المدينة، لا يخلو من تأثير بما شاع عنها في الأدب الغربي ولا سيما موقف البيوت منها⁽⁷⁾، والمتأثر هو الآخر بمدينة (بودلير)⁽⁸⁾. فحتى لو سلمنا بأن الابتعاد عن بيئته الأولى، والفصم الحاصل نتيجة ذلك، كان سبباً لأن يقف جبرا من المدن التي سكنها لاحقاً موقف الرفض لها. فإن ذلك لم يكن كافياً، لأن يعمم جبرا حالة العدا على تلك المدن. كما أن الأدب العربي عموماً، لم يكن فيه هذا الموقف ((أصيلاً تماماً لأنه يفنقذ إلى مبرراته الفلسفية والفكرية أولاً، ولا يستند ثانياً إلى أساس واقعي، أي إلى أساس من واقع المدينة العربية ومستوى تحضرها قياساً للمدن الحديثة في العالم))⁽⁹⁾. يزداد في ذلك أن رؤية جبرا للمدينة بهذا المنظار كانت شائعة أيضاً في أدبه الذي كتبه في فلسطين قبل أن يتركها إلى أماكن أخرى. كصراخ في ليل طويل، وعدد من قصصه القصيرة.

(1) ينظر: م. ن. 187

(2) م. ن. 80

(3) ينظر: م. ن. 182

(4) عالم بلا خرائط: 220

(5) ينظر: بنايع الرؤيا: 83

(6) اشكالية المكان في النص الأدبي: 22

(7) ينظر: الشعر الفلسطيني الحديث: 131، 132، 133.

(8) ينظر: ت. س. البيوت الشاعر الناقد: 63.

(9) المدينة في الشعر دراسة في موقف الشاعر العراقي الحديث من المدينة-علي جعفر العلق/ مج/ الاقلام 5-مايس 21: 47.

لا شك في أن لموقف جبرا من الزمن تأثيرا كبيرا في تعزيز تركيزه على المدينة بوصفها رمزا للموت الروحي، فالإحساس بالزمن هو ((أحد أحاسيس المدينة الأكثر سعة وانتشارا))⁽¹⁾. وانعكاس هذه ((الأحاسيس على الحياة نفسها وعلاقات الناس بعضهم ببعض))⁽²⁾. فالزمن يحول حياة المرء في المدينة إلى ((بقاء سالب منفعل)) مسلوب الإرادة يقول جبرا على لسان وديع عساف في السفينة: ((ما علينا إلا أن نحرك أذرعنا وأقدامنا، مسيرين بالطبع، فنأكل أي شيء، ونشرب وننجب الأولاد ونسعى والرأس قبل القدم إلى الحفرة المحتومة. هذا هو التقدم أشبه بتقدم الحالة المرضية)).

ولذا فهو يؤثر ((الحياة البدائية)) لأن إنسان تلك الحياة ((الذي يعيش على القنص في البراري)) كان يستطيع أن يختار ((مواجهة الخطر وهو دائما على شفا الكارثة، وما بقاؤه إلا نصر يتجدد كل يوم))⁽³⁾. ولا يخفى ما في هذا التصور من خيالية تبعد الإنسان عن الفعل الصحيح المثمر، لمواجهة الواقع بما فيه من بوادر الضعف والعجز. ولذا لم ترق العلاقة التي تجمع بين هذا الواقع، والبدل المطروح (البدائية) إلى صراع جدلي يفضي إلى حال جديدة. وإنما ظل جمعا بينهما، سبق وأن عالجه جبرا في روايته صيادون... ففيها نجده ممثلا في شخصيتي جميل فران، و توفيق الخلف، وأحدهما تقيض الآخر، إلا أن جبرا يعرض آراء توفيق الخلف فقط. أما معارضة جميل لهذه الآراء فتستشف من مواقفه وسلوكه الراض لهذه الآراء.

