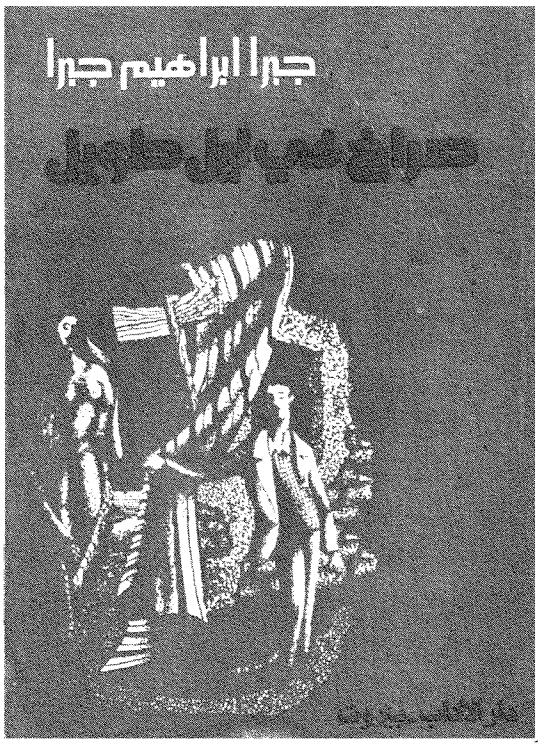
د. فيصل درّاج

«صراخ في ليل طويل» أو: أصوات الرواية الذهنية



يمكن للطفل أن يكون أباً للرجل الذي سيكونه، يكتب جبرا في سيرته الذاتية: **البئر الأولى**، إذ أسرارُ الطفولة ترشَح في روح الرجل وتظل ملازمة له. وقد تبقى روح الطفولة حاضرة في الرجل بلا غياب، إن كان فيها ما ميّز الرجل عن غيره، وأعطاه مصيراً مختلفاً. وكان في طفولة جبرا ما حفظ فيه أسرارها يقظة. وما كان في طفولة جبرا، أخذته روايتُه الأولى **صراخ في ليل طويل**؛ فقد كان فيها من الكثافة والامتلاء ما أمدّها بحضور لا انطفاء فيه، فبقيت قائمةً في سطورها وفي سطور ما أعقبها من روايات.

ولعلّ جبرا قد امتلأ بتجربته في سن مبكّرة، تستوي في ذلك تجربة في الحياة خصيبة، وتجربة في القراءة والكتابة وتخليق الأشكال. وعلى هاتين التجربتين أقام منظوره وارتاح إليه؛ فحياةُ الرجل حياةُ فرديّته المتطرّفة، وخيار الفنان رسمٌ متلاحقٌ للوجود المتعالي الذي يريد أن يكونه. ورواية جبرا الأولىٰ تتحدّث بامتلاء عن التجربة المزدوجة. غير أن في منظور جبرا ما يقرّبه من علاقة المثال بظلاله عند أفلاطون، فيكتب التجربة ويبتعد عنها؛ فإن اقترب منها، من جديد، لاحظ بُعْدَها عن المثال الذي أراد، فيعود إليها ليكتبها من جديد. وبسبب المثال الأفلاطوني وسحر التجربة الأولى، حمل جبرا معه روايته الأولىٰ، وأعلن عن حضورها في **صيادون في شارع ضيّق**، **والسفينة**، **والبحث عن وليد مسعود**. ويضيء جبرا سعيه في رجوعه إلى قول أوسكار وايلد: «الفن لا يقلّد الحياة، بل إن الحياة تقلّد الفن»[1]. كأن الفن ينسج الصور الأصليّة، وكأن الحياة تضطرب بصور تائهة، تتوق إلى أصول لا تصل إليها أبداً.

وإذا كان للقارئ أن يتحدّث عن تجربتين في كتابة جبرا، تحتضنان الطفل الذي كان والفنانَ الذي انبثق منه، فإنّ القراءة المشذبّة الأطراف تكتشف أنها أمام تجربة الكتابة لا أكثر، ما دام الفن يحتفل بالأصيل ويُعرض عن الظلال. تلملم الكتابةُ التجربةَ في وجوهها المشتعلة ونثارها البارد، لكن التجربة لا تعثر على قوامها الأصيل إلاّ في الشكل الذي تُخَلّقه الكتابة. بهذا المعنى، تكون **صراخ في ليل طويل** أباً لروايات لاحقة، تنظّف التجربة من خلائط الحياة وترتقي بها إلى مقام الفن، أو تنقل التجربة من أرض العارض والظلال إلى ملكوت الأصيل والحقيقة. تصدر أهمية هذه الرواية، إذن، عن موقعها في الإنتاج الروائي لكاتبها، تحاور ما تلاها وتضيئه، بقدر ما تستنير بكتابات لاحقة. وتركن الرواية في تبادلية الحوار إلى قاعدة أدبية تقول: لا وجود لنص إلا في علاقته بنص آخر. فالعمل المطلق الاستقلال لا وجود له، كما لا وجود لتقييم أدبي يدور حول عمل مجتثّ الصلات عن غيره.

«صراخ في ليل طويل» هي أبو روايات جبرا اللاحقة، وتمتلك تقنية متقدمة ومسلكاً لغوياً غير تقليديّ، في زمن كانت الرواية العربية تحبو ثقيلة الخطا.

لا يعثر القارئُ، الذي ينزع النص عن سياقه، على ما يثير الفضول في **صراخ في ليل طويل**. فهي روايةٌ صغيرةٌ تروي، في نسيج ذهني، وقائعَ الفرد الذي هزم اغترابه ونجا في مدينةٍ لا اسم لها وزمانها

(١) جبرا ابراهيم جبرا: **الفن والحلم والفعل**، بغداد، وزارة الثقافة، ١٩٨٦، ص: ١٥٦.

ملتبس؛ فلا شيء يحيل على سمات المدينة، وإن كان الكاتب يذيّل نصّه بزمن الكتابة ومكانها: القدس، ١٩٤٦. غير أن القارئ، إن ربط النص بسياقه، يقف على عمل روائي يثير الدهشة والإعجاب.

