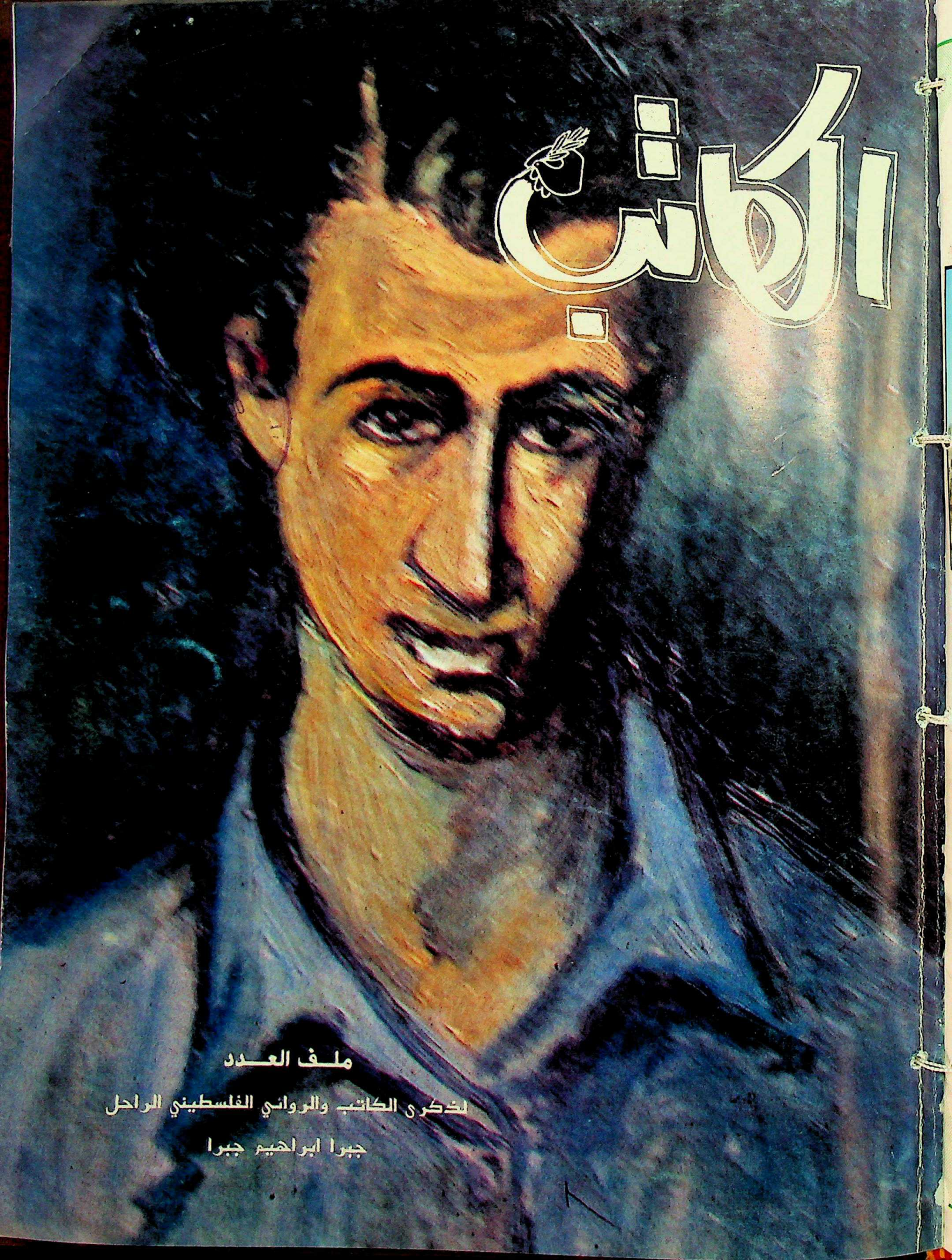


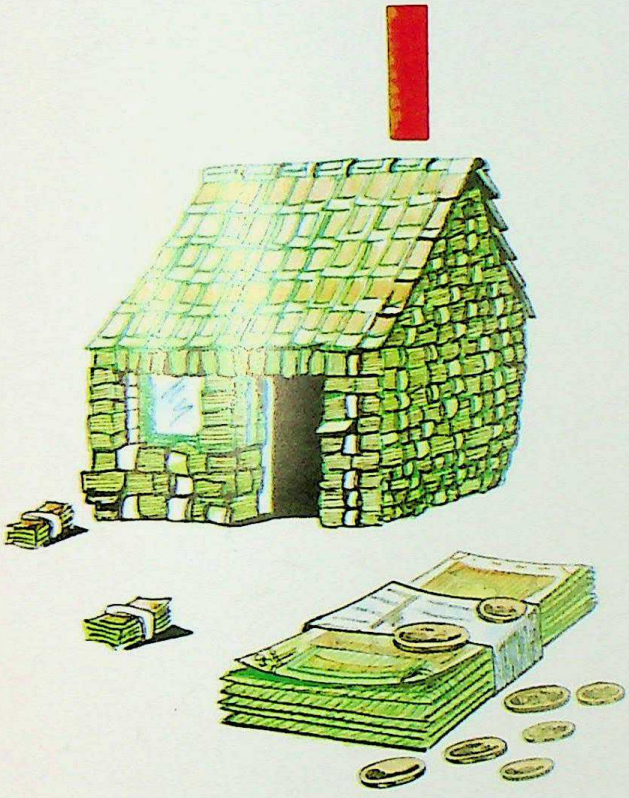
ملف العدد

لذكرى الكاتب والروائي الفلسطيني الراحل

جبرا ابراهيم جبرا

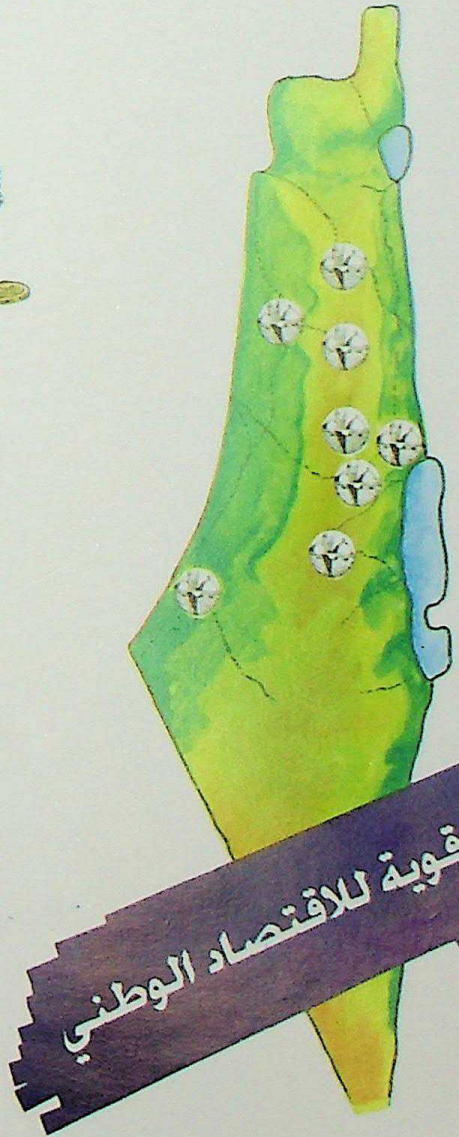
البنك التجاري الفلسطيني

البنك التجاري الفلسطيني المحدود
The Commercial Bank of Palestine Ltd.



نرحب بكم في فرعنا الرئيسي
- رام الله -
حيث تدركون بأنفسكم الفرق
في التعامل البنكي.

* قبول الودائع بالدينار الاردني وبالشيكل ذات مردود مجز.
* فتح جميع أنواع الحسابات الجارية وحسابات التوفير بالدينار الاردني والشيكل.
* فتح الاعتمادات المستندية وقبول السحوبات والبوالص
* اصدار الكفالات المصرفية.
* خدمة صناديق الامانات والخدمات المصرفية



دعامة قوية للاقتصاد الوطني

صورة برس

الفرع الرئيسي - رام الله، تلفون ٩٥٤١٤١ فاكس، ٩٥٣٨٨٨ ص.ب: ١٧٩٩

الكاتب

شهرية الثقافة والفنون والاداب

رئيس التحرير المسؤول

اسعد الاسعد

10 -07- 2000
Library

صدر العدد الاول في تشرين الثاني ١٩٧٩

هذا العدد

- نحو مؤتمر عربي ثقافي لمناقشة مسألة التطبيع. أسعد الاسعد ٢
- قائمة بأسماء شهداء جدد ٤
- ملف العدد ٦
- جبرا ابراهيم جبرا أديب فلسطيني بامتياز. فايز منصور ٧
- معايشة النمرة ١٢
- الكلمة والقلق المستمر ١٥
- البئر الاولى . من سيرة جبرا الذاتية ١٨
- رحيل المبدع العربي .. والبقاء للفن الجميل. طلعت الشايب ٢٦
- دراسة نقدية في رواية صيادون في شارع ضيق ٢٨
- الفلسطيني والرؤيا البورجوازية. د.فاروق وادي ٣٥
- الشعر . . . كلفة بدائية. جون كرو رانسوم ٥١
- حوار جبرا ابراهيم جبرا. عبد القادر الشاوي، حسن بحراوي، عبد الحميد عقار ٥٧
- ما بعد الجلجلة. جبرا ابراهيم جبرا ٦٨
- مارجيروم في بيت لحم. جبرا ابراهيم جبرا ٦٩
- ثماني قصص قصيرة جداً. ميشيل أوغسطين ٧١
- وصف الماضي. غسان زقطان ٧٢
- حداثة الخطاب وحداثة السؤال. إبراهيم نمر موسى ٧٤
- الدخول في جسد الخريطة. سليمان دغش ٧٥
- هكذا يبدأ الخليفة. خالد جمعة ٧٧
- مسرحية الليل والجبل ٧٩

أول الكلام

يتطلع جمهور الكتاب والمثقفين الفلسطينيين هذه الايام، الى اتحاد الكتاب الفلسطينيين، يحدوهم الامل بانتهاء حالة الشلل الذي اصابته في السنوات الاخيرة، حيث تجري الاستعدادات لإجراء انتخابات هيئة ادارية جديدة.

ولا شك في ان هذه الدورة، تكتسب أهمية خاصة إذ انها المرة الاولى التي تجري في ظل السلطة الوطنية، وبمشاركة نخبة من الكتاب العائدين من الشتات.

إن الامال المعقودة على الهيئة الادارية الجديدة، لا شك كبيرة، وهي تستدعي السمو فوق كل الخلافات التي خيمت على الاتحاد في الفترة السابقة، وادت الى شلله وتعطيل قيامه بمسؤولياته، ونحن في مجلة الكاتب، نتمنى على الزملاء فهم وادراك أهمية إعادة الحياة الى الاتحاد، والعمل سوية من اجل إعادة بنائه، والقيام بمسؤولياته، في مرحلة هامة من تاريخ شعبنا إن لم تكن أهمها.

المحرر

مدير التحرير

وسيم الكردي

العدد (١٦٠) نيسان ١٩٩٥ - السنة السادسة عشرة.

Al-Kateb No. (160) April 1995

الاشتراك السنوي بالدولار

	للافراد	للموسسات
في البلاد	٢٥ دولار	٥٠ دولار
في الخارج	٥٠ دولار	١٥٠ دولار

المراسلات

القدس تلفاكس (٠٢-٩٥٢٨٩٠) ص.ب. ٢٠٤٨٩

Jerusalem, Telfax (02-952890) P.O.Box: 20489

مطبعة دار الكاتب

الثمن ١٠ شواقل

نحو مؤتمر عربي ثقافي
لمناقشة مسألة التطبيع

أسعد الاسعد

وسط زحام التصريحات والمواقف العربية من مسألة التطبيع، والتي تأخذ أشكالا مختلفة، تبرز أهمية المبادرة الى عقد مؤتمر عربي، لمناقشة هذه المسألة، بكل جوانبها وأبعادها.

إذ ان اقتصار ردود الفعل على الشكل والقشور، دون الخوض في تفاصيل المسألة، ومواجهتها بكل جرأة وشجاعة، يبقي على الامر في دائرة هلامية، سوف تؤدي الى تصدع البناء الثقافي، ووحدة حركته الابداعية.

إننا نتفق الى حد كبير، مع القائلين بوقف الهرولة العربية، باتجاه تطبيع العلاقات مع اسرائيل، قبل ان تدفع ما عليها من استحقاقات للعالم العربي، وعلى رأسها استحقاقاتها تجاه السلام مع الفلسطينيين، والمتمثلة بانهاء الاحتلال، وتمكين الشعب العربي الفلسطيني من بناء سلطته الوطنية، على طريق إقامة دولته الوطنية المستقلة، وهذا يستوجب قبل أي شيء، جدولة انسحابها من الاراضي الفلسطينية كافة، وفي مقدمتها القدس العربية المحتلة، إذ لا يعقل استمرار اسرائيل في فرض الطوق على القدس، ومنع اصحابها من الوصول اليها، والاستمرار في بناء وتوسيع المستوطنات، ورفض تنفيذ الاتفاقات التي وقعتها مع القيادة الفلسطينية، وفي نفس الوقت، يتم تجاوز كل ذلك، ونهرول الى إقامة العلاقات الطبيعية مع اسرائيل.

غير ان ذلك، يجب ان لا يدفعنا الى اتخاذ مواقف متشنجة، تقتصر في مجملها، على الشكليات في مواجهة قضية هامة، تستدعي، مواجهتها بقدر من المسؤولية، وتحديد موقف واضح إزاءها، يستند الى رؤية علمية وقومية، بحيث نتصالح مع انفسنا اولا وقبل أي مصالحة اخرى.

ولا ادري اي جهة يمكن ان تأخذ على عاتقها الدعوة الى هذا المؤتمر، ولكنا

- حسين علي محمد رشايده. (٢٨ عام) تقوع/ بيت لحم.
استشهد اثرانفجار قذيفة مدفع في منطقة تدريب للجيش.

الاحد ١٩٩٥/١/٢٢

- صلاح عبد الحميد شاكر (٢٥ عاماً) مخيم يبنا/ رفح.
- انور محمد سكر (٢٣ عاماً) حي الشجاعية/ غزة.
قاما بعملية انتحارية عند مفترق بيت ليد قرب نتانيا.

الاربعاء ١٩٩٥/١/٢٥

- محمد محمود عبد الغني طه (١٤ عاماً) مخيم عين بيت الماء/ نابلس. استشهد اثناء خروجه من مدرسته بعد ان اطلق افراد دورية عسكرية ماره الرصاص على جموع الطلبة.

السبت ١٩٩٥/١/٢٨

- عيسى علي أبو عرام. يطا/الخليل. استشهد اثر انفجار عبوة.

الاحد ١٩٩٥/١/٢٩

- ناظم محمود عمران (١٦ عاماً) قرية عزون/ قضاء قلقيلية.
استشهد في معتقل الفارعة في ظروف غامضة.

الثلاثاء ١٩٩٥/٢/١٤

- سامي محمد حسن النجار (١٧ عاماً) من مخيم الفوار. استشهد برصاص القوات الاسرائيلية خلال المصادمات التي جرت في الذكرى السنوية الاولى لمجزرة الحرم الابراهيمي الشريف.

الاحد ١٩٩٥/٢/١٩

- يوسف ابو عمشة (١٩ عاماً) من قرية بيت حانون شمال غزة. استشهد بنيران قوات الاحتلال الاسرائيلي.

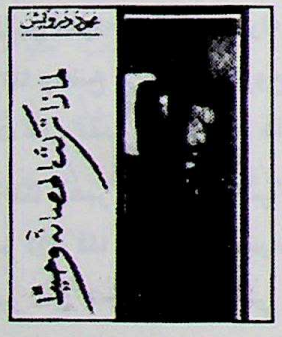
الثلاثاء ١٩٩٥/٢/٢٨

- الحاج عمر جميل محمد البورنو (٦٣ عاماً) غزة. اطلاق نار من قبل الجيش الاسرائيلي.

وأسرة تحرير مجلة "الكاتب" اذ تنحني اجلالاً للشهداء البررة، تتقدم من شعبنا الفلسطيني وأهل الشهداء بخالص العزاء.

جديد محمود درويش:

"لماذا تركت الحصان وحيدا ؟"



المجموعة الشعرية الاولى التي تصدر بعد استقالته من قيادة منظمة التحرير الفلسطينية، وبعد عملية السلام بين المنظمة واسرائيل، للشاعر الفلسطيني محمود درويش، وتأتي بعد ستة عشر كتاباً شعرياً وثمانية كتب نثرية.

"لماذا تركت الحصان وحيداً؟" صدرت عن رياض الريس للكتب والنشر، في ٣٤ قصيدة تحت ستة عناوين: ايقونات من بلور، المكان، فضاء هابيل، فوضى على باب القيامة، غرفة للكلام مع النفس، مطر فوق برج الكنيسة، واغلقوا المشهد. "في هذه المجموعة الجديدة على المشهد الشعري العربي بأسره، يذهب محمود درويش نحو السيرة: سيرة المكان حين تحتويه الجغرافيا لكي ينبسط فيه التاريخ، وسيرة مواقع المكان حين تنقلب الى محطات للجسد وعلامات للروح وتصنع - بالتالي - صيغة ملحمية فريدة لسيرة ذاتية كثيفة تتحرك في فضاء لا كأي فضاء، وتمسح الزمان من ارتفاع عين الطير، ثم تختصر عناصرها في رحلة ارتداد نحو قطب صانع ومشارك وضامن هو آدمي تراجيدي، ولكنه ... شاعر في يده غيمة. وللمرء ان يستذكر، هنا تحديداً ما كتبه ادوارد سعيد عن محمود درويش: "الشعر عند درويش لا يقتصر على تأمين اداة الوصول الى رؤيا غير عادية، او الى كون قصي في نظام متعارف عليه، بل هو تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية ولضغط كل منهما على الآخر" كما يقول صبحي حديدي في كلمة على الغلاف الاخير. الكتاب في ١٦٨ صفحة من القطع الوسط، ولوحة الغلاف بريشة الفنان ضياء العزاوي.

هذا الملف

جبرا ابراهيم جبرا

نفرد هذا الملف لجبرا ابراهيم جبرا؛ الشاعر والروائي والمترجم والرسام الناقد، كي نتمكن من لملمة الذاكرة واحتوائها، كي نفسح مجالاً لاطلالة على اديب فلسطيني اثرى المكتبتين العربية والانجليزية بالروايات والمترجمات والقصائد والنصوص النقدية والتحليلية، ولم يحظ بالمعرفة التي يستحقها فالكثيرون منا لا يعرفون جبرا وان عرفوه فلم يقرؤا له سوى عدد قليل من ابداعاته التي جاوزت الخمسين.

وحينما يدهم الموت مبدعاً فترانا نتراكض بحثاً عن انتاجاته، ونلهث من أجل تكريمه بطريقة او بأخرى، وتنتهي المسألة في أغلب الاحيان عند هذا الحد. فالموت مناسبة للاحتفاء والتكريم والتقدير، وليس في هذا ضيرٌ كبيرٌ اذا ما استمرت الذاكرة في فعلها ونبشها، فلا يجرفنا النسيان منتظرين موتاً آخر كي نجري الطقوس نفسها مرة اخرى لعلم آخر.

لا نريد تأنيب الذات على جهلها وتجاهلها ولا نريد جلد انفسنا لتقصيرنا في تحريك الفاعلية الثقافية المبدعة من سكونها ونقلها الى حياة نشطة ومعرفة حقيقية سواء اكان ذلك في مؤسساتنا الثقافية او جامعاتنا ومدارسنا. فبامكاننا اليوم ان نعمل على اعادة الحياة لجبرا ثانية عبر دراسته وتدريسه والتغلغل به في ثنايا روحنا الثقافية عله يجد مكاناً لائقاً به ولائقاً بها.

هل نشهد للموت براعته في اقتطاف ذاكرتنا ومقدرته على تعليق عناقيد النسيان في رقابنا؟!. هل نقبل اغواء الصمت واغراء الجهل؟! هل يمكن لنا ان نتجاوز هذا الموت الذي ينخز في اوصال ذاكرتنا ونضخ في انساغ الروح شهوة التواصل والتلاقح والتجدد والانبعاث؟ هل يمكن لنا ان نرغم الموت على تقدير ذاكرتنا؟. هل يمكن للحياة ان ترى فينا ما يستحق الحياة؟.

اننا وعبر مجلة "الكاتب" ندعو الى كثير من الفعل الثقافي اتجاه جبرا، ونراها مناسبة لكي نلملم ذاكرتنا الابداعية ونرسمها في فضاءاتنا، فيمكن لاقسام الترجمة في الجامعات ان تنهل الكثير من تجارب جبرا في هذا المجال، ويمكن للجامعات والمدارس ان تقرر اعمالاً روائية وشعرية من انتاجه او من ترجمته ويمكن للفنانين التشكيليين ان يتعرفوا على خبرة عميقة في نقد الفنون التشكيلية .....

كما اننا ندعو وزارة الثقافة واتحاد الكتاب الى نشر الاعمال الكاملة لجبرا ابراهيم جبرا في طبعات انيقة وفي اخرى شعبية.

لنفعل شيئاً ما، والا فان خراب الذاكرة آت لا محالة، وعندها لا قيمة لشعب بلا ذاكرة.

مدير التحرير

جبرا ابراهيم جبرا

اديب فلسطيني بامتياز

فايز منصور
كلية العلوم التربوية
(الاونروا)

"في يوم الاثنين، الموافق ١٩٩٤/١٢/١٢، وفي مدينة بغداد، انتقل الى الرفيق الاعلى الاديب الفلسطيني جبرا ابراهيم جبرا عن عمر يناهز ٧٤ عاما...." بهذه العبارة اوجزت صحافتنا حياة هذا الاديب الفلسطيني الفذ، والمعطاء، والذي أضاف الى قائمة الاعمال الابداعية العربية حوالي (٦٤) عملا إبداعيا، بين موضوع ومترجم، في الشعر والقصة القصيرة والرواية والنقد والسيرة وأدب الاطفال والترجمة... الخ وذلك خلال رحلة عطائه الطويلة، التي امتدت حوالي اكثر من خمسين عاما. كما ان هذا الاديب كان دائما في قلب ما يجري على ارض وطنه. فقد حمل القضية الفلسطينية في حله وترحاله، واحتلت هذه القضية المكانة الاولى في إبداعه الادبي القصصي والروائي والنقدي، والجزء الاول من سيرته الذاتية (البئر الاولى).

ان معظم ابطال إبداعه القصصي والروائي "عرق وقصص اخرى" و "صراخ في ليل طويل" و "صيادون في شارع ضيق" و "السفينة" و "البحث عن وليد مسعود" - هم من الفلسطينيين الذين يؤرقهم ويقض مضاجعهم ما حل بوطنهم من محن. ورحلة معظمهم في هذه الاعمال هي بحث دائب في اسباب ما حل في الوطن، وفي افضل السبل لاعادة المياه الى مجاريها.

وعلى الرغم من ان (البئر الاولى) سيرة ذاتية لطفولة الكاتب، فانها في الوقت نفسه للحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في فلسطين انذاك، وان بصورة غير مباشرة. البيوت والآبار، الاب والام والجدة، الجيران والصبية، المدارس والمعلمون، الحواكير والاشجار، الكنائس والتراتيل على حد تعبير الشارع امجد ناصر.

وعلى الرغم من اننا قد نختلف معه في الموقع والموقف وزاوية الرؤية في اعماله الابداعية، وبالتالي نختلف معه حول الحلول التي قدمها او أوحى بها في اعماله - فاننا لا نملك الا ان نندهش وان نستفيد مما يشغله ويحاوره ويرسمه طريقاً للمستقبل في إبداعه المتنوع... ويجب ان الا يقف هذا الاختلاف في الرأي حجر عثرة امام قراءتنا لهذا الاديب الرائع والمتفوق.

ولعلّ القضايا التي اثارت كثيراً من

الاقلام ضده هي موقفه المعارض لمفهوم الالتزام بالمعنى المتزمت، وابتعاده عن الوعظ السياسي المباشر، وموقفه الليبرالي، وتناوله فئة المثقفين الفلسطينيين لا الطبقات الكادحة في المخيمات محاور لأدبه... الخ.

من هنا لم ينتشر أدبه على صعيد فلسطيني انتشاراً واسعاً كما انتشر ابداع زميليه المتفوقين غسان كنفاني واميل حبيبي، او كما انتشر ابداع غيرهم من الادباء الفلسطينيين الاقل مكانة ودوراً في الادب الفلسطيني مما تناولوا فلسطين المخيمات ومدن الصفيح.

إن صحافتنا المحلية مغدورة في تقديم هذا المختصر غير المفيد في مقام احد أبرز قادة الفكر والرأي والثقافة الفلسطينية والعربية، فما من دار نشر محلية او فلسطينية أقدمت على تحمل مشقة نشر عمل إبداعي لهذا الفلسطيني الذي اكتوى بنار فلسطينية طوال حياته الحافلة بالمعاناة والعطاء النضالي والفكري.. ألم تضعه التصنيفات النقدية في مصاف الكاتب البورجوازي المنعزل عن الجماهير؟! إن القليل منّا يعرف ان حياة جبرا قد تعرضت للموت على ارض فلسطين وهو يهتف مع الطلبة ضد الاستعمار واعوانه وخلفائه، كما انه اعتقل وذاق مرارة السجن وآلامه.

ولعل المؤسف حقاً هو ان يحفل بأدبه وإبداعه، ويضعه في المكانة التي يستحقها غيرنا في فرنسا وايطاليا والولايات المتحدة، بل ويترجمون اعماله الى لغاتهم، ويقرأونه ويكلفون الطلبة باعداد الدراسات الاكاديمية عنه. اما نحن فلم نكلّف انفسنا حتى عناء توفير كتبه في مكتباتنا وبين ايدي جماهيرنا القارئة.

وقد اختاره احد الاسرائيليين (روجيه تافور) ليقدمه الى (مواطنيه)، اذ قام بترجمة ديوانه (لوعة الشمس) الى العبرية في العام ١٩٨٩. وجبرا من وجهة نظر (تافور) على مستوى ثقافي رفيع، ليس في الشعر فقط، بل في الرواية والمسرحية والنقد والمقالة عدا كونه رساماً بارعاً. وجبرا احد اركان الادب والشعر العربي في عصرنا. وهو احد اركان الحداثة. كما ان جبرا - الكلام (لتافور) حاد الذكاء في وصف صورة، فيجعلها تبدو بسيطة غير معقدة. من هنا كان اختيار جبرا ليترجمه الى العبرية. وقد صدرت ترجمة الديوان بالعبرية في العام المشار اليه.

> فهو أول من فتح عيون الشاعر المتفوق بدر شاكر السياب على الأسطورة. وأحد أبرز اركان الثقافة الفلسطينية والعربية في القرن العشرين.

ان جبرا ابراهيم جبرا احد أبرز اركان الثقافة الفلسطينية والعربية في القرن العشرين. كتب في مجالات كثيرة، فقد كتب الشعر والقصة القصيرة والرواية والمقالة النقدية والدراسة الادبية والنقد التشكيلي والتأريخ الادبي والفني والنقد السينمائي. وترجم في مختلف صنوف المعرفة وبخاصة الادب والنقد، اذ تصدى لترجمة روائع شكسبير وغيره من عباقرة الادب الانكليزي مثل ت.س. اليوت. كما ترجم لألبيركامو وليم فوكنر وجيمس جويس وغيرهم.

وهو في ترجمته مبدع، مبدع. وذلك بحكم سيره للثقافة الانجليزية خاصة والغربية عامة فكراً وابداعاً وحضارة. اذ تعد ترجماته خلقاً جديداً للأعمال المترجمة مع مراعاة الامانة العلمية في النقل.

ان الترجمة في حياة جبرا على حد تعبير د. غالي شكري كانت اختيار ومسؤولية وابداعاً مزدوجاً: اللغة والنموذج. في ترجمة شكسبير كانت اللغة إبداعاً عربياً اصيلاً ومتجدداً. وفي ترجمة النقد الغربي، اراد ان يقدم النموذج البالغ التخصص (النقد الاسطوري، الرمزي، النفسي، الوجودي، الصوفي...) والبالغ التجديد، النوعي (النقد الروائي ... والنقد الشعري). تفترش ارضية النموذج "وحدة الفنون" كخلفية حضارية للنقد المترجم كونه فكراً وفناً وعلماً في ان كونه إبداعاً ادبياً خالصاً".

وجبرا رسام، اهتم بالرسم الزيتي واشترك في عدة معارض، بلوحات فنية رائعة. كما أنه موسيقي، لديه معرفة نظرية في الموسيقى، ويحسن العزف على كثير من الالات الموسيقية. وهو كاتب سيناريو، واعد دبلجة فيلم (عمر المختار). كما أنه أكاديمي امتهن البحث والتدريس . ولعله في كل انواع إبداعه كان متفوقاً ومتميزاً ومدهشاً ومثيراً للأسئلة اكثر من طرح الأحكام القاطعة .

ويعتبر جبرا إبراهيم جبرا من رواد النقد الأدبي في كثير من القضايا النقدية التي طرحها وقدمها للقراء. فهو أول من فتح عيون الشاعر المتفوق بدر شاكر السياب على الأسطورة. كما أسهم في طرح قضايا نقدية عامة مثل : (قضية الحرية التي تكسب الأديب صفة الثورية والتمرد)، وقضية الألتزام و"انسانية الأدب" و "المعاصرة" و "شكل العمل الأدبي " و "مفهوم النقد"، والتطابق بين ما يقوله الأديب وما يمارسه بالفعل ". وأسهم أيضاً في طرح قضايا نقدية خاصة تتعلق بالشعر أو الرواية أو القصة القصيرة أو المسرحية أوالرسم أو النحت .

من هنا اعتبرت احدى الصحف السورية

كتابات جبرا النقدية وسيلة تقارب بين العمل الابداعي والجمهور . وهي تعد "مفتاحاً للقارىء والمشاهد لفهم النص الإبداعي أدبياً كان أم تشكيلياً ".

ومن زاوية نظر أخرى يرى أحد الدارسين أن جبرا الناقد هو من "أتباع المدرسة التي كانت تسمى الى عهد قريب بمدرسة النقد الجديد، والتي تهتم بالنص كنص ، مجرداً من الاعتبارات الأخرى ..."

وجبرا في خضم القضايا النقدية السابقة لم ينس وطنه أدباً وفكراً فهو يكتب عن "توفيق صايغ الشاعر الفلسطيني "غير مرة . ويكتب أيضاً عن " الأدب والثورة الفلسطينية" ويكتب "هواجس النقيضين في مسرحيات غسان كنفاني". كما يتناول "الأدب الفلسطيني الجديد". ويدرس شعر الشاعر الفلسطيني "عبد الرحيم محمود".

صدق المؤلف في التعبير عن وجع الإنسان الفرد النموذج المحاصر وسط اعداء ليس لهم حصر، أولهم "الأنسان الوحشي" وليست التكنولوجيا الوحش" آخرهم.

وجبرا في أدبه الروائي مجدد ومبدع، حذا حذوه واستفاد من تكنيكه الروائي عدد كبير من الروائيين العرب ، مما اعتبر عن جدارة أحد الروائيين البارزين في الأدب العربي الحديث .

ويعتقد المفكر والناقد الفلسطيني المتفوق إدوارد سعيد أن "رواية (البحث عن وليد مسعود) أفضل أعمال جبرا، بل اننا معها بحاجة الى التسلح بالصبر إنها تفصح عن افراحها بوضوح .أما رواية السفينة فقد هزته كفلسطيني إذ تبدو له عملاً مؤلماً مليئاً بالحزن والكمد الذي لا يربطه دائماًبكتابات جبرا".

ويخلص الباحث الفلسطيني د. ابراهيم السعافين من دراسته لرواية (الغرف الأخرى) بالقول عليها " وليس بوسعنا أن نقول الكلمة الأخيرة في هذه الرواية المدهشة التي تقبل كثيراً من الاحتمالات ولا تقبل في الوقت نفسه الا تفسيراً واحداً هو صدق المؤلف في التعبير عن وجع الإنسان الفرد النموذج المحاصر وسط اعداء ليس لهم حصر، أولهم "الأنسان الوحشي" وليست التكنولوجيا الوحش" آخرهم. لقد مزج في لا وعيه بين تراثنا الشعبي واعتنق أحدث ما في التراث السردي الغربي ، فخلق اسطورته الخاصة (الغرف الأخرى) لغة شعرية تمزج بين مادية الحياة وروحية الفن في الفة نادرة. على أن جبرا - رغم تقنيته العالية وثقافته الواسعة ورموزه الثره الغزيرة -لم يضحّ لبا أبدا بمتعة روايته أمام أية مغريات، فظلت طيلة الوقت تحتفظ بسحر حكايات (الف ليلة وليلة) ومتعة نوادر التراث وأخباره واسماره، الى جوار ما تثيره الأعمال العظيمة في الشرق والغرب، من حوار فكري عميق وفلسفة حانية دافئة".

وفي هذه الرواية (الغرف الأخرى) كانت فلسطين المحنة والعذاب في القلب منها - رغم أن الكاتب خرج فيها عن اطار الهم الفلسطيني المباشر ، وعانق القضايا الوجودية الاجتماعية للأنسان علة حد تعبير الناقد الفلسطيني د. حسام الدين الخطيب.

وفي الرواية المشتركة مع عبد الرحمن منيف. "عالم بلا خرائط "تحتل القضية الفلسطينية حيزاًفي الجرح العربي النازف الذي حاول المؤلفان أن يضعا ايديهما على مكمنه. فمن الشخصيات المتحكمة في مسار الرواية أدهم شقيق علاء نجيب الشخصية الرئيسة في الرواية - وهو شاعر يلتحق بالمقارنة الفلسطينية.

اننا عشاق ادبه لا يمكن أن ننسى شخصيات رواياته، فهي تعيش معنا، كما وتعيش فينا مثل جميل فرّان في "صيادون في شارع ضيق" ووديع عساف في "السفينة " ووليد مسعود في البحث عن وليد مسعود" ....الخ.

إن الابطال المشار اليهم هم فلسطينيونفي ملامحهم وفي تفكيرهم وفي سلوكهم وفي اخطائهم، وفي اخفاقاتهم، وفي معاناتهم ، وفي أحلامهم ،وفي رؤاهم.

واما في الشعر فقد قدم غير ديوان مثل:" تموز في المدينة " "والمدار المغلق" و"لوعة الشمس".

وهو في شعره مشغول بأزمة وطنه السليب:

"في حينا كان أعمى
يطنطن على العود ويغني
وبعدها يغفو عليه في فيننا
ساعة أو ساعتين في الظهيرة
قتلوه وفي أمعائه غنى الرصاص
اغنيةأخيرة"

ولكن هذا البريء والمستضعف ينهض:

"رأنتهم يشاطرون الأرض عنفها
يضجرون في أعين الغازين صخرها
منقذين عصر الأحزان هذا،
جاعلين من دموع الأمهات رصاصها
يهلهل في حناجر العدو"

وللحقيقة فان انصراف جبرا الى الرواية كان أكثر من إنصرافه الى الشعر، فقد كان يشعر أن ثمة ناحية في حياته لا يستطيع الشعر أن يفيها حقها، أو الشعر لا يخدمه فيها، إلا أنه مع إنصرافه للقصة والرواية والنقد والترجمة كان يكتب الشعر الشعر من وقت لآخر . وبعد أن اصدر ثلاثة دواوين أصبح الشعر لديه خافتاًيكتب ولا ينشر .. يكتب قصيدة ويدخلها في رواية ، في سياق

معين، الأمر الذي يعني أن الطاقة الشعرية بقيت عاملة فيه ومستمرة ويستفيد منها.

ولا ينسى جبرا أطفال وطنه فلسطين ووطنه العربي الكبير فيكتب كتاباً للاطفال بعنوان (القدس) والذي صدر عن دار ثقافة الاطفال بالعراق. ويتحدث الكتاب عن مدينة القدس. فهي المدينة التي تهفو اليهما قلوب ملايين البشر، ويتحدث عن نشأتها العربية الكنعانية ومقاومتها للعبرانيين الذين اتوا اليها غزاة، والذين كانوا يقتلون كل امرأة وشيخ، بل والحيوانات ايضاً كما امرهم ربهم يهوه. ويعتبر من كتب المعرفة والمعلومات.

لقد مرت حياة جبرا في ثلاث مراحل على حد تعبير الباحث على الفراغ: المرحلة الاولى التي عاشها في فلسطين من ١٩١٩ الى ١٩٤٨. والمرحلة الثانية مرحلة دراسته في اوروبا وامريكا. والمرحلة الثالثة مرحلة إقامة في العراق الشقيق حتى وفاته.

ولعل المرحلة الاولى من حياته في وطنه هي أكثر المراحل تأثيراً فيه وفي ادبه، اذ ظلت مصدراً ثرياً ونبعاً غزيراً يمده بمادة اصيلة ومدهشة شكل منها معظم ابداعاته.

كما ان تنوع مكونات هذه المراحل والبيئات المختلفة فيها قد اثرى ادبه وفكره. وفتح عقله وقلبه على حضارات وبيئات وثقافات متنوعة. واتاح له الفرصة للالتقاء بعدد كبير من اعلام الفكر والثقافة في العالمين العربي والغربي، مما انعس عمقاً واصالة وجديداً ومدهشاً في ادبه وفكره. يقول احد الباحثين: "يكاد جبرا ان يكون اكثر روائيينا ثقافة على الاطلاق، اتصل بالثقافة الغربية، ونهل من الفلسفة والاداب والفن والتراث الشعبي، وافاد من رموز الثقافة المسيحية إفادة عميقة، وتشرب روح الحضارة الانسانية في فكره وابداعه (كما ان) صلته بالحضارة العربية الاسلامية فكراً وثقافة وإبداعاً عمقية".

هذا هو بايجاز شديد المبدع الفذ والاديب الفلسطيني بامتياز جبرا ابراهيم جبرا... ارجو ان اكون قد قدمت ما يحفز على قراءته والاهتمام بأدبه فهو يستحق ان يقرأ وان نعيش في رحابه وفي عالمه الساعات والساعات، لانه لا يمل، ولا يحاول ان يفرض رأيه عليك، ولا يحاول ان يقدم فكره على انه الصحيح فقط.

ولعل اول خطوة على طريق تكريم هذا الادب المتفوق الاهتمام بادبه يمكن ان نخطوها هي ادخال نماذج من ادبه في مناهج اللغة العربية في المرحلة الثانوية قبل قصة (الغراموفون) او قصة "عرق"، كذلك وادخال نصوص نقدية له في هذه المناهج. كما ويجب ان يقرأ له طلبة جامعاتنا في اقسام اللغة العربية ضمن ساقات الادب الفلسطيني الحديث والنقد الادبي الحديث.

ولعل بلدية بيت لحم مطالبة اكثر من غيرها باعادة طبع مؤلفاته الموضوعة اسوة بجارتها بلدية بيت جالا التي اقدمت على نشر رسالة دكتوراه عن الاديب الفلسطيني الراحل اسكندر الخوري البيتجالي. وكما فعلت بلدية الناصرة في نشر ادب الراحل الشاعر توفيق زياد.

ويستحق ادبه اكثر من ذلك اهتماماً ونشراً ولا بأس من عقد مؤتمر وطني لدراسته وادبه وتحفيز القراء على قراءته، ويمكن ان تتولى إحدى جامعاتنا ترتيب والاشراف على مؤتمر من هذا النوع.

رحم الله هذا الاديب والانسان الحكيم والطيب والمناضل، واسكنه فسيح جنانه.

من اسانيد المقالة:

١- د. ابراهيم السعافين "الغرف الاخرى واشكالية الوعي". مجلة (فصول) ج٢ م١٢ ع١ (ربيع ١٩٩٣).

٢- امجد ناصر "مع الكاتب جبرا ابراهيم جبرا في كتابه (البئر الاولى)" مجلة (الجديد) م٣٦ ع١١ (تشرين الثاني ١٩٨٧).

٣- الجديد (مجلة) "لقاء مع روجيه تافور مترجم لوعة (الشمس)" . مجلة (الجديد) م٣٨ ع٤ (١٩٨٩).

٤- طلعت الشايب "رحيل المبدع العربي جبرا ابراهيم جبرا" مجلة (اخبار الادب) ع ٥٧ (١٨ ديسمبر ١٩٩٤)

٥- عبد الرحمن مجيد الربيعي. اصوات وخطوات: بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٤.

٦- علي الفزاع: جبرا ابراهيم جبرا: دراسة في فنه القصصي. عمان: واد المهد، ١٩٨٥.

٧- د. غالي شكري. سوسيولوجيا النقد العربي الحديث. بيروت: دار الطليعة، ١٩٨١.

جبـــرا:

هـــا أنـــا ذا اعتـــرف

بقلم بلند الحيدري

التقيت بجبرا ابراهيم جبرا لأول مرة في دار الكاتب الانجليزي "ديزموند ستيورت" المنتدب مثله للتدريس في كلية استحدثت يومذاك تحت اسم "الكلية التوجيهية" وقد قام على عمادتها الدكتور عبد العزيز الدوري ومهمة هذه الكلية تنحصر في اعداد المتخرجات من الدراسة الثانوية بامتياز لارسالهن في بعثات الى خارج العراق .. ولم يكن قد مضى على وصوله لبغداد غير ايام معدودات لا تتجاوز الاسبوع. وبذلك كنت اول اديب عراقي يلتقيه ببغداد وأول اديب حمل اليه بواكير تجاربنا الشعرية، ويحمل معها ازمتنا في البحث عما يؤكد لنا منعطفاً جديداً، فكان على مثل هوانا وحماستنا في البحث عن انفسنا في ذلك المنعطف الحضاري، جاورت داري في شارع طه ببغداد وغرفته في "كلية التوجيهية" فلا نفترق الا خلال اداء واجبه، اما العصر واما المساء فكنا دائماً معاً نتمشى في شارع الاعظمية حيناً ونؤم المقهى الكائن في "الكسرة" حيناً آخر، ثم كان ان سكنا معا في فندق "العاصمة" والواقع في شارع الرشيد فزادت علاقتنا حميمة واتسعت لاصدقاء آخرين ننتظم معهم في حلقة اخذت تتواصل مع حلقات اخرى من ادباء وفنانين، وفي حوار اجراه معه الشاعر المرحوم معين بسيسو يأتي على ذكر تلك المرحلة حيث يقول: "في تلك المرحلة كنا نقدم المنهج التحليلي في مرحلة التطبيق العلمي وكنا في حاجة الى نماذج عملية حول الحركة الشعرية والادبية والنقدية في العراق ... ولقد حصلت على بعض هذه النماذج من خلال شاعر كان يعمل محرراً في مجلة زراعية تصدر في بغداد في ذلك الوقت واسمه بلند الحيدري. فهو الذي قدم لي لأول مرة نازك الملائكة في ديوان عاشقة الليل، وهو الذي قدم لي الفنان جواد سليم ... وهكذا قدم لي الشعر وقدم لي الرسم وقدم نفسه .. "وكان ايضاً ان عرفته بالفنان شاكر حسن وبالشاعر السياب وبآخرين ممن كانت تربطني بهم صداقة متينة، وصار جبرا ابراهيم جبرا محوراً في كل تلك الحلقات، اذ قدم هو ايضاً نفسه الينا بغير صفة من صفاته في الناقد والرسام الروائي والشاعر والمثقف الذي انفتحت ثقافته ومعارفه على آفاق متعددة، فكان له منها حضوره في غير جانب من جوانب الحياة الثقافية ببغداد، وكان لنا منه ما اكفى مؤونتنا في غاية التمايز ما بين الشاعر منا ونظرائه والفنان منا وزملائه، وعبر رؤيته الخاصة لمفهوم النقد على: "ان النقد محبة .. البحث وابراز الجوانب الايجابية .. اما الجوانب السلبية فاتركها لغيري .. والمؤسف ان غالبية النقاد يظنون بأن النقد هو هذا" .. كلام من هذا القبيل كان يكرره علينا كلما تجرأنا عليه واتهمناه بالمجاملة التي تضيع علينا حق معرفتنا بامكاناتنا وقابليتنا، فيضيف: "لقد شوه مثل هذا النقد الكثير من الحقائق لفترة .. وقد آذى لفترة من الزمن شعراء كباراً مثل كيتس وغيره، المهم لدي هو التنبيه الى الجوانب الايجابية التي يمكن تطويرها" .. كلام من هذا القبيل يرضينا ولا يقنعنا، فنحن العراقيين متحمسون دائماً للنقد الذي يكسر الضلوع .. وكانت يده مع يد جواد سليم يوم قامت بهما "جماعة بغداد للفن الحديث" ويوم ان تكفل بكتابة بيانها الاول، كذلك كان مع الكثيرين من الادباء والشعراء العراقيين، يصغون اليه بوجوم وهو يحدثهم عن ذكرياته، عن طفولته البائسة حيث نما وشب في "بيت

لحيم"، وعن طموحه الكبير وهو طالب في لندن، وعن ازقتها ولياليها وجميلاتها ومسارحها وعن قلق "هملت" وعن خصوصية لغة شكسبير في "الملك لير" وعن الارتباط العميق ما بين الحب والموت عند "كيتس" وعن مفهوم التكرار عند "ت. اس. اليوت" وعن .. وعن .. وعندما ينعطف الحديث الى تجاربنا، تحس بصوته وقد ازداد دفئاً، وبعينيه وقد ازدادتا لمعاناً كما لو اننا من بعض مسؤوليته، ورعايتنا من بعض واجبه "فعلينا ان نتعلم كيف نوطد العلاقة القائمة ما بين الصورة والرمز .. القصيدة المتوارثة قصيدة مسطحة ذات صوت واحد" علينا ان نخرج على هذا الصوت الواحد وربقته، الى الحوار داخل القصيدة، وحتى الخروج على الزمن الواحد في القصيدة، ولم نكن لنخرج من غرفته المعبأة باصواتنا المتشنجة، وضحكاتنا المجلجلة ودخان سجائرنا الا ونحن نستبطن احلاماً جمة بقصيدة جديدة تحقق شيئاً غير مألوف بأثر مما كان لنا منه في تلك الجلسات الممتدة احياناً الى ما بعد منتصف الليل بساعات، واعتاد بعضنا على ان لا يبعث بأية قصيدة من قصائده للنشر الا بعد ان يكون جبرا قد ناقشه فيها على انفراد او في جلسة مفتوحة على الآخرين وعبر ما نؤكد فرادتنا من خلال وعينا بالتراث والواقع المحلي واشكالاته والعصر وانجازاته" .. في هذا يعني ان تكون شمولياً بمعرفتك وثقافتك وان الشمولية تقتضي العمق التاريخي والاتساع الجغرافي معاً ... ولم يكن لي يوماً ان اتغاضى عما تعطي ثقافات العالم من تيارات جديدة تؤكد على الدفق والحيوية في العيش والذهن والرؤية، كما انني لم اجد فيها ما يتناقض وعبقرية اللغة العربية وامكاناتها، المتمثلة بعبقرية الامة نفسها وامكاناتها اذ تعكس الوحدة الاخرى".

عتـــــاب:

وتشت بي الدنيا الى بيروت، ويكون لرسائلنا المتبادلة ما يقرب الشقة فيما بيننا ... ويكون لي شرف ان اقوم بطبع كتابه "الرحلة الثامنة" في دار المكتبة العصرية، والتي كنت اشرف على منشوراتها، وان اقوم بتصحيح ملازمها، والتي مع ذلك فقد تجاوزت الاخطاء فيها المئة خطأ، كما عاتبني على ذلك غير مرة واعتذرت له غير مرة، لان المطبعة التي تكفلت بطبع الكتاب، ضربت صفحاً عن اجراء التصحيحات التي كنت قد اشرت لها وكان آخر لقاء بيننا في عام ١٩٨٦، يوم ان زارني في بيتنا في لندن وهو يحمل الي دعوة من وزارة الثقافة العراقية للاسهام في "مهرجان المربد" وقد جاءت الدعوة على رقعة كبيرة مكتوبة بالخط النسخ، فاعتذرت له عن قبولها "فما هي يا جبرا الا مصيدة .. ولكن كيف رضيت لنفسك ان يجعلوا منك الطعم الذي يغريني على الوقوع فيها ..؟!" ورد علي بما معناه بأنه لا يرى اي شيء مما اراه، واكباراً لك يا بلند قبلت بهذه المهمة ولو كلفت انت بمثلها فلا أعتقد بأنك كنت ستعتذر اما مصيدة وغير ذلك فهو ما لا افهمه منك مطلقاً". سكتنا على مضض ... للحظة، ثم عدنا الى الحديث عن الفن والاجواء الفنية في لندن، وعما أقرأ وما أكتب وما صدر لي من جديد وما صدر له من جديد عانق واحدنا الآخر بكثير من المحبة .. وافترقنا على امل ان نلتقي في بغداد كما قال، وان تلاصق داري داره، وان نعمل سوية .. واذا كانت بغداد قد بدت لي وأنها بعيدة جداً عني يومذاك .. فقد كنت امني نفسي بأكثر من لقاء معه وفي اكثر من بلد عربي او اجنبي .. ولكن كل ذلك لم يحدث ... حتى ما بدا لي بأننا سنلتقي حتماً في ندوة "معهد العالم العربي" بباريس في ٢٠ او ٢١ من شهر كانون الثاني من هذا العام .. كان برقاً خلباً بعد ان آثر جبرا ان يرحل بعيداً عنا .. هكذا بلا لقاء ولا وداع.

ملف العدد القادم

"الابداع والسلطة"

تخطط مجلة "الكاتب" لملف "الابداع والسلطة". الابداع في الادب والفن والثقافة. والسلطة بكل أشكالها وتلاوينها ومستوياتها؛ سلطة التاريخ والثقافة والاخر والنص والمقدس والعادة والتقليد والحزب والايديولوجيا والحكومة...".

