وقائع الكتابة وأسئلتها
في «البحث عن وليد مسعود»

من جبرا إبراهيم جبرا، وإليه

د. مصطفى الكيلاني

★ مُحصّل الخبرة

ما يصل الروائيّ بالنقديّ في أدب جبرا إبراهيم جبرا هو مُحصّل الخبرة، ذلك المشروع الفرديّ الّذي تحقّق بعضُه وظلّ بعضُه الآخر مجموع أسئلة لم تُفْضِ إلى أجْوِبة.

فالخبرة في كتابات جبرا هي التجربة الأدبيّة الحادثة وهي الممكن يُصاغ أسئلةً داخل الكتابة الروائيّة ذاتها وما يتّصل بها من قريب إذا ما عدنا إلى ما كتبه المؤلّف نقداً مخصوصاً أو تنظيراً أدبيّاً وفنّيًا عامًّا بين الحين والآخر(١).

إلاّ أن النقديّ الّذي نروم البحث فيه ليس النقد عامّة بل الملفوظ الجزئيّ أو المندسّ داخل النّص الروائيّ المُجْمَل.

وبهذا المفهوم لا يكون النقديّ بَدْءاً مُطلقاً وإنّما هو ثمرة خبرة سابقة حصلت نتيجةً لقراءة التّجارب الأخرى والاستفادة من تراكمات المَعيش المختلفة في الحياة الفرديّة وفي مجرى التّاريخ المجتمعيّ. كما لا يمكن الظاهرة الروائيّة أن تكون بَدْءًا مُطلقاً لأنَّ الكتابة الروائيّة، والإبداع الفنّي عامّة، ولادة تسبقها مرحلةٌ أو مراحلُ من «التكوُّن الجنينيّ» داخل الذهن والمِخْيال هي بمثابة النموّ الأوّل تتراكم ضِمْنه عناصرُ الحياة الممكنة وتُفضي في الأخير إلى الولادة إنْ لم تعترض سبيلها مُعَوِّقات تَقْضِي بِوَقفِ المشروع... إنّ «**البحث عن وليد مسعود**»، في تقديرنا الخاصّ، نصّ روائي متفرّد تماماً في حياة صاحبه وإن تعدّدتْ نصوصُ الكاتب الأدبيّة والنقديّة. فهذا الكتاب يُمثّل ظاهرةَ وعيٍ مخصوصة اختزنت، بِعنف اللّحظة الكاتِبة، ذكرياتِ الماضي وَمُحَصّل تَجاربه، وحلمت بالمستقبل عَنتاً وإصراراً

---

(١) نُشير إلى **الفنّ والحلم والفعل**، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٦.

على البقاء، وتَمسّكتْ بالراهن بدافع الإيمان العميق بأنّه زمن الوجود الحادث والفعل ولا مفرّ من كوابيسه وأسئلته وآلامه وأحزانه.

وقد نذهب، في هذا المجال، إلى حدّ الجزم بأنّ لكلّ مبداع فنّان عَملاً واحداً مركزيًّا، من حيث القيمة الفنيّة وعمق الرُّؤيا وتَمثُّل أشياء الوجود، لا يمكن أن يتكرّر، هو بمثابة اللّحظة اليتيمة المُفْردة وإن تعدّدت لحظات الخلق الفنّيّ سابقاً ولاحِقاً. وقد تتنزّل هذه اللحظة في بدء المسيرة الإبداعيّة أو قد تتوسّطها أو قد تُمثّل آخر الحدّ فيها كأنْ يلجأ المبدع إلى الصمت بعد أن شهد موته الفنّيّ وأمسى عاجزاً عن إضافة جديد مختلف إلى سابق أعماله أو يُصرّ على مواصلة نضج الإبداع بدافع المكابرة والرغبة في استعادة النبض، ولكن ما يكتسبه ليس إلاّ إعادة للسّابق بصِيغ مختلفة.

وفي كلّ الحالات تظلّ الكتابة الأدبيّة درجات متفاوتة من الإضافة والتفرّد، بل قد يخضع النصّ الواحد لدرجات من الارتفاع والانخفاض في تدفّق الحركة الإبداعية كأن يتردّد بين معتاد القول والدّلالة وبين المُدهش والصّادم أسلوباً ومعنى...

فيتأكّد لنا عند قراءة مجمل أعمال جبرا الأدبيّة أن **البحث عن وليد مسعود**[٢] مشروع رواية مختلفة تواصل نهج التراث السرديّ السّابق، والروائيّ منه على وجه الخصوص، وتقطع مع ذلك التراث في حدود رؤيا التجاوز الانتقاليّة من الحادث إلى الممكن. وهي بالإضافة إلى كونها محصّل خبرة عميقة في الوجود والكتابة الأدبيّة معاً تستلزم خبرة عميقة في القراءة تبحث في النصّ وخلف أساليبه المتعدّدة عن هموم الفرد الشريد خارج وطنه فلسطين وعن مأساة شعب له حافظته الخاصّة وتراثه العميق وماضيه الحافل بالأشياء الدالّة على كينونة الأرض والحياة الإنسانيّة في أدقّ تفاصيلها وعن مجموع ثقافة الكاتب والجيل الذي ينتمي إليه وعن موقفه من الفنّ والتّاريخ والوجود عامّةً.

★ من رحم الذّاكرة تولد الكتابة، وإلى الذّاكرة تعود

يتأسّس مشروع جبرا الأدبيّ، بَدْءًا، على الذّاكرة[٣]، وهو بهذا التوجُّه يصل بين الكتابة والحادثة دون السقوط في نماذج الكتابة التقريريّة.

ويُرَدّ حضور الذاكرة المكثّف في أدبه إلى فلسطين الجرح والحلم معاً يتكرّران بأشكال مختلفة منذ البدايات[٤].

يتأسس مشروع جبرا الأدبيّ على الذاكرة، لكنّه لا يسقط في التقرير!

فمِن رحم الذّاكرة تولد الكتابة وإلى الذّاكرة تعود، وفي اهتزازاتها وتوتُّراتها تتّخذ لها شاكِلة مّا. وإذا فلسطين تاريخٌ عاصِف ولّد الشعور بالخيبة ودفعت حقائقه الصّادِمة إلى وعي الفجيعة بعد أن تعمّق الجرح واتّضح فجأة أنّ «القوّة» قناع كاذب يحجب وَهناً لا أوّل له ولا آخر، وأنّ التوحُّد وَهم سكن الأذهان، فبَدت كينونة الفرد والمجموعة، باحتلال فلسطين، انحباساً داخل تاريخ مُعَطَّل وعلامة ذات مُفَتَّتة[٥].

بهذه الفاجعة، تغيّرت وظائفُ الذاكرة في الكتابة الأدبيّة واستبدَّ الراهن بمجال الفعل الكتابيّ إذ لا مفرّ من الوقائع الصادمة، فلم تعد الذاكرة تستغل داخل أنساق الماضي الساكنة والمرتّبة بل فرّت من وهم استقراره إلى «اللحظة الراهنة»[٦].

أمست الكتابة الأدبيّة، بذلك، التزاماً بعد أن كانت فِراراً إلى تاريخ وهميّ هو الماضي يمثُل في الذهن ساكناً موزّعاً في أنساق مُحدَّدة... ولأنّ الراهن أساس وعي الكتابة الناشئ فإنه مغامرة التشرّد في مواطن الكثرة والتعدّد والتردّد بين السُّبُل بحثاً في وَهج الوقائع المباشرة عن ذاكرة جديدة تتأسّس على أنقاض ذاكرة سكنت وعي الكتابة

---

(٢) جبرا إبراهيم جبرا، **البحث عن وليد مسعود**، دار الآداب، ط ١، ١٩٧٨، ط ٢، ١٩٨١.

(٣) تعرّضتُ إلى موضوع الزمن والذاكرة في بيان مواقع نقديّة ثلاثة في نقد الشعر العربيّ المعاصر، وهي لأدونيس وجبرا إبراهيم جبرا وإلياس خوري، ضمن بحث بعنوان «موقع الزمن في نقد الشعر العربيّ المعاصر»، مجلة **الفكر العربيّ المعاصر**، عدد ٩٨ ـ ٩٩، ١٩٩٢.

(٤) «١٩٥٨ ـ عشر سنين منذ أن نكبنا في فلسطين. عشر سنين مُترعة، فيّاضة بكلّ ما قد يملأ تاريخ أمّة. تجربة ضخمة عاتية العنف تتضاءل دونها تجارب مئات السنين من تاريخنا. الموت؟ القتل؟ التّشريد؟ النسف؟ الجوع؟ عرفناها كلّها، عرفناها كلّنا. صرخة الويل أدّت في النهاية إلى صرخة الغضب..»، جبرا إبراهيم جبرا، «المفازة والبئر والله»، مجلّة **شعر** عدد ٧ ـ ٨، السنة الثانية ١٩٥٨، وقد أُعيد نشر هذا المقال في كتاب **الشعر في معركة الوجود** دار مجلة **شعر**، بيروت، ١٩٦٠.

(٥) «لقد جعلنا، بعد الجرح والألم، بعد أن جوبهنا بالبتر في فلسطين، نكتشف أنفسنا. وفي عشر سنين رحنا نتحسّس لأوّل مرّة (وقبل ذلك كانت أناملنا مُخدّرة كاذبة) بنبضنا ونستقصي التمزّق في خلايانا، التمزّق الذي لا يتبعه النسغ إلاّ بعد القضاء عليه. فكان أوّل الغضب اتساق الجدب فينا...». المرجع السّابق.

(٦) «يبدو أنّني أريد الكثير جدّاً من اللّحظة الرّاهنة، بحيث أجد التضحية بأيّ قدر منها من أجل هذا الماضي «الجميل» شيئاً شديد الخطر...». **الفنّ والحلم والفعل**، ص١٢.

والوجود لمدّة عقود في تاريخ أدبنا المعاصر وقضت بِحَبْس الكتابة في نماذج من التكرار أسلوباً وفِكْراً..

★ اقتحامُ «عصرٍ أدبيٍّ» مختَلِف

يَتَقَصَّدُ جبرا، ضمن جيل التحديث في حركة **شعر**[٧] مراجعة مفاهيم الكتابة الأدبيّة بمختلف أجناسها نزوعاً إلى اقتحام «عصر أدبيّ» مختلف يقطع مع مُتكرِّرات نزعات «الإحياء» والتقليد[٨] ولا ينحبس في طوق العودة إلى الماضي والتّراث مع العجز عن استرداد الراهن والبقاء داخل فضائه الحيويّ. ويستعين في ذلك بواقع فلسطين وبمُحصَّل الخبرة والثقافة مروراً بالتراث العربيّ والثقافة الإنسانيّة بواجهاتها المتعدّدة، فيتواصل «الواقع» و«الكابوس» في رؤيا كتابة حديثة متعدّدة منفتحة على هموم الإنسان في الوجود عامّة والإنسان العربيّ، والفلسطيني على وجه الخصوص...

لم تعد الكِتابة، على هذا الأساس، بهرجاً لفظيًّا يُخفي «الجدب»[٩] أو إعادة نماذج أدبيّة تراتبيّة قديمة أو انحباساً داخل مدار الماضي وذاكرته الخاضعة لِزمنيّة الرسوب و«الحلم» المغشوش أو استراحة بعيداً عن صخب الحياة وتوتّرات التاريخ الحادث بل أمست قرينة «الواقع» و«الكابوس» مَعاً[١٠].

فيبدو جبرا، بهذا التوجُّه، حريصاً على أن يظلّ مشروعه قائماً بين تيّار التقليد المنبعث من ذاكرة قديمة ومن وعي إشكاليّ يتّجه إلى التراث ويعجز عن العودة إلى الراهن لارتباك المفاهيم وغياب الأسئلة وبين تيّار تحديثي يلوذ بالمُعَمَّم ويُغيِّب التّاريخ ووعي الرّاهن في زمنيّة مطلقة هي «الحداثويّة» تهدم الوثوقات القديمة ولا تنجو من وثوقيّة أنساق جديدة من التّكرار[١١].