تمتلك هذه الرواية تقنيةً متقدمةً، رغم كونها العملَ الأولَ في بلد لم يعرف من الرواية إلا قليل القليل، وفي زمن كانت الروايةُ العربية فيه تحبو ثقيلة الخطا. ففي الرواية مسلك لغوي يختلف في نثره عن لغة تقليدية مسيطرة، وفيها الرمز والأسطورة والوهم والواقع ومنظور شعري قليل الارتباك. ولعل هذه المواصفات زودّت الروايةَ بتمايز مزدوج؛ فهي تتمايز عن رواية عربية وليدة بالغةِ الاضطراب، بقدر ما تحتل موقعاً مرجعياً في أعمال جبرا كلها. فكأن ما كتبه جبرا، لاحقاً، تطوير مستمر لنصّ سبق، أو لكأنّ النصَّ الأول أصلٌ لما أعقبه من نصوص. تبدو **صراخ في ليل طويل**، في هذا التحديد، حاضنةً أولى تتناسل منها النصوص، وتشي بما استقر وبما تغيّر في منظور كاتبها. يتكشّف الثابتُ في موضوع قوامُهُ «الفردُ الكامل»، الذي يستقي كمولَه من حقيقة الفنان التي يكوّنُ جوهره، ويستبين المتحوّلُ في تقنية جديدة تجدّد الموضوعَ الذي تصوغه. وفي بحث لا ركود فيه عن تقنية جديدة يحكي مسار جبرا قصةَ الظلال التي تلهث وراء مثال أفلاطوني هارب منها، ويخبر عن دلالة الفن الذي تقلّده الحياة (وهو ما قال به أوسكار وايلد).

يحتفظ جبرا بموضوعه الذهني الأثير، ويفتش في ثنايا الثقافة المكتوبة عمّا يسعفه على بناءٍ جديدٍ لموضوعه القديم. وفي ثبات الموضوع وتحوّل الأداة التي تخلّقه يفقد الموضوعُ القديمُ ملامحَه ويحتفظ بها في آن: يظل «أمين سمّاع» ماثلاً في أعطاف «وليد مسعود»، وبعيداً عنه، في اللحظة ذاتها. ومع ذلك، فما يفرضهما شخصيتين متشابهتين ـ مختلفتين يقوم في تقنية لا ركود فيها. وعن الموضوع الثابت والأدوات الفنية المتحوّلة تصدر كلُّ تناقضات جبرا، أي أصالتُهُ الفنيةُ الحقيقية. وتسمح هذه الأصالة بقراءة نصوص جبرا كلها كنص واحد أنتجته تقنياتٌ مختلفة؛ كأن جبرا يقول: لا جديد في الإبرة التي تخيط القميص منذ زمن قديم، فكلُّ الجدة تتمثّل في الطريقة التي صُنعتْ بها الإبرة.

رواية المدينة والفرد المغترب

يقول جبرا: «واقع الأمر أنّ الرواية لا يمكن أن تتخلّق إذا لم تكن قصة أفراد يواجه بعضهم بعضاً، ويواجه كلٌّ مصيرَه، بشكل فردي»[٢]. ويقول أيضاً: «وعالمي هو المدينة، المدينة العربية الجديدة، بكل ما فيها من تناقضات وتيارات وآمال ومخاوف. المدينة اليوم ليست مجرد قصبة فيها دار للحكومة: إنها ملتقى سيول بشرية من الريف وشبه الريف، ملتقى الأجناس والطوائف والنحل. المدينة بوتقة هائلة لم تنصهر فيها العناصرُ انصهاراً تاماً بعد. هل من موضوع أعظم من ذلك؟ في المدينة يشتد المحافظون محافظةً، والمتمردون تمرداً. فيها سلطة القانون وسلطة الشرطي وسلطة المخبر الرهيبة. فيها صوت الله وصوت الشيطان يُثّان على نفس الموجة»[٣].

المدينة دون صراع ظلٌّ للقرية، والمدينة من دون رواية قرية في شكل مدينة!

يربط جبرا، بشكل صحيح، بين الرواية والمدينة، تاركاً للقرية الساكنة حكاياتها الصغيرةَ المتوارثة. ويعطف على المدينة فرداً يشتق مصيره من صراعه مع أفراد آخرين. كأنّ القرية تحتفظ بكل مبهم ومتجانس وما لا حركة فيه، على مبعدة من مدينة تخلق الفرديات المختلفةَ في صراع مختلف المشارب. تتواشج المدينة والرواية ولا تفترقان؛ فلا مدينة بلا رواية، ولا رواية من دون مدينة. وجوهر العلاقة فردية مغتربة، تتكوّن في صراعها مع آخرين، وتمتح من الصراع فرديتها واغترابها في آن. بل يمكن القول: إنّ مدينةً لا صراع فيها ظلٌّ للقرية لا أكثر، كما أنّ مدينةً من دون رواية قريةٌ في شكل مدينة.

تأخذ **صراخ في ليل طويل**، في قراءتها الأولى، بمفردات كاتبها. فهي قصةُ الفرد الذي يواجه سديمَ المدينة، ويبحث عن النجاة المحتملة، وهي قصةُ المدينة المشدودة إلى القرية القديمة بأواصر ثقيلة. يتراءى سديمُ المدينة، في اللحظة الأولى، في أفراد يتناكرون وفي حوار مستحيل. ويظهر السديمُ، في اللحظة الثانية، في فضاءات المدينة، إذ الشوارعُ المكتظةُ والمقاهي الصاخبة والمتاجر الباذخة وزوايا الفقر المدقع... وفي الأحوال كلها، فإنّ المدينة لا تولد من ركام البشر في عاداتهم المختلفة ومصالحهم المتباينة وصراعاتهم المتعددة، بل يولد البشرُ المدينيون من علاقات المدينة الاجتماعية، التي تفرض الاختلاف والتباين والتعدّد. وبسبب هذه العلاقات المعقّدة تأخذ المدينة هالةً مقمّطةً بالغموض، تشي بالغواية والشرور والدنس والعلاقات الآثمة.

تقوم **صراخ في ليل طويل** على تلازم الفرد والمدينة؛ فيحكي الفرد غُربته وتحكي المدينة عن أحوال الفرد الذي ضاع فيها: فردٌ يلج المدينة من بابها الدَنِس، فَرِجْسُ المدينة يماثل بين أبوابها جميعاً. يدخل «أمين سمّاع»، بوجه يشبه وجه المسيح، إلى المدينة،

(٢) المرجع السابق: ص: ١٣٩.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا: **ينابيع الرؤيا**، بيروت، ١٩٧٩، ص: ٨٣.