ولاغناء الملف فنحن ندعو الكتاب والفنانين الى تزويدنا بابحاثهم ودراساتهم وشهاداتهم ونصوصهم الابداعية المتصلة بموضوع الملف.

وترحب "الكاتب" باية اقتراحات في هذا الخصوص

معايشة الثمرة

او

متعة القراءة ... متعة الكتابة

قد لا يدرك المرء قيمة الشيء اللصيق بحياته، الا اذا حرم منه ولا يعرف المرء عمق المتعة بالقراءة، الا اذا حرم منها لمدة طويلة، بحيث يجد نفسه يتحرّق الى كتاب يعاقره، ولو لساعة، او بعض ساعة. كمن يتضوّر جوعا فيتحرق الى اي طعام، مهما يكن.

ولكن من الظلم ان نعمّم امر القراءة هذا. هناك الكثيرون ممن ليس للكتاب دور في حياتهم، فلا يخشون الحرمان منه، لأن القراءة لا تعطيهم تلك المتعة التي تشفي الغليل وتثيره معا، اشبه بمتعة إدمان هو حقا إدمان حلال.

هؤلاء أناس قد يكونون راضين عن انفسهم وعن غفلتهم الفكرية، غير انني أعجب لامرهم، واحزن لهم: أعجب لأمرهم حين أجد أن سنوات الدراسة الطويلة لم تفلح في زرع هذه الشهوة النبيلة في انفسهم، واحزن لهم لأنهم يعيشون وهم في عوز ذهني وعاطفي قد لا يعونه، ولكنه يُفقر حياتهم ويجرّدهم من لذّة اساسية من لذّات البقاء - كمن حُرم من معرفة الحب، وعميت عيناه عن مرأى الجمال.

فللإنسان قدرة مذهلة على ان يقتات على احشائه، على ان يجعل تواصله الفكري مع الحياة بينه وبين نفسه فقط، مكتفياً بتأمله في ذاته الواحدة ضمن نطاق من التجربة اليومية لا يتسع لتجارب الآخرين، فيما عدا ما يسمع عنها من أحاديث، او يرى منها من خلال وسائل الترفيه والتسلية. إنه البقاء في حدّه الادنى. وهو فيما يبدو البقاء الاشيع، ويا للأسف، رغم انتشار التعليم وتيسّر وسائل القراءة.

اما التواصل مع الحياة بكل طاقاتها وأشكالها وأشخاصها، الذي يتم عن طريق قراءة الكتاب، فيبدو أنه يبقى شأناً خاصاً من شؤون تلك القلّة التي تجد في القراءة هذه المتعة الغامضة، هذه المتعة الكبرى التي وهبها الله نعمةً للانسان منذ ان قال له: "إقرأ!" هذه المتعة التي لا بد انها كانت، في أحد أشكالها، الدافع الاهم لاؤلئك الذين اخترعوا الكتابة على الطين لكي يقرأوا ما يكتبون، ومن أبسط الكلمات التي نقشوها في الطين استمروا الى ما يجعل من الكلمات صوراً وافكاراً وعواطف، وقد وضعوها في صيغ من التناغم والايقاع تجعلهم يريدون العودة اليها مرة بعد مرة، ولا يكتفون.

مما يقودني الى الحديث عن الكتابة نفسها - عن متعة الكتابة، تلك العملية السحرية التي تستثيرها حمّى العقل والعصب، فيجد المرء اندفاعاً في مقارعتها، مسحوراً ومتغلباً على السحر، في آن.

ولأعترف قبل المضي الى ابعد: إنني أتحدث هنا عن شيء شخصي صرف. فأنا عندما أحرم من القراءة لانشغالي بواجب متواصل، او بسفر لا يتيح لي ساعتين معاً من الانفراد بنفسي في أثناء يقظتي، أبقى في شوق لجوج يغالبني، منتظراً ساعة اللقاء

التي لا تجيء. وأجدني أخاتل، وأتحايل على الشغل والواجب، لعلني اختلس المتعة ولو لحظات مع هذه الصفحات التي تتحرّق الى اصابعي كما تتحرّق اصابعي اليها.

وهكذا فانني كلما حرمت من القراءة لأيما سبب، ادركت كم عظيمة وملحاحة هي هذه المتعة التي سأنصرف اليها بملء جوارحي حالما يكون وقتي مُلكي انا، فأستطيع الانغمار في الكتاب وقد تغافلت أخيراً عن كل قلق، وتناسيت كل جهد آخر تطالبني به شؤون العيش.

وليس أكبر من متعة القراءة هذه، الا متعة الكتابة. تلك المتعة الاعظم، والاعمق - والاندر. فالكتابة، إذا ما تخلّت عن تمنّعها وانصاعت للقلم، هي تلك الحورية الرائعة، الذاهبة بالنفس في طرقات الجنة ودركات الجحيم. متعة ولا كأية متعة اخرى يعرفها الجسد: فهي وَجْدٌ صوفي، وهي عذابٌ عَذْب، وهي وعد يتراكض على السطور مرة، ويتعثّر عليها مرّات: وعدٌ بالكشف، وعدٌ برؤية ما لا تراه العين، وعد باتصال الذات بأروع ما في الكون من فرح، وعشق، وحزن، وغضب، حيث حيوات الافراد تتجسّد في الخيال، وتنتفض، وتتدافع، وتستكين، وكأن الحياة الواحدة قد ضُربت بألف.

فاذا كنت اعجب وأحزن لمن لا يعرف متعة القراءة، فانني اشعر ان الكتابة شأنها شأن آخر، لا يشبه القراءة ولكنه يصبّ في النهاية فيها فالمبتلى بعشق الكتابة كمن ابتلي بجوع جحيمي، يشبق لاهث وراء سراب. ولكنها اذا ما تحققت، فهي الوليمة التي دونها كل الولائم - وليمة الخلق والخيال، وليمة الحسّ والعقل، وليمة الوحي والنشوة، ولا يخرج المرء منها إلا مضطراً، وكأنه يخرج من عوالم الوهج والاثارة والمستحيل، ليعود الى عالم عادي جداً، باهت اللون جداً، يبحث فيه عن السحر الذي لن يلقاه على أشدّه الا حين تعاوده حمّى الكتابة، وتستبد به بعذابها وعذوبتها، من جديد.

وقد اختار الروائي والشاعر اليوناني نيكوس كازانتزاكيس، في كتابه "ترحال"، ان يسمى الكتابة "النمرة، رفيقتي. اينما ذهبت"، وصوّر صراعه معها، غالباً او مغلوباً، وكأنه صراع العشق، وهي تتحداه "وتحتضن جمجمته، وتنشب مخالبها في دماغه". فيقول: "يا له من فرح عظيم يا إلهي، ان أحيا واری هذه النمرة الرائعة والاعبها واجد انني ما عدت خائفاً منها!".

واراني الان مع كازانتزاكيس حين ينتهي الى القول: "ما أعظم الفرح عندما ينهض المرء ذات صباح ويهتف: "كلمات! كلمات! ما من خلاص بغيرها! وأنا لا أتحكّم الا بثمانية وعشرين جندياً صغيراً من صور. سأحشدهم، وسأقيم منهم جيشاً - وبهم سوف أقهر الموت!".

ماكو فرق!

هلموا الى المناحات ومباهج الاسواق وملتقى الباعة والشاراة، كأس أخرى، وتتضح الأمور أكثر، الليل خمر والنهار أمر، الليل عرس والنهار مأتم. من فاتحة لفتاحته. والبقاء في حياتكم. البقاء في حياتكم. البقاء.. كنت أتكلم عن "ريمة" وانهيارها ومأساة وليد، وعشقي لكل امرأة تشذ عن منطق البشر. وأذكر حكاية ذلك السياسي الشهير الذي ذهب الى حفل صامت وجلس على أحد الكراسي المصطفة ورفع كفّيه وقرأ الفاتحة، فاندهش حين نخره جليسه المجاور، فالتفت اليه وقال: والله نسيت، قل لي: "أمأتم أم عرس؟!" أجابه: "بك عرس" ولم يتحرج السياسي العجوز وهمس "ماكو فرق!"

من: "البحث عن وليد مسعود"

الكلمة . . .

والقلق المستمر

جبرا ابراهيم جبرا

بعد كل كتابة انجزها، يتجدد شعوري بالهم الذي احمله لكتابات اخرى تنتظرني،بل تلحّ عليّ.

ما أحسست يوماً، وانا انفض يدي من عمل إبداعي، بذلك الرضا النهائي الذي يوحي إليّ بأنني والحمد لله فرغت، وارتحت! فكل عمل انتهي منه يبدو وكأنه منطلق لعمل لاحق، أو انه ينزاح ليفسح الطريق لعمل قادم. وهو بعض ما عنيته في عنوان إحدى قصصي القصيرة : "بدايات من حرف الياء". كل ياء تقذف بي عودة الى الالف ، بمزيج من اللهفة والخوف والمتعة.

الاقتراب لا يكفي فليس هو الوصول،

لا أنكر انني اسائل نفسي أحياناً: بعد هذه المسيرة الطويلة، ألم أقل ما فيه الكفاية؟ ألم أعبّر عن وجهات (ولا اقول وجهة) نظري في الحياة، في الفن، في الرواية، في الشعر؟

وأراني اراوغ في الاجابة، عن ضرورة فكرية، وضرورة نفسية معاً. لعلني "اقتربت"من التعبير عن بعض وجهات النظر عندي، غير ان الاقتراب لا يكفي فالاقتراب ليس هو الوصول، وان يكن يعني السير نحو تلك النقطة التي قد يشعر المرء بأنها تعيّن المكان الذي يحق له فيه ان يضع عصا الترحال. غير انها نقطة وهمية، كالساعي الى افق يعتقد انه يرى السماء فيه لاصقة بالارض، واذا هو امام افق ابعد، يتكشف بعد المزيد من السير عن افق ابعد فأبعد. والضرورة النفسية، اذا كان للجسد ان يبقى مستجيباً، واذا كان للفكر ان يبقى متوقداً، تقتضي عدم الوصول، لأن الافق النهائي لن يكون الا العدم. هل قلت اذن (من وجهة نظري بالطبع) كل ما اردت يوما، منذ صباي، ان اقوله عبر الكلمات؟ قطعاً، لا.

قبل مدة عدت فجأة الى كتابة الشعر، بعد انقطاع طويل عنها. عدت اليها رغم انهماك في كتابات من انواع اخرى، كانت قد جعلتني احسّ بأن فيها تعويضاً عن الشعر كفن خاص، لأنها راحت تستوعب الطاقة الشعرية ذاتها، بجمالياتها وصورها ورموزها، في تراكيب اكبر مساحة واكثر تعقيداً. وجاءت القصيدة الاولى لتلخص لي بعضاً من تساؤلي، ولتؤكد لي، اولاً، اهمية الصيغة الشعرية في تكثيف وتقطير التجربة على نحو لا تعويض عنه في اية صيغة لفظية اخرى، ولتؤكد لي، ثانياً، ان ثمة نيراناً قد لا نعي وجودها، ولكن لا بد لها من ان تندلع:

أيامنا كالشتاء القطبيّ:
ساعات الفرح فيها، كالضياء، خاطفة،
والفواجع، كالليل، لا تنتهي.
للاشراقات أوقات ما أسرع ركضها
وللظلمات المواس المقيمة.
وفي نهارات أثقالها كالرصاص
يومض كخطف البرق حُبّ
لا منطق فيه،
ويندلع الشعرُ كاللهيب
في هشيم ضربته الصاعقة.
في هذا الرماد العتي المنتشر
كيف بقيت هذه الكلمات الحارقة؟

هذه الكلمات الحارقة، هذه الجمرات، هي التي يبدو ان المرء يصر على "نبشها" (والاحتراق بها؟)، مهما علاها الرماد. والجمرة - اذا كان لا بد من الحديث مجازاً في هذا السياق - انما هي ذلك العمل الفني الباقي إمكاناً بعد كل تجربة قد لا يرى المرء منها الاّ الرماد.

(يكاد المرء يزعم ان التجربة تبقى غير متشكلة، وغير ذات معنى، الى ان تتجوهر في تلك الجمرة الكامنة، التي تنتظر من الفنان إخراجها من الرماد. وما دامت الصواعق تلازم السحب المجنونة بامتلاءاتها،

فلا بد للمرء من ان تنوشه النيران، ولا بد له من الاستمرار في التعاطي مع الكلمات الحارقة، تعاطيه مع غيث السماء).

النتيجة الحتمية للضمور الثقافي هي، في خاتمة المطاف، الضمور السياسي.

ثمة في قرارة النفس، فيما يبدو، قلق يمدها بأسباب التلظي، والتشظّي، والتوق الذي لا تستنفذه الكلمات. بل ان هذا القلق هو الخزين المدهش للكلمات نفسها، حتى ليحار المرء أحياناً أن كانت اسباب التلظي والتشظي والتوق هي التي تبتدع كلماتها، ام ان الكلمات التي يختزنها القلق هي التي توجد هذه الاسباب، وتعمّق فعلها في العقل والخيال معاً. ويبقى الواحد منا يعيش هذه الجدلية كل يوم عيشة مع شواغله وأحلامه، وتأتيه الكتابة حلاً مؤقتاً للجدلية، حلاً يؤدي كل مرة الى صورة جديدة للجدلية ذاتها.

ومن الواضح ان هذا كله، على طريقته الفردية، متصل بمسألة الثقافة بمعانيها الاوسع، اذا اعتبرنا ان الثقافة هي الحاصل النهائي لمجمل ابداعات الافراد في عصر ما، وأثر هذه الابداعات في مسلكة الفرد ومسلكة المجتمع في آن، واتصال ذلك بجذور الفكر الانساني منذ ان وجد، وقدرته على تشكيل العلاقات، او إعادة تشكيلها، بين الفرد والمجتمع - بما في ذلك التنظيم الأشمل للحياة الذي قد تغطيه كلمة (السياسة) بمفهومها الاساسي.

والحضارات المهمة تتداخل فيها العلاقات بين الثقافي والسياسي، لصالح كليهما. وهو أمر يعود الى أقدم الازمان في حضارات وادي الرافدين ووادي النيل، ونتمثله على أوضحه فيما بعد في طلب امير مقدونيا الى الفيلسوف ارسطو ان يثقف ابنه الاسكندر. غير ان كليهما يدرك ايضا ان الثقافة في جوهرها شيء، والسياسة في جوهرها شيء آخر، وان الثقافة معنية اساساً بالمعرفة والفكر والخيال والتعبير، وان السياسة معنية اساساً بالفعل وتنظيمه في ضوء هذه الثقافة، بكل نوازعها، ومكتشفاتها، ومتطلباتها.

في العالم العربي، منذ اواسط القرن التاسع عشر، لم يكن من السهل الفصل بين الثقافة والسياسة، لأن النزوع الثقافي (بالمعنى الذي اسلفناه) كان الملهم الاكبر في التوجه السياسي، مهما كثرت العوامل الاخرى التي تتداخل في الفعل السياسي بالذات. والفعل السياسي الذي لا يؤدي بالنتيجة الى تكريس الحرية الفكرية، والحريات الاخرى التي تتغذى بها الابداعات الفردية التي تكوّن بمجموعها ثقافة الامة، انما هو فعل ضد الثقافة مهما تقنّع بمظاهرها، ويؤدي الى ضمورها. والنتيجة الحتمية للضمور الثقافي هي، في خاتمة المطاف، الضمور السياسي.

هل استطاع العالم العربي، في دوله المستقلة منذ اواسط القرن العشرين او قبل ذلك، ان يجعل لكل من الثقافة والسياسة مجالها الخاص، ويربط في الوقت ذاته بين المجالين جدلياً، جاعلاً الفعل السياسي مستنيراً بالخطاب الثقافي؟ هذا سؤال علينا ان نطرحه، بأشكاله المتباينة، وينبغي ان تكون لنا الجرأة في البحث عن جواب مفصّل عنه.

قد يحسب القارىء هنا أنني استطردت، فابتعدت عن المحور الذي بدأت الحديث به. والحقيقة هي أنني، بطرحي مسألة الثقافة على هذا النحو العام، انما أهتدي بالمسألة الخاصة التي أجدني فيها محملاً بذلك الهمّ الذي لا ينتهي، والذي ذكرته فيه المستهلّ، لعلني أرى الكون الاكبر في الكون الاصغر، كما فعل القدامى، وكما فعل كُتّاب من أمثال مونتين، وشكسبير، والجاحظ وأبي العلاء المعري قبلهما. فبقدر ما أجدني بعد كل انجازة، صغرت أم كبرت، مندفعاً الى تلك التي ما زالت في انتظاري، أجد أن المجتمع يجب أن يظلّ مستلهماً ذلك القلق الانساني العميق الذي لا يستقر، في اتباع الانجاز السابق بالانجاز اللاحق، فيوسع المجتمع بذلك آفاقه ويعلي عمارة مدينته، حيث يتواشج الثقافي والسياسي، عن ضرورة وجودية، في ذلك الابداع المطلق الذي يجعل للأمة شأنها في التاريخ، وبين الأمم.

ومع ذلك، ومع هذه القناعة كلها، كثيراً ما أتتني فترات كان يساورني فيها الشك حول القيمة الحقيقية لهذا الذي أنا بصدده. فكنت أتساءل: أليس من المحتمل أن هذا الذي يضر على إعمال قلمه في الورق، سنة بعد سنة ولا يكفّ، أشبه بمن يحرث الرمل ميلاً بعد ميل، دون أن يتعظ؟ هل رأى سنبلة نمت أو زهرة أينعت، دع عنك شجرة أثمرت؟

لا تفصح! فالافصاح مجلبة للخطر.

في لحظات التشاؤم تلك، كنت أذكر ما قاله لي صديق قديم ونحن لما نبلغ العشرين، وقد أصابتنا حمى الكتاب، فنطالع باستمرار، ودريهماتنا القليلة نجمعها معاً لنشتري بها كتباً نشترك في قراءتها. في تلك الاونة كانت حمى الكتابة أيضاً قد أصابتنا، وأصابتني أنا بشكل خاص. فاذا تشكّيت له عن عدم رضاي عما كتبت، قال: "أحسن ما يمكن أن يقال، قد تم قوله. وأروع ما يمكن أن يكتب، قد تمت كتابته. فلماذا تريد أن تكتب؟ لماذا تطلب وجع الرأس هذا، وأمامك

ملايين الكتب قد أنجزت لك كل ما يمكن أن تفكر به أو تتخيله؟ وفّر على نفسك العناء والقهر، وتمتع بروائع الحضارات كلها، بالروائع التي أجهد الآخرون أنفسهم بخلقها، وأورثوها لك....".

غير أنني لم أكن أقتنع، على وجاهة رأيه. لأن النازع الداخلي كان أشد دفعاً لي من أي منطق، ولم تكن بي حاجة لأن أعلل أو أحلل هذا الدفع الذي كنت أجد فيه من اللذة والحيوية ما يبدّد لحظات الشك في قيمته، كلما استبدّ بي الشك.

ولا ريب ان ابا حيان التوحيدي، الذي عانى ما عاناه من حرمان وتهجير بسبب قلمه، كان من الذين عرفوا الكثير من هذا الشك. بل انه اعلن عن مشكلته معه، حين قال، ناصحاً، مخاطباً كل من تنزع به نفسه الى الكتابة:

"لا تُفصح عما تكون الكناية عنه استر للعيب، وانفى للريب: فان الكلام صلف تيّاه لا يستجيب لكل انسان، ولا يصحب كل لسان... ومادته من العقل، والعقل سريع التحوّل خطّي الخداع. وطريقه على الوهم، والوهم شديد السيلان، ومجراه على اللسان، واللسان كثير الطغيان...".

اي: لا تفصح! فالافصاح مجلبة للخطر. وعالج ما تريد قوله بالكتابة، ستراً للعيب، ونفياً للريب... شغل الرقيب الداخلي، وعلّق فوق عنقك سيف ديموقليس اولاً، ثم تعامل مع عقلك، هذا العقل الذي هو دوماً سريع التحوّل، خفيّ الخداع وسهل الانزلاق نحو الوهم وطغيان اللسان. فخذ الحذر!

ولكن ابا حيان نفسه لم يأخذ بالنصيحة التي تبرّع بها للآخرين، بل انه ما كان له ان يأخذ بها، وهو يعلم انه انما انتهى اليها عن قهر ومطاردة. فسمح للسانه بطغيان الفكر والوهم معاً، والإيغال في الامتاع الذهني والمؤانسة، بما يشبه التصميم على الانسجام مع قدر كتب عليه، مهما تكن النتائج. وبذلك بقيت كلماته من اجمل واصدق ما نقرأ حتى اليوم.

مهما تشاءم المرء او تفاءل بشأن ما يكتب، فان الكلمة تأتي انبثاقاً من الأعماق، كانبثاق الماء من الصخر، لا بد ان يشق له مجراه.

واذا قيل بأن "القطرة على القطرة تكوّن سيلاً، والسيل على السيل يكوّن نهراً"، فان الكلمة على الكلمة تكوّن فيضاً لا بدّ ان تنبجس منه يوماً حياة ما، حتى ولو كان مجرى الفيض على الرمال. فما بالك اذا كان منسرح الفيض هذه الارض العربية الشاسعة بسهولها ووديانها وجبالها، الملأى تربتها ببذورٍ مرّت عليها دهور من الجفاف، وآن لها اليوم ان تينع؟

من كتاب "معايشة النمرة"

أن أكون كاتبا!

الكتابة عندي هي انتصاف لنفسها، ولو لم يكن هنا معنى نريد اقتلاعه من قلب الكينونة عن طريق هذه الكتابة، التي هي في نهاية المطاف تأمل الذات في الكون، لكان من لممكن حينئذ أن أبقى دون أن أكتب، غير أن هذا الذي في قلب الكينونة يغريني ويمتحنني، ويمتعني ويجرحني، ولا أجد لنفسي الا الضرورة الواحدة التي تدفعني دوماً في اتجاهه، أن أكون كاتباً في هذا العصر، هو أنني منطلق نحو بعض من أعماقه باتجاه عصر قادم!

جبرا ابراهيم جبرا

من حوار صحفي

من سيرة (جبرا) الذاتية

البئر الاولى

في خريف عام ١٩٢٨ تمرد أخي يوسف على مدرسة السريان، وقرر انه ما عاد يتعلّم جديداً فيها - وقد بلغ الثانية عشرة من عمره، او تعداها قليلاً، وأخذ يقرأ كتباً تقع بين يديه، او يرى مجلات تباع في السوق، فيتحايل مع البائع على قراءة ما يستطيع من مقالاتها قبل ان تباع نسخها القليلة. وكان أخي الاكبر مراد قد ترك دير مار مرقس في القدس، واخذ يتعلم النجارة. وشعر يوسف من زياراته لمراد في المنجرة ان ثمة فيها ما يتعلّمه اكثر مما في المدرسة الصغيرة البائسة المكتظة بصبيتها.

غير أنه، قبل أن يقع فريسة إغراء المنجرة، عزم على دخول مدرسة الحكومة. فقد عرف من بعض اصدقائه ان التعليم فيها مجاني، وان لكل مادة معلّماً متخصّصاً، وان من يتخرج منها يستطيع ان "يتوظف في الحكومة" براتب شهري قد يبلغ ثلاثة جنيهات، وقد يبلغ أربعة ودون ان يخبر احداً في البيت، قصد يوسف ذات صباح "مدرسة بيت لحم الوطنية"، ووجد هناك مديراً استقبله في الحال، وأدخله في الصف الثالث الابتدائي.

أريد أن أذهب الى المدرسة الوطنية .. إنها تنتمي الي.. وأنتمي اليها

وكان ذلك انقلاباً هائلاً، لا بالنسبة له فقط، بل بالنسبة لي أيضاً اذ كان كل يوم يعود الى الدار ليريني كتبه ودفاتره، ويحدّثني بما قال هذا المعلم وذاك، فيثير فيّ توقاً غريباً الى عالمه الجديد.

وذات مساء أجلسني بجانبه، وفتح كتابه الانكليزي ليقرأ لي قصة "علاء الدين والمصباح". كنا جالسين على الحصيرة، نتصفح في ضوء "اللمبة" كتاب "نيو ميثود ريدرز"، وقد انطلق خيالنا من "لمبتنا" الكابية الى مصباح علاء الدين السحري، الذي ما ان يفركه حتى يظهر له الجنيّ، ويحقق له المعجزات.

قلت: "أريد ان ادخل المدرسة الوطنية مثلك". وكأنني بذلك اكون قد حصلت على مصباح علاء الدين!.

فقال: "لن يقبلوك فيها الآن، لأن الفصل الاول قد قارب نهايته، عليك ان تنتظر حتى اول السنة المدرسية القادمة".

وبقيت انتظر.

وما كاد الفصل الاول ينتهي حتى أتانا يوسف راكضاً ليعلن في البيت انه طلع الاول في صفه... وبعد ذلك بشهر او شهرين، قال له المعلم جبّور إنه وضع خطأ في الصف الثالث، وإنه، ابتداء من الفصل الدراسي الثالث، سيرفع الى الصف الرابع لكي يدخل الصف الخامس في مطلع العام الدراسي التالي. ولكنه، هو الاول في صفه، كان يتمنى لو يرفع كل شهر الى صف أعلى، شاعراً بأنه "أشطر" من الطلاب كلهم الذين يحيطون به.

كان شَعْر يوسف طويلاً، كثيفاً، يتباهى بيه بين أقرانه. فلما أعلن المدير للطلاب ذات صباح، وقد اصطفوا جميعاً في الملعب، ان تعليمات دائرة المعارف الجديدة تأمر الجميع بحلق رؤوسهم بالماكنة، بدرجة صفر، او واحد على الاكثر، احسّ ان الامر قد يعني الأولاد الآخرين، ولكنه لا يعنيه هو قطعاً.

وجعل الاولاد يوماً بعد يوم يقصّون شعورهم، ولو على مضض، الاّ يوسف. وأخذ المدير يتشدّد في تنفيذ هذا الامر، الذي عُمّم أيامئذ على مدارس فلسطين الحكومية، ولم يستجب له الصبية بحرارة. ثم هدّد المدير بطرد كل تلميذ لا يقص شعره. وبقي يوسف على عناده، الى ان قال له المدير يوماً: "غداً

إن جئتني بشعرك الطويل هذا، سأعيدك الى البيت. فاهم؟""

وفي اليوم التالي ذهبت الى المدرسة، مسرّح الشعر، ككل يوم وما أن رآه المدير في الملعب، وقد بدا الآن غريباً بشعره الغزير المرسل وراء اذنيه بين مئات الاولاد الحليقي الرؤوس، حتى ناداه اليه، ولوّح العصا بوجهه. ولكنه كان يكنّ له وداً لأنه الأول في صفه، والمعلمون يشيدون بذكائه. فقال له: "يوسف! اذهب في الحال إلى الحلاّق، ولا تعد إلاّ وقد انتهى الحلاّق من قصّ هذه الخصلات من رأسك! سامع؟ وسأكون في انتظار عودتك. يلاّ، بسرعة!"

وخرج يوسف في الحال حاملاً كيس كتبه - ولم يعد الى المدرس. إنه يرفض ان يقص شعره، لأنه جعل يحسّ بأنه في غنى عن المدرسة اصلاً. إنه يستطيع ان يعلّم نفسه بنفسه، هكذا تصوّر، وعليه في كل حال ان يبحث عن عمل يكسب به بعض المال، بعد أن بدت بوادر المرض على أبي، وبعد أن أدرك ان ما يأتي به أبي من نقود في نهاية الاسبوع لا يكفي حاجاتنا اليومية. اصبحت قضية قص الشعر ثانوية لديه. لا، لن يراه احد يوماً حليق الرأس، وليفعل المدير ما يريد بالتعليمات والاوامر التي يريد تطبيقها في رؤوس الاولاد.

وقصد الى دكان سمّان، صاحبه ارمني معروف اسمه خوكاز، كانت عند اسفل الدرج الصاعد الى سوق البلدية. وخوكاز رجل كهل، قصير القامة، بادي السمنة، داخله الحسّ بوهن الشيخوخة. وهو يعرف مراد ويوسف منذ زمن، وكثيراً ما دعاهما الى العمل عنده في الدكان، ليساعداه في بيع الحلوى والمخللات والأرز والعدس. بل أن مراد عمل عنده فعلاً لبضعة اشهر، قبل أن يبدأ العمل في منجرة أبو عاقلة.

لم يصدّق خوكاز عينيه حين رأى يوسف يقف أمامه ويقول له:

"جئت كي اشتغل عندك".

قال خوكاز: "والمدرسة يا بني؟"

أجاب: "كنت سأرفع الى الصف الرابع، ثم الى الصف الخامس ولكنني لن أقص شعري. ما الذي تريدني أن افعل؟"

- "تعال، ادخل... أولاً، انظر اليّ بانتباه وأنا أتعاطى مع الناس، راقب كيف اعامل الزبائن، وافعل مثلي. يقولون إنّك شاطر في الحساب... تذكّر ما تبيعه، وسجّله في هذا الدفتر اولاً بأول. يلاّ، شدّ حيلك، وأرني همتك!"

وكان ذلك آخر عهد أخي يوسف بالمدرسة.

ولكن اذا كانت المدرسة اضيق من أن تتسع لتطلّعه، فان دكان خوكاز لم يكن ليغريه بالبقاء طويلاً فيه، رغم تعرّفه على الكثير من أهل الحي عن طريقه. وسرعان ما انتقل الى عمل آخر، فآخر. وفي سنتين أو ثلاث، كان قد جرّب مهناً مختلفة الى ان استقر أخيراً على النجارة، يحمل المنشار بيد والكتب والمجلات بيد. ولا يأتيه من الاجر دائماً الا نزر شحيح لا يكاد يكفي، حين يجمع الى دخل أبي، لسدّ رمق العائلة.

* * *

مقصوف العمر.. -من الناصرة- ترفع صفين وترك المدرسة!

أي صباح حاسم في حياتي كان ذلك الذي ارتديت فيه سترتي الجيدة الوحيدة، وبنطلوني القصير غير المرقّع، وحذائي الملمّع، وخرجت الى شارع راس افطيس وكلي توجّس وتوقع لذيذ، وأسرعت الى ساحة باب الدير، ومنها الى الأزقة التي خلف كنيسة المهد، المؤدية الى المدرسة الوطنية. كان ذلك عند افتتاح المدارس في اواخر ايلول من عام ١٩٢٩.

في الطريق، قرب الجامع - عند الحلواني صانع المعمول - صادفني صبيّ يعرفني. شاكسني، وأراد مني أن أرافقه لنلعب معاً في السوق. ولكنني انصرفت عنه بتصميم ثابت. "أريد أن أذهب الى المدرسة الوطنية، قلت، وراوغته، وركضت، وأنا أشعر بأن في الحذاء الذي ألبسه مضايقة لعينة ، ولكن عليّ أن أتحمّله وأعتاد عليه من أجل مدرستي الجديد - إذا قُبلتُ فيها.

أعجبت بالبوابة الحديدية الواسعة، وقد علّتها لافتة كبيرة كُتب عليها بخط جميل: "مدرسة بيت لحم الوطنية" وملأني في الحال اعتزاز غريب بأنها تنتمي اليّ، وأنتمي اليها. ودخلت متهيباً الى الساحة الامامية، وفيها أولاد يلعبون لم أعرف منهم أحداً. اتجهت الى المبنى، وقد طُليت أبوابه ونوافذه كلها حديثاً بالأخضر، فرأيت معلمين في جيئة وذهاب. وتشجعت، بعد تلكؤ، وسألت أحدهم: "أين المعلم جبّور، من فضلك؟"

كان أخي قد أوصاني بأن أسأل عنه، وأسلم عليه، لأنه كان أحبّ المعلمين الى نفسه، وأذكر له من أنا.

جاء معلم طويل القامة، في بدلة أنيقة، يمشي هيّناً في الرواق، وفي يده كتاب، وقيل لي: "هذا هو المعلم جبّور".

تقدمت منه مستحياً، وقلت، ولساني يكاد ينعقد في فمي، وقلبي يضرب ضلوعي بحدّة: "أنا أخو يوسف ابراهيم".

وأدهشني أنه رد بحرارة: "أين هذا الشقي، المقصوف العمر؟ لماذا لم يعد الى المدرسة؟"

قلت: "إنه يشتغل الآن. وقد أرسلني اليك، لتساعدني في دخول المدرسة."

نظر فيّ مليّاً بعينيه الزرقاوين، وأشعل سيجارة، ثم قال: "تعال".

واقتادني الى غرفة كُتب على بابها "المدير". واذا رجل ضامر، أبيض الشعر، يلبس نظارة ذات حواف معدنية، وأقف يتحدث مع أحد التلاميذ. كانت الشمس تملأ

غرفته الصغيرة، مما خفف عني، لسبب ما، رهبة اللقاء بذلك المدير الذي طالما حدثني عنه أخي وكأنه عن شخص أسطوري.

قال المعلم جبّور: "فضيل أفندي، هذا الولد أخو يوسف ابراهيم. أتذكره؟ كان الأول في صفّه، وكنت تنوي ترفيعه صفاً أو صفين".

صرف فضيل أفندي التلميذ الذي عنده، وأجاب بصوت رفيع، بلهجة غير تلحمية (كنت أعرف أنه من الناصرة، كما كان المعلم جبّور من أم الفحم، حدى قرى الناصرة): أذكره، اذكره... أين صار هذا الولد؟".

أجاب المعلم: "انه الآن يشتغل. ليساعد أهله، ولا شك. أرجو ان توافق على قبول أخيه عندنا؟"

تأمّلني بنظرة فاحصة، وأنا لم أنطق بكلمة بعد، ثم التقط كتاباً من منضدته، وفتحه كيفما اتفق، ودفعه اليّ مفتوحاً وقال: "اقرأ من أول الصفحة!"

بشفتين جافتين قرأت ثلاثة أسطر أو أربعة، والمدير والمعلم يصغيان، ويهزان رأسيهما. ثم قال فضيل أفندي: "يكفي، يكفي."

ووجه كلامه للمعلم: "مثل أخيه؟"

فابتسم المعلم: "على الارجح"

- الصف الثالث؟"

- "معقول."

وفجأة استدار المدير حول منضدته، وجلس، وأخرج من الدّرج دفتراً، وقلّب بعض أوراقه، ثم أخرج قلم الحبر من عبّه وسألني: "ما اسمك؟"

قلت: "جبرا ابراهيم".

- "عال. وعمرك؟"

- "تسع سنوات".

سجل ذلك في دفتره، ثم نهض وقال: "تفضل، الى صفك.. الصف الثالث".

وكنت على وشك الطيران من الباب فرحاً، حين أوقفني عند العتبة قائلاً بصوت عالٍ: "إسمع! شعرك ما زال طويلاً... غداً تأتينا وقد قصصته بالماكنة مرة أخرى. سامع؟"

ورافقني المعلم جبّور في الرواق المشمس، على حافة حديقة صغيرة ارتفعت فيها أشجار الصنوبر، ثم انعطفنا الى رواق آخر توالت فيه غرف الصفوف، وفي نهايته باب علّقت على حاشيته قطعة خشب صغيرة كتب عليها "الصف الثالث". أدخلني الى غرفة كبيرة مليئة بالاولاد من كل الاعمار، وفيها معلم شاب في يده كتاب انكليزي - ذلك الكتاب الذي قرأ لي فيه يوسف قصة علاء الدين والمصباح.

- "فهيم أفندي، هذا طالب جديد. هل لديك له مكان؟"

- "نعم. يجلس هناك، قرب شحادة".

"المخزن". وطلب الى الرجل الجالس فيه الى منضدة كبيرة كدّست عليها الكتب والاوراق، ان يسلمني كتب الصف الثالث. وبعد قليل، دقّ الجرس مرة اخرى، وعاد الاولاد الى صفوفهم، وعدت أنا لأجلس قرب شحادة، ومعي كتابان او ثلاثة، بالعربية والانجليزية، مع دفتر للرسم، وآخر للخط، شعرت أنها مفاتيح لأبواب هي حتماً أبواب الجنة. ولم يبق الا ان اسرع اليها، وافتحها، فأرى المذهلات التي لم تكن لتخطر لي يوماً على بال.

* * *

كل صباح، وكل ظهيرة، وكل مساء، جعلت في طريقي بين الدار والمدرسة أعبر ساحة باب الدير، الملتقى الدائم لأولاد وبنات المدارس، والمسافرين والمصلين والوافدين،

وعدت أنا لأجلس قرب شحادة، ومعي كتابان او ثلاثة، بالعربية والانجليزية، مع دفتر للرسم، وآخر للخط، شعرت أنها مفاتيح لأبواب هي حتما أبواب الجنة.

لم اكن اعرف حتى تلك الساعة، في كل ما ذهبت اليه من مدارس، سوى المقاعد الطويلة التي يجلس على كل منها خمسة اولاد او اكثر. اما المقاعد هنا، فيجلس عليها الاولاد اثنين اثنين. وكان بعضهما خالياً. جلست في المكان الذي عيّنه لي المعلم فهيم، وأنا شبه دائخ من الاثارة والهيبة، والفرح. وخرج المعلم جبّور، وقد اطمأن الى انه سلّمني ليد أمينة. ودفع شحادة كتابه المفتوح امامي لكي اشاركه فيه، وانا لا أفقه شيئاً مما يقوله المعلم. وعندما دقّ الجرس، وهمّ الاولاد بالخروج، أشار المعلم اليّ بالبقاء ريثما يخرجون.

سألني: "عندك كتب؟"

قلت: "لا"

قال: "طيب. تعال معي".

وسرت برفقته الى غرفة كتب على بابها

والرهبان والراهبات والسوّاح من كل لون: ملتقى الازياء والاشكال والاصوات. وفي القسم القريب من مبنى البلدية الذي كانت تظلّله شجرة صنوبر عملاقة، كانت هناك مطاعم ومقاهٍ لا تخلو ابداً من الجلساء، اشهرها "مطعم ابو زكي"، الذي كانت ميّزته ان صاحبه الضحوك البدين أبو زكي، المشغول دائماً بدقّ الحمص المدمّس بباب المطعم العريض، قد علّق على الجدار صورة فني ملصق كبير لوجه شاب له سالفان طويلان يبلغان الفك، وشفتان وارمتان، وعينان ناعستان، كتب في أعلاها بخط كبير: مطرب الملوك والامراء، محمد عبد الوهاب. وتقابلها، في ملصق كبير مماثل، صورة امرأة بجديلتين طويلتين، مشدودة الرأس بفوطة سوداء، نزلت منها خصلة شعر معقوصة على الجبين، كتب عليها: كوكب الشرق، ام كلثوم.

وعلى طاولة صغيرة قرب الباب غراموفون، له بوق كبير موجّه نحو الشارع، تنطلق منه باستمرار أغنية "يا جارة الوادي"- التي سرعان ما تعلّمناها أنا ورفقتي، وأخذنا نتبارى بطول النفس في غناء كلماتها الاولى.

أكلوني البراغيث

كان جو المدرسة، في الايام الاولى، يشعرني بالغربة والحرج. غير ان الغربة والحرج لم يدوما طويلاً، وبخاصة عندما صادقت ولدين او ثلاثة بشكل جعلنا، في الملعب، نتماسك معاً كشلة تقاوم الصبية الاكبر منا سناً: فالصف الثالث، ككل الصفوف الاخرى ، لم يكن مجموعة متناسقة شكلاً، او سناً، او ملابس، او لهجة. والاولاد في صفنا، منهم من هو في سنّي، ومنهم من هو أكبر وقد يبلغ الرابعة عشرة او اكثر. بعضهم طويل القامة، لهم أصوات رجالية خشنة. وكان بينهم من يلبس القنباز، ومن يلبس البنطلون القصير، او البنطلون الطويل. هناك من يلبس الحذاء والجوارب الطويلة، ومن يلبس الحذاء دون جوارب، ومن هو حاف مغبّر القدمين، ملطّخ الساقين. هناك من يلبس الطربوش، او الطاقية، او الكوفية والعقال، او الكاسكيت. وقد ادركنا ان حلاقة الشعر بالماكنة - بدرجة الصفر احياناً - كانت إجراءً صحياً ضد القمل، الذي كان ينتعش في رؤوس ذوي الشعر الطويل. وكان علينا حال دخولنا الصف ان ننزع اغطية الرؤوس، وقد نرى بعض الصبية يتابعون على "الدسك" تقاقز البراغيث عنهم باتجاه زملائهم. ويوم ذكر المعلم جبّور ان هناك لغة يسمّيها النحاة بلغة "أكلوني البراغيث". كانت الصورة واضحة جداً في ذهني: لقد مرّت فترات في حياتي، وبخاصة أيام كنا نسكن الخشاشي، رأيت فيها من البراغيث ما كان "يأكلني" بلا رحمة كل ليلة، ولا أعرف كيف أداري حالي معه.

وكان الاولاد في المدرسة ينطقون بلهجات متباينة، وان يفهمها الجميع. فهناك تلاحمة، وسواحرة، وبجاجلة، وخلايلة، وفواغرة، وتعامرة*، ولكل فئة لهجتها المتميّزة. هذا فضلاً عن ان بعض الاولاد مسيحي، وبعضهم مسلم. والمسيحيون - وهم الاكثرية - منهم من هم روم، او لاتين، او سريان، او كاثوليك، او أرمن.. من هذا الخليط الانساني الكبير كان الاستاذ فضيل نمر، بمعيّة هيئة التدريس التي يرئسها، من امثال جبّور عبّود، وفهيم جبّور، والياس حماتي، وحسام اشتيّه، وغيرهم، يحاول جاهداً، كما كان يردد في المناسبات، ان يوجد مدرسة متناسقة، تزرع في نفوس الطلاب التحلّي بالاخلاق الفاضلة والمثل العليا، كما تزرع فيها حب المعرفة والعلم، لكيما يضعوها جميعاً في خدمة العروبة، وفي المقام الاول عروبة فلسطين.

"بيوتيفُل"؟"

كان المعلمون يتباهون بتلاميذهم كلما جاءهم مفتش من دائرة المعارف. وكانت زيارات المفتشين ايامئذ كثيرة، واسماء بعضهم لا تنسى: كخليل السكاكيني، وفيما بعد، اسعاف النشاشيبي، والشيخ حسام جار الله.

أشد المفتشين وقعاً في انفسنا كان خليل السكاكيني، بطربوشه الاحمر المكوي حديثاً، والمستقر باحكامم على شعر اسود بادي الكثافة خالطه الشيب، وسترته الانيقة التي يضع وردة في عروتها كلما زارنا، ولغته الفصحى التي يطلقها بصوت رنان رغم بحّته الغريبة، يتنعّم بمفرداتها، ويجعلها لا ساحرة للاذن فحسب، بل مفهومة ايضاً.

اما اسعاف النشاشيبي، فكان قصير جداً، يلبس حذاء عالي الكعب. ورغم أناقة مظهره اللافتة، فانه "لا يملأ العين" او الأمر، الى ان ينطق: وعندها يتحدث بلغة ايقاعية مدهشة، تسحرنا بسجعها، ولكننا لا نفهم من الفاظها الا القليل، ويغادرنا في نشوة نجهل سرّها.

وكان يأتينا من حين لحين مفتش انجليزي، رهيب الطلعة، له حاجبان كثّان يعلوان عدستي نظارته كشجرتين صغيرتين مزروعتين في جبينه، اسمه المستر فارل. وقد فاجأ المستر فارل ذات يوم المعلم فهيم وهو يعطينا درساً بالانجليزية، ووجّه الينا اسئلة حول معاني بعض الكلمات، ثم حول تهجئة كلمات أخرى بسيطة. فأعطيناه عنها أجوبة صحيحة. ثم قال: "والآن، من يستطيع ان يكتب على اللوح كلمة "بيوتيفُل"؟"

فاضطرب المعلم، وقال إنها كلمة "طويلة وصعبة".

وأجال بصره بين الصبية بشيء من الامل، وكثير من اليأس. وحيداً بينهم رفعت أنا اصبعي. ولكن المستر فارل لم يكن مقتنعاً بجرأتي. فقال لي، بعربية مثقلة باللكنة: "تعال واكتبها على اللوح".

نزلت الى اللوح، وكلي قلق وخشية، وناولني هو قطعة من الطباشير، وكتبت *beautiful*. وهتف المعلم فهيم: "رائع!" ودهش المستر فارل، والتمعت عيناه العميقتان من وراء نظارته تحت حاجبيه الكثيفتين، وقال "جيد جداً"! ما اسم هذا الولد؟" ودوّن ملاحظة في دفتره. وأغلب الظن أن ما دوّنه في تلك اللحظة جعله يتذكر اسمي سنيناً عديدة فيما بعد، على نحو كان له اثره في دراستي، وانا لا ادري.

* اي. بالترتيب، من بيت لحم، بيت ساحور، بيت جالا، بيت فاغور، وبني تعمر.

وضحك المعلم فهيم فرحاً، قال: "بيّضت وجهي! بيّض الله وجهك!"*.

كانت المدرسة الوطنية بداية خروجي الحقيقي الى الحياة، وانا في التاسعة من عمري. لقد انفتحت لي الايام فيها، كما بلمسة من مصباح علاء الدين، على اناس من كل نوع، كنت حتى تلك السنة معزولاً عنهم بأهلي داخل شرنقة صغيرة تكاد تكون على الهامش من كل شيء. وكان عليّ ان اجرّب عضلاتي بأثقال عليّ الآن حملها، ولم يكن لي سابق عهد بها. وكان على ذهني، الذي ازدحمت فيه الرؤى الحلمية التي تتغذى بتراتيل الكنائس والانسراح بين الاشجار والصخور والوديان والجبال والآفاق البعيدة، ان يقارع الان ايضاً التجارب الالصق بالبشر، تلك التجارب المتجددة كل ساعة اقضيها بين مئات الطلاب المتباينين أعماراً ومشارب، وأسمع فيها احاديث المعلمين تأتيني كل لحظة بجديد.

كانت هيئة التدريس تحاول أن يوجد مدرسة متناسقة تزرع في نفوس الطلاب التحلي بالاخلاق الفاضلة والمثل العليا. كما تزرع فيها حب المعرفة والعلم لكيما يضعوها جميعا في خدمة العروبة. وفي المقام الأول عروبة فلسطين.

وكان في المختارات الشعرية التي هيأها إسعاف النشاشيبي لطلبة المدارس في كتاب عنوانه "البستان"، يوزّع علينا مجاناً، عالم غريب جميل، من ماضٍ أخذ شيئاً فشيئاً يتشكل ويتجسّم في خيالي من خلال القصائد القصيرة التي برع جامعها في انتقاء ابياتها وشرحها. ورحت احفظ العديد من تلك القصائد عن ظهر قلب، والقيها بصوت رفيع عالٍ كلما تسلقت شجرة، او وقفت على "سلسلة" على حافة الوادي، وكأني أخاطب بها أشجار الزيتون، ودوالي العنب، سواء فهمتها ام لم أفهمها. كانت اللغة بحدّ ذاتها تهزّني بأصوات كلماتها وايقاعاتها، فكيف اذا ادركت معاني بعضها! وكان معلم العربية، جبّور عبود، يختار منها قصائد الفخر والحماسة، لكي تحفظها كواجب مدرسي، وما كان اروع ان ترتفع الحنجرة بأبيات تقول:

وإني من القوم الذين همُ همُ
اذا مات نهم سيّد قام صاحبه..."

وكم كنت أتمتع بنطق اسم الشاعر عمرو بن معد يكرب، الذي بقيت على حبي له منذ ذلك اليوم الذي تخيلته فيه وقد ناهز عمره المئة سنة، ولكنه رغم ذلك "شاب" يضجّ بالحيوية والكبرياء، يقفز على متن جواده بخفة كلمع البرق، مردّداً:

لما رأيت نساءنا — يفحصن بالمعزاء شداً
وبدت لميس كأنها — بدر السماء اذا تبدّى

ويهرع الى ساحة الوغى ليصول بحصانه ويجول، وسيفه يعلو ويهوي، وقد اخذ قومه يتساقطون صرعى، اما هو، فانه يقهر الموت والزمن:

ما إن جزعتُ ولا هلعتُ — ولا يردّ بكاي زندا
ذهب الذين أحبهم — وبقيت مثل السيف فرداً

فأتخيلني كالشاعر، اصول وأجول في ساحات تتناشب فيها المشرفيات والرماح، الى ان اراني، مثله، قد بقيت مثل السيف فردا..

ولقد غدا هذا التوحد بالشعراء عادةً لديّ، على غير وعي مني. إنه يضاعف من متعتي بما أقرأ، ويجعلني أبحث دوماً عن مزيد. وكنت افتن بوجه خاص بالشاعر المفاخر بجرأته، ووحدته، مما جعل لمالك بن الريب، في سنوات المراهقة بعد ذلك ببضعة أعوام، سحره الخاص في نفسي بقصيدته المشهورة:

الم ترني بعتُ الضلالة بالهدى
واصبحت في جيش ابن عفّان غازياً

فأكرر معه بعضاً من أبياته في رثاء نفسه:

تذكرت من يبكي عليّ فلم أجد سوى
السيف والرمح الرديني باكياً
واشقر حينئذ يجرّ عنانَه
الى الماء لم يترك له الدهر ساقياً

واتصور حصانه، وقد سقط عنه راكبه ارضاً مضرجاً بدمه، ولعل احدى قدميه ما زالت عالقة بالركاب، وهو يجرّ عنانه، ومعه الشاعر القتيل، الى الماء. وفي حلم يقظتي المتواتر، اضع نفسي مكانه، واستمرّ لأقول:

ولكنْ باطراف السمينة نسوةٌ
عزيزٌ عليهنّ العشيّة ما بيا

واطلب الى رفيقي في تلك اللحظات الفاجعة ما طلبه مالك، حين ادرك ان مغامراته قد انتهيت:

وخُطا باطراف الاسنّة مضجعي ورُدّاً
على عينيّ فضل ردائيا
ولا تحسداني، بار الله فيكما
من الارض ذات العرض ان توسعا ليا
خذاني فجُراني ببردي اليكما
فقد كنت قبل اليوم صعباً قياديا...

