المنفى والرمز في رواية (صيادون في شارع ضيق) لجبرا إبراهيم جبرا

إعداد

د. وليد محمد غبور

مدرس بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب – جامعة بورسعيد

المستخلص:

يدرس هذا البحث أساليب تشكّل المنفى في رواية (صيادون في شارع ضيق) لجبرا إبراهيم جبرا عن طريق الرمز؛ إذ انطلق جبرا من رؤية خاصة لعالم المنفى اعتمدت الإلماح أكثر من المباشرة في العرض، فلجأ إلى توظيف الرمز الذي ارتقى ليمثّل رابطا لعناصر العالم الروائي المتخيل، وقد بدت العلاقة قوية بين المنفى والرمز؛ إذ أسهم كل منهما في تحديد كنه الآخر؛ مما انعكس إيجابا على تصوير المنفى، ونموذج المنفِيّ، وشتى الأزمنة والأمكنة التي انعكست عليها مشاعر الشخصيات، وذلك عبر توظيف الرمز الذي أفرز زخما واضحا في أساليب التلقي والتأويل، وأضفى انعكاسات دلالية متعددة.

جاء البحث في تمهيد، وأربعة محاور: زمان المنفى، مكان المنفى، زمكانية المنفى، شخصيات المنفى، وخاتمة، مستعينا بعلم السرد، وإسهامات بارت، وتودوروف، وجينيت، دون التقيّد بها؛ بما قد يعيق قراءة الرواية بموضوعية؛ فكان توظيف مقولات إدوارد سعيد، وهومي بابا حول نصوص ما بعد الاستعمار والمنفى، وميخائيل باختين حول الحوارية وتعدد الأصوات، بجانب الارتكاز على القراءة التحليلية العميقة للرواية.

الكلمات المفتاحية: المنفى، الرمز، صيادون في شارع ضيق، جبرا إبراهيم جبرا

Abstract:

This research studies the methods of the formation of exile in the novel Sayyadon Fi Shar' Dayyk (Hunters in a Narrow Street) by Jabra Ibrahim Jabra through the symbol, Where Jabra has a turning point of a special vision of the world of exile that relies on allusions rather than directness in exposition. He resorts to employing the symbol that highly represents a link connecting the elements of the fictional world. In this regard, there is a strong relationship between exile and symbol, each of which contributes in crystalizing the entity of the other. This reflects positively the depiction of exile, the model of the exile, and the various times and places where the feelings of the characters were reflected. This is done by employing the symbol that produced richness in the methods of reception and interpretation in addition to giving multiple semantic repercussions.

The research has an introduction and four axes: Time of exile, Place of exile, Chronotope of exile, Characters of exile, and a conclusion, using the Narratology, and the contributions of Barth, Todorov, and Genette, without being restricted to them; the fact that might impede reading the novel objectively. The research makes use of the sayings of Edward Said and Homi Babba about post-colonial texts and exile, and Mikhail Bakhtin about dialogism and polyphony, in addition to relying on a deep analytical reading of the novel.

Key words: Exile, Symbol, Sayyadon Fi Shar' Dayyk, J. I. Jabra.

المقدمة

يعد المنفى من المضامين الأكثر حضورا وتأثيرا في الروايات العربية، سواء أكان النفي حقيقيا، حينما يقصى الفرد جبرًا من وطنه إلى مكان ما من خلال السلطة السياسية، أم رمزيا، حينما يرتحل أو يهاجر مخيرا من وطنه إلى بلد آخر يقيم فيه، وحينها قد يشعر بأحاسيس تتشابه مع تلك التي يشعر بها المنفِيّ حقيقة، وهنا يعد المنفى مكانا رمزيا يجسّد قدرا كبيرا من مشاعر الغضب والخوف والاضطراب والقلق والشقاء، أي أن الحالة الثانية هي التي يتجلّى فيها الرمز وسيلة للتعبير عن المنفى وتصويره بما يعبر عن الرؤية الرئيسة في الرواية.

ومن الروايات التي نحت المنحى الثاني رواية (صيادون في شارع ضيق)[1] للروائي جبرا إبراهيم جبرا (1920 – 1994)؛ إذ صورت نموذج الفلسطيني الذي اغترب، أو نفِي عن وطنه إلى بغداد، لكنه رفض الاندماج مع هذا الوطن البديل، على الرغم من محاولاته المتعددة؛ إذ "يعلم المنفِيّ أن الأوطان مؤقتة وعابرة على الدوام، بل إن الحدود والحواجز التي تسيجنا بأمان المنطقة المألوفة، يمكن أن تغدو سجونا ومعازل"[2]، من ثم شعر بأنه في منفى يحيره ويعذبه؛ مما دفعه لصبّ جام غضبه على كل من حوله في عالمه أو منفاه، من زمان ومكان وشخصيات؛ بما شكّل في النهاية صورة رمزية للمنفى، بلورت الرؤية التي أراد جبرا نقلها إلى المتلقي بل إلى العالم بأسره.

---

[1] جبرا إبراهيم جبرا: **صيادون في شارع ضيق**، ترجمة: محمد عصفور، ط. دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط. الرابعة، 2018.

[2] إدوارد سعيد: **تأملات حول المنفى**، ترجمة: ثائر ديب، ط. دار الآداب، بيروت، ط. الثانية، 2007، ص 131.

من هنا يدرس البحث المتلقّى والرمز في هذه الرواية بعناصرها المختلفة منطلقا من بعديها النسقي، والسياقي؛ إذ يظهر البعد النسقي عبر البنى والعناصر التي تكوّن معا نسقا محدد المعالم من جانب، ومتشكلا في الوقت نفسه من شتى العلاقات الداخلية المتفاعلة في النسيج النصي من جانب آخر، ومن ثم تتكّون البنية السردية النهائية، في حين يتكوّن البعد السياقي من الصلات والعلاقات التي تنشأ بين البنية السردية للرواية بعناصرها المختلفة، والكثير من البنى السياقية المحيطة بها، سواء أكانت اجتماعية أم ثقافية أم دينية أم سياسية أم نفسية؛ مما ينعكس على اكتمال الصورة داخليا وخارجيا؛ لأن انتزاع النص الأدبي من بيئته وسياقاته التي أسهمت في إنتاجه أمر لا سبيل له بأي حال من الأحوال.

وإذا كانت القراءة النسقية "قراءة تبحث في العلاقات الداخلية للنص الأدبي، محاولة دراسة نظامه بالوقوف على العناصر التي تشكّل هذا النظام؛ لتتبلور تلك الرؤية بتحديد القوانين التي تحتكم إليها بنية النص الأدبي، وتأكيد إسهامها في انسجام النص الأدبي واتساقه"[(1)]، ففي الرواية – وربما في غيرها من الأشكال السردية – تتجاوز العناصر السردية، ومنها الزمان والمكان، أبعادها المألوفة – الشكلية والمضمونية – إلى أبعاد أخرى تاريخية، واجتماعية، وثقافية، ونفسية كذلك[(2)]، وهذا الرأي سيمثّل أحد منطلقات البحث الرئيسة، كما سيتضح لاحقا.

[(1)] أحمد بناني: **النص الأدبي وتجليات القراءة النسقية**، مجلة آفاق علمية، الجزائر، العدد 16، ديسمبر 2018، ص 48.

[(2)] أشار ميخائيل باختين مرارا إلى ضرورة تجاوز كلتا النزعتين الشكلية والأيديولوجية الضيقتين؛ من ثم يُفسح الأمر للتفاعل بين أكثر من حقل معرفي، من خلال مختلف السياقات المحيطة بالنص والمتفاعلة معه وفق آليات متعددة، انظر في ذلك: تزفيتان تودوروف: **باختين: المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. الثانية، 1996، ص 76.

وبشأن منهج البحث، فمن المؤكد أن كل نص سردي له بنية مستقلة ذات سمات محددة، ومتكونة من مجموعة عناصر تتفاعل فيما بينها، كما أن له طبيعة متميزة تنبع من داخله[1]؛ من ثم استعان البحث بعلم السرد الذي يدرس مكونات البنية السردية للنص, من الراوي، والمروي، والمروي له[2], وكذلك طرائق تفاعل هذه المكونات بأساليب متباينة تسهم في إنتاج خصائص كل نص على حدة؛ مما ييسّر دراسة المنفى والرمز في الرواية من خلال تحليل معظم العناصر السردية فيها، مثل: الزمان، والمكان، والشخصية، والالتفات إلى إسهام الرمز في تصويرها، وإبراز الصورة الرمزية للمنفى، ولنموذج المنفِيّ.

وعلى الرغم من انسجام علم السرد مع موضوع البحث، فإننا على وعي بأن أي منهج نقدي "لا يمتلك كفاية إجرائية مطلقة، وما هو إلا أداة يتوسل بها الباحث لتحقيق الأهداف المحددة"[3]؛ لذا سوف توظَف بعض الأدوات النقدية التي تجنّب أي قصور قد ينتج عن الالتزام الصارم لمقولات علم السرد؛ بما يسهم في تكوين نظرة كلية وشاملة حول الرواية، خاصة وأن بعض النقاد يركز الاهتمام على

---

[1] انظر: آن موريل: **النقد الأدبي المعاصر: مناهج، اتجاهات، قضايا**، ترجمة: إبراهيم أولحيان، ومحمد الزكراوي، ط.المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008، ص 94، وطه وادى: **دراسات في نقد الرواية**، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص 26.

[2] انظر: عبد الله إبراهيم: **السردية العربية، بحث للبنية السردبة للموروث الحكائي العربي**، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص9 وما بعدها.

[3] عبد العالي بوطيب: **إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث**، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 23، 1994، ص 464.

عناصر سردية محددة أكثر من غيرها، مثل: الراوي، والزمان السردي، على النقيض من الشخصية القصصية التي لا تدرس بعمق إلى حد ما[1].

كما أن كثيرا من المناهج النقدية الحداثية – ومنها علم السرد – تهمّش أية صلة بين الأدب والجوانب الفكرية والثقافية والاجتماعية والبيئوية التي تحيط به، وترفض محاولة تتبع العلاقات التي قد تنشأ في رحاب أية سياقات محيطة بالنص الأدبي؛ إذ تراه ينبني بمعزل عما يحيط به، أو على الأقل لا يسهم شيء خارجه في تشكّل بنيته الكلية النهائية، لكن هذا التوجّه لم يعدم معارضين له ممن ارتأوا نقيض ذلك؛ من ثمَّ ظهرت تيارات تفسح المجال لروافد غير نصية تمثّل معينا يرتوي النص منها، وتينع ثماره في ظلالها؛ إذ إن النص له صلات كثيرة بما يحيطه من سياقات، وإن كان هذا لا يشترط أن يركن إليها المتلقي بصورة نمطية أو مطلقة، وهو بصدد تلقيه والاستمتاع به، فيقول رولان بارت: "بعضهم يريد نصا من غير ظل، ومقطوعا عن أية صلة بالأيديولوجيا المهيمنة، ولكن هذا يدل على أنهم يريدون نصا لا خصوبة فيه، ولا إنتاجية له، إنهم يريدون نصا عقيما، ألا إن النص لمحتاج إلى ظله، هذا الظل هو قليل من الإيديولوجيا"[2].

ومن ملامح عدم الخضوع الكلي لهذا المنهج محاولة الإفادة من علم السرد في تياريه الدلالي واللساني[3]، الدلالي الذى يهتم بمضمون الأفعال السردية دون اهتمام كبير بالسرد الذى يكونها، واللساني الذي يهتم بأساليب السرد المختلفة، وعلاقات الراوي بالمروي، مثلما يظهر عند تزفيتان تودوروف، وجيرار جنيت، ورولان بارت، كما سوف يفيد البحث من مقولات إدوارد سعيد، وهومي بابا حول

---

[1] انظر: شلوميت ريمون كنعان: **التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة**، ترجمة: لحسن أحمامة، ط. دار الثقافة، الدار البيضاء، 1995، ص 51.

[2] رولان بارت: **لذة النص**، ترجمة: منذر عياشي، ط. مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1992، ص 63، 64.

[3] انظر: عبد الله إبراهيم: **السردية العربية**، ص10.

نصوص ما بعد الاستعمار والمنفى، وميخائيل باختين حول الحوارية وتعدد الأصوات، أما دراسة الرمز فسوف تتأسس على القراءة التحليلية العميقة للرواية، مع الإفادة من الدراسات الرائدة في هذا السياق، كذا تطبيقات النقاد والدارسين العرب الثرية لهذه التيارات النقدية؛ بما مثّل إضاءات كثيرة أفادت البحث.

إذن يرتكز تحليلنا على تحديد إسهامات العناصر السردية في تصوير المنفى، من خلال الاعتماد على الرمز بأساليب فنية ضمنية وغير مباشرة؛ حيث "الإشارة أبلغ من العبارة، والإيحاء أقوى تأثيرا من التصريح"[1]، فسيُدرس الزمان والمكان ضمن علاقاتهما المستمرة والمتشعبة والمتعددة بشتى العناصر السردية، خاصة الشخصية القصصية، وبالطبع ستكون شخصية البطل المغترب/المنفِيّ في عالم زمكاني ذي طبيعة خاصة هي قطب العملية التحليلية، حيث ينطلق منها البحث ويعود إليها كاشفا عما يعتمل داخلها من جراء علاقاتها المتنوعة وغير المستقرة بالأزمنة المختلفة: ماض – حاضر – مستقبل، وبالكثير من الأمكنة، كتلك التي تمثل الوطن المفقود، أو الوطن البديل، أو الوطن المأمول، أي المكان الوهمي المرتسم في ذاكرة مضطربة في أغلب الأحيان، والذي تركن إليه حين تظهر تلك القطيعة بينها وبين ما هو واقعي متخيل.

فمن الواضح أن النكبة طالت المواطن الفلسطيني في مجالات حياته كلها، وسواء أظل في وطنه الحبيب، أم ارتحل عنه مرغما أو مخيّرا، فإنه لم ينفصل معنويا عنه بأية صورة، بل ربما يبدو الأمر على النقيض من ذلك، فقد يعدّ هذا الارتحال – أو الاغتراب أو النفي – نمطا من فورة المشاعر تجاه الوطن، تلك المشاعر التي تتبدّى – في جزء منها – في صعوبة التعايش مع العالم الجديد/المنفى زمكانيا؛

---

[1] انظر: المنجي بن عمر: **الرمز في الرواية العربية المعاصرة**، ط. المركز الديمقراطي العربي، برلين، 2021، ص 2.

مما يولّد لديه مشاعر المنفِيّ ذاتها، التي تقترن بمشاعر الألم والكراهية والحقد والإحباط والخوف والقلق والملل والكآبة والرتابة ...

وسوف يأتي البحث في تمهيد، وأربعة محاور، وخاتمة، يتضمن التمهيد ثلاث نقاط رئيسة تسهم في تحديد ملامح البحث، وإضاءة محاوره، وهي: بين (أصوات الليل) و(صيادون في شارع ضيق)، والمنفى والرمز عند جبرا إبراهيم جبرا، والرمز والعناصر السردية، أما محاور البحث الأربعة، فهي على التتابع: زمان المنفى – مكان المنفى – زمكانية المنفى – شخصيات المنفى، وتتضمن الخاتمة أهم نتائج البحث وبعض استشرافاته التي تجعل منه نصّا منفتحا شأنه شأن الرواية المدروسة؛ إذ كان الرمز حافزا قرائيا لكثير من المتلقين أضفى مزيدا من الانعكاسات الدلالية التي قد يُتفَق أو يُختلَف حولها وفق ثقافة المتلقي أو رؤاه.

*****

التمهيد

أولا: بين (أصوات الليل) و(صيادون في شارع ضيق):

تتميز رواية (صيادون في شارع ضيّق) عن روايات جبرا الأخرى – مثل: البحث عن وليد مسعود، والسفينة، والغرف الأخرى، وصراخ في ليل طويل، ويوميات سراب عفّان... – بعدة أمور، من أوضحها وأكثرها صلة بموضوع البحث أمران: أولهما أن فكرتها الرئيسة صاغها جبرا في قصة قصيرة بعنوان (أصوات الليل)، جاءت في أربع وعشرين صفحة، ونشرت ضمن مجموعته القصصية المعنونة بـ (عرق وقصص أخرى)[1] عام 1956، والأمر الآخر أنه كتبها رواية كاملة باللغة

[1] جبرا إبراهيم جبرا: **عرق وقصص أخرى**، ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1956، وضمت هذه المجموعة إحدى عشرة قصة قصيرة، جاءت قصة (أصوات الليل) ص269 : 292، ويلاحظ أن عناوين قصص هذه المجموعة كانت متسقة في دلالاتها البائسة مع معظم أعمال جبرا الروائية،

الإنجليزية، ونشرت في انجلترا عام 1960؛ ومن ثم فقد ترجم جبرا القصة القصيرة إلى الإنجليزية، وضمنّها في الرواية، واحتلت الفصل الثالث عشر من فصول الرواية البالغة سبعة وثلاثين فصلا، ثم ترجمها محمد عصفور إلى اللغة العربية، ونشرت أول مرة عام 1974، وبعد ظهور رواية (السفينة)[1].

ويعد تأليف بعض الكتّاب العرب بالإنجليزية أو بغيرها من اللغات الأجنبية، خاصة إذا اتصل الأمر بالغرب بصورة أو بأخرى – مثل الاحتلال، أو الاستيطان اليهودي، أو العولمة الثقافية، أو الاستشراق – نمطا من التفاعل الثقافي الهادف إلى إضاءة صورة ما، والموجّه إلى بلوة فكرة أو عرض قضية قومية، مثل القضية الفلسطينية التي تندرج ضمن أبرز القضايا المطروحة في مثل هذه الأعمال التي اضطلع كثير من مؤلفيها بالإسهام في معالجتها بأسلوب محايد لتصويب صورتها لدى الغرب، الذي ربما يكون هو نفسه ممن أسهم في ترسيخ صورة مغلوطة لها، أو على الأقل طمس ملامحها الرئيسة لأسباب معروفة، وبالطبع لا يشترط اللجوء إلى المباشرة في العرض، التي قد تتصم بالسذاجة، وتبدو منفّرة للقراء؛ من ثم يأتي الاهتمام بفنيات العمل بدرجة كبرى، أو الارتكان إلى الإضمار أو توظيف الرمز؛ بما يحقق أهدافهم، ودون طمس ملامح الأدبية في النصوص أو إضعافها، ومن أشهر هؤلاء الكتاب جبرا إبراهيم جبرا[2].

خاصة (صيادون في شارع ضيق)؛ إذ جاءت عناوينها كما يلي: عرق – المغنون في الظلال – الغراموفون – ملتقى الأحلام – نوافذ مغلقة – الشجار – الأختان وفاكهة من الشوك – أصوات الليل – النهر العميق – السيول والعنقاء – الرجل الذي كان يعشق الموسيقى.

[1] انظر كلمة المترجم محمد عصفور: **صيادون في شارع ضيق**، ص 7، 8.

[2] حول إسهام الأدب الفلسطيني في عالمية الأدب العربي، انظر: حسام الدين الخطيب: **الأدب الفلسطيني واجهة الأدب العربي في سجال العالمية**، مجلة الفيصل، الرياض، العدد 310، يونيو/يوليو 2002، ص 19.

وثمة دلالات عدة من هذين الأمرين، ربما يحوم معظمها حول النص عبر الدلالات السياقية المختلفة، وهذا الأمر لا يقلل من قيمتها بقدر إسهامها في إضاءة الدلالات النسقية/النصية التي تنبع من البنية السردية للرواية؛ إذ إن العملية الإبداعية برمتها التي أفرزت هذا النص الروائي المتميز تعد ترميزا تأليفيا يشي بنمط شعوري خاص اعترى الروائي جبرا إبراهيم جبرا الذي يعد من الكتّاب الذين "خبروا النفي والغربة في الداخل"[1]، وإذا كان الحياد النقدي يوجب علينا أن ننحي المؤلف الحقيقي جانبا أثناء قراءتنا النص، أو أن نعدّه ميتا[2]، لكننا في الوقت ذاته يحق لنا افتراض أن جبرا قد أناب بطل روايته وراويها الرئيس المغترب – أو المنفيّ من وجهة نظره هو كما أعلن – للتعبير عما يشعر به هو كمغترب ومنفِيّ ترك وطنه طوعا بصورة ظاهرية، وقهرا وقسرا بصورة مضمرة[3]؛ إذ كان مرغما على الأرجح، إضافة إلى أن البطل يعد نموذجا لكثير ممن عانى الغربة والاغتراب والنفي، فهو في حد ذاته رمز مشخّص لهذه المشاعر داخليا، وهذه الأفعال خارجيا، فكل من الغربة والاغتراب والنفي أفعال تحدث في الواقع – الحقيقي والمتخيل – ومشاعر تؤطر كثيرا من الشخصيات القصصية التي ترقى آنئذ لتكوّن نموذجا يضم عددا كبيرا من الشخصيات.

---

[1] انظر: حليم بركات: **رواية الغربة والمنفى**، مجلة فصول، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م. 17، ع. 1، صيف 1998، ص 42، 43.

[2] انظر: رولان بارت: **موت المؤلف**، ضمن: **نقد وحقيقة**، ترجمة: منذر عياشي، ط. مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994، ص 15 : 25.

[3] يُفرَّق كثيرا بين (النفي القسري) وبين (النفي الطوعي)؛ إذ يرافقهما "إحساس عميق بالغربة، في الحالة الأولى يطرد المنفي من بلده بقرار سياسي من قبل السلطة، أما في حالة النفي الطوعي، فقد ينعزل الكاتب داخل البلد، أو يهاجر هربا من الاضطهاد والأوضاع الصعبة التي لا يقوى على التغلب عليها إلى بلد آخر يؤمن له الحرية والعمل والظروف والمجالات التي يفتقدها في بلاده"، حليم بركات: **رواية الغربة والمنفى**، ص 42.

ومن هذه الدلالات أيضا، أن أوجه الشبه بين جبرا إبراهيم جبرا الروائي والمؤلف الحقيقي للرواية من جانب، وبطلها جميل فران من جانب آخر، قد دفع البعض لعقد صلة بينهما، إلى حد النظر إلى الرواية على أنها سيرة ذاتية[1]، أو على الأقل رواية سيرذاتية، هذا الأمر ذاته، والذي فطن له جبرا بداية، دفعه إلى محاولة إقصاء هذا الرأي من خلال إعلانه في صدر روايته أنها ليست سيرته الذاتية، فقال: "كل قصة تروى بضمير المتكلم، وتجري حوادثها في أماكن تصارع مصيرها صراعا مأساويا، يغلب أن تعتبر سيرة ذاتية، لكن المؤلف يرغب أن يؤكد أن هذه القصة، رغم استنادها على صراع ومأساة هما من صلب المكان والزمان، ليست بأي شكل من الأشكال قصة حياته في بغداد، وليس من بين الشخصيات من هو مستند على أشخاص حقيقيين، وليس هناك أيما تشابه بين الراوي جميل فران والمؤلف، إلا أن الاثنين قد غادرا بيت لحم إلى بغداد عام 1948 لشغل منصب تعليمي في إحدى الكليات"[2]، وربما يكون فعله هذا قد جذب انتباه بعض القراء إلى هذا التشابه، خاصة هؤلاء الذين لا يهتمون بالنظر إلى المؤلف بدرجة كبيرة من غير العرب، الذين وجّه إليهم روايته في الأساس حينما نشرها باللغة الإنجليزية.

---

[1] مثل: روز شوملي مصلح: **القدس في روايات جبرا إبراهيم جبرا، (صيادون في شارع ضيق) نموذجا**، مجلة شؤون فلسطينية، ط. مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، العدد 260، صيف 2015، ص 216 : 223؛ فقالت: "فجبرا هو جميل فران في (صيادون في شارع ضيق)، وهو وليد مسعود في (البحث عن وليد مسعود)، وهو وديع عسّاف في (السفينة)، وهو أيضا نائل عفّان في (يوميات سراب عفّان)"، ص 216، ومثل صلاح فضل: **أشكال التخيل**، ط. الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، 1996، ص 35؛ فقال: "وجميل فران الفلسطيني المثقف المهاجر إلى بغداد هو صورة قريبة إلى درجة التماهي مع جبرا الذي يتوزع على مرافئ شخصياته قبل أن يستقطب في إحداها".

[2] جبرا إبراهيم جبرا: **صيادون في شارع ضيق**، ص5، وفيما بعد سوف نشير إلى صفحات الرواية داخل متن البحث.