يرى توفيق الخلف، ((أن المدنية تعني التردّي... المرض، الفساد، والفتن نتيجة هذا الفساد. إنه الغاز السام الذي ينفثه هذا المستنقع الفسيح الذي يدعى المدنية))⁽⁴⁾. مقتربا في ذلك من دعوة جان جاك روسو الراضة للمدنية والفتن الذي رأى فيه مفسدة لروح الإنسان لأنه يوفر فرصة للردية⁽⁵⁾. ويذهب توفيق إلى أن ((المدن تنتعش على حساب الريف بعيدا عن المصادر الحقيقية للطاقة الإنسانية))⁽⁶⁾. وأن هذه المدن لا تنتج إلا أناسا ((قاعدين على مؤخراتهم، يلغون طيلة النهار، يتململون، يضجرون، يصيبهم الإمساك، يصيبهم القلق ثم تصيبهم العنة))⁽⁷⁾. ويقول أيضا: ((هل ركبت يوما جملا؟ طبعاً لا. هل نمت ليلة في خيمة؟ هل صليت مرة في وسط أفق رحب لا حد له كأنه دائرة الفلك من حولك؟ هل قضيت في حياتك ليلة حراسة، وبين يديك بندقية محشوة؟ هل عرفت يوما غزوة فعلية تعتمد كلياً على ما تحمله بين جنبيك أنت، من شجاعة وقدرة على المجازفة))⁽⁸⁾.

في هذا الوسط المكاني ينعدم الشعور بالزمن، فهو زمن مطلق، لا تعينه الساعات⁽⁹⁾. ففي الصحراء يغدو الكل ((جزءاً مما لا ينتهي مما لا يقاس من الأبدية، نحن نتجاهل أقيسة الزمن الدقيقة، لأنها محاولة حمقاء لتقسيم ما لا ينقسم))⁽¹⁰⁾. وظاهر ما في هذا الرأي من سداجة التقسيم الشائع بين الشرق والغرب: الشرق والشعور بالمطلق، وقد مثل له جبرا بالمآذن التي ((لا تتباهى بأي ساعات))، والغرب وشعور الخوف من الزمن وانقضائه، وقد مثل له جبرا بالكنائس بما فيها ((من الساعات التي لا تدق الساعات وحسب، بل

(1) الرواية والمدينة-جورج هنري-تر/ محسن اللوسوي-مجى الثقافة الأخرية ج3 س 1983: 10.

(2) الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية المعنوية-عز الدين إسماعيل-بيروت-ط3-1981: 331

(3) ينظر: السفينة: 19

(4) صيادون في شارع ضيق: 96

(5) ينظر: تاريخ الفلسفة الحديثة: 201

(6) صيادون في شارع ضيق: 96

(7) م.ن: 96

(8) م.ن: 96

(9) ينظر: م.ن: 205.

(10) م.ن: 206.

الأرباع والأنصاف وثلاثات الأرباع))⁽¹⁾. مع أن المآذن ليست جزءاً من مطلق خارج على الزمن. بل إن وظيفتها الرئيسية، هي تقسيم زمنية النهار الواحد إلى خمسة أقسام، تعين أوقات الصلوات الخمس. وتوفيق أيضاً يردد بساذجة آراء ابن خلدون حول دولة العرب التي وصلت المرحلة الثالثة في عمر الدول، مرحلة الهرم والموت. لأنهم استقروا في المدن فقبلوا الذلة والهوان، بعد أن نسوا طور البداوة الأول⁽²⁾. فيقول ((إن العرب ما ضاعت ربحهم الا عندما استقروا في المدن التي فتحوها. لقد نخر في عودهم ترف الأقوام التي قهروها بأسهم))⁽³⁾. لان مصدر قوتهم الفعلي هو ((الصحراء)) ولن يستعيد العرب تلك القوة والسيطرة إلا بالعودة ((إلى الصحراء. العودة إلى خشونة الصحراء وسنتها الأخلاقية. العودة إلى فكرتين أوليتين: الشرف والشجاعة، العودة إلى الصراع القديم بين القبيلة والقبيلة لكي نبقي على صحتنا ويقظتنا))⁽⁴⁾.