كان ذلك امراً سيأتي في زمن لاحق، وشيكا. اما في عام ١٩٢٩، والعام الذي تلاه، فقد كانت الثورة قد عمّت البلاد من جديد، وأخذنا نتعلم أناشيد نردد فيها،

نحن جند الله شبّان البلاد
نكره الذلّ ونابى الاضطهاد

ونغني بأصوات عالية لا تكل، وبأكثر من لحن:

يا ظلام السجن خيّم — إننا نهوى الظلاما
ليس بعد الليل الاّ — فجر مجدٍ يتسامى.

* يوم التقيت الاستاذ فهيم بعد ذلك بزهاء عشرين سنة، عام ١٩٤٨. في بيت لحم- بعد عودتي من الدراسة في انكلترا، وعملي استاذاً للادب الانكليزي في الكلية الرشيدية بالقدس، كان اول ما ذكرني به هو تلك الحادثة الصغيرة التي، ولست ادري لماذا، لم ينسها قط. والتي انا أيضاً، مثله، لم أنسها.

وجدت لذة كبيرة في إعرابه. فيقول: "كان هذا بيتاً سهلاً. أعرب لي الآن هذا البيت، ان كنت شاطراً..."

ويملي عليّ بيتاً كله الغاز صرفية ونحوية، فأحاول الجواب على تحدّيه، مفككاً الالفاظ واحدة واحدة، لعلني اتحكم بسرّها وإعرابها. وهو يسعفني ولا يسعفني، الى ان اخلص بشكل ما من ورطتي.

* * *

لم أصدق ما سمعت من المعلم، على ملأ من الصف كله: طلعت الأول!

روح التنافس .. وطريقتي في الحياة

أنا لم أنافس احد قط. وبقيت بعيداً عن منافسة الآخرين طوال سني دراستي. بل إن روح المنافسة بعيدة عن تفكيري وطريقتي في الحياة. ولكن المهم هو أنني، انا الذي أحسست في الايام الاولى بأنني أقحمتُ إقحاماً في حشد من الغرباء، كنت الاول بينهم. ووزعّت علينا الشهادات الفصلية لتشهد على ذلك. ربما لم يكن المهم بالنسبة للمدرسة ان اعرف انا هذه النتيجة. إنما المهم ان يعرفها التلاميذ الآخرون، لتذكي فيهم روح المنافسة.

وكان هناك على الأقل تلميذ واحد، أكبر مني سناً، وأطول قامة، يلبس قنبازاً يبلغ كاحليه وطربوشاً عالياً هائل الحمرة، فيضيفان طولاً الى طوله، اسمه الياس. رأيته يحتج ويبكي، ويرفع صوته في الرواق غاضباً، لانه كان يتوقع أن يكون هو الاول. وقد جاء من بيت ساحور محمّلاً بتوصيات خاصة للمعلمين كلهم؛ ولم يلتحق بالمدرسة متأخراً مثلي. واذا هو الثاني فقط...

لم أهتم كثيراً للأمر. راح الياس يقلّل من اللعب معنا في ساحات المدرسة، لأنه بات مشغولاً بالدرس - او ما كنا نسميه بالبصم. وجاءت النتيجة في نهاية السنة كما اراد. لقد بقيتُ صاحب أعلى الدرجات في كانت روح التنافس الطلابي في الصف تدفعهم دفعاً عنيفاً، في الوقت الذي لم يكن يهمني الا ان اتابع دروسي ومطالعاتي، على طريقتي وسجيتي، لا أنافس احداً، ولا آبه لمنافسة من احد.

ربما كان السبب هو أنني جعلت اقول منذ تلك السنة المبكرة انني قد اترك المدرسة، كأخي من قبلي، في أية لحظة، فالمدرسة ليس لي، مهماً نعمت بدروسها، وذلك ان ابي أخذ يشتد عليه مرض أفزعنا جميعاً، قيل إنه "عرق النسا". ولما كان عمله في مستشفى راهبات المحبة يقتضي قوة عضلية فائقة، جاءت الام ساقه اليسرى نذيراً رهيباً له، وللعائلة. فهو بستاني المستشفى، ولكنه ايضاً الكثير غير ذلك. كلما كان هناك كيس ثقيل يجب نقله من البوابة، صعوداً على الدرج وعبر دهليز طويل، الى المطبخ، كان هو الناقل. وكلما كانت هناك قطعة أثاث كبيرة يجب تحويلها من غرفة الى غرفة، كان هو المحوّل. وكلما كان هناك "حَبَلة" او حقل يجب ان تحرث تربته، كان هو حارثها. يبدأ العمل مع شروق الشمس، ولا يعود الا في اولى ساعات الظلام. ومع أنه كان يفتخر بأن "الماسير جانين" كبرى الراهبات المشرفات (وكلهن فرنسيات)، تعتزّ به، ولا العربية والانكليزية والتاريخ - ولكنه طلع الاول، وكنت الثاني. وفي السنة التالية، سقطت الحظوة عنه بشكل غريب، وحلّت على زميل جاءنا جديداً من مدرسة الروم، اسمه يعقوب. فكان يعقوب الاول، وبقيت انا الثاني. اما الياس فتراجع الى الرتبة الخامسة او السادسة.

وتكرر مثل هذا الحادث في سنواتي الدراسية اللاحقة، مع طلاب كانوا حقاً اذكياء ومبرّزين، وكان لهم بعد تخرّجهم من الجامعة اثرهم البيّن في الحياة العربية.

تتحرك بشأن من شؤون المستشفى خارج ردهات المرضى، الا وهو على يمينها، تخاطبه بفرنسية عربية، او عربية فرنسية، اخذ يستحليها منها (ويقلّدها في البيت لنا لتسايتنا)، واذا غاب يوماً، ارسلت الى الدار من يسأل عنه - إلا انني بدأت أعي ان جهده اليومي لا يتناسب مع القروش العشرة التي كان يحصل عليها أجراً يومياً لقاء ذلك كله. وما فعله يوسف كان لا بد منه، وقد جاء الان دوري: يجب ان نعمل كلانا معاً، ونريح ابي من عمله الشاق.

ولكن اخي، يوم قلت له، في أول عطلة الصيف، إنني أريد ترك المدرسة للمساهمة معه في تحمّل مسؤوليات العائلة، صاح بي صيحة من صيحاته التي اشتهر بها غضب. أمسك بتلابيب قميصي، وهزّني بضراوة وهو يقول: "والله اذا سمعت منك قولاً كهذا مرة اخرى، ضربتك الى ان تسمع الملائكة صراخك! طفل مثلك، ما الذي يستطيع ان يفعل؟ اتريد ان تحمل سلّة على ظهرك في السوق، لتكون شيّالاً لأغراض الناس؟ ستبقى في المدرسة، ما دامت هناك مدرسة!"

صحت به بدوري: "وانت، لماذا تركت المدرسة؟ الم تكن الاول في صفك؟"

قال: "وهل من الضروري ان تكون مصيبتي هي أيضاً مصيبتك؟ ثم أنا ... كبير... أكملت اربع عشرة سنة، ودخلت في الخامسة عشرة... واستطيع ان اعمل وادرس في وقت واحد. الا ترى كتبي هذه كلها؟ أمّا انت؟..."

انتبهت امي الى ما يدور بيننا، فسألت يوسف: "لماذا تصرخ على أخيك؟"

- "لأن الأفندي يريد ان يترك المدرسة. يريد ان يساعدنا في لقمة العيش."

فضحكت أمي: "لا بد ان شيئاً قد أصاب عقله!"

فقلت: "طيب. أنا مجنون. اسمحوا لي بأن اكون مجنوناً."

قالت: "إكبر يا ابني، وبعدين الله

وتتجسد الكلمات حادّة في الذهن الفتيّ، كالفولاذ المصقول، وتصطخب معانيها في انفسنا اصطخاب الرياح..

وكان المدير، فضيل نمر، شاعراً يحب الموسيقى، ويعزفها. ونراه احياناً قادماً الى المدرسة في الصباح الباكر وهو يحمل الكمان في صندوقه الاسود المستطيل، فيبدو اقل رهبةً مما يحاول ان يوحي الى التلاميذ كلما راح يتجول بين الصفوف، يتفقد امورها وعصاه في يده. وقد اختارني، بعد ان جرّب صوتي، ووجده رفيعاً قوياً، لأكون عضواً في جوق الانشاد المدرسي، يلقننا فيه اناشيد حماسية، واخرى "ترحيبية"، بعضها من تأليفه وتلحينه، ويرافقنا فيها على كمانه وقد اقام اكثر من حفلة، هيأنا لاستقبال الضيوف فيها بأناشيد تنشد فيها كلمات كهذه:

مرحبا اهلاً بكم ايها القوم الكرام
قد تجلّى انسكم مشرقاً في ذا المقام

ثم نغيّر اللحن، ونعيد الانشاد، وهو امامنا يقود الجوق، ويعزف الكمان، ويحفظ الايقاع بخبط رأس قدمه اليسرى تكراراً بالارض بشيء من القوة، لئلاّ يختلّ بنا النغم. الى ان يصفق الجمهور، فيضع الكمان وقوسهما جانباً، ويخرج من جيبه ورقة يقرأ منها خطاباً "مديحاً" بالفاظ رنانة ومجازات فخمة يعوّض بها عن الكلام الباهت "المنظوم" الذي اضطرته اليه المناسبة.

كان المعلم الياس حماتي يعلمنا الحساب، ويعدنا اليوم الذي سندرس فيه الجبر والهندسة، والمعلم عبّاس يعلمنا التاريخ القديم، ويهيئنا لدراسة تاريخ العرب في السنة التالية. والمعلم فهيم، الى جانب الانكليزية - وتبين انه كان للتوّ قد تخرج من دار المعلمين (الكلية العربية) بالقدس - يعلمنا ايضاً الرياضة البدنية، ويذهلنا بجسمه الرياضي القوي، وحركاته الصعبة التي يدرّبنا عليها، وهو يكاد يكون دائم الغضب لعدم قدرتنا على محاكاته في التوازن والحركة الجماعية، وذلك لغياب التناسق بيننا شكلاً وهنداماً. ولكن اذا ابتسم، طارت قلوبنا فرحاً، ولو للحظات.

والمعلم الوحيد الذي كان يضاهيه غضباً، اذا غضب، كان مدرّس الخط، حسام اشتيّه. يذوب رقةً ولطفاً وإقناعاً، ويبدو لنا كلامه، المشوب بلهجة القاهرة حيث كان قد درس الخطّ، اشبه بالغناء، واذا هو ينفجر كالبركان لسوء تصرف بعض الصبية، او لسوء ما قد خطّوا، فلا يتردد في استعمال المسطرة العريضة بعنف على اكفّهم، وقد تكهرب الجو لنا جميعاً. وما علمني هذا الخطاط الفنان في تلك السنة عن الخط العربي فتح عيني منذ ذلك اليوم على عالم من الرهافة في التكوين البصري، ووصلني بحسّ للكلمة المرئية، أغنى كلاهما تجربتي الجمالية طوال سني حياتي فيما بعد.

وقد ساعدني في ذلك ايضاً ان شحادة عبد السميع، الذي زاملته على مقعد الدراسة، كان خطاطاً، رغم حداثة سنه. وهو شديد السمرة، ولعله يكبرني بسنتين او ثلاث، ومع ذلك فقد قضى فترة يعمل فيها مع خطاط للافتات في القدس، وقبل ان قررت عائلته الاستقرار في بيت لحم. كان ابوه من بلدة الخليل، ويحوك الحُصُر، ويصنع اكياس الخيش، ودكانه الصغير في ساحة باب الدير، مقابل مبنى البلدية (الذي كان يحوي كذلك "نقطة البوليس"، وسجناً للتوقيف - يطل من نافذته الموقوفون على عابري السبيل ويطلبون منهم ان يقذوا اليهم "سيكارة، لوجه الله" - ومستوصفاً يدعى "الصحية"، همّه الاول "ضرب الابر" ضد الامراض السارية، وتلقيح الاطفال ضد الجدري، ومكافحة الملاريا بمعالجة مياه الابار، وذلك بدلق النفط فيها بين فترة وفترة لقتل ما يتوالد فيها من بعوض، والقضاء على الكلاب السائبة بجمعها في اقفاص واعطائها اللحوم المسمومة. فكان من الدعابات الشائعة ان يقول الواحد للآخر: "الافضل والله لو تأخذك الصحية"...) وكنّا انا وشحادة كثيراً ما نذهب معاً، عند الخروج من المدرسة، الى دكان ابيه، ونجلس على حصيرة بين لفافات الحصر المتراكمة، فيطلعني على الآيات القرآنية التي يخطّها ببراعة مذهلة لمن كان في سنه. وقد علمني كيف أقص "قصبة" القلم، واخط مثله. وبينما كان المعلم حسام يؤكد على قواعد خط الرقعة، علمني شحادة قواعد الخط الثلث والفارسي، وما كان يسميه بالهمايوني.

معلم الرياضة دائم الغضب لعدم قدرتنا على محاكاته في التوازن والحركة الجماعية. ولكن اذا ابتسم طارت قلوبنا فرحاً ولو للحظات

ولكن شحادة كان مصاباً بالرمد، ولم يرأف غبار الحصُر واكياس الخيش بعينيه، حتى اضطر في نهاية تلك السنة الى ترك المدرسة. الامر الذي أحزنني كثيراً، رغم استمرار صداقتنا لبضعة اشهر اخرى، عاد بعدها الى الخليل.

غير ان اهمّ من ذلك كله كان ما علمني إيّاه من لغة عربية المعلم جبّور عبّود. فقد كان لحبّه اللغة، يعدونا بما يحب، ولا يقصر درسه على "المقرّر" لتلك السنة. لقد علمني من قواعد اللغة في سنتين، او اكثر بقليل، ما لم أتعلم من احد سواه، وما بقي اساسياً حتى اليوم في تعاملي مع الكتابة. كان يهوى إعراب أبيات الشعر الصعبة، وجعلت أجد مثله متعةً في متابعة العلاقات المعقدة بين الكلمات - وهي علاقات منطقية عقلانية، كالعلاقات الرياضية بين اجزاء المعادلات الجبرية. فاذا قال لي أعرب ما يلي:

سائق الاظعان يطوي البيد طيّ
منعماً عرّج على كثبان طيّ"

كريم. لقمة العيش يوفّرها ربنا دائما. مدرستك اهمّ."

اما ابي، عندما سمع خلاصة هذا الكلام ذلك المساء، فقال: "والله، ما دام فيّ عِرق ينبض، وما دام في صدري نفَس، لن أسمح لك بأن تترك المدرسة. أما اخوك، فلم يفعل ما فعل في العام الماضي الا خروجاً عن ارادتي، ولو كان الامر بيدي، لأعدته الى المدرسة غداً ولنمُت من الجوع. اتريد ان تكونا، عندما تكبران، اميين مثلي؟".

وتذكرت ما كان ابي رواه أكثر من مرة عن الأيام المعدودات التي قضاها في مدرسة في طفولته. تعلّم في الكتاب الالف باء كلها، كان يقول، ولكن كان عليه، بعد اسبوعين او ثلاثة، ان يخرج من اغنام أبيه ليرعاها، وكان عليه ان يعين أباه في حراثة الحقول بسوق ثورين ضخمين تحت النير، جيئة وذهاباً في اثلام مستقيمة، من طلوع الشمس حتى غروبها. وما تعلمه بسرعة، نسيه بسرعة.)

وأردف أبي: "كم أفرح أنا، وكم تفرح أمكما هذه، عندما نراكما تقرآن الكتب. لماذا؟ لأن الكلمة مقدسة. اي نعم. الكلمة من عند الله. بل الكلمة هي الله. كما جاء في الانجيل. والكلمة هي الكتاب. ام انني غلطان؟".

تداخل

انا منذ ان وعيت اشعر انني حلمت حياتي وعشتها معاً، الحلم والواقع يترافد باستمرا في حياتي. لعلني محظوظ بذلك، المهم هو انني لا استطيع التغاضي عن التجارب المتواترة التي تغذيني باستمرار، تمزقني وتعيد تركيبي من جديد، حتى إني اذ بلغت هذا العمر الآن، اكاد أحياناً لا استطيع أن أعين أين ينتهي الحلم وأين يبتدىء الواقع..

جبرا ابراهيم جبرا
من: "ينابيع الرؤيا"

رحيل المبدع العربي جبرا ابراهيم جبرا

والبقاء للفن الجميل

طلعت الشايب

العلاقة بالعالم والوجود هي علاقة حاجة للمزيد من الابداع، اذا ما انتفت العلاقة.

ورحم الله سيبويه يوم قال: اموت وفي نفسي شيء من "حتى"، لا اظن ان مبدعاً لا يكرر مثل هذا القول عندما تداهمه المنية، انه يموت وفي نفسه شيء من حتى... بل ربما شيء كثير منها وفي امنيته كازانتزاكي ان يعيش عشر سنوات اخرى ترداد لهذه الامنية بالضبط...."

هكذا تكلم المبدع العربي الموسوعي جبرا ابراهيم جبرا ذات حوار معه، ليؤكد انه رغم كل اشكال التعبير الابداعي التي مارسها وعبر عن نفسه من خلالها، لم يكن قد قال كل ما لديه بعد. جبرا روائي وقاص وشاعر وناقد وفنان تشكيلي وموسيقي ومترجم، كتب ملايين الكلمات، ومع ذلك ظل الى اخر يوم في حياته يدهشه ذلك الانتباه الى ذات ما، قابعة بداخله بين ذوات متعددة، تتمنع عليها الكلمات فيحاول ان يجد طريقة اليها...

كتب القصيدة استجابة لتجربة، لم ير سوى الشعر وسيلة للتعبير عنها، كتب الرواية استجابة للحياة وتأبيداً للذات في سياق يحيط به، رسم وحاضر في الادب والفن، ونقل الى العربية ما رأى انه يستحق ان يصل الى القارىء...

لم يف بحاجته الى ذلك التنوع الخصب نفسه... "ولو حصرت نفسي في فن واجد لكنت افقرت حياتي بهذا الحصر، انا اغنى حياتي وأغنى تفكيري بها التنوع بوسائل التعبير."

رحلة طويلة تلك التي قطعها ابن "بيت لحم" منذ مولده في عام ١٩٢٠، تخللها اكثر نصف قرن من العطاء الجميل، الى ان جاء خبر رحيله المفاجيء منذ ايام قليلة " الاثنين ١٢ ديسمبر"، ليكون مع حادث الاعتداء الاثم على نجيب محفوظ ذروة احزان المثقفين العرب في عام كئيب يجر اذياله الكئيبة.

درس جبرا بالكلية العربية بالقدس ثم بجامعة كمبردج في انجلترا وجامعة هارفارد في الولايات المتحدة الامريكية، واصبح مدرساً للادب الانجليزي في القدس ثم انتقل الى بغداد التي استقر بها منذ عام ١٩٤٨، بعد ذلك عمل رئيساً لمكت الاعلام والنشر والترجمة في شركة النفط الوطنية العراقية حتى عام ١٩٧٧، ثم عين خبيراً في وزارة الثقافة والاعلام واستمر الى ان تقاعد في نهاية عام ١٩٨٤.

في القدس، أسهم مع بعض الاصدقاء في تأسيس ملتقى كان يدعى "نادي الفنون" وكان رئيساً منتخباً له، وكان النادي يقدم كل اسبوع محاضرة مصورة او موضحة عن الرسم او الشعر او الموسيقى" وفي بغداد شارك مع جواد سليم ورفاق اخرين في تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث (١٩٥١)، تلك الجماعة التي احدثت ثورة في عالم الرسم العربي، كما انه احد المسهمين

البارزين في ارساء بيئة ثقافية جديدة في العاصمة العراقية، منفتحة على العصر بتيارته المختلفة، والقى عدداً كبيراً من المحاضرات العامة في الجامعات الاوروبية والامريكية والعربية، كما نقل الى العربية عدداً كبيراً من امهات الكتب الغربية من بينها "مآسي شكسبير الكبرى" و "الصخب والعنف" لفوكنر و "ما قبل الفلسفة" لهنري فرانكفورت وآخرين، وكان رئيساً لتحرير مجلة "فنون عربية" وهو حاصل على عدد كبير من الجوائز العربية والعالمية من بينها جائزة اوروبا الثقافية التي منحها له منتدى الاداب العالمية في روما عام ٨٣، وقد اثرى المكتبة العربية بأكثر من ستين كتاباً - ما بين موضوع ومترجم - تتنوع بين الابداع والنقد، ومن اشهر اعماله الروائية "السفينة" و "البحث عن وليد مسعود" و "الغرف الاخرى" ، ومن ابرز مؤلفاته في النقد "الحرية والطوفان"، الرحلة الثانية، "النار والجوهر"، "الفن والحلم والفعل"، "معايشة النمرة واوراق اخرى"، كما كتب سيرته الذاتية التي بدأها بجزء اول بعنوان "البئر الاولى"، سرد فيه وقائع طفولته والمرحلة الاولى من صباه.

عندما عاد جبرا الى القدس عام ١٩٦٤ بعد دراسته للأدب الانجليزي في الخارج مؤكداً على الشعر والمسرح، كان يكتب الشعر باللغة الانجليزية، وفجأة عاد اهتمامه الى اتجاهه الاصلي وهو الرواية، بعد انقطاع دام اربع او خمس سنوات، فكتب روايتين، وبعدها بسبع سنوات شرع في كتابة رواية اخرى، وكان اثناء ذلك يكتب قصصاً قصيرة، لأنه شعر ان تلك الرواية، بالمسار الذي فرضه عليها لم تف بحاجته، وان هناك اشياء اخرى تلح عليه يجب كتابتها، وهكذا ولدت القصص التي نشرت فيما بعد بعنوان "عرق وقصص اخرى" في عام ١٩٥٦، وفي نفس ذلك العام كان قد انتهى من "صيادون في شارع ضيق"، بعدها انقطع للرسم والنقد لبضع سنوات.

وفي ١٩٦٣ - ١٩٦٤ عاد اهتمامه الى الرواية فبدأ في كتابة "السفينة"، وأثناء انشغاله بها، كان يمر ايضاً بفترة خصبة في الرسم، وان كانت هناك الرواية قد سيطرت على ذهنه بشكل يومي مباشر، ثم توالت بعد ذلك اعماله الاخرى المتنوعة بين الابداع والنقد والترجمة، وعلى مدى هذه الرحلة الطويلة كانت الرواية بالنسبة له نشوة متواصلة، كلما انشغل في عمل عاد اليها ليجد نفسه في لوعة تتجدد ومعاناة تتجدد واكتشاف يتجدد ومتعة لا تنتهي "لقد كانت الرواية بالنسبة لي ولا تزال الكهف الذي ادخله لكي تتحقق لي الرؤيا التي اطلبها، هذه الرؤية زاخرة وصاجة معاً، فأنا فيها مع الناس كلهم ومع نفسي في الوقت ذاته، اي ن يكون الانسان مفرداً وجمعاً معاً، ان يكون ذاته وذات الاخرين، ان يكون زمانه والازمنة كلها ان يكون لغة لا تتحقق اصواتها ونبراتها وإيقاعاتها الا عندما تتنامى بين يديه، ولذلك فانني ارى انها كوسيلة تعبير، لا حدود لطاقاتها، كما ان لا حدود للآفاق التي تعين المرء على اكتشافها"

انصر جبرا الى الرواية اكثر مما انصر الى الشعر، كان يشعر ان ثمة ناحية من حياته لا يستطيع العر ن يفيها حقها، او ان الشعر لا يخدمه فيها، الا انه مع انصرافه للقصة والرواية والنقد، كان يكتب الشعر من وقت لآخر، وقد صدرت له ثلاثة دواوين هي: "تموز في المدينة" - ١٩٥٩، "المدار الغلق" - ١٩٦٤، "لوعة الشمس" - ١٩٧٥، بعد ذلك اصبح الشعر شيئاً خاصاً بالنسبة له، اي انه يكتب ولا ينشر، او يكتب قصيدة ويدخلها في رواية في سياق معين، الامر الذي يعني ان الطاقة الشعرية بقيت عاملة فيه ومتحركة ويستفيد منها في رواياته.

اما جبرا الناقد، فهو من اتباع المدرسة التي كانت تسمى الى عهد قريب بمدرسة النقد الجديد، والتي تهتم بالنص كنص، مجرداً من الاعتبارات الاخرى، بل تعتبره خادماً لها. واهتمامه دائماً منصب على ما يقوله الروائي او الشاعر، مهتم بالكلمات التي يقولها وبردس الصور التي توحي بها الكلمات، يتأمل الجذور الموحية والنزعة العميقة نحو الاسطورة الى غير ذلك من التفاصيل المحصورة في النص الموجود امامه. جبرا لا يهمه من هو الشاعر، بل ماذا يقول، لا يهمه من هو الروائي، بل ماذا يكتب، يأتي بع ذلك الاهتمام بالتركيبة التي يحققها النص، وهي مسألة متداخلة بقضايا البنيوية التي خرجت من صلب مدرسة النقد الجديد:

وان كان يرى ان "اهل البنيوية" وما بعدها، قد انطلقوا من هذا الاساس الى اتجاهات تنظيرية كثيرة جعلتهم ينسون العودة الى النص الاصلي بالشكل الذي بدأه اصحاب النقد الجديد..

واذا كان من بين مهام الناقد - كما توحي الكلمة - هو ان يفرز الجيد من الرديء او الغث من الثمين، الا ان جبرا منذ ان بدأ يكتب نقداً، لم يكتب عن عمل لم يعجب به، ذلك مبدأ التزم به لأنه لا يريد ان يكون من فصيل "النقاد الهجائين"، على حد تعبيره.

"الدارسون الذين يهمهم ان يبرزوا الصفات التي على كل كاتب ان يتحلى بها او يحاول ان يتحلى بها، هم الذين يريدون ان يعرفوا خفايا القوى التي تنتج عملاً تكون فيه صفة الديمومة .. وهذا بالضبط ما يهمني"

هكذا كان جبرا ابراهيم جبرا، وهكذا يبقى كتاباً مفتوحاً على قرائه، وهكذا تبقى اعماله الابداعية التي انطلق بها باتجاه عصر قادم.

دراسة نقدية في رواية

صيادون في شارع ضيق

د. عبد الواحد لؤلؤة

"لكي يكون العمل الادبي ناجحاً، يجب ان يتوافر فيه صدق التعبير عن واقع الحياة ودقة التصوير لمشكلات المجتمع". هذه فكرة اكسبناها صفة الكليشية لكثرة ما رددتها الكتب المدرسية والصحافة شبه الادبية. ولكن نظرة ثانية الى العبارة تجعلنا ندرك ان الفكرة ما تزال مهمة، ولا يضيرها ان يسيء استعمالها نفر، او يسيء تطبيقها آخرون.

ورواية "صيادون في شارع ضيق"* هي، بنظري، مثال ممتاز لعمل أدبي. فالحياة التي تتناولها هذه الرواية هي الحياة في العراق بعد الحرب العالمية الثانية. والمجتمع هو مجتمع بغداد على مستويات مختلفة، تتراوح بين أعالي الطبقات الارستقراطية وبين طبقة بقال الحي، الذي يبيع، بالدين، السكر، والكيروسين وشفرات الحلاقة. وبين هذين الحدين شخصيات عديدة ثلاث عشرة شخصية في الاقل، يقدم لنا الكاتب عن طريقها مجموعة غزيرة من الافكار، ثلاثاً وعشرين فكرة في الاقل، تتراوح بين اراء عن مشكلة فلسطين وبين مشكلة الايجارات في بغداد. كل هذا بمئتين واحدى وثلاثين صفحة، تملك على القارىء كل اهتمامه، وتجعل من شبه المستحيل عليه ان يترك الكتاب جانباً قبل الفراغ من قراءته.

ولهذه الارقام، التي قد تضايق بعض القراء، اهمية خاصة في نظري. فأنا أكتب من أميركا، بلد تمور فيه المكتبات (وحوانيت الحلوى) بالروايات. روايات عن كل شيء تحت الشمس والقمر والكواكب السيارة ... وكانت النتيجة ان الناس هنا يقرأون الروايات على طريقة "خطوتين وقفزة" ولا يضيرهم ان يعبروا فقرات كاملة وصفحات عديدة والسبب هو ان "الحبكة" اهم شيء في هذه الروايات، اضافة الى بعض الشخصيات، والباقي وصف وملء صفحات، تنتهي قيمتها بمجرد الفراغ منها.

ولكن "صيادون" رواية من نوع آخر. فهي "رواية افكار وشخصيات" بالدرجة الاولى، كما قال عنها المستشرق الانجليزي دنيس جونس ديفز(١). واذا سلمنا بذلك فلن يعود للحبكة ما لها من الاهمية في الرواية البوليسية مثلاً، او الرواية "الغرامية" التي يقابل فيها الشاب فتاة ثم يقع في غرامها، وينتهي الامر بالزواج، او بمأساة من نوع آخر. ولكن الاهمية في "صيادون" متأتية من تصوير الشخصيات ومن تقديم الافكار والمواقف. والشيء الذي يجعل "صيادون" عملاً ادبياً بارعاً هو قدرة الكاتب على تكديس جميع الشخصيات والافكار والمواقف في بوتقة صغيرة وجعلها تتحرك في مختلف الاتجاهات، رغم ان واحداً من هذه الاتجاهات لا يشبه الاخر شبها كاملاً. اما

كيف ينتقل الكاتب من فكرة الى اخرى من دون ما علاقة ظاهرة، فذلك دليل اخر على براعته، الامر الذي يمكن لمسه بصورة كاملة عن طريق واحد فقط، وهو قراءة الكتاب.

تجربة حب جميل فران

وملخص " القصة" في "صيادون في شارع ضيق" هو الاتي: (جميل فرآن) شاب فلسطيني، يعود الى القدس من انكلترا حاملاً معه درجة جامعية في الادب الانكليزي من كمبردج. ولا يكاد يستقر في بلده حتى يندفع مع (ليلى شاهين) في تجربة حب. ولكن سرعان ما تبدأ حوادث فلسطين، ومن بين ضحاياها العديدة ينهار دار شاهين على من فيه وتقتل ليلى. ثم تبدأ الهجرة ويحصل جميل على وظيفة تدريس بجامعة بغداد، فيأتي الى العراق لأول مرة، نازحاً. ثم لا يلبث حتى يتعرف على (حسين) احد "حملة الاقلام" الذين اساءوا فهم السريالية وبودلير والوجودية بطريقة فذة، وعلى وليّ نعمته في قضايا الفكر (عدنان)، النموذج الرائع لفلسفة ذوي الافواه الكبيرة. ثم تتسع حلقة معارفيه ومنهم (عبد القادر)، الذي يمثل مقطعاً عرضياً لانصاف المثقفين، المغرمين بالتطرف الى اليسار، و (كريم) ظل عبد القادر اللامجدي. والشخصية الاخرى التي يمكن اعتبارها الضد لجميل هي شخصية (توفيق)، داعية العودة الى الصحراء وعدو الحضارة والقيم الغربية، وهو اكثر الشخصيات امتاعاً. هذه "الشلة" هي مجموعة الصيادين... فئة ضائعة تبحث عن شيء تجهله، وكل واحد منهم له رأيه الخاص في طلبته في الحياة وهي طلبة تظل ضبابية الى المدى، رغم الكلام الكثير والحماس الكثير الذي يميز افراد المجموعة.

ومن ناحية ثانية هناك (سلمى)، سيدة المجتمع الارستقراطي، وزوجها (أحمد)، في العقد السابع من عمره، ثري، وعضو مجلس الاعيان .. يستكمل قيافته الارستقراطية بزوجة شابة جميلة ذكية، ارسلها الى كلية مشهورة بأمريكا، بعد ان تزوجها، فعادت وقد تزعزت قيمُها وانتسبت الى حلقة الضياع بصورة غير مباشرة. وهناك (عماد بك) سليل "اسرة عريقة" تدفعه قدسيتها الى حبس ابنته الوحيدة (سلافة) في قصره الشامخ ومنعها من العالم الخارجي حتى ولو كان عالم الكلية والمعرفة، ولكنه يستعيض عن ذلك "باستئجار" جميل ليعلمها الادب الانكليزي تحت حراسة (عبد)، خادم أذلّ من وتد...

والذي "يحدث" هو ان جميل يصبح في وضعه الجديد متنفساً لعواطف امرأتين في آن واحد:- الاولى عاطفة جسدية هي كل ما استطاعت سلمى انجازه. للتفيس عن كبتها في مجتمعها الذي لا تحس بالعائدية اليه تماماً، والثانية عاطفة حب من جانب سلافة، التي وجدت في شباب جميل وثقافته المتنفس الوحيد لكبتها، بعد ان استطاع فتح عينيها على الحياة خارج الاسوار عن طريق روائع الادب الانكليزي. اما جميل، فنصيبه من الضياع هو انه بدأ يكره سلمى لأنها أثارت فيه شهوة الجسد، ويسرتها له من دون جهد او ثمن، وفي نفس الوقت لم يترك له شبح ليلى وحبه الاول مجالاً موقف واضح من حب سلافة.

والى هنا تنتهي حدود "القصة" التي لا تشبه غيرها من القصص المألوفة في الروايات. وقد يعترض البعض ان الرواية تتناول مجالين اثنين، وهذا تبذير في الجهد نحو التركيز، لان هناك مجال فئة الصيادين من ناحية، ومجال الطبقة الارستقراطية من ناحية اخرى. ولكن العلاقة بين المجالين قائمة في الواقع. فجميل اولاً حلقة وصل بين الاثنين، لانه ينتمي اليهما معاً. وعدنان، كبير الضائعين، هو ابن اخ عماد بك ولكنه يخفي ذلك عن الكثيرين. وتوفيق، ذو القيم البدوية، يحاول أحمد تزويجه بسلافة بنت اخت زوجته سلمى، وذلك لان هذا الزواج يقرب بين اسرتي احمد وعماد وبين اسرة توفيق البدوية، التي يمكن ان تؤثر في مصالح احمد الزراعية في جنوب العراق، ومصالح عماد في تجارة الاراضي والعقار. ولذا فان الرواية تتناول مجموعة كبيرة من المشكلات، تمثلها مجموعة الضائعين، لكل مشكلاته الخاصة، وهؤلاء الضائعون هم الصيادون، وهم جميع شخصيات الرواية.

من هنا يتضح اذن ان القارىء امام رواية لا تقدم مشكلة محدودة المعالم ولذلك فانها لا تنتهي بحل ملموس. كما ان هناك قصصاً جانبية، هي نفسها وسائل لعرض مشكلات اخرى من مشاكل الضياع. واقرب هذه القصص الى النسق المألوف هي قصة حب سلافة لجميل. فهذه القصة تبدأ بالتعقيد، ويتخذ احد الجانبين، سلافة، موقفاً حاسماً، وهو التصميم على قتل توفيق اذا ما ارغمت على زواجه. ولكن عندما يأتي الحل بطريقة غير متوقعة، تبدأ الظروف تشير الى قرب اجتماع سلافة بجميل عن طريق الزواج، رغم العقبات الاخرى غير الصغيرة، وهي ان جميل مسيحي، لاجىء لا يملك شيئاً، وسلافة "بنت عائلة"، مسلمة، ثرية، وأمرها بيد أبيها. ولكن القصة تنتهي والحل لا يصل، بل الذي تنتهي القصة فيه هو الانتظار سنة اخرى لتكمل سلافة عامها الحادي والعشرين. ولكن الانتظار ليس حلاً، بل مظهراً اخر من مظاهر الضياع.

وقد لا يرضي هذا البناء بعض القراء الذين درجوا على لون واحد من الوان الرو!

لا يستطيعون تغييره، كمدمني الدخان، يظلون يحنّون الى النوع الاول من التمباك الذي جرّبوه اول عهدهم بالتدخين. ولكن ذلك يجب الا يستوقفنا طويلاً، رغم ما يجده البعض من "ضعف" الحبكة الفنية، وتكديس الاحداث في الصفحات الاخيرة... (الامر الذي)... لم يعد مقبولاً في الرواية المعاصرة(٢)." فهذا الرأي، رغم وروده من مستشرق على جانب كبير من الثقافة، هو، في أحسن الاحوال، رأي ناقد، له الحق ان يقول ما يشاء، وللقارىء كذلك الحق في ان يأخذ بالرأي او لا يأخذ به. ولكن القارىء الواعي يجب ان يدرك دائماً ان العمل الادبي وجد قبل ان يوجد المجهود النقدي. ولذا فليس لأي ناقد الحق في وضع قوالب او قواعد للكتابة او لأي انتاج فني. فغاية ما يستطيع الناقد عمله، هوان يعيد بصورة لا تشبه الاصل ما انتجه الفنان أولاً. وفي هذا تجاوز على الانتاج الاصيل، وتدخل لا مبرر له(٣).

والذي أراه أن حكم القارىء على "صيادون" يجب ان يأخذ بنظر الاعتبار مدى نجاح الكاتب في نقل صورة صادقة عن الحياة والمجتمع في الظروف المعينة، والى أي حد كان هذا التصوير بالقلم وليس بالالوان. وعندي من القناعة الشخصية ما يكفي للقول بأن التصوير قد جرى بالقلم ولكنه بارع، يكتفي بخط هنا وخط هناك، وتعريج في زاوية وظل في أخرى، والنتيجة صورة لكيان معقد في ظروف معقدّة، هو الكيان العراقي بعد الحرب العالمية الثانية.

والذين يعرفون الاستاذ جبرا عن كثب قد يرون في شخصية جميل صورة للكاتب نفسه لان ظروف الاثنين متشابهة الى حد كبير. وقد اهتم الكاتب ان يشير في اول صفحة من الكتاب ان لا علاقة مطلقاً بين اشخاص الرواية وما يشبههم في الواقع. ولست ادري كم عدنان في بغداد احس بأن قناعاً قد كشف عنه ليشهد العالم ما تحته، وكم أحمد ثار اعرض مهان، وكم حسين أحس بالاهمية في عالم الادب، فالكاتب انما يقصده هو بالذات، لانه اشتهر بقصائد شبه بودليرية. وكل هذا ثانوي الاهمية، ولو ان كثرة الاشخاص الذين يرون في شخصيات الرواية صورة لهم يمكن اعتبارها نقطة بجانب الرواية وليس نقطة ضدها، لان هذا هو ما يريد الكاتب الوصول اليه، وهو رسم صور ونماذج يمكن العثور على اصولها في الواقع. ولا اعتقد ان كاتباً يطمح بأكثر من ذلك، الا اذا كانت اغراضه غير فنية، كأن تكون صحفية مثلاً ، او وصولية، او تجارية...

واكاد اقول بأسلوب ضد صحفي، هي مسألة فلسطين. وهذه المسألة تهم كل عربي بشكل او بآخر، بغض النظر عن دينه وبلده ورأيه السياسي. ولو انغمر الاستاذ جبرا في اسلوب عاطفي في عرضه لمسألة فلسطين لما استطاع لومه الا نفر قليل، وهو المتأثر مباشرة بالمشكلة، وجميعنا نأتي بالدرجة الثانية، لاننا سمعنا عن المشكلة وقرأنا عنها ولم نعشها كما عاشها الكاتب ولكن، على النقيض من ذلك، حتى هذه المسألة شديدة الحساسية لم تستطع ان تجعله يترك عواطفه تتكلم. ورغم انه يدلي بآراء عن فلسطين، والدين المسيحي، وعن شرقنا الباحث عن كل فضيلة.. في ابي زيد الهلالي.. رغم كل هذا

رغم أنه يدلي بآراء عن فلسطين، والدين المسيحي، وعن شرقنا، فهو دائماً يجد وسيلة لقطع جريان النقاش وينجح في بذر الفكرة في ذهن القارىء.

ومن ناحية ثانية فالكاتب الذي يستعمل خبرة كسبها بنفسه وبصورة مباشرة يقدم ادباً اكثر قيمة من كاتب آخر توصل الى هذه الخبرات عن طريق الكتب او بصورة اخرى غير مباشرة. وهذه نقطة ليست قليلة الاهمية بأي حال من الاحوال. فكل من عاش في العراق في الاربعينات الاخيرة وكان على اتصال بخريجي الكليات و "قراء الكتب المترجمة" وكان على علم بالصورة الداخلية لبعض الاسر الارستقراطية، يستطيع ان يشهد بأن ما يقدمه "صيادون" ان هو الا صورة في مرأة، يزيد في اهميتها ان المرآة صافية مسطحة، وانها لم توضع في زاوية خاصة لتعكس بعض الحزم الضوئية وتفرق البعض الاخر. ومن هنا جاءت الصورة كلاً وليس جزءاً وان كانت تنقصها الحبكة الفنية مثلاً فذلك لانها صورة الاشياء كما وجدها الكاتب.

فمن المسائل الكبيرة التي يعرضها الكاتب باسلوب ابعد ما يكون عن الصحافة، تكاد تحس ان شخصاً آخر يتكلم، ولا تكاد تستطيع متابعة اي من المناقشات التي يقدمها عندما يعرض رأياً معيناً. فهو دائماً يجد وسيلة لقطع جريان النقاش، والنتيجة انه ينجح في بذر الفكرة في ذهن القارىء، ويقيمها على قدميها، ثم ينسحب ببراعة، تاركاً الفكرة لتنمو في الذهن الخصب والفكر المتابع الذي لا يطلب من قراءة الرواية قتل الوقت او تمضية الساعات في سفرة قطار، ليقذف بالكتاب من النافذة عندما يصل محطته المنشودة.

ولا اريد ان اشير الى الاشياء الواضحة في هذه الرواية، كأن اتحدث مثلاً عن تمكن الكاتب من اللغة الانكليزية، او براعته في وصف الحوادث، والهجرة، وفعاليات الارهابيين اليهود في فلسطين. ولكن تعرضه للحديث عن اللاجئين وموقف الدول العربية منهم، وموقف هيئة الامم المتحدة، ونشاط المبشرين الاميركان، وسذاجة (الاب رونسون) كل هذه قد تكون مادة دسمة

للصحافة العربية والاسرائيلية معاً. وقد اخفق الاولون في استغلالها من حيث نجح الاخرون افظع نجاح. وليس ادل على ذلك من اعتراف حسين بأن مسألة فلسطين قد اصبحت، لزمن، مادة غنية "تملأ مساحات شاسعة من صحفنا" وتخدر كثيراً من الاعصاب "وتخدع كثيراً من المساكين وتقنعهم بأهميتنا". وانا ارى ان بنا حاجة الى المزيد من هذا النوع من الوصف لقضايانا السياسية، على الاقل ليقرأها الاميركان والاوروبيون. وان جاز لي ان استعير عبارة اثيرة لدى صحافتنا. اذن لرددت: "لقد حان الوقت ان يفهم الغرب مشكلة فلسطين بشكلها الصحيح، بعيداً عن تأثير الدعاوات الصهيونية المجرمة... الخ" والذي يحصل دائماً ان الغرب "يرى" و "يسمع" و "يلمس" وجهة النظر الصهيونية في جميع انحاء العالم غير العربي، ولكنه جاهل تماماً بالنغمة الاخرى. وهنا لا اريد ان انزلق مزلقاً صحفياً واظهر كمخاصم او دعي او طالب شهرة. ولكن الذي حصل انني كنت اقرأ "صيادون" في شهر اكتوبر الماضي، عندما نشرت مجلة "اتلانتك" الشهرية الاميركية مقالاً مسهباً عن اللاجئين العرب(٤). والبشع في الامر ان المجلة المذكورة "معروفة بحيادها". ولذلك فان المقال فعل فِعل السحر في ذهن القارىء العادي، وهو الجانب الذي يجب ان نهتم به في افهام الغرب حقيقة قضايانا. وانا بامكاناتي المحدودة أعطيب "صيادون" الى بعض زملائي الاميركان. وهنا النقطة التي اريد التوصل اليها بعد هذا الاستطراد: لقد وجد كل من قرأ الكتاب اشارات جعلته يفكر ويعيد النظر في ما يقرأ في الصحافة الاميركية عن قضية فلسطين. واعتقد ان هذا نجاح ذو أهمية. والسبب فيه أن "صيادون" يعرض الفكرة مجرد عرض، ويشير الى المشكلات بلباقة دون حماس ولا عواطف ولا صحافة... وهذا هو الاسلوب الذي يجعل القارىء يفكر ويتوقف ويعيد النظر. وهنا لا بد لي من الاشارة الى تعليق دنيس جونسون ديفز بأن الرواية "مليئة بالحوادث السياسية الا انها ليست رواية سياسية بالمعنى الدقيق" وهذه نقطة مهمة جداً. فالرواية لا تهتم بالسياسة كمظهر فكري. فما أروع مناقشة جميل وعدنان حول ما نقصده بكلمة "السياسة" ذاتها. وانا اعتقد ان في ذلك اشارة رائعة الى اننا كثيراً ما نتحمس لأشياء لسنا واثقين أصلاً من معانيها او حتى من اسمائها. ولكن الكاتب سرعان ما يتخلص من ذلك بعد ان نجح في وخز القارىء وجعله يسائل نفسه: "حقاً.. لماذا لم افكر بذلك قبل الان؟".

هذا اذن هو اسلوب الكاتب في معالجة القضايا التي كانت تشغل المجتمع في عراق الاربعينات الاخيرة وما تزال. ومن هنا نجد ان تعدد القضيايا التي تعالجها الرواية يحول دون الملل، لاننا نتوقع دائماً فكرة جديدة. ولكن الكاتب يستخدم الفكرتين ليصور جهل الغرب عموماً بواقع البلاد العربية. وقد يرى بعض القراء مبالغة من جانب الكاتب وصف سذاجة المبشرين الاميركان، الذين وجدوا في جموع اللاجئين منبتاً خصباً للتبشير بالمسيحية، ناسين ببساطة لا تكاد تصدق ان أهل فلسطين اعرف الناس بالمسيحية. ولكن المسألة ليست مبالغة قط. فقد حصل مراراً ان يسألني الاميركان عن الدين في بلاد العرب، ويعجب بعضهم كثيراً اذا اخبرته ان الكنيسة المسيحية ليست من التنوع في بلاد العرب كما هي عليه في اميركا. وفي أحيان اخرى سئلت: "هل عندكم مسيحيون؟" ولما أجبت بحنق: "هل نسيتم ان المسيح ولد في فلسطين وفي قلب بلاد العرب" كان تعليق سائلي المحرج: "حقاً... صحيح...

ومع اهمية هذه الفكرة فان الكاتب لا يحللها كما يفعل الواعظون، بل انه يشير اليها اشارات خفيفة ويخبرنا بأن "مسيح الغرب غير مسيح الشرق.ثم ينسحب بلطف، تاركاً لنا فكرة اخرى ليعالجها على طريقته. معتمداً على تجاربه واطلاعه. وهذا، بنظري، خير ما يستطيعه كاتب ينجح في اخفاء نفسه خلف ستار، ولكنه يزرع فكرة ثم يتركها لنا وليس من الضروري ان نتفق مع الكاتب، ولا هو يريد ذلك. بل يخيل لي ان اكثر ما يسعده هو ان نلتفت الى هذه الفكرة وتتوقف ازاءها قليلاً...

والذي يصدق عن هاتين الفكرتين يصدق ايضاً عن بقية الافكار الكثار في "صيادون". فهناك مثلاً مسألة "القتل غسلاً للعار" وهي مسألة تؤدي الى وجود نوعين من القانون في بلد واحد: قانون للعشائر وآخر لسكنة المدن. ولكن الكاتب لا يناقش الفكرة من ناحية قضائية بل من ناحية اهمية الفرد في المجتمع. فلماذا تقتل (عزيمة) مثلاً في وضح النهار على يد أختها وتحت سقف أبيها، ولا تكون النتيجة اكثر من سجن سنوات قليلة، في وقت ينال فيه قاتل آخر عقوبة الاعدام؟ ان المجتمع بظروفه الخاصة قد تعود على "قانون العشائر" المخالف للقوانين الاخرى، وتمكن بعض الافراد الافادة من ناحية فيه ليصلوا الى جريمة قتل، دون خشية لعقاب مماثل. ولكن الكاتب يقدم "الحادثة" لتؤدي به الى "فكرة" اخرى يتركها لنا. ومما يزيد في ابراز بشاعة الفكرة مرور شيخ بدوي بمكان الحادث، يظهر ابتهاجه بالجريمة لانها "غسلاً للعار" ولكنه في نفس الوقت يسير نحو المبغى. ويخيل لي ان تصوير هذه الفكرة بهذا الشكل الساخر يهدف الى وخزة أخ

يعرض "صيادون" الفكرة مجرد عرض، ويشير الى المشكلات بلباقة دون حماس ولا عواطف ولا صحافة...

لنعيد النظر في قيمنا، رغم انها اشياء قد درجنا عليها، وأصبح مرور الزمن يوهمنا بأنها قيم صحيحة ولكن الكاتب ينبه بلباقة تجعل من المألوف جديداً يستحق اعادة نظر ومعالجة فكرية...

ومن الامور المألوفة الاخرى هي فكرة "الزواج المرتب مسبقاً" وهي ظاهرة لا أعتقد انها زالت تماماً في مجتمعنا. وهنا نرى الكاتب يقدم لنا سلافة تحت سيطرة عماد بك وحصافة احمد المصلحية. ومن الطبيعي ان عواطف الكاتب هنا مع سلافة، لا لأنه يحبها، بل لأنه هنا يسمعنا صوته، وهو تعاطفه مع الجيل الجديد واماله ان هذا الجيل سوف يجد نفسه ويحدد قيمه ثم يعرف ما يريد ويسعى الى تحقيقه... فسلافة مثلاً ترفض الزواج بتوفيق رغم انه يتمتع بصفات تقليدية تضمن "الزواج المريح. ولكنها تدرك ان هذا النوع من الزواج لا يتضمن السعادة، ولذا فهي ترفضه بشدة وتسعى الى جميل لانها تحبه وتجد فيه طلبتها في الحياة الزوجية. وربما كان اقدام سلافة على الحصول على مسدس، لقتل توفيق ليلة الزفاف ان هي اكرهت عليه، أبلغ دليل على التصميم ومعرفة الهدف والسعي اليه رغم المخاطر.

