-

سـيرة جـبرا الذاتيـة
فـي
(البئر الأولى وشارع الأميرات)

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الالكتروني: unecriv@net.sy E-mail :

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

http://www.awu-dam.org

تصميم الغلاف للفنان : فراس جباخانجي

❑❑

خليل شكري هياس

سـيرة جـبرا الذاتيـة
فـي
(البئر الأولى وشارع الأميرات)

دراسـة

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

دمشق – ٢٠٠١

الباب الأول

سمات النص السيرذاتي

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربي لنفذ البحر قبل أن تنفـــذ كلمات ربي ولوجئنا بمثله مَدَاً﴾

صدق الله العظيم

سورة الكهف الآية ١٠٩

■■

مدخل

النص السيرذاتي خطاباً شأنه في ذلك شأنه أي نص حكائي فلابد من أن تكون له قوانينه وحدوده، ويتضمن شعريته الخاصة. إن أي تحليل للنص السيرذاتي لابد من أن ينطلق من البحث في نظام اشتغال النص، وليس من الفروقات الشكلية والمضمونية له[١]. وذلك لتلافي التداخل واللبس مع غيره من الأنواع الأدبية القريبة منه التي تدخل "في خانة الأشكال ذات العائلة الأجناسية الواحدة"[٢].

ولتحديد السمات السردية التي تميز السيرة الذاتية عن بقية الأنواع الأدبية ولاسيما الرواية بشكل عام ورواية السيرة الذاتية بشكل خاص إذ "لا فرق بين النوعين من حيث طرائق الكتابة إذا حللنا النصوص تحليلاً داخلياً"[٣] سنلجأ إلى دراسة السرد السيرذاتي في محورين متبعين في ذلك ما اتبعه فيليب لوجون في دراسته للسيرة الذاتية إذ اختار النظر إليها من حيث هي نص أدبي معرضاً عن المنحيين النفسي والتاريخي في دراسته[٤] وإن كنا لا نتفق معه في تقصيه لهذين الجانبين كلياً وذلك لأهميتها في النص السيرذاتي، والعلاقة الوثيقة التي تربطهما.

وقد أشار عبد السلام المسدي إلى ذلك عندما قال بأن السيرة الذاتية إنما هي حصيلة امتزاج نوعين من الكتابة: التدوين التاريخي والحكاية الفنية[٥].

ويمكن تحديد هذين المحورين بما يأتي:

---

(١) أنساق الميثاق الأطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً: ٣٩.
(٢) السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث: حدود الجنس وإشكالاته: ٦٨.
(٣) سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: ١٤.
(٤) ينظر: م.ن: ١٠-١٥.
(٥) النقد والحداثة.

١-العناصر المنتمية لداخل النص السيرذاتي.

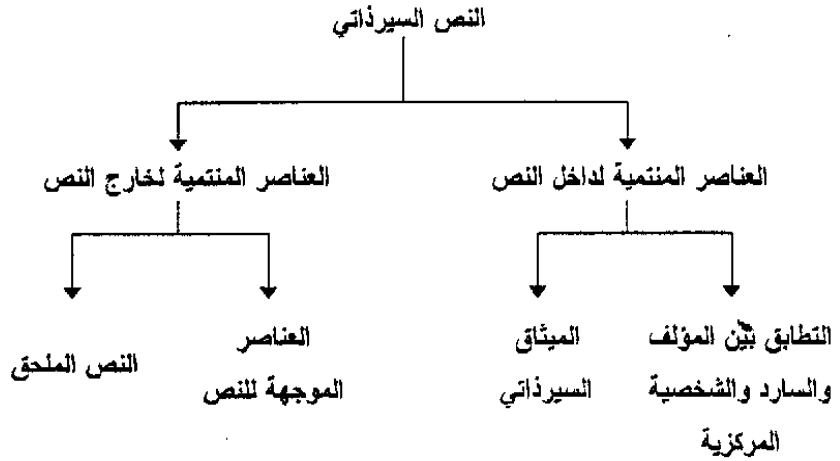
أ- التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية المركزية.

ب- الميثاق السيرذاتي.

٢-العناصر المنتمية لخارج النص.

أ- العناصر المحيطة بالنص التي تشكل بحسب رأي جينيت العتبات "التي تسيج النص وتسميه وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره وتعين موقعه في جنسه وتحث القارئ على اقتنائه"[١]. ونسميها هنا العناصر الموجهة للنص وتشمل العناوين الأساسية والفرعية والداخلية، واسم المؤلف، والغلاف، ودار النشر، والإهداء، وفاتحة الكتاب، والمقدمة...

ب- العناصر التي لا تأتي مصاحبة للنص بشكل مباشر بل تكون معزولة عنه وتنتمي إلى النص الملحق، وتشمل كتابات الكاتب الأخرى التي تتعالق مع ما جاء في سيرته أو ما كتب عنه التي يمكن أن تلتقي مع ما جاء في السيرة.



[١] *خطاب الحكاية: بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: مجموعة من النقاد: ١٥.*

الفصــل الأول

العناصــر المنتميــة
لداخل النص الســيرذاتي

المبحث الأول :

تطابق المؤلف والسارد والشخصية المركزية

المبحث الثاني :

الميثاق السيرذاتي

المبحث الأول:
التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية المركزية

يأخذ مفهوم التطابق عند لوجون بعداً إجرائياً حاسماً إذ يشكل أحد الشرطين الأساسين في السيرة الذاتية اللذين لا يمكن الإخلال بهما أو حتى بإحداهما إذ ما أردنا التمييز الدقيق بينهما وبين غيرهما من الأنواع الأدبية[1] فلكي تكون هناك سيرة ذاتية لا بد من أن تتطابق في المتلفظ السيرذاتي ثلاثة أنواع من الأنا:

١-***أنا المؤلف الحقيقي:*** *هو الذي يقف وراء عمله بحكم وصف السيرة الذاتية.*

٢-***أنا السارد:*** *هو المنبثق من الحاضر.*

٣-***أنا الكائن السيرذاتي:*** *هو الذي يعود إلى الكائن السيري*[2].

إن البحث عن التطابق بين هذه الأركان الثلاثة في النص السيرذاتي لا يخلو من بعض الإشكالات سواء كان ذلك على المستوى النظري كأن يعتقد البعض أن التأكيد على ضرورة تحقق التطابق يسهل إمكانية منح قاعدة نصية عامة للسيرة الذاتية أو على مستوى التطبيق الذي يدور حول شكل الضمير النحوي الموظف داخل النص السيرذاتي[3].

ولتلافي هذا الإشكال "علينا أن نميز داخل مفهوم التطابق هذا بين مقياسين مختلفين هما: مقياس الضمير النحوي الذي يعود على الشخص، ومقياس تطابق

---

[1] *سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: ١٢.*

[2] *مرايا نرسيس: ١٤٦.*

[3] *مفهوم الرواية السيرية: ١٨.*

الأشخاص الذي يدلنا عليهم الضمير النحوي"[1].

وللتمييز بين هذين المقياسين سنعمد إلى بحث هذا الموضوع في محورين اثنين هما: وحدة السارد والشخصية المركزية في السيرة، ووحدة المؤلف والسارد والشخصية المركزية في السيرة.

لا تختلف السيرة الذاتية بوصفها نصاً حكائياً عن غيرها من الأنواع الأدبية في تعددية استعمال الضمائر في السرد فهي قد تروى بضمير المتكلم المفرد أو أن الراوي يتوجه بالخطاب إلى ضمير المخاطب المفرد أو أن يتحدث عن البطل بضمير الغائب المفرد.

ولا شك أن النوع الأول يمثل الظاهرة الأسلوبية المهيمنة في مثل هذا النوع من الأدب لكونه يحيل على الذات مباشرة ويقلل المسافة الفاصلة بين السارد والشخصية المركزية، ويسمح للسارد من النوع السيرذاتي أن يتحدث باسمه الخاص أكثر مما يسمح للسارد المحكي لضمير الغائب وذلك بسبب تماهي السارد مع البطل[2].

يورد عبد الملك مرتاض جملة من الخصائص لهذا الضمير في النص السردي نراها تتلاءم مع طبيعة النص السيرذاتي:

١- إن هذا الضمير يجعل الحكاية المسرودة مندمجة مع روح المؤلف ويلغي ذلك الحاجز الزمني الموجود بين زمن السرد وزمن السارد (كما هي الحال مع ضمير الغائب) ظاهرياً على الأقل فيبدو الزمن السردي وحيداً مندمجاً بحكم أن المؤلف يغيب في الشخصية التي تسرد عمله.

٢- إن ضمير المتكلم يقرب القارئ من العمل السردي ويجعله أكثر التصاقاً به، موهماً إياه أن المؤلف فعلاً هو إحدى الشخصيات التي ينهض عليها النص الحكائي، وهذا ما يؤكده أيضاً محمد الخبو عندما يذهب إلى أن هذا الضمير يلغي الوسائط الموجودة بين القارئ "وبين ما ينقل إليه من أحداث وشواهد وأقوال وهو يمتن العلاقة بين الشخصية والقارئ إذ أن السرد في صيغة الضمير المتكلم المفرد (أنا) وسيلة لتخييل صوت

---

[1] *أنساق الميثاق الأطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً: ٤١.*

[2] *خطاب الحكاية: ٢٠٨. وينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة مؤلفين، ترجمة: ناجي مصطفى: ٦٧.*

الكاتب، تدعم احتمال وقوع الحكاية المسرودة"[١].

٣- إن هذا الضمير يحيل على الذات في حين أن ضمير الغائب يحيل على الموضوع أي (الأنا) مرجعيته جوانية في حين أن (الهو) مرجعيته برانية، وليس سواء ضمير يسرد ذاته وآخر يحكي سواءه، ضمير منطلقه من الداخل نحو الداخل طوراً ومن الداخل نحو الخارج طوراً، وضمير آخر منطلقه من الخارج نحو الخارج طوراً، ومن الخارج نحو الداخل طوراً.

٤-إن ضمير المتكلم أكثر تحكماً من الضمير الغائب في مجاهل النفس، وغيابات الروح، إذ أن ضمير السرد المناجاتي الذي يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق، ويقدمها إلى القارئ كما هي لا كما يجب أن تكون[٢].

أما ضمير الغائب فيأتي بالمرتبة الثانية بعد ضمير المتكلم في السرد السيرذاتي، وذلك بسبب طبيعة الوظيفة التي يضطلع بها هذا الضمير في النص السردي التي توحي ظاهراً إن من يروي مختلف عن الشخص المتحدث عنه. أي أن هناك مسافة فاصلة بين السارد والبطل، وهذا يعني أن التطابق المفترض حصوله في السيرة الذاتية المروية بضمير الغائب لا يتم بطريقة مباشرة وإنما عن طريق المعادلة المزدوجة:

المؤلف = السارد

المؤلف = هو (الشخصية)

السارد = هو[٣]

إن السارد الذي هو مختلف عن الشخص المتحدث عنه في ظاهر الأمر إنما هو شخص واحد في باطن الأمر يقوم بوظيفتين: فهو يعيش الحدث فيكون شخصية قصصية وهو يسرد ما عاشه فيضطلع بوظيفة القص، فالتطابق في هذا الباب يتم بطريقة غير مباشرة.

إن السرد بضمير الغائب وإن كنا لا نلغي وجوده في السيرة الذاتية إلا أنه

---

[١] *بعض ملامح (الأنا) الراوية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر: إدوار الخراط نموذجاً، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد لسنة ١٩٩٨: ٢١٢.*

[٢] *في نظرية الرواية: ١٨٥.*

[٣] *سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: ١٣.*

يتلاءم مع النص الروائي أكثر من تلاؤمه مع النص السيرذاتي وذلك بسبب طبيعة الوظائف التي يضطلع بها هذا الضمير في النص السردي التي يحددها عبد الملك مرتاض على وفق الآتي:

١- أنه يمكّن السارد من أن يتوارى خلفها ليمرر ما يشاء من الأفكار والإيديولوجيات والتعليمات والتوجيهات وآراء أخرى، دون تدخله صريحاً أو مباشراً.

٢- إن هذا الضمير يجنب السارد من السقوط في فخ (الأنا) الذي يقع فيه السارد بضمير المتكلم كما إنه يجنبه من إثم الكذب إذ يجعله مجرد حاكي يحكي أي أنه وسيط أدبي ينقل للقارئ ما سمعه أو علمه من سواه. وهو بهذا إنما يوحي بنوع من الانفصال بين النص وناصه.

٣- يفصل هذا الضمير زمن الحكاية عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة على الأقل لأن هذا النص الزمني يظل في ظاهره وكأنه فصل مفصول عن الكاتب سابق عليه في حين أنه مجرد خدعة سردية، يحمل القارئ على التصديق بحدوث ما يجري، وإنه أدخل في التاريخ والواقع من حيث أنه نسيج لغوي وهو في الوقت نفسه تقنية روائية للتعامل مع الزمن الذي هو زمن الكاتب وحده قبل كل شيء.

٤- إن هذا الضمير يتيح للكاتب أن يعرف عن شخصياته وأحداث عمله السردي كل شيء، فيكون وضعه السردي قائماً على اتخاذ موقع خلف الأحداث التي يسردها[١]. ومثل هذا الوضع السردي يجعل من ضمير الغائب مجسداً لما يطلق عليه جون بويون (الرؤية من الخلف) ويرمز إليه تودروف بـ(صيغة السارد > الشخصية) إذ يعرف السارد أكثر مما تعرفه الشخصية أو بتعبير أدق يكون أكثر مما تعرف جميع الشخصيات[٢].

وهذا مما لا يتلاءم مع النص السيرذاتي الذي لا يعلم فيه الكاتب أكثر مما تعلمه الشخصيات الأخرى أي أن الرؤية المسيطرة على هذا النص هي الرؤية المصاحبة التي يغتدي "كل معلومة سردية أو كل سر من أسرار الشريط السردي متصاحباً مع (الأنا)/ السارد، مع (الأنا المستحيل) إلى مجرد شخصية من شخصيات هذا الشريط السردي الذي يزدجيه، باحتراف فني متألق، من

---

[١] *في نظرية الرواية: ١٧٧-١٧٩.*

[٢] *نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ٥٩.*

الداخل... فالأنا، يجعلـه فاقـداً لوضـع المؤلـف ومكتسـباً لوضـع الممثـل (الشخصية)"[١].

أما الضمير الثالث فهو ضمير المخاطب وهو أقـل وروداً مـن النـوعين السابقين ولا نكاد نجد له حضوراً في السيرة الذاتية العربية وذلك لأنـه يخلـق نوعاً من الهوة بين صاحب التلفظ وصاحب الملفوظ الذي يـتم التعامـل معـه بوصفه متقبلاً للحكي[٢]، وهو بهذا يلتقي مع النـوع الثـاني فـي أن التطـابق المفترض حصوله في النص السيرذاتي لا يتم بطريقة مباشرة وإنما عن طريـق معادلة مزدوجة:

المؤلف = السارد

المؤلف = أنت (الشخصية)

السارد = أنت[٣]

ويمكن القول أن هذه الخصائص التي يتمتع بها كل من هذه الضمائر هـي التي كانت وراء الاعتقاد السائد إلى وقت قريب من أن "السـيرة الذاتيـة هـي الرواية القائمة على الصوت المنفرد أي تلك التي تستعمل ضمير المـتكلم فـي السرد"[٤] وذلك لأن إمكانية تحقق التطابق في السرد بضمير المـتكلم يمكـن أن تتم بصورة مباشرة في حين أن النوعين الأخيرين يتم فيهما التطـابق بطريقـة غير مباشرة.

وقد أخطأ أصحاب هذا الرأي مرتين في نظر حسن بحراوي مـرة حـين عدوا الضمير النحوي بمثابة مفهوم يمكنه أن يحدد الطبيعة النحوية لجنس أدبـي ما، ومرة ثانية عندما أقاموا فروقات شكلية وتراتبية بين الضـمائر النحويـة[٥]، فالتطابق المفترض حصوله بصورة مباشرة في السرد بضمير المتكلم لا يخلـو من التعقيد أيضاً إذ ليس هناك تطابق تام بـين السـارد والشخصـية الرئيسـة (البطل) في النص السيرذاتي.

يرى جيرار جينيت أن هناك في كل حكي لشكل سيرذاتي مسـافة فاصـلة بين (أنا الساردة) و(أنا المسرودة) أي أن التطابق التام بين السارد والبطل أمـر

---

[١] في نظرية الرواية: ١٨٦.

[٢] أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً: ٤١.

[٣] سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: ١٢.

(٤) أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً: ٤١.

([٥] أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً: ٤١.)

غير وارد حتى في النص السيرذاتي فالسارد حتماً يعلم أكثر مما يعلمه البطل (الشخصية المركزية)؟[١] كأن يقول مثلاً: (ذهبت إلى المدرسة في سن السادسة) أمر لا يخلو من تداخل في المعطيات: فمن عاش حدث الذهاب إلى المدرسة ومن يتحدث عنه هما شخصان مختلفان زمنياً أحدهما ولد في السادسة من العمر فيذهب إلى المدرسة، والثاني هو كهل تعلم القراءة والكتابة وخبر الحياة، ولكن الصيغة النحوية توهم بتطابق الشخصيتين، فالضمير النحوي يجمع الشخص المتكلم والشخص المتكلَّم عنه في الخطاب[٢]. وهذا ما يذهب إليهاستاروبنسكي أيضاً عندما يؤكد بأن ضمير المتكلم (أنا) ليس "متبنى وجودياً من قبل أي شخص، إنه (أنا) بدون إحالة إذ أنه لا يحيل إلا على صورة مخترعة"[٣].

وخلاصة الأمر أن قضية التطابق لا يمكن طرحها من جهة اللغة وذلك لأن "الضمير النحوي (بحسب قول بنفست) سواء كان متكلماً أم مخاطباً أم غائباً ليس له من مفهوم خارج وظيفته الإحالية وأنه بالنتيجة لا يمكنه أن يقوم بوصفه معياراً خلافياً للتمييز بين مبنى أدبي وآخر"[٤].

بعد أن لاحظنا عدم قابلية الضمير النحوي على تحقيق التطابق والحسم في انتماء نص ما إلى فن السيرة الذاتية كون الشخص الذي يدل عليه الضمير لا يوجد إلا في داخل الخطاب لم يبق أمامنا إلا أن نتجاوز الضمير إلى عنصر ثان لا يمكن في غيابه أن نصل إلى التطابق بين هذه الأركان الثلاثة إلا وهو اسم العلم (اسم المؤلف) المذكور على غلاف الكتاب فهو "الاسم الوحيد الذي يتم إعلانه من أجل تحقيق ذات المؤلف وإثباتها، وبذلك لا يحل إشكال تطابق المؤلف مع الشخصية الرئيسة إلا عبر توظيف هذا العنصر، أي عبر التوقيع وإثبات الاسم الذي اعتاد المؤلف وضعه فوق غلاف الكتاب مؤشراً على حضوره التام، فهو العلامة الوحيدة في النص (خارج–نص) لا ريب فيه، تحيل إلى شخص واقعي يطلب بهذه الطريقة أن تنسب إليه في آخر المطاف مسؤولية تلفظ النص المكتوب برمته. إن اسم العلم علامة دالة وهو الإشارة الوحيدة إلى

---

[١] *خطاب الحاكية:* ٢٦٢.

[٢] *سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين:* ١٣.

[٣] *النقد والأدب، جان ستاروبنسكي، ترجمة: بدر الدين القاسم:* ٧٩. *وينظر: طبيعة السيرة الذاتية وعلاقتها بالرواية: السيرة الروائية المغربية نموذجاً: حميد الحمداني، مجلة آفاق المغربية، العدد* ٣–٤ *لسنة* ١٩٨٤: ٣٦.

[٤] *أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً:* ٤١.

وجود المؤلف... داخل النص"[١].

ومن هنا تتضح أهمية الاسم في النص السيرذاتي المذكور على غلاف الكتاب وفي الصفحة الأولى فهو العلامة الدالة الوحيدة على وجود كائن اجتماعي يمتهن الكتابة ويضطلع بمسؤولية ما يقال أدبياً وقانونياً[٢].

ويقيم حسن بحراوي ترتيباً لأهم الحالات الممكنة للتطابق اعتماداً على مقياس العلاقة الاسمية بين المؤلف والبطل:

١- حالة البطل الذي لا يحمل اسم المؤلف، وانعدام التطابق الاسمي يبعدها عن مجال السيرة الذاتية ويدفع بها إلى مجال التخييل الروائي.

٢- حالة البطل الذي لا يحمل أي اسم وهي الحالة الأكثر تعقيداً لأن اسم البطل فيها غير محدد وإن كان معروفاً بشكل ضمني لأنه معلن على الغلاف، ولا يحسن في هذه الحالة نوع الميثاق الذي يبرمه المؤلف مع القارئ: هل هو روائي أم- سيرذاتي- أو عدم وجود ميثاق.

٣- حالة البطل الذي يحمل اسم المؤلف نفسه، ويكفي وجود هذا التطابق الاسمي بينهما لتقصي كل إمكانية للتخييل ووضعها في الحقل السيرذاتي[٣].

تبين مما سبق أهمية الضمير في النص فهو "يحيل بمقتضى كونه سيرة ذاتية على خارج النص بقدر إحالته على الشخص النحوي في الكتاب ومرد ذلك كله أنها تروي قصة حياة حقيقية في شكل روائي له خصائص التخييلية"[٤].

وفي سيرة جبرا إبراهيم جبرا يتخذ المؤلف في الكتابين (البئر الأولى) و(شارع الأميرات) من ضمير المتكلم (أنا) صوتاً سردياً ناطقاً بهموم الذات وأحلامها وذكرياتها، فعلى طول المسار السردي في سيرة جبرا نجد هناك راوياً يحكي في الزمن الحاضر ما حدث له في فترة سابقة متتالية زمنية كافية لظهور خط لحياة ما.

لا شك أن ضمير المتكلم الذي يضطلع بمهمة السرد في سيرة جبرا الذاتية التي يحيل إلى الشخصية الرئيسة (البطل) هو مرجع الكلام أو موضوع السرد

---

[١] *مفهوم الرواية السيرية: ٢٠.*

[٢] *سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: ١٤.*

[٣] *أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً: ٤٢.*

[٤] *سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: ٧٧.*

في هذا الموضع. فهو على الرغم من عده أكثر الضمائر ملاءمة واستعمالاً في النص السيرذاتي إلا أنه لا يستطيع خلق التطابق التام بين السارد (جبرا) وبين البطل (الشخصية المركزية هو الطفل الصغير في البئر الأولى والشاب المتطلع إلى تحقيق ذاته في (شارع الأميرات).

"انتبهت إلى أن أهلي يسمون المكان الذي نسكنه بالخان، ثم انتبهت إلى من يأتي عندنا يصفنا بساكني الخان"[١].

"كنت في التاسعة عشرة من عمري يوم وصلت إلى بورسعيد بعد رحلة طويلة في القطار من مدينة يافا"[٢].

إن الذي يعيش الحدث هو الطفل الصغير ابن الخامسة أو السادسة من العمر في النص الأول، والشاب ابن التاسعة عشرة من العمر في النص الثاني. فالذي يسرد الحدث هو جبرا- الكهل- الذي عاش الحدث في السابق وظلت ذكراه عالقة في الذاكرة، فالتطابق من حيث الضمير الشخصي بين (البطل) الطفل أو الشاب و(السارد) الرجل الناضج الذي يروي هذه القصة بعد عشرات السنين يعرف كل ملابسات الحدث "تطابق لا ينبغي أن يحجب الاختلاف في الوظيفة، والاختلاف... في الخبر. إن السارد يكاد دائماً يعلم أكثر من البطل حتى ولو كان هو البطل"[٣]. ويظهر هذا الكلام بشكل واضح في هذا النص:

"ولا بد من القول إنني، يوم زرت نمرود للمرة الثالثة أو الرابعة في صيف عام ١٩٨٦، أي بعد هذه الزيارة بخمس وثلاثين سنة وفي عز شمس (آب اللهاب) مع أعضاء رابطة نقاد الفن في العراق، أصبت مع زملائي بالنشوة القديمة نفسها لرؤية بقايا من تلك المنحوتات المذهلة أبداً"[٤].

وإذا كان هذا النص يوضح بشكل جلي علمية السارد ومعرفته بكل دقائق سرده أكثر من البطل بوصفه (يحكي حياته التي عاشها في الماضي) إلا أننا نجده حريصاً في سرده ولا سيما في (البئر الأولى)[٥] على عدم تجاوزه لتجربة البطل الداخلية في محاولة منه لإضفاء الطابع الموضوعي على سرده وإعطاء

---

[١] *البئر الأولى:* ٢٢.
[٢] *شارع الأميرات:* ١١.
[٣] *خطاب الحكاية:* ٢٠٥.
[٤] *شارع الأميرات:* ٦٩.
[٥] *فيما عدا الفصل السابع حتى يذكر تاريخية مدينة بيت لحم وأهميتها الدينية. ينظر: البئر الأولى:* ٦١-٦٥.

القارئ الحرية في التعايش مع البطل في مراحل تكونه من دون أن يشغله بتفاصيل أخرى قد تربك ذهنه وتصرفه عن متابعة الأحداث.

"في المدرسة رأيتهم يكتبون. يمسك الواحد منهم بـ(اللابصة) (قلم الرصاص). ويفتح الدفتر ويكتب على الورق الأبيض المسطر كانوا يرفعون رؤوسهم وينظرون عبر رأس المعلم إلى اللوح- وهو مجموعة من أخشاب شدت معاً بشكل مربع، وركزت على مسند ثلاثي الأرجل، وصبغت يوماً بالأسود ولكنها الآن تكاد تكون بيضاء من تراكم أثر الطباشير، رغم مسحها وتفارقت الأخشاب بعضها عن بعض وقد خط المعلم على هذا اللوح بضعة حروف والصبية يكتبون"[1].

ويمكن القول أن السارد في (البئر الأولى) بشكل عام حريص على أن لا يتجاوز في سرده للأحداث ما يعرفه البطل على عكس ما نراه في (شارع الأميرات) إذ نجده غالباً ما يصرح بأن ما يعرفه يفوق معرفة البطل مستندين في ذلك على كثرة الاستباقات الواردة في (شارع الأميرات) التي تفوق ما نجده في (البئر الأولى)، فالاستباقات كما يراها جيرار جينيت لا تصدر إلا عن سارد تفوق معرفته معرفة البطل "فهذا الإشعار (الاستباقات) لا يمكن أن يكون صادراً من البطل، بل من السارد بالضبط وذلك في أغلب الأحيان ككل أشكال الاستباق التي تتجاوز دائماً قدرات البطل المعرفية"[2].

ويذهب جيرار جينيت إلى أبعد من ذلك حين يجعل الاستباقات خاصة بالسارد السيرذاتي دون السارد الروائي (العالم بكل شيء): "وليس من الصائب أن تنسب مثل هذه التدخلات إلى (الراوي العليم) فهي لا تمثل إلا نصيب السارد السيرذاتي في عرض وقائع ما زال البطل يجهلها... فبين خبر البطل وعلم الرواية العليم يوجد خبر السارد الذي يتصرف به هنا كما يريد ولا يحتفظ به لنفسه إلا عندما يرى سبباً مجدداً لذلك ويمكن للناقد أن يعترض على ملاءمة متممات الخبر هذه ولكن ليس على شرعيتها أو مشابهتها الواقع في حكاية ذات شكل سيرذاتي"[3].

ولما كان الضمير النحوي لا يحل إشكالية التطابق بين السارد والشخصية موضوع الحديث، والمؤلف الذي يشهد اسمه الموجود على الغلاف فقد حرص

---

[1] *البئر الأولى:* ٢٨.
[2] *خطاب الحكاية:* ٢١٤.
[3] *خطاب الحكاية:* ٢١٤.

جبرا- وهو الأستاذ الأكاديمي والروائي المضطلع- اطلاعاً كافياً على أساليب الكتابة الإبداعية- على التأكيد بأن ما يكتبه هنا إنما هو جزء من التجارب التي عاشها وذلك من خلال منح البطل اسمه الشخصي (جبرا) والتصريح به في النص أكثر من مرة[١] وهو بهذا إنما يخلق نوعاً من التماهي والتوحد بين السارد والشخصية المركزية والمؤلف الذي يشهد اسمه على وجوده.

المبحث الثاني: الميثاق السيرذاتي

يشكل الميثاق المقياس الثاني الذي يلجأ إليه لوجون في تحديد طبيعة النص السيرذاتي إذ يرى أن السيرة الذاتية نوع من الأدب مبني على الثقة أي أنه نوع انتمائي استيثاقي يتطلب من الكاتب السيرذاتي في بداية نصه إيجاد نوع من الميثاق الذاتي يتضمن الاعتذارات والتوضيحات والمقدمات وإعلان النية وكلها شعائر إيجاد اتصال مباشر[٢].

تأتي أهمية الميثاق في كونه نوعاً من العقد يبرمه المؤلف مع القارئ يتم بموجبه تحديد نوع القراءة ويوجه القارئ إلى هدف محدد في أثناء القراءة فـ"فيما يخص الرواية يندفع للتماهي مع تجربة خيالية ولكنه في السيرة مدفوع بفضول معرفة حقيقة ما حصل للآخرين"[٣].

ويرى حسن بحراوي أن هذا المقياس لا يقل إجرائية عن المقياس الأول في وضع الحلول للكثير من المشاكل التي تعترض الباحث في تحديد طبيعة النص السيرذاتي. ولكي يصل إلى تحديد دقيق للميثاق السيرذاتي يعرض لأصناف من المواثيق في محاولة منه لتحديد أنواعها والفرق بينها وبين ميثاق السيرذاتي وهذه الأنواع هي: الميثاق المرجعي، والميثاق الروائي، والميثاق السيرذاتي[٤].

١- **الميثاق المرجعي:** وهذا النوع خاص بفنون القول التي يتوخى الكاتب فيها الدقة العلمية والحقيقة التاريخية التي يمكن التحقق من صحتها بالرجوع إلى المصادر الأخرى أو تلك التي يحيل عليها الكاتب في النص، إذ يعمل هذا

---

[١] *ينظر: البئر الأولى: ١١٧، ١٦٩، ١٧٠، ١٨٦. شارع الأميرات: ٥٧، ٥٩، ٢١٢.*

[٢] *أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات: ٣٩.*

[٣] *السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي، عبد الله إبراهيم، مجلة نزوى، العدد ١٤ لسنة ١٩٩٨: ١٨.*

[٤] *أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً: ٤٢-٤٦.*

الميثاق على تحديد حقل الواقع المراد تصويره كما يحدد كيفية ودرجة التشابه الذي يزعمه النص بالواقع[1]. وتدخل السيرة الذاتية في النصوص المرجعية كونها تشترك مع الخطاب العلمي أو التاريخي في أنها تخبر عن واقع خارج النص ويمكن التحقق من صحته، وبهذا يكون لدينا نوعان من الميثاق (مرجعي، سيرذاتي) ليس من السهل التمييز بينهما لشدة ارتباطهما معاً في حين نجد من السهل التمييز بينهما وبين الميثاق الذي يبرمه المؤرخ أو الجغرافي أو الصحفي مع القارئ في حين نجد الالتزام والدقة أمراً ضرورياً بالنسبة للمؤرخ أو الكاتب الصحفي مع سهولة التأكد من قوله بالرجوع إلى المصادر الأخرى نجد أن الأمر يختلف مع كاتب السيرة الذاتية الذي يروي أشياء يكون في الغالب هو وحده الذي يعلمها. وهذا يعني أن الدقة والالتزام الذي نجده عند المؤرخ أو الصحفي لا ضرورة لهما هنا إذ يركز الكاتب هنا على الأصالة إلى ذلك الإطار الواقعي العام الذي يرسمه لقارئه دون الاهتمام بالدقة العلمية والموضوعية التي يلتزم بها المؤرخ أو الجغرافي، بحيث يدعوهم مثلاً إلى قراءة سيرته الذاتية من خلال مجموع نتاجه السردي أو الفكري أي في مجال أوسع بكثير من مجالها الحقيقي[2].

٢- **الميثاق الروائي:** وهذا النوع من الميثاق "عماده نفي التطابق بين اسم المؤلف على الغلاف واسم الشخصية في النص وسنده الإقرار بالطابع التخيلي للنص كأن يذكر في عنوان فرعي أن الكتاب رواية"[3]. ويمكن أن نقف على مظهرين للميثاق الروائي هما:

أ- الممارسة المعلنة لانعدام التطابق وذلك بأن يحمل البطل اسماً مخالفاً لاسم المؤلف، وبذلك يبعد العمل عن حقل السيرة الذاتية حتى وإن كان هناك شبه واضح أو كبير بين المؤلف البطل لأن السيرة الذاتية لا تتضمن مستويات متفاوتة من التشابه، فإما أن التشابه تام لدرجة المطابقة للأصل أو ألا يكون. ومجرد الشك في وجوده يؤدي إلى إلغائه بالمرة.

ب- التصريح بالاتجاه التخيلي للنص كأن يشير في عنوان صغير في أسفل

---

[1] م.ن: ٤٣.

[2] أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً: ٤٣.

[3] سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: ١٥.

الغلاف إلى الطبيعة الروائية للنص[1]. أو أن يشير إلى ذلك في المقدمة.

٣- **الميثاق السيرذاتي:** ويقوم هذا النوع من الميثاق على "تلك العقدة التي يبرمها المؤلف مع القارئ لغاية التأكيد على التطابق بين المؤلف والبطل والرجوع بكل شيء إلى الاسم الشخصي المكتوب على الغلاف"[2] وذلك لأن السيرة الذاتية بحسب رأي لوجون إنما هي "طريقة في القراءة بقدر ما هي نمط من الكتابة، وإن تاريخ السيرة الذاتية ليس في النهاية سوى تاريخ طرائق القراءة التي يتعاقد عليها المؤلفون والقراء عبر التاريخ"[3].

ويمكن الإعلان عن هذا الميثاق بطرائق مختلفة في العنوان أو في الإهداء أو في المقدمة أو في البيان الختامي (عند جيد) أو حتى في الأحاديث الصحفية التي تتم في وقت النشر (عند سارتر)[4]. ويتم ذلك بطريقتين:

١- ***المعلن:*** *وذلك عندما يتطابق اسم (السارد- الشخصية المركزية) داخل السرد مع اسم المؤلف الموجود على غلاف الكتاب وفي الواقع.*

٢- ***الضمني:*** *وهو على قسمين:*

أ- يرجع بعض المؤلفين إلى عناوين لا تترك شكاً في أن الضمير النحوي الوارد في النص يعود إلى المؤلف كما نجد في (سيرتي الذاتية) (قصة حياتي) وعلى نحو ما نجده في سيرة أحمد أمين الذاتية (حياتي)، وسيرة غاندي في كتابه (قصة تجاربي مع الحقيقة).

ب- النوع الثاني يظهر في تلك النصوص التي تجعل الراوي يتحدث إلى القارئ كما لو كان هو المؤلف نفسه حتى وإن لم يذكر اسمه وذلك على نحو يجعل القارئ يقتنع بأن ضمير المتكلم المستعمل فيها إنما يعود على الاسم الذي يحمله الغلاف (اسم المؤلف)[5].

---

[1] م.ن: ١٥. وينظر: أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً: ٤٤-٤٦.

[2] أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً: ٤٤.

[3] م.ن: ٤٠.

[4] أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات: ٢٩.

[5] سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: ١٥. وينظر: أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً: ٤٥-٤٦.

ويذكر أن هذا الميثاق من النوع المعلن قد أشار إليه يحيى إبـراهيم عبـد الدايم دون أن يسميه: "بيد أنه ليست كل قصة صورت تعد ترجمة ذاتية له، لأن كاتب الترجمة الذاتية في صورة روائية، لا بد له لكي ينأى بهـا مـن مجـال القصة من أن يفصح عن اسمه وعن غايته على نحو لا مواربة فيه فـلا ينكـر مثلاً أنه بطل روايته ويلجأ في هذه الحالة إلى اسم مستعار يختفي وراءه"[1].

والقارئ لسيرة جبرا الذاتية يجد نفسه أمام نـوعين مـن الميثـاق: الأول الميثاق السيرذاتي والثاني الميثاق المرجعي.

يظهر الميثاق الأول بشكل جلي وواضح في العنوان الفرعـي لكـل مـن الكتابين (البئر الأولى: فصول من سيرة ذاتية) و(شارع الأميرات: فصول مـن سيرة ذاتية). وفي التطابق الاسمي بين المؤلف و(السارد- الشخصية) في مـتن الكتابين إذ يصرح جبرا باسم البطل فيهما لأكثر من مرة[2].

ويظهر الميثاق الثاني عندما يحيل جبرا في سرده للأحداث إلى واقع خارج النص يتمثل في كتاباته الإبداعية الأخرى "بعض الحديث، وضعته، بشكل ما في رواياتي، وبعضه جعلته مبثوثاً في دراساتي وحواراتي، ولكن معظمـه سـيبقى في انتظار من له القدرة والصبر والحب لاستقرائه من أوراق ورسائل ومصادر أخرى لا حصر لها- هذا إذا لم تبددها الزوابع، أو تغرقها السيول، فتبقى علـى نحو يمكن الدارس من الرجوع إليها في يوم ما في زمن قريب أو بعيد"[3].

ومثل هذا التصريح يوحي بمدى حرص جبرا على احترام العقـد المبـرم بينه وبين القارئ، ويؤكد من جهة أخرى إن ما ذكره في هذين الكتابين إنما هي فصول من سيرته الذاتية وليست السيرة الذاتية كاملة، وإن على القارئ إذا مـا أراد الإلمام بهذه السيرة فعليه أن يعود إلى نتاجات الكاتـب الأدبيـة الإبداعيـة والنقدية فضلاً عن الحوارات والرسائل والمصادر الأخرى التي تركها.

---

[1] *الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث:* ٢٢.

[2] *ينظر: البئر الأولى:* ١١٧، ١٦٩، ١٧٠، ١٨٦. *شارع الأميرات:* ٥٧، ٥٩، ٢١٢.

[3] *شارع الأميرات:* ٢٥٣.

الفصل الثاني

العناصر المنتمية
لخارج النص السيرذاتي

المبحث الأول: العناصر الموجهة للنص

١-العنوان

٢-اسم المؤلف

٣-دلالة الصور على غلاف الكتابين

٤-الإهداء

٥-فاتحة الكتاب

٦-المقدمة

المبحث الثاني: النص الملحق

١-الروايات

٢-القصص القصيرة

٣-الشعر

٤-الدراسات النقدية والحوارات

المبحث الأول: العناصر الموجهة للنص[1]

١-العنوان

يشكل العنوان عنصراً أساسياً في النص ولا سيما النص النثري[2] فهو المفتاح الإجرائي الذي يمكن من خلاله الولوج إلى عالم النص وكشف أسراره. ومع نشأة الشكلية والبنيوية وعلم العلامات ازدادت أهمية العنوان من حيث هو نص صغير يؤدي "وظائف شكلية وجمالية ودلالية تعد مدخلاً لنص كبير كثيراً ما يشبهونه بالجسد رأسه هو العنوان"[3].

ويعرف ليو هـ.هوك العنوان- وهو من مؤسسي علم العنوان الحديث- بأنه "مجموعة العلامات اللسانية... التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواها العام، وتغري الجمهور المقصود"[4] بقراءته.

يمكن أن نقف من هذا التعريف على ثلاث وظائف للعنوان هي:

١-*تعيين النص.*

---

[1] *يسميها جيرار جينيت بـ(الموازي النصي). ينظر: في المتعالي النصي والمتعاليات النصية، محمد الهادي المطوي، المجلة العربية للثقافة، العدد ٣٢ لسنة ١٩٩٧: ١٨٥. ويسميها سعيد يقطين بـ(المناص). ينظر: انفتاح النص الروائي: ٢٩٧.*

[2] *يؤكد جان كوهن أن العنوان من سمات النص النثري، وأن الشعر يمكن أن يستغني عنه. ينظر: السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٥، العدد ٣ لسنة ١٩٩٧: ٩٨.*

[3] *شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، محمد الهادي المطوي، عالم الفكر، المجلد ٢٨، العدد ١ لسنة ١٩٩٩: ٤٥٥.*

[4] *- . السيميوطيقا والعنونة:٩٦ .Seuils. Genette, G.p:72*
نقلاً عن شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق: ٤٥٦.

٢-تحديد مضمونه.

٣-*التأثير على جمهوره*[١].

وهناك من الباحثين من نزع إلى تحديد وظائف العنوان من خلال الاعتماد على وظائف اللغة التي قال بها رومان ياكبسون[٢] فيتبين أن للعنوان وظيفة انفعالية ومرجعية وانتباهية وجمالية وميتالغوية. ويضيف إليها هنري ميتران الوظيفةا لتحريضية والإيديولوجية[٣].

وقد حدد جيرار جينيت للعنوان أربع وظائف هي:

١- تحديد هوية النص.

٢- الوظيفة الوصفية: هي وصف النص بإحدى خصائصه الموضوعية أو الشكلية.

٣- الوظيفة الدلالية الضمنية أو المصاحبة (الإيحائية).

٤- الوظيفة الإغرائية[٤].

ولأهمية العنوان بوصفه علامة بارزة في تحديد النص أولاً، والكشف عن مجموعة من الدلالات المركزية المنبثقة منه ثانياً[٥] فقد كان العنوان وما يزال من المواقع الحساسة التي يقف عندها المؤلفون كثيراً قبل أن يختاروا عناوين نصوصهم، فعلى الرغم من أن المؤلف حر في اختيار العنوان إلا أنه خاضع بطريقة أو بأخرى إلى معايير معينة في الاختيار موقعياً وتركيبياً وجمالياً ودلالياً وتجارياً[٦].

أما موقعياً فيتعلق بكيفية وضع العنوان على الغلاف، وفي الصفحة المخصصة له: هل جاءت مستقلة أم مع اسم المؤلف؟ هل فصلت بين الغلاف وصفحة العنوان صفحة أخرى تحمل العنوان فقط من دون المؤلف وتاريخ النشر ومكانه وهو المعروف لدى الناشرين في العنوان المزيف؟ هل جاءت هذه

---

[١] *مفهوم الرواية السيرية:* ٢١.

[٢] *قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون:* ٣٣.

[٣] *السيميوطيقيا والعونة:* ١٠٠.

[4] *Seuils, Genette, G.p:88-89.*

نقلاً عن شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق: ٤٥٩-٤٦٠.

[٥] *بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل:* ٣٠٣.

[٦] *شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق:* ٤٥٧.

الصفحة مما لا كتابة فيها؟[١].

ويقسم جيرار جينيت العنوان إلى ثلاثة أقسام هي:

١-العنوان (الأساس أو الرئيس).

٢-العنوان الفرعي (الثانوي).

٣-التعيين الجنسي[٢].

وأما تركيبياً فيتعلق بالجانب اللغوي للعنوان الذي يبدو في ظاهره أنه غير مشروط تركيبياً بشرط مسبق، أي أن إمكانات التركيب من حيث اللغة مفتوحة أمام المؤلف في اختيار التركيب المناسب دون أية محظورات فيمكن أن تكون كلمة أو جملة فعلية كانت أم اسمية، أو قد يأتي مركباً وصفياً أو مركباً إضافياً، وهذا التكافؤ في التركيب يعني إن إفادة العنوان تتكئ إلى وظيفته الإحالية إلى ما يعنونه في حين أن إفادة التنفيذات اللغوية تتكئ إلى اكتمالها التركيبي[٣].

أما جمالياً فيتعلق بنوع الخط المستخدم في كتابة العنوان ومدى بروز حروفه التي قد تعطي جمالية معينة للعنوان أو قد يكون للعنوان جماليات إيقاعية أو بيانية مثل السجع والتصوير وغير ذلك[٤].

أما دلالياً فقد فصل فيه صلاح فضل عندما أشار إلى أن العنوان قد يحمل ذاتية مباشرة تحيل إلى شخصية أو شخصيات محورية كما نرى ذلك في (دون كيشوت) أو (الحرافيش) أو إلى مكان عندما يشمل مساحة مهمة ومحورية في فضاء النص وهذا ما نجده في سيرة جبرا (شارع الأميرات) أو إلى حدث يمثل مؤشراً يحدد الطابع الفكري أو الإيديولوجي مثل (الحرب والسلام) أو إلى زمان مثل (موسم الهجرة إلى الشمال) أو إلى أساطير موظفة في النص مثل (رحلة السندباد) أو تكون هذه الدلالة غير مباشرة إذ ورد العنوان رمزياً استعارياً[٥].

وأما تجارياً فيتعلق بتلك العناوين التي توظف "لترويج الكتاب وإغراء الجمهور باقتنائه وقراءته لذلك نجده يعتمد على العديد من المظاهر الاقتصادية والجمالية والعلوم مثل علم النفس والفنون كفنون الإعلام والاتصال والإخراج

---

[١] م.ن: ٤٥٧.

[٢] السيميوطيقيا والعنونة: ١٠٦.

[٣] العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار: ٣٩.

[٤] شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق: ٤٥٨.

[٥] بلاغة الخطاب وعلم النص: ٣٠٤.

والكتابة والرسم والتلوين وغيرها"[١].

وقبل الشروع في تحليل العنوان في سيرة جبرا نشير إلى أنه من المؤلفين الذين أولوا اهتماماً كبيراً ليس بموضوع العنوان فحسب وإنما بعملية إخراج الكتاب بشكل عام ويتضح ذلك بشكل جلي من خلال رسائله إلى ماهر الكيالي[٢] في كتاب خاص بعنوان (جبرا إبراهيم جبرا: أرى كتاباً جميلاً) مستوحياً هذا العنوان من إحدى رسائل جبرا إليه بشأن كتابه (شارع الأميرات) "إني أتوقع أن أرى كتاباً جميلاً، من أجمل ما نشرت، عزيزي ماهر، خليقاً بعنوانه الأميري! وفي مدة قصيرة إن شاء الله"[٣].

ومن شدة حرصه على الإخراج المطبعي للكتاب ما جاء في الرسالة المؤرخة بتاريخ ١٩٩١/٧/١٠ "ولا أريد أن أوصيك مرة أخرى بالجودة التي أتوقعها منك في إخراج الكتاب، بحيث تجعله في حدود الـ٢٥٠صفحة (على الأقل) من القطع المتوسط حجم (الفن والحلم والفعل) وذلك باختيار الورق المناسب وزناً والحرف المناسب حجماً وعدد الأسطر في الصفحة الواحدة، وجعل عنوان كل مقال على ورقة مستقلة (كما في الفن والحلم والفعل)... أما كتابي فأرجو أن تتأكد أنه سيخلو من كل خطأ، مهما اقتضى ذلك من تعب"[٤].

ومن ذلك الاهتمام أيضاً ما جاء في الرسالة المؤرخة بتاريخ ١٩٩٤/٥/١٤ "أخي العزيز ماهر: أرفق طياً بروفات (شارع الأميرات) أرجو ملاحظة ما يأتي:

١- راجع الآن (قبل أن تنسى؟) ص٢١٥، رجاءً، وأكمل بيت أحمد شوقي بشأن (حلو البحصلي) لأني نسيت مرة أخرى صدر البيت[٥].

٢- أرى، كما اقترحت عليك تلفونياً، أن ترفع ثلاثة أسطر من أسفل كل صفحة، بحيث لا يتجاوز عدد الأسطر في كل صفحة ٢٢ سطراً، وبذلك يزداد عدد صفحات الكتاب بحوالي ٣٠ صفحة.

---

[١] *شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق: ٤٥٨.*

[٢] *ترأس المؤسسة العربية للدراسات والنشر بعد مقتل أخيه عبد الوهاب الكيالي منذ عام ١٩٨١. ينظر: الفن والحلم والفعل: ٣١١.*

[٣] *جبرا إبراهيم جبرا: أرى كتاباً جميلاً، إعداد: ماهر الكيالي: ٨٦.*

[٤] *م.ن: ٦٠-٦١.*

[٥] *يقصد به جبرا بيت أحمد شوقي:*

اثنان حدث بالحلاوة عنهما ثغر الحبيب وطعم حلو البحصلي

٣- فكرة فهرس الأعلام هائلة، أرجو أن تسعى في تنفيذها[١].

٤- لك إن شئت أن تضيف إلى نهاية الكتابة قائمة كتبي المفضلة كما هي في (معايشة النمرة) على أن تضيف إلى نهاية القائمة:

- أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال، ١٩٩٢.
- شارع الأميرات: فصول من سيرة ذاتية، ١٩٩٤.
- الاكتشاف والدهشة، ١٩٩٤.

٥- معظم التصحيح في البروفة، كما ترى له علاقة بالـPunctuation[٢]، لا أدري لماذا يكره المنضد النقطة، فإما أن يهملها، أو يجعلها ، !... إذا رتبتم فهرساً للكتاب، فأرجو أن ترتب أسماء الأعلام العرب بموجب الاسم الأول، مثلاً:

حلمي سمارة (هكذا، وليس: سمارة، حلمي).

عدنان رؤوف (هكذا، وليس: رؤوف، عدنان)... الخ.

أما الأعلام الغربيون، فترتيب أسماؤهم بموجب الـSurname[٣]:

كلارك، مايكل

مارش، جون.. الخ"[٤].

العنوان الرئيس

---

[١] هذه الفكرة كانت من ماهر الكيالي. ينظر: أرى كتاباً جميلاً: ٨٣.

[٢] تعني علامات الوقف.

[٣] يعني لقب، كنية.

[٤] أرى كتاباً جميلاً: ٨٧-٨٩. وتضمنت رسائل جبرا الكثير من هذه الملاحظات. ينظر: م.ن: ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٦٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٩٢.

البئر الأولى

لقد جاء العنوان الرئيس لكتاب (البئر الأولى) في مستطيل يتوسط المستطيلين الآخرين وبحجم أكبر منهما، وقد كتب فيه العنوان بخط ديواني وببونط سميك أسمك من (اسم المؤلف والعنوان الثانوي) وهذه القصدية في وضع العنوان يمكن أن نستنتج منها الدلالات الآتية:

١- إن المرسل بوضعه للعنوان في مستطيل أكبر حجماً من المستطيلين الآخرين وبخط بارز ذي بونط أسمك من اسم المؤلف والعنوان الثانوي إنما أراد بذلك لفت نظر المرسل إليه (القارئ) إلى العنوان.

٢- إدراك المرسل لأهمية العنوان بوصفه البؤرة المركزية التي منها ينطلق الباحث في تحليل النص وهذا ما يؤكد عليه جبرا في إحدى حواراته "وإذا لم يأتيني (العنوان)، شغلني البحث عنه، وذلك بإعادة النظر مرة بعد مرة في ما كتبت أو جمعت بين دفتي مجلد واحد، إلى أن (أقع) عليه- إلى أن (أعثر) على الجوهر الذي غار إلى أعماق عليَّ أن أبلغها في النصوص التي تحققت بين يدي، وبقدر ما أريد للمنطق أن يفعل فعله هنا، فإنني أعي التشظي الشعري واللامنطقي، وهو يفعل فعله أيضاً، في أثناء بحثي وتأملي، إلى أن يسلم الجوهر نفسه لقلمي"[١].

وأما العنوان من حيث التركيب فقد جاء مركباً وصفياً يتكون من (البئر) الذي هو خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذه و(الأولى) التي جاءت صفة للبئر، ويلاحظ أن الدالين دخلت عليهما أل التعريف أفادت في الأولى التخصيص لأنه لو ذكر البئر من دون أل لشمل المعنى ودل على كل بئر، أما الثانية فقد أفادت تطابق الصفة مع الموصوف في التعريف كون الصفة تتبع الموصوف.

أما العنوان من حيث الدلالة فيمكن أن نقف على دلالات عدة لهذا العنوان نبدأها بالدلالة المعجمية فالسيكولوجية ثم الواقعية فالدينية انتهاء بالدلالة الزمنية.

ورد لفظ البئر بمعنى حفرة من الأرض، وقيل أنها موقد النار كما جاء بمعنى المخبأ والمذخر[٢]. كما ورد لفظ البئر بمعنى "الحفرة من الأرض يستقى منها الماء"[٣].

---

[١] *جبرا إبراهيم جبرا: حياته من الكلمة، ماجد السامرائي، مجلة الجديد، العدد ٢ لسنة ١٩٩٤: ١٦.*

[٢] *لسان العرب، مادة (بار): ٩٨/٥. وينظر: المعجم الوسيط: ٣٦/١.*

[٣] *المنجد في اللغة والإعلام: ٢٤.*

وقد أطلق جبرا هذا العنوان وأراد به ذلك الموقع من الذاكرة "التي تجمعت فيها أولى التجارب والرؤى والأصوات، أولى الأفراح والأحزان والأشواق والمخاوف، التي جعلت تنهمر على الطفل فأخذ إدراكه يتزايد ووعيه يتصاعد"[١] فجبرا هنا يجعل من الذاكرة البئر أو المخبأ الذي يحفظ فيه تجاربه الأولى، تجارب الطفولة التي هي أكثر من حصيلة ذكريات خاصة فهو يدرك أن الأصول الحقيقية للأشياء تعود إلى التجارب الأولى في حياة المرء[٢]. وقد أكد على ذلك في أكثر من مناسبة "طفولتي ما زالت هي ينبوعي الأغزر... إنها البئر أو العين التي تمدني بالكثير من النسغ لما يتنامى في ذهني من بنت الخيال، وأرجو أنها ستستمر في منع الجفاف والعطش"[٣].

فضلاً عن هذه الدلالة السيكولوجية للعنوان يقف خليل محمد الشيخ عند دلالتين مهمتين هما: الدلالة الواقعية، والدينية الموروثة[٤]. أما الواقعية فيرى أن جبرا يستمدها من حياة الناس في المناطق الفلسطينية في تلك الفترة عندما كان العيش غير ممكن أو لنقل صعباً جداً في البيوت التي لا تتوافر فيها بئر للماء فكان السكان يتساءلون عند انتقالهم إلى بيت جديد "هل يوجد بئر في حوش الدار؟ هل هي عميقة؟ وفي حالة جيدة؟ هل ماؤها طيب؟ أما أنها لم تنزح من طينها منذ سنين؟"[٥]. أما المدلول الديني فقد استمده من التراث الديني يتجلى ذلك في قصتي النبي يوسف عليه السلام والملك البابلي دانيال اللتين يتحول البئر في كل منهما إلى نقطة تحول نحو السمو والرفعة بدلاً من أن تكون النقطة التي تنتهي عندها الحياة[٦].

ويطرح جبرا الفكرة نفسها في قصيدته (خرزة البئر) التي نظمها على أثر مذبحة دير ياسين ورمي الصهاينة بجثث النساء الذبيحات في بئر القرية، وكأنه يقابل هذا الإلقاء بإلقاء الملك دانيال في الجب الأسود، وإن الخروج في البئر سيكون منطقياً وحتمياً في نظر جبرا. وسيكون هذا الخروج نقطة انطلاق جديدة[٧].

---

[١] *البئر الأولى: ٢٩.*
[٢] *سيرة جبرا إبراهيم جبرا الذاتية وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية: ٧٢.*
[٣] *الفن والحلم والفعل: ٣٩١-٣٩٢. وينظر: الحرية والطوفان: ٦٦. الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها، نجم عبد الله كاظم: ٢٧٠.*
[٤] *ينظر: سيرة جبرا إبراهيم جبرا الذاتية وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية: ٧٥-٧٦.*
[٥] *البئر الأولى: ١٩.*
[٦] *سيرة جبرا إبراهيم جبرا الذاتية وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية: ٧٦.*
[٧] *م.ن: ٧٦.*

"خرزة البئر لنا جلجلة ثانية
من ثغرها الخضيب ستنطلق
الحمم السوداء لاهبة لاطية
لتبيد
زراعي الموت
مطعمي العقبان في أرضنا،
وعندها من فيضها القدسي الخصيب
ستحيي، ستحيي
كل قرانا من جديد"[1]

ويتضح عمق التجربة الدينية في نفس جبرا بشكل واضح وكبير في سيرته فنلاحظ تشرب نفسه بالتعاليم والمبادئ الدينية منذ الصغر ونلاحظ أن الكنيسة تصبح واحدة من الأماكن التي يتردد عليها جبرا باستمرار بل تتحول إلى واحدة من ملاذات جبرا الجميلة التي يلجأ إليها تخلصا من ضيق المحيط[2].

ويمكن أن نضيف إلى هذه الدلالات دلالة أخرى هي الدلالة الزمنية التي تكشف عنها اللفظة الثانية للعنوان(الأولى) إذ تحيل هذه اللفظة إلى زمن ماض بعيد يعود إلى مرحلة الطفولة وبداية التكوين الذاتي إلى تلك التجارب الأولى التي ظلت ينبوعاً دائم الفيض يغريه بالعودة إليه كلما أراد أن يمتاح من مائه وهو" لايعرف ما الذي سيصعد إليه من صفو قرير، أو عكر وطين، وقد يكثر الطين والعكر، ويقل الصفو القرير. ولم لا؟ إنه بذلك يعيش ويتغذى: إنها البئر التي لن يكون له عنها غنى. وإذ يعود إليها كل مرة، فهو إنما يرد ينبوعاً دائم الفيض في طوايا إنسانيته[3].

وهذه الاشارة الزمنية في العنوان تحيل على زمن ماضٍ اختارها الكاتب لتحيل مسبقاً على الطابع الاسترجاعي الحكائي الذي لايخلو منه أي نص سبر ذاتي.

أما العنوان الأجنبي فقد جاء مطابقاً للعنوان العربي. واحتل صدر الصفحة

---

[1] *تموز في المدينة*ك٥٩
[2] *لينظر: البئر الأولى: ٦٧-٧٨.*
[3] *م.ن:٢١.*

من الأعلى، وبخط بارز وعميق وببونط غليظ كما هو الحال في العنوان العربي مما يجعله لايختلف في دلالته عن الدلالات التي توصل إليه البحث في العنوان العربي.

The First Well

By

JABRA IBRAHIM JABRA

يلاحظ أن العنوان في (شارع الأميرات) شغل حيزاً أكبر من (البئر الأولى) إذ جاء العنوان مع اسم المؤلف ليشمل ما يقارب حوالي ربع مساحة الغلاف من الأعلى في حين خصصت المساحة الباقية من الغلاف لصورة لميعة زوجة المؤلف. وقد كتب العنوان بخط بارز عميق ومن نوع (الثلث) وببونط سميك أسمك بقليل من (اسم المؤلف) في حين جاء العنوان الفرعي ببونط خفيف أسفل العنوان الرئيس وعلى يسار الصفحة، مما يعني أن القصدية التي توخاها المؤلف (نقول المؤلف وليس المؤسسة الناشرة للكتاب لأننا نسلم كما بينا آنفاً من خلال رسائل جبرا إلى ماهر الكيالي بتدخله الكبير في موضوع الإخراج الطباعي لكتبه).

ومن هنا لم يأت الشكل الطباعي مغايراً كثيراً في دلالته الجمالية عن القصدية التي توخاها في كتابه السابق (البئر الأولى) فهو يركز على لفت انتباه (القارئ/المتلقي) أولاً إلى العنوان وفي الوقت نفسه لم يستطع التخلص من نرجسيته المعروفة عندما جعل اسمه فوق العنوان مباشرة إذ يشغل تقريباً المساحة نفسها التي يشغلها العنوان وببونط أقل سمكاً بقليل من البونط المستخدم في العنوان.

وأما تركيبياً فقد جاء العنوان مركباً إضافياً من مضاف (شارع) الذي جاء خبراً لمبتدأ محذوف تقديره هذا، ومضاف إليه (الأميرات) مجرور بالكسرة، وقد دخل عليها أل التعريف لتفيد معنى التخصيص. أي إن شارع الذي جاء نكرة أصبح معرفاً بالإضافة.

أما العنوان من حيث الدلالة فيمكن أن نقف فيه على عدة دلالات نبدأها بالدلالة المعجمية ثم المكانية فالزمانية.

لقد جاء لفظ الشارع في المعاجم ليدل على أنه الطريق الأعظم الذي يشرع فيه الناس[١]. أما اللفظة الثانية التي جاءت بصيغة جمع المؤنث السالم (الأميرات) ومفردها المذكر (أمير) الذي جاء في المعاجم بمعنى الملك لنفاذ أمره بين الإمارة والجمع أمراء[٢]. أو "من يتولى أمر قوم وإن لم يكن من أصل شريف، يطلق على من كان من أصل شريف وإن لم يكن صاحب أمر"[٣].

أما الدلالات التي يمكن أن نستوحيها من هذا العنوان فنجد أنفسنا أمام دلالتين كثيراً ما يركز عليهما المؤلف في كتاباته بل يمكن القول أنهما من الثوابت المعروفة في أدب جبرا وهما: الدلالة المكانية، والدلالة الزمانية.

لقد جاء العنوان مستمداً من الحي السكني الذي عاش فيه جبرا أكثر من ربع قرن من الزمان (١٩٦٢-١٩٩٤) إذ قامت بينه وبين هذا الشارع علاقة حب عميقة ظل يتمتع بنبضها وإيحاءاتها إلى اليوم الذي فارقه مفارقة كلية عندما فارقت روحه البدن منتقلاً إلى العالم الآخر[٤].

"في ربع القرن الأخير، في مرحلة النضج من حياتي، بعد أن نشأت بيني وبين عدد من الأمكنة علاقة حب التي ذكرتها، قامت علاقة حب عميقة بيني وبين شارع الأميرات في حي المنصور، ما زلت أتمتع بنبضها وإيحاءاتها"[٥].

ويتجلى عمق هذه العلاقة الحميمة بين المؤلف وهذا الشارع في عدة صور يكشف عنها المؤلف في سيرته فهو المكان الذي تبلورت فيه مع مضي السنين الكثير من الأفكار مع ما يصاحبها من أخيلة وصور بل عبارات حاول جبرا اقتناصها وهو يسير في ظلال أشجار اليوكالبتوس في شارع

---

[١] *لسان العرب، مادة (شرع): ٤٢/١٠. وينظر: المعجم الوسيط: ٤٧٩/١.*
[٢] *م.ن، مادة (أمر): ٩١/٥.*
[٣] *المنجد في اللغة والعلام: ١٨.*
[٤] *توفي جبرا إبراهيم جبرا بتاريخ ١٩٩٤/١٢/١٣. ينظر: أرى كتاباً جميلاً: ٢٦.*
[٥] *شارع الأميرات: ٧٧.*

الأميرات[١]وخاصة في أوائل الثمانينيات من هذا القرن عند بدء العمل مع مجموعة من الأصدقاء مترئساً تحرير مجلة (فنون عربية) إذ يقول "ازداد ترددي على شارع الأميرات مشياً أو راكباً سيارتي لأن مكتب المجلة كان في شارع مجاور له. وفي تلك السنوات توالت الكتابات التي كانت قصيرة أم طويلة، لعلني ما امتحنت معدنها إلا في تلك الغدوات والروحات، وظهر الكثير منها في كتب لاحقة (الفن والحلم والفعل) و(تأملات في بنيان مرمري) و(معايشة النمرة)"[٢].

وقد شهد هذا المكان ولادة الكثير من أعماله على حد تصريحه: البحث عن وليد مسعود، الغرف الأخرى، البئر الأولى، يوميات سراب عفان فضلاً عن شارع الأميرات[٣].

الدلالة الزمانية: ويمكن أن نستمدها من سبب تسمية الشارع بهذا الاسم الذي يفصح عنه جبرا في سيرته أيضاً "وشارع الأميرات بالذات إنما اكتسب اسمه شعبياً من الأميرتين الهاشميتين اللتين كانتا من أوائل من بنى فيه داراً سكنية، وهما الأميرة بديعة ابنة الملك علي وهي الأخت الصغرى للأمير عبد الإله... وكانت الأميرة الأخرى هي الأميرة جليلة ابنة الملك علي أيضاً وزوجة الشريف حازم"[٤].

وتتضح هذه الدلالة في أكثر من موضع في السيرة إذ يجعلها جبرا "جزءاً حميماً من زمنه اليومي الخاص"[٥]. فنجده ينقل ذكرياته المختلفة عن هذا الشارع بعضها يتعلق بالستينيات من هذا القرن والبعض الآخر بالسبعينيات وجزء منها بالثمانينات لا بل ينقل جبرا بعض ذكرياته عن هذا الشارع في أيام العدوان الثلاثيني على العراق أيضاً[٦].

وهكذا نجد أن جبرا في تحديده للعنوان في الكتابين الخاصين بسيرته يركز على نقطتين أساسيتين هما علاقته بالمكان والزمان إذ أن علاقته بالمكان نجدها

---

[١] ينظر: م.ن: ٨٥.
[٢] شارع الأميرات: ٨٦.
[٣] ينظر: م.ن: ٨٦-٨٧.
[٤] م.ن: ٨٠.
[٥] شارع الأميرات... أو جبرا والسنة العجائبية، باهرة محمد، مجلة الأقلام، الأعداد ١-٣ لسنة ١٩٩٥: ٥٠.
[٦] ينظر: شارع الأميرات: ٧٨-٨٣.

على الدوام "علاقة تواصل حميم، فالمكان بالنسبة له هو ما يحمل من أثر يتركه في النفس والوجدان... وهناك أيضاً علاقته بالزمن، وهي علاقة هاجسها القلق على المصير ومن المصير فضلاً عما ينتظمها من شعور بعدم الاستقرار ولا سيما في (شارع الأميرات) فالزمن أمامه دائماً بوجهين: وجه مفرح مرح حافل بالسعادة ووجه آخر عبوس قبيح لا ينجلي إلا عن ملامح الغدر والإيقاع بالأحلام الجميلة. أما وجه الزمن الذي ظل يطارده أينما ذهب أو توجه، فهو الوجه الذي يبعث الخوف في نفسه، ويسرب الرعب في طوايا أحلامه... وهو خوف على ما جمع من صور الحياة والذكريات الجميلة أن تتبدد... وتغرقها السيول"[١]. وكما عبر عن ذلك في آخر كتابه (شارع الأميرات)[٢].

ويلاحظ أن من المؤاخذات التي يمكن أن تؤخذ على العنوان في (شارع الأميرات) أنه جاء ليشير إلى مضمون جزء معين من النص وليس النص كاملاً بعكس العنوان في الكتاب الأول (البئر الأولى) الذي جاء ليشمل مضمون النص بكامله. والذي يؤيد هذا القول هو العنوانات الداخلية المختارة لكل فصل من فصول الكتاب الستة: (الرحلة الأولى، انا وهملت وأوفيليا، سيدة البحيرات، حكايتي مع أغاثا كريستي، شارع الأميرات، لميعة والسنة العجائبية). التي توحي للوهلة الأولى باستقلالية كل فصل عن الآخر، وكأن كل فصل منها يروي قصة مستقلة.

وهذا يدفعنا إلى القول بأن المؤلف لم يستطع التخلص من الشكل أو القالب المقالي الذي وضع فيه سيرته في بادئ الأمر استجابة لطلب صديق له هو ماجد السامرائي[٣] الذي يرأس مجلة شهرية رائجة. وإن كان قد وضع قبل البدء بالحكاية الأولى- على حد قوله- قائمة ولو قصيرة بعدد الأحداث والشخصيات التي رأى أنها تجارب يمكن وصل بعضها بالبعض الآخر فتكون في النهاية نوعاً من السيرة الذاتية[٤].

والجدير بالذكر- وكما أشرنا آنفاً- إن جبرا يولي اهتماماً كبيراً بالعنوان

---

[١] *خطوات مع جبرا إبراهيم جبرا في (شارع الأميرات)، ماجد السامرائي، مجلة عمان، العدد ٤٩ لسنة ١٩٩٩: ٢٢.*

[٢] *ينظر: شارع الأميرات: ٢٥٣.*

[٣] *ينظر: جبرا إبراهيم جبرا في شارع الأميرات: زمن الذاكرة وزمن الثقافة: ٨٣. خطوات مع جبرا إبراهيم جبرا في شارع الأميرات: ٢٠.*

[٤] *ينظر: شارع الأميرات: ٧.*

ويحرص على أن تكون العنوانات التي يطلقها على كتبه دقيقة، وهذا يعني أن اختياره لشارع الأميرات وهو عنوان الفصل الخامس من الكتاب عنواناً للكتاب نفسه لا بد من أن يكون لاعتبارات معينة وواضحة في ذهنه وليست المسألة اعتباطية وهذا ما يؤكد عليه عبد الوهاب محمد علي العدواني الذي يرى أن اختيار أي عنوان داخلي عنواناً للمجموعة كلها لا بد من أن يكون لاعتبار فلسفي سري وذلك "لأن هذا الصنيع لا يمكن أن ينشأ عن خلاء فكري من أية قيمة ذاتية أو موضوعية في مادة القصة ووعائها اللغوي الذي يحرص الكاتب الماهر دائماً على انتخاب أقوى ما يعبر من معجمه الذهني فيجعله عنواناً للقصة أولاً، وللمجموعة ثانياً، لأن الصدور في ذلك عن الخلاء الفكري يعري الرمز اللغوي من سحره الدلالي الخاص، ويخلع عن صبغته الجمالية التي رشحته للانتخاب والتقديم على غيره من عنوانات قصص العمل الأدبي"[1].

ويمكن أن نصل إلى سر وضع هذا العنوان على الكتاب من رسالة جبرا إلى ماهر الكيالي بتاريخ ١٩٩٤/٣/٢٤ التي يرفق فيها كلمة للغلاف الأخير للكتاب يشير فيها أن الفقرتين الأوليتين تعطيان فكرة للكتاب وهو من تأليفه. أما الفقرتان الأخريتان فهما مقتبستان من مقال رائع لصديقه فاروق يوسف عن الكتاب[2].

فمن خلال الفقرتين الأوليتين نلمس سبب اختيار جبرا لهذا العنوان وهو أن شارع الأميرات يمثل المكان الذي منه انبثق هذا العمل الأدبي أي أنه الحاضر الذي انطلق منه إلى الماضي ليعيد بعض الأحداث التي عرفها في أيام شبابه "من شارع الأميرات ببغداد يعيد جبرا إبراهيم جبرا النظر في بعض الأحداث التي عرفها أيام شبابه، وإذا بها تتماثل في الذهن كقصة مسلسلة يصعب على القارئ أن يتوقف عن متابعتها، فهي تصور أماكن وعلاقات يتصل بعضها ببعض، رغم تواجدها فضاء وزمناً لتمحورها في حياة المؤلف بشكل حميم".

ومهما يكن من سبب في اختيار العنوان يبقى العنوان في الكتاب الأول أكثر دقة وأشمل دلالة من العنوان في الكتاب الثاني إذ أنه:

١-عنوان موضوعاتي بمعنى أنه يحيل إلى مضمون النص الذي هو رسم حياة الطفل في حضن أسرته.

---

[1] *فلسفة العنوان في قصص الحرب: مشروع في التأويل، بحث قابل للنشر في مجلة التربية والعلم: ١٢.*

[2] *أرى كتاباً جميلاً: ٨٥.*

٢-نوعي بمعنى أنه يحدد بطريقة ما النوع الحكائي الاسترجاعي الذي يقوم عليه النص[١].

أما شارع الأميرات فيبدو أنه "عنوان موضوعاتي لا يحمل في ذاته أي إشارة إلى النوع الحكائي الذي ينتمي إليه غير أننا لا يجب أن نهمل الإشارة الدالة التي نجدها في محيط النص"[٢] وخاصة في العنوان الفرعي الذي جاء مطابقاً للعنوان الفرعي في الكتاب الأول (فصول من سيرة ذاتية) كما يمكن أن نلمس شيئاً من ذلك في المقدمة[٣].

وهناك ملاحظة أخيرة يمكن أن نسجلها على عنوان الكتابين هي أن هناك تقاطباً بين لفظتي (البئر، الشارع): إذ تمثل الأولى البيئة القروية، وتمثل الثانية البيئة الحضرية، وقد جاءتا في سيرة جبرا الذاتية لتمثيل مرحلتين مختلفتين: مثلت الأولى مرحلة البؤس والشقاء والفقر المدقع ومحاولة الخروج من هذا المحيط المختنق، ومثلت الثانية مرحلة الانفتاح على العالم الخارجي في سبيل تحقيق الذات.

العنوانات الداخلية

امتازت العنوانات الداخلية في (شارع الأميرات) بالدقة والوضوح إذ جاءت معبرة عن المضمون بشكل دقيق وقد تداخلت في العمل إلى الحد الذي تمتنع معه أية إمكانية لعزل العنوان عن العمل وكانت بنيته الدلالية هي جماع فعاليات عناصر وحداته. فالكتاب مؤلف من ستة فصول لكل فصل فاعليته الذاتية في وجود عنوان ولكل عنوان علاقته النوعية بفصله[٤].

جاء الفصل الأول تحت عنوان (الرحلة الأولى) تحدث فيه جبرا عن رحلته الأولى التي قام بها من فلسطين إلى انكلترا لإكمال دراسته وهو لم يتجاوز التاسعة عشرة من عمره إذ لم يكن في فلسطين يوم ذاك أية جامعة.

وفي الفصل الثاني الذي حمل عنوان (أنا وهاملت وأوفيليا) يركز على تجربته الحياتية بعد أن غادر فلسطين واستقر في انكلترا في أثناء سنوات الدراسة فيتم التركيز على الأنا وانبهاره بالحياة الجديدة وتعرفه على الكثير من

---

[١] *مفهوم الرواية السيرية (مخطوط): ٧.*
[٢] *م.ن: ٨.*
[٣] *ينظر: شارع الأميرات: ٧-٨.*
[٤] *العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي: ٨٥.*

المتع الذهنية والروحية والحسية في آن واحد كما يركز على علاقته بـــالآخرين ولا سيما الجنس الآخر فنراه يصف علاقته بـــ(غلاديس) إذ كانت له معها قصة حب رائعة بعد ذلك الحب العذري الذي كان قد عاشه في القدس، فضـــلاً عـــن غلاديس كانت هناك (جين هاريسون) و(برناديت).

أما الفصل الثالث (سيدة البحيرات) فهي تصور تلك الأيام القلائـــل التـــي قضاها جبرا في أثناء عطل الربيع في تلك البقع النائية والساحرة في آن واحـــد التي شهدت بدايات الحركة الرومانسية في مطلع القرن التاسع عشر إذ أنه "قـــد أبدع في وصف هذا المكان أرضاً وسماء، وانطلق يجوبه متأبطاً أشعار أولئـــك الشعراء ويستذكر قراءات شعرية سابقة في حالة من الانتشـــاء المتوحـــد مـــع الطبيعة والشعر"[1] كما يركز أيضاً على لقائه المفاجئ بتلك المـــرأة المجهولـــة التي برزت من بين الصخور الجبلية مسمياً إياها بـــ(سيدة البحيرات).

وفي الفصل الرابع (حكايتي مع أغاثا كريستي) يركز جبـــرا علـــى بدايـــة حياته في بغداد وتعرفه على أجاثا كريســـتي عـــن طريـــق صـــديقه الباحـــث الأركيولوجي روبرت هاملتون الذي تجمعه به صداقة تعود إلى أيـــام القـــدس. وفي الفصل الخامس (شارع الأميرات) يقف جبرا عند ذكرياته لهـــذا الشـــارع الذي قضى فيه حياة طويلة تزيد على ربع قرن من الزمن.

ويركز جبرا في الفصل السادس (لميعة والسنة العجائبية) على سنتين مـــن حياته السنتين اللتين تعرف فيهما على (لميعة) الذي توج بالزواج في نهاية عـــام ١٩٥٢. ويحتل هذا الفصل الجزء الأكبر والأهم من الكتـــاب إذ تتشـــعب فيـــه الأحداث وتتداخل بشكل ويوحي أن هناك أكثر من خـــيط يركـــز عليـــه جبـــرا بخلاف بقية الفصول. فإذا كانت علاقته بـــــ(لميعـــة) تشـــكل الخـــط الـــرئيس والأساس الذي يربط أحداث هذا الفصل جميعها، فهناك يركز جبرا على تفاعلـــه مع طبيعة الحياة في بغداد ومدى إسهامه في الحياة الثقافية في تلك الفترة التـــي شهدت تحولاً جديداً في مسار الحركة الثقافية[2]. كما يركز على شبكة العلاقات التي أقامها في بغداد مع مجموعة من الشخصيات التي تمثل الشـــريحة المهمـــة في بغداد على الصعيدين الثقافي والسياسي.

وعلى الرغم من التعبير الدقيق للعنوانات الداخلية على المضمون في كـــل فصل من الكتاب وبالشكل الذي يوحي بأنها بنيات دلالية مكتملة في حد ذاتها إلا

---

[1] شارع الأميرات أو جبرا والسنة العجائبية: ٥١.

[2] ينظر: شارع الأميرات: ١١٣.

أنها جاءت جميعها داخل بنية دلالية أكبر هي عنوان الكتاب الرئيس إذ أنه هناك علاقة رابطة بين هذه العنوانات تمثل الحاضر الذي يضم في طياته كل الإرث الماضوي فمن شارع الأميرات ينطلق جبرا باتجاه الماضي عبر الذاكرة ليستحضر كل ما يمكن استحضاره من الأحداث والأمكنة والعلاقات مع الآخرين. ففي النظرة الفاحصة إلى العنوانات الداخلية نجدها لا تتجاوز في رموزها الدلالات الآتية:

ت	العنوان	الدلالة
١	الرحلة الأولى	مكانية وزمانية
٢	أنا وهاملت وأوفيليا	علاقات شخصية
٣	سيدة البحيرات	مكانية
٤	حكايتي مع أغاثا كرستي	علاقات شخصية
٥	شارع الأميرات	مكانية وزمانية
٦	لميعة والسنة العجائبية	علاقات شخصية وزمانية

العنوان الفرعي

للعنوان الفرعي أهميته في الكتابة الإبداعية فهو الذي يعين طبيعة النص، ويحدد نوع القراءة بالنسبة للمتلقي فـ"عندما نشرع في قراءة رواية مثلاً تصبح المكونات التي نتوقعها، التي تحدد معالمها الأساسية في تجربتنا الجمالية والإنسانية خاضعة لطبيعة مفهومنا عن الرواية، مما يجعل الأمر مختلفاً عندما نشرع في قراءة قصيدة أو مقال صحفي"[١] غير أن هذا لا يمنع أن تتوافر في النص بعض الشفرات الجمالية المبتكرة التي تعطي للنص خصوصيته في الإطار العام المرن للنوع الأدبي المكتوب فيه[٢].

يتميز العنوان الفرعي بخاصيتين هما:

١- ***خاصية تبعية:*** *أي وقوعه في الدائرة الدلالية للعنوان الرئيس.*

٢- ***خاصية توضيحية تخصيصية:*** *بوصفها تتمتع بمحول إعلامي مغاير تكون شارحة للعنوان الرئيس*[٣].

لقد جاء العنوان الفرعي (فصول من سيرة ذاتية) في كتابي (البئر الأولى)

---

[١] *بلاغة الخطاب وعلم النص:* ٣٢٨.

[٢] *م.ن:* ٣٥٨.

[٣] *العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي:* ٥٥-٥٦.

و(شارع الأميرات) ليؤدي عدة وظائف:

١- تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه الكتاب الذي يمكن "عده دليلاً على الميثاق الذي يقترحه على القارئ"[١].

٢- التأكيد على مبدأ الانتقائية في السيرة الذاتية الذي يشكل ظاهرة واضحة في سيرة جبرا الذاتية وإن كنا نؤكد على أن الكاتب السيرذاتي مهما حاول فإنه لا يستطيع استقصاء تجارب الحياة أو أن يؤرخ لهذه الحياة منذ الولادة وحتى لحظة كتابة السيرة ولكي نشير إلى مبدأ الانتقائية التي يصرح بها جبرا وعجزها عن كتابة سيرة ذاتية كاملة"[٢]. لذا نجده يقف في (البئر الأولى) عند السنين السبع أو الثمان من مرحلة الطفولة (٥-١٣) سنة وفي (شارع الأميرات) يقف عند سنين منتخبة من عمره سنة أو سنتين من دراسته في انكلترا وبعض الأحداث المتعلقة بمرحلة الحياة التي عاشها في القدس قبل التوجه إلى العراق، إذ تأخذ شكل الاسترجاعات وأغلبها تتصف بالسرعة والإيجاز فضلاً عن السنتين أو الثلاث الأولى من حياته في بغداد.

وفضلاً عن هذه الخاصية التخصيصية للعنوان الفرعي نجد خاصية توضيحية فقد جاء هذا العنوان (البئر الأولى) ليؤكد على ما أشرنا إليه في الدلالة الزمنية للعنوان الرئيس التي تشير إليه لفظة (الأولى) لكونها تحيل على الطابع الاسترجاعي للقص.

أما صفحة العنوان الأجنبي فلم تفرد للعنوان الفرعي سطراً خاصاً مثلما جاء في العنوان العربي، وإنما جاء في الفقرة الخاصة بكتلوك المكتبة البريطانية لنشر الدوريات (المؤلفين، العرب الفلسطينيون- القرن العشرين- السيرة) وهذا الشكل يوحي بأن هذا العنوان الفرعي إنما جاء لتحديد الخانة التي يمكن أن يوضع فيها الكتاب في المكتبة البريطانية من دون الاهتمام بالتحديد الدقيق للنوع الأدبي الذي ينتمي إليه الكتاب.

٢-اسم المؤلف

إن أول ما يطالعنا في صفحة العنوان في كل من الكتابين هو اسم المؤلف

---

[١] *مفهوم الرواية السيرية (مخطوط) ٤.*

[٢] *ينظر: البئر الأولى: ١١. شارع الأميرات: ١٥٣.*

الموجود في أعلى الصفحة وهذا هو دأب جبرا في أغلب كتبه ولا سيما تلك الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر[١]. وهذا دليل على ذاتية جبرا ونرجسيته فهو حريص في كتبه أن يتصدر اسمه الغلاف "واقترح أن يستعمل العنوان كما خطه رمزي، على أن يرفع منه اسمي لكي يوضع في أعلى الصفحة، ويزاح العنوان إلى وسطها"[٢].

إن الذاتية والنرجسية التي نسجلها على جبرا ليست وليدة هذا الموقف فحسب بل يمكن تلمسها في مواضع عدة من سيرته التي كانت دافعاً لذهابنا إلى مثل هذا الرأي إذ يحس بأنه نقطة التجاذب في علاقاته التي يقيمها مع الآخرين وأنه يتفوق على كل الذين يعاشرهم "وفي الحاكورتين جمعت لأول مرة عدداً من رفقتي، لنمثل مسرحية كالمسرحيات التي رأيناها في (دير أبونا أنطون) وكررنا تمثيل المسرحيات. وهي تنتهي دائماً إلى عراك كنت أصر على المضي فيه إلى أن يعترف الآخرون بأني أنا الغالب"[٣]. وهو إذ يصف علاقاته النسائية نجده يصور نفسه شخصية مطاردة من المرأة أينما حل ففي انكلترا في أثناء سنوات الدراسة تتعلق به أكثر من فتاة (برناديت، غلاديس، جين هاريسون)[٤]. وفي بغداد يجد جبرا نفسه موزعاً بين أكثر من فتاة (لميعة، تلميذته التي لا يكشف عن اسمها، المرأة البغدادية التي تعرف عليها في باريس)[٥].

ويعترف جبرا بهذه الذاتية في كتاباته الإبداعية قائلاً: "إنني في الكتابة أو الرسم أناني شديد الإثرة، أشعر بأنني مركز الحياة، وإن كل ما حولي ليس إلا ظلاً وليست له إلا حقيقة الظلال. فعندما اكتب، إنما أستحضر هذه الظلال لتتلاعب وتتمازج ثم تتلاشى، كأنها لم تكن"[٦].

---

[١] *ينظر: الحرية والطوفان، ط٢، ١٩٧٩. ينابيع الرؤيا، ط١، ١٩٧٩. تموز في المدينة، ط٢، ١٩٨١. عرق وبدايات من حرف الياء، ط٤، ١٩٨٧. صراخ في ليل طويل، ط٤، ١٩٨٥. الغرف الأخرى، ط٢، ١٩٨٧. صيادون في شارع ضيق، ط٣، ١٩٨٨. السفينة، ط٤، ١٩٨٩. تأملات في بنيان مرمري، ط١، ١٩٨٩. معايشة النمرة وأوراق أخرى، ط١، ١٩٩٢. أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال، ط١، ١٩٩٢.*

[٢] *أرى كتاباً جميلاً: ٥٤.*

[٣] *البئر الأولى: ٤٦.*

[٤] *ينظر: شارع الأميرات: ٢٦-٢٧، ٣٥.*

[٥] *نظر: م.ن: ١٥٥-١٥٧.*

[٦] *الحرية والطوفان: ١٢٣. وينظر: أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال: ١١.*

وربما كان لورود الاسم في أعلى الصفحة تأويل آخر هو أن الذات المتحدثة عنه في هذا الكتاب إنما هي ذات جبرا التي تمثل هنا البؤرة التي تتمركز حولها كل العناصر الأخرى في الكتاب لذا جاء الاسم متصدراً. ومثل هذا التحليل كان يبدو ممكناً لو اقتصر تقديم الاسم على عنوان السيرة من دون كتبه الأخرى، الأمر الذي يجعلنا نستبعد مثل هذا التأويل ونرى أن الرأي الأول هو الأرجح.

وللاسم في النص السيرذاتي أهمية كبيرة فهو يمثل عتبة أولى تمهد للقارئ تعامله مع النص إن لم يكن يوجه هذا التعامل[١] فاسم جبرا إبراهيم جبرا "مثلاً على الغلاف يعني لدى القارئ الذي يعرفه موقفاً معيناً من الكتابة... فضلاً عن إنه يشكل ثقلاً ما على تلقيه له، ولا أحد يجهل كيف أن بعض الأعمال الأدبية ترجع شهرتها إلى شهرة مؤلفيها أساساً وليس إلى أدبيتها أو فنيتها"[٢]. كما إن لظهور الاسم في هذا النوع الأدبي له دلالته الخاصة فهو يعكس من جهة حرص المؤلف على إعطاء بعد حقيقي للوقائع الخاصة بسيرته[٣].

يؤكد جيرار جينيت على "أن إثبات اسم المؤلف يصبح فعلاً دالاً أكثر عندما يتعلق الأمر بالسيرة الذاتية خاصة لأنه يكون حينئذ جزءاً للعقد المقام بين المؤلف والقارئ[٤]. كما أنه يخلق من جهة أخرى نوعاً من الإثارة لدى المتلقي يدفعه إلى قراءة هذا الأثر مدفوعاً في ذلك بنوع من الفضول في معرفة حياة الآخر والوقوف على مكنوناته الداخلية فهو يدرك بأن الذات المنكشفة أمامه هنا في السيرة هي ذات المؤلف بعيداً عن التمويه أو القناع الذي يلبسه المؤلف عادة في كتاباته الأخرى. ولابد من الذكر بأن الصدق الذي ننوه به هنا ليس الصدق المحض الذي أبعده الشكلانيون عن المناقشات الأدبية[٥] وذلك لأن البحث في مثل هذا النوع من الصدق أمر مستحيل في أي كتابة إبداعية حتى ولو كانت سيرة ذاتية، أما الصدق الذي نحن بصدده فهو صدق نسبي كما يقول إحسان عباس "والحقيقة الذاتية صدق نسبي، مهما يخلص صاحبها في نقلها على حالها"[٦].

---

[١] *مفهوم الرواية السيرية: ٢٠.*
[٢] *م.ن: ٢٠.*
[٣] *السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي: ٢٩.*
[٤] *مفهوم الرواية السيرية (مخطوط): ٥.*
[٥] *قضايا النقد الأدبي، ك.ك روفن، ترجمة: عبد الجبار المطلبي: ١٩١.*
[٦] *في السيرة: ١٠٥.*

أما اسم المؤلف في صفحة العنوان الأجنبي فقد جاء مغـايراً مـن حيـث الموقع والتركيب عن الاسم في صفحة العنوان العربي، إذ جاء بعـد العنـوان الرئيس وقد سبق بكلمة (تأليف) التي أفرد لها سطراً مستقلاً مما يـوحي إنهـا جاءت هنا لنؤكد نسبة الكتاب إلى صاحب الاسم الموجود على صفحة العنوان. أما ورود الاسم بعد العنوان فلا نحسب أنه وضع على هذا الشـكل لأغـراض دلالية بقدر ما هو متعلق بالترتيب الشكلي لصفحة العنوان الـداخلي وتسلسـل المعلومات الواردة فيه لأن هذه المعلومات لم تأت على صـفحة الغـلاف كـي تكون لها دلالتها وإنما جاءت في صفحة داخلية بعد صفحة الغلاف والصـفحة الداخلية للعنوان العربي.

