

## التجريب الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: روايتا "السفينة" و"البحث عن وليد مسعود" أنموذجاً

حصة بنت أحمد بن عبدالله الدوسري

أستاذ الأدب والنقد المساعد بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل،  
المملكة العربية السعودية

(قدم للنشر في ٨ / ٢ / ١٤٣٩ هـ، وقبل للنشر في ١٩ / ٧ / ١٤٣٩ هـ)

الكلمات المفتاحية: رواية، سرد، تجريب روائي، جبرا إبراهيم جبرا، الرواية الجديدة.  
ملخص البحث: خضعت الرواية العربية في العصر الحديث لمحاولات تجريبية عديدة استهدفت تحديث مضمونها، وتطوير بنيتها الفنية؛ لتواكب مستجدات الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية من حولها. ومن أبرز تلك المحاولات ظهور ما يُعرف بالرواية الجديدة، التي تشور على الشكل التقليدي للرواية العربية من خلال توظيف تقنيات سردية جديدة، منها: تعدد الأصوات في الرواية، وتضمين تيار الوعي بأشكاله المختلفة في البنية الأسلوبية، وخلخلة التتابع الزمني للرواية بالمفارقات الزمنية، والانفتاح على العناصر الفنية للأجناس الأدبية الأخرى وغيرها من مظاهر التجديد الروائي.  
وقد تمثلت هذه المحاولات التجريبية في روايات جبر إبراهيم جبرا لاسيما في روايتيه (السفينة) و(البحث عن وليد مسعود)؛ لذا ستقتصر هذه الدراسة عليهما، متتبعة فيها أبرز مظاهر التجريب الروائي.

**The Experimental Novel of Jabra Ibrahim Jabra:  
(The Ship) and (The Search for Walid Masoud) Novels**

**Dr. Hessah Ahmad Abdullah Al Dossary**  
*Assistant Professor of Literature , Arabic language, College of Arts,  
Imam Abdulrahman Bin Faisal University*

(Received 8/2/1439; Accepted for publication 19/7/1439H)

**Keywords:** Novel-Narration- Novelistic Experimentation- Jabra Ibrahim Jabra- New Novel.

**Abstract:** In the modern age, the Arabic novel underwent many experimental attempts, to modernize its content and develop the technical structure in order to keep it up with the latest political, social and cultural life. The emergence of what is known as the new novel is one of the most prominent attempts that revolts against the traditional form of the Arabic novel through the use of the new narrative techniques, including: the multiplicity of characters, involving the different forms of consciousness stream in the stylistic structure, and rarefy the chronological sequence through using the time paradoxes, and openness to the artistic elements of the other literary genres, and other aspects of novel renewal.

These experimental attempts clearly emerged in Jabra Ibrahim Jabra's novels, especially (The Ship) and (The Search for Walid Masoud). Therefore, this study focuses on them, approaching the most prominent aspects of experimental novel.

ومن أهم أعماله الروائية التي تتضح فيها هذه الظاهرة رواية (السفينة) ورواية (البحث عن وليد مسعود)؛ وستقتصر الدراسة عليهما مُبَيَّنَةً أولاً المقصود بالتجريب الفني في الرواية الجديدة، ومنتبعة ثانياً مظاهر هذا التجريب في الروايتين المذكورتين من خلال دراسة فنية تطبيقية.

من هذه المظاهر التي ستقف عندها الدراسة تعدد الأصوات السردية، فلم يعد صوت المؤلف هو المهيمن على سرد الأحداث، بل تعددت الأصوات التي تعرض المتن الروائي؛ فتنوعت معها زوايا رؤية هذه الأحداث، وتباينت الأيديولوجيات والمستويات الفكرية واللغوية والاجتماعية التي انطلقت منها هذه الرؤى. ثم ستعرض الدراسة أشكال توظيف تيار الوعي في سياق الروايتين، وبعدها سوف تبين كيف تجاوز جبرا في روايته السابقتين البنية الزمنية التقليدية التي يتوأكب فيها زمن القص مع زمن الخطاب إلى بنية زمنية جديدة، تقوم على المفارقات التي تقطع التسلسل الزمني للأحداث الروائية إما بالاسترجاع أو الاستباق. ثم ستشرح كيف انفتحت الروايتان على الأجناس الأدبية الأخرى، إذ لم تقتيدا بالعناصر الفنية الروائية، إنما استوعبتا في بنيتها السردية عناصر شتى من أجناس أدبية مختلفة.

وقد مثلت هذه العناصر الفنية في مجملها تجديداً فنياً وخروجاً عن مألوف الرواية العربية في عصر جبرا، وهو ما سوف يتضح من خلال هذه الدراسة.

## التمهيد

مرت الرواية العربية بمراحل مختلفة من التطور والتجديد سواء على مستوى المضمون أو الشكل، واكبت بها مستجدات البيئة الثقافية والسياسية والاجتماعية المحيطة بها، غير أن ذروة هذا التجديد وأهم مراحلها كان في الستينات والسبعينات من القرن العشرين، حينما ظهرت محاولات روائية تزرع ثبات البنية القصصية التقليدية، مستحدثة بنى جديدة خاضعة للتجريب، يتنوع فيها الشكل الروائي، وتتجدد فيها عناصره، وتُظهر من خلالها حال القلق والحيرة التي يشعر بها الفرد في ظل تسارع الأحداث من حوله وتلاحقها. وقد اصطلح على تسمية هذا النوع من الروايات التجريبية بالروايات الجديدة.

ومن أوائل الكُتّاب العرب الذين مثلوا بأعمالهم الروائية الإرهاصات الأولى لهذا التجريب الفني جبرا إبراهيم جبرا، الكاتب الفلسطيني المولود عام (١٩٢٠م)، والمتوفى عام (١٩٩٤م)، الذي بلغت مؤلفاته السبعين كتاباً ما بين أعمال قصصية وشعرية، وكتب مترجمة، ودراسات نقدية، حاول من خلالها مواكبة تيار التجديد والحداثة، إذ حرص في دراساته النقدية ومترجماته على التعريف بالمذاهب النقدية الحديثة، وتحليل الأعمال الأدبية من خلالها، وكذلك عمد في أعماله الإبداعية إلى تجاوز ما هو نمطي وتقليدي إلى التجريب والتحديث والتجديد في الشكل الفني.

أولاً: مفهوم التجريب الفني في الرواية الجديدة  
 يعدُّ الفن الروائي من أكثر الفنون الأدبية مرونة في الشكل، وانفتاحاً على حركات التجديد والتغيير، فهو يتأثر بالواقع الذي ينتجه بكل ما فيه من تحولات أيديولوجية، وصراعات فكرية، وانتقالات اجتماعية، يعكسها من خلال تجديده الفنية التي تمثل مراحل تطوّر يمر بها. ومن أهم هذه المراحل التي شكّلت نقلة نوعية في التأليف الروائي مرحلة ظهور الرواية الجديدة، التي بدأت بواكيرها الأولى في فرنسا، في الخمسينات من القرن العشرين، واشتد عودها في الستينات على يد جيل من الروائيين الجدد الذين عايشوا النتائج الكارثية للحرب العالمية الثانية، والفظائع التي خلفها استخدام السلاح النووي على المدينتين اليابانيتين: هيروشيما، ونجازاكي، وعاصروا غزو الفضاء (مرتاض، ١٩٩٨م، ص ٥٨-٦٤)، وازدهار حركة التصنيع وما أشاعته من قيم مادية ومفاهيم استهلاكية غيرت من نظرة الفرد إلى العالم من حوله، فشعروا أنّ الشكل التقليدي للرواية بحبكتته المتناسكة، وبنائه المتتابع المقيّد بالتسلسل الزمني، والتحديد المكاني، وتركيزه على وصف الشخصية، وإيضاح معالمها، والتزامه اللغة العذبة، والتعبير الأنيق. هذا الشكل التقليدي لم يعد قادراً على استيعاب الرؤية الجديدة للعالم التي نزعّت إلى التشيؤ، والتركيز على الفردية، وأعلت من قيم المجتمع

الصناعي الاستهلاكي؛ فظهرت الرواية الجديدة لتعكس "الفكر الإنساني المعاصر في قلقه وتمزقه وشكّه وعبثه وشقائه" (مرتاض، ١٩٩٨م، ص ٥٣)، من خلال تحطيم الشكل التقليدي للأبنية السردية، فإذا الرواية الجديدة "تثور على كل القواعد، وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية؛ فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة؛ ولا أي شيء مما كان متعارفاً في الرواية التقليدية متألّفاً اغتدى مقبولاً في تمثل الروائيين الجدد" (مرتاض، ١٩٩٨م، ص ٥٣-٥٤)، وتستحدث أشكالاً تعبيرية عفوية "فلا تخطط الكتابة التجريبية مسبقاً لشكل النص، ولا تختار موضوعه، وإنما هي العفوية التي يُراد بها تجاوز الثوابت واقتحام المجهول لتأسيس كتابة روائية مختلفة، وفي ذلك هدم لعدد من الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية إذ يلتقي السرد بالشعر وبالموسيقى وبفنون أخرى ضمن جماليات تقرّ التعدّد في الأساليب والتداخل بينها وتجارب شتى المفاهيم الإطلاقيه" (الكيلاي، ١٩٩٣م، ص ١٠٠).  
 ومن أبرز الروائيين الغربيين الذين مثّلوا هذا التيار الروائي الجديد آلن روب غرييه، ونتالي ساروت، وميشيل بوتور، وكلود سيمون.

العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم... تهديد بنية اللغة المكرّسة... توسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر" (الخراط، ١٩٩٣م، ص ١١-١٢). وقد تمثلت الإرهاصات الأولى لمحاولات التجديد والتجريب في روايات كل من: جبرا إبراهيم جبرا، وأميل حبيبي، والطيب صالح، وإدوارد الخراط، وصنع الله إبراهيم<sup>(٢)</sup>.

ولريادة جبرا إبراهيم جبرا في مجال التجريب الروائي، وأهمية تجربته ستقف عنده هذه الدراسة، مبينة أهم مظاهر التجديد التي حاول من خلالها الخروج على النمط التقليدي المؤلف للرواية العربية. فجبرا إبراهيم جبرا الكاتب الفلسطيني المولود في بيت لحم عام (١٩٢٠م)، والذي استقر في العراق بعد حرب (١٩٤٨م) بدأ مسيرته مع الكتابة القصصية عام (١٩٤٦م)، حينما كتب روايته الأولى بعنوان (صراخ في ليل طويل)، بعدها أصدر رواية (صيادون في شارع ضيق) باللغة الإنجليزية نشرها عام (١٩٦٠م)، ثم توالى رواياته ومنها: السفينة (١٩٧٠م)، والبحث

وقد بدت ملامح هذا النوع الجديد من الرواية في أعمال الروائيين العرب منذ منتصف ستينات القرن العشرين، فالتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية أوجدت الحاجة إلى ظهور أنماط روائية جديدة تواكب هذه التغيرات، وتُبرز وقعها على الفرد وعلى نظرته الجديدة للعالم. فتداعيات حرب فلسطين عام ١٩٤٨م، وقيام ثورة ١٩٥٢م في مصر، وما نتج عنها من استبداد وقمع سياسي، أعقبها الهزيمة الكبرى عام ١٩٦٧م<sup>(١)</sup> التي زعزعت الوجدان العربي، وهزت ثوابته، وجعلته يعيش حالة من الصدمة والقلق وفقدان الثقة في كل شيء. هذا التشويش الذي شعر به الفرد العربي حاول أن يعبر عنه من خلال الرواية الجديدة التي "أخذت على عاتقها صياغة عناصر هذا الواقع الجديد بصورة تقدم تخلخل الركائز المنطقية لهذا الواقع عبر إعادة إنتاج اللاتناسب، وانهار القيم، وهزيمة الإنسان في مجتمعات التخلف والتبعية"، (صالح، ٢٠٠٩م، ص ١٦)، فجاء النص الروائي مفتوحًا يستوعب في بنيته السردية تداخل الأجناس الأدبية، ويستجيب لمحاولات التجريب والتجديد من خلال التقنيات السردية الحديثة، ويخرج عن المؤلف من خلال "كسر الترتيب السردى الاطرادي، فكّ

(٢) للاستزادة حول كُتّاب الرواية العربية الجديدة، ينظر:

محمود الضبع، "الرواية الجديدة والمنجز العربي"، مجلة الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٧٤، ٢٠١١م.

(١) للاستزادة حول عوامل نشأة الرواية العربية الجديدة، ينظر: عبدالمالك أشهبون، الحساسيات الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوارد الخراط إنموذجًا)، ص ١٤.

الزمنية: الاسترجاع والاستباق، إضافة إلى عدم اقتصار الروائين على عناصر الفن الروائي، فقد انفتحتا على الأجناس الأدبية الأخرى، فتخلل متنها: اللغة الشعرية، والمقاطع الغنائية، والحوار المسرحي، والتصوير السينمائي. ولوضوح مظاهر التجريب في روايتي (السفينة)، و(البحث عن وليد مسعود) ستقتصر عليهما هذه الدراسة.

ثانياً: مظاهر التجريب الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا  
أ- تعدد الأصوات السردية.

مالت الرواية التقليدية إلى تقديم أحداثها من زاوية نظر واحدة، يمثلها صوت سردي واحد تتمحور الرواية حول أيديولوجيته، ونظرة للعالم، ومع التطور ومحاولات التجديد التي مرت بها الرواية ظهر نوع جديد من الروايات تتعدد فيه الأصوات السردية التي تقدم أحداث الرواية؛ فتنوع وجهات النظر التي تعرض من خلالها هذه الأحداث، وتُظهر من خلال هذا التعدد رؤى مختلفة للعالم. وقد أُطلق على هذا النوع الجديد من الروايات (الرواية البوليفونية). ويعدُّ باختين من أوائل النقاد الذين لفتوا الأنظار إلى هذا التجديد في الشكل الروائي، حينما أصدر كتابه (شعرية ديستوفسكي)، فقد تبيّن له من خلال دراسة روايات ديستوفسكي أنها تجاوزت النمط التقليدي الذي يقصر

عن وليد مسعود (١٩٧٨م)، وعالم بلا خرائط تأليف مشترك مع عبدالرحمن منيف (١٩٨٢م)، والغرف الأخرى (١٩٨٦م)، ويوميات سراب عفان (١٩٩٢م).

ولاطلاعه على الثقافة الغربية، ومتابعته لتياراتها الفنية الحديثة ترجم عددًا من الأعمال النقدية والروائية الغربية منها: بعض أعمال شكسبير، وأوسكار وايلد، وبيكيت، ورواية (الصخب والعنف) لوليام فوكنر التي تعدُّ من أبرز الروايات الغربية الجديدة (دحبور، ٢٠٠٦م)، هذا فضلاً عن أعماله الشعرية والنقدية الأخرى.

وقد مكّنته ثقافته الأدبية والنقدية الواسعة من انتهاج التجريب في رواياته، موظفًا أساليب سردية جديدة في ثناياها مثل: تعدد الأصوات، وتيار الوعي، والمفارقة الزمنية، والتداخل الأجناسي وغيرها؛ وقد اتضحت هذه الأساليب السردية الجديدة في روايتي (السفينة)، و(البحث عن وليد مسعود)، فقد بنيتا على تعدد الأصوات السردية؛ مما جعل الحدث القصصي يُعرض من زوايا نظر متعددة، كما أنّ من مظاهر التجريب التي اتضحت فيهما أيضًا تضمين تيار الوعي بأشكاله المختلفة في نسيج البنية السردية، إذ أصبحت خواطر الشخصيات وأفكارها جزءًا من البنية التركيبية للروائيتين ومن سياقها الفني، وكذلك قطع الاسترسال الزمني من خلال توظيف تقنيات المفارقة

منها وجهة نظر مغايرة عن الآخر، ومن تباين وجهات النظر هذه وتعارضها يتشكل نسيج الرواية، وتُبنى أحداثها.

وتعدُّ رواية (السفينة) من أبرز أعماله السردية التي تتضح فيها ظاهرة تعدد الأصوات. فقد قسّم هذه الرواية إلى أحد عشر فصلاً، وأسند رواية الأحداث فيها إلى ثلاث شخصيات رئيسة، جمعتهم رحلة بحرية على ظهر (السفينة)، هي شخصية عصام السلطان المهندس العراقي المثقف، الذي أحبَّ لمى عبدالغني، ولم يستطع الزواج منها؛ بسبب تأربن أسرته وأسرته، فدارت فدايته حول قصة حبه، لا سيما وأنَّ لمى قد تزوجت من الدكتور فالح حسيب. وقد استأثرت شخصية عصام السلطان بستة فصول من الرواية، تحدث فيها عن ذكرياته مع لمى، وبث من خلالها كثيراً من آرائه في الحياة التي كشفت عن رؤيته للعالم.

