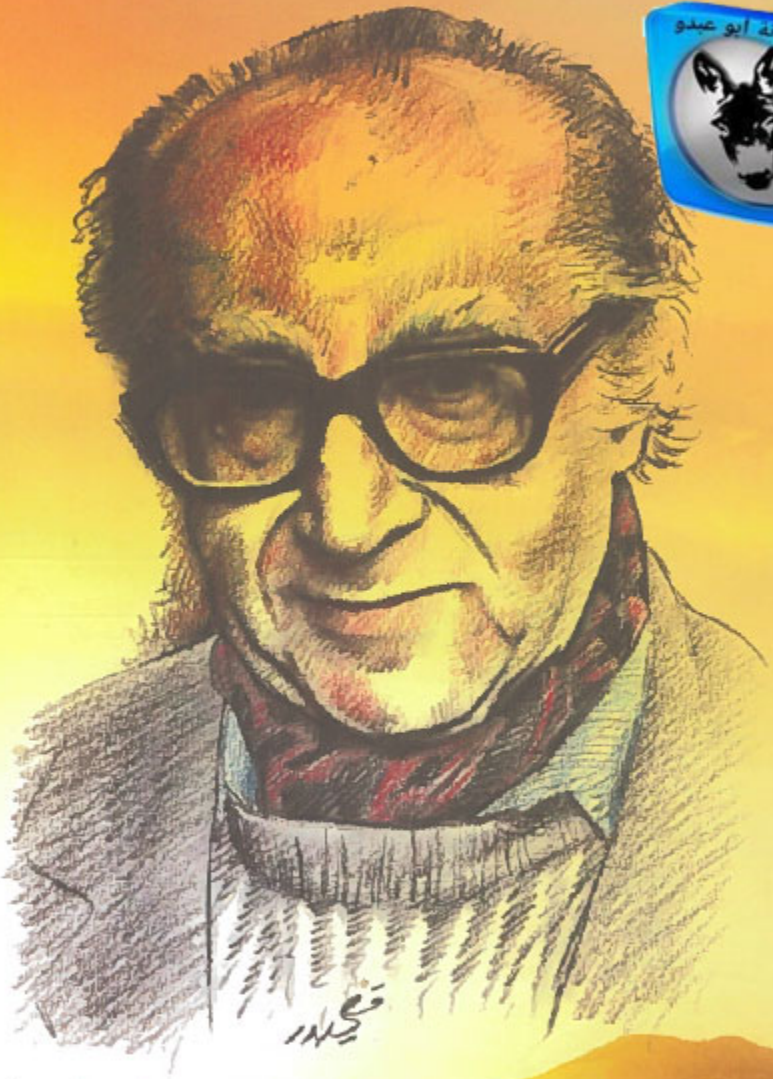
هدية العدد

جبرا إبراهيم جبرا



د.فيصل دراج

كتاب دبي الثقافية
١٣١
أغسطس ٢٠١٥

5075

كتاب

دبي الثقافية

يصدر عن مجلة دبي الثقافية
ويوزع مجاناً مع المجلة
الإصدار ١٣١

جبرا إبراهيم جبرا

د. فيصل دراج

■ الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠١٥
■ حقوق الطبع محفوظة لدار الصدى

كتاب دبي الثقافية

المدير العام رئيس التحرير
سيف محمد المري

مدير التحرير
نواف يونس

متابعة
يحيى البطاط
محمد غبريس

المدير الفني
أيمن رمسيس

الإخراج والتنفيذ
محمد سمير

مدير العلاقات العامة
محمد بن مسعود

مجلة دبي الثقافية تصدر عن

دار الصدى للصحافة والنشر

عناوين المجلة
www.alsada.ae

■ التحرير والادارة دبي:
الإمارات العربية المتحدة دبي
منطقة الصفا شارع الشيخ زايد
هاتف: ٣٤٢٢٣٢٤/٩٧١٤+
فاكس: ٣٤٢٢٦٦٦ / ٣٤٢٢٩٢٩/٩٧١٤+
أبوظبي هاتف: ٦٢٦٨٨٩٢/٩٧١٢+
فاكس: ٦٢٦٨٨٨٣/٩٧١٢+

■ الإعلانات والتسويق:
دبي شارع الشيخ زايد
برج المدينة (٢) شقة ٤٠٢ ص.ب: ٢٩٠٦٦
هاتف: ٣٣١٤٣١٤/٩٧١٤+
فاكس: ٣٣٢٢٢٩٢/٩٧١٤+

■ التوزيع والاشتراكات:
هاتف: ٣٤٩٠١٠٠ /٩٧١٤+
فاكس: ٣٤٩٠٦٠٠/٩٧١٤+

هذا الإصدار

بقلم: سيف المري

قراءنا الأعزاء، يسعدنا ويشرفنا في مجلة «دبي الثقافية» أن نتواصل معكم من خلال هذا الإصدار «جبرا إبراهيم جبرا» للكاتب والناقد د. فيصل دراج، محاولين التواصل مع جميع قراء مجلتنا على رغم الصعوبات التي يمر بها عالمنا العربي وهو يعيش هذه المرحلة الجديدة من تاريخه.

وها نحن ذا في «دبي الثقافية» نقدم لكم هذا الإصدار واضعين نصب أعيننا ما نذرنا أنفسنا له، وهو نشر الثقافة العربية وتقديمها للقراء الأعزاء من خلال كتاب «دبي الثقافية» الشهري، مع حرصنا على التنويع في شتى مشاربنا الثقافية، تعميماً للنفع، وحرصاً على محاربة الرتابة المفضية إلى الملل، ولن نألوَ جهداً في إضافة المزيد، وكل ما نتمناه من قرائنا الأعزاء هو التواصل معنا، وإتحافنا بآرائهم

وملاحظاتهم حول هذه الإصدارات التي نقصد بها خدمة الثقافة العربية، والتعريف برموزها، راجين إيجاد العذر لنا عند وجود أي تقصير.

والله من وراء القصد

الإهداء

إلى الصديق الراحل عبد الرحمن منيف

الذي أضاء لي في مرات متعددة المعنى الحقيقي لإبداع

جبرا إبراهيم جبرا

بمثابة تقديم

تقترب رحلتي الكتابية مع جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠-١٩٩٤) من نصف قرن من الزمن تقريباً. ففي مطلع النصف الثاني من سبعينيات القرن الماضي، كتبت عنه دراسة في مجلة «شؤون فلسطينية»، وعدت إليه بعد عقدين من الزمن في مجلة الكرمل، التي كان يصدرها محمود درويش، وأسهمت مع أصدقاء آخرين في كتاب تكريمي عنوانه: جبرا إبراهيم جبرا: القلق وتمجيد الحياة. وكان هناك دراسة عنه في كتابي: ذاكرة المغلوبين.

انطوت قراءتي للأديب الفلسطيني الراحل على مراحل ثلاث: قراءة أولى مبتسرة متعسفة، اختصرته إلى روائي شكلاني، يخلق بطلاً فلسطينياً وهميّاً لا علاقة له بالواقع، يطرد الوقائع الملموسة برغبات مجردة. وقراءة تالية، بعد أن حاورت جبرا وتعرّفت عليه، لامست فيها الوجوه الجمالية في رواياته، دون أن أقبل بصورة «البطل الفلسطيني الاستثنائي» التي يتعايش فيها الحلم والواقع، ويلتبس البطل فيها بمدينته المقدسة: القدس. وقراءة ثالثة عاينت جبرا في وجوهه الإبداعية جميعاً: القصة القصيرة، الشعر، الترجمة، الرواية، السيرة الذاتية،

ودراساته عن الفن، ومساهماته النقدية اللامعة، التي قرأ بها أعمالاً وفلسفات أدبية غريبة، وحواراته الطويلة.

وعلى الرغم من تعددية إسهاماته الأدبية، كما ترجماته المتميزة الممتدة من شكسبير إلى وليم فوكنر، يظل الإنسان في جبرا أوسع من كتاباته، ويبقى «الفلسطينيّ» فيه أكثر رحابة من «رؤاه» الفكرية. فقد ساوى (في رواياته) بين فلسطين والقدس واختصر في القدس خير العالم وجماله. ولهذا كان في رواياته شاعراً، قبل أن يكون روائياً، وشاعراً رومانسياً بخاصة. وكان، في الحالين، مثقفاً تنويرياً بامتياز، نظر إلى إنسان تحرر من قيوده، وإلى مدينة فاضلة يسكنها إنسان حر، يعرف الفرق بين الحاضر الضيق والمستقبل الذهبي، الذي سيأتي.

هذا كتاب عن جبرا، قبل أن يكون عن رواياته، وعن جبرا الفلسطيني ، قبل أن يكون عن الشاعر الرومانسي، الذي زامله من الشباب الأول إلى يوم الرحيل الأخير.

فيصل درّاج

دمشق ـ عمّان ٢٠١٥

جبرا في مراياه المتعددة

في كتابات جبرا الروائية ما يشير إلى أديب متعدد في مراجعه الثقافية، احتضنت الشعر والفلسفة والرؤى الدينية. ففي روايته الأولى: «صراخ في ليل طويل» أدرج الأسطورة وعالم الإشارات والرموز، مستفيداً من كتاب جيمس فريزر «الغصن الذهبي» وكتاب «ما قبل الفلسفة» لهنري فرانكفورت اللذين ترجمهما لاحقاً. حاول المزاوجة بين العقل، الذي يفسّر شروط الإبداع الفني، وقوة الخيال، التي تردّ إلى الروح والبصيرة، قبل أن تستشير الواقع المعيش.

أعلن في روايته اللاحقة «صيادون في شارع ضيّق، عن انتسابه الصريح إلى الرومانسية، والإنجليزية منها بشكل خاص مشيراً، بإعجاب غير منقوص إلى شلي واللورد بايرون، إذ الأول حر ونصير للحرية المثمرة، وإذ الثاني فردي وموغل في فرديته. اعتنق الفردية الحرة، وأوكل إلى المبدع الحر، الذي تسبق بصيرته غيره من الناس، وظيفة تغيير العقول والأرواح، التي تقيم بين المبدع والنبوّة علاقة واضحة. ولعل العلاقة بين الفن والدين هي التي دعته إلى وضع مقالة عن الشاعر ـ الفنان وليم بليك، الذي كان يرسم أشعاره ويصوغ

الرسم شعراً، والذي آمن بأن للأديان الإنسانية جميعها جوهراً واحداً، قوامه المحبة.

أنجز جبرا في «صيادون في شارع ضيّق» عملاً روائياً محمّلاً بمنظور رومانسي وأخبر عن مراجعه الثقافية، التي انطوت على معرفة بالرسم والموسيقا مدهشة. عاد في روايته اللاحقة: «السفينة» وبرهن على سعة منظوره الثقافي، فساءل ديستويفسكي وقرأ بدلالة الخير والشر في روايته «الشياطين» ومرّ على أفكار توما الأكويني، رجل الدين الذي قارب قضايا فلسفية، وسورين كيركيجارد الفيلسوف الذي قرأ معنى المأساة. لم يكن الروائي الفلسطيني مشغولاً بأسئلة الفلسفة من حيث هي، بقدر ما كان مهجوساً بالتصور الفلسفي لقضايا الروح والبصيرة، ذلك أنه آمن بأن روايته قادرة على «الرؤيا»، ترى الحاضر والمستقبل، وبأن ما تراه حقيقة لا يخالطها الخطأ.

كان جبرا يهجس بمعرفة يحتاجها، تبدأ بلغته الواسعة الواثقة بما ترى وتقول، وتبدأ بالقدس قبل أي شيء آخر، تلك المدينة المقدسة العتيقة، التي عاش فيها شبابه إلى يوم النكبة ـ ١٩٤٨ ـ وأعتقد بعد الخروج، أنها تتجسد فيه، تلازم قلبه وتحميه وتسدّد خطاه وتعصمه عن الخطأ. لذا كانت

القدس حاضرة في جميع روايات جبرا، بل في جميع ما كتب، بشكل مباشر أو غير مباشر. لذا تقرأ القدس في أعماله مكاناً فلسطينياً عاش فيه طوراً من حياته، وتقرأ كإشارة تتضمن المقدس والعناية الإلهية وتعاليم السيد المسيح وأضواء الإسلام، وذلك «الجوهر الدافئ، الذي أشار إليه وليم بليك، حين ألغى الفروق بين الأديان السماوية.

وبقدر ما كان جبرا يفاجئ القارئ بإيمانية راسخة، إلى تخوم التصوف، يخبره بأن القدس عائدة إلى أهلها في النهاية، فقد كان حداثياً في منظوره للقومية والمجتمع والثقافة العالمية، وحداثياً أكثر في رصده للقيم الإبداعية، التي تستوعب شكسبير، الذي ترجم عنه كتاباً، وتصل إلى صموئيل بيكيت وألبير كامو. لذا ترجم بعض أعمال شكسبير وأناره في أكثر من دراسة وتوقف، مترجماً، أمام الشاعر الأمريكي «ديلان توماس، الذي مات في التاسعة والثلاثين وكان له، كما يقول جبرا، «وجه يمتزج فيه الملاك والشيطان امتزاجاً فذاً» .

ساوى هذا المثقف الفلسطيني النوعي بين الثقافة والحقيقة، وأدرك أن الإعلان عن الحقيقة له دروب متعددة، تحتمل القصة القصيرة، حال مجموعته «عرق وقصص أخرى»، التي نشرها

في بيروت عام ١٩٥٦، وتحتاج الشعر، كما هو واضح في ديوانيه «تموز في المدينة» ـ ١٩٥٩، و «لوعة الشمس» ـ ١٩٧٩، وتستدعي الفن التشكيلي «جواد سليم ونصب الحرية». وهناك الدراسة النقدية التي قادته إلى دراسة أكثر شمولاً عن الفن العراقي، وانفتحت دراسات ثقافية متعددة عن الفن والحرية والرومانسية والوجودية ومسار الرواية العربية والاتجاهات النقدية العربية في التقويم الروائي، التي تنوس بين رهافة عالية، ترى المبدع لا «وظيفته الاجتماعية»، ومنظور متكلّس يقرأ المبدع قبل أن يقرأه، ذلك أن يختصره في موقف سياسي ـ فكري ، لا يعبأ بالمعايير الفنية.

ومع أن في إيمانية جبرا الراسخة ما يستدعي أحادية الصوت، إذ «الصوت المقدسي» مهيمن مسيطر، ويصوغ الأصوات الأخرى «الأقل مرتبة»، فقد سعى، باجتهاد كبير، إلى الأخذ بصيغة تعددية الأصوات، كما هو الحال في روايته «السفينة»، التي تأثر فيها برواية الأمريكي وليم فوكنر «الصخب والعنف»، وحاول تعددية التقنية الفنية في «البحث عن وليد مسعود»، التي بقي فيها «ابن القدس» مهيمناً إلى حدود «النبوّة»، تتكشّف أسراره في أشكال من الكتابة متنوعة، يتداخل فيها النثر والشعر واللغة العامية والوعي واللاوعي وحزمة من الإشارات والرموز، ذلك أن أحوال «ابن القدس»

عصيّة على الوضوح الكامل، تظهر منه وجوه وتحتجب وجوه أخرى.

وعلى الرغم من أن عالم جبرا، متعدد الوجوه، يقرأ في مراجعه الثقافية، فإن تلك المراجع تستمد دلالتها من مفهوم أساسي هو: التجربة المعيشة، التي تحكي فقدان الوطن وتجربة اللاجئ. تسرّب هذان البعدان عميقاً في شخصية جبرا وإنتاجه الفكري، وقسما الزمن إلى قسمين متلازمين: القدس وما قبل اللجوء، إذ جبرا في مدينته الأثيرة يعلّم ويرسم وينشئ النوادي الفنية، وحصار القدس وما بعد اللجوء. والقسم الأول يحرّض الذاكرة ويرسل بها بعيداً إلى أيام الطفولة والصبا، التي تحتل فيها مدينة «بيت لحم» موقعاً واسعاً، رسمه جبرا بحنين دافئ في «البئر الأولى»، أما القسم الثاني فينتشر في «رواية الأمل»، التي تحلم بفلسطيني نظيف كريم الخلق يعشق المعرفة، يليق بالمهمة الموكلة إليه، التي تعني استعادة ما فقده والعودة من جديد إلى الوطن.

دار جبرا طويلاً في زمنين، بدا ما خارجهما عارضاً، زمن أول يحفظ القدس في الذاكرة، بمدارسها وكنائسها ومساجدها وشوارعها العتيقة، مضيئة كانت أم تكسوها الظلمة، وزمن ثان تبشيري، تبدو فيه القدس راجعة إلى أهلها، ونرى فيه فلسطينياً مجتهداً، يرسم وينحت ويلقي المحاضرات ويتقن

العربية ولغة شكسبير وينظر طويلاً إلى السماء، موحداً بين المعرفة والإيمان.

ولعل التوزّع على زمنين، لا يمكن الفصل بينهما،هو الذي جعل الفلسطيني مهيمناً في رواية جبرا، ودفع بالروائي إلى معالجة «فلسطينيّة الكامل» بصيغ مختلفة، كأن يبدو صابراً متفوقاً في «صيادون في شارع ضيق»، ورجل أعمال مطمئن واسع البصيرة في «السفينة»، ومتعدد الوجوه إلى حدود الإعجاز في «البحث عن وليد مسعود»، وعاشقاً رومانسياً في «سراب عفان»،... وبهذا المعنى كتب جبرا رواية واحدة عنوانها: «الفلسطيني المقدسي الجدير بالمدينة المقدسة التي لا تفارقه». فلسطيني حالم ينتمي إلى مدينة أقرب إلى الحلم، بدايتها جمال لا يحاكى، ونهايتها ضوء يفيض على العالم كله.

عاش جبرا في بغداد وبقي مقدسياً، وصلها عام ١٩٤٨ مع أحزان فلسطينية، ورحل عنها عام ١٩٩٤ وظل مقدسياً كما كان. وإذا كانت القدس جميلة في ذاتها، فمن المحقق أن المنفى أضاف إليها جمالاً آخر. يقال: إن الأشياء تبدو أكثر وضوحاً حين تغيب عن ساحة الرؤية، ويقال أيضاً: إن الأشياء العزيزة، إذا ابتعدت عن ساحة الرؤية، التبست بجمال لا نظير له. لذا قال جبرا في أكثر من مكان: القدس أجمل مدينة في الدنيا.

جبرا ومراجعه الجمالية

١.مدينة القدس:

القدس في روايته الأولى: «صراخ في ليل طويل»، التي كتبها عام ١٩٤٦، قبل النكبة بعامين، لا وجود لها ولا ذكر للزمان والمكان. بعد الرحيل أدرك الروائي أن حقيقة المكان تأتي بعد غيابه، فبعد الإقامة الطبيعية، إذ لكل إنسان مدينة ووطن، تأتي إقامة مؤقتة، لا تأتلف مع «الإنسان العادي» ورغباته.

تحضر أطياف القدس واسعة في «صيادون في شارع ضيق»، الرواية الأولى التي كتبها في بغداد بعد الرحيل، قارن اللاجئ بين مدينته ومدينة الآخرين وشعر بحنين لا يمكن التعبير عنه. لذا تأتي صورة المدينة مشبعة بالمجاز، فهي «الذهب والفضة والزمرد والعسجد: وهي «لؤلؤة سقطت من يد الله فوق أرض فلسطين»، وهي فريدة في تربتها الحمراء، وفريدة في تصورها الإيماني، فقد اعتقد المسلمون «أن الملائكة بنت المدينة بأمر الله وأعطتها اسمها». حمل الاسم «بعداً سماوياً»، أصبح في القرن الخامس للهجرة «القدس الشريف»، حيث في الاسم ما يقول بالقداسة والطهر والتبجيل

وجمال المنظر، ذلك أن اللغوي ياقوت الحموي قال: «القدس في اللغة تعني المنتزه».

القدس من إشاراتها الغامضة، من «سرّها»، كلمة جبرا المفضلة، من معالمها العمرانية وأطيافها التاريخية التي احتضنت، وتحتضن المسجد الأقصى، الذي بدأ بناءه عمر بن الخطاب، وهي مدينة الإسراء والمعراج ونسق من المعلّمين الأنيقين، تحدّث عنهم في سيرته الذاتية «الأجمل»: «البئر الأولى»، حيث لـ «المعلّم» كبرياؤه وإخلاصه، وهندامه المتسق، وله لغته الإنجليزية المتقنة، ذلك أن المتعلمين الفلسطينيين كانوا يتعلمون، في ذاك الزمان، في جامعات بريطانية. جاء في «البئر الأولى»: «كنا نرى في كل ليلة، في الناحية الشمالية، وهجاً ينتشر على امتداد من الأفق وراء الجبل. ولما سألت أخي يوسف عن ذلك الضياء الغريب، قال دون تردد: إنه ضياء مدينة القدس، ويريد الله لها أن تتوهج في وسط الظلام الذي يملأ الدنيا». القدس من وهج وضياء، حديقة نور في دنيا مظلمة، وامتداد للقصد الإلهي، الذي يواجه الظلام بالنور.

في «البئر الأولى» جاءت المدينة من عالم الأنوار، وفي الرواية الأولى في المنفى «صيادون في شارع ضيّق» صدرت عن المعادن الكريمة، وفي الرواية الثالثة جاءت ومعها صفة:

الصخر، إذ المدينة من صخر وفيها قبة الصخرة وإرادة أهلها صخرية القوام، و «لبناتها وجوه كالورود بعد رشات المطر..». أما المدينة السر، الملفعة بأسرار تمتد في أبنائها، فتتجلى، بشوق عميم، في «البحث عن وليد مسعود»، حيث التلال المحيطة بها معمورة بأصوات الأنبياء، وحيث أسواقها ورود أو تلتبس بالورود.

تستدعي علاقة جبرا بالقدس صفة: الاستحواذ الروحي ـ الذهني، إذ الروح مشدودة إلى ما لا يمكن التحرر منه، وإذ الذهن مشغول بما لا يستطيع تفسيره. يجمع الاستحواذ بين الغبطة والعذاب: الغبطة من انتساب الإنسان إلى مدينة تحميه، وعذاب فقدها، الذي يقرّره الزمن ولا يمليه الإنسان.

ينوس المستحوذ عليه بين الخلاص الديني والتطلع إلى امتلاك أسباب الخلاص، فما يدور في الروح لا يلبيه الجسد دائماً.

يأتي الاستحواذ من الدوائر «غير الطبيعية»، من دوائر الأسرار التي يهمين عليها الإلهي، ولا يعي معناها إلا القلب، وبشيء من النقص والغموض. لذا تكلم جبرا عن «السر» وضرورة الرموز، وأخذ بصيغة المجاز، محاولاً التعبير عن تجربة روحية تقصر المسافة بين الله والبطل الفلسطيني. كان

في تصور جبرا، المؤمن بالضمان الإلهي، ما يشير إلى حلم «الإنسان الكامل»، الذي يضمن له كماله الانتصار، كما لو كان هذا المخلوق المضيء «قدساً» أخرى.

الله والقدس والإنسان المقدسي، هذه هي المقولات التي هيمنت على نص جبرا الروائي. فقد خلق الله الإنسان في أحسن تقويم، وأمر ملائكته، كما جاء في الموروث الإسلامي، ببناء «بيت المقدس، الأرض المباركة، التي يخرج من صخرتها كل ماء عذب...». وبهذا المعنى، فإن القدس تجسد الجمال والإرادة الإلهيين، بقدر ما يمثّل الإنسان المقدسي مدينته، يحمل جمالها ويستظل بوجودها، ويعيش معها زمناً مباركاً مفتوحاً، باستثناء أزمنة مريضة، يعالجها الزمن المقدس بعد حين.

استأنس جبرا، وهو يكتب «البحث عن وليد مسعود»، بصفات القدس جميعها، وتوقف في منتصف الطريق، لأن «الجمال المطلق»، لا يمكن التعبير عنه بلغة إنسانية.

٢. بين المقدسي والأنا الرومانسية

في قصيدته «أحمد العربي» قال محمود درويش: «وأنا البلاد وقد أتت وتقمصتني، وأنا الرحيل المستمر إلى البلاد، وجدت نفسي قرب نفسي..». لا يفارق الشاعر وطنه، ولا يفارقه

وطنه، بسبب قوة روحية غامضة توحّد بين الطرفين. اتكأ الشاعر، في طور من أطواره، على التصوّرالرومانسي، الذي يلغي التناقضات، ويخلق عالماً سعيداً قوامه التكامل والجمال.

ما قام به درويش، أخذ به جبرا في رواياته، مع فرق بينهما، فقد اطمأن درويش الشاب إلى وحدة غنائية بين الشاعر وأرض وغادرها لاحقاً، على خلاف جبرا الذي حافظ عليها إلى أن رحل، مؤمناً بأنه يرى ما لا يراه الآخرون. ولم يكن هذا اللامرئي إلا ترجمة لمقولات رومانسية متعددة العناصر قوامها: الرؤيا، الانبعاث، الحلم، المستقبل، وتلك الأنا الواسعة التي تحذف المسافة بين الحلم والواقع، إذ الواقع شكل من الأحلام، وإذ الحلم واقع قبل تحققه. جاءت هذه المقولات عن إيمان وطيد «ببطولة الفن»، التي هي بطولة الفنان في التحديد الأخير، الذي يؤمن بأن الحياة تتمثل إلى «رؤاه». ولهذا مايز الرومانسيون بين زمن الروح والزمن التاريخي، الذي يرتهن إلى الوقائع المادية وحدها ولا يرى ما هو وراءها، أو مايزوا، بشكل أدق، بين شجرة الحياة، التي هي شجرة الفن وشجرة الموت، القريبة من عالم الأشياء والعلم والتقنية.

إذا كان الفن يساوي الحياة، تكون ظواهر الحياة أعمالاً فنية، ويكون الفنان راعياً للحياة ومسؤولاً عنها. ولذلك تقرأ الحياة في عناصرها الفنية، المحمولة على الرمز، الموزع

على جميع وجوه الحياة، التي تحتقب الفن والفنان والطبيعة واللغة،.... بيد أن هذه القراءة لا تتحقق، ولا يمكن لها أن تتحقق، إلا بالاعتماد على عنصر أساسي هو: الخيال، من حيث هو قوة خلاقة، تختلف عن قوة الذاكرة، وتقطع مع أشكال التربية التقليدية التي تطمئن إلى المحاكاة والقائم والمسيطر، ولا تعرف التجدّد والتجديد.

يتمتع الرمز، في المنظور الرومانسي، كما عبّر عنه الشاعر الإنجليزي كولريدج بخاصة، ببعدين: امتلاك الحقيقة، من حيث هي، دون سعي إلى منفعة، والإعلان عن الحقيقة واضحة، دون مواربة، ذلك أن روح الشعر من روح الحقيقة، وأن في الأحاسيس الشعرية ما يقرب بين الإلهي والإنساني، اللذين لهما رموز خاصة، ترى العيني المباشر وتمتد بعيداً ملامسة المطلق. تتراءى في هذا المنظور أشياء من «الإدراك الصوفي»، الذي تواكبه معرفة غامضة، تبدأ بالقلب وتنتهي به.

تصرّف جبرا بالتصورات الرومانسية، معتصماً بإيمان ديني عميق، وبمحبة للقدس لا تزول. كان يصالح، وهو الغريب المغترب، بين التأمل الشعري للعالم، الذي يرى الحقيقة ويجسّدها، والفعل المادي الذي يأمر به منفى مرهق الأسئلة. لم يكن يصوغ الواقع المعيش، بقدر ما كان في رواياته يكتب

عن «واقع واجب الوجود». ولهذا اختصر المجتمع العراقي، في روايته «صيادون في شارع ضيّق»، في أنثى أسيرة يحرّرها «بطل فلسطيني» منتصر بإرادته، يحمل روح مدينته المقدسة ويواجه بها الأزمنة والأمكنة المختلفة. وإذا كانت فلسطين، وهي أرض الأنبياء، متفردة جميلة، فاضلة ونقية، فإن صفاتها، أو روحها تنتقل، لزوماً،إلى «الفلسطيني» الذي يكون، بداهة، جميلاً وفاضلاً وله رسالة لا تغاير رسائل الأنبياء، ينشر الثقافة والمعرفة والقيم، ويختزن طاقته لاستعادة وطنه المفقود.

استلهم جبرا، اعتماداً على الديني والرومانسي معاً، مبدأ «سلسلة الوجود الجميل»، التي تقيم تشابهاً بين مواضيع متنوعة لها جوهر واحد. لا غرابة أن تبدو القدس، المدينة المقدسة، جميلة الدروب والأحجار والنساء والأساتذة والتلاميذ، جوهرها من جمال وحقيقة، يردّ إلى الله، الذي أراد «أن تنشر القدس ضياءها على العالم». أعطى جبرا «وليد مسعود»، بطل روايته الشهيرة، الفضائل كلها، ونسبة إلى والده، ونسب الولد والأب: إلى «طبيعة القدس»، التي هي : الجمال - الأصل الذي لا يتغيّر، فإن تغيّر قليلاً ما لبث أن عاد كما كان. فالأصل، تعريفاً، يحتجب ويعود منتصراً، تشهد السماء على

ميلاده وتشرف عليه، وتجعل جماله مستقلاً عن الزمن وعن عبث البشر، الذين لا يدركون وحدة الجميل والمقدس.

يتضمن التصور السابق مفهومين أساسيين هما : السر والحلم الصادق، إذ السر، في علاقته بالمقدس، حقيقة فاعلة، ترى في آثارها، حال الإيمان الذي تلمس آثاره ولا يمكن لمسه، ذلك أن ما هو «متعالٍ» يختلف عن المواضيع المادية المباشرة. وكذلك هو حال الحلم الصادق، الذي يضمن صدقه إيمان حامله وتفوقه، يقصد الحقيقة ولا يجري وراء المنفعة. وعلى هذا فإن الأدب، من وجهة نظر جبرا، لا يغيّر الواقع، فما يغيّره هو تصورات الإنسان المؤمن عنه، تلك التصورات الرومانسية التي يباطنها تصور ديني، يبدأ من السماء ثم ينظر إلى الأرض.

تحتل الأنا الواسعة، أو الفردية المتميزة، مكاناً واضحاً في التصور الرومانسي للعالم قائلة، أبداً، بالخلق والإبداع، مشدودة إلى حرية داخلية تزهد بالمراجع الخارجية. كما لو كان الرومانسي النموذجي يصنع ذاته بذاته، كما شاءه الضياء الإلهي أن يكون، مندفعاً إلى المستقبل، الذي لا يراه غيره، ومختلفاً عن «الجمهور»، الذي يسير وراء المبدع ولا يبلغه. وهذا ما يجعل «المبدع الرومانسي» ينصت إلى حقيقته الداخلية، ولا يرتهن إلى ما يقول به غيره.