فكرة "الزواج المرتب مسبقا"

وربما كانت اهم فكرة في الكتاب هي فكرة الضياع. فهذه الفكرة، كما يخيل لي هي النغم الرئيس الذي يتكرر في البناء الموسيقي لهذه الرواية. فالضياع هو الصفة المميزة للاجئين. فهم لا يعرفون اين يتجهون... "فشرق الاردن مليء باللاجئين، وكذلك دمشق وبيروت، وفي الجنوب يقابلنا المصريون .... والى الشرق ليس غير الصحراء ... لا أحد يريدنا..." والضياع هو الذي يميز فكر المتعلمين وخريجي الكليات. ولست أدري هل كان صدفة كون اغلب الصيادين من خريجي كلية الحقوق، أقدم كلية في العراق، أم انه مقصود. وعلى أية حال، فعدنان وحسين من جهة ضائعان في مسائل الادب والشعر، وعبد القادر وظله اللامجدي ضائعان في مسائل السياسة وسلمى ضائعة في مسائل نفسها وعواطفها وطبقتها. وتوفيق، شيخ الضائعين، يخيل له انه يعرف ما يريد، وهذا صحيح الى حد ما. ولكن بالرغم من ثقة توفيق بنفسه وقيمه، نراه في الاقل مزدوج القيم، وهو أخف مظاهر الضياع. فهو يقدس حياة الصحراء، ولكنه يتردد على بغداد ليزور النوادي الليلية، ويؤدي طقوسه في محراب (انيتا) الراقصة الاوروبية، التي تملك عليه كل وعيه غير الصحراوي. ورغم كل هذا فهو يتعالى عليها، لأنها تمثل "الحضارة الغربية المتردية، والموسومة بالضياع والحزن والموت". والضياع كذلك هو صبغة الاجتماعات الرسمية بين كبار حملة الشهادات عند انشاء كلية جديدة. فكل واحد من المجتمعين يفضل النظام الجامعي الذي تعوده في انكلترا او اميركا او مصر او فرنسا ويعتقد انه انجح نظام، والنتيجة عدم اتفاق وكلام كثير وعمل قليل، "كلام بوسعك الاعتماد علينا فيه" كما يقول توفيق، لأن كثيراً منا ذوو أفواه كبيرة مثل عدنان. والعجيب اننا في غمرة الصيادين لا نشعر اننا في ارض غريبة، ولكن الذي يشعرنا بوجود نوع اخر من الحياة هو انسان شبه غريب مثل جميل، او غريب تماماً مثل (براين فلنت).

وبراين فلنت هذا هو صوت الغرب في بلاد الشرق. فهو شاب انكليزي خريج اكسفورد مولع ببلاد العرب لما قرأ عنها وما سمع. فجاء الى بغداد ليشغل وظيفة فيها ولكن ليس على مستوى موظفي السفارات. ولذا نراه يختلط بزمرة الصيادين ويتعاطف معهم ولا ينظر اليهم من عل، لأنه جاء الى البلاد بصفته الشخصية، يريد ان يعيش مع الاخرين، يحب ويكره بصفة فردية. ولذا فاننا سرعان ما نثق به ونستمع اليه. ومن هنا جاءت أهمية تعليقاته على آراء توفيق. فهذا الشاب الانكليزي رجل عملي يحب التحف ذات الطابع لمحلي فيجمع منها الكثير في منزله، ويحب الحمامات الشعبية في بغداد فيذهب اليها منفرداً، ارضاء لحب الاستطلاع المباشر. ولكنه عندما يجد الصيادين يختصمون في مناقشة افكار مألوفة جداً، نراه يعطي رأيه بصراحة قد تؤلم. ولكننا نقبل برأيه لانه لا ينتقد حباً في الانتقاد والايذاء. ولكننا مع زمرة الصيادين لا نحس ان المناقشات عادية وقليلة الاهمية، بل ربما احس بعضنا بجدواها.

ولعل ابلغ تعليق من جانب براين هو اثناء جولته مع عدنان في "سوق العصافير" وهو مركز الجاذبية لأغلب الاجانب في بغداد، لانه أحد الاثار القليلة الباقية من بغداد القديمة. فحتى في هذا السوق المليء بأصوات المطارق المنهالة على صفائح النحاس، نجد عدنان يتكلم، ويتكلم كثيراً عن ماضي العرب، وحاضرهم، وعلاقتهم بالعالم الغربي وما الى ذلك من موضوعات يحسن بحثها في جلسة هادئة وليس في سوق الصفافير. وهنا يضيق براين ذرعاً بعدنان ويشير الى احد العمال في السوق يصنع ابريقاً من صفحة نحاس... "انظر .. هنا في الاقل واحد يعمل شيئاً.. من دون كلام.

واذا كانت تعليقات براين محدودة نسبياً فنحن نجد مناقشات كثيرة بين جميل وتوفيق. فجميل الشاب العربي الذي لم يفقد حبه لبلاده رغم تناسي ثقافته الغربية الممتازة، التي قد تدفع بعض ضعاف الشخصية الى تناسي لغتهم احياناً، او

الانعزال عن مشكلات بلادهم، لا يجد مبرراً لتعصب توفيق لقيمه البدوية، لا سيما انه لا يمارس ما يعظ. فهو قد يهزنا هزاً في ارائه عن الحب، "الحب عهر، ونار الجحيم جزاؤه الاوحد... المسألة زواج او لا زواج..." وربما كانت هذه الاراء اقل فظاظة مما يظهر. ففي الاقل هذا رجل يقول كلاماً يبرر اهتماماً بالراقصة انيتا. ولكن الالوف الاخرى ليس لها من الشجاعة ما يكفي لتنطق كلاماً من هذا النوع، لانها تجد في المباغي متنفسها الاوحد.

"الحب عهر، ونار الجحيم جزاؤه الاوحد.. المسألة زواج أو لا زواج..."

ومن اجل هذا يخيل لي ان شخصية توفيق هي ابرز الشخصيات في الرواية رغم تطرفه غير المعقول احياناً. وربما يريد الكاتب القول ان القيم الوحيدة الواضحة في مجتمعنا هي القيم البدوية. ورغم اننا قد نتقبل هذه القيم، ولكن ذلك لا يمنع من كونها القيم الاصلية الوحيدة، وما عداها مستورد ولم يكتسب طابع القبول بعد. فجميع الصيادين مثلاً يرفضون رأي توفيق في تفضيل ركوب الخيل على ركوب السيارات، لاسباب يؤمن بها هو فقط. ولكنه في الاقل يؤمن بها عن اخلاص يدفعه الى الرغبة في ايقاف المرور في شارع الرشيد والتخلص من جميع السيارات لانها من الخارج وليست من تربة البلد. وتوفيق يطمئن الى حملة الشهادات، رغم انه يحمل ليسانس حقوق، لأنها والسياسيين في صعيد واحد، كلاهما يهدف الى السلطة وبالتالي الى المصلحة الخاصة. وتوفيق يقول لاصحابه: "جميعكم تريدون الجنس ... ولكنكم منافقون ولا تجيدون غير الكلام". ونجد برهاناً على ذلك في سلوك حسين. فهو يذهب الى المبغى باستمرار ليقرأ (لسميحة) قصيدة نظمها عنها، ثم افلح في اخراجها من المبغى ليقوّم حياتها ويعيدها الى حظيرة الاحترام. ورغم كل هذا فهو دائم التفكير في الجنس. فحتى في طريقه الى الانتحار بصحبة عدنان نجد آخر رغباته في الحياة الدنيا ساقان غضتان. فيذهب ليروي غليله، ولكنه لا يقلح، وهنا غاية المرارة. فهذا رجل اوشكت حياته على الانتهاء ولكنه ما يزال يجهل ما يريد: الجنس ام شيئاً آخر؟

والنتيجة الحتمية للضياع هي تعدد القيم او ازدواجها في الاقل. فسلمى مثلاً تعيش في عالمين: عالم طبقتها وعالم ذاتها. ففي الاول تراعي ما درجت عليه الارستقراطية من المظاهر والحفلات والعصمة وتجنب عبور دجلة بسيارتها بصحبة رجل غريب مثل جميل. وفي الثاني لا تتورع من الاختلاء بجميل في احرج ساعات الليل او النهار، غير عابئة بفضيحة محتملة. وهي كذلك تقف بجانب سلافة من رفض زواجها بتوفيق. وهي هنا تتصرف كأنثى واعية تريد الزواج بمن تحب. ولكنها لا تلبث ان تنقلب فتقف مع مطاليب طبقتها وقيمها في اقناع سلافة بقبول توفيق، الذي تغدق عليه المديح رغم انها لم تره قط.

والنتيجة الثانية للضياع هي الشعور باللاجدوى. وهذا الشعور يدفع الى الهرب من المكان، كما يريد عبدالقادر، او الهرب من الحياة جميعها كما يريد عدنان وحسين. فعبدالقادر يحسن الكلام الكثير والتعبير عن عدم الرضا، و تخيل المدينة الفاضلة من خلال فهمه لفلسفة اليسار. ولكنه انسان جبان، انهارت كل فلسفته بمجرد ان سجن بضعة اسابيع، فخرج يريد الهجرة الى بلد يضيع فيه، ومكان لا يراقبه فيه أحد. اما عدنان وحسين فقد "ضاقا ذرعاً بحياتهما، واخفقا في محاولة طبع المدينة كلها بآرائهما... ولذا فهما يطلبان الموت بعد ان اعياهما البحث عن الحياة والحرية... وهما يوصيان الاخرين بطلب الموت طواعية قبل التورط في بحث لا مجد مثل بحثهما... وهنا قد نسمع خافتاً صوت الكاتب في سخرية لاذعة... فهنا نموذج لحياة عقيم كسول، كثيرة الجعجعة قليلة الطحن. والانتحار هرب واعتراف بضعف. واللاجدوى سوف تلاحق المنتحر حتى بعد زواله من الوجود. فحسين يخشى ان تتلف قصائده بعد موته، لذا فهو يشترك مع عدنان في كتابة (مانفيستو) عن آرائهما في الحياة، ويلصقانه عن الجدار في مكان بارز. وعدنان يدرك ان لا أحد سيذكرهما بفخر سوى بقال الحي، الذي كان آخر من تحدث اليهما عشية التصميم على الانتحار، وتنازل بلطف عن المطالبة بالدين، لان عدنان خرج من السجن ذلك اليوم فقط. وغاية السخرية نجدها في وصف عدنان وحسين يقاومان مياه دجلة القليلة في عز الصيف. والانتحار غرقاً في

نجاح عدنان

دجلة ليس أنجح الوسائل ولا أسرعها، ومع هذا فشبح الموت يرعب عدنان وحسين ويعيد اليهما شيئاً من الصواب. وسرعان ما يتجهان الى الضفة الطينية السوداء، ومنها يتجه عدنان الى النادي الليلي. وهنا نرى الجنس اول فكرة تخطر ببال حسين قبل التصميم على الانتحار.

وهكذا يخفق ضائعان في التصميم الوحيد الذي اقدما عليه. ولكن عدنان يحقق نجاحاً أحسن منه الفشل. فهو ما يزال يحنق على عمه عماد بك الذي رفض تزويج

بسلافة. وعماد الان يعاني نوبات قلبية. فيسير اليه عدنان في آخر الليل، ويدخل داره كأي لص، فيجده وحيداً في غرفته. فيتقدم اليه، وبجهد بسيط يضغط على عنقه فيموت العجوز المريض في قلبه. وهكذا يحقق عدنان عمله الوحيد في حياته اللامجدية.

وبالرغم من ان الكاتب له موقف خاص في هذه الرواية، الا انه ابعد ما يكون عن موقف الواعظ. فهو يصف لنا مجتمعاً ضائع القيم. ولكنه لا "يشخص الداء فيصف الدواء" بل يكتفي بالعرض والمناقشة ومحاولة الاقناع. وربما كان احسن مثال لذلك مناقشة جميل مع احمد عندما اكتشف الاخير علاقة جميل بسلافة وحاول ان يحيده عنها بالتهديد والوعيد. فجميل يعرف ما يريد تقريباً وينصرف بعزم نحو هدفه. ومناقشات والاقناع. وهنا مجال يعرض الكاتب فيه مجموعة كبيرة من الاراء بأسلوب يدل على ثقافة واسعة وقراءات كثيرة. ولكن دنيس جونسن - ديفز يجد الكاتب "يغالي في صوره واستعاراته فيخطىء الهدف ويحول دون اندماج القارىء في جو أحداث الرواية"

عدنان يحقق عمله الوحيد في

حياته اللامجدية في خنق

العجوز المريض في قلبه

ولست ادري موقف المستشرق الانكليزي من "الارض اليباب" مثلاً او غيرها من قصائد اليوت. ومع ان الفارق بين الكاتبين هو فرق في الدرجة، فان الاساس واحد. ففي حالة اليوت نجد اسرافاً في الاشارات الى قراءات الشاعر في الاداب العالمية. وربما كان اليوت يريد القول ان هذه الاداب العالمية قد وجدت طريقها الى المناخ الفكري السائد في الغرب، فعلى القارىء الذي يريد العيش في هذا المناخ الفكري ان يحيط علماً بمكوناته. وانا من جهتي ارى في الصور والاستعارات المنتشرة في "صيادون" وخزات عديدة للقارىء، تنبه الى جهلنا بعوالم اخرى من الثقافة والادب. فكثيراً ما نقرأ في بلادنا ان فلاناً "شاعر فحل وخطيب لا يبارى واديب لا يجارى وشيء آخر لا يشق له غبار..." وهذا معناه ان بعضنا يعيش في قوقعة، ويجهل ان عوالم اخرى موجودة فعلاً خارج محيطه المحدود. واذا اراد بعضنا الا يقنع بما لديه من ثقافة ويطلب المزيد، فلا أرى بأساً ان يشار اليه اين يوجد هذا المزيد.

كليفلند - اوهايو (١٩٦٢)

(*) أول رواية بالانجليزية لجبرا ابراهيم جبرا، نشرتها دارهاينمان في لندن ١٩٦٠.

(١) انظر مجلة "اصوات" العدد ١ (١٩٦١) السنة الاولى. ص ١١٥-١١٦ مطبعة جامعة لندن.

(٢) دنيس جونسن - ديفز : المرجع السابق.

(٣) تماماً كما افعل انا، رغم انني لست ناقداً، بل معلقاً.

(٤) لست ادري كم ملحقاً صحفياً في السفارات العربية بأمريكا قرأ هذا المقال وحاول الرد عليه.

الفلسطيني والرؤيا البورجوازية

مدخل:

د. فاروق وادي

في اجابته عن سؤال حول اذا ما كان يقترح طريقة معينة لدراسة آثاره، قال جبرا ابراهيم جبرا:

«... أود أن أشير الى نقطة واحدة، وهي ان من يدرسني يجب ان يدرس تياراتي كلها معا، ويدرسها متواكبة زمنا. حينئذ سيقترب من منهجي، اما ان يأخذ ناحية واحدة من تفكيري فانه سيكتشف فيما بعد ان اهماله النواحي الاخرى قد تركت فجوة في دراسته». (١)

واذا انطلقنا في دراستنا لعالم جبرا الروائي من هذه الاجابة، فاننا يجب ان نرفق ذلك بالاقرار بوجود تلك «الفجوة» التي تحدث عنها جبرا في اجابته.

فجبرا ابراهيم جبرا، اضافة الى كونه روائياً، فهو شاعر، وكاتب قصة قصيرة، وناقد، ومترجم، ورسام. انه فنان متعدد المواهب ومتشعب الاهتمامات وكلها تمتزج وتتداخل لديه لتشكله وتقدمه لوحة متكاملة لشخصيته الفنية والفكرية في مجل عطائها الواسع. ويؤكد جبرا على هذا التكامل بقوله: «لو لم اكن هؤلاء كلهم معاً لربما لم اكن اي واحد منهم، انني اتكامل كانسانٍ او كمفكر او كمبدع عبر كوني هؤلاء جميعاً ولم اشعر قط انني توزعت فيما بينهم بل انما كان في كل واحد منهم عون لي على تقوية الشخص الآخر في، فما عجزت عن قوله رساماً قلته شاعراً، وما عجزت عن قوله شاعراً قلته روائياً...». (٢)

ان عزل جبرا، الروائي، عن ذلك الكل الكبير، جبرا الفنان، فيه شيء من التجزيء التعسفي اذا ما قدمت الدراسة طموحاً لفهم العالم الكلي لجبرا الفنان ولشخصيته الفكرية والابداعية ككل. لكن هذه الدراسة تظل اضيق من ذلك في طموحها المحدد، وهو الولوج الى عالم جبرا من خلال الرواية من اجل التوصل الى نقاط اضاءة مبدئية لكشف عالم جبرا الفني الواسع.

وليس في اختيار الرواية للوصول الى نقاط الاضاءة هذه ضرباً من الاختيار العشوائي:

- فالشعر هو النشاط الذي يحظى بالأقل من الاهتمام لدى جبرا الفنان، وهو - على حد قوله - احد الروافد التعبيرية لاهتماماته الفنية. (٣)

- والقصة القصيرة - في اعتقاد جبرا - هي فن سهل قياساً الى الرواية، ولذلك، فقد أقلع عن كتابتها منذ ١٩٥٦ لاحساسه بأن القصة لا تفي بحاجته. (٤)

- ورغم اعتزاز جبرا بما قدمه على صعيد النقد، الا انه - كما أشار - لم يعد يفكر بكتابة المزيد من النقد كي يتفرغ الى

كتابة رواية جديدة. (٥)

- وقد يتنفس جبرا من خلال الترجمة، فالترجمة ابداع آخر وتنفس، لكنه رغم ذلك يظل محصوراً في محددات رئة الآخرين. إنها امتدادات لاهتمامات الكاتب ومحاولة للمحافظة على أصالة الآخرين... «غير أنني فيما أكتب» - يقول جبرا - «أحافظ على أصالتي». (٦)

- ويبقى الرسم الذي توقف جبرا عن العطاء من خلاله منذ الخمسينات. فعلى الرغم من أهمية هذا الجانب في تشكيل الشخصية الفنية لجبرا، إلا انه لا يشكل أكثر من رافد آخر لاهتماماته الكتابية. فللرسم علاقة بكتاباته - كما يقول -(٧)، بما يحمله هذا القول من منح الاولوية للكتابة، يعززه التوقف لصالح رفد التجربة الكتابية (الروائية) بخبرات المعرفة والممارسة في الفن التشكيلي.

فهو شاعر، وكاتب قصة قصيرة، وناقد، ومترجم، ورسام. انه فنان متعدد المواهب ومتشعب الاهتمامات.

وليس في كل ذلك انقاصاً لتلك الجوانب التي ساهمت في تطوير وتكوين شخصية جبرا الفنية، او نفياً لتلك الجدلية القائمة فيما بينها والتي تصنع في محصلة التقائها وتفاعلها معاً شخصية الفنان فيه، بل. انها محاولة لابراز ذلك الجانب الاكثر وضوحاً وبروزاً وأهمية لتلك الشخصية؛ ونقصد الرواية.

فان عجز جبرا في التعبير عن اجزاء من عالمه وفكره من خلال الرواية ولجأ الى الاشكال الاخرى لكونها أكثر مطواعية لديه في تعبيره عن مسألة ما فتلك مشكلته. فليست مهمتنا البحث عما لم يتوصل اليه من خلال الرواية او عما استطاع التوصل اليه بالاشكال الاخرى، لأن مهمتنا هي البحث في الرواية فقط، فيما قالته وصورته بأسلوبها. أما عدا ذلك، فتلك مهمة دراسات آخرى قد تتناول الجوانب الثانية في شخصية جبرا الفنية، منفصلة، او تتناول تلك الشخصية بتكاملها الفني.

الزمن والزمن الروائي:

خلال أربعة وعشرين عاماً، نشر جبرا ابراهيم جبرا أربع روايات: (٨)

١- صراخ في ليل طويل. (٩)

٢- صيادون في شارع ضيق. (١٠)

٣- السفينة. (١١)

٤- البحث عن وليد مسعود. (١٢)

ورغم الفاصل الزمني بين صدور رواية واخرى (١٩٥٥-١٩٦٠- ١٩٧٠-١٩٧٨)، والذي يعطي مساحة لتأمل التطور في عالم جبرا الروائي إلا أننا نستطيع تلمس خيوط تجمع بين هذه الروايات كلها لتحقق رؤية جبرا الفنية والفكرية في ثوابتها ومتغيراتها.

نستطيع ان نرى اضافات تراكمية، فنية وفكرية، بين رواية وأخرى. فنحن امام فنان قادر على التطور المستمر، لكنه يظل ملتزماً بجذور يحرص عليها. أنه لا ينفي قديمه، وانما يتواصل معه في شغفه نحو الجديد.

جبرا ابراهيم جبرا يطور افكاره من موقع فكري وطبقي محدد، ويطور شخصياته من هذا الموقع، موقع البورجوازي المتنور ذي الطموح الحضاري، ذلك الطموح الذي يحركه وهم مصالحة التناقضات وتهدئة الصراع بينها من اجل التفرغ لبناء الحضارة.

وهو اذ يطور أدواته ويهرع نحو أساليب جديدة تمدها الثقافة والمعرفة بأساليب الرواية الغربية الجديدة، الا انه يظل متصلاً بجذور الرواية الكلاسيكية.

فالرواية الجديدة لدى جبرا لا تنفي سابقتها، وانما تتواصل معها زمنياً، وفكرياً، وفنياً.. وتتجاوزها. ولا نختلف في ذلك مع جبرا اذ يؤكد في حديثه حول روايته الاخيرة على ذلك بقوله: «لا أحسب هذه الرواية نقطة تحول في تفكري وأسلوبي بمعنى قطعي بقدر ما هي امتداد منطقي لأول محاولة قمت بها في كتابة قصة». (١٣)

إن كل رواية من هذه الروايات الأربع، تظل تلتقي مع سابقتها في اشياء كثيرة مشتركة، سواء في الافكار التي تطرحها، او في انماط الشخصيات التي تقدمها، او الأسلوب ... وتمتد الخيوط لتخلق ترابطات في نقاط كثيرة بين العمل الأول والعمل الأخير الذي يفصل بينهما زمن طويل.

وليس ضرباً من المصادفة ان يأتي الزمن الروائي لكل رواية متجاوزاً لزمن الرواية التي سبقتها، اذ نلاحظ ان الحقبة التاريخية التي تقع فيها أحداث رواية تتقدم الحقبة التي تقع فيها أحداث الرواية اللاحقة. فالزمن لا يتنامى في داخل العمل الروائي فحسب، وانما يتنامى أيضاً بقفزات في مجموع الاعمال الروائية للكاتب. فكأنما نحن، في روايات جبرا الأربع، أمام رباعية تمتد زمنياً، تتغير أسماء شخصياتها وتواريخها وخلفياتها. كأنها تتناسخ من جديد في كل مرة بشكل آخر لتعيش في زمن آخر، متفاعلة مع تاريخها ومكتسبة تجربة جديدة.

ولنلاحظ النمو الزمني الروائي بين رواية وأخرى:

- في «صراخ في ليل طويل» لا يتحدد الزمن تاريخياً. فالزمن الروائي يوم واحد، وزمن الذاكرة في الرواية يمتد سنوات الى الوراء. انها الرواية الوحيدة لجبرا التي يتضبب فيها الزمان والمكان، وان كنا نستطيع ان نحدد الحقبة دون ان نحدد التاريخ،

لاحقة لسقوط الدولة العثمانية ورأت سقوط الطبقة التي انهارت مع انهيار الدولة على ارض ما... عربية.

- وفي «صيادون في شارع ضيق» يتحدد الزمان والمكان. فالزمن الروائي هو عام او قرابة العام، فنحن في عام تلا هزيمة ١٩٤٨ العربية، ومع فلسطيني في بغداد يحمل الهزيمة في الذاكرة ويشهد تصاعد الحركة على ارض العراق التي تنبىء بالانهيار لذات الطبقة التي شهدنا انهيارها في الرواية السابقة.

فما عجزت عن قوله رساما قلته شاعراً، وما عجزت عن قوله شاعراً قلته روائياً... »

- ونقفز في «السفينة» اعواماً الى الأمام، تحققت خلالها نبوءة الرواية السابقة بالثورة، وبدأ الفلسطيني يبحث عن بداية طريق ترده عن المنفى. الزمن الروائي على ظهر السفينة لا يتجاوز الاسبوع، لكن الأهمية هنا هي لزمن الذاكرة الذي يختزل التاريخ. لا يتحدد زمن رحلة السفينة بالضبط، لكنه ايام من سنة في الاعوام الاولى للستينات.

- والزمن الروائي في «البحث عن وليد مسعود» هو السبعينات، لكن الذاكرة تعود اكثر من خمسين عاماً الى الوراء لتختزل الزمن. والسبعينات هو زمن فلسطيني جديد، فبين زمنه في «السفينة» وزمنه هنا، ثمة زمن آخر يطل في الذاكرة بأحداثه التحولية: انطلاقة الثورة، هزيمة حزيران، أحداث ايلول. وهنا، تبرز طبقة جديدة قامت على انقاض الطبقة التي شهدنا انهيارها على الأرض العربية في الروايات السابقة.

في هذا الزمن المتصاعد، تنمو شخصيات جبرا، يعجنها التاريخ الذي يعجن الكاتب نفسه، لنعيش معه زمنيه... زمنه الفلسطيني، وزمنه فوق ارض عربية.

ضعف الحدث المحوري وتفجيره

ولو بحثنا عن الحدث المحوري في روايات جبرا ابراهيم جبرا بعزل متعسف عن مجمل البنيان الروائي، لغدا الحدث باهتاً وضعيفاً. أنه اساس في بناء الرواية لكنه ليس الأساسي، ودوره هو خلق التماسك بين شخوص الرواية وافكارها. فالحدث في هذه الروايات لا يكتسب معناه إلا من حيث هو وسيلة تصل بين المحاور الاهم في الرواية.

- فعل الذاكرة ودورها المؤثر في حياة شخوص الرواية.

- تشابك العلاقات بين الشخصيات بهمومها الذاتية.

- الهموم الاجتماعية والسياسية، الثقافية والحضارية، لهذه الشخصيات.

فهذه كلها هي التي تمثل الكاتب، بزخم تجربته الحياتية، وتشابك علاقاته الانسانية، وهمومه الثقافية، وطموحاته الحضارية.

* فلو جردنا روايته الأولى «صراخ في ليل طويل» من ذاكرة بطلها وهمومه الثقافية والشخصية، لغدت يوماً عادياً او شبه عادي في حياة انسان، ينتهي بنهاية خاصة تفجيرية في الصفحات الأخيرة. فأمين - بطل الرواية والمتحدث فيها - يعيش يوماً عادياً. يتجول في الشوارع والمقاهي. يلتقي بأصدقاء يعرفهم.. يتحدثون، يناقشون مسائل فكرية. وهو مثلهم، مثقف له عدة كتب، ويفكر في كتابة رواية، ويعمل في الصحافة، كما يعمل لدى عائلة من حثالات «الارستقراطية» في انجاز كتاب حول تاريخ العائلة وشخصياتها دون ان يحمّل نفسه مسؤولية بعث الروح في هذه الطبقة.

لكن امين في الرواية اكثر من ذلك، وحياته اوسع من ذلك اليوم. انه يعيش هزيمة داخلية، هزيمة حب، (وذاكرته) تختزل في هذا اليوم تجربة سنتين او ما يزيد، حين غررت به المرأة التي احبها وتزوجها، ثم عادت اليه اخيراً في نهاية يومه هذا، فرفضها، في الوقت الذي دمرت فيه واحدة تنتمي لأحدى الاسر «الارستقراطية» كل مخلفات طبقتها ... لتزحف الجماهير - بعد ذلك - باحثة عن نهاية ليلها الطويل.

* أما الحدث في «صيادون في شارع ضيق»، فيحمل امتداداً زمنياً أوسع وأهمية أكثر منه في أية رواية أخرى للكاتب. والذاكرة هنا تظل حاضرة، لكن دورها يبقى أضعف مما هو في الرواية السابقة والروايتين اللاحقتين. ويبقى الأهم في هذه الرواية ليس الحدث الذي يجيء تفجيرياً ايضاً في نهاية الرواية، وانما الدخول الى عالم جديد، مكانياً وتاريخياً، ومعايشة الصراع عن قرب، التي يتيحها نسج العلاقات المتعددة والمتشابكة بين الشخصية الاساسية وشخوص الرواية الاخرى.

تتبع الرواية الفلسطيني «جميل فران» منذ أن وطئت قدماه أرض بغداد قادماً من فلسطين بعد هزيمة ١٩٤٨. جاء الى بغداد ليعمل مدرساً في إحدى كلياتها. حاملاً (ذكريات) عن القدس وذكرى امرأة خلفها تحت الانقاض. ثم عبر الى بغداد، الى الشوارع الضيقة والفنادق الرخيصة والحمامات التركية. عرفنا بغداد تلك الحقبة من خلاله وتعرفنا الى شخصيات كثيرة دخل حياتها فدخلت الرواية. عبر الى عالم المتسكعين المثقفين، المتمردين على الاسرة والدولة. ومن خلالهم عبر الى عالم الارستقراطية، تسرب اليها ونسج معها

العلاقات.. علاقة حب مع فتاة وعلاقة جنسية مع امرأة. عاش حالة النهوض التي شهدتها بغداد تلك السنة، ورأى بداية انهيار الطبقة التي عبرها، حينما خرج صديقه المتمرد على الطبقة فقتل عمه (او عجّل في موته)، وهو والد الفتاة التي أحبها جميل.

* وفي رحلة "السفينة" من ميناء بيروت الى موانىء اوروبا، لا حدث محورياً ينمو، وانما شخصيات تنمو امامنا من خلال (ذكرياتها) وعلاقاتها ببعضها، علاقات قديمة، واخرى جديدة تنامت فوق السفينة التي اجتمعوا فوقها بمصادفات اصطنعت بعضها شخصيات الرواية، ثم صنع الكاتب بقيتها.

هذه الشخصيات، بعلاقاتها الراهنة، وبتشابك علاقاتها داخل الذاكرة، وبخلفياتها الاجتماعية والثقافية والتاريخية، هي التي تصنع الرواية وليس الحدث ... وان انتهت رحلة السفينة نهاية مأساوية تفجيرية ايضاً، مثّلها انتحار إحدى شخصيات الرواية، سليل الاسرة الاقطاعية، فأثار انتحاره التساؤلات وأعطى اجابات كثيرة، ورسم نهايات لعلاقات وبدايات جديدة لعلاقات اخرى.

* أما في «البحث عن وليد مسعود» فان تفجر الحدث يطل في السطور والصفحات الاولى، بل من عنوان الرواية. لكن الرواية إذ تبدأ من الحدث، الا انها تغيّبه لصالح الشخصيات، والذاكرة، والعلاقات، والهموم الشخصية والثقافية. إن (الذاكرة)، ذاكرة وليد مسعود وذاكرة الاخرين بمجموعة علاقاتهم هي التي تصنع الرواية انطلاقاً من حدث اختفاء الفلسطيني وليد مسعود.

يترك وليد مسعود بغداد ذات يوم ويقطع الحدود العراقية بسيارته، تاركاً في مسجلها شريطاً بصوته (يبدو) مبهماً ولا يحدد مكان اختفائه. واصدقاء وليد مسعود الذين يستمعون الى الشريط، يقعون فريسة التساؤل عن مكان اختفائه، لكنهم لا يبحثون عنه في العالم وانما في تجربتهم معه... ولا يبحثون عنه بقدر بحثهم عن انفسهم من خلاله. ولا تبحث الرواية عن مكان اختفائه بقدر بحثها عن ذاكرته في الاخرين. لكن الكاتب يعود في النهاية ليردنا الى منطلق الحدث، ليشير الى ان غياب وليد مسعود كان لصالح حضوره في قلب قضيته.

ان الذاكرة هي التي تصنع الرواية

ان هذا التلخيص للحدث، بما فيه من تلمس لأهمية فعل الذاكرة، لا يقدم عالم الرواية عند جبرا، لكنه يعيد التأكيد على أن الرواية لديه ليست حدثاً بالدرجة الأولى.. فالحدث أساس وليس الأساسي في البناء الروائي هنا... وعندما ينتصب البناء شامخاً يختفي الأساس، الا ن ذلك لا يعني غيابه المطلق.

اما الاساسي لدى الكاتب، فهو تشكيله لشخصية الفلسطيني من جهة، ورؤيته للصراع الطبقي من جهة اخرى، وصياغته لذلك بأدوات فنية متقدمة ذات تقنية روائية متقنة.

ملامح شخصية الفلسطيني الاساسية:

ننطلق من وصف المستشرق الانكليزي «دنيس جونسون ديفز» لرواية جبرا الثانية «صيا دون في شارع ضيق» لنعمم ذلك بقناعة على مجمل نتاجه الروائي، اذ يصف الرواية بانها رواية «أفكار وشخصيات» بالدرجة الأولى(١٤)، كأنما هو يضع الحدث الروائي في درجة ادنى من حيث الاهمية.

وان كان جبرا ينفي تأكيده على البطل الواحد في رواياته مشدداً على أهمية كل أبطاله(١٥)، فان ذلك لا ينفي حضور شخصية او مجموعة من الشخصيات المحورية في كل رواية، دون ان يعني ذلك انقاصاً لأهمية الشخصيات الأخرى.

ولعل «الفلسطيني» يكون هو الشخصية المحورية، او على الاقل شخصية محورية، في الرواية، وخصوصيته الفلسطينية وتميزه وحضوره الروائي، تنبع من خصوصية الكاتب الفلسطيني، فهو يكتب عن تجربة عايشها عن قرب ... تجربته الذاتية وتجربة شعبه. وذاكرة الفلسطيني في الرواية هي ذاكرة الكاتب.. وهي خياله الذي يستمد الصورة من ارض الواقع والتاريخ.

فمهما طور جبرا في شخصياته، فان شخصية الفلسطيني تبقى هي الأكثر تطويراً. انها تكتسحنا بقوتها لانها تكتسح الرواية بذات القوة، وهي لا تنفي الآخرين ولا تضعفهم لكنها تقتحمهم وتسكنهم بجبروتها. اننا نفهم «الفلسطيني» (ونعني فلسطيني جبرا) من خلال سلوكه، علاقاته، ذاكرته، ونفهمه من خلال الاخرين.. تماماً مثلما نفهم الاخرين من خلاله ومن خلال علاقاتهم به.

فالفلسطيني محور اساسي، ان لم يكن المحور، في شخصيات جبرا ابراهيم جبرا الروائية، باستثناء روايته الاولى «صراخ في ليل طويل» التي تنتفي فيها الخصوصية الفلسطينية لدى بطل الرواية او أية شخصية اخرى. لكن هذا النفي يجيء منسجماً مع نفي المحددات الزمانية والمكانية في الرواية ككل. وبظهور هذه المحددات في الروايات الثلاث اللاحقة، حيث يحمل التاريخ رقماً ودلالات واحداث تتفاعل مع حركته الواقعية. وحيث يحمل المكان اسمه الواقعي ووصفاً واقعياً لمكوناته، تبرز الشخصيات اكثر تحديداً من حيث انتمائها الوطني وسلوكها المتفاعل مع أحداث التاريخ على الارض التي

تقف عليها. اي انها تبرز كشخصيات مستمدة من صلب الزمان والمكان ومتفاعلة فيه بشكل او آخر.

ومن هنا نستيطع ان نرى الفلسطيني، فهو في داخل الزمان والمكان. داخل زمانه الفلسطيني وزمانه العربي، ومكانه الفلسطيني ومكانه العربي.

ونستطيع ان نرى الشخصية الفلسطينية في مستويين:

المستـــوى الاول:

حينما تكون هذه الشخصية هي الراوية الاساسية او احدى الشخصيات الروائية الاساسية في الرواية، وحينما تكون هذه الشخصية مؤثرة في مسار الرواية وفي شخصياتها الاخرى بشدة. وعلى هذا المستوى نلتقي بثلاثة نماذج أساسية موزعة بين الروايات الاخيرة الثلاث:
«جميل فران» في «صيادون في شارع ضيق»، و «وديع عساف» في «السفينة»، و «وليد مسعود» في «البحث عن وليد مسعود».

المستـــوى الثانـــي:

حينما تكون هذه الشخصية متصلة بشدة بأحدى شخصيات المستوى الاول، فلا تكتسب قيمتها الا من خلال علاقتها بشخصية المستوى الاول التي تُبرزها في الذاكرة وفي عمق تجربتها، فتظهر فاعلة ومؤثرة فيها ومُغنية لها ولجذورها. والشخصيات في هذا المستوى كثيرة، لكن البارز فيها شخصية البطل الوطني والنحية الشهيدة، فهناك «ليلى شاهين» في «صيادون في شارع ضيق»، و «فايز عطا الله» في «السفينة»، و "مروان وليد مسعود" في " البحث عن وليد مسعود".

وتحمل الشخصيات الفلسطينية الاساسية الثلاث - شخصيات المستوى الأول - صفات كثيرة مشتركة ومطورة في كل مرة عن سابقتها. ان تلمس هذه القواسم المشتركة وتحديدها يساهم في تحديد سمات الشخصية الفلسطينية الأساسية والنموذجية لدى جبرا ابراهيم جبرا الروائي:

فجميع هذه الشخصيات تجتمع في تجربة النفي عن الارض والتعلق بها وبالمدينة التي تركوها (القدس أو بيت لحم أو كلتيهما).

١- فلسطين، العراق ، الخليج، هي المحاور المكانية لشخصيات المستوى الأول الثلاثة (جميل فران، وديع عساف، وليد مسعود). فجميع هذه الشخصيات تجتمع في تجربة النفي عن الارض والتعلق بها وبالمدينة التي تركوها (القدس أو بيت لحم أو كلتيهما). وكلهم تركوا المدينة نحو مدينة أخرى عربية باحثين عن خبزهم. الأول الى بغداد والثاني الى الكويت، والثالث الى بغداد ودول الخليج. وإن كانت تجربة الاول تتشابه مع تجربة الكاتب نفسه من حيث مغادرتهما بيت لحم عام ١٩٤٨ الى بغداد للعمل في إحدى كلياتها، الا ان هناك تشابها آخر بين تجربة الكاتب وتجربة بطله الثاني من حيث الرحيل والاتصال بالمجتمع البغدادي.. ولو أراده الكاتب على ظهر سفينة. ويمد جبرا خيوطاً بين تجربته في بيت لحم ورحيله عنها وبين تجربة بطله الثالث «وليد مسعود».

أي ان لهذه الشخصيات تجربة تكاد تكون متشابهة، وتكاد تمس في أجزاء منها تجربة الكاتب نفسه، في حقيقتها وأحلامها، وفي طموحاتها وأوهامها .. معاً.

- ٢- لم يبرز جميل فران بوضع اجتماعي واقتصادي متميز، لأن الرواية رسمت بدايات خطواته الأولى في طريق الحياة العملية في المنفى بطموحاته الكثيرة، فأتاحت له الصدفة، ووضعه الثقافي والعملي، الدخول الى المجتمعات الارستقراطية، فدخلها مثقفاً، عاشقاً ومعشوقاً، فخلق خيوطاً من التواصل مع هذه الطبقة التي أحب ابنتها وأحب المتمردين عليها معاً. إلا أن وديع عساف بدا جزءاً من الطبقة البورجوازية وهو يخالطها على ظهر السفينة.. فلقد دخل هذه الطبقة بثقله الاقتصادي الذي كدسه في الخليج. ومثله وليد مسعود، البورجوازي الفلسطيني الذي تكون طبقياً في المنفى (الخليج) ثم عاد الى العراق مخترقاً طبقته هناك.

أي ان الأوساط التي تعيش في دائرتها هذه الشخصيات الثلاث هي اوساط بورجوازية، او بقايا أقطاع، وعلى الأدق مثقفي هذه الطبقات.

٣- كل الشخصيات الفلسطينية الثلاث مسكونة بشخصية اخرى من شخصيات المستوى الثاني، شخصية الضحية الوطنية او البطولة الوطنية. فيد «ليلى شاهين» الحبيبة، والخطيبة، تحت الانقاض، بعد العملية الارهابية. تظل تلاحق جميل فران في كل مكان ومرقع على امتداد الرواية. و جسد «فايز عطا الله» الدامي لا يفارق ذاكرة وديع عساف، الذي حمل صديقه القتيل في جبال القدس. وشهادة «مروان» الابن في عملية فدائية، تترك بصماتها في أعماق وليد مسعود.

٤- وكل الشخصيات الثلاث تحفظ في ذاكرتها ذكرى مقاومة ذاتية وبطولة في العام ١٩٤٨. وأن بدت تجربة جميل فران أدنى في مستواها (اقتناء سلاح دون

استخدامه)، الا ان بطولة وديع عساف تبدو أكثر بروزاً في الذاكرة، حيث يشارك بنفسه في العملية العسكرية التي يفقد فيها صديقه (السفينة ص ٦٤-٧٥). وكذلك فان اجمل فصول الذاكرة لدى وليد مسعود هي التي يستعيد فيها ذكرى البطولة والمقاومة (... وليد مسعود ص ٢٤١-٢٤٩).

٥- والجذور الدينية «المسيحية» نجدها في الشخصيات الثلاث. ومحاكمة جميل فران للمسيحية (صيادون ... ص ٢٥-٢٧) لا تشكل خروجاً عن الايمان بالروح او تحولاً الى نقيض مادي، بل هي نقد للمسيحية الاوروبية التي حولت المسيح الى فكرة مجردة، بما يقود هذا النقد - لدى الشخصية- الى معنى التحول لمزج الروحي بالحسي. وهو سقوط للروحانية المجردة في ذاته، املته ظروف مادية شهد فيها الوطن سقوطه على ايدي الغزاة. هكذا يتحول المسيح لدى جميل فران ممتزجاً بالرؤية الحسية: "أفكر بالمسيح كرجل يعيش في شوارعنا بوجه ناحل ويدين جميلتين. افكر به واقفاً حافي القدمين على حجارة شوارعنا وهو يدعو البشرية كلها لحبه وسلامه" (ص٢٦).

محاكمة جميل فران للمسيحية لا تشكل خروجاً عن الايمان بالروح أو تحولاً الى نقيض مادي، بل هي نقد للمسيحية الاوروبية التي حولت المسيح لفكرة مجردة

ويؤكد وديع عساف على عواطفه الدينية الصوفية التي تتحرك لموسيقى الكنيسة .. «المسيح يلازمني، حافياً، كبير القدمين، تقطر اصابعه الطويلة بالمعجزات، وهو يكاد لا ينطق» (السفينة ص ٩٤). لكنه ايضاً يربط بين الوطني والديني من خلال «الصخرة» التي توحد بين التجربة الدينية والتجربة الوطنية لديه.. «لقد جعلنا من «الصخر» سراً نتقاسمه فيما بيننا. قلنا ان الصخر يرمز الى القدس» (ص ٦٠).. «والمسيح من اختار من الناس ليكون خليفة له؟ سمعان الصخرة» (ص ٦١). ولا ينسى وديع تجربته شبه الصوفية مع فايز عطا الله حينما مارسا معاً «معمودية الماء والصخر» (ص ٦٣) وهتافاتهم في المظاهرة وهم يحملون جريحاً.. «حملناه على اكتافنا ونحن نقول الصخرة! واضربت البلاد ستة اشهر طوال. وتفجرت (صخور) فلسطين بالثوار» (ص٦١).

خلق خيوطا من التواصل مع هذه الطبقة التي أحب ابنتها والمتمردين عليها معا

وفي حياة وليد مسعود تجربة دينية أشد عمقاً، منها محاولته في صباه معايشة تجربة صوفية في كهف بعيد، لكنها كانت تجربة فاشلة. ثم يوضع على المحك اذ يرسل في بعثة الى إيطاليا لدراسة اللاهوت، وعلى المحك يكتشف وليد أنه عاجز عن افناء نفسه بالتأمل، فيقلع عن اللاهوت ودراسته ليقترب من الحسي والوطني. لا يفقد إيمانه الديني وانما يحاول ان يربطه بالفعل الوطني، فاللاهوت مجرد تأمل، وهو يطمح الى ان يعبر دائرة الفعل في الوطن.. «أتمنى عندما يتحقق لي الفعل (في وطني (!) في وطني! كنت أقول) ان اجد بينه وبين التأمل وشائج فكر أعرف ان اوغسطين نفسه كان سيرى فيها انقاذا لي من السقوط» (... وليد مسعود ص ١٩٣).

ان الشخصيات الثلاث مؤمنة، والتجربة الدينية تسكن شخصيتها، تربط الاحساس الديني بأحاسيس الحب والجمال والتعاطف الانساني، وهي مثالية في طموحها الهادف الى ربط التأمل الصوفي بالصراع الوطني.

لقد جعلنا من "الصخر" سراً نتقاسمه فيما بيننا. قلنا أن الصخر يرمز الى القدس

٦- والوجه الآخر المتناقض مع الحس الديني، والمتصالح في داخل الشخصية مع هذا الحس، هو الرغبة الحسية. فالشخصيات الثلاث مقبلة على مباهج الحياة بشغف، وحاجة الجسد هي ذروة اللذة الحسية. ويفصل جيمل فران مشاعره العاطفية عن رغبته الجسدية - الوحشية -، فهو يعشق «سلافة النفوري»، يحبها بعواطفه ولا يتصل بها جسدياً ثم يقمع مشاعره المعادية لـ "سلمى الربيضي" ليغرق نفسه في جسدها.. «كانت تبدو كحشرة ضخمة تقصد ابتلاعي. وتحدياً لهذه الصورة انقضضت بوحشية على فخذيها الصقليتين ومزقت يداي نهديها الناصعين وقلت: ان فهت بشيء من الحب مرة ثانية قتلتك» (صيادون.. ص٢٠١).

ويحمل وديع عساف مفهوماً متناقضاً للجسد، فهو يعني لديه معنى مخجل، حيواني، يمثل الصلة بين الانسان والدواب، رغم انه الحقيقة الوحيدة التي لا يدحضها أحد. ثم انه الشهوة النرجسية الطيبة.. «هذا ما قلته لجاكلين. قلت لها انت نرجسية اكبر نرجسية تشتهين نفسك عن طريق مرآتي. فقالت: وحضرتك؟ قلت: وأنا أشتهيك نرجسياً ايضاً، ولكن كمرآة لك. أعني، يلذ لي ان أعكس شهوتك، فأشتهيك، او اشتهيك فاعكس لك الشهوة التي تترقرق على جسدك» (السفينة ص ٣٦).

أما وليد مسعود، فانه في بداية مراهقته

يقف في الكنيسة ليخترق اجساد النساء ويلتهمها بنهم، ويدفع به اخلاصه للجسد الى تحديد علاقته بالدين تاركاً مساحة من حياته وتجربته للجسد... ويظل في حياته مخلصاً للجسد، فقد عرف الكثير من النساء، وسواء شدته المرأة اليها بروحها او بجسدها فانه لا يتنكر للجسد مطلقاً، فقد روى ظمأ جسد «مريم الصفار» الشبق، وأشعل رغبات الجسد في «وصال رؤوف» التي بدت امامنا طيفاً روحياً شديد الشفافية وقع في خطيئة الجسد..

يحبها بروحه ولا يتصل بها جسديا

هكذا تلتقي الشخصيات الثلاث في أخلاصها للجسد، وطاقتها الجنسية الهادرة، وفي توحيدها للجسد والروح معاً، وفي رؤية القبح والجمال في العلاقة الجسدية، ورؤية الانا بتضخمها ونرجستها.

٧- ويلتقي الثلاثة في عشقهم الرومانسي للأرض. فالأرض هي هم اساسي يطمحون الى التوحد به بعد انفصال، وهم، في بحثهم عن المرأة، يبحثون عن النموذج الذي يتوحد فيهم وفي الارض معاً. فيجد جميل فران نموذجه في سلافة النفوري «سوف آخذها بعيداً عن هذا المكان. الى مخيمات اللاجئين» (صيادون ...ص ٢٥٥).

وفي البداية لا يحقق وديع عساف الالتحام المرتجى بينه وبين الارض والمرأة التي احبها «مها الحاج»... «كنت ابغي من مها ان تكون صخرة من صخور القدس" صخرة ابني عليها مدينتي» (السفينة ص ٢٧٧)، فيقرر الزواج من الارض والفناء فيها لأن «الفناء مع الارض في النهاية اطيب والذ واعمق. حالما ترى مها ذلك سينتهي الفصام بينها وبين ما احب. سيتحد الشقان ثانية كما يجب ان يتحدا. سأحملها الى ارضي، واحرث كلتيهما» (ص٢٢٨). واذ ترى مها وينتهي الفصام بينها وبين الارض التي يعشقها وديع، يتحقق في ذات الفلسطيني ذلك التوحد بين المرأة والارض.

وحينما يترك وليد مسعود بغداد مختفياً، يعبر بكلماته الاخيرة على الشريط الهاذي عن بحثه الدائم عن المرأة النموذج، المرأة الأم - الأرض... «وجواد يكتم دهشته لكثرة ما عرفت من النساء باحثاً عن تلك التي لها عناد أمي وكبرياؤها ويزعم انه ما عاد يفهمني وأنا الذي ما فهمت يوماً احداً» (... وليد مسعود ص ٢٤). واذ تلحق به وصال، التي أحبها بصدق واحبته، وتختار اختياره بالاندماج به وبقضية ارضه، نصل مع وليد مسعود الى ذلك التوحد الباحث عنه بين المرأة والأرض.

