«يوميّات سراب عفّان»: الأقنعة المتغيّرة

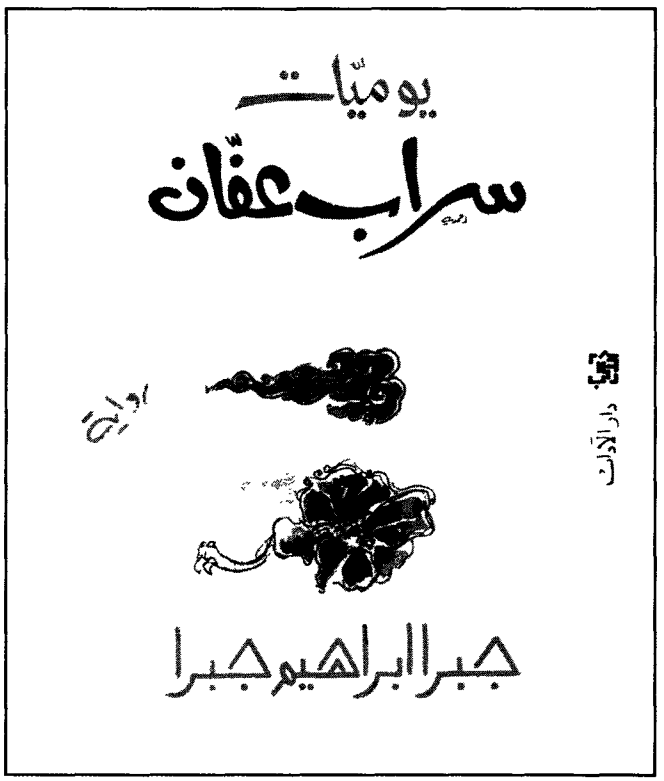
د. إبراهيم الشعافين

لعلّ الوقوف عند عنوان الرواية يكشف لنا منذ البداية ـ ولو بصورة عابرة ـ علاقة الواقعي بالمتخيّل. فلقد طمح الروائيون الإنجليز، خاصة منذ القرن الثامن عشر في إبّان النشأة، إلى الإفادة من السيّرة وما يتصّل بها من مذكرات ويوميات ورسائل ووقائع تاريخية، وحاكوا التفصيلات الدقيقةَ ونغمة الواقع الحقيقية والتواريخ والأماكن والتحيزات الشخصيّة اللاواعية والتأملات والدفاعات وحتى الحماقات التي ألفوها عند أصحاب السِّيَرِ المبكرين.

إنّ فنّ كتابةِ سِيَرِ الحياة قد ساعد في تحويل القصّة من الرومانس البطولية المصطنعة إلى ملاحظة الحياة كما تُعاش في العالم من حولنا. وقد رأى بعض النقّاد أن تعامل الروائي مع هذه الوقائع ومع مواده الخام أشدُّ صعوبةً من تعامل كاتب السّيرة الذاتية، لأنّ القارئَ يعرف سلفاً أنّ الشخصيّة في السّيرة الذاتية حقيقيّة، بينا يعلم أنّ الشخصيّة في الرواية خيالية؛ ومن أجل هذا لا بدّ أَنْ يصطنع الكاتبُ أساليبَه وتقنياتِه السرديةَ الملائمة حتى يقنع القارئَ بأنّ شخصيّاته في أثناء القراءةَ حقيقيّة مثلما هي تاريخيّة.

وإذا كان بعض النقّاد يصعّبون من مهمة كاتب الرواية، فإنّ ليون إيدل يشير إلى صعوبة المهمة التي تجابه كاتب السّيرة الذاتية لأنّه يتعامل في الأصل مع ركام متنافر من المواد الخام التي تقبع أمامه، إذ يقول: **«وكتّاب السيّر بحاجة إلى موائد أو مناضد أكبر من تلك الموائد أو المناضد التي يحتاج إليها معظم الكتاب. وستغطى هذه الموائد بأكوام كبيرة من الكتب والأوراق، وشهادات الميلاد والوفاة وشجرة الأنساب وصور للأعمال وللرسائل، هذه الرسائل التي تمتلئ بالمبالغات والأدب المصطنع والزيف المتعمّد والهروب وإضفاء المظهر العقلي على الأشياء والتفكير الخيالي ثم الوثائق والصور والمخطوطات والملاحظات والحوالات المصرفية وقصاصات من الصحف».**