٣-دلالة الصور على غلاف الكتابين:

تتكون اللوحة الموجودة على غلاف كتاب (البئر الأولى) من عدة مفردات أبرزها صورة المؤلف التي جاءت في المقدمة وبملامح واضحة ودقيقة جسدت جبرا المؤلف، وقد شغلت مساحة غير قليلة في أسفل اللوحة. أما بقية مكونـات اللوحة فقد جاءت خلف صورة المؤلف وبملامح غيـر واضـحة مثلـث عـدة مفردات منها صورة إنسان يوحي من تخطيطها أنه شـاب أو رجـل، وعلـى يساره إلى الأعلى قليلاً يوجد شكل منحني حلزوني يشبه صورة جنين في رحـم الأم، وفوقها مباشرة وضعت رقعة الشطرنج.

فما هي الدلالات التي يمكن أن نستخرجها من هذه اللوحة؟

١- نلاحظ أن هناك نقطة جذب في اللوحة تتمثل بـ (صـورة المؤلـف) التي جاءت واضحة المعالم وفي مقدمة اللوحة مما يـوحي بأهميتهـا بوصفها البؤرة التي تتمركز حولها أو تنطلـق منهـا كـل المكونـات

الأخرى الموجودة في اللوحة. وبما أن اللوحة تجسد ما موجود في متن الكتاب فقد جاءت الصورة بهذا الوضوح وبهذه الكيفية لكي تمثل جبرا المؤلف والراوي لهذه الأحداث المبثوثة في هذا الكتاب.

٢- جاءت صورة المؤلف لتمثل الحاضر كما أنها تمثل جبرا في مرحلة متقدمة من العمر –جبرا المؤلف لا الطفل– وكذلك وقوعها في مقدمة الصورة، في حين جاءت بقية المكونات الواقعة خلف صورة المؤلف لتمثل الماضي أو لنقل الطفولة الذي على جبرا المؤلف أن يدلو فيها ليستخرج ما يمكن استخراجه من التجارب، بدليل أن هذه المكونات جاءت غير واضحة المعالم وهنا تلتقي مكونات اللوحة مع الماضي بوصفها رموزاً لا يمكن استحضارها بشكل كلي ودقيق.

٣- جاء الشكل الحلزوني في اللوحة أشبه بجنين في رحم الأم يكمن أن يرمز إلى تكون جبرا الطفل في رحم الأرض (فلسطين) إذ أن جبرا ولد فيها وعاش وفيها تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي، وفي كنائسها تكون وعيه الديني.

٤- تكشف اللوحة عن التدرج في مرحلة التكوين الإنساني فهناك الجنين الذي يكشف عنه الشكل الحلزوني، وهناك الشاب أو الرجل في مقتبل العمر، وهناك رجل تجاوز مرحلة الشباب مما يوحي بزمنية السيرة الذاتية التي تعتمد الترتيب (الكرنولوجي) التصاعدي من (الولادة إلى الطفولة ثم الصبا والشباب... الكهولة) ومما يدعم هذا الرأي المسافة الفاصلة بين كل من هذه المكونات الثلاثة إذ نجد أن صورة الرجل قد تجاوز مرحلة الشباب في المقدمة ثم تليه في البعد صورة الشاب ثم أخيراً صورة الجنين القابع في أعلى الصورة تقريباً مما يوحي ببعد المسافة الفاصلة بينهما وبين صورة الرجل الكبير.

٥- إن رقعة الشطرنج خالية من القطع، وهي موجودة في أعلى الصورة تاركة بذلك مسافة فاصلة بينها وبين صورة المؤلف التي جاءت لتمثل مسرح الأحداث الماضية التي على جبرا أن يستحضرها ليعيد تركيبها من جديد، وليبسط عليها تجاربه بذكاء ومهارة لاعب الشطرنج الذي يعرف كيف يخطط لمسار لعبته.

جاءت اللوحة الموجودة على غلاف كتاب (شارع الأميرات) لتجسد

صورة لميعة زوج المؤلف، وبريشته، كان قد رسمها في عام ١٩٥١[١] أي قبل زواجهما بعام واحد إذ تزوجا في عام ١٩٥٢ بعد قصة حب دامت لأكثر من عام.

ويمكن القول أن لوضع هذه الصورة على غلاف الكتاب دلالة على أهمية صاحبة الصورة ومدى تأثيرها وحضورها في تشكيل مسار الأحداث في السيرة وهذا ما يفصح عنه متن (شارع الأميرات) إذ نجد لـ (لميعة) حضورها البارز في مسار الأحداث وفي حياة البطل (صاحب السيرة). بل يمكن القول أنها العنصر الديناميكي الثاني بعد البطل الذي أسهم بشكل فعال في تحريك مسار الأحداث في السيرة. وتتضح هذه الأهمية بشكل بارز في المساحة التي يحتلها الفصل السادس الذي جاء تحت عنوان (لميعة والسنة العجائبية) فنجد أن هذا الفصل يشغل ما يقارب ثلثي الكتاب في حين جاءت الفصول الخمسة الأخرى لتشغل مساحة ثلث الكتاب أو أكثر من ذلك بقليل[٢].

١-نلاحظ في اللوحة انشقاق الوجه إلى جزئين: جزء جاء مظللاً بلون أقرب إلى السواد (وهو الجزء الأكبر من الوجه)، وجزء جاء بلون فاتح أقرب إلى البياض ويشكل الجزء الأصغر من الوجه. ويوحي هذا الانشقاق في الوجه إلى ازدواجية في التصرف والتعامل وهذا ما يمكن تلمسه إذ يكشف عن ذلك حوار جبرا مع (ساهرة) زميلته التي تدرّس معه في كلية الملكة عاليا" وفجأة سألتها: هل تقصدين تلك الأستاذة السمراء، جهمة الوجه التي لا تبتسم لأحد

---

[١] *ينظر: أرى كتاباً جميلاً: ٨٥.*

[٢] *الفصول الخمسة الأولى تنحصر بين الصفحات (٩-٩٤). أما الفصل السادس فهو يشغل الصفحات (٩٥-٢٥٣).*

حتى للرغيف الساخن؟ ضحكت ساهرة مندهشة: جهمة الوجه؟ لا تبتسم؟ إنها أمرح فتاة أعرفها"[1] كما إن جبرا قد كون هذه الفكرة عنها على إثر حادثة جرت له معها في غرفة أساتذة القسم في دار المعلمين العالية إذ كانت هي أيضاً تدرس فيها الأدب الإنكليزي عندما سألها عنهم رأيها في القصاصين الأمريكان فما كان منها إلا أن ردته بوجه عبوس "لا أعرف عنهم شيئاً، ولهجتها توحي بأنها تقول لا تشاطر علي؟ ونهضت وتركتنا"[2].

وتتضح هذه الازدواجية في التصرف عندما واجه جبرا وساهرة، لميعة بالموقف الذي جرى له معها في غرفة الأساتذة "أثرنا هذا الموضوع، ونحن على مائدة العشاء، فقالت لميعة: أكثر الطلاب الذين أقوم بتدريسهم شباب، وبعضهم يقاربني سناً، إن لم يكونوا أكبر مني، وعلي أن أكون شديدة الحذر وأنا بعد سنتي الأولى في تدريسي الجامعي. والكثير مما هو مقرر من نصوص إنكليزية، قصائد وسونيتات غزلية، ولذا علي أن أبالغ في الرصانة. وألبس قناعاً فوق قناع من الجهامة، حتى مع الأساتذة. وأنت يا أستاذ أراك كلما خرجت من محاضرة تعابث الطلاب وتسرح وتمرح معهم، والطالبات أينما تحركت يحاصرونك بإلحاح يبدو أنك تتمتع به... فقلت لنفسي حين رأيتك لأول مرة محاصراً هكذا: هذا رجل يجب أن أتجنبه، لئلا يتصور أنني أنافس هؤلاء السخيفات باهتمامهن به"[3]. وفضلاً عن الازدواجية في التصرف التي كشف عنها النص السابق، يبرز أيضاً تعالي لميعة على المحيط الذي تعيش فيه من خلال الجملة الأخيرة (لئلا يتصور أنني أنافس هؤلاء السخيفات باهتمامهن به).

ويعلل جبرا هذا التعالي والازدواجية عند لميعة في كونها حاملة لشهادة الماجستير في الأدب الإنكليزي من جامعة وسكانس في ماديسون بأمريكا وتنتمي إلى أسرة معروفة في تلك الفترة في بغداد، فأبوها محمد برقي العسكري –آمر اللواء سابقاً والنائب لمجلس الأمة لاحقاً– وخالها الفريق بكر صدقي العسكري– قائد أول انقلاب عسكري في بلد عربي– وكل ذلك بحسب رأي جبرا قد أبقى "على هالة ما حول لميعة توحي بتنائيها عن معظم الناس. وربما استعلائها عليهم منذ أن كانت طالبة في دار المعلمين العالية تلغت الأنظار أينما تحركت، ولن أنسى يوم اندهش أحد زملائي في الكلية وهو خريج جامعة

---

[1] *شارع الأميرات: ١٠٧-١٠٨.*
[2] *م.ن: ١٠٨.*
[3] *شارع الأميرات: ١٠٩.*

أكسفورد حين علم بأن ثمة علاقة صداقة بيننا، أنا الغريب القادم من فلسطين. وهي المشهورة بجمالها وكبريائها وخلفيتها الاجتماعية فقال: "لميعة برقي العسكري! ما الذي أوصلك إليها! كنا أيام التلمذة في (العالية) لا نحلم بأننا سنستطيع يوماً أن نقول لها ولو من بعيد صباح الخير"[1].

٢-إن الجانب المظلل من الصورة يبدو أكبر من الجانب غير المظلل مما يوحي بأن صورة جبرا في سيرته عن لميعة ما هي إلا الجانب المشرق منها الذي تمثله الجبهة غير المظللة. أما الجانب الآخر المظلل فيوحي بالجانب المخفي الذي لم يفصح عنه جبرا في سيرته، ويمكن أن نجد له إشارات خاطفة في السيرة. من ذلك الموقف الذي احتدم فيه الجدل بينه وبين لميعة قبل الزواج عندما رأت نظراته المصوبة نحو تلميذته. وهنا يعرض الأمر بإيجاز شديد وكان لي في تلك الليلة مشهد جنوني مع لميعة، وهي تتهمني بأشنع ما يتهم به المحبون"[2].

ومن ذلك أيضاً الموقف الذي جرى بينهما على أثر إهداء جبرا لوحته (المرأة التي حلمت أنها البحر) للسيدة كزين -معاونة العميد في كلية الملكة عالية- على الرغم من أن جبرا لم يكشف في هذا الموقف عن غضب لميعة وامتعاضها من هذا التصرف وفسره على أنه دلال المحبين إلا أن القارئ لا يحتاج إلى وقفة طويلة أو يمعن عميقاً ليكشف انزعاجها من هذا الموقف ومدى انفعالها.

"-ولكن لماذا لم تخبرني أنك فارقت اللوحة التي تدعي إنك تحبها كثيراً؟ لمن أهديت (المرأة التي حلمت أنها البحر)؟ وهكذا، لوجه الله؟

-إذن، جاءك الخبر؟

-وأريد أن أسترجعها

-مستحيل!

-إذن أنا زعلانة، وأريد اللوحة.

.. فأصرت على أنها تريد (المرأة، البحر) ولو أنها سترحب بأية لوحة أخرى تضاف إليها"[3].

---

[1] *شارع الأميرات:* ١١٠.
[2] م.ن: ١٢٠.
[3] م.ن: ١٤٢.

٣-هناك ملاحظة جديرة بالذكر يمكن أن تساعدنا في الكشف عن دلالة الصورة وهي أن تاريخ رسم اللوحة يعود إلى عام ١٩٥١ وهو العام نفسه الذي تعرف فيه جبرا على لميعة[١]. وهذا يعني أنه لم تمر فترة طويلة على تعرفه عليها، وإنه لا يزال يجهل كل خلفيات هذه الشخصية، لذا جاءت الصورة معبرة عن هذا الشعور وهذه الحيرة، فنجد أن الجزء المظلل جاء ليعبر عن الجانب الخفي من شخصية لميعة في حين جاء الجزء الآخر غير المظلل ليكشف عن الجانب الظاهري من الشخصية.

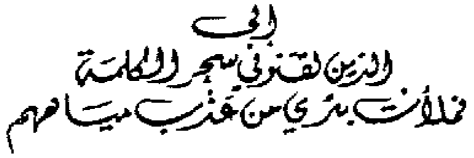
ويعزز هذا التحليل اللوحة التي يفتتح بها جبرا فصله السادس وهي اللوحة التي رسمها جبرا في عام ١٩٥٢[٢]. ففي هذه اللوحة نلمس تأكيده على إبراز ملامح لميعة وبشكل واضح مما يوحي بتبدد الحيرة أو ذلك الشعور بالتذبذب وعدم الاستقرار الذي لاحظناه في اللوحة السابقة.

---

[١] *ينظر: شارع الأميرات: ١٠٥.*
[٢] *م.ن: ٩٥.*

٤-الإهداء

جاء الإهداء بعد صفحة العنوان الأجنبي وفي صفحة مستقلة وبالشكل الآتي:



ومن هذه الجملة نرى أن المؤلف يخص بالإهداء شريحة معينة كان لها الأثر الكبير في مسار حياته وفي تكوينه العلمي والتربوي، فكانوا الروافد أو الأنهار التي استقى منها جبرا وملأ بئره من عذب مياههم. ويمثل الإهداء بوصفه عنصراً من العناصر الموجهة للنص السيرذاتي عتبة نصية مهمة تسهم في إضاءة النص، وتشير بشكل مباشر ولاسيما في نص يمثل سيرة الكاتب الذاتية، لأن الإهداء هنا لو كان على أي عمل إبداعي آخر مثل الرواية أو القصة لما كان الأهمية التي نجدها في النص السيراذتي لأنه في العمل الروائي يحيل إلى خارج النص في حين أنه في العمل السيرذاتي يحيل إلى داخل النص ويعمل على توضيح بعض جوانبه.

ويمكن تلمس ذلك في سيرة جبرا الذاتية إذ جاء الإهداء بوصفه إشارة لافتة لأهمية هؤلاء في تكوين جبرا -الطفل- العلمي والتربوي، ثم نجده يقف في المتن عند هؤلاء الذين لقنوه سحر الكلمة وقفة متأنية يشيد فيها بفضل هؤلاء عليه عرفاناً منه بهذا الجميل بدأ بالمعلم صاموئيل الذي علمه الألف باء وانتهاءً بالأساتذة الذين تخرج على أيديهم في الكلية العربية في القدس[1].

٥-فاتحة الكتاب

تعد فاتحة الكتاب أحد العناصر الموجهة في فهم النص. وهي عند جيرار جينيت واحدة من العتبات النصية المحيطة بالنص والمسهمة في فهم النص

---

[1] *ينظر: البئر الأولى:* ٣٩-٤٠، ٨١، ١١٦-١٢٥، ١٦٧-١٧٢، ١٨٩، ١٩٢.

وتحليله[١]. كما أنها تمثل مدخلاً من "المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض"[٢].

يقتصر جبرا في فاتحة الكتاب –ويسميها في المستهل– على (البئر الأولى) من دون كتابه الثاني (شارع الأميرات). ففي الكتاب الأول وقفة متأنية عند هذا الموضوع يوضح فيه بعض الخطوط الأساسية في فهم العمل الأدبي فنجده يبدأ بالموضوع وسبب اختياره لهذه المرحلة التي تكاد تشكل ميزة تنفرد بها سيرته الذاتية عن بقية السير الذاتية العربية إذ قلما نجد أديباً يمنح هذه المرحلة الأهمية التي أولادها جبرا في سيرته.

يبدأ جبرا حديثه بإظهار عجزه عن كتابة مسيرة ذاتية كاملة تضم مراحل الحياة المختلفة راداً ذلك إلى أمرين هما:

١–كثرة الرسائل التي كتبها وتلقاها باللغتين العربية والإنكليزية، وصعوبة أو استحالة الرجوع إلى معظمها لأنها لم تبق في حوزته.

٢–تميز حياة جبرا بغنى التجارب وخصوبتها وعمقها في كل مرحلة من مراحل الحياة ولاسيما مرحلة الدراسة في إنكلترا التي تحتاج –على حد قوله– إلى مجلد خاص إن أراد الصدق مع نفسه والتعمق في التجربة[٣].

ويعلل خليل محمد الشيخ سبب التوقف عند مرحلة الطفولة بسبب آخر يعود إلى صعوبة الاعتراف ويرى أن جبرا لا يستطيع الوقوف عند تجارب الشباب مثلما وقف عند تجارب طفولته وتشريحه لتلك بصراحة متناهية شأنه في ذلك شأن أغلب كتاب السيرة الذاتية العربية من مثل طه حسين وأحمد أمين[٤]. وتتضح صحة هذا التحليل شكل واضح وجلي في (شارع الأميرات) إذ نجد المؤلف يتحرج من التصريح بأسماء النساء اللاتي تعلقن به أو تعلق بهن في بغداد فيما عدا لميعة [٥] كما نجده يمر مروراً سريعاً وبصورة أقرب إلى التلميح منه إلى التصريح في علاقاته النسائية القائمة على حضور الجسد على

---

[١] *السيميوطيقيا والعنونة:* ١٠٢.

[٢] *م.ن:* ١٠٢.

[٣] *ينظر: البئر الأولى:* ١١.

[٤] *سيرة جبرا إبراهيم جبرا وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية:* ٧٢.

[٥] *ينظر: شارع الأميرات:* ١٠٣–١٠٤، ١٥٥–١٦٠.

نقيض ما نجده في رواياته[١] الأمر الذي يجعلنا نذهب إلى ما ذهب إليه خليل محمد الشيخ لأن جبرا لجأ إلى ما لجأ إليه الروائيون العرب الآخرون من مثل توفيق الحكيم وشكيب الجابري[٢] إلى ما يعرف عند نقاد الرواية باسم (السيرة الذاتية الروائية) ليضمنها تلك التجارب لأن فيها يختلط الخيال بالواقع، ويعجز المرء عن استكناه نسبة الواقعية في هذه الأعمال[٣].

وفضلاً عن هذه الأسباب المذكورة آنفاً هناك سبب آخر ليس أقل أهمية من الأسباب المذكورة وهو أن جبرا أراد بذلك أن يتفرد بسيرته عن الكثير من السير الذاتية ليس على الصعيد العربي فحسب بل العالمي أيضاً إذ أن القليل من الكتاب من يفرد لطفولته كتاباً خاصاً بل إن معظمهم "يميلون إلى تجنبه أو إهماله. ربما بسبب صعوبته الخاصة. وقد جرت عادتهم إذا ركزوا على أحداث طفولتهم أن ينظروا إليها بعين النضج الذي أدركوه مع تقدم السن وتقدم القدرة على التعليل والتعليق فهم يحاولون استيضاح ما جرى لهم في الماضي بوصفه مقدمة أو تسويغاً لحاضرهم. وهم يسبقون المعلقين والنقاد بشأن تجربتهم، بأن يعلقوا هم على تجربتهم وينقلوها. وبما أنهم لا يجدون دائماً الكثير للتعليق والنقد مما يتصل بسنوات الطفولة، فإنهم نادراً ما يتوقفون عندها لأكثر من فصل أو فصلين. إنهم يستعجلون القلم لبلوغ المرحلة الأهم في نظرهم. مرحلة المراهقة وبخاصة حين تتفتح النفس على بواكير الأحاسيس الجنسية ولذاتها وأوجاعها المتسارعة. وبعد ذلك يولون عنايتهم للمراحل اللاحقة عن تجارب الشباب والنضج تدليلاً على ما حققوا- أو لم يحققوا- من منجزات في ميادين الفعل أو الفكر أو كليهما"[٤].

ولم يكن هذا التمايز أو التغاير الذي آثره جبرا على الكتاب الآخرين لأجل التفرد فحسب وإنما جاء مستنداً على آراء مدرسة التحليل النفسي الذي ترى أن لتجارب الطفولة أثرها الكبير في تكوين شخصية الفرد بل هي المسؤولة عن هذا التكوين وصبغه بطابع معين[٥].

"مهما يكونوا محقين في ذلك، فإني آثرت اتباع طريقة مغايرة تغاير طريقتهم. ربما مستذكراً قول الشاعر وردزويرث -إن الطفل هو والد الرجل-

---

[١] *ينظر م. ن: ٢٧، ٣٨، ١٥٥، ١٦٠.*

[٢] *سيرة جبرا إبراهيم جبرا وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية: ٩١.*

[٣] *م. ن: ٧٢-٧٣.*

[٤] *البئر الأولى: ١٤.*

[٥] *سيرة جبرا إبراهيم جبرا وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية: ٧٥.*

ولكن عن رغبة عميقة في التأكيد على روعة تلك الفترة من حياة الإنسان بحد ذاتها. ربما لقربها من أصل الكينونة.

ولاسيما إذا ذهبنا مع وردزويرث مرة أخرى إلى أن هذا الأصل منبته في السماء عند الله"[1].

وتكشف فاتحة كتاب (البئر الأولى) عن تلك الرغبة الكامنة في داخل جبرا لكتابة سيرة حياته منذ شبابة التي نلمس شيئاً منها في الحوار الذي دار بينه وبين (هايدي لويد) في فلسطين عام ١٩٤٥:

"وقد فاجئتني. حين جاءت قهوتنا. إذ قالت بشيء من الإغراء:

-حدثني عن حياتك! يقولون إنك عشت ومازلت تعيش حياة مثيرة

ضحكت عندها وقلت:

-حياة مثيرة؟ أنا لست بطل الأبطال. إن كنت لا تعلمين

-لا، لا... أنا لا أعني ذلك النوع من الحياة. ولكن تجربتك الفيزيائية، النفسية، الذهنية، علاقاتك العاطفية...

وبلمح البصر، عاودني خليط من أحداث طفولتي ومراهقتي وسنواتي في إنكلترا بتداخل وتسارع عجيبين. قلت:

-إذا كان ذلك ما تقصدين فسأفعل ولكن ليس الآن، لأن القصة طويلة طويلة جداً

-إذن أتنتظر أن أقرأ سيرتك الذاتية يوماً ما؟

-أخشى أن يطول انتظارك... والآن حدثيني عنك. وحدثيني عن بغداد"[2].

وإن كان هذا الحوار يفصح عن الرغبة الكامنة في نفس جبرا لكتابة سيرته فإنه في الوقت نفسه يدعونا إلى الاعتقاد بأن هذه السيرة ليست وليدة الأعوام الأخيرة من مرحلة النضج عندما شرع بتكوين أحداثها وإن كان جبرا يشير إلى أنه اعتمد على الذاكرة بشكل كلي في استحضار الأحداث وتدوينها[3] فإن هذا الرأي يبدو معقولاً في (البئر الأولى) كون التجارب التي تحدث عنها تتصل بمرحلة الطفولة، في حين لا تبدو كذلك في (شارع الأميرات) التي جاءت أحداثها بعد عام ١٩٤٥ أي بعد أن زرعت تلك المرأة الإنكليزية (هايدي

---

[1] *البئر الأولى: ١٤.*

[2] *م. ن: ١٢.*

[3] *ينظر: البئر الأولى: ١٤. شارع الأميرات: ٧.*

لويد) بذرة كتابة سيرته الذاتية. فهل يمكن أن نجاري جبرا في أنه اعتمد على الذاكرة فحسب في كتابه (شارع الأميرات) دون الاعتماد على المدونات ولاسيما الرسائل الكثيرة التي كتبها أو تسلمها من الآخرين التي جعلها الذريعة الأولى في عدم تمكنه من كتابة سيرته الذاتية الكاملة.

وإذا كان جبرا لم يلجأ إلى استخدام أسلوب المراسلات في سيرته واكتفى بمجرد الإشارة إليها أو اختزال بعضها في سطور مركزة على فحواها فحسب[1]. وهو الذي طالب مراراً أدباء جيله بذلك[2] إلا أن هذا لا يعني أنه لم يستفد منها أو من غيرها من المدونات في استحضار بعض الأحداث أو التأكد من صحة ما يرويه في سيرته.

ويضع جبرا في فاتحة الكتاب بعض الخطوط العريضة والمهمة التي من شأنها توجيه القارئ وتسهيل مهمته في فهم النص وتحليله. ويمكن إجمال هذه الخيوط في النقاط الآتية:

١-على الباحث إذا ما أراد الوقوف على هذه المرحلة بشكل مفصل أن لا يتقيد بما هو موجود في البئر الأولى إنما عليه أن يبحث عن ذلك في كتبه الأخرى أيضاً (مقالات، قصص، روايات).

٢-التأكيد على القارئ بأن ما يكتبه هنا شخصي بحت وطفولي يحاول فيه التركيز على نقطة واحدة جوهرية هي استقصاء كينونة واحدة تجدها تتزايد مع الأيام انتباهاً ويتصاعد إدراكها ويعمق حسها ولا تنتهي بالضرورة حيرتها، فهي تتنامى مع الأيام وعياً ومعرفة وعاطفة. أي إن جبرا ركز على الصراع المتجدد بين الذات والمحيط الخارجي جاعلاً منهما موضعين متبادلين ينعكس أحدهما على الآخر، وقد يكونا في بعض الأحيان على طرفي نقيض عندما كانت الذات ترفض اندماجها في المحيط.

٣-حاول جبرا في استحضاره لهذه الأحداث أن يعود فيحيا تلك الحياة من جديد من دون تعرضه إلى التحليل أو فلسفة ما جرى بعين الحاضر (لحظة الكتابة) أي أنه حاول سرد هذه الأحداث بعين الطفل الصغير الذي بدأت عيناه تتفتح على المرئيات ليتلفظ كل ما هو موجود حوله

---

[1] *ينظر: شارع الأميرات:* ٣٦، ١٥٦، ١٥٧.

[2] *ينظر: ينابيع الرؤيا:* ١٠٢.

من دون أن يعي مدى تأثيرها وانعكاسها في حياته مستقبلاً[1].

٦- المقدمة:

ومن العتبات النصية المهمة في توجيه القراءة فضلاً عن العنوان، المقدمة إذ أنها تضم مجموعة من الثيمات التي تكشف عن مقصدية المبدع ونواياه ومراميه الأيديولوجية التي تمثل إشارات وموجهات أساسية تقود القارئ إلى فهم أشمل وأدق في النص. ولأهمية المقدمة فقد عدها جيرار جينيت جنساً مستقلاً حاله حال العنوان أو النقد "إن التقديم، (كالعنوان) هو جنس، وكذلك النقد (ميتانص) هو بديهياً جنس"[2].

وإذا ما انتقلنا إلى تحليل المقدمة في كل من (البئر الأولى) و(شارع الأميرات) نلاحظ أن المؤلف يركز في مقدمة البئر الأولى على نقطتين أساسيتين:

١-أهمية البئر في حياة جبرا- الطفل- وأسرته، إذ لم يكن العيش بدونه ممكناً "كلما أردنا التحول إلى دار جديدة نسكنها كان أول ما نسأل عنه هو البئر. هل يوجد بئر في حوش الدار؟ هل هي عميقة؟ وفي حالة جيدة؟ هل ماؤها طيب؟ أما إنها لم تنزح من طينها منذ سنين؟"[3]. فنراه في المقدمة يفصل في هذا الجانب ليبين أثر البئر في نفسه لأنه شكل في يوم ما عصب الحياة وحافظ على الوجود في تلك المدن والقرى في المناطق الجبلية من فلسطين "حيث كان الاعتماد كلياً على أمطار الشتاء، التي تسقي بهطولها الحقول المزروعة بالقمح والشعير والذرة... وتحفظها الآبار للشرب والسقاية لبقية مواسم السنة"[4].

ويفصل جبرا القول في الأيام التي تضطر فيها الأسرة إلى السكن في بيوت لا تحتوي على بئر فقد كانت أياماً قاسية إذ تضطر إلى جلب الماء من أماكن أخرى قد تقرب أو تبعد عن البيت أو أن تشتريها من السقاء الذي كان من شخصيات بيت لحم التقليدية في تلك الآونة وسط جموع من الضجيج

---

[1] *ينظر: البئر الأولى: ١٢-١٤.*
[2] *السيميوطيقيا والعنونة: ١٠٥.*
[3] *البئر الأولى: ١٩.*
[4] *م. ن: ٢٠.*

والصياح من النساء والأطفال[1].

٢-يضفي المؤلف على البئر الدلالة المجازية ليتحول إلى تلك البقعة من الذاكرة التي تجمعت فيها أولى التجارب والرؤى والأصوات أي إن المؤلف جعل من البئر معادلاً موضوعياً لذلك الخزين المتجمع من التجارب، فمثلما تتجمع المياه في البئر تتجمع التجارب في الذاكرة. ولكل إنسان "بئره الخاص يحاور به الآخرين، ويختلف بما احتواه فيه عن الآخرين"[2].

وإذ يقيم المؤلف هذه العلاقات بين البئر التي كان في يوم ما مرتبطاً بوجودها، وبين تجارب الطفولة الأولى التي كانت لها التأثير الأول في تكوين شخصيته إنما يعطي للقارئ ذلك الانطباع لأهمية هذه البئر وأثرها على حياته في تلك المرحلة الأولى التي تمثل مرحلة الطفولة.

لقد ركز جبرا على هذه المرحلة وذلك لأنه يريد أن يسلط الضوء على أهميتها بوصفها "البئر التي تجمعت فيها أولى التجارب والرؤى والأصوات، أول الأفراح والأحزان والأشواق والمخاوف، التي جعلت تنهمر على الطفل، فأخذ إدراكه يتزايد، ووعيه يتصاعد لما هو يمر به كل يوم، يعانيه أو يتلذذ به، وكلما استقى من تلك البئر، أزداد مع ريّه فهمه لهذه التجارب والرؤى والأصوات، بأفراحها وأحزانها، بأشواقها ومخاوفها. والمرء بعد مرور السنين إذ يمتاح من مائها، لن يعرف ما الذي سيصعد إليه من صفو قرير، أو عكر وطين، وقد يكثر الطين والعكر، ويقل الصفو القرير. ولم لا؟ إنه بذلك يعيش ويتغذى: إنها البئر التي لن يكون له عنها غنىً. وإذ يعود إليها كل مرة. فهو إنما يرد ينبوعاً دائم الفيض في طوايا إنسانيته"[3].

أما في (شارع الأميرات) فقد كشف المؤلف في المقدمة عن عدة نقاط:

١- إن الكاتب حين فكر في وضع الكتاب إنما كان يستجيب لطلب صديق له يرأس تحرير مجلة أسبوعية رائجة، فاقترح أول الأمر أن يكتب له عدداً من المقالات ليتحدث في كل مقال عن تجربة من تجارب العمر[4] وهذا الصديق هو (ماجد السامرائي) الذي يرأس تحرير مجلة (الأقلام) العراقية. وقد صرح بذلك ماجد السامرائي نفسه مضيفاً إليه

---

[1] *ينظر م. ن: ٢٠.*

[2] *الرواية والمكان، ياسين النصير: ٢٨/٢.*

[3] *البئر الأولى: ٢١.*

[4] *ينظر: شارع الأميرات: ٧.*

أن العنوان أيضاً كان له شرف اقتراحه، وقد حظي منه بالقبول والترحاب[١].

٢- لم يبدأ الكاتب بالحكاية الأولى إلا بعد أن وضع قائمة بعدد من أحداث الشخصية التي من شأنها أن تشكل تجارب دالة يمكن وصل بعضها بالبعض الآخر فتكون في النهاية نوعاً من السيرة الذاتية[٢] وعلى الرغم من هذا التصريح إلا إن الكاتب لم يتمكن من وصل الفصول بعضها بالبعض الآخر بشكل محكم، إذ لم يستطع التخلص من الطابع المقالي الذي تميز به الفصل الخاص بشارع الأميرات (الفصل الخامس).

٣- إن سبب تأخر تكملة الكاتب لمشروع كتابة سيرته الذاتية بعد كتابه (البئر الأولى) الذي تحدث فيه عن مرحلة الطفولة، وذلك بسبب انشغاله بأعمال أخرى من أسفار وندوات عربية ودولية وكتابات أخرى وجد بأن في إسهامه فيها استمراراً لمحاولاته إكمال هذه السيرة الذاتية" ولم تكن روايتي (يوميات سراب عفان) ومقالاتي في (تأملات في بنيان مرمري، ومعايشة النمرة وأوراق أخرى) وحواراتي في (الاكتشاف والدهشة) وهي التي جاءت جميعاً بعد البئر الأولى استكمالاً من نوع ما بصورة غير مباشرة لهذه السيرة"[٣].

عمد الكاتب في وضع المقدمة إلى استيضاح بعض الأمور المتعلقة بمحيط النص فحسب من دون أن يعطي للقارئ أية إضاءات من شأنها أن تنير الدرب أمام القارئ لفهم أعمق للنص.

على نحو ما وجدناه في مقدمة (البئر الأولى) باستثناء ما جاء به في نهاية المقدمة التي أشار فيها إلى عام ١٩٥١ الذي شكل منعطفاً كبيراً في حياته بعد لقائه بـ (لميعة) المرأة التي سيتزوجها في نهاية هذا العام؛ فنراه يشير إلى أهمية هذا العام وما تلاه بالنسبة له على الصعيد الفردي وبالنسبة للمجتمع البغدادي على الصعيد الجماعي وما شهده من تغير[٤] الذي سيقف عنده طويلاً في سيرته مخصصاً له فصلاً طويلاً يشكل ثلثي الكتاب تقريباً.

---

[١] *جبرا إبراهيم جبرا في شارع الأميرات: زمن الذاكرة وزمن الثقافة: ٨٣.*

[٢] *ينظر: شارع الأميرات: ٧.*

[٣] *م. ن: ٧.*

[٤] *شارع الأميرات: ٨.*

المبحث الثاني: النص الملحق

ويقصد بالنص الملحق أو اللاحق "تلك الظاهرة النصية التي تكون فيها العلاقة بين نص لاحق... (أ) بنص سابق... (ب) بحيث يكون له مرجعاً ونموذجاً إذ لا وجود للنص اللاحق دون النص السابق. وهذا يعني أن العلاقة بين النصين إنما هي علاقة اشتقاق وتحويل ومحاكاة"[١].

وتأتي أهمية النص الملحق في النص السيرذاتي لكونه وبحسب رأي لوجون إحدى الطرائق فضلاً عن–التطابق والميثاق– الذي يتم بموجبه تحديد النص السيرذاتي فضلاً عن كونه وسيلة لمعرفة السيرة الذاتية الصحيحة الصادقة من السيرة الذاتية الكاذبة أو المزورة[٢].

على إن الصدق الذي نقصده هنا "ليس هو الدقة التاريخية المستحيلة ولكن النية الصادقة فحسب التي يحترم بها الكاتب إعادة النظر في حياته الشخصية وفهمها، أي إن المهم هو وجود مثل هذا المثياق وليس الصدق الذي يستحيل التوصل إليه"[٣]. وهنا يتضح لنا التناقض أو اللبس الذي وقع فيه لوجون فهو يشير من جهة إلى إقصاء "كل علاقة بين النص والمعطيات التي يمكن أن يحصل عليها خارج النص عن حياة المؤلف"[٤] متبعاً بذلك منهجاً بنيوياً صارماً يستبعد فيه أية إمكانية في توظيف الجانب النفسي أو التاريخي في التحليل[٥].

وهو من جهة ثانية يعتمد على مصادر الكاتب الأخرى في معرفة مدى صحة ما يرويه الكاتب في سيرته "فلكي نحدد هل نحن بصدد سيرة ذاتية أم لا يكون من اللازم أن نعرف عن طريق مصادر أخرى حياة الكاتب... وبما أن معظم كاتب السيرة الذاتية معروفون بأنهم قد حققوا شيئاً قبل كتابة قصة حياتهم فلن يكون من الصعب بصفة عامة التعرف على النصوص التي تعتبر ثمرة مشروع كتابة سيرة ذاتية والنصوص الأخرى التي ترجع إلى الخيال"[٦].

إن مرد التناقض الذي وقع فيه لوجون هو قوة العلاقة التي تربط السيرة

---

(١) *Theorie des Gene Res genette, Gerard. P: 11.15-17.*
نقلاً عن: في المتعالي النصي والمتعاليات النصية: ١٩٧.

(٢) *ينظر: أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات: ٢٩-٣١.*

(٣) *م. ن: ٣٠.*

(٤) *سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: ١١.*

(٥) *م. ن: ١٠.*

(٦) *أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات: ٢٩-٣٠.*

الذاتية بوصفها نوعاً أدبياً بالمنحيين النفسي والتاريخي إلى الحد الذي دفع عـدداً من الباحثين إلى القول باستحالة الفصل بينهما، إذ يذهب عبد السلام المسدي إلى القول بأن السيرة الذاتية حصيلة امتزاج نوعين من الكتابة: التدوين التـاريخي، والحياكة الفنية. وعلى ذلك بني المصطلح العصري مشتقاً مـن بنيـة المفهـوم الأعم، فجاء لفظ (الترجمة) مجسداً الجانب التاريخي المفضـي إلـى المقـاييس الموضوعية بوصفه يستخرج من الزمن الطبيعي أحداثه ووقائعه في حين جـاء لفظ (الذاتية) مجسداً الجانب الأدبي الـذي يرتكـز علـى النـوازع الوجدانيـة والحوافز التصويرية مما يجنح به صوب المهيئات النسبية[1].

وهنا لابد من التمييز بين مصطلحي (التاريخية) و(التاريخانية) التي سـعى أنصار البنيوية عن قصد إلى الخلط بينهما. فالأولى أي التاريخية "تميل لتحديـد فاعلية التاريخ في الظاهرة الثقافية أو الاجتماعية دونما مبالغة أو إقحـام. أمـا النزعة التاريخانية، فهي نزعة تاريخية ومتطرفة وغالباً ما تكـون ذات منحـى أحادي يبالغ في إبراز حجم المؤشر التاريخي في تشـكيل الظـاهرة التاريخيـة وصيرورتها"[2]. ومن الطبيعي أن نقصد بالجانب التاريخي في السـيرة الذاتيـة النزعة التاريخية وليست التاريخانية.

ويكشف التناقض الذي وقع فيه لوجون في دراسته للسـيرة الذاتيـة عـن الموقف المغالي الذي اتخذته البنيوية عندما أعلنت عن موت المؤلف فـ"سـيدت النص على ما عداه من عوامل خارجية وداخلية معروفة"[3] إذ تكشـف دراسـة النص السيرذاتي عن عدم إمكانية الفصل المطلق أو الكلي بين المؤلف والـنص بوصفها "ملفوظات تصدر عن شخص واقعي مسؤول عن صـحة تصـريحاته لصيانة عقد القراءة الذي يقترحه على المتلقي، على اعتبار أن السيرة الذاتية... نوع تعاقدي قبل كل شيء"[4] ويحيل في الوقت نفسه على ما هو خارج الـنص زمناً وحدثاً. فمن الطبيعي أن نجد صدى مثل هذه الإحالات في أعمال الكاتـب ولاسيما عند الكتاب المشهورين الذين عرفوا بنتاجاتهم الإبداعيـة قبـل كتابـة سيرتهم الذاتية.

ولتوضيح هذا الحضور ليس على صعيد النص السيرذاتي فحسب وإنما في النص الإبداعي بشكل عام نذكر ما توصل إليه (رولان بارت النصـي) لـيس

---

[1] *النقد والحداثة:* ١١٦.

[2] *اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح، فاضل ثامر:* ١٥٤.

[3] *م. ن:* ١٣٢.

[4] *مفهوم الرواية السيرية:* ٢١.

بارت البنيوي عندما رأى "أن التحليل النصي ينزع إلى الاستعاضة عن تصور العلمي الوضعي الذي كان عماد التاريخ الأدبي والنقد الأدبي، والذي لا يزال عماد علم العلامات. بفكرة العلم النقدي أو العلم الذي يضع ذاته موضع نظر. وهذا المبدأ المنهجي لا يلزمنا حتماً بإطراء العمل الذي تقوم به علوم الأثر المتعارفة (كالتاريخ وعلم الاجتماع وغيرهما)، ولكنه يقودنا إلى استخدامها استخداماً جزئياً غير مقيد ونسبياً فوق كل ذلك، وعلى هذا النحو، فإن التحليل النصي لا يدحض البتة ما يقره التاريخ الأدبي أو التاريخ العام من معلومات. أما ما ينكره فهو الأسطورة النقدية التي تعتبر الأثر مندرجاً في حركة تطورية صرف، كما لو كان عليه أن يظل دوماً تابعاً مملوكاً لشخص (مدني، تاريخي، عاطفي) هو شخص الكاتب الذي يقوم مقام الأب"[1].

على النحو الذي نجده عند النقد التقليدي الذي أسرف كثيراً في تفسير كل الظواهر المنبثقة من النص من خلال التاريخ.

يشكل موضوع النص الملحق ظاهرة لافتة للنص في سيرة جبرا الذاتية وذلك بسبب الطابع الإحالي المرجعي الذي ورد بشكل واضح وفي أكثر من موضع في السيرة مما يجعل أية دراسة لهذه السيرة لا تتم من دون الالتفات إلى هذا الموضوع، إذ يصرح جبرا في مقدمة الكتابين إن على الدارس لهذه السيرة ألا يقف عند حدود هذين الكتابين لأن الكثير من أحداث السيرة يمكن أن يجدها أيضاً في كتاباته الإبداعية الأخرى كما يمكن أن يجدها في مقالاته ودراساته.

في البئر الأولى يقول "عندما أخذت أراجع نفسي بشأن هذه الطفولة، وجدت أنني عبر أكثر من أربعين سنة من الكتابة، استعرت العديد منها في مقالاتي وقصصي القصيرة، وبخاصة في رواياتي فهل أتناول بعض ما كتبته هناك كأجزاء إيضاحية أو قصصية، وأعيد كتابته في سياق جديد، كترجمة ذاتية صرفة؟ لا لن أفعل ذلك ولأترك على حاله ما صنعته من طفولتي قصصاً وأحداثاً روائية وللدارسين أن يستخلصوه ويفهموه كيفما شاؤوا. ولأتناول ما لم أدخله في صياغاتي تلك، وهو ليس بالقليل"[2].

وفي نهاية شارع الأميرات يقول "بعض الحديث وضعته بشكل ما، في رواياتي، وبعضه جعلته مبثوثاً في دراساتي وحواراتي ولكن معظمه سيبقى في

---

[1] *نظرية النص، ترجمة: منجي الشملي، وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد ٢٧ لسنة ١٩٨٨:*

[2] *البئر الأولى: ١٢.*

انتظار من له القدرة والصبر والحب لاستقرائه من أوراق ورسائل ومصادر أخرى لا حصر لها- هذا إذا لم تبددها الزوابع، أو تغرقها السيول، فتبقى على نحو يمكن الدارس من الرجوع إليها في يوم ما في زمن قريب أو بعيد"[1].

ونذكر هنا مرة أخرى بأن هذا الموضوع وكما يتضح من هذين النصين أنه يشكل ظاهرة مهمة في سيرة جبرا الذاتية، وفي الوقت نفسه واسع يشمل كل أدب جبرا الأمر الذي يحدو بنا إلى القول بأن هذا الموضوع وحده يحتاج إلى دراسة مستقلة ومستفيضة بوصفه ظاهرة من الظواهر الخاصة بأدب جبرا يستقصي فيها الباحث سيرته الذاتية من خلال كل نتاجه الإبداعي (الروائي، القصصي، الشعري، النقدي، الفن التشكيلي) فضلاً عن الكم الهائل من الرسائل التي تنتظر من الدارسين من يبحث عنها ويحررها من قيد المكاتب الخاصة ويجعلها أمام القارئ.

ويؤكد جبرا في أحد حواراته على ذلك عندما يواجه بحضوره في رواياته ولاسيما (السفينة، صيادون في شارع ضيق، البحث عن وليد مسعود) فنراه يؤيد ذلك بقوة إنه كان موجوداً أيضاً في دراساته النقدية والشعر[2] لذا نقر بأن دراستنا لهذا الموضوع وبهذا التقنين لا يعطي للموضوع كل أبعاده وإنما سنحاول الكشف عن بعض الجوانب التي من شأنها إماطة اللثام من الإحالات المرجعية المبثوثة في السيرة التي تحيل بدورها إلى كتابات الكاتب الأخرى كما سنبحث في هذا الموضوع عن مدى مصداقية ما يرويه الكاتب في سيرته من خلال كتاباته الأخرى وحواراته.

ولما كان موضوع النص الملحق في سيرة جبرا الذاتية متوافراً في معظم كتاباته الأخرى لذا يمكن تقسيم هذا الموضوع إلى عدة محاور بحسب كتابات جبرا الإبداعية التي أصبحت كثيرة في هذه السيرة وعلى وفق الآتي: الروايات، القصص القصيرة، الشعر، الكتابات النقدية والحوارات.

١-الروايات

يعترف جبرا في أكثر من موضع أنه في كتاباته لا يستطيع أن يعزل ذاته عما يكتب "أما أنا، فإنني دائماً موجود في ثنايا المتاهات التي أبتدعها في كتاباتي، ولست أجد عن ذلك قدحة، فالكتابة عندي ضرب من الاعتراف-

---

[1] *شارع الأميرات*: ٢٥٣.

[2] *معايشة النمرة وأوراق أخرى*: ١١٦.

والاعتراف يريح النفس من بعض ما يثقلها-"[1] إذ تعد تجربة جبرا الأدبية من أكثر التجارب العربية المعاصرة مدعاة لطرح مثل هذا الموضوع ولاسيما في نتاجه الروائي[2]. الذي نجد فيه حضوراً واضحاً وكبيراً إلى الحد الذي يصعب فيه الفصل بين ما هو واقعي وبين ما هو خيالي الأمر الذي حدا ببعض دارسي أدبه إلى القول بانتماء رواياته ولاسيما (السفينة، صيادون في شارع ضيق، البحث عن وليد مسعود) إلى ما يعرف اليوم باسم السيرة الروائية[3]. وإن كان جبرا قد نفى في بداية هذه الروايات وجود أي تطابق بين الراوي والمؤلف فيها[4].

وإذا كان جبرا نفسه ينفي مثل هذا الحضور أو التطابق بين المؤلف والراوي في بداية الروايات الثلاث أو في بعض حواراته[5] نجده يعدل عن هذا الرأي في السنوات الأخيرة أمام إصرار الدارسين بأن هناك تشابهاً كبيراً بين جبرا وأبطاله في الروايات.

ومن ذلك تصريحه لمجلة (آفاق) المغربية بأن روايتي (السفينة) و(صيادون في شارع ضيق) تحملان في طياتهما قدراً كبيراً من التجربة الشخصية" (صيادون في شارع ضيق)، لما بدأتها كنت قد تركت بغداد... وقصدت هارفورد حيث رحت أدرس فوكنر تلك الأيام... كانت تجربتي البغدادية متمازجة مع تجربتي الفلسطينية تلح عليّ بقوة... وكنت قد تزوجت حديثاً في ظروف صعبة، ومرت عليّ ليال لا أعرف النوم... لأن شيئاً ما يلح عليّ أن أكتب عن هذه التجربة... خصوصاً أن زوجتي اضطرت إلى العودة إلى بغداد وإلى أن تتركني لظروف قاهرة وأنا في أول الزواج فوجدت أن الطريقة الوحيدة لكي أريح نفسي هي أن أكتب عن هذه التجربة... فجلست وكتبت الصفحات الأولى... وكتبت... وكتبت صفحات كثيرة جداً لأنني أريد أن أفرغ ما في نفسي دون أن أعي أنني سأجعل مما كتبت رواية كاملة... وكانت النتيجة أن ما كتبته أخذ في النهاية شكل رواية. وواقع الأمر أن روايتي لم تبدأ عندما كتبتها كما هي. في (صيادون في شارع ضيق) لأن الكثير مما

---

[1] *الحرية والطوفان: ١٢٣. وينظر: أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال: ١١.*

[2] *جبرا إبراهيم جبرا: الكاتب والكتابة، حليم بركات، ضمن كتاب (القلق وتمجيد الحياة): ١٠٨.*

[3] *سيرة جبرا إبراهيم جبرا الذاتية وتجلياتها في أعماقه الروائية والقصصية: ٧٢.*

[4] *ينظر: صيادون في شارع ضيق: ٥. السفينة: ٤. البحث عن وليد مسعود: ٥.*

[5] *ينظر: الفن والحلم والفعل: ١٢٨-١٢٩.*

كتبته حذفته لأنه لم يكن منسجماً مع الفكرة الروائية التي تبلورت فيما بعد"[1].

ومنها أيضاً ما جاء في (شارع الأميرات) من تصريح جبرا بأن روايته الأخيرة (يوميات سراب عفان) جاءت حاملة للكثير من أجواء منطقته السكنية في بغداد ولاسيما شارع الأميرات "وروايتي الأخيرة (يوميات سراب عفان) لم تكن فقط من نفحات هذا الشارع، بل إنها جاءت محملة بالكثير من تفاصيله وألوانه، وأمطاره وشموسه"[2].

وأمام مثل هذه التصريحات التي جاءت من الكاتب في سيرته وفي حواراته لا يمكن أن نتجاهل رواياته بوصفها مصادر للبحث عن مدى التعالق الموجود بينها وبين سيرة الكاتب الذاتية في (البئر الأولى) و(شارع الأميرات).

ونبدأ أولاً بالإشارات التي جاءت في النص السيرذاتي التي يحيل فيها جبرا إلى رواياته.

ففي (البئر الأولى) يتحدث عن زلزال عام ١٩٢٧ الذي ضرب فلسطين بشكل مختصر ثم يحيل في الهامش إلى روايته (البحث عن وليد مسعود) مشيراً إلى أنه تحدث عن هذا الموضوع بشيء من التفصيل مما يغنيه عن إعادته في سيرته ملتزماً بذلك بما قاله في المقدمة بأنه لن يعيد تلك التجارب التي وظفها في أعماله الإبداعية الأخرى.

في رواية (البحث عن وليد مسعود) يصف جبرا هذا الزلزال بشيء من التفصيل "شهدت الزلزال وأنا طفل في السادسة لقد خض الأرض كما لو خضتها ريح غريبة رهيبة، كنت جالساً على الأرض مع غيري من الأطفال في المدرسة الصغيرة، فحسبت أن الريح الهادرة هزت البنيان القديم هزاً عنيفاً، ولما انطلق الصبية مذعورين إلى الخارج، انطلقت معهم ورأيت الحجارة تتساقط كتلاً من أعلى المبنى العتيق المقابل، وتتكون أمام عيني في ركام أبيض مريع. واتجهت أبصارنا من الخرابة التي نحن فيها نحو كنيسة المهد نستنجد الله لإنقاذنا، وسمعت بعض الكبار يقولون: إن كان هذا يوم القيامة فهل سيدفننا الله تحت الأنقاض ليقيمنا من تحتها مرة أخرى"[3] كما يصور جبرا أثر الزلزال على أهل الحي الذي يسكن فيه ليعكس من خلاله مدى جهل وسذاجة سكانه

---

[1] *معايشة النمرة: ٢٧٨.*

[2] *شارع الأميرات: ٨٧.*

[3] *البحث عن وليد مسعود: ١٧٨-١٧٩.*

وبساطتهم[1].

ولا يقتصر توظيف جبرا لتجارب الطفولة في رواياته على هذا الوضع الذي أشار إليه في سيرته بشكل صريح، وإنما نجد الكثير من هذه التجارب مبثوثة في أثناء رواياته وبشكل كبير واضح مع بعض التطوير لكي تتلاءم مع طبيعة تكوين بطله في الرواية. وقد تحدث خليل محمد الشيخ عن بعض هذه التجارب مستنداً بطبيعة الحال على (البئر الأولى) في استخراجه لتلك التجارب من رواياته[2]. الأمر الذي دفعنا إلى تجاوزها والاعتماد على تجارب أخرى تبدو واضحة أيضاً عند مقارنتها بما جاء في سيرته الذاتية. وبهذا يمكننا القول مسبقاً بأن جبرا لم يستطع أن يتجاوز كل تلك التجارب في كتابه (البئر الأولى) طبقاً لما صرح به في مقدمته[3].

ومن أكثر هذه التجارب حضوراً في رواياته تجربة الكاتب المكانية إذ نكاد نجزم بأن جبرا في كل رواياته لم يكتب إلا عن الأماكن التي رآها وعاش فيها وهذا ما يؤكده بنفسه في إحدى حواراته" ولو كنت قد زرت تطوان أيامئذ أوكدلك لجعلت السفر يتم من بيروت إلى تطوان لكنني أنا أصر فقط على الحديث عن الأشياء التي جربتها بنفسي... فالأماكن التي أذكرها في السفينة هي أماكن زرتها وعرفتها وأحببتها وقرأت عنها"[4].

وإذا كان المكان بشكل عام يحظى باهتمام جبرا فإن المكان الفلسطيني يظل أكثر حضوراً وفاعلية لا في رواياته فحسب بل في كل أدبه بوصفه أقرب الأماكن إلى نفسه إذ فيه عاش طفولته وصباه وأول شبابه وفيه "تشكلت أولى التجارب والرؤى والأصوات، أولى الأفراح والأحزان والأشواق والمخاوف، التي جعلت تنهمر على الطفل فأخذ إدراكه يتزايد ووعيه يتصاعد، لما هو يمر به كل يوم، يعانيه أو يتلذذ به"[5].

ومن هذه التجارب وصفه لمدينة بيت لحم وطبيعة الحياة فيها التي يمكن إجمالها بالفقر المدقع الذي كان يحيط بأغلب أهالي هذه المدينة وسيطرة الكنائس على معظم أراضيها" وكان الملاكون الصغار أنفسهم على حال من الفقر كثيراً ما تدفعهم إلى الهجرة إلى أقطار أمريكا الجنوبية، ليعملوا في بيع الأقمشة،

---

[1] *ينظر: م. ن.: ١٧٩-١٨٠.*

[2] *ينظر: سيرة جبرا إبراهيم جبرا الذاتية وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية: ٨٤-٩٠.*

[3] *ينظر: البئر الأولى: ١٢.*

[4] *معايشة النمرة: ٢٧٧.*

[5] *البئر الأولى: ٢١.*

يحملونها على أكتافهم ويتجولون بها بين قرية وقرية في أصقاع غربة لا يعرفون لغتها، إلى أن يستقروا على حال من اليسر، وتبلغنا أنباؤهم (المفرحة) وكانت الصناعة المحلية المتميزة صناعة الصدف تمتهنها عائلات كثيرة تتعالى أغاني الصناع في كل مكان وهم يتربعون على الأرض المحترف المفتوح على الطريق، ويصنعون الأصداف بأدواتهم البدائية، وعلى إيقاع أغانيهم القديمة، مسابح وصلبان وتماثيل وحلياً دقيقة يتبارك بها السواح منذ أجيال، لأنهم يأخذونها معهم من أرض الميلاد وكانت مورداً طيباً لعيش مستور، ولكن الشباب جعلوا يبرمون برتابته وانغلاقه"[1].

ونجد من مثل هذا الوصف في السيرة عند حديث جبرا عن مدينة بيت لحم وحالة الفقر التي كانت تعاني منها بسبب هجرة شبابها إلى أقطار أمريكا الجنوبية وأمريكا الوسطى التي ازدادت على أثر الحرب العالمية الأولى" وكان أثر الهجرة بادياً بوضوح، في مطلع العشرينات في خلو الكثير من البيوت والمباني من أصحابها، وفي حالة الإهمال أو التداعي التي تعاني منها مئات المنازل والكروم المحيطة بالبلدة. غير أن مركز بيت لحم كحاضنة لمهد المسيح أعطاها تميزاً من نوع فريد، وهيأت لعدد كبير من أهلها مورداً سياحياً من الصناعات اليدوية المقرونة بمقدسات المسيحيين والمسلمين. فكانت تستورد كميات كبيرة من الأصداف الخام لتحولها... إلى مسابح وصلبان ومصغرات لكنيسة المهد وقبة الصخرة إضافة إلى العلب والأطر النفيسة التي كانت ترصع بالصدف ويقبل على شرائها الزوار الأجانب"[2].

أما القدس فهي من أكثر المدن حضوراً في رواياتي ولا تكاد تخلو رواية من ذكر هذه المدينة إذ يستذكر جبرا هذه المدينة بعدما غادرها إلى بغداد تحت ظروف صعبة "أما أنا فقليل هي البهجة التي شعرت بها وأقل منها الإثارة التي انتابتني في ذلك اليوم الأول من تشرين الأول عام ١٩٤٨، حين وصلت إلى بغداد. لم يكن السبب إنني رأيت لندن وباريس والقاهرة ودمشق. لقد نسيت أسفاري، وما عدت أستطيع أن أذكر ملامح أي مدينة في العالم سوى مدينة واحدة. مدينة واحدة أذكرها، أذكرها طيلة الوقت تركت جزءاً من حياتي مدفوناً تحت أنقاضها، تحت أشجارها المجرحة وسقوفها المهدمة، وقد أتيت إلى بغداد

---

[1] *البحث عن وليد مسعود:* ١٨١.

[2] *البئر الأولى:* ٦٤.

وعيناي مازالتا تتشبثان بها–القدس–"[1].

ولعل هذا النص يكشف عن مدى التطابق الموجود بين حياة البطل (جميل فران) وحياة جبرا في سيرته، إذ ليس من قبيل المصادفة كما يزعم جبرا في مقدمة رواياته بأن يتفق مجيء (جميل فران الفلسطيني) إلى بغداد في نفس التاريخ الذي جاء به جبرا إلى بغداد كما يفصح عنه في سيرته" في أواخر أيلول من عام ١٩٤٨، بعد تفاقم النكبة الأولى في فلسطين انتدبت رسمياً للتدريس في المعاهد العليا أي الكليات الجامعية في العراق. فغادرت أهلي في بيت لحم وجئت إلى بغداد"[2]. وليس من قبيل المصادفة أيضاً أن يتفق جميل فران مع جبرا في أنهما أستاذان جامعيان وقد تخرجا في كمبردج وسكنا في نفس الشارع في بغداد في فندق قديم ثم ينتقلان بعد ذلك إلى بنسيون نظيف تملكه سيدة أرمنية ويلقيا محاضرة في إحدى الأمسيات التي تقيمها الكلية التي يدرسان فيها عن بايرون بعنوان بايرون والشيطان.

ومن الأماكن التي تتكرر كثيراً في روايات جبرا البيوت التي عاش فيها في فلسطين.

ففي رواية (صراخ في ليل طويل) يقف جبرا عند بيتين من هذه البيوت: الأول بيته في (علي الخشاشي)[3]. وأما الثاني فبيتهم في (جورة العناب) بالقدس إذ يصفه (أمين) بطل الرواية قائلاً: "عندما كنت صغيراً أسكن مع أمي وأخوتي الثلاثة في غرفة مربعة ضيقة لها شباك صغير واحد لا زجاج لها، لا أظننا كنا نتذمر كثيراً، فليس جيراننا بأحسن حالاً منا، ولا أقرباء لنا ساكنين في بيوت أحسن من بيتنا، فلا داعي هناك للحسد. كنا قانعين بنصيبنا... لم يشعر أحد منا عن وعي بزراية حالته وفساد الهواء الذي يتنفسه... أما الشجار فقد كان من التقاليد الراسخة، فقد كنا نتشاجر بحماسة هائلة ثم نتصالح فيعود الوئام بيننا مع الكثير من المحبة والرقة"[4].

ويستذكر جبرا بيته في القطمون الذي بناه مع أسرته فقبل مجيئه إلى بغداد بفترة قليلة "قبل ذلك بحوالي ثمانية عشرة شهراً كنا قد انتقلنا إلى بيتنا الذي بنيناه حديثاً على جبل القطمون في القدس الجديدة. كان البيت تحقيقاً لحلم أبي

---

[1] *صيادون في شارع ضيق*: ١٥–١٦

[2] م. ن: ٢٧، ٤٣، ٧٣، ٧٤. وقارن مع ما جاء في (*شارع الأميرات*): ٩٩، ١٠١، ١٥١.

[3] *ينظر: سيرة جبرا إبراهيم جبرا الذاتية وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية*: ٨٨.

[4] *صراخ في ليل طويل*: ٤٧–٤٨. وقارن مع ما جاء في (*البئر الأولى*): ١٦٥–١٧٣، ١٦٦.

وحصيلة حياة كاملة من الكد والتوفير

وعندما عدت من إنكلترا بعد الحرب العالمية الثانية اخترت المكان بنفسي فوق مرتفع يطل من أحد الجوانب على التلال التي هي أول الريف، ومن الجانب الآخر على الطريق الجميل الذي يتلوى حتى يصل قلب المدينة. لكن البيت كان يطل أيضاً على الحي اليهودي، حيث كنت كثيراً ما أرى من الشرفة أزواجاً من الفتيان والفتيات يصعدون إلى بابنا ويدقون الجرس.

كانوا يقولون إنهم انجذبوا بقنطرة المدخل، وازهار الجارانيوم التي تكسو الدرج الحجري الأبيض، والنوافذ العالية بأعمدتها الثلاثية في الطابق الثاني، التي كانت حين تعكس الشمس تتصاعد كالشعلة الملتهبة فوق الوادي"[1].

وفي (شارع الأميرات) يستذكر جبرا هذا البيت فنجده لا يقف عند الوصف كثيراً وإنما يكتفي ببعض الذكريات مع أهله وأصدقائه ومنها" وبيتي في القطمون الذي كان مشهد لقائنا الأخير قبل ذلك بأربع سنوات يوم (جنّ) ثيو بشرفته الفائضة بشمس الصيف فخلع بغتة سترته، وقميصه، ليستوعب تلك الحرارة المحببة وذلك الألق الإلهي بالنصف الأعلى العاري من جسمه"[2].

ولم تكن الأمكنة الفلسطينية وحدها ذات حضور في روايات جبرا إذ ظهرت فضلاً عن ذلك الأمكنة العراقية ولاسيما بغداد التي عاش فيها جبرا أكثر من نصف قرن تقريباً فأصبحت تشكل المكان البديل في حياته. ويكثر هذا الموضوع بشكل كبير في روايته (صيادون في شارع ضيق) إذ تكاد كل أحداثها تدور في مدينة بغداد.

ومن ذلك وصفه لتجواله في هذه المدينة في أول أيامه مبتدئاً مشواره من شارع الرشيد الذي يقع فيه الفندق الذي قضى فيه فترة قبل نقله إلى البنسيون ويتوقف فيها عند مكتبة مشهورة بالكتب الإنكليزية الجديدة "ولكن سرعان ما استحوذت عن انتباهي نافذة أحد الدكاكين. كتب. كتب إنكليزية جديدة! كانت ثمانية أشهر قد مضت على رؤيتي لمكتبة،... ودخلت المكتبة... وراقبني صاحب المكتبة، وهو شخص مهيب يصعب تقدير سنه، باسماً بلطف بينما رحت أقلب الكتب وأشم رائحتها، وعندما اخترت في النهاية كتابين ومجلة... ذهبت إليه وتكلمت معه، ولما علم بأنني سأدرس في إحدى الكليات أخذ يسهب في الحديث عن الكتب الدراسية المقررة. ثم خفض لي سعر الكتب التي

---

[1] *صيادون في شارع ضيق:* ١٦.

[2] *شارع الأميرات:* ١٤٦. *وينظر كذلك:* ١٦٥.

اشتريتها وقدم نفسه. واكتشفت بعد بضعة أسابيع أن (مثيل) وهذا هو اسمه، كلمة معروفة جداً في الأوساط الأكاديمية لأنها تكاد تكون تحت رحمته في الحصول على ما يقرأ بأية لغة أجنبية"[1].

وبالرجوع إلى سيرة جبرا نجد إن هذه المكتبة ما هي إلا مكتبة (مكنزي) إذ تتفق المكتبتان في الموقع والتخصص فتقعان في شارع الرشيد، وتتفردان في كونهما المكتبتين الوحيدتين في بغداد اللتين تجد فيهما الكتب الأجنبية ولاسيما الإنكليزية كما أن صاحبا المكتبتين هما من الشخصيات المعروفة في الوسط الأكاديمي، وجبرا إذ يختار اسماً روائياً لصاحبه نجده يختار اسماً يتفق مع الاسم الحقيقي في الوزن (فعيل) إذ جاء في الرواية (مثيل) في حين أن اسمه الحقيقي كان (كريم):

"في يوم من تلك الأيام الأولى من استقراري في الكلية، كنت في مكتبة مكنزي أستطلع آخر ما وصل إلى بغداد من كتب إنكليزية وأتحدث إلى صاحبها كريم وهو عراقي شديد اللطف ورث تلك المكتبة عن أصحابها الإنكليز لأنه كان يعمل معهم في إدارتها منذ أيام تأسيسها قبل الحرب العالمية الثانية وغدت له خبرة بما يستجد في عالم الكتب الأجنبية مضيفاً إلى ذلك تعامله مع بعض الكتب العربية التراثية منها والعراقية الحديثة. وقد أضحت مكتبته هذه في شارع الرشيد (الشارع الأهم في بغداد يومئذ) ملتقى للمثقفين من عراقيين وأجانب، كلهم على صلة شخصية بصاحبها الذي يتابع اهتماماتهم الفكرية، ويحاول بعناية تلبية ما يطلبون من كتب... وبقيت المكتبة معلماً من معالم المدينة"[2].

ومن بين الأماكن التي يقف عندها (شارع أبي نواس) المشهور بأكلة السمك المسقوف "وهناك طالعني نهر دجلة مثقلاً بأشعة شمس دامية تغرب خلف أشجار النخيل، كان السماكون وصبيتهم خلف المناضد المرتجلة على الشاطئ قد بدأوا عملهم المسائي. السمك الحي يسبح وينتفض في مياه الطشوت. وبين الحين والحين يذهب أحدهم ليخوض في النهر على عمق الركبة نحو بلم (زورق) مربوط بعيداً عن الشط ليعود بسمكة أو سمكتين من النوع الكبير... وعلى طول الشاطئ، بين المقهى والآخر، تلتهب نيران (السمك المسقوف) الدائرية ويتصاعد دخانها، عاكسة ألوانها متراقصة من الحمرة والسواد على

---

[1] *صيادون في شارع ضيق*:٣٢.

[2] *شارع الأميرات*: ٥٦.

وجوه وأجساد العفاريت الصغار النشيطين المتحلقين حولها. وقد عبق الهواء بالرائحة السمكية. وبعد أن تطهى السمكة على هذا النحو ترش بالتوابل وتقدم مصحوبة بالبصل والطماطة على صينية نحاسية للزبون الذي ينتظر في أحد المقاهي المجاورة الكثيرة[1] .

ومثل هذا النص يبدو مكملاً لما نجده في (شارع الأميرات) الذي يصف فيه جبرا الشارع في الأماسي الصيفية عندما تزدحم بأناس يأتون إليها طلباً لنسيم بارد يخفف عنهم وطأة الحر في هذا الفصل الملتهب "ثم كانت هناك الأماسي الطويلة في المقاهي المكشوفة على ضفاف دجلة، في شارع أبي نواس، وقد نُرَتِّبْ تهيئة السمك المزقوف على إحدى (جزر) النهر التي ينحسر عنها الماء في الصيف، فنصلها بزوارقَ مهيأةً لعبور الكثيرين الذين يقضون الليالي الحارة يأكلون ويشربون في تلك (الجزر) الصغيرة التي تصنعها الطبيعة في الموسم المناسب، لأُناسٍ يبدونَ كأنهم لا يستطيعون الحياة بدونها"[2].

وفضلاً عن هذا التوظيف للتجربة المكانية في الروايات نلاحظ توظيفاً آخر عندما يعمد الكاتب إلى إعطاء أبطال روايته كثيراً من مميزاته الشخصية مما يوجد نوعاً من التطابق بينه وبين هذه الشخصيات. فمعظم أبطال رواياته هم من الشخصيات الفلسطينية المسيحية المثقفة، والنازحة في الوقت نفسه من فلسطين إلى بغداد بعد نكبة عام ١٩٤٨.

"فجميل فران، ووديع عساف، ووليد مسعود شخصيات تتقابل وتتماثل من الناحية الأيديولوجية، وتكمل الواحدة الأخرى. وبمعنى أدق أن شخصية وليد مسعود هي امتداد متطور لشخصيتي وديع عساف وجميل فران. فإن كان جميل فران مثقفاً ومسيحياً وفلسطينياً قدم إلى بغداد ليدرس في إحدى جامعاتها، فإن وديع عساف امتداد متطور لشخصية جميل وهو أيضاً مثقف ومسيحي وفلسطيني، وكان قد تخرج في الجامعة الأمريكية ببيروت. أما وليد مسعود فهو لا يختلف عن الشخصيتين السابقتين فهو أيضاً مثقف ومسيحي وفلسطيني، وله عدة مؤلفات منشورة كـ(الإنسان والحضارة) و(المفرد والمتعدد والمطلق) وسيرة ذاتية هي (البئر)"[3].

وفي رواية (يوميات سراب عفان) نجد تشابهاً واضحاً بين (نائل عمران)،

---

[1] *صيادون في شارع ضيق:* ٣٢.

[2] *شارع الأميرات:* ٢١٨ .

[3] *الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي: دراسة فنية، فاطمة بدر حسين، رسالة ماجستير:* ٦٠.

وجبرا وإن كان جبرا قد أعطى نائل عمران بعض الخصائص المميزة تتمثل في مهنته إذ يعمل مستشاراً قانونياً أو أستاذاً حقوقياً جامعياً إلا أنه يضفي عليه أيضاً جانباً من شخصيته عندما يجعله يمارس عملاً أدبياً يتمثل في كونه روائياً، وفي عمر قريب من عمر جبرا لحظة كتابته لهذه الرواية. وقد كتب خمس روايات قبل كتابته للرواية الأخيرة (الدخول في المرايا)، وقد يبدو هذا الأمر اعتيادياً أو محض صدفة لو اقتصر الأمر على هذا فحسب لكننا نجده يضفي عليها فضلاً عن هذه الخصال خصالاً أخر تعد من خصوصيات جبرا المعروفة فهو مثل جبرا يحب رياضة المشي منذ صغره، وكثيراً ما يخرج إلى الطريق طلباً لمتعة خاصة عنده لا يجدها إلا في المشي" قبيل الرابعة خرجت إلى الطريق، وبي نشاط غريب، وإحساسي يوحي إليّ بأن أسير ساعات طويلة مع إنني أعلم أن الشمس ستغيب بعد ساعة أو أكثر بقليل.

أردت أن أعانق الفضاء. أن أشرب الضوء المزروق المشعشع كما لو أنني أشرب خمراً من كأس يفيض منها الحبب. كانت تلك إحدى اللحظات القليلة التي نسيت فيها كل شيء. كل ماضٍ وحاضر، فيما عدا ذلك الوهج الآني اللذيذ الذي لا ينبئ إلا عن نفسه– وربما ينبئ أيضاً عن انعكاس في داخلي يحررني لا من ذوات الآخرين فحسب، بل من ذاتي أنا أيضاً"[1].

وهو مثل جبرا كثيراً ما أسعفته تلك المشيات بالكثير من الأفكار التي تتبلور وتتداعى في ذهنه وهو يمشي في الطرقات، والتي يكشف عنها صديق البطل "الآن أدركت السر في مقالاتك المسترسلة المتداعية في ما يشبه التأمل الفلسفي الذي لن ينتهي. إنها حياتي... حياتي قضيتها ماشياً على قدمي منذ أن فتحت عيني في الصحراء الجنوبية"[2]. ومثل هذه الخصال نجد جبرا يفصح عنها في سيرته[3].

أما التطابق الآخر الذي يمكن رصده فهو التطابق الموجود بين كل من (نائل عمران) وجبرا في مضمون إحدى روايتهما المكتوبتين في شبابهما إذ يشير نائل عمران بعد اختفاء سراب عفان أن تجربته معها تشبه إلى حد ما تجربة أحد أبطال روايته "تختفي فيها حبيبة البطل بعد زواجه منها بأيام دون أن تخلف وراءها أية إشارة إلى معنى اختفائها أو وجهة اختفائها"[4]. وهذه التجربة

---

[1] *يوميات سراب عفان: ٢٣٧.*

[2] *م. ن: ٢٣٧.*

[3] *ينظر: شارع الأميرات: ٨١–٨٧.*

[4] *يوميات سراب عفان: ٢١٨.*

كما نعلم هي مضمون رواية (صراخ في ليل طويل).

ويلاحظ أن جبرا فضلاً عن إضفائه جانباً من شخصيته على أبطال رواياته، نجده يكشف في سيرته عن جانب من استراتيجيته في صنع بعض شخصياته الروائية عندما يصرخ أنه استوحى من صديقه الفلسطيني- الذي كان يعيش في بغداد، والمتخرج من آداب القاهرة، والمنتمي لحركة دينية سياسية تدعو إلى رفض العرب للحضارة الغربية- شخصية مهمة من شخصيات روايته (صيادون في شارع ضيق)[1]. ولا نحتاج إلى عناء كبير لنكشف أن هذه الشخصية (توفيق الخلف) التي أجريت عليها بعض التعديلات فبدل الاسم والجنسية والمؤهل وأبقى على الجوهر الرافض للحضارة الغربية[2].

ومن الشخصيات التي يستوحيها جبرا في رسم شخصياته- وإن لم يشر إليها في سيرته- شخصية التلميذة التي وقع في حبها ولم يصرح باسمها في السيرة، إذ نجد تشابهاً كبيراً بينه وبين شخصية (سلافة) حبيبة (جميل فران) في رواية (صيادون في شارع ضيق)، فالاثنتان من أسرة عريقة محافظة ترفضان مخالطة بناتهم لعامة الناس، وتضعان قيوداً كثيرة تحد من حرية فتياتهم، غير أن جبرا يجعل من هذه التلميذة في الرواية أكثر عزلة عندما يجعلها حبيسة البيت إذ يرفض والدها أن تذهب إلى الجامعة، وتصر على تعليمها في البيت وذلك لكي يعطي هذه الشخصية الروائية بعداً اجتماعياً أكبر ولاسيما عندما جعل لتلك الفتاة رقيباً يراقب كل حركاتها في أثناء إعطاء الدروس الخصوصية "ظهر له قرب الباب. وظل بعد ذلك ملتصقاً أبداً بمقعده أنيساً لوحدتنا،... لقد تصورتها فتاة تشبه إميليا فيفاني، مسجونة(كالطير في قفص) يزورها شلي اثيري سرعان ما يجد في بؤسها، فضلاً عن رقتها وجمالها، سبباً للحب، روحياً كان أو غير روحي"[3].

أما جبرا فيقول في وصف تلميذته في سيرته "وهي من أسرة عريقة محافظة، يأتي بها السائق كل صبح إلى الكلية في سيارة فخمة، ثم يعود بها في نهاية الدوام لئلا تركب السيارات العامة وتخالط الناس العاديين، وكان ذلك مما زاد من افتتاني بها، وقد أعادت إلي ذكريات الشاعر... شلي الشاعر الإنكليزي الذي- وهو متزوج بماري غودوين- تعلق بفتاة ارستقراطية ايطالية في جنوى،

---

[1] *ينظر: شارع الأميرات: ١٨٧-١٨٥٨.*

[2] *ينظر: صيادون في شارع ضيق: ٩٥ وما بعدها.*

[3] *صيادون في شارع ضيق: ٨٤-٨٥.*

أوحت إليه بأنها سجينة أهلها، فتخيل أنه يريد إنقاذها من سجنها وتحريرها... إيطاليا مطلع القرن التاسع عشر، وبغداد منتصف القرن العشرين: هما هما يلتقيان في هذه العلاقة المكبوتة جداً المثيرة جداً لكلينا"[1].

وهناك تطابق بين سيرة جبرا الذاتية ورواياته من حيث الزمن إذ أن "زمن جبرا في روايته زمن واحد، هو الزمن الماضي، زمن الطفولة وذكرياتها العذبة التي يظل الفلسطيني مشدوداً إليها ومسكوناً بالحنين إلى زمانها"[2].

ومن هنا يمكن القول كما يتضح من كل الأمثلة التي سقناها في هذا الموضوع:

١- أن جبرا في معظم رواياته لم يستطع أن يكتب بعيداً عن ذاته وأنه في كل ذلك يعتمد على ما عاشه من تجارب أو قرأه لذلك جاءت الروايات زاخرة بجوانب كثيرة من شخصيته أو الشخصيات التي عايشها في الواقع إذ أن إفادة الكاتب من الحياة كانت إفادة كبيرة أغنت رواياته بـ"تجربة عميقة وواسعة إذ نستطيع ببساطة أن ندرك أن رواياته للحياة في شكل سيرة ذاتية يتقاطع مع تجربة شخصياته الخيالية تقاطع الواقعي والمتخيل في حياته وفي فنه"[3].

٢- أن عالم جبرا الروائي في معظمه يسيطر عليه الزمن الماضي ملتقياً في ذلك مع السيرة الذاتية من جهة، ومشيراً من جهة ثانية إلى مدى أهمية هذا الزمن في نفس مؤلفه إذ أنها ترتبط بتلك الذكريات الجميلة أو الشقية التي تذكره بنصفه الآخر الذي تركه في فلسطين على أُثر نكبة عام ١٩٤٨.

٣- إن روايتي جبرا (صيادون في شارع ضيق) و(السفينة) يمكن أن ينتميا إلى نوع أدبي خاص يعرف بـ(رواية السيرة الذاتية) التي تستمد مادتها الروائية من تجارب الكاتب الخاصة، وهما من أكثر روايات جبرا توظيفاً لتجاربه الخاصة.

---

[1] *شارع الأميرات:* ١٠٩.

[2] *فلسطين في الأدب الروائي بين غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا، كريم مهدي عبد المسعودي، رسالة ماجستير:* ٢١٦.

[3] *الأقنعة والمرايا: دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي، إبراهيم السعافين:* ١٠.

٢-القصص القصيرة

لا تقل قصص جبرا القصيرة شأناً عن الرواية في أنها تعكس جانباً من شخصيته، بل تكاد بعض القصص تمثل سيرة ذاتية محضة وإن كان الكاتب جاء بها في إطار نوع أدبي يفترض أن يكون للخيال فيها دور أساسي في رسم الشخصيات وتنظيم الأحداث. والذي يدفعنا إلى هذا الرأي على الرغم من خطورته هو ما صرح به الكاتب في سيرته لأكثر من مرة من أنه لن يعيد في سيرته تلك التجارب التي استعارها في مقالاته وقصصه القصيرة والسيرة الذاتية للكاتب من حيث الأمكنة والأزمنة والشخصيات، ومما يزيد هذا الرأي دعماً وتأييداً عندما أشار جبرا في الهامش إلى قصته (الغرامفون) وأنها جاءت حاملة لكثير من التفاصيل الدقيقة بشأن عمله في مصنع صغير للسباكة بعد أن أوجز في المتن هذا الحدث بشكل سريع[١].

وإذا ما انتقلنا إلى قصة (الغرامفون) نجد المؤلف يسهب في تفصيل الأحداث المتعلقة في تلك الفترة التي كان يعمل فيها جبرا-الطفل- مستبدلاً الأسماء الحقيقية بأخرى مستعارة كي تتلاءم مع طبيعة القصة ليتحول جبرا إلى يعقوب، وبشارة إلى الأسطى حنا، والبرنس إلى يوسف. أما المكان فيبقى كما هو في السيرة (القدس) وتحديداً (جورة العناب) "وصعدت عن (الجورة) إلى (قلعة النبي داود)"[٢]. ويبقى بيت يعقوب هو بيت جبرا في الجورة الذي لا يمتلك من الشبابيك إلا تلك الكوة الموجودة في أعلى الجدار "كان لبيتناكوة عليا، تأتينا من خلالهما في الأماسي أغاني رفيعة الصوت صادرة عن غرامفون جيراننا"[٣].

وشبيه بهذه القصة ما جاء في (السيول والعنقاء) إذ يصرح جبرا في سيرته بأن بطلة هذه القصة في أجزائها الثلاثة ما هي "إلا صورة مجترئة من غلاديس نيوبي أذكى فتاة عرفتها وأحببتها، وأنا طالب في إنكلترا حتى تخرجنا كلينا عام ١٩٤٣"[٤].

ومثل هذا التصريح يحملنا إلى القول بأن ما جاء في هذه القصة إنما مثل مرحلة مهمة من مراحل حياة جبرا التي لم يعطها في سيرته الاهتمام الكافي

---

[١] *ينظر:* م.ن: ١٨١.

[٢] *عرق وبدايات من حرب الياء:* ٤٩.

[٣] *عرق وبدايات من حرف الياء:* ٥٤. *وقارن مع (البئر الأولى):* ١٦٥-١٦٦.

[٤] *شارع الأميرات:* ٢٠١.

متجاوزاً إياها للوصول بالسرد إلى تلك المرحلة التي شكلت منعطفاً كبيراً في حياته ألا وهي حياته في بغداد بكل فورانها الثقافي ومشاركتها الفعالة فيها فضلاً عن لقائه بالمرأة الأروع في حياته (لميعة برقي العسكري) أو ربما لأنه لم يرد الغوص في تفاصيلها رغبة منه في عدم التعري والبوح بما في النفس ومكاشفتها لبعض ما يخدش الحياء. لذلك نجده يبقيها في إطارها القصصي مع الإشارة في السيرة بأنها تحمل جانباً من سيرته، ليعفي نفسه من تبعاتها بشكل مباشر ويجعل ما هو حقيقي يمتزج بما هو خيالي. فأياً كان هدفه فإن هذه القصة مثلت مرحلة مهمة من مراحل حياة جبرا وكشفت عن جانب من حياته كان يبدو غامضاً لولا هذه القصة.

وإذا ما بحثنا عن النقاط التي تلتقي فيها القصة مع السيرة نجد أن هنالك تشابهاً واضحاً بينهما زماناً ومكاناً وحدثاً وشخصيات مع تغيرات طفيفة تتمثل في استبدال الأسماء الحقيقية بأخرى مستعارة، واستبدال التخصص العلمي لكل من البطل (جميل) والبطلة (شيلا) اللذين نجدهما في القصة يدرسان الحقوق.

ومن أولى نقاط الالتقاء بين القصة والسيرة أن البطل (جميل) هو فلسطيني التحق بجامعة صغيرة في مدينة (ك) بجنوب إنكلترا، ويقع في حب فتاة إنكليزية في سنته الأولى قبل أن يلتحق بجامعة كمبردج في شمال إنكلترا، وهذه الفتاة تتعلق به فضلاً عن (جميل) شاب إنكليزي يحاول إقناعها بالزواج كما تفصح عن ذلك رسائل شيلا إلى جميل، إلا أن جميل يستطيع التغلب على غريمه ويظفر بشيلا، وهذا ما نلاحظه في (شارع الأميرات) بين جبرا وغلاديس الفتاة الإنكليزية التي تعلق بها جبرا في سنته الأولى في اكستر قبل دخوله الجامعة في كمبردج للتخصص في الأدب الإنكليزي، والتنافس الذي كان بينه وبين شاب إنكليزي يدعى ستيف دنكرلي[1].

ويزداد هذا التطابق وضوحاً عندما يستذكر (جميل، في نهاية القصة جوانب من حياته في القدس "لقد كنا عائلة من سبع أنفس، نسكن غرفة واحدة، وكنا ننام جميعاً على الأرض، ولم تكن في غرفتنا كهرباء بل قنديل نفط لعين الرائحة. ولم تكن لنا نوافذ تطل على أشجار وزهور، فتحات في الجدران تكاد تكون على مستوى أرض الزقاق فلا نرى إلا سيقان المارة، فنعرفهم من سيقانهم"[2].

---

[1] *ينظر: شارع الأميرات:* ٢٩-٣٠، ٣٧-٣٨.

[2] *عرق وبدايات من حرف الياء:* ١٩٤.

ومن ذلك أيضاً الصورة التي يستعيدها جميل عن أيام صباه في القدس "فقد عاودتني ذكرى صباي بين قومي في الوديان والتلال، والمدينة القديمة، واستسلمت لصور الأزقة التي كنت ربيت على حبها، ووجوه عشرات الرجال والنساء الذين كانوا يملأون الغرف الصاعدة النازلة حول مسكننا. وخيل إلي أنني عدت ثانية إلى ذلك المسكن العتيق المنخفض السقف، فأراني أتحدث، وإذا الجيران يضحكون من سخافتي وراء ظهري ويقولون: أهذا هو العلم؟ لماذا لا يشتري له سريراً ينام عليه، ويشرب شيئاً من العرق كل مساء، ويفتح الراديو ليسمعنا آخر أغاني الأفلام! إنهم يذهبون إلى أوربا، ويعودون لا نحن نفهمهم ولا هم يفهموننا... وتجتمع نسوة الحي بأمي على مقربة مني ويجتذبنني إلى حلقتهم وهن يشربن القهوة، وتتبرع واحدة منهن بقراءة فنجاني... وتقول لي وهي تدير الفنجان بين أصابعها:

إن هناك شقراء تحبني، وسمراء تغار علي ورجلاً قصيراً يكرهني"[1]. ومثل هذا الجو الذي يرسمه جميل يتفق تماماً مع ما جاء في سيرة جبرا الذاتية في رسمه لحياته في القدس"[2].

ولا يقتصر هذا التطابق على الاستذكارات فحسب وإنما نجد تطابقاً بينها على صعيدي الزمان والمكان في كل القصة، فالمكان الذي تدور فيه الأحداث هو إنكلترا وتحديداً اكستر في جنوبها، وكمبردج في شمالها. أما الزمان فهو في فترة الحرب العالمية الثانية[3].

وإن كان جبرا قد أشار في سيرته إلى أن هاتين القصتين المذكورتين آنفاً تحملان جانباً من سيرته، فإن القارئ لمجموعته القصصية سيكتشف قصصاً أخرى يمكن أن تحمل شيئاً من تلك الحياة كقصته (المغنون في الظلال) و(الشجار).

وقد وقف خليل محمد الشيخ عند القصة الأولى ليبين مدى تطابق جبرا مع (سلوم) في موقفها من الحداء وكراهيتها له[4] دون أن يقف على مدى التطابق بين الشخصيتين، فهل يقتصر التطابق على موقفهما من الحداء أم إن هناك أشياء أخرى تشترك بين الإثنين.

---

[1] م. ن: ١٩٥.

[2] ينظر: البئر الأولى: ١٦٥-١٦٦، ١٧٣-١٧٤. شارع الأميرات: ٢٣١.

[3] ينظر: عرق وبدايات من حرف الياء: ١٨٥-١٨٦.

[4] ينظر: سيرة جبرا إبراهيم جبرا الذاتية وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية: ٨٦-٨٧.

وعند المقارنة بين هذه القصة والسيرة نجدها لا تختلف عن سابقتها من حيث التطابق. فعلى صعيد الشخصيات نجد هناك تشابهاً بين جبرا وسلوم فهما عاشا في بيئة شعبية تعاني من الفقر حتى الكفاف، ولم يعرفا مذاق اللحم إلا في المناسبات، ويلبسان الملابس المرقعة، ويقضيان يومهما في الحواكير ولاسيما في مواسم قطف الزيتون التي تشهد فيها الحواكير ازدحاماً منقطع النظير يخرج فيه أهالي القرية لجني الزيتون وترتفع الأصوات بالغناء والطرب[1].

أما المكان فهو بيت لحم على الرغم من أن جبرا لم يذكر اسم المدينة في قصته إلا أن هناك قرائن نصية تشير إلى ذلك المكان منها افتتاح قصته بوصفه المحيط في أثناء مواسم قطف الزيتون التي تشتهر به بيت لحم كما يتضح ذلك من خلال وصف الراوي لم يدور في داخل سلوم وهو يسمع أغنية الجمال محملاً وفي كل مرة، في كل مرة، يتصور الجمال بأعناقها القوسية ورؤوسها الشماء تتدافع، وأجراسها الصفراء جرس ضمن جرس، ترن طوال الطريق الغبراء الموصلة من بلدته إلى أشجار الزيتون البعيدة، إلى المدينة التي وراء التلال، تلك المدينة السحرية التي رآها مرة حين مشى إليها مع أبيه- وأسوارها الشاهقة تعلو السيارات والبياعين والصائحين والجالسين في المقاهي خارج باب الخليل"[2]. إذ يفصح هذا النص أن سلوم لم يكن قد رأى القدس إلا مرة واحدة حين ذهب مع والده إليها. الأمر الذي يؤكد في الوقت نفسه أنه من سكان مدينة بيت لحم التي يمكن لسكانها أن يرو من بعيد أسوارها الشاهقة[3].