والرواية تصور معاناة جميل الفلسطيني الذي ارتحل مجبرا عن وطنه إلى بلاد شتى، إلى أن استقر في بغداد لتدريس الإنجليزية، وفي هذا الوطن البديل بدا مغتربا بائسا، وشعر وكأنه في منفى يعذبه؛ مما جعله نموذجا للمنفِيّ. ويعرض جميل ما مرّ به في منفاه/بغداد من عذاب معنوي، متذكرا من حين إلى آخر وطنه القدس، وحبيبته المقتولة بأيدي العدو الإسرائيلي هناك، عايش جميل شخصيات كثيرة في الرواية، وزعت على ثلاثة أزمنة وأمكنة: الماضي/القدس، والحاضر/بغداد، والمستقبل/القدس، وكان أكثرها تأثيرا وحضورا وارتباطا بالرمز ثلاث شخصيات، هي: ليلى حبيبته المقتولة، ورمزت إلى الماضي والوطن المفقود/فلسطين، وسلمى التي أقام معها علاقة محرمة، ورمزت إلى الحاضر والوطن البديل/المنفى، وأخيرا سلافة التي درّس لها الإنجليزية وتبادلا الحب، ورمزت إلى المستقبل والوطن المأمول/فلسطين الحلم. وتصوّر الرواية معاناة جميل وصراعاته بين هذه الزمكانات المضطربة؛ مما أفرز في النهاية صورة كئيبة للمنفى، ومؤلمة لنموذج المنفِيّ الذي يعاني آلام الغربة والاضطهاد إلى أن انعكست هذه المشاعر سلبا على العالم المحيط به من زمان ومكان وشخصيات، فلم يشعر بالسعادة الحقيقية منذ ارتحاله من وطنه.

ثانيا: المنفى والرمز عند جبرا إبراهيم جبرا:

يعد المنفى من أكثر الروافد إثراء في السرد القصصي بأشكاله المختلفة، وهنا يمثل جبرا أحد أهم الروائيين العرب في هذا المضمار؛ فهو عربي فلسطيني مسيحي، عانى آلام الغربة والاغتراب والإقصاء والتهجير والنفي ولو طوعا، لكن هذه الأمور كلها قد تحولت لديه إلى وقود يلهب إبداعاته الأدبية المختلفة، بل كتاباته النقدية والثقافية باللغتين العربية والإنجليزية[1]؛ فثمة ارتباط وثيق بين المنفى والشتات،

[1] انظر على سبيل المثال: جبرا إبراهيم جبرا: **الرحلة الثامنة، دراسات نقدية**، ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. الثانية، 1979، ونورثروب فراي وآخرين: **الأسطورة والرمز**، ترجمة:

والكتابة الأدبية، خاصة السردية؛ إذ يتجسد كل من المنفى والشتات عبرها؛ مما يفرز نمطا متعينا أو شبه متعيّن من الصور المتخيلة للمنفى أو مكان الشتات أو الوطن البديل؛ ومن ثم نكون بصدد ما يمكن أن يسمى "أنساق التعويض" التي تنتهي إلى "طبقات نصية في السرديات المعنية بالشتات"[1]، وأخيرا يُنتج نص مواز أو بديل يشير إلى غياب الوطن فعليا، وحضوره ذهنيا عبر الرمز إلى المنفى بصورة ضمنية دالة، ولعل هذا ما دفع جوليا كريستيفا إلى تكرار الإشارة إلى ما أطلقت عليه (لذة المنفى)، ولعلها تعني في هذا الصدد ما يولّده المنفى من طاقات إبداعية عندما يغترب المرء "عن بلاده ولغته وجنسه وهويته"[2]، وهنا يظهر جبرا ضمن هذا النمط من المبدعين الذين أعادوا صياغة أزمات مجتمعاتهم في إطار إبداعي يتضمن قيما فكرية واجتماعية وثقافية وسياسية بجانب عدم إغفال الناحية الجمالية الفنية.

ويعني الرمز إنابة شيء عن آخر، أو تفاعل شيئين أحدهما ظاهري معلن والآخر باطني مضمر، ويعرف بأنه كلمة أو عبارة أو عنصر فني يمتلك مجموعة من

جبرا إبراهيم جبرا، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1973، وانظر مقالته بالإنجليزية (المنفيّ الفلسطيني بصفته كاتبا):

Jabra Ibrahim Jabra: **The Palestinian Exile as Writer**. Journal of Palestine Studies, vol.8, no.2, (Winter 1979), pp.77-87.

[1] رامي أبو شهاب: **في الممر الأخير: سردية الشتات الفلسطيني، منظور ما بعد كولونيالي**، ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2017، ص 282.

[2] انظر: هومي ك. بابا: **موقع الثقافة**، ترجمة: ثائر ديب، ط. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص 267.

الدلالات الضمنية والمترابطة[1]؛ والرمز "يمتلك قيما تختلف عن قيم أي شيء يرمز إليه كائنا ما كان"[2]، ومع أن "الرمز عصيٌّ عن كل تعريف علمي دقيق، فهو لا يتصل بمفهوم محدد، بل بمجالات متنوعة"[3]، لكن من المؤكد أن مفهومه يتضمّن إخفاء بعض معان باطنية غير مباشرة خلف معان أخرى ظاهرية مباشرة. وفي النوع السردي عامة، ومنه الرواية والقصة القصيرة، تكون معظم المعاني المباشرة هي الأقوى ارتباطا بالعالم المتخيل، والأكثر التحاما بالعناصر السردية المختلفة؛ فتبدو متسقة معها إلى الحد الذي يصبح معه البحث عن الأخرى غير المباشرة – والقابعة داخلها – أمرا يمكن التغاضي عنه، أو تقليص أهميته، أو حتى عدم الالتفات إليه، وهذا بالطبع عند بعض المتلقين، وفي مستوى معين من التلقي. ومع هشاشة هذا المستوى مقارنة بغيره من المستويات كونه يقع في أدنى درجاته؛ إذ يقف التلقي عند الدلالات الأولية السطحية للنص، فإن قوته تكمن فيما يمتلكه من سمات تكفل للنص السردي الحفاظ على بنيته الفنية دون وجود ما يقوّض عناصرها، إضافة إلى استقطاب طائفة عريضة من المتلقين الذين لا يعني اندراجهم ضمن مستوى التلقي الأولي عدم الارتقاء إلى مستوى آخر يؤهلهم لقراءة النص بمنظور آخر يتسم بالثراء أو العمق الذي يفسّر الترميزات المختلفة، ويصل إلى الدلالات المقصودة من

---

[1] لمزيد من التفصيل حول الرمز ودلالاته وجذوره الفكرية والنقدية، انظر: درويش الجندي: **الرمزية في الأدب العربي**، ط. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ت، ص 43 وما بعدها، وأيضا: المنجي بن عمر: **الرمز في الرواية العربية المعاصرة**، ص 12 : 70.

[2] إبراهيم فتحي: **معجم المصطلحات الأدبية**، ط. المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986، ص 171، ويعرف **(الرمزية)** بأنها "ممارسة تقديم الموضوعات والأفكار بواسطة الرموز، أو إعطاء الأشياء معنى وطابعا رمزيا"، انظر: ص 172.

[3] المنجي بن عمر: **الرمز في الرواية العربية المعاصرة**، ص 12.

المؤلف، وهنا يعوّل الأمر على القراءة الثانية للنص، وعبر التأويلات المتباينة؛ إذ يبدو حينئذ كالحجر الكريم الذي يشع كثيرا من الألوان على حد تعبير بارت[1].

وبالطبع يتحقق نجاح عملية الترميز السردي إذا التفت المتلقي إلى وجود نمط مغاير من الدلالات المضمرة تقع ضمن مستوى آخر من التلقي يعمد إلى التأويل والتنقيب عما يمتلكه النص من دلالات أكثر عمقا وثراء، ويرتكز هذا على أمرين مترابطين، أولهما طبيعة البنية السردية للنص/الرواية؛ إذ يبث المؤلف عبر راويه وشخصياته وكثير من العناصر السردية تيمات وخصائص تشير على استحياء إلى وجود دلالات أخرى، لكن بأسلوب فني لا يجور على طبيعة النص من زاويتي المتن والمبنى الحكائيين، وهنا يبدو الترميز مقصودا من المؤلف، ونابعا من رؤية سردية فنية، ومن قبلها رؤى فكرية واجتماعية وثقافية، كما يبدو موجها في الأساس إلى المتلقين الحقيقيين، ومن قبلهم الضمنيين، والمروي لهم. الأمر الثاني هو المستوى الثقافي والفكري للمتلقي بأنماطه المتنوعة، وإن كانت أساليب المؤلف في تضفير العناصر الرامزة مع العناصر السردية الأخرى تنحو تجاه عدم الإغراب أو الإغراق الرمزي؛ بما قد يصم النص بالغموض أو يلغز على المتلقي، كما هو الحال في بعض النصوص ذات الطابع الفلسفي أو الصوفي[2]؛ لأن هذا النهج يقلّص من أعداد المتلقين الذين يندرجون ضمن مستوى التلقي المتقدم حيث تفكّ شفرات النص ويلتفت إلى دلالاته الرامزة، لكن كثيرا ما يستعاض عن القصدية من توظيف

---

[1] انظر: رولان بارت: **لذة النص**، ص 31.

[2] تعد النصوص ذات الطابع الفلسفي والصوفي من أكثر النصوص التي لفتت انتباه الدارسين من زاوية ارتكازها على (الرمز) وضرورة (التأويل) للوصول إلى بنياتها العميقة؛ لذا أفردوا (الرمز الصوفي) – مثلا – بالدراسة تنظيرا وتطبيقا، انظر: أسماء خوالدية: **الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا**، ط. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2014.

الرمز بالاعتماد على فطنة المتلقي ومستواه الثقافي والفكري والاجتماعي[1]؛ بما يشير إلى أن المؤلف يضع المتلقي نصب عينيه وهو بصدد إنجاز عمله الفني/الروائي.

وعامة فإن الروافد في رواية (صيادون في شارع ضيق) تتعدد ما بين واقعية وتاريخية وسياسية وفكرية وثقافية، لكنها مؤطرة بالصبغة الرمزية التي ترتقي لإعادة صياغة الرؤية المحورية في الرواية عن طريق قدر كبير من الانزياحات الدلالية من حقل إلى آخر؛ إذ إن توظيف الرمز يعكس تنوعا واضحا في مستويات التلقي؛ بما يسلم في النهاية إلى تشكيل البنية السردية للرواية كما رغب المؤلف بداية في تقديمها للمتلقي، أو في صورة قريبة من ذلك.

ثالثا: الرمز والعناصر السردية:

معلوم أن تنوع العناصر السردية للرواية من أكثر الخصائص السردية التي تميزها، فالعالم الروائي المتخيل يوجب هذا التنوع بل الثراء، فيكون المتلقي أمام كثير من الشخصيات متنوعة الأنماط ما بين رئيسة وهامشية، أو دائرية ومسطحة، وأيضا متباينة في المستوى الفكري والثقافي والاجتماعي والنفسي...، ومختلفة من زاوية وجهة النظر بأسلوب فني يخدم في النهاية الهدف الرئيس من الرواية، الذي حشد الروائي كل طاقات نصه لتعضيده وصياغته حتى ينقله للمتلقين، مهما اختلفت أساليب تلقيهم أو مواقفهم منها قبولا أو رفضا، اتفاقا أو اختلافا، كذا يعايش المتلقي عبر الشخصيات كثيرا من الأزمنة الحقيقية – غير الرامزة – أو الرامزة، ويشهد عددا من المفارقات الزمانية استرجاعا أو استباقا، ويتنقل بين الأمكنة المتنوعة... هنا يبدو تنوع أساليب التلقي أمرا لا مفر منه؛ لأنه مرتكز على تنوع حتمي في ثقافة المتلقي وخلفياته الفكرية والاجتماعية والثقافية؛ ويطفو على

[1] انظر: عزت محمد جاد: **نظرية المصطلح النقدي**، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص 100.

السطح النصي كثير من المواضع التأويلية[1] التي قد يقويها أو يضعفها توجه الراوي أو الرواة، ويكون لجوؤه إلى الترميز من أكثر التقنيات المؤثرة في هذه الحالات، سواء إعلاء من قيمتها أم تهميشا لها.

ومع أن المتلقي هو المنوط به تلمس هذه التأويلات، وتفسير الرموز النصية المختلفة، فإن تواتر بعض التيمات الرامزة بصورة لافتة، وبثها على مدار الرواية بأسلوب دال من شأنه ترجيح فعالية الرمز – أو تأكيده – وقصديته من قبل الروائي الذي تخيّر راويا ذا سمات خاصة تؤهّله للوظيفة الميسرة لتحقيق المراد بأساليب مختلفة، ووفق هذا النهج يتجنب المتلقي التفسير المباشر، ويبحث عن دلالات أكثر عمقا وزخما، وبما لا ينفي معه إمكانية الاكتفاء بهذه الدلالات الأولية التي لا تعدم في الوقت نفسه بعض الترميزات التي تكاد لا تخفى على أي متلق؛ مما يمثل له ولغيره ترغيبا في التنقيب عن غيرها، أو على الأقل تؤكد له أن ثمة بعض الأنماط الترميزية القابعة هنا أو هناك تستحق مزيدا من القراءة أو إمعانا في النظر؛ إذ إن الروائي لا يقتصر دوره على تسجيل أحداث ومواقف سواء أكانت حقيقية أم متخيلة.

وفي رواية (صيادون في شارع ضيق) ثمة حضور رامز وقوي للماضي على حساب الحاضر والمستقبل، فكثيرا ما يفرض الماضي حضوره على الحاضر، فيسهم في تبدده أو تفتته عبر المفارقات الزمانية، مثل الاسترجاعات الخارجية أو الداخلية أو الذكريات المختلفة، كما لم يسلم المستقبل من سطوة الماضي، وإذا كان الحضور الرئيس للمستقبل من خلال الترميز؛ إذ كانت سلافة الفتاة التي أحبها البطل

[1] ربط كثير من الدارسين بين (الرمز) و(التأويل)؛ إذ يتطلب الأول الثاني كي يتشكّل، ويؤتي ثماره، ويعوّل على الثاني رصد الأول وفكّ شفراته بما يثري النص، ويحقق هدف المؤلف، ويعضد رؤيته، انظر حول علاقة الرمز بالتأويل: المنجي بن عمر: **الرمز في الرواية العربية المعاصرة**، ص 71 وما بعدها.

وعلاقته بها، وتمنياته المستحيلة بالارتباط بها رمزا للمستقبل، فما كان للماضي إلا أن يمارس سطوة عليه كما مارسها من قبل على الحاضر.

فيلاحظ وجود قاسم رامز ومشترك بين الماضي والمستقبل متمثل في استحالة الوصول إليهما، فالماضي انتهى ولا تمكن العودة إليه، وكذلك ليلى الحبيبة الفلسطينية قد قتلت، والوطن الحقيقي/فلسطين قد سلب، والمستقبل بدا متفلتا صعب المنال بل مستحيلا استحالة ارتباطه الشرعي والفعلي بسلافة رمز المستقبل والوطن المأمول الذي هو ذاته فلسطين/الحلم، هنا يتآزر الماضي والمستقبل ويسهمان في طمس معالم الحاضر، والوطن البديل/بغداد المنفى، من خلال إسهامهما في إبداء زيفه وقبحه وبشاعته وكآبته، تلك الصفات القبيحة التي حرص جميل على تأكيدها وتكرارها على مدار الرواية بصورة لافتة، وعبر رؤيته هو ورؤى غيره من الشخصيات التي كانت أصواتها تكرارا لصوته؛ مما بلور رؤية وحيدة ومحورية للرواية، وإن كانت لها عدة تمظهرات، لكنها لم تخرج إلا من رحمها.

وبقراءة الرواية سوف نتمكن من تحديد عدد من هذه العناصر التي يشكّل الرمز محور حضورها، وخصائصها، منها: الزمان، والمكان، والشخصية، وبغض النظر عن محورية هذه العناصر السردية الثلاثة في أي نص قصصي، وتوفر خصائص سردية بها، فإن التفاتنا لها هنا سيرتكز على كونها تيمات رمزية دالة بصورة أو بأخرى.

*****

المحور الأول: زمان المنفى:

الزمان عنصر رئيس من العناصر السردية، تتطور الأحداث القصصية من خلاله، ولقد التفت معظم النقاد والدارسين إلى فاعليته في البنية السردية لأي شكل قصصي، وإلى ضرورة دراسته، لكن اهتماماتهم به قد وزّعت على جوانب متباينة، حسب رؤاهم وتوجهاتهم؛ مما أسهم في تعدد الأزمنة المتعلقة بالسرد ذاته، فظهرت

أزمنة داخل النص وأخرى خارجه، ومع هذا، فقد اتفق معظمهم "حول وجود الزمان في النص وجودا موضوعيا لا سبيل إلى تجاهله، حيث لا سرد دون زمان"[1]، إضافة إلى التحامه بشتى العناصر السردية الأخرى.

وإذا كان الزمان الداخلي هو الذى شغل النقاد أكثر من الزمان الخارجي[2]، فإن معظمهم قد شغل بجانب واحد فقط لهذا الزمان الداخلي/السردي، هو العلاقة بين النظام الزماني المفترض للأحداث كما لو كانت لتحدث في الواقع، وبين النظام الزماني نفسه لكن بعد تغييره وتبديله داخل النص بعدة وسائل ولأسباب شتى، أهمها الطبيعة المختلفة لكلا النظامين الزمانيين، فالأول نظام زماني متعدد الأبعاد، ذلك للتداخل بين الكثير من الأحداث والأزمنة التي شهدتها، مثل تزامن أكثر من حدث في وقت واحد، والثاني نظام زماني غير متعدد يتسم ببعده المكاني/النصي وليس الزماني/المتخيّل[3].

ومع اهتمام النقاد بالجانب الزماني السابق، فإنهم لم يهتموا بالدرجة نفسها بزمان الأحداث المحكية، وما يتصل به من دلالات وإيحاءات رمزية مختلفة، أي بكيفية توظيف الدلالات الزمانية التي تصحب الأحداث وتؤطرها، وتشكل الخط الذي تسير عليه، وتؤثر على الشخصيات تأثيرات متباينة؛ ومن ثم تسهم في تصويرها داخليا، فعلى سبيل المثال من المهم ملاحظة "لماذا يجعل الكتّاب بعض الأحداث يقع نهارا،

---

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990، ص 112.

[2] انظر في ذلك: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، ط. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط. الثانية، 1997، ص 45، وما بعدها، وسيزا قاسم: **بناء الرواية**، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، ص37 وما بعدها.

[3] انظر: سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي**، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989، ص 73.

وبعضها الآخر ليلا؛ لأن ما يقع في النهار أو الليل يكون له – في الغالب – دلالة رمزية خاصة"[1]، من هنا يأتي هذا المحور الذي يرتكز على تحديد طبيعة زمان المنفى من خلال توظيف الرمز، وكذا ارتباطه بغيره من العناصر السردية، خاصة المكان، والشخصية القصصية.

تبدو علاقة جميل بالماضي المرتبط بوطنه المفقود فلسطين الذكرى، وبالمستقبل المرتبط بوطنه المأمول فلسطين الحلم، قوية بصورة أكثر من علاقته بحاضره المرتبط بوطنه البديل بغداد الحاضر، أو المنفى، هذه العلاقات الزمانية الثلاث هي ذاتها التي تظهر بكل من ليلى رمز الوطن المفقود، وسلافة رمز الوطن المأمول، وسلمى رمز الوطن البديل أو المنفى.

وإذا كانت الإشارة إلى ليلى قليلة ونادرة من قبل جميل؛ إذ ظهرت إحدى عشرة مرة[2]، عن طريق الاسترجاعات الخارجية، سواء أكانت من خلال الاسترجاعات المباشرة، أم التخيلات الذهنية، أم الأحلام...، فهذا ما أراده هو، ربما لحبه القوي لها ولوطنه، وبسبب الألم الذي تركه قتلها في نفسه، إنه يحاول جاهدا – لكن دون جدوى – التخلص من الماضي وما به من ذكريات مؤلمة، فنجده يقول معلنا عما عاناه من قهر وإحباط في وطنه نتيجة ما مرّ به من صعوبات أفضت إلى قتل محبوبته ليلى: "هذا مكان للفرح بعد تلك الأشهر من القهر والحبوط في الوطن" (ص 34)، كما يرفض الحديث عن الماضي المتمثل في فلسطين مفضلا الحديث عن الحاضر من خلال حديثه عن بغداد، فحينما سأله حسين عبد الأمير "كيف الأحوال في فلسطين؟"، أجاب: "آ ... أفضل الحديث عن بغداد"(ص 41)، كذلك لم

[1] طه وادي: **دراسات في نقد الرواية**، ص 37.

[2] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 18، 46، 58، 98، 99، 100، 138، 140، 178، 295.

يفصح لسلمى الرامزة لحاضره ومنفاه عن اسم حبيبته ليلى المقتولة والرامزة لماضيه: "آخر من أحببت قُتلت في القدس" (ص 140).

فحينما حلم جميل بليلى عبّر هذا الحلم عن كآبة ظاهرة، وتبدلّت كل المعاني الجميلة إلى أخرى قبيحة: "تلك الليلة، حلمت أنني رأيت ليلى مرتدية عباءة سوداء كبنات بغداد، كنت أتعارك معها يائسا طوال الليل، حاولت أن أنزع عباءتها، ولكنها رفضت أن تنزع، حاولت المرة تلو المرة، إلا أن الثوب الأسود تشبث بجسدها بعناد، فضحكت، ضحكت كما كان من دأبها دائما أن تضحك، قبل أن يضع لغم الديناميت اليهودي حدّا لضحكها وضحكي" (ص 46)، وإذا كانت المضامين الظاهرة للحلم تُخفي وراءها الكثير من الأفكار الكامنة أو الرموز الجديرة بالتأويل، فإن هذا الحلم ينضوي على الكثير من الرموز الدالة؛ فقد اكتسى زمانه الماضي قبل النكبة، ومكانه الماضي/وطنه القدس – من خلال ترميزهما بمحبوبته ليلى – سوادا وكآبة، فتحولت السعادة إلى حزن دائم[1]، أي أن الماضي الذي كان ينعم به قبل النكبة، والذي حدد زمانه بدقة في بدايات الفصل الثاني: "أما أنا فقليلة هي البهجة التي شعرت بها، وأقل منها الإثارة التي انتابتني في ذلك اليوم الأول من تشرين الأول عام 1948، حين وصلت إلى بغداد ... قبل ذلك بحوالي ثمانية عشر شهرا" (ص 18)، هذا الماضي حينما انتهى وتحوّل إلى الحاضر، تبدلت معه السعادة إلى حزن وألم وشقاء؛ فرأى ليلى ترتدي السواد، وانتهى ضحكها وضحكه إلى الأبد، وساد اليأس، بعدما كانت من قبل تشع جمالا وبهجة ومرح: "كان لها شعر كستنائي

[1] يفرق فرويد بين الحلم الظاهر، والحلم الكامن الذي يتضمن بعض الأفكار الكامنة أو الرموز، كما نوّه إلى وجود الكثير من المعطيات الكاذبة والمتناقضة عن الأحلام، نتيجة عدم الالتفات إلى هذه الأفكار الكامنة، انظر: سيغموند فرويد: **الحلم وتأويله**، ترجمة: جورج طرابيشي، ط. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط. الرابعة، 1982، ص 16، وانظر التعليقات عليها ضمن: المنجي بن عمر: **الرمز في الرواية العربية المعاصرة**، ص 56.

طويل، يتصف بشيء من عدم الترتيب، وعينان عسليتان، وفم واسع وبشرة بيضاء، وكنا نخرج في نزهات طويلة...حيث كنا نرقص" (ص 19).

وعلى الرغم من انصياع زمكانه الحاضر – أي المنفى أو الوطن البديل/بغداد بعد النكبة 1948 – إليه، واحتياجه هو إلى هذا الوطن المؤقت، ممثلا في امتلاكه مشاعر سلمى وجسدها، ومحاولة الاستمتاع بها قدر الإمكان، فإنه لم يشعر بالمتعة الحقيقية مطلقا، بل إنه في لقائه معها لم يتخلَ عن التفكير في سلافة رمز الوطن المأمول: "في داخل رأسي ظلت سلافة ترفع وجها واسع العيون يتراجع ويتقدم في إيقاع خاص به" (ص 227)، وفي آخر لقاء له مع سلافة لم يتخلَ أيضا عن تذكر ليلى: "فقبلت فمها، قبلتها قبلة طويلة عنيفة، وأحسست بجسدها رخصا طريا تحت ذراعي، وبرغم أن القهقهة المخيفة في داخلي كانت ما تزال مجلجلة مجنونة، إلا أن يد ليلى التي نسيتها من زمان بدت وكأنها تسقط فجأة، فوق عيني، كبيرة، ملوية، ميتة..." (ص 295)، فالصراع الحقيقي كان بين البطل المنفِي المغترب المتأزم، وبين ماضيه ومستقبله، أي وطنيه المفقود، والمأمول، أما حاضره، أي منفاه ممثلا في سلمى، فهو رافض له كلية؛ إذ كان يشعر بالكراهية نحوها[1]، ويراها "تبدو كحشرة ضخمة تقصد ابتلاعي" (ص 227)، وحينما يقبلها تنعدم لديه مظاهر الرغبة أو العاطفة: "قبلت فمها دون رغبة أو عاطفة" (ص 139)، كما يشعر بالخوف والقلق أثناء خروجه من مكان لقائه بها، ويعاني الوحدة وهي جانبه، بل كان يعيش في الجحيم الذي أمل كثيرا في تركه: "سأترك ذلك الجحيم"، "هذا ما سأفعله، فخلال أسبوعين ستنتهي السنة الدراسية، وبنيتي أن أترك كل هذا الجحيم" (ص 225).

