٢ ـ البيان الروائي الأخير ..

«يوميات سراب عفّان»

نازك الأعرجي

لو كانت **الغرف الأخرىٰ** هي رواية الوداع لجبرا إبراهيم جبرا لأمكننا القول إنه قد أرادها «بياناً» يعلن فيه براءته من الزمان والمكان العربيين، اللذين لم يعودا يصلحان أرضاً وفضاءً لحياة أبطاله الأثيرين: الأصحاب، والأصدقاء، والنساء الجميلات المعشوقات، والذات المدللة قبل كل شيء.

فبعد العزلة المعلقة في فضاء المدينة ذات الهوية المعرّفة، التي أنجزها ببراعة فائقة في **البحث عن وليد مسعود**، لم يعد بإمكان الكاتب أخذ أية مجموعة أثيرة، فاعلة وناطقة ومفكرة وقادرة على الحركة وعلى التعبير عن ذاتها، إلى أيّ نوع من أنواع العزلة، لا في الزمان ولا في المكان، من دون أن يكون ذلك المكانُ متخيّلاً وغير حقيقي، أو أن يكون منفىً من نوع ما، أو جزيرة معزولة أو سجناً!

وفي أيٍّ من هذه الأماكن لن يكون للزمن من معنىً إلاّ أن يكون كابوساً أو سوط جلاّد.

ولا ندري ما إذا كان جبرا سيذهب بأبطاله إلى عزلة كهذه لو امتدّ به العمرُ وقد استنفذ عزلة الرجل والمرأة في **يوميات سراب عفّان**. إلاّ أن الواضح لدينا أن عزلة سراب ونائل كانت الخندق الأخير الذي لا يتّسع إلاّ للعزلة الوحيدة التي يمكن تحقيقها في غياب شبه كامل لحضور وحشي الزمان والمكان: عزلة المرأة والرجل، عزلة الحبيبين، عزلة الكيان الواحد.

يحكي «نائل عمران» بطل رواية **يوميات سراب عفّان** لأحد أصدقائهِ عن نيّتهِ كتابة رواية يأخذ فيها رجلاً وامرأة فيعزلهما كقطرتَيْ ماء، ثم يتركهما في عزلتهما يعيدان بناء عالمهما. غير أن «سراب» التي بنى الكاتب شخصيتها على نمطٍ لم تألفه الشخصيات النسوية في رواياته الأخرى، قد تجاوزت حدود ما رسم لها من مساحة للفعل. فقد أدرك الكاتب أن «عالماً» يبنيه رجل وامرأة في عزلة عن مكان وزمان مرفوضين لا بدّ له من قدرٍ كافٍ من الندّيّة والتكافؤ.

لكن الشخصية الروائية، شأنها شأن الكائن الحي، ما إنْ توضع في فضائها المناسب حتى تنطلق قواها الحيوية لتصنع أحلامها وهواجسها ولغتها وخياراتها ومصيرها. وها هي سراب تجتاز خيار «الهروب/المواجهة» وتنطلق خارج حدود توقّعات البطل، وربما الكاتب، إلى أقصىٰ ما استطاعت أن تأخذها إليه حريتها؛ وها هو البطل بعد رحلة البحث عن الحبيبة والفشل في إعادتها معه، يعود وحيداً، تهيمن عليه مشاعر مختلطة: الفخر والخذلان، الهزيمة والرضا، الفشل والانتصار.. وعلى العموم: السكون الفلسفي العميق.

فهل يصحّ الافتراض، بأنّ جبرا كان سيكتب عمله القادم نوعاً من مونودراما البطل، الواحد الوحيد، الذي يحمل زمانه ومكانه وعشقه وعناده وجذوة مقاومته في ذاكرته ويغلق عليها كما يُغلق على الكنوز؟.

* * *

ما الذي يغري بقراءة هذه الرواية وكأنها البيان الروائي الأخير لجبرا إبراهيم جبرا؟.

ـ هل هو الحب الاستثنائي، أم المرأة الاستثنائية، أم الفراق الاستثنائي الأخير بين الرجل والمرأة، بطلي الرواية؟

ـ أم هو ذلك الحرص الملحاح على مطابقة ملامح البطل مع ملامح الكاتب، وهو أمرٌ نادراً ما اتّضح على هذا القدر من الوضوح وهذه الوتيرة في أي رواية أخرى للكاتب؟

في تقديرنا أن هناك جانبين يُغريان بمثل هذه القراءة:

١ ـ إن الرواية بدت مُستقراً ومنتهىً لعدد من القضايا الفنية والفكرية التي ظلت في حركة دائبة بحثاً عن مُستقرّ، تسوقها متغيرات الزمان والمكان، حتى وصلت تحت ضغط الضرورات المُلجئة إلى حيث كان الكاتب قد بدأها لأغراضٍ فنيّة خالصة في أول عملٍ روائي له، وهو **صراخ في ليل طويل**.

٢ ـ إغراء الإفصاح عن تطابق هويتي البطل والكاتب.