أما قصة (الشجار) فقد عمد جبرا إلى إدخال ذلك الجو المشحون بالضوضاء والشجار وقلة الراحة التي كان يعاني منها وهو يعيش في بيتهم في جورة العناب بالقدس[4]. ونجد هذه القصة تنقل حادثة الشجار التي دارت بين نسوة الحي في الصباح لتتحول في الليل إلى شجار بين الرجال ينتهي بمقتل أحدهم. وإذا كان جبرا في سيرته قد أشار بشكل موجز إلى شيء من هذا الجو فإنه في هذه القصة يعطي صورة من صوره "علا صوت جيراننا في شجارهم، وجعلت الشتائم تنطلق من أفواههم بعنف شديد، حتى أوشكت فرائصي ترتعد فجاءتني أمي قالت: أدخل الدار يا بني هؤلاء النسوة وقحات فلا تستمع إلى ما يقلن. ودخلت الدار وأنا خائف لسبب أجهله، وأنظر حتى على الأرض محاولاً

---

[1] *ينظر: عرق وبدايات من حرف الياء: ٣٩ وما بعدها. البئر الأولى/ ٧٧، ١٥٧-١٥٨.*

[2] *م. ن: ٤١.*

[3] *ينظر: م. ن: ٤١. وقارن في (البئر الأولى): ٩٢.*

[4] *ينظر: البئر الأولى: ١٦٥-١٧٣، ١٦٦.*

أن أصد أذني عن سماع المتشاجرين، غير إن الزعيق كان ينصب فوق رأسي انصباباً لأن زجاج النافذة كان مكسوراً مما جعل إغلاقها غير مجد، كما إن أمي رفضت أن تغلق الباب، لأن إغلاقه يمنع الضوء من دخول الغرفة، وهي تريد أن ترقع جوارب أبي"[١].

وفي هذه القصة يشير المؤلف إلى مسألة أخرى هي الحكايات التي كان يحكيها والد البطل لابنه الصغير "فلما رآني ساهماً قال: عندما تحضر أمك الأكل سأقص عليك قصة جميلة حدثني بها صديقي أثناء ساعة الغداء"[٢]. وهذا ما نلحظه في السيرة أيضاً وبشكل واضح عندما أفرد جبرا فصلاً خاصاً لحكاية من حكايات أبيه[٣].

ونستنتج من كل ما تقدم أن جبرا في توظيفه لتجاربه في قصص قصيرة بهذا الوضوح إنما يعطي ميزة خاصة لهذه القصص إذ يمكن أن نطلق عليها مصطلح (قصة السيرة الذاتية) على غرار ما نجده في الأنواع الأدبية الأخرى التي تستمد مادتها من التجارب الشخصية من مثل (رواية السيرة الذاتية) و(قصيدة السيرة الذاتية). وإن كنا لم نجد من النقاد على حد علمنا المتواضع من أشار إلى هذا النوع الأدبي الذي لا يمكن أن يخلو من مثل هذا التوظيف.

٣-الشعر

يعد شعر جبرا وثيقة أخرى من الوثائق الخارجية عن النص الذي يمكن أن يسهم في استيضاح وفهم بعض جوانب النص السيرذاتي لسيرة جبرا الذاتية، فهو لا يقل أهمية عن الأنواع الأدبية الأخرى التي كتب فيها جبرا لذا نجده يشير إلى هذا الجانب مثلما أشار إلى الجوانب الأخرى إذ يشير بعد حديث مختصر وسريع في سيرته عن الملهى الليلي الذي كانت عفيفة اسكندر تغني فيه، قصيدته (بيت من حجر) وإنه يحمل بعض أجواء هذا المكان "من يرجع إلى قصيدة (بيت من حجر) في مجموعة (تموز في المدينة) يجد بعضاً من هذا الجو، وبعضاً من الحالة النفسية التي حاولت يومئذ الإيحاء بها في هذه القصيدة وقصائد أخرى زامنتها"[٤]. فجبرا هنا كما نجده في مواضع أخرى يصل إلى

---

[١] *عرق وبدايات من حرف الياء:* ١١٠.
[٢] م. ن: ١١٣.
[٣] *ينظر: البئر الأولى:* ١٠٣-١١٢.
[٤] *شارع الأميرات:* ١٠٠.

بعض الأحداث التي تتطلب تعري النفس والبوح بتفاصيل تخدش الحياء نجده يمر عليها مروراً سريعاً[1]. إلا إن في هذا الموضوع لم يرد أن يتجاوز ذلك بهذا الشكل المختصر فنجده يحيل إلى قصيدته (بيت من حجر) وما زامنتها بوصفها قصائد حاملة لبعض من هذا الجو.

وإذا ما انتقلنا إلى هذه القصيدة نجد أنفسنا أمام ما يمكن أن يعرف اليوم بـ(قصيدة السيرة الذاتية) ولاسيما بعد أن أوجد جبرا بينه وبين القارئ الاحتمالي نوعاً من التعاقد بأن ما جاء في هذه القصيدة ليس من فعل الخيال المحض وإنما يستند إلى تجربة معاشة من قبل المؤلف.

ومن أولى الأمور التي يمكن أن نلاحظها على هذه القصيدة الحضور الفاعل للذاكرة التي هي شرط أساسي في الكتابة السيرذاتية، وقد أوجد هذا الحضور للذاكرة زمناً يتصف بالحركة ذهاباً وإياباً بين الماضي والحاضر، ولا نقصد بهذه الحركة ذلك التقاطع المعروف في النص السيرذاتي بين زمن التذكر- الآن- والزمن المستعاد-الماضي- وإنما التعاقب أو التبادل الزمني الذي نجده بين مقطع ومقطع في حين نجد أن المؤلف يبدأ النص من نقطة الحاضر (لحظة الكتابة):

"بين الليل والليل
ظلمة الستائر، والسكائر تومض
وتتلاشى رمادا
والخادم ينقر الباب: اثنين شاي؟
والركبة السمراء ناعمة اليد والشفتين
تهدهد كل حس، تبلسم كل ذكرى
سوى الذكرى التي تنحسر عنها كل لمسة
لبيت من حجر
على درجاته البيض استفاقت
زهرات الجرانيوم.
(أما يزال على التل رافعاً
أقواسه الثلاث، أم أنه

---

[1] ينظر: م.ن: ١٦٠، ١٥٥، ٣٨، ٢٧.

ركام من خرائب، للجرذ والعناكب،
وأخضر القريص مكان الجرانيوم؟)"[1].

وهكذا ينتقل الزمن من ماض إلى حاضر إلى ماض إلى آخر القصيدة. فهذا التنقل بين الزمن مكنّ المؤلف من إيجاد نوع من المقارنة بين الحاضر الذي يمثل حياته في بغداد، والماضي الذي يمثل حياته في فلسطين ولاسيما بعد أن علمنا أن تاريخ كتابة هذه القصائد يعود إلى بداية الخمسينيات من هذا القرن بحسب تصريح جبرا في سيرته وفي الصورتين لم يعبر جبرا إلا عن الشعور بالسأم والخواء الروحي المريع الذي كان يحس به وهو يجوب ملاهي بغداد وفنادقها وطرقاتها

"في هذه العظيمات المكسورة
المتآزرة المتآمرة
إثر ملائكة محومة
إثر الذباب مهومة
تحلل الحب والموت
إلى معان
كالنقيق
في النزير
في ليالي بغداد الصائفة؟"[2]

ويشعر جبرا بذلك الحزن والألم من جراء ذلك الاغتراب المكاني عن مكانه الأمومي في رحم الأرض التي أنجبته:

"وبيتنا في رأس التل؟
حجر على حجر
أبيض في شمس الضحى
أخضر في ضوء القمر
وحول البيت؟

---

[1] تموز في المدينة: ٤٩-٥٠.
[2] م. ن: ٥١-٥٢.

شوك ودم

عليق وسم"[1].

وإذا ما انتقلنا إلى مدى التعالق الذي يمكن أن نجده بين سيرة جبرا الذاتية وهذا النص الشعري يمكن أن نقول إنه جاء مطابقاً لما هو موجود في السيرة كما نجده في ذكرياته لبلده وبيته، ومفسراً وموضحاً لجانب آخر يتعلق بوصف أجواء بغداد بطرقاتها وفنادقها وملاهيها:

"سيقرع خادم الفندق الباب، سيكتشف

نهدين حاسرين

سألبس معطفي وأنطلق

إلى الرواق، إلى الدرج، إلى الرصيف

وأرى الحفاة يلوحون بأوراق

اليانصيب: خمسة آلاف دينار، خمسة آلاف دينار!"[2].

ويقف جبرا في سيرته عند تجربته الأولى في كتابة الشعر باللغة العربية إذ يشير بأن قصيدته (أغنية لمنتصف القرن) أول قصيدة كتبها باللغة العربية "كنت حتى ذلك اليوم، كلما أردت قول الشعر، جاءتني الكلمات الإنكليزية، وها هي الكلمات تجي الآن بعربية من نوع غير الذي اعتاده الشعراء"[3]. ولا يقف عند هذا الحد بل يذكر أيضاً مناسبة التأليف التي مردها أن (دنيس) صديق جبرا طلب منه أن يكتب قصيدة للإيقاع بـ(بلند الحيدري) الصديق الآخر لجبرا، وأن تكون هذه القصيدة غريبة في رموزها وصورها ولغتها وملئها بالإشارات الفلسفية والمصطلحات مما يأتي في كتابات الوجوديين، إذ أن الوجودية في خمسينيات هذا القرن كانت قد غزت بغداد[4].

وفي موضع آخر من السيرة يشير جبرا إلى أن تجربته البغدادية غالباً ما كانت تأتيه على شكل قصائد في حين كانت أكثر تجاربه قبل مجيئه إلى بغداد تأتيه على شكل قصص[5].

---

[1] *تموز في المدينة:* ٥٢.

[2] *م. ن:* ٥٠.

[3] *شارع الأميرات:* ١٣٤.

[4] *ينظر م. ن:* ١٣٢.

[5] *ينظر م. ن:* ١٧٢.

ومن التجارب البغدادية التي تبدو واضحة في قصائده ما ضمنه في قصيدته (الشاعر والنساء) التي جاءت تعبيراً عن تلك الحيرة التي كف عنها جبرا في سيرته عندما يجد نفسه موزعاً بين أكثر من فتاة، فهناك تلميذته الوفية، وهناك لميعة التي تزوجها فيما بعد وهناك السيدة البغدادية التي تعرف عليها في باريس[1].

يكشف جبرا في هذه القصيدة عن جوانب من هذه الحيرة:

"أيتهن، أيتهن؟
وأنا مازلت في تطوافي بينهن،
والشمس دافقة فوق أشجار النخيل.
والشفة العذراء تصيح:
(العشق في الجسد، في اللحم والعظم)
والشفة الفاجرة تلغط
عن رعشة الروح.
أيتهن؟
أتلك التي تقذف الماء بحفنة من ماس
فيشعشع،
أم تلك التي بضحكة سمراء منها
تبرد حر الظهيرة،
أم تلك التي تستعيد رقصة الأمس
بغمزة عين وإيماءة يد؟"[2].

وتستمر هذه القصيدة على هذا النحو لتنتهي دون أن يتمكن الشاعر من الاختيار:

"أيتهن؟
ما نفع السؤال والحدائق أصفرت حواشيها
وعشر شموس قد نضجت

---

[1] ينظر: م. ن: ١٥٧.
[2] تموز في المدينة: ٣٧-٣٨.

بجراثيم تنصب على سباخ الحقول،
وضفاف الأنهر قد نمت
عظاماً بين السنابل.
لقد جاء عبر النهر غراب
نزع الجلد عن الرأس
ورفع اللحم عن الصدر، ونسي
أن يترك بين الضلوع اقحوانة واحدة"[1].

ومن تجاربه البغدادية التي ضمنها في شعره ما جاء في قصيدته (العودة إلى المدينة) إذ يصور جبرا مدينة بغداد مدينة للبغاء والطرب والعطالة:

"بعد الذهاب والإياب
في مسارح من جفاف وعدم
جئنا-
إلى المدينة:
أمدينة العشاق
أم مدينة السراق والخبايا
أم مدينة الراقصين
أم القاعدين القرفصاء
في الزوايا؟
منهكي الأعضاء جئنا-
فترونهم يحتضرون مذهبين
معطرين بين أحضان النساء،
وكبيرات النهد والعجيزة في النهار
يطلبن لليل عشاقاً صغاراً؟"[2].

وإذا كان جبرا قد صرح بأن تجربته البغدادية غالباً ما تأتيه على شكل قصائد، فإن هذا لا يعني إنه لم يتناول تجربته الفلسطينية في الشعر، فهناك

---

[1] م. ن: ٤٠.
[2] تموز في المدينة: ٧٧-٧٨.

حقيقة لا يمكن لقارئ جبرا أن يتجاهلها لأنها في الصميم وصادرة عن قلبه وهو كونه فلسطينياً لجأ إلى العراق بعد نكبة عام ١٩٤٨.

ومنذ ذلك اليوم ظلت قضية فلسطين في مقدمة اهتماماته في كل ما كتب، لذلك من الطبيعي أن تكون لفلسطين حصتها في شعره أيضاً بل يمكن القول أن لهذه القضية حضوراً طاغياً في شعره فنراه يفرد لها قصائد كاملة[١] فضلاً عن قصائد أخرى امتزجت فيها التجربة البغدادية بالتجربة الفلسطينية. وسنسلط الضوء على بعض من هذه القصائد لنتبين مدى تطابقها مع سيرته الذاتية، وما الذي أضافه إليها. ومن ذلك قصيدته (في يومي ذاك الأخضر) التي يمكن أن نقول أنها مثلت (قصيدة السيرة الذاتية) مستندين في ذلك على سيرته الذاتية في إبراز مدى التعالق الموجود بينهما.

وأول ما يطالعنا هو العنوان الذي يحمل في طياته الزمن الماضي، ويشير بوضوح إلى علاقته بالذاكرة، والاثنان من العناصر اللازم توافرها في أي نص سير ذاتي فهذه الجملة التي يجعلها الشاعر عنواناً لقصيدة يجعلها في الوقت نفسه لازمة للقصيدة تتكرر بين الحين والحين للتأكد على الدور المهم والفاعل للذاكرة في هذه القصيدة.

وقبل البدء بالقصيدة تطالعنا عتبة قرائية أخرى هي الإهداء، إذ نجده يهديها إلى ولديه (سدير، ياسر) اللذين يمثلان الحاضر. وفي هذا إشارة ضمنية من الشاعر لرغبته بأن يترك لهما شيئاً من ذكرياته عن حياته في فلسطين مثلما فعل عندما دون ذكرياته عن طفولته في بيت لحم والقدس إذ يصرّح جبرا بأن واحداً من أسباب كتابته للبئر الأولى هي رغبته بأن يترك لحفيدته (ديما) شيئاً من ذكرياته عن طفولته لتقرأها بعد أن تكبر[٢].

ونرى جبرا في هذه القصيدة يبدأ بالعودة إلى الوراء إلى أيام الطفولة عندما كان يمشي حافياً مع أصدقائه:

"في يومي ذاك الأخضر

---

[١] *تنظر القصائد:*

(لعينيك أغني)، (في أرضي التي اقتطعتها)، (مونولوغ لفاوست)، (قبية)، (حرزة البئر)، (في بوادي النقي)، (في يومي ذاك الأخضر) في مجموعته: تموز في المدينة.

(اركضي اركضي يا مهرتي)، (دهاليز)، (لعنة بروميثيوس)، (مارجيروم في بيت لحم) في مجموعته: المدار المغلق.

(زماننا والمدينة)، (لوعة الشمس: مملكة الحب) في مجموعته: لوعة الشمس.

[٢] *معايشة النمرة: ٢٠٧.*

إذ كنت كالعود الطري
اخضر يومي وليلي
بين فروع التينة
أكل التين الندي
مع رفقتي الحفاة
(أقدام صخر مرمري!)
وأبو خليل يصيح
راكضاً في قنبازه
في إثرنا
وسوطه في يده:
(والله لأذبحنكم
أكلتم التوت والتين،
وقطعتم الجلنار
والله لا ذ... بـ... حن... كم...!)"[1]

وفي هذا المقطع نجد أن هناك تطابقاً بينه وبين ما جاء في السيرة، إذ يشير جبرا في القصيدة كما في السيرة مشيه مع أصدقائه حفاة يتجولون في الحواكير أو الطرقات[2]. كما أن هناك تطابقاً آخر يكمن في أن الشخصية التي وردت في القصيدة هي الشخصية نفسها التي يذكرها جبرا في سيرته، فالعم خليل الذي يطارد جبرا وأصدقائه في القصيدة لأنهم أكلوا التوت والتين هو نفسه الذي يطاردهم في السيرة لأنهم بالغوا في العبث بالأشجار أو إن جبرا جاء بالمزيد من أصدقائه[3].

ويرجع الشاعر بذاكرته إلى الوراء ليستعيد ذكرياته في الربيع، إذ تكسو المدينة ثوبها الأخضر، وتتفجر الأشجار بالثمار، والأرض بالورود بأنواعها المختلفة:

"في يومي ذاك الأخضر

---

[1] *تموز في المدينة*: ٦٥-٦٦.
[2] *ينظر: البئر الأولى*: ٢٣. *شارع الأميرات*: ٧٤.
[3] *ينظر: م. ن*: ٩٣.

أخضر يومي وليلي،
أخضر بيتي وحقلي
فيه عشر دوال ولوزتان
في الربيع تتفجران
بزهر كخدودنا
كالخدود من جاراتنا.
نقضي النهار في الوادي
تحت زيتوناتنا
ننقف العصافير
بين حسون ودوري
وإن دميت أقدامنا
من الشقائق والصخور
عدنا إلى اللوزتين
الزمرديتين،
بصيدنا الضئيل
وظلنا الطويل"[1]

ومثل هذا الوصف نجده أيضاً في سيرة جبرا وكأن ما جاء به هنا ما هــو إلا اختصار لما أورده في سيرته عندما تحدث عن فصل الربيع[2].

ويجسد جبرا شعوره وهو في المنفى في قصيدته (في بوادي النفي) إذ تمر الأعوام دون أي تغيير في فلسطين فهو يوماً بعد يوم تزداد مأساته:

"في بوادي النفي ربيعاً تلو ربيع
ما الذي فاعلون نحن بحبنا
وملء عيوننا الآن تراب وصقيع؟"[3].

وأمام هذه الحيرة يقف الشاعر ليستذكر بلدته في فصلي الربيع والخريف.

---

[1] تموز في المدينة: ٦٦-٦٧.
[2] ينظر: البئر الأولى: ٥٨-٦٠.
[3] تموز في المدينة: ٦١.

ففي الربيع تتحول فلسطين إلى بقعة خضراء تنتشر فيها الشقائق والنرجس وفي الخريف يضج جوها بالغناء والحركة لأنه موسم قطف الزيتون:

"أرض فلسطين خضراؤنا،
كالرسم على برد النساء أزهارها،
آذارها يرصع الروابي
شقائقاً ونرجساً،
نيسانها يفجر السهول
نواراً وعرائسا،
ايارها موالنا
نغنيه ظهرا في الظلال الزرق
بين زيتون الوهاد،
نتقرب في نضج الحقول وفاء تموز
ورقصة الدبكة في الحصاد"[1].

وهنا يربط جبرا موسم الحصاد بالرؤية التموزية إذ أن هذا الرمز "هو الرمز الذي لا يطبق على الإنسان مصاريع اليأس والظلمة، بل يفتح له في آخر رواق العذاب والألم، باب النجاة"[2]. وفي هذه القصيدة يطلق الشاعر صرخة ألم وحسرة على أيام الصبا التي قضاها في هذه الأرض وهو يتجول بين أشجارها من برتقال ولوز، ثم يطلب من هذه الأرض ألا تنسى أحباءها الذين تركوها مضطرين ليعيشوا في المنفى بين أشواك القفار والجبال الصم:

"أذكرينا الآن مطوفين
بين أشواق القفار
مطوفين في صم الجبال،
اذكرينا الآن في
هوج المدائن عبر الوادي والبحار،
اذكرينا وملء الأعين منا

---

[1] م. ن: ٦١-٦٢.
[2] النار والجوهر: ٣٨.

غبار لا ينجلي من سرعة الحل والترحال.
سحقوا زهر الروابي حولنا
هدموا الدور علينا
بعثروا الأشلاء منا
بسطوة الفلاة أمامنا
وإذا الوهاد بحشاها تتلوى
والظلال الزرق تتصدع شوكاً
أحمر ينحني
على جثث بقيت نهب العقاب والغراب"[1].

وإذا ما بحثنا عن الخطوط التي تلتقي فيها هذه القصيدة مع سيرة جبرا نلاحظ أن الشاعر يستذكر فلسطين في فصل ا لربيع وقد كسيت ثوبها الأخضر وهي في هذا تلتقي مع ما جاء في سيرته كما أشرنا إلى ذلك في القصيدة السابقة ثم ينقل صورة أخرى عن فلسطين في موسم قطف الزيتون إذ وقف عند هذه النقطة أيضاً[2]. ويشير في هذه القصيدة إلى نكبة عام ١٩٤٨، والدمار الذي لحق بفلسطين واضطرار أناسها للهجرة وهو ما ذكره جبرا أيضاً في سيرته دون أن يقف عند هذا الدمار بشكل يفصل فيه القول[3].

إذا كانت القصيدة تكتفي بالإيحاء والإيماء دون اللجوء إلى التفاصيل فإنها في هذا الموضع أعطت من التفاصيل عن هذا الدمار أكثر مما أعطته السيرة عندما أشارت إلى أن الدمار كان شاملاً إذ هدم الدور وفرق بين الأهل فاضطر الكثير من أبناء فلسطين للهجرة، وقتلت الكثير من أهلها وهذا ما يفعله في مواضع أخرى من قصائد عندما يقف على جوانب من هذا الدمار منها ما جاء في قصيدته (قبية) إذ نراه يصف ذلك الدمار:

"ذراع فاطمة حول حسن
وحسن نضح من الدم،
وأبو حسن لم يبق منه

---

[1] *تموز في المدينة:* ٦٢.
[2] *ينظر: البشر الأولى:* ١٥٧-١٥٨.
[3] *ينظر: م.ن:* ١٩٣. *شارع الأميرات:* ١٩٣، ١٩٨، ٢٠٢.

إلا قنباز من خرق،
ابحثوا تحت الحجارة عنهم
واجمعوا الذراع إلى الجسد.
القمح زرعناه لا لنحصد
والعناقيد سقيناها لا لنشرب
وليلنا عبثاً قد استحم بعطر البرتقال.
دمنا في التربة الحمراء يجري
وعلى الصخور،
وأيدينا ابحثوا عنها تحت جحافل النمل"[1].

وتعد قصيدة (رسالة إلى توفيق الصائغ) وثيقة مهمة تكشف عن الوجه الثاني لجبرا إذ تعمد ألا يتحدث عنه في سيرته لأنه أراد لها أن تقتصر على كل ما هو "عجيب ومدهش حتى إن لفظة (مدهش) و(مذهل) تردان منذ السطور الأولى وحتى آخر السيرة"[2] إذ يكشف فيها عن غضبه واستيائه لما يجد حوله من النفاق والتفاهة ومن اللامبالاة بما يقول، فنراه يضيق ذرعاً بما يكتب ولمن كتب؟ إن كان محيطه لا يفهمه ولا يقيم لما يكتب وزناً:

"ما عدت أريد أن أكتب- ولمن؟
لمن بربك نكتب؟ هل سألت نفسك
هذا السؤال حين امتطيت مهرتك البيضاء الفتية؟
أندخل عراة بين جمع تسربلوا بالرقع،
أم ندخل مرتدين الوشية والجوخ
بين جمع من عراة يريلون؟
أبين الكسحاء ننطلق على الجياد الأصيلة؟
مالنا ولهم؟ عشرين سنة ورمت قلبي،
نقبت عيني، جرحت حنجرتي،
أجمع الأفكار والصور وأبثها مع هبات الرياح

---

[1] *تموز في المدينة*: ٥٦-٥٧.

[2] *صورة جبرا إبراهيم جبرا من خلال سيرته الذاتية في شارع الأميرات: دراسة في الرؤية والتشكيل*: ٢١.

تحمل العشق مني والقلق-
ورفاقي يخزنون الدنانير لا يقلقهم
عشق لشيء أو أحد.
بعشق ابتلينا كزكام أبدي"[1].

ومن التجارب التي يجسدها جبرا في شعره تجربة "الحنين للوطن ولأيام الطفولة التي قضاها فيه، وهذا الحنين يتجسد من خلال الشعور بالغربة في وطنه الثاني (العراق). ومن خلال استحضار بعض المشاهد التي عاشها أيام الطفولة في بيت لحم والقدس، فهي مشاهد مستمدة من الأحياء الفقيرة التي كانت تسكنها أسرة جبرا"[2] على نحو ما جاء في قصيدته (لوعة الشمس: مملكة الحب) عندما يستذكر أيام طفولته:

"هناك أراهم على الأرصفة الحجر
يتناقشون، يتصايحون،
تحت أقواس البيوت القديمة،
بين باعة الخضار والجلود،
بين الحمارين والحمالين، على
شفا الوادي
حيث نلعب بين الشوك والأقاحي.
يغنون، ويبكون، ويقهقهون،
ويرقصون ملوحين بالهراوات والخناجر-[3].

ولشدة تعلقه وشغفه بهذه الأرض نراها حاضرة حتى في أحلامه وليست في ذاكرته فحسب:

"وارضي الأولى، جنتي
حلمت بها في الضحى، في الظهيرة،
في ساعات الليل كلها.
فالحلم في مملكة الأسى

---

[1] *المدار المغلف: ٧٣-٧٤.*
[2] *جبرا إبراهيم جبرا: دراسة في فنه القصصي، علي الفزاع: ٢٦.*
[3] *لوعة الشمس: ٣٩.*

هو الفارس الجريء،

هو الصوت النافذ

في حواجز الصمت"[1].

ويظل الشاعر في هذه القصيدة مع أرضه بين الذكرى والحلم بعد أن فقدها في حياته على أثر نكبة عام ١٩٤٨.

ويعمد جبرا إلى المزج بين تجربتيه البغدادية والفلسطينية في قصيدة واحدة يلخص فيها تجربته بوصفه لاجئاً فلسطينياً ترك وطنه بعد أحداث النكبة المدمرة التي عصفت بفلسطين عام ١٩٤٨ على نحو ما جاء في قصيدته (يوميات في عالم الوباء) التي جعلها في ستة مقاطع، فنراه في القصيدة الفلسطينية الممزق بين منفاه، بغداد التي يعيش فيها، والمدينة التي يعيش دوماً معها في ذاكرته (المدينة الفلسطينية) التي قضى فيها شطراً من حياته مع أسرته صاباً غضبه ونقمته "على المسؤولين العرب المنقسمين على أنفسهم خصاماً، المتلاعبين بمقدرات الأمة نفاقاً، المانعين عن أفرادها حرية الكلمة وشرفها كبتاً وتكتيماً"[2].

فنراه يبدأ القصيدة بوصف حال المدينة التي يعيش فيها لينقل للقارئ حالة العوز والفقر والبطالة التي تخيم على سكان هذه المدينة ومنهم الشاعر:

"وهكذا انتشر الخبر.

على الرصيف حفاة يضحكون

والنرد في المقهى يجابي

من حظه قد فلق الصخر

بيش جهار...

جيبي لله يصفر"[3].

وأمام هذا النص الشعري وما يبرزه من إحساس بالألم والحزن والتمزق بين وضعين لا يختلف أحدهم عن الآخر أو بعبارة أصح ليس أحدهما أحسن حالاً من الآخر، نجد الشاعر على طول المقطع يزيد من هذا الإحساس ويعمقه من خلال توظيفه لجدلية (الحياة/ الموت) و(الواقع/ الحلم) فهو إذ يعلن عن انتشار الخبر في المدينة عن موته (مات من قد وطأت جبهته/ عشر سنين من

---

[1] م. ن: ٣١.

[2] جبرا والخروج من المدار المغلق، عيسى بلاطة، ضمن كتاب (القلق وتمجيد الحياة): ٥١.

[3] المدار المغلق: ١٩.

السفر) يذكر أيضاً إنما يطلب هذا الموت من أجل أن يحيا حياة أخرى بعيدة عن هذه المدينة التي تنز جدرانها بغضاً متقرباً بهذه الرؤية من رؤية الشعراء التموزيين[1] الذي يعده جبرا على حد قوله رمزاً من رموزه الخاصة.

أما الجدلية الثانية فنراه يحلم بمدينته وقد عادت إليها الحياة:

"وإذا أنا الذي لا أبكي إلا للجميل
أبكي للطرقات التائهات الآن
لا طفل يركض فيها
شعاع الشمس جفاها
والشفاه لا تنطق فيها
والعين فيها أظلمت، واليد فيها
فلذة عمياء من الصخر"[2].

وفي المقطع الثاني نجده يخاطب مدينته بعد أن صار محرماً عليه دخولها مضيفاً بذلك إلى يأسه وحزنه يأساً وحزناً أعمق يتحول فيها هواء آذار إلى رماد في رئتيه ملمحاً بذلك إلى النار الموجودة في داخله، ويتحول فيها عشب الربيع إلى رماد، وفي الوقت نفسه يلمح إلى انقسام العرب بعضهم عن بعض واشمئزاز الأمة ومرارتها:

"نصف على نصف
حتى وجهك انشق شقين،
شق يعض شقا،
أيتها المدينة تبكي
في زواياها النساء
ويبصق الرجال حقداً على الأرصفة،
والتحية يلفظونها كالشتيمة"[3].

أما المقطع الثالث فيخصصه الشاعر لمناجاة أبيه ومسائلته:

"أبي، أبي،

---

[1] *جبرا إبراهيم جبرا: دراسة في فنه القصصي*: ٢٦.
[2] *المدار المغلق*: ٢١.
[3] *م. ن*: ٢٣.

من أي أرض، أي كرم جئت بي،
من أي حقل حرثته بأظافرك،
من أي تل فيه غنيت بكيت
رغيفك الصلب معفراً-
أبي،
من أي أرض، لأي أرض جئت بي
حاملاً للناس بذراً
رغم الليالي الضامرات
حاملاً للناس بذراً وثماراً"[1].

ولكن هذا التساؤل لم يكن تساؤلاً استفهامياً لغرض المعرفة، وإنما أراد الشاعر به أن يظهر سخطه واستيائه من المحيط الذي يعيش فيه، وما يلاقيه من أناس:

"للظلم أبكي ناقماً، وإذا
كلابهم، كلاب الذين بكيت لهم،
على عقبي.
رحماك أبي، من أي أرض أي كرم جئت بي
لأي جدب، أي عقم، أي نقع مرعب"[2].

ويستمر الشاعر في المقطع الرابع من بث شكواه من هذا الوضع الذي يعانيه ويعاني منه شعبه. وجامعة الدول العربية لاهية عن ذلك بالنقود والورق[3] تاركة فلسطين أرضاً من رصاص تتهرأ الأقدام عليها كما تتهرأ الأفخاذ والأرداف. ولنتأمل الشاعر وهو يشكو جرحه:

"جرح أوجع من جرح الجسد
إن تحرم الشفتان نطقا
عما وراء الجسد

---

[1] *المدار المغلق:* ٢٤.
[2] *م. ن:* ٢٥.
[3] *جبرا والخروج من المدار المغلق، ضمن كتاب (القلق وتمجيد الحياة):* ٥٢.

وإذا الإنسان والكلب، بحثا عن نجاة،
في صفيحة الصمت والقمامة رفيقا حياة.
وحدك في الليل تتأمل الفناء
حتى يفرض الديك فجراً على موتك اليومي
وتقعد الشمس على وجهك كعضة الأنياب"[1].

وفي المقطع الخامس ينقل الشاعر صورتين متناقضتين عن المدينة: الأولى حاول فيها أن يخفف من هجومه على المدينة وذلك بأن يصور بعض جوانبها المشرقة التي تمثلت بالمغارة الموجودة في ظاهر المدينة ليسكن فيها الشاعر وحبيبته هرباً من الناس وتتوافر لهما فرصة الانفراد ببعضهما:

"في مغارة في ظاهر المدينة
ينبوع ماء يفيض دوما
انجما،
من غور لغور كالصدى
يفيض دوما
أنجما.
ذات يوم جاء هنا
غريب هاربا بحبيبته،
هاربا
من الشفاه الصائتة
في الظلام
ومن الوجوه المستعارة
كل عين فيها في سعة المغارة
والموت لديها
وليد النصل أو السهم.
هنا في الكهف حسناؤه

---

[1] المدار المغلق: ٢٧.

راحت ترقص وتغني
على النبع في دفقة
الأملس فوق الحجر،
والصدى
يتجاوب قافزاً من غور لغور
كالماء يفيض على الحجر.
وفي الصخر أخذ الغريب
ينقش حسناءه
في رقصها والأنجم تتراش
من قدميها
كأنجم النبع تتراش
غلائل فوق نهديها
وتحتها كتب:
اسكب الدمع يا نبعنا
وسطر الأرض بحبنا"[1].

لكن هذه الفرحة والسعادة لا تستمر فنراه يقيم أمام هذه الصورة صورة أخرى للمدينة وهي الصورة الثانية إذ تحولت فيها المدينة إلى ساحة للقتال تتجول فيها القناصة، وتحيط بالمدينة حاملة للأسلحة التي يشبهها هنا بـ(الزبانات) تعليلاً وتحقيراً لشأنها. وهنا يستعيد الشاعر ذكرياته عن المجازر التي شهدتها بلاده:

"ترجع الذكرى، رمية النفس إلى الورا،
إلى الأيام الغائرات الآن بزهرها
كالحمات في لحم ذويها.
علقت الأجساد
سمرت الأرجل والأكف
على الأشجار من المدينة

---

[1] *المدار المغلق*: ٢٨-٢٩.

وعلى الأبواب في الأزقة والدروب
يتناعق القناصة كالغربان
عند أفواه كهوف
قذف الأشلاء إليها
أمواج مد من الطوفان-
وتفجرت المنازل ينابيعاً على ذويها-
ينابيع دم.
وجاء صوت من الأفواه القتيلة:
اسكبوا الدمع من قلبنا
وضرجوا الأرض بحبنا
أين السراة الضاحكون في ليل المدينة؟"[1].

يعكس التقابل الذي جاء في الصورتين صورة الشاعر وهو يعيش صراعاً بين تجربتين تمتزجان بداخله: الأولى تمثل تجربته البغدادية، والثانية تمثل تجربة ضياع الوطن الذي باتت تحت سيطرة الغزاة.

وإذا كان جبرا في القصيدة لا يفصح عن أسماء الأمكنة فإن القارئ لها لا يحتاج إلى جهد كبير لمعرفة هذه الأمكنة لأن جبرا في كل ما كتب لا يستطيع التخلي عن تجربته الشخصية، ولأنه لا يستطيع أن يكتب إلا عن الأماكن التي كانت له معها تجربة العيش[2] فضلاً عن الحقيقة إذ أن قارئ جبرا لا يمكن أن ينساها لأنها في الصميم من قلب جبرا كونه فلسطينياً لجأ إلى العراق بعد النكبة، وظلت قضية فلسطين في مقدمة اهتماماته في كل ما كتب لذلك كان من الطبيعي أن تكون لفلسطين وبغداد حصتهما الكبيرة في شعر جبرا وإن لم يصرح بذلك مكتفياً بالإيحاء والإيماء كونه شاعراً وليس رجل سياسة[3].

وفي المقطع السادس نجده يضيق ذرعاً بهذا الموقف الاستسلامي، فيخرج من يأسه واستسلامه ليدعو إلى الأخذ بفأس الآباء الطلقاء لأن فيها خلاصهم من هذا النطاق الأصم:

---

[1] *المدار المغلق: ٣٠.*
[2] *ينظر: معايشة النمرة: ٢٧٧.*
[3] *جبرا والخروج من المدار الغلق، ضمن كتاب (القلق وتمجيد الحياة): ٥١.*

"سأحمل فأسي
وارفع رأسي إلى الشم من القمم
وأضَرب الصخر الحبيب
المالئ السفح قصوراً،
وأفجر الماء والثمر
وأقول لأولادي:
(من الجوع لا موت.
إنما الموت الرهيب هناك
حيث ما وجدتم نطاقاً أصم
اشربوا الماء أحراراً ولا تنشقوا
إلا شميم الشم من القمم)"[1].

ونستنتج من كل ما سبق أن أغلب القصائد التي وقفنا عندها في التحليل استمدت مادتها من تجارب الكاتب الشخصية الأمر الذي يدفعنا إلى إمكانية درجها ضمن (قصائد السيرة الذاتية) لاحتوائها على أغلب عناصر هذا النوع وهي اعتمادها على الذاكرة في استحضار الأحداث والاستناد على الزمان والمكان المحددين، والميثاق السيرذاتي المبرم بين الكاتب والقارئ وذلك من خلال تصريحه في (البئر الأولى) و(شارع الأميرات) بأن هناك قصائد تحمل جانباً من سيرته. إذ أن جبرا في هذه القصائد لم يعمد إلى إبراز الجانب المضيء والمشرق من حياته كما نلاحظ ذلك في (شارع الأميرات)، وإنما عمد إلى إبراز نزاعاته مع الآخرين والمحيط الذي يعيش فيه.

٤-الدراسات النقدية والحوارات[2]

تكشف كتابات جبرا النقدية وحواراته وتعليقاته جانباً مهماً من سيرته سواء تلك التي جاءت مطابقة لما كتبه في (البئر الأولى) و(شارع الأميرات) أم تلك التي يمكن عدها متممة لهما. ففي (الحرية والطوفان) وهو أول كتب جبرا النقدية يتحدث فيه عن بعض تجاربه الشخصية ومنها حديثه عن بعض

---

[1] *المدار المغلق*: ٣٢.

[2] *آثرنا دمج الحوارات مع الدراسات النقدية للكاتب لأن تلك الكتب ضمت العديد من هذه الحوارات.*

مشاهداته في الولايات المتحدة الأمريكية التي زارها بعد حصوله على زمالة دراسية (١٩٥٢-١٩٥٣) التي تحدث عن بعض جوانبها في سيرته[١]. أما هنا فنراه لا يركز على سرد أحداث حياته بقدر ما يصور مشاهداته لها وانطباعاته عنها وقد خصص لها مساحة كبيرة من مقاله الذي جاء تحت عنوان (أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال).

وسنقف عند مثال واحد وهو تصويره لشارعين من شوارع نيويورك: شارع برودواي، وشارع الخامس (ففث أفينو). أما الأول فيمثل الحي الشعبي، والثاني يمثل الحي الراقي. وفي الاثنين يقدم جبرا صورة حية عن طبيعة الحياة فيهما.

في الشارع الخامس يجد نفسه أمام "شارع متلألئ النظافة، جميل الدكاكين، شاهق العمارات، يمشي على أرصفته نفر من أجمل حسان الدنيا وأشدهن أناقة، وتباع فيه أغلى الأمتعة وأشدها إغراء للنفس، وهو مستقيم منظم، شديد القسوة عديم المبالاة إلا بمن أوتي كثيراً من المال أو وافراً من الحزن"[٢].

وأما الشارع الآخر فهو "طريق متعرج يقطع الشوارع المستقيمة الأخرى حسبما يشاء، كثير الأنوار والألوان، بادي القذارة، يتعاقب فيه النور والظلام... تملؤه المطاعم الرخيصة التي تضج برنين الأشواك والسكاكين والصحون بين أيدي رجال ونساء، كهول جلست الوحشة على وجوههم. وفي الأماكن التي تفضلها تجد أغلبية النساء المتوسطات العمر، عجيبات القبعات، في ثرثرة لا تنتهي. وفي هذا الشارع في خفاياه التي لا يتاح إلا للمريدين معرفتها، تجتمع النفايات الغريبة، والمجرمون، والعائشون على ضعف الإنسان. الفقراء، والدمامة ألفت للنظر من غيرها. أمتعة رخيصة، وعواطف رخيصة. وإلى هذا وذاك عدد من أحسن مسارح الدنيا"[٣].

أما كتابه النقدي الثاني. الرحلة الثامنة) فنجد أن هناك تعالقاً واضحاً بين ما جاء في سيرته وما جاء في إحدى مقالات هذا الكتاب التي جاءت تحت عنوان (القدس الزمان المجسد). ففي هذا المقال يقدم صورة كاملة عن مدينة القدس معرفاً بأهميتها التاريخية والدينية، وأهم معالمها المعروفة ومعرجاً على بعض ذكرياته عنها إذ قدم إليها وهو طفل صغير في الثانية عشرة من عمره فنراه

---

[١] *ينظر: شارع الأميرات:* ٢٤٢-٢٥١.

[٢] *الحرية والطوفان:* ١٥٢. *وينظر: أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال:* ٤٣-٤٤.

[٣] *م. ن:* ١٥٢. *وينظر: م. ن:* ٤٣-٤٤.

يستذكر الحي السكني الذي عاش فيه مع أسرته في القدس "لقد سكنت في منخفض خارج السور تحت مشارف النبي داود، كان يعرف باسم (جورة العناب) وهو من هذه الأحياء الأولى التي أخذت تنشأ خارج القدس في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن. وقد رأيت فيه تحولاً من سوق للحيوانات، تقام كل يوم جمعة، إلى منطقة صناعية، نشأت فيها دكاكين الحدادين والنجارين والسباكين، وعملت أيام الصيف في إحدى دكاكينها صيفيتين متواليتين إبان العطلة المدرسية، لقاء قرشين ونصف قرش في اليوم في أوائل الثلاثينات"[١].

وبعد أن يصف الحي ينتقل إلى وصف البيت الذي سكنته الأسرة في هذه المنطقة "كان بيتنا غرفة واحدة من بنيان كبير طابقه الأرض منخفض عن الطريق العام، ويتألف من حوش مربع مكشوف ينزل إليه بدرج، على جوانبه غرف، في كل غرفة منها عائلة كاملة، ومن باب غرفتنا كنت أرى مئذنة النبي داود تطل علينا من شاهق، ولما لم يكن لهذه الغرفة إلا نافذة صغيرة قرب الباب كنا نراكم فيها كتبنا وأغراضنا المدرسية، فقد أذن لنا صاحب الدار أن نفتح ثغرة مربعة صغيرة في أعلى الجدار المقابل للباب تساعد على التهوية، فجاءت النافذة بمحاذاة الأرض من الطريق العام تماماً، ولم يكن مزفتاً يومئذ فجعلنا عليها حاجزاً معدنياً، وستارة صغيرة. وكان من عادتي أن أستيقظ قبيل الفجر على أصوات الفلاحات القادمات من القرى المجاورة حاملات سلال الخضار إلى السوق، وقد جلسن قرب نافذتنا العليا هذه يسترحن من السير الشاق قبل بلوغهن (سوق الخضرة) في باب الخليل، فيصدر عنهن وعن دوابهن لغط كثير"[٢].

ويلاحظ على هذين النصين مدى التطابق الموجود بينهما وبين ما جاء في سيرة جبرا مع بعض الإضافات التي لم يذكرها وهي تاريخ نشأة هذا الحي، والتحول الذي شهده هذا الشارع من سوق الحيوانات إلى سوق صناعي[٣].

وفضلاً عن هذا التطابق يورد جبرا الكثير من التفاصيل عن هذه المدينة وذكرياته عنها التي لم يذكرها في السيرة أو أشار إليها إشارة سريعة. ومن ذلك انتقال الأسرة إلى بيت آخر يقع بين شارع مأمن الله والشماعة، والاتساع السريع الذي شهدته القدس قبل إضراب عام ١٩٣٦ وبعدها، وقد كان بناء الكلية

---

[١] *الرحلة الثامنة: ١٥٧.*

[٢] *م. ن: ١٥٧-١٥٨.*

[٣] *ينظر: البئر الأولى: ١٦٥-١٦٦.*

العربية مشهداً من مشاهد هذا الاتساع، وهو إذ يذكر هذه الكلية يقف عند بعض ذكرياته المتعلقة بها[1].

ومنها أيضاً الإرهاب الذي تعرضت إليه هذه المدينة بعد الاتساع الذي شهدته. فقد شرع اليهود في تدمير القدس الجديدة مبتدئين أولاً بنسف المقرات الحكومية، ومن أشهرها نسف جناح السكرتارية العامة للحكومة في فندق الملك داود ونسفهم أيضاً بعد إعلان التقسيم في تشرين الثاني عام ١٩٤٧ لمنازل العرب ليلاً ولاسيما في حي القطمون الذي كان مجاوراً رحافايا اليهودي وهو الحي الذي سكن فيه جبرا مع أسرته بعد رجوعه من لندن[2].

ويقدم جبرا أيضاً وصفاً مكانياً لهذه المدينة وأبرز المعالم المعروفة فيها كنيسة (ستنا مريم) و(الحرم الشريف) و(قبة الصخرة) و(المسجد الأقصى) و(كنيسة القيامة)[3].

ويتحدث جبرا عن الطقوس الدينية التي تشهدها القدس في أيام الأعياد وتزامنها مع فصل الربيع إذ تتحول فلسطين كلها إلى قطعة خضراء تتفجر وديانها وتلالها بملايين الأزهار البرية التي تبدو وكأنها تكسو التراب والصخر على حد سواء أينما وقعت العين. ومن أبرزها شقائق النعمان التي ترصع الأرض المحيطة بالمدينة. وهو إذ يقدم صورة عن هذه الاحتفالات يقف عن تقديم صورتين لموكبين احتفاليين: الأول يتعلق بالمسلمين، والثاني يتعلق بالمسيحيين.

فالموكب الأول يتعلق باحتفال المسلمين بزيارة قبر النبي موسى عليه السلام الذي كانت تبدأ قبل أحد الشعانين عند الطوائف الشرقية وينتهي يوم الجمعة الحزينة. ويصف جبرا هذا الاحتفال فيقول: "وقد تعاظم الاحتفال على مر السنين، بهذا الموسم، حتى جعله العثمانيون في أواسط القرن الماضي، يوازي بحشوده وجماهيره حشود وجماهير الحجاج المسيحيين الذين يتقاطرون من جميع أنحاء العالم على القدس أيام الفصح، وأصبح بذلك من أهم وأبهج أعياد السنة. فكان يبدأ بموكب أهل نابلس يوم الخميس السابق لأحد الشعانين الذي يصل بالآلاف من رجاله إلى مكان التجمع خارج باب العمود. وعند الضحى يتحرك الموكب بالغناء والأهازيج والرقص، داخلاً المدينة من هذا

---

[1] *ينظر: الرحلة الثامنة: ١٥٨-١٥٩.*

[2] *ينظر: م. ن: ١٥٩-١٦٠.*

[3] *ينظر: م. ن: ١٦٦-١٧٣.*

الباب، ومتوجهاً نحو الحرم الشريف ومنه يخرج من باب (ستنا مريم) وينحدر نحو رأس العمود. ومن هناك يقصد الناس النبي موسى في السيارات أو على الدواب وربما راح بعضهم سيرا على الأقدام"[1].

وأما الموكب الثاني الخاص بالجماعة المسيحية فنراه يصفه بقوله "والموكب الثاني كان موكب أهل الخليل- وما زالت مشاهد مثيرة عالقة بذهني حتى اليوم. كان أهل الخليل يتجمعون يوم السبت عند دير مار إلياس- على بعد أربعة كيلومترات جنوبي القدس وصباح اليوم الثاني يدخل الموكب المدينة من باب الخليل، بالغا إياه حوالي الظهيرة ويستمر الموكب في دخوله ثلاثة أو أربع ساعات كانت من أروع الساعات في المدينة. كانت الطرق تسد لكثرة الناس، ولا يبقى مكان على الأرصفة والشرفات والنوافذ وزوايا (القلعة) ألا وهو يضج بمن فيه من بشر، والموكب ملزوز مرصوص، وآلاف الرجال يغنون ويهتفون ويرقصون... كان بلوغ الموكب باب الخليل ذروته المنشودة، إذ يتبطأ السير هناك، ريثما تقوم فئات الراقصين برقصاتهم ولاعبي السيوف بمبارزاتهم بسيوف كبيرة معقوفة تلتمع أطرافها فوق رؤوس الناس. وما زلت أذكر- إن لم تخن الذاكرة- عبارة عما كان يرددها الهازجون بالعامية وهم يتمايلون ويترنحون ويصفقون: الخليل عروس مزينة. مزينة برجالها"[2].

وخلاصة القول أن هذا المقال ضم مادة لا يستهان بها تتعلق أساساً بالنصين الحكائيين اللذين نحن بصدد السعي لإضاءة بعض جوانبهما إذ جاءت بعض أحداثه مطابقة لما جاء في الكتابين في حين جاء بعضها الآخر متمماً لهما إذ كشف عن عدد من الجوانب التي لم يرد ذكرها في الكتابين من مثل حديثه عن الإرهاب الصهيوني والدمار الذي لحق بالقدس فضلاً عن حديثه عن الأمكنة المقدسة والمعالم المعروفة فيها والاحتفالات الدينية التي تقام في مواسم الربيع. وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن هذا المقال باستثناء بعض القضايا التاريخية التي وقف عندها المؤلف يمكن عدها مقالا في سيرة جبرا الذاتية تساعد في الكشف عن بعض الجوانب الحياتية لهذه الشخصية.

وفي كتابه (جواد سليم ونصب الحرية) يشير جبرا إلى الدور الذي يؤديه جواد سليم في تشكيل (جماعة بغداد للفن الحديث) وهو إذ لم يفصل القول في هذا الموضوع لأنه لم يرد أن يبتعد عن الموضوع الأساس للسيرة وهو متابعة

---

[1] *الرحلة الثامنة: ١٧٤.*

[2] *م.ن: ١٧٤-١٧٥.*

أحداث حياته فحسب لذا نجده في السيرة يشير في الهامش إلى هذا الكتاب بقوله "وللتفاصيل حول الدور الذي قام به و(جماعة بغداد للفن الحديث) راجع كتابي (جواد سليم ونصب الحرية) من منشورات وزارة الثقافة والإعلام /بغداد/ ١٩٧٥"[١]

وفي هذا الكتاب نجد الكثير من التفاصيل عن هذه الجماعة وكيفية تشكيلها إذ يشير جبرا أن جماعة بغداد للفن الحديث إنما تشكلت بعد انقسام جماعة الرواد التي كان يتزعمها فائق حسن وجواد سليم، عندما قرر جواد سليم بعد معرض الجماعة الأول عام ١٩٥٠ أن ينفصل عنها سعياً منه لتشكيل جماعة خاصة من محترفي الفن، فاجتذب عدداً من أصدقائه أول الأمر ثم عددا من تلاميذه في معهد الفنون الجميلة، وهم الذين أسهموا في المعرض الأول لجماعة بغداد للفن الحديث مضيفاً إليه اثنين أو ثلاث من طلاب المعهد أو خريجيه[٢] ليصل عدد المشاركين إلى تسعة فنانين "كان لهم فيه (٧٩) لوحة هم: جواد (٦ لوحات)، شاكر حسن (٢٤لوحة)، لورنا سليم (٧لوحات)، محمد حسين (١٤ لوحة)، قحطان عوني (٣لوحات)، نزار علي جودت (تخطيطان)، ريتشارد غنادة (٤لوحات)، محمد صبري (لوحة واحدة)، جبرا إبراهيم جبرا (٦ لوحات)[٣].

وقد حدد جواد سليم منطلق الجماعة الفكري التي تكمن في هجر الانطباعية التي التزم بها الرسامون العراقيون في الفترات السابقة، وجعل الرسوم أكثر تعبيراً عن حالة الغضب والتمرد متأثرين بالأفكار الوجودية التي كانت تغزو أذهان الأدباء والشعراء والفنانين العراقيين في ذلك الوقت. التي تحمل الكثير من الإبهام الفلسفي، ولكن فيها أيضاً الكثير من الحث على المخاطرة والتفرد[٤].

وأما في كتابه (النار والجوهر) فيمكن أن نلمح بعض العناصر التي يمكن أن تنتمي إلى النص الملحق في مقالتين من مقالاته النقدية وهما مقالته عن السياب والأخرى عن توفيق الصائغ، إذ نجده يقف عند طبيعة العلاقة التي كانت تربطه بكلا الشاعرين قبل أن يقوم بتحليل بعض القصائد لكل منهما.

---

[١] *شارع الأميرات:*١١٦.
[٢] *ينظر: جواد سليم ونصب الحرية:* ٤-٤٥.
[٣] *م.ن:* ٤٧.
[٤] *ينظر: م.ن:*٤٥.

وإذا كان جبرا قد أشار في سيرته إلى الشاعرين إشارة سريعة[1] نجده هنا يقف عند بعض التفاصيل ليكشف عن طبيعة العلاقة التي تربطه بكل منهما. ففي مقال تحت عنوان (شاعر الحياة لم ترأف به الحياة) الذي كتبه في الذكرى السادسة لغياب بدر شاكر السياب يشير فيه جبرا إلى عمق الصداقة التي كانت تربطه به فيخبرنا بزيارات بدر إليه في البيت كلما زار بغداد، وتجوالهما معاً في شوارع بغداد وهما يتحدثان عن الشعر والشعراء والحياة ويبدو أن جبرا في ذكره للأصدقاء الذين كانوا يزورونه في شقته مع زوجه نسي أن يذكر في سيرته صديقه (بسيم حنوس) الذي يذكره في المقال بعد أن ذكر كلا من توفيق الصائغ ومنح الخوري وحسن زكريا[2].

ومن الأحداث التي يسردها جبرا في هذا المقال التي تفيد تحقيق التطابق بينها وبين السيرة زيارته مع أسرته إلى لبنان صيف عام ١٩٦٠ ونزوله في فندق كامل، إذ يعكس هذا الخبر مدى صحة وصدق ما قاله جبرا في سيرته عندما أشار إلى زياراته المتواصلة إلى لبنان خلال الخمسينيات والستينيات حتى عام ١٩٧٥ ونزوله في الفندق نفسه "ولا بد من القول أننا في السنين اللاحقة حتى عام ١٩٧٤، قليلة هي الأصياف التي ما قضينا كلها أو جلها في فندق كامل بسوق الغرب، وكأننا مع أصحابه الطيبين من أهل الدار"[3].

وفي كتابه النقدي الخامس (ينابيع الرؤيا) يمكن أن نقف على الكثير من الجوانب الشخصية لحياة جبرا ولا سيما في الحوار الذي اجراه معه إلياس الخوري. ففي إجابته عن سؤال الصحفي عن المؤثرات العائلية والاجتماعية والسياسية التي أثرت عليه في فترة الطفولة، نجده يقدم موجزاً لهذه المرحلة التي قضاها في بيت لحم وبشكل مشابه لما ورد في سيرته. وكأنه هذا الجواب ما هو إلا تلخيص موجز لما جاء في البئر الأولى. فنراه يقف عند البيوت التي عاش فيها طفولته مع أسرته ذات الأنفس الكثيرة:

"كنا عائلة مؤلفة من أنفس كثيرة تعيش في غرفة ضيقة فيها شباك واحد وفيما بعد تنقلنا من منزلنا إلى آخر، وبقي بيتنا غرفة واحدة فيها شباك على الأكثر وأمام الشباك عتبة، أصبحت فيما بعد طاولتي ومكتبتي.. أذكر إننا سكنا منزلاً آخر مؤلفاً من غرفة واحدة أيضاً، وأمامه أرض فسيحة ووراءها حواكير

---

[1] *ينظر: شارع الأميرات: ١٣٦-١٥٦-٢٤٥-٢٤٧.*
[2] *ينظر: شاعر الأميرات: ٢٤٥.*
[3] *شارع الأميرات: ٢٣٥-٢٣٦.*

ووديان تطل على الأفق البعيد، وكلها تدعوني إليها.. كانت القدس مدينة أكبر نسبياً. سكنا في منزل مؤلف من غرفة واحدة أيضاً، ولكن منزلنا لم يكن محاطاً بالحواكير، وإنما بغرف أخرى تسكنها عائلات فقيرة مثلنا. عشنا في حي يعج بالناس"[١].

وإذا كان جبرا يتحدث عن تلك البيوت التي قضى فيها طفولته إنما يركز على صفة أساسية تشترك فيها كل تلك البيوت وهي صفة الضيق والاختناق، وإنها تتكون من غرفة واحدة فحسب، وهذا ما يركز عليه في سيرته أيضاً[٢].

ويتحدث جبرا عن تجربته الدينية والصلة القوية التي تربطه بالكنيسة وهو بعد طفل صغير ونشأته التعليمية الأولى في المدارس الدينية "فأنا نشأت في الحقيقة في مدرسة طائفية ندرس فيها التعاليم الدينية، ونخدم القداس نهار الأحد، وفي تلك السن المبكرة كان صوتي يعتبر جميلاً كصوت أي طفل، لذلك كنت أنا وأطفال آخرون مثلي، ملزمين بأن نكون أول من يذهب إلى الكنيسة صباح الأحد لنؤدي تراتيل القداس. وكان أبي شديد الإيمان. وكان على أميته يشعر أن ثقافته مستمدة من اللحظات التي يقضيها في الكنيسة، تحدثت عن أبي سابقاً: كيف كان ينهض في الرابعة من صباح يوم الأحد، ويذهب إلى منزل الكاهن ليوقظه من نومه، وكنت أذهب أحياناً إلى بيت الكاهن الطاعن في السن لكي أحمل ثياب الكهنوت عنه إلى الكنيسة.. كان المسيح مهما وحقيقياً ورائعاً، كان يخفف عنا كثيراً، لم أشعر قط أن للفقر قدرة أو قوة تمنعني من تذوق الحياة والتمتع بها"[٣].

وإذا كان جبرا قد أوجز هذه التجربة بشكل مختصر نجده يطيل الوقوف عند هذه النقطة في سيرته وأثرها في تكوينه الشخصي، فبين الحين والحين يعود إلى هذه النقطة ليوضح تشرب روحه وعقله بالتعاليم المسيحية ومدى تأثره بها[٤].

ومن الأحداث التي تحدث عنها هنا وجاءت في السيرة مطابقة لها هو حديثه عن المسرحية الأولى التي كتبها متأثرا بالأفلام التي كان يشاهدها في

---

[١] *ينابيع الرؤيا*: ١١٩.
[٢] *ينظر: البئر الأولى*: ٢٢-٣٦-٩١-١٣٠-١٦٥-١٦٦.
[٣] *ينابيع الرؤيا*: ١١٨-١١٩.
[٤] *ينظر: البئر الأولى*: ٢٢-٢٦-٣٩، ٣٩-٤٠-٥٥-٥٨، ٦٦-٧٢-٨٨-٩٠، ٨٩-٩٨.

الدير[١]. وكذلك حديثه عن قسوة الظروف التي مرت بها الأسرة في بداية انتقالهم إلى القدس واضطرار أخيه إلى ترك المدرسة ليعيل الأسرة، كما يشير إلى عمله في عطله الصيف عند سباك بأجر يومي قدره خمس وعشرين فلسا"[٢].

ويشير جبرا في إجابته عن سؤال آخر عن المؤثرات الفكرية الأساسية التي أثرت عليه في أثناء دراسته في القدس وانكلترا والولايات المتحدة إلى الرأي الذي كان مسيطرا على جيله في صراعهم مع الكيان الصهيوني، وهو ضرورة التسلح الفكري "كنا نقول أيامئذ أن سلاحنا الفكري، على الرغم من حركتنا الوطنية الدافعة وحماسنا وخروجنا إلى المظاهرات كل يوم، يجب أن يكون أمضى وأمتن، وأن تفكيرنا يجب أن يكون أعمق وأكثر اتساعاً، كان علينا أن نقوم بثورة فكرية. في تلك الأيام عندما اعتمدنا هذه العبارة، كنا متأثرين بفكر الثورة الرومانسية بوجه خاص"[٣] .

وهذا ما يشير إليه أيضاً في سيرته عندما يذكر أن صديقه (عفيف بولص) كان يتقصد أن يجمع بين الضباط الإنكليز ومجموعة من الشباب الفلسطيني المثقف "إيماناً منه يومئذ بأن الكثيرين من هؤلاء الإنكليز لهم، أو سيكون لهم قريباً، مكانة في حياة انكلترا السياسية، وعلينا أن نؤثر فيهم ليدركوا أننا ناس أهل حضارة بل متميزون، على عكس ما قد يوهمهم به اليهود الأوروبيون الذين يكثرون الاختلاط بهم"[٤].

وفضلاً عن هذه الأحداث التي ذكرها جبرا وعبرت عن مدى التطابق بينها وبين ما يذكره في سيرته، يتحدث عن بعض التفاصيل الأخرى المتعلقة بحياته التي يمكن درجها ضمن الأحداث المكملة لهذه السيرة وإن لم يذكرها، ومن ذلك حديثه عن حياته بين السن الرابعة عشرة والتاسعة عشرة من عمره ولكن بشكل موجز جداً" وأحببت أكثر من فتاة حباً عنيفاً، كان يدفعني إلى الكتابة والرسم. كتبت قصصاً، ومقالات، ومسرحية (ضاعت)، ورواية (كتبتها في الرابعة عشرة، فلم أرض عنها فيما بعد ومزقتها)، وترجمت قصصاً لأوسكار وايلد وإميل زولا، وترجمت شعرا لجون كيتس، وجزءاً من مسرحية بايرون الشعرية

---

[١] *ينظر: ينابيع الرؤيا: ١١٩. وقارن في (البئر الأولى): ١٤٧.*
[٢] *ينظر: م.ن: ١١٩-١٢٠. وقارن في (البئر الأولى): ١١٤، ١٦٣-١٦٤، ١٨١-١٨٢*
[٣] *ينظر: م.ن:١٢١.*
[٤] *شارع الأميرات: ٢١٣.*

(سردنابالس)، والفصل الأول من (بروميثيوس طليقا) لشلي، وفصولاً من حياتي لأندريه مورا، وغير ذلك كثير هذا كله قبل أن أبلغ العشرين، ونشرت بعض ما كتبت وترجمت في مجلة (الأمالي) البيروتية"[١].

ومن ذلك أيضاً حديثه عن قراءاته للكتاب العرب وتأثره ببعضهم من مثل (طه حسين، العقاد، المنفلوطي) كما يشير إلى أثر أساتذته الذين درسوه في القدس قبل ذهابه إلى إنكلترا من مثل (إبراهيم طوقان، عبد الكريم الكرمي [أبي سلمى]، محمد خورشيد [محمد العدناني]، واسحق موسى الحسيني، حسن الكرمي، جورج خميس) ويشير أيضاً إلى المؤثرات الفكرية التي أثرت عليه في إنكلترا والولايات المتحدة المتحدة ومنها التعرف على الأدب الإنكليزي بطريقة جديدة تقوم على النقد الممنهج والمبرمج من (أفلاطون وأرسطو) إلى (ليسينغ وكولردج وآرنولد وتين وسانت بوف وأليوت) والتي فتحت له آفاقاً رحبة لفهم أعمق للنصوص فضلاً عن إقباله على القراءة بنهم كبير فقرأ (فرويد ويونغ وديكارت وهيوم وشبنغلر)[٢].

ويتحدث جبرا عن النشاطين الفكري والفني اللذين شهدتهما إنكلترا في أيام حربها ضد النازية وإسهامه بوصفه طالباً عربياً في هذا النشاط الذي لم يتجاوز كتابة الشعر، وقد نشرها في مجلات كانت تصدر في كمبردج منها مجلة (Poetry London) التي تصدر في لندن، ويشير أيضاً إلى إسهاماته السياسية في النادي الاشتراكي لجامعة كمبردج إذ كان يحضر الندوات والمناظرات التي تحضر في (اتحاد الطلبة)[٣].

وتحدث جبرا عن بداية وعيه بالنضال الفلسطيني وهو بعد طفل صغير في بيت لحم عام ١٩٢٩، ثم مشاركته الفعلية عندما كان طالباً في الكلية العربية في أثناء إضراب عام ١٩٣٦، وتأييده للكفاح العربي الفلسطيني سواء بالمشاركة في المظاهرات التي ينظمها الطلبة أو بكتابة المقالات القصيرة التي تؤيد ذلك[٤].

ومن كتبه النقدية الأخرى التي تحمل جانباً من تجاربه الشخصية كتابه (الفن والفعل والحلم) الذي ضمنه كثيراً من الحوارات التي أجريت معه من قبل

---

[١] *ينابيع الرؤيا:* ١٢٠.
[٢] *ينظر: م.ن:* ١٢٠-١٢٢.
[٣] *ينظر: ينابيع الرؤيا:* ١٢٢-١٢٣.
[٤] *ينظر: م.ن:* ١٢٣-١٢٤.

الصحفيين والنقاد. ففي حوار أجراه مع ماجد السامرائي يكشف جبرا بعضاً من هذه التجارب من ذلك حديثه عن بداية علاقته بالكتابة وهو بعد في سن العاشرة من العمر عندما يبدأ أولاً بكتابة المسرحية ثم يتحول بمرور الزمن من فكرة المسرحية إلى فكرة القصة، وبعد ذلك إلى الشعر. كما يتحدث أيضاً على المحيط الذي يعيش فيه مع أسرته، وحالة الفقر التي كانوا يعانونها، واضطرار أخيه إلى ترك المدرسة لكي يستطيع إعالة الأسرة، كما يشير أيضاً إلى بداية علاقته بالرسم، وكيف كان يقف أمام دكان للحلاقة كان صاحبه رساماً يلجأ إلى الرسم عندما لا يكون لديه زبائن يحلق لهم، ويذكر أيضاً إن أمه أعطته قرشاً ليشتري به الألوان شريطة أن يرسم لها بيتهم الذي كانوا يعيشون فيه. كما يشير إلى ميله للإعراب وإن كثيراً من قواعد اللغة العربية أتقنها وهو في الدراسة الابتدائية على يد المعلم جبور[١].

وهنا نلاحظ مدى التعالق الموجود بين ما يذكره جبرا في حديثه مع ماجد السامرائي وبين ما هو موجود في البئر الأولى فالمسرحية التي يشير إليها يذكرها بشيء من التفصيل في سيرته[٢] ويذكر كذلك حادثة ترك أخيه يوسف للمدرسة[٣] وبداية علاقته مع الرسم[٤].

وفي إجابته عن سؤال لماجد السامرائي عن خصوصية كونه ولد في بيت لحم يقول جبرا: "لقد عشت في صغري نوعاً من التماهي بيني وبين المسيح، لأنه ولد في المهد الذي كنت أزوره كثيراً في طفولتي، فكنت أتخيل إنني أرى المسيح يمشي في طرقاتنا. كان لهذا أثر مهم في حياتي[٥].

وإذا كان جبرا يشير هنا إلى أثر المسيح في حياته، فإنه في السيرة نراه يقف طويلاً عند هذا الأثر فهو منذ طفولته كان شديد الاتصال بالكنيسة فنراه يواظب على الحضور ويستمع إلى إرشاد الآباء القسس، ويأخذ بتعاليم الدين المسيحي "أوليس يسوع هو القائل (دعوا الصغار يأتون إلي، فمن مثل هؤلاء الأتقياء يتألف ملكوت الله) ويسوع مثلنا تماماً كان فقيراً، معدماً، انظروا كيف إنه ولد في مغارة تعتلف فيها الحيوانات في الشتاء، كان البرد قارساً، والثلج

---

[١] *الفن والحلم والفعل: ١٤٠-١٤٢.*
[٢] *ينظر: البئر الأولى: ١٤٧-١٤٨.*
[٣] *ينظر: م.ن: ١١٤-١١٥.*
[٤] *ينظر: م.ن: ١٦٣-١٦٤.*
[٥] *الفن والحلم والفعل: ١٦٦.*

يتساقط فوضعته أمه المسكينة المتعبة في المعلف، ليدفأ. وعندما كبر، كان يمشي في طرقات بيت لحم والقاهرة والقدس مثلنا حافياً، وبثياب قليلة، وممزقة، نهبا لزمهرير الشتاء وقيظ الصيف. إن الطبيعة قاسية، ولا نقدر جميعاً على تحمل قسوتها كما فعل السيد المسيح، ولكن علينا، رغم كل شيء، أن نقتدي به. وطوبى للفقراء لأنهم سيرثون جنة الله.."[١].

ويذكر جبرا في حوار له مع فاطمة الفقيه الصحفية في جريدة الأنباء الكويتية أن أول شيء يذكر عن حياته هو مشيه "حافياً على أرض ترابية حمراء، تتخللها الصخور هنا وهناك، وتتخللها الشقائق وتملؤها أشجار الزيتون"[٢]. ويذكر إن هذه المسألة كان لها وقع خاص في نفسه فنراه يذكرها في أكثر من مناسبة في حواراته، في قصصه، وحتى في سيرته نراه يؤكد عليها في أكثر من موضع[٣].

ويذكر جبرا أيضاً في هذا الحوار كيف أنه يأخذ كتابه ويخرج إلى مكان خال من البناء بعيداً عن المدينة وهرباً من أجوائها المزدحمة بالناس ليجلس تحت شجرة زيتون أو يجد لنفسه مكاناً على صخرة، يقعد عليها ليقرأ[٤]. وإن كان جبرا لم يشر إلى اسم الحي بصورة مباشرة إلا أننا خلال الرجوع إلى سيرته نعلم بأنه يتحدث عن سكنهم في (جورة العناب) التي كانت مزدحمة بالناس وتحيطها البيوت من كل الجهات[٥].

ويتحدث جبرا في كتابه النقدي السابع (تأملات في بنيان مرمري) وبالتحديد في مقال له بعنوان (أنا والمكان) عن بعض تجاربه المكانية التي تشكل وعيه بالمكان وأثره في تكوين شخصيته مستذكراً أبرز الأماكن التي بقيت راسخة في ذاكرته. منها كنيسة المهد (أبرز معالم مدينة بيت لحم) وقبة الصخرة في القدس وكنيسة القيامة، فنراه يقف عند هذه الأمكنة ليصفها وصفا دقيقاً إذ يقول في وصف كنيسة المهد" ثم كانت هناك في بيت لحم كنيسة المهد التي قدت من الصخر ظاهرا وباطنا. وساحتها الأمامية مرصوفة أيامئذ ببلاطات صقلتها ملايين أقدام البشر طوال ستة عشر قرناً من الزمن. أما بنيانها

---

[١] *البئر الأولى: ٧٢.*
[٢] *الفن والحلم والفعل: ٣٥٥. وينظر: أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال: ١٦٥.*
[٣] *ينظر: البئر الأولى ٢٣-٧٥-٨٥.*
[٤] *ينظر: الفن والحلم والفعل: ٣٥٧. وينظر: أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال: ١٦٧.*
[٥] *ينظر: البئر الأولى: ١٦٥-١٦٦-١٧٨.*

المشرف على الوديان والجبال الثنائية، فمن حجارة ضخمة. ومدخلها منخفض جداً، ينحني المرء حتى الخصر لكي يعبر صخرة الزلق، ليسير بعد لحظات بين أعمدتها الرخامية العملاقة، تعكس نعومتها أضواء القناديل الزيتية التي تتدلى من سقفها الخشبي الشاهق وقرب السقف بضع نوافذ مستطيلة يتسرب منها شيء من نور السماء هابطاً ليبثه في عتمة ما بين الأعمدة، حتى منصة الهيكل الفسيحة وينزل المرء بعد ذلك الدرجات نصف الدائرية وهي من صخر مرمري محروق أملس إلى المغارة المنقورة في الصخر، حيث مذود ميلاد المسيح"[١].

وعلى الرغم من أن الوصف جاء هنا أكثر دقة من الوصف المذكور في البئر الأولى إذ اقتصر الوصف على داخل الكنيسة إلا أننا نجد تعالقاً واضحاً بين الوصفين" عندما دخلنا الباب الصخري الضيق المنخفض إلى كنيسة المهد الفسيحة الرفيعة السقوف، المعتمة رغم مئات القناديل الزيتية الملونة التي تتراقص فيها الشعلات الدقيقة كوميض النجوم في الأعمدة الرخامية الملساء الكبيرة، كان الهيكل السامق في الصدر يشتعل بالشموع"[٢].

أما تجربته في المكانين الآخرين قبة الصخرة وكنيسة القيامة فلم يقف عندها في سيرته مما يجعلها من التجارب المكملة لما جاء في السيرة ولا سيما أنها جاءت بشكل مفصل ودقيق في كتبه النقدية[٣].

ومن كتب جبرا النقدية التي حملت جانباً من تجربته الشخصية أيضاً كتابه الثامن (معايشة النمرة وأوراق أخرى). فهذا الكتاب يتميز على حد قول جبرا بـ "النبرة الشخصية التي تسود معظم صفحاته، حيث اتحدث ضمن مواضيع أخرى، بالطبع عن تجربي مع الكتابة طوال السنين، وتجربتي مع القلق"[٤]. ولذا ولذا نشير مسبقاً إلى عدم إمكانية الوقوف على كل ما هو شخصي هنا مكتفين بالأحداث التي تتعالق مع الأحداث الموجودة في السيرة، أو تلك التي تضيء بعض الجوانب المخفية أو التي تساعدنا في الوقوف على مدى صحة ما جاء في السيرة.

يتحدث جبرا في مقال له تحت عنوان (عشق، ولكل من نوع آخر) عن

---

[١] تأملات في بنيان مرمري: ٨٩.
[٢] البئر الأولى: ٧٦-٧٧.
[٣] ينظر: تأملات في بنيان مرمري: ٨٩-٩٠.
[٤] أرى كتابا جميلاً:٥٨

علاقته مع الكتاب وفيه نجد بعض التعالق الموجود بين هذا النص وبين ما جاء في السيرة . ومن ذلك نشأته في بيت ليس فيه إلا بضعة كتب حصل عليها بشق الأنفس والادخار الصعب، وكذلك في تجربته مع الكتاب عندما دخل إلى الجامعة في إنكلترا، وشرائه الكتب بالجملة. وإشارته إلى أنه فيما مضى كان لا يخرج من البيت إلا وبيده كتاب[١]. وجميع هذه الأحداث يذكرها في سيرته[٢].

وفي مقال آخر تحت عنوان (لقائه بالسياب) يشير جبرا إلى صديقه (بلند الحيدري) الذي يذكره في سيرته لأكثر من موضع[٣]. وأنه هو الذي عرفه على بدر شاكر السياب قبل لقائه الأول به عام ١٩٥٤، كما يشير أيضاً إلى دراسته في جامعة هارفورد في الأعوام (١٩٥٢-١٩٥٤)[٤]، وقد تحدث عنها في نهاية سيرته[٥].

وأما في مقاله (صيت الغنى) فيشير جبرا إلى عدم رغبته هو وزوجه في اقتناء الذهب وإنهما طيلة حياتهما لم يقتنياه[٦]. وهذا ما يذكره أيضاً في سيرته[٧].

وفي مقال آخر تحت عنوان (أحفادنا.. أكباد أكبادنا وأكثر) يفصح جبرا عن سبب من الأسباب التي جعلته يكتب سيرته (البئر الأولى) وهي رغبته بأن يترك لحفيدته (ديما) معظم ذكريات طفولته "لتقرأها عندما تكبر وتقيم لها صلة نفسية وذهنية مع فترة مضت ولن تعرفها إلا إذا وضعت لتلك الفترة صورة لن ينال من خطوطها وألوانها مر الزمن : وهي الصورة التي ترسمها الكلمة المكتوبة"[٨] ويشير في هذا المقال أيضاً إلى جدته من أمه التي كانت تراعيه وأخوته رعاية طيبة وفي ظروف معيشية جائرة، وقد عاشت معهم لأكثر من عشرين عاماً[٩]. وفي السيرة يفصح جبرا عن علاقته بها عندما كان طفلاً

---

[١] *ينظر: معايشة النمرة: ٤٦-٤٩.*
[٢] *ينظر: البئر الأولى: ١٣٦-١٣٧. شارع الأميرات: ٢٥-٨٥.*
[٣] *ينظر: شارع الأميرات: ٦٧-٩٩-١٢١-١٢٥-١٢٩-١٣٤-١٧٠-١٧١-١٧٥-١٨٠-١٩٦-٢٤٧.*
[٤] *ينظر: معايشة النمرة: ٩٣-٩٤.*
[٥] *ينظر: شارع الأميرات: ٢٤٢ وما بعدها.*
[٦] *ينظر: معايشة النمرة: ١٣٥.*
[٧] *ينظر: شارع الأميرات:٢٢١-٢٢٢.*
[٨] *معايشة النمرة:٢٠٧.*
[٩] *ينظر: معايشة النمرة: ٢٠٨-٢٠٩.*

"كانت لي علاقة خاصة بجدتي، من (وراء ظهر) أمي. فهي تعلم أن أمي (عصبية) وإذا فعلت أنا شيئاً لا ترضى عنه أمي وعرفت به (أطعمتني قتلة). فكانت جدتي تتستر علي"[١].

ويشير جبرا في مقالته (أوراق من شتات) عن علاقته بغلاديس الفتاة الإنكليزية التي أحبها في أثناء سنوات الدراسة في إنكلترا، وولعه بالأدب الإنكليزي "في أوائل العشرينات من عمري، أيام الحرب العالمية الثانية، كنت أذهب من كمبردج إلى لندن، وهي التي كانت تأتي من جامعة اكستر في جنوب غرب إنكلترا، وأنا وهي نحمل كتب الشعر. وأذكر منها قصائد دانتي.. اذكرني وأنا في أنفاق الـ أندرغراوند) وقطارات المترو، وأنا أقلب صفحات ذلك الكتاب الصغير الحجم، المطبوع طبعاً كثيفاً ناعماً انتقل من قصيدة إلى أخرى.. خرائب لندن، التي كانت تسببها الغارات الألمانية المتواصلة انتشرت في كل مكان، وأنا أجد (حياة جديدة) في قصائد دانتي التي كتبها في مطلع شبابه حباً بـ "بياتريس، وأقرأها على غلاديس في شوارع المدينة الكبيرة. وما كان أروع ضياعنا في طرقاتها وظلماتها.."[٢]. ومثل هذا الجو نجده في سيرة جبرا عندما يتحدث عن حياته في إنكلترا وتعلقه بغلاديس تلك الفتاة الإنكليزية التي أحبها[٣].

وفضلاً عن هذا التطابق الذي لاحظناه بين سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات، وبين ما تحدث عنه في كتبه ورواياته وقصصه وقصائده نلاحظ في حوار له مع محرري مجلة آفاق المغربية يقع في تناقض واضح بين ما جاء في سيرته وبين تصريحه في هذا الحوار إذ يذكر في سياق حديثه عن الحلم الذي كان يراوده لأكثر من مرة الذي منه انطلق في كتابة روايته (الغرف الأخرى)[٤] ويقول في موضع آخر إنه ليس ممن يرون الحلم الواحد عدة مرات[٥]. في حين أنه في سيرته الذاتية يذكر كيف كانت الأحلام تعود إليه بين الحين والآخر وذلك الحلم الذي تحدث عنه في أكثر من موضع يجد نفسه ينزل درجاً لولبياً ومعه امرأتان واحدة عارية وأخرى لابسة[٦].

---

[١] *ينظر: البئر الأولى:* ٢٩- *وينظر كذلك:* ٣٠-٣٤.
[٢] *معايشة النمرة:* ٢٢٤- *وينظر. أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال:* ٢١٢-٢١٣.
[٣] *ينظر: شارع الأميرات:* ٢٧.
[٤] *ينظر: الغرف الأخرى:* ٧-١٠.
[٥] *ينظر: معايشة النمرة:* ٢٧٩.
[٦] *ينظر: شارع الأميرات:* ١١٩-١٧٥.

إن هذا التناقض الذي وقع فيه الكاتب يؤكد لنا مسألة مهمة يلح عليها نقاد السيرة الذاتية وهي أن البحث عن الصدق المحض في السيرة الذاتية أمر مستحيل لأسباب تتعلق بقصور الذاكرة أو تعمد الكاتب على إغفال بعض الحقائق أو تحريفها، أو حياء الكاتب الذي يمنعه في تفصيل بعض الأمور أو الرقابة الطبيعية للعقل أو امتزاج الواقع بالخيال في الذاكرة على نحو ما فصله أندريه مورا في حديثه عن السيرة الذاتية[١].

ويوضح هذا الأمر فيليب لوجون عندما يذهب إلى إن ما "يميز السيرة الذاتية عن الرواية ليست هي الدقة التاريخية المستحيلة ولكن النية الصادقة فقط التي يعتزم به كاتب المادة النظر في حياة الشخصية وفهمها.. وبقدر ما يكون من الطبيعي أن نطلب من كاتب السيرة الذاتية أن تتوفر لديه النية لقول الحق بقدر ما يكون من السذاجة أن نلومه على أنه لم يلتزم بذلك. ويعود ذلك لسببين: السبب الأول هو أنه من غير المؤكد أن يكون لهذه الحقيقة وجود بصرف النظر عن الذي يبحث عنها وبصرف النظر عن أنواع الحديث المستخدمة، والسبب الثاني وهو ما يهمنا في مجال السيرة الذاتية هو المنظور الذي يرى به الشخص ما عند بلوغه سناً معيناً تسلسل معنى حياته"[٢].

وإذا كان جبرا قد وقع في هذا التناقض فإن هذا لا يعني أنه لم يكن صادقاً في سيرته، لأن هذا التناقض جاء في موضع واحد ولم يشكل ظاهرة عنده كما إنه لا يعني الشيء الكثير أمام هذا التطابق الكبير الذي نجده بين سيرته وبين كتاباته الأخرى.

وأما كتابه النقدي الأخير (أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال) الذي هو جمع لما نشره في كتبه الأخرى تحت العنوان نفسه [٣] مع بعض المقالات التي جاءت في نهاية الكتاب تحت عنوان (أقنعة أخرى) لذا سنجتاز المقالات المتكررة التي وقفنا عليها في الكتب المذكورة وأشرنا إلى مواضعها في هذا الكتاب الأخير، ونقف عند المقالات التي جاءت في آخر الكتاب بوصفها مقالات جديدة لم نقف

---

[١] *ينظر: أوجه السيرة: ١١-١١٩.*

[٢] *أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات: ٣٠.*

[٣] *نشر جبرا إبراهيم جبرا مجموعة مقالات تحت هذا العنوان في خمسة كتب سابقة عليه هي:*
الحرية والطوفان: ١٢٣-١٥٧. الرحلة الثامنة: ١٣٣-١٥٣. ينابيع الرؤيا: ٧٧-٩٩. الفن والحلم والفعل: ٣٢٥-٣٩٧. معايشة النمرة وأوراق أخرى (وقد جاء تحت عنوان مغاير هو أوراق من شتات): ٢١١-٢٤٦.

عليها.

وإذا ما تفحصنا هذه المقالات نجد أن هناك مقالاً يتحدث فيه جبرا عن تجربة من تجاربه لم يسبق أن ذكرها في كتاباته الأخرى ويمكن إضافتها إلى سيرته الذاتية (البئر الأولى). وتدور هذه التجربة حول الجدل الذي قام بين جبرا وصديقه سليمان حول المطر: هل يسقط عندما تكون السماء غائمة؟ أم يسقط متى ما شاء بغيم وبلا غيم. فيحتدم الجدل بينهما ليحتكما إلى أم سليمان:

"ذهبنا إلى أمه التي كان بين يديها ثوب تخيطه، فرحبت بنا وقالت:

-ها؟ ما الذي يجعلكما تتصايحان؟

قلت: عمتي، هل يمكن أن ينزل المطر بدون غيوم؟

لم تجبني في الحال، بل نظرت إلى ابنها نظرة المعجبة بحسنه وذكائه، ثم سألته:

-ما الذي يقول حبيبي سليمان؟

فأجابها على الفور: طبعاً ينزل المطر بدون غيوم.

وعندها التفتت إلي، وأجابت عن سؤالي برقة هائلة:

-كما يقول حبيبي سليمان، ينزل المطر بدون غيوم.

وهنا وجدتني أصيح: لا يا عمتي! مستحيل! المطر لا ينزل إلا عن الغيوم!

ولكنها هزت رأسها، لأنني أصغر من أن أدرك سر الطبيعة هذه وهي تقول:

-لا يا حبيبي، كما يقول سليمان، ينزل المطر بدون غيوم"[1].

ويذكر أن سليمان هذا يذكره جبرا في سيرته عندما يتحدث عن تجربته الأولى مع البحر، عندما قام مع أصدقائه جورج وسليمان بحفر الأرض وعمل البحر[2].

ونستنتج من كل ما سبق أن جبرا في كل كتاباته لم يستطيع أن يتجاوز أناه، إذ نرى هذه الأنا حاضرة في كل ما يكتب مما يدعونا إلى التأكيد على ما قاله عن نفسه أنه في الكتابة أو الرسم "أناني شديد الإثرة، أشعر بأنني مركز الحياة وإن كل ما حولي ليس إلا ظلالا، وليست له إلا حقيقة الظلال. فعندما أكتب، إنما أستحضر

---

[1] *أقنعة الحقيقة: أقنعة الخيال:* ٢٣٦-٢٣٨.

[2] *ينظر: البئر الأولى:* ٧٠.

هذه الظلال لتتلاعب وتتمازج ثم تتلاشى، كأنها لم تكن"[1].

ويؤكد من جهة ثانية صحة ما أشار إليه في سيرته بأن الكثير من تجاربه الشخصية مبثوثة في كتاباته الإبداعية الأخرى[2] الأمر الذي يحتم على دارس سيرته لكي يقف عند أبعادها الكاملة ألا يقتصر على الكتابين المختصين بالسيرة (البئر الأولى وشارع الأميرات) وإنما البحث في كتبه لأن "الكتابة لديه عملية استقصاء الذات، للذهن، للتجربة، تدفعه إليها قوة داخلية لا واعية تساندها المعرفة وعوامل أخرى كالوراثة عن الأسلاف"[3].

---

[1] *الحرية والطوفان:* ١٢٦- *وينظر: أقنعة الحقيقة: أقنعة الخيال:* ١٠-١١.

[2] *ينظر: البئر الأولى:* ١٢. *شارع الأميرات:* ٢٥٣.

[3] *الإبداع والنقد لدى جبرا إبراهيم جبرا، ماجد محمود، ضمن كتاب (القلق وتمجيد الحياة):* ١٥٠.

الباب الثانـي
الفضـاء السير ذاتـي

مدخل

الفصل الأول : المكان
الفصل الثانـي : الزمن

مدخل

الفضاء لغة: المكان الواسع من الأرض. والفعل: فضا، يفضو فهو فاض. وفضا المكان وأفضى: إذ اتسع. وأفضى فلان إلى فلان إذ وصل إليه، وأصله أن صار في فرجته وفضائه وحيزه. والفضاء: الخالي الواسع من الأرض[١].

وأما الفضاء الذي نحن بصدد دراسته (الفضاء السيرذاتي) فهو قريب جداً من مفهوم الفضاء الروائي، إذ أن السيرة الذاتية من أقرب الأنواع الأدبية إلى الرواية بصورة عامة وإلى رواية السيرة الذاتية بصورة خاصة، فلا فرق بين النوعين في طرائق الكتابة إذا حللنا النصوص تحليلاً داخلياً على رأي فيليب لوجون الذي ذهب إلى أن الفرق بين النوعين يكون فقط في شكل الميثاق الذي يعقده الكاتب مع القارئ[٢].

ومن هذا المنطلق يمكن تبني مفهوم الفضاء الروائي مفهوماً للفضاء السيرذاتي أيضاً الذي هو "الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعاً لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب (أو الروائي)[٣].

إن الفضاء الروائي كما يتضح من هذا النص لا يرتبط بالزمان والمكان فحسب وإنما يقيم صلات وثيقة مع باقي المكونات السردية منها علاقته بالأحداث والشخصيات "وعلى هذا الأساس فإن بناء الفضاء الروائي مرتبطاً بخطية الأحداث السردية، وبالتالي يمكن القول بأنه هو المسار الذي يتبعه

---

[١] *لسان العرب، مادة (فضا):* ١٢/١٥/١٦.

[٢] *ينظر الرسالة:* ١٢-١٣.

[٣] *الفضاء الروائي في الغربة: الإطار والدلالة، منيب محمد البوريمي:* ٢١.

السرد"[1]. غير أن صلة هذا الفضاء بالزمان والمكان في النص الحكائي تبدو أكثر عمقاً من بقية المكونات السردية فهما يمثلان "العامل الأساسي في تحديد سياق الآثار الأدبية من حيث اشتمالها على معنى إنساني"[2].

لقد أشار أرسطو قديماً إلى ترابط عنصري الزمان والمكان إذ قال "إن الحركة خاضعة للمقدار الكمي، وكل مقدار كمي متصل، فالحركة إذن متصلة. فإذا كان الزمان سائراً وفقاً للحركة، فهو إذاً متصل مثلها. ونحن نميز في المتحرك بين نقطة بدء ونقطة وصول، أي نفرق بين متقدم ومتأخر في المكان. والحركة كما قلنا خاضعة للمكان: فإذن نستطيع أن نميز فيها بين متقدم ومتأخر وإذا كان الزمان خاضعاً للحركة فكأن الزمان إذن فيه هذه الصلة بين متقدم ومتأخر"[3].