إن رواية (صيادون في شارع ضيق) تنضح بمشاعر الألم والأسى التي تعتري البطل من جراء صراعه الداخلي بين زمكاناته الرامزة، ومن أمثلة تجلي هذه

[1] انظر: صيادون في شارع ضيق، ص 194، 195.

المشاعر الفقرة التالية التي يعلن فيها عن منفاه الذي يحيره ويعذبه: "لعنة الله على عدنان، لعنة الله على سلمى، لعنة الله عليهم جميعا، دماغي يتحطم إلى مائة ألم، ليلى قتيلة، وسلمى متزوجة، وسلافة بعيدة المنال، كان برايان يعيش على هامش مترف، وعدنان في غموض زائف، وأنا في منفى يحيرني ويعذبني، رتابة التعاسة العقيمة في بيت لحم (ماض)، عليّ الآن بمضنيات نوع آخر من التعاسة (حاضر)، غير أنني ظللت أردد في نفسي: ليست تعاسة، ليست تعاسة، هنا إمكانيات للحياة والفعل، بل حتى التجربة الحسية (حاضر)، يجب أن تكون عندي الإرادة لأن أصبح جزءا من الحياة مرة ثانية، لأن أشارك في إطلاق سلافة، بل مليون سلافة (مستقبل)، ومليون عدنان، من قوى العدمية والشر، ولكن هل أنا نفسي طليق؟" (ص 152).

فهذه الفقرة تشير بوضوح إلى انفصام جميل عن زمكانه المعلن الظاهر، فهو في زمان حاضر، لكنه مشدود إلى ماض ومستقبل، إنه في بغداد لكنه مشدود إلى بيت لحم، وإلى مكان وهمي يريد الذهاب إليه مع كل من يرغب في إطلاق صراحه، أمثال سلافة وعدنان، كما أنه في لحظات انغماسه في حاضره يبدو ممزقا بين ماض ومستقبل يحاولان استقطابه، بالرغم من استماتته في الانغماس في هذا الحاضر، من خلال تمتعه بسلمى، كما يتضح من خلال مشهد تنزهه مع سلمى في سيارتها؛ إذ لم يستطع الهروب من صورتي ليلى وسلافة (ماضيه ومستقبله): "ثم تباطأت حتى ظننت أنها ستتوقف، غير أنها لم تقف، (لم يكن بوسعي قبل الآن أن أجعلك تخرج معي)، ووضعت يدها اليمنى المترددة على ركبتي، بينما أخذت تسوق السيارة باليد اليسرى فقط، ورغم أنني ارتبكت في البداية، إلا أنني استسلمت للدعوة، ولم أقاوم، وتابعتني عينا سلافة مثلما كانت تتبعني يد ليلى الميتة، ولكنني رفضت الوقوع في شركهما" (ص 138).

إن الإشارات السابقة تسلّم إلى أن الزمان بالنسبة إلى جميل كان زمانا نفسيا أكثر من كونه واقعيا؛ إذ بدا فاقد السيطرة على التعايش الفعلي مع زمانه الحاضر/منفاه بسبب تملك الماضي منه عبر استرجاعاته اللاإرادية، وسطوة المستقبل عليه عبر استباقاته واستشرافاته الزائفة في الغالب؛ لأنها لم تتحقق، وهذا الزمان النفسي قد انعكس على – ونتج من – تصوير الزمان السردي للأحداث في الرواية، فمما يسم روايتنا أن الزمان السردي فيها يغلب عليه – ظاهريا – النظام التقليدي الخطي المستقيم، وإن بدا هذا النظام غير تام – وهذا طبيعي للفارق بين زمان الأحداث، وزمان السرد – لكنه يسير على وتيرة شبه ثابتة، تعكس ما يشعر به البطل من رتابة وجمود زماني، ومع ذلك ثمة وفرة للاسترجاعات، والاستباقات[1] ظهرت من خلال ما يعتمل في ذاكرة جميل وعقله؛ إذ تفرز ذاكرته بعض الاسترجاعات إلى وطنه فلسطين وحبيبته ليلى، بينما ينتج عقله بعض الاستباقات من خلال أحلامه وآماله في مستقبل مجهول يتمناه ممتعا، لكن تأثير هذه المفارقات الزمانية عامة – مع وفرتها – كان متلائما مع بنية الرواية؛ لأنه يسهم في تشكيل الزمان النفسي المضطرب والمختلط الذي تكوّن من الماضي والحاضر والمستقبل؛ بما يصوّر الصراع الشديد الذي يعانيه جميل[2].

لقد ضعف أثر حالات الاسترجاع والاستباق على الخط الزماني المستقيم نسبيا، نتيجة صغر المدى، والسعة الزمانية واللفظية؛ إذ إن الاسترجاعات التي ظهرت ثماني عشرة مرة لا بد أن يعود معظمها إلى أزمنة وأمكنة القهر والحبوط والعذاب

---

[1] يقصد بالاسترجاع "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"، بينما الاستباق "كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما"، جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص 51، وانظر ص 70.

[2] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 115، 116.

في الوطن، وبعضها إلى الجانب المشرق فيه[1]، كما أشارت الاستباقات التي ظهرت ست مرات إلى المستقبل الذي يراه جميل غير مختلف كثيرا عن ماضيه المقهور المعذب، وواقعه/حاضره البائس الضائع الكئيب في المنفى؛ لذا تبدو استباقات ذات مدى زماني صغير نسبيا، إذ سرعان ما يثبت عدم إمكانية تحقيقها؛ مما يجعلها استباقات زائفة، وكأنها تتلاءم مع زيف الحياة وقبحها، مثل تمنيه أو تخيله للفنادق التي كان من المفترض أن يقطنها، مثل فندق شهرزاد، وتبدو كذلك الاستباقات – في معظمها – ذات سعة زمانية ومكانية صغيرة، فأطول استباق سعته الزمانية تمتد إلى وقتنا الراهن، مع صغر سعته اللفظية التي لا تتجاوز سطرا واحدا، وهو الاستباق الخارجي المرسل من قبل عدنان الذي يمثل صوت الحق والصراحة في الرواية موجها كلامه إلى برايان فلنت الذي يمثل صورة الغرب: "بل إن الوضع سيزداد سوءا بعد أن زرع الغرب إسرائيل على بابنا" (ص 82)، ويلاحظ أن هذا الاستباق هو الوحيد الحقيقي في هذه الرواية؛ إذ ثبت تحققه.

إن شعور جميل الأساس في منفاه بغداد يتجسد في الغربة – أو الاغتراب – وفقدان الوطن الحقيقي، وإن كان هذا الشعور يرتبط أكثر ما يرتبط بالمكان بدرجة وثيقة، من فلسطين/القدس وبيت لحم إلى العراق/بغداد، لكنه يشعر أيضا باغتراب زماني، فنجده لا يبدي اهتماما كبيرا بزمان أحداثه التي يرويها، كما أنه يخلع على

[1] تواتر توظيف جبرا إبراهيم جبرا للمرأة باعتبارها من الرموز الدالة، سواء على الزمان أم المكان أم المشاعر، مثلما ظهر في رواية (صراخ في ليل طويل)؛ إذ ظهرت – أيضا – ثلاث نساء، هي: (سمية) زوجته التي هجرته والرامزة إلى مشاعر الشتات والاغتراب، و(عنايت) المرأة الرامزة إلى الماضي البائس، والراغبة في التمسك به، و(ركزان) الرامزة إلى الحاضر المضطرب، والراغبة في تحطيم الماضي، والانخراط في الحاضر، حيث كان الماضي حائلا دون التعايش مع الحاضر، انظر حول هذه الرواية: مصطفى عبد الغني: **الاتجاه القومي في الرواية**، سلسلة عالم المعرفة، ط. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 188، أغسطس 1994، ص 213، 214.

الزمان أقبح الصفات، فالليالي ملوثة، والنهارات متلصصة، والأيام عقيمة، وأشعة الشمس دامية، والليل طويل راكد، والدقائق كالديدان، والأصياف قاسية، والأيام كالهوة الكريهة، أو رتيبة، والدقائق تمر ببطء كالدود الزاحف[1].

فمن المظاهر التي تؤكد كآبة الزمان في الرواية ضعف الاهتمام بتحديد زمان الأحداث المتخيلة، الذي كان زائفا وموهما في أغلب الأحيان، وإذا كان مفتتح الرواية دالا على زمان الأحداث بصورة ما، فإن دلالاته تنعدم أو تقل لتشكل إطارا زمانيا شكليا عاما فقط، وهذا عن طريق التحديد شبه الدقيق له: فترة أسبوعين – ستة أسابيع، وكذا في ثنايا الرواية: قبل ذلك بحوالي ثمانية عشر شهرا – ومرت الأيام رتيبة مكرورة – قبل ثلاث سنوات – قبل عامين أو ثلاثة – سيكون ذلك بعد أسبوع من هذا اليوم – ليلة أمس – فتوقف الكلام فترة من الزمن – حوالي الثانية عشرة[2]، ومع وجود مواضع تشي بدقة في تحديد الزمان، من قبيل: وفي الرابعة من عصر ذلك اليوم – وقبل أن أغادر الفندق بيومين – عادت سلمى بعد دقيقة أو اثنتين – وفي الخامسة من مساء اليوم التالي – كانت الساعة تناهز الثامنة – صباح الجمعة الساعة العاشرة – في ذلك المساء ذاته، وبعد ثلاث ساعات – الرابعة من بعد عصر الغد ...، وكذلك تحديد العمر الزماني لبعض الشخصيات: امرأة تقارب الخامسة والأربعين – عجوز في أواخر ستينياته. إضافة إلى وجود مواضع أخرى للتحديد الزماني غير الدقيق، مثل: خلال النهار – في المساء – صباح أحد الأيام – الوقت مبكر جدا...، فإن هذا التحديد يبدأ في التلاشي، بل ربما يتبدد بصورة نهائية؛ إذ إن شعور جميل بالضياع كان مرتبطا بالزمان والمكان معا، إنه لم يأكل إلا في نهاية يومه الأول ببغداد، مع إعلان احتياجه إلى وجبة طعام جيدة منذ الوصول إلى غرفته في فندق ملكة سبأ، بينما أسرع إلى إشباع نهمه

---

[1] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 25، 34، 99، 217، 229.

[2] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 18، 25، 242، 243، 245، 252، 253.

الثقافي بدخوله مكتبة (مثيل)، وإشباع نهمه الاجتماعي بمحاولة الانخراط في المجتمع الجديد عن طريق الذهاب إلى المبغى: "نزلت واندمجت بالناس"، لكن الزمان بدا قاسيا كئيبا: "كانت الشمس الآخذة في الغروب قد تركت ضوءا بلوريا قاسيا" (ص 34).

وعامة، فقد أعلن جميل كثيرا عن علاقاته السيئة بالزمان الحاضر الذي يحياه، والماضي، والمستقبل أيضا، فمرور الأيام يسبب له الألم: "ثم أخذت الأيام التي تمر بين الدرس والدرس ترهقني بالشعور بالفراغ، أصبحت كالهوة الكريهة التي يجب ملؤها" (ص 99)، ولحظة الغروب تكتسي كآبة واضحة، حتى مع ظهورها على نهر دجلة: "وهناك طالعني نهر دجلة مثقلا بأشعة شمس دامية تغرب خلف أشجار النخيل" (ص 229)، وحينما يأتي تصوير الزمان تنعكس كآبته على ما يحيط به، فينغمس كل شيء في البؤس والشقاء والقبح: "كان عليَّ الانتظار، سجين صمتي، بينما تمر دقائق الحر والخوف ببطء وإلحاح الدود الزاحف على جثة، بيوت المدينة كلها أخذت تتجشأ وتتقيأ محتوياتها الإنسانية إلى الشوارع، لاهثة تحت لفح الشمس الذي رشفته خلال النهار، الشحاذون، والعميان، والمشوهون، والضامرون، كل هؤلاء تربعوا أو اضجعوا على الأرصفة المعمدة ... وزحفت الدقائق على يدي كالديدان" (ص 217، 218)؛ مما يؤكد الصبغة الرمزية لزمان المنفى في الرواية.

ومن السمات التي ترتكز عليها هذه الرواية توظيف تقطّع الزمان السردي – أو تفتته – بصورة واضحة؛ إذ يتراجع التسلسل الزماني المستقيم للأحداث القصصية في صورته الصارمة، بينما تكون الفرصة سانحة لمزيد من المفارقات الزمانية المتنوعة، بدرجة تؤهلها كي تعد من بين أكثر التقنيات السردية فعالية في الرواية، إضافة إلى أنها نابعة من رؤية محددة للعالم المتخيل؛ إذ يتشكل الفعل الروائي

الرئيس، أو الحكاية الأولى – حسب جيرار جنيت[1] – من حكاية جميل فران المغترب عن وطنه، والذي يعاني كثيرا من العذاب، ويتجاذب الأحداث مع شتى الشخصيات القصصية بصورة آنية أو استرجاعية أو استباقية؛ بما أسهم في تصويره داخليا، لكن تلك الحكاية الكلية تحتوي على خمس عشرة حكاية ثانوية نتجت عن حالات الاختلاف الزماني، أو المفارقات الزمانية؛ مما أدى إلى تقاطع هذه الحكايات معا؛ إذ لا يتوقع أنها تسرد تباعا بأسلوب تقليدي، وهذا يجعل تداخلها وتناوبها وتقطّعها أمرا طبيعيا، بل يضفي قدرا من التشويق والمتعة الفنية على المتلقي، إضافة إلى أنه يعكس الحالة الشعورية التي تحيط بجميل وتوجّه أفعاله المختلفة، بل تنعكس على رؤيته للعالم حوله، وهذه الحكايات هي:

1 – حكاية حبيبته ليلى شاهين وموتها.

2 – حكاية حسين عبد الأمير ومعشوقته سميحة.

3 – حكاية عدنان طالب والخادمة التي اغتصبها.

4 – حكاية طوبيا ويوسف وعزيمة.

5 – حكاية داود صاحب فندق القمر الطالع وشابو الخادم.

6 – حكاية سلمى وأحمد الربيضي.

7 – حكاية المرأة الأرمينية.

8 – حكاية سلافة، وعماد النفوي، وتوفيق الخلف.

9 – حكاية الطلبة وزميلهم وهّاب قاسم الذي اعتقلته الشرطة.

---

[1] يقصد بالحكاية الأولى الحكاية الأصل التي يندرج فيها شتى الاسترجاعات والاستباقات، بينما يشكل كل استرجاع أو استباق حكاية ثانية زمانيا وتابعة للأولى، انظر: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص 59، 60.

10 – حكاية يعقوب أخي جميل من خلال رسالته.

11 – حكاية المظاهرات.

12 – حكاية عماد النفوي وتوفيق وعبد الله الخلف.

13 – حكاية محاولة انتحار حسين وعدنان.

14 – حكاية عماد النفوي وعدنان.

15 – حكاية برايان فلنت.

من بين هذه الحكايات ظهرت أربع حكايات فقط من خلال التسلسل الزمني الخطي للأحداث[1]، بينما الحكايات الأخرى ظهرت من خلال الاسترجاعات التي تنوعت أساليب توظيفها بتبني أي من حالات السرعة السردية: الحذف، والخلاصة، والوقفة الوصفية، والمشهد الحدثي أو الحواري أو الحدثي الحواري؛ مما يزيد من عدد الخيوط الزمانية المتداخلة والمكونة للنسيج الروائي، وبإرداف تقنيات تصوير المكان – وما يتضمنه من أشياء مادية تشغله – نكون بصدد زمكانات خاصة رامزة في أغلب الأحيان لطبيعة المضمون السردي للرواية. لكن من الواضح أن انتشار الحوارية في الرواية عن طريق غلبة أسلوب الحوار على أسلوب السرد، وتعدد الوحدات الحوارية لكل مشهد حواري أو حدثي حواري، وكذا تعدد الشخصيات المتحاورة وتنوعها في الرواية[2]، إن انتشار الحوارية وفق ما سبق يؤكد في وجه من الوجوه اجتماعية الرواية، اجتماعية أزمنتها وأمكنتها وشخصياتها وأحداثها، وهذا كله ذو صلة وثيقة باجتماعية المتكلم في الرواية؛ إذ إنه "فرد اجتماعي

[1] وهي حكايات: برايان فلنت – داود صاحب فندق القمر الطالع وشابو الخادم – الطلبة وزميلهم وهّاب قاسم الذي اعتقلته الشرطة – طوبيا ويوسف وعزيمة.

[2] انظر المحور الرابع من هذا البحث.

ملموس ومحدد تاريخيا، وخطابه لغة اجتماعية وليس لهجة فردية"[1]، هذا إضافة إلى أن الرواية قد سردت بضمير المتكلم، فالراوي مشارك في الأحداث؛ مما يجعل أسلوبه السردي – نقيض الحواري – يرقى في وجه من الوجوه ليمثل حوارا ضمن مستوى خاص، يوجه من البطل إلى شخصية – أو شخصيات – غير معينة، وربما يكون البطل هو ذاته المتلقي لهذا الخطاب الروائي.

وتتواءم الرواية وفق هذا النهج مع ما اتسمت به الرواية العربية الحديثة من أن السرد أصبح "متقطعا ومجزءا، تطغى عليه السوابق واللواحق، وتضطرب فيه الأنساق الزمانية"[2]، ويؤكد هذا أن الصلة كانت وثيقة بين الزمان السردي في الرواية، والراوي الرئيس فيها، وهو راو مشارك في الأحداث، لكنه لا يحدد مصادر معارفه؛ إذ يروي ما شارك فيه من أحداث، إضافة إلى أخرى لم تثبت مشاركته فيها أو مشاهداته لها، ولقد كان هذا الراوي يعتمد طريقة خاصة في روايته، وهي طريقة اللقطات الزمانية، بمعنى أنه يروي بعض الأحداث من خلال تقنيات زمانية محددة، ثم يجد المتلقي نفسه أمام لقطة زمانية أخرى، أو حزمة متتابعة من اللقطات المنفصلة أو المتصلة بما يتطلبه النهج السردي للمؤلف، لكنها عامة تكوّن في النهاية النسيج المحكم للرواية، مثلما يتضح من تتابع الحكايات الفرعية الخمس عشرة التي تضافرت مع الحكاية الكلية الرئيسة.

*****

المحور الثاني: مكان المنفى:

يعد المكان عنصرا سرديا فاعلا ومؤثرا في أي نص قصصي مهما اختلف شكله، فسواء أكان قصة قصيرة أم رواية أم نوفيلا، فلا سبيل لتشكيل بنيته، واكتمال

---

[1] ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، ط. دار الفكر، القاهرة، 1987، ص 102.

[2] المنجي بن عمر: **الرمز في الرواية العربية المعاصرة**، ص 2.

الدلالة الفنية فيه، دون الاهتمام بهذا العنصر، وبالطبع فإن الصلات وثيقة وقوية بين شتى العناصر السردية؛ إذ لا سبيل لتصوير أي منها دون تصوير غيرها، كما أنه قد يسهم تصوير عنصر ما في تصوير العناصر الأخرى، كما هو الحال في تصوير الشخصية القصصية الذي يتم عن طريق تصويرها هي من الخارج: الشكل والملامح، والملابس، والعمر الزمني...، ومن الداخل: الذكريات، والأفكار، والمشاعر، والأحاسيس، والمخاوف، والآمال...، وأيضا ما تقوم به من أفعال، وكذلك من خلال الأمكنة التي ترتادها أو تعيش فيها أو تتذكرها أو تتمناها، وأخيرا الأزمنة التي تؤطرها بشكل عام، وعامة فإن الاهتمام بالمكان في النصوص القصصية، ومنها الرواية "يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع...، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين"[(1)]، ولقد كان للمكان حضور قوي في الأعمال القصصية لجبرا إبراهيم جبرا؛ إذ احتفى به احتفاء نابعا من كونه يمثّل بؤرة سردية تضم شتى الشخصيات إليها، وتفرز الكثير من الدلالات المتوائمة مع رؤيته ووجهة نظره، مثل(القدس) [(2)]؛ إذ سعى جبرا إلى جعل

[(1)] حميد لحمداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. الثانية، 1993، ص 65، وحول أهمية المكان ضمن العناصر السردية، انظر: جوزيف إ. كيسنر: **شعرية الفضاء الروائي**، ترجمة: لحسن احمامة، ط. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، ص 17 وما بعدها، وسيزا قاسم: **بناء الرواية**، ص 103 وما بعدها، وغاستون باشلار: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، ط. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط. الثانية، 1984، ص 35، وما بعدها.

[(2)] ثمة دراسات أولت المكان عند جبرا إبراهيم جبرا اهتماما ملحوظا، خاصة القدس، انظر على سبيل المثال: إبراهيم جنداري: **الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا**، ط. تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2013، وإبراهيم السعافين: **الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي**، ط. دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996، وروز شوملي مصلح: **القدس في روايات جبرا إبراهيم جبرا، (صيادون في شارع ضيق) نموذجا**، ص 216 : 223، وعلي محمد

القدس – أي الوطن المفقود – محور كتاباته الإبداعية والنقدية، مثل هذه الرواية وغيرها، شأنه في هذا كرفاقه في الشتات والقهر والنفي؛ إذ جمعتهم الرغبة في الكتابة حول الوطن المفقود، باعتبارها "عملية لاستعادة الوطن ضمن المتخيّل النصي"[1].

ومما يميز كلا من قصة (أصوات الليل)، ورواية (صيادون في شارع ضيق) الاهتمام الكبير بالمكان، ومع الإعلان الصريح للمكان في عنوان الرواية (شارع ضيق)، واختفاء نظيره في عنوان القصة القصيرة؛ إذ أبدل به الزمان الحدثي (الليل)، فإنه سرعان ما تتزاوج الدلالتان – الزمانية والمكانية – وتندرجان ضمن سياق متشابه تسمه معاني البؤس والمعاناة والألم بسبب ما شعر به البطل وانعكس على معظم الشخصيات القصصية؛ إذ نكون بصدد مكان رمزي عام، وهو (شارع ضيّق)، ولا يخفى ثراء الدلالات المعنوية التي تشعها كلمة (ضيّق)؛ إذ يرمز الضيق المكاني إلى الضيق النفسي المعنوي، وربما ضيق الأفق والفكر، وأخيرا ضيق العالم بأسره بعد فقدان البطل وطنه ومحبوبته وماضيه، كما أن هذا الضيق النفسي قد انعكس على شعوره بفقدان حاضره ومستقبله كذلك، أو على الأقل اضطرابهما أو سوداويتهما، كما نكون بصدد زمان رمزي عام، وهو (الليل)، وما يحمله من دلالات توحي بالظلام والقلق والخوف أو الاضطراب والكآبة، وهذا كله يشير إلى امتزاج الزمان مع المكان في صياغة صورة متخيلة للمنفى الذي يتسم بتعدد الأمكنة وتشعب العلاقات بينها أو تعقيدها.

عودة: **الزمان والمكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا**، مجلة العلوم الإنسانية والتطبيقية، الجامعة الأسمرية الإسلامية، زليتن، العدد الثاني، نوفمبر 1991، ص 90 : 104، ووليد محمود أبو ندى: **القدس روايات جبرا إبراهيم جبرا، رواية (السفينة) نموذجا**، مؤتمر: القدس تاريخا وثقافة، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية بغزة، مايو 2011، ص 47 : 66.

[1] رامي أبو شهاب: **في الممر الأخير: سردية الشتات الفلسطيني**، ص 283.

من ثم تضمنت الرواية – وبالطبع القصة القصيرة – الكثير من الأمكنة التي ظهر فيها البطل وغيره من الشخصيات الرئيسة أو الهامشية، وبالطبع تضاعفت هذه الأمكنة في الرواية للطبيعة الفنية لها، سواء من زاوية الحجم الكلي، أم البنية السردي لها، ففي القصة القصيرة ظهرت أماكن: الكازينو– نهر دجلة – الماخور – بيت فسيح كالقصر – بيت سلمى الربيضي – دار عماد النفوي – فلسطين – أمريكا – شارع أبي نواس – القدس – المقهى – مكان فسيح خال – الأرض الملطخة – (الليالي الذهبية)/مقصف قريب من المقهى[1]، وفي الرواية تردف بهذه الأماكن أماكن أخرى، مثل: باريس – دمشق – القاهرة – بيت لحم – مكتبة مثيل – الكلية – المبغى – الحمّام – نزل المرأة الأرمينية....

فلقد كان تعدد الأمكنة بشكل ملحوظ موجها من أجل تصوير معاناة البطل، فتنقله بين الكثير من الأماكن التي تخاصم ظاهريا أو ضمنيا معها أسهم في تصوير تشتته ومعاناته وعدم استقراره، إنه تصوير رامز ودال؛ إذ إن معظم هذه الأماكن تتسم بالانحطاط والدونية والقبح: ماخور – بيت دعارة – مبغى – فندق سيء السمعة – شقة تمارس فيها المتعة والرذيلة – مقهى يسمع فيه السباب...، حتى لو صورت أماكن جميلة ظاهريا، مثل بيت أحمد الربيضي، أو عماد النفوي، فيبدو تصويرها هذا تأكيدا على بؤسه الذي يحياه، خاصة إذا قارنها بالأمكنة التي ينتمي إليها في منفاه أو حاضره البائس، إضافة إلى كون هذا الجمال المكاني يرزح تحت قبح قاطنيه الخلقي، كما يظهر لدى كل من: سلمى الربيضي، وأحمد الربيضي، وعماد النفوي...[2]؛ فتواترت الأوصاف الكئيبة للأمكنة بصورة لافتة، ومن أمثلتها: "وبدا المكان مزروعا بالأفخاذ والنهود والوجوه التي تشبه الأقنعة المخيفة" (ص37)، "وبدا كما لو أن السماء الفسيحة الملأى بالنجوم غطاء فوق قدر يغلي"

---

[1] انظر: جبرا إبراهيم جبرا: **عرق وقصص أخرى**، قصة **(أصوات الليل)**، ص269 : 292.