٨- وشخصيات جبرا الثلاث محصورة في نموذج المثقف البورجوازي، حامل الطموح الحضاري العريض، الذي لا يرى التغير الاجتماعي برؤية الصراع بين قواه الطبقية، وانما بتعزيز المسرعات الثقافية التي ستصنع في النهاية ذلك التغيير. هذا الطرح يبدو مضبباً لدى جميل الفران، وتعاطفياً لدى وديع عساف، لكنه يزداد وضوحاً ويقينية لدى وليد مسعود، الاصلب والاكثر تحديداً في تكوينه الثقافي والايديولوجي. فهو ينزع عن الثورة سمتها الطبقية ليعطيها قومية حضارية. وفي مفهومه، ليست الثورة هي في استيلاء قوة طبقية على السلطة لتحل مكان قوة أخرى، وانما هي في إثبات العربي للعالم قدراته على التصدي للتحديات الحضارية، وتأكيد مقدرته على العطاء والاضافة الحضارية.

التوحد بين المرأة والرجل

٩- والشخصية الفلسطينية شخصية جذابة، محبوبة، مستقطبة للآخرين بقوتها التأثيرية الخارقة، ومؤثرة فيهم وفي علاقاتهم. انها شخصية مركزية بين الجمع، بذكائها وثقافتها، تشد الرجال اليها بالحب والاعجاب والتقدير، وتشد النساء بالعشق والشهوة وحدة الذهن. هكذا تتمحور الشخصيات الروائية حول جميل فران، يشدها اليه ويروي عنها، وهو معشوق المرأة، معشوق سلمى، ومعشوق سلافة.. ثم عاشقها..

وتعبر احدى الشخصيات الروائية عن تلك المغناطيسية الرهيبة في شخصية وديع عساف وقوتها التأثيرية.. «لم يدهشني ان تتعلق به جاكلين تعلق الكلب بصاحبه. حتى اميليا كانت قد بدأت ترفرف حوله كطير يلذ له الوقوع في الفخ. ويوسف حداد، ومحمود الراشد، وفرنندو، حتى الخدم والملاحين لم يكونوا في منجى شخصيته» (السفينة ص ١٠٥).

ويصل تأثير وليد مسعود في الاخرين الى مداه الاخير، بحيث لا تشرع الشخصيات الروائية في البحث عن ذاتها بمعزل عن بحثها عن وليد مسعود في داخلها، انه متلازم مع تطور تجربتها وساكن في عمقها رغم غيابه، وهو في داخلها فاعل، مؤثر، محبوب، تارك بصماته في أذهان الرجال وأعماقهم، وفي قلوب النساء العاشقات وأجسادهن.

هذه هي شخصية الفلسطيني الاساسية عند جبرا ابراهيم جبرا، عملاقة في حضورها، خارقة في قدراتها، بورجوازية في رؤيتها، انها تنمو في خطها التصاعدي من رواية الى اخرى لتتشكل اخيراً في وليد مسعود الذي يمثل ذروة زخمها ونضجها.

الإقطاع يدمر ذاته:

والى جانب شخصية الفلسطيني بابعادها المختلفة، ثمة رؤية الكاتب للمجتمع بقواه الطبقية في انهيارها وصعودها، كما يعبر عنها في مجمل العمل الروائي ومجمل أعماله الروائية.

ورغم نفي جبرا للقصدية في تصوير انهيار الاقطاع في رواياته الثلاث الاولى، وتأكيده على انه انما يريد فقط تصوير ما يحدث في مجتمعنا(١٦)، الا اننا نستطيع ان نرى هذا الانهيار بوضوح، في تاريخ مجتمعنا وفي العمل الفني على السواء، سواء كان القصد متوافراً ام غائباً عن وعي الكاتب.

شخصية الفلسطيني الاساسية عند جبرا
عملاقة في حضورها، خارقة في قدراتها، برجوازية في رؤيتها

ورؤية جبرا لانهيار هذه الطبقة جديرة بالاهتمام، فهو لا يرى علاقتها المتناحرة مع الطبقة الجديدة التي انبثقت من رحمها لتصنع قبرها، وانما يرى القوة والفعل في «المتمردين» من داخل هذه الطبقة التي بدأت تلفظ انفاسها الاخيرة. ففي روايتيه الاولى والثانية، يجيء انهيار الطبقة من داخلها، من قوة «متمردة» عليها. فلم يفرز الاقطاع قوى طبقية جديدة لها وعيها ومصالحها المتناقضة معه، بل افرز متمردين خارجين عن حياة طبقتهم المتداعية واهتماماتها، تمردوا على الطبقة ووضعوا نهايتها، او على الاقل شاركوا في صنع نهاية طبقتهم التي اصبحت هشة وحاملة لبذور فنائها. اما الرواية الثالثة - السفينة - فان شخصية «البورجوازي» لا تلعب اكثر من دور هامشي، وربما مسرعاً، لهذا الانهيار دون ان تصنعه هي، لأن انهيار شخصية سليل الاسرة الاقطاعية بدا محتماً منذ البداية.

* في «صراخ في ليل طويل»، نشهد انهيار «الارستقراطية» بعد ان شهدنا هشاشتها، وهي تحاول تصليب ذاتها وتأكيد حضورها من جديد من خلال ارتدادها الى الماضي، تنقب في اوراقه عن مجدها الذاوي.

الارتداد نحو الماضي تمثله «عنايت» سليلة الاسرة الارستقراطية التي تمثل بقايا الدولة العثمانية البائدة. انها تلقي بالحاضر بعيداً لتعيش ماضي الاسرة، فتنقب في اوراق العائلة المنقرطة لتعيد احياءها بين دفتي كتاب. لكن عنايت تموت فجأة قبل ان تتمكن من أحياء ماضي أسرتها. وبالمقابل، هناك «كرزان» اختها الصغرى، الشهوانية، عاشقة الملذات، «المتمردة» الخارجة عن اهتمامات اختها المملوءة برغبة تدمير الماضي. انها سليلة العائلة والمتمردة عليها في آن واحد، والتي تصل بعد موت اختها الى قناعة تدمير كل ما تبقى من موروثات الطبقة التي تنتمي اليها، فتحرق اوراق الاسرة القديمة، ثم تدمر القصر الذي كان آخر رمز للأسرة والطبقة... لتخرج - بعد ذلك - الجموع الهائمة الباحثة عن نهاية ليلها الطويل.

وهكذا يجيء دور «الجموع» - الجموع الهلامية غير المحددة الملامح - بعد الدمار الذي لم تشارك هي في صنعه، لأن الطبقة التي دمرت ذاتها أعفتهم من مهمة تدميرها، وأفسحت لهم طريق البحث عن السعادة.

* وفي «صيادون في شارع ضيق» نلتقي بنظير آخر لشخصية «ركزان» أكثر تطويراً وتحديداً وتمرداً، ممثلاً بشخصية «عدنان طالب»، سليل الأسرة «الارستقراطية» بقايا تركات العثمانيين، الخارج عن الاسرة، «المتمرد» عليها ورافض لقبها، الشاعر المثقف، المتبذل، الفوضوي، المتسكع، السياسي، الرافض الحاد للأسرة التي ينتمي اليها وللدولة التي يعيش فيها. إنسان غير محدد في خطه، تقدمياً ام رجعياً. خرج عن الاسرة بعد اغتصابه لخادمتها. ودخل السجن لأسباب سياسية، ثم يخرج منه ليدخل محاولة انتحار وجودية فاشلة.

عدنان، هذا المتمرد، هو الذي يضع اصابعه في عنق عمه، رمز طبقته المتداعية، ليسرّع في عملية موته. وهو الذي يقول: "موت عمي حادث هام". انه نهاية عهد بأكمله تصور. أنا ساعدت في وضع حد لعهد طويل..." (ص٢٥٦). لينتهي الراوية في السطور الاخيرة للرواية، الى وضع الثقل كله في أيدي عدنان ورفاقه الاخرين من المثقفين المتمردين ... الذين «يقذفون بأنفسهم في صفوف من السيوف السياسية والاجتماعية» (ص٢٦٣).

* لكن هذا الدمار في «السفينة» لم يأت من متمرد خارج عن الطبقة، بل جاء محتماً من داخل فرد ينتمي الى الطبقة ويمثل انهياره وانهيارها معاً. فاذا كان «عصام السلمان» (البورجوازي). يشكل تهديداً لحياة

موت عمي حادث هام

الدكتور «فالح حسيب» (سليل الاقطاع العثماني) في صميمها، من خلال عشق الاول لزوجة الثاني وانتهاك جسدها، فانه ليس هو الذي وضع حداً لحياة الدكتور فالح، لأن حياة هذا بدت هشة من الاساس ومتداعية تشرف على تخوم نهايتها. فجاءت النهاية على يد الدكتور فالح نفسه حينما اختار الموت انتحاراً، في اللحظة التي كان فيها عصام السلمان يضاجع الزوجة في الحجرة المجاورة على ظهر السفينة.

نهاية فالح حسيب هي نهاية فرد ونهاية طبقة، وانتحاره هو انتحار له وللطبقة التي ينتمي اليها... تلك الطبقة التي يرى جبرا انها انتحرت ذاتياً ولم تنحرها قوى

طبقية أخرى متناقضة معها ومتجاوزة لها، فهذا الانتحار - يرى جبرا هو النهاية المحتمة التي انقادت اليها هذه الطبقة. وبانتحار الدكتور فالح - يقول محمد شعبان الراشد (الثوري)-: «يخيل الى ان فئة كاملة من المجتمع تنزاح عن مسرح حياتنا»، لكن وديع عساف، الفلسطيني، يرد محتداً: «نعم، تلك الفئة المفكرة التي تتحدى سيف الظلم بصدرها. انها في زوال سريع» (ص٢٣٢)، وهو الذي رأى في انتحار الدكتور فالح خسارة.. «رغم ايامنا القليلة معاً، فقد بدت الحياة اليوم وكأنها فقدت جزءاً من كيانها» (ص٢٢٨).

ومثل بطله، يرى جبرا «المأساة» في انتحار الدكتور فالح .وطبقته اذ يقول: «في السفينة وديع عساف في انتحار الدكتور فالح ان جزءاً من الحياة قد قتل نفسه. هذا لأنني أرى مأساة في كل انهيار. ليست تجربة المجتمع تجربة أحادية مسطحة تستطيع ان ترفض جزءاً منها دون أن تتأثر الاجزاء الاخرى: فأنا أرى المأساة في كل حدث. هناك مأساة في نهاية فالح هي مأساة عربية كما ان هناك في الوقت نفسه انهياراً واقعاً يجري الآن»(١٧).

* أما وقد انهار الاقطاع، فان شخصيات جبرا في «البحث عن وليد مسعود» بدت مكتسبة لملامحها الطبقية الجديدة التي تكونت بفعل مجهوداتها الذاتية. ولا يشير جبرا الى القوى الطبقية الأكثر جذرية في صراعها وتناقضاتها مع هذه الطبقة، ولا يدمرها لأن حركة التاريخ لم تدمرها بعد، لكنه في تصويره لازماتها النفسية والاجتماعية والاخلاقية، يرسم من غير قصد الخط الاول في عملية سقوطها المقبلة، رغم انه يمنح لمثقفيها القدرة الهائلة على التغيير، مع أنه لم يستطع الا ان يصور عجزهم عنه.

ثورية المثقفين وعجزهم:

يعتقد جبرا ان المثقفين "هم المغيرون وهو الثوريون الحقيقيون سواء حملوا السلاح في سبيل هذا التغيير او لم يحملوه» رغم توزعهم بفعل الشك - بين الاوجه الكثيرة للفكرة الواحدة الذي قد يحول بينهم وبين «الفعلي الايجابي» الا ان ذلك لا ينفي قناعته بأن «المثقفين دورهم الأكبر في هذا المجتمع على تناقضاتهم»(١٨).

يحرص جبرا في هذا القول على عدم تحديد الانتماء الطبقي والايدولوجي للمثقفين الذين ينيط اليهم بعملية التغيير، فكأنما هم مجموعة متجانسة عائمة فوق كل الطبقات وخارجة من دائرة تناقضاتها وصراعاتها. وبهذا يضع جبرا شروط التغير الثوري في ايدي «المثقفين» لا في أيدي «الطبقة».

لكننا، عندما نبحث في داخل النص عن الانتماء الطبقي لمثقفي جبرا، فاننا نستطيع ان نجد تحديداً طبقياً وأيديولوجياً لهؤلاء المثقفين، رغم أنه لا يخلو من الميوعة والتناقض غالباً، ليعود ويصيب في أيديولوجية الكاتب نفسه ويستقي منها.

فهذا الخليط الطبقي من مثقفي جبرا، يظل في تناقضاته أدنى كثيراً من حدود التناحر بين الطبقات نفسها. انهم يلتقون، يثرثرون، يختلفون.. ثم يعودون أصدقاء يمارسون حياتهم اليومية بحرص على بقاء العلاقة قائمة فيما بينهم، فتناقضاتهم بسيطة، وهمومهم في التغيير مشتركة. لكنهم، رغم ذلك، بشخصياتهم التي رسمها الكاتب، وبأفكارهم التي أسقطها فيهم، يظلون بورجوازيين، سواء كانوا منتمين الى الطبقة او انحدروا من أصول اقطاعية او تسلقوا من أصول فقيرة. فالمثقف الثوري في عالم جبرا هو المثقف البورجوازي. فالتمرد هو "دائماً أمر ارستقراطي" (السفينة ص٢٠) كما يقول وديع عساف. أما الثورة فانها امر بورجوازي كما تقول لمى: "نزعاتك، يا عصام، بورجوازية، كمعظم الثوريين" (ص١٧٦). كما يؤكد محمود الراشد، احد النماذج (الثورية)، بأن الثوريين «في قرارتهم ليبراليون» (ص١٣٧).

لكن جبرا، رغم ذلك، يسخف الرأي القائل بأن معظم شخصياته من البورجوازيين، بل انه ينفي البورجوازية في المجتمع العربي لعدم وجود الشبه بين المدينة الاوروبية والمدينة العربية .. «انا لا أعتقد ان المدينة العربية تشبه المدينة الاوروبية التي نقل عنها بعض نقادنا فكرة البورجوازية دون فهم للتركيبة الفاعلة في المدينة العربية. للبورجوازية الاوروبية تاريخ طويل لا يشبه في شيء تاريخ مدينتنا العربية التي يصنعها اناس هم في جذروهم منتمون الى الارض بمعنى زراعي وبمعنى يكاد يكون صوفياً (...) أنا في حياتي لم أفكر بان المجتمع الذي رأيته يبني بسواعد مكافحين كافحوا سياسياً وكافحوا اقتصادياً لكي يوجدو نواة الحضارة العربية الجديدة، هو مجتمع بورجوازي، الا اذا أردنا ان نقول اننا كنا مخطئين في المائة سنة الاخيرة في محاولتنا بناء المدنية العربية المرجوة (...) اما التأويلات الماركسية المنقولة عن المجتمع الاوروبي الذي تكامل في الستمائة سنة الاخيرة باتجاه نشوء الطبقة البورجوازية فانها في نظري قاصرة على ادراك ما يحدث في المجتمع العربي اليوم في اي قطر من اقطار الوطن العربي»(١٩).

وبخلاف جبرا، فان التأويلات الماركسية التي تشير الى صعود البورجوازية العربية، تشير بادراك الى الاختلاف بين نمط الانتاج وعلاقاته في المجتمع الاوروبي الذي أدى الى صعود البورجوازية الاوروبية،

عنه في المجتمع العربي الذي ادى الى صعود بورجوازية طفيلية مرتبطة بالامبريالية (بورجوازية كومبرادورية).

ان جبرا يتحدث عن «بورجوازية اوروبية»، و «مدينة عربية»، فهو يعترف بطبقية الاولى لينفيها عن الثانية مكتفياً بتحديد سمتها الحضارية والقومية. لكن السمة القومية في عملية التغيير (الاجتماعي) ليست هي الاكثر بروزاً، فالأساس يكمن في السمة الطبقية للقوى الفاعلة، المؤثرة والمغيرة.

وعليه، فان الانسان، في التأويلات الماركسية، لا وجود له خارج الطبقة في المجتمع الطبقي. ثم ان الثقافة هي ثقافة طبقة، وعليه، فاننا لا نستطيع ان نرى مثقفي جبرا بمعزل عن انتمائهم الطبقي والايديولوجي، وانتماء الكاتب وايديولوجيته، وحتى لو تخطت الشخصية طبقتها فان فكرها وممارستها تظل تفضح انتماءها الجديد وتوجهاتها وتسخيرها للكاتب نفسه.

ان البحث عن انماط هؤلاء المثقفين، او عن بعض نماذجهم في داخل العمل الفني، هو الذي يحدد اتجاه شخصيات جبرا من المثقفين.

نموذج المثقف الذي يدعي فكراً يتناقض مع طبقته

فثمة مثقفون متمردون على اصولهم الاقطاعية. وأبرز نموذج لهم «عدنان طالب» في «صيادون...»، الشاعر والمثقف الرافض لطبقته، الذي يقرأ ماركس ولا يفهمه، ويكتب شعراً سريالياً لا يفهمه الناس. يأخذ من الثقافة ما يعزز تمرده، ويحرص على نفي التهمة بأنه من طبقة الملاك الرجعيين الي يروجها اعداؤه لأن ارثه ضئيل نسبياً، وهو يحلم باليوم الذي يرى فيه عائلته تتمزق، ثم يساهم بالفعل في هدم طبقته. ومثله «توفيق الخلف»، ابن احد الاعضاء في مجلس الاعيان، المتمرد على المدينة والمشدود الى تقاليد العشيرة التي يمقتها. والذي يلقيه جبرا مع «عدنان» في صفوف السيوف السياسية والاجتماعية الطامحة الى اعادة تعمير الارض. ويضع الى جانبهم صديقهم «حسين عبد الامير» الذي ينحدر من أصول فقيرة ويشارك اصدقاءه تسكعهم وتمردهم وهمومهم، فيشكل ظلاً كسيحاً لصديقه عدنان.

ليتفرغ لأعماله التي اخذت تدر عليه أرباحاً خيالية. و «ابراهيم الحاج نوفل» الذي ينحدر من اسرة بورجوازية تجارية، ويلتزم لفظياً بجماهير البروليتاريا، ويظل يسكر طوال ساعات يقظته، و «كاظم اسماعيل»، الملتزم بفكر الطبقة العاملة لفظياً، والذي يرش يده بالعطر بعد ان يضع يده في يد عامل.

ويقاربهم «عصام السلمان» (السفينة) الذي حمل الآراء الماركسية في شبابه، ابن البورجوازية الذي يعشق ابنة الاقطاع -

«سيجيء عهد من العدالة فيلتقي الناس على تناقضاتهم، ويلتقي اليمين واليسار، في جنة ارضية...»

ان تمرد هؤلاء، سواء حركة الوعي او اللاوعي، فانه يجيّر في النهاية لصالح الطبقة الصاعدة البديلة المتجاوزة للاقطاع.

وثمة نموذج آخر، وهو نموذج المثقف الذي يدعي فكراً يتناقض مع طبقته، والذي يتناقض لديه الممارسة مع الفكر الذي يدعيه، المشدود بخيوط رومانسية الى الطبقات الفقيرة وبحبال غليظة الى طبقته رغم ادعيائه الخروج عنها، مثل «عمر السامري» في «صراخ....» الذي تتلخص شخصيته بقول: «وجدت لنفسي مخرجاً من حياتهم (طبقته)، حين اكتشفت ان اطيب ما في الحياة هو تأمل البؤس والعوز وكل ما يتفرع عنهما. اني اعترف بأنني جبنت عن امر واحد: وهو العيش في احد تلك الازقة الشعثاء الملطخة، العائمة في ضباب رائع من نتن المجاري» (ص ٣٨).

وتزخر رواية «البحث عن وليد مسعود» بأمثال هذا النموذج او ما يقاربه. فالمهندس «عامر عبد الحميد» ينحدر من اسرة بورجوازية حاربت الاتراك ثم الانكليز وتفتح وعيه على الكتابات الشيوعية، ودخل السجن، لكنه اقلع عن قناعاته وممارساته عدوه الطبقي، والذي يتخلص من ماركسيته ليتقدم برؤيته المثالية للصراع... «سيجيء عهد من العدالة فيلتقي الناس على تناقضاتهم، ويلتقي اليمين واليسار، في جنة ارضية...» (ص١٧٥).

وحتى المثقفون الذين ينتمون الى أصول فلاحية او فقيرة او بورجوازية صغيرة، فانهم بفعل صعودهم الاجتماعي يظلون في افكارهم وسلوكهم اقرب الى البورجوازية. ونموذج شخصية الفلسطيني تنتمي الى ذلك، ومثلهم «امين» في «صراخ...» الذي تحول بجهده الى طبقة اخرى.. «وما اسرع ما وجدتني جزءاً من طبقة اجتماعية جديدة: وهل في الدنيا ما هو اسهل على المرء من نسيان ان الفقر موجود» (ص ٤٦).

وحتى شخصية المثقف الثوري، فانها لا تتلخص من الرؤية البورجوازية التي ترسمه، فتقدمه اما متناقضاً في ممارساته البسيطة مع طرحه الفكري، كما شخصيه «عبد القادر ياسين» (صيادون...) الذي يتهجم على الحضارة المسيحية من خلال نموذجها الأنثوي ويتقرب منه في نفس

اللحظة. او ان يكون هائماً ممزقاً على المستوى النفسي والذهني، غارقاً في اوهامه وهلوساته مثل «محمود شعبان الراشد»

نماذج المثقفين البورجوازيين بعلاقاتهم الاجتماعية المتشابكة ضمن دائرتهم المكتظة بالكتب، والتي تفوح منها رائحة الخمر، واجساد النساء.

(السفينة) الثوري العاجز عن تحديد اتجاه ضربته ... «أنا اؤمن ان المجتمع لا بد من تغييره. كيف، وفي اي اتجاه، هذه تفاصيل أدرسها» (ص ١٣٥).

ان كل هذه النماذج وغيرها من مثقفي جبرا، مهما اختلفت فانها تظل تلتقي في تعبيراتها التي تمثل رؤية طبقة. فهم في المحصلة خدم البورجوازية، سواء جاءوا منها او من فوق او من أدنى. انهم مساهمون في عملية التغيير لصالح البورجوازية، وهم عاجزون عنه عندما لا يكون هذا التغيير في صالحها.

اختراق المطر المتجدد:

سنتوقف هنا، وبشكل خاص، عند رواية « البحث عن وليد مسعود»، في محاولة لدراسة أكثر تفصيلاً لشخصية الفلسطيني كما عبّر عنها جبرا، ومن خلال نموذجها الارقى والانضج - فنياً وايديولوجياً-. واضعين هذه الشخصية في سياقها الفني: حياتها الاجتماعية وعلاقاتها بالاخرين وهمومها الذاتية والموضوعية، ودرجة وعيها للواقع والعالم الذي تعيش فيه.

ورغم تأكيد جبرا بأن هذه الرواية لا تشكل نقطة تحول في تفكيره وأسلوبه وانما هي امتداد لها، الا انها ايضاً تشكل الامتداد الاكثر تطوراً على المستوى الفني والفكري. ومن هنا، فان الوقوف عندها يعني الوقوف عند المحصلة النهائية الاكثر نضجاً وكثافة لما انتهت اليه رؤية الكاتب لشخصيته الفلسطينية الاساسية، من خلال موقع طبقي وايديولوجي محددين، ومبنى فني يمثل اوج قدرة الكاتب على التعبير الروائي.

فمرة اخرى، يقودنا جبرا الى عالم البورجوازية، من خلال مجموعة من نماذج المثقفين البورجوازيين بعلاقاتهم الاجتماعية المتشابكة ضمن دائرتهم المكتظة بالكتب، والتي تفوح منها رائحة الخمر، واجساد النساء، ويعلو الضجيج حول مسائل فكرية ارهقت المثقفين الغربيين. منذ صعود البورجوازية الاوروبية.. وما تزال ترهق مثقفي البورجوازية، رغم الطوح الذي يحركهم نحو التغيير.

عالم هؤلاء بخلفيتهم الطبقية والثقافية واهتماماتهم الفنية والفكرية، وعالم الفلسطيني في وسطهم، بورجوازي المنفى، المتميز ذهنياً «وروحياً»، المتنور الليبرالي، والمفكر الموسوعي، المشدود الى الذاكرة والوطن. عالم هؤلاء جميعاً هو العالم الروائي لجبرا ابراهيم جبرا في عمله الأخير.

وليد مسعود هو هذا الفلسطيني، وحوله تلتف شخوص الرواية، تتداخل فيه ويتداخل فيها، نتعرف اليهم وهم يبحثون عن انفسهم من خلال بحثهم الداخلي عن هذا الفلسطيني الذي اختفى عن عالمهم فجأة.

فالبحث عن وليد مسعود هو بحث عن الذات في الآخر، يلخصه احدهم في الصفحات الأخيرة من الرواية بقوله: «يبقى لنا ان نتساءل: عمن هم في الحقيقة يتحدثون؟ عن رجل شغل، في وقت ما، عواطفهم و اذهانهم، ام عن انفسهم، عن اوهامهم واحباطاتهم واشكالات حياتهم؟ هل هم المرآة وهو الوجه الذي يطل من أعماقها، ام أنه هو المرآة ووجوههم تتصاعد من أعماقها كما ربما هم انفسهم لا يعرفونها» (ص٣٦٣).

ان الدخول الى هذه الرواية هو دخول الى عالم هذه الشخصيات الداخلي، والى صميم علاقاتهم الاجتماعية المتشابكة التي تمدهم بالمزيد من الامراض والتوترات النفسية. وهو، في الوقت نفسه، دخول الى عالم وليد مسعود الذاتي، الذي يلتقي من جهة ويتباعد من جهة اخرى مع عالم هؤلاء... يلتقي في الحاضر وفي الهموم الثقافية والفكرية والوضع الاجتماعي بعلاقاته المتشابكة، ثم ينأى اذ تشتعل الذاكرة، وتبرز خصوصيته كفلسطيني منفي يرتبط بأرض وقضية تدفعه في النهاية، الى الانفصال عنهم وعن عالمهم، ذاهباً نحو اختيار آخر.

حركة الشخصيات كلها ضمن الرواية، وتنامي الرواية ذاتها، تستند الى فعل الذاكرة، التي تفيض بمخزونها من التجربة اكثر من استنادها الى حدث ينمو امامنا في خط مستقيم، بمعنى ان النمو الدرامي للرواية لا يتلازم مع تنامي زمني تصاعدي، بل يتم بمنأى عن ذلك، في رحاب زمني عريض تمنحه الذاكرة للرواية ويكون قادراً على اختزال تجربة نصف قرن.

وكلما اطلت شخصية جديدة متحدثة، ينكسر الزمن الذي وصلنا اليه مع من سبقه، يقفز او يرتد، فلا نتابع حدثاً محورياً ينمو، وانما شخصيات تنمو، وعلاقات تنمو وتتشعب بين هذه الشخصيات التي تحكي عن ذاتها وتقدم رؤيتها للعالم والآخرين بتلقائية حيناً، وبوعي يصل الى حد المباشرة الذهنية، حيناً آخر.

ان ذلك لا ينفي توافر الحدث المحوري الاني الذي يفجر في الشخصيات ذاكرتها، ويشحنها بحماس الرغبة في البحث عن الذات في وليد مسعود، وعن وليد مسعود في

الذات.

والحدث هو اختفاء وليد مسعود. يترك بغداد، ذات يوم، مخلفاً وراءه كل شيء.. اشياءه واصدقاءه. يقطع بسيارته الحدود، وفي وسط الصحراء يتركها، مخلفاً في مسجلتها شريط كاسيت بصوته.

يجتمع اصدقاء وليد كلهم، وفي سهرة عند احدهم يستمعون الى الشريط الذي يتحدث فيه عن اشياء كثيرة، حديث هاذ، متدفق، مربك، تنعدم فيه النقاط والفواصل، ينعدم المنطق والتسلسل والترتيب الذهني.

ولدى القراءة الأولى، يبدو هذا الجزء من الرواية - المنقول بحروف بارزة عن الشريط- لغزاً محيراً امامنا، وربما فذلكة روائية ان لم نقدر مبرراتها، لكننا، شيئاً فشيئاً، ندرك معنى هذا الهذيان، اذ يتفسخ اللغز من خلال أحاديث شخوص الرواية وتعرية علاقاتها، وادراكنا لخلفية وليد الاجتماعية والتاريخية. وما لم يتفسخ يبقى مدعاة لتساؤلاتنا ومشاركاتنا في البحث، بل يمنحنا أبعاداً جديدة لهذه الشخصية لم تشر الرواية اليها الا في هذا الجزء الهاذي. فينبسط اللغز امامنا وقد أضحى واضحاً، تماماً، مثلما وليد مسعود نفسه، بدأ أمامنا لغزاً، وانتهى واضحاً وحقيقياً.

اين اختفى وليد مسعود؟

أما اصدقاء وليد الذين استمعوا الى الشريط، فان الحديث اخذ يحيرهم. بعض التفاصيل التي لم تكن مفهومة لنا بدت مفهومة لهم، وبعضها الآخر اسقطهم في الحيرة : فمن هي «شهد» التي يتحدث عنها وليد. انهم لا يعرفونها، ولم يسمعوا عنها قبل الآن، رغم ادعائهم بمعرفة علاقاته!

ولكن الحيرة الأكبر تظل تكمن لديهم في التساؤل العريض: اين اختفى وليد مسعود؟

يظل التساؤل عالقاً في الأذهان، وتبقى الاجابة في حدود الاجتهاد والاشاعة: انتحر. قتله الاعداء. تآمر عليه الاصدقاء. سافر الى لبنان. الى لندن. عاد الى الارض المحتلة. وجد مقتولاً على بعد كيلومترات داخل الحدود اللبنانية. وكلها تقولات .. اوهام .. احتمالات.

ولا أحد يبحث عن وليد على ارض الواقع، رغم العنوان العريض المخادع، لكنهم كلهم يشرعون في البحث عنه في داخلهم. وخلال عملية البحث، تتكشف ذواتهم، لهم ولنا، عارية محبطة، ممزقة.

يغدو وليد الغائب حاضراً في أعماق كل شخوص الرواية. انه القطب الرئيسي الذي ينشدون اليه جميعاً. وعلى الرغم من تحدثهم بلغة الأنا، الا ننا قلما ندرك هذه الأنا باستقلالية عن الاخرين، وعلى الاخص، باستقلالية عن وليد الذي يشكل جزءاً كبيراً مندغماً في أنا الآخرين، في عمق تجربتهم الاجتماعية ووعيهم الذاتي. فوليد يعني، بالنسبة لكل شخص منهم، شيئاً أكثر مما يعنيه كل شخص منهم للآخر.. هو محورهم، وهو متداخل في تفاصيل ومسامات كل فرد فيهم، وفي مجموعهم ككل. اقتحمهم في حضوره.. وفي غيابه ظل يستوطنهم.

وليد، اذن، في الرواية، شخصية مستقلة ومتميزة، لكنه، في الوقت ذاته، بعلاقته مع هؤلاء الاخرين، يمثل بقعة تسقط عليها بقية الشخصيات ما في دواخلها: همومها، اوهامها، طموحاتها، احلامها المنهارة وتمزقاتها. ومن قراءة الاسقاطات فوق تلك البقعة، يرسم لنا الكاتب شخصياته، بدقة، في علاقتها بذاتها، علاقتها بالدائرة المحيطة التي تضم الاخرين، وبما يصلها بذلك الكيان الانساني الغريب، الخارق، الذي اختفى عن عالمهم فجأة، وباختفائه تكشفت الاعماق، حينما انفجرت الذاكرة سدوداً تفضح الدوامة التي يعيشون فيها.

في السطور الاخيرة من الرواية، يلخص جواد حسني (أحد شخصوص الرواية) وليد مسعود بجلمة بالغة الدلالة والكثافة اذ يقول انه...

«حيثما كانت الحياة صراعاً مستمراً، وتحدياً مستمراً، وحباً مستمراً - وهذه كلها تحتم خلق العلاقات التي تتضارب فيما بينها - كان حاصل الاجزاء معاً اكثر من مجموعها بكثير. وهل كان وليد الا حاصل حياته وحياة المحيطين به، حاصل زمانه الخاص وزماننا العام في وقت واحد؟ وأي زمان كان كلاهما، زمانه وزماننا» (ص٣٧٩).

فهو ابن العربجي الذي يقطع بعربته الطريق بين بيت لحم والقدس قبل أن تستولي عليها السيارات. هو شقيق "الياس" الذي استشهد في عملية ارهابية صهيونية. هو الذي تلقى تربية دينية في الدير.

على المستوى الروائي، لا يحكي وليد، في الفصول التي يتحدث فيها بلغة الأنا، الا عن حياته «الخاصة» وزمانه «الخاص» الماضيين، اما الاخرون، عندما يتحدثون، فانهم يحكون عن حياتهم الخاصة ضمن الحياة العامة، اي ضمن علاقاتهم ببعضهم، والذي يشكل وليد جزءاً من هذه العمومية، مثلما تشكل، بدورها، جزءاً من شخصيته التي نتعرف اليها هنا من خلال الاخرين.

والحياة «الخاصة» لوليد تختزنها ذاكرته، وهي ترتد الى زمن آخر، غير الزمن الذي تتحرك فيه ذاكرة الآخرين من مثقفي

الرواية، كما أنها تنتمي الى مكان آخر، يبتعد عن مكان الآخرين.

حياة وليد الخاصة هي طفولته، وشبابه، التي تستولي تفاصيلها على الذاكرة، ولا تلتقي في أية نقطة قديمة مع حياة أي من الذين يحيطون به من هؤلاء المثقفين، تلك الحياة التي نبتت جذورها على أرض فلسطين في زمن بداية الصراع مع الوجود الصهيوني، وضمن شروط اقتصادية عائلية مغرقة في بؤسها.

وعندما يعبر بنا جبرا الى ذاكرة وليد، لا نجد أكثر من حياته الخاصة في زمانه الخاص. فهو ابن العربجي الذي يقطع بعربته الطريق بين بيت لحم والقدس قبل أن تستولي عليها السيارات. هو شقيق "الياس" الذي استشهد في عملية ارهابية صهيونية. هو الذي تلقى تربية دينية في الدير. والذي خاض تجربة فاشلة في التنسك. درس اللاهوت واقلع عنه.. أقلع لأنه أراد أن يوحد بين التأمل والفعل .. واللاهوت مجرد تأمل..

وإن لم تستطع التجربة الدينية أن تكتسح وليد في مدها حتى النهاية، الا انها ظلت تترك بصماتها في نفسه حتى اللحظة الاخيرة. لقد ابتعد عن الغرق الكلي في هذه التجربة، لأنه لم يستطع نكران الوطن ونكران الجسد: «وجدتني عاجزاً عن نكران جسدي كلياً، وعيني تلتهم وجوه الفتيات في الكنيسة، بنهم شرير، كأنها تريد ان تحتوي في داخلها جمالاً يكون زاداً لمتعتي الحبيسة في الايام والليالي الكثيرة التي لن أرى فيها، في اروقة الدير، وجهاً لامرأة». (ص١٨٩).

بانفصاله عن اللاهوت، عبر وليد مسعود الى دائرة الفعل. اختار الفعل بعد ان اكتسب من اللاهوت قدرة التأمل. كانت أوضاع الوطن هي محور التأمل، فنقل تأمله من الميتافيزيقيا الى السياسة، وكتب العديد من المقالات في الصحافة. وكانت اوضاع الوطن تتطلب الفعل، فالتحق بالمجاهدين، وشارك في عملياتهم، ثم التحق بجيش الانقاذ. وذاكرة وليد ما زالت تحتفظ بذكرى عذبة تمطر في القلب عندما يهمي المطر، ذكرى عملية فدائية شارك فيها عام ١٩٤٨، تمتزج مع امطار ليلة جاءت بعد عشرين عاماً، بعد احتلال الارض، عام ١٩٦٧، وكان قد أعاد اليها، ليواجه التحقيق حول وضعه التنظيمي، والتساؤلات حول تلك الليلة من ١٩٤٨. ثم يواجه السجن والنفي من جديد.

إنه الفلسطيني الوحيد بينهم، دخل الى عالمهم بلا ميراث عائلي أو اقتصادي وإنما بجهده الذي تجاوز فيه البؤس الاقتصادي الذي شهده في ماضيه. هذا التحول الاقتصادي، منحه اجازة الدخول الى هذه الطبقة، فاختلطت شخصيته في إطار جديد، وسط اجتماعي جديد وعلاقات جديدة ترويها شخصيات أخرى في الرواية .. وكل ذلك ساهم في رسم وتحديد شخصيته الراهنة، دون أن تنفي عنها خصوصياتها.

وبانفصاله عن اللاهوت أيضاً، يقترب وليد مسعود بجسارة نحو الجسد، لكن الخطوة الاولى، التجربة الاولى في هذا الاقتراب، خذلته حينما كانت مع مومس.. «ان كانت هذه هي المرأة، فلتحرم علي النساء» (ص ١٩١). لكن المرأة لم تحرم على وليد بعد ذلك. هو لا يتحدث عن شبقه وعلاقاته، التي نمت فيما بعد، لكننا عندما نستمع للاخريات في حياة وليد ندرك كم كان مخلصاً للجسد، اخلاصه للروح. انه يوحد بين هذه الاضداد ويجعلها تتجادل. تقول وصال: «خطاياك معي كثيرة، وليس اقلها انك علمتني هذه الكلمة: (الجسد) وانت اشد من عرفت في حياتي تعلقاً بأمور الروح، بأمور الذهن، بأمور لا تمت للدنيا بشيء. أوقعتني في خطيئتك: ان تلهب الجسد ثم تبحث عن الجمر في الروح» (ص ٢٧٢).

هكذا، تحتل المرأة، الجسد - الروح، مكانها في شخصية وليد مسعود، وتترك بصماتها في شخصيته.

تترك «ريمه»، زوجته، اثراً من المرارة في أعماقه اذ ترحل، حيث يلقي بها مصيرها الى مستشفى الامراض العقلية في بيت لحم. وتعتز «رباح كمال» بالقبلة الاولى من وليد. ثم غيرهن. معظم الشخصيات النسائية في الرواية لها دور في حياته، وله مكانة في حياتهن. «مريم الصفار». و «جنان الثامر». و «وصال رؤوف»... وغيرهن ممن لا نتعرف اليهن.

ومثلما يبحث وليد مسعود في المرأة عن التزاوج بين الروح والجسد، فانه يبحث فيها عن التزاوج بين العشيقة والام، المرأة-الأم، التي ربما تحمل رمز الدلالة للمرأة-الوطن. فهو اذ يهجر كل النساء نحو الوطن يشير بصوته في الشريط الى ذلك البحث.

لقد استطاع وليد مسعود ان يحقق المصالحة في ذاته بين الاضداد، فانبرى امامنا ذلك النسيج الانساني المتشابك بركام من المتناقضات. فقد استطاع ان يحقق المصالحة بين الروح التائقة الى التأمل والجسد المتفجر شبقاً وتوقاً للالتحام بالمرأة. استطاع ان يوجد في علاقاته اكثر من امرأة، في آن واحد. صالح بين التأمل والفعل، وزواج

بين الكلمة والعمل، وبين اللاهوت والسياسة، ونفي الفقر بالغنى.. «قاوم، وانتج وولد ثراء، واستولد افكاراً» (ص٨٣). هادن بين الايمان بالعلم مع ايمانه بالغيب، وزواج بين الصمت الغامض وطلاقة اللسان. احرق المسافة بين الأنا والاخر، لا بأنكار الانا، وانما بدمجها، قدر المستطاع، مع الاخر. لكن شيئاً واحداً عجز عن صنعه، وهو تحقيق المصالحة بين المنفى والوطن. وفي لحظة الحسم، كان لا بد لوليد من الاختيار، وقد اختار الوطن في النهاية.

كان ذلك هو اختيار وليد، وهو سر اختفائه.

- «.. والثورة لديه ليست مجرد تغيير طبقي في نظام الحكم او مجرد وضع اليسار مكان اليمين، او بالعكس. الثورة لديه هي وضع العربي في خضم العالم الكبير، واثبات قدرته على الصمود من جهة، وعلى العطاء من جهة»

قد يبدو هذا الاختيار فجائياً، بحيث اننا لم نقف في الرواية مع وليد في لحظة القرار، لكن المفاجأة تنتفي إذ نتعرف على الارث النضالي لهذا الرجل، وهمومه الوطنية، وجرحه الذاتي المتمثل في استشهاد ابنه الفدائي «مروان»، وقناعاته السياسية كبورجوازي وطني.

- «.. كان، منذ خمس وعشرين سنة، يدعو الى تأليف جماعات سرية، كجبهات الفدائيين اليوم، ولا يصغي اليه احد في تلك الايام...» (ص ٨٣).

- «.. والثورة لديه ليست مجرد تغيير طبقي في نظام الحكم او مجرد وضع اليسار مكان اليمين، او بالعكس. الثورة لديه هي وضع العربي في خضم العالم الكبير، واثبات قدرته على الصمود من جهة، وعلى العطاء من جهة» (٣٢٢).

- يقول: «.. أنت تفكر بالتغيير بموجب قوة تفرض من فوق. انه تغيير من عبودية الى عبودية. اما أنا فأفكر بالتغيير بقوة تنبثق من الداخل. من عبودية الى حرية. من داخل الانسان» (ص٢٠١).

- ويقول: «... الشجاعة الوحيدة التي تستحق الممارسة هي مجابهة الموت بالعضل، بالفعل العنيف، حيث يكون في الموت نفسه غلبة على الموت» (ص١٥).

هكذا كانت حياة وليد مسعود، صراعاً مع العالم من أجل تغييره بالحب، بالتمرد، بالسياسة.

وعبر ديالكتيك الذاتي والموضوعي تتكون الشخصيات الروائية لدى جبرا. فرغم الاستقلالية النسبية لكل واحدة منها، الا اننا نتعرف اليها من خلال علاقاتها الفاعلة والمتبادلة، وعلاقتها بوليد. انهم جزء من شخصيته كما هو جزء من شخصياتهم.

وليست شخصية وليد هي الشخصية الحاضرة والفاعلة فحسب في الرواية رغم مركزيتها، فللآخرين حجمهم وحركاتهم ونبضاتهم ووجودهم المادي والدرامي. وجبرا نفسه يؤكد هذا الحضور لكل الشخصيات في كل رواياته: «..عندما أريد ان اكتب رواية لا أوجد بطلاً واحداً، بل اخلق ابطالاً، فالبطل الواحد هو موضوعة رومانسية، ومن صفات الرواية في القرن الماضي. ابطالي مهمون كلهم، والعلاقات فيما بينهم هي الرواية(٢٠) والشخصيات الاخرى، في معظمها، تمثل وجهاً من وجوه البورجوازية، مثقفون بورجوازيون يحتلون أركانهم في بغداد، يتوزعون بين انتماءاتهم لطبقتهم وانتماءاتهم لتيارات فكرية مختلفة، تصل الى حد الالتزام الصوري بالفكر الذي يتناقض مع مصالح طبقتهم. فجواد حسني، برصانته الاكاديمية، يلعب دور المراقب الواعي في الرواية، يرصد الاحداث والشخصيات الاخرى، لكن وليد مسعود يظل محور اهتمامه فيها. وعامر عبد الحميد، المستند الى ارث العائلة الاقتصادي، والشيوعي القديم الذي بات لا يبحث عن تغير العالم، لأن التكنولوجيا تفعل ذلك عوضاً عنه، يبدو متناقضاً مع وليد، الا انهما يظهران وكأن احدهما يكمل الآخر. وابراهيم الحاج نوفل، الكحولي المتشدق لفظياً بالثورة، والمنفصل تماماً عن اللفظ اذ يوضع على محك الفعل.. انسان حاد، مندفع، نزق، ممتلىء بالشك فيمن حوله... ورغم اختلافه - فكرياً - مع وليد، الا ان علاقتهما تبدو منسجمة.

وغيرهم. كاظم اسماعيل، ككل النماذج «الماركسية!» التي يقدمها جبرا، بورجوازي يدعي الالتزام بفكر الطبقة العاملة... لكنه يتناقض في ممارساته معها، وعلاقته بوليد تنتقل من العداء الى المودة. والدكتور طارق رؤوف، الذي يرى العالم والاخرين من منظوره الخاص، مجال تخصصه، السيكولوجيا... فنراه يبحث عن وليد في نظريات «يونغ» حول عقدة الأم، التي يتمثل وجهها السلبي في الدونجوانية.

ومن النساء، تبرز مريم الصفار بحضورها وثراء شخصيتها الروائية. متزوجة تعسة، ومطلقة منطلقة. أحبت وليد، اقتحم جسدها الشبق فأروى ظمأه. نراها جميلة، "متحررة" لا تضع رادعاً أمام الحاح جسدها المتفجر، فأقامت علاقات تصل الى حد الابتذال والهوس الجنسي، عرفها الدكتو طارق، وعامر، وآخرون اضافة الى وليد، ومثل الاخرين، تمتلك نزعات أدبية، نعرفها من خلال مذكراتها التي تتكشف أمامنا لاهثة، متقطعة، متوترة، تكشف عن ذاتها المريضة حتى النهاية.

لكن المرأة الأكثر قرباً لوليد هي وصال

المرأة التي تحمل عناد الأم وكبرياءها

رؤوف شقيقة الدكتور طارق. فتاة أحبها وليد بصدق وسماها "شهد"، وهي بدورها أحبته. علمها الحب وعشق الجسد ومعرفة العالم .. وكانت الوحيدة التي لم تقف في البحث عنه بعد اختفائه في داخلها فحسب، وإنما في العالم أيضاً، وعندما أدركت مكانه، لحقت به. لقد فهمت وليد انساناً غير معزول عن قضية فكان اختياره اختياراً نهائياً. انها المرأة التي يتحقق فيها ما يبحث عنه وليد .. المرأة التي تحمل عناد الأم وكبرياءها.

وشخصيات اخرى، نعرفها داخل هذا الوسط. جنان الثامر، التي ارتبطت في فترة ما بعلاقة مع وليد .. ثم انتهت الى زواج بلا مقدمات مع كاظم، والفلسطينية رباح كمال (رغم هامشيتها في الرواية وبعدها الجغرافي عن الوسط) التي تدعي علاقة قديمة بوليد. وسوسن عبد الهادي، الرسامةالأرملة، التي أعجب بها كاظم وتزوجها ابراهيم.

وعلى البعد التاريخي والمكاني، تزخر الرواية بشخصيات أخرى: مروان، ابن وليد الذي استشهد في عملية فدائية، وظهر في أحد الفصول متحدثاً بالأنا عن العملية التي استشهد في عملية فدائية، وظهر في أحد الفصول متحدثاً بالأنا عن العملية التي استشهد فيها! وعيسى ناصر تاجر الموبيليا المقيم في عمان، والذي اقحمه جبرا في الرواية لكي نتعرف من خلاله، على الجذور العائلية لوليد مسعود، ضمن شروط اقتصادية وتاريخية يرسمها عيسى الناصر دون أن يمثل، بدوره، شخصية فاعلة في الرواية. إنه يقدم شهادته .. ثم لا يعود للاطلالة علينا من جديد.

وغير هؤلاء ثمة العديد من الشخصيات التي تعبر الرواية ثم تختفي، مثل عبورها واختفائها في حياة الانسان دون أن تنسى .. أصدقاء الطفولة، أقارب، معارف، وأنماط شخصية أخرى نلتقي بها في حياتنا.

نتعرف على هذه الشخصيات لا من خلال محدداتها الاجتماعية والفكرية فحسب، وإنما من خلال أنماط سلوكها اليومية وعلاقاتها المتشابكة والمتداخلة معاً الجمعية والفردية، الانية والتاريخية، وصلتها بوليد مسعود كفرد، وكفرد في إطار مجموعة... وكأنسان له ماض وحاضر ومستقبل.

اضافة الى زمن الشخصيات الاخرى ومكانها، فان الزمن الخاص لوليد مسعود (زمن الذاكرة الموغل) وعلاقته المنفردة به وباحداثه، يجعل للرواية زمنيها ومكانيها المنفصلين. فهي تتكون من عالمين لا يلتحمان الا في شخصية وليد نفسه، والذي من خلاله حقق الكاتب لحمته على المستوى الفني. ولكل عالم من هذين ألوانه وظلاله واجواؤه، وبالتالي شكله التعبيري.

يرسم جبرا عالمين مختلفي الالوان. يبني عالم البورجوازية ويرسم علاقاته امامنا بثقلها وهموم مثقفيها.

يستجيب الشكل الذي يلجأ اليه الكاتب، في كل مرة، للحالة التي يزمع نقلها الينا في عالمها. فجبرا يسيطر على ادواته بمقدرة، يضع حروفه وكلماته في مواقعها لترسم اللوحة التي ارادها. فبالاسلوب ذاته، وبالقدرة ذاتها، يرسم جبرا عالمين مختلفي الالوان. يبني عالم البورجوازية ويرسم علاقاته امامنا بثقلها وهموم مثقفيها. وعلى المستوى الاخر، وبالمقدرة ذاتها وبألوان اخرى، يلملم الاجزاء المتناثرة من العالم القديم ويعيد صياغتها ببساطة تنسجم مع بساطة الفقراء وهمومهم.

وان كانت اللغة الصلبة، الواثقة، والذهنية احياناً، هي التي ينسج بها جبرا روايته، فان الشعر يظل يفيض من بين السطور. واذا كان جبرا شاعراً اضافة الى كونه روائياً، فقد يكون من أجمل قصائده ذلك الفصل في الرواية تحت عنوان «وليد مسعود يخترق امطاراً تتجدد»، ففيه من حرارة الشعر ما يكثف التجربة ويحلي احساسنا بالمرارة.