يختلف تصور الفرد المبدع عن تصورات «الجماعة»، التي تحتكم إلى وجهات نظر كثيرة، وتطمئن إلى مبدأ المحاكاة وحديث المصلحة والمنفعة، الذي يجعلها مرتبطة بالحاضر والآن، وبعيدة عن «المستقبل الجميل»، الذي تراه أرواح أخرى. شرح جبرا، روائياً، إن صح القول، أفكاره، بشكل نموذجي، في روايتين على الأقل: أولهما «صيادون في شارع ضيق»، حيث المفرد المتميز يهزم الجماعة، وثانيهما «البحث عن وليد مسعود»، حيث البطل يذهب إلى المستقبل الآتي، مبتعداً عن حاضر تحاصره «آثام الجماعة». ليس بطلا هاتين الروايتين المشدودتين إلى بيت المقدس، إلا محصلة للخيال الرومانسي، الذي يجتمع فيه الخير والجمال والحقيقة. يقول الشاعر الرومانسي الإنجليزي جون كيتس: «كل شيء يعلن الخيال بأنه جميل فهو حقيقة، وجد من قبل أم لم يوجد... وأشبه شيء بالخيال حلم آدم إذا أفاق فوجد حلمه حقيقة واقعة». لا غرابة أن يتمتع «وليد مسعود» بالصفات التالية: «أصالته في دخيلة ذهنه، في خلايا دماغه، كأنه وهج حديد مصهور في بوتقة ذكاء ونفاذ وبصيرة واتزان، رجل عبر الماء ولم يغرق، عبر النار ولم يحترق...».

آمن جبرا بقوة الثقافة والخيال، وفصلهما عن الواقع فصلاً كاملاً، معتبراً أن في إمكانياتهما ما يفوق إمكانيات

الواقع المعيش، وما يعيد خلقه وتشكيله. لم يكن هذا الإيمان منفصلاً عن أسطورة «الإنسان الأعلى». الذي تحتاجه فلسطين لتتحرر من الاحتلال الصهيوني. كان جبرا في ما كتب يعيّن المثقف بطلاً، داخل الكتابة وخارجها. وهذا الانتماء الصوفي إلى فلسطين، هو الذي أملى على الروائي أن يصوغ فلسطينياً ضمان انتصاره في داخله، في صفاته وروحه، ولا يحتاج إلى ظهير خارجي. بالغ جبرا في «بناء الضمان»، وصنع فلسطينياً أقرب إلى المعجزة، حتى بدا أن الانتصار يأتي إلى الفلسطيني، قبل أن يذهب إلى المعركة.

٣. المثقف وقوة الثقافة

تعامل جبرا في رواياته جميعاً، من روايته الأولى «صراخ في ليل طويل» إلى روايته «يوميات سراب عفان» مروراً بالأحاديث التي أدارها في سيرته الذاتية: «شارع الأميرات»، مع المثقفين، كما لو كان لا يستطيع الحديث عن غيرهم، ووضع فوقهم جميعاً «مثقفاً فلسطينياً»، يعبّر عن مقولات الثقافة كما يجب أن تكون.

لا يعنى مثقف جبرا بالسياسة، ولا يمر عليها إلا صدفة، ولا تقلقه كثيراً القضايا الاجتماعية، ذلك أن الثقافة لديه تتعيّن بالرسم والموسيقا والشعر وإشارات إلى الفلسفة وعلم

الجمال. والثقافة، في هذه الحدود حيّز أرستقراطي، أو شأن من شؤون «أرستقراطية ما»، لا تأتلف مع الحياة العامة، ولا تنجذب إلى المعيش ومشاكل الحياة، ولا تقترب من السياسة، والمحصلة: إن الثقافة من مجال الروح، وإن السياسة مرتع الحياة اليومية.

وبقدر ما أن الثقافة مرتبة، لها أدواتها ومجالاتها ولغاتها، فإن المثقف الحقيقي مرتبة بدوره، يرتاح إلى «داخله وهواجسه ورموزه»، ويرى في ما خارجه عبئاً ثقيلاً، وله تلك المسافة الشهيرة التي تفصل بين الذين يعرفون وهؤلاء الذين لا يعرفون. بيد أن في تصور جبرا، الذي لا يفارقه «السر»، ما يعيد صوغ الجملة الأخيرة فتصبح: الثقافة حيّز خاص يفصل بين الذين «يرون» والذين «لا يرون»، ويدفع المثقف إلى اغتراب شديد، ويقيم علاقة ما بين المثقفين الحقيقيين والأنبياء.

في روايته الأولى «صراخ في ليل طويل» استقدم الروائي مثقفاً ريفي الأصول، يمجّد القرية ويحتفي بأبيه المؤمن، وتركه يسير في مدينة مشوّهة ويلتقي بأصناف متعددة من البشر، حيث يعيش اغترابه وتميّزه معاً ويعود، في النهاية، إلى ذاته المفردة. وإذا كان اغتراب الفنان، في التصور الرومانسي، له شكل البداهة، فإن ما يثير الانتباه قائم في مكان آخر،

يقول: لا ترتبط الثقافة بالمدينة، ولا بالشروط الاجتماعية ـ الاقتصادية، ولا بالتحصيل الثقافي والدرجات الأكاديمية، فبطل الرواية، المشار إليه، فقير الحال يعمل صحفياً، يكره الفئات الموسرة والمتعلمة ويأتلف مع الفقراء والمعوزين، وبه رغبة لا تقاوم بعشق كبير.

إذا تركنا بعض الإشارات التي تختصر في مبدأ: «إن الإيمان محبة»، وصل القارئ إلى مقولة: الانبثاق، التي تعني أن المبدع الحقيقي ينبثق من ذاته، حاله من حال النبي، لا يحتاج إلى مدينة يتردد على مكتباتها ومسارحها، ولا إلى عائلة تشكّل الثقافة جزءاً من حياتها. وماهذا الانبثاق، الذي «يصيب» فرداً ولا يعرفه فرد آخر، إلا الصورة النموذجية لما يمكن أن يدعى بـ «الفردية المطلقة»، التي تكفي ذاتها بذاتها، ولا تنظر إلى خارج، فإن تعاملت مع هذا الخارج وقع عليها ما لا يسر. ولهذا فإن «المثقف الريفي» يعيش من عمله ويحتقر المدينة ويمجّد والده المؤمن، ويتأمل الطبيعة والمطر والشجر، ولا يقع صريع المرض والحيرة إلا حين يعشق «فتاة مدينية»، جاءت من عائلتها التي لا تعرف عن الانبثاق شيئاً.

ولعل مفهوم الانبثاق، الذي يجعل المثقف الحقيقي يستولد ذاته من ذاته، هو الذي يتيح لروائي أن يعطي «بطلاً متكوّناً»، بطلاً معطى دفعة واحدة، لا يتغيّر ولا يتبدّل إلا ليعود كما كان،

وكما سيكون. لا غرابة أن يطمئن بطل «صيادون في شارع ضيق»، منذ البداية، إلى انتصاره القادم، طالما أنه منتصر بذاته لا بغيره، وأن ذاته تختلف «جوهرياً» عن الذوات الأخرى، غنية كانت أو فقيرة، متعلمة أو حظها من التعليم قليل. ولهذا نثر جبرا في «صيادون..» شخصيات متعددة، بعضها مسحوق ولا حول له، وبعضها عالي الجاه واسع الثراء والنفوذ، ثم ترك مثقفه الحقيقي يواجه الشخصيات جميعها ويهزمها في مجالات متعددة: في الحب والتمرّد والمعرفة والدراية بالآداب الأجنبية.

يثير تصور جبرا سؤالاً أساسياً عن معنى الحداثة الاجتماعية: من أين تأتي الحداثة إن كانت الثقافة، في التصور الرومانسي، تساوي الانبثاق الذاتي والتمرّد والأنوات الواسعة، بعيداً عن الشروط الاجتماعية؟ وكيف يتحقق التحويل الاجتماعي إن كانت السياسة شأناً من شؤون «الجماعة» التي تعرف الاتباع ولا تعرف عن الإبداع والتفرّد شيئاً؟ وهل «الرؤيا» التي تميّز رومانسيين منعزلين عن المجتمع هي طريق الإصلاح والحياة الجديدة؟.

دعا جبرا إلى الحداثة الاجتماعية، وإلى الحرية والديمقراطية،... وبقي مشدوداً إلى رومانسية لا شفاء منها، تحكي عن ثقافة تختصر في مثقف نوعي، وعن مستقبل منتصر

قادم يراه المثقفون، ولا تراه بقية البشر. وصل في ممارسته الروائية إلى ثلاثة أفكار: قرأ المجتمع، في أحواله المتعددة، بأحوال المثقفين الذين يعيشون فيه، وقرر أن المثقفين لا يستطيعون الفعل إلا بقائد من خارجهم، وقال ثالثاً: إن القائد الثقافي الحقيقي رسول وأقرب إلى النبوّة، وإن القائد الذي يحتاجه المثقفون مثقف بدوره، لكنه «مثقف رؤيوي»، أقرب ما يكون إلى الشاعر المبدع.

ظل خطاب جبرا، مهما تكن عناصره، ثقافياً، لا موقع فيه للسياسة والتاريخ، إذ الأولى أمر «أيديولوجي» عارض، وإذ التاريخ الحقيقي تاريخ الروح والإبداع. وإذ حاضر الإنسانية ومستقبلها تصنعهما نخبة ثقافية ممتازة، ترتكن إلى علم الجمال، الذي هو العلم «الجوهري» الوحيد. دار الخطاب في حقل غريب عنوانه: بطولة الثقافة، التي يستعصي على التصور الرومانسي تعريفها، لأنه يؤمن بـ «الأفراد» لا بالعلاقات الاجتماعية.

اختصر جبرا القدس، كما فلسطين كلها، في علاقات جمالية تنتصر في «الخيال»، وينصرها الخيال، كما لو كان ما خارج الخيال معادياً للحقيقة. ارتكن، وليس بلا تناقض، إلى تصور ديني يؤمن بانتصار الخير والقيم الخيّرة، وإلى تصور «تنويري» يؤمن بالإنسان المبدع إيماناً لا مزيد عليه،

مستعيداً أسطورة بروميثيوس اليونانية عن الإنسان المتمرد الذي يواجه القوى التي تضطهده، موحداً بين النور وقوة المعرفة، وبين النور المعرفي وعظمة الإنسان.

٤. القدس ودلالة السيد المسيح

تحتل الإشارة إلى السيد المسيح مكاناً واسعاً في روايات جبرا، باعتباره فلسطينياً، ولد في بيت لحم، وتجسيداً لإرادة إلهية. تحتضن الإشارة «الجمال» في مرجعه السماوي، والدنيوي، وتتحدث عن قيم العدل والخير والحقيقة، وتستدعي رمزية القدس، «المنتزه الإلهي»، كما جاء على لسان ياقوت الحموي.

حين يصف البطل في روايته الأولى «صراخ في ليل طويل»، يقول «إن له وجهاً يشبه وجه المسيح»، وحين يمر على بؤوس المخيمات، بعد النكبة وعلى «مسيحية الغرب الكاذبة»، في روايته الثانية، يميّز بين المسيحي الحقيقي الذي يرى في الظلم والاغتصاب واحتلال فلسطين مخالفة للأوامر الإلهية، والمسيحي «الغربي» الزائف، الذي يرتكب ما شاء من الموبقات والجرائم وينتسب، مع ذلك إلى تعاليم المسيحية. أما في رواية «السفينة» فإن المسيحي أكثر من معجزة، كأن

يمشي فوق الماء ويشفي المرضى، ولن تكون روايته «وليد مسعود» إلا نشيداً واسعاً عن سهول فلسطين وهضابها التي رآها المسيح ذات مرة.

تلعب الإشارة إلى السيد المسيح، روائياً، دوراً مزدوجاً: فهو مرجع جمالي قوامه الاعتدال والتناسب، وهو بعد وطني لأن المسيح كان فلسطينياً. اشتق جبرا بطله الأثير، أي الفلسطيني الواجب وجوده، من مرجع دنيوي وسماوي معاً، واعتبر الفلسطيني المنشود، مرآة للمسيح أو ظلاً من ظلاله. تحتضن العلاقتان، الفلسطيني والمسيح معاً، بعداً دنيوياً له علاقة بالمعاناة والعذاب، فكلاهما مشى في طريق الشوك، رغم اختلاف الطريق، وبعداً خلاصاً تبشيرياً، فكما انتصر النبي، بعد تجربة واختبار، سينتصر الفلسطيني، الذي يعيد تجربة الأول في شروط مختلفة.

أخذ جبرا بمفهوم: التناظر اللامتكافئ، إذ جمال المسيح، وهو جمال جوهري، قائم في الشخصيات التي تؤمن به، وإذ في جمال الطرفين ما يخبر عن الجمال الإلهي الموزّع على المؤمنين من البشر. «فالله جميل ويحب الجمال»، وهو «المرجع الجمالي السيّد» الذي لا يحاكيه شيء، والذي من صفاته: التوازن والضوء والانسجام.

أوضح جبرا تعاليم المسيح بمقولات ثلاث: الجمال والحقيقة والخلاص النهائي، مساوياً بين الجمال والحقيقة، وبين هاتين العلاقتين والقدس، قبل أن يساوي بين هذه العلاقات الثلاث و«الفلسطيني المنشود»، الذي يؤمن بالحقيقة وتنصره القيم الحقيقية. ولعل تكامل الحقيقة والجمال، الذي عبّر عنه الروائي بأشكال مختلفة، هو الذي يجعل البطل الفلسطيني ثابتاً ومعطى دفعة واحدة منذ البداية، ذلك أن ما هو كامل ومنسجم ومتوازن لا يقبل بالتطور والتبدّل، اللذين يلازمان ما يعتريه النقص والفساد.

أورد جبرا في روايته السفينة، وهو يدير حديثاً عن توما الإكويني والسيد أوغسطين، الجملة التالية: «الإيمان لا يحتاج إلى برهان»، فهو يأتي من القلب ويستقر في الشعور ويتحالف مع البصيرة، ولذلك يأخذ شكل البداهة. اشتق الروائي إنسانه الفلسطيني من «الإيمان» وعيّنه مؤمناً نموذجياً، يعتمد على قلبه ولا يكترث بالوقائع الخارجية إلا قليلاً، فالذي «يغمره النور الإلهي» لا يخشى الظلام الدنيوي. لا غرابة أن يسير هذا الإنسان من بداهة الإيمان إلى بداهة الانتصار، طالما أن إيمانه يقاتل معه، وأن يكون مطمئناً في الحاضر، مهما تكن أشكال العذاب التي تقع عليه، ما دام إيمانه يقنعه بأنه منتصر في نهاية المآل.

دفع مفهوم «الانتصار المرتقب» جبرا إلى النفور من أفكار التقدم والتطور، وما شابهها من الأفكار التي تحتفل بالعلم والتقنية والوسائل المادية، ذلك أنه وضع «سر الإنسان» في الإنسان، وربطه بفضاء معنوي وروحي، معتبراً أن الإيمان الحق، المستقى من دروس المسيح، ينتصر بالروح وبوسائل روحية، دون النظر إلى الشروط الاجتماعية والتاريخية. ولعل نفوره من الخارجي والمادي والجماعي والمجتمعي هو الذي جعل بطل «صيادون في شارع ضيق»، على سبيل المثال، ينصر ذاته بذاته، أو ينصر وجوده المادي بعالمه الروحي المدعوم بقوى خيّرة متعددة. فالخير قائم في قلب هذا العالم والشر هامش لا يلبث أن ينطوي ويزول.

يبدو القبح في روايات جبرا هامشياً، كما لو كان موجوداً على أطراف الأشياء، أو خارجها، بينما يبدو «الجميل»، في مراياه المتنوعة، مسيطراً. وما سيطرة الجمال على غيره إلا أثر لرسالة السيد المسيح، وبرهان على الوجود الإلهي، الذي يحتشد به هذا العالم، مؤكداً «أن الله جميل ويحب الجمال»، أو الفكرة القائلة: «لقد خلق الله الإنسان على صورته»، المتواترة في تعاليم مسيحية كثيرة. لذا تبدو الشخصية الروائية السلبية، التي تختلف عن الفلسطيني وتخالفه، معطوبة، لا تميل إلى الاعتدال، كما لو كانت قد جمعت بين تشوّه في الخلق وفقر في

البصيرة. وعلى خلاف ذلك تبدو «الأنثى» المجذوبة إلى البطل الفلسطيني جميلة، بل مبهرة في جمالها، كأنها لا تقترب من مخلوق «جميل» إلا بسبب جمالها. لذا أوغل جبرا، في مطلع روايته السفينة، في وصف جمال بنات القدس وزهورها، ونثر جمالاً نسائياً لا يحاكى في «البحث عن وليد مسعود». تعلّم جبرا من المفهوم المسيحي مفهوم: «الوثنية بلا أمل»، الذي يمكن أن يستكمل بجملة أخرى تقول: «الوثنية لا تعرف الجمال»، مرسلاً بعلاقات الحياة كلها إلى : عوالم الروح المؤمنة، التي يتكامل فيها الأمل والخير والجمال، وتعيّن كفاح الإنسان من أجل الحياة كفاحاً روحياً.

أراد جبرا، وهو يتأمل المنفى، أن يستولد انتصار القدس من القدس، وأن، ينصر الفلسطيني بالأرض المقدسة التي ينتمي إليها. اقترب في تأملاته من «الأدب التعويضي» الذي يمنح، على مستوى الخيال، المضطهدين أملاً هم بحاجة إليه. لكنه، وعلى خلاف «الواقعية المتفائلة»، لم يأتِ بالأمل من «الحشود المتمردة»، ولا من «البطل الإيجابي»، إنما توجه إلى السماء، مؤمناً الإيمان كله بأن الله عادل لا يقبل بالظلم وينصر المظلومين. ولعل بساطة تصور العالم المهيمن في روايات جبرا، هو الذي يفسّر شغفه بالتجديد الفني، بالركون إلى عناصر فنية متعددة، استفادت من الرومانسيين الإنجليز

ومن وليم فوكنر ودانتي وديستويفسكي وكافكا، ....، ومن النثر والشعر في آن.

كيف تضع تصوراً دينياً في رواية ؟ وكيف تمكن المصالحة بين الرواية التي تقول بالنسبي والتصور الديني القائل بالمطلق؟ هذا هو السؤال الذي عالجه جبرا بأكثر من شكل روائي وأعتقد، في لحظة سعيدة، أنه عثر على الجواب في «البحث عن وليد مسعود».

٥. المفرد الثابت والأنثى الجميلة:

يقول جبرا في كتابه «الحرية والطوفان» وهو يتحدث عن الرومانسية، التي كان مشبعاً بها: «فالنظرة الكلاسيكية تأتي من وضع المجتمع الثابت فوق كل شيء، ووضع الفرد في المنزلة الثانية، ما يحتم عليه طاعة التقاليد لأنَّ، فيها حفاظاً على كيان المجتمع. أما الرومانسي فإنه يضع الفرد ـ أو الشخصية الإنسانية كما يعرفها عن نفسه ـ فوق كل شيء وأن يحاول إرغام المجتمع على تقبل «فهم الرغبات والأخيلة التي تجيش في صدر الفرد، لكي يتحقق بذلك تغير المجتمع ودنوّه من منابع الخير والجمال... ص:٧٩».

يختصر القول السابق فلسفة جبرا في الحياة والأدب والوجود، التي تميز الثابت المشدود إلى العادات والتقاليد من

المتحرك الذاهب إلى التجدد والإبداع. والتعارض كله قائم بين «الفرد الذي يعرف نفسه»، والمجتمع الذي يعترف بالجماعة وينهر الأفراد. والفرد بهذا المعنى متمرّد يمشي أمام المجتمع ويحاول أن يقنعه بالسير وراءه، من أجل تحقيق غاية محددة عنوانها: الخير والجمال، على اعتبار أن ارتقاء المجتمع يرتبط بارتقاء القيم المعنوية والجمال، لا الخيرات المادية والتقنية التي لا يلتفت إليها الرومانسيون، إنما لم يندّدوا بها وبالداعين إليها.

ينطوي هذا التصور على نقاط أساسية ثلاث: يقاس الفرد بذاته ولا يقاس بغيره، ويرتكن إلى رغباته وأخيلته ويعرض عن المتوارث الثابت. وفي هذا الفرد، وهنا النقطة الثانية، قوة مبدعة قادرة على إخضاع المجتمع والأخذ بيده إلى عالم القيم الفردية، التي هي تعبير عن تحرر الفرد والمجتمع معاً. وتلامس النقطة الثالثة الفرق بين المحدود واللامحدود، والمجهول والمعلوم، على اعتبار أن الجماعات لا تقبل إلا بالواضح المعلوم، في حين أن الإنسان الرومانسي يندفع إلى المجهول، الذي إن أصبح معلوماً فقد بريقه. وواقع الأمر أن جبرا يرى الفن ولا يرى غيره، ويساوي بين الفن ودروب الحقيقة، ويعتقد أن الفن هو اليقين الوحيد، فهو يفسّر الحياة ولا تفسّر الحياة به، وأنّ الفنان، أي الفرد الطليق، قادر وحده

على جعل الأرض مساحة لإقامة عادلة.

في أكثر من مكان، في كتابه «الحرية والطوفان»، يشير جبرا إلى أوسكار وايلد ونظريته عن الفن والحياة: «ولذلك فإنني أرى حقيقة رمزية عميقة في نظرية أوسكار وايلد التي تقول إن الحياة تقلد الفن بدلاً من أن يقلد الفن الحياة، أي أن الأشكال والصور والمثل التي يخلقها الفنان تصبح فيما بعد نماذج يحذو الناس حذوها، فتغيرهم وبذلك يدنو الفنان من مرتبة النبوّة التي ينسبها «شلي» إلى الشاعر، ....».

بعد حديث طويل عن الإبداع والمحاكاة، والفرد والجماعة، والثابت والمتحرّك، يصل جبرا إلى معادلات بسيطة واضحة: الإنسان الحقيقي هو الفرد الطليق المتمرد، الذي يساوي بدوره، الفنان، الذي هو في المحصلة الأخيرة الشاعر، الذي يدنو من النبوة، أو يكون نبياً. أضاف جبرا إلى «النبوة الرومانسية» بعداً فلسطينياً مقدساً، جاعلاً من الفلسطيني المتمرّد شاعراً بامتياز، يرى ما لا يرى غيره، ويدرك أن انتصار فلسطين قادم بعد حين. ولهذا يبدو البطل الفلسطيني، روائياً، متميزاً من اللحظة الأولى، شديد المغايرة والاختلاف، يعيش مع الآخرين ويقف فوقهم، ويعيش في المنفى وتسكنه فلسطين.

أدرج الروائي في «صيادون» المقولات الرومانسية

جميعها، إذ الفلسطيني في المنفى يتحدّى المسيطر ويخلق وقائع جديدة، يقرأ المستقبل في حاضر من صنعه ويقنع غيره بالسير على خطاه، وهو الغامض المتكامل الذي لا يمكن القبض على سرّه، يعارض الناس بماهية تباين ماهيتهم، ذلك أنه إنسان ونبي في آن. إنه المختلف الممتلئ بالمعرفة، والجريء إلى حدود المخاطرة، وهو العاشق المطمئن إلى عشق مغاير لا تمكن هزيمته، والمطمئن أكثر إلى أنثى جمالها مختلف.

لا رواية عند جبرا من غير أنثى، بصيغة الجمع، ولا أنثى من غير فرد يلاحقها، أو تلاحقه، باستثناء البطل الفلسطيني الذي تنجذب إليه النساء جميعاً، بسبب من رمزية القدس التي جاء منها. كان نجيب محفوظ قد أقام روايته، في تراكمها المتصاعد المثير للإعجاب، على ثنائية: الأنثى/السياسة، إذ الأولى تسوّغ وجود الذكر ومآله، وإذ الثانية تعيّن مصائر الذكر والأنثى بأشكال مختلفة. وكان لجبرا ثنائية بنى عليها روايته تتضمن الأنثى وتطرد السياسة، التي تعطي مكانها طواعية لمدينة القدس، إضافة إلى ذلك فإن هنالك اختلافاً بين أنثى رواية محفوظ وأنثى «البطل الفلسطيني»، فالأولى إنسان عادي لا يسيطر على أحد، ضرورية للذكر لا أكثر، بينما

الثانية تلائم الفلسطيني وتخضع لهيمنته. ولذلك تكون جميلة مثقفة وأنيقة، تسعى إلى الذكر وتحبه قبل أن يسعى إليها، وقد تكون أحياناً من خلق هذا الفلسطيني وصنعه.

تتعيّن الأنثى في التصور الرومانسي امرأة - مثالاً، تختلط بالربيع وبالبحر والنعمة، على صورة الذكر - المثال الذي ينالها، كما لو كانت من جوهر الوجود ومجلى للتجربة الإنسانية. وهي في النهاية عمل فني وتكوين إبداعي، أكانت نموذجاً عن «المرأة القاتلة»، كحالتها في «صراخ في ليل طويل»، أم المرأة الوديعة الأسيرة في «صيادون في شارع ضيق»، أم المتعلمة الفاتنة، كما هو الحال في «السفينة» وفي «البحث عن وليد مسعود». ولأن جبرا اعتبر الأنثى عملاً فنياً وإبداعاً جمالياً، أو آية عن الجمال الحسّي كما يجب أن يكون، فقد همّش، أو ألغى، وظيفتها التناسلية، فهي قائمة حيث أرادت أن تكون، جسداً مشتهى وقامة فاتنة، دون أن تكون «أمّاً»، باستثناء امرأة لا نراها، تقريباً، في البحث عن وليد مسعود، التي أنجبت ولداً وطواها الجنون.

وواقع الأمر أن تصور جبرا عن المرأة مسكون بالمفارقة: يدفعه نزوعه الليبرالي - الحداثي إلى الاحتفاء بالمرأة المتحررة، ويشده تصوره الرومانسي إلى «المرأة الجميلة

المرغوبة»، كما لو كانت المرأة موضوعاً لإشباع رغبات الذكر، قبل أن تكون كياناً إنسانياً مستقلاً بذاته. بذل الروائي جهداً كبيراً ليصالح بين «أنثى الأحلام»، التي هي الجمال مجسداً، و«الذكورة الطاغية» التي لا تنفصل عن «البطل الفلسطيني»، الذي تعترف الأنثى به قبل أن يعترف بها. وقد ينتظرها حراً، بلا قيد أو التزام، فهي آتية إليه في النهاية، حال المرأة التي تحب «وديع عسّاف» في رواية السفينة.

اشتق جبرا صور المرأة في رواياته المختلفة من صورة - أصل، أودعها قصة قصيرة له، كتبها في مستهل حياته الكتابية، عنوانها «ملتقى الأحلام»، نشرها لاحقاً في مجموعته القصصية «عرق وبدايات من حرف الياء». عطف جبرا المرأة على عالم الأحلام ودعاها «رباب»، أي الغيم الأبيض الناعم الذي لا يقوى على مقاومة الريح، وحركها في فضاء من الأدب والموسيقا والحياة الناعمة.

جبرا صراخ في ليل طويل: النموذج الروائي الأصلي

أنهى جبرا روايته الأولى في صيف ١٩٤٦، مشيراً إلى مكان الكتابة: القدس، وأنجز رواية تجريبية، إذ لا مكان ولا زمان، بل جملة من الإشارات والرموز ولغة مقتصدة وأطياف من الأساطير استمدها من كتاب جيمس فريزر» الغصن الذهبي»، الذي ترجم جزءاً منه قبل رحيله عن مدينته المقدسة.

١. بدايات أولى:

تنبني الرواية على عناصر حافظ عليها جبرا طويلاً، كما لو كان قد آمن بنموذج أصلي، يتغير ويتبدل ويظل كما كان، فهناك: المدينة من حيث هي حيّز مكاني للرواية وشرط لوجودها. ولهذا آثر جبرا، وهو يتأمل «مدناً فلسطينية مشوّهة»، أن يستولد مدينة مجردة تتسع، ولو جزئياً، للبطل المغترب، الذي يعبر شوارعها ولا يشعر بالمسرة.

بعد المدينة يأتي «المفرد المتميز» الذي يطوف في أرجائها، والذي هو «مثقف» لزوماً، يعرف الآخرين ولا يأتلف معهم، «له طلعة المسيح» وضياء وجهه، وله والده الريفي،

الذي علّمه أن الجمال يأتي من السماء، وأن الطبيعة نقية، على خلاف المدينة المكسّوة بالإثم والدنس.

يتلو المدينة، فنياً، المرايا البشرية الضرورية المتنوعة ، التي تحكي أحوال المدينة وتشوّهاتها ، وتحكي أولاً الفرق بين البطل وغيره، فهو يفصح عن ذاته باختلافه عنها، ويفصح عنها عن طريق حواره معها، ونظره إلى قيمها وعاداتها.

أما العنصر الرابع فقائم في «الحوار الطويل» الذي يديره جبرا بين شخصياته المختلفة، ناشراً «رؤى العالم» المتنوعة، وطارحاً سؤال المثقف بأكثر من طريقة ومعبراً عن تصوراته الروائية الذاتية، التي تأتي على لسان شخصية التبست بشخصيته إلى تخوم التطابق. يشكل الحوار جزءاً عضوياً من رواية جبرا، «يشرح» به شخصياته ويسرد به «عوالم المثقفين». فكما أنه لا رواية بلا مدينة، فإنه لارواية بلا حوار يعلن عن «زيف المدينة»، وحاجة البطل المختلف إلى حيّز نقي جدير به.

تستدعي الرواية، لزوماً، حضور المرأة الذي هو من حضور «البطل» التي تنجذب إليه. يكشف الحضور المزدوج الذي يتقاسمه «الذكر والأنثى» عن فضيلة الحب، التي تتراءى فيها معاني الطبيعة، من حيث هي، وفي طبيعة الإنسان بشكل خاص، كما لو كان الحب بعداً فاضلاً يلازم البطل الرومانسي، يعلن من خلاله عن عشقه للحياة والقيم، وعن عاطفة صادقة

تنطق بالبراءة والبعد عن الإثم والمسرّات العابرة.

ورواية جبرا، باستثناء «البحث عن وليد مسعود»، دائرية مكتملة، لها بداية يتخللها نقص ما، ولها نهاية متحررة من النقص والألم، ذلك أن الطبيعة البريئة الصادقة تنصر صاحبها.

٢. ثنائيات التصور الرومانسي:

لا شيء إلا بنقيضه، هكذا تقول رواية جبرا الأولى. والمبتدأ إنسان قريب من الطبيعة، يعشق الكلمة والتوازن وتتابع الفصول، وتتوزع نقائضه على المثقفين الزائفين والتجار المتهالكين على متع مادية بائسة، وعلى هؤلاء الذين لا يعرفون نعمة الحب الحقيقية. ولعل منطق الثنائية، الذي يلازم طبعاً طهرانياً وهو الذي قضى، في «صراخ في ليل طويل»، بمقارنة بين فضائل الريف ورذائل المدينة.

تأتي صفات البطل الرومانسي من صفات المدينة التي يرفضها، المتوجة بالدنس والقبح والعقول الكسولة،، فإن خادع نفسه وانجذب إليها، سقط في الخيبة وذاق مرارة الخديعة. ولذلك جاء السارد بقصة الحب المعذبة، التي تبدأ مزهرة وتسقط في ذبول أقرب إلى المأساة.

يكشف الحب في المدينة عن غربة البطل، وعن غربة

المدينة عن الحب، الذي هو من طبع الريف الأليف العامر بالحياة والعفوية. لذا يقول «أمين سماع» بطل الرواية: «في القرية لم أفكر في الموت قط، ولم أعتقد أن في الإمكان أن أموت أو يموت أحد أعزائي...» ساوى البطل بين القرية والجنة، وبين المدينة والاقتراب من الجحيم.