[2] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 89، 95، 113.

(ص283)... إلى أن يألف القارئ هذا الأسلوب الوصفي الرمزي للمكان، العاكس لمشاعر البطل وشقائه، وإن كان هذا لم يحل دون الوصف المحايد لكثير من الأمكنة على مدار فصول الرواية، مثل تصوير أثاث غرفته في الفندق، وتصوير بيت أحمد الربيضي من الداخل، وبيت عماد النفوي من الخارج، وتصوير الشوارع والطرقات والأزقة...[1].

إن جبرا قد نقل متلقي روايته إلى عالم زمكاني ذي طابع خاص، يجعله يشعر وكأنه في مكان مظلم كئيب ضيق موحش، وبالفعل إنه العالم الذي يحياه المنفِيّ الذي "يجد أصله في عمليات الطرد القديمة جدا، وما إن يطرد حتى يعيش المنفِيّ حياة شاذة وبائسة، موصوما بوصمة الخارجي"[2]، فهو قابع دائما في مكان خاص به، يعمل ذهنه تذكرا لماضيه، أو استشرافا لمستقبله، كما أن الأماكن في الرواية غالبا مظلمة، مليئة بالأقذار، تنبعث منها روائح كريهة: رائحة الانحطاط – رائحة العار – رائحة العرق – رائحة الزبل والبول – رائحة الغائط – رائحة الإهمال... [3]، كما أنها لو كانت مضاءة فغالبا ما يكون الضوء باهتا مرتعشا، والأرض متفجرة، وإذا وجد بيت به أزهار، فإنه يكون مختنقا بها[4]، وإذا ظهر بستان كبير تملأه آلاف أشجار النخيل، فتبدو "كأنها أشباح رهيبة تهدد بالخطر" (ص 140).

إضافة إلى أن معظم الأماكن التي ارتادها جميل كانت منغلقة أو شبه منغلقة: فندق ملكة سبأ، فندق المدينة، مكتبة مثيل، المبغى، الحمام العمومي، المقهى، النزل، الكلية، بيت أحمد الربيضي، منزل عماد النفوي، مكتبة سلافة، شقة الأمريكان،

---

[1] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 35، 45، 48، 51، 89، 95...

[2] إدوارد سعيد: **تأملات حول المنفى**، ص 126.

[3] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 12، 35، 36، 45، 160، 235، 259، 271، 273.

[4] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص: 5، 7، 8، 13، 28، 29.

سيارة سلمى، إنه نادراً ما يظهر في مكان مفتوح أو منفتح، على وجه التحديد وجد جميل في مثل هذا المكان ثلاث مرات فقط:

الأولى وهو يتجول في شارع الرشيد في يومه الأول في بغداد، وحينها ظن أن "هذا مكان للفرح بعد تلك الأشهر من القهر والحبوط في الوطن" (ص 34)، لكن هذا المكان تخلّى سريعا عن الفرح الذي ظنه، ونضح قبحا وسوءا: "في الشارع كان الزحام يخف والمكان يزداد فوضى، وكانت الشوارع الجانبية، وهي طرق سيئة الإضاءة تحت الظلام الزاحف وكثيرة النفايات عند الزوايا، تشبه الوديان العميقة الضيقة التي تمتص أو تتقيأ الأشكال البشرية المجهولة باستمرار" (ص 35)، فتلك اللحظة مثّلت استباقا زائفا؛ إذ كان يأمل الهروب من كل المشاعر السلبية التي عاشها في وطنه فلسطين بسبب قتل حبيبته، وهدم منزله، وتشريده، لكن هذا الأمل لم يتحقق طوال الرواية إلى أن انتهت، كما أن هذا المكان المنفتح – ظاهريا – أفضى إلى كثير من المتناقضات، أفضى إلى مكان منغلق قبيح، إلى المبغى، أو المستنقع الآدمي الذي أفرز شتى الشخصيات التي تعرف عليها جميل، وصوّر من خلالها العالم الروائي المتخيل؛ إذ تعرف على أولى الشخصيات الرئيسة التي قابلها وأكثرها انغماسا في هذا المستنقع، وهي شخصية حسين عبد الأمير[1].

والثانية وهو يتجول في شارع الرشيد أيضا، وعلى شطآن دجلة مرورا بالكاظمية بعد تركه فندق المدينة (القمر الطالع): "البساتين الواسعة وغياض النخيل الفسيحة والبيوت الكبيرة القديمة، عبر الحدائق والأكواخ الطينية، أشبه بخلايا نحل رمادية مغبرة، أو أورام على جسم ممروض..." (ص 79)، حيث ظهر البطل وكأنه ينقّب عن القبح في الأماكن الذي يتنقل بينها، تلك الأماكن التي تسهل مقارنتها بالقدس التي عدّها جميل وغيره من الشخصيات أيقونة الجمال والنقاء في الرواية، سواء

[1] انظر: صيادون في شارع ضيق، ص 38، 39، 40.

صورها حقيقة عن طريق استرجاعاته المباشرة، أو وقفاته الوصفية أثناء حواراته مع غيره، أم عبر تخيلاته وذكرياته المبثوثة هنا وهناك[1].

أما المرة الثالثة فتظهر عند تجوّل جميل مع برايان فلنت بين المقاهي بحثا عن عدنان طالب كي يخبره أنه مراقب من الشرطة، ثم جلوس الجميع في أحد هذه المقاهي، ولقد عانى الضجيج والصخب الذي يعد أيضا نمطا خاصا من القبح أسهم في تمنيه الزائف – الذي لم يتحقق – لمكان ذي سمات خاصة: "ما أشعرني بتوق غريب إلى صمت مكتوم الأنفاس في قاعة كبرى شاهقة عالية السقف، يخشى الجالسون فيها التكلم لئلا يبددوا الصمت" (ص 143)، كما أنه تصور عدنان "يطارده قطيع من الكلاب الجائعة، ويركض بعيدا، بعيدا، في صحراء شاسعة لا نهاية لها" (ص 144).

لقد تواتر تصوير مكان الأحداث الذي اتسم بالقبح والكآبة، حتى مكان لقاء جميل وسلمى لممارسة المتعة كان مكانا مظلما مسدل الستائر، لا تضاء فيه الأنوار، ويشعر فيه بالتقزز والملل: "ودخلنا البهو المظلم كاللصوص"، كما أنه حينما يذكر البيت مكان لقائهما ينعته بالمظلم: "دخلنا البيت المظلم مرة ثانية ... لكنني في ذلك الظلام مغلق العينين على كل قبلة، كنت أتصور جسد سلافة يتلوى بحرارة على جسدي" (ص 194، 196). اتسم أيضا مكان لقائه بسلافة في مكتبة منزلها بالضيق، إضافة إلى وجود الخادم عبد باستمرار خارج الباب؛ مما زاد من تقيده وشعوره هو وسلافة بأنهما في سجن؛ إذ يقول عن علاقته بها: "كانت تكافح في الشبكة التي وقعنا بها، إلا أن الشبكة كانت تزداد ضيقا كل يوم، وتعلق لحمي ثقيلا على عظامي، ولم أستطع تحمل الألم المكبوت، أما عبد، فكان على كرسيه في الزاوية حاملا سيفه الخفيّ المصلّت على رؤوسنا، وكان دجلة يشع من خلال النافذة كما لو أنه مزروع بمليون عين راعشة" (ص 129)، ولا يوجد منفذ في هذه

[1] انظر: صيادون في شارع ضيق، ص 115، 116...

الحجرة سوى تلك النافذة المطلة على نهر دجلة، فهذا المكان الجميل ظاهريا قد اصطبغ بكآبة من نوع خاص عكستها مشاعر سلافة وجميل في الوقت ذاته، حيث الحياة مثل نهر دجلة "تجري نحو ظلمة أبدية" (ص 125).

وإذا كان "الاختلاف بين المنفِيّ والمهاجر يتمثل في فكرة الإقامة، فالمهاجر ينقل معه فكرة البيت سعيا إلى الاستقرار لا العودة"[1]، فإن غياب (البيت) في الرواية يرمز إلى شعور جميل القوي بالاغتراب والنفي؛ إذ لم يحظَ طيلة فترة وجوده في بغداد/المنفى ببيت بالمعنى الحقيقي الذي يحقق الاستقرار، فهو رافض لفكرة الاستقرار ذاتها من جانب، كما أنها لم تتهيّأ له بأية وسيلة من جانب آخر، فتنقل من مكان إلى آخر، وكان وجوده مضطربا وغير مستقر على الدوام، وكأن تهدم بيته في فلسطين امتدّ إلى كل مكان أقام فيه ببغداد: أيّ من الفنادق المختلفة، أو نزل المرأة الأرمينية، فبدا متهدما معنويا داخله، أو أنه كان يرغب في بيت حقيقي، في وطن حقيقي، وليس بيتا/وطنا بديلا مؤقتا.

ويصعب الأمر عند محاولة تحديد البؤرة المكانية للرواية؛ إذ إنها بؤرة هلامية أو زئبقية متغيرة، ومع تكرار الإشارة إلى شارع الرشيد[2]، فإن تعدد الأمكنة شديدة التأثير في جميل يضعِف من مركزية هذا المكان، ومع هذا فإنه يعد مكانا منفتحا منغلقا في آن، ويعد المنفث الوحيد الذي يهرع إليه جميل محاولا الخروج من الضيق الذي ينغمس فيه، لكنه يردف بشتى الأماكن السلبية التي تلفظه، أو التي يفشل في التعايش معها، فيهرب سريعا إلى قوقعته، إنه مكان مزدحم، وإن كان هذا الازدحام منبع المتعة عند جميل في بعض الأحيان، ربما لأنه قد ينجح في كسر

---

[1] محمد الشحات: **سرديات المنفى: الرواية العربية بعد عام 1967**، ط. أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، 2006، ص 22.

[2] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 33، 45، 79، 123، 169...

مشاعر وحدته وهدوئه المميّز، لكنّه لم ينجح تماما في تكوين مكان منير يضفي عليه نمطا من السعادة، حتى لو بصورة مؤقتة.

إضافة إلى ذلك فقد كان يشعر بحالة من الخوف والقلق، فالأماكن تبدو ضيقة وقبيحة، وإن بدت – في أحيان قليلة – واسعة إلى حد ما، فإن اكتظاظها بقاطنيها يردفها بالأخرى الضيقة، وينعكس هذان النوعان من الأمكنة – الضيقة، والواسعة المكتظة – على حالته النفسية، فثمة ارتباط بين الرمز والجانب النفسي، فهو تعبير غير مباشر عن الجوانب النفسية الضمنية والمستترة التي يستعصى على اللغة التعبير عنها بصورة مباشرة، كما أنه يمثّل الصلة بين الذات والأشياء، ومن ثم تتولد المشاعر والأحاسيس عن طريق التلميح لا التصريح[1]، فالمكان مع اتساعه وجماله الظاهري يبدو قبيحا في عيني البطل، فالبساتين الواسعة وغياض النخيل الفسيحة تبدو "أشبه بخلايا نحل رمادية مغبرة، أو أورام على جسم ممروض" (ص 79).

وبالنظر إلى البطل المتجول دائما في أماكن عدة نجد مجموعة من المشاعر التي تصوره وجدانيا وعقليا, والمرتبطة في الوقت ذاته بعلاقاته بالمكان، من هذه المشاعر: الغربة والضياع، وفقدان الأرض/الوطن، وكل شيء له جذور لديه، وانعدام الأصدقاء الحقيقيين، ومع أن المنفى الحقيقي يمثّل حالة فقدان، فإنه تحوّل بسهولة إلى حافز قوي مخصِّب من حوافز الثقافة الحديثة[2]؛ من ثم فقد كان موجها رئيسا لإنتاج روائي ذي سمات خاصة تميزه عما سواه، ويسهل على المتلقي تشكيل ملامحه بتأويل رموزه، وإعادة نسج خيوطه التي قد تبدو مبعثرة في بعض الأحيان، من هنا فقد تعددت الألفاظ الدالة على فقد الوطن، والنفي، والغربة كثيرا،

---

[1] انظر: محمد غنيمي هلال: **الأدب المقارن**، ط. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص 315.

[2] انظر: إدوارد سعيد: **تأملات حول المنفى**، ص 117.

سواء دلّت على الشعور الفردي للبطل بالنفي والغربة: "أما أنا فشعرت بوحشة قاتلة في ذلك المستنقع الآدمي الذي بدا أنني سقطت فيه من دون أن تصلني بأحد صلة، كنت غريبا عاجزا عن الاستجابة عن تلك الجذبات والدفعات كلها" (ص 37)، أم دلّت على الشعور الجمعي بالغربة: "... كلنا غرباء غير حقيقيين، لا يمكن التوفيق بيننا" (ص 250)، كما أن الشعور بالغربة تعدّى ليطول الأمكنة التي يحاول التعايش معها، فرآها في غاية الغرابة والوحشة والقبح والبذاءة؛ لذا فهو دائما في حالة من البحث، البحث عن أرض تحتويه، يجد فيها ضالته، أرض ذات سمات معينة، ربما لم يجدها طيلة الرواية، فالأرض – بأماكنها المتعددة – تعقد قطيعة معه فتجعله ينأى عنها، إنها مضطربة، غير متناسقة أو متناغمة، غير نظيفة، منحدرة بشدة، مهتزة غير مستقرة، مزدحمة، مرتع للنفايات...[1]، حتى لو اتسمت بالاستقرار والجمال والتناسق والنظافة، فإنها تبدو غير متلائمة معه؛ إذ سرعان ما تلفظه؛ كونه ليس أهلا لوجوده عليها، مثل فندقي: ملكة سبأ نموذج الأرض الأولى، وشهرزاد نموذج الأرض الثانية[2].

لقد غلبت على جميل مشاعر الاضطراب والتشتت والتمزق، فهو في حالة من عدم الاستقرار؛ إذ اقتلع من أرضه/وطنه/عالمه الفريد الذي طالما حلم بالاستقرار فيه، حالة عدم الاستقرار هذه انعكست على كل ما يتصل به خلال حياته في وطنه البديل بغداد، انعكست على زمكانه الخاص، فكل من الزمان والمكان غير مستقر، ليست له قيمة كبيرة، حتى فندق المدينة الذي تخيره للسكن غير مستقر ماديا، حيث "كان يهتز كلما مرت من تحته الباصات الثقيلة..." (ص 31)، ومعنويا، حيث حدثت به حالة من القتل أمامه، كما أن طوبيا صاحب الفندق قد فقده بعد أن قتل يوسف ابنه عزيمة ابنته، وأخيرا تحول الفندق – على يد داود صاحبه القوّاد – إلى

---

[1] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 12، 35، 36، 45، 160، 235، 236...

[2] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 9، 10، 11، 13.

ماخور سري؛ مما أصابه بحالة من الضيق والقرف، واضطر إلى تركه، فزاد من اضطرابه وعدم استقراره[1].

إنه يرى شتى الأمكنة – الجميلة والقبيحة – على حد سواء بعين بائسة، وكأنه يبحث عن الوحشة، حتى منظر نهر دجلة، والحدائق والشوارع والأزقة...، كان يشعر دائما وكأنه في سجن يفتقد الحرية المطلقة، يتفاعل مع الأمكنة المفتوحة، وهو في مكان منغلق على نفسه، يظل قابعا – غالبا – في حجرته على سريره، داخل فندق المدينة، داخل النزل الخاص به، داخل الشقة الأمريكية، داخل كليته، داخل مكتبة سلافة، داخل سيارة سلمى، ونادرا ما نجده يتجول بحرية، دائما في حالة هروب مادي ومعنوي، يغلق الأبواب على نفسه، يسدل الستائر حتى لا يُرى، إضافة إلى وجود صفات قبيحة عدة يقرنها بكل ما هو جميل؛ إذ وصف سلافة ذاتها بصفات قبيحة، كذلك سلمى، وتوفيق، و...، لقد شعر بعدم استقرار مكاني؛ إذ تنقل بين خمسة أماكن للسكن: فندق شهرزاد – فندق ملكة سبأ – فندق المدينة – فندق القمر الطالع – نزل المرأة الأرمينية، كما كان يشعر أنه يسير "على أرض متفجرة" (ص98)، إضافة إلى وجود شعور بكآبة المكان رغم جماله الظاهري: "هل وصل أبوها خلال ذلك ونقلها إلى البيت المخنوق بالورود على دجلة" (ص 260).

وأخيرا يظهر تلاؤم بين مشاعر جميل ومشاعر كل من عدنان طالب، وحسين عبد الأمير اللذين يشعران بالخيبة والمرارة واللاجدوى والهزيمة؛ مما انعكس على الأماكن التي يرتادونها: "كلنا سجناء البلدة الصغيرة" (ص 25) – "كان التزاحم في المدخل الصغير من الشدة بحيث توجّب عليَّ أن أدفع الناس ويدفعوني قبل الدخول، مستنشقا روائح العرق الإنساني بسخاء" (ص 36) – "نزلنا الدرج واتجهنا إلى الزقاق الضيق الذي فاحت روائحه الكريهة ونبضت حرارته" (ص 271) – "وسمعت الكلمة تصدي في الزقاق الحار الراكد، كانت الأضواء تبعد عن

[1] انظر: صيادون في شارع ضيق، ص 74.

بعضها بعدا جعل الظلام يسود تماما" (ص 272) – "كان ثمة ممر ضيق طويل يؤدي إلى الزقاق الذي يقع فيه بيت بديعة، وفاح الممر بروائح الغائط على طوله" (ص 273)، وهذا يبرهن على أن الرؤية السردية التي تبناها الروائي جبرا قد جعلته ينطق راويه وبطله بها مرارا وتكرارا، وكذا جعل راويه يبدو غير محايد؛ إذ أنطق معظم الشخصيات بما يعضد رؤيته، وكأنه يفرضها على المتلقي الذي لن يجد غيرها أمامه طيلة الرواية، وعلى الرغم من الحس القومي الواضح في الرواية، والمغلّف في الآن نفسه بالطابع الرمزي، ومع وجود تناولين للسرديات القومية يمثلان "رؤيتين للعالم متقابلتين، هما رؤية السيد ورؤية العبد"[1]، فإن هذه الرواية تمثّل تنازعا واضحا بين هاتين الرؤيتين، ولعل جبرا نفسه قد ألمح ضمنا إلى ذلك، حينما أشار في سيرته أنه رفض معاملته كأحد اللاجئين، منذ أول رحلة له خارج وطنه فلسطين إلى مدينة بورسعيد، وهو في التاسعة عشرة من عمره[2]؛ بما يشير إلى أنه يؤكد وضعيته المحددة – وكذا وضعية بطله جميل – التي يراها تستحق أفضل مما يناله في هذا الوطن البديل، أو المنفى، ولعل هذا ما دفع إلى القول "أن جبرا أراد أن يعلي، عبر خطاب شوفيني، من الشخصية الفلسطينية، من حيث قدرتها على تقديم مساهمات تفوق حتى ما لدى أبناء الوطن المضيف"[3].

اتضحت أيضا كآبة المنفى من كآبة الأشياء المادية التي تشغله، والتي كثيرا ما سخر منها جميل ورفاقه كصورة من صور الرفض والقطيعة مع الحاضر البغيض الملوث، مثل السخرية من مسبحة داود القواد وصاحب الماخور السري، ومن الزي البدوي، ومن العباءات السوداء المنحدرة من الرأس حتى القدم، والتي ترتديها بنات

---

[1] انظر: هومي ك. بابا: **موقع الثقافة**، ص 272.

[2] انظر: جبرا إبراهيم جبرا: **شارع الأميرات، فصول من سيرة ذاتية**، ط. دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، 2007، ص 32 وما بعدها.

[3] رامي أبو شهاب: **في الممر الأخير: سردية الشتات الفلسطيني**، ص 155.

بغداد والبغايا على حد سواء، وأخيرًا السَّحرية من قميص النوم الحريري الطويل الذي كان يرتديه عماد النفوي لحظة موته[1].

*****

المحور الثالث: زمكانية المنفَى:

يقصد بالزمكانية[2] العلاقات التي تنشأ من تزاوج الزمان مع المكان في العالم الروائي؛ إذ تشير إلى فضاء زماني مكاني ينظم علاقة الحاضر بالماضي[3]، وكذلك علاقاتهما بالمستقبل، وبالطبع تتمثل هذه العلاقات من خلال الشخصيات القصصية التي تتفاعل مع كثير من الزمكانات، كما أن الزمكانية ترتبط بشكل النص السردي، ومع ذلك فثمة علاقات تواصلية وشيجة بين مضمون النص السردي وبين زمكانيته التي يتبناها، بحيث يسهم هذا المضمون في تشكيلها، كما تساعد هذه الزمكانية المضمون على التبلور لدى المتلقي، إضافة إلى أنها بسماتها المتباينة تعكس رؤية المؤلف لعالمه المتخيل، من خلال راويه أو رواته، وشخصياته القصصية.

بداية، ينبئ عنوان الرواية بحضور لافت للزمان والمكان، إضافة إلى اندماجهما؛ فلفظ (صيادون) يوحي بحدث الصيد/القنص، ويشير ضمنا إلى زمان خاص هو الحاضر غالبا، وبالطبع يتواشج مع كل من الماضي والمستقبل؛ إذ لا وجود للحاضر دونهما، أما المكان فهو (شارع ضيق)، ذلك المكان الرمزي الدال بصورة كبيرة عما ستتضمنه الرواية من أزمات نفسية، ومشاعر سوداوية، إضافة إلى أن

---

(1) انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 46، 67، 73، 79، 214، 215، 283...

(2) أطلق عليها الناقد الروسي ميخائيل باختين مصطلح (الكرونوتوب Chronotope)، انظر: ميخائيل باختين: **أشكال الزمان والمكان في الرواية**، ترجمة: يوسف الحلاق، ط. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص 5 وما بعدها.

(3) انظر: أمينة رشيد: **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 13.

معظم الأحداث – كما اتضح سالفا، وسيتضح لاحقا – تدور في أماكن ضيقة أو صغيرة فعليا، أو تشهد ازدحاما يجعلها شبه ضيقة: شارع الرشيد، شارع أبي نواس، ساحة الملك فيصل...، أو تنعكس نفسية الشخصيات على الأمكنة الواسعة ظاهريا فتبدو ضيقة وقبيحة في أعينهم، مثل: بيت عماد النفوي، وشارع الرشيد[1]، وقبل هذا تأتي الكلمة التي وجهها جبرا للقارئ بعد عنوان الرواية، وقبل بداية أحداثها في الفصل الأول، تحت عنوان (إلى ذكرى والدي) فتشكّل نصا موازيا يحمل دلالات عدة، من أهمها مركزية عنصري الزمان والمكان؛ إذ صرح بأن الرواية ترتكز "على صراع ومأساة هما من صلب المكان والزمان" (ص 5).

لقد كان التحام شخصية البطل جميل فران بالزمكانية واضحا بداية من الفقرة الأولى من الرواية، إذ يروي البطل أولى لحظات وصوله إلى بغداد، وهنا تعد بغداد عقب النكبة 1948 الزمكان الرئيس لهذه الرواية، والتي سوف تتضمن عدة زمكانات ثانوية: "عندما وصلت إلى بغداد كان لديّ ستة عشر دينارا فقط، وكان مقدرا لهذا المبلغ أن يكفيني فترة أسبوعين. وقد ثبت فيما بعد أن ذلك التقدير كان مبالغا في التفاؤل؛ إذ إن السلفة الأولى على راتبي لم تدفع إلا بعد مرور ستة أسابيع، بل إن ستة عشر دينارا ليست بالمبلغ الكبير بالنسبة لغريب في مدينة كبيرة حتى لفترة أسبوعين؛ لذا فكرت بوجوب الحيطة في مصروفاتي، وبالذهاب إلى فندق رخيص" (ص 9).

تتحدد أهمية بداية الرواية/الفقرة الأولى من تركيزها الواضح والمباشر على تزاوج الزمان والمكان، بما يشكل زمكانية خاصة بالعالم الروائي المتخيل، وبشخصية البطل المنفِيّ المتأزم، هذه الزمكانية تتأكد على صعيد الفصل الأول كله، فالمتلقي

[1] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 98، 260، وبعض الوقفات الوصفية صورت بأسلوب محايد في بعض المواضع، مثل: وصف بيت أحمد الربيضي، وبيت عماد النفوي، انظر: ص 89، 95، وانظر المحور الثاني من هذا البحث.