* * *

ان القراءة المضمونية لأعمال جبرا ابراهيم جبرا الروائية، تؤكد ان هذا الكاتب مفكر يدرك ما يريد ان يقول. وبقراءة العمل الفني بشكله ومضمونه غير المنفصمين، يثبت جبرا انه يدرك ايضاً كيف يقول ما يريد قوله كفنان.

هكذا تتقدم رؤية جبرا الفنية والفكرية، مرتكزة على ارضية ثقافية صلبة تستفيد من معطيات الثقافة البورجوازية الاوروبية لتمزجها بالواقع الذي تخرج الرواية من صلبه. وهي تستند، بمعرفة وادراك، على الارث الطويل للرواية الكلاسيكية، فتستفيد منها بوعي وتطوير وموهبة خلاقة.

وحيثما يغدو ضرورياً التحول نحو الاستفادة من أساليب الرواية الحديثة، فان جبرا يدخل المغامرة بثقة. فاذا كان أسلوب القص الاحادي الكلاسيكي هو الذي ميز روايتيه الاولى والثانية، فانه في روايتيه اللاحقتين التجأ الى اسلوب « الرواية الصوتية» التي يتوزع القص فيها بين عدد من شخصيات الرواية، والتي هي احدث الاتجاهات في الرواية الغربية المعاصرة(٢١)، مستفيدة من رباعية «لورنس داريل» الاسكندرانية، ومن اسلوب «وليم فوكنر» في «الصخب والعنف»... وغيرهم.

لكن اصابع فوكنر تتضح في رواية جبرا الاخيرة، وعلى الادق في الصفحات المنقولة عن الشريط الذي يتركه وليد مسعود في

مسجل سيارته قبل اختفائه. تلك الصفحات الهاذية المنطلقة من اسار العقل والمنطق والتي تنعدم فيها النقاط والفواصل (الترقيم) تاركة للاوعي حريته في التدفق بلا حدود او ضوابط، تعيدنا الى فوكنر، كما تعيدنا الى العربي، وهو الذي قدم الترجمة المتقنة لروايته الفذة التي تنفس الكثيرون من خلال اسلوبها الجديد فأبدعوا، ثم تنفس جبرا من خلاله وأبدع.

فجبرا ابراهيم جبرا فنان يعرف

فجبرا ابراهيم جبرا فنان يعرف هندسته، ويدرك الوسائل التي يضغط فيها الزمن والذاكرة بكثافة، ويعرف كيف يمد الخيوط بين ماضي شخوصه وحاضرها، وبين علاقاتها بعضها ببعض. وهو يرسم شخصياته بأبعادها المختلفة، الاجتماعية والتاريخية والثقافية والنفسية

تفسير جبرا لذلك في رواية فوكنر اذ يقول: «فكلما انتقل الفعل من الحدث المباشر في سير القصة الى الحدث المستذكر الذي اصبح انسياباً ذهنياً (بعد ان كان تسلسلاً جسدياً). انعدم الترقيم، لان الترقيم يوحي بالفواصل المنطقية، وفي الذكرى - كما يريدها المؤلف هنا - تتداخل الافعال والاقوال دونما فاصل او ناظم منطقي»(٢٢).

ان اصابع فوكنر لا تلغي خصوصية جبرا ولا تنقصها. جبرا هو الذي كان من اوائل من قدم هذا الكاتب الى القارىء هندسته، ويدرك الوسائل التي يضغط فيها الزمن والذاكرة بكثافة، ويعرف كيف يمد الخيوط بين ماضي شخوصه وحاضرها، وبين علاقاتها بعضها ببعض.

انه يرسم شخصياته بأبعادها المختلفة، الاجتماعية والتاريخية والثقافية والنفسية. فهي تكوين لتلك المحصلة للعلاقات الحياتية المتشابكة، بماضيها وحاضرها، بثقافتها وعواطفها وأحاسيسها، وبتشابك علاقاتها الاجتماعية وجدليتها. وكل ذلك، يؤكد حضور الشخصية لا كمجرد فكرة وحسب - وان عبرت عنها -؛ وانما ككيان انساني معقد يحمل فكرة ويمثلها كجزء من كيانه.

وهو يعبر مجاهل اللغة وثراءها فيوزع ثروته اللغوية على شخصياته. لغة الثقافة للمثقفين، بتجريداتها وصلابتها الصارمة، ولغة السياسة للسياسيين، بانفعاليتها الذهنية وحدتها، ولغة الشعر للشعراء، برقتها وشفافيتها. اما اللغة البسيطة، فهي للناس البسطاء. وهكذا، تكون اللغة وسيلة للوصول الى الشخصية، سواء كانت لغة سرد او حوار.

ان جبرا ابراهيم جبرا فنان مدرك لأدواته وواعٍ لهندسته، يعرف المكان الصحيح للكلمة التي يقدم من خلالها رؤياه.. ويعرف اين تكون ضربة الازميل في بنائه الفني.

نؤكد ذلك.. من موقع الاختلاف في الرؤية. فما أعمال جبرا في شكلها الايديولوجي الا انعكاساً لعالمه الاجتماعي في وعيه كانسان وفنان محكوم بشروط اجتماعية محددة، وبانتماء اجتماعي محدد.

من كتاب "ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية

الهوامش:

(١) نشرت مجلة «شؤون فلسطيني» (العدد ٧٧-نيسان ١٩٧٨) اجزاء من حوار أجراه الياس خوري مع جبرا ابراهيم جبرا عام ١٩٧٤. والمقتطف هنا هو جزء من غير المنشور حصلنا عليه من ارشيف مجلة «الكاتب الفلسطيني».

(٢) حوار اجراه نجمان ياسين مع جبرا ابراهيم جبرا-مجلة «الجامعة» العراقية-العدد الرابع- السنة الثامنة ١٩٧٨.

(٣) عن الجزء غير المنشور من مقابلته لـ«شؤون فلسطينية»- مصدر سبق ذكره

(٤) مجلة «الجامعة»-مصدر سبق ذكره. ومما تجدر الاشارة اليه ان لجبرا مجموعة قصصية واحدة بعنوان «عرق» صدرت عام ١٩٥٦ ضمت قصصه التي كتبها منذ ١٩٤٦ وحتى تاريخ اصدارها. واعيد نشرها عن اتحاد الكتاب العرب- دمشق - ١٩٧٤.

(٥) مجلة «الجامعة» -مصدر سبق ذكره.

(٦) عن الجزء غير المنشور من مقابلته لـ«شؤون فلسطينية»-مصدر سبق ذكره.

(٧) المصدر نفسه غير المنشور.

(٨) يشير جبرا الى انه كتب رواية أخرى بالانكليزية بعنوان «الصدى والغدير» عام ١٩٤٦، لكنها لم تنشر - راجع مقابلته في مجلة «الجامعة» - مصدر سبق ذكره

(٩) كتبت عام ١٩٤٦ بالانكليزية، ثم ترجمها جبرا بنفسه الى العربية وصدرت عام ١٩٥٥ ثم اعيد نشرها في طبعة ثانية عن - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٧٤ (نعتمد الطبعة الثانية).

(١٠) كتبت بالانكليزية ونشرت في لندن عام١٩٦٠، ترجمها الدكتور محمد عصفور الى العربية وصدرت عن - دارب الآداب - بيروت - ١٩٧٤.

(١١) كتبت بالعربية وصدرت عن-دار النهار- بيروت-١٩٧٠.

(١٢) كتبت بالعربية وصدرت عن- دار الاداب- بيروت- ١٩٧٨.

(١٣) مجلة «الجامعة» مصدر سبق ذكره.

(١٤) عن كلمة للدكتور عبد الواحد لؤلؤة، وردت على الغلاف الخلفي للطبعة العربية لرواية «صيادون في شارع ضيق».

(١٥) راجع حديثه المنشور في «شؤون فلسطينية» المشار اليه سابقاً.

(١٦) حديثه المنشور في «شؤون فلسطينية» مصدر سبق ذكره.

(١٧) المصدر نفسه.

(١٨) المصدر نفسه.

(١٩) مجلة «الجامعة» مصدر سبق ذكره.

(٢٠) حديثه المنشور في «شؤون فلسطينية»- مصدر سبق ذكره. ومما تجدر الاشارة اليه ان هذا الحديث اعيد نشره فيما بعد (كاملاً) وللمرة الاولى في كتاب: جبرا ابراهيم جبرا "ينابيع الرؤيا"- بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر- ١٩٧٩- ص١١٧-١٤٢.

(٢١) ضياء الشرقاوي «المعمار الفني في رواية السفينة» - مجلة «المعرفة» السورية - العدد ١٩٢-١٩٤- آذار - نيسان ١٩٧٨.

(٢٢) راجع ملاحظتيه بعد التقديم في ترجمته لرواية وليم فوكنر «الصخب والعنف»- بيروت: دار العلم للملايين - ١٩٦٣- ص٢٢.

الشر ... كلمة دالية

جون كرو رانسوم
ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا

قال لي أحد أصدقائي إنه كان ذات يوم يسوق سيارته في مشارف مدينة ممفيس. كانت الطريق الجديدة في بعض الاماكن أشبه بمعبر مبني فوق مجرى من الماء، وعلى احد الجانبين عند القاعدة جلس زنجي عجوز يصيد السمك. ولاعتقاد صديقي ان الماء قريب جدا من أكوام القمامة وضوضاء الطريق لمثل هذه التسلية، فانه اوقف سيارته ليتحدث الى صياد السمك، وجرى بينهما الحوار التالي:

صباح الخير يا عم: أتصيد السمك؟

أي والله يا ريّس.

وهل اصطدت سمكة حتى الآن؟

لا يا سيدي، بعد.

هل عضت سمكة على الطعم؟

لا يا سيدي، ما اظن.

هل وضعت سمكة فمها على الطعم؟

لا والله، ما اعتقد.

أتظن ان في هذه الساقية المهجورة اي سمك؟

لا والله يا ريّس، ما أظن ان فيها اي سمك بالمرة.

اذن لماذا تستمر في الصيد يا عم؟

هذه الساقية يا ريّس هي المكان الذي اصطاد فيه دائما، لان داري هي تلك الدار التي تراها على ذلك المرتفع.

بوسعنا ان نستخلص من هذه الحكاية ضروباً من المغزى، ولعلني استخدمتها في السابق في فرصة أخرى ملائمة. اما المغزى الذي استخلصه منها اليوم فهو أصدق معانيها جميعاً، وله علاقة بالصلة الروحية التي بين الصياد وبين ت.س. اليوت صاحب «الارض اليباب». ان الطريق الجديدة العريضة ترمز الى العصرية. لقد قتلت الطريق الجديدة السمك الذي كان في هذه الساقية، غير ان صاحبنا الشيخ استمر في صيده. والواقع ان صيد السمك ليس فعلاً واحداً معنياً كالعلم، بل هو فعالية غير محددة المعاني كالفن.

مركز دراسات المجتمع

معنى الصيد هو ان تنال سمكاً وتحقق نتيجة، كما يعني الشعر ان تستمر بكلام عقلاني وتقول شيئاً ما. ولكن الصيد يعني ايضاً ان تقعد على الارض، وتشم الماء، وترقب الافاعي والجنادب، وتذب البعوض، وتستشعر الشمس، وتدخن الغليون - وهذه كلها مجتمعة تؤلف ذلك الجو اللذيذ الفيّاض الذي يرافق نيل السمك، ويوازي بدقة التفاصيل القرائنية التي في اللغة الشعرية. غير ان الزنجي والاستاذ اليوت في اشكال الحياة العصرية قد وجدا ان من العسير ان يصلا القرائن القديمة المألوفة بالافعال الناجعة الجديدة، فعزما على التمسك بالقرائن والتخلي عن الافعال الناجعة. وينحو الفن الحديث ايضاً هذا المنحى. فهو ينهمك في الصيد، ويحسب حساب كل ما يتعلق به سوى نيل السمك نفسه.

لننصرف عن هذا لحظة واحدة. فموضوعي ليس انعدام فعالية الشعر، بل بدائيته، وليس الاثنان بالضرورة أمراً واحداً، وان كانا كذلك احياناً. اما الذي أعنيه بالبدائية فهو اسلوب من التفكير عتيق لا يماشي العصر، بحيث قد يبدو الشعر بطولياً اذا ما قيس بالفكر المعاصر، او يبدو رعوياً، او ريفياً، او مصطبغاً بصبغة القرون الوسطى، اوعلى غرار ما قبل الرافائيليين Pre-Raphaelites، او قديم الطراز غريبة. ذلك ان المدنية بعد ان تحرز بعض التقدم، تعتورها حركة من التقهقر يتولى امرها الشعراء. غير انني قد أسهبت في بحث هذا الامر بعبارات عريضة تعميمية او فلسفية، حتى جعلت أرى ادرك العمق ولكن اقصر عن التحديد، واني على صواب اكاديمياً ولكني، كدارس للشعر، أقف بمنأى من الموضوع. اما اليوم، فسوف أتحدث- على شرفكم - عن الصفة البدائية التي تظهر في الشعر في صورة لغة. وهذا الضرب من نظرية النقد، بالنسبة الي، صورة جديدة كل الجدة، وتجريبية، لانني لم اكمل بناءها بعد، غير انها تبدو لي اكثر انسجاماً ورونقاً من اية صورة اخرى وقعت عليها.

الشعر يعني أن تستمر بكلام عقلاني وتقول شيء ما

البدائية هي اسلوب من التفكير عتيق، لا يماشي العصر

ان النقد الادبي، بوجه عام، لا يماثل الفلسفة، ولكنه قد يماثل فقه اللغة. او، ان كنتم تؤثرون هذا المصطلح، فانه قد يماثل علم المعاني (السمانتيات) Semantics - وهو من احدث الوسائل التحليلية، وأقدرها، وأمضاها. اما الفائدة في تطبيق هذا العلم على موضوع شعري او علمي، فهي أنك تستطيع ان ترفع الحجاب عن كثير من العناصر الفلسفية التي تنتمي الى موضوع درسك. وتنجو من رفع الحجاب عن كثير من العناصر الفلسفية التي لا تنتمي الى موضوع درسك. وانا الان من المعتنقين الجدد لفقه اللغة، وأسعى في تحويل بعض الفرضيات النظرية، التي توصلت اليها عن طرق اخرى، الى أشكال من فقه اللغة.

وقد جمعت ملاحظاتي بغير تنظيم كثير في «نقاط» متسلسلة عددياً. وهذا من الوجهة المنطقية، اسلوب غير مستحسن، الا انه سريع، وقد اوصاكم به فئة من الساسة العظام. لن أذكر كم «نقطة» ظهرت في ملاحظاتي، غير انها كانت عديدة جداً، فاقت الاربع عشرة كثيراً. وقد جعلتها الآن أقل من اربع عشرة بقليل. وها انا اقدمها لكم:

١- اللغة البدائية هي اللغة التي اذا حاول الكلام فيها ان يكون فكرياً او (عقلانياً)، اضطر ان يكون ايضاً صورياً (او محسوساً). اي ان اللغة اذ تحاول ان تأتي بتآليف مفيدة عن الاشياء، وتصل بعضها ببعض عن طريق صفة مشتركة فيما بينها، تجد نفسها مضطرة الى الاشارة للاشياء المحسوسة او ذات الصفات الكثيرة اي الاشياء كوحدات كاملة. واللغات البدائية تدعي احياناً باللغات «الجذرية»: لانها تكاد تتألف كلها من كلمات جذرية، كل منها يعني شيئاً كاملاً، او حدثاً كاملاً. وفي الحديث تخلط هذه الجذور معاً، وعلى السامع ان يتبين الخواص التي تصل بين الاشياء المذكورة، وان يستخلص من الخليط قولاً مستمر المعنى عن طريق الحذف. وهذا هو الغموض المشهور عن اللغة. ونحن ما زلنا نراه في المجاز الشعري مثلاً، وفي كل ضرب من ضروب الكلام البسيط. فهل تشير كلمتك المجازية الى تلك الصفة الوحيدة التي تجعل لها مكاناً منطقياً من كلامك، ام انها توحي ايضاً بصورة ما وتشير الى المحسوس المستقل؟ كان هوميروس اذا وصف البحر مولعاً بأن يقول انه «في سمرة الخمر»، وكرر هذا التشبيه مراراً. والظاهر انه كان يقصد الى ظل معين من اللون، ولكن لا ريب ان قرّاءه ومغنيه كانوا يتخيلون ايضاً صورة عابرة لذلك الشيء المحسوس المشتهى: الخمر.

٢- تتطور اللغة وتنشأ خارجة عن حالتها البدائية او «الجذرية» في طريقتين على الاقل. اولاً، تحسن مفرداتها؛ وذلك بأن تجد الفاظاً تدل على الصفات المتباينة في الشيء الواحد دون الاضطرار الى الدلالة كل مرة على مجموعة الصفات كلها التي يتألف منها الشيء- اي انها تجد نعوتاً لأوجه الشيء الرئيسية، وظروفاً وأفعالاً دقيقة التحديد لأوجه الحدث. وهذه، نسبياً، مجردة، دالة، عملية، مفيدة. ثانياً، تتطور اللغة البدائية نحوياً. فتتعلم وضع اجزاء الخبر في ترتيب معين يعبر عن العلائق فيما بينها،

وتبتكر الاعراب، والاشتقاق، والفاظ الروابط كأحرف العطف والجر. وبهذا تزيد من دقة الكلام بها، والخيال الذي يتوخى صورها المحسوسة تعزله اكثر فأكثر عن فعلها.

ولست اورد هنا مثلاً على تطور التراكيب، بتلك الطريقة من تركيب الكلمات او نحتها فذلك هو اجفى اشكال البدائية وان كان الشعراء قد اعتادوا هذا الشكل واقبلوا عليه.

تصوروا مثلاً سفيراً من الهنود الحمر الامريكيين، لا يعرف من الانجليزية الا بضع كلمات جذرية اشبه بكلمات اللغة البدائية، يفاوض الغزاة البيض الذين يعرفون لغته اقل مما يعرف هو من لغتهم، فيقول: «صيد هندي راح كبير جبل، تعال وجه ابيض ماء نار كبير جبل». قد يفهم المتفاوضون هذا الكلام من القرينة والظروف المحيطة به. ولكن تصوروا سفيرنا الهندي الآن وقد تخرج من جامعة حديثة واتقن اللغة الانجليزية حتى آخر تطوراتها، فلعله يضع اقتراحاته على هذا النحو: «ان البقاع المشار اليها فسيحة وثمينة ما ترون، ولذا فان حكومتي تطالبكم، تعويضاً عنها، بكمية مماثلة من الخمر المقطرة تتمتع بمحتوى مقبول من الكحول». ولكن وضع الصفقة في هذه الصيغة يهين ذكاء الفريق الاول وامانة الفريق الثاني، اما نحن فنقول ان الدقة اللغوية توضح القيم التي في الصفقة - او في اي مكان آخر. ولا اظن الشعراء، او الهنود الحمر، او الابطال، او أشباه الآلهة، او غيرهم من البدائيين، يستطيعون ان يدافعوا عن انفسهم في مجتمع لم يملكوا فيه ناصيه الدقة النثرية الراقية.

٣- اللغة الراقية هي اللغة التي بلغ الكلام السويّ فيها حدّ الكمال فكرياً او كاد، والتي كاد يتلاشى فيها مدى المعنى الصوري او المحسوس. عند هذه المرحلة تتغلب اللغة على غموضها التلقائي. فتصبح لائقة للاعمال التجارية الكبرى، والعلوم التقنية، وأشكال التفكير المجردة الاخرى كلها. هذا الضرب من اللغة هو الذي، فيما يبدو، يشتهيه دون غيره بعض علماء السمانتيات، أمثال كورزيبسكي. وقد كتب الى كنيث بيرك يقول إن من يعرفهم من علماء السمانتيات جميعاً طبيعيون، اي انهم لا يطيقون الكلام الا على الغرار العلمي، وهم في نظره يستحقون الذم، ومعنى ذلك انهم يودون لو

اللغة الراقية هي اللغة التي بلغ الكلام السويّ فيها حدّ الكمال فكرياً او كاد، والتي كاد يتلاشى فيها مدى المعنى الصوري او المحسوس.

يفرضون هذا الغرار على ألوان الكلام كلها بغض النظر عن صلاحه لذلك. وانا من ناحيتي، قد أشرت منذ لحظة الى الكلام الفكري وجعلته سوي اللغة. وما من شك في ان اللغة، كلما حسنت نثرها، اقتربت اكثر فأكثر من هذا السوي؛ حتى ولو شملنا بذلك نثرها الادبي، فالسير توماس براون استمر باسلوبه الصوري الفخم متباهياً بقدرته عليه، لأن اسلوباً كهذا كان يعلي من شأن الكاتب بين قومه. اما اليوم، فلا كتاب لدينا من هذا الطراز. انما كتابنا هم من طراز الاستاذ لوغن بييرسول سميث لا تتعدى شطحاته الجملة الواحدة او، على الاكثر بضع جُمل، وجده المصطنع يمثل أدبياً يموه عن قصد، ويجعل عنوان كتاباته «توافه». الا أنني لا أظن ان علماء السمانتيات كلهم من انصار العمل المغالين في كل مناسبة، ولعل معرفتي بهم لم تتجاوز ما أصابه الاستاذ بيرك من معرفة بهم، الا يسيراً.

٤- وحين تنمو اللغة وتتطور، ويغدو الكلام فكرياً بصرامة متزايدة، وتحتجب عن العيان حفافي الشيء الصورية عندئذ يتدخل الشعر. فالشعر يعيد الى اللغة بعدها الصوري او الشيئي بسرعة تكاد تساوي السرعة التي بها تفقد اللغة هذا البعد - ولكن لا تساويها طبعاً - ولعل هذا هو الغرض من الشعر. إنه نوع مصطنع خاص من الكلام يكافح بحثاً عن حجة للبقاء في مجتمع قد حرمه. بالطبع، قد يخطب الشعر ود البدائيين من افراد المجتمع ويدعي الكلام بلغتهم، وهذا وردزورث يعتقد بان الشعر لغة العامة من الناس. ولكنه اذا لم يكن اشد من ذلك تقهقراً وأبلغ جرأة في الفاظه لما كان له في نظر العامة ما للشعر من قيمة، ولعلنا يجب ان نؤكد ان الشعر لا قيمة له إلا في نظر اولئك الذين يعرفون رقي اللغة المعاصرة ويتمردون على خلوها من البعد الصوري. فالبعد الصوري الذي في اللغة شيء لا يشعر المرء بوجوده الا عندما يختفي، وعندئذ يستنجد المرء بالشعر من اجل استعادته. اما ان اللغة الشعرية بدائية السمات فأمر ظاهر الصفة في كلماتها، وفي تفكك نحوها.

٥- ان لغتنا الراهنة بالغة الرقي، ولذا فان مستواها النثري يفرض علينا نقاوة فكرية يستحيل على الذهن البدائي ان يصدقها. فالحاجة الى الشعر، والحالة هذه، قد تكون أمس وألزم. ولكن يبدو ان الصعوبة الآن اكبر مما كانت في اي يوم مضى. من العسير على المرء ان ينتهج البدائية في لغته، بينما ترمي تربيته الى المحافظة على عقلانيتها. كما ان المرء يعاني عسراً أشد في «إمرار» الشعر على جمهور تخرّج من نظام تربوي صارم، وتلقن شيئاً من العلم عن مهمة اللغة ومصيرها: فالصنعة الشعرية تشف عندئذ وتتهلهل. ما الذي بوسع الشاعر المعاصر ان يفعل؟ لقد نصحه إليوت بأن

«يزحزح اللغة عن مواقعها» اذا اقتضت الحاجة ذلك، وقد انتهك في قصائده هو عدداً من المحرمات في اللغة. وهذه استراتيجية جريئة، لا تروق لدى الجمهور الوسط الذي لم يألف بعد في معرفته العارضة للشعر القديم، امر العبث السادر بأساليب الكلام المعاصر. بيد ان اليوت رجل حكيم تمرس بالحروب، ولا يسعنا ان نتجاهل نصيحته. فالظاهر ان الشعراء يواجهون الآن أزمة لغوية، والصعوبة القصوى هي ان العنصر الصوري من اللغة قد اختزل وأسقط بحيث لم يبق في الكلام المحترم متسع يبدأ فيه الشعر سيره المعتاد.

٦- لقد كان اسلوب الكلام الشعري دائماً أميناً في ظاهره لغرض اللغة البدائية (بل قل للغرض الاكبر من اية لغة) وذلك لانه كان يلوح للقارىء دائماً في صورة كلام فكري يهدف الى قول شيء على قسط الجلاء والنفع. اما اليوم فقد جعلنا نرى قصائد تشذ عن ذلك، اذ راح الشعراء ينظمون شعراً لا تبين فيه «فكرة رابطة» تصل بين صور القصيدة. هناك مثلاً، قصائد اليوت، وهارت كرين، ومدرسة السرياليين، وهناك نثر جيمس جويس الشعري. في فرنسا، ووعي اللغة فيها اشد منه في اي قطر آخر، بدأ شواذ الشعر بظهور الرمزيين في القرن التاسع عشر. غير ان هذه القصائد، على الاكثر، بالغة الحداثة، وما زالت موضعاً للتساؤل. وهنا اعود ثانية الى صاحبنا صياد السمك الزنجي الذي حقق الصيد دون السمك: قصائدنا هذه تحاول ان توجد هيئة الشعر دون ان تقدم هيكلاً يوقفه متماسكاً على قدميه. وفي ظني ان هذا «التكتيك» إجمالاً خاطىء. غير ان ذلك لا يعني ان الوضع ليس بالغاً حد اليأس، واراني متردداً في إبداء أي حكم عام، لأن الشعراء قد يفوقونني حذقاً ونفاذ بصيرة في تحليليهم الوضع للموقف الشعري عامة. الا ان لي عزاء في ما فعله الشاعر وليم بطلر ييتس. لقد كان عميق الفهم، بعيد المغامرة في استراتيجيته، فقام بتجارب كثيرة اخفقت. ولكن لا ريب عندي في انه وجد فسحة من اللغة التأمت فيها الصور والفكر المحددة وانسجمت . لست ادري مدى هذه الفسحة ومدى المتسع الباقي للمزيد من التجارب الشعرية.

٧- يبدو ان علم النفس الحديث يؤكد على النقطة السادسة - ولا سيما مذهب (الجشطالت) *Gestalt*، بدراساته لعملية الانتباه وعملية التعلم. اظن ان ذلك المذهب يكاد لا يعترف بوجود الصورة الصرف، اي بوجود الصورة التي ينبت فيها انتباهنا بالتساوي على الصفات كلها. بل الامر بالعكس، اذ اننا لا نستحصل صورة الشيء الا في اثناء عملية تبينه، ولا نتبينه الا برؤية صفة سطحية ما طاغية عليه، او صفة لاحد اوجهه ذات قيمة ظاهرة. حينئذ ندرك صفات الشيء الاخرى على نحو يشبه «التواري»، اذ نظن اننا منهمكون، او نتظاهر بأننا منهمكون، في صفة الشيء الطاغية، بينما نحن في الواقع نصول ونجول في تلك البقعة من الشيء التي هي نسبياً محرمة علينا بعيدة عن مرتكز رؤيتنا وغير محددة، وعندما ينعدم فيه كل تحديد يستحيل علينا الانتباه اليه. ونحن نحصل على تفاصيل الهوامش بالنظر من زاوية العين، او بتسليط البصر مباشرة عليها، ولكن لبرهة قصيرة. لعل هذه الطريقة هي التي يستخدمها الشعر: انها طريقة اللامباشرة، الا انها قد تكون الطريقة الوحيدة لادراك جمال الدنيا، وروعتها وحيويتها الوهاجة. لو اوجدنا سيكولوجية للشعر على هذا النحو، لكشفت لنا عن الوسائط والحيل التي يتيح لنا الشعر بها هذا الشرود دون الاساءة الى الرقيب العام، او حتى الرقيب الفرويدي الذي يسيطر على وعينا. غير ان الاشارة الفرويدية قد تكون مضللة. ففي اعتقادي ان الصفة المدهشة التي تتسم بها الصورة الشعرية، عدا وجودها، هي براءتها. فلا مجال لتعليل الجمال الشعري بأنه إرضاء جنسي، او شيء مفيد، او شيء اخلاقي. لقد حاول الكثيرون شتى هذه التعليلات ببراعة وقوة، غير انهم أخفقوا جميعاً ولعلني لست بحاجة الى القول لكم بان الجمال الشعري يبقى بعد ان تخفق كل تحليلاتنا العشوائية، ونستمر بالحس به بعد ان نقرّ بأنه يستحيل عزله وفرزه بالسهولة التي حسبناها ممكنة.

٨- ليس في الشعر بدائية شاملة، موجودة في كل مكان، كبدائية لغته، وهي، وعملية الوعي نفسها، تكادان تكونان شيئاً واحداً. غير ان في الشعر خصالاً بدائية أظهر للعين من هذه - او من كونيته، او لاهوته، او ايديولوجيته. فلكي تكون معاصراً يجب عليك ان تطرح عنك اكسفورد للشعر الانجليزي *Oxford Book of English Verse*، وعليك كذلك ان تحذف اجزاء كبيرة من دواوين معظم كبار الشعراء، وبعض من تؤثر منهم، لأنك لا بد واقع على البدائي من آرائهم. فقد كانوا حتى في أزمانهم يرتكبون أخطاء تاريخية. تأمل الشعراء المسيحيين كيف يستعيدون الآلهة الأولمبية، واولئك الكوبرنيكيين الذين يرتدون الى الكون البطليمي وهذه خيانة

اللامباشرة في الشعر:-

أن نحصل على تفاصيل الهوامش بالنظر من زاوية العين، أو بتسليط البصر مباشرة عليها... إنها قد تكون الطريقة الوحيدة لادراك جمال الدنيا وروعتها وحيويتها الوهاجة

بيّنة من الشعراء تستوجب اعتبارهم، عموماً وايديولوجياً، ومن أوجه دقيقة يصعب تحديدها، مارقين على ثقافتنا الحضارية. ويتحتّم علينا ان نقول إننا كثيراً ما نرى في الشعر شكلاً من البدائية هو الشكل الذي يحظى من المؤسسات الدينية بموافقتها الرسمية. فالدين يبدو في الاساس انه يقاوم تنقية افكارنا الكونية، وانه في وجه التقدم ضرب من التقهقر الى عقائد جميلة، الا انها بدائية. ان الافكار الجديدة مسرفة في

ان يخضع للمستوى الفكري السائد. ولذا فانه لن يحسن بالناقد ان يضع خطة مثلاً للتنقيب في الاسلوب الشعري للقرن الثامن عشر عن اسلوب استمدّت مادته من القرن الثامن عشر. فالشعر يجب ان يحافظ على المظاهر. يجب عليه ان يبدو معاصراً، واعتقد انه يبدو كذلك لدى الشعراء البارعين: بل انه يبدو موقفاً، أنيقاً، ومن أحدث طراز. وهذا يقتضي من الشاعر مهارة لغوية فائقة.

١٠- لغة الشعر الجميل دائماً وضاءة،

التي تعبر عما يرمي اليه من معنى، لأنها ليست تلقائياً من الوزن الذي اختاره للنظم. فعليه إذن ان يلعب بها، ويجرب بديلاتها ومرادفاتها الى ان يحقق الوزن ويقارب المعنى الذي يبغيه. وفي هذه العملية يسترخي المعنى ويتفكك: فقد ضحى الشاعر بدقة ألفاظة الفكرية، وتماسك تركيبها النحوي. فاذا كان قد تصعب في ايجاد السبيل الى التخلص من عبودية الكلام الفكري، فقد دفعت به حاجات السبيل الى

صحيح ان الالفاظ العتيقة تستخدم في الشعر. ولكن صحيح ايضاً، في نظري، ان النتيجة ذميمة

النقاوة، مغرقة في الضعف والعنة، في حين ان العقائد القديمة افضل تسجيلاً لكثافة الدنيا والخليقة: فالفكرة والعقيدة تمثلان شكلين مختلفين من أشكال المعرفة. واذا تضاربنا فان الدين يناصر العقيدة على الفكرة. والافكار الشعرية، كذلك ترينا الاتجاه العام الذي يسير فيه الشعر، غير انها ليست بالضبط موضوع هذا الحديث. انها ولا ريب موضوع للنقد الشعري، ونحن نعلم ان من اليسير بمكان ان نرى الافكار، ولكن يصعب علينا استقصاؤها بدقة، وأصعب من ذلك كله، وأخطر شأناً، وأشد سحراً، تحليل اللغة الشعرية.

٩- ولنعد الى اللغة. من الخطأ ان نحسب ان رجعية الشعر مجرد ايجاد مصطلح تاريخي عتيق الشكل والطراز. فذلك لن يكون إلا تحدياً يماثل ترتيل الدين للعقيدة القديمة. غير ان الشعر يفتقر الى مساندة مؤسسة تقليدية تبارك التحدي السافر منه، فيعد ذلك قحة لن تفلح، وبساطة حرفية لا تبلغ مبلغ الاسلوب. صحيح ان الالفاظ العتيقة تستخدم في الشعر، ولكن من الصحيح ايضاً، في نظري، ان النتيجة ذميمة. قد يستطيع الشعر ان يغطي آثاره، ويبدو معاصراً، دون

رياضة، فردية، غير ان هناك عدداً من الوسائل والخطط التي تعلمها الشعراء خلفاً عن سلف منذ اقدم الازمان. وقد أضحت وكأنها أجيزت على نطاق شعبي، فلم يناقشها الجمهور ولم يتحدها قط، الا في السنوات الاخيرة. وهي تؤلف المؤسسة التقليدية الموضوعية الوحيدة التي يستطيع الشعر ان ينضوي تحت جناحها. لست ادري ما الذي سيحدث للشعر إن هو حرم منها، او إن هي انهارت وتهدمت. قلت لست ادري، ولكن لعلني سأكتشف ذلك عن قريب، اذا لم يتبدل المناخ اللغوي.

اولى هذه الخطط: الوزن. فالوزن طريقة لفرض الصورة صوتياً على الانتباه الذي قد ينهمك، دون الوزن، في معاني الالفاظ نفسها. وهذا يخلق تشتيتاً للانتباه، قد يكون وحده كافياً لتحويل التلقي الى تجربة جمالية. فيصبح المفعول الصوتي قرينة من حول العمل السمانتي. الا ان له تأثيراً غريباً في العمل السمانتي، من الهام التأمل فيه. ان الوزن يفعل في قريحة الشاعر عندما ينظم قصيدته، فيغير نظمه، ثم يفعل في نفس السامع، فيغير فهمه لما يقرأ. خذ الشاعر اولاً: ليس للشاعر مطلق الحرية في ادراج الالفاظ

التخلص من عبودية الكلام الفكري، فقد دفعت به حاجات العروض الى ذلك التخلص، خطوة بعد خطوة. ثم تأملوا حال القارىء. لقد تأملت القارىء مرات عديدة، وتأملته وهو يمارس مهنته. لقد لاحظت ان قارىء الشعر المغرق في طلاقة المعاني، وكثرة الصور، والنزعة البدائية، كثيراً ما لا يدرك ذلك كله، لأن الوزن النظيم قد خدعه. اما اذا اردنا قارئاً يتجاهل الوزن ويوغل في مجاهل الكلام، فلا بد لنا من احد طلاب الفروع العلمية في الجامعة. فطالب العلوم اقل انخداعاً من طلاب الادب ويفيدنا ان نستصحبه في اثناء دراساتنا الشعرية. ولكنه سيجد نفسه في شيء من الحرج لانه ملزم بأن يتناول الامرين كلا على حدة: اولاً المعنى، ثم الوزن، لا الاثنين معاً. اما الطالب المدرب في الآداب فانه اميل الى رفض تفكيك الشيء الى اجزائه، غير ان اعتياده اخذ الشيء كاملاً وهو منطلق يعرضه احياناً الى عدم رؤية ما يأخذ او فهمه. فلا أحسب ان احداً يستطيع اقناعه بأن التنمية الموسيقية المعقدة لدى سوينبرن مثلاً، او لدى شلي، كان يصحبها نقص خطير في المعنى. او انها كانت تستدعي ذلك النقص الخطير.

١١- ثمة تقليدي شعري آخر - مرخص فيه - لا يستطيع الشعر ان يحيا بعد فقدانه: ذلك هو المجاز، بالوانه وأنواعه. أغلب الظن ان اللغويات مستعدة لوضع قاعدة عامة تنص على ان المجاز يمثل خللاً يعتور الكلام الفكري في امثل حالاته. ومن المدهش حقاً ان اقسام الادب الانجليزي في الجامعات

- لا يستطيع الشعر أن يحيا بعد فقدان المجاز، بألوانه وأنواعه -
- فينا من الحافز لتنمية لغتنا العلمية بقدر ما فينا من حافز لحماية شعرنا، فكلتا اللغتين حقيقية ومشروعة.

لا تدرس انواع المجاز بصفتها اساليب منطقية او لا منطقية. والمحدثون في هذا متخلفون عن دراسات النقد لدى القدامى. اود لو اكتب مقالاً نقدياً بعنوان: «من ارسطو الى لونجينوس الى جننغ». فأنشىء البحث على ان ارسطو قام بتحليل دقيق لفئة كبيرة من انواع المجاز ادرجها تحت عنوان «الكناية مصنفاً طرائقها الشاذة تصنيفاً شبه منظم، ويمكن القول انه كان بذلك يتفحص المراوغات، او الحيل التي استطاع بها شعراء محترمون ادخال الجذريات او الالفاظ الصورية في قول يقتضي الفاظاً فكرية او مجردة. وقد كان لونجينوس ايضاً اكثر من محلل عادي، ولنا ان نفيد منه لان معظم اهتماماته كان منصباً على انواع المجاز التي هي نحويةُ صِرف، والتي تُبهم معنى الكلام بخلط الالفاظ معاً دون إبراز مدلولاتها - كالتخلي عن احرف العطف مثلاً والخلط بين صيغ الافعال. وقد اعترف الاغريق بكلا النوعين من المجاز، والشعر الرجعي يحتاج كليهما، وان كنا اليوم لا نكاد نسمع ذكراً الا للنوع الأول، ونجد النوع الثاني معزولاً عن مناسباته الشعرية وقد جعل منه الطلاب موضوعاً للذم والاعراض. وأخيراً هذا جننغ الامريكي الذي الف كتاباً مدرسياً شهيراً في البلاغة، والذي راح يعرّف معظم انواع المجاز بعمق مدرسي لا غبار عليه، ولكنه جهل، فيما يبدو، ان مجازات الشعراء المبجلين تفعل فعل التمرد والعصيان على سياق كلامهم ووحدته. غير ان جننغ عاش منذ زمن مضى، ايام كانت الدراسات الرسمية في الادب الانجليزي امراً جديداً. ووضع ارسطو، ولونجينوس، وجننغ، في هذا الترتيب قد يحدو ببعضهم الى ان يسأل: ما الذي تفعله الدراسات الانجليزية؟ ومتى تدخل اللغويات السديدة فيها؟

١٢- وهذه نقطتي الختامية، انها تتعلق بالدافع النوعي او الشامل لدى الشاعر وفي ضوء سجله الحافل بالمروق والاخلال، والتخيب. والعمل خلسة، فانني لا اريد التنازل عن ذلك السؤال. أنا لا يروق لي الاستسلام لاستقصاء الدوافع، وهو الذي يجعلنا نرى اننا نفعل كل شيء من اجل شيء آخر. انما نحن نفعل الكثير من الامور لان القيام بها واجب علينا، ولا يخطر لنا الا فيما بعد اننا ربما فعلناها لأننا اردنا ان نفعلها ولان «سبباً» ما حدانا الى فعلها. ان الشعر يقال عادة في صيغة الخبر، فهو اذا ضرب من المعرفة، بل لربما استطعنا ان نقول ان الدافع اليه هو الحقيقة. ولكن اني لأحد ان يخبرنا ما معنى ذلك؟ ان الحقيقة، في نظر اللغوي على الاقل، هي ما نعرف. فالشعر اذن ضرب من المعرفة تدفعنا اليه رغبتنا في ان نعرف. ولكن الامر يتضح نوعاً اذا قابلنا بين اللغة الشعرية والعلمية.

اذا كان نهجي اللغوي صحيحاً، فان اللغة الشعرية تنشأ تاريخياً لاننا غير راضين عما تحققه لغتنا العلمية من تحسينات. ونحن غير راضين، لأن هذه التحسينات تطالبنا بالتخلي تدريجياً عن العناصر الصورية او الشيئية المحسوسة. الا ان العناصر الصورية او الشيئية المحسوسة كانت تتصف بها لغة عرفناها وراثة عن اسلافنا البدائيين - وهي لغة فعلية ذات غناء فيما يظهر. وهنا قد يقول اللغوي، مبتعداً بعض الشيء عن واجبه المهني، وان يكن تجرده يمنح مزيداً من القيمة لما يقول، اننا لا نجد في مدوناتنا شاهداً يناقض اتفاق الشعراء الشامل على ان هذه الالفاظ تشير الى اوجه من الدنيا ما زالت قائمة وما زالت تُرى في الدنيا، رغم ان تدريبنا اللغوي الحديث يشجعنا على الا نعيرها كثيراً من الاهتمام. ان المرء ليكون حسب استعماله للغة، بيد انني لا أروم ذم اللغة العلمية كما امدح اللغة الشعرية. ففينا من الحافز لتنمية لغتنا العلمية بقدر ما فينا من حافز لحماية شعرنا. فكلتا اللغتين حقيقية ومشروعة، وان احتجت احداهما على الاخرى، واضطربت علاقات الاخوة بينهما بازدياد.

لست أعرف شيئاً آخر أقوله حول هذه النقطة، الا اذا اردت اقحام كلمة فلسفية كبيرة في هذا البحث اللغوي، من أجل حسن الختام. هذه الكلمة هي انطولوجي. ان دافع الشاعر انطولوجي (كيوني)، كدافع من نسميه العالم. انه يخبرنا عن بعض سمات العالم الطبيعي، وهي ليست السمات التي يخبرنا عنها العالم- وان يكن كلاهما يخبرنا عن بعض سمات كينونة الاشياء. غير ان لفظة «انطولوجي*» لن تضيف الكثير الى احساس اللغوي بوضع الشاعر الاستراتيجي سوى انها لفظة باهرة ضخمة الصوت. حسبنا ان نقول اذن ان الشاعر، كما يراه اللغوي، يقوم بواجبه.

(١٩٤٢)

* Ontological. الانطولوجيا في الفلسفة هي البحث في طبيعة الكينونة وما تشمله من مبادىء اولية. (المترجم).

حوار *

جبرا ابراهيم جبرا

الكتابة، ذلك الفعل الخلاق المستمر الاثر

اعد الحوار وقدم له:

عبد القادر الشاوي، حسن بحراوي، عبد الحميد عقار.

لم يكن بمقدور جبرا ابراهيم جبرا ان يتنصّل امام جمهور غفير أقبل عليه في المدن التي زارها بالمغرب، من الجواب عن اسئلة بدت له ولمتتبعي انتاجه الابداعي اكثر مما تحتمله البداهة من "استفزاز": لماذا يكتب؟ وكيف يكتب؟ وكيف يوفق بين الابداع والنقد؟ ولمن يكتب؟ وما علاقة ابداعه بالقضية الفلسطينية وكيف يرسم شخوصه ويستنطقها؟ وما دلالات عالمه الروائي... الخ. ففي هذه الاسئلة ما كان يحرك جمهور قرائه ويحملهم على الاقتراب من المؤلف بعد ان تعرفوا، من خلال انتاجه المتداول، على المبدع.

ومع ان اجيال القراء في تبدل مستمر وان جبرا ابراهيم جبرا يمارس الكتابة الابداعية والادبية منذ أزيد من خمسة عقود من الزمن، الا ان الانتشار الذي تحقق له عبر السنوات في اطار التواصل والاستمرار يطرح في حقيقة الامر سؤال القراءة: ضمن اي نسق ثقافي، وبأية حساسية يقرأ: بل وكيف يحقق جبرا ابراهيم جبرا ما أسميناه بالتواصل والاستمرار؟ تميز ادبي وفني؟ لقطيعة مفترضة حققها ضمن جيل من المبدعين العرب على صعيد الابداع الروائي؟ لاعتبارات تتعلق بالحداثة وتمس دعواتها التجديدية...؟

في الامر إشكالية قديمة مطروحة، وقد بلورها (امبرتو إيكو) بصدد الرواية / من خلال معادلة: المقبولية = القيمة السلبية، مستخلصها منها ما صرح به قائلا: "إنني أعتقد إنه من الممكن ان نعثر على عناصر القطيعة والاحتجاج في الاعمال التي تبدو ظاهريا من أعمال الاستهلاك السهل، وان نلاحظ بالمقابل بأن بعض الاعمال التي تبدو مستفزة وتعمل على هزّ الجمهور لا تحتج نهائيا على اي شيء".

* مع مجلة "آفاق" المغربية.

فأين يقف جبرا ابراهيم جبرا من ذلك؟ ما معادلة انتشارة؟. ليس من المفيد استباق الاجوبة التي يعرضها جبرا على القارىء في هذا الحوار، ولكننا نتصور مبدئياً ان الحضور المؤثر الذي حققه جبرا على صعيد الرواية، وربما بنفس الدرجة في غيرها من الاجناس والميادين التي أبدع وأنتج فيها، له ارتباط مباشر بثلاثة جوانب اساسية برّزته بصورة لها، في تقديرنا، أهمية خاصة في دراسة منحى وتطور الرواية العربية:

جانب يتعلق ببناء الشخصية الروائية والاستخلاص السردي لأفعالها ووظائفها والعالم المحيط بها، بل ووجودها الطبيعي في معمار النص الروائي كلاً. ذلك ان الرواية العربية درجت منذ زمن البداية الى زمن التأسيس على استلهام النموذج "الشعبوي" وتركيز صورته "الواقعية" او المتخيلة في مختلف المواقف المجسدة له نصياً ضمن خريطة مفترضة للصراع والتطور. ويمكن الافتراض مبدئياً ان جبرا، في اطار حساسية جديدة بلورها جيله من كتّاب الرواية العربية ايضاً، حوّل هذا النموذج، على مستوى التخييل، الى "مثقف"، ورسم له صورة ذهنية في مختلف رواياته- وهو تحويل لساني لأنه تم على مستوى اللغة السارّدة ايضاً، كما أنه تحويل في الوظائف والافعال المرتبطة بوجوده النصي في العمل الروائي... فرضية مبدئية يمكن أن تصلح منطلقاً لدراسة خاصة.

جانب متعلق بالفضاء كمجال للتنظيم الدرامي للاحداث. ولعل خصيصة جبرا على هذا المستوى انه وسّع من فضاء الرواية طرداً مع توسيعه لبناء الاحداث والشخوص. فليس الفضاء في رواياته (قاهرياً) كما عند نجيب محفوظ مثلاً، ولا (إقليمياً) كما في الكثير من تجارب الرواية العربية، بل انبسط مداره - في نطاق الوجود الحضري والعمراني وما يؤثثه من علامات ودلالات - لكي يشمل الوجود المدني العربي بامتياز. ويمكن اعتبار هذا التوسيع من متطلبات "العالم الذهني" الذي يؤسس عليه جبرا رواياته.

جانب يتعلق بالشكل "كتعبير لفظي عن علاقة ذاتية وفاعلة مع المضمون" كما يقول باختين، ويمكن الاكتفاء، في هذا الجانب، بذكر ما اصاب ابنتيه الحكائية في رواياته المختلفة من تعدد وتنوع، وذلك في مقابل البناء السردي الهرمي المؤسس الذي بلوره نجيب محفوظ، على سبيل المثال، في بعض رواياته الاولى.

ويعود هذا كله لارتباط الشكل عند جبرا اصلاً بالتجريد الذي مسّ تعامله مع مفهومي الشخصية والفضاء في الرواية ... الخ.

إشارات عامة لا تغني، بطبيعة الحال، عن الدراسة المعمقة "للبنيان المرمري" الذي شيّده جبرا ابراهيم جبرا طوال عقود خمسة او يزيد روائياً وشاعراً وناقداً أدبياً وفنياً ودارساً وصاحب دعوات شرّعت للتجديد والحداثة.

وفي الحوار التالي بعض المؤشرات التي امكن لنا ان نبلورها معه تلقائياً.

آفـــاق:

أستاذ جبرا، نريد لهذا الحوار ان يكون حديثاً مفتوحاً على كل الممكنات، من دون التقيد ببروتوكول السؤال والجواب ولا بأوفاق العلم الصحفي المألوف.

جبـــرا:

جميل ومفيد كذلك ان نقول كل ما يمكن ان يقال، لكن بمساحة زمنية محددة.

آفـــاق:

لا شك أنكم حوصرتم بأسئلة كثيرة أثناء تواجدكم بالمغرب سواء في ندوة نجيب محفوظ، او عبر اللقاءات والجلسات المفتوحة التي عقدتموها مع جمهور القراء والمهتمين في كل من مدينتي الرباط وتطوان. نريد منك انطباعاً سريعاً عن الاجواء التي تم فيها لقاؤك بالجمهور.