وكتّاب الرواية لا يتخذون في الأساس من السيرة الأدبيّة شكلاً عاماً يقنع القارئَ بأنّ العمل يتحدّث عن أحداث حقيقيّة أو أُناس في



الواقع وحسب، وإنّما يُفيدون في الأغلب من تقنيّات السّيرة الأدبيّة وما يتصّل بها في بناء الرواية الفنّي وما يقوم عليه من أدواتٍ مراوغة تُساعد في تشكيل رؤية الرواية لدى المتلقين على نحو أو آخر.

ولعل **يوميّات سراب عفّان** حاولتْ أنْ تجعل القارئَ يقع تحت وهم الحقيقي والواقعي وهو يقرأ شخصيّات وأحداثاً قد لا يقع مثلها إلاّ في غرائب الخيال. بل إنّ الروايةَ تحاول أَنْ تقيم عالماً من السّحر الذي يشدّ القارئَ إلى موضوع لا يألفه النّاس في الشّرق خاصة ثم يقوم بلعبةٍ مسلّية ولكنّها قد تكون مغيظة للقارئ، الذي ربما يشعر بأنّ الكاتب يستهين بذكائه في مناورة الشخصيّة الروائية «سراب عفّان» ومحاولة تخفيّها واللعب على مشاعر الشخصيّة المقابلة وأفكارها، وهي قد تبدو الشخصيّة الرئيسيّة في الرواية بجدارة.

* * *

يقوم بناء هذه الرواية على ما يشبه اليوميات أو الاعترافات. يتقاسمها كلٌّ من سراب عفّان ونائل عمران، ويكشف كل منهما عالمه وعالم الآخر مثلما يضيء عالمَ الرواية برمتها، وهو عالم يعتمد صورة المشهد لا الحركة الدرامية أو الإيقاع السّريع. ونتعرّف في الرواية على رندة الجوزي، وهي سكرتيرة في مكتب شركة وتحمل شهادة جامعية في اللغة الإنجليزية وتكتب يومياتها.. ونعلم، فيما بعد، أنّ رندة الجوزي ما هي إلاّ سراب عفّان أو «شطرها العقلاني» على وجه الدقّة، أي الصورة المنضبطة المنظّمة العاقلة من سراب ابنة الدكتور علي عفّان الجراح المشهور، ولها شقيقة جامعيّة تصغرها

اسمها «شذى» سافرت، فيما بعد، لإكمال تعليمها في الخارج. ويتضّح من السّياق أنّ «سراب» لا تعمل بدافع الحاجة إلى المال وإنّما لدفع الملل ومن أجل العمل ذاته.

يقوم بناء الرواية على علاقة غريبة مفاجئة بين سراب عفّان والمحامي الكبير والأديب الروائي المعروف من خلال كتابه: «الدّخول في المرايا». تبدأ هذه العلاقة بمحادثات هاتفيّة تنتهي بزيارتها في مكتبها. وحين يحضر إلى المكتب بلهفة المتطلّع إلى كشف سرّها، تدّعي سراب أنّ اسمها «رندة الجوزي» وأنّ سراب ذهبت في مهمة عاجلة لا بدّ من قضائها. وتستمرّ سراب في هذه اللّعبة طوال علاقتهما في المدينة، ولا تكشف لنائل هذه اللّعبة إلاّ بعد لقائهما في باريس مرّة أخرى. ومن خلال تحليل شخصية سراب نعرف أنّها شطر رندة الجوزي العاطفي، المسكون بالجنون والرغبة والتمرّد ورفض المجتمع وتقاليده وأخلاقه. وحين تزوره سراب في بيته نتعرّف على بعض جوانب حياته: فَقَدْ فَقَدَ نائل عمران زوجته «ابتسام» حين كانت في السّادسة والثلاثين، تاركةً وراءها ابناً في السّابعة هو «غسّان»، احتضنته أخته سالمة التي تصغره. ويتضح من سياق الأحداث أنّ «نائل عمران» كان على علاقة حميمة مع زوجته «سهام» ظهرتْ ملامحها بعد وفاتها. ويبدو أنّه وجد في «سراب» التي تتفّق معها في ميزانها الصّرفي الوجهَ الآخر لها. **«غير أنّني آثرتُ أَنْ أبقى مع سهام في وحدتي، ولـمْ أَكتفِ بجعل «البورتريه» الزيتية الكبيرة التي كان رسمها لزوجتي صديقي الفنّان «ضياء اسماعيل» تحتلُّ الصّدر من غرفة الـجلوس، بل طلبتُ إلى النحّات نزار حيدر أَن يصنع تمثالاً لرأسها، اعتماداً على صورة وضعتها تحت تصرّفه، إضافة إلى معرفته الشخصيّة لها أيام زواجنا الأولى فنحت لها في الرّخام الأبيض رأساً بديعاً، (...) فكان وجهها آخر ما أرى قبل أَنْ أُطفئَ النّور عند نومي، وأوّل ما أرى عندما أستيقظ في الصّباح... (٧٨ ــ ٧٩)».**