أقام السارد مقارنة بين القرية والمدينة، ورفع المقارنة إلى مستوى الاختلاف المطلق، ذلك أنه اختصر المكانين المختلفين في «جوهرين متعارضين» يمثّلان الخير والشر. وبسبب هذا «التناقض» يختلف مطر القرية عن مطر المدينة، فالأول مخصب نظيف والآخر غاضب يحمل الموت، بل إن «وحل القرية» المرتبط بتربة مباركة يغاير غبار المدينة وقمامتها المتراكمة. وكذلك الموسيقا المنبعثة عن الطبيعة، التي تغاير ضجيج المدينة الذي تتسلى به الأرواح الميتة.

يغترب البطل الرومانسي عن المدينة مرتين: يغترب عن مشاهدها العامرة بالقبح، وعن طبائعها التي لا تعرف الحب. يكون العاشق جميلاً، «وله وجه كوجه المسيح» في حين أن صورة تاجر المدينة من صورة «مسخ بذيء»، حتى لو امتلك التاجر قصراً عالياً وتنعم بكل أدوات الحداثة التقنية. وإذا كانت القرية والطبيعة تسمح بهدوء الروح والتقاء الإنسان مع نفسه، فإن في «جمهور المدينة» ما يمنع الهدوء ويشعر

بالشقاء، وما يدفع بالإنسان الحقيقي إلى العزلة والانطواء على الذات.

يأتي المثقف الرسولي عن ضرورة تمليها الحياة الصحيحة، إذ لا حياة بلا رسم وموسيقا، ولا حياة بلا حوار شفاف يتبادل فيه البشر خبرة صادقة. يقول: «إن المدينة في حاجة إلى أذهان صحيحة،...، تفعل في حياتنا فعل الشمس والنور...» قول سيعيده بطل جبرا حين عاش في بغداد بعد الرحيل وكتب «صيادون في شارع ضيق»، العنوان المجازي الذي يصرّح بحقيقة المدينة الزائفة. يقول بطل «صراخ في ليل طويل»: «رحت أشق طريقي بين الجمهور المتدفق، أحسست بعزلتي التامة عن الإنسانية. ومع ذلك، أولئك هم الناس الذين تأملت حياتهم وأشفقت على مصيرهم، ...، لقد جلست شهراً بعد شهر، كنبي أثقلت كاهله السنون، لا ريب أنني رأيت في شقائي شقاء البشرية، فبقيت أطيل النظر فيه. ص:٦٦:.

تنفتح القرية على السماء ولا تحتاج إلى نبي، وتنفتح المدينة على الخطيئة وتحتاج إلى «نبي» جاء من خارجها، ذلك أن بين «النبوّة» وأهل المدينة قطيعة حاسمة. يحتاج النبي إلى «عزلة تامة» كي يواجه «جمهوراً» ذاب في مياه المدينة الآسنة. لذلك «يشفق» النبي المفترض على «جمهور

مدينتي ضليل»، ويتهيأ لهدايته معتصماً بتأمل طويل.

تبدأ الرواية بسارد يجتاز المدينة، يعرف داخلها وخارجها، ويعيش متذكراً عمره «يوم واحد»، ويبيّن أن المدينة بحاجة إلى من يرشدها إلى الطريق المستقيم. غير أن عنفه في تقويم البشر، كما شهوته الجامحة في توليد قرية جديدة من المدينة، يكشف عن منظور مجرد للعالم، يمحو المدينة القائمة بمدينة متخيلة، لها فضائل القرية، يحوّم فوقها مثقف غريب يلتبس بالنبوّة.

أراد بطل جبرا في «صراخ في ليل طويل» أن يكون نبياً في مدينة متخيّلة، وأراد بطله في «صيادون...» أن يكون نبياً فلسطينياً في مدينة عربية، محددة الاسم والمكان. ولم يكن هذا النبي، في الحالين ـ إلا جبرا نفسه الذي اعتقد أن كل مثقف رومانسي نبي بامتياز.

٣. مجازات المدنية الآثمة

يواجه البطل الرومانسي تحدياً لا بدّ منه، يكشف فيه عن تميّزه، ويخرج منه منتصراً، فلا بطولة من دون اختبار، ولا اختبار إلا بصراع بين ما يريده البطل وما يرفضه. يأتي الاختبار والأزمة من مواجهة المدينة وآثامها، المجسدة بـ

«امرأة جميلة»، أعطاها البطل حبه وخرج منه «مجروحاً»، وعاش التئام الجرح واستعادة براءته الأولى. كشف البطل في هذا الصراع عن جوهره، وعن شرور المدينة الممثلة بمجازات ثلاثة:

يتراءى المجاز الأول في قصر قديم، يرتبط بسيدة تقترب من شيخوختها وتحرص على الحفاظ على موروثها الأرستقراطي - العثماني والدفاع عنه، سائلة البطل أن يعطيه شكلاً كتابياً دقيقاً. يتكشف في المجاز الصراع بين ما يحيا وما يموت، وبين اعتناق المستقبل، الذي هو بعد رومانسي أساسي،وعبادة الماضي والأسلاف، الذي هو إرث عثماني تجب هزيمته. ولهذا ينتهي «القصر» إلى الحريق، الذي «يجب» أن يغادر موقعه وأن يعطيه لإنسان جديد، لا يأتلف مع العادات و«القيم الميّتة». استعار جبرا صورة القصر وحريقه القادم من ثقافته الرومانسية، التي ترى في رماد القديم الزائل رماداً مباركاً، تتأسس عليه حياة سليمة قابلة للازدهار والاستمرار.

في كل حكاية، سبقت مجيء البطل الرومانسي، خلل، يعالج رومانسياً، وتصدر عنه حكاية جديدة، مبرّأة من العطب. وما حكاية القصر القديم الذي التهمه اللهب، بصدفة ماهي بالصدفة، إلا حكاية الحب المعطوب، التي هي مجاز آخر

لبؤس المدينة، فبعد لعنة القديم، الذي يقتات بالأحياء، تأتي لعنة الخديعة، التي تواجه الحب النقي بحسابات مريضة، لا تعرف عن الحب شيئاً.

اشتق السارد «البطل العاشق»، الذي تباطنه البراءة والإخلاص، من أب قروي، يوحّد بين الحب والمطر، واشتق المرأة المخادعة من بيئة مدينية، تعمل في التجارة ولا ينقصها الذوق الفني الرخيص، يعارض داخلها المريض ظاهرها الذي يوحي بالصحة. ترتدي «الفتاة لباساً تتداخل فيه الخضرة بالصفرة»، في إشارة إلى أن «خضرة المدينة» كاذبة، يعقبها جفاف أكيد.

تساوي «المرأة المخادعة»، كما عائلتها ، القصر القديم الذي سكنته عجوز، تلتهم الأحياء ويلتهمها موروث فقير، يبدّد الأحياء والأموات معاً، ولذلك يذهب «المكان العثماني» إلى حريقه، وتذهب «العاشقة الزائفة» إلى الموت. صوّر جبرا التناقض الكاسح بين ما يجب زواله وما لا تمكن هزيمته: القديم/الجديد، الجميل/القبيح، الخير والشر،... مع ذلك فإن هذا التصور يحتفي بأمرين: البداية المطلقة، فلا جمال في هذا العالم إلا بهزيمة القبيح هزيمة كاملة، الأمر الذي جعل من «الحريق» فعلاً مباركاً لا بدّ منه، وهو ما قال به الروائي

السوري حليم بركات في روايته «ست أيام»، بعد أكثر من عقد من الزمن. وهناك المفرد المنتصر، الذي يحتفي بالحريق ويدعو إليه، ويظل سليماً مع ذاته، لأنه ينتسب إلى «الطبيعة» التي لا تعرف الفساد.

في التصور الرومانسي، وليس بعيداً عن التصور اليوناني، يساوي الجمال الخير ويتساوى القبح مع الشر. لا غرابة أن يكون لبطل الرواية «وجه كوجه النبي»، وأن تكون «امرأة المدينة» جميلة وباذخة الجمال وكاذبة مخادعة، بسبب «قبح في قلبها» يحوّلها، في نهاية الرواية، إلى امرأة تشبه الأفعى، أو يختصرها إلى مجاز «الأنثى القاتلة»، تلك التي يؤسس جمالها المتفوق لجريمة قادمة.

ولعل وحدة الجمال والخير، المؤسسة على عالم القيم، هي التي وضعت في الرواية «مدينة الفقراء»، التي يسكنها بشر فقراء في عالمهم الخارجي وأغنياء بقيمهم الروحية. «هؤلاء الذين يرثون الأرض»، القريبون من الله لأنهم بعيدون عن رذائل المدينة و«التقدم الزائف». لذلك يقول الرومانسي المنتصر: «أعتقد أن القرى والطبقات السفلى من الشعب تنتج السواد الأعظم من المبدعين في المدن وإن لم تعرف أسماءهم. أما ذوو الفراغ، أما المنتفعون بثمرات التقدم، فهم مرتع السأم والضجر. ص: «٤١».

رأى جبرا، وهو يتحدث عن حداثة ملتبسة، أن الإبداع يصدر عن النفوس النقية، وأن عوالم الفقراء ترى في»العمل العضلي منفذها الوحيد». ذلك أن العمل العضلي حوار وديع بين الإنسان وأمه الطبيعة، يحتفي بخيراتها وتطلق إمكانياته. أما «إرهاف الحس» فيأتي من الأدب والموسيقا والفنون الجميلة، لكنه يأتي أولاً من «الروح النقية» التي تعي الفن دون وسائط خارجية.

الخطاب النقدي الرومانسي، الذي قدمته رواية جبرا الشابة تخترقه مفارقة صارخة، فقد أراد أن يكون حداثياً، دون أن يقبل بأسس الحداثة الاجتماعية، مؤمناً بـ «قوة الثقافة»، التي هي من «صفاء الروح». ولعل هذه الحداثة المبتورة هي التي صيّرت بطل الرواية/وهو مثقف متمرد، نبياً، يهجس بشقاء «الكل» واختار عزلة تامة «تلائم الأنبياء الرومانسيين». لذا يذهب «البطل» إلى «الفقراء» ويكره «الجماهير»، كما لو كان في الفقر ثقافة خاصة به ترتقي بالروح.

أعطت «صراخ في ليل طويل» خطاباً حداثياً غريباً عنوانه: العودة إلى القرية، بعيداً عن المدينة والحداثة التقنية، ففي القرية تأخذ حياة الإنسان بإيقاع الطبيعة، إذ الأرض للعمل وأفراح الناس جماعية، وإذ ميقات «ابن الطبيعة» من مواعيد الفصول وتواتر الليل والنهار.

ما هي العناصر الأساسية التي أدرجها جبرا في روايته الأولى، التي كتبها حين كان مقيماً في القدس؟

المدينة التي تستهل بـ «امرأة آثمة»، الشوارع والأبنية، المتاجر و»المقهى الضروري» الذي يجتمع فيه المثقفون، حوار المثقفين المتعدد المستويات، الأنثى التي تواكب الفعل الروائي، الاختبار والتحدي، انتصار البطل الرومانسي على كل ما يناقض تصوراته، هيمنة البطل على الفعل الروائي.

أعطى جبرا الشاب رواية مغلقة، محددة البداية ومحددة النهاية، ذلك أن المقولات الرومانسية تفضي إلى رواية تداخلها حكاية: رواية الحياة الاجتماعية، وحكاية البطل الذي لا يأتلف معها.

صيادون في شارع ضيق:
المفرد الرومانسي في زمن المنفى

اختبرا جبرا في روايته «صراخ في ليل طويل» مفاهيمه الرومانسية، وأعطى رواية حداثية، تضمنت الرمز والأسطورة والمجاز، إذ الرمز في «والد» ريفي يتطلع إلى السماء، والأسطورة ماثلة في «قصر قديم» ينتظره الحريق، والمجاز في مدينة استقر فيها الإثم. أدرج في العلاقات الثلاث «المفرد المختلف» و«المرأة القاتلة»، التي تحدّ ث عنها الرومانسيون كثيراً، حال شلي وإدجار ألان بو والشاعر الألماني فاليس، مستندين إلى «ميدوزا» في الأسطورة اليونانية، المرأة التي تحوّل الناظر إليها إلى حجر.

أدرج جبرا في روايته «صيادون في شارع ضيق»، التي كتبها بعد تجربة اللجوء، عناصر روايته الأولى بعد تعديل «طفيف»، فرضته الظروف المستجدة، تجسّد في تفاؤل ضروري يحتاج إليه «المغلوبون»، الذين خسروا ديارهم.

١. البنية الروائية في سياق جيد:

أدار السارد فعله الروائي في مدينة بغداد واشتق منها

أمكنتها المتعددة، الضرورية روائياً، مثل :الفندق، بيت البغاء، الشوارع، الحمّام التركي، قصور الأغنياء، المقهى الذي يلتقي فيه المثقفون مع حوارهم الطويل، المرأة الشريرة وتلك المرأة الرومانسية الأقرب إلى الحلم... يحوّم فوق الجميع الفلسطيني المقدسي، الذي يكتسح جميع العقبات التي تواجهه ويعود إلى «أهله» منتصراً، بعد أن غزا بغداد في الاتجاهات جميعاً.

أخبر الروائي في عمله عن أفكار روائية ثلاث: التوليد الذهني لعناصر الرواية ما يسمح للروائي ـ الخالق، أي الروائي الرومانسي، أن يتعامل معها كما يشاء، وأن يضيف إليها أو يحذف منها ما يقضي به تصوره، ذلك أن الروائي، كما بطله، هو الأصل وما تبقى امتداد له. تقول الفكرة الثانية: يرسم الروائي شخصياته من وجهة نظر مصائرها الأخيرة، لأنه يعلم مسبقاً، وباستقلال عن السيرورة الروائية، ما ينتصر وينهزم، وما يحيا ويموت. تحيل الفكرة الثالثة على القدس، التي تهزم أبعادها المقدسة ما يسيء إلى الفلسطيني أو يتعرّض له بسوء.

فرش جبرا نصه الروائي بمثقفين ينتمون إلى فئات اجتماعية مختلفة، وإلى اتجاهات فكرية متنوعة، وينتجون حواراً فكرياً، يعكس حدودهم ويعكس، في الوقت ذاته، شخصية البطل الفلسطيني الميهمنة. لذا يبدو حوار المثقفين ،

الذي تعامل معه جبرا بعناية واضحة، مرآة لحدودهم الفكرية بل إن هذا الحوار ضرورة «أيديولوجية»، ذلك أن الروائي يهجو المثقفين جميعاً،ويهجو معهم «الحداثة الزائفة» التي يقولون بها، مستثنياً «المثقف الرومانسي»، الذي تنبثق حداثته من «صفاء الروح».

٢. البطل الجوهري:

تستهل الرواية بلاجئ يسير مع عالمه وحيداً، يعبّر عنه اسمه «جميل فران»، يتكامل فيه الجمال والعمل، ويتأسس على خير كلي ينقض القبح والشر، وعلى دعوة عادلة ترتبط بالقدس وتؤمن بعودتها. إنه «الإنسان الواجب الوجود»، المعبّر عن الفضيلة والنعمة الإلهية. ولهذا يغاير شخصيات الرواية جميعاً، فلكل منها عطبه، في حين أن المنفى القسري هو عطب الفلسطيني الوحيد. وبسبب تمايزه الغريب تعهد «الفضيلة» إليه مساعدة غيره، أكان شاعراً فقيراً منجذباً إلى «مومس» ضائعة، أم مثقفاً انحدر من عائلة موسرة وتمرد عليها، أو كان ذلك «البدوي» المعتز بتقاليد موروثة، ولا يتورّع عن تبذير وقته في أمكنة موبوءة.

تتجلّى جمالية الفلسطيني في طمأنينة الروح، التي تضع

في طريقه تحدياً لا يثير القلق، وتزوّده بإرادة راسخة تعطفه على وطنه وتعطف وطنه السليب عليه. وهو في الحالين مركز ذاته، يقرّر ما يشاء وتحقق مشيئته رغباته، فلا انفصال بينه وبينها، ولا بين حاضره ومستقبله، ولا بين ما كان وما يريد أن يكونه. ومع أن جبرا يؤمن بدور العمل في تحقيق إنسانية الفرد وتوسيع آفاقه، بقدر ما يؤمن بأن الثقافة مرشد للإنسان ودليل له، فإنه في تعامله مع بطله الفلسطيني يلغي دور العمل والثقافة، أو يكاد، ذلك أن بطله يحضر كاملاً لا نقصان فيه، وتحضر معه ثقافة واسعة غير واضحة المصادر.

أدار الروائي، في «صيادون في شارع ضيق»، الفعل الروائي في «مدينة ناقصة»، أو في «مدينة هجينة»، بشكل أدق، تتضمن أشياء من ملامح المدينة، حال «المعهد العالي للتعليم» والمكتبة التي تبيع كتباً باللغة الإنجليزية أو المقاهي الواقفة على ضفاف دجلة، و«بيت البغاء» القريب من فنادق متنوعة، وهناك «النُزُل النظيف» الذي سكنه اللاجئ حين وجد عملاً. تتراءى «هجنة المدينة»، التي تجعلها تبدو قرية كبيرة، بلغة جبرا، في سلوك سكانها وعقلياتهم، التي يتداخل فيها «تحضّر ظاهري» وبداوة حقيقية.

استعاد الروائي «حضور المثقفين» - الذي لا بدّ منه. فإذا كان البطل في «صراخ في ليل طويل» مر في طريقه على مقهى

ودخل في حوار طويل مع «وسط مثقف»، فإنه في روايته الثانية جعل من «المقهى» شخصية أساسية من شخصيات الرواية، تستقبل المثقفين وتسمح لهم بحوارات متتالية، وتكشف عن «مستوياتهم»، وعن البيئة الثقافية ـ السياسية التي يعيشون فيها، وعن غربة الفلسطيني الثقافية الذي يراقب، ساخراً، «مثقفين» تبهرهم «البديهيات البسيطة».

لا رواية بلا أنثى، ولا أنثى دون ذكر ينجذب إليها. ساوى الروائي، في عمله الأول، بين الأنثى واللعنة، واحتفظ بأنثى جميلة متمردة لا تعرف فضائل الفقراء في روايته الثانية، التي يخترقها المنفى. لبّى المؤلف تصوره الرومانسي مرتين، وتوقف أمام «الأنثى» بأشكال ثلاثة»: الأولى منها هي الفلسطينية التي كان يريد «حبيبها» أن يقترن بها قبل النكبة، والتي ماتت تحت الأنقاض بفعل «الشر اليهودي». دفنت تحت الأنقاض ولم يتبقّ منها إلا «يد» مبتورة، أو شبه مبتورة. أحب الفلسطيني حين كان في وطنه وكان له حبه الطاهر الذي أطلق عليه «اليهود» الرصاص. ولذلك لم يكن بإمكانه أن يأتلف مع «عشيقة بغدادية» في الأربعين، تخون زوجها وتتحرك في إطار «لا بركة» فيه، فهي عاقر متزوجة من «عجوز» لا ينقصه النفوذ ولا الثراء.ينطوي هذا الحب المحرّم على أبعاد تخبر عن قدرة اللاجئ الفلسطيني على «التجاوز الاجتماعي»،

وتستعيد، ولو بشكل مختلف، «مناخ المرأة المريض»، الذي لا يختلف كثيراً عن فضاء «المرأة القاتلة» في الرواية الأولى. لكنه يكشف أولاً عن «الحب المبارك»، الذي عاشه الفلسطيني في وطنه، و«الجسد المدنّس» الذي التقى به في المنفى. ولذلك يزهد سريعاً بالمرأة العاقر، ويذهب إلى حب طاهر يستوجب «الشجاعة».

تتعيّن الأنثى الثانية (التي عشقها البطل) موضوعاً وإشارة معاً: جميلة ومثقفة وأنيقة وتنتمي إلى النخبة الاجتماعية الحاكمة، فوالدها إقطاعي متنفذ، أسيرة في قصرها أو تكاد، تستمع إلى الموسيقا ولا تستطيع الخروج إلا مع «رقيب»، كما لو كانت تجسيداً لـ: «الجميلة السجينة في قصر ذهبي»، تنتظر من يعلمها التمرد والخروج من السجن إلى الحياة. استمد جبرا شخصية «الأنثى السجينة» من الشاعر الإنجليزي شلي، الرومانسي الذي تحدث عن «الحب والفداء»، وعن شاعر حرّر امرأة جميلة من قفص هو عنوان العبودية. أما الإشارة فتجيء من التشابه الروحي والجمالي بين العراقية السجينة وتلك الفلسطينية التي قضت تحت الأنقاض. قام الروائي بعملية إبدال مزدوجة، فقرّب بين الأنثى الأولى والثانية تقريباً يتاخم التطابق، وقام بتحرير الأنثى العراقية من «سجنها الإقطاعي»،

في إشارة إلى قدرته على «بعث» الأنثى الفلسطينة وتحريرها. ولذلك يرى البطل «حبيبته الشهيدة»، في الحلم، وقد ارتدت عباءة عراقية، كما لو كان يعلن أنه قادر على تحرير فلسطين من احتلالها وتحرير العراق من قيود تخلّفها الاجتماعي.

الخطاب الروائي عند جبرا مسكون بثنائية: الحب والانتصار، حب المرأة والوطن، وقد تطابقا، والانتصار على ما يعوّق الطريق إليهما. أدار الروائي حكايته في مستوى رمزي، أقرب إلى القصيدة، وأضاف إليها بعداً تحرّرياً، يهزم الإرث العثماني الذي سجن الفتاة، ويمحو المسافة بين بغداد القادمة وفلسطين المحرّرة.

أكمل اللاجئ دورته الكاملة: غادر وطنه وعاد إليه بعد عام، موحداً بين وصول الفلسطيني إلى بلد عربي و«تحريره»، وبين واجب استعادة الوطن ومعالجة «سلب عربي» أسهم في اغتصاب فلسطين. أنجز اللاجئ، روائياً، ما أنجزه البطل المغترب في الرواية الذهنية، كما لوكان كل منهما صورة عن الآخر، في سياق مختلف. انتصر المفرد المختلف على الانحطاط الاجتماعي في «صراخ في ليل طويل» واستعاد توازنه، وانتصر في عمله الثاني على أرستقراطية بغداد المتخلفة وأعاد التوازن إلى غيره. الفرق الجزئي بينهما أملاه

المنفى و»بداهة الفلسطيني الواجب الوجود»، ولذلك تأتي أزمة البطل من داخله، قبل المنفى، ويتجاوزها، في حين أنها تأتي من خارجه، لاحقاً، ويعالجها منتصراً، لأنه بدأ مساره إنساناً كاملاً، معطى دفعة واحدة، أو مكتملاً، والإنسان الكامل يمر فوق الأزمات ولا يكترث بها. ولعل اتساع البطل هو الذي يجعله يملأ الرواية من البداية إلى النهاية، ويعيّن الآخرين « مرايا صغيرة»، نرى فيها اختلاف البطل الواسع، عن النماذج البشرية الضيقة التي يلتقي بها.

٣. الموت وجماليات الحياة:

يحضر الموت في رواية «صيادون،...» مرات متعاقبة بأشكال مختلفة: يحضر، مؤسياً، في المرة الأولى، مع شابة فلسطينية مكوّمة تحت الأنقاض، ستبعث في كيان عراقية جميلة العينين، بعد عام. ويأتي الثاني مع عراقية ذبيحة تكفلت بذبحها العادات القاتلة، ويعود مع «خادم أسود» قتله خوفه ، بعد أن توهّم أنه اقترف جرماً، وتشيع رائحة الموت من جديد في ثنايا صحيفة تشير إلى إنسان هامشي ترسّب في مستنقع. بيد أن الموت لن يأتي عالي الصوت إلا مع رحيل «الوجيه المستبد»، الممتلئ بالمرض والثروة والقسوة، إعلاناً

عن اقتراب رحيل نظام اجتماعي كامل، واجهه الفلسطيني وابتعد عنه من غير أذى.

احتفت الرواية، في مقابل الموت، بأكثر من ميلاد رمزي، لا يستوي التصور الرومانسي من دونه: ميلاد حب كبير في المنفى حمل العراقية السجينة على التمرد على أهلها، ميلاد إرادات فردية كانت غافية ومقيدة قبل لقاء اللاجئ الفلسطيني، ميلاد صداقة مثمرة بين اللاجئ ومستشرق إنجليزي يتعلم العربية، و»ميلاد عراق»، حررّته الإرادة الفلسطينية قبل أن تحرّر فلسطين.

تصرح ثنائية الموت والميلاد بفلسفة جبرا الروائية، إذ الموت حدث فاجع، وعادل، وإذ هو وعد بالتوالد الخيّر، الذي ينشر الحياة. والموت في وجوهه المختلفة إعلان عن توازن الوجود و»حكمة النسيان»، التي قد تتعايش مع «إيمانية فرحة» أخبر عنها جبرا في سيرته الذاتية: «البئر الأولى». بل إن الموت في التصور الرومانسي وجه آخر للحياة، طالما أن الخير منتصر في النهاية. ففي الحب ميلاد، وفي الموت ميلاد، وإلا فكيف بعثت الفلسطينية القتيلة في جسد عراقية عاشقة؟ إنها قوة الخير التي هي من قوة الحياة، التي تفصل بين المريض والسليم، وبين العادل والظالم.

تبدو الحياة، في تصور جبرا، عملاً فنياً متوازناً، وتفرض على الإنسان السليم أن يقرأها كعمل فني، أو كمتحف من نوع خاص، لا يحسن التعامل معه إلا من كان مثقفاً. ولهذا ينشر السارد في حديثه إشارات فنية، فالفتاة التي اعتقلتها التقاليد تذكره، قبل أن يراها، بالشاعرة الإنجليزية «إليزابيث باريت، بل إنها مثلها شاعرة أيضاً»، وهي تشبه بعد رؤيتها إميليا فيفاني الفتاة الإيطالية التي التقى بها الشاعر شلي. في كتابه «الحرية والطوفان»، الذي هو مجموعة دراسات ، ربط جبرا بين الإنسان والخير والجمال، فهو يقول: «أما الرومانسي فإنه يضع الفرد أو الشخصية الإنسانية، كما يعرفها عن نفسه، فوق كل شيء، ويحاول إرغام المجتمع على تقبل وفهم الرغبات والأخيلة التي تجيش في صدر الفرد، لكي يتحقق بذلك تغيّر المجتمع ودنوه من منابع الخير والجمال. ص: ٧٩». جسّد «جميل فرّان» شخصية الرومانسي الذي يضع ذاته فوق غيره، ويعمل على «إرغام» ما حوله على الارتقاء، محاولاً أن يقترب مما قاله الشاعر الإنجليزي شلي، الذي كان يقول: «إن في نفسي شهوة لإصلاح العالم».

يأتي إصلاح العالم من الفرد الذي أصلح ذاته، ومن قوة الرغبات والأخيلة، التي تتيح للفلسطيني أن ينتصر على السوء

في بغداد، في انتظار أن يقتلع الشر من فلسطين. والواضح أن الفرد ينبثق من تفوقه، وأن الثقة بالخيال تروض ما يبدو عصياً على الترويض . كل ما يقترحه الخيال يصبح حقيقياً، يقول الرومانسيون ، بل إن «التاريخ هو الزمن وقد أمسك به الخيال» أو إن «إصلاح العالم نعمة يأتي بها خيال لا يعترف بالزمن»، وماعلى الخيال المبدع إلا أن يقترح ما يشاء ليصبح حقيقة. لذا يبدو الخيال من جماليات الحياة، بل إنه المفتاح الذهبي الذي يوقظ إمكانياتها، بدءاً من تحرير القدس وصولاً إلى أقفاص تتمرد على «أصحابها».

في رواية جبرا «صيادون في شارع ضيق» ما يقول: إن الواقع جملة علاقات جمالية، وإن الإنسان الأجمل ينجز وحيداً «إصلاح العالم»، ذلك أن خياله يهزم كل قبح قائم ومحتمل.

نشر بطل «صراخ في ليل طويل» حقيقته وهو يكتب ويرسم ويستمع إلى الموسيقا ويشعل النار بقصر قديم «عثماني الأصول»، وعاد بطل «صيادون في شارع ضيق» إلى مملكة الفن وتدمير القيم القديمة. وما الفرق بين الاثنين إلا «مساحة البطولة»، واجه الأول مدينة مشوّهة ضيّقة، وواجه الثاني «عالماً عربياً متخلفاً»، وهو يواجه بيئة عراقية محافظة واسعة السلطة، تعيش على قيم ما ضوية لا علاقة لها بالقدس

«مدينة الله». انطوت الروايتان على «أسطورة الفرد المتفوق»، المنتصر بإمكانياته الذاتية، لا فرق إن كان في بلدة متخيلة، أو في مدينة واضحة المكان والتاريخ.

٤. هل يعرف البطل الرومانسي الأزمة؟

يسير البطل الرومانسي، الذي يعيش في المستقبل الجميل قبل أن يأتي، مع «أزمات عارضة»، يصادفها في دروب الحياة ويتجاوزها حين يريد. يخرج الفلسطيني لاجئاً، ويؤمن بأنه خروج مؤقت، ويبدأ مع «نقود قليلة» - ستة عشر ديناراً - ويحصل على عمل مريح، ويواجه مجتمعاً لا يعرفه ويبلغ أمكنة الصفوة الحاكمة، ويقع في حب فتاة محوّطة بالأسوار والسلطة السياسية والاجتماعية. يحتشد في «قصة الحب المستحيلة» التهديد بالقتل والطرد من البلاد وفقدان العمل والتعرّض للعقاب والتنديد،... إنها «الذروة المتأزمة»، التي تعيد صوغ السرد المستقيم، وتنقله إلى مستوى مليء بالاحتمالات،... مهما تكن احتمالات الأزمة، فهي تنتظر، لزوماً، حلها الرومانسي، الذي ينصر «الجميل المتفوق»، أي ذاك الفلسطيني الذي ينتظره أهله في «المخيمات». ذلك أن عدم انتصار الخير ينبئ عن «فساد في الوجود» لا ترضى عنه، ولا به، الأرواح الخيّرة التي تملأ السماء. لا غرابة أن

يأخذ جبرا بمقولة: «الإنسان الواجب وجوده» كمنظور للعالم، وأن يرسم الشخصيات، فنياً، من وجهة نظر مصائرها، بل إن في رسم الشخصيات ما يستقدم مصيرها» قبل الأوان». وواقع الأمر أن السارد، في التصور الرومانسي لا يرتضي إلا بدور «الخالق الفني»، الذي يضع الشروط الاجتماعية جانباً، ويستولد «الجمال» من الروح ومن طبقات الأثير.

تولد الشخصيات، في ظهورها المتتابع، من رغبة السارد، وتسير في الطريق المقرر لها. يعيش النص الروائي، والحالة هذه، مفارقة قائمة على ثنائية: الحرية والحتمية. فمن المفترض أن الروائي يستولد شخصياته حرة، ملبية خياله الجامح، غير أن هذه الحرية تختصر في إرادة «الروائي»، الذي يرغب بالعودة إلى وطنه ويقسم العالم ، بالضرورة، بين أخيار يسيرون معه إلى المدينة المقدسة، وأشرار عليه أن يزيحهم من دربه وهو عائد إلى مدينته. تتراءى في القسمة أبعاد دينية تلازم النظر الرومانسي إلى العالم، الذي ينطق بالحق، ولا يعترف بوقائع الحياة المادية.