جبـــرا:

اولاً كنت اشعر ان ما أراه غير حقيقي لشدة اهتمام الجمهور بهذا الشخص الجالس بينهم، والذي جاءهم من أقاصي المشرق، واذا هم متحفزون لسماعه وسؤاله شتى الاسئلة، حتى خيل الي ان الجمهور سيظل يسائلنا الى ما لا نهاية. وطبعاً كنت أتمنى لو استطيع ذلك حتى نثير من القضايا ما يشبع فضول هؤلاء المتحمسين، ويستجيب لصلب ما يشغلهم من اهتمامات، لكن الزمن لا يرحم. وأقصد بالخصوص تلك الليلة التي قضيناها في المركز الثقافي الفلسطيني بالرباط حيث كان عدد الجمهور كبيراً جداً، وتلك التي قضيناها بدار الثقافة بتطوان. كان ذلك بالنسبة لي تجربة هزتني كثيراً: فقد ذهلتُ عندما دخلنا المبنى، ورأيت الناس افواجاً وهي تصعد وتنزلُ الادراج، وهناك من ينظّم الدخول والخروج، فاعتقدت انني دخلت المكان غلطاً، ولحسن حظي كنت رفقة أخي عبد القادر الشاوي الذي شد من أزري. وأروع من ذلك اني عندما دخلت القاعة وجدت حجمها كبيراً واتساعها هائلاً وفيض الناس والواقفين في كل جانب، وقد ازداد المشهد روعة وتأثيراً عندما انفجر الحاضرون بالتصفيق دون أن اكون معتاداً على ذلك.

آفـــاق:

هل لنا أن نعرف ما اذا كان هناك سؤال شد ذهنك وانت تحاور الجمهور هنا بالرباط وهناك بتطوان؟

جبـــرا:

في الحقيقة، كانت الاسئلة، وهذا لا بد من قوله، من النوع الذي قد يتوقعه رجل مثلي جابه جمهور المستمعين طيلة حياته. فقد تعودت في الواقع ان ارى اناساً كثيرين،

ولم أفاجأ بسؤال لم يكن في البال. ولكن كوني لم أفاجأ يدل على ان تفكير الشباب كان يعمل بالضبط على الموجة التي يعمل عليها تفكيري. وهذا يعني اننا كنا منسجمين معاً، ومتوافقين، بحيث ان الاسئلة جاءتني وكأنها تؤكد على القضايا التي هي بعض مما أعيش له وأعيش به. وعندما أعيد النظر الآن، وأستعيد وقائع اللقاء، اجد ان الاسئلة كانت كلها ممتعة وتتطلب مني الكشف والصراحة. ارجو ان اكون قد استطعت في الوقت المخصص لي ان اجيب اجابات تفي بحاجة السائلين.

آفـــاق:

لقد تأكدتم اذن ان لديكم حضوراً قوياً بالمغرب. فكيف تنظر الى هذا الحضور؟

جبـــرا:

في القاهرة او في بغداد أجد وأنا اسير في الطريق من يعرفني فيحييني بتلقائية، ويتحدث الي بشكل او بآخر، او يلتقط صوراً له معي. هذا شيء صار طبيعياً مع الزمن. ولكنني، والحق يقال، لم اجد حماسة وحرارة واندفاعاً تجاهي من اناس آخرين لا أعرفهم ولم يسبق لي ان التقيت بهم من قبل في حياتي؛ لذا اشعر اليوم ان هذا الحضور الادبي لي لدى هؤلاء الشباب (و 95% منهم كانوا شباباً) أكد لي، ما يقال أحياناً من ان الناس لا تقرأ، او ان الكتب لا تباع، كلامٌ مردود وقول غير دقيق. إن اسئلة هؤلاء تنبع كلها من الصميم، وهي ثمرة للقراءة، وتلامس فضلاً عن ذلك، ما هو مشترك بين الكاتب والقارىء. ولا اكتمكم انني، وأظن ان الامر كذلك بالنسبة لغيري من الكتّاب، اجد في هذا الاهتمام البالغ من القراء وفي اسئلتهم لي وملاحظاتهم على اعمالي، اجد في كل ذلك تبريراً واعترافاً بقيمة ما كتبت طيلة الخمسين سنة. ففي عيون هؤلاء وفي اصواتهم وكلماتهم ما جعلني اشعر، واتأكد من ان ما سعيت اليه لم يكن عبثاً، وبأنني لست بذلك الكاتب الذي يشبه وضعه من يصرخ في غرفة مغلقة، وهو احساس كثيراً ما يراود الكتّاب. إننا بالفعل نصرخ، لكن هناك ايضاً هؤلاء الرائعون الذين يصغون الينا ويستجيبون لنا؛ ويخيّل الي، ان ما كنت اتحدث به في بعض ابحاثي عن الفن والحلم والفعل وما بينها من علاقة، وكيف ان الحلم يؤدي عن طريق الفن الى الفعل، يخيّل الى، ان هذا صحيح، وانه امر واقع تفصح عنه عيون هؤلاء الشباب وتنطق به السنتهم؛ وقد احسست وانا اصغي اليهم ان حياتهم قد تأثرت تأثراً حقيقياً بمئات الصفحات التي كتبتها ويكتبها جيلي من الروائيين والشعراء. لذلك فنحن في الحقيقة لا نصرخ في واد، ولم يذهب الجهد الذي بذلناه في الكتابة عبثاً.

عندما ارى ان ما أرضاني قبل ثلاثين سنة ما زال يرضي هذه الاجيال فالأمر عندئذ جدير بالتأمل.

جدير بالتأمل. وكنت فيما مضى اقول انني أكتب لأجيال المستقبل. ويقول المرء احياناً شيئاً من هذا القبيل تبريراً، ربما لأن كتابه لم يبع، او لأن احداً لم يقرأه، فيقول أنني اكتب للاجيال التي في رحم الزمن، واذا بالواقع يثبت ذلك. فقد كتبتُ فيما مضى، وها هم الآن ما زالوا يقرأون ما كتبت، فهؤلاء هم المستقبل. واستخلص من ذلك، ان الفكر العربي والخيال العربي أمران فاعلان في المجتمع، وكلاهما يفعل بصورة لا نستطيع تحديدها، إنهما يتفاعلان في دواخل النفس، ولا نعرف كيف سيعبّر المجتمع عن هذا التأثير والتفاعل الداخليين. واذا رأى الشباب بهذه الكثرة وهم يثيرون هذه الاسئلة، يغمرني الاقتناع بأن الفعل الخلاق، فعل مستمر الاثر ولا ينتهي رنينه من الاذهان. الفعل قد يكون احياناً مثل ضربة لا تُحدث رنيناً، وقد يكون خبطة قوية غير انها لا تترك اثراً؛ لكن الفعل الخلاق هو ذاك النوع الذي لا يخبط فقط، وانما يُبقي على رنينه المتواصل.

آفـــاق:

تأكدت أننا لا نصرخ في واد، ولم يذهب الجهد الذي بذلناه في الكتابة عبثا

آفـــاق:

أليس ذلك هو أقل ما ينبغي من الاعتراف بمجهود الكاتب، والمكافأة الوحيدة التي يمكن ان ينالها من جمهوره؟

جبـــرا:

المكافأة الوحيدة ولكنها التجربة الأغنى، فالكاتب يكتب في الواقع دائماً لجمهور مجهول لديه. وأزعم انني اكتب لنفسي ما يرضيني وآمل ان يرضي الآخرين. اما عندما ارى ان ما أرضاني قبل ثلاثين سنة ما زال يرضي هذه الاجيال فالأمر عندئذ

هل حدث أحياناً ان صادفتَ في لقائك بالجمهور ما يذكّرك بما يشبه أبطال رواياتك وشخصياتها المتخيّلة؟

جبـــرا:

نعم، حدث هذا وأحياناً يكون رد الفعل عندي من القرب بحيث أعترف بذلك للشخص نفسه. والسائل طبعاً هو على الارجح شخص لا تعرفه، تلقاه انت لأول مرة فلا تستطيع ان تحكم عليه من الحديث معه في ثوان. لكن بعض الذين يتحدثون الي، وبعض الذين يكررون مساءلتي ونوع الاسئلة التي يعيدون طرحها يجعلني أقول انني أرى فلاناً

او فلانة من شخصياتي؛ وأحياناً أتساءل هل ما أثرتُه في أذهان هؤلاء السائلين كان لصالحهم؟ هل سيجابهون الحياة مثلما توقّعتُ ان تجابهها الشخصيات التي تشبههم؟. أنا أقول نعم. هذا شيء جيّد. فالحس بالمأساة او بالفرح وحتى بالشبق تجاه الحياة يعني الحياة بما فيها حياة الأفراد. واذا كان لهم ان يحسوا بذلك كلية فهنيئاً لهم، واعتقد آنئذ ان هذا قد أغنى حياتهم. أما اذا كنتُ مخطئاً في ذلك مثلما يذهب البعض الى القول بأنني تركت أثراً سيئاً في نفوسهم او اثراً لن يفيدهم في حياتهم، فأنا والحالة هذه، مستعد للقول بأن هذا غير صحيح. فالأدب الكبير هو الذي يترك الأثر المولد في النفس. وبعد هذه اللقاءات العظيمة بالمغرب، أشعر ان هذا الأثر المولّد ربما بدأ الآن ينوجد ويتواجد لدى هؤلاء الشباب، وسوف يثمر اكثر على المدى الاتي.

بين جبرا الكاتب المبدع، وجبرا الفلسطيني.

آفـــاق:

نود أن ننهي هذا الجانب الانطباعي من الحديث بسؤال اخير عن الكتابات التي ألفت حول اعمالك الروائية، وبالخصوص منها تلك التي الفت بالمغرب في سياق الاطروحات الجامعية.

جبـــرا:

قرأت رسائل جامعية كثيرة كتبها دارسون في أقطار عربية وغير عربية مختلفة، والحق ان ما قرأته للدارسين في جامعات المغرب هو أعمقها وأشدها وعياً وأكثرها براعة، وأكثر كشفاً لأمور لم تخطر ببالي. واذ اقرأ هذه الرسائل، اندهش لما كشفه الباحث من نواح لم تكن في بالي غير انها مضمرة في النص ومتضمنة فيه. وهذا يؤكد على قيمة العملية النقدية التي انخرطوا فيها وجندوا نظرياتهم من اجلها. وأضيف، انني احياناً لا أفهمهم، ومن حقي الا افهم ما يقولونه.

آفـــاق:

لكن، الا يزعجك قليلاً باعتبارك مبدعاً وقارئاً متذوقاً للابداع، حجم الاصطلاحات التي تُدْرَسُ من خلالها اعمالهم وبالخصوص من لدن النقاد الذين يتبنون المناهج الجديدة؟

جبـــرا:

صحيح، هذا الامر كان يقلقني فيما مضى، في بداية الامر، وخصوصاً اذا لم أكن راضياً على النوع من المصطلح. لكنني في الفترة الاخيرة لا أتسامح فقط، وانما أخذت ارى الناحية الايجابية في الامر. فالنقد شيء يتجدد باستمرار، وتجدده يعني تجدد مصطلحه، وفي تجدد مصطلحه إضافة الى الرؤية القديمة وانفتاح لها على الجديد من المعارف والطرائق. وصرت هكذا اشعر ان من حق هؤلاء ان يروا كتاباتي على طريقتهم ما داموا بالفعل يرون هذا الشيء الذي امامهم، لأنه كثيراً ما تقرأ نقداً ويخيل اليك ان الناقد لا يرى ما يتحدث عنه. يتحدث عن شيء موجود في ذهنه فقط. اما النقود في هذه الدراسات فتدل على ان شباب المغرب يبحثون عن هذا المصطلح الصعب، ويطبقونه بشكل او بآخر. قد لا يكونون موفقين دائماً مائة بالمائة، لكنهم يرون ما يدرسونه بعين ثاقبة ولا ينافقون ابداً، فهم يأتون احياناً بأحكام مزعجة، وقد غضبت اكثر من مرة على ما قرأت. غير انني عندما اعيد النظر ارى انهم على ارضهم التي اختاروها لانفسهم، فَلِمَ لا يرون الأمر كذلك؟

آفـــاق:

هذا يعني أن مفاهيمهم واصطلاحاتهم هي التي قادتهم الى تلك النتائج؟

جبـــرا:

وهذا مهم جداً فقد كنت أقول دائماً إن العمل الفني لهو بمثابة أرض مفتوحة للكشف المستمر ... فاذا كان هذا العمل يوحي بهذه الكشوف فأهلاً وسهلاً لأنه يدل على حيوية العمل المنقود...

آفـــاق:

هذا عن الدراسات الجامعية فماذا عن كتابات النقاد؟

جبـــرا:

في الحقيقة كتابات النقاد إجمالاً تفرحني وتندرج هي بدورها في هذا السياق، لأن كثيراً من الكتابات التي قرأتها في الصحف المغربية، تبدو اما امتداد للأطروحات او مجتزءات من الدراسة الجامعية؛ وأنا أؤكد ايضاً ان فيها اثراً من اراء الاساتذة الذين اشرفوا عليها. فالعملية النقدية اجمالاً بعبارة أخرى عملية مدروسة ومحكمة ... كل ما هناك هو أنني أحاول أن أتوقع ما الذي سيفعل هذا النقاد في المستقبل؟. وأي نوع من الكتابة سينجز؟ وأي نوع من الكُتّاب سيدرس ليكتب؟. لكننا لا نستطيع أن نتكهن بهذا، وليس من الضروري أن نتكهن به... ما دام هو على هذه الحيوية راهناً.

آفـــاق:

هذه الخلاصة توصلنا الى صلب أعمالك، والروائية أساساً؛ لدي سؤال يحاول أن يجمع بين طرفي موضوعين مختلفين ... بين جبرا الكاتب المبدع، وجبرا الفلسطيني. فالملاحظ أن السؤال الفلسطيني في أعمالك الروائية يُطرح بالحاح ... وهو موجود وحاضر باستمرار ... (سؤال قارص وحارق ومتودد: الدوام في اعمالك، فيما "السفينة" وفي"صيادون في شارع ضيق" وفي "البحث عن وليد مسعود"..

جبـــرا:

إنه موجود حتى في دراستي النقدية، وفي شعري طبعاً.

آفـــاق:

لكن، بالرغم من هذا الاهتمام الكبير بالسؤال الفلسطيني، فالملاحظ أن جبرا السياسي أقل حضوراً في الجدل الفلسطيني، أقصد في مستوى الكتابة السجالية المباشرة والانخراط اليومي في العمل السياسي. وأستحضر بهذا الصدد الملاحظة الدقيقة التي أبداها خيري منصور بالمركز الثقافي الفلسطيني معلقاً على ما راج من نقاش. تقول الملاحظة ان جبرا كان الاول الذي أخل بالمعادلة السائدة التي ترى ان الكاتب الفلسطيني مناضل بالاساس ومبدع في الدرجة الثانية. فهل هذا يعني أنه بوسع الكاتب أن يكون مبدعاً كبيراً من دون يافطة الفلسطيني؟

جبـــرا:

مع أن خيري لم يقصد هذا بالضبط فكلامك صحيح. لقد أخذ يبدو واضحاً أن الإبداع نفسه يمثل نوعاً من النضال بالنسبة للفلسطيني. فتجربة محمود درويش، وابداعات كل هؤلاء الشباب الذين يكتبون، وأنا من أوائلهم وقد بدأت مع الرواد في فترة جد صعبة، وبعد عشرين سنة من الكتابة والإبداع المتواصل ومجابهة الصم والبكم والعميان، بعد هذا كله أخذ يتبين أن الابداع والكتابة الجيدة هي نضال قد لا يقل أهمية عن أي نوع آخر من النضال. وهذا شيء نؤكد عليه الان نحن الادباء الفلسطينيين. ان النضال في سبيل أية قضية لا يمكنه سوى أن يكون مزوّداً بهذا النوع من الفكر المتوالد باستمرار، والمؤكد على التفاعل بين الفرد والحياة. نحن لم نصوّر الفلسطينيين بوصفهم أناساً لا يعرفون ما معنى أن يُنظر الى شجرة، أو ما معنى أن ننظر الى الأفق فنراه بشكل ما، ما معنى أن ننظر الى الصخرة فنرى الظل الأزرق الذي تلقيه على العشب الاخضر، وما معنى أن يحب الانسان، أو ان تحب المرأة لدرجة الجنون. هذه كلها أجزاء من الحياة التي نقول نحن عنها إنها بعض ما نحارب من أجله؛ لأن حقنا نحن الفلسطينيين في الحياة هو حقنا في أن نرى هذه الاشياء كلها على طريقتنا، فنبدع على طريقتنا، ونؤكد بذلك حضورنا إنسانياً. وهذا في الحقيقة هو الذي حاولتُ أن أفعله بالذات. كتاباتي كلها عن فلسطين، وعن الدور الانساني لفلسطين. في الغرب يصوروننا أحياناً نحن الفلسطينيين بوصفنا ارهابيين، وهذا جنون. فليقرأونا، نحن في الواقع نأتي الى الحياة ونحكي الى الناس وأيدينا مملوءة بالحب. ولكن هذا لا يعني أننا مستعدون لأن

الابداع نفسه يمثل نوعا من النضال بالنسبة للفلسطيني

نطأطىء رؤوسنا أمام أي إنسان. فنحن نجمع ما بين الصلابة التي لا بد منها لقضيتنا، وبين الحب الذي نعطيه لكل من هو في مستواه. وعلاقات ابداعاتنا هي اكبر دليل على السؤال. أنا مجرد واحد من المبدعين الكثيرين الذين أثبتوا هذا الشيء ومحمود درويش في المقدمة من هذا النوع من العطاء الرائع الذي بات الآن ليس عطاء عربياً فقط، ولا فلسطينياً فقط، وانما عطاء للعالم....

آفـــاق:

كيف تفسر التجاهل الذي يبديه الغرب حيال التجربة الابداعية الفلسطينية... والعربية على العموم؟

جبـــرا:

هو عائد اولاً الى نوع من المقاومة الداخلية المركبة في النفس الغربية تجاهنا، بسبب الحضور الصهيوني القوي في الاوساط الادبية والاعلام الغربيين... الصهيونيون لهم حضور قوي جداً في هذه الساحة بالذات والتي نحن كأدباء وكمبدعين نقدم أنفسنا عبرها... لكن أنا أشك ان أدبنا سواء الفلسطيني او العربي بات يصل الى الاخرين ولو بمقادير... ولعله في يوم من الايام يقع تدارك شيء من هذا.

آفـــاق:

اليس هناك قصور من ناحية الترجمة ومن ناحية التعريف بأدب القضية الفلسطينية....؟

جبـــرا:

نحن نحاول وهناك محاولات جادة. كنا نتحدث قبل عشرين او ثلاثين سنة عن دور الترجمة... ولم نكن نجد ما نترجم... الآن هناك محاولات منظمة لايجاد هذه الترجمات الضرورية... وأعتقد انه في بحر السنوات الخمس القادمة سيكون هناك أدب فلسطيني مترجم الى الفرنسية والانجليزية والروسية. وأنا اعرف ان الكثيرين من الناس يقبلون عليه ويدرسونه واعرف من تجربتي الخاصة ان الكثيرين من غير العرب الآن يدرسونني، وما كانوا يدرسونني قبل خمس او عشر سنوات. ومعنى هذا ان هناك تحولاً... يدرسوني مثلاً باللغة الروسية او باللغة الالمانية او اليوغسلافية، انا واخرين طبعاً. ولاحظت ان الدراسة منصبة دائماً على الشعر وعلى الرواية... وعلاقة كل هذا بتجربة الانسان في القرن العشرين... لأنهم يريدون ان يتأكدوا ربما اننا جزء فاعل من حضارة هذا العصر... وهذا بالضبط ما نؤكد عليه نحن الفلسطينيين.

آفـــاق:

باعتبارك احد الذين تمرسوا بالكتابة باللغة الانجليزية... هل شعرت او تشعر بغربة داخل هذه

اللغة.. قصدي هل هناك تأثير او معاناة معينة اثناء الكتابة او اثناء تلقي العمل الادبي بلغة اخرى، وبعبارة، هل يمكن ان نتحدث بوجه من الوجوه عن الانجلوفونيه اسوة بالفرانكوفونية؟

جبـــرا:

انت تستطيع ان تتحدث عن الانجلوفونية بنفس المقدار الذي تتحدث به عن الفرانكوفونية... ولكن بالنسبة لي وبالنسبة لكثير من الفلسطينيين بشكل خاص ومن العرب إجمالاً... الأنجلوفونية لم تكن مشكلة للعرب ابدا... الفرانكوفونية كانت وما تزال مشكلة بالنسبة للعرب الذين يكتبون بالفرنسية.. أدرس الموضوع تجد ان الذين يكتبون باللغة الفرنسية يجدون انفسهم مضطرين للكتابة بها ويعبرون عن انفسهم لا نقدياً.. ودراسياً فقط.. وإنما ابداعياً.. روائياً.. وشعراً.. وهكذا؛ أما الذين يكتبون باللغة الانجليزية من العرب ... وهم قلة أصلاً ... أكثرهم يكتبون دراسات وأبحاثاً ... وأبحاثهم ودراساتهم من أحسن ما يكتب باللغة الانجليزية وأكثرها يتصل بالقضايا العربية ... أما دراساتهم النقدية ... كدراسات أدوار سعيد بوجه خاص فلا تجارى في دقتها وقوتها وذكائها... لكن الذين منهم يكتبون شعراً أو رواية من العرب ... قلة نادرة جداً ... وأنا واحد من هذه القلة ... فلم أكتب بالانجليزية لأنني عجزت عن الكتابة بالعربية ولم أكن في يوم من الايام منفياً عن لغتي ... أنا كتبت باللغة الانجليزية تحدياً ومتحدياً أهلها ... كتبت لهم ما أردت أن أوصله لهم من علمي أنا ... سواء كرواية أو كشعر أو كنقد ... وقد كتبت كثيراً من النقد الفني باللغة الانجليزية ... ولم أرد أن أترك الكتابة بالانجليزية وإنما أراوح بين الكتابة بالانجليزية والكتابة بالعربية، بسهولة كبيرة... أحياناً أشعر أن لا مبرر لأمر ما ان أكتبه باللغة الانجليزية؛ لِمَ أكتبه بالانجليزية وأنا أستطيع أن أعبر عن نفسي بالعربية ولي من القراء الكثيرون؟. لكن الفرانكفونية باتت كأنها نوع من المرض ابتلي به بعض العرب ... فيجدون أنفسهم مضطرين، لكن يعبروا عن أنفسهم، أن ينطقوا أو يكتبوا باللغة الفرنسية ... ونعرف منهم بعض الشعراء والروائيين بالضبط كبعض الفرانكوفونيين مثلاً في القارة الافريقية ... وأنا أقول اذا شعروا بشيء من الاثم لأنهم يفعلون ذلك ... فهم محقون في أن يشعروا بالاثم لأن لديهم لغة كالعربية... قوة التعبير .. كثيرة الحيلة ... غنية الموارد .. وعليهم أن يعودوا الى لغتهم ... ولكن اذا أرادوا أن يوصلوهما عربياً للآخرين عن طريق اللغة الفرنسية فعلى عيني ورأسي، لم لا، شيء رائع رائع جداً ... لكن يجب ألا يشتكوا فيقولون إنهم منفيون في لغة الاخر ... لماذا ينفون أنفسهم في لغة الاخر وهم أصلاً من تربة هذا البلد ...؟. لماذا؟.

آفـــاق:

إذن الموقف مختلف عن التركة الاستعمارية وسوى ذلك...؟

جبـــرا:

نهائياً... نهائياً... وأنا درست الموضوع.. وأقول هذا عن تأمل وكتبت عنه بالانجليزية ... وعندي كتاب اسمه "تمجيد للحياة" *A Celebration of the life* أبحث هذا الموضوع في مقدمته...

آفـــاق:

من هذه الناحية فعلاقتك الضليعة بشكسبير لم تكن ظرفية ولا مؤقتة ولا نتيجة مزاج طارىء ...؟

جبـــرا:

طبعاً... علاقتي بشكسبير مثلها مثل علاقة اي مفكر بقضية فكرية... كعلاقة اي شاعر بقضية شعرية ... انا درست شكسبير لأسباب أكاديمية كي آخذ شهادتي في الادب

لِمَ أكتب بالانجليزية وأنا أستطيع أن أعبر عن نفسي بالعربية ولي من القراء الكثيرون؟

آفـــاق:

بِمَ ترد على تساؤلك إذن؟

جبـــرا:

أنا اعتقد لكسل ما، إنك تنصرف عن لغتك الى لغة الآخر.. وأنا متأكد ان الذين يكتبون بالانجليزية من العرب ليسوا أبداً كالهنود والباكستانيين الذين يكتبون بالانجليزية.. فمشكلتهم كمشكلة الافريقيين الذين يكتبون بالفرنسية او الانجليزية ... يقولون إن لغاتهم المحلية لم تتطور بما يكفي للتعبير عن تجربتهم الابداعية... فالقضية حضارية بالنسبة لهم... اما نحن الذين نكتب بالانجليزية عندما نريد، فنكتب ذلك لأننا نتحدى اصحاب هذه اللغة ونوصل اليهم ما نريد ان نوصله اليهم مباشرة.

الانجليزي ... وكنت محظوظاً لأن اساتذتي كانوا من اهم النقاد الانجليز في القرن العشرين ... وأنا اذكر اسماءهم في بعض دراساتي او في بعض كتاباتي الاتوبيوغرافية ... وبما أنني شعرت منذ اليوم الاول ان شكسبير هو مِلْك للانسانية فلم لا أكتب عنه بالانجليزية او بالعربية ولم لا اترجم وأدرس واجعل هذا الشيء ممكناً باللغة العربية، فاللغة العربية هائلة جداً وتستطيع ان تستوعب اكثر الامور تعقيداً في الادب ...أنا لا أتحدث عن الطب ... أو الفيزياء او الكمبيوتر ... أنا أتحدث عن الادب ... والشعر .. شكسبير فيه تعقيد من حيث اللغة والصورة والشحنة العاطفية ... قد يبدو لبعض الناس ان اللغة العربية لا

تستطيع ان تستوعب ذلك. وانا اقول ان اللغة العربية تستطيع ان تستوعب هذا كله ... وان المترجم البارع هو الذي يستطيع ان يجعل ذلك ممكناً... وهذا بالضبط ما حاولت ان افعله في سبع من مسرحيات شكسبير الكبرى. ويخيل اليّ انني وصلت الى مكان ما من نفس قرائي...

تأتيني الأفكار وأنا أمشي، وأشعر أنني اقتربت من رواية، لكن مشكلتي دائماً هي السطر الأول.

آفـاق:

بودي أن اعود بك قليلاً الى عالمك الخاص لأسأل عن طبيعة الاحساس الذي يخامرك وانت تشرع في كتابة رواية ما وانت تضع الحرف الاخير منها؟. وهل هو ذات الاحساس الذي يغمرك عند الكتابة في اللغتين؟

جبـــرا:

عندما أفرغ من عمل ما ... يشتد بي القلق من جديد ... وهذا القلق يلازمني وهو الذي يدفعني ربما الى أنواع أخرى من الكتابة ... فأكتب نقداً او أكتب دراسة فنية او اترجم شيئاً آخر ... حتى ترجماتي لشكسبير في كثير من الاحيان قمت بها لأنني كنت أعوض عن الكتابة الابداعية التي كانت تملأني بالقلق ولا تتحقق كما اريد ... أنا مثلاً ترجمت "الملك لير" أثناء كتابة رواية "السفينة"... وترجمتي لشكسبير اطلقت في نفسي كوامن كان يجب ان تطلق لكي تنفيني فأستطيع ان اعود الى "السفينة" بالشكل الذي كنت اريده ... وكان إحساسي بالمأساة احساساً غريباً خصوصاً بعد 1967، ... وشعرت بأن شكسبير قد ساعدني في التغلب على هذا الحس الماحق لكي اجعل منه شيئاً يقارب الفن ... إذن أنا أعود فانشحن وتبدأ الفكرة تخامرني بأن هناك ربما قصة ما استطيع أن أتحدث عنها، - ان أكتبها، وانا اتحدث هنا عن الفن الروائي طبعاً - واذا بفكرة مبهمة وشخصيات على شيء من الوضوح ترتسم في الذهن حتى وهي .. لا تزال أقرب الى الابهام. وتأتيني هذه الافكار وانا امشي ... وانا احب المشي لمسافات طويلة ... أشعر انني ربما اقتربت من شيء قد يتحول الى رواية ... اذا استمررت بكتابته ... اذا بدأت بكتابته .. لكن الكلمات الاولى لا تأتي، مشكلتي هي الاسطر الاولى.

آفـاق:

مصاعب البداية تقصد؟

جبـــرا:

مصاعب البداية طبعاً مع ان الشحنة بدأت تشتد بداخلي وباتت تأتيني هواجس تقلقني في النوم ... وتقلقني وأنا اتمشى ... هواجس تفاجئني وانا اتحدث الى الناس ... وانا اقرأ ... لكنها لا تتحول الى اسطر اولى لكن فجأة، وبينما قد اكون اقرأ شيئاً علمياً ... وقد أكون اسمع موسيقى ... أو اكون في حديث مع البعض في موضوع لا علاقة له بهواجسي ... أشعر باندفاع فظيع ... كالانفجار في ذهني ... في خيالي ... يدفعني رأساً الى القلم والورقة وأقعد وأكتب .. وأكتب صفحة صفحتين ... ثلاثاً، أربع صفحات ... وأعرف انني بدأت عملاً جديداً ... وأنا لا أعرف بالضبط الى اين أنا سائر. في كل رواياتي كانت البداية من هذا النوع ... بدأت وانا لا أعرف الى اين . أنا سائر ... لكن طبعاً هواجسي موجودة ... وموجودة بشدة ... ومتداخلة ... واذ أعيش مع هذه الهواجس ... تكون الكتابات الاولى هذه ... هي الممهدة للمزيد من الهواجس ... أترك ما كتبت، دون ان اعيد قراءته احياناً، واذا جاءني بالليل أنام ... وأقوم بالصدفة وأراه مرة اخرى .. فأشعر ان المزيد يأتيني ... الى ان اصل نقطة في الكتابة تنغلق الامور مرة اخرى امامي ... فاتركها وأحيلها كلها الى ما أسميه باللاوعي ... لأنني الآن اقتنعت عبر هذه السنين كلها بأن الطباخ الأمهر عندي هو هذا اللاوعي، الذي احيل اليه كل ما يصعب عليّ ان اعطيه شكله النهائي، إنه مستودع عجيب وشغّال وهناك صناعون يعملون. واذا بي مع المدة أشعر بأن هذا اللاوعي يقذف الى السطح من الوعي بأشياء يجب ان اعود الي كتابتها ... فالقضية سيكولوجية ... وطبعاً هذه العملية تستمر عندي أحياناً ثلاث سنوات الى اربع سنوات. وأحياناً اكثر من ذلك...

آفـاق:

في كل إبداع خيالي جانب من الواقع المعيش، وخلف كل حلم روائي تجربة تغذية؛ وقلما ينفصل الواقع عن اللاواقع والرؤيا عن التجربة في رواياتك. فكيف يتحول لديك المعيش والحلم الى عمل فني يمتلك مسافته وخصوصيته؟

جبـــرا:

عندما كتبت "السفينة" لم أفكر انني أكتب بلساني، وانما كنت أريد ان أبدأ بالرواية ... وكان الامر يقلقني وكانت فكرة تصوير تجربتي مع البحر تلازمني من مدة ... (القصص) مع البحر متنوعة لأنني ركبت السفن بالفعل في فترة من حياتي بأشكال مختلفة ... فأنا تصورت انني سأتحدث عن البحر ... وهكذا بدأت السفينة ولذا سميتها السفينة فأنا تحدثت في الواقع بلساني في اول الامر ... لكنني ما كدت ابدأ حتى شعرت بأن هذا الذي أقوله هو بالضبط ما يمكن ان يحدث لشخص مرّ بتجربة كالتي مررت بها ... ولكنه سيستمر بها الى تجربة من النوع الذي قد لا أريده ... فما الذي يمكن ان يفعله شخص كهذا ...؟ فاستمر المونولوج على طريقتي ... أريد الحديث عن البحر ... أريد ان

اتحدث عن بعض النساء اللواتي عرفتهن عن طريق البحر ... واذا بالفكرة الاولى لفعل درامي روائي تتخلق عندي ... فاستمررت ... ثم أتيت بمونولوج آخر لشخص آخر، وقلت لنفسي ان الشخص الاخر سأجعله اقرب الى نفسي وسأسميه "وديع". فجاء المونولوج الاخر... ومن الصفحات الاولى هذه تقرر مسار السفينة، وهذا المسار جاء بعدد من الافكار الاخرى والهواجس الاخرى ... وأخذ يقولبها ضمن هذه السفينة التي بالفعل كانت تمخر عباب البحر المتوسط من بيروت الى نابولي... ولو كنت قد زرت تطوان ايامئذ أؤكد لك لجعلت السفر يتم من بيروت الى تطوان لكنني انا اصر فقط على الحديث عن الاشياء التي جربتها بنفسي ... فالاماكن التي اذكرها في السفينة هي اماكن زرتها وعرفتها وأحببتها وقرأت عنها ... الخ فأنا من ناحية اتشبث بتجربتي ومن ناحية اخرى اجعل هذه التجربة اوسع كثيراً، فتتداخل وتتعارض ... وتتقاطع ... وتأتي النتيجة التي تكون مرجوة...

"صيادون- في شارع ضيق"، لما بدأتها، كنت قد تركت بغداد حيث كنت ادرس في كلية الاداب، وقصدت هارفرد حيث رحت ادرس فوكتر تلك الايام ... وقرأت همنجواي ... وكثيراً من الكتاب الأمريكيين الذين لم يكن قد اتيح لي ان ادرسهم قبل ذلك. وبما ان دراستي كانت في النقد فقد كانت مطالعتي تتصل ليس فقط بمسألة التمتع بما اقرأ ولكن بدراسته دراسة نقدية. لكن في الوقت نفسه، كانت تجربتي البغدادية متمازجة مع تجربتي الفلسطينية تلح عليّ بقوة... وكنت قد تزوجت حديثاً وفي ظروف صعبة ومرت عليّ ليال لا اعرف النوم... لأن شيئاً ما يلح عليّ أن اكتب عن هذه التجربة... فانا ادرس الرواية الامريكية... وأعيش في الحقيقة في جو طلابي جميل جداً في جامعة هارفرد في مدينة اسمها كامبردج وهي من أجمل المدن الجامعية في العالم... وحياتي في فترة قصيرة خلت من الاشكالات الصعبة، فلها مسار معين على الاقل لسنة، أعرف أن دربي معه. لكن الحاح الذاكرة كان عنيداً ومقلقا ويمنع عني النوم خصوصاً وأن زوجتي اضطرت الى العودة الى بغداد وأن تتركني لظروف قاهرة وأنا في اول الزواج فوجدت ان الطريقة الوحيدة لكي اريح نفسي هي ان اكتب عن هذه التجربة ... فجلست وكتبت الصفحات الاولى ... وكتبت...وكتبت صفحات كثيرة جداً لأنني اريد ان افرغ ما في نفسي دون ان اعي انني سأجعل مما كتبت رواية كاملة... وكانت النتيجة ان ما كتبته اخذ في النهاية شكل رواية. وواقع الامر ان روايتي لم تبدأ عندما كتبتها كما هي. في «صيادون في شارع ضيق» لأن الكثير مما كتبته حذفته لأنه لم يكن منسجماً مع الفكرة الروائية التي تبلورت فيما بعد... فقد أصبح الفرض شيئاً اخر اصلاً... فحذفت ما كان شخصياً جداً عندي وابقيت على التفصيلات التي تتراكم لكي تخلق الخط الروائي... وهكذا نفس الشيء حتى في رواية «الغرف الاخرى»، روايتي الاخيرة.... أنا لست من الذين يرون الحلم الواحد عدة مرات... أعرف ان هناك اناساً يحدثوني عن انهم رأوا حلما ثم رأوه مرة اخرى وأخرى، انا لست منهم، لكنني بالفعل رأيت حلماً وكان واضحاً جداً.... وفي الليلة الثانية رأيت الحلم نفسه... وفي الليلة الثالثة والرابعة رأيت هذا الحلم الذي أصفه في بداية رواية "الغرف الاخرى"... الجماعة في الحافلة والرجل واقف ينتظر لا يعرف ماذا ينتظر، وامرأة تصر على ان يركب معهم في الحافلة، وتدير ظهرها اليه، وتكشف عن مؤخرتها لكي تسخر منه عندما يرفض الانضمام اليهم؛ الى الآن لا اعرف ما الذي كان يقذف بهذه الصورة بتقنياتها التشكيلية الجميلة في ذهني، لكنني شعرت ان هذه بداية شيء يجب ان اقوله. ولما بدأت اصف هذه التجربة، بدأت الرواية عندي، وعرفت ما الذي كنت اريد ان اقوله. منذ عشرين سنة او ثلاثين سنة، كانت هناك اسباب كثيرة اريد ان اقولها. وكنت أدفعها الى الظل... واذا بها تأتي وحالما بدأت اكتب ذلك ما عاد الحلم يعود اليّ.

آفـــاق:

ولكنك كتبت بطريقة موارية ما كنت تريد ان تكتبه او ما كان يجب ان تكتبه بطريقة اخرى.

جبـــرا:

لا .... أنا أعتقد انني حولت الحلم الى حقيقة... فاذا كان كابوساً فأنا حولته الى كابوس آخر...

آفـــاق:

هذا بالضبط ما زعمه بعض القراء بقولهم إن في «الغرف الاخرى» جواً كفكاوياً... وأنا اتفق مع هؤلاء الى حد ما فقد شعرت بالفعل بهذا التركيز فيها على الحلم وعلى اللاواقعي... وهذا يدهشني الان عندما اسمعك تتحدث عن هاجس الواقع... والابهام بالواقع الذي نريد ان ترسخه في كتابتك الروائية.. هذا الجانب في الرواية يؤكد انتقالك من تجربة الكتابة الواقعية التي ميزت مجمل اعمالك السابقة والابتعاد تدريجياً... لمعانقة تجربة الحلم والكوابيس والخيالات... المظهر الآخر للتحول هو ازاء تحديات البناء الروائي.... فأمام رواية كبرى مثل «البحث عن وليد مسعود» وهي معمار متناسق الاطراف... وموغل في الدقة والتعقيد نجد رواية مثل "الغرف الاخرى" تتميز ببساطة بنائها وانسيابه. بمعنى ما هناك انتقال من رواية متعددة الابعاد والانساق الى الرواية ذات البعد الواحد والنفس المسترسل هذا التحول هل كان مقصوداً؟ وما هي ابعاده من وجهة نظرك؟

جبـــرا:

هذا صحيح... لقد شعرت بأنني لا يمكن ان اعود الى التركيبة التي اتبعتها في «البحث عن وليد مسعود». في هذه الحالة... في هذا الحلم الذي الح علي كان سينطلق بي على هذا الصعيد... شئت ام ابيت... وقد رضيت به وكان علي الا اطيل اكثر مما ينبغي لأن هذا الجو لا يستطيع ان يتحمله الانسان لفترة وحتى انا كنت اشعر بذلك والغريب ان هذه الرواية كتبتها في مدة قصيرة... هي وراية «صراخ في ليل طويل»...التي تبين انها تشبهها مع أنني قد كتبتها قبلها بأربعين سنة... انا تصورت انني كتبت شيئاً لم اكتبه من قبل... وكنت نسيت «صراخ في ليل طويل» ... واذا بي اضطر الى العودة اليها لمراجعتها لأمر ما... وفي الواقع كنت انظر فيها الى الناحية الطباعية لأننا نريد ان نعيد طبع الرواية... وقرأت، وقرأت، فاندهشت لأن «الغرف الاخرى» تتصل ب «صراخ في ليل طويل» اكثر مما تتصل بالاعمال الاخرى كلها... وشعرت انني عندما كتبت هذه الاخيرة ايضاً احلت اشياء كثيرة الى الظل... ما كان لي ان اقولبها الا بعد اربعين سنة فتكون كأنها استمرار او امتداد لتجربتي مع «صراخ في ليل طويل»... وانت اذا قرأت الروايتين قد تجد متوازيات واشياء كثيرة... غريب عقل الانسان .... اللاوعي عنده غريب... كيف يختزل هذه التفاصيل اربعين سنة ثم يطلقها لأنه لم يستعملها في المرة الاولى..وآن الاوان له ان يستعملها... فقد تم انضاجها ويجب ان تقدم للعالم...

آفـــاق:

هل للعنوان لديك من قيمة... وفي أية لحظة تشعر بالحاجة الى ان تضع لما كتبته عنواناً ما؟

جبـــرا:

العنوان مهم جداً عندي، فاذا كنت محظوظاً وجاءني اثناء الكتابة فانه يساعدني على الاندفاع به... ولكنه لا يأتي دائماً في أول الكتابة .... «السفينة» جاء عنوانها مع أول كلمة تقريباً... فما كدت اكتب المونولوج الاول حتى قلت ان هذه يجب ان تسمى «السفينة» ... وبس ... هناك من يقولون «السفينة والعشاق» «السفينة والهاربون» « الهاربون بالسفينة» وكل ذلك لا معنى له. تكفي هذه «السفينة» عنواناً للرواية. لكن «صراخ في ليل طويل» كان عنوانها يختلف... ولو انه ايضاً كان عنواناً طويلاً... ولعلك تعلم انني من الذين بدأت موضة العناوين الطويلة منذ تلك الايام، لأنه ما كادت «صراخ في ليل طويل» تظهر حتى ظهرت انواع الكتب تردد صدى هذا النوع من العنوان... بطلت العادة الآن لحسن الحظ... في اول رواية «صراخ في ليل طويل» كنت استشهد ببيتين للكاتب المسرحي الانجليزي توماس كيت يتحدث فيهما فيما أذكر عن الارواح الهائمة التي تمر من خلال بوابات العظم التي هي بوابات الجحيم... فالفكرة الاغريقية تقول إن بوابة الجحيم هي مصنوعة من القرن ومن خلالها تمر الارواح الهائمة الى ان تدخل الجحيم، فأنا في الواقع اردت ان اصور هذه التجربة وهذا الذي كان في بالي عندما كتبت «صراخ في ليل طويل»... عندما ترجمتها الى اللغة العربية وجدت ان العنوان لا يستجيب لحاجتي بالضبط، وانه ليس هناك فقط قضية الدخول الى الجحيم وانما هناك في الواقع خروج من الجحيم، ففكرت واذا بهذا العنوان يأتيني... في الاصل الانجليزي كتبت «مرور في الليل الصامت باتجاه بوابات الجحيم» فالدخول الى الجحيم، هنا صار خروجاً الى الليل الصاخب نحو مكان ما... فانقلبت الآية معي، ولأن العنوان مهم جداً عندي فما كنت لأرضى عن العنوان الاول وفضلت هذا العنوان.

وهكذا الشأن في «البحث عن وليد مسعود» جاءني العنوان أثناء كتابة الفصل الاول تقريباً لما نشرته في الآداب... وبعد ذلك صدرت عدة كتب لأصدقاء وآخرين يعنونون بالبحث عن كذا، وكذا، أنا الآن اكتب رواية اقلقني عنوانها وحتى الآن لم اجد لها العنوان المطلوب بالضبط.. لكن اخيراً اعطيتها عنواناً قد أبقيه وقد لا أبقيه... وهو «يوميات سراب عفان» وهو اسم البطلة... هذه المرأة الشخصية المحورية هي بطلة... وقد مشيت مسافة طويلة في كتابتها لكنني قد أغير هذا العنوان اذا وجدت انه لا يفي بحاجة ما حققته في الكتابة... ربما حين اكتب المزيد سأجد انني اريد عنواناً آخر... وفكرة ذكر اسم البطلة لها إيحاءات ... إنها سراب حقيقة... وخصوصاً ان مشكلتها هي انها تخلط الواقع بالوهم ويومياتها هي مزيج منهما معاً... تكتب يوميات حقيقية عما جرى لها وتردفها رأساً بيوميات وهمية... ان هذا التلاعب المستمر بين الحقيقة والخيال يكاد يدفع بها الى نوع من الفعل والحركة قد يكون جنوناً او انتحاراً وقد يكون عملاً بطولياً... هذا ما سنعرفه فيما بعد عند الانتهاء من كتابة الرواية وصدورها.

آفـــاق:

نعرف اهتماماتك المتنوعة.. والتي تشمل الفنون والتاريخ والموسيقى ... كيف تنجح في استثمار كل هذه المعرفة الادبية والعلمية والفنية في كتابة الرواية؟ هل على أساس التكامل بين الاجناس ام على اساس التنافر؟

جبـــرا:

اولاً انا لا استثمر اي شيء... هذا ليس، استثماراً... أنا اتمتع بها جميعها... وآخذ منها ما أشاء ... متعتي بها عميقة ومطلقة، وهي جزء من دقائق حياتي اليومية... وعندما أكتب اشعر بأن كتابتي متصلة بهذه الفنون المختلفة التي تعطي حياتي قيمتها ومغزاها... اذن، انا لا أفكر بهذه الفنون سوياً أتنافرت ام انسجمت كأنها وسيلة من وسائل

اغناء الكتابة... لكنني اكتب وانا مدفوع بها، تثيرني وتوضح لي اشياء قد لا تكون في بالي انما المهم هو انني ارى ان الثقافة تمثل جزءاً أساسياً من تجربة الانسان في هذا العصر. ولا استطيع ان افصل الفعل الروائي عن ثقافة المؤلف... بل من السخف ان احاول ان افعل ذلك، لأنني عندما اكتب اصبح شخصاً غير الذي هو أنا.. فكل هذه المعارف تتكامل في ذهني... وعندما أكتب، فأنا انظر الى الكتابة باعتبارها كلية ويتدقق الامر بالطبع على الشخصية التي اتحدث عنها نفسها. الشخصيات تتفاوت في مستواها الفكري والثقافي... وليست كل الشخصيات ذات اهتمامات بالفن او الموسيقى... لكنني بشيء من العناد اجعل الكثير من شخصياتي متصلاً بهذه الفنون... ويتمتع بالحديث عنها... ولم لا؟ ما دمت انا اتمتع بالحديث عنها.

آفـــاق:

لعل في ذلك ما يفسر ميل بعض النقاد والقراء الى القول بأن معظم شخصيات جبرا هي من اوساط ارستقراطية تتفنن في الحديث عن اللوحة وعن السمفونية وعن التمثال؟

جبـــرا:

غير اني اقول لهم، ان وهمهم وهم قاتل. لأنهم يتصورون ان الشخصيات هي التي تتحدث عن الفنون وتحب الفن... اؤكد لكم ان الذين يحبون الفنون في أغلب الاحيان ليسوا ارستقراطيين ... وانهم اناس بسطاء... حقيقيون، مشاعرهم حساسة، واكتسبوا المعرفة لكي يجعلوا حياتهم اغنى واكثر كثافة.. فيتصور بعض القراء ان شخصية المرأة التي اتحدث عنها وهي تعرف شيئاً عن الفن او عن الموسيقى او عن المسرح اصبحت ارستقراطية... لا. ابداً هذا غير صحيح يا سيدي... أنت تعرف كم من الذين قضوا سنوات في السجن يحبون الفن اكثر من اي ارستقراطي قاعد على مؤخرته يشرب الويسكي...

آفـــاق:

أضيف الى ذلك ان هناك من القراء من يعتقد بأنك تكتب رواية ذهنية...

جبـــرا:

هذا فيه شيء من الصحة ربما... ولم لا؟ انا استعمل ذهني.. والرواية الذهنية صنف آخر من صنوف الكتابة ولست أنا اول من فعلها... في الواقع هو صنف موجود في تاريخ الرواية.

آفـــاق:

هل تجد بينك وبين غيرك من الروائيين صلات قربى؟ منيف مثلاً؟

جبـــرا:

عبد الرحمن منيف بيني وبينه قربى ذهنية عميقة... وافهم ما يقول... واعتقد انه هو ايضاً يفهم ما اقوله... ولكنني لا اظن ان بيني وبين الروائيين قربى معينة بمعنى انهم يريدون ان يكتبوا مثلي او انا اكتب مثلهم.. نحن متميزون ... الا عبد الرحمن منيف فبيننا صلة روحية عميقة كان سببها في الواقع الكتابة... فعندما تعرفنا على بعضنا كان هو يقرأني وكان هو للتّو قد كتب روايته «الاشجار واغتيال مرزوق» واراد مني ان اقرأها، فكنت اول من قرأ الرواية... وكانت لذلك بداية علاقتنا وصداقتنا التي تعمقت عن طريق ما كتبت من روايات... وفي الواقع حتى علاقتنا العائلية توثقت.. فزوجته وزوجتي صديقتان.

آفـــاق:

وتتوجت هذه العلاقة طبعاً بالاشتراك في تأليف رواية «عالم بلا خرائط»...

جبـــرا:

لا يمكن ان يكتب روائيان رواية كهذه لو لم يكونا منسجمين جداً، عقلاً وروحاً. كنت انا قد بدأت رواية ووقفت. فقلت أكمل كتابتها فقرأها وقال: هات وهكذا بدأت صدفة وكلعبة في الاول... ثم تحولت الى شيء جاد.

آفـــاق:

ألم تصادفا بعض الصعوبة في اضفاء طابع الانسجام والتآلف على عوالم مختلفة لكاتبين لكل منهما لغته وأساليبه وتقنياته.

جبـــرا:

لم تكن هناك صعوبة بقدر ما كان هناك جهد... فنحن بالفعل كنا ننحت ما نكتبه، اي كنا نعيد النظر فيه ونصقله ونداخل بعضه في بعض... فكانت فيه عملية صنعة لكن الصنعة كانت تسبقها الكتابة التي يكتبها (الواحد منا) بفيض من الخيالات وبمستوى من التصميم على ان نقول اشياء معينة يجب ان تقال...

ترصد وتصميم

آفـــاق:

إذن فقد كان هناك ما يشبه سبق الترصد في الكتابة...

جبـــرا:

آه.. نعم كان هناك بالضبط ترصد وتصميم... لكن عندما تنتظم الكتابة تأتي بعدها عملية الصنعة التركيبية المعمارية... وهكذا بنينا هذا الاساس العميق قد فجّر فينا اشياء يجب ان تقال فقلناها.