ويُسهب في وصف العلاقة الحميمة بينه وبين البورتريه والتمثال، حتى راح يُعاملهما وكأنّهما «سهام» الحقيقيّة، وبات يجنح إلى إنكار الواقع اتّساقاً مع لعبته في مزج الخيال بالواقع: **[ومنْ هُنا كان دخولي فـي المرايا أُمراً محتّماً، بعد مرور أكثر من سنتين على صدور روايتي الأخيرة. أي أَنْ تجربتي اليوميّة مع حجر أريد نفخ الحياة فيه تعلّلاً، حزناً، فرحاً، (...) كانتْ تدفعني دوماً نحو البعيد، نحو نكران الواقع اليومي الذي باتَ يثقل صدري ويعوق تنفّسي. هل كان ذلك عشقاً للموت، ولـجوءاً إلى حلـم يخرج بي من الـحياة التي أعرفها إلى حياة يصنعها هواي على غير ما يتوقّع إنسان؟ هل كانت تلك هزيمة إزاء الـحدث الآني، إزاء النّاس الذين احتكّ بهم في كلّ ساعة، كأنني أحمل قوقعة أنسحب إليها من ضوضاء البشر، ومطالبهم، وقسوتهم، وفي قوقعتي أعيد تركيب بقائي من خلال الرؤى، ثمّ من خلال الكلـمات التي تأسر تلك الرؤى على طريقتي؟ (٧٨ ــ ٧٩)»].**

إنّ أوجه التشابه بين نائل عمران وسراب أكثر من أوجه الاختلاف. فكلاهما يعيش داخله تمزّقٌ روحي بين واقع مرفوض وحُلم عصيّ المنال، يُعالجُه كلٌّ منهما بالكتابة، ويقبض على هذه الرؤى ويحاول أنْ يأسرها في كلمات... وربّما رأى نائل في سراب صورة واقعية لسهام أو تجسيداً فعليّاً للعالم المتخيّل الذي يُلحّ في الشرود، فنرى الكاتب قد عمد إلى التّحليل الذّهني والنّفسي لشخصيّة نائل عمران الذي راح يُعاني مأساة روحية وجودية أوصلته إلى مشارف العبثيّة: **«كانتْ تذكّرني بذلك كلّ يوم. ولقد تأكّد لي يومئذٍ أنّي، مهما فعلت وفكّرت وكتبت، شئت أم أبيت، جزء من تاريخ ملعون: ملعون بهزائمه ومآسيه، بقدر ما هو ملعون بانتصاراته وأفراحه، تتحقّق منجزاته قسراً عنه، وتتحقّق تدميراته بإرادته وبرعونة الـحمقى. وبقدر ما يبتهل النّاس إلى الله قائلين: ربّ يسّرْ ولا تُعَسّرْ، وجدتُ أنّ القاعدة التي رسموها في أذهانهم لـمجتمعهم هي بالضبط العُسر، لا اليسر (٧٩ ــ ٨٠)».**