يتكون الشكل الروائي من وجهة نظر النهاية المنشودة. ومع أن الشكل الروائي، نظرياً، يتكون من تفاعل العناصر الروائية المختلفة، منتجاً الحوار والمساءلة والتأويل، فإن الشكل عند جبرا ينصاع إلى إرادة «البطل الأصلي»، الذي

يهمّش العلاقات جميعاً. ينتهي المعنى إلى شكلانية متقشفة، تقرن بين مستقبل العراق وبطولة فلسطينية مندفعة إلى المستقبل. ولهذا تفقد الشخصيات الروائية استقلالها الذاتي، بل تفقد حقها في الكلام ، وتغدو مجرد ذريعة فنية، تسوّغ حركة البطل وتحقق رغباته، وتوكل إليه الكلام باسمها.

تتراءى في المفارقة، التي تخضع مصائر الشخصيات المتعددة إلى «صوت وحيد»، إشكالية الرواية الفلسطينية، التي عليها أن تتعامل مع بعدين: المفقود والمستعاد. لذا يأتي خيار الشخصيات في «صيادون...» من خارجها، وتكون «ذروة الأزمة» جاهزة الجواب. شيء قريب من رواية غسان كنفاني «ما تبقى لكم»، حين أطلق الروائي صبياً فلسطينياً في الصحراء ومنحه نهاية سعيدة، فاجتاز عوائق متعددة وقتل عدوه.

لم يشأ جبرا، المثقف اللامع، رواية فلسطينية، وهو تعبير غامض على أية حال، إنما أراد «رواية من أجل فلسطين»، تستعين بالتراث الرومانسي الإنجليزي وبالأسطورة اليونانية وبتاريخ الفن كي ترسم طريقاً سعيداً إلى الوطن المفقود. رواية ملتبسة، عليها أن تنشر التفاؤل، حتى لو كان غائباً، وأن تمنح الأمل لهؤلاء الذين خسروا وطنهم وينتظرون العودة إليه.

٥. الحوار الروائي والمعنى

تتجلى مفارقة الحرية والحتمية، التي لازمت الرواية، في المستوى الكلامي. فمثلما أن «الخالق الروائي» يدع البطل المتفوق حراً ويجبر الشخصيات على الانصياع له، كي ينتصر، فإن الواقع الكلامي في الرواية لن يكون مختلفاً. فالبطل يقول ما يريد قوله، وتتحدث الشخصيات بشكل يكشف عن تفوقه، كما لو كان البطل هو المتكلم الوحيد.

تعطي المسافة بين البطل وغيره للحوار بعداً يكتنفه الغموض، فلا يلتقي البطل مع الآخرين، يكلمّهم ويكلموه، ولا يوجد معهم لأنه يكتفي بكلامه وبمراقبة كلام الآخرين الذي لا يفيده بشيء. فبطل «حكاية» جبرا يعيش في المجتمع ولا يعيش معه، فله مخيلته ورغباته وقدراته التي لا تحتاج إلى ما خارجها، هذا الخارج الذي يحوّله البطل ولا يتفاعل معه. ولذلك تمكن قسمة الكلام في «صيادون...» إلى شكلين: كلام البطل الذي يستمع إلى غيره ولا يحاوره، وكلام «الآخرين» الذي يحاور البطل ولا يفعل فيه شيئاً. تبدو «الحكاية» في الحالين «أحادية الصوت»، أو تبدو مزيجاً من الرواية والحكاية، إذ تحيل الرواية على « ما خارج البطل»، بينما تدور الحكاية حول بطل ثابت مكتفٍ بذاته، من البداية حتى النهاية.

تقوم الرواية، في اجتهادات الروسي باختين، بالتنظيم الفني للحكي الاجتماعي المتنوع، الذي يخبر عن فئات اجتماعية لها أشكال من الكلام متنوعة: الكلام العامي، اللغة المترصّنة المدرسية، لغة الاختصاص، وتلك اللغة الساخرة التي تنقد المجتمع. وعن هذ التنوع القائم في الحياة والرواية معاً جاءت المقولات الجمالية عن: «أحادية الصوت، تعددية الأصوات الأنا والآخر..»، وكل ما يؤكد أن حضور المتكلم من حضور الآخرين في كلامه، وأن الكلام المكتفي بذاته لا قوام له، فالكلام يكون اجتماعياً أو لا يكون.

يستدعي التنوع الكلامي، وتحت ضوء جديد، مفهوم الحداثة الروائية لدى باختين وعند جبرا الذي كان له حداثة مسكونة بالتناقض. فالرواية لدى الأول جنس كتابي يتبادل فيه المؤلف الكلام مع شخصياته، التي تتبادل بدورها الكلام في ما بينها، إذ في الحداثة الروائية ذات قادرة على الكلام ولا تحتكر الكلام، بعيداً عن الصوت المسيطر الذي يحتكر الكلام أو ينهى غيره عنه. وعلى خلاف ذلك يحضر بطل جبرا مع الآخرين ولا يحضر معه كلامهم، يمتد كلامه فيهم ولا يصله من كلامهم شيء، ذلك أنه بطل ـ رسول، خياله واقعه وواقعه من خياله، يساوي بين الطرفين ويحقق «ذهنياً» ما يريد.

أثث جبرا روايته بمقولات اجتماعية وأطلقها في «حوار طويل»: الصحفي الفقير، البدوي المعادي لقيم المدنية، المثقف الذي يخلط بين الحياة والشعارات، وأرستقراطية تتحدث عن الفن والضجر،... شكل هؤلاء جميعاً، في مراجعهم الداخلية والخارجية، وحدة فنية تضيء الواقع والسياق، وأضيف إليهم فلسطيني من خارج السياق وله واقع آخر. أخذ هذا الأخير صفة محدّدة هي : «المتحدث المقتدر»، الذي يتوسط الحوار ويفرض عليه سلطته. وهو حين يتوسط الحوار يبقى مع ذاته، لأن المثقف ـ الرسول مثقف ـ مرتبة لا يستوعب الحضور معنى كلامه إلا في المستقبل.

قاد جبرا نصه، كما أشرنا، إلى مفارقة لا يمكن تجاوزها، فحرص على بناء روائي متكامل كما تمليه «معطيات الرواية التقليدية»، وأنتج معنى تمليه «الرسالة الفلسطينية»، التي تصدر عن العناصر الروائية وتحاصرها. يقول باختين: «إن سرد الحوار ليس مجرد تأويل خارجي المصدر، فهو ثمرة جهد متبادل، يأتي تلقائياً، تصبح المحادثة من دونه مستحيلة». يحذف جبرا من الحوار «الجهد المتبادل»، ولا يقبل بما هو تلقائي، ذلك أن بطله ذات واعية لأهدافها وأغراضها، حسوبة وشديدة الحسبان، بدأت من القدس وقررت أن تعود إليها

واعتبرت ذاتها امتداداً «منفياً» للمدينة المقدسة.

يجسّد المتحدث في الرواية « لغة اجتماعية ـ أيديولوجية»، في حين يجسّد «المتكلم المقتدر»، أي الفلسطيني المغاير، لغة اجتماعية وغير اجتماعية في آن: لغة اجتماعية إلزامية تمليها الحياة اليومية، وغير اجتماعية، خاصة بمثقف ـ رسول يتماهى مع مدينة مقدسة عامرة بالإشارات والرموز. والسؤال هو: هل يتقاسم المثقف المقدسي مع غيره أيديولوجيا اجتماعية أم أن له «فكره الخاص»، القريب من الشعر والتصوف ومن تجربة روحية لا سبيل إلى القبض على جوهرها؟

يُقرأ جبرا، في الحالات جميعاً، في ثقافته الحديثة وفي تجربته الذاتية، كما يصوغها فرد نوعي يحمل أبعاد مدينة مقدسة. لذا يبدأ بالإنسان، ويحتفي بقدراته وإبداعه، ويرى فيه الطاقة التي يحتفل بها «التنويريون»، لكنه لا يلبث أن يعيّن الإنسان الحديث «نبياً» في زمن حديث لا مكان فيه لأنبياء جدد. وكذلك حال القدس، في رمزيتها المتعددة، التي ينشدّ إليها الفلسطينيون وغيرهم، ويبدون استعداداً مستمراً للدفاع عنها. لكن بطل جبرا يتقمص المدينة المقدسة، ويمعن في تأكيد فضائلها وجمالها حتى تبدو جزءاً من الدنيا ومن السماء معاً.

كان جبرا، كما نعلم، مفتوناً بكلمة: السر، الشيء الغامض الذي لا يقف على حقيقته إلا إنسان مختار يختلف، لزوماً، عن البطل الروائي الذي هو تعبير عن نثر الحياة.

أسباب متعددة جذبت جبرا إلى فكرة الإنسان المتفوق، أو السوبرمان: هناك مساره الذاتي الذي حمله من بيئة فقيرة وشديدة الفقر إلى أفضل الجامعات الأوروبية، وإعجابة برسائل الأنبياء وبسيرة السيد المسيح وتعاليم الرومانسية الإنجليزية في أبعادها الصوفية بخاصة، التي كانت تؤمن بأن « الشاعر» يحقق ما يريد. وكان جبرا شاعراً قبل أن يكون روائياً.

لا يقبل التصور الديني للعالم إلا بحكاية مكتملة، هزم الخير فيها الشر وطرده بعيداً. بداية فيها شيء من النقص ونهاية بيضاء لا نقص فيها، وبين البداية والنهاية إنسان لا يشبه غيره، قريب من السماء بعيد عن الرذيلة والإخفاق. ما أنجزه «الإنسان المغترب» في «صراخ في ليل طويل» أنجزه «الإنسان المنفي»، وقد أعطاه المنفى عزيمة من حديد.

السفينة:
الإنسان والطريق الذي لا يراهن عليه

ما هي مقولات جبرا الفكرية ـ الجمالية التي تفصح عنها رواياته؟

إلى جانب مقولة «الإنسان الواجب وجوده»، وهي مقولة أخلاقية ـ دينية، توكل إلى إنسان معيّن تحقيق واجب سام،توجد جملة مقولات موازية، لها أبعادها الجمالية،مثل: جمالية التوازن، إذ «الإنسان المختار» مسيطر على ذاته ورغباته، وجمالية اليقين، التي تجعل حاضره مستقبلاً ومستقبله حاضراً عامراً بالقيم العالية، وجمالية الانتساب التي تصل بين «الإنسان المختار»، والسيد المسيح ومدينة مقدسة، قد تصله بفضاء أعلى تملأه أصوات الملائكة.

في منظور جبرا الروائي، وحكايته الفلسطينية الكبيرة، ما يستدعي فكرة «المتخيل المؤمن»، الذي يشير إلى فضاء مسكون بالرائع والمدهش والعجيب. بيد أن هذا المتخيل، الذي ينفتح على ما يشاء، منضبط في إيمانه، يتقصى الحقائق وتنوع المخلوقات، ويعترف بأن هناك سراً لا يمكن ترويضه دائماً. وبين هذا المتخيل و«التخيل الإنساني الطليق» فرق

واسع أكيد، فالأول يتوقّع ولا «يخلق»، بينما يعترف الثاني بالخلق ويشتقه من إنسان عالي القدرات لا يعرف، روائياً، التوقع ، ذلك أن البطل الروائي يتأسس نظرياً على الصدفة واللامتوقع، الأمر الذي يجعل الإنسان يبحث عن هدف ويصل إلى غيره.

ولعل الإيمان بانتساب الإنسان المؤمن إلى الله، معتقداً وروحاً وشكلاً، هو الذي دفع جبرا إلى توليد البطل الجميل المكتمل، الذي يبدأ وينتهي كما أراده الله تاكيداً لفكرة دينية تقول: خلق الله الإنسان على صورته. ولأن الله جميل فمخلوقاته جميلة، باستثناء شواذ عن القاعدة له «أسراره». لا غرابة أن يحتل الأشرار مركزاً هامشياً في روايات جبرا، يعيشون على هامش الحياة، أو تستهلكهم حياتهم وينتظرهم الفناء.

فتح جبرا عالم الإنسان المتناهي على العالم الإلهي اللامتناهي، مؤمناً بقدوم مملكة الخير والجمال، على الرغم من صعوبات كثيرة، تبدو لاحلّ لها ثم يأتي حلها في اللحظة الملائمة، كما لو كان «الكون» عقلاً عادلاً ينظم شؤون الحياة والإنسان معاً. كان في مسعاه يصالح بين الدين والشعر ويدرجهما في حداثة مختلفة، آمن بها الرومانسيون. كتب

الشاعر دبليو،ب، ييتس عام ١٩٣٧: «في مطلع شبابي كنا نتحدث كثيراً عن التقاليد وعن هؤلاء الشباب العاطفيين المرتبطين بالمسيحية،...، ولكن كتاب الغصن الذهبي جعل المسيحية الآن تبدو حداثية وشديدة التنوع، فنحن ندرس كونفوشيوس مع عزرا باوند، أو نتبع ت. إس إليوت الذي وجد في المسيحية منهلاً رمزياً لفكر يلائم بعض الأفكار القديمة والجديدة ـ كتاب الحرية والطوفان ص: ٧٦».

استفاد ييتس من «الغصن الذهبي»، وصالح بين إيمانه المسيحي والأساطير القديمة، مفضياً إلى إيمان شعري لا يقبل بالانغلاق. ومن اللافت أن جبرا ترجم في مطلع شبابه شيئاً من «الغصن الذهبي» ـ أدونيس ـ ملبياً فضولاً معرفياً مبكراً ومقتفياً آثار الشعراء الإنجليز الكبار، الذين جمعوا بين الرومانسية والمسيحية وتأملات فلسفية ناظرين طويلاً إلى «القلب الإنساني». لذا نسج بطله الفلسطيني من الشعر والتجربة، وارتكن إلى الأسطورة في روايته الأولى، واستفاد من الأساطير في روايته الثانية والثالثة، حيث يتعايش إيمان بالقدس ومقدساتها وحضور للإبداع الروائي الذي يمتد من ديستويفسكي إلى كافكا، كما هو الحال في عمله الأكثر إتقاناً: السفينة.

١. الإنسان والبحث عن الهرب

بعد روايته الثانية «الأحادية الصوت»، وصل جبرا إلى رواية «متعددة الأصوات»، محتفظاً، بداهة، بالفلسطيني «الواجب الوجود». ناقلاً المكان من بغداد إلى عرض البحر، مشيراً إلى أمكنة متنوعة تحتضن، بشكل سريع ومجزوء، بيروت ونابولي، دون أن ينسى القدس، التي تسترجعها ذاكرة جريحة، وتستذكر معها صديقاً قضى وهو يدافع عن فلسطين. كان جبرا، قبل أن يكتب «السفينة»، قد ترجم رواية وليم فوكنر «الصخب والعنف»، القائمة على تعددية الأصوات ورصد مفهوم الزمن في طبقاته الموجعة. لم يكن الروائي الأمريكي بحاجة إلى معالجة الفرق بين الوطن والمنفى، خلافاً للروائي الفلسطيني، الذي اعتبر تجربة المنفى مقدمة إلى تجربة أكثر كثافة عنوانها: إعداد النفس من أجل الرجوع إلى الوطن.

جعل جبرا من رواية «السفينة» فضاء واسعاً لتأمل الاغتراب الإنساني في وجوهه المتنوعة: اغتراب سياسي، يدفع الإنسان إلى الهرب من بلاده والتماس مأوى لا يعرف عنه الكثير، اغتراب ثقافي ذلك أن المسافرين «فوق السفينة» يحملون ثقافات مختلفة، واغتراب روحي عنوانه فقدان اليقين والبحث عن الحقيقة ، واغتراب وجودي مرآته هشاشة الإنسان

في كون غامض واسع يتجاوزه. سرد الروائي وقائع بشر تحملهم سفينة إلى موانئ متعددة تنفتح على البحر الجميل الهادئ تارة، وعلى البحر الغضوب الهائج تارة أخرى. ولم تكن أحوال البحر إلا أحوال المبحرين، التي تحتوي شيئاً من المسرة ووجعاً غير مرئي يدفع بالمتوجع إلى الانتحار.

أراد الروائي عملاً فنياً مركباً، تتداخل فيه الأصوات وتتكامل، وتتشابه فيه الشخصيات وتتباين، وعيّن البحر شخصية هائلة مستقلة بذاتها ، لها لغة من طراوة وغضب، وارتكن إلى مفارقة ساخرة، حيث الهارب من وطنه يعود إليه دون أن يدري، والمسافر لا يدري إلى أين تأخذه السفينة.... ومع أن الرواية تبدو شديدة التشاؤم، راسمة العطب الإنساني بأشكال مختلفة، فإن جبرا المؤمن بفرح قادم يواجه التشاؤم بشعار «الروح المطمئنة»، التي تواجه ولا تهرب وتؤمن بأنها منتصرة، ولو بعد حين. وما «الروح المطمئنة» إلا فلسطيني يحمل «قدسه» في روحه، ولا يبتعد عن مدينته إلا ليعود إليها، ويستنكر الهرب استنكاراً كاملاً، وينصح الهاربين بالفصل بين الوهم والحقيقة، وبين الأرض والوطن، ذلك أن الأراضي كثيرة بينما الوطن واحد ولا يجب التخلي عنه.

في روايته الثانية سرد جبرا الاختبار الذي يجيء به

المنفى، وفي روايته الثالثة استعاض عن المنفى «بالهرب»، الذي يقوم به الإنسان خوفاً مما أصابه أو يمكن أن يصيبه، وينتظر ما لا يراهن عليه. فإذا كان المنفى تجربة لم يخترها الإنسان، فإن في الهرب فعلاً قصدياً ينشد منفى إرادياً. بيد أن في هذا الهرب حصاراً مزدوجاً: هو انتقال من المعروف إلى المجهول، ومن الوطن إلى المنفى، تتشارك فيه شخصيات مختلفة الجنسيات ، تبحث عن راحة لن تأتي. ولهذا تستهل الرواية «برحلة بحرية في سفينة مريحة»، وتنتهي بموت فاجع يعيد «المسافر» إلى وطنه وقد فارق الحياة، بعد أن اختار الانتحار، كما لو كان الهرب من الوطن، مجازياً، فعلاً يساوي الانتحار.

تبدو الرحلة في سفينة جبرا هرباً مأساوياً يخالطه العبث: هرباً كأنه سفر، وعبثاً مليئاً بصدف تعاقب الهارب، الذي لا يعرف ضرورة التمسك بالوطن. ومع أن للهرب أسبابه الذاتية، فوراء كل هارب سبب خاص به، فإن كثرة الهاربين، الذين يتحاورون فوق ظهر السفينة، تحوّل الهرب إلى سؤال وجودي ثقيل، الأمر الذي يحوّل البحر إلى «أرض جديدة». ويصيّر السفينة حيّزاً «اجتماعياً» ضيقاً لا يعد بالخلاص. فلا خلاص لأحد، لا للذين تركوا أرضهم ولا لهؤلاء الذين بقوا فيها، يستثنى

من ذلك الإنسان الفلسطيني، الصوت المسيطر في الرواية، فلا هو بالهارب ولا هو بالمسافر، إنما هو امتداد لمدينة القدس التي تشدّه إلى مكان رمزي - روحي لا يمكن الهرب منه.

المنفى مكان رخو يرهق الإنسان ويمنع عنه الأحلام الطويلة، ذلك أن الأحلام القابلة للتحقق تستدعي الإقامة الثابتة. هذا ما قاله جبرا في «صيادون...»، وعاد وقال به في «السفينة»، وحلم الفلسطيني الوحيد هو العودة إلى فلسطين، حلم مرهق يهبه سلامة الروح. حجب الروائي قوله الأساسي بطبقة سميكة من الحكايات والوقائع: هناك هرب من التقاليد المتخلفة، التي تحض على الثأر بطرق متنوعة، وهرب من الأنظمة القمعية التي تصادر إنسانية «المواطن»، وهرب من حب خائب وقصة عشق فاشلة، وهرب من مدن الحداثة الهجينة، التي تحتفل بالكم والمظاهر ولا تعرف الكيف ولا تلتفت إليه، وهناك الهرب من السأم والضجر والرهانات المخفقة..

أنجزت الرواية وهي تقرأ أشكال الهرب ثلاث رحلات: رحلة بحرية ينتقل فيها المسافر من ميناء إلى آخر، ورحلة بين رغبات الإنسان والقيم المتخلفة، ورحلة في الطبائع الإنسانية التي تحتمل القلق والانتظار والشك والفضول المعرفي والمغامرة والاستعداد للقيام بأكثر من خطأ ورذيلة... غير أن هذه الرحلات، مهما تكن خواتمها، لا تمنع عن الإشارة

إلى رحلتين ضرورتين تصرحان بمنظور الروائي وفلسفته: رحلة في ثنايا الحكايا، ترصد عناصرها وتفصح عن تشكّلها، وتضيف حكاية إلى أخرى كي تبني رواية. أكد جبرا دائماً أن الرواية لا تأتلف مع «القرى الكبيرة» ولا مع أمكنة ضيقة لا تسمح بالصدف، لا تأتي من العادات الراكدة والأزمنة المستقرة. وفي الرواية رحلة «مجازية» على مستوى الأسلوب والتشكيل وتوليد الوقائع، ومتواليات من الصدف والحوادث اللامتوقعة.

في مأساة العاشقين العراقيين شيء من الصدفة، بين عائليتهما ثأر وعداوة، وفي مآل «المنتحر المجهول الهوية» شيء من الصدفة، ثم إنقاذه في اللحظة الأخيرة، وفي لقاء الطبيب الطرقي والفاتنة الإيطالية شيء من الصدفة أيضاً، وفي هياج الهارب السياسي صدفة، فأحد العاملين فوق ظهر السفينة يشبه جلاّده القديم، الذي عذّبه عذاباً مبرماً..... تأخذ الصدفة في تواترها شكل القانون، وتخترق في تواترها علاقات الرواية، التي لا تستقيم من دون «صدفة» تضبطها ، تحدّد لها البداية والنهاية. غير أن جبرا وبالمكر الذي يلازم كل روائي، لا يشرح بمفهوم الصدفة معنى الرواية فقط ، بل يشدّها إلى المكان الأثير التي عليها أن تضيئه أي: اللاجئ الفلسطيني.

لم يصل الفلسطيني، كغيره من شخصيات الرواية، إلى السفينة صدفة، كان بينه وبين المرأة التي أحبها موعد متفق عليه، وهو لن يسمح للصدفة أن تقلق رحلته، فبعد أن «أرجأت» حبيبته رحلتها إلى مرة قادمة، عادت إليه أخيراً مستسلمة سعيدة. وهو لن يرجع إلى وطنه على غير رغبة منه، كما فعل غيره، بل يرجع منصتاً إلى قلبه ومعتمداً على إرادة لا تتخلى عن الوطن. في حياة الآخرين صدف، على خلاف مصير الفلسطيني القائم على الضرورة: ضرورة العمل التي جعلت منه «مسافراً ميسوراً، وضرورة الأمل التي تضع في قلبه فرحاً دائماً، وضرورة المعرفة، التي تعيّنه مثقفاً ممتازاً، ثم ضرورة الإخلاص، التي تبعث حكاية حزينة عن صديق عشق الفن واستشهد في القتال من أجل فلسطين.

لا وجود للفلسطيني عند جبرا إلا بما يميّزه: كان له في «صراخ في ليل طويل» وجه كالمسيح، وكان له في الرواية اللاحقة تفوق متعدد الوجوه ، وله في «السفينة» الاطمئنان والرضى وتلك السلطة المرغوبة على غيره: «لو قال لي وديع عساف اقذف بنفسك إلى البحر لفعلت»، وله « سرّه الضروري» الذي يضعه فوق الجميع ويمنحه السعادة: فالشاب العراقي، وهو السارد الأول، لن يقترن بفتاة أحبها، بسبب غباء العادات، والرجل الذي اقترنت به عشق امراة إيطالية، جاءت إلى لبنان

وتزوجت إنساناً آثر الزهد والحياة الكنسية،... كل مصير ينقسم، له نهاية لا تتفق مع البداية، والبشر الذين انقسمت مصائرهم يستمرون في الحياة ويدفعون ثمن الانكسار.

نسج جبرا مأساوية الحياة متوسلاً مستويين: أحدهما قوامه المصائر الفردية والقائمة على الحب والخيبة، أو الحب والفوز، حال الفلسطيني، وثانيهما حياة اجتماعية مؤسسة على الرعب والتخلف وقمع الحريات. يقول الفلسطيني ساخراً: «بارك الله الحرية، في عصر انعدمت فيه الحرية». وما باركه الفلسطيني محاصر الحصار كله، حال الفلسطيني الموزع على ظهر السفينة وبيته القديم في القدس. إذا كان الواقع العربي ظهر، في رواية «صيادون...»، في شخصية الإقطاعي الذي يمنع ابنته من الذهاب إلى الجامعة والاختلاط بالآخرين، فإن هذا الواقع واسع الأبعاد في رواية «السفينة»، يحدّث عن عادات موروثة بائسة، وعن نظم سلطوية تصادر حرية الفرد وكرامته.

سؤال سريع هنا: ماذا قال المثقف ـ الرسول، الذي آمن به جبرا، في رواياته الثلاث: الثقافة قوة قائدة مرجعها «إنسان كامل» تقريباً، يوحد بين الأخلاق والمعرفة، يرفض نقد الحداثة الزائفة التي فيها قشور حداثية لا أكثر: العائلة المتخلفة في روايته الأولى، التي تتعامل مع اللوحات الفنية بذوق فاسد،

الأنثى العاقر المترفة في روايته الثانية التي هي مزيج من الفقر الأخلاقي و«اللغة الأجنبية» الفقيرة ثقافياً، و«الذهنية الإقطاعية»، في السفينة، التي تضع الأرض فوق الإنسان والشرف الكاذب فوق الحب والسعادة. بسبب هذه «العاهات الاجتماعية» خسر الفلسطيني أرضه، وطرد من مدينة عربية حين ذهب إليها، وعيّن نفسه لاحقاً، مسؤولاً عن الآخرين، ذلك أن عليه أن يحرر أرضه وأن يحرّر غيره، وهو حلم رومانسي اعتنقه جبرا مبكراً، وأخذ يتخلى عنه شيئاً فشيئاً، رغم إيمانه بفلسطيني ضروري صفته الثبات واليقين.

٢. أسى الوجود وإشارات الخراب:

يطرح الخطاب الروائي لرواية السفينة السؤال التالي: إلى أين يهرب الإنسان؟ الجواب البسيط الواضح: يهرب من وطن يمنع عنه السعادة إلى منفى اختياري يتوقع منه السعادة. بيد أن الجواب الجوهري يقول: يهرب من خيبة في الحياة لم يتوقعها ، فلو أعطته حياته ما يريد لبقي في وطنه، ولما أراد الرحيل إلى مكان لا يعرفه، إلا بقدر. والحياة، في الحالين، رحلة خائبة، تعد بشيء مزهر وتعطي، في النهاية، حياة قتامها أكثر من ضوئها.

أثث جبرا نصفه الروائي بإشارات فنية، صاغت معنى متصاعداً قبل الوصول إلى المعنى الأخير. أول هذه الإشارات: «التابوت» الذاهب إلى مرسيليا، الذي وضع فيه فرنسي جثمان زوجته، مقرراً دفنها في الوطن. شيء من الموت الصريح يرافق أحياء يعتقدون أنهم يقومون برحلة سعيدة جمعت، بعد تدبير محكم ، عدداً من العشاق. وإضافة إلى «الجثة المسافرة»، إنسان تطارده أقداره يحاول الانتحار غرقاً، لن تنقذه نجاته من محاولة انتحار جديدة، كما لو كان جثة تنتظر تابوتاً، لن يقلّها إلى الوطن بل إلى قرار البحر. وبين التابوت والانتحار سجين سياسي مصاب بالصرع، تطارده كوابيس الاضطهاد، بعد تجربة معذبة في السجن.

يضيء الإشارات السابقة طبيب عراقي عقلاني، مشبع بالتفكير العلمي والثقافة الراقية، متزوج من امرأة جميلة، ويعشق أنثى فاتنة أخرى ميسور وذكي ولا ينقصه من وسائل «الوجود الخارجي السعيد» شيئاً، ومسكون بقهر لا يصرفه عنه إلا الموت وذلك «الانتحار المدروس» الذي يغلق أبواب النجاة جميعاً. في انتحار الطبيب إعلان عن خيبة «المثقف الحديث» في بلد عربي يسوسه الاضطهاد والجهل وسيطرة الماضي على الحاضر.

سرد جبرا مصائر بشرية أثناء رحلة «فوق الماء»، هي رحلة في ضمير الإنسان ووجدانه. أخبرت الرحلة عن خيبة «الحب» و«عجز المعرفة» وعن «بؤس النجاح المهني»، ذلك أن حياة تعوزها الحرية والكرامة والضمير المستريح لا تساوي شيئاً. يمثّل الطبيب المنتحر مآل القيم العليا في «مجتمع مريض»، ينصر الظالمين ويرسل بالعادلين إلى الموت. جاء في الرواية: «إنه بريء كطفل يحب كالطفل. يتكلم عن حب. كان فالح أكبر عاشق في الدنيا، عاشقاً ساخطاً. ومصير العشاق فاجع دائماً. ص: ٢٢٧». ما يتصف به «فالح» الطبيب المنتحر، يتصف مجتمعه بنقيضه: الخديعة في مقابل البراءة، الكراهية في مواجهة الحب، الجهل بديل عن المعرفة،.... رثا الخطاب الروائي مآل العقل والكرامة في مجتمع مغلق يؤثر الموت على الحياة، أو يعيش موته دون أن يدري. في مآل الطبيب المنتحر، الذي تحدث عنه السارد بحب لا اقتصاد فيه، ما يشرح مسار جبرا، المثقف الفلسطيني البريء الذي اعتقد، بعد خروجه من فلسطين، أن المعرفة تصلح الدنيا، وأن بإمكان المثقف أن يكون «قائداً للمجتمع». غير أن جبرا، المشدود إلى إيمان لا يتزحزح، واظب على اعتقاده بأن «الفلسطيني» يختلف عن غيره، وبأن ما يصح على غيره لا يصح عليه، أكان الطقس جميلاً أم غاضباً منذراً بالعواصف.

أضاف جبرا إلى الإشارات السابقة إشارة أكثر اتساعاً هي: العاصفة البحرية التي هزت المسافرين هزاً وزرعت فيهم الإرهاق والجزع والغثيان، وعبّرت عن «سوء الحال» كما جاء في الرواية. وسوء الحال الأكيد هو «العاصفة الداخلية» التي تضع إدراك الإنسان خارجه، فينتحر ويصيبه الصرع ويضع بين الأحياء «جثة مسافرة». يقول الفلسطيني وديع عساف: «هياج البحر تجربة رهيبة من تجارب النسيان. لقد أضحى المستقبل لكل مسافر أهم من الماضي، وغدت اللحظة الحاضرة الجرعة الجحيمية التي تخلط الأشياء..». في القول ما يؤكد هشاشة الوجود الإنساني، الذي حمله مع «القدس» وابتعد عن الجثة المسافرة.