أمَّا الشخصية الثانية فتناوبت السرد مع عصام السلطان هي شخصية وديع عساف التاجر الفلسطيني المثقف، الذي أحبَّ مها الطيبية الفلسطينية المقيمة في لبنان، ورغم ازدهار تجارته في الكويت والثروة التي جناها هناك ظلَّ يحن للعودة إلى فلسطين مزارعاً يفلح أرضه، ويعيش على خيراتها. في حين كانت حبيبته مها ترفض العودة، وتؤثر البقاء في لبنان. وقد عرض وديع عساف قصته ووجهة نظره حول الواقع الذي يعيشه،

الرواية على صوت سردي واحد يقدم الأحداث من منظوره الخاص إلى أصوات سردية متعددة ومتباينة تحكي من زوايا نظر مختلفة؛ مما يجعل الروائي لا يهيمن بصوته وآرائه على شخصياته، بل يجعلها من خلال الحوار تكشف عن آرائها وأيديولوجيتها؛ فيتساوى معها داخل العمل السردية معتمداً على الحوار في إعطاء هذه المساحة من الحرية للشخصيات.

وبذلك يكون المقصود بالرواية المتعددة الأصوات "الرواية التي تتسم بتفاعل عدة أصوات أو حالات من الوعي أو الرؤى، بشرط ألا تتوحد هذه الأصوات أو يتفوق أحدها على الآخر، وهي بذلك تقف على النقيض من الرواية المونولوجية، إذ إن آراء الراوي وأحكامه ومعرفته لا تمثل سلطة عليا في العالم الروائي التخيلي، وإنما يمثل هذا الراوي مساهمة من بين عدة مساهمات في الخطاب الروائي" (برنس، ٢٠٠٣م، ص ٤٤).

وقد ظهرت الرواية المتعددة الأصوات في أعمال جبرا إبراهيم جبرا، لاسيما في روايته (السفينة) و(البحث عن وليد مسعود)، فترجمته لرواية (الصخب والعنف)، لفوكنر أطلعه على هذا النوع الجديد من الروايات، فكان من أوائل الكُتّاب العرب الذين انتقلوا بالرواية العربية إلى هذا اللون من التجديد الفني، حيث تتعدد الأصوات السردية داخل العمل القصصي دون أن يطغى أحدها على الآخر، فيقدم كل

وقد أكد هذا الوصف في موضع آخر حينما قال عن وجه إميليا أيضًا: "إنه وجه ذنيوي أرضي، فيه المكر الثعلبي الذي لا بد منه لامرأة مغامرة" (ص ٨). فهي في نظره امرأة مأكرة، مغامرة. وهو هنا لم يصفها وصفًا خارجيًا محايدًا، إنما وصفها من خلال رؤيته الخاصة لها، والانطباع الذي تركته في نفسه تجاهها، وهكذا سائر الأوصاف التي وردت على لسان عصام السلطان انطلقت من رؤيته الخاصة لهذه الشخصيات الموصوفة؛ وقد اتضح ذلك في وصفه للمي (ينظر: ص ٨)، ولشوكت أبو سمرة شريكه في الغرفة (ينظر: ص ١٠)، وليوسف حداد (ينظر: ص ٣٣)، ولمحمود الراشد (ينظر: ص ٣٣)، فهو يصور هذه الشخصيات من زاوية رؤيته لها داخل العمل السردي.

وبالإضافة إلى الزاوية التي يصف منها عصام السلطان شخصيات الرواية. هناك زاوية أخرى يمثلها صوت سردي آخر هو صوت وديع عساف الذي وصف أيضًا هذه الشخصيات من وجهة نظره، ووفق تصوره الخاص لها، من ذلك مثلاً وصفه عصام السلطان قائلاً: "إنه يشبه لوردًا انكليزيا متنكرًا في زيّ أعراي - أو بالعكس. فرز إحدى الشخصيتين فيه عن الأخرى صعب... أتصوره يقارب الثلاثين. كثير الأسئلة، ولكنه أيضًا حسن الإصغاء... أكاد أجزم أنه هارب من بغداد لسبب سياسي أو.. لا أدري" (ص ٤٢). فوصف وديع عساف للشكل الخارجي لعصام السلطان تخلله تصوير

والمستقبل الذي يحلم به في أربعة فصول من الرواية. في حين خُصص فصل واحد فقط للشخصية الثالثة التي شاركت في سرد الرواية وهي شخصية إميليا فرنيزي الإيطالية المقيمة في لبنان، فقد هجرها زوجها ميشال؛ ليتنسك في أحد أديرة الجبل، فظلت في لبنان وحيدة إلى أن تعرفت على الدكتور فالح حسيب في إحدى المناسبات، وارتبطت به بعلاقة غرامية، وكان وجودها في السفينة بتدبير منه.

فعلى لسان هذه الشخصيات الثلاث: عصام السلطان، ووديع عساف، وإميليا فرنيزي دارت أحداث الرواية، ومن منظورها عُرضت بقية الشخصيات. يُلاحظ ذلك في وصف عصام السلطان لإميليا فرنيزي، حيث يقول: "أما وجه إميليا فكان وجهًا من وجوه الجحيم يذكرني بالشر. في العينين الزرقاوين لمعة حادة تؤكد ما في الشفتين الكبيرتين من غدر صريح. إنه وجه أقرب إلى استدارة وجه الطفل، مما يؤكد أنه غير وجهها الحقيقي؛ لأنَّ في العينين والشفتين، رغم ابتسامها المستمر صلابة وعنفًا" (ص ٧). فعصام السلطان لم يكتف بوصف وجه إميليا وملاحظها الخارجية، إنما أوحى بانطباعه الخاص حول شخصيتها، وهذا ما كشفت عنه ألفاظه الآتية: (وجوه الجحيم، الشر، الغدر الصريح، الصلابة والعنف). فتجاوز تصوير الوجه إلى وصف الشخصية بأنها شريرة، وغدّارة، وتتسم بالصلابة والعنف.

هذا الاختلاف في الرؤى، والتعدد في وجهات النظر الذي نتج عن تعدد الأصوات السردية داخل الرواية أكسبها غنى معرفياً، وتنوعاً أيديولوجياً، وتقبلاً ديمقراطياً فالآراء تتجاوز دون أن يطغى أحدها على الآخر.

وقد ظهر هذا التعدد في الأصوات السردية أيضاً في رواية (البحث عن وليد مسعود)، فاختفاء بطل الرواية وليد مسعود الفلستيني المثقف الذي ظل رغم إقامته وعمله في بغداد على اتصال بحركات المقاومة والنضال في بلاده. أثار تساؤلات عدة عن مصيره، هل قُتل، أو اختطف، أو آثر العودة إلى وطنه متخفياً؛ ليوصل نضاله من أجل تحرير بلاده.

هذا اللغز الذي بدأت به الرواية استدعى إعادة النظر في حياة وليد، فتناوب أصدقاؤه على سرد جوانب ومراحل مختلفة من حياته. فقسّمت الرواية إلى اثني عشر فصلاً توزع السرد فيها بين الشخصيات الآتية: د. جواد حسني، وكاظم إسماعيل، وإبراهيم الحاج نوفل، وعيسى ناصر، و د. طارق رؤوف، ومريم الصفار، ووصال رؤوف، ومروان ابن وليد. في حين تحدث وليد مسعود بصوته عن طفولته، وذكريات صباه، وحادثة اعتقاله في ثلاثة فصول منها. وقد حاولت كل شخصية من هذه الشخصيات أن تصور وليداً من وجهة نظرها الخاصة، ومن زاوية رؤيتها الشخصية له فرأه كاظم إسماعيل: "سليل

لشخصية هذا الأخير ونفسيته، فهو من وجهة نظر عساف يجمع الأضداد في شخصه، فيه من وقار الأشراف وبساطة الأعراب، يجمع بين فضول الحديث وحسن الإصغاء، يبدو عليه التوجس والقلق وكأنه هارب من أمر ما. ويتضح أيضاً انعكاس الرؤية الخاصة على التصوير في وصف إميلييا فرنيزي لوديع عساف، حيث تقول: "وديع مبتلى بنوع من الجدي يخشاه هو نفسه، فيحاول خداع نفسه في النهاية بالضحك على عكس فالج" (ص ١٨٥). فوديع عساف من وجهة نظر إميلييا شخص جاد وإن حاول المرح.

ومثلاً تناوبت الشخصيات الرئيسة الثلاث: عصام ووديع وإميلييا في تقديم شخصيات الرواية ووصفها من خلال زاوية رؤية كل منهم لهذه الشخصيات. تناوبوا أيضاً في سرد الرواية، فحكى كل منهم الأسباب التي دفعته إلى هذه الرحلة، ونقل كل منهم بعض الحوارات التي دارت بين شخصيات السفينة. وقد بدا التعارض والاختلاف في بعض مواقفهم وآرائهم فمن ذلك اختلاف عصام السلطان ووديع عساف في موقفهم من الانتفاء إلى الأرض، فالأول يفر منها، ويشعر أنها السبب في الفراق الذي حدث بينه وبين محبوبته لمى (ينظر: ص ص ١٦٤-١٦٩)، أما الثاني فيحن إلى الأرض التي ينتمي إليها، ويحلم بأن تتوج قصة حبه بمها بالزواج فيها، والإقامة عليها (ينظر: ص ٤٥، و ٨٤-٨٥).