شخصية توفيق الخلف هذه لا تحمل بذور نمائها، فتجعل المتلقي يتلمس ((لها واقعا عيانيا في حياتنا))⁽⁵⁾. لقد ظلت أقرب إلى ((فرية ذهنية أراد بها الكاتب أن يوثق موقفا معينا من الصحراء. إذ ليس ثمة من يضع الصحراء بديلا عن المدينة ومعادلا للتطور التكنولوجي العاصف))⁽⁶⁾. كما أن من المستحيل أن يكون في هذا البديل، دلائل الحل الصحيح، لبعث المدينة وخلصها. أما إذا كان قد قصد إلى طرح البديل، عما يراه في المدينة، فذلك الطرح ظل ساذجا وناقصا، يؤكد عدم إدراك جبرا لحقيقة الصراع الدائر في تلك المدينة. لأنه كان معنيا ((بتصوير حركة النفس الداخلية، في علاقة الفرد بالمدينة، من دون أن يضعه ضمن أية قوة من قواها المتصارعة، فهو بشكل ما لا منتم))⁽⁷⁾. فظل انتماؤه الحقيقي إلى مدينة القدس، مدينة الذاكرة/ الحلم كبديل.

وعلى الرغم من أنه يقول: ((أصبحت أرى كل شيء من خلال المنظور الفلسطيني))⁽⁸⁾. فإنه منظور ظل مثبتا بمرحلة الطفولة، والماضي فقط ولم يستطع أن يتسع ليشمل الحاضر أيضا، فأثر ذلك في منطلقات تناوله للقضية الفلسطينية، فكانت آراؤه بعيدة عن أرض الواقع، وحقيقة الصراع الدائر عليها. فلا تكفي أحلام وديع بالعودة وشراء قطعة أرض يزرعها بالأشجار والخضر والزواج من امرأة تلد عشرة أطفال⁽⁹⁾، في قلب موازين الصراع الناشب هناك. وتغدو بطولة وليد بطولة بايرونية خيالية، تفنقر إلى أصالة واقعية، إذ يسافر من بغداد للتسلل خلف خطوط العدو الصهيوني، ويقتل منه العشرات انتقاما لابنه مروان الذي يستشهد في عملية فدائية. ثم يعود إلى بغداد مرة أخرى، وقد شفى غليله من هذا العدو.

زمكانية مدينة القدس المرتبطة بالماضي، كانت في أدب جبرا هي الزمكانية التي تبحث عنها الذات غالبا لتتوحد بها من جديد، فهي لحظة البراءة المفقودة، والعودة إليها جزء من استعادة التحام الذات المشطورة⁽¹⁰⁾، من دون الالتفات إلى الآخرين. الذات هي المنطلق في صيادون في شارع ضيق نجد جميل يرفض المدينة/الواقع لأن مدينته/الذاكرة تبقى الأقوى في فرض زمنها عليه، لذا يغدو حاضر المدينة الجديدة التي انتقل إليها وهي بغداد قليل البهجة، قليل الإثارة، ((وما عدت استطيع أن أذكر ملامح أية مدينة في العالم

(1) م. ن: 206.

(2) ينظر: مقدمة ابن خلدون-تح/ علي عبد الواحد واقي-مصر-ط1-1958: ج2/486-487.

(3) صيادون في شارع ضيق: 98.

(4) م. ن: 98.

(5) دراسات نقدية في النظرية والتطبيق-محمد مبارك-العراق-1976: 226.

(6) م. ن: 226.

(7) الشعر الفلسطيني الحديث: 125.

(8) الفن والحلم والفعل: 167.

(9) ينظر: السفينة: 47 وينظر القاص والواقع: 230

(10) ينظر: السفينة: 104.

سوى مدينة واحدة مدينة وأحدة أذكرها، أذكرها طيلة الوقت، تركت جزءاً من حياتي مدفوناً تحت أنقاضها، تحت أشجارها المجرحة، وسقفها المهذمة، وقد أتيت إلى بغداد وعيناي ما زالتا تنتشبان بها-القدس⁽¹⁾. ووديع عساف هو الآخر لا يستطيع نسيان زمكانه الأليف الحي أبداً في ذاكرته⁽²⁾.