يبدو واضحاً أن **يوميات سراب عفّان** أضحت مستقراً لعدد من القضايا البنائية والفنية والفكريّة التي ظلت تتطوّر متفاعلة مع المعطيات الموضوعية، وفي مقدمتها فساد الزمن العربي واغتراب المكان واستحالة أن ينتج أيُّ اقتران بينهما فضاءً يصلح لحياة شخوص الكاتب الروائية. ومن هذه القضايا:

١ ـ الزمان والمكان، وبخاصة اقترانهما.

٢ ـ عزلة البطل كتعبير عن رفض الزمن وغربة المكان.

٣ ـ صفات الحبيبة.

٤ ـ الحب والجنس.

الزمان والمكان

يشبّه نائل عمران بطل **يوميات سراب عفّان** اختفاءَ حبيبتِه «سراب» باللغز، ويصفه بأنه: «على غرار قصة كتبتها في مطلع شبابي، معتبراً يومئذٍ قيمتها الرمزية أهم من قيمتها الواقعية. تختفي حبيبة البطل بعد زواجه منها بأيام دون أن تخلّف وراءها إشارة إلى معنى اختفائها أو جهة اختفائها» (ص ٢١٨).

إنّ معظم القضايا التي ذكرناها آنفاً يمكن رؤيتها في ضوء هذا التشخيص. فما بدأه الكاتب لأغراض فنية في أوّل عمل روائي له **صراخ في ليل طويل**، انتهىٰ بأن أصبحت له قيمة، بل ضرورة واقعية.

فالزمان والمكان اللذان بدآ في **صراخ في ليل طويل** مطلقَيْن غيرَ محدودين بملامح أو شواخص أو دلالات، عادا فأصبحا كذلك في **يوميات سراب عفّان** ولكن ليس لضرورات فنية هذه المرة، بل لاستحالة اقترانهما.

كان جبرا إبراهيم جبرا قد بدأ في **صراخ في ليل طويل** (ط١ ١٩٥٥) بنوع من الاقتران بين مكان غير ذي هوية وزمان مُدمج بالمحرّك الأساسي للعمل الروائي، وهو المعاناة العاطفية المدمرة للبطل. فالزمن هنا هو زمن المخاض النفسي، لا تشوبه أية استثارة لزمن حقيقي يجري مقترناً بأحداث محددة أو أجواء دالّة.

وبصرف النظر عما كان يهدف إليه الكاتب من إطلاق التجربة «النفسية ـ الوجدانية» لبطله في المطلق، فإنّه سرعان ما تحوّل إلى النقيض من ذلك تماماً في روايته **صيادون في شارع ضيّق** (ط١، ١٩٦٠) التي شهدت أعنفَ وأوضح صورة لاقتران الزمان بالمكان. ولعلّها صدمة المكان الجديد غير المختار (بغداد) مقترناً بفقدان كان مايزال طرياً في الوجدان لمكان أثير وحبيب ومهدد بالفقد الأبدي (القدس). وقد يكون إحساسُ الكاتب بأنّه يستبدل، إلى الأبد، وطنه بوطن جديد، هو ما دفعه إلى رؤية بغداد بتلك العين الناقدة الحادة القاسية. فهو في كشفه عن ملامح المكان ومعاملتها بكيمياء الزمان إنّما كان يريد الإجابة على سؤال مصيري: «هل يصلح هذا المكان وطناً بديلاً عن وطنٍ أُجبِرْتُ على تركِهِ؟». وكان طبيعياً، في اقتران حادٍ للمكان بالزمان، أن ينبثق أناسُ «ذلك الاقتران»، أو ما يمكن أن نصفهم بأنهم شخوص المرحلة التاريخية وأبطالها. وطبيعي أيضاً حيث يوجد المكان الصريح والزمان المحدد والشخوص الممثلين لهما أن تحضر أحداثُ تلك المرحلة وشواخصها، سواء بصفتها الصريحة، أو في انعكاساتها الاجتماعية والثقافية والفكرية.

غير أن المكان ما لبث أن تراجع من رواية لأخرىٰ تحت ضغط فساد الزمن ورفض الكاتب التعامل مع ملامحه، وتأثيراته في المكان والشخوص والأحداث والعلاقات. ففي **السفينة** (ط١، ١٩٧٠) رُحّل زمنُ الحدث إلى الذاكرة، وأنشأ الكاتب بدلاً عنه زماناً مؤقتاً عابراً مقترناً بمكان مؤقت وعابر («سفينة في رحلة سياحية من بيروت إلى أوروبا»). أما الزمن الراهن فقد استُبْعِدَ تماماً، وحضرت بدلاً عنه ضغوطُه وتأثيراتُه في أبطال الرواية الساخطين الممرورين. وتحوّل زمن السرد الروائي إلى زمن مخاضات شخصية لأبطال الرواية، أدّت بهم إلى خيارات مصيرية.