وأمام غياب الأسئلة في اتجاهٍ وتراكمها في الاتّجاه الآخر يختار جبرا الأسئلة تبعاً لمُساءَلات هي السياقات المعرفيّة المباشرة تستحضر مُحصَّل ثقافة الكاتب ومخزون ذاكرته الفرديّة والذّاكرة الجمعية ومُحصَّل ثقافته الكونيّة وتستقدم الراهن خوفاً من التلاشي في أحلام «الماضي الجميل» بعيداً عن واقعيّة مشهد «الجدب ومن السّقوط في «مستقبليّة» مجرّدة تُعدم الماضي والحاضر وتلوذ بزمنيّة لاتاريخيّة تعجز عن تخطّي حدود ذاتها المُغْلقة.

★ رواية الكشف والاستشكشاف: المرايا العاكِسة

إن ذهب جبرا إلى القول باستقلاليّة العمل الفنّيّ النسبيّة عن المجتمع والتّاريخ واندماجه الخاصّ في حركة الوجود، فإنّه لا ينفي أن يكون له تاريخ فرديّ ليس بالضّرورة محاكاةً أو موازاةً لتاريخ المجتمع. وبهذا المفهوم المختلِف تكون رؤيا الكتابة الوجوديّة شديدة الارتباط بالالتزام في مدلوله السياسيّ والتاريخيّ العميق بما يُشبه الالتزام السارتريّ أحياناً[١٢]. ولا فصل بين ماهيّة الإنسان الفلسطينيّ وفلسطين أو بين مشهد «الجدب» والرغبة الجامحة في الكفاح لتغيير الواقع وتقويض أسباب الفاجعة وهدم القديم بقصد تأسيس جديد مختلف.

تتضح بعض سمات هذا المشروع التأسيسيّ في **البحث عن وليد مسعود** من خلال أساليب السرد وتمثّل الإنسان عبر الشخصيّة الروائية وعند الكشف عن القيم الجمالية والأخلاقية الجديدة.

قد تبدو «وليد مسعود» قريبةً في بنائها من الرواية البوليسية، لكنها تخرج بالوظائف السردية الأساسية إلى البحث في ماهيّة الفرد والمجموعة التي ينتمي إليها

فهي رواية الشخصية الواحدة (وليد)، وهي رواية الشخصيّات عند تواتُر الأخبار تبعاً لِنَسَق استطراديّ يفتح شخصيّة وليد المحوريّة على الشخصيّات الأخرى في سلسلة من الشهّادات تحتّم تعدّد المواقع

---

(٧) لم تكن **شعر** حركة أدبيّة متجانسة عدا ما يجمع بين أفرادها من نزوع إلى التحديث. ويتّضح الاختلاف بالخصوص بين «ذوي الثقافة الأنكلوسكسونيّة» وبين «ذوي الثقافة الفرنسيّة». انظر: «أفق الحداثة وحداثة النمط (دراسة في حداثة مجلة **شعر** بيئةً ومشروعاً ونموذجاً)» لِـ سامي مهدي، دار الشؤون الثقافيّة العامّة **آفاق عربيّة**، العراق، ١٩٨٨، ص ١٣ - ٧٢.

(٨) لفظ «الإحياء» تكرّر في ثبت النقد العربي الاصطلاحيّ في المنتصف الثاني من هذا القرن، وهو دالّ على فترة ما في تاريخ هذا الأدب، وتحوّل، عند فَشل الحركة الإحيائيّة في الأدب، إلى دلالة التقليد.. انظر **مدرسة الإحياء والتراث** للدكتور إبراهيم السعّافين، دار الأندلس، ط ١، ١٩٨١.

(٩) الاستعمال لجبرا، ذُكر سابقاً: الإحالة (٥).

(١٠) «لعلّ هذه معضلة الفنّان دون غيره: الحلم والكابوس أم الواقع والكابوس؟ والخيال والحقيقة، حتّى وإن يكونا ضدّين، يبدو أنّ بينهما هذا الشيء المقلق المشترك: الكابوس...»، **الفنّ والحلم والفعل** ص ١٤.

(١١) أعني بذلك موقف أدونيس من الزمن والتّاريخ، بحثت فيه ضمن «موقع الزمن في نقد الشعر العربيّ المعاصر»، مجلة **الفكر العربيّ المعاصر** عدد ٩٨ - ٩٩، ١٩٩٢.

(١٢) نشير على وجه الخصوص في هذا المقام إلى:

- Jean Paul Sartre, **Le mur**, Gallimard, 1939.

- **Qu'est - ce que la littérature**? Gallimard, 1948.

للرؤية السرديّة[١٣]، فكأنّها المرايا في مواضع مختلفة تتواصل، وهي المتباعدة، في الكشف عن بعض سمات الغائب (وليد).. يختفي ضميرُ الكاتب المفرد المتكلم وراء افتراض متكلّم مفرد عامّ هو «أنا ـ الرواية». وعند اختراق عالم هذا الضمير يحتجب الكاتب والنصّ الروائيّ باعتباره ذاتاً منفصلة عن الآخر (القارئ) وكياناً أدبيّاً موجوداً بالفعل خارج سياق التقبُّل.. ويطفو على السطح ضميرٌ حاضر بالتخفّي هو السارد المباشر لنقل الأحداث إلى القارئ المفترض في النصّ الروائيّ وهو المحدَّد عند خروج القراءة من حيّز الإمكان إلى الحدوث، فيكون القارئ بذلك متعدّداً تبعاً لتعدُّد لحظات القراءة وخبرات القرّاء المختلفة في سياقات متغايرة...

وإن لم يُعرَّف هذا السارد بعَلامة اسميّة أو بعلامة أخرى تشير إلى وجوده المعلن فإنّه الساهر الوحيد على تنفيذ خطّة السرد، إذ يصل موقعه المركزيّ بين مختلف المواطن الفرعيّة، ويختفي وراء سطح الأحداث بقصد الإدهاش[١٤] والإيهام باستقلال نظام السرد وانفصاله عن أيّ توجيه مسبق أو ملازم له، فتُنقل الأحداثُ إلى القارئ عبر الشخصيّات في سَرْدِيَّةٍ متبادلة تهدم خطّ التعاقب الحدثيّ وتدفع السرد في نسق من التنامي التدريجيّ.. وكما تعكس الشخصية الروائيّة شخصيّة أخرى فإنها تنعكس فيها. ويبدو وليد مسعود المرآة الواسطة بين شتّى الروايات ـ الشخصيّات: فهو بدء السرد وسببه وهو مرجعه ونهايته المفتوحة على إمكانات حدوث متعدّدة، وإذا الملفوظ السرديّ عند انفتاحه على القراءة يمرّ عبر موقع السارد المفترض المباشر لفعل الرواية الذي ينظر إلى وليد، الشخصيّة المركزيّة، وإلى الشخصيّات الأخرى من موقع خلفيّ[١٥]؛ فهو عين مبصرة تنظر إلى مجموع الشخصيّات وإلى فضاء السّرد من مكان مُتباعد، وهو الذي يُنيبُ بالقصد الشخصيّات الأخرى كي تضطلع بأدوار شتّى في الكشف عن ذواتِها بدءاً بوليد الموضوع المركزيّ وعَوداً إليه... كلّ ذلك من أجل تحقيق وظيفة سرديّة أساسيّة هي الكشف عن المختفي في ذات وليد مسعود المُلْغَزَة..

وتتّضح لنا في الأثناء إنابة الشخصيّات الأخرى في السّرد سلسلة من «الرؤى ـ مع»[١٦] تُوسِّع في مدار الرؤية المركزيّة، رؤية السارد الأول، وتهدم رتابة الخطّ الواحد الواصل بين موقع الرّؤية والأحداث المتواترة في سلك مُنظَّم إلى حدّ التجريد المفرط، له بداية ونهاية محدّدتان، يمكن للقارئ معرفتهما مسبقاً. فيعجّ فضاء السّرد بالحركات، وتتداخل الأفعال والأحوال والأقوال نتيجة لهذا التعاكس بين مختلف الشخصيات ـ المرايا. إلاّ أنّ حركته الكثيرة في الأفعال والمواقف والوضعيّات مشروطة بنَسَق عامّ يخضع لإشرافٍ من الخلف يربط المرئيّ بالمختفي ويحيل النظام على ذات تجمع بين مختلف الأجزاء والتفاصيل، وتقترن هي الأخرى بافتراض كاتب يعي أحياناً ما يكتب وينصهر أحياناً أخرى في ما يكتب إلى حدّ اللاّوعي.. وإذا المرايا مرايا متعاكِسة في البحث عن وليد مسعود، كأن تظهر ملامح شخصية في ذات شخصيّة أخرى أو تنظر الشخصية الواحدة إلى ذاتها فينكشف البعض منها ويظلّ البعض الآخر محتجباً رغم إمكانات التأويل المتعدّدة..

إنّ بناء الرواية السرديّ ملمحٌ تجريبيّ أساسيّ يخرج بنا من معتاد النماذج في الكتابة الروائيّة ويفترض أساليب قرائية جديدة تستلزم جهوداً تأويليّة وخبرات مغايرة لما تستلزمه قراءة الروايات الكلاسيكيّة. وكما تبدو الكتابة الروائيّة باحثة عن قيم جمالية مختلفة فإنّ القراءة أفق مفتوح على أدبيّة حادِثة تتجاوز رواية النشأة والتقليد إلى مرحلة التأسيس الجديدة.

فينفتح موقع الرؤية الأوّل على مواقع مختلفة، ويساعد على إبراز هذا الجمع بين وحدة الخطّ وتعدّد الخطوط السرديّة، في آنٍ واحد، اتّباع أسلوب خاصّ في العنوَنة[١٧] وانتقال منظَّم من شخصيّة ساردة إلى شخصيّة أخرى ضمن شبكة توزيع تتفرّع خيوطها وتتّحد تبعاً لخطّة محدَّدة، الواصل بينها وظيفة واحدة هي «البحث عن وليد مسعود»:

---

(١٣) يتردّد العمل السرديّ بين «الرؤية من الخلف» الصنف المنتشر في «الأخبار الكلاسيكيّة»، وهو موقع يمثّله السارد المفترض، ذلك الضمير الغائب والمباشر لنقل الأحداث، كلّ الأحداث... وبين «الرؤية مع...» يمثّلها كلّ من الدكتور جواد حسني وغيره من الشخصيّات..
يقابل «الرؤية من الخلف» و«الرؤية مع..» بالفرنسيّة «La vision par derrière» و «...La vision avec»، وهما من مصطلحات علم السرد (Narratologie)
انظر: - Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire», in: **L'analyse structurale du récit,** Communications, 8, 1966; Seuil, 1981, P147.

(١٤) وقد توصف رؤيةُ السارد الأول، في ثَبَت تودوروف الاصطلاحيّ بـ «الرؤية من الخارج» (La vision du dehors) كأنْ تكون معرفة السارد للحدث أقلّ من معرفة الشخصيّة له، فيصف ما يُرى وما ينقل إليه، ضمنياً، دون المبادرة بتجاوز أفق الشخصيّة...
المرجع السابق، ص ١٤٧.

(١٥) المرجع السابق.

(١٦) المرجع السّابق.

(١٧) تُعتبر العَنونة من أساليب التجريب في **البحث عن وليد مسعود**؛ وقد حرص الكاتبُ على تخيُّر العناوين كي تتصدّر أقسام الرواية فتجمع بين الوظيفة الجماليّة وبين الوظيفة الدّلاليّة كأن يختصر كلُّ واحدٍ منها، بكثافة، مجمل الأحداث في أحد فصولها..

موقع (١): «الرؤية من الخلف».

السارد الأول (ضمير محتجِب)	الوظيفة: الإشراف على خطّة السرد العامّة.

موقع (٢): «الرؤية مع..»

د. جواد حسني: السارد المباشر لنقل الأحداث إلى القارئ.	الوظيفة: الوساطة في تجميع الأخبار.

موقع (٣): «الرؤية مع...»

الشخصيات الرواة: ● كاظم إسماعيل. ● إبراهيم الحاج نوفل. ● عيسى ناصر. ● وليد مسعود. ● وصال رؤوف. ● مروان وليد.	الوظيفة: سرد الأحداث بصيغة مباشرة.