فتصدمه، على باب المدينة، امرأةٌ لا تتعرّف عليها الفضيلة، كما لو كان الفجورُ لواءَ المدينة وحارسَها المطيع. نقرأ في سطور الرواية الأولىٰ: «انظرْ! فنظرت، ولكني لم أرَ فيها ما يثير، سوى أصبعها الكبير مصبوغاً أظفرُهُ بالأحمر وبادياً من طرف حذائها الأنيق. فقلتُ لنفسي، فلأنصرفْ إلى ما هو أخلق بالرجال. واتجهت نحو المدينة...»(٤). يوجز هذان السطران، بشكل رمزي بالغ الكثافة، دلالة السطور التالية واللاحقة. فالمدينة دعوة فاجرة إلى الإثم وإثارة محسوبة وقبح لا يليق بالرجال، تتقنّع بالجمال الزائف أو تجسّد القبح المجمَّل الذي تهتكه العين السليمة.

تأخذ المدينة شكل المتاهة، يضطرب الفرد فيها ضائعاً ويقوّضه الاغتراب. و«أمين سمّاع» الذي يتجه «نحو المدينة» يلتقي بالقبح المنتظر، حيث الوجوهُ المتعبة والملامح الكدِرة و«المتسوّل الذي يقفز في ثنايا الظلام» و«قبح رواد المقهىٰ الذي يثير الشفقة» والشوارع العطنة وبائعات الهوىٰ وصراخ الأزقة... ليس في المدينة إلا ما أعلنه «الأصبع الكبير المصبوغ في حذائه الأنيق»، إذ حديثُ «الأرواح الميتة» استطالةٌ لشوارع لا نقاء فيها. ولذلك، فإنّ بطل الرواية يقف على حقيقة الأرواح الخاوية في حوار طويل مع نخبة المدينة المفكّرة: «فقد كان أحدهم، ...، يزعجني بحذلقته وصوته الحاد المرتفع... ولم تكن زوجته أقلَّ إزعاجاً... وتقلصّت في نظري إلى شيء كريه... وقد طوّحتْ بها طبيعتُها الزانية في كثير من العلاقات البشـ ـة»(٥). تأخذ علاقةُ الفرد المغترب بالمدينة شكلَ ثنائية قاطعة؛ فالإيجاب الذي يهجس به الفرد يقابله سلبٌ كامل الصفات يَعْمِرُ المدينة. ولعل اتساع القبح وتنوّعه يمنحانه دلالاتٍ عديدةً: فهو الشر والرذيلة والجشع والأرواح التي علاها الغبار. ويدفع هذا **السلبُ الشاملُ** «الفردَ الآخرَ» إلى غربته الشاملة، فيحتمي بروحه مفتشاً عن مدينة جديدة.

تخبر الرواية عن أحوال الفرد والمدينة، وتكون حركتها هي الرصدَ المتواتر لعالم الشرور، بقدرما هي بحث عن مدينة أخرى يتطلّع إليها الفرد المختلف. وتبدو المدينة في الحالين، شخصية طاغية وكياناً ساحقاً، يتنفس ويضطرب وله صفعة مدويّة. وإذا كانت شرور الفرد العادي تتجلّى في قبحه المجمَّل وحذلقته المتداعية وطبيعته الزانية، فإنّ شرور المدينة تُستعلن في الهواء الثقيل والأمكنة الطاردة. تتكوّن الرواية، بهذا المعنى، في حركة مزدوجة: الأولى واضحة وسافرة وترصد الشرور، والثانية مضمرة وخفيّة وتنقّب عن خير محتمل. وهذا القطع الباتر بين الخير والشر، هو ما يدفع الرواية إلى إعلان متواتر عن خطايا المدينة المتلاحقة. تبدأ بمشهد رمزي عن إصبع بشع وحذاء أنيق، وتُلْحِقُه برسمٍ للشوارع البشعة والوجوه الكدِرة، وتتلوه بحوار طويل مع نفوس خاوية، ثم تعود الرواية إلى رسم ما رسمتْ، ولكن بشكل أكثر كَثافةً وإيحاء، فتروي ضياعَ الحب في المدينة ومآسي الأرواح الميتة.

يسترجع بطلُ الرواية، وهو يختلف على أمكنة المدينة، قصةَ حبه مع فتاة مدينية، كادتْ أن تقوّضه. ولما كانت الكراهيةُ نقيضاً للحب، فإنّ المخذول يروي عجز المدينة عن كل حب حقيقي. ويستظهر سلب المدينة كاملاً، لحظة الاقتراب من صفات العاشق، التي تمثّل الرهافة والثقافة والأَثَرة. تظهر قصة الحب الكسيرة رمزاً يُحيل على المدينة ونقيضها. وتنقل القصةُ ـ الرمزُ القبحَ من المستوى المرئي والمسموع إلى مصاف التجربة الذاتية الحارقة، كأنّ مآل الحب في المدينة تكثيف للغواية والجمال الزائف. فعلى من يحب أن يقصد مدينةً فاضلةً تعترف بالحب وتقبل به، وعليه أن يغتسل من أدران المدينة القديمة، قبل أن يقصد إلى حبه الجديد. تبني الرواية سوءَ المدينة في رمز كبير، وتعيد صياغته، من جديد، في علاقة تمزج بين الرمز والأسطورة. وإذا كان الرمزُ الأولُ يعلن عن اغتراب الحب عن تربية التجارة ومعايير الاتجّار، فإنّ الرمز ـ الأسطورة يخبر عن مأساة الحي الذي يقتات به الميت القديم. ويكون السلب، في الحالين، مسيطراً. حين يصف «أمين» أم الفتاة التي عشقها يقول: «ودخلت علينا امرأةٌ طويلةٍ مكتنزة الوجه، وفي يدها الضخمة ـ كأن الرائي ينظر إليها من وراء عدسة مكبرة ـ كيسٌ جلدي قبيح منتفخ بما فيه». فإن وصل إلى الأب قال: «ولاحظت أن الصور الزيتية تنظر إلينا من على الجدران بنظرتها البلهاء، وقد تحوّل سليمان شنوب في كرسيه إلى مسخ بذيء، وبانت زوجته كتمثال عبوس فوق حوض تنصبّ من فمه القاذورات»(٦). تعيد العلاقة ـ الرمز بناء وجوه المدينة، وترفع القبح/ الشر إلى ذروته العليا، حيث الاكتناز والبذاءة والقذارة.