أما في **البحث عن وليد مسعود** (ط١، ١٩٧٨) فقد عُلّق المكانُ خارج عزلة الأبطال.. حيث بدت أماكن عزلتهم، على سعة انتشارها، وكأنها جزيرة معزولة لا يمسها المكانُ الواقعيُ. وكانت هذه العزلة ضرورية جداً، أولاً لاستبعاد علامات الزمن الدالة، وثانياً لحماية أبطال الرواية وعلاقاتها من تأثير الزمن الواقعي. ذلك أنّ من الطبيعي أن زمناً واضح الدلالات ما كان يسمح بذلك القدر من المركزية لقضيّة اختفاء أحد أبطال الرواية، وما كان سيسمح بأن تحتلّ هذه القضية تلك المساحات الواسعة والعميقة من اهتمام الشخوص بحيث تتحول إلى مفاتيح سرية لذواتهم المنغلقة على توتّرات وأزمات بدت جميعُها شخصيةً وشديدة الخصوصية، فقط لأنها لم تنكشف في ضوء الزمان المهيمن، بل في ضوء زمن هذه القضية المحددة. فالزمان هنا هو زمان الحدث الاستثنائي الذي في ضوئه فقط انكشفت الأزمان الماضيةُ ومساحةٌ محدودة جداً من زمن السرد الروائي لا تتعدى حدود ضرورات زمن الحدث وأثره في مصائر الرواية وشخوصها.

وقد انفجر المكان والزمان في اقتران احتجاجي مرير في **الغرف الأخرى** (ط١، ١٩٨٦) حتى ليكاد ذلك الاقترانُ أن يبدو نقيضاً لما حدث في **صيادون**....

أما في **يوميات سراب عفان** (ط١، ١٩٩١) فقد عاد الكاتبُ فأطلق الحدث في مكان وزمان مطلقين. ولكنه هنا، كان منطلقاً من رفضٍ للزمن واشمئزازٍ من شواخصه الدالة، وتشوّق إلى صنع تجربة يمكن عزلُها بأي ثمن عن تأثيراته. ومن الطبيعي أنّ استبعاداً حاسماً للزمن الراهن لا بدّ أن يفرض تمويهاً جيداً للمكان (الذي هو في الواقع لا ضرورة لوضوحهِ في غياب شواخص الزمن ودلالاتها). إلاّ أنّ جبرا أمعن في تمويه المكان، حتى إنّه أراد أن يوحي إلينا بأنه يمكن أن يكون أية مدينة عربية. غير أنه، في الوقت نفسه، حرص على بث دلالات تومئ بغموض إلى هوية المكان: «بغداد»، أسماء الأشخاص، ظلال اللهجة المحلية... وكان متشوّقاً للتدليل على أن البطل فلسطيني والبطلة عراقية.

إن مسار انسحاب البطل مِن زمن الأحداث ثم من زمن السرد الروائي، ذلك الانسحاب المنظّم، وتعليقه المكان، وعزله، ثم تمويهه... قد وصلت حدود العزلة مع شخص واحد، واكتمل في **يوميات سراب عفان**.

عزلة البطل

بدأ الآخرون في **صراخ في ليل طويل** كمجموعة منتقاة: فهم أصدقاء البطل، وهم نماذج تمثّل نخبة المجتمع، وقد ظلّوا كذلك حتى النهاية، إلاّ أن مواقعهم من الفعل قد تحوّلتْ مرة بعد أخرى.

ففي **صراخ في ليل طويل** كانوا على هامش معاناة البطل، يذهب إليهم تحاشياً للوحدة التي تفرض هيمنة معاناته في غياب الحبيبة الغامض والجارح. ولكنهم ـ على هامشية موقعهم ـ قد قاموا بدورهم الأثير وواصلوا القيام به في الأعمال التالية. وهذا الدور هو: تمثيلهم للمرحلة التاريخية، بالمواقع التي يحتلونها، والأفكار التي يطرحونها، والهواجس التي يقعون تحت وطأتها، والخيارات التي يختارونها، والمصائر التي يذهبون إليها.

إلاّ أنّ الأصحاب عادوا في **صيادون في شارع ضيّق** بصخب وضجيج عظيمين. فقد كانت الفسحة المتاحة للتعبير عن اقتران الزمان بالمكان من السعة بحيث لم يضطر الكاتب إلى عزلهم، ولا إلى تقنين فعاليتهم أو تجزئتها، واختيار الذاتيّ الداخلي ونبذ الموضوعي المتفاعل مع الخارج. وفي الأساس فهو لم ينتقهمْ. فقد كان انبثاق شخوص **صيادون**.. عشوائياً انفجارياً، وسرعان ما التأموا في مجموعة عادت لتمثّل دور النخبة، نخبة مرحلة مضطربة، ولكنها مع ذلك قد توفّرت على قدرٍ من الحرية الشخصية، سوف لن يتوفّر لأبطال الروايات التالية. وأبرز ما ميّز وضع نخبة هذه الرواية هو تماسُكها الواضح مع الكتلة الجمعية.

وعادت النخبة فاجتمعت في **السفينة**، عشوائياً أيضاً، ولكنها عشوائية منظّمة... ربما بسبب اصطفاء المرحلة لنخبتها بعيداً عن ضجيج الشارع الذي كان قد أصبح من ملامح الماضي. فالنماذج الأثيرة لدى جبرا لم تعد تنبثق من الشارع. بل لقد وعتْ ضآلة دورها وانكفأت على ذواتها، وأصبح الشارعُ بالنسبة لها مصدرَ خطرٍ حقيقي، فانسحبت إلى خيارات شخصية محددة، منها، على سبيل المثال: السفر إلى أوروبا في سفينة؛ وهذا خيار لم يكن أيٌّ من أبطال **صيادون** يعباً باختياره.