وعلى خلاف رؤية كاظم لوليد جاءت رؤية إبراهيم الحاج نوفل، إذ صوّر وليدًا بطلًا أسطوريًا "أراد أن يكون قديسًا في عالم من الفجور، منظرًا متفردًا في عالم من الأحزاب، عقائديًا غير عقائدي، وفي عالم من التزمّت الدغماوي. أراد أن يتكلم برموز حسب أن لها معانيها بين الناس، ونسي أنها غير الرموز التي يحملونها كالرقي حول أعناقهم. دهش أن الذين فهموه، في خاتمة المطاف، لم يكونوا إلا قلة من الناس ولعلها القلة التي أحبّت فكره؛ لأنّها أحبته لشخصه، لشيء ما فيه يشع من عينيه ويديه وصوته" (ص ٣١٥). فإبراهيم نوفل لا يُخفي إعجابه بشخصية وليد التي يرى فيها التفرد والتميز؛ لكنه يرى أنها تخفي في جنباتها شعورًا بالإحباط نتج عن خيبة أمل شعر بها وليد إزاء المحيطين به؛ لعجزهم عن فهم مشاعره، وسبر أغوار فكره.

أما د. طارق رؤوف فقد رأى جانبًا آخر في وليد ظهر له من خلال كثرة علاقاته الغرامية، فصوره زير نساء في قوله: "وجه رصين، ولحية طويلة (مجازية)، وجبهة عريضة عنيدة، ذكاء ولفظ بصيرة، واتزان؛ ولكن ما ذلك كله إلا زيف وخداع... قناع وقور يجذب وجه وليد مسعود الحقيقي، وليد الماجن، الخليع الذي افترسته لواعج الشبق، والتهمته نيران الحب، ودفعت به في النهاية إلى قتل نفسه" (ص ١٣٨). فقد رأى د. طارق رؤوف أن وليدًا لا

ارستقراطية منقرضة، لا تنسى تاريخها الضائع بين الناس، الراسخ عمقًا في نفسها، فيدفع ذلك أفرادها إلى فروسيات وهمية ورؤى نخبوية غامضة. ووليد يحاول إخفاء ذلك أو كتمه؛ لأنّه أمر لا يصلح لزمانه، وهو يريد أن يكون جزءًا مهمًا من زمانه، ولكنه في قرارته، بينه وبين نفسه متشبث به" (ص ٦٧). فكاظم إسماعيل يرى أن الغموض الذي يلف شخصية وليد ما هو إلا محاولة منه لإخفاء تعاليه وشعوره بالنخبوية. وقد اختلف معه د. جواد حسني قائلاً: "وليد شيء آخر غير ما تصف. فيه شيء ما داخلي، باطني: هذا أنفق معك عليه؛ ولكن ما هو هذا الشيء! لست أظن أنك قد اهتديت إليه بعد" (ص ٦٨). وكذلك سميرة أخت كاظم أبدت عدم تأييدها لوجهة نظر أخيها قائلة: "مهها يكن فإنه ليس بقايا الأرسقراطية المنقرضة التي تتخيلها يا كاظم. أنت تتشاطر في ذلك أكثر مما يجب. وليد مقتلع... وهو يحاول أن يجد الأرض يعيد فيها غرس جذوره. وإلا فإنه لن يستطيع أن يفكر، أن يكتب، أن يحقق شيئاً" (ص ٦٨). فكل من د. جواد حسني وسميرة أخت كاظم رأى في وليد صورة مغايرة لتلك التي رآها كاظم. فهما متفقان على أن فيه شيئًا داخليًا يجاهد في إخفائه؛ هذا الشيء لا يمكن أن يكون شعورًا بالتعالي والتفرد، إنما هو من وجهة نظر سميرة المأ يعتمر قلبه، وحرزًا دفينًا يخالج نفسه على حياة الشتات التي يحياها بعيدًا عن وطنه، ومقتلعًا من جذوره.

السردية التي نسجت الرواية، والتي نوّعت وجهات النظر، وعددت زوايا رؤية الشخصية المحورية والأحداث التي دارت حولها.

واعتماد جبرا إبراهيم في بناء روايته السابقتين على تقنية تعدد الأصوات جعل الرؤية السردية فيهما (رؤية مع) أي تساوت معرفة المؤلف بمعرفة الشخصيات الروائية (ينظر: تودوروف، ١٩٩٢م، ص ٥٨). فلم يشعرنا المؤلف بأنه على علم بما سيحدث، فهو يتعرف على الأحداث مع القارئ من خلال شخصيات الرواية وحواراتها، وقد قُدّمت "المواقف والأحداث أكثر من مرة، وفي كل مرة من منظور شخصية مختلفة" (برنس، ٢٠٠٣م، ص ٧١)، وهو ما يُعرف (بالتبئير الداخلي المتعدد)<sup>(١)</sup>.

وفي هذا التنوع لزوايا الرؤية كسر لهيمنة الرؤية الأحادية للمؤلف، وإضفاء للموضوعية والحيادية في عرض الآراء والأفكار، وتقديم الأيديولوجيات؛ مما أكسب الروائيتين جمالاً فنياً، وغنى فكرياً وأسلوبياً.

### ب- تيار الوعي

من أبرز ملامح التجديد التي طرأت على الفن الروائي الاتجاه إلى العوالم الداخلية للإنسان، ومحاوله إبرازها من خلال العمل الفني، متأثرين في ذلك بنظريات فرويد في التحليل النفسي التي لفتت الأنظار

يستحق ما أحيط به من تقدير وتبجيل فما هو إلا شخص عاش أسير لذاته وشهواته، خدع من حوله برصانته واتزانه.

وقد علّق د. جواد حسني على تعدد وجهات النظر هذه واختلافها بأن كل شخصية رأت في وليد شيئاً من ذاتها، ومن طموحاتها، وإحباطاتها، حيث يقول: "بعد أن يقول الأشخاص ما يقولونه... يبقى لنا أن نتساءل: عمّن هم في الحقيقة يتحدثون؟ عن رجل شغل في وقت ما عواطفهم وأذهانهم، أم عن أنفسهم، عن أوهامهم وإحباطاتهم وإشكالات حياتهم؟ هل هم المرأة وهو الوجه الذي يطل من أعماقهم، أم أنه هو المرأة ووجوههم تتصاعد من أعماقهم كما ربما هم أنفسهم لا يعرفونها" (ص ٣٦٣).

هذه الجوانب المختلفة من شخصية وليد، والتي رسمتها هذه الأصوات السردية المتعددة شكّلت صورة وليد بما في شخصيته من صراعات وتناقضات. هذا التعدد في الأصوات السردية أكسب الرواية جدة، إذ جعل أحداثها تعرض من أكثر من وجهة نظر، ورسم لبطلها صورة متعددة الجوانب تجمع بين دفتيها متناقضات شتى، فهو الكاتب المثقف، والبطل المناضل، وأيضاً صاحب العلاقات الغرامية المتعددة. شخصية تتصارع فيها قداسة القضية التي يؤمن بها، ودناءة الرغبات التي ينساق وراءها. ما كان لهذا الصراع أن يبدو بهذا الشكل لولا تعدد الأصوات

(١) للاستزادة حول أنواع التبئير، ينظر: عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص ٢٦-٢٧.

إلى منطقة اللاشعور، وأولته أهمية كبرى في فهم دوافع السلوك الإنساني، وفسرت على ضوءه ما يصدر عن الفرد من أفعال، وما يتوارى في أقواله من مقاصد ومكنونات؛ فنتج عن هذا الاتجاه ظهور شكل روائي جديد عُرف (بتيار الوعي) قُصد به "نوع من القصص يركز فيه أساساً على ارتداد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات" (همفري، ٢٠٠٠م، ص ٢٧).

وقد تنوعت أشكال تيار الوعي وتقنياته فتارة يظهر على شكل مونولوج داخلي، وتارة يأخذ صورة مناجاة للنفس، وأحياناً يكون على هيئة تداع حر، أو يظهر على شكل رؤى وأحلام.

وقد تمثلت معظم هذه الأشكال في روايتي جبرا إبراهيم جبرا (السفينة) و(البحث عن وليد مسعود)، ففي كل منهما يعتمد جزء كبير من سرد الرواية على ما يدور في ذهن الشخصيات من أفكار وما يعتمل في نفوسها من مشاعر وأحاسيس.