تخبر الرواية عن ماهية المدينة وفقاً لإيقاع متصاعد، تشكّله بنية الرواية ويشكّلها. تنفتح، في البداية، على الشوارع والأمكنة، وتقترب لاحقاً من سرائر البشر، وتعود، في النهاية، إلى اختزال بؤس المدينة إلى عائلة مستطيرة البشاعة، حيث الأب ـ المسخ واللوحة البلهاء والأم البذيئة. غير أن الرواية لا تكتفي بكل هذا، بل ترتقي من المشخص إلى المجرد ومن المرئي إلى المحتجب، باحثة عن روح المدينة، بعد أن ضاقت بوجوهها البذيئة المتناتجة. يروي «أمين

(٤) جبرا إبراهيم جبرا: **صراخ في ليل طويل**، دار الآداب، ١٩٧٩، ص: ٥.
(٥) المرجع السابق، ص: ٣٦.
(٦) المرجع السابق، ص: ١٦.

سمّاع» في ليلته الطويلة، وهي زمن الرواية، حكاية سيدة هاربة من الحياة وسجينة في قصرها القديم، تستدعيه، وهو المثقف والأديب، ليكتب لها تاريخ أسرتها المندثرة. «عنايت هانم» سيدة أرستقراطية، مأخوذة بالقديم، يعيش فيها وتعيش لأجله، وتقضي العمر ترتب أرشيف أسرة منقرضة، لم يتبقَ منها إلاّ القصر والصور والأوراق والأطياف. لا ترى السيدة من الحي شيئاً، وتعطي ذاكرتها إلى ما فارق الحياة وانقضى. ولحفظ ما مضى والحفاظ عليه، فإنها تستأجر موهبة «أمين»، ليكتب لها، بلغته المشرقة، تاريخ العائلة البائدة. كأن المدينة، وهي عربية بالتأكيد، لا تقبل بالفرد الشاب إلا إذا استلّت موهبته وسخرتّها لتزيين القديم وزخرفة الميت. تأخذ علاقة السيدة المتداعية بالفرد المغترب شكل علاقة الموت بالحياة، إذ الميت يلقي بشباكه على الحي الهارب من الموت. يتابع الفرد مساره في المدينة ويتبعه اغترابٌ غليظ الأظافر، يلتقي بما يصدم عينه وأذنه ويواجه من يضغط على عقله وقلبه، إلى أن يقف أمام من يودّ أن يختلس منه الروح ويرميه ميتاً.

يولد الفرد، الواعي لفرديته، في المدينة، ويولد معه النفيُ والحرمانُ والتقوّض. تلك علاقة تُعيد، أو تستعيد مقولة «البطل الإشكالي»، الذي تنتج المدينة فرديّته وتدمّرها في آن، أو الذي لا تنتج المدينة فرديّته إلا لتعلن عن هزيمتها. بطل مأساوي المصير ومحكوم بجدل سلبي، لا يزغ إلا لينطفئ، ولا يقف إلا ليكبو. ومع ذلك، فإنّ رواية جبرا، التي تتكئ على جدل الفرد والمدينة، ترسل ببطلها إلى أقاليم النجاة، فيرمي المدينة وراء ظهره ويقصد، سليماً، إلى شواطئ الأمان. وبسبب هذه النهاية، ينسحب «البطلُ الإشكالي» بعيداً، تاركاً المكان كله لـ«بطل غنائي»، يهزم المدينة ولا تهزمه شرورها. وبين «البطل الغنائي» و«البطل الرومانسي» وشائج وصلات، تعزل زمن الفرد عن زمن المدينة ولا تخلق بينهما مصيراً مشتركاً. وفي هذا الاستبدال يتراءى المنظور الشعري المرتبك، وهو يتسلّل إلى بنية الرواية، ويدعو إلى قراءة جديدة لها.

رواية مـملكة الشر والفنان الـمفارق

حين يراه أحدُ الأصدقاء في المقهى يقول: «ها هو ذا أمين سمّاع قادماً يحمل وجهاً كوجه المسيح» (ص: ٣٢). وقد تبدو الجملة عارضة أو مجازاً ساخراً. غير أن قراءتها على ضوء البنية الروائية يعطيها دلالة مركزية، لا تبتعد كثيراً عن «زلّة اللسان» الشهيرة عند فرويد. فـ«أمين سمّاع» الذي تصدّه المدينة، يهزم ما يصدّه ويمتلك ذاته المتحقّقة، أي يصل إلى مدينته الأصلية بعيداً عن المدنيّة الزائفة. ولأنه انتصر على زيف المدينة، فإنه هزم سلبها في وجوهه المتعددة: يهزم العائلة البذيئة ويتزوّج ابنتها، ويطرد المرأة التي خذلته بعد عودتها، ويشعل النار في القصر القديم ويبدّد صاحبته المأفونة، وينكر عروضَ الوصال التي تأتي إليه... يستعيد ذاته مغتبطة بعد أن ألحق بالشر هزائم متعددة؛ أي أنه يستعيد ذاته المسكونة بالخير، والتي هي للخير آية ومرآة. تبدأ الرواية بصورة الشر وتنتهي وقد استقر الخير في موئله مرتاحاً. تبدأ بصورة «الأظفر المصبوغ في الحذاء الأنيق»، وتغلق قولها في السطور التالية: «ما هي إلا فترة قصيرة حتى كانت شوارع المدينة تمتد وتتشعّب أمامي، تملؤها جموع الناس. ولم يكن من العسير عليّ، حين حدقّت في وجوههم، أن أدرك أن الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم، كما كنت هائماً لسنتين مديدتين، يبحثون عن نهاية لليل طويل وبداية لحياة جديدة» (ص: ١٠٤). تأخذ جملةُ النهاية كثافة جملة البداية؛ فالشر الذي اختبره البطل في رحلته بقي عاجزاً عن تدمير الخير الذي حاوره. إضافة إلى ذلك، فإنّ سطور النهاية تعلن عن الفرق الذي يقوم بين البطل وغيره؛ فقد كان مثلهم «هائماً لمدة سنتين»، إلى أن تجاوزهم ودخل في «حياة جديدة».