وإذا كان نائل عمران شخصيّة حقيقيّة، وإذا كانت سراب صدى لـجنون الواقع وجنون الخيال، فإنّ البعد الذهني في تشكيل كل منهما واضح أشدّ الوُضوح حتى ليغدو كل منهما شطر الفكرة التي تجسّدها الرواية. وليس من العسير أَنْ نرى في سراب صورةً واضحة أو وجهاً آخر لنائل عمران الذي يبدو الشخصيّة الحقيقيّة التي تُلقي الرواية بشخوصها وأحداثها وعلاقاتها الضوءَ عليها، بما تكتب وبما تفكّر وبالمفاصل الرئيسية في حياته وبالآثار النفسيّة العميقة التي تركتها الحياة والتجربة والأُسرة في حياته، حتى بات حلّه لمشكلاته وهميّاً أو دخولاً في المرايا..

تبدو شخصيّة سراب من صنع نائل عمران في الظاهر على الأقل. بيد أنّ المتأمل في الرواية يُلاحظ أَنّ الشخصيتين وجهان لروح واحدة. فإذا كانت سراب قد سحرت «نائل عمران» فإنّها في الوقت ذاته تصدر عن انبهار شديد بشخصيته المكتملة النّاضجة... هذه الشخصيّة التي أضفت عليها سراب، انسجاماً مع الرؤية الكليّة للرواية، بُعداً تقديسيّاً جعلها أقرب إلى الشخصيّات الأسطورية: **«وأُعيد قراءة الصفحتين الـجميلتين، الـمقلقتين اللتين كتبتهما أنت، وأتساءل هل أنا حقّاً بهذه القدرة التي تصفين، وهذا التمكّن من عواطفك، بحيث تراوحين بين البكاء والغضب، والشّوق والرغبة؟ ما أطيب الدموع، أحياناً وما أجملها! وما أحلى ابتسامتك من بينها! وأَنا الـمصاب بلوعة العين، أتلوّع كل مرّة على نحو جديد لأرى عينيك تتحوّلان من إقبالٍ إلى إعراضٍ إلى هجوم، من نشوة النمرة العارفة بروعة جسدها، إلى تفجّر ملاك ضائع بين السّماء والأرض» (١٥١).**

هكذا يراها في منظومة من الثنائيات تتصل برؤيته للعالم الذي تأتلف فيه الثنّائيات وتتوحّد، من مثل الخيال والواقع، والفناء والبقاء، والموت واللّذة، والروح والجسد، والعشق والجنس.. إنّه يراها في

ثنائية النمر والملاك: «في منتهى الرقّة ومنتهى القسوة معاً، ولا يعلم الواحد منّا متى يربح ومتى يخسر». ولكنّها المنازلة!، ويبدو أنّ كُلاًّ منهما الرّابح والخاسرُ في آنٍ معاً.. ونائل هو المطارد والمعشوق، ولسراب مكر العاشق، وحذق الصيّاد، ولكنّه يحب مكرها وحذقها ويخشاهما، بيد أنّه في نهاية المطاف، وربّما من أجل تخفيف وطأة نرجسيته في صيغة من العدل والإنصاف، غير متأكّد من شيء: **«وأجدني مرة أخرى أتساءل: أأنا أم أنت صاحب هذا المكر وهذا الحذق؟ أأنا العاشق أم أنت؟، هل الصيّاد أنا أم الطريد، لأزعم أخيراً أنّنا كلينا هذا وذاك، واجعلها يا ربّ هكذا، حسماً للسؤال» (١٥١ ــ ١٥٢).**