فتارة يعرض جبرا خواطر هذه الشخصيات ويصف تداعيات الأحداث عليها من خلال المونولوج الداخلي، أي يدعها تسترسل في عرض ما تفكر به، فتقدم "محتوى الوعي في مرحلته غير المكتملة قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام عن قصد" (همفري، ٢٠٠٠م، ص ٦٠). من ذلك مثلاً ما دار في ذهن عصام السلطان في رواية (السفينة) حينما باغته وديع

عساف بأنه في الحقيقة ما هو إلا هارب، فدار المونولوج التالي في ذهنه: "ازعجني بإصراره، وأنا أعلم أنني هارب، وأنني لا أريد القتل. وتذكرت عندها ما كنت دوماً أتخوف من ذكره: ما فعله أبي وأنا طفل صغير. القتل؟ لعل وديع يفكر بفلسطين. بقتل العدو هناك. غير أنه عندما ذكر القتل، نكأ في جرحاً من نوع آخر. لماذا قتل أبي جواد الحمادي وأنزل بحياتي لعنة ما زلت أعانيها؟... الكل قال: حسناً فعل. لقد رفع رؤوسنا. لا بأس؛ ولكن الآلهة ظلت تطالب بالانتقام، وعلى نحو مهين. فرضت عليه الحياة بعيداً عنا، وجعلت منه مجرد اسطورة. ولم تستنكف من أن تفقدني المرأة الوحيدة التي أحببت، وتبقيني معلقاً بها من بعيد" (ص ٧٦). فهو يعي أنه هارب ويطلعنا من خلال السياق السابق على هذا الوعي دون أن يتلفظ به، وإنما يكتفي فقط أن يحدث نفسه بهذه الحقيقة التي يعيها تماماً وإن لم يصرح بها، وهي أن قتل والده لجواد الحمادي كان اللعنة التي غيرت مسار حياته، فكما دفعت والده للهرب فعاش بعيداً عن أبنائه، دفعت به هو أيضاً للهرب بعيداً عن المرأة التي أحبها، فعمها المقتول، وكيف لحبها أن ينمو في أرض روتها الكراهية والرغبة في الانتقام، فلا سبيل أمامه إلا الهروب من الذنب الذي لم يرتكبه، من حبه الضائع، من واقعه الأليم. فقد كشف عصام السلطان من خلال هذا المونولوج الداخلي عن سر هروبه وسبب مأساته،

الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً" (اللباني، ١٩٩٩م، ص ٣٧-٣٨). فالفرق بينها وبين المونولوج الداخلي هو القصد، فمناجاة النفس تعرض فيها الشخصية ما في داخلها لقارئ افتراضي، ويكون ما تعرضه قريباً من الوعي في حين أن المونولوج الداخلي يعرض مستويات أعمق من الوعي، ويكتفى بعرضها دون قصد البوح أو الكلام بها.

ومن نماذج مناجاة النفس في رواية (السفينة) قول وديع عساف مخاطباً نفسه: "كلما قلت لنفسي: هيا يا وديع. سافر. شوف الدنيا، سافرت بحرًا. لا لأن البحر هو دنيا وحسب، بل لأن السفينة تشعرك جسدياً بانسيابك خلال الزمان والمكان معاً. الطائرة تكاد تلغي الزمان. فهي تلغي فيك ذلك الحس الإنساني بالنمو والإيناع والتغير، وتؤكد على أنك إنما تسافر في مهمة تجارية، لا تجربة نفسية" (ص ٣٩). وكذلك من مناجاة النفس في رواية (البحث عن وليد مسعود) مناجاة بطل الرواية وليد لنفسه في الشريط المسجل الذي بث فيه بعضاً من خواطره وذكرياته (ينظر: ص ٢٦-٣٤)، وقد طالت هذه المناجاة حتى بلغت ثمانين صفحات. وفي كلا النموذجين حوار مع النفس افترضت فيه الشخصية وجود مستمع لحوارها.

فكان توظيف المونولوج الداخلي لتصوير نفسية عصام، وفهم ظروف حياته أمراً اقتضاه السياق الروائي.

وكذلك ورد المونولوج الداخلي في رواية (البحث عن وليد مسعود)، فمن ذلك الحوار الذي دار في نفس وليد مسعود حينما خاض في طفولته تجربة النساك معتكفاً في أحد الكهوف فما أن سمع صياح بنات آوى في الليل حتى تساءل بينه وبين نفسه "هل حقاً لا يخاف سليمان أو مراد هذه الصيحات الوحشية، الحزينة، المرعبة؟ كانا كلاهما أكبر مني سنًا بقليل. وفي ركن قصي في داخلي كان ثمة الكثير من الرهبة، رغم كل تبجحي" (ص ١١٥). فهو يعي بما يخالج نفسه من مشاعر الخوف والرهبة دون أن يصرح بذلك لأصحابه خشية أن ينتقص ذلك من شجاعته ورجولته أمامهم. فالمونولوج الداخلي هنا أطلعنا على حقيقة مشاعر وليد التي جاهد في إخفائها، وتجنب التصريح بها أمام أقرانه.

وغالباً ما ورد المونولوج الداخلي في الروايتين بصيغة مباشرة أي باستخدام ضمير المتكلم كما في النموذجين السابقين.

وبإضافة إلى توظيف المونولوج الداخلي في الروايتين وردت أيضاً أحاسيس الشخصيات وتعليقاتها على الأحداث في صورة مناجاة للنفس، وفيها يجري "تقديم المحتوى الذهني، والعمليات

وبذلك يتبين أن كلا من الروائيتين وظفت تيار الوعي في بنيتها السردية بأشكاله المتعددة، وقصرت استخدامه على الشخصيات الرئيسة التي عنونت بها فصول الروائيتين دون سائر الشخصيات، متخذة من هذا الأسلوب الفني الجديد وسيلة لإيضاح الشخصية، وفهم دوافع سلوكها، وإن كانت شخصيات رواية (السفينة) قد غلبت عليها حالة التأمل في الذات، والتفكير في المصير فمالت بوجه خاص إلى التعبير عنها من خلال المونولوج الداخلي دون سائر أشكال تيار الوعي، في حين عمدت شخصيات رواية (البحث عن وليد مسعود)، إلى مناجاة النفس أكثر من بقية أشكال تيار الوعي؛ لمناسبة ذلك لحال المصارحة والمكاشفة التي تمر بها إزاء حقيقة علاقتها بوليد مسعود. وإن كانت هذه الرواية قد انفردت عن سابقتها بتوظيف الحلم في الكشف عن خبايا النفس ومكونات اللاشعور حينما صورت ما يدور في نفس مريم الصفار من خلال أحلامها (ص ١٥٠-١٥١)، فمثلت من خلال هذا الاستخدام إضافة فنية تحسب لجبرا إبراهيم جبرا آنذاك. كما يحسب له التجديد الروائي من خلال توظيف تيار الوعي عمومًا بأشكاله المتنوعة: (المونولوج الداخلي، ومناجاة النفس، والتداعي الحر)، في روايته السابقتين؛ إذ أتاح للشخصيات حرية التعبير عن مكوناتها، والكشف عن دوافع سلوكها، وجعل

ولم يقتصر ظهور تيار الوعي في الروائيتين على المونولوج الداخلي ومناجاة النفس، بل كثيرًا ما وردت خواطر الشخصيات وأفكارها ومشاعرها في تداع حر<sup>(١)</sup> يفتقر إلى الترابط والنظام في عرض الأفكار، وتركيب الأسلوب، لاسيما في لحظات التأمل أو أوقات المصارحة ومكاشفة النفس، من ذلك مثلًا استرسال وديع عساف في عرض أفكاره، وهو يُري رسوماته لعصام السلطان وفرندو إذ انتقل من الحديث عن رعب الحياة بين الولادة والموت إلى الكوابيس التي تنتابه، ثم إلى الفرار عبر الرسم، ثم إلى الأفكار التي تدور في ذهنه حول بلده، ثم إلى الرؤى الغامضة، ثم إلى تأملاته بمن حوله في السفينة، ثم إلى الوهم، ثم إلى المسيح، ثم إلى المغامرين والرحالة وكيف يهربون من مجتمعاتهم ليكتشفوا جوهر الإنسان (ينظر: ص ٧٨-٨١). كلها أفكار متناثرة، عرضها بتلاحق غير منظم، وبتداع حر.

وكذلك ورد التداعي الحر في رواية (البحث عن وليد مسعود) فظهر من خلال أحلام مريم الصفار التي دونتها في مذكراتها، وعرضتها على الدكتور طارق رؤوف. فمن يقرأها يجدها أفكارًا مبعثرة، ورموزًا غامضة، لا ترابط بينها. دونتها مريم بأسلوب مفكك، وبتداع حر (ينظر: ص ١٥٠-١٥١).