وبدءاً بـ**السفينة** عمل جبرا على اصطفاء شخوصه في ما يشبه «الانتخاب الفئوي/الطبقي». ثم ما لبث أن عاد فبلور هذا الاصطفاءَ في **البحث عن وليد مسعود** حيث أبطال الرواية هنا هم أصدقاء حميمون، يجمعهم تاريخُ علاقة طويل، وانسجامٌ تكاملي؛ فيهم أصدقاء زمان ومكان، أراد الكاتب أن يظهرهم بديلاً عن الكتلة الجمعية الغائبة كلياً. وقد قام بعزلهم ـ بعناية فائقة ـ عن أحداث الزمان وملامح المكان، على الرغم من إشاراته الواضحة إلى أن المكان هو بغداد، وأن زمن السرد الروائي هو مطلع السبعينات. وتبدو عزلةُ الأبطال هنا عزلةً اختياريّة مترفّعة، أفرادُها مشبعون بإحساسهم بالأهمية على الرغم من بدء اكتشافهم لانعدام فاعليتهم في مجريات الزمان من حولهم. فهم جميعاً مثقفون، تكنوقراط، بدأوا يشكّلون في تلك المرحلة نواةَ طبقة اجتماعية ممتلئة بالشعور بأنّ دورها آتٍ بعد هزيمة حزيران، وما كان يُعتقد أنه سقوط الأنظمة وإفلاس الحركات السياسية. وفي تقديرنا أن عزلة البطل/ الأبطال لم تكن لدى جبرا ضرورة فنية بالدرجة الأولى. بل كانت ضرورة مُلجئة من أجل استبعاد حضور الزمن الحقيقي في مكان السرد الروائي. وإلاّ فكيف نفسّر ذلك الحضور التفصيلي الزاهي للزمان والمكان معاً عند انتقال أبطال الرواية إلى أماكن أخرى: بيروت، القدس في الماضي، القدس في الحاضر؟

في «يوميات سراب عفّان» يطمس جبرا هوية المكان، تجنّباً لحضور ملامح الزمان، فيستبعد بذلك الحركة الجمعية استبعاداً تاماً!

في **الغرف الأخرى** حيث ذاب الزمانُ والمكان في كابوس مفزع، تحوّل الآخرون إلى أقنعة مربكة، بل مرعبة. ثم عادوا في **يوميات سراب عفّان** إلى الانزواء على الهامش حضوراً وفعلاً. فالآخرون في هذه الرواية، ومنهم الأصحاب، كياناتٌ أثيرية، تُستحضَرُ عند الضرورة، وتُصرف عند انتهاء الحاجة إليها. فتنزلق عند حضورها وعند انصرافها دون أن تترك أثراً على عزلة البطلين. فعلى الرغم من وجود أسرة سراب وزملائها في العمل، وأسرة نائل وأصدقائه، وجمع من الشخوص العابرين، إلاّ أنهم ظلّوا جميعاً تحت سيطرة الكاتب لا يقتحمون عزلة البطلين ولا يقاربونها إلاّ بترتيب خاص مدروس ومسبق.

إذن، فقد انتهى جبرا في هذه الرواية إلى العزلة التّامة، لبطلٍ مشطورٍ إلى رجل وامرأة يكادان أن يكونا متطابقين.

إن وصول الكاتب إلى مرحلة تمويه هوية المكان وطمسها تجنّباً لحضور ملامح الزمان ـ زمان الحدث وزمان السرد ـ قد أدّى به إلى استبعاد الحركة الجمعية استبعاداً شبه تام، بل هو استبعاد تام. وقد اقتضى ذلك منه استبعاد كل ما يمكن أن ينشّط حضورها، خشية أن يؤدّي ذلك إلى تنشيط حضور زمان السرد ومكانه. وفي مقدمة من استُبعدوا تحسّباً: «الأصحابُ» الأثيرون جداً لدى جبرا، سواءٌ لكونهم عوامل إفصاح وتأطير وبناء، أو لكونهم أوعيةً لشخصهِ هو.

وهكذا انتهى صخبُ الأصحاب وحضورُهم الغنيُّ بالاتّفاق والاختلاف، والحب والكراهية والتحدّي، والغضب والرضا.