يفرض مآلُ البطل قراءةَ ماهيته. فلو كان «إشكالياً» لكان عليه أن يلتقي بهزيمة لا فكاك منها. أما وأنّه قد حققّ انتصاره كاملاً، فإنّ فيه ما يزيحه عن مستوى «البطل الإشكالي» إلى مقام آخر. وربما يعمل جبرا على تخليق بطل متعدد الأقنعة، من غير أن تحجب الأقنعة وجهه الكبير، الذي يتمرد على الأقنعة. فهو الفرد العادي الذي يتبيّن، لاحقاً، أنه فرد ممتاز، فمثقف واسع البصيرة، ففنانٌ متعالٍ يحمل من ملامح النبوّة صفاتٍ. أي أن «الإنسان الكامل» يسفر عن وجهه، رغم الأقنعة المتكاثرة. ولأن الصفات تتناسل من ماهية حامليها، فإنّ لـ«الإنسان الكامل» اغتراباً يختلف عن ضياع الإنسان المبذول. يتقاطع «الاغترابان»، ربما، ولا يلتقيان. يشير الاغترابُ العادي إلى حاجة ناقصة وجهد مسلوب ورغبة مقموعة؛ ويفصح الاغتراب الثاني عن ماهية مختلفة تتقاطع مع البشر ولا تأتلف معهم. لا يصدر اغترابُ «الإنسان الكامل» عن حاجة لا تُلبّى أو طموح لا يتحقّق، بل عن اختلاف كيفي في ماهيته لا يأتلف مع طبيعة البشر العاديين ولا يتعايش معهم. ويفسّرُ اختلافُ الماهية ضيقَ «أمين سماع» بالبشر جميعاً وغربته عنهم واختلافَ مقاصده وغاياته عن مقاصدهم. فلو كان كغيره لَتصالح مع المدينة، ما دامَت قد أعطته، في النهاية، كل ما أراده من عودة الحبيبة المشتهاة إلى ثراء صاحبة القصر. لكن رؤيته المتعالية حالتْ بينه وبين طموحات الآخرين المبذولة. بل أكثر من ذلك: إن في مصير البطل في المدينة ما يقرّبه من رحلة ـ اختبار خرج منها سليماً وجديراً بالتعالي الذي يهجس به. والرحلة ـ الاختبار، في مدينة مسوّرة بالدنس، تصل بين الفنان والنبي، أو تلقي على الفنان المغترب بعضاً من ظلالِ النبوّة. والسؤالُ الممكنُ طرحهُ الآن هو التالي: إنْ كان الفردُ المغتربُ يُحيل، روائياً، على مدينة تخذله، فما هي طبيعة المرجع المكاني ـ الزماني الذي يحيل عليه الفنانُ الذي

تلبّسته النبوة؟ وبالتأكيد، فإنّ جبرا إبراهيم جبرا، وفقاً لتصوراته الذاتية، يظل محتفظاً بعلاقة الفرد بالمدينة، ويكتب رواية تحتضن العنصرين. غير أنّ ايديولوجيته، داخل الفن وخارجه، تعيد صياغة المفردات النظرية التي يقول بها، فيصبح الفردُ فناناً متعالياً والمدينة تجريداً يمثّل الشر وينكر الفنان، ويغدو زمن المدينة عارضاً قياساً على زمن أصيل لا ضفاف له يسكن الفنان/ ويسكنه. وعلى هذا، فإنّ فرد جبرا هو الفن المتعالي مجسداً في شخصيتِهِ، كما أن مدينته هي الشر المناقض للفن مشخّصةً في علاقات تصدم الفرد المتعالي وتصدّه.

تستدعي المحاكمة السابقة أفكار جبرا المتعددة، التي ترى، فيما ترىٰ، بطولة الثقافة ورسالة الفنان وبصيرة الشاعر ـ الرائي. وهذه الأفكار، في رسالتها الخيّرة، تقسم البشر إلى مراتب، وتعطي المرتبة الأولى إلى المثقف، وتستبقي المراتب الأخرى إلى ما عداه. ويتوالد من فلسفة الفرق مدينةٌ معمورة بالصلاح يقصدها الفنان ولا يراها غيره، ومدينة أخرىٰ تضجّ بالفساد وتطرد الخيّر والنيّر والأصيل. تتوالد المدينتان من الثنائية الباترة التي تضع الفنان في مواجهة شاملة مع المدينة، حيث يمثّل الأول الحياة والأصيل والخير والمستقبل، وتعبّر الثانية عن الزائف والدنيوي والماضي والقبيح... ورواية جبرا لا تحجب الفرق ولا تخفيه؛ فهي تبني صورة «إنسانها الكامل» بإحالة مستمرة على نقيضه أو نقائضه. ومن أجل ذلك، فإنها ترسم صورة بشر المدينة وتعطف عليهم نقائض «الإنسان الكامل»؛ فهم يتكوّنون من المسخ والشائه والقذر والبذيء والزاني والمتحذلق... أي من جملة المواد الغريبة عن ماهية «الإنسان الكامل». وقد تشي هذه التصورات بصورة المثقف عند جبرا ورسالته. فالمثقف مغترب عن المجتمع لأنه سابق له، يعرف ويرى ما لا يعرفه غيره ولا يراه. ويحمل معه، في اغترابه، رسالةً خيّرة تبشّر بأفضل المدن الممكنة. واختلاف الماهية بين الطرفين يترك آثاره على الرسالة، فتقول ما شاء لها الخيرُ أن تقوله وتعلن ما شاءَ لها الجمالُ أن تعلنه، من دون أن تكترث بما يقوله المجتمع. وقول الفن الذي يترجم الخير والجمال معاً هو الذي يجعل الرواية تحرق القصر القديم وترسل بـ«البطل الغنائي» إلى مملكته المنشودة.