ولعلّ قارئ الرواية يلحظ نرجسيّة «نائل عمران»، ولكنّها فيما يبدو، نرجسيّة غير أصيلة، أملتها هشاشةُ وثوقيّتِهِ تجاه الحياة والعالم، لأنّها تقع ما بين وهم «سهام» وخداع «سراب». فإذا كان الخبّاز يراه أحد ثلاثة (١٦٧) وإذا كانت فتاة العشرين المعجبة به «بكتبك، وبك شخصياً» (١٦٧)، فإنّ هذه الصّور وغيرها ربّما كانت تعويضاً عمّا يحسّ به من إحباط تجاه الواقع، تمثّل في رفض سراب لشكّ نائل في قيمة الفن وجدواه وبيان أثر نائل في النّاس بحرارة (١٧٢)، والتعبير عن إعجابها الشّديد به حين تُقارنه بالمديرين وبرجال الأعمال الذين تنقصهم الرّوح في نبرة تقديسيّة (١٧٦). ونرى سراب تفكّر في هذا الموضوع الذي يؤرّقها، وستقول له كلاماً يطمئنه هو أكثر ممّا يُقنعها هي: **«وسأقول له إنّني، بكلّ تواضع، أرى أنّ الروح التي قد تتحوّل بغتة إلى نار آكلة، لا توجد إلاّ في أولئك الذين يصفهم هو بأنّهم الموعودون بالعذاب والغربة والنشوة والخلق، تلك القلة التي أرادها الله لحكمة منه، قريبة إليه، بكلّ لذاتها وأحزانها، وتقصّد أنْ يميّزها بقلّتها وفرادتها» (١٧٦).**

سراب عفّان هي الوجه الآخر، لكن المتمرد الحلمي من نائل عمران

وإذا كانت صورة سراب الظاهرية قد تمثلت بالجنون والرغبة والتمرّد والتوسّل بالحيلة التي تقرّبها من الخفّة والطّيش، فإنّها كما أشرنا تُوشك أنْ تكون الوجه الآخر لنائل عمران في ثقافته وفي موقفه وفي رؤيته وفي حساسيته الفنية والوجودية. فهذه هي سراب الشقّ الآخر من رندة الجوزي: **«رندة الجوزي! لن تعرفي هذه اللّذة الراعبة جسداً وذهناً معاً. إيّاك أنْ تتدخلي في لحظاتي هذه لعقلك ومنطقك المرفوضين! أنا لست من أهل الأرض في هذه اللحظات. انظري إليّ، واسمعي كلماتي وكلماته، واسكتي إلى الأبد!».**

وحين تتحدّث سراب فكأنّ نائل عمران هو الذي يتحدّث.. حتى القصيدة التي وضعها على لسانها لا تختلف عن لغة نائل عمران: **«... شعرتُ وأنا أسير إلى جانب نائل عمران طوال الرّدهة، ثم الرّواق المؤدّي إلى المطعم، أنّني لست فرساً موشومة فحسب تصهل عبر الهاويات والبراري، بل مع هذا الرجل أنا براري الدُّنيا وهاوياتها ومدنها جميعاً... واسكتي يا رندة! هذه تجربة لن تفهميها...» (١٨٥).**

وإذا كان الكاتب يلجأ إلى إقامة علاقة ندّية ظاهريّة بين نائل عمران وسراب، وهما في الأصل وجهان لحقيقة واحدة كما ذكرنا، فقد جعل مستواهما الذّهني متقارباً، على نحو ما نرى في حديثه عن أفلاطون في موضوع الحب والعقل (ص ١٧٤)، ومن أجل ذلك جعلها شاعرة وقارئة له أيضاً حتى يتقارب مستوى التفكير (١٧٥)...

سراب مثل نائل عمران، ولكنّها تمثّل الجانب المتمرّد من نائل، الجانب الحلمي، في نقمتها على الأوضاع العربيّة، وفي تمرّدها على الأسن الاجتماعي: **«تكادُ لا تحيا إلاّ من خلال شخصيّات درامية تتلبّسها، وعليها أنْ تنتهي بكل منها إلى فاجعةٍ ما. وهذا بعض السرّ في إحساسها بأنّها محاصرة. بأنّ سُبل الخلاص مسدودة دونها، وعليها أن تعود فتجرّب كُلاًّ منها بأقصى قدراتها، لعلّها تدرك الخلاص. وإذا كانت في حبّها تلك العاشقة المتطايرة الشّرر كغابة مشتعلة في ليلٍ حالك السّواد، فإنّها في أيّ فعل آخر لن تقلّ تشبّهاً بالغابة المشتعلة. وأنا أفهم كلّ هذا، ولكنّني لا أستطيع أنْ أفهم كيف تعشقني وتتركني وهي في الذّروة مِنْ عشقها. كبريائي لعينة: لقد حجبت عني الفهم والقبول بما جرى لمدة طويلة» (٢٢٠).**