اختيار زمكانية مختلفة عن التي تخضع لها الذات في وجودها الموضوعي تشي برغبتها في البحث عن منافذ تسلكها تلك الذات لتعيد لحاضرها، بعض توازنه المفقود، لكنها تظل في حدود الهمم الذاتي، دون الارتقاء إلى مستوى القضية العمومي، ولذلك كانت عودة جبرا إلى ماضيه المرتبط بمدينة القدس، الذي تعاونت الذاكرة والخيال على إعادة تشكيل حضوره لغويًا، أحلامًا تعويضية، تخفف من قسوة الحاضر، وتقاطع الذات معه، فالذات عندما تفقد تواصلها مع ((الأنا الجماعية تستحضر الماضي، وبخاصة مرحلة الطفولة، لتكون تعويضا عن القيم المفقودة في الواقع المعاصر))⁽³⁾. لأن الذات في مرحلة الطفولة ما زالت جزءاً من واقعها يتكامل وجودها به:

وفي هذه الحال يتحول فعل الذاكرة إلى شرنقة يدخلها المرء ((فيحس أن جداراً قام بينه وبين العالم الصاخب، وإن كان جداراً واهياً من حرير))⁽⁴⁾، لكن من الضروري القول، إن هذه النزعة التي يمارسها الداخل هرباً من واقع المدينة، نجد ما يماثلها في أدبه الذي كتبه قبل مغادرته فلسطين. ففي روايته صراخ في ليل طويل كان أمين سمع كلما تفاقمت أزمته، واشتد وقع المدينة عليه، رفعته لجج الذاكرة، إلى أيام طفولته في القرية إذ لاموت هناك⁽⁵⁾، ولانفصال بين المرء والطبيعة⁽⁶⁾، ولا أماكن مظلمة كالقبور⁽⁷⁾. وهكذا سيدج في زمكان الماضي الأليف ملجأً يهرب إليه من زمكان الحاضر المعادي. والمكان ((الذي يجذب إليه الخيال لا يمكنه أن يبقى مكاناً لامبالياً ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، وخاصة أنه يمتلك جاذبية في أغلب الأحيان، وذلك لأنه يكثف الوجود في حدود تنسم بالحماية))⁽⁸⁾. ولهذا فإن هذا المكان الذي تختزنه ذاكرة جبرا، كان يتنامى في مخيلته ويتكامل عبر تركيزه بوصفه فردوساً مفقوداً، ((كنت أرى الناس جميلين، وأشعر بقسوة العالم عليهم، وهم يقاومون على مهل، ولا يرضخون. أمشي حافياً أتجول مع رفقتي في دنيا أشبه بدنيا أول الخليفة: دنيا أراها مليئة بالأصوات والأنغام، ففسير كقطيع من الغزلان الهائمة من أول رأس فطيس إلى ساحة المهد))⁽⁹⁾.

وعلى الرغم من أن النظم الاجتماعية والاقتصادية، التي كانت تحكم هذا العالم الذي يصفه بـ(دنيا أول الخليفة)، لا تختلف كثيراً عما هو موجود في زمكان الحاضر، فإن الخيال يجرّد الأشياء من أبعادها الواقعية، ولا سيما أنها تتواكب و هئات الطفولة، حيث لاتقاطع بين الذات وواقعها. فيغدو زمكان الماضي عالماً جميلاً متكاملًا ((بفي بحاجة أفراد و لو كفافاً، و يمنع عنهم مد اليد للآخرين))⁽¹⁰⁾. وفي المقابل سيعمل على تركيز زمكان الحاضر المرتبط بإدراك الذات لانفصالها عن المحيط الذي تحياه، بوصفه عالماً من

(1) صيادون في شارع ضيق: 15-16.

(2) ينظر السفينة: 23.

(3) بناء الزمن في الرواية المعاصرة-سمراد عبد الرحمن مبروك-مصر-1998: 159.

(4) الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث-سامر حسن فهسي-معهد البحوث والدراسات العربية-1970: 118.

(5) ينظر: صراخ في ليل طويل: 71.

(6) صراخ في ليل طويل: 39.

(7) م.ن: 40.

(8) جماليات المكان-باشلار: 37.

(9) البحث عن وليد مسعود: 183.

(10) م.ن: 182.