يتبيّنُ لنا جواد حُسني الساردُ المباشر الأوّل للأحداث بعد السارد المفترَض، صاحبَ الخطّة السرديّة والساهر على تنفيذها. فهو الذي يجمع الأخبار والتفاصيل المتّصلة بوجود وليد مسعود وينقلها إلى مَنْ هُوَ في حاجة إليها وإلى القراءة عامّة.. فيبدو جواد وسيطاً بين السارد المفترَض ذلك الضمير الحاضر في الاحتجاب، وبين الشخصيّات والقارئ المفترَض، في الاتّجاه الآخر وعامّة القُرّاء إذا ما تحقّق فعل التقبُّل في الأزمنة والسياقات المختلفة.

تتكاثر الأحداثُ وتتعدّد وظائف السرد وتتفرّع حتّى لكأنّ الرواية بناء سرديّ غير ثابت إلى حدّ الاهتزاز، يوهم بأنّه نتاج العفويّة المطلقة في الكتابة ويتّسع فضاء الاستطراد بما يُمكن أن يؤكّد تلك العفويّة الكاتبة. إلاّ أنّنا، عند التثبُّت بالتفكيك وإعادة البناء، نكتشف من وراء الارتباك الظاهر في السرد نظاماً مُتولِّداً عن حركةِ تنامٍ تُعيد الكثرة إلى النّسق الضمنيّ الواحد القائم على شخصيّة محدَّدة هي وليد مسعود.

★ وليد مسعود: انكشافٌ واحتجابٌ في الآن ذاته

ولأنَّ هذه الشخصيّة انكشاف واحتجاب في الآن ذاته، حدوث وإلغاز لا تتبيَّن من معانيه الخفيّة إلاّ القليل، فإنَّ توحُّدها ليس إلاّ نسبيًّا وعارضاً إذ سرعان ما يُفضي بنا التجوُّل داخل عالم هذه الشخصيّة إلى التعدُّد من جديد. ويصل هذا التعدّد إلى حدّ الانقسام اللاّنهائيّ، فيُقارب بناء الشخصيّة، والرّواية عامّةً، الوجودَ الذي يُعرَّف اسميّاً في المطلق وتبعاً لظواهر متباعدة، ولا يُعرّف عند الانتقال من الماهيّة المجرَّدة إلى التخصيص بالنفاذ إلى تفاصيل الأشياء ودقائق الظواهر في تواصُلها الحركيّ ودفق تغيّرها الدائم...

تلازم الكفاح كتابة وفعلاً ثورياً، مع تفتح الجسد على الحياة وما فيها من لذائذ شتّى!

تتردّد، على هذا الأساس، اسميّة وليد بين التعريف والتنكير، بين الوثوق والشكّ، بين الهزيمة والإصرار على البقاء، بين موت المعنى (الجدب) والسعي إلى إكساب الوجود معنى ما ينبثق من الأرض (فلسطين) ومن داخل الذات (الإنسان الفلسطينيّ) ومن حدْس عميق يختزن خبرة واسعة في الكتابة والحياة وإرادة جبّارة تجمع بين الحكمة والقّوة والفعل بما يُمكن أن يحيل على «نبيّ» جبران خليل جبران و«جبّار» أبي القاسم الشابّي[١٨] أو «زرادشت» نيتشه أو بعض الأبطال التراجيديّين في المسرح الشكسبيريّ..

لُغزٌ محيّر تنطلق منه الأحداث: كيف اختفى وليد مسعود؟ هل سافر أم قُتِلَ؟ إلى أين سافَرَ؟ ولِمَ؟

يعتمد جواد حسني، في بَدْء التوثيق لإنجاز كتابه عن وليد، موقفاً للمختفي من الذاكرة، ومن الزمن عامّةً يتماثل تقريباً مع ما ورد في **الفن والحلم والفعل** إذْ يتردّد وعيُه بين الأزمنة[١٩] ويتشبّث بالرّاهن أكثر من اهتمامه بالماضي والمستقبل إذ الوجود ووعي الوجود هُما من اللّحظة وإليها وإن اخترنا الماضي، وفي ذلك ضرب من التوازن بين الانصهار في الآن وبين العودة إلى الماضي بما يستلزمه وعي اللّحظة. ورواية **البحث عن وليد مسعود** هي، كما أسلفنا القول، رواية التذكّر المشدود إلى الآن، أي التذكّر المشروط بأسئلة الراهن. فما الغرض من استعادة سيرة وليد إن لم يتأكّد للسارد الحاجة إلى استقراء تجربته الخاصّة في الحياة والمقاومة؟

وبهذه الحركة الالتفاتيّة إلى الوراء القريب يتشبّث السارد بموقعه الزمنيّ ويفكّر ضمنيًّا في الآتي.

وإنْ بدت العودة إلى ماضي وليد، في اتّجاهٍ، مَحضَ اختيار السارد تبعاً لذلك المنظور التاريخيّ والوجوديّ، فإنّها أيضاً عودة قسريّة، في اتّجاه ثانٍ، إذ الحاضرُ زمن مُعطّل والمستقبل إمكان حدوث وليس لوعي الكينونة آنذاك إلاّ الرجوع إلى الماضي بدافع مستلزمات الكتابة

(١٨) انظر قصيدة «نشيد الجبّار، أو هكذا غنّى بروميثيوس» من ديوان **أغاني الحياة** لأبي القاسم الشابي.

(١٩) «في الشباب نخجل من الاستغراق في الذكريات، لأنّ الحاضر والمستقبل أهمّ وأضخم. ولكننا مع تقدُّم السنين، يقلّ فينا الخجل من الانزلاق نحو الذكريات، لا لأنّ الحاضر والمستقبل يفقدان الأهميّة والضخامة [...] بل لأنّنا لا نتحمّل منهما الكثير إلاّ بطلب المدد من تجاربنا العتيقة...»، **البحث عن وليد مسعود**، ص٧١١.

(أيّة كتابة) أوّلاً، وللتاريخ المعطَّل ثانياً، وللمأزق الّذي تردّى فيه وعي الكينونة والكتابة الأدبيّة العربيّة عامّة في مستوى ثالث..

ليس الماضي بوّابة تُفتَح باستمرار على الراهن والمستقبل كما هو الشأن في عديد الروايات الغربيّة كأن تنطلق من أسئلة الراهن كي تعود إليه، بل هو الفرار في الرواية العربيّة بدوافع «ذاتوية»، غالباً، من سجن الحاضر إلى أحلام المُنقضِي..

ولكن، هل العودة في **البحث عن وليد مسعود** تستجيب حقاً، لموقف جبرا من الذاكرة والماضي في **الفنّ والحلم والفعل**[٢٠]؟.

وهل «البحث» مدفوع بالرّغبة في معرفة هذا الراهن لمواصلة نهج الكِفاح من أجل التغيير أم هو شكل آخر للفرار من سجن الحاضر؟

تبدأ الرواية بخاتمة مفتوحة في الاتّجاهين إذ يحيلنا «الاختفاء» على ماض تتّسع مساحته الزمنية ليشمل الطفولة والشباب وجزءاً من الكهولة. وقد ورد الحدث على ألسنة الشخصيّات الّتي رافقت وليداً في حياته المتقلّبة ويفترض، في الآن ذاته، مستقبلاً بدايته «البحث» في أطوار الشخصيّة وأسرارها ويومئ إلى عديد الإمكانات القابلة للحدوث في زمن قادم.

تنتظم حركة السرد رغم كثرة الأحداث والتفاصيل داخل أزمنة ثلاثة تتداخل في واقع النّص الروائيّ ويمكن استحضارها متجاورة عند القراءة والتفكيك: الاختفاء (الحدث المركزيّ)، ما قبل الاختفاء، ما بعد الاختفاء.

★ الاختفاء

تنتشر علامات الاختفاء في كامل النصّ الروائيّ ولا تستقرّ في مواطن محدّدة كأن يودّع وليد جواداً في الفصل الأوّل ويعلمه بالسّفر على سيّارته الخاصّة إلى لبنان ثمّ إلى إيطاليا[٢١]، ويلي ذلك العثور على جثّته في لبنان[٢٢].

يرجّح السارد، في بدء الرواية، الموت على الاختفاء والقتل على إمكان آخر. ولكن رغبة وليد في مغادرة طوق الحياة القديمة ثابتة في الشريط المسجّل الذي تركه قبل الاختفاء أو الموت بقليل[٢٣] وفيه عدّة تفاصيل وإشارات خاطفة تساعد جواد حسني على البحث والتوثيق توفيراً لكل المعلومات اللازمة في تأليف كتاب عن وليد مسعود وتجاربه العميقة في الحياة...

كيف حصل الاختفاء؟ سؤال بدئيّ تفرّعت عنه عدّة أسئلة. وقد أثار الشريط، عند الاستماع إليه، أسئلة أخرى، إذ بدأ جهاد يتمثّل علاقة بين وليد ووصال أخت الدكتور طارق، وحفز ذلك إبراهيم الحاج نوفل على ربط اختفاء وليد بتلك العلاقة[٢٤] وبخصومة سابقة حدثت بين وليد وكاظم في الخلاء[٢٥].

وممّا يرجّح الاختفاء على القتل ما أقدم عليه وليد من التحاق بالمجاهدين في زمن الشباب[٢٦] ثم «بجيش الإنقاذ». وقد يكون الاختفاء خطّة أخرى يحرص وليد على أن تكون سريّة وهي مرتبطة كسابقتها بالمقاومة.

ويتأكّد هذا الإمكان عند الرجوع إلى تفاصيل حياة وليد النضاليّة[٢٧]. بديهيّ سيراً على هذا النهج، أن يكون الاختفاء علامة تغيير في أسلوب الكفاح وفي المكان، ولواذاً بالحريّة خوفاً عليها من الاندثار الكامل، واتّباعاً «لطريقة من يرفض الشرائع والأعراف التي تجد أنّها لا تنسجم مع حبّه المطلق وحريّته المطلقة»[٢٨]، فتستجيب خطّة الاختفاء بذلك لفكرة السير في سبيل الحبّ والأنبياء والتمرّد على أعراف الآخرين وشرائعهم وإيثار العزلة على الاندماج في

---

(٢٠) «يبدو أنّني أريد الكثير جداً من اللحظة الراهنة بحيث أجد التضحية بأيّ قدر منها من أجل هذا الماضي «الجميل» شيئاً شديد الخطر...»، **الفنّ والحلم والفعل**، ص ١٢.

(٢١) **البحث عن وليد مسعود** ص ١٥.

(٢٢) «وُجدت على السفح من ظهر البيدر جثّة مشوّهة لم يستطع أحد التعرّف عليها، ولكنّ البعض ذهب إلى أنّها جثّة وليد مسعود...»، المصدر السّابق، ص ١٦.

(٢٣) الشريط هو نتاج تجربة أليمة في الحياة وهو خاضع أسلوبيًّا لِـ «سيولة الهذيان»، وقد تضمّن وقائع وأسماء منها ما تغيّر بقصد التورية كـ «شهد» الّذي تكرّر عديد المرّات.
انظر الرواية، ص ٢٦ - ٣٤.

(٢٤) «ما الّذي بالضبط يراه إبراهيم من علاقة بين اختفاء وليد وبين التقائه بكاظم وطارق ليلة اختفائه؟ أيّ خيال محموم يعبث بعقل إبراهيم؟»، المصدر، ص ٨٦.

(٢٥) المصدر، ص ٦٣ - ٦٤.

(٢٦) يعود ذلك إلى عام ١٩٤٨.

(٢٧) ورد في الفصل السادس من الرواية، ضمن الصفحات الأولى من سيرة وليد الذاتيّة: «منذ أن وعيت كانت المعركة أبداً هي نفسها: بيني وبين نفسي، بيني وبين الآخرين، بيني وبين العالم. معركة حبّ أردته لكلّ شيء، لكلّ إنسان. فإذا أردت تغيير العالم للحبّ (يا للغرور!)، وجب عليّ أن أغيّر الآخرين، وإذا أردت تغيير الآخرين، وجب عليّ أن أغيّر نفسي...»، ص ١٧٧.

(٢٨) المصدر، ص ١٧٨.

المجموعة «الضالّة». ولا يهمّ وليداً أن يُصلب كما صُلب المسيح[٢٩] أو يتشرّد داخل سبيل «الحدس والحلم والتوق» الذي يخرج عن أيّ منطق معتاد تشبّثاً بالحريّة وبفلسفة النضال الذي يحافظ به الموجود عند سمات فرديّته وينزع من خلاله إلى الالتزام بقضايا المجموعة وبالأرض وما تحتويه من أشياء وتفاصيل وحقائق ورموز..