ممكن أن يراه بداية كبرى للبنية الكلية للرواية تسهم في إضاءة عوالمها المتخيلة بأسرها؛ إذ إن البداية "تهيئ حالة عقلية وشعورية من خلال محاولة توجيه القارئ إلى نوع التلقي المطلوب، والذي يتيح له استقبال معظم مكونات الرسالة اللغوية الخفية منها والمعلنة"[1]، كما تتواتر المطالع الزمكانية بشكل لافت مع بداية كل فصل، ومن أوضح أمثلة هذه المطالع بداية الفصل التاسع:

"في شارع الرشيد يكمن جوهر مدن التاريخ كلها، ونهر دجلة الذي يشطر المدينة شطرين متناسقين يحمل في جريانه الوئيد المترامي ذكرى حضارات عمرها آلاف السنين، والشارع والنهر يتوازيان كالمادة وصورتها: فالشارع المزدحم والمتمهل في وقت واحد، إنما هو تجسيد لقوى النهر الحيوية، فلا عجب إذا طغت المياه على الشاطئين أحيانا في الربيع على الشارع وتفرعاته وامتداداته، إنه لقاء المثيل بالمثيل.

لقد قضيت الساعات الطوال في المسير بمحاذاة الشطآن الطينية لدجلة، متتبعا مجراه من الشمال للجنوب، من الكاظمية حيث تلتمع تحت الشمس، خلف جسر طويل متهزهز قائم على القوارب، المنارات الذهبية للجامع الكبير، نزولا مع البساتين الواسعة وغياض النخيل الفسيحة والبيوت الكبيرة القديمة، عبر الحدائق والأكواخ الطينية، أشبه بخلايا نحل رمادية مغبرة، أو أورام على جسم ممروض، كان بقاؤها، كبقاء سكانها خلال قيظ الأصياف الطويلة القاسية، من قبيل المعجزات"(ص 79).

فمع أن التحام الزمان بالمكان داخل خواء جميل المشتت دال على ما يعتريه من كآبة أظهرت تشاؤمه وسوداوية رؤيته، فإن المطلع السابق قد احتوى على رؤيتين متناقضتين، الأولى موضوعية إلى حد ما؛ إذ ظهرت في الوقفة الوصفية المحايدة

---

[1] صبري حافظ: **البدايات ووظيفتها في النص القصصي**، مجلة الكرمل، ط. مؤسسة بيان للصحافة والنشر والتوزيع، نيقوسيا – قبرص، العدد 21، 22، 1986، ص 142.

لشارع الرشيد ونهر دجلة والشطآن، كذلك البساتين الواسعة، وغياض النخيل الفسيحة...، والرؤية الثانية رمزية ذاتية تعكس مشاعره الخاصة تجاه هذه الأماكن؛ إذ رآها "أشبه بخلايا نحل رمادية مغبرة، أو أورام على جسم ممروض"؛ مما يؤكد أن حالة الرفض التي يعيشها جميل، والمنبثقة عن حالات الحزن والألم والقهر، نتجت عما حاق بالوطن الحقيقي/فلسطين، كما أن حالة الرفض هذه ليست استثنائية أو طارئة، بل إنها عادة – أو تقليد – تؤطر المظلومين المقهورين، بما يمثل وعيا ثوريا رافضا، وإن بدا مضمرا تحت ركام من القهر والبؤس والشقاء وعدم الاستقرار، إذ إن الذات المغتربة، أو المنفية، أو الثورية تكون في حالة اضطراب وعدم استقرار مستمر[1]، إضافة إلى أن بغداد بكل ما بها من أماكن تشكل منفى لجميل، وإن كان اختياريا، منفى يعذبه ويحيره كما أعلن، ولا يمكن إغفال علاقات المنفى المتشعبة بالذات أو بالهوية بشكل عام، فالمنفى عبارة عن حالة صعبة، تتضمن الاستئصال من المكان والتشتت الذهني وانقسام الذات[2].

وبالطبع لا يمكن تصور رواية تتضمن زمكانا رئيسا فقط؛ إذ إن طبيعة النص الروائي توجب وجود كثير من التقاطعات بين الزمكانات الرئيسة والثانوية؛ بما يكوّن في النهاية النسيج الروائي، ويحدد ملامحه وسماته قوة أو ضعفا، إحكاما أو هلهلة؛ من هنا ظهرت في الرواية زمكانات رئيسة، مثل: القدس/الماضي – المقهى/الحاضر – مكتبة سلافة/الحاضر والمستقبل – شقة الأمريكان بأزمنتها المختلفة/الحاضر البائس...، وزمكانات أخرى ثانوية، مثل: بيت لحم/الماضي – الصحراء/الماضي والحاضر والمستقبل – المبغى/الحاضر، والمقهى عقب النكبة/الماضي – الفنادق المختلفة، ونزل الأرملة الأرمينية/الحاضر، ومنزل

---

[1] انظر: هومي ك. بابا: **موقع الثقافة**، ص 103 وما بعدها.

[2] See: Andre Aciman: **Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Language and Loss**. New York: The New Press,1998, p. 40.

سلافة/الحاضر والمستقبل = شارع الرشيد/الحاضر، والحمام العمومي/الحاضر، وسيارة سلمى بأزمنتها المختلفة/الحاضر...

لقد بدت زمكانية المنفى لدى جبرا إبراهيم جبرا في روايته، وفي قصته القصيرة – وربما معظم إنتاجه الروائي[1] – متوائمة مع شتى عناصر العالم المتخيل؛ إذ صور الزمان والمكان في الرواية عبر منظور الراوي المشارك في الأحداث المروية، أي البطل، وهنا يظهر التبئير[2] بشكل لافت ودال، وكأننا بصدد عدسة محدبة تجمع شتى الدلالات وتوجهها إلى بؤرة محددة، فجميل الذي يضطلع برواية الأحداث التي مرّ بها بشكل مباشر، أو شاهدها، أو تفاعل معها، أو عرفها بأية صورة، قد عرض رواياته من خلال رؤيته الذاتية، ومنظوره الخاص، باستثناء القليل من روايات غيره من الشخصيات[3]؛ لذا تواتر تصوير كآبة زمكان المنفى على لسانه هو، وأيضا

---

[1] أشارت عدة دراسات إلى ارتكاز الأعمال السردية لجبرا إبراهيم جبرا على بعض الظواهر المجتمعية التي عايشها، ومن أكثرها: النكبة، والغربة، والاغتراب...، انظر في ذلك: إبراهيم السعافين: **الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي**، وحماد حسين أبو شاويش، وإبراهيم عبد الرازق عواد: **الاغتراب في رواية البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا**، مجلة الجامعة الإسلامية بغزة، سلسلة الدراسات الإنسانية، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، يونيه 2006، ص121 : 169.

[2] يتضمن مصطلح **(التبئير)** كثيرا من المعاني المندرجة تحت مصطلحات: رؤية الراوي أو المنظور أو وجهة نظره؛ إذ توجّه معلوماته ومعارفه لتحقيق الهدف الرئيس للمؤلف، وثمة أنماط عدة للتبئير تتصل بأنماط الرواة ووظائفهم، انظر: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص 201 وما بعدها، وثمة فروق دقيقة بين المصطلحات السابقة أشارت لها شلوميت كنعان في كتابها: **التخييل القصصي**، ص 107.

[3] مثل رواية (سلافة) لما وقع لها من أحداث مع أبيها عماد النفوي، والخادم (عبد) الذي حاول الاعتداء عليها، والتي شملت الفصل الثلاثين (انظر: ص 241 : 248)، وكذا رواية (عدنان طالب) لما حدث بينه وبين عبد القادر ياسين، وذهابهما للغانية (بديعة) في مكانها، ثم محاولتهما

ألسنة الشخصيات الأخرى؛ حيث يقول عدنان طالب: "حقيقة الحياة هي المرارة والقذارة والخيانة والشر"، ويرى أن سبيل المتعة هو "المرارة"، وأن الأدباء العرب "على الأغلب عموميون، مرتخون، مائعون، وهذا بالضبط ما يريده جمهور كجمهورنا ليس له من القراءة والكتابة إلا النزر اليسير" (ص 103 – 104)، وحسين عبد الأمير يقول: "عصر الورد والفجر الندي قد راح وولّى" (ص 102)، أما توفيق الخلف فيرى أن "المدنيّة تعني التردي ... إنها تعني المرض، الفساد، والفن نتيجة هذا الفساد، إنه الغاز السام الذي ينفثه هذا المستنقع الفسيح الذي يدعى المدنيّة"، و"الفن هو قيء المدنيّة، لأن المدنيّة بدورها هي مرض"، وتجلّت هذه الرؤية البائسة حينما أشار إلى الجمهور الكبير في المقهى قائلا "قاعدين على مؤخراتهم، يلفون طيلة النهار، يتململون، يضجرون، يصيبهم الإمساك، يصيبهم القلق، ثم تصيبهم العنّة، والعنّة متفشية فيهم حتى غدت غالبية نساء المدن مساحقات أو متهتكات؛ لأن أزواجهن عاجزون عن تمتيعهن... ثم يأتي بشخرة عنيفة جلا فيها أنفه وحنجرته، وقذف من شفتيه كتلة كبيرة من البلغم على الأرض" (ص 108 – 109).

وبذلك تتآزر وجهات النظر هذه مكونة معا وجهة نظر كلية، أو رؤية للعالم تتسم بالشمول، سعى جبرا جاهدا عبر بطله وشخصياته وعالمه الروائي كي تصل إلى المتلقي؛ إذ إن "اللغة الخاصة برواية ما، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية"[1]، من ثم لم يسهم البعد الرمزي للرواية في إخفاء اجتماعيتها وقوميتها اللتين صورتا بأساليب ترميزية فنية متنوعة؛ إذ حاول جبرا من خلال شخصياته التعبير عن القومية التي هي "تأكيد على الانتماء إلى مكان

الانتحار، وحتى اقتحام عدنان بيت عمه عماد النفوي، وتضمنت هذه الأحداث الفصل الرابع والثلاثين (انظر: ص 263 : 284).

[1] ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ص 101.

وشعب وتراث"[1]، من تصوير نقيضها المتمثل في المنفى، حيث اللانتماء وفقدان الوطن والشعب والتراث، فالمنفى "بخلاف القومية، هو في جوهره حالة متقطعة من حالات الكينونة، فالمنفيون مجتثون من جذورهم، ومن أرضهم، ومن ماضيهم ... لذا يشعر المنفيون بتلك الحالة الملحة لإعادة تشكيل حيواتهم المحطمة"[2]، أي أن عناصر العالم الروائي قد أفرزت رؤية تتسم بالشمولية، وفي الوقت نفسه تستمد ملامحها من كثير من الرؤى الجزئية والمتباينة والمتنوعة لمعظم الشخصيات، ومن خلال أساليب التلقي المختلفة.

لقد كانت الخصومة التي عقدها جميل مع زمكانه الحاضر/المنفى واضحة بدرجة كبيرة؛ إذ تظهر – على سبيل المثال – من خلال حديثه عن سلمى الربيضي، فحينما وافق على النزهة في سيارتها فسَّر هذه الموافقة بأنه مثل من أعطى كأسا فقبلها وشربها حتى يسكر، "حتى يشعر بالقرف واحتقار الذات، حتى يلوّث نفسه وكل شيء حوله" (ص 192)، وبالرغم من موافقته على التمتع بحاضره، عن طريق تمتعه بسلمى الذي يمثّل تحطيما لكثير من القيم والمبادئ، فإن مستقبله المأمول – الذي ترمز إليه سلافة النفوي – يقفز على مخيلته؛ مما أسهم في زيادة عذاباته: "كانت سلافة كالجرح في دماغي" (ص 192)، ويخاطب نفسه قائلا: "انتظر يا جميل المرأة التي تريد أن تجدد شباب لحمها على لحمك، بينما تشتعل سلافة كالحمى في رأسك" (ص 192)، وبعد أن يتمتع – ظاهريا – مع سلمى يعلن كرهه إياها: "كرهتها، كرهتها كالسم" (ص 195)، كما أن فعل المتعة الظاهري تحوّل إلى الكثير من الدلالات السلبية: "... وهناك نفثت فيها بحقد وضراوة كل ما في الشهوة اليائسة من عنف وسم وشقاء، لكنني في ذلك الظلام، مغلق العينين على كل قبلة، كنت أتصور جسد سلافة يتلوى بحرارة على جسدي" (ص 196).

---

[1] إدوارد سعيد: **تأملات حول المنفى**، ص 121.

[2] المرجع نفسه، ص 122.

فمؤشرات هذه الرواية جميعُها قد أكدت أن الهاجس الأقوى لدى جميل هو هاجس التخلص من المنفى، والعودة إلى الوطن فلسطين المكان الجميل بل الأجمل الذي يضم الأهل والأحبة دون زيف أو قبح أو عهر أو تناقضات، إنه بالفعل رفضَ صراحة الحديث عنها، فحينما سُئل عن أحوال فلسطين ذكر أنه يفضل الحديث عن بغداد[1]، لكن الوازع المضمر وراء هذا الرفض محاولة النسيان الجزئي والمؤقت لأنماط العذاب المختلفة التي عاشها في هذا الوطن الحبيب، وأسلمت إلى ارتحاله منه، مثل قتل اليهود حبيبته ليلى؛ لذا فقد حاول جاهدا البحث عن سبل عدة للفرح، للمتعة، للتعايش ولو بشكل لحظي، لكنه فشل: "أما ليلى، فقد رفضت أن تهجرني، وحتى حين كنت أتوق للمسة من سلافة كانت ليلى هي التي تتبدّى لي في الغالب في غرف الخيال، كنت أقول لنفسي كلما أمسكتها متلبسة بهذا التزييف على ذاتها: لماذا لا أدع الموتى للموت وأجتث هذه اليد الصفراء من دماغي"(ص 100)، وأظنه كان سعيدا بهذا الفشل؛ إذ إن عدم نجاحه في التعايش مع هذا الوطن البديل/المنفى يزيد في مكانة وطنه الحقيقي في ذاته، ويزيد تشعب جذور مكانه المفضل في تربته الداخلية؛ إذ لا يمكن أن يَقتلِع المكان من داخله، ولا يمكن أن يُقتلَع هو من تربة وطنه.

لقد بدأ جميل حياة جديدة منذ انفصاله عن وطنه، وذهابه إلى منفاه/بغداد بليلة غبراء (زمان كئيب)، وعبر الصحراء (مكان كئيب كذلك)، كما أن الاحتياج كان الرفيق الرئيس والملازم له، فهو دائما بحاجة إلى أمور عدة ومتنوعة، أشياء وأماكن وأشخاص ومشاعر: يحتاج إلى الوطن، والسكن، والمال، والهدوء، والصديق، والحبيبة، والاستقرار، والعودة...، ومع أنه أحيانا ينجح في الحصول على بعض هذه الأمور، فإنه سرعان ما يتولد احتياج آخر؛ بما يؤكد أن محورية الوطن لديه، وصعوبة العودة إليه، أو استحالته، جعل هذا الاحتياج يتبدد في صور

[1] انظر: صيادون في شارع ضيق، ص 44.

عدة ألهته وجعلته يلهث منذ بداية نقطة المنطلق السردي للرواية، وهي لحظة وصوله إلى بغداد حتى نهاية أحداثها، حينما قبّل سلافة قبلة طويلة عنيفة مكررا هذا الفعل مرة بعد مرة[1]، وربما تبدو الحكايات الثانية المروية من خلال المفارقات الزمانية – خاصة الاسترجاعات الخارجية العائدة إلى الماضي قبل 1948، في وطنه فلسطين[2] – هي الوحيدة التي يتلاشى فيها الاحتياج، أو على الأقل يتراجع أثره حينما يظهر في صورة أمنيات حياتية عادية، كأمنيته في الإقامة في فندق شهرزاد، وأمنيته في الزواج من حبيبته ليلى[3].

إن تزاوج أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل بأماكنها المتعددة يعد من سمات زمكانية المنفى، وإن ظهر بوضوح في رواية (صيادون في شارع ضيق)، فقد تواتر ظهوره أيضا في شتى أعمال جبرا الروائية، فعلى سبيل المثال أعلن وديع عساف في رواية (السفينة) صراحة عن هذا التزاوج: "... فالأرض التي عشقناها معا، ونحن نذرع طرقات القدس والقرى المحيطة بها جيئة وذهابا، أياما وليالي، ما زالت تمثل كل شيء أحببناه، كل شيء أحبه، فيبقى الماضي والحاضر ملتفين متداخلين فيها، كلاهما حي، كلاهما يشير إلى الآخر"[4]؛ مما يؤكد ارتكاز هذا التزاوج على رؤية واضحة لجبرا – وعبر شخصيات رواياته – تجاه وطنه، ومدينته الأثيرة القدس التي تعدّ بالنسبة إليه حافزا لمعظم الأحداث الروائية ومنبعا لها[5].

---

(1) انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 295.

(2) انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 18 : 30، 98، 169...

(3) انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 9، 19.

(4) جبرا إبراهيم جبرا: **السفينة**، ط. دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط. الخامسة، 2008، ص 224.

(5) ثمة دراسات كثيرة التفتت إلى حضور (القدس) في أعمال جبرا إبراهيم جبرا، منها على سبيل المثال:.

ومع أن جبرا "لم يكن ليكتب رواية باسم فلسطين، ولم يفعل ذلك، كما لم يسع إلى أن يكون الموضوع الرئيس المباشر الفج هو موضوع القضية الفلسطينية"[1]، فإنه وفّق – على المستوى التخييلي – في جعل قارئ روايته – ومن قبلها قصته القصيرة (أصوات الليل) – يتنقل مع البطل بين زمكاناته المتعددة، وإن كانت الكآبة والوحشة التي شعرنا بهما معه لم تنف المتعة الفنية التي طالتنا، حيث عاش جميل حالة من الرفض الفضفاض، أو حالة فضفاضة من الرفض، أصبح أجوف من الداخل، أصبح فضاء خاويا تتقاطع معه كثير من الأزمنة والأمكنة بصورة عشوائية غير منتظمة، يقول معلنا عن موقع الزمان بالنسبة إليه: "كان علي الانتظار سجين صمتي، بينما تمر دقائق الحر والخوف ببطء وإلحاح الدود الزاحف على جثة ... وزحفت الدقائق على يدي كالديدان" (ص 217، 218)، فبدا مبعثرا ومشوش الفكر، يعيش ثنائيات متناقصة من الاستقرار وعدم الاستقرار، الثبات والاضطراب، الحب والكره، الفضيلة والرذيلة، الوطن والمنفى، الأمانة والخيانة، كان مقيدا وظل دائما في حالة من المعاناة.

لقد صور جميل وسط عالم من المتناقضات؛ إذ ألمح إلى هذا من خلال وجهة نظر عدنان المتوافقة مع وجهة نظره هو، أو النابعة منها، حينما قال: "نحن وارثو المجد والقذارة، وارثو ضجيج الفخر وأنين الأحزان والنواح، قد تستطيع يا برايان أن تلاحظ بعينك الناقدة سخرية القدر في تلاصق المتناقضات، كالفلاحين ذوي العيون الدبقة وهم يجلسون وسط روث حميرهم على مرمى النظر من الأنصاب العظيمة التي شيدتها إمبراطورية لا يفهمونها" (ص 150)، كما أعلن عن معاناته من جراء معايشة هذه التناقضات المتجددة والمستمرة: "ولقد كان مقدرا لهذه الانطباعات خلال الأشهر القليلة التالية أن تعاودني بحدة دائمة التجدد: الكمال والجراثيم،

---

[1] مصطفى عبد الغني: **الغيم والمطر، الرواية الفلسطينية من النكبة إلى الانتفاضة**، ط. دار جهاد للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص 53.

الفراشات والعقارب، العيون التي تشعشع فتنة والعيون التي تقطر سما" (ص 36)، حتى التقيد كان يظهر في أجمل اللحظات، أو في اللحظات التي يفترض أن تكون الأجمل: حينما تلف سلمى ذراعيها حول رقبته، وكذلك سلافة، حينما يقبع داخل مكتبتها ويراقبهما عبد الخادم خارج الباب، حينما يراقَب من قِبل المرأة الأرمينية صاحبة النزل، ولعل شعوره بهذا القدر الكبير من التناقضات كان هو الدافع وراء ندرة وجهات النظر السياسية أو الاجتماعية الجادة من خلاله هو، فغالبا تظهر وجهات النظر الجادة المباشرة، ولو بشكل نسبي، من خلال شخصيات أخرى: حسين عبد الأمير – عدنان طالب – توفيق الخلف...[1]، فجميل لم يبدِ وجهة نظره إلا في الفصل الثاني من الرواية، وعبر استرجاع حواراته مع الأب عيسى[2]، مع أن معظم شخصيات الرواية قد تواءمت مع شتى أجزاء العالم الروائي المتسم بالبؤس والشقاء والزيف:

فحسين عبد الأمير: يعمل في صحيفة هزيلة، ويعشق إحدى البغايا (سميحة)،

وعدنان طالب: اغتصب إحدى الفتيات وهو لم يتجاوز السابعة عشرة،

وتوفيق الخلف: مدعي البداوة والنزاهة العربية،

وأحمد الربيضي: صاحب سلطة وخائن ومادي،

وعماد النفوي: قاسي الملامح متخلف مادي،

وسلمى: خائنة شبقة شهوانية،

أما سلافة فتبدو الأمل الخافت في حياته الذي لم يزل بالرغم من اعترافه لها بخيانته، وعلاقته بسلمى الربيضي: "أنا أقل الرجال جدارة بالثقة في العالم ... وأكثر المحبين غدرا ... إنني عاشق غادر" (ص 294)، وإن كانت لم تسلم من صنوف

---

[1] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 28، 29، 102 : 107.

[2] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 29.

المعاناة والقلق، بداية من حبسها من قبل والدها، وحرمانها من الدراسة النظامية، وإجبارها على الزواج ممن لا ترغب، وأيضا محاولة اغتصابها من حارسها عبد، وأخيرا الحب بينها وبين جميل واستحالة استمراره أو تتويجه بالزواج.

وفي النهاية يُصور جميل مشدودا بمستقبل متمثل في حبيبته سلافة التي كانت في طريقها للقتل لولا القدر، بينما ظل حاضره باهتا ومصبوغا بألوان الماضي والمستقبل ذات القتامة الواضحة (الظلام – السواد) التي انعكست على العالم بأسره؛ إذ تعايش مع زمكانية كئيبة معذبة مقهورة، شعر أنه في سجن أبدي، في ماضيه وحاضره ومستقبله، فهو سجين ذكرياته المؤلمة في وطنه المفقود، والمتمثل في بعض الأحيان في صورة حبيبته القتيلة ليلى، إضافة إلى أن حاضره – المتمثل في سلمى – يريد أن يبتلعه: "كانت تبدو كحشرة ضخمة تقصد ابتلاعي" (ص 227)، كما أنه أعلن عن كرهه إياه وشعوره بالخوف منه والقلق تجاهه، ولقد تواتر هذا الشعور تجاه مستقبله المتمثل في سلافة التي رآها سجينة وبعيدة المنال؛ إذ كانت مسلمة مما يجعل ارتباطهما أمرا مستحيلا إلا بتخليه عن ديانته: "من بين ربع مليون امرأة في بغداد أختارك أنت كي أحب، أنت المنصاعة المتماهلة البعيدة المنال السجينة. فظيع" (ص176).

ومن خلال تلاحم تلك العناصر الرامزة في الرواية يتبيّن أن البطل قد تخاصم مع الآخر بشتى صوره: شخصيات، وأزمنة، وأمكنة، فلم ينجح في الاندماج معه، بل ربما لم يرغب حقيقة في ذلك، وإذا كان ثمة من يربط الهجرة أو النفي بالتشتت وتبعثر الشعب بين كثير من الأزمنة والأمكنة؛ مما ينعكس على تولّد حالات تجمع المنفيين واللاجئين في فضاءات خاصة بهم، تربطهم معا بروابط التذكّر والاستعادة[1]، فإن هذا التجمع لم يكن له وجود في الرواية؛ إذ صوّر البطل جميل

[1] انظر: هومي ك. بابا: **موقع الثقافة**، ص 265.

وحيدا في وجوده بالمنفى، ولم نظفر بأيّة شخصية تشاركه صفاته أو تقاسمه مشاعره، سواء في الزمن الحاضر أم في المستقبل المأمول، لقد ظهرت هذه الشخصيات فقط في الزمن الماضي عبر استرجاعاته وتذكراته أو أحلامه؛ مما زاد الأمر سوءا ووحشة؛ من ثم صورت شخصيته كأنها جسم ممروض، كما قال هو، وكأنها نتوء غير متسق مع من حوله، بسبب شعوره بالإقصاء والاغتراب؛ مما نتج عنه "إحساس عميق بالنفي نتيجة للتمسك بالهوية العربية والانتماء الثقافي"[1]، الأمر الذي جعله ينسى كل مدن العالم التي زارها ولا يتذكر إلا القدس: "لقد نسيت أسفاري، ما عدت أستطيع أن أذكر أية مدينة في العالم سوى مدينة واحدة، مدينة واحدة أذكرها، أذكرها طيلة الوقت، تركت جزءا من حياتي مدفونا تحت أنقاضها، تحت أشجارها المجرَّحة وسقوفها المهدمة، وقد أتيت إلى بغداد وعيناي ما زالتا تتشبثان بها – القدس" (ص 17، 18)، لقد اختزل جميل كل المدن التي زارها، وكل الأماكن التي مرّ بها في مكان واحد فقط هو القدس[2]، مثلما اختزل أيضا كل

---

[1] انظر: حليم بركات: **رواية الغربة والمنفى**، ص41.