يفضي تصوُّر جبرا عن الجميل والقبيح إلى تنحية التاريخ جانباً، وقد يستبقيه ليمحضه دلالةً مجزوءة. وإذا كان البياض لا وجود له إلا في وجود السواد الذي يخالطه، فإنّ الحديث عن البياض الخالص يفتّت التاريخ ويجزّئه، حين لا يَقبل إلا الألوان الخالصة ويجعل من السواد لوناً مريضاً عارضَ الوجود. وجبرا، المشدود إلى البياض النقي، يتعامل مع الماهيات المختلفة لا مع المصائر البشرية المتباينة. تنبني رواية الماهيات المتفارقة على زمن ذهني، حيث واجب الوجود يزيح الموجود جانباً، والفنان الفاضل يهجر المدينة الظالمة إلى أقاليم النقاء. تتعامل رواية جبرا مع الزمن المكتمل للقيم الكاملة، منتجةً روايةً أخلاقيةَ الدلالة، ترى نهوض المدينة وأفولها في اقترابها من الحق وابتعادها عن الحقيقة. وما انفصال مصير المثقف في **صراخ في ليل طويل** عن مصير مدنيّته إلا صورة للحق الذي يفارق الضلال. ولهذا، فإن جبرا يستطيع أن يكتب **صراخ في ليل طويل** ويترك المدينة معلّقة في أثير المكان والزمان، إلا من حاشية تذيّل انتهاء النص: «القُدس، ١٩٤٦». وتفسير الأثير الذي يلفّ الرواية يسيرٌ ولا صعوبة فيه، ما دامت الرواية تتعامل مع عالم الطبائع لا مع عالم الوقائع. يستبين، هنا، معنى تبعيد الصراع العربي ـ الصهيوني، الذي كان في ذروته المؤسية لحظةَ كتابة الرواية. كأن كتابة جبرا تقول: لا يقوم الأساسي في مواجهة الآخر المعتدي ومجابهته، بل في خلق مدنيّة تنصر الفنانَ، الذي يقود إلى النصر. ولم يتخلّ جبرا، العاشق لفلسطين، لاحقاً، عن منظوره المثالي الذي يحتفل بـ: بطولة الثقافة وحدس الفنان والوعي المتعالي، بل بقي مخلصاً للفن، يراه درباً إلى فلسطين، بقدر ما يرى في فلسطين عملاً فنياً.

يتكئ جبرا على تصوره الأخلاقي، ويكتب روايةً يواجه فيها الفرد المدينة، ويكون الفرد فناناً خيّراً والمدينة نقيضاً للخير وللفنان. فليس ثمة زمن جديرٌ بالاعتراف إلا زمن الفن ـ الفضيلة، وما عداه من الأزمنة ماسخ وعارض وغير خليق بالاحتفال. يمَّحي التاريخ الاجتماعي وينزوي حسيراً. ومع ذلك، فإنّ موهبة جبرا الرفيعة تستعيد التاريخ على طريقتها، حتى لو كان منقوصاً. يلتقي جبرا بالتاريخ، وهو يكتب جنساً أدبياً حديثاً هو الرواية، ويتعرّف عليه، وهو يؤكّد معنى المدينة والفردية واللغة الطليقة، ويدرك معناه وهو ينقّب باجتهاد لامع عن تقنية كتابية تجدّد القول وتفنيه. قصد جبرا إلى التاريخ من بأب وحيد: تاريخ الأشكال الفنية. كأن جبرا كان يُعرض عن التاريخ الاجتماعي الذي يصوغ الأفراد ولا يصوغونه، ويذهب إلى نخبة ممتازة تخلق تاريخها، حيث المثقف فنان، والفنان راءٍ لا تهجره النبوّة.

يقود اختزال التاريخ إلى تاريخ الأشكال الفنية إلى النتيجة التالية: إن كان دور الفنان الالتزام بمعطيات الفن ومقولاته، فإنّ كلّ ما هو خارج الفن يخضع إلى متطلبّات الفن ومعاييره. تغدو الرواية انتماء إلى الفن وامتثالاً لقواعده، وتصبح المواد الاجتماعية والتاريخية وسيلة لخدمة الفن وتأكيد بهائه. وربما تكون تجربة جبرا الواسعة، بعد الرحيل عن فلسطين، قد كسَتْ هياكله الفنية ببعض المواد الاجتماعية والتاريخية في رواياته اللاحقة. غير أن مثل هذا الكساء يبدو واهناً في روايته الأولى، فيبرز قول الفن ويرتبك ما دونه. كأنّ الرواية لا تتذرّع بالشوارع والبشر إلا لتروي مقولاتها الفنية، حتى

تغدو رواية تروي مقولاتها الفنية أكثر ممّا تروي عن أحوال المدينة والفرد المغترب.

وبسبب هذه الشفافية، تسمح رواية جبرا بقراءة ثالثة، تتعامل مع المقولات الفنية التي تحدّث عنها الرواية، والتي لولاها لما كتبتْ الرواية ذاتها، ولما قصدت إلى الشوارع وأحوال البشر. وبمعنى آخر: فإنَّ مدينة الشر، كما الفنان الهارب منها، إمكانية مجردة، تولد من الأفكار وإليها تعود، لا تحتاج إلى مكان وزمان، وتكتفي بذاكرة تحتضن الأحلام والأوهام معاً، وترفعهما إلى مدار التجربة المعيشة.

رواية الكتابة ومعادلات الإبداع

تقود رواية جبرا من قراءة إلى أخرى. تحدِّثُ في قراءتها الأولى عن مدينة ظالمة تُبهظ مخلوقاً شفيفاً، وتخبر في القراءة الثانية عن لوعة الفنان في أقاليم الشر، وتروي في القراءة الثالثة عن المقولات الفنية التي لا تكون الرواية على ما هي عليه إلا بها. تعطي الرواية قولها الأخير شفّافاً، ولا تعنى بأحوال المدينة بقدر ما تهتم بسلامة المقولات الفنية واتساقها.