يتردّد حدث الاختفاء، بهذه المعلومات المتناقضة، بين دلالة الكفاح بأسلوب مختلف عن سابقه وبين الموت (القتل) بدافع انتقاميّ تتوزّع أسبابُه بين المجهول والمعلوم...

ويظلّ سؤال الاختفاء أو الاغتيال قائماً إلى آخر النصّ الروائيّ. إن في تراكم الفواجع والهزائم في حياة وليد ما يهدم في الذات أيّ توازن ويدفع إلى التمرّد أحياناً وإلى اليأس أخرى[٣٠]. وقد يكون الاختفاء تحت تأثير اليأس أو الاختطاف على الحدود الأردنيّة السوريّة بعد مغادرة «الرطبة»[٣١]. أو لعلّها جريمة قتل بدافع شخصيّ، فطارق وكاظم هما آخر من رأيا وليداً.. لقد بدت الجثّة مخرّبة بالرصاص والوجه مشوّهاً، وليس من الثابت أن يكون الميت وليداً أو شخصاً آخر..

وتكاد وصال تجزم بأنّ وليداً لم يمت، واستنتجت ذلك من حديث لها سابق مع ثلّة من المكافحين[٣٢]. فيكون الاختفاء تبعاً لذلك، بدافع الثأر لموت الابن مروان وللانضمام إلى المقاومة المسلّحة. ومهما يكن فقد أثبت السّارد في خاتمة الرواية أن وليداً ليس إلاّ رمز حياةٍ جمعيّة، فهو أقرب إلى أن يكون «حاصل حياته وحياة المحيطين به، حامل زمانه الخاصّ وزماننا العامّ في وقت واحد»[٣٣]. وبهذا التأويل الأخير لا يمكن لوليد أن يموت لأنه ماثل باستمرار في حيوات الشخصيّات، ملازم لها طوال السرد، مؤثّر فيها أكثر من أن يكون متأثّراً بها...

ولأن أسباب الاختفاء غير ثابتة ومتعدّدة فإنّ الرواية تتأسّس على فكرة الإلغاز في ما يشبه الحبكة السرديّة في رواية بوليسيّة.. غير أنّ المسألة تتجاوز حدود الشخص الواحد إلى تاريخ أرض (وطن)، والسّبب المفترض أسباب قد تتساوى في إمكان الحدوث، والدّوافع إلى الجريمة متوفّرة في حياة وليد خاصّة وفي التزامه العميق بمقاومة مُغتصِب الأرض. كما أنّ تلك الدّوافع غير متأكّدة إذا ما رجّحنا الاختفاء بدافع آخر كأن يكون هذا الاختفاء اختيارياً ولغرض كفاحيّ يستلزم تغيير الخُطّة وأسلوب المقاومة..

وإن بدت الرواية في باب الاختفاء قريبة في بنائها من الرواية البوليسية فإنّها تخرج بالوظائف السرديّة الأساسيّة من حيّز البحث البوليسيّ إلى البحث في ماهيّة الفرد والمجموعة التي ينتمي إليها وبخطّةٍ مغايرة تماماً لما هو شائع في الأدب الرّوائيّ البوليسيّ:

النموذج الروائيّ البوليسيّ.	البحث عن وليد مسعود
● حدث القتل أو الاختفاء. ● البحث عن الجثّة أو المختطَف أو المختفي.. ● اكتشاف الدّافع إلى الجريمة أو الاختفاء. ● معرفة القاتل. ● فكّ جميع الأسرار تقريباً. ● نهاية مُغلقة: معرفة جميع التفاصيل تقريباً.	● حدث القتل أو الاختفاء. ● جواد حسني يبحث عن تفاصيل حياة وليد (يجمع الأقوال والأوراق..). ● الدّافع إلى الاغتيال أو الاختفاء مجهول - تقريباً -. ● لا وجود لقاتل مُحدَّد لأنّ الجريمة غير موصوفة. ● تراكم العديد من الأسرار. ● نهاية مفتوحة: تعدّد الأسئلة وانتفاء المعرفة الكاملة.

يبدو الاختفاء، بهذه المقارنة، أقرب إلى دلالة الرمز منه إلى دلالة الحادثة التي هي عِماد الرواية البوليسيّة إذْ لا شيء يُساعد على تمثّل حادثة مّا عدَا «الجثّة»[٣٤] التي ليست بالضّرورة جثّة وليد. وفي تفسُّخ الملامح ما يُساعِد على تدعيم دلالة الرمز.

إنّ الاختفاء، كما تردّدت معانيه في الفصل السادس من الرواية[٣٥]، علامةٌ رمزيّة تستند في تركيبها الخاصّ إلى تراث صوفيّ مسيحيّ في الأساس، وتتجاوز ذلك السياق التراثيّ لتشتمل على معانٍ من الكفاح الثوريّ في تاريخ محدَّد زمناً ومَكاناً..

قد يكون الاختفاء، بهذا المزج بين الدلالة التراثيّة الدينيّة وبين دلالة الواقع وما يستلزمه من فعل ثوريّ، انزواءً بغية العودة إلى النّاس

(٢٩) «لا بدّ للمتمرّد من أن يُصلب [...] ويكون انتصاره في صلبوته»، المصدر، ص ١٧٨.
(٣٠) انظر مجزرة أيلول الأسود وحالة وليد الهستيريّة في الفصل التّاسع، المصدر، ص ٢٨٦.
(٣١) المصدر، ص ٣٥١.
(٣٢) المصدر، ص ٣٧٤ - ٣٧٥.
(٣٣) المصدر، ص ٣٧٩.
(٣٤) المصدر، ص ١٦. أشير إلى ذلك سابقاً.
(٣٥) يتوسّط الرواية، وقد وردَ بعنوان: «وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتيّة».

إذا كانت صورة الاختفاء مستوحاة من تراث المسيح النضالي، وقد تستخضر مجازاً فكرة الانتظار والعودة في الاعتقاد الشيعي الإسلامي... فإنها علامة النضال في هذا العصر لا فرار من قضاياه إلى أحلام الماضي أو تجريدات المستقبل

بروح مُتجدّدة شأن المسيح الّذي «غاب [...] سنينَ طويلة، ثمّ عاد إلى النّاس ليتحدّث عن الحبّ؛ ولمّا عاد إلى الناس صلبوه»[٣٦]. وفي الاختفاء والرجوع تجربة «التمرّد» و«الصلب» معاً إذ تقترن الثورة بالموت كما يستقدم الحبُّ الألم، و«لا بدّ للمتمرّد من أن يُصلب [...] ويكون انتصاره في صلبوته»[٣٧].

ذلك هو طريق وليد في تجربته الجديدة: «حدْس» و«حُلم» و«توق» لا يُقاس بمنطق؛ هو حبّ الوجود والحرّيّة والانطلاق بإصرار عجيب على البقاء ورفض للقديم الجامد وطموح إلى حياة جديدة. وكما تندمج الذات في عالمها الخاصّ تتّحد بالأشياء تبعاً لرؤيا سكنت وليداً منذ الطفولة[٣٨].

قد يكون الاختفاء تتويجاً لمسار طويل في حياة وليد، وهو مسبوق باختفاءات صغرى عابرة[٣٩] يريد بها صاحبها السّفر إلى الدّاخل أو الخارج. وفي الوضعين نزوع جارف إلى التحرّر والتعلّم واكتشاف المجهول بقصد العودة بفكر قادر على أن يزعزع الجذور الميّتة ويغيّر الحياة. وإنّ في تغيير الذات تمهيداً للتغيير الجذريّ الشامل[٤٠]..

ومهما تعدّدت أسئلةُ الاختفاء ورموزه والدّوافع إليه فإنّه يمثّل في الأساس دلالةَ المنعرج الحاسم في مسيرة الفرد المبدع المفكّر وفي حياة المجموعة الفلسطينيّة المناضلة. وإذا الرواية تذكّرٌ وحدْسُ واقع ونفاذٌ إلى أدقّ التفاصيل في الراهن السرديّ الذي هو زمنُ الاختفاء وحلمٌ ورؤيا مستقبل. لذلك يتخطّى حدث الاختفاء مجاله السرديّ الخاصّ كي يشمل نسيج الرواية بأكمله. وعوداً إلى السؤال: لِمَ الاختفاء؟ وماذا ينتظر الرواية بعد حدوثه؟

★ ما قبل الاختفاء

تعود الأحداث، عند التفكيك وإعادة البناء، إلى الطفولة بإشارات عابرة إلى زلزال ١٩٢٧[٤١]. وفي ذلك ما يصل الرواية، في أحد أساليبها، بما يُشبه الترجمة الذاتيّة. وتتعدّد الصور: الأطفال والمدرسة و«الريح الهادرة» والذعر و«الحجارة تتساقط» و«الخرابة» و«الكنيسة» و«الأم ونساء الحي» في «حوش الجيران» و«الأخ الرضيع» و«الأخوان الآخران» و«الشيخ سالم» و«أبو سميح» و«أبو صليبا» و«الحواريون الرجال» و«أمّ سميح» و«البلدة» و«البيوت» و«الفقراء».. وغيرها من ذكريات الحبّ والفقر والأمل[٤٢].

هي الذاكرة تحيل على بدء الطريق في نقطة نائية هناك من فلسطين، الرحم الأولى ومبعث الحياة البدئيّة. وتذهب في الزمن التراجعيّ وبأسلوب التضمين إلى الأب ومنه إلى الجدّ لبيان صلة الفرع بالأصل والكشف عن شجرة العائلة ومدى انغراسها في تربة فلسطين الوطن[٤٣]، يساعد على ذلك اهتمام السارد بطفولة وليد في «بيت لحم» وفي القدس. وكما تختزن الطفولةُ صُوَرَ الأرض والعشيرة تكتظّ بمعاني الانتماء العقديّ إذْ يرتبط مدلولُ الأرض بالذاكرة الفرديّة وتاريخ المجموعة وبالعقيدة المسيحية في البيئة الّتي انتمى إليها وليد[٤٤]. فتتّخذ العقيدةُ لها موطناً مركزيًّا في حياة الفرد والمجموعة خلال العشرينات والثّلاثينات على وجه الخصوص، وبها يُعلّل حدوث الزلزال، وتبدو أشدّ العناصر دفعاً إلى المقاومة تشبّثاً بالأرض وبالجذور، وهي مبعث الأمل في الوجود والحافزة على السفر طلباً

---

(٣٦) المصدر، ص ١٧٨.

(٣٧) المصدر، ص ١٧٨.

(٣٨) المصدر، ص ١٧٨ - ١٧٩.

(٣٩) نذكر اختفاء وليد بعد موت مروان الابن، واختفاءه عند الهروب من الدير أثناء الطفولة مع صديقه وسليمان ومراد للتنسّك في كهف، واختفاءَه عند السفر للتعلم في روما...

(٤٠) تفطّن وليد إلى ذلك منذ الطفولة، وسكنته هذه الحقيقة طوال حياته: «عندما كبرت وجدت أنّ الكثيرين أرادوا تغيير العالم وتغيير التاريخ، وأدركت أنّ تصوّراتي الطفوليّة كان هناك من جعل لها منطقاً وهيّأ لها نظريّات وثورات، وأنا ما زلت مأخوذاً بكلمات المسيح من أنّ المساكين الفقراء سوف يرثون الأرض. ولذا فإنّ ثوّار القرى الفلسطينيّة هم الذين في النهاية سيغيّرون كلّ شيء..»، **البحث عن وليد مسعود**، ص ١٨٦.

(٤١) «شهدت الزلزال وأنا طفل في السادسة...»، المصدر السابق، ص ١٧٨.

(٤٢) «كنت أرى النّاس جميلين وأشعر بقسوة العالم عليهم، وهم يقاومون على مهل ولا يرضخون. أمشي حافياً، أتجوّل مع رفقتي في دنيا أشبه بدنيا أوّل الخليقة: دنيا أراها مليئة بالأصوات والأنغام...»، المصدر السّابق، ص ١٨٣.

(٤٣) وردت عدّة تفاصيل عن حياة مسعود (الأب) وعمله سائق عربة وعن زواجه، المصدر السّابق، ص ٨٩ - ١٠٢.