فأصحاب نائل عمران ـ على أهميتهم كشخصيات اجتماعية؛ فثمة كاتب، ومحام، ومناضل ـ ظلوا مبهمي الملامح... في ما عدا «الطيب الهادي» الذي جعله الكاتب ضوءاً كاشفاً لجوانب من شخصية البطل ظلتْ خافيةً لعدم توفّر المحرّض الكافي لكشفها في حدود علاقات البطل في موطنه (حبيبته، شقيقته، ابنه، صديق واحد ظل هامشي الحضور). وحتى عندما اجتمع الأصحابُ بعد فراق طويل فقد اختصر الكاتبُ وصفَ اجتماعهم على لسان البطل في سطور. وفي الواقع ـ ما الذي كان سيقوله أشخاص منتخبون في زمن فاسد ومرحلة تاريخية لم يعد أمامها مزيد من الانهيار، ورغم ذلك تجد من يسوقها إلى المزيد منه؟

إن الفئة المختارة لم تعد تمثّل حتى نفسها، ولم يعد يجدي اجتماعُها ونقاشاتها. ولم يعد أفرادها يوفرون الطمأنينة لبعضهم بعضاً. وعلى أية حال فقد مرّت مرحلة من الانكسارات والهزائم اختُتِمَتْ بغزو «إسرائيل» للبنان وإخراج المقاومة الفلسطينية منه فأطفأت ذلك الوهجَ الذي تمتّع به «أصحاب» جبرا حين كان يخيّل إليهم أنهم فاعلون في زمانهم، أو أن زماناً سوف يأتي يكونون هم فيه أصحاب الفعل.

وهكذا، بعد انطفاء الحركة الجمعية في **البحث عن وليد مسعود** انطفأ حضورُ الأصحاب «النخبة» في **يوميات سراب عفّان**، ولم يعد هناك مفرّ من المزيد من العزلة/ عزلة لن تتّسع لأكثر من رجل وامرأة، وهذه المرأة هي بالضرورة الحبيبة.

صفات الحبيبة

لا تنال الشخصيات النسوية في روايات جبرا الاعتبار الكافي حتى تصبح موضوعاً جنسياً (حبيباتٍ أو عشيقاتٍ). ونادراً ما نالت امرأة خارج هاتين الصفتين اهتماماً استثنائياً. وأوضح دليل على ذلك أن الكاتب لم يعبأ بتأطير شخصية «ركزان» في **صراخ في ليل طويل** لأنها لم تكن محبوبته، في حين أنها كانت أنضج شخصياته النسوية حتى سراب عفّان.

ولم تكن المرأة الحبيبة امرأةً قوية، حرةً ومستقلة لدى جبرا، بل كان مصدر قوّتها الوحيد هو الرجل الحبيب، وأحياناً لا تستمدّ القوة حتى من الحب نفسه.

سميّة في **صراخ**.. تمرّدَتْ على أُسْرتها بعد أن أحبّت البطل «أمين سماع»، ثم تزوّجا، وحين هجرته واختفت ظل اختفاؤها لغزاً حتى النهاية. فحين عادت وتبيّن البطل «خيانتها» طردها من بيته وحياته شرّ طردة، فلم يُتح لنا أن نتبين دوافع عودتها. لذا ظَلّتْ مكامنُ قوّتها

وضعفها خافيةً، ولم يجد الكاتب ضرورة للكشف عنها.

وسلافة في **صيادون**.. تظل على ضعفها وسلبيتها أسيرةَ مفاهيم طبقتها المنهارة حتى تحب البطل «جميل فران» فتتمرد على أسرتها، وينتهيان على وعدٍ أكيد بحياة مشتركة.

ولكنّ لمى عبد الغني، في **السفينة**، التي نالت العديدَ من «ثمار الحرية» كالدراسة في الخارج والعمل وحرية اختيار الأصدقاء، لم تتمكن من تجاوز حاجز التقاليد العشائرية التي قضتْ عليها وعلى حبيبها «عصام السلمان» بالافتراق رغم قصة حبهما الطويلة، فتزوجت بغيره.

أما وصال رؤوف في **البحث**... التي تدرك بغموض معنى الحرية، فلم تمارسها إلاّ عند ارتباطها بوليد مسعود. وكانت العلاقة الغرامية بينهما هي الحرية الوحيدة التي مارستها، إلى أن قرّرت الالتحاق بأحد التنظيمات الفدائية. ولكن لم يكن ذلك تعبيراً عن خيار فكري أو وجودي، بل أملاً في العثور على وليد مسعود، أو الالتحاق به ما إن تكتشف مكانه.

وعلى العكس من ذلك تبدو النساء الناضجات في روايات جبرا قوية وقادرة. إلاّ أن معظمهن يعبّرن عن هذه القوة والقدرة في الارتباطات العاطفية والعلاقات الجنسية العابرة، أي في تحدّي الثوابت الاجتماعية والاستخفاف بها بالدرجة الأساس.

وعلى الرغم من أن جبرا كان قد خلق شخصية المرأة الحرّة المستقلة في أولى رواياته، وهي «ركزان»، إلاّ أنه لم يُعنى بها عناية خاصة لأنها لم تكن حبيبة ولا عشيقة.

وركزان فتاة ناضجة لا يصفها الكاتب بأنها جميلة، في الأربعين من عمرها. هذه المواصفات هي في الغالب صفات العشيقة العابرة لدى الكاتب، غير أنها لم تصبح كذلك في حياة البطل الذي كان مصمماً على أن لا يسمح لامرأة بانتهاك حياته بعد أن غدرتْ به حبيبته.