ولأهمية هذين المكونين في السرد ذهب باختين إلى أبعد من ذلك إذ أشار إلى استحالة الفصل بينهما أو تصور أحدهما بمعزل عن الآخر فيقول: "إن الكرونطب (الزمكان) يعني الوحدة الفنية للعمل الأدبي في علاقاته مع الحقيقة، كما يتضمن أيضاً وباستمرار مكوناً أساسياً، بحيث لا يمكن عزله عن مجموعة (الكرونطب) الأدبي، إلا بتحليل تجريدي، ذلك أنه في الفن والأدب عموماً، كل التعريفات الزمكانية هي غير منفصلة عن بعضها وتحمل دائماً قيمة انفعالية، إن التفكير على مستوى التجريد يمكن بالتأكيد أن يتأمل الزمان والمكان منفصلين، ويقصي القيم الانفعالية، إلا أن التأمل الحي.. في أي عمل فني، لا يجزئ شيئاً ولا يقصي شيئاً، إنه (أي التفكير الحي) يضبط (الكرونطب) في مختلف الدرجات والأبعاد وكل باعث أو مكون أساسي في أي عمل فني ينبغي أن يقدم مثلما تقدم أي قيمة من قيمه"[4].

ويتضح عمق هذه العلاقة بين الزمان والمكان أكثر، من كون "علاقات الزمان لا تمنح دلالتها إلا في المكان، والمكان لا يدرك إلا في سياق الزمان وبينهما يتنامى العالم المأخوذ من النص الروائي في بعديه المادي والمعنوي. فالفضاء يشتمل على المكان والزمان لا كما هما في الواقع ولكن كما يتحققان داخل النص، مخلوقين ومحورين من لدن الكاتب ومسهمين في تخصيص واقع

---

[1] *بنية الشكل الروائي*، حسن بحراوي: ٢٩.
[2] *نظرية البنائية في النقد الأدبي*، د. صلاح فضل: ٣٢٦.
[3] *الزمان الوجودي*، عبد الرحمن بدوي: ٦٠
[4] *الفضاء الروائي في الغربة*: ٢٣-٢٤.

النص وفي نسيج نكهته المميزة[١].

إن هذا الارتباط الواضح بين هذين المكونين لا يعني التشابه المطلق في الوظيفة المؤدية من قبل كل منهما في السرد، بل لأن لكل منهما وظائف خاصة يقوم بها داخل العملية السردية، فالمكان "يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية. أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها. وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث. وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن، وطريقة إدراك المكان حيث أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي. أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي. وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها والتعبير عنها"[٢] . وفي المكان "يتحدد موضع أو محل إدراكاتنا، وهو يحتوي بالتالي على كل الإمدادات المتناهية وإنه نظام تسابق الأشياء في الوجود ومعيتها الحضورية في تلاصق وممارسة وتجاور وتقارن، أما الزمان فهو نظام تتابع الأشياء أو الحادثات في تتالي وتلاحق وتعاقب"[٣].

يشترك الفضاء السير ذاتي مع الفضاء الروائي في كونه يشكل إطاراً لحركات الشخصيات وأفعالها، وتحدد نوعية الأحداث ونوعية سلوك الشخصيات وأحلامها. ومن ثم تحقق هذه الأحداث وهذه الشخصيات للنص ظلاله الواقعية"[٤]. كما أن الفضاء الروائي "حين يتشكل في بعض جوانبه من أمكنة واقعية له كل مقومات وجودها المادي والتاريخي والاجتماعي خارج النص يصبح معبراً عن أيديولوجية الطبقات الاجتماعية وصراعاتها، ومدى اختلافاتها التي تتمظهر بدءاً من الفضاء المكاني وأشيائه"[٥] شأنه في ذلك شأن الفضاء السيرذاتي الذي يتميز بأمكنته الواقعية.

ولا يختلف الفضاء الروائي عن الفضاء السيرذاتي في كونه مختلفاً عن الفضاءات الأخرى (السينما. المسرح. الفضاءات التي تعبر عنها العلامات غير اللغوية مثل رموز الرياضيات أو الرموز الحديثة) من كونه فضاء لفظياً لا يوجد إلا في اللغة، أي عن الفضاءات الأخرى ذات البعد البصري أو السمعي

---

[١] *الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري جمعة، رسالة دكتوراه: ٢٠.*
[٢] *بناء الرواية، د. سيزا قاسم: ٧٦.*
[٣] *تيارات فلسفية معاصرة، علي عبد المعطي محمد: ٢٨٠.*
[٤] *الموصل فضاء روائياً، د. إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، العدد ٧-٨- لسنة ١٩٩٢: ٥٦.*
[٥] *الفضاء الروائي في الغربة: ٢١.*

التي تتحقق من خلال السينما والمسرح والتشكيل والمعمار. إنه فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، هذه الكلمات التي تتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها[١].

ويقوم هذا الفضاء على "استعمال حاسة البصيرة، وملكة الخيال، وحركة الذهن جميعاً"[٢]. يعكس الفضاء في الرسم أو الفن المعماري الذي يقوم على اصطناع حاسة البصر، فهو على الرغم من ماديته إلا أن "هذه المادية تظل مجرد هيئة مشكلة في الذهن، ولا يمكن أن تمثل في واقع الفعل أبداً، إلا إذا صورت شريطاً سينمائياً"[٣] إذ أن هذا الحضور اللساني يتجلى من خلال الفضاء فيجعلنا أمام فضاءات ذهنية قابلة لأن يعاد تشكيلها من قبل المتلقي أو السامع[٤].

كما يختلف هذا الفضاء عن الفضاء النصي أو ما يعرف بالفضاء الطباعي الذي ينصرف جل اهتمامه إلى العناية بحيز الصفحة، وحروفها، وفراغها أو بياضها فهو "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفاً طباعياً على مساحة من الورق"[٥].

ومن هنا تأتي أهمية تأكيد هنري ميتران في كتابه (الخطاب الروائي) على "ضرورة تحديد كينونة الفضاء متجاوزاً ما قد يتعلق بالعنوان أو الغلاف أو المداخل والافتتاحيات وخواتم الفصول فضلاً عن التأكيد على ضرورة وأهمية الفضاء المتخيل أو الفضاء المضمون دون إغفال الترابطات الطوبوغرافية للحدث المتخيل والمحكي ذلك أن الراصد للموضوع من وجهة نظر تحليل مادة السرد القصصي (الحكائي) يمكن أن يلاحظ منذ البداية. إن الطرافة تكمن في الموضوع ذاته لا سيما ما يتعلق بمنطق الأحداث وبوظائف الشخوص ومن ثم فيما يتعلق بالزمنية ذاتها"[٦].

وهناك مسألة أساسية هي ضرورة التمييز بين الفضاء والمكان في

---

[١] *بنية الشكل الروائي: ٢٧- ينظر: قال الروائي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين: ٢٣٨.*

[٢] *في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض: ١٥٨-١٥٩.*

[٣] *م.ن:١٥٩.*

[٤] *قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية: ٢٣٨.*

[٥] *بنية النص السردي، حميد لحمداني: ٥٥.*

[٦] *الفضاء الروائي في الغربة: الإطار والدلالة، منيب البوريمي، رسالة دكتوراه: ٥٣-٥٤ نقلاً عن: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٦.*

"الحديث عن المكان محدد في الرواية يفترض دائماً توقفاً زمنياً لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني في حين أن الفضاء الروائي يفترض دائماً تصور الحركة داخله أي يفترض الاستمرارية الزمنية"[١]. فالفضاء في الرواية "يفوق كثيراً مجرد إشارة إلى المكان إنه يشكل بمفهوم نظرية فلسفية داخل النص الروائي في الوقت الذي يظل فيه يتعاطف بإخلاص لعكس واقع خارجي يسعى لصياغته وتقديمه"[٢]. وهو أوسع وأشمل من المكان "إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في ممارسة الحكي سواءً تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة جزئية"[٣].

وأخيراً لا بد من التنويه من أن البحث ينطلق من "اشتمال لفظة الفضاء على المكان والزمان محاولين استكشاف فضاء النص. أي المكان بترابطه مع الزمان، وما يتمخض عن هذه العلاقة. إذ يبرز الارتباط المتبادل بين العلاقات المكانية والزمانية في الكل المدرك الملموس. فالزمان يتكثف وهو ينضج من الناحية الفنية والمكان يمتد ويصبح قوياً. كي يصل حركة الزمان بالمضمون والتاريخ"[٤].

---

[١] *بنية النص السردي:* ٦٣.
[٢] *الفضاء الروائي في الغربة:* ٢٢
[٣] *بنية النص السردي:* ٦٤.
[٤] *الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا:* ١٩-٢٠.

الفصـل الأول :
الـمكـــان
مفهوم المكان في السيرة الذاتية: مقدمة نظرية

المبحث الأول: أماكن الإقامة

١- أماكن الإقامة الدائمية

أ-فضاء البيت

ب-فضاء البئر

٢- أماكن الإقامة الوقتية

فضاء الفنادق- البنسيون

المبحث الثاني: أماكن الانتقال

١-أماكن الانتقال العامة

أ-فضاء الأحياء

ب-فضاء الشوارع والساحات العامة

ج-فضاء البحر

٣-أماكن الانتقال الخاصة

أ-فضاء المدرسة

ب-فضاء الكنيسة

ج-فضاء المقاهي والحانات والمطاعم

المبحث الثالث: فضاء المدينة

مفهوم المكان
في السيرة الذاتية: مقدمة نظرية

للمكان حضور فاعل في حياة كل منا فهو الذي يثير فينا من دون سواه "إحساساً ما بالمواطنة وإحساساً آخر بالزمن وبالمحلية، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه.. فكانٍ وكان: واقعاً ورمزاً، تاريخاً قديماً وآخر معاصراً، شرائح وقطاعات، مدناً وقرى: حقيقية، وأخرى مبنية من الخيال، كياناً تتلمسه وتراه، وكوناً مهجوراً أغرقته سديمات لا نهاية لها"[١].

إن علاقة الإنسان بالمكان علاقة جدلية تتشكل من خلال عملية التأثر والتأثير إذ أن الإنسان "لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها (الأنا) صورته، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءاً في بناء الشخصية البشرية: (قل لي أين تحيا أقل لك من أنت؟) فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كلّ ما حولها بصبغتها، وتسقط على المكان قيمتها الحضارية"[٢].

يشكل المكان في النص السيرذاتي أحد الأركان الرئيسية التي تقوم عليها العملية السردية حدثاً، وشخصيةً، وزمناً فهو الشاشة المشهدية العاكسة والمجسدة لحركته وفاعليته[٣]. ولكن هذه المركزية التي يتمتع بها المكان لا

---

[١] *الرواية والمكان: ١/٥.*

[٢] *مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة وتقديمة: سيرا قاسم، مجلة ألف، العدد ٦- لسنة ١٩٨٦: ٨٣. وينظر البحث نفسه ضمن كتاب (جماليات المكان): ٦٣.*

[٣] *مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة، نجيب العوفي: ١٤٩.*

تعني تفوقاً أو رجحاناً على بقية المكونات السردية الأخرى وإنما هي ناجمة في الأساس عن الوظيفة التأطيرية والديكورية التي يؤديها المكان[١]. فالإحساس بالمكان لا يختلف عن الإحساس بالزمان "ذلك بمقتضى الترابط والتشارط العضوي بين الفضائين من جهة، وبمقتضى وحدة الرؤية المؤسسة لها من جهة ثانية، وبمقتضى المضمون القصصي للمرحلة من جهة ثالثة"[٢].

ولا يختلف الأمر كثيراً في علاقة المكان بالشخصية أي الإنسان وتتأتى أهمية هذه العلاقة من كون المكان يشكل الإطار الحركي لأفعال الشخصيات فضلاً عن وظيفته في تفسير صفات الشخصيات وطبائعها عندما تعكس مواقفها وسلوكها، ويوضح معالمها الداخلية والخارجية[٣]، فالبيت مثلاً امتداد للإنسان فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان[٤].

ولا تقلّ أهمية وجهة النظر بالنسبة للمكان عن المكونات السردية الأخرى فلا يمكن للمكان أن يظهر إلاّ من خلال وجهة نظر الشخصية التي تعيش فيه وهذا المنظور هو الذي يحدد أبعاد المكان ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي[٥]. إذ "إن الحديث في المكان.. هو حديث محوّر عن رؤية ذلك المكان وزاوية النظر التي يتخذها الراوي عند مباشرته له. فالرؤية هي التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه"[٦].

ولكي يعرض الكاتب المكان على وفق رؤيته لا بد من أن يمرّ بالمراحل الآتية:

١- القدرة على رؤية المكان أو عدمها أي اتخاذ الموضع الذي يسمح منذ اللحظة التي تتاح فيها إمكانية الرؤية ويصبح قادراً على
٢- رؤية المكان، أي إن باستطاعته أن يقدم شكلاً منفصلاً لما يراه ويجعل من المادة المكانية جوهراً بحيث يحقق.
٣- التعرف على المكان، وهناك مستويات من هذا التعرف وتعدد زوايا

---

(١) م.ن: ١٥٣.
(٢) م.ن: ١٥٤.
(٣) *الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي*: ٩٦.
(٤) *نظرية الأدب، رينيه ويلك واوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي*: ٥٣٢.
(٥) *بنية الشكل الروائي*: ٥٤
(٦) م.ن: ١٠١.

النظر إليه[١].

ويمكن القول إن المنظور الذي يتخذه الراوي في تحديد أبعاد المكان ورسم طوبوغرافيته يعدّ من أكثر الطرائق ملاءمة في السيرة الذاتية وذلك لأن "الرؤية من أكثر المكونات السردية توسطاً في الذاتيــة والطــابع الشخصــي"[٢]. ولأن السيرة الذاتية تعتمد في عملية السرد على وجهة نظر الراوي القائم بالسرد الذي هو المؤلف نفسه فيكون بذلك كلّي العلم والحضور، يعايش النص منــذ ولادتــه وإلى أن يغدو نصاً متكاملاً باسطاً سلطانه عليها.

لا يرتبط المكان في النص الحكائي بوجهة النظر والأحداث والشخصــيات والزمن فحسب وإنما يرتبط أيضاً "بطائفة من القضايا الأسلوبية والســيكولوجية والتيماطيقية التي وإن كانت لا تتضمن صفات مكانية في الأصل فإنها ستكسبها في الأدب، كما في الحياة اليومية"[٣] فالمكان الذي يتلــوّن بالحالــة الفكريــة أو النفسية للشخصيات المحيطة به مكان له" دلالة تفوق دوره المألوف كــديكور أو كوسطٍ يؤطّر الأحداث إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاورٍ حقيقي ويقتحم عالم السرد محرّراً نفسه.. من أغلال الوصف"[٤]. وهو لا ينفصل أيضاً عن دلالتــه الحضارية فالمكان "يتشكل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسود ثقافــة معينة و رؤية خاصة للعالم وهو مــا تســميه جوليــا كريســتفيا (اديولــوجيم العصر)"[٥].

لقد شهد المكان على الصعيد الفني ولا سيما الروائــي تقســيمات عديــدة: تقسيم مول ورمير، وبروب على الصعيد الغربي[٦]. وتقسيم غالب هلسا وياسين

---

[١] *م.ن: ١٠٠.*

[٢] *م.ن: ١٠١.*

[٣] *بنية الشكل الروائي:٣٣*

[٤] *بنية النص السردي: ٧١.*

[٥] *م.ن: ٥٤.*

[٦] *قسم مول ورمير المكان إلى أربعة أنواع حسب السلطة ١- عندي -٢-عند الآخرين-٣-أماكن عامة ٤-المكان المتناهي. ينظر: مشكلة المكان الفني ٨١-٨٢. وقسم بروب المكان إلى ثلاثة أنواع هي: ١-المكان الأصل٢-المكان الذي يحدث فيه الاختبار الترشيحي وهو مكان عرضي ووقتي ٣-المكان الذي يقع فيه الإنجاز أو الاختيار الرئيسي وقد سماه غريماس باللامكان. ينظر: مدخل إلى نظرية القصة، سمير الرزوقي وجميل شاكر: ٥٨-٥٩.*

النصير وشجاع العاني على الصعيد العربي[1]. إلاّ أن أكثر هذه التقسيمات ملاءمة للنص السيرذاتي هو ما نجده في تقسيم غالب هلسا، وتحديداً المكان كتجربة معاشة والذي يمكن أن نطلق عليه بالمكان الواقعي أي ذلك المكان الذي له وجود فعلي سواءً بقي على ما هو عليه أم ثبتت واقعيته في الذاكرة بعد معايشته على أرض الواقع الذي كان له تأثير كبير في التكوين الشخصي. فالواقعية التي نعنيها هنا لا تحاكي الواقع كما تراها نظرية التطابق التي تذهب إلى أن "الحقيقة التي تقدمها هي الحقيقة التي تتطابق وتقترب من الواقع المفروض، وهي تعرض ذلك بأمانة ودقة، هي حقيقة الفيلسوف الوضعي أو الحتمي الذي يرمي إلى التوثيق والتحديد والتعريف.. ونظرية التطابق تذعن للواقع بشكل آلي، وتريد للحقيقة أن تعرف بالرجوع إلى الواقع"[2].

ونقصد بالواقعية تلك التي تكشف الواقع وتحاول صياغته ليس كما هو في الواقع وإنما كما هو مترسخ في ذهن الكاتب أو الفنان متلونة بالحالة الشعورية التي أحسها الكاتب أو الفنان في أثناء عملية الكشف، إنها نوع من الخلق الفني الذي يخلقه الفنان بفعل الإدراك الذاتي، وهو بذلك يقترب مما يعرف بنظرية الوضوح التي تقوم "في الواقعية بمقام الوعي من الأدب: وعين الذاتي، إدراكه منزلته في الوجود، هنا يكون بلوغ الواقعية ليس بالمحاكاة بل بالخلق، خلق يعمل بما في الحياة من مواد، يحررها بتوسط الخيال عن صفتها الحقيقية المحض وينقلها إلى نظام أعلى[3] ذلك إننا في الأدب "لا نكون أبداً بازاء أحداث أو وقائع خام وإنما بازاء أحداث تقدم لنا على نحو معين. فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد حسب الرؤية التي تقدمها لنا"[1].

---

[1] *قسم غالب هلسا المكان إلى ثلاثة أنواع هي: ١-المكان الهندسي ٢-المكان كتجربة معاشة: ينظر: الرواية العربية، واقع وآفاق: مجموعة مؤلفين: ٢١٧ وما بعدها. المكان في الرواية العربية. مجلة الآداب، المجلد ٢ -٣ لسنة ١٩٨٠: ٧٤-٧٧. وقسم ياسين النصير المكان إلى ثلاثة أنواع هي: ١-المكان المفترض٢-المكان الموضوعي ٣- المكان ذو البعد الواحد. ينظر: الرواية والمكان: ١/٢٧-٢٨ وقسم شجاع العاني المكان إلى أربعة أنواع هي: ١-المكان السرحي٢- المكان التاريخي ٣-المكان الأليف ٤- المكان العادي ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، رسالة دكتوراه: ٢٥٨.*

[2] *الواقعية: ديمين كرانت، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة: ٢٠-٢١.*

[3] *م.ن:١٧*

[1] *الشعرية، تزفيتان تودروف: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة: ٥١*

ولما كانت السيرة الذاتية حصيلة اقتراح نوعين من الكتابة التدوين التاريخي والحكاية الفنية[1] فإن المكان الواقعي الذي نبحث عنه في السيرة الذاتية يتشكل من المكان المعيش في الواقع بوصفه واقعة حقيقية ذات أبعاد هندسية، والمكان بوصفه تجربة فنية. أي أنه حصيلة امتزاج الوقائع التاريخية بالوقائع الفنية. وعليه فإن المكان في النص السيرذاتي ليس مكاناً جغرافياً صرفاً وإنما هو مكان واقعي بالمفهوم الفني للكلمة وشانه في ذلك شأن أي مكان واقعي في الأدب ذلك أن "المادة التي يفترض أن تكون حقيقة وأصلية لا يمكن أن تحتفظ بذلك، فما أن تصبح موضوعا للسرد إلا ويعاد إنتاجها طبقاً لشروط تختلف عن شروط تكونها قبل أن تندرج في سياق التشكيل الفني، وعليه لا يمكن الحديث أبداً عن مطابقة حرفية مباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف التاريخية والوقائع الفنية المتصلة بسيرة الشخصية الرئيسية في النص"[2].

إن استحضار هذه الوقائع في النص السيرذاتي واستدعائها من تلك الأعماق السحيقة القابعة في الذات ليس أمراً سهلاً، فالسارد في النص السيرذاتي يذعن في أثناء عملية السرد كليا والطريقة التي يسير عليها هذا الجهاز المعقد الغريب وهذه الذاكرة "ليست آلة صماء تسجل الأحداث والأفكار دون تمويه أو تشويه، أو دون زيادة ولا نقصان، وإنما هي جزء من نسيج الإنسان الحي.. يتطور ويخضع أعظم الخضوع لعامل الزمان. فهي أولاً لا تحتفظ بكل الآثار والأفكار، ولا تسجل كلّ ما تضطرب به حياة الإنسان من تجارب وأحداث. وإنما هي تميز وتختار، تأخذ وتدع"[3].

إن البحث عن التطابق المفترض بين الوقائع كما هي في الواقع وبين أسلوب عرضها في النص السير الذاتي أمر غير ممكن لأسباب تتعلق بآلية عمل الذاكرة وما يعتريها من حذف أو نسيان، أو إضافات أو تعديلات من جهة وعدم تمكن الكاتب السيرذاتي من التخلص من الحاضر عند كتابة السيرة من جهة أخرى. إذ لا يستطيع مهما "فعل أن يتخلص من الحاضر الذي يكتب فيه،

---

[1] *النقد والحداثة:* ١١٦.

[2] *السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي:* ١٧.

[3] *الموت والعبقرية، عبد الرحمن بدوي:* ١٠٧. *وينظر: الترجمة الذاتية في الأدب العربي:* ٥-٦.

ليلتحم بالماضي الذي يرويه"[1] لأن الذاكرة في أثناء عملية التنكّر يحدث فيها انقسام تلقائي للذات إلى (الذي كان) و(الذي يكون) مع عدّ (الذي يكون) له الأفضلية على (الذي كان)[2] فـ "الاسترجاع الواعي المسلط على أو المسقط على الماضي الاعتقادي يستجيب لضغط الوعي المتشكل آنياً. ولا يسمح للماضي وما يمثله وعيه في زمنه بأن يأخذ مساحة كافية في الكتابة"[3].

وقد تقود الذاكرة بالمكان إلى التقريرية لأنها تعتمد العين أو السمع أو الإدراك لدرجة قياس تأثير المكان، إلاّ أن هذه التقريرية تكون هامة في بعض الأحيان لأنها "تعيننا على إدراج عدد أكبر من الأماكن دون الاهتمام بتفاصيلها، لأن الحديث المنوي توضيحه هو ما يجب الانتباه إليه آنياً"[4].

وللمكان في وعي جبرا إبراهيم جبرا منزلةً خاصة ترجع في جذورها إلى تجربة المكان إبان الطفولة تلك التجربة التي وعاها جبرا مبكراً وقال عنها إنها كانت "أشبه بشاعرية بصرية يستسلم لها المرء عفوياً، دونما تفحص أو نقد.. فقد كان (المكان) يؤمئذٍ يعني من ناحية، حيز المعيشة الآنية، حيز الأكل والشرب والنوم، حيز علاقة حبل السرة بين الولد ووالديه في غرفة صغيرة، ويعني من ناحية أخرى ذلك الفضاء الفسيح الهائل الذي كانت الغرفة الصغيرة، في تجربتي الشخصية تقوم فيه وكأنها ليست أكثر من كهف في منسرح جبلي، حيث يقوم التضاد لذيذاً ومحفزاً بين الداخل والخارج، بين المكان كرقعةٍ محدودة، والمكان كفضاء لا يحدّ إلاّ بأفق قصي جباله زرقاء متلألئة، وبسماء قصية غيومها بيضاء متناثرة"[5] ويتعمق هذا الوعي بالمكان أكثر في السنوات اللاحقة عندما يسافر جبرا إلى الخارج تاركاً مكانه الأمومي المتصل برحم الأرض[1].

---

[1] السيرة الذاتية، جورج ماي، تعريب: محمد القاضي وعبد الله صولة: ٩٤- نقلاً عن: مرايا نرسيس: ١٤٤

[2] فن الذات كتابة السيرة الذاتية في عصر النرجسية، وليم جنس، ترجمة : ياسر شعبان، مجلة البحرين الثقافية، العدد ١٩ لسنة ١٩٩٩: ٩٠.

[3] الذات ممحوة بالكتابة عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً: ١١٥.

[4] الرواية والمكان: ١/٨٧.

[5] أنا والمكان، جبرا إبراهيم جبرا: ٨٧-٨٨ ضمن كتاب (تأملات في بنيان مرمري) ونشر هذا الموضوع بالعنوان نفسه في مجلة عمارة، العدد ١ لسنة ١٩٨٩، مجلة الجيل، المجلد ١١، العدد ١١ لسنة ١٩٩٠.

[1] الرواية العربية واقع وآفاق: ٣٢٤. وينظر: المكان في الرواية العربية: ٧٧.

تلك الأرض التي عاش فيها جبرا طفولته وصباه ليعانق البحر حيث الفضاء المطلق بمعناه الخارج عن سيطرة الإنسان، وبقرائنه الأسطورية، إذ تتداخل تجربة البحر مع تجربة الحجر ويتداخل التراب الفلسطيني الأحمر بالبحر الفلسطيني الأزرق[١]. ويزداد هذا الوعي عمقاً أكثر فاكثر عندما يضطر إلى العيش بعيداً عن وطنه بعد نكبة ١٩٤٨. وربما كانت لتجربته لكونه فلسطينياً مبعداً عن أرضه، مشرداً، مسلوب الحرية الأثر الكبير في هذا الاهتمام المتزايد بالمكان فيقول جبرا "إن حريتك تكمن في شوارع بلدك مهما تفنن في إيذائك، حريتك لن تكون إلاّ هناك"[٢]

وهذا بالضبط ما تجسده سيرة جبرا الذاتية إذ يشكل المكان فيها إحدى الدعائم الأساسية التي تقوم عليها العملية السردية فهو يشكل "لوحة شاملة لوعي جبرا للعالم بوصفه وعياً مكانياً"[٣] قائماً على ثنائية أساسية هي ثنائية (المغلق /المفتوح) إذ يمثل المغلق مرحلة الطفولة والصبا التي قضاها جبرا في فلسطين (بيت لحم والقدس) في حين يمثل المفتوح مرحلة الشباب والانفتاح على العالم الذي يبدأ بسفر جبرا إلى الخارج للدراسة حيث الاحتكاك بالآخر ثقافة ووعياً وبهذا "يمكننا الوقوف عند مرحلتين في حياة جبرا الأولى يسود فيها (البئر) بكل ما يحمله من معنى وجودي ونفسي. ويمكن تسميتها بمرحلة المرآة ويهيمن المغلق فيها ولكن هذا المغلق ليس مغلقاً تماماً بل مفتوح على فضاء ما أن يكشفه جبرا لاحقاً حتى يهيم فيه بحثاً ومغايرة لتبدأ المرحلة التالية: مرحلة البحث ويمثله (شارع الأميرات) السيرة الذاتية الثانية لجبرا"[٤].

وتتضح أهمية المكان في السيرة منذ البداية وتحديداً من العنوان الموجود على غلاف الكتابين المختصين بسيرة جبرا فقد جاء الكتاب الأول تحت عنوان (البئر الأولى) ومثل مرحلة الطفولة والصبا، وأما الثاني فكان (شارع الأميرات) ومثّل تجربة جبرا خارج فلسطين وتحديداً السنوات الثلاث أو الأربع الأولى التي قضاها في بغداد.

وقد آثرنا تقديم المكان على الزمن في دراستنا وذلك للأهمية التي يحظى بها في السيرة الذاتية بوصفه العنصر الأول، لأن الإنسان يبدأ وعيه للمكان قبل

---

[١] *تأملات في بنيان مرمري:* ٩١

[٢] *الفن والحلم والفعل، جبرا إبراهيم جبرا:* ٤٨٩.

[٣] *جبرا إبراهيم جبرا ناقداً وأديباً، مهدي جبر صبر، رسالة دكتوراه:* ٦.

[٤] *م.ن:*٦.

الزمن. وهذا ما يصرح به جبرا أيضاً عندما يقول "فأنا"، رغم اهتمامي منذ الصبا بالتاريخ، عربياً وعالمياً، لم أكن أحدد لتفكيري وخيالي مساراً واعياً لأثر الزمن في ما أحاول من كتابات.. غير أن الذي كنت أسبق إلى وعيه، كان المكان، فطرياً أيضاً أول الأمر"[1]. فالطفل إذ يبدأ إدراكه ووعيه بما حوله إنما يبدأ بالمرئيات التي تقع عليها عيناه أول الأمر، ومن ثم يأتي إدراكه للزمن فيما بعد بوصفه الشيء الغامض الذي لا تحده الحواس. وإذا نظرنا إلى الأماكن التي تزخر بها سيرة جبرا الذاتية نجد أنّ ثنائية (المغلق/ المفتوح) ثنائية أساسية سنتخذها أداة مركزية تتفرع منها سلسلة من الثنائيات الضدية التي من شأنها أن تسمح بإظهار ما هو جوهري من خلال إعطاء المكان بعده الوظيفي والدلالي.

وتضم هذه الثنائيات الأماكن الآتية:

أماكن الإقامة

أماكن الإقامة الدائمية: فضاء البيت، فضاء البئر

أماكن الإقامة الوقتية: فضاء الفنادق، فضاء البنسيون

أماكن الانتقال

أماكن الانتقال العامة: فضاء الأحياء، فضاء الشوارع والساحات العامة، فضاء البحر

أماكن الانتقال الخاصة: فضاء المدرسة، فضاء الكنيسة، فضاء المقاهي والحانات والمطاعم،

فضاء المدينة.

المبحث الأول: أماكن الإقامة

ويقصد بأماكن الإقامة تلك الأماكن التي تقيم فيها الشخصيات ردحاً من الزمن وتنشأ بينهما جدلية قائمة على التأثير والتأثر. وهذه الأماكن تعكس قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد الذين يقطنون فيها.

وتشكل أماكن الإقامة في سيرة جبرا ثنائية ضدية بحد ذاتها إذ يمكن تقسيمها على قسمين:

أماكن الإقامة الدائمة: وتمثل تلك الأماكن التي عاش فيها جبرا مرحلة

---

[1] *تأملات في بنيان مرمري: ٨٧.*

الطفولة والصبا في بيت لحم والقدس.

أماكن الإقامة الوقتية: وتمثل تلك الأماكن التي عاش فيها جبرا خارج فلسطين التي مثلت المرحلة الثانية من حياته أيام الدراسة في إنكلترا وأمريكا وأيام التدريس في بغداد.

١- أماكن الإقامة الدائمة

آ- فضاء البيت

مما لا شك فيه أن البيت هو المكان الأول الذي يجد فيه الإنسان نفسه فهو عالم الشخص الذاتي فيه تتكشف خبايا نفسه وفيه يعبر عن مواقفه من الناس والأشياء فهو مكان انجلاء فردية الشخص[١]. وهو مكان الألفة والحماية والسكينة[٢]. وقد سمّي بالمسكن لتضمنه معنى السكينة والأمان لقوله ص (وقلنا يا آدمُ اسكُن أنتَ وزوْجُكَ الجنّة وكُلا منَها رَغَدا حيْثُ شئتما..)[٣].

ولأهمية المكان وحضوره الدائم في ذاكرة جبرا نجده يفتتح سيرته الذاتية بمحاولة إعطاء صورة عن البيت الأول الذي فتح فيه جبرا – الطفل- عينيه:

"انتبهت إلى أن أهلي يسمون المكان الذي نسكنه بالخان ثم انتبهت إلى أن من يأتي عندنا يصفنا بساكني الخان، وهو لا ريب قد كان خاناً في يوم مضى، غرفة فسيحة، عميقة، في الطابق الأرضي من مبنى عتيق على الشارع العام، خلف الجامع، وعلى مقربة منه دكاكين كثيرة من كل نوع، من البقال إلى صانع الاحزمة وبرادع الحمير، وليس للغرفة نافذة، ليس لها إلاّ باب حديدي كبير، كأبواب المخازن، أكاد أعجز عن زحزحته، لثقله، وقرب الباب مرحاض صغير، أضيف حتماً بعد الفراغ من بناء الدار في يوم من أيام العهد العثماني الطويل.. وبين بابنا والشارع بوابة خشبية أصغر منه، جعلت مدخلاً للبناية وهي أيضاً لاحقة لعزل المبنى قليلاً عن الشارع فحالما نتخطى عتبتها العالية، يواجهنا باب الخان على مسافة ست خطوات أو سبع"[١]

---

[١] *المكان والزمان في يوميات نائب في الأرياف، ليلى درغوث، مجلة الحياة الثقافية، العدد ٥٨ لسنة ١٩٩٠: ٤٧.*

[٢] *المكان في الشعر العراقي الحديث، سعود أحمد يونس، رسالة دكتوراه: ٤٤.*

[٣] *سورة البقرة: من الآية ٣٥*

[١] *البئر الأولى٢٢*

ولهذا الحضور المبكر للمكان في السيرة دور في تشكيل فكرة هذا العمل وبنائه، "وهو اتجاه مبكر لرصد الواقع الحي، ليس الواقع الفيزيائي المجرد المنعزل عن الشخصية وإنما الواقع الذي وعته الشخصية، ليس المكان الظاهراتي حسب، وإنما الواقع الموضوعي الذي انعكس بحدة في وعي الشخصية بعد أن أدركته بصورة رمزية وموضوعية جديدة في آن معا"[١]. وأول ما يمكن أن نستشفه من نص جبرا أنه يبدأ بالفعل (انتبهت) بصيغته الماضية إذ تشير إلى ثلاث مسائل:

الأولى : رجوع الراوي بالقص إلى الوراء وهو ما يتناسب مع السيرة الذاتية، فالكاتب السيري حالما يبدأ بكتابة سيرته يعلن توقفه عند الحاضر (الآن زمناً) والالتحام بالماضي: "فهو يعود إلى ماضيه عبر لحظته الحاضرة، لكنه يودع مستقبله ويعلن إنه قد كف عن الحياة"[٢].

والثانية : تشير إلى محاولة الرجوع بالذاكرة إلى المحيط الذي فتح فيها جبرا –الطفل– عينيه وبداية تعرفه على الأشياء وما يدور حوله،

والثالثة : تشير إلى المطابقة بين الراوي والشخصية الرئيسة وذلك من خلال ارتباطه بضمير المتكلم.

وفي هذا النص يعرض الراوي صورة مظلمة عن الدار فهي غرفة طويلة رطبة مظلمة لا نافذة فيها ولا تدخلها أشعة الشمس إلاّ من الباب وهو باب حديدي كبير يكاد يعجز الطفل وهو ابن الخامسة أو السادسة عن فتحه، وبين هذا الفضاء المغلق الذي يمثله الخان بظلمته وبين الفضاء المفتوح الذي يمثله الشارع حيث الضوء والنور والهواء النقي وسطوع الشمس، بوابة خشبية جعلت مدخلاً للبناية الذي يشكل الخان جزءاً منها، وهذا الباب يمثل "الخيط الفاصل بين عالمين: عالم السر، وعالم الجهر، إذ عند عتبات البيوت والمنازل ينتهي عالم الناس السري، ويبدأ عالمهم العلني"[٣] وهو يمثل أيضاً الفاصل الذي يعزل الداخل " مكان العيشة المقترنة بالدفء والشعور بأن ثمة حماية لهذا المكان عن الخارج بكل تناقضاته وتهديداته ومخاطره"[١] فالوظيفة التي يقوم بها البيت في

---

[١] *تحولات السرد: دراسة في الرواية العربية، إبراهيم السعافين: ١٦٧-١٦٨.*
[٢] *الذات ممحوة بالكتابة عن السير الذاتية نوعاً أدبياً: ١١٤*
[٣] *الفضاء الروائي في الغربة: ٥١*
[١] *الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢١٥.*

النص تتضح من خلال علاقته بالشخصية التي تتنوع بتنوع الأزمنة النفسية للشخصية فهي تتأرجح بين نفور منها نتيجة ضيقها وظلامها، والاحتماء بها خوفاً من خطر الخارج وتهديداته.

ولا يتوقف الراوي في وصفه للخان عند حدود الرؤية الشمولية التي هي المنظر العام الذي "يستطيع أن يرينا مجموع العناصر. ولكن المنظر العام يرى من بعيد ولا يمكن أن يظهر التفاصيل"[١]. وهذه الرؤية "تتسع باتساع الحيز المكاني وانتشاره. إنه التأطير الفضائي العام للنص الحسي منه والنفسي"[٢]. إذ أن الوصف يتيح عرض الهيكلية العامة من المكان أي الملامح الخارجية فضلا عن ذلك فإنه ينتقل إلى الرؤيا التجزيئية التي هي المنظر القريب الذي "يشير إلى التفاصيل، ويمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءاً من الديكور كثقب في حائط نشأ من طلقة رصاص أو يكون جزءاً من شيء"[٣]. وتركز هذه الرؤية على المفردات والتفاصيل عن طريق الوصف الحسي المباشر للأشياء أو جعل المفردات رموزاً مكانية دالة على الهوية الإيجابية والسلبية"[٤]. وبذلك يقف عند بعض المفردات والتفاصيل الصغيرة ومنها (البابور) أو ما يسمى بـ (البريموس) الذي تملكه الأسرة:

"وفي ركن منه، كانت أمي تطبخ على (البابور) البريموس، الذي كان يطلق صوتاً بتفاوت حجم لهيبه، فأشعر إنه يغني وأمي (التي كانت تغني معه أحياناً) بارعة في معالجته بإبرة خاصة، كلما أبدى تمنعاً في الاشتعال كما هي تريد"[٥].

فالراوى وهو يصف البريموس يحاول إسقاط شيء من إحساسه فيضفي عليه صفات إنسانية فهو يغني ويمتنع عن الاشتعال أحياناً كما يقف الراوي عند هذا البيت ليكشف عن جانب من الحياة التي كانت تعيشها الشخصية فيقف عند حادثة مهمة ظلت راسخةً في الذهن:

---

[١] *كيف تكتب السيناريو، صلاح أبو سيف: ٦٥. وينظر: فن كتابة السيناريو، صلاح أبو سيف: ٦٢.*

[٢] *الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا:٢٤٧.*

[٣] *كيف تكتب السيناريو: ٦٥- وينظر: فن كتابة السيناريو: ٦٢.*

[٤] *الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٤٣-٢٤٤. وينظر: هامشية المكان في رواية غانم الدباغ ضجة في ذلك الزقاق، د. إبراهيم جنداري، مجلة آداب الرافدين، العدد ٢٣ لسنة ١٩٩٢: ٢٠٨-٢٠٩.*

[٥] *البئر الأولى: ٢٣.*

"وبقيت تفرض نفسها على ذاكرتي، وتتضح في دمي برقة لا أستطيع تفسيرها، وجمال متزايد مع الزمن، وشاعرية تزيدها الآلام توقداً"[1]. وهي حادثة شراء والدة جبرا بعض الحليب لكي تصنع منه أكلة الهيطلية: "وفي صباح أحد الأيام بعد أن ذهب أخي إلى المدرسة، بقيت مع أمي وجدتي أرقب طبخة وعدتني أمي بها (هيطلية) أرز بالحليب كانت بائعة الحليب قد طرقت بابنا، فاشترت أمي منها بالكيلة عدة أوقيات صبتها البائعة في الطنجرة، وكان هذا حدثاً مهماً، لأن أمي تقول أن لا قدرة لها على شراء الحليب إلاّ في المناسبات وعند الضرورات. وبين صعودي إلى الطابق العلوي لأقول للراهب يوسف (صباح الخير) ثم إلى طابق الكنيسة الأعلى لأنظر من السطح المكشوف الذي أمامها إلى الصبية الذين في الأسفل يلعبون في الحارة وأناديهم وينادونني وبين نزولي لأرى كيف يجري طبخ الهيطلية كانت الأكلة اللذيذة، الموعودة، قد حضرت صبتها أمي في وعاء معدني مسطح، وضعته على الأرض في الركن وقالت: لنتركه ساعتين ليبرد وسأعطيك منه قليلاً عند الظهر. ولكننا سنحتفظ به للعشاء عندما يعود أبوك من الشغل. فهو مثلك يحب الهيطلية"[2].

ولما كان وصف الأشياء يؤدي دوراً مزدوجاً في النص فهو يشير إلى حقيقة واقعة في العالم الخارجي فضلاً عن أنه يحمل دلالة خاصة في النص[3]. فالنص السابق يكشف عن حالةٍ من العوز والفقر الذين تعاني منهما الأسرة فهذا العمل لا تقوم به الأم إلاّ في المناسبات والضرورات وما أن أخذت عين جبرا – الطفل– تتفتح على ما حوله حتى تنتقل الأسرة إلى دارٍ أخرى يقول عنها جبرا:

"كانت دارنا تتألف من غرفة صغيرة مبنية من الحجر الخشن، تتصل بها حاكورة فيها شجرتا رمان وشجرة لوز أو شجرتان، وتينة كبيرة، وعلى مقربة منها (الخشية) المبنية أيضاً من حجر خشن، وأمامها حوش مبلط بالحجارة تتوسطه خرزة البئر، ويتصل بحاكورة أخرى محاطة بأشجار الرمان، وبين مأوانا والخشية، التي هي مأوى الخراف والدجاج ممشى يفصل أيضاً بين الحاكورتين، ويمتد من بوابة عتيقة اختلط فيها الصفيح الصدئ بالخشب المتآكل، وتمتد فوق جزء من الممشى فروع دالية عتيقة وكانت غرفتنا وخشيتنا

---

[1] م.ن:١٤.
[2] *البئر الأولى:*٢٣.
[3] *بناء الرواية:* ١٠٠

كلتيهما مسقوفتين بالأحطاب، وجذوع الأشجار وأغصانها، من الداخل، ظاهرة التفاصيل في السقف المنخفض، وهي تتداخل تداخلاً كثيفاً، إذ تمتد من حائط إلى حائط، وقد لبدت بالطين والتراب، وكان من مهام أبي وبقية أفراد العائلة بين الحين والحين، ولا سيما قبل مقدم الشتاء، دك السطح بالدرواس. ولم يكن هذا بالطبع ليمنع الدّلف أو الخرير عندما تسقط الأمطار، ولكنه يقلله ويحصره على الأغلب في الزوايا، وكثيراً ما كنت أستلقي على ظهري، على أرض الغرفة الترابي أو على الحصيرة، وأرقب مصارعة الجرذان المعشعشة بين أحطاب السقف"[1].

ونستشف من هذا النص أن غرفة الدار لم تكن أحسن حالاً من سابقتها فهي مبنية من حجر خشن ذات سقف منخفض مسقوف بالأحطاب، لا يقيهم خرير المطر في الشتاء على الرغم من تلبيدها بالطين والتراب، وهي في الوقت نفسه مأوى للجرذان، هذا فضلاً عن دلالة السقف المنخفض الذي يوحي بالاختناق والظلام. وهذا الانغلاق الذي يهمن على فضاء الغرفة يبدده أو يقلل من انغلاقه فضاء الدار، فالغرفة نفسها تطل على حديقة الدار التي تحتوي على أشجار عدة من رمان ولوز وتين، وحوش مبلط بالحجارة تتوسطها خرزة البئر التي يوحي بالاستقرار والراحة وتعني فيما تعنيه الديمومة والحياة إذ لم يكن العيش من دونه ممكناً.

ولا يقف الراوي في وصفه للدار عند حدود الوصف الموضوعي للمكان وإنما يحاول أن يكشف عن تلك العلاقة الحميمة التي تربط الدار بساكنيها من خلال الكشف عن حضور الإنسان في المكان وتألقه الوجودي. فالراوي (البطل) يحاول من خلال الذاكرة استحضار ذكرى مكانه الأليف أو المكان الأمومي كما ينعته ياسين النصير فهو "التركيبة التي تستعير من الأم ديمومتها البنائية"[2] ففي هذا البيت قرأ أولى الكلمات وخطت يده أول حروف الأبجدية، وفيه ولد أخوه عيسى، وفي حديقته غنى وأنشد أول الأناشيد وحاول تمثيل المسرحيات مع بعض رفاقه متأثرين بما يرون من مسرحيات في دير أبونا أنطون ومنها وعى لأول مرة قسوة الطبيعة ورعبها في الشتاء[1].

ومع إن فضاء البيت يشكل أحد الفضاءات المهمة التي يوليها الراوي

---

[1] *البئر الأولى:*٣٦.
[2] *إشكالية المكان في النص الأدبي:* ٢١٠.
[1] *ينظر: البئر الأولى:* ٤٦-٤٧.

اهتماماً خاصاً لما تتميز به من أهمية خاصة على الصعيدين النفسي والفني. النفسي بما تثيره عملية التذكر من أحاسيس ومشاعر فاستعادة مثل هذا المكان يعني محاولة العيش فيه مرة ثانية، والفني ما تنبثق عنه من تعدد في وظائفه الدلالية وقيمه الرمزية: إلا أن الراوي لا يعطينا هذه المرة صورة واضحة عن الدار الثالثة التي انتقلت إليها الأسرة في (حوش دبدوب) بعد انتقالهم من دارهم في علي الخشاشي فهو يكتفي هنا بمجرد الإشارة إليها في أثناء السرد:" ومنذ انتقالنا إلى دارنا في (حوش دبدوب) وبوابتها الكبيرة تكاد تكون على شارع رأس أفطيس مباشرة"[1].

ومن الجدير بالذكر أن دار الأسرة في (حوش دبدوب) هي الدار الوحيدة التي لا يقف عندها الراوي ليصف صورة عن طبيعتها مما يوحي بعدم تآلفه وانسجامه معها إذ أن الأسرة لم تمكث فيها طويلاً وسرعان ما تركوها وانتقلوا إلى دار أخرى عرفت بـ (دار فتحو) ولم تكن هذه الدار احسن حالاً من بقية الدور التي عاش فيها جبرا قبل هذه الدار فهي تقع في "الطابق الأسفل الذي ينزل إليه بدرج متسق مع هبوط الأرض الطبيعي في اتجاه حاكورة كبيرة، يقوم باب الدار على حافتها.. وهو يتألف من غرفة كبيرة بعض الشيء يفصلها عن بيت الخراف وقن الدجاج حاجز خشبي. كانت للدجاج كوة في الجدار الخارجي على مستوى إحدى الدرجات، فيدخل ويخرج منها على هواه. أما الخراف فندخلها إلى غرفتنا، ومنها إلى بيتها، وتغلق عليها الباب الذي في الحاجز الخشبي. وألبق يعشعش فيه بكثرة رهيبة، ولا ينتهي مهما حاولنا القضاء عليه، ويغزو فراشنا في الليالي ليمتص من دمائنا بإلحاح حقود"[2].

وأمام هذا الإحساس العميق بالاختناق والضيق من الداخل المظلم القذر ينتقل الراوي إلى الجانب المضيء والأليف من الدار فيستحضر بعض المنافذ التي تجعل الحياة ممكنة في هذه الدار منها وقوعها في الطابق الأسفل من المبنى المكون من طابقين وهذا يعني تخلص الأسرة من مشكلة الدلف والخرير أيام المطر وهو في الوقت نفسه يوحي بالحماية والأمن من خطر الخارج، ومنها وجود فتحة صغيرة مربعة في سقف الغرفة لها باب يوصل الداخل المختنق بالخارج فعن طريق هذه الفتحة تتصل أسرة جبرا مع أسرة آل فتحو

---

[1] م.ن: ٨٠.

[2] *البئر الأولى:* ٩١. ونجد وصف أجواء هذا البيت في رواية جبرا *(صراخ في ليل طويل)* : ٤٢-٤٣.

الساكنين في العلية وتتخاطب معهم. ومنها أن البيت يطل على فضاء مفتوح يمكن ساكنيه من رؤية تلك المناظر الطبيعية التي ترتاح لها النفس وتنبهر بها العين لجمالها ويثير إحساساً بالألفة والانبساط والهدوء ويقول عنه الراوي "هذا الانفتاح اللانهائي على الدنيا كانت لي متعة هائلة: فنحن نرى الشروق كل يوم بألوانه الصاخبة، ونرى كل ليلة في الناحية الشمالية وقد جلسنا نسهر على الدرج الحجري، وهجا ينتشر على امتداد الأفق وراء الجبل"[1].

ومنها أيضاً شجرتا اللوز الكبيرتان على حافة الحوش وما تحملانه من دلالة، فاخضرار الشجرتين الدائم تعبير عن الحياة المستجدة النامية في البيت. وهما من جهة ثانية تمثلان مكاناً أليفاً ينطلق عندهما خيال الصبي ليسرح في تلك الفضاءات الفسيحة اللامتناهية. إذ يقول "وكان ثمة شجرتا لوز كبيرتان على حافة الحوش الذي ننزل منه إلى الدار، نتقاسم ثمرها وهو بعد أخضر مع جيراننا، والأهم من ذلك إنني أتسلقهما، فأشعر وأنا وسط ذلك الفضاء الفسيح، إنني علوت قمة الدنيا وتسرع أخيلتي باتجاه تلك الآفاق القصية التي أرى السماء مستقرة عليها، وأتمنى لو أستطيع الذهاب إليها، والصعود إلى قممها، ومنها أفتح كوة في رقعة السماء أدخل منها إلى حيث قد أرى الله والملائكة"[2].

ويقف جبرا عند بيت آخر من البيوت التي عاش فيها وهو بيتهم في دار حجلوقة التي انتقلوا إليها بعدما رزقت الأسرة بطفلة أسموها سوسن، فبولادة هذه الطفلة قررت الأسرة أن دار فتحو ما عادت تكفيهم ولم نذهب بعيداً هذه المرة، فقد علم أبي بخلو بيت في أعلى الطريق الذي نسلكه كل يوم إلى دارنا، يتألف من غرفة فسيحة، مخلعة الباب والنوافذ (تكفل أبي وأخي بتصليحهما) وبقربها (خشية) (بائسة طبعاً ولكنها مفيدة)، مع حوش عريض في وسطه بئر عميقة، وأمامه حاكورة كبيرة مشجرة وهذه كلها مشرفة على الطريق، ومنفصلة عن أي بناء آخر، ولعلو بقعتها فإنها مشرفة على الطريق الجديدة، ووادي الخجل والروابي التي وراءه، الجبال الزرقاء وراءها، وعلى الدنيا كلها. وعلى الجانب الآخر من الطريق هناك أيضاً حاكورة كبيرة تابعة للدار، لا أشجار فيها"[1].

يقدم الراوي في هذا النص صورة مغايرة بعض الشيء عن تلك التي

---

[1] م.ن:٩٢.
[2] *البئر الأولى:* ٩٢
[1] م.ن:١٣٠

قدمها في وصفة للبيوت السابقة فميزة هذه الدار عن سابقتيهما تكمن في غرفة الدار الفسيحة التي تحتوي على أكثر من نافذة، وللنافذة في الغرفة كما نعلم أكثر من دلالة فـ "هي الملاذ للاتصال بالخارج تخلصا من ضيق الداخل"[1] وهي المنفذ الذي يدخل من خلاله النور، والضوء إلى الغرفة فـ "النور هو الرمز الفاعل في رسم جدلية المظلم والمضيء، فيصبح النور والصور المنبثقة عنه وأشكاله رمزاً للانفتاح والخصب والحياة ويغدو الظلام رمزاً للانغلاق والقهر والموت"[2] وللدار ميزة أخرى تكمن في استقلاليتها وما تشيعه من حرية لساكنيها. فهي دار وحيدة تقع في منطقة مرتفعة بعض الشيء وتطل على فضاء مفتوح يسمح برؤية تلك المناظر الطبيعية حيث الجبال الزرقاء وحيث الروابي والوديان، ولا تسكنها سوى أسرة جبرا ولأول مرة من دون أن يشاركهم فيها أحد.

إن هذه الخصوصية التي تتمتع بها هذه الدار جعلتها تتميز عن بقية الدور الأخرى التي سكنتها الأسرة من قبل أنشأت نوعاً من الألفة والانسجام بينها وبين ساكنيها التي يمكن أن نستشفها من خلال الصور المتعددة التي يقف عندها الراوي ليعكس طبيعة تلك العلاقة الحميمة التي تربط الدار بساكنيها، فما أن تستقر الأسرة في الدار حتى يبدأ الوالد بحرث الحاكورة الكبيرة العائدة للدار بعد تعطش طويل للأرض:

"بأية عزيمة مستعادة راح أبي يحرث الحاكورة الكبيرة التي كانت على الناحية الأخرى من الطريق! بعد أن حرم من أرضه لقرابة عشرين عاماً، كانت له الآن رقعة من الأرض، ولو إيجاراً، يحرثها لنفسه وأولاده. ونساعده نحن على قدر طاقتنا وهو يروي لنا الأقاصيص عن أيام العذاب في طفولته وصباه. وزرعنا الأرض شعيراً، وقلنا سيكون في محصولها رزق جديد"[3] ففي هذا النص يعكس الراوي عمق العلاقة الحميمة التي تربط الإنسان بالأرض، فالأرض تعني فيما تعنيه الاستقرار والأمن وتوفير المؤونة، وتعكس من جهة أخرى حالة الحرمان التي يعانيها الأب من جراء إبعاده عن أرضه.

وبالهمة نفسها يقوم جبرا –الصبي– بزراعة الحاكورة الأخرى المجاورة للحوش بالقرنابيط الملفوف يشجعه في ذلك وجود البئر الذي يقع أمام الدار إذ

---

[1] *الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا:* ٢٠٣

[2] *المكان في الشعر العراقي الحديث:* ٢٩

[3] *البئر الأولى:* ١٣٢.

وجد أنه يستطيع أن يقوم بعمل لا يمنعه من مواصلة الدراسة وفي الوقت نفسه يساعد الأسرة في توفير لقمة العيش[1].

ومن الصور الأخرى التي يقف عندها الراوي صندوق الكتب في البيت الذي يعود إلى يوسف (أخو جبرا): "هذا الصندوق كان لي أشبه بالكنز، أعود إليه بين حين وآخر واستخرج منه ما أستطيع قراءته. وكل شيء فيه يختلف عما نقرأ في المدرسة"[2] فهذا الصندوق كان بمثابة مفتاح جبرا إلى عالم آخر أخذ يتفتح أمام عينيه يوماً بعد يوم ألا وهو عالم الكتاب هذا العالم الذي بدأ رحلته معه مبكراً الذي أخذ ينقله من عالمه المعاش بكل فقره إلى عالم آخر لا يمت إلى الأول بأية صلة، عالم (بحر الآداب) و(كليلة ودمنة) و(حكايات لامونتين) و(مغامرات روبنسن كروزو) و(سير الأبطال) و(سيرة عنترة) و(تغريبة بني هلال)[3].

والأهم من ذلك كله عالم (ألف ليلة وليلة) بكل سحره وجماله الذي يقول عنه جبرا: "رغم إنني وجدت صعوبة في قراءة تلك الكلمات المتداخلة في طباعتها، دونما فارزة أو نقطة، دونما همزة أو شدة أو فتحة أو ضمة،ورغم أن بعضها لم أفهم معناه بالضبط، فإنها انتقلت بي إلى عالم بعيد مسحور يموج بالألوان والأنغام، وكله جنائن من أشجار باسقة وأزهار ناعمة، تتلاعب بينها أو بينهن، وزين المواصف تقدم لي أشهى المآكل، وألعب معها الشطرنج على رقعة من الأبنوس والعاج، وأتبادل معها أبياتاً من الشعر لم أقرأ مثلها عذوبة في كتبي المدرسية"[4] ويقف جبرا عند هذا البيت لينقل لنا بعض ذكرياته عن هذا المكان ففيه تبدأ أولى خطوات الصبي في الكتابة عندما كتب مسرحيته الأولى عن أب يموت ويترك ثروة لأبنائه الثلاثة المشتتين، ولكن ثمة ثلاثة أعداء طامعون في هذه الثروة التي لا يعرفون بالضبط أين خبأها الأب، ويريدون سرقتها قبل أن يضع الأبناء أيديهم عليها فيبدأ صراع بين الطرفين يؤدي إلى مقتل الأشرار الثلاثة"[1].

لقد استوحى جبرا هذه الفكرة من مرض والده إذ شعر بأنه قد يذهب

---

[1] ينظر: م.ن:١٣٢

[2] م.ن: ١٣٦

[3] ينظر: م.ن: ١٣٦-١٣٧.

[4] البئر الأولى: ١٣٩

[1] ينظر: م.ن: ١٤٧

ضحية المرض ويكون موته شقاء لأبنائه ويقول عن هذه التجربة.

"كنت أعرف أن أبي لا يملك من متاع الدنيا إلا الثياب التي على ظهره، ولكنه كان يملك أغانيه وحكاياته، وحبه الفائض على كل شيء حوله، وكان يملك قوته البدنية، التي أخذت تفارقه، وقوته الروحية، التي لم تفارقه، لم أسمعه يوماً يفوه بشتيمة، وأرادني أن أكون في ذلك مثله. كان له إيمان بالله لا يتطرق إليه الشك مهما لقي من عذاب، وثقة بالناس لا تتزعزع مهما لقي من مكرهم، ولا يبغي من الله إلا رضاه، ولا يبغي من الناس إلا أن يكفوا أذاهم عن عائلته. هذا هو الكنز الذي تحول في ذهني الصبياني إلى أموال خبأها الشيخ لأولاده، وأعداؤه يتربصون به لسرقتها منه؟ من يدري كيف يعمل ذهن صبي في الحادية عشرة من عمره، جالساً تحت شجرة التوت، أو بين أغصانها، ينظر إلى الجبال الزرقاء النائية، حيث تلتقي السماء بالأرض، فيتخيل التقاء البشر بالملائكة، وربما الشياطين، ويكتب مسرحية عن صراع الأخيار بالأشرار؟ هل أردت أن أستوضح لنفسي كيف يتحايل، أو يتآمر، ملاكا الخير والشر، الواحد على الآخر استحواذاً على نفس الإنسان، لعلها هي الكنز الحقيقي، هل كنت أعوض عن استلقاء أبي على الأرض عاجزاً كسنديانة أسقطتها الرياح، وكانت من قبل عاصية على رياح الدنيا كلها؟"[1].

وفي هذا البيت أيضاً تبدأ أولى خطوات جبرا مع الرسم الذي يصبح فيما بعد ملاذاً آخر يلجأ إليه تخلصاً من ضيق الداخل واختناقه فيقول عنه: "وكان الرسم لي باباً آخر دخلته إلى عالم آخر وجدت فيه ملاذاً لا بد لي منه، ووسيلة لنشوات عوضت لي عن بؤس كثير فيما بعد، يوم انغلقت جدران البيت على من فيه، وانسدت المنافذ التي تدخل منها مشاهد الأشجار المحملة بالعصافير، ورؤى الجبال والوديان المتضاحكة في ذوب الشمس"[2].

ويتضح مما تقدم من فضاء هذا البيت، أن الراوي وهو يقدم هذه الصور المتعددة عن هذا المكان إنما يعكس عمق العلاقة التي تربطه بهذا البيت وما يحمله من قيم الألفة والمحبة والانسجام ومن هنا جاء وقوفه عند هذه الدار بوقفة متأنية كشف من خلالها عن طبيعة تلك العلاقة العضوية التي تربط الإنسان بالمكان وإعطاء صورة واضحة عن طبيعة تلك الحياة التي كان الصبي يحياها في ظل هذا المكان وهذا ما يؤكد عليه باشلار بقوله: "لا تقتصر مسألة

---

[1] م.ن: ١٤٧-١٤٨.

[2] م.ن: ١٦٤.

البيت على إعطاء وصف له، أو ذكر مختلف أجزائه وتبيان وظيفة كل جزء وما تمنحه لنا من الراحة، بل على عكس هذا تماماً، إذ يتوجب علينا التجاوز عن وصف البيت سوءاً كان إيراد الحقائق أو انطباعات للوصول إلى الصفات الأولية التي تكشف ارتباطاً بالبيت يتوافق على نحو من الأنحاء مع الوظيفة الأساسية للمسكن".[١]

وفي أواخر العام ١٩٣٢ تقرر الأسرة باقتراح من يوسف (أخو جبرا) الانتقال إلى القدس وذلك بعد تدهور أحوالها على أثر مرض الأب الذي أخذ يزداد يوماً بعد يوم واضطرارها إلى بيع ما تملكه من الحيوانات (الدجاج والبط والخراف والخنازير). ولم يكن هذا الأمر مفرحاً بالنسبة لجبرا لأن ذلك كان يعني له ترك الدار التي تآلف وانسجم معها بحواكيرها وأشجارها وبموقعها المطل على ذلك الفضاء المفتوح الذي يسمح برؤية تلك المناظر الطبيعية حيث الجبال الزرق والروابي والوديان، ويعني من جهة أخرى الانفصال عن المدرسة التي أحبها جبرا (مدرسة بيت لحم الوطنية) والمعلمين والتلاميذ الذي كان يشعر بينهم بالدفء والطمأنينة[٢].

وقد عمد الراوي في تقديمه هذا الحدث المهم إلى أن يكون مصوراً سينمائياً يدير "آلة التصوير على محور أفقي أو عمودي أثناء التصوير.. لالتقاط المنظر شاملاً"[٣] وتبدو هذه الطريقة واضحة تماماً في محاولة الراوي تقديم صورة كاملة عن هذا الحدث بدءاً بعملية الانتقال إلى وصف الأثاث الذي تمتلكه الأسرة الذي يعكس من خلاله مدى فقرها إذ يقول: "وفي صباح يوم ملبد بالغيوم، جاءت الشاحنة الكبيرة إلى الطريق عند مدخل حوش دارنا، وجعلنا ننقل إليها أفرشة المنزل والحصران وأكياس المؤونة، وتنكات الزيتون، والأواني النحاسية التي هي قوامنا في الطبخ والغسيل، والصفائح التي سنحتاجها في نقل الماء والزير الكبير الذي كان يحتل دائماً الركن الأهم من الدار. وكان أعز ما نقلت بيدي صندوق الكتب، وقطتنا الحبيبة (فلة)[١].

وعندما تقف الشاحنة عند البناية في منطقة جورة العناب بالقدس يبدأ الراوي بالدخول مع كاميرته إلى البيت الجديد الذي هو غرفة واحدة في بناية

---

[١] *جماليات المكان: ٣٥.*
[٢] *ينظر: البئر الأولى:١٦٥*
[٣] *قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صالح الجهيم: ١٢٨*
[١] *البئر الأولى: ١٦٥.*

تضم العديد من الغرف وفي كل غرفة من هذه الغرف كانت هناك أسرة تسكنها: وعندما وقفت الشاحنة عند الدار الكبيرة، التي تعلو على الدرب في طابقين، أملت أن تكون الغرفة التي استأجرها والدي في الطابق الأعلى. ولكننا دخلنا إلى دهليز بجانب الدرج الصاعد، ينفتح في طرفه الآخر على منخفض مكشوف، نزلنا إليه على سلم حجري، وإذ بطابق أرضي آخر، فيه غرفتان، تقابلهما عبر الحوش المفتوح ثلاث غرف أخرى في طابق واحد سقفه من الصفيح، وخلفه مؤخرة دار عالية لها نافذة تطل علينا.. وورائها وحولها دور عديدة أخرى. أما دارنا الجديدة، فهي إحدى الغرفتين اللتين في الطابق السردابي هذا. لها على يمين الباب نافذة صغيرة مغلقة بدرفة خشبية صبغت ذات يوم مضى بالأزرق، وتطل على ما يشبه خماً للدجاج عرضه حوالي المترين، اقتطع من الحوش بسياج شبكي متهافت ووضعنا صندوقاً خارج الباب سرعان ما غد المصطبة التي نقتعدها كلما أردنا الجلوس في الهواء الطلق، على حافة الفناء، ومستودعاً آخر لما يتراكم لدينا من كتب ومجلات. وبعد أيام قلائل قررنا فتح نافذة صغيرة في أعلى الجدار المقابل للباب، فجاءت قاعدتها بالضبط على مستوى الطريق الذي تقوم عليه البناية. فلئن كانت تأتينا بالكثير من الغبار عبر المشبك المعدني الدقيق فإنها كانت تأتينا أيضاً بهواء غربي يمنع عنا أو يقلل الاختناق وبخاصة عندما نغلق الباب علينا في الليل"[1].

إن هذا الوصف الاستقصائي للبيت لم يأت اعتباطاً وإنما جاء ليؤدي وظيفة فنية في النص فهو من جهة يكشف عن دواخل الشخصية عندما يتمنى الصبي أن تكون الغرفة التي استأجرها والده في العلية قبل أن يعلم أنها غرفة في السرداب، ولهذا التمني ما يسوغه إذ أن "الغرف العليا ترتبط بالخيال المنسرح والخيال المادي المجسد، فهي أن تصبح قريبة من السطح تعطي انطباعاً بالعمومية"[2].

أما السرداب فهو يمثل "الهوية المظلمة للبيت، وهو الذي يشارك قوى العالم السفلي حياتنا"[1]. وفي السرداب "تعشعش الظلمة الدائمة، وهو لم يوضع في أسفل سافل البيت إلا كي يحفظ مخاوف ساكنيه.. حتى لتشعر وأنت تدخله

---

[1] *البئر الأولى: ١٦٥-١٦٦. وهناك وصف لهذا البيت في كتاب جبرا (الرحلة الثامنة): ١٠٧-١٠٨*

[2] *إشكالية المكان في النص الأدبي: ٦٩*

[1] *جماليات المكان، باشلار: ٤٦.*

إن كياناً من الخوف والرهبة، وإن أسراراً من الحيوات الدفينة، قد ملأ سطحه، وأرضيته تدعوك للنوم والمشاركة وإذا ما أخذت غفوة، كأنك فعلاً في حلم تأريخي طويل وتشعر بعد الاستيقاظ أنّ الأسرة لا تستطيع الحياة بدون هذا الثقل من الأحزان والمأساة"[1] وفي السرداب يلغي الزمن الخارجي الذي يعلن الضوء عن دخوله ليحل محله الزمن النفسي[2].

أما الجهة الثانية التي يقف عندها الوصف فهي عند بعض الأشياء التي تشكل علامات بارزة في فضاء البيت الذي من شأنه إغناء القيمة الدلالية للنص. ومن هذه الأشياء النافذة الصغيرة والوحيدة الموجودة في الغرفة فهي على الرغم من صغرها "مغلقة بدرفة خشبية صبغت ذات يوم بالأزرق"[3] مما يوحي بمدى ظلام الغرفة وافتقارها إلى أبسط المكونات الأساسية لإدامة الحياة ومنها الضوء والهواء. ولهذا نجد الأسرة سرعان ما تلجأ إلى فتح نافذة صغيرة في أعلى الجدار المقابل للباب سعياً منها للتخلص ولو بشكل جزئي من ضيق الداخل واختناقه.

ومن الأشياء التي يقف عندها أيضاً الصندوق الذي وضع خارج الغرفة بالقرب من الباب والطاولة الموجودة في البيت التي أصبحت لكل منها وظيفة مزدوجة، فالصندوق أصبح من جهة ملاذاً للأسرة كلما أرادوا التخلص من ضيق الداخل والجلوس أمام الباب طلباً لشيء من الهواء النقي. وهو من جهة أخرى يمثل مستودعاً لحفظ الكتب والمجلات (عالم جبرا الساحر)[4]. أما الطاولة فقد كانت تمثل البؤرة التي تتجمع حولها الأسرة في أثناء تناول وجبات الطعام كما تمثل منضدة جبرا التي كان يحضر عليها واجباته الدراسية وفي ذلك إشارة إلى الحالة الاجتماعية للأسرة وأمام هذا الضيق والاختناق الذي يمثله الداخل، السرداب يقدم الراوي صورة عن طبيعة الحياة في الخارج متمثلة بالبناية التي يقع فيها بيتهم الجديد إذ تتميز بغرفها العديدة وسكانها الكثيرين[1]. وهذه النيابة لا تعرف الهدوء والسكينة إلاّ في الساعات المتأخرة من الليل عندما يخلد الجميع إلى النوم: "في الدار كان السكون والدعة أقل دوماً وأصعب منالاً، بين كل هؤلاء الساكنين حول الحوش، والساكنين في الطابقين الأعليين،

---

[1] *الرواية والمكان:* ٢/٩١-٩٢

[2] *م.ن:* ٩٢.

[3] *البئر الأولى:* ١٦٥.

[4] *ينظر: م.ن:* ١٦٥-١٦٦

[1] *ينظر: م.ن:* ١٧٧-١٧٨

الإرادات تتصادم، على الأغلب بين النساء، حول أتفه الأمور حبال الغسيل، تنظيف المرحاض، دخان نيران الأثافي في الزوايا، المياه المدلوقة أمام البواب، شجارات الأطفال.. ولكن الوئام كان دائماً يعود، لأنه ضرورة حياتية، ويعود بالتصافي والقبل وفناجين القهوة، ولو إلى حين"[1].

ويتضح في النص مدى الاختلاف بين فضاء البيت في جورة العناب الذي هو فضاء مغلق تماماً، وبين فضاء البيوت التي عاش فيها جبرا في بيت لحم الذي هو فضاء شبه مغلق، فالانغلاق الذي كانت تشكله الغرف في تلك البيوت كان يبدده أو يقلل من شأنه ذلك الفضاء المفتوح المحيط بتلك الغرف، وأغلبها كانت تطل على فضاء مفتوح يسمح برؤية تلك المناظر الطبيعية من جبال وروابي ووديان فضلاً عن الحواكير التي كانت تحيط بها الأشجار المختلفة الأنواع من التين والزيتون واللوز، على العكس من جورة العناب التي لم تكن فيها شجرة واحدة[2].

وينقل جبرا بعض ذكرياته عن هذا البيت فيذكر تلك الساعات الليلية التي كان يقضيها جبرا بالدرس "وقد ضاعفت جهودي في مدرستي الجديدة لأثبت للمدير والمعلمين، إنني أستطيع مواكبة الصف رغم مجيئي من مدرسة يعتبرونها قروية وبعيدة. فكنت في الليالي أجلس إلى طاولتي المنخفضة، محاطاً بأفراد العائلة، وبعض الضيوف من الجيران وغيرهم وأحاول الدرس في وسط اللغط والثرثرة والضحك، وكأني في عالم آخر. غير أنني أدركت أنه لا بد لي، إذا أردت إتمام فروضي كلها كما ينبغي، أن أنهض في إحدى ساعات الليل قبل الفجر، والكل نيام لأدرس كما ينبغي الدرس. فقررت أن أنام مبكراً، في حوالي التاسعة أو بعدها بقليل لأنهض في الساعة الثالثة صباحاً. لكي أستفيد من السكون في الساعتين أو الثلاث التي تسبق بداية النهار لجميع من في الحي"[1].

فعلى الرغم من تذمر جبرا من كل ما يدور حوله ابتداءً بالغرفة في السرداب والبناية وحتى المنطقة "إذ لم تكن في جورة العناب شجرة واحدة أستطيع أن ألجأ إليها لأختلي بنفسي وكتبي"[2]. وانتهاءً بالفقر الشديد الذي كانت الأسرة تعاني منه، إلاّ أن هذا كله لم يقف عائقاً في طريق جبرا فقد واصل

---

[1] م.ن: ١٧٣.
[2] ينظر: البئر الولى: ١٧٨.
[1] م.ن:١٧٨
[2] ينظر: م.ن:١٧٨

طريقه على الرغم من كل الظروف المحيطة به، فضاعف جهوده في الدراسة كي يثبت للجميع أنه قادر على مواكبة الدراسة في مدرسته الجديدة. وأخذ يعمل في كل عطلة الصيف في مصنع صغير للسباكة محاولة منه للتغلب على تلك الظروف الصعبة التي كانت تعيشها الأسرة في تلك الفترة ومساهمة منه في تحسين أحوالها[1]

ومع أن فضاء البيت يشكل أحد الأفضية المهمة التي يوليها جبرا اهتماماً خاصاً في (البئر الأولى) إلاّ أننا لا نجد له حضوراً فاعلاً في سيرته الثانية (شارع الأميرات) وبالذات الدارين اللتين سكنهما جبرا مع زوجه في شارعي طه والأميرات وقد يعود ذلك إلى إحساسه بالغربة وعدم الاستقرار اللذين عبر عنهما في أكثر من مناسبة:

"وكنت ومنذ أول ذهابي إلى بغداد أرسم على الورق، وأحياناً على قطع من الخشب المعاكس، مختاراً حجماً أقرب إلى الصغر، لأنني أعلم أنه عليّ أن أنتقل برسومي أينما ذهبت، واللوحات الكبيرة عسير عليّ نقلها، وبي ذلك الإحساس بأنني مهما توهمت بأنني باق في مدينة ما، فإن الهجرة بانتظاري ولابد من تهيؤ دائم لحركة قادمة".[2]

فهذا الإحساس بالغربة جعله يمر على أغلب أماكن الإقامة الدائمة في سيرته الثانية (شارع الأميرات) مروراً سريعاً باستثناء دار أو دارين يقف عندهما الرواي ليعطي بعض سماته المميزة ومن ذلك دار الملك علي التي زارها جبرا بدعوة من روبرت هملتون كي يعرفه على السيد ماكس مالون:"إنها دار الملك علي. أتعرفها؟ في كرادة مريم، على شاطئ النهر مباشرة. إنها دار تركية تعود إلى العهد العثماني ومن أجمل بيوت بغداد القديمة.... وفي الساعة الثامنة من مساء اليوم التالي دخلت بوابة الدار إلى باحتها المتميزة بطرازها البغدادي العثماني والباحة محفوفة بالأشجار والأوراد في وسط بناء من طابقين يصعد إلى الأعلى منهما بدرج خشبي خارجي يؤدي إلى شرفة ضيقة طويلة تمتد مع امتداد الواجهة الداخلية وتطل عليها أبواب الغرف العليا كان أحدها

---

[1] ينظر: م.ن:١٨١. ويذكر جبرا في هذه الصفحة أن الكثير من التفاصيل الدقيقة عن هذه الفترة من حياته يجدها القارئ في قصته (الغرامفون) المنشورة في مجموعته (عرق وبدايات من حرف الياء) وفيها خلقاً لبعض الجو الذي عاشته الأسرة آنئذ: ينظر: عرق وبدايات من حرف الياء: ٤٧-٦٢.

[2] شارع الأميرات : ١٥٥.

مفتوحاً أو مضاء في انتظار القادمين".[1]

ففي هذا النص يقف الراوي عند المكان التاريخي الذي "يستحضر لارتباطه بعهد مضى أو لكونه علاقة في سياق الزمن"[2] كما إن هذا المكان "تفوح منه رائحة القرون والأجيال السابقة مشيراً بخصوصيته إلى الجذور التاريخية العريقة"[3]. الذي من خصائصه بصورة عامة أن تكون الذاتية طابعاً متغيراً تبعاً لتغير الأوضاع الاجتماعية[4] ويعمل نص الراوي على الكشف عن تاريخ هذا البيت الذي يعود إلى العهد العثماني وتعاقب الأجيال فيه إذ تنتقل ملكيته من العثمانيين إلى الملك علي (أخو الملك فيصل الأول) في العشرينيات من هذا القرن، لتنتقل ملكيته بعد ذلك إلى إحدى الأسر الإنكليزية في نهاية الأربعينات.

ومن ذلك أيضاً وصفه لدار صديقه ثيو توفيق في بيروت الذي يطل على البحر المتوسط هذا البحر الذي أحبه جبرا وتفاعل معه كثيراً فجعله حاضراً معه في كثير من كتاباته ولاسيما الروائية. ويقول الراوي في وصف هذا البيت: "أخذني ثيو إلى منزله في عين المريسة نازلاً بي إلى مستوى البحر في عمارة قديمه. فقد رمم منزله، وحدثه من الداخل، وأبقى على نافذته المقنطرة الكبيرة، وقد بنيت على صخور البحر بالذات، وقضيت عنده ثلاثة أيام ونحن نتأمل الأمواج وهي تتلاطم على النافذة، كما تتلاطم من بعيد على منظور مسترسل من البيوت الحجرية الأشبة بقلاع قديمة وكلانا في حديث مستمر عن كل مافي الأرض وفي السماء، فضلاً عن فلسطين والقدس وبيته في المسرارة".[1]

يقف الراوي في هذا النص عند دلالتين مهمتين: الأولى فنية تعطيها دلالة النافذة في البيت التي تسمح برؤية مشهد البحر وتأمل الأمواج وهي تتلاطم على النافذة فهذا المشهد يغري جبرا ليرسمه في اليوم التالي من خلال النافذة: "مركزاً على البيوت الحجرية المتنائية التي هي من أروع ما يرى المرء أحياناً

---

[1] *م.ن: ٥٨.*

[2] *حركية الإبداع، خالدة سعيد: ٣٠.*

[3] *الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٣٣.*

[4] *الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي: ١٠٨.*

[1] *شارع الأميرات : ١٤٦ ــ ويأتي وصف هذا البيت في رواية (السفينة) ــ ٢٣.*

على سواحل بيروت، بل سواحل لبنان كلها"[1].

أما الدلالة الثانية فهي نفسية متعلقة بالماضي، إذ يستعيد كل منهما ذكرياته عن فلسطين والقدس، هذا المكان الذي يكون فيه الحس: أصيلاً وعميقاً في الوجدان إذ إنه "وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدائي المشيمي برحم الأرض ــ الأم، ويرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصبا، ويزداد هذا الحس شحذاً إذا ما تعرض المكان للفقد أو الضياع، وأكثر ما يشحذ هذا الحس هو الكتابة عن الوطن في المنفى"[2].

فيستعيد ثيو ذكرياته عن بيته في المسرارة، ويستعيد جبرا ذكرياته عن بيته في القطمون: "وبيتي في القطمون الذي كان يشهد لقائنا الأخير قبل ذلك بأربع سنوات، يوم جن ثيو بشرفته الفائضة بشمس الصيف فخلع بغتة سترته ، وقميصه ليستوعب تلك الحرارة المحببة وذلك الألف الإلهي بالنصف الأعلى العاري من جسمه"[3]... واستعارة جبرا لعدد المشاهد التي تفيض بها الذاكرة عن بيته في القطمون إنما هي محاولة منه كي "يلطف من غربته، وكأنه يتصل بأرضه، وفي الوقت نفسه يدلل على أن المكان البديل لا يحرر الشخصية من مكانها القديم بل بالعكس يشدها إليه، ويزيد من التصاقها به"[4]..

ويقف جبرا عند هذا البيت في موضع آخر من السيرة عندما يزور بيت لحم في طريق عودته من باريس إلى بغداد فيصف غرفة الجلوس "حيث اجتمعت أنا وسالي وثريا في غرفة جلوسنا، وموسيقى برامز ما زالت تملأ جواً لم تكن زائرتاي مهيأتين له، خيل إلي أن ثريا انفعلت على نحو لم أتوقعه، وقد جلست بقربي في النافذة المقنطرة المزدوجة التي تتميز بها النوافذ في بيوت بيت لحم القديمة المعقودة السقوف مع أقل مايمكن من أثاث، وعدد من لوحاتي معلقة على الجدران كيفما اتفق، أو مسند على بعض رفوف المكتبة المحشوة من الأرض حتى السقف بالكتب العربية والإنكليزية على غير نظام ــ وليس على بلاط الأرض الحجري سوى بساط بدوي من شعر الماعز الأبيض

---

[1] *م،ن: ١٤٧.*

[2] *إضاءة النص، اعتدال عثمان: ٦. وينظر: جماليات المكان، اعتدال عثمان، مجلة الأقلام، المجلد ١ ، العدد ٢ ــ لسنة ١٩٨٦: ٧٧.*

[3] *شارع الأميرات، ١٤٦ ، وذكر جبرا أجواء هذا البيت في روايته (صيادون في شارع ضيق): ١٦.*

[4] *الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا ــ الروائي: ٩٩.*

والأسود... ومن خلال النافذة، وقد اصطفت على عتبة حديدها أصص الريحان، والجرانيوم، ترى تلال بيت لحم وهي تتناءى شمالاً باتجاه بيت المقدس، وفي الأفق البعيد ينتصب دير مار الياس بجرسيته العريقة في القدم"[1].
القدم"[1].

في هذا النص يعكس الراوي من خلال وصفه الدقيق للغرفة بكل تفاصيلها صورة عن الشخصية التي تسكنه إذ أن "وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه"[2]. فهو إنسان فنان لا يهتم بالأثاث بقدر اهتمامه بالموسيقى والرسم والكتاب ــ زاده الدائم أينما حل ــ.

ومن البيوت التي يقف عندها الراوي بيت لميعة العسكري الذي يتحول إلى بؤرة مكانية يلتقي فيها أصدقاء لميعة بمن فيهم جبرا فضلاً عن اللقاءات التي تجمع لميعة وجبرا التي تتكرر فيما بعد. ويركز جبرا في هذا الوصف على النافذة التي تتحول إلى رصد تقف خلفها والدة لميعة لترصد ضيوف ابنتها: "في أول حفلة شاي أقامتها لنا لميعة في حديقة دارها، كنا أربعة رجال أو خمسة وثلاث نساء، حين جاءت أم عامر (والدة لميعة) ونظرت إلى ضيوف ابنتها من خلال النافذة... وفجأة كما قالت أم عامر فيما بعد لابنتها ــ أجفلت حين وقعت عينيها علي، أنا دون الآخرين، وأنا منهمك بالحديث وأخذ قلبها يخفق بسرعة تحرك في صدرها هاجس غريب، وتساءلت: من هذا الشاب؟ فتحت باب الشرفة، وقبل أن تتقدم نحونا نادت لميعة إليها وأغلقت الباب وراءها، وسألتها: (من هذا الرجل)؟ مشيرة إلي من خلال النافذة فضحكت لميعة وأخبرتها أنني أحد زملائها، كبقية الضيوف فقالت أمها: (لماذا) لعب قلبي عند رؤيته؟ ففهمت لميعة قصدها، وأجابت مستمرة في ضحكها: هذا رجل غريب ماما فلسطيني، لا تخافي، ومسيحي أيضاً...هدئي روعك"[1].

ومن الأشياء التي يقف عندها الراوي (نبتة العشاق) و(الدكة الأنيقة) في بيت لميعة: "وقبل مغادرتي بيوم، كنت ساعة العصر في دار لميعة، وجلسنا على الدكة الأنيقة بمفرشها قرب النافذة الخلفية العريضة من البهو، التي باتت مكاننا المفضل، وقد زرعت على عتبتها نبتة خضراء، لعلها نوع من الحبق النادر ببغداد، بأن عليها الإحساس بوهن بداية القيظ ولفتت لميعة نظري إليها،

---

[1] *شارع الأميرات : ١٦٤-١٦٥.*
[2] *بحوث في الرواية الجديدة: ٥٣. وينظر: الألسنية والنقد الأدبي، موريس أبو ناصر: ١٤٤.*
[1] *شارع الأميرات : ١١٧-١١٨.*

وقالت: (أوف، من الذي سينعشها)"[1].

ففي هذا النص يتضح الطابع الارستقراطي الذي تتميز به البيوت الراقية الذي يمكن أن نستشفه من خلال الدكة الأنيقة بمفرشها، والنافذة الخلفية العريضة، وذلك النبات النادر الذي يزين عتبة الدار.

وفيما عدا هذه الأمكنة يمر الراوي مروراً سريعاً على أماكن الإقامة فيقف عند بعض الجزئيات الصغيرة، منها داره التي بناها في منطقة شارع الأميرات فهو لا يقف عندها ليعطينا صورة واضحة عنها وإنما يقف عند خارطتها ليؤكد أنه استفاد من الخريطتين المقدمتين من المهندس قحطان عوني (أحد أصدقائه القدامى) والمهندس رفعة الجادرجي ليحقق تخطيطاً ثالثاً من تصميمه[2]، وهذا ما يفعله عندما يتحدث عن داره السابقة قبل مجيئه إلى شارع الأميرات، إذ يكتفي بتعيين موقعها الذي يقع في الأعظمية في شارع طه نسبة إلى الفريق طه الهاشمي[3].

ومنها أيضاً بيتا كل من (ديزموند ستيورت)، وحازم نامق اللذان يتحولان إلى بؤرة مكانية تلتقي فيها الشخصيات البارزة. ففي بيت ديزموند ستيورت يتعرف جبرا على كل من عدنان رؤوف وبلند الحيدري، أما في بيت حازم نامق فيلتقي بالعديد من الشخصيات البارزة التي كان لها الحضور الفاعل في الحياة الثقافية والعسكرية والاقتصادية في العراق ومنهم حازم نامق وأخيه سالم نامق، وحسن العمري وممتاز العمري وشخصيات أخرى كثيرة[4]. ومنها أيضاً بيت خالد الرحال الذي يعكس مدى فقره: "وزادت دهشتي عندما دعاني يوماً إلى مسكنه في مبنى عتيق بائس في حي الفضل، قرب (الميدان) فإذا به غرفة صغيرة وتكسو أرضها الحصر، وفيها مقعد واحد، وطاولة متآكلة صغيرة، وصندوق ــ وكان حقاً صندوق عجائب لأنه فتحه وراح يرفع منه لعيني تخطيطاً بعد تخطيط بالحبر، من أجمل ما رأيت، وأهداني عدداً مما تراكم لديه من تلك الرسوم"[1].

---

[1] *شارع الأميرات : ١٤٥-١٤٦.*
[2] *ينظر: م.ن: ٧٩.*
[3] *ينظر: م.ن: ٨٠.*
[4] *ينظر: م.ن: ١٨٢-١٨٤.*
[1] *م.ن: ١٨٧.*

ب ــ فضاء البئر:

تشكل البئر في حياة جبرا أهمية خاصة فهي الينبوع الــذي يســتقي منــه تجاربه إذ يقول: "طفولتي ما زالت ينبوعي الأغزر... إنه البئر، أو العين، التي تمدني بالكثير من النسخ لما يتنامى في ذهني من نبت الخيــال، وأرجــو أنهــا ستستمر في منع الجفاف أو العطش"[١]، فعند هذه البئر يقف كثيراً ليروي عطش النفس والذهن وليحول الكثير من تلك التجارب الشخصية إلــى تجــارب فنيــة وبشتى الأساليب شعراً كان أم نثراً، رواية كان أم قصة، فالأنواع الأدبية التــي يمارسها "تتصل جميعاً في هذا الجوهر الواحد المتكرر. ومــا عمليــة الكتابــة بأنواعها، دخولاً في الجزئيات والتفاصيل، سوى إدلاء الدلو كل مرة في البئــر، لاستخراج شيء من أعماقها له القدرة على تحريك قوى العصب فــي الإنســان كفرد أو كأمة".[٢]

يركز جبرا على هذا الموضوع في أكثر من مناسبة لأنه يدرك أهمية مثــل تلك التجارب في تشكيل شخصية الفرد فهو يقول في مقدمــة ســيرته الأولــى: "البئر في الحياة إنما هي تلك البئر الأوليه التي لم يكن العيش بدونها ممكناً. فيها تتجمع التجارب، كما تتجمع المياه، لتكون الملاذ أيام العطش، وحياتنا مــاهي إلا سلسلة من الآبار. نحفر واحدة جديدة في كل مرحلة، سرّب إليها المياه المتجمعة من غيث السماء وهمي التجارب لنعود إليها كلما استبد بنــا الظمــأ وضــرب الجفاف أرضنا"[٣]. وهذا يتفق مع فكرة ياسين النصير بأن لكل إنســان"، بئــره الخاص، يجاور به الآخرين ويختلف بما احتواه به عن الآخرين".[٤]

والبئر لدى جبرا مرتبطة من جهة ثانية بالوجود من حيث كونها مكانــاً لــدرء العطش والجفاف إذ لم يكن العيش بدونه ممكناً وكلما أرادوا التحول إلى دار جديــدة يسكنونها تساءلوا أولاً: "هل توجد بئر في حوش الدار؟ هل هي عميقة؟ وفي حالــة جيدة؟ وهل ماؤها طيب؟ أم أنها لم تنزح من طينها منذ سنين"[١].

والبئر في سيرة جبرا الذاتية غالباً ما تأتي ملازمة للبيت إذ يقدمها الراوي بوصفها جزئية من جزئياته أو ركناً من أركانه الأســاس. ومــن ذلــك البئــر

---

[١] *الفن والحلم والفعل:* ٣٩١-٣٩٢.
[٢] *ينابيع الرؤيا:* ٦٦.
[٣] *البئر الأولى:* ٢٠.
[٤] *الرؤيا والمكان:* ٢٨/٢.
[١] *البئر الأولى:* ١٩.