[2] تعد إشارات جبرا المتعددة إلى القدس التي أنطق شخصياته بها في معظم رواياته، ومنها **(صيادون في شارع ضيق)** انعكاسا واضحا لرؤيته هو ذاته، انظر مقالته (القدس: الزمان المجسد)، ضمن كتابه: **الرحلة الثامنة، دراسات نقدية**، ص 115 : 132، والتفتت إلى ذلك أيضا زينة الحلبي في كتابها: **تحطيم المثقف العربي: النبوءة، والنفي، والأمة**؛ إذ أشارت إلى حرص كل من إدوارد سعيد، وجبرا إبراهيم جبرا على إضفاء الطابع المثالي على نموذج المثقف العربي المنفِيّ بصورة عامة، والفلسطيني خاصة، في مقابل محاولات آخرين – مثل راوي الحاج، وإيليا سليمان – هدم هذا النموذج، أو تشويه مصداقيته، أو إظهار زيفها، انظر الفصل الثالث المعنون بـ: تفاهة/سذاجة المنفى (The Banality of Exile) من كتابها التالي:

Zeina Halabi: **The Unmaking of the Arab Intellectual: Prophecy, Exile and the Nation**. Edinburgh, United Kingdom: Edinburgh University Press, 2017, p. 99, 111, 126.

وانظر عرضا مترجما لجزء من هذا الفصل: زينة الحلبي: **المنفِيّ الفلسطيني ومآلاته: جبرا إبراهيم جبرا وإيليا سليمان**، مجلة الدراسات الفلسطينية، ط. مؤسسة الدراسات الفلسطيني، العدد 112، خريف 2017، ص 128 : 139.

الأزمنة في الماضي الذي شهد وجوده في وطنه بين أهله وأحبته، كما كانت ليلى حاضرة في ماضيه وحاضره ومستقبله.

*****

المحور الرابع: شخصيات المنفى:

من خلال المحاور الثلاثة السابقة، وبعد قراءة كل من زمان المنفى، ومكانه؛ بما أسلم إلى صياغة زمكانية المنفى، يلتفت البحث هنا إلى طبيعة شخصيات المنفى من خلال اعتماد الرمز في تصويرها، والشخصية القصصية عنصر سردي رئيس ذو أهمية بالغة في النصوص السردية جميعها[1]؛ لأنها تمتلك القدرة على استقطاب العناصر السردية الأخرى داخلها؛ وحينئذ تغدو هذه العناصر بمثابة خطوط تشكّل نسيجها، أو بمعنى آخر تمثّل الشخصية فضاء يتقاطع داخله غيرها من العناصر التي تتفاعل بطرائق متعددة؛ بما ينعكس على البنية النهائية للشخصية، والرواية برمتها.

ومع محورية الشخصية، فإن أساليب الالتفات إليها فنيا ونقديا قد تباينت وفق توجهات المبدعين والنقاد والدارسين، من زاويتي التشكيل الفني، والتحليل النقدي، لكن البحث سيدرسها من خلال علاقاتها بالمنفى؛ من ثم سيكون الاهتمام بالشخصيات الرئيسة في الرواية، والتي كانت – في وجه من الوجوه – رموزا دالة على أزمنة المنفى وأمكنته، إضافة إلى اضطلاعها بأدوار الشخصية عنصرا سرديا؛

[1] تعد الشخصية القصصية عنصرا محوريا من عناصر السرد؛ إذ تظهر دلالات غيرها من العناصر عبرها، إضافة إلى أنها تتشكل من مجموع هذه العناصر، حول الشخصية القصصية وأهميتها، انظر: فيليب هامون: **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، ط. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2013، ص 27 وما بعدها.

بما ينتج في النهاية صورة مكتملة للنموذج المنفِيّ الذي يمثله البطل جميل فران، عن طريق الاتجاه الرمزي المنتشر في الرواية.

ومع تعدد شخصيات الرواية التي تتجاوز خمسين شخصية، فسوف يكون تخيّر بعضها فقط كنماذج للتحليل، بما يتوافق مع هدف البحث الرئيس وهو تحديد كيفية توظيف الرمز في تصوير عالم المنفى المتخيل من خلال تضافر شتى العناصر السردية، وكذا تصوير شخصية المنفِيّ، من هنا سوف نهتم بأربع شخصيات رئيسة في الرواية، وهي: جميل فران، ليلى شاهين، سلمى الربيضي، سلافة النفوي. مثّلت شخصية جميل فران البطل الفلسطيني المغترب الذي يشعر بأنه في منفى، وشخصية ليلى شاهين حبيبة جميل التي قتلت بأيدي العدو الإسرائيلي، والتي ترمز إلى الماضي، والوطن المسلوب/فلسطين، وشخصية سلمى الربيضي تلك المرأة المثقفة الغنية الأرستقراطية التي أقام جميل علاقة غير شرعية معها[1]، إلى أن لفظها وقطع كل صلة بها، تلك المرأة التي ترمز إلى الحاضر، والوطن البديل/بغداد، أو المنفى الذي يشعر جميل بالقيد داخله، وأخيرا تأتي سلافة النفوي الفتاة الشابة المثقفة المتعلمة الرقيقة، لكنها في الوقت نفسه مكبلة هي الأخرى من خلال والدها الحريص عليها، الذي رفض تعليمها الجامعي، بينما عمد إلى تثقيفها ذاتيا، وكان جميل ممن وقع عليه الاختيار من قبل سلمى كي يقدم لها دروسا في الأدب الإنجليزي، وسلافة ترمز إلى المستقبل، والوطن المأمول/فلسطين الحلم.

ويلاحظ أن هذه الشخصيات الأربع قد شكّلت الركائز الرئيسة في تصوير عالم المنفى في الرواية؛ وربما قد تكونت إشارات كثيرة حولها من خلال تحليل كل من الزمان، والمكان، والزمكانية؛ إذ إن شخصيات ليلى، وسلمى، وسلافة قد عبّرت عن

---

[1] يعد الجنس في النصوص ما بعد الاستعمار (الكولونيالية) نسقا فعّالا ومهيمنا بصورة واضحة، انظر في ذلك: رامي أبو شهاب: **في الممر الأخير: سردية الشتات الفلسطيني**، ص 154؛ لذا فهو يرتكز على أسس رمزية يسهل تأويلها وفق بنياتها النصية، وما يحيطها من سياقات.

ثلاثة أزمنة متتابعة من زاوية زمان الأحداث، ومتقاطعة ومتقطعة من زاوية الزمان السردي، هي: الماضي، والحاضر، والمستقبل، وكذا ثلاثة أمكنة متتابعة ومتداخلة أيضا، هي: القدس/الوطن المسلوب، وبغداد/الوطن البديل/المنفى، والقدس/الوطن المأمول، وفيما يلي عرض لهذه الشخصيات، مع تحليل لإسهام الرمز في تصويرها، بما ينعكس على غيرها من العناصر السردية التي تعدّ هي ذاتها رموزا لها:

أولا: شخصية جميل فران (نموذج المنفِيّ):

يعد جميل الشخصية المحورية في الرواية؛ من ثم كان تصوير غيرها من الشخصيات القصصية، خاصة ليلى، وسلمى، وسلافة، وسيلة لتصويرها هي، فجميل كان نموذجا للمغترب، أو نموذجا للمنفِي، وشكّل إطارا عاما يضم داخله كل من يعاني مما شعر به من بؤس وشقاء وألم وكراهية وتشتت منذ مقتل حبيبته في القدس، وهدم بيته، وتشرده، وغربته قسرا إلى بلاد شتى، حتى انتهى به المطاف إلى بغداد، فلا يمكن لنا أن نتخيّل شخصية البطل إلا من خلال علاقاته المتنوعة مع هذه الشخصيات الرئيسة، وغيرها من الشخصيات الفرعية أو الثانوية التي أسهمت في رسم تفاصيل العالم الروائي، حتى لو كان من خلال منظور الراوي المشارك/جميل نفسه؛ مما ينبئ عن وجهة نظره، ورؤيته للعالم الذي يعيشه، أي المنفى.

ومع أن شخصية جميل قد صورت الفلسطيني الذي ارتحل طوعا إلى بغداد، فإن التفات البحث إلى المنفى ذو صلة وثيقة بالشق الآخر من العنوان، وهو الرمز؛ إذ إن الحس الرمزي المتوافر في الرواية هو الذي أفرز هذا المنفى، وإن لم يكن له حضور في الواقع المتخيل للرواية، لقد كان جميل يشعر في قرارة نفسه أنه غريب، فهو فلسطيني لا عراقي، مسيحي لا مسلم، مثقف متعلم يعيش بين مدعي الثقافة والعلم، لقد مثّل نموذجا للأقلية في وطنه البديل بغداد المنفى، ومع انتفاء تصريحه

بلفظة المنفى، باستثناء مرة واحدة ظهرت في أحد حواراته الداخلية[1]، فإن دلالة غيابها في الرواية كلها تفوق تأثيرا دلالة الحضور التي كان من الممكن ظهورها لو نهج جبرا أسلوبا تصريحيا مباشرا، وليس رمزيا كما هو الحال في روايتنا، وبهذا يكون قد مهّد للمتلقي سبلا عدّة تيسّر له تكوين رؤيته الخاصة تجاه عالم المنفى المتخيل، وهنا يبدو توظيف كلمة المنفى مرة واحدة، بمثابة نقطة ضوء تدل على وجود إشعاعات مختلفة لها، ووفق صور متباينة.

وتجدر الإشارة إلى أن الرمز اللغوي والتأويل – أي الإنتاج والتلقي – وجهان لظاهرة واحدة، من ثم يصعب الفصل بينهما عند الدراسة والتحليل؛ إذ إن النص يصبح رمزيا بمجرد اكتشاف المعنى غير المباشر، ويؤكد تزفيتان تودوروف أن النص الذي يمكن نعته بالرمزي، أو الذي يرتكز على بعد رمزي يجب أن يشير "إلى طبيعته الرمزية، أي أن ينطوي على مجموعة من السمات المؤكدة التي يمكن تحديدها والإمساك بها، سمات يحملنا النص من خلالها على القيام بتلك القراءة الخاصة التي هي التأويل"[2]، ولقد امتلك نص الرواية كثيرا من هذه السمات، بداية من العنوان، ونهاية بآخر فقرة من الرواية، ومرورا بمطالع الفصول ومضامينها.

وإذا كان البعض يرى أن الشتات مجال معرفي يتجاوز مفهوم المنفى[3]، فإن هذا الرأي يصدق على المنفى الواقعي لا المتحيّل أو المنتج من خلال الترميز؛ من ثم يأتي الرمز إلى المنفى الذي يشعر به البطل المغترب والمشتت فعليا ليسهم في تفلّت هذا التجاوز، وليصبغ كلا من المنفى والشتات بمعاني البؤس والشقاء

---

[1] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 152.

[2] تزفيتان تودوروف: **الرمزية والتأويل**، ترجمة: إسماعيل الكفري، ط. دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2017، ص 44، وانظر أيضا: ص 43.

[3] انظر: رامي أبو شهاب: **في الممر الأخير: سردية الشتات الفلسطيني**، ص 37.

والقهر، وهذا ما يؤكده التحليل الدقيق للنص، دونما انصياع للمقولات الخارجة عنه، وتكرار أي نمط من أنماط الخطابية القومية.

لقد بدت الحدود هشّة بين الغربة والاغتراب والارتحال من جانب، والنفي من جانب آخر، وإذا كان الاختلاف الجوهري يكمن في الموقف المتباين للشخصية تجاه كل حالة من هذه الحالات – فحين تكون مجبرة ومسلوبة الإرادة في حالة النفي/المنفى، فإنها تمتلك قدرا من حرية الاختيار في الحالات الأخرى – فإنه لا يمكن الجزم بعدم وجود أي نمط من الإجبار وسلب الإرادة بجانب هذا القدر من الحرية؛ إذ إن اللجوء إلى الغربة والارتحال والشعور بالاغتراب يكون مدفوعا – في الغالب – بحالات مستترة من القسر، إذ يُلجأ إليه هروبا من واقع ما، واقع مضطرب بائس مقيت، بمعنى أن في حالات الغربة والاغتراب والارتحال يكون الشعور بالوجود في المنفى شعورا ضمنيا، فيرمز مكان الغربة وزمانها إلى مكان المنفى وزمانه، فلقد أعلن جميل هذا الشعور صراحة: "وأنا في منفى يحيرني ويعذبني" (ص 152)، هذا مع أنه يمتلك ظاهريا قدرا معقولا من الحرية في الانتقال من بلد إلى آخر، ومن مكان إلى آخر، وهذا الشعور يمكن أن نعدّه مؤشرا استباقيا لكثير من الأحداث في الرواية؛ إذ يبرهن حالات الرفض المتوالية التي صدرت من جميل تجاه مكانه وزمانه الحاضر (بغداد/المنفى/الوطن البديل – الحاضر، ورمزه سلمى الربيضي)، وشعور الاستحالة تجاه مكانه وزمانه الماضي (القدس/الوطن المسلوب – الماضي، ورمزه ليلى شاهين)، وكذا شعور الصعوبة تجاه مكانه وزمانه المستقبلي (القدس/الوطن المأمول – المستقبل، ورمزه سلافة النفوي).

ويلاحظ أن الملامح الشخصية الخارجية لجميل قد اختفت، على النقيض من الشخصيات الأخرى التي حرص الراوي على تقديمها خارجيا وداخليا، مثل أبي هلال، وعدنان طالب، وتوفيق الخلف، وعبد القادر ياسين، وحسين عبد الأمير،

وأحمد الربيضي، وليلى، وسلمى، وسلافة، و...[1]؛ إذ يجهل متلقي الرواية ملامح وجهه، وشكل ملابسه ونبرات صوته؛ من ثم فغياب التصوير الخارجي للبطل جميل يمكن أن يعد رمزا لشعوره بالضياع والاغتراب والنفي، لقد بدا وكأنه فضاء تتقاطع عبره شتى الأزمنة والأمكنة، وتتصارع داخله شتى الشخصيات، إنه بؤرة لمشاعر إنسانية مضطربة تتواتر عند أي إنسان يعاني مرارة الاغتراب أو النفي بصورة أو بأخرى، فكان صورة وفيّة للفلسطيني المنفِيّ المهمش المشرد ذي الصوت الغاضب كما رأى جبرا ذلك[2].

كما عاش جميل حالة عامة من الفقد، بداية من فقد حبيبته وحلمه ووطنه، ثم استقراره وحريته؛ إذ اعتبر نفسه في منفى، وفقد المكان من خلال فقدان فلسطين ومدينته القدس، وأيضا تنقله بين الكثير من الأمكنة: باريس، دمشق، القاهرة، بغداد، فندق شهرزاد، فندق ملكة سبأ، فندق المدينة، نزل السيدة الأرمينية...، وفقد الماضي – ممثلا في ليلى – الذي أصبح مجرد ذكرى بكل ما به من بؤس وألم، أو جمال تبدّل إلى معاناة لانتهائه إلى الأبد، وفقد المستقبل لانعدام إمكانية تحققه، وصعوبة الفوز بسلافة، أما الحاضر/بغداد، فعلى الرغم من وجوده فيه، وتعايشه الفعلي معه، فإنه كان يسعى – دون أن يشعر – إلى زعزعته داخله، يسعى إلى هدمه والتخلي عنه، أو الهروب منه، عن طريق تقاطعات الماضي والمستقبل معه، والبحث اللاشعوري عن مثالبه؛ مما أفقده المتعة الحقيقية به، ولعل هذا يؤكد إحساسه العميق بالنفي نتيجة للتمسك بهويته وحلمه ووطنه.

فعلى سبيل المثال ربما لا يوجد متلق سوف يلتفت إلى العلاقة غير الشرعية التي صُوِّرت بين جميل (المنفِيّ) وسلمى (المنفى)، دون أن يلحظ انتفاء أية لذة أو نشوة أو رغبة، تلك المشاعر التي فقدها جميل نفسه؛ إذ كانت هذه العلاقة تحدث

---

[1] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 19، 24، 42، 89، 95، 113، 227...

[2] انظر: حليم بركات: **رواية الغربة والمنفى**، ص43.

في الظلام، بصورة يحفها الخوف والغموض والاحتياج والدناءة والعنف أيضا، من قبل جميل وسلمى معا، وعامة فلقد صور جميل من خلال علاقته بكل من ليلى، وسلمى، وسلافة، فعلاقاته مع هذه الشخصيات الثلاث هي ذاتها علاقاته بأزمنة وأمكنة لم يشعر فيها بأي نمط من الاستقرار أو المتعة أو الحياة.

ثانيا: شخصية ليلى شاهين:

جاء تصوير ليلى كغيرها من الشخصيات من خلال البطل والراوي المشارك، وعبر استرجاعاته وذكرياته، وكان تصويرها خارجيا وداخليا شحيحا بدرجة واضحة، وكانت الحالات الاسترجاعية جميعها التي ظهرت فيها ليلى لاإرادية من قبل جميل؛ بما يشي بسيطرة الماضي بكل ما به عليه، فيبدو متحكما في تصرفاته وموجها اختياراته وقراراته، والمرة الوحيدة التي ظهرت فيها ليلى بإرادة جميل وتعمده هي المرة الأولى لظهورها في الفصل الثاني، حيث مثلت حالة الاسترجاع هذه حكاية من الدرجة الثانية ذات مدى زماني طويل نسبيا، وسعة زمانية ولفظية متوسطة ومتلائمة مع ما عرض خلالها من أحداث ورؤى، ووصف خارجي وداخلي لها، وإن لم يعدم مواضع مختلفة للرمز.

ففي أثناء سرد الراوي/البطل حكاية حبيبته ليلى وصفها مباشرة بقوله: "كان لها شعر كستنائي طويل، يتصف بشيء من عدم الترتيب، وعينان عسليتان، وفم واسع وبشرة بيضاء" (ص 19)، وهذا الوصف البسيط يعبر عن الاختلاف القوي بين وطنه المفقود الذي يتسم بالجمال والطبيعية وعدم التكلف، وبين وطنه البديل/المنفى/بغداد الذي رمز إليه بسلمى الربيضي؛ إذ كان يتصم بالتصنع والتكلف والتدني الخلقي، مع جماله الظاهري وأرستقراطيته المصطنعة، أما سلافة التي رمز بها إلى الوطن المأمول والمستقبل، فمع حبه لها ورغبته فيها، لكنها كانت بعيدة

المنال كما ذكر، إضافة إلى تحجرها العاطفي، وتبلد مشاعرها النسبيين اللذين كانا نتيجة أو سببا لقبوعها حبيسة بيت والدها عماد النفوي.

فجميل قد رمز بقتل محبوبته ليلى إلى قتل أحلامه وتشتته، قتل الجمال والقيم، ورمز بسلبها منه بالقتل إلى سلب الوطن، واقتلاعه هو منه، ومن ثم اغترابه بل نفيه، كما أن علاقته بليلى كانت علانية تحت رعاية الأهل، بما يرمز إلى شرعية وجوده في وطنه، فعلاقته بليلى بوجه عام ترمز إلى معاني النور والعدل والحق. فلقد كان حضور ليلى في الرواية بمثابة أصوات تذكيرية بالماضي والوطن المسلوب، فكلما انساق جميل وراء حاضره، محاولا الاندماج في وطنه البديل، وإقصاء شعوره بوجوده في منفى، تذكّر ليلى، وكلما جذبه المستقبل بأحلامه وآماله تذكرها أيضا، حتى أن آخر مشهد حدثي في الرواية جمع بين جميل وسلافة كانت ليلى موجودة؛ بما يمثل صراعا حقيقيا بين الماضي/الوطن المسلوب (ليلى)، وبين المستقبل/الوطن المأمول (سلافة)، بعدما حسم أمر الحاضر/الوطن البديل (سلمى)؛ إذ لفظها نهائيا وأعلن عزمه على ترك بغداد المنفى، يقول بعدما ذهب لمقابلة سلافة في منزلها: "فقبلت فمها، قبلتها قبلة طويلة عنيفة، وأحسست بجسدها رخصا طريا تحت ذراعي، ورغم أن القهقهة المخيفة في داخلي كانت ما تزال مجلجلة مجنونة، إلا أن يد ليلى التي نسيتها من زمان بدت وكأنها تسقط فجأة، فوق عيني، كبيرة، ملوية، ميتة" (ص 295)، فمما يؤكد رمزية ليلى تواتر ذكرها أثناء لقاءاته بكل من سلمى، وسلافة[1]، وكذلك تذكرها في لقاءاته وأوقاته المختلفة؛ مثلما ذكرها بعد خروجه من الحمّام العمومي مع عدنان وعبد القادر وبرايان: "وانتشرت أصابع ليلى الصفراء كالحاجز أمام عينيّ" (ص 58).

كما صرّح جميل بأن ليلى أصبحت رمزا بالنسبة إليه، فبعدما أخطأ وأطلق اسم ليلى على سلافة، قال: "آه .. ليلى، ليلى! لقد أصبحت رمزا، رمزا للمرأة، وفي كل مرة

[1] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 138، 140، 295.

زارتني فكرة المرأة في ساعة من ساعات الوحدة، كانت ليلى هي التي تأتيني، حتى أخذت أتساءل عما إذا كان حب المرأة سيظل عندي صدى لحبها، ألن يتغير الرمز مع مرور الأيام... هل يظل شعر ليلى الطويل المرخيّ على عينيها صورة مستديمة لشعر غيرها من النساء..." (ص 99)، لقد رمزت ليلى إلى الماضي، والوطن الحقيقي المسلوب، وكانت علاقتها بجميل علاقة حب متبادل، علاقة فقد وسلب؛ إذ قتلت وانتزعت منه، هي وبيته ووطنه، وكان حضورها في الرواية عن طريق الاسترجاعات فقط[1]، فغالبا يمثّل هذا الحضور الاسترجاعي سطوة وتسلطا من الماضي على كل من الحاضر، والمستقبل كما اتضح سالفا؛ إذ ظهرت ليلى في معظم لقاءات جميل بسلمى/حاضره، وبسلافة/مستقبله، وأثناء انسياقه وراء متعه الحسية، أو محاولاته الفكاك من أسر ماضيه المؤلم دون جدوى.

ثالثا: شخصية سلمى الربيضي:

صورت سلمى امرأة أربعينية جميلة، ملامحها متحجرة لم يختفِ جمالها القديم: "كان جسدها من النوع الذي لا يشيخ، أبيض ناعما لدنا، حارا وباردا على التناوب، صلبا وطريا، مستسلما وعنيدا" (ص 227)، متحررة أنيقة، تدعي الثقافة، أو تحاول إظهارها كلما سنحت الفرصة، خائنة تمارس الرذيلة مع جميل من أجل المتعة، فكانت قبيحة في نظر جميل الذي رآها "تبدو كحشرة ضخمة تقصد ابتلاعي" (ص 227)، فهي كحشرة؛ مما يدلّ على حقارتها ودناءتها، وضخمة؛ بما يرمز إلى ضخامة الحاضر كونه واقعا يعيشه، ومقارنة بماضيه المؤلم المنصرم ومستقبله الغامض المجهول، وتقصد ابتلاعه مثلما ابتلعته بغداد بشوارعها وأزقتها ومبغاها ومقاهيها.

---

[1] ظهرت هذه الاسترجاعات إحدى عشرة مرة: **صيادون في شارع ضيق**، ص 18، 46، 58، 98، 99، 100، 138، 140، 178، 295.

لقد رمز تملكُ جميل إياها من خلال علاقته غير الشرعية معها إلى تملكه الظاهري للحاضر/بغداد، أي المنفى، لكنه في الوقت نفسه يكرهها؛ إذ رفضها، رغبة منه في التخلي عن الحاضر/بغداد المنفى، واللحاق بالمستقبل/فلسطين الحلم – سلافة، فأعاد إليها مفتاح الشقة التي كانا يلتقيان فيها: "هذا مفتاح البيت، رمز عاري" (ص 262)، إشارة إلى كرهه للمنفى، ورفضه لحاضره وواقعه ورغبته في تركه؛ مما دفعه إلى التصريح له بذلك: "سأترك ذلك الجحيم"، "هذا ما سأفعله، فخلال أسبوعين ستنتهي السنة الدراسية، وبنيتي أن أترك كل هذا الجحيم" (ص 225).