(٤٤) انظر الفصل الرابع من الرواية على وجه الخصوص: «وليد مسعود يتذكّر التّساك في كهف بعيد». تضمّن هذا الفصل مغامرة طفوليّة عميقة الدّلالة العقديّة والوجوديّة في آن واحد.

للمعرفة[٤٥]. والعقيدة، بالإضافة إلى ذلك وعند امتزاجها بأعنف التجارب، فلسفةُ وجودٍ خاصّة استطاعت أن تتحوّل بالواقع إلى منهج الكفاح.

لقد مثّل السفر إلى إيطاليا منعرجاً حاسماً في حياة وليد بأن انقلب الوعي من «عقيدة اللاّهوت» إلى عقيدة خاصّة تنفذ إلى أعماق الفكر لتنظر إلى المسيح عاشق حريّة ورمزاً للثّورة في أسمى معانيها ومكافحاً من أجل شريعة الحبّ، كما أعاد المطلق إلى أرضيّة الواقع وفتح العقيدة على التّاريخ وأنزل المجرّد الروحانيّ إلى الأرض. وكأنّ الروح الشرقيّة مُمثّلةً في الاعتقاد المسيحيّ وعند اصطدامها بالحياة الماديّة الغربية[٤٦] تولّدت من جديد، فاستقطب الأرضيُّ السماويَّ واندسَّ الماديّ في الروحانيّ ليُذكّر بحقيقة الإنسان ويعود به إلى الجذور الأولى. وإذا المرحلة الجديدة في حياة وليد مدفوعة، منذ البدء، بمُصارحة النفس بالحقيقة[٤٧] وبالإقبال على ملذّات الحياة دون الإنجراف في «مادية مبتذلة»[٤٨]. لقد عاد وليد بخبرة صَيْرفيّ وبروح جديدة يمتزج فيها التصوّف بالثّورة وعشق الحياة بالنضال إلى حدّ الاستعداد للتّضحية بالنفس، فأمسى بذلك ذاتاً متوتّرة تصل بين أطراف نقيضٍ، تحبّ من أجل الموت وتموت مجازاً[٤٩] كي تحدس أعمق دلالات الحبّ والألم.

وبهذا التحوّل الناتج عن تلاقح فكرين في ذات واحدة تَلازم الكفاحُ كتابةً وفعلاً ثوريّاً مع تفتُّح الجسد على الحياة (الحبّ) وما في الحياة من لذائذ شتّى.

★ الكفاح

اختار وليد أن يعود من إيطاليا، كما أسلفنا القول، بفكر جديد وذات متجدِّدة. وأثرى بِمَحْض الصدفة بعد أن أشتغل صيرفيًا في «البنك العربيّ»[٥٠]، واستقرّ في بغداد...

عاد وهو يحمل مشروعاً في صيغة سؤال: كيف نُؤسّس مجتمعاً صناعيًا متقدِّماً تكنولوجياً؟[٥١] كما عاد وهو يؤمن بالالتزام والحريّة والكتابة[٥٢] رافضاً أيَّ تنازل عن مواقفه ومبادئه[٥٣]. وإذا كانت نشأة وليد الفكريّة قد تمّت في الثلاثينات والأربعينات فإنَّ النضج وشمول الرؤية والقدرة على تَمَثُّل الوجود والفعل حدثت في العقدين اللاّحقين. وإذا وليد أقرب إلى الجيل الخمسينيّ والسّتينيّ منه إلى جيل العقد السّابق[٥٤] وإن تضمّنت علامةُ الميلاد[٥٥] دلالة جيل سابق.

وإن حمل وليد مشروعَ تأسيس مجتمع متقدِّم شأن أبناء جيل الأربعينات، فإنّ الوقائع المستجدّة والهزائمَ المتعاقبة واغتصاب الأرض الفلسطينيّة هدمت المشروع، أي الحلم الأوّل، وأخرجت الوعي من منطق الأشياء المنظّمة والأشكال المعتادَة إلى خارطة جديدة، كلّ ما فيها متحوّل. فانقلب الحلم إلى كابوس، و«الواقعيّة» إلى «سرياليّة» مخصوصة هي الواقع يتحرّى إلى حدٍّ.الإدهاش الّذي يحوّل «المعقول» الكامن في المواطن الخفيّة إلى «لامعقول» بدلالة الأشياء المعتادة..

ينتمي وليد، إذن، إلى جيل شهد تاريخين معاً، فتردّد وعيه بين الحلم والكابوس وحمل المشروع ثمّ تخلّى عنه قسراً حينما عصفت التغييرات المفاجئة بالثوابت وشتّى الأنساق، وهو الّذي أنجب جيل الغضب ولازم مسيرته النضاليّة وأحسّ تجاهَهُ أحياناً بالغبن أو لعلّه مثّل كابحاً له في أحيان أخرى.

لقد شهد وليد أحداث الخمسينات[٥٦] وسقوط اللدّ والرّملة

---

(٤٥) نشير إلى سفر وليد إلى روما لتعلُّم اللّاهوت بنصيحة أحد الرّهبان، تزامن ذلك مع عودة الأب من بوغوتا عاصمة كولومبيا عام ١٩٣٧، ص ١٠٣.

(٤٦) اكتسب وليد تجارب هامّة بعد أن قرّر الفرار من حياة الدير إلى المجتمع، وقد تزامن ذلك مع قراءة الكتب للتثقُّف. انظر الفصل السادس: «وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتيّة»..

(٤٧) «وعيني تلتهم وجوه الفتيات في الكنيسة بنهم شرّير..» المصدر السّابق، ص ١٨٩.

(٤٨) أحسّ وليد بالقرف والغثيان عند رؤية جسد المومس في ماخور بِرُوما، ورفض مواقعة المرأة. وقد ارتبط الجنس في حياة وليد عند رجوعه من روما بمفهوم قدسيّ طقوسيّ تحفّ به معان صوفيّة. سيتّضح ذلك بالخصوص عند ارتباطه بمريم الصفّار.. انظر الفصل السابع من الرواية: «مريم الصفّار تتعلّق بصخرة تسكن أعماقها».

(٤٩) الموتُ ليس الهلاك، وإنّما هو الحافز على الحياة، والكاتب هو الّذي يعي الموت ويكتب كي يموت مجازاً ويموت كي يقدر على الكتابة
- Maurice Blanchot, **L'espace littéraire**, Gallimard, 1973, P101.

(٥٠) **البحث عن وليد مسعود**، ص ٤١.

(٥١) المصدر السّابق، ص ٤٤.

(٥٢) أنجز كتاباً، عنوانه: **الإنسان والحضارة**، المصدر السّابق، ص ٤٥.

(٥٣) «انتفضت ريمة وهزّت رأسها هزّة عنيفة وقالت وعيناها شاخصتان بنا: «صحيح سأجعله مثل أبيه، يرفض التنازل»، المصدر السّابق، ص ٧٦.

(٥٤) يعني بذلك الأربعينات.

(٥٥) وهي ١٩٢١، تعرّضنا إلى ذلك خلال الإشارة إلى زلزال ١٩٢٧، وكان وليد في السادسة من عمره..

(٥٦) «هكذا كان عصر ذلك اليوم من عام ١٩٥٧ الّذي رأيته فيه. أموال العراق، جمال عبد الناصر، حلف بغداد، وليد وريمة، الشعر الجديد، التردّي الاقتصاديّ..» **البحث عن وليد مسعود** ص ٨٠.

وهزيمة الجيش المصري[٥٧] واستقرّ في بغداد من غير أن ينقطع عن العمل الثوريّ السريّ داخل الأرض المُحتلّة واعتُقل[٥٨] ثمّ عُذّب وأُبعد نهائياً عن الوطن، كما شهد، وهو كهل، «مذبحة أيلول الأسود» وقاوم الجيش وكاد يُقتل[٥٩]. وحاول، وهو كهل أيضاً، الانضمام إلى الفدائيّين قريباً من الابن...

تفاصيل عديدة من المقاومة تعجّ بها الرواية، ويبدو موت مروان الابن من أهمّها، إذ أثّر هذا الموت بعنف في حياة وليد الأخيرة قبل الاختفاء، وهو يذكّر حتماً بمقتل الأخ[٦٠] وبالأرض السليبة وبالشّعب المُتشرّد..

لم يكن كفاح وليد مدفوعاً بموقف إيديولوجي مسبق أو بانتماء حزبيّ أو طائفيّ، وإنّما هو الفعل يسكنه عشق للحريّة ورغبة في الاستشهاد وتوق إلى بلوغ أعلى المراتب الإنسانية وأشرفها[٦١]؛ هو الالتزام بنهج المسيح داخل مدار التاريخ ومن أجل «معركة الوجود»[٦٢] وهو الرغبة في الموت بكرامة واندفاع في سبيل الحريّة والحبّ؛ وهو الثورة تستمدّ جذورها من ماضي طفولة نائية، وتستمد مبادئها من قيعان ذاتٍ خبرت الحياة وسكنها عشقُ الوجود والمسيح رمزاً للتمرّد والكفاح والاستشهاد؛ وهو الحبّ، باختصار، يحفز على المقاومة وتندفع به الذات هادرةً قويّة تتحدّى الموت وجلاّديها، وتلتذّ بآلامها وأحزانها؛ وهو الفعل يصل بين طرفي النقيض في الوجود إذ ينقلنا من مَدارات الحياة المعتادة إلى التخوم النائية حيث الموت الممكن أو المنتظر يليه صمتٌ أبديّ من غير أن تتلاشى حركة النضال، ويلي الجيل جيلٌ بل أجيال في سيرورة حياة لا تتوقّف..

★ الرغبة والحبّ

وكما تتلازم الثورةُ والحبُّ يتواصل الحبُّ والرغبةُ في توالُد الأحداث. وتُشدُّ مُجمل الشخصيات إلى مجموع روابط أساسها الرغبةُ ومرجعها الحبُّ، وكذلك هدفها الأول والأخير..

ولأنّ وليداً هو الشخصيّة ـ النواة ـ في شبكة التواصل بين مختلف الشخصيّات، فإنّ الرغبة والحبّ يُشَدّان في بناء الرواية السرديّ إلى مراحل حياته وتقلّباتها العنيفة وتحوُّلات ذاته واهتزازاتها وحالات ضيقها وانفراجها...

وينتشر نفوذها ليشمل عديد الشخصيّات، وخاصّة النّساء.. وكما يُؤثّر وليد في النساء فإنّه شديد التأثُّر بهنّ إذ علّمهنّ وتعلّم منهنّ الكثير. وإذا أردنا تأريخ حياته بعلامات خاصّة فإنّنا سنعود حتماً إلى مُجمل خبراته معهنّ...

بدت حياتُه، حتّى السفر إلى إيطاليا في مطلع الشباب، قاحلة من أيّ معنى أنثويّ عَدا ما تمثّله الأمّ في نفسه من حضور مُكثّف، وما لمريم العذراء في ذاته من عميق دلالة رمزيّة. ولئن تردّد في شبابه المُبكر بين الورع الدينيّ وبين الالتزام الثوريّ، فإنّه بَدا أقرب إلى الورع منه إلى الالتزام. وكادت تجربته الأولى مع المرأة تدفعه إلى اللّواذ بالورع[٦٣] لولا إيمانه بضرورة التغيُّر وتشبّثه بحركة التاريخ وبوقائع المجتمع الذي ينتمي إليه، فهجَر الكنيسة ودراسة اللاّهوت إلى الأبد واتّبع سبيل الوظيفة والزواج[٦٤] والالتزام بقضية فلسطين الوطن..

وليست اللذّة نقيض الفكر والروح كما شاع في المفهوم الأخلاقيّ الّذي ساد الاعتقاد الدينيّ الشعبيّ وإنّما هي علامة لوجود الخالق والمخلوق معاً؛ إذ باللّذة يتّحد الجسد والروح وتتيقّظ جميع الحواسّ وتنفتح بأقصى الجهد على أدقّ الأشياء في «الآن» والـ«هنا»[٦٥].

وكما يرتبط الحبّ باللّذة فإنّ اللذّة، عند بلوغها الأقصى، تنقلب إلى ألم. وفي صلب المسيح تتواشج معاني الرّغبة والحبّ والألم في مدار واحدٍ هو اللذّة، فتنقلب مُضاجعة وليد للمرأة إلى ما يُشبه الصلاة وتتجلّى المرأة واحدة من صور الخالق[٦٦] ويُمسي المكان معبداً[٦٧]. ويتّسع المشهدُ الجنسيّ عند تجاوز الحركة الآليّة الواحدة

---

(٥٧) المصدر السّابق، ص ١٠٩.