((الرعب، والقتل، والجوع، والكرهية))⁽¹⁾، متتبعا سقطاته، ومساوئ أفراده وإخفاقاتهم. ويظهر ذلك جليا في روايته صيادون في شارع ضيق بدءا بوصفه لعمارة المكان⁽²⁾، والأشياء الأخرى كالمناضد، والمقاهي، والفنادق، والوصف الخارجي للأشخاص⁽³⁾، وانتهاءً بفهمه لطبيعة العلائق التي تربط فئات المجتمع، والعوامل التي تعمل على تحريك ذلك المجتمع.

فقد نظر إليه بمنظار أحادي الجانب، لا يرى إلا ما هو أسود، مسقطا عليه السيئ، والرديء، حتى غدت الرواية، وكأنها ((كتبت بنظرة لاتقول إنها لاتفهم العراق ولاتحبه، وإنما تحتقره وتسيء إليه، نظرة سائح أجنبي زار العراق لمدة فبهرتة مظاهر الفاقة والتفسخ الخلقي الذي يقرب من العهر والقسوة الجاهلة، لأن مصادفات محضة قادتته ليرى في العراق هذه المظاهر دون غيرها، فركز عليها بالتصوير معتبرا إياها مظهر العراق الحقيقي))⁽⁴⁾.

المصادر والمراجع

- 1- اتجاهات الرواية العربية المعاصرة - السيد الورقي - دار المعرفة الجامعية - الاسكندرية - 1989.
- 2- اتجاهات الشعر العربي المعاصر - احسان عباس - الكويت - 1978.
- 3- الأدب وقضايا العصر (مجموعه مقالات نقدية) - تر / عادل العامل / دار الرشيد للنشر - العراق - 1981.
- 4- ادونيس اوتوموز (دراسة في الأساطير او الأديان الشرقية القديمة - جيمس فريزر - تر/ جبرا إبراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ط2 - 1979.
- 5- اشكال الزمان والمكان في الرواية - ميخائيل بختين - تر/ يوسف حلاق - دمشق - 1990.
- 6- الإنسان ورموزه كارل غوستاف يونغ واخرون تر/ سمير علي - دار الشؤون الثقافية العامة - العراق - 1984.
- 7- البحث عن وليد مسعود (رواية) جبرا إبراهيم جبرا - منشورات دار الاداب - بيروت - ط1 - 1978.
- 8- البحث عن وليد مسعود - شجاع مسلم العاني - مج / الاقلام - ع الاول - س 14- تشرين الاول - 1978.
- 9- بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - سيزا احمد قاسم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1984.
- 10- تاريخ الفلسفة الحديثة - يوسف كرم - دار القلم - بيروت - لبنان - د.ت.
- 11- ت.س. اليوت الشاعر الناقد (مقال في طبيعة الشعر) ف-أ-مانيسن - تر/ احسان عباس - المكتبة المصرية - صيدا - بيروت - 1965.
- 12- تطور الجدل بعد هيجل (الكتاب الثاني - جدل الطبيعة) - امام عبد الفتاح امام - دار التنوير - لبنان - ط1 - 1984.
- 13- التطور الخالق - هنري برجسون - تر/ محمود محمد قاسم - الجمهورية العربية المتحدة - وزارة الثقافة والارشاد - د.ت.

(1) م.ن: 13.

(2) ينظر : صيادون في شارع ضيق: 9، 12، 13.

(3) ينظر: م. ن: 29، 21.

(4) في الأدب القصصي ونقده: 143.