يظهر معنى الرواية التي تروي أخبار مكوّناتها الفنية، بالرجوع إلى الكتابات النظرية لجبرا، حيث تبدو روايته الأولى تطبيقاً مستقيماً لها، إن لم تبدُ رواية تطبّق النظرية وتشرح معناها في آن. يتحدَّث جبرا، في كتاباته النقدية المتنوعة، عن مقولات: المدينة، الفنان، الخلق، الرمز، الحوار، الأسطورة، الخيال، الموت والانبعاث، المثل الأخلاقي، والفنان الذي يقود مجتمعه... تتسرّب هذه المقولات جميعاً إلى روايات جبرا اللاحقة، تطفو تارة وتحتجب أخرى، منتجةً الفن وإيهاماً بالحقيقة، لمن شاء. أمّا الرواية الأولى فتترك «الإيهام» جانباً، مكتفية بحديث الرواية عن عناصرها الروائية، وعن كيان الرواية كما يجب أن يكون.

تتتابع مقولات البناء الروائي، في **صراخ في ليل طويل**، في تسلسل منطقي، كما الجدول الذي يعلن عن منبعه ومجراه ومصبّه، غير مكترث بطبيعة الماء الذي يجري فيه، أو غير عابئ، إن كان ناضباً أو يحمل من الماء القليل. تبدأ الرواية بالفرد يدخل المدينة، يعقبه الحوار الضروري بين الفرد المغترب وغيره، فالعالم الداخلي للبطل، فالرمز الذي يكثّف الحدث، فالأسطورة التي تكثّف الرمز، فالوحدة الزمنية، وهي ليلة واحدة، التي يحتاجها الوعي وتيار الوعي، وأخيراً المثال الأخلاقي الذي يقدمه الفنان الذي هزم الاغتراب. تروي الرواية، بمهارة عالية، تسلسل العلاقات الفنية التي تحتاجها لتكون رواية. وربما كان جبرا الشاب، في ذاك الزمان، يكتب درساً تطبيقياً عن معنى الرواية، أكثر مما كان يكتب رواية بالمعنى المألوف. وربما كان يسعى إلى نقد وتحريض الرواية العربية، وهو يرى خطوها البطيء والثقيل في ذلك الزمان أيضاً. ولذلك قصد إلى رواية تخبر عن تقنية الرواية الحديثة، قبل أن تقول أي شيء آخر. وقد فعل جبرا ذلك معتمداً على ثقافته الأوروبية الواسعة، التي عاد بها من بريطانيا، قبل ذلك بسنوات قليلة. ويتبيّن قصد جبرا وغايته، كما نباهته العالية، في عناصر التقنية التي أخذ بها. فلم تكن الرواية العربية تعرف، في منتصف الأربعينات، المونولوج الداخلي وتيار الوعي والوحدة الزمنية المغلقة، ولا تلك اللغة الطلقة والطليقة التي كَتَبتْ بها الرؤية تقنيتها.

تتجلّى رواية **صراخ في ليل طويل**، في ضوء هذه المؤشرات، بناء جميلاً مكتفياً بُعْريه الجميل، لا موقعَ للأثاث ولا للساكنين، كمنزل فارغ ينطق بجودة المعمار وجمال الأعمدة واستقرار الأساس. وهذا ما يجعل الرواية نصاً كتابياً جميلاً معلقاً في الأثير، فلا مجتمعَ ولا تاريخَ ولا صراعَ مع عدو يشعل النار بأجمل القصور. لا موقع في الرواية إلا للمقولات التي تدلّل على المعنى الحديث للكتابة الروائية، بدءاً بالمثال الأخلاقي للفنان وانتهاء بالشعر الذي لا تكون الرواية قائمة إلا به. تدور العلاقات كلها في فضاء الإبداع، إذ الفنان يمارس فناً على صورته، فالماهية المتعالية تلتمس مهاد الفن الخالص المصفّى من أوشاب الحياة. أو لنقل: يذهب الفنان إلى فنه ويترك ما عدا الفن في زمنه اليومي العارض. وقد لمس توفيق صايغ هذا الأمر، صائباً ومتحمساً، حين كتب عن **صراخ في ليل طويل** في تقديمه لمجموعة جبرا القصصية **عرق وبدايات من حرف الياء**: «غير أنه مازال هو البطل، مازالت له رسالة. إنه يشعر أن عليه أن ينتفض، وأن يسعى للخلاص. لكنْ هنا أيضاً، مفهومه للخلاص يختلف عن مفهوم الفارس الأسطوري.... فلا نجاة المدينة تهمّه.....، كل ما يعنيه أن ينتفض هو، أن يخرج هو من المدينة، وأن يجد المجد وراحة البال والظفر، الذي عجز أن يجده هو في المدينة. هدفه، إذن، ليس أن يعيد الحياة إلى الأرض البوار، بل إن يجتازها هو وأن يجد الظفر عبرها... أما الطريق التي بها يخرج البطل من المدينة ويعبر الأرض البوار، فتبدو لنا واضحة.... فهذا العابر هو فنان، لذا فطريق الخروج والظفر لن تكون غير طريق الفن»(٧). ويعيد جبرا هذا القول، على طريقته، في كتابه **الحرية والطوفان** إذ يقول: «ولذلك فإني أرى حقيقة رمزية عميقة في نظرية أوسكار وايلد التي يقول فيها إن الحياة تقلّد الفن، بدلاً من أن يقلّد الفن الحياة. أي أن الأشكال والصور والمثل التي يخلقها الفنان تصبح فيما بعد نماذج يحذو الناس حذوها، فتغيّرهم. وبذلك يدنو الفنان من مرتبة النبوة التي ينسبها

(٧) جبرا إبراهيم جبرا، **عرق وبدايات من حرف الياء**، دار الآداب، ١٩٨١، ص: ٢٠ - ٢١.

«شِلي» إلى الشاعر»[٨].