الموجودة في دار حجلوقة التي هي بئر عميقة تقع في وسط الحوش وأمامه حاكورة كبيرة مشجرة:"ولها خرزة انصقلت وخرزت فيها حبال الدلاء أخاديد ملساء عميقة عبر عشرات السنين".[١]

فهذا الوصف للبئر يضفي عليها قيمة تاريخية تكمن في قدم هذه البئر وتتضح تلك القيمة من خلال خرزة البئر المصقولة وحباله المحززة فضلاً عن قيمته المادية فوجود البئر في الدار يعني تخفيف العبء على الأسرة وتوفير نوع من الراحة لهم فأيام اضطرارهم"، إلى الإقامة في دار لا تتمتع بوجود بئر في حوشها، كانت أياماً قاسية حقاً"[٢] وهو يعني فيما يعنيه أيضاً الاستقرار وتعميق الصلة بالمكان، فما أن تستقر الأسرة في هذا الدار حتى تبدأ بزراعة الحواكير العائدة للدار يشجعهم في ذلك وجود البئر في حوش الدار[٣].

وأما البئر الأخرى التي جاءت ملازمة للبيت في الوصف فهي البئر الموجودة في دار الأسرة في جورة العناب إذ تقع في وسط الحوش أيضاً لكنها تختلف عن البئر الموجودة في دار حجلوقة في أنها غير صالحة للاستعمال:

"ورغم أن في وسط الحوش بئراً، أقيم عليها قوس البكرة التي تحمل الدلو، فقد وجدنا البئر ملأى بالأسن، وماؤها لا يشرب، وقد طمأننا الجيران أنه على مقربة من البناية عيناً يأتيها الماء مرة أو مرتين في الأسبوع بترتيب من البلدية، وما علينا إلا أن نشتري منها حاجتنا من الماء في الأوقات المخصصة لحارتنا"[٤].

ويتضح من هذا النص أن الفضاء الذي يشكله البئر هنا جاء امتداداً طبيعياً لفضاء البيت "بانغلاقه وتداخل غرفه وصمته وظلامه وعمقه الذي يشغل السرداب فيه بئراً آخر بانحباسها عن عالم الحكايات الشعبية والأساطير مما يوحي ببعد ديني ترسب في وعي جبرا"[١].

فوصف البئر هنا يعتمد على الرؤية المشهدية التي تحدد إطاراً محدداً للمكان وبخلفية مشهدية تسمى بالمنظر المتوسط[٢]، إذ أنه "لا يعرض الكل

---

[١] *البئر الأولى:*١٣٢.
[٢] *م.ن:* ٢٠.
[٣] *ينظر: م.ن:* ١٣٢.
[٤] *م.ن.*١٦٦.
[١] *جبرا إبراهيم جبرا نقداً وأدبياً: ٧.*
[٢] *الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : ٢٤٥.*

ولكنه يعرض جزءاً منه فهو لا يظهر إلا جزءاً من الديكور، ولا يظهر مجموعة من الناس بل فريقاً منهم، فكأن الكاميرا تشير إلى أجزاء معينة وكأنها تقول إن هذا هام"[١].

ويأخذ البئر في الرحلة المدرسية التي اشترك فيها جبرا مع عدد من التلاميذ بصحبة المعلم بعداً آخر يختلف تماماً عن هذا البعد إذ يتحول البئر إلى رمز للحياة والخصب بعد اكتشافه من قبل المعلم والتلاميذ وتشكل نقطة تحول في مسار الرحلة[٢].

"وأصابنا الإعياء، وتصورت أننا سنموت، ولن يعرف أهلونا ما الذي حل بنا، إلا إذا أخبرتهم الغربان بمصيرنا. وفجأة انفرج التل أمامنا عن منحدر صخري هش، ما كدنا نهبط فيه حتى رأينا على مسافة منا فوهة، فوهة بئر من حجارة خشنة رتبت بشكل دائري، وعلى وسطها غطاء حديدي صدئ وركضنا إلى البئر، ورفعنا الغطاء، ونحن نتدافع والمعلم يحاول ضبط اندفاعنا لئلا يسقط أحدنا في البئر (سطل يا جماعة! ابحثوا عن سطل!) لم يكن هناك سطل، والماء على عمق مترين أو أقل، ونحن نكاد نموت من الظمأ. ولكن المعلم كان واسع الحيلة، لأنه أفرغ (السفرطاس) الذي في كيسه من الطعام، وكان يتألف من وعاءين وصاح: (كل من يلبس حزامه فليحله!) جمع بضعة أحزمة، وربط أطرافها معاً في حبل واحد أوثق نهايته مع نهاية حزام آخر، في عروتي أحد الوعاءين، وأدلاه في البئر، وأصعد الماء الذي كان يعدنا به طيلة ساعات العذاب... وشربنا واحداً واحداً، وكل منا يتصور أنه سيشرب البئر كلها، لقد كان الماء عذباً رغم شوائبه الظاهرة، وبارداً كالثلج، كما قال المعلم. أم إنه الظمأ الذي أوحى إلينا بذلك"[٣].

٢ ـ أماكن الإقامة الوقتية:

ترتبط أماكن الإقامة الوقتية بالمرحلة الثانية من حياة جبرا التي تمثلها سيرته (شارع الأميرات) إذ تتميز بكثرة التنقلات وعدم الاستقرار، فمن فلسطين سافر إلى إنكلترا للدراسة ومن ثم عاد إلى فلسطين بعد إكمال الدراسة. ومنها إلى بغداد على أثر ظروف النكبة في العام ١٩٤٨. التي تتحول في حياة جبرا إلى المكان

---

[١] *كيف تكتب السيناريو: ٦٥. وينظر: فن كتابة السيناريو: ٦١.*
[٢] *سيرة جبرا إبراهيم جبرا وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية ١٩٨٩: ٨٥.*
[٣] *البئر الأولى: ١٥٣.*

البديل عن المكان الأصل (فلسطين) ففيها يبحث عن الاستقرار ومنها ينطلق إلى أنحاء العالم الأخرى إلى باريس للسياحة وإلى أمريكا للبحث والدراسة ليعود إليها مرة ثانية بعد زوال أسباب السفر. ويمكن توضيح ذلك بالمخطط الآتي:

فلسطين	إنكلترا	فلسطين	بغداد	باريس	أمريكا	بغداد
المكان الأصل	الدراسة	العودة إلى المكان الأمومي	البحث عن فرص العمل	السياحة والاطلاع على الثقافة الغربية	زمالة دراسية	المكان البديل

فضاء الفنادق: = البنسيون

إن التنقلات الكثيرة في حياة جبرا جعلت السيرة زاخرة بأماكن الإقامة الوقتية، ولكن هذه الأماكن غالباً ما يمر عليها جبرا مروراً سريعاً من دون أن يعطيها أبعادها الدلالية والفنية. ومن أولى هذه الأماكن الفندق القديم الذي نزل فيه مع زملائه الثلاثة في ميناء بور سعيد، إذ نزلوا في غرفة كانت رطبة بائسة، لكن يمكن تحويلها لمدة يوم أو يومين ريثما تحضر الباخرة (سوامارو) لتنقلهم إلى إنكلترا[1]. ومن ذلك سكنه في إنكلترا في أثناء الدراسة للإقامة في نزل صغير أجبر عليه بسبب قلة نقوده: "ولكنني لقلة مؤونتي، أقمت في نزل صغير في شارع قريب من محطة سكة الحديد، فكنت أسمع طوال الليل جعجعة القطارات وصفيرها المتوالي وهي تدخل وتخرج من المدينة"[2].

وتظل علاقة جبرا بهذه الأماكن علاقة تحكمها الضرورة الحياتية فهي غير حميمة وغير عميقة إذ أنها تظل مجرد مأوى يلجأ إليه جبرا عند النوم فحسب:"وما إن نزلت في فندق صغير في بلدة وندرمير القريبة من البحيرة المسماة باسمها، جاعلاً من الفندق منطلقي ومرجعي لجولاتي اليومية".[1]

ويتضح من خلال هذه الوقفات السريعة لجبرا على أماكن الإقامة هذه أنه يركز على صفة واحدة تكاد تجمع بين كل هذه الأماكن وهي الضيق والانغلاق بيد أن هذه الصفة التي تتصف بها أغلب هذه الأماكن لا تعني إطلاقها على جميع أماكن الإقامة الوقتية، إذ "ليس ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر منفتح في الفن، الفرق الوحيد بينهما من حيث كونهما مكانين مسمين في الطبيعة، أما عند

---

[1] *لينظر: شارع الأميرات : ١٣.*
[2] *م.ن: ٢٩-٣٠.*
[1] *م.ن: ٤١.*

الفنان فقد يكون للمكان المغلق قيمة فنية وجمالية رغم محدودية مساحته، وقد يكون أكثر ضيقاً مما هو عند كاتب ضعيف المخيلة"[1].

وهذا ما يمكن أن نستشفه من خلال وصف جبرا لمكان إقامته في فندق بغداد الذي كان يومئذٍ فندقاً من الدرجة العاشرة، وقد نزل جبرا في إحدى غرفه التي يقول عنها: "تلك الغرفة الصغيرة المطلة على حوش الفندق الداخلي، وهي تكاد لا تتسع لفراش (ضيق)، ومكتبة قديمة، وكرسي مستقيم الظهر، منضدة للكتابة (كنت اشتريتها بنفسي بدينارين أيام بدئي العمل قبل سنة)، مع مدفأة من نوع (علاء الدين) استعملها أيضاً لصنع الشاي والقهوة في إبريق معدني كبير، تلك الغرفة التي زينت جدرانها بلوحات زيتية كنت رسمتها في القدس وبيت لحم مع لوحات جديدة أخذت تتزايد، كانت ملتقى للعديد من أنبه أدباء العراق وفنانيه وأساتذته في تلك السنة"[2].

فعلى الرغم من أن الحجرة تطل على "حوش ولا تطل على فضاء مفتوح أو حديقة أو نهر، كما أنها ضيقة وأثاثها فردي متواضع"[3]. إلا أنها لا تعني انغلاقها التام إذ يتحول هذا المكان إلى مكان مسرحي تلتقي فيه نماذج مختلفة من الشخصيات تربطهم علاقات صداقة حميمة وتدور بينهم حوارات عديدة حول واقع الفن والأدب في العراق وكيفية النهوض به، وتعكس من جهة أخرى أواصر الألفة بين المكان والشخصيات كما أن وقوف الراوي عند أثاث الغرفة أعطى للنص بعداً دلالياً آخر إذ ذكر بعض التفاصيل الدقيقة (الكنبة القديمة والكرسي المستقيم الظهر وثمن المنضدة وماركة المدفأة)، أعطت المكان خصوصية معينة عكست من خلالها الحالة الاجتماعية لساكنيه. والأهم من ذلك وجود اللوحات الزيتية التي زينت جدران الغرفة إذ أن وجودها ينفي عن الغرفة صفة الانغلاق بل تجعلها فضاء مفتوحاً يسرح فيه الخيال بعيداً وهذا ما يوضحه ميشال بوتور: "أنا في بيتي، ولكن بيتي هذا ليس مغلقاً، فهو متصل بغيره بواسطة المذياع والهاتف والصحف والكتب والأعمال الفنية"[1].

---

[1] *الرواية والمكان: ٦٥/١.*

[2] *شارع الأميرات: ٩٩. ويصف جبرا غرفته في فندق بغداد في روايته (صيادون في شارع ضيق): ٤٣.*

[3] *صورة جبرا إبراهيم جبرا من خلال سيرته الثانية في شارع الأميرات : دراسة في الرؤيا والتشكيل: ٣٣.*

[1] *بحوث في الرواية الجديدة: ٦١.*

ومن الأماكن التي يقف عندها جبرا غرفته الجديدة في بنسيون نظيف تعود ملكيته إلى سيدة يونانية على أثر تحسن حالته المالية بعد تجديد عقده مع كلية الآداب والعلوم لسنة ثالثة: "فتأكدت عندها من أن وضعي المادي قد تحسن بما يكفيني لأن أستأجر على مسافة قصيرة من فندقي العتيق غرفة كبيرة ذات شرفة خاصة على الشارع في بنسيون أنيق شديد النظافة تملكه سيدة يونانية تدعى أثينا، دمثة جداً ومحافظة جداً، والبنسيون في الطابق الأعلى من عمارة حديثة، ومجاورة لأحد فنادق بغداد المعروفة، تايكرس بالاس وعلى بعد خطوات من أكبر وأهم فندقين عرفتهما بغداد في تلك الآونة، هما سمير أميس والسندباد المطلان كلاهما على نهر دجلة"[1].

إن استعراض هذه التفاصيل الطوبوغرافية للمكان وتحديد موقعه "برغم أهميته قليل الفائدة في ذاته وذلك مالم يجعله في خدمة وتأويل الدلالات والعلاقات البنيوية التي تخترق ذلك الفضاء وترسم مساره"[2]. وإذا تأملنا في النص نجده يحتوي على ثلاث صفحات مهمة هي كونها غرفة كبيرة أولاً، وتحتوي على شرفة ثانياً، وهي نظيفة ثالثاً، وهذه الصفات الثلاثة التي يتشكل منها فضاء الغرفة تومئ إلى التغيير الحاصل في حياة الراوي بتحسن الحالة الاجتماعية فبعد أن كان يسكن في غرفة صغيرة وضيقة في فندق رخيص من الدرجة العاشرة أخذ ينتقل إلى مكان نظيف في غرفة فسيحة لها شرفة تطل على الشارع وللشرفة كما نعلم دلالتها الفنية فهي إحدى الفضاءات الواصلة التي تصل الداخل المغلق بالخارج المفتوح، وقد كشف جبرا عن هذه الأهمية في موضع آخر من السيرة عندما وصف جلسة لميعة قرب النافذة وانعكاس الضوء على وجهها: "جلست لميعة إلى الأريكة العريضة، محاطة بعدة وسائد ملونة، مادة ساقيها على طول الأريكة في وضع مريح. وأتتنا أثينا بالقهوة... كان ضوء النهار منصباً على وجهها وجسمها من النافذة الشمالية العريضة يلاعب شعرها وشفتيها، ويبرق في عينيها، وقد ارتدت فستاناً خمرياً، تراجعت ياقته العريضة عن عنقها وبعض كتفيها، وأنا أراقب الضوء وهو يعابث فستانها وهي في وضعها ذاك، على نحو تمنيت لو أنني أستطيع رسمه"[1].

ويقف جبرا على مكان إقامته في باريس في أثناء زيارته لفرنسا عام

---

[1] *شارع الأميرات : ١٠١.*
[2] *بنية الشكل الروائي: ٨١.*
[1] *شارع الأميرات ٢١٢.*

١٩٥١ الذي يمثل غرفة استأجرها من عائلة فرنسية يصفها بأنها "غرفة كبيرة تطل على الشارع العام، مزودة بثلاجة صغيرة وفيها فراش عريض، وكنبة، وكرسيان كبيران، وكرسي مستقيم الظهر ومنضدة، وهل لي أن أطلب أكثر من ذلك؟"[١]. وما يلاحظ من هذا الوصف أن جبرا يقف هنا عند وصف الأثاث ليعكس من خلاله عن مدى ارتباطه وتآلفه مع المكان(وهل لي أن أطلب أكثر من ذلك؟)..

ويصل جبرا عند مكان إقامته في أمريكا في أثناء فترة دراسته فيقف وقفة متأنية بعض الشيء ليعكس من خلالها طبيعة الحياة المعاشة في تلك الشقة التي سكنها هو وزوجه: "كانت الشقق إجمالاً صغيرة، وبدون مطابخ. غير أن شقتنا تتألف من غرفة كبيرة واحدة مع حمام، ومطبخ صغير بسيط التأثيث... والكنبة الزرقاء التي نجلس عليها في النهار ــ بالإضافة إلى ثلاثة كراسي كبيرة مريحة ــ تتحول في الليل، بفتحها، إلى فراش إلا أنه فراش غير مريح، فكنا ساعة النوم نرفع منها الحشايا والوسائد. ونرتبها على الأرض فراشاً عريضاً،كنا راضين به في تلك الجنة السحرية التي اقتطعناها أخيراً لأنفسنا في عالم جهم، مكتظ بالبشر"[٢]. ويلاحظ على هذا النص أنه يجسد الوضع النفسي للشخصية من خلال علاقتها بالمكان، فعلى الرغم من ضيق الشقة ووقوعها في بناية ضخمة ذات الشقق العديدة والمكتظة بالبشر إلا أنها تتحول بوجود لميعة إلى جنة سحرية ضمت الزوجين ولأول مرة. فالمكان هنا يحمل دلالة مشحونة بالعاطفة والألفة لأنه المكان الأول الذي ضم الزوجين تحت سقف واحد.

المبحث الثاني: أماكن الانتقال:

تمثل أماكن الانتقال تلك الأماكن التي تكون "مسرحاً لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثانية، مثل الشوارع، والأحياء والمحيطات وأماكن لقاء الناس خلال بيوتهم كالمحلات والمقاهي..."[١]. ويمكن تقسيم أماكن الانتقال على قسمين: أماكن الانتقال العامة. أماكن الانتقال الخاصة.

---

[١] *م.ن: ١٥٠-١٥١.*
[٢] *شارع الأميرات ٢٤٤-٢٤٥.*
[١] *بنية الشكل الروائي: ٤٠.*

١ ـ أماكن الانتقال العامة:

آ ــ فضاء الأحياء:

يعد فضاء الأحياء أحد الفضاءات الأساسية التي يتشكل منها الفضاء المكاني في سيرة جبرا الذاتية إذ حرص الكاتب على إعطاء المتلقي صورة واضحة عن طبيعة الحياة التي عاشها في تلك الأحياء التي اتسمت بتنوعها واختلافها في الوظيفة والدلالة الأمر الذي يدفعنا إلى دراسة هذه الأحياء ضمن ثنائية أساسية هي ثنائية (الحي الشعبي/الحي الراقي)آملين إعطاء مادة غزيرة من الصور والمفاهيم التي تساعدنا على تحديد السمات الأساسية التي تتصف بها تلك الفضاءات ومن ثم الإمساك بما هو جوهري فيها أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها.

فضاء الحي الشعبي /فضاء الحي الراقي:

يظهر فضاء الحي الشعبي أكثر ما يظهر في سيرة جبرا (البئر الأولى) التي تمثل مرحلة الطفولة، تلك المرحلة المقترنة بالفقر وتردي الأوضاع الاجتماعية للأسرة والعيش في تلك البيوت المظلمة والبائسة المنغلقة على نفسها، فكان الحي أحد ملاذات جبرا هرباً من ضيق الداخل المختنق إلى الخارج المفتوح حيث الفضاء الحميمي المنفتح والنابض بالحياة وديمومة التجدد والاستمرار وهو الشارع الذي يتحرك فيه الناس كل يوم وكل ساعة بل وكل لحظة إذ يتحول الشارع في بعض الأحيان إلى مكان أليف في البيئة الشعبية الفقيرة يتعرف الأطفال فيه بعضهم على بعض يلعبون ويمرحون ولا يضايقهم أحد فالطريق هو حلم الأطفال ما أن يصحوا من النوم حتى يملؤوا الشوارع بالضجيج، وهذا بالضبط مايمكن أن نلمسه عند جبرا في وصفه الحي الذي نشأ فيه عندما كان يسكن مع أسرته في الخان:

"يخرج أبي إلى الشغل وأنا نائم. وعندما نستيقظ أنا وأخي يوسف، ثم نشرب الشاي الذي تهيئه عادة جدتي مع شيء من الخبز والزيتون، نخرج إلى الشارع، وأرضه مبلطة بالحجارة التي يلسع بردها أقدامنا الحافية، ثم يتوافد صبية مثلنا، فننحدر معاً من وراء الجامع باتجاه ساحة باب الدير، حيث عربات الخيول، وقد تكون هناك سيارتان أو ثلاث.

ويتقاطر الناس على مهل، فيركبون العربات والسيارات، أو يجلسون في المطاعم والمقاهي المحيطة بالساحة، وقد غمرت الشمس المكان بضياء ليس في

(الخان) ما يماثله وقد غمرت كذلك حبلات الوادي، والجبال البعيدة التي تشرف عليها الساحة، فأخذت تتألق ويزول البرد الذي كان أول ما نحس به عند الخروج"[1] فالشارع هنا يتحول إلى مكان للألفة فيه يلتقي جبرا بأقرانه ليلعب معهم وفيه يتعرف على طبيعة الحياة في المدينة المكتظة بالناس وعربات الخيول والسيارات. ويؤكد جبرا هنا على أهم صفة يتسم بها الشارع أو الحي وهو الانفتاح من خلال مقارنة ظلام الخان وبرودته بضياء الشارع وحرارته.

ومن الأحياء التي يقف عندها جبرا ليكشف عن بعض المعطيات المتصلة بدلالة فضاء الحي الشعبي هو الحي الذي كان يقع فيه دارهم المسمى (علي الخشاشي):

"كانت دارنا هذه تعلوها من الخلف جدران ودور أخرى تتصاعد طبقات إلى أعلى الجبل الذي بنيت البلدة على سفحه منذ القدم. أما من ناحية البوابة، فكان هناك الزقاق الذي يتفرع من مدرج شديد الانحدار ينزل إلى الطريق العام المعروف بطريق افطيس أو شارع النجمة كما سمي فيما بعد. من الشارع كنا نصعد الدرجات الحجرية اللامنتظمة، التي صقلتها الأقدام مع مرور الزمن لكي تبلغ الزقاق دارنا، ولكن المدرج ــ لم يكن عريضاً جداً ــ كان يبدأ بعمارة فخمة على اليمين، مبنية من حجارة (مدقوقة) منتظمة لها بوابة حديد صبغت ذات يوم غابر بطلاء أبيض، وعلى اليسار جدار عال، عند قاعدته معلف يربط عنده حمار أبيض، كلما وقف عبر الدرج رأسه في المعلف ومؤخرته متجهة نحو الدار الفخمة، احتل أكثر من نصف المعبر. كان هذا حمار (الحكيم الرومي) المقيم في تلك الدار"[1].

ويتضح من النص أن الكاتب في وصفه لهذا الزقاق إنما يقدم لوحة فنية مرسومة بالكلمات، وإذا ما حاولنا التأمل في هذه اللوحة ونظرنا في الكيفية التي يعرض بها أجزاء الفضاء المراد تصويره نجد أنفسنا أمام عدد من السمات التي يتميز بها هذا الحي الشعبي وأولى هذه السمات هو أن جبرا أعطى للمكان هويته الخاصة به من خلال كشفه عن الطابع الفلسطيني في البناء الذي يتميز بطابعه الهرمي، إذ تقام الأحياء في الأراضي المرتفعة على شكل طبقات من الأعلى إلى الأسفل فضلاً عن بعض الصفات الأخرى التي يشترك بها هذا الحي مع غيره من الأحياء الشعبية منها القدم والعتق الذي يمكن أن نستشفه من

---

[1] *البئر الأولى:* ٢٣.
[1] *م.ن:* ٣٦-٣٧.

الدرجات الحجرية اللامنتظمة التي صقلتها الأقدام مع مرور الـزمن إذ تفـوح منها رائحة التاريخ، ومن صفاتها أيضاً الضـيق والقـذارة وانعـدام الشـروط الصحية الذي يفصح عنها وقوف حمار الحكيم عند بوابة المدرج واحتلاله أكثر من نصف المعبر ويتضح هذا أكثر عندما يصف الراوي تجربته مع هذا الحي.

"فمن أوائل تجاربي في هذا الحي، تجربة سجلها لي حماره المحترم وأنـا في الخامسة من عمري. أردت صعود الدرج إلى البيت، والحمار واقف علـى قوائمه يكاد يسد عرض المعبر بجسمه، وقد أفرغ من علفه فيما يبـدو، وروثـه وتبنه يملأان الدرجتين أو الثلاث التي في المستهل. تجنبت الروث ما اسـتطعت وقصدت الفسحة الضيقة التي تركتها عجيزته للعابرين، وهو يكش بذيله عنهـا الذباب والقراد. ولا أظنني حين عبرت تريثت طويلاً النظر إلى ذيله وحشراته، ولكنني ربما مددت يدي إلى الذيل لأكف حركته عني ريثمـا أمـر غيـر أنـه بادرني بقائمتيه الخلفيتين، وضربني (زوجا) بتسديد هائل، أصابني فـي كتفـي وصدري إصابة جعلتني أصرخ عالياً، ونفذت إلى الدرجات العليا وأنا مرتعـب أبكي"[1].

ومن الصور التي يقف عندها جبرا ليعكس من خلال الحي الشعبي بوصفه بؤرة للضيق والقذارة والاكتظاظ هي صورة الحارة التي يسكنها اليهـود فـي مدينة القدس في أثناء زيارته مع والدته لشراء الحـذاء "سـرنا فـي الطرقـات المعقودة الضيقة، وكلما انعطفنا تغيرت المرئيات شـكلاً، وتغيـرت الـروائح، وتغيرت الأصوات، إلى أن دخلنا زقاق فيه الدكاكين المفتوحة على مصـاريعها متلازمة على الجانبين، ولكنها ــ فيما بدا لي ــ ملأى بالأحذية المستعملة، وقـد صفت أزواجاً على رفوف يعلو بعضها بعضاً إلى ما لا نهاية كـان ذلـك أول حارة اليهود. والرائحة فيها نفاذة: عفن وعطـن غريبـان. وبعـض الأبـواب المفتوحة أرى منها دواخل الدور، وفيها رجال يلبسون السواد وقبعـات فرائيـة عجيبة، ونساء وأطفال كثيرون يعبث بين أرجلهم الدجاج، ورائحة روث الدجاج طاغية في كل مكان"[1].

ومن الأحياء الأخرى التي يقف عندها جبرا في سيرته منطقة "باب الخليل" كانت الشمس قد غابت تماماً عندما دخلنا (سويقة) باب الخليل ونزلنا درجاتهـا الحجرية الملساء العريضة، والدكاكين على الجانبين قد بدأت تشـعل فوانيسـها،

---

[1] *البئر الأولى: ٣٧.*

[1] *البئر الأولى: : ٩٦.*

ولما بلغنا أول قنطرة تتفرع عندها طريق تصعد وتنعطف باتجاه الدير، وأخرى تتجه إلى اليسار نحو حارة النصارى، وثالثة تستمر باتجاه باب خان الزيت ومنه إلى الحرم الشريف، تركنا الجماعة، على أن نلتقي صباح اليوم التالي في الدير. وصعدنا أنا وجورج بضع درجات انعطفنا منها إلى زقاق ضيق، كانت البيوت تتراكم على البيوت، والنوافذ تقرفص على الأبواب، والأدراج لاصقة بزوايا الأزقة، وأضواء خافتة تنير مساحات صغيرة هنا وهناك، فتزيد من كثافة الظلام في الأجزاء التي لم تحظ بالإنارة، وأحسست، وأنا مثار وقلق معاً، بنشوة لذيذة مشوبة بالخوف."[1].

ويكشف هذا النص عن صفة جديدة يستكمل بها جدول الصفات الملازمة للحي الشعبي بوصفه فضاءً انتقالياً ألا وهي صفة الظلام المقيم على تلك الأزقة ليلاً وما ينجم عنها في شعور بالخوف والقلق في أثناء المرور فيها، والذي يزيد من هذا الشعور ضيق الأزقة وكثرة انعطافاتها وتراكم البيوت على بعضها، وتلاصق الأدراج بزوايا الأزقة.

ويتضح مما سبق أن جبرا في عرضه لفضاء الحي الشعبي إنما يقدم صورتين متباينتين، يركز في الأولى على الجانب المضيء من الحي الشعبي بوصفه مكاناً للألفة والتعارف بين الأطفال، ويركز في الثانية على الجانب السلبي للحي الشعبي، بوصفه فضاءً مغلقاً يوحي بالضيق، والقدم، والظلام والقذارة، وانعدام الشروط الصحية، واكتظاظه بالبشر.

يشكل فضاء الحي الراقي الطرف الثاني من التقاطب وبانتقالنا إلى هذا الطرف "نكون قد اجتزنا منطقة التماس بين عالمين يقع بينهما تنافر ظاهر من جميع الوجوه. فمن الجهة الطوبوغرافية يظهر المكان الشعبي كبؤرة للضيق والقذارة والاكتظاظ، بينما سيكون المكان الراقي متصفاً بالاتساع والخضرة والجمال".[1]

وهذا بالضبط ما يجسده جبرا في وصفه الحي الذي استقر فيه في بغداد منذ العام ١٩٦٢ الذي يعرف بشارع الأميرات هذا الشارع الذي أحبه جبرا كثيراً وتفاعل معه بشكل لافت للنظر، إذ نجده يبدأ بتأريخ هذا الشارع وسبب تسميته... ثم ينتقل إلى وصف الشارع وصفاً مفصلاً" هو من أجمل شوارع بغداد وأشدها وقعاً في النفس، يتميز بانفتاح معظمه من ناحيته الغربية على

---

[1] *م.ن: ٩٦.*

[1] *بنية الشكل الروائي: ٨٦.*

امتداد الأراضي المكشوفة التي أنشئت فيها ساحة السباق وملحقاتها، كما يتميز بمبانيه السكنية الأنيقة القائمة على الناحية الشرقية منه، والجزء الجنوبي من ناحيته الغربية، ولئن تظلل أشجار النخيل قسماً من امتداده الجنوبي، فإن معظم رصيفه مظلل بأشجار اليوكالبتوس الوارفة، وقد علت وكبرت مع الزمن، وما زالت بخضرتها الدائمة على مر الفصول تعطي الشارع مهابة ونضارة هو أهل لهما، إضافة إلى ما يتمتع به من هدوء هو أقرب إلى هدوء الريف، لأن المركبات العامة تكاد لا تدخله، مما يجعل هواءه ــ مع انفتاح أحد جانبيه على حقول السباق الخضراء ــ رقيقاً، عذباً وفي ذلك مزيد من الإغراءات بالتنزه فيه فضلاً عن جمال منظوره المستقيم من خلال الأشجار، وهو لا يتعدى الكيلو متر الواحد إلا بقليل، وكونه عريضاً ذو مسارين، وبين المسارين "جزرة" تتمايل فيها الجهنميات المتفجرة بألوانها الحمراء والبنفسجية في أغلب أيام السنة والمعروف إن مهندساً هندياً في البستنة كان يعمل في الحبانية في الأربعينات ساهم في بستنة هذه المنطقة،واستورد لها من الهند اليوكالبتوس، طارد البعوض، وضروباً شتى من أشجار الزينة الاستوائية التي غدت فيما بعد جزءاً ظاهراً من حدائق المدينة. وكان ذلك استمراراً بتقاليد استيراد فسائل الأشجار والنباتات من الهند بكثرة منذ العشرينات".[1]

إن لهذا النص أهميته الكبيرة، فوصف هذا الشارع بهذه الدقة وبهذا التفصيل يدل على وجوده الدائم في ذهن الكاتب وذاكرته، ويؤكد من جهة ثانية على المنحى المشهدي الذي يتخذه الراوي وسيلة في الإفصاح عن الصفات التي يتميز بها هذا الشارع وما ينبثق عنها من دلالات فنية، إذ يتحول هذا المكان "إلى كائن نابض بالحياة، يتواصل معه جبرا وكأنه إحدى شخصيات السيرة المحورية: فهو رمز للاستقرار.... فيه كوَّن أسرة، ومنه انطلق إلى آفاق العالم الرحيب، فزار العديد من عواصم المدن الكبرى"[1] ويؤكد جبرا على هذه العلاقة الحميمة التي تربطه بهذا الشارع بقوله:"في ربع القرن الأخير، في مرحلة النضج من حياتي، بعد أن نشأت بيني وبين عدد من الأمكنة علاقة الحب التي ذكرتها، قامت علاقة حب بيني وبين شارع الأميرات في حي المنصور، وما زلت أتمتع بنبضها وإيحاءاتها"[2].

---

[1] *شارع الأميرات: ٨٠-٨١.*

[1] *صورة جبرا إبراهيم جبرا من خلال سيرته الثانية شارع الأميرات دراسة عن الرؤية والتشكل: ٣٣-٣٤.*

[2] *شارع الأميرات: ٧٧.*

ويقف جبرا عند هذا المكان وقفة متأنية، يكشف من خلالها عن بعض الصور المترسخة في ذاكرته عن هذا الشارع وحياته فيه، ومن ذلك الصورة التي يقدمها عن الشارع أيام العدوان الثلاثيني على العراق: "كثيراً ما خرجت بعد الثالثة عصراً للتمشي، وزجاج النوافذ المحطم بفعل الغارات الليلية يلتمع طوال الأرصفة، فوجدت إنني إذا اتجهت يميناً لأبلغ نهاية شارعنا وأدخل شارع المنصور، كان كل شيء على ما يرام. أما إذا اتجهت يساراً لأبلغ الحديقة التي أسير بمحاذاتها لأدخل شارع الأميرات، انطلقت صفارة الإنذار، ولكنني أستمر بالسير لوحدي في شمس صاحية رائعة، والسماء زرقاء الأديم أرى أحياناً طائرات الأعداء تعبرها كذبابة كريهة تسعى إلى غاياتها القاتلة".[1]

وفي هذا النص يفصح عن حالة التمرد والتحدي الذي كان يقوم به الراوي رداً على تلك الغارات الجوية مؤكداً على استمرارية الحياة وعدم توقفها، فعلى الرغم من تلك الغارات المكثفة، إلا أن جبرا لم يكف عن عادته في المشي في هذا الشارع.

وأمام هذا الاستحضار للماضي أيام العدوان الثلاثيني يقف الراوي عند شجرة الورد ليؤكد مرة أخرى على استمرارية الحياة وعدم توقفها على الرغم من الغارات الجوية المكثفة التي تقوم بها طائرات الأعداء التي يشبهها جبرا بالذبابات اللعينة ولهذا التشبيه دلالته في النص، إذ جاء التشبيه هنا ليؤكد على استمرارية الحياة وعدم تأثرها بذلك. "ولن أنسى وأنا غارق في أفكاري المشائية كعادتي، في أثناء إحدى الغارات النهارية، كيف فاجأتني شجرة ورد على رصيف قرب دارنا بوردة حمراء كبيرة على ساق ممشوقة باتجاهي، انتفضت تائهة بجمال ما تحمل، وأوقفتني للتأمل فيها: رائعة جريئة، تتأود بحيويتها، وتطالبني بإعجاب وحب هما من حقها، هنا الحياة النضرة، والوعد بالمزيد من النضارة والحياة. ومن فوقنا الذبابات اللعينة، القادمة من أقاليم الكراهية والموت، تطن بنذر القتل والوحشية، وتطالب بدمائنا."[1]

ومن الصور التي يستحضرها جبرا عن هذا الشارع، تلك الصورة التي تعطي للمكان هويته العراقية من خلال وصف أشجار النخيل التي يعرف بها: "وأنا أسير في ظلال أشجار اليوكالبتوس، في شارع الأميرات، أو في ظلال النخيل في شارعنا التوأم، حيث لا أستطيع يوماً أن أغفل عن أن جانبي الطريق

---

[1] *شارع الأميرات:* ٨٢.
[1] م.ن: ٨٣.

يحملان صفين طويلين من أشجار النخيل ليس فقط تأكيداً على استقامته، بل أكاد أقول، على طراوته، والسعف تنحني كثيفة برشاقة المظلات الشمسية لتلتقي بأفيائها المتعاقبة على عرض الشارع وعرض الأرصفة وفي الصيف تتوهج من القمم الخضراء (عتوق) التمر خضراء أولاً، ثم صفراء كعناقيد الذهب المتدلية بسمنتها وسخائها لتتحول في نهاية الصيف إلى ذلك اللون البني المغري الذي يعلن أن التمر قد نضج وحان قطافه"[١].

ولشغف جبرا بهذا الشارع وعمق الصلة التي تربطه به هذا الشارع إلى المكان البديل الذي يلطف من غربته فهو فلسطيني هاجر من بلده في ظروف قاسية، وفي الوقت نفسه يدلل على أنه لا يحرر الشخصية من مكانها القديم بل العكس يشدها إليه[٢] إذ يقول "وكنت كلما رجعت إلى الدار لأكتب كالراجع من وديان بيت لحم وتلال القدس، مليئاً بشذا ورؤى تلك الوديان والتلال، مع شذا ورؤى يوكالبتوس شارعنا ونخيله وجهنمياته".[٣]

وفي هذا الشارع تبلورت الكثير من الأفكار والتأملات فضلاً عن العديد من الكتابات وهذا ما يعترف به جبرا بنفسه: "لأن السير فيه كان يتيح له الاسترسال في أفكاره ويعينه على تقصي مسارب الذاكرة"[١] ومن هذه الأعمال، البحث عن وليد مسعود، الغرف الأخرى، الفن والحلم والفعل، تأملات في بنيان مرمري، البئر الأولى، ويوميات سراب عفان، ومعايشة النمرة.

وينهي جبرا حديثه عن هذا الشارع بقوله: "في يوم مضى كنت أتساءل، كلما فرغت من تهيئة كتاب جديد: كم فنجاناً من القهوة شربت على هذا الكتاب؟ كم غليوناً دخنت، وكم أسطوانة وشريطاً من الموسيقى سمعت؟.. وفي السنوات الأخيرة أدركت أن علي أيضاً أن أتساءل: وكم كيلو متراً في كم طلعة وطلعة مشيت في شارع الأميرات لأكتب ما كتبت؟".[٢]

ب ــ فضاء الشوارع والساحات العامة:

تشكل الشوارع والساحات العامة أحد الأفضية الانتقالية العامة في سيرة جبرا التي تشهد حركة الشخصيات في غدوها ورواحها ومن هذه الأماكن ساحة

---

[١] شارع الأميرات: ٨٥-٨٦.
[٢] الشخصية في أدب جبرا الروائي: ٩٩.
[٣] شارع الأميرات: : ٨٧.
[١] شارع الأميرات أو جبرا والسنة العجائبية: ٥٢.
[٢] شارع الأميرات: ٨٦.

باب الدير أو ما يعرف بـ(ساحة المهد) أحد المعالم المشهورة في بيت لحم والتي يؤمها الناس فهو: "الملتقى الدائم لأولاد وبنات المدارس، والمسافرين والمصلين الوافدين، والرهبان والراهبات والسواح من كل لون: ملتقى الأزياء والأشكال والأصوات."[1]

ويتحول هذا المكان إلى مكان مسرحي في أيام الأعياد وإذ تقام فيه الاحتفالات وتجري فيه مراسيم استقبال الوفود من البطريرك والقداس "في اليوم السابق لعيد الميلاد الأورثوذكسي، قامت الاحتفالات الصاخبة في ساحة باب الدير، ترحيباً بمجيء بطريرك الروم من القدس في موكب كبير. وقد استقبلته فرقة من عازفي الآلات النحاسية، وأرتال من الشرطة والخيالة، وصفوف من الكشافة، وأجواق من المرتلين والكهنة ذوي الشعور الطويلة، وحاملي البيارق. ومئات الصبية بملابسهم الجديدة، أو أسمالهم القديمة، يشاطرونهم فرحة العيد وضوضاءه. وعلى جوانب الساحة انتشر العديد من باعة الحلوة البيضاء، والسمسمية، والغريبة والمعمول، يجتذبون الصبية بصيحاتهم المعسولة. وأنا ورفقتي لا نتعب من الفرجة واللعب في هذا المهرجان"[2].

ثم ينتقل جبرا إلى تقديم صورة أخرى عن هذا المكان الممسرح محاولاً عرضه في لوحة مرسومة بالكلمات يصف فيها ساحة المهد في ليلة عيد الميلاد" في "تثيث المطر المتقطع، كانت الساحة تتلألأ بالأضواء الكهربائية القليلة، وانعكاساتها المشعشعة في تجمعات المياه بين البلاطات الكبيرة، وباعة الحلوة ما زالوا على جوانبها يتقون البلل بالجدران الحجرية العالية، وباعة المشويات يهفون بمراوح يدوية على نيران الفحم في كوانينهم التي أضاءت وجوههم بوميض أحمر وهم يتصايحون، وباعة الكستناء ينفخون في جمراتهم التي يصطلون بها مع كستنائهم الثمينة، وهناك رجال طاعنون في السن يحملون أباريق ضخمة تكاد تكون بارتفاع القامة منهم، ركبت في قواعدها مواقد تتوهج نارها، وهم يرددون (سحلب سخن... سحلب سخن...). والناس في حركة دائبة في أرجاء المكان، كأن أحداً منهم لم يأوِ إلى فراشه تلك الليلة".[1]

ومن الأماكن العامة التي يصفها جبرا التي تتميز بطابعها المسرحي أيضاً، الساحة الكبرى، في سوق البلدية التي تتحول إلى مسرح لتقديم عروض السيرك

---

[1] *البئر الأولى: ١١٨.*
[2] *البئر الأولى: ٧٦.*
[1] *م.ن: ٧٦.*

"بعد يومين أو ثلاثة حضرنا حفلة أدهشني فيها مشي رجل وامرأة على حبل عال مشدود في الفضاء عبر ساحة السوق. وقد قاما بألعاب بهلوانية على الحبل. وأنا أخشى عليهما السقوط ــ كأنني أنا الذي سأسقط في هاوية لا قرار لها! ــ ولا يسقطان. وقال أخي: (أنظر، كيف شد الماشي على الحبل لوحاً من الصابون النابلسي تحت كل من قدميه، ومع ذلك، لا يتزحلق ولا يقع!)، وكانت الفتاة تلحق به على الحبل خفيفة القدمين، وتضحك، فأرى لها سناً ذهبية تومض بين شفتيها، وتنهدات المتفرجين المعجبين من الرجال تسمع حتى باب الدير!".[1]

ولما كانت الشوارع تشكل أحد الأفضية المنفتحة ــ بل من أغنى أنماط الفضاء المنفتح ــ النابض بالحياة والموحي بالتجدد والاستمرار[2]وقد وقف جبرا عند بعض نماذجها ليمنحها بعدها الدلالي والوظيفي ومنها شارع أبي نواس الذي يقف عنده في أكثر من موضع في السيرة. مانحاً إياه خصوصيته البغدادية بكل رموزها وأبعادها."ثم كانت هناك الأماسي الطويلة في المقاهي المكشوفة على ضفاف دجلة، في شارع أبي نواس، وقد نرتب تهيئة السمك المزقوف على إحدى (جزر) النهر التي ينحسر عنها الماء في الصيف، فنصلها بزوارق مهيأة لعبور الكثيرين الذين يقضون الليالي الحارة يأكلون ويشربون في تلك (الجزر) الصغيرة التي تصنعها الطبيعة في الموسم المناسب، لأناس يبدون كأنهم لا يستطيعون الحياة بدونها. والكثيرون من المتمكنين ماديا يقيمون (الجراديغ: جمع جرداغ)، وهي سقائف خفيفة مفتوحة، تقام عادة على ناحية الكرخ من ضفة دجلة، كل منها أشبه بشاليه بدائية، تفي بحاجات السهرات الطوال".[1]

إن هذا النص يجسد أعلى أنماط الفضاء المفتوح فهو شارع يطل على ضفاف نهر دجلة الذي تنحسر عنه المياه صيفاً ليتحول إلى جزر يلجأ إليها الناس في أيام الصيف تخلصاً من الحر الشديد، والتنعم بنسيم هواء النهر البارد، كما أنه يجسد من جهة أخرى خصوصيتها وتفردها فهي مشهورة بأكلة بغدادية معروفة هي السمك المزقوف.

---

[1] م.ن: ٨٢.

[2] الفضاء الروائي في الغربة: ٥٠-٥١.

[1] شارع الأميرات: ٢١٨ ويصف جبرا شارع أبي نؤاس وشهرته بتحضير السمك المزقوف وصفاً تفصيلياً في روايته (صيادون في شارع ضيق): ٢٠٣.

جـــ ــ فضاء البحر:

يعد البحر أحد الفضاءات التي يوليها جبرا اهتماماً خاصاً فهي واحدة مــن التجارب التي أغنت حياة الكاتب وشكلت منعطفاً كبيراً في حياته إذ نقلتــه مــن عالم لآخر يمثل الأول عالم الطفولة وبدايات المراهقة، ذلــك العــالم المحــدود والمحاط بكل ماهو فلسطيني، والذي كانت فيه (الأنا) محاصرة بالفقر والعــوز. ويمثل العالم الآخر مرحلة النضج والانعتاق من الفقر، والتحرر والانفتاح على العالم الخارجي وتحقيق الذات المتعطشة للمعرفة والتجربة.

وهذا ما يؤكده جبرا نفسه عندما يقول بأن تلك التجربة كانت "قــد اغتنــت وتعقدت بركبي البحار والمحيطات ودخولي فيها كــأنني أدخــل فــي الفضــاء المطلق، بمعناه الخارج عن سيطرة الإنسان، وبقرائنه الأســطورية... وتكــرار تجربتي لركوب البحر أو المحيط منذ سن التاسعة عشرة، كان البحر قــد غــدا متداخلاً مع تجربة الحجر وترامي الجبال والوديان. وتداخل التراب الفلســطيني الأحمر بالبحر الفلسطيني الأزرق في خيالاتي، أو ربما في اللاوعــي منــي ــ ويسكناني كيفما فكرت، وأينما أقمت، وتلتقي في وعي انبهــارات الاتســاعات الحرة المشعة والانغلاقات الرحيمة، رمزين متضادين متكــاملين، يفعــلان ولا ريب في الكثير مما يتغلق في الذهن باستمرار من كلمة أو صورة"[1]

تعود تجربة جبرا مع البحر لأيام الطفولة فقد كانت لرؤيــة منظــره فــي الأفلام السينمائية، التي كان الدير يعرضها أثراً عميق في نفسه، ولما كانت بيت لحم لا يوجد "فيها نهر، ولا جدول ماء ــ فيما عدا عين (القنــاة)، كمــا كانــت تسمى، وبرك سليمان كنت أسمع عنها ولكنها بعيدة، والدخول إليها محظور"[2]. لذا نراه يلجأ مع مجموعة من أصدقائه إلى صنع البحر"، وصنع البحــر شــغلنا كثيراً، لأننا قررنا أن نحفر في إحدى الحواكير بحراً تقلع فيه المراكــب. فجــاء كل واحد منا بفأس، أو قدوم، وأخذنا نحفر ولم يكن الحفر سهلاً. غير إننا بعــد عدة أيام من جهود مضنية، وقد كتمنا السر عن أصدقائنا الآخرين لئلا يفســدوا علينا المشروع، أنجزنا حفرة لابأس بطولها وعرضها، وبقــي علينــا أن نــرى الحفرة وقد امتلأت بالمياه (المائجة) وإذا بالطبيعة تســعفنا، وتهطــل الأمطــار بغزارة رائعة، وحبسنا جميعاً في البيوت. واستمرت الأمطار طيلة الليل، وأنــا أكاد أعجز عن النوم لشدة ما انتابني من رؤى (البحر) الذي سنملأه بالمراكــب.

---

[1] *تأملات في بنيان مرمري: ٩١.*
[2] *البئر الأولى: ٧٠.*

وصبيحة اليوم التالي، والمطر لم ينقطع بعد تماماً، أسرعت إلى مكان الحفـرة، وإذا بها طافحة بالماء، ولو إنه ماء طيني. وصحت: البحر! وركضت إلى بيت جورج لأبشره بالمعجزة... وقضينا ذلك اليوم في صنع زوارق مـن الـورق، أخذناها إلى (بحرنا) وألقينا بها جميعاً في الموج الكدر".[1]

ويتضح أثر هذه التجربة في حياة جبرا بصورة واضحة وجلية في روايتـه "السفينة" عندما يستذكر على لسان وديع عساف تلك الأحاسيس والمشاعر التـي كانت تراوده في أيام الطفولة وهو يتوق إلى رؤية البحر[2].

وكان أول تعارف حقيقي بين جبرا والبحر عندما ركب البحر مسافراً إلـى إنكلترا وهو في سن التاسعة عشرة وفي ظروف لم تكن ملائمـة أبـداً بسـبب اندلاع الحرب العالمية الثانية، ولكن هذه الظروف لم تعق جبرا عما كان عازماً عليه يدفعه في ذلك عشقه للبحر وتوقه إلى المعرفة والعلم، واكتشاف مجاهيـل الذات "عندما ذهبت إلى إنكلترا عن طريق بور سعيد... وكان ذلك أول خـروج لي من الوطن، والحرب العالمية الثانية قد بدأت للتو وتركـت ورائـي أناسـاً أحبهم ويحبونني، مغامراً بنفسي في اتجاه المجاهيل التي رحت أكتشـف فيهـا علاقتي الأوسع بالعالم. عن طريق الكتب، والفـن، والحـب، لعلنـي أكتشـف مجاهيل ذاتي. وكانت في كل مسافة منها، في كل ميناء نزلنا فيه، في كل موجة عابثتنا ثم طوحت بنا بعنف البراكين، طقوس البداية التي ستدخلني في غمـرات من البشر والطبيعة، من العقل والأحاسيس، من المعرفـة والعاطفـة، سـتبقى مغريتي ومطلبي طوال السنين التالية".[1]

ويتوقف جبرا في هذه الرحلة عند ميناء بور سعيد قبل الإبحـار صـوب الغرب لينقل بعض الأحداث والصور التي شاهدها مع زملائه في الأيام القلائـل التي قضوها في الميناء، ومنها ما تعرضوا له في يومهم الأول من سـوء فهـم والتباس مع شرطة السواحل عندما كانوا يتنزهون في المياه بقـارب صـغير، ليروا تمثال فردناند دولاسبس[2].

ومنها أيضاً وقوفهم عند تمثال فردناند دولاسبس وانبهارهم وإعجابهم بـه وقد أقامه فردناند دولاسبس هذا المهندس الفرنسي (الذي حلم بقوس قزح عظـيم

---

[1] *م.ن: ٧٠-٧١.*
[2] *ينظر: السفينة: ٢٠-٢١.*
[1] *شارع الأميرات: ٢٣٨.*
[2] *ينظر: م.ن: ١٦-٢٠.*

يجمع بين الشرق المضيء بالغرب المحمل بالغيوم)، فأقنع برؤياه سعيد باشا فكلفه هذا بشق قناة السويس، لتفتح بعد خمسة عشر عاماً من العمل"[1]. وقد صادف وجود جبرا في بور سعيد مع الذكرى السابعة لشق قناة السويس، لذا نجده يستفيد من هذه المناسبة ليتحدث عن ذلك الإنجاز التاريخي مستذكراً هو وأصدقاؤه الاحتفالات التي أقامها الخديوي إسماعيل التي لم يشهد التاريخ مثيلاً لها في البذخ والإسراف[2].

وقد حمل هذا المكان دلالات مختلفة تبعاً لرؤى الشخصية والحالة النفسية التي تمر بها وتنوع الأزمنة الذاتية فالإحساس بالمكان يتبدل تبعاً لتلك الحالة الساكنة للمكان التي لا تعرف الثبات، ففي الرحلة الثانية لجبرا عبر البحر، عندما رجع إلى القدس عائداً من إنكلترا بعد إنهاء دراسته فيها يتحول البحر إلى مكان معاد "دامت رحلة الأوقيانوس الأطلسي ثلاثين يوماً لن نرى فيها إلا الماء والسماء، في قافلة من سفن عديدة كانت سفينتي أصغرها، ولكنها قائدتها، وتقوم برحلتها البكر، وفيها ثلاثة عشر راكباً، مما جعلنا نعد قطة ربان السفينة الراكب الرابع عشر، تخوفاً من الرقم (١٣) وكان من حقنا أن نخاف، والمحيط تذرعه في الأعماق غواصات الألمان، التي اشتهرت في تلك السنة ١٩٤٣، بإغراقها سفناً بريطانية كثيرة، وهوجمنا على الأقل مرتين أو ثلاثة، والبوارج التي تحمي القافلة تطلق طوربيدات الأعماق، فيرتفع البحر بنا جبلاً، ثم يهبط فجأة كواد عميق... لقد رأيت اللجج أحياناً تعلو كعمالقة خرافية وهي تزمجر وتقذف السفينة بغضب طوفانها، كما رأيتها تهدأ وتهجع وهي تعمعم وتمتد إلى ما لا نهاية مستوية كفلاة من الزيت تلتمع بنجوم فوسفورية في ضوء القمر وكأننا نمخر بحيرة شاسعة... ورأيت المحيط بروعته الحالمة المستحيلة، ورأيته بحقده الشرس الكاره"[1].

ويكشف هذا النص عن بعض الدلالات الفنية التي يبرزها هذا المكان من خلال بيان أثره في الشخصية، والأبعاد النفسية الناجمة عنه، إذ يفصح النص عن حالة الهلع والخوف التي سيطرت على الركاب الثلاثة عشر في أثناء مهاجمة الغواصات الألمانية للسفينة، ويحاول الراوي هنا إسقاط الحالة الشعورية التي راودته من خلال بعض الاستعارات والتشبيهات التي يلجأ إليها

---

[1] *شارع الأميرات أو جبرا والسنة العجائبية: ٥٥.*
[2] *شارع الأميرات: ١٤-١٥.*
[1] *شارع الأميرات: ٢٣٩-٢٤٠.*

لإعطاء صورة عن هذه الحالة في تلك اللحظات الحرجة، إذ تتحول اللجج البحرية إلى عمالقة خرافية تسلط غضبها على السفينة، وتحول أمواج البحر إلى جبال عالية وأودية عميقة، ويتحول المحيط إلى إنسان ينتقل من حالته الحالمة إلى حاقد شرس.

وتتغير دلالة هذا المكان في الرحلات اللاحقة لجبرا ففي رحلته الثالثة عندما سافر إلى باريس يتحول البحر إلى مكان للاستجمام والراحة والمتعة واختبار العواطف تجاه المرأة التي أحبها[1]. أما الرحلة الخامسة فتظل الرحلة الأجمل والأمتع والأقرب إلى نفس جبرا، وإذ كانت الرحلة أو الانتقال من مكان إلى آخر يعني في العمل الفني التغيير والتحول في الشخصية وبقاؤها في مكان واحد يعني العجز وعدم القدرة على العمل[2]. فإن الرحلة الخامسةعند جبرا أخذت بعداً آخر فكانت بمثابة ولادة حياة جديدة له لأنها كانت بصحبة المرأة الأروع في حياته (لميعة) التي تزوجها قبل الرحلة بأيام قلائل فكان البحر أو السفينة المكان الأروع الذي جمع المحبوبين بعد الزواج، يقول جبرا عن هذه الرحلة" وها أنا الآن في رحلتي الخامسة بحراً، وامرأتي أخيراً معي، وما همني شيء آخر في الحياة، وقد أحسست بإبحارنا بمحاذاة السواحل ونزولنا في الموانئ اليونانية، والإيطالية، والفرنسية، وأخيراً في ميناء جبل طارق، قبل أن ننطلق غرباً في المحيط الأطلسي نحو ميناء نيويورك. إن حياتنا، أنا ولميعة تبدأ الآن من جديد، كما بدأت حياتي يوماً من جديد منذ ركوبي هذا البحر نفسه أول مرة، وأنا في طريقي إلى الدراسة بإنكلترا. هذه إذن بداية مرحلة لم تكن المرحلة الأولى، بكل تجاربها ولذائذها، وآلامها، إلا تمهيداً لها. إنها ولادة ثانية، سوف تتحقق لنا فيها أعاجيب أخرى من التجارب واللذائذ والآلام، وكأن حياتنا الأولى ما وجدت إلا لتجعل هذه الحياة الثانية أغنى منها بكثير"[1].

٢ ـ أماكن الانتقال الخاصة

آ ــ فضاء المدرسة

تعد المدرسة واحدة من الفضاءات الانتقالية الخاصة التي أولاها جبرا اهتماماً استثنائياً لأنها أحدثت تغييراً كبيراً في مسار حياته. لذا نجدها محفورة

---

[1] *ينظر: م.ن: ٢٤٠.*
[2] *بناء الرواية: ٧٦.*
[1] *شارع الأميرات: ٢٤٠-٢٤١.*

في ذاكرة الكاتب بكل تفاصيلها ودقائقها الصغيرة، فعلى الرغم من الفاصل الزمني الطويل بين زمن الكتابة والزمن المستعاد، نجد الكاتب يستحضر ذكرياته عن المكان بكل تفاصيله ودقائقه وكأنه يحاول الرجوع إلى الوراء، والعيش فيه مرة أخرى "حيث يغدو المكان امتداداً حيوياً للذات، للذات الواعية التي استعادته، كتابياً على الأقل"[1]، ويتضح هذا بشكل جلي عندما يعود جبرا عقوداً من الزمن ليستعيد ذكرى يومه الأول أو أيامه الأوائل في المدرسة وأول عهده مع القلم والورق"، في المدرسة رأيتهم يكتبون. يمسك الواحد منهم (باللابصة) (قلم الرصاص) ويفتح الدفتر، ويكتب على الورق الأبيض المسطر. كانوا يرفعون رؤوسهم وينظرون عبر رأس المعلم إلى (اللوح) ـــ وهو مجموعة من أخشاب شدت معاً في شكل مربع، ركزت على مسند ثلاثي الأرجل، وصبغت يوماً بالأسود ولكنها الآن تكاد تكون بيضاء من تراكم أثر الطباشير رغم مسحها، وتفارقت الأخشاب بعضها عن بعض. وقد خط المعلم على هذا اللوح بضعة حروف، والصبية يكتبون. ومن عادة كل منهم أن يمد لسانه، ويبلل طرف القلم على حافة لسانه ويكتب ويمحو (بممحاة) صغيرة عليها صورة فيل. وينقرم القلم، فيبريه بالبراية. ويغمس الأسود المبري بلعاب لسانه، وينظر إلى اللوح ويكتب"[1]..

والراوي هنا يحاول تقديم صورة حية عن هذا الحدث المهم في حياته ليس كما يراه الآن (لحظة كتابة السيرة) بل كما يراه وهو طفل في سن الخامسة أو السادسة من العمر تستوقفه أصغر الأشياء ويدفعه حب المعرفة إلى معرفة كل ما يدور حوله، وهذا ما يؤكده الفعل (رأيت) الذي يبدأ به النص والوصف هنا وصف بصري يعتمد على ما تلتقطه العين من أشياء دون أن يسقط إحساسه على هذه الأشياء أو يفلسفها.

وينتقل جبرا من حدود الصورة الحية إلى تقديم صورة أخرى مختلفة يكشف فيها عن طبيعة علاقته مع المدرسة في أول عهده بها ومن هذه الصور كيفية حصوله على القلم والورقة، إذ لم يكن الحصول عليهما أمراً يسيراً فقد رفضت والدته أن تعطيه ثمنهما في بادئ الأمر، وبعد عناء استطاع الحصول على ثمنهما من جدته، وبدلاً من الاحتفاظ بالدفتر، أخذ يمزقه ليصنع منه طقاعات له ولصديقه عبده الذي أخذه إلى دارهم وأقنعه بذلك، ويسترسل في هذا

---

[1] *كتابة المكان بعيداً عنه، خليل النعيمي، مجلة الأقلام، العدد ٢ لسنة ١٩٩٨: ٤٠.*
[1] *البئر الأولى: ٢٨.*

الحديث، ويذكر ما تعرض له من إحراج عندما جوبه بأسئلة عن الدفتر في البيت واضطراره إلى الكذب، بأن المعلم أخذ دفتره ليحتفظ به، وكذلك هروبه من المدرسة مع عبده وضيقه منها ومن المعلمين، ولكن لم تمر إلا أيام قلائل وتعلم أم جبرا بذلك من أم عبده، فتذيق جبرا قتلة فاخرة، وتقرر الأسرة نقله إلى مدرسة أخرى قريبة يعرف والده معلم المدرسة فهو جارهم وسيعلم منه إن كان جبرا يواظب على الحضور أم لا؟[1]. فجبرا في تقديمه لهذه الصور إنما يحاول أن يقدم صورة حية وصادقة عن أولى تجاربه مع المدرسة بعيداً عن الزيف والخداع، وبكل سلبياتها وإيجابياتها.

وفي المدرسة الجديدة (مدرسة السريان الكاثوليك) تكون بداية جبرا مع التعليم إذ فيها يتعلم جبرا الألف باء وفيه يتلقى المواعظ الدينية" وبين دروس القراءة والخط كان يروي لنا قصصاً من قبيل التربية الدينية. فقص علينا كيف جبل الله طيناً وخلق منه بشراً سماه آدم. وفيما كان آدم نائماً تحت شجرة من أشجار الجنة، أخذ الله ضلعاً من صدره وخلق منه امرأة، سماها حواء. وقص علينا قصة محزنة: كيف أن قابيل المجرم قتل أخاه هابيل"[1]. يكشف جبرا في هذا النص وفي نصوص أخرى عن الطابع الديني الذي كانت المدرسة تتميز به، فهي مدرسة دينية تعودإلى إحدى كنائس السريان الكاثوليك.

ويقدم جبرا صورة أخرى عن هذه المدرسة يصف فيها الغرفة الوحيدة التي تتكون منها المدرسة وتضم جميع طلابها الذين يتوزعون إلى صفوف كل صف يمثل مرحلة معينة من مراحل الدراسة، "يدق المعلم الجرس، ونتجه بعد شتاتنا المنتشر، نحو الغرفة الكبيرة المتكاملة الوحيدة، المبلطة ببلاط بديع التزويق. يجلس المعلم على منضدة في الصدر رتبت عليها كتب القراءة والحساب، وعدد من العصي المتباينة الطول والمتانة، لمعاقبة الكسالى والمشاغبين، ووراء اللوح الأسود. وعلى اليمين واليسار منه نافذتان طويلتان، الغربية منها تطل على الخرابة، وترى منها جرسية دير أبونا أنطون العالية وساعتها الدقاقة، والشرقية ترى منها عن بعد قباب كنيسة المهد، والجبال التي ورائها. ويجلس الصبية على مقاعد مدرسية طويلة رتبت في صفين، بينهما الممشى الذي يؤدي إلى منضدة المعلم. وبين المقاعد وبين الجدارين على اليمين واليسار مسافة كافية لاندساس الصبية في أماكنهم. كان هناك خمسة أو ستة

---

[1] *ينظر: البئر الأولى:* ٣٢-٣٥.
[1] *م.ن:* ٣٩-٤٠.

"بنوك" في كل جانب، يتسع كل منها لخمسة طلاب. وقد يجلس سبعة أو ثمانية، أو أكثر متلاصقين، إن اقتضت الحاجة. والكبار منهم يحتلون (البنوك) الأمامية، ويتدرجون إلى الخلف حسب (صفوفهم). أعلى الصفوف وأقربها إلى المعلم، هو الأول، وفيه أخي يوسف وعدد من الأولاد يكبرونه سناً، ويليه الثاني، ثم الثالث الذي جعلت فيه مع عدد من رفاقي يبلغ السبعة أو الثمانية ووراءنا صفان آخران من الأطفال، من سن الرابعة أو الخامسة، حتى العاشرة، ممن كنا نسميهم (أولاد الألف باء)".[1]

ويتحدث جبرا عن ذلك الانقلاب الهائل في حياته يوم انتقل من مدرسة السريان الكاثوليك ذات الطابع الديني إلى مدرسة بيت لحم الوطنية التي تشرف عليها الحكومة، وكان جبرا قد شغف بها منذ أن دخلها أخوه يوسف قبله بسنة، إذ كان يأتيه بكل ماهو مثير وشيق من الكتب ويحدثه عن معلمي هذه المدرسة والدروس التي يعطونها للطالب، وأن لكل مادة معلماً خاصاً به، فيقف جبرا عند ذلك الصباح الحاسم في حياته عندما توجه فيها إلى المدرسة الوطنية"، أي صباح حاسم في حياتي كان ذلك الذي ارتديت فيه سترتي الجديدة الوحيدة، وبنطلوني القصير غير المرقع، وحذائي الملمع وخرجت إلى شارع أفطيس وكلي توجس وتوقع لذيذ، وأسرعت إلى ساحة باب الدير، ومنها إلى الأزقة التي خلف كنيسة المهد، المؤدية إلى المدرسة الوطنية. كان ذلك عند افتتاح المدرسة في أواخر أيلول من عام ١٩٢٩"[1]

وفي هذه المدرسة يتفتح ذهن جبرا على الحياة وفيها يبدأ مشواره الحقيقي مع العلم "كانت المدرسة الوطنية بداية خروجي الحقيقي إلى الحياة، وأنا في التاسعة من عمري، لقد انفتحت لي الأيام فيها، كما بلمسة من مصباح علاء الدين، على أناس من كل نوع، كنت حتى تلك السنة معزولاً عنهم بأهلي داخل شرنقة صغيرة تكاد تكون الهامش من كل شيء. وكان علي أن أجرب عضلاتي بأثقال علي الآن حملها، ولم يكن لي سابق عهد بها. وكان على ذهني، الذي ازدحمت فيه الرؤى الحلمية التي تتغذى بتراتيل الكنائس والانسراح بين الأشجار والصخور والوديان والجبال والآفاق البعيدة، أن يقارع الآن أيضاً التجارب الألصق بالبشر، تلك التجارب المتجددة كل ساعة أقضيها بين مئات الطلاب المتباينين أعماراً، ومشارب، وأسمع فيها أحاديث المعلمين تأتيني كل

---

[1] *البئر الأولى:* ٥١-٥٢.
[1] م.ن: ١١٥-١١٦.

لحظة بجديد."[1]

يكشف هذا النص عن الانفتاح الحقيقي لجبرا على الحياة وعلى كل ما هو جديد فتتحول المدرسة إلى فضاء انتقالي ينقله من العالم المحدود الذي تمثله تلك الغرفة الضيقة الصغيرة التي يسكنها جبرا مع أسرته، إلى عالم آخر لا تحده حدود ولا يعرف له نهاية، عالم غريب على ذهن الصبي ولكنه جميل، عالم تعرف فيه على ماضيه وماضي أمته من خلال تلك القصائد التي أخذ يحفظها عن ظهر قلب لشعراء أخذ يتعرف عليهم من أمثال عمر بن معديكرب، ومالك بن الريب.[2]

وإذا كان جبرا في أيامه الأولى يهرب من المدرسة، فقد ظل بعد ذلك يهرب إليها، إذ صارت تشكل بالنسبة له "بطلابها ومعلميها، بكتبها وأجوائها، مهرباً وملاذاً كالطبيعة نفسها"[3].

ويقف جبرا عند هذه المدرسة ليقدم لنا صورة عن نباهته وذكائه عندما اختبر مفتش مادة الإنكليزي أثناء إحدى زياراته التفتيشية للمدرسة "طلاب الصف" والآن، من يستطيع أن يكتب على اللوح كلمة (بيوتيفل)؟ " فاضطرب المعلم، وقال إنها كلمة (طويلة وصعبة). وأجال ببصره بين الصبية بشيء من الأمل، وكثير من اليأس. وحيداً بينهم رفعت إصبعي. ولكن المستر فارل لم يكن مقتنعاً بجرأتي، فقال لي، بعربية مثقلة اللكنة: (تعال واكتبها على اللوح) نزلت إلى اللوح، وكلي قلق وخشية، وناولني هو قطعة من الطباشير، وكتبت (beautiful) وهتف المعلم فهيم(رائع!).. ودهش المستر فارل والتمعت عيناه العميقتان من وراء نظارته تحت حاجبيه الكثيفين، وقال: (جيد جداً! ما اسم هذا الولد؟) ودون ملاحظة في دفتره... وضحك المعلم فهيم فرحاً وقال: (بيضت وجهي!.. بيض الله وجهك!)..[1]

ويتضح عمق العلاقة التي كانت تربط جبرا بهذه المدرسة من خلال النص الذي يصف فيه اضطراره إلى تركها بسبب انتقال الأسرة إلى القدس"، حزنت على تركي المدرسة التي أحببتها، والمعلمين والتلاميذ الذين كنت أشعر بينهم بدفء وطمأنينة، وتوجست من ذهابي غريباً إلى مدرسة جديدة في المدينة

---

[1] م.ن: ١٢١.
[2] ينظر: *البئر الأولى*: ١٢٢-١٢٣.
[3] م.ن: ١٦٣.
[1] م.ن: ١٢١.

الكبيرة التي قد أضيع فيها، كما ضعت مرة من قبل"[1]..

وفي المدرسة الجديدة وكعادة جبرا عند اليوم الأول من ذهابه إليها يصف المدرسة بكونها فضاءاً نفسياً يجول بخاطره في أول يوم له فيها، وإذ كان قد سجل اندفاعه وحماسه في يوم ذهب فيه إلى المدرسة الوطنية نجده هنا ينقل شعوراً آخر يختلف تماماً عن سابقيه إذ نجده هنا مضطرباً قلقاً، غير مطمئن إلى ما سوف يلقي "قرعت الباب الذي كان أصلاً مفتوحاً، فأسرع إلي شاب من الغرفة المقابلة، يبدو أنه سكرتير المدير، وقال: (نعم؟ ماذا تريد؟).. قدمت له الورقة، فقرأها وابتسم... ودخل بي على الأستاذ عارف البديري الذي كان جالساً وراء منضدة كبيرة عامرة بالأضابير والأوراق، ومحاطاً برفوف من الكتب... وقال دونما ابتسام: (متى انتقلت عائلتك إلى القدس؟).. قلت: (أمس) قال: (جيد. لو تأخرت لكان لنا معك حساب آخر!) ألقى بالورقة على المنضدة، ونهض إلي، وقال: (تعال). واقتادني إلى الصف الخامس في غرفة مجاورة في الطابق نفسه، ودخل بي على معلم كان يدرس اللغة العربية. في غرفة تشعشع بضوء النهار الدافق من نافذتين كبيرتين. وفي الحال قال المعلم للطلاب: (قيام) ونهضوا واقفين بجلبة مألوفة. وقال المدير: (حسين أفندي، هنا تلميذ جاءنا من بيت لحم. نرجو أنه سيستطيع الاستمرار معنا)"[1].

ولم يكن اليوم الأول الذي قضاه جبرا في هذه المدرسة يوما سهلاً فقد واجه فيه اختبارات صعبة كان عليه أن يتخطاها ليثبت للمدير والمعلمين أنه طالب نبيه يستطيع المواصلة في هذه المدرسة، فما أن أخذ مقعده في الصف وخرج المدير حتى وجد نفسه أمام اختبار معلم اللغة العربية الذي سأله (هل أنت شاطر في اللغة العربية؟) قلت خجلاً: (ربما)، قال: (تفضل إلى اللوح)، فنزلت، وركبتاي تصطكان وأخذت الطبشورة بين أصابعي. قال: (أكتب..

ولما رأيت البشر قد حال بيننا وحالت بنات الشوق يحنن نزعا)

كتبت ما أملاه، وهو يتأمل الكلمات التي أخطها، فقال: (والآن، أعرب هذا البيت).

رحت أقرأ الكلمات على مهل لأتأكد من المعنى، وإذا بعدد من تلامذة الصف يرفعون أصابعهم ويقولون: (أستاذ، أستاذ، أأعربه أنا؟ يظهر أنهم

---

[1] *م.ن: ١٦٥.*

[1] *البئر الأولى: ١٦٧.*

استبطئوني، ولعلهم كانوا قد أعربوه سابقاً مع المعلم. فبدأت بالإعراب (الواو حرف عطف...) واسترسلت وصمت الطلاب. والمعلم يعلق على إعراب كل كلمة (نعم... صح... صح....). ولم أكن واثقاً من معنى الكلمة الأخيرة (نزعا) غير أنني جازفت إعرابها بأنها منصوبة لأنها (حال) للفعل (يحنن) مما جعل المعلم يهتف: (صح!.. عظيم!.. شو رأيك يا عبدالله؟)".[1].

ولم يختلف الأمر كثيراً مع معلم مادة الإنكليزي فما أن لمحه حتى تقدم منه ليسأله عن اسمه؟ ومن أين جاء؟ وفي أي كتاب يدرسون، وعندما علم أنه متأخر عن الصف حتى لمح له بأنه لا يستطيع مواكبة الصف وعليه الرجوع إلى الصف الرابع، ولكن جبرا أقنعه بأن يمهله شهراً واحداً ليرى هل يستطيع مواكبة الصف أم لا، وبعد شهر دخل المعلم إلى الصف "وأخرج من بين أوراقه قائمة (العلامات) وهز رأسه، وهو يتأملها، ويضحك ضحكة التعجب بصوت خافت، وقال: (ياجماعه، ظلمنا جبرا، فماذا فعل؟ سبقكم جميعاً! علامته عندي لهذا الشهر،صدقوا أو لا تصدقوا، (٩٥)، ويا عبد الله، انتبه! من هو الأول في اللغة الإنكليزية هذا الشهر؟ جبرا.... تهانينا)"[1]..

ونستشف من كل ذلك أن جبرا في عرضه لطبيعة الحياة التي عاشها في هذه المدرسة يركز على نقطة واحدة أساسية، وهو صراع (الأنا) من أجل تحقيق الذات والتغلب إلى العقبات التي حاولت الوقوف في طريق طموحه والتي ما كان يمكن تخطيها لولا العزم الأكيد والتصميم العنيد. فقد كان بقاؤه في هذه المدرسة ومواصلته فيها تحدياً كبيراً مع النفس أولاً ومع المحيط المدرسي بمديره ومعلميه وطلابه ثانياً، وماكان ليأتي هذا الانتصار لولا مضاعفة الجهود في الدراسة والسهر الطويل "فكنت في الليالي أجلس إلى طاولتي المنخفضة، محاطاً بأفراد العائلة. وبعض الضيوف من الجيران وغيرهم، وأحاول الدرس في وسط اللغط والثرثرة والضحك، وكأنني في عالم آخر. غير أنني أدركت أنه لابد لي، إذا أردت إتمام فروضي كلها كما ينبغي، أن أنهض في إحدى ساعات الليل قبل الفجر والكل نيام، لأدرس كما ينبغي الدرس. فقررت أن أنام مبكراً، في حوالي التاسعة أو بعد قليل، لأنهض في الساعة الثالثة صباحاً، لكي أستفيد من السكون في الساعتين أو الثلاث التي تسبق بداية النهار لجميع من في الحي... وفي أيام امتحان آخر السنة الدراسية،

---

[1] *م.ن: ١٦٨.*

[1] *البئر الأولى: ١٦٩-١٧٠.*

كنت أنهض أحياناً في الساعة الواحدة بعد منتصف الليل، تحسباً لبعض المواضيع، وهي طريقة في الاستعداد للامتحان انتهجتها طوال سني دراستي التالية".[1]

ب ــ فضاء الكنيسة:

تشكل الكنيسة الفضاء الانتقالي الثاني بعد فضاء المدرسة الذي يوليه جبرا اهتماماً استثنائياً يكشف من خلاله عن عمق الصلة التي تربطه بالكنيسة، ومدى تأثيرها في مسار حياته، فهي واحدة من الأماكن التي عرفها جبرا منذ بواكير طفولته، عندما أخذت عينه تلتقط ما حوله من الأشياء وتحاول إدراك كنهها "لقد عشت في صغري نوعاً من التماهي بيني وبين المسيح، لأنه ولد في المهد الذي كنت أزوره كثيراً في طفولتي، فكنت أتخيل أنني أرى المسيح يمشي في طرقاتها. كان لهذا أثراً مهم في حياتي"[2] فما أن بدأ جبرا يعي ما حوله حتى أخذه والده يعرفه على الكنيسة ويحاول زرع بذرة الحب لهذا المكان في نفسه باصطحابه معه إلى الكنيسة صباح كل يوم أحد "صبيحة اليوم التالي أصعدني أبي مع أخي إلى الكنيسة مبكراً وأوقفني في أحد صفي الصبية المرتلين. ومع أنني لم أكن أعرف ما الذي يرتلون بالسريانية، فقد جعلت أتمتع بما أسمع، وأحاول أن أرفع صوتي معهم، كلما رفعوا أصواتهم. كنت أرقب الولد حامل المبخرة وهو يدنو بها من أبينا حنا، فيأخذ أبونا بملعقة صغيرة قليلاً من البخور من طاسة نحاسية في يد الولد ويلقمها جمرات المبخرة، ويرسم عليها شارة الصليب. ثم يدور الولد بين أرجاء الهيكل، والمصلين، ويهز المبخرة عليهم بإيقاع منتظم، وهي تطلق سحب العطر. وتمنيت لو أنني أحمل أنا أيضاً مبخرة مثله، لأبخر الناس، والدار، والدرج، وكل مافي الحارة من بشر ومساكن. فقد قال أبي أن مع سحب البخور تنطلق الملائكة، وتستمطر بركات الله على كل من يتلقى الرائحة الذكية... وكم تمنيت لو رأيت أولئك الملائكة".[1]

يكشف جبرا في هذا النص عن بداية تعلقه بهذا المكان والذي سيصبح فيما بعد واحداً من عوالم جبرا التي كان يلجأ إليها تخلصاً من ضيق المحيط الذي كان يعيش فيه، وحالة الفقر والحرمان اللذين كان يعاني منهما إذ "نشأ جبرا في أسرة معدمة أدمنت الغرف الضيقة وطقوس الحرمان وتشبثت بقيم السيد المسيح

---

[1] *م.ن: ١٧٨-١٧٩.*
[2] *الفن والحلم والفعل: ١٦٦.*
[1] *البئر الأولى: ٢٦.*

وأخلاقه، ومثله، وقيم المسيح صاغت الطفل الذي كان جبـــرا، فهمشـــت الفقـــر وأكدت الإنسان، الذي تملي إنسانيته معنى الفقر والغنى".[١]

فمن قيم المسيح عليه السلام يستلهم جبرا قوته في التغلب على الفقر الـــذي سمت الروح فوقه فتحول إلى حافز يدفعه إلى التفوق والنجاح بدلاً من أن يكون مثبطاً من عزيمته.[٢] فتقرأ في سيرة جبرا على لسان الأب عودة استلهامه لحياة المسيح عليه السلام في مكافأة الأولاد على حضورهم الدائم إلى الكنيسة ومـــنهم جبرا "ويسوع مثلنا تماماً كان فقيراً، معدماً، انظروا كيف إنه ولد فـــي مغـــارة تعتلف فيها الحيوانات في الشتاء، كان البرد قارساً، والثلج يتساقط. فوضعته أمه المسكينة المتعبة في المعلف، ليدفأ. وعندما كبر، كان يمشي في طرقـــات بيـــت لحم والقاهرة والقدس مثلنا حافياً، وبثياب قليلة، وممزقة، نهباً لزمهرير الشـــتاء وقيظ الصيف. إن الطبيعة قاسية، ولا نقدر جميعاً علىتحمل قسوتها كمـــا فعـــل السيد المسيح، ولكن علينا، رغم كل شيء، أن نقتدي بها، وطوبى للفقراء لأنهـــم سيرثون جنة الله..."[١]

ويقف جبرا كثيراً عند هذا المكان لينقل صوراً عديدة عن أجوائهـــا ومـــا ينبثق عنها من دلالات فنية وليكشف من جهـــة أخـــرى عـــن مـــدى ارتباطـــه الصميمي بهذا المكان وعمق التجربة الروحية التي أخذت تترسخ فـــي أعمـــاق جبرا ــ الطفل ــ يوماً بعد يوم.

ومن هذه الصور، الصورة التي يقف عندها ليصف الطقـــوس والمراســـيم الدينية التي كانت تقوم بها الكنيسة في أسبوع الآلام التي كانت تأتي بعد ســـبعة أسابيع من الصوم والصلاة. ففي هذا الأسبوع يستحضر الناس ذكـــرى صـــلب المسيح عليه السلام الحامل لخطايا العالم "ففيه يضحى بحمل الله المسيح يعـــذب ويهان ويضرب بالسياط، ويحمل صليبه الثقيل ويصعد به إلى قمـــة الجلجلـــة يصلب أخيراً بين اللصوص. وتسيل دماؤه من على الخشبة على جمجمـــة آدم، المحكوم عليه وعلى أبنائه بالهاوية الأبدية، فتنقذه الدماء الفادية وتنقـــذنا جميعـــاً معه إلى الأبد"[٢]..

---

[١] *رواية جبرا إبراهيم جبرا : فلسطيني الأحلام أو الفلسطيني المستحيل، فيصل دارج، ضمن كتاب (القلق وتمجيد الحياة): ١٩.*

[٢] *الفن والحلم والفعل: ٣٦٦.*

[١] *البئر الأولى: ٧٢.،*

[٢] *م.ن: ٥٧.*

وأول هذه الطقوس، الصلاة التي كانوا يؤدونها في هذا الأسبوع "وقبيل الظهيرة، ننزل جميعاً إلى الكنيسة، حيث يكون القس حنا أو أحد القس الآخرين، قد حضر وننخرط في الصلاة، التي تتميز عن صلوات بقية السنة، لا بأنغامها الحزينة وحسب، بل بما يرافقها من ركعات كان الكاهن الشيخ، ولحيته البيضاء الطويلة ترتعش على جبته السوداء العتيقة، يقوم بثلاث ركعات أو أربع، فيأخذ منه الإعياء. فيستدير نحونا نحن الصبية الصغار وحفنة من المصلين الذين يكونون قد حضروا الصلاة لأنهم عاطلون عن العمل، ليتأكد من أننا نركع، ونحن نرتل على إيقاع الركوع. مرة بعد أخرى في توال منتظم أربعين ركعة، أمام ستارة الهيكل المسدلة، التي تحل في وسطها صورة يسوع مصلوباً، والدم ينزف من كفيه وخاصرته وقدميه على جمجمة استقرت عند قاعدة الصليب"[1]..

ومنها أيضاً وقوفه عند دير أبونا أنطون هذا الدير الذي كان جبرا كثير التردد عليه، بل دائم الحضور فيه، فيقف عند ميتم الدير الذي يعلم الأطفال الصغار فضلاً عن الدروس الدينية "حرفاً أساسية فإذا لم يتخرج الأحداث فيما بعد رهباناً، تخرجوا حدادين ونجارين وطباعين وخياطين ومصلحي سيارات وصانعي أحذية"[1]. هذا فضلاً عن تعليمهم الفنون الموسيقية والتمثيل المسرحي الذي كان الرهبان المشرفون على شؤون الدير مولعين به فكانوا "يختارون ذوي الأصوات الجميلة للكورس الكنسي، ويعلمونهم أصول النغم والسولفاج، ويجعلونهم ينشدون باللاتينية أناشيد متعددة الأصوات تعود إلى عصر النهضة الإيطالية والعهد الباروكي".[2]

ويقف أيضاً عند ملعب الدير ليقدم لنا وصفاً مطولاً عن هذا المكان وذكرياته عنه[3]، إذ يتحول هذا المكان إلى واحد من الأماكن التي تآلف معها جبرا فكان دائم الحضور فيه، وأصبح واحداً من ملاذاته الجميلة الذي كان يجد فيها نفسه، وكانت ثمرة هذا الحضور وهذا التآلف، الحصول على هدية من الكنيسة وهي زوج من الأحذية"، وكانت هديتي زوج من الأحذية، من نوع (البوتين) طرت بهديتي إلى البيت، فرحاً بهذا البوتين الذي لم ألبس مثله في

---

[1] *م.ن:* ٥٧.
[1] *م.ن:* ٦٦.
[2] *البئر الأولى:* ٦٦.
[3] *ينظر: م.ن:* ٦٦-٦٧.

حياتي. وكان أخي يوسف معي كالعادة، وقد نال هـو أيضـاً هديـة نسـيناها بسرعة.

في البيت ذلك المساء كانت بحذاء البوتين، الذي غطـى بروعتـه وقوتـه ومهابته على كل ملبوس آخر في البيت! ولم يكن فرح أبي وأمي وجدتي بأقـل من فرحي. بل إن أبي وهو الذي يدعي خبرة بصنع الأحذية، ولديه في البيـت صندوق عدة فيه السنديان والسكين الحادة والمطرقة والمسامير لتصليح أحذيـة العائلة، راح يقلب الحذاء بين يديه، ويتشمم الجلد، ويتفحص النعـل والخياطـة تفحص الخبير، وأخيراً نطق بحكمه على جودة صنعه ثم أضاف: (إنـه لاشـك من عمل أيتام الدير الماهرين)"[1]..

يفصح هذا النص عن الحالة الشعورية التي كان يحسها الطفل بهذه الهدية ويكشف من جهة أخرى عن حالة العوز والحرمان اللذين تعاني منهما الأسـرة التي يمكن أن نستشفها من حالة الإعجاب والفرح التي سيطرت على جو البيـت بهذا الحذاء الجديد الذي غطى بروعته وقوته ومهابته على كل ملبوس آخر فـي البيت.

ومن الصور التي يقف عندها في هذا الدير ذلك المشهد الرائع في الردهـة العليا في أثناء مراسيم توزيع الهدايا على الأطفال الذين كانوا دائمي الحضـور في الكنيسة "فتسابقنا ركضاً على الدرج، لنفاجأ بمشهد رائع: ففي وسط المنصـة المنخفضة شجرة كبيرة مزدانـة بـالنجوم، والكـرات المتلألئـة، والكهـارب الوامضة، والشرائط الملونة، وقربها مغارة. فيها الطفل يسوع راقد في المـذود، وأمه مريم جالسة بجانبه، ومار يوسف واقف فوق رأسه يتأملـه مـع بقـرتين وحمار تتأمل كلها معجزة الطفل الذي تشع منه هالة من النـور وقـد انتظمـت الملائكة في حلقة ترفرف فوق رؤوسهم جميعاً، وحول الشجرة والمغارة رتبت عشرات الهدايا، على أرضية من الأوراق الزرقاء والحمراء والخضـراء. فـي صفوف متصاعدة".[1]

وفي هذا الوصف يضعنا الراوي أمام لوحة مفعمة بالمعـاني والـدلالات تنقلنا من العالم (الواقعي/ المادي)، إلى عالم آخر تسمو فيه الروح وهي تنظـر إلى مثلها الأعلى (يسوع) وهو ما يزال طفلاً صغيراً يشع منـه ذلـك النـور الرباني ليضيء في النفس ذلك الإحساس بالتوهج والدفء والطمأنينة، وبالقرب

---

[1] *م.ن: ٧٢.*

[1] *البئر الأولى: ٧١-٧٢.*

منه تجلس أمه (رمز الحنان والعطف)، وفوقه ترفرف الملائكة (رمزاً للعناية الإلهية)، ورمزاً لتلك العلاقة الروحية التي تربط المخلوق (العبد الصالح) بخالقه.

ويقف أيضاً عند سينما الدير التي كان يشرف عليها الأب دوماجي "فالردهة التي فوق الكنيسة، حولها الأب الراهب إلى قاعة للحفلات، وأهمها العروض السينمائية التي كان موعدها عادة مساء يوم الأحد، .... في تلك الردهة كنا نجلس متراصين على الأرض، لنرقب مفتونين بتلك الصور المتحركة الصامتة. فيما عدا هدير الآلة العارضة التي في مؤخرة القاعة. وفي تلك الردهة الصغيرة قضيت ساعات من أبهج ما أعرف، وأنا أتابع شارلي شابلن، وماتشيست، ومهرجين آخرين لا أعرف أسمائهم، وأرى المرة بعد الأخرى مشاهد (الزولو) مع (توم) و(كوب) وهم يصيدون الأسود والنمور والفيلة في أدغال أفريقيا، أشاطرهم بخيالي إثارة الصيد وركب الخيل والسفن التي تقلع بهم إلى المدن الكبيرة... أي عالم رائع كان ذلك الذي تنفتح عليه فجأة تلك الردهة الصغيرة، ونحن متربعون على بساط رث على الأرض!"[1].

فالسينما هنا تشكل أحد الأفضية المفتوحة التي وجد فيها جبرا منفذاً آخر يخفف عنه قساوة الحياة وتنقله إلى عالم آخر، يسرح فيه الخيال (خيال الطفل) بعيداً عن كل ما يحيط به في عالمه الواقعي، فتتحول الشجرة الموجودة في بيت صديقه جورج إلى طائرة يتسلقها جبرا وأصدقاؤه لتعلو بهم في الأجواء ونحو الغيوم"[2]..

إن هذا النص شأنه شأن النصوص السابقة يفصح عن نوعية الفضاء الذي تشكله الكنيسة، إذ تغدو بأجوائها وطقوسها وبكل ما فيها أحد الأفضية المفتوحة التي وجد فيها جبرا ملاذاً آخر يخلصه من ضيق المحيط، وقساوة الحياة. وليست فضاءاً مغلقاً كما رأى مهدي جبر الذي عد الكنيسة مكاناً "للعزلة والتكتم والصمت لأنها مستودعات أسرار لعالم مدفون في القدم وهي مغلقة بأبواب ضخمة قصدها جبرا المتطلع إلى المثال، مثال الله في ملكوت السماء"[3] والباحث هنا في تحليله لهذا الفضاء لم يتوقف عن مسألة مهمة، وهي البعد الديني الذي يمكن أن ينجم عن هذا الفضاء، فالكنيسة بوصفها مكاناً مقدساً، يمثل

---

[1] م.ن: ٦٩.
[2] م.ن: ٧٠.
[3] جبرا إبراهيم جبرا ناقداً وأديباً: ٧.