(١) حول مفهوم التداعي الحر، ينظر: محمد اللباني، رواية تيار الوعي إدوارد الخراط... نموذجًا، ص ٣٨-٣٩.

آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه" (بوعزة، ٢٠١٠م، ص ٨٨).

فهذه المفارقة الزمنية إما تظهر في شكل استرجاع أي عودة إلى الماضي، أو تتخذ شكل استباق أي استشراف لأحداث مستقبلية (ينظر: حمداني، ٢٠٠٠م، ص ٧٤). وفي كلا المظهرين قطع للتسلسل الطبيعي لزمان الأحداث في القصة؛ مما يجعل زمن السرد يختلف عن زمن القصة.

وعند الوقوف على مظاهر هذه المفارقة الزمنية في كل من الروايتين يتبين غلبة الاسترجاع على الاستباق؛ وذلك لأنّ البنية السردية في الروايتين قامت على التذكر والاسترجاع، ففي الرواية الأولى حاولت شخصيات الرواية الاستجمام من خلال رحلة بحرية تأخذها بعيداً عن متاعب حياتها، وقسوة ظروفها. فإذا هي تسترجع آلامها، وتذكر المواقف المصيرية في حياتها. اتضح ذلك في استرجاع وديع عساف لحظة بكائه على فقد القدس، ثم العودة إلى الماضي أيضاً من خلال تذكر أحداث طفولته، وصباه، صداقته لفايز الذي استشهد أمام عينيه، وأحداث حرب ٤٨ وما صاحبها من دمار وتهجير، ثم كيف كانت حياته ودراسته في بيروت (ينظر: ص ١٨، و ٢٠-٢١، ص ٤٨-٥١، ص ٦٠، و ٨٩).

وأيضاً تحلّت الرواية مواضع عديدة رجع فيها عصام السلطان إلى الماضي يتأمل فيه، ويتفكر فيما آل إليه

مشاعرها وأفكارها جزءاً من سياق الحدث الروائي، كما أخرج البنية السردية من تقليدية الحكيم المباشر إلى التجديد الأسلوبية عبر خلخلة البنية الزمنية بمقاطع متعددة من تيار الوعي، تضيء جوانب مختلفة من حياة الشخصيات الروائية، وتحفز مخيلة القارئ على ربط الأحداث وتنظيمها؛ مما أضفى على الروايتين تشويقاً وجمالاً فنياً.

### ج - المفارقة الزمنية.

من مظاهر التجديد التي عمد إليها جبرا إبراهيم جبرا في رواياته الخروج على عنصر الزمن فلم يتقيد بالتسلسل الطبيعي في عرض أحداثه القصصية، إنما عمد في كثير من الأحيان إلى خلخلة التتابع الزمني إما بالبداية من النهاية، وهو ما يعرف (بالاسترجاع الفني/ الفلاش باك)، أو بقطع السرد من خلال تيار الوعي، أو بالتقديم والتأخير في الأحداث وهو ما يُدعى بالمفارقة الزمنية.

وقد اتضح ذلك في روايته (السفينة) و (البحث عن وليد مسعود)، فالرواية الثانية بُنيت على (الفلاش باك)، إذ بدأت باختفاء وليد، ثم عادت بالأحداث إلى تفاصيل حياته قبل الاختفاء، وكذلك تحللت الروايتين فقرات متعددة من تيار الوعي قطعت الاسترسال الزمني -وقد أشرنا إليها سابقاً- كما قامت الروايتان على المفارقة الزمنية، التي فُصد بها أن "يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على

وكذلك طغى الاسترجاع على رواية (البحث عن وليد مسعود)، إذ بُنيت الرواية على استرجاع الشخصيات الرئيسة لذكرياتهما مع وليد، فتذكر كاظم وإسماعيل قصة خلافه مع وليد حول كتابه (الإنسان والحضارة)، وتخلل سرد هذه القصة استرجاعات أعضاء جوانب من حياة كاظم (ينظر: ص ص ٤٧-٦٦).

وكذلك سرد عيسى ناصر ذكريات وفاة أبي وليد مسعود فرحان، ثم عاد إلى ما قبل ذلك فاسترجع قصة حياة مسعود، وزواجه، وولادة ابنه وليد، وكيف أُرسِل للدراسة في الدير (ينظر: ص ص ٨٩-١٣٣)، ثم جاء الاسترجاع على لسان د. طارق رؤوف الذي ذكر قصة وليد مع جنان الثامر (ينظر: ص ص ١٤٠-١٤٥)، ثم مع مريم الصفار (ينظر: ص ص ١٤٦-١٦٠)، وبعدها عاد الاسترجاع إلى ماضٍ أبعد من خلال ذكريات وليد نفسه الذي تحدث عن معاصرته في طفولته لزلازل عام (١٩٢٧م)، ثم استعرض بعض ذكرياته في أحد أعياد الفصح، وبعد ذلك تطرق إلى الظروف التي دفعته في صباه إلى العودة عن حياة الرهينة في إيطاليا، كما استرجع قصة إحدى العمليات الفدائية التي قام بها مع أصحابه عام (١٩٤٨م)، (ينظر: ص ص ١٧٨-١٨٠، و١٨٥، و١٨٧-١٨٨). وبعد وليد تعود مريم الصفار لتسترجع ذكريات علاقتها مع عامر عبدالحميد، ثم مع وليد (ينظر:

حاله بسبب هذا الماضي، من ذلك تذكره للحادثة التي فرقت بينه وبين محبوبته لمى، وكيف تعرف على لمى أثناء دراستهما في لندن (ينظر: ص ٧٦، و٨٢-٨٣، ص ص ١٦١-١٧٠). كما استرجعت لمى أيضاً هذه الذكريات مع عصام، وحكت له كيف دبرت أمر هذه الرحلة لتلتقي به (ينظر: ص ص ١٧٤-١٧٥). وكذلك استرجعت إيميليا فرنيزي ذكريات حياتها في بيروت، وكيف تعرفت على الدكتور فالح حسيب (ينظر: ص ٢٨، و ١٩٠-١٩١)، وكذلك بعض الشخصيات الثانوية تضمن وصفها في الرواية وقفات استرجاع عرّفت من خلالها عن حياتها، مثل محمود الراشد الذي تذكر أحداثاً في طفولته أثرت في شخصه وعلى رؤيته للحياة (ينظر: ص ص ١٠٩-١١٢).

وينبغي الإشارة إلى أن مواضع الاسترجاع هذه لم تأت متتابعة، بل تخللت المتن الروائي دون انتظام، وبتداع حر، وكيفما اقتضى سياق الحوارات الثنائية التي جرت على ظهر السفينة.

ورغم غلبة الاسترجاع على مواضع المفارقة الزمنية لم يرد الاستباق إلا مرة واحدة في قول عصام السلطان واصفاً وجه إيميليا فرنيزي: "أما وجه إيميليا فكان وجهاً من وجوه الجحيم يذكرني بالشر...؛ لأنّ في العينين والشفتين، رغم ابتسامها المستمر، صلابة وعنفاً. فهي كأنها تقول: إن تأتمني، فعلى مسؤوليتك! ولكنني استبق الحوادث..." (ص ٧).

## د- التداخل الأجناسي.

من أهم مظاهر التجديد التي لحقت الفن الروائي تحوله من نص مغلق يتقيد بحدود نوعه الأدبي إلى نص مفتوح يستوعب منته عناصر مختلفة من أجناس شتى. هذه الظاهرة التي سماها إدوارد الخراط (بالحساسية الجديدة) أو (الكتابة عبر النوعية) <sup>(١)</sup>، والتي عكست تحولاً فنياً للنص الروائي؛ إذ جعلته يخرج عن صرامة قواعده النوعية وشرطه الأجناسية إلى رحابة الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، يقتبس من عناصرها، ويستلهم من أبنيتها ما يطعم به نسيج بنيته السردية.

وقد تمثل هذا التداخل الأجناسي في روايتي جبرا إبراهيم جبرا (السفينة)، و(البحث عن وليد مسعود). فقد اعتمدت كل منهما على: اللغة الشعرية، والمقاطع الغنائية، والحوار المسرحي، والتصوير السينمائي في التعبير عن بعض مواقفها، وأحداثها، وآراء شخصياتها.