حافظ الفلسطيني، الذي تحميه القدس، على خبرته وذكرياته وآماله، ولم تمنع عنه العاصفة البحرية المزاج الجيد والتمتع بالطعام ونثر الأحكام الساخرة، بينما استقر الطبيب، الذي جاء من بقعة غير مقدسة، في تشاؤم حصين متوّج بالموت.

في مقابل ثنائية الانتحار والعاصفة التي تلازم «الهرب»، اختار جبرا في روايته القادمة «البحث عن وليد مسعود» فكرة «الاختفاء»، حيث الفلسطيني، العاشق والمثقف والوسيم ورجل الأعمال الناجح، لا يهرب ولا ينتحر بل يختفي في

انتظار زمن يعيد المعنى إلى العشق والثقافة والجمال، وفي انتظار «انتصار الأمل»، الذي يجمع بين الحاضر والماضي والمستقبل. إذا كان الحلم هو الواقع، بقدر ما أن الواقع هو الحلم، كما كان يقول جبرا، فما على الإنسان إلا أن يحلم وأن ينتظر تحقق حلمه، ذلك أن هذا الحلم متحقّق قبل وصوله، كما رأى الرومانسيون.

يقابل الخير العميم، الذي لا بدّ من وصوله، شر متعدد الأشكال تقترفه أرواح إنسانية محاطة بالنقص والنسيان. ظهر الشر في رواية جبرا مرات متعاقبة: فالأخ القاتل من أجل قطعة أرض شرير، والجلاد شرير ، والنظام القمعي شر كله، والزوجة الخائنة شريرة، واليهودي الذي احتل فلسطين عنوان الشر الأكبر،... بيد أن «القاتل» لم يمنع الحب، و«الجلاد» أرهق الذاكرة ولم يقتل العقل، واليهودي لا يلغي ذاكرة الفلسطني،... قاد جبرا مخلوقاته الروائية المتعبة وتركها أمام فسحة من العقل والأمل، ليؤكد أن الشر مهزوم، طالما أن للإنسان قدراً من الحرية، والمسؤولية العاقلة.

أعطى جبرا في روايته، وهو يتأمل مصائر مأساوية، مكاناً لرواية دستويفسكي «الأبالسة»، التي وصفت العذابات الإنسانية وعذاب «الانتحار المدروس»، وتضمنت «أفظع انتحار قرأته في رواية انتحار مدروس، يتهيأ له المنتحر، كما

يتهيأ للسفر، ص: ١٢٢»، كما جاء على لسان الطبيب المنتحر، الذي عاش «الانتحار الفظيع»، دفاعاً عن قيم إنسانية منتهكة. قد يكون في إحالة «السفينة» على «الأبالسة» شيء من التناص الروائي، وقد يكون فيها شيء من «الرغبة الثلاثية»، إذ الراغب بشيء يصل إليه عن طريق محاكاة طرف آخر. غير أن الأمر الأكيد، وعلى الرغم من تفاؤل جبرا «الإلزامي»، أن في الإحالة احتجاجاً على عالم لا يمكن تحمله. لذا يدرج الروائي في نصه، سريعاً، عمل ألبير كامو «أسطورة سيزيف»، الشخصية الأسطورية الذي «يدفع صخرته عبثاً كل يوم» موحياً، لمن يشاء، أن معاندة الواقع السيء أكثر شجاعة من الانتحار.

٣ . المسيح الفلسطيني وشرور الوجود:

يقول الفلسطيني وديع عساف عن رواية «الأبالسة»: «الكتاب كله، رؤيا العدمية التي كان ديستويفسكي يخشى أنها سوف تجتاح روسيا وحدها، بل العالم كله، إذا تخلى العالم عن تعاليم الكنيسة الأرثوذكسية الروسية. ص: ١٢٢». ليس بإمكان الفلسطيني أن يكون عدمياً، فهو إنسان له قضية، ولا الابتعاد عن تعاليم السيد المسيح، الذي يرى فيه مثالاً جديراً بالمحاكاة.لذا تذهب العدمية إلى غيره، يراقبه ويتحاور ويتعاطف معه، ويحزن على مصيره حزناً شديداً، حزن

الفلسطيني على مآل الطبيب المنتحر.

حيث يتحدث السارد الأول «عصام السلمان»، المنكوب بجريمة قتل لا علاقة له بها، عن وديع عساف يقول: «من السهل على من قضى صباه وشبابه في القدس أن يوحّد بين الله والأرض أو كما يقول بين المسيح والصخر. ولكنه يوحد أيضاً بين نفسه وبين المسيح والصخر معاً فيرى كلها في هذا التمازج الثلاثي الذي، إذا اضطرب وتجزأ، كان لا بد من استعادة تكامله من جديد. ص: ١٠١»، الإيمان والحياة المقاومة. فالفلسطيني يفهم معنى الانتحار ولا يهجس بالإقدام عليه، ففي طبيعته ما يعارضه، وهو المشدود إلى الأرض بحبل صوفي، والمشدود إلى الله الذي تتجلى أنواره في مدينته المقدسة.

لا يؤله الفلسطيني ذاته ولا ينتحر، ففي ذاته شيء من الألوهية منذ أن نظر إلى معاناة المسيح واعتبر ذاته مسيحاً آخر، أو ظلاً له، لا يقبل بانتصار الشر ولا بهزيمة الخير.

بحث المثقف العراقي الشجاع عن الحقيقة وعثر عليها في اختيار الانتحار، وعاش الفلسطيني مع حقيقته، ناظراً إلى أرض مغتصبة، وإلى منفى «طويل» هو الشكل الأعلى من الفجيعة والاستبداد.

وليد مسعود في عوالمه الحالمة

رسم جبرا «صيادون في شارع ضيق»، منذ البداية، اللاجئ الفلسطيني من وجهة نظر مآله المنتصر الذي يفصح فيه عن كماله ويعد بتحقيق ما تريد فلسطين. لم يكن مساره إلا حكاية جميلة عن فوز الخير على الشر، وعن مراتب البشر التي تنوس بين الشياطين والملائكة. بعد تجربة مع المنفى، عدّل من وجهة نظره قليلاً، فلم يتحدث عن الانتصار، بل عن «جمالية الإيمان»، إذ الفلسطيني في رواية «السفينة» هو الوحيد الثابت، الذي لا يعتوره نقص ، ويعرف من أين أتى وإلى أين يذهب.

جمع جبرا في روايته «البحث عن وليد مسعود» بين الفلسطيني المؤمن ومدينة القدس، واشتق منهما إنساناً لا يشبه غيره، يتصرّف بحياته ولا تتصرّف حياته به، ويجعل من حياته الغريبة سؤالاً كبيراً، يدور حوله الآخرون ولا يعثرون على جواب. بقي البطل تجسيداً لما يريد أن يصل إليه، وصورة عن اختلافه عن الآخرين، عارف هو بما لا يعرفه غيره، ووسيم تأتي إليه النساء، وله غموضه المستقر في روحه المطمئنة الخارجة من القدس والعائدة إليها. أذابه الفعل الروائي في مسار مستقيم متعدد الدوائر، إذ في كل دائرة وجه البطل، وفي

الدائرة الأخيرة غموض مشرق، يتاخم قدر الأنبياء.

أعلن «وليد مسعود» عن مغامرة، حدودها الخروج والعودة وما يدور بينهما، وأضاف إليها صفة: الإيمان، التي تجعل من المغامرة تمريناً روحياً، يتجلى فيه ثواب الروح المؤمنة. ولهذا كان يغيب حين يريد، ويرجع بلا مشقّة، ويترك الآخرين مع حياة - سؤال لا يعرف إجابته إلا هو. كانت حياته متعددة، انطوت على العشق والكتابة والسياسة والقتال - ولم يكن الإنسان إلا ما أراده، ذلك أن جوهره واضح وصريح منذ البداية.

ومع أن التعدد في الصفات يفتح، ظاهرياً، باب اللايقين، إذ في تعددية الصفات ما يشي بنقص هنا واكتمال هناك، فإن مساواة البطل الفلسطيني بالمكان المقدسي الذي ينتمي إليه يبدّد اللايقين، ذلك أن في المقدس ضمان انتصاره، حتى لو بدا الحاضر غائماً ومحاطاً بالصعاب.

١ . المتعدد والكتابة المتعددة المستويات:

تبدأ رواية «البحث عن وليد مسعود» بالجملة التالية: «تمنيّت لو أن للذاكرة إكسيراً يعيد إليها كل ما حدث في تسلسله الزمني، واقعة واقعة، ويجسّدها ألفاظاً تنهال على الورق». وهذا ما يقوله إنسان تعرّف على «الفلسطيني»، ولم يستطع التعرّف عليه تماماً، بسبب غموضه واختلافه عن غيره. وقد

يبدو، ظاهرياً، أن ارتباك الذاكرة يعود إلى حكايات متعددة الأزمنة، ترتبط بالفلسطيني وتحيل إليه ، لكن الارتباك يأتي، فعلياً، من دلالة الحكايات لا من أطرها الزمنية المختلفة، ذلك أن جبرا رفع بطله إلى مقام «الغرابة المطلقة»، ذلك المطلق الذي «يحدس» به الإنسان ولا يستطيع التعبير عنه. وكان في وليد تلك الغرابة التي لا تفسّر، التي تلازم «الحكايات السحرية».

وعلى خلاف روايتيه السابقتين، اللتين قارب فيهما الحلم الفلسطيني، أخذ جبرا وهو يرسم شخصية وليد، بأجناس وأدوات فنية متعددة، جاعلاً من المتعدد عنصراً فنياً داخل البنية الروائية، محققاً إضافة فنية نوعية، توحّد بين المعنى والمبنى، وتجعل من البناء الروائي تمثيلاً لتصور الروائي للعالم. ففي الروايتين السابقتين كان التعدد يأتي «خطياً»، إن صح القول، كأن يعلن السرد عن ثقافة البطل ثم يعطف عليه توازنه الروحي مروراً بعشقه المنتصر وسيطرته على مصيره وذكرياته المتواترة عن القدس،... أما في في رواية «وليد» فإن المتعدد يأخذ دلالة أكثر عمقاً واتساعاً، تصدر عن التقنية الفنية التي تخبر عن «المعنى» عن طريق الشكل، الذي يحقق، بلغة البعض، «مضمون الشكل» الذي يفيض على الخطاب المباشر. ولعل هذا الطموح هو الذي استدعى، بداية، سرداً عادياً

كثيف اللغة يعلن أن «الفلسطيني»، الواجب وجوده، مختلف عن غيره وشديد الاختلاف، فهو عصبي المزاج، جموح في غضبه، يستخف بالموت، يعلّم غيره ولا يتعلّم من أحد، يطفو فوق غضبه تسامح لا مساومة فيه. أملى سرد صفات فلسطيني مختلف، لا تمكن الإطاحة بغموضه، الإشارة إلى «ارتباك الذاكرة»، التي تستعيد ما تستطيع استعادته، واستحضار «الليل الممطر»، الذي هو امتداد للشخصية المختلفة، قبل أن يكون إطاراً زمنياً له. أنجز السارد في السرد الاستهلالي «عتبة النص»، التي تمتد في حكايات لاحقة، تؤثث النص وتبني دلالاته المختلفة.

بعد السرد الاستهلالي ، الذي يمثل صوتاً من أصوات الرواية، يأتي صوت وليد مسعود، الغامض المربك الممطر مع سرد مغاير «محكي» يختلط فيه الوعي واللاوعي، إذ الأول يستحضر ماضياً متعدد الطبقات، تحمله نبرة لاهثة متقطعة، وإذ الثاني يحيل على أزمنة متداخلة، فيها مكان لصبي مقدسي محمل بالعادات والتقاليد «السرية»، ولأب أخذ منه الصبي ملامحه وقسماته، وفيها مكان واسع لما ترسّب في ذاكرة الصبي ووزعته الحياة على أكثر من مكان.

ومع أن النص المحكي، المسجّل على «شريط مهجور»، يومئ إلى تيار اللاوعي في الكتابة، الذي يدفع إلى «لغة أوتوماتيكية»،

لغة مندفعة طليقة متحررة، فإن في كثافته وإيقاعه ما يعبّر عن فلسفة جبرا ومراجعه الشعرية والموسيقية، وما يعلن عن «تجريب كتابي» يمد يده إلى الأشباح والأطياف والأرواح وكل ما ولع به الرومانسيون الذين انتمى إليهم جبرا في سن مبكرة. توسّع الإشارات الرومانسية عالم «الروح الفلسطينية»، التي تضيق بمعيش البشر وتنظر إلى السماء وتنادي على «المطلق» وتحاصر الدنيوي بإشارات دينية متعاقبة يواكبها الغامض والسري وما لا يمكن الإفصاح عنه. وبعد الشعري المحمول على إيقاع الذاكرة و«ضجيج اللاوعي»، يركن السارد إلى قصة قصيرة سجّلها صوت روائي آخر، مكتملة البداية والنهاية، تضيء وجوهاً من شخصية الفلسطيني المختلف ووجوه «أصدقاء» كانوا يحبونه ويتربصون به، أو يحبونه لأنه جدير بالمحبة، ويتربصون به لأنه يتمتع بما لا يستطيعون التمتع به.

تقوم القصة القصيرة، التي تقترب من عشرين صفحة، بوظيفتين: تؤكد الجديد الفني الذي سعى إليه جبرا، متوسلاً نصاً روائياً تبنيه أجناس أدبية متعددة، فيها مكان أكيد للشعر والأسطورة، وتضيء الأصوات المتنوعة التي بنت الفضاء الروائي، ذلك أن الكاتب والمكتوب عنهم من شخصيات

الرواية. وهذه القصة القصيرة، كما جاءت في الرواية، أداة فنية موائمة، تستكمل «عتبة النص» من ناحية، وترسم الشخصيات الأساسية في طبقاتها الفكرية والنفسية والجمالية، ذلك أن النص الروائي كله، في تقنياته الفنية المتعدد، محاولة للنفاذ إلى عالم «فلسطيني غريب» متعدد العوالم.

في رواية السفينة، كما في الرواية التي سبقتها ، كانت الشخصيات الروائية «تجاور» شخصية الفلسطيني ، راسمة الفرق بينها وبينه، أما الشخصيات في «البحث عن وليد مسعود» فتذوب فيه، ولا وجود لها إلا في علاقتها معه، تبدأ به وتعود إليه كما لو كان خالقها، تتكلم عنه وبه، دون أن يمرّ عليها، إلا لماماً، ذلك أنه منصرف إلى «عوالم» لا يعرفون عنها شيئاً. ومع أن نص جبرا يفرض الحديث عن «تعددية الأصوات الروائية»، كما هو الحال في رواية السفينة، فهذا الحديث يظل مرتبكاً، فالأصوات جميعاً امتداد لصوت واحد، هو صوت الفلسطيني المختلف. ولهذا فإن الكلام الذي يصدر عن الشخصات المختلفة مجرد تقنيات فنية، تعكس شخصية البطل في مرايا متنوعة، وتحفظ صوته مهيمناً و«مسيطراً» وشديد السيطرة، فهذه الأصوات تعترف به، اعترافاً واضحاً، دون أن يعترف بها إلا وهو يتحدث عن نفسه.

أشار جبرا، أكثر من مرة، إلى دور الموروث الثقافي العربي

في تشكيل ثقافته متوقفاً أمام «ألف ليلة وليلة»، التي ألمح إليها في سيرته الذاتية «البئر الأولى»، بل إنه ألمح إليها وهو يتحدث عن روايته الكبيرة: البحث عن وليد مسعود. مع ذلك فإن إفادته من «الليالي» بقي شكلانياً، فهي تجسّد: بطولة الحكاية، التي تستدعيها ضرورة الكلام، ولا يمكن أن تختصر في صوت وحيد، على خلاف نص جبرا المكرّس لموضوع مغاير عنوانه «بطولة المحكي عنه»، الذي يجانس بين حكايات وليد المتنوعة أو يعيّنها، في النهاية، حكاية كبيرة وحيدة، هي «أصل جميع الحكايات» القائمة والمحتملة. ولذلك تبدو «الليالي» نصاً حكائياً مفتوحاً، إذ كل حكاية تتناسل في أخرى، بينما تبدو رواية جبرا نصاً مغلقاً، مستهله إنسان مختلف عن غيره، ونهايته إنسان لا يساويه أحد.

ارتكن جبرا إلى تقنية الرسالة، بمعنى محدد، يصوّر الذات المرسلة، التي لازمتها مأساة معروفة، ويحاور مستلم الرسالة، كي يسرد له أسباب لجوئه، يقنعه أن سبب اللجوء صدر عن «قدر غريب»، أو عن صدفة مجرمة، ذلك أن حياة الفلسطيني تختصر في معركته المستمرة من أجل الحياة. نقرأ في فصل من الرواية عنوانه: «وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتية: «منذ أن وعيت كانت المعركة أبداً هي نفسها: بيني وبين نفسي، وبيني وبين الآخرين، بيني وبين العالم.

معركة حب أردته لكل شيء ص: ١٧٧». على وليد أن يكون متعدداً، أي مختلفاً عن غيره، ليكون قادراً على مواجهة المعارك المتعددة التي فرضت عليه منذ أن دخل إلى عالم الآخرين. وليكون أيضاً جديراً بالانتماء إلى فلسطين، التي عرفت «رجالاً يتلثمون بالحطة ويلبسون العقال، ويشهرون السيوف في وجه الدنيا،... ص: ١٨٤».

في الكتابة ـ الرسالة ما يفصح عن جوهره، الذي جعل من وجوده معركة مفتوحة، وما يخبره عن جمال شعبه حين يتذكر مدينته التي ولد فيها «بيت لحم» يقول: «كنت أرى الناس جميلين،...، أمشي حافياً، أتجول مع رفقتي في دنيا أشبه بدنيا أول الخليقة: دنيا أراها مليئة بالأصوات والأنغام، فنسير كقطعان من الغزلان الهائمة...». وبدء الخليقة هو البراءة والنقاء و«مجاورة الله»، والغزلان مخلوقات جميلة مبرّأة من العطب. ليست الرسالة في وجهيها إلا رداً على قدر مأساوي اختصر الفلسطينيين في لجوء بائس، وليس وليد مسعود، في طبقاته المتعددة، إلا كتاباً يسرد حكايات عن «أرض الأنبياء»، وعن شعب لا تختلف أقداره عن أقدار الأنبياء، التي تنطوي على الشقاء والخير والمحبة. ولهذا يرجع «مسعود»، وهو يتذكر براري القدس، إلى تعاليم دينية تقول: «طريق الإنسان إلى الله شائك وطويل»، كما لو كان يقول: «طريق اللاجئ إلى أرضه

شائك وطويل»، مستنجداً بأصوات مقدسة تختضن سير»النبي دانيال وسمعان العامودي وقبة الصخرة ...» وكل ما يشير إلى أحزان مؤقتة. ولعل هذه الأحزان التي لا تأتلف طويلاً مع طبيعة المقدس، هي التي أعطت للفصل الرابع من الرواية عنواناً واضح الدلالة: وليد مسعود يتذكر»النساك في كهف بعيد». وإذا كان في التذكر ما يضيء هوية تتكوّن في معركة مستمرة، فإن في كلمة «النسّاك» ما يستدعي تاريخاً طويلاً ومقدساً معاً، يأخذ بيد المعركة إلى نهاية سعيدة.

أدرج جبرا في روايته تقنيات تضيء جوهره الفلسطيني، تؤالف بين الشعر والحلم والقصة القصيرة وما يقول به المعيش المباشر وذلك «القول السري»، الصادر عن «لا وعي» له طريقته في القول والإحالة والتمثيل. ابتعد المؤلف عن المباشر الفقير، الذي توحي به كلمة: اللاجئ، وارتد وراءه وهو يرتد إلى طفولة فوق أرض تشبه بدء الخليقة، كي يقول إن الحقيقة توجد «هناك»، في تاريخ فلسطين كله.

أعطى جبرا، وهو «يكتب بحرارة اللاهوت»، رواية ـ وصية تذكر اللاجئ بأصله، وتطلب منه أن يتمسك بالأصل وأن يكون صورة عنه. كان آنذاك في الستين من عمره، ينتظر ما يجب أن يأتي، مؤمناً بأن درب الأنبياء مكلّل بالمسرّة.

٢ . التعددية في الفلسطيني المختلف:

تتضمن الرواية اثني عشر فصلاً ثلاثة منها تخص وليد مسعود، وآخر يخص ابنه مروان. تحيل الفصول المتبقية إلى شخصيات الرواية المتنوعة: المحامي، الطبيب والمهندس والرسامة والأستاذة الجامعية، و»بقيا» من زمن سيبقى يرتبط بشخصيات عاشت في فلسطين، قبل الرحيل، ودفنت هناك. ومع أن جبرا رسم الشخصيات في عوالمها الداخلية والخارجية، وأبرز ملامحها المعنوية والأخلاقية، فإن المحور الذي تدور حوله، في كلامها وأفعالها، ماثل في «وليد»، الحاضر الغائب، الذي يعيّن حضور الشخصيات وغيابها أيضاً.

٣ . بناء السيرة الذاتية:

يقول السارد: «طريق الإنسان إلى الله شائك وطويل».

إن طبيعة الطريق من طموح السائر فوقه، فهو ذاهب إلى الله لا إلى أهداف يسيرة. وهكذا حال الفلسطيني «العائد» إلى ديار مقدسة، فدربه يعادل المكان الذي يرجع إليه. تترجم الفكرة، في شكليها، مسار «وليد مسعود»، الذي انتقل من حقول بيت لحم وربوع القدس إلى منفى عامر بالوحشة، ومن طالب لاهوت في ميلانو إلى مقاتل مع المجاهدين في حرب ١٩٤٨، ومن دفء زوجة جميلة درست عند الراهبات إلى حطام زوجة

مجنونة في مشفى في بيت لحم، ومن سعادة الأب الذي حظي بولد وسيم شجاع إلى «شاكل» فقد ابنه الشاب الوحيد،... كل ما يمس خيار الفلسطيني شائك، وكل ما يسعى إليه يقود إلى الله وفلسطين. ساءلت الرواية فلسطينياً تسكنه المتناقضات، وأدرجت فيها جماليات الحياة وقوة الإرادة المبدعة واستقرت على ثنائية: التحدي الصعب والاستجابة المرهقة، واستولدت من هذا كله فلسطينياً نموذجياً، أقرب إلى الحلم، يدعى: وليد مسعود.

رسم جبرا شقاء الفلسطيني، الذي دفن أخاً في فلسطين وفقد ابنه وضرب الزمن زوجته بالجنون، لكنه وضع في هذا الوجود الصعب إشارات تساوي بين الشقاء والشغف برسالة عليا، توحد بين الله والوطن، صورة الأب الذي امتد في الابن وامتد الابن فيه. فإذا كان وليد، وهو في الخمسين، قوي البنية جميل القوام، فإن ما فيه يعود إلى أبيه: «رجل كبير العظم، طويل الجسم»، كما جاء في الرواية، أو إنه «رجل عملاقي الجسم، عالي الصوت، يرتج زجاج النافذة من ضحكته، كأنه ولد عملاقاً، بقدميه الضخمتين اللتين ترسخان في الأرض كالصخر.....، وتطيران إذا مشى. ص» ٩٣». وتكتمل الصورة بملامح إنسان «متعالي الرأس، مستقيم الظهر في قعدته، كانه أمير في قمباز أحمر»، بل إن فيه ما يمتد إلى حصانيه

المطهميْن، المزوّقين، المرّيشيْن، تلتمع عضلاتهما كالحرير، إذ ترتعش في شمس الصباح..»، وما يمتد- منه إلى حصانيه يجعله «كالساحر، كأنه كل مرة يأتي بأعجوبة جديدة».

في الوالد ما يستدعي السحر، ويجعل منه معجزة متجددة، وفيه ما يجسّد الاختلاف الساحر بأبعاده المتعددة التي تحتضن: الضخامة والطول والرسوخ والصوت القوي واستقامة القامة وملامح الإمارة. ليست صورة وليد إلا صورة أبيه، وقد صقلتها المعرفة وأعادت بناءها التجربة، وليست صورة أبيه إلا صورة فلسطين، التي كانت تنجب رجالاً عمالقة. والمحصلة فلسطيني تحتشد فيه الرموز والإشارات، ذاب في أرضه وذابت أرضه فيه، وذلك في فضاء فردوسي هو مركز للعالم. حين يذكر «وليد» المدينة التي ولد فيها يقول: «كانت بيت لحم تبدو لي أنها اجتزئت من الفردوس»، والفردوس الأرضي يسكنه بشر قريبون من الجنة»، وحين يصل إلى عربة أبيه يقول: «لم تكن عربة مسعود هي الوحيدة في البلدة. ولكنها كانت رمز عربات العالم، والعالم كله هو هذه البلدة المتصاعدة البيوت، والمدينة هي القدس، التي كان مسعود ينقل الناس منها وإليها كالساحر..». إن المكان المركز مقدس تعريفاً، مثلما أن الإنسان الذي ينتمي إليه مركز لغيره من البشر، إنه «الإنسان الذي تتهافت عليه الدنيا»، كما جاء في الرواية. بل إنه النبي

الذي «يستقيم الوجدود من دونه: «جاءنا وكان لا بدّ له من المجيء»، تقول إحدى شخصيات الرواية، مشيرة إلى نبي يلبّي نداء القدر.

يتعيّن وليد مسعود موضوعاً وإشارة معاً: فهو الفلسطيني الذي يتذكر الثورة الفلسطينية الكبرى ١٩٣٦ ـ ١٩٣٩، التي استعجل مآلها نكبة ١٩٤٨، وهو المقاتل في النكبة الذي سقط شقيقه شهيداً، وهو اللاجئ الذي مر بدمشق وذهب إلى بغداد والتحق، لاحقاً بالفدائيين وفقد في معاركهم ولده «مروان». وهو في الوقت ذاته إشارة ضافية إلى الصراع بين الخير والشر، أو بين المحبة والكراهية، بلغة جبرا، إذ في المحبة أرواح تشرق لها الشمس، وفي الكراهية أرواح ميتة لا يلتفت إليها وليد مسعود إلا صدفة، لأنه منتصر عليها في النهاية. بنت وحدة الموضوع والإشارة التي سردتها حكايات متقطعة، السيرة الذاتية لفلسطيني غريب جوهره من جوهر تاريخه، كما يأمر به حرمان المنفى وتجارب الأنبياء. ولهذا يرفع وليد مسعود صوته بما يشبه النشيد الرومانسي الذي يخلق الماضي والمستقبل ويعتبر الحاضر لحظة معوّجة عابرة: «لهؤلاء الذين يبيعون العنب والبندورة أنفة الأمراء وكبرياء الملوك. يبكون كالمردة ويضحكون كالمردة ويهتفون: نحن الثوار حيناكم، نحن الثوار....». كان اللاجئ ماراداً ذات مرة، وعليه

أن يتذكر ما كان كي يغادر الحاضر الذي لا يليق به. يختلط الخطاب الملحمي، المحدث عن بشر كانوا يضحكون كالمردة، بحزن شديد، وبرفض للمهانة المعيشة، التي يخالطها الاتهام الجارح.

إن كانت الوقائع تصبح أكثر وضوحاً حين تبتعد عن ساحة الرؤية، كما يقال، فإن وقائع فلسطين الماضية، تغدو في ذاكرة وليد مسعود أكثر جمالاً. وواقع الأمر أن جبرا، وكما يفعل دائماً، رسم بطله من وجهة نظر جمالية، زاهداً بالتاريخ وبالوقائع المشخصة. لا غرابة أن يكون وليد مسعود ، في السرد الروائي، مرآة للطبيعة في جمالياتها المختلفة: «رأيته ينمو كما تنمو زهرة في الصحراء» تعبيراً عن شكل آخر من النمو، أو: «كان يدرس وهو قابع كفاكهة بين الأشجار»، كما لو كان إنساناً «حلو المذاق»، أو أن يشير إليه السارد في نهاية الرواية بجملة واسعة الدلالة: «فلأعد إلى الغابة ولأعد إلى البحر»، وهي عودة إلى الأصل الأول، الذي لم يلوثه «المنفى». يقرأ وليد مسعود في سيرته المزدوجة: سيرة حياتية كالآخرين: ولد في بيت لحم وتلقى تربية دينية، ومرحلة شبابه درس فيها اللاهوت في إيطاليا، فعودة إلى فلسطين وقتال مع المجاهدين، فخروج إلى المنفى والعمل في البنك العربي في

بغداد، زواج وعمل سياسي وابن يسقط شهيداً في معركة ثم اختفاء أقرب إلى الأحجية. أما السيرة الثانية، وهي تطغى على الأولى وتعيد تأويلها، فهي السيرة الجمالية التي تنسبه إلى المقدس وفاكهة الطبيعة، وإلى أب تختصر فيه الفضائل جميعاً. وعن هذه المصادر المصاغة بلغة لاهوتية يأتي رجل غريب «أوسع من الدنيا»، رغم تهافت الناس عليه، «رغم تهافت الدنيا عليه في غد قريب أو بعيد. ص: ١٠٤...» . والذي يتهافت الناس عليه، رومانسياً، هو الحق الذي خالطه الجمال، أو الجمال الذي تجسّدت فيه الحقيقة.

لا شيء يصل بين وليد مسعود والإنسان العادي، فللثاني زمنه الحاضر، أما الأول فتتوزع عليه جميع الأزمنة، فماضي فلسطين قائم فيه، وهو مستقبل يعيش في الحاضر، «جاء قبل زمنه»، كما تقول الرواية، وعاش مغترباً، لا بسبب لجوئه، بل بسبب جوهر مغاير يضعه خارج البشر، ويجعل البشر يرون وجهه ولا ينفذون إلى روحه.

أين سيرة وليد مسعود في كل هذا؟ السيرة موجودة ولكن بصيغة الجمع: فهي مرآة لحال الأنبياء في كل الأزمنة، وهي سيرة الشعب الفلسطيني من كفاحه المسلح الأول - ١٩٣٣ - إلى ظهور الفدائيين في ستينيات القرن الماضي، وهي سيرة

ربوع فلسطين المقدسة، وسيرة فرد فارع القامة محدد الاسم والنسب «يعرفه الجميع ولا يعرفه أحد» يدعى: وليد مسعود.

٤ . في خطاب الرواية:

تتعرّف سيرة وليد مسعود، رغم دور الأنثى الجميلة فيها، بمصطلح واضح: شقاء الأنبياء، الذي تجلى في حرمان الفلسطيني من مراجعه المكانية والعائلية، فقبل تهجيره من «جنة المكان»، خسر شقيقه في المعركة، وحرمه الزمن من زوجة باذخة الجمال، ثم سلبه ابنه الوحيد الذي سقط بدوره في المعركة. شيء من شقاء الأنبياء، الذين يعيشون موت أحبابهم، ويرافقهم الشقاء منهجاً في الحياة. يقف وليد خارج غيره، فزواجه مؤقت، وأبوّته سريعة الزوال، ومنزله في بغداد مكان للعبور لا للإقامة الدائمة، وعمله المصرفي محدود المدة، مثلما أن دراسته في إيطاليا لم تكتمل. كلّ ما في حياته ناقص، وكل نقص غريب فيه يميّزه من البشر.