آفـــاق:

هذا يدل على ان بامكان روائيين ان ينجزا عملاً مشتركاً بهذه البراءة؟

جبـــرا:

اذا كانا منسجمين بقدر ما كنا نحن أنت تعرف ان هناك تجربة مشهورة في الادب العربي وهي تجربة توفيق الحكيم وطه حسين في رواية «القصر المسحور».

آفـــاق:

من خلال ما قرأته من اعمالك

الادبية والفنية وما انجز حولهما من دراسات، ومن خلال ملاحظاتك العميقة في ندوة نجيب محفوظ، تبينت انك تقرأ بذوق... وتستحضر ذوقك ومعارفك أثناء القراءة. فما الذي يثيرك في الكتاب وانت تتلقاه؟. وما الذي يجعلك تكمل قراءة كتاب ما؟ وهل لنا ان نعرف بعضاً من الكتب التي تركت وشومها في ذاكرتك؟

جبـــرا:

انا اقرأ ونسبياً بوعي ببطء، واتمنى لو كنت اقرأ بأسرع من ذلك... لكن من ناحية اخرى انا سعيد بأنني بطيء القراءة نسبياً... لأنني اقرأ، كما تفضلت، بتذوق واستمتع بكل سطر وبكل كلمة أقرأها واذا لم يعطني الكتاب هذه المتعة باستمرار فانني لا اشعر بأي التزام نحوه واصرفه عني؛ هناك كتب كثيرة كان يجب ان اقرأها ولكنني لم أكمل قراءتها، لأنها لم تعطني تلك المتعة.. لكن ماذا تعني المتعة؟ هي متعة ذهنية حتماً، متعة تستحضر كل تجربتي انا، في القضايا التي درستها او تأملت فيها والتجارب التي مررت بها. هي متعة تتصل بأعماق تنفتح على ما اقرأ حالما أفتح كتاباً واذا استمر التواصل بين هذه الاعماق وبين ما اقرأ فانا استمر في قراءة الكتاب... واذ اقرأ اكون شديد الانتباه للتفاصيل... لأن هذه الاخيرة هي التي تجعل من العمل الفني كتاباً مستحقاً للقراءة...

آفـــاق:

قرأت لك اخيراً في كتاب «البئر الاولى» بأن الكثير من تجاربك الحياتية وظفتها في بعض رواياتك وكان هذا مبرراً لاحجامك عن كتابة سيرتك الذاتية، وها قد شارفت الان على العقد السابع... فهل ترى ان هناك فرقاً كبيراً بين الكتابة الروائية والكتابة السير ذاتية؟

جبـــرا:

هناك فرق كبير... لكنني عندما كتبت رواياتي واستعملت جانباً من حياتي فيها، لم اكن اتصور انني سأكتب سيرة ذاتية فأعطيت لنفسي حرية في ان احوك هذه الخيوط السير ذاتية في بقية النسيج الروائي. وعندما اتيت لكتابة السيرة الذاتية وانتهيت، وجدت ان بعض الاحداث التي كان ممكناً ان اضيفها الى «البئر الاولى» قد تحدثت عنها في مكان اخر... واحياناً تحدثت عنها بشكل افضل في الروايات مما كنت سأفعله في السيرة... وهذا السبب هو الذي جعلني بالفعل احجم عن بعض التفاصيل؛ ولا اكتمك أنني لو استمررت في كتابة السيرة الذاتية لأعدت هنا اشياء كثيرة جداً ذكرتها في رواياتي والتي حدثت بعد عبوري مرحلة الطفولة... واذا أعدت رواية تلك الاحداث فسأكون كأنني قد أعدت فصولاً من رواياتي... اعرف ان هذا اعتراف رهيب لأنني عادة اقول بأن رواياتي منفصلة عني... وهي كذلك بالفعل، لكن انتم اوقعتموني في «بئري».

آفـــاق:

الا تثير هذه المسألة قضية الصدق والكذب في الرواية... وكيف يكون الفنان صادقاً عندما يكتب رواية «غيرية» ويكون اقل صدقاً او اكثر حرجاً عندما يكتب سيرة ذاتية؟

جبـــرا:

هي في الحقيقة ليست قضية صدق او كذب... فقد قالت العرب أعذب الشعر أكذبه ولشكسبير قول بهذا المعنى بالضبط وجدته في احدى مسرحياته «اعذب الشعر أشده تمويهاً»... الفنان لا يكذب.. الفنان لا يخلق... وأي حدث ... وأي كلام يزعم انه وقع... هو وقع عن طريق الخيال... ولعله اشد واقعية وصدقاً من حدث وقع بالفعل وقول بالفعل قيل... لأنه يحقق اثراً في النفس قد لا يحققه الحدث كما وقع في صيغته الواقعية. اذن ليس هناك كذب في الفن وانما هناك قدرة على تشكيل الحدث وصياغته وشحنه بحيث يصبح الوهم او المتخيل عميقاً ومؤثراً كالواقع، بل يكون احياناً اشد تأثيراً من الواقع نفسه. ولعله اندري جيد هو الذي يقول بأن بعض الاحداث الروائية اشد حقائقية من بعض الاحداث التاريخية. فأنت تفكر في هاملت كأنه شخص حقيقي، وما قاله هاملت او ما فعله كأنه جزء من التاريخ مع انه لم يدخل التاريخ... وعبقرية الروائي هي ان ابطاله يتصفون في النهاية بصفات الشخصية التاريخية تقريباً... أي الشخصية التي تبقى حقيقية وماثلة في أذهان الحضارات باستمرار. فلا يمكن ان نتصور مثلاً ان شخصيات دوستويفسكي شخصيات من صنع الكذب، بل انها من صنع خيال الكاتب وهذا الخيال هو الذي خلقها وجعلها واقعاً مضروباً في الف ان لم نقل ملموساً. الفن ليس فيه في النهاية سوى ما له صلة بصدق التجربة وعمق انغراسها وتعلقها بمعرفة الانسان وتاريخه، والا فلماذا نرسم الصور؟ ولماذا نروي الحكايات؟؟...

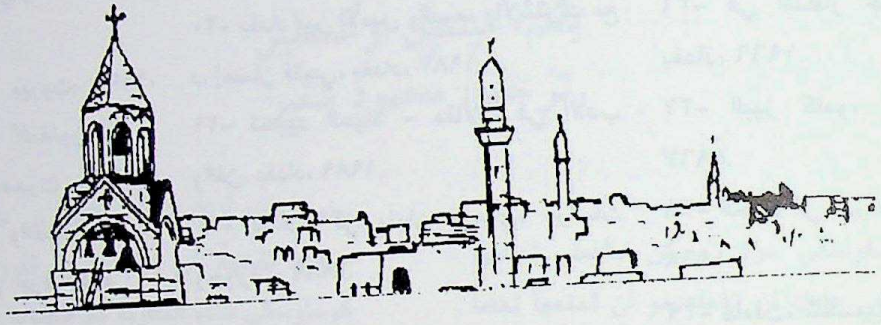
الـرباط ١٩٩٠

ما بعد الجلجـــة

جبرا ابراهيم جبرا

عشتُ مع المسيح
ومتّ معه وبُعثت
وصوتي في الرحاب يلعلع،
صوت كأنه ليس بصوتي
يُضرمُ نارا لستُ أدريها -
ولمَ النارُ؟ ولمن؟
أعطني ظلا، وماءً باردا،
ولأعلق ذكرياتي على
جدار في غرفة مهجورة.
تفرّق الحشد، والمدعوون راحوا،
والصوت يلعلع عبثا،
كأنه صوت ما قبل الموت والجلجلة.
على شفتي بقية من عسل
وبقية من علقم.
أبعد الموت جئت لكي اسمع صوتي.
يشدّني الى فراغ هجرته؟
أعطني ظلا. ويا هذه
اجعلي في مائك قطعة من ثلج.
الشمس محرقة. والحياة بعد الموت
عناء. وصوتي يعشق النار.
لمن؟ لمن؟
اغمضت جفني، وعلى الشفتين
بقية من عسل وبقية من علقم.

مارجيروم في بيت لحم



جبرا ابراهيم جبرا:

في القبو الفاغر شدقيه على خدّ السماء
جلست، مليئا بالايام والاسفار
عبر أروقة روما وبيزنطية،
وقد هجعت بين جنبيك اخيرا
رياحُ فلسفات أثينا
وانطاكيا وبيروت،
وانت في القبو على
مدى خطوتين من مذود
وُلد فيه للدنيا عصرٌ جديد.
سنة إثرَ سنة في قبوك بين الكتبْ
وعلى قدميك ترابٌ قدّسه دمُ المصلوب
وبعض شذى من زهور سُقيت
في الليل أغاني الملائكة.

لكنّ لسانك الصارمَ لم يهجع،
ولا القلمَ المُصرّ على الرق الثمين:
ويل الاوثان، يا ويلها، من كهفك الصخريّ العتيق!
للرأي من كل صوب يأتون اليك
وضلوعك قد نتات، وخداك قد ضمرا،
فتفتحُ للآذان مغاليق النبوّة،
وصوتك في القبو رعدٌ تضيئه
عيناك الرهيبتان.
كسرةُ خبز من بلدة الخبز تكفيك
وكوزُ ماء من عين لعل الناصري
غسل وجهه ذات يوم قائظ بدمعها.
يوما بعد يوم سمعتْ التراتيل
في الوادي الخصيب، وها هي ذي
لما تزل تملأ القبوَ والمغارة قرنا بعد قرن!

رخامُ القدود كيف هجرته،
وفتنة الاغريق والسوريين اذ جمعوا
بين العقل والحس وسفهوا كل غيب؟
تطلعُ البذرة الى الفنن -
انطلاقة الهنيهة الى الازل،
ذلك صوتك الدافق في القبو العتيق،
غضوبا عارما بحبّه، مرددا
قصة فداء إله للبشر.

(من ديوان "المدار المغلق")

أعماله بتاريخ طبعتها الاولى:

أولاً: في الرواية والقصة:

١- صراخ في ليل طويل، رواية كتبت سنة ١٩٤٦، ونشرت لأول مرة في بغداد، سنة ١٩٥٥.

٢- عرق وقصص أخرى، بيروت، ١٩٥٦، ونشرت أيضاً تحت عنوان "المغنون في الظلال، دون إذنه، ثم صدرت طبعة جديدة منها باضافة قصة واحدة تحت عنوان "عرق وبدايات من حرف الياء" سنة ١٩٨٣.

٣- صيادون في شارع ضيق، رواية، كتبها بالانجليزية وصدرت في لندن، سنة ١٩٦٠ ترجمها الى العربية محمد عصفور وصدرت سنة ١٩٧٤ عن دار الآداب في بيروت.

٤- السفينة، رواية، بيروت، ١٩٧٨.

٥- البحث عن وليد مسعود، رواية، بيروت، ١٩٧٨.

٦- عالم بلا خرائط رواية بالاشتراك مع عبد الرحمن منيف بغداد، ١٩٨٣.

٧- الغرف الاخرى رواية، بيروت، ١٩٨٨.

٨- يوميات سراب عفان رواية، بيروت، ١٩٩٣.

ثانياً: في الشعر:

٩- تموز في المدينة، بيروت، ١٩٥٩.

١٠- المدار المغلق، بيروت، ١٩٦٤.

١١- لوعة الشمس، بغداد، ١٩٧٩.

ثالثاً: في النقد:

١٢- الحرية والطوفان، بيروت، ١٩٦٠.

١٣- الفن في العراق اليوم - بالانجليزية سنة ١٩٦١.

١٤- الرحلة الثامنة، بيروت، ١٩٦٧.

١٥- الفن العراقي المعاصر، بغداد، ١٩٧٢.

١٦- جواد سليم ونصب الحرية، بغداد، ١٩٧٤.

١٧- النار والجوهر، بيروت، ١٩٧٥.

١٨- ينابيع الرؤيا، بيروت، ١٩٧٩.

١٩- جدور الفن العراقي، بغداد، ١٩٨٦.

٢٠- بغداد بين الأمس واليوم، بالاشتراك مع د. إحسان فتحي، بغداد، ١٩٨٧.

٢١- تمجيد الحياة - مقالات في الأدب والفن، بغداد، ١٩٨٩.

٢٢- تأملات في بنيان مرمري، دراسات وحوارات، ١٩٨٩.

رابعاً: في السيرة الذاتية:

٢٣- البئر الاولى، دار الريس - لندن، ١٩٨٩.

٢٤- شارع الأميرات، ج٢ من السيرة الذاتية، ١٩٩٤.

خامساً: في السيناريو:

٢٥- الملك الشمس - سيناريو روائي، بغداد، ١٩٨٦.

٢٦- أيام العقاب (خالد ومعركة اليرموك) سيناريو روائي، بغداد، ١٩٨٨.

سادساً: الكتب المترجمة:

٢٧- قصص من الادب الانجليزي المعاصر، بغداد، ١٩٥٥.

٢٨- أدونيس لفريزر، بيروت، ١٩٦٠.

٢٩- ما قبل الفلسفة: هنري فرانكفورت وآخرون - بغداد، بيروت، ١٩٦٠.

٣٠- وليم فوكنر، فان وكوثور، بيروت، ١٩٦١.

٣١- روبرت فروست، لورنس طومبسون، بيروت، ١٩٦١.

٣٢- الأديب وصناعته، عشرة نقاد، بيروت، ١٩٦٢.

٣٣- آفاق الفن لإسكندر إليوت، بيروت، ١٩٦٣.

٣٤- الصخب والعنف، وليم فوكنر، بيروت، ١٩٦٣.

٣٥- ثلاثة قرون من الأدب، اختيار وإشراف على المترجمين ومشاركة ثلاثة أجزاء ٦٥ - ٩٦٦ بيروت.

٣٦- في انتظار جودو، صمويل بيكيت، بغداد، ١٩٦٦.

٣٧- البير كامو، جرمين بري، بيروت، ١٩٦٧.

٣٨- الحياة في الدرامة، إريك بنتلي، بيروت، ١٩٦٨.

٣٩- هاملت، شكسبير، بيروت، ١٩٦٠.

٤٠- الملك لير، شكسبير، بيروت، ١٩٦٨.

٤١- كريولانوس، شكسبير، الكويت، ١٩٧٤.

٤٢- عطيل، شكسبير، الكويت، ١٩٧٨.

٤٣- العاصفة، شكسبير، الكويت، ١٩٧٩.

٤٤- مكبث شكسبير، الكويت، ١٩٧٩.

٤٥- الليلة الثانية عشرة، شكسبير، الكويت.

٤٦- الاسطورة والرمز مجموعة من النقاد، بغداد، ١٩٧٣.

٤٧- قلعة أكسل، أدموند، ويلسون، بغداد، ١٩٧٦.

٤٨- شكسبير معاصرنا، بغداد، سنة ١٩٧٩.

٤٩- شكسبير الإنسان، جانيت ديلون، بغداد

٥٠- ما الذي يحدث في هاملت جون دوفر ولسون بغداد، سنة ١٩٨١.

٥١- السونيتات شكسبير دراسة مع ترجمة أربعين سونته، بيروت، ١٩٨٣.

٥٢- أيلول بلا مطر، قصص قصيرة.

٥٣- برج بابل، اندريه مالرو.

٥٤- الأمير السعيد وحكايات أخرى، اوسكار وايلد.

٥٥- حكايات من لافونتين.

وصدرت أعماله الشعرية الكاملة في مجلد سنة ١٩٩٠.

ثماني قصص قصيرة جداً

بقلم: ميشيل اوغسطين
ترجمة: محمود شقير

اعلان سلام:

"الحرب" قال كوسلوسكي مرة "يمكن بالفعل تجنبها بسهولة تامة، كل ما ينبغي عليك ان تفعله هو ان تمنعها تماماً مثلما تمنع قيادة السيارة في الاتجاه الخاطىء على الاوتستراد وحالما تبدو الحرب كما لو انها تختمر، فان المذياع، بتحذير قصير، كفيل بمقاطعة برنامجها المعتاد، واما الباقي فيمكن تركه لرجال البوليس".

كلمة واضحة:

بالطبع، فانه، اي كوسلوسكي، يستطيع ان يمشي على الماء دون ان يغرق، فيما اذا اراد ذلك، لكنه، ولاظهار الفرق بينه وبين شخص آخر مقصود، فقد وجد ان تبليل قدميه بالماء لمجرد التظاهر بهذه المقدرة الجديرة بالانتباه على نحو صريح، هو من قبيل الولدنه الزائدة.

علاقته بالشعر:

حينما وجد كوسلوسكي مرة اخرى، بعد واحدة من الاصطدامات العديدة، محشوراً داخل حطام سيارته، فقد كان اول شخص يقترب من مشهد الاصطدام، شاعر غنائي معروف تماماً بقلة حظه من النجاح، الذي بدلاً من ترتيب امر الاسعاف الاولي، اصر بأن يقرأ على كوسلوسكي، قراءات اولى سريعة من قصائده الحديثة بعد التأكيد له "انها لن تأخذ وقتاً طويلاً - هذا مضمون".

ونتيجة لذلك، قال كوسلوسكي فيما بعد "لم تنكسر ترقوتي وعظم فخذي وثلاثة من اضلاعي فحسب، وانما علاقتي بالشعر كذلك".

مثال تحذيري:

كان كوسلوسكي، وبالنظر الى حياته المتمردة، قد سئل فيما اذا كان قد فكر بكتابة رواية، نعم لقد فعل ذلك قبل بضع سنين، لكنه آنذاك كان قد التقى في خمارة، برجل، انشغل قبل جيلين تقريباً، في كتابة رواية القرن العشرين العظيم، ليجد كوسلوسكي اثناء المقارنة مع النصوص التي كتبها. إن مخطوطته يمكن ان ينظر اليها في احسن الاحوال باعتبارها رواية القرن التاسع عشر العظيم، مما جعلها الان، في الحقيقة، متأخرة قليلاً الى حد ما ومن هذا المثال، تعلم كوسلوسكي درسه، والتقى بالقلم، كما يقال، قبل الاوان، ودون ان يتمكن فعلاً، حيث اضطر للاعتراف، من استخدامه على نحو صحيح.

عميل سري:

حينما قامت جهة اجنبية ليست صديقة بالضبط باستخدام كوسلوسكي عميلاً سرياً قبل عدة عقود، فقد كان معلوماً لكل انسان تقريباً ان لديه ما يفعله، وحينما كان يظهر بين معارفه، فقد كان موضوع الحديث يتغير، من باب الحذر، ويأخذ الناس في الحديث عن الطقس.

غير ان الامر الذي يدر بخلد الناس، هو ان مهمة كوسلوسكي في الحقيقة، كانت تتطلب بالضبط معرفة ما يقوله الناس عن الطقس.

لقاء بلا أهمية:

عام ١٩٣٨، في مقهى بمدينة زوريخ، تشارك كوسلوسكي على الطاولة، ولمدة خمس وأربعين دقيقة، مع رجل نحيل الى حد ما، لم تكن لدى كوسلوسكي أدنى فكرة بأن الرجل هو جيمس جويس، كما ان جويس لم تكن لديه حتى أدنى فكرة ان كوسلوسكي هو كوسلوسكي، ومن هذه النتيجة فلم يتمحض اللقاء عن اية نتيجة من اي نوع كان.

متمكن تماماً في الحب:

واحدة من زيجات كوسلوسكي أخفقت بطريقة مأساوية

على نحو بارز: ففي كل مرة كان كوسلوسكي يشعر بحنان خاص وباقتراب من زوجته، فقد كان يضطر لمغادرة السرير لكتابة قصائد حب في المطبخ ولعدة ساعات.

القبعة:

في مناسبة رياضية، وأثناء عزف النشيد الوطني الالماني، زمجر رجل على كوسلوسكي: اخلع قبعتك!! مما جعل عدداً آخر من السادة يلفظون بكلمات التوبيخ، ويحدقون في وجه كوسلوسكي، ويكررون بأسلوب فظ الطلب اليه بخلع قبعته، قال كوسلوسكي الذي لم يكن يرتدي قبعة: "لكنني لا ارتدي قبعة". "هذا الكلام كله خارج عن نطاق الموضوع". هكذا رد أحد السادة مضمناً كلامه بأنه من الافضل لكوسلوسكي ان يخلع قبعته والا فمن المؤكد ان تقع مشكلة. لذلك لم يجد كوسلوسكي اخيراً اي خيار سوى ان يخلع القبعة التي لم يكن يرتديها، مما ادى على الفور باصابته ببرد مؤلم في رأسه دام فترة طويلة من الزمن، وبحيث كان الشفاء منه مكلفاً جداً. وغير مغطى من شركة التأمين، التي تبنت بشكل منطقي وجهة النظر التي تقول ان اي شخص في مثل هذا الطقس، يجازف بالخروج حتى دون ان يرتدي قبعة، ويقوم علاوة على بخلعها، عليه ان يتحمل بنفسه الدفع جراء العواقب المترتبة على ذلك.

ملف العدد القادم

"الابداع والسلطة"

تخطط مجلة "الكاتب" لملف "الابداع والسلطة". الابداع في الادب والفن والثقافة. والسلطة بكل أشكالها وتلاوينها ومستوياتها؛ سلطة التاريخ والثقافة والاخر والنص والقدس والعادة والتقليد والحزب والايديولوجيا والحكومة...".

ولاغناء الملف فنحن ندعو الكتاب والفنانين الى تزويدنا بابحاثهم ودراساتهم وشهاداتهم ونصوصهم الابداعية المتصلة بموضوع الملف.

وترحب "الكاتب" بأية اقتراحات في هذا الخصوص.

جديد غسان زقطان

وصف الماضي

رواية

صدر حديثاً عن دار أزمنة للنشر في عمان رواية للأديب الفلسطيني غسان زقطان بعنوان "وصف الماضي" الذي عاد مؤخراً الى الوطن ويعمل حالياً في وزارة الثقافة الفلسطينية.

وكان زقطان قد أنجز روايته هذه في تونس بين عامي ١٩٩٢ و١٩٩٣ وجاءت في سبعة عشر باباً هي" ظهيرة الشاي، رغبة الصوت، شيء ما أيقظني، كائنات مكشوفة أجساد صامتة، حكاية العراقي، شهود، جئنا نتفرج عليك وأنت نائمة، جسدها لا يبصرني، آمين، غرق، بيت العربجي، وابنته، تأكيد الصمت، حافة لكل شيء تتقدم، سبحان الله، حكاية النصراني، غيابه، لم يعد ضروريا. وقد تنوعت أشكال الخطاب بين المتكلم: قلت. والغائبة: قالت. والغائب: قال.

وقد ورد في باب حكاية العراقي:

قال:

عدت وحدي، دخلت من البوابة، كانت موارية دائماً، في البداية سمعت شخير الحاج ثم رأيتها وهي تتجمع في أقصى الغرفة الشاحبة ثم أخذت تتجه نحوي، لم أتحرك من وقفتي ولم أكن ذاهباً الى مكان آخر كنت ذاهباً اليها ، هنا، سألت من العتمة:

النصراني .....؟

كانت تبحث عن "نعم" وحيدة وحاسمة، نعم" كاملة بعشرة أصابع وعينين وفم ..

قلت من عتمتي:

لا.

قالت عد الى البيت.

قلت: أي بيت؟.

قالت: بيتكم ...

بقيت واقفاً ومتحصناً في عتمتي وكانت تتقدم نحوي.

: أنت ابن العراقي؟.

.....

غسان زقطان

ولد عام ١٩٥٤ في بيت جالا الضاحية الحميمة لبيت لحم. انتقل مع العائلة الى "الكرامة" شرقي النهر وبقي هناك حتى عام ١٩٦٧ عندما انتقلت العائلة الى "عمان" وهناك أكمل دراسته ونشر أول أعماله عام ١٩٧٩. غادر الى "بيروت" وفيها أصدر مجموعتيه "صباح مبكر" و "أسباب قديمة".

بعد صيف ١٩٨٢ تنقل في اكثر من بلد واصدر "رايات" في دمشق و "بطولة الاشياء" في قبرص.

استقر في تونس عام ١٩٨٨ وهناك أصدر "ليس من اجلي" و "سماء خفيفة".

صيف ١٩٩٤ عاد الى فلسطين.

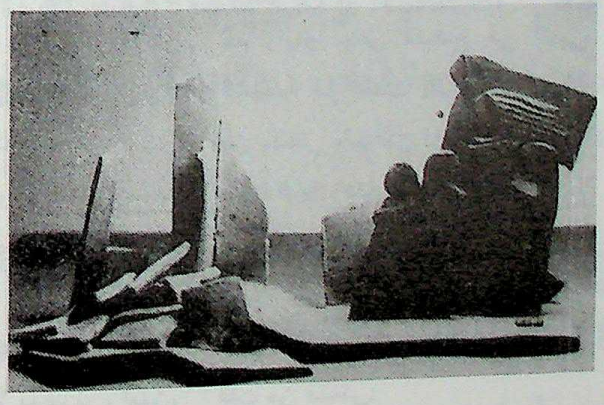
له أعمال تلفزيونية وسينمائية وشارك في العديد من الملتقيات العربية والعالمية وترجمت بعض أعماله الى أكثر من لغة.

حداثة الخطاب وحداثة السؤال

ابراهيم نمر موسى

حداثة الخطاب و حداثة السؤال

إبراهيم نمر موسى
جامعة بيرزيت



أصدر الناقد الفلسطيني ابراهيم نمر موسى الاستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة بير زيت كتابه النقدي الاول "حداثة الخطاب وحداثة السؤال" الذي ضم بين دفتيه دراسات أدبية" قام بنسج خيوطها في السنوات الثلاث الماضية، وهي دراسات تنظر الى النص الادبي من منظور لغوي، للكشف عن خصائصه التعبيرية والجمالية. حيث تصدرت الدراسات مقدمة وتلاها مدخل بعنوان "حركة اللانقد في بلادنا جاء فيها: "بأن النقد في بلادنا لا يستطيع أن يتعهد للقارىء بضمان حياته اذا أوغل في لجة الادب الحديث العاتية، لأنه - أي النقد - لا يملك وسيلة النجاة المناسبة لذلك، وبذلك وحفظاً لسلامتهما يقف - الناقد والقارىء - جنباً الى جنب - في ظني - على شط التجربة الانسانية والادبية، ودون أن يتعمق فيها أو يسير أغوارها السحيقة. وأملي أن نعترف بذلك ونحاول من الان السباحة نحو القاع، فالى متى سنبقى على الساحل نتسنم رياح التقليد والانطباع والسطحية؟!".

أما الدراسات النقدية التي احتواها الكتاب فهي: "البنية اللغوية وأثرها في ابداع الدلالة - دراسة بنيوية لقصيدة "هنا أول البر" للشاعر وسيم الكردي. ودراسة في بعض الظواهر الاسلوبية في ديوان أحد عشر كوكباً للشاعر محمود درويش. وتضافر الانساق في قصيدة ليلة في باريس للشاعر بدر شاكر السياب. ودراسة في الخطاب النبوي "دراسة في التركيب والبناء". واختتم الكتاب بدراسة في جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف للأديب عزت الغزاوي.

يقع الكتاب في مئة وثمانية وثمانين صفحة زين غلافها الخارجي بلوحة للفنانة التشكيلية الفلسطينية "فيرا تماري". وقد صدر الكتاب على نفقة الناقد.

الدخول في جسد الخريطة ..

شعر: سليمان دغش

كم وردة هتفت
وكم علم خفق
كم نجمة رقصت ضفائرها
على كتف الأفق.
الكهرباءُ توتّرتْ أعصابُها
والله،
في الأفقِ المُورّد قد نطق.

* *

قُمْ يا وَلَدْ ..
لملمْ جراحَك واتّحدْ ..
لملمْ شهابَك وانتشرْ
فجرا يُطل
على البلدْ.
هي خطوةٌ أولى .. انطلقْ
وادخل الى جسد الخريطة
إنّ في جسد الخريطة
ما يُبَلّ به الرّمَقْ.

* *

اليوم تعترفُ العواصفُ
انّ للعصفور حقا
في ظلال السّنديانة
في أنين ربابة
سكبت مدامعها على وَرَق
تساقط كلما مرّ النّسيمُ
على الوَرَقْ.

واليوم تقتربُ المسافة
بين روح البرتقال
وبين رائحة العَبَقْ
اليوم تعترفُ الرّصاصةُ
أنّ للشهداء طوق الياسمين
وأنّ نيرون احترق.

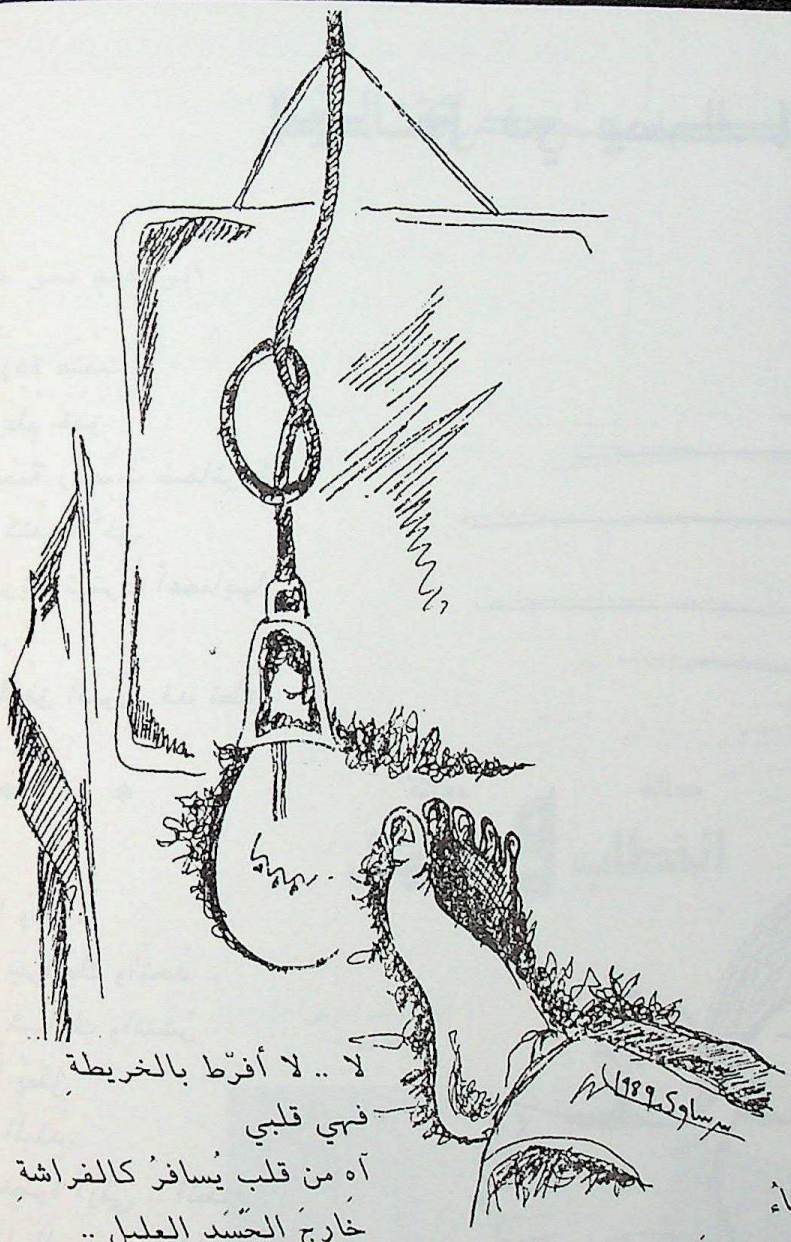
* *

النهرُ يجري صامتا
لا فرق عند النّهر
بين الضّفتين.
النّهرُ يحمل دمعنا
ودماءنا
والرّيحُ ترفضُ أنْ يتمّ زواجُنا
كفراشتين.
لي وردة في الحُلم
توشك إن تفيق على يديّ
رصاصة

وحمامَتَيْنْ.
لي نجمةٌ في الصّبح
توشك انْ تسافرَ فيَ
قطارِ الضّوءِ .. نحو محطّة
ومحطتيْنْ.
لي غيمةٌ تبكي
وتسألُ: أينَ منديلُ الغمامةِ
أينَ .. أينْ؟

* *

كم وردة هَتَفتْ
وكم علمٌ خَفَقْ.
والشّمسُ قد خلعتْ قميصَ النّوم
فاشتعل الغَسَقْ.
يا أيّها الولدُ الشقيّ
وأيّها الولدُ الأبيّ
وأيّها الولدُ النّبيّ
سموتَ بالإسراء .. فاصعد
سابعَ السّموات .. واقرأْ
سورةَ الفتحِ المُبين
وسورةَ الوطنِ الحزين
وسورةَ الوطنِ
الجنين
وقُلْ لجبرائيل
هَبْني جانحيْن
وآيتيْن
لأنطلقْ
ولأحترقْ. !!
هيّأتُ روحي للقرارِ
وللنّهار ..
حملتُ في اليُمنى الهلالَ
وفي اليسار .. حملتُ ناري.
هيّأتُ روحيَ للشّتاءِ
فللغمامةِ أنْ تئنّ



كما تشاءُ
على هَديلي ..
هيّأتُ روحي للرّحيلِ
من الرّحيل
الى الرّحيلَ ..
لم يَبْقَ عندي
غيرُ خارطتي ..
وللتّوراة ان تمحو
كما شاءَ الإلهُ
ظلالَ مرآتي القديمة
فوقَ مأذنةِ الرّسول ..
وتقيم هيكلها القديمَ
على رفاةِ عنادلي
وعلى حجارةِ مُستحيلي ..

لا .. لا أفرّط بالخريطةِ
فهي قلبي
آهٍ من قلبٍ يُسافرُ كالفراشة
خارجَ الجَسَدِ العليل ..
ليَضُمّ قَصْفَةَ زعتر
ثكلى .. على كتفِ الجليل ..
لا ..
لا افرّط بالخريطة كُلّها
يا ربّ قلبي ها هُنَاك
على الرّبى،
وأنا هُنا
لأُعِدّ خطوي،
كلّما قلبي تنفّرَ
أو خفقْ.
لا .. لن أفرّط بالخريطةِ
إنّ في جَسَدِ الخريطةِ
ما يُبلّ به الرّمقْ.

هكذا

يبدأ الخليفة

خالد جمعة

على مِثل هذه المصاطب قُرِيء الخليفةُ
الف
باءٌ
تاءٌ
ذالٌ
ألفٌ
لامٌ

لا صوت يعلو
لا صوت يجرؤ
ثمّ ينام المساءُ
ويبدأ الخليفة

هكذا تشاءُ الظّروفُ
ويستحيل الياسمين
هكذا يلعب الفراغ لعبته
لكنني
لم أرتجف حين جفّ الصّيف
وأتى الخليفة بالغلمان
واحداً
واحدا

مركز الجليلة

رأيتهم واضحين
كوضوحهم
حين كان المساءُ وليدا
بحجم حبله السّرّيّ.

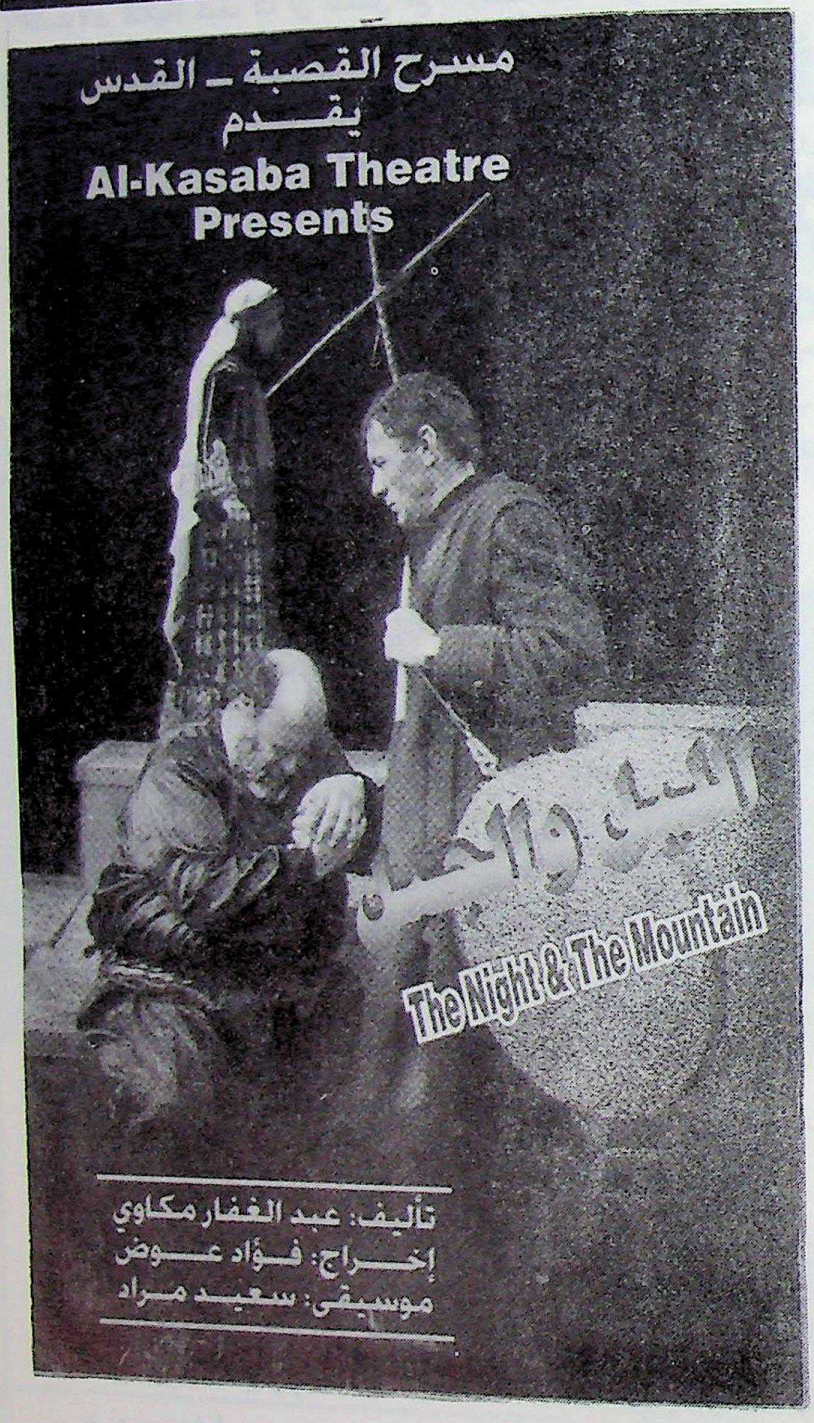
اللّغات انقسمت كالجيوش
وكالجيوش اتّحدت
رصاصٌ يملأ المكان
كالجيوش
كصوت ارتخاء العيون على شفاهٍ أجّلتني
حتى تتعلم الكلام.
الخليفة
أمّتي
كالسّياسة
قَذِرٌ كالحرب وأسنان الغابات

الرّمالُ
تشربني
نهرا
نهرا
أكاد أستوفي شروط الخليفة
في عبوديّة الكتب

وجهي
كان
زنديقاً تماماً

والظّهر ساقيةُ الرّيح
"وأشيرُ الى أنني حينذاك لم أكن ثوراً"

هذي اللّيلةُ
تدعس المخيّم كفيلٍ أعمى
تبدو بلا صبح
همسٌ
والصدّى كلبٌ ثقيل
تنبحني الكلمات
كالغد المسلوق في الانتظار
ربّما غدا
ستكبر الكلماتُ
لنفهم ما تقوله الدّفاتر
نقتحم عزلة الوقت
في شكل قافلةٍ بربرية.



مسرحية

"الليل والجبل"

القدس/ على خشبة المسرح الوطني الفلسطيني بالقدس، انتهت يوم السبت ١٩٩٥/٢/١٨، عروض مسرحية "الليل والجبل"، بعد عروض استمرت ثلاث ليال، حضرها أكثر من ألف مشاهد وقد حضر عرض الافتتاح وزير الثقافة والإعلام في السلطة الوطنية الفلسطينية السيد ياسر عبد ربه، وعدد كبير من المثقفين والكتّاب.

جدير بالذكر أن المسرحية، كتبها، د. عبد الغفار مكاوي، وأخرجها فؤاد عوض ، وأنتجها مسرح القصبة بادارة الفنان جورج إبراهيم، وقام بتمثيلها الفنانون محمد بكري، بسام زعمط، سامية قزموز، غسان عباس، عرين عمري، جميل السايح، خالد المصو، حسام أبو عيشة، وسامر خوري، ووضع الموسيقى والألحان فرقة صابرين وكتب كلمات الأغاني الشاعر حسين البرغوثي، وقد تألق الفنانان سعيد مراد، وكاميليا جبران من فرقة صابرين في وضع موسيقاها.

من ناحية اخرى، من المقرر أن تبدأ عروض المسرحية في مدن الضفة الغربية، قبل التوجه بها الى عدة دول أوروبية.

مسرح القصبة، الذي بدأ نشاطه المسرحي بهذه المسرحية، كتب في الكراسة التي نشرها :-

هذه المسرحية:

كانت رحلتنا مع مسرحية "الليل والجبل" مع نهاية السنة الماضية التي حفلت بالمتغيرات الدولية والمحلية وبداية السنة الجديدة التي لم يتضح مكنونها بعد إثر الأحداث التي واكبت هذه البداية. ونحن إذ وجدنا أنفسنا في مركز هذه الأحداث تعصف بنا وتتوغل إلى جزيئات حياتنا برزت لدينا

التساؤلات التالية: كيف لنا أن نتعامل مع هذه المتغيرات الجديدة ومع هذه الأحداث التي عصفت بنا؟ هل على اساس انها وهم سرعان ما تتلاشى أم أنها جزء من الواقع وعلينا ان نواجهها؟ أو أن نلتزم الصمت وننتظر حتى تتضح الأمور؟ أسئلة كثيرة كانت تتصارع في داخل كل منا، دون اجوبة واضحة! "الليل والجبل" لمؤلفها الدكتور عبد الغفار مكاوي كتبت عن حكاية يمنية شعبية، صاغها المؤلف عندما عمل محاضراً للأدب والفلسفة في جامعة صنعاء في اليمن. والحكاية الشعبية تتحدث عن غول (الطاهش بلغة أهل اليمن) كان يهدد حياة الناس في الجبال ويخرج في الليل يهاجم ويلتهم المسافرين ويحول حياتهم الى جحيم لا يطاق.

اختار الكاتب لهذه الأسطورة الشعبية قالباً مسرحياً يغلب عليه الطابع الإحتفالي قريباً من الروح الشعبية وليالي السمر واللهو في وقت كان فيه قريبين من بعضهم البعض، وكان الفن جزءاً من الحياة الشعبية.

وهكذا فقد غلب على هذا العمل الطابع الملحمي الذي يقوم على الحكاية من جهة، "فالحكاية هي روح الدراما"، وعلى الراوي من جهة اخرى الذي يسرد قصته ويعلق على الأحداث فتختلط الأزمان، الماضي مع الحاضر، الوهم مع الواقع، المسرح باللامسرح، والشعر بالنثر. وهكذا يطوع المؤلف كل العناصر المسرحية ويصقلها ويصوغها في قالب واحد حسب مفاهيم الأدب المسرحي التعبيري التي تتعمق في عالم الإنسان الباطني وفي أفكاره وعواطفه فيقدم لنا نماذج مختلفة من البشر كل له أهدافه ودوافعه.

ونحن بدورنا واجهتنا تساؤلات كثيرة حول طبيعة هذا العمل وأهدافه وحول كيفية تحويله وإعطائه روح العصر والواقع الذي يعيشه ابناء شعبنا الفلسطيني. وكان علينا ان نقوم بالمعالجة دون أن تفقد الحكاية أو المسرحية الأصلية روحها الشعبية.

الكاتب في سطور:

▪ د. عبد الغفار مكاوي

- مواليد عام ١٩٣٠، قرية بلقاس شمال الدلتا، مصر السفلى.
- يعمل حالياً مدرساً في موضوع الادب والفلسفة في جامعة الكويت.
- حصل على دكتوراه في الفلسفة من جامعة خرايبورج في جنوب المانيا.
- هو من أوائل الكتاب الذين ترجموا أعمال برتولد بريخت الشعرية والمسرحية الى اللغة العربية مثل "دائرة الطباشير القوقازية"، "القاعدة والاستثناء".
- ترجم اعمال الكاتب الالماني جورج بوشتر الى اللغة العربية، فقد ترجم مسرحية "فويتسك"، "موت دانتون"، و "ليونس ولينا". ومن أهم اعماله المسرحية: "جلجامش"، زائر من الجنة"، "الكلاب تنبح على القمر"، "البطل"، "الحلم"، "من قتل الطفل".

وله كتاب (بحث) يحمل عنوان علامات على طريق المسرح التعبيري.

إعتـــذار

نظراً لارتفاع أسعار الورق في الأسواق العالمية، خلال الشهور الاخيرة، بنسبة تجاوزت ال ١٢٠٪، تعتذر إدارة مجلة الكاتب، لاضطرارها الى رفع سعرها ليصبح عشرة شواقل.

إننا في مجلة الكاتب، ندرك الاحوال المعيشية الصعبة التي نعيشها جميعا، ولكنا على ثقة بأن جمهور قرائنا، يدركون حجم الصعوبات التي تعترض الاستمرار في الصدور.

ونرجو ان يتفهم أصدقاؤنا، الدوافع التي دفعتنا واضطرتنا الى هذا الاجراء.

هيئة التحرير

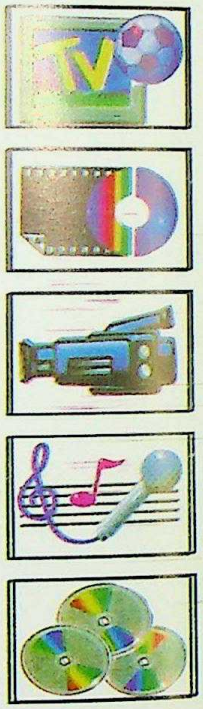
تعلن شركة سنمار عن حملة لم يسبق لها مثيل على

olivetti 486 كمبيوتر سنوات الـ - ٢٠٠٠

* ادفع ٢٤٠ شيكل نقداً

وامتلك جهاز كمبيوتر لكل العائلة والباقي ٢٣ دفعة متساوية
بدون ارتباط بجدول غلاء المعيشة

جودة عالية وباسعار عادية



* الحائز على مصادقة وزارة المعارف والثقافة

* الحائز على شهادة المواصفات العالمية ISO 9000

* كمبيوتر اوليفيتي يمر كل عام ٢.٥ مليون ساعة عمل اختبار جوده

Pcs 40 s25 486 INTEL
זכרון 4M.B ذاكرة
M.B - 80 + 80 M.B 160 هارد ديسك
כונן 1.44M.B
מסך S.V.G.A 0.28
Dos 6.2 + Windows
עכבר * الجهاز مع كتب ارشاد اصلية

برامج شركة سنمار التعليمية

١. الحواوزي :
برنامج الحساب والهندسة للمدارس الإبتدائية، من الصف الأول حتى الصف السادس.
يتكون الحواوزي من ٢١ وحدة وشي مرتبة من ١ الى ٢١.
٢. برنامج الحواوزي من الصف الأول للسادس حسب منهاج وزارة المعارف.
٣. برنامج ادارة المدرسة.
٤. العلوم EDUNITEN للمدرسة الإعدادية والثانوية.
٥. برامج الأطفال وروضة الأطفال.
٦. القاموس - عربي انكليزي - انكليزي عربي.

امتلكوا اجهزة اوليفيتي ويتعاملون مع شركة سنمار

أ. جبارين	مقاول بناء	الناصرة
صدحي عبد القادر	مقاول بناء	الناصرة
باطون دوشي	باطون + مواد بناء	الناصرة
رؤوف زعاترة	مراقب حسابات	الناصرة
نزاريين تورز	شركة سياحة	الناصرة
اتحاد خدمات باصات الناصرة	خدمات سفريات	الناصرة
اخوان بولص	استيراد وتصدير شايش	كرمئيل
ابي عيوني	محامي - مراقب حسابات	عكا
عارف سيف	مراقب حسابات	عكا
صالح فارس	مستشار ضرائب	عكا
عفيف داهود	مراقب حسابات	كفر ياسيف
ابراهيم عواد	مراقب حسابات	طمرة
مشيل نمورة	مراقب حسابات	شفاعمرو
مالك عمرور	مراقب حسابات	الطيبة
باقة تورز	شركة سفريات وسياحة	باقة
باطون المثلث	باطون ومواد بناء	باقة
سميح مواسي	مراقب حسابات	باقة
احمد اغبارية	مراقب حسابات	ام الفحم

صحيفة كل العرب — كبرى الصحف العربية
عشرات المجالس والبلديات العربية
مئات المدارس العربية
وآلاف الشركات، المكاتب، المؤسسات والمصانع والبيوت

لمزيد من التفاصيل - اتصل بنا وبكل تأكيد سيصلون اليك

نحن شركة سنمار كمبيوتر فريق كبير من الخبراء والمختصين الذين يقدمون لك الخدمات الاستشارية والتدريب والدعم الفني حيثما كنت وأينما أردت..!
لنا سر نجاحنا هو استمرارية تقديم خدماتنا

شركة سنمار كومبيوتر - اول واكبر شركة عربية في البلاد لتسويق الكومبيوتر التجاري والتعليمي

جودة عالمية

olivetti

سنمار Sinmar الناصرة - مقابل مسجد السلام ☎ ٥٦٥٥٧٥ ☎ ٥٦٥٥٧٤ ☎ ٠٦/٥٧٨٠٥٥

بشير مناشير الماس م.ض

إنتـــاج وبيـــع جمـيع انواع الـشايش المـحلي

إستيراد وتصنيع جميع انواع المناشير، والديسكات البلجيكيه

أمانه وإتقان في العمل

سـرعة في التعامل

خبرة عشرات السـنين

نصلك الى اي مكان في البلاد

البعنة

تلفون * 04 - 9986907 * بلفون 050 - 248845

فاكس * 04 - 9985905 * ص.ب 281