يعمل البطل على كتابة تاريخ أسرة ركزان بتكليف من أختها الكبرى. ولكن عندما تموت الأخت ترفض ركزان إتمام المشروع، وتحرق جميع وثائق الأسرة وأوراقها ومسودات المشروع. وتطلب من البطل أن يتزوجا ويتركا إرث الأسرة وبيتها ليعيشا الحياة التي يريدان، لا تلك التي يريدها لهم الأموات. ولكن البطل ـ الذي يأسف على خسارته المادية من ضياع المشروع ـ يتلكأ في الردّ عليها، فتعمد ركزان في موعدٍ محدد إلى نسف بيت أسرتها والانطلاق بعيداً عن أنقاضه.

صحيح أن ركزان تحوّلت إلى محرّض مباشر لرفض البطل عودةَ حبيبته الخائنة، التي أصبحت بالنسبة إليه كما هو إرث ركزان، إلاّ أنها لم تنل حقها من المكانة والاعتناء؛ فهي لم تصل حدود بؤرة الرواية، لأنها لم تكن امرأة مرغوبة جنسياً.

وبعد عدد من الروايات، وسرب من النساء القلقات المضطربات المعذّبات بجمالهنّ واللاهثات وراء المتع الحسيّة، تعود الشخصية الاستثنائية.. ولكنها هذه المرة حبيبة البطل، التي تتمتع بكافة مواصفات الحبيبة: الشباب والجمال والجاذبية والجرأة والتوق إلى المتع الحسيّة، والوعي المستقل عن وجود الرجل.. وهو ما كانت تتمتع به ركزان من بين جميع شخصيات جبرا النسوية.

إنّ تفاعل العوامل المتعلقة برؤية الكاتب للزمان والمكان وما نتج عنها من عزلة متنامية للبطل، ثم تناهي العزلة حتى حدود ضيّقة لا تتّسع إلاّ للبطل وحبيبته، قد حتّما ظهور المرأة الاستثنائية التي تعوّض غيابَ الأصحاب وتدنّي الحركة الجمعية إلى أدنى حدودها، وتعمد لوحدانيتها في فضاء الرواية وحياة البطل. وهذه المهمات جميعاً حتّمت صياغة جديدة لشخصية المرأة ـ الحبيبة. فمنذ السطور الأولى تبحث سراب عن وسيلة للتخلص من «حصار» ما، وتبدأ بالتفكير في أساليب الخلاص، ثم بالتعرّف على ذاتها وتحديد هويتها وطبيعة معاناتها. ثم تقرر أنها، ومنذ اليوم، «عاشقة مجنونة بعشقها، مقاتلة شجاعة من أجل الوطن وفي سبيل الحرية، ولسوف تحبّ البشرية وتضمّد جراح الإنسان في كل مكان» (ص ١٥). ولا يخفى أن الكاتب في هذا الهتاف مباشرة قد هدف إلى إطراء الشخصية، في محاولة لتقديمها في أفضل صورة، والتمهيد لخياراتها التالية. غير أن هاجس الحرية، لدى المرأة خصوصاً، أكثر تعقيداً من محاولة تحديد مادّته أو نسيجه بتحديد أهداف تحققه خارج الذات الهاجسة. فهذا المقطع يمكن أن يصلح شعاراً لجماعة، تتدنى الخصوصية الفردية في خطابها إلى حدّها الأدنى، لكنه لا يصلح ـ وهو على هذا القدر من التحديد ـ دافعاً ذاتياً لانطلاق امرأة بحثاً عن هوية متفرّدة خارج «الحصار».

وعلى أية حال فإن تساؤلات سراب التالية حول الرغبة والمعرفة والفعل وماهية المعرفة ومكمن الرغبة واتجاه الفعل، هي تساؤلات جديدة كلياً على شخصيات الكاتب النسوية. فهذه الأسئلة، في الغالب، كانت تدخل في بُنية الكشف عن شخصيات الأبطال الرجال، ولم تكن المرأة تعبر عن أسئلتها الوجودية إلاّ بالسلوك المتوقع منها اجتماعياً: التمرّد العشوائي، الاندفاع نحو التجربة الحسيّة حتى الملل، أو السقوط في الكوابيس.

لقد اندمجت شخصيتا الحبيبة والعشيقة في «سراب»: فهي تتمتّع بجمال الحبيبة وشبابها، ونضج العشيقة واندفاعها، بالإضافة إلى إقدام الذكر. وقد عَمَلَ تمتّع البطلة بالصفات التي كانت حكراً على الرجال (المعرفة، الوعي، الانشغال بالهموم الميتافيزيقية، الجرأة في اتخاذ القرارات المصيرية) على جعلها رفيقاً نموذجياً للبطل ـ الرجل.

غير أن شخصية كهذه لا يمكن حدّها داخل الأطر المعروفة:. فلا هي عشيقة فقط لتُستنفذ، ولا هي حبيبة فقط فيُستحوذ عليها، ولا هي امرأة مستقلة «مسترجلة!» لتُترك وشأنها، ولا هي صديقة فتعامَل كرجل. إنها كائن حرّ مستقل.