تأخذ «الندبة» التي وسمت وجه والد وليد، في هذه الحدود، دلالة معينة، فهي علاقة «الإنسان المنذور»، الذي كان له درب خاص به، وأملى عليه القدر درباً لم يختره، ذلك أن الندبة تمكّنت من الوجه وأصبحت معلماً ملازماً له. يقول «شاهد

قديم» : «وكل مرة أنظر إلى الندبة الطويلة في خد مسعود، أجدها تشتد بروزاً. بل كانت ضربة السيف تلك خطاً رسمته يد نبوية نقية، خطاً فاصلاً بين شبابه الرائع أيام تلك الحياة البدائية البسيطة، وبين أيامه التالية. ص: ١٠٥». ليس وليد إلا والده، وإن كانت «الندبة» قد انزاحت من مكان إلى آخر. إذا كانت ندبة الأب جاءت من ضربة سيف لاهبة، فإن ندبة «روح الابن» ، التي لم تكفّ عن الامتداد، جاءت من معارك الوطن والمنفى، مصرّحة بتحوّل مرير يستعيض عن الوطن القديم «بإقامة في اللاإقامة».

وطّد جبرا معنى التحول بإعطاء بطله اسمين متعاقبين: خميس ثم وليد. يربط الاسم الأول البطل بالحال الاجتماعي المألوف، بينما يأتي الثاني من تمرد فردي. ذلك أن البطل تمرد على أمسه وأعطى ذاته اسماً جديداً، هو «لحظة تأسيس» يتطلع إلى المستقبل. يتضمن الاسم الذي يختاره صاحبه، شيئاً من الخلق والاعتراف بالحرية الذاتية الشاملة. بقدر ما هو إشارة إلى النقاء والثورة، فكلمة «وليد» تعني انفصالاً عن عالم الدنس، والتلوث، ودعوة إلى تخليص العالم من رذائله. ما العلاقة بين علامات الاختلاف التي ميّزت وليد مسعود مثل الندبة والتسمية الذاتية وواقعة الاختفاء التي «أنهى بها

حياته»؟ قد يأتي الجواب من فاجعة موت ابنه، ذلك أن علاقة الأب بالابن، في روايات جبرا جميعاً، علاقة عاطفة ودينية وجمالية و»سريّة». فالأب في «صراخ في ليل طويل» مرآة للسعادة والإيمان، وهو في «البئر الأولى» سنديانة تستعصي على الريح، وهو في «البحث عن وليد مسعود» قامة شاهقة تعشق الفرح ولا يخطئ هامتها أحد. والمحصلة أن الابن امتداد للأب المبارك، وأن الأب أصل الكمال اللاحق في ابنه. ولهذا فإن موت الابن يعطل تكامل الأب ويشعره بالعقم والنهاية، فلا أبوة حقيقية إلا في استمرارية بيولوجية تحفظ، في المستقبل، اسم الأب وشيئاً من سيرته.

ومع أن العلاقة بين الأب والابن تفسّر وجوهاً من أصول وليد مسعود، فإن اختفاءه، وهو المشدود إلى القدس، يفسّر بأصله المقدس أو، بشكل أكثر دقة، الأصل المقدس الذي، انبثق منه هذا البطل الذي جاء من «أودية وكهوف وجبال سرية»، كما تقول الرواية. الأصل، بالمعنى النظري واللاهوتي، مقدس، تأتي إليه الأشياء ولا يذهب إليها، قائم في الماضي بقدر ما هو قائم في المستقبل، يحتجب ولا يموت، ولا يخضع للتبدل والتغيّر وفساد الأزمنة.

لم يختفِ وليد، إنما عاد إلى أصله مستعداً للظهور، إذا حلّت الساعة، مبتعداً عن زمن «عربي» فارقه النقاء. ينقسم

الخطاب الروائي، بهذا المعنى إلى خطاب أول مرجعه شخص استثنائي جوهره المحبة والنبوغ، وخطاب يتجاوزه لشخص يحتضن فلسطين، ثقافة وتاريخاً، ومقدسات، وكل ما شاءت له «الإرادة الإلهية» الاستمرار والتحقّق.

٥ .الفلسطيني الجوهري:

يظهر اسم وليد في السطر الثالث من الفصل الأول «وجود حسني يتسلّم تركة صعبة»، الذي يتحدّث عن أبعاد البطل الغائب أكان ذلك في بحث دؤوب عن التوازن، أم في يدين خارقتين: و»التراب يتحول إلى ذهب بين يديه»، وصولاً إلى اليأس المستحيل، ذلك أن عناد القروي الموروث امتداد لجبال بلاده. وواقع الأمر أن الفصل الأول، الذي يسائل اختفاء الفلسطيني، قصيدة مديح وثناء، تساوي بين البطل المختفي والبحث عن الحقيقة، وتحض على الإبداع، وترى الجمال جوهراً لعالم يجب وجوده، وتؤكد أن «الشجاعة الوحيدة التي تستحق الممارسة هي مجابهة الموت بالفعل، بالعقل العنيف، حيث يكون في الموت نفسه غلبة على الموت، موت الفدائي مثلاً..». الفلسطيني الجوهري، الذي يتمثل بـ «وليد»، فدائي في جميع الأزمنة، ومرشد إلى الحق في الأوقات جميعها، وزمنه لا يزال معلقاً في الهواء، لأنه لم يلتق بعد بالزمن الذي يأتلف

معه. لا غرابة ألا يردّ وليد مسعود على المسيئين إليه، بل يجيبهم «بصمت ملؤه الاحتقار»، وأن يكون موجوداً في أكثر من مكان «حيثما ذهبت وجدتهم يذكرونه».

يتداخل في السرد الروائي، من الصفحة الأولى إلى الأخيرة، الدوران الذي لا بدّ منه حول اختفاء وليد مسعود، والبرهنة عن تميزه وتعاليه بأشكال مختلفة. لذا يكون الاختفاء بحثاً عمّا كانه فعلاً وعمّا كان بإمكانه أن يكونه، لأن التعرّف على خارج المتاح.

أتى بطل جبرا من تجربة حدّاها الحرمان والسعي إلى التوازن، وكلّما اتسع الحرمان وتعقدت سبل مواجهته اتسعت قدرات البطل وتعددت إمكانياته. وإذا كانت سعادة الإنسان، في تصور جبرا، متأتية من وجود متوازن تتحقق فيه حاجات الإنسان المادية والروحية، فإن لسعادة الفلسطيني شروطاً أكثر صعوبة ومأساوية، تبدأ باستعادة حق مغتصب قبل أن تقترب من حقوق الإنسان الأخرى. فلا توازن من دون أرض وهوية، ولا إنسان متوازناً إلا بفعله من أجل حياة متوازنة، ولذلك يقاد الفلسطيني إلى بطولة إلزامية، سواء استعد لها أو لم يكن مستعداً، وسواء أفلح في مسعاه أم سقط مسحوقاً أمام مهمة لم يخترها ولم يستشر فيها.

تأمل جبرا الاغتراب والحرمان والتوازن المطلوب

والمفقود معاً، وصاغ فلسطينياً نموذجياً، أو لنقل إنه صاغ إنساناً نموذجياً ينتمي إلى فلسطين يتمتع بصفات غير مألوفة تتجسّد في «الخلق الذاتي»، أو في الإنسان الذي يصنع نفسه بنفسه، بلغة جبرا، اعتماداً على الإرادة والفعل وقوة المثال و«السريّ»، الذي يحرص جبرا على الإشارة إليه.

في حديثه عن «السري» الذي يلازم فرداً مختاراً، قرأ جبرا الفردية الطليقة مدخلاً إلى العالم ومبتدأ له، تتعرّف عليه وترفضه رفضاً شاملاً، أقرب إلى القطيعة الكلية، ذلك أن الفرد، الذي يصنع نفسه بنفسه، لا يكتمل إلا بعالم من صنعه يأتي بعد زمن. تصدر القطيعة الكلية عن الكيف المختلف للفردية الطليقة، التي تمثل جنساً جديداً من البشر، وتعد بوصوله إلى زمن له كيف جديد، يحقق أنواع التوازن المختلفة، وعودة فلسطين عنوان أول فيها.

إن اختفاء البطل النازع إلى الكمال وعد بعودة إلى حقبة زمنية موائمة، يكون فيها «الآخرون» قد تخففوا من سلبهم، وأصبحوا أكثر قدرة على وعي طموحات البطل وأهدافه. شيء قريب من الرعد الذي يهزّ الفضاء ويخترق غيوماً ممطرة، تغسل «آخرين» يقودهم بطل موعود، غسل نفسه بنفسه وعهد إلى نفسه بالحوار مع المستقبل وتخليقه. والواضح في الاختفاء، كما في الأمطار القادمة، بطل رومانسي، اقتفى آثار

«بروميثيوس طليقاً»، الذي عايشه شلي، ولم يكن غريباً عن اللورد بايرون، ولا عن الوديان العميقة التي ائتلف معها طويلاً وليد مسعود. نقرأ في الرواية: «هو المحق دائماً والآخرون على ضلال». فمعارفه تسبق معارف غيره. وزمنه متقدم على زمنهم، وحاضره من مستقبله ومستقبله «رؤيا» لا تخذله أبداً.

مزج مسعود، الذي شبّ في بيئة تكسوها الإشارات الدينية، بين البطل الرومانسي الذي صاحب الشعراء، والسيد المسيح، الذي كان مشبعاً بالخير ومارس بطولة لم يسع إليها. أخذ من الشعراء تصوراتهم وملامح تجارب مفرطة الحسية وباذخة في دنيويتها، واستلهم من المسيح روح تجربته المنسوجة من الشجاعة والصبر والشقاء والانتظار والمتوجة بأكثر من معجزة .... بين ظاهري يمكن لمسه وسرّي لا يمكن النفاذ إلى قراره، أضاء جبرا تجربته بكلمات سريعة وبجمل ناقصة الوضوح، كأن يتحدث عن حضور الظلال في العقل وضرورة التوفيق بين ما هو عقلاني وضروري معاصر وما هو لا عقلاني وضروري أيضاً محيلاً ، في الحالين، على فضاء تعمره الوقائع والإشارات معاً. ولذلك ظن صديق وليد «أن المطر نفسه كان من تدبيره»، واعتقد آخر «أن التراب يتحول بين يديه إلى ذهب»، واعتقد ثالث أن وليد مسعود قد جاء قبل زمانه ، فاصلاً بينه وبين الآخرين فصلاً كاملاً.

يظهر البعد الرسولي في شخصية الفلسطيني المغاير لمحيطه في الكلمات التالية: «وليد قد نشأ نشأة مسيحية لا يقلل من أهمية ذلك، فهو يبدو أنه لا ينتمي إلى أية أرض مئة بالمئة، ولا ينتمي إلى أية طبقة مئة بالمئة، إن لم يكن يتبنّى الأرض كلها»،إنه ما لا يعرّف تماماً، ينتمي إلى جوهر الإنسان قبل أن يقف أمام أنساب فقيرة، ويرتبط بالحق والخير والسعادة، على مبعدة من انتماءات ضيقة، لا هي بالريفية ولا هي بالمدينية، ولا هي بذلك الأمر الهجين الذي يريّف المدينة ولا يمدن الريف. في حديثه السائل المنساب المتدفق حراً يقول وليد: «أينما أنظر لا أرى إلا الغربان. ص: ٣٣»، مستنكراً قبح الآخرين وراجعاً إلى ذاته المليئة بأحلامها، التي تحنّ إلى أضواء القدس وألوان بيت لحم.

ولعل وحدة الحلم والواقع، بالمعنى الذي ذهب إليه جبرا، هي التي جعلت بطله يتوقف طويلاً أمام الكاتب الفلورنسي القديم «بيكو ديلا ميراندولا» الذي قال: «قال الله للإنسان: لقد صنعتك مخلوقاً، لا أرضياً ولا سماوياً، لا فانياً ولا خالداً، لكي تكون خالق نفسك، وتختار أي شكل تتخذه لنفسك. ص: ٣٢٤». حالة من السيولة الطاهرة تجسر حالات الإنسان المتعارضة ، وترسل به إلى حالة ثالثة تأتلف مع الواقع ولا تأتلف معه،

تجعل من الحلم وجوداً واحتمالاً معاً.

تبدو قوة الحلم، في مستوى أول، معطى رومانسياً يروّض الأضداد، وتظهر في مستو ثانٍ صدى إيمانياً عميق الجذور يُرد إلى تجارب دينية قوامها المعجزات. لذا ذكّر جبرا على لسان الصبي الذي اختبر الإيمان مع أقرانه في «كهف بعيد» أن إيمان النبي دانيال الذي ألقى به في جب الأسود «ألجم أفواه الأسود وأخضعها ليديه وجعلها تتمسح وديعة بقدميه»، و «بأن أنبياء الله لا تمسهم الوحوش في الفلاة، ....، وسمعان العامودي يجابه لظى الشمس وعتو الرياح سنة بعد سنة، وهو من على عامودة الشاهق يرسل تعاليمه إلى الناس...».

ولأن في وليد مسعود ما يشبه الأنبياء - فهو قادر على مصالحة الواقع والحلم والوقائع والرغبات، وقادر على أن يكون الإنسان - النبي الذي يضم بين أعطافه كوكبة من الأرواح اللامعة. تصفه إحدى شخصيات الرواية فتقول: «وليد إنما هو ذلك الفلسطيني الرافض، الرائد، الباني، الموحّد، العالم، المهندس، التكنولوجي، المجدد، المحرك للضمير العربي بعنف. ودوره تغذية الروح الجديدة المبنية على العلم، على الحرية، على الحب، على التمرد على السلفية... ص: ٣٢٢». إنه الخير الشامل من وجهة نظر الأرواح السليمة والخطر الشامل

من وجهة نظر الأرواح العقيمة. وهو في صفاته جميعاً روح فلسطين، كما يجب أن تكون، روح «الحقيقة» التي تحاور الحياة، وهو روح عصر مختلف يوحد بين العلم والتقنية والفن والإيمان.

يستلزم الاقتراب من معنى الفلسطيني، الذي يصوغه جبرا، التعرّف على المصادر الفكرية والثقافية التي تقود جبرا إلى صياغته، وهي مصادر تختلط فيها تجربة ذاتية بمنظور للمكان محدّد، وتتمازج فيه الثقافة بطفولة ذات أسرار كثيفة، أي تحيل كتابة جبرا على ذات تستلهم مسارها الذاتي، تصد هجوم الفقر وتتذوّق طعم الحياة، وعلى مدينة مقدسة هي القدس التي تستولي على الذاكرة، وثقافة تآلف الإنسان والمكان، وقد تقدسا، وصدر عنهما إنسان أعلى يتحدث بجمالية الإنسان.

٦ . إضاءة: وحدة الفلسطيني وعوالمه المقدسة:

حين يصوغ جبرا بطله المتحقّق، فإنه يرى فلسطين، ويرى فيها سيرة الطفل الفقير، الذي كانه جبرا. وسيرته الذاتية، أو بعضاً منها، التي وضعها في كتابه: «البئر الأولى»، تطلعنا على البيت الفقير، الذي أنجب طفلاً، ينهي دراسته

متفوّقاً ، ويحتضن غنى المعرفة، ويصل إلى أفق رحيب ثمنه جهد وإرادة ومثابرة. لا يرى جبرا في الفقر فضيلة، غير أنه يعرف بوضوح أن الفقر لا يمنع الفضائل ولاينهى عنها، إن لم يكن، في أوقات قليلة، تجربة تفضي بصاحبها إلى فضائل متعددة. نقرأ في «البئر الأولى» على لسان الأب عودة، السطور التالية: «ويسوع مثلنا تماماً، كان فقيراً معدماً. انظروا كيف أنه ولد في مغارة تعتلف فيها الحيوانات في الشتاء. كان البرد قارساً، والثلج يتساقط، فوضعته المسكينة في المعلف ليدفأ، وعندما كبر، كان يمشي في طرقات بيت لحم والناصرة والقدس مثلنا حافياً، وبثياب قليلة، وممزقة، نهباً لزمهرير الشتاء وقيظ الصيف... إن الطبيعة قاسية، ولا نقدر جميعاً على تحمل قسوتها، كما فعل السيد المسيح، ولكن علينا، رغم كل شيء، أن نقتدي به. وطوبى للفقراء لأنهم سيرثون جنة الله...». نشأ جبرا في أسرة معدمة تشبّثت بقيم السيد المسيح وأخلاقه ومثله. وقيم المسيح صاغت الطفل الذي كانه جبرا، فهمّشت الفقر وأكّدت الإنسان، الذي تقرّر إنسانيته معنى الفقر والغنى.

يأخذ جبرا في مقدمة كتابه «البئر الأولى» بقول الشاعر وردزويرث: «إن الطفل هو والد الرجل»، والطفل الذي كان والد جبرا، مشى مثل المسيح حافياً في بيت لحم، ومشى طويلاً

قبل أن يكتب روايته الأولى «صراخ في ليل طويل» باللغة الإنجليزية، ويرث جنة العلم والمعرفة والتنقّل بين الأقطار. قاد استلهام تعاليم المسيح الطفل، الذي كانه جبرا، إلى فضيلة المثابرة، فلم يخذل ذاته ولم يخذل غيره. يقول أستاذ اللغة الإنجليزية للصبي: «ولكنك لن تستطيع مواكبة هذا الصف في الجزء الخامس»، ويعطي جبرا جوابه: «هل خيّبت ظنه بعد شهر؟ دخل الصف، وأخرج من بين أوراقه قائمة «العلامات»، وهز رأسه، وهو يتأملها، ويضحك ضحكة التعجّب بصوت خافت، وقال: «يا جماعة، ظلمنا جبرا، فماذا فعل ؟ سبقكم جميعاً ...». هزم التلميذ فقره بأدوات تنتمي إلى القيم والإرادة والمعرفة . إن حوار الفقر والمدرسة، في عالم الطفل، سيتحول إلى حوار المنفى والنجاح، في عالم الرجل، وسيجعل جبرا يستعين بالطفل، الذي كانه، ليصوغ لاحقاً بطله الأثير، الذي يمشي على الجمر ويخرج سليم القدمين.

يدرج جبرا تجربته الذاتية في تجربته الروائية، لا بمعنى الموضوع، بل بمعنى المنظور الفكري الذي جوهره: إنسان الإرادة. ينضاف إلى عنصر الذات المنتصرة عنصر يحيل على المكان الذي ضمّ الذات ودرجت فوقه، والمكان موزع بين بيت لحم والقدس، فالقدس ترشح عميقاً في روح جبرا

وفكره، فيكون لها عاشقاً، وبها مأخوذاً. يكتب جبرا عن القدس في روايته: «صيادون في شارع ضيق»: «وإذا الآثاري يقول بنبرة تشبه الترتيل: «قدس الفضة، يا قدس الذهب»... فأضفت مجاناً من عندي «قدس الزمرد والبنفسج»... «يا قدساً سماؤها ياقوتة لا تنتهي، صدفة غسلتها مياه البحر ورفعتها ..... يا أرض التربة الحمراء والحجارة بلون الورود، أرض الزيتون بخضرته التي منذ الطوفان ما حالت، والشقائق بحمرة الدم. ألم يسق ترابك دم تموز والمسيح...» ؟. وقد تبدو صورة القدس، في هذه السطور، ضرورة روائية أملتها غربة أنطقت أحزان الغريب. نقرأ في «البئر الأولى»: « هذا الانفتاح اللانهائي على الدنيا كان لي متعة هائلة: فنحن نرى الشروق كل يوم بألوانه الصاخبة، ونرى كل ليلة، في الناحية الشمالية، وقد جلسنا نسهر على الدرج الحجري، وهجاً ينتشر على امتداد من الأفق وراء الجبل. ولما سألت أخي يوسف عن ذلك الضياء الغريب، قال دون تردد: «إنه ضياء مدينة القدس... يريد الله لها أن تتوهّج في وسط الظلام الذي يملأ الدنيا» . وكان جبرا يعتنق كلام أخيه، ويرى في القدس، كشفاً لا ينتهي ، ويعيش في تأمل أحجارها متعة هائلة، فلو كان الجمال مدينة لكانته القدس، ولو كان الضياء موقعاً لكانته تلك المدينة، التي تصد الظلام

عن العالم. تؤسطر الذاكرة المدينة الجميلة، وتضيف إلى جمالها جمالاً، فتغدو مدينة ـ أسطورة ، أو أسطورة تحدّث عن أجمل المدائن: «ولكنني أذكر التراب في القدس والصخور في القدس، كأنني أذكر جواهر الدنيا». وجواهر الدنيا التي يتحدث عنها جبرا، في مقابلة معه، تأخذ أسماءها في رواياته، فتكون قدس الذهب والفضة وقدس الزمرد والبنفسج، مدينة لا يشبع العقل منها ولا تستنفدها الروح.

في مقالة شهيرة له، كتبها عام ١٩٦٥، عنوانها «القدس: الزمان المجسّد»، يواصل جبرا وصاله مع القدس، ويطلقها مقدسة في مراياها التي لا تنتهي، مكاناً يسكنه عبق التاريخ ، وتكون مكاناً جسّده الزمن في وجوه لا تنتهي، ومكاناً ـ سراً يأسر من التقى به إلى الأبد، فالمدينة المقدسة هيئة تضيء وصوت عذب لا يعرف الأفول، ورمز رحب تتعدد فيه الرموز: «قضيت سنتي الأخيرة داخلياً في الكلية العربية، ولن أنسى منظر القدس عبر وادي الربابة، وهي في النهار مغمورة في غمام البنفسج، وهي في الليل تتقد وتتلألأ». إن إضافة الرمز إلى مدينة حافلة بالرموز هو ما يجعل جبرا يرى القدس مدينة مرئية ولا مرئية في آن، فيذهب بعقله إلى المرئي واللامرئي. تتعدد المدينة في وحدتها، وتتوحد في تعددها، فهي المدينة

والمعجزة والروح السرمدية المتأبية على الدمار والموت: «غير أن معجزة التاريخ هي هذه المدينة التي قدسها البشر، وبقدر ما قدّسوها أعملوا فيها يد التخريب والدمار، ولكنها تجرح ولا تموت، تتحطّم ثم تنتعش من جديد».

ينتسب جبرا إلى فلسطين، وينتمي إلى القدس منها ، لكأنه لا ينتمي إلى فلسطين إلا لأن القدس فيها، أي أنه يرتبط بمقدس تجسد في مدينة مقدسة. ولعل هذا الارتباط بمقدس هو في أساس البطل المرئي ـ اللامرئي في روايات جبرا، الذي يتحطّم ثم ينتعش من جديد. فالبطل قائم ورمزه المقدس يقوم فيه، فيتكشّف عادياً بين البشر، ثم يفارقهم لأنه لا يعرف الخيبة والاغتراب. لا يتعامل جبرا مع مدينة مقدسة، إنما يبدأ من منظور فكري يقدس المدينة وعلاقاتها، بسبب علاقة صوفية تربطه بالمدينة، وبسبب غموض مقدس يداخل المدينة ويواكبها. يقيم هذا المنظور علاقة رمزية بين الفلسطيني ومدينته المقدسة، فيكون على صورتها، واضحاً ـ غامضاً ، وإنساناً ـ رمزاً، يمتلك من الاستطاعة ما يؤكده سيداً على ذاته، وعلى المصير الذي يسير إليه. والاستطاعة في وجهيها تغوي جبرا بتذكير قول ينسبه إلى أرنولد توينبي: «ذكرت قبل مدة لأحد أصدقائي ما قاله لي توينبي في الخمسينات عندما

التقينا في بغداد. قال «أنتم الفلسطينيون خرجتم من فلسطين كما خرج العلماء الإغريق من القسطنطينية بعد أن احتلها الأتراك سنة ١٤٥٣، أنتم تلعبون الدور الحضاري الهائل نفسه في الأمة العربية، هذا هو مصيركم أم حتفكم، لا أعرف».يأخذ الفلسطيني بعداً رسولياً تحوّطه المأساة، فالموت يتجنّب حامل الرسالة إلا في ظروف قليلة.

تتداخل عناصر عديدة وتنشئ تصور العالم عند جبرا، فالفقر تجربة واهنة: «لم أشعر قط أن للفقر قدرة أوقوة تمنعني من تذوق الحياة والتمتع بها»، وتجربة المكان المقدس تستحضر تعاليم المسيح بلا انقطاع: «بيت لحم كانت بالنسبة لي مدينة المسيح أيضاً، فأوجد ذلك صلة حية بيني وبينه»، وتجربة الثقافة التي تقرأ الواقع وتستنطق إمكانية الإنسان: «لقد أعطتني الثورة الرومانسية فكرة إمكانية قيامنا بثورة مشابهة»، وتجربة المنفى تعيد القراءة وترى الحق يعود إلى أهله. تغوي العناصر السابقة بإرجاع تصور جبرا إلى تصور أحادي الدلالة، أو اختزاله إلى وعي ديني يواجه الخير فيه الشر ويصرعه. غير أن تأمل جبرا مساراً وثقافة وكتابة يقترح صيغة أخرى: لا يتكوّن وعي جبرا من عناصر يتجاور فيها الوطني والذاتي والديني والثقافي، إنما يتكون من تمازج العناصر

جميعاً، وتحوّلها إلى عنصر جديد يتضمن العناصر المكونة له ويفيض عنها. والعنصر الجديد يرد إلى الجميل والجمال البريء المفقود أو البريء الضائع. بهذا المعنى، فإن جبرا يقيس العالم ويعايره بتصور جمالي خالص، يحتضن الحق والفضيلة والعدالة، ويكون الجمال فيه طاقة خلاقة تواجه قبح العالم وشروره. وفي هذا التصور يصبح الفلسطيني علاقة جمالية في جملة من العلاقات الجمالية، يتصف بالاتساق والتناغم والتوازن، فهو كيان جمالي لا موقع فيه لفساد أو خلل. وبالتأكيد، فإن جبرا لا يرسم الفلسطيني العادي، إنما يرسم الفلسطيني الممتد بين مدينة رمزية مقدسة وثقافة تضيف إلى المدينة المرمّزة رموزاً جديدة. فلسطيني موغل في جماله وغيابه في آن، لأنه أثر لثقافة ترى الجمال في اتساق العلاقات وتوازنها، وتقرأ فيها مقدساً لا ينتهي.

حسين البرغوثي
يساجل جبرا بعد موته

ربما يكون في عمليْ حسين البرغوثي «سأكون بين اللوز»و«الضوء الأزرق»، اللذين كتبهما بعد رحيل جبرا شهادة على أحوال «فلسطين الأخرى»، التي هي مزيج من الشجن والذكريات. فلا فلسطين السليمة هناك، ولا الفلسطيني قادر على معالجتها، فهو معطوب يتأمّل رام الله وما جاورها، ويشهد على تحوّل المكان والمسار واللغة. فإذا كانت «العودة» في زمن مضى، إعلاناً عن انتصار منتظر فهي، في زمن لاحق، صورة عن خيبة غير منتظرة. «زمن السلطة» بعد اتفاقية أوسلو والفرق بين حلم غسان وكابوس البرغوثي، الذي أخذه الموت في سن مبكّرة، هو الفرق بين بداية المسار ونهايته، وهو الفرق المأساوي الذي يترك العودة كلمة تائهة المعنى. تحدّث غسان كنفاني، كما جبرا، عن فلسطين متخيّلة، عرفاها قبل أن تمزّقها المستوطنات الإسرائيلية، على خلاف البرغوثي الذي عاين مكاناً فلسطينياً منهوباً، يشيد الإسرائيليون فوقه أبراجاً لاصطياد الفلسطينيين، مكاناً غادرته ملامحه وحوّلته ملامحه المغادرة إلى خراب ورهينة في آن. كتب البرغوثي في

الصفحة الرابعة من «سأكون بين اللوز»: «خطرت ببالي ذاكرة المكان هذه، وأنا واقف بين الخرائب. غرباً، في قمة جبل مغطّى بغابات صنوبر وسرو وبلوّط، تشع أضواء النيون من مستعمرة إسرائيلية تدعى «حلميش» عندهم، ومستعمرة «النبي صالح» عندنا ...». ذاكرة المكان هي ما تبقّى لإنسان مقهور غادر المكان ولم يغادره المكان، فأوكل إلى ذاكرته الحفاظ على ما ذهب ولن يعود. ذاكرة مهدّدة، تشرف عليها مستعمرة تستوطن قمّة الجبل، ويطلّ عليها مسلّحون إسرائيليون ينهبون من الفلسطينيين الأمكنة وأسماءها. يقف الفلسطيني فوق الخراب، ينظر إلى موقع سليم مضى، ويرى إلى المزيد من الخراب.

يستبدل الفلسطيني المقهور بالمكان ذاكرة المكان، ذلك أنّ على من يقف فوق الخراب أن يحتفظ بملامح المكان قبل خرابه. والذاكرة رهان لا يراهن عليه، إلاّ إذا حوّلها صاحبها إلى كلمات، إلى وثيقة مكتوبة، تواجه كلمة «حلميش» بكلمتين عربيّتين هما: «النبي صالح». ربما كان إيمان حسين البرغوثي (١٩٥٤ - ٢٠٠٢) بالذاكرة المكتوبة هو ما دفعه إلى صوغ سيرة ذاتية مكتوبة تلغي المسافة بين خراب الأرض وخراب البدن: «بعد ثلاثين عاماً أعود إلى السكن في ريف رام الله. أرجعني مرض السرطان». ساوى الكاتب الراحل بين العودة

إلى الأرض والعلاج، وترجم خراب الطرفين إلى ذاكرة مكتوبة يسوّرها الرثاء. عالج الفلسطيني المريض ذاكرته لا بدنه، لأنّ الخراب الذي وقف فوقه أيقظ صوراً غفت في الذاكرة منذ زمن طويل. كان غسان يكتب عمّا سيكون، وكتب حسين عمّا كان ولن يعود، عن أطياف فلسطين وفلسطين الأطياف: الأم العجوز التي رأت في صباها أفعى تزغرد، وأنين «ربابة» قديمة يتّمها الزمان، وأشباح أهل تلاشت خطواتهم في الفضاء، وتوزّع رميمهم على أكثر من مقبرة. إنّ ذاكرة الفلسطيني المقبل على الموت هي ذاكرة أمّة، مثلما أنّ ذاكرة الطرفين صدى لصوت قديم امتد في غيره، كما يمتد الجبل في زيتونه والزيتون في زيته. لم يتبق، في زمن الخراب الفلسطيني، كما يقول الكاتب، إلاّ «قوى المكان» الكامنة، التي تستعيض عن الأصوات بالصدى المبحوح، وعن المرئي المتلاشي باللامرئي الحزين: «لا يستيقظ في العزلة إلاّ ما هو كامن فينا، تستيقظ «قوى المكان» الكامنة، وكأنّ كل شيء فيه، حتّى الحجارة، حانت مواعيد عودته للحياة»، يقول حسين في «سأكون بين اللوز»، أو أن يقول: «أدمنت العودة إلى «الدير الجواني»، كي أسأل جبله عن بدايات فيه». ولكن من الأدق القول: إنني أنا نفسي لست أكثر من أسئلة هذا «الجبل» عن نهاياته الممتدة في نباتاته،

وحجله، وغزلانه، وناسه...». تغيّر «الضمان» وتبدّل، لا موقع للبندقية ولا للفدائي الذي يطاول الجبال طولاً، والموقع كلّه للتراب الفلسطيني الهائل، الذي استودعه الفلسطيني أسراره، قبل أن يلتحق بالتراب. ومع أنّ البرغوثي كان يرثي نفسه وهو يدنو من الموت، فقد كان يرثي وطناً انهارت ملامحه في ثلاثين سنة.