(٥٨) المصدر السّابق، ص ٢٤١ ـ ٢٤٧.

(٥٩) المصدر السّابق، ص ٢٨٦.

(٦٠) قتله الإرهابيّون الصهاينة، وقد علم بذلك عند عودته من إيطاليا إلى مسقط الرأس؛ المصدر السّابق، ص ١٠٨.

(٦١) بدا الخلاف بين وليد وكاظم خلافاً بين وجوديّ وبين ماركسيّ، المصدر السّابق، ص ٨٣ ـ ٨٤.

(٦٢) أصدرت مجلة **شعر** كتاباً بعنوان: **الشعر في معركة الوجود**، بيروت، ١٩٦٠، وقد تضمّن هذا الكتاب مقالاً لجبرا إبراهيم جبرا: «المفازة والبئر والله»، أحلنا عليه سابقاً.

(٦٣) انظر تفاصيل تجربته مع المومس في الماخور بروما، المصدر السّابق، ص ١٩٠ ـ ١٩٢.

(٦٤) يبدو أنّه لم يختر هذا النهج بنفسه ولكنّ الشغل والزواج يمثّلان التزاماً بنهج مُغاير لنهج الكنيسة والتخصُّص في اللاّهوت..

(٦٥) هذا الحضور المكثّف علامة تَمثُّل صوفيّ للأشياء وللوجود..

(٦٦) «رأيته واقفاً يتأمّلني»، المصدر السّابق، ص ٢٢٤.

(٦٧) «وانطلقت موسيقى كوراليّة شعرت أنّني لم أسمع مثلها في حياتي، موسيقى دينيّة أعرف أنّه يحبّها، ولا أعرف منها إلاّ القليل...»، المصدر السّابق، ص ٢٢٥.

المتكرّرة إلى التعدُّد في منظومة حركيّة راقصة[٦٨]، وإذا الجسد المنتشي بركان إرادة، قوّةٌ فاعلةٌ، رغبةٌ جامحة، جنون فاعل[٦٩]. فتسكن الجسدَ رغبةُ الحياة والموت معاً، وتتجاذبه اللذّة والألم.. إنَّ الجنس، بهذا الحضور المخصوص، عنفٌ يمارسه الفردُ تجاه ذاته وعنفٌ يمارسه تُجاه الآخر في زمن واحد؛ وهو الصراع بين الذكر والأُنثى عند المضاجعة، وبين الإنسان في ازدواجيّته وبين قساوة الوجود[٧٠]. وكأنَّ المضاجعة مشهد مبكر للموت القادم يُشبه المشهد المسرحيّ الّذي يُمثّله الإنسان على ركم الوجود كما يظهر، في العلامة المباشرة، على شاكلة فراش في مكانٍ مُنزوٍ. وقد تتّحد دلالة الجنس بدلالة الثورة في حدوث الانفجار و«انهيار» مختلف التوازنات واستفحال العنف الجسديّ والعودة إلى الحركة الخارجة عن أيّ مسبّق مفهوميّ والمتمرّدة على أيّ واحدٍ من أنساق العقلنة. هو العنف، باختصار، دون غاية محدّدة سوى اللذّة تتحقّق آنيًّا وتنتفي كنار الهشيم كي تستعيد في ما بعد أُوارها وتستيقظ من جديد على أتمّ ما يكون؛ وهو العنف يختزن دلالة القتل المُتبادل أو الموت التّدريجيّ (الإفناء) إلى حدّ النهاية المحتومة[٧١].

تذكّرنا عناوين كتب وليد مسعود بيوسف الخال وأدونيس وبتيار التحديث في «الآداب» و«شعر»!

تتعدّد النساءُ في حياة وليد: ريمة الزوجة ومريم الصفّار[٧٢] وجنان التّامر ووصال رؤوف. ولكلٍّ واحدةٍ منهنَّ حضورٌ مرحليّ في مجرى حياته؛ فريمة هي المرأة الّتي أنجبت له مروان الابن ولازمت حياته إثْر عودته من إيطاليا وغرست في ذاته شعور الأبوّة، ولم تقدر على مواصلة الطريق معه إذ عجّل المرض بوفاتها، وهي كالأمّ امتداد لأنوثة موروثة لها انغراسها العميق في الذّاكرة والوجدان[٧٣]. أما مريم الصفّار فإنّها الوجه الآخر للأُنوثة في حياة وليد، بها يتحرّر من طوْق النموذج الموروث (الحياة الزوجيّة) إلى المغامَرَة الوجوديّة في أعنف مظاهرها. وإذا كانت العلاقةُ في سياق الأُمومة أو الزوجيّة تواصلاً بين فرع وأصل أو بين رجل وامرأة في حيّز القيام بواجب عائليّ أو باحترام ما فإنَّ العلاقة بين وليد والنّساء العشيقات، وخاصّة مريم الصفّار، تمثّل انعتاقاً كاملاً من شتّى القيود وعوداً إلى حقائق البدء وإلى مبادئ الحريّة الأولى على وجه الخصوص. وقد تبدو العلاقة بين وليد وجنان عابرة في حين تشتدّ آفاق الصّلة بين وليد ومريم الصفّار في مرحلةٍ، وبين وليد ووصال رؤوف في مرحلة أخرى كي تشمل فضاءات شاسعة في كينونة الفرد العاشق سواء كان ذكراً أو أُنثى.. وكأنَّ التّرابط بين وليد ومريم أكبرُ المحطّات في مسار الأحداث، وليس فشل العلاقة بينهما إلاّ بداية انحدار نحو النهاية المحتومة، فتخضع شخصيّة وليد، في انتشارها داخل نسيج الأحداث العامّ لنسقٍ عامّ من التطوُّر.. لقد بلغت الشخصيّة عند الالتزام بنهج الكفاح أعلى ذُرى الوعي التاريخيّ، واستطاع هذا الوعي أن يتجذّر برؤيا صوفيّة وجوديّة تولّدت في الأعماق منذ بدايات التكوُّن خلال الطفولة وبدء الشّباب واتّسع مدارها وتعمّقت بحُبّ مريم.. وإذا الحبّ علامة التواصُل الحميم بين وعي المقاوَمة ووعي الوجود في سياق فعلٍ واحدٍ مُتشرّد نقل الوعي إلى أعلى المراتب في تمثّل حركة التاريخ والمجتمع والوجود[٧٤]. والأقرب إلى الاعتقاد أن الرابطة بين وليد ووصال لا تمثّل اندفاعاً آخر صوب الذروة، بل هي الرجوع الضمني إلى حرم الأبوّة[٧٥] وبدء التراجع صوب آخر الحدّ في سيرورة الأحداث بوقوع الاختفاء.

★ ما بعد الاختفاء

كيف اختفى وليد مسعود؟ هل سافر أم قُتِل؟ إلى أين سافر؟ ولِمَ؟ تتوقّف حركة السرد الروائيّ دون الإجابة على أسئلة البدء، وكأنَّ بناءَ الرواية، بذلك، فضاء مُغلق يعجّ بالأسرار وبعض الحقائق من أزمنة متباعدة تتواصل ضمن علامة واحدة: حياة وليد في مختلف مراحل تطوّرها.

---

(٦٨) «وراح يدور ويترنّح في الفسحة الصغيرة بين الفراش والحائط، يأخذ لقمة من الدجاج، ويستأنف ترنُّحه حولي، وينحني عليّ وأنا أمضغ، ويختطف قبلة سريعة، ويلوّح بذراعيه في حركات انسيابيّة متوتّرة»، المصدر السّابق، ص ٢٢٥.

(٦٩) «... قفزت عارية إلى الأرض شاعرة بعزيمة هائلة في جسدي [...] وتركته وركضت حافية إلى الأشجار التي لم أكن أعرفها...»، المصدر السّابق، ص ٢٢٧.

(٧٠) انظر «الصخرة» ومدلولاتها الممكنة، ص ٢٢٨ - ٢٢٩.

(٧١) «وقال: «سيكون مقتلي على يديك. أنا واثق» وانهال على نهديّ وشفّتي يمتلكني للمرّة العاشرة وكأنّها المرّة الأولى، وأن أقبض شعره وأرفع رأسه لألتهم فمه. وبين الحين والآخر ألمح، وراء كتفه، الصخرة غائرة بثقلها في الفراش..» المصدر السّابق، ص ٢٢٨.

(٧٢) انظر الفصل السّابع. أحلنا عليه سابقاً.

(٧٣) بدت، في أيّام مرضها، للدكتور جواد حسني شبيهة بمريم المجدليّة، المصدر السّابق، ص ٧٦.

(٧٤) تعرّضنا سابقاً إلى بعض رموز التصوّف والوجوديّة في العلاقة بين وليد ومريم، الفصلان ٥ و ٧ من الرواية.

(٧٥) انظر الفصل التاسع: «وصال رؤوف تكشف أوراقها» إذ تسهم وصال في تمتين العلاقة بين وليد ومروان الابن، ويبدو فارق السنّ بين وليد ووصال حاجزاً لا يجعل الرابطة بينهما في مستوى العلاقة بين وليد ومريم الصفّار..

ولكنّ الأقرب إلى الاعتقاد، عند التأويل، هو الاختفاء بدافع تغيير الخطّة اقتداءً بنهج المسيح والتزاماً بالسّريّة المطلقة لضرورة إنجاح الفعل.. فيندفع السرد الروائيّ في حركة تراجعيّة لا تخضع لنموذج التسلسل الحدثيّ تبعاً لأزمنة صغرى تترابط وفي ما يُشبه نسقَ العِلّيّة، بل إنّه السرد التراجعيّ المسكون بتوتّرات الذّاكرة والمدفوع بتأثيرات لحظة الكتابة وبالعفويّة الخلاّقة.

إنّ «ما بعد الاختفاء» زمن مفتوح يوسّع من دائرة الرّاهن بالنفاذ إلى أدقّ التفاصيل وبتشغيل الذاكرة الفرديّة والجمعيّة لتؤالف بين شتّى الأزمنة داخل سياقِ الآن، الّذي هو بدء الأحداث ومرجعها وممكنها المستقبلي معاً.

ولأنّ تاريخ الرواية الخاصّ بها هو تاريخ مستمرّ في آنِ الأحداث وفي آن الكتابة وآن القراءة أيضاً، فهو تاريخ وليد مسعود الشخصيّ وهو تاريخ شعب بأكمله يتّخذ له رموزاً فرديّة روائيّة. وهو تاريخنا جميعاً يعجّ بالوقائع والأسئلة ويتردّد، شأن الأحداث الروائيّة وسيرة وليد مسعود، بين الانكشاف والاحتجاب.

اكتشف وليد واقع «الجدب»[٧٦] في حياته الفرديّة والشعبيّة الّذي هو «جَدْب» تاريخنا الرّاهن، وما فلسطين ومأساة الفرد الفلسطينيّ إلاّ جزء منه..

ولَعلّ «ما بعد الاختفاء» فترةُ مخاضٍ جديد، بَدْءٌ آخر ممكن لتاريخ مُغاير قد يتحقّق. وإن كانت صورة الاختفاء مُستوحاةً من تراث المسيح النضاليّ وقد تَستَحْضِر، مجازاً، فكرةَ الانتظار والعودة في الاعتقاد الشيعيّ الإسلاميّ[٧٧] فإنّها علامة النضال في هذا العصر وبمفاهيمه الخاصّة وليس فِراراً من قضاياه إلى أحلام الماضي أو تجريدات المستقبل.. ولكنّ الراهن، كما يتجسّم في حركة السرد، سجن زمنيّ ضَيّق يكاد ينغلق لولا تحدّي الموت والقتلة والالتزام بالكتابة والعدم الفاعل والمقاومة فكراً وممارسةً.. وبذلك تنقلب غربة الفرد الكاتب إلى طاقةٍ خلاّقة قادرة على تحويل وعي الفاجعة والهزيمة إلى فلسفة خاصّة في التاريخ والوجود..