ترفض الزواج من البطل: «كيف أقنعه بأن الزواج لم يكن يوماً همّاً من همومي، وأني ما زلت على تصميمي القديم بأن أخرج من الحصار» (ص ٢٠٦) وتقرر الرحيل: «لأني أحبك، أريد أن أرحل وأنا في ذروة الوهج من حبي لك وحبك لي» (ص ١٩٨). وتلتحق بتنظيم

فدائي، وترحل تاركة البطل إزاء غموض عصيّ على التفسير: «إن هذه المرأة التي اقتحمتني بعشق لم أعرف مثله في حياتي الطويلة، غادرتني قلعة مقهورة، سقطت دفاعاتها لفاتح رائع، ثم تركها الفاتح فاغرةَ الأبواب محطّمة الشرفات لريح عاتية تعبث في أرجائها الخاوية» (ص٢١٨).

ولنلاحظ أن فعل البطلة كان مستقلاً إلى حدٍّ أشعر البطل بأنه «مُنتهك» وعَكَسَ بوضوح اللغة المستخدمة في وصف الفعل وتأثيره، فبدا الفعل ذكورياً وبدا التلقي أنثوياً.

يعثر البطل على حبيبته في باريس، وترفض العودة معه: «أتريدني أن أعود إلى القسر والعمى والأحادية اللعينة في كل شيء؟» (ص ٢٧٣). وتصف ما تفعله هناك بأنه انطلاق من الحصار: «إني أكسر الحصار وأنطلق كل يوم، وأكتب، أكتب، أكتب كثيراً ولا اضطر إلى إعمال المقص اليوم في ما كتبت البارحة» (ص ٢٧٤). «وبمزيج من الفخر والإعجاب والحزن والخيبة» (ص ٢٧٤) يصف البطل حبيبته بأنها عاشقة هائلة.

ويعود نائل وحيداً. وإذ يتساءل إن كانا سيلتقيان، فإنه يُقرّ: «غير أنني شعرت أن هذا كله في حقيقة الأمر ما عاد يهمني كثيراً، ما عاد يهمني من سراب إلاّ وجودها كيفما كانت، أينما كانت» (ص ٢٧٧).

لقد انتهى الحب بأن أصبح الملجأ الأخير لبطل الرواية في انتظام تراجعه أمام فساد الزمن وغرابة المكان. وفي الواقع، فإنّ الحبّ لم يصبح ملجأ البطل فقط، بل قبل ذلك ملجأ الراوي الذي لم يستطع أن يصنع من اقتران أزمان كهذه بأمكنة كهذه أيما فرصة لحياة أبطاله خارج شرنقة الحب التي يعلقونها بعيداً عن زلازل الواقع.

في غياب النسيج والدور الاجتماعي
لا يُنتج الجنسُ العابر سوى رواية
مغامرات عاطفية لا مكانَ فيها للبطل الروائي!

الحب والجنس

ولكي يصبح الحبُّ الملجأ الأمين لبطلي هذه الرواية، وأية رواية، فلا بدّ لازدواجية الحب والجنس أن تنتهي؛ وقد انتهت بالفعل في **يوميات سراب عفّان** بأن أصبح الحب وعاءً للجنس لا العكس. وهذا أمرٌ منطقي في ظل غياب الزمان والمكان، واستبعاد تأثيراتهما. فالجنس العابر في الرواية هو نتاج الزمان الممتلئ الخاضع لإرادة الفرد؛ أما في غياب النسيج والدور الاجتماعيين فإنّ الجنس العابر ـ الذي يعني بالضرورة إمّا الجنس المتعدد «للطرف الآخر» وإمّا المغامرة السطحية ـ لن ينتج سوى رواية مغامرات عاطفية لا مكان فيها للبطل الروائي، وبخاصة بطل بمواصفات نائل عمران الذي يحمل أكثر من غيره من أبطال جبرا تلك الإشارات الملحاحَة إلى تطابق الهوية بينه وبين صانعه.

* * *

كان إغراء الإفصاح عن تطابق هوية البطل الراوي مع هوية الكاتب في أقصى حدوده في هذه الرواية قياساً بالروايات السابقة.

ففي الروايات السابقة كان الهمّ الفلسطيني هو جانب الإغراء الواضح الوحيد لمطابقة إحدى الشخصيات في الرواية مع شخصية الكاتب.

في **صيّادون في شارع ضيّق** كان البطل جميل فران الفلسطيني هو الراوي. ولكن التطابق في كل من **السفينة** و**البحث عن وليد مسعود** كان يتمّ مع شخصيات أخرى: كـ«وديع عساف» في **السفينة** و«وليد مسعود» في **البحث**... وكلاهما فلسطيني عانى محنة الاحتلال والتهجير في المرحلة الزمنية ذاتها، وفي المكان ذاته.

ولكي يتجنب الكاتبُ صيغَة الراوي العليم عند الحديث عن الهمّ الفلسطيني ويتيحَ لخطاب الشخصية الفلسطينية أن ينطق بصيغة الراوي البطل، فقد جعل رواية **السفينة** مقسّمة إلى فصول بأصوات الأبطال (البطلين الأساسيين في الواقع): عصام السلمان العراقي ووديع عساف الفلسطيني؛ وجعل وليد مسعود الغائب في **البحث**... ينطق بصيغة الراوي البطل من خلال وسائل شخصية: شريط مسجل بصوته، رسالة بخط يدهِ، أوراق خاصة أودعها الراوي جواد حسني العراقي.