هل سراب هي الشّطر الآخر من نائل عمران تحقّق ما فاته، وقد تقدّمت به السنّ، يتحدّى مرحلة الذّبول والانطفاء والإحساس بدبيب الفناء؟!! إنّ الوقوف أمام شخصيّة نائل عمران يحتاج إلى قدر من التأمّل في الشخصيّات الأخرى، فلعلّها تتكامل في شطري سراب: رندة الجوزي /سراب، وتتكامل في سهام /سراب اللتين تقفان على النقيض من ضدهما/ تالة الطاهر التي لم تَلْقَ استجابة من نائل الذي أودع باقة وردِها إليه حاويةَ القمامة. (٢٢٩)

لقد ظلّ نائل عمران يحنّ إلى سهام/ تمثاله أو مثّاله، وظلّ، بعد أن هجرته نصفه الآخر إلى «المقاومة» وخرجت من المرايا، يتوق إليها توْقاً جنونياً حتى يتصورها تنطلق بديعة القوام مرسلة الشّعر بالسّيارة «بسرعة هوجاء كأنّها العفاريت تُطاردني». (٢٣٢)

تمرّدت سراب على نائل الذي أرادها أَن تعود إليه في الوطن، أن يتزوجها، ولكنّها ترفض القسر والعمى والأحادية اللّعينة، بليّة كلّ العرب، وتختار العمل السريّ: **«أتذكر مغامراتنا في المرايا التي أدخلتني فيها؟ إنّي أكسر الحصار وأنطلق كلّ يوم. وأكتب. أكتب كثيراً، ولا أضطّر إلى إعمال المقصّ اليوم في ما كتبته البارحة، كما كنت أفعل هناك كلّ مرة، خوفاً من وقوعها في أيدي الآخرين، في أيدي الغيلان المتربّصين في كل زاوية وكل مدخل دار...» (٢٧٤)**

وليس محض صدفة أنْ تقول لنائل وهي تُشير إلى شخصيّة منى عيساوي في كتابه «الدّخول في المرايا»: **«أتظنّني أقلّ شأناً من منى عيساوي. كاهنتك الوثنيّة؟ وإذا وجدت أيّ شبه بين لغتي ولغتك بين حين وآخر، فلن يكون ذلك إلاّ من قبيل الصّدفة!»** (٢٧٥).

إنّها تؤمن بأنّ تصالحها مع الألم لا يكون إلاّ بقهره عن طريق فعل ما (٢٧٥). ولقد قرّرتْ أنْ تجابه الموت في القمّة من صحوها الفكري وصحوها الجسدي (٢٧٦). وترتفع بتأمّلها وبفلسفتها إلى مكانة عالية يصعبُ معها الفصل بين لغتها ولغة نائل.. تُريد أنْ يتجاوز الجسد حدوده المادية ليصبح طاقة ذهنية صرفاً لا حدود له، وتريد أن يتلازم البقاء والفناء ويتّحدا. ويجد هذا المعنى ـ «البقاء والفناء يتلازمان ويتداخلان أبداً، كما المستحيلات» (٢٧٦) ـ أبهى تجلّياته في قوّة الرغبة والفكر بعيداً عن انطفاء الوهج وذبول العُنف والرّغبة:

«واستمرّتْ الزّوبعة ثلاثة أيّام بلياليها تمنيت لو أنّ الحياة تكفّ عن الاستمرار وتتجمد عندها، لأنّها لا يمكن إلاّ أن تكون في يوم قادم، أحرّ لوعة أو أزخم لذّة... ورافقتني أخيراً في سيّارة الأجرة إلى مطار أورلي، وهناك أيضاً قلنا كلاماً كثيراً، نعنيه أو لا نعنيه: تفاسير، وعود، رجاءات، وسراب تتوقّد مرة كنجمة نائية لا تُطال، ومرّة كجمرة لاهبة وتنزلق كل مرة من بين أصابعي كزئبقٍ بتّ معتاداً عليه، مستمتعاً بانزلاقه واستعادته». (٢٧٧)