إنّ وليداً، وإن اختفى بدلالة الاغتيال أو بدلالة تغيير الخطّة الكفاحيّة، هو رمز قضيّةٍ وطنيّة وإنسانيّة عامّة وتاريخ سالِف وحادثٍ معاً ووجود راهن ومستقبلٍ تنبثق معانيه من ذلك الوجود ذاته. وليس اختفاؤه دافعاً إلى الانتظار والتّسليم بالأمر الواقع وإنّما هو علامة كفاح ومرجع هامّ للأجيال الرّاهنة والقادِمة معاً. وبديهيّ أن يختزن حَدث الاختفاء معاني الحضور المكثّف الّذي يصل المعقول باللاّمعقول والواقع بالمتخيَّل والرّاهن بالمنقضي وبالممكن القادم..

وهكذا يُمسي وليد، بهذه القراءة، نهاية مرحلة في تاريخ الكفاح الوطني الفلسطينيّ وبداية مرحلة قادمة لم تتّضح سماتها في بنية السّرد ولكنّها حافلة بالأسئلة بدءاً بالفرديّة المبدعة وعوداً إليها..

★ الكتابة ووعي التاريخ والكينونة عامّة: البدء والاختلاف

من الفرديّة ينبثق وجود الرواية وإليها يعود.

ولأنّ فرديّة الإنسان الفلسطينيّ والعربيّ عامّةً كينونةٌ هي الآن بصدد التكوُّن الحادِث في عَصرٍ متوتِّر تعصف به رياح التغيير في أزمنة متقاربة، من الانتفاضات إلى الثّورات ومنها إلى الانتكاسات مروراً بالحروب العالميّة والتحرّريّة والإقليمية والأهليّة فإنّ السبيل الذي اتّبعه جبرا إبراهيم جبرا في الكتابة الروائيّة كثيرُ الالتواءات، عسيرٌ إلى حَدّ التَعثُّم أحياناً كثيرة. ذلك لأنّه البحث عن سمات الفرد الفلسطينيّ والعربيّ عامّة وبأساليب وتقنيات تُستمدّ من واقع ذلك الفرد اعتماداً على الذاكرة في سياق خاصّ يربط الواحد بالمجموعة التي ينتمي إليها.

إنّ الذاكرة في مشروع الحَفْر داخل الفرد الفلسطينيّ والعربيّ إشكال حادّ. ذلك أنها أبرز سمات الوجود، وهي سجن ضيّق يقف حاجزاً دون الانطلاق في درب الحياة الجديدة لتجاوز واقع «الجدب». وهي رحم الكتابة الأوّل في غياب كلّ الوثوقات القديمة، ومشروع تمثل جديد للتاريخ والوجود إذا ما تداعت انساقهاالموروثة المهترئة وانبعثت في هذا العصر بأنساق ومفاهيم تفكّك الموروث وتعيد البناء في مجرى الزمن، هذا الزمن الذي تنتمي إليه.. فلا عجب أن يتّضح الموقف ونقيضه من الذاكرة في مطلع النصّ الروائيّ ويتّسع مجال النّقد بأسلوب صادِم يتقصّد النفاذ إلى مواطن الجمود ليزرعها حيرةً، استفهاماً عنيفاً: «كيف نمسك بهذه الأحلام المعكوسة، هذه الأحلام التي تجمّد الماضي وتُطلقه معاً، هذه الصور المتناثرة أحياناً كالغيوم فوق سهوب الذّهن، المضغوطة أحياناً كالماسات الثمينة بين تلافيف النفس؟»[٧٨].

ليست الذاكرة تاريخاً مباشراً بل هي الزمن وما وراء الزمن لأنها فعل التذكّر والتخيّل معاً، وينعكس هذا المفهوم في الكتابة وفي ماهية الالتزام الّذي يجعل وليداً وجوديّاً في الأساس وكأنّه في منطقة

---

(٧٦) نذكّر بما ورد في الإحالة (٥).

(٧٧) عقيدة المهدي المنتظر، وهي لا شكّ تصل بين الديانتين المسيحية والإسلاميّة، وبالمقارنة يمكن معرفة دقائق هذا التواصل.

(٧٨) «البحث عن وليد مسعود»، ص ١١.

وسطى بين كاظم الماركسيّ وبين إبراهيم الليبراليّ حسب الصورة التي قُدِم بها في نسيج الأحداث[٧٩].

ولا تعدّ الكتابةُ في منظور وليد علامة التزام فحسب بالوطن والمجتمع وحركة التاريخ، بل إنَّ هذه المفاهيم دوالّ فرعيّةٌ يختزنها النصُّ الأدبيّ حتماً. ولكنّ الأساسيّ هو تلك الماهية الوجوديّة التي هي رغبة جامحة في ممارسة الحرف بدافع وعي الموت الفاعل.

لقد أدرك وليد أنّه موجود مائت، لا محالة، وتعمّق فيه هذا الشُّعور حينما أضاع الوطن وأدرك أنه مسؤول عن ضياعه دون أن يقترف أيّ ذنب محدّد في حقّه وأنّه مطالبٌ ـ ضمنياً ـ بالكفاح لاستعادته. وتعتبر الطفولة ثم الشباب وبدء الكهولة أزمنة متلاحقة تعجّ بصور الموت ـ الفاجعة بدءاً بموت المقرّبين وأفراد العائلة الطبيعيّ ومروراً بقتل الأخ ووصولاً إلى قتل الابن وما يُمثّله من دلالة عكسية في منطق الوجود إن بشَّر السّابق بنهاية اللاّحق عكس ما هو معتاد في حركة تلاحق الأحياء والأموات.

وإذا كانت الحياة بداية نهايتها الموت في مألوف التواصل بين الحياة والموت، فإنّ الكتابة والفعل في انبثاقهما من وعي الوجود يتأسّسان على فكرة الموت الذي يولّد حياةً خاصَّة تنطلق من الرّغبة في الانغراس داخل الحياة ذاتها وتغامر في الحركة صوب التّخوم النائية بحثاً عن معنى لوجود عابث في الأساس وإن «تمنطق» داخل عقيدة دينيّة شخصيّة تنظر إلى المسيح وسيرته في الحياة وإلى اختفائه برؤيا إبداعيّة تعيدُ الأسطوريّ إلى جذوره الإنسانية الأرضيّة والضحيّة إلى حجم «جلاّدها» والبطولة المؤلّهة إلى صورة الإنسان في صراعه المباشِر مع القتلة، أعداءِ الحريّة والحياة.

ولأنّ وعي الموت الحافز على الكتابة لا يُعرَّف إلا «بالعدم الفاعل»، البدء الذي لا يحيل على سبب أو أسباب محدَّدة فإنَّ «الكتابة» الإبداعيّة فعل قائم بذاته يحدث حيناً ويتوقّف آخر ويستعيد وهجَه واندفاعه حيناً آخر بقوانين تتجاوز حدود الوصف الذي شاع في نماذج القراءة البنيويَّة إذ تخترق الكتابة نسيجها الظاهر وتركيبها اللّساني إلى «مجرّات» نائية تتوسّطها أبنية محتجبة متوتّرة دائمة الحركة والدوران والتعدد والتهيكل من «ميتا ـ لغويّ»[٨٠] يهدم ترابطات اللغة المعتادة ويعيد التوزيع بين مختلف الدوالّ والمدلولات في أنظمة مُفاجئة صادمة هي أقرب إلى الشعريّ[٨١] منها إلى التداول اللغويّ، وذلك في نطاق مجاز سرديّ يصل بين الحدث والحال في تركيب أدبيّ مخصوص يُعيد التّرابط بين شتّى أجناس القول الأدبيّ.

لا تنفي الكتابةُ المكان وما في المكان من محسوسات، ولا تهزأ بالتاريخ، ولا تدّعي القدرة على البقاء في حيّز العدم المطلق. ولكنّها، مع ذلك، ترى ذاتها في «منطقة» استثنائيّة بين العقل و«الجنون»، بين «الفرح» و«الألم»، بين «الشعر» وما هو خارج عن مدار الشعر، بين الحريّة ونقيضها، بين الوجود والضياع الأبديّ[٨٢]، بين المعرفة والدّهشة، بين الانكشاف والحدس الذي يحفّز على السؤال ويرفض أن ينعدم بأن يتحوّل إلى وُثوقٍ كامل.

والكتابة، في سيرة وليد النضاليّة، مسكونة باللذّة المشروطة بالألم من غير أن تكون اللّذة أو الألم لأنّهما يُعلّلان بسبب أو أسباب ويُفضيان إلى غرض أو ما يشبه الغرض، في حين تتولّد الكتابة من بدء لا يخضع لمنطق سببيّ وتعود إلى ذلك البدء مع رغبة دائمة في تجاوز اللحظة إلى لحظات مختلفة. وبين وعي اللحظة واللحظة التي تليها تكرارٌ وتجاوزٌ، وغناءٌ ولذّة من تركيب خاصّ، تُقارب اللذة الجنسيّة أو قد تحتوي البعض من سماتها دون أن تكون هي أو شبيهتها. ولأنّها خالية من أيّ غرض فإنّها تُفضي عادةً إلى فراغ مروراً بحالة من الألم المأساويّ..

يصعب عند ذلك إخضاع الكتابة والذّات الكاتبة إلى معرفة ما قبليّة شأن تفسيرات علم النفس التحليليّ كما وردت في «تصريحات» الدكتور طارق رؤوف[٨٣]. فالكتابة وعشق النساء والالتزام بنهج الكفاح لاستعادة الأرض السليبة علامات متلازمة متداخلة في نسيج موقفٍ واحد يتفاعل مع الوجود بوعي الموت المنتظر[٨٤] والتشبّث بالفعل بغية تحويل كثافة الوجود الملغزة إلى

---

(٧٩) كلّ من كاظم وإبراهيم فاشل في حياته، الأوّل مسكون بالتعصّب الإيديولوجي وقد حَتّم فشله في الكتابة، والثاني متمرّد على كلّ شيء، حتّى على نفسه، هو «قصبة مكسورة» و«جدار مائل» و«مطالب متعب بالحريّة»، ص ٣٤١.

(٨٠) كيف نعود باللّغة إلى البدء؟ كيف نفكّر في الكلام؟ كيف تظهر العلاقة بين اللغة والأشياء والموجود والوجود؟ أسئلة عديدة هي في صميم البحث عن الميتا ـ لغويّ والتأويليّة الأنطلوجيّة (Hermeneutique ontologique) بحثتُ في هذا الموضوع ضمن: «الميتا ـ لغويّ والتأويليّة الأنطلوجيّة؟» مجلة **الفكر العربيّ المعاصر**، عدد ٦٨ ـ ٦٩، ١٩٨٩.

(٨١) «الشعريّ» يُقابله الـ «Dichten» بالألمانية. بحثتُ في هذا المفهوم ضمن «ماهيّة الشعر من خلال قراءة هيدغر لهولدرلين»، مجلة **الفكر العربيّ المعاصر**، عدد ٥٨ ـ ٥٩، ١٩٨٨.

(٨٢) «إن لم أكن قد ضعت كلّ الضياع، فإنّني أوشك أن أضيع. أشعر أنني أحيا على مستويات عديدة في آن واحد، وقد تتداعى كلّها وتتهاوى في أيّة لحظة»، **البحث عن وليد مسعود** ص ١٤٤.

(٨٣) المصدر السابق،ص ١٧٤.

(٨٤) الموت بالمدلول الوجودي وصلته بالكتابة والفعل. انظر موريس بلانشو في الإحالة (٤٩).

معنى ينبثق من الإنسان ويعود إليه ويستميت في الدفاع عن حريّته وحقوقه الكاملة في الحياة والموت[٨٥]. إنّ الكتابة، كما ورد أحد معرّفاتها، مخاطرةٌ، «إشعال نار الفضائح» لأنّها الحفر في المواطن المجهولة أو المحظورة فتختفي عادةً وراء ضروبٍ شتّى من الكتابة المغشوشة التي تسمح بها السلطة السياسيّة أو الأكاديميّة إيهاماً بالمعرفة ولا معرفة سوى ما يقدّم موثّقاً مُتناظماً بأسلوب الوضوح الكاذب والفائدة المباشرة[٨٦]. وليس للباحث عن الكتابة الفاعلة إلاّ النفاذ إلى مواطن السلطة الأخرى، سلطة المكبوت والموجود يعي حريّته المغتصَبة ويكافح من أجلها ويتلذّذ بذلك الكفاح إلى حَدّ الألم ويتحدّى جلاّديه إلى درجة الاستعداد للموت...