شيءٌ ما من وشائج متعددة تقيم علاقة بين قول جبرا، الشاب على الأقل، ونظرية «الفن للفن»، حيث الأفراح والأوجاع لا معنى لها إلا بقابلية تحولاتها إلى مادة يرضى عنها الفن وترضيه. وحتى حين يستفيد جبرا في روايته الأولى من أسطورة الموت والانبعاث، أو أسطورة «أدونيس أو تموّز» ـ وكان قد ترجم كتاب «جيمس فريزر» في فلسطين في منتصف الأربعينات ـ فإنه يستفيد منها ليرسم ضياع الفنان ونهوضه، بقدر ما يسخّرها لتدعيم البناء الفني الروائي وتجميله. تتلامح، في هذا كله، صفاتُ الفنان في صورته الرومانسية، كما عيّنتها المدرسة الرومانسية. وما إحالات جبرا المستمرة على «شِلي» و «أوسكار وايلد» و «ويليم بلايك» إلا تأكيد للمنظور الرومانسي الذي يسكنه، إذ الفرد المبدع يواجه العالم وحيداً، وإذ الشعر رسالة قوامها النبوّة. ولا يدور السؤال حول النص الرومانسي وانجذاب جبرا إليه، بل حول نقل المنظور الشعري الرومانسي إلى حقل الرواية، وهو الذي جعل من **صراخ في ليل طويل** قصيدة ميتافيزيقية ظاهرة الجمال، مأخوذة بروح الفنان وبالأرواح القريبة منه. وربما تكسر الروايةُ ـ القصيدةُ، متمردةً، حدودَ الأجناس الأدبية. غير أنها تبالغ في الكسر إلى حدود المفارقة، فتكتب قصيدة ميتافيزيقية، وهي تظن أنها تكتب رواية رمزية... علماً أن مزج الأجناس الأدبية لا يقود، بأية حال، إلى تماثل الرواية والقصيدة، ورواية جبرا الأولى لا تعبأ كثيراً بحدود النثر والشعر، بقدر ما تلفت إلى الجمال الخالص الذي تفتش عنه. ومع أن جبرا يربط، في كتاباته النقدية، بين الشعر والنثر، ويميّز بينهما، فإن هذا لا ينطبق كثيراً على روايته الأولى، التي لا يترك منظورها الشعري للنثر دلالة كبيرة. يقول في كتابه **ينابيع الرؤيا**: «لكن لا بدّ من القول أنني كلما بدأت بكتابة رواية، أكتبها مدفوعاً بنوع من الدافع الشعري أو الدافع اللاعقلاني»، ثم يقول: «أنا أسميّ القصيدة رؤية أحادية، والرواية رؤية تعددية»[٩]. ربما يسمح قول جبرا بملاحظتين، تقول أولاهما: إن التمييز المذكور بين رؤية القصيدة والرواية لا ينطبق على روايته الأولى، الباحثة عن سر الفن في الفن وعن أسرار الإنسان في الفن أيضاً. وتقول الملاحظة الثانية: يشي تأكيد جبرا على علاقة الشعر بالرواية بمنظوره الشعري الرومانسي، الذي سكن أبداً كتاباته الروائية كلها... مع فرق يُردُّ إلى الصنعة وتراكم المهارة: فالقصيدة الميتافيزيقية العارية الأولى، سترت، بمهارة، عريها لاحقاً بمواد اجتماعية وتاريخية؛ أصبح الفلسطيني فناناً، وغدت فلسطين روح الفن والفنان. ولا أتحدث، هنا، عن تداخل الأجناس الأدبية، بالمعنى الموضوعي للكلمة، بل عن بنية فكرية شعرية، يأخذ النثر فيها موقع القناع لا أكثر.

مفارقة جبرا الأساسية: اعترافه بالتاريخ ـ في مستواه الثقافي والفني ـ وهروبه منه بغية الوصول إلى الفنّ المتعالي عن الأزمنة والأمكنة!

وجبرا، مثل كل مبدع كبير، يَردُّ القارئ من مفارقة إلى أخرى. فقد سكنت روايته الأولى رواياته اللاحقة ولم تبارحها، رغم اتساع الخبرة وتزايد التجربة، وظلّت قصيدة ميتافيزيقية في شكل رواية رمزية. ورفعت هذه الرواية المتجددة القصيدة النثرية العربية إلى مقامها الأعلى، بعد كتابات جبران خليل جبران. وتبقى رواية **السفينة**، وهي أجمل ما أعطى جبرا، المثال المربك والمثير للدهشة، تمتثل إلى منظور جبرا الأول وتتمرد عليه في آن. وتتكشّف مفارقة جبرا الأساسية في اعترافه بالتاريخ وهروبه منه: يعترف به في مستواه الثقافي والفني، ويُلْغِز الاعتراف حين يلتقي بالمستويات الأخرى، وذلك بغية الوصول إلى مقام الفنان المتعالي، المحلّق فوق الأزمنة والأمكنة، والذي يحتفل بزمن الفن لا أكثر. ولم يرتبك جبرا كثيراً حين أدخل الفلسطيني الذي فقد الوطن إلى روايته الرومانسية، فنصّب الفلسطيني فناناً ـ رسولاً، أي أنه خلق الفلسطيني كما يأمر به تصوُّرُ الفن الخالص، لا كما تفرضه الوقائع المشخصة. وفي ذلك، كان جبرا يصنع الفلسطيني من المعادن الشريفة كلها، فيكون بهيّاً ومتألقاً في بهائه، ولكن لا وجود له، أو أنه مستحيل الوجود. والأمر لا غرابة فيه، ويأتلف مع منظور جبرا، الجميل في اتساقه. فمن يختزل التاريخ الاجتماعي إلى التاريخ الثقافي فيه، ويعيد اختزال الثقافي إلى رؤيا الشاعر وبصيرة الفنان، يستطيع إرجاع القضية الفلسطينية إلى الوعي المتعالي الذي يُفكرّها. في مقالة: «ما هي الرومانسية» يكتب جبرا: «فالرومانسي تجتمع فيه رغبات لا تحدّ، وأحاسيس لا يكبحها زمام، وشعور بالأبدية في اللحظة الآنية، وغمرة من الحب تخلط بين الفرحة الكبرى والأسى العميق، تأتيه كلها متوالية أو مجتمعة وتفيض على انتاجه»[١٠]. وكان جبرا، الذي مزج براءة الطفولة بحرارة المعرفة، هو ذاك الرومانسي، الذي تحمله أجنحة الرغبة، فيضمّ زمن الحاضر إلى أزمنة الحلم والوهم ويحلّق في زمن غريب يراه القلب وتضيق به الذاكرة.

دمشق

---

(٨) جبرا إبراهيم جبرا: **الحرية والطوفان**، بيروت، ١٩٧٩، ص: ١٣٩.

(٩) جبرا إبراهيم جبرا: **ينابيع الرؤيا**، بيروت، ١٩٧٩، ص: ١٣٢.

(١٠) **الحرية والطوفان**: ص ٧٩.