وتنتهي الرواية بذكرى سهام في تمثالها المرمري.. تعود إلى الحياة في وهمه، ترنو وتبتسم وتنتظر جواباً غير ضروري بعد لعبة الكشف الثّانية التي ختم بها الكاتب روايته، إذْ يتعرّف إلى سراب في باريس فتنكر عليه ذلك، وتدّعي أنّها «سلوى محمد علي»، فتبدو هذه اللّعبة ملمحاً بوليسياً لا تكادُ تخلو منه رواية ناجحة، إذ يُساعد هذا الملمح على تماسك الرواية وإحكام ربط البدايات بالنهايات. ولكن هذه اللّعبة قد تكشف أيضاً عن شطر جديد لسراب غير رندة وسهام ومنى عيساوي وهي ابنة المخيّم الفلسطيني/ سلوى محمد علي... التي تمثّل الإصرار على الفعل خارج العادي والمألوف.. أي خارج المرايا.

وعلى هذا النّحو نرى «نائل» يعود مرّة أخرى، في أوج الوهم والرغبة والعشق، إلى الوطن موزّعاً بين حبّه المستحيل وذكراه العصيّة على النسيان وعالم يتصارع فيه الفناء والبقاء بحيث لا تبدو ملامح لحدود أو فواصل، فيستحيل كل من نائل وسراب إلى صوت الفكرة أو الرؤية التي تجتاح الرواية وتكاد تخنق حركتها تماماً.. على أنّ عمق الفكرة وجلال العقل وصلته بالواقع الحميم، وسمّو اللغة وتعدّد مجالاتها، بما فيها من شاعرية وعمق، قد حفظت للرواية تماسكها ومتعتها...

عمان

أثر الموسيقى في أدب جبرا

أسعد محمد علي

لا أبالغ إذا قلت إنّ الروائي الكبير جبرا إبراهيم جبرا ينظر إلى الموسيقى عبر نظرة خاصة متميزة لا تقل أهمية عن نظراته إلى الرواية والشعر. فالموسيقى في حياة جبرا عنصر لازمٌ خَضَعَ، منذ بداياته الإبداعية الأولى، إلى برنامج إصغاء يومي منظم أتاح له فرص الانغمار في ثالوث الصوت والإيقاع والهارموني[١]، هذا الثالوث الذي لم تخل منه الأجناس الفنية التي مارسها جبرا: الرواية والشعر والرسم. فالهارموني في الشعر يكسب الصوت والإيقاع حس التلاحم والتنامي والتنويع، والهارموني في الرواية يكسب الصوت والإيقاع إمكانات توليف وتآلف وتقابل وتداخل لاسيما في رواية التنويعات «الأصوات» التي مارسها جبرا في روايتيه: **السفينة والبحث عن وليد مسعود**. فإذا كان ثمة من يذهب إلى أن الرسم شعر صامت (خالٍ من الصوت) فإني أقول إن «الصمت» الكامن في اللوحة الفنّية لا يخلو من «صدح» غامض عميق وهائل قد يفوق الصدح الاعتيادي، فلا يدرك ذلك النوع من الصدح إلا من أوتي قدرة خاصة «إضافية» في الاستيعاب.

كالصمت يحوي الرعد في جوفه

أو الرعد يتعلق صمتَ الصاعقة[٢]

إن جبرا كالمؤلف الموسيقي الذي يدرك قوة الصمت فيفجره بالشكل الذي يحقق «الأثر» الإبداعي الذي قد يفوق العناصر التشكيلية التقليدية. فالمبدع يستعيض، أحياناً، عن اللون بالصوت أو الصمت، ولا فرق بين الصوت والصمت إلا بالقدر الذي يتيح مجال تجسيد «السرّ» الكامن وراء المألوف والاعتيادي.

---

(١) هارموني: تآلف الأبعاد، وتوالي العناصر وتداخلها، وتراكب الآفاق الفنية. فإذا كان الهارموني يعني التوافق في الفنون الكلاسيكية، فهو في الفن الحديث قد يعني التلاحم أو التداخل أو التواصل عبر إيقاع الفعل الداخلي المؤثر في جوهر «الصورة» الإبداعية وخصوصيتها الأدائية.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا: **لوعة الشمس**، قصيدة «خماسية الصيف» ص ١٤.