يقول الأديب المريض قبل رحيله: «كل شيء فيه، حتّى الحجارة، حانت مواعيد عودته للحياة». قرّب الأديب بين الموت والحياة، معتبراً موت الأشياء الفلسطينية عبوراً إلى حياة حقيقية. فالفلسطيني يعبر ولا يموت، يتحوّل ويتبدّل، ويظل حيّاً حتى لو بدا غائباً. كأنّ الموت الظاهري طقس للميلاد الحقيقي، الذي يدمج الأشياء الفلسطينية بالأرواح الفلسطينية. تُبعث الأفعى المزغردة في حياة أديب حسن الأسلوب، ويبعث الأديب في شجرة زيتون تمتد في زيتها. نقرأ: «في حياتي التالية في دورة التناسخ هذه سأرجع إلى الأرض وأمشي عليها كطفل - نبي» ، ويكتب عن ميلاد ابنه: «ولد في شتاء قارس، ورأيت هناك، لأوّل مرّة في حياتي، عملية الولادة، ...، وشعرت بأنني أشهد ولادتي أنا، أيضاً، ولادة كائن سيسأل «الدير الجوّاني»، في ذات يوم، من أين أتيت؟ ولماذا؟ وإلى أين

أذهب؟ عبر دورة تناسخ الأرواح، تحل في المولود الجديد روح قديمة ما...» .

يحتل التناسخ عند البرغوثي موقع الرابطة المقدّسة في تصوّر جبرا. لا يتيه الفلسطيني، عند الأخير، بسبب رباط مقدّس يتوزّع على الطرفين. أقصى الأول المقدّس وقرّر التناسخ، الذي يحتضن الأشياء موحّدة ومتبدّلة معاً: فهي موحّدة بفضل روح تسري في الموجودات جميعاً، توائم بين الهلال الفلسطيني وشجر الزيتون، وبين يد العجوز الآفلة وعيون الطفل الوليد، وهي متبدّلة بفضل حوار خفي بين الأحياء والأموات وبين الجماد والكائنات الحيّة. لا شيء يظل على حاله، وما يموت ينبثق في هدأة الليل في شكل جديد: «ورفعت يدي مثل الشجر العالي، كي أبدو زيتونة». تحتقب اليد الفلسطينية أشكالاً فلسطينية لا تنتهي، فهي قط برّي قبل أن تصبح حبة رمان، وهي قطعة صلصال قبل أن تستوي طيراً مغرّداً: «سأنضج عمّا قريب مع اللوز ، والرمّان، والورود، وأقول لهذه الجنائن: قد نضجت، وإن ضحكت ستشرق الشمس، وإن بكيت ستمطر، وسأرجع طفلاً، وإن لم أستطع الآن، ففي حياتي الحالية سأحيا لأعرف».

يتعيّن الفلسطيني موقعاً لأرواح جديدة وقديمة متعدّدة،

لا انفصال بين الأشياء ولا فروق. تقيم الروح الغنائية، التي تصيّر الكثير إلى واحد، وصالاً بين الإنسان والشمس، وبين المريض وشجرة اللوز. بل إنّ حاله من حال النبات في الليل والنهار، ومن حال الأزهار في الفصول الأربعة. ولهذا لا يموت الفلسطيني بل «ينضج»، ولا يموت بل «يرجع طفلاً»، ولا يرجع طفلاً إلاّ لينتقل من «الحياة الحالية» إلى حياة سابقة أو قادمة. تصبح فلسطين، في هذا التصوّر، وحدة مكانية-زمانية، أو وحدة زمكانية، إن صح القول، يتكشّف زمنها في أصوات مترافدة إلى الأبد، ويتجلّى مكانها في مخلوقات متناسخة لا تموت. يساوي الفلسطيني، في النهاية، مكانه، فهو من المكان والمكان منه، وتساوي ذاكرته ذاكرة المكان الذي حلّ فيه، الذي يتحوّل ويتبدّل ويظل واحداً. ولعلّ أبدية المكان، التي هي وجه لأبدية الزمان، هي التي تجعل أبدية الذاكرة الفلسطينية من أبدية فلسطين، التي يزامل مطرها الطفل الوليد. وما «قوى المكان الكامنة»، التي يتحدّث عنها الروائي، إلاّ جماع الأرواح الفلسطينية الممتدة من القديم إلى اليوم، ومن حكايات الأم العجوز إلى شجرة التين، التي تهدّدها دبابات إسرائيلية «عارضة». إنّ المتبقيّ في الخطاب كلّه هو: الحاضر المطلق، الذي يمتزج فيه القديم بالجديد بلا اختلاف، ويجتمع فيه الإنسان والحيوان والإنسان بلا تناقض.

اختار حسين البرغوثي، الفلسطيني المريض السائر فوق أرض فلسطينية مريضة، حيوان «الغريري» مجازاً لهوية مأساوية تتبدّل وتتحوّل ولا تموت. و «الغريري» كقطة كروية الشكل، يصرخ ليلاً كطفل صغير، من ألم أو غربة أو من كليهما: «كانوا قديماً يطاردونه بكلاب الصيد، ولحمه لذيذ، والآن انقرض تماماً». والحيوان الصغير، الذي يشاكل القطة وما هو بالقطة لم يصبه الانقراض، فقد نقله تناسخ الأرواح من حالة إلى أخرى. حين يحكي المريض لخاله عن «صوت الطفل» الذي يصرخ في البريّة ليلاً، يقول له: «ربمّا أنّك سمعت صوتاً آخر «غريرياً» في هذه الجبال». لكن المريض يجيبه: «قلت لنفسي: لا، رأيت غريريات أخرى كثيرة في مستشفى رام الله، كن يلدن ويولدن في الطابق العلوي، فوق، أو يحفظن في ثلاجة الموتى، تحت ، لكن رأيتهن... أدمنت العودة نحو الدير الجوّاني، وكأنني مأخوذ بالوقوف في مهب ذكريات أهلي القدماء هناك، وأحاول تركيب «بداياتي» من «نهاياتهم»...

يكون الإنسان، في دورة التناسخ «غريرياً» أخيراً، ويكون «الغريري»،الذي لن يكون أخيراً، الأهل القدماء، ويكون الجميع نزلاء مستشفى يقبض الأرواح ويرمّم الأحياء. عثر المريض، الذي يشتق بداياته من نهايات أهله، على هوية ثابتة ومأساوية، ذلك أنّ الغريري انتقل من فضاء الليالي

المقمرة إلى السجن، لأنّ «المستشفى والسجن طرفا تشبيه واحد». وما حال الغريري إلاّ حال قمر فلسطين، الذي يصطدم بـ «نيون المستعمرة»، ذلك اللون الأصفر الأقرب إلى القيح. تأمّل المريض الفلسطيني هويته السرمدية في زمن مريض، مطمئناً إلى هوية لا تموت ومتوجعاً من مصير يكاثر المستشفيات والسجون: «خسارة أن تولد وتموت في زمن مهزوم، بوعي مهزوم، وخائف، وحتى اسم ابنك «آثر» حسبوه «آرثرا» ، اسماً غريباً، اسم من استعمروك، ولم يخطر ببال أحد أنّه من «لسان العرب»! خسارة أن تفقد نفسك إلى هذا الحدّ». إذا كان التناسخ، في الأزمنة الغنائية السويّة، يوحّد المجموع، فهو في أزمنة الفساد يضع شيئاً من المجموع خارج المجموع، شيئاً بشرياً متهافتاً نسي «لسان العرب». بيد أنّ النافل الفاسد لا يغيّر من طبيعة الهوية السرمدية شيئاً، لأنّ في كثافة الأصوات المتواترة ما يمحو الناشز ويقصيه: «لا شيء يضيع تماماً في هذه الأرض المقدّسة، وكل شيء يرجع...»، يقول الراحل حسين، الذي أنصت إلى «غريري» القرى الفلسطينية الدارسة يموء في مستشفى حاشد بالأحياء والأموات.

رأى حسين البرغوثي في روايته «سأكون بين اللوز» الهويّة معطى طبيعياً، تتناقله أجيال متواترة كما تتناقل العادات

واللغة. توقف أمام السؤال في عمله الأخير: «الضوء الأزرق»، وهو من عيون النثر العربي في القرن العشرين. دخل إلى السؤال من باب التجربة مشيراً إلى واقعتين: ترحيله، وهو في سن الرابعة، مع أبيه وأمه عن بيروت، لأنّهم «غرباء» ينتمون إلى «طائفة غريبة»، ونعت «الفلسطيني» الذي كان يعرف به غسان كنفاني، عوضاً عن أن يعرف باسمه أو بمهنته، فهو «الفلسطيني الذي يسكن في البناية». الفلسطيني غريب والغريب الفلسطيني هو الذي يجب ترحيله، ذلك أنّ للغرباء مراتب ومقامات. وإذا كان على الفلسطيني أن يرحل عن بيروت، فإنّ عليه أن يرحل أيضاً عن القدس ليلاً: «قضاء الليل في القدس كلها كان ممنوعاً منعاً باتاً على كل فلسطيني من «المناطق المحتلة»، دون تصريح عسكري...». ويصل اغتراب الفلسطيني إلى ذروته حين يرى إلى «بيت فلسطيني قديم»، تسكنه عجوز هنغارية هاربة من النازية، تقتحم «ذاكرة المكان» ولا تأتلف مع «قواه الكامنة» في قليل أو كثير.

حين يتأمّل حسين سؤال الهوية في «الضوء الأزرق» يقول: «إنّ قبول سيجارة المحقق يعني، في منطق السحر، قناة تسيل منها هوية السجين إلى هوية المحقق، فيضعف السجين، أي يبدأ انهيار فكرته عن ذاته ككائن مستقل تماماً عن المحقق ،

بسيجارة». الهوية حد فاصل بين السجين والسجّان، هي الروح التي ترفض الانقياد إلى روح أخرى، وهي اللون الفارق بين كل نفس وأخرى، «فلكل نفس لون خاص بها»، يقول الكاتب. ساوى البرغوثي بين الهوية وتكامل الأحياء والأموات منتهياً إلى «قوّة الأطياف»، التي تزور الفلسطيني ليلاً وتعلّمه حكمة الانتماء، ويزورها ليلاً ونهاراً ويفصح عن حكمة «الذاكرة القمرية»، التي هي ذاكرة القرى الفلسطينية منذ أمد طويل.

يتحدّث «الضوء الأزرق» عن «هويّة بلهاء» مستدعياً، لزوماً، «هوية عاقلة»، تعرف المكان الذي تنتمي إليه ولا تعتدي على أمكنة الآخرين. أعطى البرغوثي للهوية وجوهاً متعددة فهي: الأرواح المتناسخة، التجربة المعيشة، ذاكرة المكان، قوّة الأشباح، اللون الذي تؤثره روح ولا تقبل به روح مغايرة، معرفة اللغة بلا خسارة.... وقد يقال إنّ الهوية ليست هذا كلّه، لأنّها أبعد من أن تكون روحاً خالصة. بيد أنّ الأديب الراحل شاء أن يصوغ السؤال أدباً وأن يجيب عنه بوسائل أدبية، جامعاً بين الواقعي والمتخيّل ومعطياً الواقع ملامح متخيّلة. «يسيل الدماغ خارجه»، يقول، ويقول أيضاً: «يعنى الليل بنمو النبات، وتعوي الثعالب في المشافي الفقيرة، ويكتب الأديب على ضوء عينيه، ..... وتصرخ الهوية الفلسطينية على شاطئ مشبع بالزرقة استجار أهله بأحضان الجبل،...».

إذا كانت المأساة قد تربّعت، ذات مرّة، في وعي فلسطيني بريء ساوى بين إرادة الكاتب ومشيئة الأقدار، فقد رأى حسين البرغوثي المأساة الحقيقية في خرائب فلسطين. نقد في منظوره رواية بريئة، تحجب المأساة الواسعة بمأساة وعي مفرط التفاؤل، فاتحاً للكتابة الفلسطينية أفقاً جديداً، يجمع بين الانتماء والثقافة، وبين العقل والعاطفة، وبين فعل الكتابة وإحساس رهيف، يدرك أنّ دور الأدب هو طرح الأسئلة.

بين جبرا وغسان

استقى جبرا الكتابة الروائية من ميل إلى سرد القصص والحكايات، مارسه مبكراً قبل أن يبلغ العشرين، ومن تعليم مدرسي فيه مكان للسرد، ومن ثقافة عالية قادته إلى شكسبير وصموئيل بيكت ودستويفسكي وألبيركامو.. علمّته الكتب وظل حريصاً على التعلم من الكتب والعودة إلى القواميس، العربية منها والإنجليزية. وبسبب ثقافته الكُتُبيّة كما حصار المنفى، ارتاح إلى «بطل ذهني»، محاط ببشر واقعيين، ووضع في رواياته أسئلة وإجابات ذهنية.

عاش غسان كنفاني، الأديب الفلسطيني قصير العمر (١٩٣٦ - ١٩٧٢)، تجربة مختلفة، وكتب رواية مختلفة، فلم يعرف «كلية النجاح» في القدس، ولم يكمل تعليمه في جامعة بريطانية، ولم يصبح أستاذاً جامعياً تعينه لغته الإنجليزية على ترجمة رائعة. يذكر في ما يذكر أنه جاء لاجئاً إلى لبنان، ونام مع عائلته مرة في جامع من جوامع صيدا، وعرف مساعدات «وكالة الغوث» وأصبح معلم رسم في إحدى مدارسها. لكنه حال جبرا مال إلى القصة القصيرة مبكراً، كتبها وهو في السابعة عشرة من عمره، وأدمن كتابتها، وعمل صحفياً في

أكثر من بلد، ومارس كتابة المقالة السياسية إلى أن رحل، وعرّج في مساره على كتابة المسرحية والدراسات الأدبية وقدم دراسة رائدة عن الثورة الفسطينية ١٩٣٦ ـ ١٩٣٩، ....

عاش كنفاني التجربة الفلسطينية في أبعادها كلها: «عار الخروج»، هوان المنفى، صعوبة تحصيل الرغيف، وراقب غاضباً ...الفلسطينيين في مخيماتهم، وهجس أكثر بالأسباب التي أنتجت مأساة غير مسبوقة. كانت االسياسة جزءاً عادياً من حياته، وكان وعيه «سياسياً» من الألف إلى الياء، وقادته تساؤلاته إلى تنظيمات سياسية، بقدر ما أملت عليه «خيارات أيديولوجية ثورية»، حدّها الأول والأخير: الإنسان المتمرد الذي لا يتنازل عن حقوقه. ولعل التزامه السياسي، داخل العمل الفلسطيني وخارجه هو الذي دفع المخابرات الإسرائيلية إلى اغتياله.

تملي دراسة الفرق بين جبرا وغسان، تأمل الاختلاف الجوهري بين مقولات الأول الروائية والمقولات المغايرة التي ارتكن إليها الثاني: لا مكان في كتابة غسان للفرد المتعالي الملتبس بالنبوة، فالمكان كله للاجئ فلسطيني يفكر بالأسباب التي أدّت إلى لجوئه وبتلك التي تعيد إليه كرامته الإنسانية وهو «يحارب» من أجل وطنه. ففي «رجال

في الشمس» - ١٩٦١- لاجئون قتلتهم أوهامهم، خرجوا من وطنهم معتقدين أنهم راجعون إليه قريباً، وبعد «الخروج القسري» افترضوا أنهم قادرون على بناء حياة سوية في «أرض الآخرين»، واطمأنوا إلى وعيهم الزائف وانتهوا جثثاً فوق مزبلة. احتشدت الرواية بالرموز، وبلغة لاهثة قاطعة، وانغلقت على قول - شعار: «لماذا لم يقرعوا جدران الخزان؟». ربط غسان بين الوطن والفعل الثوري وحكم على «المستسلمين «بالموت. قرأ ثانية هوان المخيمات في روايته الثانية «ما تبقى لكم» لكنه استولد، هذه المرة، صبياً متمرداً يذهب إلى مقاتلة العدو، ويبشر بشمس جديدة لا تتعيّن «بعودة مظفرّة»، بل بإنسان جديد يقاتل العدو، ويواجه «الفلسطيني المتواطئ»، الذي يضع مصلحته الخاصة فوق المصلحة الوطنية.

أعلن غسان في روايتيه أن البؤس لا يوّلد الثورة، فما يأتي بها هو وعي شروط البؤس والتمرد عليه، ذلك الوعي النقدي الذي يرفض «أسطورة الحق المنتصر بذاته»، ويبدأ من الإنسان الذي يدافع عن الحق أو يستسلم إلى هزيمة قاده تأمل الفرق بين «الرغبات الأخلاقية» والعمل الكفاحي المنظم إلى كتابة روايته «عائد إلى حيفا»، أكثر أعماله التباساً، ذلك أنه أقصى مفهوم «الحق» إقصاء كاملاً ووقف إلى جانب الإنسان

المقاتل من أجل قضيته، أكان صهيونياً أم فلسطينياً. بعد الصبي المتمرد في «ما تبقى لكم» يأتي الشاب الذي أدرك أن «الكفاح المسلح»، لا الذكريات، هو الذي يستعيد حقاً مسلوباً.

تعامل غسان في رواياته مع «اللاجئ» الذي قيمته من قيمة فعله الوطني، دون الإشارة إلى نخبة أو ثقافة نخبوية أو رسالة صوفية تطرق باب النبوة. وإذا كان جبرا قد عثر على بطله في «الإنسان الكامل»، المحاط بنجاحه وثقافته وبنساء يقطرن جمالاً وعذوبة، فقد وقع اختيار غسان على «أم سعد»، في روايته التي تحمل الاسم ذاته، حيث البطل النموذجي الفلسطيني امرأة من مخيم، لا تحسن القراءة والكتابة، تجتاح خيمتها الوحول أيام المطر، وتعمل «خادمة» كي تستمر في الحياة،... لكنها رغم بؤس حياتها تعرف، بلا خطأ، ما هو زائف وما هو صحيح، وتفصل بين الوطني الحقيقي و«تجّار الوطنية»، وتربي ابنها على قيم وطنية لا تعرف المساومة.

لا مكان، في رواية غسان، للمثقفين ومفاهيمهم وحواراتهم وكلامهم الموشّى بالشعر والفلسفة. فالحوار الذي يدور بين الفلسطيني والصهيوني، في رواية «عائد إلى حيفا»، يدور حول الإنسان - الموقف، الذي يقاتل ويضحي من أجل قضية، والإنسان السلبي الذي يعتقد أن في «التذكر» ما يستعيد حقاً

ويبرهن عن «صدقه». وواقع الأمر أن فكرة الكلمة ـ الفعل، أو الكلمة ـ المشروع، هي التي وضعت في أدب غسان كراهية «للمثقف المحترف»، الذي يعتقد أن في ثقافته ما يعطيه حق التميّز، سلوكاً ووظيفة ومعاشاً، وهو ما أشار إليه في أكثر من قصة قصيرة.

وصف جبرا في رواياته المتعددة امرأة تجمع بين الجمال والثقافة، وحياة اجتماعية ميسورة. عارض غسان دون أن يقصد، نساء جبرا بنسق مختلف من النساء: المرأة المبتورة الساق التي تعيش في المخيم في روايته «رجال في الشمس»، والمرأة العاثرة الحظ المغرّر بها التي تعيش في مخيم آخر في «ما تبقى لكم»، و«أم سعد» التي تحاصر الوحول وتتطلع إلى الشمس، وتلك المشغولة بالعمل الوطني في «برقوق نيسان»، الرواية التي لم تكتمل، ... والأنثى الحقيقية عنده هي الأرض الفلسطينية الخضراء التي تدفع الأذى عن «ابنها المقاتل»، أكان «فدائياً» كما هو الحال في «أم سعد»، أو فلاحاً مقاتلاً قديماً، يمشي فوق الجمر ولا يهاب، حال الفارس في رواية «العاشق»، التي لم تكتمل أيضاً، وأرادها ملحمة عن الثورة الفلسطينية الكبرى ١٩٣٦ ـ ١٩٣٩.

انتسب غسان إلى الأرض الفلسطنية كلها. وإذا كان قد

وضع اسم حيفا في عنوان رواية، فقد كان ذلك ضرورة أملاها الموضوع، فلم يتغزل بالمدينة ولم ينسبها إلى مقدس، ذلك أن أدبه انتسب إلى «البنادق»، كما تدل على ذلك قصصه القصيرة، وقصة «العروس» المبهرة بخاصة، وكما يظهر من بعض العناوين التي اقترحها لأعمال ملحمية كان يحلم بها مثل: «عن الرجال والبنادق»، أو «بنادق في الجليل».

لا غرابة ألاّ نجد عند غسان ثنائية جبرا عن «الدنيوي والمقدس»، ذلك أن الدنيوي عنده كان «الصراع الوطني» والمقدس، بالمعنى الرمزي هو «الكفاح من أجل الوطن. وواقع الأمر أن ثنائية غسان، وكما جاءت في مسرحيته» الباب»، كانت ماثلة في: الحرية والعبودية، إذ في الأولى ما يليق بإنسان حقيقي، وفي الثانية ما يليق ببشر ماتت أرواحهم. ولذلك قال في مسرحيته: «الإنسان الذي لم يتح له أن يختار ميلاده يستطيع أن يختار موته»، مؤكداً دلالة الحرية وضرورة الاختيار الصحيح. لا غرابة أن يموت فوق المتراس الذي اختاره، ذلك المتراس الذي حوّله إلى قصيدة في «رجال في الشمس»، وهو يتحدث عن معلم بسيط يحسن «إطلاق الرصاص»، ويستشهد مدافعاً عن القرية التي كان يعلّم فيها.

شكلان كتابيان عن الالتزام بقضية فلسطين، آمن أحدهما

بالفعل المباشر المرتبط بالحاضر - الآن وهنا - وآمن الآخر بقوة الكلمة «المؤمنة» الناظرة إلى المستقبل، والتي تساوي بين الرغبات وتحقق الرغبات.

رواية واحدة:
ثبات الموضوع وتغير التقنية الكتابية

تسمح قراءة روايات جبرا، من روايته الأولى «صراخ في ليل طويل» إلى روايته الأخيرة «سراب عفان»، بالوقوف على عناصر ثابتة: المتفرّد المختلف، القدس، المرأة، فضاء المدينة، حوار المثقفين، ومنظور للعالم يجمع بين المقدس والدنيوي، حيث في المقدس بشائر وضمان للانتصار، وفي الدنيوي اغتراب وانزياح البطل عن غيره. والعناصر جميعاً ترسم من وجهة نظر النهاية، التي تعلن عن ذهاب البطل إلى غاية ثابتة، هي العودة إلى القدس.

في الرواية الأولى التي كتبها عام ١٩٤٦، فرد متعالٍ مغترب، يبدأ بنفسه وينتهي بها، مثقف ينظر إلى والده المتدين بإعجاب كبير. لم تكن رمزية القدس قائمة آنذاك، لكنه كان للمرأة الجميلة حضورها الواسع، الذي يفضح أخلاق مدينة، ما هي بالمدينة، تحتفي بالكم، ولا تعرف عن عالم الكيف والثقافة الشيء الكثير. وبغية الكشف عن طبيعة المدينة الزائفة، كما الإعلان عن جوهر البطل المختلف، كان هناك «حوار المثقفين» الذي لا بدّ منه، المأخوذ بالوقائع اليومية المباشرة ولا يلتفت

إلى أحوال الروح وعالم الأسرار. أما المقدس والدنيوي فظهر في ثنائية : المدينة التي تستهل بامرأة باغية، والطبيعة النقية في الريف، المنفتحة على السماء. تجلى انتصار البطل، وهو رومانسي بالضرورة، بالتغلّب على رذائل المدينة والعودة إلى ذاته المطمئنة، التي تراقب الناس عن بعد ولا تندمج معهم.

حافظ البطل المفرد على موقعه في الرواية الثانية: صيادون في شارع ضيق، وإن كان الانتقال من الوطن إلى المنفى قد أمدّه بأجنحة من ذهب فهو غامر الحضور من البداية إلى النهاية، كأن الرواية سرد لصفاته التي لا تحاكى، كما كانت القدس معه، يكشف عن جمالها ويتكشّف جمالها فيه، وكانت هناك المرأة التي تنتظره، نقية جميلة، رهيفة، وكذلك عالم المثقفين، الذين «يواجههم» البطل في مقاهٍ تشير إلى شيء يشبه المدينة، إذ لا مدينة بلا مثقفين، لا فرق إن كانوا أدعياء ثقافة، وهو الأرجح، أو أنَّ لهم علاقة «بالقيم الثقافية. وكان للبطل الفلسطيني اغترابه، الذي أقصاه عن فضاء اقطاعي هابط القيم، وحمله من انتصارإلى آخر، وصولاً إلى عودة مظفرة تعيده إلى «أرض اللاجئين» كي يحقق انتصاره الأخير. وإذا كان الدنيوي ماثلاً في مدينة زائفة، تتوزع على أخلاق قروية وأعراف إقطاعية، فإن المقدس مجسد في البطل ذاته، الذي تمثلت فيه صفات مدينة مقدسة.

وسّع جبرا عالم روايته الأولى بصراع متعدد الأبعاد: صراع بين أختين تنتميان إلى زمنين مختلفين، وصراع البطل بين عقله وعاطفته، وصراع مع مجتمع تنقصه الفضيلة، وصراع بين الفقراء وفقرهم. أدرج في روايته تقنيات فنية موائمة: الأسطورة، الرمز، المجاز، صورة المرأة القاتلة، التقابل بين الأرض والسماء وبين أرواح أرضية وأخرى سماوية، ... جمع من العناصر ما أراد ووصل إلى نهاية قائمة منذ البداية تعلن: انتصار الخير على الشر. أمّا روايته الثانية، التي جاء فيها على ذكر «اليهود» واغتصاب فلسطين، فقد اختصرت إلى حكاية عن الخير المنتصر والشر المهزوم، حيث بطل الخير يلتقي، في مساره، بأشكال من الشر مختلفة، يتجاوزها جميعاً ويعود إلى «أرض الخير»، بعد أن أنقذ امرأة جميلة من براثن الشر. ليست الوقائع الروائية، والحالة هذه، إلا ذريعة تعلن عن بطولة مكتملة، تجمع بين الأخلاق والجمال، تواجه شراً متعدد الوجوه وتصرعه. إنه البطل المنقذ الذي يدمر «الوحش الشرير» القديم. وعلى الرغم من بساطة الحكاية، الذاهبة من غربة إلى تحقق، فقد سعى جبرا، مستفيداً من ثقافته العالية، إلى توسيع الفضاء الروائي بتقنيات فنيه معينة: الإشارة إلى أساطير يونانية توسع المعنى، اللوحات، الفنية التي تضيء شخصية البطل وتسائل ما حوله، الإشارات إلى الشاعر الرومانسي

الإنجليزي « اللورد بايرون» وحكاية مأخوذة من شاعر رومانسي آخر « شلي» عن المرأة الحبيسة في قفص والبطل الذهبي الذي حرّرها، رسمت الإشارات جميعاً بطلاً «أوسع من مكانه وزمانه»، يتوازن في الغربة، بعد صراع، ولا يتصالح مع ذاته كلياً إلا إذا عاد إلى مدينته المقدسة، الخصيبة مكاناً وزمناً وبتربة حمراء تباطنها المعادن الكريمة.

في روايته «السفينة» نقل جبرا المدينة - القرية إلى ظهر السفينة، متوسلاً شخصيات عاشقة للحرية هربت من عادات «المدينة الزائفة» التي تأخذ بعرف «الثأر»، وتقمع حرية الأفراد وتقتل المرأة، وترى الإنسان امتداداً لقبيلته ولا تعترف بذاته المستقلة. تحوّل ظهر السفينة إلى «مقهى آخر» يتحلّق فيه المثقفون ويتحاورون عن دلالات الاستبداد والذات المتمردة والانتحار وحدود الإرادة الإنسانية، ويكشفون «ما هية الإنسان الفلسطيني» المتمايز ببصيرته وثقافته ورؤاه، مع أنه رجل أعمال ناجح قبل أن يكون مثقفاً.

وزّع المؤلف على روايته مجموعة من العاشقين والعاشقات، يجتاحهم القلق وتحاصرهم الخيبة، باستثناء الفلسطيني الذي عشق وطنه، وعشق امرأة لبنانية مستعدة أن تقاسمه مصيره الفلسطيني، حال تلك العراقية في الرواية السابقة. والقدس

هناك، لكن الحديث عنها دفعة واحدة، إنما يتسرّب إلى الحوار الروائي كله، محمولاً بذلك الفلسطيني الغريب، «القادر على إقناع أي إنسان بأن يرمي ذاته في البحر». والدنيوي الكئيب، في «رواية السفينة» واسع الحضور: السجين الهارب من ماضٍ معذّب، ومحاولات الانتحار، و«الجثة العائدة بحراً إلى أرض الوطن». أما المقدّس فله تلك العلاقة المتينة بين الفلسطيني وحبيبته، إخلاص الفلسطيني لأرضه، وفي صور القدس المنسوجة من الورد والضياء. والمحصلة أن لكل شخصية من شخصيات الرواية إخفاقها وقلقها وحاضرها الهش، عدا الفلسطيني «وديع عساف» الذي يمنع عنه المقدس الذي فيه الاضطراب ونسيان الأرض.

والعلاقة بالأرض، بين أمور أخرى تميّز الفلسطيني من غيره، فجميع الشخصيات تود الرحيل عن أرضها، بينما هو يتهيأ للعودة إلى أرضه، بعد ما وفّر عناصر الإقامة السعيدة فيها. وبعيداً عن الرواية الأحادية الصوت، حيث «الذروة الروائية» تبدأ بالبطل ـ المثال وتنتهي به، فقد أقام الروائي «السفينة» على تعددية الأصوات وسرد الوقائع من وجهات نظر متعددة، معيّناً وجهة النظر عنصراً أساسياً من عناصر البنية الروائية، دون أن ينتج، فعلياً، نصاً متعدد التأويل لا

يأتلف، على أية حال، مع المنظور الإيماني الذي يلازم: البطل الفلسطيني» الذي يشترك مع غيره في سرد الوقائع ويسيطر عليها في آن. ولعل تعددية وجهات النظر التي اقترحها الروائي ولم يستطع تحقيقها، هي التي دفعت به إلى إدراج عناصر فكرية وجمالية في عمله: البحر من حيث هو معادل جمالي يعبّر عن تناوب الهدوء والاضطراب، السفينة التي تقيس حركة بين الشرق والغرب وتفصح معها عن دلالة الزمن ومعنى الانتقال، الحوار الداخلي بين الحياة والموت وبين الوطن والغربة،..... ولهذا أحالت الرواية على مراجع أدبية وفكرية متنوعة: الصخب والعنف الروائي الأمريكي وليم فوكنر التي عالجت موضوع الزمن في شكليه الفيزيائي والنفسي، ورواية دستويفسكي الشياطين، التي تحدثت عن الحرية والضرورة وإشكالية الانتحار، والكوميديا الإلهية لدانتي التي استعارت منها رواية جبرا ثنائية الجحيم والمطهر، إذ الجحيم دخول إلى رعب غيرمتوقع، يأتي حين يأتي ويترك الإنسان أنقاضاً، وإذ المطهر تصالح مع ذات عصفت بها تجربة عاتية ، حال أولئك «الهاربين من الوطن» الذين أجبرهم حادث، له شكل «الأُضحية»، إلى العودة عن قرارهم، وفلسفة كيركيجارد المحدثة عن الشك والإيمان، والتي تقرر أن الإيمان لايحتاج إلى برهان، وأن إيماناً يبرهن عنه لا يعوّل عليه،....