وملامح التطابق بين الكاتب وأبطاله الفلسطينيين تكاد تتلخّص في تجربة احتلال القدس. فالأبطال الثلاثة (جميل، ووديع، ووليد) من القدس أو كانوا يسكنونها زمن الاحتلال، عاشوا الفترة الزمنية ذاتها والتجربة ذاتها تقريباً وقدموا وجوهاً مختلفة لها: فجميل قدم ضياع البيت والحبيبة والحلم ومعاناة التشرّد في الوطن والبحث عن فرصة للحياة خارجه؛ بينما قدم وديع الطفولة والصبا ومطلع الشباب وتجربة القتال دفاعاً عن القدس ومقاومة احتلال الصهاينة لها عام ١٩٤٨؛ وأما وليد مسعود الذي هو نسخة مطوّرة عن شخصية وديع عساف فقد قدم، بالإضافة إلى الجذر الاجتماعي الأكثر وضوحاً والبانوراما الأكثر شمولاً للمكان والإنسان في فلسطين ما قبل الاحتلال الصهيوني وأثناءه، فعلَ المقاومة المسلحة وحلم العودة إلى الأرض عودةَ المقاومين.

أما في **يوميات سراب عفّان** فإنّ المؤلف يقدّم إيماءاتٍ متشوّقة لمطابقة هوية البطل مع هوية الكاتب. فهناك في البداية الإشارة إلى رواية نائل عمران «الدخول في المرايا»، التي تغرينا بتذكّر رواية جبرا **الغرف الأخرى**. يصف نائل تأثير روايته في حالته النفسية في كونها كانت نكراناً للواقع اليومي الذي بات يثقل صدره ويعوق تنفّسه، وخروجاً من القوقعة التي أرغم على السقوط فيها.

وإذا كان نائل يعيد حالته النفسية إلى محنة فقدِه لزوجته، فإنّ رواية **الغرف الأخرى** لجبرا إبراهيم جبرا كانت بالتحديد تعبيراً عما وصفه نائل من معاناة بصرف النظر عن اختلاف منبع المعاناة لدى كل منهما.

وهناك إشارة الكاتب إلى إن نتاج نائل عمران من الروايات كان خمساً، قبل تلك التي تحدث لصديقه «الطيب الهادي» عن شروعه بكتابتها. وهذه الرواية بالذات تشير إلى **يوميات سراب عفّان**، حيث

يصفها نائل بأنها محاولة أخذ رجل وامرأة وعزلهما كقطرتي ماء، وتركهما في عزلتهما يعيدان بناء عالمهما.

وفي حوار مطوّل بين البطل وحبيبته حول أعماله الروائية ورؤيته للزمان والمكان، يقدّم نائل عمران رؤيته التي هي في الواقع نوع من بيان روائي للكاتب جبرا. فنائل يتحدث عن اختياره الزمان تارة والمكان تارة أخرى كنطاق للإمساك بالتجربة، فيقول في اختيار الزمان: «إن المكان في هذا العصر يمكن أن يكون أي مكان، وبخاصة المكان العربي. وأما الزمن فلا بدّ من تحديده لأنه في تحوّل مستمرّ، وقد يركض ركض المجاذيب، والتجربة إنما تتجوهر في سياقه» (ص ١٦٢). وأما حول اختياره المكان فيقول: «قد تظنّ أنني أُعمِّم وأُضلِّل، ولكن من حيث الزمن لا أكثر. أما ما هو غير ذلك فمحدد وواضح تحيط به خطوطٌ فاصلة عازلة. فأنا أحاول أن أقتلع التجربة من سياقها الزمني لأضعها في المطلق. ولكنّ المطلق نفسه به حاجة إلى مرساة تشدّه، فيكون المكان بالنسبة لي هو النطاق الذي يمسك بالتجربة من أطرافها ويلملمها ويساعد في إبراز كينونتها» (ص ١٦١).

أما لماذا لا يجمع بين الزمان والمكان، فيجيب: «حالما يجمع المرء بين الزمان والمكان يفقد المطلق ويقع في ذلك التخصيص من الصورة والرأي الذي ينكفئ على ذاته، هذا إذا لم يستجلب الإهمال أو القمع بشكل من الأشكال».

غير أن أبرز إيماءة لتطابق هويتي البطل والكاتب هي إشارته إلى روايته **صراخ في ليل طويل** الموقَّعَة في القدس ١٩٤٨ والصادرة في بغداد ط١، ١٩٥٥.

يصف نائل اختفاء سراب بأنه «على غرار قصة كتبتها في مطلع شبابي، معتبراً يومئذ قيمتها الرمزية أهم من قيمتها الواقعية» (ص ٢١٨). وهذا هو بالضبط ما تضمّنته، أو قامت عليه رواية **صراخ في ليل طويل**. حتى إن نائل يتساءل: هل كان يتنبأ منذ ذلك الحين بما يحدث له الآن؟

وهل كان جبرا يتنبأ بأنه في روايته الأخيرة سينهي طريقاً روائياً دام أكثر من أربعين عاماً، ثم عاد فاستقرّ عند البدايات المبشّرة المتنبّئة؟

بغداد