ومع خضوع سلمى لجميل؛ إذ ركعت أمامه معلنة حبها له، واستعطفته مرارا كي يجيب عن سؤالها "هل تحبني؟"[1]، فإنه اعترف برفضه هذا الحاضر/المنفى، من خلال رفضه سلمى معلنا عن مشاعره البغيضة تجاهها: "شعرت بالخدر والتعب والتقزز، فلقد ارتطمت بجار آخر" (ص 226)، كما صرّح بوحشية العلاقة بينهما، وبخلوها من الحب: "كانت شفتاها متوحشتين"، "نفثت فيها بحقد وضراوة كل ما في الشهوة اليائسة من عنف وسم وشقاء"، "انقضضت بوحشية على فخذيها الصقيلتين، ومزقت يداي نهديها الناصعين، وقلت: إن فهت بشيء من الحب مرة ثانية قتلتك" (ص 194، 196، 227)، فرمز سلمى إلى الحاضر، والوطن البديل، أي بغداد المنفى جعل علاقتها بجميل ترتكز على الاحتياج والاستغلال، والحب والرغبة الشهوانية من قبل سلمى، بينما ترتكز على الكراهية والغضب والعنف من قبل جميل؛ إذ فاقت نشوة جميل العدائية تجاه منفاه/وطنه البديل ممثلا في سلمى نشوته الجنسية، بل ربما انعدمت تلك الأخيرة مقارنة بالأولى[2].

---

[1] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 226، 227.

[2] يمكن قراءة لقاءات جميل الجنسية مع سلمى على أنها نمط من الخيال، أو أحلام اليقظة لديه، وفي هذه الحالة – وأيضا في حالة اعتبارها واقعا متخيلا – ثمة دلالات عدّة، انظر: سيغموند فرويد: **الحلم وتأويله**، ص 16، ولقد أشار أحد الباحثين إلى انحياز جبرا "إلى الحب الجسدي،

رابعا: شخصية سلافة النفوي:

عكس جميل البطل والراوي على سلافة الكثير من الصفات التي تنطبق على المستقبل والوطن المأمول، فهي شابة جميلة مشرقة، فاتسمت "بأنفها المنحوت بدقة، وعينيها السوداوين الواسعتين اللتين تصعب رؤية العاطفة فيهما، مثلما تصعب رؤية العاطفة في حدقتي القناع الواسعتين"، كانت طموحة حالمة مثقفة "جميلة الهندام، وغرفتها مليئة بالكتب" (ص 98)، لكنها خائفة قلقة حبيسة منزلها، وجميل لم يتملكها. لقد عبّر فقط عن حبه لها، وتبادلا بعض القبلات؛ بما يرمز إلى غموض المستقبل من خلال استحالة الوصول إليها، وإلى الوطن المأمول المضطرب مثل نهر دجلة "مزروع بمليون عين راعشة" (ص 129).

كما صورت معاناة سلافة المتكررة بداية من حبسها في بيتها من قبل والدها، وحرمانها من الدراسة النظامية كمثيلاتها، وحراسة عبد لها بسيفه الخفي المصلت، ومحاولة تزويجها دون إرادتها، وهروبها من المنزل، ومحاولة اغتصابها من حارسها، وهذا كله يرمز إلى الغموض والألم والصعوبة التي تكتنف المستقبل الذي فقدت منه شتى المشاعر الجميلة باستثناء حبه، والأمل فيه، فهو كان منبع آلام كثيرة له، صورها من خلال تصوير سلافة: "أنت المنصاعة المتماهلة بعيدة المنال السجينة"، "كانت سلافة كالجرح في دماغي"، "تشتعل سلافة كالحمى في رأسك"، "كنت أتصور جسد سلافة يتلوّى بحرارة على جسدي"، "فقبلت فمها، قبلتها قبلة طويلة عنيفة، وأحسست بجسدها رخصا طريا تحت ذراعي" (ص 176، 192، 196، 295).

وموضوع الجنس": حسين شمس آبادي، ومحمد جهان بين: **جبرا والقصة القصيرة**، مجلة التراث الأدبي، طهران، السنة الثانية، العدد الثامن، خريف 2010، ص 90.

كانت سلافة آخر شخصية اختتمت بها الرواية، في لقاء يجمع بينها وبين جميل وهما في طريقهما إلى المستقبل، مع ظهور يد ليلى الميتة التي كانت تذكيرا لجميل بالماضي، لكن إصراره على تقبيل سلافة يرمز إلى إصراره على الوصول إلى المستقبل، إلى الوطن المأمول: "إلا أن يد ليلى التي نسيتها من زمان بدت وكأنها تسقط فجأة فوق عيني، كبيرة ملويّة ميتة، لكنني قبّلت سلافة مرة بعد مرة قبل أن نخرج إلى الحديقة" (ص 295)، وإن طغت حالة التشاؤم واليأس تجاه المستقبل على رؤية جميل في الفقرة الأخيرة من الرواية، التي تعد نهاية مفتوحة لكنها موجهة في الوقت نفسه لتأكيد الرؤية العامة للرواية، يقول: "كانت الحدآت والغربان تطير أسرابا ناعقة فوق غياض النخيل التي تعمر أرضا تتجدد ببطء يوما بعد يوم" (ص 295)، فمع وجود غياض النخيل التي تعمر الأرض المتجددة؛ بما يوحي بالمستقبل والأمل والحياة، فإن الحدأة ترمز إلى الموت والقتل والغدر والخراب، والغراب يرمز إلى الفراق والموت، ووجود أسراب منهما يؤكد التشاؤم ويضخمه، وإن كان الأمل ما زال موجودا بصورة ضعيفة.

بذلك تكون سلافة قد رمزت إلى المستقبل، والوطن المأمول، أي فلسطين الحلم، وكانت علاقتها بجميل علاقة حب متبادل، وقلق وخوف منها، وترقب واضطراب من قبل جميل الذي رأى استحالة الوصول إليها، كما اعترف لها بأنه قد خانها مع خالتها سلمى، أي مع حاضره ووطنه البديل، ولكون سلافة ترمز إلى المستقبل الذي يستقطبه؛ إذ إن الماضي قد انتهى، والحاضر مؤلم بغيض، فقد ظهرت تباعا من خلال تخيلاته المتتابعة، وأثناء علاقته غير الشرعية بسلمى: "نفثت فيها بحقد وضراوة كل ما في الشهوة اليائسة من عنف وسم وشقاء، لكنني في ذلك الظلام، مغلق العينين على كل قبلة، كنت أتصور جسد سلافة يتلوّى بحرارة على جسدي" (ص 196)، "في داخل رأسي، ظلت سلافة ترفع وجها واسع العيون يتراجع ويتقدم في إيقاع خاص به" (ص 227). فلقد رمزت سلافة إلى سيطرة المستقبل (الوطن المأمول) على حاضر جميل (المنفى)؛ مما يجعلها تتضافر مع سطوة الماضي

(الوطن المسلوب)، ويسهمان معاً في زعزعة المنفى وتقويضه داخل جميل إلى أن أعلن عزمه على تركه بصورة نهائية.

الشخصية الثانوية في الرواية:

من خلال التحليل السابق يتضح أن شخصيات الرواية قد وزعت على الأزمنة والأمكنة الثلاثة الرئيسة؛ إذ أسهم حضورها وما اتسمت به من صفات في تأكيد الرؤية الرئيسة في الرواية، وإضافة إليها، تظهر شخصيات أخرى ثانوية، يمكن تصنيفها إلى ثلاثة أقسام، يتصل كل قسم أيضا بالأزمنة والأمكنة ذاتها:

توزعت شخصيات الماضي/الوطن المسلوب على قسمين، الأول يضم شخصيات إيجابية مثّلت الوجه المشرق لهذا الماضي والوطن، مثل: يعقوب أخي جميل، وعائلته، وعائلة ليلى، والأب عيسى...، ويضم القسم الثاني شخصيات سلبية كانت منبع الشقاء والألم والبؤس، مثل: أبي هلال الذي يتعاطى السحر، والعدو الإسرائيلي....[1]، فالأب عيسى صاحب رؤية مناهضة للاحتلال الإسرائيلي، وناقدة لموقف الغرب المتخاذل، ويعقوب يؤيد مقاومة الاحتلال والانتقام لليلى، والساحر أبو هلال "رجل يتعاطى السحر كهواية، طويل، نحيف، له عينان صغيرتان نافذتان، وطريقة توحي بالغوامض، يحمل عصا ثقيلة ويمشي مشاوير طويلة وحده دون رفيق..." (ص 24)، والعدو الإسرائيلي هو المسؤول الأول والأخير عن قتل ليلى، وهدم منزل جميل، وإبعاده عن أسرته وتشريده.

أما شخصيات الحاضر/الوطن البديل/بغداد المنفى فقد كانت في معظمها شخصيات سلبية خلقيا وفكريا وثقافيا، ومنها – إضافة إلى سلمى الرمز الرئيس له – كل من: أحمد الربيضي، وعماد النفوي، وحسين عبد الأمير، وعدنان طالب، وعبد القادر ياسين، وبرايان فلنت، وتوفيق الخلف، والمرأة الأرمينية، والغانية بديعة، ونساء

[1] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 18، 19، 21، 24، 27...

المبغى...[1]، وربما انتفت الشخصيات الإيجابية من حاضره أو كادت، فقد حاول جميل طمس أي مظهر إيجابي لأية شخصية، أو على الأقل عدم الإشارة إليه؛ من ثم كان التركيز الأكبر على حواراتها، والوصف الخارجي لها دون أن يسهم هذا الوصف بصورة واضحة في نمو الشخصية، وإن لم يعدم دوره في تصويرها من بعض الجوانب، فعبد القادر ياسين الذي صور على أنه مثقف وصفه بأنه "شاب طويل الشعر ضامر الوجه، له نظرياته في كل أمر من أمور الحياة، من الشعر إلى التوراة"، وتكرر وصفه في أكثر من موضع: "كان لعبد القادر عينان كبيرتان عميقتا المحجرين، يظلل أسفلهما هلالان من الزرقة، وخداه العظيمان وفكاه المربعان، توحي كلها بشكل جمجمة حية، وكل شيء عنده مشكلة تجب معالجتها على نحو هادف ودون رحمة" (ص 102، 104)، وتوفيق الخلف الذي يعتز بعروبته وصِف بأنه "طويل نحيل، ذو عينين ضيقتين، اشتبهت في ذلك الضوء الخافت بأنهما زرقاوان، وفيهما حدّة كرأس السكين، كان يرتدي عقالا وعباءة بدويّة... فتح عباءته وكشف عن حزام للرصاص يلبسه تحتها، كأنه عاد للتو من معركة، وقال: هذا فخري وعاري" (ص 107).

يتبيّن من الوقفات الوصفية السابقة أن تصوير الشخصيات خارجيا كان يرمز إلى وضعها الاجتماعي والثقافي، فوصف عبد القادر بأنه ضامر الوجه، وله عينان كبيرتان... يرمز إلى العناء والبؤس الذي يعيشه، وأيضا عمق الفكر، كما أن الزرقة أسفل العينين توحي بالإجهاد وعدم الراحة، ولقد ألمح جميل إلى بعض هذه الدلالات، كما صرّح بأنه يحمل أعباء لا طاقة له بها، حينما ذكر أن "كل شيء عنده مشكلة تجب معالجتها على نحو هادف ودون رحمة"، فكان نموذجا للمثقف المهموم بقضايا وطنه بجانب قضاياه ومشكلاته الشخصية، أما وصف توفيق،

[1] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 12، 13، 15، 32، 35، 36، 37، 39، 42، 48، 59، 95، 113...

فرمز إلى الإنسان العربي الذي تستقطبه الشعارات الجوفاء، ويستهويه المظهر دون الجوهر، فهو طويل نحيل، وفي عينيه حدّة كرأس السكين؛ مما يرمز إلى الدهاء والمكر والخديعة، خاصة أنه أردف هذا الوصف بارتدائه الزي البدوي غير المتوائم مع بيئته، كما رمز حزام الرصاص إلى اهتمامه بالشكل دون الجوهر، ومخاصمته للواقع المعيش.

وأخيرا، قد قلّت الشخصيات المرتبطة بالمستقبل/الوطن المأمول، أي فلسطين الحلم، بصورة واضحة، وربما لن نغالي إن قلنا أن شخصية سلافة النفوي هي الوحيدة التي ترمز إلى المستقبل، لكنه من الجائز النظر إلى أكثر الشخصيات ارتباطا بها من زاوية التأثير والتأثر باعتبارها مندرجة ضمن هذه الشخصيات، ومنها: شخصية الحارس عبد الذي حاول الاعتداء عليها، وكان مصيره الموت في النهاية، وشخصية أبيها عماد النفوي وأمها وتوفيق الخلف الذي حاول أبوها تزويجها منه، لكنها رفضت وحاولت قتله للتخلص من هذه الزيجة، لقد تخلّت شتى الشخصيات التي تفاعلت معها سلافة عنها، سواء كان حقيقة أم ضمنا، فأمها لم تهتم بها وتركتها يوم اعتداء عبد عليها وحيدة في المنزل وذهبت لتقامر كعادتها[1]، وخالتها خانتها مع من أحبت مع علمها بحبهما، ووالدها الذي قيّد حريتها وحبسها تركها وحيدة بعد موته، ولم تظهر علاقة بينها وبين أي من الشخصيات إلا في آخر مشهد حينما زارها جميل في منزلها ووجدها بين صديقاتها في الحديقة[2].

ويلاحظ أن مواضع التعبير غير اللفظي في الرواية قد تعددت، لكنها انتقلت إلى المتلقي عبر تبئير الراوي المشارك/العالم بكل شيء لها؛ من ثم تحولت إلى تعبيرات لفظية، ظهر معظمها عن طريق أسلوب السرد المباشر من الراوي جميل إلى

[1] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 248.

[2] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 295.

المروي له، أو عن طريق الحوار الداخلي الذي دار في عقله ونقله إلى المتلقي بيسر لمشاركته في الأحداث أولا، ولأنه يروي عن نفسه ثانيا، بجانب نقل العالم الزماني والمكاني إلى المتلقي بشتى تفاصيله الرامزة، وعبر شخصياته التي تفاعلت مع هاتين البيئتين الزمانية والمكانية، تلك الشخصيات التي أضحت متشيئة؛ إذ صورت من خلال الأحداث، وكثير من الخطوط الزمكانية الرامزة التي لو تلاشى بعضها لانعكس سلبا على صورة الشخصيات؛ مما قد يفقدها دورها المحوري في البنية السردية للرواية أو جزءا كبيرا منه، فمثلا، لو فرضنا أن البطل لم يقم بعلاقة مع سلمى الربيضي التي تقاطعت داخلها أزمنة وأمكنة وشخصيات وصفات عدة: ماض وحاضر ومستقبل، القدس وبغداد، ليلى وسلافة، النهار والليل، السمو والانحطاط، الرقة والبذاءة، الثقافة والعهر، ربما صارت سلمى لا وجود لها على الصعيد الفني المؤثر في أحداث الرواية، وتشكيل الجانب النفسي والاجتماعي والفكري لشخصية جميل، يردف إلى هذا كله – بالطبع – علاقاتها بغيرها من الشخصيات، مثل سلافة، أحمد الربيضي، وعماد النفوي، وعدنان طالب، وجميل ذاته.

شخصيات المنفى بين الحوارية وتعدد الأصوات:

مثلما صورت الشخصيات في رواية (صيادون في شارع ضيق)، وقصة (أصوات الليل) خارجيا وداخليا، فقد صورت أيضا من خلال ما تقوم به من أفعال، ومن أكثر هذه الأفعال حضورا وتأثيرا في تصويرها داخليا، وفي البنية السردية عامة، الحوار؛ إذ إن أية شخصية تظهر مكنونها وأفكارها ورؤاها وتوجهاتها عبر ما ترسله في أثناء تحاورها، ويختلف مفهوم الحوارية عن مفهوم تعدد الأصوات[1]؛ إذ تشير الحوارية إلى غلبة نسبة الحوار/صوت الشخصيات على أسلوب السرد/صوت

[1] حول الفرق بين الحوارية وتعدد الأصوات، انظر: ميخائيل باختين: **الكلمة في الرواية**، ترجمة: يوسف حلّاق، ط. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص 108: 155.

الراوي، أو أصوات الرواة، وكذلك ارتفاع نسبة الوحدات الحوارية مقارنة بحجم الحوار، وارتفاع نسبة الشخصيات المتحاورة مقارنة بالشخصيات الكلية، بينما يدل تعدد الأصوات على اختلاف الرؤى والأفكار المتضمنة في هذه المشاهد الحوارية، بمعنى أن ارتفاع الحوارية في أي نص سردي لا يعني بالضرورة تعدد الأصوات، وإن كان تعدد الأصوات يتطلب – ويرتكز على – ارتفاع نسبة الحوارية.

يظهر احتفاء جبرا إبراهيم جبرا بتصوير الشخصية القصصية في أعماله السردية سواء أكانت روايات أم قصصا قصيرة؛ إذ وظّف شتى العناصر السردية بما ينعكس إيجابيا على تصويرها فنيا، والأدلة على هذا الاحتفاء كثيرة في الرواية، وفيما يلي تحليل سردي للفصل الثالث عشر الذي تضمّن قصة (أصوات الليل)، مع المقارنة بين هذه القصة القصيرة، والجزء المضاف إليها في فصل الرواية؛ لاختبار مدى نجاح جبرا في توظيف الحوارية في تصوير شخصيات المنفى عامة، ونموذج المنفِيّ خاصة، وأول هذه الأدلة تعدّد الشخصيات القصصية بصورة لافتة، فقد تجاوزت الخمسين شخصية، وبلغت في القصة القصيرة عشر شخصيات، تحاور منها ثماني شخصيات، هي: عدنان – توفيق الخلف – البطل/الراوي المشارك (ولم يُصرّح باسمه في القصة) – عبد القادر – حسين – كريم – سلافة – خادم المقهي، بينما لم تتفوه شخصيتان بكلمة، وهما: سلمى الزبيدي[1] – سميحة حبيبة عبد القادر؛ إذ ظهرتا فقط أثناء حوار كل من البطل، وعدنان، وعبد القادر[2].

وثاني الأدلة هو ارتفاع نسبة الحوارية، عن طريق زيادة أسلوب الحوار على السرد، فمثّل 74 % (278 سطرا)، مقارنة بأسلوب السرد الذي مثّل 26 % (100 سطر)، من الحجم الكلي للقصة القصيرة، وهو 378 سطر، ويعضد قيمة ارتفاع

---

[1] تبدّل اسم سلمى الزبيدي في القصة القصيرة إلى سلمى الربيضي في الرواية.

[2] انظر: **عرق وقصص أخرى**، ص 275، 277، 287.

نسبة الحوار، ودوره في البنية السردية للقصة القصيرة – والرواية أيضا – كثرة عدد الوحدات الحوارية التي وصلت إلى 78 وحدة حوارية، أرسلتها الشخصيات المتحاورة بأسلوب فني حسب طبيعة كل شخصية، والدور الذي تقوم به؛ إذ اختلف عدد هذه الوحدات، وسعتها اللفظية/حجمها حسب المستوى الثقافي والفكري للشخصية، وبصورة محايدة، بدليل تفوق شخصيتي عدنان طالب، وتوفيق الخلف من زاوية عدد الوحدات الحوارية؛ إذ أرسل كل منهما 19 وحدة حوارية، بينما كان نصيب البطل 12 وحدة حوارية فقط، إضافة إلى تقلّص السعة اللفظية للوحدات المرسلة من قبل البطل، فظهرت مقتضبة مقارنة بتلك المرسلة من قبل عدنان، وتوفيق؛ إذ وصلت بعض وحداتهما الحوارية إلى 38، و18سطرا[1]؛ بما يفسّر تشاؤمه وشعوره البغيض بمنفاه، خاصة بالمقارنة بين وحداته الحوارية المباشرة مع شخصيات المنفى/الحاضر، ووحداته الحوارية في وطنه المسلوب/الماضي التي اتسمت بالطول الواضح، كما يظهر في حواره مع الأب عيسى؛ إذ وصلت بعض وحداته الحوارية إلى 15 سطرا[2]، كما اتسمت بالعمق وتضمين بعض الأفكار الدينية والسياسية التي دفعت الأب عيسي إلى إعلان حيرته بعدما نظر إليه بصمت، بقوله له "لقد حيرت فكري، سأعود للصلاة" (ص 29)؛ بما يتسق مع ارتباط شخصية المنفِيّ – في بعض الأحيان – بالصمت واللامواجهة والاكتفاء بالرفض[3]، من ثم ظهر غالبا مفضلا الصمت عن الخطاب الإقناعي الهادف إلى تفنيد حجج الآخرين.

فقد أتاح الراوي للشخصيات قدرا كبيرا من الحرية في التعبير عن آرائها وأفكارها دون توجيه أو تدخل منه، وإن كان هذا لم يمنع من غلبة رؤية واحدة أو صوت واضح في القصة القصيرة أو الرواية، لكن هذا كله لا ينفي إمكانية قبول أيٍّ من

---

(1) انظر: **أصوات الليل**، ضمن: **عرق وقصص أخرى**، ص 281، 282 – 283، 284.

(2) انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 28، 29.

(3) انظر: حليم بركات: **رواية الغربة والمنفى**، ص43.

الأصوات الأخرى من قبل بعض المتلقين، حتى لو بدا صوتا ضعيفا حاول الراوي تهميشه أو السخرية منه، مثل كثير من آراء كريم الذي وصفه الراوي بأنه "ظل هزيل لعبد القادر"[1]، والجدول التالي يوضح شخصيات القصة القصيرة، وعدد الوحدات الحوارية لكل منها، ونسبتها إلى الوحدات الحوارية الكلية:

م	اسم الشخصية	عدد وحداتها الحوارية	نسبتها إلى الوحدات الكلية
1	عدنان	19 وحدة	% 24.3
2	توفيق الخلف	19 وحدة	% 24.3
3	البطل	12 وحدة	% 15.3
4	عبد القادر	11 وحدة	% 14
5	حسين	6 وحدات	% 8
6	كريم	6 وحدات	% 8
7	سلافة	4 وحدات	% 5
8	خادم المقهى	وحدة واحدة	% 1
9	سلمى	لا توجد	% 0
10	سميحة	لا توجد	% 0

ما سبق يؤكد التنوع في توظيف الحوار في القصة القصيرة التي تعد – مع كثرة الشخصيات المتحاورة – أحادية الصوت؛ لأن الراوي المشارك قد أنطق الشخصيات بما يعزز رؤيته/صوته هو، ولو ظهر صوت يخالفه فيكون مردّ ذلك في أغلب الأحيان محاولة إثبات معارضته له كونه رأيا خاطئا، مثل رأي توفيق الخلف المناهض للقصص والرسم والموسيقى التي رآها من خزعبلات الحياة الخانعة[2]، أو

[1] انظر: **أصوات الليل**، ص 280، و**صيادون في شارع ضيق**، ص 108، 112.

[2] انظر: **أصوات الليل**، ص 281، و**صيادون في شارع ضيق**، ص 108.

السخرية من هذا الصوت لمخالفته الصواب أو الواقع، مثل سخرية البطل من نقاش الكثيرين من أمثال رفاقه في المقهى، واكتشافهم الأفكار المهزوزة[1].

وتجدر المقارنة بين قصة (أصوات الليل) والجزء الذي أضيف إليها في الرواية لتأكيد بعض النتائج الخاصة بارتفاع نسبة الحوارية، وفيما يلي جدول يوضح هذه المقارنة من زاوية أسلوب الحوار، والوحدات الحوارية بتفريعاتهما:

	(أصوات الليل)	الجزء المضاف إليها
الحجم الكلي بالسطور	378	91
العدد الكلي للشخصيات	10	11
عدد الشخصيات المتحاورة	8	10
نسبة الشخصيات المتحاورة	% 80	% 91
حجم الحوار بالسطور	278	46
نسبة الحوار إلى السرد	% 74	% 51
حجم السرد بالسطور	100	45
نسبة السرد إلى الحوار	% 26	% 49
عدد الوحدات الحوارية	78	40
نسبة الوحدات الحوارية إلى حجم الحوار	% 28	% 87

[1] انظر: **أصوات الليل**، ص 279، و**صيادون في شارع ضيق**، ص 107.

من خلال الجدول السابق يتبيّن أن نسبة الحوار قد تراجعت في الجزء الذي أضافه جبرا على هذه القصة القصيرة، بعدما ضمّنها الفصل الثالث عشر من الرواية[1]، ووصلت إلى 41 % (37 سطرا)، مقارنة بأسلوب السرد البالغ 59 % (54 سطرا)، ومع هذا التراجع، فإن فعالية الحوار وتأثيره ما زالا واضحين بدرجة لافتة، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار نهج الراوي المشارك في أثناء روايته الأحداث؛ إذ كان يعمد كثيرا إلى التقارير السردية للأحاديث[2]، فقد لجأ إليها تسع مرات – أي عبارة عن تسع وحدات حوارية – جاءت في تسعة أسطر، وبإضافة هذه الأسطر إلى أسلوب الحوار؛ لأنها في جوهرها حوار بين الشخصيات، ترتفع نسبة أسلوب الحوار إلى 51 % (46 سطرا)، وتقل نسبة السرد وتصبح 49 % (45 سطرا).

فثمة إحدى عشرة شخصية قصصية إضافية وفي الجزء المضاف إلى القصة القصيرة، منها شخصية واحدة فقط ظهرت قبل هذا الفصل، وهي شخصية الإنجليزي برايان فلنت، والشخصيات العشر المتبقية كان ظهورها هو الأول في الرواية، وهي شخصيات: أحمد الربيضي زوج سلمى، وخادم، والبروفسور بريتويث عالم الأشوريات الشهير، وزوجته، وانجليزيان، وأمريكي، وزوجته، وفتاتان عائدتان من الدراسة في إحدى الجامعات الأميركية، تحاور من بينها عشر شخصيات، وفيما يلي جدول يوضح الشخصيات المتحاورة في الجزء المضاف إلى (أصوات الليل)، وعدد الوحدات الحوارية لكل شخصية، ومستقبِل كل وحدة حوارية:

---

[1] احتلّ هذا الجزء 91 سطرا، انظر: **صيادون في شارع ضيق**، الفصل الثالث عشر، ص 113: 117.