صاغ جبرا روايته بنثر جميل لا تزيّد فيه ، مبّرأ من الرخاوة اللغوية والبلاغة الإنشائية. بيد أن القراءة المتأنية تلمس أبعاداً شعرية على مستوى المنظور/اللغة، ففي البحر ما يستدعي حوار المتناهي واللامتناهي، وفي استذكار فلسطين المتباعدة ما ينطق القلب والعقل معاً.

أعطى جبرا في «البحث عن وليد مسعود» عمله الروائي الأكثر طموحاً، وذلك في بنية روائية مركبة متعددة الأصوات. لا تنزاح المركبات الأساسية الفكرية الجمالية للعمل عن الأعمال السابقة. بيد أن البطل الفلسطيني، هذه المرة، يتاخم في صفاته «البطل المطلق» أو يخبر عن «البطولة المطلقة»، التي تحتقب الثقافة والمعركة والعمل السياسي والوسامة والسير في الزمن تقدماً ورجوعاً، كما لو كان وليد مسعود تجسيداً لمدينة الشمس، في أبعادها كلها. فالمدينة حاضرة في ذكريات الطفولة، حيث الكهوف ومغاور «النساك»، وحاضرة في زمن الكهولة «الفتية»، بـ «أبوابها» المتعددة وأسواقها ومشهدها اللوني الفردوسي، ذلك أن تعددية الألوان صفة من صفات الفردوس أي القدس.

وللمرأة وجوه متعدد الأبعاد، تحضر مع الزوجة والعشيقة والمثقفة الحائرة، ومع فنانة شابة تقتفي آثار «وليد» وتنتظره بأمل كبير. وإذا كان الروائي قد قصّر المسافة بين «الأنثى

القاتلة» والجحيم في «صراخ في ليل طويل»، فإن الأنثى في «وليد مسعود» وجه من وجوه الفردوس، تمتد في الطبيعة «الجبلية» وتمتد الطبيعة فيها، مفضية إلى «حضور صوفي» يتحاور فيه الجسد والروح معاً.

ولأن رواية جبرا لا تستوي من دون حوار هو مرآة لأحوال المثقفين ولموقف الروائي المثقف منهم، فقد حشد الأخير في روايته جمعاً من المثقفين، يشهدون على تفرّد البطل، قبل أن يكشفوا عن مزاياهم الخاصة. لذا تظهر سمات البطل في شكلين: سماته الصادرة عن حديث الآخرين وسماته التي تأتي من مذكراته وذكرياته. وهو في الحالين تمثيل لإنسان محدد الاسم أو الهوية، وتعبير عن فكرة أقرب إلى الحلم، إذ في وليد مسعود «إنسان أعلى» تنصاع له الحياة قبل أن ينصاع إلى سنن الحياة. فهو يجسّد العقل والغريزة والدنيوي والمقدس والروح والجسد، وهو تمثيل لما كان وسوف يكون.

تسرد الرواية، وفي صفحاتها الأولى بخاصة، «اختفاء وليد مسعود»، الذي مرّ من بغداد إلى بيروت وضاعت آثاره. غير أن كلمة «السريّ»، كما يفهمها جبرا، تعيّن الاختفاء عودة لاحقة، ذلك أن «البطل السري»، الذي تحتشد فيه أسرار أرض مقدسة، ينسحب من الأزمنة المريضة ويهيئ نفسه ليعود في زمن لاحق، فبعض الأزمنة يطرد الأنبياء.

ومع أن في نهاية الرواية ما يوحي بأن جبرا غيّر منظوره للعالم، ومنع عن الفلسطيني الانتصار المنتظر، فإن قراءة الرواية على ضوء شخصية «البطل المختلف» تقول بغير ذلك. فهو جاء من «أودية سرية»، لها دلالاتها الخاصة، تأمر بقراءة أحوال البطل بمعايير مستمدة من أصوله، ما يساوي بين الاختفاء و»عودة المخلّص المتنظر»، التي لا تخلف الميعاد. فإذا كان ضمان الانتصار يحيل ، في الشروط العادية، إلى تكامل الذاتي والموضوعي معاً، ففي أسرار «البطل المختلف» ما ينفي الموضوعي ويحتفظ بالعنصر الذاتي وحيداً، لأن «الفلسطيني المقدسي» قريب من السماء، ولا يحتاج إلى نصرة من الأرض.

تحيل رواية جبرا، في بنيتها العامة، إلى التصور الرومانسي للعالم، الذي يعتمد على المفرد المكتفي بذاته، «البطل الرؤيوي» الذي يرى ما لا يراه غيره، ويتصرف بحياته ولا تتصرف حياته به، ولا يقاس الآخرون به، لأنه يقف فوقهم. ويساوي هذا البطل بين الواقع والخيال وبين الرغبة وتحققها، ويحذف المسافة بين الحاضر والمستقبل، ويعتبر المستقبل حاضراً آخر. ولذلك تكون لغته لغة خارقة، تتلفظ بالأشياء وتخلقها، فالبطل الرومانسي خالق تعريفاً، يترك للمستقبل البرهان عن مخلوقاته، بل إن خلقه قائم في الحاضر، وقد

تلتبس صورته على البشر، بسبب الكيف، أو «الرؤيا»، التي تفصل بين الرومانسيين وغيرهم.

استمدّ جبرا رومانسيته من مصادر متعددة: إيمانه المسيحي الذي علّمه «أن الله خلق الإنسان على صورته»، أو خلقه وأحسن خلقه، بلغة أخرى، وهناك نظره الشعري، المشغول بالإبداع الإنساني وبقدرة الشاعر الخالقة، التي تجعل من الخلق الشعري نظرية في المعرفة وتأويل العالم، بعيداً عن مقولات التاريخ وفلسفة العلوم، اللتين تلامسان «السطح الإنساني» ولا تنفذان إلى داخله. ويضاف إلى ذلك، بداهة، دراسته العليا في بريطانيا، التي تأثّر خلالها بكبار الشعراء الرومانسيين: كويردج، اللورد، بارون، شلي، ووليم بليك وغيرهم.... ظهرت هذه الأبعاد في رواية جبرا الأولى، لكن ما حرّض على اعتناق شامل للمبادئ الرومانسية قائم في الوضع الفلسطيني، الذي لا يمكن التعايش معه دون مفردات: الأمل، المستقبل، التفاؤل، وقدرة الإنسان على اقتراح ما يريد وتحقيقه.

تميّز منظور جبرا الروائي بما يمكن أن يدعى: الإيمانية الكاملة، التي أملت عليه أن يكتب «رواية واحدة» قائمة في رواياته جميعاً، أو أن يكتب رواية واحدة بأشكال مختلفة، قوامها فلسطيني مقدسي، يرى نفسه كما يريد، ويراه الآخرون

كما يريد أيضاً، إلا إذا كانوا أشراراً. ولهذا حافظت رواياته على موضوع واحد ومضمون واحد، وعلى بنية واحدة، لا تغيّر العناصر التقنية المتجددة من دلالاتها شيئاً.

صرف غسان كنفاني، في حياته الإبداعية القصيرة، جهداً متواتراً في توليد شكل روائي «فلسطيني»، يأتلف مع خصوصية المأساة الفلسطينية. ولذلك انتقل من المأساوي الفاجع في «رجال تحت الشمس»، إلى المأساوي التحريضي في «ما تبقى لكم»، إلى الرواية الذهنية في «عائد إلى حيفا»، فالرواية الواقعية «أم سعد»، مع بدايات «رواية ملحمية» في «العاشق»، التي لم تكتمل. عبّر غسان عن قلق المبدع، أو عن «قلق المبدع الفلسطيني» الذي أدرك أن مأساته تحتاج إلى شكل روائي مطابق. كان لجبرا على خلاف ذلك، «اطمئنان المبدع»: فقد وقع على شكل رومانسي «جاهز» واقتنع به، وصرف جهداً متواتراً في تطويره وتوسيع الشكل الذي وقع عليه ، مساوياً بين «الشكل الجاهز» وفلسطيني إيماني تظل معه القدس حتى لو غادرها، ويبقى في فلسطين حتى لو ابتعدت عنه.

رأى غسان في الأدب معركة، وخاض صراعاً مع أشكال أدبية متعددة، واستقر جبرا في «إيمان أُعطي مرة واحدة» شعاره: إن الإيمان لا يحتاج إلى اختبار، ولا إلى براهين.

مراجع الدراسة

١. راجع:
Antonio Gramsci, Textes (Paris: Messidor/Editions Sociales. 1983), 27.

٢. راجع:
Edward W. Said, Orientalism (London: Penguin Books, 1995), 25.

٣. إدوارد سعيد، صور المثقف (بيروت: دار النهار، ١٩٩٩)، ص٢١-٢٢.

٤. المرجع السابق، ص٢٢.

٥. راجع:
Edward W. Said, «Opponents, Audiences, Constituencies, and Community, Postmodern Culture, ed. Hal Foster, (London and Sydney: Pluto Press, 1983), 135- 58.

٦. راجع:
Edward W. Said, The World, the Text, and the Critic (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1983), 169.

٧. المرجع السابق، ص٨٢.

٨. إدوارد سعيد، تعقيبات على الاستشراق (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات النشر، ١٩٩٦)، ص٧١.

٩. راجع:
G. B. Glucksmann, Gramsci et L'etat (Paris: Fayard, 1975), 39.

١٠. راجع:

Antonio Gramsci, Textes, 239- 49 .

١١. راجع:

G. B. Glucksmann, Gramsci et L'etat, 43.

١٢. المرجع السابق، ص٧٨.

١٣. راجع:

Antonio Gramsci, Gramsci dans le texte (Paris: Editions Sociales, 1975). 620- 38.

١٤. راجع:

H. Portelle, Gramsci et la question religieuse (Paris: Editins Anthropos, 1974), 70- 75 .

١٥. المرجع السابق، ص ص٨٢–٨٤.

١٦. إعجاز أحمد وإدوارد سعيد، الاستشراق وما بعد: إدوارد سعيد من منظور النقد الماركسي، ترجمة ثائر ديب (دمشق: دار ورد، ٢٠٠٤)، ص ص ٣٦–٣٨.

١٧. راجع:

G. B. Glucksmann, Gramsci et l'etat, 56.

١٨– راجع:

Antonio Gramsci, Textes, 20.

سيرة د. فيصل درّاج - سيرة ذاتية

- ولد في فلسطين ـ الجاعونة ـ عام ١٩٤٣
- أنهى دراسته في جامعة دمشق ـ قسم الفلسفة عام ١٩٦٨
- حصل على دكتوراة في الفلسفة من فرنسا عام ١٩٧٤ موضوعها الاغتراب بين ماركس وهيجل.
- أصدر الكتب التالية: الواقع والمثال، دلالات العلاقة الروائية، نظرية الرواية والرواية العربية، ذاكرة المغلوبين، الرواية وتأويل التاريخ، الحداثة المتقهقرة بين طه حسين وأدونيس، ما قبل الدولة، ما بعد الحداثة، الذاكرة القومية في الرواية العربية، رواية التقدم واغتراب المستقبل، جبرا إبراهيم جبرا ـ وجوه المثقف الرومانسي.....
- حصل كتابه «نظرية الرواية والرواية العربية» على جائزة أفضل كتاب عربي في القاهرة لمطلع الألفية الثالثة ، عام ٢٠٠٢ ، كما حصل على جائزة الإبداع الثقافي لدولة فلسطين عام ٢٠٠٤.
- حصل على جائزة سلطان العويس لعام ٢٠١١.

المحتويات

الإهداء	٦
بمثابة تقديم	٧
جبرا في مراياه المتعددة	٩
جبرا ومراجعه الجمالية	١٥
صراخ في ليل طويل: النموذج الروائي الأصلي	٤٠
صيادون في شارع ضيق: المفرد الرومانسي في زمن المنفى	٥١
السفينة: الإنسان والطريق الذي لا يراهن عليه	٧٠
وليد مسعود في عوالمه الحالمة	٨٧
حسين البرغوثي يساجل جبرا بعد موته	١١٩
بين جبرا وغسان كنفاني	١٣٠
رواية واحدة: ثبات الموضوع وتغير التقنية الكتابية	١٣٧
مراجع الدراسة	١٤٨
سيرة د فيصل درّاج - سيرة ذاتية	١٥٠

كتاب «دبي الثقافية»
سلسلة دورية تصدر عن
مجلة دبي الثقافية

١- «نجيب محفوظ.. قيصر الرواية العربية» - ١٩٩٩.

٢- «سلطان العويس.. شمس الثقافة التي لا تغيب» - ٢٠٠٠.

٣- «المبدعون» - النصوص الفائزة في مسابقة «المبدعون» - الدورة الأولى - ٢٠٠١.

٤- «نازك الملائكة.. أميرة الشعر الحديث» - ٢٠٠١.

٥- «الرنين» - المجموعة الشعرية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للشاعر السوري أيمن إبراهيم معروف - ٢٠٠٢.

٦- «مدارج الرحيل» - الرواية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للروائي المصري خالد أحمد السيد - ٢٠٠٢.

٧- «غشاوة» - المجموعة القصصية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للقاصة الإماراتية عائشة الزعابي - ٢٠٠٢.

٨- «حمد أبو شهاب في ذاكرة الإمارات» - ٢٠٠٢.

٩- «ليالي الحصار.. أحزان عراقية» - شعر - نصوص لشعراء العراق - فبراير ٢٠٠٣.

١٠- «السماء تخبّئ أجراسها» - المجموعة الشعرية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للشاعر المصري بشير رفعت - ٢٠٠٤.

١١- «تيار هواء» - المجموعة القصصية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للكاتبة المغربية حنان درقاوي - ٢٠٠٤.

١٢- «الانكسار» - الرواية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للكاتب السوري عامر الدبك - ٢٠٠٤.

١٣- «البار الأمريكي» - المجموعة القصصية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «دبي الثقافية» للإبداع - الدورة الخامسة ٢٠٠٦/٢٠٠٧ للكاتب العراقي وارد بدر السالم.

١٤- «إلى الأبد.. و... يوم» - الرواية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «دبي الثقافية» للإبداع - الدورة الخامسة ٢٠٠٦/٢٠٠٧ للكاتب السوري عادل محمود.

١٥- «قمر أور» - المجموعة الشعرية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «دبي الثقافية» للإبداع - الدورة الخامسة ٢٠٠٦/٢٠٠٧ للشاعر العراقي عامر عاصي جبار..

١٦- «مقالات رجاء النقاش» في «دبي الثقافية» - ٢٠٠٨.

١٧- «ليس الماء وحده جواباً عن العطش» - أدونيس - أكتوبر ٢٠٠٨

١٨- «قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء» - أحمد عبدالمعطي حجازي - نوفمبر - ٢٠٠٨

١٩- «مدارات في الثقافة والأدب» - عبد العزيز المقالح - ديسمبر - ٢٠٠٨

٢٠ - «من أنت أيها الملاك» - إبراهيم الكوني - يناير - ٢٠٠٩

٢١- «النقد الأدبي والهوية الثقافية» جابر عصفور- فبراير - ٢٠٠٩

٢٢- «قصائد من شعراء جائزة نوبل» اختارها وترجمها د.شهاب غانم - مارس- ٢٠٠٩

٢٣- «الأغاريد والعناقيد» - سيف محمد المري - أبريل - ٢٠٠٩

٢٤- «رواية الحرب اللبنانية.. مدخل ونماذج» - عبده وازن - مايو- ٢٠٠٩

٢٥- «هنا بغداد» - كريم العراقي - يونيو - ٢٠٠٩

٢٦- «أراجيح تغنّي للأطفال» - سليمان العيسى - يوليو - ٢٠٠٩

٢٧- «الحضارات الأولى - الأصول.. والأساطير» - تأليف/ غلين دانيال، ترجمة/ سعيد الغانمي - أغسطس - ٢٠٠٩

٢٨- «محمود درويش حالة شعرية» - صلاح فضل - سبتمبر - ٢٠٠٩

٢٩- «أنثى السراب (شكْرِيبْتُورْيُومْ)» - واسيني الاعرج - أكتوبر - ٢٠٠٩

٣٠- «حيثُ السحَرة ينادون بعضهَم بأسماء مُستعارة» - سيف الرحبي - نوفمبر - ٢٠٠٩

٣١- «في غيبوبة الذكرى» (دراسات في قصيدة الحداثة) - د. حاتم الصكر - ديسمبر - ٢٠٠٩

٣٢- «وليم شكسبير (سونيتات)» - د. كمال أبو ديب - يناير - ٢٠١٠

٣٣- «العمارة الإسلامية (من الصين إلى الأندلس)» - د. خالد عزب - فبراير - ٢٠١٠

٣٤ - «نحو وعي ثقافي جديد» - د. عبد السلام المسدّي - مارس - ٢٠١٠

٣٥ - «لكي ترسم صورة طائر وقصائد أخرى من الشرق والغرب» - اختارها وترجمها د. شهاب غانم - أبريل - ٢٠١٠

٣٦ - «السرْد والكِتاب» - محمد خضيّر - مايو - ٢٠١٠

٣٧ - «طائر الشعر» - سالم الزمر - يونيو - ٢٠١٠

٣٨ - «أنا والسوريالية» - ترجمة: أشرف أبو اليزيد - يوليو - ٢٠١٠

٣٩ - «الحراك الاجتماعي الكويتي في القصة القصيرة» - د. فاطمة يوسف العلي - أغسطس - ٢٠١٠

٤٠ - «فضاءٌ لغبار الطّلع»- أدونيس- سبتمبر - ٢٠١٠

٤١ - «حجر السرائر»- نبيل سليمان - أكتوبر - ٢٠١٠

٤٢ - «حَبَّات و محَبَّات» - المنصف المزغني - نوفمبر - ٢٠١٠

٤٣ - «الخطاب الشعري الحديث في الإمارات» - (الجزء الأول) - د. صالح هويدي - ديسمبر - ٢٠١٠

٤٤ -«بابل الشعر» - أحمد عبدالمعطي حجازي - يناير ٢٠١١

٤٥ -«مرايا النخل والصحراء» - د.عبد العزيز المقالح - فبراير ٢٠١١

٤٦ -«رغبات منتصف الحبّ» - زاهي وهبي - مارس ٢٠١١

٤٧ -«المحكمة» - كريم العراقي - مارس ٢٠١١

٤٨ –«منفى اللغة» – (حوارات مع الأدباء الفرانكوفونيين) – شاكر نوري – أبريل ٢٠١١

٤٩ –«الرواية العربية ورهان التجدد» – د. محمد برادة – مايو ٢٠١١

٥٠ –«مئة قصيدة وقصيدة» – د. شهاب غانم – يونيو ٢٠١١

٥١ –«حُلمٌ حقيقي» – محمود الريماوي – يوليو ٢٠١١

٥٢ –«قصائد في الذاكرة» – قراءات استعادية لنصوص شعرية – د.حاتم الصكر – أغسطس ٢٠١١

٥٣ –«جنوب غرب طروادة، جنوب شرق قرطاجة» – إبراهيم الكوني – سبتمبر ٢٠١١

٥٤ –«الفاتنـــة» – جمال بن حويرب – أكتوبر ٢٠١١

٥٥ –«الرواية والاستنارة» – د. جابر عصفور – نوفمبر ٢٠١١

٥٦ –«دونَ أنْ أرتَوي» – (قصائد مختارة) – خُلود المُعلا – ديسمبر ٢٠١١

٥٧ –«في الشعر الإفريقي المعاصر» – (جيل الرواد نموذجاً) – تقديم وترجمة د. حسن الغُرفي – يناير ٢٠١٢

٥٨ –«ينام على الشجر الأخضر الطير» – محمّد علي شمس الدين – فبراير ٢٠١٢

٥٩ –«أَصَابِعُ لُولِيتَا» – واسيني الأعرج – مارس ٢٠١٢

٦٠ –«أمين معلوف.. العابر التخوم» – بقلم/ عبده وازن – أبريل ٢٠١٢

٦١ –«رُباعيّات الرّاوي» – شعر/ حارث طه الرّاوي – أبريل ٢٠١٢

٦٢ –«الاستشراق وسحر حضارة الشرق» – د. إيناس حسني – مايو ٢٠١٢

٦٣ –رواية «فرسان الأحلام القتيلة» – إبراهيم الكوني – يونيو ٢٠١٢

٦٤ –«موريتانيا موطن الشعر والفصاحة» – موفق عبدالفتاح العاني – يوليو ٢٠١٢

٦٥ – «من أوراق صحفي عراقي» – محسن حسين – يوليو ٢٠١٢

٦٦ – «هذا العالم مجرد مسرح»، قصائد من الشرق والغرب – اختارها وترجمها: د شهاب غانم – أغسطس ٢٠١٢

٦٧ – «ألفُ حياةٍ وحياة»، للشاعر الكوري: كُو أوْن – ترجمة: أشرف أبو اليزيد – أغسطس ٢٠١٢

٦٨ – «فضاء التأويل» – د. عبد السّلام المسدّي – سبتمبر ٢٠١٢

٦٩ – «الصعود إلى الجبل الأخضر» – سيف الرحبي – أكتوبر ٢٠١٢

٧٠ – «الفراشة» – بروين حبيب – أكتوبر ٢٠١٢

٧١ – «شؤون وقضايا مسرحية» – فرحان بلبل – نوفمبر ٢٠١٢

٧٢ – «رحلة في بلاد ماركيز» – أمجد ناصر – نوفمبر ٢٠١٢

٧٣ – «هواجس الرواية الخليجية» – د. الرشيد بوشعير – ديسمبر ٢٠١٢

٧٤ – «أجراس الحروف» – سيف المري – يناير ٢٠١٣

٧٥ – «في النقد التكاملي» – د. إبراهيم محمد الوحش – يناير ٢٠١٣

٧٦ – رواية «الظل الأبيض» (تجربة في الاستنارة) – عادل خزام – فبراير ٢٠١٣

٧٧ – السّردُ و أسئلة الكينونة أو «التنزُّهُ في غابَةِ السَّرد» – د. حاتم بن التهامي الفطناسي – فبراير ٢٠١٣

٧٨ – رواية «مدائن الأرجوان» – نبيل سليمان – مارس ٢٠١٣

٧٩ – «مختارات من قصائد جلال الدين الرومي» – ترجمة: تحسين عبد الجبار إسماعيل – أبريل ٢٠١٣

٨٠ – «مفاتيح لزنزانة الروح» – محمد علي الخضور – أبريل ٢٠١٣

٨١ – «لا شيء يشبهنا معاً» – عائشة محمد الشيخ – أبريل ٢٠١٣

٨٢ – «كبرياء جريح» – قصائد مختارة – تأليف: مارينا تسفيتاييفا – ترجمة وإعداد: إبراهيم استنبولي – مايو ٢٠١٣

٨٣ – «كتابات النور اللحمر» – نصوص – النور أحمد علي – مايو ٢٠١٣

٨٤ – «رُسُل المَوت» – نص مسرحي – هبة فاروق – مايو ٢٠١٣

٨٥ – «مملكة الفراشة» – واسيني الأعرج – يونيو ٢٠١٣

٨٦ – «عطب الرّوح» – زينب الأعوج – يونيو ٢٠١٣

٨٧ – «يومُ قـابيـل» – نوري الجرّاح – يوليو ٢٠١٣

٨٨ – «هـلاوس» – نهى محمود – يوليو ٢٠١٣

٨٩ – «ضد الغياب» – عبد الصمد بن شريف – أغسطس ٢٠١٣

٩٠ – «حكـايـات مدن بين الهامش والمتن» – جمال حيدر – أغسطس ٢٠١٣

٩١ – «مـآذن وأبراج» – حمود نوفل – سبتمبر ٢٠١٣

٩٢ – «بيضة على الشاطئ» – شريف صالح – سبتمبر ٢٠١٣

٩٣ – «سوانح» – كريم معتوق – أكتوبر ٢٠١٣

٩٤ – «زوجة الملح» – يوسف أبو لوز – أكتوبر ٢٠١٣

٩٥ – «المرأة وعالم نجيب محفوظ» – عبد الإله عبد القادر – نوفمبر ٢٠١٣

٩٦ – «في مديح الحب» – حمدة خميس – نوفمبر ٢٠١٣

٩٧ – «من الشرق الى الغرب (يوميّات)» – سيف الرحبي – ديسمبر ٢٠١٣

٩٨ – «نصف كأس من الأمل» – شعر / أحمد العجمي – ديسمبر ٢٠١٣

٩٩ – «بوابات المسرح» – محمود أبو العباس – يناير ٢٠١٤

١٠٠ – «مختارات قصصية لأدباء جائزة نوبل» – ترجمة: عبدالسلام إبراهيم – يناير ٢٠١٤

١٠١ – «السيف والمرآة – رحلة في جزر الواق واق» – علي كنعان – فبراير ٢٠١٤

١٠٢ – «التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث» – د.عبدالكريم برشيد – فبراير ٢٠١٤

١٠٣ – «طرب وعُرب» – د. معلا غانم – مارس ٢٠١٤

١٠٤ – «الحياة بعين ثالثة» – عادل خزام – أبريل ٢٠١٤

١٠٥ – «(فرانكفونيون ومصريون) مختارات من القصيدة الفرنسية في مصر» – ترجمة وإعداد: أحمد عثمان – أبريل ٢٠١٤

١٠٦ – (جداريات الشام «نمنوما») – رواية – نبيل سليمان – مايو ٢٠١٤

١٠٧ – «مطر الليل وقصائد من الشرق والغرب» – اختارها وترجمها إلى العربية د. شهاب غانم – يونيو ٢٠١٤

١٠٨ – «بوق العاج» – شعر – صلاح أحمد إبراهيم – يونيو ٢٠١٤

١٠٩ – (هديرُ السَّرد الخمايسي في «السبنسة») – مصطفى عبد الله – يوليو ٢٠١٤

١١٠ – «على جناح الهوى المرأة والإبداع» – ظبية خميس – يوليو ٢٠١٤

١١١ – «هكذا تكلّمت الأغاني» – د. نجوة قصاب حسن – أغسطس ٢٠١٤

١١٢ – «الجاحظية بيتُنا (الطاهر وطار نضال في كل الاتجاهات)» – محمد حسين طلبي – أغسطس ٢٠١٤

١١٣ – «على أبواب بغداد » – رواية / قاسم حول – سبتمبر ٢٠١٤

١١٤ – «أيتها الفراشة.. يا اسم حبيبتي» – شعر / إبراهيم المصري – سبتمبر ٢٠١٤

١١٥ – «الرحلة المغربية إلى بلاد الأرجنتين وتشيلي البهية» – أحمد المديني – أكتوبر ٢٠١٤

١١٦ – «الهُوية والمنهجية بين الإبداع والتهافت» – محمد وردي – أكتوبر ٢٠١٤

١١٧ – «سِيرَةُ المُنْتَهَى – عِشْتُهَا... كَمَا اشْتَهَتْنِي» – واسيني الأعرج – نوفمبر ٢٠١٤

١١٨ – «ظاهرة العنف في الخطاب الروائي العربي» –عزت عمر – ديسمبر ٢٠١٤

١١٩ – «عمّ تبحث في مراكش» (قصص) – محمود الريماوي – يناير ٢٠١٥

١٢٠ – «عن الحب والثأر وأشياء أخرى» (قصص من الأدب العالمي) – ترجمة: سنية سلمان – يناير ٢٠١٥

١٢١ – «البوح اللطيف» (شذرات) – عبدالسلام المسدي – فبراير ٢٠١٥

١٢٢ – «بدأتُ مع البحر» (شعر) – محمد عبدالله البريكي – فبراير ٢٠١٥

١٢٣ – «الضحك تاريخ وفن» – نصر الدين البحرة – مارس ٢٠١٥

١٢٤ – «خَرائطُ مَمْلَكَةِ العَيْنِ» – شعر– عبدالرزّاق الربيعي – أبريل ٢٠١٥

١٢٥ – «صورةٌ جَماعية لي وَحدي» – شعر– إبراهيم جابر إبراهيم – أبريل ٢٠١٥

١٢٦ – «عشق وحداد» – مختارات من الشعر العالمي– ترجمة: الرداد شراطي – مايو ٢٠١٥

١٢٧ – «الفرار في عام ١٩٣٤» – قصص صينية – تأليف: سوتونغ – ترجمة: يارا المصري – مايو ٢٠١٥

١٢٨ – «أصوات الرواية: حوارات مع نخبة من الروائيات والروائيين» – ترجمة وتقديم: لطفية الدليمي – يونيو ٢٠١٥

١٢٩ – «المسرح والشعر» – د. هيثم يحيى الخواجة – يوليو ٢٠١٥

١٣٠ – «على الهامش.. قراءات عابرة في روايات عربية معاصرة» – محمد ولد محمد سالم – يوليو ٢٠١٥

١٣١ – «جبرا إبراهيم جبرا» – د.فيصل دراج – أغسطس ٢٠١٥

١٣٢ – «النحتُ في صُخورِ الألماس» – جائزة دبي الثقافية للإبداع – الدورة الثامنة – ٢٠١٢ – ٢٠١٣ – المركز الأول في الرواية – ميسرة الهادي – أغسطس ٢٠١٥

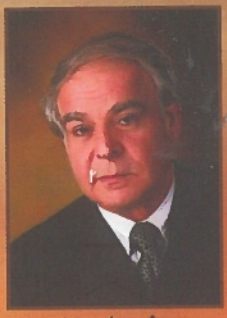
ملاحظة:

سلسلة كتاب «دبي الثقافية» كانت تصدر أولاً تحت اسم كتاب «الصدى» ثم أصدر رئيس التحرير الأستاذ سيف المري قراراً بتغيير اسم السلسلة بعد صدور مجلة «دبي الثقافية» في مطلع أكتوبر/تشرين الأول ٢٠٠٤؛ ليصبح اسمها «كتاب دبي الثقافية».

كتاب دبي الثقافية

يصدر أول كل شهر ويوزع مجاناً مع مجلة دبي الثقافية

رئيس التحرير : سيف المري



د. فيصل دراج

ها نحن ذا في «دبي الثقافية» نقدم لكم هذا الإصدار للكاتب والناقد د. فيصل دراج، واضعين نصب أعيننا ما نذرنا أنفسنا له، وهو نشر الثقافة العربية وتقديمها للقراء الأعزاء من خلال كتاب «دبي الثقافية» الشهري، مع حرصنا على التنويع في شتى مشاربنا الثقافية، تعميماً للنفع، وحرصاً على محاربة الرتابة المفضية إلى الملل، ولن نألو جهداً في إضافة المزيد.

سيف المري

١٣١

يصدر أول كل شهر ويوزع مجاناً مع مجلة دبي الثقافية

مجلة دبي الثقافية تصدر عن دار

الصدى

للصحافة والنشر والتوزيع