ففي العمل الأول تُلحظ اللغة الشاعرية في قول عصام السلطان: "البحر جسر الخلاص. البحر الطري الناعم، الأشيب، العطوف. وقد عاد البحر اليوم إلى العنفوان. لطم موجه إيقاع عنيف للعصارة التي تقذف في وجه السماء بالزهر والشفاه العريضة والأذرع

ص ص ٢٠٨-٢٣٧). وبعدها تسرد وصال رؤوف ذكرياتها مع وليد، كيف نشأت علاقتها به، وكيف تطورت إلى حب عاصف (ينظر: ص ص ٢٥٣-٢٧١). ثم يرد الاسترجاع على لسان إبراهيم الحاج نوفل الذي يروي قصة تعرفه على وليد، ثم قصة جنون ريمة زوجة وليد، ويتنقل بعدها للذكريات وفاة مروان ابن وليد واصفاً تأثير هذا الحدث في وليد (ينظر: ص ص ٣١٢-٣٢٥).

ويلحظ أن جميع مواضع المفارقة الزمنية في الرواية اقتضت على الاسترجاع دون الاستباق؛ لمناسبة ذلك مع الطريقة التي بُنيت عليها الرواية وهي طريقة (الفلاش باك). وقد جاء الاسترجاع في الروايتين خارجياً أي يعود إلى أحداث سابقة لزمان الرواية، كما اتسم باتساع مداه أي طول المسافة الزمنية التي يغطيها، إذ شمل مراحل وسنوات من حياة أبطال الروايتين.

وأيًا تكن المفارقة الزمنية استرجاعاً أو استباقاً فقد مثلت خروجاً على زمن القصة، ومحاولة للتجديد في نسيج بنيته الزمنية؛ أبعدها عن الرتابة، وأكسبها تشويقاً وجذباً للقارئ؛ مما أضفى عليها جمالاً فنياً.

وقد كان جبرا إبراهيم جبرا -كما يتضح في هذين العملين- من الروائيين العرب الأوائل الذين سعوا إلى التجريب الروائي، والخروج على البنية السردية التقليدية من خلال توظيف المفارقة الزمنية، وكسر التتابع الزمني للأحداث القصصية.

(١) للاستزادة حول هذا المصطلح وسماهته، ينظر: إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية.

نظمها يوسف حداد (ينظر: ص ٣٥، و ١١٤-١١٥)،  
أو تلك التي قالها محمود الراشد (ينظر: ص ١٣١).  
وقد وردت هذه اللغة الشعرية أيضًا في رواية  
(البحث عن وليد مسعود)، فتارة يتغنى بطل الرواية  
وليد مسعود بأبيات من التراث الشعبي الفلسطيني كما  
في قوله:

"قلت إلهًا خية خية اسقيني شربة ميه  
وأنا رايح ومروّح ومنقي درب القبلية  
قالت لي أشرب واتمني يا ريتو صحة وهنية"  
(ص ٢٩).

وتارة أخرى يردد مقاطع من أغاني الثورة  
الفلسطينية، مثل قوله: "ديروا الميه عالصفصاف، نحن  
الثوار ما بنخاف..." (ص ١٨٤).

وتارة ترد هذه الأهازيج الشعبية والأبيات الشعرية  
على ألسنة شخصيات الرواية كما في أغاني العرس  
الفلسطيني التي ذكرها عيسى ناصر حينما حكى قصة  
زواج مسعود ونجمة (ينظر: ص ٩٦، و ٩٨)، وكذلك  
في أبيات الجواهري الحماسية التي استشهد بها إبراهيم  
نوفل قائلاً: "ديروا الميه عالصفصاف، نحن الثوار ما  
بنخاف..."، ردًا على الثوار الذين كانوا يصيحون:  
"نحن الثوار جيناكم، نحن الثوار" (ص ١٨٤).

وفي بعض الأحيان يطول هذا التوظيف الشعري  
في السياق القصصي كما في الأبيات المقتبسة التي تبادلها  
بطل الرواية وليد مع وصال رؤوف، والتي استغرقت

المتددة كالشراك اللذيذة. البحر خلاص جديد. إلى  
الغروب! إلى جزر العقيق! إلى الشاطئ الذي انبثقت  
عليه ربة الحب من زبد البحر ونفث النسيم" (ص ٥).  
وقد تكرر هذا الأسلوب الشعري في وصف وديع  
عساف القدس (ينظر: ص ١٧-١٨)، وكذلك في  
وصفه الغربية (ينظر: ص ٢٣).

وأحيانًا ترد هذه الشعاعية في توظيف الأبيات  
الشعرية في السياق القصصي إما تضمينًا كما في توظيف  
وديع عساف لبيت دانتى الوارد في (الكوميديا الإلهية)  
"عن كل أمل تخلّوا، أيها الداخلون هنا" (ص ١٤٤) في  
سياق حديثه عن الناس في السفينة معلقًا على هذا  
البيت بقوله: "على السفينة كان يجب أن يكتب بأحرف  
من شمس ورياح: "عن كل ذكري تخلّوا، أيها  
الداخلون هنا". كأنّ البحر لراكبيه ممحاة هائلة  
ستمحو أثبت أنواع الخبر، بل حتى الصور المحفورة  
حفر الجروح. ولكن البحر، لسوء الحظ، ليس نهر  
النسيان، مهما تمنى المسافرون ذلك" (ص ١٤٤).

وتارة ترد اللغة الشعرية صراحة في سياق الرواية  
من خلال الاستشهاد بالأبيات الشعرية، من ذلك  
استشهاد وديع عساف ببيت امرئ القيس "فقا نبك  
من ذكرى حبيب ومنزل، بسقط اللوى بين الدخول  
فحومل" (ص ٢٤). وكذلك استشهاده بأبيات عبيد  
بن الأبرص (ص ٢٥). أو من خلال ما تنظمه بعض  
شخصيات الرواية من أشعار كما في الأبيات التي

أنغام الناي والأبو ليوهان سباستيان باخ، لتفيض من بين أرجاء المركب وتنحصر بين جدران الصخر، وتملأ الجو بنشوة من نشوات باخ الإلهية. وهكذا يممننا نحو الشمس الغاربة، ننزلق انزلاقاً إلى عرض البحر، لنخترق ألواناً تمازجت المياه والسماء في أحمرها وأصفرها، وصبوب عتمة باهتة علقت بها بقايا من نور يومض ويخمد" (ص ٤٧-٤٨).

فهنا الصورة ليست ثابتة إنما متحركة، تمتزج فيها الرؤية البصرية بالصوت المسموع كما في لقطات الكاميرا السينمائية. فالقارئ لوصف السفينة وهي تعبر مضيق كورينث يشعر وكأنه يشاهد مشهداً سينمائياً بما فيه من مؤثرات بصرية وسمعية؛ يشاهد السفينة وهي تمر من مكان ضيق، والركاب يتزاحمون على الحواجز يلوحون لغرباء وقفوا على الجسر الذي تمر السفينة من تحته، يتخيل هذا المشهد البصري ممزوجاً بجلبة الركاب وأصواتهم وهم يجيئون من فوق الجسر، وقد تخللت هذه الجلبة أنغام الناي والأبو. هذه الأصوات المختلطة تستمر في مشاهد متتالية تصور حركة مرور السفينة وهي تدخل المضيق إلى أن تعبره، وتُظهر زمن هذا المرور من خلال امتزاج ألوان ما قبل الغروب بما بعده ما بين أحمر وأصفر، وما بين نور وعتمة.

وتلاحظ هذه الطريقة في التصوير أيضاً في وصف د. جواد حسني الليلة الماطرة التي عاتب فيها وليد مسعود صديقه كاظم إسماعيل على نقده لكتابه

أربع صفحات متواصلة، بنا من خلالها لواعج حبهما وأشواقهما (ينظر: ص ص ٢٦٨-٢٧١). ولاشك في أن توظيف هذه الأبيات والمقاطع الغنائية في النسيج السردى بما فيها من إيقاع موسيقي أضفى لغة شعرية على الأسلوب كسرت الاسترسال القصصي واللغة المباشرة.

وكما انفتحت الروايتان (السفينة) و(البحر عن وليد مسعود) على عناصر شعرية، اشتملت أيضاً على عناصر مسرحية من أبرزها الاعتماد على تعدد الأصوات في عرض الأحداث الروائية، والتركيز على عنصر الحوار في البناء السردى والتعريف بالشخصيات وآرائها.

وكذلك وظفت تقنيات سينمائية في نسيجها القصصي فجاء التصوير بعين الكاميرا في مواضع متعددة من الروايتين، من ذلك تصوير عبور السفينة من مضيق كورينث، حيث يقول وديع عساف: "كان الممر من الضيق بحيث يبدو كأن السفينة إذا أقحمت رأسها فيه عصت عند الوسط... لقد ولجت فيه ولوجاً حذراً، والركاب مزدحمون على الحواجز يلوحون بأيديهم لمستطرقين غرباء وقفوا على جسر نصب عالياً فوقهم، وهؤلاء يلوحون ويصيحون بتحياتهم المجانية، وكأنهم ما وجدوا هناك إلا ليؤدوا هذا الواجب لكل مسافر في سفينة. هلو! هلو لكل راكب! والسفينة تنساب بين فكيّ المضيق، ومكبرات الصوت تبث

وزاد المشهد الثاني عن الأول بأن رأى د. فالح زوجته لمى التي ادّعت المرض لتبقى في السفينة رآها تتجول في نابولي بصحبة عصام السلّمان (ينظر: ص ١٨٧).