[2] التقرير السردي للأحاديث هو عرض الراوي حوار الشخصيات عن طريق السرد، وهو يعد من مظاهر تدخلاته الذاتية غير المحايدة، وإن بدت مقبولة إلى حد ما كونه مشاركا في الأحداث، أي داخلي الموقع، لمزيد من التفصيل عن (حكاية الأقوال)، و(الصوت السردي)، انظر: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص 183 وما بعدها، ص 227 وما بعدها.

	الشخصية المتحاورة	عدد الوحدات الحوارية	مستقبل الوحدة الحوارية
1	سلمى الربيضي	8	جميل، والضيوف، والسيدة بريثويت
2	البطل (جميل، لم يُصرَّح باسمه في القصة القصيرة)	8	سلمى، وبريثويت، وفتاة، والضيوف
3	البروفسور بريثويت (عالم الأشوريات)	6	جميل، وأحمد الربيضي، والضيوف
4	أحمد الربيضي (زوج سلمى)	2	الضيوف
5	زوجة الدبلوماسي الأمريكي	2	الضيوف
6	برايان فلنت	وحدة واحدة	الضيوف
7	السيدة بريثويت	وحدة واحدة	سلمى
8	فتاة	وحدة واحدة	الضيوف
9	فتاة	وحدة واحدة	الضيوف
10	أحد الإنجليزيين	وحدة واحدة	جميل، والضيوف

من الإحصاء السابق يتبيّن أن أكثر من نصف الوحدات الحوارية في هذا الجزء كان من نصيب البطل، وسلمى الربيضي، فأرسل كل منهما ثماني وحدات حوارية، بما شكّل 52 % من عدد الوحدات الحوارية المباشرة، باستثناء التقارير السردية

للأحاديث، بينما أُرسِلت 15 وحدة حوارية بنسبة 48 % من قبل ثماني شخصيات، كان نصيب البروفسور بريثويت ست وحدات (19 %)، وأرسل كل من أحمد الربيضي، وزوجة الدبلوماسي الأمريكي وحدتين حواريتين (6 %)، بينما لم ترسل الشخصيات الأخرى سوى وحدة حوارية واحدة (3 %).

ومع الاختلاف الواضح في توظيف أسلوب الحوار بين قصة (أصوات الليل) والجزء المضاف إليها؛ إذ ارتفعت نسبة الحوار إلى السرد 74 % في (أصوات الليل)، في حين مثّلت 51 % في الجزء المضاف إليها، كما كانت نسبة الوحدات الحوارية إلى الحوار 28 % في (أصوات الليل)، بينما ارتفعت إلى 87 % في الجزء المضاف إليها، مع هذا الاختلاف، فإن توظيف أسلوب الحوار يتضمن دلالات عدّة، منها أن ارتفاع نسبة الوحدات الحوارية إلى حجم الحوار (87 %) في الجزء المضاف إلى قصة (أصوات الليل)، والذي يصور حفل العشاء في بيت سلمى الربيضي التي ترمز إلى الحاضر والوطن البديل/بغداد المنفى، يشير إلى انغماس الوطن البديل، وكذا الحاضر الذي يمثّل إطاره الزماني، وكل من يمثله من شخصيات مختلفة الرؤى والاتجاهات والأفكار والميول والجنسيات، في نمط معيشي يبدو متخاصما مع قضايا الوطن العربي، ومنها قضية فلسطين؛ إذ صورت معظم الشخصيات لاهثة خلف المتع الحسية الظاهرية، من خلال اهتماماتها الثانوية، مثل نوع السجاد، والحلوى، والنبيذ، واللوحات الزيتية[1].

ولم تظهر القدس في هذا الجزء إلا من خلال حوار سلمى الربيضي: "وهذا يذكرني بالقدس"، "قبل ثلاث سنوات قضيت هناك أسبوعا رائعا، لم أرَ في حياتي مدينة أجمل منها"، وقول الآثاري البروفسور بريثويت: "قدس الفضة، يا قدس الذهب"، وقول جميل: "قدس الزمرد والبنفسج ... يا قدسا سماؤها ياقوتة لا تنتهي" (ص

[1] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 113، 114، 116، 117.

115)، فمن بين الوحدات الحوارية الواحدة والثلاثين في هذا الجزء ظهرت القدس في إحدى عشرة وحدة حوارية (35 % من عدد الوحدات الحوارية الكلية)، وأرسل هذه الوحدات خمس شخصيات، هي: سلمى، والبروفسور بريثويت، وجميل، والفتاة العائدة من وسكانسن، وأحمد الربيضي[1]؛ بما مثّل 50 % من عدد الشخصيات المتحاورة في هذا القسم، كان نصيب جميل أربع وحدات، والبروفسور بريثويت ثلاث وحدات، وسلمى وحدتين حواريتين، وكل من أحمد الربيضي والفتاة العائدة من أمريكا وحدة حوارية واحدة؛ مما يتسق مع الرؤية العامة التي أكدتها الرواية حول مركزية فلسطين/القدس في ماضي البطل وحاضره ومستقبله، ومحوريتها لدى الكثيرين على الرغم من انصياعهم وراء حياتهم الحاضرة، أو ذكرياتهم المؤلمة، أو حتى أوهامهم وأحلامهم المستقبلية.

أيضا ثمة ظلال تشير إلى أن حكاية لقاء البطل ورفاقه: عدنان، وتوفيق، وعبد القادر، وحسين، وكريم في المقهى، وحواراتهم أو (أصواتهم) في (الليل) ترمز إلى الماضي/الوطن المسلوب؛ إذ ارتكزت معظم وحداتهم الحوارية – خاصة وحدات توفيق الخلف – على ماضي العرب، وخنوعهم، وضرورة العودة إلى الصحراء وإلى الأمجاد التليدة، كما أنها ترمز في الآن نفسه إلى المستقبل/الوطن المأمول؛ إذ تضمنت إشارات إلى المستقبل الذي لن يتم الوصول إليه، أو الحصول على الأمل وتحقيق الحلم إلا من خلال معالجة أخطاء الماضي؛ لهذا حرص جميل بعد الانتهاء من حفل العشاء في بيت سلمى على الذهاب إلى أصدقائه – أي إلى المستقبل المتخيل – لتفقدهم والحديث معهم، بعدما شعر أنه "مثقل النفس بالغم"، فقال: "أردت أن أرى عدنان وأن أتحدث إليه مرة أخرى، فعدت وحدي ماشيا، والهواء البارد يهبّ عبر النهر..." (ص 117).

[1] انظر: **صيادون في شارع ضيق**، ص 115، 116.

لقد رمز الجزء المضاف إلى (أصوات الليل) إلى الحاضر/الوطن البديل، أي المنفى، بصورة أكثر وضوحا؛ إذ ذهب جميل إليه – إلى حفل العشاء في بيت سلمى – مضطرا أو شبه مضطر؛ إذ تردد كثيرا قبل ترك أصدقائه في المقهى والذهاب في الموعد المحدد، كما أنه في أثناء تمتعه ظاهريا بالحفل، من تناول العشاء، وأكل الحلوى، وشرب النبيذ، وبعض الكونياك، كان الماضي يقفز إلى مخيلته بما أفسد عليه حاضره، أو بما أكد أن حضور الماضي/الوطن المسلوب أقوى أثرا من حضور المنفى (الحاضر/الوطن البديل)؛ إذ مثّل المنفى "الشرخ المفروض الذي لا التئام له بين كائن بشري ومكانه الأصلي، بين الذات وموطنها الحقيقي"[1]؛ مما ولّد مخاصمة البطل واقعه وحاضره ومنفاه، بجانب سطوة ماضيه ووطنه الحقيقي على حاضره المرير، ففي خضم حديثهم على العشاء يصف شعوره قائلا: "وفجأة، وجدتني شديد الوعي لصوت السكاكين والأشواك وهي تضرب الصحون، صوت غريب ملؤه العداء... وكل ما عرفته وخبرته من فظائع تقلّص إلى مجرد ملاحظة عابرة" (ص 116)، وفي نهاية هذا الجزء، وقبل ذهابه إلى رفاقه في المقهى يعلن عن سطوة الماضي، وتمكن وطنه المسلوب/القدس من شغاف قلبه، قائلا: "ولكن رغم أنني قضيت في باريس صيفا بأكمله، فإنني في تلك اللحظة لم أذكر شيئا منها، بل عوضا عن ذلك، راحت شوارع القدس تنسرح كلها معا أمام عيني، صاعدة، نازلة، منعطفة، وبناياتها بحجرها الأبيض تذرذر الأشعة، وتسكب وهج الفضة والذهب الذي يتلألأ في خيال العشاق جميعا حين يطول الفراق" (ص 117)، فعلى الرغم من الحضور الجسدي لجميل في الحفل، وتناوله العشاء، وتبادل الحوار مع الضيوف، لكن ثمة غياب معنوي ونفسي له، فكان مشتت الذهن، بل لم يلتفت لأحاديثهم حينما قفزت القدس إلى ذاكرته، وأصبح "شديد الوعي لصوت السكاكين

[1] إدوارد سعيد: **تأملات حول المنفى**، ص 117.

والأشواك" أكثر من أصواتهم، لقد كانت معاناته معنوية في الأساس، وانتفى أي نمط من المعاناة الجسدية له في الرواية كلها.

*****

الخاتمة

اتضح في رواية (صيادون في شارع ضيق) انصهار شخصية جميل الفلسطيني المنفِيّ في زمكانية ذات طبيعة خاصة، يمكن أن نطلق عليها زمكانية المنفى، التي تجلّت بوضوح من تقاطع الأزمنة والأمكنة تقاطعا فعليا على صعيد الأحداث الروائية المختلفة، وتقاطعا ذهنيا معتملا في ذاكرة البطل المضطربة والمشدودة دوما إلى زمان ومكان محددين يمثلان له ملاذا آمنا، وإن بدا متخيلا غير موجود حقيقة، لكنه يعني له الكثير، ويشكّل منبعا يمده بأسباب البقاء، فقد صرح جميل برغبته في الذهاب مع سلافة (المستقبل) إلى المخيمات (الماضي)، أي أن وطنه المأمول/المستقبل لم ينفصل مطلقا عن وطنه المفقود/الماضي، بل إن معاناته وآلامه في فلسطين هي التي أسهمت في توليد طموحاته حول تغيير الوضعية المستقرة آنئذ، وبهذا شكّلت القدس، والماضي حافزا حركيا ينعكس بدوره على حركية العالم الروائي المتخيل بشتى أركانه، فرغبة جميل في الذهاب مع سلافة إلى المخيمات أسهمت في تشكيل وطنه المأمول ذهنيا، أما الحاضر المتمثل في زمكان بغداد بعد النكبة، والذي ظهر من خلال علاقته المظلمة وغير الشرعية مع سلمى، فقد كان رافضا كلية له، بل يرغب في تركه حتى لو ذهب إلى الجحيم؛ فكأنه كان مضطرا لتلك العلاقة البغيضة، مثلما كان مجبرا على التعايش مع حاضره في منفاه بغداد.

فانخراط شخصية البطل المنفِيّ والمشتت في الكثير من الأمكنة والتحامه معها، يجعلها غالبا تمثل له مرآة عاكسة لمكانه الأبقى والأكثر رسوخا على الدوام، وهو القدس؛ لذا تداخلت الأزمنة ماضيها وحاضرها، وتقاطعت الأمكنة قبيحها وجميلها؛

مما أسهم في النهاية في نسج عالم روائي عنكبوتي تعايش معه البطل مجبرا، وباحثا عن زمانه المستعاد، ومكانه الأفضل، وإن كان بأسلوب خاص ذي طابع رمزي تخيلي واضح.

وكما اتضح تلاحم الزمان والمكان ضمن أولى فقرات الرواية؛ بما ولّد زمكانية خاصة، فقد اتضح أيضا اندماج البطل في هذه الزمكانية إلى أن أصبحت ملازمة له حتى آخر فقرة من فقرات الرواية، حيث مشهد لقائه مع سلافة، وهو مشهد يمثل حاضرا زمانيا فعليا؛ إذ قابلها في حاضره، ومستقبلا زمانيا ضمنيا؛ إذ كان يرغب دائما في الاستمرار معها، مع معرفته استحالة ذلك، كما أن الماضي القاتم الذي تجسّد في صورة ليلى الميتة، والذي يعد محركا رئيسا لمعظم أفعال هذا البطل المتأزم، قد زاحم الحاضر والمستقبل وصبغهما بكآبة واضحة.

لقد صورت الشخصية الفلسطينية المنفية والمتأزمة، التي شعرت بالأسى والاغتراب والتمزق وفقدان الوطن والأحباب والنفي، وهي ترى ما حولها من أمكنة بكآبة، أو لنقل إن تصوير قبح أمكنة المنفى – بغداد – كان يمثل انعكاسا لمشاعر سوداوية تعتريها، كما أن ثمة اتصالا وثيقا بين التشتت الفعلي الذي أصاب الشخصية الفلسطينية والتشتت الزمكاني الذي شعرت به في مختلف الأزمنة والأمكنة، إضافة إلى التشتت على صعيد علاقة البطل بغيره؛ إذ انعدمت العلاقات القوية بين جميل وغيره من الشخصيات التي لعن معظمها، وتمنى تركها حتى لو ذهب إلى الجحيم؛ بما يتضمن دلالة على اضطراره إلى التعامل معها بصورة أو بأخرى.

وتجدر الإشارة إلى أن تعدد الأزمنة والأمكنة المصورة في الرواية والتي عرضت من منظور الراوي المشارك، والتي أفرزت دلالات متعددة لأسوأ المعاني: بؤس – شقاء – غربة – رحيل – وحدة – يأس ... قد انعكس على بلورة ما أطلقنا عليه زمكانية المنفى، فبدا الفصل بين الزمان والمكان صعبا بسبب انصهارهما معا من جانب،

وتعدد تمظهرات كليهما من جانب آخر، وأيضا اتصافهما بشتى المعاني المقيتة التي تولّدت من الرؤية السردية المتبناة في الرواية.

ولعل النكبة هنا – وهي نكبة شعورية نفسية – ليست ذات صلة بالنكبة الفلسطينية الحقيقية فقط، بل إنها متواشجة بالفعل مع غيرها من المعاني التي كانت – في الوقت نفسه – صورا أو انعكاسات للنكبة الفلسطينية التي ساعدت في ترسيخ هذه النكبة الشعورية وتضخمها؛ حيث جعلت البطل يرحل، يغترب، يتوحد، يبتئس، يشقى، وحتى بعدما اعتاد – قهرا – هذه المشاعر، فإنها سرعان ما تتجدد مع كل حدث يقع، وكل فعل يقوم به، وكل مكان يرتاده، وكل زمان يعايشه، وكذا كل شخصية يقابلها أو يتفاعل معها، هذا التجدد الذي يجعل النكبة شعورا ملازما له في حاضره، بعدما لازمه في ماضيه، كما أنه سيلازمه في مستقبله من خلال انتفاء الاستباقات الزمانية، أو على الأقل ندرتها؛ بما يحمل إشارة إلى غموض المستقبل أو ضياعه.

لقد تشكلت زمكانية المنفى في (صيادون في شارع ضيق)، و(أصوات الليل) بتوظيف الرمز بأساليب متنوعة، من خلال تزاوج ثلاثة عوالم، هي: الوطن المسلوب/القدس – الماضي، والوطن البديل/بغداد – الحاضر (المنفى)، والوطن الحلم/القدس – المستقبل، وبالطبع كان الامتزاج أو التزاوج الأكثر حضورا هو الذي وقع بين الوطن المسلوب/القدس، والوطن البديل/بغداد المنفى، فكان الامتزاج بين السعادة والشقاء، والحياة والموت، والاستقرار والاضطراب... أما المستقبل فقد كان ضبابيا إلى حد بعيد؛ إذ انعكس على سلافة التي كانت حلما، وظلت هكذا حتى نهاية الرواية، بينما اشتدّ الصراع بين القدس/ليلى وبغداد/سلمى، وإن حسم في نهاية الأمر بتخلّي جميل عن سلمى نهائيا.

فالنكبة الفلسطينية وما تبعها من اغتراب/نفي جميل كانت محركا رئيسا مسهما في صياغة البنية السردية للرواية؛ حيث صبغت شتى العناصر السردية بألوان متنوعة، حتى أصبحت انعكاسات دالة على هذه النكبة، صراحة أو ضمنا، إضافة إلى أن هذا

الاغتراب لم يكن مكانيا فعليا حقيقيا فقط، بل كان نفيا واغترابا نفسيا ترك آثارا عدّة في نفس جميل، وانعكس على رؤاه حول العالم المحيط به؛ من ثم فإن شعوره بالقمع – هذا الشعور الملازم للنكبة والنفي والاغتراب – كان داخليا، فمع حريته الظاهرية التي جعلته يقيم علاقة مع سلمى، ويحب سلافة، ويتحاور مع كثير من الشخصيات ويتفاعل معها، فإن القارئ يلمح قمعا من خلال ما أحاطه من بؤس وشقاء، فجميل كان سجينا داخل نفسه، وحاضره، وبغداد، بعدما سلب كل معاني الحياة والجمال بارتحاله عن وطنه، وشعوره بأنه في منفى.

وأخيرا، لقد غلب الوطن المسلوب (فلسطين – الماضي) على عقل جميل البطل المنفِيّ، وكثيرا ما كانت ذكرياته المؤلمة بأماكنها القابعة في ذاكرته المضطربة تقتحم حاضره معلنة عدم مقدرته على الفكاك من أسرها، كما أن الوطن البديل أو المنفى (بغداد – الحاضر)، الذي كان واقعا متخيلا، لم يكن نقيا؛ إذ تحوّل إلى حلبة صراع نفسي بين الماضي والحاضر والمستقبل، أما الوطن المأمول (فلسطين – الحلم) الذي مثّل المستقبل فلم يكن محددا، لم يكن متعينا، فلا وجود له إلا في مخيلة جميل وآماله وأحلامه، لكن القارئ يشعر به، وبحضوره داخل عقل البطل وفكره، بل إنه المحرك الرئيس الذي يدفعه للقيام بأفعاله. من ثم فقد نجح جبرا في توظيف زمان الأحداث ومكانها لتصوير نموذج المنفِيّ، كما استعان بالمفارقات الزمانية من استرجاعات واستباقات لنقل الماضي والمستقبل إلى الحاضر، وامتزاج الأزمنة الثلاثة مع الأمكنة داخل شخصية البطل التي أصبحت هي ذاتها زمكانا خاصا هاجسه الأكبر إعلاء وجهة نظره، ومع وضوح رؤيته بدرجة لافتة، لكنه – أيضا – قد فضّل الصمت في كثير من الأحيان؛ لذا يشعر المتلقي بوجود الكثير من الأصوات والرؤى التي لم يعلنها؛ إذ ظلت قابعة داخله مولّدة بذلك مزيدا من الآلام التي تفاقمت بسبب صراعاته المختلفة مع زمكاناته الثلاثة؛ مما شكّل (المنفى) الذي حيّر البطل وعذبه، وإن كان عن طريق (الرمز).

قائمة المراجع

أولا: المراجع العربية:

- إبراهيم السعافين: الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي، ط. دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996.
- إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ط. تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2013.
- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ط. المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.
- أحمد بناني: النص الأدبي وتجليات القراءة النسقية، مجلة آفاق علمية، الجزائر، العدد 16، ديسمبر 2018، ص 46 : 63.
- أسماء خوالدية: الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ط. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2014.
- أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. الثانية، 1979.
- جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ط. دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط. الخامسة، 2008.
- جبرا إبراهيم جبرا: شارع الأميرات، فصول من سيرة ذاتية، ط. دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، 2007.
- جبرا إبراهيم جبرا: عرق وقصص أخرى، ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط. الرابعة، 1974.
- حسام الدين الخطيب: الأدب الفلسطيني واجهة الأدب العربي في سجال العالمية، مجلة الفيصل، الرياض، العدد 310، يونيو/يوليو 2002، ص 6 : 23.
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990.
- حسين شمس آبادي، ومحمد جهان بين: جبرا والقصة القصيرة، مجلة التراث الأدبي، طهران، السنة الثانية، العدد الثامن، خريف 2010، ص 75 : 89.
- حليم بركات: رواية الغربة والمنفى، مجلة فصول، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 17، العدد الأول، صيف 1998، ص ص 41 : 48.

– حماد حسين أبو شاويش، وإبراهيم عبد الرازق عواد: الاغتراب في رواية البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا، مجلة الجامعة الإسلامية بغزة، سلسلة الدراسات الإنسانية، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، يونيه 2006، ص121 : 169.

– حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. الثانية، 1993.

– درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، ط. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ت.

– رامي أبو شهاب: في الممر الأخير: سردية الشتات الفلسطيني، منظور ما بعد كولونيالي، ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2017.

– روز شوملي مصلح: القدس في روايات جبرا إبراهيم جبرا، (صيادون في شارع ضيق) نموذجا، مجلة شؤون فلسطينية، ط. مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، العدد 260، صيف 2015، ص 216 : 223.

– زينة الحلبي: المنفِيّ الفلسطيني ومآلاته: جبرا إبراهيم جبرا وإيليا سليمان، مجلة الدراسات الفلسطينية، ط. مؤسسة الدراسات الفلسطيني، العدد 112، خريف 2017، ص 128 : 139.

– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989.

– سيزا قاسم: بناء الرواية، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.

– صبري حافظ: البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، ط. مؤسسة بيان للصحافة والنشر والتوزيع، نيقوسيا – قبرص، العدد 21، 22، 1986، ص 141 : 177.

– صلاح فضل: أشكال التخيل، ط. الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، 1996.

– طه وادي: دراسات في نقد الرواية، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.

– عبد العالي بوطيب: إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 23، 1994.

– عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث للبنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.

– عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002.

– علي محمد عودة: الزمان والمكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، مجلة العلوم الإنسانية والتطبيقية، الجامعة الأسمرية الإسلامية، زليتن، العدد الثاني، نوفمبر 1991، ص 90 : 104.

- محمد الشحات: سرديات المنفى: الرواية العربية بعد عام 1967، ط. أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، 2006.
- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ط. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.
- مصطفى عبد الغني: الاتجاه القومي في الرواية، سلسلة عالم المعرفة، ط. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 188، أغسطس 1994.
- مصطفى عبد الغني: الغيم والمطر، الرواية الفلسطينية من النكبة إلى الانتفاضة، دار جهاد للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.
- المنجي بن عمر: الرمز في الرواية العربية المعاصرة، ط. المركز الديمقراطي العربي، برلين، 2021.
- وليد محمود أبو ندى: القدس روايات جبرا إبراهيم جبرا، رواية (السفينة) نموذجا، مؤتمر: القدس تاريخا وثقافة، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية بغزة، مايو 2011، ص 47 : 66.

ثانيا: المراجع المترجمة:

- آن موريل: النقد الأدبي المعاصر: مناهج، اتجاهات، قضايا، ترجمة: إبراهيم أولحيان، ومحمد الزكراوي، ط. المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى، ترجمة: ثائر ديب، ط. دار الآداب، بيروت، ط. الثانية، 2007.
- تزفيتان تودوروف: باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. الثانية، 1996.
- تزفيتان تودوروف: الرمزية والتأويل، ترجمة: إسماعيل الكفري، ط. دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2017.
- جبرا إبراهيم جبرا: صيادون في شارع ضيق، ترجمة: محمد عصفور، ط. دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط. الرابعة، 2018.
- جوزيف إ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: لحسن احمامة، ط. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003.
- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، وآخرين، ط. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط. الثانية، 1997.
- رولان بارت: لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، ط. مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1992.

- رولان بارت: موت المؤلف، ضمن: نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، ط. مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994.
- سيغموند فرويد: الحلم وتأويله، ترجمة: جورج طرابيشي، ط. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط. الرابعة، 1982.
- شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ترجمة: لحسن أحمامة، ط. دار الثقافة، الدار البيضاء، 1995.
- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط. الثانية، 1984.
- فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، ط. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2013.
- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، ط. دار الفكر، القاهرة، 1987.
- ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلّاق، ط. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988.
- ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف الحلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1990.
- نورثروب فراي وآخرين: الأسطورة والرمز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1973.
- هومي ك. بابا: موقع الثقافة، ترجمة: ثائر ديب، ط. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

- Andre Aciman: Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Language and Loss. New York: The New Press, 1998.
- Jabra Ibrahim Jabra: The Palestinian Exile as Writer. Journal of Palestine Studies, vol. 8, no. 2, (Winter 1979), pp.77-87.
- Zeina Halabi: The Unmaking of the Arab Intellectual: Prophecy, Exile and the Nation. Edinburgh, United Kingdom: Edinburgh University Press, 2017.