وكما بدت لنا الكتابة مُحصّل خبرةٍ في الوجود، فإنّ ثراء الخبرة واتّساع فضائها وعمق تجاربها تعدُّ من أهمّ شروط الكتابة الفاعلة. ذلك ما اتّسمت به حياة وليد مسعود: وطن يُسلَب وتاريخ يُداس، و«جدب» يتكرّر مشهده وشعب يُشرَّد، وعائلة تُشتَّت، وموت، وقتل، وأحلام المسيح، وحبّ، ولذّة تصل بين أطراف النقيض وترفع الحسّيّ إلى مستوى الروحانيّ وتدمج السماويَّ في الأرضيّ وتوقظ الحواسّ كلّ الحواسّ، وتفتح الذات على الطبيعة والخالق في كينونة واحدة مشتركة تتمرّد على كل التسميات، وتبدو رحم كلّ المعاني لأنها البدء، الحقيقة، التوحُّد المسكون بالتعدّد إلى حدّ اللاّنهائيّ...

وماذا يمكن لهذه الحياة أن تُثمر؟ وكيف يمكن للإنسان أن يتحرّر من قيود الزمن والموت والقهر الذي يمارسه الإنسان الآخر صاحب النفوذ، أيّ نفوذ يوسّع من إرادة موجودٍ على حساب موجودٍ آخر؟ لقد أدرك إبراهيم الحاج نوفل، شأن وليد، أن الفنّ هو أداة التحرر الأولى لأنّه، في الماهيّة، «يشير إلى تحرُّر الإنسان في ساعات إبداعه، ليُعطي مذاق الحريّة للآخرين إلى الأبد...»[٨٧].

إذ «كلُّنا عبيد، وكلُّنا نريد أن نتحرّر، وأن نهب الآخرين ما نحظى به في لحظات النشوة الأليمة الهائلة»[٨٨]. يهلك الإنسان، ولا غرابة في ذلك، كما يهلك الآخرون، ولكنّ الفنّان هو الإنسان القادر على أن يدرك موته الفرديّ ويتمثّل فاجعة الموت الجماعيّ (الهلاك) في آن واحد[٨٩] ويترك أثراً أو آثاراً بالكتابة أو الرسم أو النحت أو التلحين أو الإخراج المسرحيّ أو السينمائيّ أو الرقص يتوارثه الأحفاد عن الأجداد والشعوب عن شعوب أخرى والأفراد عن أفراد آخرين...

ومن أبرز سمات النضج الذي سار فيه وليد مسعود في الكتابة النفاذُ إلى ما وَراء القشرة الظاهرة في الحياة، والتشرّد داخل المواطن المجهولة بعيداً عن أنماط الكتابة المحاكية لأساليب الآخرين، فتذكّرنا عناوين كتبه بيوسف الخال وأدونيس على وجه الخصوص وجماعة شعر البيروتية وتيار الحديث في الكتابة الأدبية كما ظهر في **الآداب وشعر**[٩٠]، وبدايات «العصر الأدبي» الجديد في تاريخ الأدب العربيّ خلال المنتصف الثاني من هذا القرن..

لم تعد الكتابة الأدبيّة خطوطاً سويّة تعكس وقائع وآفاقاً معلومة محدَّدة بل أمست كتابة متوتّرة تهدم كلّ الوثوقات الموروثة والمكتسبة منذ المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي إلى حدّ ظهور الاهتزازات العميقة في حياتنا المجتمعية والثقافيّة: «وهل كان وليد إلاّ حامل حياته وحياة المحيطين به، حامل زمانه الخاصّ وزماننا العامّ في وقت واحد؟»[٩١]. فهو يتردّد بين السُّبل في الوجود ويسكنه الحزن والقلق والخوف من المصير ويؤثر التجريب في الكتابة على تكرار نماذج الآخرين، وينوّع الأساليب لمقاربة الحالات والوضعيات الشائكة..

ولئن سكن التوتُّر بنية الرواية سرداً وتمثُّلاً للتّاريخ والوجود عامَّةً وعجّت بها الأحزان والآلام، فإنّها تبدو عند تفكيك الأحداث وإعادة

---

(٨٥) تظلّ فكرة الإنسان هي المحور القيميّ الّذي تدور حوله الرواية بأكملها.. وإن الإنسان في **البحث عن وليد مسعود** مفهومٌ قرين الفرد والفعل والحريّة، والحادث والممكن معاً..

(٨٦) «.. إنّ الكتابة إذا أردت أن يكون لها قيمة حقيقية، ليست إلاّ إشعال نيران الفضائح، وأنا في غنى عن الفضائح. فلأنصرف إلى إتمام محاضراتي عن داود باشا. الكتابة عنه أسهل وأجدى [...] وما أكتسبه عن حياته ستساعدني الجامعة على نشره. ولا أظنّها ستساعدني على نشر ما قد أكتبه عن حياتي أنا. أو عن وليد...»، ورد هذا على لسان مريم الصنّاع، المصدر، ص ٢٣٨.

(٨٧) المصدر السّابق، ص ٣٢٨.

(٨٨) المصدر السّابق، ص ٣٢٨ - ٣٢٩.

(٨٩) يميّز موريس بلانشو بين الموت والهلاك، فالموت فرديّ والهلاك جمعيّ..
ويستند فلاديمير جانكليفيتش في كتابه **الموت** إلى ضمائر ثلاثة لبيان اختلاف وعي الموت وهي: الـ «أنا»، والـ «أنْتَ» والـ «هو».
- Vladimir Jankélévitch, La mort, Flammarion, 1977, P 24 - 35.

(٩٠) في حياة «وليد مسعود» ما يحيلنا على الجيل الخمسيني والسّتيني، وعلى تيّار التحديث في الكتابة الأدبيّة كما ظهر في لبنان من خلال مجلة **الآداب** ومجلة **شعر** التي لم تقدر على الاستمرار في البقاء.

(٩١) **البحث عن وليد مسعود**، **ص ٣٧٩**.

تركيبها ملتفّة حول نواة فرديّة بدأ فكر الاختلاف العربيّ الناشئ اليوم يكتشف بعض سماتها في ما يكتب تنظيراً فلسفياً، حضارياً وسسيولوجياً ونفسياً تحليليًّا وثقافيًّا مستقبليًّا، إذ «وليد مسعود» هو الفرد الذي ينتمي إلى شعب ويحمل فِكْراً ومشروعَ بناء مجتمعٍ وثقافةٍ جديدين ويعي الحريّة وحقوق الإنسان ويصل جسديّته بالفكر التحرُّري الذي يؤمن به وبالطبيعة والمجتمع وحركة التّاريخ وبالحبّ والتوق الدّائم إلى الانعتاق والفعل بمنظور وجوديّ يمتزج فيه العقديّ الموروث الخارج عن أيّ تنميط أورتودوكسيّ بالثقافيّ الواسع المتعدّد وبالمعيش اليوميّ المتراكم داخل الذهن وبالتاريخي العميق والحدسي حيث المعرفة ومضات وعي مباشر للأشياء والمحسوسات والمفاهيم والرموز والأسرار.

هو الالتزام بالتجريب أسلوباً وبالحبّ عقيدةً ومذهباً في نبض كتابيّ خاصّ يعود بنا إلى نواة تتجمّع حول ذاتها إلى حدّ الهوس وتنكمش داخل فرديّة يتردّد وجودها البدائيّ بين الحدوث وبين إمكان المشروع. فتتعدّد الأحداث والرواة والشخصيات، ليُقارب نظام السرد حركة الواقع المرتبك المهزوز ولكن الواحد أساس بدئيّ ومرجع أخير إذ المرآة العاكسة ـ كما أسلفنا القول ـ في الأخير هي مرآة وليد، والمراكز السرديّة المتعدّدة ليست إلاّ مرايا فرعيّة، شموساً في مجرّة واحدة حيث وعي الفرديّة النّاشئة سارد ومسرود معاً، كاتب وموضوع كتابة، رواية وسيرة ذاتيّة في شكل رواية، حضور نقديّ يطفو بين الحين والآخر على سطح الأحداث وممارسة لفعل الإبداع الروائيّ في ذات اللّحظة.

لقد اهتمّ جبرا في **البحث عن وليد مسعود** بالحياة و«بأجزاء الحياة». ذلك ما يعرّف هذه الرواية ومجمل أعماله الأدبيّة. وفي الوصل بين الكلّ والجزء مضانكة للحرف وتحدّ لعجز اللغة عن الإلمام بأعمق الدلالات وخروج عن أساليب التجريد أو محاكاة الوقائع والأشياء. فلا غُلوَّ في القول إن اعتبرنا هذه الرواية واحدة من أبرز المحطّات في تاريخ الفنّ الروائيّ العربيّ لأنّها استفادت من تجارب السابقين وأدركت أنّ الكتابة الروائيّة نفاذٌ إلى التفاصيل وتشبُّث في الآن ذاته بالمطلق الإنساني.

هو التّاريخ والوجود يتواصلان، باختصار، في نهج كتابة روائية تؤالف بين الوقائع الشخصيّة والوطنيّة ضمن حركةِ المجتمع التاريخيّة وبين مجموع مثل هي من الحياة وإليها: «وحيثما كانت الحياة صراعاً مستمرّاً، وتحدّياً مستمرّاً، وحبًّا مستمرّاً ـ وهذه كلّها تحتّم خلق العلاقات التي تتضارب فيما بينها ـ كان حاصل الأجزاء معاً أكثر من مجرّد مجموعها بكثير»[٩٢].

(٩٢) المصدر السّابق، ص ٣٧٩.

خالد علي مصطفى

جبرا إبراهيم جبرا، شاعراً

ـ ١ ـ

أصدر الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا، ثلاث مجموعاتٍ شعرية هي: **تموز في المدينة، والمدار المغلق، ولوعة الشمس**. وهي، في مجموعها لا تُشكِّلُ إلا النزر اليسير من جملة نشاطه الأدبي الغزير في الرواية والنقد والترجمة. ومع ذلك، لم تحظَ هذه المجموعاتُ بأيّ اهتمامٍ نقديّ، كالاهتمام الذي حظي به نتاجُه الآخر؛ بحيث أن الدراسات الأكاديمية التي تناولت الشعرَ الفلسطيني «أو العراقي» أهملته إهمالاً يكاد يكون مطلقاً[١]، بعكس صديقه المرحوم توفيق صايغ الذي حظيت دواوينُه الثلاثةَ بعنايةٍ نقدية مركّزة، مع أنّهما متفقان، على الأقل، في مبدأٍ واحدٍ، هو: تحرير القصيدة من الوزن وملحقاته، مَعَ ما يصاحب هذا التحرّر من تحرّر أسلوبي وبلاغي قادرٍ على تمثّل الخبرة الوجدانية والذهنية الخاصة بكل واحدٍ منهما.

ليس من شأني، هنا، أن أتحرّى عن الأسباب التي دعتْ إلى إهمال جبرا، بالرغم من أهميته التاريخية والفنيّة، لكنّه كان من أوائل الشعراء العرب الذين حرصوا على الدخول إلى «الحداثة»، بنقل الخبرة الشعريّة من ميوعةٍ رومانسيةٍ (بأصولها بين الحربين، وذيولها بعد الثانية) إلى خبرةٍ شعرية مركّزةٍ ذاتِ أفقٍ شمولي... مع ما يتطلبه هذا الانتقالُ من تحولاتٍ رؤيويةٍ تعبيرية خاصة، منها الإيقاع النثري؛ سواءٌ أأطلقنا على هذا الإيقاع «الشعر الحر»، بالمعنى الذي عُرف به شعر وولت وِتْمَنْ ـ وهو ما يحبذه الأستاذ جبرا نفسه ـ أمْ بالمعنى الذي نفهمه لقصيدة النثر، مهما كانت الفوارق التعبيرية بينهما قائمة.

لكنّ لي، مع شعر جبرا، شأناً آخر تماماً. حين أعود إلى دواوينه الثلاثة، بين مدّةٍ وأخرى، أجدها مثقلةً بالحواشي والتعليقات التي

(١) أفردتُ في كتابي **الشعر الفلسطيني الحديث** موقعاً لدراسة شعر جبرا، بصورةٍ عامة، (ص ١٤٢ ـ ١٥٨) من الطبعة الثانية، بغداد.