ديانة سماوية وهي الديانة المسيحية، ويؤمها معتنقوها من كل الطبقات لأداء الفرائض والطقوس الدينية فلا يمكن أن يكون هذا المكان للعزلة والتكتم والصمت فالصلاة تؤدى بصوت مرتفع وكذلك بقية الطقوس ولم تكن يوماً حكراً على أحد ويمكن أن نعزو ذلك إلى سبب آخر وهو وقوف الباحث عند بعض التفاصيل الطوبوغرافية للمكان ــ كانغلاق الأبواب ــ دون أن يسقط عليها الجانب النفسي إذ "ليس ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر منفتح في الفن، الفرق الوحيد بينهما من حيث كونهما مكانين مسميين في الطبيعة، أما عند الفنان فقد يكون للمكان المغلق قيمة فنية وجمالية رغم محدودية مساحته، وقد يكون أكثر ضيقاً مما هو عند كاتب ضعيف المخيلة"[1]

إن سعة المكان وضيقه، انغلاقه وانفتاحه، رهينان بالحالة النفسية أو الشعورية لساكن المكان، والكنيسة في سيرة جبرا من أكثر الفضاءات التي تتلون بالحالة النفسية أو الشعورية للكاتب إذ يتحول إلى المكان للألفة والطمأنينة "يعود به الحس الغامض إلى ذلك الذي يلخص تجربة الإنسان الأصلية الأولى بالمأوى ــ حس دخول المغارة كعودة إلى رحم الأمن والطمأنينة، لكيما يعاود الشعور، عند خروجه، بأنه أضحى في الملتقى بين المكان كعراء لا يحد، يثيره بضيائه ووهجه، المكان ككهف يحميه بعتمته وطراوته"[1]

ج ــ فضاء المقاهي والخانات والمطاعم:

يشكل المقهى واحداً من الفضاءات الانتقالية الخاصة التي تتميز بتنوع دلالاتها الفنية فهو البؤرة المكانية التي تلتقي عندها الشخصيات ومن طبقات اجتماعية مختلفة محاولة البحث عن راحتها النفسية في وسط ذلك الفضاء الداخلي.

ومن أولى المقاهي التي يقف عندها جبرا في سيرته الذاتية مقهى أبي شمعون الذي يتحول إلى مكان مسرحي يعرض فيه الغجر عروضهم المسرحية: "وركضت معه إلى مقهى (أبو شمعون) حيث وجدنا حلقة من الصبية والرجال والنساء قد سدت الطريق، محيطة بغجري يرقص دباً، وقد أمسك دفاً بيده وأمسك بالأخرى عصاً وطرف حبل متصل بخزامة اخترقت أنف الدب من طرفيها خلف عنقه الغليظ وقد أسندها على كتفيه، وينقر له

---

[1] *الرواية والمكان: ١/٦٥.*

[1] *تأملات في بنيان مرمري: ٨٩-٩٠.*

الغجري على الدف، فيتمايل ويرقص، بين ضحكات المتفرجين وتعليقاتهم"[١].

ويقف أيضاً عند (المقهى البرازيلي)، المعروف ليقدم صورة حية عن ذلك المقهى وما ينبثق عنه من دلالات فنية فهو البؤرة المكانية التي يلتقي فيها مثقفو بغداد وشخصياته الفكرية والصحفية"، وبجواره (المقهى البرازيلي) المشهور، وهو أكثر تقليدية من (السويسري) ويتسع لروّاد كثيرين معظمهم من مثقفي البلد وشخصياته الفكرية والصحفية. كان يديره سوري عريق يسره أن يخالط الجلساء، ويعرفهم بأسمائهم واحداً واحداً، ويقدم أفضل قهوة تركية في المدينة من بن برازيلي، سميّ المقهى به. بل إن عنده أيضاً من يحمص البن ويطحنه لمن يريد أن يشتريه، فكانت رائحته المسكرة تعبق في حي (المربعة) على امتداد شارع الرشيد".[٢]

ويعطي جبرا في هذا الوصف صورة مغايرة تماماً عن الصورة المعروفة أو لنقل الأكثر شيوعاً عن دلالة المقهى السلبية التي نجدها مجسدة في بعض الروايات العربية[١] من كونها مكاناً: "لتأطير لحظات البطالة والممارسة المشوهة... وبؤرة للثرثرة واغتياب العالم، ومحطة لتناقل الشائعات الرخيصة"[٢] ثم يضيف لدلالة المقهى دلالة أخرى تتمثل بانفتاحها على الخارج الضاج بالحركة والنشاط، فوقوع المقهى في شارع الرشيد هذا الشارع الذي يعد من معالم بغداد المعروفة أعطى للمقهى أهمية خاصة انعكست على الفضاء الداخلي للمقهى فقد "كان بعض الأدباء لا يرتاح، حينما يأتي إلى (البرازيلي) إلاّ إذا جلس في الصف الأمامي من الكراسي مواجهاً الشارع، الضاج دوماً بمشاهده وبشره وألوانه، المتغيرة أبداً، بعرباته وسياراته، وصيحات بائعي أوراق اليانصيب (خمسة آلاف دينار! خمسة آلاف دينار!) ولا تنقطع فيه الجلبة حتى قرابة منتصف الليل، ولاسيما أن بجواره ملهىً ليلياً مشهوراً تغني فيه عفيفة اسكندر"[٣]...

ومن أماكن الانتقال الخاصة التي يشير إليها جبرا أيضاً الملهى الليلي الذي

---

[١] البئر الأولى: ٨٠.

[٢] شارع الأميرات: ١٠٠.

[١] ينظر:أبراج المدينة محمد عز الدين القاري قصيدة النثر : ٦٤. ومجنون الأمل، عبد اللطيف اللعبي: ٩٠. واليتيم، عبد الله العربي: ٦.

[٢] بنية الشكل الروائي: ٩١.

[٣] شارع الأميرات: ١٠٠.

يقع بالقرب من المقهى البرازيلي، وهنا نجد جبرا على غير عادته في وصف الأمكنة إذ يكتفي بإشارة سريعة إلى هذا المكان الذي يتحول إلى مكان للتعارف، يتعرف فيه على عفيفة اسكندر المغنية المشهورة في تلك الفترة[1]. ومن دون أن يقف عندها ليعطيها بعدها الدلالي. لأن جبرا شأنه شأن أغلب الكتاب العرب، لم يرد أن يقف على ما يخدش الحياء لأنه يدرك أن ما يكتبه هنا شخصي بحت يتصل بالأنا مباشرة بعكس الفنون الأدبية الأخرى كالرواية أو القصة أو القصيدة الشعرية التي يتوارى فيها الكاتب خلفها، مما يعفيه من تبعية الأفعال الناجمة عن ذلك العمل، وهذا ما يؤكده لنا جبرا نفسه عندما يصرح في سيرته بأن القارئ يجد بعضاً من هذا الجو، وبعضاً من الحالة النفسية التي حاول يومئذٍ الإيحاء بها في قصيدته (بيت من حجر) وقصائد أخرى زامنتها[2].

ففي قصيدة (بيت من حجر) يرسم جبرا صورة عن طبيعة الجو في هذا الملهى الليلي وما كانت تثيره من أحاسيس ومشاعر وذكرى مكانه الأمومي (البيت في القطمون بالقدس) الذي يحاول استحضاره وسط تلك الأجواء.

"بين الليل والليل
ظلمة الستائر، والستائر تومض
وتتلاشى رمادا
والخادم ينقر الباب: "اثنين شاي؟"
والركبة السمراء ناعمة اليد والشفتين
تهدهد كل حس، تبلسم كل ذكرى،
سوى الذكرى التي تنحسر عنها كل لمسة
لبيت من حجر
على درجاته البيض استقامت
زهرات الجرانيوم
(أما يزال على التل رافعاً
أقواسه الثلاثة، أم أنه

---

[1] ينظر: م.ن: ١٠٠-١٠١.
[2] شارع الأميرات: ١٠٠.

ركام من خرائب، للجرذ والعناكب
واخضر القريص مكان الجرانيوم؟).
مرة أخرى!
سيقرع خادم الفندق الباب، سيكتشف
نهدين حاسرين
سألبس معطفي وأنطلق
إلى الرواق، إلى الدرج، إلى الرصيف

وأرى الحفاة يلوحون بأوراق
اليانصيب: (خمسة آلاف دينار، خمسة آلاف دينار)"[1]

وتشكل المطاعم في سيرة جبرا إحدى الفضاءات الانتقالية التي كان جبرا دائم التردد عليها، وبخاصة المطعم التابع لفندق السندباد الذي يتحول إلى المكان البديل عن البيت بكل ما يحمله من معاني الألفة، ففيه يتناول معظم وجبات الغداء والعشاء، ويستضيف أصدقاؤه كلما دعت الحاجة[1]. ومما زاد هذا المكان نضارة وألفة إنه أصبح المكان الذي يلجأ إليه جبرا مع حبيبته لميعة لقضاء بعض الوقت بعيداً عن أنظار الأصدقاء[2].

ويشهد هذا المطعم حدثاً مهماً بل أهم حدث في حياة جبرا فقد كان المطعم المكان الأول الذي فكر فيه جبرا حالما خرج من المحكمة بصحبة صديقيه حلمي سمارة وحسين مردان، وقد عقد قرانه على المرأة الأروع في حياته (لميعة)، وفيه أيضاً أقام حفلة غداء بسيطة بهذه المناسبة: "وهناك في قاعة المطعم، عندما علم النادلان حنا والياس إننا قد عقدنا للتو قراننا، أتحفاننا بألذ ما لديهم من طعام، ولم ينسيا الدراج المشوي الذي (يدللان به) عملاءهما المفضلين. وطلبنا لكل منا كأساً مزدوجة من الكونياك الذي كان دائماً الشراب الأثير عندي وعند حلمي: ريمي مارتان. ولأول مرة في حياتها، ولآخر مرة، ذاقت لميعة الكونياك برشفة ضئيلة جداً، عندما شربنا نخب زواجنا. ثم أبعدته عنها ــ وشربناه نحن الرجال، فيما شربنا فيما بعد، واتجهنا بعد الغداء إلى

---

[1] *تموز في المدينة: ٤٩-٥٠.*
[1] *ينظر:شارع الأميرات: ١٠١.*
[2] *ينظر: م.ن: ١٠٧.*

حيث تعمل مكيفة هواء مزعومة، تحاول جاهدة تبريد المكان، فلا تزيد إلا من رطوبة الجو. ونحن ننضح بالعرق، ولم يكن في القاعة غيرنا في تلك الساعة فالكل في قيلولة، سوانا، ونحن لا نكف عن الكلام والضحك، ثم جاؤوا لنا بالشاي، وفي تلك اللحظة، بان الشاي لنا لذيذاً ككونياك ريمي مارتان"[1].

ومن هذا النص يمكن أن نستشف حالة عدم الاستقرار التي كان يعيشها جبرا في بغداد في سنواته الأولى، عندما كان يتنقل بين تلك الغرف الصغيرة الضيقة في الأقسام الداخلية والفنادق الرخيصة والبنسيونات.

ومن المطاعم التي يقف عندها جبرا ليصف أجواؤها مطعم (برج الفضة) في باريس الذي دعته إليه السيدة البغدادية[2]. في حفلة وداع أقامتها على شرفة قبل مغادرته لباريس بيوم واحد" وإذا بها تأخذني إلى مطعم يدعى (تور دارجان) ــ (أي برج الفضة)، لعله أفخم مطعم في باريس على الإطلاق، ماكنت لأحلم، وأنا في وضعي المادي يومئذ، بالاقتراب من عتبة بابه ناهيك عن تخطيها. فقبل كل طبق يأتيك نادل جديد، يصف لك ما تريد وما لا تريد من أطايب الطعام، ثم يأتيك نادل آخر، مسربلاً بمريول من جلد، ليقترح النبيذ المناسب للطبق الذي اخترته، ويأتي به من أعماق قبوه المكتظ بالخمور المعتقة ويعرض عليك أن تزوره إن شئت ــ كما فعلت ويتكرر تجدد النادل، وتجدد الأطباق، وتنوع الخمر عدة مرات، في جو معتم، مترف، صنع (للغورمية) موعوداً باللذة والخطيئة"[1]..

ويكشف هذا النص فضاءاً انتقالياً ذا مظهر خاص تميز بطابعه الأوربي الذي لا نكاد نرى له مثيلاً في المدن العربية ولاسيما في تلك السنوات السابقة (في الخمسينيات من هذا القرن).

ومن الأماكن الانتقالية التي حفلت بها سيرة جبرا الذاتي (سينما غازي)، ومكتبة مكنزي، ونادي العلوية، إذ تتحول كل هذه الأماكن إلى مكان مسرحي تلتقي فيه شخصيات بغداد المعروفة على الصعيد الثقافي أو السياسي. ففي سينما بغداد التي كانت في ذلك الوقت من ملتقيات المجتمع العراقي المثقف، يتعرف ديزموند ستيورت على بلند الحيدري وعدنان رؤوف بعد ذلك على

---

[1] م.ن: ٢٢٨.

[2] *لم يفصح جبرا عن اسمها خشية الخدش والإحراج.*

[1] *شارع الأميرات:* ١٦٠.

جبرا[1].

وفي مكتبة مكنزي أشهر مكتبات بغداد في ذلك الوقت وواحدة من معالم المدينة المشهورة يلتقي جبرا بصديقه روبرت هاملتون، أحد أصدقاء جبرا أيام وجوده في القدس قبل مجيئه إلى بغداد، عندما كان يعمل روبرت في القدس مديراً لمتحف رولكفر للآثار الفلسطينية[2].

وأما نادي العلوية فيقف عنده جبرا ليعكس الطبيعة الأرستقراطية له وأن المنتمين إليه ليسوا أشخاصاً من العامة، وإنما هم من الطبقة الأرستقراطية، فإما هم من الإنكليز أو الأجانب، أو عراقيين، من الفئات المتنفذة والأسر الحاكمة في البلد "وزراء أو وزراء سابقين. وليعكس من جهة ثانية المركز الاجتماعي الذي وصل إليه، وما حققه من انفتاح على العالم والآخرين، فقد أصبح أحد الشخصيات المعروفة في الوسط البغدادي المثقف وقد استطاع أن يحتل مكاناً بارزاً في هذا المجتمع.

وقد دعتني إلى حفلة عشاء في حدائق نادي العلوية. وكان نادي العلوية مؤسسة إنكليزية منذ العشرينات، ولا ينتمي إليه كأعضاء إلا الإنكليز، والأجانب الآخرون. أما العراقيون، فلا يسمح لهم بالانتماء إلى عضويته إلا إذا كانوا وزراء أو وزراء سابقين، أو إجمالاً من الفئات المتنفذة أو الأسر الحاكمة في البلد. وكان معظم الخدم والنادلين فيه آشوريين مهذبين معروفين بإتقان الخدمة وحسن التصرف، يتكلمون العربية بصعوبة وبلكنة تميزهم، ونوعاً من الإنكليزية المحدودة يسيرون بها شؤونهم"[1]... وليس هذا النص وحده الذي يعكس هذا الرأي وإنما يمكن أن نستشف ذلك من خلال معظم أماكن الانتقال الخاصة من المقاهي والمطاعم والمكاتب.

المبحث الثاني: فضاء المدينة:

تشكل المدينة أحد الروافد الأساس التي أسهمت في تكوين شخصية جبرا، وأثرت في مسار حياته، ففيها ولد ونشأ، وفيها عاش حياته متنقلاً بين مدينة

---

[1] *ينظر: م.ن: ١٢٢.*
[2] *ينظر: م.ن: ٥٦-٥٧.*
[1] *شارع الأميرات: : ١٣٨-١٣٩.*

وأخرى، ولعل التخطيط الأولي لحياة جبرا[1] يكشف عن طبيعة علاقة جبرا بالمدينة، فهو يقيم نظرته إلى المدينة من كونها: صانعة رمز، وفضاء تحولات في الحياة كما في الفكر والفنون والآداب. ومن هنا فهي تتمثل عنده، وتعبر عن وجودها في ثلاث صور:

١ ــ فهي الموسوعة، بما لحياتها، وللحياة فيها من تعدد الرؤى، وغنى مجالات الفكر وآفاق الإبداع، بما تقدم للإنسان، ويقدم لها من معارف، وعلوم، وفنون وآداب تفتح المجال رحباً أمام عقل العصر وبما يشيد، هذا الإنسان، فيها من بناءات تغذي، وتمكن ما تقوم عليه حياته من أساس روحي.

٢ ــ وهي مسرح بما يكون للإنسان فيها من (أدوار) وفي الحياة، ومن تعدد وجوه العطاء الإنساني.

٣ ــ وهي متاهة، لا مخرج منها للإنسان، ولا نجاة إذا ما دخلها وانغمر في حياتها.[1]

إن علاقة جبرا بالمدينة علاقة صميمية ومتفردة تتضح من خلال حضورها الدائم والحي في أغلب كتاباته الإبداعية حتى أن توفيق الصائغ يعد جبرا شاعر المدينة في أدبنا العربي المعاصر[2]. فهي تمثل عند جبرا "بؤرة انبعاث وتجدد، وفضاء إبداع فعلي للحضارة الإنسانية الحديثة.. وهي من الزاوية الأخرى، وجود مكاني مرتبط برؤية زمانية متجددة تتوجه نحو بناء المدينة العربية الجديدة التي تعطي إنسانها أكثر مما تأخذ منه، وتمنحه الإحساس بأن وجوده فيها وجود مغير (بمعنى: الحركة المنتجة والفعل الخلاق)"[3]..

ولما كان فضاء المدينة في سيرة جبرا الذاتية يشكل الأرضية التي تدور عليها أحداث سيرته بكل تفاصيلها وجزئياتها الصغيرة، وتفصح بشكل واضح عن مراحل تكوين الذات، ثقافة وإبداعاً، وعاطفة فقد كان من الصعب إدراجها ضمن التقاطبات المكانية المتبنية في البحث، وذلك لأن جبرا في رسمه لفضاء المدينة في السيرة لم يركز على تناقضات المدن التي عاش فيها، ومدى

---

[1] *ينظر: من الرسالة: ٢٠١.*

[1] *جبرا إبراهيم جبرا والمدينة ــ القدس ــ بغداد ــ القدس: بحثاً عن الزمان المجسد، ماجد السامرائي، مجلة فيلادليفيا الثقافية، العدد ٢ لسنة ١٩٩٨: ٨٥-٨٦.*

[2] *مقدمة توفيق الصائغ لكتاب عرق وبدايات من حرف الياء: ٧.*

[3] *جبرا إبراهيم جبرا والمدينة، القدس ــ بغداد ــ القدس: بحثاً عن الزمان المجسد: ٩٨.*

اختلافاتها، وإنما ركز على نقطة واحدة جوهرية في حياته الفكرية وفي بناء رؤيته الإبداعية وهي استقصاء مراحل تكوين الذات من خلال المكان فكان لكل مدينة عاش فيها أثرها ودورها في تكوين شخصيته، لا تتشابه مع غيرها من المدن بقدر ماتكون مكملة لها في الدور والتأثير، ومن "هنا أمام مثل هذا الموضوع ــ الجوهر في حياة جبرا الفكرية وفي بناء رؤيته الإبداعية، تحاول استقصاء كينونة واحدة، نجدها تتنامى عنده، على (مر)[1] الأيام: وعياً، ومعرفة، وعاطفة... هي كينونة الوجود ذاتاً إبداعية ورؤيا خلاقة في مابين"[2] المدن التي عاش فيها جبرا.

ومن أولى هذه المدن، بيت لحم التي ولد فيها جبرا ونشأ إلى سن الثالثة عشرة، ولو نظرنا نظرة تحليلية للفضاء الذي تشكله هذه المدينة في السيرة، نجد الكاتب يركز على نقطتين أساسيتين كان لهما الأثر الكبير في حياته.

الأولى : هي ارتباط المدينة بالديانة المسيحية من حيث كونها موطن السيد المسيح عليه السلام "بيت لحم كانت بالنسبة لي مدينة المسيح أيضاً. فأوجد ذلك صلة حية بيني وبينه"[1]. ويبدو هذا الأثر واضحاً في السيرة إذ اتسمت نشأة جبرا بالطابع الديني فما إن بدأ وعي جبرا ــ الطفل ــ بالتشكل وبدأت المرئيات تكشف عن نفسها أمامه ــ وهو ما يزال طفلاً صغيراً في الخامسة أو السادسة من العمر ــ حتى أخذه والده يعرفه على الكنيسة في محاولة منه لزرع بذرة الحب لهذا المكان المقدس وترسيخ تعاليم هذا الدين في فكره وروحه. كما إن تعليمه المدرسي كان في بادئ الأمر تعليماً دينياً لارتباط المدارس التي درس فيها جبرا في المراحل الثلاث الأولى بالكنيسة إلى أن انتقل إلى مدرسة بيت لحم الوطنية التي شكلت بدورها منعطفاً كبيراً في حياته[2] إن لهذا الاتصال المبكر بالكنيسة وتعاليمها الأثر الكبير في حياة جبرا فلقد اشرأبت روحه بتعاليمها وطقوسها لذا جاءت السيرة زاخرة بالكثير من الصور العاكسة لطبيعة تلك التجربة المتصلة بهذا المكان المقدس[3]..

---

[1] *أسقط الباحث كلمة (مر) وبها يستقيم الكلام.*

[2] *جبرا إبراهيم جبرا والمدينة، القدس ــ بغداد ــ القدس: بحثاً عن الزمان المجسد: ٨٩.*

[1] *ينابيع الرؤيا: ١١٨.*

[2] *ينظر: الرسالة:٢٢٢-٢٢٣.*

[3] *ينظر: الرسالة:٢٢٢-٢٢٧.*

والثانية : هي جمال الطبيعة في بيت لحم إذ تقترب هذه المدينة من فضاء الريف بهدوئه ومناظره الخلابة وانفتاحه اللانهائي على الأراضي الزراعية والحواكير بأشجارها المختلفة من زيتون وتين ولوز...الخ، وقد وقف جبرا عند هذه النقطة كثيراً في سيرته موضحاً أثرها على حياته ولاسيما في تقديمه لفضاء البيوت التي عاش فيها، عندما قارن بين ضيق الداخل متمثلاً بتلك الغرف البائسة التي كانت الأسرة تقطنها وانفتاح الخارج الذي يتمثل بالحواكير والأشجار والفضاءات الفسيحة المحيطة بالدور التي سكنها جبرا في بيت لحم.[1]

ومنها أيضاً تقديمه لفضاء بيت لحم في فصل الربيع الذي يأتي دائماً متزامناً مع عيد القيامة، إذ يقف جبرا هنا ليرسم صورة حية عن جمال هذه المدينة وقد تحولت إلى بقعة خضراء تعد ساكنيها بالمزيد من النضارة والحياة، وتمتزج فيها روعة تجربة العين بنشوة تجربة الإحساسيس وبهائها" وعيد القيامة يأتي دائماً مع الربيع. تخضّر الحواكير المهملة، وتنتشر فيها الزهور من كل شكل ولون. وهناك الحنون الأصفر، والحنون الأزرق، والحنون البنفسجي، وهناك ذلك الحنون الأحمر، القاني بلون الدم: شقائق النعمان. ترفع رؤوسها الشقائق للشمس، والندى يتلألأ على وريقاتها، من بين الحجارة والأشواك، والأعشاب الغريبة، وهي ترفع رؤوسها مختالة حتى عند قواعد الجدران التي ينتشر عليها الصبار بعتوه الشائك، مطلقاً زهراته الصفراء الرقيقة قبل أن تتحول إلى فاكهة مصفحة بالشوك. في ظلال أشجار التوت، والتفاح، والمشمش، واللوز، والرمان، تنبثق الشقائق كالجروح الضاحكة من التربة الحمراء. وبين زيتونات وادي الجمل، على مد البصر، بين الحنون الأصفر والأزرق والبنفسجي. تنقط الشقائق المشهد المترامي بدم النعمان، وفي حقول القمح والشعير، طوال الطريق إلى بيت ساحور، وفي الأراضي الممتدة حولها، تتمايل الشقائق مع السنابل الخضراء، وتتلقى أجنحة آلاف العصافير وهي تهبط عليها من السماء الزرقاء، لتعود فتحلق وتغيب في الفضاءات التي لا تحدها إلا الجبال الزرقاء البعيدة".[1]

ويلاحظ على هذا النص أن الكاتب في تقديمه لهذه الصورة إنما هو واقع تحت تأثير التيار الرومانسي إذ نجده ينظر إلى الطبيعة نظرة تأملية إيحائية

---

[1] *ينظر: الرسالة:*
[1] *البئر الأولى: ٥٨-٥٩.*

تمتزج فيها جمال الطبيعة بأحلام الكاتب ورؤاه وتتوحد فيها التجربة المادية المجردة المتمثلة بجمال الطبيعة وبهائها بالتجربة الحسية المطلقة المتمثلة بالروح الدينية وذلك من خلال تزامن مجيء الربيع مع عيد القيامة فهذا الارتباط بين عيد القيامة وفصل الربيع لم يكن ارتباطاً اعتباطياً أو مجرد صدفة تاريخية، وهذا ما يفصح عنه جبرا في مقالة (القدس الزمان المجسد) عندما يتحدث عن هذا الموضع فيربط بين شقائق النعمان، وفكرة الحياة والموت، "فليس عجيباً أن تكون الشقائق، منذ أقدم الأزمان، رمز القتيل، ورمز عودته إلى الحياة من جديد، فتكون بالتالي رمزاً للأرض المقدسة"[1]..

ويسترسل جبرا في رسم صورة بيت لحم في أثناء فصل الربيع فيرسمها عند العشيات وقد تحولت سماؤها إلى فضاءات لازوردية تغطيها أسراب السنونو التي كانت تفد إلى المدينة في هذا الفصل "في العشيات تعبر الفضاءات اللازوردية رفوف السنونو، وقد وفدت من جديد إلى الأرض التي تحبها... عشيات الربيع في بيت لحم أينما كنا نلعب، أو نغني نروي الحكايات، كانت تصخب بجحافل السنونو وتعبث وتلهو وتدور وتسف على أسطح البيوت ثم تعلو في السماوات الرحاب، نتابعها وهي تغير وتنعطف وتستدير، ثم تغير وجهة طيرانها، لأسباب لا نعرفها، ولا يصطدم واحد منها بالآخر، وتملأ الأجواء فرحاً وبهجة نتلقى فعلها في أنفسنا دونما وعي، فيشتد صخبنا، ونمعن في الركض والقفز، ونرفع أصواتنا في الغناء، والصياح، وقد أستلقي لوحدي على الأرض المعشوشبة، لألحق بعيني حركة أسراب السنونو وهي تتقاذف بين غيمات السماء المتباعدة كالأمواج. وأحاول أن أعدها! أخفق، فأعيد الكرة، وأحاول من جديد. والغيوم الآن باتت بيضاء، كقطعان الخراف، وأتابع تحولاتها السحرية. وإذا هي تتمدد وتستطيل، وإذا الخراف حيتان هائلة، وإذا هي نسور عجيبة تنشر قوادمها عبر المسافات الزرقاء القصية، ولا تتحرك... وقد أبقى أرقب هذه السحب الرقيقة، وقد احمرت حوافها بشمس المغيب، ثم تتحول إلى برك مدهشة من الذهب المسفوح. وإذا طلع البدر وصعد في ساعتين أو ثلاث إلى إحدى قممه العلوية، اصطفت الغيوم البيضاء حوله في دوائر منداحة مذهلة، وكأنها آلاف الخراف مرة أخرى، أو كأنها الآن، إذ تتألق في بعضها، نثار الأصداف التي نصنع منها الصلبان والصور والتماثيل"[1].

---

[1] *الرحلة الثامنة: ١٧٣.*

[1] *البئر الأولى: ٥٩.*

وفي هذا النص تنطلق حركة الرؤيا لدى الكاتب لتستحضر صوراً لمكان الألفة المختزنة في الذاكرة، فبعد أن انتهى من وصف الأرض يبدأ بوصف السماء ليعطي صوراً حية وكاملة لفضاء هذه المدينة في هذا الفصل البهي، وللسماء كما نعلم رموز مكانية "تحمل دلالات ومعاني كثيرة، أبرزها الدلالة على العلو الشاهق، وعلى المعاني الدينية، وعلى معاني السمو والقيم الروحية، وعلى الخصب والخير"[1]..

وقد جاء هذا النص محملاً بجميع هذه المعاني والدلالات فيما عدا الدلالة الدينية، ولكن إذا ما ربطنا هذا النص بما قبله نجد لهذه الدلالة حضورها المميز عندما يربط الكاتب بين فصل الربيع وعيد القيامة الذي يأتي متزامناً مع هذا الفصل، وفي هذا النص أيضاً تمتزج الرؤية البصرية أو الواقعية، بالرؤيا الحلمية أو الخيالية عندما نجد الكاتب يشبه الغيوم البيض بقطعان الخراف التي سرعان ما تتحول إلى حيتان هائلة أو نسور عجيبة بتمدد هذه الغيوم واستطالتها.

وخلاصة مايمكن أن نستنتجه أن الكاتب في تقديمه لفضاء بيت لحم إنما يحاول التركيز على مسألة أساسية هي صراع الذات وتغلبها على محيطه الذي كان يعيش فيه بكل فقره، ومعاناته، فكانت المدينة بطبيعتها الخلابة وتعاليمها الدينية ملاذاً لجبرا ومأوى حميماً يلجأ إليه للتخلص من ضيق الحياة ومنها يستمد قوته في التغلب على صعابها، وتصد هجوم الفقر لتتذوق طعم الحياة.

وتشكل القدس المدينة الثانية في حياة جبرا بعد أن انتقل مع أسرته وهو في سن الثالثة عشرة من العمر ليعيش فيها مرحلة الصبا وبدايات النضج. وعلى الرغم من أهمية هذه المدينة وأثرها في تكوين شخصيته من جهة وحبه لهذه المدينة وتعلقه الكبير بها من جهة أخرى إلا أنها لا تشغل مساحة كافية في سيرته الذاتية، ففي البئر الأولى لم يتحدث جبرا عن هذه المدينة إلا في الفصلين الأخيرين من الكتاب، وأما شارع الأميرات فقد جاء خاصة بتلك المرحلة التي عاشها في بغداد بعد نكبة ١٩٤٨ مع مرور سريع على بعض الأحداث والأمكنة المرتبطة بفترة دراسته في إنكلترا، إذ يقف عند خروجه الأول من فلسطين إلى إنكلترا عبر البحر، ووقوفه عند بعض جزئيات تلك الحياة. وأما القدس، هذه المدينة التي أمست بعيدة عن جبرا مكاناً، والحاضرة في الذهن أبداً فقد أخذ

---

[1] *المكان في الشعر العراقي الحديث: ٢٥.*

الكاتب يستحضرها في سيرته الذاتية بين الحين والحين[1]. في محاولة منه لاستعادة ذكرياته عن هذه المدينة التي ينتمي إليها جبرا، أرضاً وتأريخاً فيما يسميه جبرا بـ"التأمل المستعاد"[2] عندما تتراءى له "وكأنها أصبحت من ذكريات جنة لن تطأها أقدام البشر مرة أخرى"[3].

ومع ذلك يمكن استكمال مسار هذه المرحلة وأثر القدس في تكوين جبرا من خلال تتبع مقالاته وحواراته التي نشرها في كتبه النقدية وكذلك من خلال كتاباته الإبداعية الأخرى (شعر، قصة، رواية) إذ نجده يصرح بذلك في أكثر من مناسبة[4] ويمكن أن نضيف مقدمة على الفزّاع التي تحدث فيها عن حياة جبرا، إذ يشير أن جميع المعلومات المتعلقة بحياته وظروف أسرته ذكرها له جبرا نفسه في مقابلات عديدة معه[1].

ويواصل جبرا تعليمه في القدس على الرغم من كل الظروف الصعبة المحيطة به، من مرض والده الذي جعله طريح الفراش لما تبقى من عمره، وسكنهم في غرفة واحدة تقع في أحد الأحياء الشعبية في جورة العناب، والفقر المدقع الذي أخذ يحكم خناقه على الأسرة.[2] وأمام كل هذه الظروف نجد جبرا يواصل دراسته في مدرسته في القدس (المدرسة الرشيدية) بإصرار وعزيمة أكيدين، وبتصميم عنيد، لتنتصر الذات في النهاية في صراعها مع المحيط[3]. ففي تلك الغرفة الضيقة التي كانت تضم الأسرة بأفرادها العديدين ووسط ذلك الضجيج المنبعث من البناية بغرفها العديدة وساكنيها الكثيرين، كان جبرا يحضر واجباته المدرسية، ويطالع ما يتيسر له من الكتب، على ذبالة مصباح الكاز وأنين الوالد المقعد[4].

ويواصل جبرا مشواره مع التعليم في القدس فينتقل من مدرسة الرشيدية

---

[1] *ينظر: شارع الأميرات: ٤٦-٤٨، ٧٤-٧٦، ٢٠١-٢٠٣.*

[2] *جبرا إبراهيم جبرا والمدينة، القدس ــ بغداد ــ القدس، بحثاً عن الزمان المجسد: ٨٨.*

[3] *شارع الأميرات: ١٤٧.*

[4] *ينظر: م.ن: ٢٥٣.*

[1] *جبرا إبراهيم جبرا دراسة في فنه القصصي: ٥.*

[2] *البئر الأولى: ١٦٣ ويذكر علي الفزاع مالم يذكره جبرا في سيرته من أن والدة جبرا اضطرت أن تعمل في البيوت لتتمكن الأسرة من الحصول على كفافها، ينظر: جبرا إبراهيم جبرا دراسة في فنه القصصي: ٦.*

[3] *يتظر الرسالة: ٣٣١-٣٣٢.*

[4] *ينظر: البئر الأولى: : ١٧٣-١٧٨.*

بعد إنهائه الصف الثاني الثانوي إلى الكلية العربية حال افتتاحها عام ١٩٣٥[١]، هذه المؤسسة المدهشة على حد تعبير جبرا، التي أخذت على عاتقها جمع الطلبة المتفوقين في المدارس الحكومية ليدرسوا فيها سنتين أو ثلاث قبل تخرجهم معلمين أو طلاب بعثات إلى الجامعة الأمريكية ببيروت أو جامعات إنكلترا.[٢]

وعندما يجتاز جبرا سنوات الدراسة في هذه الكلية بتفوق كبير، تفكر إدارة المعارف في فلسطين لإرساله في بعثة دراسية إلى إنكلترا لدراسة الأدب الإنكليزي، غير أن ظروف الأسرة المادية تضطره إلى رفض هذه البعثة كي يتعين معلماً في إحدى مدارس القدس، ولكن مدير المعارف يقنعه بالعودة إلى الكلية لدراسة شيء من المسلكيات وأساليب التدريس لمدة سنة، ليعين بعدها براتب أفضل من راتبه فيما لو عين من غير تلك السنة الدراسية، وخلال تلك السنة تقنعه إدارة المعارف بالذهاب في بعثة دراسية إلى إنكلترا إلا أن نتيجة الفحص الطبي الذي أجري له قبل السفر أكدت أنه مصاب بمرض التراخوما في عينيه وأنه يحتاج إلى علاج لمدة سنة كاملة قبل أن يسمح له بالذهاب، وأمام هذا الأمر تضطر الدائرة إلى تعيينه معلماً كما كان يريد، فعين في المدرسة العمرية ومن ثم انتقل إلى المدرسة البكرية بعد شهر واحد من التعيين. وبعد انقضاء تلك السنة التي قضاها جبرا بالتدريس، ومعالجة عينه، كانت ظروف الأسرة قد تحسنت بعض الشيء، مما جعل التفكير بالبعثة أمراً ممكناً، وبهذا تقرر وبشكل نهائي إيفاده إلى بريطانيا[١]. وهكذا نجد جبرا التلميذ يهزم "فقره بأدوات تنتمي إلى القيم والإرادة والمعرفة، كأن الفقر الذي سمت الروح فوقه، كان شرطاً للدخول إلى غنى متعدد الألوان"[٢].

والقدس هذه المدينة الحاضرة دوماً في ذاكرة الكاتب وفي معظم كتاباته الإبداعية كان لها التأثير الكبير في تكوين ذاته الإبداعية وفي تشكيل وعيه وبناء رؤيته، فهي ليست مجرد مكان كما يصورها في إحدى مقالاته الخاصة بهذه المدينة، بل "إنها زمان أيضاً، فهي لا يمكن أن ترى بوضوح ضمن نطاقها الجغرافي المحدود فحسب، لأنها حينئذ لن تفهم. إنها يجب أن ترى في

---

[١] *جبرا إبراهيم جبرا دراسة في فنه القصصي: ٧.*

[٢] *ينظر: شارع الأميرات: ١٢.*

[١] *جبرا إبراهيم جبرا دراسة في فنه القصصي: ٨-٩.*

[٢] *رواية جبرا إبراهيم جبرا: فلسطيني الأحلام أو فلسطيني المستحيل، ضمن كتاب (القلق وتمجيد الحياة): ٢٠.*

منظورها التاريخي، وترى كأن التاريخ- تاريخ أربعة آلاف من السنين- اجتمع في لحظة واحدة، هي اللحظة التي يراها المرء فيها"[1] وهي في هذه المقالة تتحول إلى كائن نابض بالحياة يقف شامخاً على جبل، ينظر إلى البحر من جهة وإلى البادية من جهة أخرى، وقد جمعت بين "قوتين حضاريتين في تفاعل أبدي وفي هذا التفاعل سر مأساتها وسر عظمتها معاً"[2].

وعلى الرغم من ابتعاد جبرا عن القدس فقد ظلت حاضرة في ذاكرته يتذكر شوارعها وأحياءها وأشجار وأراضيها "كآدم يذكر الجنة، فالصبي إذ ينمو، تنمو المدينة في كل زاوية من زوايا نفسه، وصباه إنما هو انعكاس لمئات الطرقات والبيوت والحوانيت والأزقة والأشجار والبقاع المزروعة التي تخضر في الربيع وتصفر في الشتاء، والصخور المنتشرة في كل مكان، التي تؤلف المدينة. أين ينتهي الذات ويبدأ الموضوع هنا؟ شارع بكى فيه الولد، وجاع، وضحك، وعشق فتاة لا يعرف اسمها لأنها ابتسمت له من غير قصد، وركض فيه في المطر، في الظلام مع أخوته، مع والديه، مع العشرات من أصدقائه الذين ما زال يسمع في ذهنه أصواتهم المتجاذبة بين مباني الشارع: مثل هذا الشارع هل يمكن أن يبقى امتداداً هندسياً موضوعياً مجرداً؟"[1].

ويواصل جبرا مشواره في تكوين الذات فنلاحظ أن موضوع الفقر وصراع الأنا في التغلب عليه بالتفوق في المدرسة والذي يتصدر المرحلة الأولى في حياته يتحول في المرحلة الثانية عندما يسافر إلى إنكلترا للدراسة إلى موضوع الغربة والنجاح. ففي مدن إنكلترا كانت بداية انطلاق الذات وانفتاحها على كل ما هو جديد وغريب، ثقافة، وعلماً، وعلاقات كانت من شأنها إغناء تجربة هذا الشاب المقبل على الحياة بنهم وحب كبيرين.

ففي اكسترا التي قضى جبرا سنته الدراسية الأولى ينقل لنا الراوي جانباً من تلك الحياة التي عاشها في هذه المدينة التي كانت مسرحاً لانطلاقاته الذهنية والحسية يقبل على شراء الكتب بنهم بعد ما تعرف على شيخ رصين يعمل في مكتبة رئيسة مسؤولاً عن الكتب المستعملة، وفيها يتعرف على مجموعة من الطلبة يجمعون إلى متعة النقاش والمحاججة متعة الصحبة الجميلة[2]، وفيها

---

[1] *الرحلة الثامنة:١٥٥.*
[2] *م. ن: ١٥٦.*
[1] *م. ن: ١٦٠.*
[2] *ينظر: شارع الأميرات: ٢٥-٢٦.*

يتعلم الرقص ويعرف الحب، هذا الحب الذي كان "عاصفاً كالريح. وجارفاً كالسيل، فضاؤه الحقول الخضراء والأشجار البواسق، يضج بالجسد كما يضج بالروح، إذا كانت الروح هي مطلقة ذلك الكلام الجامح اللامنتهي"[1]. إذ نجد جبرا يقيم مع أكثر من فتاة علاقة حب، فهناك برناديت ابنة الستة عشر ربيعاً وهناك غلاديس زميلة جبرا في الدراسة، وهناك جين هاريسون التي تعرف عليها في أحد البارات[2].

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن جبرا في ذكره لتفاصيل تلك العلاقات الغرامية لا يتحرج في ذكر الأسماء النسائية ممن كان على علاقة بهن، مع التنويه بطبيعة تلك العلاقة المادية القائمة على حضور الجسد والخارجة على نطاق الهوى العذري، في حين نراه يتحرج في ذكر اسم الطالبة العراقية التي أحبته وكانت بينهما رسائل متبادلة استردتها بعد زواجه من لميعة وقدمت له هدية ثمينة دلالة على نبلها. أو اسم تلك السيدة العراقية التي تعرف عليها في باريس[1]. وهو في هذا إنما يحاول أن يعبر عن حال المرأة في كل من البيئتين، البيئتين، إذ أن تصريحه لأسماء النساء في إنكلترا إنما هو تعبير عن الحرية الكبيرة التي تتمتع بها تلك المجتمعات بينما يتحرج من ذكر أسماء النساء العربيات لأن التقاليد والأعراف لا تسمح له بذلك هو بهذا يعكس حرصه على تجنب كل ما من شأنه خدش الحياء، فالكاتب هنا شأنه شأن أغلب كتاب السيرة الذاتية العربية لا يستطيع تجاوز القيم الأخلاقية والأعراف الاجتماعية السائدة في المجتمع، فالمجتمعات العربية كانت تضع المرأة في عزلة تكاد تكون تامة فضلاً عن الجهل والقسر، فالأديب هنا إنما يعكس حالة المرأة في بيئته ويؤرخ لحياتها في ذلك العهد، وشكل الحياة التي عاشتها وعاشها معها في المجتمعين[2].

ولأنه يدرك أن ما يكتبه هنا شخصي بحت يتصل بالأنا مباشرة بعكس كل كتاباته الإبداعية الأخرى ولا سيما الروائية منها، إذ نجده يتوارى فيها خلف الشخصيات، مما يعفيه من تبعية الأفعال الناجمة عن ذلك العمل.

كما أن علاقاته النسائية في السيرة تعكس تلك النزعة النرجسية الواضحة

---

[1] م. ن: ٢٧.

[2] ينظر: م. ن: ٢٦-٢٧، ٣٥.

[1] ينظر: م. ن: ١٥٥، ٢٢٨- ٢٢٩.

[2] *المرأة في أدب السيرة الذاتية المعاصر، عذراء محمد راغب، رسالة ماجستير:* ٦.

المسيطرة على الكاتب وهو يصف علاقاته الغرامية، إذ نجده يعرض شخصيته مطاردة من قبل المرأة أينما حل.

ومن اكسترا وبعد إنهاء سنته الدراسية الأولى ينتقل إلى أكسفورد لحضور دورة دراسية في الأدب الإنكليزي أقيمت في كلية سومرفيل، قبل التحاقه بجامعة كامبردج، وكانت هذه المدينة بمباني كلياتها الرائعة ومكتباتها العامرة، واحتوائها لتمثال الشاعر الرومانسي شلي عارياً غريقاً تبكيه ربة الشعر، وقربها من مدينة (ستراتفور أون افون) مسقط رأس شكسبير، قد أغرت جبرا بالبقاء في هذه المدينة طيلة فترة الصيف قبل الرجوع إلى اكسترا والالتحاق بجامعة كامبردج[1].

ويلاحظ على جبرا في وصفه للأماكن التي زارها في إنكلترا إنه لا يعطي للمكان صفاته الطوبوغرافية وإنما يحاول إسقاط أحاسيسه على المكان وما يختلج في نفسه من جراء تأثيره عليه، ومنها زيارته إلى الدار التي ولد فيها شكسبير "بعد أن قضيت فيها يوماً رائعاً بزيارة الدار التي ولد فيها شكسبير، حيث تحايلت على أمين الدار، واقترفت المحظور بأن كتبت اسمي على خشبة إحدى النوافذ قرب اسم الشاعر بايرون، ثم طفت كمن يطوف في مكان مقدس في الأماكن العديدة الأخرى المتصلة بحياة شاعر الإنكليز الأكبر، بما فيها (مسرح شكسبير التذكاري) المقام على النهر. ذلك النهر المنقط بالبجعات البيضاء الشهيرة وهي تعوم دونما جهد، كأنها في حلم دائم منذ أن كتب شكسبير قصائده ومسرحياته"[1].

وتتكرر زيارة جبرا إلى هذه المدينة التي وقع تحت سحرها، فقد كانت العروض المسرحية المقامة على مسرح شكسبير التذكاري (حيث أقامت إحدى الفرق المسرحية الكبيرة موسماً شكسبيرياً في هذه المدينة) قد أغرته مرة أخرى بالسفر إليها "فذهبت إلى ستراتفور حاجاً مرة أخرى، لأشاهد في أسبوع واحد ثماني مسرحيات، وذلك بأن أتردد على المسرح كل يوم. فكنت كل صباح أقرأ نص المسرحية التي سأشاهدها في ذلك المساء. وكانت آخرها وتتويجاً لها (مأساة هاملت) وبقيت نسختها التي قرأتها يومئذ محفوظة عزيزة بين كتبي بشيء من (سنتيمنتالية المحب)"[2].

---

[1] *ينظر: شارع الأميرات:* ٢٩-٣١.
[1] *م. ن:* ٣١.
[2] *شارع الأميرات:* ٣٣.

إن هذا النص شأنه شأن النص السابق إنما يعكس لنا مدى تأثر جبرا بهذه الأمكنة ذات الوجهة الثقافية ويعكس من جهة ثانية مدى انفتاحه على هذا الجو الثقافي الذي أخذ يقبل عليه بنهم وجوع كبيرين.

ومن الأماكن التي يقف عندها جبرا في وصفه لفضاء المدينة في إنكلترا منطقة البحيرات هذه المنطقة التي "نشأت فيها بدايات الحركة الرومانسية في مطلع القرن التاسع، وكان من قادتها الشاعران وليم وردزويرث وصموئيل كولردج، اللذان عاشا فترة مهمة في حياتهما في تلك المنطقة، وكتبا فيها الكثير من وحي (سماواتها السخية). وقد تأثر بها الشاعران الرومانسيان الآخران، الأصغر منهما سناً. برسي شلي وجون كيتس"[1].

وهنا أيضاً نجده لا يولي اهتماماً لصفات المكان الطوبوغرافية بقدر ما يصف لنا إحساسه بهذا المكان ومدى اندماجه وتفاعله معه، ففيه يمتزج الخيال بالمشاعر بالذكريات في ذهن جبرا وهو يتجول في ربوعه "بعضها يعود إلى أيام طفولتي الناضجة بتجربة الطبيعة في أولى أشكالها: التراب والصخر، الوادي والجبل، الأشجار والأزهار البرية، (الحنون) والشوك، مع زرقة السماوات الرحاب وانهمارات المطر، والغوص في الطين، والاستسلام للريح والرعد... والبعض الآخر يعود إلى قراءاتي الشعرية لوردزويرث نفسه قبل ذلك بسنة في القدس، وأنا رائح غاد بين دارنا في منخفض مكتظ بالدور والبشر وبين الحقول القريبة من حينا حيث كانت المباني فجأة تنقطع، وتصبح شجرات الزيتون المتباعدة، والحشائش والنباتات البرية، سيدة الطبيعة المطلقة، وأنا مندمج في شعر وردزويرث الذي يجعل من تجربة الطبيعة والأناس البسطاء العائشين في أحضانها نشوة صوفية توحد بينه وبين الطبيعة، ثم توحد بينهما وبين الذات الإلهية"[1] وفي هذا إشارة إلى حضور فلسطين الدائم في ذاكرة جبرا ووجدانه.

ويذكر جبرا أيضاً زيارته لقرية غراسمير قاصداً زيارة "المنزل الذي قضى فيه الشاعر (وردزويرث) سنيناً خصبة من حياته بصحبة أخته دوروثي وصديقه كولردج"[2] وهنا أيضاً يصف لنا مدى تأثره الشديد بهذا المكان، فهو في ذلك اليوم لم يستطع التخلص من أسره، ففي تلك العشية يعيد قراءة قصيدة

---

[1] م. ن: ٤١.
[1] م. ن: ٤٢.
[2] م. ن: ٤٣.

كولردج القصصية (كريستابل)[1] ويكتب رسالة إلى صديقته غلاديس، وأخرى إلى أخيه يوسف في القدس يصف فيها إحساسه وهو واقع تحت تأثير هذه الأمكنة الجميلة وسحرها في منطقة البحيرات.

ونستنتج من كل ما سبق أن جبرا في وصفه لفضاء المدن في إنكلترا إنما كان يركز على نقطة واحدة أساسية هي انفتاح جبرا على العالم الخارجي هذا العالم الجديد على ذهنه في كل شيء، وقد كان لهذا الانفتاح الأثر الكبير في تكوين الذات، ثقافة، وعلماً، وعاطفة، ففي مدنها تلقى جبرا تعليمه الجامعي وحصل على شهادة البكالوريوس في الأدب الإنكليزي، وفيها أيضاً تشرب فكره وروحه بمبادئ الحركة الرومانسية متأثراً بكبار قادة هذه الحركة، وفيها ارتوت عاطفته بعد ذلك العطش الصحراوي القديم الذي كان يحمله بين جنبيه فيقيم أكثر من علاقة حب.

وما أن ينهي جبرا دراسته في إنكلترا وبتفوق[1] حتى يقرر (القيام بأذويسة العودة إلى الوطن) على الرغم من إلحاح عميد الكلية ودائرة المعارف الفلسطينية بالاستمرار في الدراسة لثلاث سنوات أخرى للحصول على الدكتوراه[2].

لم يقف جبرا في سيرته عند هذه المرحلة، وإنما يمكن أن نجد إشارات تفصح عن بعض ذكرياته المتعلقة بتلك الفترة من حياته، كما يمكن أن يستشف بعض الخطوط العريضة لحياته في هذه المرحلة من حديث علي الفزاع في القسم الأول من المقدمة والتي خصها للحديث عن سيرة جبرا[3].

ففي فلسطين عين مدرساً للأدب الإنكليزي في الكلية الرشيدية التي كانت مدرسة ثانوية حين كان طالباً فيها، وفي أثناء تواجده في تلك الكلية كتب روايتين باللغة الإنكليزية هما (الصدى والغدير)[4] و (صراخ في ليل طويل)

---

[1] في هذه القصة يلتقي كريستابل في بقعة مهجورة ليلاً بفتاة تدعى جير الدين كان قد اعتدى عليها أناس مجهولون ثم تركوها هناك، فيأخذها كريستابل إلى قلعة أبيه، وإذا هذه الحسناء الرهيبة تعمل فيها سحرها على نحو لا يفسره حتى الجنون، ينظر: شارع الأميرات:٥١.

[1] وقد كان جبرا أحد الخمسة الأوائل في امتحان الترايبوس في الأدب الإنكليزي.

[2] ينظر: شارع الأميرات: ٢٢٨.

[3] جبرا إبراهيم جبرا دراسة في فنه القصصي: ٩-١١.

[4] تقع هذه الرواية في ١٥٠ صفحة، ولم ينشرها جبرا حتى الآن، ينظر: جبرا إبراهيم جبرا دراسة في فنه القصصي: ٩.

كما كتب قصة (ابنة السماء) و (ملتقى الأحلام).

ولم يتقصر نشاطه على الكتابة وإنما أنشأ في عام ١٩٤٤ مع مجموعة من الشباب نادي الفنون، وكان هو رئيساً له، وقد تميز هذا النادي بنشاطه الفني في تلك الفترة، إذ أقيمت فيه عشرات المحاضرات والحفلات الموسيقية والغنائية قبل أن تدهمه ظلمات الإرهاب الصهيوني في العام ١٩٤٧[١].

وقد شهدت هذه المرحلة أيضاً تحسن أحوال الأسرة المادية تماماً، وانتقلت الأسرة من ذلك الحي الشعبي إلى منطقة القطمون في العام ١٩٤٧ أي العام الذي صدر فيه قرار التقسيم الجائر وما كادت تستقر حتى اضطرت إلى إخلاء هذا المسكن والعودة إلى بيت لحم من جديد بسبب المعارك التي اندلعت بين العرب واليهود التي لم تهدأ حتى اندلاع حرب عام ١٩٤٨ وحلول النكبة وضياع الوطن[٢].

ويقف جبرا في سيرته عند بعض أشكال الإرهاب الصهيوني في تلك الفترة ومنها حادثة نسف فندق سمير أميس الذي كان يقع بالقرب من منزل الأسرة في القطمون. والتي صادفت في الليلة نفسها التي شهدت فيها القدس، وبيت لحم طوفاناً عنيفاً[١].

وأمام هذه الظروف القاهرة وتردي أحوال الأسرة حالها حال مئات الأسر الفلسطينية، يجد جبرا أن لا مفر من الاغتراب مرة أخرى "فإذا كان الاغتراب بارزاً وأليماً بالغياب الجسدي عن الوطن، فهو قد يكون أشد بروزاً وألماً بالحضور الجسدي في الوطن نفسه"[٢] وهنا يقرر جبرا الهجرة إلى البلدان العربية المجاورة بحثاً عن العمل، وتخلصاً من ألم النكبة وضياع الوطن، فكانت بغداد هي المحطة الأخرى من حياته، بغداد هذه المدينة التي شكلت منعطفاً كبيراً في حياته "حيث شكلت حياتي من جديد"[٣].

وكان وصول جبرا إلى بغداد قد "تم بعد حدثين بارزين في تاريخ العراق المعاصر: (الوثبة) تلك الحركة التي غيرت الكثير من مزاج الناس وأفكارهم، وكانت بمثابة المقدمة لثورة تموز التي ستنفجر بعد عشر سنين. أما الحدث

---

[١] *شارع الأميرات:* ٢١٥.

[٢] *جبرا إبراهيم جبرا دراسة في فنه القصصي:* ١٠.

[١] *ينظر: شارع الأميرات:* ٢٠١-٢٠٢.

[٢] *الغريب، جبرا إبراهيم جبرا، مجلد الجيل، المجلد ٨، العدد ٦ لسنة ١٩٨٧:* ٢٦.

[٣] *شارع الأميرات:* ٢٠٦-٢٠٧.

الثاني فهو الهزيمة العربية في فلسطين، ونشوء المأساة الفلسطينية، التي انعكست آثارها بكثافة في العراق، وربما أكثر في بلدان عربية أخرى... حيث كان هذا البلد بالغ الشعور بالإهانة، نتيجة المؤامرات التي رافقت الحرب العربية الإسرائيلية الأولى، ونتيجة التجربة المريرة التي تعرض لها الجيش العراقي بشكل خاص"[1] فكان وجود جبرا في بغداد في مرحلة تاريخية مهمة وحساسة في الوقت نفسه، التي لم يقتصر تأثيرها على الجانب السياسي فحسب، وإنما شملت مختلف المجالات، ومنها المجال الفكري والفني إذ كشفت عن "عجز الصيغ السائدة، أو استنفادها لما كانت تختزنه من حيوية، ولما كانت تمثله من احتمالات"[2] ففي تلك المرحلة الصعبة وجد جبرا من بغداد التي كانت تعيش حقبة غليانها السياسي، والفكري، والأدبي، والفني الجديد، الأرضية المناسبة لبلورة تلك الأفكار التي تدعو إلى ضرورة التجديد التي ظلت حبيسة في داخله منذ أن كان طالباً في الثانوية بالقدس "وعندما وصلت إلى بغداد في أواخر عام ١٩٤٨ لم أكن أتوقع إنني سأجد فيها فجأة الأرض الرائعة الخصبة التي ستتلقى هذا العشق مني للتغيير والتجديد تلقياً سيزداد ويتسع، بحيث يصبح في النهاية حافز أصحاب الرؤى التي بمجموعها، ستكون قوى التغيير لا في التعبير فقط، وإنما في المنحى الحضاري الذي كان لا بد لنا منه بعد نكبتنا في فلسطين"[1] وهو بهذه الإشارة الدالة إنما يضعنا أمام مشروع حياته الذي سيحمله، مبدعاً، ومفكراً، ومسهماً في الحياة الثقافية لهذه المدينة وفي مختلف مجالاتها.

ففي الشعر كان من المسهمين الأوائل في حركة التجديد فقد "استطاع جبرا مع آخرين في خلق المهاد الذهني والذوقي لاستقبال هذا الشعر، كما ساعد في أن يرتاد آفاقاً جديدة، خاصة من خلال الربط المتين مع تاريخ الرافدين القديم، مما أوجد له جذوراً قوية، ولم يعد مجرد صدى أو محاكاة لموجات شعرية أخرى وافدة من خلال الترجمة أو الدراسة أو الإطلاع"[2].

وقد تبلور صدى هذا الاهتمام والمساهمة في حركة التجديد في الشعر من خلال كتاباته النقدية وأحاديثه الإذاعية التي كان يذيعها من إذاعة بغداد، باللغة

---

[1] *جبرا: بعض الجوانب الأخرى، عبد الرحمن منيف، ضمن كتاب (القلق وتمجيد الحياة):١١.*

[2] *م. ن: ١١.*

[1] *ينابيع الرؤيا: ١٠٨.*

[2] *جبرا: بعض الجوانب الأخرى، ضمن كتاب (القلق وتمجيد الحياة): ١٣.*

الإنكليزية وبمعاونة صديقه علي حيدر، يساند فيها الحركة الشعرية الجديدة ويؤكد على أهمية الشعراء والقصاصين المحدثين في بغداد ولا سيما محاولات نازك الملائكة فيما تكتبه من الشعر الحر[1]. وما قلناه عن دوره في التجديد في الشعر الحديث ينطبق أيضاً على دوره في التجديد في الفنون التشكيلية، إذ نجده يسهم إسهاماً فعالاً في دفع عجلة هذه الحركة الفنية إلى الأمام من خلال المحاضرات التي كان يتولى إلقاؤها للتعريف بهذا الفن وأبرز مدارسه الفنية وأبرز ممثليها والكتابات النظرية والتطبيقية حول المعارض الفنية المقامة في تلك الفترة، وإبراز مواطن ضعفها وقوتها، ومشاركته النشيطة في إقامة التجمعات الفنية، وما يترتب على ذلك من حوار خصب بين أنصار المدارس الفنية المختلفة وأساليبها[2].

وجاء تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث تتويجاً لكل هذه الجهود التي بذلها جبرا مع نخبة من الفنانين العراقيين المجددين وعلى رأسهم الفنان جواد سليم، وكان المعرض الأول لهذه الجماعة في ٢١/نيسان/١٩٥١ بمشاركة نخبة من الفنانين العراقيين، كان معظمهم من زملاء جواد سليم وأصدقائه ومنهم جبرا إبراهيم جبرا[1]. وقد قدر لهذا المعرض أن يكون بداية مرحلة جديدة من تاريخ العراق الفني "لقد كان المنطلق ببغداد، لا في الرسم والنحت فقط، وما رافقهما في كتابات وتنظير حول الفنون التشكيلية، بل في المواقف الفكرية والأسلوبية التي راحت تعم فنون القول أيضاً، في العراق، ثم في الوطن العربي بأجمعه"[2] فالمخيلة العربية كما صورها جبرا كانت "يومئذ في بداية توثب رائع تريد تحقيق الجديد والأصيل، وكل ما يعطي الأمة أملاً في مستقبل لا يتخطى فقط الموات الذي ابتليت به لأكثر من سبعمائة سنة، بل يتخطى حتى ما أنجزته النهضة التي جاءنا بها التنوير منذ أواسط القرن التاسع عشر حتى الحرب العالمية الثانية"[3].

وفي الموسيقى نجده يقوم بإنشاء جمعية للموسيقى الكلاسيكية اشتركت فيها مجموعة من طلبة الكلية في محاولة منه في تعريف الطلبة شيئاً من هذا الفن الذي "هو غير الطرب الذي اعتادوه في الموسيقى العربية مؤكداً أيضاً على

---

[1] *ينظر: شارع الأميرات: ١٧٩.*
[2] *القلق وتمجيد الحياة: ١٤.*
[1] *ينظر: جواد سليم ونصب الحرية دراسة في آثاره وآرائه: ٤٧.*
[2] *شارع الأميرات: ١١٦.*
[3] *م. ن: ١٢١.*

تداخله في الفنون الأخرى والآداب التي يدرسونها"[1] وتتسع دائرة هذه الجمعية لتشمل العديد من أساتذة الكلية وأصدقاء الطلبة وأساتذة الكليات الأخرى للتحول فيما بعد إلى أمسية أسبوعية يحضرها نخبة من الطبقة المثقفة في بغداد "بدءاً بالعميد والأساتذة، وامتداداً بالطلاب والطالبات، وانتهاء بالأصدقاء عراقيين وأجانب"[2].

وفضلاً عن كل هذا، تكشف لنا السيرة عن ذلك النشاط والحيوية التي كان يتمتع بها وهو يؤدي مهنته التدريسية إذ نراه موزعاً بين أكثر من كلية، كلية الآداب التي أسس قسم الأدب الإنكليزي فيها مع زميله دزموند ستيوارت، دار المعلمين العالية، وكلية الملكة عالية للبنات، "في كل من هذه الكليات كنت أساهم في نشاطات الطلبة، الذين أنشأت لهم جمعية للمناظرات، بالعربية وأحياناً بالإنكليزية، وأخرى للمسرح، وثالثة للموسيقى، وكثيراً ما يأتينا ضيوف عليها مثقفون من المدينة، وطلاب وأساتذة من كليات أخرى وأشرفت يومئذ على مرسم جديد في كلية الآداب لهواة الرسم من الطلاب أرسم فيه أنا أيضاً معهم... وفي أثناء ذلك كنت أواصل نشر ما أكتب من قصة أو مقالة أو قصيدة في مجلة (الأديب) البيروتية (لصاحبها ألبير أديب) التي كانت آنئذ بغداد مثار اهتمام كبير لاستقطابها الشباب المجددين من الوطن العربي. ولست أدري كيف كان يتسع لي الوقت أيضاً، في تلك السنة لإعطاء دروس خصوصية لبعض الفتية والفتيات في غرفتي في (فندق بغداد)"[1].

ومن نشاطاته أيضاً تنظيمه للموسم الثقافي في كلية الآداب والعلوم جرياً على تقاليد الكليات السائدة في تلك الفترة معتمداً في ذلك على أساتذة الكلية أنفسهم، إذ كان يقيم في كل أسبوع أو أسبوعين منبراً حراً في قاعة كلية الملكة عالية يلقي فيها أحد الأساتذة محاضرة على مسامع الجمهور المحتشد في القاعة. وكان من بين من ألقى حاضرة على هذا المنبر الدكتور علي الوردي الذي يشير جبرا أن شهرته بدأت من هذه المحاضرة التي ألقاها التي كان لها صدى غير اعتيادي، أثارت بين المحتشدين نقاشاً طويلاً، ورددت الصحف في الأيام التالية الكثير من محتوى المحاضرة والنقاش[2].

---

[1] م. ن: ١٩١.
[2] م.ن: ١٩٢.
[1] *شارع الأميرات: ٩٨-٩٩.*
[2] *ينظر: م. ن: ١١٣-١١٤.*

وهكذا غدا إسهام جبرا في الحياة الثقافية ببغداد وسط ذلك "الفوران الثقافي الذي كان يتصاعد في المدينة"[1] على حد تعبيره "جزءاً ولو صغيراً من طاقتها المستقبلية الهائلة التي كنت مؤمناً بها"[2] وغدت بغداد جزءاً من تاريخ جبرا لا يمكن فصله عنه "إذ لم تأخذ مدينة من الحضور والأهمية في حياة رجل ثقافة وأدب وفن أو أحدثت من الأثر في نفسه وفكره، كما أخذت بغداد وأحدثت في حياة جبرا وفكره. كما لم تنل مدينة من الاهتمام الذي يبديه بها مثقف وأديب بتفاصيل حياتها الغنية أدباً وفناً ومعطيات حياة حاضرة وتاريخاً، مثلما نالت بغداد من اهتمام جبرا، في وجوه الحياة فيها كافة. بل لا يمكن الحديث عن الجديد والتجديد في حياة بغداد خلال ما يقرب من نصف قرن من حياتها دون أن يكون لجبرا حضوره في هذا الحديث، دوراً وإبداعاً وفكراً نقدياً"[3] ويظل ما أنجزه جبرا خلال وجوده في بغداد فيما يقرب من نصف قرن "من قصة قصيرة، ورواية، وشعر، ونقد، ودراسات وترجمات، تمتد في حقول كتاباته الشخصية جميعاً... وهو المنجز الأكبر، والأهم والأبقى، الذي حدد به جبرا شخصيته في عصره/ عصرنا هذا- شخصية المبدع الكبير"[1].

وتشتد أواصر هذه العلاقة أكثر فأكثر بين بغداد وجبرا عندما يرتبط بالمرأة الأروع في حياته "تلك التي جعلت لكل ما حدث لكلينا آنئذ وفي السنين اللاحقة، سحراً تتمحور فيه معاني الحياة، ليس فقط كأناس وعلاقات متداخلة يغني بعضها بعضاً، وليس فقط كتجارب متواترة تعاش بكل لذاتها وعذاباتها وتناقضاتها، بل كإبداعات أيضاً تعطي التجربة كل مرة قيمها العميقة وتفردها الدائم"[2] فتغدو بغداد موطن الحبيبة المكان البديل عن الوطن فيه ينشئ أسرته، وفيه يجد نوعاً من الراحة والاستقرار والاطمئنان على المستقبل، يمكن معه التفكير بأن إنجاب الأولاد أمر ممكن "مطمئنين ولو إلى زمن، إلى أن الأيام لن تغدر بنا أو بهم"[3].

وهكذا شكلت بغداد في حياة جبرا منعطفاً كبيراً، وحداً فاصلاً بين مرحلتين كان لهما وقع مؤثر في حياته، مرحلة الحياة في القدس إبان النكبة الفلسطينية

---

[1] م. ن: ١١٣.
[2] م. ن: ١٩٤.
[3] *خطوات مع جبرا إبراهيم جبرا في شارع الأميرات:* ٢١.
[1] *جبرا إبراهيم جبرا والمدينة، القدس -بغداد- القدس: بحثاً عن الزمان المجسد:* ٨٩.
[2] *شارع الأميرات:* ١٠٢.
[3] م. ن: ٢٥٢.

في العام ١٩٤٨ وانكسار الذات في الواقع، ومرحلة الحياة في بغداد، والانتصار الذي تحققه الذات المبدعة من خلال المساهمة في ثورة التجديد للنهوض بالواقع العربي "والحضارة العربية الجديدة الرافضة لكل مواضعات التقليد والتقليدية... هنا، ستلتقي القدس ببغداد، ويقوم التناظر التفاعلي الحي بين (الرؤيا) و (الواقع) وبين (الزمان) و (المكان)"[١].

ومن المدن التي ظلت حاضرة في ذاكرة الكاتب، باريس هذه المدينة التي زارها صيف عام ١٩٥١ للسياحة والإطلاع على المعالم الثقافية فيها، التي كان لها وقع مؤثر في نفس جبرا وفي تكوينه الثقافي، فهي مدينة الأدب والفن، مدينة المتاحف، والمسارح، والأوبرا، والمعالم الحضارية، وهذا ما يركز عليه جبرا في رسمه لفضاء هذه المدينة، إذ نجده يقف عند (قوس النصر) و (برج أيفل) هذين المعلمين الحضاريين اللذين تميزت بهما فرنسا[٢]. ويقف أيضاً عند متحف اللوفر ليصف لنا إحساسه بهذا المكان "ولما ذهبت إلى متحف اللوفر أول مرة، ورحت أتجول في قاعاته طابقاً بعد طابق، أصبت بدوار غريب، لذيذ، كل ما درسته بجهدي عن الفن، عن طريق الكتب، بدءاً بالحضارات الأولى حتى آخر حركة في الرسم والنحت، وجدته هنا مجسداً في هذه الآلاف من اللوحات الحقيقية والتماثيل التي تغريني دوماً بلمسها كأن فيها استجابة المعشوق: في اللوفر أولاً، ثم في المعارض الكثيرة في كل مكان"[١].

وهذا ما يفعله أيضاً عندما يقف عند متحف الأورانجري "يوم ذهبت إلى حدائق التويليري، لزيارة متحف الأورانجري، حيث تحفظ لوحات الانطباعيين وما بعد الانطباعيين، أي فرح عارم هزني حتى النخاع! وكما هو شأني كلما فاجأني الجمال، شهقت وفاضت عيناي وأنا أحاول يائساً كبح دموعي، لئلا يراني الزوار ويعجبون لبكائي! هكذا كان حالي حين رأيت لأول مرة لوحات مونية، وديغا، ورنوار، وبيزارو، وسزلي، وسيزان، وفان غوج، والآخرين، رأيتها بألوانها وأحجامها الحقيقية، أما فان غوخ، بأصباغه الكثيفة، وكأنها للتو قد أسقطها ضربات على القماشة من فرشاة عريضة محملة بالأصفر والأزرق والأخضر– فقد كهربني، وأوصل إلي كما بانتفاضات الجنون، إدراك العبقرية التي، إذ تتملك الفنان، تحييه بقوة مضروبة بألف، ليس له بعدها إلا الموت

---

[١] *جبرا إبراهيم جبرا والمدينة، القدس -بغداد- القدس: بحثاً عن الزمان المجسد: ٩٠.*
[٢] *ينظر: شارع الأميرات: ١٥٢.*
[١] *شارع الأميرات: ١٥٣.*

عشقاً أو ألماً لما رأت العين، وصنعت اليد، واكتنز في القلب"[1].

ونكشف من هذا النص مدى تأثير هذه المناظر في نفس جبرا، التي تدل عليها المفردات والجمل المفعمة بالأحاسيس (هزني حتى النخاع!)، (شهقت وفاضت عيناي)، (فقد كهربني)، (الموت عشقاً أو ألماً)، (واكتنز في القلب).

وقد وجد جبرا في باريس ذلك النبع الذي يغذي فكره، ويعطي لتجربته بعداً أكبر بعد ذلك الجوع الثقافي الذي أصابه منذ مغادرته لكمبردج "كنت في حركة دائبة، ألعب دور المتلقي الذي أصابه النهم بعد سنوات من جوع ثقافي منذ مغادرتي كمبردج، وكنت بدأت أشعر أنني أستنفذ خزيناً ذهنياً لا بد من إعادة ملئه، وها هي المدينة التي تعطيك وتعطيك بقدر ما بوسعك أن تأخذ، وتلتهم، وعشقي للفنون هنا ما يغذيه ويشحذه كل يوم بمزيد من اللهفة والمتعة"[2].

ولبيروت أيضاً مكانة خاصة في حياة جبرا إلا أنه لا يقف عندها كثيراً في سيرته، وإنما يؤكد على أهميتها بالنسبة له في النهاية وكأنما يريد بذلك أن يوحي للقارئ بأن هناك جزءاً كبيراً من هذه الحياة الحافلة بالإثارة والنشاط الفكري والإبداعي بقي من دون سرد لأسباب خاصة تتعلق به إذ يشير في السيرة إلى زياراته الصيفية المتواصلة إلى لبنان بصحبة زوجته لميعة طول عقدين من الزمن (١٩٥٢-١٩٧٤) إلى نشوب الحرب الأهلية المأساوية في ربيع العام ١٩٧٥ "ولكن بين صيف ١٩٥٢ وصيف ١٩٧٤ ، كان لنا في لبنان، بجباله وسواحله، أكثر من عقدين من سنين مكتظة بتجاربها المتوقدة، عرفنا فيها أنا ولميعة، عديداً من الأناس المثيرين، وضروباً من الصداقة والحب، والنشاط الفكري والإبداعي، أعطت حياتنا، وحياتي أنا على الأخص بعضاً من أجمل تجاربها وأمتع حوافزها، فلولا بيروت، حتى في السنوات اللاحقة، لكانت حياتنا أفقر وأضمر، ولفقدت الكثير من حلاواتها ونشواتها"[1].

ومن الأمور التي يمكن أن نستشفها من سيرة جبرا أن بيروت مثلت في حياة جبرا أيضاً البؤرة التي منها ينطلق إلى أنحاء العالم إذ شكلت أحد الأفضية الواصلة في السيرة التي تصل بين عالمين مختلفين، فقد كانت بيروت حلقة

---

[1] م. ن: ١٥٣-١٥٤.
[2] م. ن: ١٥٣.
[1] *شارع الأميرات:* ٢٣٦.

الوصل بين بغداد، ومدن العالم المختلفة في رحلات جبرا[1].

[1] ينظر: م. ن: ١٤٦-١٤٧، ١٦١، ٢٢٩-٢٣٠.

الفصــل الثاني
الــزمـــن
مفهوم الزمن في السيرة الذاتية: مقدمة نظرية

المبحث الأول: الروابط الزمنية

١-الروابط الظاهرة

٢-الروابط العميقة

المبحث الثاني: طبيعة الزمن

١-الزمن الطبيعي (الخارجي. الظاهري)

٢-الزمن النفسي (الداخلي. الباطني)

المبحث الثالث: تقنيات الزمن

١-ترتيب الزمن

أ - الاستذكار

ب-الاستباق

٢-تسريع الزمن

أ-الخلاصة

ب-الحذف

٣-تعطيل الزمن

أ-المشهد الحواري

ب-الوقفة الوصفية

مفهوم الزمن في السيرة الذاتية: مقدمة نظرية

للزمن فاعلية كبيرة في النص السردي فهو إحدى الركائز الأساسية التي تستند إليها العملية السردية، فدراسة الزمن في النص السردي هي التي تكشف عن القرائن التي يمكن من خلالها الوقوف على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي[١]. فالزمن هو الخيط الذي يجمع كل العناصر السردية، ولا يمكن أن يكتب أي نص سردي كالرواية مثلاً بدونه، فالإشارات الزمنية المبثوثة في أي نص سردي تشترك وتتفاعل مع جميع العناصر السردية الموجودة في النص مؤثراً فيها ومنعكساً عليها فـ "الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"[٢].

إن وجود الزمن في السرد حتمي إذ لا سرد بدون زمن[٣]. وهذه الحتمية التي تجعل من الزمن سابقاً منطقياً على السرد هي التي دفعت بجيرار جينيت إلى القول بإمكانية رواية قصة من دون تحديد للمكان الذي تدور فيه الأحداث، واستحالة إهمال العنصر الزمني في النص السردي الذي بوساطته تنتظم العملية السردية[٤]. وبذلك يكون الزمن "مشخصاً دلالياً ومكوناً معمارياً، يوضح شكل الوحدة السردية ويحمل الوحدات السردية المرهنة طابع الكلية والحركة والانسجام عند ترهينه لوحدات وإسقاطه لوحدات أخرى كما يسعى إلى إضفاء درجة من المعقولية والمنطقية على المنجز القصصي"[٥].

---

[١] *بنية الشكل الروائي: ١١٣.*

[٢] *بناء الرواية: ٢٧.*

[٣] *بنية الشكل الروائي: ١١٧.*

[٤] *ينظر: م. ن: ١١٧.*

[٥] *السرد في قصص جليل القيسي القصيرة، جاسم حميد جودة، رسالة ماجستير: ١٥.*

وللزمن أهمية ليس في النص السردي فحسب بل في عمـوم الأدب وقـد حظي هذا المحور باهتمام كبير من قبل النقاد والدارسين، ومرد هـذا الاهتمـام الكبير بالزمن يعود إلى مقولة أساسية هي إن إشكالية الأدب القصصي عمومـاً مردها إلى إشكالية زمنية[١]. يعد الزمن بكل ما ينطوي عليـه مـن إشـكالات وتداخلات إحدى الركائز الأساسية في خلق النص السير ذاتي فـ "الماضـي بوصفه البنية الزمنية الأساس في السيرة يقدم الحـوادث المطلوبـة اسـتقدامها مجردة، وتقوم فعاليات التذكر... باستلام هذه الحوادث على شكل مادة أوليـة لا يصح نقلها كما هي في كيان فعل أدبي خلاق"[٢].

ولما كان الزمن في السيرة الذاتية شأنه شأن أي خطاب قصصـي يأخـذ على عاتقه تنظيم السرد وترتيبه فقد انطوى على مشكلة ازدواجية تكمـن فـي ترتيب سرديات الأحداث في السرد:

هل ترتب على وفق الترتيب الكورنولوجي التصاعدي يأخذ الـزمن فيهـا الطابع الخطي، زمن هذا الفعل من دون أي تقـديم أو تـأخير بوصـفه قصـة استعادية لحياة حقيقية؟

أم يرتب فيها الأحداث على وفق ضرورات العملية السردية إذ لا يحـاول الكاتب تتبع مجريات الأحداث على وفق التتالي الطبيعي لكونه يستخدم التحريف الزماني لأغراض جمالية؟

ولكل من هاتين الطريقتين أنصارها فأندريه موروا يرى ضرورة "التعقيب المطرد النظام التسلسل الزمني"[٣]. ويجعلها القاعدة الأساسـية الأولـى لكتابـة سيرة حية قريبة من فنية الرواية وبعيدة عن الجفـاف العلمـي مـع الاحتفـاظ بالحقائق. فهو يرى من الخطأ استباق الأمور في السـيرة كقولنـا (ولـد هـذا السياسي العظيم في قرية فقيرة) إذ ليس هناك من الأطفال مـن هـو سياسـي عظيم، فكل إنسان يكتشف بالتدريج كما يرى ضرورة التزام التسلسل المنطقـي القائم على السبب والنتيجة لكشـف التطـور البطـيء الحاصـل فـي حيـاة الشخصية[٤].

أما ليون ايدل فيرى أن النص السيري لا يختلف عن أي نص حكائي آخر

---

[١] السردية في النقد الروائي العراقي، أحمد رشيد الدرة، رسالة ماجستير: ١٣٢.
[٢] السيرة الذاتية الشعرية: ١٥.
[٣] أوجه السيرة: ٥.
[٤] ينظر: م. ن: ٥٠-٥٣.

ويرفض إتباع التسلسل الزمني التاريخي لأنه لا يوحي بالعنصر الإنساني الزمني في السيرة كما إنه من شأنه أن يباعد بين الحوادث والأفكار ويبعثرها بين السنين[١]. كما يرى في استخدام التقنيات الزمنية من استرجاع واستباق أو غيرها من التقنيات وسيلة لجعل السيرة أكثر فنية، وتخليصها من الطابع الخبري الذي تتصف به الصحف: "فإذا ما سردت هذه الحقائق طبقاً للتسلسل الزمني جاءت وكأنها صحيفة يومية، تقفز فيها من خبر لآخر دون أن يكون هناك رابط ظاهر يؤلف بين هذه الأخبار"[٢]. وينتهي ايدل إلى القول بـــ "إن السيرة في خوفها من الرواية لم تدرس دراسة كافية للاستعارات الفنية التي يمكن أن تأخذها عن خصائص الشكل الأدبي فما زال هناك مجال رحب للتعبيرية"[٣].

ويبدو لنا أن الرأي الثاني هو الأرجح لأن السيرة الذاتية وإن كانت قصة استعادية تعتمد على الأحداث الماضية في عملية السرد إلا أنها في الوقت نفسه محكومة بذاكرة تنسى وتتوهم وتشوه ويعسر عليها احترام الترتيب الزمني للأحداث وتعاقبها الواقعي"[٤]. إذ أن العملية التذكرية بوصفها آلية الفعل الأول في السيرة "لا تقوم باستعادة شريط الماضي على أنه أثر قادم من متحف الذاكرة إنما هي تؤلف نسخة جديدة من هذا الأثر تنقله من نشاطه المتحفي إلى نشاط حيوي خلاق يغادر فيه السكون إلى الحركة ويتمرد على ثباته، ويكسر السياق الزمني المألوف لأنه يتصرف بالزمن بالشكل الذي يخدم الواقعة أو الحدث بشكله الجديد الحي لا بصورته القديمة الجامدة"[٥].

ويتخذ الزمن لدى كاتب السيرة الذاتية أشكالاً متعددة فقد يكون "مكوناً من لحظات متتابعة أو متناثرة وأحياناً متنافرة"[٦]. فهو يقوم على الانتقائية، ولكن هذه الانتقائية ليست عشوائية وإنما هناك نوع من الترابط يعمد إليه الكاتب من خلال إيجاد شبكة من العلاقات تربط الأحداث بعضها بالبعض الآخر.

---

[١] *فن السيرة الأدبية: ١٦٧.*
[٢] *فن السيرة الأدبية: ١٧٣.*
[٣] *م. ن: ١٧٥.*
[٤] *سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: ٦٤.*
[٥] *السيرة الذاتية الشعرية: ١٧.*
[٦] *م. ن: ١٧.*

المبحث الأول: الروابط الزمنية

يقصد بالروابط: جملة من العلاقات التركيبية التي تنتظم في نطاقها المقاطع السردية والمواقع الزمنية[١].

يلجأ جبرا إبراهيم جبرا في السيرة الذاتية إلى استخدام الروابط في ربطه لأجزاء سيرته من خلال نوعين من الروابط: الروابط الظاهرة والروابط العميقة.

١-الروابط الظاهرة:

لا يقصد بالروابط الظاهرة أدوات الاستئناف وقرائنه التي تتصدر بعض الفصول وإنما يقصد بها ثلاثة مبادئ هي: الاستعادة والتداعي والتتابع[٢].

-مبدأ الاستعادة:

يقوم هذا المبدأ على استعادة الراوي في بعض الفصول عناصر من فصول سابقة لأهمية ما يكتسبها أو ليمهد بها للفصل اللاحق[٣]. وعلى هذا المبدأ تقوم الفصول الثلاثة الأولى والفصل الرابع عشر من سيرة جبرا (البئر الأولى).

في نهاية الفصل الأول يذكر جبرا حدثين مهمين:

١- قبوله في مدرسة الروم الأرثوذكس.

٢-انتقاله مع أسرته من بيتهم في الخان إلى بيت آخر يسمى علي الخشاشي[٤].

وعلى هذين الحدثين يقيم جبرا فصليه اللاحقين ففي الفصل الثاني يبدأ بتفصيل الحدث الأول (ذهابه إلى المدرسة) بل إن الفصل برمته مخصص لبداياته مع المدرسة والتعليم[٥].

---

[١] *تحليل الخطاب الروائي*: ١٣٦.

[٢] *ينظر: سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين*: ٥٣-٥٥.

[٣] *م. ن*: ٥٤.

[٤] *ينظر: البئر الأولى*: ٢٧.

[٥] *ينظر: م. ن*: ٢٨-٣٥.

وأما في الفصل الثالث فيبدأ بتفصيل الحدث الثاني فيصف لنا البيت وأجواءه[١].

ويبرز في الفصل الثاني رابط آخر من الروابط الظاهرة إذ يشير جبرا في نهايته إلى حدث انتقاله إلى مدرسة السريان الكاثوليك على أثر هروبه من المدرسة الأولى مع صديقه عبده وعدم مواظبته على الدوام فيها[٢]. ولتفصيل هذا الحدث نجده يستعيده بشيء من التفصيل في الفصل الثالث إذ يذكر أنه في هذه المدرسة تعلم الألف باء وتسلم كتاب القراءة وتلقى فضلاً عن الدروس العديد من المواعظ الدينية[٣].

أما الفصل الرابع عشر فيستعيد الراوي في بدايته حدثاً من الفصل السابق ليمهد به لهذا الفصل وهذا الحدث هو اضطرار يوسف (أخو جبرا) للذهاب إلى القدس للبحث عن عمل، والذي يذكره الراوي في الفصل الثالث عشر[٤]. ومن هذا الحدث نفسه ينطلق السرد في الفصل الرابع عشر.

-مبدأ التداعي

يقوم هذا المبدأ على نوعين:

١- التداعي اللفظي: يقوم على استدعاء اللفظ الذي ينغلق به الفصل محور الفصل اللاحق فيتم الاتصال بينهما بتكرير اللفظ[٥] وهذا ما نجده في خاتمة الفصل التاسع عشر إذ يختمه بـ "وبدأت عطلة الصيف"[٦]. وبهذه الجملة يفتتح الفصل العشرين: "لم أر المدرسة طوال عطلة الصيف"[٧].

٢- التداعي الغرضي، يقوم على ربط الفصول على أساس وحدة الغرض[٨].

ويظهر هذا النوع من الربط في الفصول (٤، ١١، ١٧، ١٩) من البئر

---

[١] *ينظر: م. ن: ٣٦-٣٧.*
[٢] *ينظر: م. ن: ٣٥.*
[٣] *ينظر: البئر الأولى: ٣٩-٤٠.*
[٤] *ينظر: م. ن: ١٣٣.*
[٥] *سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: ٥٤.*
[٦] *البئر الأولى: ٨٠.*
[٧] *م. ن: ١٨١.*
[٨] *سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: ٥٤.*

الأولى إذ يمكن ربط الفصل الرابع بالفصل الثاني فمحور هذين الفصلين يدور حول المأزق الذي يضع فيه جبرا نفسه بسبب تماديه في اللعب بتشجيع من صديقه عبده. ففي الفصل الثاني الدائر على بداية علاقة جبرا بالمدرسة نجده يقع تحت تأثير هذا الصديق وإغرائه الذي يقنعه بتمزيق دفتره الوحيد الذي يملكه ليعمل منه طقاعات ثم الهروب من المدرسة الأمر الذي يجعله يقع في مأزق أمام الأسرة وينتهي الموقف بضربه ونقله إلى مدرسة أخرى (مدرسة السريان الكاثوليك) التي يعرف والده معلمها ويستطيع من خلال ذلك تتبع أخبار جبرا.

وفي الفصل الرابع نجده يقع في مأزق آخر ومع الصديق نفسه عندما يقومان بتمزيق كتاب أخيه يوسف الذي يحوي على الصور الملونة ليعمل منها صندوق الدنيا الذي سرعان ما مزقه أصدقاؤه الآخرون عندما اطلعوا عليه.

وأما الفصل الحادي عشر فيبدو للوهلة الأولى أنه جاء منفصلاً عن الفصول السابقة ولا مكان له عند كاتب يحكي سيرة حياته ولكن جبرا جاء به ليشير إلى أثر هذه الحكايات على حياته، وللتأكيد على مسألة مهمة هي معرفته المبكرة بهذا العالم الساحر الذي أخذ ولعه به يزداد يوماً بعد يوم وأنه نشأ في وسط اجتماعي يتخذ من قص الحكاية هدفاً تربوياً. ففي المدرسة يقص المعلم قصصاً دينياً من قبيل التربية الدينية فيحدثهم عن قصة آدم عليه السلام وقصة الطوفان وسفينة نوح عليه السلام. وفي الكنيسة يحدثهم الراهب عن مآسي يسوع وآلامه وكيف ولد وعاش. وفي البيت يجد نفسه وقد حظي بوالد يحفظ الكثير من الحكايات التي كان يقصها عليه وعلى أخوته في الليالي[1]. فهذه الحكايات كانت لجبرا بمثابة الكنز أو الإرث الذي سيخلفه من والده الذي لا يملك من الدنيا إلا "أغانيه وحكاياته وحبه الفائض على كل شيء حوله... وقوته البدنية التي بدأت تفارقه بعد مرضه"[2]. وهكذا نجد هذا الفصل مرتبطاً بالكثير من الأحداث المتناثرة في أكثر من فصل.

-مبدأ التتابع

ويقوم هذا المبدأ على نوعين أساسيين:

أ-التتابع على أساس التقابل:

---

[1] *ينظر: البئر الأولى: ٤٣.*

[2] *م. ن: ١٤٧.*

ومن أمثلة هذا النوع ما جاء في الفصلين الخامس عشر والسابع عشر إذ أن مدار الكلام في الفصل الخامس عشر على مرض الوالد واضطراره لترك العمل والبقاء في البيت طريح الفراش، والأطباء الأميين الذين تلقفوا والده بالمعالجة. وهو في هذا الفصل يعكس حالة التخلف والجهل التي كان يعاني منه المجتمع آنذاك. أما الفصل السابع عشر فنجد الراوي يتحدث فيه عن حالة الشفاء الجزئي للأب الذي مكنه من مزاولة العمل في إحدى الكراجات لتصليح السيارات الذي يعد في تلك الفترة من الأعمال الجديدة على المجتمع وهذا ما يمكن أن يستشف من كلام الراوي: "ويتأمل آلات السيارات وهي تحت التصليح، ويقول وقد سحرته بتعقيدها وحركتها: هذا هو العمل الذي كنت أتمنى لو أعمله"[١]. ففي هذا الفصل نجد الراوي يقابل مرض الوالد ولزومه الفراش بحالة الشفاء الجزئي الذي يمكنه من الحركة والعمل ولو بشكل بسيط، ويقابل حالتي الجهل والتخلف اللتين يعكسهما الطب العربي في تلك الفترة ببدايات تعرف الناس على الأعمال الصناعية.