وكذلك ورد هذا التقطيع المشهدي في رواية (البحث عن وليد مسعود)، من ذلك مثلاً تصوير اللحظات الأخيرة التي سُوهدها فيها وليد في معبر الرطبة على الحدود العراقية، فمرة ذكرها د. طارق رؤوف (ينظر: ص ١٨)، ومرة أخرى أعاد المشهد إبراهيم الحاج نوفل (ينظر: ص ٣٥٠-٣٥٤).

فعرض الأحداث القصصية وكأنها مشاهد متتابعة، يلحقها القطع وإعادة الترتيب (المونتاج) من العناصر البصرية التي استلهمها النص السردي الكتابي من الفن السينمائي المرئي.

وبذلك تكون روايتا جبرا إبراهيم جبرا (السفينة)، و(البحث عن وليد مسعود)، من الروايات التي مثّلت الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، فبالإضافة إلى ما تحويه من عناصر فنية روائية ضمت أيضاً عناصر شعرية، ومسرحية، وسينمائية، أضفت على متنها القصصي تجديداً وتلويناً إبداعياً.

### الخاتمة

تعدُّ أعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائية من أهم الأعمال التي مثّلت بدايات مرحلة التجريب الفني في الرواية العربية ولا سيما روايته (السفينة)، و (البحث

(الإنسان والحضارة)، (ينظر: ص ٤٨-٦٦). فقد عُرضت من خلال مشاهد متتابعة، بدأت بمشهد لقاء وليد بكازم في الطريق، وما دار بينهما من عتاب قاس عكسته المشاهد المتتالية التي صورت سيارة وليد وهي تسير وسط ظلمة الليل، وغزارة المطر، فتحيد عن الطريق العام متجهة إلى بعقوبة، وكيف قذف وليد بكازم من السيارة؛ ليتركه وحيداً تحت المطر، يرتعش من البرد، ويرتعد من الخوف، مذهولاً من تصرف صديقه، وفجأة تلوح سيارة من أمامه، يكتشف أنها سيارة وليد، الذي لم يستطع أن يمضي قدماً في انتقامه، فما لبث أن عاد إليه، وترجل من سيارته، يحتضن صديقه، ويعتذر إليه. ففي هذه المشاهد المتتالية انعكست المشاعر الغاضبة على ألوان المشهد الذي تم تصويره وأصواته، فمعاناة الصديقين جرت في ليلة شتوية شديدة البرد، غزيرة المطر، حالكة الظلام. يشعر القارئ وكأنه يرى هذه المشاهد بألوانها القاتمة، وأصواتها المخيفة، حيث يختلط صياح الصديقين بزواج الرياح وأصوات الرعد والمطر المنهمر.

ومن التقنيات السينمائية المستخدمة أيضاً في الروايتين تقطيع المشهد السردي وإعادة مونتاجه (أي ترتيبه) كما في سرد مشهد رحلة عصام السلّمان ولمى في نابولي (ينظر: ص ١٥٧-١٨٢)، ثم إعادة هذا المشهد بين إمبيليا فرنيزي و د. فالح وقد قاما بنفس دور الخيانة والخداع (ينظر: ص ١٨٥-١٩٤)،

(الفلاش باك)، وضمّن السرد محطات استرجاع عديدة كسرت الاسترسال الزمني. وقد جاءت معظم مواضع المفارقة الزمنية استرجاعاً للملاءمة ذلك لمضمون الروايتين، إذ تدور كل منهما حول أحداث ماضية لزمن الرواية، وقد اتسم هذا الاسترجاع باتساع مداه أي طول المسافة الزمنية التي يغطيها.

ومن مظاهر التجريب أيضاً التي عمد إليها جبرا في روايته تحويل نصه الروائي من نص مغلق يتقيد بحدود نوعه الأجناسي إلى نص مفتوح تتداخل في بنيته التركيبية عناصر مختلفة من أجناس أدبية شتى، فإذا هو يستعين باللغة الشعرية، والمقاطع الغنائية، والحوار المسرحي، والتصوير السينمائي في التعبير عن بعض مواقف الرواية، وأحداثها، وآراء شخصياتها.

وبهذه المحاولات التجديدية التي انتهجها جبرا في روايته (السفينة)، و (البحث عن وليد مسعود)، كان من الروائيين العرب الأوائل الذين طرّقوا باب الرواية الجديدة، وخاضوا غمارها، ولم يتهيبوا الخروج على الشكل التقليدي المألوف للرواية العربية في سبعينات القرن الماضي.

### المصادر والمراجع

إبراهيم، عدالة أحمد، *الجديد في السرد العربي المعاصر*، الطبعة الأولى، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٦م.

عن وليد مسعود)، ففيها تجسدت كثير من مظاهر التجريب الروائي، من أهمها تعدد الأصوات السردية، إذ عُرِضت الأحداث القصصية من وجهات نظر متعددة ومن زوايا سردية مختلفة، وقد مثلت الروايتان المذكورتان التبئير الداخلي المتعدد، وجاءت فيهما الرؤية السردية (رؤية مع) أي أنّ معرفة المؤلف بما سيحدث تساوي معرفة الشخصية الروائية؛ مما حرّر القارئ من الرؤية الأحادية والتبعية المطلقة لرأي المؤلف، وأتاح له رؤية شمولية للحدث القصصي مكنته من تشكيل رأيه الخاص بحرية وتفرد عن المؤلف وعن غيره من القراء.

كما استخدم جبرا في روايته السابقتين تقنيات (تيار الوعي): المونولوج الداخلي، ومناجاة النفس، والتداعي الحر في الكشف عن دخائل الشخصيات ومكونات نفوسها؛ فأخرج الحكيم من السرد التقليدي المتتابع إلى سرد تقطعه الحوارات الداخلية والتأملات النفسية التي تضيء ما وراء الأحداث من دوافع ورغبات وغيرها. وقد قصر توظيف تيار الوعي بأشكاله المتعددة على الشخصيات الرئيسة التي عُنوت بها فصول الروايتين، فهي من تولت السرد، ودارت الأحداث من وجهة نظرها.

وبالإضافة إلى تيار الوعي حاول جبرا خلخلة التتابع الزمني من خلال توظيف المفارقة الزمنية، فبنى روايته السابقتين على طريقة الاسترجاع الفني

- أشهبون، عبدالمالك، الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوارد الخراط نموذجًا)، الطبعة الأولى، الرباط: دار الأمان، الجزائر: منشورات الاختلاف، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠م.
- برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، الطبعة الأولى، القاهرة، ميريت للنشر، ٢٠٠٣م.
- بوعزة، محمد، تحليل النص السردى تقنيات ومفاهيم، الطبعة الأولى، الرباط: دار الأمان، الجزائر: منشورات الاختلاف، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠م.
- تودوروف، تزفيتان، مقولات السرد الأدبي ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي)، الطبعة الأولى، الرباط، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ١٩٩٢م.
- جبرا، جبرا إبراهيم، رواية (السفينة)، الطبعة الخامسة، بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٨م.
- رواية (البحث عن وليد مسعود)، الطبعة الثالثة، بغداد، مكتبة الشرق الأوسط، ١٩٨٥م.
- الخراط، إدوارد، الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية، الطبعة الأولى، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٣م.
- دحبور، أحمد، موقع (ديوان العرب) [diwanalarab.com](http://diwanalarab.com)، ٢٠٠٦م.
- صالح، فخري، في الرواية العربية الجديدة، الطبعة الأولى، الجزائر: منشورات الاختلاف، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٩م.
- الضبع، محمود، "الرواية الجديدة والمنجز العربي"، مجلة الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٧٤، ٢٠١١م.
- قبيلات، نزار مسند، "تعدد الأصوات في الرواية: المفهوم والتوجهات النقدية"، مجلة فكر وإبداع، مصر، ج٥٧، ٢٠١٠م.
- الكيلاي، مصطفى، "التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي"، مجلة فصول، مصر، مج١٢، ١٤، ١٩٩٣م.
- اللباني، محمد إسماعيل، رواية تيار الوعي إدوارد الخراط.. نموذجًا، الطبعة الأولى، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، ١٩٩٩م.
- لحمداني، حميد، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، الطبعة الثالثة، بيروت- الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م.
- مرتاض، عبدالملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، الكويت، سلسلة كتب عالم المعرفة، ١٩٩٨م.
- همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٠م.