- 14-تموز في المدينة (مجموعة شعرية) - جبرا إبراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط2 - 1981.
- 15-جبرا إبراهيم جبرا... دراسه في فنه القصصي - علي الفزاع - دار المهدي - عمان - ط1 - 1985.
- 16-جبرا إبراهيم جبرا يبحث عن: - عبد الكريم غلاب - مجلة - آفاق عربية- 74 س 5- ادار- 1980.
- 17-جماليات المكان - غاستون باشلار تر / غالب هلسا - دار الجاحظ - بغداد - 1980.
- 18-جماليات المكان-مجموعة من الباحثين العرب - دار قرطبه - الدار البيضاء ط2 - 1988.
- 19-الحرية والطوفان (دراسات نقدية)-جبرا إبراهيم جبرا-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت - ط2 - 1979 -
- 20-الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث - ماهر حسن فهمي - جامعة الدول العربية - معهد البحوث والدراسات اللغوية - 1970.
- 21-حوار في الرواية الجديدة - ميشيل بيتور واخرون - تر/ نزار صبري-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد- ط1- 1988.
- 22-حول الاديب والواقع - عبد المحسن طه بدر - دار المعارف - القاهرة- ط2 - 1981.
- 23-حياة الادب الفلسطيني الحديث - عبد الرحمن ياغي - منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - د.ت.
- 24-دراسات نقدية في النظرية والتطبيق - محمد مبارك - وزارة الاعلام العراقية - 1976.
- 25-الرحلة الثامنة (دراسات نقدية)-جبرا إبراهيم جبرا- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت - ط2 - 1979 -
- 26-رحلة في السفينة - عبد الجبار عباس - مجلة الاقلام - ع 5 س 19 - مايس - 1984.
- 27-الرواية في الادب الفلسطيني (1950-1975) احمد عطية ابو مطر-دار الرشيد - العراق-1980.
- 28-الرواية في العراق (1965-1980) وتأثير الرواية الامريكية فيها- نجم عبد الله كاظم - دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد - 1987.
- 29-الرواية والمدينة - جورج هنري - تر/ محسن الموسوي-مجلة / الثقافة الاجنبية-ع3-1983.
- 30-الزمان الوجودي - عبد الرحمن بدوي - دار الثقافة - بيروت - ط3 1973.
- 31-الزمن في الادب - هانز ميرهوف - تر/ اسعد رزوق - القاهرة 1972.
- 32-الزمن والرواية-أ.أ. مندولا - تر/ احسان عباس - دار صادر - بيروت- ط1 - 1997.
- 32-السفينة (رواية) - جبرا إبراهيم جبرا - بيت سين للكتب - بغداد - العراق - 1989.
- 34-الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية - عز الدين اسماعيل-دار العوده - بيروت - ط3-1981.
- 35-الشعر الفلسطيني الحديث (1948-1970) - خالد علي مصطفى - رسالة ماجستير - كلية الاداب - جامعة بغداد - 1975.
- 36-الشعر والزمن - جلال الخياط - دار الحرية للطباعة - بغداد - 1975.
- 37-صراخ في ليل طويل (رواية) - جبرا إبراهيم جبرا - دار الاداب-بيروت - ط2-1979.
- 38-الصراع في الوجود - بولس سلامه - دار المعارف - مصر - د.ت.

- 39-الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا- إبراهيم جنداري جمعه - رسالة دكتوراه - كلية الآداب - جامعة الموصل - 1990.
- 40-الفن والحلم والفعل (دراسات نقدية)-جبرا إبراهيم جبرا- دار الشؤون الثقافية العامة بغداد - 1986.
- 41-في الأدب القصصي ونقده - عبد الإله احمد - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1993.
- 42-لحظة الابدية (دراسة الزمن في ادب القرن العشرين) سمير الحاج شاهين-المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - 1980.
- 43-المدنية في الشعر (دراسة في موقف الشاعر العراقي الحديث من المدينة) علي جعفر العلق - مجلة الاقلام - ع5 - مايس - 1983.
- 44-المستقبل في الماضي (الزمن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا - رزاق إبراهيم حسن - مجلة الاقلام - ع5س 19 مايس - 1984.
- 45-مقدمة ابن خلدون - عبد الرحمن محمد بن خلدون - تحقيق / علي عبد الواحد وافي - الجزء الثاني - لجنة البيان العربي - مصر ط1 - 1958.
- 46-النار والجوهر (دراسات في الشعر) جبرا إبراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط3-1982.
- 47-نحو رواية جديدة - الآن جرييه-تر/ مصطفى إبراهيم مصطفى - دار المعارف - مصر - د.ت.
- 48-النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة ادبية لكولريديج)- تر/ عبد الحكيم حسان - دار المعارف - مصر - 1971.
- 49-ينابيع الرؤيا دراسات نقدية-جبرا إبراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط1-1979.