ب-التتابع على أساس التكامل:

وهذا ما يمكن أن نلاحظه في الفصول (الثالث عشر والخامس عشر والثامن عشر والتاسع عشر). ففي الفصل الثالث عشر يصف جبرا بيتهم في (علي الخشاشي) وصفاً شكلياً يصف فيه الغرفة وموقع الدار[٢]. ثم يعود إلى هذا البيت في الفصل الخامس عشر ليصف ميزة هذا البيت وينقل إحساسه وجانباً من حياته فيه[٣].

وهكذا الحال بالنسبة للفصلين الثامن عشر والتاسع عشر. ففي الفصل الثامن عشر يذكر جبرا انتقاله إلى داره في (جورة العناب) فيصف هذه الدار بما فيها من ضيق واختناق[٤]، ثم يعود إليها في بداية الفصل التاسع عشر ليصف الأجواء المحيطة بها التي لا تختلف كثيراً من الداخل المختنق من خلال وصف الدور المحيطة بها داخل العمارة[٥]. وهناك رابط آخر من هذا النوع بين الفصلين وهو أن جبرا يذكر في الفصل الثامن عشر انتقاله من مدرسة بيت

---

[١] *م. ن: ١٥٩.*
[٢] *ينظر: البئر الأولى: ٣٦-٣٧.*
[٣] *ينظر: م. ن: ٤٦-٤٧.*
[٤] *ينظر: م. ن: ١٦٥-١٦٦.*
[٥] *ينظر: م. ن: ١٧٣-١٧٧.*

لحم الوطنية إلى مدرسة الرشيدية الثانوية على أثر انتقال الأسرة إلى القدس. وفي هذه المدرسة يجد نفسه أمام تحدٍ كبير عندما ينوه له المدير ومدرس مادة الإنكليزي بأنه قد لا يستطيع مواكبة زملائه في هذا الصف، ويشير إليه المدرس بالنزول إلى الصف الرابع[1]. ثم يذكر في الفصل التاسع عشر مضاعفة جهوده في الدراسة ليثبت للمدير والمدرسين إنه طالب متميز لا يستطيع مواكبة زملائه فحسب إنما التفوق عليهم أيضاً[2].

وفضلاً عن هذه الأنواع من الروابط نجد هناك التتابع الخطي واضحاً في الكثير من الفصول التي يمكن أن نستدل عليها من خلال التحديدات الزمنية التي يشير إليها الكاتب بين الفصل والفصل ليرشد من خلالها القارئ إلى تتبع المسار الزمني للأحداث التي تتميز في الغالب بالطابع الخطي. وتأخذ هذه التحديدات الزمنية شكلين اثنين:

١-من خلال العمر الذي وصل إليه.

٢-من خلال ذكر السنة تحديداً.

ويمكن توضيح ذلك في الجدولين الآتيين:

التحديد الزمني/ العمر	الفصل	الصفحة
٥ سنوات	١	٢٧
٥ سنوات	٣	٣٧
٦ سنوات	٥	٤٦
٧ أو ٨ سنوات	٨	٦٨
٧ أو ٨ سنوات	٩	٧٩
٨ سنوات	١٠	٩٨
٩ سنوات	١٢	١١٧
٩ سنوات	١٢	١٢١
١١ سنة	١٥	١٤٨
١٣ سنة	٢٠	١٨٩
١٣ سنة	٢١	١٩٢

---

[1] *ينظر: م. ن: ١٦٧-١٦٩.*

[2] *ينظر: م. ن: ١٧٨-١٧٩.*

التحديد الزمني/ السنة	الفصل	الصفحة
سنة ١٩٢٧	١٠	٨٨
سنة ١٩٢٨	١٢	١١٣
سنة ١٩٢٩	١٢	١١٦
سنة ١٩٢٩	١٣	١٣٠
سنة ١٩٣١	١٨	١٦٣
سنة ١٩٣٢	١٨	١٦٤

يتضح من هذين الجدولين المسار الزمني الذي يتخذه السرد في هذا النص السردي، وحرص الراوي على إظهار الخط الزمني في تسلسله وتعاقبه، كما يلاحظ أن جبرا في تتبعه لهذا الخط إنما اعتمد على تحديد عمره أكثر من اعتماده على ذكر السنوات بالتحديد وكأنه يريد أن يؤكد على أنه وقع في أسر ذاكرة لا تستطيع التحديد الدقيق للزمن وإنما معرضة للنسيان والتوهم وربما تخلط في بعض الأحيان، وإن ما يكتبه هنا يمثل حياة طفل لم يكن يعي في مقتبل عمره ما يعنيه الزمن. وهذا ما يصرح به في إحدى مقالاته بأن إحساسه بالزمن جاء بعد إحساسه بالمكان: "غير أن الذي كنت أسبق إلى وعيه، كان المكان فطرياً أيضاً أول الأمر، ولكن بشكل أكثر وضوحاً وأكثر إدراكاً مني لأبعاده مع تنامي التجربة وتنامي القدرة على الإمساك بشوارد الذهن وإدراجها في أطر التفكير والتخيل. ولكن وعي المكان ذاته كان أشبه بشاعرية بصرية يستسلم لها المرء عفوياً دونما تفحص أو نقد، وربما لأنها تزيد من حدة الملاحظة وحدة المتعة الحسية بشكل يمكن تعيينه قياساً إلى متعة وعي الزمن التي تتخطى الحواس والتعيين المباشر"[1].

٢-الروابط العميقة:

هناك رابط عميق يربط كل فصول السيرة في البئر الأولى ويمثل الموضوع الأساس الذي أقام عليه الراوي كل فصول سيرته وهو محور المعرفة وصراع الأنا مع المحيط من أجل تحقيق الذات، فالراوي في سرده لأحداث سيرته إنما يؤكد على فكرة جوهرية واحدة هي: إنسان الإرادة الذي يجتاز الصعاب ويتنصر على محيطه بأدوات تنتمي إلى المعرفة والفضيلة.

---

[1] *تأملات في بنيان مرمري: ٨٧.*

ويمكن توضيح هذه النقطة من خلال ثلاثة محاور مكانية كان لها حضورها الفاعل والمؤثر على طول الخط السردي للأحداث في السيرة وهي: البيت والكنيسة والمدرسة إذ جاءت على شكل خطين متوازيين يمثل الخط الأول المحيط الذي سعى جبرا دائماً للتغلب عليه متمثلاً بالبيت وما يمثله من فقر إذ نشأ في أسرة معدمة أدمنت الغرف الضيقة ولم تعرف الاستقرار في حياتها[1]. ويمثل الخط الثاني عالم المعرفة والفضيلة المتمثل بالكنيسة والمدرسة اللتين تعدان الرافدين الأساسيين في تكوين جبرا المعرفي والأخلاقي[2].

لقد كان لتعاليم المسيح عليه السلام والتشبث بقيمه وأخلاقه ومثله واحتضانه لغنى المعرفة وتعرفه على عالم الكتب وتتلمذه على أيدي أساتذة أكفاء من أمثال: (حسين غنيم، ياسين الخالدي، إبراهيم طوقان، عبد الكريم الكرمي) أثره الكبير في صياغة "الطفل الذي كانه جبرا فهمشت الفقر وأكدت الإنسان الذي تملي إنسانيته معنى الفقر والغنى"[3].

وفيما يأتي جدول يوضح المساحة التي تحتلها هذه المحاور الثلاثة في البئر الأولى:

المكان	البئر الأولى
البيت	٢٢-٢٤، ٣١، ٣٦، ٤٦-٤٧، ٥٣، ٧٧، ٧٩، ٨٠، ٨٦-٨٧، ٩١-٩٢، ١٢٨-١٢٩، ١٣٠، ١٣٢-١٣٥، ١٣٦-١٤٤، ١٤٥-١٥٠، ١٦٥-١٦٦، ١٧٣-١٧٩
المدرسة	٢٨-٣٥، ٣٩-٤٠، ٤٩، ٥١-٥٢، ٥٣-٥٥، ١١٣-١١٤، ١١٥-١٢٧، ١٦٣، ١٦٦-١٧٢، ١٧٩-١٨٠، ١٨٦-١٨٩
الكنيسة	٢٢، ٢٦، ٥٥-٥٨، ٦٦-٧٢، ٧٦-٧٧، ٨٨-٩٠، ٩٤-١٠٠

لم تأت فصول سيرة جبرا (شارع الأميرات) بالقدر نفسه من الترابط والتماسك في سيرته (البئر الأولى) إذ نجده في (شارع الأميرات) يخرج عن طريقة التقسيم في (البئر الأولى) فيقسم الكتاب إلى ستة فصول لكل فصل عنوان، ويجعل الفصل الأخير في اثني عشر مقطعاً لكي يحتل (مئة وست وخمسون صفحة) من مجموع (مئتين وثلاث وخمسين صفحة) أي ما يقرب من ثلثي الكتاب.

---

[1] *ينظر من الرسالة: ١٨٢-١٩١.*

[2] *ينظر: من الرسالة: ٢١٧-٢٢٧.*

[3] *رواية جبرا إبراهيم جبرا: فلسطيني الأحلام أو الفلسطيني المستحيل، ضمن كتاب (القلق وتمجيد الحياة): ١٩.*

ومن هنا يتضح مدى الخلل والاضطراب في الشكل الفني الـذي اعتمـده الكاتب في تأليفه لهذا الكتاب إذ يصرح جبرا في المقدمة بأن فكرة تأليفه جاءت استجابة لطلب صديق يرأس تحرير مجلة شهرية اقترح عليه كتابة عـدد مـن المقالات يتحدث في كل مقالة منها عن تجربة من تجـارب العمـر[١]. وعلـى الرغم من تصريحه بعد هذا الكلام مباشرة أنه قبل البدء بكتابة هـذه المقـالات وضع لنفسه قائمة من الأحداث المهمة في حياته رأى فيها أنها "تجـارب دالـة يمكن وصل بعضها ببعض فتكون في النهاية نوعاً من السيرة الذاتية"[٢]. إلا أنه لم يستطع ربط الفصول بعضها بالبعض الآخر ربطاً محكمـاً بحيـث يتلاشـى الطابع المقالي الذي ظهر بشكل واضح وكبير في الفصل الخـامس إذ أحـدث إرباكاً في الفصول وأوجد نوعاً من الفصل بـين الفصـول الأربعـة الأولـى والفصل السادس.

لم يتوقف جبرا في شارع الأميرات عند القالب المقالي بل تجاوزه بحيـث استوعبت السيرة العديد من الصيغ والأجناس الأدبية بما يمكن أن يطلـق عليـه النص المفتوح[٣]. وربما كان لطول الفترة الزمنية التي حاول الكاتب أن يغطيها في هذه السيرة أثرها في هذا الاضطراب والتخلخل الذي وقع فيه.

حاول جبرا في هذه السيرة أن يغطي أربعـة عشـر عامـاً مـن حياتـه (١٩٣٩-١٩٥٢) من بداية الفصل الأول ونهاية الفصل الأخير على الرغم مـن أنها فترة طويلة بالنسبة لحياة غنية بالتجارب ومليئة بالتشـعب واللـذة والألـم والحب والصداقات، فسنوات الدراسة في إنكلترا وحدها وبحسب تصريح جبـرا نفسه يحتاج إلى مجلد خاص إن أراد الصدق مع نفسه والتعمق في التجربـة[٤]. ومن هنا نجد جبرا مضطراً إلى أن يخضع شارع الأميرات إلى انتقائيـة أكثـر مما وجدناه في البئر الأولى التي جعلها مقتصرة على سبع أو ثمـاني سـنوات تمثل مرحلة واحدة من مراحل الحياة وهي مرحلة الطفولة لذا جاءت الفصـول أكثر تماسكاً وترابطاً.

إن هذا الاضطراب بين فصول شارع الأميرات أثر على المسار السـردي

---

[١] *شارع الأميرات: ٧٠.*

[٢] *م. ن: ١٧.*

[٣] *صورة جبرا إبراهيم جبرا من خلال سيرته الذاتية في شارع الأميرات: دراسة في الرؤية والتشكيل، ٣٨.*

[٤] *ينظر: البئر الأولى: ١١.*

للأحداث وأربكه وأوجد نوعاً من الثغرات الزمنية، إذ نقف في السيرة على أزمنة مضمرة يسكت عنها النص ولا يعطيها حقها على الرغم من أهميتها. ومن ذلك على سبيل المثال حياته في إنكلترا التي يشير إلى مدى أهميتها في مقدمة كتابه الأول (البئر الأولى) وإن هذه المرحلة تحتاج إلى مجلد خاص إذا أراد الصدق مع نفسه والتعمق في التجربة.

ففي الفصول الثلاثة الأولى من (شارع الأميرات) نجده يقف عند السنة الأولى من حياته فيها لينتقل في الفصل الرابع مباشرة إلى حياته في بغداد تاركاً ثلاث سنوات أخرى من دون سرد فضلاً عن السنوات الخمس الأخرى التي عاشها في القدس بعد عودته من الدراسة في إنكلترا فيما عدا بعض الصور والأحداث القليلة التي يقف عندها الراوي في أثناء السرد عن طريق الاسترجاع الأمر الذي يدفعنا إلى القول بأن شارع الأميرات جاءت مجزأة إلى جزئين رئيسين ومنفصلين –وإن لم يشر إليهما جبرا– يتكون كل جزء من ثلاثة فصول، ولا يربط بين الجزئين أي رابط من الروابط الظاهرة وإنما يربطهما رابط عميق مشترك هو مواصلة الذات مشوارها في التكوين والنجاح ثقافة وعلماً وعاطفة، وليتحول حوار المحيط والانتصار عليه بالتفوق في المدرسة في عالم الطفل إلى حوار الغربة والنجاح في عالم الرجل فمرحلة الدراسة في إنكلترا تمثل مرحلة انفتاح الذات على العالم الخارجي ومحاولة استيعاب هذا العالم الجديد وترك بصماته على مسار حياته من خلال التسلح الثقافي والعلمي[1].

أما المرحلة الأخرى التي تمثل الحياة في بغداد فقد جاءت لتكمل هذا المسار وتتوج المجهود الكبير الذي بذلته الذات في تكوين نفسها بالانتصار والنجاح. إذ أصبح جبرا في بغداد إحدى الشخصيات التي كان لها الإسهام الفعال في دفع عجلة التقدم الثقافي إلى الأمام[2].

يمكن أن نلمس بعض الروابط الظاهرة التي تربط فصول كل مرحلة، فالفصول الثلاثة الأولى يرتبط بعضها بالبعض الآخر وفق مبدأين هما: التتابع التكاملي والاستعادة. ففي الفصل الأول يتحدث جبرا عن بداية انطلاقه في رحلته الأولى عبر البحر إلى إنكلترا للدراسة، وقد بدأ السرد بوصوله إلى بور

---

[1] *ينظر من الرسالة: ٢٤٣.*

[2] *ينظر من الرسالة: ٢٤٥–٢٤٧.*

سعيد وهو في التاسع عشر من عمره[١]. وفي الفصل الثاني يتحدث عن الأشهر التسعة الأولى من حياته في إنكلترا قبل أن يكمل العشرين[٢]. أي أن الترابط بين هذين الفصلين هو التتابع التكاملي.

أما الرابط بين الفصل الثاني والثالث فقد جاء على مبدأ الاستعادة إذ يشير في بداية الفصل الثاني أنه قضى سنته الأولى في إنكلترا في مدينة اكسترا (١٩٣٩-١٩٤٠)[٣].

ويبدأ الفصل الثالث بعطلة الربيع من العام نفسه عندما قام بسفرة إلى منطقة البحيرات منطلقاً من اكستر إلى بلدة وندرمير القريبة من البحيرة المسماة باسمها ليمهد بها لهذا الفصل[٤].

وأما الفصول الثلاثة الأخرى التي تمثل مرحلة الحياة في بغداد فلا نجد إلا رابطاً واحداً يربط الفصل الرابع بالمقطع الأول من الفصل السادس الذي يقوم على مبدأ الاستعادة إذ يذكر جبرا في الفصل الرابع زيارته لمدينة النمرود في عام ١٩٥٢[٥]. وفي الفصل السادس يستعيد جبرا الحدث نفسه لتحديد الزمن الذي وصل إليه السرد[٦].

أما الفصل الخامس الذي يتحدث فيه الراوي عن شارع الأميرات فيبدو أنه جاء في موضع أربك سريان السرد في السيرة لأنه سيطر عليه طابع المقالة الوصفية فضلاً عن عدد الصور الروائية التي تجلت ولا سيما في الصور التي رسمها الراوي لهذا الشارع[٧]. فالراوي في هذا الفصل يخترق الترتيب الزمني والتعاقبي للأحداث، ويركز على شيء واحد أساس هو استحضار كل ما تستطيعه الذاكرة من ذكريات تتعلق بهذا الشارع من دون الاهتمام بالفترة الزمنية التي تنتمي إليها هذه الذكريات أو موقعها بين الأحداث لذا جاءت الأحداث في الفصل منتمية إلى فترات زمنية متعددة ومتباعدة أحياناً يجمعها خيط واحد هو حب جبرا للمشي سيراً على الأقدام ولمسافات طويلة، فمن زمن

---

[١] *ينظر: شارع الأميرات: ١١-١٢.*
[٢] *ينظر: م. ن: ٢٥-٣٨.*
[٣] *ينظر: م. ن: ٢٥.*
[٤] *ينظر: شارع الأميرات: ٤١.*
[٥] *ينظر: م. ن: ٦٩.*
[٦] *ينظر: م. ن: ١٠٧.*
[٧] *ينظر: شارع الأميرات: ٨٠-٨١، ٨٥.*

الطفولة والحداثة الذي يبدأ به السرد ينتقل إلى أيام دراسته في الكلية الرشيدية ثم زمن الدراسة في إنكلترا لينتقل بعدها إلى زمن تعرفه بشارع الأميرات عندما اشترى في الشارع الموازي له قطعة أرض سكنية[١].

وينتقل جبرا بعد ذلك إلى زمن بنائه لداره في هذه المنطقة (١٩٦٢) والانتقال مع زوجته لميعة إليها، لينتقل بعد ذلك إلى الثمانينيات من هذا القرن وذكرياته فيها، ثم بعد ذلك ينتقل إلى بداية التسعينيات أيام العدوان الثلاثي على العراق ليذكر بعض ذكرياته عن هذا الشارع في تلك الأيام[٢].

إن الراوي وقع تحت تأثير الطابع المقالي الذي أربك سريان الزمن في السيرة وأوجد نوعاً من الاستقلالية بين هذا الفصل وبقية فصول السيرة مما يؤيد هذا القول ما جاء في نهاية الفصل من حديث جبرا عن هذا الشارع ذي الطابع الصحفي الذي ينتقد فيه ضمناً بلدية بغداد ويدعوها إلى الاهتمام:

"وهنا لا بد لي من ملاحظة صغيرة ما كنت لأسجلها على ذوي الأمر لو لم يكن لي هذا الحب المقيم: لماذا، بحق السماء بلطت أرصفة شوارع الحي بأجمعها تبليطاً جيداً ناعماً يسهل المشي عليه، ولما جاء دور شارع الأميرات، في أواسط الثمانينات أعيد تبليط متن الشارع بتقنية وكفاءة عاليتين لسير السيارات، ولكن أرصفته عوملت بجفاء وغلظة وبأقل مما يمكن من المبالاة. فقد قذفت هذه الأرصفة بمزيج من الإسفلت والحصى- ولكن أي حصى!

لقد رصفت في رقع عشوائية غير متساوقة، كلها تكتلات ونتوءات واضطراب في المستوى، لن نجد مثلها إلا في الطرق الجبلية الوعرة، ويصعب السير عليها فنضطر نحن المشاة تجنباً للأذى، أن ننزل من الرصيف إلى حافة الشارع الملساء المريحة، ونشاطر السيارات طريقها، محاذرين خطرها الداهم"[٣].

ويوضح هذا التأثر أيضاً عزوف الراوي في هذا النص عن السرد بصيغة الماضي الذي هو شرط أساس في النص السير ذاتي إلى السرد بصيغته الآنية أي أنه ينطلق من اللحظة التي يبدأ فيها بالكتابة من دون الرجوع بالسرد إلى الوراء، صحيح أن الكاتب السير ذاتي لا يستطيع التخلص من الحاضر لحظة كتابته لسيرته إلا أن هذا الحضور لا يكون بدرجة كبيرة بحيث يلغي السمة

---

[١] ينظر: م. ن: ١٩٥.
[٢] ينظر: م. ن: ٨١-٨٣.
[٣] م. ن: ٨٨.

الأساسية التي يتمتع بها النص السير ذاتي من كونه قصة استعادية تعتمد على الذاكرة أساساً في استحضار الأحداث.

المبحث الثاني: طبيعة الزمن

يحدد هانز ميرهوف الزمن في الأدب بأنه: "الزمن الإنساني، إنه وعينا للزمن بوصفه جزءاً من الخلفية الغامضة للخبرة أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية والبحث عن معناه، إذاً لا يحصل إلا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات. وتعريف الزمن هنا هو خاص، شخصي، ذاتي. أو كما يقال غالباً نفسي، وتعني هذه الألفاظ إننا نفكر بالزمن الذي يدخل في خبرتنا بصورة حضورية مباشرة"[١]. وهذا يلتقي مع مفهوم (كانت) للزمن الذي عد الزمان والمكان عنصرين "مفطورين في صلب العقل الإنساني الذي يقوم بعملية المعرفة، فهما شكلان قبليان للحساسية يتم وفقاً لهما ترتيب معطيات هذه الحساسية ومضمون خبرة الإنسان بالعالم الخارجي"[٢].

ويشير هانز ميرهوف إلى طريقة أخرى بالتفكير بالزمن تقوم على مفهوم للزمن غير خاص أو ذاتي ولا يمكن تحديده عن طريق الخبرة إنما هو مفهوم عام وموضوعي، أو يمكن تحديده بوساطة "التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة"[٣]، أي الزمن في مفهومه الفيزيائي المحدد بـ (الوقت) الذي نستعين به بوساطة الساعات والتقاويم وغيرها لكي نضبط اتفاق خبراتنا الخاصة بالزمن بقصد العمل الاجتماعي والاتصال والتفاهم، وميزة هذا النوع في كونه مستقلاً عن خبرتنا الشخصية للزمن، لكونه يتحلى بصدق يتعدى الذات في عهده –وهذا هو الأهم– مطابقاً للتركيب الموضوعي الموجود في الطبيعة وليس نابعاً من خلفية ذاتية للخبرة الإنسانية[٤].

هناك زمنان أساسيان يمثلان بعدي البناء في النص الحكائي في هيكله الزمني:

---

[١] الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق: ١٠-١١.

[٢] رؤى العالم في المجتمع المصري: النظر إلى الزمان، علا مصطفى، المجلة الاجتماعية القومية، المجلد ٢٩، العدد ١ لسنة ١٩٩٢: ٣٣.

[٣] الزمن في الأدب: ١١.

[٤] لبناء الرواية: ٤٥.

– زمن طبيعي (خارجي. ظاهري) يمثل الخطوط العريضة والسقالات التي يبنى عليها النص الحكائي.

– زمن نفسي (داخلي، باطني) يمثل الخيوط التي تنسج منها لحمة النص[١].

١–الزمن الطبيعي (الخارجي. الظاهري)

هو الزمن الذي يخضع لمقاييس موضوعية ومعايير خارجية تقاس بالسنة والشهر واليوم والصباح والظهيرة والمساء والليل والنهار...[٢]. إلا أن هذه المقاييس التي يقاس بها الزمن الطبيعي في النص الحكائي لا تتطابق مطابقة تامة فالزمن الطبيعي الخارجي على الرغم من أنه يحمل أسماءه فالساعة في النص الحكائي غير الساعة في العالم الحقيقي الخارجي وما يجري في يوم روائي أو سيري مثلاً لا يشترط جريانه في يوم معاش من أيام الواقع الخارجي لأن الزمن في أي نص حكائي –بما فيه النص السير ذاتي– تخيلي وليس حقيقياً، لأن الكاتب السير ذاتي لا يحاكي الواقع وإنما يحاول كشف ما في الواقع وصياغته ليس كما هو في الواقع وإنما كما هو مترسخ في ذهن الكاتب أو الفنان يتلون بالحالة الشعورية التي أحسها الكاتب أو الفنان في أثناء عملية الكشف؛ إنها نوع من الخلق الفني الذي يخلقه الفنان بفعل الإدراك الذاتي[٣]. وهذا ما يؤكد قول جوزيف ميشال: "زمن السرد هو غير زمن الأحداث الحقيقية فهو أولاً زمن جمالي... وهو ثانياً زمن عاطفي وجداني"[٤].

للزمن الطبيعي ارتباط وثيق بالتاريخ لكونه يمثل إسقاطاً للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي، وهو يمثل الذاكرة البشرية، يختزن خبراتها مدونة في نص له استقلاليته عن عالم الوجود في النص السردي، يلجأ إليه الكاتب الروائي أو السير ذاتي في نسج خيوط عمله الفني[٥]. فالزمن الطبيعي بركنيه الأساسيين التاريخي والكوني يشكل إحدى الدعائم الأساسية لدى الكاتب لتعزيز

---

[١] *م. ن: ٤٥.*

[٢] *غائب طعمة فرمان روائياً: دراسة فنية، فاطمة عيسى جاسم، رسالة دكتوراه: ١٢٨–١٢٩.*

[٣] *الواقعية: ٢٠–٢١.*

[٤] *دليل الدراسات الأسلوبية: ١٨.*

[٥] *بناء الرواية: ٤٦.*

عمله داخل النص السردي[1].

يقرب الزمن الطبيعي الخارجي في سيرة جبرا الذاتية من حيث التشكيل الزمني من تحديد محكم ودقيق كما نجده في (البئر الأولى) الذي يحدد جبرا زمنه بشكل دقيق عندما يقتصر السرد على سبع أو ثماني سنوات من فترة الطفولة من السن الخامسة التي يبدأ بها السرد إلى دخوله سن الثالثة عشرة الذي يختم به الفصل الأخير. وآخر يقل عن الأول دقة وإحكاماً كما في (شارع الأميرات) الذي يحاول فيه جبرا تغطية ما يمكن تغطيته من أحداث مثيرة ظلت راسخة في الذاكرة.

يبدأ السرد في شارع الأميرات عام ١٩٣٩ عندما كان جبرا في التاسعة عشرة من عمره. وقد حط الرحال للسفر إلى بريطانيا لإكمال دراسته، وينهيها بعام ١٩٥٢:

"ما تحدثت عنه هنا ليس إلا السنة العجائبية ١٩٥١ والسنة التي تلتها وما تلتها: سنتان فقط تحدثت عنهما هنا، وما أقل ما ذكرت، وبسبب أنواع من الضرورات، ما أكثر ما أغفلت، وحذفت! وإلى ذلك، بقيت أربعون سنة أخرى تطالبني بالحديث عنها، وما كانت هاتان السنتان إلا البداية الرائعة لها، والمنطلق لحركة في الزمن أردنا لها أن تبقى لها دائماً على حفافي العجيب المدهش"[2].

ولكن قراءة السيرة تكشف أن جبرا لم يقف عند حدود هذه الفترة وإنما يجتازها فنجد السرد قد تناول أحداثاً سابقة عن زمن السرد أو لاحقة له. من خلال تقنيتي الاستذكار والاستباق وبشكل لافت للنظر يكاد يشكل ظاهرة خاصة في السيرة في محاولة منه لتغطية فترات مهمة في حياته ولربط أجزاء (شارع الأميرات) بـ (البئر الأولى) لتشكل في مجموعها سيرة جبرا الذاتية.

وللزمن الطبيعي بركنيه التاريخي والكوني حضور فعال في سيرة جبرا الذاتية ولا سيما في البئر الأولى. وسنختار عدداً من الفصول لنرصد فيها الزمن الطبيعي لنتبين فاعليته.

يقتصر جبرا في الفصل الثاني من البئر الأولى على أيامه الأربعة أو الخمسة الأولى في المدرسة[3]. إذ حوى هذا السرد إشارات زمنية هي:

---

[1] *الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا:*
[2] *شارع الأميرات:* ٢٥٣.
[3] *ينظر: البئر الأولى:* ٢٨-٣٥.

١- يبدأ السرد وهو في المدرسة بوصف ما تقع عليه عيناه.

٢- قبل الظهر يعود إلى البيت وقد طلب منه المعلم أن يشتري دفتراً وقلماً فترفض أمه أن تعطيه ثمنهما.

٣- يتناول جبرا وجبة الغذاء مع أسرته في الوقت الذي راحت قباب الأديرة المثبتة في البلدة تقرع جرسها لتعلن انتصاف النهار.

٤- بعد الغذاء عاد إلى المدرسة ثانية.

٥- خروج جبرا عصراً من المدرسة وعودته إلى البيت، وحال عودته يقنع جدته بأن تعطيه ثمن الدفتر والقلم ليسرع في شرائهما.

٦- حال حصوله عليهما يقعد أمام باب البيت ليستذكر الحروف التي كتبها المعلم في الصباح وبعد الظهر.

٧- في المساء يصبح دفتره فرجة للأسرة.

٨-في صباح اليوم التالي يأخذ عدته معه إلى المدرسة ليريه لمعلمه ويكتب مع زملائه.

٩- في الظهيرة وحال عودته إلى البيت تسأله أمه عن الدفتر، وهل رآه المعلم بعد الظهر عند عودته إلى المدرسة ثانية لم يكتب شيئاً لأن المعلم كان نعساناً.

١٠-عند الخروج من المدرسة بعد نهاية الدوام يقنعه صديقه عبدة -الذي يجلس معه على نفس البنك- بالذهاب إلى دارهم ويقنعه في الطريق بتمزيق الدفتر لعمل الطقاعات.

١١- في المساء بعد أن غابت الشمس يعود إلى البيت وتسأله الجدة ثم الأم عن الدفتر فيخبرهما إن المعلم أخذه ليحفظه في الجرار عنده.

١٢- في الليل وقبل النوم يفكر بالطقاعات ويأسف أنه لم يحتفظ بواحدة منها ليطرقعها في المدرسة.

١٣- في اليوم التالي يذهب إلى المدرسة ولم يكن لديه إلا القلم.

١٤- في البيت وبعد عودته من المدرسة يسأل من جديد عن الدفتر فيجيب إنه عند المعلم.

١٥- في صباح اليوم الثالث عندما دق الجرس يجره عبدة من ذراعه ليقنعه بالهروب من المدرسة.

١٦- في الظهر وعند سماعه جرس الأديرة تدق عند الظهر يسرع راكضاً من البيت كي لا يكشف أمره.

١٧- بقيا هو وصديقه على هذه الحال لعدة أيام يهربان من المدرسة ليتسكعان في طرقات المدينة. وما كادت تمر أربعة أو خمسة أيام حتى يكتشف أمره فتذيقه والدته (قتلة فاخرة) على حد تعبيره عندما يعود في الظهيرة وكعادته في كل يوم.

١٨- في المساء يقرر الأب إرساله إلى مدرسة جديدة.

ونستشف مما تقدم مدى الحضور الفاعل المكثف للزمن الطبيعي الكوني في السيرة ودوره المهم في تنظيم زمن الخطاب وتحديد سرعته داخل النص السير ذاتي. ويلاحظ أن الإيقاع الفلكي (الصباح، الظهر، المساء، الليل، النهار، فصول السنة، المواسم) تتمتع بحضور دائم ومكثف ولا سيما في (البئر الأولى) أكثر من (شارع الأميرات) بدلاً من الساعة أو (الروزنامة) مما يوحي بالنظرة الشعبية الأسطورية إلى الزمن الذي يتطابق مع طبيعة البيئة الشعبية التي عاش فيها جبرا سني حياته الأولى إذ كان يعتمد على التقسيمات الفلكية في معرفة الزمن.

ومن التحديدات الزمنية التي يلجأ إليها الراوي أيضاً في السرد هي الفصول الأربعة إذ نجده يجعل من (فصل الربيع) في الفصل السادس من البئر الأولى المحور الأساس الذي يدور عليه السرد فيقف عند هذا الفصل ليرسم بالكلمات صوراً مختلفة تعكس من خلالها جمال مدينة (بيت لحم) وقد اكتست ثوبها الأخضر، وتنتشر فيها الزهور من كل شكل ولون، وتتحول سماتها إلى فضاءات لازوردية تغطيها أسراب السنونو التي تعود إلى هذه المدينة في فصل الربيع[1].

ومنها أيضاً وقوفه عند (فصل الخريف) وتقديمه صورة عن طبيعة الحياة في ذلك الفصل الذي كان يرتبط بمراسم قطف الزيتون إذ يخرج الناس إلى الحقول "معهم العصي والسلالم، يقطفون الزيتون بدراية تعود إلى آلاف السنين وهم يغنون ويهزجون. وكانت (على دلعونة) أحب الأغاني للجميع، ما يكاد فصل الخريف يأتي حتى يمتلئ الوادي بها من حناجر القاطفين، رجالاً ونساءً، صبية وصبياناً، وهم يهزون بالجذوع والأغصان، ويضربونها بعصيهم،

---

[1] *ينظر: البئر الأولى: ٥٨-٦٠.*

ويدركون أعاليها المتمنعة بالسلالم، فتتساقط الحبات الخضراء كاللآلئ على التربة الحمراء. ويلتقطونها حفنات، ويملأون بها السلال والأكياس. وينتقلون من شجرة إلى شجرة وتنتقل معهم الأغنيات وأنغام المجوز والشبابة ومهما يكن وقت النهار يظل دائماً أحدهم قد نراه أو لا نراه يعزف على الشبابة أو المجوز بمفرده مرسلاً من على مجثمه على صخرة في مكان ما ألحانه المتواترة التي تتردد أصداؤها كالنسمات المسترسلة في أرجاء الوادي العريض"[١].

ويلاحظ أن الراوي في تقديمه لطبيعة الحياة في هذين الفصلين يميل إلى الوصف غير أنه لا يقتصر على وصف المكان أو الطبيعة "أي ليس إطاراً للمحكي ولا خلفية للحكاية، بل هو عنصر من ديناميكية الفعل الذي تبنى به"[٢] طبيعة الحياة في هذه المدينة التي يشترك فيها جميع أفرادها وهو عنصر في ديناميكية الفعل في النص الحكائي.

ومن الأزمنة التي لها حضور في سيرة جبرا الأزمنة التاريخية، وأوضح صورة لها ما جاء في الفصل السابع عندما يقف عند تاريخ مدينة بيت لحم بوصفها المكان الذي ولد فيه المسيح عليه السلام فنجده يعود بالسرد إلى القرن الرابع للميلاد عندما جعل الإمبراطور قسطنطين النصرانية دين الدولة معرجاً على الصراعات الطويلة التي عرفتها المذاهب المسيحية فيما بينها عبر القرون، ومنتهياً بالانتدابين البريطاني والفرنسي في نهاية الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٨ فضلاً عن وقوفه عند أهم الأديرة الموجودة في بيت لحم[٣].

يلاحظ على الراوي في هذا الفصل أنه واقع تحت سطوة الحاضر- أي لحظة كتابة السيرة فنجده يسهب في ذكر التفاصيل التاريخية بشكل لا يتناسب والغرض الذي يقوم عليه النص السير ذاتي الذي يركز فيه الراوي على الأحداث المتعلقة بالشخصية الرئيسة فحسب.

وإذا كانت الأزمنة التاريخية في هذا النص لم تخدم زمن الخطاب في السيرة ولم تؤثر في تنظيم الأحداث نجدها في مواضع أخرى متصلة مباشرة بلحمة النص ومؤدية دوراً مهماً في ربط الأحداث بالسير الزمني في النص:

"وفي ربيع عام ١٩٣٦ انقطعنا عن الدراسة في مدارس فلسطين كلها

---

[١] م. ن: ١٥٧.

[٢] *السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة: دراسة في ثلاثية حنا مينا، يمنى العيد، مجلة فصول، المجلد ١٥، العدد ٤ لسنة ١٩٩٧: ١٨.*

[٣] *ينظر: البئر الأولى:* ٦١-٦٣.

بسبب الاضراب المشهور الذي أعلن فيه الفلسطينيون ثـورتهم مجـدداً علـى الانتداب البريطاني، ودام الإضراب قرابة أحد عشر شهراً لم تسر يومئـذ فـي الطرقات مركبة أو عربة أو عجلة من أي نوع حتى الدراجات الهوائية ساهمت في الإضراب وهات يا مشي على الأقدام"[١].

"وكان هذا دأبنا معظم أيام العدوان الثلاثي التي شاء الله، ونحن في محنتها أن يحبونا فيها بطقس مشمس مذهل، يغري بالخروج إلى الهواء الطلـق. وقـد هجر الكثيرون من سكان الحي دورهم إلى القرى البعيدة الأكثر أمنا بينما بقيـت أنا وأسرتي في دارنا"[٢].

"وفي المطار جرى تفتيش دقيق لأمتعة المسافرين القادمين على أثر اغتيال المغفور لـه الملك عبد الله في المسجد الأقصى بالقدس قبل ذلك بأسـبوعين أو ثلاثة"[٣].

" في تلك الأيام قامت ثورة ٢٣ يوليو في مصر، وشغلتنا جميعاً كما شغلت العالم، وأدهشتنا وأفرحتنا بأنها تمت دون إراقة قطرة دم واحدة"[٤].

وإذا كان الروائيون مع تطور الرواية بدأوا يهتمـون بالدرجـة الأسـاس بالزمن النفسي، ويشكون في حقيقة الزمن الطبيعي وواقعيته بالنسبة إلـى حيـاة البشر النفسية نجد جبرا في سيرته يؤكد على الزمن الطبيعي ويجعله الخط الذي يسير عليه السرد في سعي منه للتأكيد على واقعية ما يرويه علـى أنهـا مـن الأهداف الأساسية التي يسعى إليها الكاتب السير ذاتي وذلك من خـلال إيجـاد نوع من التماسك والترابط بين الإطار الداخلي للنص والإطار الخارجي متمـثلاً بالحقبة التاريخية.

٢-الزمن النفسي (الداخلي. الباطني)

يختلف هذا الزمن اختلافاً جوهرياً عن الزمن الطبيعـي فهـو لا يخضـع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية كالتوقيتـات المتداولـة[٥] وإنمـا يمكـن معرفته وتحديد سرعته أو بطئه من خلال اللغة التي تعبر عن الحيـاة الداخليـة

---

[١] *شارع الأميرات: ٧٤-٧٥.*
[٢] م. ن: ٨٣.
[٣] م. ن: ١٦٢.
[٤] م. ن: ٢٢٠.
[٥] *بناء الرواية:* ٥٢.

للشخصية، فالزمن مثلاً يكون طويلاً وقاسياً حين تكون الشخصية حزينة ولا تشعر بمرور الزمن حين تكون سعيدة فحركة السرد في سرعتها أو بطئها في مثل هذا النوع إنما تتحكم بها الأحاسيس الشخصية[١]. أي إن البعد الزمني مرتبط هنا بالشخصية لا بالزمن حيث الذات تأخذ محل الصدارة ويفقد الزمن معناه الموضوعي ويصبح منسوجاً في خيوط الحياة النفسية[٢].

ولا نجد مثالاً أبلغ من مثال فرجينيا وولف في تجسيدها لمفهوم الزمن النفسي: "إن ساعة زمنية تدخل في نطاق ذلك العصر الغريب من النفس البشرية قد تمتد لتصبح خمسين أو مائة ساعة بالحساب الآلي، ورب ساعة تمثل تمثيلاً دقيقاً بثانية في العقل البشري. إن هذا التباين الغريب بين الساعة بالقياس الآلي وبين الساعة الذهنية معروف أقل مما يجب ويستحق أن ينال بحثاً واستقصاءً أوفى"[٣].

لقد لجأ الكتاب في تجسيدهم للزمن النفسي إلى المونولوج والصور والرموز والاستعارات لتصوير الذات ووعيها في عملية تفاعلها مع الزمن فالوعي جسر الذات إلى العالم الخارجي[٤]. كما أن الداخل "هو بؤرة الخارج. وإن العالم النفسي هو الذي يحتضن التراكم المعرفي للشخصية، ويختزن أثره في الذات. ورد فعله الصامت الناطق"[٥].

ولهذا النوع من الزمن حضور في سيرة جبرا الذاتية إذ يمكن التوصل إليه من خلال طريقين:

١- الطريقة المباشرة التي تظهر من خلال لغة الراوي في السرد.

٢- الطريقة غير المباشرة التي ترتبط بظاهرة سرعة النص وبطئه (سندرسها لاحقاً).

فـ "كلما ركز الكاتب على الشخصية وذاتها تقلص الزمن الخارجي وصغرت أحداثه، وكلما خرج خارج الشخصية اتسعت الرقعة الزمنية"[٦].

وسنختار أربعة نصوص من سيرة جبرا يبرز فيها الزمن النفسي. يمثل

---

[١] *غائب طعمة فرمان روائياً: ١٣٠.*
[٢] *بناء الرواية: ٧٣.*
[٣] *فن السيرة الأدبية: ١٦٥.*
[٤] *الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٥٨.*
[٥] *م. ن: ٥٨.*
[٦] *بناء الرواية: ٥٢.*

النصان الأوليان الحالة النفسية للراوي عندما يكون حزيناً أو يعاني من مشكلة. ويمثل النصان الآخران الحالة النفسية للراوي عندما يكون سعيداً.

١-عندما يكون حزيناً

"لم أعرف الألم كما عرفته في تلك الليلة. نام أفراد العائلة كلهم... وكأنني رضيع آخر"[١].

"وبعد زمن بطول الدهر رأيته من بعيد جداً يلوح لي... مشى عيب؟ أنا أبوك ولو!"[٢].

٢-عندما يكون سعيداً

"وما حدث في بقية ذلك النهار والليلة التي أعقبته، لا يمكن أن يروى بسهولة فقد كان كالحلم: بعضه رعب، ومعظمه لذة، وكله أشبه بالمستحيل"[٣].

"وتزورني السيدة البغدادية مرة أو مرتين في الأسبوع في عصاري من العشق الذي يطوح بي، وبها في مهاو من جنون الجسد لا أعرف لنفسي طريقاً للنجاة منها"[٤].

فإذا كان الراوي يطيل من زمن السرد في وصفه للحالة النفسية عندما يكون حزيناً أو خائفاً أو يعاني من ألم سعياً منه لإشعار القارئ بثقل الزمن وطوله في تلك الأوقات نجده يقصر من زمن السرد في وصفه للحالة النفسية عندما يكون سعيداً ليشعر القارئ بسرعة مرورها وهذه حالة واضحة في الطبيعة الإنسانية؛ فالإنسان لا يحس بمرور اللحظات السعيدة في حين يجد أن الزمن بطيء في حركته عندما يكون حزيناً أو يعاني من مشكلة ما.

المبحث الثالث: تقنيات الزمن

١-ترتيب الزمن

يقصد بالتقنيات الزمنية الحركة السردية وموقعها من الصيرورة الزمنية

---

[١] *البئر الأولى:* ٨٦.
[٢] م. ن: ١٦١.
[٣] *شارع الأميرات:* ٣٨.
[٤] م. ن: ١٥٥.

التي تتحكم في النص من خلال رصد المتغيرات الزمنية التي تطرأ على الخط السردي الذي يعمد إليها الراوي من أجل إيجاد ترتيب معين لأحداث تختلف في الغالب عن الترتيب الواقعي للأحداث ويخدم الأغراض الجمالية والفنية المتوخاة من أي عمل أدبي فـ "التتابع الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية لأن تلك المتواليات قد تبتعد كثيراً أو قليلاً عن المجرى الخطي للسرد فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثاً تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس قد تقفز لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث. وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكي المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقاً من النقطة التي وصلتها القصة"[1].

وبين حركتي الاسترجاع والاستباق يسلم جيرار جينيت ضمنياً بوجود نوع من درجة الصفر التي تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة[2]. ويمكن توضيح ذلك بالشكل الآتي:

الاسترجاع ← زمن السرد= زمن الحكاية → الاستباق

درجة الصفر

وهكذا نجد أن الناقد لا يستطيع تحليل زمن السرد ما لم يميز بين مستويين هما: مستوى الوقائع يقف فيها على الترتيب الطبيعي للأحداث كما وقعت، ومستوى القول ويقف فيها على الترتيب الفني الذي ارتآه الراوي أو الكاتب. ومن خلال هذا التحديد يمكنه أن يقارب بين ترتيب وضعية الأحداث على المستوى الأول وترتيب هذه الأحداث نفسها على المستوى الثاني[1].

وقبل البدء بتقنيتي الاستذكار والاستباق لا بد من الإشارة إلى مشكلة التعامل مع هذين المصطلحين من حيث التسمية وكثرة المسميات المعتمدة في

---

[1] *بنية الشكل الروائي: ١١٩.*

[2] *خطاب الحكاية: ٤٧.*

[1] *تقنيات السرد الروائي، يمنى العيد: ٧٥.*

كل منهما فللاسترجاع[١] تسميات أخرى هي: الاستذكار[٢]، اللواحق[٣]، الاستحضار[٤]، الرجعة[٥]، الارتداد[٦]، الارتجاع الفني[٧]. أما الاستباق[٨] فله تسميات أخرى أيضاً هي: الاستشراف[٩]، السابقة[١٠]، التوقع[١١].

وسنعمد إلى اختيار مصطلحي الاستذكار والاستباق لأنهما يبدوان أكثر دقة من المصطلحات الأخرى إذ أن أغلب الدراسات العربية التي تناولت موضوع السرد استعملت هذين المصطلحين في حين لم تستعمل المصطلحات الأخرى إلا في نطاق ضيق. ولأن الاستذكار مشتق من فعل التذكر الذي يتلاءم وطبيعة النص الذي نحن بصدد دراسته، فالذاكرة هي الركيزة الأساسية التي يقوم عليها القص السير ذاتي. ويرتبط الاستباق إلى حد ما بـ (التنبؤ) فهو لا يعني التنبؤ فحسب وإنما يدل على التلاعب بالزمن، وإيراد أحداث سابقة وقلما يأتي الاستباق في السرد ليؤدي وظيفة تنبؤية لأن الراوي في سرده للأحداث إنما يسرد أحداثاً تتصل بحياته سبق وأن عاشها وهو على علم بدقائقها[١٢]. إذ أن "الراوي المتكلم لا يسرد الأحداث، إلا بعد وصولها إلى حالة تتوقف فيها الفاعل المتكلم عن مزاولة الحدث الخارجي"[١].

---

[١] *ينظر: قضايا الرواية الحديثة: ٢٥١. الألسنية والنقد الأدبي: ٩٣. بناء الرواية: ٤٠. السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي: ٥٢. البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني: ٦٢.*

[٢] *ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٧٦. بنية الشكل الروائي: ١٢١.*

[٣] *ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٧٦.*

[٤] *ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم: ٤٧.*

[٥] *ينظر: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، وليد نجار: ٩٦.*

[٦] *ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد، يحيى عارف الكبيسي، مجلة الأقلام، العددان ٥-٦ لسنة ١٩٩٧: ٥٧.*

[٧] *ينظر: النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله: ٨٠.*

[٨] *ينظر: بناء الرواية: ٤١. البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٢.*

[٩] *ينظر: الألسنية والنقد الأدبي: ٩٦. بنية الشكل الروائي: ١٣٢.*

[١٠] *ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٧٦.*

[١١] *ينظر: قضايا السرد عند نجيب محفوظ: ٧٤.*

[١٢] *تقنيات السرد الروائي عند غادة السمان، فيصل غازي محمد، رسالة ماجستير: ٥٢.*

[١] *اختلاف المكان واحتمالات السرد، مهند يونس، مجلة الأقلام، العدد ٥-٦ لسنة ١٩٩٣: ٧٠.*

أ-الاستذكار

هو ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي وصل إليها السرد[1]. إذ يعلن السرد توقفه عن السير والعودة إلى الوراء ليكشف عدداً من الجوانب التي تسهم في إضاءة النص وتحقق في الوقت نفسه غايات فنية منها التشويق والتماسك والإيهام بالحقيقي[2]. فالاسترجاع "يؤلف نوعاً من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره وتعلله، وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه ومسارات هذه الأحداث في امتداداتها أو انكساراتها"[3].

يؤدي الاستذكار في النص الحكائي وظائف عديدة فهو فضلاً عن وظيفته الجمالية والفنية يحقق عدداً من المقاصد الحكائية منها:

١- ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت إلى القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد.

٢- الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً.

٣- اتخاذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في القصة.

٤- العودة إلى أحداث سبقت إشارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير.

٥- لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطائها دلالة لم تكن لها أو لسحب تأويل سابق واستبدال تفسير جديد به[4].

مدى الاستذكار:

تنطلق حركة الزمن في السرد إما باتجاه الماضي أو المستقبل قليلاً أو كثيراً، بعيداً أو قريباً في اللحظة الحاضرة أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية ويسمي جيرار جينيت هذه المسافة الزمنية بمدى المفارقة الزمنية فالمدى "هو المسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يتوقف فيها المحكي، واللحظة التي يبدأ منها الاحتلال الزمني"[1].

---

[1] *خطاب الحكاية: ٥١.*

[2] *تقنيات السرد الروائي: ٧٥.*

[3] *الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٩٢.*

[4] *بنية الشكل الروائي: ١٢١-١٢٢.*

[1] *نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ١٢٤.*

تتفاوت المقاطع الاستذكارية من حيث المدى فهناك استذكارات بعيدة المدى تعود بالقارئ إلى ماض بعيد جداً، وأخرى قريبة تعود إلى الماضي القريب يمكن تحديدهما بشكل دقيق في حالة توافر القرائن الزمنية التي تدل على تاريخ الاستذكار. وقد يلجأ الكاتب إلى طمس مثل تلك القرائن الزمنية. ولهذه الاستذكارات القريبة والبعيدة المدى وظائفها البنائية والجمالية[1].

جاءت الاستذكارات في سيرة جبرا الذاتية على وفق أربعة أنواع هي: (الاستذكارات ذات المدى التاريخي، الاستذكارات ذات المدى الديني، الاستذكارات ذات المدى البعيد، الاستذكارات ذات المدى القريب).

الاستذكارات ذات المدى التاريخي:

يتميز هذا النوع من الاستذكارات بأنه محدد تحديداً دقيقاً لأنه يرتبط بالجانب التاريخي، وجاء هذا النمط في (البئر الأولى) بنسبة أكثر من (شارع الأميرات)[2].

ومن أطول نماذج هذا النوع من الاستذكار ما جاء في الفصل السابع إذ نجد الكاتب يقف طويلاً عند تاريخ مدينة بيت لحم التي ولد فيها المسيح عليه السلام فيعود إلى القرن الرابع الميلادي عندما جعل الإمبراطور قسطنطين النصرانية دين الدولة والناس، ومشيراً إلى الصراعات الطويلة التي عرفتها المذاهب المسيحية فيما بينها عبر القرون فضلاً عن الصراعات القومية بين العرب والروم أو الشرق والغرب، والاحتلال العثماني لفلسطين لأكثر من أربعة قرون، وما شهدته فلسطين في القرن التاسع عشر، ومحاولة الدول العظمى للسيطرة عليها مثل روسيا القيصرية وإنكلترا وفرنسا وإيطاليا فضلاً عن الدولة العثمانية منتهياً بالانتدابين البريطاني والفرنسي في نهاية الحرب العالمية الأولى. وفي هذا الفصل تختلط الاستذكارات ذات المدى التاريخي بالاستذكارات ذات المدى الديني لارتباط مدينة بيت لحم التاريخية بالديانة المسيحية[1].

لقد جاء وقوف جبرا عند تاريخ هذه المدينة ليبين العلاقة العميقة التي

---

[1] *تقنيات السرد الروائي عند غادة السمان:* ٣٠.

[2] *ينظر: البئر الأولى:* ٤٩، ٦١-٦٢، ٦٢-٦٣، ٦٣-٦٤، ١٣١-١٣٢، ١٣٨-١٣٩، ١٤٠-١٤١، ١٥٠، ١٥٥-١٥٦. *شارع الأميرات:* ١٥، ١٦، ١٧، ٢١، ٢٨، ٦٦-٦٧، ٦٧-٦٨.

[1] *ينظر: البئر الأولى:* ٦١-٦٤.

تربط المدينة بالديانة المسيحية فهي المدينة التي ولد فيها المسيح عليه السلام، وفي الوقت نفسه يحسس القارئ بأهمية المدينة التي يفخر بانتسابه إليها بوصفها البيت الأكبر له فنجده يتحدث عنها في أحد كتبه عندما يتحدث عن البيت: "ولكننا فيها وهي فينا، بمعنى الفردي الخاص فقط، بمعنى البيت الأول الذي قد يتغير مع الكثيرين منا شكلاً وتركيباً، كل بضع سنوات يحتل جزءاً من اللوحة النفسية، أو طبقة منها، بينما الجزء الأكبر أو طبقة منها، البيت الأكبر: المبنى العام الذي هو في الأغلب بنيان تاريخي كبير يسكننا هو أيضاً بقدر ما استوعبنا من دواخله وخوارجه... ومن هنا فإن المدينة بالنسبة لي إذ تجمع ذلك كله، كانت دوماً هي الشكل الأشمل الذي يحتل فيه البيت الفردي الخاص والمبنى الجماعي العام حيزاً له ديناميته المستمرة في إعطاء المدينة تعددية متناغمة تؤلف تلك التجربة المركبة للمكان"[1].

ومن الاستذكارات ذات المدى التاريخي التي يقف عندها جبرا وقفة متأنية أيضاً هو استذكار تاريخ بناء قناة السويس إذ يقف هو وصديقاه أمام تمثال فرديناد دولاسبس في أثناء إقامتهم في بور سعيد قبل الإبحار إلى إنكلترا للدراسة فيستعيدون تاريخ بناء هذه القناة عندما يقنع المهندس فرديناد دولاسبس– الذي كان يحلم بقوس قزح عظيم يجمع بين الشرق والغرب –الوالي سعيد باشا بشق قناة السويس لتفتح بعد خمسة عشر عاماً من العمل، ولأن الرحلة تصادفت مع الذكرى السابعة لقناة السويس (١٨٦٩–١٩٣٩). إذ بدأ جبرا يتحدث عن ذلك الإنجاز التاريخي مستذكراً هو وصديقاه الاحتفالات التي أقامها الخديوي إسماعيل التي لم يشهد التاريخ مثيلاً لها في البذخ والإسراف على ضيوفه في حفل الافتتاح حتى أنه بنى اثنين وأربعين قصراً ليتناسب ومقام ضيوفه اللامعين. ويختتم جبرا هذا الاستذكار بالتذكير بما رافق هذا الإنجاز من ظلم وقسوة بتسويقهم عشرات الآلاف من المصريين للعمل كالعبيد وفي منطقة موبوءة حيث الأراضي السبخة والمستنقعات بحيث مات الآلاف منهم من المرض والإعياء[2].

ومن الاستذكارات ذات المدى التاريخي استذكاره لإضراب عام ١٩٣٦ في فلسطين:

"في ربيع عام ١٩٣٦ انقطعنا عن الدراسة، في مدارس فلسطين بسبب الاضطراب المشهور الذي أعلن فيه الفلسطينيون ثورتهم مجدداً على الانتداب

---

[1] *تأملات في بنيان مرمري*: ٩٢.

[2] *ينظر: شارع الأميرات*: ١٥–١٧.

البريطاني، ودام الإضراب قرابة أحد عشر شهراً. لم تسر يومئذ في الطرقات مركبة أو عجلة من أي نوع حتى الدراجات الهوائية ساهمت في الإضراب. وهات يا مشي على الأقدام"[1].

فالراوي هنا يستعيد من خلال هذا الحدث التاريخي ذكرياته عن القدس هذه المدينة التي عاش فيها جبرا مرحلة طفولته وصباه ومراهقته، والحاضرة دوماً في ذاكرته ومعظم كتاباته.

فالاستذكار هنا جاء لربط الحاضر بالماضي وليلقي الضوء على عدد من الجوانب المهمة في حياته التي تجاوزتها السيرة لأنها لم تقف على سرد أحداث تلك الفترة.

الاستذكارات ذات المدى الديني:

يأتي هذا النمط من الاستذكار قليلاً جداً في سيرة جبرا الذاتية ويقتصر وجوده على (البئر الأولى). وفي هذا النمط يمكن الوقوف على تحديد مدى الاستذكار على الرغم من عدم ذكر الكاتب تحديد تاريخاً محدداً يساعد على معرفة مدى الاستذكار.

ومن أمثلة ذلك النص الذي يذكر فيه الراوي تلك القصص التي كان المعلم يرويها من قبيل التربية الدينية: "فقص علينا كيف جبل الله طيناً وخلق منه بشراً سماه آدم. وفيما كان آدم نائماً تحت شجرة من أشجار الجنة، أخذ الله ضلعاً من صدره وخلق منه امرأة سماها حواء. وقص علينا قصة محزنة: كيف أن قابيل المجرم قتل أخاه الطيب هابيل، ولما كنت أتصور الله وهو يجبل الطين كما يجبله عمال البناء الذين أراهم في أماكن كثيرة من بيت لحم، تصورت وجه قابيل الرهيب، وعلى جبينه وصمة اللعنة التي وصمه الله بها. وقد هام على وجهه في البراري والمدن، فانظر في وجوه الناس في الطرق وفي جباههم متسائلاً: إن كان قابيل واحداً منهم"[2].

ففي هذا النص يعود مدى الاستذكار إلى العهد الأول من بدء خلق الإنسان عندما خلق الله سبحانه وتعالى آدم عليه السلام.

الاستذكارات ذات المدى البعيد:

يزداد مثل هذا النوع من الاستذكار في (شارع الأميرات) بشكل ملحوظ

---

[1] *م. ن: ٧٤-٧٥.*
[2] *البئر الأولى: ٣٩.*

في حين يقل في (البئر الأولى). وهذا أمر طبيعي لأن البئر الأولى مقتصرة على حياة جبرا الطفل في بداية تفتحه على الحياة وكشفه لما يدور من حوله مما يجعل من مسألة الاستذكارات ذات المدى البعيد أمراً غير وارد بالنسبة لذاكرة الطفل التي لم تختزن فيها التجارب بعد، لذلك نجد أن الاستذكارات ذات المدى البعيد التي جاءت في البئر الأولى لا تتعلق بحياة جبرا وإنما بأفراد أسرته[1].

تقسم هذه الاستذكارات إلى نوعين: الاستذكارات المحددة وغير المحددة.

الاستذكارات المحددة:

وفي هذا النمط تحدد نقطة الرجوع إلى الماضي بدقة ووضوح، ويشار إليه بصراحة ومن دون مواربة متعمداً توثيق حدثه ليضفي على هذه الأحداث نوعاً من الواقعية التسجيلية.

ومن أمثلة هذا النمط: "صبت القهوة لنفسها (وكان أبي قد منع عن شربها)، وقالت وقد أخذت رشفة من فنجانها، وكأنها حملت فجأة على سحابة تأتي بها عنا إلى حيث لا أعلم. أيام زمان:

(أيام زمان.. يتذكر أبوك أيام زمان... وحياتك، ما شفنا منها إلا الويل).

سألتها: (أتتذكرين تلك الأيام كثيراً؟).

أخذت رشفة أخرى من فنجانها، وقالت: (أتذكرها؟ أيام ما قبل الحرب؟ وأيام الحرب؟ أحاول دائماً أن أنساها).

اجتاحتها موجة الذكريات، وأبي يسعفها، وهي تسعفه في استعادة بعض ذلك الماضي الذي بدا لي بعيداً جداً، والذي كثيراً ما قال أبي أنه سعيد لأن أبناءه لم يعرفوه.

كان مراد طفلاً في شهره السابع أو الثامن عندما قتل أبوه داود، زوج أمي الأول، وقتل أخوها يوسف، التوأم والوحيد، كلاهما في يوم واحد في ظروف فاجعة، عام ١٩٠٩، وأمي آنئذ صبية في السابعة عشرة من عمرها. وبقيت تلبس السواد حداداً على أخيها وزوجها (وهكذا فعلت أمها –جدتي بسمة) لأربع سنوات أو أكثر، عندما ظهر أبي ذات يوم، في حياتها و (سباها سبياً)، كما قال، بطول قامته ووسامته واندفاعه، وكان لا يكبرها إلا بسنة واحدة. وقال لها: (انزعي هذا السواد يا امرأة، ولن تلبسيه أبداً بعد اليوم)"[1].

---

[1] *ينظر: م.ن: ١٢٩، ١٣٠، ١٣٣، ١٥٠.*

[1] *البئر الأولى: ١٥٠.*

في هذا المقطع الاستذكاري يعود بنا الراوي إلى عام ١٩٠٩ وما تلاه إلى بداية الحرب العالمية الأولى وهي فترة تتجاوز نقطة السرد بما يقرب من خمس عشرة سنة ليستعيد الراوي من خلال الحوار الذي جرى بين والديه بعض الأحداث المتعلقة بحياتهما وبداية ارتباطهما. وهنا نجد الراوي لم يستعمل الزمن مجرد خلفية لإلقاء الضوء على ماضي الشخصيات، وإنما جاء لربط الماضي بالحاضر من خلال التركيز على معاناة والديه في الماضي والحاضر وإنهما لم يذوقا طعم الراحة في حياتهما، وليكشف من جهة ثانية عن ذلك الاتفاق المبكر الذي جرى بين والديه على تسميته هو وأخيه قبل أن يأتيا إلى هذه الحياة.

ومن أمثلة هذا النمط أيضاً الاستذكار الذي يتحدث فيه جبرا عن صديقه علي كمال الذي جاء إلى بغداد عام ١٩٥١ للعمل أستاذاً وطبيباً للأمراض النفسية إذ يقول: "وهو صديق قديم كنا قد تعرفنا أول مرة في صبانا في القدس، قبل ذلك بأربع عشر سنة، في صيف عام ١٩٣٧، في ساعة استراحة بين امتحانين لشهادة (المتريكوليشن) الفلسطينية خارج قاعة الامتحانات، وأدى بنا ذلك التعارف الخاطف، الذي ترك أثراً عميقاً في نفسينا كلينا، إلى صداقة حميمة ابتداءً من أواسط العالم التالي حال رجوعه إلى القدس من سنته الأولى في الجامعة الأمريكية ببيروت وحال حصولي على دبلوم التربية من الكلية العربية، وأنا أتهيأ للسفر للدراسة في إنكلترا –تهيؤ شاءت الأقدار، لحسن الحظ أن يطول سنة أخرى حتى شهر أيلول من عام ١٩٣٩: الأمر التي أتاح لصداقتنا أن تنضج وتغتني فكراً ونقاشاً وكتابة بشكل متوهج –وهو ما تحدثت عنه في أماكن أخرى من كتبي"[١].

وفي هذا المقطع الاستذكاري نجد الراوي نفسه يحدد المدى الاستذكاري بدقة، ويلاحظ أنه يستغل هذه الفرصة ليستعيد ذكرياته عن أيامه في القدس ويوضح بعض الجوانب المتعلقة بحياته.

الاستذكارات غير المحددة:

وفي هذا النمط من الاستذكار لا يعطينا الراوي تاريخاً محدداً يساعدنا على تحديد المدى الاستذكاري وإنما يعطي القارئ فرصة إعمال الفكر وتأويل النصوص بمساعدة القرائن التي يذكرها الراوي في نصه[١].

وقد نصادف نصوصاً لا يمكن تحديد مداها الاستذكاري لعدم توافر القرائن

---

[١] *شارع الأميرات: ١٦٨.*

[١] *تقنيات السرد الروائي عند غادة السمان: ٣٥.*

التي من شأنها إرشادنا إلى المدى الاستذكاري وهذا ما نجده على لسان الـراوي وهو يتذكر ما رواه أبوه له أكثر من مرة: "وتذكرت ما كان أبي رواه أكثر مـن مرة عن الأيام المعدودات التي قضاها في مدرسة في طفولته. تعلم في الكتّـاب الألف باء كلها، كان يقول، ولكن كان عليه، بعد أسبوعين أو ثلاثة، أن يخـرج مع أغنام أبيه ليرعاها، وكان عليه أن يعين أباه في حراثة الحقول بسوق ثورين ضخمين تحت النير، جيئة وذهاباً في أثلام مستقيمة، من طلوع الشـمس حتـى غروبها. وما تعلمه بسرعة، نسيه بسرعة"[1].

وهنا أمام مثل هذا الاستذكار لا يمكن تحديد مداه الزمني لأنه لا يوجد فـي النص أي قرينة يمكن أن تدل على ذلك.

ومن أمثلة هذا النمط أيضاً ما جاء على لسان الراوي وهو يسـتذكر أيـام دراسته في الثانوية الرشيدية في القدس: "ومن مصادفات حياتي الجميلة منذ أيام دراستي في الثانوية في القدس، كان بعضاً من أعز أصدقائي طوال السنين فـي منطقة طول كرم على بعد الشقة الجغرافية بينها وبين القدس. كان أولهم أحمـد الحاج عبد الرحمن، ثم تعرفت على علي كمال، والشاعر عبد الرحيم محمـود، وكلهم من عنبتا بقضاء طول كرم. وكان هناك أيضاً كرميون آخرون لهم شأنهم في حياتي. فبعد أن ترك إبراهيم طوقان تدريسنا، وأنا فـي سـنتي الابتدائيـة الأخيرة في (الرشيدية) درّسني العربية فيها عبد الكريم الكرمي– وهو الشـاعر المعروف أبو سلمى– كما درّسني فيما بعد أخوه، اللغـوي "القاموسـي الكبيـر حسن الكرمي، الإنكليزية لثلاث سنوات في الكلية العربية، وكلا الأخـوين مـن أعلام طول كرم، وبقيت علاقة الصداقة بيننا طوال السنين اللاحقـة. ثـم كـان هناك حلمي سمارة، وهو أيضاً من قضاء طول كرم"[2].

ففي هذا النص لا نجد تحديداً دقيقاً لتاريخ هذا الاستذكار، وإنما نجـد فيـه أكثر من قرينة يمكن من خلالها الوقوف على مدى الاستذكار لهذا النص منهـا: إشارته إلى بداية تعرفه بعلي كمال، وفي نص سابق نجده يحـدد تـاريخ هـذا التعارف وبالتحديد في عام ١٩٣٧ أي قبل ذلك بأربع عشرة سـنة وذلـك لأن زمن السرد لم يكن قد تجاوز عام ١٩٥١ بعد، أي نفس الفترة الزمنيـة للسـرد عندما استعاد ذكرى تعارفه الأول مع علي كمال. والقرينة الثانية التي تدل على المدى الاستذكاري أيضاً إشارته إلى سنته الابتدائيـة الأخيـرة فـي المدرسـة

---

[1] *البئر الأولى:* ١٢٩.

[2] *شارع الأميرات:* ١٩٦–١٩٧.

الرشيدية وفي البئر الأولى نجد الراوي ينهي سيرته بوصوله إلى الصف السادس الابتدائي في العام الدراسي (١٩٣٢-١٩٣٣). ومن هنا يمكن أن نصل إلى تحديد المدى الاستذكاري الذي لا يتجاوز ثمانية عشر عاماً إذ علمنا أن النقطة الزمنية التي وقف عندها السرد هو عام ١٩٥١.

الاستذكارات ذات المدى القريب:

يوظف الراوي هذا النوع من الاستذكارات في النص لتسليط الضوء على فترة زمنية قريبة حيث الماضي القريب الذي ما يزال حياً في ذاكرة الشخصية. ويبدو واضحاً دور هذا الماضي في صنع أحداث الحاضر[١]. وهي أيضاً على نوعين: محددة وغير محددة.

الاستذكارات المحددة:

ومن أمثلة هذا النمط محاولة جبرا استحضار الحروف التي كتبها المعلم في صباح اليوم الأول أو أيامه الأولى في مدرسة بعد شرائه دفتراً وقلماً: "في عصر ذلك اليوم، جعلت أستذكر الحروف التي كتبها المعلم على اللوح في الصباح، وبعد الظهر كانت الألف سهلة، شكلها كما يقول المعلم كالعصا، والباء عصا نائمة معقوفة من الطرفين"[٢].

نستطيع في هذا النص تحديد مدى الاستذكار عندما يحاول جبرا بعد عودته إلى البيت عصراً وشرائه دفتراً وقلماً استحضار ما كتبه المعلم في صباح ذلك اليوم وظهره أي أن مدى الاستذكار محصور بين الساعات القليلة التي فصلت زمن كتابة جبرا الحروف وزمن كتابة المعلم لها في الصباح أو الظهر.

ومن أمثلة هذا النمط أيضاً استحضار جبرا للأحداث التي سبقت رحلته إلى بريطانيا؛ إذ يبدأ السرد وهو في بور سعيد ليقضي فيها يومين أو ثلاثة قبل رحلته للدراسة ثم يعود بعد أسطر قليلة إلى بداية اندلاع الحرب العالمية الثانية التي سبقت مجيئه إلى بور سعيد وهو في فلسطين ينتظر موعد السفر: "ويوم أعلنت، كنت مع علي كمال (الطبيب النفساني فيما بعد) في القدس، نتسقط الأخبار من المذياع، فتصورت اندلاعها في كل مكان من أوربا في أسبوع أو أسبوعين وأيقنت أن فرصتي للسفر إلى إنكلترا في بعثة دراسية قد ضاعت دفعة واحدة. وكنت قد هيأت نفسي لها طوال ما يقارب السنة، أعلم في مدرسة ابتدائية كئيبة، وأقضي

---

[١] *تقنيات السرد الروائي عند غادة السمان: ٣٧.*
[٢] *البئر الأولى:٣١.*

بقية وقتي في المطالعة والكتابة والترجمة، وأعالج عيني علاجاً أليماً تخلصاً من الرمد الذي كان العائق دون سفري قبل ذلك بسنة، حتى شفيت"[1].

ففي هذا النص يمكن تحديد المدى الاستذكاري تحديداً دقيقاً فهو لم يتجاوز السنة الواحدة من النقطة الزمنية التي توقف عندها السرد.

الاستذكارات غير المحددة:

ومن أمثلة هذا النمط من الاستذكارات ما يستحضره جبرا في نهاية الفصل السادس مستخدماً أسلوب المونولوج الداخلي الذي يعتمد عليه أصحاب تيار الوعي كثيراً في رواياتهم: "وتتردد في نفسي بقايا من أنغام الصوم الكبير وأسبوع الآلام –يا حمل الله الحامل خطايا العالم– ارحمنا ارحم الناس وارحم الأزهار والأطيار! أنقذنا من الموت والهاوية الأبدية، لنبقى جميعاً نتأمل في الكون الذي خلقته لنا بهذه الروعة، وهذا التنويع وهذا الجمال الذي لا حد له ولا نهاية"[2].

في هذا المقطع الاستذكاري يخلو النص من الإشارات الزمنية التي يمكن من خلالها تحديد المدى الاستذكاري ولكن يمكن تحديد مداها من خلال قرينة واحدة هي أن الراوي يبدأ الاستذكار بتذكر أيام الصوم وأسبوع الآلام التي سبق للراوي أن وقف عندها في بداية هذا الفصل. وإذا علمنا أن الراوي جاء بهذا الاستذكار بعد أن تقدم بالسرد إلى فصل الربيع الذي يأتي متزامناً مع عيد القيامة الذي يأتي بدوره بعد سبعة أسابيع من الصوم والصلاة وأسبوع الآلام. ومن هنا ندرك أن المدى الاستذكاري في هذا النص لم يتجاوز الأسابيع السبع أو الثماني من زمن السرد.

ومن أمثلة هذا النمط أيضاً استحضار جبرا لتلك الحادثة التي جمعته بـ(لميعة) قبل أن يتعرفا: "وتذكرت كيف أن هذه الأستاذة الشابة كانت تجلس، ذات مرة على مقربة مني في فترة الاستراحة بين محاضرتين، في غرفة أساتذة القسم الإنكليزي، في دار المعلمين، وأنا أتحدث إلى رئيس القسم، البروفسور زبدي عن قاص أمريكي مشهور كان توفي قبل مدة، اسمه ديمون رنيون، وكتابه الطريف (Guys and Dolls) فالتفت إلى السيدة الجالسة على يميني وسألتها بالإنكليزية، وبكل براءة رايها فيه لأشركها في الحديث، فما كان منها إلا أن زادت عبوساً، ودون أن تنظر إليّ أجابت: (لا أعرف عنه شيئاً) ولهجتها

---

[1] *شارع الأميرات:* ١١.

[2] *البئر الأولى:* ٦٠.

توحي بأنها تقول (لا تتشاطر عليّ) ونهضت وتركتنا"[1].

وعلى الرغم من عدم وجود أية إشارة زمنية في هذا النص إلا أننا يمكن تحديد مداها الاستذكاري تحديداً تقريبياً وليس دقيقاً وذلك لأن هذا الاستذكار جاء مباشرة بعد تعارف جبرا على لميعة عن طريق زميلة له تدرس الأدب الإنكليزي في كلية الملكة عالية تدعى (ساهرة) وهذا يعني أن مدى الاستذكار لم يتجاوز الأيام القلائل من اللحظة الزمنية التي توقف عندها السرد.

ويلاحظ أن أغلب الاستذكارات في شارع الأميرات ذات المدى البعيد، وبعض من الاستذكارات ذات المدى القريب التي جاءت في الفصل الأول أدت مهمة أساسية في عملية السرد هي تغطية الأحداث المتعلقة بمرحلة مهمة من مراحل تكوين جبرا ألا وهي حياته في القدس بين عام ١٩٣٣- السنة التي توقف عندها جبرا في البئر الأولى- وعام ١٩٤٣- السنة التي بدأ بها جبرا السرد في شارع الأميرات-.

سعة الاستذكار

يقصد بسعة الاستذكار "المساحة التي يحتلها الاستذكار ضمن زمن السرد فإذا كان مدى الاستذكار يقاس بالسنوات والشهور والأيام. فإن سعته سوف تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد بحيث توضح لنا الاتساع التيوبوغرافي الذي يمثله في الخطاب الخطي للرواية"[2].

وهذا المفهوم للسعة يختلف عن مفهوم جيرار جينيت الذي يرى أن مفهوم سعة الاستذكار إنما يرتبط بالمدة القصصية التي تشتمل عليها المفارقة الزمنية نفسها من زمن القصة ليس من زمن الخطاب[3].

يعزو بحراوي سبب اعتراضه على مفهوم جيرار جينيت إلى اعتقاده بـــ "أهمية دراسة حركة الاستذكارات على محور الخطاب، وذلك لأن تحديد السعة أو المساحة المكانية التي يشغلها الاستذكار في النص ليس ذا قيمة حسابية فحسب، بل من شأنه كذلك أن يدلنا على نسبة تواتر العودة إلى الماضي والغايات الفنية التي تحققها الرواية من ورائه، كما بوسعه أن يوضح لنا طبيعة التدخلات السردية التي تأتي لتعرقل انسياب الاستذكار وتحد من وتيرته بحيث

---

[1] *شارع الأميرات: ١٠٨.*
[2] *بنية الشكل الروائي: ١٢٥.*
[3] *خطاب الحكاية: ٥٩.*

يصبح معها عبارة عن كتل منفصلة عن بعضها بوساطة توقفات عارضة وذات إيقاع تصعب مراقبته"[1]. ونحن نذهب إلى ما ذهب إليه حسن بحراوي إذ أن حججه منطقية إلى حد بعيد.

تتفاوت سعة الاستذكار في سيرة جبرا الذاتية من حيث المساحة المكانية التي تشغلها في الكتابين (البئر الأولى وشارع الأميرات) تمثل الاستذكارات:

١-طويلة وهي أقل الأنواع الموجودة.

٢-قصيرة وهي أكثر الأنواع الموجودة.

٣-متوسطة الطول وهي أقل من النوع الثاني بقليل.

وإذا كانت الاستذكارات تتفاوت من حيث المساحة المكانية فإنها تتفاوت أيضاً من حيث الكم في الكتابين إذ تكاد تبلغ في (شارع الأميرات) ضعف العدد في (البئر الأولى) ويمكن توضيح ذلك بالجدول الآتي:

أنماط الاستذكارات	البئر الأولى
الاستذكارات الطويلة	٦١-٦٢-٦٣-٦٤، ١٣٨-١٣٩، ١٤٠-١٤١.
الاستذكارات القصيرة	٤٩، ٦٠، ٨٧، ٩٠، ٩٨، ١٠١، ١٠٢، ١١٦، ١١٧، ١٢٠، ١٢٩، ١٣٠، ١٣٣، ١٣٦، ١٧٩، ١٨٥.
الاستذكارات المتوسطة	٣١، ٣٩-٤٠، ٧٢، ١٣١-١٣٢، ١٣٧، ١٣٧، ١٤٢، ١٥٠، ١٥٥-١٥٦.
	شارع الأميرات
الاستذكارات الطويلة	١٥-١٦-١٧، ٧٣-٧٤-٧٥-٧٦-٧٧، ١٢١-١٢٢-١٢٣-١٢٤، ١٦٨-١٦٩، ١٨٧-١٨٨، ١٩٦-١٩٧-١٩٨، ٢٠١-٢٠٢-٢٠٣، ٢١٣-٢١٤-٢١٥، ٢٣٨-٢٣٩-٢٤٠.
الاستذكارات القصيرة	٢١، ٥٦، ٥٨، ٦١، ٦٢، ٦٦-٦٧، ٧٩، ٩٩، ٩٩، ١٠٣-١٠٤، ١٠٦، ١٣٦، ١٤٦، ١٤٦، ١٥٨، ١٦٠، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٦، ١٧٣، ١٧٥، ١٧٥، ١٧٦-١٧٧، ١٧٧، ١٩٣، ٢١٢، ٢٢٦، ٢٣٠-٢٣١، ٢٣٧.
الاستذكارات المتوسطة	١١، ٢٨-٢٩، ٤١، ٤٢، ٤٣-٤٤، ٥٧-٥٨،

---

[1] *بنية الشكل الروائي:* ١٢٦.

٦٥، ٦٧-٦٨، ١٠٨، ١٠٨، ١٠٩، ١٢٧، ١٣٧-١٣٨، ١٥٤-١٥٥، ١٦٣، ١٦٣-١٦٤، ١٨٩-١٩٠، ٢٠٦، ٢٠٧-٢٠٨، ٢٠٩-٢١٠، ٢١٥، ٢١٥-٢١٦، ٢٢٤، ٢٣٠، ٢٤١، ٢٤١-٢٤٢.

ومن أمثلة الاستذكارات الطويلة ما جاء في (البئر الأولى) عندما يلجأ الراوي إلى إيقاف السرد والرجوع إلى ألف ليلة وليلة لتضمين بعض قصصها في الكتاب ومنها حكاية ميسور التاجر مع معشوقته زين المواصف التي يورد منها بعض المقاطع[١]. ومنها أيضاً ما جاء في الليلتين ٥٨٠ و ٥٨١ التي يورد جبرا مقطعاً لكل منهما[٢].

إن توظيف جبرا لفن الحكاية في السيرة ولاسيما في البئر الأولى إنما جاء للتأكيد على مدى تأثير الكاتب وتعلقه منذ الصغر بهذا الفن الذي شكل بالنسبة له عالماً خاصاً ينطلق منه الخيال بعيداً عن كل ما يحيط به من الفقر والبؤس ليجد نفسه: "أمشي على بسط من الحرير الملون، تعلو اللجج من بحر حلمي عجيب، أوصلني إلى بر امتلأ بالعساكر لا يعلم عدتهم إلا الله، ثم قدموا لي خمسة خيول بسروج من ذهب مرصعة بأنواع اللآلئ، والفصوص الثمينة، فاخترت منها حصاناً ركبته، وسار بي الموكب بين الرايات والأعلام ودق الطبول، إلى مرج أخضر فيه قصور وبساتين، وأشجار وأنهار، وأزهار وأطيار تسبح الواحد القهار. ثم جاءني ملك اقتادني إلى القصر"[٣]. ولتعكس من جهة ثانية شغف جبرا بالكتاب منذ تلك الفترة المبكرة من حياته.

ومن الاستذكارات الطويلة ما يستذكره جبرا عن طفولته وصباه في فلسطين إذ يمتد هذا الاستذكار ليغطي ثلاث صفحات تقريباً يستذكر فيها الأيام التي عاشها في بيت لحم والقدس وهو يمشي في طرقاتها وأزقتها مع أصدقائه ذاهبين إلى المدرسة في بيت لحم أو الكلية الرشيدية بعد ذلك في القدس أو راجعين منها وهم لا يعرفون التعب ثم يعرج بعد ذلك على إضراب عام ١٩٣٦ الذي شهدته فلسطين، وبعض ذكرياته في بيت أخيه مراد في بيت لحم، وذكرياته عن تلك الصداقة التي جمعت بينه وبين صديقه علي كمال[١].

---

[١] *ينظر: البئر الأولى: ١٣٨-١٣٩.*
[٢] *ينظر: م.ن: ١٣٩-١٤١.*
[٣] *البئر الأولى: ١٤١.*
[١] *ينظر: شارع الأميرات: ٧٣-٧٦.*

وهنا نجد الراوي في هذا المقطع الاستذكاري إنما يعمد إلى هذا الاستذكار الطويل في محاولة منه لربط الماضي بالحاضر القصصي لإعطاء القارئ صورة كاملة غير مجزأة، فالراوي يتخذ من الاستذكار وسيلة لتغطية فترة مهمة من حياته تتعلق بتلك المرحلة التي عاشها في فلسطين التي تجاوزها الراوي في شارع الأميرات عندما بدأ السرد برحلة السفر إلى بريطانيا للدراسة فضلاً عن إن هذا الاستذكار لهذه المرحلة إنما يعني بالنسبة لجبرا استذكار من يعيش الحياة ثابتة لا من يستعيدها وكأنه يريد أن يقول: "مهما تعددت الأمكنة في المنافي، فإن الحلم يظل يشد الفلسطيني إلى مكانه، ومهما تراكم عليه الزمن فإنه يظل يشد أوتار الذاكرة إلى الزمن المفقود، وهو يطمح في استعادتها معاً المكان المفقود، والزمن المفقود"[1].

ومن الاستذكارات ذات السعة القصيرة استذكار جبرا لأيام عيشه في بيتهم في الخشاشي: "لقد مرت فترات من حياتي وبخاصة أيام كنا نسكن الخشاشي، رأيت فيها من البراغيث ما كان (يأكلني) بلا رحمة كل ليلة، ولا أعرف كيف أداري حالي معه"[2].

ويمكن أن نقف في هذا المقطع الاستذكاري عند مسألتين أساسيتين تتعلق الأولى بجبرا الطفل إذ يعكس من خلال هذا النص حالة الفقر والقذارة التي كان يعاني منها أيام طفولته. أما المسألة الثانية فهي تتعلق بمفهوم سعة الاستذكار إذ يمكن أن نستدل بهذا النص على رجاحة الرأي الذي ذهب إليه بحراوي في تحديد مفهوم الاستذكار الذي اختلف فيه مع جيرار جينيت ففي هذا النوع من الاستذكار لا يمكن الوقوف على تحديد الفترة الزمنية التي تستغرقها المفارقة الزمنية من زمن الحكاية لأن الراوي لم يشر إلى هذه الفترة الأمر الذي يجعل من الصعب إعطاء تحديد دقيق لها.

ومن الاستذكارات ذات السعة المتوسطة بين الطول والقصر استذكاره لشراء أخيه يوسف كتاب مغامرات روبنسون كروزو: "لن أنسى يوم جاء أول مرة بالكتاب المترجم المصور، وأخذ يقرأ علي فقرات تصف تحطم السفينة التي كانت تحمل روبنسون كروزو وكيف أنه نجا هو وحده من دون الركاب الآخرين، ووجد نفسه على الصخور من جزيرة مهجورة، وهناك من حطام السفينة وبقاياها راح بذكائه وجهده يبني له كوخاً ويبدأ حياة جديدة بمساعدة

---

[1] *ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، فاروق الوادي:* ٥٦.
[2] *البئر الأولى:* ١٢٠.

(جمعة) الرجل الوحيد الذي لقيه في الجزيرة"[1].

ومن استذكارات هذا النوع أيضاً استذكار جبرا اللوحة التي رسمها في القدس عام ١٩٤٧: "وكانت إحدى هذه اللوحات صورة رسمتها في القدس أعتز بها كثيراً وأحملها مع أمتعتي أينما سافرت، وهي بعنوان (المرأة التي حلمت أنها البحر): لوحة زرقاء، بلون الموج، تمثل فصلاً كنت قد كتبته بالإنكليزية قبل ذلك بأعوام في مجموعة من الفصول عنوانياً (حوليات الحب)... وكان أحد تلاميذي بكر عباس (أخو إحسان عباس الأصغر) قد أحبها جداً وترجمها إلى العربية، فأعدت النظر في صياغتها ونشرت القسم الأكبر منها في مجلة (الأديب) بعنوان (من سجل الحب والموت) قبل ذلك بسنة أو أكثر"[2].

يشكل الاستذكار إحدى التقنيات المهمة في سيرة جبرا الذاتية إذ يعود إليها الراوي لسد الفجوات التي يتركها السرد وراءه أو لإعطاء التوضيحات اللازمة بشأن حدث من الأحداث أو شخصية من الشخصيات. والأهم من ذلك كله إن الراوي اعتمد على الاستذكار لتغطية مرحلة كاملة من حياته وهي الفترة التي عاشها في القدس (١٩٣٣-١٩٣٩).

الاستباق:

هو تقنية سردية تدل على حركة سردية تروي أو تذكر بحدث لاحق مقدماً[3]. أي إنها عملية سردية تقوم بقلب النظام التسلسلي للأحداث من خلال تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليه في الحدث[4]. ويضطلع الاستباق بدور مهم في النص الحكائي يأتي من كونه تقنية زمنية تخل بالنسق الزمني وتتلاعب فيه داخل القصة لأغراض جمالية إذ لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود وإنما من حيث الصياغة والترتيب[1].

ومن أهم وظائف الاستباق إنه يُلمح أو يمهد لما سيجري سرده من الأحداث لاحقاً[2]. وبذلك تكون غايته حمل القارئ على توقع حدث ما أو التكهن

---

[1] *البئر الأولى: ١٣٧.*
[2] *شارع الأميرات: ١٣٧-١٣٨.*
[3] *خطاب الحكاية: ٥١.*
[4] *بنية الشكل الروائي: ١٣٢.*
[1] *الألسنية والنقد الأدبي: ٨٥.*
[2] *خطاب الحكاية: ٧٩.*

بمستقبل إحدى الشخصيات[1]. أما الوظيفة الثانية للاستباق فهي الإعلان "عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زواج بعض الشخوص"[2]. وفضلاً عن هاتين الوظيفتين الرئيستين هناك وظائف أخرى للاستباق هي: ملء الفجوات الحكائية التي سيخلفها السرد لاحقاً أو الإخبار عن معلومات تفيد موضوع السرد. وهذا النوع يخلق حالة انتظار لدى القارئ[3].

وإذا كان الاستباق أقل حضوراً من الاسترجاع في النص الروائي فإنه في النص السيرذاتي لا يقل حضوراً عنه وذلك لأهمية الدور الذي يؤديه بوصفه مكوناً سردياً له تأثيره المهم في العمل الحكائي؛ إذ أن السيرة الذاتية من أكثر الأنواع الأدبية التي تعطي للروائي فرصة في الإشارة إلى الأحداث اللاحقة لأنه "يحكي قصة حياته حينما يقترب من الانتهاء، ويعلم ما وقع، قبل لحظة بداية القص وبعدها، ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية التسلسل الزمني"[4]. فالحكي الذاتي المهيمن على النص يلغي المسافة الفاصلة بين الراوي والأحداث، لأن الذات هي موضوع الفرد. ولعل الميزة الأخرى للاستباق في النص السيرذاتي تكمن في أن المعلومات التي يقدمها تتصف باليقينية لأن الأحداث التي يسردها الراوي تم حصولها فعلاً قبل بدئه بلحظة السرد.

الاستباق بوصفه تمهيداً:

ويسميه جيرار جينيت بالطلائع التي هي "مجرد علامات بلا استشراف، ولو تلميحي لن تكتسب دلالتها إلا فيما بعد والتي تتعلق بفن التهيؤ الكلاسيكي تماماً"[1]. وهذا النوع من الاستباق يدخل في صميم التحريف الزمني إذ يعمد الكاتب إلى إشراك القارئ وتحفظه على الإسهام في بناء السرد وإعداده لاستقبال الأحداث التي ينوه بها مسبقاً، وفي هذا النوع يكون الكاتب حراً إلى حد ما في الوفاء أو عدم الوفاء لما هيأ له[2].

---

[1] *بنية الشكل الروائي:* ١٣٢.
[2] *م.ن:* ١٣٢.
[3] *مدخل إلى نظرية القصة:* ٢٨٠.
[4] *بناء الرواية:* ٤٤.
[1] *خطاب الحكاية:* ٨٣.
[2] *بنية الشكل الروائي:* ١٣٩.

ومن أمثلة هذا النوع تنويه جبرا لقوة ميكيل هذا الشاب الذي تعرف عليه عن طريق صديقه جورج:

"حين دخلت وجدت شاباً يلبس بدلة إفرنجية غريبة الطراز وقبعة. قال: إنه عاد من تشيلي لرؤية أهله بعد غياب طويل. واسمه ميكيل... فهمنا منه أنه مشهور بقوته، خلع سترته بقوة بغتة، وشمر عن ذراعه، وأبرز لنا عضلات ناتئة كالصخر ثم قال لي: عندك قرش؟

قلت: ولا تعريفة.

قال: طيب، أنا عندي.

واخرج من جيبه قطعة نقدية مستديرة وسلمني إياها وقال:

أتقدر أن تطعجها بين أصابعك.

قلت: هذه جديدة. كيف أطعجها؟

قال: هات لأريك.

وأخذها بين إبهامه وسبابته وثناها كأنها قطعة من ورق، ثم تناول قضيباً من الحديد، كان (خليل زميرية) يستعمله في أشغاله، وأمسكه بطرفي يديه، وبقوة مذهلة، طواه حتى ازدوج والعم يصيح له.

لا يا ميكيل! ليس عندي غيره! لا يا ميكيل!

فابتسم ابتسامة الواثق المزهو بقوته وقال:

طيب! خذ!

ودفع طرفي القضيب الواحد عن الآخر حتى استقام مرة أخرى بين يديه"[1].

وبعد هذا التنويه بقوته يسرع بالسرد لبضعة أيام ليروي لنا أن ميكيل قتل أحد أعضاء نادي الشباب التلحمي "ولما عدت بعد بضعة أيام لأراه وحدي، وجدت العم خليل في حالة اضطراب شديد، وزوجته تبكي وتنتحب، وبدا أنها كانت في بكاء متواصل منذ ساعات. فذهبت في الحال إلى دار جورج، فأخبرتني أمه أن ميكيل ذهب الليلة السابقة إلى نادي الشباب التلحمي، وهناك انزوى بأحد الأعضاء، ثم أخذه باتجاه الباب، وانهال عليه طعناً بسكين، حتى سقط في بركة من الدم، وهو (يفرفر كالعصفور المذبوح) وبعدها خرج ميكيل

---

[1] *البئر الأولى:* ١٠١.

عائداً إلى البيت، غير أن الشرطة ألقت القبض عليه في الطريق، وأوقفته في (نقطة) بوليس باب الدير، وحبسته هناك"[1].

ومن المقاطع الاستباقية التي تنتمي إلى هذا النمط أيضاً ما جاء في تمهيد الراوي للاستباق الذي يتحدث فيه عن زواج رفعة الجادرجي من إحدى تلميذاته: "في أوائل السنة الدراسية الجديدة لفتت نظرنا، أنا وزميلي في قسم اللغة الإنكليزية دزموند ستيورت في أثناء مقابلتنا الرسمية للطلاب الجدد، فتاة موردة الخدين بشكل يكاد لا يصدق، مع ضفيرتين من شعر أسود كثيف تشدهما خلف رأسها تأكيداً على عنقها الطويل، وكلما خوطبت، تحول وردي خديها إلى احمرار رائع لفرط حيائها مع بياض في بشرتها لم يكن شائعاً بين الطلبة"[2].

وبعد ذلك بأسطر قليلة يسرد الراوي الاستباق قائلاً: "ولم نكن نعلم، أنا ولميعة.. أن هذه الفتاة اللافتة للنظر سيتزوجها بعد فترة قصيرة رفعة الجادرجي عند عودته من دراسة الهندسة المعمارية في إنكلترا، وستقوم بيننا صداقة عائلية، توثقها روابط فكرية عميقة كان لها دور كبير في حياتنا اللاحقة ولم تزد مع الزمن إلا قوة في تواشجها الثقافي والاجتماعي في آن معاً"[3].

الاستباق بوصفه إعلاناً:

هو الإخبار صراحة سلسلة من الأحداث التي سيشهدها السرد لاحقاً[4]. وهو بذلك يختلف عن النوع الأول الذي هو مجرد إشارة ضمنية لما سيحدث لاحقاً. ويحذرنا جينيت من الخلط بين النوعين، وأن ميزة كل منهما تكمن في أن الأولى تصريحية والثانية تضمينية في "الطليعة –خلاف الإعلان– ليست في مكانها من النص، مبدئياً إلا (بذرة غير دالة) بل خفية، لن تتعرف قيمتها البذرية إلا فيما بعد وبكيفية استعادية"[1]. وهي على نوعين: (الاستباقات الصريحة والاستباقات المغلوطة).

-الاستباقات الصريحة:

الإعلانات قريبة المدى:

هي تلك التي تتحقق بعد الإعلان مباشرة ولا توجد هناك حالة انتظار

---

[1] *البئر الأولى: ١٠١.*
[2] *شارع الأميرات: ١٧١.*
[3] *م.ن: ١٧١-١٧٢.*
[4] *بنية الشكل الروائي: ١٣٦.*
[1] *خطاب الحكاية: ٨٤.*

طويلة بين الإعلان وتحققه[1]. وهذا النوع قليل جداً في البئر الأولى.

ومن النماذج القليلة التي نعثر عليها في هذا المتن المقطع الاستباقي الذي يشير فيه جبرا إلى الخبر الذي نشر في الكنيسة بأن البطريرك إلياس الذي جاء إلى بيت لحم على أثر زلزال ١٩٢٧ لتفقد الرعية وأنه سيقيم بنفسه قداساً صبيحة يوم الأحد "وقيل لنا بعد ذلك إن البطريرك سيقيم القداس بنفسه صباح اليوم التالي الذي اتفق أنه يوم الأحد. وسوف يلقي على المصلين (موعظة رسولية) راح الجميع يتطلعون إلى سماعها متلهفين"[2]. وهذا الاستباق إعلان واضح عما سيحدث في اليوم التالي، الذي نجد الراوي ما إن ينتهي من هذا المقطع الاستباقي حتى يسرع بالسرد إلى اليوم التالي ويبدأ بوصف مراسيم القداس[3].

ومن أمثلة هذا النوع أيضاً الاستباق الذي يحدث من خلال حوار بين جبرا وأجاثا كريستي المعروفة: "ذهبت إليها وسألتها مباشرة: هل أنت حقاً أغاثا كريستي؟

ضحكت السيدة الفاضلة، وأجابت ببساطة: نعم

قلت: يؤسفني جداً أنني لم أكن أعلم ذلك

قالت: أحسن، أحسن! متى ستزورنا في نمرود؟"[4].

وتتحقق هذه الزيارة بعد صفحة واحدة من الكتاب:

"وبعد سنتين، وبالتحديد في ٢٢/آذار/ ١٩٥١، أتيح لي أخيراً أن أرى نمرود كالح عاصمة الآشوريين في إحدى فتراتهم العظيمة في القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد"[1].

وهكذا نجد أن هذا النوع من الاستباق جاء في سيرة جبرا ليؤدي دوره الوظيفي ويسهم في تنظيم السرد ودفع عجلته إلى الأمام وتجنب القارئ الوقوع في الالتباس وسوء الفهم.

الإعلانات بعيدة المدى:

---

[1] *بنية الشكل الروائي:* ١٣٦.
[2] *البئر الأولى:* ٨٨.
[3] *ينظر: م.ن:* ٨٩.
[4] *شارع الأميرات:* ٦٤.
[1] *شارع الأميرات:* ٦٦.

هي تلك الإعلانات التي تكون مسافة الكتابة أو حالة الانتظار طويلة بين المقطع الاستباقي ومكان تحققه[١].

ومن النماذج التي توضح هذا النوع من الاستباق حديث الراوي عن المسافة بين بيت لحم والقدس في أثناء ذهابه إلى القدس مع المعلم جبور وأربعة تلاميذ من زملائه في المدرسة "ولسوف تمر السنون بعد ذلك، وأقطع تلك الطريق جيئة وذهاباً عشرات المرات حتى لأعرف محاجرها كلها وكل صخرة على جوانبها، وكل زيتونة دالية، وكل دار تطل عليها"[٢].

وفي هذا الإعلان ينتظر القارئ طويلاً حتى يصل إلى زمن التحقق الفعلي لما أعلن عنه. ويمكن القول بأنه أطول إعلان في سيرة جبرا فالقارئ ينتهي من قراءة (البئر الأولى) دون تحقق لهذا الإعلان حتى يكاد ينساه إذ لا يتحقق إلا في (شارع الأميرات) عندما يعود الراوي إلى الوراء عن طريق الاستذكار ليحكي بعض ذكرياته عن إضراب عام ١٩٣٦ الذي استمر أحد عشر شهراً، فكان عليه كلما أراد زيارة أخيه مراد في بيت لحم أن يمشي تلك المسافة بين المدينتين ذهاباً وإياباً "ولما كان أخي الأكبر مراد مازال مقيماً في بيت لحم، في الطابق العلوي من منزل بشارع النجمة، يشرف على تلال بيت لحم ووديانها الشرقية، أصبح من دأبي في كثير من الأيام أن أمشي قرابة الكيلو مترات العشرة من دارنا في القدس إلى دار أخي في بيت لحم، برفقة أخي يوسف أو بعض أصدقائي، ونحن نتكلم ونتكلم، ونعيد النظر كل مرة في ما نراه في طريقنا من أناس، ومساكن، ونباتات وزهور. وقد ألقى في بيت أخي فتاة صبية من الجيران جعل قلبي المراهق يهفو إليها"[٣].

ومن الاستباقات الأخرى ذات البعد الطويل إشارة جبرا إلى الوظيفة التي سيحصل عليها صديقه علي كمال فيما بعد "ويوم أعلنت –أي الحرب العالمية الأولى– كنت مع علي كمال (الطبيب النفساني) في القدس"[١]. وهنا أيضاً يتأخر تحقيق هذا الإعلان إلى أن يتحدث جبرا عن تلك السنة المميزة في حياته ١٩٥١: "والغريب أن سنة ١٩٥١ تميزت في حياتي أيضاً بمجيء صديقي

---

[١] *بنية الشكل الروائي: ١٣٧.*
[٢] *البئر الأولى: ٩٦.*
[٣] *شارع الأميرات: ٧٥.*
[١] *شارع الأميرات: ١١.*

الدكتور علي كمال إلى بغداد للعمل فيها أستاذاً وطبيباً للأمـراض النفسـية"[١]. ويلاحظ على هذه الإعلانات أنها واضحة، وسهلة الوصول بعكس الاسـتباقات التمهيدية التي يجد القارئ شيئاً من الصعوبة وإعمال الذهن في الوصول إليها.

-الاستباقات المغلوطة:

وهي ذلك المقطع الاستباقي الذي يعلن فيه الراوي عـن حصـول حـدث سيتأكد فيما بعد أنه خالٍ من الصحة، وربما جرى في وقـت لاحـق تصـحيح الخبر المعلن عنه بطريقةٍ من الطرائق[٢].

ومن هذا الاستباق ما يذكره الراوي ذلك اليوم الـذي دعـا والـده المعلـم جريس إلى العشاء: "ويوم دعا المعلم جريس إلى العشاء عندنا، انتشـر الخبـر وبسرعة، وبخاصة بين النسوة. وجاءت إلى أمي إحدى صديقاتها وقالـت لهـا: وإذا عرف المعلم إنك لم تطبخي له دجاجاً، فإنه قد يذهب للعشـاء عنـد أنـاس آخرين"[٣]. ولكن سرعان ما يغلط الراوي هذا الخبر وينفيه: "غضبت أمي لذلك الكلام السخيف -الذي أنكره المعلم فيما بعد- حين جابهته به أمـي بصـراحتها المشهورة وقالت له: سنقدم له ما فيه من النصيب وهو حر جاء أم لـم يجـيء، أكل أم لم يأكل"[٤].

إن هذا النمط من الإعلان قليل جداً في سيرة جبرا الذاتية إذ يقتصر وجوده على (البئر الأولى). أما (شارع الأميرات) فلا نكاد نرى مثل هذا النـوع. فـإذا كان الكاتب الروائي لا يلجأ إلى مثل هذا النمط إلا قليلاً لاحترامه التعاقد المبرم بينه وبين القارئ[٥] فإن الكاتب السيرذاتي يجب أن يكون أكثر حرصـاً علـى احترام ذلك التعاقد.

٢-تسريع الزمن:

أ-الخلاصة:

هي أن يسرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيـام أو شـهور أو

---

[١] *م.ن:* ١٦٨.
[٢] *بنية الشكل الروائي:* ١٤٢.
[٣] *البئر الأولى:* ٥٢.
[٤] *م.ن:* ٥٢.
[٥] *بنية الشكل الروائي:* ١٤٣.

سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال[١]. أي أن يكون زمن القصة أطول من زمن الخطاب وتتصف الخلاصة بالضيق ومحدودية المكان الذي تحتله على خارطة النص الحكائي إذ لا تتجاوز بضعة أسطر أو قد يوجز بكلمات قليلة وذلك "بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعاً على أحداث، وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف"[٢].

وللخلاصة وظائف عديدة في النص الحكائي هي:

١- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

٢- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

٣- تقديم عام لشخصية جديدة.

٤- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.

٥- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

٦- تقديم الاسترجاع[٣].

وستتم دراسة هذه التقنية الزمنية في سيرة جبرا الذاتية من خلال علاقة الخلاصة بزمنية القص ومن ثم أنواع الخلاصات بحسب الأشكال التي تتقمصها في النص وذلك لأنها لا تتعلق بزمنية الموضوع الأساس من التلخيص أية إضافة أخرى.

الخلاصة الاستذكارية:

هي التي تقوم بتلخيص الأحداث السابقة عن النقطة الزمنية التي وصل إليها السرد، فهي ترتبط بالزمن الماضي ارتباطاً وثيقاً"[٤].

ويعد بيرسي لوبوك أول من نوه إلى العلاقة الوظيفية بين الخلاصة واستذكار الماضي، وتبعه في ذلك فيليبس بنتلي فأشار إلى أن أهم وظائف السرد التلخيصي وأكثرها تواتراً هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي، فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في

---

[١] *خطاب الحكاية: ١٠٩.*

[٢] *خطاب الحكاية: ١٠٩.*

[٣] *بناء الرواية: ٥٦.*

[٤] *بنية الشكل الروائي: ١٤٧.*

مشاهد يعود فجأة إلى الوراء ومن ثم يقفز إلى الأمام لكي يقدم ملخصاً قصيراً من قصة شخصياته الماضية أي خلاصة إرجاعية[1]. ويعد هذا النوع من أكثر الأنواع شيوعاً في هذا القص.

ومن أمثلة هذا النوع تلخيص الراوي لبعض الأحداث التاريخية المتعلقة بـ (مذبحة الأبرياء) أيام الملك هيروديس الكبير في معرض حديثه عن القصر الموجود في جبل خريطون: "قال المعلم: إنه كان قصر الملك هيروديس الكبير. هيروديس... كان الرومان قد نصبوه ملكاً على فلسطين قبل ولادة المسيح بثلاث وثلاثين سنة. ويوم سمع بميلاد يسوع في بيت لحم، ولم يعثر عليه لأن مريم العذراء وخطيبها يوسف هربا به إلى مصر أمر بقتل كل المواليد الجدد في البلدة، في مجزرة رهيبة عرفت بمذبحة الأبرياء أملاً في أن يقتل بضمنهم هذا الطفل الذي أنبئ هيروديس بأنه إذا عاش وكبر سيكون خطراً على حياته وملكه. وكان قد قتل العديد من أفراد أسرته وقتل حتى بعض أبنائه حفاظاً على عرشه، فلم لا يقتل أبناء الآخرين؟ ولكنه مات في تلك السنة"[2].

فالخلاصة في هذا المقطع السردي أعطت صورة موجزة عن تاريخية جبل خريطون التابع لمدينة بيت لحم ليكشف عن الجانب الحضاري لهذه المدينة التاريخية العريقة وارتباطها بالديانة المسيحية.

ومن أمثلة هذا النمط أيضاً تلخيص الراوي لجوانب من حياة صديقه (روبرت هاملتون): "فقد كان روبرت هاملتون باحثاً أريكولوجياً وكان لبضع سنوات مديراً لمتحف روكفلر للآثار الفلسطينية في القدس، حيث كنا نلتقي كثيراً، ويجمع بيننا ولع بالآثار الفلسطينية والتاريخ القديم. وكذلك حب الموسيقى والفن، وبخاصة النحت، أو ما كان متوفراً منه في متحف القدس القائم خارج الأسوار قرب باب الساهرة وبجوار الكلية الرشيدية التي كنت أستاذاً فيها لأكثر من أربع سنوات حتى مقدمي إلى بغداد. ويبدو أنه في أوائل عام ١٩٤٨ غادر القدس وانضم إلى بعثة الآثار البريطانية في بغداد"[1].

فالراوي هنا يختزل سنوات عديدة من حياته وحياة صديقه أيام وجودهما في القدس في أسطر قليلة. وجاء التلخيص هنا بمثابة تقديم لشخصية روبرت هاملتون الذي ظهر في سيرة الراوي للمرة الأولى.

---

[1] *بنية الشكل الروائي*: ١٤٦.
[2] *البئر الأولى*: ١٥٥-١٥٦.
[1] *شارع الأميرات*: ٥٧.

الخلاصة الآنية:

يرتبط هذا التلخيص بعرض حصيلة المستجدات التي تطرأ على الأحداث وأحوال الشخصيات[1]. أي ارتباطها بالحاضر القصصي في محاولة الراوي تسريع السرد من خلال المرور السريع والموجز على الأحداث.

ويرى بحراوي أن هذا النوع من التلخيص لا يستطيع التخلص من ظل الماضي الذي يبقى متحكماً في خلفيته ونمط اشتغاله فهو الذي يضع معطيات الماضي في خدمة حاضر القصة ليفسح المجال للقارئ كي يستجمع صورة الأحداث كما يريد له السرد أن يلم به[2]. ومثال ذلك ما نجده في تلخيص جبرا للأعمال التي كان يقوم بها عندما كان يسكن مع أسرته في (دار حجلوقه): "وكان علي أن أسحب ماء من البئر، وأسقي المزروعات، وأعلف الخراف، وأرى حصيلة ما باضته الدجاجات والبطات، وذلك قبل أن يهبط الظلام، فألاعب أخي عيسى، وأداعب أختي سوسن، وفلة تشاركنا اللعب والدعابة، ثم انصرف إلى واجباتي المدرسية في ضوء (اللمبة) التي تكون أمي قد ملأتها بالكاز، ونظفت زجاجتها من سخام الليلة السابقة"[3].

تظهر في هذا النص الوظيفة الإخبارية لمثل هذا النمط من الخلاصة إذ نجد الراوي يخبرنا من خلال أسطر قليلة، ما كان يقوم به بعد مجيئه من المدرسة من أعمال، ويفصح هذا النص طبيعة الحياة التي كان جبرا – الطفل– يحياها.

ومن النماذج التي تنتمي إلى هذا النمط أيضاً إيجاز جبرا للأيام التي قضاها في بيت لحم في أثناء زيارته لها وهو في طريقه للذهاب إلى جامعة هارفورد بأمريكا في بعثة دراسية: "في بيت لحم، قضيت أياماً ممتعة مع أمي، ومع يوسف ومراد وعائلتهما وكثر الزائرون لنا من الأصدقاء والمعارف، ولم أحدث أحداً من أهلي عن زواجي تجنباً للجدل العقيم المحتمل، وخرجت في مشاوير طويلة مع أخوي وبعض الرفاق القدامى، إلى الدهيشة والخضر وبرك النبي سليمان وزرنا القدس القديمة وضواحيها الشرقية كعادتي كلما عدت إلى بيت لحم بعد غياب طويل"[1].

---

[1] *بنية الشكل الروائي: ١٤٨.*
[2] *م.ن: ١٤٨.*
[3] *البئر الأولى: ١٤٩.*
[1] *شارع الأميرات: ٢٣٠.*

يلاحظ على هذا النص أن مهمة الخلاصة جاءت هنا لتوجز وبسرعة الأيام التي قضاها الراوي في بيت لحم وكأنه على عجلة من أمره لينتقل إلى سرد أحداث تلح عليه فلميعة حبيبته التي تزوجها قبل مجيئه إلى بيت لحم بأيام قلائل تنتظره في بيروت ليسافرا معاً إلى أمريكا في بعثة دراسية[1].

الخلاصة الاستباقية:

هي التي تقوم بتلخيص الأحداث اللاحقة عن النقطة الزمنية التي وصل إليها السرد، فهي ترتبط بالزمن المستشرف[2].

تعد السيرة الذاتية من أكثر الأنواع الأدبية التي يمكن أن يتوافر فيها مثل هذا النوع من التلخيص وذلك لأن الأحداث الواردة فيها تتصف بشكل أو بآخر بحياة الراوي ويفترض بأنها قد وقعت قبل شروع الراوي بعملية القص فهو على علم بكيفية حدوثها ويعرف تفاصيلها مسبقاً[3].

وهنا لابد من التنويه إلى مسألة مهمة هي أن اختيار النصوص التي تنتمي لهذا النمط هي النماذج التي تتحقق فيما بعد لكي يصدق عليها هذا التقسيم وذلك لأن الأحداث الواردة في الاستباقات المنتمية للنص السيرذاتي يفترض أنها قد تحققت فعلاً قبل مرحلة الكتابة إن عاد إليها الراوي أو لم يعد بعكس النص الروائي الذي لا يمكن التحقق من وقوعه إلا بعودة الراوي إليها مرة أخرى.

ومن أمثلة هذا النمط وقوف الراوي على جانب من حياة أخيه بعد أن ترك المدرسة وأخذ ينتقل من حرفة إلى أخرى: "ولكن إذا كانت المدرسة أضيق من أن تتسع لتطلعه، فإن دكان خوكاز لم يكن لتغريه في البقاء طويلاً فيها، رغم تعرفه على الكثير من أهل الحي عن طريقه وسرعان ما انتقل إلى عمل آخر فآخر. وفي سنتين أو ثلاث كان قد جرب مهنا مختلفة إلا أنه استقر أخيراً على النجارة، ويحمل المنشار بيد والكتب والمجلات بيد، ولا يأته من الأجر دائماً إلا نزر شحيح لا يكاد يكفي، حين يجمع إلى دخل أبي، لسد رمق العائلة"[1].

ومن النماذج المنتمية إلى هذا النمط أيضاً تلخيص الراوي لجوانب من نشاط صديقه دزموند ستيورت في بغداد: "وفي تلك السنة، والسنوات التالية، اهتم بالقضية الفلسطينية ومن ثم القضايا العربية اهتمام كرس له فيما بعد جل

---

[1] *شارع الأميرات:* ٢٣٠.
[2] *بنية الشكل الروائي:* ١٤٩.
[3] *بناء الرواية:* ٤٤.
[1] *البئر الأولى:* ١٠٥.

وقته، وتعلم اللغة العربية وكتب كثيراً، وحظي بشهرة واسعة في إنكلترا وأمريكا كروائي، وكخبير في القضايا العربية التي ناصرها بحرارة وذكاء في كل ما كتب طوال سني حياته اللاحقة"[١].

يقدم السرد في هذا النص تلخيصاً عن نشاط ديزموند في بغداد فيأخذ بتفصيل بعض جوانبه في الصفحات اللاحقة منها ما جاء عندما يتحدث عن بعض رواياته التي جعل أحداثها في العراق ولبنان ومصر[٢] ومنها ذكره لمساهمته مع الراوي في تأسيس قسم الأدب الإنكليزي في كلية التربية[٣]. ومن ذلك أيضاً عندما ذكر كتابه (الفلسطينيون ضحايا انتهازية سياسية) الذي صدر بعد موته ١٩٨١[٤].

وهذا يؤكد قولنا في المقطع التلخيصي السابق من أن التخليص الاستباقي في النص السيرذاتي لا يقتصر على ما يتحقق في النص لاحقاً لأنه يفترض تحققه في الواقع قبل البدء بالكتابة.

ب- الحذف:

هو تقنية سردية يشير إلى الجزء المحذوف من النص[٥]. وتؤدي هذه التقنية دوراً حاسماً في اقتصاد وتيرة السرد وتسريعها فهو يعد من الوسائل النموذجية فضلاً عن الخلاصة في تسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها[٦]. والحذف على أنواع هي: الحذف الصريح والحذف الضمني.

الحذف الصريح:

أي أن الراوي يصرح بالفترة الزمنية المحذوفة وهو على نوعين: (المحدد وغير المحدد).

المحدد:

وفيه يتم تحديد الفترة الزمنية التي قفز عليها السرد تحديداً دقيقاً.

---

[١] *شارع الأميرات:* ٥٦.
[٢] *ينظر: م.ن:* ٦٦.
[٣] *ينظر: م.ن:* ٩٧.
[٤] *ينظر: م.ن:* ٥٦.
[٥] *بنية الشكل الروائي:* ٨٩.
[٦] *بنية الشكل الروائي:* ١٥٩.

ومن ذلك "وفي صباح اليوم الثالث، عندما دق الجرس، جرني عبده من ذراعي فقلت: شو هالمدرسة؟ جرس. دائماً جرس؟"[1]. ففي هذا النص يشير الراوي إلى قفز السرد إلى اليوم الثالث من غياب جبرا عن المدرسة عندما أغراه زميله عبده بالهروب منها.

ومن أمثلة هذا النوع أيضاً "وفي اليوم التالي قلت للطلبة الذين أدرسهم في سنتهم الأخيرة في دار المعلمين العالية، وبينهم أكثر من شاعر وشاعرة، إنني سأقرأ عليهم قصيدة جديدة"[2]. وهنا يشير الراوي إلى مرور السرد إلى اليوم التالي.

إن هذا النمط من الحذف قليل نسبة إلى غير المحدد الذي نجده كثيراً في السيرة[3] ويعود ذلك إلى موضوع الذاكرة التي يرتكز عليها الكاتب السيرذاتي في عملية القص إذ أن الذاكرة يمكن أن تستعيد حادثة ما كان لها أثرها في حياته ولكن لا يستطيع تحديد الزمن تحديداً دقيقاً.

غير المحدد:

وفي هذا النوع لا يمكن تحديد الفترة الزمنية التي قفز عليها السرد تحديداً دقيقاً وإنما يمكن تحديده مقارباً. وهذا النوع مثلما ذكرنا يرد كثيراً في سيرة جبرا.

ومن ذلك "لم يكن قد مضى على عمله في تلك الكراجات أكثر من بضعة أيام حين عدنا أنا وسليمان من الزعرورة المضيافة صاعدين إلى البيت، فالتقيت أبي وهو يعمل على نقل عدد من الإطارات المطاطية من الرصيف إلى الداخل"[4]. فالمدة الزمنية هنا محددة تحديداً تقريبياً وليس دقيقاً فهي بضعة أيام قد تكون ثلاثة أو أربعة أو سبعة، ولكن يصرح الكاتب بأن السرد لم يعبر إلا عن أيام قلائل.

ومن أمثلة هذا النمط أيضاً: "كانت لهجتي ومازالت تفضح ذلك في، وأنا لم أقض بعد أكثر من ستة اشهر أو سبعة في إنكلترا"[1].

---

[1] *البئر الأولى:* ٣٣-٣٤.
[2] *شارع الأميرات:* ١٣٥.
[3] *ينظر على سبيل المثال وليس الاستقصاء: البئر الأولى:* ١٦٣، ١٦٦، ١٧٤، ١٨٤، ١٩٠، *شارع الأميرات:* ١٠٤، ١٠٧، ١٢٩، ١٣٤، ١٣٦، ١٤١، ١٦٢.
[4] *البئر الأولى:* ١٥٩.
[1] *شارع الأميرات:* ٤٦.

ومن أكثر الحذوفات تعميماً ما نجده في هذا المثال: "وما أكثر ما تبلور، مع مضي السنين من أفكار، مع ما يصحبها من أخيلة وصور بل وعبارات أحاول بها اقتناص هذا كله"[١]. فهنا لا يمكن تحديد الزمن المحذوف سوى أننا نعلم أنه سنين طويلة.

الحذف الضمني:

يعد هذا الحذف من أهم التقنيات السردية المستخدمة لخلق الزمن السردي فمن خلاله يتم الانتقال من فترة زمنية إلى أخرى من دون الإشارة إلى ذلك[٢]. وتأتي هذه الأهمية لكون النص السردي عاجزاً عن الالتزام بالتتابع الزمني الطبيعي للأحداث، ومضطراً إلى القفز بين الحين والحين على الفترات الميتة من القصة. وفي هذا النوعي صعب على القارئ تحديد الحذف الضمني في النص لأنه يأتي خالياً من أية إشارة زمنية أو مضمونية وإنما يمكن أن يهتدي إليها القارئ من خلال اقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينظم القصة[٣].

ومثال ذلك ما نجده في المقطع الأول من الفصل الثاني عشر إذ يذكر جبرا ذهاب أخيه يوسف إلى المدرسة الوطنية في بيت لحم، وعندما يخبره برغبته في الدخول إلى هذه المدرسة يخبره يوسف بأنه لم يقبل فيها لأن الفصل الأول قارب على الانتهاء. وفي المقطع الثاني من نفس الفصل نجده يبدأ السرد بذلك الصباح الحاسم في حياته عندما ذهب إلى المدرسة الوطنية[٤]. وهذا يعني مرور السرد إلى بداية سنة دراسية جديدة.

ومن أمثلة هذا النمط أيضاً ما جاء في الجزء الرابع من الفصل السادس إذ ينهي الراوي الفقرة بركوبه القطار الذي سيقله من باريس إلى مارسيليا ليركب منها الباخرة إلى بيروت. وفي المقطع اللاحق نجده يبدأ السرد وهو في بيروت[١]. ويشير ذلك بأن هنا زمناً محذوفاً هو الفترة الزمنية التي استغرقها جبرا في رحلته من باريس إلى بيروت.

ويشير بحراوي إلى نوع ثالث من الحذف وهو الحذف الافتراضي معتمداً

---

[١] م.ن: ٨٥.
[٢] *بنية الشكل الروائي:* ١٦٢.
[٣] م.ن: ١٦٢.
[٤] *ينظر: البئر الأولى:* ١١٣-١١٥.
[١] *ينظر: شارع الأميرات:* ١٦١.

في ذلك على تقسيم جينيت لأنواع الحذف[١]. والحق إن جينيت لم يجعل الحذف الافتراضي نوعاً مستقلاً وإنما جعله شكلاً من أشكال الحذف الضمني بل أكثر ضمنياً فيقول: "وأخيراً إن أكثر أشكال الحذف ضمنياً هو الحذف الافتراضي والذي يستحيل مواقعته، بل أحياناً يستحيل وضعه في أي موضع كان"[٢].

فجينيت يشير إلى هنا إلى التشابه الكبير الموجود بين النوعين إلى الحد الذي يصعب على الباحث إيجاد فروق واضحة بين النوعين تمكنه من التمييز بينهما، فالنوعان يشتركان معاً في عدم وجود قرائن واضحة تدل عليهما.

إن تحديد بحراوي للطريقة المثلى في تعيين الحذف الافتراضي من خلال الاعتماد على البياضات المطبعية التي تفصل بين الفصول أساساً في تعيين هذا النوع[٣] طريقة غير دقيقة ويمكن أن يشترك بها الحذف الضمني، فالنوعان يعتمدان على الثغرات والانقطاعات التي يخلفها السرد وراءه في تحديد الفترة الزمنية المحذوفة فضلاً عن أن البياضات التي يأتي بين الفصول لا تمثل دائماً فترة زمنية محذوفة فقد تكون توقفاً للسرد وليس تسريعاً له. وهذا ما نجده في بعض البياضات والعلامات الطباعية التي تفصل بين فصول السيرة الذاتية عند جبرا أو في بعض فقراته[٤].

٣- تعطيل الزمن:

أ-المشهد الحواري:

يعرف المشهد بأنه "عبارة عن فعل محدد، حدث مفرد يحدث في زمان ومكان محددين، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان، أو أي قطع في استمرارية الزمن. إن المشهد حادثة صغيرة مؤداة من قبل الشخصيات، حادثة عرضية، منفردة، أو مشهد متفرد حيوي ومباشر. المشهد هو العنصر الدرامي أو المسرحي في الرواية، وفعل حاضر مستمر بالقدر الذي يستغرقه المشهد"[١].

---

[١] *ينظر: بنية الشكل الروائي:*
[٢] *خطاب الحكاية: ١١٩.*
[٣] *بنية الشكل الروائي: ١٦٤.*
[٤] *ينظر: البئر الأولى: البياض الفاصل بين الفصلين ١٩ و ٢٠: ٨٠-٨١.*
[١] *بناء المشهد الروائي، ليون سرميليان، ترجمة: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٢ لسنة ١٩٨٧، ٧٨.*

تتعارض هذه التقنية مع الخلاصة تماماً إذ أنها تقدم الأحداث بشكل مفصل وبكل أبعادها مع الاحتفاظ على تقديمها في تواليها[١]. فضلاً عن خلق حالة من التساوي بين زمن الحكاية وزمن السرد بخلاف الخلاصة التي يكون فيها زمن الحكاية أكبر من زمن السرد[٢].

وللمشهد في النص السردي دور مهم فهو عند باختين يعمل بنشاط داخل الصيغة الفعلية التي يستمد منها الخطاب غايته ووسائله التي يعبر بها محولاً دلالة الخطاب وبنيته النظمية، أي أنه حدث خاص بالخطاب يجعله مفعماً بالحياة ويعمل على مسرحته من الداخل بكافة مظاهره[٣]، وهو عند جينيت يشكل بؤرة زمنية أو قطباً جاذباً لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية، تكاد تستوعب كل أنواع الاستطرادات من استذكارات واستباقات ومعترضات وتدخلات تعليمية من السارد فضلاً عن قيمتها الافتتاحية[٤].

يرى لوبوك أن المشهد يعطي "للقارئ إحساسه بالمشاركة الحادة في الفعل إذ أنه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله، لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة، ويقدم الراوي دائماً ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد"[٥].

ويمكن أن نضيف فائدة أخرى يوردها طه عبد الفتاح مقلد في أن المشهد "يساعد على تصوير الشخصية وتطوير الأحداث ويوضح جانباً من الصراع، ويستخدمه الكاتب جنباً إلى جنب مع السرد القصصي بل يكاد يكون جزءاً منه متمماً لا دخيلاً عليه"[١] كما لا يتسم بوظائف محددة وثابتة وإنما هي متحولة ومتغيرة ومختلفة من عصر لآخر[٢] فالحوار "كلام ذو حساسية مفرطة، دائمة التحول والتغير والاختلاف، طالما يقع تحت ضغط موجهات مختلفة ربما يكون

---

[١] الألسنية والنقد الأدبي: ١٠٣.

[٢] الشعرية: ٤٩.

[٣] المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين، تودروف، ترجمة: فخري صالح: ٨٩.

[٤] خطاب الحكاية: ١٢٠-١٢١.

[5] Some Obserations on the Art of Narrative, in the Theory of the Novel. P Benthey, p: 53.

نقلاً عن بناء الرواية : ٦٥.

[١] الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون: ١١٨.

[٢] تقنيات السرد الروائي عند غادة السمان: ١١١.

أشدها تأثيراً التقاليد الفنية المهيمنة في سياق العصر الذي كتب فيه"[1].

الحوار الخارجي (المباشر):

هو الحوار "الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، وأطلق عليه تسمية الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة، وذلك إن التناوب هو السمة الإجرائية الظاهرة عليه"[2].

ويؤدي هذا النوع من الحوار دوراً مهماً في السيرة ولاسيما في (البئر الأولى) الذي يشكل فيها الحوار جزءاً كبيراً من لحمة النص السردي إذ أنه يأتي في المرتبة الثانية بعد الوقفة الوصفية في درجة الحضور.

ومن ذلك الحوار الذي دار بين جبرا –الطفل– وصديقه نعوم:

"في يوم حار بعد الظهر بقليل، لقيته قابعاً في زاوية مظللة من بوابة كبيرة، انطلق منها متمايلاً نحوي.

وقال: طلعت روحي وأنا في انتظارك. ألا تخرج من البيت أبداً؟

قلت: كنت في المدرسة هذا الصباح. وما عندنا مدرسة اليوم بعد الظهر.

قال: إلى أين أنت ذاهب الآن؟

قلت: إلى بيت جورج لكي نخرج إلى الحواكير.

قال: والخراف، أي هي؟

قلت: أبي باعها في الأسبوع الماضي. وهو الآن يبحث عن خروفين صغيرين جديدين.

أخذ بيدي.

وقال: سآتي معك إلى بيت جورج، فنأخذه معنا ونذهب إلى المزابل.

قلت: الدنيا حارة. وعيناي تؤلمانني.

قال: شفت لك مزبلة جديدة غير مزبلة الفرير أما شو، بتجنن؟ قريبة من البقية، ومليانة لباب دينها بالأشياء... يلا"[1].

---

[1] *الحوار في الخطاب المسرحي، محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي، العدد ١٠ لسنة ١٩٩٧: ٤٨.*

[2] *الحوار في القصة العراقية القصيرة، فاتح عبد السلام، رسالة دكتوراه: ١٠٦–١٠٧.*

[1] *البئر الأولى: ٨٣.*

نقف في هذا المشهد الحواري على حوار خالص يدور بين شخصيتين هما جبرا الطفل وصديقه نعوم مما يوحي بنوع من التوازن بين زمن الحكاية وزمن السرد إذ أن الراوي دقيق بتسجيل هذا المشهد بكل تفاصيله فنراه يسجل حتى لحظة الصمت في المشهد فيستخدم التنقيط"[1](...) في التدليل عليه. ففي هذا الحوار نلاحظ أن المساحة المنقطة الواردة فيه تحيل إلى صمت يوحي بتردد جبرا في الذهاب وإلحاح نعوم لإقناعه. فالحوار لا يقف على تأييد جبرا لهذه الفكرة. وفضلاً عن هذا الأمر نجد أن الحوار بين اللغة العربية الفصحى والعامية لإعطاء الحوار بعده الواقعي ولكي يتناسب مع طبيعة الشخصيتين المتحاورتين.

لابد من الوقوف عند نقطة مهمة وهي محاولة الراوي تعزيز الميثاق المعقود بينه وبين القارئ من خلال عرضه للأحداث بكل أمانة وموضوعية كونية، حتى وإن تعلقت بالجانب المظلم أو المسيء لسمعته. وما يوضح هذا الأمر أكثر هذا المقطع الحواري:

"ودار حديث في الظلام بين والدي وجدتي. أبي يقترح الانتظار حتى الصباح.

وأمي تقول: ولكن تعبان.

وجدتي تقول: لابد من دواء غير هذه القطرة السخيفة.

وعندها تم قرارهم بالإجماع.

قال أبي: أتقدر أن تشخ؟

قلت: سأجرب.

وناولتني أمي طاسة.

وقالت: شخ فيها!

وفعلت، وجاءت أمي بالقطارة وملأتها من بولي. وقطرت البول في عيني وبكثرة ظاهرة. ثم مسحت عيني وخدي وأرقدتني مرة أخرى بجانبها"[1].

غير أن هذا الصدق الذي يحاول الراوي أن يوهمنا به هو صدق نسبي لا نجده حريصاً عليه في كل السيرة ولاسيما عندما يتعلق هذا الصدق بمسائل تخدش حياء شخص آخر: فنراه يغفل "عامداً أحداثاً مهمة ونزعات حادة آثر أن

---

[1] *ينظر: الصمت في بناء الحواء القصصي: طرائقه وعلاماته: فاتح عبد السلام، مجلة فيلادليفيا، العدد ١ لسنة ١٩٩٨: ٦١.*

[1] *البئر الأولى: ٨٧.*

يضرب عنها صفحاً. ليقدم صورة زاهية تعرض في إطار يحوي أقل قدر من العيوب، وتلك ثغرة في (شارع الأميرات). ومما يؤيد ذلك الموقف الذي احتدم فيه الجدل بينه وبين لميعة قبل الزواج عندما رأت نظرته المصوبة نحو تلميذته"[1].

وهنا نجد الراوي يعرض الأمر بإيجاز شديد: "وكان لي في تلك الليلة مشهد جنوني مع لميعة وهي تتهمني بأشنع ما يتهم به المحبون"[2].

ومن أمثلة الحوار الخارجي المباشر ذلك الحوار الذي جرى بين جبرا وصديقه دزموند ستيورت في حفلة تمثيلية أقيمت باللغة الإنكليزية في قاعة الملك فيصل الثاني. ففي أثناء فترة الاستراحة يلتقي جبرا بصديقه ويدور بينهما الحوار الآتي:

"وسألني متفكهاً: هل وجدتم حلاً للجريمة؟

لم أفهم قصده. وقلت: أي جريمة؟

أجاب: جريمة من اختراع السيدة التي رأيتك تتحدث إليها.

-آسف ما زلت لا أفهم قصدك.

-ألم تكن تتحدث إلى أغاثا كريستي؟

أدهشني سؤاله وحسبته ما زال يتندر.

وقلت ببساطة: كنت أتحدث إلى ماكس مالون وزوجته.

وهتف: ظننتك تعلم! المسز مالون هذه هي كاتبة الروايات البوليسية أغاثا كريستي...

-مستحيل!

-اذهب إليها، وتأكد!"[1].

يؤدي الحوار في هذا المشهد وظيفة خاصة فضلاً عن وظيفته الأساسية في تطوير الأحداث ودفع عجلتها إلى الأمام إذ يقوم بالكشف عن شخصية الكاتبة الروائية الشهيرة أجاثا كريستي -التي ظلت غامضة طوال الفصل الرابع- أي

---

[1] *صورة جبرا ابراهيم جبرا من خلال سيرته الذاتية في شارع الأميرات: دراسة في الرواية والتشكيل:* ٢٩.

[2] *شارع الأميرات:* ١٢٠.

[1] *شارع الأميرات:* ٦٤.

أن الحوار جاء في هذا المشهد بمثابة (لحظة التنوير) التي هي خاصية من خصائص القصة القصيرة التقليدية[1].

الحوار الداخلي (غير المباشر):

في هذا النوع من الحوار يتحول نمط الحوار من حوار تناوبي يدور بين شخصيتين أو أكثر إلى حوار فردي يعبر عن حياة الشخصية الباطنية[2]. وقد ارتبط هذا النوع من الحوار بروايات تيار الوعي التي تعتمد المونولوج الداخلي بشكل كبير في التعبير عن أفكار الشخصيات ومحتواها النفسي.

إن هذا النوع من الحوار قليل جداً في سيرة جبرا الذاتية مقارنة بالنوع الأول.

ومن أمثلة هذا النوع ما جاء على لسان جبرا –الطفل– عندما طرده المدير من المدرسة "طردني لأمر لم أستطع أن أرى فيه أي وجه للحق. وخرجت من المدرسة مجروحاً، مضروباً في أعز ما أحب. وعدت إلى البيت، وأنا لا أعرف كيف أعود إليه. والأفكار تتنازعني: هل هذه نهاية المدرسة لي؟ في بيت لحم. يحبني المدير هناك، وكذلك المعلمون. سيفرحون لعودتي. ولكن كيف أذهب إلى بيت لحم وأعود منها كل يوم؟ بالباص، طبعاً. وذلك سيكلفني قرشين اثنين يومياً. قرشين! من أين لي ذلك المبلغ؟ سأمشي كل يوم، ذهاباً وإياباً... وحسبت المسافة: ثمانية كيلومترات، زائداً كيلومترين آخرين على الأقل من طرف البلدة حتى المدرسة، مضروبة في اثنين. عشرون كيلومتراً، كل يوم"[3].

يكشف هذا الحوار الداخلي عن الصراع الذي عاشه جبرا في ذلك اليوم، وهو يخير نفسه: هل يذهب إلى مدرسة جديدة؟ أم يذهب إلى المسبك الذي كان يعمل فيه أيام الصيف؟. والمدرسة في تلك الفترة الصعبة من حياته كانت المتنفس الذي يجد فيه نفسه، وفي الوقت نفسه يؤكد الحوار على مدى تعلق جبرا بالمدرسة وحبه لها إذا كانت بطلابها ومعلميها ملاذاً يلجأ إليه للتخلص من المحيط الضيق الذي كان يعيش فيه.

ومن الحوار الداخلي المونولوج الذي يكشف فيه جبرا عن بداية استخدامه للغة العربية في كتابة الشعر: "في تلك الليلة بالذات بعد انصراف الأصدقاء

---

[1] *صورة جبرا إبراهيم جبرا من خلال سيرته الذاتية في شارع الأميرات: دراسة في الرؤية والتشكيل: ٣٩.*

[2] *الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز: ٣٩.*

[3] *البئر الأولى: ١٨٧.*

أمسكت تلك القصيدة وكأنني أمسك بجني عبث بي، ولكنه وعدني بجوهرة لم أكن أتوقعها. ورحت أطالبه بتسليمها... إنها هنا في هذا الركام من الكلمات وعلي أن أبعد التفاهات والنفايات المقصودة، والافتعالات الماجنة، لأنهض من بين الركام عملاً جاداً حقيقياً، أسميه قصيدة كنت حتى ذلك اليوم، كلما أردت قول الشعر. جاءتني الكلمات بالإنكليزية وها هي الكلمات تجيء بالعربية من نوع غير الذي اعتاده الشعراء. إنها كلمات حادة، جارحة، جسدية:

هاتي قدميك رخاماً من جهنم.

تقده أزاميل الأصابع...

أين الموسيقى؟ فلتذهب إلى الجحيم موسيقى القرون البائدة! هنا موسيقى أقوى وأروع! هكذا قلت"[1].

يكشف الحوار في هذا النص عن طبائع الشخصية، ومنها أنه إلى ذلك اليوم كان يفضل الكتابة باللغة الإنكليزية عن الكتابة باللغة العربية لأنه كان يجد صعوبة في استعمالها. وإنه كان يشعر أن الأخيرة لا تطاوعه مطاوعة الأولى[2]. إلا أن هذا السبب لا يبدو مقنعاً بحسب رأي علي الفزاع الذي يرى أن السبب الحقيقي وراء ذلك يكمن في افتتان جبرا بالحضارة الغربية، وشعوره بأن المجتمع العربي في ذلك الحين لم يكن مستعداً لتقبل الأفكار والقيم التي ضمنها في كتاباته الإبداعية[3] كما يكشف الحوار عن النظرة التجديدية التي كان كان جبرا يحملها للشعر ونبذه لكل ماهو تقليدي، فهو من أوائل المساهمين في بلورة الاتجاه الشعري الجديد ليس في العراق فحسب بل في الوطن العربي[1].

إن الحوار في نوعيه: الخارجي (المباشر) والداخلي (غير المباشر) جاءا في سيرة جبرا الذاتية ليؤديا وظائف مهمة اختلفت من حيث الدلالة. كما اختلفا من حيث الأسلوب الذي جاءا به وعلى مستويات متعددة تتناسب وطبيعة الشخصية المتحدثة إذ فسح المجال أمام عدد من الشخصيات للكلام بمنطوقاتها ونبراتها، فإذا كانت الشخصية من الطبقة المثقفة أو المتعلمة جرى الحوار باللغة

---

[1] *شارع الأميرات:* ١٣٤.

[2] *جبرا إبراهيم جبرا: دراسة في فنه القصصي:* ٩.

[3] *م.ن:* ٩.

[1] *جبرا بعض الجوانب الأخرى، عبد الرحمن منيف، ضمن كتاب (القلق وتمجيد الحياة):* ١٢-١٣.

العربية الفصحى وإذا كانت من الطبقة الشعبية أجرى الحوار باللغة العامية[1].

جاء الحوار بوصفه وجهة نظر لغوية يساعد على تكوين صورة عن الشخصية المتكلمة فضلاً عن دوره الحاسم في تطور الأحداث ودفع عجلتها إلى الأمام والكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات. فالأساس "في الحوارية، ليس هو إيجاد علاقة منطقية أو شكلية أو بلاغية بين ملفوظين بل تحقيق علاقة دلالية أو حوار فكري من خلال تباين معلن من المواقف"[2] كما يكشف الحوار عن تمكن جبرا من ناصية اللغة وإلمامه بأساليبها وتمرسه عليها، فقد عرفها منذ الصغر ويذكر أن أول كتابة إبداعية له كانت مسرحية كتبها وهو في سن التاسعة أو العاشرة من عمره متأثراً بمشاهدته لها في الدير[3].

ب–الوقفة الوصفية:

هي تقنية زمنية تعمل على إيقاف أو إبطاء حركة السرد المتنامية إلى الأمام بهدف تقديم مشهد قصد التأمل أو شيء ما[4]. وبذلك يتقلص زمن السرد أو يتوقف في حين يمتد زمن الحكاية وذلك تبعاً لنوعية الوصف. ففي الوصف الذاتي الذي يمزج فيه الراوي بين النشاط البصري والمفعول النفسي لمشاهداته لا يتوقف السرد وإنما تبطأ حركته في حين نجد الوصف الموضوعي يمثل وقفاً تاماً لحركة السرد[1].

إن دراسة المقاطع الوصفية في النص تتطلب احتياطات عديدة منهجية أهمها:

١–تحديد المقاطع الوصفية بدقة.

٢–ضبط مصدر الوصف أي التمييز بين المقاطع الوصفية الذاتية والمقاطع الوصفية الموضوعية.

٣–توضيح وظائف الوصف أي معرفة ما إذا كان وجوده بهدف إعطاء القارئ معلومات تسهل له فهم الحكاية أو هو يدخل في نطاق التجربة

---

[1] صورة جبرا إبراهيم جبرا من خلال مسيرته الذاتية في شارع الأميرات: دراسة في الرؤية والتشكيل: ٣٧.

[2] أسلوبية الرواية، حميد لحمداني: ٩١.

[3] ينظر: البئر الأولى: ١٤٧. ينابيع الرؤاي: ١١٩.

[4] الألسنية والنقد الأدبي: ٩٩.

[1] ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٨٦–٨٨.

الحسية أو الدائرية لشخصية ما[1].

وللوقفة الوصفية تأثير كبير في الزمن السردي إذ يحدث خللاً واضحاً بين زمن الخطاب وزمن الحكاية، وذلك تبعاً للوظائف التي تضطلع بها المقاطع الوصفية إذ "يتقلص زمن التخيل وينكمش أمام اتساع زمن الكتابة ويترتب على ذلك تباطؤ في التتابع الزمني للقصة ووقف للسرد بمعناه المتنامي"[2].

يتم الوصف في النص الحكائي بحسب رأي هامون بثلاث طرائق هي:

١-النظر إلى الشيء الموصوف أي اعتماده على الرؤية البصرية.

٢-الحديث عن الشيء يفترض تقديم معرفة تقنية منفصلة عن الشيء الموصوف.

٣-الوصف بالعمل ويتم بالاشتغال على الشيء الموصوف مثلاً تصوير آلة عبر وصف العمال وهم يشتغلون عليها.

ومن الطبيعي أن يكون النوع الأول هو الأكثر تداولاً في بناء المقطع الوصفي لارتباطه بالوظيفة الإدراكية المباشرة (الوظيفة التصويرية) وقيامها على أساس الحواس التي تساعد على توسيع مجال الرؤية بإشراف الرؤية البصرية (العنصر الحاسم في عملية الوصف)، والسمع واللمس والحركة والشم. ومن هنا تتضح أهمية الرؤية بوصفها من أهم القرائن الدالة على الوصف البصري[3].

وقد مثلت الوقفات الوصفية القائمة على الرؤية أنموذجاً ثراً في سيرة جبرا الذاتية ولاسيما في (البئر الأولى) التي مثلت مرحلة الطفولة وبداية تفتح عينيه على المرئيات فنرى جبرا يقدم مناظر بانورامية تلتقطها عين الشخصية.

ويمكن تقسيم أشكال الوصف في سيرة جبرا إلى ثلاثة أنماط هي: وصف المكان، ووصف الشخصيات، ووصف الأشياء. وقد وقفنا عند النمط الأول في عرضنا لفضاء المكان في السيرة[1].

يلاحظ على الكاتب في وصفه للشخصيات في (البئر الأولى) التركيز في الغالب على عرضها من الخارج أكثر من تركيزه على السمات الداخلية

---

[1] *مدخل إلى نظرية القصة: ٨٨.*
[2] *بنية الشكل الروائي: ١٧٩.*
[3] *م.ن: ١٨٠.*
[1] *ينظر الرسالة: ١٨٢-٢٥١.*

النفسية، وذلك لأن الراوي في السيرة الذاتيـــة راو مشـــارك فـــي الأحـــداث لا يستطيع الولوج إلى الكوامن النفسية لشخصياته، وما يدور في خلدها "مـــر بـــي بائع السوس، وهو يحمل جرته الضخمة على صدره المسربل بـــوزرة حمـــراء طويلة، وقد أثبت قطعة ثلج كبيرة في فم الجرة، وراح بيسراه يصفق بصـــحنين نحاسيين صفقاً بديعاً، بإيقاع يتكرر ويرن، وعلى وسطه حزام حلو صفت فيـــه عدة كؤوس نحاسية، ويرد منغماً (بارد يا سوس...) وإذا وقف أمامه المشتري. أخرج بينماه كأساً من حزامه، ومال بصدره منحنياً قليلاً برشـــاقة يصـــب مـــن ميزاب الجرة المعدني سيلاً بنياً رفيعاً يستقر في الكأس في فوغة مـــن الحبـــب حتى تطفح به"[1].

جاء هذا الوصف معبراً عن الحدث من خلال مرور شخصية بائع السوس من أمام الراوي وما كان يقوم به من حركة، لذا نراه يسرع بزمن السرد علـــى حساب زمن الحكاية أي أن زمن السرد هنا يكون أصغر من زمن الحكاية.

ويكثر جبرا من وصف الشخصيات في سيرته (شارع الأميـــرات) التـــي يشكل فيها هذا الموضوع ظاهرة تراكمية إذ تعرض للكثير من الشخصيات التي تعرف عليها أو كانت له علاقة بها في يوم من الأيام. ومن ذلـــك علـــى ســـبيل المثال شخصية لميعة التي يتوقف الراوي عندها في أول تعرفه عليهـــا "كانـــت تضحك تضحك، كأنها تعلم أن في ضحكتها سحراً لن يقاومه أحد، وحملت تحت إبطها مضرب التنس، مرتدية تنورة بيضـــاء قصـــيرة تبـــرز حســـن ســـاقيها وركبتيها، وقميصاً أبيض قصير الردنين مفتوح العنق، وحذاء مطاطيـــاً، وكـــان في يدها كيس ورقي صغير مليء بحبات النبق الـــذي ينضـــج لونـــه الأصـــفر البرتقالي وتشتد حلاوته في الربيع.. امرأة واســـعة العينـــين الســـوداوين مـــع عقصتين من شعرها القصير تعبثان على جبينها، منحوتة الشفتين المرجـــانيتين، وأسنانها تعطي ضحكتها وهج اللآلئ التي تغني بها ألف شاعر عربي، فمـــلأت عيني، وملأت صدري، وملأت كياني كله"[1].

ونلاحظ على شخصيات جبرا في (شارع الأميرات) أن أغلبها شخصـــيات مثقفة ومنفتحة متوجهة نحو المستقبل، ويقيم جبرا معها علاقات حميمة يعرضها في إطار إيجابي مشرق.

وعلى صعيد وصف الأشياء نرى جبرا يقف فـــي ســـيرته عنـــد وصـــف

---

[1] *البئر الأولى: ٩٨.*

[1] *شارع الأميرات: ١٠٥.*

الألعاب التي كان يلعبها مع زملائه. ومن ذلك الفرانة أو الفرارة "وشكلها إجاصي يستدق إلى رأس مسمار براقة: أدير حولها الخيط الغليظ ابتدأ من طرفها الدقيق وصعوداً نحو جسمها العريض المزين بدوائر ملونة، وهكذا يفعل رفيقي بفرانته، ثم نقول معاً: (واحد، اثنين، ثلاثة!) ويقذف كلانا بحنكته الخاصة بالفرانة على أرض مبلطة، لتدور بسرعة هائلة على مسمارها، وتتقافز، وتحافظ على توازنها، والرابح من تبقى فرانته في دورانها مدى أطول من الآخر"[1].

ويلاحظ على هذا النص دقة المقطع الوصفي القائم على الرؤية البصرية، وذلك لضيق المسافة الفاصلة بين العين الواصفة والشيء الموصوف، وكذلك امتزاج السرد بالوصف الذي تفصح عنه الأفعال المضارعة الدالة على الحركة (أدير، يفعل، يقذف) فنكون بذلك أمام ما يسميه عبد اللطيف محفوظ بـ (السرد الوصفي) الذي يعمل على إبطاء ضئيل لزمن الحكاية وإطالة طفيفة لصالح زمن الخطاب بوساطة الأوصاف[2].

ومن ذلك أيضاً وصفه للحلم الذي عاد إليه وهو في بغداد بعد أن كان يحلم به مراراً في أواسط الأربعينيات في القدس "وعاد إلي حلم كنت قد حلمته مراراً في أواسط الأربعينات، وأنا في القدس، فأجد نفسي نازلاً درجاً لولبياً لا قرار له، ومعي امرأتان: واحدة عارية وأخرى لابسة ومن حولنا أناس مزدحمون لا أرى منهم إلا الوجوه، وتستدير كلها نحوي وعيونها جاحظة وأفواهها فاغرة، وكأنها ليست إلا أقنعة تتحرك، وتصعد الدرج مروراً بي، وتنزل الدرج، وأنا غير مبال بها، محتضناً العارية واللابسة، بانسجام تام، وكنت أعي إبان الحلم إنني أتساءل هل نحن في ردهة مسرح كبير، أم ننزل شيئاً فشيئاً دركات الجحيم؟"[1].

ينتقل الراوي في هذا النص من الرؤية البصرية الخارجية إلى الرؤية الداخلية، ومن السرد الوصفي إلى الوصف التأملي الذي يتوازى فيه الزمن الحكائي مع الزمن الخطابي[2]. وفي الوقت نفسه يكشف عن حيرته في الاختيار

---

[1] *البئر الأولى: ٥٠.*
[2] *وظيفة الوصف في الرواية: ٤٣.*
[1] *شارع الأميرات: ١١٩، وينظر كذلك: ١٥٧.*
[2] *وظيفة الوصف في الرواية: ٤٣.*

بين لميعة وتلميذته التي لم يذكر اسمها[1].

ومن الأشياء التي يقف عندها أيضاً السينما المتنقلة التي كانت تزور بيت لحم بين الحين والحين. ويسميها جبرا بـ (صندوق الدنيا)" وفي عصر أحد الأيام، إذ كنا أنا وعبده نلعب في ساحة المهد، رأينا صندوق الدنيا الحقيقي. كان صندوقاً خشبياً ضخماً، أزرق اللون، في وسطه ثلاث عدسات كبيرة، يقيمه صاحبه على قاعدة متنقلة، وقد زين أعلاه بمرايا وصور ملونة للنساء وفرسان وخيول، ويصيح: (تعال تفرج يا سلام، على عجائب الزمان!...) وتحرقنا أنا وعبده للفرجة، ولكن من أين لنا (التعريفة العزيزة)"[2].

إن في تسمية الراوي السينما المتنقلة بـ (صندوق الدنيا) إنما يعطي للوصف بعده الواقعي عندما تتساوى معرفته مع معرفة الشخصية المتحدثة – جبرا الطفل– فهو هنا لا يقول إلا ما تريد الشخصية أن تقوله. كما يلاحظ على هذا المقطع سيطرة الوصف عليه سيطرة تامة واختفاء السرد. وهذا يعني توقفاً تاماً في زمن الخطاب وتوسعاً كبيراً في زمن الحكاية إذ "تحصل على علاقة متنافرة بين محوري الكتابة والحكاية، حتى تبدو كتابة الحكاية، حكاية للكتابة حيث التوقف التام للحكاية"[3].

ومن النتائج التي يمكن أن نسجلها بعد عرضنا لموضوع الزمن في النص السيرذاتي أن جبرا وظف في سيرته كل التقنيات الزمنية وهذا دليل على إن السيرة الذاتية لا تختلف عن غيرها من فنون السرد الأخرى. كما تدعم في الوقت نفسه الرأي الذي تبنيناه في موضوع الفضاء السيرذاتي بكونه لا يختلف كثيراً عن الفضاء الروائي وذلك لأنهما لا يختلفان في طرائق التحليل.

---

[1] *ينظر: شارع الأميرات: ١٥٧.*
[2] *البئر الأولى: ٤١.*
[3] *وظيفة الوصف في الرواية: ٤٣.*

المصادر والمراجع

المصادر

-كتب جبرا الأدبية

السيرة الذاتية

*** البئر الأولى**، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٨٦.*

***شارع الأميرات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤.*

الروايات

***البحث عن وليد مسعود**، دار الآداب، ط٢، بيروت، ١٩٨١.*

***السفينة، بيت سيناء للكتب**، ط٤، بغداد، ١٩٨٩.*

***صراخ في ليل طويل**، مكتبة الشرق الأوسط، ط٤، بغداد، ١٩٨٥.*

***صيادون في شارع ضيق**، ترجمة: محمد عصفور، دار الآداب، ط٣، بيروت، ١٩٨٨.*

***الغرف الأخرى، مكتبة الشرق الأوسط**، ط٢، بغداد، ١٩٨٧.*

***يوميات سراب عفان، دار الآداب**، ط١، بيروت، ١٩٩٢.*

الشعر

***تموز في المدينة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨١.*

***لوعة الشمس**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨١.*

***المدار المغلق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨١.*

القصص القصيرة

**عرق وبدايات من حرف الياء*، دار الآداب، ط٤، بيروت، ١٩٨١.

-كتب جبرا النقدية

**أقنعة الحقيقة: أقنعة الخيال*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٢.

**تأملات في بنيان مرمري*، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، لندن، ١٩٨٩.

**جواد سليم ونصب الحرية: دراسة في آثاره وآرائه*، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٤.

-*الحرية والطوفان: دراسات نقدية*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٧٩.

**الرحلة الثامنة، دار المكتبة العصرية*، ط١، بيروت، ١٩٦٧.

**الفن والحلم والفعل*، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٥.

**معايشة النمرة وأوراق أخرى*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٢.

**النار والجوهر، دراسات في الشعر*، دار القدس، ط١، بيروت، ١٩٧٥.

**ينابيع الرؤيا: دراسات نقدية*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٧٩.

المراجع

الكتب العربية والمترجمة

**أبراج المدينة، محمد عز الدين التازي*، منشورات اتحاد كتاب المغرب بالتعاون مع اتحاد الأدباء في العراق، د.ت.

**أسبوعياتي*، إبراهيم الواعظ، مطبعة النجم ومطبعة بغداد، بغداد، ١٩٥٠.

**أسلوبية الرواية: مدخل نظري*، حميد لحمداني، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

**إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية*، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦.

**إضاءة النص: قراءات في شعر (أدونيس، محمود درويش، سعدي يوسف، عبد الوهاب البياتي، أمل دنقل، محمد عفيفي مطر، أحمد عبد المعطي حجازي، اعتدال عثمان)* دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٨٨.

**أضواء على الأدب العربي المعاصر*، أنور الجندي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٨.

*اعترافات جان جاك روسو، ترجمة: محمد بدر الدين خليل، الشركة العربية للطباعة والنشر، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د.ت).

*الأقنعة والمرايا: دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي، إبراهيم السعافين، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ١٩٩٦.

*إلى ولدي، أحمد أمين، دار الكتاب العربي، ط٣، بيروت، ١٩٦٩.

*الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، د.موريس أبو ناصر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩.

*انفتاح النص الروائي (النص-السياق)، سعيد يقطين، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

*أوجه السيرة، أندريه موروا، ترجمة: ناجي الحديثي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.

*الأيام، طه حسين، دار المعارف، ط ٥٨، القاهرة، ١٩٧٩.

*بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، سلسلة زدني علماً (٢٠٢)، منشورات عويدات، ط٢، بيروت، ١٩٨٢.

*بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبار للطباعة، ط١، القاهرة، ١٩٩٦.

*بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د.سيزا أحمد قاسم، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.

*البناء الفني لرواية الحروب في العراق: دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٨.

*البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، د.شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤.

*بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠.

*بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٣.

*التاريخ والسير، د.حسين فوزي النجار، المكتبة الثقافية (١٢)، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٤.

*تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

*تحولات السرد: دراسات في الرواية العربية، إبراهيم السعافين، دار الشروق، ط١، عمان، ١٩٩٦.

*الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، يحيى إبراهيم عبد الدايم، دار النهضة العربية

للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤.

*تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، ط١، بيروت، ١٩٩٠.

*تيارات فلسفية معاصرة، د.علي عبد المعطي محمد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندري، ١٩٨٤.

*ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية: غسان كنفاني، أميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا، فاروق الوادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨١.

*جبرا إبراهيم جبرا: أرى كتاباً جميلاً: رسائل جبرا إلى ماهر الكيالي (١٩٨١-١٩٩٤)، فكرة وإعداد: ماهر الكيالي، تقديم: د.محمد شاهين وزهير أبو شايب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٦.

*جبرا إبراهيم جبرا: دراسة في فنه القصصي، علي الفزاع، دار المهد للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ١٩٨٥.

*جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٨.

*جماليات المكان، مجموعة مؤلفين، دار قرطبة، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٨٨.

*حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث، د.خالدة سعيد، دار العودة، ط٢، بيروت، ١٩٨٢.

*حضارة الإسلام، جوستاف. أ.فون جرونيباوم، ترجمة: عبد العزيز توفيق جاويد، دار مصر، القاهرة، ١٩٥٦.

*الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي، عبد الفتاح كيليطو، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٨.

*الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، د.طه عبد الفتاح مقلد، مكتبة الشباب، دار الزيني للطباعة، المنيرة، ١٩٧٥.

*حياتي، أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٠.

*خطاب الحكاية: بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: مجموعة من النقاد، المشروع القومي للترجمة، ط٢، ١٩٩٧.

*دراسات في كتب التراجم والسير، د.هاني العمد، ط١، عمان، ١٩٨١.

*الدرجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، دار الطليعة، ط٢، بيروت، ١٩٨٢.

*دليل الدراسات الأسلوبية، د.جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤.

*الرواية العربية: واقع وآفاق، مجموعة كتاب، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بغداد،

.١٩٨١

*الرواية الفرنسية الجديدة، نهاد التكرلي، الموسوعة الصغيرة (١٦٧) دار الشؤون الثقافية والنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥.

*الرواية في العراق ١٩٦٥-١٩٨٠، وتأثير الرواية الأمريكية فيها، د.نجم عبد الله كاظم دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد، ١٩٨٧.

*الرواية والمكان: دراسة في فن الرواية العراقية، ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة (٥٧)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠.

*الرواية والمكان، ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة (١٩٥)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٦.

*الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٥٥.

*الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ١٩٧٠.

*الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: د.أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مطابع سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢.

*زهرة العمر، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، مطبعة المتوكل، القاهرة، ١٩٤٣.

*السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي، سلسلة كتاب الجيب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ت).

*السيرة: تاريخ وفن، ماهر حسن فهمي، مكتبة النهضة المصرية، ط١، القاهرة، ١٩٧٠.

*السيرة الذاتية الشعرية: قراءة فن التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، محمد صابر عبيد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٩.

*سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، شكري المبخوت، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢.

*سيرة المؤيد في الدين داعي الدعاة، هبة الله بن موسى، تحقيق: محمد كامل حسين، دار الكاتب المصري، القاهرة، ١٩٤٩.

*الشعرية، تزفيطان تودروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

*صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر، رجاء النقاش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٧٦.

*صور ودراسات في أدب القصة، حسين نصار، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٧.

*ضحك كالبكاء، إدريس الناقوري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦.

*طبقات الشعراء، عبد الله بن المعتز، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، ط٤، القاهرة، ١٩٨١.

*عالم الرواية، رولان بوزونوف. ريال أوئيليه، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد

التكرلي. د.محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩١.

***العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فخري الجزار**، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

***الفضاء الروائي في الغربة: الإطار والدلالة، منيب محمد البوريمي**، سلسلة كتاب الجيب، دار النشر المغربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣.

***فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، محمد عزام**، دار الحوار للنشر والتوزيع، مطبعة اليمامة، ط١، حمص، ١٩٩٦.

***الفلسفة والأدب، أي. فيليبس كريفيتّر، ترجمة: ابتسام عباس، مراجعة وتقديم: عبد الأمير الأعسم**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.

***فن السيرة، د.إحسان عباس**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط٥، عمان، ١٩٨٨.

***فن السيرة الأدبية، ليون ايدل، ترجمة: صدقي خطاب، مؤسسة الحلبي**، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة. نيويورك، ١٩٧٣.

***فن كتابة السيناريو، صلاح أبو سيف**، سلسلة اقرأ، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢.

***فن المقالة، د. محمد يوسف نجم**، سلسلة فنون الأدب(١)، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).

***الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، أنيس المقدسي**، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت، ١٩٨٧.

***في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض**، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨.

***قال الراوي: البنيات الحكائية في السير الشعبية**، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٧.

***قصة تجاربي مع الحقيقة سيرة المهاتما غاندي، غاندي، ترجمة: منير البعلبكي**، دار العلم للملايين، ط٣، بيروت، ١٩٦٤.

***قضايا الرواية الحديثة، جان ريكادرو، ترجمة: صباح الجهيم**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧.

***قضايا السرد عند نجيب محفوظ**، وليد نجار، منشورات دار الكتاب اللبناني، المكتبة الجامعية، مكتبة المدرسة، ط١، بيروت، ١٩٨٥.

***قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون**، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٨.

***قضايا في النقد الأدبي، ك.ك. روثفن، ترجمة: د.عبد الجبار المطلبي، مراجعة: محسن جاسم الموسوي**، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٩.

***القلق وتمجيد الحياة، مجموعة مؤلفين**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٤.

***كيف تكتب السيناريو، صلاح أبو سيف**، الموسوعة الصغيرة (٩٨)، دار الحرية للطباعة،

بغداد، ١٩٨١.

*لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور، المؤسسة المصرية العامة للتـــأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، (د.ت).

*اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩٤.

*المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين، تزفيتان تودروف، ترجمة، فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٢.

*المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركـــز الثقافي العربي، ط١، بيروت. الدار البيضاء، ١٩٩٠.

*مجنون الأمل، عبد اللطيف اللعبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢.

*مدخل إلى نظرية القصة: تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شـــاكر، دار الشـــؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

*مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصـــكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٤١٩هـــ=١٩٩٩.

*المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، أحمد بن محمد بن علـــي المقـــري الفيـــومي، تصحيح، مصطفى السقا، مطبعة مصطفى الباب الحلبي، القاهرة، (د.ت).

*معجم الأدباء، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي، تحقيق: أحمـــد فريـــد الرفـــاعي، مطبوعات دار المأمون، ١٩٣٨.

*معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: عرض وتقديم وترجمة، د.سعيد علوش، دار الكتاب العربي، بيروت، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ١٤٠٥هـــ=١٩٨٥م.

*معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنـــان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤.

*معجم المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، تحقيق: محمد أحمـــد خلـــف الله، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠.

*المعجم الوسيط، مجموعة مؤلفين، دار الأمواج، ط٢، بيروت، ١٩٩٠.

*مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، نجيـــب العـــوفي، منشورات المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

*المنجد في اللغة، دار المشرق ط ٣٠، بيروت، ١٩٨٨.

*الموت والعبقرية، عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلـــم، بيـــروت، ١٩٤٥.

*نظرية الأدب، رينيه ويلك واوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د.حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعي، مطبعـــة خالـــد الطرابيشي، ١٣٩٢هـــ=١٩٧٢م.

*نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة. ط٣، بغـداد، ١٩٨٧.

*نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة مؤلفين، ترجمة: نـاجي مصـطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

*نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، المؤسسـة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت، ١٩٨٢.

*النقد التطبيقي التحليلي: دراسة الأدب في ضوء المناهج النقدية الحديثة، د.عدنان خالـد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

*نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القـاهرة، ١٩٤٨.

*النقد والأدب، جان ستاوبنسكي، ترجمة: د.بدر الدين قاسم، مراجعة: أنطـوان مقدسـي، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦.

*النقد والحداثة، عبد السلام المسدي، منشورات دار أمية، دار العهـد الجديـد، المطبعـة العربية، ط٢، تونس، ١٩٨٩.

*الواقعية، ديميند كرانت، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقـدي (٨) دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠.

*وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر للنشر، المغرب، ١٩٨٩.

*اليتيم، عبد الله العربي، دار النشر المغربي، ب.ت.

*يوميات أديب: نص في السيرة الذاتية الأدبية من القرن الخامس الهجري، أبو الحسن علي بن الحسين بن أبي الطيب الباخرزي، تحقيق: محمد قاسم مصطفى (كتاب مجلـة آداب الرافدين ملحق بالعدد ١٨)، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل -كلية التربية، ١٩٨٩.

البحوث المنشورة في الدوريات

*اختلاف المكان واحتمالات السرد، د.مهند يونس، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ٥-٦ لسـنة ١٩٩٣.

*أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات، فيليب لوجـون، ترجمـة: ضـحى شبيحة، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد ٤ لسنة ١٩٨٤.

*أنا والمكان، جبرا إبراهيم جبرا، مجلة عمارة، بغداد، العدد١، لسنة ١٩٨٨. مجلة الجيـل، بيروت، المجلد ١١، العدد ١١ لسنة ١٩٩٠.

*أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً، حسن بحراوي، مجلـة آفاق، المغرب، العدد ٣-٤ لسنة ١٩٨٤.

*البئر الأولى: فصول من سيرة ذاتية، أبو المعاطي أبو النجا، مجلة العربي، الكويت، العدد ٣٥٢ لسنة ١٩٨٨.

*بعض ملامح (الأنا) الرواية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر: إدوار الخراط نموذجاً، محمد الخبو، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٦، العدد ٤ لسنة ١٩٩٨.

*التحليل الأنثروبولوجي ومعالجة السيرة لواندرياس سالومي، ميشيل مارتاراسو، ترجمة: عمر مكاوي، مجلة ديوجين، باريس، العدد ٨٣، لسنة ١٩٨٩.

*جبرا إبراهيم جبرا: حياتي في الكلمة، مجلة الجديد في عالم الكتب والمجلات، عمان، العدد ٢ لسنة ١٩٩٤.

*جبرا إبراهيم جبرا في شارع الأميرات: زمن الذاكرة وزمن الثقافة، ماجد السامرائي، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ٦ لسنة ١٩٩٩.

*جبرا إبراهيم جبرا والمدينة القدس -بغداد- القدس: بحثاً عن الزمان المجسد، ماجد السامرائي، مجلة فلادليفيا الثقافية، جامعة فيلادليفيا، عمان، العدد ٢ لسنة ١٩٨٩.

*جماليات المكان، اعتدال عثمان، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ٢ لسنة ١٩٨٦.

*حدود السرد، جيرار جينيت، ترجمة: بن عيسى بوحمالة، مجلة آفاق، المغرب، العدد ٨-٩- لسنة ١٩٨٨.

*الحوار في الخطاب المسرحي، محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد ١٠ لسنة ١٩٨٧.

*خطوات مع جبرا إبراهيم جبرا في شارع الأميرات، ماجد السامرائي، مجلة عمان، الأردن، العدد ٤٩، لسنة ١٩٩٩.

*الذات الممحوة بالكتابة: حول الصراع السيزيفي في سيرة فدوى طوقان الذاتية: رحلة جبلية - رحلة صعبة، حاتم الصكر، مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة، الأردن، المجلد٢، العدد١ لسنة ١٩٩٣.

*الذات ممحوة بالكتابة: عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً، حاتم الصكر، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد ١٢، لسنة ١٩٩١.

*رؤى العالم في المجتمع المصري: النظر إلى الزمان، علا مصطفى، المجلة الاجتماعية القومية، القاهرة، المجلد ٢٩، العدد ١ لسنة ١٩٩٢.

*سيرة جبرا إبراهيم جبرا وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية، خليل محمد الشيخ، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، إربد -الأردن، المجلد ٧، العدد١ لسنة ١٩٨٩.

*السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة: دراسة في ثلاثية حنا مينا، يمنى العيد، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٥، العدد ٤ لسنة ١٩٩٧.

*السيرة الذاتية الفلسفية: سانت اوغسطين، جون ستورت مل، مارتن وريز، ضمن كتاب (الفلسفة والأدب)، أي. فيليبس كريفيتز، ترجمة: ابتسام عباس، مراجعة وتقديم: عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.

*السيرة الذاتية في الأدب العربي: حدود الجنس وإشكالاته، محمد الباردي، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٦، العدد ٣، لسنة ١٩٩٧.

*السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي، عبد الله إبراهيم، مجلة نزوى، عمان، العدد ١٤ لسنة ١٩٩٨.

*السيرة شيء والسيرة الذاتية شيء، د.علي جواد الطاهر، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد ١١ لسنة ١٩٩٣.

*السيميوطيقا والعنونة، د.جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، العدد ٣ لسنة ١٩٩٧.

*شارع الأميرات أو جبرا والسنة العجائبية، باهرة محمد، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ١-٣، لسنة ١٩٩٥.

*شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، د.محمد الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٨، العدد ١ لسنة ١٩٩٩.

*الصمت في بناء الحوار القصصي، د.فاتح عبد السلام، مجلة فيلادليفيا الثقافية، جامعة فيلادليفيا، عمان، العدد ٢ لسنة ١٩٩٨.

*صورة جبرا إبراهيم جبرا من خلال سيرته الذاتية في شارع الأميرات: دراسة في الرؤية والتشكيل، د.إبراهيم الفيومي، مجلة جرش للبحوث والدراسات، جامعة اليرموك، إربد -الأردن، المجلد١، العدد ٢ لسنة ١٩٩٧.

*طبيعة السيرة الذاتية وعلاقتها بالرواية: السيرة الروائية المغربية كنموذج، حميد لحمداني، مجلة آفاق، المغرب، العدد ٣-٤ لسنة ١٩٨٤.

*علاقة المغازي بالسير، محمد المختار العبيدي، حوليات الجامعة التونسية، جامعة تونس – كلية الآداب، العدد ١٧ لسنة ١٩٧٩.

*الغريب، جبرا إبراهيم جبرا، مجلة الجيل، بيروت، المجلد ٨، العدد ٦ لسنة ١٩٨٧.

*فن الذات: كتابة السيرة الذاتية في عصر النرجسية، وليم جاس، ترجمة: ياسر شعبان، مجلة البحرين الثقافية، البحرين، العدد ١٩ لسنة ١٩٩٩.

*فن السيرة، ماهر حسن فهمي، مجلة الأقلام، بغداد، المجلد١، الجزء ٣ لسنة ١٩٦٤.

*فلسفة العنوان في قصص الحرب: مشروع في التأويل، د.عبد الوهاب محمد علي العدواني، مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل -كلية التربية، العدد لسنة ٢٠٠٠.

*في التعالي النصي والمتعاليات النصية، محمد الهادي المطوي، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد ٣٢ لسنة ١٩٩٧.

*كتابة المكان بعيداً عنه، خليل النعيمي، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ٢ لسنة ١٩٩٨.

*مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد، يحيى عارف الكبيسي، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ٥-٦ لسنة ١٩٩٧.

*مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة وتقديم: سيزا قاسم، مجلة ألف، القاهرة، العدد ٦ لسنة ١٩٨٦.

*مقولات السرد الأدبي، تزفيطان تودروف، ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، مجلة آفاق، المغرب، العدد ٨-٩ لسنة ١٩٨٨.

*المكان في الرواية العربية، غالب هلسا، مجلة الآداب، بيروت، العدد ٢-٣ لسنة ١٩٨٠.

*المكان والزمان في يوميات نائب في الأرياف، ليلى درغوش، مجلة الحياة الثقافية، دمشق، العدد ٥٨، لسنة ١٩٩٠.

*مفهوم الرواية السيرية، د.عمر محمد الطالب، مجلة صوت، نينوى، العدد ١ لسنة ١٩٩٧.

*مفهوم الرواية السيرية، د.عمر محمد الطالب، (بحث مخطوط).

*الموصل فضاءً روائياً: روايتا الإعصار والمئذنة وفجر نهاره وحشي نموذجين، د.إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ٧-٨ لسنة ١٩٩٢.

*نظرية السيرة الذاتية في الفكر الأدبي الحديث، الصادق العماري، مجلة المشكاة، الدار البيضاء، العدد ١١ لسنة ١٩٨٩.

*نظرية النص، رولان بارت، ترجمة: منجي الشملي، وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد ٢٧ لسنة ١٩٨٨.

*هامشية المكان في رواية غانم الدباغ ضجة في ذلك الزقاق، د.إبراهيم جنداري، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب -جامعة الموصل، العدد ٢٣ لسنة ١٩٩٢.

الرسائل الجامعية

*البناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع مسلم دغيم العاني، رسالة دكتوراه بإشراف الدكتور داؤد سلوم، مقدمة إلى كلية الآداب -جامعة بغداد، ١٩٨٧.

*تقنيات السرد الروائي عند غادة السمان، فيصل غازي محمد النعيمي، رسالة ماجستير بإشراف الدكتور إبراهيم جنداري جمعة، مقدمة إلى كلية التربية -جامعة الموصل، ١٩٩٩.

*جبرا إبراهيم جبرا ناقداً، إبراهيم مصطفى السليم، رسالة ماجستير بإشراف الدكتور خالد علي مصطفى، مقدمة إلى كلية الآداب- الجامعة المستنصرية، ١٩٩٧.

*جبرا إبراهيم جبرا ناقداً وأديباً، مهدي جبر صبر، رسالة دكتوراه بإشراف الدكتور مصطفى عبد اللطيف جياووك، مقدمة إلى كلية التربية -جامعة البصرة، ١٩٩٧.

*الحوار في القصة العراقية القصيرة ١٩٦٨-١٩٨٠: دراسة فنية، فاتح عبد السلام نوري، رسالة دكتوراه بإشراف الدكتور فائق مصطفى أحمد، مقدمة إلى كلية الآداب- جامعة الموصل، ١٩٩٥.

*الرواية السيرية عند توفيق الحكيم، هشام محمد عبد الله، رسالة ماجستير بإشراف الدكتور حسين يوسف حسين، مقدمة إلى كلية الآداب - جامعة الموصل، ١٩٩٦.

*السرد في قصص جليل القيسي القصيرة، جاسم حميد جودة، رسالة ماجستير بإشراف الدكتور فائق مصطفى أحمد، مقدمة إلى كلية التربية –جامعة الموصل، ١٩٩٧.

*السردية في النقد الروائي العراقي: ١٩٨٥-١٩٩٦، أحمد رشيد وهاب الدرة، رسالة ماجستير بإشراف الدكتور شجاع مسلم العاني، مقدمة إلى كلية التربية للبنات –جامعة بغداد، ١٩٩٧.

*السيرة الذاتية في الأدب العراقي الحديث من القرن التاسع عشر إلى الحرب العالمية الثانية، أنغام عبد الله شعبان، رسالة ماجستير بإشراف الدكتور عناد الكبيسي، مقدمة إلى كلية الآداب– الجامعة المستنصرية، ١٩٩٠.

*الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي: دراسة فنية، فاطمة بدر حسين، رسالة ماجستير بإشراف الدكتور شجاع مسلم العاني، مقدمة إلى كلية التربية للبنات –جامعة بغداد، ١٩٩٩.

*غائب طعمة فرمان روائياً: دراسة فنية، فاطمة عيسى جاسم، رسالة دكتوراه بإشراف الدكتور حسين يوسف حسين، مقدمة إلى كلية الآداب –جامعة الموصل، ١٩٩٧.

*الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري جمعة، رسالة دكتوراه بإشراف الدكتور عمر محمد الطالب، مقدمة إلى كلية الآداب –جامعة الموصل، ١٩٩٠.

*فلسطين في الأدب الروائي بين غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا، كريم مهدي عبد السعودي، رسالة ماجستير بإشراف الدكتور سمير علي سمير الدليمي، مقدمة إلى كلية التربية –جامعة بغداد، ١٩٨٨.

*المرأة في أدب السيرة الذاتية المعاصرة ١٩٣٧-١٩٧٥، عذراء محمد راغب، رسالة ماجستير بإشراف الدكتورة عربية توفيق لازم، مقدمة إلى كلية الآداب –جامعة بغداد، ١٩٩٧.

*المكان في الشعر العراقي الحديث ١٩٦٨-١٩٨٠، سعود أحمد يونس، رسالة دكتوراه بإشراف الدكتوره بشرى حمدي البستاني، مقدمة إلى كلية الآداب – جامعة الموصل، ١٩٩٦.

المحتويات

الباب الأول سمات النص السيرذاتي ٥
مدخل ٧
الفصل الأول العناصر المنتمية لداخل النص السير ذاتي.....٩
المبحث الأول: التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية المركزية.....١١
المبحث الثاني: الميثاق السيرذاتي ٢٠
الفصل الثاني العناصر المنتمية لخارج النص السيرذاتي ٢٤
المبحث الأول: العناصر الموجهة للنص ٢٦
١ -العنوان ٢٦
٢ -اسم المؤلف ٤٤
٣ -دلالة الصور على غلاف الكتابين:.....٤٦
٤ -الإهداء ٥٢
٥ -فاتحة الكتاب.....٥٣
٦ - المقدمة:.....٥٧
المبحث الثاني: النص الملحق..... ٦٠
١ -الروايات..... ٦٤
٢ -القصص القصيرة ٧٥
٣ -الشعر ٨٠
٤ -الدراسات النقدية والحوارات ٩٩
الباب الثاني : الفضاء السير ذاتي ١١٨
مدخل..... ١٢٠
الفصـــــل الأول : الــمكـــــــان ١٢٥
مفهوم المكان في السيرة الذاتية: مقدمة نظرية..... ١٢٥
المبحث الأول: أماكن الإقامة ١٣٤
١ - أماكن الإقامة الدائمة..... ١٣٥
آ- فضاء البيت ١٣٥

ب ــ فضاء البئر ١٥٤
٢ ــ أماكن الإقامة الوقتية ١٥٧
فضاء الفنادق: = البنسيون..... ١٥٧
المبحث الثاني: أماكن الانتقال..... ١٦١
١ ــ أماكن الانتقال العامة..... ١٦١
آ ــ فضاء الأحياء ١٦١
ب ــ فضاء الشوارع والساحات العامة... ١٦٨
جـ ــ فضاء البحر..... ١٧٠
٢ ــ أماكن الانتقال الخاصة ١٧٤
آ ــ فضاء المدرسة..... ١٧٤
ب ــ فضاء الكنيسة ١٨٠
ج ــ فضاء المقاهي والخانات والمطاعم.. ١٨٦
المبحث الثاني: فضاء المدينة ١٩١
الفصـــــل الثاني : الـــــزمـــــــن..... ٢١١
مفهوم الزمن في السيرة الذاتية: مقدمة نظرية..... ٢١١
المبحث الأول: الروابط الزمنية..... ٢١٦
١-الروابط الظاهرة ٢١٦
٢-الروابط العميقة ٢٢١
المبحث الثاني: طبيعة الزمن..... ٢٢٧
١-الزمن الطبيعي (الخارجي. الظاهري) ٢٢٨
٢-الزمن النفسي (الداخلي. الباطني)..... ٢٣٣
المبحث الثالث: تقنيات الزمن ٢٣٦
١-ترتيب الزمن ٢٣٦
أ-الاستذكار ٢٣٨
٢-تسريع الزمن: ٢٥٨
أ-الخلاصة: ٢٥٨
ب- الحذف:..... ٢٦٢
٣- تعطيل الزمن:..... ٢٦٥
أ-المشهد الحواري:..... ٢٦٥
ب-الوقفة الوصفية:..... ٢٧٢
المصادر والمراجع ٢٧٨
المحتويات ٢٩٠

رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

مسيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات: دراســة/
خليل شكري هياس- دمشق: اتحاد الكتــاب العــرب، ٢٠٠١ -
٢٨٦ ص ؛ ٢٤سم.

١- ٨١٨.٠٣٠٠٩ هــ ي ا س ٢- العنوان

٣- هياس

ع- ٢٠٠١/١٠/٢٠٦٥ مكتبة الأسد

❑❑